

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

美術理論組

博士論文

Program of Art History and Theory

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Doctoral Dissertation

論 Daniel Arasse 的細節理論與近看的繪畫史

A Study on Daniel Arasse's Detail Theory and

Closer Look at the Painting History

張雅婷

Chang, Ya-Ting

指導教授：陳瑞文博士 陳貺怡博士

Advisor : Chen, Ra-Ven Ph.D. Chen, Kuang-Yi Ph.D.

中華民國 110 年 10 月

October 2021

誌謝辭

這本博士論文無論是在開始還是過程都深深受到我的二位指導教授的啟發與影響。一直以來，在陳瑞文教授課堂上所進行的藝術哲學思考，在陳貺怡教授的課堂上接觸到阿哈斯時，得以結合藝術史學的研究對象而加以實踐。二位專注於不同藝術領域但同樣知識淵博的老師破天荒成為我的共同指導教授，讓我面對論文如履薄冰，總不斷地提醒自己要更加地嚴謹，生怕辜負了老師的應允與期望。

感謝陳瑞文老師對於研究方法與觀念的指導，以及對於論文進度的適時督促。規律的進度討論，直到我在論文進行後半旅居日本，仍以另一種方式進行。感謝陳貺怡老師對於藝術史知識、論文結構的指導。老師對於論文內容之細節與專有名詞之翻譯幾乎逐字逐句且直言不諱的糾正與批評，過程往往讓人大受打擊，但修正結果卻是大大提升論文的質量與可參考性。在二位教授的指導下，我一方面在挫折中磨礪前行，另一方面學習並感受到老師身為學者對於知識研究的專注，以及身為指導教授對於論文指導的態度與投入。

論文得以順利進行，還要感謝諸位口考委員：廖仁義教授、林志明教授，以及劉俊蘭教授對於方法論、問題意識、理論觀點、章節組織的安排，以及文章細節與翻譯的諸多提醒與指正。老師們依據各自的專業領域，甚至是實際上過阿哈斯藝術史課程的經驗所給出建議，讓我在欽羨之餘受益良多。

此外，需感謝楊永源教授鼓勵我挑戰更高的學術領域，在論文進行初期，因而有機緣參與 Villa I Tatti（哈佛大學義大利文藝復興研究中心）在佛羅倫斯所舉辦的研討會，從而得以突破在台灣研究西洋美術史的窘境。在幾位外籍教授的帶領下實地接觸繪畫、研究論文等一手資料，不僅有機會了解國外學者研究藝術史的方式，也得以確認阿哈斯在華人學界實際的研究現況，並且至今仍與一些從事相關研究的學者持續進行著學術交流。

這份博士論文的順利完成，還要衷心的感謝許多人鼎力與意外的協助：佳靜在論文完結階段的協同校對與審查，無論在實務還是精神上，對於因 COVID-19 疫情而困在日本的我而言，都是邁向最後一哩路的重要支柱；Paul 和 Robin 在翻譯上提供的專業協助，加快了 my 的論文進度；米玲為我在法國的圖書館尋找資料；人在法國讀書的京璇為我提供了參看法國重要論文的管道。

論文進行期間，影響最多的是家人。謝謝你們無論在什麼時空下，都能無條件支持並尊重我的學術追求，幽默的對應著我偶爾的叨叨絮絮想放棄，知道那只是一種自我疏通的方式。Chris 總是成為讓我無比安心的後盾；謙謙總能貼心娛樂我；小乖還知道提醒我所有的事情堅持到最後自然會有其「成果」。

在這篇謝辭的最後，我想感謝阿哈斯這位冥冥之中的老師之帶領，以及在這條冗長、崎嶇且孤獨的研究路途上，直至最後都沒有放棄的自己。

摘要

本論文旨在探究繪畫史闡述與繪畫詮釋的多樣性，並以法國藝術史學家丹尼爾·阿哈斯的《細節——為了建立一部近看的繪畫史》（*Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*）為研究對象，關注作品本身的闡述策略、建構方式，以及阿哈斯的研究方法與理論模式。內容環繞著幾個主要的問題：以細節論述繪畫史的效益性、細節如何揭示古典繪畫體系的建立與變化、阿哈斯如何建立近看繪畫的經驗秩序、近看的經驗會導引出什麼樣的陳述空間，以及阿哈斯如何連結理性古典繪畫體系與近看繪畫的感知經驗之間的矛盾。

本論文的研究方法乃依據上述問題為論文發展的中心，首先遵循作品自身的形式法則與結構邏輯，分析各構成要素之間的關係與規則，藉以釐清這些要素之間的關係如何建立與表達，接著才進一步廣泛比較並整合學界的相關研究結果。作品優先的方法論旨在避免主觀詮釋的文獻分析篡奪作品自身的訊息與位置，使得一部以「細節」建構的繪畫史更為離散。

研究結果發現阿哈斯在《細節》中，藉由「細節—徽志」與「細節—高點」的概念，區分了可述與可視二種建構模式，並透過三重面向的關聯，連結四個異質的陳述空間。可述的形式是「言說的」，對應於古典的繪畫模仿之語言與秩序的機械論，可視的形式觸及的是「非言說的」觀看經驗與私密的場域。事實上可視的陳述空間才是阿哈斯的理論核心，在本文所得出的凝視理論架構下，可以發現阿哈斯區分二對繪畫細節概念（「切分的細節與特定的細節」、「圖像性細節與繪畫性細節」）之目的是為了凸顯圖像的無意義與多重意義的詮釋問題。繪畫並非如圖像學觀點所認為的只具有一種主導意義，它可能因私密的原因而具有多重意義，其中無意義也是一種意義。

阿哈斯以近看繪畫所看到的細節思考建構，並以系譜學方式陳述的繪畫史，透過其所建立的細節關係與凝視理論架構，將歷史再度置於天平之上。其目的並非要還原一部「細節史」，而是要透過細節建立一種藝術符號學的繪畫史，藉以將詮釋繪畫與陳述繪畫史的觀念網絡予以更新並加以重新定位。

關鍵字：丹尼爾·阿哈斯、細節、圖像、意義、觀看、繪畫史

Abstract

This study aims to explore the diversity of the history of painting and the interpretation of painting based on the French art historian Daniel Arasse's "*Details-To Build a Close-up History of Painting*" (*Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*) which focuses on the work's own explanatory strategy, construction method, and Arasse's research Methods and theoretical models. The content centers around several main questions: discussing the effectiveness of painting history in details, how the details reveal the establishment and changes of the classical painting system, how Arasse established the order of experience in looking close-up at a painting, the narratives that a close-up looking experience will lead to, and how Arasse connects the contradiction between the rational classical painting system and the perceptual experience of a painting up close.

The research method of this thesis is based on the above-mentioned points as the center of the development of the thesis. Firstly it follows the formal rules and structural logic of the work itself, analyzes the relationship and rules between the constituent elements, and then clarifies how the relationship between these elements is established and expressed. Then it further compares and integrates the relevant research results of the academia. The work-first methodology aims to avoid subjectively interpreted literature analysis from altering the message and position of the work itself, making a painting history constructed with "details" more scattered.

This study found that within details, through the concepts of "details-emblems" and "details-high points", Arasse distinguished the two construction modes of what can be seen and what can be narrated and through three perspectives, brought together four heterogeneous narratives. What can be narrated (verbal), corresponds to the mechanistic theory of language and order of classical painting imitating. What can be seen (non-verbal) is the viewing experience and private field. In fact, this visual statement space is the core of Arasse's theory. Under the gaze theory structure outlined in this article, it can be said that Arasse distinguishes two pairs of painting details ("divided details and particular details" and "iconic details and pictorial details") to highlight the meaninglessness of images and the interpretation of multiple meanings. Painting does not have only one dominant meaning as believed by the iconology perspective. It may have multiple meanings for intimate reasons, and meaninglessness is also a meaning.

Arasse thinks and constructs with the details seen by looking closely at a painting, and describes the history of painting in the form of genealogy. Through the detailed relationship and gaze theory established, such history is once again re-evaluated. The purpose is not to restore a "history of details", but to establish an art semiotic painting history through details, thereby renewing and repositioning the conceptual network that interprets painting and narrates the history of painting.

Keywords: Daniel Arasse, detail, image, meaning, look, painting history

目次 Table of Contents

緒論	1
第一節	以「細節」為途徑.....	4
第二節	關於阿哈斯.....	6
第三節	細節的疑難.....	17
第四節	研究方法與問題.....	18
第五節	名詞釋義與翻譯說明.....	21
第一章	細節與歷史的連續	25
第一節	拒絕細節的現代性：從「如畫的」誘惑朝向繪畫性.....	27
第二節	古典規範的特色與細節的問題.....	31
第三節	細節與歷史構成的邊緣.....	39
第二章	細節與感知經驗	49
第一節	細節與虔敬的實踐.....	49
第二節	細節與觀看的實踐.....	72
第三章	細節與古典體系的建立：義大利文藝復興繪畫	84
第一節	掌握細節的相似性：模仿與習作.....	84
第二節	展現細節的豐富性：描述的需求.....	89
第三節	選擇細節：古典繪畫概念的基礎.....	98
第四章	細節的雙重展開：17-19 世紀歐洲繪畫.....	120
第一節	細節與技術能力的展開.....	120
第二節	細節與判斷能力的展開.....	131
第五章	「細節—徽志」之再現與部署	143
第一節	部署：組裝「畫作—機器」.....	143
第二節	「細節—徽志」與景框.....	151
第三節	部署的理論原則與細節.....	156
第六章	「細節—高點」與凝視理論	167
第一節	「細節—高點」與雙重錯位.....	168
第二節	「在場」的細節：事件的瞬間.....	174
第三節	「不在場」的細節：振盪.....	182
第四節	痛快與欲望：精神分析與細節的問題.....	190
第五節	繪畫的入口：透明與不透明.....	193
第六節	阿哈斯的凝視理論與架構.....	201

第七章 私密與言說	211
第一節 關於圖像的意義	211
第二節 私密的「差異」：圖像的多重意義	217
第三節 阿哈斯的錯時論	225
結論：在看到與知道「之間」	231
參考文獻	239
論文圖版	247
附錄一	326
附錄二	327



表次 List of Tables

表- 1	論文問題與章節	21
表- 2	細節與繪畫進程	47
表- 3	十六世紀初北方靈修畫與義大利文藝復興的虔敬圖像.....	62
表- 4	繪畫 vs 語言結構圖.....	103
表- 5	1600-1700 年 不同題材之畫作的平均價格	127
表- 6	阿哈斯論畫家之技術能力與判斷能力的雙重展開	139
表- 7	細節與古典繪畫的部署（再現手法）	165
表- 8	細節關係與概念的建立.....	167
表- 9	阿哈斯的凝視理論框架.....	202
表- 10	Sara Longo 假設之阿哈斯凝視理論的可能框架.....	205
表- 11	阿哈斯對圖像學觀點的評述.....	216
表- 12	細節的雙重建構與三重關聯.....	236



圖次 List of Figures

圖 1-1	<i>Cave Canem</i>	247
圖 1-2	<i>Study for The Oath of the Tennis Court</i>	247
圖 1-3	<i>Luncheon on the grass</i>	248
圖 1-4	<i>The Artist's Studio</i>	248
圖 1-5	<i>Norham Castle on the Tweed</i>	249
圖 1-6	<i>Norham Castle on the Tweed</i>	249
圖 1-7	<i>Ostentatious still life with self-portrait of the artist in the silver</i>	250
圖 1-8	<i>Emperor Severus reproaches Caracalla, his son, for having wanted to assassinate him</i>	250
圖 1-9	<i>The Village Bride</i>	251
圖 1-10	<i>Hell (detail)</i>	251
圖 1-11	<i>The School of Athens</i>	252
圖 1-12	<i>The last supper</i>	252
圖 1-13	<i>The last supper</i>	253
圖 2-1	<i>Épouse du donateur</i>	254
圖 2-2	<i>The Virgin in a church with Mary of Burgundy at her devotions</i>	254
圖 2-3	<i>The Instruments of the Passion</i>	255
圖 2-4	<i>Lamentation over the Dead</i>	255
圖 2-5、圖 2-6	<i>Virgin Annunciate (ensemble and detail)</i>	256
圖 2-7	<i>Saint Sébastien</i>	257
圖 2-8	<i>Lamentation over the Dead Christ</i>	257
圖 2-9	<i>Annonciation</i>	258
圖 2-10	<i>Malchiostro Annunciation</i>	258
圖 2-11、圖 2-12	<i>The Nativity (ensemble and detail)</i>	259
圖 2-13、圖 2-14	<i>Triptych of Temptation of St. Anthony (ensemble and detail)</i>	260
圖 2-15	<i>The Crucifixion</i>	261
圖 2-16	<i>The Crucifixion</i>	261
圖 2-17	<i>Ruins in a Rocky Landscape</i>	262
圖 2-18	<i>Portrait of John Ruskin</i>	262
圖 2-19	<i>Study of Gneiss Rock</i>	263
圖 2-20	<i>Caspar Davidd Friedrich in his studio</i>	263
圖 2-21	<i>Ancient Oak Tree with a Stork's Nest</i>	264
圖 2-22	<i>Cairn in snow</i>	264
圖 2-23	<i>Village Landscape in Morning Light</i>	265
圖 2-24	<i>The Cross beside the Baltic</i>	265
圖 2-25	<i>Swans in the reeds</i>	266
圖 2-26	<i>The Seven Sacraments: Marriage</i>	266
圖 2-27	<i>The Seven Sacraments: Extreme Unction</i>	267
圖 2-28	<i>The Seven Sacraments: The Baptism</i>	267
圖 2-29	<i>The Seven Sacraments: Marriage</i>	268
圖 2-30	<i>The Entombment</i>	268
圖 2-31	<i>The Virgin among the virgins</i>	269
圖 2-32	<i>The last Judgement</i>	269
圖 2-33、圖 2-34	<i>The Separation of Polyxena and Hecuba (ensemble and detail)</i>	270
圖 2-35	<i>The Peasant Wedding</i>	270
圖 2-36、圖 2-37	<i>The Procession to Calvary (ensemble and detail)</i>	271
圖 2-38	<i>The Tour of Babel</i>	272
圖 2-39	<i>Landscape with the Fall of Icarus</i>	272
圖 2-40	<i>Landscape with the Fall of Icarus (detail)</i>	273
圖 2-41	<i>Assumption and Coronation of the Virgin</i>	273

圖 2-42	<i>A Crossbowman</i> [after <i>Christ Crowned with Thorns</i> (lost) by Jérôme Bosch]	274
圖 2-43	<i>Christ Crowned with Thorns</i>	274
圖 2-44	<i>Portrait of Ginevra Benci</i>	275
圖 2-45	<i>Portrait of a young Woman</i>	275
圖 2-46	<i>The Virgin Reading</i>	276
圖 2-47	<i>The Mystical marriage of Saint Catherine</i>	276
圖 3-1	<i>Lion, Album of Sketches and Models</i>	277
圖 3-2	<i>A lion</i>	277
圖 3-3	<i>A lion</i>	277
圖 3-4	<i>Journey of the Magi (East Wall) (detail)</i>	278
圖 3-5	<i>Birds</i>	278
圖 3-6	<i>The creation of heaven and earth</i>	278
圖 3-7	<i>Study of Hanged Men; and a Woman and a Child</i>	279
圖 3-8、圖 3-9	<i>Saint George and the Princess of Trebizond (whole and detail)</i>	279
圖 3-10	<i>The Adoration of the Magi</i>	280
圖 3-11	<i>Lucanus cervus</i>	280
圖 3-12	<i>Large tuft of herbs</i>	280
圖 3-13	<i>Still Life with Partridge and Iron Gloves</i>	280
圖 3-14	<i>View of Venice</i>	281
圖 3-15、圖 3-16	<i>The Adoration of the Magi (details)</i>	282
圖 3-17	<i>Journey of the Magi</i>	282
圖 3-18	<i>Portrait of Robert Cheseman</i>	283
圖 3-19、圖 3-20	<i>The Miracle of the Cross at the Ponte di Rialto (whole and details)</i>	283
圖 3-21	<i>The Miracle of the Newborn Child</i>	284
圖 3-22	<i>The Miracle of the Jealous Husband</i>	284
圖 3-23	<i>Adoration of the Magi</i>	285
圖 3-24	<i>Tribute Money</i>	285
圖 3-25	<i>Adoration of the Magi</i>	285
圖 3-26	<i>Martyrdom of St. James, (detail)</i>	286
圖 3-27	<i>Decapitation on the Capitol, Codex Marcanova</i>	286
圖 3-28、圖 3-29	<i>St. Sebastian, (whole and detail)</i>	287
圖 3-30、圖 3-31、圖 3-32	<i>St. Sebastian, (whole and detail)</i>	288
圖 3-33	<i>The Prisoners, seventh canvas of the Triumphs of Caesar</i>	289
圖 3-34	<i>Calumny of Apelles</i>	289
圖 3-35	<i>The nymph Galatea</i>	290
圖 3-36	<i>Liburna (detail)</i>	290
圖 4-1	<i>Studio Wall</i>	291
圖 4-2	<i>The artist in his studio</i>	291
圖 4-3	<i>The sense of sight and smell</i>	292
圖 4-4	<i>Modonna and Child in a Garland of Flowers</i>	292
圖 4-5	<i>Still life</i>	293
圖 4-6	<i>At the Linen Closet</i>	293
圖 4-7	<i>At the Linen Closet</i>	294
圖 4-8	<i>The perspective of Clouds (rectilinear)</i>	294
圖 4-9	<i>The perspective of Clouds (curvilinear)</i>	295
圖 4-10	<i>Snow Storm</i>	295
圖 4-11	<i>Rain, Steam and Speed-The Great Western Railway</i>	296
圖 4-12	<i>The Young School Mistress</i>	296
圖 4-13	<i>The Waterseller of Seville</i>	297
圖 4-14	<i>Woman Having Tea</i>	297

圖 5-1	<i>The Quarry (La Curée)</i>	298
圖 5-2	<i>Bonjour, Monsieur Courbet</i>	298
圖 5-3	<i>Study for the Maytyre of Saint Symphorien</i>	299
圖 5-4	<i>The Enrollment of the Volunteers of 1792</i>	299
圖 5-5	<i>Martyrdom of St Processo and St. Martiniano</i>	300
圖 5-6	<i>The Martyrdom of Saint Erasmus</i>	300
圖 5-7	<i>Vie from the window of the artist's studio, right window</i>	300
圖 5-8	<i>Presentation of Cardinal de Mies to the Virgin</i>	301
圖 5-9	<i>Joachim and Anna in front of the Golden Gate</i>	301
圖 5-10	<i>The Annonciation</i>	302
圖 5-11	<i>The Annonciation,(detail)</i>	302
圖 5-12、圖 5-13	<i>Battle between Heraclius and Chosroes (ensemble and detail)</i>	303
圖 5-14	<i>Cupid at the Fountain</i>	303
圖 5-15	<i>The Israelites gathering Manna in the Desert</i>	304
圖 5-16	<i>Study of Two Warriors' Heads for the Battle of Anghiari</i>	304
圖 5-17	<i>Saint Sebastian Tended by Saint Irene</i>	305
圖 5-18	<i>The Entombment of Christ</i>	305
圖 5-19	<i>The Penitent Magdalen</i>	306
圖 5-20、圖 5-21	<i>The Musicians' Brawl(ensemble and detail)</i>	306
圖 5-22、圖 5-23	<i>The Hurdy-gurdy player (ensemble and detail)</i>	307
圖 5-24	<i>Saint Jerome at Prayer</i>	307
圖 6-1	<i>View of an Interior, or The Slippers</i>	308
圖 6-2	<i>The Miracle of the Ardents</i>	308
圖 6-3	<i>Charlotte Corday</i>	309
圖 6-4	<i>The Death of Marat</i>	309
圖 6-5、圖 6-6	<i>The Gersaint Shop Sign (whole and detail)</i>	310
圖 6-7、圖 6-8	<i>View of Delft (whole and detail)</i>	310
圖 6-9	<i>The Provider</i>	311
圖 6-10、圖 6-11	<i>Olympia (whole and detail)</i>	311
圖 6-12	<i>The Street Signer</i>	312
圖 6-13、圖 6-14	<i>Ambassadors (whole and detail)</i>	312
圖 6-15、圖 6-16	<i>The Maids of Honor (whole and detail)</i>	313
圖 6-17	<i>Regulus</i>	314
圖 6-18	<i>Study of Feet and Hand</i>	314
圖 6-19	<i>Study of Hands</i>	314
圖 6-20	<i>Annonciation</i>	315
圖 6-21	<i>Tarquin and Lucretia</i>	315
圖 6-22	<i>Supper at Emmaus</i>	316
圖 6-23	<i>Saint Apollonia</i>	316
圖 6-24	<i>rtrait of Eleonora di Toledo with her son Giovanni</i>	316
圖 6-25	<i>Broken Eggs</i>	317
圖 6-26	<i>Nature morte avec le Christ chez Marthe et Marie</i>	317
圖 6-27	<i>Dead Christ</i>	318
圖 6-28、圖 6-29	<i>A Poulterer's Shop (whole and detail)</i>	318
圖 6-30	<i>Vanity</i>	319
圖 6-31、圖 6-32	<i>Adoration of the Magi (whole and detail)</i>	319
圖 6-33、圖 6-34	<i>The Entombment of Christ (whole and detail)</i>	320
圖 6-35	<i>Assumption of the Virgin</i>	320
圖 7-1、圖 7-2	<i>La Vierge entourée d'anges(whole and detail)</i>	321
圖 7-3、圖 7-4	<i>The woman in the waves(whole and detail)</i>	321
圖 7-5、圖 7-6	<i>The Immaculate Conception with Saints (whole and detail)</i>	322

圖 7-7	<i>Self-Portrait</i>	322
圖 7-8、圖 7-9	<i>The Immaculate Conception with Saints (whole and detail)</i>	323
圖 7-10、圖 7-11	<i>The Baptism of Christ (whole and detail)</i>	323
圖 7-12、圖 7-13	<i>Saint Sébasien (whole and detail)</i>	324
圖 7-14	<i>The dog</i>	325
圖 7-15	<i>Venus of Urbino</i>	325



緒論

藝術作品並不是一件能夠完全讓人任意操縱的客體，它是被從人的角度創造出來的文本，特別是古典繪畫中的語言結構顯現出它是過去人類所發出的聲音，一種如今人們必須想辦法恢復其生命的東西。因此作品應當被視為從人的角度所創造出來的一種言說的文本，而非原本就是分析的客體。如果想進入古典繪畫的「戲劇」世界，需要的不是科學方法與卓越的批評解剖，而是對詮釋「作品」所牽涉到的東西做出人文學的理解。需要關注的是「作品」的詮釋而不是「客體」的詮釋。就意義的理解而言，前者更難以捉摸，且更具有歷史性。因為「客體」既可能是一件作品也可能是一個自然對象，用「客體」指稱作品就模糊了其中的重要區別——「作品」帶有人類的印記。不可否認「科學分析」的方法能夠且應當被運用於作品，但如此操作的同時，作品已被視為沈默的客體；做為作品，需要更為巧妙且全面的理解模式，尤其是描述「歷史的」和「人文的」理解模式。¹

人類的生活離不開語言，因此任何的詮釋理論都必須處理語言的現象。人們往往沒有意識到，自身通過語言引導生活的慣習（社會行為、宗教道德觀念，抽象的思維模式……等等），詮釋因此是一種複雜而普遍的現象。也就是說一件作品，並不是通過將其概念化或分析就可以理解的對象，我們需要通過「觀看」來理解，理解因此是認識論又是本體論的現象。藝術作品的詮釋喚起的是處於世界中的人及其在場的個人經驗，相對於自然科學的方法，這種現象學的進路是一種「精神科學」的方法，為的是擺脫自然科學中的還原論與機械論觀點，並尋求適合於表達社會與藝術的豐富現象之方法，以及其中的語境關聯。這也是自然科學與精神科學之間的差別，這種差別並非建立在認識的方式，而是根據內容的差異，這意味著：「同一客體與同一事實，能夠包含不同的關係體系」。自然科學與精神科學的辨析，顯現知識的二十大分支理論，對於理解本身而言都是富有成效的方法。就實踐而言，問題在於人文研究應當如何

¹ 理查德·E·帕爾默（Richard E. Palmer）著。潘德榮譯。《詮釋學》（*Hermeneutics*）。北京：商務印書館，2014。頁 18-19。

採用並協調這二種「在不同層次上共同對一切真正的知識行為發揮作用」²的客體與事實。

米歇爾·傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）似乎為此問題找到出路。法國哲學家孔德（Auguste Comte, 1798-1857）提倡實證主義是真理的唯一判準，他認為人文學科不具有數學般嚴謹的方法論而予以輕視。傅柯正視人文科學的不夠嚴謹，方式是更加關注「人」這個基本概念。自文藝復興的人文主義強調人的地位開始，「人」的概念在歷史上越來越難掌握：人文主義觀點認為人因自律運作的理性，而不必依賴宗教信仰，從而讓人由神學中解放，但傅柯認為西方的人文主義是以理性主義為基礎，因此就其本質而言是虛偽的，因為人文主義所提出的是自然科學而非人文科學，人因理性提高價值的同時，也因理性而喪失了人性。因此傅柯晚年經常闡明其哲學評論計畫包含二個目標：確認西方理性興起的「歷史條件」，以及「當下的分析」。為的是挖掘理性背後的深層結構，思考理性是否真有客觀自律的基礎、人的思考之界限是什麼、以及該如何為現象規劃秩序。具體而言，傅柯思考的是陳述（énoncé）的多樣性，這種多樣性不具任何規律的語言學構造，但語言在部署它們的時候卻打開了一個不可思議的空間，明確涉及到悖論。³事物有可能藉由陳述在部署與悖論的矛盾上並置起來，陳述確實能相互對立或分層排序，而陳述之比較允許不同層級中的同一組合直接對照，也允許直接在同層級中選取某些組合而不需考慮其他構成的部分。但陳述這種運動、轉換，以及罕用面向與劃分的「空隙與碎裂的形式」，只有在稀有化的空間中才能操作。⁴

就其方法而言，傅柯的考古學觀點建議區分二種實際的建構：一種是言說的或陳述的，另一種以否定形式稱為非言說的或環境的。⁵在《監視與懲罰》中這二種建構得到肯定的區分，即可述形式與可視形式，二種形式不斷進行接觸、相互滲透，彼此間存在相互預設，卻不存在共同形式，既無雷同也不對

² 理查德·E·帕爾默。《詮釋學》。頁 136-138。

³ Michel Foucault 著，莫偉民譯。《詞與物：人文科學的考古學》（*Les Mots et les Choses: Une Archeologie des Sciences Humaines*）。上海：上海三聯書店，2016。頁 1-3。

⁴ Gilles Deleuze 著。楊凱麟譯。《德勒茲論傅柯》（*Foucault*）。台北：麥田，2000。頁 51-54。

⁵ Gilles Deleuze 著。《德勒茲論傅柯》。頁 89。

應。⁶但在可述與可視二個區域之間還存在一個「較為模糊、黯淡，且可能不易分析」的基本區域，其主要作用是中介。這是一個存在於早已被編碼的注視以及反省性知識之間的中間地帶：「它先於詞、知覺與姿態」，比「那些設法賦予這些表述以明確形式、詳盡應用或哲學基礎的理論更為堅實、更為古老、更不可疑並總是更為『真實』」。其中存在著秩序的純粹經驗與秩序存在方式的純粹經驗，傅柯設法分析的正是這種經驗。⁷

這種經驗在部署與悖論之間，關注的是歷史論述得以成立的權力來源，觸及到的是傅柯建立在考古學基礎上的「系譜學」（genealogy）。系譜學必須「記錄事件的獨特性」，並且在「最沒有希望的地方尋找它們」，對它們的出現保持敏感，甚至必須定義那些它們「不在場的情況，也就是它們仍未實現的時刻」。⁸其具體的操作方法與對細節的關注息息相關：

系譜學因此需要耐心以及對細節的知識，它依賴大量原始材料的積累。其「巨石紀念碑」是以「謹慎的、看似微不足道的事實，以及嚴格的方法」所建造……。⁹

系譜學追尋事物的差異以及對細節的解釋，其中每一事物都可以有多種解釋，沒有一種解釋是唯一、絕對正確的。系譜學就是記錄所有這一切解釋的歷史。

10

如果說系譜學的觀點讓自然科學與精神科學在不同層次上共同對一切真正的知識行為發生作用。那麼，就繪畫史的實踐而言，什麼樣的一部繪畫史能夠在此稀有的陳述空間中，顯現出這種稀有性與離散性元素的「邏輯登錄結果」¹¹？是否真存在這樣的繪畫史？假設真有一部這樣的繪畫史，藝術史學家該如何「陳述」？繪畫又該如何被描述與釋義？

⁶ Gilles Deleuze 著。《德勒茲論傅柯》。頁 89-92。

⁷ Michel Foucault 著。《詞與物：人文科學的考古學》。頁 6-7。

⁸ Michel Foucault. "Nietzsche, Genealogy, History". *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. ed. D. F. Bouchard, Ithaca: Cornell University Press, 1977. p.139-140.

⁹ Michel Foucault. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. p.140.

¹⁰ 邵軒磊。〈作為研究方法的系譜學〉。《政治科學論叢》，第三十四期，民國 96 年 12 月，頁 163。

¹¹ Gilles Deleuze 著。《德勒茲論傅柯》。頁 54。

第一節 以「細節」為途徑

就此而言，法國的藝術史學家丹尼爾·阿哈斯（Daniel Arasse, 1944-2003）在其著作：《細節：為了建立一部近看的繪畫史》（*Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*）¹²中，不僅直面大量而原始的材料，更充分回應了上述關於陳述繪畫史與詮釋繪畫的問題。

余伯特·達彌施（Hubert Damisch, 1928-2017）在《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》（*Théorie du nuage: Pour un histoire de la peinture*）中曾提到繪畫進程這個概念有個問題：「我們必須從中區分『模仿』與『風格化』，區分表現、繪畫內容的外延，以及伴隨著它產生的表達內涵。」他認為繪畫進程在風格中無法體現，因為「風格」這一個概念在藝術領域裡定義不明確、內涵也不明確。因此，我們既無法在風格以及可能制約它們的體系之間做出分辨，也無法不顧及它的品質、它代表的品味，去假設「存在著一個可以給予某一特定時代的繪畫創作以歷史一致性的結構制約，以及形式與表現的所有可能性的網絡系統」。然而，歷史背景仍給予了幾個符號與跡象一定的層次感以及一些特殊的負荷，允許藝術史學家圍繞著它們展開一個分析計畫：「就像是病理跡象學一樣，植入繪畫圖像的深層結構，從整體的符號學進程角度來把握這些符號。」¹³ 對阿哈斯而言，「細節」就被賦予了這樣的獨特性。

阿哈斯以「細節」為途徑詮釋符號（畫作）與闡述繪畫史的方式，乃透過「細節—徽志」（le détail-emblème）與「細節—高點」（le détail-comble）的特徵與功能分別建構出可述的形式與可視的形式。

¹² Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992. 《細節：為了建立一部近看的藝術史》（作者譯）一書，本文後續簡稱為《細節》。

¹³ 參閱 Hubert Damisch 著，董強譯。《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》（*Théorie du nuage: Pour un histoire de la peinture*）。臺北市：揚智，2002。頁 17。

壹、「細節—徽志」

「細節—徽志」的特性在阿哈斯的繪畫史陳述中顯現於二個面向：一是凸顯以「細節」闡述古典繪畫的有效性，二是細節在古典繪畫之再現中所具有的徽志性效果。

一、凸顯以「細節」闡述古典繪畫的有效性

阿哈斯藉由細節闡述古典繪畫體系與現代繪畫、北方佛拉芒之宗教繪畫發展出的「虔敬」（*dévotion*），以及繪畫接受之歷史三者之間的差異。這樣的區分顯現出阿哈斯之認識論所涉及的範圍在《細節》中具有二種層面的策略性意義：第一、排除現代繪畫與北方佛拉芒繪畫，將他主要的闡述對象——古典繪畫體系區隔獨立出來；第二、預示近看繪畫的感知經驗與古典繪畫體系秩序之間所存在的矛盾。第一個層面阿哈斯透過上述「細節—徽志」的第二個面向：「細節在古典繪畫之再現中所具有的徽志性效果」來闡述；第二個層面阿哈斯則在《細節》中劃分出相對於「畫作的徽志」（*l'emblème du tableau*）的第二大部分——「位移的畫作」（*le tableau disloqué*），透過「細節—高點」的功能來理論。

二、細節在古典繪畫之再現中所具有的徽志性效果

阿哈斯的闡述可以劃分二大區塊來看，首先是透過畫家征服細節的三個過程，闡述義大利文藝復興繪畫體系的萌生與建立；其次是藉由畫家描繪細節之技術能力與判斷能力的雙重展開，說明十七至十九世紀古典繪畫體系的變化與衰頹。「細節—徽志」對應的是「言說的」語言與秩序的機器論。

貳、「細節—高點」

反之，「細節—高點」凸顯出秩序的悖論，它是阿哈斯的理論對象，涉及到「非言說的」觀看經驗與社會場域。在此悖論中阿哈斯建立了二對細節的概念：「切分的細節」（*détail-dettaglio*）與「特定的細節」（*détail-particulare*）、「圖像性」（*iconique*）細節與「繪畫性」（*pictural*）細節，來論述近看繪畫所看

到的局部不透明性所引發的事件，以及感知經驗。「細節—高點」的功能在於吸引目光、製造「差異」(écart)，這些「差異」的「私密」(intimités)使圖像產生多重意義，觸及畫作、畫家以及觀者的目光三者之間的關係。從而突破圖像學家所認為的畫作只有一個主導意義的立場。阿哈斯對於「私密」之細節的詮釋，奠基在「錯時論」(anachronisme)的觀點上，經由「意義的聯想」

(associaient les idées)，並借助佛洛伊德之《夢的解析》(L'Interprétation des rêves)中的「夢的工作」(le travail du rêve)為工具，其實踐所累積的成果逐漸發展出自身的語境。

透過古典符號學的再現與部屬理論，阿哈斯連結了以「細節—徽志」所闡述的「可述的形式」，以及以「細節—高點」所論述的「可視的形式」。二種形式之間雖彼此相互關聯與滲透，卻不存在共同的形式。藉由這種建立在系譜學觀點上的詮釋與陳述方式，阿哈斯展現出了尼采在〈歷史學家的藏匿〉中所說的：「一種能使事物回還的力量」，歷史因而「再度被至於天平之上，而成千上萬過去的隱情和秘密都從它們藏匿的地方匍匐爬出」。¹⁴

第二節 關於阿哈斯

壹、 阿哈斯與細節

一、 聚焦於例外的差異與悖論

阿哈斯的藝術史研究特點在於聚焦於系統與原則裡的「例外」。他曾在《繪畫中的主題—論分析的圖像學》(Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique)一書中表明：「每個例子都同樣面臨著藝術史方法的微妙問題：如何構思和解釋藝術史上的例外。」¹⁵這些畫作中吸引目光、產生「差異」的例外，也是繪畫中最吸引阿哈斯的地方。他曾說如果要他談建築，

¹⁴ 尼采 (Friedrich Nietzsche) 著，余鴻容譯。《歡愉的智慧》(The Joyful Wisdom)。臺北：志文出版社，1982。頁 90。

¹⁵ Daniel Arasse. *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*. Paris: Flammarion, collection Idées et Recherches, 1997. p.5.

情況也是一樣的。在油畫或壁畫中，總是那些「差異」之處召喚著他，而且一向如此。對於「作品中奇特以及私密的部份巧妙的變形為秘密的訊息」¹⁶感到好奇，成為阿哈斯進一步研究解讀繪畫隱匿之謎題的驅動力。形成悖論的差異一旦解決，無論是「對真命題的理解，或偽命題的排除」，都能讓思考向前邁進一步。¹⁷

這些差異都是繪畫中的細節。阿哈斯對細節的想法源於兩次特殊的經歷，與近看繪畫的經驗有關。最早是在布魯日（Bruges）的美術館看到一幅〈聖烏舒拉的遺骸盒〉（*Châsse de sainte Ursule*），另一次則是因為祖巴蘭（Francisco de Zurbarán, 1598-1664）的〈聖薇羅妮克〉（*Véronique*）。¹⁸阿哈斯觀看〈聖烏舒拉的遺骸盒〉時，這件優雅的佛羅倫斯作品沒有玻璃罩保護。當他走近約五十公分處時，看到畫中人眼睛裡的一滴淚正流淌而出，這讓阿哈斯感受到突如其來的驚異。而〈聖薇羅妮克〉在另外一種意義上也讓阿哈斯驚異莫名，因為原本從遠處可以清楚看到聖薇羅妮克的頭巾上印著一個耶穌頭像，但走得越近，人物的臉孔就越看不清楚。這些驚異也正是畫家追尋的效果，其中人與繪畫的關係讓阿哈斯感到動容。從那一刻起阿哈斯意識到：做為一位藝術史學家與教授，以從遠處拍攝的複製品全貌講述繪畫史當然非常有趣，然而，如果走近繪畫，就能看到諸如「佛羅倫斯繪畫中的眼淚」或者「祖巴蘭筆下的耶穌聖容」這類的細節。觀看的方式不一樣，看到的結果就不同。對阿哈斯而言，細節意味著一種新的繪畫史，一種「近看」的繪畫史。

二、 攝影的細節

解析既成的作品與相關的參照文本之間存在著什麼的問題，與阿哈斯在觀看與知識之間所操作的藝術詮釋息息相關。他曾提到大學低年級的學生因為缺乏文化知識，尤其對宗教方面所知有限，所以為他們上課是件很美妙的事。因為畫面的作用在於協助觀者想起一些事情，如果丟失對它要說之事的相關參照

¹⁶ Daniel Arasse. *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*. p.15.

¹⁷ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*, Paris: Éditions Denoël, 2004. p.177.

¹⁸ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.185-187.

文本，光看畫面便得不到它要傳達的訊息，繪畫因此成了一個謎。¹⁹然而，正是因為學生缺乏了禁錮想像的學識，有時反而可以做出很精彩的描述。

這樣的方法論一開始即實踐在阿哈斯研究的初步階段：他認為從遠處看來的繪畫無法真實反映靠近繪畫時的視覺經驗，所以在直接面對繪畫時，阿哈斯不僅會用相機拍攝作品的全貌，也會拍攝細節，包含邊框。這麼做是因為在現今美術館的環境下，往往因時間有限而難以發現或意識到某些東西。拍攝的目的的一方面為的是回去有時間細看，另一方面是因為阿哈斯發現長時間地注視作品後，眼光不再貪婪地試圖從畫面中捕捉、獲取信息，而是變得飄移不定，此時畫中一些東西會自己浮現而出。²⁰這是阿哈斯做為一位藝術史學家抵抗圖像知識慣性的第一步。經由眼睛的直覺，而不是藉由已知的知識來觀看，這一點對阿哈斯而言十分重要。

藝術史學家紀堯姆·卡塞格林（Guillaume Cassegrain）曾嘗試指出阿哈斯這種攝影作法的目的：

……這表現出繪畫如何「產生圖像」，也就是說它是如何以自己的方式再現其表徵條件。細節，主要是照片所捕捉到的細節，說的就是這種支配表徵的透明性與不透明性之間的對話。我看到了具象的事物，同時也看到了允許這種表徵的繪畫。對於丹尼爾·阿拉斯來說，攝影與其繪畫細節開啟了一個豐富的研究領域，允許他、甚至一度使他遠離繪畫，也因為他遠離了繪畫——故能說明繪畫再現複雜而矛盾的模式。²¹

攝影所看到的細節，相對於整體的部署而言，是目光錯位下的差異。在阿哈斯看來，差異具有召喚目光的功能，它構成裂縫，成為觀察畫作中有甚麼東西在思考的入口。

¹⁹ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.204-205.

²⁰ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.178-179.

²¹ Guillaume Cassegrain. “L’objectif. Daniel Arasse et l’usage de la photographie.” *Figures de l’art*. (2009) : p.118.

貳、 阿哈斯與繪畫史

一、 從文學到藝術史

阿哈斯於 2003 年去世之前，出版了十四本著作，以及一百四十多篇文章。1944 年出生於阿爾及利亞的阿哈斯，其執教生涯始自 1968 年，直到臨終前不久還身兼法國高等社會科學院（EHESS）研究導師。

藝術對阿哈斯的觸發始於青少年時期與父母到義大利旅行，當下受到文藝復興時期繪畫的震撼（特別是拉斐爾的畫作）；同時在父母的解釋下，明白繪畫不僅在說故事，繪畫還會「思考」。²²1965 年，阿哈斯進入法國高等師範學院（École normale supérieure）就讀文學，開始自修藝術史，並於 1968 年發表了碩士論文《馬索利諾·達·帕尼卡萊的形象與空間結構》（*Figure et structure de l'espace chez Masolino da Panicale*），獲得古典文學學位。1968 年至 1971 年，阿哈斯在巴黎第四大學藝術史系擔任助教，教授 15 世紀至 19 世紀的現代藝術，1973 年至 1982 年轉任巴黎第一大學。其間阿哈斯曾是羅馬的法蘭西學院成員（1971-1973），後因與主任喬治·瓦利特（Georges Vallet, 1922-1994）的分歧而離職。

在羅馬期間，阿哈斯受到法蘭西斯·葉茲（Frances A. Yates, 1899-1981）的《記憶之術》（*The Art of Memory*）所吸引，於 1975 年將義大利文版的《記憶之術》翻譯成法文，這本書也是他翻譯的第一本著作。阿哈斯視「記憶之術」（l'art de la mémoire）為解答文藝復興繪畫的關鍵（另一個關鍵是「虔敬」）²³，並且透過其自身研究的多樣性，以及熱衷於教學與分享其發現，成為一位重要的舵手——「記憶之術」在法國為藝術史學家開闢了廣闊的領域。

24

綜觀阿哈斯所翻譯的文章及書籍，以義大利文與英文為主，在阿哈斯學術養成的年代，歐文·潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）成為德國藝術史

²² Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.101.

²³ 關於「記憶之術」、「虔敬」，以及二者之間的關聯，參閱本文第一、二章之分析。

²⁴ 參閱 Benoît Chantre. "L'ange radiophonique." *Esprit*. June (2006) : p.112.

的核心人物，他許多散文與文章從 1967 年起陸續被翻譯成法文。1996 年，阿哈斯在講堂上陸續發表對潘諾夫斯基論文的評論與分析，並翻譯了潘諾夫斯基的幾本著作。事實上，早在 1972 年，阿哈斯即翻譯了李格爾（Alois Riegl, 1858-1905）的〈自然的作品與藝術的作品〉[*Oeuvre de la nature (Naturwerk) et œuvre d'art (Kunstwerk)*]、貢布里希（E. H. Gombrich, 1909-2001）的〈象徵的圖像：新柏拉圖思想中的視覺形像〉（*Icones symbolicae: the visual image in Neoplatonic thought*），以及沙皮諾的〈惡魔的陷阱——梅羅德祭壇的象徵主義〉（*Muscipula diaboli, le symbolisme du retable de Mérode*）等等文章，²⁵從而開啟了他對圖像學的批評。

從阿哈斯的著作可以看出他廣泛的求知慾與知識，如：1987 年的《斷頭臺與恐怖的圖像》（*La guillotine et l'imaginaire de la terreur*）講述的是這個知名的恐怖器具迷人的「文化歷史」、2001 年《安塞爾姆·基弗》（*Anselm Kiefer*）分析這位德國藝術家的作品與西歐一些主要的知識分子及繪畫傳統的對立。但阿哈斯最愛的還是義大利以及義大利文藝復興時期的繪畫。1982 到 1989 年，他再次回到義大利，在佛羅倫斯擔任法國研究院院長，並籌組了法國電影節；《李奧納多·達文西—世界的節奏》（*Léonard de Vinci, Le rythme du monde*）這本巨著獲法國文化部頒發馬勒侯獎（*Prix André Malraux*）²⁶；除此之外，當然不能忽略充滿豐富插圖和精闢分析的《義大利的聖告圖：一部透視的歷史》（*L'Annunciation italienne, Une histoire de perspective*）。

二、 思想與闡述

阿哈斯的作品完美的印記出他所處的世代是結構主義與符號學的世代。就此而言，克勞德·李維史陀（*Claude Lévi-Strauss, 1908-2009*）、羅蘭·巴特（*Roland Barthes, 1915-1980*）、安伯托·艾可（*Umberto Eco, 1932-2016*）是他的參照對象。高等師範學院（*l'Ecole Normale Supérieure*）在夏季所舉辦的一系列藝術史研討會，可說是決定阿哈斯思想闡述之處。在這個歐洲夏季符號學高

²⁵ 關於阿哈斯翻譯的文章與著作，參閱本文附錄二。

²⁶ 法國文化部於 1996 年以 *André Malraux* 為名設立的文學獎，用來獎勵以藝術創作為主題的作品，阿哈斯於 1997 年成為該獎項的第一位得獎人。

峰會上，阿哈斯受到路易·馬杭（Louis Marin, 1931-1992）運用符號學研究文藝復興與巴洛克繪畫的方法，以及達彌施提出的各種方法論命題所吸引，三人不斷的對話與爭論，使他們日後成為親密的朋友與同事。²⁷

達彌施與阿哈斯同為法國高等社會科學院藝術史中心的支柱，相較於傳統的藝術研究，他們代表著法國新一代的藝術史學家，引領著法國藝術的批評。達彌施在阿哈斯的葬禮致詞中也曾表示：他們常常對藝術史觀點意見相左，甚至因其中兩三個爭論而導致友誼受損，爭執時自尊心往往占了上風。但是當阿哈斯的視野深化與擴展，他分享的慾望會更強烈，反而強化了彼此的友誼。阿哈斯自己就曾表明《細節》的副標題「為了建立一種近看的繪畫史」是為了向達彌施及他的著作《雲的理論—為了建立一種新的繪畫史》致敬。²⁸這種亦師亦友的關係常常刺激著阿哈斯的藝術史研究工作。

從阿哈斯身為歷史學家的角度而言，傅柯對他有很大的影響。這一點從阿哈斯認同傅柯式的知識考古學與系譜學，也就是劃定偉大的話語結構可以明確的應證。但另一方面，阿哈斯也是著名藝術史學家安德烈·夏斯泰爾（André Chastel, 1912-1990）的學生。阿哈斯最初在夏斯泰爾門下開始他的博士論文：《錫耶納的聖貝納丹所處之藝術與社會環境》（*Art et société autour de saint Bernardin de Sienne*），對於義大利文藝復興的原始興趣很大部份要歸功於這位圖像學大師的教導。只不過一次在佛羅倫斯遇上論文被偷走的意外後，阿哈斯決定更換博士論文的題目：從聖貝納丹過渡到一個更大的題目——「記憶之術」與「修辭的藝術」（*l'art de la rhétorique*），導師也從夏斯特爾變成藝術符號學大師馬杭。²⁹

關於上述幾位學者，特別是馬杭、達彌施二人對阿哈斯藝術史觀與論述的直接影響與作用，筆者後續隨著論文的進行有更深入而明確的說明。

²⁷ 參閱 Danièle Cohn. "Portrait de Daniel Arasse". *Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique*. 1(2013): p.9.

²⁸ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.187-188.

²⁹ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.101-108.

三、 實踐與挑戰

過世前三年左右，阿哈斯的表述方式與形式開始有了明顯多元的變化。在 2000 年出版的《我們什麼也沒看見：描述》（*On n'y voit rien: Descriptions*）一書中，阿哈斯的筆調少了學術著述的風格，倒像文學的散文形式，其中內含一系列從弗朗切斯科·德·柯薩（Francesco del Cossa, 1430-1477）到狄亞哥·維拉斯奎茲（Diego Velázquez, 1599-1660）的六幅作品，六段分析性的文章，雖然都是透過顯性與隱性對話的形式，卻是藉由二元對立的操作，分析繪畫、同時揭示圖像學與符號學兩種不同研究闡釋的方法與辯證關係。2003 年 12 月離世時，阿哈斯留下兩部未完成的作品：《作品的藝術—藝術理論與作品史》（*L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres*），以及《遺失的印象》（*The Reflet perdu*）。據阿哈斯夫人凱薩琳·貝達德（Catherine Bédard）描述，後者的靈感來自阿哈斯犀利的目光，是部虛構的偵探小說。³⁰阿哈斯晚年帶著藝術史專業向文學靠攏（或者「回歸」）的傾向，是如此的有跡可循。似乎由於已知生命即將邁向終點，而試圖讓藝術更接近讀者與觀眾，讓受眾範圍超越過去的藝術史學家及藝術愛好者，接觸到更多的人群。

最明確的證據是 2003 年夏天，「法國文化」（France Culture）廣播電台所播放的一系列由阿哈斯所主講的西方繪畫史專題的節目，該內容收錄於《繪畫史事》（*Histoires de peintures*）一書，後集結於 2004 年出版。貝達德在為這本著作所寫的序言中指出：這二十五個阿哈斯從 2001 年秋天開始錄製的繪畫故事，如同二十五幅畫作，它們建構出阿哈斯的自畫像。³¹阿哈斯在節目播放的同一年離世，這本書可以說呈現其思想最穩定而成熟的狀態，更何況這是出自他本人以聲音所留下的第一手資料，因此，《繪畫史事》無疑是本文的重要參照。

仔細閱讀《繪畫史事》，可以看出阿哈斯是一位出色而又活潑的思辨者。他在預料到可能喪失行為能力及生命的前提下，有意識的藉由不同的方式工

³⁰ Catherine Bédard. "Daniel Arasse : Autoportrait en historien, 25x20". *Histoires de peintures*. p.14.

³¹ Catherine Bédard. "Daniel Arasse : Autoportrait en historien, 25x20". *Histoires de peintures*. p.14.

作：一方面拉近聽眾、讀者與藝術作品的距離，打開不同的觀看途徑；另一方面，也為自己的畢生的思想脈絡、方向與方法留下日後研究者所需的依據。

生命的最後一年，阿哈斯為盧森堡博物館策劃了紀念波提切利（Sandro Botticelli, 1445-1510）展。這個展覽於 2003 年在巴黎舉行首展，之後轉往佛羅倫斯時略有更動。起初，阿哈斯對於這個計畫頗有疑慮，然而，一旦把注意力集中在藝術家以及作品上，他便充滿無限的熱情，最終呈現出一種近看波提切利作品的嶄新方式。³²2003 年 12 月 14 日，阿哈斯罹患肌萎縮性肌髓側索硬化症（俗稱漸凍人症）二年後，於巴黎辭世，享年五十九歲。

參、 阿哈斯的研究現況與限制

一、 外文研究現況

2003 年底阿哈斯去世之後，法國學界陸續舉辦了多次以阿哈斯為主題的研討會。2006 年 6 月 8 日至 10 日，國立藝術史研究所—INHA（National Institute of Art History）、法國高等社會科學研究院—EHESS（l'École des hautes études en sciences sociales）、巴黎第一大學（université Paris I Panthéon-Sorbonne）、法國高等師範學院，以及圖爾大學（université de Tours）的文藝復興高等研究中心（le Centre d'études supérieures de la Renaissance），籌組了為期三天的「丹尼爾·阿哈斯紀念研討會」（Colloque Daniel Arasse）。與會的知名學者專家分別就「眼睛的部分」（La part de l'oeil）、「愛慾的形象」（Figures de l'amour）、「細節」（Détails）、「理論與方法」（Théories et méthodes）以及「現代性」（Modernités）等五個主題進行發言討論，包含達彌施在內的二十一篇研討會文論，集結於 2010 年 10 月出版，名為《丹尼爾·阿哈斯：一位藝術史學家》（Daniel Arasse. *Historien de l'Art*）。³³

³² Bernard Aikema. "Obituary of Daniel Arasse (1944-2003)". *The Burlington Magazine*. CXLVI. 1210-1221 (2004) : p.405.

³³ *Daniel Arasse: Histoires de l'art*. Paris: INHA, 2010.

同樣在 2006 年六月，《精神》（*ESPRIT*）雜誌刊載了以《在繪畫面前：丹尼爾·阿哈斯》（*Devant La Peinture, Daniel Arasse*）為主題的六篇文章：³⁴ 包含了伯努瓦·尚特（Benoît Chantre, 1963-）所寫的介紹文〈廣播天使〉（*L'ange radiophonique*）、三篇以阿哈斯對文藝復興繪畫的相關思考——細節、觀看、透視、私密……等等概念為主體的論文、一篇論及辛蒂·雪曼（Cindy Sherman, 1954-）的現代性議題的文章，³⁵以及最後一篇阿哈斯所寫關於蒙田（Michel de Montaigne, 1533-1592）的論述。³⁶第一篇錢特所寫的介紹文中，節錄了阿哈斯夫人貝達爾與藝術史學家菲利浦·摩爾（Philippe Morel, 1953-）所共同整理的〈阿哈斯完整書目〉（*Bibliographie complète de Daniel Arasse*）其生平簡介與主要著作的部分附於該文章之後，³⁷這份〈阿哈斯完整書目〉的整理，可謂日後學者研究阿哈斯時，重要而可靠的參考資料。

2008 年 9 月，由讓—諾埃爾·布雷特（Jean-Noël Bret）與伯納德·拉法格（Bernard Lafargue）所籌組名為「關於丹尼爾·阿哈斯」（*Autour de Daniel Arasse*）的研討會在馬賽舉行。這個研討會從阿哈斯面對藝術研究的態度，一種尼采式的「歡愉的智慧」來進行討論，研討會主要內容分別為：「愉悅地做藝術史」（*Faire joyeusement de l'histoire de l'art*）、「藝術作品之愉悅知識的詩學」（*Les poétiques du gai savoir des œuvres d'art*）、「令人歡愉的圖像學分析」（*L'iconographie analytique jubilatoire*），以及「反思錯時論的啟發」（*L'euristique de l'anachronisme réfléchi*）。研討會的內容於 2009 年 10 月集結於波城大學（*Université de Pau*）的出版刊物—《藝術的形體》第 16 期（*Figures de l'art 16*）出版。

時至今日，引用阿哈斯研究成果的文章多不勝數，關注阿哈斯研究的個別研究論文也持續的出版，諸如：2011 年，簡·布蘭克（Jan Blanc）的〈丹尼爾·阿哈斯與十七世紀的荷蘭繪畫〉（*Daniel Arasse et la peinture hollandaise du*

³⁴ “Devant la peinture, Daniel Arasse”. *Esprit*. June (2006).

³⁵ Véronique Gudinoux. “Questions sur l’art aujourd’hui: Cindy Sherman”. *Esprit*. June (2006): p.140-148.

³⁶ Daniel Arasse. “Montanus Fingebat: sur une rature de Montaigne”. *Esprit*. June (2006) : p.160-171.

³⁷ Benoît Chantre. “Introduction. L’ange radiophonique”. *Esprit*. June (2006) : p.111-115.

XVIIe siècle)；2014年，莎拉·隆戈(Sara Longo)的博士論文《丹尼爾·阿哈斯藝術理論中的觀看與知識》(Voir et Savoirs dans La Théorie de l'Art de Daniel Arasse)；以及2016年，寶琳娜·法巴(Paulina Faba)的〈尋找文藝復興繪畫的軌跡：丹尼爾·阿哈斯的遺產〉(Trajectories of Looking in Renaissance Painting: The Legacy of Daniel Arasse)等等。

其中特別值得注意的是隆戈的博士論文《丹尼爾·阿哈斯藝術理論中的觀看與知識》。此論文前二部分對於阿哈斯的思想背景、與其他藝術史學家的往來，以及其知識論的形成，有非常詳細的爬梳與闡述；第三部分則以《細節》為論述對象，意在透過巴特《文本的快感》(Le plaisir du texte)揭示閱讀阿哈斯這本著作時所感受到的混亂與視線的混雜性，更重要的是嘗試指出阿哈斯所建構的「凝視理論」(théorie du regard)框架。然而，其所建立的「凝視理論」之可能框架建立在《細節》一書的〈前言〉之上，對於理論對象的理解是透過文獻的闡述來產生可能的主題，這無疑落入阿哈斯所謂的詮釋「陷阱」³⁸之中，概略的抹平了阿哈斯在《細節》中所要予人「看到」的「真實」。³⁹做為一位以《細節》與阿哈斯為研究對象的研究者而言，這樣的論述方式與研究方法，是本論文在一開始便極力所要避免的，也因為如此，本論文的研究結果方能夠進一步與隆戈的論文相互對照，產生更多的探討。

相較於法國學界對阿哈斯研究的累累成果，阿哈斯大部分作品並沒有被翻譯成英文。諷刺而有趣的是，到目前為止，阿哈斯引起英語系國家注意的著作有一半是他對於幾位藝術家的探索，包含：達文西、維梅爾，以及安賽姆·基

³⁸ 在《細節》一書的〈後記〉(postface)中，阿哈斯以幾個與細節有關的事件，指出諸如偉大的藝術史學家邁耶爾·沙皮諾(Meyer Schapiro, 1904-1996)與潘諾夫斯基都可能對細節產生錯誤的分析。原因是繪畫中的細節如「捕鼠器」(souricière)一樣，誘捕著闡釋者的解釋慾望。這種陷阱之所以產生，是因為史學家對細節的解釋，是藉由比較外部的文本或圖像，而不是在畫作本身中尋求。其中夏皮羅在方法論上證明了比潘諾夫斯基更強的一致性，然而，過度證實的解釋，更顯現出一種不希望放棄文本支持其傑出解釋的渴望。在阿哈斯看來這無疑是最具有破壞性之處，因為二位圖像學家忽略了畫作能透過對細節的內部安排，設計並詳述其本身的訊息。這是阿哈斯做為一位藝術史學家對於知識慣性的抵抗，如同他在《我們什麼都沒看見：一部別樣的繪畫描述集》(On n'y voit rien. Descriptions)與《繪畫史事》(Histoires de peintures)中不斷高聲重複不要讓自己的書本知識阻礙了視野，為的即是拒絕理論的誘惑與侵略性。參閱 Daniel Arasse, *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992. p.364-368.

³⁹ 關於阿哈斯的「凝視理論」與框架，請參閱本文第六章第六節。

佛 (Anselm Kiefer, 1945-)。另一半是其他三本著作：1979 年的《透視中的人：早期義大利文藝復興繪畫》(*L'Homme en perspective. Les primitifs d'Italie*)、1989 年的《斷頭台與恐怖的想像》，以及 2000 年的《我們什麼也沒看見：一部別樣的繪畫描述集》。

二、 中文研究現況與研究限制

臺灣目前仍未有任何相關的論文研究出現。大陸方面，近幾年則對阿哈斯的關注持續加溫：北京大學出版社陸續在 2006 年 6 月與 7 月出版學者董強所審校的《我們甚麼也沒看見：一部別樣的繪畫描述集》以及《繪畫史事》，接著在 2014 年 8 月出版學者李軍所翻譯之《拉菲爾的異象靈見》(*Les Visions de Raphaël*)，筆者於 2015 年參加 Villa I Tatti 在南京大學舉辦的文藝復興研討會時，據悉阿哈斯的重要理論作品《細節》也正在翻譯中，可惜本論文進行期間，未能看到中文版問世。論文方面，則有一篇中央美術學院學生鄭伊看於 2011 年完成的碩士論文：《貼近畫作的眼睛或心靈：達尼埃爾·阿拉斯式的藝術史方法研究》，部分內容節錄於李軍教授翻譯的《拉菲爾的異象靈見》之附錄裡。這篇論文為華文世界接觸阿哈斯的目光、細節、私密與錯時論等幾個議題，提供了最初的認識。最近的一篇論文則是 2019 年，丁淑麗的《達尼埃爾·阿拉斯藝術鑑賞理論》。

上述相關研究現況也突顯了本論文有一定的研究限制。特別是臺灣目前沒有與阿哈斯有關的任何研究以及著述翻譯，以致於研究初期的資料收集較顯困難。此外，從「近處」來看阿哈斯及其關於細節的藝術史研究，研究對象有二：除了文本以外，還有作品自身。兩者皆需要緊密的貼近文本與從事田野調查的工作，然而，受限於地理區域，一直是在臺灣從事西方藝術史研究的侷限之處。

論文研究期間，幾次實地往返，為的是讓上述研究窘境得以緩解。特別是 2015 年參加哈佛大學在佛羅倫斯的義大利文藝復興研究中心 (Villa I Tatti) 所舉辦的名為「義大利文藝復興的空間」(*Space in Renaissance Italy*) 的研討會。此研討會從三月分申請，到十月份回到亞洲的南京大學發表研究結果，最重要

的部份是六月底開始將近一個月的時間，每天以佛羅倫斯為主，進而向周邊托斯卡尼地區的城鎮展開的實地研究。過程除了在期間內大量閱讀文獻，也得以在許多文藝復興藝術史專家的帶領下，確實的「近看」繪畫作品以及作品所在的環境，並有當面與信件往來請益的機會。另一方面，能夠自由使用、下載哈佛大學圖書館的線上圖書、期刊研究，以及調閱 Villa I Tatti 與佛羅倫斯藝術史研究所（Kunsthistorisches Institut in Florenz）等歷史悠久、藏書豐厚的圖書館館藏，得以稍加彌補筆者在臺灣所缺乏的阿哈斯之書籍與文獻的不足。

第三節 細節的疑難

是否存在阿哈斯的藝術理論或研究方法？一直以來，似乎是眾多談論或研究阿哈斯的闡述者無法確認的「謎」。筆者認為最主要是因為閱讀《細節》，感受不到它以「畫作的徽志」和「錯位的畫作」這二大部分所建立的四小部分：「矛盾」（Contradictions）、「部署」（Dispositifs）、「悖論」（Paradoxes），以及「私密」（Intimités），相互之間的關聯性。特別是阿哈斯在「悖論」中對感官經驗的陳述更是讓人難以釐清其中相關的邏輯。情況確實像隆戈在其博士論文中所提到的，《細節》令初次閱讀者感受到一種混亂的視線混雜性。⁴⁰其闡述從一個細節轉換到另一個細節，以看似無序（但事實上有其闡述策略）的歷史與地理性飛躍，積累著讀者的窒息感。如同藝術史學家喬治·迪迪—余伯曼（Georges Didi-Huberman, 1953-）所述，了解細節的先決條件屬於藝術史的一門真正歷史的範疇，極為複雜且具有策略性。⁴¹探究這個「謎」形成的來源，筆者認為主要有以下幾個原因：

壹、 細節固有的離散性質

畫作中的細節本身固有的會吸引目光「錯位」的特性，不僅對觀看繪畫來說是如此，對於試圖藉由閱讀《細節》勾勒出完整概念而言也是一樣，閱讀中

⁴⁰ Sara Longo. *Voir et savoirs dans la théorie de l'art de Daniel Arasse*. Art et histoire de l'art. Paris : Université. Panthéon-Sorbonne I, 2014. p.293.

⁴¹ Georges Didi-Huberman. *Confronting images*. University Park : The Pennsylvania State University Press, 2005. p.230.

一旦受到阿哈斯所描述的「細節」所吸引，深入細節便遠離了對於整體的理解。

貳、 碎片式的陳述

《細節》的陳述是由許許多多的「細節」所構成。它們就像碎片般的句子對抗著語意的構成，彼此之間在阿哈斯所建立的不同章節中，有時是同言反覆、有時作為區分，延續性的閱讀並沒有能夠建立出結構，只能擁有一個模糊性的概念。

參、 對觀點存而不論

就觀看經驗而言，阿哈斯在分析過程中引進變項，包含「細節—徽志」與「細節—高點」，以及二對細節概念：「切分的細節」與「特定的細節」、「圖像性」細節與「繪畫性」細節，卻沒有能夠真正對現象做歸納性的解釋，以至於個人的經驗在「細節」的分析中失落。就像他對《細節》的上半部分以部屬的理論原則暗示細節的關係時，也只是提出術語的簡單說明。統計上的顯著性，被細節的特殊性所分散，從而難以從觀念上加以理解。存而不論，是阿哈斯以繪畫史出發詮釋細節所不得不留下的疑難（或者說是刻意留下的疑難），也是本文主要的研究目的與嘗試解答的問題。

第四節 研究方法與問題

壹、 研究方法

阿多諾曾言：「整個藝術作品，或藝術全部，都是謎。藝術理論一向受其刺激才引發論述。」⁴²謎題之所以形成，真正的目的不是為了拒絕理解，反而是為了等待解答，儘管它具有難以解析的特徵。《細節》以繁多的「細節」所

⁴² Theodor Adorno. *Autour de la Théorie Esthétique : Paralimomena et introduction premier*. Paris : Klincksieck, 1976. 轉引自陳瑞文著。《阿多諾美學論：雙重的作品政治》。台北：五南，2010。頁 143。

構成的這種「星叢文體」，依陳瑞文所言，其「本身就是以打破『理性之我』的框限，獲取無限敞開的書寫行動，它為訴求一個更為綜合、更為開放的認識論來取代主體（我）認識論，讓認識問題陷入懸置狀態。」⁴³論述這樣的作品，必須透過重整與歸納，以作品的問題性為中心，藉由讓論述也處在問題性中，避免它呈現出流離失所的遊牧狀態。⁴⁴

是以在「解謎」阿哈斯如何詮釋繪畫與陳述繪畫史的研究目的下，本文以阿哈斯的《細節》為主要研究對象，採用文獻分析法與拉岡之精神分析法，分析阿哈斯如何以「細節」為途徑來詮釋繪畫、以及闡述繪畫史，並且在過程中逐步揭示幾個主要的問題。《繪畫史事》是本文「解謎」的重要線索來源。誠如阿哈斯夫人貝達德所言，這本集結阿哈斯過世同一年在「法國文化」廣播電台所播放的二十五個繪畫史專題，如同阿哈斯的「自畫像」，可謂最可靠的一手資料。筆者尤其關注於阿哈斯在《繪畫史事》中所指明的幾個關鍵議題如何在《細節》中操作，包含：（1）「記憶之術」的體系與古典繪畫體系的關聯；（2）阿哈斯解讀文藝復興繪畫的二把鑰匙：「從記憶到修辭的過渡」（le passage de la mémoire à la rhétorique）與「虔敬」；（3）阿哈斯詮釋「符號」（畫作）的方式：「意念的聯想」；（4）阿哈斯思考古典繪畫如何運作與論述「近看的繪畫史」（une histoire rapprochée de la peinture）之理論工具：佛洛伊德之《夢的解析》中的「夢的工作」；（5）阿哈斯論古典繪畫之再現方式的方法：古典符號學理論；（6）細節的功能：召喚目光、製造「差異」；（7）阿哈斯的繪畫史觀：「錯時論」。

為了確切分析阿哈斯以「細節」為途徑的繪畫史闡述策略，以及上述議題如何在《細節》中發揮作用，本論文文獻分析方法著重於遵循《細節》本身的形式法則與結構邏輯，旨在分析各構成要素之間的關係與規則，藉以指認與界定這些要素，以及要素間的關係如何表達。就阿哈斯在《細節》所建構的二種形式而言，這一點尤其顯現於分析阿哈斯以「細節—徽志」所建構的可述的形式。另一方面，「細節—高點」與「細節—徽志」不同，「細節—高點」是

⁴³ 陳瑞文著。《阿多諾美學論：雙重的作品政治》。頁 98。

⁴⁴ 陳瑞文著。《阿多諾美學論：雙重的作品政治》。頁 151。

阿哈斯所建構的可視的形式，是相對於可述的形式所提出之悖論。作為阿哈斯的理論對象，「細節—高點」的凝視理論框架建立在近看繪畫的感官經驗上，這種經驗是《細節》一書的核心。⁴⁵在探討阿哈斯如何建立其凝視理論的問題上，因為涉及到美學經驗所包含的快感、身體、材料與事件，只依靠藝術史學的認知與文本的分析顯然已不足以完全應對，筆者進而以拉岡理解佛洛伊德精神分析之技術與經驗的三個系統：想像、符號與真實為研究工具，對阿哈斯所建立的凝視理論框架做出交叉的比對、分析與論述，從而確認其理論框架的正確性與思考模式。在此方法論下，這些成為論題的焦點，顯現出方法論的問題即概念本身、概念的測量，以及一些更基本問題的指認。⁴⁶

貳、 研究問題

阿哈斯藉由繪畫中的細節在「看到」(voir)與「知道」(savoirs)之間建構可述的形式(細節—徽志)與可視的形式(細節—高點)、建立其關聯，以及構思近看細節的經驗理論。可見「細節」不僅是阿哈斯闡述《細節》繪畫史的導引，也是阿哈斯表現其思想與理論方法的路徑，可謂解「謎」的關鍵。本文章節的進行，因此逐步建立在以下幾個主要問題上：(1)以「細節—徽志」闡述繪畫史的效益性；(2)「細節—徽志」如何揭示古典繪畫體系的建立與轉化；(3)阿哈斯如何以「細節—高點」建立近看繪畫的經驗秩序；(4)阿哈斯如何架構其凝視理論；(5)阿哈斯如何連結「細節—徽志」與「細節—高點」；(6)近看的經驗引出什麼樣的陳述空間。

這些問題與本文章節的關聯如【表 1】所示：

⁴⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.9.

⁴⁶ Harmon, M. M. and R. T. Mayer. *Organizational Theory of public Administration*. Boston: Little Brown, 1986. p.288.

表-1 論文問題與章節

主要議題	論文章節
1. 「細節—徽志」闡述繪畫史的效益性	第一章 細節與歷史的連續
	第二章 細節與感知經驗
2. 「細節—徽志」如何揭示古典繪畫體系的建立與轉化	第三章 細節與古典繪畫體系的建立：義大利文藝復興繪畫
	第四章 細節的雙重展開：17-19 世紀歐洲繪畫
3. 阿哈斯如何連結「細節—徽志」與「細節—高點」	第五章〈「細節—徽志」之再現與部署〉
	第六章〈「細節—高點」與凝視理論〉
4. 阿哈斯如何以「細節—高點」建立近看繪畫的經驗秩序	第六章〈「細節—高點」與凝視理論〉
5. 阿哈斯如何架構其凝視理論	
6. 近看的經驗引出什麼樣的陳述空間	第七章〈私密與言說〉

從中可以發現本文的第一章到第四章著重於循序漸進的清楚揭示阿哈斯對其已知知識的佈局（可述的形式）；第五章與第六章則深入觸及阿哈斯所建立的理論原則與框架，以及第七章阿哈斯實踐其理論所形成的語境（可視的形式）。阿哈斯的細節理論最難解之處在於本文所提出的第三到第五個問題，特別是第三個問題，就本文的研究流程而言，是在對第四與第五個問題有了一定的理解之後才得以梳理與貫通。

第五節 名詞釋義與翻譯說明

壹、 名詞釋義

高點 (comble)：細節作為再現的徽志，最終可以成為畫作的「高度」(comble)。管理得好、掌握得好，在整體的部署中規劃正確，它就會是個「點」(point)。當細節成為畫作部署中的高點，意味著達到效果的完美結果，但同時又呈現出一種過度。這種過度的效果會吸引目光，改變人們看畫的方式，讓人從理性走向迷戀，從而為了觀看上的喜悅，最終破壞繪畫整體之部署，將畫作與個人的知識剝離。

切分的 (dettaglio) 細節：義大利文的 *dettaglio*，即法文中的「détail」，這個詞包含「切開」的意思，就像肉塊被屠夫「細切成節」一樣。就近看的繪畫經驗而言，所有觀者的目光都會「細切」(détaille) 繪畫，將繪畫一份份切開。眼睛切分畫面之物理層面的同時也會孤立出一些東西，這些東西就是阿哈斯所稱的「特定的細節」。因此「切分的細節」與「特定的細節」從屬同一對細節概念。

錯位 (dislocation)：「錯位」與「切分的細節」以及「特定的細節」這一對細節概念的特性相關聯。特定的細節會有脫位的傾向，以安格爾 (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867) 的話而言，即一個「微小的重要性」(petit important) 抵制「理性」(raison)，製造差異，它不屈服於整體的統一性，反而將之位移，波特萊爾因此稱之為「細節的暴動」(émeute des détails)，阿爾貝蒂則以一個有政治意涵的詞彙稱之為「騷亂」(tumulte)。另一方面，切分的細節同樣會使畫作位移，畫面上佈滿畫家的手法與觀者觀看的動作，這些動作不僅區隔了讓人沈浸於整體的要素，也剝離了空間部署的常規，涉及到二個切分的主體：畫家與觀者，阿哈斯稱之為「雙重錯位」。

部署 (dispositif)：指稱一種形式，是在給定的歷史時刻下的一整套關於可說與未被說的話語關係網絡之形成。它回應某個迫切性，因此具有主導性的策略功能；它是一種權力的遊戲，理性而具體地介入各種權力關係，一方面促使其朝特定方向發展，一方面遏制它，穩定它並加以利用，因此必然與特定的知識侷限，以及特定的知識類型相關聯。

差異 (écart)：「差異」涉及到畫作圖像所帶有的私密性，指的是畫家透過對於細節看似微不足道的處理與選擇，顯現出畫家在畫作陳述中的存在感，造成目光錯置的局部「差異」。

圖像性 (iconique) 細節：構成圖像的細節，一般與畫中傳遞的訊息有關。指的是人們所能意識到的一個持續完美模仿至「最小細節」的透明圖像。「圖像性細節」與「繪畫性細節」同屬一對細節的概念。

私密 (intimités)：指的是畫家在作品中所留下的秘密，體現畫家與再現之細節的私密關係。如今畫作懸掛的方式改變，照相機的鏡頭出現，才得以看到畫家本來不是畫給觀眾看的東西。阿哈斯認為這是藝術史應該挖掘的領域之一，揭示其特殊性，看到畫家隱匿的意圖，是一種始料未及的思考方式。

特定的 (particolare) 細節：阿哈斯以義大利文加以表述，與切分的細節為同一對細節的概念。指的是人物、物體或整體的一小部分，作為再現物的細節出現在畫作中，是某再現物的特殊部分，例如：麵包上的細渣。

繪畫性 (pictural) 細節：與「圖像性細節」相反，「繪畫性細節」並不傳遞訊息。它是人們所能看到的經過處理的繪畫物質，可以說是繪畫在它的始動狀態，攜「形象性之力」向著圖像轉變，但尚未化身為形象，而是以色點、油彩的淌痕顯現其自身的在場。

史詩畫 (storia)：出自阿爾貝蒂 (Leon Battista Alberti, 1404-1472) 在其 1435 年出版的《論繪畫》(On Painting) 中所提出的概念。阿爾貝蒂認為畫作的偉大，並非畫出「龐然大物」(colosse)，而是要畫出一個有人物參與行動的結構，即「史詩畫」。阿爾貝蒂將「史詩畫」的組成模式稱為「構圖」

(Compositio)，以人體做為構圖的引喻，包含四個階層：最小的組成部分是表皮，表皮組成四肢，四肢組成身體，最終身體構成一則「史詩畫」。「構圖」從修辭學衍生出組織模型，並精確轉移到繪畫的概念，與語言結構相對應。因此「storia」的本意更貼近「故事」而非「歷史」，它的描繪主題不僅包含歷史事件，還包含其他諸如神話、寓言等等。

貳、 翻譯說明

Daniel Arasse：人名的譯法各地略有不同，在此不一一列舉，僅就本文主要研究對象提出說明。**Daniel Arasse** 在中國大陸習慣譯為「達尼埃爾·阿拉斯」，本文依循臺灣學界習慣使用的譯法，統一譯為「丹尼爾·阿哈斯」。

虔敬/靈修 (dévotion)：「dévotion」在阿哈斯的文本中有二種意涵：其一指的是對宗教（通常是一種神論，尤指基督教）及其實踐的真誠與熱切的依戀，本文譯為「虔敬」，藉以區分阿哈斯對十五世紀末古典化前義大利的「虔信」（pieuse）的圖像之闡述；其二，阿哈斯將「虔敬」視為解答文藝復興繪畫的二個關鍵之一，強調的是十四世紀起宗教繪畫發展的重心逐漸轉移到「感動信徒」的功能上，而這種轉變的特點在於一種新實踐的發展，這種新實踐即「靈修」（dévotion）。

快感 (plaisir) 與痛快 (jouissance)：「快感」對應於「痛快」，從心理學的角度而言，快感並不單純指稱快樂的感覺，而是指一種心理運作的原則，佛洛伊德稱之為「快樂原則」。快樂原則就是以取得快感，避免不快為唯一目標的原則。「jouissance」在中文翻譯中，常見的有「痛快」與「絕爽」，在法文中基本上是指「享受」（enjoyment），有性的意涵。只不過英文的 enjoyment 一詞並無此意涵，因此，在多數拉岡著作的英譯本中，都保留法文原文。本文為了清楚區分遠看繪畫整體與近看切分出細節的經驗差異，將「jouissance」譯為「痛快」以對應於「plaisir」的「快感」（快樂原則）。⁴⁷

再現、表徵 (représentation)：依據阿哈斯在文本中以古典符號學所定義之部署的概念，涉及「畫作中」的「繪畫機器」之操作手法，譯為「再現」；涉及「畫作前」的「成品」譯作「表徵」，以示區別。

⁴⁷ 參閱 Dylan Evans 著，劉紀惠、廖朝洋、黃宗慧、龔卓軍譯。《拉岡精神分析詞彙》（*An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*）。台北：巨流，2009。頁 151。

第一章 細節與歷史的連續

阿哈斯的研究界域主要集中在十四世紀末到十九世紀後半葉。這段阿哈斯所稱的「古典時期」看似跨度長遠卻有其歷史連貫性，其中「模仿自然」在繪畫實踐與理論中佔據著主導的地位。阿哈斯在《細節》一書中曾提到他對於細節所進行的歷史研究，考量的是在觀者身上所激起的反應，這些比任何論述都更早發生的反應決定了作品在歷史上的存在，包含它們的成功、留存、消失、肢解或者細節的缺失。⁴⁸歷史是實證性與經驗性的建構，如同德勒茲（Gilles Louis René Deleuze, 1925-1995）所說的：「每個時代都有一種獨特的觀看與訴說世界的方式，反過來說，在看與說的方式還未改變之前，一個時代就還未結束。」⁴⁹要確定「細節」在藝術史中具有揭示繪畫進程的有效意義，阿哈斯認為首先必須證明在整個歐洲古典繪畫史中，細節能夠成為感知歷史連貫性之接榫或更廣泛的美學選擇的判準。本章將先行探究阿哈斯如何透過細節顯現出繪畫體系的交替。

阿哈斯的陳述分別由現代繪畫對細節的拒絕，以及細節在古典規範中的特色等二個面向切入。在這兩個不同階段的開端，阿哈斯巧妙地對比了夏爾·皮耶·波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）與亨利·佩薩姆（Henry Peacham, 1578-1644）二位不同時代的詩人對於衣服鈕扣的評論。

在〈1846年的沙龍〉（Salon de 1846）裡，波特萊爾明白的表示了他對於霍勒斯·韋爾內（Horace Vernet, 1789-1863）熟練而陳腐的軍事畫感到厭惡：

沒人比他更清楚地知道每一件軍裝上有幾顆鈕扣、經過多次行軍而變形的護腿或鞋子是什麼樣子、武器的銅製件在牛皮帶上的哪個位置留下灰綠的色調？……我討厭這個人，因為他的作品根本不是繪畫，而是一種靈活而頻繁的自瀆，是對法國皮膚的一種刺激。⁵⁰

⁴⁸ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.10.

⁴⁹ Gilles Deleuze 著，《德勒茲論傅柯》。頁 17。

⁵⁰ Charles Baudelaire 著，郭宏安譯。《一八四五年的沙龍》（*Salon de 1845*）。上海：譯文，2012。頁 186。

鼓吹現代性的波特萊爾顯然對於韋爾內的仔細觀察與細節表現不以為然，他的反對特別是針對作品背後陳舊而迂腐、冷漠而缺乏熱情與想像力的概念，也就是所謂的學院藝術。

關於繪畫中的衣服鈕扣，最早的相關說法出現於 1634 年所出版的《紳士的修養》（*The Complété Gentleman*）。佩薩姆在書中提到：

注意一下，你在更接近共相（*universalia*）的時候會怎樣，那些共相就像亞里斯多德所說……〔就它們那些不讓我們感覺到的「個體」（*particular*）而言〕是概念（*notiora*）：正如在辨認 10 英里或 12 英里外的一座建築物時，我說不出它是教堂、城堡、宅第，還是其他什麼類似的東西。因此，在畫它的時候，我就必須不表現出任何個體的記號，例如鐘、吊門等，而是把它表現得像我的眼睛所判斷的那樣渺茫和模糊，因為所有那些個體都由於距離遙遠而消失。我曾經看見過畫面上一個人正從離我一英里半左右的山丘上走下來，這是我根據那幅風景畫判斷出來的，然而你也許數得出他上衣的所有鈕扣：到底是哪位畫家有一種即興的發明，還是這位紳士的鈕扣跟法國先生（*Monsieur*）來到英國時所風行的鈕扣一樣那麼大，我就留給讀者自己判斷了。⁵¹

佩薩姆與波特萊爾不同，他遵循亞里士多德的遠景理論，其哲學性的方法凸顯的是界定自己所看見的事物遠比界定自己未看見的事物更重要。⁵²

藉由波特萊爾與佩薩姆對於鈕扣的批評與看法，阿哈斯在一開始就揭示了細節在現代繪畫與古典繪畫中的不同地位。這個有趣的對比顯現了阿哈斯後續論述的主軸，將分別由二個不同的面向開展：一是以波特萊爾為主的現代性概念對於學院藝術細節積累的反對，二是古典理想對於細節的規範。

⁵¹ Henry Peacham 的文字被 Ernst Gombrich 所引用，見 Ernst Gombrich. *L'Art et l'illusion: Psychologie de la représentation picturale*. Paris : Gallimard, 1971. p.278.

⁵² Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.37.

第一節 拒絕細節的現代性：從「如畫的」誘惑朝向繪畫性

波特萊爾對於學院主義的批判不僅僅針對韋爾內。在 1846 年到 1859 年期間，波特萊爾的辛辣針對的是整個泰奧菲爾·哥提耶（Théophile Gautier, 1811-1872）所稱的「新希臘派」（néo-grec），波特萊爾稱其為「尖銳學派」（l'école des pointus）。其中主要的代表就是尚—李奧·傑洛姆（Jean-Léon Gérôme, 1824-1904）。波特萊爾批評傑洛姆將自己缺乏想像力的一面隱藏在博學之下【圖 1-1】，「以學術面的樂趣取代了純粹繪畫的樂趣」，並且「用小成份與幼稚的合宜之事鮮明化主題」。就像夏爾·勒·布朗（Charles Le Brun, 1619-1690）與雅克—路易·大衛（Jacques Louis David, 1748-1825）一樣，他們將博學與想像、對過去的了解與對偉人的愛相互結合，卻丟失了想像力、鄙視偉大，以及技術上的專門實踐，而偏離了古典傳統。⁵³

那麼波特萊爾青睞的是什麼樣子的創作方法與畫家呢？對此，阿哈斯的闡述主要集中於波特萊爾在〈現代生活的畫家〉（Le Peintre de la vie moderne）中所提出的「記憶的藝術」（art mnémonique）上。波特萊爾認為「現代生活的畫家」具有「野蠻與天真的」（de barbare et d'ingénu）「新奇」眼光，能在繪畫中喚起一種「不可避免的、綜合型態的、童稚的野蠻特質」。這種過程雖然近似於「返回童年」（l'enfance retrouvée），卻與尚未被藝術學校的教育腐蝕想法的本能表達有所不同。就創作的對象而言，「記憶的藝術」是根據刻畫在腦海中的意象作畫，而不是模特兒，因為模特兒與其細節會干擾主要的記憶機能，癱瘓創作的 ability。對畫家而言，那就像「受到暴動的細節攻擊，每個細節都要求公正，激狂程度不下於熱愛絕對平等的群眾……畫家越是秉持公正的原則審視細節，亂象就越發嚴重。」要避免細節的問題，模特兒與細節的在場就必須由一種讓一切復活的記憶來取代，畫家的執行速度需要非常快速，以防「還沒來得及勾勒與掌握概括的樣貌，就讓魅影給溜走」。細節在畫家重返「童稚的野蠻」（barbarie enfantine）的過程中是缺失的。⁵⁴

⁵³ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.24-25.

⁵⁴ Charles Baudelaire 著，陳太乙譯。《現代生活的畫家》（*Le peintre de la vie moderne*）。臺北市：麥田，2016。頁 54-56。

在波特萊爾眼中，德拉克羅瓦（Eugène Delacroix, 1798-1863）就是這類型的天才畫家，他的實踐方式與學院派畫家的作法完全相反。對德拉克羅瓦而言，創作一幅畫就像創造一個世界，作品是由一系列層層加疊的畫作組成，每一層皆賦予夢境多一點真實感，讓它朝完美更進一步。相對的，學院派的手法就像純手工：

必須在特定時間內圖畫一定數量的空間面積，或像走一條長路，要分許多段才走得完。一個階段一經完成就不需重走一次；而當整條路從頭到尾走過一遍，畫家也就從這幅畫解脫了。⁵⁵

畫室裡學院派畫家正在進行的龐大畫作往往某些部分已正式完成，某些部分卻還只能依靠黑白的輪廓辨認【圖 1-2】。德拉克羅瓦拒絕這種接續細節的構圖方式。馬蒂斯（Henri Émile Benoît Matisse, 1869-1954）在 1942 年談到手部的繪畫方式時，便因此將畫家分為兩種類型：「一類人每次描繪的都是手的肖像……例如柯洛；另一類人則描繪符號，就像德拉克羅瓦。」⁵⁶ 對德拉克羅瓦來說，符號的創作便已足夠。

依據阿哈斯的觀點，蓋坦·皮孔（Gaëtan Picon, 1915-1976）對於現代繪畫創作過程的描述，與波特萊爾用於「記憶的藝術」的言語十分接近。皮孔在《1863，現代繪畫的誕生》（*1863, Naissance de la peinture moderne*）⁵⁷ 中，聲稱景象是捕捉源頭的意志而非精細而精確的品味，執行的痕跡是人類創造與自然構成間的交界線，而現代的筆觸則是手勢的速度，為的是要把握一幅畫作真正的所在——一種短暫而完全包含在視覺行動中的景像。在這本著作的標題中，皮孔將 1863 年訂定為「現代繪畫誕生」的一年，這一年〈草地上的午餐〉（*Déjeuner sur l'herbe*）〔當時名為〈浴〉（*Le Bain*）〕【圖 1-3】展出，波特萊爾在《費加洛報》（*Le Figaro*）發表了〈現代生活畫家〉。這彷彿是在為現代繪畫開出一張出生證明，然而，〈草地上的午餐〉的歷史斷裂是一種後驗，作品是一個事件。阿哈斯提出皮孔的觀點與《草地上的午餐》的目的，是為了呼應與強調波特萊爾的文本從 1845

⁵⁵ Baudelaire 著。《現代生活的畫家》。頁 102。

⁵⁶ Henri Matisse. *Propos et écrits sur l'art*. Paris : Hermann, 1972. p.204-205.

