

賽謬爾·凡·胡格斯特拉登的欺眼畫

國立中央大學藝術學研究所 江珠綺

前言

十七世紀可謂荷蘭的黃金時代，無論是在經濟、航海或藝術等，都有傑出的表現。由於當時荷蘭受到新教的影響，加上聖像破壞運動的盛行，造成當地的教堂不似義大利的教堂，在內部牆面飾以宗教題材的繪畫或雕塑，因此讓荷蘭的藝術家失去許多工作機會。儘管藝術家缺乏來自教堂的訂單委託，但是，自由開放的市場、新富階級、政府或私人機構的訂單卻也促使其他畫種，如風俗畫或靜物畫流通於市上，讓繪畫題材不再只是侷限於歷史、神話，反而呈現多方樣貌。¹ 當時著名的全才畫家賽謬爾·凡·胡格斯特拉登（Samuel van Hoogstraten, 1627-1678）便在歷史畫、肖像畫、風俗畫方面皆留下大量作品，其中，他特別以欺眼畫（trompe l'oeil painting）為名。

猶如同時代畫家們，凡·胡格斯特拉登具有多種身分，例如詩人、老師、藝術理論家、政府官員、發明家、白手起家的貴族，² 此畫家在他的作品以象徵和隱喻式的手法展現出他對自己多重身分的認同，而這種自我身分表述的觀念，或多或少承襲林布蘭對於自畫像與扮裝癖的熱愛。然而，凡·胡格斯特拉登身為林布蘭畫室的弟子，他比林布蘭更巧妙地將自己隱藏於畫作內，非以直接描繪人物的傳統方式，反而利用畫家或委託者的私人物品來指涉畫家或委託者的身分，加上這些物件的寫實程度足以欺騙觀者的眼睛，因此，凡·胡格斯特拉登可能開啟了有別於同輩荷蘭畫家之另一種自畫像的繪畫語言。

本文首先將討論為什麼凡·胡格斯特拉登將「欺眼畫」的概念特別用在靜物畫中而非其他類別？再者，靜物畫對學院主義者來說是屬於較低階的畫種，它何以做為個人的身分地位的表徵？與凡·胡格斯特拉登同時期的多數畫家中，不乏用靜物來暗示個人的在場，他與其他畫家在對靜物的使用上有何不同？甚麼樣的環境因素與畫家的藝術理念促成凡·胡格斯特拉登創作欺眼畫？另外，這種欺眼畫的觀眾與敘事畫的觀眾在觀看方式上有何不同？以上問題都是筆者在本篇文章中所要探討的。

¹ 關於十七世紀荷蘭藝術家地位與藝術市場的轉變，讓風景畫或靜物畫得以發展，可參閱 Jan Piet Filedt Kok et al., *Netherlandish art in the Rijksmuseum 1600-1700* (Amsterdam: Waanders, 2000-2009), pp. 21-40.

² Celeste Brusati, *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten* (Chicago: University of Chicago, 1995), p.138.

關鍵字

賽謬爾·凡·胡格斯特拉登 (Samuel van Hoogstraten)、欺眼畫 (trompe l'oeil painting)、靜物畫 (still-life)

一、靜物作為欺眼畫中的一門

自柏拉圖 (Plato, 427-347 B.C.) 以來一脈相傳的藝術理念「模仿」(mimesis)——對自然的直觀複製，在西方藝術史中占據重要位置。老普林尼 (Pliny the Elder, 23-79) 在《自然史》(*Natural History*) 書中敘述希臘畫家宙克西斯 (Zeuxis) 與帕拉修斯 (Parrhasius) 相互較勁下，以「擬真」的技巧來評斷畫家能力之優劣，³ 這種評斷標準也就此變成文藝復興以來繪畫的皈依，直到現代藝術時期此標準才被打破。擬真的概念也被畫家運用於欺眼畫的創作，欺眼畫指的是一種繪畫意圖，畫家運用高度的寫實繪畫技巧來達到欺騙視覺的效果。此外，欺眼畫在時代或地理上，不會特別加以設定範圍，它沒有主題上的種類限制，例如靜物畫或室內畫，亦無媒材、形制上的局限，例如架上繪畫或是壁畫，即便是在二十一世紀，欺眼畫亦會出現在公共場所的牆面或柏油路上。⁴

關於「欺眼」(trompe l'oeil) 一詞，要到十九世紀時才被人們使用，在此之前，歐洲各國以不同的字眼來稱呼，荷蘭文為 *bedriegen*；法文為 *tromper les yeux*；或是義大利文則為 *ingannare gli occhi*。⁵ 另外，德國學者西貝爾·艾伯特·謝佛勒 (Sybille Ebert-Schifferer, 1955-) 在他所寫的《靜物：一個歷史》(*Still Life: A History*) 書中對欺眼畫的敘述，可視為欺眼畫的特徵，他寫到：

我們目前所用的「欺眼」一詞，大約在 1800 首先被使用於法國，如今廣泛的用於被標明為各種幻象主義的更大的含義中。作為一個特定的類別，在理想情況下，欺眼畫只描繪靜物，並處於下列條件之下：實物大小（以距離觀者有一定距離之尺寸來顯現）；不被畫

³ 宙克西斯以繪製的葡萄欺騙了小鳥，但帕拉修斯比宙克西斯略勝一籌，宙克西斯被他所描繪的窗簾誑騙。關於此次事件的敘述，可參閱 Pliny the Elder, *Natural history: A selection*, translated by John F. Healy (London: Penguin Books 2004), p. 330.

