

傅柯對維拉斯貴茲《宮女》中主體客體探討

Foucault on Velazquez 《The Maids of Honour》 “Subject” and “Object”

造形藝術研究所理論類研究生 洪芳琪 Fang-Chi Hong

摘要

十八世紀的肖像畫，是一種替位高權重者以及中產階級的財產權勢加以表徵的風潮，此類畫往往是王公貴族儷影風貌的再現，並且鑲嵌金框彰顯自身的地位與價值。

一開始，古希臘的亞里士多德用「主體」一詞表示某些屬性、狀態和作用的承擔者。在以後的哲學史與現實生活中，主體一詞有時還在本體論意義上使用，如物質是一切變化的主體、主體結構等。主體與之相關聯的客體在認識論上，是從十七世紀開始使用的。

本篇文章脈絡論述第一章為緒論，包括了研究動機、研究方法、研究範圍、文獻回顧；第二章用潘諾夫斯基對圖像的詮釋中提出了三個階段來分析《宮女》這幅畫，解讀出該圖像所隱藏的背後真義，筆者並將這幅畫劃分為五區塊，各自提出畫面內容與問題，剖析傅科如何透過這幅畫來說明主體與客體，並延伸主體與客體提到的三個概念：1.文化體驗與秩序透過客體的方式與主體的沉思與感知作互動；2.必須重新認識存在於自我中，以及被排除而經常看不見的他者，並從中學習；3.在自我與文化創新方面，提出了自我存在形式與日常生活實踐的美學化。筆者站在這幅畫前，期望看到畫家究竟在畫什麼？筆者可以與畫中正在休息的畫家對看，但是背對著筆者的畫架成為一個不可視空間，無法直接看見其畫面。從主體與客體的對立結構中，哪一個才是主體？那一個又是客體？這個問題在圖面空間中依據不同視覺角度與角色位置，而有不同意義。

【關鍵字】

客體、主體

一、緒論

十八世紀的肖像畫，是一種替位高權重者以及中產階級的財產權勢加以表徵的風潮，此類畫往往是王公貴族儷影風貌的再現(representation)，並且鑲嵌金框彰顯自身的地位與價值。

(一) 名稱—實體的連結

一般觀者常常觀賞畫作時就在於白色標籤中內容與畫作肖像的指認，這種指認即建立於一種(名)詞與(人)物的關係上。然而對欣賞畫作而言，在這樣的觀賞中，畫作只是平面的而非立體透視的，只是命名系統下的替現作用，而沒有將物與物之間的空間張力和權力關係一一細緻展開。

(二) 命名—可見性的連結

作為《詞與物》的第一章，在〈宮女〉的分析文章中，筆者閱讀到傅柯探討該幅畫的重要性，筆者同意這幅畫之所以使他對話語法則的有限性或有效性的探討成立，也是在於〈宮女〉這幅畫在構圖、取材上的創新。這個作品是兩種不可見性的遊戲，一個是畫中之畫(王與后)的不可見，一個是主題的不可見性：由於畫中之畫(王與后)的不可見，而使得畫之外的景物(公主、畫家、侍女、侏儒、狗以及整個繪畫進行的場景)變得明晰。

筆者研究方法是從潘諾夫斯基圖像學三種詮釋階段分析維拉斯貴茲《宮女》作品，探索傅柯如何說明這幅畫，並如何透過這幅畫來說自己的話，再分析畫中主體與客體之關係。

本文研究範圍將以維拉斯貴茲《宮女》作品為主。維拉斯貴茲在他生命的最後二十年，成就達到了巔峰。在他去世前四年，維拉斯貴茲獨自完成了《宮女》一畫，此畫也是他登峰造極之作。綜觀維拉斯貴茲的一生，他對國王的忠心，反映在他的畫作上。維拉斯貴茲所畫的皇室肖像莊嚴而高雅，完全符合他的職位。但他對人性的透視能力是他人不及的，他總是將人最深沈，最可敬的一面表現出來，不管是貴族、平民、軍隊、教宗、或是宮中的侏儒。因此本文將著重在整個畫面結構與內涵研究以及對單幅作品細膩的觀察分析。

筆者在文獻回顧中主要探索了傅柯所寫的《詞與物》、《主體解釋學》與 Thoms E. Wartenberg《論藝術的本質—名家精選集》其中篇章〈德希達—藝術即解構〉以及 Michael Payne《閱讀理論—拉康、德希達和克麗絲蒂娃導讀》，並旁及吳秀瑾《比較海德格和傅柯對主體性的批判》的部分觀念。

