

第4章

從委拉斯蓋茲的宮女

——比較波羅米諾與傅柯的論述模式

提要

1. 波羅米諾曾如此描述委拉斯蓋茲的創作，委拉斯蓋茲早期即吸收「自然主義」(naturalism) 的構想，後來進入巴洛克 (Baroque) 時期，沒有再搬用學來的形式和色彩的因素，而是把個人的肉體和心靈上的真實情感，注入到這種文化中，使其充滿了自由純樸的力量，他有一般風格主義所缺乏的批判性，被人稱為是折衷主義者 (eclecticism)。
2. 傅柯在詮釋〈宮女〉時稱，由再現既匯集又散播的解構中，存在著一個指明的基本的虛空，當再現的基礎消失了，與再現相似的那個人消失了，認為再現只是一種相似性 (resemblance) 的人也消失了，即這個基於同一個主體的主體 (subject) 被消除了。最終從束縛自己的那種關係中解放出來，再現就能作為純再現的形式 (form) 而出現。

一、從自然主義到折衷主義

西班牙作家波羅米諾 (Antonio Polomino, 1655-1720)，曾根據第一手的材料，撰寫〈畫家傳記〉，此著作顯然受到瓦薩里 (Giorgio Vasari, 1511-1574)

著作的影響，不僅論述畫家的生平，也論述他們學習的方法、藝術的風格和天才的特徵。波羅米諾特別崇拜委拉斯蓋茲（Diego Velazquez, 1599-1660）的藝術成就以及畫家在宮廷中所得到的榮譽。我們從波羅米諾記述委拉斯蓋茲生平及〈宮女〉（las Meninas, 1656）創作的情形，即可知委拉斯蓋茲的人文主義科學素養，他擁有博大精深的藝術知識。

委拉斯蓋茲曾隨法蘭西斯可·巴契科（Francisco Pacheco, 1564-1654）習畫，委拉斯蓋茲早年的作品和他的優秀的肖像畫，抓住了主體的外貌特徵，並且能把握其精神，顯示出細緻地摹寫真實生活的能力。就繪畫風格的狂放來說，委拉斯蓋茲可與卡拉瓦喬（Caravaggio, 1571-1610）相匹敵，而在哲理方面，他又趕得上巴契科。委拉斯蓋茲佩服卡拉瓦喬的情趣和天生的畫家氣質，他後來所以選後者為師，則是因為他的博學和經驗。由於委拉斯蓋茲的眼睛總是盯著現實，而且描摹它的技巧又是如此之高，因而人們把他稱做第二個卡拉瓦喬。

委拉斯蓋茲還讀了許多藝術家的理論著作，如阿爾布列特·杜勒（Albrecht Durer, 1471-1528）關於人體比例的著作、安德里·瓦沙里佑關於解剖學、喬凡尼·波塔關於觀相術、達尼阿·巴布羅關於透視學和歐幾里得的幾何學，還有莫亞的算術、維特盧維亞的建築學著作、羅曼諾·阿伯提的論文、瓦薩里的《名畫家的生平》以及古代的經典著作，都給予他啟發。

（一）波羅米諾曾如此描述委拉斯蓋茲的〈宮女〉創作

1.主題

在委拉斯蓋茲奇跡般的作品中，有一幅畫在大幅畫布上的奧地利皇后瑪格麗特·瑪利亞孩童時代（當時是西班牙的公主）的肖像，皇后的宮女瑪利

亞·阿格斯蒂娜在她身旁，捧著一個她喝水的小瓶，另一邊是宮女伊莎貝拉·德維拉斯柯，看樣子像在說話，在畫面的前景部分躺著一隻狗，侏儒尼古拉·柏杜沙托（Nicolasito Pertusato）把腳踏在狗的身上，顯示這隻狗雖然外貌凶猛，但卻是一個溫馴的動物。陰影部分有兩個人物，使構圖更加諧調。狗的後面是馬瑞·巴勃拉（Mari Barbola），一個長相難看的侏儒，稍後的陰暗部份，是宮內侍官馬歇拉·德烏洛瓦和一個保鏢，在畫面的另一邊是正在作畫的委拉斯蓋茲，他左手拿調色板，右手握畫筆，腰間掛著國王房間的鑰匙，胸前佩戴聖地亞哥公會的十字章，他用來作畫的畫布非常大，但看不到他在畫什麼，因為在作這幅畫時，觀者只能看到畫布的背面。

