

君士坦丁堡（Constantinople）的衣架子——

李歐塔 1738-1742 年的土耳其衣著人物作品初探

國立中央大學藝術學研究所 梁云繡

前言

李歐塔（Jean- Étienne Liotard）1702 年出生瑞士日內瓦的法國清教徒家庭，父親經營裁縫店生意。李歐塔自幼便展露繪畫天分，其後前往巴黎，在擅長細密畫（miniature）肖像畫、版畫的皇家藝術學院院士 Jean- Baptiste Massé (1700-1757) 的門下，¹ 以及洛可可（Rococo）畫家 François Lemoyne (1688-1737) 的工作室學習。李歐塔自 1726 年便開始獨立接案，以成為肖像畫家為目標。其作品多自周遭取材，雖也曾完成幾幅摹古典大師的優秀作品，尤其是提香（Vecellio Titian, 1488-1576）的繪畫，但除了前輩的技巧，李歐塔並不受藝術史傳統宏大題材的吸引，畢生只畫過一件宗教畫題材的作品。² 李歐塔因不全然順從 Massé 的指導方式而與其關係不佳，1735 年也未通過法國皇家學院的入學許可，於是在隔年展開了他不一樣的「大旅行」（grand tour）——從義大利到「東方」的鄂圖曼土耳其帝國（The Ottoman Empire），總計長達 7 年的旅行生涯。³ 在土耳其君士坦丁堡（Constantinople）的五年，為李歐塔的創作粹煉出獨樹一幟的風格與技法表現，也與許多歐洲贊主建立良好的關係。⁴ 返回歐洲後，李歐塔旅居各國，接受皇室與上流社會的肖像委託，在法國宮廷亦享有很高的聲望，甚至曾於 1749 年為路易十五（Louis XV）及皇室家族成員繪製肖像。⁵

本文將聚焦討論李歐塔 1738 到 1742 年在君士坦丁堡（Constantinople）的洛可可（Rococo）「土耳其風」（turqueries）作品，及其返歐之後，延續土耳其餘韻之作。除了粉彩肖像，李歐塔土耳其風的作品也包括許多炭筆、鉛筆的速寫或草稿。作品多是描繪於土耳其生活，身著華美土耳其服飾的歐洲人，亦有少許速寫作品是對阿拉伯國家和土耳其當地人物的觀察、記錄。其具有「扮裝展演」特性

¹ Massé 除了在 1740 年成為皇家學院院士，1759 年更成為皇家藝術收藏的管理者，在巴黎藝術世界的地位舉足輕重。除了與 Boucher、Cochin、Godefroy 等藝術家交好，也和龐畢杜夫人的胞弟（建築藝術花園製造局（Bâtiments du roi）局長）Marquis de Marigny 擁有良好的關係。引自 Francois Marandet, “The Formative Years of Jean-Etienne Liotard,” in *The Burlington Magazine*, Vol. 145, No. 1201 (Apr., 2003), pp.297-9.

² Gerard-Georges Lemaire, *The Orient in Western Art* (Paris: Ullmann, 2008), pp.68-69, 343.

³ Francois Marandet (2003), p.299.

⁴ Mngus Olausson, “Liotard’s Portrait of Baron von Hopken: The Discovery of an Unknown Enamel Painted in Constantinople,” in *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 4 (1997), pp.13-14

⁵ 同註 3。

的土耳其風風俗畫（genre painting）中，除了可見洛可可（Rococo）風格著重細節與繁複的表現，亦散發著溫煦內斂，同時又凝止疏離的氛圍。本文除了討論這些土耳其作品的風格表現，也將對照李歐塔與歐洲贊主間的委託關係，以之作爲對李歐塔創作脈絡，與選擇再現對象之原委的探討。

此外，受到啓蒙思想對於「審美」與「品味」的討論所影響，十八世紀成爲現代「流行時尚」（fashion）概念之開端。流行時尚的形成和洛可可風潮、風俗畫（genre）及版畫的普及也有不可切隔的關係，尤其女人的衣服更是 18 世紀圖像再現的一大重點。⁶ 除了土耳其時裝風尚在歐洲各國的風行，繪畫上的「土耳其風」（turqueries）亦和「中國風」（chinoiserie）一同匯流爲風行 18 世紀的洛可可藝術，爲華美、優雅、著重趣味的洛可可藝術增添更爲多端的風貌。⁷ 因此，本文也將從土耳其風作品中，肖像人物的衣著再現，討論衣裝作爲認同的社會表徵與論述場域，是如何在李歐塔描繪歐洲人穿著土耳其服裝的作品中，有了穿越、交換、甚至是混淆地域與身分認同的體現。同時，衣裝作爲可辨識與觸摸的實體，又承載何樣的東西方文化互動？是膚淺的異國風情嚮往？抑或是依附於政治目的文化與權力表現？

其次，本文也將試圖以李歐塔作爲（或被歸類爲）第一批東方風/東方主義畫家的藝術史脈絡爲背景，探究李歐塔是如何以獨到的美學風格刻劃 18 世紀啓蒙精神影響下歐洲人的「異文化」探索，藉此探測李歐塔的藝術史定位——David Carrier 認爲李歐塔是難以界定的創作者，且提出這樣的問題：「李歐塔除了擁有純熟的繪畫技法，還有什麼能證明他是真正的藝術家？」⁸ 筆者期望能透過對李歐塔土耳其主題作品的討論，對此問題作一些回應與觀察。

一、 金色的土耳其——從肖像畫來看李歐塔的異國生活與視角

李歐塔離開法國後，於 1736 年底開始爲雙西西里王國（Two Sicilies）的法國大使畢西厄侯爵（Marquis de Puysieux）服務，並在首都那不勒斯（Naples）停留數月爲教宗、主教、及歐洲商人等權貴人士繪製肖像。期間至羅馬（Rome）短暫停留，認識了幾位對他極爲賞賜的英國人，包括 Sir William Ponsonby 和 2nd

⁶ Marco Bussagli, Mattia Reiche, Patrick McKeown translated., *Baroque & Rococo* (NY: Sterling, 2009), pp.118-9.

⁷ Gerard-Georges Lemaire (2008), p.48.

⁸ David Carrier, "Jean-Étienne Liotard," in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 66, No. 387 (Jun., 2006), p.300.

Earl of Bessborough。⁹ 其後，李歐塔便陪同Sir William Ponsonby和 Earl of Bessborough (Duncannon) 前往土耳其君士坦丁堡，在抵達地中海最東岸的Levant港口前每一站——包括地中海沿岸的Capri、Messina、Syracuse、Malta等地，李歐塔受到眼前所見的鼓舞，創作了許多描繪當地風情的作品，其中有絕大多數是為有名望的歐洲買主繪製的肖像。¹⁰ 從李歐塔 1763 年與 2nd Earl of Bessborough 的書信中可得知，李歐塔的土耳其大旅行，不完全如同藝術家自己晚年所撰「專書」(the treaty) 中所回顧的波西米亞異域冒險。李歐塔的土耳其生活，實際上是建立在與歐洲贊主們的交往，並為贊主們作畫謀生的經濟考量基礎上。倒是李歐塔的作品本身，為其異國遊歷增添了不少浪漫想像。¹¹