⁴ 以時代來劃分欺眼畫，可參閱 Sybille Ebert-Schifferer et al., *Deceptions and illusions: five centuries of trompe l'oeil painting* (Aldershot: Lund Humphries, 2002)；或以主題和形式來分類，可參閱 Miriam Milman, *Trompe L'oeil Painting* (New York: Rizzoli, 1983)。

⁵ Sybille Ebert-Schifferer (2002), p. 17.

作本身的邊緣切割；以它們自然的色彩顯現；具備適合作品預計懸掛之地的光線；以及融入其環境的功能性脈絡中。⁶

根據上文，我們可得知欲達到最佳的欺眼效果，靜物為欺眼畫中主題的首要選擇。靜物，顧名思義為靜止的物件，基於活體無法像靜物永遠不動，若以活體為作畫內容，較容易被觀者揭穿欺眼的謊言。再者，一旦作品中的物件顏色、尺寸和形狀外觀近於真實物件時，它們便會融入其所在的場域，使人不易察覺它是一件「油畫作品」。

儘管靜物是欺眼畫的內容首選，然而，凡·胡格斯特拉登卻視靜物為繪畫入門的基本練習，在他 1678 年的著作《高等繪畫入門》(*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*) 中，凡·胡格斯特拉登將繪畫主題分成三個階級，他根據畫作描繪的生命形式來決定其等級，若主題是具有理性思考的生物，屬於最高階的繪畫；有感覺的生物次之；無感覺的好比植物為最低等，靜物即屬於此階級。此外，最低階級的靜物畫就算被描寫得再怎麼「達到欺騙的程度」(to the point of deception)，其價值也無法超越第一階級的畫作。⁷ 依照此分法，凡·胡格斯特拉登的繪畫門類概念，大抵上與法國的藝術學院對繪畫之分級大同小異。另一方面，他於此著作中又強調經由物體的外觀於色彩達到欺眼，乃是藝術家的主要任務，凡·胡格斯特拉登還認為要以帕拉修斯之畫作為效法的目標，也就是「完美的繪畫就像是自然的一面鏡子，它能使不存在的東西看似存在，而且以容許的、愉悅的和值得稱讚的方式來欺騙。」⁸ 如此一來，欺眼畫與畫種階級的觀念不免產生矛盾，對凡·胡格斯特拉登來說，更存有褒揚與貶抑的兩種態度，然而，如何消彌二者之間的界線，我們可以再回到靜物自身的功能與意義來討論。

美國藝術史學家西萊斯特·布魯塞堤 (Celeste Brusati, 1951-) 認為有三種畫家再現自身於靜物畫中的方式，而這三種方法又各自具備不同層次與理念。⁹ 首先，靜物作為標示畫家的所在，於一件作品內，畫家藉著任何可反射的靜物來讓

⁶ 原文：“Our present term ‘trompe l’oeil’ first came into use in France around 1800, and is now generally used in the larger sense to designate all types of illusionism. As a specific genre, trompe l’oeil ideally depicts only stationary objects, and under the following conditions: in their actual size (or in the size in which they would appear at a certain distance); uncut by the edges of the painting itself; in their natural colors; with lighting appropriate to the spot where the work is intended to be hung; and blending into the functional context of their surroundings.” 引自 Sybille Ebert-Schifferer, *Still Life: A History*, translated by Russell Stockman (New York: Harry N. Abrams, Inc. 1998), pp. 162-164.

⁷ Brusati (1995), p. 239.

⁸ 原文：“A perfect painting is like a mirror of nature which makes things which do not actually exist appear to exist, and thus deceives in a permissible, pleasurable, and praiseworthy manner.” 引自 Brusati (1995), pp. 158-159.

