**面容與時間**

**對蒙娜麗莎的一種詮釋**

**研究範疇：**藝術史、美學、現象學、行為神經學、視覺心理物理學

**論文摘要：**

天地之間，一片蕭疏蒼莽，渺無人煙，群山峻嶺，川水縈迴，地平線被畫中的主體一分為二。一位少婦端坐其中，雙手交疊，頭部微側，眼睛直視觀眾，嘴角帶著笑意，這就是達文西有名的 « 蒙娜麗莎的微笑 »。當我們沈迷於神秘的微笑時，也被其中景象迷惑著：畫面左邊的地平線與右邊的地平線，並不在同一水平上，畫家熟知透視空間，為何特意營造有誤差的視地平（l’horizon apparent）？儘管這幅畫是世界上最為人熟知的西方畫作，仍是讓人充滿疑惑，彷彿經過了五百多年，我們從來就沒能理解這幅畫。也因此，「蒙娜麗莎」的畫中之謎，仍吸引了當代無數史學家的追問：西方藝術史上第一個出現在畫中的神秘微笑[[1]](#footnote-1)；難以確認的模特兒身份；畫中背景的選擇。這些疑問把我們帶進不斷的詰問與沈思之中，法國藝術史家阿哈斯（Daniel Arasse）曾經說過，「蒙娜麗莎」（la Joconde）一作，正是對「面容」與「時間」的沈思。畫中背景荒蕪如創世景象，唯一出現的人為物是一座幾乎難以辨認的橋樑，代表著生成與變化，畫家在此觀想時間的變化。當時，文藝復興（Re-naissance）正值人文主義興起，經歷「時間觀」與「空間觀」的改變，人似乎第一次在此時此地發現自己的存在。在西方社會，或許是他們第一次發現地平線、面容自身、和邊線的意義。「透視法」的運用，將近處與遠方的空間連接起來，達文西把「面容」(le visage) 與「風景」（le paysage）停格在兩個交錯的地平線之上，讓面容處於兩個空間面的交錯與連接之中。一方面，藝術家讓女主角帶有饒有意味的表情，另一方面，卻有意讓面容呈現荒蕪迷離的風景。遠方永不相接的兩條線，凝視的雙瞳，一左一右，兩個不相容的視域，畫中人物與畫外觀者交會的視線，喬康達右手觸著左手。我們不知道左右這兩個空間是否相互重疊的？複數的時間是否依循著相同的方向行進？它們有各自的目的與速度？一般來說，達文西筆下的人物，他們的雙手都極富表現力，如今蒙娜麗莎兩手疊放一處，就像人與人之間凝視與接觸的交集，是否暗示著遠方不相容無數的空間，在某種特定的條件下，切進了近處彼此存在的軌道？或許十六世紀所發現的無限，就像畫面裡所呈現的，深度裡一種散漫無定向的空間感，代表了臉孔與時間的荒蕪，在那個時代，或許他們都曾惑於時間的浩瀚，空間的無定向，但是就像文藝復興──重新誕生這個詞所說出的意義，他們也相信，這也是一個生成、誕生的時刻。如果人沒有本質性的存在，而是時間的存在，人具有多變的面容，那麼時間應當也具有不同的面容。

**第一節 面容**

微笑轉眼即逝，只存於一剎那之間。正是因為這優雅的微笑，統一了身後風景的渾沌，也就是說，我們從渾沌到優雅，又從優雅回到了渾沌。因此這裡牽涉的是，對一種雙重的時間性的沈思，我們正處於肖像畫的問題核心，肖像畫必然是對流逝的時間沈思。蒙田（Montaigne）在他的 « 隨筆 »（*Essais*）裡表示：「我有幾幅自己的肖像畫，和那時候比起來，今天的我已大不相同了。」因此，喬康達（蒙娜麗莎）即刻消失的微笑，使我們從渾沌中不復記憶的時間，來到了優雅易逝的當下，而我們將不斷重新回到渾沌無形式的時刻。[[2]](#footnote-2)

達文西的 « 蒙娜麗莎 »是一幅肖像畫，讓觀畫者在多年之後仍能夠一睹人物當年的風采。肖像畫原本就是為未來而設，讓後輩親眼見到過去曾經發生的事。時間，是肖像畫的一個面向：肖像畫既對抗時間也與時間共謀。阿哈斯在達文西：世界的韻律（*Léonard De Vinci : Le rythme du monde*）裡引用一位研究達文西的專家佩特雷蒂（Carlo Pedretti）的話：橋「象徵著流逝的時間」[[3]](#footnote-3)。橋建於河上，有橋之處必有河流，正是「逝者如斯夫，不捨晝夜」，流水象徵了變動不居的時間，「渾沌的風景與優雅的微笑」，這兩者的關係是變遷，「這幅畫的主題就是時間」。蒙娜麗莎的凝視與微笑，一方面讓觀畫者與畫中人物的視線互相接觸，另外一方面，蒙娜麗莎淺淺的微笑，似乎就在剛剛回應了我們的凝視。微笑不僅暗示了整個畫面的時間點，也暗示了存在於畫面外他人的凝視。這是一張凝視也是被凝視的臉孔，視線與視線，左手與右手，畫中人與畫外人的相遇。手的接觸、視線的接觸、面對面的接觸，到底構築了什麼樣的平面，使得接觸是可能的？難道這不是面容本身的意義？難道面容不是只發生在接觸（contact）與相遇（rencontre）之中[[4]](#footnote-4)？文藝復興時期早期的 « 聖告圖 » （*L’Annonciation*）演繹了一個「相遇」的空間：天使捎來神聖的訊息，無限之神將要成為塵世間有限的肉身，兩個屬性不同的存在，將現身同一個空間，寓居同一個身體，這是一個道成肉身的時刻。文藝復興時期，肉身的人具有神的面容，當我們觀想人的面容，我們也能觀想神、世界與時間的無限。從十四世紀開始， « 聖告圖 » 是畫家們最喜愛的主題，「永存無限」的神，淪為「受限」的生命，成為一位「有限」的人類，永恆成為時間，造物主成為被造物，藝術家成為作品，無形成為有形，無言變成話語，廣袤變成度量，這是令人難以理解，卻又激發無窮靈感的歷史事件。承載著無窮意義的短暫時刻，出現在勞倫才蒂（Ambrogio Larenzetti）第一幅以透視法表現的 « 聖告圖 »。這幅畫，一方面極端追求精準的「幾何數學」，另一方面，中間突兀、不協調的樑柱象徵著，耶穌受孕時刻的矛盾，永恆寓於消逝的時刻。一個人的存在，儘管有缺陷，卻也是完美的存在，繪畫的表象空間呼應著當時新柏拉圖主義的主張。文藝復興時期藝術家們發現自然的美，人類身體的美，自我的美，就像杜勒（Dürer）所說的：完美的形式和美都包含在一切人類的總和之中。這位來自紐綸堡的畫家在西元1500年所做的自畫像，是按照基督「完美的形式」描繪出來的[[5]](#footnote-5)。阿哈斯在另一本傑作 義大利聖告圖：一個透視法的歷史（*L’Annonciation italienne : une histoire de perspective*）裡，曾經指出透視法初期的表現方式：聖母位於有建築物的一側，天使通常出現在建築物的外側，神的位置則在天空之中，天使、人類與神原本隸屬不同的存在空間，透視法將天使、人類與神之間的「相遇」地點作了巧妙的安排[[6]](#footnote-6)。或者反過來說，世界是在相遇與接觸中展開。這個時期，正是從記憶的建築空間轉移到雄辯的空間[[7]](#footnote-7)。中世紀的記憶方式，是將不同地點，串連成一系列的順序並置在同一個空間之中。到了中古後期，空間的記憶術成為一套思想與視覺的再現體系。因此，當中古的多折畫的傳統，轉變到文藝復興單幅油畫，藝術家必須將記憶術裡不同地點中的人物與情節，統一在同一空間，後者最大的功能不是完整地敘述一個故事，而是能夠像一篇雄辯的文章，具有說服感動觀者的力量。阿哈斯也曾說，透視法呈現的是一個發生在空間裡的歷史事件（historia），也呈現我們對歷史事件的觀想。那麼，我們可以繼續推論，歷史事件如果是歷時性的，那麼在同一空間呈現一個具有歷時性的事件，這是弔詭的，透視空間不僅組織了多義性的空間，也引進了多義性的時間性。文藝復興單幅油畫的繪畫空間，正是從中古多元的異質空間，轉變成──同一空間裡歷時性事件在瞬間中的變化。事件戲劇性的轉變，在中古時期必須透過多個地點之間的轉移，來呈現轉變的過程，然而文藝復興的藝術家，他們將事情的「轉變」在同一個空間之中呈現出來。« 蒙娜麗莎 » 所表現的就是這轉眼即逝的片刻，當我們注視著她，仍然能夠感受這一刻雄辯而動人的戲劇性。如阿哈斯所觀察的，蜿蜒的流水交錯著蒙娜麗莎身體的動勢，風景與人物有著緊密的內在聯繫，然而又有著戲劇性的對比──荒廢景色/優雅少婦：從渾沌到優雅，又從優雅到渾沌，前者與後者的雙重運動帶進了阿哈斯所謂的「雙重的時間性」（une double temporalité）；那麼，我們想探討的是，從渾沌到優雅是否意味著誕生？從優雅到渾沌是否意指死亡？就在當下剎那之間，在蒙娜麗莎的觸碰中，也在我們的凝視之中，經歷了誕生與死亡？

