

# 達彌施對科雷喬與達文西的分析

## Damisch's analyses of Correggio and Leonardo da Vinci

劉佳宜\* Liu, Chia-Yi

### 摘要

本文旨在探討余伯特達彌施在《雲的理論：為了一種新的繪畫史》中對科雷喬、達文西的分析，以此揭示達彌施藉案例啟動論述的特性。本文第一節交代案例在書中的出現，並且辨識牽涉的議題。接著兩小節說明達彌施切入例子的方式：分別引出「肌理」、「不可見的現象與事件」，且都涉及繪畫「模仿」的重新解釋。最後的三小節則釐清達彌施對兩個舉例的評論。研究指出，達彌施討論兩個例子的「運動」、變化跡象，藉此批判了將藝術實踐視作表達規則的附屬物之看法。並相對提出，藝術實踐正是生成不同指涉模式不可或缺之因素。

**關鍵詞：**余伯特·達彌施、科雷喬、達文西、模仿、運動

---

\* 劉佳宜，國立臺灣師範大學美術學系博士候選人。

Liu, Chia-Yi, PhD Candidate, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University.



## Abstract

This essay points out the "case-based" aspect of Hubert Damisch's discourse in *Theory of /Cloud/* via analyzing his treatise on Correggio and Leonardo Da Vinci. The first section provides a preliminary review of the passages related to Correggio and Leonardo Da Vinci regarding their organizational structure and related topics. The following two sections point out the key concepts in Damisch's initial analysis: He respectively raises the aspect of "texture" and "the phenomes and events that are invisible in themselves" from the two cases while involving both of them with the redefinition of "mimesis." The final three sections pinpoint Damisch's critique of the two cases. The study discloses that Damisch renounces the view that subordinates artistic practice to regulations of expression. Instead, Damisch considers artistic practice as the very element that generates various modes of signification, a view justified by his observation of the two artist's "movement" and transformative traits.

**Keywords:** Hubert Damisch, Correggio, Leonardo da Vinci, mimesis, movement



## 壹、前言

本文聚焦在達彌施 (Hubert Damisch, 1928-2017) 《雲的理論》( *Théorie du Nuage/ Pour une Histoire de la Peinture*, 1972) 著作中對於科雷喬 (Antonio Allegri da Correggio, 1489-1534)、達文西 (Leonardo da Vinci, 1452-1519) 兩位畫家的分析。聚焦在達彌施對此二案例的分析，並不只是為了觀察他對「兩個各自獨立的案例的分別看法」，而是為了觀察他藉由兩個案例而發動的獨特作品論述。

案例在《雲的理論》論述中有何作用？案例的討論和解釋框架、概念的討論有何相對地位？觀看達彌施書寫案例的方式，會發現結構並不是「先建立解釋框架，再以案例佐證解釋框架的假設」。這也就提示了，案例分析未必僅是達彌施概念界定、框架建立的附屬物。在論及自己的寫作方法時，達彌施甚至曾經形容自己欲寫出「巨噬」(phagocyter) 讀者的著作。作為藝術史學者以及其學生的布瓦 (Yve-Alain Bois, 1953-) 更是引述這一點，並指出《雲的理論》以科雷喬開啟論述，完全不交代任何解釋框架的作法是達彌施「巨噬」手法的最佳印證。<sup>1</sup> 從達彌施的自述到布瓦的閱讀可以注意到，《雲的理論》的案例分析比起作為附帶在某一概念之下的論述篇幅，反倒值得多加留意，因為這一些案例更像是達彌施開展豐厚的探問之手法，而他在所有案例中探討甚深的科雷喬帕爾瑪壁畫、達文西的手稿就相當值得關切。

從達彌施對科雷喬、達文西的討論，可以發現他藉由兩位畫家論及藝術史的「十五世紀末、十六世紀初的繪畫創作變革」問題。但是，討論方式完全不是先勾勒一種變革路徑，並以畫家的作品特徵簡單例證；亦不是從兩位畫家上面得到一系列「造型特徵」、「意義特質」的簡單指點，並且歸納為一種一致潮流。在達彌施的討論中，可以注意到他對藝術史的論述，例如維也納藝術史學派 (Vienna School) 的參照，也可以注意到他「與此相對」的意圖。不過，有待釐清的是達彌施的論述與這一些傳統論述的「相對之處」：這包含了解釋結果以及方法。本研究便是著眼於此相對性。

本文將先以案例於書中的位置、相對位置、相關議題的綜覽切入。並且進一步深入達彌施在兩個案例分析中的概念處理方式、涉及之議題。可以注意到，達彌施分別從科雷喬、達文西拆解繪畫史的不同概念。而，後半部對兩者的探討更是提出一種作品的認識，本文將以「運動」(mouvement) 的勾勒說明之。

## 貳、科雷喬與達文西在《雲的理論》的位置

這裡要先透過綜覽的方式，來初步呈現科雷喬、達文西兩個例子在《雲的理論》中的位置，乃至於在達彌施思考中的位置。以幾種角度來看：「在所有畫家舉例中的篇幅量之比較結果為何？」、「牽涉的理論議題為何？」、「和理論議題的關係為何？是在一段理論觀點假設後的附屬例子？還是有其他作用？」。

以篇幅來說，科雷喬與達文西分別佔有的篇幅，是《雲的理論》畫家舉例中第一、第二多的。科雷喬在全書佔了 45 頁的篇幅，達文西則是 22 頁，在全書五章節中，密集地出現在第一、第四章節。<sup>2</sup> 不過僅論篇幅，尚不足以評估兩位畫家在達彌施思考中的地位，因此還需觀察的是兩者牽涉的議題。

<sup>1</sup> Yve-Alain Bois, "Tough Love," *Oxford Art Journal* 28.2(2005): 248.

<sup>2</sup> 此處簡要列出《雲的理論》較為重要的案例以及頁數供參照：科雷喬 (45 頁)；達文西 (22 頁)；喬托 (Giotto di Bondone) (19 頁)；蘇爾巴蘭 (Francisco de Zurbarán) (14 頁)；曼帖納 (Andrea Mantegna) (10 頁)；再來諸如葛雷科 (El Greco)、布魯內勒斯基 (Filippo Brunelleschi)、拉斐爾 (Raphaël)、塞尚 (Paul Cézanne) 等則約 7-8 頁，其餘更為零散。





【圖 1】 Correggio, The Vision of St. John, 1520-1522.

【圖 2】 Correggio, Assumption of the Virgin, 1526-1530.

在不同面向上，科雷喬與達文西似乎都在《雲的理論》裡引出了「十六世紀初繪畫創作變革」的觀察。達彌施探討科雷喬的兩件繪畫作品：帕爾瑪聖若望堂（Monastero di San Giovanni Evangelista）《帕多摩聖約翰的異象》（*The Vision of St. John*, 1520-1522）【圖 1】，以及在帕爾瑪大教堂（Parma Cathedral）繪製的《聖母升天》（*Assumption of the Virgin*, 1526-1530）【圖 2】，很明顯地強調了此作具備有

待釐清的歷史意義。至於達文西的部分，

達彌施並非探討其繪畫作品，而是《繪畫理論》（*Trattato Della Pittura*）<sup>3</sup> 手稿。關於《繪畫理論》的觀察也重複地與阿爾貝蒂《論繪畫》比較，達文西被視為一種思考的革新。

起初分析科雷喬的片段容易造成一種誤解：即《雲的理論》全書主要僅是聚焦於科雷喬的例子，探討其歷史地位，解決詮釋科雷喬的問題。但是如此角度並不夠精確。儘管科雷喬作為全書的開頭例子，但是《雲的理論》卻不能論斷僅一本「科雷喬研究」。達彌施的操作比起說是解釋單一作品，更傾向於借用這一個「諸多傳統理論難以定位的案例」，進而攻堅數種歷史敘事的思考基礎。在達彌施的行文中可以察覺，科雷喬的相關討論並不朝向「要怎麼解釋科雷喬畫的特徵的歷史淵源或是影響？」，後者是風格史集中的問題，在穆雷（Linda Murray）著作中可以看到風格相關的分析議題整理：一是圍繞其「由地面向上」（*sotto in su*）的錯視，這一種構圖在其時空背景中仍是罕見的，而調查的工作即討論「科雷喬從哪裡習得如此構圖？或受誰啟發？」；另一種典型的探討路線，則是以日後的「巴洛克」（Baroque）這一類別和科雷喬比較，提出關聯性。穆雷說明，科雷喬相對於其同時代畫家，是風格史特別常用以討論「巴洛克起源」的例子，主要是出自於其非正統的聖母像構圖方式，以及暗部色彩「相對於同時代畫家的輕盈呈現」。<sup>4</sup>

有別於風格史「說清楚科雷喬的歷史地位」之工作，可以注意到達彌施刻意地撇去了從「繪畫性」（德文：*malerisch*）、「地面向上錯視」（*sotto in su*）等等特定概念的提問角度，而提出了他特有的觀察點：關注科雷喬畫面中的雲，並且以類似與語言學標註音標的方式，在文中以「/nuage/」指涉，而不另訂一個名字來稱呼這一些材質。夏皮羅（Meyer Schapiro, 1904-1996）在與達彌施的書信中肯定其藉由科雷喬而給出的開題論述，並且也精確地看見達彌施的工作：拆解繪畫理論對於繪畫的工作方式的假設，對於「風格」（*style*）、「圖說意義」（*illustrated meaning*）在繪畫工作中佔比以及分工關係的假定。<sup>5</sup> 因此，科雷喬在《雲的理論》中絕非只是一個被解釋的作品、某一假說的例證，

<sup>3</sup> 《繪畫理論》並未在達文西在世期間出版，而是由學生梅爾奇（Francesco Melzi）出版。梅爾奇的版本出版於 1651 年，現藏於梵蒂岡宗座圖書館，Codex Urbinas Latinas 1270。由於並非由達文西本人經手，加上原文手稿散落各處，使得《繪畫理論》的章節編排問題成為一項研究課題。按費拉哥（Claire Farago）對 Codex Urbinas 的研究，達文西的《論畫》一書的章節應該是沒有依照線性順序分章的。其中篇章大多可追溯到幾個研究主題之下：例如水力學（*hydraulics*）、眼球生理學、人體解剖學、繪畫技術等等。一頁手稿亦可能同時屬於兩個以上的研究主題，Farago 甚至推論達文西的手稿稿紙在其書寫過程中，是可以隨著探討課題而移動篇章位置的。Claire Farago, "How Leonardo Da Vinci's Editors Organized His 'Treatise on Painting' and How Leonardo Would Have Done It Differently," *Studies in the History of Art*, 59(2004): 31.

