

在公眾服飾的遮蔽中彰顯的私密真實：以尼可拉斯·希利雅德（Nicholas Hilliard）在 1591 年為姜·唐恩（John Donne）所繪的纖細畫像為例

前言

公眾空間與私密空間之間的關係，在英國的文藝復興時期是處在既分又合、藕斷絲連的狀態。當時的人有的一本公眾空間可以與私密空間相互滲透的舊有原則，認為具有公眾展示意味的服飾具有外顯個人內在自我的功能，有的則是秉著這兩種空間的界線理應劃分清楚的理念，堅持服飾只能遮蔽無能外呈內在自我的想法。但是正因這兩種空間在當時正處在由合一逐步走向分離的過渡階段，結合這兩種相左的空間觀念的大有人在，姜·唐恩（John Donne）的情愛詩〈致他即將就寢的情婦〉（"To his Mistress Going to Bed"）的第三詩節就提供了一個明證，而希利雅德為唐恩在 1591 年所繪的纖細畫像也同樣清楚地記錄了這種時代與思想的過渡。本文就以此纖細畫像為例，描述並分析希利雅德的纖細畫畫風如何反映了當時空間觀念的過渡現象，以及他如何將兩個相左的空間觀作一結合，不僅運用畫中人穿戴的服飾來外顯他的內在世界，更重要的是，他也利用公眾服飾遮蔽畫中人內在世界的性格，來彰顯他幽微的內心風景。

在這幅畫像中，希利雅德融合了纖細畫與紋章箴言（*impresa*）兩種繪畫元素。這種希利雅德自 1580 年代中期之後所採用的新畫風，並非風馬牛不相及的胡亂拼貼，而是兩種性質與功能都相當接近的藝術類型的組合。不管是纖細畫像或是紋章箴言，它們同時都具有高度的私密性，也帶有直指個人內心世界的功能。就紋章箴言在當時慣常出現的場合，以及它的費解程度而言，它的個人性與私密性是不言而喻的。派翠西亞·馥默頓（Patricia Fumerton）也從藏畫空間結構的角度來思考，指出纖細畫像有召喚觀者深入畫中人內心的魔力。但是她也認為，希利雅德對服飾呈現的高度關注，只會在強調錦衣華服的展示性與公眾性的同時，戲弄了觀者，阻斷他進入畫中人內在世界的通路。而紋章箴言則是因為太過費解，甚至出現抵銷表義功能的歧義性（如飄在唐恩的纖細畫像上方的西班牙箴言），最後也只能被視為刺擊場上、或畫布上的公眾展示物，失去原有的外顯私密內心的功能。馥默頓的立場與唐恩的第一位傳記作者愛薩克·渥頓（Izaak Walton）遙相呼應。渥頓曾為這幅唐恩的纖細畫像作了一闕註詩附在畫的下緣，把這幅畫像變成了一幅載道的奧義圖徵

（*emblem*），傳達了希利雅德筆下的華麗服飾無法呈現唐恩神聖的本體自我的道德訊息。不過渥頓與馥默頓的批判論述，完全是立足在公眾空間與私密空間的分離上頭，都認為具有高度公眾性的服飾呈現有礙畫中人內心世界的外顯。相反的，唐恩最新的傳記作者丹尼斯·弗林（Dennis Flynn）則是基於公眾空間與私密空間的合一，篤信公眾服飾足以外顯內在世界的表義能力。不過，面對這兩種空間尚處於藕斷絲連狀態的文藝復興時期，渥頓、馥默頓與弗林的立

場全都失之片面，在解釋這幅唐恩的纖細畫像時也都有掛一漏萬的危險。其實就這幅畫像而言，唐恩身上的華麗服飾既非在公眾空間與私密空間分離的前提下所定義的遮蔽物，也非在合一的狀態下直指內心秘密的顯示器，而是兩者皆是。換句話說，唐恩當時的內在世界是在公眾衣飾的遮蔽下得到了開顯。畫中他那在短上衣 (jerkin) 與緊身上衣 (doublet) 的重重覆蓋下而產生視覺扭曲效果的右手，就是開啟他私密內心的鎖鑰。開啟之後，我們赫然發現，那句因充滿歧義性而失去表義功能的箴言，它的真義也是開顯在費解的歧義之中。

一、掩藏在炫麗外表下的真實自我：誑人的纖細畫像 與費解的紋章箴言 (*imprese*)

1635 年，姜·唐恩 (John Donne) 的詩集 *Poems by J. D. With Elegies On The Authors Death* 第二版由約翰·馬理厄特 (John Marriot) 重新編排，並於倫敦出版印行。在馬理厄特的敦請之下，威廉·馬叟 (William Marshall) 親自操刀，根據一幅現已佚失的纖細畫製作了一幅唐恩的木刻畫像，作為詩集的卷頭畫 (frontispiece) (附圖一)。學者公認，根據畫中左上角的紀年—ANNO DNI. 1591. ÆTATIS SUÆ. 18—這幅卷頭畫可說是現存唐恩的畫像中最早的一幅作品，畫中的唐恩時年 18 (Martz 21; Piper 24; Flynn 1)。雖然有部分的學者對原版的纖細畫像究竟出自何人手筆仍持保留態度 (Flynn 1)，但多數的論者顯然贊同發現唐恩的「羅西恩畫像」(Lothian portrait) 的姜·布萊森 (John Bryson) 的斷定，認為尼可拉斯·希利雅德 (Nicholas Hilliard) 這一位多才多藝，於 1572/3 年成為半御用畫匠、在 1580 年代獨步英國文藝復興畫壇的手稿彩飾家 (illuminator)、木刻畫原稿設計家、金匠、首飾設計家與纖細畫家，「肯定」是這幅木刻畫原稿的作者 (Bryson 13; Bald 54; Gardner 266)。緊接在卷頭畫的下方，附有一闕愛薩克·渥頓 (Izaak Walton) 同時應馬理厄特之邀，特別為 1635 年版的詩集所作的雙行體 (Novarr 33)，在短短的八行詩裡紀錄了渥頓個人對這幅畫像的觀後感與詮釋。