**第二節 兩條視地平**

先來談談蒙娜麗莎的身體、她的視線與所處的空間到底切分了幾個不同的視域，演繹出什麼樣的空間？反過來，也可以說，這裡是好幾個視域的匯集點。她坐在涼廊上，與我們直接面對面，當我們的視線切進畫面，穿過她的眼神，切進遙遠的地平線，比對兩條不同高度的地平線，此時，我們又回到凝視之中，這個凝視是蒙娜麗莎的，也是我們的。蒙娜麗莎的身體朝向畫面的左側，由她安放在扶手上的左手所暗示，但是她的臉幾乎轉成正面，恰好呼應著右手往前的動作，她的眼神繼續身體未完成的運動，望向畫面的前方──她側身轉過頭來看著我們。身體、臉、眼神在同一個運動裡切分出三個空間方向。再檢視觀眾的位置，依照畫中的暗示，我們直視畫中人物，亦即觀畫者與她同處一處，然而我們俯瞰她身背後的地景，地平線很高，暗示了觀看者與模特兒同樣佔據了很高的位置。遠方的地平線，並不在同一個高度上，右手邊的地平線是明亮如鏡的湖泊，左手邊的山谷澤地水平位置偏低，畫家在這裡造成了一個斷層，兩條平行不相交的視地平，交會於兩眼之間，在人物的臉上，彷彿整個世界的荒涼渾沌、空缺矛盾剎時之間消融於此，一抹即將消失的微笑。 阿哈斯說，高處的地平線正呼應著微微向上揚的嘴角，是蒙娜麗莎的微笑，將交錯的地平線聯繫在一起[[8]](#footnote-8)。或許我們也可以說，面容給予風景中的地平線，或許也給予了時間的地平。從兩個不同的視地平來看，我們可以推測出觀畫者與畫家所在的位置[[9]](#footnote-9)，面對被畫的模特兒，我們觀畫者大約在她的左斜前的上方。反過來說，她在我們的左手邊略下方。當我們面朝正前方，斜眼注視著左側前方的物體，我們左眼到物體的距離會小於右眼到物體的距離。如果我們朝正前方前進，那麼，就左眼而言，物體變大的速度快於呈現在右眼的物體速度，左眼和右眼各自測量著物體的距離和速度。這個世界呈現在左眼與右眼裡的速度是不一樣的。所以，當我們眼前呈現許多距離我們不遠的物體，而物體後面是遠在天際的地平線，我們往前進時，在視覺上，物體以較大的速度向我們逼近，而背景仍然呈現先前幾乎靜止的狀態。也就是說，離我們越近者，在視覺上所給予的速度是最快的，物體離的越遠它的速度越慢。在光源穩定的狀況下，而且所有的物體個別的相對運動是接近的，由我們所在地出發到最遠之處，最接近我們的物體，所給予我們的視覺運動速度，會加到最快的程度，最遠處的物體或背景所給予的視覺經驗，運動速度趨近於零。如果速度等同於時間的流逝，那麼最遠的視線隱沒點，是時間不流動的地方。面容，在我們的視覺經驗裡，曾經是最近距離接觸的對象，世界裡最初的速度是面容給予的。對世界和人的慾望，一開始就是由時間與速度構成的，當然這並非數學意義上的，而是存在的時間性。但是這不是事情的全部，如果逼近眼睛的物體佔了視線的大部分空間，那麼較大物體的速度會變慢，較小件的物體會呈現較快的速度[[10]](#footnote-10)。以蒙娜麗莎為例，我們走向坐著的她，她轉過身來，她的身影尚未在觀者眼中佔最大比例之前，她佔據了這個世界速度的中心。當我們來到了蒙娜麗莎面前，此時她在我們視線中佔據較大比例，速度加快的是背後的風景與臉上五官的表情，因為後面兩者與她本人相較之下有著較小的比例[[11]](#footnote-11)。面對畫中容顏，我們見到片刻的微笑，具有空氣感的臉龐，眼神之間風的速度，身後迴旋的峰谷如浪般翻騰。面容出現在我們之前，那遙遠的地平線，曾經平靜如永恆，古老如冥頑山石，卻在相遇頃刻變化如面容，忽近忽遠，召喚我們身體內許久不曾動搖的時間地平。在我們近距離的親密接觸裡，父母親的臉頰、情人的雙眸，瞬間的變化，面容多變的風貌，使得這個世界有了速度，裁剪出風景的節奏與世界的風格。世界誕生於面容，面容就發生在這面對面的接觸。事實上，畫中人物真正所處的位置，是在涼廊的矮牆內[[12]](#footnote-12)。當時的肖像畫，會將畫中人物與觀畫者用矮牆分隔；但是達文西將矮牆放在模特兒身後了。正因為這樣的安排，蒙娜麗莎出現在觀畫者前，我們與之無隔閡的面對面。蒙娜麗莎的兩手交疊的姿勢，在當時的佛羅倫斯並不常見，平放的左手標示了觀畫者與畫中人物之間的界線，而右手正要越過這條線，兩手的位置連接了畫面內與外的世界。兩手，兩個身體（畫家與模特兒/觀畫者與畫中人物），是兩個不相容的空間；兩個人的眼神，交會於天地之際，是那麼地遠，又是那麼地近。然而或許有那麼一刻，我們會在情人的凝視中，發現身體內最遙遠的時間地平。古老的永恆，曾經被遺忘的未來，都發生在這交會時刻。

**第三節 接觸**

達文西花了二十五年的時間，終於發現人物的手該如何擺放[[13]](#footnote-13)。我們以為手的重要性不下於凝視與微笑，因為「觸摸/被觸」的手部姿勢，真正地完整具現了蒙娜麗莎所特有的─作為女人與母親的身體[[14]](#footnote-14)。正是因為這雙手，整個世界有了形狀、重量與對象。蒙娜麗莎的凝視觸動著我們，她的手彷彿要跨越出畫面，凝視與觸摸接觸了什麼邊界線？蒙娜麗莎兩手交錯，右手是動觸覺─動態的身體性，左手則是被動的感受──被觸摸的身體性。對於右手而言，左手呈現如世界一般，安穩地歇放在畫裏內在的世界，一個不能穿透的、不能觸摸的地方。這個繪畫的空間，隱喻著外在廣延的空間。在這個接觸之中，我們發現自己與世界有著相同的肉身。胡塞爾曾在觀念II[[15]](#footnote-15)對接觸作過現象的考察：就觸覺而言，它除了在身體表面造成個別區域的感受，另外在「整個身體」裡的內部，又有「定位的作用」。比如說，當我們用手碰觸物品，在碰觸推捏的動作中，手感知對象的硬度、暖度、光滑度，有時候我們能夠用手惦惦重量，重一點的，我們用整個身體的重量去推估對象物。在碰觸這樣一個簡單的動作裡，一方面我們對事物的物質性有了初步的認識，另一方面，我們身體裡也有相應的作用，就是在我們觸摸的時候，在自身的身體內有著相應的感覺與定位的作用。尤其在觸覺的痛覺、壓覺與溫度感受方面－被觸者（le touché），它們的定位作用是比較顯著的。雖然，對胡賽爾而言，身體的移動仍與這個內在的存在持續不斷地相應著。但是，對於我們而言，動觸覺（le touchant 或者說，觸摸）的動覺運動（mouvements kinesthésiques）卻沒有明顯的定位作用。此外，以心臟跳動的例子來看，觸覺的感受甚至可以不需通過外在表面的觸摸經驗，這是一個「沒有觸感表面的觸覺」（un toucher sans surface tactile）。根據胡賽爾，觸覺有兩個層面，一種與表面同時產生的觸覺，屬於外在空間的特質─廣延（l’étendue  ; *res extensa*），這個部分是觸覺與視覺共同有的特質。此外我們還有另一種觸覺經驗，以德希達的話來說：「經由表面我們用手觸摸身體的內在」（je touche *de la main* le dedans de mon corps *à travers* une surface）[[16]](#footnote-16)，也就是不透過表面而有的內在性。然而，在「看」的知覺動作裡，根據胡賽爾的講法，身體內部並「不必然」有相應的感覺。眼睛能夠看到/正在被看，看/被看（le voyant-vu） ，或者，被看到/正在看。但是眼睛必須經由「鏡子」的媒介才能看到自身。對於自身的知覺，視覺並非發生在「觀看」的當下，而必須藉助另一個外在的平面來觀看自身。「我所稱為被看到的身體並非那個正在看而被看的某物，作為被觸摸的身體正是那個正在觸摸而被觸摸的某物。[[17]](#footnote-17)」因此，身體的自我建構或者說「身體自身」（Le corps propre；Leib)只能產生於觸摸/被觸，因為這裡真正碰觸了身體自身同一的問題。手指碰觸手指有一種雙重的感知（double appréhension），雙重的感覺（double sensation）：就觸覺經驗而言，「外在的對象」（l’objet extérieur）與「身體自身─對象」（l’objet-corps propre ; des Leib-Objekts）達到了同一[[18]](#footnote-18)。然而視知覺必須透過鏡子的媒介，才可能達到這兩者的同一。然而，達到觸知覺對於「身體自身」（le corps propre），「身體的主體」（le sujet du corps  ; das Subjekt des Leibes）建構， 不需透過媒介，是直觀、立即、直接且同步的，也就是說，某種身體的同一性的建構完成於觸覺 。左手觸摸右手，觸/被觸（le touchant-touché），或者被觸/觸（le touché-touchant）的結構，所達到的同一是什麼？

