

記憶之術與繪畫：

丹尼爾·阿哈斯的結構理論與闡釋

The Art of Memory and Painting:

Daniel Arasse's Structural Theory and Interpretation

張雅婷
Ya-Ting CHANG

國立臺灣師範大學美術學系美術理論組博士
Doctor, Program of Art History and Theory, Department of Fine
Arts, National Taiwan Normal University

| 摘要 |

法國著名的文藝復興藝術史學家丹尼爾·阿哈斯（Daniel Arasse），對於繪畫的詮釋有其獨到的見解。其中最大的特色是他的研究很大程度是建立在一個假設之上：文藝復興的繪畫承載了從記憶體系到修辭體系的過渡。事實上，阿哈斯的假設起源於法蘭西絲·葉茲（Frances A. Yates）的《記憶之術》（The Art of Memory）。本文因此嘗試透過葉茲的文本所描述的記憶術之基本原則與歷史傳統，揭示阿哈斯如何藉之提出假設與論證。從而分析並且比較阿哈斯如何在此基礎上解讀文藝復興繪畫，以及闡釋德國當代藝術家安塞爾姆·基弗（Anselm Kiefer）的當代藝術。

關鍵詞 | 記憶術、丹尼爾·阿哈斯、繪畫、場所、圖像

* 感謝兩位匿名審查委員所給予的寶貴意見，讓本文得以更臻完善，特此致意。

* 本文投稿日期：2021.12.31；
最後修訂日期：2022.04.24；
接受刊登日期：2022.05.18

| Abstract |

The famous French Renaissance art historian Daniel Arasse has his own unique insights into the interpretation of painting. One of his most specialised aspects is that his research is largely based on a hypothesis: Renaissance painting carries us through the transition from the memory to the rhetoric. In fact, Arasse's hypothesis originated from Francis A Yate's *The Art of Memory*. This article therefore attempts to use the basic principles and historical traditions of the mnemonics described in Yate's text to reveal how Arasse used it to formulate his hypotheses and arguments to analyze and compare how Arasse interprets Renaissance painting, as well as interprets the works by contemporary German artist Anselm Kiefer.

Keywords | mnemotechnics, Daniel Arasse, painting, loci, imagine

萊昂·巴蒂斯塔·阿爾貝蒂（Leon Battista Alberti, 1404-1472）在其於 1435 年完成的《論繪畫》（On Painting）中，用了許多篇幅來描述繪畫如何再現運動，他的空間概念是基於修辭學上的意義，其目的是為了通過講述故事來說服並感動觀眾。然而古典繪畫是否只存在一種再現體系？在這個出現於文藝復興的修辭體系出現之前，畫家是否依循著不同的再現原則？法國知名藝術史學家丹尼爾·阿哈斯（Daniel Arasse, 1944-2003）的研究建立在法蘭西絲·葉茲（Frances A. Yates, 1899-1981）的《記憶之術》（*The Art of Memory*）之上，從中他提出了一個假設：透視法的發明將歐洲繪畫帶入其所稱的古典時代，但是在此之前，繪畫運行的是另一套完全不同的形體觀念與空間觀念的繪畫體系，一個記憶的體系。本文嘗試透過葉茲的文本，釐清阿哈斯的假設與論證，並且進一步探究阿哈斯如何透過記憶術的歷史發展與原則解讀文藝復興繪畫，以及闡釋當代藝術。

阿哈斯在法國社會科學高等研究院（École des hautes études en sciences sociales，或縮寫為 EHESS）任職時，與創立「藝術史與理論研究中心」（Centre d'histoire et de théorie des arts，或縮寫為 CEHTA）並擔任主任的余伯特·達彌施（Hubert Damisch, 1928-2017）同為該中心的支柱。相對於傳統的藝術研究，二人代表著法國新一代的藝術史學家，引領著法國藝術的批評。他們質疑過去圖像學的藝術史的分類方法與觀點，如：風格與線性時間觀等，無法解釋歷史上複雜且存在矛盾的藝術現象；認為藝術符號學的理論觀點所打開的全新思路，能夠透過不斷提出問題來顯現新的見解，從而讓藝術史不斷更新。從他們各自的著名代表作之名稱：達彌施的《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》（*Théorie du nuage: Pour une histoire de la*

peinture)，以及阿哈斯的《細節：為了建立一部近看的繪畫史》(*Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*)，便可以明確看出其理想與企圖。

相較於達彌施偏向理論性且晦澀的文字，阿哈斯的寫作風格更趨向將理論與觀點與眾多的作品詮釋相結合。在 2003 年離世之前，阿哈斯總共完成了十四本著作與一百四十多篇的文章。可惜其最重要著作《細節——為了建立一部近看的繪畫史》目前尚未有中文譯本。華人學界更為熟悉的是由北京大學出版社陸續在 2006 年與 2014 年出版的《我們甚麼也沒看見：一部別樣的繪畫描述集》(*On n'y voit rien: Descriptions*)、《繪畫史事》(*Histoires de peintures*)，以及《拉菲爾的異象靈見》(*Les Visions de Raphaël*)。(張雅婷，2021: 9-16)

開啟阿哈斯研究「記憶」問題的契機，是他從巴黎第四大學(1968-1971)轉任到巴黎第一大學(1973-1982)之前，在羅馬擔任法蘭西學院的成員的經歷[1971-1973，後因與主任喬治·瓦利特(Georges Vallet, 1922-1994)有所分歧而離職]。阿哈斯在羅馬的期間接觸到葉茲的《記憶之術》，深受吸引之餘，於 1975 年將當時所閱讀到的義大利文版翻譯成法文出版。這本如今已成為研究「記憶術」之基本書目的巨著，除了是阿哈斯翻譯的第一本著作，也是阿哈斯極具多樣性的研究中的必要舵手。(Chantre 2006: 112) 阿哈斯將之視為解答文藝復興繪畫的關鍵。

一、場所與影像：記憶術的歷史傳統與要領

「記憶術」有個專門術語叫做「mnemotechnics」，在古代屬於修辭學的一部分。（Yates 2007: 7）從葉茲在《記憶之術》中所闡述的記憶術之歷史，可以發現這門技法自上古時代形成並確立。古希臘的記憶術傳給羅馬人之後，又進入歐洲的文明系統，歷經了空前的繁榮後消失於十六、十七世紀。如同阿哈斯所描述的，阻礙其存在的是笛卡爾主義，以及十七世紀這個以新思想與科學為特徵的新時代。（Arasse 2004: 107）筆者在此主要關注記憶術的基本原則，以及記憶術直至文藝復興為止與美術發展的關聯，因為這不僅是阿哈斯論證其假設的基礎，也是他解讀與闡釋繪畫的方法來源。

在印刷術發明之前，擁有記憶的本領至關重要。雄辯者用它來增進記憶力的技巧，演說者則可以利用這個技巧將長篇講詞背得一字不漏。這門學問的要領是利用將「場所」(loci) 和「影像」(imagines) 印入腦海的方法來達成記憶：首先要選好場所（通常是想像一座建築），接著把自己要記住的事物構思成影像，然後沿著動線在這座建築裡放置這些影像，讓位置的次序連接事物的次序。如此一來，一旦需要回想某一件事，就可以逐一在記憶場所中尋找安置在其中的影像。這些影像會指明事物本身，雄辯者可以分別選取位置與影像，演說者也能確保演說的要點依照正確順序記起來。（Yates 2007: 14-15）

葉茲引用了《獻給赫倫尼》(*Ad C. Herennium libri*)¹裡的經典例子，具體說明了記憶的原則：一位律師要為被告的個案進行辯護，事發內容是他的委託人為了財產繼承而毒死被害者，當場還有許多的目擊證人。律師要為整起案件組成一個辯護的記憶系統，因此在第一個進入的記憶場所放置一個能提

¹ 《獻給赫倫尼》作者佚名，葉茲指出這本著作所引據的古希臘論記憶法的文獻，可能是一些修辭學方面的專論，現今都已亡佚。它是現存唯一古羅馬時代的記憶術專書，就古代藝術至中古時代，乃至文藝復興的傳遞而言，這本書的重要性獨一無二，在中古時代是非常有名又常被使用到的文本。可以說如果想要推敲古代記憶的藝術，就必須從《獻給赫倫尼》著手。（Yates 2007: 14, 17-18）