⁹ 三種靜物畫分類的詳細內容與功能可參閱 Celeste Brusati, “Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting,” *Simios: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 20 No. 2/3, (1990-1991): 168-182. 以下內容來自其文所列舉的例子。

自己成為「見證者」的身分，如同鏡子般地反映現世或顯示出自身位置。早在十五世紀畫家楊·凡·艾克（Jan van Eyck, 1390-1441）1434年的《阿諾芬尼的婚禮》（*The Arnolfini Portrait*）已有先例，爾後，十七世紀不乏這種畫家企圖在畫中顯現自身面容的畫作，其中一個代表是彼得·克拉斯（Pieter Claesz, 1597-1660）在1628-30年製做的《有小提琴與玻璃球的虛空畫》（*Vanitas with Violin and Glass Ball*）【圖1】。玻璃球旁邊的懷錶、空杯、骷髏頭等代表時間、歡愉的物件，暗示人生轉瞬即逝，值得注意的是，畫家再現於左邊的玻璃球中。或是1646年的《藝術的靜物寓意》（*Still-life allegory of the arts*）【圖2】，西蒙·呂替奇（Simon Luttichuys, 1610-1661）的身影出現於上方的水晶球內，而畫中靜物可宣示畫家富有製做各類畫種的才能，例如風景畫、肖像畫、靜物畫……等，此外，也可從中瞧見畫家的經濟狀況。

第二種方法則是畫家實體常以畫中畫的方式顯現，此方式是用來紀念藝術家自身和他的藝術。譬如大衛·伯利（David Bailly, 1584-1657）1651年的《虛空靜物和年輕畫家的肖像畫》（*Vanitas Still Life with Portrait of a Young Painter*）【圖3】，眾多代表著虛空的靜物，如骷髏頭、肥皂泡、花朵等包圍著兩件畫家的自畫像，它們分別被懸掛在牆上與拿於年輕畫家的左手，前者為中年容貌，後者則顯得年輕。同時它們還象徵畫家征服短暫的時間與浮華的人生，最終永存的是伯利足以欺騙觀者的精湛技藝。

本文要討論的「欺眼畫」則是屬於最後一種表現形式，它把畫家的自我認同和藝術之間的聯繫帶到頂峰。雖然科尼利厄斯·諾伯特斯·杰斯布萊希茨（Cornelius Norbertus Gijsbrechts, 1657-1683）繪製的《有水果的裁切欺眼畫架》（*Cut-out Trompe l'Oeil Easel with Fruit Piece*）【圖4】，能堪稱為優秀的欺眼畫作品，但是這件作品仍未緊扣靜物作為一種畫家身分的再現，它儘止於畫家具備足以欺眼的擬真技藝，再者，杰斯布萊希茨也自認為是寫真的製造者（likeness-maker）。相反地，凡·胡格斯特拉登，卻把第三種形式表現得淋漓盡致，以欺眼畫作為自身成功的代表，不僅鞏固他在宮廷中的地位，亦讓圖像的視覺欺騙與畫家的自我指涉結合得更牢固。倘若欺眼畫中的靜物能夠指涉畫家或贊者的身份，它就不只是停留在「達到欺騙程度的靜物畫」，因此，便能從最低層的靜物畫晉升至肖像畫，跨越畫種等級的藩籬。

整體言之，依這三種繪畫形式呈現出來的意義層次有別，最淺層的只是讓畫家作為見證人存在，標明出畫家的在場；第二層是暗示藝術家的身分地位；前二者畫家的具體形象仍清晰現於作品中，而第三層則是用更機巧的方式直接以靜物來代替畫家實存。在下一節，將進一步討論凡·胡格斯特拉登的欺眼畫如何用來指涉他的身分地位，並檢視布魯塞堤所提出的「欺眼畫作為畫家身分象徵」之觀點是否恰當。

二、畫家的自我表徵？——欺眼畫中的畫家形象

布魯塞堤認為凡·胡格斯特拉登的欺眼畫比起他自己繪製的自畫像而言，更能夠明確地形塑出畫家的社會和專業身分，¹⁰ 同時，他把欺眼畫的功能和意圖歸類為畫家的自我再現。照布魯塞堤所述，欺眼畫的功能看似與自畫像無異，但是，欺眼畫是否可被視為另一種「自畫像」的表現方式？於本節之中，筆者將列舉幾件布魯塞堤認為再現了畫家身分的欺眼畫來做思考與討論。

從凡·胡格斯特拉登的弟子阿諾德·胡貝肯（Arnold Houbraken, 1660-1719）在一段趣事中的描述體現出欺眼畫對凡·胡格斯特拉登的重要性。

1651年8月6日在維也納宮廷中，當凡·胡格斯特拉登展示他的三件藝術樣品給皇帝、皇后、匈牙利的國王和大主教觀看。第一件是貴族肖像，第二件是耶穌戴著荊棘冠，他們皆對這兩件作品有極高的讚賞；但特別是第三件靜物作品被展現給皇帝時，他看起來似乎被它完全吸引。他仔細檢視它良久並且發現他仍然受欺騙，他說：「這是第一位矇騙我的畫家。」而且他接著說作為受欺騙的懲罰，畫家不可拿回畫作，因為皇帝希望永遠保留和珍愛它。¹¹