從胡賽爾的觸覺經驗可演繹出兩種截然不同的觸覺空間：經由表面而有的廣延空間，不透過表面而有的內在性。所以，胡賽爾宣稱的身體自身的建構，可能來自於：1. 主動觸摸與被觸摸的身體對象是同一的。2. 廣延空間與內在身體空間，兩者在觸摸這個動作在當下被關連起來，成為身體自身最原始的圖式。然而，身體自身的建構，是否就像胡賽爾所宣稱的，直觀而立即的？首先，正如德希達所指出的，胡賽爾自己也認為，即使一個完全觸覺的「內在性」，並非那麼當下而純粹，也必須經由觸覺領域來媒介[[19]](#footnote-19)。訴諸觸覺/被觸當下封閉的經驗，是否進入危險的獨我論？當我們看見他人的手正在觸摸時，我們只能透過迂迴類比的方式，對他人「行為的心裡內在」（l’intériorité psychique de l’acte）[[20]](#footnote-20)產生同情理解？我們將胡賽爾所探索的手稱之為「獨我論的手」（la main solipsiste）。我們的反對意見如下：1. 當小孩開始辨識其他人的情緒表達，他們並不從理解自己的內心開始。2. 以明眼人為例，觸摸/被觸的結構，或許早已被攝入視覺的結構？3. 即使有一個當下立即的知覺作用，是否要還原到各種不同條件產生相同感覺的身體記憶？當下的、同步的時間性，是否能夠作為「身體自身」建構的判準？在知覺的經驗裡，是否存在一種本然的當下知覺經驗，完全沒有來自經驗的累積，完全孤立於其他的知覺探索。4. 儘管主動觸摸的是身體，被觸的也是身體，兩者所牽涉的空間是否完全不同？

胡賽爾移情（l'empathie）理論的起點，只是一個孤立的事件－完全來自於觸覺的內在定位。當胡賽爾說，理解他人肢體語言必須透過身體自身的媒介。然而有可能是我們學著以他人的方式來觸摸事物。正如梅露龐蒂所說的：「我們應當拋棄這樣的偏見－他們認為愛、恨與氣憤等，只有感受者才是唯一的合法證人。」[[21]](#footnote-21)因為完全內在的心理活動是不存在的，他人的情緒就在「身體態度」（attitude corporelle）裡，我們能夠直接從外在行為得知。就梅露龐蒂而言，身體為我與他人被觀看與分享的，他人的身體與身體自身（le corps propre）同時誕生。那麼，為何我們還不能閱讀他人的情緒與身體？正如我們的情緒、肢體語言對自己而言，常常不是透明清晰的。他人的內心與我們自己的身體一樣，就某種程度仍然是個謎。讓我們回到胡賽爾論證的起點：左手觸摸右手，觸/被觸所達到的同一是什麼？首先，胡賽爾的討論忽略了「觸式的身體」（le corps haptique[[22]](#footnote-22)）：例如，母親對孩子的撫摸呵護。或許他人與我互相的接觸（se toucher autrui et moi），才是觸/被觸的原型。透過他人感受感知，我們學習如何感受這個世界，因為他人與我分享了同樣的影像、肉身、觸摸、一個關係和一個世界。就像農西所說的：「一個『觸摸自身』的經驗必須從外而來－也因此，當我不能感覺別人或者被別人感覺時，我是不能自我感覺的。[[23]](#footnote-23)」再者，觸與被觸的同一，就梅露龐蒂而言，這兩者並不重合（non-coïncidence） [[24]](#footnote-24)，因為觸摸的並不等於被觸的那個某物，它們只能在非精神層面的「不可觸摸」（l’intouchable）中重合。梅露龐蒂將這觸摸/被觸兩者的連接，當作是一種鏡子現象（phénomène de miroir）[[25]](#footnote-25)。這裡我們也參考了拉馬錢德蘭（Ramachandran）行為神經學（neurologie comportementale）和視覺心理物理學（psychophysique visuelle）的研究。從鏡箱的幻肢治療我們可知：1. 腦神經根據記憶運作。2. 必須經過一系列的復健動作（mouvements），才能獲致成果。3. 實驗證明，視覺的刺激也能影響痛覺的改善。如此，胡賽爾前述的觸覺中心論將不成立，就觸摸與被觸的同一問題，視覺作用並沒有缺席。除此之外，觸摸與被觸，兩者的重合必須有一個媒合的介面，就像鏡子的作用一樣。觸摸/被觸與看/被看有共通點，就是我們會得到「鏡映的縮影」（extrait spéculaire）。可惜，梅露龐蒂並沒有在這工作誌裡談到細節，我們就試著繼續推展這個論點。以照相作例子，在照相機的鏡頭裡，有著風景鏡映的縮影。當我們觸摸/被觸時，這個感覺聚焦了整個身體圖式的縮影。不同的接觸面有可能映射出不同的縮影，再以照相的比喻來說，明明是同一個地點，我們只要換一個角度，就會拍出完全不同風貌的景致。反過來看，觸摸或觀看的接觸面，也可能映射到整個身體之中。在這樣的映射作用中，觸覺與視覺互相交換它們的身體圖式。這一雙手不僅打開了視覺的窗戶；也朝向時間的版圖前進。曾經有過這樣的瞬間，我們當下的知覺與感受，映射了陌生的景致，此時也打開記憶中蟄伏的身體空間，也把整個時間推移到某個遺忘的遙遠時刻，同時也向著未來另一種圖式開放。向著過去與未來的開放，似乎可以是不斷地推移著的，因為在身體裡有無限的鏡映現象，身體內曾經記憶過的圖式，不斷地湧現與消逝，並且讓位給即將出現的身體內的景致。這面無限映射的鏡子，從文藝復興以來，藝術家們將此凝視路線設立在畫中，也設在身體的迴路裡（見第六節）。當蒙娜麗莎的右手碰觸左手時，她也碰觸了可見的世界/看不見的界線，畫面內與外的界線，啟動鏡子無限的映射，而這個介面仰賴藝術家的建構。在身體空間之外，建立可以操作的空間。並且在空間中，我們也可以操作時間與身體的時間。

**第四節 觸摸 / 時間的身體**

關於動覺的運動，就胡賽爾而言，也只有觸覺能給予身體的能動性。從上一節我們得知，觸覺與視覺有著緊密的聯動作用（accouplement）。然而，觸覺運動並非視覺運動，兩者並不能劃上等號。胡賽爾以為，視覺經驗裡唯一的運動，來自於眼球的肌肉運動，因此也隸屬觸覺的定位作用[[26]](#footnote-26)。但是我們以為，應該區分視覺的運動與眼球的運動。儘管兩者緊緊相連，卻又彼此互相獨立。胡賽爾所注意的眼球的運動，這部分屬於觸覺的運動。然而我們在這裡所想要問的是，眼睛視網膜上所呈現的運動，是否完全衍生於觸覺的運動？視覺問題看來比眼睛的問題來的複雜。比如說，當我們經驗空間中的直線，手採取的是連續性的運動（le mouvement de succession）也就是說，手必須透過一連續性的動作來感受直線。然而對於視覺而言，眼睛不需經過眼球的特定的動作，就可以幾乎在瞬間接收了直線的並呈（représentation juxtaposée）。在視覺方面，最能夠凸顯空間認知同時性的，是深度（la profondeur）。比如說，我們觀看眼前桌子的寬度，眼睛需要移動確認左右延伸的直線。但是深度的出現，物體的前後關係，通常最不需要眼睛的移動確認，因為這是在同一個視角，同一個方向中，剎那之間所出現的前後關係。也就是在這一瞬間，世界在朦朧不清的表象中忽然出現了某種樣貌與秩序。在這個視覺經驗中產生的時間性－同時性（simultanéité），讓世界與我的並存與對立，眨眼間發生了。或許視覺經驗中特有的時間性，讓梅露龐蒂認為「深度是最具存在意涵的維度」[[27]](#footnote-27)。以高第（Antoni Gaudí）做為例子說明深度中奇妙的遊戲。這位西班牙建築師偏愛使用色彩強烈的磁磚，為牆作馬賽克裝飾藝術。經常在第一時間裡，繽紛的圖案從四面八方映入眼簾，有些從後面的牆面呼應著與在前的牆面。但是當我們定睛一看，原本屬於後面的牆剎時又退後了。前景裡斑斕的花草磁磚，在作者拼貼的手法裡，有時浮現有時隱沒。色彩與空間交錯重疊，深度若隱若現，讓人目不暇給。站在作品前，感受這個世界綿綿細細的引退與展開。如同本文第二節裡所描述的，不相接的兩條視地平，不相容的無數空間，在我們眼裡一方此起彼落，剎時之間帶著驚嘆它們以各自的節拍全部同步了。我們經常看到孩子們帶著陶醉的心情奔跑，難道不是因為，迎接他們的世界像是繽紛的萬花筒：世界的每一個角落都有它自己的色彩，帶著它們自己的速度，落在自己奔跑的腳下。