在《詞與物》中，傅柯層層推演由語言、符號到相似性三者之間的關係，語言作為符號，如何構築了相似性的歷史，並表示瘋狂史是「異」(l'Autre)之歷史，物的秩序的歷史是「同」(le Même)的歷史，而人「可能只是物之序中的某種裂縫(dechirure)，或者也只是一個構型，其輪廓是由他近來在知識中所佔據的新位置所確定的。」¹並且「只是一個人類知識中的簡單摺痕(un simple pli)」。²

傅柯《主體解釋學》提到三個概念：1.文化體驗與秩序透過客體的方式與主體的沉思與感知作互動；2.必須重新認識存在於自我中，以及被排除而經常看不見的他者，並從中學習；3.在自我與文化創新方面，傅柯提出了自我存在形式與日常生活實踐的美學化。³可以幫助筆者在分析主客體時，提供多種思考方向。

Thomes E.Wartenberg《論藝術的本質—名家精選集》其中篇章〈德希達—藝術即解構〉，德希達認為，哲學家在對藝術提出疑問時，最常做出兩種不公平假設。首先是他們對藝術品毫不遲疑，因為他們的任務只剩下解釋它們為何是藝術品。德希達因此問到：「我們為什麼會毫無異議地假設有一組被稱為藝術品的事物存在？它們難道不需要經由藝術哲學的審視就可以堂堂入室嗎？」⁴此觀點提供了筆者觀看《宮女》以及傅柯言論後，另一個哲學思考視點。

吳秀瑾《比較海德格和傅柯對主體性的批判》，針對傅柯在《詞與物》中提出的人之死亡的概念分析。⁵文章指出是深受海德格對現代主體性的批判的影響，再者當海德格宣稱對主體性的批判和對人道主義的批判並非就是站在非人道主義立場，並提出另一新的意義的主體概念時，傅柯也在架構上和海德格一樣，提出所謂的主體的問題(the problematic of the subject)，嘗試建構新的意義的主體觀。本文章出發點就是分別從對照的關係中來呈現海德格和傅柯的近似性，又同時從中來分析兩者間的差異，這點充分顯示在所分別提出的不同概念的主體上，忠實的追溯傅柯思想的來龍去脈並不是在於貶抑其思想的原創性，而是想更深刻的理解主體性哲學的根本問題與弊病。

二、傅柯對《宮女》提出的看法

¹傅柯著，莫偉民譯，〈宮廷仕女〉《詞與物》(上海:三聯書店，2001)，頁13。

²同上。

³傅柯著，余碧平譯，《主體解釋學》(上海:人民出版社，2005)，頁52。

⁴Thomes E.Wartenberg 著，張淑君譯，〈德希達—藝術即解構〉《論藝術的本質—名家精選集》(台北:五觀，2004)，頁7。

⁵吳秀瑾，《比較海德格和傅柯對主體性的批判》(台灣哲學學會 1997 年論文，頁89。)

(一) 關於畫家維拉斯貴茲與作品《宮女》圖

1. 畫家：維拉斯貴茲（1599 年~1660 年，享年約 61 歲。）

維拉斯貴茲是巴洛克時期西班牙的畫家。作品原來大部分收藏在馬德里的博物館中默默無聞，在一八一一年法國入侵西班牙的戰爭中，被外界所了解，但基於想讓公眾欣賞，並沒有被佔領軍破壞和盜走。

維拉斯貴茲是一位現實主義的畫家，他通常只畫所見到的事物，所畫的人物，幾乎能走出畫面；他也畫過一些宗教畫，但其中的神像宛如人間，充滿緊張和痛苦的表情；他畫的馬和狗充滿活力。經過鑒定家克蒂斯的鑒定，委拉士開茲有二百七十四幅作品存世，其中有一百二十一幅存英國、十三幅存法國、十二幅存奧地利、七幅存俄羅斯、七幅存德國，但勃魯特認為在英國的作品只有十四幅是他的真跡。回顧生平，維拉斯貴茲在西元一六二二年開始去馬德里尋找工作，一六二四年受到西班牙國王賞識進宮作畫，腓力四世是個愛好藝術的國王，賞識維拉斯貴茲的才華，並且要他在宮廷供職，為國王畫肖像畫，因此維拉斯貴茲的其餘作品，在日後大部分收藏在西班牙馬德里的普拉多博物館，大約展出有六十多幅。但遺憾的是，在他的家鄉，西班牙的文學藝術中心，和當時對新大陸的主要貿易中心塞維亞卻沒有收藏他的作品。⁶