2.手法

委拉斯蓋茲通過他畫作的主體展現，聰明地證明了他偉大的天賦。同時他畫室後面牆上的鏡子也發揮了極大的作用，寬宏大量的國王菲利浦四世（Philip IV）和瑪麗安娜（Mariana）夫婦的形象，從鏡子裡反映出來。委拉斯蓋茲作畫的畫室被稱做王子的房間，牆上掛著幾幅形象朦朧的畫，這些畫作以出自魯本斯的手筆和出自奧維德《變形記》中的主要故事而著名。畫室有好幾扇窗子，由於使用了透視畫法而使房間顯得更大，光線從畫的左邊射入，事實上只有前後的窗戶透光，鏡子的左邊是一扇開著的門，站著皇后的典禮官喬斯福·奈特，儘管距離遠，光線暗，但是人們能清楚地看到他。人物都有一個統一的基調。總之，這幅畫絕不會有被高估的問題。因為它不單是畫，而且是寫實。委拉斯蓋茲完成此畫的時間是一六五六年。

（二）早期吸收自然主義的構想

委拉斯蓋茲早期即吸收「自然主義」（naturalism）的構想，將他的藝術投注於對自然的冷靜觀察中，而不去管那些老套慣例，他的畫作如許逼真有

力，使我們情不自禁的想去觸摸這些東西。沒有人會覺得想要去問這些東西是漂亮還是醜陋，或它呈現的情景是重要還是瑣碎。嚴格說來，它的色彩也不算美麗，棕色、灰色、綠色的調子瀰漫整個畫面。然而，整個結合得這麼豐潤和諧，致使曾在這幅畫前停留過的人難以忘懷。委拉斯蓋茲早在照相機發明以前，便捕捉了這真實的一刻。

也許公主被帶進來是為解除國王與王后為畫家擺姿勢的無聊，而國王或皇后亦暗示畫家，這是值得一試的畫題，皇家人物的畫往往就是一道命令，因此，這幅傑作的出現，實應歸功於這個偶然的願望，而也唯有委拉斯蓋茲才能把這個願望變成真實的情景。偉大的藝術家應用不同的手法來達到它們的效果。委拉斯蓋茲卻只設法捕捉它的特殊神情。這種作風之類似於達文西，實有過之而無不及。也就是因為這類效果，才使得十九世紀巴黎印象派(impressionism)的創立者，對委拉斯蓋茲的敬慕之情遠勝過昔日任何畫家。以全新的眼光去觀察自然，去發現並享用色彩與光線之嶄新和諧，已經成為後來印象派畫家的必要任務。

(三) 巴洛克時期的折衷主義

巴洛克(Baroque)時期與風格主義或矯飾主義(mannerism)不同的是，他們沒有特別地把拉斐爾或米開蘭基羅當做範本，而是對提香、丁托列托(Tintoretto)或維隆內塞(Veronese)特別注意。他們並沒有隨便搬用學來的形式和色彩的元素，而是把個人的肉體和心靈上的真實情感，注入到這種文化中去，使其充滿了自由純樸的力量。他們按照個人特性來進行創造，在以名作為典範與他們自己的風格之間，有了一般風格主義所缺乏的批判性的區域，他們被稱為折衷主義者(eclecticism)。

委拉斯蓋茲奇蹟般的把這些肖像轉成世人所見最具魅力的繪畫，他早就放棄了對卡拉瓦喬風格的依附，他也探討過魯本斯(Peter Paul Rubens, 1577-1640)與提香的筆法，但觀其處理質地光澤的手法與用以捕捉人物表情的穩定筆觸，我們一點也不懷疑他用的是自己的方法，而不是一則排演好的公式。他的成熟作品〈宮女〉大大地依賴運筆及精緻調和色彩的效果。他如此把觀者的眼光帶進他的畫裡，並且他的畫充滿了動態和戲劇性的光影和色彩，尤其其他畫裡的空間看來能產生無限遠的錯覺。這些正是巴洛克藝術的特色。

二、傅柯「再現的再現」預示了「作者已死」的說法

傅柯(Michel Foucault, 1926-1984)也檢視了西班牙畫家委拉斯蓋茲的名作〈宮女〉。此作呈現出畫家正在創作一幅背對著觀眾的大型肖像畫之幕後過程。畫幅中央是馬格利特公主與她的侍從，而背景的中央處則懸掛了一面鏡子，上面顯示出國王菲利浦四世夫妻正望著這面鏡子的模樣。委拉斯蓋茲非比尋常的肖像畫模式，是引起傅柯分析的主因。傅柯把這種「幕後的」創作過程與一種意圖解構繪畫主體的表現聯繫起來，並將之視為朝向使繪畫脫離強調寫實模仿、擺脫為官方喉舌，使繪畫真正走向自由表現之努力。傅柯透過委拉斯蓋茲的〈宮女〉分別探討了：(1) 古典繪畫中的鏡子、門、窗戶等隱喻之功能；(2) 命名與事物、與結構秩序之間的關聯；(3) 隱含在古典繪畫中的權力論述；以及(4) 畫家如何扮演他作為知識結構裡的解構者之角色。