觀此段敘述，能夠歸納出幾項要點：一為欺眼畫被斐迪南三世（Ferdinand III, 1608-1657）置於肖像畫與歷史畫之上，因此，畫家相信在低階畫種中獲得成就，比當一個平庸歷史畫家還要更好。¹² 二乃由於此殊榮，靜物遂更名正言順的作為欺眼畫的內容。三則是欺眼畫對他來說是畫家生涯成功的代表，穩固他在宮中的重要性。故此，欺眼畫必然在凡·胡格斯特拉登的心中備受尊崇，且製做出不少類似的作品。另一方面，自1655年後，斐迪南三世所賜與他最具象徵性的獎章，亦持續地出現在他的自畫像或欺眼畫中，藉以作為身份的代表。¹³

¹⁰ Brusati (1995), p. 151.

¹¹ 原文：“The Emperor and Empress, the King of Hungary, and the Archbishop were all present at the court in Vienna on the 6th of August 1651, when Van Hoogstraten showed them samples of his art, consisting of three pieces. The first was a portrait of a nobleman, the second a Christ crowned with thorns, for which they all had the highest praise; but in particular when the third piece, a still life was presented to the Emperor, he appeared to be completely taken with it. He looked at it for a long time and, finding himself still deceived, he said, ‘This is the first painter who has deceived me.’ And he went on to say that as a punishment for that deception he should not get the picture back, for the Emperor wished to keep and cherish it forever.” 荷蘭原文 Brusati 引自 Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlandtsche konstschielders-en schilderessen*, vol. 2, ed. P.T.A. Swillens (Amsterdam, 1718-21): 157-58. 轉引自 Brusati (1995), p. 54.

¹² Thijs Weststeijn, *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimization of Painting in the Dutch Golden Age* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008), p. 89.

¹³ Brusati (1995), p. 54.

在 1655 年的《偽陳列櫃的門》(*Feigned Cabinet Door*)【圖 5】中，除了金項鍊獎章隱藏在手巾後面之外，還有多項畫家的私人盥洗用品，例如鏡子、衣服刷、鍍金皮革梳子的容器、雜項衛浴物件、海綿及掛在儲藏櫃上的銀製工具，另有寄給藝術家的收據，其上頭的文字為「1655 年 2 月 22 日，賽謬爾·凡·胡格斯特拉登在維也納收到」。¹⁴ 但是這件作品仍然僅止於凡·胡格斯特拉登身為畫家的單一身分，在接下來的幾件作品更能彰顯出他兼備詩人、書信者等的多重角色。1657 年之後的《欺眼信架》(*Trompe l'Oeil Letter Rack*)【圖 6】一作中，左方的金項鍊獎章旁側有一本凡·胡格斯特拉登於同年完成的手稿，即 *Den Eerlyken Jongeling*，此手稿的專文是用來讚賞他自己，其上文字為「S van Hoogstraten Eerlyken Jongeling ... HOVE」，標示出此著作的標題。過去，這件作品曾被誤認為是愛德華·卡里爾 (Edward Collier, 1640-1706) 所畫，但是畫中的物件，如金項鍊獎章、金錶、剪刀和羽管筆，被辨認出是凡·胡格斯特拉登於其他畫作中反覆顯現的物品時，爾後，作者的身分才被正名。¹⁵ 又或者是 1664 年的《欺眼信架》(*Trompe l'Oeil Letter Rack*)【圖 7】，同樣具有 1657 年作品內的配件、文件，以及再度出現的獎章暗示畫家身分。

另外兩件晚期的作品最能代表凡·胡格斯特拉登透過他的藝術成功地征服繪畫世界與俗世，分別為：1670 年《偽信架繪畫》(*Feigned Letter Rack Painting*)【圖 8】和年份不詳的《偽書架》(*Feigned Bookshelf*)【圖 9】。上述可透過文學家喬翰·威爾漢·凡·史都登伯格 (Johan Wilhelm von Stubenberg, 1619-63)¹⁶ 的詩文來證實：「你懷疑過宙克西斯的老練之手，它曾以色料畫成扁平的葡萄來欺騙鳥兒們，來看看凡·胡格斯特拉登能夠藉著一隻高貴的手、透過出色的筆刷和白色帆布之處理，剝奪那老練之手的掌握力。通過他畫筆下的藝術，全世界的統治者亦同樣地都已被欺騙了。」¹⁷ 這篇詩文分別位在畫作的右上角及左上角的書信中，文意中讚譽畫家的技法不僅高於宙克西斯，且比全世界的統治者還聰明。再者，凡·史都登伯格的身分是一位貴族作家，他所屬的文學團體具極大影響力，當有聲望的作家為畫家作詩的同時也就等同於為畫家的藝術成就背書。

此外，畫家在處理這兩件作品時，刻意使獎章顯而易見，來象徵他的榮耀與財富上之報酬，並拉長金色鍊條以連接到另一意義。例如《偽信架繪畫》中的鍊條連接到古代皇帝的浮雕珠寶飾物，代表凡·胡格斯特拉登成功地達到過去的藝

¹⁴ 原文：“received on the 22 Febr. 1655, by Samuel Van Hoogstraten in Vienna.” 荷蘭原文：“Empfangen den 12 Feber 1665 von S.V. Hoogstraten Wie(n).” 引自 Brusati (1995), p. 153.

