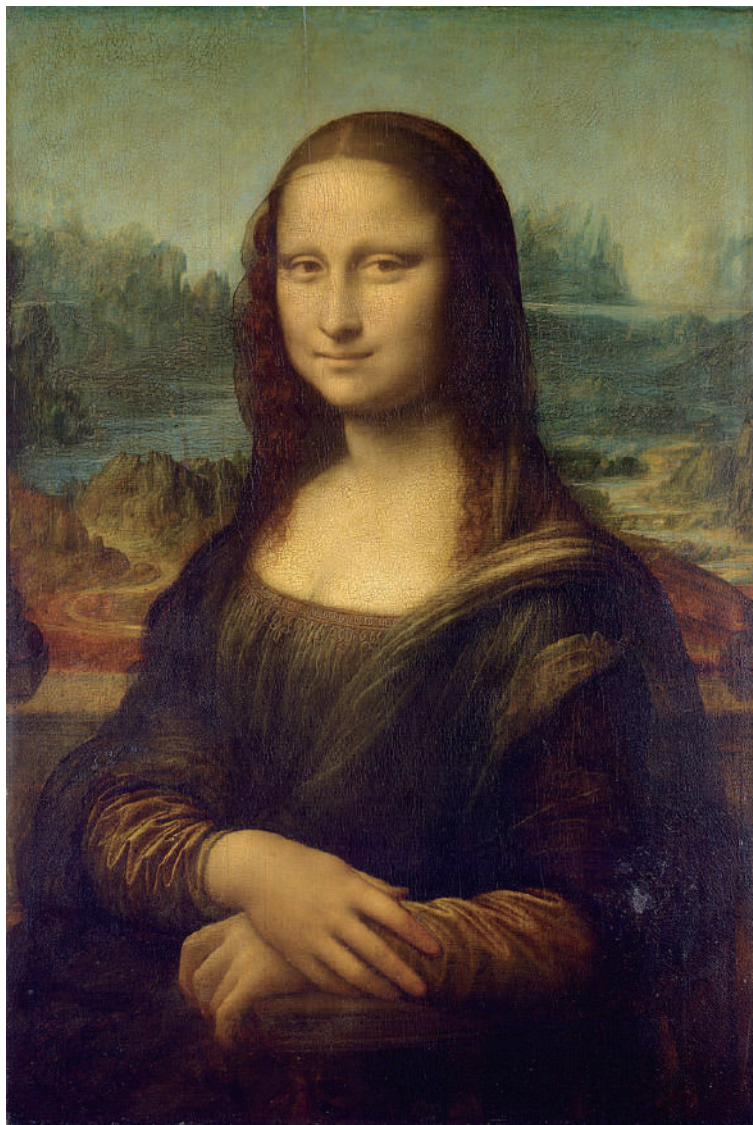


蒙娜麗莎不只在微笑： 達文西女性肖像畫裡的眼神

文・圖／花亦芬



《蒙娜麗莎》（*Mona Lisa*, c. 1503-1519.

圖1）是達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）最著名、但也最難解的一幅畫。這幅畫之所以難解，主因在長達十餘年的創作過程中，達文西跳脫了文藝復興社會文化對肖像畫世俗功能的見解與期待，將這幅女性肖像畫轉化為「藝術征服力」（the power of art）的最佳代言人。達文西在二度平面上創造出來的特殊視覺表現力，誠如著名的達文西研究學者Martin Kemp所說，這是「一張會動的

圖1：Leonardo da Vinci, 《蒙娜麗莎》（*Mona Lisa*）。

c. 1503-1519. Oil on wood panel. 77x53 cm.
Musée du Louvre, Paris

臉」（a mobile face），「她對我們做出反應，而我們也不得不對她有所回應」（She reacts to us, and we cannot but react to her）。

達文西之所以能超越當時世俗女性肖像畫的格局，賦



圖2：巴黎羅浮宮「蒙娜麗莎廳」在《蒙娜麗莎》畫像前大批圍觀的遊客。

by Werner Willmann, CC-BY-SA-3.0, via Wikimedia Commons.