示與被告有關的影像：他想像被毒害的男子躺在病床上，被告就在床邊，右手拿著一只杯子，左手拿著簡冊，無名指上帶著一枚刻有公牛睪丸的戒指。杯子在這個影像中可以提示下毒，簡冊提示財產繼承，公牛睪丸因為與「目擊證人」（teste）是同一個字，而作為證人的提示。這樣記憶中就有被下毒的人、目擊證人，以及繼承財產。影像一旦建立，要查案子的某個部份就先找出紀錄全案的這個綜合影像，接在其他場所中去找其餘部分。這樣記憶者無論身在建築中的哪個地方，都能在準確地回到放置了「記憶事物」的位置。事物不動，記憶者卻可以在智力上自由穿梭於這棟建築。在這棟建築裡，他可以隨時找到任意一個論據所處的位置。這個例子凸顯出記憶者的目的不是要記住訴訟案中的辯護詞，而是要記下案子的細節或事物。這種「技巧記憶」（artificial memory）不僅可以用來記住演講詞，也可以用來記憶一大堆隨意查找的資料。（Yates 2007: 24-26）

這就是記憶的原則，它在上古時代被提出，歷經了中世紀直到十六世紀，一直沒有什麼變化。那麼記憶法則與美術作品的關係是如何在歷史中逐步的建構呢？

根據葉茲的文本可以發現源自上古的記憶術在經院派法則頒布的十三世紀開始產生最大的影響力，並且一直延續到十四世紀。經院哲學這個知識增進的時代可說是「記憶」的時代。此時基督教教義與道德教化的定義逐漸複雜與完整，重視並要謹記道德的人如要記住知識以避開罪惡之路，就必須創造新的意象，將更多的東西存入記憶，其方法便是透過「技巧記憶」。具體而言，如果內在影像記住的「事物」與基督教用圖像推行的教化藝術表達的「事物」是同一類的，那麼教化藝術的場所與圖像本身就有可能進入記憶。隨著上古

雄辯家的聲音在安全堪慮的中古野蠻世界中消失，學院退到修道院裡。「技巧記憶」經由修士們的鼓勵與教導，開始以俗家人實踐虔敬的功課之姿態出現。葉茲認為如此一來，虔敬而有藝術天分的人會在記憶中存下許許多多描繪新舊德性與罪惡的鮮明比喻，記憶術會創造意象，而創造的意象必然會源源流入美術與文學作品。（Yates 2007: 76, 109, 113）

如果用這個角度來看一些十四世紀的美術作品，可能會有不同的觀看經驗。葉茲以喬托（Giotto di Bondone, 1266-1337）在帕多瓦（Padua）的競技場禮拜堂（Arena Capella）所繪製的德行與罪惡【圖 1】為例，認為壁畫中生動的人物造型與立體效果即蘊含著記憶之術：

「慈善」有著動人之美，「不堅定」流露著躁亂，「嫉妒」和「荒唐」的醜惡與怪誕，無不掌握了記憶影像的要訣。至於立體效果，是特別留意如何安置在背景之中——也就是記憶術所說的場所之中——而營造成功的《赫倫尼》所說的古典記憶一大要點，就是場所法則講究的空間感、深度感、採光，以及力求影像在場所中能明顯清楚。（Yates 2007: 123）

自組記憶影像的人，需要建立自己組構比喻的圖像。喬托在壁畫中即展現其個人的藝術天份，將美麗的、戴花冠的、服飾華麗的，或是特別醜怪可怖的記憶圖像，道德化比喻成德性與罪惡等精神意象。這凸顯了作品的外在呈現足以讓人意識到記憶使用的隱形畫面與外化成美術的視覺表現截然不同。

然而，葉茲強調兩者必有重疊之處，因為人們既然被教導了要用影像記憶，這些內在結構的影響自然有外顯的時候。典型的範例是將天堂與地獄



圖 1 喬托（Giotto），左：《七德行：慈善》（*The Seven Virtues: Charity*），右：《七罪惡：妒忌》（*The Seven Vice: Envy*），壁畫，120 x 55 cm，1306，Cappella degli Scrovegni (Arena Chapel), Padua.

都當作「記憶場所」處理，例如：在佛羅倫斯聖瑪利亞修道院（Santa Maria Novella）的十四世紀壁畫中，可以看到地獄分成多個題字場所，題字說明其中受罰的罪名，場所中呈現的則是受罰者的模樣【圖 2】。如果觀者在記憶中思索這幅圖畫以提醒自己審慎，那就如同是在實踐中古時代的記憶技巧。

（Yates 2007: 121-126）基督教的教誨藝術將所要講述的道理導向德行與罪惡的「事物」，透過記憶的方式在繪畫中呈現，以達到令人印象深刻的目的。

記憶術的傳統隨後在十五、十六世紀經歷了變化，葉茲認為主要是因為人文主義與文藝復興式記憶典型的發展所造成的影響。文藝復興重振非神職人員的雄辯修養，可以預期對於西賽羅辯才的崇拜會重燃俗家人對記憶術的興趣，此時的記憶術如同上古時代所理解的一樣，屬於修辭學的一部分。然而，文藝復興的人文主義卻存在其他反對的力量，對中古時代的反感逐漸發展成宗教改革中的激烈敵意，而記憶術既是中古時代的東西，又是來自經院派的技巧。另一方面，印刷書籍的出版也正在消滅長久以來的記憶習慣。如此看來，記憶術在十六世紀似乎逐漸式微，但事實上，它並未走向衰亡，而是被納入了文藝復興的哲學主流——新柏拉圖主義。這個十五世紀晚期由馬西里歐·菲奇諾（Marsilio Ficino, 1433-1499）與喬瓦尼·皮科·德拉·米蘭多拉（Giovanni Pico della Mirandola, 1463-1494）所開始的運動，並沒有加入貶抑記憶術的行列，而是將記憶術併入了赫米斯知識體系或玄秘藝術，轉而在歐洲傳統中居於核心地位，展現新的面貌。（Yates 2007: 164-165）

描述這段文藝復興的記憶術之歷史有其必要，因為其中葉茲特別強調一位人物——朱里奧·卡米羅·戴爾米尼歐（Giulio Camillo Delminio, 1480-1544）及其所建造發明的「劇場」（*Theatre of Memory*）【圖 3】，對於後續阿哈斯



圖 2 納迪多·迪·喬納（Nardo di Cione），〈地獄〉（*Hell*）局部（detail），壁畫，1345-1357，Cappella Strozzi, Santa Maria Novella, Florence.

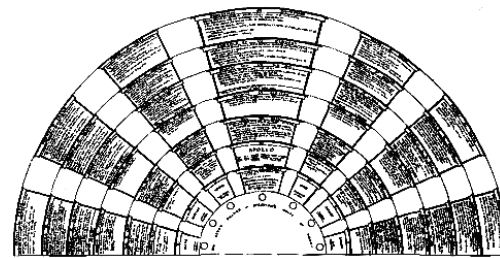


圖 3 朱里奧·卡米羅·戴爾米尼歐（Giulio Camillo Delminio），〈記憶劇場〉（*Theatre of Memory*），摘自 Yates 2007: 177。

的繪畫詮釋有著深切的影響。

葉茲宣稱要理解文藝復興畫家在繪畫中所注入的完美比例，可以透過這位當代人尊稱為「神一般的卡米羅」來理解。據傳卡米羅在法國國王法蘭西斯一世（Francis I, 1494-1547）的財務贊助下建了一座劇場，它的神秘架構讓只要入內參觀過的人，都能就任何論題侃侃而談，辯才無礙。曾隨卡米羅進去過「劇場」的祖伊克莫斯（Viglius Zuichemus, 1507-1577）在寫給德希德里烏斯·伊拉斯謨（Desiderius Erasmus, 1466-1536）的信上提到卡米羅如何形容自己的「劇場」：