如上一節所述，從一個外在的世界開始，我們碰觸了介於觸與被觸的身體自身（le corps propre dans le touchant-touché）、觸覺與視覺等等問題。那麼，我們的手到底還碰觸了什麼？碰觸觸摸（toucher le toucher）？還是碰觸一個觸摸（toucher un toucher）？用瞬間的身體觸摸記憶的身體？還是恰恰相反，帶著記憶理解當下的身體？當農西說：「『我』就是一個碰觸。[[28]](#footnote-28)」一方面，我就是在那一個當下的存在來觸摸。但是同時，我們不可能不帶著身體記憶來感覺，我們帶著所有的觸覺經驗來觸摸。如果，知覺是未完成的[[29]](#footnote-29)，是身體裡一個暫時的結論，那麼每一次個別的碰觸，有可能重新詮釋觸摸本身（reinterpréter la toucher），或者重新定義身體。另外一方面，我們跟他人分享了相同的觸摸，也跟這個世界擁有相同的肉身。梅露龐蒂認為知覺是以「我們」[[30]](#footnote-30)（on）的模式出現的，因為不只知覺的對象，知覺的主體也一直在時間的流裡面，成為未來主體所把握的對象，我們對自己的身體並沒有絕對的擁有。我們的情緒、自己的肢體語言對自己而言，並非完全透明可理解的。知覺所實現的是一個「史前史」（préhistoire）。時間，讓身體失去了清晰的可讀性。當蒙娜麗莎的右手碰觸著左手，我們碰觸了一個匿名的我們和古老的身體。蒙娜麗莎氤氳飄渺的黑紗呼應著身後的荒煙蔓草，嬌美的身軀藏身於渺遠不可考的世界。我們的身體記憶著時間的流逝，歷史和死亡。

**第五節 當目光穿越邊境無的存有[[31]](#footnote-31)**

如果我們以達文西的動力學來看，或許，重要的是運動的過程而不是運動的完成。就像瓦薩里（Vasari）所說的，達文西實際完成的作品很少。事實上，達文西認為未完成的草稿才真正具有藝術性，給人更多的靈感與啟發。當時他為 « 聖安娜與聖母 » 起的草稿，居然在佛羅倫斯造成轟動，大批的居民專程前來只為一睹畫作的草圖。而且他創的「漸隱法」（*Sfumato*），讓物體的輪廓與界線消失在「明暗」（*chiaroscuro  / clair-obscure*）之間，讓繪畫呈現如未完成的草稿。對達文西而言，一方面，因為界線是看不見的，另外一方面，界線就像任何的點線面，由運動構成的。觸覺與視覺被達文西還原為一種知覺的運動，因此任何知覺作用都必須放在一個動力背景與運動之中來考慮。但是動力學和漸隱法有什麼關係？我們到底能在陰影裡看到什麼？假使我們在昏暗不明的天色裡眺望遠處的對象，模糊的輪廓，瞬間發出的閃光，物體移動的速度與動線，都是我們觀看揣想物體的線索。即使在視線不明的狀態，我們探索陰影中的影像內容，我們主動給予界線，主動建構對象的模樣。我們仔細端詳達文西筆下的蒙娜麗莎，她的臉頰、頸項、前胸、手腕……，所有的輪廓線都藏在陰影中，沐浴在光線與陰影的律動中。失去輪廓線的同時，眼睛從不同方向的平面去捕捉物體可能的形態，以光亮的額頭為起點，往下到眼鼻之間，或者從柔軟的臉頰往上，我們的眼光會逗留在眼眉與髮際的陰影，如果我們又從她的右臉看向左臉，那麼臉龐、眼神、嘴角等等，在我們轉眼之間感覺又有不一樣的風貌，我們可能看到三種不同的眼神。觀者從不同方向的掃視，會在相同的陰影裡，「看到」不一樣的臉部輪廓與笑意。畫家把視覺的運作方式考慮進去，才畫出了完全沒有邊界線的蒙娜麗莎。也因此蒙娜麗莎有著栩栩如生的臉孔，在我們觀看的每一刻微微地變換著表情。達文西在手稿裡記載：繪畫科學描繪物體的點、線、面、形體，任何在眼前的可見的形體，都是經由表面呈現。點沒有厚度，它的運動形成具有長度的線，線也沒有厚度，線的運動形成廣延的面，面的運動構成形體。形體的界線是面，面的邊界則是線[[32]](#footnote-32)。畫家甚至說，一個物體的界線不屬於任何物體的組成部分，因此並不是實體性的存在，也不佔據空間。例如，水和空氣的接觸面，不屬於水，也不屬於空氣，這是不可見的[[33]](#footnote-33)。比如形體的邊界線，我們用手可以感知它的存在，但是眼睛只能感知它的存在與不存在，比如說我們在陰影裡看不到東西，但是我們感知陰影的存在。從這裡，觸覺與視覺所形構的界線並不相同，因為我們用手觸摸的形體輪廓，對達文西而言，這條觸覺的邊界線並不存在於視覺經驗裡，因為邊界線根本就是不可見的。況且，對他而言，「物體是由運動所構成的」[[34]](#footnote-34)。什麼是界線[[35]](#footnote-35)的問題，就必須放在運動中來考量[[36]](#footnote-36)。達文西漸隱法造成模糊的輪廓線，會使得我們重新在陰影周圍尋找可用的參考點，視覺的畫面會暗示著視覺與觸覺，讓它們沿著輪廓線往形體消失的空間延伸各自的形體。兩者的運動方式不同，對於同一條線，或者共有的廣延空間，它們形成不同的知覺經驗。看起來雖然是一條直線，卻可能是不同的空間運動和元素所構成的。一個光點、一條橫過的直線、一大片光面，都是從身體裡不同的「內在地平線」給出速度與界線。反過來說，在空間中感知的任何一條界線，可以還原到不同的運動和空間中。一切有形物體的存在都被還原到運動中，化約為非物質性的存在。因此，阿哈斯說，達文西的空間，並非接受物體的容器（un réceptacle des corps），而是「物體出現和個體化的地點」（le lieu d’émergence et d’individuation de ces corps），是一個流動的、充滿力（force）的空間，虛無界定了物體與元素[[37]](#footnote-37)。我們知道達文西著曾經解剖過三十具屍體，非常著迷於解剖與被解剖的身體，被切開的組織與器官剖面，荒原的嶙峋山石，世界的面貌，都是他描繪和研究的對象。他觀察各種物體顯出的明暗光澤，各種物體的交界處，他用刀也用畫筆解析世界的剖面，切割出許多表面與界線。大地是蒙娜麗莎肉身的解剖剖面[[38]](#footnote-38)，在達文西的明暗手法中，我們的觀看派生出視覺/觸覺的空間與複數型的時間流動。他所做的，就是回到一個動態的發生空間，在實體的空間中切割出非實體的點線面。邊線與表面，對達文西而言，是不屬於任何有形物體的「虛無」（néant）。