而從李歐塔前往土耳其並與許多歐洲贊主結識的背景，也可窺知「東方」與西方勢力消長歷史的縮影——1683 年鄂圖曼帝國對奧國戰爭的失利後，這個位處歐亞交界處的「東方」土耳其帝國，對歐洲不再具有軍事上的威脅，¹² 而西方歐洲國家和土耳其在商貿與外交上的頻繁交流也於焉展開。歐洲的外交更開始積極介入土耳其的政治活動，許多歐洲人都是同時以商人和外交官員的身份前往土耳其，這些歐洲人開啓了 18 世紀大旅行之外的東方旅行盛況，並於 19 世紀時達到顛峰，而歐洲國家也在此過程中，逐步掌握歐洲與近東世界的貿易活動。18 世紀風行精英階層肖像畫，便成為這些富有遠行者之異國經驗的視覺撰述，¹³ 而入畫者與畫家選擇具有異國風情的服裝、地點、情境，亦可視為旅外見聞的濃縮、裁剪。

李歐塔一開始到達君士坦丁堡的目的，是希望可以直接進入鄂圖曼大皇宮 (Sublime Porte) 以接近歐洲的外國使節和描繪宮中景象，但受到一位英國大使 Sir Everard Fawkener 的說服，¹⁴ 遂在君士坦丁堡的城市中長駐了五年。而他的繪畫技法和特殊風格也在這幾年充實的異國生活中淬煉成形。¹⁵ 李歐塔首先為 Sir William Ponsonby 繪製肖像。在 *Portrait of Sir William Ponsonby* 【圖 1】中，Ponsonby 穿著墨綠色土耳其式外套 (Turkish jacket) ¹⁶ 開襟處滾著雪白的貂皮毛

⁹ 2nd Earl of Bessborough 是李歐塔創作生涯中很重要的肖像畫贊主，一共收藏 72 幅李歐塔的作品。參自 Jaynie Anderson, "Fixing Pastels: A Letter from Liotard to the 2nd Earl of Bessborough in 1763," in *The Burlington Magazine*, Vol. 136, No. 1090 (Jan., 1994), pp.23-25.

¹⁰ Gerard-Georges Lemaire (2008), pp.68-69.

¹¹ Jaynie Anderson (1994), p.25.

¹² Donald Quataert, "The Ottoman Empire, 1683-1798" in *The Ottoman Empire, 1700-1922* (Cambridge, 2000), pp.37-8.

¹³ 貿易上，1581 年英國在土耳其成立 Levant(or Turkey) Company。引自 Cristine Riding, "Travellers and Sitters: The Orientalist Portrait," in Nicholas Tromans ed., *The Lure of the East: British Orientalist Painting* (New Haven, London, 2008), p.48.

¹⁴ 同註 4。

¹⁵ 同註 4。

¹⁶ Marie Simon, Edmund Jephcott trans., "Historicism and Exoticism," in *Fashion in Art* (Paris, 1995) p.108.

邊，長袍內是一件與之形成對比的番茄紅素面袍子，腰間繫著寬版的綠色緞面繡花腰帶，頭戴紅白相間的土耳其頭巾。身著鮮豔的衣著的人物在低調、只依稀看見廊柱的暗色背景中犀利的突出。Ponsonby的十指蜷起，插在腰間和微縮在長袍之後，向觀者保留其手中握有的物件。其後為John Montagu（the Earl of Sandwich）所繪的*Portrait of John Montagu*【圖 2】也是以紅綠相間的神氣裝扮，描繪Montagu在深褐色戲劇布幕前完整的全身像。在這幅作品中，Montagu左手插腰，右手食指和右腳同時伸向畫面前方，強烈的光線照射在主角的額頭和毛皮大衣一角的白色毛邊上，以及紅袍皺褶閃耀光澤的寫實處理，皆強調了衣裝的奢華材質。

而以上兩幅Ponsonby和Montagu的個人肖像畫，與 1742 年由法國藝術家 Jacques Aved所繪的*Portrait of the Pasha Mehmed Said, Bey of Rovurelia, Ambassador of Sultan Mahmud I at Versailles*【圖 3】有著類似的服飾再現，與整體構圖形制。不同的是，在這幅由巴黎畫家所繪製的凡爾賽宮的土耳其帕夏（Pasha）¹⁷ 肖像中，除了帕夏有著較李歐塔筆下人物更明確的動作，畫面中也包含繁複的細節與傢飾描繪。前景中的章程奏摺、望遠鏡、地圖、地球儀，和遠景一小列戴頭巾的騎馬隊伍，皆提示了東西交流的外交活動。相較這幅以橘、褐、黃構成的暖色系肖像畫，李歐塔突顯紅綠互補色的*Portrait of John Montagu*、和*Portrait of Sir William Ponsonby*呈現的則是一種熾烈而神秘的遙遠時空感——由色彩所構成之衝突中，一份奇異近乎陌生的簡斂。李歐塔的作品曾受到法國皇家學院的批評，認為無論是他的油畫或粉彩作品，都缺乏任何「關鍵」（*touche*），除了人物缺乏動作表現，畫面也予人超寫實（*hypersurrealism*）以至於近乎魔幻的錯覺感。¹⁸ 這樣的批評除了必須參照李歐塔自年輕時期與學院非和諧的關係，或許也是李歐塔作品的特色與吸引觀者目光的一種美感表現。

類似*Portrait of John Montagu*的人物動作也重複出現在以紅黑炭筆繪成的*le Gentilhomme en talar fourré à la cour de Jassy*（1742-43）【圖 4】中。李歐塔在土耳其的第四年，受到摩爾達維亞（Moldavia，今羅馬尼亞）王子的邀請，1742 年前往位於雅西（Jassy）的宮廷，為摩爾達維亞王室親族與文人雅士製作肖像畫。李歐塔在*le Gentilhomme en talar fourré à la cour de Jassy*便是描繪雅西宮廷內的一位紳士，並以華貴的衣著和氣勢彰顯這位男士的階級地位。¹⁹ 而李歐塔的視覺再現，某種程度上也體現了 18 世紀歐洲皇室擁有堅固實權下的階層觀念²⁰——畫中人物有著筆直的眼神，穿著代表法官或醫師身份的白鼬貂皮外衣，頭上所戴

¹⁷ 帕夏是昔土耳其高級官員的尊稱。參見Wikipedia: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Pasha>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Sultan>>（2010/6/2 瀏覽）。

¹⁸ Alastair Laing, “Liotard. Geneva and Paris,” in *The Burlington Magazine*, Vol. 134, No. 1067(Nov., 1992), p.749.

¹⁹ Claire Stoulling (2002), pp.58-66.

²⁰ Donald Quataert (2000), pp.38, 43.

的德國貝雷帽，從 16 世紀開始便是歐洲知識份子的配件之一。李歐塔在小幅的紙張上，藉衣飾細節的描繪突顯出人物挺拔高壯的身材與尊貴氣質——以紅粉筆的靈活運用，表現色調變化、與受光留白的部分，強調出華貴長袍的皺褶與光線的變化、對比；並以黑炭筆描繪人物的頭部、髮鬚、和貂皮的黑白毛色。²¹

除了旅外歐洲人和其家眷，李歐塔也為大旅行的紳士、學者繪像。²² 李歐塔在往返希臘島和Bosporus（君士坦丁堡海峽）的途中，結識英國學者兼神學家 Richard Pococke (1704-1765)，Pococke同時也是一位傑出的大旅行家，曾經完成一本關於大旅行的著作：*Description of the East* (1743)。*Portrait of Richard Pococke* (1738-1739)【圖 5】中，李歐塔選擇以大尺幅油畫呈現這位英國知識份子包裹在及膝長袍中，站在Pera山丘上的模樣，也是李歐塔極少數描繪戶外景像的作品。隨人物站立的至高處，觀者可以俯瞰君士坦丁堡Bosphore地區的城市景色——船隻停泊的金角灣（Golden Horn）、Taphane清真寺的金色屋頂、遠方的海島等。天空的部分，李歐塔以相近的淺藍與白色，勾勒線條分明、佈滿雲朵的天空。此作中，平滑沒有明顯筆觸的畫作表面，和朦朧明暗變化的表現，是為新古典主義繪畫風格的採用。²³