⁵⁷ Gaëtan Picon. *1863, Naissance de la peinture moderne*. Genève: H. Skira, 1974.

到 1863 年，一直伴隨著這種「拒絕細節」的現代性概念之醞釀，就像它早在 1855 年即出現在庫爾貝 (Jean Désiré Gustave Courbet, 1819-1877) 的〈畫室〉(L'Atelier) 【圖 1-4】邊緣一樣，並非巧合。

具體而言，阿哈斯認為現代繪畫的誕生，可說是伴隨著繪畫本質上一種繪畫或「造形」(plastique) 問題的解決方法，而細節在其中只能是一種異質元素、一則軼事或文學的成份，就像保羅·席涅克 (Paul Signac, 1863-1935) 所說：過去描述性細節已變成「繪畫的一小部分」(parcelle de peinture)。⁵⁸ 希涅克在其 1935 年參與《法語百科全書》(l'Encyclopédie française) 製作時所發表的〈繪畫的主題〉(Le sujet en peinture) 中，規律而系統地揚棄了繪畫中「如畫的」(pittoresque)⁵⁹ 細節。「如畫的」被理解為繪畫中的軼事；相反地，「繪畫性」(pictural) 是能「表現自己的藝術意志」(exprime sa volonté d'art) 的「適當的造形」(proprement plastique)。畫家面對自然無盡的豐富性時，要意識到其中「有不必要以及矛盾的細節可供其使用的危險」，因此面對「如畫的」細節誘惑必須懂得自我保護，對於自然所給出的大量元素，只選其一。席涅克以透納 (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) 同一主題但不同時期的二件〈特威德河上的諾勒姆城堡〉(Norham Castle on the Tweed) 為例，提到這件 1815 年的作品【圖 1-5】表現了所有的細節，城堡被「豐富而如畫的元素」所圍繞「畫家像個珠寶商，累積了過多的美」；二十多年過去，畫家再現同一主題的作品【圖 1-6】，「中間是個模糊的藍色色塊：城堡與其倒影，沒有建築的細節」，「只有畫家，老畫家出現，他知道如何取捨所有的如畫性朝向繪畫性。」⁶⁰

阿哈斯認為席涅克的比較，證明透納的改變與選擇是一種繪畫性的成熟，它明確地顯示：「任何繪畫作品的深化都會導致細節的消除，從如畫的誘惑傾向於繪畫性的問題。」⁶¹ 其重要性因為在馬蒂斯身上能發現類似的立場而顯得深具意

⁵⁸ Paul Signac. *D'Éugène Delacroix au néo-impressionnisme*. Paris: Hermann, 1964. p.73-74.

⁵⁹ 「pittoresque」的義大利文為「pittoresco」，意為「after the manner of painters」。英語「picturesque」的用法，則意味著一種表演或執行，以及適合於此種執行之題材；十八世紀後半葉，英國知識界菁英用之形容由廢墟、古蹟、自然天成的美景所構成的風景與園林，它有「詩情畫意」、「多采多姿」、「多樣變化」，以及「風景如畫」等含義。在法文中則主要涉及畫家如何表現之方法更甚於畫作本身。參閱楊永源。〈「如畫的風景」圖裡點景人物的道德與政治意涵〉。《臺中師範學報》，17:2 (民 92. 12)，頁 169。

⁶⁰ Paul Signac. *D'Éugène Delacroix au néo-impressionnisme*. p.153-165.

⁶¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.32.

義。馬蒂斯以「造形」取代繪畫，認為細節會縮小線條的範圍，並且降低情感的強度，而自己所畫的是「以造形手法想像的對象」：「若我閉上雙眼，看到的東西會比睜開眼睛要好，去除偶發性的小細節，就是我所畫的。」⁶² 這種說法不免讓人聯想到波特萊爾式的藝術，也就是「記憶的藝術」。

馬蒂斯曾將畫家面對細節的態度與選擇對應到繪畫時期：「在衰退時期，藝術家的興趣集中在細節和次要形式的發展上。但是，在所有偉大時代，重要的是形式的本質，大的區塊及其關係。」⁶³ 就像德拉克羅瓦在 1830 年為《關於拉斐爾的論文》（*Essai sur Raphaël*）所寫的〈引言〉中曾提到過去的「大師」（*grands maîtres*）比現代藝術家有著「更偉大的想法」（*idées plus grandes*），現代作品對某些細節研究的重視程度大大降低，其實不利於整體的印象。⁶⁴ 這種細節相應於在繪畫史階段的論調，直到二十世紀末的《大拉魯斯百科全書》（*Grande Encyclopédie Larousse*）仍保留著，其中〈細節〉（*Détail*）一文，根據繪畫史上的三個（傳統）階段，以歷史性的概述提出細節相應地位：畫家在藝術發展的初期，對於細節的模仿非常小心謹慎；在藝術到達成熟期後，就只專注於偉大；而在衰退期，人們失去了這種「高貴的樸實」（*noble simplicité*），又回到了對細節的崇拜與追求。⁶⁵

總結而言，阿哈斯藉由波特萊爾對學院繪畫積累細節的反對，以及對於「現代生活的畫家」之推崇，從概念到實證去論證細節的地位在現代繪畫醞釀的過程中，是如何逐漸地發生變化。現代繪畫的醞釀期，也是古典繪畫的衰退期。波特萊爾的「記憶的藝術」理論在德拉克羅瓦的創作方法中得到深化與呼應，證明拒絕積累細節的構圖方法，無疑是現代繪畫醞釀必經的一步與現代畫家思想的核心。

⁶² Henri Matisse. *Propos et écrits sur l'art*. Paris: Hermann, 1972. p.60.

⁶³ Henri Matisse. *Propos et écrits sur l'art*. p.66.

⁶⁴ Eugène Delacroix. "Introduction", *Essai sur Poussin*. Genève : P. Cailler, 1966.

⁶⁵ 這篇文章的內容可說完全出自 1806 年奧賓—路易斯·米林·德·格蘭梅森（Aubin-Louis Millin de Grandmaison, 1759-1818）在巴黎出版的《藝術辭典》（*Dictionnaire des beaux-arts*）中的〈細節〉（*Détail*）這篇長文的一個段落：「在藝術創作的初期，藝術家認真模仿細節；這是一種藝術最初的努力，他不敢放棄自然的任何瞬間，毫無原則與選擇地模仿自然。藝術的力量只專注於偉大，而忽略所有能使之分心的事物。但是，當藝術達到了永遠伴隨著偉大與簡單的完美時，若我們又回到了對於小細節的模仿，那就是一種衰退的表現，可以和老人的童年相提並論。」參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.34.

這種意識在十九世紀繪畫的發展中逐漸形成：細節在造形的概念下，以如畫的名義被系統性地捨棄，從如畫的誘惑轉向繪畫性的問題。

第二節 古典規範的特色與細節的問題

古典繪畫是如何由成熟期進入這樣的衰退期呢？阿哈斯認為要回答這個問題，就必須重新思考細節在模仿性繪畫中的地位、它所享有的威望，以及它被保留的狀況。阿哈斯提出了二個古典理性的特色，從中凸顯出細節的問題與學院的解決方法。

壹、 二個古典思想的特色

就古典主義的宗旨而言，繪畫的目的是為了偉大，因此即使需要犧牲再現的真實性，也必須避免對細節過度關注。這一點約書亞·雷諾茲（Joshua Reynolds, 1723-1792）說明得極為清楚，雷諾茲認為細節不應該被完全地拒絕，因為幾個特定細節的再現，可以為畫作帶來真實感，只不過精緻與謹慎必須表現在佈局上，細節過多是最危險的錯誤。⁶⁶ 雷諾茲的說法其來有自，奧班·路易·米林（Aubin-Louis Millin, 1759-1818）在其 1806 年所著的《美術辭典》（*Dictionnaire des beaux-arts*）中提到藝術有理由忽略「對象的細小部分」：首先，這些細節在大自然中幾乎看不到，除非人們對其投以明確的注意力，並且離它們足夠靠近；其次，繪畫中的「小細節」（*petits détails*）會破壞形式的偉大與美；「附加物的細節」會損害「整體所需形成的印象」。⁶⁷ 辭典的定義是基本常識，因為辭典的功能是提醒或規定使用的標準，邏輯上傾向於標準化古典的細節實踐，將古典教條中特別強大的規範性論據視為理所當然。在阿哈斯看來，古典理性有其他的關鍵，分別涉及古典理性的內在觀念與其社會化的外延。

⁶⁶ Joshua Reynolds. *Discourses on Art*. New Haven-London: Yale University Press, 1975. p.58.

⁶⁷ Aubin-Louis Millin. "Détail". *Dictionnaire des beaux-arts*. Paris: Dessay, 1806. p.432-433.

一、形而上的模仿概念：「不複製的模仿」與如畫的快感

古典畫家的創作並不是對於自然的簡單複製，而是一種考量藝術模仿自然之概念的結果。阿哈斯闡述了此一概念由十六世紀強調模仿與複製的差異，以及到十八世紀末「如畫的」傳統之流變。

模仿與複製之間的差異始於義大利中部的傳統，瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）藉之建立十六世紀的「好手法」（*bella maniera*）來與簡單而真實的方法做區別。舉例而言，如果說彼得羅·佩魯吉諾（Le Pérugin, 1446-1523）或弗朗西斯科·弗朗西亞（Francesco Francia, 1450-1517）懂得「非常巧妙而恰如其分地模仿自然最小細節的藝術」，那麼使用「好手法」的達文西「擁有良好的規則、更佳的秩序、公正的比例、完美的素描與帶有神性的優雅……知道如何賦予人物運動與呼吸感」。⁶⁸

阿哈斯將這種「不複製的模仿」之根本理由，對應到皮耶特羅·班波（Pietro Bembo, 1470-1547）於 1513 年寫給喬瓦尼·皮科·德拉·米蘭多拉（Jean Pic de la Mirandol, 1463-1494）的信中所提到的文學的模仿原則，此原則是基於人與自然關係的形上學概念：人類以上帝的形象被創造，不是為了追求或熱愛「劣等的東西」（*choses inférieures*）；「人的精神總嚮往非常偉大而高尚的事物」。⁶⁹這種理想化的思想區分了義大利文藝復興繪畫全盛期與十五世紀末期的差異，其力道強大到甚至可以在受到北方繪畫影響，並且強調色彩表現的威尼斯感受到。威尼斯人保羅·皮諾（Paolo Pino, 1534-1565）早在 1548 年就已遵從阿爾貝蒂的作法，把理想美設想為「自然生成的肢體之相稱與對應，以免於令人不快的缺陷」，建議在藝術中修正「大自然的無能之處」。⁷⁰

啟蒙哲學在兩個半世紀後藉由自然中的一切都是必要的，以及沒有任何事物能被修正或改進的概念，凸顯這一個完美思想的神學基礎。德尼·狄德羅（Denis

⁶⁸ Giorgio Vasari. *Les Vies des meilleurs peintre, sculpteurs et architectes*. Paris: Berger-Levrault, 1983. p.17.

⁶⁹ 關於文藝復興模仿的概念，阿哈斯參照 Eugenio Battisti. “Il concerto dimitazione nel Cinquecento italiano”. *Rinascimento e barocco*. Turin: Einaudi, 1960. p.175. 其中班波的部分出自 p.185。

⁷⁰ Paolo Pino. *Dialogo di Pittura dans P. Barocchi, Trattati d'arte del Cinquecento, Fra Manierismo e controriforma*. I. Bari: Laterza, 1960. p.98.

Diderot, 1713-1784) 以自然從來都不會是「不正確的」(incorrecte)，提出一種「整體」(ensemble)的「如畫的」定義。「如畫的」觀點認為既然自然中的一切都是必要的，藝術也擅長於將此必要呈現出來，那麼無論在自然還是藝術中，「整體」都沒有理由會受到破壞。⁷¹藉此，阿哈斯指出「如畫的」觀念十分重要，因為十八世紀末很清楚的看到「如畫的」傳統確實讓人領受到自然的意外所帶來的「快感」(plaisir)，而這種快感為理想美的定義帶來了風險。

米歇爾·柯南(Michel Conan, 1939-)在其為《論風景如畫之美的三篇論文》(*Trois Essais sur le Beau pittoresque*)⁷²所寫的〈後記〉中，引述了韋代爾·普賴斯爵士(Sir Uvedale Price, 1747-1829)讚揚一位女鄰居容貌的例子。普賴斯將醜陋的面貌與「如畫的」居所相比擬，強化了人們對於自然中的意外之品味：

她像牆壁一樣的直立著，但五官有些不整齊。她雙眼的視線就像老宅的屋頂一樣，有輕微交錯的傾向。她的皮膚白皙，牙齒潔白，雖然牙齒並不整齊，卻給人一種誠實而開朗的感覺，讓人看了充滿快感。

阿哈斯認為最後的「快感」一詞有著決定性的意義，它開啟了對於醜陋的品味與對於醜陋的不正常情慾問題：「您(可以)想像，年紀與遺棄如何在她與房子身上留下印記，當她的雙頰微微凹陷、膚色變黑、牙齒充滿修補痕跡時，將變得多麼的單純地像一幅畫。」⁷³「如畫的」目的因此不在於「解釋特殊之處的真相，而是闡述特殊之處所引起的普遍性想法」。⁷⁴而這樣的品味導致了一種悖論：人的苦難圖像引發一種理想的快感的扭曲，這一點在十八世紀末能夠清楚的看到。

⁷¹ Denis Diderot. *Œuvres complètes*, ed. Herbert Dieckmann, Jacques Proust, and Jean Varloot (DPI). 5 vol. Paris, Hermann, 1975. p.205.

⁷² 威廉·吉爾平(William Gilpin, 1724-1804)在其1792年出版的《論風景如畫之美的三篇論文》(*Trois Essais sur le Beau pittoresque*)中，一方面延續他對「如畫的」看法，認為自然雖善於產生質感和色彩，卻很少能夠創造出完美的構圖，因此通常需要畫家幫忙矯正「自然的錯誤」；另一方面強調對象物粗糙的、不規則的、與外貌局部殘缺的美感，認為風景以能夠保留其原始狀態者為佳。參閱楊永源。〈「如畫的風景」圖裡點景人物的道德與政治意涵〉。頁170。

⁷³ 1799年吉爾平《論風景如畫之美的三篇論文》的法文譯本，於1982年附上了Michel Conan所寫的重要〈後記〉在巴黎重新編輯出版。Michel Conan在文中引用了Sir Uvedale Price關於美麗與風景如畫的說法。見Michel Conan. "Postface". *Les Trois Essais sur le Beau pittoresque*. Paris: Moniteur, 1982. p.144-145.

⁷⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.39-40.

當維克多·雨果（Victor Hugo, 1802-1885）稱讚醜陋，並將其視為從整體中逃離觀者的一部分，也象徵著浪漫主義宣告了古典思想統治的終結。⁷⁵

從十六世紀模仿與複製的差異、思想的來源，以及延續至十八世紀啟蒙哲學所引發的悖論，阿哈斯闡述了模仿的概念如何在細節上顯示出其極端的結果。不複製的模仿所代表的「好手法」區隔了文藝復興全盛期與十五世紀末簡單而真實的方法之差異。這種修正自然的「理想美」，在十八世紀受到啟蒙哲學影響下「如畫的」定義所挑戰，自然的一切都成為必要，不再需要糾正。觀者因此能夠感受到自然的意外所帶來快感，進而開啟對於醜陋的品味與不尋常的慾望，危及古典理想的原則。

二、理想的社會化與細節的問題

模仿的概念與組織社會關係及審美無法分離。因此，阿哈斯認為古典理性的特色除了內在形而上的基礎之外，還需要考慮到其社會化的外延。阿哈斯的闡述主要依據貢布里希（Sir Ernst Hans Josef Gombrich, 1909-2001）在《藝術與錯覺》（*L'Art et l'illusion: Psychologie de la représentation picturale*）⁷⁶ 中，對藝術有意地訴諸人類想像力的過程之描述。

理想的模仿範式在十五世紀末與十六世紀初這段古典審美過渡期，除了被定義為一種內在的觀念，也在巨擘的身上如同一面完美的鏡子一般地顯現。其中皮耶特羅·班波（Pietro Bembo, 1470-1547）這位往來於烏爾比諾宮廷與偉大藝術家之間的人物，對於古典主義之定義有著決定性的影響。古典理想的模仿範式體現的是文藝復興詩人巴爾達薩雷·卡斯蒂利奧內（Baldassare Castiglione, 1478-1529）之代表作《朝臣之書》（*The Book of the Courtier*）中，著名的「sprezzatura」（瀟灑）原則。「瀟灑」展現了理想紳士與理想畫家特色的若無其事態度，意味著「某種毫不在意，以便隱藏藝術，使任何所說或所做之事看起來都不費吹灰之力，幾乎不經任何思考」。⁷⁷ 畫家的卓越並不是透過作品的細緻與精確性表現，

⁷⁵ Charles Rosen and Henri Zerner. *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*. New York: Viking Press, 1984. p.19.

⁷⁶ Ernst Gombrich. *L'Art et l'illusion: Psychologie de la représentation picturale*. Paris: Gallimard, 1971. p.250, 505-506.

⁷⁷ Baldasar Castiglione. *The Book of the Courtier: The Singleton Translation*. Trans. Charles S.

而是透過其執行與再現的優雅來表現，他們將藝術隱藏於藝術之中，拒絕一絲不苟的細節破壞輕鬆感。在這種嶄新的藝術觀念中，畫家的技能必須與公眾領會暗示的技能相配合，思想刻板的庸俗之人不被包含在其中，因為他們不懂得「瀟灑」的魅力，無法運用想像力進行投射。這種整合社會關係與自然美學的新範型，與「不複製的模仿」概念是密不可分的。宮廷實踐意味著一種價值層次，這種價值層次與自然疏離，並且造成了模仿與「臨摹」（*trait pour trait*）二者之描繪與複製之間的對立。精心潤飾的作品顯現畫家是個墨守成規的畫匠，真正的畫家要如同紳士一樣表現得輕鬆自如。

此一轉化影響了北方諸國，除了謹小慎微地注意繪畫最後加工的傳統，還有另外一種可用的手法。對於這兩種手法，威尼斯畫家馬可·博希尼（*Marco Boschini*, 1613-1678）在 1660 年以「矯飾」（*manieroso*）一詞來與「勤勉」（*diligente*）相對比。博希尼認為「勤勉」能完成優秀而有技巧的畫作，但「矯飾」的風格與筆法卻達到了藝術的高度，難以模仿。⁷⁸「矯飾」避免表現任何過於精細的細節，其鑑賞家因為掌握社會規範而能夠自然地分享這種「眾神的秘密」（*secret des dieux*），體現理想的社會化。

十八世紀的考古學家安·克勞德·德·凱魯斯侯爵（*Anne Claude de Caylus*, 1692-1765）將拒絕庸俗細節的概念，轉而建立在自然與思想的啟蒙上。德·凱魯斯認為反覆的細節並不令人感到厭惡或反感，因畫家把觀者視為有鑑賞力與想像力的明智之人，能夠接受他所暗示的東西。⁷⁹ 這樣的細節策略既不是理性的事實，也不是常識，是過去古典思想所無法設想的。然而，依據羅蘭·弗雷阿特（*Roland Fréart*, 1606-1676）的說法，這種理解在當時卻是「繪畫作品的首要與主要判準」。

⁸⁰ 可見理解的概念本身只是結果，準則卻真實的承載了社會化的理想。

模仿的範式對於庸俗細節的拒絕，由十五世紀末與十六世紀初的古典審美過渡期，將藝術隱藏於藝術的「瀟灑」、十七世紀難以模仿的「矯飾」，一直延續

Singleton. New York: W.W. Norton, 2002. p.32.

⁷⁸ Marco Boschini. *La Carta del navigarpittoresco*. Venise: R. Palluchini, 1966. p.327-328.

⁷⁹ Anne Claude de Caylus. *Discours sur la peinture et la sculpture*. Paris: H. Laurens, 1910. 阿哈斯參閱自 Ernst Gombrich. *L'Art et l'illusion: Psychologie de la représentation picturale*. p.506.

⁸⁰ Roland Fréart. "Préface", *L'Idée de la perfection en peinture*. Le Mans : J. Ysambart, 1662. 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.42.

到十八世紀自然與思想啟蒙下，畫家視觀者為明智之人的概念與準則。其結果具體地顯現在夏爾·勒·布朗（Charles Le Brun, 1619-1690）對於偉大的品味與粗俗化的細節之區分與看法上。布朗認為當依據人物的性質來區分其輪廓時，粗糙、起伏與不確定適合粗鄙與鄉村，高貴而確定則適合嚴肅的主題，自然在嚴肅的主題之中必須被表現的美麗而討喜。就「偉大的品味」（*grand goût*）而言，人們必須內化社會行為的限制，因此「一個違反規則的小細節」就會「嚇壞」觀者，從而會擾亂「主要的規則」（*matière principale*）。⁸¹

阿哈斯透過古典理性內在形而上的模仿概念與社會化的外延，凸顯了細節所構成的危險是本體論的問題：細節的問題無法避免，因此才需要加以規範。繪畫不可能完全規避細節的再現，古典思想無法規範細節帶給畫家與觀者的誘惑，以及其不可避免的在場。

貳、 細節的問題與繪畫類型

這個本體論的問題在於人文主義思想將繪畫提升到詩的高度，卻忽略了繪畫與文學存在著特殊性與普遍性的本質差異。特殊與普遍的悖論，是古典的細節問題發揮的理論背景：一方面是對於理想與普遍性的要求，另一方面則是對特殊與特殊化的證明，兩者之間所開啟的無盡辯證涉及的是歷史、繪畫與詩歌之間的同化與異化問題。

繪畫不像文學具有任意性，而是依據「眼前」（*met devant les yeux*）非任意的「自然符號」（*signes naturels*）來呈現，因此必然是「特殊的」（*particulier*）而不是「普遍的」（*général*）。從阿爾貝蒂與十五世紀的義大利畫家開始，畫家的尊貴性就在於「繪製歷史」（*peindre l'histoire*）的能力。歷史如同繪畫，屬於特殊的領域，普遍性則只在於詩歌之中，這是源自於亞里斯多德（*Aristotle*, 384–322 BC）以來的認知。另一方面，賀拉斯（*Horace*, 65- 8 BC）說：「詩畫同律」（*Ut Pictura poesis*），他認為繪畫的偉大在於它能像詩一樣。文森佐·丹蒂（*Vincenzo Danti*, 1530-1576）於十六世紀末將相關的論點應用於定義「描繪」

⁸¹ H. Jouin. *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris: A. Quantin, 1883. p.94-95.

(*ritrarre*) 與「模仿」(*imitare*) 的差異：「歷史將事情發生的樣子寫下，在描述特定人士的生活時，完全按照當時情況講述……。詩歌不只講述所見所聞，還講述了它們本應完美的樣子。」⁸² 由此可以理解歷史畫在此雙重同化下，要達到像詩一樣具有普遍性的偉大絕不能只是如實地描繪，還要表達它們的理想美，這也是提香 (Titien, 1490-1576) 特別受到讚頌的原因。⁸³

人文主義思想一方面將繪畫從工藝或機械活動的層面中解放，另一方面卻也透過文學的方式，將本質上像歷史一樣具有特殊性與細節性的繪畫，推向必須像詩一樣具有普遍性與理想性的一種新的異化。詩是精練的語言，不存在過多不必要的細節。對於這個難題，古典思想透過逐漸確立阿爾貝蒂所暗示的「類型階級」(*hiérarchie des genres*) 原則來解決。細節的實踐在繪畫類型所建構的系統之中，依據等級之規範而有所不同：最底層的靜物畫能夠累積細節【圖 1-7】，它著重於呈現每個對象的涵義、道德或象徵性的特殊樣貌，要求細節的完美，畫作的成功與否在於模仿是否到達複製的程度；相對而言，學院對於何謂「偉大的類型」(*grand genre*) 的設想十分明確，亞伯拉罕·博斯 (Abraham Bosse, 1604-1676) 在其著作《畫家藝術之簡明與通用準則》(*Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art*) 中指明了相關的規定：「若我們規定一位素描者或畫家所需創作的主题或歷史，那麼畫家就必須遵循所相關的人物衣著與衣服的面料、建築的形式、風景、動物等等的規定。」這條規定對於歷史特別嚴格，畫家必須「賦予人物民族感，包含他們的衣著形式、其它事物流行的樣式與面貌，以及他們的建築與風景。」⁸⁴ 古典原則防止不同類型之間的混雜，禁止在「偉大的類型」中使用在較低階類型中可自由使用的細節與附加物，對於社會類別的尊重必須先於歷史的真相。

細節的邊緣化特性會讓其自身從畫作整體佈局中跳脫出來，古典思想因此對之有所限制，嚴加看管以防止任何不受控制的差異。阿哈斯藉由讓-巴蒂斯特·格勒茲 (Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805) 的〈譴責卡赫卡拉的塞維魯斯皇

⁸² Eugenio Battisti. *Rinascimento e barocco*. p.197.

⁸³ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.42-43.

⁸⁴ Abraham Bosse. *Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art* (1667). Paris: Hermann, 1964. p.76-77.

帝〉（Caracalla）【圖 1-8】之事件，⁸⁵ 驗證畫科的學術規範對於這種差異的抵制。

格勒茲在 1769 年將這件「入院作」（*morceau de réception*）送交法蘭西皇家繪畫暨雕刻學院，過程中他犯了一個嚴重的錯誤：他將自己定義為歷史畫家，而不是原本使其備受推崇的風俗畫家。歷史畫家確實擁有較崇高的社會聲譽與物質的優勢，因此不難理解格勒茲為了爭取畫家路易·米歇爾·範·盧（Louis-Michel van Loo, 1707-1771）所留下的歷史畫教職缺所做出的選擇。格勒茲的錯誤之處在於同時代人能在畫作中立即意識到卡拉卡拉是個壞人，而這一點讓人從畫作中便看到格勒茲身為風俗畫家的印記。狄德羅便提到塞提米烏斯·塞維魯斯性格卑鄙，有著罪犯才有的黝黑色皮膚，但卡拉卡拉是個比他的父親更加卑鄙而低賤的人，然而，格勒茲無法掌握將邪惡與高貴相互結合的藝術，不懂得如何畫一位「高尚的惡人」（*noble méchant*）。在狄德羅的認知中，符合「偉大的類型」的表現方式是像尼古拉·普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）一樣，只是透過眉毛的輕微移動就能表露出君主的憤慨，同時不失其偉大與莊嚴的特色。細節讓人區分出了君主與英雄的差異，而格拉茲作為一位嚴謹地模仿自然的畫家，沒能駕馭英雄畫所要求的那種張力。

格勒茲的例子顯示學院的觀察重點在於繪畫所表現的細節，在上述事件之後，積累細節的相關譴責便一直跟著格勒茲。阿哈斯認為，在對於格勒茲的各種不足，諸如人物的動作生硬不自然、服裝的錯誤、幃幔的過度雕琢、地點的選擇失當……等等的責難之中，有一項特別具有啟發性：格勒茲為了使其構圖更為真實與尊貴，去除了許多他原本擅長表現的細節，結果卻在當時人們的眼中成為與君主不相襯的（細節）貧乏。但這個在「偉大的類型」中被批評的缺點，放到風俗畫的領域，卻是格魯茲〈鄉村的訂婚女子〉（*L'Accordée de village*）【圖 1-9】一作中最為人稱道之處。在〈譴責卡赫卡拉的塞維魯斯皇帝〉裡無法藉由「只畫了一個瞬間的畫作」來「渲染」（*rendre*）情感與戲劇性的複雜性，恰恰是八年前（1761 年）格勒茲以〈鄉村的訂婚女子〉在學院取得巨大成功的原因。梅勒西奧·格林

⁸⁵ 關於格勒茲的〈譴責卡赫卡拉的塞維魯斯皇帝〉事件之全文與參考資料，參閱 Daniel Arasse. "L'échec du Caracalla-Greuze et l'étiquette du regard". *Diderot et Greuze*. Clermont-Ferrand: Adosa, 1985. p.107-119.

(Frédéric-Melchior Grimm, 1723-1807) 便稱讚格勒茲在〈鄉村的訂婚女子〉中，只用了幾筆畫，就表現出他用好幾頁紙都無法完整形容的多樣與細膩情感。這種矛盾的結果凸顯出學院制度的僵化，它不會讓繪畫類型的等級產生任何的混淆。而細節的運用在學院的判準之下，有效地成了真正的試金石。

阿哈斯藉由闡述古典理性的二個特色：內在形而上的模仿概念以及理想的社會化，指明古典思想在其理論之中，始終面對著細節對畫家與觀者所產生的誘惑與不可避免的在場。細節對於古典理想美所構成的危險，是繪畫和歷史本質上所具有的特殊性與詩歌的普遍性，雙重同化與異化下的結果。古典思想面對這個問題的解決方式是遵從阿爾貝蒂對理想美的設想，逐漸確立繪畫類型的階級原則。在這種情況之下，低階的類型彷彿讓畫家的畫筆和觀者的目光，從高貴的類型所要求的禮節約束中解脫，觀者從中得到對細節進行遐想的快感，脫離所有合理性的控制。而學院逐漸僵化的繪畫類型之階級原則與手法，也成為推崇現代性繪畫與「記憶的藝術」的波特萊爾所批評的主要對象。

第三節 細節與歷史構成的邊緣

從阿爾貝蒂到波特萊爾，筆者發現阿哈斯的思路特別著眼於兩個歷史現象分裂的時間：十五世紀到十六世紀初的美學過渡期，以及十八世紀到十九世紀的「如畫的」概念之嬗變與浪漫主義的關聯。要完整理解阿哈斯對這兩個歷史接榫點的設定依據以及闡述的策略，筆者認為需要深入探究二個問題：醜陋的品味與浪漫主義終結古典理論支配的關係，以及十五世紀末到十六世紀初，繪畫是由什麼樣的體系過渡到古典美學。

壹、「如畫的」醜陋與浪漫主義的現代性

「如畫的」概念是阿哈斯闡述古典理想對於細節的規範與限制，以及現代性對細節的拒絕之共同論點。將此概念相關的論述整合起來，有助於檢視阿哈斯的思考邏輯。在論述古典的規範時，阿哈斯指出「不複製的模仿」是區分十六世紀繪畫與十五世紀末繪畫差異的方法。這個基於形而上尊貴概念的「好手法」，認

為過多的細節會損害整體所需的印象，因此建議在藝術中修正自然的無能之處。這種「理想美」在二個半世紀後，受到啟蒙哲學影響下的「如畫的」概念所挑戰：在狄德羅所提出的一種「整體」的「如畫的」定義中，自然中的一切都成為必要，不再需要被修正。醜陋所帶來的「快感」因此成了品味的一部分，當它被視為觀者逃避整體的瞬間，也意味著浪漫主義標示了古典理論統治思想的結束。銜接到阿哈斯對於現代對於細節的拒絕的論述，阿哈斯指出「如畫的」概念在二十世紀的席涅克的現代觀點下被捨棄，畫家面對「如畫的」細節誘惑選擇拒絕以自我保護。繪畫對現代畫家而言是表現自我意志的確切造形，而這種表現繪畫性的意識在十九世紀末的繪畫發展中已逐漸形成。

透過以上阿哈斯論述的整合，可以發現：就其理論而言，「如畫的」概念在古典走向現代的過渡期扮演了關鍵的角色。從時間的角度來看，可以意識到古典繪畫與現代繪畫之間的接榫是浪漫主義。然而，阿哈斯並未具體闡明「如畫的」概念所開啟、對於醜陋的品味與「浪漫主義標誌著古典理論支配的結束」之間的關聯。這一點在查爾斯·羅森（Charles Rosen, 1927-2012）與亨利·澤納（Henri Zerner, 1939-）的〈浪漫主義：永恆的革命〉（*Romanticism: The permanent revolution*）一文中可以得到答案。

羅森在這篇將浪漫主義的現代性與古典主義的革命性相對立的辯證中，指明卡爾·威廉·弗列德烈希·史萊格（Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, 1772-1829）是第一個將「古典」與「浪漫」作為對立詞，並將「浪漫」應用於特定藝術風格的人。史萊格認為浪漫主義詩歌不僅存在於個人願景，也存在於客觀世界，這在當時不僅僅是個人觀點，更是一種全面擴展，並且最終攻佔了所有藝術與生活形式的系統程序。此一看待世界的方式在 1823 年進入法國之後，將法國的藝術批評分為兩個對立的陣營，例如：斯湯達爾（Stendhal, 1783-1842）在《萊辛與莎士比亞》（*Racine et Shakespeare*）中，便曾將浪漫主義簡單地定義為取悅當代人的藝術，而古典主義則是取悅他們祖父輩的藝術。羅森認為司湯達的定義最有趣的結果是假設一切浪漫（或現代）事物在兩代人之後都會自動成為古典的事物。這種區分在當時並非例外，而是一種普遍的徵象，十九世

紀初有大量傑出的文學與藝術作品，顯現了 1790 年代革命性辯證的延續，以及從政治到美學的轉變。⁸⁶

古典與浪漫之間的辯證，明顯地延續到下一世代的法國人雨果的浪漫宣言中。雨果在其 1827 年的劇作《克倫威爾》（*Cromwell*）裡提到：

美麗只有一種類型，醜陋有一千種。這是因為對人而言，美麗是以與我們的有機體最簡單的關係、最絕對的對稱性，以及最親密的和諧來考慮的形式。因此，它總是為人提供一個完整，但卻像人一樣有限的整體。反之，我們所謂的醜陋，是更大整體中的細節，它逃避我們，與之和諧的不是人，而是整個創作。這就是為什麼它永遠呈現給我們新穎卻不完整的面向。⁸⁷

醜陋帶來新穎的面向，成了取悅當代人的藝術。雨果認為美麗與人直接相關，因此它只有一種類型，是一個完整卻有限的整體；相對而言，醜陋有千種樣貌，是處於更大整體中的各種細節，它為人類提供了超越其本性的手段。在藝術上，醜陋是發展的重要推動力，它代表可被併入藝術中卻又非藝術的一切。

斯湯達爾在浪漫主義與現代之間所畫上的絕對等號，在波特萊爾《1846 年的沙龍》的〈什麼是浪漫主義？〉中獲得了重置，波特萊爾提到：

確切地說，浪漫主義既不在於主題的選擇，也不在於準確的真實，而是感受的方式。

……浪漫主義是對美的最新近、最現代的表現。

……浪漫主義並不在於某種完美的技法，而在於某種類似於本世紀道德的觀念。

……應當首先認識大自然的各種面貌和心靈的各種境地，而過去的藝術家對此或不屑一顧，或根本不知。

⁸⁶ Charles Rosen and Henri Zerner. *Romanticism and Realism : The Mythology of Nineteenth-Century Art*. p.17-18.

⁸⁷ Charles Rosen and Henri Zerner. *Romanticism and Realism : The Mythology of Nineteenth-Century Art*. p.19.

誰在說浪漫主義，誰就是在說現代藝術，以及用藝術囊括的所有方法表現的內心性、精神性、色彩與對無限的嚮往。

由此可見，浪漫主義與其他主要派系的作品之間有明顯的矛盾。⁸⁸

如同波特萊爾所言，浪漫主義不同於古典理性之處，在於它主要體現於內心與精神性的感受的方式，浪漫主義的現代性與古典理性的規範之間，也因此存在著不可避免的分歧。

透過上述浪漫與古典的辯證過程與徵象，可以完整地意識到「如畫的」概念之嬗變，在古典走向浪漫主義所表徵的現代性之過程中，具有指標性的意義。同時我們可以清楚地理解，為什麼會說醜陋將引發觀者的快感，成為如畫的誘惑之一部分，也意味著浪漫主義標示了古典思想理論支配的結束：浪漫主義表現感受的方式，顯現了現代性繪畫與古典理性思想的差異。

貳、 從記憶到修辭的過渡

另一個阿哈斯所著眼的歷史接榫是十五世紀末到十六世紀初，也就是文藝復興全盛期的繪畫所彰顯的細節特徵。但阿哈斯並未明確地說明在這段他宣稱的美學過渡期，確切是由什麼樣的美學體系過渡到古典美學。

筆者認為要理解這個議題，必定得將阿哈斯對「記憶之術」的看法，加疊進入分析，如此方能對於阿哈斯的知識領域以及歷史時期的區分有更確切而完整的認識。阿哈斯在他的另一本著作《繪畫史事》中，曾提到透視法的發明把歐洲繪畫帶入他自己所稱的古典時代。阿哈斯假設在此之前，繪畫運行的是另一套完全不同的形體觀念與空間觀念的繪畫體系，涉及的是中世紀後期的藝術、文藝復興的藝術與「記憶之術」的關係。事實上，阿哈斯對此課題的關注始於葉茲的著作《記憶之術》，後來甚至親自將這本書翻譯成法文。葉茲在書中闡述了記憶之術的歷史，這門藝術自古代形成並確立，終止於十六、十七世紀，歷經空前的繁榮

⁸⁸ Charles Baudelaire 著，冷杉譯。《浪漫豐碑：波特萊爾談德拉克諾瓦》（*A Romantic Eulogy: Baudelaire on Delacroix*）。北京：金城出版社，2002。頁 38。

後消失，阻礙其存在的是笛卡爾主義，以及十七世紀這個以新思想與科學為特徵的新時代。⁸⁹

有必要強調的是葉茲所指的「記憶之術」與波特萊爾所稱的「記憶的藝術」並不相同。「記憶之術」在古代屬於修辭學的一部分，雄辯者用它來增進記憶的技巧，演說者則可以利用這個技巧將長篇講詞背得一字不漏。它的基本原則是利用將「場所」和「影像」印入腦海的方法來達成記憶：首先要記住一系列的場所或位置，通常是想像一座建築，接著沿著動線在這座建築裡放置一些物像。當這個步驟完成，一旦需要回想某一件事，就可以逐一在記憶場所中尋找安置在其中的物像，確保演說的要點依照正確順序記起來。⁹⁰

葉茲引用《獻給赫倫尼》（*Ad C. Herennium libri*）⁹¹裡的經典例子，說明記憶的原則：一位律師要為被告的個案進行辯護，事發內容是他的委託人為了財產繼承而毒死被害者，當場還有許多的目擊證人。律師要為整起案件組成一個辯護的記憶系統，因此在第一個進入的記憶場所放置一個能提示與被告有關的影像：他想像被毒害的男子躺在病床上，被告就在床邊，右手拿著一只杯子，左手拿著簡冊，無名指上帶著一枚刻有公牛睪丸的戒指。杯子在這個影像中可以提示下毒，簡冊則提示財產繼承，公牛睪丸因為與「目擊證人」（*teste*）是同一個字，而作為證人的提示。這樣記憶中就有被下毒的人、目擊證人，以及繼承財產。影像一旦建立，要查案子的某個部份就先找出紀錄全案的綜合影像，接著去其他場所找出其餘部分。這樣記憶者無論身在建築中的哪個地方，都能在準確地回到放置了「記憶事物」的位置。事物不動，記憶者卻可以在智力上自由穿梭於這棟建築。在這棟建築裡，他可以隨時找到任何一個論據所處的位置。這就是記憶的原則，它歷經了整個中世紀和十六世紀，一直沒有什麼變化。這個例子的目的不是要記

⁸⁹ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.33-34, 109-111.

⁹⁰ Frances A. Yates 著，薛絢譯。《記憶之術》（*The Art of Memory*）。臺北市：大塊文化，2007。頁 15。

⁹¹ 《獻給赫倫尼》作者佚名，葉茲指出這本著作所引據的古希臘論記憶法的文獻，可能是一些修辭學方面的專論，現今都已亡佚。它是現存唯一古羅馬時代的記憶術專書，以傳遞古代藝術給中古時代與文藝復興而言，這本書的重要性獨一無二，在中古時代是非常有名又常被使用到的文本。可以說如果想要推敲古代記憶的藝術，就必須從《獻給赫倫尼》著手。參閱 Frances A. Yates 著。《記憶之術》。頁 14、17-18。

住訴訟案中的辯護詞，而是要記下案子的細節或事物。這種技巧記憶不僅可以用來記住演講詞，也可以用來記憶一大堆隨意查找的資料。⁹²

記憶法則在經院派法則頒布的十三世紀開始產生最大的影響力，並且一直延續到十四世紀。隨後雄辯家的聲音在安全堪慮的中古野蠻世界中消失，學院退到修道院裡。「技巧記憶」(artificial memory)⁹³ 經由修士們的鼓勵與教導，開始以俗家人實踐虔敬的功課之姿態出現。葉茲認為如此一來，虔敬而有藝術天分的人會在記憶中存下許許多多描繪新舊德性與罪惡的鮮明比喻，記憶術會創造意象，而創造的意象必然會源源流入美術與文學作品。如果用這個角度來看一些十四世紀的美術作品，可能是一種不同的經驗：「記憶的影像本來應該是特別美的、戴花冠的、服飾華麗的，或是特別醜怪可怖的，卻被中古時代道德化成為德性與罪惡，成為表達精神意象的比喻。」⁹⁴ 葉茲也強調記憶使用的隱形畫面與外化成美術的視覺表現截然不同，這一點從作品的外在呈現就足以分辨。不過兩邊必有重疊之處，因為人們既然被教導了要用影像記憶，這些內在結構的影響自然有外顯的時候。

更明確來說，如果基督教用圖像推行教誨藝術，與古人要借內在的影像記住的事物同屬一類，教誨藝術的場所和圖像本身就有可能進入記憶，而成為「技巧記憶」。典型的範例是將天堂與地獄都當作「記憶場所」處理，例如：在佛羅倫斯聖瑪利修道院的十四世紀壁畫裡，可以看到地獄分成多個題字場所，題字說明其中受罰的罪名，場所中呈現的則是進去受罰者的模樣【圖 1-10】。如果觀者在記憶中思索這幅圖畫以提醒自己審慎，那就如同在實踐中古時代的記憶技巧。⁹⁵基督教的教誨藝術將所要講述的道理導向德行與罪惡的「事物」，透過記憶的方式在繪畫中呈現，進而達到令人印象深刻的目的。在印刷術尚未發達的時代，「記憶之術」扮演著至關重要的角色。

對阿哈斯而言，葉茲對於記憶之術的探究無疑是打開一扇奇妙的大門。阿哈斯在此基礎上進一步指出，從記憶的角度來看中世紀的美術作品，會發現很多繪

⁹² Frances A. Yates 著。《記憶之術》。頁 24-26。

⁹³ Frances A. Yates 著。《記憶之術》。頁 76、109。

⁹⁴ Frances A. Yates 著。《記憶之術》。頁 121-122。

⁹⁵ Frances A. Yates 著。《記憶之術》。頁 124-126。

畫，甚至是大型的整套組圖都是受記憶結構的靈感所啟發而創造出來的，例如：一個形象高坐在寶座之上，對應的形象在下面或坐或躺，比方「哲學」高高在上，腳下是某位哲學家、「正義」高高在上，腳下是被壓扁而變形的「不公」……等等。從構圖的內容而言，文藝復興成熟期的作品也能重新或繼續使用中世紀的構圖，而這些結構的過渡和混合，往往綜合在同一圖面中，例如：拉斐爾的〈雅典學派〉【圖 1-11】。有人根據柏拉圖的白鬍子認為這是達文西的形象，然而，阿哈斯卻指出，拉斐爾借用的是亞里斯多德的素描肖像而非達文西。拉斐爾以亞里斯多德的素描肖像來描繪柏拉圖，意味著將亞里斯多德之正統哲學家的形象賦予柏拉圖。此外，拉斐爾還在柏拉圖下方畫了米開朗基羅，讓米開朗基羅成了消極的「衍生物」(corollaire)。這種在人物形象上做文章，把他們移來移去的手段，在當時都是大家所熟悉的。⁹⁶ 這就是記憶體系，是一個極為協調一致的系統。

阿哈斯因此認為事實證明了從記憶之術的體系過渡到修辭體系的假設是非常有效的，即便從繪畫的表面形式來看也是如此。其中「多聯屏」(polyptyque)的演變不僅是有效的例證也值得特別的關注。十四世紀初出現的多聯屏，可說是一棟真正的記憶性建築物，觀者的眼光會依照橫向或縱向的次序移動，因為它的場所精確，裡面的形象固定，穿梭次序非常清晰，例如：多聯屏裡的「聖告圖」，畫作的上端或下端決定了它處理方式的不同，因為地點的性質影響了畫作的性質。然而，作為祭壇畫的一種再現體系，它是如何變成高懸在祭台之上，充滿修辭雄辯力的單幅畫呢？阿哈斯認為從中可以看到一個體系過渡到另一個體系的演變。在演變過程中，祭壇畫逐漸佔領多聯屏的領地，而舊體系抗拒著變化，仍不斷地出現，持續提供各種假說與試驗。一個世紀的時間，多聯屏真正從記憶之術的體系過渡到說服與感動觀者的祭壇畫，而觀者仍是虔敬之人。記憶之術的體系之巨大慣性，使得多聯屏直到十六、十七世紀仍繼續出現，最後還是讓古典繪畫體系的修辭性所征服。⁹⁷

同樣地，記憶之術也展現出其社會化的面向。記憶之術在中世紀末期不僅是幫助記憶的工具，也是一套真正的再現體系，尤其是思想體系。人們在記憶的結

⁹⁶ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.111-112, 122-124.

⁹⁷ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, p.114-115.

構中思考宇宙：「德行、自由藝術、包括星球、一週的每一天，一切都能通過本源和它的代表人物或事物組織起來。」⁹⁸ 擁有記憶之術的技能，除了擁有通過內在的知識，還掌握此一知識在外界起作用的能力。阿哈斯認為這種連結內外的能力到了十六世紀變得非常重要，因為其中逐漸出現一種可行的假設：

在以前的記憶體系中，所有的要素並置在一起，是靜止的、不動的，它應對的是關於宇宙的一種等級森嚴的封閉概念；而後來的體系基礎不再是並置的諸多地點（那裡面形象是經過嚴格定義的），相反，是再現之處的渾然統一，只有一個地點，諸多形象可以在裡面移動，這就與記憶之術完全相反——文藝復興相對於中世紀，同時也（說「也」是因為尚有其他諸多過程，合力構成文藝復興）是這兩種體系間的過渡。⁹⁹

簡單來說，中世紀的記憶體系，需要在場所或建築裡先固定並安置記憶的要素（物象），隨處移動的是人的智力；文藝復興的體系則完全相反，地點只有一個，移動的是其中諸多的形象。阿爾貝蒂在《論繪畫》中所提出的繪畫觀念是建立在修辭意義之上，其目的不是用來記事或靈修，而是藉由「史詩畫」（*storia*）的講述來說服、感動觀眾。就此而言，阿哈斯認為最偉大的例子之一就是「最後的晚餐」（*l'ultima cena*）的再現方式：基督和十一位使徒坐在桌子的一邊，把猶大孤立另外一邊，這是從十四世紀一直延續到十五世紀的傳統【圖 1-12】。這種太容易意識到誰是出賣耶穌的人的方式，為的是讓人記起猶大即將出賣基督的證據，而不是說服人相信正在發生的事情，不具有修辭的雄辯力。達文西是第一一個把猶大和其他使徒放在一起的畫家，他筆下的使徒相對充滿動感，讓觀者自己思考誰是猶大【圖 1-13】。這個過程顯示出繪畫體系如何「從一個並置的、封閉的，甚至是重複的記憶之術的體系，過渡到一個試圖說服觀眾的修辭體系。」¹⁰⁰ 對阿哈斯而言，「從記憶到修辭」是解答文藝復興的一把重要鑰匙，而文藝復興就是從一個體系（記憶的空間與結構）到另一個體系（幾何透視的修辭結構）的過渡。¹⁰¹

⁹⁸ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.112.

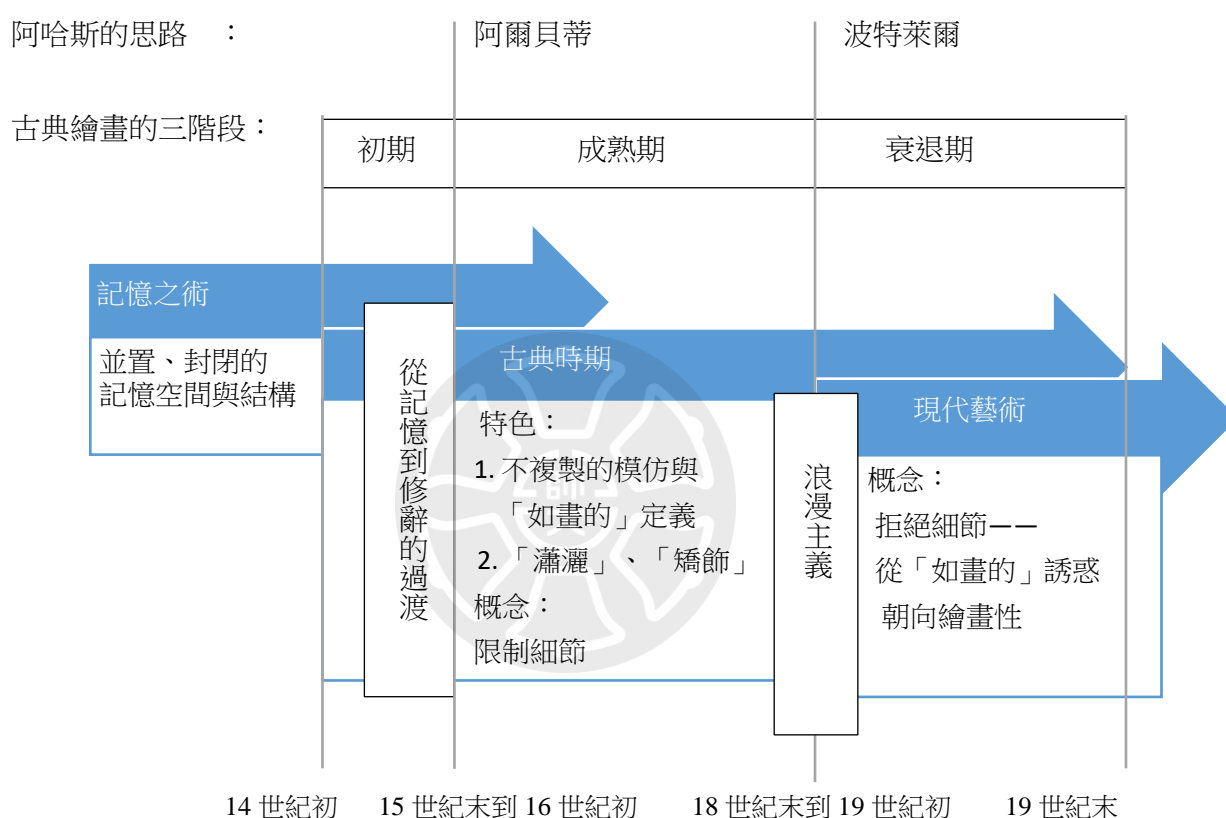
⁹⁹ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.113.

¹⁰⁰ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.114.

¹⁰¹ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.117.

透過對於典範與分離時刻的討論與重新閱讀，可以看到「記憶之術」，以及「如畫的」醜陋與浪漫主義的關係持續在文藝復興與現代繪畫中發生作用。【表2】可以看出阿哈斯對於繪畫進程的整體思考，它包含了三個繪畫系統的交替：古典體系之前的記憶結構、古典的修辭結構，以及古典體系之後的現代藝術。

表-2 細節與繪畫進程



從阿爾貝蒂到波特萊爾，阿哈斯的論述以傳統繪畫的三階段來看，顯現了古典繪畫從文藝復興成熟期，到十九世紀現代性醞釀時所代表的衰退期之變化。繪畫中的細節，在阿哈斯稱為「古典時期」的前後二個接榫上，顯示出其極端的結果：一、十六世紀「不複製的模仿」與理想的社會化所規範的「理想美」，兩者與十五世紀末義大利繪畫的差異；二、浪漫主義凸顯出現代主義拒絕「如畫的」細節誘惑，轉而朝向繪畫性，宣告古典理想統治的結束。阿哈斯在此過程中驗證了細節能有效地顯現出不同繪畫體系的差異。

這二個接榫，也可以說是古典繪畫史的異質層。從中可以發現阿哈斯為十四、十五世紀之間繪畫再現系統從有過的混雜、延續與斷裂提供了另一種觀察的思路：記憶之術。對阿哈斯而言，文藝復興就是從記憶的空間與結構的體系，到幾何透視的修辭結構的過渡。另一方面，「古典」與「浪漫」的辯證在十八世紀末到十九世紀初是一種從政治到美學轉變的徵象，醜陋在整體的「如畫的」概念下，成為藝術發展的重要推動力，危害「理想美」的原則。古典理論終究在其理論之中，面對著細節的誘惑與不可避免的在場。對於這個關於普遍性與特殊性之辨證的本體論問題，古典思想透過逐漸確立的繪畫類型之階級原則來解決。從格勒茲事件可以看到學院制度對於標準的堅持與一絲不苟，細節的運用在學院的規範之下，成為真正的判準。阿哈斯也從此連接古典規範對細節的限制，以及波特萊爾所提倡的現代性繪畫對於學院積累細節的反對。



第二章 細節與感知經驗

繪畫史是由不同層面的歷史堆積而成。隨著阿哈斯的目光，我們已經從「遠處」藝術通史的角度看到細節如何有效地揭示古典繪畫由初期進入成熟期，再從成熟期進入衰退期的變化。然而，阿哈斯說「看的方式不一樣，看到的就不一樣」（voir autrement, c'est aussi voir autre chose）¹⁰²，這意味著還有一種「近看」的繪畫史，相對於理性的古典繪畫之部署，它涉及的是細節在宗教繪畫上所引發的「情感效果」（effet d'affect），以及近看繪畫的感知經驗。

第一節 細節與虔敬的實踐

阿哈斯首先從繪畫的道德使命所引發的一種「情感效果」，凸顯其與古典理性思想概念的相對性如何表現在細節的重要性之上。就時間點而言，可以發現阿哈斯同樣著眼於兩個歷史現象分裂的邊緣：十五世紀末到十六世紀初的美學過渡期，以及十九世紀「如畫的」概念與浪漫主義的關聯。¹⁰³從論述對象來看，前者為歐洲的宗教繪畫，後者則是以表現自然、精神與宗教意識的風景畫為主。

壹、 細節與文藝復興的靈修畫

阿哈斯曾明確指出自己闡釋文藝復興繪畫有個關鍵，除了「從記憶到修辭的過渡」（le passage de la mémoire à la rhétorique），還有「虔敬」（dévotion）。¹⁰⁴更明確的說，阿哈斯在此要闡述的是一種特殊的宗教藝術——靈修畫（la peinture de dévotion）。「靈修畫」顧名思義其確切用途是作為信徒靈修的對象，它是信徒靈修的工具與情感寄託的載體。畫家致力於繪畫表徵的特殊化，強調並利用細節戲劇化與悲劇性的能力，在北歐文藝復興發展上逐漸顯現其重要性。

一、 「靈修畫」的功能、實踐與細節的重要性

¹⁰² Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.187.

¹⁰³ 參閱本文第一章。

¹⁰⁴ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.117.

「虔敬」之所以能成為區分文藝復興畫家美學選擇的判準，主要是建立在其著重於引發情感的特性，這種特性從南方義大利的理性標準來看，並非良好的藝術品質。

根據法蘭西斯科·德·奧蘭達（Francisco de Hollanda, 1517-1585）的說法，米開朗基羅並不欣賞佛拉芒的繪畫，且其藐視針對的就是靈修畫對細節的過度使用。他贊同佩斯卡拉侯爵夫人維托麗婭·科隆納（Vittoria Colonna, 1492-1547）認為佛拉芒繪畫比義大利繪畫更加地「虔敬」的批評，阿哈斯引述了其中的部分內容：

……積累「既無秩序亦無藝術感，既無合成亦無比例的日常生活」、這幅畫作「想把一切都做到最好……卻沒有正確地做好任何一件事」；它取悅「女性，特別是老年女性或是特別年輕的女性，修士與修女，以及一些缺乏真正和諧的紳士」。總之，這幅「佛拉芒繪畫比任何的義大利繪畫更能滿足信徒。義大利繪畫無法讓信徒滴下一滴淚，佛拉芒繪畫則會讓信徒淚如泉湧」。¹⁰⁵

德·奧蘭達將義大利的理想繪畫與佛拉芒的「日常」（quotidienne）繪畫之間的比較置於宗教繪畫的背景下，導引出藝術史上的一個重要論據：長久以來，繪畫的問題是在教會賦予繪畫圖像的宗教合法性領域中所提出。

麥克·巴山戴爾（Michael Baxandall, 1933-2008）在其《十五世紀義大利的繪畫與經驗》（*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*）中，說明了宗教繪畫的功能。文中提到十五世紀的繪畫絕大多數是宗教繪畫，這一點自然是不言可喻的，但是「宗教繪畫」不僅是一種主題的範疇，它們的存在還有另一種目的，那就是滿足教會輔助特定的智性與精神活動之需要。這意味著教會有一套關於圖像的理論，宗教繪畫受到這個成熟的體系所管轄。進一步而言，宗教傳統賦予繪畫的功能有三種：第一種是指引無知之人；第二種是藉由透過每天對信徒的眼睛

¹⁰⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.86.（*Le Détail* 誤植 Francisco de Hollanda 為 Francisco de Ollanda）關於德·奧蘭達與科隆納的說法，參閱 José Frèches. *Les Dialogues de Rome de François de Hollande*. Paris-Lisbonne : Fondation C. Gulbenkian, 1973. p.53.

展示聖靈的奧秘以及聖徒的榜樣，來使其記憶更加活躍；第三種是激發虔敬的情感，就其效果而言，用眼睛看會比用耳朵聽更來得有效。¹⁰⁶

阿哈斯就此指出十四世紀起，宗教繪畫發展的重心逐漸轉移到第三種功能：感動信徒之上，而這種轉變的特點在於一種新實踐——「靈修」（*dévotion*）的發展，其目的是為了藉由繪製內在圖像，來激發信徒的「虔敬的情感」（*affectum devotionis*）。「靈修」的概念隨著偽文德（Pseudo-Bonaventure）的《基督生活的冥想》（*Meditationes Vitae Christi*）一書，取得相當成功的傳播成果，書中的文字鼓勵信徒戲劇性與細節化地背誦基督的生活情節。它由一開始的集體靈修，逐漸朝向私人化，並且訴諸精確的用具，信徒會使用「時禱書」（*Livre d'heures*），可能牆上會掛著一張被明確稱為「靈修的小畫作」（*petit tableau de dévotion*）的小圖像【圖 2-1】。¹⁰⁷

克雷格·哈比森（Craig Harbison, 1944-2018）在〈早期佛拉芒繪畫的靈視與冥想〉（*Visions and Meditations in Early Flemish Painting*）一文中，更具體的說明了靈修的實踐過程。哈比森認為十五世紀佛拉芒的宗教繪畫，在總體上應被視為當代人的心理願景，無論該幅畫是敘事圖像、更傳統觀念的圖像，還是虔敬的圖像。因為在所有的草稿中都可以看到信徒跪在畫面邊緣或最前方，手邊放著輔助用具，而其祈禱的對象或結果則顯現在主要的縮圖中，就像〈勃艮第的瑪麗之時禱書〉（*Livre d'Heures de Marie de Bourgogne*）【圖 2-2】所顯示的小圖一樣。阿哈斯也認為這個著名的讀經圖像，說明了靈修如何存在圖像中，並透過圖像完成：畫面中可以看到瑪麗坐在一扇敞開的窗邊閱讀著「時禱書」，而在那扇開向一座小教堂的窗景裡，可以看到瑪麗和她的家人一起跪在聖母子面前。這圖像中的圖像成為信徒「虔敬的情感」之投射，它顯示了閱讀者在精神上所想像的自己。也就是說，當信徒以「時禱書」作者所推薦的系統性冥想靈修時，會將其靈修的對象以及繪畫的主題形象化。以哈比森的話來形容：「圖像與實際的靈修生活之間的聯繫是私密而無法避免的」¹⁰⁸。

¹⁰⁶ Michael Baxandall. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972. p.40-41.

¹⁰⁷ Daniel Arasse. *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.86-87.

¹⁰⁸ Craig Harbison. "Visions and Méditations in Early Flemish Painting". *Simiolus* 15(1985): p.87-118.

可見在這種信徒與宗教的原始關係中，著重的不是理論方法的對象，而是一種情感的經驗。靈修畫為之提供了必要的中繼，而畫作的完整性與其說是取決於再現人物之間的相互作用，不如說是基於觀者近看畫作元素的參與。其中再現的細節顯得格外重要，阿哈斯認為原因有二個：第一、圖像要輔助信徒記憶，因此細節必須以足夠醒目，以超乎平常視覺習慣的表現，來讓人更容易記住與圖像細節相關的概念。第二、圖像是情感的載體，（基督的）聖殤、（聖母或聖約翰的）眼淚，以及基督受難的身體痕跡是經過特別精細處理的對象，這些細節是建立圖像悲愴之處的特殊支撐點。

伴隨著虔敬的情感，以及出於這種情感的結果，畫家常致力於表現令人心生恐懼的圖像。例如基督的聖殤（特別是肋骨處）作為信徒崇拜的對象，它們往往以血液的累積、精細描繪傷口大開的恐懼，或者手指著傷口等各種方式被凸顯。重點在於凸顯身體的細節，這股動力甚至強烈到讓傷口從圖像中獨立而出，並以嘴巴的形狀出現。這類圖像鮮少出現在繪畫裡，通常是出現在時禱書或是零散的書頁中【圖 2-3】，依據真福者卡米拉·巴蒂斯塔·達·瓦拉尼（Saint Camilla Battista Varani, 1458-1527）所言，它們能讓人「練習冥想基督私密的苦痛」，想體會基督苦痛的人，不應該只滿足於以舌頭觸碰聖器（附著了基督人性的傷痕與血）的外沿，而是應該透過在親吻圖像的同時想像它是真實的，藉此進入其中獲取更大的滿足感。¹⁰⁹這個細節圖示後續衍生的多樣性十分驚人（例如：聖嬰坐在自己被刺穿的成年後之心臟中，被四個脫離身體的聖痕所包圍，或者傷口垂直構成人體的軀幹等等），顯現出有一種目光的實踐，因為專注於細節而消除了人物的完整性。

可見細節在靈修畫裡的重要性與宗教傳統賦予繪畫的三種功能有直接的關係，只不過佛拉芒繪畫，更著重在「感動信徒」的功能上。這顯示其強調以精細的細節來承載虔信情感的特點，清楚劃分了北方佛拉芒的繪畫與南方義大利繪

（特別見於頁 101-102）。

¹⁰⁹ J. Wirth. *L'Image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècles)*. Paris : Klincksieck, 1989. p.320.

畫，另一方面從阿哈斯的例舉和闡述也可以發現，佛拉芒的虔信畫直至十五世紀末仍未受到文藝復興人文主義所帶動的古典趨勢所影響。

二、十五世紀末古典化前的義大利：「虔敬的圖像」與「虔信的圖像」

在藉由十五世紀的佛拉芒繪畫闡述了靈修畫的功能、實踐與細節的重要性之後，阿哈斯接著說明虔敬與文藝復興的人文主義文化交織之後產生的變化與發展。他依據巴山戴爾的觀點指出在十五世紀末義大利羅馬教廷的典範將風格導向古典化的態度之前，義大利與北歐的繪畫在其宗教背景下風格的選擇是開放的。當時義大利宗教繪畫圖像除了「虔敬的圖像」（*image dévote*），還有一種「柔和」（*doux*）的「虔信的圖像」（*image pieuse*）。

巴山戴爾在《十五世紀義大利的繪畫與經驗》中提到一本於 1454 年在威尼斯出版的實用手冊：《札爾迪諾的演說》（*Zardino di Oration*），手冊中解釋了如何針對「受難記」（*la Passion*）進行冥想的練習：

從一個情節慢慢移向下一個情節，冥想每個情節，沈浸在故事裡的每一個階段與步驟。如果任何時候，你感受到一種虔誠的感覺，停下來：只要那甜美而虔誠的感覺還在持續就不要繼續……。¹¹⁰

對此巴山戴爾下了的一個有趣的結論，他認為畫家無法與私人再現的特殊性相競爭，因為信徒可能會先入為主的以屋內與此細節相關的圖片來接近繪畫，因人而異，因此畫家通常不會嘗試對人物和地點進行細節化的刻畫，否則會對個別的私人具象化造成干擾。就像彼得羅·佩魯吉諾（*Pietro Perugino, 1446-1523*）在畫作裡表現的人物，都是普遍而不具特殊性、可以互換類型的人物【圖 2-4】，這些人物提供了一個基礎，「虔信的觀者可以在此基礎上投射比畫家所提供的更為具體，但結構也較不完整的個人細節。」¹¹¹

阿哈斯認為巴山戴爾的分析的確適用於佩魯吉諾這種因「虔信的圖像」而備受歡迎的畫家。「虔信的圖像」是由一系列連續的單位所構成之「封閉的作

¹¹⁰ Michael Baxandall. *Painting and Expérience in Fifteenth Century Italy*. p.46.

¹¹¹ Michael Baxandall. *Painting and Expérience in Fifteenth Century Italy*. p.46.

品」(œuvres fermées)，但是「虔信的圖像」並非「虔敬的圖像」。「虔敬的圖像」的敘述系統並不完整，其圖像奠基於一種「開放的」(ouverte)概念。此類畫家有：卡羅克里·韋利(Carlo Crivelli, 1430-1495)、科西莫·圖拉(Cosimo Tura, 1430-1495)、邁克爾·帕徹(Michael Pacher, 1435-1498)或馬提斯·格倫內瓦德(Matthias Grünewald, 1470-1528)等人，他們著重於表現細節的悲愴強度，而「虔信的圖像」對悲愴性則始終有所保留。¹¹²

透過「虔信的圖像」與「虔敬的圖像」之對比，阿哈斯說明了十五世紀末的義大利，除了佩魯吉諾等翁布里(ombrien)地區的畫家所看重的「柔和」風格之外，還有一股致力於將宗教形象特殊化的潮流。這股潮流的重要性不容小覷，因為靈修的精神鍛煉在歐洲行之有年，其精神上的見識有助於界定十五世紀末羅馬教廷的典範將風格導向古典化的態度之前，義大利與北歐的繪畫在其宗教背景下開放的風格選擇。

三、 義大利古典化後的發展：吸引目光近看的雙重效果

當人文主義文化與虔敬的圖像相遇會激發出什麼樣的結果呢？阿哈斯指出事實上許多虔敬圖像的畫家都是人文主義者，換言之，虔敬圖像的畫家也許並不排斥人文主義文化。判斷畫家是否在人文主義圖像的投注虔敬的情感之關鍵在於「雙重遊戲」(double jeu)，指的是畫家使用現代再現「真實性」(vérité)的手法，來激起虔敬的「情感效果」。具體就「機器運作」(mécanique)上的意義而言，畫家可以操弄其圖像的空間部署，以及所置入的人物與背景、人物與框架之間的關係，來創造出兩種效果：以細節吸引探究的目光盡可能接近繪畫表面的在場效果，以及引發一種避免與「史詩畫」(storia)關係疏離的細節效果，這種細節的效果會讓觀者再次陷入近看的關係之中，而「虔敬的情感」也會因此變得更加地劇烈。¹¹³其可能的部署，大致區分為二種類型。

(一) 人物呈現模式：安托內羅與曼特尼亞

¹¹² Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.90.

¹¹³ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.90-91.

這些可能性中的第一種表現在人物呈現的模式上，使人物非常接近圖像的理想平面。阿哈斯以安托內羅·德·梅西那（Antonello de Messine, 1430-1479）與安德烈亞·曼特尼亞（Andrea Mantegna, 1431-1506）為例，對比出「處於過渡」與「完全接受人文主義」的虔敬畫家之間的差異。

西方十三世紀所發現的希臘傳統聖像有時是以半身像呈現，這種類型豐富了虔敬圖像的範疇，並且由畫家利用新的繪畫能力錯開景深，使人物浮現在觀者面前。德·梅西那是這種部署的大師，極度細緻的細節需要很靠近繪畫表面才能看到，就像收藏在巴勒莫（Palermo）的〈聖母領報〉（La Vierge de l'Annonciation）【圖 2-5】畫面上那幾根聖母瑪莉亞露在面紗外緣的頭髮【圖 2-6】¹¹⁴。這是一個處於臨界的有趣例子：他既擅長透過極細緻的細節處理，來強化觀者與繪畫間的私密關係，也私密地將繪畫所產生的效果視為彰顯畫家藝術以及對自我能力高度認識的結果。從收藏於德累斯頓（Dresde）的〈聖塞巴斯蒂安〉（Saint Sébastien）【圖 2-7】中，可以看到人物與地點普遍而具體，並且以敘事的方式被編組，其中的細節顯現畫家如何充分展現出自我的藝術與能力。

同樣是呈現人物，曼特尼亞的作品則顯示出觀者的虔敬參與能完全地與現代人文主義的選擇相匹配。曼特尼亞身為宮廷畫師、阿爾貝蒂的朋友以及首位建立「藝術家之家」（*maison d'artiste*）的人文主義特色畫家，他的〈基督之死〉（Christ mort）【圖 2-8】明顯地通過將消失點置於畫作上方區域，來把目光定位在似乎最接近圖像表面的位置。基督身體在完全表現出透視法與其結構慣例之規律性的同時，也給出一個非常近距離觀看手腳傷痕的視角。對於側面幾乎看不到的傷痕，觀者也能夠透過聖母與聖約翰的眼淚盡可能的貼近看到。¹¹⁵儘管這件作品的空間結構發揮得如此精密而連貫，以至於讓人不禁懷疑畫家是否並未傾力投注個人情感，但不可否認的這是畫家最強烈的作品之一：不僅圖像的悲創性因手腳上洗淨的傷口被精心描繪而增強，也因為聖約翰流淚的臉與畫家在某些圖像邊緣掠過的

¹¹⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p. 91-92.

¹¹⁵ Corrado Maltese. "Il Pianto sul Cristo del Mantegna tra geometria e oratoria". *Arte Lombarda* 64 (1983,1):p.60-64,84.

自畫像非常近似（在這件作品創作的 1480-1484 年間，曼特尼亞正深受喪子之痛的打擊所影響）。¹¹⁶

（二） 掌握「美的風格」卻傾向強調細節的特殊性：洛托的怪誕與不適當的細節

另一類的做法則是指向十六世紀初，仍有一定比例的畫家儘管已掌握「美的風格」（bella maniera）¹¹⁷，卻仍傾向強調一種特殊性、不規則性與不適當的細節。在十六世紀初義大利不同的畫家身上，有時會看見一些奇異或怪誕的作品，例如：布拉曼提諾（Bramantino, 1456-1530）、菲利皮諾·利皮（Filippino Lippi, 1456-1504）、阿米扣·阿斯珀西尼（Amico Aspercini, 1475-1552），甚至是還未成為楓丹白露王族藝術家的羅索·菲奧倫蒂諾（Rosso Fiorentino, 1495-1540）。事實上，怪誕在佛羅倫斯似乎已經成為一種時尚，並以不同的方式流行於十六世紀初的威尼斯，其中最傑出的案例是威尼斯畫家羅倫佐·洛托（Lorenzo Lotto, 1480-1557）。

洛托既能繪製最精細的肖像畫，也能繪製最先進的神話與宗教作品，在他以「美的風格」表現的作品中，往往可以在旁邊的局部看到荒唐、明顯怪異而輕挑的細節。就像在創作於 1527 年的〈聖告〉（Annonciation）【圖 2-9】中可以發現：相較於畫家對聖母驚恐的表情與畫板的中央不停地逃脫的黑貓之強調，天使與上帝的姿態似乎顯得微不足道。阿哈斯指出有人因此稱洛托的主題是「反傳統主義」（anticonformisme）或是「虛幻的想像」（fantaisie visionnaire），卻很少人注意到洛托重現了提香幾年前在特里維素（Trévisé）所展現的絕妙部署【圖 2-10】，並且在其基礎上透過細節的發揮，將原本莊嚴而雄偉的面向移轉到虔敬的畫作上——他讓驚訝而惶恐的聖母極盡可能地貼近觀者，並且通過強化背景之附

¹¹⁶ Rodolfo Signorini. "Mantegna's Unknown Sons: A Rediscovered Epitaph". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986): p.233-235.

¹¹⁷ 「Maniera」是一個在藝術文獻中廣為人知的術語，切尼諾·切尼尼（Cennino Cennini, c. 1370 - c.1440）1390 年左右撰寫的基本《畫匠手冊》（*Il Libro dell'Arte The Craftsman's Handbook*）一書中就用它來定義藝術家的風格。切尼尼認為每位藝術家都必須通過模仿自然與過去的大師來找到「自己的風格」，他建議年輕藝術家僅以過去的一位藝術家為榜樣，因為選擇多位藝術家的結果，會增加迷失與無法塑造風格的風險。瓦薩利進一步肯定「美的風格」（Bella Maniera）的概念，是所有藝術活動的最高境界，對他來說，只有十六世紀的藝術家才能實現這個理想。進一步請參閱本文第三章。

加物簡單而自然的特徵，與宮殿和花園的類型完全矛盾，使作品的不規則性與奇異性喚起信徒面對他們眼前所呈現的神秘感之問題。¹¹⁸

除了怪誕，阿哈斯認為在洛托的其他作品中，還可以清楚看到畫家如何全力投注在一個不適當的細節上，來激起觀者虔敬的情感。例如：人們或許可以意識到收藏於西恩納的〈耶穌誕生〉(Nativité)【圖 2-11、2-12】受到流傳於義大利北部的佛拉芒繪畫影響，卻很少人觀察到其中耶穌受洗的圖像稀有性。根據《黃金傳奇》(La Légende dorée)的記載，不信神的產婆想用手去驗證聖母的貞潔，卻讓自己的手因此而麻痺，直到聽從天使的勸告，觸摸了耶穌的身體之後才得以復原。這個圖像的關鍵之處就在耶穌的肚子上：一個打了結的臍帶。依據傳統的說法，耶穌出生之後並沒有受洗，這個獨特而不適當的細節因而讓歷史學家無言以對。不過阿哈斯認為這並不是什麼畫家的古怪發明，而是畫家將最新的宗教時事，結合耶穌臍帶的古老靈修。阿哈斯提到這件聖物的盛名在十五世紀末廣為流傳，可見於《黃金傳奇》以及瑞典的聖彼濟達(Brigitte)之《啟示錄》(Révélations)的第七卷。一則義大利宗教時事的内容以圖像解釋了其中一塊碎片被保存在聖老楞佐至聖堂(Sancta sanctorum)的拉特朗聖若望大殿(Saint-Jean-de-Latran)中，一名德國士兵在1527年帝國軍隊洗劫羅馬時竊取了這件聖物，教宗克萊孟七世(Clément VII, 1478-1534)當時立即下令必須盡一切努力將其尋獲。儘管它直到1557年才再次被發現，但發現之時教宗保祿四世(Paul IV, 1476-1559)與西斯篤五世(Sixte V, 1521-1590)便立刻鼓勵人們重新恢復對此物的靈修。¹¹⁹

透過宗教時事所記載的内容，阿哈斯認為洛托所畫的這個細節，在靈修的意義上具有相當的重要性：它承載了所有「虔敬的情感」，使觀者得以在畫作中發現並思考這件在羅馬遺失的聖物。另外，阿哈斯也補充提到這個細節讓研究它的專家了解畫家的宗教立場：雖然洛托同情改革派，但他在精神上並不是一個新教徒，否則絕對不會在〈耶穌誕生〉裡表現出蘊含時事的細節，因此他的宗教立場

¹¹⁸ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.94.

¹¹⁹ 關於洛托的〈耶穌誕生〉，參閱 Daniel Arasse. “Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l’iconographie”. *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V centenario della Nascità*. Asolo. 1980. eds. Pietro Zampetti and Vittorio Sgarbi. Treviso: Comitato per le Celebrazioni Lottesche, 1981. p.365-382.

更貼近北方的「新靈修運動」(*devotio moderna*)¹²⁰，而不是改革運動的發展。

121

四、十六世紀的北方藝術：佛拉芒畫家波許與日耳曼畫家格倫內瓦德

分析過義大利虔敬的圖像與文藝復興人文主義文化交匯後的發展，阿哈斯將關注的焦點轉向同時期的北歐繪畫。此時畫家將細節運用於虔敬上的能力，已經達到爐火純青的地步。

(一) 波許——激發虔敬情感的奇異與「滑稽」的細節

儘管義大利文藝復興的藝術、主題與技巧迅速普及，但北歐只是逐漸地接受它們。在十六世紀的前二十五年，文藝復興的新風格與仍舊活躍的哥德風格並存。雖然波許(Jérôme Bosch, 1450-1516)與達文西是同時期的畫家，但波許的作品可以說完全遠離義大利的文藝復興精神，他的人物並不強調美與高貴性。¹²²

十五世紀佛拉芒繪畫伴隨著虔敬的情感(以及出於這種情感)的圖像恐懼並沒有隨著文藝復興而停止。波許致力於擷取動物或植物的細節，並且剪接不協調

¹²⁰ 「新靈修運動」(*devotio moderna*，或稱「現代靈修運動」)與基督教人文主義同時興起，是文藝復興的人文主義與基督教的交織，並且與德國的神秘主義以及其他推廣神與個人之緊密關係的運動有關。「新靈修運動」始於十四世紀末，主要經由荷蘭傳教士杰拉德·格羅特(Gerard Groot, 1340-1384)的推動在十五世紀在荷蘭與德國蓬勃發展，隨後因新教改革而結束。它呼籲通過諸如謙卑、服從與簡單生活來重新發現真正的虔敬實踐，有時被視為是路德教派(Lutheranism)與加爾文主義(Calvinism)的成因，最著名的是影響了托馬斯·金碧士(Thomas à Kempis, c. 1380-1471)完成《效法基督》(*The Imitation of Christ*)，這本書已被證實具有數百年的影響力。參閱 John H. Van Engen. *Devotio Moderna: Basic Writings*. New York: Paulist Press, 1988. p.7-12.

¹²¹ 宗教改革運動可說是十六世紀歐洲的主要記事，其中包含了對於視覺藝術的影響。阿哈斯後續對於北歐畫家的闡述也脫離不了宗教改革的背景。宗教改革將個人良知作為道德依據，質疑的不僅是天主教會的教導與實踐，還包括構成歐洲文化基礎的傳統與認知。從1517年馬丁·路德(Martin Luther, 1483-1546年)在日耳曼的小城威登堡(Wittenberg)首次提出抗議之後，西方基督教世界在之後的十幾年間面臨無法挽回的分裂。當時宗教改革者的著作因新發明的印刷術而使得以迅速的傳播。其中包含《效法基督》一書。《效法基督》可謂是「新靈修運動」的指南，這是一本反世俗、反知識的靈修之作，它出版於1472年，在1500年之前便再版了二十次以上，十六世紀初被翻譯為拉丁文、法文、德文與英文，並且反覆地出版與再版，影響力與同時興盛的方言版聖經幾乎不相上下。《效法基督》在十六世紀初期為羅馬教會內在的宗教改革運動提供了見證，成為反宗教改革運動的內在改革動力。雖然路德也欣賞《效法基督》，但他卻選擇了相反的途徑。路德將其「對教會權威的敵意、對教會中介與外在形式的蔑視等，與更直接、個人宗教的廣大呼求相結合」最後發展出的「因信稱義」，成了新教與舊教分歧的關鍵。就藝術發展而言，人文主義、新靈修運動，以及之後的反宗教改革運動都比新教具有更正面的影響。參閱 Hough Honour & John Fleming 著，吳介禎等譯。《世界藝術史》(*A Word History of Art*)。新北市：木馬文化，2001。頁464-465。

¹²² Hough Honour & John Fleming 著。《世界藝術史》。頁465, 467。

元素，再將之精細的表現處理。這種有助於呈現奇幻人物的方式【圖 2-13、2-14】，讓人很難不將他所創作的奇異生物（grylle）和其他怪物，與夢境或是超現實主義聯想在一起。從十六世紀開始，波許便因其作品中的奇幻與「滑稽」（drôlerie）而備受讚賞，但是，這些作品的最初目的只是為了藉由人們對魔鬼的害怕來激起一種恐懼，實現了宗教圖像的功能，激發信徒「虔敬的情感」。從各方面的證詞看來，波許確實成功達到他的目的。邁耶·夏皮羅（Meyer Schapiro, 1904-1996）便評論波許的繪畫「以宗教的罪惡觀為題，將慾望的畸形象徵混雜在一起」，是「一種不滿的宗教良知對於物質世界之依戀的反抗」¹²³別人畫的是從外在所看見的人，而波希很大膽地畫出人內在的樣子。他將類似哥德藝術裡次要的「滑稽」怪物帶到真實再現的中心，透過將所有可能與可怕的人物細節擺在眼前，來引起觀者對於罪惡的恐懼。這種藝術並非孤立的表現形式，它揭示的是基督教精神與惡魔的滲入之間潛在的永恆對立。在阿哈斯看來，波許的「滑稽」並非以和諧之美為目的，他具體地處理每個積累的細節，讓每個部分都能夠被明確地看到，這種細緻而虔敬地再現「真實性」的「寫實效果」（effets de réel）之趨勢，也定義了十六世紀初的佛拉芒繪畫。¹²⁴

（二） 格倫內瓦德——加劇基督受難的細節

另一位日耳曼畫家格倫內瓦德追求「虔敬的情感」之方式與波希不同，他專注於強化基督受難的細節，以及身體所展現的可怕印記。隨著時間的推移可以觀察到，格倫內瓦德對於撕裂的細節之關注越來越強烈，甚至包含了基督身上的布料與十字架上逐漸脫落的樹皮【圖 2-15、2-16】。有一種說法是這種日益增強的苦難痕跡，是畫家同情路德教派的跡象並堅持「卑微者權益」（cause des humbles）的結果（特別是農民將因起義而面臨可怕的命運）。¹²⁵阿哈斯反駁這種遵循了圖像外在邏輯的解釋，他認為這種說法明顯忽略了格倫內瓦德是位宮廷畫家的事實。格倫內瓦德在 1511 到 1526 年間經常為美因茲大主教尤里爾·馮·傑明根（Uriel von Gemmingen, 1468-1514）作畫，從 1516 年起，奢華的君主阿爾伯特·德·勃

¹²³ Meyer Schapiro. "Muscipula diaboli", le symbolisme du retable de Mérode. *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard, 1982. p.163.

¹²⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.98.

¹²⁵ Arpad Weixlgartner. *Durer und Grünewald*. Göteborg : Elanders Boktryckeri, 1949. 阿哈斯轉引自 Piero Bianconi. *Tout l'œuvre peint de Grünewald*. Paris : Flammarion, 1984. p.97.

蘭登堡 (Albert de Brandebourg, 1490-1545) 亦成為他服務的對象。格倫內瓦德去世後的財產清單顯示他雖然擁有二十七本路德派的宣道文本，卻也擁有如君主一般奢華的服飾。基督受難的主題在格倫內瓦德於 1526 年為了避免和參與「農民戰爭」的朝臣一同遭到判決而逃亡到法蘭克福之前，已出現在其最早期的作品中，例如：在繪製〈十字架之刑〉(Crucifixion)【圖 2-15】的 1500 年至 1508 年間，路德教派便還尚未出現。由此證明，格倫內瓦德日益強調基督苦難的細節之精神來源必須從其他地方去尋找。¹²⁶

事實上，格倫內瓦德並非畫家的本名，這個名字是約阿希姆·馮·桑德拉爾 (Joachim von Sandrart, 1606-1688) 在 1629 年時幫他取的。如今無法從當時的文件確定他的姓氏究竟是尼塔特 (Niethart) 還是哥特 (Gothart)，因為他的名字在其 1527 年的遺囑中顯示的是「馬蒂斯·尼塔特，烏茲堡的畫家」(Mathis Niethart, peintre de Würzburg)，但他在 1516 年遞交給阿爾伯特之請願書上稱自己為「馬蒂·哥特大師，畫家」(maître Mathie Gothart, peintre)。¹²⁷有趣的是這兩個德文姓氏在意義上是對立的：哥特 (Gothart) 的意思是「充滿上帝」(plein de Dieu)，而尼塔特 (Niethart) 的意思則是「充滿邪惡」(plein de mal)。為什麼格倫內瓦德會選擇以這種方式表現自己的姓氏呢？阿哈斯認為這種對立與一個北方基督徒在宗教改革興起時的個人修行有關。十五世紀末期，靈修因二個起源於北歐的宗教改革運動：「新靈修運動」(devotio moderna) 與「效法基督」(imitatio Christi)¹²⁸而在北歐顯現其重要性，這無疑影響了格倫內瓦德的藝術表現。也就是說，阿哈斯認為格倫內瓦德的繪畫從一開始就著重於強調身體上的苦痛細節，目的是為冥想基督「私密的痛苦」做準備，它鼓勵人們不要只是「滿足於以舌頭觸碰聖器

¹²⁶ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p. 99.

¹²⁷ Piero Bianconi. *Tout l'œuvre peint de Grünewald*. p.83-84.

¹²⁸ 金碧士是新靈修運動的一員，《效法基督》是第一本以拉丁文寫成、關於「新靈修運動」的手冊，這是一本繼聖經之後流傳最廣的基督教靈修著作，被視為靈修與宗教的經典。這本提供詳細精神指導的手冊共分為四卷，包含「培靈之道」(Helpful Counsels of the Spiritual Life)、「論內心生活」(Directives for the Interior Life)、「論內心的安慰」(On Interior Consolation)，以及「論聖餐」(On the Blessed Sacrament)。其內容極度注重並強調對於聖體與聖事的靈修是精神生活的重要元素，而效法基督的方法旨在強調內心生活遠離塵世，而不是去積極模仿基督。參閱 Orlando O. Espín and James B. Nickoloff eds. *An introductory dictionary of theology and religious studies*. Collegeville, MN: Liturgical Press, 2007. p.609.