他用許多名字稱呼他這個劇場，一下說它是建造或組構起來的心與靈，一下說它是一個有開窗口的劇場。他聲稱，人心能想像的和肉眼所不能見的一切事物，經過勤勉沈思加以蒐集，便可以用特定的有形實物符號來表達，而表達的方式是人們一看就能知悉本來只隱藏在內心裡的一切。這種有形實物的外觀，他稱之為劇場。（Yates 2007: 171）

概略而言，這座劇場有七層，走道劃分出象徵七大行星的七大區塊。觀者進場能看到世界度量七種標準的展演。最偉大而重要的事物被安排在最低階的場所，因為古代劇場中地位最尊貴的人物往往坐在最低階的座位上。順著七行星的走道往前走會發現宇宙的創造都有七種度量的標準可依循，各個階層上有不同的影像變化，在不脫離題旨的前提下，象徵與暗示該行星的心性與作為，從而發揮上古記憶術要求從情緒上挑起記憶的作用。比方說：擁有好的記憶力是一種憂鬱的性情，屬於代表憂鬱的土星系列，在該系列的「洞穴」

階上有著名的時間象徵——狼、獅、犬三個頭，分別代表過去、現在、未來，它們也可以用來象徵「審慎」的三要素：記憶、智慧與遠慮。提香名為〈審慎的寓言〉（*Allegory of Prudence*）的畫作【圖 4】，即在三個不同年齡層的人臉下方，畫了這三種動物的頭部。

葉茲的分析指出記憶法則在「劇場」中明顯可見，整座建築區分諸多記憶場所，分別各自安排了記憶影像，但其形態已經屬於文藝復興，不僅建築形式不是哥德式大教堂，就連整套理論系統也是文藝復興的產物。這個文藝復興的記憶方式不同於古代演說者把他們要記住的部分存放在「不恆常的場所」，卡米羅的目的是要把「可以在語言中表達一切的事物永久本質儲存起來」，因此要記住的部分必須存在「永久的場所」。（Yates 2007: 169-209）

在卡米羅隨後所激起的浪潮中，有二位人士論述記憶的手法值得關注，他們反映了一些新的時代面向。一位是卡米羅的仰慕者盧多威科·多爾卻（Ludovico Dolce, 1508-1568），他在 1562 年翻譯並改寫的赫貝隆（*Johann Horst von Romberch*，活動於 1505-1532 年間）的《技巧記憶彙編》（*Congestorium artificiosae memorie*）。其中特別之處是多爾卻將赫貝隆的指示現代化，他提出以但丁（Dante Alighieri, 1265-1321）的《地獄》作為記憶的工具（地獄懲罰各異的的鮮活場所可以當作記憶場所，其中的醒目形象就是下地與受罰之人），此外他還納入了新一輩的畫家作品當作記憶影像。（Yates 2007: 209-210）

另一位是佛羅倫斯的道明會修士寇斯瑪·羅賽留思（Cosmos Rossellius，卒於 1578 年）在其《記憶技巧寶庫》（*The Thesaurus artificiosae memoriae*）書中，



圖 4 提香（Titian），《審慎的預言》（*Allegory of Prudence*），油彩、畫布，76.2 cm x 68.6 cm，1500-1565，National Gallery, London.

選擇將一些在某方面的技藝或科學有所專精的人「存放」在記憶裡，作為記憶影像：

所以，我存放了羅倫佐·瓦拉（Lorenzo Valla）或普里西安（Priscian）來記憶文法；存放了圖里西亞（Marcus Tullius）來提示修辭學；亞里斯多德提示邏輯辯證，也提示哲學；柏拉圖提示哲學……。 （Rossellius 1579 : 133）²

葉茲在文本中提點讀者從這個基礎點來看拉斐爾的《雅典學院》（*The School of Athens*）【圖5】，自然就會感受到畫中的人物圖像可能用來輔助記憶，例如：將柏拉圖「存放」為「神學」、將亞里斯多德「存放」為哲學的記憶影像。（Yates 2007: 211）

雖然記憶術的基本法則發展至十六世紀仍沒有什麼變化，但記憶術的傳統到了文藝復興因為被納入了新柏拉圖主義，而有了新的面相：卡米羅的「劇場」及其後進凸顯出文藝復興的記憶系統不同於中世紀的人以自身拙劣的官能想像來組構影像輔助記憶，它所開啟的是一種新的心靈佈局，建立在人相信自身擁有神聖的力量，能用自己神性「心智」的小宇宙反應神聖的大宇宙。這種連接內外的能力到了十六世紀十分重要，阿哈斯的假設也是建立在這種改變之上。

² 轉引自（Yates 2007: 211）。



圖5 拉斐爾（Raffaello Sanzio），《雅典學院》（*The School of Athens*），壁畫，1509-1511，500 x 770 cm，Musei Vaticani, Città del Vaticano.

二、記憶與修辭：阿哈斯的假設與論證

葉茲對於記憶之術的探究與歷史重述穿插著一些明顯受記憶影像系統啟發而來的藝術圖像作為例證，對阿哈斯而言，這無疑是打開一扇奇妙的大門。阿哈斯據之提出一種假設：文藝復興繪畫顯現了從記憶之術的體系到修辭體系的過渡。在阿哈斯看來，事實已經證明這種假設是非常有效的，其論證可以分別由構圖內容與繪畫的表面形式來看。

阿哈斯宣稱如果從記憶的角度來看中世紀的美術作品，就會發現很多繪畫的結構，是不具有修辭價值的舊體系。典型的圖景是一個形象高坐在寶座之上，對應的形象在下面或坐或躺。比如「哲學」高高在上，腳下是某位哲學家、「正義」高高在上，腳下是被壓扁而變形的「不公」……等。（Arasse 2004: 106-107）一個最具有說服力的例子是葉茲在《記憶之術》所提出的例證：在佛羅倫斯的聖瑪莉亞修道院會堂裡的一幅十四世紀的壁畫《聖湯瑪斯·阿奎那的勝利》（*The Triumph of St. Thomas Aquinas*）【圖 6】，其主旨是頌揚阿奎那的智慧與德性。它被構思為一個龐大的記憶體系：「阿奎那坐在寶座上，上方飛起來的人形象徵神學三德與基本四德行。他的左右兩旁坐著聖徒和教會早期領袖，腳下是被他的學識擊垮的異端者。」（Yates 2007: 108）在下方的十四個龕位中，右邊的七位女子代表文科七藝：從最右邊地位最低的文法開始，向左依序是修辭、辯證、音樂……等等，左邊的七位女子則應該分別代表神學方面的科目或成就，這十四門學問前面分別坐著每一個科目的代表人物（例如：辯證的前面坐著的是戴著一頂大帽子的亞里斯多德）。寶座上的主要形象是德性或藝術，下方則是其衍生的圖像，如此就可以輔助



圖 6 安德烈亞·達·佛羅倫薩（Andrea da Firenze），《聖湯瑪斯·阿奎那的勝利》（*The Triumph of St. Thomas Aquinas*），壁畫，1366-67，Cappellone degli Spagnoli, Santa Maria Novella, Florence.

人們思索或者回憶。這就是記憶體系，是一個極為協調一致的系統，其功用除了輔助記憶，也代表一種學問大全。

卡米羅的「劇場」帶給記憶術的改變，凸顯記憶術在中世紀末期不僅是幫助記憶的工具，也是一套真正的再現體系，尤其是思想體系。人們在記憶的結構中思考宇宙：「德行、自由藝術、包括星球、一週的每一天，一切都能通過本源和它的代表人物或事物組織起來。」（Arasse 2004: 107）擁有記憶之術的技能，除了擁有通過內在的知識，還掌握此一知識在外界起作用的能力。阿哈斯認為這種連結內外的能力在十六世紀時變得非常重要，因為其中逐漸出現一種可行的假設：

在以前的記憶體系中，所有的要素並置在一起，是靜止的、不動的，它應對的是關於宇宙的一種等級森嚴的封閉概念；而後來的體系基礎不再是並置的諸多地點（那裡面形象是經過嚴格定義的），相反，是再現之處的渾然統一，只有一個地點，諸多形象可以在裡面移動，這就與記憶之術完全相反——文藝復興相對於中世紀，同時也（說「也」是因為尚有其他諸多過程，合力構成文藝復興）是這兩種體系間的過渡。（Arasse 2004: 107-108）