李歐塔以樸素卻有份量的衣著，與節制的表情動作，襯托Pococke的文人風範，但又不致過度嚴肅。Pococke拿著書本的手輕鬆的垂在浮雕祭壇的古蹟上，另外一隻手則撫著腰帶，似乎正在閱讀的間歇中沉思。寶藍色長衣外罩深褐色，古羅馬式的垂墜寬外袍（toga-like drapery），衣腳下伸出一隻穿著毛靴的腳，透露了人物的自信自在，在視覺上增添了不規則又不致突兀的效果。此幅肖像作品中除了新古典主義風格的視覺元素，如古蹟、古希羅城市景緻、和仿古衣著外，也頗具大社會肖像畫（grand society portraiture）之風，提煉出人物優雅自然、具有智識權威的氣質，表現入畫者的尊貴。同時，這幅肖像作品也象徵了Pococke即將更進一步前往歐洲人罕至之近東（Near East）地區的「啓程」。²⁴ 李歐塔以古蹟和古城的畫面組成，鋪陳前驅者探索未來與未知的東遊事蹟。

與*Portrait of Richard Pococke*同樣具有「啓程」之意義的是 1725 年Jonathan Richardson (1667-1745) 所作的*Lady Mary Wortley Montagu in Turkish Dress with Page*【圖 6】，描繪一位在 1710 年代陪同丈夫前往土耳其的女子，以康士坦丁堡的市景為背景，穿著土耳其式的衣服與其黑人僮僕一齊入畫。藝術家陪同商務、外交駐外人士或單獨旅者前往異鄉，為其紀錄異國生活的這種旅行肖像畫，在十八世紀蔚為傳統。Montagu夫人更可以說是首批遠行至鄂圖曼帝國，並在當

²¹ 同註 19。

²² Cristine Riding, "Travellers and Sitters: The Orientalist Portrait," in Nicholas Tromans ed., *The Lure of the East: British Orientalist Painting* (New Haven, London, 2008), p.50.

²³ Claire Stoullig (2002), pp.56-58.

²⁴ Cristine Riding (2008), p.51.

地生活的歐洲女性之一。²⁵ 李歐塔的粉彩作品 *Frankish Woman from Pera Constantinople* (1738-1743)【圖 7】和可能為此畫草稿的炭筆作品 *Frankish Woman Receiving A Friend* (1738-42)【圖 8】，便是以陪同前往土耳其的夫人為描繪對象。

Frankish Woman from Pera Constantinople 中的女子舉手投足散發著優雅的韻味。李歐塔以粉彩精雕細琢地呈現女子繁複的頭飾、鮮艷的紅色洋裝、淺藍的寬鬆褲裝、和深藍色的貂皮長袍各自的衣料質感。這幅在上膠紙張上創作的粉彩作品，筆觸線條較粉彩在羊皮紙上的作品為明顯，李歐塔在畫面的四周邊角以褐色和灰藍色的細緻左斜線條（李歐塔是右撇子），製造漸層的暗角效果，²⁶ 突現女子所處的空間，背景的簡略中又有幾分戲劇性的張力。李歐塔以明顯的輪廓線描繪女子雙手，及她張開雙臂迎接某事物的動作。²⁷ 另外，儘管描繪的對象不同，速寫作品 *Frankish Woman Receiving A Friend* 中亦出現穿著類似華服的女子，與隨伺在側的女僕，場景則轉換為鋪著華麗波斯地毯的室內場景，但兩幅女子肖像皆傳遞了歐洲女子在土耳其從容生活的情境。

除了穿著土耳其衣飾的歐洲人，李歐塔也有多幅以土耳其人為描繪對象的作品，但多為炭筆及粉筆的速寫，其中也包括前述的 *le Gentilhomme en talar fourré à la cour de Jassy*。除了少數幾件完整的粉彩或油畫作品，如以下將討論的 *Portrait of the Grand Vizier*，其他以土耳其人為描繪主題的速寫、草稿，是否也暗示了李歐塔與非歐洲的描繪對象之間，較沒有委託主顧的關係？即便如此，仍可以從這些脫離委託壓力作品中，看見李歐塔更加直接，對土耳其人的觀察。²⁸

李歐塔在君士坦丁堡期間，曾獲准進入大皇宮內進行創作，除了為土耳其王宮貴族繪像，其中一幅以蘇丹隨從侏儒 Ibrahim 為主角的紅黑炭筆速寫 *Portrait du nain Ibrahim*【圖 9】，尤令人印象深刻。李歐塔以 Ibrahim 在畫面中央的全身坐姿描繪，賦予這位外表與常人不同的男子，極深刻的智慧和尊嚴。而 *Portrait of Mehmed Aga*【圖 10】中皇宮的司庫大臣（The Great Treasurer of the Mosques）Adig- Aga 的坐像，則幾乎佔滿畫面，與 *Portrait du nain Ibrahim* 的人物與整體畫面比例上，有著名顯的對比。²⁹ 至於 *Portrait of the Grand Vizier*【圖 11】，則是蘇丹大臣 Grand Vizier 委託李歐塔為他作的粉彩半身肖像作品。畫中的帕夏身穿禮袍，側身望向畫外，包覆臂膀的隆重衣飾與幾乎超出畫面高聳、蓬鬆的禮帽，表現出這位土耳其宮中要臣持重的氣度。

²⁵ Cristine Riding (2008), p.48.

²⁶ Harley Preston, "Dessins de Liotard," in *Master Drawings*, Vol. 33, No. 3 (Autumn, 1995), p.336.

²⁷ Claire Stoullig (2002), pp.55-61.

²⁸ Harley Preston (1995), p.334.

²⁹ Gerard-Georges Lemaire (2008), pp.68-69.

另外，李歐塔也曾對不知名的宮中樂手進行人物素描，例如*Four Turkish Musicians*【圖 12】和*Two Levantine Violinists*【圖 13】。前者屬較不完整的速寫，但卻捕捉了樂器彈奏者的姿態、表情。兩幅畫皆生動表現出土耳其男子彈奏當地樂器和小提琴的景像，並且對人物衣著有仔細的觀察寫生。但李歐塔最引人注目的，仍屬他對室內生活即景，和以歐洲或土耳其女人為主的小幅風俗畫作品。

30

二、粉彩描繪土耳其——試析李歐塔之土耳其風的「風俗畫」作品

李歐塔的創作多以人物肖像為主題，並使用粉彩（*pastel*）作為主要創作媒材，直到晚年才捨棄粉彩以油畫創作靜物、花卉。³¹ 粉彩畫雖然較油畫脆弱和不易保存，但是其便捷、好運用、價格適中的便利性和易得性，使肖像畫在十八世紀更為廣泛普及。李歐塔選擇粉彩媒材，除了可因應旅途中得時常移動、被干擾的作畫過程，也是因為粉彩能表現出比油彩更清新的色調。³² 另外，在李歐塔非常欣賞的法國風俗畫家夏丹（*Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699-1779*）以粉彩創作的一系列肖像與風俗畫作品中，正是以粉彩技法表現出對描繪對象特有的親密感，而這種親密感同時也是受到法蘭德斯畫家*Vermeer*和*Hooch*的影響。³³ 雖然李歐塔明顯受到夏丹作品影響的是較晚期的創作，如*Eldest Son of the Artist, Buttering a Piece of Bread*（1769-70）【圖 14】，³⁴ 但李歐塔之土耳其風作品，仍可見夏丹親密室內人物再現的採用，只不過場景搬移到土耳其式的居家中。