西元1490年達文西繪製「威特魯威人」（Vitruvian Man），他把人體鑲嵌於正方與圓形的空間，所呈現的不止是人體各部分之間的理想比例，此時他還思考著另外一個古老的問題──「畫圓為方」（quatrature）。直線與曲線是幾何學裡完全不相同的元素，如何將圓的面積轉化成為正方形的問題，始終得不到解決。事實上，當時的庫薩就曾經在無限大與無限小的條件下，討論過圓形和直線重疊的可能性。空間、人體及其運動介於兩種不能互相化約的線條與空間，就像達文西所建立的界線，介於兩個物體，也是阿哈斯所說的「介於兩者之間」（un entre-deux）。在無限的運動中，我們仍然可以跨越兩個完全不同的世界和空間[[39]](#footnote-39)。蒙娜麗莎就位於這個界線，一方面她位於表象空間中，另一方面又與我們佔據同一個實在的空間。儘管畫家讓畫中人進入我們的空間，而且也讓我們觀畫者分享同一個空間，但是達文西特意將這個「我們的此在」經營成一個沒法界定的空間，既「接近又難以進入」[[40]](#footnote-40)，對於阿哈斯而言，這個「介於兩者之間」的表象空間，具現了「虛無的存在」，而喬康達這幅畫所呈現的就是這個存在，這也是繪畫本身的空間[[41]](#footnote-41)，換言之，繪畫構築的是臨界線，一個雙面打開的空間。在這點上，農西持有相同的看法，他認為繪畫總是在一個門檻之上碰觸著自己的極限、視覺與觸覺的界線[[42]](#footnote-42)，就像我們前一節所說的，身體內的鏡映現象把任何的感知都被還原到另一個感知的平面上，當畫家把視知覺投射到世界的盡頭，當我們在透視空間中看到平行線匯聚於沒影點，我們來到視覺的極限，因為我們卻看不見真正的沒影點以及它所形成的地平線，世界的邊界是不可見的。對於達文西而言，我們看不到物體的邊界，也看不到個世界的邊境，邊界與表面都是不可見的。一開始，這個虛無的概念，用來解釋邊界的存在，繼而擴大到整個精神性非物質事物的存在，甚至包括了「時間本身」（le Temps lui-même），也就是說，時間是一種虛無。因為時間的流逝摧毀了所有的事物。就像視覺與觸覺的空間兩者既重疊又不重疊，能夠將兩者連結的也只有跨越空間的運動，也只有時間的運動能夠從一個事物轉化到另一個事物。當世界被摧毀時，我們又回到了世界的邊界線，過了這條線，世界就不存在。那麼，虛無的時間性是否又暗示了什麼？

**第六節 凝視 / 被凝視**

前一刻蒙娜麗莎還從內室向外看時，我們走近她，她轉過頭來用眼神迎向我們的目光......。當我們觀看蒙娜麗莎這幅畫時，我們凝視她對我們的凝視，這是一個剛剛才在歷史上取得權力的目光。傅科在 « 詞與物 » 裡表示，印刷術是西方文化中一個重大的事件[[43]](#footnote-43)：個人的文本詮釋優於修道院裡權威的傳講；書寫的確定性超越了聲音的暫時性。知識的傳佈與真理確立的方式有了新的管道，威登堡事件才能迅速傳遍拉丁世界，馬丁路德因此掀起宗教改革的浪潮。我們從另外一個側面來看這個事件：聲音曾經主宰了整個中世紀，神職人員用聲音傳講經文神諭，就像是哥德式大教堂的鐘聲，為城鎮與世界劃定地界，也為生活定時間的步調。真理與知識的傳播方式，必須依賴於聲音的特質與侷限，那時候，世界還是一個有限的空間。然而，由印刷術所傳播的文字與圖像，並不透過一個權威的、限定的傳講空間，而是經由大量印製的書本，流佈到各處，影像的傳播沒有時空的限制。除了鏡子以外，印刷術是「相似性」與「複製」的原型之一，可複製的可見性到處瀰漫在不確定的時空中。一本書，一個影像，一段文字，經由印刷成書，透過書商，來到另一個城市，另一個時代，就像從遠地來的舶來品，來到我們小小的私人閱讀空間裡。我們開始對影像有另外的想像：影像的成形原來跟空間是緊緊聯繫在一起的，跟影像的流傳方式與它們所跨越的空間相關，就像達文西充滿大氣互相交錯的錐體，影像在不斷映射中呈現，最終來到我們所在的位置。影像本身則充滿整個大氣，物體的所有影像呈現在某一物上，某一物的影像也呈現在所有的物體上，就像兩面鏡子互相映射以致於無窮[[44]](#footnote-44)。我們看蒙娜麗莎，蒙娜麗莎也在看我們，「觀看」本身就是畫的中心主題之一，而我們到底看到了什麼？到底什麼是看？我們看到的難道不是一系列無限影像的反射。就像我們在透視空間裡所看到的，那個與無限重疊的消失點，我們看到的是「一點」、「零點」也是「無限」，遠處的宇宙洪荒融化在神秘無限的臉孔裡。從一個點看到全部的景象，正是布魯內利奇（Brunelleschi）透視法的視覺經驗。用透視法觀看世界，向著繪畫空間內部匯聚的平行線，會相交於遠方，所有的景象都可以經由小孔來觀看，也就是說，在眼界裡的所有景物寓於這一小點。當我們看到任何一個影像，我們其實看到的是一連串的鏡映的結果。其實也就是說，沒有空間中的映射，影像的源頭也不能使它到達另一個目的地。在影像的世界裡，沒有什麼是源頭，也沒有什麼是最終的，存在的只有空氣中映射的無限影像，就像傅科在 ﹤世界的散文 ﹥裡說的，我們不知道什麼是副本，什麼是原型[[45]](#footnote-45)。從前，可見性必須透過特定的空間和權力機制來構築，換句話說，掌握具體空間中的要寨，那麼就掌握了真理與權力。這一次，影像不只來自生產的技術性與權威性空間，個人非技術性的空間操作著影像的生產，影像的意義不再只是生產者所給予的，觀看者是真正的給予者，畫家與觀看者的身份重疊。文藝復興時期的藝術家此時才取得社會中獨一無二的地位，在此之前他們只是自由藝術的藝匠而已，並不能被稱為創造者。如今藝術家、科學家、貿易者、人文主義者的觀看，真正掌握了足以顛覆世界的權力。事實上，文藝復興時期所發明的透視繪畫空間，完全根據一個具體觀者的視線所繪製的。從自己的窗戶往外看世界，站在自己的位置上，我們可以看到世界的邊緣，沈思此在與遠方的關係。商人依據時間與距離的多寡，計算著遠方貿易的巨大財富；科學家觀看遠方的星體，理解萬事萬物生息的原理；我們只要站在世界的一方也可以掌握世界的真理、財富與權力。論到文藝復興時期 ﹤世界的界線 ﹥（Les li mites du monde），傅柯曾說：「最高領域中可見的秩序將映照在地上最黝暗的深處。[[46]](#footnote-46)」反過來我們也可以說，個人靈光一現的存在，與廣袤宇宙比起來，儘管微不足道如不存在的點，也將突破時空的限制，與彼端的星空相互輝映。如此，私人的角落裡所進行的個人性觀看與冥想，透過圖像或文字的發表，也能在知識或在公眾的的體系裡進行權力的操作。文藝復興以前，「被凝視」的圖像是權力展現的方式與媒介之一，然而「凝視」本身並沒有任何媒介可以進入權力的核心地位。或者說，我們很難在實際的生活層面中操作「凝視」這個行動的介面。相反地，「被凝視」的可見事物可以藉由空間中的設置與權力結合，例如：教堂、宮廷、戰略城堡、圖書館等。想要操作政治與真理的權力，就必須掌握可見性事物，因為可見性事物既能夠佔據私人的空間，亦能提供具體的公共空間，聚焦眾人的目光並且聚集眾人的具體行動與力量。在這個公共的空間裡，我們站在不同視角去看，我的目光等同於眾人的目光，這種多點透視的空間也符合文藝復興早期以及中世紀繪畫的表象方式。「凝視」所以能夠進入權力介面的操作，則是因為「此在的觀想」足以和掌握可見性事物的教廷與宮廷抗衡。我的凝視與眾人的凝視不再重疊，也因此操作公共空間的可見性已經不足以掌握權力。「凝視」進入西方繪畫史，文藝復興正是一個關鍵的時期，也是在相同的時間點，藝術家特意在肖像畫裏經營室內的空間，並且將個人與其內在的空間連結在一起，在此之前，西方也沒有真正的私人的空間。1. 內在空間的浮現，2. 個人與內在空間的強烈的連結，3. 內在與外在空間的強烈對比，顯示了個人內在的省思，內在的無形的世界，強烈地介入了外在世界。也就是因為這樣，操作個人的「凝視」本身，掌握的是個人內在與外在世界權威的樞紐。因此，達文西呈現了這個新的機制：蒙娜麗莎的凝視，是一個被凝視的凝視；但是她也主動凝視我們，並且切入了我們的凝視，當我們思考她所凝視的事物，我們也進入自己的思緒。達文西所操作的這個介面，是反射進入個人內在的鏡子。凝視/凝視是兩面互映的鏡子，在兩面鏡子裡影像延伸到鏡子空間內部的無限處，一切外部的空間都被轉化成內在。傅科曾經對文藝復興的鏡子做過評論，藉著這個「仿效（émulation）的關係，儘管世界這一端與另一端的事物沒有任何聯繫或鄰近關係，它們能夠彼此互相模仿：藉著鏡子的模仿關係，世界廢除了屬於世界的距離」[[47]](#footnote-47)。我們進一步推想：現實世界的空間設置不再只是透過距離而掌握權力，影像與知識不因為在空間中具有原型─投射的模式而有影響力。就像歐洲世界裡，城鎮的重要性不在於地勢險峻的戰略地位，而是在空間中將距離與時間化為無形，流通過更多的知識影像與貿易交流。現代城市必須超越地點的束縛，任何在遠處的事物，都能夠被帶到近處來操作。新的模式「看/被看」 並沒有取代舊模式的「被看/看」，前者乃是在後者上操作，並從鏡子的映射取得新的權力。空間的廢棄也導致了時間的虛無化。從各地來的人物書本物品，充斥在我們眼前，城市隨時改變它的風貌，世界與時間也在文藝復興新興的城市取得了新的版圖。