¹⁵ Brusati (1995), pp. 73+289, note 362.

¹⁶ 關於凡·史都登伯格的生平與作品參閱：Martin Bircher, *Johan Wilhelm Von Stubenberg (1619 - 1663) Und Sein Freundeskreis: Studien Zur Sterreichischen Barockliteratu* (Berlin: Walter de Gruyter, 1968).

¹⁷ 詩作原文：“You who doubt that Zeuxis’ masterful hand, which has fooled birds with flat grapes made of colored pigments, could be robbed of its mastery by a nobler hand, through finer handling of the brush and white canvas, Come look at Van Hoogstraten. Through the art of his brush the Ruler of the whole world has likewise been deceived.” 引自 Brusati (1995), p. 163.

術目標；或是《偽書架》中的鍊條則與左邊的懷錶相連，象徵時間上的征服。這種文字與獎章上直指畫家榮耀的使用手法比早期的作品，譬如《偽陳列櫃的門》更為巧妙機智，稍早的畫作可能只停留於再現畫家的形象與身分，而晚期的這兩件作品不只是再現畫家身分，更顯示出畫家的名氣、聲譽與專業已得。¹⁸

如果 1657 年之後的《欺眼信架》是依賴獎章與其他作品交叉比對後，才發現真正的畫家為凡·胡格斯特拉登，此時，文字與金項鍊獎章所扮演的角色，就相當於肖像畫中能被明確指認出的被繪者面容，不管是畫家自我表徵或再現贊者的模樣，這兩者在欺眼畫中用來指涉身分時就會是至關重要的「符號」。然而，布魯塞堤將欺眼畫作為凡·胡格斯特拉登自我表徵的觀點，筆者認為產生了以下問題：首先，除了依據畫中書信、書本上的文字內容與金項鍊獎章來暗示畫家身分外，其他的靜物與畫家無直接明確的關聯，也就是說無法證實這些靜物是專屬於畫家的，觀者如何辨認是一個疑問，如同肖像畫中人物的衣著或配飾功能，只能暗示「被繪者表面上的身分地位」。當畫中缺乏關鍵的文字敘述時，觀者或後人要如何判斷畫中指涉何人？例如，五〇年代中、晚期的欺眼畫作品，《有書本、文件、印章和書寫工具的偽信架畫》（*Feigned Letter Rack Painting with Books, Documents, Seals, and Writing Implements*）【圖 10】因畫中無明顯的具體文字敘述或金項鍊獎章的標示，不僅無法顯示凡·胡格斯特拉登的身分，而且還曾被誤以為是維蘭特（Wallerant Vaillant, 1623-1677）的欺眼畫作品。¹⁹ 其次，凡·胡格斯特拉登的欺眼畫中不乏為贊者所繪製的畫作，那麼凡·胡格斯特拉登的所有欺眼畫並非都是用來自我表徵。²⁰ 最後，假使同時代畫家中都沒有人得到斐迪南三世的金項鍊獎章，或許才能斷言具項鍊獎章的欺眼畫為凡·胡格斯特拉登自我表徵的作品，同時也可用來作為鑑定是否原作者的指標之一，關於斐迪南三世於當時代贈與出的獎章數量仍有待進一步去考證。

三、欺眼畫的觀看與閱讀

凡·胡格斯特拉登強調視覺上的欺騙與古希臘、羅馬的修辭學二者有相互關聯。修辭學的主要目的是搭起觀眾與演說者的情感聯繫，傳遞知識只是它的其中一部分，²¹ 然而，要建構聽者與演說者的橋樑往往需要使用令人為之動容的言辭來說服聽眾，這種使聽者信服的觀念與欺眼畫的目的——為了欺騙觀眾眼睛——有相似之處。回溯凡·胡格斯特拉登來自孟諾教派（Menonite）的人文主義養成

¹⁸ Brusati (1995), p. 167.

¹⁹ Brusati (1995), p. 286.

²⁰ 例如凡·胡格斯特拉登為 Johan Cunibert Wenzelsberg（生足年不詳）所繪製的《有禮拜器皿和懸掛物的偽陳列櫃繪畫》（*Feigned Painting of a Cabinet with Liturgical Vessels and Hanging Objects*）詳細畫作描述見 Brusati (1995), p. 68.

²¹ Weststeijn (2008), p. 67.