李歐塔受到夏丹與法蘭德斯畫家作品的啟發，可以追溯到李歐塔師事*Jean-Baptiste Massé*時期。雖然李歐塔對於在*Massé*工作室所學感到不滿意，但*Massé*擁有很豐富的畫作收藏，如*François Boucher*（1703-1770）的歷史畫、夏丹的靜物畫、*Claude-Joseph Vernet*（1714-1789）的風景畫等。其肖像畫收藏也很多，其中包括法蘭德斯畫家*Van Dyck*（1599-1641）、林布蘭（*Rembrandt an Rijn, 1606-1669*）等人的作品。雖然*Massé*和李歐塔的關係並不是很好，但其淵博的學識和豐富的收藏必定提供年輕學徒時期的李歐塔很多啟發和資源。³⁵ 除了夏丹，李歐塔也會在他的專著中提及他對荷蘭靜物畫家*Jan van Huysum*（1682-1749）

³⁰ 同前註。

³¹ Marco Bussagli (2009), p.160.

³² Jaynie Anderson (1994), p.23.

³³ Marco Bussagli (2009), pp.114-5.

³⁴ David Carrier (2006), p.300.

³⁵ Francois Marandet, "The Formative Years of Jean-Etienne Liotard," in *The Burlington Magazine*, Vol. 145, No. 1201 (Apr., 2003), pp.298-9.

作品的欣賞，認為van Huysum比拉斐爾（Raphael Sanzio, 1483-1520）和提香還偉大，他本身便擁有van Huysum幾幅靜物畫的收藏。³⁶

狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）曾批評夏丹和van Huysum的風俗畫作品是「犧牲一切，只為畫面呈現的效果。」³⁷ Abbé Raynal 也曾以「刺繡的女紅技藝」來形容夏丹的技法表現。³⁸ 李歐塔幾乎不曾出現歷史畫題材和強烈情感、戲劇張力的作品，顯然也落入狄德羅批評的那種耽美而內容空洞的形式風格。一些李歐塔肖像與風俗畫作品中的人物，有時也如同靜物本身，凝結在極簡又精巧的空間裡——如李歐塔 1750 年在巴黎，以粉彩在羊皮紙上完成的*Portrait of Mary Gunning, Countess of Coventry*【圖 15】，這件作品也成為李歐塔最後一幅具有明顯風俗畫性格的作品，之後李歐塔便開始創作一系列正式的委託肖像畫。³⁹

Portrait of Mary Gunning, Countess of Coventry 與其他許多土耳其風作品都是描繪人物在低矮長沙發（le divan）上的客廳場景。這件作品中有許多對室內細節、配件的描繪——長沙發上的籃子、書本、鏡子、針線活的用具等等。而女子衣服上重複的花朵圖案與沙發靠背部分的紋樣，使白衣女子與藍色沙發在空白的牆壁背景中突顯出來，可見李歐塔之巧思。另外，最引人注意的是女子腳前的紅藍相間的波斯地毯上，被撕碎的信紙，使人不禁揣想空曠房間中，這位坐在沙發的一角托著腮，鬱鬱寡歡的歐洲女子，究竟遭遇了什麼事情？

李歐塔在此以回憶捕捉了歐洲人東方旅居生活的一個小切片，畫面中具有與夏丹作品相似的密封感，但與夏丹親密、去性別化的、童年氛圍的刻劃不同，⁴⁰ 畫面中的成年女子面臨的，或許是遠行途中所遭遇的感情問題，但畫面冷調的疏離，與排拒性地客觀，使觀者轉而解讀女子正面臨稀鬆平常人皆有之的生活難題。Stouling認為，李歐塔的作品冷靜地傳遞人物深沉的內心世界，散發出一種纖細的魅力。筆者亦同意Stouling的評論，或許李歐塔並沒有要揭開人物內在的企圖，而是透過觀察，與對人物狀態與情緒一定程度的體察，從旁進行描繪。或許，這除了是李歐塔觀照世界的角度，也示現了李歐塔與其他歐洲人在君士坦丁堡的關係——異國生活無法提供個人較多的社交選擇，或許李歐塔面對來自相同西方文化、不同背景的人們，關係並不如想像中的緊密，很多時候甚至得依從彼此的主雇關係。雖然此幅作品並非在土耳其當地所完成的，但是否有可能，從這樣的回顧作品中，更能看出李歐塔對於君士坦丁堡的印象與情感投射？又或許，

³⁶ 李歐塔在 84 歲的時後開始以靜物畫為主要創作，且同 van Huysum 一樣，專畫花卉。引自 Jaynie Anderson (1994), p.24.

³⁷ Colin B. Bailey, "Surveying Genre in Eighteenth-Century French Painting," in *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting* (New Haven and London, 2003), p.4.

³⁸ Richard Rand, "Love, Domesticity, and the Evolution of Genre Painting in Eighteenth-Century France," in *Intimate Encounters: Love and Domesticity in 18th Century France* (Princeton, 1997), p.8.

³⁹ Gerard-Georges Lemaire (2008), pp.70-71.

⁴⁰ Colin B. Bailey (2003), p.28.

在Gunning夫人面前的信紙碎片，也代表了李歐塔對於土耳其往日時光的思念與矛盾？這些遐想的謎底，仍同畫中女子的思索，隱藏在李歐塔平靜的，甚至可能被認為是「內容貧乏」的畫作之中。

Portrait of M. Levett and Mlle Glavany Seated on a Sofa【圖 16】這件畫在紙卡上小尺寸肖像畫便展現了李歐塔擅於以既有肖像畫形式，結合其他畫類——包括風俗畫（genre painting）和描繪高級生活流行主題的圖像（tableaux de modes）之表現手法，而後者又以展現菁英閒趣生活為主。畫中的英國商人Mr. Levett時常居中牽線為李歐塔介紹委託案，也是李歐塔在君士坦丁堡的主要贊主之一。⁴¹ 李歐塔以嚴密、近乎監視性的觀察仔細地描繪室內的各組成成分，人物拘謹的姿勢和手勢，皆不忠地遮掩了其中極致的異國風元素，呈現紀實與客觀的表象。⁴²

18 世紀的異國風俗畫或tableaux de modes，多以狩獵活動的描繪為主，在休閒活動中，英雄式地呈現肖像主角的冒險與驍勇的精神。例如英國畫家Andrea Soldi（1703-1773）在 1733 到 1736 年間所畫的*Portrait of Henry Lannoy Hunter in Oriental Dress, Resting from Hunting, with a Manservant Holding Game*【圖 17】，便刻劃Levant的英國商人和他的美國籍僕人在郊外狩獵後的畫面，以及他們豐碩的收穫。而這幅作品極可能是在Lannoy返回英國後委託Soldi所作，以向英國上層社會展現他的異國經驗。⁴³