予《蒙娜麗莎》宏偉的氣勢與深邃的格局，在於他將聖母像具有的普世溝通特質揉捻進血肉之軀的世俗女性肖像畫中。在這方面常被大家提及的特點就是，《蒙娜麗莎》畫中人物的眼神會隨著觀者站在不同位置而跟著流轉。也就是說，畫外的觀者不管站在哪個角落，都會感覺到，蒙娜麗莎正在看著你（圖2）。達文西這種企圖聯結畫裡虛擬世界與畫外觀者實存空間的創作手法，基本上取自傳統供作禱告靈修用的聖母像，當祈禱者跪在地上仰望聖母像時，透過與她的眼神互望，產生虔敬對談的凝視。然而，傳統的技法之所以會被達文西運用到如此出神入化的地步，這與他在創作女性肖像畫時，向來特別重視眼神代表的意涵密切相關。

《吉內芙拉·班琪》：達文西最早的世俗女性肖像畫

《吉內芙拉·班琪》（*Ginevra de' Benci*, c. 1474-1478. 圖3）是達文西最早的世俗女性畫像。

畫中女主角吉內芙拉·班琪（*Ginevra de' Benci*, c. 1457 - c. 1520）出身佛羅倫斯富豪之家，自幼受到良好的文化薰陶，擅長詩與音樂。1474年月1月，年方16歲的她嫁給了Luigi Niccolini。婚後一年，威尼斯著名詩人及人文學者Bernardo Bembo（1433-1519）出使佛羅倫斯，在當地與梅迪西（Medici）家族社交圈往來唱和時，因流行的騎士文化吟詠所需，Bembo將吉內芙拉·班琪視為自己在「宮廷愛情」（courtly love）歌詠裡的「心上淑女」（ideal lady）。

現代學術研究還無法斷定，這幅《吉內芙拉·班琪》畫像是畫中主角人物在訂婚後、結婚前，依當時習俗委託達文西所畫的「待嫁娘畫



圖3：Leonardo da Vinci, 《吉內芙拉·班琪》（*Ginevra de' Benci*）, c. 1474-1478.

Oil on panel, 38.1 x 37 cm. National Gallery of Art, Washington DC.

像」(pre-nuptial portrait)？還是Bembo在佛羅倫斯訂製的「心上淑女畫像」(ideal lady portrait)？因為在當時以男性為尊的社會文化裡，一般而言，年輕仕女會成為畫像的主角人物，最常出現的情況就是在結婚前、或是成為騎士文化裡男性歌詠自己精神戀愛裡心儀的對象。除此之外，年輕仕女不太有機會可以成為畫像主角。畢竟畫像的功能是為了公開展示。但是對良家婦女而言，公開被展示、公開被觀看，也就意味著，公開被男性為主體的社會品評、談論。

上述的歷史背景也可以幫助我們理解，何以畫中的吉內芙拉·班琪眼神沒有任何表情，與畫外觀者也沒有互動。達文西透過這種眼神拒絕與畫外觀者互動的作法（圖4），暗示出畫中人物即將成為（或剛成為）新嫁娘的身分。她不願與畫外觀者的眼神有任何交流，這是貞潔自持的表徵，這樣的舉措完全符合當時男性社會對婦德的基本期待。

在另一方面，《吉內芙拉·班琪》這幅畫像特別之處在於，達文西並沒有依照一般仕女畫傳統，將畫中主角人物放在室內，象徵婦人安守於室的美德；而是將畫中女性主角單獨置於大自然之中。就歐洲古典文化習於將大自然視為文明生活以外的未開化之地，不是家教嚴謹的良家婦女會涉足之處，達文西這樣的畫法是很大膽的顛覆。

達文西之所以這麼做，目的是為了將充滿立體感的人物肖像（圖5）與他個人深感興趣的自然景致相結合。為了讓這樣的結合有可以合理化的正當理由，達文西在人像的背後畫了一棵茂密的杜松樹（義大利文ginepro），以此暗示畫中主角的名字是「吉內芙拉」（Ginevra）。在這棵杜松樹之後，達文西還畫上自己喜愛的尼德蘭式風景，運用空氣透視法將地平線盡頭的光影色調變化細膩地捕捉在畫筆之下。