簡單來說，中世紀的記憶體系需要在場所或建築裡先固定並安置記憶的要素，隨處移動的是人的智力；文藝復興的體系則完全相反，地點只有一個，移動的是其中諸多的形象。1435 年阿爾貝蒂在《論繪畫》中所提出的繪畫觀念是建立在修辭意義之上，其目的不是用來記事與實踐虔敬，而是藉由「史詩畫」（*storia*）³的講述來說服、感動觀眾。就此而言，阿哈斯認為最偉

³ 出自阿爾貝蒂在《論繪畫》（*On Painting*）中所提出的概念。阿爾貝蒂認為畫作的偉大，並非畫出「龐然大物」（*colosse*），而是要畫出一個有人物參與行動的結構，即「史詩畫」。阿爾貝蒂將「史詩畫」的組成模式稱為「構圖」（*Compositio*），以人體做為構圖的引喻，包含四個階層：最小的組成部分是表皮，表皮組成四肢，四肢組成身體，最終身體構成一則「史詩畫」。「構圖」從修辭學衍生出組織模型，並精確轉移到繪畫的概念，與語言結構相對應。因此「*storia*」的本意更貼近「故事」而非「歷史」，它的描繪主題不僅包含歷史事件，還包含其他諸如神話、寓言等等。參閱（Alberti 1956: 70）。

大的例子之一就是「最後的晚餐」(*l'ultima cena*)的再現方式：基督和十一位使徒坐在桌子的一邊，把猶大孤立在另外一邊，這是從十四世紀一直延續到十五世紀的傳統【圖 7】。這種太容易意識到誰是出賣耶穌的人的方式，為的是讓人記起猶大即將出賣基督的證據，而不是說服人相信正在發生的事情，不具有修辭的雄辯力。達文西是第一個把猶大和其他使徒放在一起的畫家，他筆下的使徒相對充滿動感，讓觀者自己思考誰是猶大【圖 8】。這個過程顯示出繪畫體系如何「從一個並置的、封閉的，甚至是重複的記憶之術的體系，過渡到一個試圖說服觀眾的修辭體系。」(Arasse 2004: 114)



圖 7 多米尼哥·基蘭達奧 (Domenico Ghirlandaio)，《最後的晚餐》(*The last supper*)，壁畫，1480，400 x 800cm，Museo Nazionale di San Marco, Florence.



圖 8 李奧納多·達文西 (Leonardo da Vinci)，《最後的晚餐》(*The last supper*)，蛋彩畫，1495-1498，460 x 880cm., Santa Maria della Grazie, Milan.

文藝復興成熟期的作品使用著中世紀的構圖，阿哈斯因此認為事實證明了從記憶之術的體系過渡到修辭體系的假設是非常有效的，即便從繪畫的表面形式來看也是如此。其中多折畫的演變不僅是有效的例證也值得特別的關注。十四世紀初出現的多折畫，可說是一棟真正的記憶性建築物，觀者的眼光會依照橫向或縱向的次序移動，因為它的場所精確，裡面的影象固定，穿梭次序非常清晰，例如：多折畫裡的「天神報喜」，畫作的上端或下端決定了它

處理方式的不同，因為地點的性質影響了畫作的性質。然而，作為祭壇畫的一種再現體系，它是如何變成高懸在祭臺之上，充滿修辭的雄辯力的單幅畫呢？阿哈斯指出從中可以看到一個體系過渡到另一個體系的演變。在演變過程中，祭壇畫逐漸佔領多折畫的領地，而舊體系抗拒著變化，仍不斷地出現，持續提供各種假說與試驗。一個世紀的時間，多折畫真的從記憶之術的體系過渡到說服與感動觀者的祭壇畫，而觀者仍是虔敬之人。記憶之術的體系之巨大慣性使得多折畫直到十六、十七世紀仍繼續出現，最後還是讓修辭性所征服。（Arasse 2004: 114-115）而文藝復興就是從一個體系（記憶的空間與結構）到另一個體系（幾何透視的修辭結構）的過渡。

三、並置與兼容：文藝復興的記憶圖式與肖像

從記憶體系到修辭體系的假設與論證成為阿哈斯解答文藝復興繪畫的一把鑰匙。藉由這把鑰匙，阿哈斯打開了文藝復興繪畫中的記憶結構圖式。其中有二個具體的例子特別重要：一個是關於場所裡的大型組圖，另一個則是葉茲曾提到的《雅典學院》。

（一）並置的圖式：「本源」與「影響」

阿哈斯在拜訪曼托瓦公爵宮（Palazzo Ducale di Mantova）時對於安德烈亞·曼特尼亞（Andrea Mantegna, 1431-1506）在 1470-1450 年間繪於《婚禮房》（Camera degli Sposi）中的一組壁畫產生疑問：為什麼曼特尼亞只在四面牆中的二面牆上作畫？（Arasse 2004: 117-119）

房間的一面牆上畫著《宮廷場景》【圖 9】，畫面左側可以看到曼托瓦的君主盧多維科三世·貢扎加（Ludovic Gonzague, 1412-1478）公爵被一群家人包圍，右側有一段樓梯通往宮廷入口，中間可以看到來人有佩劍的大臣，其他還有諸如從外面進來遞交信件的人等。公爵身上穿著拖鞋和休閒的長袍，正在幕僚的陪同下閱讀著信件，其休閒穿著其實正符應著婚禮房本身所具有的既是官方又是私人的性質。會見的場景【圖 10】與宮廷場景相鄰，畫面中呈現的是君主與其從米蘭回來的二個兒子的偶然相遇。其中一個兒子被提名為紅衣主教。相遇的場景同樣也區分為三個部分：左邊可以看到僕人牽著王子的馬匹和獵狗，中間有個類似陵墓的建築和一群托起畫家簽名的小天使，右邊是君主及其子孫的相遇。後方山上所畫的城市理論上而言是理想化的羅馬，而不是曼托瓦的景觀。從畫面中即可感受到曼托瓦公爵可謂當時最有權勢的君主之一，那麼他為什麼選擇讓曼特尼亞只畫了四面牆中的二面呢？阿哈斯的問題隨後在早於曼特尼亞約一百五十年前的西恩納（Siena）畫家安布羅喬·洛倫澤蒂（Ambrogio Lorenzetti, 1290-1248）之壁畫中找到答案。

洛倫澤蒂在西恩納市政廳（Palazzo Pubblico）的壁面上畫了一組「好政府」與表現「好政府效能」的寓義畫。在《好政府的寓言》【圖 11】的那一面牆上可以看到「好政府」坐在最上面寶座上，周圍環繞著七位象徵品行的人物，例如：左邊坐著「公正」，旁邊有一些表徵其要素的小人物，她右邊坐在長椅上的是「和平」。下方聚集了一些受德行感召的市民。另一面的《好政府對城市的影響》【圖 12】畫著一片祥和的西恩納巷道，少女們在街上舞蹈，頌揚著好政府統治下的城市景象。二件作品之間顯然存在著相對的因果



圖 9 安德烈亞·曼特尼亞（Andrea Mantegna），《宮廷場景》（*The Court of the Gonzague*），壁畫，1469-1474, Palais ducal, Mantoue



圖 10 安德烈亞·曼特尼亞（Andrea Mantegna），《會見場景》（*The Meeting*），壁畫，1469-1474, Palais ducal, Mantoue

關係，即《好政府的寓言》是「本源」，而〈好政府對城市的影響〉是其「影響」。

阿哈斯依據自身對西恩納壁畫的知識推斷曼特尼亞在曼托瓦公爵宮的婚禮房的二面牆上所畫的宮廷場景與相遇場景也組織了一樣的構圖。只不過隨著時間過去，原本以「寓意」的方式表現的「本源」，現在是以「真實」的君主來表示，本質上應該無形並超越歷史的「本源」，現在成為有形的君主。宮廷場景就是象徵原理的君主，圍繞著他的家人就是象徵德行的人物；相遇場景顯現的即是君主統治下的安全領地。總而言之，曼特尼亞在「婚禮房」只畫了二面牆，是因為他重新應用了中世紀根據記憶術組織的構圖：一幅是「本源」，一幅則是表現本源的「影響」。這個例子凸顯的是文藝復興全盛期的作品也可以重新或繼續使用中世紀的構圖方式，但其中有些變化：象徵本源的君主意味著文藝復興繪畫中權力的合法化是在人的身體與其歷史中實現。就此而言，相遇的場景即是被君主所治理著的安全領地（影響），它意味著政治王朝（曼托瓦公爵的王朝）與宗教王朝（繼曼托瓦公爵兒子之後，其家族接連出了多位紅衣主教）的相遇。也就是說君主象徵著「好政府—貢扎加」這個本源，而這個本源即其王朝政治與家族政治。（Arasse 2004: 120-122）