2. 《宮女》這張作品的重要性



【圖 1】

維拉斯貴茲《宮女》

〔The Maids of Honour〕

1656，Oil on canvas

318 x 276 cm

西班牙馬德里普拉多美術館

被普拉多美術館（Prado Museum）視為鎮館之寶的「宮女」，是以小公主瑪格莉特·德蕾莎為主角所描繪出的宮廷生活片刻，畫中所有人眼光皆聚焦前方，彷彿盯著看畫者，其實他們注視的是國王與王后；維拉斯貴茲未將國王與王后畫出，反而將他們的影像藉由畫面後方的鏡子反射出來。

鏡子是繪畫史上反覆出現的物品，維拉斯貴茲在《宮女》(The Maids of Honour)這一大型畫中，也讓鏡子發揮了重要的作用，因為它有助於確定十分複雜的構圖。而在這幅畫裡，鏡子的用途可能是為了使人聯想到整個的空間，並向人們證明在形體之外，還有另一面的真實存在。而且在當時階級分明的社

⁶ 關於維拉斯蓋茲生平，引自維基百科：<http://zh.wikipedia.org>。

會中，十八世紀的肖像畫是一種替位高權重者及中產階級財產權勢加以表徵的風潮，此類畫往往是王公貴族儷影風貌的再現，並且鑲嵌金框彰顯自身的地位與價值。畫家與王室是不同階級的人，但維拉斯貴茲將自己畫入畫中，這一刻似乎越過了階級的限制，畫家與王室成員在同一畫面上。

(二) 從潘諾夫斯基顯示圖像的三層次分析內容看維拉斯貴茲宮女圖

潘諾夫斯基(E. Panofsky, 1892-1968) 認為藝術史家除了了解藝術作品在技術及形相上的特徵外，還要旁涉思想史、社會史、宗教史。因此，在其名著《視覺藝術的意義》當中提出，繪畫作品的形象是一種具備意義的語言，因此對圖像的詮釋中提出了三個階段來加以解釋：第一階段稱為第一主題或自然主題(Primary or Natural Subject Matter)，即「圖像前的描述」，是指繪畫的線條和色彩所構成的形象。例如十字形的木架上有一位蓄鬍的男子，在非具象的繪畫中，這個部份便很難有個形象的描述，因此他的圖像學分析往往鎖定在古典藝術上；第二階段稱為第二主題或傳統主題(Secondary or Conventional Subject Matter)，即「圖像的分析」。圖像分析是利用文學或寓言的內涵和主題去分析圖像，例如若十字形的木架上有一位蓄鬍的男子，手腳上有釘痕，意喻指耶穌受難；第三階段稱為為內在意義或內容(Intrinsic Meaning or Content)，即「圖像學的解釋」。它進入一種「綜合性直覺」的階段，基本上人類借用某種固定的主題和形式，進而轉化成為該時代的文化象徵。換言之，當一位藝術史學者對一件畫作進行分析時，他必須就該繪畫所涉及的個人、區域、時代、社會背景（政治、文化、宗教、哲學等）進行通盤了解，方能解讀出該圖像所隱藏的背後真義。因此，筆者針對潘諾夫斯基對圖像詮釋中提出了三個階段來剖析維拉斯貴茲這張《宮女》作品。

1. 第一主題或自然主題(Primary or Natural Subject Matter)

從構圖上看，畫面切割成上下二部分，人物集中下半部，上半部呈現灰暗的挑高空間；人物部份，七位女性與四位男性，還有一條狗，前面小公主旁的女僕是跪下，除了鏡子中那一對男女不確定採取哪個姿勢外，其餘人物均站立。圖中有三位女性眼神非直視前方(蹲坐的女僕、後方戴白色頭套的女子、右方穿紅衣的小女孩)，他們都有個共同特色是雙手提起揮舞似乎在與旁人講述某事；畫面色彩，大多圍繞在黑色、咖啡色、紅色、銀白色；靜物有鏡子、畫架、門、樓梯、顏料盤。

2. 第二主題或圖像分析(Secondary or Conventional Subject Matter)

在畫中可以看到維拉斯貴茲正在畫一幅皇室成員圖：從左至右為奧古斯蒂娜·德薩米恩托夫人、瑪格麗特公主、伊莎貝爾·德貝拉斯科夫人，女侏儒馬里·巴爾沃拉和男侏儒尼古拉西托·佩爾圖薩托。畫的中景有兩位宗教貴族：馬塞拉·德島略亞夫人和堂迭戈·魯伊斯·德阿斯科納；在背景牆上打開的門裡，宮廷侍官堂何塞·涅托·正舉步登上臺階。在畫面的中央部，房門旁邊的鏡子裡，顯露出王后瑪麗亞娜和菲力普四世的半身像，而他們正站在畫框外，房間的另一頭。