（一）看不見的點與虛的三角形

畫家正在注視一個看不見的點，如果我們有可能注視一下他正在工作的那塊畫布，就可以猜測畫家正在注視甚麼，但是，所有我們可以看到的只是畫架水平和垂直以及傾斜上升的欄杆。這個高大、單調的長方形，因佔據了真實油畫的整個左側，並再現了處於油畫內的畫布的背面，所以以面的形式重構了這位藝術家正在注視的深層東西。

我們在注視一幅油畫，而畫家反過來也在畫中注視我們。但是相互可見性的這一纖細的路線卻包含了一整套有關不確定性、交換和躲閃的網絡。任何目光都是不穩定的，在正垂直地洞察畫布的那個目光的空間，主體和客體、目擊者和模特兒無止境地顛倒自己的角色。而處於油畫左側的巨大畫布及其背面阻礙人們去發現或明確地確立這些目光的關係。畫家至高無上的目光(sovereign gaze)控制著一個虛的三角形(virtual triangle)其輪廓限定了這幅油畫：三角形的頂端是畫家的眼睛；在一個底角，是由模特兒佔據著的看不見的場所；在另一個底角，是在畫布上勾勒出來的人物。

（二）目擊者／鏡子／再現

畫家的眼睛一把目擊者(spectator)置於其目光域之中，就抓住了目擊者，迫使目擊者進入油畫，為其指定一個即刻優先和無法逃避的位置，從其身上提取發光的和看得見的東西，並把這種東西投射到油畫的畫布不可接近的表面上。目擊者發現自己的不可見性(invisibility)為畫家所見並轉化為一個自己永遠看不見的人像。在右邊，這幅油畫在十分鮮明的透視畫法(perspective)中得到再現的窗戶所照亮；如此鮮明，以致於我們能夠發現的幾乎是窗洞。隨著從右到左穿過這個房間，一大片金色的光線把目擊者和畫家都帶到了畫

布；這種光線使得所有再現成為可見的。窗戶在油畫另一側與不可見的畫布保持平衡，它作為一個純粹的孔眼，創立了一個明顯的空間，以與另一個隱藏的空間相對照。

恰恰在目擊者的對面，在畫室的後牆上，有一幅特別明亮閃著光的鏡子(mirror)。上面有兩個側影(silhouettes)是明顯的。這幅特殊的畫打開了一個消退中的空間，在其中，可認識的形式都層層疊在只屬於自身的那個光線中。在所有那些意在提供再現(representation)但也因這些再現的位置或距離而抑制、隱藏、躲避這些再現的因素中間，這幅畫卻唯一忠實地履行了自己的功能，並讓我們看到他應該顯示的東西。

在油畫中被再現的所有的再現中間，這是唯一看得見的再現，但它只是可見性，沒有任何目光去捕捉它，使它變為現實，去享受影像突如其來成熟的果實。但是鏡子根本沒有映照所有那些與鏡子同在的人物：既沒有映照著背對著鏡子的畫家，也沒有映照畫室中間的那些人物，鏡子映照的並不是看得見的人物。它正映照著的是畫中人物正堅定地在注視的東西。假如畫進一步向前伸展，假如它的下邊界放低些，直到包羅那些被畫家用作模特兒的人物，那麼目擊者就能看到鏡子所映照的一切了。

(三) 語言與畫的關係卻是無限的

不要無止盡地探尋看得見的事實，它必定是一種不充分的語言，而只需說，委拉斯貴茲創作了一幅畫；他在這幅畫中把自己再現在自己的畫室或埃斯居伊亞勒(Escorial)的房間中，再現在馬格利特公主和侍女、朝臣和諸隨從在那裡所注視到的兩個人物進行描繪的活動中；我們可以極為精確地把名字給予這組人。接著，我們可以補充說：作為模特兒的兩個人物是看不到的，