整體來看，這幅卷頭畫等於是三個人以不同的媒介接力完成—希利雅德的纖細畫、馬叟的木刻以及渥頓所下的最後註腳。巧合的是，整幅畫的表現方式也是兼容並蓄，混雜了三種在都鐸王朝頗為流行的繪畫類型—纖細畫像 (portrait miniature)、紋章箴言 (*imprese*) 與奧義圖徵 (emblem)。就畫像的本體來看，把半身像鑲在橢圓形畫框中是希利雅德自 1577 年起在畫纖細畫像時所慣用的手法。在此之前，希利雅德師承勒雯娜·提爾林克 (Levina Teerlinc)，沿用魯卡斯·霍尼伯 (Lucas Hornebolte) 的作法，先將皮紙 (vellum) 黏貼在紙牌 (playing card) 上做為畫布，先用石墨素描，再用水彩在臉以及頭髮的部位塗上接近皮膚顏色 (carnation)、很淡的不透明底色，先從臉部開始，一步一步把他的贊助人或委託人的形象與服飾，襯著藍色的背景，以現場寫生的方式用中世紀缺乏明暗對比

的筆觸畫在事先描好、直徑不過四、五十公釐的圓邊之內 (Strong 1995, 190, 206, 215, 218)。完成之後大都會順著邊將畫給裁下來，以供觀者拿在手上欣賞，或鑲在項鍊上的小盒子 (locket) 裡，帶在身上當作隨身的「貼心信物」 (Reynolds 22)。不過當希利雅德看過風梭瓦·庫雷 (Francois Coulet) 為查理九世與凱薩琳 (Catherine de' Medici) 所畫、鑲在一個金質的項鍊小盒中的橢圓形纖細畫像之後，他心中大為震撼。雖然畫法大致維持原樣，用途與觀畫方式也不變，但從 1577 年開始，他的纖細畫就突然由圓邊變成了橢圓邊，並且在他的影響之下，橢圓形也成為日後英國纖細畫像的主流形狀 (Strong 1983, 76) (附圖二)。我們可以就此推斷，唐恩在 1591 年委託希利雅德所畫的橢圓邊畫像正是他在 1577 年技法轉變之後的其中一幅作品。

除了畫框形狀的改變之外，希利雅德在 1580 年代也開始試著將紋章箴言 (*impresa*) 的文字圖案 (*device*) 融入纖細畫像，而這種構圖上的轉變也反映在唐恩的 1581 畫像上。在畫的右上方，我們可以看到一個形似盾形紋徽 (*coat of arms*) 的圖樣，在盾形方框內畫有一隻豎著尾巴、以雙腿跨步向前的奇異動物，上頭覆蓋著像藤蔓一般纏繞的樹葉。在紋徽的左上方飛揚著一長條捲旗，寫著一句從荷治·蒙特梅爾 (Jorge Montemayor) 所著的一部傳奇《戴安娜》 (*Diana*) 中摘取出來的一句西班牙文箴言—*Antes muerto que mudado*—字面上的意思是「寧死不變」 (Flynn 2)。原本這種盾形紋徽與外文箴言的組合並不屬於任何流派的繪畫傳統，而是在文藝復興時期的慶典儀式上常見的華麗彩飾。在都鐸王朝時期，這樣的視覺組合最早出現在由皇室所舉辦、慶典味十足的長矛刺擊賽 (*tilts tournament*) 上，稱之為「刺擊賽上的紋章箴言」 (*tournament imprese*)。早在亨利七世的主政年代，皇室就為了慶祝亨利王子受封為約克公爵，於 1494 在西敏寺刺擊場舉辦了一項賽事，參賽的騎士全部頂著絲絹製的幕帳 (*pavilion*) 進場，上頭繡著各自選擇的箴言，幕帳的頂端豎立著自己的紋徽，多半是以色彩斑斕、金碧輝煌的奇異動物圖案為主 (Young 1988a, 63)。到了亨利八世時期，騎士開始轉而在自己的甲冑、護馬鎧甲 (*bard*) 以及馬衣 (*caparison*) 等部位繡上帶有象徵意義的紋章箴言，此時的箴言處處顯露機鋒，而紋章繡工之絢麗繁複更令人嘆為觀止，字與畫的結合至此已經完全變成了一種炫目的展示 (*pageantry and display*) (Young 1988a, 63-4)。時序進入伊莉莎白時期，紋章箴言依舊是刺擊場上主要的視覺饗宴，不過繡的位置又有了改變，也額外附帶了特定的政治功能。這個時候，騎士開始委託畫匠把取材自法國與義大利文獻的紋章箴言畫在紙板 (*cardboard* 或 *pasteboard*) 作的盾牌 (*impresa shield*) 上，然後由他們的隨身僮僕在開賽儀式進行時，伴著禮讚吾皇的歌聲上呈給女皇 (Young 1988b, 10; Bath 22)。這種政治味十足的儀式當然會影響到箴言的選擇。特別是在每年的 11 月 17 日特地為了慶祝伊莉莎白登基週年而舉行的刺擊賽 (*Accession Day Tilts*) 上，與賽者上呈給皇后的紙盾上畫的通常是一些帶有歌詠、禮讚、祈願甚至是求饒意味的圖案與箴言 (Young 1988a, 70-1)。