3. 內在意義或內容(Intrinsic Meaning or Content)

畫家把人物置於一個很高的大廳裡，屋內的裝飾有著重要的作用。左邊立著大畫架，畫家正在揮毫作畫；在畫板的對面，兩堵牆相交成直角，側面的一面牆裝有寬大的玻璃窗，光線從第一和最後一扇窗中照射進來；大廳最裡邊的牆上開有小門，門外的臺階隱約可以看見，兩幅巨型神話題材油畫懸掛於鏡子上方，而兩位君王的身影就出現在這面著名的鏡子中。

畫家採用的透視法，如果說該畫的場景給人以「真實存在」的感覺，那是因為畫的空間並非是「被動」的：前景中的人物不是面向觀看者，而是面向觀眾後面的國王和王后。這就是為什麼觀眾會感到自己也屬於畫的一部分的原因，因為畫的構圖只有延伸到正在擺弄姿勢的國王夫婦。如此一來，讓人以為自己來到了畫家的畫室「參觀」，而畫室門框下的人物更加強了這一個效果，這裡是全畫透視線的匯集點，以表現一位畫室的參觀者，他穿過房間來到門口，正最後一次回顧這間畫室。

因此這幅畫所表現不單是簡單的一個立方體，它所表現的是，包括場上觀眾在內的完整空間。在這裡，各種人物在活動、在呼吸，包括觀看者在內，將這個空間不僅有著令人難以置信的縱深感，且畫框內外的人物及形體均栩栩如生。

【表 1】 根據潘諾夫斯基顯示圖像的三層次分析看維拉斯貴茲宮女圖

分析層次	分析定義	根據潘氏的三層次分析看維拉斯貴茲宮女圖
第一層 主要或自然主題， 事實的、 表現的、 建構藝術 世界主題	作品事實描述： 透過眼睛觀察， 取得關於作品物 理性之客觀事 實。	1. 構圖 畫面切割成上下兩部份，人物集中下半部，上半部呈現灰暗的挑空狀態。 2. 人物 七位女性與四位男性，還有一條狗。 3. 姿態 (1) 前面小公主旁的女僕是跪下，除了鏡子中那

		一對男女不確定採取哪各姿勢外，其餘人物均站立。 (2) 圖中有三位女性眼神非直視前方（蹲坐的女僕、後方戴白色頭套的女子、右方穿紅衣的小女孩），他們都有各共同特色是雙手提起揮舞似乎在與旁人講述某事。 4. 畫面色彩 大多圍繞在黑色、咖啡色、紅色、銀白色。 5. 靜物 有鏡子、畫架、門、樓梯、顏料盤。
第二層 第二或傳統主題， 建構圖像、故事 與寓言。	圖像涵義辨識： 透過知識辨識作品中組件（母題 motive）	1. 皇室成員圖 從左至右為奧古斯蒂娜·德薩米恩托夫人、瑪格麗特公主、伊莎貝爾、德貝拉斯科夫人，女侏儒馬里·巴爾沃拉和男侏儒尼古拉西托·佩爾圖薩托。 2. 畫中景有兩位宗教貴族 馬塞拉·德島略亞夫人和堂迭戈·魯伊斯·德阿斯科納。 3. 在背景牆上打開的門裡 宮廷侍官堂何塞·涅托·正舉步登上臺階。 4. 畫面中央部，門旁邊鏡子裡 顯露出王后瑪麗亞娜和菲力普四世的半身像，而他們正站在畫框外，房間的另一頭。
第三層 內在異議 或內容， 組成象徵 價值的世界	作品詮釋（=圖像解釋學）： 透過廣泛文化歷史知識確定詮釋作品主體	1. 人物置於一個很高的大廳 (1) 左邊立著大畫架，畫家正在揮毫作畫。 (2) 在畫板的對面，兩堵牆相交成直角，側面的一面牆裝有寬大的玻璃窗，光線從第一和最後一扇窗中照射進來。 (3) 大廳最裡邊的牆上開有小門，門外的臺階隱約可以看見，兩幅巨型神話題材油畫懸掛於鏡子上方，而兩位君王的身影就出現在這面著名的鏡子中。 2. 透視法 如果說該畫的場景給人以「真實存在」的感覺，

		那是因為畫的空間並非是「被動」的：前景中的人物不是面向觀看者，而是面向觀眾後面的國王和王后。這就是為什麼觀眾會感到自己也屬於畫的一部分的原因，因為畫的構圖只有延伸到正在擺弄姿勢的國王夫婦。如此一來，讓人以為自己來到了畫家的畫室「參觀」，而畫室門框下的人物更加強了這一個效果，這裡是全畫透視線的匯集點，以表現一位畫室的參觀者，他穿過房間來到門口，正最後一次回顧這間畫室。 3. 場上觀眾在內的完整空間 在這裡，各種人物在活動、在呼吸，包括觀看者在內，將這個空間不僅有著令人難以置信的縱深感，且畫框內外的人物及形體均栩栩如生。
--	--	--