筆者從阿哈斯的推論中發現，中世紀教誨藝術將要講述的道理導向德行與罪惡「對比」的「事物」，如在〈聖湯瑪斯·阿奎那的勝利〉的阿奎納腳下是被他學識擊垮的異端者，以及阿哈斯沒有提到的西恩納市政廳的九人大廳（Sala dei Nove）裡除了《好政府的寓言》與《好政府對城市的影響》還畫了相對於好政府的「壞政府」及其影響。但這種以對比的方式輔助觀者記憶、提醒觀者審慎的方法，在文藝復興的組圖中，可能因目的不同而不復出



圖 11 安布羅喬·洛倫澤蒂（Ambrogio Lorenzetti），《好政府的寓言》（*Allegory of Good Government*），壁畫，1338-1339, Palazzo Pubblico, Siena.



圖 12 安布羅喬·洛倫澤蒂（Ambrogio Lorenzetti），《好政府對城市的影響》（*Effects of Good Government of the City Life*），壁畫，1338-1339, Palazzo Pubblico, Siena.

現——曼特尼亞在《婚禮房》所展現的宮廷場景與相遇場景之並置結構中，並沒有呈現負面對比的輔助記憶圖像。

（二）拉斐爾的配置

另一方面，阿哈斯的研究成果也顯現出：在文藝復興全盛期的作品中，從記憶結構到文藝復興的現代結構之過渡與融合，往往混合在同一畫面中。最深入的例子可以說是葉茲在《記憶之術》中曾短暫提到的拉斐爾的《雅典學院》【圖 5】，阿哈斯在這個議題上進一步地揭示了拉斐爾的古典主義與傳統之間的不同面向。

阿哈斯推斷拉斐爾在《雅典學院》中採用了一種可以稱為「示範性或相關性的記憶術配置」（dispositif mnémonique d'exemplarité ou de corrolarité）。(Arasse 1996: 789-790) 具體而言，他論述的主要對象是亞里斯多德和柏拉圖二位人物肖像。一段為人所知的典故是拉斐爾在作品製作後期才在畫面的前景添加了一個具有米開朗基羅臉部特徵的古希臘哲學家赫拉克利特（Heraclite, 540 BC-480 BC）的形象。阿哈斯在得知這個人物肖像是後來加上去時，便不禁思考拉斐爾如何能在這麼重要的中心位置加入一個元素卻不破壞古典作品的平衡與意義？依據阿哈斯的思考邏輯，這個問題可以分為二個層次來看。

貢布里希（E. H. Gombrich, 1909-2001）在其《拉斐爾的簽字廳壁畫及其象徵性質》（Raphael's Stanza della Segnatura and the nature of its symbolism）中已經表明，簽字廳的壁畫與隱約可見的穹頂是不能分開來理解的。穹頂上描繪了擬人化的原則，而壁面上的人物是其歷史性的代表。（Gombrich 1985: 85-101）因此，在「本源四學」（original quadrivium）——詩歌、法律、哲學與

神學——的哲學下方，也就是《雅典學院》中，可以看到偉大的代表人物「哲學家」，其中最主要的是柏拉圖與亞里斯多德。畫面中的二人分別體現了二種不同的生活道路：積極行動的生活與沈思的生活。亞里斯多德是位行動者，他手指著地，懷裡捧著他的《尼各馬可倫理學》（*The Nicomachean Ethics*）；柏拉圖是沈思者，他的手指向天，左手拿的是《蒂邁歐篇》（*Timaeus*）。拉斐爾把二個對比人物的形象放在他們的腳下：在亞里斯多德腳下，躺臥著犬儒主義者第歐根尼（Diogenes of Sinope，卒於西元前 323 年），他是相對於積極行動者亞里斯多德的消極行動者；柏拉圖下方的是赫拉克利特，相對於積極沈思的柏拉圖，他是個消極的沈思者。

阿哈斯推斷如果赫拉克利特確實是柏拉圖的推論之相對消極的沈思者，那麼他一開始的缺席即說明拉斐爾沒有可以想像的推論對象，這與旁邊的亞里斯多德恰恰相反。此一簡單區別凸顯出對羅馬的新柏拉圖主義者而言，柏拉圖是無與倫比的。只不過拉斐爾在看到米開朗基羅在西斯汀教堂所展現的傑作之後，決定將米開朗基羅的臉部特徵賦予習慣否定思考、認為一切都將逝去，什麼都不會持久的赫拉克利特。畫面上因此可以看到有著米開朗基羅面貌的赫拉克利特，被放在相對於柏拉圖的否定推論的位置上，貌似憂鬱的扶著下巴沉思著。這無疑一方面表現了拉斐爾對米開朗基羅的欽佩，一方面也讓人們意識到這種欽佩帶著一種批評。像這樣在人物肖像上作文章，把他們移來移去的手段，在當時都是大家所熟悉的。（Arasse 2004: 111-112, 122-124）

進一步而言，阿哈斯的推論確認了將柏拉圖與赫拉克利特，以及亞里士多德與第歐根尼聯繫起來的記憶術特徵，這一點十分重要。因為這種固定且並列

的並置結構，既是中世紀百科全書的特徵，也是記憶藝術的圖像系統的特徵，它在拉斐爾的《雅典學院》中被採用並且成為進入「史詩畫」之虛擬敘事運動的入口。阿哈斯的看法是根據拉斐爾在畫面人物之間所建立的內在關係：畫家將記憶的場所轉化成一個身體可以在其中移動的統一的三維空間，這種空間結構自阿爾貝蒂開始，即代表著「人文主義」與「現代的」藝術。而這種關係完全違背記憶術的原理。

拉斐爾將柏拉圖以及亞里斯多德二位哲學家置於中心的消失點上，以此劃分出二個非常有意義的群體，並且在其中暗示了一種再現的軌跡。最明顯再現智慧與精神秩序的軌跡，出現在亞里斯多德與第歐根尼的人物部署這一側。在第歐根尼的右邊，有個年輕人將這位犬儒主義哲學家引薦給另一位年長者，後者卻指向亞里斯多德。拉斐爾簡明的表示了人們必須遠離第歐根尼的負面訊息，才能擁有《尼各馬可倫理學》作者的智慧與思想。這種將百科全書程序及其輔助記憶結構歷史化的運動，實際上是一種拉斐爾個人的藝術介入。事實上整幅壁畫都被一種敘事運動所貫穿：在最右邊可以看到有個人物不明所以的衝出畫面，而壁畫最左邊也同樣有一個缺乏圖像意義的等效人物奔跑著進入了場景。從一個邊緣到另一個邊緣，阿哈斯認為這二個人物具有指示出《雅典學院》存在一個貫穿整個畫面的虛擬運動之功能（右邊人物的凝視似乎也指引著觀者的視線轉向左邊的人物）。這個橫向運動在畫面中央通過柏拉圖與亞里斯多德而重新垂直連接，朝著觀者的方向從深處向前推進。（Arasse 1996: 790-792）

經由阿哈斯的推論，可以意識到拉斐爾透過十六世紀發展出的：選擇將在某方面的技藝或科學有所專精之人的肖像「存放」在記憶裡作為記憶影像，

以及並列亞里斯多德與柏拉圖二組人物來輔助記憶，從而並置了並列結構與記憶術的傳統。進一步地，他將這種靜止不動的封閉概念作為畫面的中心樞紐，以潛在的敘事運動為構圖注入活力。此運動旨在讓觀眾覺得畫面的景象彷彿就在眼前，如同演說家透過描繪人物的修辭效果，來讓聽眾仿如身歷其境。最終將記憶結構融入修辭結構之中。《雅典學院》因此並不純粹只是畫家在藝術領域中展現其個人精湛的技藝。拉斐爾在畫中的運動與結構的部署呈現出了贊助者深層的意圖：在簽字廳裡明確地顯示並且確認羅馬教會支持人類整個思想史的實現、辯證與恢復。（Arasse 1996: 792）正是這種意圖賦予了第歐尼根與赫拉克利特作為亞里斯多德與柏拉圖之負面推論對象的合法性與正當性。