這些出現在紙盾上的圖案造型包羅萬象，共通的特徵是怪異、非寫實、不用

人形以及明顯帶有費解的寓意。根據英國文藝復興時期的歷史學家、古物專家、也是刺擊賽中的司禮官（herald）的威廉·坎登（William Camden）的描述，這些日後被收藏在白堂殿（Whitehall Palace）盾牌陳列館（Shield Gallery）中展示的紙盾，上頭的紋章造型非常多樣而且神秘，在他的記錄中就有「一頭擺著火一頭放著煙的天平」、「成群的飛蛾在一根蠟燭旁邊打轉」、「水滴滴入火中」、甚至還有上頭空無一物的「白盾」等等（qtd. in Strong 1983: 98）。在帕歐洛·吉歐維歐（Paolo Giovio）為紋章箴言整理出來的六大定律裡頭，其中一條有關紋章的部分就寫道，「（紋章）都要有美麗的外觀，圖案的取材大多來自於星星、太陽、月亮、火、水、綠樹、機械性的裝置、珍禽異獸等」（qtd. in Young 1988b: 2）。相較之下，雖然與紋章相互輝映、可以解釋彼此的箴言比較不難破解，但是通常都以拉丁文或西班牙文書寫的箴言卻使大多數不懂第二語言的人如墜五里霧中。利用語言障礙來架高理解的難度，這似乎也是箴言創作中相當重要的一環。在吉歐維歐的六大定律中，其中一條規定得很清楚，「箴言一定不能用騎士的母語來書寫，以求意義的晦澀不明」（qtd. in Young 1988b: 2）。除此之外，有時觀者還得具備相當的古典文學知識，否則根本無法理解早已和原始語境（context）割離的箴言。這樣看來，說紋章箴言的表現形式帶有相當的個人性、排他性與「菁英主義」色彩並不為過（Young 1988b, 3, 13）。

由此觀之，唐恩在 1591 年的纖細畫像上所出現的從蒙特梅爾的《戴安娜》中摘取出來西班牙文箴言與繪有怪異動物的盾形紋徽，有可能是希利雅德刻意挪用在伊莉莎白時期相當風行的紋章箴言紙盾的產物。事實上，把原本在刺擊場上才看得到的紋章箴言融入畫像當中的作法在 16 世紀末期已經是相當普遍（Young 1988b, 6）。希利雅德本人也在委託人的「勸服」之下（Strong 1995, 191; 1983, 111），從 1580 年代中期開始就改採「兼容並蓄的方法」（mixed method）來作畫（Piper 23），試著將紋章箴言變成纖細畫像與全身像的一部分。最早一幅帶有紋章箴言的畫像應該是希利雅德在 1586/7 年為第三任的坎伯藍伯爵喬治·克立佛（George Clifford, the third Earl of Cumberland）所繪的纖細畫像。也許是自覺正在畫一部打破以往風格的轉型之作，希利雅在這幅纖細畫像中索性將他慣用的藍色背景換成了幽暗的混沌山水，同時在長年於海上航行、此時身著甲冑的伯爵左邊身後，畫了以一道分叉閃電（形似 Mercury 的手杖）為圖的紋章，並在伯爵頭頂的雲端寫下一句拉丁箴言—*Fulmen aquasque fero*—意思是「我手持閃電與水」（Daly 1988, 9）（附圖三）。相形之下，當然希利雅德在 1591 年為唐恩所畫的纖細畫像中，把文章箴言與畫像分開處理的技法顯得粗糙許多，不過若是不管視覺效果，這兩幅纖細畫像同樣清楚地反映出希利雅德在 1580 年代中期以後企圖引進紋章箴言來打破既有畫風的創新作法。

不過不管是受到委託人的「勸服」，或者是當時畫壇的競爭趨烈（Strong 1995, 191），這兩個原因也許都無法道盡為何希利雅德要藉由融合纖細畫與紋章箴言這兩種不同的類型來改變他的畫風。假如只是為了討好他的委託人，或者是單純為了以出奇制勝的招數來累積競爭優勢，就把兩種完全不相容的藝術類型擰在一

起，那結果充其量也不過就是無意義的拼貼罷了。但事實上，這種實驗性的技法一點也不牽強。雖然紋章箴言源起於刺擊場，與任何一個畫派都談不上有任何淵源，但它與纖細畫像之間絕非沒有相容之處。簡略地說，這兩種藝術類型表面上看來都有極端個人化的傾向，目的都在於把藏匿在層層表象之下最私密、也是最真實的內在自我展現在觀者眼前。纖細畫像看似可以直指畫中人的內心世界，事實上與藏畫的空間結構有密切的關係。前頭說過，文藝復興的人常常將纖細畫像鑲在精心打造的項鍊小盒裡，配戴在身上當作「貼心的信物」。之所以「貼心」，是因為這種特殊的設計很容易在配戴者與畫中人之間產生心心相印的親密感，配戴者一打開小巧的盒蓋，就會感覺到彷彿進入了畫中人的內在真心。但並不是所有的人都會像這樣把纖細畫像鑲在隨身的項鍊小盒內，有些貴族反而是把它深藏在豪宅大第中最私密的一個空間裡，偶而才邀請摯友前來欣賞。事實上，不管是項鍊小盒或是豪宅大第，這兩種收藏空間都要求觀者必先要揭開某種屏障—掀開盒蓋或是穿越一連串的房间—之後，才能看到珍藏在空間盡頭的纖細畫像，這種深入內地的觀畫動線因而在他的心中產生潛入畫中人內在世界的感覺。派翠西亞·馥默頓 (Patricia Fumerton) 就舉進入伊莉莎白的寢宮觀畫的特殊經驗為例，認為受邀的觀者必得先要走過重重迴廊、穿過人群、直至閒人莫入、位居廳堂深處的臥室，再打開一道道的櫥櫃與象牙盒，最後才能與女皇簇擁在一起，將纖細畫像捧在手心上一窺它的原貌，這種必須長驅直入又極為私密的觀畫方式會讓觀者相信畫家已經畫出了畫中人裹在華麗服飾之下最真實的內在自我 (71-2)。