資料來源:根據潘諾夫斯基顯示圖像三層次分析，筆者再製作。

(三) 傅柯對《宮女》提出的看法

米歇爾·傅柯（Michel Foucault，[1926年10月15日](#)—[1984年6月25日](#)），法國哲學家和「思想系統的歷史學家」。他對文學評論及其理論、哲學（尤其在法語國家中）、批評理論、歷史學、科學史（尤其醫學史）、批評教育學和知識社會學有很大的影響。他被認為是一個後現代主義者和後結構主義者，但也有人認為他的早期作品，尤其是《詞與物》還是結構主義。他本人對這個分類並不欣賞，他認為自己是繼承了現代主義的傳統。他認為後現代主義這個詞本身就非常的含糊。

《詞與物》（Les Mots et les choses: une archeologie des sciences humaines）出版於一九六六年，它主要的論點在於每個歷史階段都有一套異於前期的知識形構規則（傅柯稱之為認識型（episteme）），而現代知識型的特徵則是以「人」做為研究的中心。既然「人」的概念並非先驗的存在，而是晚近知識型形塑的結果，那麼它也就會被抹去，如同海邊沙灘上的一張臉。⁷

筆者將畫面分割出五個區塊進行剖析論述，探索傅柯在《詞與物》當中是如何對維拉斯貴茲《宮女》這幅作品提出看法。

⁷關於傅柯生平，引自維基百科：<http://zh.wikipedia.org>。

1. 區塊一：畫布與稍稍靠後的畫家

首先區塊一是背對觀眾畫布與畫家，筆者質疑畫家在看什麼？是注視還是被注視？傅柯認為，畫家正處於停下來瞬間，恰巧位在左右搖擺的中心位置。畫家黑暗的身軀與明亮的面孔處於可見與不可見之間，從我們看不到的畫布冒出來，進入我們視野。但是，筆者認為當他一會兒向右邊走去，從我們的視野消失時，他就正恰好站在畫布前面，他會進入一個我們看不到的區域，在那區域中，他被忽視的身軀，對他來說，會消除陰影與沉默並再次被看見。但畫家不能在這表像油畫中被人們完全看見，同時他看不到畫布上的東西，他在這兩種不相容的可見性伸展。

「他正注視著一個看不見點，但是我們可以輕易為這個點指定一個客體，



【圖 2】區塊一：
畫布與稍稍靠後的畫家
圖片線條來源：筆者製作

因為這個點正是我們、我們自己，我們的身體、我們的臉、我們的眼」。⁸傅柯認為畫家正在觀察的景象具有雙重的不可見性，因為這個景像正處於油畫空間中的可視盲點，在我們實際注視時，我們的目光從我們自己身上一到這個盲點上。但是，筆者思考為何我們看不見擺在我們眼前的這個不可見性，是因為它在這個油畫中擁有了自己的封閉圖像？

筆者從畫家的眼睛到他所注視的東西，我們可以連結出一條視線，它穿越真實油畫，與我們視線相連接，使我們從中看見畫家正在觀察我們。我們所處的位置。正是真實油畫外的虛空不可視

位置，不管這個中立空間出現多少觀者，注視者與被注視者、主體與客體不停地相互交換腳色。這時，這個巨大的畫布就發揮了第二功能：他阻礙觀者去發現或建立正確的目光視線。因此，我們只能看到畫布背面，我們不知道我們是誰，也不知道我們在做什麼？注視或是被注視？畫家的眼睛一把抓住了觀者的目光，將他們抓進畫面中。觀者在不可見性的位置，透過畫家的注視，觀者轉化為一個自己永遠看不見的人像。