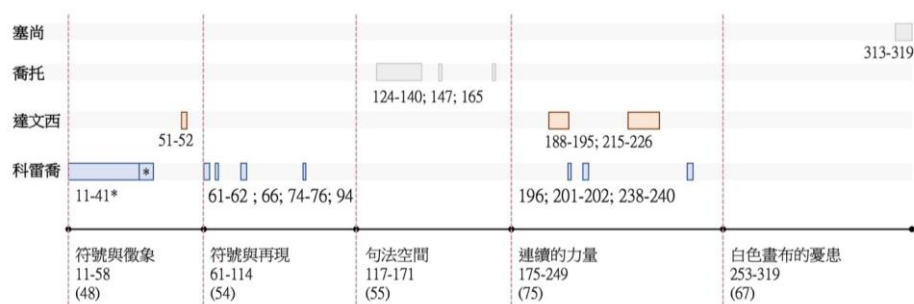
<sup>4</sup> Linda Murray, *The High Renaissance and Mannerism* (London: Thames and Hudson LTD, 1967), 171-175.

<sup>5</sup> "I remembered Max Friedlaender's pointing to Correggio's art as a challenge to those who believe in the regularity and smoothness of stylistic periodization, since his art doesn't fit the schema as accepted in German writing in the 1920s; and I recalled, too, a discussion I had with Roger Fry in 1931 in which he pointed to a Correggio picture of martyrdom as an evidence against the presumption of a necessary correspondence between style, expressiveness, and



而是引發全書提問的首要借力點。

那麼，分析達文西的片段，是否與分析科雷喬的片段之核心議題，「十六世紀繪畫創作變革」有關聯呢？這一個關聯從表面上是隱約顯現的：達彌施對兩位畫家的提及，無獨有偶地集中在同樣兩個章節，而且篇幅是交替出現的。【圖3】在這一些兩者交集的篇幅中，可以注意到達彌施聚焦在案例的「實踐手法之不尋常性」，由此說明某一種轉折的發生。



【圖3】科雷喬與達文西在《雲的理論》的出現位置

與其說是兩個毫無關聯的例子，《雲的理論》中科雷喬與達文西的相關討論其實都牽涉著畫家對「模糊性」(obscurity)的處理。凡·阿爾芬(Ernst van Alphen, 1958-)評述達彌施的著作時，便指出了出自於達文西的「繪畫作為心智思考實踐(相對於抒發性的表現)」以及「繪畫的思考是處理『模糊』事物的思考」可謂達彌施藝術理論書寫參照的一主要觀點。<sup>6</sup>不過，凡·阿爾芬於此文中並未深入「達彌施如何轉化達文西《繪畫理論》概念？」的問題。在《雲的理論》中，確實可以注意到科雷喬的「/nuage/」之提出，以及達文西案例的相關討論都是聚焦在畫家實踐的某一面向之「模糊地帶」。問題在於，達彌施透過這一些涉及「模糊」的例子，給出了什麼樣的論述？此一具體轉換過程是筆者將在本文中揭示的。

接續的兩節將聚焦在《雲的理論》頁195以前，對科雷喬以及達文西的初步分析。可以注意到這兩大段的例子切入分別點出了畫家涉及的議題。而在後續的三節，筆者則透過其餘片段說明達彌施舉例分析的論點提出。

### 參、帕爾瑪穹頂壁畫之提問：畫、肌理、模仿概念重定

達彌施論科雷喬壁畫例子並不只是「研究科雷喬」的，而更是由此例引出概念界定問題。即便乍看之下似乎透過討論，找尋更為確切的概念來定義科雷喬的歷史定位，以此更新里格爾(Alois Riegl, 1858-1905)「義大利文藝復興最現代的畫家」的說法。然而深入來看，達彌施藉著科雷喬開啟了對繪畫理論命名概念的反思。其中特別值得注意的是對於「肌理」(texture)、「模仿」(imitation)概念的釋放，以及連帶的對於「畫」概念的敞開。

對於《雲的理論》開頭幾頁的內容分析，足以指證達彌施的思考並非侷限於「關於科雷喬」，這一些篇幅中可見對於大量評論文本的參照，而參照、引述並不是透過「認同」的手勢，而更有對這一些文本的反思。以下分點簡述達彌施切入帕爾瑪穹頂壁畫的過程：

illustrated meaning.” Hubert Damisch and Meyer Schapiro, “Letters, 1972-1973,” *October*, 167(2019): 46.

<sup>6</sup> “The French philosopher and art historian Hubert Damisch has taken Leonardo’s conception of art to heart. All of his writings are directed by the conviction that, in one way or another, paintings and other cultural products perform an intellectual or philosophical project. He never deals with paintings as mere passive manifestations of a culture or historical period, or as the product of the artist’s intention.” Ernst Van Alphen, “‘What History, Whose History, History to What Purpose?’: Notions of History in Art History and Visual Culture Studies,” *Journal of Visual Culture*, 4.2(2009): 194.



(1) 頁 12-15 引用布爾克哈特 (Jacob Burckhardt, 1818-1897)、沃爾夫林 (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) 的評論, 指出帕爾瑪壁畫作為「歷史上首次以統整空間裝飾大穹頂」,<sup>7</sup> 具有「開展向無限」的效果, 是「巴洛克起源」, 也可說是「繪畫性」藝術的代表。

(2) 頁 16 接續則參照了 1580 年卡拉奇 (Annibale Carracci, 1560-1609) 的書信上的描述。後者把帕爾瑪壁畫形容為一個「各個部分都如此完美協調運作的機器」(«...une si grande machine, si bien entendue en toutes ses parties...»), 其中, 達彌施特別重視「機器」這一說法, 以及同一篇章裡提及的「精心設想的」(raisonnée) 之說法。

(3) 頁 16-17 參照兩個世紀後蒙格斯 (Anton Raphaël Mengs, 1728-1779)、的評論。後者把科雷喬和拉斐爾、提香比較, 並且提出三個畫家分別相對地在不同領域表現突出, 科雷喬是「品味」(goût) 的領域, 相對於「素描」、「色彩」領域。

(4) 頁 18 接著討論到畫家在實踐層面上對此壁畫的反應, 和評論矛盾的是卡拉奇兄弟以及與科雷喬接近時代的畫家, 儘管讚賞著後者, 卻不再使用「由地面向上」的透視, 而這一種透視一直到一世紀之後才在羅馬大量地傳開來。

(5) 頁 20-21 參照里格爾對科雷喬的評論, 也就是「作為義大利文藝復興最為現代的畫家」(le plus moderne de tous les peintres de la Renaissance italienne), 達彌施從里格爾的文本指出論者的依據, 即畫的效果強烈地與主觀效果。

從引述理論、初探帕爾瑪穹頂壁畫的過程可發現, 達彌施的操作並未宣稱要「找到比這一些理論更清楚的說法」, 至少在這近十頁的書寫中並未有直白的宣言。達彌施所做的更像是來回於這一些論述的閱讀之間, 並且藉此演示一共同點: 帕爾瑪穹頂壁畫有顯著的繪畫史獨特地位, 但是原因是多重的、混合的, 而並非單點的。無論是蒙格斯的「品味」評語, 或是沃爾夫林「繪畫性」的評論, 都並未真正指明畫面中的「單項突出特徵」, 達彌施透過並置這一些論者的操作, 透過它們不確定性的相互呼應而呈現了這一點。

關於科雷喬繪畫說不清的關鍵特性, 可以注意到達彌施蒙格斯評論的重視, 達彌施點到了後者的「品味」保留了一種與科雷喬對應的曖昧性。而針對此一評論, 其給出了「肌理」(texture) 概念以補充之。值得注意的是, 在達彌施表述的操作中會發現, 這一個新概念的定義是以幾近刻意的姿態, 不去闡明的。以下是提出「肌理」的片段, 可以注意到, 「肌理」概念雖為達彌施相對於「品味」提出的, 似乎是更貼近繪畫的分析概念, 但是他並未急切地指出此一新概念能如何定位科雷喬, 而僅是在理論的思考中, 點出一個「在品味之前」的層次: 「.....只要有繪畫, 圖像符號就有它們的肌理 (texture), 這一種肌理進入到「品味」的運作的一部分, 直至使人相信是出自於風格的至高成分。」<sup>8</sup>

事實上, 「肌理」概念對「品味」的補充, 乃是將那些被蒙格斯的評論方式所簡化的畫面特徵還原為「細密且纖細的色彩混合物」。這一點可以在達彌施後續反思蒙格斯對繪畫的分類看法時發現。在一系列的分辨之後, 達彌施更加篤定科雷喬的繪畫之歷史地位, 主要肇因於他材質層面的呈現, 儘管題材的敘事方式、修辭亦為因素之一, 但是論者多為軼聞性地談及這一面向。在確認科雷喬的問題在於形式 (formel) 的、表現 (l'expression) 的層面之後, 達彌施給出其關鍵提問: 「如果不是因為圖像意義, 那麼新古典主義 (此處指的應是蒙格斯) 為何還認為科雷喬在繪畫史上具有危害性?」:

.....此一說法足以顯示此一畫家並非因為提供了他的觀者夢境式的影像以及題材, 因而在

<sup>7</sup> Jacob Burckhardt, *Cicerone*, trans. A. H. Clough (London: John Murray, 1873), 173.

<sup>8</sup> «...dès lors que peinture il y a, les signes iconiques ont leur texture, une texture qui entre à titre de composante souvent indiscrete dans l'opération du « goût », et jusqu'à imposer l'idée qu'un style lui emprunte partie de ses prestiges.» Hubert Damisch, *Théorie du Nuage! Pour une Histoire de la Peinture*(Paris: Seuil, 1972), 25..