同樣地，在刺擊場公開展示的紋章箴言也是用來傳達騎士自我的媒介，具有同等的內在私密性。湊巧的是，讀者要破解紋章箴言的意義，也必須與纖細畫像的觀者一般，練就一番穿越屏障的功夫。麥可·巴斯 (Michael Bath) 曾經指出，*impres* 在義大利文裡面有「意圖」的意思 (20)。作為藝術媒介的稱號，*impres* 一字自然也暗示這種藝術類型在本質上帶有私人的、獨特的、內在的、非普遍性的色彩 (Young 1988b, 1, 3; 1988a, 67)。在英國文藝復興時期，就有騎士為了更加強化紋章箴言固有的個人特質，一反前人在浩瀚的古典文學中搜尋佳句的作法，改用自創箴言的方式來表達自己內心在當下的想法 (Young 1988a, 66-7)。不過要瞭解攜帶紋章箴言的騎士的「目的」、「願望」、「行為模式」(Praz 58)、「個人天性」、「當時處境」(Young 1988b, 3)、「意圖」(intention)、甚至是他的「意識型態立場」(Bath 21-2)，有識之士必得要先參透由費解、神秘的紋章箴言所構成的象徵屏障。換句話說，至少要在揭開圖文的迷障之後，我們才可能恍然大悟，了解到每位刺擊賽的參賽騎士的內心到底想透過紋章箴言紙盾向伊莉莎白索求些什麼。簡單來說，「揭開個人心中的秘密」同時是紋章箴言與纖細畫像所要達到的目的，也是作者/畫者交付給自己與觀者的責任。我們可以臆測，也許就是因為在這兩種藝術媒介之間存在著這樣的交集，希利雅德才會毫不猶豫地在 1580 年代中期採取「兼容並蓄」的畫風來當作他突破既有風格的起點，分別在 1587 年與 1591 年創作出像是克立佛以及唐恩的纖細畫像，希望這兩種藝術類型的並存能產生相乘相加的效果，以期更有效地把他兩位委託者的內心世界揭露在

觀者眼前。

前面提過，在探討纖細畫像的本質時，馥默頓並不是從畫的本身著手，而是先就整個藏畫空間的結構來思索纖細畫像的「內在探索」性格。她先從伊莉莎白女皇曾經引領蘇格蘭瑪麗皇后的使者詹姆士·梅爾維爾爵士（Sir James Melville）前往她的臥室欣賞她收藏的纖細畫像這件軼事談起。從白堂殿的外圍直驅進入位居皇殿深處的皇后寢宮就像是剝洋蔥一般，必須先穿越專供公眾聚集的空間，在逐步走過一間比一間私密的空間之後，才能直抵最隱密的核心：受邀的梅爾維爾「先走到一般廷臣習慣聚集的大前廳（antechamber），再經過較為隱密、只有特定的廷臣才能進入的君王會客室（presence chamber），之後穿過更隱密、只供極少數的女皇親信商議『國家機密』的樞密室（privy chamber），最後會才抵達隱藏在皇宮最深處、也是最神聖的伊莉莎白寢宮」（Fumerton 71）。不過到這裡，洋蔥只剝了一半。想看到伊莉莎白費心收藏的纖細畫像，還得在繼續穿過寢宮內一重重的精緻屏障，才能進入比國家大政、皇后寢宮更為機密的地域。伊莉莎白大都將他擁有的纖細畫像收藏在手工相當精細的收納盒裡，翻開盒蓋，裡頭羅列著一些象牙盒，再繼續打開這些盒蓋之後，終於可以看到「最後一層的透明屏障——一片薄薄的水晶」，下頭就躺著一幅幅的纖細畫像（Fumerton 72）。這一連串穿越、揭開的動作，讓觀者在欣賞纖細畫像的同時，心中不由興起一種「內在感」（a sense of inwardness）（Fumerton 72）。換句話說，這種深入內地的觀畫經驗讓觀者在看到纖細畫像時，彷彿也親臨了畫中人秘密的內心世界。

雖然紋章箴言與纖細畫像同樣具有彰顯私密內在的功能，但至就藏畫空間而言，沒有人會將紋章箴言鎖在豪宅深處的私密空間裡頭費心收藏。相反地，文藝復興的人可以在西敏寺的刺擊場中看見畫在紙盾上的紋章箴言。在獻給伊莉莎白後，這些紙盾也會懸掛在白堂殿的盾牌陳列館中公开展示。換句話說，紋章箴言一直都是大刺刺地暴露在公眾空間裡頭。不過話雖如此，我們也不能說紋章箴言是完全透明、不設防的藝術媒介。事實上，不用靠一層層房間或是一片片盒蓋，紋章箴言本身就構成了一道供觀者爬越符號屏障，背後隱藏著待人探索的「個人天性」、「當時處境」、「意圖」、「願望」、「意識型態立場」等等。紋章箴言本身之所以就是一道屏障，原因有二。前面提過，在都鐸王朝時期的刺擊場上，紋章箴言都是繡在或是畫在一些炫麗的遮蔽物上一騎士進場時頭上頂著的帳幕，身上的甲冑、護身的盾牌、護馬的鎧甲，披掛在馬身兩側的馬衣等等。我們可以說紋章箴言所在平面在在影射了這種藝術媒介的遮蔽性格。更不用提它那費人疑猜、充滿「菁英主義」色彩的圖文了，看起來就像是一道令人望而怯步的障礙。但望而怯步並不代表無能攀越。雖然吉歐維歐力主紋章箴言要愈困難愈好，千萬不可以簡單明瞭到連凡夫俗子（plebeian）都能理解，不過它也不能晦澀到需要勞駕西比爾女巫（Sibyl）出面才能揭曉謎底的地步（qtd. in Young 1988b: 2）。就是因為紋章箴言本身這種半透明性，一旦破解它的意義時，我們就會像是穿越重重的房間屏障一樣，直取的是作者心中外人所不能道的秘密意圖。紋章箴言之所以像是一道難以參透的符號屏障，跟它肩負著傳達作者個人內心秘密的使命有著密切的