相對的，李歐塔的作品則傾向再現歐洲外交官或商人在城市中，謹守禮儀且都會化的室內生活。*Portrait of M. Levett and Mlle Glavany Seated on a Sofa*可見留著土耳其式長鬍鬚的Mr. Levett臥靠在長沙發上，手拿長長的土耳其菸斗，頭戴高高的毛帽與頭巾也為者為男主角增添了些許氣勢。M. Levett身旁的是彈奏弦樂器，身穿韃靼傳統服飾的Helen Glavan小姐（前法國駐Crimea領事的女兒）。⁴⁴ 很明顯的，畫中有一面未入鏡的門窗，Mr. Lavett一邊聽著Galvany小姐的彈奏一邊若有所思的望向室外，但失焦的眼神，又更像是陷入自己的心事或只是發呆，他一邊拿著珠串、一邊扶著煙斗的手在畫家下筆的那一瞬間暫停動作，彷彿這些動作都是漫不經心的，慵懶午後的小點綴。而眼光望向觀者的盤腿女子，手拿撥弦的器具，但又彷彿有一搭沒一搭的彈奏，她的衣服相較之下顯的輕盈，領口有水滴型的開口，頭髮梳成一條長長的辮子，戴著藍色裏黑毛料的帽子。這個土耳其客廳呈現簡單精緻的擺設，樂器和小茶几都有螺鈿裝飾，茶几上頭擺放兩只雕花的金色器具。素面的灰褐色牆面上，印著人物朦朧的雙影，雖然慵懶卻又有點幽微的荒涼感瀰漫在畫中，或許是當人們思鄉，或是無所事事時的心情寫照。

⁴¹ Gerard-Georges Lemaire (2008), pp.68-69.

⁴² Cristine Riding (2008), pp.49-50.

⁴³ Cristine Riding (2008), p.50.

⁴⁴ 同註 42。

Levett手上的土耳其長菸斗（*chibouk*），時常和土耳其服裝一起作為增加可信度與視覺效果的異國風道具、配備，且不斷地出現在許多男性旅行者的肖像作品中。例如A *Gentleman in Turkish Costume, Seated on a Sofa and Smoking the Chibouk*【圖 18】便描繪男子抽水煙筒（*hookahs*）之景，水煙筒前端的玻璃容器擱在花紋富麗的地毯上。⁴⁵ 同樣的，女子雙腿交叉坐在矮沙發上的姿勢，也是 18 世紀異國風旅遊肖像的圖示之一。例如Gianantonio Gaurdi（1699-1760）的 *Scene in a Harem*（1742-43）【圖 19】。Gaurdi油畫中斜陳的粉紅布幔、粉嫩的土耳其後宮一景、與濃重的洛可可風格到了李歐塔的粉彩畫裡，則簡化、拉近為平凡客廳的水平構圖呈現。M. Levett與Helen Glavan兩人不但裝著土耳其服飾，也展演了土耳其人的日常身體姿態。畫中女子彈奏樂器的畫面雖常在歐洲風俗畫中出現，但同時也是土耳其後宮女人標準的活動，或異國作品中標準的再現內容之一。Portrait of M. Levett and Mlle Glavany Seated on a Sofa除了彰顯土耳其式（*à la Turque*）的禮儀社交概念，也可以解讀為對土耳其後宮之禁區世界間接的一瞥窺視。⁴⁶

李歐塔另一幅以樂器彈奏為主題的油畫作品*Girl in Turkish Costume with Tambourine*（1738-1743），則賦予年輕的女孩超越村姑身份的氣質和體態。⁴⁷ 這幅作品中的女子呈現了比較平實、悠閒的活動與氣氛。將煙斗擱在牆上，拿起手搖鈴的女孩端坐在沙發上，且占了接近三分之二的畫面。女孩將頭髮隨性以頭巾將頭髮挽起，雙頰與嘴唇都呈現紅潤的氣色，身上絲質的柔軟條紋燈籠褲有著光澤，單腳的腳踝不經意的露出，同樣帶有些微光澤感的鮮紅色沙發襯托了女子的皮膚，和有著金色刺繡花紋的藍綠色外套。女子若隱若現的胸部前斜掛了一串金屬飾品，胸部的前方是塗有染料、戴有數個戒指的雙手。這幅稍微卸下盛裝的作品，雖然仍承續李歐塔一貫的人物側面摹寫，呈現與觀者視線交錯的距離感，但畫面提供貼近的女子腳前的視角，仍留下了可一探究竟的縫隙。

三、土耳其風扮裝——土耳其時尚再現與文化認同

歐洲旅人著東方服裝的現象從 18 世紀興起，到 19 世紀達到空前盛況。為何西方人要穿著東方服裝入畫？除了方便、舒服、和個人的滿足的機能，也牽涉到肖像畫不僅只是扮裝或模仿的樂趣，更是一種演出，一種個人身份的闡釋。個人可以在其中投射不同的，甚至是迷惑、越界、矛盾的認同。然而說到異國風繪畫或是東方主義，近來許多學者都是著重討論肖像畫中的（跨）文化扮裝（*Cultural cross-dressing*）。Mary Roberts認為這是在以一種有說服力的方式淨化歐洲人對東

⁴⁵ 同註 42。

⁴⁶ 同註 41。

⁴⁷ Gerard-Georges Lemaire (2008), p.73.

方權力宰制。Judith Bronkhurst則提出，這種扮裝的肖像表現，不能只看作是僵固、不對等權力關係之體現，而是藝術家或是委託者藉此表現自己是東方探險者的身份——西方人穿著東方服飾肖像的展現對象，仍多為西方人，因此肖像畫的主要功用並非向東方「他者」示威，而是向西方人展現自己的獨特的東方經驗、見識，以此特殊性與權威性在社會權利結構中盤踞一席之地。⁴⁸

東方風格的圖像早在 15 世紀便出現在西方的宗教繪畫中，⁴⁹ 17 世紀林布蘭也在其宗教題材的作品中為舊約聖經中的東方國王戴上頭巾、穿上鮮艷的長袍。⁵⁰ 對於林布蘭而言，東方代表著理想的世界，是希羅古文明、猶太傳統、和基督信仰融洽之處。16、17 世紀雖然經歷大航海時代，但當時歐洲人的興趣多在於經濟方面的擴張，且西歐國家與鄂圖曼土耳其帝國也處於比較緊張的關係，所以較少有藝術家遠行至東方。即便到了東方，也不一定描繪在土耳其所見，因為他們的重心放在宗教和文化根源的探索上。⁵¹ 直到 19 世紀，東方圖像除了是征服功效的帝國主義展現，也隨著攝影術的發明，成為歐洲，尤其是法國主要的繪畫潮流之一。一直以來，關於東方鄂圖曼的書寫者眾，但往往呈現不同的版本，內容多兼具寫實與幻想。⁵²

而啓蒙的 18 世紀，則是開啓歐洲東方熱的時代。在西方藝術史上，也位處繪畫從宗教題材為主的作品，跨渡到 19 世紀東方主義熱潮的關鍵時期。18 世紀時，大批波斯和土耳其大使到巴黎的進行正式參訪，許多相關的繪畫在此時期大量出現（如前述Aved之*Portrait of the Pasha Mehmed Said, Bey of Rovurelia, Ambassador of Sultan Mahmud I at Versailles*），為西歐的藝術世界增色不少。⁵³ 而這些盛大外交場合中土耳其大使的美麗服裝在西歐世界引起很大的興趣，很快便造成一股「土耳其服裝熱」（*dress à la turque*）。1748 年法國學院在羅馬舉行了一場嘉年華扮裝派對，學生和教職員們將自己打扮成土耳其宮廷中的人，而這種具有戲劇性的東方風作品在洛可可盛行的時期極為流行，如Charles Van Loo便在織錦畫（tapestry cartoon）作品*The Favorite Sultana with her Women, Served by Black and White Eunuchs*（1733）【圖 20】中，⁵⁴ 趣味地描繪法國王后和其他貴族變

⁴⁸ Cristine Riding (2008), p.48.