歷史上擁有至關緊要——乃至於危險的地位。問題的關鍵出在形式的領域，首先是素描的領域，後者被論者認為與表達 (*l'expression*) 有關。需要知道的是為何輪廓的問題會在新古典時代被視為一種錯誤。<sup>9</sup>

達彌施如此的提問並不是質問著蒙格斯的解釋「有無自相矛盾？」。蒙格斯的確給了科雷喬相當高的地位，與拉斐爾 (Raphaël, 1483-1520)、提香 (Titian, c. 1488/1490-1576)，和古希臘的藝術家齊名。<sup>10</sup> 也在另一方面形容科雷喬的優美特質將後世的藝術引至一種「錯誤的國度」。<sup>11</sup> 面對這一個看似矛盾的論述，達彌施的提問實為另一層次的。他的問題觸及的是「蒙格斯究竟給了『肌理』什麼樣的地位？」。這一個提問反面地指示了一種聳動的論調：即，蒙格斯或許根本排除了漸變的、細微的肌理，因此即便評論畫家的「色彩」，乃至於質感，都是在畫家的「輪廓表現技術」上評述。

「新古典主義到底怎麼看繪畫的輪廓問題？」或是反過來說，「新古典主義評論到底有無納入真實的肌理？」，達彌施引用盧梭 (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) 的看法來進一步分析。何以是盧梭？從達彌施的操作來看，其用意應在於盧梭作為一位「理論建構者」，反映了觀賞繪畫所依循的概念邏輯。以至於如此例子的插入雖然與科雷喬是較無關聯的，但是卻具有作為十八世紀理論邏輯陳述的重要性。達彌施引用盧梭《語言起源之論述》(*Essai sur l'origine des langues*, 1781) 有關繪畫表達的片段，此外更是借助了德希達 (Jacques Derrida, 1930-2004) 於《書寫學》(*De la Grammatologie*, 1967) 對此文著名的批評。從盧梭的文本中，德希達指出這一啟蒙思想家對語言表達媒介的簡化：書寫 (字跡的呈現) 被視為是口語 (說話者的發聲) 之簡單再現、附屬物。這有什麼問題呢？在於盧梭解讀表達的方式是把手段的可能性簡化到「某一概念的代表記號」的問題。德希達批評，盧梭把語言手段簡化成符旨 (*signified*) 作為出發點的手段。<sup>12</sup> 如此一來，話語似乎就是先有一個概念而產生的聲音記號，而書寫則是次要的衍生記號，從而忽略了語言表達的生成、擁有意義、乃至於形成成分岔意義的過程。達彌施再引德希達《書寫學》引述盧梭的片段，也就是把「素描」與「色彩」二分化的片段。這裡顯現「素描」在盧梭看來是繪畫中的主導因素，色彩能激起感官愉悅感，但是並沒有作為形體的位置：

「真實」(色彩) 不應該侵入「表達」(素描 (*le dessin*))：盧梭是如此寫道的 (康德也在後來以雷同的術語寫著)：「繪畫在我們身上激起的情感完全不來自於色彩...精湛調和的色彩取悅著視覺，但這一種愉悅感是純感官感覺的。是素描，是模仿 (*l'imitation*) 賦予了這一些色彩生命以及靈魂.....」正如賈克·德希達對這一篇文的評述一樣，此處的美學是一種符號學，它仰賴著符號而建立：由盧梭所定義的美感經驗中，主體並不為事物 (*les choses*) (感官感覺 (*les sensations*)) 所感動，而是由符號，由線痕、劃界與輪廓形成的模仿所感動。<sup>13</sup>

<sup>9</sup> «...cette affirmation indique assez que ce n'est pas pour avoir fourni son public d'images ou de thèmes oniriques que ce peintre aurait joué dans l'histoire un rôle déterminant, et peut-être – pour une part – néfaste. L'affaire se joue sur le terrain de la forme, et d'abord sur celui du dessin, assimilé par la théorie à l'*expression*. Il s'agit de comprendre pourquoi la mise en cause du contour a pu être tenue pour un errements à l'époque néo-classique...» Damisch, *Théorie du Nuage*, 41.

<sup>10</sup> Thomas Pelzel, "Anton Raphael Mengs and His British Critics." *Studies in Romanticism*, 15.3(1967): 414.

<sup>11</sup> Damisch 引自「對於美的沈思」。Damisch, *Théorie du Nuage*, 23.

<sup>12</sup> "It is the status of the sign that is marked by the same ambiguity. Signifier imitates signified. Art is woven with signs. In so far as signification seems to be, at first glance at least, nothing but an instance of imitation..." Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976), 204.

<sup>13</sup> «La « vérité » (la couleur) ne doit pas prendre le pas sur l' « expression » (le dessin) : c'est, comme l'écrit Rousseau (et Kant encore après lui, à peu près dans les mêmes termes) que « les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs... De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'âme. » ... Comme le



達彌施舉盧梭的例子，顯然批評其所代表的繪畫閱讀方式。但，達彌施究竟批評了什麼呢？透過嚴密地分析以上引文可以發現，關鍵問題在於「對於實際材質、感官經驗的視而不見」。在論及「盧梭談美感經驗」時，達彌施注意到了，盧梭有著對於藝術表現的刻意劃分。盧梭的文字相當明確地點出一張畫面混合著「色彩」（色調、顏料肌理），以及「素描」（畫家描繪輪廓的筆跡）。而達彌施進而引用盧梭的文字，揭示了其如此分辨畫面的組成因素：並非為了關注兩者，而是為了建構一種「僅關注素描層面的鑑賞程序」。以上引文的後半部分可見達彌施引述德希達，對盧梭的閱讀方式之批評。這裡需要強調的是，末句「模仿」（l'imitation）問題的指證應該放在全段語意中來看，而不應單獨被放大。雖然批評到了盧梭美感論的「模仿」觀點，但是達彌施全段更為確切的論點，在於此一美感論「排除了最為實際的感官感覺」，而強制運作於「可辨認的圖像之意義解讀」的問題。

到目前為止，達彌施對科雷喬穹頂壁畫的初論顯現了，其並非僅關注此一壁畫直觀的「特殊成分」，而是透過這一個「歷史上問題性的作品」，揭示了即便是看似直觀的、一直都被評論所討論的「色彩」、「肌理」，概念本身都仍然是相當侷限的，且被相關概念（如：素描、輪廓）給吞噬、佔領的。

達彌施藉由舉例科雷喬，一方面開啟了對「肌理」概念在十八世紀繪畫理論中的內涵之調查，另一方面衍生出另外兩小段概念反思：對「繪畫」概念詞源、立足點的考據，以及對於歐陸實際的繪畫實踐情形和「模仿」概念的關係反思。在注意到「肌理」並不為十八世紀論者們所涵納，甚至以模糊的「品味」一詞來取代後，達彌施擴大地反思了科雷喬這樣的個案，與歐陸「繪畫」理論是否有根本層面上的衝突性？確實有的。以下論述中，達彌施指出科雷喬是運用雲、朦朧的、肌理的處理之「首例」。這裡並非說科雷喬違反了一個實質的、明文的規範。達彌施強調的是科雷喬畫面集中在「肌理」之處理，使得畫面並不以涇渭分明的形象顯現，而是給出了形象相互過渡、色彩相互滲透的整體畫面，如此的實踐相比於希臘文「繪畫」（希臘文「γραφικα」，拼音：grafika）指稱的「劃界、描繪形體，乃至於書寫的動作」顯得迥異，甚至是格格不入：

也是在這點它（雲）可以作為一種「朦朧的」風格之指示，科雷喬被視為這一個風格的先驅，此一辨認或許有偏差，也可能是有道理的。如果是這樣，我們會發現古代論者們並沒有想到把它當成畫家靈感的來源，更沒有從這一些形狀化身中指出繪畫製造的範式。<sup>14</sup>

從達彌施對科雷喬的初步討論來看，可以注意到達彌施尋找定位用語，但並不止於從既有的理論與其立足的概念中搜索，而是開啟更龐大的計畫：借助此一特例，拆解繪畫理論侷限性的概念。「肌理」一概念是從科雷喬引出的，而在〈符號與徵象〉一章末段的論述，達彌施把此一概念與繪畫理論基礎的概念，例如「繪畫」、「模仿」等對照。「肌理」與前者的詞源意義的衝突是較為顯著的，但是在科雷喬的相關討論中，達彌施並未闡明的是「肌理」與「模仿」的關係：即便在批評盧梭的片段中，「模仿」看似是盧梭排他性的畫面解讀之肇因，但是在論及科雷喬「雲」的特性時，達彌施又暗示到了科雷喬的實踐尚為一種「形狀化身」（avatar formel）的手法。

---

note Jacques Derrida dans le commentaire qu'il donne de ce texte, l'esthétique passe ici par une *sémiologie*, elle s'inscrit dans la dépendance du *signe* : dans l'expérience esthétique telle que la définit Rousseau, le sujet et affecté non par les choses (les sensations) mais par les signes, par l'imitation qui procède du tracé, de la délinéation, du contour. » Damisch, *Théorie du Nuage*, 43-44.

<sup>14</sup> « Or c'est précisément à ce point que l'exercice, sinon la méthode, fait question. Car le nuage, s'il fournit à la rêverie, à l'imagination, un support privilégié, ce n'est pas semble-t-il, par son contour, mais bien au contraire par ce qui, en lui, contredit à l'ordre de la délinéation et ressortit à celui du matériau, de la « matière » en tant qu'elle aspire à la « forme » ; et c'est à ce titre qu'il peut paraître fournir un index du style « vaporeux » dont le Corrège est tenu, à tort ou à raison, pour l'initiateur. S'il en est ainsi, on conçoit que les auteurs anciens n'aient pas été portés à y déceler une source d'inspiration pour le peintre, et moins encore à y reconnaître dans ses avatars formels le paradigme de la production picturale. » Damisch, *Théorie du Nuage*, 55.