關連。當騎士的僮僕把紙盾獻給伊莉莎白時，他手上捧著的正是他的主人不足為外人道、只想單獨與女皇共享的私密「意圖」。試想，假如紋章箴言的作者沒有設置任何的符號障礙，人人都可以輕易理解，那麼它就不可能成為一個適合傳達的內心秘密的個人化媒介，頂多就只是一具公開宣示意圖的揚聲器罷了。假如埋藏在紋章箴言裡頭的是作者內心獨特的、不為俗民大眾所知的聲音，那它所豎立的符號障礙必定要有相當的高度，因為在超越之後，我們所看到的就是隱藏在華麗的圖文背後、貨真價實又不為眾人共享的內在世界了。

由此可知，希利雅德「兼容並蓄」的畫風絕不是黔驢技窮之後的胡亂拼貼，而是合理地結合了兩種具有相同功能與表義結構的藝術類型。我們再回到纖細畫像。纖細畫像之所以可以在觀畫人眼前揭露畫中人的內心秘密，並不是光靠藏畫空間的特殊結構就可以完成它的使命。事實上，除了這個外緣因素，纖細畫像本身的獨特的畫法與構圖，也似乎企圖召喚觀者穿越層層的屏障、歷經一處處的公眾空間之後，再將他引入密域，親臨畫中人的內心世界。就纖細畫像的本身來看，構成畫中等待被穿越、被揭開的屏障的當然不是一連串位在寢室外圍的公眾外房（outer rooms），也不是一層層精緻的收納盒蓋或薄水晶，而是換成了與這些遮蔽物同樣具有公眾性質、都有滿足眾人視覺享受效果的華麗服飾。但是，當觀者的視線從這些具有公眾展示意味的華服上移開，瞥見掩藏在下、不為任何的炫麗服飾所遮蓋的私密肉體——通常是臉和手——時，是否真的就可以算是已經跨越了公眾屏障，親臨了一個真正的私密地域，並且從中洞悉了畫中人的內心秘密呢？當觀者深入寢宮，看見了橫躺在層層掩護之下的纖細畫像時所產生的「內在感」到底是由觀畫空間營造出來的一種幻覺，還是直指了纖細畫像的本質與目的呢？

馥默頓舉了幾幅希利雅德的纖細畫像為例，透過技法的分析證明遮掩肉體的華服炫飾表面上看起來像是通往畫中人內在世界甬道，但事實上則是一道擋在中間的牆，一片揭不開的帷幕。前面說過，希利雅德一貫都是從臉部開始畫起。但是作畫的順序並不等於畫家對身體各部位的強調順序。從希利雅德的纖細畫像中，我們可以很清楚地看到在他對臉部的處理，與對服飾的處理之間有著相當突兀的不協調感——相較於寫實、華麗的服飾呈現，他對臉部的處理不僅不真實也不起眼。自從 1570 年代開始，希利雅德的目光日漸聚焦在他委託人身上的衣著飾物（Strong 1983, 69）。為了在皮紙上栩栩如生地重現文藝復興特有的華麗服飾，希利雅德特別開發了許多前所未有的技巧。也許是因為受過嚴格的金匠訓練的關係，他對委託人身上的珠寶首飾相當敏感，也懂得運用他既有的知識，靈活運用含有金屬成分的顏料，直接在皮紙上複製珍珠首飾的光澤（Strong 1983, 68）。馥默頓描述得更具體：「在複製珠寶的透明感與色澤之前，他會用顏料把鑲住寶石的金邊畫出浮凸的感覺，效果幾可亂真（*trompe l'oeil fidelity*）」（78）。畫中的服裝也是同樣地立體與逼真，「面對委託人漿得硬挺的花邊襷襟（ruff），他就在畫布的平面上滴上厚厚的顏料（*impasto*），複製出三度空間的效果」（附圖四）。希利雅德以逼真為要的寫實畫風，顯然與他的前輩或後人對服飾的素樸處理「大異其趣」（Fumerton 78-9）。