《抱著貂鼠的仕女像》

《抱著貂鼠的仕女像》（*Portrait of Lady with Ermine*, c. 1489/90. 圖6）是達文西於1489年左右在米蘭創作的作品。根據畫中的貂鼠來推斷，畫中主角人物是當時米蘭公爵Lodovico il Moro（1452-1508）的情婦雀琪麗雅·卡



圖4：Leonardo da Vinci, 《吉內芙拉·班琪》局部圖。

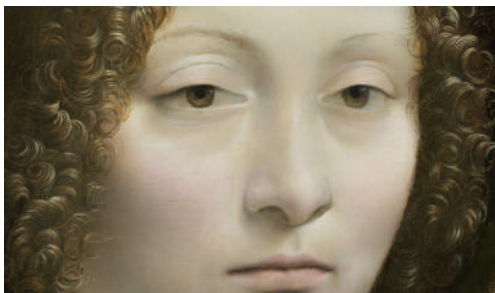


圖5：Leonardo da Vinci, 《吉內芙拉·班琪》局部圖。

蕾蘭妮（Cecilia Gallerani, 1473-1536）。因為貂鼠的希臘文“galee”發音近似於“Gallerani”這個名字，因此可斷定畫中人物是雀琪麗雅·卡蕾蘭妮；二則貂鼠是米蘭公爵個人的象徵圖徽；三則貂皮閃亮吸睛的白色向來被用來做為代表「純淨／純潔」的符號。

達文西在《抱著貂鼠的仕女像》裡，沒有採用繪製《吉內芙拉·班琪》時的靜態畫法。反之，他讓畫中人物雀琪麗雅·卡蕾蘭妮以靈活的姿態輕盈優雅地由左往右輕輕轉身，像是聽到有人從右前方在呼喚她，她的眼神因而專注地朝著右邊畫框外的方向望出去。這樣專注望向特定人物的眼神不僅充滿了敘事性，也巧妙地連結到卡蕾蘭妮在畫面中被高度凸顯出來的左手，正輕輕撫摸著貂鼠（代表米蘭公爵）的創作構思。達文西藉此將卡蕾蘭妮對米蘭公爵的專情與愛意鮮明地傳達了出來。

如果將「畫像」視為社會裡「展示文化」（display culture）的一環，達文西在這個複雜的創作構思中刻意將雀琪麗雅·卡蕾蘭妮的眼神侷限在只對米蘭公爵有所回應，而與畫外觀者沒有互動。達文西藉著卡蕾蘭妮不望向其他觀者的意向，清楚暗示出，卡蕾蘭妮對米蘭公爵專一的心意。

膽大心細的女性，毫無表情的側面畫像

1499年，法軍入侵米蘭，在米蘭宮廷任職的達文西只好離開這個他工作17年的城市，前往威尼斯。在途中，他特意路經曼圖阿（Mantua），為了幫侯爵夫



圖6：Leonardo da Vinci,《抱著貂鼠的仕女像》（Portrait of Lady with Ermine）, c. 1489/90.

Oil on panel, 54 x 39 cm. Wawel Royal Castle National Art Collection, Kraków.



依撒貝拉·艾斯特（Isabella d'Este）塑像金幣，1495-98.

Gold with diamonds and enamel, diameter 7 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienna

人依撒貝拉·艾斯特（Isabella d' Este, 1474-1539）畫像。依撒貝拉·艾斯特不僅是當時義大利著名的藝術贊助者與收藏家，在政治上，她也是隨時可以獨當一面的執政者。當她的丈夫Francesco il Gonzaga侯爵出門時，她就是曼圖阿的代理執政；1500年當法王攻打到米蘭時，她也親自帶領使節團到米蘭，要求法王不要侵犯曼圖阿。整體而言，作為政治領導者，依撒貝拉·艾斯特比丈夫更為果決勇敢。