單獨看〈符號與徵象〉中針對科雷喬的論述，並不會看見一段圍繞著「單一探討對象」或是「單一問題」的起頭以及收尾，反倒顯現了許多未完成之處，或是衍生的、位移至新的問題的操作。較為完整的討論即辨識了科雷喬的「肌理」、朦朧風格，並且強調如此成分是傳統繪畫理論「並不知道」的。<sup>15</sup> 不過，繪畫理論的思考真是完全地受限於希臘詞源「劃界」的定義嗎？又，「模仿」與「劃界」只是兩個同樣的觀點，只是分屬不同面向嗎？從科雷喬引出的「繪畫理論反思」顯然只給出了「開啟」的手勢，而關於達彌施在這一方面的探討，其實很大部分是以達文西作為重要例子推行的。

#### 肆、達文西《繪畫理論》之提問：模仿與「不可見的現象與事件」

達彌施透過科雷喬的特殊案例，引出了「繪畫產生了理論無法描述之物」，達文西則是銜接這個特性的「理論思考」案例。即便達文西《繪畫理論》(*Trattato Della Pittura*)在達彌施論述中的出現顯得片段、破碎，也並未提出達文西與科雷喬的直接邏輯關聯——這一點是達彌施書寫的常態——然而，達彌施很明顯地給了達文西「繪畫的思考」之重要地位。其中可見，達彌施借助了這一個例子，轉換出一種有別於傳統繪畫理論的「模仿」概念，更借助達文西的例子來說明「模糊性的繪畫」之創新所在。

在〈符號與徵象〉中，達彌施在釐清科雷喬的模糊性之後，延伸到了達文西《繪畫理論》「使精神敞開向新發明的方法」(*Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie invenzioni*)<sup>16</sup> 篇章。關於達彌施這段對達文西的引述，並未對後者做評論，然而可以發現他透過達文西的思考，指出了「繪畫」、「模仿」概念的彈性。達彌施從「使精神敞開向新發明的方法」一篇章中看見達文西對於「模糊性」的重視。他更點出，達文西如此的興趣相較同時代的畫家是極為罕見，像是波提切利(Sandro Botticelli, c.1444-1510)就出自於一種不屑的態度，認為「風景只要把一塊濕海綿丟在畫上就能達成」。<sup>17</sup> 達文西相對地，則在《繪畫理論》中明言著「泥土的凹凸、雲彩朦朧的形體」等偶然的、非經過既有認知而生成的形狀之重要性。達彌施引用了達文西這一片段：「別誤會我的看法，我向你強調時而駐足看那一些牆上的痕跡、火的烈焰、雲彩，或是泥巴，或是其他類似的事物：只要你專注地看著它們，就會找到一些精湛的想法。畫家的精神是對新發明的感到興奮的……。」<sup>18</sup>

達彌施將達文西這一段「透過模糊事物發明構圖」的方法，和老普林尼(Pliny the Elder, AD 23/24-79)、普羅史特拉特(Philostratus, c. 170-247/250 AD)分別的論述並置。三者之並置，並不得出「達文西推翻前兩者」的結論，而是得到了「達文西把古代『模仿』概念的意義稍加延伸」的觀察。此處先來看達彌施並置的片段，首先是老普林尼有關「藝術」和「模仿的真實」之分辨，老普林尼把藝術歸在可視的、表象的範疇，強調了材質(物)本身和一個再現對象的「真實」連結已然超出了藝術範疇的問題：「藝術，作為可視的，與模仿的真實是相違的。」(*L'art qui, d'être visible, contredit*

<sup>15</sup> 《雲的理論》雖然看來是「批評傳統繪畫理論」，但是如此的「批評」並不只是評價繪畫價值的方式之否定，而是對於知識論層次的反思批判。其中一條連貫思考在於強調「知」、「描述」的系統和實際的繪畫之落差，這一點從夏皮羅、達彌施的書信集討論中可以看見。在兩者對達彌施著作的延伸討論中，其中一個被提及的主軸即是「繪畫與『知』、『描述』的關係」。夏皮羅對於達彌施《雲的理論》著作的讚譽在於後者敏銳地從科雷喬的作品中發現了一種「『繪畫性』物體」(“malerisch” object)，而夏皮羅所謂的「『繪畫性』物體」，指的是一種「物理知識並不能描述之繪畫成分」。達彌施對於夏皮羅的閱讀是相當同意的，兩者在書信中亦由此延伸討論了維根斯坦對於「繪畫與『知』、『描述』的關係」的見解，並且反駁其過於偏袒「知」的立場，指出「繪畫」的一個特性在於可以開啟對知覺特徵、事物特徵的發現。詳見 Hubert Damisch and Meyer Schapiro, “Letters, 1972-1973,” 47, 61-62; Jérémie Koering, “The Other “Sch,” or When Damisch Met Schapiro,” *October*, 167(2019): 13.

<sup>16</sup> 估計為 1492 年所寫。Jean Paul Richter, *The Notebooks of Leonardo Da Vinci: Compiled and Edited From the Original Manuscripts*, vol. 1 (New York: Dover Publications, 1970), 254.

<sup>17</sup> Damisch, *Théorie du Nuage*, 53.

<sup>18</sup> Damisch, *Théorie du Nuage*, 51.



à la vérité de l'imitation.)<sup>19</sup>

另一段落則引述了古希臘論者普羅史特拉特在《提雅納的阿波羅尼烏斯的生平》(*The Life of Apollonius of Tyana*)的片段,「能不能說大自然的痕跡有一些可辨識的形象,因而自然(神)擅長繪畫呢?」普羅史特拉特自問自答,給出否定回應。而達彌施轉述其文字:

「是人,由於他有模仿的天性,給了這一些現象一個意義,同時又給了一種相對固定長久形象,把它們與腦海中出現的事物合為一談。只有接受過素描訓練的畫家才能做出可以稱之為繪畫的模仿:繪畫,只源自於藝術。」<sup>20</sup>

達文西的材料緊接而來的這兩段論述,三者都牽涉到了一個問題:「藝術(在此指的是『繪畫』)既然是模仿的,那『模仿』是否有一定的條件呢?」。老普林尼的例子指出了,模仿應該是一種技藝、一種表象的技術,以至於「偶然物的真實性」應當排除在此範疇之外;普羅史特拉特也給出了類似的看法:「模仿」是「人的實踐之產物」。較為令人費解的是,達彌施並未自行解釋此三材料的並置用意,並未直言這裡要給出的是「什麼論點?」,甚至在引述達文西後,並未對後者多做評論,而是緊接著說「古代論者並非沒有意識到自然偶發痕跡的表現性。」<sup>21</sup>事實上,藉由將達文西「思考的實踐方式」之例子與古代論者的「繪畫與模仿」並置,可以說達彌施使後者的「繪畫」、「模仿」分裂出兩種意思:一種是產物,另一種是實踐、行動。

引述老普林尼,主要給出的訊息是:倘若兩個事物相像,但是並非人為產物,那相像物就不屬於『藝術』的範疇;而,引述普羅史特拉特則是給出一個細微的命題組成差異:同樣強調「藝術」範疇必須是人造的,此一材料更指出了「藝術」、「模仿」是一種人的作為、特定的實踐過程。可以說,達彌施透過達文西而回溯了「模仿」一詞,並重新強調古代論述所包含的一個面向,此一面向在日後的論述中被壓縮,反而在達文西這樣的例子重新釋放。即,「模仿」乃是一種技藝,而不只是「看起來相似之物」。<sup>22</sup>

到了〈連續的力量〉(第四章),達彌施更是繼續探討達文西的「思考實踐」,並且指出如此例子之重要性:它除了是富有變化與創造的「模仿」動作之外,更是將「不可見的現象與事件」(*des phénomènes ou événements en eux-mêmes invisibles*)轉換的一種實踐過程,因此對於可見的、以視覺特徵呈現的繪畫具有相當關鍵的輸入。

達文西的《繪畫理論》出現在〈連續的力量〉,乍看是用來談「與阿爾貝蒂(Leon Battista Alberti, 1406-1472)相對的繪畫理論」。<sup>23</sup>這麼理解並非錯誤,但是達彌施從阿爾貝蒂的例子轉到達文西,除了比較兩種「透視技法論」的前後發展之外,更重要的是為了辨析其中方法論的差異。透過分析「色彩透視」(*Prospettiva de' colori*)以及「如何再現暴風雨?」(*Figuratione del diluvio*)兩個篇章,達彌施指出了達文西作為畫家思考路徑的開創性。這兩個篇章原本書寫年代並非連續的。<sup>24</sup>達彌施

<sup>19</sup> Damisch, *Théorie du Nuage*, 53.

<sup>20</sup> « C'est l'homme, porté qu'il est par la nature à l'imitation, qui leur confère une signification en même temps qu'une permanence relative, en les associant à l'idée de la créature qu'elles évoquent. Il est réservé à celui qui a été formé au dessin de produire des imitations (απομίμηση) qui méritent le nom de peintures (γραφικα): la peinture, quant à elle, n'empruntent rien que de l'art. » Damisch, *Théorie du Nuage*, 54.

<sup>21</sup> Damisch, *Théorie du Nuage*, 52.

<sup>22</sup> 如此的看法亦巧妙地拾回亞里斯多德(Aristotle, 384BC-322BC)始為「模仿」賦予的內涵。按陳中梅(1954),古希臘文的 *mimesis* (απομίμηση) 相關意思包含:「用聲音和舞蹈模仿」、「扮演和裝扮」、「行為方面的效仿」、「相似或相似之物」。從第五個內涵「相似或相似之物」和前幾個偏向「作為」的意義比較之下,可以注意到模仿一詞雖然可能指涉一種「再現結果」或是「相似的圖像」,但是也有更多意思是「嘗試演出一個對象的作為」。陳中梅也說明到,亞里斯多德的《詩學》(*Poetics*, c. 335BC)的其中一重點是把模仿論帶到「技藝」(*tekhnē*)的層面上,這有別於柏拉圖所認為的,次等於自然本身的殘缺物。亞里斯多德著,《詩學》,陳中梅譯(新北市:臺灣商務印書館,2001年),頁206-207。

<sup>23</sup> 首度提及阿爾貝蒂的部分詳見 Damisch, *Théorie du Nuage*, 152.