**第七節 結論──歷史與死亡**

文藝復興（Re-naissance）時期，一批愛好羅馬拉丁文化的文人，逐漸發展出重視今生的現世主義，摒棄中古時期抽象的來世觀點。中古時期的生活目標，語言與見識都已經過時，不再吸引當時的人文主義者，他們以為自己掌握了過去，促成了偉大的古文明誕生，讓自己真正地重新活在人世間。正如巴森（J. Barzun）對當時人文主義者所作的評論，「一種前所未有的新意識──歷史感，便油然而生」。歷史是一條不可逆流的長河，任何個體的發生，都是獨一無二，任何歷史事件的發生，一去不復返，在未來裡也不可能發生一模一樣的事件。任何一個存在的個體，不需任何的作為、引人注目的功績，只因為你正在或曾「在此駐足」，你的「此時此地」就已經使得你跟別人不一樣了。在文藝復興時代，每個人都在他具體的歷史時刻裡，獲取自身的身份。文藝復興裡任何一幅以「透視法」表現的畫作，要表現的就是一個，現存在眼前的具體人物或事物，他們存在的「某個時刻」、「某個地點」，就像阿爾博蒂（Alberti）和阿哈斯所說的，透視法的景框像一扇窗戶，確定了該畫所處的地點，這扇窗戶開向一個歷史事件的發生。每一個事件，則是有決定性的、永遠而根本地影響著未來的時間點，就像是神的「道成肉身」一樣。在他們的信仰裡，儘管只是單一的事件，卻滲透了整個歷史的發展和人類的命運。人短暫不可捉摸瞬間發生的歷史事件，卻也有了永恆的面向；相反地，永恆也在消逝當中。人類自我的存在，從文藝復興起就是一個不可理解的時刻與事件。如前文所說的，我們在文藝復興新創造的空間裡，觀想歷史事件與時間的虛無。歷史感的浮現，也正是因為我們同時也意識到生命的轉變與結束。死亡的意識，也是歷史感的意識。當我們發現世間的美好，看過萬事潮起朝落，同時也發現，這一切不過轉眼成空，人生的盡頭不過就在眼前，當世事繁華落盡，萬物終將歸於塵土。正如中古文化的不合時宜，在時間的洪流裡，我們所停留的片刻，也是短暫的驛站，個人與時代即將奔向世界的盡頭。阿哈斯說，蒙娜麗莎也讓我們瞥見，從「優雅」到「渾沌」的毀滅。當我們凝視蒙娜麗莎的美麗，山景的荒蕪，萬物的消亡，透視的沒影點，時空的界線，我們靜觀死亡的面貌。李爾克的杜英諾悲歌裡，其中一段描述面容與死亡，我們以此為 « 蒙娜麗莎 » 作總結：

月般的，浮凸出現的

墓碑，聳立著。在泥羅河畔，如手足般的

崇高的司芬克斯──：緘默的墓室的

面貌。

而他們驚異於那帶冠的頭部，時常

無言地，把人間的容貌

掛在星群的秤上。

他的眼光，在早死中暈眩著

不能握取。可是「哀愁」的凝視，

從複冠的邊緣的背後出現，嚇跑了夜梟。而夜梟

從沿著臉頰緩慢下垂的線上滑過，在豐潤圓滿的頰上迴繞，

於死著新穎的耳中，雙面打開的

書頁上，虛弱地描繪著

難以言宣的輪廓。

而上方，星群。新的。「憂鬱國度」的星群。

......然後，再遠些，靠近北極：

搖籃、道路、燃燒的書籍、玩偶、窗戶

可是在南邊的天空中，有純淨得如在

祈禱的手掌中，那意味著母親的

明亮的M星座閃耀著......[[48]](#footnote-48)

墓碑「如月般」遙遠而平靜，亙古以來它（月/墓碑）就與我們共存於世。當我們閱讀過無數別人的墓碑，度過無數的月夜之後，我們終究要面對自己的墓碑，墓碑寫上的是我們的歷史，一生的寫照。謎樣的司芬克斯（Sphinx）是時間的墓室，為我們的人生解開謎底：人是時間的存在。什麼是緘默的墓室？世界上哪裡有一個地方，既沒有聲音也沒有回聲？我們進入一個空間，至少還能夠聽到自己悉悉簌簌的腳步聲，在這個空間裡逗留而沒有任何的聲音留下，沒有身體移動的軌跡，也沒有身體存在的證明，這是死亡的身體，沒有出路的封閉空間。人面獅身暗示著蛻變中的身體空間，這個雙面的空間，一方面向著物化的身體開放，另一面向人的臉面開放。只有夜行動物夜鴞，才懂得穿越被隱藏的輪廓線，遁入黑夜之中。當黑夜降臨，世界上一切事物都隱沒在陰影中。身體裡存在如黑夜般不可見的空間，唯一浮現在這個空間之中的，是存在於遙遠天空中的月亮與星星。月亮和群星按著規律的時間回到原來的位置，並逐漸地在天空中轉移，面容如月光般使夜的世界有了光影輪廓。在時間裡身體一點一點建立它的記憶空間，這個過去的記憶可能是墓誌銘，是那曾經被閤上封存的記載。然而，原本封閉又不真實的書寫世界/墓誌銘，有可能又重新被打開成為雙面的空間。兩隻合掌的手，也是這書寫文字或圖像等表象所隱喻的雙面空間。李爾克和達文西，同樣為我們刻畫了星空下雙手合十的肉身──雙面鏡映的空間。星星與星星之間的距離，一條往北極的道路，文藝復興那一條駛往遠方貿易的航線，都源自我們對整個世界與身體勾畫的藍圖，來自我們對於母親面容的凝視。M在詩裡象徵著母親，身為女人和母親的喬康達在她的凝視與雙手裡，就像月亮與星群為我們指引了時間旅行的方向。透視法發明人之一布魯內利奇，其實還有一個名銜，就是機械鐘的製造大師，他不僅精準地測量空間裡的距離，也將時間刻畫於空間之中，他所在的佛羅倫斯正是繪製地圖的中心。佛羅倫斯的地圖，機械鐘的運作，達文西描繪的身體，羅盤與星星，都是時空旅行的指南。我們所以會覺得面容如此多變，有時彷彿在遠處飄忽不定，有時又近在眼前，似乎永遠在生成之中，那是因為達文西把觀畫者置於多元空間交錯之處。當我們使用身體裡不同的參考座標去衡量眼前的景象時，自己的眼光與位置也在遊移，我們與面容一同生成與消逝。

**參考書目**

Koyré, A., *Du monde clos à l’univers infini*, Paris : Gallimard, 1973.

Arasse, D., *Histoires de peintures*, Paris : Denoël, 2004.

*---Léonard de Vinci : Le rythme du monde*, Paris : Hazan, 1997.

*---L’Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris : Hazan, 1999.

Derrida, J., *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris : Galilée, 2000.

Da Vinci, L.*, Notebooks / Leonardo da Vinci*, selected by Irma A. Richter, New York : Oxford University Press, 2008.

Foucault, M., *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966.

Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures, livre second,* traduit de l'allemand par Éliane Escoubas. PUF, 1982.

Merleau-Ponty, M.*, Le visible et l’invisible*, Paris : Gallimard, 1964.

Panofsky, E., *La vie & l’art d’Albrecht Dürer*, traduit de l’anglais par Dominique Le Bourg, Paris : Hazan, 1987.