⁴⁹ 如威尼斯畫家 Gentile Bellini 在 1479 至 1480 年時，便受征服拜占庭帝國的土耳其蘇丹王米哈梅二世（Mehmet II）之邀到君士坦丁堡(Constantinople)旅行，並為其繪製肖像。參見 Lisa Small, "Western Eyes, Eastern Visions," in *A Distant Muse: Orientalist Works from the Dahesh Museum of Art* (NY: Dahesh Museum of Art, 2000), pp.9-13.

⁵⁰ 同前註。

⁵¹ Gerard-Georges Lemaire (2008), pp.30-45.

⁵² Lisa Small (2000), p.10.

⁵³ 波斯大使 Riza Bey 和土耳其 Mehmet Effendi 的使節團分別於 1714、1721 年到巴黎參訪。參見 Lisa Small (2000) p. 11.

⁵⁴ Gerard-Georges (2008), p.58.

身帕夏(Pashas)蘇丹娜(Sultanas)。⁵⁵ 畫中象徵性地以菸斗、誇張蓬鬆的大型沙發、和波斯地毯等視覺元素之點綴，營造整體的異國風情。除此之外，衣著作爲最顯著的東方風表現項目和辨認關鍵，更是不會離開異國風或東方主義畫家的重點關注範圍。

在與李歐塔同時期的東方土耳其繪畫中，另一位長年留在*Sublime Porte*的法蘭德斯畫家Jean- Baptiste Van Mour (1671-1737) 曾在 1735 年受封爲土耳其宮廷畫家，許多後繼畫家都受到Van Mour作品的啓發與影響，尤其是對人物和衣著的描繪上，更是讓土耳其風歐洲在大眾間盛行的諸多主因之一。目前雖沒有資料直接顯示李歐塔與Van Mour曾經有過接觸，但是可確定的是兩人至少擁有一位相同的贊助者——Sir Edward Wortley Montagu。⁵⁶另外，Van Mour於 1712 年左右完成的蝕刻版畫*Turkish Woman Smoking on the Sofa*【圖 21】，其中的人物側面角度、長沙發的角落位置、和螺鈿小桌等細節，皆與李歐塔的多幅室內即景，如*Portrait of M. Levett and Mlle Glavany Seated on a Sofa*、*A Gentleman in Turkish Costume, Seated on a Sofa and Smoking the Chibouk*等，有著構圖和物件擺設上的相似之處。但在風格上，對比李歐塔的內斂，Van Mour的人物較富有戲劇性和漫畫式的趣味，例如女人手中和煙斗內裊裊生起的煙霧、衣裙底下張開的雙腿、和多變的手部動作。

1738 李歐塔離開義大利後，在抵達地中海最東岸 Levant 港口前每一站——包括地中海沿岸的 Capri、Messina、Syracuse、Malta 等地，皆留下許多描繪當地風情的作品，他的速寫本中充滿描述女人服裝細節的文字筆記和速寫圖像，記錄她們的綴有蕾絲的帽子、金銀閃爍的繡花鞋、滾著紅邊的襯裙或是以金色鑲邊的長襪等。期間多數的草稿，像是 *La Signora Leneta Shepri, de Paros* (1738)【圖 22】、*Maria Vestali* (1738)【圖 23】、*Femme Turque dans les rues* (1738)【圖 24】都描繪當地女子盛裝的模樣，且皆以紅粉筆 (red chalk) 和 *pierre d'Italie* (一種以上好泥土做成的畫筆) 繪成，精緻而優雅，人物姿態雖然都是三分之二角度的站立正側面，但仍顯得自然。*Femme Turque dans les rues* 中，雖只有一名蒙面的阿拉伯女子，但從身姿的角度，可以看出李歐塔原是在描繪靠在街牆上，露出一雙杏仁大眼的神秘異國女子。從這些手稿速寫中，可以看見李歐塔以敏銳的感受性，結合簡單明快的線條，完成許多富有生命力的作品。

李歐塔尤其受到愛琴海思邁納 (Smyrna) 地區女子的吸引，著迷於其回教服裝所襯托的曼妙身段，除了創作女人拿著響板的*Danseuse de Smyrne*【圖 25】，也在速寫本的邊緣寫下「思邁納女人穿著有花色的服飾。她們的胸部在輕盈的布

⁵⁵ 蘇丹代表土耳其的君主，而蘇丹娜則代表蘇丹國王的妻子、母親、姊妹、女兒。參見Wikipedia: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Pasha>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Sultan>> (2010/6/2 瀏覽)。本段文字參自Lisa Small (2000), p.12.

⁵⁶ Lisa Small (2000), pp.12-13.

料，和低胸的高腰剪裁裝束之下若隱若現。腰間束著金銀鑄成的寬版腰帶，裸露的手臂上閃爍著珍珠的光澤——私密的豐腴，狂喜的承諾。」⁵⁷ 李歐塔以單色（或雙色）的炭、鉛筆線條展示女子衣著不同材質間的層次與搭配，尤其人物慧黠的表情，是在其他以歐洲女人為描繪對象的作品中所不曾出現的，可能也說明了李歐塔對於土耳其文化的喜愛與認同。

A Frankish Woman and Her Servant【圖 26】是與*Frankish Woman from Pera Constantinople*從同一幅草稿發展出來的粉彩作品，描繪法蘭克女子與她端著紅色指甲花染料（*henna*，由鳳仙花製成的染料）的僕人在灰白色土耳其浴室（*hamam*）內的景象，她們身後的注水器（*kuma*）低調地位於畫面的正中央，甚至幾乎不太具象地和簡單的牆面背景、鋪磚地面融為一體，柔和的陰影透露浴室中些微的氤氳濕氣。⁵⁸ 女人和僮僕腳上穿著區隔地板積水的高腳木套鞋（*pattens*），女人與女童的木套鞋有大小尺寸之分，木套鞋的兩片鞋腳呈弧狀的倒梯型。到 19 世紀結束前，土耳其人在浴室內都還是穿著這種樣式的鞋子，甚至在上面鑲嵌母貝等裝飾。⁵⁹

衣著方面，相較女僕簡單的綠色條紋衣袍，法蘭克女子身著極為繁複、華美的衣飾——黃藍條紋的外套、白色繡有花朵圖案的褲子、紅白相間的流蘇頭飾，有可能是參加盛典前後的打扮，或是新娘的裝束。⁶⁰ 如此盛裝打扮出現在浴室中，不知是一種寫實的捕捉，或是畫家為了表現異國風情的組合安排？女子身上多層次的穿著，使人眼花撩亂的同時，也引導觀者的視線，對其細節進行仔細閱讀，同時獲致一種感官上的享受。儘管人物衣著的色彩繽紛、熱鬧，但仍不脫李歐塔作品中一貫的靜謐氛圍，人物的動作與時間好像在畫中凝止，面容詳和但又若有所思的沉浸於自己的世界中。另外，就其土耳其室內風俗與肖像作品來看，畫面都有一個規律的次序——人物的衣著最為繁複，但是身體動作簡單，除了人物身邊幾件不搶鋒頭的物件或傢俱，最後盡剩空蕩、極簡的背景牆面。且不同於李歐塔對當地女子的明快速寫，這些以歐洲人為主角的作品，都流露著淡淡的哀愁，牽延憂鬱又神祕的餘韻。

Madame James Fremeaux, née Margaret Cooke (1738)【圖 27】便是以貼近的半身肖像描繪一名憂鬱而脆弱的少婦。畫中女子是英領事兼荷蘭駐*Smyrne*行政官之女*Margaret Cooke*，這位行政官被派駐土耳其以加強*Levant*和荷蘭的貿易關係。*Margaret Cooke*在 1720 年嫁給荷蘭富商*James Fremeaux*，並在土耳其生活了很長一段時間。*Fremeaux*夫人穿著華貴的土耳其服飾，見證了土耳其東方文化在

⁵⁷ Gerard-Georges (2008), p. 68.