至少不是直接看得見的；只能在鏡子裡看到他們，他們無疑是國王菲力浦四世和夫人瑪莉安娜。

這些專有的名字(proper names)會形成有用的標記，避免模糊的稱謂；它們無論如何會告訴我們畫家所注視到的一切，以及與畫家在一起的畫中大多數人物。但是，語言與畫的關係卻是無限的。我們去說我們所看到的東西，這是徒勞的；就像我們設法使用形象(images)的比喻、隱喻(metaphors)、直喻(similes)去表明我們所說的一切，也將是徒勞的。然而，在這個活動中，專有的名字只是一個妙法：它允許指法符號的展示，也就是秘密地從人們講話的空間指到人們注視的空間。但是，如果有人想要保持語言與可見物的關係的開放，如果有人想要把它們的不相容性(incompatibility)當作講話的出發點，以便盡可能地靠近它們，那麼，他必須消除這些專有名字並保留這個無窮盡的任務。也許，正式透過這個灰色的、無名的、因太廣泛而總是過分精細和重複的語言，畫才一點點地照亮自己。

(四) 創作主題與構圖中心

從畫家的目光出發，我們首先看到了畫布的背面，接著是掛在牆上陳列的幾幅畫，鏡子處於這些畫的中心，再接下去是開著的門，還有更多的畫，最後，在最右邊，是窗戶，光是從這個缺口向室內傾瀉的，這個渦形裝飾的輪廓提供了整個再現的循環(cycle of representation)。這幅畫的近景和中景表象有八個人物。其中五人，他們的頭都垂著、側著或斜著，直直地注視著站在畫前面的目擊者。站在這幾個人中間的是穿著粉紅色和灰色寬大禮服的小公主，它就是這幅畫的創作主題。

依據目擊者把自己飄忽不定的注意力集中在小公主身上，或是在鏡子的

映像上，我們得到兩個可以把這幅畫組織起來的中心。公主筆直地站在聖安德烈十字架(St. Andrew's cross)的中間，這個十字架與朝臣、侍女、動物和侏儒等，都圍著她旋轉。只是，這個旋轉突然之間被一個景象凝固了。如果不是那些人突然停止不動，且向我們提供鏡子深處所看到的另一個副本的可能性，這個景象就是絕對看不見的。重疊在鏡子上的正是公主。而且，從它們中都引出了一條必須的線：這條線從鏡子中引出，穿過了整個被再現的深度；另一條線較短，它引自小孩的眼睛，只穿過前景這兩條線的交叉點從畫布上溢出，落在畫的前面，多少恰好落在我們所處的位置上。這是一個不確切的點，因為我們看不到它，但又是一個不可躲避和極為明確的點，因為它是由那兩個主導圖像確定的。

在那個因處於畫外而完全不能接近但又被所有的構圖線條規定的地方存在著什麼呢？這個景象是甚麼？首先映入小公主眼睛，接著映入朝臣和畫家的眼睛，最終映入遠處的鏡子，這樣的面孔是甚麼呢？映入鏡子中的面孔也是正在注視鏡子的面孔；畫中所有人正注視的，是兩個人，對這兩個人來說，畫中人也提供了一個將被注視的場景。

（五）混合了模特兒／目擊者／畫家三種目光的虛空關係

是什麼開創了這一被注視的景象，是兩位君主。由國王菲利浦四世和他的妻子佔據的這中心的象徵地位是至高無上的。之所以這樣說，是因為在這個中心，重疊了三種目光：模特兒的目光、目擊者的目光以及畫家的目光，這三種「注視」功能在油畫外面的一點上混合起來。它是一個極其真實的點，它還是使再現成為可能的出發點。但是，再現與其模特兒和君主的關係，與其作者的關係，正如同與那個接受這表象的人的關係，這種雙重關係必定會被打斷。

也許在〈宮女〉中，似乎存在著古典主義再現(classical representation)的再現和它敞開的空間的限定(definition of the space)。事實上在這裡，再現所著手的是，在自己的所有要素中再現自己，還有它的肖像，接受它的那些眼睛，它使之成為可見的那些面孔，以及使它存在的那些姿態。但是，在由再現既匯集又加以散播的這個瀰散性中，存在著一個指明的基本的虛空(essential void)，當再現的基礎消失了，與再現相似的那個人消失了，認為再現只是一種相似性(resemblance)的人也消失了，即這個基於同一個主體的主體(subject)被消除了。最終從束縛自己的那種關係中解放出來，再現就能作為純再現的形式(form)而出現。

討論提綱

1. 依波羅米諾的描述，委拉斯蓋茲早期的自然主義作品與後期的〈宮女〉有何不同？
2. 巴洛克(Baroque)時期的折衷主義(eclecticism)與文藝復興後期的風格主義或矯飾主義(mannerism)的不同處為何？
3. 何以傅柯「再現的再現」預示了「作者已死」的說法，試以委拉斯蓋茲的〈宮女〉來說明？



維拉斯蓋茲，〈宮女〉，油彩，318x276cm，1656，馬德里普拉多美術館