⁸ 傅科著，莫偉民譯，(宮廷仕女)《詞與物》(上海:三聯書店，2001)，頁4。

【表 2】 區塊一： 畫布與稍稍靠後的畫家

區塊	畫面結構	畫面內容
一	畫布與稍稍靠後的畫家	1.兩種不相容的可見性門檻上伸展 (1)畫家不能在表象油畫中被人們完全看見 (2)畫家看不到畫布上的東西 2.雙重不可見性 (1)畫家注視著一個看不見的點 →但我們可以輕易判定他注視的是個客體(我們?) (2)觀者(我們)看不到擺在我們眼前這個不可見性 3.畫布背面 以面的形式重構了畫家正在看的不可見空間(我們的位置) 3-1 相互可見性:聯結線 (1)目光穿越真實油畫與不可見空間所聯結,使觀者與油畫聯繫起來 (2)包含不確定性、交換、躲避 3-2 中立場所 (1)在這個虛空的位置,不管有多少觀者,此場所一律將觀者視為模特兒來接受,因此注視者與被注視者角色不停交換 (2)主體/客體、觀者/模特兒,無止盡地顛倒自己的角色 3-3 阻礙人們發現這些目光的關係→注視還是被注視? 我們只能看到畫布背面,我們不知道我們是誰?不知道我們在作什麼? 4.畫家眼睛 (1)抓住觀者,迫使觀者進入油畫中 (2)觀者的不可見性在畫家的可見下,轉化為一個觀者永遠看不見的人像

表格來源:筆者依據傅柯看法列點製表

2. 區塊二： 透出金色光線的窗戶

在油畫右側的區塊二,是一片透出金色的光線,「… ,這一大片金色的光線把目擊者和畫家都帶到了畫布;正是這一光線,因照亮畫家,才使他為目擊者

所看見，才變成金色的線條…」。⁹傅柯認為它與右側的不可見畫布表持平衡，並製造了一個明顯的空間，使之與油畫右側的不可視空間相對應從右到左穿過這個房間，照了畫家使他被觀者看見，並使所有表象成為可見。



【圖 3】區塊二：

透出金色光線的窗戶

圖片線條來源：筆者製作

「..窗戶，釋放了一整束充當表象的共同場所的日光」。¹⁰窗戶在油畫另一側與不可見的畫布保持平衡，創立了一個明顯的空間，與另一個隱藏空間相對照，創立了畫家、模特兒和目擊者所共有的空間。

穿過一扇看不見的窗，從右邊進來一束純粹的光線，籠罩著畫中人物和目擊者，並在畫家及左右宮女視線帶領下，我們的眼光停駐在小公主這塊區域。

【表 3】區塊二： 透出金色光線的窗戶

區塊	畫面結構	畫面內容
二	透出金色光線的窗戶	• 右邊窗戶透出了光，從右到左穿過這個房間，照亮了畫家，使他被觀者看見，使所有表現均可見。 • 窗戶釋放了一整束表象日光，充滿著公共場所 • 兩空間相對應： 左畫框(陰暗→隱藏空間)，右窗戶(明亮→明顯空間)創造了→共有場所(畫家、肖像、模特兒、觀者)忽視場所(沒有人會注意到)

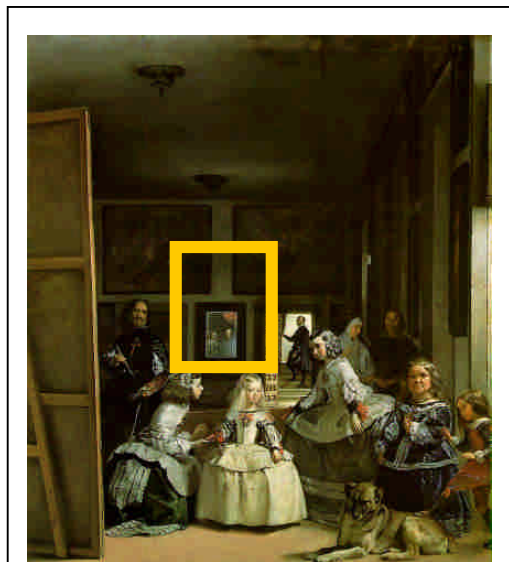
表格來源:筆者依據傅柯看法列點製表

3. 區塊三： 後牆上的畫/鏡子

⁹傅科著，莫偉民譯，(宮廷仕女)《詞與物》(上海:三聯書店，2001，頁 7)。

¹⁰ 同上。

畫室後側為區塊三，在這些懸掛的畫布中，我們看到一幅特別明亮的雙人肖像畫，它的內部邊緣圍著一圈白線。在這圈白線中，有兩個側影是明顯的，其他幅畫則退卻在布太深的黑暗中，使這幅油畫打開了一個消退中的空間。



【圖 4】區塊三：
後牆上的畫/鏡子
圖片線條來源：筆者製作

傅柯認為：「這根白線把難以確定其光源的光線漫射在整幅畫面上；因為除非這種光線來自自身內的某個地方，否則他就並不來自任何地方」。¹¹如果撇開它與觀者之間的距離，撇開它周圍的影子，或許它並非一幅畫，而是一面鏡子。