⁵⁸ Gerard-Georges (2008), p.70.

⁵⁹ Harold Koda, *Extreme Beauty : The Body Transformed*, (NY: Metropolitan Museum of Art, 2001), p.143.

⁶⁰ 同註 58。

十八世紀中期風行的歷史。⁶¹ 李歐塔以粉彩雕琢其身上金黃色系的珠寶和華服——衣服流蘇、雕花的部分之處理雖不是極度精細的刻劃，但卻表現出衣料各自的特性，像是筆挺的外套，與絲質白色胸衣的柔軟。整幅作品有著明顯的粉彩筆觸，女子蒼白的鼻翼、臉龐邊緣與下巴交接的部分，使用與服飾呼應的藍色線條表現立體的臉部輪廓。女子脖子上的十字架寶石項鍊都比她大而無神的眼睛來的閃亮，閃爍的眼神彷彿有一層薄薄的淚水。但李歐塔同時捕捉了衣飾的美麗神韻與豐富性，而這種視覺饗宴在某種程度上彌補了女子具有感染力的憂傷。

1743 年回到歐洲後，李歐塔也繼續創作土耳其風格的作品，如 1753 年的 *Portrait of Marie Adelaide of France Dressed in Turkish Costume*【圖 28】。此作品以正側面的角度刻劃路易十五的公主 Marie Adélaïde 就著自紅色窗櫺透入的光線，專注閱讀的時光切片。Marie Adélaïde 倚躺在柔軟的綠色沙發上，清淡的白底小紅花洋裝與半褪的外袍，皆透露人物無比的舒適自在，耳上掛著精緻的垂墜耳環，珍珠帽飾晶瑩地反射自然的光線，並引領觀者注意到女子臉上的背光陰影與受光書頁之間，對比而自然的明暗關係。一直到了 1750 年代之後，隨著歐洲人對東方風興趣的減少，李歐塔才開始大量創作比較正式、規矩的肖像畫作品。⁶² 但李歐塔仍不時會繪製他鍾愛的土耳其風作品，例如他 1744 年的自畫像【圖 29】，便以簡單的土耳其衣飾、醒目的赭色頭巾和毛帽、以及蓬鬆的大鬍子入畫。他的其他自畫像，也多呈現這樣的形象。

李歐塔從土耳其帶回的不只藝術創作的靈感，回到歐洲後，他仍穿著土耳其長袍、頭戴穆斯林的帽子、以及續留長及腰的鬍鬚，維持這樣的裝扮達 13 年，「土耳其畫家」的名號因此而得。可見李歐塔不啻在創作上，甚至是生活的實踐中，表露自身的文化認同，不過最後仍因為婚禮的因素而改變他的土耳其裝扮。同時，現實層面上，這樣的個人特色除了是李歐塔肖像畫委託案的活商標，也為他和那些貴族入畫者之間的關係，帶來一些有趣的吸引力。

Alaster Laing 認為李歐塔以清澈的觀察，再現土耳其風的服裝與土耳其人，以及「寄居」其中的歐洲人。人物在這些極度寫實的冷靜畫面中，有著不同的態度，羞怯如 *Portrait of M. Levett and Mlle Glavany Seated on a Sofa* 中的 Glavany 小姐；宏偉氣魄如 *le Gentilhomme en talar fourré à la cour de Jassy* 中的摩爾達維亞男子。有的人物驕傲展現其異國衣裝，有的則不盡自在的被覆蓋在這層新的包裝/衣裝之下。⁶³ 而 Riding 則在論述中從土耳其文化的面相來討論衣裝與認同，她指出，服裝在阿拉伯文化中，同樣具有重要的社會、文化與宗教意涵。無論是歐洲人或是土耳其使節本身，肖像畫中的土耳其服飾，都能明確指涉其社會地位與

⁶¹ Claire Stoullig (2002), pp.59, 66.

⁶² Gerard-Georges (2008), p.73.

⁶³ Alastair Laing (Nov., 1992), p.749.

權威性，具有量感的寬重長袍，和光彩奪目的珠寶首飾，皆為不可或缺的視覺要件。⁶⁴

四、小結

藝術史對於李歐塔作品相關闡釋，都將之歸類在「東方主義」(Orientalism) 藝術的範疇內討論。後殖民學者薩伊德對「東方」的定義——即西方本身以「自我」的固定視角環視周遭所產生的界域，以此定義自我與周圍環境關係，且以此支持西方對其他文化的歧視，藉以突顯自己的穩定、正常、高尚。東方一詞長期被用來指稱鄂圖曼土耳其帝國，但是在 19 世紀歐洲東方主義極盛時期，其指涉對象也包括北非、希臘、東歐、印度、中國、日本等。19 世紀出現相當多東方主義作品，其中大量的裸男、裸女圖像往往受後殖民和女性主義者的嚴厲批判，認為西方人以幻想出來的東方景緻、東方生活來突顯自己文化的優越，而心理層面上，又是將自己的恐懼、慾望一併投射到遙遠的他者身上。但 Robert Irwin 便認為歷史上大部分的東方主義現象，都是受追求知識的慾望所驅使，其出發點並非單純為了鞏固文化霸權。東方主義同時具搭建文化橋梁的正面的潛力。⁶⁵

歷史學者 Scglereth 也批評東方主義本身的「偏執論述模式」，傾向認為啓蒙時代歐洲對東方的態度是自然、沒有成見的。他提出啓蒙運動時代的歐洲思想是世界主義取向。不同於之前或之後的時代，這個時期的國界扮演著微不足道的角色，甚至啓蒙主義本身也被設計成一種放諸四海皆準的運動。有關異國的報導、遊記書寫，當然也包括圖像再現受到當時歐洲大眾的關注，雖然這種全球性的知識參考範圍，到了 19 世紀，隨歐洲資本工業與帝國拓疆的歷史而消弭，但不同於 19 世紀標誌自我「文明、進步、現代化」的「東方主義」，十八世紀的亞洲與東方文化對歐洲社會而言，是知識的嚮往、想像的擴充，和進入歐洲人的日常生活中，感官上可以觸摸與消費的事物。⁶⁶

Benedict 也主張，國族作為想像的共同體，最直接的方式，即是以文化的特色來標誌與區隔，而李歐塔土耳其風作品中的人物衣著與室內物件的視覺再現，便是土耳其與歐洲之間彼此認識、互相想像，以致挪用或交換的物質文化媒介，具現了藝術家對異文化的認同與想像——筆者認為，李歐塔以旁觀者姿態所觀視的，不僅是土耳其本身，更包括在土耳其往來生活的歐洲人。因此，自我與他者

⁶⁴ Cristine Riding (2008), pp.50-51.

⁶⁵ Michael Hatt and Charlotte Klonk, 'Postcolonialism', in *Art History: A Critical Introduction to its Methods* (Manchester University Press, 2006), pp. 223-239.