里爾克（Rilke, Rainer Maria），里爾克詩集（I），李魁賢譯，台北：桂冠，1994年。

Gregory, Richard L.，視覺心裡學，瞿錦春、張芬芬譯，台北：五南，2006。

1. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris : Editions Denoël, 2004 , p. 28 。除了Antonello de Messine的 *l’Homme qui rit*，在 « 蒙娜麗莎 » 之前，沒有肖像畫的人物是微笑的。但是，正如Wöfflin所注意到的，達文西早年曾追隨Verrocchio，這位佛羅倫斯大師的雕像作品，人物特徵經常帶著微笑，不過也僅限於雕像作品。 [↑](#footnote-ref-1)
2. Arasse, Ibid., pp. 29-30. “Or, le sourire c’est éphémère, ça ne dure qu’un instant. Et c’est sourire de la grâce qui fait l’union du chaos du paysage qui est derrière, c’est-à-dire que du chaos on passe à la grâce on repassera au chaos. Il s’agit donc d’une méditation sur une double temporalité, et nous sommes là au coeur du problème du portrait, puisque le portrait est inévitablement une méditation sur le temps qui passe. Montaigne le dit dans ses *Essais*: «J’ai plusieurs portraits de moi, combien suis-je différent aujourd’hui d’à cette heure.» On passe donc, avec ce sourire éphémère de la Joconde, du temps immémorial du chaos au temps fugitif et présent de la grâce, mais on reviendra à ce temps sans fin du chaos et de l’absence de forme. ” [↑](#footnote-ref-2)
3. Ibid., p. 30. Pedretti也指出達文西和他的弟子們經常使用「橋」來象徵時間的流動。*Léonard de Vinci : Le rythme du monde*, Paris : Hazan, 1997, p. 522. [↑](#footnote-ref-3)
4. 法蘭克（Didier Franck）曾經提出「肉身先於時間」的想法，因為時間性只能在肉身的知覺流/物質流裡產生，並且也指出肉身生成於接觸。但是我們以為，與他人的相遇，仍然是面容之間的接觸先於身體的。參考法蘭克的 « 肉身與身體 » （*Chair et corps*）裡說： “... la chair doit toujours être donnée dans le flux temporel, sans quoi le maintenant de son ne pourrait jamais être, comme disent les Leçons, « incarné ». Plus : la chair doit « précéder » la temporalité si celle-ci se constitue dans un flux hylétique. ”引自 Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris : Galilée, 2000, p.264. [↑](#footnote-ref-4)
5. Panofsky, E., *La vie & l’art d’Albrecht Dürer*, traduit de l’anglais par Dominique Le Bourg, Paris : Hazan, 1987, p. 78. [↑](#footnote-ref-5)
6. *L’Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris : Hazan, 1999, p. 159. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Histoires de peintures* 第12講。 [↑](#footnote-ref-7)
8. Daniel Arasse認為，一方面，達文西刻意將地平線提高到眼睛的位置，另一方面，左右地平線的落差呼應了臉部表情左右的差異，見 *Léonard de Vinci : Le rythme du monde*, p. 107，Arasse以為不一樣的地平線高度並非幾何學意義上的，而是指「視地平」( l’horizon apparent )。 [↑](#footnote-ref-8)
9. 拉菲爾曾經以達文西的 « 蒙娜麗莎 » 為藍本，畫了 « 婦女與獨角獸 » 的素描，卻將地平線放在肩膀的高度之下。拉菲爾雖然摹畫出整體的構圖，但是並沒有將臉孔放在與水平線齊平的位置上，放進遠與近的辯證之中。達文西如此表現地平線，的確是有美學上的考量，但是在這裡，我們提出一個更簡單明瞭的理由，由於視覺是雙眼調焦的，當一個物體近距離出現在眼前時，左眼與右眼各自以其基準點為眼前物和遠處地平線定位。所以，當我們距離觀察物稍微往左或往右一點，並且比觀察物略高或略低的狀況下，左眼和右眼所看的地平線的位置是不同的。以蒙娜麗莎為例，面對畫作時，畫家和觀畫者位置，有可能靠近畫面（面對畫面時）的右側略上方處。 [↑](#footnote-ref-9)
10. Karl Duncker這位完形心理學家，曾經對移動現象作了以下的觀察，在一個相對運動裡，視野裏的最大物體會呈現靜止的狀態，我們會以為是較小的物體在移動。例如夜空中的月亮與大片的雲朵，我們會「看到」月亮在移動，實驗部分可以參考Richard L. Gregory所著的視覺心裡學，瞿錦春、張芬芬譯，台北 : 五南，2006，頁131～132。 [↑](#footnote-ref-10)
11. 西元1911年之前，蒙娜麗莎畫面兩側分別有廊柱，這兩根柱子加上矮牆形成窗框的功能。如果我們面對的，是一個沒有框架的廣闊的視野，正如上面所述，我們視線的移動，並不會造成遠景的改變。但是透過視窗，畫中前景佔了大部分的視線，因此，在涼廊的框架裡，觀察的視線移動，會讓平靜的遠景有了速度感。這個框架是涼廊的矮牆和廊柱所形成的，而畫面也是一種框架的方式，眼睛則是層層框架中的最後一個。 [↑](#footnote-ref-11)
12. 蒙娜麗莎的畫像風格是從尼德蘭地區傳來，在當地的肖象畫傳統裡，矮牆作為觀畫者與畫中人物的分界而出現，但是達文西把畫中人物移到了矮牆之前。 [↑](#footnote-ref-12)
13. *Léonard de Vinci : Le rythme du monde*, p.406. [↑](#footnote-ref-13)
14. Ibid., p. 407. 達文西為蒙娜麗莎畫這一幅畫時，她才剛生下兩個男孩，此時正洋溢著作為女人與母親的喜悅。 [↑](#footnote-ref-14)
15. Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures, livre second,* traduit de l'allemand par Éliane Escoubas. PUF, 1982.下文簡稱*Idées II* 觀念II。 [↑](#footnote-ref-15)
16. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, p. 203. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Idées II*., p. 211. “ Ce que je nomme un corps propre vu n'est pas un voyant vu, comme mon corps en tant que corps touché est un touchant touché. ” [↑](#footnote-ref-17)
18. 馬丁內（Henri Maldiney） 和梅露龐蒂更進一步地認為，單單是觸摸（toucher）這個動作，不需要以自身為對象，就會造成觸摸/被觸。比如我們碰觸牆壁，牆壁會予以反作用力在身體上，反過來也可以說是被牆壁碰觸。 [↑](#footnote-ref-18)
19. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, p. 203. *Idées II*, pp. 233-234. “ Dans le cas du sujet solipsiste, nous avons en co-présence avec les surfaces apparaissantes du corps propre, le champ bien spécifique du toucher et, ne faisant qu'un avec lui, le champ de la chaleur ; en second lieu la localisation indéterminée des affects communs ( même ceux qui ont rapport au spirituel ), et en outre la localisation de l'intériorité somatique, médiatisée par celle du champ du toucher. ” [↑](#footnote-ref-19)
20. *Idées II*, p. 234-235. “ Tout cela est donné pour moi-même comme s'entre-appartenant en co-présence et passe ensuite dans l'intropathie : la main de quelqu'un d'autre, telle que je la vois en train de toucher, apprésente pour moi l'aspect solipsiste de cette main, ainsi que tout ce qui en fait nécessairement partie dans une co-présence par présentification. Mais l'apparence de l'autre homme implique également, outre ce qui a été mentionné : l'intériorité psychique de l'acte. Il faut dire à ce sujet que le point de départ est ici aussi une co-présence par transfert : une vie psychique est inhérente au corps que je vois, tout comme à mon propre corps. Mais s'il y a là un point de départ pour la compréhension de la vie psychique d'autrui, c'est que différentes indications indéterminées en soi et apprésentées coopèrent. ” [↑](#footnote-ref-20)
21. Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, p. 14. “ Il nous faut rejeter ici ce préjugé qui fait de l'amour, de la haine ou de la colère « des réalités intérieures » accessibles à un seul témoin, celui qui les éprouve.” [↑](#footnote-ref-21)
22. 這個字最早由奧地利藝術史學家黎格爾Aloïs Riegl，在晚期羅馬藝術工業中闡述的概念。「觸式」與「視式」（optique）相對：前者指的是近的視覺經驗（la vision de près），與觸覺有關 ; 後者指的是遠的視覺經驗（la vision de loin），與純粹的視覺經驗相關。後來德勒茲（Gilles Deleuze）與馬丁內（Henri Maldiney）都曾探討這個概念。 [↑](#footnote-ref-22)
23. Nancy, *Corpus*, p.125. “ Un « se toucher » qui nécessairement passe par le dehors – ce qui fait que je ne peux pas me sentir sans sentir de l'autre et sans être senti par l'autre.” [↑](#footnote-ref-23)
24. “Toucher et se toucher (se toucher =touchant-touché). Ils ne coïncident pas dans le corps : le touchant n’est jamais exactement le touché. Cela ne veut pas dire qu’ils coïncident « dans l’esprit » ou au niveau de la «conscience». Il faut quelque chose d’autre que le corps pour que la jonction se fasse : elle se fait dans l’intouchable[ ...] la chair est phénomène de miroir[...]. Se toucher, se voir c’est obtenir de soi un tel extrait spéculaire. I.e. fission de l’apparence et de l’Être-fission qui a lieu déjà dans le toucher (dualité du touchant et du touché) et qui, avec le miroir (Narcisse) n’est que plus profonde adhérence à Soi.” *Le visible et l’invisible*, p. 303-304. [↑](#footnote-ref-24)