能有機會讓達文西親自為自己畫像，是喜愛收藏大師傑作的依撒貝拉·艾斯特不會輕易錯過的良機。約在5年前，她已經先請Gian Cristoforo Romano為她鑄造

金幣塑像（圖7）。如果現在有難得的機會，由達文西親自為自己畫像，自是必須好好把握機會的重要大事。但是，面對畫像完成後，會被大家公開品頭論足，依撒貝拉·艾斯特儘管對各種藝術新風潮瞭若指掌，但是作為侯爵夫人，她仍小心謹慎地選擇了最保守的繪製形式——側面像（圖8），就像她在金幣上的塑像擺出來的姿勢那樣。

側面像，是最安全的畫像型態，既不必刻劃主角人物內心的情緒與情感，畫中人物的眼神也不會與任何人有接觸。自古羅馬時代開始，側面像經常被身分尊貴的統治者選擇作為塑像的類別。然而，擅長表達人物內心情緒張力的達文西並沒有因為側面像的制約，就依照傳統畫法，以靜態的方式來表現依撒貝拉·艾斯特。反之，在靜態的側面頭像外，達文西構思了一個頗為複雜的上半身姿態（圖8）：頸部以下的身軀呈現四分之三的扭轉側身像，依撒貝拉·艾斯特雙手交疊的方式卻又幾近於正面像。換言之，從頭部來看（圖9），這是完全靜態的畫像；但從真實情況來看，這卻是一個身體扭轉情況相當劇烈的姿態。

對於一位時年26歲的侯爵夫人來說，選擇側面像的姿態入畫，既符合傳統追求的優雅尊貴、又可避免無謂的品頭論足。雖然繪製類型比較老套保

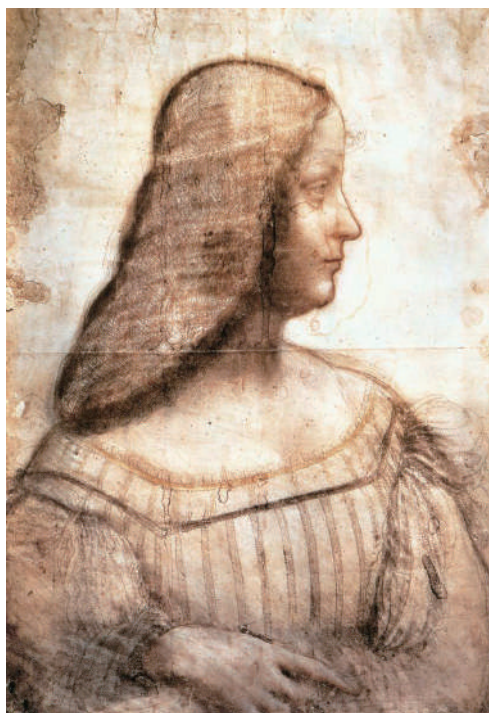


圖8：Leonardo da Vinci, 《依撒貝拉·艾斯特畫像》（Portrait of Isabella d' Este）。

61 x 46.5 cm, chalk drawing. Musée du Louvre, Paris.



圖9：Leonardo da Vinci, 《依撒貝拉·艾斯特畫像》局部圖。



守，但對青春風華正盛的依撒貝拉·艾斯特而言，她知道這是最安全的選擇。一直要到她過了50歲之後，她才放手讓畫家從正面為她畫像（圖10）。

蒙娜麗莎的眼神

眼神，的確讓我們看出文藝復興時代對女性的社會制約與行為規範。從達文西創作《蒙娜麗莎》前所繪製的世俗女性畫像可以清楚看出，他不僅深知這些社會規範；在創作上，他也將這些規範轉譯到畫像構思的視覺語意內涵之中。因此，從這些被高度制約的女性眼神跳脫出來，轉化到眼睛可以隨著觀者位置不同而不斷流轉的蒙娜麗莎眼神，這其中跨越突破的，是非同小可的一大步。