傅柯又說：「在油畫中被表象的所有表象中間，這是唯一看的見的表象；但是沒有一個人人在注視它。」¹²在油畫中的所有表象，這是唯一可以被看見的，但畫中的人物卻沒有人人在注視它。筆者認為這是因為畫家站在畫布前，凝視著眼前的觀者，看不見他背後的這面鏡子。畫面中的其他的人物視線大多看著前方所發生的事，雖然

某些人的臉側過來了，但卻不足以看到畫室後面懸掛在牆上的鏡子。

因此，傅柯說：「…它只是可見性；任何目光都不能捕捉它，使它變得現實…」。¹³但鏡子並沒有映照畫家，也沒有映照畫是中間的那些人物。因此，鏡子映照的並不是看的見的人物。在荷蘭繪畫中，鏡子是一種複製作用，是在一個非真實與縮小的扭曲空間中重複表現。

「我們可能會期望，相同的畫室，相同的畫家，相同的畫布依據同等的空間而被安排在鏡子中；它能成為完美的複製」。¹⁴這面鏡子並沒有繞過看得見的客體，而是直接貫穿整個表象領域。忽略它，或許能在這個領域中掌握一切，並把可見還給不可見之物，它映照著是畫中往前看人物所注視的東西。因此，鏡子若往前延伸或往下放低些，直到包羅那些處在前方的人物，那麼，觀者就可以看到鏡子所映照的一切。

¹¹ 傅科著，莫偉民譯，(宮廷仕女)《詞與物》(上海:三聯書店，2001，頁 8)。

¹² 同上，頁 9。

¹³ 同上，頁 9。

¹⁴ 同上，頁 10。

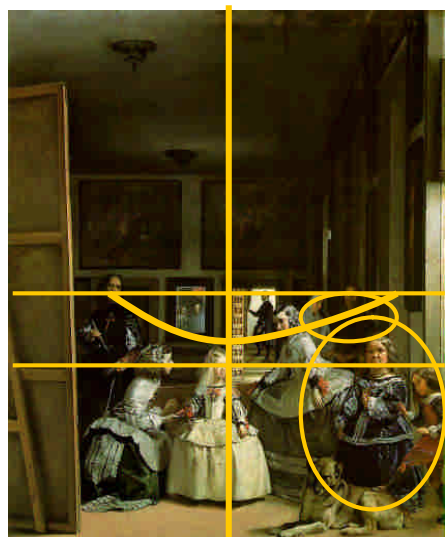
【表 4】區塊三：後牆上的畫/鏡子

區塊	畫面結構	畫面內容
三	後牆上的畫/ 鏡子	• 有一幅特別明亮發著光 • 外框圍著白線（光線是來自畫內部） • 打開了一個消退中的空間 • 是一面鏡子 （唯一看的見的表象，卻沒有人在看視它） （沒有映照出畫室內的任何一人） • 在荷蘭繪畫中，鏡子有一種複製作用 • 容納 畫家注視的人物（圖畫）、正在注視畫家的人物（鏡子）

表格來源:筆者依據傅柯看法列點製表

4. 區塊四：人物

在區塊四，畫布一分為二的中心線，通過小公主的兩眼中間；三分之一的畫面高度，則停在小公主的臉部。無疑的這幅畫真正畫的對象，正是小公主。



【圖 5】區塊四: 人物
圖片線條來源：筆者製作

「他在主要人物邊上暗置了次要的物，後者跪著並仰視著前者」。¹⁵傅柯爲了更加佐證這個論點，他指出維拉斯貴茲使用了傳統圖像的手法，將次要人物安置在主要人物身旁，女僕跪下的側臉龐與小公主同高，眼神望著她並將手伸向小公主。

筆者探出另外兩組人，都是由兩個人組成：一組是後方的朝臣，一組是前方雜耍的侏儒，在每一組人當中，其中一人直直地看著，而另一人則是朝左或朝右看，加上他們的位置與身材，形成一塊對映區域。

¹⁵傅科著，莫偉民譯，(宮廷仕女)《詞與物》(上海:三聯書店，2001)，頁 15。

【表 5】區塊四： 人物

區塊	畫面結構	畫面內容
四	人物	1.小公主：這幅畫真正畫的對象 (1)一分為二的中心線，通過兩眼中間 (2)三分之一畫面高度，停在臉部 (3)在周圍安排次要人物（跪、仰視、側臉與公主臉同高、眼神只看著小公主） 2.兩人一組：朝臣、侏儒 (1)一人往前看，一人往左/右看 (2)男朝臣眼睛與畫家眼睛平行