教育，²² 再加上當時荷蘭有許多來自義大利古典文學著作，不難發現他借用古典修辭學的手段。甚至，凡·胡格斯特拉登認為繪畫就像是雄辯家，實際上，這種觀念多少源自義大利繪畫的傳統。²³ 倘若透過分析凡·胡格斯特拉登欺眼畫中的觀看模式後，再回頭討論美國藝術史學家斯維特拉娜·阿爾珀斯（Svetlana Alpers, 1936-）於1983年所出版的《描寫的藝術：十七世紀荷蘭繪畫》（*The Art of Describing: Dutch Art in Seventeenth-Century*）所提出十七世紀荷蘭的繪畫僅為一種「描述」的觀點時，她的論點似乎就令人懷疑。

諾曼·布萊森（Norman Bryson, 1949-）認為欺眼畫的效度是奠基於栩栩如生的描繪方式，且當它與其所在場域結合地愈加完美時，人們常會誤以為它就是一個真實的物件，而非是一件繪畫作品。因此，觀者可能對欺眼畫視而不見，「凝視」（gaze）的這個動作，在整個視覺經驗的過程中，也不免就被移除了。再加上欺眼畫的主題多為靜物，我們甚少會對習以為常的居家室內中之擺設或物件產生「凝視」，所以欺眼畫就彷彿顯得「不曾存在」。²⁴ 當然，布萊森對於欺眼畫觀看方式的論述，也間接地指出此類畫作成功的地方。矛盾的是，當「凝視」這個動作被移除後，凡·胡格斯特拉登把欺眼畫作為自我推薦的工具就無法自圓其說，畢竟，一個成功的畫家勢必要絞盡腦汁使贊助者的目光停留在自己的作品上。另一方面，又因為欺眼畫過於真實，一旦觀者發現自己受騙時，在區辨真假的好奇心使然下，遂開始形成對畫面的「凝視」審查，他們願意花費更多時間與心思來檢視畫作中物質的層面，即畫家對媒介的處理方式，諸如肌理或質感等，藉以反思受騙之因。再者，一件作品的構圖往往會影響到畫面的效果，歷史畫經常運用單點透視的方法來營造出一個深度且虛擬的箱形空間，反之，凡·胡格斯特拉登讓欺眼畫的透視點直接消失在整個畫作平面的「背後」，觀者在畫面上找不到消失點，只能見到一個平面，他們無法「看進」畫作中只能被擋在畫作的面前，²⁵ 促使欺眼畫中的物件直逼觀者，使他們專注於畫布表面上的靜物細節或肌理質感。加上凡·胡格斯特拉登認為欺眼畫作中扁平的物件對學生和年輕畫家來說，是二維繪畫中最簡單的技巧練習，²⁶ 這種描繪物件方式自然而然導致了畫作空間的壓縮。簡言之，欺眼畫實際上存在兩層視覺感知的階段，觀者能否辨認出它為一件作品的瞬間，乃是進入思考層次之鑰，它的觀看模式是傾向於生理上的運作，即媒介先於內容，感官受物質層面的刺激先於頭腦思考畫作之意義。

關於欺眼畫的觀看經驗分析至此，或許多少符合於阿爾珀斯對十七世紀荷蘭繪畫的看法，她認為基於當時重視經驗感知、科學實驗與知識追求，荷蘭的繪畫

²² 此教派要求高度文學素養，包括寫作和閱讀的能力，Carel van Mander 和 Joost van den Vondel 也是來自此背景，但後來他們轉去信仰天主教。Brusati (1995), p. 17.

²³ Weststeijn (2008), p. 18.

²⁴ Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (London: Reaktion Books Ltd 1990), p. 143.

²⁵ Grootenboer (2005), p. 54.

²⁶ Grootenboer (2005), p. 43.

是建立在視覺之上，²⁷ 視覺文化為荷蘭社會生活的中心。²⁸ 因此，她提出「描述」這個詞彙來界定荷蘭藝術。觀者藉由視覺感知和圖像的再現來知曉（knowledge）事物的樣貌，換句話說，作品的內容眼見即是，所以，靜物畫既無敘事的內容，便只能指向社會，於固定的文化下作用，並作為物件本身最基本的描述，基本上，阿爾珀斯是反對用圖像學（iconography）的方式來解釋十七世紀荷蘭藝術。²⁹ 此乃有別於南方義大利依據文本為內容的繪畫作品，它們需要透過思考的活動才能夠被理解，於是，阿爾珀斯建立一組十七世紀荷蘭繪畫與義大利歷史畫的二元對立模式來綜歸這兩種藝術：看見（seeing）／再現（representation）／知識（knowledge）與思考（thinking）／語言（language）／意義（meaning）。³⁰