透過阿哈斯的闡釋可以發現：從中世紀開始，許多大型的組圖都是受到記憶結構的靈感啟發而來，其中「本源」與「影響」的並置圖式，是解讀與觀看的索引。就單幅畫作而言，拉斐爾的《雅典學院》藉由引入並複合米開朗基羅與赫拉克利特的人物形象，來回應羅馬當時代的藝術需求，展現其古典主義的能力之餘，也保存了傳統的記憶結構。記憶結構的並置圖式結合「史詩畫」出現文藝復興全盛期的作品中，也再次證明了阿哈斯對古典繪畫體系的假設：文藝復興繪畫歷經了從記憶結構到修辭結構的過渡。

四、「場景配置」與挪用：基弗的記憶

令人不免好奇的是阿哈斯透過對記憶結構的認知來解讀文藝復興繪畫的方式，是否也適用於闡釋當代藝術。對於這個問題阿哈斯自己曾明確提到身為

一位專攻文藝復興的歷史學家，自己的研究方法並不適用於書寫當代藝術，除非當代藝術家大部分從事的是具象藝術或攝影。對阿哈斯而言，當前活生生的當代藝術難以定義，他感興趣的是當代的藝術實踐如何承接古代藝術所關注的問題。（Arasse 2004: 221）在阿哈斯屈指可數的幾個研究對象中，特別值得提出的是阿哈斯對德國當代藝術家安塞爾姆·基弗（Anselm Kiefer, 1945-）的藝術之詮釋。

阿哈斯曾提到自己花了五、六年的時間研究基弗的作品，他收集了許多關於戰後的德國文化、社會與繪畫的資訊。（Arasse 2004: 222）從中阿哈斯發現戲劇性是基弗整個藝術實踐的核心，這不僅存在於基弗早期如同自畫像的攝影系列中，更貫穿了他的整個職業生涯。

具體就基弗的藝術實踐方式而言，阿哈斯以一種戲劇與電影真實的表現手法——「場景配置」（*mises en scène*），來描述基弗一連串的系列作品。「場景配置」的手法乃透過導演以富有詩意的方式，藉由分鏡、舞臺設計與視覺藝術的表現來呈現多個單一的場景。（Henderson 1976: 315）基弗的「場景配置」與其工作室的功能息息相關。他的工作室同時具有三種功能。第一種功能即作為進行「行動」（*acts*）或「表演」（*performances*）的「場景配置」，有時可能涉及到其他演員或藝術家本人，而行動與表演本身就是藝術作品。第二種功能是製作「行動」或「表演」的照片，在經過徹底改造後將之用作展覽目錄的視覺材料。某種意義上來說這些照片可以說是戲劇化的紀錄，而且可能憑藉其自身的力量成為作品。工作室的最後一種功能是準備公開展覽的作品，這些作品包含書籍、畫作或雕塑等等，其目的是為了明確其「戲劇」來源。公開展示的內容可能保留成一本書，也可能是從一本書轉換為畫作。

透過對於工作室功能的分析，阿哈斯要強調的是從工作室「場景配置」、照片紀錄、到保存過去創作的檔案與狀態，基弗隨著創作的進行逐漸為自己形成一個材料庫，以備於創作新的作品。這種特定的藝術實踐方式凸顯了基弗的創作在 1960 年代到 1970 年代影響德國藝術與文化之集體記憶的諸多作品中有其獨道之處：基弗所做的並非嘗試回憶與整理記憶來讓人無法忘記，而是提出什麼是應該記住的，以及如何記憶的問題。（Arasse 2014: 76-81）

對於一個 1945 年出生的年輕藝術家而言，基弗沒有納粹時代的個人記憶，他能擁有的「記憶」只能建立在存留下來的各種文件上，無論文件的形式是什麼。他的再現方式是挪用物件、文本與圖像，這些他唯一可用的「回憶」，再將它們整合到其他設定中來創作作品，最終構成他對第三帝國與其自己的德國遺產之個人記憶。對此，阿哈斯提出了一個明確的物件作為證明基弗藝術複雜性與關注點的證據，那就是基弗從祖母那裡繼承來的納粹浴缸，一個鋅作的浴缸。

基弗將這個他在祖母閣樓上找到的浴缸視為第三帝國留下的「紀念品」，因為它是 1930 年代國家社會黨為了確保人民的日常清潔而發放給每個德國家庭的一種浴缸。這個浴缸在 1969 年到 1984 年間，持續地在基弗不同主題的書籍或圖片作品中出現。阿哈斯判斷基弗之所以以鋅浴缸作為個人創作的主题之一，是因為這個「紀念品」讓他回憶起納粹主義，特別是德國入侵英國的《海獅行動》（*Operation Sea Lion*）【圖 13】。基弗在畫面上所呈現的正是關於這個行動的軍事傳說：希特勒的將軍們在浴缸中使用模型船來討論他們的作戰計畫。（Schjeldahl 1984: 17）⁴



圖 13 安塞爾姆·基弗（Anselm Kiefer），《海獅行動》（*Operation Sea Lion*），油彩、畫布，200 x 300 cm, 1975, Norman Braman, Miami Beach, Florida.

⁴ 轉引（自 Arasse 2014: 326）。

在這個基礎上，阿哈斯將基弗的藝術實踐與古老的記憶術相連結。他強調基弗在沒有記憶的事物中創造記憶的方式顯然是一種建構，這些記憶是他在藝術生涯中逐步建立起來的記憶，換句話說，這是一種人工記憶。此相關性揭示了基弗在 1970 到 1980 年代以一種不尋常的方式進行著記憶的工作。

基弗創作中的輔助記憶邏輯首先可以從書籍或繪畫中發現。在這些書籍與繪畫中可以看到基弗的工作室以各種不同的方式被使用，從地下室、一樓到二樓都可能是畫家私下工作或生產創意的室內場所。工作室的照片顯現了製作的過程是一個發展中的敘事，從這個過程中衍生出來的繪畫，則通常是照片視覺濃縮後的結果。此外，從早期的獨立畫作中可以看到畫中的場景永遠是二樓最大間的工作室，這間木造的工作室就像德國森林裡的傳統建築，它的外觀意味著放置在其中的圖像涉及集體面向，以及它們與日耳曼森林神話的聯繫。重點是這些圖像的主題各異，但儘管視角與外觀尺寸不同，其位置的統一性卻足以讓人把圖像相互聯繫起來。阿哈斯因此宣稱基弗似乎逐步地藉由他的作品建構一座記憶的劇場，並透過這座劇場內建他（只能）通過二手訊息來了解的德國「記憶」。(Arasse 2014: 85-86)

從一張圖片到另一張圖片，基弗建構出由內部、心理通道連接起的複雜記憶。這種記憶術的古老實踐也說明了基弗作品所具有的神秘本質。如前所述，記憶術是一種運用場所與影像來輔助個人記憶的技巧，透過在腦中輸入不協調的聯想，該影像才能有效幫助記憶。將這種私人聯想的影像（如「鋅浴缸」、「木造場景」等）公開在大眾的目光之下，對不明所以的觀者而言，不可避免的會導致意義的不確定性。