的外沿」。細節的視覺殘酷性構成了圖像正面的表現，讓靈修者想在自己身上實現這種私密的痛苦，這些畫作的細節無疑為靈修者的虔敬目光提供了實踐的管道。

從十五世紀佛拉芒的靈修畫，到十六世紀初北方藝術的虔敬表現，阿哈斯說明了靈修畫的功能、實踐與其中細節的重要性，並且藉由闡述南方義大利人文主義前後的情況，進一步對比出北方繪畫比南方更加虔敬的特點。透過阿哈斯的論點，可以發現他從時間與空間，區分十五世紀末與十六世紀初、北方與南方、甚至是南方古典化前後潮流的差異，其中細節的特殊性成為分界的判準：

第一、 北方佛拉芒繪畫與南方理想繪畫的差異

就南方與北方的特點及細節所表現的特殊性來看，北方的佛拉芒繪畫較南方義大利的繪畫更加地虔敬，因為它更專注於激發虔敬的情感效果。例如：出現在時禱書中的基督「聖殤」，其圖像的意義是為了讓人在練習冥想時體會基督的苦痛，這股動力伴隨為基督獻上親吻的主題反覆出現的結果是傷口從圖像中脫穎而出，以嘴唇的圖示出現並多樣的發展。這不僅凸顯出「虔敬」在北方文藝復興發展中的重要性，也區分出其北方佛拉芒繪畫與南方理想繪畫的差異。

第二、 十五世紀末文藝復興前歐洲繪畫的風格選擇

在古典化之前，歐洲繪畫在宗教背景下的風格選擇是開放的，十五世紀末的義大利發展出二種圖像來提供信徒進行冥想的練習：一種是提供一個基礎，讓觀者可以投射個人特殊細節之封閉的「虔信的圖像」；另一個是畫家強調細節來引發觀者虔信情感之開放的「虔敬的圖像」。儘管展現柔和風格的「虔信的圖像」並非阿哈斯主要闡述的對象，表現細節之特殊性的「虔敬的圖像」才是，但是這也凸顯了歐洲行之有年的靈修之精神上的見識，有助於界定十五世紀末義大利與北歐繪畫在宗教背景下的差異。

第三、 義大利文藝復興前後的差異：虔敬的人文主義畫家會創造出二種近看的效果

如果虔敬的圖像畫家如果同時是人文主義者，可以從其畫作中是否操作「雙重遊戲」來判斷畫家是否將其虔敬投注在人文主義的圖像中，指的是畫家將現代再現「真實性」手法（透視法）用於表現「情感的效果」；具體就畫作的「機器運作」而言，指的是畫家藉由操作圖像的空間部署，以及人物與背景、框架之間的關係，創造出二種近看的效果，包含：以細節吸引探究的目光盡可能靠近畫作表面的在場效果，以及避免與「故事」的關係疏離的效果，它會讓觀者再次陷入近看的關係之中，「虔敬的情感」也會變得更加的劇烈。其部屬的方式可分為二種，一種表現在人物的呈現模式，如：處於過渡的人文主義畫家德·梅西那之〈聖母領報〉與〈聖塞巴斯蒂安〉，以及「完全接受人文主義」的虔敬畫家曼特尼亞的〈基督之死〉；另一種作法則是有些畫家儘管已經掌握上述的「美的風格」，卻仍傾向強調一種特殊、不適當的細節，如洛托在〈聖告〉所表現的怪誕，或〈耶穌誕生〉中的臍帶。

第四、十六世紀初北方靈修畫與南方「虔敬的圖像」的差異

相對於洛托以雙重遊戲表現「虔敬的圖像」，北方的靈修畫專注於將細節運用於激發虔敬的情感，並將其效果發揮到前所未有的境界。透過【表 3】的區分，可以清楚看出同樣是強調細節，十六世紀初北方繪畫與南方義大利文藝復興畫家洛托手法的差異：

表-3 十六世紀初北方靈修畫與義大利文藝復興的虔敬圖像

地區	南方 虔敬的圖像	北方 靈修畫	
	義大利	佛拉芒	德國
特點	掌握「美的風格」卻 傾向強調細節的特 殊性	細緻而虔敬地再 現「真實性」的「寫 實效果」	加劇基督受難的 細節
代表畫家	洛托	波許	格倫內瓦德

波希的「滑稽」怪物積累著細節，且每個細節都經過細緻而具體地處理，這種表現虔敬與真實性的方式並非孤立的表現形式，細緻而虔敬地再現「真實性」的「寫實效果」，定義了十六世紀初的佛拉芒繪畫；日耳曼的格呂內瓦爾德追求靈修的情感之方式與波西不同，在宗教改革的背景下，他著重於強調基督身體上的受難細節，來為靈修者的虔敬目光提供體驗基督私密痛苦的管道。

藉由以上的分析可以理解阿哈斯何以將「虔敬」視為闡釋文藝復興繪畫的關鍵。就像如今可以知道他在《繪畫史事》中提出的問題之答案，阿哈斯問到：「宗教的靈修何以啟發繪畫中的寫實主義，而不是虔信的圖像」¹²⁹透過阿哈斯的闡述可以了解「靈修」的目的是為了藉由表現內在的圖像，來激發信徒「虔敬的情感」。這種繪畫與靈修之間原始的私密關係，建立於虔敬是在圖像之中，並透過圖像完成，它著重的不是理論方法，而是情感經驗，也就是說畫作的完整性並非取決於再現人物之間的相互作用，而是觀者近看圖像的參與。因此它需要的不是虔信的圖像這種提供一個基礎，讓觀者可以投射個人特殊細節的封閉性作品，這種作品對於表現悲愴性始終有所保留。靈修需要的是能夠激發信徒「虔敬情感」的圖像，因此可以看到十六世紀初的佛拉芒繪畫延續並將十五世紀末以令人恐懼之圖像激發虔敬情感的方式表現到極致，就像波許的「滑稽」並非以美為目的，它細緻而具體地處理每個積累的細節，確保每個部分都能被明確看到，為的是透過將可怕的細節擺在觀者面前，以激發其內心對於罪惡的恐懼。這種細緻而虔敬地再現真實性的寫實效果，也是十六世紀初佛拉芒繪畫的趨勢。

進一步地，透過本文的分析也能夠明白阿哈斯何以將「從記憶到修辭」與「虔敬」視為闡釋文藝復興的二把鑰匙。針對十五世紀末至十六世紀初的美學過渡期，阿哈斯一方面依據葉茲的《記憶之術》論述繪畫就是由並置、密閉的空間結構過渡到古典的修辭結構；另一方面，就像巴山戴爾在《十五世紀義大利的繪畫與經驗》所說，十五世紀的繪畫絕大多數都是宗教繪畫，而「虔敬」所顯現的細節之特殊性，可以讓人從時間、地點、風格，甚至是義大利古典化

¹²⁹ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.117.

前後的變化，區分出歐洲繪畫在十五世紀末至十六世紀初這段期間的差異。只不過令人好奇的是，同樣被阿哈斯視為闡釋文藝復興的關鍵，二者之間存在什麼樣的關係？或者更具體的就十五世紀的義大利繪畫來說，「記憶之術」與「虔敬的圖像」，以及「虔信的圖像」之間有何關聯？

筆者認為關於這一點，深入《札爾迪諾的演說》的內容，或許可以得到答案。事實上，巴山戴爾引述《札爾迪諾的演說》的段落比阿哈斯所擷取的部分更長更完整，內容中提到要將「受難記」的故事烙印在心中，並輕鬆地記住其每個行動環節的最好方式，就是固定並記住觀者心中的地點與人物：

例如，選擇一個你熟知的城市，將其視為耶路撒冷。在這個城市中，找出所有「受難記」所發生之情節的主要地點，例如，一棟有晚餐的宮殿——房間裡有基督與其門徒在吃最後的晚餐；一間安妮和該亞法的房子，有耶穌被連夜帶走的地方，以及他被帶到該亞法面前嘲笑與毆打的房間；還有彼拉多與猶太人交談的住所，耶穌在此被綁在柱子上；各各他山基督被釘在十字架的現場；以及其他類似的地點……。

然後，你還必須在頭腦中形塑一些你熟知的人，來為你再現受難記中所牽涉到的人物——聖母，聖彼得，福音傳教士聖約翰，聖瑪麗·瑪格達琳，安妮，該亞法，彼拉多，猶大以及其他人等，您要在腦海中一一塑造。

一切都完成之後，將所有的想像力投入其中，然後進到你的房間。獨自一人排除心中一切外在的想法，開始思考「受難記」的開端，從耶穌騎著驢子進入耶路撒冷開始。¹³⁰

此處方才銜接阿哈斯所轉述的部分：

從一個情節慢慢移向下一個情節，冥想每個情節，沈浸在故事裡的每一個階段與步驟。如果任何時候，你感受到一種虔誠的感覺，停下來：只要那甜美而虔誠的感覺還在持續就不要繼續……。

¹³⁰ Michael Baxandall. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. p.46.

可以看到引文的內容教導信徒如何透過記憶之術冥想，它的方法與葉茲引用《獻給赫倫尼》裡的經典例子——律師為案件組成辯護的圖像記憶系統的記憶原則是一樣的。這一方面證明了葉茲所提到的：記憶之術在十三世紀經院派法則頒布開始產生最大的影響力後，因中古野蠻世界的安全堪慮而退到修道院裡，並經由修士們的提倡與教導，轉而以實踐虔信的課題之方式出現；另一方面可以知道，相較於感動信徒，「記憶之術」與宗教賦予圖像的輔助記憶功能，關係更為密切。所以它更適合「虔信的圖像」這種不會對細節進行刻畫，而是提供普遍性基礎，讓觀者投射個人更具體，且較無結構性細節的封閉性作品，而不是「虔敬的圖像」這種強調細節的特殊性，表現內在以激發虔敬之情感的開放圖像。那麼，如何判定畫作中的圖像有著「記憶之術」與「虔信」的雙重作用呢？依據葉茲的說法：如果觀者在記憶中思索這幅圖畫以提醒自己審慎，這就如同是實踐中古時代的記憶技巧。¹³¹記憶使用的隱形畫面外化成美術視覺表現的方式很多，如前所述，阿哈斯便從概念的衍生物、構圖的內容、繪畫的表面形式等不同的角度，從中世紀的美術作品，論述到文藝復興成熟期的作品如何重新應用與結合中世紀的構圖，以及多折畫的演變與記憶之術的關係。就此意義而言，「虔信的圖像」只是「記憶之術」的其中一種表現方式。

可以說基本上阿哈斯以「記憶之術」是來解答義大利文藝復興繪畫，而「虔敬」則主要用以闡述北方文藝復興繪畫的特質。就宗教賦予圖像的功能而言，前者著重在輔助記憶，後者則是為了感動信徒。相較之下，讓阿哈斯一直感興趣的，還是義大利文藝復興繪畫從記憶結構到修辭結構的轉變。¹³²

貳、 十九世紀重新活化的細節之宗教性

繪畫的細節在十九世紀造型的概念下，以「如畫的」名義被系統性地捨棄，從如畫的誘惑轉向繪畫性的問題。¹³³探究其原因，阿哈斯認為與繪畫的現代性歷經對過度細緻的細節表現之排斥有關，因為部分畫家以及藝術潮流重新活化了細

¹³¹ 參閱本文第一章。

¹³² Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.117.

¹³³ 參閱本文第一章。

節的宗教性，他特別指的是英國的前拉斐爾派與德國畫家卡斯巴·弗里德里希（Caspar David Friedrich, 1774-1840）的作品及其相關的概念。

一、 前拉斐爾派的虔敬與拉斯金的「純真之眼」

前拉斐爾派在十九世紀中期引發不少爭議與批評，但也得到了評論家約翰·羅斯金（John Ruskin, 1819-1900）的支持。

一則 1851 年《泰晤士報》（*The Times*）受到廣泛認同的評論，批評前拉斐爾協會（Pre-Raphaelite Brotherhood）成員的作品：「完全無視透視法與已知的明暗法則，厭惡任何形式的美，對其對象的微小事務奇異的虔敬。」¹³⁴阿哈斯認為從這個強烈的批判可以看出，在評論家的眼裡，對微小細節的關注是一種缺陷，但「虔敬」早已被拉斐爾前派的畫家所接受——威廉·霍爾曼·杭特（William Hobman Hunt, 1827-1910）、約翰·艾弗雷特·米列斯（John Everett Millais, 1829-1896）或詹姆斯·科林森（James Collinson, 1825-1881）等人的畫作，無一不以細緻、道德與精神意識來接近自然。這種拉斐爾前派最一開始的態度與十九世紀初致力於更新藝術精神性的運動密不可分，特別是在宗教性中對於自然感受的肯定，凸顯出人們對於繪畫細節的關注，已在偉大的古典傳統邊緣重現。¹³⁵

相對於負面的批評，羅斯金無論從經濟上還是實質的行動上都支持著拉斐爾前派，他讚揚畫家們對於自然狀態的描繪以及對於傳統繪畫方法的否定。羅斯金的看法與其很早就對自然有一種近乎神秘的體驗有關，他曾在楓丹白露森林裡感受到：

這些美麗的線條堅持要被畫出來。……伴隨每一秒增加的驚奇，我看到它們已超越人類所熟知的精細法則自我「組成」。最後，那棵樹在那裡，而我以前關於樹的所有想法都已消失不見。¹³⁶

¹³⁴ 阿哈斯轉引自 Timothy Hilton. *The Pre-Raphaelites*. London: Thames and Hudson, 1970. p.66. (*Le Détail* 誤植作者名為 T. Verdon)

¹³⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.112.

¹³⁶ Timothy Hilton. *The Pre-Raphaelites*. p.15.

事實上，羅斯金在幾個月前的春天，便已決心放棄他所有的早期藝術訓練，他說自己從十二歲起就在浪費時間，因為從沒有人告訴他要「畫出真正存在的東西」（to draw what was really there）。¹³⁷後來他在工人大學（Working Men's College）的課堂中，提出重拾「眼睛的純真」（the innocence of the eye）之必要，因為它是繪畫全部技術力量的來源，是某種幼稚的感知，就像盲人突然恢復視力所看到的事物。¹³⁸這與波特萊爾在 1859 年所提出的在繪畫中以「野蠻而童真」的「新奇」眼光來喚起一種近乎「重拾童年」的過程完全不同。羅斯金的浪漫主義明確地和宗教情感有關，其「眼睛的純真」對應的是畫家揭示自然私密規律的一種近乎神秘的概念。對羅斯金這樣的畫家而言，一朵花是「從大地中升起的声音……，是他繪畫和諧的一個必要的音符」。¹³⁹然而，事物的絕對無限性使自然的奧秘無法完全地展現，當我們假裝看得清楚時，其實不過是知道如何命名我們所看到的事物。因此，畫家必須擺脫這種虛幻的清晰，接受我們處於這種不透明性的普遍規律之中，也就是說畫家必須畫出自己眼睛所看到的事物，而不是腦袋所知道的事物。

阿哈斯藉由羅斯金在《現代畫家》（*Modern Painter*）中所表述的見解，指出羅斯金喚起的是一種細節在繪畫中所扮演的角色之原始概念，它相對於以達到古典傳統特有的「和諧的結合」（harmonious union）與「簡潔的效果」（simple effect）為目的的「概括化」（generalize）。比方說，羅斯金提到「一隻動物必須是一種動物或另一種動物：牠不能是一隻概略化的動物」，岩石的表現也是同樣的道理。所以羅斯金批評義大利的薩爾瓦多·羅莎（Salvator Rosa, 1615-1673）在其早期畫作裡再現岩石的手法，讓人無法分辨眼睛所見的是花崗岩、板岩，還是凝灰岩，這種再現方式絕非「和諧的結合」或「簡潔的效果」，而是「違反自然分化」（the violation of natural distinctions）所產生的「簡單的畸形」（simple monstrosity）¹⁴⁰【圖 2-17】。同樣地，想要以「想像力」（imagination）來實現理想化也同樣不可行，因為那是在「貶低上帝的作為」（degrading God's works）。畫家必須果斷

¹³⁷ Timothy Hilton. *The Pre-Raphaelites*. p.15.

¹³⁸ Timothy Hilton. *The Pre-Raphaelites*. p.135.

¹³⁹ John Ruskin. "Preface to the second edition". *Modern Painter*. Volume I. London: Smith, Elder and Co. 65 Cornhill, 1857. p.xxxiii.

¹⁴⁰ John Ruskin. *Modern Painter*. Volume I. London: Smith, Elder and Co. 65 Cornhill, 1857. p.xxxi.

地畫出眼睛所看到的，其中「細節的完成必須以最崇高的關注來執行，將重心集中在一個點上，並將積累轉化為結構，直到最後與整體的尊嚴以及簡潔性相互協調」¹⁴¹。透過這樣的規則與選擇最簡單的自然物，畫家就能表現出「沈思的風景」（*contemplative landscape*）。這就是人們所期待的新精神藝術之的基礎，它比亞歷克西斯·弗朗索瓦·里約（Alexis-François Rio, 1797-1874）所倡導的那種脫離這個世界，以另一個世界為目標的基督教藝術還來得更好。¹⁴²羅斯金的計畫至少曾在 1853 到 1854 年間，他與米萊一同前往格蘭芬拉斯（Glenfinlas）瀑布時實現過，當時羅斯金不僅參與米萊所繪製〈羅斯金的肖像〉（Portrait de Ruskin）【圖 2-18】的概念，還做了相關的預備研究【圖 2-19】。

二、卡魯斯與弗里德里希引發虔敬情感的「構圖」

德國的卡爾·古斯塔夫·卡魯斯（Carl Gustav Carus, 1789-1869）與羅斯金的評論不謀而合。只不過同樣是批評羅莎，卡魯斯與羅斯金的思想背景卻恰恰完全相反。

卡魯斯在其出版於 1831 的《關於風景畫的九封信》（*Neuf Lettres sur la peinture de paysage*）中，譴責羅莎這位「風景如畫」創始大師之一的作品是：「生硬、草率與不真實的細節之再現」。¹⁴³阿哈斯指出卡魯斯與羅斯金不同，卡魯斯並非浪漫主義者，一直以來，他都崇尚古典主義。對卡魯斯而言，作品遠離了理想是因為畫家在一開始的計畫中便將自己的個性投入，但真正的古典作品應該像世界本身一樣，在靜默的真實中呈現。（第四與第五封信）不過阿哈斯也認為，他們至少在二個方面很一致：兩人都認為藝術和科學息息相關，並且兼具學者與神秘主義者的身份，而這種背景結合之下的概念，特別要求注重物體結構上的細節。卡魯斯甚至還擬定出一種所謂的「山相學」（*physiognomie des montagnes*），認為「山和雲的不同特徵只是源於地球與其大氣有機整體的不同狀態」。這種觀察

¹⁴¹ John Ruskin. *Modern Painter*. Volume I. pp. xl-xli.

¹⁴² Robert L. Herbert (ed.). *The Art Criticism of John Ruskin*. New York: Da Capo Press, 1964. p.31-32.

¹⁴³ 關於阿哈斯所引述的信件內容，參閱 Carl Gustav Carus. *Neuf Lettres sur la peinture de paysage*. Paris : Klincksieck, 1983.

引發「對自然的每一種特殊性的深刻尊重」；對藝術而言，「一切偉大而有力的事物都是……以難以言喻的忠實與愛慕在細節中打磨」（第四封信）。

卡魯斯在成為畫家之前，先是一位學者。他的繪畫作品顯示了他與弗里德里希的密切關係。二人認識於 1817 年，自此產生了深刻的情誼。阿哈斯依據約瑟夫·柯爾納（Joseph Leo Koerner）所著之《弗里德里希與風景畫主題》（*Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*）指出，就思想而言，弗里德里希運用古典傳統的見解，他認同藝術家不僅要畫出眼前所見的事物，也要畫出自己本身所見到的事物。對他來說，最偉大的藝術家是那些「閉上眼睛」（*en fermant les yeux*）就能看到「自然的理想形式」（*la nature dans sa forme idéale*）的人。從繪畫的手法來看，弗里德里希會先對自己風景的整體構圖進行長期的構思，之後才開始作畫，創作對他而言，是一種「精神上的事」（*cosa mentale*），這一點可以從喬治·弗里德里希·克爾廷（Georg Friedrich Kersting, 1785-1847）在 1812 年所完成的〈卡斯巴·弗里德里希在其工作室中〉（*Caspar David Friedrich dans son atelier*）肖像【圖 2-20】得到證明。¹⁴⁴不過，弗里德里希並沒有把古典意義上的自然理想化。相較於文藝復興新柏拉圖主義（*néo-platonisme*）的宗教哲學，弗列德烈希的思想與德國的自然哲學、對於大自然的浪漫崇拜，以及其先驗主義的關係更密切。¹⁴⁵他所創作出的風景可說是「內在之眼」（*l'œil intérieur*）所看到的結果，但「內在之眼」並非以古典之眼的方式運作，因為他並未以古典的方式「在自然有錯的時候改正它」，他的「構圖」（*composition*）（他如此稱呼自己的一些作品）精心地組裝與結合自然的細節，然而這種組合的精確性並不具有卡魯斯所提出的科學或「山相學」的特性。¹⁴⁶

阿哈斯以弗里德里希在不同畫作中，以不同形式描繪同一棵橡樹為例子。弗列德烈希在 1806 年注意到的一棵橡樹【圖 2-21】，同年又在他的〈雪中的石塚〉（*Tombe hunnique au bord de la mer*）【圖 2-22】中出現，但這一次沒有畫出鸛鳥的巢；1822 年這棵橡樹在再一次出現在〈早晨的田野風景〉（*Paysage champêtre*,

¹⁴⁴ Joseph Leo Koerner. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven-London: Yale University Press, 1990. p.187-192.

¹⁴⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.115-116.

¹⁴⁶ Joseph Leo Koerner. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. p.101.

le matin) 【圖 2-23】中。依照威廉·沃恩 (William Vaughan, 1943-) 的說法，《晨光中的田園風景》這件作品最終只是：「場景組裝完成後，以細緻的方式進行實際繪畫，就像忠實地描述已經完全成形的東西一樣。」¹⁴⁷

阿哈斯認為在這個奇特的演變過程中，表徵的微小細節有著決定性的作用，與其說它是圖像學的計畫或敘事主題的元素，不如說它是真實宗教感受所激發的情感的支撐物。因為弗里德里希的繪畫顯然暗示著一種看法，但繪畫本身卻不具備寓意的功能。¹⁴⁸他的畫作讓人感覺似乎必須在「一切事物中尋找神性」(seek the Divine in everything)，但畫家並沒有透過事物的細節加以確定，反而並不太在意觀者是否能對圖像做出精確的解讀。這一點從他對於自己的〈波羅的海旁的十字架〉(Crucifix au bord de la Baltique) 【圖 2-24】之涵義所下的評論可以看出，他說：「對於那些看得到的人來說，這是一種慰藉；對於那些看不到的人來說，這就只是個十字架。」¹⁴⁹這意味著弗里德里希認為繪畫的重要性不在於任何程序或情感內容的精確性，而是在於它引發了一種情感，其中每個人都有自己個人投入的內容。當弗里德里希如此解釋十字架對「看得到的人」而言的情感內容，也意味著對他自己來說也是如此，細節的精確性顯現了畫家投入畫作的情感：「你必須用自己的雙眼去看，去忠實地再現事物呈現在你面前的樣子；依據它們產生給你的印象，再現在畫作之中。」¹⁵⁰對弗里德里希而言，繪畫必須精確地引起一種虔敬的感覺：藝術是「我們感覺的語言，是我們部署的語言，甚至是我們靈修與祈禱的語言」¹⁵¹。

在弗里德里希的作品中，對於再現細節一絲不苟的忠實，與對細節的神秘虔敬是密不可分的。拿撒勒人畫派 (nazaréen) 畫家彼得·馮·柯內留斯 (Peter von Cornelius, 1783-1867) 於 1820 年到畫室拜訪弗里德里希時，他正在畫〈蘆葦叢中的天鵝〉(Les Cygnes) 【圖 2-25】，當時他對柯內留斯說：「神性無所不在，即使是在一粒沙子之中。又譬如這裡，在蘆葦叢之中。」弗里德里希與拿撒勒人

¹⁴⁷ William Vaughan. *German Romantic Painting*. New Haven-London: Yale University Press, 1980. p.70.

¹⁴⁸ 關於該世紀初德國浪漫主義者所表述的象徵與寓言之間的差異，參閱 Joseph Leo Koerner. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. p.122-142.

¹⁴⁹ William Vaughan. *German Romantic Painting*. p.74.

¹⁵⁰ 參閱 Carl Gustav Caru. *Neuf Lettres sur la peinture de paysage*. p.154.

¹⁵¹ William Vaughan. *German Romantic Painting*. p.74.

畫派畫家不同的是，弗里德里希並不是要模仿早期的風格，而是要模仿他們的情感；如果說弗里德里希喜歡早期繪畫的「虔信的樸實性」（pious simplicity），那並不是因為想要變得簡樸，而是想要變得「虔信並模仿他們的美德」¹⁵²。阿哈斯認為這種虔信的態度貫穿弗里德里希對於繪畫作品之細節的虔敬。

藉由羅斯金對拉斐爾前派的認同，以及卡魯斯與弗里德里希的密切關係，阿哈斯凸顯出十九世紀現代繪畫的醞釀期對於細節的反對，主要出自英國的前拉斐爾派與德國的弗列德烈希重新活化了虔敬在細節上的表現。羅斯金與卡魯斯對義大利的羅莎所表現的「如畫的」風景之批評，串連了二者之間的理論發展背景。雖然羅斯金是為浪漫主義者，而卡魯斯是個不折不扣的古典主義者，但二人對細節的看法有其共同點：注重物體結構上的細節。這主要是因為他們同為學者出身的畫家以及神秘主義者，並且認為藝術與科學息息相關。因此可以理解羅斯金何以支持拉斐爾前派以細緻、道德和精神意識的方式來接近自然，並且展現對於微小細節的虔敬，雖然正是這種對微小細節的虔敬讓拉斐爾前派在十九世紀中期遭受到普遍的批評。

此外，就藝術與科學緊密關聯這一點而言，弗里德里希的藝術顯然與他們的觀點不同。弗里德里希精細描繪細節，並非基於科學的觀察，而是將繪畫中的細節視為真實的宗教感受所激發的情感支撐物，每個觀者都可藉之投入個人的情感，這當然包含了畫家本人。因此，細節的精確性明白的顯現畫家所投入的情感，這種虔敬的自然模仿透過畫作的細節以及複雜的設定顯現。因此，阿哈斯認為雖然弗里德里希也認同古典主義的觀念，但事實上，他的思想與「構圖」，更貼近德國的自然哲學、對自然的浪漫崇拜，以及先驗主義。

這讓人想到阿哈斯對於十五世紀靈修畫的描述，靈修畫的目的在於感動觀者，為了達到激發信徒情感的效果，而致力於細節的特殊化。然而，從十五世紀注重再現具體細節的宗教虔敬，到十九世紀在繪畫細節的虔敬中顯露的自然宗教性，虔敬與繪畫細節的關係歷經了米開朗基羅對於佛拉芒、虔敬與風景繪畫的譴責。其間的對象、環境與文化都非常的不同，因此不應該將之預設為是一種不間斷的

¹⁵² William Vaughan. *German Romantic Painting*. p.76.

連續。事實上，對比二者對於細節的運用，就能看出其中的差異。十九世紀繪畫細節顯露出的宗教性，並不像靈修畫是透過致力於將宗教形象特殊化、強調並利用細節的戲劇化與悲劇性的表現，來激發信徒虔敬的情感。它們是以細緻、道德與精神意識接近自然，讓觀者（包含畫家自身）從萬物中尋找神性與宗教啟示，特別注重物體結構上的細節，是為了要精確的再現眼睛所看到的事物。因此，阿哈斯要強調的是必須意識到態度與選擇的復甦，因為這表示細節仍然是一個存在的藝術問題，而問題的關鍵觸及繪畫的功能、目的與其手法的效果。可見細節是繪畫實踐的試金石，而繪畫實踐的多樣性，仍是基於對自然的模仿。

第二節 細節與觀看的實踐

繪畫是凝視的對象，繪畫史也因此被理解為接受繪畫的歷史。依據馮·格林男爵（Baron von Grimm, 1723-1807）的說法，目光有一種「一眼就能被某個整體抓住」的傾向，但它卻可能因為畫家想以細節來豐富自己的作品而迷失在無窮盡的細節之中。¹⁵³戈特霍爾德·埃弗拉伊姆·萊辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781）亦強調「第一眼」（*premier coup d'œil*）的瞬時性有「決定性的效果」（*décisif pour l'effet*），因此應該忽視那些為數眾多的瑣碎細節。¹⁵⁴這些結合作品統一性與效果瞬時性的主題在十八世紀得到發展，並且在繪畫方式上產生相當大的迴響，標示著「現代」觀者的出現。

但阿哈斯認為實際上目光的實踐不只如此，從觀者的角度而言，當目光受到一幅畫作的「呼喚」與「吸引」，畫作所能達到的效果便取決於觀者。畫作是在被「看到其部分，也被看到整體」的「細切」關係中零碎的感知。¹⁵⁵阿哈斯以吉安·洛倫佐·貝尼尼（Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680）觀看普桑的《七聖禮》（*Sept Sacrements*）的過程作為見證，揭示近看繪畫時，觀者實際的話語與行為

¹⁵³ Frédéric Melchior Grimm. “Sur la simplicité du sujet et l’unité dans la peinture”. *Correspondance littéraire*. III (1756): p.317-321. 阿哈斯轉引自 Michael Fried. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1990. p.169.

¹⁵⁴ Gotthold Ephraim Lessing. *Laocoon*. Paris, Hermann, 1990. p.106.

¹⁵⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.55.

反應，進而闡述細節在繪畫的效果下吸引目光的決定性特徵、伴隨情感反應的過程，以及可能引發的結果。

壹、 貝尼尼的實例

安格爾（Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867）曾提到：「細節微小而重要，必須以理性看待」¹⁵⁶。然而，細節並不那麼容易被掌握。尚特洛（Paul Fréart de Chantelou, 1609 -1694）紀錄貝尼尼觀看普桑的《七聖禮》的過程，證明了這一點。尚特洛針對這次集結幾位羅馬藝術大師與博學畫家（doctus pictor）的會面描述道：

我向他介紹了〈婚姻〉（Le Mariage）【圖 2-26】這幅畫，他端詳了一下……什麼也沒說，收起遮蓋住柱子後面人物部分的簾子。……。他們讚嘆其宏偉與威嚴，十分看重整體；接著來到特別之處，他們在讚嘆畫家的投入表現出女孩與婦女的高尚之餘，還注意到人物的大小比例是圓柱的一半。……接著我帶他們看了〈病人傅油聖事〉（L'Extrême-Onction）【圖 2-27】……。他[看著它]站了一會之後，蹲下身子想把畫看得更清楚，不時換著眼鏡，不發一語地展現出驚訝的神情。最後他站起來，表示這和一場優美的佈道有同樣的效果，大家認真聽完後默默地離開，但效果卻能在心中感受到。我請人將〈洗禮〉（Le Baptême）【圖 2-28】放到窗邊，並告訴貝尼尼，畫裡描述的是黎明時分。他坐著看了一會，接著跪下來，時不時地變換著位置，以便能從更佳的角度觀察這幅畫，有時在這兒，有時在那兒，然後他說：「這幅畫並沒有比其他幾件更讓我滿意」。¹⁵⁷

阿哈斯認為這段紀錄揭露了觀者在盡可能貼近繪畫表面時，與畫作細節之間極其個人的關係，其分析可以從二個不同的層面來看。¹⁵⁸

首先，就〈婚姻〉這幅畫而言，尚特洛觀察到貝尼尼觀看時，排除了遮住「柱子後面部分人物」的簾子，並且稱讚以半根圓柱的高度所呈現的女子形象。這個

¹⁵⁶ Henri Delaborde. *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Brionne : Gérard Monfort, 1984. p.124.

¹⁵⁷ Paul Fréart de Chantelou. *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Paris : Gazette des Beaux-Arts, 1885. p.66.

¹⁵⁸ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.56-59.

邊緣的細節顯示儘管「整體性」(totalité)在觀看時受到高度重視，但觀者的喜好只針對某個特定的部分表達，與再現內容層面上的「原則」(principal)幾乎沒有關係。此外，這些約半根圓柱高的人物與普桑於1636年到1640年為卡西亞諾·德爾·波佐(Cassiano del Pozzo, 1588-1657)所繪製的前一版本【圖 2-29】相比，可以說是一種構圖上的創新。波佐的版本以建築物的柱子完美地做為畫作內部的框架，將所有人物融入其中；後來尚特洛的版本則以不同方式架構了整體的部署，實現當時代人所說的「場域裡的場域外」(hors-champ dans le champ)，這樣的效果更加強烈，柱子後面那個只藉由窗戶光線凸顯服裝皺褶的女性形象就是很好的例證。在阿哈斯看來，貝尼尼之所以特別關注並推崇這個細節的部署，與其個人對於人物衣著在建築場景裡，於外來光線下所呈現的垂墜感之研究有關，這一點顯示出觀者往往根據自身的個人興趣來構成繪畫的細節。

其次，就〈病人傅油聖事〉來看，蹲在〈病人傅油聖事〉這幅畫作前的貝尼尼，在起身表示這是場優美的佈道之前，首先表現出的是「無言以對的驚訝」。阿哈斯指出這一系列的欣賞行為，顯現出了觀看時刻與言說時刻的差異。透過尚特洛的紀錄可以發現，觀者的身體在觀看時，會因想盡可能貼近畫作觀察細節而不斷增強實際的行為反應，相反地，言說的時候反而顯得謹慎而平淡，這意味著在眼睛與繪畫表面之間所發生的事是私密的，它構成了一種不須言說、無法言說，或說了之後便能找到一種彼此認同的默契之經驗。

貳、 感知細節的過程：從雙重快感到切分的慾望

阿哈斯分析尚特洛的紀錄旨在揭露一個事實，那就是「通過欣賞，更能品味細節，這讓畫作所帶來的快感，冒著破壞理想的統一性之風險扎根與發展。」¹⁵⁹對此，阿哈斯分別透過德拉克羅瓦、斯湯達爾，以及卡列里·范·曼德爾(Karel Van Mander, 1548-1606)的見解，逐次加以深入說明。

完成「一目瞭然」(d'un seul coup d'œil)的完美畫作，一直是德拉克羅瓦的夢想。他曾以自己的畫作〈基督下葬〉(Christ descendu au tombeau)【圖 2-30】說明「那種藝術的完美」(la perfection de cet art-là)，在於繪畫的「效果是同時

¹⁵⁹ Daniel Arasse, *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, p.59.

的」(l'effet est d'être simultané)，畫作中「沒有浮現任何一個細節來引人讚賞或分散注意力」。¹⁶⁰但德拉克羅瓦的《日記》(Journal)也常常暗示，細節能為他帶來自己的手法所無法給出的快感。他曾描述自己在 1849 年參觀完魯昂(Rouen)的博物館後，如何被傑拉爾德·大衛(Gérard David, 1460-1523)的一幅畫作【圖 2-31】給「迷住」(charme)¹⁶¹：「氣質的表達、頭髮與皮膚的光滑度以及手部的優雅等等細節表現非常精緻。大範圍處理的畫作沒辦法給人這樣的印象。」(《日記》，1849 年 10 月 3 日)¹⁶²細節的魅力甚至讓德拉克羅瓦得出了這樣一個矛盾的結論：除了達到完美的「那種藝術」之極端情況之外，畫作的欣賞是片段式的。這甚至可以說是繪畫相較於文學或音樂的「優勢」(avantage)，因為在一幅令人感受到快感的畫作中，我們可以只看那些令人百看不厭的美麗部分。¹⁶³(《日記》，1863 年 4 月 23 日)。

在德拉克羅瓦看來，如果觀者「瞬間能看到最龐大的畫作」，那麼「熱衷」(se complaire)於哪個「引人欣賞的部分」就取決於個別觀者。¹⁶⁴(《日記》，1849 年 3 月 11 日)。對觀者而言，畫作裡的「那些好的部分瞬間就顯而易見」。¹⁶⁵(《日記》，1854 年 9 月 23 日)，就像他在米開朗基羅的〈最後的審判〉(Jugement dernier)【圖 2-32】中所感受到的：

那些醒目的細節，就像一拳來襲一樣讓人無法忽視；但所有的興趣、統一性與連貫性皆不存在……。彷彿在畫那些手臂與腿時，他就只想著手臂和腿……。必須承認以這種方式處理並具有這種獨特偏好的某些作品，本身

¹⁶⁰ 德拉克羅瓦這種鮮明的立場是由於他將自身的實踐與西奧多·傑利柯(Théodore Géricault, 1791-1824)做對比，他認為傑利柯畫作中的每個細節都被用來增補到其他細節之中，而僅形成一個不連貫的整體，給人一種「完全缺乏統一性」(absence totale d'unité)的強烈印象。(《日記》，1855 年 12 月 11 日)。Eugène Delacroix. *Journal de Eugène Delacroix Tome 3 (de 3) :1855-1863*. Paris : E. Plon, Nourrit et cie, 1895. p.121.

¹⁶¹ 阿哈斯在此指德拉克羅瓦被 Gérard David 的作品所吸引應為誤植。事實上，德拉克羅瓦的日記寫明當日是被盧卡斯·萊登(Lucas de Leyden, 1494-1533)的幾件作品吸引，原文提到：「在三點鐘左右的博物館……我第一次注意到盧卡斯·萊登的兩三幅畫，或者類似的東西，這吸引了我。」(Vers trois heures au Musée... J'ai remarqué pour la première fois deux ou trois tableaux de Lucas de Leyde, ou dans son genre, qui m'ont charmé.) Eugène Delacroix. *Journal de Eugène Delacroix Tome 1 (de 3) :1823-1850*. Paris : E. Plon, Nourrit et cie, 1893. p 386.

¹⁶² Eugène Delacroix. *Journal de Eugène Delacroix Tome 1 (de 3) :1823-1850*. p 386-387.

¹⁶³ Eugène Delacroix. *Journal de Eugène Delacroix Tome 3 (de 3) :1855-1863*. p.435.

¹⁶⁴ Eugène Delacroix. *Journal de Eugène Delacroix Tome 1 (de 3) :1823-1850*. p.355.

¹⁶⁵ Eugène Delacroix. *Journal de Eugène Delacroix Tome 2 (de 3) :1850-1854*. Paris : E. Plon, Nourrit et cie, 1893. p.464.

就能令人著迷……。這種讚賞的秘密原因是什麼？就不需要我來解釋了。

¹⁶⁶（《日記》，1854年10月4日）

事實上，一年之前德拉克羅瓦曾經嘗試說明這種感受：

你享受這些物體的真實再現，就如同你真的看到它們一般，而同時，圖像所蘊藏對精神的涵義，使你溫暖而不得自持……。這個可見的符號，一個對於文人沒有精神價值的象形表述符號，對畫家而言卻成了痛快的泉源。

¹⁶⁷（《日記》，1853年10月21日）

更具體地與文學相比較，德勒克羅瓦認為文字所描述的一隻手或一隻腳，並不能等同於自己觀察過古代或皮埃爾·皮傑（Pierre Puget, 1620-1694）雕刻的一隻美麗的手臂或軀幹後所感受到的快感。¹⁶⁸（《日記》，1853年10月21日）。對他來說，藝術最困難的部份便是將細節帶回到最初的構思之中，他可以花「一整天的時間來思考皮傑的手臂，簡而言之，就是一個普通雕像的局部」。¹⁶⁹（《日記》，1853年10月4日）阿哈斯認為這顯現了細節不僅能為觀看帶來快感，從畫家的角度而言，其作品的功能之一，也包含細節為自己所帶來的快感。因此，細節所產生的快感其實是雙重的。

阿哈斯指出這種細節上的雙重快感，有個決定性的特徵：對細節過度的讚賞。斯湯達爾在1824年的《沙龍》（*Salon*）中描述了馬丁·德羅林（Martin Drolling, 1752-1817）所畫的一顆波呂克塞娜的頭部所帶來的盛況。文中提到所有好奇的人都駐足在〈赫庫芭與波呂克塞娜的分離〉（*La Séparation d'Hécube et de Polyxène*）【圖 2-33】這件作品前面，稱讚著波呂克塞娜的臉部表情【圖 2-34】，而斯湯達爾本人也認同大眾的看法表示：「這顆美麗的頭顱讓整件畫作都鮮活了起來」（*cette tête est fort belle et fera vivre le tableau*）。這個臉部細節在幾天之內很快地造成轟動，甚至成為一個事件。斯湯達爾聲稱他從波呂克塞娜的頭部所取得的成功看到「藝術革命的前夕」（*veille d'une révolution dans les arts*），一位大衛的學

¹⁶⁶ Eugène Delacroix. *Journal de Eugène Delacroix Tome 2 (de 3) :1850-1854*. p.470-472.

¹⁶⁷ Eugène Delacroix. *Journal de Eugène Delacroix Tome 2 (de 3) :1850-1854*. p.253.

¹⁶⁸ Eugène Delacroix. *Journal de Eugène Delacroix Tome 2 (de 3) :1850-1854*. p.254.

¹⁶⁹ Eugène Delacroix. *Journal de Eugène Delacroix Tome 2 (de 3) :1850-1854*. p.472.

生稱之為「壯碩身材的世紀」（*siècle des beaux muscles*）之終結。¹⁷⁰阿哈斯透過斯湯達爾將畫作的成功歸於局部的細節以及其釀成的事件，凸顯繪畫史通常也被理解為接受繪畫的歷史，而繪畫史在歷史中的製成，往往取決於對細節的過度讚賞。但另一方面，這種決定性的過度讚賞很可能產生激進的結果。

范·曼德爾在其出版於 1604 年的《繪畫之書》（*Het Schilder Boeck*）裡的想法，顯現了這份對細節的過度讚賞所帶來的快感是如何讓人迷戀，甚至產生想要切割畫作，細切出最令人愉快的那個部份的欲望。¹⁷¹范·曼德爾認為最次要的細節有時會給人帶來最大的快感，就像老彼得·布勒哲爾（*Pieter Bruegel, 1525-1569*）之所以被稱為「有趣的彼得」（*Pierre le Drôle*），不僅是因為他以波許的手法創造出荒誕而古怪的作品，還因為一些「有趣的事物」（*drôleries*）在其畫作中以細節的形式被發現，例如：〈鄉村婚禮〉（*Noces rustiques*）【圖 2-35】裡那個脖子上掛著小錢包，手裡忙著數錢的老農夫，或者〈基督背負十字架〉（*Le Portement de Croix*）【圖 2-36】中，那個試圖拿回自己帽子的男孩以及畫面左側鬥毆的農民【圖 2-37】。這些「非常自然的描繪，卻又包含一些可笑的小場景」，與〈巴別塔〉（*Tour de Babel*）【圖 2-38】中逐漸發現的「許多豐富多彩的細節」（*nombre de détails très colorés*）一樣，是畫作所帶來之快感的一部分。¹⁷²而這種細節的快感可能會像漢斯·博爾（*Hans Bol, 1534-1593*）對〈伊卡洛斯之殞落〉（*La Chute d'Icare*）【圖 2-39】（已佚失）、【圖 2-40】所表現出的一樣，上昇為一種「眼睛怎麼樣都看不膩」的迷戀：

一塊被整座城堡所佔據的岩石從地底升起：它被畫得非常完美，岩石就像自然地覆蓋著苔癬以及各種色調的光澤；這座古老的異國城堡彷彿出自於岩石本身。總之，整體看來是如此美麗，眼睛怎麼樣都看不膩。遠景的表現也不遑多讓，倒映著岩石的水面也是如此，我們甚至可以看到伊卡洛斯

¹⁷⁰ Gerard-George Lemaire. *Le Salon de Diderot à Apollinaire. Esquisses en vue d'une histoire du Salon*. Paris : H. Veyrier, 1986. p.89.

¹⁷¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.64.

¹⁷² Karel Van Mander. *Livre de peinture*. Paris : Hermann, 1965. p.127-130, 131.

翅膀上因為蠟的融化而脫落的羽毛，被風吹動著，以一種絕對自然的方式飄落在水面上。¹⁷³

觀者如果在此迷戀之中繼續追逐欲望，最後的結果可能導致細節由作品中切分而出。尤其當涉及到偉大的宗教作品時，這種切分的欲望所引發的效應會更加令人震驚，例如：杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）作品〈聖母升天與加冕〉（L'Assomption et le Couronnement de la Vierge）【圖 2-41】裡跪著的使徒之雙腳腳底。人們對這雙腳底的迷戀程度已經到了願意付出相當高的金額來將之從畫作中取走，更令人驚訝的是修道士每年透過將其展示給高層人士、批發商、旅客、收藏家和好奇的人，而得到相當可觀的利潤。¹⁷⁴

范·曼德爾的見證在阿哈斯看來特別有意思，這與范·曼德爾的背景有關。范·曼德爾集文學家、藝術家等榮耀於一身，是佛拉芒繪畫史上的重要人物。他曾旅居義大利三年（1573 至 1577 年）之後才又回到法蘭德斯，對於法蘭德斯地區的「好方法」之傳播極其重要。有趣的是范·曼德爾並沒有因為具備這樣的經歷，同時又遠離法國對於「偉大的類型」之講究，而否定細節給人帶來的快感。他甚至也不氣憤大師的作品可能被切分，反而是強調杜勒作品的聲望所發揮的強大效果。這或許顯現了范·曼德爾和德拉克羅瓦一樣體認到觀看繪畫的實際方式與繪畫所要表現的整體性與統一性並不完全相符。范·曼德爾的見證說明了這件畫作的市場價值如何被行家附加在使徒的腳底上，從而引起人們對此「特殊案例」（cas particulier）的注目。從結果來看，這幅畫作確實很有名氣，它在范·曼德爾的書出版十一年後（1615 年），被巴伐利亞的馬克西米利安一世（Maximilien I^{er}, 1459-1519）買下，而當地的道明會修士顯然為了不想失去這幅受歡迎的作品，還特別請了畫家複製了一件留在教堂中。¹⁷⁵藉由范·曼德爾的論述，阿哈斯強調現如今許多畫作的消失，只是因為它們本身的某部分細節特別受到青睞與被複製，就像保存於普拉多（Prado）博物館的〈弓弩手的頭部〉（Tête d'arbalétrier）【圖 2-42】，

¹⁷³ Karel Van Mander. *Livre de peinture*. p.168.

¹⁷⁴ Karel Van Mander. *Livre de peinture*. p.83.

¹⁷⁵ 關於《聖母升天與加冕》（L'Assomption et le Couronnement de la Vierge）作品本身的歷史，參見 Daniel Arasse. "Detail 3 : un pied d'apôtre". *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.79-84.

便是依據波希的〈戴荊棘冠〉（*Couronnement d'épines*，已佚失）【圖 2-43】複製而來。¹⁷⁶

只不過，阿哈斯認為范·曼德爾所提到的切分，事實上早已發生。人們對細節所產生的欲望，並沒有僅僅滿足於複製。繪畫史的製成也包含了這些切分，而這些切分為的是在觀看中獲取更高效而集中的痛快。

參、 品味判斷的結果：痛快的切分與放縱的品味

阿哈斯舉了幾個不同的例子，證明自己的看法。觀者從迷戀走向慾望，最終切分作品的方式，大致可區分為二類：一類是切分複雜的整體，另一類是將構成現代意義上的「畫作」（*tableau*）的元素從原作中切分出來。

達文西在 1475 年左右繪製的〈吉內薇拉·班琪的肖像〉（*Portrait de Ginevra Benci*）【圖 2-44】是一件被切分過的畫作。阿哈斯以之對比洛倫·佐迪·克雷迪（*Lorenzo di Credi*, 1459-1537）的複製品【圖 2-45】來還原達文西對於原作的構想，畢竟〈蒙娜麗莎〉（*la Joconde*）只是達文西的女性半身像系列裡的其中一種變化。相較之下可以發現《吉內薇拉·班琪的肖像》的持有人在原作下方切割掉了約莫使畫版少了三分之一高度的長條，並且還適當地裁切了側邊以免肖像過於方正。據說切割畫作是因為達文西並沒有完成手部的處理，這樣的未完成很難令人滿意，畫像的主人可能在某個沈思的時刻覺得這個未完成過於擾人，便將畫作重新切割，使之成為更確切的享受對象。雖然這種說法似乎有些矛盾，但今日許多畫作正是因為從原本所屬的整體中拆解出來才得以存在。¹⁷⁷

就像保存於華盛頓的維托雷·卡帕其歐（*Vittore Carpaccio*, 1465-1520）的〈閱讀中的聖母〉（*La Vierge lisant*）【圖 2-46】，它過去的名稱為〈閱讀中的女人〉（*Femme lisant*）。有趣的是雖然名為〈閱讀中的聖母〉，但圖像裡卻看不到任何提示讓人能夠確定畫中的人物就是聖母。事實上，標題的改變是為了呼應卡帕齊奧原本對於人物的定義；這是一件從畫作整體中被裁出的作品，左側那個可見的

¹⁷⁶ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.68.

¹⁷⁷ 關於這些削減與重建，阿哈斯參閱自 Roberto Longhi. *L'Atelier de Ferrare*. Brionne : Gérard Monfort, 1991. p.28-30, 38-39. 特別是古典作品的部分。

墊子直到本世紀初都還支撐著一個孩童的手臂與腿的局部。美學上的修復掩蓋了這些妨礙視線的瑣碎局部以及過去切分的痕跡。¹⁷⁸雖然切分發生之確切原因仍不得而知，但它顯然將一個宗教形象世俗化，並且將一個較大的畫板裁切至中等的尺寸。這凸顯了人們往往在觀看史上的某一不知名的瞬間，為了更私密的一小部分，切分了這件宗教作品的整體。作品的細節被選擇成為一個更賞心悅目的對象。

阿哈斯認為這種「痛快的切分」（*découpe jouissive*）無疑涉及到私人消費藝術品的發展，以及對於繪畫的肯定。第三代沙夫茨伯里伯爵（Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, 1671-1713）在 1712 年將畫作的概念引入英文時曾提到：「一件獨一無二的作品，構成於一個單一視野及其建構的真實整體。」¹⁷⁹許多十八世紀的多折畫都因為這種「單一視野」的需求而被切分並非偶然。這種「單一視野」所展現的需求之力量不僅適用於切分複雜的整體，當繪畫元素以一個能被單獨享受的單位出現時，這個「細部」（*détaillage*）便構成現代意義上的「畫作」。¹⁸⁰以洛托的〈聖卡特琳娜的神祕婚禮〉（*Les Noces mystiques de sainte Catherine*）【圖 2-47】為例，根據卡洛·里多爾菲（Carlo Ridolfi, 1594-1658）在 1648 年的講述，這件作品是洛托在 1523 年為尼科洛·邦吉（Niccolo Bonghi）所繪製，畫面裡可以看到畫家將虔誠的委託人盡可能的畫在靠近聖母的位置，並面對看著畫作的觀看者。1528 年法國士兵佔領貝爾加莫（Bergame）時，原本放置在家中的〈聖卡特琳娜的神祕婚禮〉基於安全考量被移到聖彌額爾教堂（Saint-Michel）。當時一名入侵教堂的士兵，透過窗戶被畫作裡的西奈山風景給迷住，不由分說地將它從畫作裡切分了下來，以至於如今畫作的上半部分看起來一片同一而無變化。¹⁸¹在阿哈斯看來這個故事的可信度很高，但士兵之所以有這樣的舉動，可能是因為風景畫是一種最能讓人體會到快感的繪畫。¹⁸²它暗示了在風景畫

¹⁷⁸ 關於卡帕齊奧的畫作，阿哈斯參閱自 Guido Perocco. *L'Opéra compléta ciel Carpaccio*. Milan : Rizzoli, 1967. p.102.

¹⁷⁹ 阿哈斯轉引自 Michael Fried. *La Place du spectateur: Esthétique et origines de la peinture moderne*. p.91.

¹⁸⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.74.

¹⁸¹ Carlo Ridolfi. *Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustripittori veneti e dello Stato*. (1648) vol I. Rome : Societa multigrafica editrice Somu, 1965. p.144.

¹⁸² Daniel Arasse, "Détail 7 : parenthèse sur le paysage et les promenades du regard". *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.240-243.

作為一種獨立的體裁出現之前，觀看就已先構成了風景，以至於會在欲望爆發之際將之「細分」成為真正的畫作。

一個極端而驚人的案例是夏爾·德·布羅斯（Charles de Brosses, 1709-1777）在其寫自義大利的〈第 43 封信〉（Lettre 43）中所提出的建議。布羅斯建議應該建立一座美術館來收集所有義大利壁畫裡最好的細節。這起因於布羅斯在羅馬旅行時，對於以馬賽克複製品取代因溼度而毀壞的作品之方式，留下深刻的印象，他認為可以使用這種做法在羅馬製作複製品並將之運送回法國。對布羅斯而言，比起保護原作，取得比原作更加鮮豔的色彩，並且只選擇大件作品裡最出色的細節將之化為常規的尺寸更為重要：

只有最好的作品才應該用馬賽克來製作，而不是對所有畫作做相同的選擇，即使是那些出自拉斐爾手中的作品亦是如此，透過除去或分割某些部分，來方便在其他地方替換它們……。專門建造一座大型建築來成為集中這些義大利最著名的壁畫作品之馬賽克複製品的畫廊，是非常值得我們強大的國王去做的壯舉。¹⁸³

阿哈斯指出布羅斯的驚人建議一方面將一種常見的觀看方式發揮到極致，同時違背了繪畫概念為觀看所施加的限制；另一方面，根據費利比安（André Félibien, 1619-1695）的經典說法，布羅斯亦證明了：「眼睛只要感到愉悅就不會在乎事物是否一定依照著理性的規則進行」。布羅斯證明了一種「放縱的」（libertin）品味，這種過度欣賞細節的品味，造就了真正「放蕩的眼睛」（débauche de l'œil），「熱衷」於某些部分，而非考量「整體的理性」（raison de l'ensemble）。¹⁸⁴這顯現出隨著十八世紀初對於「感受美學」（esthétique du sentiment）與「品味判斷」（jugement de goût）的肯定，「繪畫統一性」所獲得的快感轉而與「偉大的機制（grandes machines）」背道而馳。¹⁸⁵

阿哈斯透過貝尼尼的例子，說明繪畫能讓人同時感受到作品的統一性與效果的瞬間性，但觀者在近看繪畫時與細節之間的關係是非常個人的，這顯現在不同

¹⁸³ Charles de Brosses. *Lettres d'Italie*. Ed. du Raisin. 2 vol. Dijon: du Raisin, 1927. p.137-140.

¹⁸⁴ J. Lichtenstein. *La Couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1989. p.201.

¹⁸⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.74-78.

面向上：首先，個人的喜好只反映在與其自身相關的細節上，與畫作整體再現的內容之原則無關。儘管「整體性」在觀看時受到高度重視，但觀者的喜好只針對某個特定的部分表達。觀者往往根據自身的興趣來構成繪畫的細節，就像約翰·伯格（John Berger, 1926-2017）所說的：「我們只看見我們注視的東西。注視是一種選擇行為。……我們注視的從來不只是事物本身；我們注視的永遠是事物與我們之間的關係。」¹⁸⁶其次，觀看時刻與言說時刻不同。觀看的時候，觀者的身體會因為想要貼近畫作觀察細節而在遠看與近看之間振盪；相反的，就語言的表達而言，觀者的眼睛與繪畫表面之間的連結是私密而且往往難以言說，甚至是無法言說的。「觀看先於語言」¹⁸⁷，在言說之前，必須要先理解的是觀看的經驗。阿哈斯以貝尼尼的經驗為例子，主要是為了強調近看繪畫更能夠品味細節，然而，這種欣賞的方式所帶來的快感如果更深入發展，就會破壞畫作理想的統一性。

阿哈斯對於近看細節的感受過程與其能帶來的結果之闡述，奠基於幾位不同時代論述者的觀看經驗與感受。德拉克羅瓦所指出的繪畫之「優勢」，凸顯細節所引發的快感是雙重的：細節的魅力不僅在觀看過程中「召喚」並「吸引」觀者在「細節化」的關係中碎片式的感知繪畫，它同樣也在畫家構思作品的過程中，為畫家自身帶來文字所無法表述的快感。司湯達所描述的繪畫事件說明這種細節所帶來的雙重快感有個決定性的特徵，那就是對細節過度的欣賞。

當畫作的成功來自其局部細節受到過度欣賞而造成的繪畫事件，便可能在歷史中影響繪畫史的製成。隨著范·曼德爾的例舉與見證，阿哈斯論證了這種繪畫事件的發生，往往起因於細節所帶來的快感，讓人迷戀到甚至產生將其從畫作整體中細切而出的欲望。這種欲望不僅僅滿足於複製，隨著私人消費藝術品的發展與繪畫所受到的肯定，切分作品的情況事實上在繪畫史上屢見不鮮，其方式大概有二種：一種是將細節從複雜的整體中細分出來；另一種則是在原作之中，將構成「畫作」的元素獨立切割而出。前者如達文西的〈吉內薇拉·班琪的肖像〉與卡帕其歐的〈閱讀中的聖母〉，後者如士兵將〈聖卡特琳娜的神祕婚禮〉裡的西奈山風景由整體中切分而出，成為「現代」意義上的「風景畫」。布魯斯企圖擷取

¹⁸⁶ John Berger 著。吳莉君譯。《觀看的方式》（*Ways of Seeing*）。台北：麥田，2005。頁 11。

¹⁸⁷ John Berger。《觀看的方式》。頁 10。

義大利所有壁畫的精華細節，將之以馬賽克複製運回法國的極端例子，更進一步凸顯「單一視野」對繪畫之肯定所帶來的破壞性結果。

阿哈斯視細節與觀看實踐之關係為論述古典繪畫固有秩序的悖論，可以說是《細節》一書的核心之所在。針對此論點，筆者後續會有更深層的闡述，在此最重要的是必須先意識到阿哈斯所指出的這些近看細節的過程與反應，與阿哈斯後續定義細節的概念有著決定性的關聯。

首先，藉由貝里尼的感知經驗，阿哈斯認為近看細節的權利在此被留給行家，近看畫作的過程會讓觀者不斷的改變身體觀看的位置，相較於觀看時刻身體的振盪，言說的時候反而顯得謹慎而平淡，這意味著眼睛與繪畫表面所發生的事是私密的。觀者的觀看經驗以及私密與言說的關係，因此成為阿哈斯論述中，以「切分」來相對於「徽志」的第二大主題。

其次，貝里尼的例子也揭露一個事實，那就是近看更能品味細節，但品味細節所帶來的快感，卻是冒著破壞理想統一性的風險。事實上，細節所有帶來的快感是雙重的，它不僅能為觀者帶來觀看上的快感，也能為畫家的操作帶來快感。這雙重快感會激發觀者切分畫作的慾望，而這種切分的痛快往往導致災難性結果。

第三章 細節與古典體系的建立：義大利文藝復興繪畫

阿哈斯在此部分所陳述的是「義大利」文藝復興的繪畫史，這裡明顯可以發現阿哈斯的闡述策略，即先藉由虔信的情感實踐，將十四到十六世紀北方藝術以及宗教藝術，與南方義大利的古典繪畫之理想原則區分開來。

十四世紀到十六世紀的義大利繪畫史，在阿哈斯看來是一部逐步征服細節手法的歷史，以建築手法建構繪畫空間的方式又在其中起了相當大的作用，原因是畫家以此掌握了細節，成為一位「自然的模仿者」（*singe de la nature*）¹⁸⁸，而且是一位與上古相匹配的模仿者。對此，阿哈斯分別從以下三個層面提出闡述，包含畫家如何掌握細節的相似性、展現細節的豐富性以及選擇細節。這三個層面，可說是依據時間一層一層的疊加上去的。

第一節 掌握細節的相似性：模仿與習作

阿哈斯的觀點並非是基於人文歷史學家的思想，而是畫家實際習作的累積，從十四與十五世紀畫家越來越多的細節習作，可以看出其強度。

細節的習作在文藝復興並不是新的作法，十三世紀維拉德·德·霍內固爾（Villard de Honnecourt, 1200-1250）所完成的圖集中，便已包含動物、物件、人體姿勢，甚至是單獨一隻手的素描，可說是草圖集的先驅。德·霍內固爾的筆記證實這些圖畫存在的目的是為更大的構圖做準備。潘諾夫斯基曾比較德·霍內固爾與杜勒二人筆下的獅子習作。德·霍內固爾的獅子【圖 3-1】伴隨著一段文字：「從正面看這是一隻獅子，而你很清楚這是對自然的一幅複製畫。」可見這是一幅獅子的肖像「寫生」（*pris sur le vif*）；獅子臉部被畫在一個圓裡

¹⁸⁸ 「自然的模仿者」這種說法在十二到十三世紀經常被用來指模仿者愚蠢與低劣的模仿品質，直到佛羅倫斯人文主義者菲利波·維拉尼（Filippo Villani, 1325-1407）於 1381 到 1382 年間，首次以「藝術模仿自然」（*Ars simia naturae*）來頌揚畫家之後，原本貶義的說法才被賦予了正面的價值，並且運用在繪畫之上。「自然的模仿者」在此之後成了一種常見的說法，並衍生出「模仿畫家」（*singe peintre*）的稱號，持續流行至十九世紀的歐洲繪畫。H.W. Janson. “*Ars simia naturae*”. *Apes and Ape-lore in the Middle-Ages and the Renaissance*. London: Warburg Institute, 1952. p.287.

面，這個圓的輪廓清晰可見，而獅子鼻子的畫法，特別是鼻孔的畫法，和德·霍內固爾畫作中人類的鼻孔相同。反觀杜勒的獅子圖像並不專注於特定的部位，而是嘗試以不同的方式，在不同的時間不斷地增加各種獅子形貌的習作數量，例如：1494年，他在威尼斯嘗試以水彩自然地再現聖馬可福音中的獅子【圖 3-2】，二十七年後，又使用銀尖筆畫法（*pointe d'argent*，以表現精確性而聞名古老技法）在習作中畫出獅子的正面與側面【圖 3-3】。對比杜勒與德·霍內固爾的畫作，就會發現德·霍內固爾的獅子所顯現出的不自然之處。

189

然而，阿哈斯指出這種差異並不是源於畫家能力的問題，而是在於他們的意圖與研究目的：杜勒關注於掌握再現細節的準確性；德·霍內固爾則不在乎精確的形式，他透過模特兒與固定的幾何圖形來建構形貌，以達到快速作畫的目的，為的是能「輕鬆地工作」。更確切的說，繪畫表現精確性的範疇與概念在十三到十六世紀之間發生了變化：記錄表象的特殊性，逐漸戰勝了預先形成的樣本結構與「寫生」的看法。透過德·霍內固爾與杜勒的差異，阿哈斯指出畫家們的細節習作數量在這段變化的期間越來越多，並以一種新精神，也就是掌握再現的細節來對待它們。這些準備性的習作，狹義地說，能讓畫家在細緻的過程中確保畫作的正確性與真實性。然而，這些細節有時亦揭露出最後阻礙畫家的往往不是再現的真實性，而是如何在整體中融入細節的繪畫真實性。¹⁹⁰

不同的創作目的，產生不同的習作形式。依據阿哈斯的例舉可以發現，習作的類型是逐漸由圖錄（*répertoire*）的形式過渡到獨立的作品。¹⁹¹

壹、圖錄

阿哈斯指出在德·霍內固爾的素描圖集之後，畫家的細節習作在十四到十五世紀之間，很快的產生出圖錄的形式。其中最古老的一本，是十四世紀末，義大利北部著名的畫家暨建築師喬凡尼諾·德·格拉西（*Giovannino de'Grassi*,

¹⁸⁹ Erwin Panofsky. *L'Oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*. Paris : Gallimard, 1969. p.81,105.

¹⁹⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.131.

¹⁹¹ 關於習作的類型與發展，參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.133-140.

1350-1398) 的《速寫簿》(*taccuino*)，它所描繪的圖像外觀顯現出「哥德式」(*gothique*) 的偏好。阿哈斯認為這本《速寫簿》留存的好處之一，就是可以清楚看到畫家對於真實性的探究正往一種「科學認知前」(*préscientifique*) 的圖像發展，其中至少有三個部分值得特別注意。

首先，它是其他畫家的參考來源：《速寫簿》曾被證實有十五世紀的畫家使用過。貝諾佐·戈佐利(*Benozzo Gozzoli, 1420–1497*) 在義大利梅第奇里卡迪宮(*Medici-Riccardi*) 的小教堂所畫的金翅鳥及歐洲稀有的胡兀鷲(*gypaetus barbatus*) 兩種鳥類【圖 3-4】，在喬凡尼諾的筆記本中都曾出現過【圖 3-5】。透過鳥類的位置以及胡兀鷲實際比金翅鳥大了十倍以上，可以看出兩位畫家出現相同的比例誤差，證明戈佐利幾乎原封不動的重現喬凡尼諾筆記本中的圖像。

其次，它確立了畫家習作與科學性插圖之間的連結；《速寫簿》中的某些動物曾在《植物史》(*Historia Plantarum*) 中，被幾乎一模一樣的重新描繪出來，這確立了畫家習作與科學式插圖之間的連結。

最後，畫家能藉由科學式的習作展現自身才華：喬凡尼諾的兒子兼協同作者所羅門·德·格拉西(*Salomone de'Grassi, active around 1400*)，他不只是《速寫簿》的精確觀察者，也是米蘭君主(*Filippo Maria Visconti, 1392-1447*) 的宮廷畫師。在菲利波·瑪麗亞·維斯孔蒂(*Filippo Maria Visconti, 1392-1447*) 的時禱書(*Uffiziolo*) 頁面上，他再現父親的〈創世紀〉(*The Creation of Heaven and Earth*) 【圖 3-6】；透過在羊皮紙上畫了七隻蒼蠅向君主證明自己特殊的藝術本領，這可能是繪畫傳統中第一批的「手繪蒼蠅」(*mouches peintes*)，同時也是歐洲繪畫中首次使用「欺眼法」(*trompe - l'œil*) 的作品。

另一方面，從圖錄的實際整併方式來看，阿哈斯也以畢薩內羅現收藏於倫敦大英博物館的《關於自然的紀錄》(*relevé sur nature*) 的人像習作為例，說明圖錄如何匯集同一主題的不同形貌表現，並成為畫家日後將之以具說服力的方式整併於作品中的參考圖例。

在《關於自然的紀錄》中可以看到六個吊死者、一個女子的側像，以及一個小孩面孔的人像習作【圖 3-7】。仔細觀察可以發現這六個吊死的人像，其實是三個人以不同面向被描繪，甚至連裂開的長褲皺摺如何表現，也被畫家仔細的考慮過。阿哈斯指出其中有兩個人像曾經分別出現在〈聖喬治和特拉比松公主〉（Saint George and the Princess of Trebizond）【圖 3-8、3-9】，以及一件收藏於紐約弗里克收藏博物館（The Frick Collection）的畫作中，只不過體型大小不同。從中可以發現《關於自然的紀錄》的細緻性所具有的說明性意義，以及更重要的是，圖錄形成的方式是編輯偶然出現的外觀，再以具說服力的方式整併到繪畫的圖像之中。這點從畢薩內羅並沒有選擇將習作最中間那位面貌最恐怖、看來最具戲劇性、最可怕的人物整併到〈聖喬治和特拉比松公主〉的畫面中可以看出。這個人物的恐怖與其正在腐爛的精確性，在習作中緊緊抓住科學觀察者的眼與手，其所表現的精確性使它被歸類於粗野的作品類型中。在阿哈斯看來，這些習作「能自行獲得藝術作品的地位」，是其最重要也是最具創新的面向之一。

貳、 獨立作品

如果說阿哈斯將畢薩內羅視為圖錄與獨立作品二種形式之間的過渡者，那麼在他眼中，杜勒無疑是更往前邁進的推動者。舉例而言，杜勒繪於〈三王來朝〉（L'Adoration des Mages）【圖 3-10】中的〈鍬形蟲〉（Lucane cerf-volant）素描【圖 3-11】如果歸類於隨時可以融入繪畫作品中的科學類插圖，那麼相對可以看出〈一片草地〉（Grande Touffe d'Herbes）【圖 3-12】這件近距離關注植物的水彩作品，完全是另一回事。〈一片草地〉單純以植物為題材的作品，沒有任何動物或其他特殊背景，畫面中不同草類的數量、顏色、線條，以及體積的構圖配置，顯現出這是一件以特定題材作為表現，且極具科學性的獨立作品。阿哈斯認為〈一片草地〉事實上與杜勒其他的繪畫作品並無差異，它凸顯了一種將細節習作轉化為獨立作品的趨勢，而這種趨勢無疑構成靜物畫的起源之一。

就此而言，雅各布·德巴爾巴里（Jacopo de' Barbari, 1450-1516）的畫作無疑是 1500 年前後啟發畫家創作的重要關鍵與典範。阿哈斯提到德巴爾巴里的

〈有鷓鴣、手套和弩箭的靜物〉（*Nature morte avec perdrix, gantelets et flèche d'arbalète*）【圖 3-13】以掛在牆上毫無生命氣息的鳥類題材，成為歐洲繪畫史上第一幅獨立的靜物畫，鳥類題材也因此持續發展了很長一段時間，直到十八、十九世紀才結束。這件「純粹」（*pure*）的繪畫是一件專注於細節描繪的繪畫習作，它明顯沒有任何主題或象徵，其重要性在於繪畫整體與細節皆帶有再現真實的想法，不僅激發畫家自身的創作，也促使委託人對畫作產生更多的要求。阿哈斯將這種再現真實的想法之精神連結到德巴爾巴里於 1500 年間所完成的另一件大型版畫作品〈威尼斯肖像〉（*Portrait de Venise*）【圖 3-14】，這件長近三公尺的作品是德巴爾巴里與許多土地測量員及地形專家的合作，共花費將近三年的準備，為的是再現威尼斯真實面貌。〈威尼斯肖像〉是歷史上一件重要的作品，它有利於發揚威尼斯共和國的榮光，因此其德籍發行商不僅有優先在威尼斯販售的權利，同時還有稅金的豁免權。阿哈斯強調這件巨作與畫有鷓鴣的簡樸畫作在精神上無法分割，因為兩者同樣擷取並表現現實面向的整體與細節，同時激勵了畫家的繪畫與達成委託人的要求。¹⁹²

阿哈斯藉由對比畫家在習作中再現細節的手法與方式的差異，指出從十四世紀到十六世紀，習作的創作形式因創作目的不同而由「圖錄」朝向獨立作品發展，在阿哈斯例舉的過程中，可以發現科學認知的發展與繪畫模仿再現的相對關聯，這一部分阿哈斯後續在論述十七到十九世紀的古典繪畫時會有延續性的闡述。此外，阿哈斯以發展出歐洲繪畫史上第一件靜物畫的德巴爾巴里作為總結，強調了文藝復興畫家對於一種本領的完全征服，就像是對一種知識的證明；阿哈斯也藉此凸顯發展成為獨立作品的習作，就像其他所有的繪畫一樣，其整體與細節皆需帶有再現真實的想法，而這一點與義大利十五世紀的文化環境對於畫作的要求有著直接的關連。

¹⁹² Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.137-140.

第二節 展現細節的豐富性：描述的需求

從圖錄到獨立作品，阿哈斯認為習作的發展提醒我們必須意識到德巴爾巴里的特質與成功凸顯畫作再現真實性的意圖，並不是畫家的一種發明，而是畫家對外在世界要求精確性與聲望的回應。

據此，阿哈斯從宗教以外的世俗文化領域闡述了這些要求的來源。其中有二個前提值得特別注意：首先，阿哈斯強調雖然先前已經論及過宗教的虔信要求在細節實踐上所發揮的作用，各種期待也有趨於一致之處，但宗教的關注無法解釋一切，其他類型的期望亦造就了細節的再現；其次，阿哈斯提到在世俗文化這個不確定的領域中，任何分類都是任意的，而他所提出「新的細節文化」（*nouvelle culture du détail*）的組成方法，是根據不同的作法或文化環境來區分。在此基礎上，阿哈斯提出了三個不同種類的需求來源，其共同之處在於除了要求細節的真實性，還要求畫作展現細節的豐富性。

壹、 奢華的細節與階級品味：十五世紀前後的國際哥德式

法布里阿諾（Gentile de Fabriano, 1370 -1427）在佛羅倫斯所創作的大型祭壇畫〈三王來朝〉（*Adoration des Mages*）【圖 3-15、3-16】是阿哈斯論述「奢華的細節」的主要範例。阿哈斯藉由畫面中的服飾、配件、動物，以及人物姿態等等豐富的細節，說明細節是十五世紀繪畫表現奢華的階級品味之主要來源。

在〈三王來朝〉中可以看到三位國王以及其他親屬與隨同人員的配件，如：皇冠、寶劍、馬刺等，都有著金色的淺浮雕裝飾（*pastiglia*）。這些飾物在祭壇的蠟燭點燃時會閃爍著光芒吸引人的目光。瑰麗的服飾、布料、顏色多樣的捲邊，以及珠寶，皆以同樣的標準被描繪。這類細節在「國際哥德式」

（*gothique international*）的藝術作品中的產出特別多，且都具備豐富的裝飾性。阿哈斯認為畫家累積繪畫的細節，並不是因為醉心於表現奇異的事物，而是創作的同時也回應一種特殊的需求：騎士與貴族階級的品味。事實上，阿哈斯所舉的例子並非單一的特殊案例。戈佐利在梅第奇家族選擇用來裝飾宮殿教堂，藉以引入王權盛況以及人類時代的圖像之作品〈三王之旅〉（*Journey of*

the Magi) 【圖 3-17】中所再現的奢華布料以及宮廷題材，是 1420 年代佛羅倫斯人所熟知的主題。服裝、布料和珠寶在當時是家庭支出的常項，富裕的佛羅倫斯人可以很容易地估計出其真正價值，並正確的計算出實際成本。¹⁹³

累積鮮明的細節來回應社會規範與階級品味，同樣也顯現在〈三王來朝〉中的馬匹、猴群、駱駝、以及飛禽走獸……等動物的表現上。當時王公貴族為了突顯身份，會設法擁有珍奇的動物，如果無法擁有，也願意大手筆留下出自大師之手的寫真畫作，因為動物肖像的表現往往象徵主人的身份。這樣的做法在十六世紀仍持續著，阿哈斯舉出二個例子：第一個例子是小漢斯·霍爾班 (Hans Holbein le Jeune, 1497-1453) 在一幅為政治家羅伯特·切斯曼 (Robert Cheseman, 1485-1547) 所畫的肖像畫中【圖 3-18】，將一隻停在主人翁手臂上的隼，仔細描繪得活靈活現，由此可見作品整體的魅力，與此精確的細節有關。從切斯曼曾負責為國王訓練隼的背景可以知道，畫家再現鳥禽特有的魅力不是偶然，而是在回應主人翁的需求。這也是當時做為一名優秀的畫家所必須具備的能力：藉由動物在肖像畫裡展現特有的魅力，達到畫中人物所要追求的效果；第二個例子是關於提香 (Titian, 1490-1576) 的一則軼事。阿方索一世·德·埃斯特公爵 (Alfonso d'Este, 1476-1534) 於 1520 年，從費拉拉寫信囑咐他在威尼斯的代理人，需立即聯絡提香到喬瓦尼·科納羅 (Giovanni Cornaro, 1551-1629) 閣下家裡，將一隻叫作瞪羚的動物栩栩如生的畫下來。公爵還指定必須在一幅大幅的畫布上完成這幅畫，價格則任由提香決定。可惜當提香遵從這個要求到達費拉拉時，瞪羚已經死了，甚至連皮毛也沒留下。提香於是提議在科納羅閣下的畫作收藏中，以真實的大小描繪一隻喬瓦尼·貝利尼曾畫過的小瞪羚。雖然提香的瞪羚作品最終是否完成，如今已不得而知，但阿哈斯認為這不是重點，重要的是這份委託顯示提香這位威尼斯大師的榮耀，他的榮耀亦在於他比任何人都知道如何畫出活生生的瞪羚，才會讓費拉拉公爵即使沒有取得這隻動物，也要一擲千金得到大師筆下的複製畫。¹⁹⁴從霍爾班的隼和提香的瞪

¹⁹³ Patricia Lee Rubin. *Images and Identity in fifteenth-century Florence*. New Heaven: Yale University Press, 2007. p.25, 29-30.

¹⁹⁴ J. Barclay-Lloyd. *African Animals in Renaissance Literature and Art*. Oxford: Clarendon Press, 1971. p.55-56.

羚羊事可知，當時貴族階級如何藉由繪畫的細節（動物）與畫家的聲望，來彰顯自身的階級身份與品味。

阿哈斯指出這些在細節中可以被察覺的奢華品味，事實上有其秘密所在，它能被標註在細節上，只不過這種專業技術，如今已脫離我們的評價，特別是畫作中人物所展現的姿態。在法布里阿諾的〈三王來朝〉中，可以看到站在畫作正中央的國王，因為年經僕從專心自他腳上取下馬刺的動作而更加地顯眼。畫家明顯非常精細地注意到馬刺的金屬結構以及取下馬刺必要的操作手勢。阿哈斯指出這並非畫家心血來潮之舉，只不過現今的人們早已遺忘如何透過細節解碼這些姿態的含義，就像如今再也沒有人會像瓦薩利一般，如此讚美畢薩內羅一幅失傳畫作中的細節：

聖喬治在殺死龍後試圖收起他的劍：他舉起握著劍的右手，將劍尖插入劍鞘之中，並放下了左手，讓自己能有更寬裕的空間收劍，他以如此優美的方式做出這樣的動作，再也無法找到比這更好的畫了。¹⁹⁵

阿哈斯認為瓦薩里的描述，顯現了畢薩內羅畫作人物之姿勢的一種難以言喻的優雅。巴山戴爾在《十五世紀義大利的繪畫與經驗》一書中所論述的〈時代之眼〉（*The Period Eye*）呼應了阿哈斯的說法。巴山戴爾提到十五世紀觀看的慣習以及內在的「精神工具」（*ouillage mental*）——包含相關感知、知識、道德、認知、身體與身體語言……等等，驅使著觀眾欣賞細節的品味，許多畫作甚至因為這些現今無從察覺的細節才有了它的價值。¹⁹⁶這些如今不得其解的人物姿態就像閃閃發光的服飾、配件或動物一樣，透過十五世紀的「時代之眼」，成為畫作主人翁與畫家藉以凸顯階級身份與品味的手段與媒介。

儘管「已經遺忘」，以及「現今無從察覺」，明確標示國際哥德式風格所展現的「奢華的細節」只是一段歷史中的短促現象，但就細節的表現而言，階級品味對奢華細節的需求，至今仍在畫作中吸引著觀者的目光。所謂的「奢華

¹⁹⁵ Giorgio Vasari. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architects*. IV. Paris: Berger-Levrault, 1983. 5. p.17. 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.144.

¹⁹⁶ Michael Baxandall. *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*. Oxford: Oxford University Press, 1972. p.29-108.

細節」本身就是一種奢侈的形象，而一位專業的優秀畫家必須知道如何經由細緻的處理來加以實現。

貳、 描述細節的「圖說」：十五世紀的新作法

「圖說」（ekphrasis），一種源自人文主義的環境，透過對畫家作品的敘述來讚美畫家的創新作法，在十五世紀以更加細膩的方式鼓勵著畫家再現細節的豐富性。阿哈斯根據巴山戴爾在《喬托與演說家：義大利人文主義繪畫觀察者與繪畫構圖的發現 1350-1450》（*Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*）中的論述，說明「圖說」的來源、定義、方式，以及君主的階級品味對這個做法所帶來的影響。

巴山戴爾在文中提到「圖說」既非沿襲自義大利人文主義的傳統，更不是來自北歐，而是源於希臘修辭學的一種學術練習。¹⁹⁷它在拜占庭文化中被保存下來，並且在十四世紀末，隨著拜占庭人文學者兼外交官曼努埃爾·謝里索洛拉斯（Manuel Chrysoloras, 1355-1415）在 1395 年至 1403 年落腳於義大利時被引介至義大利。這種修辭學的學術練習包含對於圖像的描述，其基本原則是描述性的讚頌或讚頌性的描述，必須表現出圖像與其參考物的細節相似性、面貌的表現能力，以及再現元素的多樣性與豐富性。其目的是為了將不在場的圖像「放在眼前」（mettre devant les yeux），這一點顯然只有透過對於細節的了解才能做到。巴山戴爾指出這種對於論述的固有要求，有助於凸顯說話者的陳述，讓其描述富有說服力，其表述形式在十五世紀已有相當重要的創新。

「圖說」藉由文學的讚頌重新認識繪畫，並提供判斷的詞彙與具體標準來欣賞畫作，顯現出語言與圖像相輔相成的結果。阿哈斯以人文學者巴托洛梅奧·法西歐（Bartolomeo Fazio, 1410-1457）在其出版於 1456 年的著作《論傑出人物》（*De viris illustribus*）中，對於雕刻家與畫家的頌揚為例，進一步說明「圖說」的讚頌方式可以概分為二種類型：第一種類型讚揚細節的生動性，與

¹⁹⁷ 關於圖說，參閱 Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*. p.85-87.

圖像的主題沒有必然關係。例如：法西奧針對畢薩內羅在威尼斯公爵宮殿中所繪製的壁畫（已失傳），在讚揚德國朝臣的衣著與面貌之餘，還稱讚畫面裡一位扭曲了面容與手指的牧師，以及嘲笑這個情景的一群孩子被畫得十分有趣，讓看的人心情都愉快了起來；第二種類型頌揚畫家在「在單一圖像中」（*en une seule image*）所積累的細節豐富性，就像法西奧對於范艾克（Van Eyck, 1390-1441）作品中一位女子洗澡的場景（已佚失），除了讚揚畫面中的一面鏡子裡同時顯現出女子背部與胸部，還描述了：

在同一幅畫裡，浴室中有一盞彷彿如點亮著的燈籠、一個看起來滿頭大汗的老婦人、一隻舔著水的小狗、還有幾匹馬、小小的人、山巒、森林、小村莊和充滿藝術氣息的城堡，讓人覺得彼此間相距甚遠。¹⁹⁸

阿哈斯指出，法西歐對細節的描述，致力於讓人留意畫家再現所有景物的能力，以及透過鏡子所表現出的效果，但更值得注意的是在書寫的當下，法西歐的讚頌顯現出他投注於繪畫上的目光，那代表著他的欣賞與快感的來源；從法西歐對於細節的描述，亦可發現這份欣賞與快感的來源，與其說是佈滿表面那些依照一定順序組合的色彩，不如說是多種相似物體的圖像，以及各式各樣的細節。¹⁹⁹

在「圖說」實際操作的場域，可以看出君主的品味如何透過「圖說」激勵畫家展現多樣的細節。人文學者服務於君王門下，撰寫頌辭的對象往往包含君王青睞的畫家，凸顯了君主的藝術品味對「圖說」的影響。君主的品味易社會化，成為普遍的判斷偏好，法西歐的老師維羅納的瓜里諾（Guarino da Verona, 1374 -1460）看待繪畫的態度是個有趣的例子。這位人文主義大師一開始並不欣賞繪畫，認為繪畫不如書寫延續得久；繪畫之所以吸引人，是因為畫匠的技能，而不是內容的深度，更重要的是繪畫就像亞里斯多德所說，只能使人看見靈魂激情的痕跡和表象，而無法讓人聽見它。這樣的態度在他於 1430 年接受費拉拉的侯爵李奧內羅·德艾斯特（Leonello d'Este, 1407-1450）贊助之後有了轉

¹⁹⁸ Michael Baxandall. *Giotto and the Orators : Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*. p.107.

¹⁹⁹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.146.

變。維羅納的瓜里諾身為宮廷人文主義學者必須回應其君主的需求，這需求包含不得不為這位積極贊助藝術的費拉拉侯爵最喜愛的畫家——畢薩內羅撰寫頌辭。頌辭以書信或詩歌的形式展現，人們很合理的發現細節之生動性可以用語言描述，也能讓人彷彿親耳聽到溪水的流動、鳥的歌唱，或者狗的吠叫等各種聲音，這些都是「圖說」發展所需要的元素。再現元素之豐富性，一方面支持著文學中對於實景的抒情描述，另一方面也激勵了畫家去再現多樣的細節。這與亞里斯多德說繪畫只能讓人看見而無法讓人聽見並不相同。²⁰⁰

阿哈斯認為這也顯示出為什麼馬薩奇歐（Masaccio, 1401-1428）的畫作在當時，並不受到維羅納的瓜里諾以及艾斯特的李奧內羅的青睞。馬薩奇歐的畫作缺乏細節上的豐富性，這種細節的豐富性能支撐描述性修辭。馬薩奇歐和畢薩內羅到了十五世紀中葉都已經成為卓越的人文主義畫家：畢薩內羅的成功在於他知道如何在細節變化的豐富性中以相似性再現自然，而馬薩奇歐則與另一種人文主義有所連結。這種連結顯現出繪畫的偉大之處在於「尊貴性」

（*dignitas*），而再現的細節之選擇與審慎的佈局，是古典主義真正的源頭。藉此，阿哈斯不僅揭示局勢已顯現出交替的端倪，也先預示了就細節的再現而言，畫家接下來所面臨的挑戰將有所不同。

參、 卡帕其歐的細節化歷史敘事：十六世紀前後的威尼斯繪畫

在進入畫家如何選擇細節之前，阿哈斯先順著時間將闡述的對象指向十五世紀到十六世紀轉折期的威尼斯之繪畫情況。阿哈斯認為其中可以看出細節的豐富性，與其他種類的的原因及需求之相互連結。可以發現阿哈斯在此呼應了他在描述習作發展為獨立畫作的過程最後，將德巴爾巴里在〈有鷓鴣、手套和弩箭的靜物〉這幅歐洲繪畫史上第一幅獨立的靜物畫中所帶有的再現真實想法之精神，與其另一件大型版畫作品〈威尼斯肖像〉（*Portrait de Venise*）【圖 3-14】相連結的原因。

²⁰⁰ Michael Baxandall. *Giotto and the Orators : Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*. p.90-93.