如果依照阿爾珀斯對荷蘭繪畫只是作為描述的觀念來看，凡·胡格斯特拉登的欺眼畫不過就是一種模仿技巧的展現，³¹ 這與古典主義的歷史畫作帶有道德教化的敘事性內容相比下，欺眼畫便顯得只停留在表面層次。然而，畫家使用這種平淺空間的構圖形式與花費大量心力、鉅細靡遺地描繪各個物件，並非只是為了使自然呈現它原來的忠實樣貌，我們不可忽略凡·胡格斯特拉登承襲的古典主義背景，一旦的觀者進入凝視欺眼畫作品的階段時，較積極者，他們的目光會在畫面上游移，並逐一地去「閱讀」畫中的物件，進而引發其代表涵義的聯想與猜測。因此，在凡·胡格斯特拉登的欺眼畫中，不僅橫跨肖像畫的範疇，更猶如歷史畫。舉例來說，《偽信架繪畫》除了一些書信上的詩作來讚賞凡·胡格斯特拉登的繪畫技巧之外，在《偽陳列櫃的門》中還利用海棉³² 和鏡子³³ 等物件來指向文本內容。³⁴ 無論這些選用的文本大多是用來讚揚他的藝術亦或成為他藝術理念的根基，這些物件仍需要觀者如同觀賞歷史畫般地去閱讀，非如阿爾珀斯所聲稱荷蘭繪畫是一種描述。當然，如果觀者不具備人文素養的背景，欺眼畫對他們來說也就僅止於物質媒介上的觀看。

最後，通常觀者在面對歷史畫時，應已具有文本的先備知識，辨認畫作中的文本歸屬為首要之事，審視物質層面則次之，因而歷史畫或許只是引發觀者與文

²⁷ 可參考 Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in Seventeenth-Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983) 的第一章和第二章。

²⁸ Alpers (1983), p. xxv.

²⁹ Alpers (1983), p. xix.

³⁰ Eric J. Sluifjter, "New Approaches in Art History and the Changing Image of Seventeenth-Century Dutch Art between 1960-1990," in Frans Grijzenhout & Henk van Veen (eds.), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective* (Cambridge University, 1999), p. 266.

³¹ Brusati (1995), p. 153.

³² 此指古希臘畫家普羅托哲尼斯 (Protogenes, late 300 B.C.) 的海綿。關於此畫家的介紹與事蹟，可參閱 Words from Old Books: <<http://words.fromoldbooks.org/Chalmers-Biography/p/protogene.html>> (2013/2/13 瀏覽)。

³³ 此指希臘神話中的人物納西斯 (Narcissus) 之故事。關於此故事，可參閱 Wikipedia: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_\(mythology\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_(mythology))> (2013/2/13 瀏覽)。

³⁴ Brusati (1995), p. 158.

本對話的中介，人與畫作之間的交互作用是發生在觀者的大腦與文本這種無實體的精神性場域；反之，欺眼畫與歷史畫的觀看模式恰好相反，欺眼畫本身就已融入觀者所在的現實場域，必先注意作品的物質性，才會進入到精神性。因此，觀畫經驗是同時留滯於作品與觀者二者皆實際存在的地方，也就是說，作品不似歷史畫只是一個讓觀者通往精神界的中介。若以觀看的模式來討論凡·胡格斯特拉登的欺眼畫，可能得以消除阿爾珀斯的二元論，³⁵ 讓這一組模式於欺眼畫中同時並存。

小結

基於靜物畫不似歷史畫需富有高貴的文本內容，或是超凡的繪畫技巧，例如人體結構、面容神情的掌握，因此靜物畫在十七世紀的畫種體制中總是敬陪末座。然而，靜物恆久不動的特性，讓畫家易於捕捉其形體，並作為習畫者的基本練習，卻反而使它在欺眼畫中的欺眼效果更加顯著。凡·胡格斯特拉登的欺眼畫不僅成為十七世紀尼德蘭藝術家均相仿效的對象，同時，他運用畫中的物件來表徵自我身份與繪畫生涯的成功，可謂此門類的先行者。雖然以物件來直接指涉被繪者的身份之論點，仍有待考慮，然而，布魯塞堤倒是提供一個門類階級的界線被模糊之例，讓凡·胡格斯特拉登的欺眼畫具備自畫像與歷史畫的特點，使之不只是停留在欺騙視覺的表面意義，在賦予它多重身分的同時，還把欺眼畫的層次往前推進。此外，諸如《偽陳列櫃的門》或《有書本、文件、印章和書寫工具的偽信架畫》亦奠定了凡·胡格斯特拉登的欺眼畫範疇中的基本形式，即陳列櫃和信架，且於往後其他藝術家的作品中不斷出現。³⁶ 儘管過於真實的描繪手法可能會導致觀者忽略欺眼畫的存在，但是一旦畫作中的視覺謊言被揭穿後，凝視便開始運行，觀者的眼光於畫面游走，如歷史畫般地觀看方式。重要的是「忽視」與「凝視」二者之間的切換點，可能還需仰賴觀者自己的眼力，才能進一步的思考畫作意義為何，讓欺眼畫不僅只是作為阿爾珀斯口中的一種「描述」。