25. 不僅梅露龐蒂提出了「肉身是鏡子現象」，我們還可以參考Vilayanur S. Ramachandran的鏡像神經元（mirror neuron）和鏡箱的幻肢（phantom limb）治療。前者說明了移情的作用，而後者透過視覺作用抒解了幻肢的疼痛。兩者都說明了視覺經驗對觸覺作用具有決定性的因素。事實上，幻肢現象並非發生在所有截肢的病人身上。如果病患在截肢之前，這個部分已經癱瘓不能動彈，那麼截肢之後，病患的身體仍對此留有記憶，一直感受到他那不存在的手或腳仍不能動彈，也因此處在很不舒服的狀態。為了消除這個幻象，Ramachandran 藉助於另外一個幻覺－鏡箱。病患將健全的手放在箱子的一側，並將截肢的部分藏在箱子另一側。當病患看著健全的手和鏡中手的動作，腦子以為看到了兩隻健全的手在運動。在一系列的復健運動之後，病患開始覺得能夠移動他不存在的幻肢，而漸漸地就能減緩了幻肢的痛苦。 [↑](#footnote-ref-25)
26. *Idées II*, pp. 211-212. “ L'œil, en effet, est lui aussi un champ de localisation, mais seulement pour les sensations de contact et de la même manière que tout organe « librement mû » par le sujet et un tel champ pour les sensations musculaires. Il est un objet du toucher pour la main, il relève originairement des objets simplement touchés et non vus… L'œil est touché et fournit lui-même des sensations de toucher et de mouvement ; c'est pourquoi on en a nécessairement une aperception en tant que quelque chose qui appartient au corps propre. Tout cela est dit du point de vue de la simple intuition empirique.” [↑](#footnote-ref-26)
27. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p.296. “ Plus directement que les autres dimensions de l'espace, la profondeur nous oblige à rejeter le préjugé du monde et à retrouver l'expérience primordiale où il jaillit ; elle est, pour ainsi dire, de toutes les dimensions, la plus « existentielle ». ” [↑](#footnote-ref-27)
28. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 122 . “ Il faut plutôt essayer de dire que « je » est une touche. « Je » n'est rien d'autre que la singularité d'une touche, d'une touche en tant qu'une touche est toujours à la fois active et passive et qu'une touche évoque quelque chose de ponctuel-une touche au sens d'une touche de couleur, au sens de la touche d'un pianiste… L'unité d'un corps, sa singularité, c'est l'unité d'une touche, de toutes les touches (de tous les touches) de ce corps. ” [↑](#footnote-ref-28)
29. 這個論點，是十九世紀形式主義藝術理論家也是藝術家Conrad Fiedler，Adolf Hildebrand 等人提出的，他们認為知覺只能完成於藝術作品。 [↑](#footnote-ref-29)
30. Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, p. 277. “ Si je ne peux voir l'objet qu'en l'éloignant dans le passé, c'est que, comme la première attaque de l'objet sur mes sens, la perception qui lui succède occupe et oblitère elle aussi ma conscience, c'est donc qu'elle va passer à son tour, que le sujet de la perception n'est jamais une subjectivité absolue, qu'il est destiné à devenir objet pour un Je ultèrieur. La perception est toujours dans le mode du « On ». Ce n'est pas un acte personnel par lequel je donnerais moi-même un sens neuf à ma vie. ” [↑](#footnote-ref-30)
31. 「邊境是無的存有」，用阿哈斯所用的詞彙來說，「無的存有」原文是l’être du rien ; *essere del nulla***。** [↑](#footnote-ref-31)
32. 達文西說，這一條數學的線，並非畫出來的線段。 [↑](#footnote-ref-32)
33. *Notebooks /Leonardo da Vinci*, selected by Irma A. Richter, New York : Oxford University Press, 2008, p. 119. “The surface is a limitation of the body. 2. The limitation of the body is no part of that body. 3. That which is not part of any body is a thing of naught. 4. A thing of naught is that which fills no space. The limitation of one body is that which begins another. The limiting surface is the beginning of another. The limits of two coterminous bodies are interchangeably the surface of the one and of the other, as water withe air. None of the surfaces of bodies are parts of these bodies…the boundary is a thing invisible. ”「1. 表面是物體的界線。2. 物體的界線不是物體的任何組成部分。3. 不是任何物體的組成部分的事物是空無的事物。4. 空無的事物不佔據空間。一個物體的界線是另一個物體的開始……兩個毗鄰的物體的範圍是兩物體可互換的表面，就像水與空氣那樣，沒有任何一個物體的極限是這個物體的組成部分…邊界是不可見的東西。」 [↑](#footnote-ref-33)
34. *Léonard de Vinci : Le rythme du monde*, p. 104. [↑](#footnote-ref-34)
35. 達文西出生的前兩年，庫薩的尼古拉（Nicolas de Cues）被任命為布列敦的主教（évêque de Britten），後者在西元1440年寫了博學的無知（ *Docte Ignorance*），他認為，這個宇宙沒有界線，它無法達到界線，因為，它既不精確也缺乏確定性。然而，沒有界線，不代表「無限」（infinitum），沒有界線，表示的只是「無止境的」（interminatum）。一般的詮釋是，庫薩的宇宙是無限的，但是我們在此所採取的觀點是來自A. Alexandre的*Du monde clos à l’univers infini*, pp. 19-20。當然，這裡一定要區分物體的界線與宇宙的界線，宇宙沒有界線不代表物體沒有界線，根據Arasse的說法，達文西所信奉的理論可能還是亞里斯多德意義下的宇宙─一個有限的封閉宇宙。但是，我們以為 ，達文西從庫薩那裡，所得到的更多過於此。第一、庫薩和達文西有著相同的宇宙觀：宇宙裡每一個個別的事物呈現了宇宙的面貌。第貳、他們用「運動學」（la cinématique）的觀點探討幾何學。他們同樣都著迷於數學的遊戲，第三、他們都探討無限大與無限小的問題，嘗試把有限之物，放進一連串的無限化過程之中。第四，同樣嘗試對兩種不同的幾何元素找出相通的原理。庫薩探討對立的「直線」與「曲線」，如何在無限大與無限小之中重合。我們以為，達文西在當時已經有現代意義的「無限性」概念，例如下文中「在空氣中充滿了無限的錐體」。 [↑](#footnote-ref-35)
36. *Léonard de Vinci : Le rythme du monde*, p. 116. 這個運動的理論與他的「非物質運動」理論相關，包括時間、影像的映射、聲音（包括氣味）、心靈和推動事物生命的五種運動。 [↑](#footnote-ref-36)
37. Ibid., p. 116. [↑](#footnote-ref-37)
38. Ibid., p. 411. [↑](#footnote-ref-38)
39. 「無限」的概念，在達文西的用法裡，並非外在廣延空間的無限延伸，而是任何一個有限的空間中的無限區分。 [↑](#footnote-ref-39)
40. Ibid., p. 407. 依據Arasse的觀察，一方面，達文西把蒙娜麗莎和觀畫者的位置放在同一空間，但是這個空間在視覺上並沒有清楚的結構。在拉菲爾的仿作 « 婦女與獨角獸 » 中，後者把喬康達所在的空間，用清晰的線條呈現。 [↑](#footnote-ref-40)
41. Ibid., p. 117, 408, 522. “elle donne corps à cet « être du rien », cet *essere del nulla* qu’est la surface de tout corps opaque et, à plus forte raison, celle d’un tableau de peinture. ” 「它具現了『虛無的存在』，這個*essere del nulla*是所有不透明物體的表面，更何況，這是一幅繪畫的表面。」 [↑](#footnote-ref-41)
42. *Le toucher*, pp. 220-221. [↑](#footnote-ref-42)
43. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 53. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Notebooks / Leonardo da Vinci*, p. 121. “Every body is surrounded by an extreme surface. Every surface is full of infinite points. Every point makes a ray. The ray is made up of infinite separating lines. In each point on any line, there intersect lines proceeding from the points on the surfaces of bodies, and they form pyramids. At the apex of each pyramid there intersect lines proceeding from the whole and from the parts of the bodies, so that from this apex one may see the whole and the parts.” 每個物體由極限的表面所圍繞。每個表面充滿無數的點。每一個點造成射線。射線由無限分離的線所組成。在任何一條線的任一點上，都有從物體表面的點所發出的線交會在那兒，（這些線）構成角錐體。錐體的頂部，有物體全部或局部所發出的直線交會在那兒，所以由此頂點我們可以看到物的全部或局部。物體間的空氣充滿了物體輻射的影像所造成的交會。物體形態的影像與顏色藉由錐體從這傳到那。透過射線，每個物體用它無限的影像充滿了周遭的空氣。每個點的影像，存在於由點而產生的線中的整體與每一部分。 [↑](#footnote-ref-44)
45. “De ce reflets qui parcourent l’espace, quels sont les premiers ? Où est la réalité, où est l’image projetée ? ” Ibid., p. 35. 根據傅柯，文藝復興有四種知識型，第二種是「仿效」（l’aemulation）的相似性，世界的任何一個角落，不管處在任何位置上，彼此映射複製彼此的影像，實在與是實在的投射兩者沒有區別。 [↑](#footnote-ref-45)
46. Ibid., p. 46. [↑](#footnote-ref-46)
47. “Par ce rapport d’émulation, les choses peuvent s’imiter d’un bout à l’autre de l’univers sans enchaînement ni proximité: par sa réduplication en miroir, le monde abolit la distance qui lui est propre; il triomphe par là du lieu qui est donné à chaque chose.”Ibid., pp. 34-35. [↑](#footnote-ref-47)
48. 里爾克（Rainer Maria Rilke），里爾克詩集（I），李魁賢譯，台北：桂冠，1994年，pp. 164-165. [↑](#footnote-ref-48)