⁶⁶ 引自尤根·歐斯特哈默 (Jurgen Osterhammel):《亞洲去魔化：十八世紀的歐洲與亞洲帝國》(Cosmopolitan Ideal)，劉興華譯(台北：左岸文化，2007)，頁 23-47。

的界線，在李歐塔土耳其人物衣著的作品，甚至是藝術家本身的生活實踐中，是越界、交疊、被抹糊的。此外，許多現實的要素也不能被忽略，例如為何李歐塔大部份的作品是以歐洲人為對象的問題，也牽涉到肖像畫委託作為藝術家賴以為生，或是能否繼續待在土耳其的生計問題。而李歐塔本身穿著土耳其服裝，也不能一味解讀為對土耳其文化的熱愛，因為這不但是一種表彰品味的當代流行，更是一種可以移動的「活商標」。當委託者面對這為穿著打扮獨具個人風格的肖像畫家，或許能移情的感到自己的選擇與品味也同樣獨到，擁有與泛泛之眾不同的視野。

Stouling則認為，李歐塔的作品或許缺乏對東方文化的想像力，甚至有著強烈的觀光客語氣。但他的作品透露了深沉的內心世界，散發出一種更纖細的魅力，並且更靠近現實。且更重要的是，李歐塔拒絕民族主義，並將當地的民間文化排除在外，沒有採行當時歐洲風行的風景如畫創作，而是以傑出的繪畫作品發揚了東方魅力，成就了十八世紀的文化結晶。且毫無疑問的一點就是，畫家熱愛土耳其的生活，甚至曾考慮他是否要一直待在那邊。Stouling也肯定李歐塔的智慧，認為他透過一種分明又迷失的情緒，釋放出他對土耳其的感覺。而這種交融矛盾的情緒，也延續到下一個世紀的Delacroix、Chassériau、Decamps、Matisse等人的東方風作品中。⁶⁷

Stouling 的後設觀點似乎忽略去考量李歐塔本身可能對於當地傳統文化不感興趣的可能性，但是從李歐塔對近東地區女子的速寫、雅西宮中樂師、侏儒隨從的描繪，便可見李歐塔的觀察所及，並非從完整度高的粉彩或油畫作品中可以得知的。而從李歐塔之歐洲人穿著土耳其衣服的作品，更可以看見 Stouling 所言那份寫實之中，卻帶有迷離的氛圍，或許正如李歐塔本身曖昧的態度，在他盡力、炫技、鋪張的描繪下，同時又在情感上施展了令人驚異的內斂與保留。或許當李歐塔盡其可能以寫實手法陳述眼前所見的同時，這份矛盾的心緒，便有意無意的留落為耽美圖像中帶著幾分靜謐的詭異基調，同時是引人入勝的線索，也是使人迷失其中的間隙。

最後，在Carrier的評述中，李歐塔對粉彩的掌握與運用，示現了一種創新的樂趣，更表露了創作上，一種對美與愛的純粹追求，一種為藝術而藝術的體現。而李歐塔在藝術史地位上的難以界定，便是因為他的創作呈現與生存時間，介於由古典典範所建構的藝術史，與現代主義間的落差地帶。⁶⁸ 18世紀時的李歐塔並沒有真正走入專業藝術家的藝術史列隊，但於我而言，李歐塔不是一個生得太早而不得志的畫匠（雖沒有被納入正典，但他的職業生涯仍為他賺得不少的名聲和資產），而是以衣裝界域的精湛調度，引領觀者突擊時空疆界、藝術行規的「藝

⁶⁷ Claire Stoullig (2002), p.66.

⁶⁸ David Carrier (2006), p.300.

術家」。他對美的執著，更反映在他美麗的衣飾描繪中，專注於其熱愛與所見，將衣裝提升為同樣重要的「入畫者」。這並非對「人」本身降格的忽略，而是，衣裝作為人生活與文化的具體象徵，李歐塔對此細品與紀錄，親近人們的土耳其生活，提煉出曼妙的土耳其文化，並為在此處生活的人們，包括他自己，留下不可抹滅的紀錄，與深刻的異國生活觀點。

參考書目

專書

1. 尤根·歐斯特哈默（Jurgen Osterhammel）著：《亞洲去魔化：十八世紀的歐洲與亞洲帝國》，劉興華譯。台北：左岸文化，2007。
2. Boppe, Auguste, *les Peintres du Bosphore au XVIII siècle*, Paris: ACR, 1989.
3. Simon, Marie, “Historicism and Exoticism,” in *Fashion in Art*, Paris, 1995.
4. Rand, Richard, “Love, Domesticity, and the Evolution of Genre Painting in Eighteenth-Century France,” in *Intimate Encounters: Love and Domesticity in 18th Century France*, Princeton, 1997.
5. Quataert, Donald, “The Ottoman Empire, 1683-1798” in *The Ottoman Empire, 1700-1922*, New York: Cambridge University Press, 2000.
6. Small, Lisa, “Western Eyes, Eastern Visions,” in *A Distant Muse: Orientalist Works from the Dahesh Museum of Art*, NY: Dahesh Museum of Art, 2000.
7. Stoullig, Claire, “Liotard Orientaliste,” in *Jean-Étienne Liotard 1702-1789: dans les collections des Musées d’art et d’histoire de Genève*, Geneva, Paris: Somogy editions d’art, 2002.
8. Bailey, Colin B., “Surveying Genre in Eighteenth-Century French Painting,” in *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting*, New Haven [Conn.]: Yale University Press in association with the National Gallery of Canada, Ottawa, 2003.
9. Koda, Harold, *Extreme Beauty: The Body Transformed*, NY: MMA, 2005.
10. Hatt, Michael and Klonk, Charlotte, ‘Postcolonialism’ in *Art History: a Critical Introduction to its Methods*, Manchester, New York: Manchester University Press; New York: Distributed exclusively in the USA by Palgrave, 2006.
11. Lemaire, Gerard- Georges, *the Orient in Western Art*, Paris: Ullmann, 2008.
12. Riding, Cristine, “Travellers and Sitters: The Orientalist Portrait,” in Nicholas Tromans ed., *The Lure of the East: British Orientalist Painting*, New Haven, CT: Yale University Press, 2008.
13. Bussagli, Marco, translated by Mattia Reiche, Patrick McKeown, *Baroque & Rococo*, NY: Sterling, 2009.

期刊資料

1. Laing, Alastair “Liotard. Geneva and Paris,” in *The Burlington Magazine*, Vol. 134, Vol. 1067, Nov., 1992.
2. Anderson, Jaynie, “Fixing Pastels: A Letter from Liotard to the 2nd Earl of Bessborough in 1763,” in *The Burlington Magazine*, Vol. 136, No. 1090, Jan.,

1994.

3. Preston, Harley, “Dessins de Liotard,” in *Master Drawings*, Vol. 33, No. 3 , Autumn, 1995.
4. Olausson, Magnus, “Liotard’s Portrait of Baron von Hopken: The Discovery of an Unknown Enamel Painted in Constantinople,” in *Art Bulletin of National Museum Stockholm* 4, 1997.
5. Marandet, Francois, “The Formative Years of Jean- Etienne Liotard,” in *The Burlington Magazine*, Vol. 145, No. 1201, Apr., 2003.
6. Carrier, David, “Jean- Étienne Liotard,” in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 66, No. 387, Jun., 2006.

網站資源

1. Wikipedia: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Pasha>>, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Sultan>> (2010/6/2 瀏覽)。
2. Wikipedia:< <http://en.wikipedia.org/wiki/Pasha>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Sultan>> (2010/6/2 瀏覽)。