<sup>24</sup> 有關色彩透視的論述,大部分考據的為1490-1492年所寫。「如何再現暴風雨?」則是一個獨立的主題,初



分析它們，並不是貼近文本以還原達文西針對線性透視、透視系統的立場表述，而是詮釋性的處理達文西的書寫。這兩個篇章同屬達文西所關注的「大氣現象」之子題。達彌施認為，對大氣現象的關注本身使達文西有別於阿爾貝蒂的思考。最關鍵的差別是：阿爾貝蒂假設事物界線的必然呈現，到了達文西那裡則是基於視覺經驗，而不再是固定因素：「經驗，這一字詞的意義是以達文西的文本來理解的，經驗證明了眼睛並不會知道物體的界線，並且對眼睛而言，要確定遠方消逝的事物確切停駐在哪一個位置是不可能的。」<sup>25</sup>

上述所分析的，達文西色彩透視篇章方法論，已經指出相較於阿爾貝蒂，達文西概念的變化更具彈性：「可見性」並不透過幾何學的假設來決定，而是透過眼睛的經驗、測量而建構。

達彌施繼續透過達文西「如何再現暴風雨？」的筆記，指出他的繪畫思考特殊的過程：這個過程經由「不可見的現象與事件」拓展了可見符號。面對暴風雨這一個並非物體、甚至沒有代表性的靜態形象的對象，達文西說明到應該要透過「強調歪折的樹枝、浪花與砂石的噴濺、雲被狂風驅動而環抱山峰」來表現。<sup>26</sup> 換言之，透過這一些並非暴風雨，但是呈現「暴風雨的力量（物理）」之跡象來「描繪暴風雨」。達彌施點出達文西實踐的關鍵性，並不是強調他的技藝之精湛性，或是指涉的準確性，而是對整個生成繪畫痕跡的歷程相當關注：

另一方面，這些文章表面上替再現設立新的藍圖的同時（如何再現雲，或是一場傾盆大雨，等等），也為再現領域帶來一決定性的斷裂：有別於古典論述力圖將再現簡化成符徵與符旨之間相互交換、替代的二元關係，李奧納多，透過他試著呈現的藍圖（呈現這個字是 *dimostrare*，正如馬內蒂描述布魯內勒斯基「呈現」天空時所用的字）透過本身不可見的現象或是事件之中的可見符號（*signes*），賦予另一種關係的概念，它是三項的，但是不再是寓意性的關係，不再借用相似性的觀念。<sup>27</sup>



【圖4】達文西手稿「如何再現暴風雨？」原跡（c. 1490-1516）

達彌施強調的是，畫家找到了使得「不可見現象」（大氣、風的力量）得以不被「界定為形體」，卻能夠被繪畫指涉的方式——透過它們力量的作用痕跡來指涉。在此，畫家一方面展示了對於現象各個面向（而不只是靜態輪廓）的細微觀察，另一方面開啟了繪畫表現所能操作的面向（除了線條，也能操作色彩的調子變化、肌理）。從達文西的隨章的素描【圖4】亦不難發現，比起說畫家關注封閉的輪廓造型問題，不如說他更著重於處理明暗調子的分布、動勢的掌握。

將第一章、第四章前半部對於達文西《繪畫理論》之探討放在一起來看，不難發現，其中連貫著對於「不尋常作畫過程（／思考

估年代為 1515 年所寫，僅有散落的三個篇章，其中兩篇甚至並未收錄於 Codex Urbinas 之中。Richter, *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, 155-166, 306-307.

<sup>25</sup> « L'expérience, au sens que le mot peut avoir dans le texte de Léonard, prouve que l'œil ne connaît les limites d'aucun objet et qu'il lui est impossible de vérifier en quelle partie du champ un objet se termine exactement lorsqu'il se détache sur le lointain. » Damisch, *Théorie du Nuage*, 191.

<sup>26</sup> 原文詳見 Richter, *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, 306.

<sup>27</sup> « D'autre part, dans la mesure où ils se donnent explicitement pour le programme d'une représentation (comment représenter le vent, le déluge, etc.), ces mêmes textes introduisent dans le champ représentatif un clivage décisif : là où le discours classique entendra réduire la représentation à un rapport binaire de substitution et de réciprocité entre le signifiant et signifié, Léonard, par le projet qu'il forme de montrer (*dimonstrare* : soit le mot qui s'applique à la représentation du ciel, dans la « Vie de Brunelleschi », par Manetti) par leurs *signes* visibles des phénomènes ou événements en eux-mêmes invisibles, impose l'idée d'une relation, certes encore triadique, mais qui n'a cependant plus rien d'allégorique, qui n'emprunte plus rien à la similitude. » Damisch, *Théorie du Nuage*, 194.



過程)」之觀察。達彌施藉由把達文西和阿爾貝蒂的理論相對，這就有別於一般評論強調達文西「精湛地處理一切可視部分」。<sup>28</sup> 達文西在達彌施的評論之下，是思考領域開闢概念的一個例子，一方面動搖著「可見性」的範疇，二方面將所觀測到的新特性增加到繪畫的表現特徵之內，而擴展著「繪畫」或是「模仿」的範疇，使它們作為一種動作而非一種屬於固定邏輯的實踐結果。

達彌施分析達文西，雖然與科雷喬的例子所論的材料大相徑庭，但是卻可以洞察一些朝著相同方向的論述蹤跡：首先，達文西的例子輔助重提「模仿」概念，這一個重提恰好解決了在科雷喬例子發現的論述困境。再來，有關達文西繪畫思考方式的研究，達彌施強調他對「不可見」面向的發現，並非一種尋常或是直觀的評論，而是刻意把達文西放在繪畫思考的革命性位置，或是反常位置。達彌施針對兩位畫家的初步討論共通點是，這一些畫家的實踐呈現了「超出論述脈絡所能指稱的因素」。

## 伍、兩個案例作為「風格層面之指示」

科雷喬與達文西兩個例子，在達彌施論及「風格」(style)問題時短暫地一同出現於同一個段落。整個發生的過程是：從達文西的《繪畫理論》提出「風格」的轉變問題，並且再度拉入科雷喬，以銜接此一問題的思考。筆者認為，儘管達彌施並未直接比較兩個例子，然而，其藉由「此二例子」而非僅靠「單一例子」來引出風格相關的思考，這一種操作是不容小覷的。若是深入「風格論」思考可以發現，達彌施乃是透過兩個例子，而在兩種面向——思考的層面，以及材質操作的層面——說明著創作與目的之間的關係。

達彌施藉著達文西與科雷喬的例子，延伸到「二十世紀初的藝術史論怎麼看十六世紀繪畫變革？」的探討。此處觀察的是整段引出議題的論述結構：達彌施並不直接給出「這兩個例子在風格論中的解讀為何？此一解讀是否適當？」這樣的問句。相對的，其先是講到達文西、科雷喬分別對「風格」呈現的操作手勢。對達文西的手勢探討如下引文，其中就點到了他思考「不可現象之可見痕跡」的方式，可以被視為一種新的「類別」(genre)之產生。達彌施承認如此對於達文西思考的判定，多少有著穿鑿附會的成分，但是達文西的思考方式本身作為事實，仍是一種新穎路徑的展示：

但是，它（譯註：／雲／）同時也以指示符號（index），在另一面向上發揮作用：在風格的面向，在它的演進與變革上。李奧納多沒有在他的畫中給／雲／特別的位置……論及此一元素的文字，是發生在十六世紀法蘭切斯卡·梅爾奇彙整此書的版本中才被賦予某一種價值，這一些文字被放到了特定的題旨之下，是關於「風景」的篇章中，而如此提示了一種新的興趣（以及一種新的「類別」）之誕生……<sup>29</sup>

針對科雷喬，達彌施則指出了其繪畫手法展現的「看似為風格開路」之手勢。這一部分達彌施更強調到科雷喬的處理手法比「立足在形狀的消融與光影效果」這樣的描述來得複雜許多：

然而還需要再更進一步探討，更深入地透析風格客觀而言的質地。與運動的具象化相關的，極度頻繁出現且繁行的、幾乎不再被視為獨立單元的／雲／，是一種問題的徵候（symptom），這個問題是風格分析論者以他們的術語建立的……（科雷喬畫雲的方式）看似為一種風格開路，這種風格不再立足於形象的輪廓線描繪與透視建構上，而是立足在形狀的消融與光的效果上。但這樣的描述既不足以顯現線性在理論面向真正的問題，亦無

<sup>28</sup> Claire Farago, *Re-Reading Leonardo: The Treatise on Painting across Europe* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009), 415.

<sup>29</sup> « Mais il fonctionne encore comme index en un autre sens du mot et dans une autre dimension : celle du style, de son évolution, de ses révolutions. Léonard n'a pas fait place au /nuage/ dans ses peintures...La mise en valeur des textes où référence est faite à cet élément dans les éditions anciennes du *Traité de la peinture* complié au XVI<sup>e</sup> siècle par Francesco Melzi, leur regroupement sous un titre spécifique dans la partie consacrée au « paysage » signalent l'apparition d'intérêts (en même temps que d'un « genre ») nouveaux... » Damisch, *Théorie du /Nuage/*, 195-196.



法估量科雷喬的歷史重要性：因為符號——正如上述分析提示的——在此服務的是風格目的之外的目的，並把它自身借給（或是借鑑於）截然不同的形象。<sup>30</sup>

關於達彌施從兩個例子引出「風格問題」的論述結構，最獨特的點是並不是「以風格概念論畫家」，而是論畫家形成風格。如此的安排稍顯弔詭的地方是，「風格」在達彌施的文脈中主要是十九、二十世紀繪畫史論所用的一種分析繪畫的概念，把兩個畫家說成對「風格」概念有直接的手勢，會不會是違反時序邏輯呢？不完全是。在達彌施的操作中可以發現，他強調的是畫家的實踐所提供的「事實條件」（例如：達文西寫下的概念推衍過程，科雷喬的畫的痕跡相對於其他畫家的痕跡）。

達彌施透過兩個例子過渡到「風格問題」，給出的是「事實條件」與「解釋結果」的並置反思。如此的反思並不以「風格」概念當成主詞，單純批判後者，或是改造後者，而是將實際例子放在更重要的位置，從而評估解釋與例子的對應處與遺漏處的。科雷喬、達文西在達彌施看來，提供了「風格」概念不少的基礎，但是後者對這一些基礎的解釋也造成了偏離。這點可以從以上「符號……服務的是風格目的之外的目的，並把它自身借給（或是借鑑於）截然不同的形象」略知一二。

達文西、科雷喬兩個例子在達彌施的操作中，並不單純是「風格論」的例外而已，而是「風格論」的原初對象。從兩個例子過渡至風格論的論述中可見，達彌施以維也納學派第二代論者杜弗拉克（Max Dvořák, 1874-1921）所寫的兩篇文章，〈葛雷科與矯飾主義〉、〈杜勒的啟示錄〉為評估材料。

<sup>31</sup> 評估杜弗拉克對於「十六世紀繪畫實踐（／逐步趨向雲的題材之實踐）演變路徑的解釋。

帶著一種「文化需求（目的）－繪畫表現」的框架，杜弗拉克討論了藝術史上難以言明表現特徵的兩位畫家：葛雷科（El Greco, 1541-1614）與杜勒（Albrecht Dürer, 1471-1528）。杜勒與路德教派背景的牽連體現在《啟示錄》（*Apocalypse*, 1496-1498）主觀的、富有個人想像特性的表現中；至於葛雷科的〈奧加茲公爵的喪禮〉（*The Burial of Count Orgaz*, 1586-1588）的形式特徵雖然可說自米開朗基羅（Michelangelo, 1475-1564）、丁多列托（Tintoretto, 1518-1594）的作品習得，不過杜弗拉克認為畫家「風格」的統整性因素還是在於所處時代的關注問題，以葛雷科來說，就是西班牙神秘主義的興起。<sup>32</sup> 杜弗拉克的文本強調著畫家開創影像，以回應宗教情感需求的觀點，如此似乎並不是從「寫實技術進化」或是「效果技術進化」來看待繪畫發展，而觸及到十六世紀變化多端的佈局變革問題。達彌施甚至假設性地提到杜弗拉克觀點對於科雷喬、曼帖納的穹頂之說明：這兩幅穹頂一方面朝向天空敞開，朝向未知的境域，但另一面，畫面內的雲層卻又遮蔽了天空大半的面積，這可以視為曼圖瓦、帕爾瑪公國在宗教信仰上與教廷趨近的保守立場。<sup>33</sup>