阿哈斯所指的是當時威尼斯在地的歷史敘事觀念。這種觀念尤其顯現在威尼斯畫家維托雷·卡帕齊奧（Vittore Carpaccio, 1465-1520）的大型油畫作品上。在卡帕齊奧的畫面上，往往可以看到大量分佈的細節被仔細的再現。其中每個再現的元素都同樣得到關注，但整體構圖的嚴謹性與透視法本身的顯著性加強了敘事的秩序，因此主要的事件通常出現在前景的位置且橫向地開展。但有時畫家詮釋細節的品味會改變這種平衡，並使「史詩畫」中的主要事件成為次要，反而成為作品整體所再現之細節。〈里阿爾托橋的十字架奇蹟〉（Le Miracle de la Croix au pont du Rialto）【圖 3-19】就是個經典的例子。

在〈里阿爾托橋的十字架奇蹟〉畫面最左邊，可以看到神蹟（驅魔的場景）正發生於格拉多主教宮殿的涼廊內，畫面右側遠處的橋上有一列儀式隊伍正朝向神蹟發生處行進。畫布的整體被里阿爾托大運河的景色所佈滿，湧入的群眾彷彿不知道神蹟正在發生。卡帕其歐一方面藉由神蹟發生在光榮顯耀的高處劃分出等級的差別，另一方面透過建構「史詩畫」，應證里亞爾托作為威尼斯經濟生活中心的繁華與榮耀；當商業與社會活動不間斷地進行時，上帝在此彰顯其存在與保護。發生在側邊的神蹟仍不失為一個顯著的特點，就像一個缺乏英雄的场景，反而有利於視線與注意力轉移到更多的細節上。例如：前景一艘貢多拉船上被仔細描繪的波洛尼亞比熊犬（bichon bolonais）【圖 3-20】在十五世紀末具有獨特魅力，這隻白色小狗除了是公主及貴婦們最喜愛的動物，也是王室表示友好的禮物。在這個細節可以看到，畫家表現的精確度如何體現階級品味對於奢華細節的要求。

阿哈斯認為卡帕其歐的「史詩畫」事實上反映出威尼斯人所期待的樣態。正如朱利歐·卡洛·亞岡（Giulio Carlo Argan, 1909-1992）所強調，卡帕其歐從來不單看一件事物、一個人或一個動作，而是看一個整體與環境，因此當他看到神蹟或英雄的行為時，也不會將附近陽台上正在洗衣服的女人或是河邊的漁夫排除在外。可見〈里阿爾托橋的十字架奇蹟〉的創作目的在於「觀看並傳達所見」（voir et communiquer ce qui se voit）；卡帕其歐的藝術更偏重「觀景」（vue，義大利文的 *veduta*），而不是「異象」（vision）。說到底，卡帕齊奧

最終只是畫了神蹟的故事，而這一點在〈里阿爾托橋的十字架奇蹟〉中表現得尤為明顯。²⁰¹

歷史畫必須同時在城市歷史敘事的條件下加以思考，卡帕其歐的作法，可以從十五世紀末威尼斯所發生的一場如何書寫歷史的大型辯論中，尋找到其起源。事實上，文藝復興所追求的新的藝術創作精神，直到十五世紀末才慢慢在威尼斯開展出自己的獨特形貌。布克哈特（Jacob Christoph Burckhardt, 1818-1897）便曾提到在此之前，威尼斯人普遍對於文藝活動缺乏興趣，古典文化對精打細算的他們而言缺乏誘因。²⁰²現代人文主義與當地傳統的衝突在此轉折之際特別的明顯。這場關於如何書寫歷史的辯論，可以概括為維護地方文化傳統的馬林·薩努托（Marin Sanudo, 1466-1536），以及現代人文主義的代表人物貝爾納多·朱斯蒂尼亞尼（Bernardo Giustinian, 1408-1489）兩者之間的對立。薩努托除了以威尼斯的地方方言取代拉丁文和法文之外，其歷史書寫之特色還具有大量附屬性細節的特點。這些附屬性細節的作用在於透過其本身的無根據性，確保敘述的真實性。²⁰³

這種傳統編年史的相關文本因為敘述完整，並且特別注意對象或情況的數量與品質，經常在議會上被宣讀。它伴隨著細緻的細節品味，在威尼斯顯現出其生命力，並聞名整個歐洲。阿哈斯指出賦予偉大的威尼斯「史詩畫」意義的，正是這種文化與精神背景：

這無關乎人生的片段；它們表達的是對人類歷史的特殊感受，既是群體的（威尼斯城市群體的感受尤其強烈）也是普遍的：藉由與外部世界的連結，威尼斯的歷史被大眾以平行歷史的當代模樣所認識，相互連結，卻又同中求異。²⁰⁴

²⁰¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.147-149. ; Giulio Carlo Argan. *Storia dell'Arte Italiana*. II. Florence: Sansoni, 1968. p.348-349.

²⁰² 布克哈特（Jacob Burckhardt）著，花亦芬譯注。《義大利文藝復興時代的文化》（*Die Kultur der Renaissance: ein Versuch*）。台北市：聯經，2007。頁 100-101。

²⁰³ Gaetano Cozzi, cité par P. Fortini-Brown. *Venetian narrative Painting in the Age of Carpaccio*. New Haven-London :Yale University Press, 1988. p.90.

²⁰⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.149.

雖然威尼斯有其他畫家〔如真蒂萊·貝利尼（Gentile Bellini, 1429-1507）或喬瓦尼·曼蘇埃提（Giovanni di Niccolò Mansueti, 1465-1527）〕以不同形式在大幅畫作中累積敘事的細節，這些細節同樣是以客觀的角度描述，與主題沒有明顯關聯，但卡帕其歐的敘事方式有其獨特性。阿哈斯認為相較於其他同行，卡帕其歐更能以一種異常明顯而仔細的觀點闡述這種共時的普遍性：

畫布的框架切割了時間與空間，但在這個嚴密的框架中，畫家透過畫面上與深處規律地分布細節，重新引起歷史的普遍與共同流動，這些細節透過本身的無根據性，在有歷史記錄的地點與時刻，表明了其他行動、其他歷史與其他時間上的連續性的存在，而威尼斯歷史就是在這樣的情況下產生。²⁰⁵

也就是說，卡帕其歐在威尼斯當地繪畫的地位，是建立在其畫作所具有的獨特豐富性之上，這種豐富性與威尼斯無關，而是在於他自身處於十五世紀至十六世紀這個歷史的轉折期，及其對於歷史的特殊情感所表現出的群體的、共時而普遍的特徵。

這樣的在地觀念在十六世紀初期的威尼斯逐步地被排除。年輕的人文主義貴族安德里亞·納瓦格羅（Andrea Navagero, 1483-1529）在 1516 年被任命為共和國的官方史官，象徵了西賽羅之歷史模式在編年史風格上的勝利。同年，卡帕其歐在喬瓦尼·貝利尼去世時被任命為國家畫師，但二年後被提香所取代。納瓦格羅與提香的相繼就任，顯現出事件精確地解釋因果關係的過程，也宣告了變革已經結束。它不僅打亂威尼斯歷史敘事的情況，也破壞原本的敘事方式賦與「細節」的地位。

阿哈斯指出事實上，提香在 1511 年便於帕多瓦（Padoue）的聖安多尼聖殿（Scuola del Santo），為威尼斯展現不久前盛行於羅馬的現代原則。〈新生兒的奇蹟〉（Le Miracle du nouveau-né）【圖 3-21】沒有任何同時發展的故事，也沒有任何吸引人的描述性細節，除了幾株植物相關的影射之外，其構圖的力量表現在背牆的繪畫性筆觸上，它連接了畫面的垂直性，卻未展現出任何

²⁰⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.150.

深度。另一幅〈嫉妒的丈夫之奇蹟〉（Le Miracle du mari jaloux）【圖 3-22】的場景則並列了同一「史詩畫」的二個事件：前景展示一名女子被誤認犯了通姦罪，嫉妒的丈夫因此刺殺自己的妻子；大岩石右後側較遠的場景是情節的第二部分，丈夫在發現真相時，乞求聖安東尼赦免，讓妻子重生。提香的手法再現了人類的激情時刻，導引出後續奇蹟的降臨。²⁰⁶

威尼斯選擇提香來到帕多瓦作畫，顯示詳細的歷史概念已經變得陳舊，而人文主義的潮流則戰勝了地方傳統。綜而言之，威尼斯的敘事畫在受人文主義影響之前，展現的是在地的傳統，其方式是記錄下所有可視的細節以確保歷史的真實性與可靠性；隨著人文主義影響力的擴散，畫家不再記錄所有細節，而是以結構佈局表達人文情感，突顯自身對歷史敘事的見解。

畫作再現真實性的意圖反應出世俗環境的要求。根據阿哈斯的闡述可以發現這種不確定的「新的細節文化」領域之組成，可說自十五世紀初到十六世紀初，貫穿整個十五世紀的義大利：從 1400 前後國際哥德式風格所顯現出的階級之奢華品味、十五世紀人文環境所出現的新作法——「圖說」，以及十五世紀末到十六世紀初的威尼斯在地歷史敘事傳統，無一不顯現出對於細節的豐富性之需求。筆者認為有必要注意的是，阿哈斯從宗教以外的領域闡述相關需求來源的原因。就阿哈斯對於《細節》的闡述策略而言，「虔敬」主要實踐於北方的佛拉芒繪畫，它強調繪畫的道德使命所引發的情感效果，這從理性中建立古典思想的義大利文藝復興繪畫是相對的。因此，阿哈斯事先在《細節》的第一部份，以〈矛盾〉為題將之區分開來。²⁰⁷

第三節 選擇細節：古典繪畫概念的基礎

文藝復興的現代繪畫，可以說是藉由上述這些世俗文化對於細節之豐富性的需求，才得以明確其自身的特點。古典繪畫的法則將主題的統一性強加於表徵的整體之上，細節的多樣性也必須服從它。這種概念意味著畫家必須對於細

²⁰⁶ Michelangelo Muraro. "Titien: iconographie et politique". *Symboles de la Renaissance*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1976. p.32-33.

²⁰⁷ 參閱本文第二章。

節有更嚴格的選擇。該如何選擇細節？畫家為什麼要「選擇」細節？阿哈斯在解答的過程中，逐步揭示了文藝復興全盛期的到來。

壹、 選擇的原則：1435年，阿爾貝蒂的《論繪畫》

細節如何選擇？阿哈斯指出，古典繪畫在一開始便確立了一套管理細節的原則，而這一套原則乃出自於1435年阿爾貝蒂為曼托瓦（Mantua）侯爵所獻上的著作《論繪畫》。

《論繪畫》共三卷，阿爾貝蒂在第二卷的開頭表明自己與老普林尼（Pliny l'Ancien, 23-79）不一樣，他並不是要講述畫家的歷史，而是要為「新創」（fabriquer à neuf）奠基，強調這是古今中外從未有人提出的一種繪畫藝術。阿哈斯指出，阿爾貝蒂之「新藝術」（nouvel art）中的一個要點，就是拒絕前述所見的那些備受讚揚的細節積累。阿爾貝蒂基於第一卷所指明的那種建立於幾何學以及繪畫領域的結構，認為畫家的畫作之所以偉大，並不是因為畫出「龐然大物」（colosse），而是要畫出一個有人物參與行動的結構，他將之稱為「史詩畫」。在「史詩畫」中，細節的豐富性與多樣性無疑是一種快感的來源，但繪畫最終必須要顯現「尊貴性」，因此必須要對這些帶來快感的細節有所選擇。這也意味著阿爾貝蒂並不排除豐富的細節，而是認為必須對其加以管理。阿哈斯認為這是一個決定性的選擇方式，因為它從一開始就為細節的古典管理原則奠下基礎。²⁰⁸

阿爾貝蒂對於「圖說」知之甚詳，因為他幾乎模仿了維羅納的瓜里諾的清單，列出畫家能在「史詩畫」中再現的各種對象，包含：「老人、年輕人、孩童、女人、女孩、嬰孩、家禽、家畜、小鳥、馬、羊、建物、風景，以及所有相似的事物」，每個對象都有其相應的位置。這是為了預防豐富的細節所帶來快感阻礙了「史詩畫」的順暢發展與運作。豐富性必須由明確定義的「種類」（varietas）原則來規範，在這種原則下所有再現對象都與敘事主題有著某種關係。如此作品才能取得結構上的「尊貴性」，避免「混亂」（confusion）與「暴亂」（tumulte）。另一方面，這種對於細節的審慎佈局不該過度到呈現出

²⁰⁸ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.152.

「孤獨」(solitude)，但正如同君王的話越少便越有威嚴感，在「史詩畫」中，尊貴性永遠要比豐富性更受到重視。²⁰⁹

阿爾貝蒂在其獻給菲利波·布魯內萊斯基(Filippo Brunelleschi, 1377-1446)的義大利文題詞中，引用了馬薩奇歐的〈三王來朝〉【圖 3-23】，馬薩奇歐的繪畫可以說是阿爾貝蒂的範本。阿哈斯認為只要比較馬薩奇歐的〈三王來朝〉與法布里阿諾的〈三王來朝〉【圖 3-15、3-16】，就能看出二種概念的區別。相對於法布里阿諾出色地積累了奢華的細節，馬薩奇歐排除任何軼事的突出，由右到左顯現出事件的構成與意義，這樣的選擇精簡於三王的形象之中：三種年齡的遞進佈局(年輕/中年/老年，最年長的那位距離聖嬰最靠近)，以及漸進式分解朝拜的行動與三個王冠的位置(取下/拿在手上/放在基督與聖母的腳邊的地上)，解釋了這個場景的神秘內容。阿哈斯認為馬薩奇歐構圖的審慎與嚴謹性顯然和畫板的尺寸無關，對比馬薩奇歐的〈三王來朝〉(21x 61 公分)與位於佛羅倫斯的大型壁畫〈稅金〉(Tribute)【圖 3-24】(255x598 公分)，可以發現馬薩奇歐彷彿在發表一種「新繪畫藝術的宣言」。

然而，馬薩奇歐很難被定義為「阿爾貝蒂式的」(albertien)的畫家，因為馬薩奇歐死於 1428 年，在《論繪畫》出版(1435 年)之前已經過世，而且《論繪畫》所提出的內容相較之下並不那麼激進，而是更具策略性。如果說有哪位畫家最能回應阿爾貝蒂思想，那麼在阿哈斯心中，可以說非曼特尼亞莫屬。阿哈斯以曼特尼亞所繪製的〈三王來朝〉【圖 3-25】(1464-1470)為例，指出畫作中除了六位主要人物以及其天使之外，還包括了其他三十多位人物、充滿異域風情的駱駝、多樣的衣著、姿態、植物、岩石、風景、鳥的剪影以及與光線彼此交纏的，顯現出「豐富性」(abundance)的特點。然而這種豐富性仍是一種精確性的規範。不僅在固有主題的「種類」之中保持了多樣性，各個「種類」也透過「真空」(vacuum)明顯地的分佈，並清楚而有層次的呈現出來。這就是阿爾貝蒂視為「構圖」(compositio)的基本要素。阿哈斯認為從曼特尼亞的〈三王來朝〉可以清楚看到「構圖」的安排，特別是三王的三隻駱駝

²⁰⁹ Leon Battista Alberti: *On Painting*, trans. John R. Spencer, New Haven: Yale University Press, 1956. p.75-76.

在畫面中景的部署，突顯畫家的展示意圖不僅在異國情調，更在於以科學的方式再現（兩隻是正面、另一隻為側面），從而讓牠們參與在「史詩畫」的行動之中。在神祕的洞穴處，因各種戲劇性附加物的魅力加持，曼特尼亞的「史詩畫」既豐富且具尊貴性，而這要歸功於各個部分的清晰連接，以及敘事與裝飾之豐富性的均衡佈局。²¹⁰就像阿爾貝蒂所說的：「我更喜歡以某一種類將這種豐富性相結合，但是是以平和而嚴肅，伴隨著尊貴性且真實的方式。」²¹¹

阿哈斯並不是要透過曼特尼亞的例子，去假設曼特尼亞遵循阿爾貝蒂的模式，而是要強調阿爾貝蒂的文本之所以具有開創價值，是因為提出了一種可能的作法之理論。這種作法的理論要能推行，取決於接受阿爾貝蒂《論繪畫》的對象，因此有必要意識到阿爾貝蒂寫作這份論文的策略性技巧對其理論所帶來的影響。

《論繪畫》是為了獻給吉安弗朗切斯科一世·貢扎加（Gian Francesco Gonzaga, 1395-1444）而作，他在兒子盧多維科三世·貢扎加（Ludovico III Gonzaga, 1412-1478）與皇帝姪女訂婚的同一天晉升為侯爵。這位侯爵並不是一位人文主義學者，而是傭兵隊長出身。他的兒子盧多維科三世在 1444 年即位之後，仍繼續召見畢沙內羅，讓他在 1446 年到 1447 年間為自己的宮殿裝飾一組騎士繪畫組合。所以事實上《論繪畫》的真正接收者是宮廷人文主義學者費爾特雷·達·維多里諾（Vittorino da Feltre, 1378-1446），他不僅對修辭學有相當的認知，在數學教學（尤其幾何學）方面也相當傑出。²¹²可見《論繪畫》的第一卷以數學作為開端並非偶然。阿爾貝蒂並沒有忘記接受自己奉獻的最終對象是君主，因此可以看到他將君主投入到數學論述之中，甚至以「史詩畫」作為所有幾何結構的基礎，並誇張的將「中心半徑」（*rayon centrique*）稱比為君主光芒的射線範圍。也就是說，事實上《論繪畫》建議其藝術資助者採用與其自

²¹⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.154 ; Daniel Arasse. "Il programma politico délia Camera degli Sposi, ovvero il segreto deil'immortalita". *Quaderni del Te*. 6, janvier-juin 1987. p.45-64.

²¹¹ Leon Battista Alberti. *On Painting*. p.75-76.

²¹² 據巴山戴爾所言，費爾特雷的維多里諾在帕多瓦，曾與 *Quaestiones perspective* 一書的作者，即幾何學家 Biagio Pellicano of Parma 互有來往。它的這本著作已被認為與早期單點透視之發展有直接的關聯。Michael Baxandall. *Giotto and the Orators : Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*. p.127-128.

身的「尊貴性」相襯的繪畫類型，這種繪畫類型是以最確實的自由藝術與現代人文主義文化為基礎，一種審慎的藝術，其最負盛名的模式為即「西賽羅的雄辯」（l'éloquence cicéronienne）。²¹³

然而，什麼樣的細節會有失「尊貴性」？有失「尊貴性」的細節應如何處理？具體所謂的「西賽羅的雄辯」（l'éloquence cicéronienne）模式又是什麼？阿哈斯並未提出進一步說明。筆者認為這涉及到古典繪畫如何表述其思想之基礎，與後續阿哈斯論述繪畫的再現與細節的象徵有絕對關係，因此值得回到阿爾貝蒂的文本中尋求更深入的理解。

阿爾貝蒂在論文內宣稱「史詩畫」能如同西賽羅式的演說家一般，經由人物姿態的展現引發觀眾情緒：²¹⁴

當畫裡的每個人清楚地展現出自身靈魂的感動，「史詩畫」便將感動旁觀者的靈魂。沒有什麼比感同身受更自然；我們見淚則泣，見歡則笑，見悲則哀。²¹⁵

其中的必要條件即是畫中人物需表現出「尊貴性」的特質。當細節有違此必要條件，即使有損人物真實性的展現，仍必須加以調整控制。舉例而言：畫家描繪古希臘君王安提柯一世（Antigonus I Monophthalmus, 382-301 BC）的畫像，應選擇眼睛未受損的那一邊側臉來著手；伯里克里斯（Pericles, 494-429 BC）過長又不美觀的頭部，應加上頭盔來修飾。即便不是君王，畫中人物也有其自我身份，細節的選擇不能妨礙人物表現其獨特氣質。因此，阿爾貝蒂以羅馬神祇為例說道：「讓愛神維納斯或智慧女神密涅瓦穿上軍人粗糙的羊毛披風，就像讓戰神瑪爾斯或神王朱庇特穿上女人的衣裙一樣是不合適的。」²¹⁶ 另一方面，這樣的規範很容易使得畫作一不留心便流於單調或重複。對此，阿爾貝蒂避免「孤獨」的方法，是透過其他人物的手勢或眼神、表情...等等細節來傳遞畫作中的敘事內容：

²¹³ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.155-156.

²¹⁴ Leon Battista Alberti. *On Painting*. p.25.

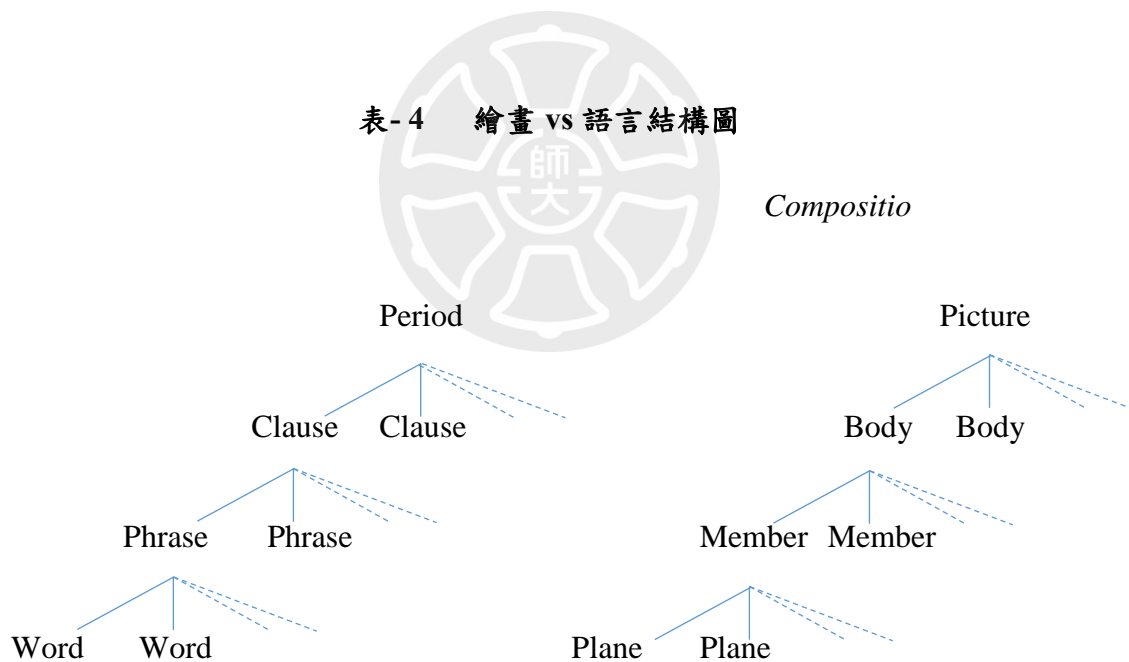
²¹⁵ Leon Battista Alberti. *On Painting*. p.77.

²¹⁶ Leon Battista Alberti. *On Painting*. p.74.

在「史詩畫」中，我喜歡看到有人提示我們故事情節，或通過手勢引導我們觀看；或帶著憤怒的表情以及冒火的眼神威脅不准任何人靠近；或顯示一些危險或神奇的事情；或邀請我們與他們一起哭、一起笑。²¹⁷

儘管人體姿態的心理表現如今已非新穎的想法，但當它在《論繪畫》出現時，還是歐洲藝術與文學界的創見。

阿爾貝蒂將「史詩畫」的組成模式稱為「構圖」，並以人體做為構圖的引喻，指出它所包含的四個階層：最小的組成部分是表皮，表皮組成四肢，四肢組成身體，最終身體構成一則「史詩畫」。畫家要避免細節產生混亂，應在框架內的四種形式層次中，依據每個層次評估各個元素在整體效果中的作用。身為人文主義學者，阿爾貝蒂的「構圖」從修辭學衍生出組織模型，並精確轉移到繪畫的概念，巴山戴爾將之與語言結構相互對應，如【表 4】²¹⁸：



「*compositio*」在修辭學中指的是複合句的構造，單詞組成片語，片語組成子句，子句組成完整的句子。阿爾貝蒂把繪畫構圖當作是複合句的造句，在諸多主題之下，有序地安排繁多的內容。憑藉這個強大的新模型，阿爾貝蒂在其論

²¹⁷ Leon Battista Alberti. *On Painting*. p.78.

²¹⁸ 參見 Michael Baxandall. *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1988. p135.

文的第二部分，以層級操作逐步對繪畫進行令人驚訝的功能性分析，包含：構成四肢之表皮品質、四肢在各身體的適當關係，以及最後身體在整個「史詩畫」裡的功能與相關性。

透過以上的闡釋，可以更理解阿哈斯接下來對於後續情勢變化所提出的看法。阿哈斯提到 1460 年到 1470 年之間出現了一些不同的跡象：盧多維科三世·貢扎加開始採納曼特尼亞，而費爾特雷的學生費德里科·達·蒙特費爾特羅（Federico da Montefeltro, 1422-1482），也以現代意義的方式重新調整他在烏爾比諾宮殿的裝飾計畫。在阿哈斯眼中，這種理論上的勝利具有加倍的重要性：首先，《論繪畫》始終是一部備受推崇的作品，它奠定了古典繪畫概念的基礎，讓畫作從此必須處理其特有的「合法性」（*légitimité*）來表現出「尊貴性」；其次，阿爾貝蒂式的「構圖」透過讓細節遵從「視覺上的清晰性」（*la clarté visuelle*）與「敘事上的效益性」（*l'efficacité oratoire*）的雙重法則，將細節置於整體的原則之下，這樣的「構圖」促使畫家限制細節的使用。阿哈斯認為從詞源學來看，這一點非常的吸引人，因為這讓人可以從起源就觀察到，是什麼構成「細節的古典悖論」（*paradoxe classique du détail*）。²¹⁹

「細節的古典悖論」是阿哈斯後續發展二組細節概念與凝視理論架構的基礎。照理說繪畫是凝視的對象，本質上來說，細節無法完全被掌控是不合理的。但是，觀看時目光難免在畫作上來來回回，如此一來便可能超出「合法性」。關於這個部分，筆者之後在本文的第六章有更深入的探討。

貳、 選擇的特徵：上古題材與古典主題的重新合成

另一方面，阿哈斯認為阿爾貝蒂基於人文主義的方法，賦予細節選擇極大的策略重要性這點是不可忽略的，這也為奢華或圖說等積累細節的作法，帶來意外而嶄新的價值。阿爾貝蒂筆下的細節不再僅僅是提供訊息、描述或是單純的快感，而是能夠透過選擇所蘊含的品質，讓自身成為了知識與文化價值的載體。畫家如果懂得如何選擇細節，以實現文化上的「尊貴性」，就可能成為享

²¹⁹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.156.

譽盛名的「博學畫家」(*doctus pictor*)。²²⁰而這個選擇的過程，在十五世紀義大利繪畫的操作中有其固有的特徵。

依據潘諾夫斯基的說法，文藝復興對「古典『題材』(*thème*)與『主題』(*motif*)重新合成」的研究，定義了文藝復興與「中世紀古典趨勢多次的零星復興」有關之精神，例如：讓「朱比特回復古典宙斯的外觀，墨丘利重現古典荷米斯的青春美貌」。²²¹阿哈斯提到這種合成的基礎工作是以一致性為前提，將一組之前互不相干的細節逐漸重構而成。通常十五世紀考古學的做法是自行識別或者收集古代的碎片，需要的時候再將之組合成整體，其中上古的特質比真實性更加重要。十五世紀的義大利對於上古的評價，是透過將之視為已經過去卻仍舊連貫的世界來逐步明確，就像法國藝術史學家夏斯泰爾所說：文藝復興的創作成果之一，便是認同一種「泛上古」(*antique générique*)風格的想法。²²²阿哈斯認為這種風格在繪畫中，乃透過細節的選擇與組合逐漸建立，因此藉由分析曼特尼亞這樣的博學畫家，以及他在「上古」場景中如何逐漸掌握選擇細節的方式，會更具有說明的意義。

曼特尼亞於 1450 年開始在義大利帕多瓦的隱士教堂畫〈聖雅各的人生〉(*La Vie de Saint Jacques*)時才十九歲，當時他在建築體、盔甲及平民穿著等物件的彼此連貫性上，已呈現出「上古風格之現代主義」(*Modernisme à l'antique*)的非凡意志。一世紀之後，瓦薩利將曼特尼亞在考古學所受到的啟發，連結至對上古雕像的模仿，認為曼特尼亞的模仿理論，就像是一種對於散落於自然中的美或是對於上古的複製之選擇：「他發現上古的雕像在描繪肌肉、血管、神經，以及其他細節方面比自然界的人物完成度更高更精確。」²²³可以發現，瓦薩利的讚揚顯現他如何以十六世紀的視角，將過去「自然的模仿者」詮釋為「上古的模仿者」。阿哈斯指出，瓦薩利在這一系列壁畫作品中的

²²⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.152.

²²¹ Erwin Panofsky. *Essais d'iconologie, Les themes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris: Gallimard, 1967(1939). p.44. 英文版可參見 *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Westview, 1972(1939). p.26.

²²² André Chastel. "Le Principe De l'imitation À La Renaissance". *Fables, Formes, Figures*. 1973. p.61.

²²³ Giorgio Vasari. *The Lives of the Artists*. Trans. Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella. Oxford: Oxford University Press, 2008. p.244.

〈聖雅各的殉道〉（*Le Martyre de Saint Jacques*）【圖 3-26】，注意到曼特尼亞所畫的肖像包含了劊子手的身份，但瓦薩利沒有說明的是，聖人被斬首所使用的工具並非上古的工具，而是一種現代刑具：「*mannaia*」。它是一種利用固定刀片，再使用槌子敲擊的斷頭台。曼特尼亞的這個部署，精確地顯現出他所再現的是古文物研究者奇里亞科·德畢奇卡里（*Ciriaco de' Pizzicolti*, 1391-1452）所描繪的一幅關於在卡比托利歐山行刑的畫作【圖 3-27】。這個細節因此構成一種豐富性，而這樣的豐富性透過文本，凸顯出畫家的「發明」（*invention*）具有的現代意義與學問的獨創性。²²⁴

隨著時間的過去，曼特尼亞逐漸放棄了這種「發明」，轉而選擇更講究的嚴謹性。阿哈斯認為對照他前後兩幅相隔約二十年（約 1457-1480 年）的〈聖塞巴斯蒂安〉（*Saint Sébastien*），就能看出其中的差異。尺寸較小（68 x 30 公分）的這一件，可能是為了私人的虔信所畫【圖 3-28、3-29】：畫作中對於這位對抗瘟疫的保護聖人之虔信，主要表現在箭矢的數量、長度，以及擬人化的雲朵上。人文主義的所帶來的啟發則體現於倍增的考古遺跡，以及一個畫家所「發明」的、毀損的凱旋門。這個凱旋門的位置沒有任何的依據，不太像是真實的。阿哈斯認為這種超越宗教主題要求的「文化」賣弄，可以說濃縮於他的簽名之中：當時年輕的曼特尼亞正要被召入曼托瓦的宮廷，因此這種做法，除了表明這位年輕的畫家想用希臘文字簽名來強調其知識上的現代性之外，沒有其他更合理的解釋。二十餘年後再創作〈聖塞巴斯蒂安〉，曼特尼亞縮減了背景的景觀【圖 3-30、3-31、3-32】，阿哈斯認為此時曼特尼亞的創作目的並非以畫面的背景來影射某一座城市，而是企圖創造出歐洲繪畫中的第一件「複合風景畫」（*paysage composé*）；透過畫面的前景可看到曼特尼亞仔細地開展出一種真實且具上古細節的策略佈局，他把過於完美的石板鋪面換成坍塌毀壞、不完整的建物碎塊，這些碎片更嚴密的暗示了一個上古的模式。此外，畫面的左下方可發現一隻雕像的斷足與聖人的腳同時並置，突顯其獨特的存在感，精簡有效地表現出基督教因這位殉教者才得以戰勝異教徒的著名題材。這

²²⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.158-161. 關於「*mannaia*」，參閱 D. Arasse & V. Rousseau-Lagarde. *La Guillotine dans la Révolution*. Florence: Institut français de Florence, 1986. p.20-21.

次聖者的下半身射滿了虔信的箭矢，上半身則仍完整且生動真實的再現如古代雕像般的風格。²²⁵

曼特尼亞在接下來幾年完成了《凱薩的勝利》（*Triomphe de César*）的九幅系列畫作，阿哈斯提到這些畫作的特點在於這是一種對於古蹟、雕塑與古代文本中的細節之剪接，彼此之間截然不同，但整體卻能在人「眼前」呈現出一個嚴密而有具有說服力的上古的勝利場景。²²⁶他以第七幅畫作〈囚犯〉（*The Prisonniers, septième toile du Triomphe de César*）【圖 3-33】（約 1480-1495 年）為例，具體闡述畫面中不同種類的細節如何構成一種令人滿意的統一印象，提要如下：

- (1) 囚犯：曼特尼亞描繪的這群人，令人想起希臘作家普魯塔克（*Plutarque, 45-127*）描繪的那場保羅·埃米爾·馬其頓尼庫斯（*Paul Émile le Macédonien, 222 BC -160 BC*）凱旋中的囚犯。他們也很容易令人聯想到羅馬和平祭壇（*Ara Pacis*）的元素，這種元素應該是在 1568 年的挖掘之前就被發現，因而被曼特尼亞在他 1488 年的羅馬之旅中所見。
- (2) 小丑：兩者中較高的那位，靈感來自於阿庇安（*Appien, 95-165*）對於《羅馬史》（*Histoire romaine*）的描述，較矮的那位則源自於十五世紀的遊行。
- (3) 孩童：這是曼特尼亞較晚才想到並加進的元素，並沒有出現在目前收藏於尚蒂利（*Chantilly*）的預備習作中；他們源自普魯塔克（*Plutarque*），讓人聯想到馬其頓尼庫斯的凱旋中那些由「流著淚」（*en larmes*）的家庭教師及奶媽所伴隨的「皇室」（*royaux*）孩童。
- (4) 建築：上方有個球體的金字塔，結合了羅慕利金字塔（*Meta Romuli*）與上有懸浮物的梵諦岡方尖碑，這種組合中的球體在中世紀

²²⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.164-165. 關於二件〈聖塞巴斯蒂安〉的圖像與虔敬的關係，參閱 Daniel Arasse. “Le corps fictif de Sébastien et le coup d’œil d’Antonello”. *Le Corps et ses fictions*. éd. Cl. Reichler, Paris : Minuit, 1983. p.55.

²²⁶ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.165.

被認為存放著尤利烏斯·凱撒（Jules César, 100 BC- 44 BC）的骨灰；金字塔後方的宮殿外牆源自於馬切羅劇場，特別容易讓人聯想到羅馬聖馬可宮殿的院落；左邊的建築是雅努斯神廟的變體：其關閉的大門顯示著和平的統治、外觀源自於羅馬硬幣、角柱重新取用了和平祭壇的設計，柱頭則與維羅納的獅子門相似。²²⁷

阿哈斯的闡述顯示如今的觀看文化，很難察覺到這種細節的選擇與配置，在當時畫家與君王的眼中可能具有的重要性。筆者認為阿哈斯的分析透露出曼特尼亞前後期的選擇是「矯飾」（manner）與「品味」（taste）之間的差異。根據蒙格斯（Anton Raphael Mengs, 1728-1779）的說法，一般所稱的「矯飾」，是指以幻想或虛構的東西作為掩飾，或製造一些超越了自然界限的東西；而「品味」則是依據傳統的規範，對部分的細節進行選擇，目的是為了「改善」（improve）自然。²²⁸達彌施認為所謂的「品味」如同物理味道（例如一道菜的味道），是一件為了讓眼光產生快感的物體對視神經的「作用力」（operation）。²²⁹因此，阿哈斯雖以上述清單彰顯曼特尼亞剪接的細節規模，但他也指出曼特尼亞創造其聲譽的來源，還包含這幅畫構成「該系列最為複雜的戲劇性研究，（混合著）囚犯屈從的哀傷、孩童不自覺的天真、小丑的嘲諷，以及小狗一觸即發的敵意。」²³⁰其中可以看到曼特尼亞如何達成阿爾貝蒂所宣揚之「繪畫的新藝術」（nouvel art de peindre）的另一種憧憬：「通過人類在歷史上的激情景象來感動觀者」²³¹。

可見要成為一位文藝復興的「博學畫家」，必須在上古的場景中掌握兩種細節選擇的方式：一、是矯飾；二是品味。矯飾的細節是畫家的「發明」，以幻想虛構賣弄自我的文化知識；品味則是透過細節的剪接，思考感動觀者的「作用力」如何在「史詩畫」中運轉。在此基礎上，阿哈斯進一步以二位文藝復興全盛期的畫家：波提切利以及拉斐爾·聖齊奧（Raphael Sanzio, 1483-

²²⁷ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.165-166.

²²⁸ Anton Raphael Mengs, *Reflections on Beauty and Taste*. in *Works*. vol. 2. p.45. 轉引自 Hubert Damisch. 《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》。頁 252。

²²⁹ Hubert Damisch. 《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》。頁 6。

²³⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.165-166.

²³¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.166.

1520) 的例子，說明文本與圖像之間的差異，如何為藝術與畫家創造獲取榮耀的條件。

參、 細節的凝縮與「意念的聯想」

從阿哈斯對〈囚犯〉的闡述可以清楚看到：阿爾貝蒂將「種類」推薦給畫家的原因，在於它對於觀者而言是一種快感的來源，但其概念涉及到控制，在一定程度上限縮了細節的豐富性。因此，阿哈斯指出阿爾貝蒂的人文主義方法使細節具有相當程度的策略重要性，因為它「負責凝縮作品更新的意義」。²³²

就此而言，阿哈斯認為沒有什麼作品，能比波提切利在 1495 年前畫的〈阿佩雷的誹謗〉(Calomnie d'Apelle) 【圖 3-34】更能適切說明這種繪畫中的新情況。〈阿佩雷的誹謗〉事實上是阿爾貝蒂論述「發明」能夠建構出一幅美麗的「史詩畫」時所提出的例子。其來源是希臘詩人琉善(Lucien de Samosate, 125-192)看了傳奇畫家阿佩雷(Apelle, 370-306 BC)的畫作(佚失)之後所寫的圖說。內容描述阿佩雷斯曾經畫過一位向上天乞求的無辜青年，他被「誹謗」帶到一個戴著驢耳的審判者(國王)面前。在「誹謗」引領著身後圍繞著「背叛」與「欺騙」的「嫉妒」將青年拖到國王面前時，國王正聽信著「愚昧」與「猜疑」的說詞；畫面另一邊是感到遺憾的「悔恨」轉頭看著手指著上天，表示自己也無能為力，只能交給上帝的「真實」。波提切利可說是第一個挑戰阿爾貝蒂例證的人：一方面這幅畫作轉化了阿爾貝蒂的文字；另一方面阿爾貝蒂在自己的現代重現中，展現了這幅佚失畫作的內容，不僅透過完成明確計畫承擔繪畫理論上的現代性，同時隱晦且自告奮勇地表明自己是一位「復活的阿佩雷」(Apelles ressuscité)，讓這幅畫作因其主題與計畫而具有文化上的價值。這一切都為波提切利帶來嶄新的榮耀。²³³

另一方面，阿哈斯也指出〈阿佩雷的誹謗〉的複雜之處不只如此，畫家對建築背景的重視是琉善與阿爾貝蒂都沒有提到的。背景的建築物應是波提切利

²³² Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.166.

²³³ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.167.關於〈阿佩雷的誹謗〉，參閱 David Cast. *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*. New Haven : Yale University Press, 1981.

的自由發揮，他總共為背景的建築物畫上七十八處的裝飾，如今能夠辨識的共六十四處。這些建築物上的裝飾是相對於主題的次要主題，這些多重主題與〈阿佩雷的誹謗〉主要主體之間的關係，是值得探討的問題。阿哈斯根據史丹利·梅爾特佐夫（Stanley Meltzoff, 1917-2006）對於那六十四處明顯的裝飾所提出的透徹解讀，說明了波提切利如何建立一個連貫而精確的計畫，來表達他對皮耶羅一世·德·麥地奇（Pierre Ier de Médicis, 1416-1469）的支持。波提切利當時受到人文主義者波利齊亞諾（Politian, 1454-1494）甫出版的《大學》（*Panepistemon*）所啟發，在〈阿佩雷的誹謗〉中組構支持新柏拉圖主義靈感的「詩性神學」（*théologie poétique*）之訴求與宣言。它肯定人在歷史中的尊嚴，也肯定古代的智慧能讓人看到基督教啟示的預示。當支持現代的藝術與詩歌的麥地奇在與反對文藝復興藝術與哲學的道明會修士傑若米·薩佛納羅拉（Jérôme Savonarole, 1452-1498）的對抗中處於弱勢之時，波提切利以〈阿佩雷的誹謗〉為麥地奇向大眾提出呼籲並尋求支持。²³⁴

阿哈斯認為〈阿佩雷的誹謗〉留下的謎題說明了現代學術所發展出的哲學詮釋並未留下上古的痕跡，波提切利對於畫作內容以至最細微的細節之思索與設計，與其他許多作品一樣很快失去了線索。但〈阿佩雷的誹謗〉的謎題已經顯示出「繪畫自此鼓勵我們去對於明確被選擇與構造的細節設想一種特殊的含義」，它還顯示出「作品的細節在作品本身中提供了一種含義，而做為其計畫的文本對此含義無法確切地說明」。²³⁵

阿哈斯在此揭示了古典繪畫的運作方式，就是將一篇參照的文本變成一幅畫作。但阿哈斯也強調，如果見不到相關的參照文本，畫面就會成為一個「謎」，這時候就會凸顯出「圖像學」研究方法的不足。圖像學是一門已臻完善的技術，對於繪畫的解釋絕對必要，它的做法是根據一定數量的對象，來確認一個人物或主題。潘諾夫斯基所提出的如何區分「朱迪絲」（Judith）與「莎樂美」（Salomé）即是個著名例子：砍下霍洛弗內斯（Holofernes）頭顱的朱迪絲，與其舞蹈直接導致聖施洗約翰（Saint Jean Baptiste）斷頭的莎樂美，二人都

²³⁴ Stanley Meltzoff. *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano*. Florence: Olschki, 1987. p.119-203.

²³⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.168.

拿著一個裝有斷頭的盤子，潘諾夫斯基區分二者的方式很清楚：朱迪絲有一把劍，但莎樂美沒有。如此一來「劍」就成為一個區分畫面人物的符號。²³⁶也就是說，圖像學是根據非常具體的特徵，辨認出某個人物或某個主題。如果失去了具體特徵，失去了參照的文本，圖像學便無法解「謎」。阿哈斯認為此時「近看」的繪畫史，能為圖像學這種「遠看」的繪畫史之研究補上新的工具。因為一旦將目光轉為「近看」繪畫史，就不得不承認這樣一個事實：朱迪絲就是莎樂美。阿哈斯指出事實上尚·沃斯（Jean Wirth, 1947-）已經指出有些繪畫上的莎樂美也是佩劍的，許多繪畫運作的基礎就建立在畫中人物既是朱迪絲也是莎樂美的基礎上。因此，需要弄清楚的是，細節如何「凝縮」不同的元素，也就是畫家為什麼要把二個形象「凝縮」成一個人。這種情況下，建立於圖像學上的基礎不再是根據畫家的意念、畫作的主題或題材的區別，而是「意念的聯想」（associaient les idées）。²³⁷

「意念的聯想」是阿哈斯取自佛洛伊德針對「夢的工作」（the dream-work）所提出的觀點，夢的工作有一定程度的活動，指的是「欲求在夢裡轉化成一種實際的經歷，而思想通常也轉化成視覺意象。」²³⁸其成果之一便是「凝縮作用」（the work of condensation）。完成凝縮的途徑有三種：

- （1）某些潛隱的元素完全消失；
- （2）隱夢中的某些情節只有一些片段進入到顯夢裡；
- （3）某些具有若干相同特性的隱夢元素在顯夢中結合，而融為一個單一的統一體。²³⁹

佛洛伊德提到如果界定「凝縮」（condensation）一詞只用於指涉第三種途徑，那麼其結果會特別容易舉例說明：每個人從自己的夢中不難回想起幾個不同的人凝縮為一人的例子，這種合成人物也許容貌像 A，衣著像 B，行為舉止像 C，卻同時讓人認為他是 D。佛洛伊德提到這種合成結構所強調的是四者之共

²³⁶ *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. p.12-13.

²³⁷ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. Paris: Denoël, 2004. p.201-202.

²³⁸ 西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud）著，彭舜譯。《精神分析引論》（Introductory Lectures on Psycho-Analysis）。新北市：左岸文化，2006。頁 198。

²³⁹ 西格蒙德·佛洛伊德著。《精神分析引論》。頁 198。

同屬性，就像人做夢時，如果其夢境要強調不同的事物和地點間某個共同屬性，它們可以構成一種合成結構，一個以該共同屬性為核心的新概念。²⁴⁰

在這個基礎上，不難理解為什麼阿哈斯鼓吹以「意念的聯想」來闡釋文藝復興的繪畫。透過阿哈斯對「細節的選擇」之闡述，可以清楚看到阿爾貝蒂所提出的以「種類」來限縮細節的豐富性方法，賦予細節策略上的重要性，細節「負責凝縮作品更新的意義」，因此它除了提供訊息與快感，還成了「凝縮」知識與文化價值的載體。其凝縮的方式顯現在文藝復興畫家選擇細節的固有特徵——「重新合成」上古的題材與畫作的主題之上。因此阿哈斯才會在看到文森佐·卡塔里（Vincenzo Cartari, 1531-1590）寫於《上古諸神形象》（*Les Images des dieux des anciens*）這本圖像學教材中的一段話特別有感：「上古諸神的形像彼此交結在一起，同一個神經常表現好幾種東西，幾個不同的名字有時又指著相同的東西，這沒什麼好奇怪的。」²⁴¹他立即聯想到佛洛伊德《夢的解析》的文章內容：²⁴²

不僅夢的各個元素取決於其在夢念中的多次出現，而且每一個夢念也可以表現為多個元素。聯想的道路可以從夢的一個元素通向數個夢念，也可以從一個夢念通向夢的數個元素。²⁴³

阿哈斯將夢的內容與夢念之間的關係，用於闡釋信息在繪畫內部建構的方式。事實上，他在說明前述〈囚犯〉畫面中的「種類」時，已經顯現出實際的操作結果。重點在於理解那些「十五世紀、十六世紀與十七世紀的意念是怎麼聯想在一起的」。阿哈斯也強調這種研究計畫顯然需要許多歷史學家的協同工作，否則會有主觀臆測的危險，為了要確切發明一種歷史研究工具，歷史學家應該在「意念的聯想」上避免錯時。²⁴⁴但另一方面，這種與客觀研究背道而馳的方法其實早已存在，如果歷史學家忽視它們，就會偏離某些作品的運行機制，而

²⁴⁰ 西格蒙德·佛洛伊德著。《精神分析引論》。頁 198-199。

²⁴¹ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.203.

²⁴² Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p. 203-204.

²⁴³ 西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud）著，彭舜譯。《精神分析》（*The Interpretation of Dreams*）。新北市：左岸文化，2006。頁 339。

²⁴⁴ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p. 202. 關於阿哈斯的錯時論，參閱本論文第七章。

這些作品正是通過「意念的聯想」組織而成的，就像曼特尼亞的〈囚犯〉與波提切利的〈阿佩雷斯的誹謗〉。

肆、 細節的「發明」與古典繪畫的全盛期：拉斐爾與矯飾主義

「意念的聯想」顯然特別適用於「博學畫家」的畫作上。在十五世紀末，波提切利並非唯一一位從精心挑選的細節安排中，建構出自我意義圖像的人，後續可看到有部分畫家同樣能非常個人化地使用這種陳述結構。其中阿哈斯以文藝復興全盛期的畫家拉斐爾之〈加拉忒亞的勝利〉（*Le Triomphe de Galatée*）【圖 3-35】為例子，說明畫家如何因其「發明」的清晰性與豐富度而受到高度的讚揚。

阿哈斯提到仔細觀察〈加拉蒂亞的勝利〉的畫面可以發現，除了以海邊的貝殼取代戰車，並增加了一個輪槳之外，並沒有其他圖像學的原創性。然而，輪槳這個常讓人認為無足輕重的細節，事實上結合了當時最現代的人文與技術文化，直到 1974 年米拉德·梅斯（Millard Meiss, 1904-1975）分析它的時候才被歷史學家所注意。²⁴⁵這種槳輪出現在十五世紀的各種圖紙之中，工程師們建議在小艇上安裝一個槳輪，以加快航行速度或方便逆流而上。拉斐爾選擇以海豚來達成任務運作的任務，顯示他對於技術性結構並不感興趣。但這個細節絕對不是無故的存在，最能說明拉斐爾之「發明」精神的是朱利亞諾·達·桑加洛（Giuliano da Sangallo, 1443-1516）在 1490 年左右經過聖天使城堡時，所畫的一幅帶有輪槳的羅馬船（*liburna*）的畫【圖 3-36】。這幅畫證明了十五世紀末期的羅馬文化，對於這類部署的興趣。

拉斐爾透過這個細節賦予壁畫上古的氛圍，並為之添加了當時代人所喜愛的機械上的聲譽以提昇壁畫的價值。這種精神某種程度上讓人聯想到曼特尼亞所畫的現代刑具——「*mannaia*」，畫家在構圖中引入了該主題從未出現過的元素，但其存在卻得到當代技術文化的支持，並令觀者感到驚訝。阿哈斯藉此強調的是「加拉蒂亞的輪槳」本身即為一種古老主題，被確實製造使用已經是

²⁴⁵ M. Meiss, "Raphael's Mechanized Seashell: Notes on a Myth, Technology and Iconographic Tradition". *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*. London: Harper & Row, 1976 (1974). p.203-211.

1807 年之後的事。²⁴⁶因此輪槳是拉斐爾的一種假想，一種繪畫的發明，除了出現在他的壁畫中，沒有人在其他地方看過它的運行，是畫家的聲譽將它變成一種現實存在的事物。

拉斐爾作為瓦薩利所認可的「淵博的畫家」（*peintre universel*），他的本事自然不僅在於這種細節上的能力。仔細閱讀瓦薩利確立這個用詞的文本，就會發現這種「淵博」顯現在畫家對於細節的逐漸掌握與選擇之中。關於這一點，阿哈斯從瓦薩利對於拉斐爾風格的總結性評論來說明。瓦薩利在文中提到拉斐爾因為青睞於達文西與米開朗基羅的風格，而逐漸脫離年輕時所受到的佩魯吉諾的影響。據說他為了達到一位優秀畫家的水準，曾透過比較死者、被解剖者、活人，以及解剖學研究中的肌肉來研究裸體，並且藉由觀察骨骼、神經與血管的排列，來掌握最小的細節。從中拉斐爾了解到自己既無法超越達文西的風格，在裸體的處理上也無法達到米開朗基羅的完美，但同時他也意識到繪畫的範圍很廣，除了畫出裸體男人之外，一位真正能夠稱得上才華橫溢的畫家，應該知道如何運用技巧和部署來表達對於場景的想像力，並通過合理的判斷在構圖時避免過多或過少的細節，將適當的佈局與美的「發明」結合，使豐富性遵從「種類」的原則：

他體會到明白如何再現戰場上飛奔的馬匹與士兵的勇氣、描繪各種的動物，以及最重要的是能畫出栩栩如生的模特兒肖像的重要性。他研究了繪畫藝術所必須瞭解的一切：帷幔、鞋子、頭盔、盔甲、女性髮型、頭髮與鬍鬚、花瓶、樹木、洞穴、岩石、火、動盪或寧靜的天空、雲朵、雨滴、閃電、好天氣、夜晚、月光以及太陽的影響等等。²⁴⁷

從肌肉到血管，從「自然的模仿者」之特殊性到圖說的「淵博」，瓦薩利對於拉斐爾風格的闡述，使人想到阿爾貝蒂的清晰與選擇的概念，以及圖說的描述

²⁴⁶ 文森佐·卡塔里（Vincenzo Cartari, 1531-1569）的《古代神像》（*Images des Dieux des Anciens*）手冊與彼得·保羅·魯本斯（Sir Peter Paul Rubens, 1577-1640）的作品〈尼普頓平息暴風雨〉（*Neptune calmant la tempête*）中，皆採用了這個主題。它在十八世紀喬凡尼·巴提斯塔·提也波洛（Giovanni Battista Tiepolo, 1696-1770）的〈安菲特里忒的凱旋〉（*Le Triomphe d'Amphytrite*）中再次出現，這次因使用而磨損的輪子被以更加「如畫的」方式來處理。Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.169.

²⁴⁷ Giorgio Vasari. *The Lives of the Artists*. p. 330-333.

所積累的豐富性。可以說阿哈斯藉由瓦薩利對拉斐爾的藝術生涯總結了「細節的征服與文化」（*la conquête et la culture du détail*），它讓畫作展現出畫家的審慎與明智。阿哈斯依據瓦薩利的說法提到這種「明智的作品」（*l'œuvre judicieuse*），一旦將「優雅」（*grâce*）加到真實之中便成了「美的風格」（*bella maniera*）。²⁴⁸事實上，阿哈斯透過瓦薩利的說法，暗示拉斐爾的作品標示了古典繪畫已到達文藝復興的全盛期。阿哈斯在《繪畫史事》中曾提到瓦薩利既是一位藝術史大師，也是一位十六世紀中期的矯飾主義畫家，他從自己所說的「美的風格」走向「風格藝術」（*l'arte di maniera*）。風格藝術實際上就是「矯飾主義」（*maniérisme*），而「美的風格」標誌著文藝復興的全盛期，出現了拉斐爾這樣的代表。²⁴⁹

阿哈斯闡明了文藝復興的特點在於上古題材與古典主題的重新合成，這不僅擴大了繪畫主題的範圍，也給了畫家在智識上深化上古與文藝復興的現代相關主題之內容的條件。畫作的意義因此取決於畫作自身新的潛在意義。從波提切利與拉斐爾的例子可以看到，阿爾貝蒂所提出的選擇原則推動了畫家對於畫作的概念與計畫，只不過計畫事實上似乎難以窮盡畫作所要表現的內容，最終畫家為畫作設計了自身的訊息。阿哈斯揭示了文本與圖像知識可能的差異，如何為藝術與畫家無與倫比的聲譽創造了條件，而畫家對於細節的完全征服，也宣告文藝復興全盛期的到來。

瓦薩利對於菲奧倫蒂諾的評論是以十六世紀的標準對其重新定義，這種文藝復興的標準顯示出畫家掌握了十五世紀以來所累積的基礎。畫家究竟掌握了什麼？阿哈斯分別透過畫家如何一步步征服細節的相似性、豐富性以及如何選擇來加以闡釋。其中有幾點筆者認為特別值得注意。

從時間來看，阿哈斯的論述範圍可以說幾乎集中在十五世紀到十六世紀初之間。阿哈斯在《繪畫史事》中所提到的，矯飾主義意味著文藝復興達到全勝的狀態，至少在 1503 年到 1580 年間的歷史中，它代表整個歐洲的藝術實踐。

²⁴⁸ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.171.

²⁴⁹ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.126.

²⁵⁰那麼阿哈斯為什麼沒有在《細節》中論及佔據整個十六世紀的矯飾主義繪畫，而是停止於十六世紀初的拉斐爾呢？

深入阿哈斯對於矯飾主義的看法可以發現，阿哈斯認為整個十六世紀的歐洲繪畫（或者說矯飾主義的繪畫）確實可以用「人造的」（*artificiel*）來理解，這一點可以從瓦薩利由「美的風格」轉向「風格藝術」的體現來說明。阿哈斯認為瓦薩利的轉變並非是對「美的風格」的批評，而是要表達「風格的藝術家」是對於文藝復興全盛期的拉斐爾、米開朗基羅與達文西等大師的直接繼承、模仿與引用。如此一來，「矯飾主義」最終成了次級的藝術，就此而言，阿哈斯認為約翰·謝爾曼（John Sherman, 1931-2003）將矯飾主義稱為「風格化的風格」（*style stylé*）是很好的表述方式。另一方面，阿哈斯認為不可忽略的是「人造的」有著極強的精神含義，如果僅限於批評矯飾主義遠離自然，似乎是不足的。他更喜歡另一種描述，那是羅伯特·克萊因（Robert Klein, 1918-1967）在《形式與明晰》（*La Forme et l'Intelligible*）中所說的：「矯飾主義是一種藝術的藝術」，簡言之就是所有藝術都以某種方式在做著某件事，而矯飾主義就是這樣的藝術。它將注意力從再現什麼，轉向怎麼再現，要求觀者以一種藝術審美與欣賞的目光來觀察畫家如何再現事物。而拉斐爾的繪畫在十六世紀初的短短幾年間，就已從古典繪畫的全盛期轉變為幾乎是激進的「矯飾」藝術。²⁵¹

事實上，阿哈斯在《繪畫史事》中提到矯飾主義的簡史時似乎已經開宗明義地給出答案：

嚴謹一點的說，矯飾主義實際上就是文藝復興本身，也就是整個十六世紀；如果我們將文藝復興停止在其古典的時代，在其古典的全盛期，那麼就是停止在羅馬時期的拉斐爾、達文西與米開朗基羅，就此而言文藝復興歷時十年，大約從 1505 年到 1515 年之間。期間拉斐爾在羅馬已經顯現出了矯飾主義的特徵。²⁵²

²⁵⁰ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.125-126.

²⁵¹ 關於阿哈斯對於矯飾主義之歷史的看法，參閱 Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.125-133.

²⁵² Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p. 125.

阿哈斯在《細節》中對於文藝復興的闡釋，停止在古典的時代，也就是文藝復興的全盛期。如果《細節》只是一部描述文藝復興的繪畫史，那在阿哈斯的這段話中，我們已經得到問題的答案，但是《細節》在阿哈斯的定義下，是一部闡述十四世紀到十九世紀的古典繪畫史，這就涉及到阿哈斯的繪畫史觀與闡述策略，值得進一步探究。

阿哈斯已經明確的表示他所劃出的「古典繪畫」之歷史截面，依據的是繪畫再現真實的特性。他認為十四世紀初到十九世紀末這段期間歐洲繪畫的特點和原則，脫離不了「模仿自然」；而阿爾貝蒂在 1435 年出版的《論繪畫》中所要求與推行的就是「模仿自然」，可以說從《論繪畫》成為古典繪畫理論之基礎開始，一直到印象派，透視法一直貫穿其中，甚至照相機的出現，都是一種繪畫透視原則的接力，它只是模仿了透視法的原則：用一隻眼睛投射在有待再現之物的表面，所有的線條都往這個投射點上匯集。換言之，在這麼長的時間段裡，再現自然的基本形式是唯一而無變化的。從另一層意義而言，這基本形式也能說是「結構模式」，因為有許多再現這種模式的方法不斷出現與變化，因此形成了「風格」，如：文藝復興前期、古典的文藝復興、矯飾主義，接著是並存的巴洛克和古典主義，還有之後的洛可可、新古典主義、浪漫主義，以及崇高的風格等等。當然把不斷蛻變的風格放在綿長的歷史中研究是可行的，但阿哈斯強調他感興趣的是，這個體系在十三世紀末到十五世紀初如何形成，後來如何演變，直到它依然存在卻不再是主流的二十世紀。²⁵³因此，阿哈斯對繪畫史的闡述，主要建立在繪畫再現真實的基本形式之上，他根據的是透視法這個「結構模式」，而不是各種再現這個模式的方法，無論這個方法是矯飾主義還是其他風格。

由此可以明白，風格詮釋不會是阿哈斯在《細節》一書中的陳述方法，阿哈斯對於繪畫史的興趣與陳述，著眼的是繪畫體系的「蛻變」，尤其是「在一個宏觀體系中，一個體系出現並結實的時刻，以及後來它被分解並將被另一個體系取代的時刻」²⁵⁴。這一點我們已經從本文的第一章明確地看到。也就是說

²⁵³ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.33-34.

²⁵⁴ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.35.

阿哈斯透過「征服細節」闡述了古典繪畫體系如何在「記憶之術」的體系之後萌生與建立。那麼，接下來他所要論述的便是古典繪畫體系如何結實、被分解，甚而並被另一個體系所取代的時刻。

另一方面，從地點來看，可以發現阿哈斯的論述範圍都在義大利。可見他對於文藝復興基本上是以南北做區分；北方的佛拉芒繪畫已經以靈修所引發的情感效果，先行被區分在義大利的古典理性思想之外。不過要注意的是，義大利文藝復興的宗教繪畫，也被阿哈斯納入對虔信的論述範疇之中作為比較對照，因此如果考慮十五與十六世紀的「意念的聯想」時，似乎不能僅侷限在「征服細節」的範圍之內。

透過上述對於阿哈斯的時空觀念與闡述策略之分析，可以再次地意識到，為什麼阿哈斯會認為「記憶之術」與「虔敬」是闡釋文藝復興的二個關鍵。古典繪畫在文藝復興的萌生與建立，就是在與它們的時空交疊與區隔之中，顯現出自身的特性與差異。

最後，從畫家掌握細節的方式，來觀察十四世紀與十六世紀畫家以藝術模仿自然的差異，可以發現十六世紀的畫家多了從世俗文化對於細節之豐富性的需求中選擇細節的能力。其方式是基於阿爾貝蒂認為「史詩畫」需要能顯現出「尊貴性」，而建議以「種類」來限縮為觀者帶來快感的各式各樣的細節。這種方法使得細節有著策略上的重要性，它凝縮了作品更新的意義。文藝復興的精神也讓畫家投入於對上古題材與古典主題的重新結合，這雙重條件創造了畫家為畫作設計自身的訊息的條件。參照文本與圖像知識之間的操作與差異，能為畫家創造無比的聲譽，但也給意味著對後來的藝術史學家或闡釋者而言，當失去了參照文本，既成文本（畫作）便可能成為一道「謎題」。

阿哈斯認為這種圖像學無法解釋或因為無法解釋而選擇忽略的「謎題」，應該要以佛洛伊德論述〈夢的工作〉之「意念的聯想」來加以突破，以便清楚細節如何凝縮不同的元素，闡述訊息在繪畫內部建構方式。細節在這種情況下成了知識與文化的載體，因此重點在於理解那些「十五世紀、十六世紀與十七世紀的意念是怎麼聯想在一起的」，這種研究需要許多人的協同工作，否則會

有主觀臆測的危險，其中阿哈斯也藉由畫家征服細節的過程，提出了自己對於十五世紀與十六世紀的見解。這也意味著接下來他將會揭示十七世紀相關的知識文化，以及十八世紀出現了什麼關鍵的變化。



第四章 細節的雙重展開：17-19 世紀歐洲繪畫

從阿爾貝蒂到十六世紀初瓦薩利所稱的「美的風格」，在十四到十六世紀畫家逐步征服細節的過程中，細節逐漸成為畫家雙重知識能力的指標：一種是「專門技術」（savoir-faire）的能力，另一種是「知道如何判斷」（savoir-juger）的能力。前者讓現實中的客體被真實的再現成為可能；後者使畫家能從其專業知識所帶來的所有可能中，選擇值得保留在「史詩畫」中的細節。²⁵⁵顯然這兩種能力是奠基在細節的模仿與選擇的發展之上，阿哈斯認為這兩種能力的開展，可分別從畫家的職業以及「繪畫的真實性」（*vérité en peinture*）來檢視。畫家的職業顯示出一種專門技術的精通與專業程度受到公認的結果，而「繪畫的真實性」無疑是更根本的，因為畫家對於細節的選擇與設置，與繪畫再現真實歷史之變動的概念無法分割，而畫作正是這種真實的中繼。

第一節 細節與技術能力的展開

關於畫家在職業上所展現的專門技術能力，阿哈斯聚焦於古典繪畫體系建立之後的十七世紀；透過畫家對於技術能力的掌握與當地社會經濟發展相互作用下所產生的結果，顯現十七世紀歐洲社會與經濟市場如何觸發畫家專業技術能力的持續開展。

壹、 法國學院派的教學傳統與末路

阿爾伯特·博伊姆（Albert Boime, 1933-2008）的《十九世紀的學院與法國繪畫》（*The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*），說明了十九世紀法國的學徒進入大師畫室學藝，需要先經過規範性與循序漸進的見習期之後，才會開始使用畫筆。其目的是為了確保學徒對繪畫的掌握，足以讓他能參與進入「學校」（l'École）的「名額競爭」（*concours des places*）。阿哈斯

²⁵⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.178.

藉之指出準確的細節表現在大師畫室的見習期是一種基本能力，它需要歷經幾個階段。²⁵⁶

在最初的階段，學生臨摹再現人體特定特徵的雕刻，並且依據系統性的模式來組織他的作品：先分別畫出一系列的鼻子、眼睛與嘴唇，之後再畫一系列結合這三個元素的畫作；接著畫相同組合的側面圖與正面圖，其中包含預先已先畫過的一系列下巴與一系列的耳朵；最後將前述特徵結合成一個整體，畫出整個頭部。當學生知道如何畫頭部之後，才能夠繼續臨摹手部、腿部，最終繪製整個人物。可見見習期的學習原則是從局部的細節開始逐漸組裝完成整體，其中素描是再現的基礎，學生要對最微小的細節都嚴謹地模仿，才能有出色的表現。

第二階段學生要學習如何「勾勒特點」（mise en trait），即運用參考線的形式將頭部與人物的整體定位在水平軸和垂直軸上。此時，部分與整體的角色對調，畫家對於整體的考量優先於細節。阿哈斯概述了這段過程：

事實上勾勒特點必須簡化與消除細節，在看模特兒之前先決定基本輪廓，「再以細節填滿素描的初稿」。見習期處理明暗變化與陰影的方法也是如此：細節與中間色調只有在畫較大而主要的部分時才會加入，這樣才能盡可能獲得更多的立體感與「效果」。²⁵⁷

最後，學生在進入狹義的繪畫與畫筆的運用階段時，同樣會發現整體優先於細節的原則。見習畫家在臨摹過大師描繪過或羅浮宮的畫作裡的頭像之後，便開始畫真人模特兒，細節的角色逐漸在這個學習階段，因為畫家的才能與繪畫行為而變成次要：

一開始的「草圖」首先要確立的是「主要的陰暗部分，不需要加入過多的細節」，尤其是頭髮或帷幔。草圖只有在繪製「整體」的時候，才會加上

²⁵⁶ 關於私人畫室的課程內容，參見 Albert Boime. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New York : Phaidon, 1971. p.22-47. 阿哈斯的引述特別集中於第 26-27、30 頁。

²⁵⁷ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.178-179.

中間色調與透明顏料來完成，在此畫筆「無意識的」運作「完成」了作品。²⁵⁸

從初步階段的「細節到整體」原則，到進階階段的「整體優先於細節」原則，阿哈斯描述這些不斷琢磨的學習過程，揭示的是專業技術的學習與進入繪畫行為的過程，逐漸使細節在作品處理中處於次要地位。正因為如此，博姆認為畫室的作法鼓勵了一種「草圖的審美」（*esthétique de l'ébauche*），這種美學最終對於馬奈與印象派技法的出現發揮實際作用。²⁵⁹

另一方面，阿哈斯強調這套從一開始便需準確掌握細節與整體的「課程」（*cursus*），²⁶⁰雖具有生產某些作品的優勢（這些作品所獲取的榮耀，足以讓這一套從細節到整體的教學方式合法化），卻被莫內和馬諦斯等畫家所拒絕。而這樣的拒絕無異於悖離古典繪畫系統，因為「規律地獲取這種專業技術是繪畫藝術概念不可或缺的一部分，它將畫家的『頭銜』從屬於繪畫的『專業』。」²⁶¹事實上透過畫家所再現的畫室，可以看到十九世紀畫家對於自身所處之繪畫系統的看法。在阿道夫·門采爾（*Adolf Menzel, 1815-1905*）的〈畫室的牆〉（*Mur d'atelier*）【圖 4-1】上，可以看到滿佈的上古石膏像，展示了偉人與無名死者的面具、狗頭與幾何學的器具等等。這些物件使得這件講究光影效果的作品，瀰漫著悲劇性死亡的氛圍。室內圍繞的物件與物件的殘塊，一方面顯現畫家對細節之真實性的持續探索，一方面也暗示著畫家所處系統的死亡。阿哈斯指出這樣的特徵讓它成為其他畫家表達自身看法的來源；有些畫家以空白來詮釋畫室的場景，宣稱自己已脫離〈畫室的牆〉所表述的範疇，例如：簡·弗雷德里克·巴齊耶（*Jean Frédéric Bazille, 1841 -1870*）所完成的諸多「畫室」（*ateliers*）中，看不到任何石膏像、半身雕像，也沒有任何用於細節研究的殘片，只有一些已完成的、還在勾勒輪廓的，或正在進行中的畫作。林布蘭更是

²⁵⁸ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.179.

²⁵⁹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.179. 另外參考 Albert Boime. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. p.30.

²⁶⁰ 瓦薩利做為首位藝術史學家，同時也是佛羅倫斯繪畫學院（*Accademia del Disegno*）創立的推手，他明確地確立了一份教學計畫，主張在真人範例之前，先以雕像為模仿對象。在他給予學院的建議中，也可發現此作法。（cf. Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.179.）

²⁶¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.179.

早在兩個世紀前就已站在畫室的一面裸牆前，面對著空白畫布，表現出對繪畫傳統的質疑【圖 4-2】。

阿哈斯透過對比畫家所再現的畫室，透露這個延續至十九世紀的古典繪畫體系，正隨著畫家對自身所處之繪畫系統的看法，而逐漸顯露衰頹之勢。

貳、 佛拉芒的專業分工與畫家聲望

十七世紀佛拉芒的繪畫發展與法國不同，社會環境對細節的要求非常能夠凸顯古典繪畫的專業結構，有些畫作甚至是根據畫家表現細節的能力分工而成。阿哈斯引述范·曼德爾對梅赫倫（Malines）當地繪畫的描述，說明當時佛拉芒的情況：「這一位是頭部，另一位是手腳，第三位是帷幔，最後一位是風景。」²⁶²這段話顯現出這種延續自畫室傳統的分工方式，十分要求優質的細節，許多作品的完成往往集各家描繪細節之大成，而此種做法，也形成當地特殊的職業結構。

阿哈斯以老布勒哲爾（Jan Bruegel de Velours, 1568-1625）與魯本斯（Peter Paul Rubens, 1577-1640）所合作的〈視覺與嗅覺的寓言〉（L'Allégorie de la Vue et de l'Odorat）【圖 4-3】為例子，提到其原作已於 1731 年燒毀，如今只剩下一件複製品，因此難以判斷哪部分的細節出自誰的手。但人物可能是魯本斯所繪，而牆上由畫家們繪製的裝飾畫作，則顯現畫家們各自的專業：〈靜物與天鵝〉（Nature morte au cygne）是法蘭斯·斯奈德斯（Frans Snyders, 1579-1657）的「原作」（original）、〈帕里斯的審判〉（Le Jugement de Pâris）是魯本斯的作品、〈小山風景〉（Le Petit Paysage montagneux）由小喬斯·德·蒙珀（Joos de Momper le Jeune, 1564-1635）所繪製，最後〈牧羊人的崇拜〉（L'Adoration des bergers）則是亨德里克·范·巴倫（Hendrick van Balen, 1575-1632）所繪，而右下角的〈聖母的花環〉（Guirlande de fleurs avec la Sainte

²⁶² Robert Baldwin. *Impressions of Faith. Rembrandt's Biblical Etchings*. University of Michigan-Dearborn, 1989. p.24-25.

Vierge) 是老布勒哲爾親自以作品做為大師的簽名。「畫中畫」(tableau dans le tableau) 事實上就扮演著替代大師簽名的角色。²⁶³

布勒哲爾在與魯本斯及其他幾位畫家合作時，專司花環，但他的角色或聲望並沒有因此而顯得次要。阿哈斯指出所有的文獻都顯示布勒哲爾在逝世之前，一直享有顯赫的聲望。這一點從布勒哲爾與范巴倫合作繪製的第一件作品〈聖母與風景〉(La Madone avec paysage) 【圖 4-4】可以得到證實：據悉范·巴倫只獲得紅衣主教博羅梅(Frédéric Borromée, 1564-1631) 為這幅畫支付之總額的百分之四。這種不平均的分配，與兩位藝術家當時的聲望及其各自作品的價值有一定關連。一封布勒哲爾於 1606 年 8 月 25 日寫給主教的信，確認了描繪細節的專業能力在繪畫最後的成果中所顯現出的重要性：

我在這幅畫上盡了我所能做的一切。我想從沒有人將那麼多如此罕見又多樣的鮮花，以這樣的方式描繪出來。到了冬季，這將會是一幅美妙的景致。²⁶⁴

布勒哲爾的例子凸顯商業與私人領域對於細緻且具專門技術之聲望的認可，在十七世紀初，翻轉了人物畫家與花卉專家的地位。²⁶⁵

布勒哲爾與其他畫家的合作方式與自身的市場價值，說明了鼓勵「細節合作」的佛拉芒傳統，如何顯現出商業與私人領域對於細節的重視。外在環境對於優質細節的要求，促成佛拉芒的畫作分工，影響畫家的職業結構，而畫家掌握細節的能力與顯赫聲望，除了反映在作品價值上，更擁有改變畫科地位的能

²⁶³ 老布勒哲爾於 1618 年，與最受布魯塞爾哈布斯堡王朝歡迎的魯本斯，一起被委任在其位於安特衛普(Anvers)的畫室，指導城市裡最好的十二位畫家——其中重要的有斯奈德斯、蒙珀、巴倫、小弗蘭斯·弗蘭肯(Frans Francken le Jeune, 1581-1642) 以及魯本斯本人，為訪問安特衛普的攝政者們，提供五件一系列呈現《五感的寓言》(L'Allegorie des cinq sens) 的畫作。這系列作品中，尤以〈視覺與嗅覺的寓言〉(L'Allégorie de la Vue et de l'Odorat) 最具有啟發性。兩人以神話或宗教為主題的合作至少十二件，第一次的合作可能始於 1615 年至 1620 年左右所完成的〈亞當和夏娃〉(l'Adam et Ève)。參考 Bruegel. *Une dynastie de peintres*. Bruxelles, catalogue de l'exposition. palais des Beaux-Arts, 1980. p.205.

²⁶⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.185.關於紅衣主教博羅梅(Federico Borromeo, 1564-1631) 的藝術角色，以及靜物畫中的美麗花卉如何反映上帝良善所給予他的精神愉悅之說法，可參閱 Jones, P.M. "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy Ca. 1600". *Art Bulletin*. vol. LXX, 2. p.261-272.

²⁶⁵ 參考 Bruegel. *Une dynastie de peintres*, op. cit. p.247.

力。這個如今看來令人驚訝的結論，卻相當貼近十七世紀佛拉芒的真實情況，顯示當時細節在繪畫中的地位。

參、 荷蘭之近看的需求與畫家區分

荷蘭的興起是十七世紀歐洲的重大史事。對比法國的學院傳統與佛拉芒繪畫的情況，阿哈斯指出十七世紀的荷蘭因為布爾喬亞階級與「行會」

（*guildes*）²⁶⁶的運作系統，而使得畫家的技法得以訓練與發揮。它體現於近看的需求，以及畫家的區分之上。

一、 近看的需求

荷蘭畫家如何持續透過展現細節的各種精密變化，來顯現自身廣博的創作能力，可從阿哈斯對於楊·大衛茲·德·黑姆（Jan Davidsz de Heem, 1606-1684）創作的大幅〈靜物畫〉（*Nature morte*）【圖 4-5】之形容中發現：

隨著靠近畫作，大量的水果、花卉、葉子、昆蟲與動物逐漸湧現，他在金屬籃子上加上光澤，從最近到最遠，從微小到巨大，釘子並排於斑駁的磚牆上，中間是遠處的景色。²⁶⁷

在阿哈斯看來，這種專業能力的卓越發展源自荷蘭畫家的行業與社會經濟條件。有別於傳統的重要贊助者（教會、宮廷、貴族）仍積極活躍的佛拉芒，荷蘭不再有官方的宗教訂單，畫作委託者基本上都是私人性質。進入十七世紀布爾喬亞階級的家中，往往會被現場畫作的數量所震攝。這些畫作的特色在於它們是以放置在該空間而被構思出來的，尺寸有中型和小型，以近看為前提而作，往往一個細節的好表現就足以滿足觀看的需求。藝術市場依循上述情勢在運轉，畫家因此傾向專攻更能順利打進市場並獲得成功的繪畫類型之表現手法。其中大部分的作品都是在沒有委託者的狀態下所創作，自由的藝術作品市

²⁶⁶ 行會（法語：*guilde*、英語：*guild*）特指十一世紀至十九世紀手工業與商賈組織的歷史專有名詞，其特徵是商賈自發性結社，有嚴謹的師徒制。

²⁶⁷ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.186.

場使得畫作維持在相對較低的價格。阿哈斯以 1649 年一場靜物畫拍賣會的價格為例：

德·黑姆的一幅靜物畫，估計有兩百弗羅林 (florins)²⁶⁸，是最為昂貴的畫作之一；身為亞伯拉罕·布魯默特 (Abraham Bloemaert, 1566-1651) 的學生與揚·斯特恩 (Jan Steen, 1626-1679) 的老師，尼古拉斯·克尼普菲 (Nikolaus Knüpfer, 1609-1655) 所創作的一幅聖經場景，標價為一百弗羅林；楊·范·果衍 (Jan van Goyen, 1596-1656) 的風景畫價格則介於十八到二十五弗羅林之間。傑瑞特·道 (Gerrit Dou, 1613-1675)、傑拉德·范·昂瑟斯特 (Gerard van Honthorst, 1592-1656)、大弗朗斯·范·米里斯 (Frans van Mieris, 1635-1681) 與格拉爾·德·特鮑赫 (Gerard ter Borch, 1617-1681) 的價格則非常驚人的來到六百至一千弗羅林。²⁶⁹

筆者認為將之對比於當時各畫科的平均價格，可以對阿哈斯所描述的市場價格更有概念。麥可·諾斯 (Michael North, 1954-) 在《荷蘭黃金時代的藝術與商業》 (*Art and Commerce in the Dutch Golden Age*) 一書中，引用了莊艾倫 (Alan Chong) 的研究分析，如【表 5】：²⁷⁰

²⁶⁸ 弗羅林 (florin) 是一種貨幣名稱，「f」為其貨幣符號，起源於 1252 年的佛羅倫斯，隨後成為多數歐洲貨幣的原型。弗羅林這個詞也被荷蘭盾 (the Dutch guilder) 所借用。

²⁶⁹ 參見 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.186.

²⁷⁰ Alan Chong 文中說明自己在研究藝術市場的長期發展時，專注於更高的價格類別。這是由於能引用的已知價格之樣本數量有限，且它們不包括便宜的複製版本。Michael North. *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. New Haven : Yale University Press, 1997. p.99 ; Alan Chong. "The Market for Landscape Painting in Seventeenth Century Holland". *Master of 17th Century Dutch Landscape Painting*. ed. Peter Sutton. Boston: Museum of Fine Arts, 1987. P.116 (Table 1).

表-5 1600-1700 年 不同題材之畫作的平均價格

1600-1700 年 不同題材之畫作的平均價格 (弗羅林) (Average prices in guilders of pictures by subject 1600-1700)				
題材 (Subject-matter)	1600-25	1626-50	1651-75	1676-1700
風景畫 (Landscapes)	30.31	21.77	24.29	43.99
宗教畫 (Religious subjects)	33.03	43.26	70.26	52.13
歷史畫 (Histories)	47.60	38.39	44.09	65.29
肖像畫 (Portraits)	5.99	10.74	23.03	37.05
風俗畫 (Genre)	27.79	22.07	30.79	88.23
靜物畫 (Still lifes)	27.39	30.13	23.84	41.33
建築題材 (Architectural subjects)	41.43	59.34	52.71	22.50
其他 (Other subjects / Unknown)	10.55	17.25	20.99	33.00

從【表 5】可看出整個十七世紀，無論任何畫科的畫作之平均價格皆未突破一百弗羅林，可見除了拍賣行情介於十八到二十五弗羅林之間的范·果衍之風景畫外，1649 年拍賣會上阿哈斯所指出的標價行情確實是昂貴的例外。自由市場的競爭，使得繪畫作品的價格低廉，而范·果衍的風景畫更是低於當時的市場行情，並且趕上風景畫在整個十七世紀中的價格低點。有趣的是，該世紀初不被看重的風俗畫，到了世紀末的平均價格翻了約三倍，甚至超越歷史畫的行情，這也呼應了布爾喬亞階級興起，逐漸增加了「近看」需求，細節的地位因此更顯重要。

二、「細畫家」與「粗畫家」

另一方面，阿哈斯指出傳統行會的功能並未因藝術市場的情況而削弱。它不僅能提供相對的安全性與一定的團結，還鼓勵將職業工匠的概念視為專業技術的展現；畫家會根據創作的時間去計算作品的價格，例如：當阿希姆·馮·桑德拉特 (Joachim von Sandrart, 1606 -1688) 稱讚傑瑞特·道在一根比指甲還要細小的掃帚柄上所展現的細膩時，傑瑞特·道回應自己總共花費了三天的工時來完成。

這種細膩表現的概念體現於該世紀中葉出現的兩個相對的詞彙：「細畫家」（*fijnschilder*）與「粗畫家」（*kladshilder*）。兩者的區別在於畫筆的尺寸：「細畫家」指涉繪製畫作的畫家，「粗畫家」則指稱繪製招牌或標誌或建築的畫家；相較之下，講求細節的「細畫家」更被看重，作品價值也更高。²⁷¹這種區分逐漸地影響架上畫，使之著重於表現「精細繪畫」（*peinture fine*）所強調的細節完成度與豐富性。荷蘭的「細畫家」並不否定工藝傳統，反而自詡為命定的工匠貴族，這種態度使得荷蘭繪畫的技術愈趨完善。以臺夫特（*Delft*）的狀況為例：在工匠技術品質衰退的同時，繪畫技術的完善度反而到達其高點。相對於著名的臺夫特瓷磚隨著技術革新而提高生產率，卻失去手工傳統的優點，畢生工作於臺夫特的維梅爾（*Johannes Vermeer, 1632-1675*）仍持續堅持「依循藝術的規則」（*selon les règles de l'art*）創作。²⁷²依據斯韋特蘭娜·阿爾伯斯（*Svetlana Alpers, 1936-*）的說法：「細畫家」已成為「古代工藝文化公認的守護者」（*gardiens reconnus de l'anciennce culture artisanale*）。²⁷³

從近看的需求到「細畫家」與「粗畫家」的區分，阿哈斯除了提出荷蘭細膩表現描繪細節的專業技能之發展，取決於特定社會經濟結構與市場環境，也凸顯古典繪畫原則對細節的要求，在十七世紀的荷蘭得到延續與傳承。

阿哈斯藉由技藝的手工傳統以及社會經濟範疇，揭示文藝復興之後，畫家描繪細節的技能與細節的地位，如何隨著學院傳統的延續與社會經濟的發展而出現變化，其闡述對象包含：十九世紀的法國學院派傳統對於繪畫細節的嚴謹要求、十七世紀佛拉芒鼓勵細節合作與分工的做法，以及十七世紀荷蘭藝術市場對於細節技巧的重視。顯然其中涉及到明確卻不一致的時間與地點，但阿哈斯並沒有明確說明其時空設定的依據，筆者認為要理解阿哈斯思想的來源需要回到學院理念的形成，以及佛拉芒和荷蘭的地理與歷史關係來觀察。

²⁷¹ 關於「精細畫家」（*fijnschilder*）與「粗糙畫家」（*kladshilder*）的差異，參閱 Alpers, Svetlana. *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*. The University of Chicago Press, 1983. p.114, 256.

²⁷² Alpers, Svetlana. *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*. p. 198, 201-203.

²⁷³ 關於十七世紀荷蘭繪畫與手工傳統的相關論述，可參閱 Alpers, Svetlana. *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*. p.72-118.