表格來源:筆者依據傅柯看法列點製表

5. 區塊五： 重疊三種目光

在區塊五，筆者要描述的是三種目光的重疊：當模特兒被畫時，是模特兒目光；當觀者注視這幅畫時，是觀者目光；當畫家構築畫面時，是畫家目光。因此，傅科認為這三種注視功能在油畫外的一個點上混合起來，它肯定是不可見的，但這個點在油畫內得到投射，並在這三種注視功能中得到三種形式:在左邊，是手裡拿著調色盤的畫家；在右邊，是在階梯上的來訪者；在中間，是國王夫婦。

「這個映像十分簡單且又帶陰影地向我們表明了所有那些在前景中人正在注視的一切。它好像魔術般地恢復了每種目光所缺乏的東西」。¹⁶筆者認為在畫家目光中，是模特兒，畫家將模特兒複製在油畫中；在國王的眼光中，是自己的肖像，這幅肖像已在畫布完成了，但是國王從自己所站立的位置是看不到這塊畫布的；在觀者的目光中，則是場景的真實中心。國王夫婦佔據的空間同樣屬於畫家和觀者。

【表 6】區塊五： 重疊三種目光

區塊	畫面結構	畫面內容
五	重疊三種目光	(1) 當模特兒被畫時，是模特兒目光 (2) 當觀者注視這幅畫時，是觀者目光 (3) 當畫家構築畫面時，是畫家目光

¹⁶傅科著，莫偉民譯，(宮廷仕女)《詞與物》(上海:三聯書店，2001，頁 19)

表格來源:筆者依據傅柯看法列因製表

四、結論

從畫家的目光到懸掛在後牆上的畫中目光，表象開始存在了。解讀維拉斯貴茲《宮女》在畫什麼，可用三個觀視角度來詮釋。第一：按照畫家的真實，畫家是主體，他在畫身為客體的我們，但在他的畫中我們卻成了主體；第二：按照整幅畫的真實，他畫的是小公主；第三：按照鏡中的真實，他畫的是國王與王后。

鏡中出現的縮小國王與王后，筆者認為，後牆鏡上映照的雙人肖像，是畫家眼前那個觀者不可視的畫面，因畫家往右移動，畫布上的景象才得以映照在鏡子上，並且沒有將畫面前方人物一同照出或是被前面站立的人擋住。映入鏡子中的面孔也是正在注視鏡子的面孔，畫中所有的人正在注視的，是兩個人，對這兩個人來說，畫中那些人也提供了一個將被注視的場景。整幅畫正在看一個場景。注視與被注視的鏡子表明了這種純粹的交互作用，這種作用的兩個時機已在這幅畫的兩個角落裡分解開來。左邊，畫布背對著我們，憑著這個，外面的點就進入了純粹的景象中；右邊，狗躺在地板上，牠是畫面上既不注視什麼也不移動的唯一要素。

我們對這幅畫看的第一眼，就已告訴我們：是什麼開創了這一個被注視的景象。從背對著我們的畫布到小公主，從小公主到最右邊玩耍的侏儒，貫穿著一條曲線。這條曲線為他們的目光整理了畫面中一切佈置，這樣就使得這幅畫面構圖的真實中心顯而易見，小公主的目光和鏡子裡的肖像最終都服從這個中心。中心與油畫產生了三種功能（重疊三種目光）：當模特兒被畫時，是模特兒目光；當觀者注視這幅畫時，是觀者目光；當畫家構築畫面時，是畫家目光。這三種注視功能，在油畫外面的一個點上混合在一起，這就是說，它是個理想的點，相關於被表象的一切，它也是個極真實的點，因為它使得表象成為可能的出發點，但在真實範圍內，它還是不可見的！因而形成三種形式：在左邊，是手裡拿著調色盤的畫家；在右邊，是來訪者，他一隻腳跨在樓梯上，準備進入畫室；在中間，是穿著華麗靜止不動的國王夫婦映像。這個映像十分簡單地為我們表明所有在前景中的人所注視的一切。它好像魔術般恢復了每種目光所缺乏的東西：在畫家的目光中，是模特兒，畫家在表象中把模特兒複製在畫裡；在國王的目光中，是自己肖像，這幅肖像在後牆上的畫中已完成了，但國王從自己所站的位置是看不到這幅畫的；在觀者的目光中，則是場景的真實中心，他似乎是靠著侵占來獲得自己的位置。

因此，畫面中主體和客體是對立的，又是統一的。離開客體，無所謂主體；離開主體，也無所謂客體。人全部活動都是在外部世界存在的前提下進行的，既受客觀世界規律的制約，又受客觀世界提供的物質條件的限制，不管是主體反映客體亦或反之，這永遠不能擺脫主體和客體相互聯繫相互制約的定律。