面對杜弗拉克有關十六世紀繪畫的「風格」解釋，達彌施給出了批評。值得注意的是其批評的

<sup>30</sup> « Mais il faut aller plus loin, pénétrer plus avant dans la texture objective du style. Associé à la figuration du mouvement, le /nuage/, dans son occurrence répétée et la prolifération où il tend à disparaître en tant qu'unité indépendante, est le symptôme d'un problème que l'analyse stylistique formule dans les termes qui sont les siens...le procédé de la nuée s'étend aux dimensions du champ concédé au décor et paraît ouvrir les voies d'un style fondé non plus sur la délimitation des figures et la construction perspective, mais sur la dissolution de la forme et les effets de lumière. Mais cette caractérisation, pas plus qu'elle ne fait justice à l'aspect proprement théorique de la question de la linéarité, ne permet de mesurer la portée historique des entreprises du Corrège : car le signe – comme l'ont déjà fait entrevoir les analyses qui précèdent – sert ici à d'autres fins que stylistiques, il prête (et emprunte) à d'autres figures. » Damisch, *Théorie du /Nuage/*, 196.

<sup>31</sup> 杜弗拉克在理論發展的定位上並不被認為是系統性的，事實上，維也納學派的創始人里格爾，或是接續的賽德梅爾（Hans Sadlmayr, 1896-1984）、派屈（Otto Pächt, 1902-1988）都有出了名的嚴謹概念系統。相對的，杜弗拉克作為夾在兩代中間的維也納學派代表，有著更為「表現性」的書寫，這一點是延續著里格爾對形式條件的發現，但是帶到一種文化整體的需求的。Christopher S. Wood, ed., *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Methods in the 1930s* (New York: Zone Books, 2000), 29-30.

<sup>32</sup> 德沃夏克（Max Dvořák）著，《作為精神史的美術史》陳平譯（北京市：北京大學出版社，2010），頁 82-83，149。

<sup>33</sup> Damisch, *Théorie du /Nuage/*, 202.



方式：問題不在於杜弗拉克的「風格」論過於國族主義，需要從詮釋裡削弱此一面向——這是常見的針對維也納學派藝術史之批評。<sup>34</sup> 反觀，達彌施強調了杜弗拉克相當敏銳的觀察，杜弗拉克的文章的確說明了，即便有畫家之間形式上的傳承、影響，個別例子的變化卻顯著卻又無法言明「是什麼？」。夏皮羅對於維也納學派藝術史亦有著類似的觀察，即儘管國族論的解釋方式有著明顯瑕疵，但是此學派卻對於「某時空出現的系列性手法」提出問題，從而引發「何以如此演變？」的反思。<sup>35</sup>

達彌施從他所討論的畫家例子引出「風格」解釋之反思，這一個反思乃是審視風格論對於畫家的「變革性手勢」之解釋「到底多大程度地揭示其中的『變化』？」。風格論倘若是從變化開始的，那麼它的弔詭就在於其中給出的歷史解釋，乃是以一種不變的「原因」來貫穿實踐手法的多重問題。有鑑於此，達彌施便相對於風格論，藉由兩位畫家案例來演示另一種解釋觀點。

### 陸、「繪畫是否為一門科學？」：思考層面的「運動」

達文西在《繪畫理論》中的思考，在達彌施看來體現著操演動態思考的追索路徑。如此評價，並不只是肯定達文西手稿中展現的「科學性方法」，而更是重視他牽涉到「概念的變化」的特性。達彌施以《繪畫理論》的〈繪畫是否為一科學〉<sup>36</sup> 觀點輔以其他篇章<sup>37</sup> 說明。

〈繪畫是否為一科學？〉一文大致上論證著「觀察經驗」以及「數學思考」的交互驗證，對於畫家思考而言的必要性。達文西在此一篇文章中透過連續量（continuous quantity）問題批評著忽略了觀察經驗的幾何學：表面的邊界是線，而線的邊界是點，點因此就是幾何學的單元。如此的說法在達文西看來仍然處於純思辨狀態，而需要進一步探究的問題是，「點」作為最小單位究竟是多小？經驗中的什麼因素可以定義為「點」？等等問題。少了後者的測量、界定「點」就會是無意義的存在。<sup>38</sup> 批判純思辨角度的論述方式，在部分相關研究看來在於當時代對於「經院哲學」（Scholastic）的批判。<sup>39</sup>

那麼達彌施是怎麼在《雲的理論》評述〈繪畫是否為一門科學？〉呢？他似乎把達文西當成一個跨足到科學驗證的畫家，強調達文西把繪畫提升為一種科學實證手段，足以重新定義數學的「無限」（l'infini）概念。頁 218 至 220 點出大氣分析擾亂了阿爾貝蒂的透視空間定義，而在這之後的分析則借用了達文西提到「數學論證」的片段，似乎點出後者對於「無限」概念的重新發現。但是「定義無限概念」並非達彌施對此一例子所給出的評價。事實上，達文西的《繪畫理論》對於數學問題討論的有限，這是諸多論者所注意到的特點。相較於同一個時代研究透視，並且提出諸多數學定律的弗朗切斯卡（Piero Della Francesca, ?-1492），達文西的手稿相當微妙地並未在透視的運算，空間

<sup>34</sup> Wood, *The Vienna School Reader*, 12-13.

<sup>35</sup> Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society: Selected Papers* (New York: George Braziller, 2019): 86.

<sup>36</sup> 是達文西手稿 *Trattato Della Pittura* 的第一個篇章，原文手稿散佚。

<sup>37</sup> 按達彌施標註，引用篇章為：Carnets II, 39；I, 352, 356；I, 241；I, 261；II, 415。

<sup>38</sup> 此處參照 Irma A. Richter 版本：“Take, for example, the continuous quantity in the science of geometry: if we begin with the surface of a body we find that it is derived from lines, the boundaries of the surface. But we do not let the matter rest there, for we know that the line in its turn is terminated by points, and that the point is that ultimate unit than which there is nothing smaller. Therefore the point is the first beginning of geometry, and neither in nature nor in the human mind can there be anything which can originate the point. . . . No human investigation can be called true science without passing through mathematical tests; and if you say that the sciences which begin and end in the mind contain truth, this cannot be conceded and must be denied for many reasons. First and foremost because in such mental discourses experience does not come in, without which nothing reveals itself with certainty.” Irma A. Richter, *Leonardo Da Vinci: Notebooks* (New York: Oxford University Press, 2008), 9.

<sup>39</sup> 蔡敏玲，〈從繪畫理論看文藝復興藝術教育概念的轉變——切尼尼、阿爾貝以及達·文西〉，《南藝學報》第 8 期（2014 年），頁 67。



的運算問題上有太多討論。<sup>40</sup>

重點在於，達文西並不是把一個現象歸類到一個學門，並且從那一個學門討論之，而是把本來常以某一學門的現象以另一個角度探討之，從而賦予了繪畫思考立體的面向。這是達彌施在探討到達文西相關於「無限」的論述時，實際上指出的思考特性。達彌施的說明如下引文。提及了達文西從「幾何學」移動到「光與影的科學」，再移動到「色彩以及大氣厚度」的問題來思考空間。如此的過程相比於謹守著歐幾里德（Euclid）幾何學的阿爾貝蒂，顯然是「類別的混淆」，甚至是一種思考的動態：

繪畫形成透視，後者反過來使之建立為科學。繪畫的科學始於素描；但是在這之上誕生了另一門科學，與光與影，還有兩者的對比效果有關，即色彩透視以及大氣透視……阿爾貝蒂所一直迴避的「類別的混淆」，一旦透視不只是幾何學的問題時，就變成無可避免的。<sup>41</sup>

著眼於達文西有關「無限」的思考，達彌施並不將此直接定論為「達文西作為數學家、物理學家，在學科方面的成就」。這一些篇章的價值在於它們的提問：

例如那一些簡短的觸及無限問題的筆記。當李奧納多借用了連續量，也就是借用幾何學，從而確認無限，這是與亞里斯多德以及經院哲學截然不同的視角，並且也不是為了摧毀原子論，為了對它設下可無限劃分的定律，而比較是為了從中提出其《繪畫理論》的核心觀點。繪畫是否為一門科學，如果它必須是數學論證能夠處理的對象，那麼這一種實踐與連續量，也就是無限的關係是什麼呢？<sup>42</sup>

此處可以注意到達彌施非常細微的評論：達文西的思考在「科學學門的角度」，確實對於特定概念有著新的界定，但是，只從「科學學門」來統整達文西的工作在達彌施看來是不足的，更重要的是其「將繪畫手法移入科學測量」的這一工作。以達文西「繪畫的透視法」、「無限」（數學）、「視覺經驗」等因素的綜合處理為例，達彌施便呈現了其思考精巧的移動過程：在幾何學（去除透視經驗、去除繪畫材質容積的思考）的假設下，透視圖式的消失點是「無限」。但是達文西從經驗層面、繪畫的材質結果在經驗中的呈現，提出了一種有力的質疑：「無限假若能給定，就會變成有限的。」<sup>43</sup> 達彌施在這一個舉例中，既說明了達文西對於阿爾貝蒂透視理論的拆解，另一方面，更是透過描述達文西的思考過程，彰顯其「在思考層面上的突破」：

從這方面看來，被視為一種視覺圖式的透視，就引出了一種既是理論也是形式的矛盾，李奧納多相當明白這一點。透視建構，建立在消失線的匯聚之上，使得無法被看見的東西顯

<sup>40</sup> 費爾德（Judith V. Field, 1943-）對此解釋到，達文西起初的確有意寫一本透視的數學之書，但在得知了弗朗契斯卡已在此方面給出諸多發現之後，便放棄此計畫，《繪畫理論》因此更著重在提出尚未大量討論的繪畫技術層面。Judith Veronica Field, *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 1970), 214.