根據歐納（Hugh Honour, 1927-2016）與弗萊明（John Fleming, 1919-2001）的描述，學院理念起源於文藝復興的藝術理論，奠基於阿爾貝蒂於 1435 年所創作的《論繪畫》；兩人並指出「自然」、「模仿」與「發明」是形成學院理論之基本論述的主要關鍵詞。它們所代表的意義與現在的意義並不相同：「自然」表示在物質界中運作的創造力，及其創造物的純粹本質；「模仿」並非單純的複製，而是需瞭解並描繪出其背後的原則；「發明」並不指原創性，而是指在「史詩畫」中的選擇與題材呈現。《論繪畫》剛出版時流通有限，直到 1540 年畫家企圖與手工藝切割，爭取「自由技術」（liberal art）之認可之際，方才發行拉丁文版本（義大利文版本則於 1547 年發行）。而主導學院教學的理念則直至十七世紀中，因喬凡尼·皮耶特羅·貝洛里（Giovanni Pietro Bellori, 1613-1696）的出現才在羅馬逐漸成形。貝洛里在 1644 年於聖路加學院（Academy of St Luke）²⁷⁴所發表之〈畫家、雕刻家和建築師的理念〉（The Idea of the Painter, Sculptor and Architect）的演說中宣稱：「畫家的理念構成了自然美的完美，並將統合真實與眼前所見的逼真。」他深信藝術家必須研究自然及其「修正之美」，就像完美的古代雕像所展現的一樣。因此學生必須學習描繪裸體模特兒，並且輔以著名的古代雕像之石膏鑄模。上述理念收錄於貝洛里於 1672 年所完成之著作《現代畫家、雕刻家和建築師生平》（*Lives of Modern Painters, Sculptors and Architects*）的序文中，並且隨著貝洛里將之獻給尚—巴提斯特·柯爾貝（Jean-Baptiste Colbert, 1619-1683）²⁷⁵，而成為法國學院教學的基礎。法國學院教學後續因幾位曾經到羅馬學習的法國人而更加完整：夏勒·阿爾豐斯·都佛雷斯諾（Charles-Alphonse Dufresnoy, 1611-1668）的《論繪圖藝術》（*De Arte graphica*）被廣為翻譯；深受普桑影響的學生——夏勒·勒伯罕（Charles Lebrun, 1619-1690），成為作風專制的法國學院院長；費利比安從靜物畫、風俗畫（genres）、風景畫、肖像畫，到最高階的歷史畫，漸次地

²⁷⁴ 聖路加學院成立於羅馬，它結合先前兩種學院類型：一種傾向文學社團，其會員資格賦予知識階級；另一種如 1563 年在佛羅倫斯所成立的第一間藝術家學院，目的是為了幫助畫家與雕刻家擺脫同業公會（craft guilds）的嚴格規定。聖路加學院學院從十七世紀初開始，提供各方面關於理論、設計的指導，以及寫生課程的設備，以補充學生在畫師工坊習藝的不足。參閱 Hugh Honour & John Fleming 著。《世界藝術史》。頁 579。

²⁷⁵ 尚巴提斯特·柯爾貝這位當時法國的總理大臣，是巴黎畫家學院（Parisian Academy of painters）的革新者。他組織藝術來為路易十四的專制服務，將巴黎畫家學院發展成教學機構，提供最完整的藝術訓練體系：以獨裁主義（authoritarian）般的法典化與規則化方法，教導學生如何「正確」再現，並將有潛力的學生送往羅馬學習與模仿古代雕塑及文藝復興最有名的繪畫。參閱 Hugh Honour & John Fleming 著。《世界藝術史》。頁 611。

確立了畫科的種類與階層。學院理論在菲力比安所制定的學院規定下達到巔峰，其觀念所主導的歐洲視覺藝術，則直到十八世紀末至十九世紀才逐漸銷聲匿跡。²⁷⁶

通過上述對於學院理論的形成過程之描述，可以理解：第一、從時間的脈絡來看，阿哈斯討論的雖是十九世紀學院傳統對細節的要求，但這個以阿爾貝蒂《論繪畫》為學院教學之基礎的理念，其實在十七世紀法國便已成為學院的教學基礎，並因幾位到義大利學習的學者而奠定其難以撼動的傳統；第二、包含十七世紀佛拉芒以及荷蘭的繪畫，阿哈斯從社會經濟與手工傳統來論述畫家再現真實性的技能所取決的時間起點有其概略的一致性，即文藝復興結束後的十七世紀。

另一方面，荷蘭共和國的興起在十七世紀的歐洲，可謂最重要的大事，此時正值西班牙的衰落，以及使得德國解體，並摧毀神聖羅馬帝國權威的三十年戰爭（1618-1648）。顯然就社會經濟層面而言，阿哈斯除了闡述法國的學院傳統，也未忽略佛拉芒與荷蘭的情況。事實上，佛拉芒與荷蘭在十六世紀仍同樣隸屬於受西班牙所統治的尼德蘭地區（Netherlands）²⁷⁷。此地區在歷經八十年的獨立戰爭（1568-1648）之後南北分立²⁷⁸，北方獨立開展出北方地區的荷蘭繪畫，而仍處於西班牙封建專制和天主教會勢力的控制之下的南方，則延續早期佛拉芒的繪畫傳統。荷蘭繪畫可說是十七世紀歐洲藝術最卓越的形式：繪畫在銀行家、商人、航運家和製造業者的共同贊助下，風景、海景、肖像、風俗與靜物等不同畫科的架上畫在荷蘭達到巔峰。此時幾乎沒有祭壇畫或其他大型宗教畫的需求，甚至沒有宏偉的建築與雕刻。荷蘭繪畫與佛拉芒繪畫在此錯綜複雜的時間與地理關係下，因此有著不可分割的關聯。以風景畫為例，荷蘭共和

²⁷⁶ 參考 Hugh Honour & John Fleming 著。《世界藝術史》。頁 576。

²⁷⁷ 此一地區在五世紀時被稱為佛拉芒（意為平原），中世紀時期，紡織工業在此發展，出現包括布魯日在內的幾個歐洲工業中心。作為歐洲各國長期爭奪的目標，佛拉芒於 1556 年受西屬尼德蘭所管轄。

²⁷⁸ 北方七省於 1581 年宣布獨立，成立荷蘭共和國。「荷蘭共和國」，是 1581-1795 年間所存在的國家，其範圍大約在現在的荷蘭以及比利時北部，這段期間是著名的荷蘭黃金時代，貿易、工業、藝術和科學皆到達巔峰。荷蘭共和國的獨特性顯現在其外交政策重防衛而非侵略，經濟重商業而非農業，作為當時歐洲最富裕的國家以及對宗教最寬容的國家之一，法國的笛卡爾以及葡萄牙的異端史賓諾沙，可以在此寫作和出版革命性的哲學作品。參閱 Hugh Honour & John Fleming 著。《世界藝術史》。頁 598。

國建立不久後，即出現一種幾乎毫無特色的風景畫。這類風景畫，不同於十七世紀歐洲別處的風景畫：它們既不作為聖經或神話故事的場景，也不表現鄉間勞動景象；鮮少如魯本斯表現對私有財產的自豪，更少如克勞德·洛翰

（Claude Lorrain, 1600-1682）一樣再現古典。它們描繪的是平淡的水鄉風光，其發展歸功於受十五世紀至十六世紀的佛拉芒繪畫影響的畫家，特別是其純熟之大氣透視法（aerial perspective）技巧。²⁷⁹

綜合以上對於學院理論形成過程，以及十七世紀佛拉芒與荷蘭繪畫關係的釐清，可以發現阿哈斯的論述地點以法國，以及從尼德蘭地區分化出的佛拉芒與荷蘭繪畫為主；而阿哈斯描述的時間段交疊於古典繪畫原則建立後的十七世紀，此時繪畫的發展因法國學院傳統以及尼德蘭地區的情勢變化，而對畫家描繪細節的能力更加重視，促使畫家精進描繪細節的技能，顯現細節在十七世紀繪畫中的地位。從阿哈斯所闡述的內容來看，儘管各地畫家之專業技能開展的型態，因社會經濟背景的差異而展現不同特點，但對精細化細節之重視則是相同的，這不僅凸顯細節在畫作這部「機器」（machine）中的零組件特性（下一章會更明確的闡述），也揭示「藝術模仿自然」的古典概念，因社會經濟與繪畫傳統對於細節的重視方興未衰，而在十七世紀顯現出其連續的力量。

第二節 細節與判斷能力的展開

顯然阿哈斯認為上述對於社會經濟與技術方面的工藝傳統之闡釋，並不足以完全說明古典繪畫的演變。「繪畫的真實性」更直接地反應出畫家對於細節的選擇與設置，如何為之奠定「尊貴性」與獲得藝術聲譽的基礎，它的發展與可變的科學與思想無法分割。

壹、十七世紀荷蘭的繪畫與科學

阿哈斯認為阿爾伯斯在其著作《描述的藝術：十七世紀荷蘭藝術》（*The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*）中有條理地將荷蘭專業

²⁷⁹ 參閱 Hugh Honour & John Fleming 著。《世界藝術史》。頁 574、598、605。

技能與當代知識暨科學視野相互對照比較，其中關注物體的多樣性、區分可見的表面質地，以及靜物畫常見的水果內部與其表皮的缺陷等特點，確實凸顯了十七世紀荷蘭繪畫的「細節技巧」（*métier du détail*）與科學調查對於具體視覺特性之探究的關聯。

這些科學性的探究如：羅伯特·虎克（Robert Hooke, 1635-1703）在其出版於 1665 年的《顯微圖譜》（*Micrographia*）中表示科學在本質上需要一雙靈巧的手與一對忠實的眼睛，來檢查與記錄事物的表現；維梅爾的遺產執行者，安東尼·范·雷文霍克（Antony Van Leeuwenhoek, 1632-1723）利用顯微鏡駁斥偽科學的解釋或研究無限小的事物；塞繆爾·范·霍格斯特倫（Samuel Van Hoogstraten, 1627-1678）於 1678 年在其著作《進階繪畫流派介紹或可見的世界》（*Introduction à l'Ecole avancée de la peinture, ou le Monde visible*）中證明了繪畫與現實的科學方法之間的相似性，認為可見的自然界以一種特殊形式呈現而出，畫家必須表現出各種單獨的事物，將之無限地細節化。²⁸⁰

然而，阿哈斯對於阿爾伯斯在文中以此將荷蘭繪畫的「描述性傾向」（*vocation descriptive*）對立於義大利繪畫的「歷史的」（*historique*）傳統並不認同。他認為這是由於阿爾伯斯對於敘述自然物體並不感興趣，從而將之理想化，以在藝術中建立一種「美麗自然」（*belle nature*）的形象。²⁸¹針對這一點，阿哈斯從荷蘭繪畫的表達特性，以及義大利繪畫的科學傳統提出其辯證。

首先，阿哈斯認為荷蘭繪畫同樣具有歷史性與描述性，有時甚至是軼事性。它既有「描述性傾向」也有「徽志性傾向」（*vocation emblématique*）。許多畫作的「描述性」場景都具有潛在的道德感，且多數經由題字、附加物或畫中畫闡明。關於這一點，阿哈斯沒有進一步的說明。但筆者認為不難在不同繪畫類型的作品中得到例證。以十七世紀數量龐大到足以顯示其受歡迎程度的荷蘭風景畫來說，購買者大多是住在城市裡的新興資產階級。不同於偏愛義大利式景觀的貴族，布爾喬亞人士喜歡畫作真實再現地方的自然景致與腳踏實地的意象。明確可辨識的荷蘭風景，因同時結合人們共同理念、記憶和情感，而成

²⁸⁰ 論點參閱 Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. p.1-71.

²⁸¹ Daniel Arasse. *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.189.

為國家圖像的徽志。此外，靜物畫也常結合不同的道德徽志，如藉由骷髏頭或燒盡的蠟燭來象徵死亡，以提醒觀者要珍惜與享受生命。又如描繪日常生活的室內畫，這種十八世紀後期定名的風俗畫，尺寸小，細節清楚，再現熟悉的世界，非常適合掛在布爾喬亞階級的起居室，反映屋主的觀點。例如在彼得·德·霍赫（Pieter de Hooch, 1629-1688）的〈家居布料櫃〉（The Linen Cupboard）【圖 4-6】中可以看到：畫家以藉由溫暖的色調、精細的光線變化，以及空間的複雜性，描寫家庭生活的景象；除了磨得發亮的地板，將洗熨過的布料交給女主人的女僕，以及一個安靜地在一旁玩耍的小孩，門上還有一個拿著一個錢袋的小雕像，他是象徵主人身分的商業之神墨丘里（Mercury）。²⁸²

另一方面，阿哈斯指出十七世紀的義大利繪畫已有悠久的科學傳統，端看達文西所繪的人物就可以發現這種藉由圖像手段所展現的對於現實的調查。達文西認為解剖圖比解剖的做法更能讓人有效的認知，因為人們可以在一張圖中看到所有的細節，但在解剖課上所「看」（voit）到的與「認識」（connaît）到的只有幾條血管。²⁸³達文西這種「普遍細節化」的方法，可以說與荷蘭的霍赫斯特拉滕或雷文霍克關注個別事物的多變性以及細節的描述性分析不謀而合。事實上，不僅是達文西，提香也曾在 1545 年為安德雷亞斯·維薩里（André Vésale, 1514-1564）的革命性鉅著《人體的構造》（*De corporis humani fabrica*）畫過人體素描【圖 4-7】。阿哈斯據此批評阿爾伯斯將荷蘭對立於義大利繪畫的說法，過於武斷與專橫。

綜而言之，阿哈斯要強調的是十七世紀荷蘭的「描述性傾向」與義大利繪畫的「歷史性」的傳統並非涇渭分明；「整個繪畫模仿的歷史，事實上是依據一種專注並顯現於細節之真實性中的認知事例所產生的。」²⁸⁴

²⁸² 參閱 Hugh Honour & John Fleming 著。《世界藝術史》。頁 605、608-609、611。

²⁸³ Leonardo Da Vinci. *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*. vol. II. ed. Jean Paul Richter. New York: Dover publications, 1970. p.107-108.

²⁸⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.189.

貳、 十九世紀透納的轉化

就這一點而言，阿哈斯以羅斯金對於透納之作品的評述，提出最終的證詞。阿哈斯依據羅斯金對其學生的作品之看法，指出風景畫對羅斯金而言，就宛如「大地生命」（*vie de la terre*）的肖像畫，不僅要展現風景的外觀，也要顯現出卡魯斯所稱的「山相學」，使觀者得以了解人、動物、與植物的生態學。²⁸⁵羅斯金之所以欣賞透納所繪製的天空，說到底是因為它們看起來是「真實的」（*vrais*），這份真實表現在透納所「素描」（*dessine*）的雲上。羅斯金對於繪畫的看法隱含了素描的線性優先性之傳統觀念，它能區分並命名繪畫對象。而透納的雲亦遵循這樣的規則，因為它們雖然每分鐘都在變化，卻都以一種奇妙而和諧的方式一同移動，永遠沒有任何一朵雲會離開它最恰當的位置。羅斯金依據透納對於雲的管理，繪製了（直線的或曲線的）透視網格【圖 4-8、4-9】證明透納天空具有「真實性」。最重要的是透納的這些畫作凸顯出繪畫本身是如何持續受到古典合法性的規範：透視法甚至提供了「天體秩序的規則」（*règle de l'ordonnance céleste*），而這個領域和風景一起，被排除於布魯內萊斯基的建築學之外。²⁸⁶

另一方面，阿哈斯指出羅斯金的圖解方法雖恰當，卻無法完全說明透納的藝術，因為透納的繪畫再現也涉及到真實性與知識的關聯。透納在 1811 到 1828 年間，經常在皇家藝術學院教授透視法，可以說他整個職業生涯的目標是在相對傳統的意義上再現「真實性」。其繪畫雖然解除了透視法的立方體，卻沒有破壞它。從他在切爾西的住家屋頂上建了一座「觀測站」（*observatoire*）只為了日夜學習研究「天空與水」（*le ciel et l'eau*），便能看出他對於真實性與真實再現的渴望。²⁸⁷這種渴望可以從他 1842 年的作品〈暴風雪〉（*Snow*

²⁸⁵ 1859 年，羅斯金稱讚了他的新弟子約翰·布雷特·阿拉（John Brett ARA, 1831-1902）在一同旅行後繪製的畫作《阿歐斯塔谷》（*Val d'Aoste*）。對他而言，這幅畫毫無疑問是冰冷的：「是鏡子的作品而非人類的作品」；但它仍實現了所謂的「歷史風景……，一個值得繪製，值得用雙手與雙眼的所有力量繪製的場景……。在歷史上頭一遭，幸虧藝術的存在，使我們得以參訪、思考與了解一個地點」。Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.190. ; John Ruskin, *The Art Criticism of J. Ruskin*. New York : Da Capo Press, 1964. p.410-412.

²⁸⁶ 關於羅斯金與透納天空的透視模式所再現的真實性，可參閱 Hubert Damisch 著。《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》。頁 286-295。

²⁸⁷ 關於透納及其在學院的前瞻性課程，參考 Andrew Wilton. *Turner and his Time*. London: Thames and Hudson, 1987. p.97.

Storm) 的全名看出跡象：〈暴風雪：港口附近的蒸汽船發出退潮的訊號並探測水底，作者在艾利爾號駛向哈維奇的夜晚身處在暴風雪之中〉(Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth making Signals in Shallow Water, and going by the lead, The Author was in this Storm on the Night the Ariel left Harwich) 【圖 4-10】。透納為了表達出他所目睹的這場暴風雪，將身體貼在主桅桿上看了將近四個小時。可惜這幅畫作在當時的評價不佳，原因是它太「不可理解」(incompréhensible)。²⁸⁸反觀兩年後的另一件作品〈雨、蒸汽與速度，大西洋鐵路〉(Rain, Steam, and Speed-The Great Western Railway) 【圖 4-11】，則因為再現逼真的場景而受到歡迎：

他創作了一幅畫，畫中有真實的雨，雨後有真實的陽光，人們看著這幅畫會期待彩虹隨時的出現。與此同時，一列火車向你駛來，它以每小時五十英哩的時速前進，觀看者最好在它滑出畫布前看它一眼……。世界上從沒見過像這幅畫一樣的東西。²⁸⁹

透過當時代人的觀看方式與評論，阿哈斯除了說明透納的畫作如何被其同時代人所理解、接受與拒絕，也強調透納因逐漸將「理想結合細節的準確性」(l'idéal à l'exactitude des détails)，而離自己的創作原型越來越遠。²⁹⁰更重要的是透納晚年的藝術絕非意味著「繪畫的真實性」之終結，而是表明這種真實性的範圍，是如何由達文西那種表現對象「被證明的知識」(connaissance démontrée) 轉變為記錄對象的感知條件。²⁹¹細節在透納繪畫中的地位就說明了這樣的轉變；透納曾針對一位海軍軍官批評他所畫的落日下的船艦沒有炮孔的不準確回答道：「我的工作在於畫我所看到的，而非我所知道的。」(Mon

²⁸⁸ *The Athenaeum* 的評論提到觀眾因密集而凌亂的畫面而感到迷惑：「蒸汽船在哪裡——港灣的起點或終點在哪兒——哪個是信號以及在艾瑞爾號的作者……這是我們所發現到的。」

(Where the steam-boat is—where the harbour begins, or where it ends—which are the signals, and which the author in the Ariel...are matters past our finding out.) (*The Athenaeum*, 14 May 1842) 網址連結：<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c3470606;view=1up;seq=450>。2019.05.13 檢索。

²⁸⁹ Andrew Wilton. *Turner and his Time*. p.232.

²⁹⁰ 阿哈斯依據史學家阿麥迪·皮雪 (Amédée Pichot, 1795-1877) 的話，提到是洛翰引導透納將「理想結合細節的準確性」。皮雪的說法參見 John Gage. "Le Roi De La Lumière. Turner Et Le Public Français De Napoléon À La Seconde Guerre Mondiale". *J.M.W. Turner*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983. p.45.

²⁹¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.191.

affaire est dessiner ce que je vois, non ce que je sais.)。²⁹²這種轉變一方面顯現畫家的再現方法隨著創作意志有了變化，另一方面也凸顯出它與上一世紀洛克主義 (lockianisme) 的關聯。

參、 十八世紀夏爾丹的細節策略與洛克主義

阿哈斯認為透納事實上承續了早在上一世紀就開始的轉變。依據巴山戴爾所言，洛克主義的成功與它所蘊含對於「感知主體」(sujet percevant) 的關注，在十八世紀導致了過去再現繪畫真實性的古典概念有了改變。某些畫家的畫作不再追求表現所代表物質的真實性，而是對於該物質的「感知行為」(acte de perception)。²⁹³

筆者認為進一步深入巴山戴爾的文本，可以更加理解透納思想轉變的來源。巴山戴爾針對洛克在《人類悟性論》(*An Essay Concerning Human Understanding*) 一書中主張人並非生下來便存有內在思想，思想主要是由經歷過的感覺與經驗形塑而成，說明了其中「感覺」、「知覺」，以及感知的對象——「物質」之間的關聯：

「物質」是我們得以斷定感知品質的材料。「感覺」是物質在某種意義上產生的東西。心靈從感覺的各種命令中獲得「意念」。此心理活動即「知覺」。²⁹⁴

十八世紀的人們期望透過直白的技巧表現方式，來認知並實現一系列物件的描繪系統，而畫家回應這種需求意識的方式，則顯現出過去模仿自然的方式已發生改變，就如巴山戴爾所述：「它可能是『感覺的』也可能是『知覺』的，但可以確定發生的是，過去文藝復興描繪『自然』的單純性已經消失。」²⁹⁵尚—

²⁹² 阿哈斯轉引自 John Gage, “Le Roi De La Lumière. Turner Et Le Public Français De Napoléon À La Seconde Guerre Mondiale”. *J.M.W. Turner*. p.54.

²⁹³ Michael Baxandall. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985. p.74-104.

²⁹⁴ Michael Baxandall. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. p.96.

²⁹⁵ Michael Baxandall. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. p.97.

巴蒂斯—西美翁·夏爾丹 (Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699-1779) 就非常有意識地致力於這樣的轉變。

狄德羅對於夏爾丹之「魅力」的欽佩與困惑十分聞名。根據巴山戴爾的說法，狄德羅的欽佩與困惑來自夏爾丹畫作裡的不確定性，而這種不確定性在察覺到他如何透過一種細節的計算策略，使畫作成為「一則感知經驗的故事」時，就會顯得很清楚。這種不確定性可以用「可見度」(degré de visibilité) 來理解，它包含了清晰、不清晰、模糊、正面與側面等等。〈學校的女老師〉

(*La Maîtresse d'école*) 【圖 4-12】能作為充足的例證：畫家將畫作前景的抽屜把手之線條描繪地非常精細，相較之下，女教師的面容較為不清晰，左側後方的孩童的臉則如同未完成般的模糊，像是沒畫完一樣。

阿哈斯將之連結並對比於維拉斯奎茲在 1620 年所繪製的〈塞維利亞的水商〉(*Marchand d'eau de Séville*) 【圖 4-13】：畫面中央有一張不清楚到幾乎與背景相融在一起的臉，而前景的巨大水罐則以極度精確的處理手法，顯現出其達到了細節的「高點」(comble)²⁹⁶，幾滴水滴在擦得不怎麼乾淨的酒漬旁凸顯出它所捕捉到的光線。阿哈斯要強調的是二位畫家的手法與創作的精神是不一樣的。維拉斯奎茲所畫的水罐圓度讓水滴的真實效果更接近「欺眼法」，也就是所再現之物體的一部分給人它位在繪畫表面之前的印象。維拉斯奎茲裡的圖像則彷彿漸進式的往前景再現，光線使透明的本身具有形狀，背景則顯現出人物在鮮明再現前的醞釀與物質性的凝聚。在這樣的意義上，水滴細節的顯現就像是畫家對於圖像的產生、再現與幻覺之間相關的繪畫性冥想之終結點。

297

夏爾丹的畫作不同，巴山戴爾認為夏爾丹作品中的模糊並非夏爾丹沒能力完成，而是他對於觀者眼睛掃描作品的模式以及注意力過度被人臉吸引的問題極其敏感。這凸顯出夏爾丹畫作完成的策略與細節的處理之間顯然頗有關聯，其創作意圖更貼近讓畫作成為「視覺行為」(act of vision) 的表徵，也就是成為一則感知的故事，這就是夏爾丹深化在〈學校的女老師〉中的細節策略所暗

²⁹⁶ 關於細節的高點，詳見本文第六章。

²⁹⁷ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.192.

示的。他在〈喝茶的女士〉（Une dame qui prend du thé）【圖 4-14】中的手法與目的也是如此：夏爾丹玩弄光線與細節的精確性，使觀者在幾個固定點間維持不確定性，其中椅子的擺放位置與茶壺的形狀皆不規則，暗示著它們處於視野範圍的極限。²⁹⁸

因此，阿哈斯認為夏爾丹的「偉大而靜穆的構圖」（grandes compositions muettes）（依照狄德羅的說法）與「物體的沈默生命」（vie silencieuse des objets）這種表現形式有很大的不同。夏爾丹的作品之所以「偉大」，在於它們以一種獨特而深思熟慮的方式形塑與當時的知識文化（洛克主義）之間的關係。他的案例一方面表明了畫家對於傳統繪畫手法的批判並沒有破壞繪畫與知識或真實性之間的關係；另一方面，也證實了細節的處理仍是細節在歷史中之地位變化的指標，也就是說，細節地位的變化與繪畫中模仿再現真實性的方式之變化是相互對應的。

肆、 17-19 畫家再現真實性之意圖的變化

從十七世紀的荷蘭靜物畫、十九世紀英國透納的風景畫再回溯到十八世紀法國夏爾丹的風俗畫，阿哈斯表述了十七世紀到十九世紀這段期間，畫家再現真實性的意圖之變化，其闡釋的邏輯並非依循線性的時間，而是著重於再現真實性的方法之科學與理論的延續性。不同繪畫類型的例舉則顯現繪畫的發展隨著地理情勢、科學與理論的進步而產生變化。在阿哈斯的闡述中，透納的轉化因此凸顯出二個層次的意義：

一、 古典正統性的連貫性

阿哈斯藉由羅斯金以透視網格證明透納的雲所隱含的模糊性，其實再現的是天空的「真實性」，揭示直至十九世紀的風景畫仍遵循透視法則，也就是古典正統性的規範。這也再一次驗證了阿哈斯所指出的古典繪畫概念：整個繪畫模仿的歷史，是由一種專注並顯現於細節之真實性的認知事例所構成。

²⁹⁸ 關於巴山戴爾的說法，以及其對〈學校的女教師〉及〈喝茶的女士〉的評論，參閱 Michael Baxandall. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. p.98-103.

二、 再現繪畫之真實性的差異

事實上繪畫的再現對透納而言，也涉及到真實性與知識的關聯，這與十六世紀延續至十七世紀，達文西的「被證明的知識」不同，透納延續的是上一世紀以來的演變，也就是十八世紀洛克主義的成功與其對於感知對象的關注所帶來的影響。此時畫家開始追求表現所再現物質的感知行為，而不是物質的真實性，這一點從夏爾丹計算細節的「可見度」，使之成為「一則感知經驗的故事」的方式可以得到證實。綜而言之，從十六世紀的達文西到十八世紀洛克主義之前，畫家所追求的是科學探究般的物質之真實性；十八世紀洛克主義之後到現代繪畫之前，畫家再現真實的意志已轉向表現所再現物質的感知經驗。

再現的細節在古典體系的原則建立後，顯現其策略上的重要性，從阿哈斯的闡述中可以看到再現的細節不僅成為學院教學傳統、社會、經濟、科學與畫家自身力量交融的修羅場，也成為顯現畫家技術能力與判斷能力的最佳指標。

從【表 6】可以看到阿哈斯闡述這二種能力的展開有其共同點：他所論述的每一個對象或主題都有其所依據的歷史學家觀點，藉由這些觀點，阿哈斯再進行對比、闡釋、反駁與辯證。筆者認為此一揭示有其重要性：它涉及到阿哈斯的「新研究工具」，也就是「意念的聯想」。

表-6 阿哈斯論畫家之技術能力與判斷能力的雙重展開

技術能力之展開				判斷能力之展開		
論述面向	畫家的職業 (學院傳統與社會經濟)			繪畫的真實性 (科學與感知經驗)		
論述對象	法國 學院傳統	佛拉芒 專業分工	荷蘭 重視細節	荷蘭 靜物畫	英國 風景畫 (透納)	法國 風俗畫 (夏爾丹)
時間	17-19 世紀	17 世紀	17 世紀	17 世紀	19 世紀	18 世紀
論述來源	Albert Boime	K. van Mander	Svetlana Alpers	Svetlana Alpers	John Ruskin	Michael Baxandall

阿哈斯認為應該要依據「意念的聯想」來建立一部歷史性的「圖像學」，因為如果忽視它們，就會偏離某些畫作的運行機制。「意念的聯想」所要研究的是作品問世時的歷史、以及社會條件下，什麼樣的聯想是可能可信的，因此它也須遵循一定的規則，其中需要注意的有三點：一、避免錯時；²⁹⁹二、以當時代的具體文化與社會現實為基礎；三、對於「凝縮」之細節，研究者必須明確把握「聯想的動機」（le motif de l'association）。因此，意念聯想的方法是：設法在當時代的社會文化中去找出相關題材之間的「最小公因數」（le plus petit dénominateur commun），因為那是「凝縮」的成因之核心。雖然阿哈斯提到這個研究計畫需要不只一位歷史學家，否則難免有主觀臆測的危險，但從阿哈斯依據不同學者所提出的觀點之論述，我們至少可以知道阿哈斯這位歷史學家研究「意念」時，會依據什麼來「聯想」，或者說他是依據什麼樣的「意念的聯想」來建立《細節》的前半部份——〈畫作的徽志〉（l'emblème du tableau）之歷史性的圖像學（後半部份關於〈錯位的畫作〉（le tableau disloqué），阿哈斯的闡述，依循了不同的理論秩序與精神分析的觀點），並且他的論據並非沒有來源的主觀臆測，而是建立在其他藝術史學家的論述之上。

此外，阿哈斯強調研究意念的「聯想」，需要弄清楚「十五世紀、十六世紀與十七世紀的意念是如何聯想在一起的」。³⁰⁰為什麼阿哈斯只提到十五世紀至十七世紀，那麼十七世紀之後呢？筆者認為阿哈斯透過畫家征服細節之過程與「虔敬」已揭示自身對於十五世紀與十六世紀歐洲繪畫所應聯想到的「意念」之看法。而細節的雙重展開則揭示了他對於十七世紀之後「意念的聯想」這個「新工具」之使用範圍與界限的看法。

如【表 6】所示，阿哈斯闡述細節的技術能力與判斷能力之開展的時間部署並非依據線性的時間，但有其特定的時間段與規律：技術能力之展開以十七世紀不同的國家情況為主要的描述對象；判斷能力之展開則論述了十七世紀到十九世紀，科學發展的延續與十八世紀經驗主義興起所帶來的變化——阿哈斯認為畫家再現繪畫的真實性的意志，是以十八世紀洛克主義為分水嶺，在此之

²⁹⁹ 關於阿哈斯的錯時論，詳見本文第七章。

³⁰⁰ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.202-207。

前，十七世紀荷蘭的靜物畫顯現了畫家再現真實的意志延續自達文西以來，對於物質真實性的科學性地探究；受洛克主義影響之後，十八世紀法國夏爾丹的風俗畫與十九世紀透納的風景畫，凸顯出畫家所再現之繪畫的真實性範圍，開始轉向紀錄對象的感知經驗。與此同時法國的學院派直至十九世紀仍延續著過去傳統的再現方式，不受十八世紀經驗主義的影響，卻又已經顯現頹圯之勢。

從中可以發現阿哈斯論述文藝復興之後歐洲繪畫的開展，不再是以南北做區分，隨著歷史的變化與發展，細節被賦予的地位又再次有效地成為畫家所採用的再現方式之判準。值得注意的是十七世紀的歐洲繪畫表現物質真實性的方式，延續自達文西以來的那種對於細節的科學性探究，因此仍可以使用「意念的聯想」這個新研究工具。而其聯想的「意念」，阿哈斯已經藉由技術能力之展開，分別依據十七世紀世界局勢的發展，從法國、佛拉芒以及荷蘭的社會經濟情況與畫家職業的關係加以說明。此外，十八世紀繪畫再現真實性的範圍轉向對於感知對象之感知情況的紀錄，因此繪畫中的細節不能再單純以「凝縮」來分析其意義。這符應了巴山戴爾所說的，十八世紀人們希望能夠透過技巧表現方式來認知並實現一系列物件描繪的系統，而畫家回應這種意識之需求的方式顯現出過去模仿自然的方式已經發生變化：可能是感覺的，也可能是知覺的，但可以確定過去文藝復興描繪自然的單純性已經不再。這一點特別顯現在法國學院派的歷史畫傳統之外的繪畫類型：如夏爾丹的風俗畫與透納的風景畫之上。也就是說，隨著畫家再現繪畫的真實性之意志出現變化，「意念的聯想」的方式也必須跟著改變；除了考慮「凝縮」了意義的細節，另一方面對於感知經驗所觸及的透明與不透明的問題，也需要有另一種分析與闡述的思考方式。這也是阿哈斯在《細節》的第三部分〈悖論〉架構並提出凝視理論的必要性與原因，它能夠提供圖像學分析或闡述古典繪畫時，所「漠視」與忽略的局部不透明性的問題。³⁰¹

阿哈斯以阿爾伯斯論述十七世紀荷蘭的靜物畫，作為雙重展開的中繼點與分述點，銜接著重畫家描繪細節技能的十七世紀，以及其後至十九世紀畫家再現繪畫的真實性之變化，不僅凸顯出相較於法國與佛拉芒的情況，荷蘭繪畫的發展似乎與可變的科學與思想之發展更加緊密，同時也顯現阿哈斯的繪畫史觀

³⁰¹ 參閱本文第六章。

點：再現真實性是古典繪畫體系具延續性與封閉性的主軸。從《論繪畫》確立古典繪畫原則後的十七世紀到十九世紀透納的風景畫，阿哈斯以實際的畫作為例，闡述細節的技術能力與判斷能力之雙重展開的過程與結果。無論是法國的學院傳統、尼德蘭地區對專業與細節的看重，或者是科學理論與思想對於再現繪畫之真實性的影響，阿哈斯所要揭露的無非是畫作具有的「文件」

(documentary)³⁰²意義，而這種意義一方面是「意念的聯想」之基礎，另一方面也體現古典繪畫在再現真實性這根支柱下，如何驗證體系的靈活性與強大的融合力。



³⁰² 「文件」(documentary)，按潘諾夫斯基參考卡爾·曼海姆(Karl Mannheim, 1893-1947)後所做出的定義：一件藝術作品的意義在於它與當時整個「時代精神」(spirit of the age)，或者與藝術家做為那個時代、那個社會的人，為他所服務的社會階層所代表的「世界觀」(the vision of the word)密切相關。參閱 Karl Mannheim, *Essays on the Sociology of Knowledge*, Ed. Paul Kecskemeti. Oxford : Oxford University Press, 1952. p.33-83.

第五章 「細節—徽志」之再現與部署

十九世紀透納的風景畫衝擊著觀眾對於傳統再現真實的「品味」，但事實上，透納對天空的佈局，仍是依循著文藝復興所建立的透視原則。阿哈斯認為在這種連貫性中，如果說細節是繪畫再現真實的索引，就如同其證據一樣，也不無道理，因為：

在古典的模仿概念中，每個細節實際上都構成整體部署、畫作的一部分，而繪畫是由剪裁與組裝的過程組構而成，最終細節在作品自身中成為構成機器的操作徽志。³⁰³

本章可以清楚看到阿哈斯如何藉由提出這個過程的理論原則，作為其論述《細節》之第二部分「部署」的總結，以及作為銜接第三部分「悖論」的中介。

第一節 部署：組裝「畫作—機器」

阿哈斯對於模仿與細節習作的相關闡述，已經揭示準備階段對於古典繪畫的重要性。畫作的各個部分在組合之前都要先分別經過設計，十四至十五世紀畫家越來越多的細節習作數量，亦凸顯出只要繪畫模仿自然，這種對於如何再現真實的研究，便是畫作建構與概念表達的基本操作。阿哈斯認為這一點在十九世紀可以看得非常清楚，當時學院所堅持的規則，被創造性表達的活力與原則所動搖且削弱，但畫作是由各個部分組合而成的觀點，因為對於模仿再現的功能太過重要並沒有被廢除，只不過畫作的組裝條件已有所改變。

壹、 藝術隱藏藝術：十九世紀畫家的二種手法

畫家構成作品的操作手法隱藏於畫作之中，這種「藝術隱藏在藝術之中」（L'art cache l'art）的說法，可以追溯到十六世紀。它意味著繪畫沒有畫家的個人操作在其中，將會失去其統一性，這樣的作品更像是工匠的鑲嵌，是一種手

³⁰³ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.196.

工藝而非繪畫，可見畫家個人的投入在其中的重要性。³⁰⁴藝術隱藏藝術的手法延續至十九世紀，除了學院派停滯不變的組合方法之外，另外可以發現二種走向：一種是準備性的作法被創作的活力所顛覆，此時細節的地位徹底改變，但仍然是整體的決定性部分；另一種是畫家在尊重細節傳統地位的同時，並不滿足於學院派的方法，結果是發現自己的作品極難組合完成。阿哈斯藉由德拉克羅瓦與安格爾之間的傳統對立，顯現出這二種不同走向的差異。

一、 組合「片段」與「剪接」

德拉克羅瓦在《日記》（*Journal*）中經常表示自己會將畫作分成幾個「片段」（*morceaux*）。阿哈斯認為這些片段並非細節，它們是對有機形式之整體規劃或作品醞釀的連續瞬間。其中很大部分是即興創作，想法是在創作中獲取，草圖則是直接在畫板上留下不精確的細節。德拉克羅瓦認為在這種由片段漸漸組裝成畫作的方式中，畫家只有在最後的「混合」（*tripotage*）時才能「預測些什麼」（*augurer quelque chose*）。但對德拉克羅瓦來說，這也是最困難的部分，因為最後以（通常只有幾筆）細節來完成畫作，意味著為了要讓作品出現在大眾面前，他必須去除那些令他愉快的疏失，而這些疏失正是他身為畫家的熱情所在。³⁰⁵

庫爾貝的「剪接」（*montages*）手法，則是以一種不同且更突兀的方式顯現出其同樣被創作的熱情所穿透。阿哈斯認為從他的〈獵殺〉（*La Curée*）

【圖 5-1】可以發現畫家顛覆畫作的傳統做法與其個人所投入的內在衝動以及心理有關。〈獵殺〉是由二幅畫作拼合而成；左邊畫的是鹿和獵人，右邊則是獵狗和樂手。庫爾貝還因應畫商的要求在畫布左側與頂部增加了畫帶（*bandes peintes*），來讓畫作整體更加生動。³⁰⁶邁可·弗萊（*Michael Fried, 1939-*）曾針對庫爾貝將自己的形象投射在獵人上作為畫作的簽名，評論其創作乃源於一股衝動，其中顯現出一種私密的特質。³⁰⁷這一點在阿哈斯看來十分有趣，因為這

³⁰⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.196.

³⁰⁵ Eugène Delacroix. *Journal*. Paris: Plon, 1980. 25 janvier 1824. 27 janvier 1847. 15 février 1847. 13 avril 1853.

³⁰⁶ Hélène Toussaint. *G. Courbet (1819-1877)*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1977. p.144-146

³⁰⁷ Michael Fried. "La métaphysique de Courbet: une lecture de *La Curée*". *La Part de l'œil*. 5. 1989.

個觀點顯示出繪畫的剪接呼應了畫家對畫布的心理投入逐漸加深，且最終的組合不再依循古典的標準，但庫爾貝挪用繪畫再現的結構來將自身投入其中的做法，卻仍是在這種組合慣例的框架之內。³⁰⁸

筆者認為阿哈斯的說法可以由比較庫爾貝的手法與老布勒哲爾等人以「畫中畫」做為簽名的形式來進一步理解。同樣是以圖像置入做為簽名，庫爾貝與過往布魯哲爾等大師意在顯現自身地位的目的不同。事實上，〈獵殺〉並非庫爾貝唯一一次以個人形象出現在畫作之中。在〈早安，庫爾貝先生〉（*Bonjour, Monsieur Courbet*）【圖 5-2】裡，畫家本人便以漂泊者的姿態出現。依據貢布里希所言，這種操作難免是對「可敬的」畫家和贊助者的一種侮辱，卻正是庫爾貝存心製造的印象。庫爾貝要藉之震驚中產階級，批判刻意時興的因襲觀念，可見其對傳統老套的反對。³⁰⁹但如果要因此說庫爾貝的再現因忠實於自我的內在衝動與心理，而悖離了古典的規則並不合理。因為庫爾貝挪用自身形象組裝至繪畫結構中的簽名手法，其實與「畫中畫」細節分工再結合同樣未脫離「藝術隱藏藝術」的概念。這也再次驗證了阿哈斯的論點：只要藝術模仿自然，細節的組合便是繪畫構成的必然操作。

二、「組裝」繁多的細節

另一種組合手法，指的是畫家在尊重細節傳統地位的同時，並不滿足於學院派的方法，結果是發現自己的作品面臨著矛盾，極難完成組合。安格爾的習作從單獨的人物細節到群體的部署都有【圖 5-3】，從習作的數量來看，他無疑是畫家中的佼佼者，例如〈荷馬成聖〉（*L'Apothéose d'Homère*）的習作數量便超過三百幅；〈黃金時代〉（*L'Age d'or*）更是多達五百幅以上。細節習作的數量，對應出完成畫作的困難度。在一張寫於 1821 年的紙條中，安格爾便曾抱怨自己要完成「組裝」（*assemblage*）所遭遇到的麻煩：「結合這些美麗的成果太

p.81-98.

³⁰⁸ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.197.

³⁰⁹ 貢布里希（E·H· Gombrich）著，雨云譯。《藝術的故事》（*The Story of Art*）。台北市：聯經，1997。頁 511。

耗時了」³¹⁰。藝評家泰奧菲爾·西韋斯特（Théophile Silvestre, 1823-1876）曾如此評論安格爾的作法：

暗地裡將自然與人工的特徵相混合……。我在此能看見他被圖片環繞的焦躁，……無法從其中脫身、他轉身再轉身、在這裡或那裡採用一種姿態，一個頭顱、一條臂膀、一隻手、一個人物、一群群眾；放了一個人物、再放另放一個、又放另一個；替換第一個、第二個、第三個、第四個，依此類推，就像執棋者操縱著國王、皇后、騎士、士兵或主教一樣。³¹¹

西韋斯特對安格爾具有敵意卻又有洞察力的批評，在阿哈斯看來有著重要的歷史意義。他認為西韋斯特將繪畫表面與棋盤格相對照，意在凸顯安格爾在組裝細節時所展現的強迫性傾向，暗示畫作顯現出畫家個性強烈投入的痕跡。這些痕跡被同時代人所察知，並且在某些異常精細的細節中顯露出來。對西韋斯特而言，安格爾所遭遇的困難，無疑是因為他自願承受個人創作衝動與古典規則和古典做法之間的矛盾，就像安格爾於 1821 年自己所提到的體悟：「我發現自己在衡量更令我感動的偉大與完美時，已經體認到它那令人絕望的優勢，我所毀壞的比我所創作的還要多。」³¹²對此，阿哈斯透過托瑪·庫蒂爾（Thomas Couture, 1815-1879）更大規模也更極端的例子，來證明畫家的個人性格可能帶來的災難性結果。

庫蒂爾的〈1792 年的自願入伍者〉（L'Enrolement des volontaires de 1792）【圖 5-4】是個難產的官方計畫，伴隨這個可悲案例的是大量未能組合完成的預備習作與繪畫研究，有些甚至本身就能自成為一幅畫作。事實上，庫蒂爾的藝術成就在於草圖之上，其草圖美學對於第二帝國時期的法國繪畫之轉變有著一定的作用。³¹³ 藝術史學家博伊姆將庫蒂爾歸類於「努力調和前衛與保守」的畫家，他認為這些畫家的痛苦與混亂來自於「妥協」（compromise），因為妥協

³¹⁰ 阿哈斯轉引自 Henri Delaborde. *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Brionne : Gérard Monfort, 1984. p.96.

³¹¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.198. 阿哈斯轉引自 Théophile Silverstre. *Les Artistes français*. Paris: G. Crès et Cie, 1926. II. p.32.

³¹² Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.198. 阿哈斯轉引自 Henri Delaborde. *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*. p.96.

³¹³ Albert Boime. *The Academy & French Painting in the Nine tenth Century*. p.55、p.165.

意味著過去的優先事項與當前的要求之間的衝突。³¹⁴庫蒂爾終究未能完成這些局部草圖的組裝，他年輕的學生馬奈，在看到庫蒂爾所面臨的衝突之後，決心在自己的畫作中完成庫蒂爾的未竟之志。但他的方式並不是妥協，而是一種真實的理論探索與物質的冒險。³¹⁵庫蒂爾的例子一方面顯現出他的性格太過強硬且野心過大，另一方面，其所面臨的衝突與處境亦揭示了一個正處於消逝過程的系統之枯竭，此系統到了十九世紀僅能生存在學院派「學究」（*pédants*）畫家的冰冷的剪接之中。³¹⁶

學院派組合細節的做法是由能夠區分和細節化的部分所組成，可以說是繪畫構圖與畫作本身之精確構想的極端體現。阿哈斯認為如果要理解這些表述的連貫之重要性與細節在其中的論證性地位，就必須回到此一傳統的源頭。那就是 1435 年，阿爾貝蒂在《論繪畫》中所強調的「構圖」。

貳、 德·皮勒與機器論

如本文在第三章所提到的，阿爾貝蒂認為構圖應該被視為不同部分的漸進嵌合，他提出色彩的表面構成人物的肢體；肢體構成了身體，身體的組合則構成了「史詩畫」。阿哈斯進一步指出由於構圖本身在畫作中與「區域」

（*circonscription*）以及「光線的接收」（*réception des lumières*）的關聯之原則經常被充實與豐富，使得從最開始就作用於再現之部署的模式，也就是「上古修辭、其部分與演說期間」，越來越清晰地展現出來。就「繪畫等同於修辭」

（*Ut retorica pictura*）而言，包含：「發明、構圖、部署、表達、『服裝』或禮儀」（*invention, composition, disposition, expression, “costume” ou decorum*），以及「素描與色彩」（*dessin et coloris*）等等。這些繪畫裡的各個部分，貫穿整

³¹⁴ Albert Boime. “Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-Century France”. *Art Bulletin*. March 1969. p.48.

³¹⁵ 關於 Thomas Couture 所面臨的矛盾，請參見 Michael Fried. “Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th Century French painting”. *Artforum*. June 1970. p.36-46, 特別是 p.41-44.或見網頁資料：<https://www.artforum.com/print/197006/thomas-couture-and-the-theatricalization-of-action-in-19th-century-painting-36392>。2021.04.12 瀏覽。

³¹⁶ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.198.

個繪畫史，只是名稱與數量可能有所變化。³¹⁷在這長遠的歷史中，阿哈斯認為德·皮勒（Roger de Piles, 1635-1709）的觀點值得特別關注。

德·皮勒在 1708 年完成的〈畫家的天平〉（*Balance des peintres*）中，為了方便給予每幅畫作特定的評語，以及在學術上對其作者進行分類，將過去與當時著名畫家的畫作分解成幾個「部分」，包含：構圖、素描、色彩以及表達等。³¹⁸對德·皮勒而言，色彩是視覺現實的一個重要面向，它也是繪畫的重要組成部分，是繪畫的靈魂。他說：「作為一名藝術家，我更喜歡拉斐爾，但作為畫家，提香更偉大。」³¹⁹在法國十七世紀末激烈的色彩論戰中，德·皮勒起身對抗只重視素描的保守學院派成員，為魯本斯的藝術與色彩使用做辯護，成為「魯本斯式」（*rubéniste*）理論者中的領導者。³²⁰這也是阿哈斯認為德·皮勒值得特別關注的原因，他除了是善用色彩的畫家、法國十七世紀末繪畫理論色彩之爭的魯本斯派領袖，也是一位優秀並且關注繪畫效果的鑑賞家。

〈畫家的天平〉顯現了十九世紀所看到組裝形式，不再僅僅是學院派一成不變的傳統方式。這一點可以從以下的事件得到證實：對於瓦倫丁·德·布洛涅

³¹⁷ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.199-200. 關於阿爾貝蒂之「史詩畫」與其「構圖」如何從修辭學衍生出組織模型，精確的轉移到繪畫的概念，參閱本文第三章。

³¹⁸ 在德·彼勒的分析表中，可以發現畫家分別在每個組項得到 0 至 19 分，20 分是滿分。德·彼勒給了同時代的巴洛克大師高分：魯本斯得到總分 65 分，凡·戴克 55 分，甚至給了他認為缺乏古典的端正與理想化（*idealization*）的林布蘭 50 分。從中可以看出德·皮勒對藝術作品的形狀和顏色的興趣，將其自身與費利比安·普桑和夏爾·勒·布朗（Charles Le Brun, 1619-1690）等古典理論家劃分開來。普桑等古典論者認為繪畫與詩歌相似，是以敘述故事為主要目的，忽視兩者之間的差異，強調畫家對繪畫主題統一性的關注，而不是物件、形式和色彩的統一。這些繪畫形式的面向僅被普桑等人視為畫家手藝的一部分，不如再現主題的適當性和清晰度來得重要，受過適當訓練的畫家應該在開始作畫之前，便專注於主題的適切性。相較之下，德·皮勒斯認為，主題的適切性與清晰性只是畫家準備的面向之一，繪畫作品應該也要被視為一個視覺形象，一種令人愉悅的自然幻覺。繪畫最終不是為了說服理解，而是為了欺騙眼睛。一件視覺藝術作品應該立即且自發地被感知為一個物理性的整體。David K. Holt. "An Example for Art-Critical Instruction : Roger De Piles". *Journal of Aesthetic Education*. Vol.28. No2 .summer, 1994. p.95-98; Thomas Puttfarcken. *Roger De Piles's Theory of Art*. New Haven: Yale University Press, 1985. p.45; Roger De Piles. "The Principles of Painting". *Literary Sources of Art History*. Ed. Elizabeth Gilmore Holt. Princeton: Princeton University Press, 1947. p.411.

³¹⁹ Frank Pentland Chambers. *The History of Taste: Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*. New York: Columbia University Press, 1932. p.109.

³²⁰ 例如德·皮勒認為魯本斯的〈該死之人的墜落〉（*Fall of the Damned*）因素描、顏色，以及大量光線與陰影的技巧使用而熠熠生輝；在其 1699 年的《畫家傳記》（*Abridgement of the Lives of Painters*）中，則批評普桑因為「看太多古董，以至於他畫作往往看起來就像石頭本身，缺乏人類的東西。」關於德·皮勒魯本斯的看法參閱 Jakob Rosenberg. *On Quality in Art*. Princeton: Princeton University Press, 1964. p.109. 關於他對普桑的批評見 L. Venturi. *History of Art Criticism*. New York: E. P. Sutton, 1936. p.131.

(Valentin de Boulogne, 1591-1632) 的〈聖普羅賽斯與聖馬爾蒂尼安的殉道〉(Le Martyre des saints Procès et Martinien) 【圖 5-5】與普桑的〈聖伊拉斯莫的殉道〉(Le Martyre de saint Erasme) 【圖 5-6】在 1629 年的羅馬所引發得廣大比較與爭論，歷史學家約阿希姆·馮·桑德拉爾 (Joachim von Sandrart, 1606-1688) 總結各方討論之後，根據這二件畫作在不同部份的成功之處做出以下的評論：瓦倫丁以忠於自然、力量、用色的突出與色彩的和諧方面表現最佳；而普桑則以激情、情感與構圖取勝。³²¹

為了說明畫作各個部分的佈局，也就是構成畫作局部的「部署」，德·皮勒將畫作比喻為「機器」，並發展出一個非常清楚的繪畫及其組裝的概念。事實上德·皮勒並未發明「機器」一詞，他對「機器」的看法，出自他於 1668 年翻譯查爾斯—阿爾方斯·杜·弗雷斯諾 (Charles-Alphonse Du Fresnoy, 1611 - 1665) 的《造形藝術》(De arte grafica) 時所添加的評論。杜·弗雷斯諾在書中寫道：「我首先找到一塊空白的畫布，在其中需放置我們整部畫作的機器 (可以這麼說)」³²²對此，德·彼勒評論道：

作者使用機器一詞是有理由的。機器正是藉由正確組裝諸多零件，來產生相同的效果。畫作的部署，無非也是許多部分的組成，我們必須考慮到其一致性與準確性，才能產生美麗的效果。³²³

阿哈斯認為德·皮勒的機器論，在模仿的古典思想中，揭露了細節的相關問題：這個組裝過程的重要性，首先在於它意味著「畫作的機器」(machine du tableau) 與畫作之「機械性」(machinerie) 的決定性差異：繪畫的「機械性」意味著次級的、物質的層面，「畫作機器」則相反，它指的是畫家所構思與「部署」的智識性操作，即對於畫作中的「碎片」之安排。因此，繪畫機器是一個「整體」的概念，它是畫家行動中最具精神性的層面，畫作整體的佈局

³²¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.200 ; 關於這二件作品的比較在 1629 年的羅馬所激發的廣大爭論，參閱 *Valentin et les caravagesques français*. Paris. Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1974. p. 125.

³²² 阿哈斯並未寫明出處，英文版可參見 C. A. Du Fresnoy, *De Arte Graphica. The Art of Painting, by C. A. Du Fresnoy, With Remarks*, London: J. Heptinstall, 1695. p.12

³²³ Charles-Alphonse Du Fresnoy. *De Arte Graphica*. Ed.and tran. Christopher Allen, Yasmin Haskell, and Frances Muecke. Genève: Libraire Droz, 2005. p.248.

只有畫家自己才能夠理解。「機器」一詞因此包含著雙重含義：它既指稱畫作自身，也指稱繪畫操作的整體結果（即繪畫效果的產生）。阿哈斯認為德·彼勒在此開啟龐大論辯的大門：「畫作機器如果作為部署，需非常關注各個零組件及組裝過程；如果作為一種產物，就不必要考慮其零組件」。這也揭示了何謂「機械性」：繪畫要被視為一部機器，其零件彼此間必須相互配合，以產生整體一致的效果，如果將之分開來看，觀者只會發現工匠的手，以及其所有心力都投注在零件的一致協調與組合的準確性上。在阿哈斯看來，這正是繪畫細節的古典辯證之核心。它揭示了掌握與佈局（選擇與組合）對於畫作的機器運作至關重要，對德·皮勒而言，這甚至是藝術中最具「精神性」（*spirituelle*）的層面。但是，就畫作其本身而言，機器的各個部分揭示出一種「手法」（*artifice*），其「手法」只應留給「行家」（*connaisseurs*）。換句話說，細節揭示了操作「機器」的「機械性」。阿哈斯指出，我們可以從中同時理解到古典的審慎以及對操作手法的極端重視，他總結道：

對於古典思想而言，正如德·皮勒所表達的那樣，繪畫是一種再現的「操作」、一種組合的工作、一種機械性的再現，但這僅應被視為「再現」：因此，鑑於此觀點，並考慮到詞彙的雙重含義，機器最終是畫作，而畫作最終是再現（操作）的表徵。³²⁴

細節在此觀點下，不可避免的凝聚畫作的再現過程，因為它「既是一種操作（剪裁人物與繪畫表面），又是這種操作的結果，是它所屬之整體（人物或畫作）的部份再現」。也就是說，「細節在畫作中清楚表明了畫作本身基礎的再現活動；就畫作『模仿自然』而言，細節就是繪畫再現模仿過程的徽志」。³²⁵

這也意味著古典繪畫中的細節與繪畫的再現息息相關，阿哈斯也再次間接證明自己以細節來闡述古典繪畫史的有效性。同時細節在「畫作—機器」之雙重含義的觀點之下，象徵著它凝聚了畫作再現的過程，它既是一種操作，也是這種操作的結果。

³²⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.202.

³²⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.202.

第二節 「細節—徽志」與景框

細節在「畫作—機器」的概念下，揭示出繪畫基礎的再現活動，成為再現模仿過程的徽志。阿哈斯透過幾種畫家的不同「手法」，證明細節如何象徵古典繪畫再現模仿的過程與結果。這涉及到畫家「搓破」畫作這一扇不對著現實世界開啟的「窗」（fenêtre）的方式。

關於「徽志」一詞，阿哈斯分別就其詞源與歷史意義來進行理解：所謂「徽志」（希臘文為 l'emblème），就是「把一個部分或元素放在另一個之上」。再現的徽志或部屬的規則，則根據的是安德烈亞·阿爾恰托（André Alciat, 1492-1550）在其著作《徽志集》（*Emblemata*）所集合的徽志的形式，這種方式一直在整個歐洲持續發展到十七世紀。而「細節—徽志」所表明的「畫作本身基礎的再現活動」，也就是古典繪畫再現模仿的過程與結果，則呈現於「景框」（cadrage）之中。³²⁶

透視並不僅僅是消失點與視平線的問題，它同時意味著確定一個景框。阿爾貝蒂在《論繪畫》中，將畫作的景框形容成一扇「窗」，用以確定作畫的地方，他說：「在要作畫的地方，我會畫出一個我所需要之大小的四角形，對我而言，它是一扇開啟的窗，通過它可以審視『史詩畫』。」³²⁷阿哈斯認為景框決定了繪畫的獨立性，透過窗口，觀看成為對「史詩畫」的「審視」

（contempler）。³²⁸也就是說，觀看並不是由阿爾貝蒂所稱的「窗戶」出發，而是從他所說的「四角形」出發。從窗戶出發，是為了審視「史詩畫」，而繪畫的構圖之道就在於此。

³²⁶ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.202.

³²⁷ Eugène Delacroix. *Journal*. 1^{er} septembre 1859.

³²⁸ 「contempler」一詞讓阿哈斯十分著迷，因為它暗藏著極其嚴謹的邏輯：其中包含了「temple」，一座「廟」。我們審視的「廟宇」，就好像古羅馬的腸卜師（古羅馬根據祭神犧牲的腸子占卜吉凶的祭司）用手杖朝天畫出的正方形或長方形的格子，當群鷹飛過，根據其飛行方向、數量和速度，做出各種詮釋。人類確定某個區域的觀念從天上，再轉到地面的廟宇，隨後又進入畫面，此觀念不同於寫實（十五世紀尚未有寫實主義）。繪畫對於十五世紀的人而言，只是創造了一座「廟宇」，從中「審視」畫面，即繪畫在「廟宇」中「言說」和「思考」。畫家正是在這個景框裡營造透視。Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.63-64。

這就意味著這扇窗並不是為外在世界打開，古典模仿繪畫開啟這扇「窗」的目的，無疑是為了要消除牆壁、畫板或畫布這些表面支撐物給人的印象，以營造一個句法空間。³²⁹它並不像攝影的取景一樣，滿足於擷取外在現實的一個細節來呈現。如同德拉克羅瓦在此議題上，將攝影與繪畫相互比較時所提到的：

當一位攝影師選取一個鏡頭時，你永遠只看到一個整體所切割出的局部：畫面的邊緣和中心一樣有趣，你無法僅藉由一個似乎隨機選取的局部來猜想一個整體。配件和主體一樣重要。³³⁰

阿爾貝蒂的窗是一個空間的再現，就像同弗里德里希在〈工作室的右邊窗戶〉（*La Fenêtre droite de l'atelier*）【圖 5-7】的畫面邊緣，透過右下方窗戶的鏡面顯現其視角所看到的細節一樣，這畫作裡的「窗」給出一個表面結構，它就如同畫作所再現的空間，都是一個空間的再現。

從阿爾貝蒂的「窗」到弗里德里希的「窗」，阿哈斯希望凸顯出繪畫所再現的空間並一個現實世界的局部，它是構成一個人物、一個世界表徵的模型（不僅僅是繪畫的再現）。因為繪畫並不能確切再現一個所謂的現實，它所再現的是一個已經被建構並構成的世界之現實本身，無論是自然的現實，或是文化與歷史的現實。³³¹

對此阿哈斯進一步透過十五世紀與十七世紀畫家的不同手法，證實在模仿繪畫的歷史中，畫家如何運用細節來表現出他們對於這種情況的認知。從中可以發現，這些細節往往在表徵的邊界上，挑戰著景框的侷限。

壹、喚起場域中的不可見

康拉德·威茲（Konrad Witz, 1400-1445）在〈樞機主教德米斯的聖母瞻禮〉（*Présentation du cardinal de Mies à la Vierge*）【圖 5-8】的左方邊緣，畫了

³²⁹ 關於句法空間，參見 Hubert Damisch 著。《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》。頁 125-175。

³³⁰ Eugène Delacroix. *Journal*. 1^{er} septembre 1859.

³³¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.202-203.

一雙拿著紅衣主教（捐贈者）帽子的手，這個細節明顯是由一個次要人物的局部所呈現，但人體的主要部分在畫框的範圍之外，顯現出些許的幽默感。威茲在〈安妮與約阿希姆在金門的會面〉（*La Rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte dorée*）【圖 5-9】則表現了另外一種特別的手法，原有的幽默感不復存在：在畫面的右下角邊緣，可發現一個看不見實體且輪廓不明的暗影，它彷彿逐漸朝背景與畫中的兩位人物靠近，與此呼應的是左方邊緣朝向觀眾突出且同樣難以識別的樑木。阿哈斯認為隱沒於畫中空間的暗影，給觀者帶來特別強烈的印象，因為它不具任何肖像的價值，只是反應出畫家剪裁的操作，它「喚起場域中的不可見，指出該場域構成的任意性。」³³²威茲作為歐洲繪畫第一位重要的風景畫家，這些細節具有重要的意義，它們在傳統主義的畫作中，以非常個人的方式顯現出創新。但阿哈斯認為這並不意味著威茲畫作中的這些邊緣細節有什麼明確的理論，更應該說是「它們所暗示的理論效果是由它們在圖像邊緣以及邊框，邊距，框架等概念上所引用的手法而精確地產生」。³³³

阿哈斯進一步提到在同一時期的一些義大利畫家身上，也可以發現他們透過不同手法的精心設計，顯現出對於這種繪畫的不可見性之關注。例如弗拉·安傑利柯（*Fra Angelico, 1395-1455*）在科托納（*Cortona*）與聖馬可修道院（*Convent of San Marco*）二樓的〈聖告〉（*L'Annonciation*），分別以十分隱密與相對明確的手法，將非常神學的「域外」（*hors-champ*）引入畫面之中。³³⁴雖然阿哈斯並未對此提供進一步的說明，但在他的其他著作中卻有諸多的闡述。為了更明確阿哈斯的說法，筆者在此做個簡要的描述。

聖馬可修道院的〈聖告〉【圖 5-10】位於通往二樓臥室的樓梯頂端。在這個俗家信徒也能去到的地方，安傑利科模仿壁面石頭的顏色，將景框畫成了灰色。靠近一點便會看到灰色的景框與壁面左端鄰近的臂柱顏色一樣，且進一步會發現〈聖告〉畫面裡的走廊方向，完全對應於聖馬可修道院走廊實際的情況，它指明了：向左，去各自的修習室；向右，去長廊。這種場域中的不可見在科托納的〈聖告〉【圖 5-11】以不同的方式顯現。阿哈斯透過畫面上所顯現

³³² Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.205.

³³³ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.206.

³³⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.206.

的天使與聖母的對話指出：廊柱代表著肉眼不可見的耶穌，也就是說廊柱是耶穌「道成肉身」（Incarnation）的象徵。阿哈斯的判斷是依據畫面寫出的天使與聖母的對話，他指出天使的話從左至右，而聖母的話則相反，是從右到左，反向朝外，如果不把它翻轉過來就完全無法閱讀。其中「主的婢女在此，願照你的話成就於我。」這句聖母經典回答中的「願照……成就於我」（*fiat mihi secundum*）不見蹤跡。使上帝化為肉身的「*fiat*」消失不見，一開始很容易讓人誤以為是隱藏在廊柱後面，但仔細看可以發現天使對聖母所說的頌詞卻是完整的，這就代表廊柱並不會遮住他們所說的話，因此「*fiat mihi secundum*」並非被擋在廊柱後面，而是這句話就是廊柱本身。阿哈斯認為這樣的結論其實不足為奇，常言說「基督就是廊柱」，廊柱本身就是耶穌最傳統的象徵。廊柱代表的是已然臨世的上帝，就像基督教聖人雅各·德·沃拉吉那（Jacques de Voragine, 1228-1298）所說的：「天神報喜之地，祂已經無形地存在」。³³⁵

最後一位畫家則是以更系統性的手法引入。在阿雷佐聖弗朗西斯科教堂的系列壁畫〈十字架的故事〉（*L'Histoire de la Croix*）中，皮耶羅·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca, 1415-1492）在其中的〈霍斯勞的戰役〉（*La Bataille de Chosroès*）【圖 5-12、5-13】畫面下方最左邊，擷取了一顆斷裂的頭顱。根據阿哈斯的研究結果，這顆頭顱是以三重疊加的方式被表達：首先這是一顆被砍了二次的頭顱，一次是在戰鬥中被劍砍下，另一次是被畫家與其切分所砍；另一方面，這顆頭顱已被部分研究認為是畫家的「理論」簽名。阿哈斯認為畫家將一個身體在範圍之外的頭顱放入範圍內，顯現出其概念與阿爾貝蒂相反，畫家企圖以不同角度帶來歷史的可見性與可讀性：這顆頭顱是個矛盾的告誡者，畫家利用對繪畫範圍的剪裁，以其自身傳遞一道無聲、死亡而失明的視線，迎接觀者進入教堂，以純粹人類的角度確認歷史天意的不可見性。

貳、 欺眼法與畫中畫

另一種手法出現於不到兩個世紀後的羅馬。阿哈斯所舉的例子是塞科·德爾·卡拉瓦喬（Cecco del Caravaggio, 1589-1620）在其〈泉水旁的愛神〉

³³⁵ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.49-64. 關於安傑利柯的《聖告》，可參閱 Daniel Arasse. *L'Annonciation Italienne: Une Histoire de Perspective*. Paris : Éditions Hazan, 1999. p.130-142.

(L'Amour à la fontaine) 【圖 5-14】中，以當時的手法重新運用了圖像邊緣之細節，使畫作裡的繪畫結構產生意義的效果。卡拉瓦喬在〈泉水旁的愛神〉的實體畫作中，虛構了一幅表現繪畫主題的畫作。這幅假的畫布幾乎佔據了整個畫面，但畫作的上方與右方卻顯現出一道投射了假畫布之陰影的牆面。佈局的原則顯然是當時流行的欺眼法，線索就是覆蓋在假畫布右上角的帷幔；帷幔是欺眼法常見的使用工具，因為它「先於」(en avant)理想的表徵平面，有助於突出其在場的效果。卡拉瓦喬在《泉水旁的愛神》所運用的手法在以下二個面向上可以說是獨一無二的：首先，它顛倒了欺眼法的繪畫對象與效果的支撐面的固有關係：假畫布幾乎佔據了真畫布的整個表面，欺眼法的效果反而不是那麼明顯；其次，欺眼法的效果是針對繪畫對象本身，而不是外在的客體，因此這種部署產生了「鏡淵藝術」(art en abyme)的效果(畫中有畫)，它是一種以自己為對象的繪畫藝術。「畫中畫」在此實際所表現的意義就如同錯視法，它甚至還顯現示出了作品中的場景。³³⁶

這就是〈泉水旁的愛神〉的作用，其作法既複雜又精確。阿哈斯指出右下角的邊緣，一個細節使這個部署再次發揮作用，並以一種原創的方式闡述其邏輯。阿哈斯指的是假畫布中一支從邱比特箭袋中落下的箭，它被畫出了假畫布的輪廓範圍之外，產生了在「在兩幅畫作上」(sur deux tableaux)將兩者分開的作用。假畫布輪廓外的非資訊性範圍成為其邊緣，並在完整的意義上成為它的邊。這個邊建立了一個空間，而這個空間的作用是為了在其範圍中指出陳述的存在。也就是說這支箭確實是以欺眼法展現，但是它在畫作內部、「畫中畫」的邊緣上發揮作用，它的作用在於顯現出「邊」，而這個作用使其成為畫作整體(〈泉水旁的愛神〉)之陳述的陳述，成為再現的表徵，成為徽志。

基於這種「自反的」(reflexive)情況，阿哈斯認為〈泉水旁的愛神〉之確切標題應該是〈畫作中的泉水旁的愛神〉(L'Amour à la fontaine sur un tableau)，雖然它很少被這樣稱呼，但這個名稱表明了「畫中畫」的操作，它

³³⁶ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.209-211.關於畫中畫的部分，可參閱 André Chastel. "Le tableau dans le tableau". *Fables, Formes, Figures*. II. Paris : Flammarion, 1978. II. p.75.

指名了「作品中的場景」，這個場景利用取景、剪裁、邊緣、輪廓與邊沿的概念，使畫作成為一個符號顯現。³³⁷

畫作作為「符號」顯現的並非畫作所再現的世界，而是所有畫作的再現操作自身。如此一來，毫無疑問卡拉瓦喬的欺眼法與畫中畫的操作手法，就如同威茲的「框外」與安傑利科「域外」所暗示的不可見性一樣，有了理論的價值。

第三節 部署的理論原則與細節

一旦將畫作視為一種符號，便意味著要理解的是再現操作的自身。在此基礎上，阿哈斯最終以表明這些剪裁與重組的手法所依據的理論原則，作為其論述古典繪畫之〈部署〉的總結。所謂的「部署」，依據傅柯的說法，它指的是一種形式，是在給定的歷史時刻下的一整套關於可說與未被說的話語關係網絡之形成。它回應某個迫切性，因此具有主導性的策略功能；它是一種權力的遊戲，理性而具體地介入各種權力關係，一方面促使其朝特定方向發展，另一方面則遏制它，穩定它並加以利用，因此必然與特定的知識侷限，以及特定的知識類型相關聯。³³⁸

在分析阿哈斯如何將古典繪畫的部署理論性的勾勒出來之前，筆者認為必須先指出阿哈斯的概述極為精鍊，涉及許多術語卻沒有進一步的解釋。這或許是因為《細節》原本的定位就是一部「繪畫史」（儘管它的形式與內容都不是一般認知中的繪畫史）。然而，筆者認為這一部分不僅僅是阿哈斯對於「部署」所做的總結，更是他銜接後續論述「悖論」與「私密性」的中介，對於理解阿哈斯的闡述策略至關重要，因此需要將其展開以獲得全面而完整的理解。

³³⁷ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.208-209.

³³⁸ Michel Foucault. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. ed. C. Gordon. New York: Pantheon Books, 1980. p.194-196.

事實上，阿哈斯的論述恰恰可以透過逐步分析與闡釋其所提到的術語來進行邏輯性的認識。

壹、 節奏化的手法

阿哈斯認為繪畫再現的剪裁與重組之操作，可以透過「節奏性」(rhythm)一詞來描述。其引用出自埃米爾·本維尼斯特(Émile Benveniste, 1902-1976)在《普通語言學問題》(*Problems in General Linguistics*)中，論述「節奏性」在語言表達中的概念時所提到的內容。本維尼斯特認為動作與手勢心理學的任務，可以說是針對表達它們的語詞與它們所表達的心理現象、語詞中的含義，以及它們所喚醒的心理聯繫進行平行研究。無論是對群體還是個人而言，「節奏性」都是其中一種區分人類行為的方式，因為我們可以意會到節奏的長短與次數，即便是將其投射到人以外的事物與事件中，也無損我們對它的這種理解。而這種「人與自然在時間上的巨大統一，與其間隔與重複」，使「節奏性」這個源自希臘文的拉丁語詞，在現代西方思想的詞彙中泛化。³³⁹在此基礎上，阿哈斯指出繪畫再現的手法，使其組織的所有再現之操作成形，因此繪畫再現的手法，就是表面的手法。這種手法是以「『節奏化』現實的連續與外觀的流動，來區分它們、賦予它們輪廓和形狀，使它們成為符號的載體」³⁴⁰。關於這種「節奏化」的手法所依據之模式與原則，阿哈斯認為必須追溯至1435年，阿爾貝蒂在《論繪畫》中所提出的透視原理與「史詩畫」的建構方法。

貳、 切分的工具與方法：「面紗」與「間隔」

阿哈斯已透過畫家的「手法」驗證了在整個模仿繪畫的歷史裡，畫家們如何運用細節凸顯出他們對於「窗」這個再現空間的認知——它是構成一個人物或世界的模型。這些細節在表徵的邊界，顯示出古典再現空間之「合法性」的任意性。而這個合法性之任意性的來源即透視法則；自然要在畫作中「合法

³³⁹ Emile Benveniste. *problems in General Linguistics*, Coral Gables: University of Miami Press, 1971. p. 281.

³⁴⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.209.

地」再現，就必須接受透視網格與其棋盤的剪裁與重組，它體現於「面紗」（voile）的使用上。

「面紗」是阿爾貝蒂用來指稱透視時置於眼睛和再現的對象之間，用以確立再現對象再現於邊緣與表面之位置的媒介物，它可以隨個人喜好與需求選擇顏色，以及增加網格的數量。透視法就像透過這編織精細而透明的薄紗看東西，物體的每一個點都向我們的眼睛投射一道穿過紗幔或窗口的光線，如果我們在畫布或牆壁上畫上所有的交叉點，就能用透視法再現自然。模仿一件不會持續呈現相同外觀的東西很不容易，隨著距離和中心位置的改變，面紗在觀察的過程中將非常受用，因為它總是展現著不變的平面，讓畫家能夠輕易勾勒出輪廓與表面的界線。³⁴¹

畫家以「面紗」作為工具，透過其網狀結構來進行分類與定位，規定了事物的範圍。如同阿哈斯引用阿爾貝蒂的話提到：

在平行線上你將會看到，一邊是額頭，一邊是鼻子，另一邊是臉頰，一部份在下巴以下，這樣一來，每一個事物都被安排在其位置上，在你的畫板或牆上被它們自身的平行線分割的相同位置上，你能立即把所有事物放在它們相對應的點上。³⁴²

這種切分的活動不僅建構了自然世界的再現，它亦建構了「歷史畫」這古典繪畫中最高等級的類型，而其基本的手段是「間隔」（intervalle），也就是阿爾貝蒂在繪畫中所要求的「真空」³⁴³。間隔透過分離人物，使敘事清晰，在某些示例中，它給予繪畫無法再現的東西形象。而這個繪畫無法再現的東西，即是「歷史」（histoire）變化的瞬間。³⁴⁴對於這種間隔人物使敘事清晰，並再現「歷史」變化之瞬間的表徵，馬杭將之稱為「繪畫的純句法」（syntaxe pure du tableau）。

³⁴¹ Leon Battista Alberti. *On Painting*. p.68-69.

³⁴² Battista Alberti. *On Painting*. p.69.

³⁴³ 參閱本文第三章第三節。

³⁴⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.210.

參、 繪畫的純句法

「繪畫的純句法」一詞出自馬杭在《毀滅繪畫》（*Détruire la peinture*）論述普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）的畫作〈以色列人在沙漠中撿拾嗎哪〉（*La Manne*）【圖 5-15】時，所提出的用語。馬杭認為普桑的〈以色列人在沙漠中撿拾嗎哪〉適切地構成了一個圖像的文本，顯現出其所訴說之「史詩畫」的「符號性的」（symbolic）價值，並指明了寫作和語法的問題。³⁴⁵

繪畫表現敘事之變化的方法，與音樂用音符、文學用字母不同，它是以間隔的方式表現符號以及人物及其比喻之所在。繪畫透過對立或對比的方式，連接畫作中的組合與空間。而表現、人物和人群之間の間隔，某種程度而言是時間與空間的，這顯示出再現的空間以一種有序的或模式化的時間方式來再現人物。以〈以色列人在沙漠中撿拾嗎哪〉為例，其前景是一個變化的場域，表現前後時刻的對比：第一個時刻是左側這群組，第二的時刻是右側這群組，兩者之間的對比則以中心的空白區域標示。普桑在這個空白區域，以摩西/亞倫（*Moses/Aaron*）的雙重身影為中心，標示兩組之間的聯繫，其特點是型態對比鮮明：左側群的成員站立雙臂舉起，右側群的人物則是跪姿手臂下垂。另一方面，就這幅畫背景裡的風景與空間而言，左邊的巨石和弧形的光輝，與右邊的樹木成堆的暗影之間也形成了鮮明的對比，而這次在中間空白空間標示出二邊對比的是天空。³⁴⁶

馬杭提到普桑一方面以間隔，讓遵守上帝旨意的人與貪婪的人相對應、也讓懂得感謝的人與明顯受苦的人相對應，這種「語意」（semantic）的安排，使我們能夠在〈以色列人在沙漠中撿拾嗎哪〉的風景（空間）中發現意義。另一方面，風景所使用的巨石與弧形是十七世紀風景畫中經常出現的特徵，普桑將此特徵與暗黑的森林對比，藉以強調上帝的榮耀。馬杭認為這二種繪畫建構再現空間的方式結合在一起，就會出現一定的感知深度，從而使我們能夠掌握

³⁴⁵ Louis Marin. *To Destroy Painting*, trans. Mette Hjort. Chicago : The University of Chicago Press, 1995. p.74-78.

³⁴⁶ Louis Marin. *To Destroy Painting*. p.76-77.

「在間隔人物的系統中體現的句法，以及言說與視覺軌跡的順序」³⁴⁷，這也就是所謂的「繪畫的純句法」。

肆、 圖像的言說

在此基礎上，阿哈斯指出畫家所再現的歷史世界，在敘事之中已經組織，當敘事時間的空間化結束時，歷史世界就成了「史詩畫」。³⁴⁸在這種間隔、構圖與人物分割安排所構成之「繪畫的純句法」末端，人物的細節會指明並具體化「圖像的言說」（discours de l'image）。阿哈斯以達文西的描述為例【圖 5-16】，說明圖像如何自己「說話」：

你要讓敗者臉色蒼白，讓他們的眉毛在連線處抬起；讓上方的皮膚充滿痛苦的摺痕；讓鼻子兩側有幾條皺紋，從鼻孔至眼角呈弧形上升。鼻孔上揚（這就是形成這些皺褶的原因）而拱起的嘴唇顯露上排牙齒；下顎張開以發出痛苦的叫聲。³⁴⁹

這段精確描述的文字，足以顯示對人物特徵進行表達性的細分之重要性，它明確地顯示出繪畫「美麗的沈默」（belle muette），如何透過對於細節的精確計算來讓人「聽見」（entendre）。繪畫所具有的說服力或情感力量，便來自於它讓人們看到言語所述與知識所涉及之物，這是繪畫和語言不同之處，也是繪畫理論的一個主旨。³⁵⁰

伍、 語言所設的陷阱

就這一點來看，阿哈斯強調繪畫中所謂的「語言實例」（l'instance langagière），其基礎不僅是簡單的比較，或是古典文化中語言與修辭概念的支配，還包含了伊夫·博內弗伊（Yves Bonnefoy, 1923-2016）所稱的人物的輪廓是「語言所設的陷阱」（un piège tendu par le langage）。依據皮孔的觀點，在馬奈之前，每一個圖像，都是取自儲存於一個世界、一種想像，以及一種知識

³⁴⁷ Louis Marin, *To Destroy Painting*. p.78.

³⁴⁸ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.210.

³⁴⁹ Léonard de Vinci. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. I. p.303.

³⁵⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.211.

中的所有值得再現的東西。畫作就像是從布料上剪下來的，取自文字；而圖像會接連不斷地出現，就像「在世界的散文中切出了一扇窗口」（*découpe un fenêtre dans la prose du monde*）。每一幅畫作都會經由所有可能組合之確認，來加強世界與其再現之間的聯繫。但在馬奈看來，「圖像的絕對存在」會破壞這個框架，因為每幅畫作都能以其自身再次成為一幅完整的繪畫。這自然會讓人產生一種繪畫的描述不再能夠依賴於傳統的公式，而是每次要創發一種語言來讓作品自己說話的直覺。果真如此，那就這意味著畫家每次都冒著更高的風險來達到圖形化的極限，這就是博內弗伊所謂的「語言所設的陷阱」，而這個陷阱指的是「人物的輪廓」（*le contour des figures*）。³⁵¹

阿哈斯認為「語言所設的陷阱」就是西方的再現。就像德拉克羅瓦將自然當成他的「字典」（*dictionnaire*），或普桑更簡單明瞭的說：「如同二十四個字母被用以組成我們的語句，表達我們的思想一樣，人體的輪廓亦被用來表達靈魂的各種激情，使心中之物外顯。」³⁵²人物細節與語言字母的對應，說明了古典細節何以成為畫作的徽志，以及繪畫所再現之人物的徽志之最終原因。

繪畫並不是一種語言，但從它再現，特別是模仿繪畫開始，便是依據一種類似語言語法的方式來操作與表達，這種節奏化的手法將語言說明現實的語句準確地轉化為自然。

陸、 無用的細節：細節成為畫作的「高點」

進一步地，阿哈斯指出細節作為再現的徽志，最終可以成就畫作的「高度」（*comble*）。管理得好、掌握得好，在「整體」的部署中規劃正確，它就會是個「點」（*point*），就像阿爾貝蒂談到面紗時所說的，再現的部署在此臻於完善。³⁵³阿哈斯以喬治·德·拉圖爾（*Georges de La Tour, 1593-1652*）的畫

³⁵¹ 關於「語言實例」的觀點，參閱 Bernard Vouilloux. “La description du tableau: la peinture et l’innommable”. *Littérature*. 73. février 1989. p.61-82.

³⁵² Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.214.阿哈斯轉引自 Nicolas Poussin. *Lettres et propos sur l’art*. Paris : Hermann, 1964. p.184.

³⁵³ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.214.