然而留給觀眾去理解他所看到的事物的含義，似乎正是基弗的意圖，如同他在 1987 年所說的：「我只能在畫中表達我的感受、思想與意志。我盡可能精確地製作它們，然後……你們決定這些圖片是什麼，以及我是什麼。」（Biro 1998: 267）對此，馬修·比羅（Mathew Biro, 1961-）表明基弗刻意製造的模糊性引發了名符其實的「詮釋學的不確定性」（hermeneutic undecidability），他認為基弗的藝術傾向於創造「一個去中心化或支離破碎的觀者——一個對於作品匯集在一起的一個或多個重疊的符號系統幾乎一無所知的人」。（Biro 1998: 76, 97）比羅顯然不想當那個一無所知的人，他透過將基弗創作於 1986 的《鐵路》（*Iron Path*）【圖 14】與克勞德蘭茲曼（Claude Lanzman, 1925-2018）於 1985 年導演的戰爭紀錄片《浩劫》（*Shoah*）裡通往集中營的鐵路軌道之主題圖像相交疊，指認基弗作品中有類似軌道的作品皆清楚地指向大屠殺，其中包含了 1977 年之後所創作的一系列題為《塞格弗里德通往布倫希爾德的艱難之路》（*Siegfried's Difficult Way to Brunhilde*）【圖 15】的作品。（Biro 1998: 87-93）

基弗玩弄的這種內在模糊性利用了先前被納粹主義利用的圖像力量，這一點在阿哈斯看來無疑帶著危險的成分，卻正是他的藝術提出的倫理問題的核心。《致無名畫家》系列即說明了基弗的畫作如何再現出意識形態的結構，並且清楚的揭示了他的個人立場。

基弗的《致無名畫家》【圖 16】系列選擇在同一個納粹建築內放置了一個畫家的調色板，這種在「場所」裡放置「一個意想不到且引人注目的圖像」的配置顯然符合古老的記憶原則，這種配置也讓基弗得以具體顯現出作品所企圖喚起與保存的記憶。



圖 14 安塞爾姆·基弗（Anselm Kiefer），《鐵路》（*Iron Path*），油彩、畫布、壓克力、橄欖枝、鉛、鐵、金箔、乳膠漆，220 x 380 x 27.9cm，1986，私人收藏。



圖 15 安塞爾姆·基弗（Anselm Kiefer），《塞格弗里德通往布倫希爾德的艱難之路》（*Siegfried's Difficult Way to Brunhilde*），照片、鉛，170 x 240cm，1991，Lia Rumma, Naples.

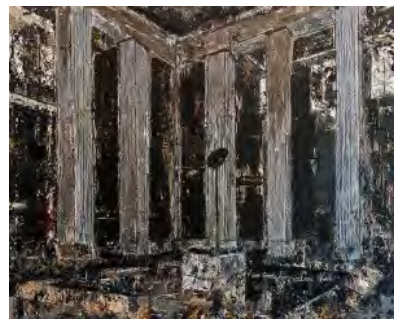


圖 16 安塞爾姆·基弗（Anselm Kiefer），《致無名畫家》（*To the Unknown Painter*），油彩、畫布、乳膠漆、稻草、木刻，280 x 341cm，1982，Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

作為記憶「場所」的是出自建築師保羅·路德維希·特魯斯特（Paul Ludwig Troost, 1878-1934）之手的二座「聖殿」（temples），這二座位在慕尼黑的「聖殿」被設定用來舉行納粹「最神聖」（most sacred）的儀式：紀念希特勒在 1923 年失敗政變中喪生的 23 名同伴。這些人在十年後成了國家復興的烈士，他們的棺材被保存在聖殿內、開闊的天空之下【圖 17】。「聖殿」的建築規劃正如同希特勒在 1935 年宣稱的那樣：「這些聖殿不是墓穴，而是永恆的守衛。他們在那裡為德國而存在並且照看著我們的人民。」（Michaud 1996: 114）透過這樣的背景，阿哈斯重構了基弗在無名畫家系列中的可能策略。

從記憶的「影像」來看，有別於簡單地將調色板認定為是畫家本人的代表之另一種看法是：「無名畫家」很可能指稱的是希特勒。其原因有二：首先，無論是在政策宣傳還是意識形態中，都存在一個非常重要的事實，那就是希特勒相信自己是一名畫家（儘管他曾經二次報考維也納美術學院都落榜）；其次，「無名戰士」（unknown soldier）曾是納粹企圖用來定義希特勒的說辭。對忠誠的納粹份子來說，希特勒因此既是一位畫家也是一名軍人。更深入地說，希特勒之所以是「無名畫家」，與納粹政治理論將元首比作藝術家有關。藝術是納粹計畫的核心，希特勒形同最高等級的創造者，他可說是塑造了德國「人民」（Volk）之「藝術家中的藝術家」（artist of artists）。（Michaud 1996: 49-50）

可見基弗可說是毫無保留地致力於記憶工作的意義。他通過改變納粹在他們最神聖的紀念場所設置的形象，以「無名畫家」的調色板取代開闊天空下的棺材，來表明並在視覺上致力於記憶。這份記憶所記憶的是納粹主義下的死亡和藝術崇拜的親密聯盟。（Michaud 1996: 175）



圖 17 保羅·路德維希·特魯斯特（Paul Ludwig Troost），《北歐永恆衛隊英雄神廟》（*The Temples of the Nordic Heroes of the Eternal Guard*），Munich, 1935.

摘自 Eric Michaud，《永恆的藝術：國家社會主義的形象和時代》（*Un art de l'éternité - L'image et le temps du national-socialisme*），Gallimard，Paris, 1966.

從「場景配置」的藝術實踐方式到內容的模糊性，基弗挪用過去來將這段歷史變成「一個巨大的記憶檔案」（an immense archive of memory），其內容顯然並非一成不變，而是能夠持續不斷地用於新的組合，進而通過實踐「記憶治療」（therapy of memory）來對抗「歷史病態」（pathology of history）。

（Merlini 2000: 325-328）阿哈斯藉之評斷基弗乃以一種非常尼采的批判態度來「為生命服務」（in the service of life），正如尼采所說的：「人如果要活著，就必須擁有並且不時地運用力量來分解和消解部分的過去：他通過將它帶上法庭，仔細檢查並最終對其進行譴責來做到這一點……。」（Nietzsche 1997: 75-76）

基弗所做的「場景配置」並非為了「回憶」，而是帶著第二次世界大戰的傷疤，以黑暗而富有詩意的方式，透過挪用過去納粹主義所利用的圖像力量，建立屬於自己的記憶「劇場」。如果基弗的實踐確實是一種「療程」，那麼他的療癒方式，顯然是透過精心製作「記憶影像」，從本質上讓觀者處於不確定與感到不適的位置。這如同發揮了記憶術要求記憶影像必須能夠從情緒上挑起記憶的作用，也呼應了他在巨幅畫作中，透過劇烈的材料加工，使繪畫表面與媒材本身具有驚人存在感的目的與效果。

阿哈斯藉由葉茲《記憶之術》所描述的關於「場所」與「影像」的基本原則與傳統發展，假設並且論證了在文藝復興的修辭體系出現之前，存在著另一個更為古老的繪畫體系，也就是記憶的體系。從這個角度來看中世紀繪畫，會發現很多繪畫的結構，是不具有修辭價值的記憶體系。在記憶體系中，所有的要素靜止不動地並置在一起，而後來的修辭體系不再是多個並置的地點，相反的，它只再現一個渾然統一的地點，許多人物形象可以在裡面移

動。阿哈斯進一步將這個論證結果打造成一把開啟解讀文藝復興繪畫之門的鑰匙。從中可以發現他如何藉由記憶結構的並置圖式（「來源」與「影響」）觀看文藝復興的大型組圖，以及闡釋文藝復興全盛期的畫作是如何兼容二種不同體系。進一步比較可以發現阿哈斯透過記憶術闡釋當代藝術的方式與其解讀文藝復興繪畫的方式有所不同。

兩者之間最根本的差異就在於文藝復興的畫家是有意識地運用已知的記憶結構，但依據阿哈斯的說法，基弗在阿哈斯闡釋他的藝術之前，並不認識古老的記憶術，更沒看過葉茲的《記憶之術》。但是當阿哈斯拿這本書給他看時，他覺得很有趣，並且對阿哈斯說他的描述很正確。（Arasse 2004: 222）⁵ 這個事實自然就會凸顯出文藝復興繪畫與基弗的當代繪畫二者之創作目的與手法的根本差異。

就創作目的而言，文藝復興繪畫使用記憶結構無疑是為了輔助觀者記憶，但基弗的藝術實踐旨在提出記憶的問題：該存入的記憶是什麼？結果顯然是導向納粹主義與大屠殺的連結。就創作的手法而言，文藝復興繪畫中的並置結構，在基弗的創作中是以不同系列的繪畫形成一個大型的記憶檔案，一個記憶的「劇場」。檔案之間的連結方式，乃透過挪用過去納粹主義所利用的物件、文本或圖像。這種產生記憶影像的方式是模糊且充滿不確定性的，與拉斐爾在《雅典學院》在人物肖像上作文章，將他們移來移去的手段是眾所皆知的不同。就此而言，拉斐爾挪用人物肖像，將具歷史代表性的人物「存入」記憶的方式，顯然源於文藝復興時期的多爾卻與羅賽留斯，而阿哈斯詮釋基弗建立記憶劇場的方式，則更接近更早之前的卡米羅。

⁵ 法國文化（France Culture）電臺在阿哈斯的《安塞爾姆·基弗》（*Anselm Kiefer*）這本專著出版一年之後，錄製了阿哈斯與基弗的深入對談。五集的節目內容後續由Éditions du Regard 集結出版。Anselm Kiefer, Daniel Arasse, *Rencontres pour mémoire. Anselm Kiefer-Daniel Arasse. Entretien* (Livre CD). Paris: Éditions du Regard, 2010.