<sup>41</sup> « La peinture engendre la perspective, qui la constitue en retour comme science. La science de la peinture commence avec le dessin ; mais de là naît une autre science qui a rapport avec l'ombre et la lumière, avec le clair-obscur, la perspective colorée et la perspective atmosphérique. ...la « confusion des genres », à laquelle Alberti n'avait pas voulu céder, est inévitable dès lors que la perspective n'est pas affaire seulement de géométrie. » Damisch, *Théorie du Nuage*, 218-219.

<sup>42</sup> « Telles les quelques notes très brèves, touchant à la question de l'*infini*. Lorsque Léonard fait référence à la quantité continue, c'est-à-dire à la géométrie, pour en affirmer l'infinité, c'est dans une optique bien différente de celle d'Aristote et de la philosophie scolastique, et moins pour réfuter l'atomisme en alléguant la divisibilité à l'*infini* de la grandeur, que pour en inscrire l'argument au principe de son *Traité de la peinture*. *Se la pittura è scientia*, si elle doit pouvoir faire l'objet d'une démonstration mathématique, qu'en est-il de cette pratique dans son rapport à la quantité continue, c'est-à-dire à l'*infini* ? » Damisch, *Théorie du Nuage*, 224.

<sup>43</sup> 達彌施引用的是現藏於米蘭的 Codex Atlanticus, 131r。



現了：即兩條平行線在一個給定的、可見的點上的交集……在此，消失點與視點在思考上巧合地重疊掩蓋了體系的封閉性。<sup>44</sup>

可以說，達文西《繪畫理論》的文字是一種思考的「演示」(démontre)，並不說明自己的思考過程，但是所使用的概念足以讓人看見他方法論的特性，乃至於其中「位移」(déplacer)的思考。維爾魯(Bernard Vouilloux)便是如此解讀達彌施著作中達文西的作用。<sup>45</sup> 在此之外，筆者更注意到，達彌施勾勒達文西的思考方式，乃是相對於線性繪畫史解釋，更加強調畫家思考的過程絕非限制在同樣的組織方式的。

### 柒、帕爾瑪穹頂：繪畫材質的「運動」

達彌施對帕爾瑪穹頂壁畫的最終論述以「運動」(mouvement)說明。筆者認為，這個「運動」的探討乃是把科雷喬的繪畫實踐作為移動、「運動」的例子，和達文西在筆記中的思考有著類似的特質，只是以不同的結果(材質結果)呈現。如此來閱讀達彌施對科雷喬的說明，更能理解他的論述與從社會信仰因素出發的論述之確切差別：兩種論述並不只是對畫面特徵(造型表象)的形容結果不同，更不是對「畫家的意圖」之爭辯，達彌施的說明乃是提升作品相對於理論的地位，把繪畫實踐視為思考。

「運動」一概念被用在科雷喬的例子，其實早在第一章、第四章便有零散出現了。<sup>46</sup> 但是直到第四章末段，達彌施才對「運動」有較為深刻的勾勒。達彌施把「運動」的看法操作成相對於「科雷喬牽涉到『無限的禁忌』」的看法。後者是信仰史熱門的說法：從宗教信仰演變來看，帕爾瑪穹頂壁畫可說是繪畫史上一種轉折的代表，它被認為是十六世紀初宗教改革的動盪應運而生的，「朝向無限天空敞開」的圖景，與十六世紀初「無限」的探究接軌。關於「無限」，較為眾所周知的是哥白尼(Nicolaus Copernicus, 1473-1543)、克卜勒(Johannes Kepler, 1571-1630)著名的天體軌道運算。運算結果推翻了亞里斯多德的宇宙觀，指出後者的宇宙之有限性，是科學方面「無限」問題的進展。<sup>47</sup> 同一個時代的繪畫實踐雖然並不直接與這一些天文學發現同步，但是在拉斐爾(Raphaël, 1483-1520)以及其學生的壁畫上，可以發現到發展出了諸多幻覺空間的產製方式，這一些透視的實驗不再固定它們的視角，而探索、開創著各種眼睛可能看到的景象，並且透過繪製在建築上來確認透視幻覺的效力。<sup>48</sup> 這一系列的新實驗或多或少地顛覆著舊有宇宙的秩序，可以說是接受一個「不確定的」、「沒有界線」的新境域，在這一點上和「無限」有關。

相對於「科雷喬遵循著所處時代感興趣的問題」的閱讀，達彌施認為應該把注意力放在帕爾瑪壁畫潛在的個別性上。他指出有兩個可以觀察的重點：一個是「雲層之上的功能」，另一個是「運動」：「剩下的就是要知道科雷喬的「機器」是否真的向這種科學、這種力量借鑑了什麼，還是說，相反地，它們只是欺騙這種科學與力量的一種錯覺。這一個問題包含兩個不同面向，一個與運動(mouvement)有關，另一個則是加諸於雲層之上的功能。」<sup>49</sup>

<sup>44</sup> « Or la perspective, considérée en tant que schème *optique*, emporte une contradiction tout à la fois théorique et formelle dont Léonard était parfaitement alerté. La construction perspective, fondée qu'elle est sur la convergence des lignes de fuite, donne à voir ce qui ne peut être vu : la rencontre de deux lignes parallèles en un point *donnée*, visible... où se scelle, dans la coïncidence spéculaire du point de fuite et du point de vue, la clôture du système. » Damisch, *Théorie du Nuage*, 225-226.

<sup>45</sup> Bernard Vouilloux, "Un art du déplacement." in *Hubert Damisch, l'art au travail*, eds. Giovanni Careri, Georges Didi-Huberman (Monfalcone: Éditions Mimésis), 224.

<sup>46</sup> 第一章提及「運動」的部分指的是「畫面使觀者聯想敘事的動感」，詳見 Damisch, *Théorie du Nuage*, 32；第四章前半部的提及則如註 30 引文。

<sup>47</sup> Field, *The Invention of Infinity*, 178-180.

<sup>48</sup> Martin Kemp, *The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven: Yale University Press), 71-73.

<sup>49</sup> « Il reste à savoir si les « machines » du Corrège empruntent réellement quelque chose de cette science, de cette





此處的「運動」是什麼？為何要以「運動」關注帕爾瑪穹頂？在後續的文字並不會看到達彌施直白地說出來。但是，倒是能看到他以此起點而對科雷喬進行的，拉鋸性的細膩解釋過程。在以下引文之中，有別於認為科雷喬的構圖是「敞開天空、向觀者展現無限遠之作法」，達彌施敏銳地根據畫面大面積的、圍繞周圍的雲層，指出整張畫面介於兩種拉鋸的動態之間：既是敞開的，又是遮蔽的；雲層的功能有兩種解讀可能：顯露以及掩蓋：

科雷喬是義大利藝術史上，第一個為大穹頂作統一裝飾的人，也是首次不再仰賴建築的結構，無論是偽裝出來的或是真實的。我們不能低估這一整體機制創新之處，它在最敏感的一點上，質疑了建築的封閉性如同宇宙的封閉性，前者在命名上也被借喻為「天穹」（duomo）……事實上，這一些看來「天空特性的」穹頂壁畫，並不像里格爾所認為的，是朝著無止盡的遠方敞開的，相反的，它們顯然發揮了遮蓋（*couverture*）的功用...這一些雲層特別以一種預防性的作法掩蔽（*dissimulent*）了天空；並不是天文學或是宇宙學的天空，而是可見的、可觀測的天空，是天文學家的天空，現代物理學正是從這一種天空起源的，也是在此處找到了它的完善，它的終止。<sup>50</sup>

雲層「看來是朝向遠方敞開的」，卻巧妙地同時發揮著相反的「掩蔽」作用。達彌施的解讀並不只是在圖像層次，解讀科雷喬畫面所能引發的歧義性而已，而是交互帶入圖像的閱讀、材質層面的觀察、外部文本的參照，從中注意到帕爾瑪壁畫在不同角度下呈現的不同特性，最後才回過頭來給出一種較類似於「圖像（雲）的歧義性」的閱讀。筆者把達彌施的分析過程拆解如下：

- （一）從觀賞具象繪畫的角度而言，帕爾瑪穹頂壁畫給出了相對於同時代繪畫的「敞開空間」。
- （二）從畫面的材質組成來看，大半部分（雲的部分）其實佈滿著豐厚的肌理顯現。
- （三）從「伽利略（Galileo Galilei, 1564-1642）觀測天空」的外部文本來看，雲層、不透明物質的出現，皆是觀測天空的阻礙。<sup>51</sup>
- （四）從（三）、（二）回推，可以得到與起初「敞開空間」截然相反的觀察，巧妙的是，科雷喬的作品足以包容這一些拉扯的閱讀。

達彌施的分析過程顯示了：科雷喬的帕爾瑪壁畫絕非僅示意著一個單向的運動、單一意義的畫面。相反地，這一面壁畫本身複雜的材質處理，或是畫家的刻意操弄、或是其猶疑不決，無論何者，細密的結果皆是「體現」了一種更為生動的、更無法靜止的「運動」。達彌施並不著重在研究畫家的意圖「是否安排著一種『運動』？」，但是，他仍透過解釋層面，作為解釋者誠實地揭示畫面的稠密性，以此來論證此一畫面的「運動」特性。

關於科雷喬這一例子，達彌施的歸納說明的並非是「這一件作品應該如何（正確）閱讀？」，而是「這一案例反映著繪畫實踐與解釋理論的什麼關係？」：

科雷喬的穹頂所遭遇的不同命運顯示了之中提出的一個問題，是當時代的思想未準備去面對的，而這一問題之上可說是籠罩著一個真正的禁忌。帕爾瑪的雲層，以一種指涉空間

puissance, ou si elle ne sont pas, au contraire, une façon de leurre destiné à tromper. La question comporte deux aspects distincts, dont l'un a rapport au mouvement et l'autre à la fonction qui revient aux nuées dans la représentation. » Damisch, *Théorie du Nuage*, 239.

<sup>50</sup> « Corrège aura été le premier, dans l'art italien, à concevoir pour une vaste coupole un décor unitaire et qui ne devait plus rien aux structures architectoniques, feintes ou réelles. On ne doit pas sous-estimer la nouveauté de l'entreprise qui revenait à mettre en cause, dans son point le plus sensible, la clôture de l'édifice assimilé au cosmos, et qualifié, par métonymie, de « dôme » (duomo)... En fait, ces coupoles prétendent « célestes », bien loin d'ouvrir – comme en jugeait Riegl – sur des lointains indéfinis, ont au contraire une évidente fonction de *couverture*... Mais surtout, par une façon de réaction préventive, ces nuées *dissimulent* le ciel : non le ciel astrologique ou cosmique, mais le ciel visible, le ciel observable, le ciel des astronomes, celui-là où la physique moderne a son origine et où elle trouvera sa perfection et sa fin. » Damisch, *Théorie du Nuage*, 241.