作〈受聖艾琳娜照顧的聖巴斯蒂安〉（*Saint Sébastien soigné par Irène*）【圖 5-17】為例，說明細節在畫作中所能達到的「高點」（*comble*）。

拉圖爾的夜間畫受到卡拉瓦喬的影響，在這件約莫繪製於 1649 的畫作中，他採用了來自於卡拉瓦喬的畫作〈基督下葬〉（*La Mise au tombeau*）【圖 5-18】的構圖，阿哈斯提到這或許是因為反宗教改革的虔敬主題，與當時卡拉瓦喬主義（*caravagisme*）之「夜曲主義」（*nocturnisme*）³⁵⁴能夠相互結合的關係。不同的是拉圖爾在畫作中消除了所有姿態、體積、顏色，以及最終真實效果的展示，例如：長袍的皺褶精巧而簡化成幾何形狀，聖巴斯蒂安的軀體是毫無肌理與瑕疵的表面，而殉教現場只剩下一支箭、一滴血、一副反光的盔甲，以及一片樹葉。其佈局極具描述性與敘述性，選擇的細節也相當精確與重要。

355

阿哈斯指出拉圖爾所選擇的細節正是這幅畫的「高點」所在。但成為畫作「高點」的細節，並不是血滴、盔甲的反光或眼淚這類與畫作主題相關的細節，而是諸如女人指甲上的反光、火焰的蔓藤花紋與火炬的燈芯，還有「高點中的高點」（*comble du comble*）：聖人嘴角上些微的鬍鬚（因為前面所述的細節都在光源同樣充足下出現，但聖人的鬍鬚在前景的昏暗中幾乎看不見），這類與主題無關，無緣無故出現的細節。繪畫中的這些的高點，對於「史詩畫」毫無用處，它們對應的是畫家的特定興趣。就如在拉圖爾的非凡技巧中，火炬的火焰令人想起拉圖爾在〈懺悔的瑪德琳〉（*La Madeleine pénitente*）【圖 5-19】中，區分了火焰的形狀與其倒影的精妙手法；對鬍鬚的關注，則使人想到拉圖爾在白晝時期對於毛髮的各種驚人處理。阿哈斯認為這些無用的細節，因此能以一種「純繪畫」（*peinture pure*）的形式出現，就像〈音樂家的爭吵〉（*Rixe de musiciens*）【圖 5-20、5-21】中人物太陽穴上的肉瘤一樣。³⁵⁶相對而

³⁵⁴ 「夜曲」（*Nocturne*）是畫家詹姆斯·惠斯勒（*James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903*）在 1870 年代聽從其朋友暨贊助人弗雷德里克·理查茲·雷蘭（*Frederick Richards Leyland, 1831-1892*）之建議，根據蕭邦之「夜曲」同名音樂創作所創造的一個繪畫術語。用來指稱一種描繪夜間場景、人工照明，或者沒有直接光源之室內場景的繪畫類型。廣義而言，這個術語已經指稱所有描繪夜間場景的繪畫；嚴格來說，僅是表現明暗特徵之場景的繪畫，不能被視為「夜曲」。

³⁵⁵ 關於拉圖爾的畫作，參閱 *Jacques Thuillier. Georges de La Tour. Paris. Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1972. p.202-208.*

³⁵⁶ *Daniel Arasse. Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture. p.214.*

言，拉圖爾在夜間畫時期的逐次簡化確實更加引人注目。因為拉圖爾原本即是一位描畫細節的高手，無論那是描述性細節，或是精雕細琢而無描述的細節。前者如收錄於南特的〈手搖琴演奏家〉（Vielleur）【圖 5-22、5-23】中的蒼蠅，它非常不引人注目，讓人無法確定它是被放在畫布上的虛構物，還是處在實際的畫布空間中、被放在音樂家的樂器上；後者如〈格勒諾布爾的懺悔者傑洛米〉（Saint Jérôme pénitent de Grenoble）【圖 24】裡的頭髮。

細節在拉圖爾的作法中，到達再現的高點。白晝畫裡的豐盈與夜間畫中的精煉，兩種繪畫的方式對應著二種觀看的方式。但無論是哪一種方式，畫家都將再現其再現方式的徽志性功能交付於他的繪畫細節。這些無用的細節對應的是畫家特定的興趣，揭示了畫家的個人投入。

細節作為繪畫機器的零件，具有揭示操作「機器」之「機械性」的功能。它既是一種操作，也是這種操作的結果。阿哈斯在這裡所謂的「操作」，指的是切分人物與繪畫表面，而操作的結果則是對應於人物或畫作的部分再現。阿哈斯的指涉與對應有其道理，以「繪畫等同於修辭」這個最初就作用於再現之部署的模式來看，繪畫裡的人物與繪畫表面之操作，可以說是語言學裡的構詞與構句，而人物或畫作的部分再現，自然是構詞與構句的結果。阿哈斯透過十五世紀畫家喚起場域之「不可見」手法，以及十七世紀卡拉瓦喬的「欺眼法」與「畫中畫」，顯現細節如何在表徵的邊界上挑戰「景框」，也就是阿爾貝蒂的「窗」的封閉性，揭示畫作所再現的空間並非現實世界的一部分，而是畫家操作下的一個空間的再現，一個人物、一個世界表徵的模型。這些手法讓畫作成為一個「符號」，讓人得以發現再現操作的自身是如何構成。而這個構成的方式與原則，是以語言的結構為基礎。

就如同語言學家維多利亞·弗洛金（Victoria Fromkin, 1923-2000）與羅伯特·羅德曼（Robert Rodman, 1940-2017）所說：

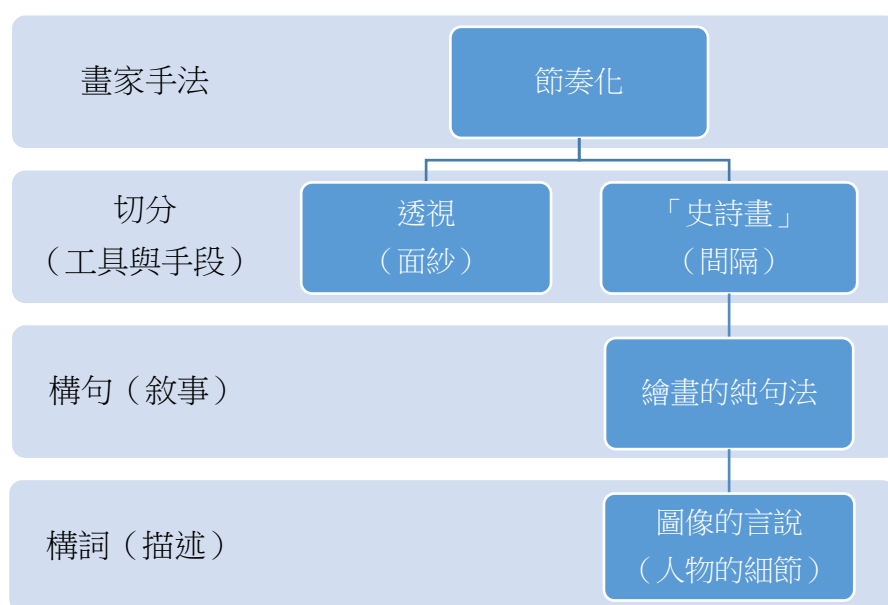
想要了解語言，我們必須知道詞的意義和組成詞的詞素。我們也必須知道詞的意義是如何構成片語和句子的意義。最後，還必須闡釋話語在語境中的意義。³⁵⁷

阿哈斯已經透過「細節的模仿與選擇」與「畫家能力的雙重展開」從歷史層面揭示了繪畫的細節如何再現真實性（構詞）、畫家如何選擇細節來構成一幅「史詩畫」（修辭學的複合句構造），以及古典繪畫在不同時空裡的語境。在論述這些「部署」的最後，阿哈斯藉由不同的術語，從理論的角度做出總結，並揭示細節正是顯現出語言與繪畫不同之處的所在。

如【表 7】所示，阿斯認為繪畫所再現的剪裁與重組的手法，就是表面的手法。這種手法是透過將現實的連續與外觀的流動「節奏化」，來區分並賦予人物輪廓和形狀，使之成為符號的載體。它所依據的模式與原則，可以追溯到 1435 年阿爾貝蒂在《論繪畫》中所提出的透視原則、以及建構「史詩畫」的方法。其中包含二種切分的活動：（1）畫家以「面紗」為工具，透過網狀的棋盤形來確定事物的範圍，對其進行分類與定位，這種切分的方法不僅建構了自然世界的再現，也建構了「史詩畫」；（2）「史詩畫」中的歷史敘事是以「間隔」來分離人物，使敘事清晰可見，間隔能讓繪畫無法再現的東西（「歷史」變化的瞬間）形象化。這就是馬杭所謂的「繪畫的純句法」。這種「語意」的安排，可以讓人掌握在間隔人物系統中體現的句法，以及言說與視覺軌跡的順序。

³⁵⁷ Victoria Fromkin 與 Robert Rodman 著，黃宣範譯。《語言學新引》（*An Introduction to Language*）。台北：文鶴，1999。頁 197。

表-7 細節與古典繪畫的部署（再現手法）



如同本維尼斯特在《普通語言學問題》中所說的：「話語之中沒有任何東西不事先已存在話語中」³⁵⁸，敘事在畫家所再現的「史詩畫」中已然組織。換句話說，一個句子的組成，已包含了「構詞」；一幅「史詩畫」之組織，已經包含了「人物的細節」。根據阿哈斯的闡述，人物的細節會指名並具體化「圖像的言說」。如果說「繪畫的純句法」是繪畫的構句，那麼「圖像的言說」就是一種繪畫的構詞。「詞是語言知識的重要的一環，為建構心理語法的要素。……如果沒有詞，我們無法透過語言來傳遞思想。」³⁵⁹人物的細節，也具有描述與表意的功能，就像達文西透過對人物輪廓之細節的精確計算，讓人「聽見」繪畫「美麗的沈默」一樣。

然而，人物的輪廓在維洛魯看來是一種「語言所設的陷阱」，因為「圖像的絕對存在」會讓人產生不能再依賴傳統公式，而是每次都需要創發一種語言來讓作品自己說話的直覺，畫家因此每次都冒著破壞西方古典繪畫再現框架的風險來達到圖像化的極限。這正是因為就實際狀況而言，繪畫並不是一種語言，它具有的說服力與感人的力量，來自於它讓人看到言語和知識所涉及之

³⁵⁸ 轉引自 Hubert Damisch 著。《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》。頁 125。

³⁵⁹ Victoria Fromkin 與 Robert Rodman 著。《語言學新引》。頁 77。

物。儘管它再現的操作與表達，特別是它模仿自然的方式，從一開始便是依據與修辭學語法相比擬的手法來準確地轉化自然。

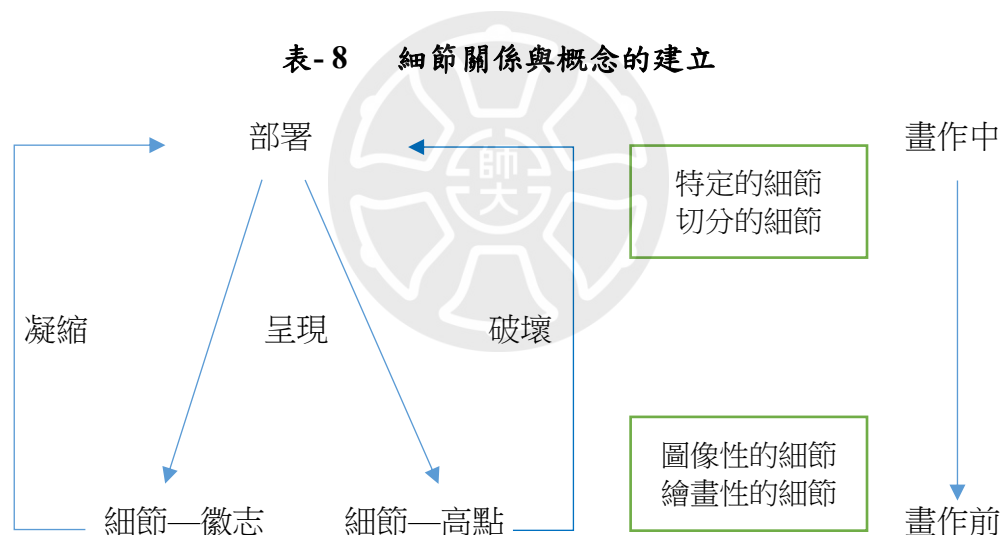
進一步而言，細節做為繪畫的徽志，如果在整體的部署中規劃正確、能夠好好管理與掌握，最終它將能成為畫作的「高點」——再現的部署在「面紗」上近乎完善。這些「細節—高點」與「細節—徽志」不同，它們與畫作的主題無關，對「史詩畫」的表述毫無用處，純粹是畫家個人的興趣投入，卻讓人印象深刻。其出現可能是以一種「純繪畫」的方式，如拉圖爾對火焰或毛髮的各種驚人處理；又或者像拉圖爾在〈手搖琴演奏家〉上畫的那隻不起眼的蒼蠅，因意義多變且不確定，反而更吸引人目光。

綜言之，在阿哈斯的闡述下，古典繪畫的「部署」包含二種「節奏化」的切分手法：透視所要求的固定視線與距離，以及畫面所要表達的語言式象徵意義。以德·皮勒的「機器」論點而言，一幅古典繪畫就像是一部機器，它透過上述的手法組合各個部分的細節，以達到統一的效果。繪畫的機器因此是一個「整體」的概念，是畫家自身最精神面的部分，對於整體的佈局，只有畫家自己才能理解。

第六章 「細節—高點」與凝視理論

上個章節所討論的「部署」概念非常重要，因為阿哈斯以此概念論述各種細節關係建立的方式，它是阿哈斯定義二對細節的依據，它是「秩序」，是阿哈斯以精神分析與符號學觀點闡述經驗與概念邏輯的「悖論」對象。因此，筆者認為在此應先對細節關係建立各種方式，做一個初步的揭示，因為失去這個認識的前提，阿哈斯接下來論述悖論的次序與內容，將會非常的難以釐清。

如【表 8】所示，細節在「畫作—機器」的概念下，顯現出繪畫基礎的再現活動，成為再現模仿過程的雙重象徵：它既象徵畫家所採用的再現過程，也象徵觀者所參與的感知過程。



就畫作中的部署而言，細節作為繪畫機器的零件，既是一種操作（切分人物與繪畫表面），也是這種操作的結果（人物或畫作的部分再現）。阿哈斯根據此雙重特性定義了第一對細節：「特定的」細節與「切分的」細節。畫家一個動作（切分）的私密標記，會使局部的特定細節在後續成為觀者的標記，召喚觀者目光位移，破壞再現的部屬，「切分的細節」因此涉及到雙重「錯位」（dislocation）的結果。

就畫作前的認知（操作結果）而言，細節的存在因此具有二種不同的效果：一種是從屬於部署的再現秩序，與畫作主體密切相關，局部地精簡整體描繪的過程，成為凝縮畫作機器之結構與運作原理的徽志，阿哈斯稱之為「細節—徽志」；另一種是細節做為徽志，最終可以達到效果的完美結果，使再現的部署在此趨於完善，這些觸及畫作機器與繪畫整體佈局的極限的細節，對「史詩畫」的表述毫無用處，卻會吸引觀者的目光，從而破壞整體部署的理想統一性，阿哈斯稱之為「細節—高點」。從拉圖爾的例子我們已經知道這對細節可能以「純繪畫」的狀態出現，也可能是如拉圖爾的蒼蠅一樣，能持續完美模仿之最小細節的透明圖像，這種細節以讓人猜不透的方式被畫家隱密地處理。阿哈斯將這兩種吸引人目光的細節分別以另一對細節概念：「圖像性」細節與「繪畫性」細節來區分。

在畫作前，作為「細節—高點」的繪畫性細節與圖像性細節，會顯現出細節破壞再現秩序的問題，而細節問題的來源，正是因為畫家在畫作中的部屬，也就是切分的細節與局部特殊的細節所顯現的雙重錯位特性。在此基礎下，阿哈斯對細節、以及畫作與細節的關係進行歷史研究，其論述從畫作中到畫作前，可分成三個層次來理解：（1）指明悖論：即細節的問題與來源，藉此說明細節如何在觀看經驗中被標記。這涉及到「特定的細節」與「切分的細節」這一段細節概念的定義；（2）分析經驗的存在所遵從的規律與結果（畫作中）；（3）區分細節在畫作的表現方式，說明細節何以能吸引觀者的目光，以及圖像學家的觀點。這裡所涉及的是另一對「圖像性」細節與「繪畫性」細節的概念（畫作前）。

第一節 「細節—高點」與雙重錯位

所謂細節是畫作的徽志，與細節是畫作的高點，二者含義並不相同。「細節—徽志」局部凝縮了描繪的過程，「細節—高點」則觸及畫作機器與整體的極限，透過以下阿哈斯的例舉，可以更具體理解二者間的關聯與差異。

阿哈斯已經透過對部署的闡述，說明面對一幅博學的古典繪畫，觀者需要具備「看」的知識。其中細節的徽志性價值在於其本身就是一種「剪裁」（*découpe*）；它的再現即奠基於對現實的剪裁。賽繆爾·范·霍格斯特倫（*Samuel Van Hoogstraten, 1627-1678*）的〈內視圖或拖鞋〉（*Vue d'intérieur ou Les Pantoufles*）【圖 6-1】是個很適切的例子，畫面清楚可以看到內部多重背景的裁剪，呈現出一幅明顯而具指示性的內視圖。除了一把掃帚、一條抹布、一雙拖鞋與在後方的一座燭台外，沒有任何物體是清晰可見；這些物體都被圍繞其間的門框所「切分」（*détailé*）。阿哈斯指出觀看如此不完整且無人的室內景觀，會令人陷入沉思，連續敞開的門是對於「看」與欣賞畫作能力的一種訓練。一串被掛在最後一扇敞開大門上的鑰匙，因後方淺色背景而更加清楚，鑰匙串則突顯前景中的門把；這個門把除了彰顯三扇敞開的門的存在，成功展現內視圖並賦予結構性外，並沒有其他明顯功能。這串鑰匙因此濃縮了畫作部署的構想：當我們從正面看著這串鑰匙時，它使內部呈現不連貫的景象；從側面看著它時，視線彷彿穿越鑰匙孔，揭開了多重連接的內部空間之私密，觀者偏離中心窺探著內部。鑰匙串在這幅收錄於羅浮宮的畫作中，成功地主導著再現的象徵過程。因此，阿哈斯認為相較於〈內視圖或拖鞋〉，它應該被賦予一個更好的名字：「鑰匙」（*Les Clefs*）。它象徵著使畫作達到完美效果的細節。

360

「細節—高點」不同，它也意味著達到效果的完美結果，但同時又意味著一種過度。這種過度的效果會吸引目光，改變人們看畫的方式，讓人從理性走向迷戀、從個人的精神性層面走向「繪畫的」（*peint*）細節，從而為了觀看上的喜悅，最終破壞繪畫整體之部署，將畫作與個人的知識剝離。³⁶¹這就是阿哈斯所稱的「細節的問題」，細節的問題總是在觀看時不斷的重現，這種無法避免之重現的原因，與細節的雙重特性有關，阿哈斯以義大利文將之定義為「*particolare*」與「*dettaglio*」，也就是「特定的」與「切分的」細節。

至於細節問題為什麼會不斷重現，阿哈斯認為那是因為模仿的繪畫必須「擺在人眼前」，因此不免限制畫作呈現的「面向」（*aspect*），讓人看到整體

³⁶⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.218-220.

³⁶¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.233.

特定的「一小部分」（*petite partie*），他將這整體裡特定的一小部分，稱為「特定的細節」；另一方面，細節的結構取決於「切分者」（*détaillant*）的觀點及其與畫作所建立的私密關係，這種私密使切分者（無論是畫的人還是看的人）對細節的切分擺脫一切控制與規範，就像貝尼尼觀賞普桑的《七盛事》時的情況，私密的聯繫是擺脫冷淡話語秩序的痛快來源。³⁶²對於畫作中這一系列眼與手的動作所留下之痕跡，阿哈斯以「切分的細節」來定義。

從屬於整體之「一小部分」的「特定的細節」，是某再現物的部分，作為再現物的細節出現在畫中，例如一片麵包上的麵包皮。而這個細節同時是個被觀者目光所「切分的細節」，也就是法語中的「*détail*」，就像屠夫將肉塊切分成小塊一樣。³⁶³在繪畫中也是如此，「切分的細節」假設一個「切分」（*détailles*）客體的主體，這個主體包含畫家與觀者。「特定的細節」可能會有脫位的傾向，阿哈斯提到：

以安格爾的話來說，就是一個「微小的重要性」抵制了「理性」，它製造偏差，且不屈服於整體的統一性，反而將之位移，從而激發波特萊爾稱之為「細節的暴動」，阿爾貝蒂則早已使用一個具有政治意涵的詞彙稱之為：「騷亂」。³⁶⁴

另一方面，「切分的細節」同樣會使畫作位移，「切分」這個詞彙凸顯的是畫面上遍佈著一連串手部與眼睛的動作，它不僅區隔了沈浸於整體的要素，更重要的是它剝離了空間部署的常規。這個規律在整個繪畫的模仿史上，操控著觀者與畫作之間的物理關係，使繪畫能在適當的距離對觀者發揮應有的效果。這些動作與「細節—高點」的效果緊密相關，阿哈斯將之稱為畫作的「雙重錯位」，它同時涉及到二個切分的主體：畫家的手與觀者的目光。

³⁶² 參見本文第二章。

³⁶³ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.189-190.

³⁶⁴ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.223.

壹、 畫家的碎片化處理

狄德羅在 1767 年《沙龍》中的觀點，揭示了細節的問題。他提到自己對於加布里耶·弗朗索瓦·都爾楊（Gabriel François Doyen, 1726-1802）〈狂熱者的奇蹟〉（Le Miracle des ardents）【圖 6-2】的看法：「都爾楊心中懷有熱忱，但細小的影響過多卻損害了整體。他因過多的細節而失敗，但給人的感覺仍很強烈。這點很重要。」他認為繪畫中的細節必須能串聯成「目光遊走的連接線」（ligne de liaison qui promène l'œil），但〈狂熱者的奇蹟〉的「連接線」並不清楚，以至於觀者的目光無所適從。事實上，事件中的每個細節都令人讚嘆，問題在於都爾楊開始考慮整體的統一性之前，就已經先「設想好了單獨的恐怖場景」（imagine des scènes de terreur isolées），結果就是畫面中各種頭部、手腳與身體混亂堆疊。³⁶⁵

這種將整體畫作碎片化的現象，持續至十九世紀末熱衷於細節的「學院寫實主義」（réalisme académique）都還能見到，例如：保羅賈克·艾梅·包德利（Paul-Jacques-Aimé Baudry, 1828-1886）在 1861 年沙龍藝術展備受推崇的〈夏綠蒂·科黛〉（Charlotte Corday）【圖 6-3】。這件作品顯然指涉大衛的〈馬拉之死〉（Marat assassiné）【圖 6-4】。大衛在畫中專注於重點，只保留了幾個次要細節的象徵意義，而使其畫作瀰漫著悲愴感；〈夏綠蒂·科黛〉則意在捕捉瞬間的戲劇性真相，積累許多旁枝末節的細節，從而喪失了大衛〈馬拉之死〉的統一性。細節的功能在於透過將視線引導至畫作中的各個地方，彰顯觀看過程遵循作品中預先安排好的路徑，不過在畫家對細節的刻意處理下，畫作成為細節積累的總和，而不是一個有機的整體。細節也因此致使繪畫結構存在被拆解的風險。

³⁶⁵ Diderot. *Salon de 1767* (éd. Seznec). Oxford : Clarendon Press, 1963. p.178-191.; cf. D. Arasse. “L’image et son discours : deux descriptions de Diderot”. *Scolies, Cahiers de recherches de l’École normale supérieure*. 3-4, 1973-1974. p.146-160.

貳、 觀者近看的錯位

另一個細節可能將畫作引向災難的決定性原因經常被忽略，那就是畫作如果要能讓人觀看與品味，細節必須要能被近看，然而一旦觀者盡可能靠近畫作，便會違反古典繪畫合法性的基本原則。

在阿哈斯所列舉的幾個例子中，尚—安托萬·華鐸（Jean-Antoine Watteau, 1684-1721）的〈熱爾桑畫店〉（L'Enseigne de Gersaint）【圖 6-5、6-6】特別能顯現出這個主題的蘊意。³⁶⁶除了畫作裡的二十八件作品，明顯是畫家繪畫計畫上的安排之外，華鐸也在〈熱爾桑畫店〉中展現了看畫的方式。畫中有三組人物，其中右側靠近畫作中央的這組人物，可以看到商人正在向兩個客人展示一幅橢圓形的作品，女子手持小型望遠鏡站在畫前，而男子則跪在畫前，臉部幾乎緊貼著作品。他們在找尋什麼呢？〈熱爾桑畫店〉裡的二十八件作品中，裸體畫的數量超過了三分之一，而橢圓畫布上畫的正是裸露的美女。男子看來正在驗證未來個人收藏品的品質。這位業餘者是潛在的買家，他的目光也就是收藏家的目光，華鐸捕捉至畫作中的目光，如同畫作裡的二十八件作品一樣，是其繪畫計劃中的一部分，當觀者身體的熱情提升，忘我投入畫作之時，畫家也參與其中，這就意味著畫家允許作品被鑑賞者近距離的品味與觀看。這一點在阿哈斯看來非常重要，因為當身體靠近繪畫的同時，觀者便違反了觀看古典繪畫的原則：繪畫並不是被用來近距離觀看的。

古典繪畫的透視法限制了觀看的距離，為的是表現繪畫的整體性，它具有相當大的理論重要性，藉由距離點及其相對的消失點，二者間的必要關係，在二維平面上發展出一個與虛擬觀者有關的三維外觀，位於消失點二側的「距離點」定義了觀者與畫作的距離，阿哈斯提到：

³⁶⁶ 關於阿哈斯對《熱爾桑畫店》的闡述，參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.230-231.

「距離點」這個詞在晚近的繪畫理論中才出現，但只要畫家想要相對觀者（甚至是虛擬的）來定位其畫作的空間，並將畫中的人物安排在令人信服的位置上，它的實踐便得以體現。³⁶⁷

可見古典繪畫的創作原則並不是要讓人近距離觀看，而是為了讓人保持一定距離來觀看，因為唯有遵守這個觀看的原则，觀眾才能看到畫作的整體表現效果，此一觀點常在模仿的繪畫之發展上被提及，其中阿哈斯特別提出德·皮勒的理論觀點與其中些微的變化。

德·皮勒在其 1681 年獻給黎塞留公爵的《關於最著名畫家的論文》（*Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*）中，激烈的表述「詩與畫都不是為了讓人靠近觀賞而創作的」³⁶⁸。為了證明這樣的斷言，他引述了賀拉斯（Horace, 65BC- 8BC）《詩藝》（*L'art poétique*）作品中二行著名的文字，只不過這二行拉丁文，與德·皮勒所理解的意義不盡相同。黎塞留公爵指出賀拉斯的意思，事實上是：「詩畫同律，有些東西在近處抓住我，有些東西在遠處抓住我。」繪畫就像詩作，有些可以一句一句的讀出味道，有些則需讀上幾十行後才能欣賞到它的節奏與抒情表達。因此，賀拉斯的意思並不是德·皮勒所說：「詩與畫都不是為了讓人靠近觀賞而創作的」，而是繪畫就像詩歌，遠看、近看各有巧妙。

阿哈斯指出德·皮勒可能是策略性地採取了極端的立場，目的是為了保護（使用筆觸技巧的）色彩派畫家不因近距離觀看的結果而受到某些繪畫信奉者的指責。這場開始於 1671 年的「色彩之爭」（*Querelle du Coloris*），起因於當時法國最大的收藏家黎塞留公爵決定收藏魯本斯的全套作品。身為魯本斯的支持者，德·皮勒在 1673 年帶著其《關於色彩的對話》（*Dialogue sur le Coloris*）投入這場爭論之中，而 1681 年獻給黎塞留公爵的這本《關於最著名畫家的論文》關乎著最後的結果，並且最終順利的結束這場爭論。重要的是德·皮勒透過另一個規範性的斷言來強化自身觀點，也就是所有的畫作都必須有屬

³⁶⁷ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.231.

³⁶⁸ R. de Piles. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris : Farnborough, Gregg International Pub, 1968(1681). p.65.

於自己的觀看距離，凸顯出即便是抗衡素描派的色彩派畫家，在古典思想的影響下，仍舊會抗拒在遠近之間振盪的目光，成為觀賞畫作的各種樂趣之基礎。在德·皮勒眼中，只有「行家」會在合理距離觀賞完畫作之後，想要再靠近畫作來觀察繪畫技法。這樣的立場，在「色彩之爭」結束約莫四分之一個世紀後，又有了些微的變化。他在《繪畫的基本原理》（*Cours de peinture par principes*）中表示：繪畫的技巧操作（即繪畫機器），不應該被人看見，對於合法貼近畫作這特別的「痛快」（*jouissance*）有著細微不同的立場。³⁶⁹

雙重錯位揭示「細節—高點」如何在創作過程中被標記，在觀看的同時又被觀者的目光再次標記。畫家對細節的碎片化處理，破壞了古典繪畫構圖所代表的智識之尊貴性；近看細節的觀者，則破壞古典繪畫透視法所限制的觀看距離，違反了合法性的原則。切分的細節之雙重錯位，因此意味著細節的雙重標記，以及對古典繪畫部署的雙重破壞。而德·皮勒的觀點儘管顯現出他對畫作觀看距離的堅持，卻也可以從他對古典繪畫的觀點中發現，近看繪畫時這種特別的「痛快」之感，只有真正的行家才能享受。

第二節 「在場」的細節：事件的瞬間

觀者得到「痛快」的「報償」之前，需要先思考的是引起「痛快」的「近看」過程發生了什麼。觀者為什麼貼近畫作？觀者如何突然或漸漸地被細節所吸引？觀者受細節吸引後對觀看帶來什麼樣的影響？

「細節—高點」會破壞部署。就畫作的構思過程而言，這個細節的問題顯現於它既是一種操作，也是這種操作的結果，這也是阿哈斯定義出「切分的細節」與「特定的細節」這對細節概念之原因。阿哈斯以這對概念闡述細節被觀者的目光再次切分時的經驗，藉以區分觀者看到不同特性細節時的體驗。其闡

³⁶⁹ 阿哈斯對德·皮勒的分析，參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.232-233.

述看似以切分的經驗為主軸，但事實上是以「特定的細節」是否「在場」來區分。

「切分的細節」涉及的是時間，是畫家的創作被觀者目光接收到的「瞬間」（moment）。阿哈斯首先以文學著作所描述的繪畫「事件」（événement）為例，揭示每件畫作皆存在給人觀看的時間維度；藉此，再說明觀者在此時間維度如何體驗到細節的瞬間浮現，以及細節浮現的結果。

壹、 事件的突發性：刺點

「事件」具有普遍性的意義，因為「對於每個觀者而言，繪畫就這樣出現在畫作之中」³⁷⁰。在阿哈斯所描述的幾個繪畫事件中，可以發現作者總是在畫作與感知的邊緣得到啟發。在阿哈斯所例舉的事件中，筆者僅提出馬歇爾·普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）在《追憶似水年華》（*Admirable Tremblement du temps*）中一個著名片段的分析為例子。普魯斯特在書中提到維梅爾的〈臺夫特一景〉（*Vue de Delft*）【圖 6-7、6-8】，畫面右側邊的一小塊黃色牆面，對作家貝戈特造成致命的吸引力，並將其帶回自身寫作的缺失上。普魯斯特寫道：

他目不轉睛地緊盯著這一小塊珍貴的黃色牆面，猶如小孩盯著他想捉住的一隻黃蝴蝶看。「我也該這樣寫，」他說，「我最後幾本書太枯燥了，應該塗上幾層色彩，好讓我的句子本身變得珍貴，就像這一小塊黃色的牆面。」³⁷¹

這起繪畫「事件」，起因於畫中的「黃色牆面」。對於著迷的作家而言，相對於無聲的「整體」，牆面彷彿進行了一場有如雷鳴的「在場行動」（acte de présence），這個細節在整體的無聲畫面中，轟轟作響地吸引作家於「此時，此地」（à présent, là）盡其所能地靠近畫作。「事件」就是在此一「瞬間」發生，它展現了貝戈特在凝視畫面時，目光如何突然間被「黃色牆面」所「擄

³⁷⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.233.

³⁷¹ 馬歇爾·普魯斯特（Marcel Proust）著，周克希等譯。《追憶似水年華 V》（À la recherche du temps perdu) V。台北：聯經，2010。頁 194。

獲」(pris)。這份吸引力燃起作家的慾望與熱情，讓他不由自主的將細節從整體中切分出來。而這份沈浸也讓貝戈特陷入恍惚，最終走向死亡。³⁷²

在阿哈斯看來，這「一小塊珍貴的黃色牆面」對作家貝戈特來說，就是一個真正的「刺點」(punctum)³⁷³。「刺點」的概念出自於羅蘭·巴特的《明室·攝影札記》，他對攝影的研究奠基於「刺點」與「知面」(Studium)這二元對立且共存的元素。巴特提到：「『刺點』指的通常是一個『細節』，亦是一局部物體。」³⁷⁴它與根據知識文化背景可以輕鬆掌握的「知面」不同，知面是整體畫面的延伸，反映標準的訊息，使人產生興趣，讓人懷抱熱忱，做出一般性的投入；「刺點」則用來打破知面，不是特意去尋找，「而是它從景象中，彷彿箭一般飛來，射中了我」³⁷⁵。這道利器所造成的傷口(或標記)，刺痛著觀者，在觀者心中激起震盪，騷擾知面。畫作中的刺點因此代表著刺痛、甚至可說是刺殺或謀刺觀者的一個危險機遇³⁷⁶，如同《臺夫特一景》的「一小塊黃色牆面」，對貝戈特而言就是致命存在。

貳、 瞬間浮現的細節：在場與差異

繪畫事件顯示了每一幅畫自身都存在給予觀看的時間維度，這時間維度以雙重實例體現：一個是畫作的創作時間；另一個是觀看繪畫時的事件，也就是細節的意外。

這種時間性是阿哈斯以「高點」來相對於「徽志」的關鍵，它出自於皮孔在《驚奇的時間顫動》(*Admirable Tremblement du temps*)中的闡述：「所有的(繪畫)作品都同時兼具某物的圖像、表現與在場」，其中最後一項「在場」會被觀者的目光所活化。針對繪畫事件中，整體之再現形式因細節的出現而位移、破壞與淹沒的瞬間，皮孔使用了「高點」一詞，他提到：「在這些圖像中，時間性處於高點，我們所感受到的筆觸比看到的圖像還多……，圖像只是

³⁷² 參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.232.

³⁷³ 參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.236.

³⁷⁴ 羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，許綺玲譯。《明室·攝影札記》。台北：台灣攝影工作室，1997。頁54。

³⁷⁵ 羅蘭·巴特著。《明室·攝影札記》。頁36。

³⁷⁶ 羅蘭·巴特著。《明室·攝影札記》。頁36-37。

姿態的圖像。」³⁷⁷ 作品能呈現在觀者面前，是由於畫家在作品中有所行動，而這種行動留下了痕跡。因此，阿哈斯認為皮孔在此使用「高點」一詞並非偶然，這種畫家在時間中的勞動，挫敗了畫布上的慣性的畫作之存在，不單是形式的形成，它還可能產生自眼睛發現到並隔離出的微小細節。就像普魯斯特所描述的那一小塊黃色牆面一樣，它是再現自身的再現「差異」，這種差異會導致圖像陳述的單一連貫性被破壞。³⁷⁸

如何破壞的呢？具體而言，畫家在作品中所留下行動的痕跡，同時因觀者的眼睛注意到並加以分割而活化的這種銘刻於作品中的「在場」，需要經過一段時間的觀看、有一條觀看的「路徑」（promenade），以及從瞬間到瞬間，從事件到事件之間交織的節奏才能呈現在觀者面前。阿哈斯以龔固爾兄弟（Edmond de Goncourt, 1822-1869 ; Jules de Goncourt, 1830-1870）描述夏爾丹的〈供給者〉（La Pourvoyeuse）【圖 6-9】之手法為例子，說明細節在繪畫事件中如何瞬間「浮現」（se lèvent）：

回想一下這頂帽子、這件白色的短外衣、這條毛巾、這件藍色圍裙、脖子上這條綴著花朵的方巾、這雙紫色的襪子、這個穿戴鞋帽容光煥發、泛著白光的女子，可以說：一切都從畫布上大膽而分明的輪廓、筆刷的痕跡、色塊、顏料的結晶中脫穎而出。四處迴盪的輕柔軟語與歡笑聲，甚至在這白色的短外衣上浮現，就像一縷日光、一抹虹彩色的輕霧、一團熱氣、包圍著這個女子的漂浮蒸氣、她的整個衣著、邊上的碗櫥櫃、碗櫥櫃上的麵包、牆壁以及後方的房間。³⁷⁹

這段描述顯現出細節的「浮現」事實上歷經了目光的流動，需要經過一段時間的專心凝視。看似流動不定的目光，事實上明確的受到許多召喚眼球的細節所吸引而往復、著迷，直至距離再度拉遠，而作品的「在場」就體現於人物與背景最終的連貫性上。

³⁷⁷ 參閱 Gaëtan Picon. *Admirable Tremblement du temps*. Geneve: A. Skira, 1970. p.99.

³⁷⁸ 參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.236.

³⁷⁹ Edmond & Jules De Goncourt. *L'Art au XVIIIe siècle*. Paris : Hermann, 1967. p.86-87. 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.236.

在阿哈斯看來，敘事性繪畫的偉大傳統便是以這種觀看的韻律為目的，它透過利用觀看路徑所允許的繪畫空間之「敘事的時間化」（temporalization narrative），來突破再現瞬間的時間性束縛，賦予畫作經驗節奏性。而圖像的「附加物」，能讓再現的瞬間更加地「不可分割」（indivisible），就像狄德羅所記載的一樣：

如我所言，藝術家只擁有一個瞬間；但是這個瞬間，能與前一刻的跡象以及下一刻的預示共存。伊菲革涅亞尚未被殺害；但我看到祭司帶著將用來裝盛其血液的大水盆走近，這個附加物使我不寒而慄。³⁸⁰

狄德羅的描述清楚地揭示了作為「附加物」的細節，如何讓感受到再現的瞬間與前後時間共存，目光活化了「附加物」的「在場」，讓人面對伊菲革涅亞的犧牲時感到顫動。就觀看本身而言，正是這種畫作表面的時間韻律跳脫繪畫的規範性原則，最終模糊了畫面結構所要傳達的整體訊息，對畫作造成災難性的毀滅。

這種時間性所帶來的破壞性結果，恰恰是因為繪畫具有相對於文學與音樂的「優勢」。繪畫與文學和音樂帶給人的體驗不同。畫作會不斷因細節的在場而錯位，是因為繪畫具有眼睛一眼瞥見的同時，便能將整體畫面盡收眼底，從而使其自身不受忽略的特點。這種固有的優勢會讓細節瞬間浮現，就像德拉克羅瓦所說的，畫作的優良之處能瞬間進入眼中，這是書本所無法激起的「快感」（plaisir）。³⁸¹這份快感同時帶來切分細節的樂趣：「您同時看到所有事物，並且……。習慣於只欣賞畫作那些不會令人感到厭倦的美麗部分。」³⁸²這切分的樂趣就是德·皮勒所謂的「痛快」。

參、 任意遊走的目光會引起一種痛快，破壞部署

阿哈斯在此回到德·皮勒關於近看所帶來的痛快之觀點。德·皮勒在《繪畫的基本原理》提到觀看的雙重方式：立即性（immédiate）與連續性

³⁸⁰ Denis Diderot. *Pensées détachées sur la peinture dans Œuvres esthétiques*. Paris : Garnier, 1968. p.776. 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.238.

³⁸¹ Eugène Delacroix. *Journal*, 22 septembre 1854.

³⁸² Eugène Delacroix. *Journal*, 23 avril 1863.

(successive) 觀看，並非行家的特權，從中他意識到繪畫中有一種痛快的情況。

筆者認為德·皮勒所謂的雙重觀看方式值得進一步的探討，因為它涉及阿哈斯所闡述的關鍵概念，也就是觀看細節的經驗與感知之間的關係。德·皮勒在文中提到畫作「整體」的構成基於兩個原則：眼睛的滿足與視覺的效果。眼睛和身體的其他器官一樣，皆要能通暢無阻。當一個地方聚集了很多人，並且以相同的語氣交談，以至於難以被區分，就會造成接收者的困擾，在繪畫裡的情況就是如此：許多物體以相同的力量圖繪、相同的光線照明時，便會分割並迷惑視線，將視線一下子分成幾部分，喪失固定的位置。要防止眼睛的注意力分散，除了通過光線和陰影來固定眼球之外，另一個方式是透過視覺的效果及其運作方法，那就是連續性的觀看方式：眼睛可以藉由連續地固定來任意地看到相關的所有物體。當這些物件中的一個被視覺固定於視覺中心，其餘的就會因為不在直射的視線中，只被餘光所見，而變得比例模糊而混亂。德·皮勒認為這種視覺的效果證明了自然界中存有一種「物體的統一性」(the unity of an object)，因此就藝術模仿自然的觀點而言，畫家要採用這種一眼望去，就能在畫面上看到許多物體所帶來的快感來滿足眼睛的方法，照道理來說可以被允許。然而，德·皮勒的文章也顯露了古典觀點對連續性觀看這種任意的觀看方式所帶來的風險存有疑慮。他認為畫家以這種方式來滿足眼睛的需求並不值得。因為畫家可以藉由將作品分成幾個部分來鎖住目光，使之成為許多視覺的中心點，並且藉由對整體之協同的妥善掌控，成為視線的轉折點。因此，他一方面指出畫家無論作品大小，都必須確保觀者在第一眼看到作品之後能連續地欣賞，但也提到這是因為繪畫要如同一個和諧的「佈局」(économie)，使觀者的目光停駐、取悅觀者，並引之欣賞畫中獨特的美麗之處。³⁸³

在此基礎上，阿哈斯指出「連續性的欣賞」與「佈局」顯示了對德·皮勒而言，畫作因快感而錯位並不是問題，問題在於這種「物件的統一性」獨立於

³⁸³ Roger de Piles. *The Principles of Painting*. London : J. Osborn, 1743. p.65-70.

藝術原則之外，最終會引起一種特殊的痛快，讓觀者忽略繪畫整體所要表現的意圖。

佈局即部署。德·皮勒說：「佈局和良好的秩序是每件事物的價值所在，在美術中引起我們的注意，並使我們的精神凝固。……這就是佈局，我稱之為部署。」³⁸⁴以政治性的方式來比喻，繪畫的整體「就像個政治整體，上位者需要下位者，正如同下位者需要上位者」³⁸⁵。畫家必須決定畫中的哪一個位置可以展現其畫作的效果。一個好的部署應該將最重要的對象置於中央，邊緣的位置留給附加物。這種固定視線的要求所顯露出的獨斷，不僅是古典思想（甚至是色彩派畫家）的核心，也是畫作統一性原則下的必然結果，為的是保護畫作免於因觀者目光隨意遊走而錯位。因為這種目光會引起一種特別的痛快，破壞部署。³⁸⁶

目光隨意遊走所引發的風險實際上是非常災難性，以德·皮勒的政治性比喻來說，它甚至是革命性的，因為（阿爾貝蒂所稱的）「騷亂」或是（波特萊爾所稱的）「暴動」的細節，會讓下位者不再需要上位者，甚至凌駕於它們之上，從而使畫面的「政治整體」（tout politique）錯位。災難性的結果，所觸及的是再現所要傳達的含義，阿哈斯提到：

繪畫「透過雙眼」直抵「靈魂」，當目光任意遊走於「附加物」，眼睛就會「歡慶」，從而解除理性加諸於繪畫上的枷鎖（語序、語法、句法），此時細節在整個古典再現秩序中發揮作用：它位移部署，並冒著被另一個種意義上的瘋狂替代的風險。³⁸⁷

綜而言之，阿哈斯透過皮孔的論述指出「細節—高點」，從時間性的觀點凸顯了細節的異質性，意即事件中被觀者目光活化的細節處於時間性的高點，它觸及德·皮勒古典觀點下之「畫作—機器」與畫作之「整體」的佈局之極限：它一方面是作品達到成效的完美結果，另一方面，卻又破壞了畫作「整

³⁸⁴ Roger de Piles. *Cours de Peinture par Principes*. Paris : Jacques Estienne, 1708. p.74. 英文版翻譯為 *The Principles of Painting. by a painter*. London : 1743. p.58.

³⁸⁵ Roger de Piles. *The Principles of Painting*. p.64.

³⁸⁶ Roger de Piles. *The Principles of Painting*. p.64-70.

³⁸⁷ 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.240.

體」的部署。以傅柯的話來說，「細節—高點」因此觸及了表象的界限，它從屬於一個激進的事件，分佈在可見的知識表面上。透過阿哈斯的論述，我們可以逐步地注意到它的「標記、震顫與結果」³⁸⁸。

細節會在繪畫事件中瞬間出現，如同「刺點」一樣的刺向我們。事件之所以會發生，是因為「特定的細節」之「在場」，它因畫家所留下的行動痕跡，被觀者的目光再次標記而活化（「切分的細節」之雙重錯位），從而位移了部署，成為再現自身的再現差異。這差異出現的瞬間，皮孔使用了「高點」這個詞，意味著在這些圖像中，時間性處於「高點」。

「高點」指涉了細節在繪畫事件中的某個瞬間「浮現」需要經過一段時間的專心凝視，它有一條觀看的「路徑」，目光受到許多細節吸引而貼近、駐留，再拉遠，畫作的「在場」就體現於最終人物與背景的連貫性上。這種觀看的節奏性是敘事性繪畫的目的，為的是突破畫作再現瞬間便一眼望盡的限制，其中「附加物」具有能讓再現的時間更連貫且不可分割的功能。目光活化了作為「附加物」的細節之「在場」，讓觀者感受到顫動。這份顫動可以說是一種繪畫上的「痛快」，就像德·皮勒從雙重觀看方式（立即性觀看與連續性觀看）所意識到的一樣，繪畫一目了然的優勢能讓人同時看到許多美麗之處，這些美麗之處所激起的快感，同時會帶來切分細節的痛快。因為眼睛可以藉由連續地固定在不同的物體上而任意遊走，「物件的統一性」獨立於藝術的原則之外，帶來「連續性的痛快」。

然而，德·皮勒的觀點是建立在和諧的「佈局」之上，佈局要求固定視線：將重要的對象置於中央，附加物放在邊緣。這種做法是古典思想的核心，也是畫作整體性原則下的必然結果，為的是預防畫作因目光的隨意遊走而錯位。錯位可能引發的災難性結果，以德·皮勒的政治性比喻來形容，它甚至是革命性的，因為無論是阿爾貝蒂所稱的騷亂，或波特萊爾所稱之為暴動的細節，都是因為下位者不再需要上位者，甚至凌駕其上，從而使畫面所再現出的

³⁸⁸ Michel Foucault 著，《詞與物：人文科學的考古學》。頁 211。

「政治整體」錯位。正是這種錯位的痛快令人迷戀，甚至導致了貝戈特的死亡。

第三節 「不在場」的細節：振盪

隨意遊走的歡慶目光，失去控制的結果，是破壞繪畫的理性結構，也就是部署裡的語序、語法與句法秩序，這意味著細節在古典再現秩序中發揮了作用，破壞再現所要傳達的意涵，從而冒著被另一種意義取代的風險，而這種意義，是無意義，也是阿哈斯接下來所闡明的另一種觀看經驗。

無意義的細節會引發什麼樣的觀看經驗？阿哈斯以左拉對馬奈〈奧林匹亞〉（Olympia）【圖 6-10】之評述為基礎，透過馬奈的繪畫方法，說明什麼樣的細節是無意義的細節，以及觀者看到畫作時經歷什麼樣的體驗與反應，藉此作為說明無意義的細節所帶來的破壞性結果，並揭示抹除筆觸與朝向繪畫性的作法與傳統之間的對抗，如何最後走向現代繪畫。

壹、 一個觀察的時刻：局部缺失的細節與身體振盪

在左拉眼中，〈奧林匹亞〉是馬奈的最高傑作。左拉曾如此記錄他對這件作品的觀察【圖 6-11】：

第一眼見到這幅畫，只見畫作上的兩種色調……。此外，細節不見了。看看這年輕女子的臉……。而現在我請您看看旁邊那花束：幾片黃、幾片藍、幾片綠。全部都被簡化，若您想讓事實重現於眼前，您必須後退幾步。248

在這段文字中，左拉強調了細節的「不在場」（absence），以及畫布如何引人身體振盪。阿哈斯認為這是因為馬奈不繪製沒有「完成」（finit）意義的細節，也不會繪製那些客體的微小部分，即「特定的細節」。近距離看到的是繪畫本身的一小部分，包括材料和構成它的手勢一同揮灑在畫布上，那是「切分的細節」。

當時的觀眾如何看馬奈的繪畫呢？阿哈斯以保羅·芒茲（Paul Mantz, 1821-1895）對〈街頭歌手〉（*La Chanteuse des rues*）【圖 6-12】的觀感為例，說明馬奈的創作方式所引起的混亂感：

所有的形式都在他碩大的女性肖像中消失，特別是《街頭歌手》，在這幅畫中有一個獨特之處特別令人感到混亂，眉毛放棄了它們位於眼睛上的水平位置，沿著鼻樑兩側垂直站立，就像兩個陰影般的逗號。³⁸⁹

透過芒茲的形容，阿哈斯指出馬奈的作品帶給觀者的混亂，主要來自於觀者仍希望根據其所指稱來命名這些微小部分，但馬奈的細節卻是以「整體性的」（*emblématique*）的方式顯示繪畫的「高點」：「它體現於所屬的整體圖像中：模仿再現的局部缺失被繪畫的明顯性及其『行動程序』（*Programme d'action*）所替代。」³⁹⁰

阿哈斯認為左拉對馬奈的描述與狄德羅對夏爾丹作品的描述並不相同。左拉對於近看的描述，並非強調畫家製造錯覺的技巧，而是其控制顏料的實際經驗，對他而言，馬奈並非要展現夏爾丹那種近看「變得模糊、扁平而後消失」，遠看「形成再現」的魔法，其畫作的新穎性與現代性在於畫面中沒有任何特定的視點享有固定視線的特權。左拉在其文章標題中，將馬奈的這種創作方式定義為「一種新的繪畫方式」（*une nouvelle manière de peindre*）。這種新方式需要以多重視線、多個位置去觀看。

更明確的說，左拉所指的新穎性不在於馬奈的繪畫吸引觀者的振盪，那已經是過去引人讚頌的做法。馬奈的新穎性在於他不再為行家保留靠近繪畫細節的權利、不再將近看細節視為一種不同於整體判斷的痛快形式，而是將它當成一個觀察的時刻，觀察的是以其自身的詩意形式呈現的繪畫。觀者在盡可能靠近〈奧林匹亞〉之處，可以從有色材料中看到畫家在畫布上的身體行為所留下

³⁸⁹ 芒茲轉引自 Gaetan Picon. *1863. Naissance de la peinture moderne*. Genève: H. Skira, 1974. p.126. 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.244.

³⁹⁰ 關於馬奈的筆觸與行動程序，參閱 Paul Valéry. “Il y a chez Manet une puissance décisive, une sorte d’instinct stratégique de l’action picturale”. *Degas, Danse, Dessin*. Paris: Gallimard, 1983(1938). p.38.

痕跡。這種觀察是相當重要的，因為一旦它足以使作品合法確立，便違反確立繪畫模仿之合法性與尊嚴的雙重原則。

觀者的身體自繪畫合法空間建立開始，便受到掌控。透視法將無形的在場行動簡化至一個「點」，這個點是消失點與距離點的重合。「新的繪畫方式」則藉由讓觀者有形的身體移動、前後振盪、遠離、接近，以便在每個步驟和每個地方都能欣賞畫作，破壞部署的規則。這種部署以再現合法化為知識，藉由知識的再現與再現的知識，讓再現擁有合法的地位。但是，一旦觀者因為細節的關係而離圖像太近，便會打亂畫作「整體」的部署，帶來災難性的結果。這樣的結果所帶來的破壞將涉及兩個層面：一是破壞再現真實的距離，二是破壞了智識的尊貴性之基礎。透過實例，我們可以更清楚理解阿哈斯所謂的破壞如何發生。

關於畫面如何迫使觀者移動身體，且不僅僅在遠近之間改變觀看的位置，小霍爾班（Hans Holbein the Younger, 1497-1543）的作品〈大使〉（les Ambassadeurs）【圖 6-13、6-14】是一個顯明的案例，他明顯而刻意地在繪畫的系統內部建構這種繪畫的災難。畫作前景有個漂浮、延展、難以辨認且脫離部署的傾斜圖像，觀者如果沒有從作品的斜前方觀看，便無法看清在這個歪斜失真的圖像中，有著死亡之首，一個骷髏頭。就固有意義而言，在其他周邊表現知識與崇高的圖像前面，這個細節是一種難以言喻的瑕疵。但這個細節並不是為了破壞畫作所要傳遞的訊息或其功能，相反的，它鮮明的形象是為了指明某種意義。如果要看清這個圖像，觀者幾乎必須在作品的垂直深度上以側身觀看，因此只有精確地站在小耶穌受難像下，才能往左上角看到這個看似污穢的細節。此時，面對這幅畫，十字架上的基督又構成了一個細節，而這個細節在視軸上幾乎是看不見的。就整體的佈局來說，基督像讓這個中空的骷髏頭之精神意義——「勿忘人終有一死」（memento mori）被看見。雖然這個歪斜失真的骷髏頭有一定尺寸且十分顯著，但就其完整的意義而言，它仍是個細節：從畫中切分而出，使其模糊不清並施加錯位的視線，這樣的圖像會在圖像中產生「差異」。它揭示了當眼睛盡可能靠近繪畫表面觀察圖像，並質疑其作為繪畫的對象時，該圖像及其虛幻的聲望如何被消除。這種精神性的揭示方式顯然是

透過細節為畫作所帶來的災難：當觀看者的身體離開固定的位置，並且為了尋求繪畫中的真實而錯置常規建構的部署，便破壞了繪畫的效果，使繪畫底面的東西顯現。³⁹¹

阿哈斯認為這證明了讓畫作局部毀壞的不是繪畫表面的顯現，而是精神性的凝視傾覆了人類知識的榮耀，這些知識的科學手段與表現見證了圖像的特權中心，並凸顯細節的吸引力不僅會破壞繪畫模擬再現真實效果所需的距離，還會顛覆另一層幻象，也就是過去對於繪畫所表現之智識尊貴性的尊重態度。

阿哈斯描述抹除筆觸與朝向繪畫性，二者間的固守與抵抗的歷史。雖然不必在此追擊這段歷史過程，但筆者認為應對其做個簡單的概述，以了解觀看繪畫的方式，是如何由遠近間的身體振盪，一路走向馬奈畫作所揭示的「新繪畫方式」：一個觀察的時刻，需要以多重視線、多個位置去觀看。

貳、 抹除筆觸與朝向繪畫性：固守與抵抗的歷史

繪畫的尊貴性源自細節最決定性的征服，即畫家選擇細節的能力，繪畫因此是智性操作的結果。阿哈斯已經揭示細節的真實性對於畫作與文化知識之證明的重要性，以及細節的征服如何趕上第一次文藝復興。但是，一旦觀者為了仔細觀察細節，而超過畫作圖像所設定的距離或者離圖像太近，並追隨畫家的行動痕跡，便無法辨識圖像之真實性的透明度。觀者對材料的關注損害了古典繪畫的尊貴性，甚至有顛覆本身最決定性的一種征服（選擇）之風險。

這種征服在十四到十六世紀期間，是使畫匠從工匠中脫穎而出、進而獲得藝術家身份的決定因素。只不過，要讓畫作達到這種精神與社會的尊貴性，首先必須抹除物質操作的痕跡。博斯在 1667 年的《畫家藝術之簡明與通用準則》中明確規範了標準與方針，強調成功的模仿者不應該在畫布上留下痕跡與處理畫筆的方式。³⁹²然而，「筆觸式」（*touchée*）繪畫的執行速度有其表現的魅力

³⁹¹ 關於繪畫底面，參閱 Hubert Damisch. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris : Seuil, 1984. p.11-46.

³⁹² Abraham Bosse. *Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art*. Paris :

與價值，與博斯同一時代的盧卡·焦爾達諾（Luca Giordano, 1634-1705）便有個「快速盧卡」（Luca fa presto）的稱號，這自然與畫家自身的熱情、優雅與「瀟灑」有關。

事實上，對於筆觸威望的質疑與防禦態度在整個繪畫模仿歷史中屢見不鮮。如日內瓦畫家讓·艾蒂安·利奧塔（Jean-Étienne Liotard, 1702-1789）認為筆觸是種醜陋而粗糙的繪畫方式，繪畫材料的味道與身體操作的可見性只會弄髒畫作；克勞德·賴希勒（Claude Reichler, 1946-）形容畫家的身體彷彿變成了顏料，創作的痕跡清楚揭示畫家的在場，但身體與顏料融合一體的作品，已違反了古典距離的著名規則。

在阿哈斯看來，正是這種對於規則的違抗，促使觀者的身體盡可能地靠近繪畫表面，一再追隨、著迷於切分的細節。這個繪畫的運動似乎勢不可擋，在二十世紀出現正面對抗的情況，觀眾甚至被要求參與其中，以提供自己的見證，例如：馬諦斯想要「重返繪畫」（rentrer dans la peinture）；傑克遜·波洛克（Paul Jackson Pollock, 1912-1956）為了繪製「更多的部分」（davantage partie），而有「身處繪畫中……盡可能靠近畫作」（être dans la peinture ...plus proche du tableau）的需求；而愛德華·皮尼翁（Edouard Pignon, 1905-1993）則希望觀者能「處於畫布之中」（dans la toile），並認為這種對於距離的縮減，是現代畫作充滿生機而必要的素材之一。³⁹³

這種朝向畫作正面可見性的繪畫運動，起自十六世紀的提香，進而貫穿整個古典繪畫的歷史，就像一種衝動或壓抑的回彈。在細節的災難中，再現的統一性與榮耀只有通過觀者雙重目光（自近處品味、遠處評判）的退讓，以及有時認可畫家是一位魔術師（畫作近看難以理解，遠看鮮活而真實）才得以拯救。從委拉斯貴茲與透納的二個例子，足以闡明超越古典距離所引起的抵抗是基於什麼樣的事實，以及畫家與尊貴性的關聯。

Hermann, 1964. p.80, 114-116.

³⁹³ 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.249-250.

維拉斯奎茲的筆觸顯現出畫家的目標在於遠處的效果，他為了遠離畫作還特別訂製特長的畫筆。在明白畫家以至高的距離和拉遠的視線作畫的姿勢與方式之後，觀者在面對〈侍女〉（*Les Ménines*）【圖 6-15、6-16】這幅畫時，便能夠更好的掌握再現的次序：稍微後退一點，與畫布保持一定距離，因為畫家下筆前是從手上畫筆所能維持的最長距離來看畫作；靠近一點觀者則會看到大膽的筆觸。對此，阿哈斯引西班牙畫家安東尼奧·帕諾米諾（Antonio Palomino, 1655-1726）的話來形容這幅畫作：由遠處看「令人驚嘆」（*miraculeuse*），由近處看則「難以理解」（*inintelligible*）。事實上，〈侍女〉並沒有違反傳統再現原則，這一點在傅柯對於這幅畫著名的描述中已足以說明。阿哈斯提到對維拉斯奎茲而言，繪畫是「精神上的東西」（*cosa mentale*），這關係到畫家自身的尊嚴與其精神與社會上的崇高性。維拉斯奎茲在〈侍女〉完成兩年後，又再對它進行了一些潤飾，他在個人自畫像的胸前畫上 1658 年所獲得的聖地牙哥騎士團紅十字勳章。這符合珍妮·巴蒂爾（Jeannine Baticle, 1920-2014）所說的，維拉斯奎茲在畫作中引入畫框（干擾繪畫過程）的目的「旨在建立和大人物平等的願望」。事實上，過不了二年，維拉斯奎茲便被封以爵位。³⁹⁴

第二個情況是關於透納的再現意圖。阿哈斯提到一名觀眾在 1837 年透納〈雷谷勒斯〉（*Regulus*）【圖 6-17】的作品前，提到他認為與這幅畫融合為一體的唯一方法，是在畫廊的寬度所允許的最大範圍內觀看它。但是這種方法顯然並不管用，因為畫廊並不夠大，而且一旦遠離畫作，觀者便失去了透納想要表現出的效果。透納和維拉斯奎茲相反且重要的是，他在非常近的距離下使用特短的畫筆與畫刀作畫。他的畫作仍處在模仿與對真實的探求範疇中，透納所畫的如同他本人所說，是他所看見而非他所知道的。這意味著他的畫作不再帶有再現的知識。反過來可以說，透納要求他的觀眾看他畫什麼，而不是看他知道什麼。這樣做的同時，他面對的是觀者的視線座標與視點處於根本性的錯位。在現實中，我們會藉由（遠近）雙重目光的便利之處與其神奇效果，進而挽救這個情況，但透納的畫卻會抵制它。正如透納用短畫筆與畫刀在畫布上作畫一樣，他廢除了合理化畫家知識與崇高性的距離，並且剝離了再現整體細節的平衡。古典繪畫的可理解性、尊貴性與知識上的再現奠基於遠近，透納這種

³⁹⁴ 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.251.

失衡的實踐在其同時代人之間激起一種混亂感受：一個人若太過接近畫作，遠離適當距離，便會淹沒在細節中。³⁹⁵

委拉斯貴茲的筆觸遠看令人驚嘆，近看難以理解；透納表現所見而非所知，其再現不再帶有再現的知識，抵制遠近雙重視野的便利與其神奇效果。他們的創作手法顯現出畫作工具的長短與創作的距離所帶來的效果，如何以不同的方式讓觀者的目光錯位。從中阿哈斯要強調的是，即便兩人的畫作所帶出的觀看方式顯現畫家甚至「參與其中」，但這種距離仍處在古典繪畫模仿自然的再現範疇裡，並且與再現的智識尊貴性與畫家的社會尊貴性相關連。也就是觀看他們畫作仍從屬於一種振盪，與馬奈的畫作需要多重位置、多重視線去觀看並不一樣。事實上，更明確的說，觀看古典繪畫的方式，基於透視法則，必然是遠看與近看的問題。

最後，阿哈斯提出一個特例，這個特例可以讓人意識到細節在什麼情況下會扮演一個決定性的角色，那就是西奧多·傑利柯（Théodore Géricault, 1791-1824）的〈解剖殘肢〉（Fragments anatomiques）【圖 6-18】系列。這些死屍殘肢構圖精細，殘肢及畫在上方的布條，戲劇性地令人感到震驚，在缺乏更好的名稱的情況下，阿哈斯將其命名為〈解剖殘肢〉。它們是畫家在習作完成時「完成」的繪畫，就其規模與結構看來，並沒有習作通常會有的非正式感。〈解剖殘肢〉是一種新型的畫作，也因此聞名。為了更明確的區分習作與畫作的差異，阿哈斯以一個世紀前，尼古拉·德·拉吉利葉赫（Nicolas de Largillière, 1656-1746）所畫的一幅只有各種手部與前臂姿勢的畫作〈手部習作〉（Études de mains）【圖 6-19】與〈解剖殘肢〉做比較。〈手部習作〉的細節也形成一幅圖畫，而無須主題。但是其整體顯然構成了古典意義上理解的細節的積累：某些手及其手勢的屬性暗示著正在進行的動作，可說是一幅所謂的「習作畫」（un tableau d'études）。畫家在這件作品裡同時實現了兩個目標：他在最難呈現的身體部位展示了自己的專業知識，並且通過積累精湛的細節，滿足了可能的愛好者；如我們目光所見，畫裡的一隻（成功的）手部，會首先引起快感，甚至能夠激發觀眾在畫布上裁剪出個別的細節，以便更容易享

³⁹⁵ 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.254.

受它。而畫家在這個細節已經預先享受這種痛快。相反地，傑利柯的畫作並沒有使人聯想起另一幅畫，它不可能是某一幅畫作的細節。畫家放棄了軀體，將目光鎖定在截斷的肢體上仔細而生動地描繪，著迷於身體的不在場與意義的缺失。這些肢體只是身體的一小部分，而身體的不在場強化了繪畫的在場。被截斷的殘肢以生動而古典的優雅，精心配置在這一幅沒有主題的畫作中，將其帶到錯位的頂點，幾近癡狂，其物質的表現不再需要任何智識的操作。³⁹⁶

阿哈斯藉由〈解剖殘肢〉與〈手部習作〉的比較，凸顯出細節在此扮演著一個決定性的角色：它變成了繪畫。這不僅顛覆了畫作的可理解性，也取代了筆觸的光彩。這讓筆者想到巴特曾提到：「刺點還有另一種（不那麼普魯斯特的）擴展力，即當它是一個『細節』，同時又充滿整張照片，似是而非的情況」³⁹⁷。巴特將這種情況視為另一種刺點，阿哈斯將之歸屬於「不在場」的細節之特例（而非「在場」的刺點），似乎正恰恰顯現其似是而非的特性。

從阿哈斯的闡述可以發現：當觀者眼睛切分出的是有意義的細節，便會經驗到細節是一個「刺點」，在事件的瞬間「浮現」，進行一場「在場」行動。細節帶起目光隨意遊走的風險，是細節如革命般的錯位所引發的災難性結果。另一方面，當觀者的眼睛切分出無意義的細節，也就是「不在場」的細節時，觀者體會到的是混亂感，模仿再現的局部缺失被明顯的繪畫行動痕跡所取代。觀看的時刻成為觀察的時刻，畫面迫使觀者移動身體改變觀看位置，在遠近之間來回的振盪。如此一來，可以理解當觀者看到有意義的細節，意味著「特定的細節」的在場，而「切分的細節」不在場（藝術被隱藏在藝術之中），細節在事件的瞬間浮現；當觀者看到的是無意義的細節時，意味著局部「特定的細節」消失，此時「在場」的是畫家留下的行動痕跡，也就是「切分的細節」。這二者的區分在近看的時候（局部的不透明）會顯現其重複性。

³⁹⁶ 阿哈斯指出這種繪畫上的無理性，和傑利柯在 1820 至 1824 年間創作的一系列精神病患肖像畫密不可分。有人可能會認為這一系列的畫作為社會精神病學創立者埃蒂安—讓·喬約（Étienne-Jean Georget, 1795-1828）的教學論證表現出了極高的真實性，因此具有高尚的科學目的。但如今已經知道這些畫作，除了畫出精神病患肖像之外，並沒有其他目的。參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.258.

³⁹⁷ 羅蘭·巴特著，《明室·攝影札記》，頁 56。

第四節 痛快與欲望：精神分析與細節的問題

阿哈斯曾明確提到他認為近看的繪畫史需要很多的研究工具，其中很重要的是佛洛伊德在《夢的解析》中所提及，關於夢的工作。夢的工作涉及精神分析與潛意識，阿哈斯更為關注的是信息在繪畫內部建構的方式，也就是精神分析的層面。³⁹⁸這是他連接二對細節概念之關係的關鍵，在後續他論述另一對細節的概念（圖像性的細節與繪畫性的細節）時，是由細節的吸引力（欲望）切入，可以看得十分清楚。基於細節的關係建立的各種方式，細節在不同的繪畫中有其自身的效果。因此阿哈斯說：「細節的關係與畫作上體會到的快感才是所謂的核心，即使意味著愛好者要從物質層面剪裁、切分畫作，以獲得『痛快』的萃取。」³⁹⁹分析阿哈斯闡述過程所感受到的「快感」與「痛快」的程度差異，在其自身的定義下又再次得到確認。因此，筆者認為阿哈斯使用「快感」與「痛快」這一組精神分析詞彙來區分觀看經驗之差異，並非偶然。

「細節—高點」所帶來的切分之痛快，相對於繪畫整體所帶來的快感。佛洛伊德認為神經刺激量減少會帶來快感，增加則會帶來不快，因此提出所謂的「快感原則」（*principe de plaisir*），指的是要獲得快感，就必須避免不快。拉岡呼應了佛洛伊德的看法，提到快感原則就像一個恆定裝置，它能將神經刺激量維持在最低的可運作水平上，而痛快是一種神經刺激超量的情況，因違反快感原則而成為防堵目標。⁴⁰⁰由於主體所能承受的快感有一定的限度，當快感超過這個限度就成了痛苦，這痛苦的快感，也就是拉岡所謂的「痛快」。因此也可以理解當拉岡提到「快感」，更強調的是快感原則中的「原則」，而不是快樂的感覺。

「欲望」可以說是精神分析的核心。因此，在繪畫事件中，細節的問題首先應該要探究是：是什麼樣的欲望引發痛快的情況發生，且必須要以快感原則來加以禁制？對此，佛洛伊德，以「死亡趨力」（*pulsion de mort*）一詞來指稱

³⁹⁸ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.204.

³⁹⁹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.14.

⁴⁰⁰ Jacques Lacan. *The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*. trans. Sylvana Tomaselli. notes by John Forrester. New York: Norton; Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p.79-80.

主體不斷想突破快感原則，以獲取某「物」（chose）以及超出的痛快之欲望。⁴⁰¹拉岡則進一步將「死亡趨力」與文化接合，並且主張每一個驅力實際上都是死亡驅力，意即每一個驅力都致使主體不斷嘗試超越快感原則，以得到如苦痛般的極度痛快經驗。因此，痛快成了「通往死亡的路徑」。⁴⁰²所以巴特說刺點是一道致命的傷口，「細節—高點」所驅策的弔詭滿足，足以介入貝戈爾的生命，促使他的死亡。

因此，阿哈斯說錯位的細節所引發的「痛快」對古典繪畫原則的部署而言，往往具有毀滅性的風險，甚至可能帶來革命性的結果。目光任意地遊走於附加物，離開固定視線，歡慶於畫作所給出的盛宴，便會摧毀畫作因理性的限制而過於嚴苛的枷鎖。德·皮勒使用「上位者」與「下位者」的政治化比喻，展現古典繪畫中理性原則的語言式結構，它包含了語序、語法，與句法等上下階層式規範。而語言符號的結構之中，原本就存在著對痛快的禁制（快感原則），所以拉岡說：「對一般定義下的說話者而言，痛快是被禁止的」。⁴⁰³

筆者認為禁制痛快（快感原則）本身即是個偽命題，因為它所禁止的是會不斷重複出現的欲望。佛洛伊德在《超越快感原則》（*Beyond the Pleasure Principle*）一書中，將死亡驅力的概念對立於生命驅力，即「愛欲」（eros）。⁴⁰⁴生命驅力朝向凝聚與統一，死亡驅力則消解連結，毀滅事物。兩者是一體兩面，彼此以不同比例混雜融合，而不是以個別純粹的狀態出現。正是規範本身創造了踰越的欲望，只要規範秩序存在，享樂的情況必然會發生，因為死亡趨力本身是沈默的，只有在與愛欲混合之際，才會在我們的感知中出現。因此，

⁴⁰¹ 欲望的對象，這個詞彙運用在「痛快」的脈絡中，是屬於前歷史、無法忘懷，必須不斷的重新找回的失落的對象。快感原則即用以讓主體與「物」之間保持一定的距離，讓主體圍繞著「物」打轉，卻永遠得不到，因為如果主體踰越了快感原則得到「物」的至善，就會體驗到痛苦，而主體「無法忍受物可能帶給他的至善」，所以要避免「物」唾手可得。參閱 Jacques Lacan. *The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959-60.* trans. Dennis Porter. notes by Dennis Porter. London: Routledge, 1992. p.53, 57, 73,159,179. ; Dylan Evans 著，《拉岡精神分析詞彙》。頁 345-346。

⁴⁰² Jacques Lacan. *The Séminar. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse, 1969-70.* ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1991. p.17.

⁴⁰³ Jacques Lacan. *Écrits. A Selection.* trans. Alan Sheridan. London : Tavistock Publication, 1977. p. 319.

⁴⁰⁴ Sigmund Freud. *Beyond the Pleasure Principle.* ed. James Strachey. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1920.

痛快基本上就是僭越的。這種潛意識的欲望，構成了精神分析的基礎。⁴⁰⁵重複的概念在佛洛伊德《快感原則之外》⁴⁰⁶中，與死亡驅力的概念連結在一起，也就是主體有一種一而再再而三地將自身暴露於苦惱中的傾向；人一但忘記衝動的來源，就注定只能重複某些事物。拉岡將重複界定為痛快的復返，無所節制地享樂行為不斷地重現，逾越快感原則的極限而尋求死亡。⁴⁰⁷因此，規範的功用維持的是精神官能式的錯覺，錯以為只要加以設限，享樂的情況便不會發生。但「欲望是人的本質」，它的實現不在於「完成」（fulfilled），而是在於欲望本身的再製造，⁴⁰⁸因此，在古典繪畫原則下，近看繪畫時，切分細節的問題才會在事件裡不斷重複的發生。

當拉岡提到欲望時，特別指涉的是潛意識欲望。潛意識指稱的並非還不知道的事，而是不可被知道的事，因此，潛意識的欲望只有在被明確地敘述出來時，才會被認知其完整的意義。主體透過言詞說出欲望，將此欲望帶入「在場」，對於精神分析而言是非常重要的：

主體可以認知並命名其欲望，正是精神分析行動的有效之處。但是，這並不是認知某種完全被給定的事物，……透過命名，主體創造了某物，將一個全新的「在場」帶進了世界。⁴⁰⁹

分析細節與觀看的方式之關係也是一樣，只有欲望的對象（某物）藉由痛快突顯出其在場，我們才能在事件中意識到它的存在。至此為止，阿哈斯以精神分析作為闡述「近看的繪畫史」的工具之方法，是以「細節」作為「物」，分析其在事件中的「在場」之標記、過程與結果，以及「不在場」所引起的身體振盪。

⁴⁰⁵ 參見 Jacques Lacan. *The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis*, 1959-60.

⁴⁰⁶ Freud Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle*, SE XVIII, p.7.

⁴⁰⁷ 關於拉岡對重複的闡釋，參閱 Dylan Evans 著。《拉岡精神分析詞彙》。頁 275-276。

⁴⁰⁸ Jacques Lacan. *The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964. trans. Alan Sheridan. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1977. P.275.

⁴⁰⁹ Jacques Lacan. *The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, 1954-55. p. 228-229.

第五節 繪畫的入口：透明與不透明

欲望在言詞中被說出的程度是有限的，這一點阿哈斯早已在貝尼尼觀看普桑《七聖禮》的事件中闡明。⁴¹⁰從精神分析的角度而言，這是因為「言詞與欲望之間有一種根本的不相容性」。⁴¹¹言詞無法說出欲望的全部真相，有些多餘物因而超出了言詞。區分欲望與驅力的差異在此顯得十分重要，欲望只有一個，驅力卻有很多；驅力是欲望的單一力量之特定展現，它驅使主體的目光從畫作的固定視線移位，「切分」出「特定的細節」。但欲望不是一個與物的關係，而是與欠缺（lack）的關係：「欲望是存有與欠缺之間的關係。這欠缺，嚴格來說，就是存有的欠缺。並非欠缺這個或那個，而是欠缺了讓存在者賴以存在之存有。」⁴¹²。被欲望之「物」，即是存有本身，所以阿哈斯所探究的，除了細節的「在場」與「不在場」，還有接下來會進行闡述的「無」（rien）與「物」的問題。

探究觀者欲望的來源，阿哈斯依據認知的對象，分離出另一對細節的概念：「圖像性細節」與「繪畫性細節」，其區別在這些概念於畫作中的表現方式，對再現真實的相似性產生的影響。在進入它們的吸引力，如何成為切分欲望之來源的討論之前，阿哈斯先就實例明確定義二者的差異，以及兩種細節概念因為振盪而重疊之處。

在阿哈斯的定義下，「圖像性細節」模仿一個對象或是對象的一小部分；旨在重現該對象所代表的內容，並以與之相似的方式展現，可能「直至最細微的細節」。它形成一個圖象，並在畫作中遠遠地吸引目光靠近，讓人想看得更清楚。阿哈斯舉出二個例子，一個是弗朗切斯科·德爾·科薩（Francesco del Cossa, 1430-1477）在〈聖告〉（Annonciation）【圖 6-20】中，小心翼翼畫在聖母腳下的蝸牛；另一個是丁托列托（Tintoretto, 1518-1594）在他的〈塔奎尼與盧克麗霞〉（Tarquin et Lucrece）【圖 6-21】的前景中，所畫的陽具形坐墊。第二種細節阿哈斯稱之為「繪畫性細節」。它沒有形成一個圖象；畫布上

⁴¹⁰ 參見本論文第二章。

⁴¹¹ Jacques Lacan. *Écrits*. p.275.

⁴¹² Jacques Lacan. *The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*. p.223. Dylan Evans 著。《拉岡精神分析詞彙》。頁 275-276。

除了圖畫材料外，什麼也看不到，有時甚至被處理與操控到壓碎的程度。例如貝爾納多·斯特羅茲（Bernardo Strozzi, 1581-1644）在他的畫作〈以馬忤斯的朝聖者〉（Les Pèlerins d'Emmaüs）【圖 6-22】上的桌布所留下之污痕般的灰暗筆觸。

這兩種細節屬於不同的精神層面，畫家的表現往往基於截然不同的藝術性選擇。但這二種細節有一個共同點，那就是它們發揮的吸引力，會吸引觀者離開原本的位置，靠近畫作的表面。近距離觀看，這二種細節之間的差異似乎逐漸消失，它們吸引人們的目光，最終兩者皆帶出了繪畫性表徵的基底。阿哈斯因此將這一對細節稱為「繪畫的入口」：在此繪畫變成了圖像，反過來說，又能從透明的圖像再度變回繪畫——不透明的顏料。

阿哈斯對此組細節概念的分析，分別從這一對細節的吸引力來源、效果與特性切入，從中可以發現這一對處於畫作前的細節，與處於畫作中的另一對細節——特定的細節與切分的細節之間有著確切的關聯，更重要的是阿哈斯在這一對細節的概念上，明確地顯現其符號學的觀點、與其他符號學家觀念的關聯，以及對於圖像學家看待繪畫性細節的方式與闡述方式的評述。

壹、 透明的吸引力：圖像性細節

圖像性細節對觀者的吸引力，來自於觀者對其真實性的描述與帶有時間標記的著迷。某些荷蘭繪畫在這種作法上特別值得一提，原因在於其目的是使觀者陷入對「圖像的癡迷」（fascination iconique）。圖像性的細節處理是「精細的」（fine）荷蘭畫的特徵，時至今日仍可在諸如·靜物畫、風景畫、動物畫與風俗畫等小畫科發現。但這不僅僅是荷蘭畫的特點，舉例而言，同一時代的西班牙畫家法蘭西斯科·德·祖巴蘭（Francisco de Zurbarán, 1598-1664）在布料、質感與皺褶上的處理【圖 6-23】；十六世紀，佛羅倫薩的矯飾主義畫家布隆津諾（Agnolo Bronzino, 1503-1572）對於服裝或珠寶的表現手法【圖 6-24】，兩者都十分傑出。另外，圖像性細節所再現的對象還有一個特點，那就是它往往帶有時間的標記。細節因此是圖像敘事的中繼，敘事藉由細節到細節的連結貫穿繪畫表面。這一方面，阿哈斯認為格勒茲無疑是大師，他的畫作力求清楚的再現軼事或家庭悲劇，以及細節完美的模仿，以產生說服人心的錯覺

效果。最成功的無疑是〈破碎的蛋〉（Les Œufs cassés）【圖 6-25】前景中的碎蛋，格勒茲成功表現蛋的濃稠感，以及黃色（不透明）與白色調（透明）之間的差異。

但圖像性細節的吸引力也可能對圖像本身造成傷害。它能透過與繪畫模仿系統的完美協作打亂感知，甚至消除對於再現對象的感知，使畫作偏離原本的目的。第一種情況指的是一個在前景中突出的細節，成為畫作的主體，這類型的結構會引起圖像的自相矛盾。例如：在彼得·阿爾岑（Pieter Aertsen, 1508-1575）〈靜物畫與耶穌在馬大與瑪莉亞家中〉（Nature morte avec le Christ chez Marthe et Marie）【圖 6-26】的畫面構圖中，其精神性的意圖無庸置疑，但背景的聖人並不足以成為畫家在前景中展現物質豐富性的藉口。事實是基督教義在這幅畫中並不明顯；畫作玩弄這種歧異，但手法本身模糊不清。這種圖像的自相矛盾很容易超過而破壞畫作的目的，因為顯示於前景的圖像本身就具有誘惑力，當觀者的目光被其吸引而迷失於對模仿物的迷戀，即會體驗到一種令人不安的狂喜，而忘卻了構圖的精神含義。

另一種情況是圖像性細節的吸引力甚至消除對於再現對象的感知。這裡指的是畫作過份與對象相同，進而使觀者停駐並使其目光耽溺。這種情況有如霍爾班的〈棺材中的基督屍體〉（Le Christ mort）【圖 6-27】，這幅震撼人心的畫作，吸引觀者不加思索地仔細觀察這具悲慘的屍體。它藉由仔細地刻劃了肉體所經歷的苦難，來激起其內在的精神記憶。若觀者的目光停留於腳上，便會看見霍爾班的手勢與筆刷如何在精細繪製的腳趾甲上，留下明確而清晰的痕跡。圖像性細節的吸引力，一方面揭示了畫家隱藏的姿態，另一方面卻也消抵了細節發揮引發虔敬之情的影響力。

畫家以模仿為目的，最終以吸引觀者的繪畫性材料之純粹物質再現的不可見性轉移了模仿。圖像性細節的吸引力因此在於達到其高點的模仿，它使人希望在畫作中看見繪畫行為的存在，即使這種繪畫行為已被巧妙地抹除，以利於再現對象的在場。

貳、「無」的吸引力與阻礙：繪畫性細節

相形之下傑瑞特·道以倒影顯現的雙重效果可以說是其中的特例。在傑瑞特·道的〈家禽商人〉（*Le Marchand de volailles*）【圖 6-28、6-29】中，可以看到畫家在傳統的攤販上畫了一隻去毛的鴨子，鴨子皮膚上的疙瘩被描繪的淋漓盡致，在這隻鴨子旁，他畫出了一個反射出家禽樣貌的銅桶。這個倒影被刻劃的非常真實，並可看見倒影表面的弧度扭曲了動物的面貌。這種倒置的失真影像引發了吸引力的雙重效果，包含圖像性細節倒影的傳統吸引力，以及其內在的一種難以察覺的繪畫性吸引力，後者由非物質的痕跡所構成，和畫家在調色板上精心安排的色彩混合在一起。為了完成這種效果中的效果，道還在前面放置了一塊抹布，其紋理與色彩在反射中消失，相互糾結的色彩，衝擊著觀者視覺的平面感。道的手法既有強度亦有精細度，展示了如何在繪製圖像性細節的同時，讓繪畫性細節浮現在畫作的可見表面上。⁴¹³

阿哈斯之所以說道描繪的雙重細節幾乎是示範性的極端案例，是因為在他的定義下，繪畫性細節與圖像性細節的狀況完全不同：「繪畫性細節並沒有在再現手法與再現對象之間、能指與所指之間模糊不清；它顯示出的是一種差異」⁴¹⁴。這差異指的是什麼呢？它在畫作中又有什麼樣的效果？

一、繪畫的「無」

近看細節眼睛所看見的是什麼呢？阿哈斯說：「無」，就是繪畫，僅此而已。阿哈斯形容繪畫性細節所指涉的物質性色彩在畫作上所留下的「顏料的拖痕」（*Des traînées de pâte*），就像描述性繪畫的初始狀態，是一種繪畫的原初雛形：

繪畫性細節獨立於畫作與其再現邏輯，顯示出製作中的具像材料，彷彿它以一個完整的形式，一個尚未變透明之可能圖像的雛形，成為再現的對象。⁴¹⁵

⁴¹³ 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.265.

⁴¹⁴ 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.265.

⁴¹⁵ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.265.

但觀者看到的是什麼呢？關於這個問題，阿哈斯認為瓦薩里對拒絕從繪畫中看到「某物」（*quelque chose*）的觀念之影響非常深遠。他批評提香的最後幾件作品用很大的動作與力道畫出粗糙的污漬，使人無法從近處觀看。但是，很明顯觀者確實可以從近距離看到它們，甚至可以看到遠處看不到的東西，那就是畫家的行動與畫作的構思。因此，瓦薩里所謂「無法看」的意思是，即使這些細節由遠處看來很完美，觀者仍無法從近處得知它們所表現的意涵。透過近處、觀看與認知的混亂，瓦薩利在其觀念中，確認符號在模仿再現中的地位。

提香在威尼斯受到極力推崇，但他對色彩的處理卻難以避免地引起那些只想看到他們所看的東西、以及期望透過背景關係去指稱人物之觀眾的遲疑。在所有描述圖像性對繪畫性的拒絕與不可見性的詞彙中，阿哈斯只保留了「無」，因為所謂的繪畫性，其實就是「無」。阿哈斯的引用出自巴爾札克（*Honoré de Balzac, 1799-1850*）的《無名傑作》（*Le Chef-d'œuvre inconnu*），文中普桑問小法蘭斯·波伯斯（*Frans Porbus II, 1569-1662*）有沒有從才華洋溢幾近癡狂的老畫家法漢霍夫（*Frenhofer*）之畫作中看到什麼，波伯斯回：「沒有。那你呢？」普桑說：「無」。之後普桑走到更遠的地方說：「遲早他會發現自己的畫布上什麼都沒有。」但是，法漢霍夫的畫上確實有著「某物」⁴¹⁶。

阿哈斯提到，事實上「無」早在 1831 年巴爾札克尚未送出初版《無名傑作》之前，就已經被用來形容無法辨識的畫作。例如 1814 年康斯坦伯的舅舅大衛·佩克·沃茨（*David Pike Watts, 1754-1816*）要求他「完成」作品時提到，所謂未完成的任何物，其實就是無物，因為物若不做為整體存在便是不完整的。⁴¹⁷透過康斯坦伯的例子，以及英文這個語言，阿哈斯意在指出存在於「無」與「物」之間的辯證關鍵：

康斯坦伯的舅舅藉由消除「無—物」（*no-thing*）與確認「任何物」（*any thing*）玩弄「物」（*thing*）這個術語，暗示他姪子在畫中所見無疑是「某物」（*something*）。但這並不是他該看見、期待看見或是有資格看見的：

⁴¹⁶ *Frenhofer* 是巴爾札克筆下的人物。關於《無名傑作》，參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.266.

⁴¹⁷ 沃茨的信，阿哈斯參自 *Constable. Paintings. Watercolours and Drawings*, London : Tate Gallery exhibition catalog, 1976. p.14.

某物代表的是完成、完整的整體。然而，我們仔細權衡這些詞彙，當舅舅認為這個某物不是某物，而繪畫的「無物」（nothing）是「無」（rien）的時候，他是非常正確的；因為「無」這個字的拉丁語起源便是某物（res），不是完全沒有，而是實在的「無」。⁴¹⁸

觀者在繪畫細節中所看到的，是這個「繪畫的物」（chose de peinture），它並不代表另一物，除了自身之外，它什麼都不是。

二、「無」的效果：不再再現

「無」所凸顯的是表達與認知的問題，阿哈斯因此藉由符號的觀念，區分出二種繪畫性細節的效果：一種是沒有變成他物，「無」是個符號，它顯現於局部不透明所構成的阻礙；另一種是變成他物，但此他物不是符號，是畫作的部分，特別指的是某些布料下擺的表現方式。

（一）沒有變成他物的「無」：局部的不透明

阿哈斯認為在一幅模仿性畫作中，如果說「無」會吸引人，是因為它並沒有變成他物（即使我們為其命名）。那是繪畫展現其在場的效果，它在畫作中如繪畫一般自我顯現。

繪畫性細節以「無」的形式呈現，不像任何東西，且不再再現任何可辨識的對象或對象的細節。它局部地表達了繪畫表現過程中必不可少的問題。也就是每個符號都有其雙重面向：一個是表徵的傳遞面，另一個則是再現符號本身的反射面。⁴¹⁹阿哈斯依據馬杭的說法指出：

在傳遞面中，符號所指涉的對象是透明的，但在反射面則對這種透明性造成了阻礙：符號不再指涉原本的對象，其再現產生了表徵上的不透明性。

420

⁴¹⁸ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.266.

⁴¹⁹ François Récanati. *La Transparence et l'énonciation*. Paris : Seuil, 1979. p.31.

⁴²⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.268. Louis Marin. "Mimésis et description". *Word and Image*. London: Taylors and Francis, janvier- mars ,1988. p.27-28.

當繪畫中的細節以再現的具象物質的姿態出現時，它便不再透明，不再再現，這就是「無的效果」（*effet de rien*）。馬杭以菲利普·德·尚帕涅（Philippe de Champaigne, 1602-1674）〈勿忘人終有一死〉（*memento mori*）【圖 6-30】的黑色背景為例：畫作中明確地再現了能夠以其名稱加以辨別的三个物件。但襯托出這些物件的黑色背景是什麼呢？顯然是「無」。誠然，這個「無」能變成某物，被以「無……不可名狀的名字」（*le rien..., nom de l'innommable*）來指稱，但是在畫作中，這種「無」是一種冗餘，是一種超越命名權力的冗餘。黑色背景同時是三件物品與這幅畫作的背景，「背景支持再現的背景」（*le fond support du fond représenté*），「無」因此是再現的場所與條件。

在「整個」畫面上所展現的這個黑色背景並不是細節，阿哈斯只是要透過它說明何繪畫性表徵所固有的反射不透明之問題：繪畫性細節的表達是以一種特定且特殊的方式，在一個非常清晰透明且具有傳遞性的整體中，局部地、有時甚至偷偷地呈現出反射的不透明性。就像波提且利在其〈三王來朝〉

（*L'Adoration des Mages des Offices*）【圖 6-31、6-32】裡的自畫像肩膀上，所畫上的難看污漬，這個污漬無疑地象徵著遠方的一棵樹，但「觀看、標示、細分並切割內容」（*vue, remarquée, détaillée et découpée du contexte*）後，可以發現污漬是「無」，它就是一個在不同圖畫背景裡的有色污漬。在阿哈斯看來，波提切利在其自畫像與畫作邊緣畫出這個細節並不是什麼巧合，因為這個細節的繪畫性構成了局部再現的悖論，它是對畫作的透明性部署與自畫像的透明性簽名的雙重破壞。阿哈斯將這種反射的不透明性在細節上表現出的獨特效果，歸因於以下的事實：

它不可能是「特定的細節」，它只能是一個「切分的細節」。它從畫作中吸引人們靠近，我們必須將之細化、切分，直至從近處認出「無」；從遠處看，它佔據了自己的位置，並再次成為從屬對象的一小部分，吸引人們靠近。⁴²¹

或見 Louis Marin. *On Representation*. trans. Catherine Porter. Stanford : Stanford University Press, p.252-268.

⁴²¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.269.

這種局部特性顯現了繪畫性細節與另一對阿哈斯闡述觀看經驗的細節概念之關聯，它是無意義的細節，不會成為事件中瞬間出現的刺點，有的只是帶起混亂的感知，引起觀者身體的振盪。

（二） 變成他物的「無」：模仿的局部悖論

另一種繪畫性的效果，阿哈斯特別指涉的是威尼斯的提香與同時期佛羅倫斯矯飾主義畫家所表現出的某些下襬處布料，二者的手法並不相同，但同樣獨特。

阿哈斯提到提香在〈墓葬〉（*La mise au tombeau*）【圖 6-33、6-34】中，對右側人物衣著下擺的布料之處理之所以吸引人，是因為它被看作是他物，而不僅僅是衣料的下襬。⁴²²從近處看，它並不是個無的符號，甚至不再是個符號，最多只顯示了畫作中某物的在場。更精確地說，它以自身的「差異」來表明自己，將自己置於再現之中。就畫作的局部而言，就好像畫家在配置過程中留下了他的顏料，使形式處於成形中的狀態，而未處理至圖像性的構思與變化的最後結果。繪畫性的細節在這塊衣料下擺無可避免的構成了模仿的局部悖論。提香以這種獨特的功能賦予這塊布料的細節，這一點從他在對材料的繪畫性處理一旦延伸到畫作表面，便放棄局部悖論上可以證實。阿哈斯認為這一點很重要，因為在這種情境下，衣料（旁側或邊緣的）的下襬在十六世紀的前四分之一時間裡成了一個主題，許多畫家瞬間就沉迷於其各種變化中，彷彿這樣的細節在文藝復興的藝術創作中具有特殊的意義。因為這個主題並沒有任何圖像學或符號學的價值：它似乎只是意圖通過其效果來表現繪畫的再現形式，或者發揮單詞的雙重含義，如再現中的繪畫。⁴²³

佛羅倫斯的矯飾主義畫家羅索·菲奧倫蒂諾（*Rosso Fiorentino*, 1495-1540）對圖像邊緣的布料下擺進行了不同方式但同樣獨特的操作。他在〈聖母升天〉（*Assomption*）【圖 6-35】的邊緣，將其中一位使徒的長袍畫出了圖像的框架。大片晃動的衣料色彩相互覆蓋，各種「樣式」（*pattern*）隱藏（模

⁴²² 此繪畫觀念的特殊發展，參閱 Georges Didi-Huberman. *La Peinture incarnée*. Paris : Editions de Minuit, 1985. p.28.

⁴²³ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.271-272.