筆者認為無論文藝復興繪畫還是基弗的當代藝術，阿哈斯的詮釋方法都是「錯時的」(anachronique)，其中有好幾個時間軸作用其上。阿哈斯並不是依循線性時間從古代的記憶之術來觀看文藝復興繪畫或基弗的當代藝術，而是從文藝復興繪畫或基弗的當代藝術說到記憶之術的基本原則與傳統，然後專注於記憶之術的理論與結構，目的則是為了重新回到眼前的畫作。因為只有明白記憶之術的原理，才能理解文藝復興畫家如何再現記憶的結構、基弗如何建立其記憶的劇場。這就是阿哈斯的錯時論研究方法。⁶

這種錯時論的觀點與認為賦予藝術作品意義與理解，必須依據時間來分類的觀點不同。歐文·潘諾夫斯基(Erwin Panofsky, 1892-1968)與尤金·克萊因鮑爾(W. Eugene Kleinbauer, 1937)便認為交織的時間與空間，是藝術史學家研究對象之界域的先驗，至關重要。歐文·潘諾夫斯基在其〈歷史時間的反思〉(Reflections on Historical Time)一文中曾闡明：「事實證明歷史時間的每個實例都取決於特定的歷史空間」，對歷史學家而言，「時間的概念與空間的概念很大程度上不過是意義的統一。」(Panofsky et al 2004: 695)克萊因鮑爾也曾舉例提到，在不確定出處的情況下，去判定一幅圖畫出於十六世紀、十六世紀初，或甚至是1510年是沒有價值的，因為一幅在義大利羅馬完成的作品，與一幅在德國科隆所完成的作品明顯不同。(Kleinbauer 1989: 15)

但另一些重要的藝術史學者如：李格爾(Alois Riegl, 1858-1905)、喬治·庫伯勒(George Kubler, 1912-1996)、亨利·福西永(Henri Focillon, 1881-1943)、阿諾德·豪瑟(Arnold Hauser, 1892-1978)和艾比·瓦爾堡(Aby Warburg, 1866-1929)等人則認為時間並非先驗，藝術時間其實無法還原特

⁶ 關於阿哈斯的錯時論與其研究方法可進一步參閱(Arasse 2004 :131-175)，或(張雅婷，2021: 225-230)。

定的歷史背景下的時空。晚近如：達彌施、喬治·迪迪-余伯曼（Georges Didi-Huberman, 1953-）、亞歷山大·納吉爾（Alexander Nagel, 1964-），以及阿哈斯皆持有這樣的看法。（Vellodi 2019: 137）阿哈斯即明確表明「認為藝術史有純粹線性時間的想法並不合理。」（Arasse 2004: 150）因為任何作品不可避免都是「錯時的」。在歷史上已經存在一段時間的藝術品，事實上都已經混合了三種時間：觀眾所處的時間、作品問世的時間，以及介於前兩者之間的時間。即便基弗的作品是當代藝術，他所操作的具歷史性的「場所」與「影像」的手法，顯然也已經是一種錯時。

「不依循線性時間」、「認為藝術時間無法還原特定歷史背景下的時空」，那麼藝術史學家如何書寫繪畫史呢？筆者認為從達彌施的《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》以及阿哈斯的《細節：為了建立一部近看的繪畫史》來看，可以發現其操作有根本的一致性，即：指出原則、提出相對於原則的悖論，進而產生自身的語境。重視「原則」（為了提出悖論）的藝術符號學觀點，也決定了阿哈斯如何看待葉茲的《記憶之術》之作品意義。在〈法蘭西絲·葉茲或神秘歷史的迷宮〉（Frances A. Yates ou les labyrinthes d'une histoire occulte）一文中，阿哈斯提到葉茲的《記憶之術》展示了一種「方法論」（méthodologie），更具體地說，是探索一種具普遍性的方法如何成為 1580 至 1620 年產生的符號系統之基礎。其重要意義在於她並不滿足於重構從古希臘羅馬到十七世紀的記憶術之演變和轉變，而是關注文藝復興與十七世紀初的「représentation」（表徵、再現）這個具多重涵義的概念，清楚地展示了記憶術的歷史。這觸及到透視法則與印刷機發明之前的知識傳播，包含宗教和道德史、哲學和心理學、藝術和文學、科學方法史中的關鍵點，是組成西

方文化的工具之一。(Arasse 1985: 41-48)

在葉茲的研究基礎上，阿哈斯進一步透過實例論證了文藝復興繪畫之具象空間的突然變化，與話語的修辭模式取代傳統的記憶模式的關聯。「記憶之術」成為分析繪畫具象化過程之秩序與理性的基本工具，不僅迫使藝術史學者必須打開傳統歷史那些封閉已久的大門，以全新的眼光來重新審視十七世紀的「方法」，也讓阿哈斯得以詮釋其感興趣的「當代性」如何在「錯時」的作用之下實踐。

引用書目

張雅婷。《論 Daniel Arasse 的細節理論與近看的繪畫史》。臺北：國立臺灣師範學美術學系美術理論組博士論文，2021。

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

Alberti, Leon Battista. *On Painting*. trans. John R. Spencer, New Haven: Yale University Press, 1956.

Arasse, Daniel. "Frances A. Yates ou les labyrinthes d'une histoire occulte." *Le Débat*, 1982/5 (n° 22), 41-48.

———. "La mémoire de Raphael." *Memory and Oblivion*, Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art, Amsterdam, 1-7 September 1996. 787-793.

———. *Histoires de peintures*. Paris: Denoël, 2004。

———. *Anselm Kiefer*. London: Thames & Hudson Ltd, 2014.

Biro, Matthew. *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Chantre, Benoît. "L'ange radiophonique." *Esprit*, Paris: Esprit, 2006. 112.

Gombrich, E. H.. *Symbolic Images: Studies in the art of the Renaissance II*. 3rd ed. Oxford: The Alden Press, 1985.

Henderson, Brian. "The Long Take." *Movies and Methods: An Anthology*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976.

Kleinbauer, W. Eugene. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth Century Writings on the Visual Arts*. Toronto: Medieval Academy of America, 1989.

Merlini, Fabio. "Pathologie de l'histoire et thérapie de la mémoire." *Nietzsch* (Cahiers de l'Herne). Paris: 2000. 325-337.

Michaud, Eric. *Un art de l'éternité: L'image et le temps du national-socialisme*, Paris : Gallimard, 1996.

Nietzsche, Friedrich. *Untimely Meditations*, ed. Daniel Breazale, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Panofsky, Erwin. and Johanna Bauman. "Reflections on Historical Time." *Critical Inquiry* 30(4): 695.

Rossellius, Cosmos. *The Thesaurus artificiosae memoriae*, Venice, 1579.

Schjeldahl, Peter. "Anselm Kiefer." *Art of Our Time: the Saatchi Collection*. London: Lund Humphries: 1984, vol. 3: 17.

Vellodi, Kamini. *Tintoretto's Difference: Deleuze, Diagrammatic and Art History*. London: Bloomsbury Academic, 2019.