相較之下，希利雅德畫筆下代表內心世界的臉龐就顯得黯淡無光。早期在畫伊莉莎白的纖細畫像時，女皇就事先提醒他，希望他能夠避免在畫臉時出現反差太大的陰影，以免太過寫實而顯露歲月侵蝕的痕跡，最理想的狀況是她能夠坐在沒有黑影蔽臉的戶外接受希利雅德的寫生（Reynolds 2, 14; Fumerton 80）。雖然希利雅德所有的纖細畫像都是在畫室內完成，但他對伊莉莎白的教誨一直不敢或忘（Reynolds 2），一以貫之地僅以線條來塑型心形臉部的形徵（Strong 1995, 217），不刻意強調畫室的單一光源在臉部造成的明暗反差，頂多就是用淡淡的紅色與棕色做出幾近透明的陰影效果（Strong 1995, 218; Fumerton 79）。這種畫法出來的結果通常是一張白素、不真實的臉（附圖五、六、七）。這與他的弟子、也是日後的首要競爭者愛薩克·奧力佛（Isaac Oliver）強調臉部陰影的寫實技法明顯隸屬兩個完全不同的繪畫流派（Waterhouse 23）（附圖八）。雖然希利雅德不斷強調，一位敏感的畫家不僅要盡力捕捉委託人臉上瞬間出現的神采—諸如「狡詰的微笑」、「剎那間分心的眼神」等等—也不可輕忽臉上的種種細節—諸如「他的嘴角如何上揚」、「臉頰是如何往眼睛的方向隆起」、「太陽穴周遭的血管分佈是如何顯得密麻，顏色是如何漸次加深」等等（qtd. in Waterhouse: 22-3），而在希利雅德本身為伊莉莎白與其他仕女所畫的纖細畫像中慣常出現的心形臉龐，也意味著他想藉由掌握畫中人的臉部特徵與神色，來揭露她們當下幽微的內心世界。但是希利雅德將伊莉莎白的個人好惡無限上綱的結果，就是讓他畫筆下的臉失去了他所要傳達的真實與內在感。特別是與那畫得栩栩如生、金碧輝煌的立體服飾一比，整個欠缺自然的明暗反差、僅以淡淡的肉色（carnation）底色為基色的心形臉龐就好像緊緊地貼在畫布上一樣扁平不堪（Fumerton 79）。本來是用來營造青春永駐的技法，反而使得整個臉在對比之下看起來光華盡失。本來是無意強調陰影的中古技法，到頭來卻讓整個臉部籠罩在珠光寶氣的陰影之下。雖然在抓住瞬間表情的功力上，希利雅德稍稍扳回一成（Strong 1983, 95），但極度華麗的服飾卻偷走了不少臉部表情的光采，連帶也把我們的注意力帶離了這些生動表情所要透露的畫中人的內心世界。

在希利雅德的這種畫風之下，纖細畫像的觀者因為深入內地的觀畫經驗而感受到的內在感注定只能成為一種幻覺。假設我們是梅爾維爾爵士，當我們突破重重的公眾屏障，看到橫躺在一片薄水晶下的纖細畫像時，映入眼簾的非但不是畫中人赤裸裸的、私密的內心世界，反而是由立體呈現的服飾所構成的新遮蔽物。更糟糕的是，這一道新的屏障是無法移除的。在服飾呈現與臉部呈現之間極大的視覺落差造成了服飾遮掩臉部、也一併掩蓋了寄寓在臉部表情之中私密的內心世界。除了從纖細畫像本身的織理來分析之外，我們也可以把希利雅德的畫像放到當時的歷史脈絡之下，藉由社會學的觀察，從文藝復興時期公眾空間（public sphere）與私密空間（private sphere）之間既分又合的關係來解釋為何希利雅德為何會再纖細畫像這種極為私密化的表現類型中，竟然會用極端寫實的筆觸來強調帶有公眾性質的華服炫飾，同時也可以說明為何這種以示眾為目的的服飾呈現方式又會造成遮蔽本屬私密空間的內心世界的效果。愛克莎·居伯瑞（Achshah

Guibbory) 曾經指出, 英國在伊莉莎白時期, 公眾空間與私密空間的分野剛剛開始形成, 所以兩者常常還是處在糾結的狀態 (814)。我們可以從勞倫斯·史東 (Lawrence Stone) 講過的一件軼事中, 更具體地瞭解在當時這兩種空間正處於分合交界的現象。在文藝復興時期, 一般人對個人衛生並不重視, 縱使在貴族家裡, 「到處也都擺著便盆, 內急的話隨時都可以就地解決」。撒謬爾·派皮司 (Samuel Pepys) 在倫敦有一棟豪宅, 雖然宅內設有私密的「馬桶」(privy), 他還是覺得每天晚上水肥工在他家廚房把糞便挑進挑出十分噁心, 所以家中還是到處擺著便盆。有一天他打開餐室的門, 赫然發現他贊助人的夫人山德威治女爵 (Countess of Sandwich) 正在便盆上「『做那檔事』(‘doing something’)」(114)。「馬桶」的出現當然意味著公眾空間與私密空間的分離, 一些不適合在眾人面前作的事就該移到私密空間中進行, 「做那檔事」這種委婉的說法透露出派皮司的尷尬, 以及女爵混淆公眾空間與私密空間的失態。不過這兩個空間在派皮司的想法裡顯然也可以不用那麼涇渭分明, 否則他也不會在家裡的公眾房間到處擺上便盆讓內急的人圖個方便。