糊) (各個人物間的) 間距並將它們重疊, 形成千變萬化的連續性, 它們被以顏色區分但形式上沒有差異。⁴²⁴阿哈斯認為這種突出與偏差的繪畫實踐, 似乎更著重於再現對象, 如同對畫作邊緣的挑釁一般, 以及將藝術呈現於再現之中, 而不是表現藝術的技巧, 他藉由把再現的工具置於再現之中, 將再現與其再身的工具對立起來, 從而阻礙了清晰的可見性。

就「繪畫等同於修辭」的觀點而言, 可以說十六世紀初威尼斯的提香與佛羅倫斯的矯飾主義畫家表現布料這個再現工具的差異, 在於前者的「無」破壞了構圖中的「構詞」, 後者的「無」則破壞了構圖裡的「構句」。但這種模仿的局部悖論, 是變成他物的「無」, 而這個他物有特定的主題——衣料的下襬, 它並沒有任何圖像學與符號學的價值。這意味著一旦論及繪畫性的認知與闡述, 無論圖像學還是符號學的對象, 都是指稱繪畫性細節在「透明」繪畫中的「局部的不透明性」, 也就是沒有變成他物的「無」。

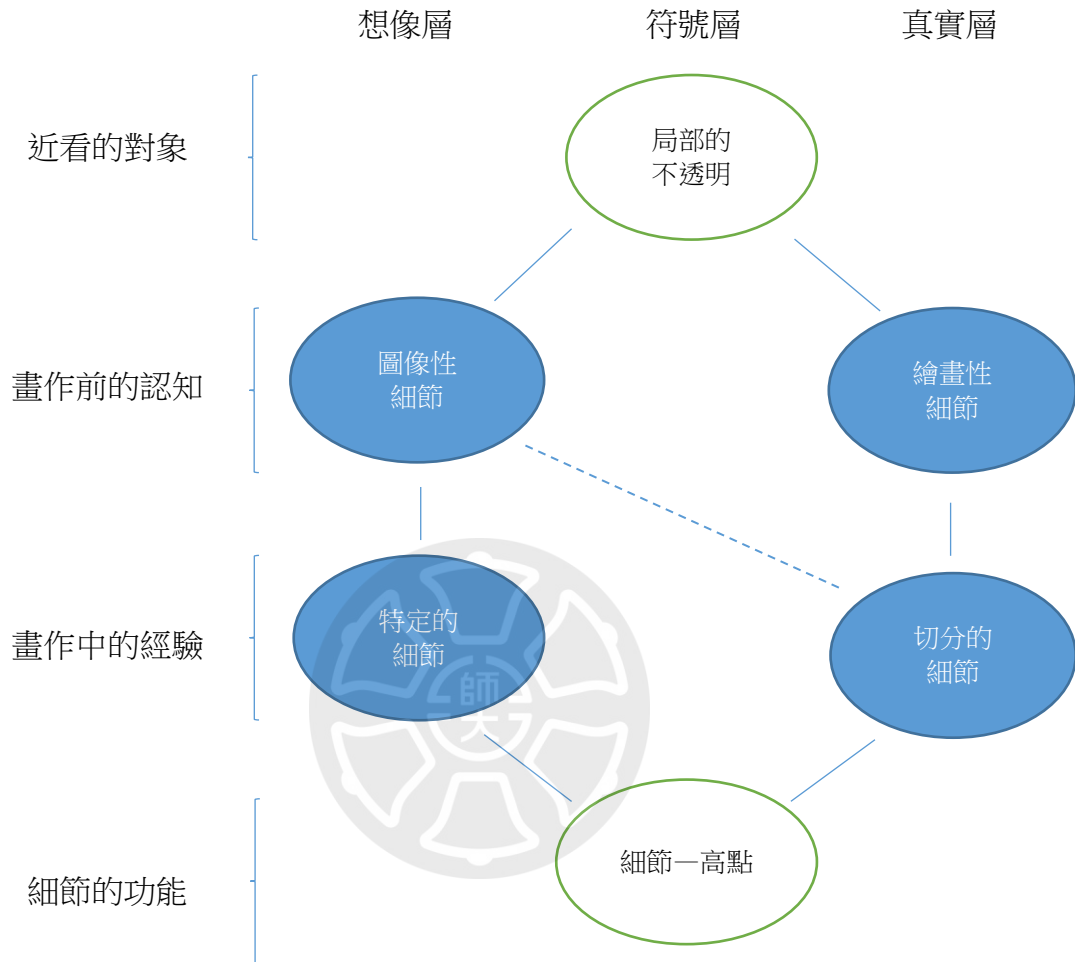
第六節 阿哈斯的凝視理論與架構

如果說阿哈斯在《細節》建立起自己的一套近看繪畫的凝視理論, 那麼「局部的不透明性」就是這套理論最終的核心。它顯現出阿哈斯定義二對細節概念的必要性與其中交疊的複雜性。從中可以發現阿哈斯如何以精神分析的觀念銜接起畫作中與畫作前的二對細節概念。

【表 9】所顯現的是阿哈斯藉由這二對細節概念所連貫起來的理論框架：近看的欲望, 起自目光受到繪畫表面細節的吸引。吸引目光的來源有二種, 一種是透明的吸引力, 一種是不透明的吸引力, 前者阿哈斯稱為圖像性的細節, 後者阿哈斯稱之為繪畫性的細節。這二種細節的吸引力因為近看最終看到的是局部的不透明, 而在觀看經驗中交互與同時體驗。

⁴²⁴ 參閱 Sydney J. Freedberg. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. I. Londres-New York : Harper and Row, 1971. p.543.

表-9 阿哈斯的凝視理論框架



圖像性的細節吸引力來自目光對於細節之真實性的著迷，以及細節所帶有的時間標記。它涉及觀看的时间，細節如同一個「刺點」在事件的瞬間出現，凸顯其自身的在場，此時在場的是「特定的細節」，切分的細節被隱藏在操作之中。然而近看細節，細節的圖像性與繪畫性差異便會逐漸模糊，失去意義，帶出繪畫性表徵的基底，此時「特定的細節」消失，目光所及的是「切分的細節」，是筆觸所留下的物質性的「物」，它不再有任何意義，只有繪畫的「無」——繪畫性細節的吸引力。這種「無」是左拉所稱的細節之「不在場」，它所涉及的不再是觀看的时间性，而是觀看時的身體經驗，一種遠近之

間的振盪。這就意味就局部的不透明性而言，在一幅透明的古典繪畫中，觀者看到的既是圖像性細節，也是繪畫性細節，因此其經驗同時涉及到事件與瞬間的時間性，與身體振盪的空間性。這就是近看繪畫的觀看經驗，而目光所觸及的那些局部不透明的細節，只能是「細節—高點」，而不是「細節—徽志」。

筆者認為，此一理論架構透過拉岡對於精神分析的現象之區分來檢視，可以讓阿哈斯的理論觀點更為清晰。拉岡宣稱自己以想像、符號、真實所構成的基礎分類系統對佛洛伊德的著作極具啟發價值：「若沒有這三個系統的導引，我們不可能理解任何佛洛伊德的技術與經驗」⁴²⁵。它們分別從屬於秩序的三個層次，彼此間有深刻的異質性，每個概念分別指向精神分析經驗中獨特而不同的面向，卻又分享某種相同的特質，每個層次都必須透過其他兩者界定，任何一個層次脫離便會同時造成另外二者的分離。⁴²⁶

想像層是基於鏡像期的自我形構，以自我與分身形成原型的二元關係，二者可以互換。主要涉及錯覺，特別是相似性的錯覺，因此想像從屬於一種表象的層次，這些表現把底下的深層結構遮掩了起來；情感便是這種現象。但這並不表示想像缺乏結構，事實上，它已經被符號層所結構。⁴²⁷想像也涉及語言，「如果說表記是符號層的基礎，那麼所表項（signified）與表意過程（signification）則是想像的一部分」⁴²⁸，我們因此可以分別將所表項視為畫作前的「圖像性細節」，表意過程則是畫作中的「特定的細節」。這一對細節基於鏡像的催眠效果，對主體（觀者）展現出魅惑與誘捕的力量，使其自身成為「刺點」。

符號層的基本特色是不在場與在場的二元對立。⁴²⁹在符號層中「所有事物都是存在於假設的不在場之基礎上」⁴³⁰，它是死亡、不在場與欠缺的領域（局

⁴²⁵ Jacques Lacan. *The Seminar. Book I. Freud's Papers on Technique, 1953-54.* trans. John Forrester. New York : Norton; Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P.73.

⁴²⁶ Dylan Evans 著。《拉岡精神分析詞彙》。頁 222。

⁴²⁷ Jacques Lacan. *The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, p.91-92.

⁴²⁸ Dylan Evans 著。《拉岡精神分析詞彙》。頁 137。

⁴²⁹ Jacques Lacan. *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956-57.* ed. Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1994. p.67-68.

⁴³⁰ Jacques Lacan. *Écrits. A Selection.* p. 319. 這是符號與真實之間的根本差異：「在真實層中沒有不在場，只有當你在沒有任何事物處假設其在場，才有所謂的不在場。」 Jacques Lacan. *The*

部的不透明)，⁴³¹阿哈斯將之以「高點」來定義。符號層屬於律法（Law）的領域，它把欲望規約在伊底帕斯情結當中。⁴³²相較於想像層建立於二元關係之上，符號層的特質是三元關係，指的是對象與其互為主體的關係被第三個詞項所「中介」。

從本章一開始的細節關係圖【表 8】中可以發現，此中介的詞項即「部署」，與「高點」互為主體的是「徽志」。拉岡因符號層的整體化、統括效應指稱符號層是個界域（universe）：「在符號層中，這種整體性被稱之為界域。從一開始，符號層就帶有界域的特質。它並非一點一滴形成的。一旦有了符號，就有了符號的界域」⁴³³。本論文的第五章中，已經揭示阿哈斯如何在機器的概念下，透過畫家在表徵的邊界上突破景框的各種手法，使畫作成為一個符號顯現。畫作既為符號，在符號層的三元關係之下，便意味在阿哈斯的操作中，畫作的部署所產生的界域有二個：一個是「細節—徽志」，一個就是「細節—高點」；前者從屬於語言結構下的秩序，後者涉及感知經驗對語言秩序的破壞。

真實層包含物質的意涵，包含想像層與符號層底層的物质基底。這意味著將真實的概念連結到生物學與身體的野性生理感。在此基礎上，阿哈斯區分了二個細節：繪畫性細節與切分細節。就真實的性質而言，如果說符號層是一組分化、不相連接的所謂表記的要素，那麼真實反而在自身而無法分化。它不只與想像層對立，也座落於符號層之外。符號層在表意的過程中引入「真實的一道切口」⁴³⁴，其中真實浮現於語言之外（符號層），無法被想像（想像），且「完完全全抗拒符號化作用」⁴³⁵。正是在抗拒符號化的可能性中，真實才獲得其基本的創傷特質。⁴³⁶這也凸顯圖像學失去闡述的基礎，但近看的「真實」又

Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55. p.313.

⁴³¹ 「欠缺」（lack）指的是一種導致欲望生成的欠缺，主體所存有的欠缺即是「分析經驗的核心」。Dylan Evans 著。《拉岡精神分析詞彙》。頁 159。

⁴³² 佛洛伊德將伊底帕斯情結定義為一套關於主體經驗的無意識慾望，以及主體與父母關係中牽涉愛與敵意的無意識慾望；主體慾望著父母中之一，而與另外一個產生了競爭關係。因此也可以理解何以符號層是三元關係。參閱 Dylan Evans 著。《拉岡精神分析詞彙》。頁 214。

⁴³³ Jacques Lacan. *The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55. p.29.*

⁴³⁴ Jacques Lacan. *Écrits. A Selection. p. 65.*

⁴³⁵ Jacques Lacan. *The Seminar. Book I. Freud's Papers on Technique, 66.*

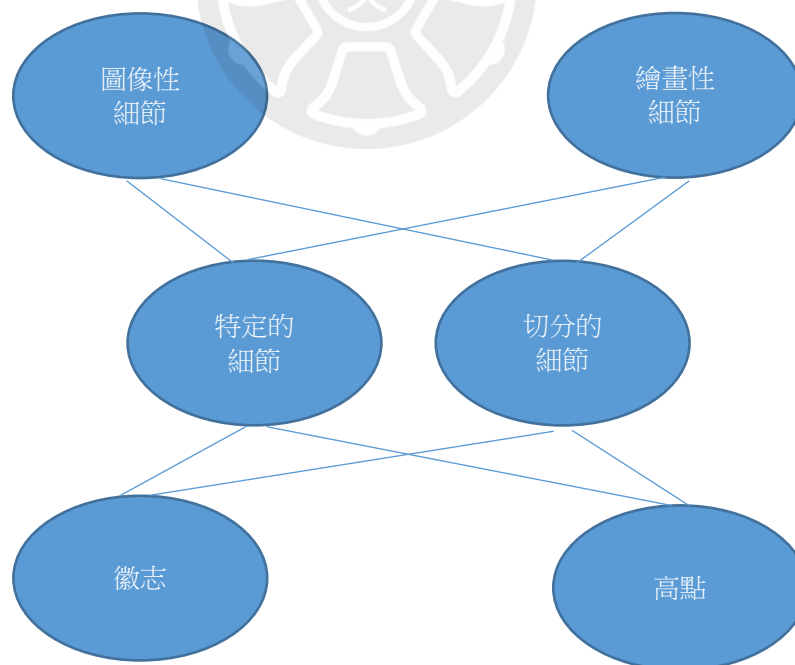
⁴³⁶ 狄倫·伊凡斯著。《拉岡精神分析詞彙》。頁 267-268。

確切存在的問題。在進一步進入圖像學與符號學如何闡述「細節—高點」因真實這道「切口」所出現的「局部的不透明」之闡述問題之前，筆者需先回到阿哈斯的理論框架。

筆者發現阿哈斯的凝視理論框架可以說是在藝術史知識與精神分析思想的交錯中產生。如果橫向來看阿哈斯提出的二對細節概念，那麼相對而言，可以發現他建立目光理論的精神分析方法卻是縱向的。

隆戈的博士論文《丹尼爾·阿哈斯藝術理論中的觀看與知識》，曾依據《細節》的〈前言〉架構出一個阿哈斯細節概念可能的連貫框架【表 10】。這個圖形性綜論包含細節的功能（細節的徽志與高點）、細節的創新方式（特定的細節與切分的細節）與細節的性質（圖像性細節與繪畫性細節）等三對二元對立的術語⁴³⁷。

表- 10 Sara Longo 假設之阿哈斯凝視理論的可能框架



⁴³⁷ 轉引自 Sara Longo. *Voir et savoirs dans la théorie de l'art de Daniel Arasse*. p.290.

這個圖表的好處是一次性展現了阿哈斯建立其目光理論的三對二元對立的術語，但問題是，其中所建立的關聯並沒有真正揭示阿哈斯操作二對細節概念的目的與意義。

首先，如果圖像性細節與繪畫性細節，皆可以是特定的細節與切分的細節，或者反過來說，特定的細節與切分的細節最後都會是圖像性細節與繪畫性細節，那麼形同阿哈斯對於這二對細節概念的區分沒有意義與必要。必須要釐清的是圖像性細節與特定的細節在想像層的鏡像關係。二者可以互換，繪畫性細節相對於圖像性細節，也就意味著繪畫性細節不可能與特定的細節產生作用。它只能在真實層與物質性及生物性（產生筆觸與身體振盪）切分的細節相關聯。而從屬於表象層次的圖像性細節則已把底下（切分）的深層結構隱藏起來（筆者在【表 9】中以虛線作為表示）。

其次，「細節—徽志」與「細節—高點」，應被視為阿哈斯區分與連貫《細節》一書的「徽志」與「錯位」二大部分的中介。因為「細節—高點」雖是細節作為部署的徽志，最終達到完美的結果，但其所表述的概念觸及的是畫作機器與繪畫整體佈局的極限，對於「史詩畫」的表述毫無用處，卻吸引目光，破壞部署的理想統一性，與「細節—徽志」凝縮部署的概念完全相反。因此，一旦細節被目光再次的切分所標誌，「細節—徽志」便成了「細節—高點」。就此意義而言，阿哈斯所論述的錯位細節只能是「細節—高點」，「徽志」在此應該被排除。從就符號層的意義來看，它們與部屬建立的三元關係，與想像層所建立的二元關係並不在同一等級。因為「細節—徽志」統括的是另一個界域，代表著另一種語言學的秩序。因此隆戈聲稱應該將其所列出的三對二元對立的術語，「可從三種層次的任一種層次進行解讀，應該將其視為關鍵節點狀的分佈而不是等級劃分」，筆者認為並不正確。二元的想像層由三元的符號層所結構，二者並不在同一層次上，更不用說真實層基本上是與想像層相對立的。

或者更進一步地說，要在一幅博學的古典繪畫中，看到細節的徽志性價值，觀者需要具備觀看的知識，就像阿哈斯看〈內視圖或拖鞋〉中的鑰匙串一樣。這種觀看的知識正是阿哈斯在「看」的時候不斷試圖想拋棄的，因為作為

一位藝術史學家，令他感興趣的一直是「差異」所帶來的驚喜，差異會帶來悖論，然而悖論一旦被解決，思想便能更新與前進。

透過精神分析綜觀理解這幾對理論術語之建立所應該具備的特質之後，此凝視理論框架還有另一個層面的問題：阿哈斯是依據什麼樣的理論思想在思考與建立這些術語呢？

在阿哈斯的凝視理論架構中，可以明確看到他的老師馬杭，以及達彌施對其符號學觀念所帶來的深刻影響。在 1980 年代以馬杭和達彌施為首的法國藝術史理論致力於對於各種學科的革新，阿哈斯回應二位大師的教育，並在十年後成為他們的同事。隆戈的論文為他們三人之間的學術關聯建立一定的認知基礎，特別是對於馬杭的學術論點可說做了完整的爬梳，成為很好的參照文本。相較於隆戈以馬杭與達彌施的思想為基礎，再藉由例子來看阿哈斯，筆者選擇基於對阿哈斯的理解，回頭看二位大師在其思想上的深化與差異。

其中特別值得注意，也是阿哈斯自己曾明確提到的，他與馬杭經常往來，且馬杭啟發他借助古典符號理論來專研古典繪畫的再現方式，尤其是《波爾—羅亞爾邏輯》（*La Logique de Port-Royal*）中所描述的符號理論。事實上，馬杭的博士論文即是以《波爾—羅亞爾邏輯》為研究對象。⁴³⁸在阿哈斯看來，馬杭的著作有二個重點：第一、「我思」（*Je pense*）一定伴隨著再現，這一點對於分析部署的透視法則以及古典繪畫運作機制（構圖）而言十分重要；第二、符號會以再現者的姿態自我呈現，也就是說符號不僅會再現某物，它同時還是「再現行為」的呈現者。一旦符號（畫作）以其自身呈現再現行為，符號可傳遞的透明性就會變得不透明。這種繪畫作為再現的表徵之反射效果，會致使觀看主體將自身視為感知的對象，這就產生一種情感的效果。⁴³⁹從中，可以看到阿哈斯依「畫作前」再現的「某物」定義了圖像性細節與繪畫性細節；並且依「畫作中」的「再現行為」定義另一對繪畫細節的概念：特定的細節與切分的細節。

⁴³⁸ Sara Longo. *Voir et savoirs dans la théorie de l'art de Daniel Arasse*. p.252.

⁴³⁹ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.206.

達彌施也曾引用《波爾—羅亞爾邏輯》中的陳述：「符號包含兩個思想，一是再現的事物；一是被再現的事物……當我們看著一個事物，只覺得它是再現著另一個事物時，這第一個事物就被稱為符號」，指出古典時期所涉及的這個符號理論，說明了永遠不能絕對的定義圖像與語言的關係。因為這些關係有其自身的歷史，每個時代都對它們作出定義，並在某種程度上給予它們一致性和整體性。這說明了從古典時期開始，符號就是再現的可再現性。達彌施以美神為例子：「只有在美神可以成為一種再現時，才有美神的符號，從而可以被陳述——畫面或定義——來表現，這個陳述可以替代它，它是完全透明的，一直要到代表黑暗的符號，即「雲」，才跟它所外延的所指相符，因為雲表達了再現的極限。」⁴⁴⁰如此一來，我們可以發現，達彌施在《雲的理論——為了建立一種新的繪畫史》中闡述的對象：「雲」在其觸及極限的意義上，即是阿哈斯《細節——為了建立一步近看的繪畫史》的理論核心：「細節—高點」，二人以不同的論述對象（雲與細節）、不同的表現手法與形式，藉由同一途徑（古典符號學理論），將符號（繪畫）視為分析的結果與工具。然而，筆者認為達彌施的著作重心放在闡述並揭示符號的再現秩序與其性質，而阿哈斯的焦點則更放在秩序的悖論上，他描述符號之語言秩序的目的，更重要的是為了以二元對立的方式揭示錯位所產生的經驗與差異。

馬杭的思想在《波爾—羅亞爾邏輯》之後，因本維尼斯特在《普通語言學問題》所提出的陳述理論（特別是論述與語言之間的區別），而出現了思想發展的轉折點，並且開闢了一條以繪畫、雕塑作為替代的分析之路，在一定程度上再現了語言理論的模式，卻又不服從於固有不變的條件。他找到一個用思考超越透明性與描述性範式（*paradigme*）的再現理論模式，就像達彌施與讓·路易·謝弗（Jean Louis Schefer, 1938-）一樣，希望拓寬學科的邊界。⁴⁴¹這一點，從阿哈斯的凝視理論架構，同樣能看到運用語言學工具研究繪畫語言之特殊性，以重新思考形式主義與造型效果的目的。而這個基礎的建立，無疑與馬

⁴⁴⁰ Hubert Damisch 著。《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》。頁 81。

⁴⁴¹ Sara Longo, *Voir et savoirs dans la théorie de l'art de Daniel Arasse*. p.252-253.

杭的「繪畫的純語法」有著絕對的關係，這一部份在本文的第五章已有所揭示。

馬杭在《關於再現》（*De la représentation*）中定義了藝術符號學的領域：「若是你給一種審美個體的理論，那麼這種歷史與理論的藝術科學只能建立在線索、痕跡與徵兆的基礎之上。這是藝術符號學的領域。」⁴⁴²對於這一點，可以看到阿哈斯透過「細節—徽志」的概念徹底地加以實踐。深入其中觸及的是表徵的透明性與不透明性的概念，以及觀看與知識之間所產生的意義問題。馬杭在其於 1971 年所出版的第一部著作《符號學研究》（*Études sémiologiques*）中提到：

想要讀懂就必須要看，但不僅僅是看就足夠了，看是必要條件而不是充分條件：因為閱讀超越了觀看，然而還有什麼是超過的呢？意義；難道我們所見的就沒有意義嗎？無疑是有意義而直接的，而這種直接沒有意義……缺乏意義，等待獲得另一個意義，因為它們已經失去了在感知之中直接的熟悉事物的錨點，也就是我們所謂的參照物……那麼一幅畫作的意義在哪裡？……。只要目光堅持、眼睛體會，就會釋放識別的默契，感覺慢慢而費力地自我喚起，隨著畫作在不可逾越的距離中遠離，那是歷史與文化的距離，自我肢解成多重的可見性。⁴⁴³

當細節的再現呈現出一種過度，繪畫的不透明性就會造成意義解讀的問題。在失去圖像性的符號意義，也就是參照物之後，繪畫性的細節就會浮現。對於繪畫性的理解需透過目光喚醒感知，從而找到圖像的多重可見性與意義。這就是達彌施所稱的繪畫有其自身的「繪畫的重量」（*poids de peinture*）⁴⁴⁴，以及阿哈斯透過其凝視理論架構所論述的主要對象——近看細節所看到的局部不透明性。

如果說阿哈斯與馬杭以及達彌施之間有什麼具體的差異，那麼最大的差異確實如隆戈所提到的：如果說達彌施與馬杭是再現理論正處於發揮狀態的重

⁴⁴² Louis Marin. *De la représentation*. Paris: Gallimard-Seuil, 1994. p.65.

⁴⁴³ Louis Marin. *Études sémiologique*. Paris: Klincksieck, 1971. p.62.

⁴⁴⁴ 參見本文第七章。

鑄，那麼阿哈斯更傾向在二人的基礎上，尋找一種凝視的理論，其獨創性在於理論對象的存在與解釋的目的性，這與他身為一位藝術史學家的作法密不可分。⁴⁴⁵然而隆戈沒有真正指出的是，阿哈斯的凝視理論與二人對繪畫不透明性的看法之連結的關鍵，在於他依據近看的結果所得到的理論對象：「局部的不透明性」，以及基與此理論對象，在「可看」與「可述」之間實踐的結果——私密。



⁴⁴⁵ Sara Longo. *Voir et savoirs dans la théorie de l'art de Daniel Arasse*. p.268.

第七章 私密與言說

對藝術符號學而言，在看與讀懂之間觸及的是意義問題。阿哈斯研究「細節—高點」所呈現的過度，其成果揭示出一個嶄新的陳述領域：私密。私密這個詞暗示了細節顯現出一種具有令人難以接近理解的性質，其提供訊息的對象只限於個人或少數人。那麼私密的圖像所蘊含的意義該如何理解？人與人之間的私密關係對圖像又帶來什麼樣的影響？這是阿哈斯在私密的語境中所探討的對象。

第一節 關於圖像的意義

就圖像的意義而言，私密的揭示來自阿哈斯藉由「細節—高點」所歸納出的結果，基本上可分為二種：無意義的圖像與多重意義的圖像。關於無意義的圖像，阿哈斯已經藉由局部的不透明性加以論述，「私密」語境主要觸及的則是第二種：多重意義的圖像。筆者認為，在進入「私密」之前，有必要對於阿哈斯闡述這二種圖像的立場先做一個揭示，從中可以發現圖像學家如何看待這二種圖像，以及阿哈斯自身的評述。

壹、 無意義的圖像

無意義的圖像涉及的是阿哈斯凝視理論的陳述對象：「局部的不透明」。藝術史學家如何看待局部不透明的繪畫性細節呢？

巴特說：「切分，即是一種命名。」。然而，對阿哈斯和達彌施等藝術符號學家而言，「繪畫性的細節」無法切分。它抗拒所有指稱的命名或身份的識別，處於真實層中，浮現在語言（符號層）之外，也無法被想像（想像層）。對於這道「真實的切口」，達彌施稱之為「繪畫的重量」，它藉由阻礙再現之透明性，確保了自身「永久吸引感官的力量」⁴⁴⁶。

⁴⁴⁶ 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.275.

與「繪畫的重量」相對的是將「繪畫等同於修辭」的古典（與人文主義）再現原理。它強調的是圖像的透明性，因為繪畫透過雙眼來傳達給靈魂，其效果的傳達就像盧梭在《語言起源論》（*Essai sur l'origine des langues*）所說：

美麗而細膩的色彩令人賞心悅目，但是這種愉悅純粹是一種感覺。是素描、是模仿賦予這些顏色生命與靈魂……。注意力或感覺並不取決於色彩；一幅動人的畫作打動人的是畫作本身：去掉畫作的線條，色彩什麼作用都不會再有。⁴⁴⁷

「沒有線條，色彩什麼都做不到」這結果包含了兩種含義：第一、色彩無法不引起戲劇性的效果，第二、色彩不構成任何物，也不構成任何物的再現。在這種觀點下，貢布里希選擇將繪畫性細節整合到使錯覺成為可能的機制中。其方式在阿哈斯看來是一種「簡略的建議」（*suggestion abrégée*），遵從的是所謂的「等等原則」（*règle des etc.*），它隱含了人們傾向於在一個系列中看到幾個元素就當作是看見全體的假設。例如：貢布里希將阿爾布雷希特·阿爾特多費（*Albrecht Altdorfer, 1480-1358*）〈被天使包圍的聖母〉（*La Vierge entourée d'anges*）【圖 7-1、7-2】作品中一系列的同心圓亮點，視為被簡化的天使形狀，原因是如果語境中沒有闡明，觀者便無從認知這些光點代表什麼，因此他透過「等等原則」來解讀。⁴⁴⁸

阿哈斯指出這種錯覺產生的條件，首先在於它是為了觀者精心製造，其技術也是為了觀者而服務。觀者在觀看時透過發揮錯覺所需求的感知慣例與觀看文化，讓錯覺成功被感知。這種錯覺的效果是在與畫作表面色彩有關的來回振盪中所體現。⁴⁴⁹然而，實際的觀看經驗中，觀者並不會滿足於被動成為這種錯覺的玩具。觀看所體驗到的痛快，證明觀者知道這是一種遊戲，他也在「玩」（*joué*）這個遊戲，其方式是一方面藉由前後來回振盪構成圖像（在其虛幻的透明性中），另一方面則透過觀察細節來破壞這個錯覺。事實上，觀者沒有採

⁴⁴⁷ Jean-Jacques Rousseau. *Essai sur l'origine des langues dans Oeuvres complètes*. Paris, 1793. p.282-291.(Chapitre XVI). 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.276.

⁴⁴⁸ 參閱 E·H·貢布里希著。《藝術與錯覺》。頁 176-185。

⁴⁴⁹ 參閱 E·H·貢布里希著。《藝術與錯覺》。頁 185。

用「等等原則」的原因很簡單，因為他沒辦法採用，就算想要用也沒辦法。就像威廉·吉爾平（William Gilpin, 1724-1804）在其著作《風景如畫之美三論》（*Trois Essais sur le Beau pittoresque*）提到繪畫是「一種對自然的模仿，從遠處看，很相像，但從近處看，卻完全是另一回事」⁴⁵⁰。近看所看到的並不屬於「等等原則」的範疇，近看除了有一種「無的效果」之外，什麼都沒有。細節在繪畫中失去其構成的形狀，回到自身的雛形時，就像畫作、片段、部分與瞬間「損毀的碎片」（*lambeaux défigurés*）⁴⁵¹，如同在庫爾貝〈波濤中的女人〉（*Femme à la vague*）【圖 7-3、7-4】畫面中，女人身體上的泡沫們。這些泡沫並不允許自身成為一個符號來被辨識為他物，經由這層阻礙，繪畫性細節在畫作自身擾亂了圖像的透明度，這就是「繪畫的重量」。

吸引觀者目光的，正是其所見之材料的具象化（物），相對於表徵透明圖像的異質性（無）。也就是說繪畫性細節透過反對與符號的相同性，在畫作上擾亂圖像的可識別性。對於這種圖像中的繪畫性矛盾，潘諾夫斯基曾在一篇文章中提到該如何「描述」它：

真正形式的描述甚至不應該使用「石頭」、「人」或是「峭壁」這樣的字眼。原則上，描述應該限縮能夠談論的範圍，舉例而言，在畫作中僅限於談論色彩，談論它們之間形成的多重對比，談論無數種細微差別所造成的無限多樣性。⁴⁵²

潘諾夫斯基強調所有對畫作的描述都會產生暴力，甚至是在闡明繪畫的再現過程上也是如此，因為：「任何描述在某種意義上，甚至是開始之前，都會顛倒純粹形式再現因素的意義，使其成為被再現物的象徵」。

⁴⁵⁰ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.279.

⁴⁵¹ Jean-Jacques Rousseau. *Essai sur l'origine des langues dans Oeuvres complètes*. p.281. 轉引自 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.279.

⁴⁵² 關於潘諾夫斯基的「描述暴力」，見 Erwin Panofsky. “Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu”. *La Perspective comme forme symbolique*. Paris : Minuit, 1975. p.237.

然而，阿哈斯對此提出了不同的意見，他認為如果描述者做到潘諾夫斯基所稱「真正形式的描述」，那可能意味描述者看到的是完全沒有意義的構圖元素，或者圖像有多重意義可加以探討。

貳、 多重意義的圖像

關於圖像的多重意義，一個有趣的例子是阿哈斯在費拉拉的加羅法洛（Garofalo, 1481-1559）之〈聖母無染原罪〉（L'Immaculée Conception）【圖 7-5、7-6】中所發現的一個微小細節，這個細節同時有繪畫性細節，也有圖像性細節。⁴⁵³

這個細節是一面鏡子，它是傳統上象徵聖母之純潔的媒介，因此本應該是一面「無瑕之鏡」。然而第一眼從遠處看去，便能看到這面無瑕之鏡並非無瑕，深色的橢圓鏡面上出現一個白色光斑；靠近一看，則可以看見昏暗的鏡面漸漸有了變化，最終在無瑕的鏡面上出現了一個男性面容的倒影。這種玷汙聖母的異常瑕疵，得到阿哈斯的關注，根據隆戈的說法，這個細節在阿哈斯之前從未被藝術史學家發現。⁴⁵⁴

阿哈斯從二個層面說明了圖像學的方法，是如何看待這面鏡子所顯現的「雙重面貌」。對於男性的倒影，圖像學的方式是設法將這種難以想像的差異正常化：將其設想為耶穌的面容，而非一幅自畫像，如此可以成功洗淨聖母鏡子上的污垢，使其再次變得無瑕，達到概念上的透明。但對於白色光斑的「無」，圖像學卻無法排除，白色光斑沒有反射出任何東西，它就是反射力量本身，它藉由與物件（無瑕）相反的意義（瑕疵），畫出鏡子中的繪畫悖論，但圖像學並不關注於此。這個細節所再現的雙重面貌，顯現繪畫於很大程度上失去了符號的整體透明性，如果不以所謂的「命名之網」（filet des noms）將惱人的物質性分類，繪畫便會使描述陷入絕境，無論那是圖像性細節還是繪畫性細節。

⁴⁵³ 關於阿哈斯對《聖母無染原罪》的闡述，見 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.280-283.

⁴⁵⁴ 參見 Sara Longo. *Voir et savoirs dans la théorie de l'art de Daniel Arasse*. p.298.

那麼阿哈斯如何解讀加羅法諾所製造的這雙重瑕疵呢？從上一章我們已經理解，白色的痕跡這種繪畫性的細節在阿哈斯看來就是實在的「無」，它什麼都無法反射，這種物質形象顯示出的是鏡子的純粹反射力。對於圖像學將第二個瑕疵——面容的倒影，當作是耶穌的倒影，阿哈斯指出沒有任何證據可以支持這個說法。而且這張臉並不具備耶穌的特徵，因此他推斷是委託人指名並控制了畫作的意義，授意置入耶穌的倒影。但這幅畫給人的第一印象顯示那分明是畫家的自畫像。因此最終令人滿意的圖像學定義應該是：這幅作品中，畫家以自身作為「耶穌的自畫像」。阿哈斯進一步提出這樣的結論在當時的可能性，據了解，杜勒早在 1500 年就使用了這樣的方法【圖 7-7】。但如此一來，就其表現方式而言，兩相對照之下就凸顯出了杜勒之圖像的清晰性與加羅法洛反射倒影上的模糊性，以及這種具模糊性的圖像所留下的不確定性。

阿哈斯堅信這種不確定性必須被保留，因為它最終賦予細節的意義與其在圖像中的功用：它顯示圖像能發展出多重意義，而潛在的意義可能不是在概念上與語言上闡述其內容。因此想要以單獨意義去解讀這類圖像是太可能的。

圖像可能具有多重意義，是阿哈斯對圖像學的闡述方式存有質疑的很大原因。貢布里希在《規範的形式》一書中表述所有的藝術作品都只有一個「主導意義」（*dominant meaning*）⁴⁵⁵，但事實顯然並非如此，加羅法洛的「無瑕之鏡」，即顯現了實證論有其侷限性。對於圖像學操作可看與可述之方式的反對，成了藝術符號學關注這些圖像意義的目的，筆者將阿哈斯反對的具體對象、內容與理由整理如下【表 11】：

⁴⁵⁵ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.183.

表- 11 阿哈斯對圖像學觀點的評述

史學家 觀點	貢布里希	潘諾夫斯基	阿哈斯
就觀看而言	《藝術與錯覺》：等等原則		近看所得到的痛快，顯現實際的觀看並不服從於錯覺解釋概念下的「等等原則」
就描述的概念而言	《規範與形式》：所有藝術作品只有一個主導意義		多重意義凸顯實證論有其侷限性
就描述的方式而言		形式描述中的描述的暴力	繪畫性描述與繪畫表徵的形式描述暴力相違。凸顯描述暴力未考慮沒有意義或具有多重意義的圖像

就觀看而言，圖像的透明性與局部的模糊性之間的辯證，透過繪畫材料的處理，成為模仿繪畫基本結構的論據與快感的來源。「錯覺」的感知，便是建立在此基礎之上，體現觀者在畫作前因色彩而振盪所得到的魔術效果。貢布里希以錯覺來描述局部的不透明，將之簡略的化歸於「等等原則」之下。然而，我們已經看到藝術符號學的觀點是將這種「無」視為某「物」，這個近看所得到的「物」，不從屬於等等原則，揭示了此原則的無效性。從精神分析的角度來說，近看所體驗到的痛快，已破壞了圖像虛幻的透明性，超越了「快感原則」。

就描述的概念與方式而言，阿哈斯已經透過實例證實了圖像的意義可能是多重意義或無意義。無意義之繪畫的重量，證明形式的考慮會讓畫作的意義陷入混亂，描述會讓表徵失調。繪畫性細節的「無」顯然與潘諾夫斯基所稱的描述暴力相違，「無」作為一種「物」，凸顯出繪畫性構成的異質性，與符號秩序以及語言劃分有關，其有效性在於它自身在畫作內部破壞了「整體」的佈

局。另一方面，圖像所具有的多重意義也凸顯出圖像學的實證論有其侷限性，這種實證論的觀點如同貢布里希宣稱：所有藝術作品只有一個主導意義，忽略圖像可能具有的多重意義。

第二節 私密的「差異」：圖像的多重意義

這種擁有多重意義的能力，使畫作圖像容易帶有一種私密性。阿哈斯提到畫家私密地揭露其存在的方式，可以回溯到十五世紀人文思想發展對於藝術之模仿的普遍性以及個人創作能力的要求。畫家因此在其畫作中投入特殊的「巧思」（*ingenium*）以展現其認知。關於這二種要求之間的取捨，達文西提出了一個明確的解決方案，他認為作品一開始就必須去人格化，人的性格在畫中的出現必須藉由對於自然規律的嚴格學習來克服與修正，唯有如此才能達到真實的美。⁴⁵⁶然而，某些畫家的實踐，會透過對於細節看似微不足道的處理與選擇，造成局部的「差異」，顯現出畫家在畫作陳述中的存在感。

阿哈斯以佛羅倫斯人皮耶羅·迪·科西莫（Piero di Cosimo, 1462-1522）為例子，說明這種畫家個人投入所造成的局部差異。⁴⁵⁷瓦薩里在其十六世紀中葉將科西莫的古怪視為其傳記的關鍵，針對〈拜訪〉（*Visitation*）【圖 7-8、7-9】一作，瓦薩利提到：「那本略顯陳舊的羊皮紙製書籍看起來很真實，聖尼古拉斯周遭的球體則彼此相互輝映，……從這個時候起他的腦袋就顯示出了古怪的一面」。⁴⁵⁸這種古怪是作品的古怪，反映了畫家的古怪。潘諾夫斯基認為科西莫這種「在文藝復興時期沒有人能與之相較」的怪異藝術態度只能「從心理

⁴⁵⁶ 關於十五世紀模仿的普遍性和個人表達之間的潛在衝突，參見 Martin Kemp. "From 'Mimesis' to 'Fantasia': the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts". *Viator*. VIII. 1977. p.347-398.

⁴⁵⁷ 關於阿哈斯對科西莫的闡釋，見 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.292-297.

⁴⁵⁸ Giorgio Vasari. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpture et architectes*. V. Paris : Berger-Levrault, 1983. p.85.

學上」解釋，最終他判斷科西莫是一個「患有獸性（animalitaire）傾向與火熱情結的精神病患」。⁴⁵⁹

對於潘諾夫斯基的解釋，阿哈斯提出了辯駁：首先，這種過時心理學對科西莫的解釋只基於瓦薩利的文本，在 1500-1510 年左右的繪畫史中，古怪與特殊的特徵並不是科西莫所獨有，古怪是十六世紀初最典型的藝術行為之一。⁴⁶⁰其次，不可忽略的是科西莫的畫作受到委託人請託，必須滿足其要求。他的委託人並不是來自什麼古怪或邊緣之地，而是城市中最著名的家族，擁有高貴的素養，這凸顯出定義畫家是在什麼樣的條件下，發揮與展現其古怪的重要性。這些闡述的重點在於必須試著理解為何在 1500 年左右的佛羅倫斯，科西莫是最符合這種委託期望的畫家。⁴⁶¹而這一點是潘諾夫斯基的冒險心理學假設無法做到的。阿哈斯依據科西莫為數不多的文件與創作空間，提出二個推論：第一、皮耶羅本身可能是個未開化的人物；第二、科西莫在當時基本上是一個提供私人作品的畫家，房間或工作室的私密性能讓主人自在地想像，並做些古怪的事。

從觀看的角度貼近科西莫的作品特點與所產生的效果可以發現：從遠處看，可以發現所有物件都被清楚的考量，以表現委託人所選擇的文本；從近處看，視線則會停留在次要部分，古怪顯現在細節處，使得主要的主题裡出現驚奇、玩笑甚至是胡鬧的成份。這意味著畫家的這些「巧思」是為了從近處取悅觀者。科西莫幾乎可以說是佛羅倫斯首位開始發展這種畫家、畫作與觀者間私人關係的專家。他的古怪不在於如何處理對象，而是在於他的寓言或宗教人物所展現的「親近感」（proximité）。這種親近感透過簡單的普遍結構，以及在「史詩畫」中展現意想不到的細節，引發觀者一種特殊的快感，使觀看的人得以投射自己心中的聯想與幻想。基於職業上的相同性，阿哈斯將北方的波許，以及威尼斯的喬久內（Giorgione, 1478-1510）和科西莫連結起來。同為私人畫

⁴⁵⁹ Erwin Panofsky. "Les origines de l'histoire humaine: deux cycles de tableaux par Piero di Cosimo". *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1967. p.53-105.

⁴⁶⁰ 關於虔信的實踐請參見本文第二章。

⁴⁶¹ Daniel Arasse. "Après Panofsky: Piero di Cosimo, peintre". *Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps*. Éd. Pandora-Centre G. Pompidou, 1983. p.135-150.

家，他們的作品都顯現出與私人的關聯，例如：喬久內的畫作主題與圖像刻意表現的不確定性，都與委託者私人的收藏與欲望、個人化的樂趣之發展密切相關。

從提香在 1512 年左右繪製的〈耶穌受洗〉（*Le Baptême du Christ*）【圖 7-10、7-11】中，可以看到委託人的投入對於畫面所產生的影響，以及這種影響所建立的私密性何以讓外人難以理解。畫面裡所出現的委託人喬凡尼·拉姆（*Giovanni Ram*）並沒有以傳統常見的祈禱姿勢呈現；他的左手放在石頭上，背對著觀看者，彷彿沉浸在約旦河中和耶穌一同受洗。這種在宗教主題難以想像的個人投入，同時被後方受驚竄逃的女人，以及禿鷹吞噬著獵物的怪異場景所增強。阿哈斯認為這種外人無法理解的景象，顯然是委託人親自將細節告訴了提香，然後在私人空間中享受著這種虔敬與冥想。⁴⁶²

從佛羅倫薩到威尼斯，再到整個歐洲，阿哈斯揭示人與繪畫圖像關係所帶來的變化。在他眼中，這一點至關重要，因為這也許重新激化了靈修的實踐，並且重新定義架上畫的外觀，以及架上畫在私人空間的介入。更重要的是人與圖像之間的真實挪用，顯現出細節承載著主觀性的標記，而這個標記在畫作的「陳述」中，成為主體「陳述」的中繼。這個主體包含畫家、委託人與觀者，這些人都是主觀上活化結構的人。

綜而言之，圖像擁有多重意義的可能，揭開一種以畫家為關係中心的私密性，這種私密性包含了二個層次：第一個層次是畫家本身的私密，畫家透過設計圖像性細節將自身標註於畫作之中；另一個層次是就畫作整體而言，所顯現出的內在「差異」，指的是繪畫再現過程的私密性，它又涉及到三個層面，分別是：公眾/私人/私密、遠看/近看，以及委託人/畫家。文本中可以看到阿哈斯以其研究成果，分別以個人投入、幽默、肚臍，以及欲望的正直性為主題，從這二個層次的四個面向提出精彩的例證。在此可提供其中一個例子，這個例子同時涉及公眾/私人/私密、遠看/近看的層面，以及阿哈斯如何在「觀看」的既成文本與「知識」的參照文本之間進行闡述。

⁴⁶² Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.297.

安托內羅·達·梅西那（Antonello de Messine, 1430-1479）在其於 1476 年左右所繪製的〈聖巴斯蒂安〉（Saint Sébastien）【圖 7-12、7-13】中，隱藏了一個細節，這個細節證明了他賦予這幅畫的功能。⁴⁶³在這幅畫作裡，聖巴斯蒂安的肚臍是以眼睛的樣子被畫出來的。這個「肚臍眼」（*nombril-œil*）本來應該在身體的幾何中心，卻被畫家畫在其仔細描繪的中軸線旁邊，而不是在中軸線上。阿哈斯曾提到這個細節是他對這畫作拍照後，回家一張張看著幻燈片時所發現的。⁴⁶⁴這種近看的結果，相對於在小教堂裡從遠處看（它被放置於高於祭壇一公尺左右的位置），揭示了它的「差異」早已被畫家私密的部署在畫作中。這個細節因此是畫家強烈的個人投入之處：它在畫作中肯定了畫家的存在，以及畫家對於存在於畫作自身的欲望。這些畫作中的細節在公眾與官方的位置安排上被局部地掩蓋。

從近看之處看到遠看之處所看不到的細節之後，阿哈斯如何理解與闡釋呢？他所做的首先是提出問題：偏離中心的「肚臍眼」為什麼被隱藏在畫作的主體之中？阿哈斯認為如果不考慮 1475 年左右義大利繪畫的理論與文化條件，就無法回答這個問題，特別是必須考慮威尼斯人與托斯卡尼人兩者在繪畫方式的互補性，此互補性在當時已經形成。他認為這種「肚臍眼」，事實上是佛羅倫斯聖若翰洗者洗禮堂對觀者隱藏的眼睛之變體，就像布魯內萊斯基在牌子上挖了孔洞，讓觀看的人可以透過這個洞，捕捉自己在鏡中觀看畫作的視線。但安托內羅的變體不僅有趣，它還是對布魯內萊斯基方法的倒錯。因為它並不是相對於身體的中心移動，而是相對於消失點移動，也就是說，它相對於觀者視線的幾何投射之處。因此，這個眼睛既不是觀者的眼睛，也不是畫家的眼睛，而是「繪畫之眼」（*l'œil de la peinture*）。與之相對的另一側則是一根射進聖徒身體的箭矢，這只箭矢某種程度上挖出了另一隻眼睛。二者的相對關係，就像繪畫對觀者的反應，處在觀者這個空間的「弓箭手」與畫中的身體之間形成了奇特的目光交流，產生虛構的效果：當我看著身體，身體也在看著我；當我看著繪畫，繪畫也在看著我。事實上，安托內羅所造成的偏差並沒有看起來的那

⁴⁶³ 阿哈斯以「肚臍」為主題的闡述，參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.322-327.

⁴⁶⁴ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.179-180.

樣反常。他的「發明」是基於當時的實踐與文化背景。「肚臍眼」是威尼斯繪畫逐漸發展的一部分，相較於其他地方，「樂趣」（*piacerel diletto*）在威尼斯被更視為繪畫的最終目的，更確切地說，是種作為繪畫效果的優先工具。

另外，在阿哈斯的諸多例舉中，筆者認為有個特別的例子值得提出，這個例子似乎矛盾的結合了無意義的圖像與多重意義的圖像，它凸顯的是畫家個人的私密。

哥雅的〈狗〉（*Un chien*）【圖 7-14】是顯現出達彌施所稱之「繪畫的重量」的絕佳案例。⁴⁶⁵畫作的標題無法確切說明畫作的內容，因為這件作品裡唯一的形象是狗的頭部，嚴格來說它不是「一隻狗」，而是「狗的細節」。除了狗的頭部之外，其身體的絕大部分隱藏於傾斜的表面，阿哈斯提到這個傾斜對作品的結構與其中的想法很重要，它凸顯出哥雅顯然不只想要簡單地畫隻「狗」。畫面中看不出狗的位置是在陰暗區之後還是在其中，蜿蜒的傾斜面並沒有一條明確的線，除了狗頭下方的部分之外，可以看到連續的筆觸起了區分明暗的效果，這些明暗不同的區域彼此上下甚至左右的相互滲透。

「狗」這個命名，並沒有為〈狗〉提供一種能在圖像中找到可以銜接論述、主體或其他任何可供觀者解讀的線索。歷史學家的做法一般傾向於將作品置於情境中，以便根據畫作產生的情況加以解釋。就此而言，〈狗〉在其展示場所，也就是聾人之家的二樓，與名為《黑色繪畫》（*Peintures noires*）的系列作品放在一起。這一系列七件作品，相對於另一系列由「快樂而明亮的場景」（*scènes heureuses et claires*）為題所組成的七件作品。只不過《黑色繪畫》系列因題材與風格的多樣性，而難以用任何統一性的主題去界定它們，因此對了解〈狗〉的意義並無助益。有一點可以確定的是，過去哥雅對於宗教上的憂慮此時又再度重返。事實上，《黑色繪畫》只有在 1820 年 4 月 7 日正式場合亮相過，這意味著在畫家偏僻的家中私人空間裡，〈狗〉的展示對象只有畫家自己，「就像一種孤獨而孤僻的叫喊」（*comme un cri solitaire et farouche*）。

⁴⁶⁵ 關於哥雅的《狗》，參閱 Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture.* p.357-361.

阿哈斯認為上述這種歷史方法的優點在於將畫作與畫家的私密性聯繫了起來，但就詮釋而言，這種方法既不能解釋其表象也不能解釋其確切含義。在阿哈斯看來哥雅並沒有為了能將訊息傳遞他人而做任何事，如果說這幅畫有個意義，那麼這種意義，絕對是私密的，是畫家留給自己的。

從這點來看，〈狗〉這幅畫具有所有浪漫主義特有的符號概念，那就是符號的意義在於圖像的潛在性、一種活躍在此圖像中的力量。它拋棄所有的解釋，在那裡圖像的在場會被消除，圖像只是視覺的等同物。因此〈狗〉這幅畫的私密意義很可能是作品本身固有的，一種「牢不可破的內在性」（*inhérence indéchirable*）。這種內在性由於繪畫本身的不透明性而變得難以理解。狗的頭部是唯一從背景中脫穎而出的形象，對作品的論述說明嘗試依靠的也是它，因此往往讓人忽略其他部分，然而，這個頭部只是存在於畫家工作的凌亂畫面裡的一個微小細節，畫面呈現出畫家的需求與欲望在繪畫材料上如何產生作用。因此，阿哈斯認為對哥雅而言〈狗〉就是：實在的「無」，或是像巴爾札克所形容的：「在這塊畫布上是多麼地痛快啊！」（*Que de jouissances sur ce morceau de toile!*）它的迷人之處便在於禁止任何語言的解釋或參考性的描述，在阿哈斯看來，這或許揭示了畫家的一個秘密，那就是渴望逃離通俗易懂的交流。那將使其自身的痛快失效，使畫家想要成為一位「畫」家。

意義上的不確定性與最終意義的缺失反而承載了作品的意義。〈狗〉表現的是無意義，同時也是阿哈斯闡述的多重意義的一部分。

〈狗〉所具有的浪漫主義符號概念回應了筆者之前的觀察，「意念的聯想」在十八世紀之後已不能僅用「凝縮作用」⁴⁶⁶去思考，它觸及到不同的「夢的工作」方式，即「置換作用」（*the work of displacement*）。佛洛伊德曾提到：

⁴⁶⁶ 關於「意念的聯想」與「凝縮作用」參閱本文第三章第三節。

凝縮的成果有時會讓人非常驚訝。借助凝縮，二組完全不同的夢念有時可以合成一個顯夢，因此，我們有時可能找到一種看似充分的解釋，卻忽略了「多重解釋」的可能性。⁴⁶⁷

「凝縮」與「置換」（displacement）不同，「凝縮」即使讓畫作變得如波提切利的〈阿佩雷斯的毀謗〉一樣晦澀難懂，也不會讓人覺得它是因為「差異」而令人難以理解。「凝縮」是「由於某種機械或經濟的因素所造成的」。⁴⁶⁸然而「置換」如果以我們所做的夢來形容，那就像畫家想要表露一個幻想，因此畫作便出現含糊不清地喃喃聲，某件事物已消失或被壓抑。它有個假設前提：「由於這些細節會引起別人的反對，因此它們受到壓抑」，這是一種「夢的稽查作用」。⁴⁶⁹「置換」完全是夢的稽查作用之結果，它的表現形式有二種：

（1）一個潛隱的元素並非被自己的某一部份取代，而是被某個關係較遠的事物取代——也就是說，被一個暗喻取代；（2）重點由一個重要的元素轉移到另一個不重要的元素上，既然重心已經轉移，夢就變得難以理解了。

470

這二種表現形式在加羅法洛的「無瑕之鏡」已充分展現。佛洛伊德也提到詼諧常運用暗喻，它們常忽略主題之間必須有所連繫的前提，而代之以不尋常的外部聯想，現實中暗喻所指的原本之物如果不易辨識，那麼詼諧將達不到它應有的效果，但置換所使用的暗喻則全無這些限制，因此難以理解，就像古怪的科西莫所畫的那些球體一樣。比較一系列私密與畫作的關係也可以意外發現，無意義的圖像反而因為其不確定性與意義的缺失而承載了畫作的意義，就像「夢中的沒有意義與荒謬也有其意義。」⁴⁷¹一樣，無意義因此也是一種圖像的多重意義，觸及畫家的私密。

⁴⁶⁷ 西格蒙德·佛洛伊德著。《精神分析引論》。頁 200。

⁴⁶⁸ 西格蒙德·佛洛伊德著。《精神分析引論》。頁 200。

⁴⁶⁹ 西格蒙德·佛洛伊德著。《精神分析引論》。頁 164-165。

⁴⁷⁰ 西格蒙德·佛洛伊德著。《精神分析引論》。頁 201。

⁴⁷¹ 西格蒙德·佛洛伊德著。《精神分析引論》。頁 204。

阿哈斯闡述私密的各個層面，乃建立於個人、個人與他人，以及人與觀看的關係之上，無疑涉及的是人類學的領域。傅柯在其《詞與物》中提到：

人類學是關於無歷史的人群的認識；無論如何，人類學在文化中研究的（通過系統的選擇，又因缺乏文獻），與其說是事件的排序，還不如說是結構的不變式。人類學懸置了我們設法據以在我們自己的文化內部反思我們文化的那個漫長的「年代學」話語，以便使其他文化形式中的共識性相關性湧現出來。然而，只有從某種境遇出發，只有從完全特殊的一個事件出發，即不僅我們的歷史性，還有所有能夠成為人種學對象的人的歷史都介入其中，人種學本身方為可能：實際上，人種學植根於這樣一種可能性，即這種可能性專屬於我們文化的歷史，甚至更屬於它與整個歷史的基本關係，並且這種可能性，使我們的文化得以依據純理論的方式與其他文化聯繫起來。⁴⁷²

人類學與心理分析在傅柯的觀念裡，就人的知識而言，享有特權的地位，因為在有關人的所有認識界線內，它們形成了經驗與概念取之不盡的寶藏。特別是因為它們所具有的一個永恆原則：對於在其他方面似乎能獲取到的一切，表現出焦慮、質疑、批判與觀察。⁴⁷³誠如傅柯所言：

所有的人文學科只有通過不理睬無意識，期望著無意識隨著意識的分析而倒退著被揭開面紗，人文科學才能向無意識前進，而精神分析則是直接和有意的指向無意識，它並不是指向在對不言明者進行闡明時逐漸加以說明的一切，而是指向物，即這個物在那裡躲避著什麼，憑著物的、自我封閉的文本的或者可見的空白處之寂靜的穩固性而存在著，並且藉此而進行自衛。⁴⁷⁴

這二種學科當然還有太多值得深入的面相，但本文必須且停留在這裡，因為筆者在此並非企圖將某種學科的觀點強制套用在阿哈斯身上，而是想要藉此指出，阿哈斯透過這二種學科的特殊性所要表達的藝術思考：人類學與精神分析

⁴⁷² 米歇爾·傅柯著。《詞與物：人文科學的考古學》。頁 381。

⁴⁷³ 米歇爾·傅柯著。《詞與物：人文科學的考古學》。頁 378。

⁴⁷⁴ 米歇爾·傅柯著。《詞與物：人文科學的考古學》。頁 378-379。

所共同建構的話語空間，是所有人的科學之歷史的先天性，這種先天性指的是巨大的頓挫、溝痕與分割；「它們都走向那在人之外，使得人能憑一種實證知識而知曉的一切，都走向那呈現給人的意識或逃避人的意識的一切」⁴⁷⁵。無意義的圖像與多重意義的圖像，就是阿哈斯想看到與想知道的細節。

第三節 阿哈斯的錯時論

阿哈斯在《細節》一書的第二大部分「錯位的畫作」中，分別從理論與實證兩個層面定義細節在繪畫中的特殊性。但無論是對於從屬於秩序的「凝縮」還是從屬於悖論的「置換」，阿哈斯在可視與可述之間的意念聯想都存在一個特點：錯時。

錯時論是藝術史思考最令人感興趣也最成問題的面相之一。阿哈斯對於這個議題的關注，最有趣的部份是出現在《我們什麼都沒看見：一部別樣的繪畫描述集》裡，針對提香的〈烏比諾的維納斯〉【圖 7-15】以二個虛擬角色（不同立場的藝術史學家）的對話所做的辯證。⁴⁷⁶這種產婆法式的對話方式，不知是否與他作為一位老師的身份有關，但從中可以觀察到，關於言說，完全取決於研究者是否把握住一個合適的方法立場：這個立場一邊是符號學的方法，如傅柯所分析的〈侍女〉，分析作品時忽略了作品產生的環境，在錯時論的推波助瀾下，分析文字完全自由發展；另一邊是圖像學方法，其代表為貢布里希，忽視作品自身的魅力，只願不顧一切尋找有關作品的記載，並把它們的解釋當作解釋作品含義的唯一來源。

事實上，時間的本質與變化的觀念一直是藝術史學家研究的重點。尤金·克萊因鮑爾（W. Eugene Kleinbauer, 1937）在 1971 年提到，為了賦予藝術作品意義與理解，必須依據時間來分類，而時間與地點緊緊相扣，一個有意義的歷史探究因此必須包含這兩個類別。舉例來說，在不確定出處的情況下，判定一

⁴⁷⁵ 米歇爾·傅柯著。《詞與物：人文科學的考古學》。頁 383。

⁴⁷⁶ Daniel Arasse. "La femme dans le coffre". *On n'y voit rien : Descriptions*. Paris : Denoël, 2002, p.97-131.

幅圖畫出於十六世紀、十六世紀初，或甚至是 1510 年是沒有價值的，因為一幅在義大利羅馬完成的作品，與一幅在德國科隆所完成的作品明顯不同。⁴⁷⁷潘諾夫斯基於其 1927 年所發表的重要論文〈歷史時間的反思〉（*Reflections on Historical Time*）中便已闡明：「事實證明歷史時間的每個實例都取決於特定的歷史空間」⁴⁷⁸，對歷史學家而言，「時間的概念與空間的概念很大程度上不過是意義的統一。」⁴⁷⁹在克萊因鮑爾與潘諾夫斯基觀點中，交織的時間與空間，是藝術史學家研究對象之界域的先驗，至關重要。

然而，另一些重要的藝術史學者有不同的開創性觀點，他們認為時間並非先驗，且藝術時間其實無法還原特定歷史背景下的時空。持有這種看法的諸如里格爾、喬治·庫伯勒（George Kubler, 1912-1996）、亨利·福西永（Henri Focillon, 1881-1943）、阿諾德·豪瑟（Arnold Hauser, 1892-1978）和艾比·瓦爾堡（Aby Warburg, 1866-1929）等人，以及晚近的人物，如達彌施、喬治·迪迪—余伯曼、亞歷山大·納吉爾（Alexander Nagel, 1964-），還有阿哈斯。⁴⁸⁰

阿哈斯曾提到：相對於研究對象，歷史學家一直都是「錯時的」（*anachronique*）。因為一旦不為當代撰史，藝術史學家的研究對象無論是繪畫還是雕塑，其自身已是錯時的產物。錯時之時序錯置的定義便基於任何在歷史上已經存在一段時間的藝術品，事實上都已經混合了三種時間：觀眾所處的時間、作品問世的時間，以及介於前兩者之間的時間。因此阿哈斯指出：「認為藝術史有純粹線性時間的想法並不合理。」⁴⁸¹

巴山戴爾在其著作《意圖的模式》曾就「影響」（*influence*）一詞做出批判性詮釋，他認為「影響」一詞對於藝術批評而言形同一種詛咒，主要是因為它對主客體有錯誤之「語法偏見」（*grammatical prejudice*），即它錯置了歷史

⁴⁷⁷ W. Eugene Kleinbauer. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth Century Writings on the Visual Arts*. Toronto: Medieval Academy of America, 1989. p.15.

⁴⁷⁸ Erwin Panofsky, and Johanna Bauman. "Reflections on Historical Time". *Critical Inquiry* Vol. 30 No.4 (Summer 2004). p.695.

⁴⁷⁹ Erwin Panofsky, and Johanna Bauman. "Reflections on Historical Time". p.695.

⁴⁸⁰ Kamini Vellodi. *Tintoretto's Difference: Deleuze, Diagrammatic and Art History*. London: Bloomsbury Academic, 2019. p.137.

⁴⁸¹ 轉引自 Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.150.

行為者的經歷與推論者考量的主動與被動關係。⁴⁸²舉例而言，今人比較提香的〈烏比諾的維納斯〉（*Venus of Urbino*），與馬奈的〈奧林匹亞〉時，常常會順著藝術史的流程，從提香說到馬奈，也就是提香如何影響了馬奈。然而已故的提香事實上無法「影響」馬奈，而是馬奈受到提香的吸引，主動的去選擇了提香。馬奈究竟在〈烏比諾的維納斯〉看到什麼？是什麼讓馬奈把「過去」為自己所用，合理的錯時？在〈從馬奈到提香〉（*De Manet à Titien*）中，阿哈斯說明了他如何沿著馬奈的目光出發，看到提香，然後忘掉馬奈，專注於提香，目的卻是為了重新回到馬奈，以更好地理解馬奈曾經在提香身上看到什麼。阿哈斯認為只有明白了提香怎麼建構〈烏比諾的維納斯〉，才能理解是什麼吸引了馬奈，這就是錯時的研究方法。⁴⁸³

作為一種方法，有些人認為錯時論不可避免會涉及到一些所謂的現在論（*presentism*），即論述者以當前的思維對過去加疊，因為藝術史學家無法在自身歷時性的感知框架之外思考。豪瑟曾捍衛歷史闡釋中這種錯時論的「不可或缺」（*indispensable*），因為過去本身是「不可理解且無形式的」，只具有「與某個當下有關」的意義與形式。歷史經驗的對象不是過去自身，而是仍然存在於我們過去的東西。⁴⁸⁴阿哈斯的觀點則指出有些錯時論的加疊是可以避免，也應該要避免。首先是關於特定術語的使用，例如：在庫爾貝的時代前，在繪畫領域中討論寫實主義就是應該避免的錯時論，因為直到十九世紀，伴隨著庫爾貝的出現，法語裡才有寫實主義的觀念。其次，時下所流行的為藝術家做精神分析：精神分析學在十八世紀末才出現、十九世紀才得到發展，

「*psychologie*」在此之前的十七世紀指的是截然不同的靈魂顯靈術。藝術史學家可以對十九世紀的藝術家進行心理分析，因為藝術家會在精神分析的語境下

⁴⁸² 巴山戴爾認為所謂的「影響」，在多數 X 影響 Y 的關係中，只能是 X 作用於 Y，而無法逆行陳述為 Y 作用於 X。「影響」在此關係中，以削弱差異化為手段，鈍化了思想。特別是 X 與 Y 的關係是不斷變動的。相較於休謨（*David Humean*）以 X 球撞擊另一個 Y 球，作為因果關係的圖像比喻，巴山戴爾認為義大利式沒有袋口的撞球檯更適合做為例子說明，只不過用來撞擊其他球的母球是 Y，不是 X。每一次當 Y 受意圖提示而推動撞擊 X 時，X 便重新定位，與此同時也重新排列與其他球的關係。在巴山戴爾看來，藝術是不斷定位的遊戲，每當一位藝術家受到影響便會稍微重寫其藝術史。參閱 *Michael Baxandall. Patterns of Intention: On the Historical Explanation of pictures. New Haven-Londre: Yale University Press, 1985. p.58-62.*

⁴⁸³ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.161-167.

⁴⁸⁴ Arnold Hauser. "Application to the past of the logical categorical and visual forms of the present is indispensable to any historical interpretation". in *The Philosophy of Art History*. New York: Knopf, 1959. p.240, 243, 244

思考，但若對於米開朗基羅或達文西進行精神分析，那實在非常不可靠，因為錯誤的問題，永遠不會引出正確的答案。最後，是階級鬥爭：阿哈斯以豪瑟所寫的《藝術社會史》（*L'Histoire sociale de l'art*）為例，提到豪瑟幻想十五世紀存在階級鬥爭，而馬薩奇歐代表了擊敗教會的中產階級，只可惜馬薩奇歐的贊助者是樞機主教，這使得結果成了不知所云。⁴⁸⁵呂西安·費夫賀（Lucien Febvre, 1878-1956）曾譴責藝術史學家將自己的精神工具強加於其他時代，這種不尊重時期特殊性的做法，極可能成為歷史學家所犯下的「最嚴重的罪過」（the worst of all sins），這不僅是方法論或認識論的錯誤，還是倫理學上的錯誤。⁴⁸⁶

另一方面，阿哈斯認為歷史學家面對研究對象出現錯時最重要的原因之一，就是當代人觀看藝術品的方式。比如說：祭壇畫原本只供信徒遠遠地在燭光搖曳下觀看，其重要性在於信仰的功能，而如今被挪到美術館的牆上，提供現代意義上的觀眾可以近距離觀看，這種觀看方式本身就是錯時的。只可惜如今美術館的展覽方式與展示環境，並沒有讓觀看從作品無形的崇拜價值轉變為展覽價值，而是由展覽價值轉向展覽本身以及本質上的文化崇拜之無形價值。因此阿哈斯常提到「我們什麼都沒看到」，或者說：「我們看到的越來越少」。藝術史學家因此必須對美術館的展示方式所帶來的影響進行修正，消弭錯時，才能真正理解作品在繪製時的操作方式。此外，觀看的方式不同，看到的也不一樣。新的觀看條件增加了可見度，阿哈斯的研究很大程度基於這種「錯時」帶來的改變與好處，觀看距離的改變，放大了細節，拉近了畫家原本沒有預期觀眾會看到的私密，讓藝術史學家有機會藉由歷史研究進行不斷的修正。對阿哈斯而言，這是錯時的奇特之處，因為它讓人看到過去看不到的東西，而這個東西卻始終存在。⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.145-152.

⁴⁸⁶ Lucien Febvre. *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982. p.5-6.

⁴⁸⁷ Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.169-175.

這種觀點值得注意的是瓦爾堡所提出之「悲愴公式」(Pathosformeln)⁴⁸⁸的「遺存」(survival, 德文為 Nachleben)概念。瓦爾堡藉由上古的姿勢在文藝復興的圖像中被保留下來,強調「遺存」的持久力,挑戰將歷史劃分為時代與時期的「斷續與破壞,強迫或遺忘的關聯」。⁴⁸⁹對迪迪—余伯曼而言,瓦爾堡的遺存概念提醒的是:沒有任何圖像與自身的時代完全吻合,因為一旦與自己的「遺存」相分離,圖像就無法以個別的日子加以定義。例如:安傑利柯(Fra Angelico, 1395-1455)在佛羅倫斯聖馬可修道院裡(Convento di San Marco)的壁畫上留下一塊彩色顏料,能透過其令人悸動的物質性呈現而與自身產生差異。這種遺存下來的差異不具相似性,它在文藝復興回返的不是「相同」的古代,因此不能依據作品、圖像以及母題之間「隱藏的相同性」(hidden sameness)來將其劃分。在迪迪—余伯曼眼中,這種劃分只是存續了一種再現思想的實踐,它將藝術品的象徵調和,加以類比。然而遺存「是一種意識的分裂,一個邏輯的錯誤,或一個論據的荒謬面,打破當下狀態下某些歷史產生的因素,使其遺存得以顯現。」⁴⁹⁰

如同阿哈斯一再指明的:「觀看的方式不同,看到的東西就不一樣」,許多錯時遺存下來的圖像細節因此被看見,讓藝術史學家得以不斷提出修正。雖然以意念的聯想詮釋私密的差異,往往蘊含著錯時論,歷史學家可以不去考慮這樣的問題,畢竟這樣的現象過於主觀,其定義的條件也顯得脆弱,難以承擔歷史方法所期望的客觀性。但阿哈斯認為,藝術史研究贏在客觀知識的安全性上,相對也可能因為謹慎而失去很多事物,讓繪畫史上他認為十分重要的二項論據消失:首先是作品與實踐者一起在歷史上存在的方式,其次便是畫家以一種私密的方式存在於繪畫之中。⁴⁹¹這便是《細節》一書的精神所在。就畫作的

⁴⁸⁸ 「Pathosformeln」通常被翻譯「情感公式」(emotive formulas)或以表面的字義翻譯為「悲愴公式」(formula of pathos),是瓦爾堡之研究方法的基礎。瓦爾堡藉由文藝復興藝術家在古代雕像中所採用的特定動作,追溯其所受到來自上古異教徒的影響。這些拂過衣服或頭髮的姿勢,以最大程度的恐懼扭動身體,創造出「一種朝外的劇烈化運動」(an intensification of outward movement)。一再的被文藝復興的藝術所應用,並在新的安排中被極端化,超出了文藝復興以外的含義。

⁴⁸⁹ Kurt W. Forster. "Introduction". in Aby Warburg. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. LA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. p.27,44.

⁴⁹⁰ 轉引自 Georges Didi Huberman. *The surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology*. p.31.

⁴⁹¹ Daniel Arasse. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. p.123.

意義來看，這二項論據包含了無意義的圖像，以及多重意義的圖像。對阿哈斯來說，身為一位藝術史學家，重要的並不是宣布：「我找到了！」而是必須將「我看到了！」的繪畫史論據保留下來，即使其中充滿了不確定性。但這是身為一位藝術史學家的品格：作為一位詮釋者，歷史學家必須說出他在繪畫中看到的東西，並且坦言自己也不一定理解，但是那個東西實際的存在著，他看到了。⁴⁹²每當一位藝術家受到影響，便會稍微重寫其藝術史，藝術也因此得以不斷重新定位。



⁴⁹² Daniel Arasse. *Histoires de peintures*. p.184.

結論：在看到與知道「之間」

在一本書想述說之物與它所被產生的方式間，不存在任何差異。因之，一本書做為一種佈置（agencement），除了本身與其它佈置連結，並與其他無器官的身體（corps sans organes）結成關係之外，並無多餘的目的。絕不要問一本書想說什麼，企圖去理解一本書中的意旨或意符只是徒勞之舉，該質問的是它藉由什麼運作、它與什麼連結以通過其強度、它在哪種多樣性（multiplicité）中引進或轉變本身的多樣性、它的無器官身體與哪種無器官身體聚合？一本書只存在域外或因域外而存在。由是，每一本書本身就是一台小機器……。⁴⁹³

壹、二種形式建構：「細節—徽志」與「細節—高點」

阿哈斯以「細節」為途徑詮釋符號（畫作）與闡述繪畫史的方式，乃透過「細節—徽志」與「細節—高點」的特徵與功能分別建構出二種形式：可述的形式與可視的形式。「細節—徽志」涉及的是阿哈斯如何將其知識投注在近看的文本中；「細節—高點」是阿哈斯的理論對象，觸及到畫作、畫家以及觀者的目光三者之間的關係。「細節—徽志」與「細節—高點」之間彼此連結、相互滲透，卻不存在共同的形式：「細節—徽志」對應的是「言說的」語言與秩序的機器論；「細節—高點」則觸及到「非言說的」觀看經驗、社會場域。二者分別包含幾個不同的層面，並在阿哈斯的闡述策略中產生不同的作用。

一、可述的形式：「細節—徽志」

「細節—徽志」可以從歷史與感知、體系的建立與變化，以及部署的理論原則等三個部分來看，它們在《細節》中，依次有著區分與認識、揭示秩序，以及中介的功能。其中部署的理論原則，筆者置於第二點「中介」加以說明。

（一）區分與認識：歷史與感知

⁴⁹³ 轉引自 Gilles Deleuze 著。《德勒茲論傳科》。頁 10。

阿哈斯從「遠處」所觀察的歷史跡象為其研究界域標出分界，透過筆者論文前段的研究與爬梳可以發現，阿哈斯在「記憶之術」與「現代藝術」的兩個端點上，藉由細節確立起對稱的斷裂，使得「古典的規範」能以一個單一而連續的體系出現（第一章）。這個體系對「近處」的感知經驗而言，是相對的理性主義，阿哈斯一方面將接下來要論述的對象：古典體系再次區隔出來，一方面也揭示了「虔敬的實踐」與「觀看的實踐」被劃分在「古典體系」的論述範圍之外（第二章）。區分的同時，也顯現出阿哈斯由「遠處」與「近處」闡述繪畫史的面向。阿哈斯將之歸納並定義為「矛盾」。

（二） 揭示秩序：十四世紀初到十九世紀末歐洲古典繪畫體系的建立與變化

在阿哈斯所劃分的時間界域裡，可以發現阿哈斯劃分出二大時間段來闡述：義大利文藝復興與十七到十九世紀的歐洲繪畫。前者阿哈斯以畫家如何征服細節的模仿與選擇，凸顯了古典繪畫體系如何萌生與建立（第三章）；後者阿哈斯透過描述畫家技術與判斷能力的雙重展開，顯現古典體系原則所產生的變化，以及隨後其主流地位逐漸取代的徵兆（第四章）。從中可以看到細節在繪畫中的地位與繪畫體系的建立、發展、肢解與衰頹有什麼樣的絕對關係。特別值得注意的是宗教藝術（特別是十四到十六世紀的北方藝術）已經以「虔敬」先被阿哈斯與義大利文藝復興繪畫劃分開來（第三章）；十八世紀洛可可主義對畫家再現真實性的影響，也觸及到阿哈斯以「意念之聯想」解讀繪畫的方法，顯然只思考「凝縮」的作用，已不足以應對繪畫中的細節問題（第四章）。這也凸顯並對應了，阿哈斯在《細節》後半部分以經驗論來分析繪畫細節的必要性。阿哈斯將此部分揭示秩序的闡述與下一個部分他所提出的古典繪畫再現之理論原則，合稱為「部署」。

二、 中介：建立「細節—徽志」到「細節—高點」的關係

（一） 以部署的理論原則為基礎

「畫作機器」包含二種含義，它既是畫作自身，也是畫作操作的結果。就部署而言，畫作機器關注各個細節與其組裝的過程，作為一種產物，畫作機器則不需考慮細節。阿哈斯將古典繪畫的這種組裝概念，以「繪畫等同於修辭」

的說法，與作用於繪畫再現的部署模式連結起來。凸顯繪畫再現的剪切與組裝手法就是表面的手法。這種手法透過將現實的連續與外觀的流動「節奏化」，來區分並賦予人物的形狀與結構，使之成為符號的載體。它的規則與模式源自阿爾貝蒂在《論繪畫》中所提出的透視法則，以及「史詩畫」的「構圖」方法。馬杭將這種構圖法稱為「繪畫的純句法」，人物的細節在其中有如構成句法的「構詞」，會將「圖像的言說」具體化。細節成為畫作的徽志，它既象徵一種操作（切分人物與繪畫表面），也象徵這種操作的結果（人物或畫作的局部再現）。（第五章）阿哈斯以此一理論性的總結作為聯結「細節—徽志」到「細節—高點」的中介，從《細節》第一大部分——「畫作的象徵」進入的第二大部份——「錯位的畫作」。

（二） 悖論：從「細節—徽志」到「細節—高點」

細節作為部署的徽志，最終可能成為畫作的「高度」，在「整體」的部署中管理掌握得當，它就會是「點」。在上述部署所建立的細節關係中，從畫作前的認知而言，可以發現細節有二種效果：一種從屬於再現秩序，與畫作主體緊密相關，局部地精簡整體描繪的過程，成為凝縮畫作機器的結構與運作原理的徽志，阿哈斯將之稱為「細節—徽志」；另一種是細節作為徽志，最終達到完美的效果，使再現的部署在此趨於完善，這樣的細節觸及畫作整體佈局的極限，對「史詩畫」的表述毫無用處，卻會吸引觀者目光，從而使之從透視法則所設定的位置離開，靠近繪畫表面觀看，進而破壞整體部署的理想統一性，這種吸引人卻帶有破壞功能的細節，阿哈斯稱之為「細節—高點」。

三、 可視的形式：「細節—高點」

「細節—高點」是阿哈斯建立其理論的對象，它凸顯出秩序的悖論，在此悖論中阿哈斯建立了二對細節的概念來論述近看繪畫所看到的局部不透明性所引發的事件，以及感知經驗。「細節—高點」的功能在於吸引目光、製造「差異」，這些「差異」的私密性使圖像產生多重意義，從而突破圖像學家所認為的畫作只有一個主導意義。阿哈斯對於「私密」之細節的詮釋，奠基在錯時論的觀點上，經由「意義的聯想」，並借助精神分析之「夢的工作」為工具，其實踐所累積的

成果逐漸發展出自身的語境。

(一) 理論的對象：二對細節的概念與局部的不透明性

從畫作中的部署到畫作前的表象，阿哈斯區分了二對細節的概念：特定的細節與切分的細節、圖像性細節與繪畫性細節。阿哈斯透過二對細節探究了細節的「在場」與「不在場」會帶來什麼樣的觀看經驗，以及圖像性細節與繪畫性細節的透明性與不透明性，因為近看而產生的「無」與「物」之辯證。最終的複雜而幽微之處與往往受到圖像學家忽略之處，便在於近看細節所產生的局部不透明性，它是畫家以模仿為目的所畫的圖像性細節，卻因其吸引觀者的繪畫性材料的純粹物質再現之不可見性，轉移了模仿的部署，也讓圖像性細節的吸引力在此達到高點，它讓人在畫作中看到繪畫行為的存在。近看細節在此所看到的是什麼呢？阿哈斯說：「無」，它就像描述性繪畫的初始狀態，一種繪畫的原初雛型，這個「繪畫的物」，並不代表任一物，它無法切分，拒絕被命名，除了自身之外，它什麼都不是，不再有再現的效果。就觀看而言，它被貢布里希以「等等原則」所概括，但阿哈斯指出近看所得到的痛快，已經證明觀者並不服從於錯覺解釋概念下的「等等原則」；就闡述而言，潘諾夫斯基以所謂的真正形式對其施以「描述暴力」，但阿哈斯指出，當真正的形式描述出現，可能意味著描述者看到了「繪畫的無」，這個完全沒有意義的構圖元素，或者，描繪者看到的是具有多重意義空間可探討的圖像。(第六章)

(二) 理論的實踐：「私密」、「差異」與圖像的多義性

〈私密〉可以說是阿哈斯在「看到」與「知道」之間的操作下，所得到的研究成果之呈現。它凸顯出無意義的圖像與多重意義的圖像，與畫家個人的投入、以及人在社會場域中的連結有關。相較於無意義的圖像也是一種意義，阿哈斯在〈私密〉中，更為關注多重意義的圖像，其中有二點值得注意：首先，「私密」包含二個層次，第一個層次是畫家本身的私密性，指的是畫家透過對圖像性細節的設計，將自身標注在畫作中；第二個層次是相對於畫作整體所顯現出之「差異」所帶有的私密性，這在繪畫再現過程中另外涉及三個關係層面：「公眾、私人與私密」、「遠看與近看」，以及「委託人與畫家」。其

次，相對於達文西去人格化的觀點，「私密」是畫家對細節的處理，顯現其自身在畫作陳述中的存在感，而造成的局部「差異」。「私密」所產生的「差異」是一種「特定的細節」之在場，也就是說，它是個「圖像性細節」⁴⁹⁴。因此，可以明白阿哈斯區分「繪畫性細節」與「圖像性細節」的目的，是為了指出它們所分別代表的無意義，以及可能具有的多重意義。就此，阿哈斯再一次提出對圖像學觀點的質疑，尤其針對貢布里希認為所有藝術作品只有一個主導意義的論點。如果說此種「保留不確定性」的闡述方式，是阿哈斯所把持的符號學家觀點，那麼圖像學反駁的觀點即在於錯時論與意義聯想的方式，缺乏客觀知識的安全性。（第七章）

貳、 三重面向的關聯：阿哈斯的思想

然而，必須明白阿哈斯保留這種不確定性的目的，正是為了達到一種完全的確定性（une certitude）。這種完全的確定性是經由完整的列舉而變得可能，就如同傅柯在《詞與物》中所說的：

比較能達到一種完全的確定性……完整的列舉以及在每一個點上都指定必然過渡到下一個點的可能性，都使得一種有關同一性和差異性的絕對確實的認識成為可能：光是列舉就總允許我們做出問題的真實和確實的判斷，而不管我們提出什麼樣的問題。⁴⁹⁵

因此，在此必須將阿哈斯在《細節》中，對其「列舉」的思考表述出來。在阿哈斯的二種建構下，可以看到各個部分在《細節》中所產生的作用，這些作用顯然有其關聯，而它們的關聯可以從三個面向來看【表 12】。

一、 「矛盾」與「部署」

藉由對於歷史連續性與感知經驗的認識，區分並連接古典秩序，涉及的是知識層面的關聯。它們是關連的起源，如同鏡子的裡外，最終指稱同一個觀念

⁴⁹⁴ 二個細節的連結，可見第六章關於阿哈斯的目光理論。

⁴⁹⁵ 轉引自米歇爾·傅柯著。《詞與物》。頁 58。

對象。

二、「悖論」與「私密」

一個是經驗的秩序，另一個作為經驗秩序所得到的結果；兩種形式之間雖然相互預設，卻不存在共同的形式。前者主要的論述對象是局部的不透明性所代表的無意義的圖像，後者則是與私密有關的「差異」，關注的是圖像的多重意義；前者與精神分析緊密相關，後者則座落在人類學的領域範圍中。然而，無論是無意義的圖像還是多重意義的圖像，這些細節的意義都是相對於第一種知識所構成的關聯。如果知識的關聯是一種「域內」，那麼「悖論」與「私密」所觸及的可以說是企圖從權利陷阱中逃離的「域外」⁴⁹⁶。

三、「部署」與「悖論」

如此說來，「域內」與「域外」就是在這第三個面向上產生關聯。細節在此擁有兩種性質：一是作為凝縮了部署的徽志，另一個是破壞了部署的高點。它依據的是古典符號理論，也就是《波爾—羅亞爾邏輯》所說：符號包含兩個觀念：一個是能表現的物的觀念，另一個是被表象物的觀念；符號的本性在於用第二個觀念來刺激第一個觀念。

表-12 細節的雙重建構與三重關聯

二種建構	三重關聯	在《細節》中的作用
細節—徽志	「矛盾」—	區分、認識
		「部署」—
細節—高點	「悖論」—	破壞秩序
		「私密」—

⁴⁹⁶ 關於域內與域外的觀念，參閱德 Gilles Deleuze 著。《德勒茲論傳科》，頁 10，169-174。

傅柯對於《探求真理的指導原則》之闡述，充分的解釋了《細節》的三重關聯，他闡明要真正認識物，便必須透過比較，而不是一個單獨的明證性，也不是推演：

事實上，正是通過比較，我們才能在所有的主體中發現了「形式、範圍、運動和其他類型的東西」，這就是說，簡單的性質（它們可能會在所有的主體中出現）。而另一方面，「所有的 A 都是 B，所有的 B 都是 C，所以，所有的 A 都是 C」，在這樣一種演繹中，很顯然，精神「在所尋求的詞項與給定的詞項之間做了比較，並且在兩者都是 B 這一關係下面，知道了 A 和 C」。因而，如果人們把對一個單獨物的直觀置放一邊，那麼，人們就可以說，所有認識都是通過對兩個或更多的物加以相互比較而獲得的」⁴⁹⁷。然而，除了憑藉直觀把種種明顯的事物聯繫在一起演繹，就不可能有真正的認識。⁴⁹⁸

這就是阿哈斯透過細節（帶領我們）認識繪畫的方法，「保留不確定性」為的正是達到一種完全的確定性之可能。完全的確定性以列舉讓可述（「細節—徽志」）與可視（「細節—高點」）進入二元狀態，這是「基於它們以各自的形式形成二種多樣性，且無一能被導向某種統一性中」，因為「細節—高點」不是「細節—徽志」。可述（域內）與可視（域外）的二種多樣性，開啟在第三種權力關係——「部署」的多樣性上：「它不再由二通過，而且自所有二元化形式中解放開來」⁴⁹⁹。

參、阿哈斯的圖式（diagramme）：凝視理論架構

符號在古典思想中佔有重要地位，它處於再現的內部，又貫穿表徵的整體範圍。延伸到我們這個時代，傅柯認為符號的二元論與普通再現理論聯繫在一起，其關係只能在一般的再現要素中建立。也就是說古典理論從基礎感覺到抽

⁴⁹⁷ 探求真理的指導原則，第 14 條原則。

⁴⁹⁸ 米歇爾·傅柯著。《詞與物》。頁 55。

⁴⁹⁹ Gilles Deleuze 著。《德勒茲論傅科》。頁 155。

象的所有表徵形式都必須做一般的分析，以對符號重新限定，其所觸及到的是精神分析的知識：「這種限定看上去是『心理學的』（一個概念和一個意象聯繫在一起）：這是因為它事實上為思考符號的二元本性重新發現了古典狀況。」⁵⁰⁰

從阿哈斯所建立的凝視理論框架，可以看到他如何對符號重新限定。筆者藉由拉岡以想像、符號、真實所構成的基礎分類系統，解析阿哈斯所提出的二對細節概念與觀看的關係（畫作中與畫作前），發現阿哈斯的理論框架是在藝術史知識與精神分析思想的交錯中產生。他運用語言學與精神分析工具，研究繪畫語言的特殊性，重新思考形式與造型的效果與目的。這種傅柯定義下的「圖式」，是一具抽象機器：

一具抽象機器，由非形式化功能及材料所定義，且無視一切介於內容及表達、言說建構及非言說建構之間的形式區分。這是一具幾乎眼盲耳聾的機器，即使必須透過它我們才能看、才能說。⁵⁰¹

這種圖式並非歷史的主體，也不會在歷史中突顯，它是跨社會的新現實與新的真理形式；它絕非先前世界之再現，而是以拆除先前的現實與意義來寫史，以不斷流變的方式複製歷史。⁵⁰²

透過近看與《細節》，阿哈斯示範了可視如何成為可述的域外，可視並未導入新的研究對象或觀念，它是可述的「差異的重複」，古典繪畫的歷史成為「凝視理論架構」裡的「皺褶」。

⁵⁰⁰ 米歇爾·傅柯著。《詞與物》。頁 93。

⁵⁰¹ 米歇爾·傅柯著。《詞與物》，頁 93。

⁵⁰² 米歇爾·傅柯著。《詞與物》，頁 94。

參考文獻

中文參考書目

- 邵軒磊。〈作為研究方法的系譜學〉。《政治科學論叢》，34（民 96.12）。
- 陳瑞文。《阿多諾美學論：雙重的作品政治》，台北：五南，2010。
- 楊永源。〈「如畫的風景」圖裡點景人物的道德與政治意涵〉。《臺中師範學報》，17:2（民 92.12）。

譯文專書

- Arasse, Daniel. 孫凱譯。《繪畫史事》（*Le peintre de la vie moderne*）。北京：北京大學出版社，2007。
- . 何蓓譯。《我們什麼也沒看見：一部別樣的繪畫描述集》（*On n'y voit rien : Descriptions*）。北京：北京大學出版社，2007。
- Barthes, Roland. 許綺玲譯。《明室·攝影札記》（*La Chambre Claire*）。台北：台灣攝影工作室，1997。
- Baudelaire, Charles. 冷杉譯。《浪漫豐碑：波特萊爾談德拉克諾瓦》（*A Romantic Eulogy : Baudelaire on Delacroix*）。北京：金城出版社，2002。
- . 郭宏安譯。《一八四五年的沙龍》（*Salon de 1845*）。上海：譯文，2012。
- . 陳太乙譯。《現代生活的畫家》（*Le peintre de la vie moderne*）。台北：麥田，2016。
- Berger, John. 吳莉君譯。《觀看的方式》（*Ways of Seeing*）。台北：麥田，2005。
- Burckhardt, Jacob. 花亦芬譯注。《義大利文藝復興時代的文化》（*Die Kultur der Renaissance: ein Versuch*）。台北市：聯經，2007。
- Damisch, Hubert 著，董強譯。《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》（*Théorie du nuage: Pour un histoire de la peinture*），董強譯，臺北市：揚智，2002，頁17。
- Deleuze, Gilles. 楊凱麟譯。《德勒茲論傅柯》（*Foucault*）。台北：麥田，2000。
- Evans, Dylan. 劉紀蕙等譯。《拉岡精神分析詞彙》（*An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*）。臺北市：巨流，2009。
- Foucault, Michel. 莫偉民譯。《詞與物：人文科學的考古學》（*Les Mots et les Choses: Une Archeologie des Sciences Humaines*）。上海：上海三聯書店，2016。
- Freud, Sigmund. 彭舜譯。《精神分析引論》（*Introductory Lectures on Psycho-Analysis*）。新北市：左岸文化，2006。
- . 彭舜譯。《精神分析》（*The Interpretation of Dreams*）。新北市：左岸文化，2006。

- Fromkin, Victoria, and Robert Rodman. 黃宣範譯。《語言學新引》（*An Introduction to Language*）。台北：文鶴，1999。
- Gombrich, E. H. 雨云譯。《藝術的故事》（*The Story of Art*）。台北：聯經，1997。
- . 楊成凱等譯。《藝術與錯覺》（*Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*）。廣西：廣西美術出版社，2012。
- Honour, Hough, and John Fleming. 吳介禎等譯。《世界藝術史》（*A Word History of Art*）。新北市：木馬文化，2001。
- Merleau-Ponty, Maurice. 龔卓軍譯。《眼與心》（*L'Œil et l'Esprit*）。台北：典藏，2007。
- Nietzsche, Friedrich. 余鴻容譯。《歡愉的智慧》（*The Joyful Wisdom*）。台北：志文出版社，1982。
- Palmer, Richard E. 潘德榮譯。《詮釋學》（*Hermeneutics*）。北京：商務印書館，2014。
- Proust, Marcel. 周克希等譯。《追憶似水年華V》（*À la recherche du temps perdu V*）。台北：聯經，2010。
- Yates, Frances A. 薛絢譯。《記憶之術》（*The Art of Memory*）。台北：大塊文化，2007。

西文專書

- Adorno, Theodor. *Autour de la Théorie Esthétique : Paralimomena et introduction premier*, Paris : Klincksieck, 1976.
- Agamben, Giorgio. “Philosophical Archaeology”. *The Signature of All Things: On Method*. Trans. Luca D’Isanto with Kevin Atell. New York : Zone Books, 2009.
- Alberti, Leon Battista. *On Painting*. trans. John R. Spencer, New Haven : Yale University Press, 1956.
- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*. The University of Chicago Press, 1983.
- Arasse, Daniel, and V. Rousseau-Lagarde. *La Guillotine dans la Révolution*. Florence : Institut français de Florence, 1986.
- Arasse, Daniel. “Après Panofsky: Piero di Cosimo, peintre”. *Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps*. Éd. Pandora-Centre G. Pompidou, 1983.
- . “Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l’iconographie”. *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V centenario della Nascità*. Asolo .1980. eds. Pietro Zampetti and Vittorio Sgarbi .Treviso: Comitato per le Celebrazioni Lottesche, 1981.
- . “Le corps fictif de Sébastien et le coup d’œil d’Antonello”. *Le Corps et ses fictions*. Paris : Minuit, 1983.
- . “L’échec du Caracalla-.Greuze et l’étiquette du regard”. *Diderot et Greuze*. Clermont-Ferrand : Adosa, 1985.
- . *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992.
- . *Le Sujet dans le tableau. Essais d’iconographie analytique*, Paris: Flammarion, collection Idées et Recherches, 1997.