歷來對《蒙娜麗莎》的身分有很多猜測與推斷，但根據2005年在德國海德堡大學圖書館發現了佛羅倫斯行政官員Agostino Vespucci的手札內容，目前學術研究上幾乎都接受，畫中人物是佛羅倫斯絲織品商人Francesco di Bartolomeo del Giocondo之妻Lisa del Giocondo（1479-1542）。在發現這份手札之後，研究人員甚至更鏗而不捨地自2013年起開挖Lisa del Giocondo安葬之處——佛羅倫斯女性修道院Sant' Orsola convent的墓穴，希望透過比對Lisa del Giocondo臉部遺骸，來確定她真的百分之百就是《蒙娜麗莎》畫中主角人物的本尊。

儘管科學上可以不斷去追問蒙娜麗莎的真實身分是否就是Lisa del Giocondo；但是對達文西而言，這幅創作時間長達十餘年，而且達文西始終帶在身邊、不願意脫手出售的畫像，真正的意涵早就不是一幅類似於《吉內芙拉·班琪》、《抱著貂鼠的仕女像》、或是《依撒貝拉·艾斯特畫像》那樣的世俗女性畫像了。《蒙娜麗莎》與這些畫作最大的不同處在於，這是一幅世俗女性畫像與聖母畫像的混合體，就像著名的達文西研究學者Kenneth Clark指出的，《蒙娜

麗莎》這幅畫像刻意抹去世俗女性畫像喜歡表現女性容姿之美的畫法，會讓我們想要靜下心來駐足長思（this absence of normal sensuality makes us pause and shiver）。

觀看《蒙娜麗莎》時，我們不斷感受到，蒙娜麗莎不斷望向我們，因此我們也好奇地一直往她回望過去。無盡的眼神來回互望，就像傳統提供禱告冥想用的聖母像那樣，是心靈的召喚，是感知的喚醒；而不像一般文藝復興女性畫像那樣，有意識地制約女性眼神流光的去向。

達文西透過蒙娜麗莎這幅畫悄悄揭示了，不只是要「看」（look），而且應該要「看進去」（see）；就像不只是「聽」（listen），而且要能「領會」（understand）。達文西透過蒙娜麗莎塑造出一種獨具召喚力的眼神，藉此傳達出他創作最後階段對繪畫本質的思考：跳脫現實的表象人生，讓觀視的心靈可以感悟到，藝術帶給生命深深的撼動，是感知經驗裡難能可貴的高峰經驗。

法國作家普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）在《追憶似水年華》第五卷曾對眼神專注的凝視有過這樣的描寫：「她那深邃濃郁的凝視不斷定睛在過往行人上，那麼黏密、那麼有侵蝕性，彷彿當那目光移開時，會掀起一層皮膚。」蒙娜麗莎的眼神掀起的，是每個時代粗糙的表皮，讓每個世代去發掘自己的時代如何回應一幅披上許多詮釋外衣、而且博物館修復者也不敢動手清洗畫作表面長年積累下一層厚厚塵埃的名畫。面對這幅名畫，我們被畫中的眼神吸引而不顧長途去看她（它？），但是看進到自己心底的是什麼？當我們離開那目光，留下來給自己生命可以驚嘆、或是長長駐足沈思的，又是什麼？



花亦芬小檔案

臺大歷史學學士，德國科隆大學藝術史碩士、博士。國立臺灣大學歷史系專任教授。主要研究領域為歐洲中古晚期至近現代宗教、社會文化與藝術史跨領域研究，以及近現代德國史與史學史。曾獲國科會優秀年輕學者獎以及臺灣大學全校教學優良獎，2012-2014年任《臺大歷史學報》主編。譯有布克哈特（Jacob Burckhardt）《義大利文藝復興時代的文化——一本嘗試之作》（台北：聯經出版事業有限公司，2007初版，2013年第二版），以及《藝術與宗教—義大利十四至十七世紀黃金時期繪畫特展圖錄》（台北：輔仁大學，2006年），《林布蘭特與聖經——荷蘭黃金時代藝術與宗教的對話》（台北市：三民書局，2008），《在歷史的傷口上重生：德國走過的轉型正義之路》（台北市：先覺出版社，2016）。