從公眾空間與私密空間的糾結, 我們可以瞭解為什麼文藝復興的人習慣把私密的經驗當成公眾事物來呈現 (Fumerton 69), 喜歡把內在的私密世界擺到公眾空間裡頭, 透過各種公眾可觸及的媒介把它展示在眾人眼前。歸根結底, 將內在在世界外在化的呈現方式可說是公眾空間與私密空間相互夾纏的結果。再回到纖細畫像。在公眾空間與私密空間無法二分的狀況下, 浮凸在皮紙上的瑰麗服飾不僅具有公眾展示效果, 更重要的是, 這些原本是公眾空間中的展示物同時也肩負著將私密空間外在化、呈現畫中人內在世界的功能。彼得·達力 (Peter M. Daly) 就指出, 文藝復興的畫家習慣運用「外在」服飾的「視覺」效果來「轉譯」畫中人內在的「自我認知」(notions of self) (1988, 6)。馥默頓也說, 要瞭解希利雅德畫中那張蒼白素樸的臉所要透露的人物性格, 從那張不真實的臉著手鐵定徒勞無功, 反倒要透過畫中人配戴於外、層層疊疊相當繁複的華麗服飾 (79)。外在服飾可以「轉譯」內在世界的現實基礎, 應該就是在於當時的公眾空間與私密空間尚處在相互滲透的狀態。希利雅德會把注意力與功力幾乎都灌注在委託人的服飾上, 也許就是因為這兩種空間的交纏讓他可以放心把呈現內心世界的重責大任交付給畫中人的穿著。因此, 我們也可以大膽猜測, 相較於太過樸實又失真的臉部呈現, 希利雅德在服飾的呈現上極盡寫實之能事的作法似乎也在向觀者宣示: 縱使他在心形的臉蛋勾勒出活靈活現的逼真神情, 但就某種層次而言, 這些不過是一堆空洞的符碼, 畫中人最真實、最私密的內在世界畢竟只有透過展現在公眾眼前的外在服飾才得以完整彰顯。

不過照這樣看來, 設計來吸引眾人目光、隸屬公眾空間的華麗服飾本來應該像是一扇供觀者洞悉畫中人私密的內心世界的窗口, 那為什麼在希利雅德的纖細畫像中看起來卻像是一道完全不透明的帷幕, 遮蔽了從畫中人的眼神鬢笑中閃露的內心玄機? 這個問題的答案與藏畫空間的私密性有關。前面說過, 在文藝復興時代公眾空間與私密空間正逐漸從相互夾纏的狀態中慢慢地分離開來。不管是觀

者逐步從公眾聚集的外房走向皇后的私密寢宮，或是掀開一個個帶有公眾展示效果的收納盒蓋、一窺藏在盒中的私密物件，這兩種帶有揭密意圖的動作都標示了公眾空間與私密空間的分離。更精確的說，這種分離是一種私密空間掩藏在公眾空間之下，也就是公眾空間遮蔽私密空間的關係。公眾空間變成了需要被穿越、被揭開的表象，突破之後我們才能進入私密的空間，假如這兩個空間還是完全處在相互滲透的狀態，這種突破表象所存在的公眾空間之後再進入另一空間的動作是沒有必要的。所以我們可以說，由公眾領域長驅直入、進而產生「內在感」觀畫經驗，它本身存在的前提必須是公眾空間與私密空間的分離，因為在沒有分離的情況下，所謂的私密空間或畫中人的內在世界等等，都可以透過存在於公眾空間的各種物件而得到呈現。但是當觀者已經揭開重重的公眾帷幕，逼近私密的核心理，看到了橫躺在水晶薄片下的纖細畫像時，他還是無法如願親臨畫中人的內心世界。讓他的揭密行動功虧一簣的正是那純供展示的繁複服飾。對一個認同公眾空間與私密空間應該分離的觀者而言，光憑立體呈現的外在華服就想完整表現畫中人的內在世界，也許就像山德威治女爵在餐室中上大號一樣不當，都犯了混淆公眾空間與私密空間的錯誤。外在的炫麗服飾非但無法彰顯真正屬於內心的私密世界，它甚至是遮蔽住這個世界的屏障，要讓畫中人的內心世界皮紙上現形，除了揭開公眾服飾的虛假表象之外，看來別無他途。

但是面對希利雅德的纖細畫像，觀者的揭密企圖可說是處處碰壁。想要在不受衣物飾品掩蓋的心形臉上搜尋畫中人的內心世界，但它的非寫實呈現卻又令人懷疑它的表義能力，更何況刻意淡化陰影來營造不朽美貌的畫法，把素樸的臉變成了另一件遮蔽物。伊莉莎白不喜歡畫中的臉有過多的陰影，因為她想透過畫展示一張不真實、所以看來也無老邁之虞的臉給她的子民觀看，以證明她的不朽與神性（Strong 1983, 92）。將女皇的指示無限上綱，希利雅德畫出了一張張彷彿專門為了示眾的臉，讓本來不受外在華服掩蓋、專屬於個人的臉搖身一變，把它擺到了公眾空間，因而遮蔽內心私密空間的屏障。馥默頓就說，在這種沒有陰影的扁平臉蛋上，我們除了「誑人的親切感」（false intimacy）之外，我們看不到一個「真實」（true）的形象（80）。精美的服飾加不老的臉蛋，這兩個擺在公眾空間的展示品構成了希利雅德的纖細畫像中遮蔽「內在與真實自我」（the inner, truthful self）的屏障（Fumerton 80）。

文藝復興時期公眾空間的分分合合造成了希利雅德纖細畫像的內在矛盾。就畫本身的微小尺寸與特定的藏畫空間來看，它在在利用這兩個空間的分離在觀者心中製造出穿過公眾空間、深入畫中人內在世界的感覺，在這樣的感覺裡頭，華服炫飾是其中一道觀者在直搗黃龍之前必須要移除的屏障。但是畫家對服飾真實感的強調，卻又顯示他仍然一秉私密空間與公眾空間不能二分的傳統看法，企圖把服飾當成一個透明的、可以外顯畫中人內心世界的媒介。到底在希利雅德心中公眾空間與私密空間之間究竟是該分還是該離，而畫中人穿戴的服飾到底是具有公眾展示性質的遮蔽物或是顯示器，還是根本兩者皆是，在當時這兩種空間依然藕斷絲連的狀況下，我們似乎很難得到一個定論。不過馥默頓倒是沒有