- . *L'Annonciation Italienne : Une Histoire de Perspective*. Paris : Éditions Hazan, 1999.
- , *Histoires de peintures*. Paris : Denoël, 2004.
- , *On n'y voit rien : Descriptions*. Paris : Denoël, 2000.
- Argan, Giulio Carlo. *Storia dell'Arte Italiana*. II. Florence : Sansoni, 1968.
- Baldwin, Robert. *Impressions of Faith. Rembrandt's Biblical Etchings*. University of Michigan-Dearborn, 1989.
- Battisti, Eugenio. "Il concerto dimitazione nel Cinquecento italiano". *Rinascimento e barocco*. Turin : Einaudi, 1960.
- Baxandall, Michael. *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*. Oxford : Oxford University Press, 1972.
- , *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven - Londres : Yale University Press, 1985.
- , *Painting & Experience in Fifteen-Century Italy*. Oxford : Oxford University Press, 1988.
- Benveniste, Emile. *problems in General Linguistics*, Coral Gables : University of Miami Press, 1971.
- Boime, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New York : Phaidon, 1971.
- Boschini, Marco. *La Carta del navigarpittoresco*. Venise : R. Palluchini, 1966.
- Bosse, Abraham. *Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art*. Paris: Hermann, 1964.
- Brosses, Charles. *Lettres d'Italie*. Ed. du Raisin. 2 vol. Dijon : du Raisin, 1927.
- Caru, Carl Gustav. *Neuf Lettres sur la peinture de paysage*. Paris : Klincksieck, 1983.
- Cassegrain, Guillaume. *Figures de l'art*, 2009.
- Cast, David. *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*. New Haven : Yale University Press, 1981.
- Castiglione, Baldesar. *The Book of the Courtier : The Singleton Translation*. Trans. Charles S. Singleton. New York : W.W. Norton, 2002.
- Caylus, Anne Claude. *Discours sur la peinture et la sculpture*. Paris : H. Laurens, 1910.
- Chambers, Frank Pentland. *The History of Taste: Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*. New York : Columbia University Press, 1932.
- Chantelou, Paul Fréart. *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Paris : Gazette des Beaux-Arts, 1885.
- Chastel, André. "Le Principe De l'imitation À La Renaissance". *Fables, Formes, Figures*. II. Paris : Flammarion, 1973.
- . "Le tableau dans le tableau". *Fables, Formes Figures*. Paris : Flammarion, 1978.
- Conan, Michel. "Postface". *Les Trois Essais sur le Beau pittoresque*. Paris : Moniteur, 1982.
- Cozzi, Gaetano, cité par P. Fortini-Brown. *Venetian narrative Painting in the Age of Carpaccio*. New Haven-London : Yale University Press, 1988.
- Damisch, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris : Seuil, 1984.
- Delaborde, Henri. *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Brionne : Gérard Monfort, 1984.
- Delacroix, Eugène. "Introduction", *L'Essai sur Poussin*. Genève : P. Cailler, 1966.
- . *Journal*. Paris : Plon, 1980.

- . *Journal de Eugène Delacroix Tome 1 (de 3) :1823-1850*. Paris : E. Plon, Nourrit et cie, 1893.
- . *Journal de Eugène Delacroix Tome 2 (de 3) :1850-1854*. Paris : E. Plon, Nourrit et cie, 1893.
- . *Journal de Eugène Delacroix Tome 3 (de 3) :1855-1863*. Paris : E. Plon, Nourrit et cie, 1895.
- Diderot, Denis. *Salon de 1767*. ed. Sezneq. Oxford : Clarendon Press, 1963.
- . *Pensées détachées sur la peinture dans Œuvres esthétiques*. Paris : Garnier, 1968.
- . *Œuvres complètes*, ed. Herbert Dieckmann, Jacques Proust, and Jean Varloot (DPV). 5 vol. Paris, Hermann, 1975.
- Didi-Huberman, Georges. *La Peinture incarnée*. Paris : Editions de Minuit, 1985.
- . *Confronting images*, University Park : The Pennsylvania State University Press, 2005.
- Dufresnoy, Charles-Alphonse. *The Art of Painting*. London : J. Heptinstall, 1695.
- . *De Arte Graphica*. Ed. and tran. Christopher Allen, Yasmin Haskell, and Frances Muecke. Genève : Libraire Droz, 2005.
- Espín, Orlando O., and James B. Nickoloff eds. *An introductory dictionary of theology and religious studies*. Collegeville. MN : Liturgical Press, 2007.
- Febvre, Lucien. *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century : The Religion of Rabelais*. Cambridge. MA: Harvard University Press, 1982.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. D. F. Bouchard, Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- . *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.
- . *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. ed. C. Gordon. New York : Pantheon Books, 1980.
- Fréart, Roland. "Préface". *L'Idée de la perfection en peinture*. Le Mans : J. Ysambart, 1662 .
- Frèches, José. *Les Dialogues de Rome de François de Hollande*. Paris-Lisbonne : Fondation C. Gulbenkian, 1973.
- Freedberg, Sydney Joseph. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. I. Londres-New York : Harper and Row, 1971.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. ed. James Strachey. London : The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1920.
- Fried, Michael. *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, 1990.
- Gage, John. "Le Roi De La Lumière. Turner Et Le Public Français De Napoléon À La Seconde Guerre Mondiale ". *J.M.W. Turner*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983.
- Gombrich, Ernst. *L'Art et l'illusion: Psychologie de la représentation picturale*. Paris : Gallimard, 1971.
- Goncourt, Edmond and Jules. *L'Art au XVIIIe siècle*. Paris : Hermann, 1967.
- Harmon, M. M. and R. T. Mayer, *Organizational Theory of public Administration*. Boston: Little, Brown, 1986.
- Hauser, Arnold. "Application to the past of the logical categorical and visual forms of the present is indispensable to any historical interpretation". *The Philosophy of Art History*. New York : Knopf, 1959.
- Hilton, Timothy. *The Pre-Raphaelites*. London : Thames and Hudson, 1970.

- Janson, H.W. "Ars simia naturae". *Apes and Ape-lore in the Middle-Ages and the Renaissance*. London : Warburg Institute, 1952.
- Jouin, Henri. *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Paris : A. Quantin, 1883.
- Kemp, Martin. "From 'Mimesis' to 'Fantasia': the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts". *Viator*. VIII. 1977.
- Kleinbauer, W. Eugene. *Modern Perspectives in Western Art History : An Anthology of Twentieth Century Writings on the Visual Arts*. Toronto : Medieval Academy of America, 1989.
- Koerner, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven-London : Yale University Press, 1990.
- Lacan, Jacques. *Écrits. A Selection*. trans. Alan Sheridan. London : Tavistock Publication, 1977.
- . *The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, 1964*. trans. Alan Sheridan. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1977.
- . *The Seminar. Book I. Freud's Papers on Technique, 1953-54*. trans. John Forrester. New York : Norton ; Cambridge : Cambridge University Press, 1988.
- . *The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*. trans. Sylvana Tomaselli. notes by John Forrester. New York: Norton; Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- . *The Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse, 1969-70*. ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1991.
- . *The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959-60*. trans. Dennis Porter. notes by Dennis Porter. London: Routledge, 1992.
- . *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956-57*. ed. Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1994.
- Lemaire, Gerard-George. *Le Salon de Diderot à Apollinaire. Esquisses en vue d'une histoire du Salon*. Paris : H. Veyrier, 1986.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La Couleur éloquente*. Paris : Flammarion, 1989.
- Lloyd, Joan Barclay . *African Animals in Renaissance Literature and Art*. Oxford : Clarendon Press, 1971.
- Longo, Sara. *Voir et savoirs dans la théorie de l'art de Daniel Arasse*. Art et histoire de l'art. I. Paris : Université. Panthéon-Sorbonne, 2014.
- Mander, Karel van. *Livre de peinture*. Paris : Hermann, 1965.
- Mannheim, Karl. *Essays on the Sociology of Knowledge*. Ed. Paul Kecskemeti. Oxford : Oxford University Press, 1952.
- Marin, Louis. *To Destroy Painting*, trans. Mette Hjort. Chicago : The University of Chicago Press, 1995.
- . *On Representation*. trans. Catherine Porter. Stanford : Standford University Press, 2002.
- Matisse, Henri. *Propos et écrits sur l'art*. Paris : Hermann, 1972.
- Meiss, Millard. "Raphael's Mechanized Seashell : Notes on a Myth, Technology and Iconographie Tradition". *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*. London : Harper & Row, 1976 (1974).
- Meltzoff, Stanley. Botticelli, Signorelli and Savonarola. *Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano*. Florence : Olschki, 1987.
- Millin, Aubin-Louis. "Détail". *Dictionnaire des beaux-arts*. Paris : Dessay, 1806.
- Muraro, Michelangelo. "Titien: iconographie et politique". *Symboles de la Renaissance*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1976.

- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford : Westview, 1972(1939).
- . "Les origines de l'histoire humaine: deux cycles de tableaux par Piero di Cosimo". *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1967.
- . *L'Oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*. Paris : Gallimard, 1969.
- . "Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu". *La Perspective comme forme symbolique*. Paris : Minuit, 1975.
- Parris, Lesilie, and John Constable, and Ian Fleming-William, and Conal Shields. *Constable: Paintings. Watercolours and Drawings*, London : Tate Gallery exhibition catalog, 1976.
- Perocco, Guido. *L'Opéra compléta ciel Carpaccio*. Milan : Rizzoli, 1967.
- Picon, Gaetan. *1863. Naissance de la peinture moderne*. Genève : H. Skira, 1974.
- , *Admirable Tremblement du temps*. Geneve : A. Skira, 1970.
- Piles, Roger de. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris : Farnborough, Gregg International Pub, 1968(1681).
- . *Cours de Peinture par Principes*. Paris : Jacques Estienne, 1708.
- . *The Principles of Painting*. London : J. Osborn, 1743.
- . "The Principles of Painting". *Literary Sources of Art History*. Ed. Elizabeth Gilmore Holt. Princeton : Princeton University Press, 1947.
- Poussin, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. Paris : Hermann, 1964.
- Puttfarken, Thomas. *Roger De Piles's Theory of Art*. New Haven : Yale University Press, 1985.
- Reynolds, Joshua. *Discourses on Art*. New Haven-London : Yale University Press, 1975.
- Ridolfi, Carlo. *Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustripittori veneti e dello Stato. (1648)*. vol. I. Rome : Societa multigrafica editrice Somu, 1965.
- Rosen, Charles and Henri Zerner. *Romanticism and Realism : The Mythology of Nineteenth-Century Art*. New York : Viking Press, 1984.
- Rosenberg, Jakob. *On Quality in Art*. Princeton : Princeton University Press, 1964.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'originine des langues dans Oeuvres complètes*. Paris, 1793.
- Rubin, Patricia Lee. *Images and Identity in fifteenth-century Florence*. New Heaven : Yale University Press, 2007.
- Ruskin, John. *The Art Criticism of J. Ruskin*. New York : Da Capo Press, 1964.
- , "Preface to the second edition". *Modern Painter*. Volume I. London: Smith, Elder and Co. 65 Cornhill, 1857.
- , *Modern Painter*. Volume I. London : Smith, Elder and Co. 65 Cornhill, 1857.
- Schapiro, Meyer. "Muscipola diaboli- le symbolisme du retable de Mérode". *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard, 1982.
- Signac, Paul. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. Paris : Hermann, 1964.
- Silverstre, Théophile. *Les Artistes fiançais*. II. Paris : G. Crès et Cie, 1926.
- Thuillier, Jacques. *Georges de La Tour*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1972.
- Toussaint, Hélène. *G. Courbet (1819-1877)*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1977.

- Valéry, Paul. "Il y a chez Manet une puissance décisive, une sorte d'instinct stratégique de l'action picturale". *Degas, Danse, Dessin*. Paris : Gallimard, 1983(1938) .
- Van Engen, John H. *Devotio Moderna : Basic Writings*. New York : Paulist Press, 1988.
- Vasari, Giorgio. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architects*. IV. Paris: Berger-Levrault, 1983.
- . *The Lives of the Artists*. Trans. Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- Vaughan, William. *German Romantic Painting*. New Haven-London: Yale University Press, 1980.
- Vellodi, Kamini. *Tintoretto's Difference: Deleuze, Diagrammatic and Art History*. London : Bloomsbury Academic, 2019.
- Venturi, L. *History of Art Criticism*. New York : E. P. Sutton, 1936.
- Vinci, Leonardo Da. *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*. vol. II. ed. Jean Paul Richter. New York : Dover publications, 1970.
- Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. LA : Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- Wilton, Andrew. *Turner and his Time*. London : Thames and Hudson, 1987.
- Wirth, Jean. *L'Image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*. Paris : Klincksieck, 1989.

西文期刊

- Aikema, Bernard. "Obituary of Daniel Arasse (1944-2003) ". *The Burlington Magazine*, CXLVI. 1210-1221 (2004) :405
- Arasse, Daneil. " L'image et son discours : deux descriptions de Diderot ". *Scolies, Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, 3-4 (1973-1974) : 131-160.
- Boime, Albert . "Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-Century France". *Art Bulletin*. (March 1969).
- Chantre, Bonoît. "Devant la peinture, Daniel Arasse". *Esprit*, (June 2006).
- Cohn, Danièle. "Portrait de Daniel Arasse". *Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique*, 1 (2013) :9-11.
- Didi Huberman, Georges. "The surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology". *Oxford Art Journals*, 25. 1(2002):59-69.
- Fried, Michael. "La métaphysique de Courbet: une lecture de La Curée". *La Part de l'œil*. 5(1989).
- , "Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th Century French painting". *Artforum* (June 1970) : 36-46
- Grimm, Frédéric Melchior. "Sur la simplicité du sujet et l'unité dans la peinture". *Correspondance littéraire*. III (1756) : 317-321.
- Harbison, Craig. "Visions and Méditations in Early Flemish Painting". *Simiolus* 15 (1985) : 87-118.
- Holt, David K. "An Example for Art-Critical Instruction : Roger De Piles". *Journal of Aesthetic Education*.Vol.28. No2 (summer 1994) : 95-98

- Jones, P.M. “Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy Ca. 1600”. *Art Bulletin*. vol. LXX, 2. 261-272.
- Levitine, George. “Vernet Tied to a Mast in a Storm :The Evolution of an Episode of Art Historical Romantic Folklore”. *Art Bulletin. juin*. XLIX. 2(1967) : 93-100.
- Maltese, Corrado. “Il Pianto sul Cristo del Mantegna tra geometria e oratoria”. *Arte Lombarda* 64 (1983.1) : 60-64,84.
- Marin, Louis. “Mimésis et description”. *Word and Image* 4.1 (1988): 25-36.
- Panofsky, Erwin, and Johanna Bauman. “Reflections on Historical Time”. *Critical Inquiry* Vol. 30. No.4 (Summer 2004) : 695.
- Signorini, Rodolfo. “Mantegnas Unknown Sons : A Rediscovered Epitaph”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986) : 233-235.
- Vouilloux, Bernard. “La description du tableau: la peinture et l’innommable”. *Littérature* 73 (février 1989).

網路資料

The Athenaeum (1842) Online Book ◦

〈 <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c3470606;view=1up;seq=450> 〉 .

(檢索日期 : 2019. 05 .13)

Artforum-Thoams Couture and Theatricalization of action in 19th-century painting ◦

〈 <https://www.artforum.com/print/197006/thomas-couture-and-the-theatricalization-of-action-in-19th-century-painting-36392> 〉 . (檢索日期 : 2021. 04 .12)

論文圖版

【第一章】

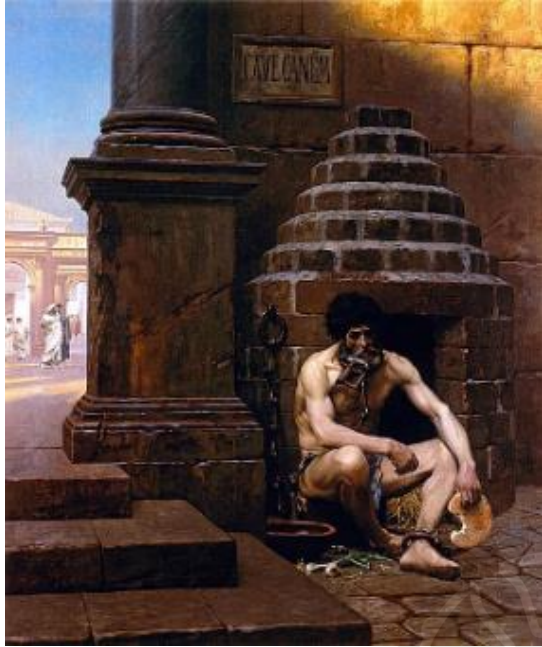


圖 1-1 *Cave Canem*
Jean-Léon Gérôme
1881, Oil on canvas, 107x 91cm.
Vesoul, Musée Georges- Garret.



圖 1-2 *Study for The Oath of the Tennis Court*
Jacques Louis David
1791-1792, Pencil, pen, ink and oil on canvas, 400x 660 cm.
Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.



圖 1-3 *Luncheon on the grass*
Édouard Manet
1863, Oil on canvas, 208 x 264cm.
Paris, Musée d'Orsay, donation Moreau-Nélaton.



圖 1-4 *The Artist's Studio*
Édouard Manet
1855, Oil on canvas, 361 x 598 cm.
Paris, Musée d'Orsay.



圖 1-5 *Norham Castle on the Tweed*
William Turner
1798, Watercolor on paper, 50.1 x 70.5 cm.
Bedford, Cecil Higgins Art Gallery.



圖 1-6 *Norham Castle on the Tweed*
William Turner
1835-1840, Oil on canvas, 90.8 x 121.9 cm.
London, Tate Gallery.



圖 1-7 *Ostentatious still life with self-portrait of the artist in the silver*
Abraham Van Beyeren
after 1655, Oil on canvas, 99.5 x 120.5 cm.
The Hague, Mauritshuis.



圖 1-8 *Emperor Severus reproaches Caracalla, his son, for having wanted to assassinate him*
Jean-Baptiste Greuze
1769, Oil on canvas, 124 x 160 cm.
Paris, Musée du Louvre



圖 1-9 *The Village Bride*
Jean-Baptiste Greuze
1761, Oil on canvas, 92 x 117 cm.
Paris, Musée du Louvre.

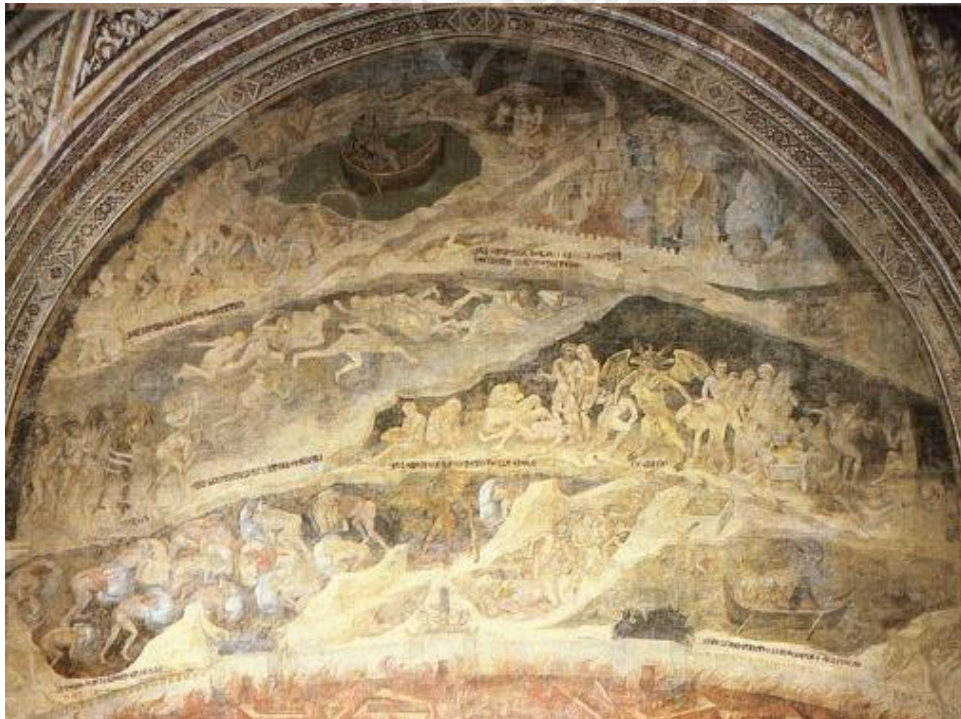


圖 1-10 *Hell* (detail)
Nardo di Cione
1354-57, Fresco, North Wall,
Cappella Strozzi, Santa Maria Novella, Florence.



圖 1-11 *The School of Athens*
Raffaello Sanzio
1509-1511, Affreco, 500 x 770cm.
Città del Vaticano, Musei Vaticani

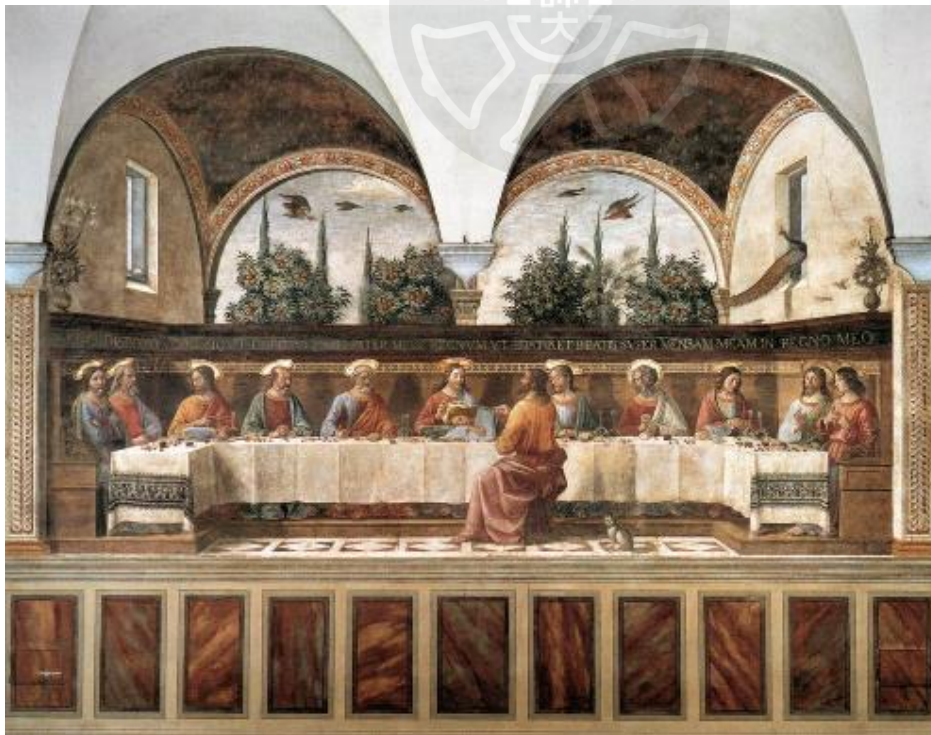


圖 1-12 *The last supper*
Domenico Ghirlandaio
1480, Affreco, 400 x 800cm.
Florence, Museo Nazionale di San Marco.



圖 1- 13 *The last supper*

Leonardo da Vinci

1495-1498, Tempera and oil on plaster, 460 x 880cm.

Milan, Santa Maria della Grazie.



【第二章】



圖 2-1 *Épouse du donateur*
Petrus Christus
c. 1455, Oil on panel, 41.8x 21.6cm,
Washington, National Gallery of Art. Samuel H. Kress Collection.



圖 2-2 *The Virgin in a church with Mary of Burgundy at her devotions*
Anonymous
The Book of Hours of Mary of Burgundy, 15th century Illumination
Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.



圖 2-3 *The Instruments of the Passion*
Workshop of Pierre Vilatte
Book of Hours of Marshal Boucicaut, 1477-1480 Illumination
Paris, musée Jacquemart-André.



圖 2-4 *Lamentation over the Dead*
Pietro Perugino,
1495, Oil on panel, 214 x 195 cm.
Florence, Palazzo Pitti.



圖 2- 5、圖 2- 6 *Virgin Annunciate* (ensemble and detail)
Antonello de Messine
1475, Tempera and oil on canvas, 45 x 34.5 cm.
Palerme, Galleria Regionale della Sicilia.



圖 2-7 *Saint Sébastien*

Antonello de Messina

c. 1477-1479, Oil on canvas transferred on table, 171 x 85cm.

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.



圖 2-8 *Lamentation over the Dead Christ*

Andrea Mantegna

c. 1480, Tempera on canvas, 68 x 81 cm.

Milan, Pinacoteca di Brera.



圖 2-9 *Annonciation*
Lorenzo Lotto
1527, Oil on canvas, 166 x 114 cm
Recanati, Pinacoteca Nazionale.



圖 2-10 *Malchiostro Annunciation*
Titian
c. 1520, Oil on panel, 210 x 176 cm
Treviso, Duomo.



圖 2- 11、圖 2- 12 *The Nativity* (ensemble and detail)
Lorenzo Lotto
1527-1528 , Oil on canvas, 45 x 34.5 cm.
Sienna, Pinacoteca Nazionale.



圖 2- 13、圖 2- 14 *Triptych of Temptation of St. Anthony* (ensemble and detail)
Jheronimus Bosch
1527-1528 , Oil on canvas, 131 x 119 cm.
Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga.

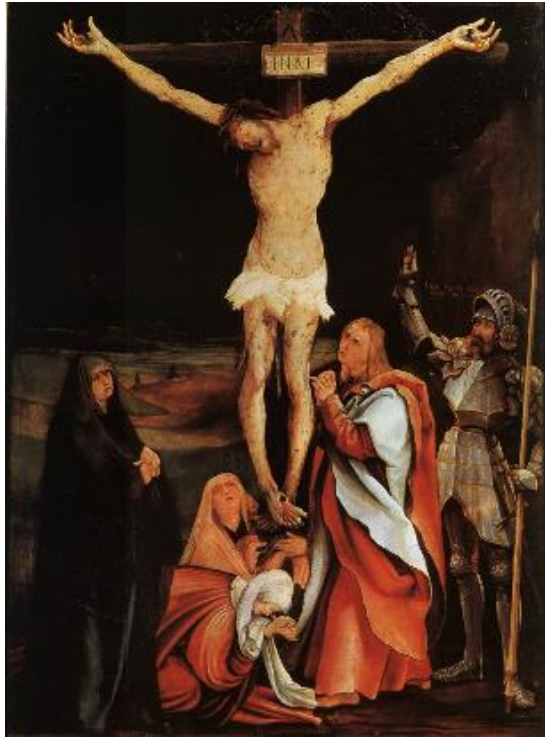


圖 2-15 *The Crucifixion*
Matthias Grünewald
1500-1508, Oil on panel, 73 x 52.5 cm
Basel, Kunstmuseum.



圖 2-16 *The Crucifixion*
Matthias Grünewald
1523-1525, Oil on panel, 195.5 x 152.5 cm.
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



圖 2-17 *Ruins in a Rocky Landscape*

Salvator Rosa

c. 1640, Oil on canvas, 144x 176.6 cm

Cleveland, The Cleveland Museum of Art.



圖 2-18 *Portrait of John Ruskin*

John Everett Millais

1853-1854, Oil on canvas, 78.7 x 68 cm.

Oxford, Ashmolean Museum.



圖 2-19 *Study of Gneiss Rock*
John Ruskin
1853, Pen and ink, 47.7 x 32.7 cm
Oxford, Ashmolean Museum.



圖 2-20 *Caspar David Friedrich in his studio*
John Ruskin
c.1812, Oil on canvas, 51 x 40cm.
Berlin, Staatliche Museum, Nationalgalerie.



圖 2- 21 *Ancient Oak Tree with a Stork's Nest*
Caspar DavidFriedrich
c.1807, Pencil, 28.6 x 20.5cm.
Hambourg, Kunsthalle.



圖 2- 22 *Cairn in snow*
Caspar David Friedrich
c.1807, Oil on canvas, 61.5 x 80cm.
Dresden, Galerie Neue Meister.



圖 2- 23 *Village Landscape in Morning Light*
Caspar David Friedrich
c.1822, Oil on canvas, 55 x 71cm.
Berlin, Alte Nationalgalerie.

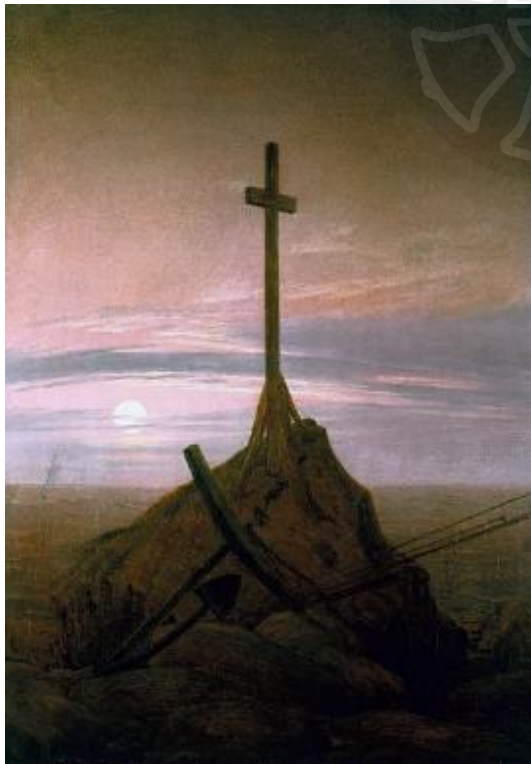


圖 2- 24 *The Cross beside the Baltic*
Caspar David Friedrich
c.1815, Oil on canvas, 45 x 33.5cm
Berlin, Staatliche Museum, Nationalgalerie.



圖 2- 25 *Swans in the reeds*
Caspar David Friedrich
1820, Oil on canvas, 35.5 x 44cm.
Frankfurt, Goethemuseum.



圖 2- 26 *The Seven Sacraments: Marriage*
Nicolas Poussin
1644-1648, Oil on canvas, 117 x 178cm.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.



圖 2- 27 *The Seven Sacraments: Extreme Unction*
Nicolas Poussin
1644-1648, Oil on canvas, 117 x 178cm.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.



圖 2- 28 *The Seven Sacraments: The Baptism*
Nicolas Poussin
1647, Oil on canvas, 117 x 178cm.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.



圖 2- 29 *The Seven Sacraments: Marriage*
Nicolas Poussin
1640, Oil on canvas, 117 x 178cm.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.



圖 2- 30 *The Entombment*
Eugène Delacroix
1859, Oil on canvas, 56 x 46cm.
Tokyo, National Museum of Western Art.



圖 2- 31 *The Virgin among the virgins*

Gérard David

1859, Oil on panel, 118 x 212 cm.

Rouen, musée des Beaux-Arts.



圖 2- 32 *The last Judgement*

Michelangelo

1536-1541, Fresco, 14.83 x 13.30 m

Vatican City, Sistine Chapel.



圖 2- 33 、圖 2- 34 *The Separation of Polyxena and Hecuba* (ensemble and detail)
 Michel-Martin Drolling,
 1536-1541, Oil on canvas, 316 x 387 cm.
 Le Puy-en-Velay, musée Crozatier.



圖 2- 35 *The Peasant Wedding*
 Pieter Bruegel the Elder
 c. 1568, Oil on panel, 114 x 164 cm.
 Vienna, Kunsthistorisches Museum.



圖 2- 36、圖 2- 37 *The Procession to Calvary* (ensemble and detail)

Pieter Bruegel the Elder

1564, Oil on panel, 124 x 170 cm.

Vienna, Kunsthistorisches Museum.



圖 2-38 *The Tour of Babel*
Pieter Bruegel the Elder
1563, Oil on panel, 114 x 155 cm.
Vienna, Kunsthistorisches Museum.



圖 2-39 *Landscape with the Fall of Icarus*
Hans Bol
1534-1593, Water on paper, 13.3 x 20.6 cm.
Antwerp, Museum Mayer van den Bergh.



圖 2- 40 *Landscape with the Fall of Icarus* (detail)

Hans Bol

1558, Oil on canvas, 73.5 x 112 cm

Brussels, Royal Museums of Fine Arts.



圖 2- 41 *Assumption and Coronation of the Virgin*

Jobst Harrich (copy Albrecht *Dürer*)

Central panel of the Heller Altarpiece, 1508-1509, Oil on panel, 185 x 134.5 cm.

Frankfurt, Historisches Museum.



圖 2- 42 *A Crossbowman* [after *Christ Crowned with Thorns* (lost) by Jérôme Bosch]
Anonymous
c. 1550, Oil on panel, 28.2 x 21.3cm.
Madrid, Museo del Prado.



圖 2- 43 *Christ Crowned with Thorns*
Jérôme Bosch
1495-1500, Oil on panel, 73 x 59cm.
London, The National Gallery.



圖 2- 44 *Portrait of Ginevra Benci*
Léonard de Vinci
c. 1475, Oil on panel, 38.8 x 36.7cm.
Washington, National Gallery of Art.



圖 2- 45 *Portrait of a young Woman*
Lorenzo di Credi
1490-1495, Oil on panel, 58.7 x 40cm.
New York, The Metropolitan Museum of Art.



圖 2-46 *The Virgin Reading*
Vittore Carpaccio
c. 1505, Oil on panel transferred to canvas, 78 x 51cm.
Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.



圖 2-47 *The Mystical marriage of Saint Catherine*
Lorenzo Lotto
1523, Oil on canvas, 115 x 81cm.
Bergame, Accademia Carrara.

【第三章】



圖 3-1 *Lion, Album of Sketches and Models*
Villard de Honnecourt
1230 (?), Drawing.
Paris, Biblionthèque, National of France.



圖 3-2 *A lion*
Albrecht Dürer
1494, Gouache on parchment, 12.6x 17.2cm.
Hamburg, Kunsthalle.

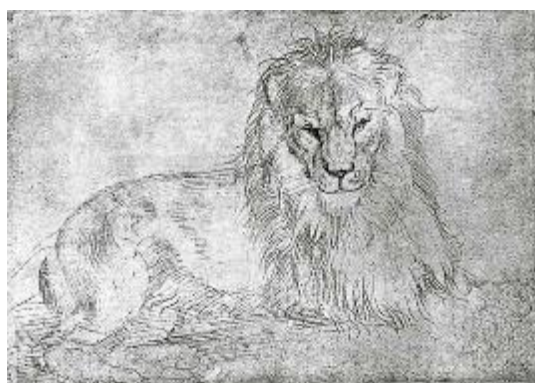


圖 3-3 *A lion*
Albrecht Dürer
1521, Silver tip on parchment, 17.7x 28cm.
Vienna, Graphische Sammlung Albertina.



圖 3-4 *Journey of the Magi (East Wall) (detail)*
 Benozzo Gozzoli
 1459-1461, Fresco.
 Florence, Palazzo Medici-Riccardi.



圖 3-5 *Birds*
 Giovannino de' Grassi
 Taccuino dei disegni, late 14th century,
 Drawing.
 Bergamo, Biblioteca Civica.



圖 3-6 *The creation of heaven and earth*
 Salomone de'Grassi
 Uffiziolo by Filippo Maria Visconti, 14th century
 Enluminure.
 Florence, Biblioteca Nazionale Centrale.



圖 3-7 *Study of Hanged Men; and a Woman and a Child*,
Pisanello
1433-1438, pen and brown ink over leadpoint, 28.3x19.3cm.
London. British Museum.



圖 3-8、圖 3-9 *Saint George and the Princess of Trebizond (whole and detail)*
Pisanello
1433-1438, Fresco, 233x620 cm.
Verona, Sant 'Anastasia Church.



圖 3-10 *The Adoration of the Magi*
Albrecht Dürer
1504, Oil on wood, 100x114cm.
Florence, Galleria degli Uffizi.



圖 3-11 *Lucanus cervus*
Albrecht Dürer (assigned to)
1501, Watercolor and gouache,
14.1x11.4cm.
Los Angeles, Paul Getty Museum.

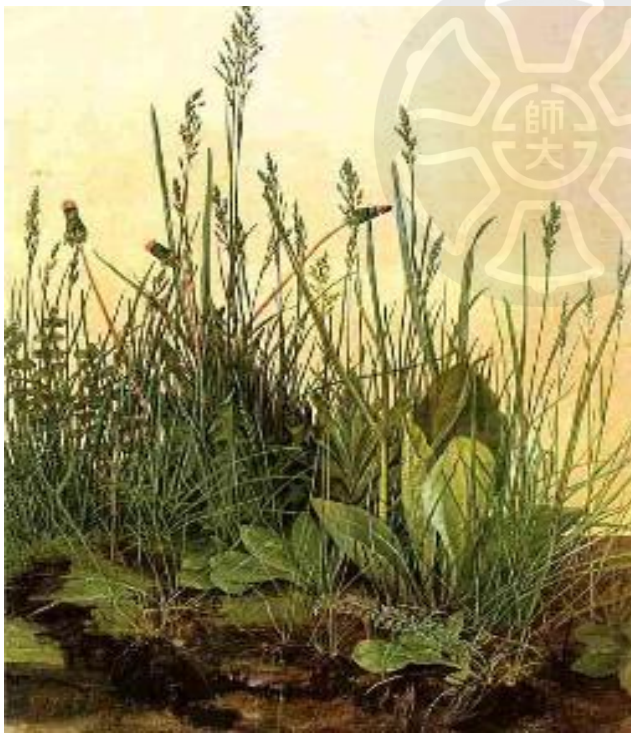


圖 3-12 *Large tuft of herbs*
Albrecht Dürer
1503, Watercolor and gouache on paper, 41x31.5cm.
Vienna, Graphische Sammlung Albertina.



圖 3-13 *Still Life with Partridge and Iron Gloves*
Jacopo de'Barbari
1504, Oil on wood, 52x42.5cm.
Munich, Alte Pinakothek.



圖 3-14 *View of Venice*
Jacopo de'Barbari
1500, Woodcut print, 52x42.5cm.
Museo Correr, Venice.



圖 3- 15、圖 3- 16 *The Adoration of the Magi (details)*
 Gentile da Fabriano
 1423, Tempera on wood, 173x220cm.
 Florence, Galleria degli Uffiz.



圖 3- 17 *Journey of the Magi*
 Benozzo Gozzoli
 ca. 1459, fresco, east wall.
 Palazzo Medici chapel, Florence.



圖 3-18 *Portrait of Robert Cheseman*
 Hans Holbein the Younger
 1533, Tempera on wood, 59.1x 62.5cm.
 The Hague, Mauritshuis.



圖 3-19、圖 3-20 *The Miracle of the Cross at the Ponte di Rialto (whole and details)*
 Vittore Carpaccio
 1494, Oil on canvas, 365x389 cm.
 Venice, Galleria dell'Accademia.



圖 3-21 *The Miracle of the Newborn Child*
Titian
1511, Fresco, 320x315cm.
Padua, Scuola del Santo.



圖 3-22 *The Miracle of the Jealous Husband*
Titian
1511, Fresco.
Padua, Scuola del Santo.



圖 3-23 *Adoration of the Magi*
 Massaccio
 1426, Tempora on wood, 21x61 cm.
 Gemäldegalerie, Berlin.



圖 3-24 *Tribute Money*
 Massaccio
 ca. 1427, Mural, Brancacci chapel.
 Santa Maria del Carmine, Florence.



圖 3-25 *Adoration of the Magi*
 Andrea Mantegna
 between 1462 and 1426, Tempera on Panel, 76x76.5 cm.
 Galleria degli Uffizi, Florence.



圖 3-26 *Martyrdom of St. James*, (detail)

Andrea Mantegna

1453-1457, Fresco, Ovetari Chapel.

Church of the Eremitani, Padua.



圖 3-27 *Decapitation on the Capitol*, *Codex Marcianova*

Cyriaque d'Ancône

ca. 1450, Drawing.

Biblioteca Estense Universitaria, Modena.



圖 3- 28 、圖 3- 29 *St. Sebastian*, (whole and detail)
 Andrea Mantegna
 1453-1457, Tempera on Panel, 68x30cm.
 Kunsthistorisches Museum, Vienne.



圖 3- 30、圖 3- 31、圖 3- 32 *St. Sebastian*, (whole and detail)
Andrea Mantegna
1480, Tempera on Panel, 275x142 cm.
Louvre Museum, Paris.



圖 3- 33 *The Prisoners*, seventh canvas of the *Triumphs of Caesar*
 Andrea Mantegna
 ca. 1480-1495, Tempera on canvas, 274x 274 cm.
 The Collection of Her Majesty the Queen, Hampton Court Palace, London.



圖 3- 34 *Calumny of Apelles*
 Sandro Botticelli
 ca. 1495, panel, 62x 91cm.
 Galleria degli Uffizi, Florence.



圖 3-35 *The nymph Galatea*
Raphael
ca. 1512-1514, Fresque, 295x 225 cm.
Villa Farnesina, Rome.

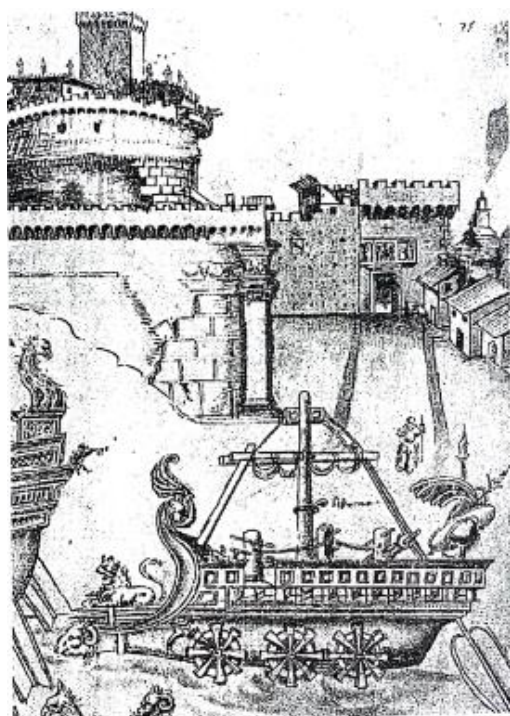


圖 3-36 *Liburna* (detail)
Giuliano Sangallo
ca. 1490, Drawing.
Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome.

【第四章】



圖 4-1 *Studio Wall*
Adolph Menzel
1872, Oil on canvas, 111x 79.3 cm.
Kunsthalle, Hamburger.



圖 4-2 *The artist in his studio*
Rembrandt
c. 1627-1628, Oil on canvas, 24.8x 31.7 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.



圖 4-3 *The sense of sight and smell*
 Jan Bruegel of Velours and others
 1617, Oil on canvas, 175x 263 cm.
 Museo del Prado, Madrid.



圖 4-4 *Modonna and Child in a Garland of Flowers*
 Hendrich Van Balen (assigned to)
 1608, Oil on canvas, 27x 22 cm.
 Biblioteca Ambrosiana, Milan.



圖 4-5 *Still life*
Jan Davidsz. De Heem
1655, Oil on canvas, 95x 124.5cm.
Saint-Petersburg, musée d'État de l'Ermitage.



圖 4-6 *At the Linen Closet*
Pieter de Hooch
1633, oil on canvas, 70x75.5cm.
Rijksmuseum, Amsterdam, Netherlands.



圖 4-7 *At the Linen Closet*

Titien

1633

The cover of Andreas Vesalius' *De corporis humani fabrica*

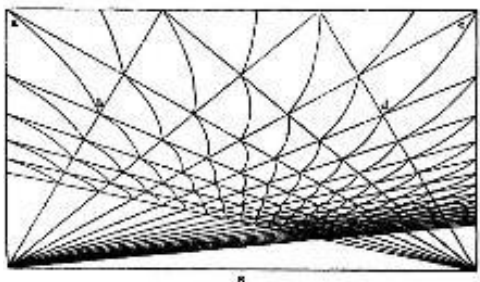
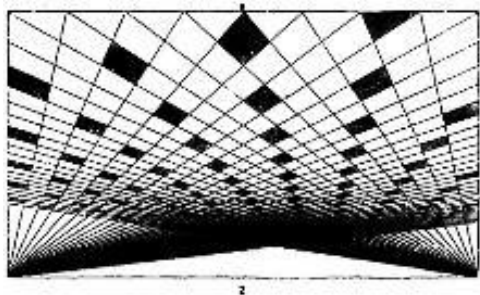
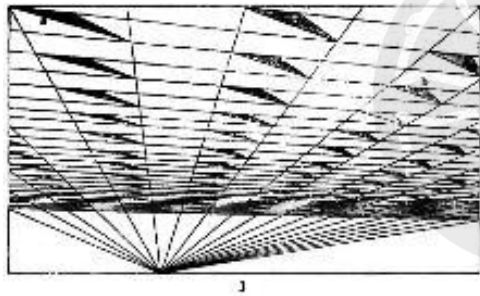


圖 4-8 *The perspective of Clouds* (rectilinear)

John Ruskin

from *Modern Painters*, vol.5.

<https://www.gutenberg.org/files/44329/44329-h/44329-h.htm> (檢索日期：2019.12.07)

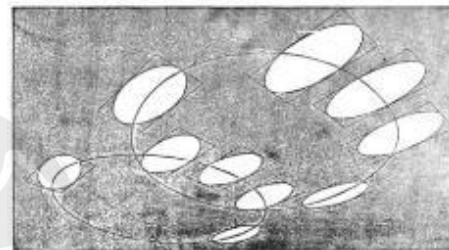
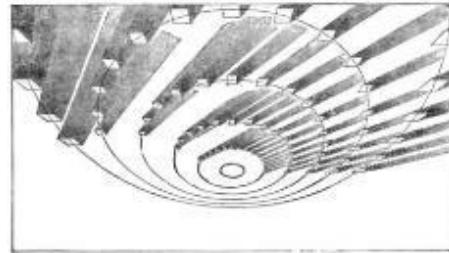
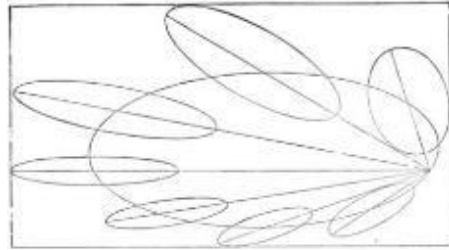


圖 4-9 *The perspective of Clouds*
(curvilinear)

John Ruskin

from *Modern Painters*, vol.5.

<https://www.gutenberg.org/files/44329/44329-h/44329-h.htm> (檢索日期：2019.12.07)



圖 4-10 *Snow Storm*

William Turner

1842, Oil on canvas, 91.4x 122.19 cm.

London. Tate Gallery.



圖 4- 11 *Rain, Steam and Speed-The Great Western Railway*
William Turner
1844, Oil on canvas, 91x 121.8cm.
Tate Gallery, London.



圖 4- 12 *The Young School Mistress*
Jean Siméon Chardin
1736 (?), Oil on canvas, 61.5x 66.5 cm.
Tate Gallery, London.



圖 4-13 *The Waterseller of Seville*

Diego Velázquez,
1620, Oil on canvas, 106x 82cm.
Wellington Museum, London.



圖 4-14 *Woman Having Tea*

Jean Siméon Chardin
1735, Oil on canvas, 80x 101 cm.
Hunterian Museum and Art Gallery, Glasgow.

【第五章】



圖 5-1 *The Quarry (La Curée)*
Gustave Courbet
1856, Oil on canvas, 210.2 x 183.5 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.



圖 5-2 *Bonjour, Monsieur Courbet*
Gustave Courbet
1854, Oil on canvas, 129 x 149 cm.
Musée fabre, Montpellier.

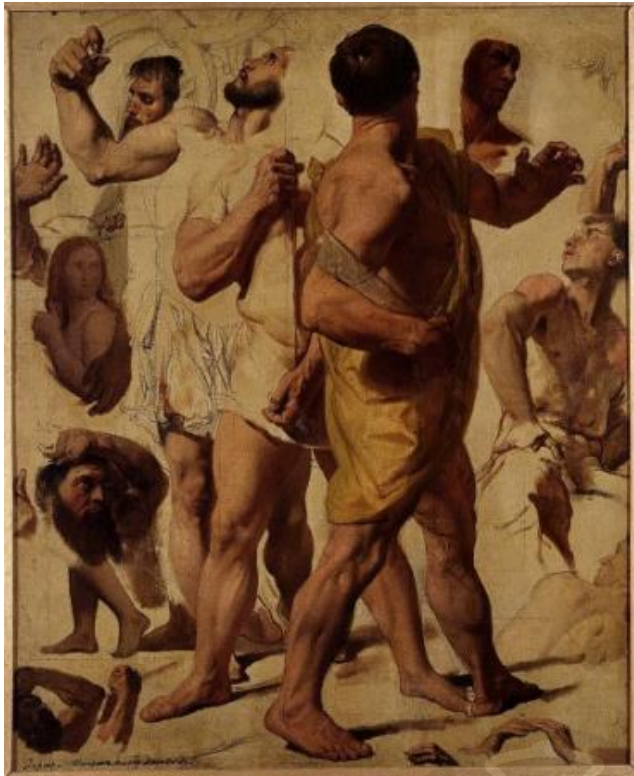


圖 5-3 *Study for the Martyre of Saint Symphorien*
Jean Auguste Dominique Ingres,
1826-1834, Musée Ingres,
Montauban.



圖 5-4 *The Enrollment of the Volunteers of 1792*
Thomas Couture
c. 1848, Oil on canvas, 490x 915 cm.
Beauvais, musée départemental de l'Oise.



圖 5-5 *Martyrdom of St Processo and St. Martiniano*
Jean Valentin
1629, Oil on canvas, 302 x 192 cm.
Pinacoteca Vaticana, Rome.



圖 5-6 *The Martyrdom of Saint Erasmus*
Nicolas Poussin
1628-1629, Oil on canvas, 322 x 189 cm.
Pinacoteca Vaticana, Rome.



圖 5-7 *View from the window of the artist's studio, right window*
Caspar David Friedrich
1805-1806, Sepia on Paper, 31 x 24 cm.
Belvedere Museum, Vienna.



圖 5-8 *Presentation of Cardinal de Mies to the Virgin*
 Konard Witz
 1444, Oil on canvas, 132x 154 cm.
 Belvedere Museum, Vienna.



圖 5-9 *Joachim and Anna in front of the Golden Gate*
 Konard Witz
 1440, Oil on canvas, 156x 120.5 cm.
 Kunstmuseum, Basel.



圖 5-10 *The Annunciation*
 Fra Angelico
 1440, Fresco, 230x 321 cm.
 Convent of San Marco, Florence.



圖 5-11 *The Annunciation*,(detail)
 Fra Angelico
 1433-34, Tempera on Panel, 175x 180 cm.
 Museo Dicesano, Cortona.



圖 5-12、圖 5-13 *Battle between Heraclius and Chosroes* (ensemble and detail)

Piero della Francesca
1460, Fresco, 230x 321 cm.
Convent of San Marco, Florence.



圖 5-14 *Cupid at the Fountain*

Cecco del Caravaggio
1610-1615, Oil on canvas, 119x 170 cm.
Private Collection, Milan.



圖 5-15 *The Israelites gathering Manna in the Desert*
Nicolas Poussin
1610-1615, Oil on canvas, 119x 170 cm.
Private Collection, Milan.



圖 5-16 *Study of Two Warriors' Heads for the Battle of Anghiari*
Léonard de Vinci
1504-1506, Black and Red Chalk on Paper, 19.2x 18.8 cm.
Szépművészeti Múzeum, Budapest.



圖 5-17 *Saint Sebastian
Tended by Saint Irene*
Georges de la Tour
c.1649, Oil on canvas, 167x 130 cm.
Musée du Louvre, Paris.



圖 5-18 *The Entombment of
Christ*
Caravaggio
1602-1603, Oil on canvas, 300x 203
cm.
Pinacoteca Vaticana, Rome.



圖 5-19 *The Penitent Magdalen*
Georges de la Tour
c. 1640, Oil on canvas, 134x 92 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.



圖 5-20、圖 5-21 *The Musicians' Brawl*(ensemble and detail)
Georges de la Tour
c. 1625-1630 (?), Oil on canvas, 85.7x141 cm.
Los Angeles, Paul Getty Museum.



圖 5-22、圖 5-23 *The Hurdy-gurdy player* (ensemble and detail)
Georges de la Tour
c. 1631-1636 (?), Oil on canvas, 162x105 cm.
Musée des Beaux-Arts, Nantes.



圖 5-24 *Saint Jerome at Prayer*
Georges de la Tour
1630-1635, Oil on canvas, 157x 100 cm.
Museum of Fine Arts, Grenoble.

【第六章】



圖 6-1 *View of an Interior, or The Slippers*

Samuel Van Hoogstraten
1654-1662, Oil on Canvas, 103x 70cm.
Musée du Louvre, Paris.



圖 6-2 *The Miracle of the Ardents*

Gabriel-François Doyen
1767, Oil on Canvas, 665x 450cm.
église Saint-Roch, Paris.



圖 6-3 *Charlotte Corday*
Paul Baudry
1860, Oil on Canvas, 203x154cm.
Musée of Arts, Nantes.



圖 6-4 *The Death of Marat*
Jacques Louis David
1793, Oil on Canvas, 165x128cm.
Royal Museums of Fine Arts,
Belgium.



圖 6-5、圖 6-6 *The Gersaint Shop Sign*
(whole and detail)

Antoine Watteau
1720, Oil on Canvas, 163x308cm.
Charlottenburg Palace, Berlin.



圖 6-7、圖 6-8 *View of Delft* (whole and detail)

Johannes Vermeer
c. 1658-1660, Oil on Canvas, 98.5x118.5cm.
Mauritshuis, La Haye.



圖 6-9 *The Provider*
Jean Siméon Chardin
1738, Oil on Canvas, 47x 38cm.
Musée du Louvre, Paris.



圖 6-10、圖 6-11 *Olympia* (whole
and detail)
Édouard Manet
1863, Oil on Canvas, 103.5x 190cm.
Musée d'Orsay, Paris.



圖 6-12 *The Street Signer*
Édouard Manet
1862, Oil on Canvas, 171.1x 105.8cm.
Museum of Fine Arts, Boston.



圖 6-13、圖 6-14 *Ambassadors (whole and detail)*
Hans Holbein le Jeune
1533, Oil on Canvas, 207 x 209.5cm.
National Gallery, London.



圖 6-15、圖 6-16 *The Maids of Honor*
(whole and detail)
Diego Velázquez
1656, Oil on Canvas, 318 x 276 cm.
Museo del Prado, Madrid.



圖 6-17 *Regulus*
William Turner
1828, 1656, Oil on Canvas, 89.5 x 123.8 cm.
Tate Gallery, London.



圖 6-18 *Study of Feet and Hand*
Théodore Géricault
1818-1819, Oil on Canvas, 52 x 64 cm.
Musée Fabre, Montpellier.



圖 6-19 *Study of Hands*
Nicolas de Largillière
c. 1715, Oil on Canvas, 65 x 53 cm.
Musée du Louvre, Paris.



圖 6-20 *Annonciation*
Francesco del Cossa
1470, Tempera on Panel, 137.5 x 113 cm.
Gemäldegalerie Alte Meister.



圖 6-21 *Tarquin and Lucretia*
Tintoretto
1559, Oil on Canvas, 175.5 x 152 cm.
Art Institute, Chicago.



圖 6-22 *Supper at Emmaus*
Bernardo Strozzi
17 Century, Oil on Canvas, 119 x 168cm.
Pinacoteca Comunale, Ancone.



圖 6-23 *Saint Apollonia*
Francisco de Zurbarán
c.1636, Oil on Canvas, 134 x 67 cm.
Musée du Louvre, Paris.



圖 6-24 *Portrait of Eleonora di Toledo with her son Giovanni*
Agnolo Bronzino
1544, Oil on Canvas, 115 x 96 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



圖 6-25 *Broken Eggs*
Jean-Baptiste Greuze
1756, Oil on Canvas, 73x 94 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.



圖 6-26 *Nature morte avec le Christ chez Marthe et Marie*
Pieter Aertsen
1552, Oil on Canvas, 60x 105.5 cm.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.



圖 6-27 *Dead Christ*
Hans Holbein le Jeune
1521-1522, Oil on Canvas, 30.5x 200 cm.
Bâle, Kunstmuseum, Bâle.



圖 6-28、圖 6-29 *A Poulterer's Shop (whole and detail)*
Gerrit Dou
c. 1756, Oil on Canvas, 58x 46 cm.
National Gallery, London.



圖 6-30 *Vanity*
Philippe de Champaigne
middle of 17 Century, Oil on wood,
28.4x 37.4 cm.
Musée de Tessé, Le Mans.



圖6-31、圖6-32 *Adoration of the Magi*
(whole and detail)
Sandro Botticelli
1475, Tempra on panel, 111x 134 cm.
Galleria degli Uffizi, Florence.



圖 6-33、圖 6-34 *The Entombment of Christ (whole and detail)*

Titien

1475, Oil on canvas, 148x 212 cm.

Musée du Louvre, Paris.



圖 6-35 *Assomption of the Virgin*

Rosso Fiorentino

1517, Fresco, 385x395 cm.

église Santissima Annunziata, Florence.

【第七章】



圖 7-1、圖 7-2 *La Vierge entourée d'anges*(whole and detail)
Albrecht Altdorfer
c. 1525, Oil on Canvas, 65.7x 42.9cm.
Alte Pinakothek, Munich.



圖 7-3、圖 7-4 *The woman in the waves*(whole and detail)
Gustave Courbet
1868, Oil on Canvas, 65 x 54cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.



圖 7-5、圖 7-6 *The Immaculate Conception with Saints (whole and detail)*
 Benvenuto da Garofalo
 c. 1530, Oil on Canvas, 255x 167cm.
 Pinacoteca di Brera, Milan.



圖 7-7 *Self-Portrait*
 Albrecht Dürer
 1500, Oil on Panel, 67 x 49cm.
 Alte Pinakothek, Munich.



圖 7-8、圖 7-9 *The Immaculate Conception with Saints (whole and detail)*

Piero di Cosimo

c. 1490, Oil on Panel, 184.2 x 188.6 cm.

National Gallery of Art, Washington. Samuel H. Kress Collection.



圖 7-10、圖 7-11 *The Baptism of Christ (whole and detail)*

Titian

c. 1490, Oil on Canvas, 115 x 89 cm.

Pinacoteca Capitolina, Rome.



圖 7- 12、圖 7- 13 *Saint Sébasien (whole and detail)*

Antonello de Messine

c. 1476, Oil on wood transposed on canvas, 171 x 85 cm.

Gemäldegalerie, Dresde.



圖 7-14 *The dog*
Francisco de Goya
c. 1820-1821, Oil mural on plaster transferred
to canvas, 134x 80cm.
Museo del Prado, Madrid.



圖 7-15 *Venus of Urbino*
Titian
1534, Oil on Canvas, 119 x 165cm.
Uffizi, Florence.

附錄一

阿哈斯年表

- 1994年 出生於阿爾及利亞的阿爾及爾。
- 1965年 進入法國高等師範學院就讀。
- 1968年 獲得古典文學學位。
- 1968—1971年 任巴黎索邦第四大學藝術史助教。
- 1971—1973年 成為羅馬法蘭西學院成員。（法爾內賽府邸）
- 1973—1982年 任巴黎索邦第一大學助教，隨後成為講師。
- 1982—1989年 任佛羅倫斯法國學院院長。
- 1989—1993年 任巴黎索邦第一大學副教授。
- 1992年 成為普林斯頓高等研究所成員（7月至9月）。
- 1993—2003年 任法國高等社會科學院研究導師。
- 2000—2002年 任法國高等社會科學研究部歷史及藝術理論中心主任。
- 2003年 去世於巴黎。

附錄二

壹、 阿哈斯的主要著作

L'Universel inachevé. Les dessins de Léonard de Vinci. Paris : Screpel, 1978.

L'Homme en perspective. Les Primitifs d'Italie. Genève : Famot, 1979.

L'Homme en jeu. Génies de la Renaissance italienne. Genève : Famot, 1980.

La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur. Paris : Flammarion, 1987.

Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris : Flammarion, 1992.

L'Ambition de Vermeer. Paris : Adam Biro, 1993.

Le Sujet dans le Tableau. Essais d'iconographie analytique. Paris : Flammarion, 1997.

Léonard de Vinci, Le rythme du monde. Paris : Hazan, 1997.

La Renaissance maniériste. Paris : Gallimard, 1997. (與Andreas Tönnesman合著)

L'Art italien à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance (XIV^e-XV^e siècles).

L'Art italien. vol. 1. Paris : Citadelles & Mazenod, 1997. (與Mario d'Onofrio、Philippe Morel合著)

L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective. Paris : Hazan, 1999.

On n'y voit rien. Descriptions. Paris : Denoël, 2000.

Anselm Kiefer. Paris : du Regard, 2001.

Les Visions de Raphaël. Paris : Liana Levi, 2003.

逝世後彙集出版的著作

Histoires de peintures. Paris : Denoël / France Culture, 2004.

Anachroniques. ed. Catherine Bédard. Paris : Gallimard, 2006.

Décors italiens de la Renaissance. ed. Philippe Morel. Paris : Hazan, 2009.

Le portrait du diable. ed. Thomas Golsenne. Paris : Arkhé, 2009.

貳、 阿哈斯的文章

“Structure de l’espace dans l’art de Masolino da Panicale.” *L’information de l’histoire de l’art* (1968) : p.223-224.

“Piero di Cosimo.” *Encyclopædia Universalis* 13 (1971) : p.49-50.

“Les théories des peintres” in “Peinture.” *Encyclopædia Universalis* 13 (1971) : p.715-717.

“Monde divin et monde humain au Quattrocento.” *Médecine de France* 217 (1970) : p.25-40.

“Les Salons de Diderot : le philosophe critique d’art.” Denis Diderot. *Œuvres complètes*, édition chronologique. VII. Paris : Club français du Livre, 1970. p. I-XVIII.

“La mélancolie, de la science à l’imaginaire.” *Médecine de France* 223 (1971) : p. 25-38.

“Note sur Aloïs Riegl et la notion de ‘volonté d’art’ (Kunstwollen).” *Scolies. Cahiers de recherches de l’École normale supérieure* 2 (1972) : p.123-132.

“L’image et son discours : deux descriptions de Diderot.” *Scolies. Cahiers de recherches de l’École normale supérieure* .De quelques discours. 3-4 (1973-1974) : p.131-160.

“Présentation.” *Symboles de la Renaissance*. I. Daniel Arasse et Georges Brunel .éds. Paris : Presses de l’École normale supérieure, 1976. p.9-12.

“À propos de l’article de Meyer Schapiro, *Muscipola Diaboli* : le réseau figuratif du retable de Mérode.” *Symboles de la Renaissance*. I. Daniel Arasse et Georges Brunel .éds. Paris : Presses de l’École normale supérieure, 1976. p.47-56.

“*Fervebat pietate populus* : art, dévotion et société autour de la glorification de saint Bernardin de Sienne.” *Mélanges de l’École française de Rome*. 89.1 (1977) : p.189-263.

“Giulio Carlo Argan.” *Universalis* (1978): p.528-529.

“Erwin Panofsky.” *Encyclopædia Universalis* (1978) : p.238-239.

“La signification figurative chez Titien : remarques de théorie.” *Tiziano e Venezia* (actes de congrès : Venise, 1976). Vicence : Neri Pozza, 1980. p. 149-160.

“Espace pictural et image religieuse : le point de vue de Masolino sur la perspective.” *La Prospettiva rinascimentale. Codificazioni, trasgressioni* (actes de congrès : Milan, 1977). Marisa Dalai Emiliani .éd. Florence : Centro Di, 1980. p.137-150.

“Entre dévotion et culture : fonctions de l’image religieuse au XVe siècle.” *Faire croire : modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIIe au XVe siècle*. (actes de table ronde : Rome. Juin. 1979). André Vauchez .dir. Rome, Collection de l’École française de Rome 51 (1981) : p.131-146.

“Présentation.” *Symboles de la Renaissance*. II. Daniel Arasse. dir. Paris : Presses de l’École normale supérieure, 1982. p.9.

“Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento.” *Versus. Quaderni di studi semiotici (Semiotica della pittura : microanalisi)*, Omar Calabrese .dir. 37 janvier-avril (1984) : p.3-17.

“Piero della Francesca, peintre d’histoire ?” *Piero teorico dell’arte*. (actes de colloque : Anghiari, 1983). Omar Calabrese .dir. Rome : Gangemi editore, 1985. p.85-114. Repris dans Daniel Arasse. *Décors italiens de la Renaissance*, 2009.

“L’art et l’illustration du pouvoir.” *Culture et idéologie dans la genèse de l’État moderne*. (actes de table ronde. Rome: École française, 1984). Rome, Collection de l’École française de Rome 82 (1985) : p.231-244. Repris dans Daniel Arasse. *Historien de l’art*. Paris : INHA/Les éditions des cendres, 2010. p.21-32.

“Lire *Vie des Formes*.” *Henri Focillon*. Paris : Centre Georges-Pompidou (« Cahiers pour un Temps »), 1986. p.153-170.

“A proposito della Camera degli sposi. Una discussione di metodo.” *Quaderni di Palazzo Te*. 6 janvier-juin (1987) : p.19-22. (en collaboration avec Claudia Cieri Via).

“Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell’immortalità.” *Quaderni di Palazzo Te*. 6 janvier-juin (1987) : p.45-64. Traduction d’un chapitre de *Décors italiens de la Renaissance*, 2009.

“L’Allégorie de l’avarice de Pozzoserrato : la proposition de l’image.” *Toeput a Treviso*. (actes de séminaire : Trévis, 1987). Stefania Mason Rinaldi et Domenico Luciani .éds. Asolo : Acelum, 1988. p.135-143.

“L’artista.” *L’Uomo dell’Illuminismo*. Michel Vovelle .dir. Rome : Laterza, 1992. Traduit en français dans *L’homme des Lumières*, 1996. Traduit en espagnol, 1995. Traduit en allemand, 1996.

“L’ange spectateur. La *Madone Sixtine* et Walter Benjamin.” *Traverses* 3 automne (1992) : p.9-19. Repris dans Daniel Arasse. *Les visions de Raphaël*. Paris : Liana Levi, 2003.

“*Oltre le scienze dette di sopra*. Piero della Francesca et la vision de l’histoire.” *Piero della Francesca and his Legacy* (Studies in the History of Art 48, Symposium Papers XXVIII). Marilyn Aronberg Lavin .éd. Washington: National Gallery of Art, 1995. p.105-113.

“Présentation.” Erwin Panofsky. *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Daniel Arasse .éd. Paris : Flammarion, 1997. p.5-11.

“Le peintre écrivain. Remarques sur une figure improbable.” *Art Press. Hors série : Fictions d’artistes. Autobiographies, récits, supercherries.* Avril (2002) : p.9-14.

“Fonctions et limites de l’iconographie. Sur le cadre et sa transgression.” *Die Methodik der Bildinterpretation / Les méthodes de l’interprétation de l’image.* (actes de colloque : Göttingen, 1998-2000). Andrea von Hülsen-Esch et Jean-Claude Schmitt .éds. Göttingen : Wallstein, 2002. p.551-578.

“L’art dans ses œuvres. Théorie de l’art, histoire des œuvres.” *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d’Hubert Damisch.* (actes de colloque : Rome, 1999). Danièle Cohn .dir. Paris : Éditions rue d’Ulm, 2003. p.15-27.

“Observer l’art : entre voir et savoirs.” *Le renouvellement de l’observation dans les sciences.* Yves Michaud .dir. Paris : Odile Jacob, 2003. p.97-114.

參、阿哈斯翻譯的文章與著作

Alois Riegl. “Œuvre de la nature (Naturwerk) et œuvre d’art (Kunstwerk), Scolies”. *Cahiers de recherches de l’École normale supérieure.* 2. 1972. p.133- 151. (譯自英文)

Frances Yates. *L’art de la mémoire.* Paris : Gallimard, 1975. (譯自英文)

Ernst Gombrich. “Icones symbolicae, l’image visuelle dans la pensée néoplatonicienne”. *Symboles de la Renaissance.* I. Paris : Presses de l’École normale supérieure, 1976. p.17-31. (譯自英文)

Meyer Schapiro. “Muscipola diaboli, le symbolisme du retable de Mérode”. *Symboles de la Renaissance.* I. Paris : Presses de l’École normale supérieure, 1976. p. 39-45. (譯自英文)

Michelangelo Muraro. “Titien : iconographie et politique”. *Symboles de la Renaissance.* I. Paris : Presses de l’École normale supérieure, 1976. p. 31-37. (譯自義大利文)

Guide artistique d’Italie. Paris : Hachette. 1979. (譯自義大利文)

Frederick Hartt. “Le pouvoir et l’individu dans l’art maniériste”. *Symboles de la Renaissance,* II. Paris : Presses de l’École normale supérieure, 1982. p.11-19. (譯自英文)

Michelangelo Muraro. “La Scala senza Giganti. Iconographie politique au Palais Ducal de Venise à la fin du XV^e siècle”. *Symboles de la Renaissance.* II. Paris : Presses de l’École normale supérieure, 1982. p. 21-38. (譯自英文)

- Meyer Schapiro. “La notion de ‘style’”. *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard, 1982. p.35-85. (譯自英文)
- Meyer Schapiro. “Courbet et l’imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté”. *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard, 1982. p.273-328. (譯自英文)
- Rudolf & Margot Wittkower. *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l’Antiquité à la Révolution française*. Paris : Macula, 1985. (譯自英文)
- John Michael Montias. *Vermeer, une biographie. Le peintre et son milieu*. Paris : Adam Biro, 1990. (譯自英文)
- David Rosand. *Peindre à Venise au XVI^e siècle. Titien, Véronèse. Tintoret*. Paris : Flammarion (trad. de l’anglais en collaboration avec Fabienne Pasquet), 1993. (譯自英文)
- Gherardo Ortalli. *La peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle*. Paris : Gérard Monfort, 1994. (譯自義大利文)
- Lionello Puppi. “Humanisme et art courtois dans l’œuvre de Pisanello”. *Pisanello*. Paris : Hazan, 1996, p. 9-41. (譯自義大利文)
- Erwin Panofsky. *Le Codex Huygens et la théorie de l’art de Léonard de Vinci*. Paris : Flammarion, 1996. (譯自英文)
- Erwin Panofsky. *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Paris : Flammarion, 1997. (譯自英文)
- Franco Brogi. *Architecture et utopie*. Paris : Hazan, 1997. (譯自英文)
- Bram Kempers. *Peinture, pouvoir et mécénat. L’essor de l’artiste professionnel dans l’Italie de la Renaissance*. Paris : Gérard Montfort, 1997. (譯自英文)
- Wolfram Prinz. *Albrecht Dürer*. Paris : Philippe Lebaud, 1997. (譯自義大利文)
- Massimo Capuani. *L’Égypte copte*. Paris : Citadelles & Mazenod, 1999. (譯自義大利文)
- Catherine Brice. et al. *Rome*. Paris : Citadelles & Mazenod, 1999. (譯自義大利文)
- Stephen Bending. “Horace Walpole et l’histoire des jardins”. in Horace WALPOLE. *Essai sur l’art des jardins modernes*. Paris : Gérard Montfort, 2000, p.7-45. (譯自英文)
- Jeffrey Hamburger. *Peindre au couvent. La culture visuelle d’un couvent médiéval*. Paris : Gérard Montfort, 2000. (譯自英文)

Saint Pierre de Rome. ed. Daniele Casalino. Paris : Citadelles & Mazenod, 2000.
(譯自義大利文)

Giovanni Tabacco. *Universalismes et idéologies politiques. De l'Antiquité tardive à la Renaissance*. Paris : Gérard Montfort, 2001. (譯自義大利文)

La méditerranée et l'art. De Mahomet à Charlemagne. ed. Eduard Carbonell and Roberto Casanelli. Paris : Citadelles & Mazenod, 2001. (譯自英文、義大利文)

肆、 阿哈斯迄今被翻譯的著作

Perspective on Man. The « Primitives » of Italy. Genève : Ferni, 1979. (*L'homme en perspective. Les primitifs d'Italie* 英文譯本)

El hombre en perspectiva. Los primitivos italianos. Genève : Ferni, 1979. (*L'homme en perspective. Les primitifs d'Italie* 西班牙文譯本)

La ghigliottina e l'immaginario del terrore. Milan : Xenia, 1988. (*La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* 義大利文譯本)

Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch, 1988. (*La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* 德文譯本)

La guillotine et l'imaginaire de la Terreur. Japon : Benesse Corporation, 1989. (日文譯本，同書名)

The Guillotine and the Terror. London : Allen Lane Penguin Press, 1989. (*La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* 英文譯本)

A guilhotina e o imaginário do terror. Sao Paulo : Àtica, 1989. Traduction portugaise de *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. (*La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* 葡萄牙文譯本)

De machine van de revolutie. Een geschiedenis van de guillotine. Nimègue : SUN, 1989. (*La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* 荷蘭文譯本)

La guillotina y la figuración del terror. Barcelone : Labor, 1989. (*La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* 加泰羅尼亞文譯本)

Vermeer. Faith in Painting. Princeton : Princeton University Press, 1994.
(*L'ambition de Vermeer* 英文譯本)

Vermeers Ambition. Bâle, Dresde et Berlin : Verlag der Kunst, 1996. (*L'ambition de Vermeer* 德文譯本)

L'ambizione di Vermeer. Torino : Einaudi, 2006. (*L'ambition de Vermeer* 義大利文譯本)

Der europäische Manierismus. 1520-1610. Munich : Beck, 1997. (*La Renaissance maniériste* 德文譯本)

Leonardo da Vinci. The Rhythm of the World. Old Saybrook : Konecky & Konecky, 1998. (*Léonard de Vinci. Le rythme du monde* 英文譯本)

Leonardo da Vinci. Cologne : DuMont Buchverlag, 1999. (*Léonard de Vinci. Le rythme du monde* 德文譯本)

L'art italiana. Dal IV secolo al Rinascimento. Milan : Garzanti, 1999. (*L'art italien. Du IV^e siècle à la Renaissance* 義大利文譯本)

Anselm Kiefer. Munich : Schirmer / Mosel, 2001. (德文譯本，同書名)

Anselm Kiefer. New York : Harry N. Abrams, 2001. (英文譯本，同書名)

Anselm Kiefer. London : Thames & Hudson, 2001. (英文譯本，同書名)

Guck doch mal hin !. Cologne : DuMont Buchverlag, 2002. (*On n'y voit rien* 德文譯本)

On n'y voit rien. Descriptions. Tokyo : Hakusui Sha, 2002. (日文譯本，同書名)

On n'y voit rien. Descriptions. Seoul : Soop, 2004. (韓文譯本，同書名)

《我們什麼也沒看見：一部別樣的繪畫描述集》。北京：北京大學出版社，2007。(*On n'y voit rien : Descriptions* 中文譯本)。

Nie widać nic. Opowiadania obrazów. Varsovie : Dodo Editor, 2012. (*On n'y voit rien* 波蘭文譯本)

Take a closer look. Princeton : Princeton University Press, 2013. (*On n'y voit rien* 英文譯本)

Meine Begegnungen mit Leonardo. Raffael & Co., Cologne : DuMont, 2006. (*Histoires de peintures* 德文譯本)

Festménytörénetek. Budapest : Típotex, 2007. (*Histoires de peintures* 匈牙利文譯本)

《繪畫史事》。北京：北京大學出版社，2007。（*Histoires de peintures* 中文譯本）

Histoires de peintures. Tokyo : Hakusui Sha, 2007. (日文譯本，同書名)

Histoires de peintures. Séoul : Maroniebooks, 2008. (韓文譯本，同書名)

Il dettaglio. La pittura vista da vicino. Milano : Il saggiatore, 2007. (*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* 義大利文譯本)

Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Séoul: Soop, 2007. (韓文譯本，同書名)

El detalle. Para una historia cercana de la pintura. Madrid : Abada, 2008. (*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* 西班牙文譯本)

Le détail. Saint Petersburg : Azbooka Publishing House, 2009. (*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* 俄文譯本)

Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu. Varsovie : Dodo Editor, 2013. (*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* 波蘭文譯本)

Il ritratto del diavolo. Rome : Nottetempo, 2012. (*Le portrait dudiabie* 義大利文譯本)

Bildnisse des Teufels. Mit einem Essay von George Bataille. Berlin : Von G. H. H. VerlagMatthes & Seitz, 2012. (*Le portrait du diable* 德文譯本)

《拉斐爾的靈象異見》。北京：北京大學出版社，2014。（*Les visions de Raphaël* 中文譯本）

伍、 研究阿哈斯的相關文獻

Bruno Nassim Abouddrar. “Daniel Arasse, le regard et l’histoire.” *Esprit*. août-septembre (2006) : p.127-139.

Bernard Aikema. “Obituary. Daniel Arasse.” *The Burlington Magazine* 146 (2004) : p.405.

Paul Ardenne. “Daniel Arasse expert et esthète.” *L’Œil*. DLV. 2004. Catherine Bédard. “Clair-obscur.” *Anachroniques*. Paris : Gallimard, 2006. p.5-27.

Jean-Noël Bret. “Plaidoyer pour les mouches.” *Figures de l’art* (2009) : p.121-133.

Gaëtan Brulotte. “La jouissance du détail en peinture.” *Liberté* 36 (1994) : p.200-208.

- Luisa Capodiecici. "Daniel Arasse, Le sujet dans le tableau. *Essais d'iconographie analytique.*" *Venezia Cinquecento* 13 : p.185-191.
- Guillaume Cassegrain. "Daniel Arasse, le parcours d'un regard." *Histoire de l'Art* 54 (2004) : p.149-151.
- Guillaume Cassegrain. "L'objectif. Daniel Arasse et l'usage de la photographie." *Figures de l'art* (2009) : p.111-121.
- Daniel Arasse. *Historien de l'art*. Paris : INHA/Les Éditions des Cendres, 2010.
- Devant la peinture. Daniel Arasse. Esprit* juin (2006).
- Georges Didi-Huberman. "L'Annonce faite à l'histoire." *Studiolo X* (2013) : p.17-21.
- Paolo Fabbri. "Entrer dans les détails." *F.M.R. I.* juin-juillet (2004) : p.2-3.
- Thomas Golsenne. "Préface." dans Daniel Arasse. *Le portrait du diable*. Thomas Golsenne. dir. Paris : Arkhé, 2006. p.9-23.
- Alain Laframboise. "Daniel Arasse. Autour du détail." *Parachute* 71 (1993) : p.10-14.
- Johanne Lamoureux. "Voir et n'en point parler. La croûte ou la viande ou Arasse dans l'oralité du détail." *Figures de l'art* (2009) : p.189-203.
- Sara Longo. "Le travail de l'œuvre et l'empathie du regard." *Figures de l'art* (2009) : p.205-217.
- Sara Longo. "Piero della Francesca entre peinture, histoire et théorie. Pierre Francastel, Louis Marin et Daniel Arasse face au cycle de San Francesco d'Arezzo." *Bulletin de l'AHAI* 17 (2011) : p.123-130.
- Sara Longo. "La manière de Daniel Arasse." *Critique* 775 décembre (2011) : p.983-989.
- Sara Longo. "L'Annonciation en Toscane, enjeux méthodologiques et historiographiques. Autour du colloque florentin de 1986." introduction au texte de Daniel Arasse. "La perspective de l'Annonciation." *Studiolo* 10 (2013) : p.24-32.
- Sara Longo. *Voir et savoirs dans la théorie de l'art de Daniel Arasse*. thèse de doctorat en histoire de l'art de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Philippe Morel. Paris : juillet, 2014.
- Pauline Martin et Maddalena Parise. *L'œil photographique de Daniel Arasse*. Lyon : Fages, 2012.
- Philippe Morel. "Daniel Arasse : l'histoire de l'art en question." *La revue de l'art* 148 (2005) : p.70-72.

Bertrand Prévost. “Les problèmes artistiques ou comment faire une histoire de l’art intéressante selon Daniel Arasse.” *Figures de l’art* (2009) : p.71-78.

Gérard Wajcman. “L’objet sans transposition. La voix dans la représentation de l’Annonciation.” *La part de l’Œil* 19 (2003/2004).

Gérard Wajcman. “396 regards de Daniel Arasse.” *L’intime. Le collectionneur derrière la porte* (catalogue d’exposition : Paris, La Maison rouge, septembre 2004). Paris : La Maison Rouge, 2004. p.104-105.

Gérard Wajcman. “Transverbération de Daniel Arasse.” *Figures de l’art* (2008) : p. 153.