最後，縱使本文試圖探討凡·胡格斯特拉登的欺眼畫屬性與觀看方式，然而，這些分析論述不一定適用於其他時代或其同輩畫家的欺眼畫作，對於不同畫家繪製的欺眼畫還有更多的詮釋方法，有待一一的去處理。另外，關於凡·胡格斯特拉登在欺眼畫中使用的信架形式，其形式來源仍是未解之謎，在筆者目前所見的畫作及閱讀過的文本中，尚未發現先例與處理信架形式來源的問題。這種形式是否是當時日常生活之物或只是畫家虛構出來的奇想，筆者尚無法回答，但值得注意的是，此種信架構圖方式於十八世紀後的欺眼畫中持續出現，因此，凡·胡格斯特拉登的信架形式及其它影響應是值得繼續探討的議題。

³⁵ Sluijter (1999), p. 266.

³⁶ Brusati (1995), pp. 58-60.

參考資料

書目

1. Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in Seventeenth-Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
2. Brusati, Celeste, *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
3. Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, London: Reaktion Books Ltd, 1990.
4. Ebert-Schifferer, Sybille, *Still Life: A History*, translated from the German by Russell Stockman, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998.
5. Ebert-Schifferer, Sybille et al., *Deceptions and illusions: five centuries of trompe l'oeil painting*, Aldershot : Lund Humphries, 2002.
6. Grijzenhout, Frans & Henk van Veen eds., *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, New York: Cambridge University, 1999.
7. Grootrnoer, Hanneke, *The Rhetoric of Perspectives: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.
8. Pliny the Elder, *Natural history: A selection*, translated by John F. Healy, London: Penguin Books 2004.
9. Weststeijn, Thijs, *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimization of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

期刊

1. Brusati, Celeste, "Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting", *Simios: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 20 No. 2/3, 1990-1991, pp.168-182.

網路資料

1. Words from Old Books: <<http://words.fromoldbooks.org>> (2013/2/13 瀏覽)

2. Wikipedia: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_\(mythology\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_(mythology))> (2013/2/13 瀏覽)

圖版目錄

- 【圖 1】Pieter Claesz, *Vanitas with Violin and Glass Ball*, 1628. Oil on panel, 36x59 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. 圖片來源：Sybille Ebert-Schifferer, *Still Life: A History*, translated from the German by Russell Stockman, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998.
- 【圖 2】Simon Luttichuys, *Still-life Allegory of the Arts*, 1646. Oil on panel, 46x67 cm. Private collection. 圖片來源：Sybille Ebert-Schifferer, *Still Life: A History*, translated from the German by Russell Stockman, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998.
- 【圖 3】David Bailly, *Vanitas Still Life with Portrait of a Young Painter*, 1651. Oil on panel, 65x97.5 cm. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden. 圖片來源：Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago, 1983.
- 【圖 4】Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Cut-out Trompe l'Oeil Easel with Fruit Piece*, 1670. Oil on panel, 123x226 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen. 圖片來源：Statens Museum for Kunst: <<http://www.smk.dk/en/explore-the-art/the-royal-collections/work-in-artsdatabase/view/index/Start/kunstvaerk/trompe-loeil-staffeli-med-frugtstykke-udskaaret-i-trae/#detailed>> (2013/1/18 瀏覽)
- 【圖 5】Samuel van Hoogstraten, *Feigned Cabinet Door*, 1655. Oil on Canvas, 92.3x72.2 cm. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Vienna. 圖片來源：Celeste Brusati, *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- 【圖 6】Samuel van Hoogstraten, *Trompe l'Oeil Letter Rack*, after 1657. Oil on Canvas, 53.5x69.5 cm. Private collection. 圖片來源：Celeste Brusati, *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- 【圖 7】Samuel van Hoogstraten, *Trompe l'Oeil Letter Rack*, 1664. Oil on Canvas, 45.5x57.5 cm. Dordrechts Museum, Dordrecht. 圖片來源：Celeste Brusati, *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- 【圖 8】Samuel van Hoogstraten, *Feigned Letter Rack Painting*, 1670. Oil on Canvas, 63x79 cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. 圖片來源：Celeste Brusati, *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- 【圖 9】Samuel van Hoogstraten, *Feigned Bookshelf*, years unknown. Oil on Canvas, 64x76 cm. Private collection. 圖片來源：Celeste Brusati, *Artifice and Illusion: The*

Art and Writing of Samuel van Hoogstraten, Chicago: University of Chicago Press, 1995.

【圖 10】Samuel van Hoogstraten, *Feigned Letter Rack Painting with Books, Documents, Seals, and Writing Implements*, mid 1650s. Oil on Canvas, 79.9x67.9 cm. San Diego Museum of Art. 圖片來源：Celeste Brusati, *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.