<sup>51</sup> Damisch, *Théorie du Nuage*, 241.



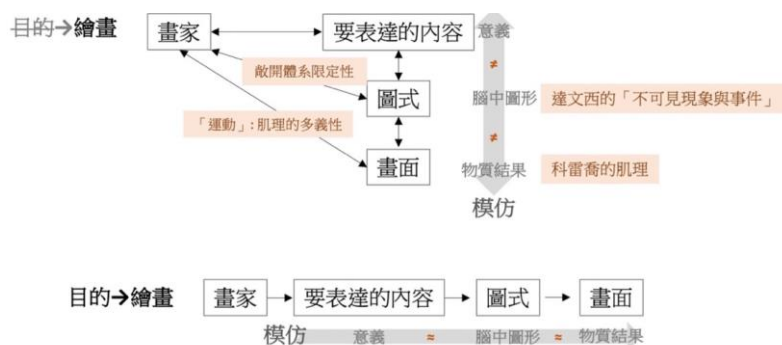
的方式安排著，並未發起一個深層的形體的變異，而是捍衛了一種系統，後者並不害怕以「風格」為名的，針對線性的攻擊，而是怕將使它平衡並且「正常」運轉的那一些限制給曝光。<sup>52</sup>

科雷喬的「運動」近乎要「曝光使系統平衡並且『正常』運轉的那一些限制」。從達彌施對這一件作品歸納的說法可以發現，其與風格論的差異在於風格論將繪畫實踐視為「指涉某物」的途徑，指涉運作與繪畫的問題似乎是分開來談的，前者可以在繪畫實踐之外的領域先行決定；相對的，達彌施揭示的是「指涉的建構離不開繪畫實踐」。如此一來，科雷喬這一個例子就不會只是「無法納入常見指涉功能」的一件作品例子，而是「繪畫對於自身指涉功能的拆解重組」之例子。

### 捌、結語

藉由科雷喬、達文西兩個繪畫史上特殊的案例，達彌施彰顯了表現實踐也是思考過程，如此的過程不像詮釋理論所希望的，它是「運動」的、擺盪的，更甚於有著明確且同一邏輯的單向性的。

本文檢視達彌施對兩個案例的論述過程，發現前半部主要是透過案例，拆解詮釋理論中的「概念」之過程，這一些概念包括了繪畫理論的「肌理」概念、「模仿」概念，乃至於「可見性」概念。其中，特別值得注意的是「模仿」概念的拆解：兩個例子都部份地參與了這個拆解過程，而，這一個概念也恰恰可說是風格論看待繪畫指涉的一個主要依據。筆者以圖表示意達彌施對作品的閱讀，以及風格論對作品閱讀的差異。【圖 5】



【圖 5】 達彌施論科雷喬、達文西的理論視野與風格論的比較

圖表的上下分別示意了達彌施與風格論的分析模式。兩者的分野為：風格論並不從具體例子的殊異實踐歷程，而是以普遍概念來假定畫的進行，乃至於畫的指涉之運作原則，亦即一種「由想像的輪廓圖式主導的模仿」。在這一模式之下，畫家的實踐便顯得被動，或是說，是一種外部定律的結果。而無法解釋的個案則會成為「有待擴張規則的出發點」，正如諸多論述對於科雷喬展現的手勢。

而相對的，達彌施的模式則相反地注意到「實踐」對於「指涉（／模仿）」的建構作用。他從畫家實際的作為出發，由此揭示不同層面的重點：畫家的實踐可能在「圖式」、「畫面結果」等層面帶來新穎的結果，而如此結果並不能被視為同樣的指涉模式之下有待納入新例子，而是印證了實踐本

<sup>52</sup> « La fortune paradoxale des coupoles du Corrège signale qu'un problème s'y trouvait posé auquel la pensée du temps n'était pas préparée à faire face, et sur lequel pesait même un véritable tabou. Bien loin d'annoncer une profonde mutation formelle, les nuées de Parme, ordonnées qu'elles étaient à la désignation d'un espace, auront contribué à la sauvegarde d'un système qui avait sans doute moins à craindre des assauts menés au nom du « style » contre la linéarité, que de la mise au jour des interdits qui assuraient son équilibre et son fonctionnement « normal ». » Damisch, *Théorie du Nuage*, 243.



身左右著「指涉（／模仿）」，同一指涉的模式也就不能作為認識繪畫的固定因素了。

儘管是一種「重新解釋」，達彌施針對科雷喬、達文西的分析比起說是以作品的某一特徵加諸一種閱讀，不如說整個分析都在拆開既有解釋賦予的概念，簡而言之，並非加法的，而是減法的。這也說明了為何《雲的理論》一書對於繪畫作品的討論，明明就是議題出發的，但是起點與結束點卻不是乾淨利落地一個段落，而往往是在談了這一作品的一部份之後，接續談另一件，再回到原本這一件。這一種怪異的舉例分析模式，比起說是欲賦予特定作品一個意義，或是建立起一種具有廣泛應用性的解讀觀點，不如說是把作品以及它歷史上引發的評論視為諸多個「文本」(text)。文本原本就敘述著意義，達彌施只是重組裡面的連結，讓本來相關卻沒有被強調的面向浮現出來。

達彌施對於例子的詮釋，並不能說是建立一個詮釋框架，並且擁護此一框架進一步的沿用。換言之，它比較不是一種可供直接應用的評論，而是針對特定歷史事實而進行的解析。要說如此論述的參考價值，大多是在於它揭示隱性的、卻持續存在的「不可言說」之範疇，以及它對於當下理論概念的拆解作為。達彌施的書寫特色確實以介於「歷史面向」以及「理論面向」之間穿梭聞名。而從其例子分析確實能夠明白無法單純分到其中一個類別的原因：歷史對象總是引發著解釋的難題，而解釋框架的設立總是產生著另一種線性敘事。因此，即便作品與「無限」的類比、「沒有限定」的狀態開啟了最為難解的面向，這一個持續純在的、謎一般的部分卻也可說是不可取代的藝術論述之動力。



## 圖版目錄

- 【圖 1】Correggio, *The Vision of St. John*, 1520-1522. 圖片來源：Spencer Alley.  
<http://spenceralley.blogspot.com/2019/09/antonio-allegri-called-correggio.html> (點閱日期：2021 年 12 月 05 日)
- 【圖 2】Correggio, *Assumption of the Virgin*, 1526-1530. 圖片來源：Ricard Mortel.  
[https://www.flickr.com/photos/prof\\_richard/48788308038/in/photostream/](https://www.flickr.com/photos/prof_richard/48788308038/in/photostream/) (點閱日期：2021 年 12 月 05 日)
- 【圖 3】科雷喬與達文西在《雲的理論》的出現位置。圖片來源：筆者繪製。
- 【圖 4】達文西手稿「如何再現暴風雨？」原跡 (c. 1490-1516)。圖片來源：Jean-Paul Richter, *The Notebooks of Leonardo Da Vinci: Compiled and Edited From the Original Manuscripts*. vol. 1. (New York: Dover Publications., 1970), 202.
- 【圖 5】達彌施論科雷喬、達文西的理論視野與風格論的比較。圖片來源：筆者繪製。



## 參考文獻

- 亞里斯多德 (Aristotle) 著。2001。陳中梅譯。《詩學》。新北市：臺灣商務印書館。
- 蔡敏玲。〈從繪畫理論看文藝復興藝術教育概念的轉變——切尼尼、阿爾貝以及達·文西〉。《南藝學報》8：43-82。
- 德沃夏克 (Max Dvořák) 著。2010。陳平譯。《作為精神史的美術史》。北京市：北京大學出版社。
- 達彌施 (Hubert Damisch) 著。2002。董強譯。《雲的理論：為了一種新的繪畫史》。臺北市：揚智出版社。
- Bois, Yve-Alain. 2005. "Tough Love." *Oxford Art Journal* 28(2): 245–255.
- Burckhardt, Jacob. 1873. *Cicerone*. Translated by A. H. Clough. London: John Murray.
- Damisch, Hubert and Meyer Schapiro. 2019. "Letters, 1972-1973." *October* 167: 25-123.
- Damisch, Hubert. 1972. *Théorie du /Nuage/ : Pour une Histoire de la Peinture*. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Farago, Claire, ed. 2009. *Re-Reading Leonardo: The Treatise on Painting across Europe*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Farago, Claire. 2004. "How Leonardo Da Vinci's Editors Organized His 'Treatise on Painting' and How Leonardo Would Have Done It Differently." *Studies in the History of Art* 59: 20–52.
- Field, Judith Veronica. 1997. *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.
- Fiorani, Francesca. "Libro di Pittura." Leonardo da Vinci and his treatise on painting. Accessed January 3, 2022. <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/mssFront/vu>
- Kemp, Martin. 1990. *The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale University Press.
- Koering, Jérémie. 2019. "The Other "Sch," or When Damisch Met Schapiro." *October*, 167: 3-24.
- Murray, Linda. 1967. *The High Renaissance and Mannerism*. London: Thames and Hudson LTD.
- Pelzel, Thomas. 1967. "Anton Raphael Mengs and His British Critics." *Studies in Romanticism* 15(3): 405–421.
- Richter, Irma A. 2008. *Leonardo Da Vinci: Notebooks*. New York: Oxford University Press.
- Richter, Jean Paul. 1970. *The Notebooks of Leonardo Da Vinci: Compiled and Edited From the Original Manuscripts*. vol. 1. New York: Dover Publications.
- Schapiro, Meyer. 1994. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society: Selected Papers*. New York: George Braziller.
- Van Alphen, Ernst. 2005. "'What History, Whose History, History to What Purpose?': Notions of History in Art History and Visual Culture Studies." *Journal of Visual Culture*, 4 (2): 191-202.
- Vouilloux, Bernard. 2016. "Un art du déplacement." in *Hubert Damisch, l'art au travail*, eds. Giovanni Careri, Georges Didi-Huberman, 221-235. Monfalcone: Éditions Mimésis.
- Wood, Christopher S. (ed.). 2000. *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Methods in the 1930s*. New York: Zone Books.