這種猶疑，她完全以分離的公眾空間與私密空間為立論基礎，認定希利雅德的纖細畫像根本就是以顯示之名行遮蔽之實。他的纖細畫像先利用特殊的尺寸以及藏畫空間給觀者一個永無實現之日的承諾，誘使觀者誤以為只要揭開層層面紗，畫中人的真實內在就會隨之顯現，但到了最關鍵的時刻，他卻安排了一道無法移除的服飾屏障狠狠賞了觀者一記悶棍。觀者終究還是無從見到畫中人的真心，只感覺到畫像帶給他「誑人的親切感」。

我們可以先用馥默頓的看法來深入檢視希利雅德在 1591 年為唐恩畫的帶有紋章箴言的纖細畫像，倒也可以看出這幅畫像的部分事實。先從畫像本身的一些組成要素看起。18 歲的唐恩頂著一頭幾乎及肩的長捲髮，形狀很像 16 世紀末期在仕紳與貴族之間相當流行的髮型——「只修剪頭頂中央部位的頭髮，而兩側則讓它自然生長」（Norris 722）。臉部的處理方式呈現了希利雅德不重陰影、只用線條勾勒的一貫畫法（Piper 24）。雖然稱不上什麼華服炫飾，但是跟大部分希利雅德的纖細畫像一樣，唐恩的服飾構成了整幅畫的視覺重心，幾乎佔掉畫面的二分之一。我們看到他的右耳垂掛了一只十字架形的耳環，樣子十分精巧，在唐恩的刻意展示與希利雅德的構圖之下，成為整幅畫像的中心點。最令人咋舌的是他穿的衣服，十分寬大又稜角分明，像是一件不合身的戰袍覆蓋住他清瘦的身體。三位唐恩的傳記作者——包德（R. C. Bald）、約翰·凱瑞（John Carey）以及丹尼斯·弗林（Dennis Flynn）——根據畫中的形狀一致認為他身上穿的應該是文藝復興時期的男子常穿的緊身上衣（doublet）（Bald 54; Carey 9; Flynn 2）。但是一般當時流行的緊身上衣一般都只有簡單的長袖，形狀並不像畫像兩側顯示的那兩塊怪異、稍稍外揚的垂掛物，而且假如唐恩穿的真的是緊身上衣的話，他的手也應該是直接出現在那塊疑似衣袖的垂掛物的下緣，而不是奇怪地從那塊懸掛物與身軀的中間伸出來。事實上，唐恩當時穿的應該是短上衣（jerkin）。根據賀伯特·諾瑞斯（Herbert Norris）的引述，當時帶有西班牙風的短上衣「『大多穿在緊身上衣的外面，形狀與緊身上衣十分類似』」（402）。無怪乎這三位傳記作者會把緊身上衣與短上衣搞混。證明唐恩身上穿的是短上衣最關鍵的證據應該是那兩塊怪異的懸掛物。雖然「短上衣通常都是無袖的」，但有些短上衣「會有懸吊狀（hanging）的長袖，穿在下頭的緊身上衣的袖子會從中伸出來」（Norris 542），所以我們在畫面上看到右手帶出來袖子應該就是緊身上衣的袖子，罩在外頭的是懸著兩條長袖的短上衣。在衣領的部位，唐恩穿戴的並不是常在希利雅德的畫像中看到的襞襟，而是外翻出來、蓋在短外衣領子上的棉領（lawn collar）。從短上衣右後方伸出來的纖細小手緊握著一把劍的劍柄，劍柄的上緣有一顆與唐恩的手接近一般大小的罷頭（pommel），旁邊區繞著護手的指節環（knuckle bow），從當時劍一律都是配戴在左腰的習慣來看（Norris 539），希利雅德在作畫時，唐恩應該是特地將劍取下握在右手上，目的可能是像他有意將十字架形狀的耳環展示出來一樣，要求希利雅德把劍畫進去，或者是希利雅德叫他用劍撐著地，好讓他將唐恩纖弱的手完整地畫入橢圓框裡。

雖然目前只看的到馬叟複製的木刻畫，無緣一睹原畫的風采，不過我們還是

可以從畫中具有遮掩效果的服飾呈現，感覺到馥默頓所謂的「誑人的親切感」。外翻的棉領蓋住短上衣的衣領，短上衣蓋住緊身上衣，層層疊疊的服裝似乎都在暗示這幅纖細畫像的「遮掩」主題。畫中的唐恩還是將自己擺在一個公眾空間裡頭，相當刻意地向眾人展示在他右身的十字架形耳環與巨大劍柄。照馥默頓的思路來看，這種展示意圖似乎是想用公眾空間來武裝自己，遮掩住最私密、也是最真實的自我，完全違背了纖細畫像記私傳密的功能與許諾。尤其是那件巨大的短上衣，看起來簡直就像一道杵在前景的堅實屏障，遮掩住唐恩瘦小的身體，讓他的原本削瘦的身軀更形清匱。

在這裡，我們必須要先仔細思索「遮掩」的含意以及它所導致的結果。假如我們說表象遮掩了真實，那意味著我們為表象所蒙蔽而看不見真實。看不見真實的情況有很多種，最簡單的就是在表象的屏障下，真實不見了。也有可能是真實還在，只不過華麗的表象將我們的目光誘離真實，就好像在許多希利雅德為伊莉莎白以及一些仕女畫的纖細畫像一樣，金碧輝煌的立體服飾將我們的注意力帶離原本寄寓著畫中人內在真實的瞬間表情。或者如唐恩在「自從我所摯愛的她」

（"Since she whom I love"）這首神聖十四行詩中對上帝所說的，他要極力抗拒「俗世」、「肉體」與「邪魔」的誘惑，以免這些世俗表象「把神給革了職」（putt thee out）（Gardner 1978, l. 14）。另一種狀況則是真實遭到了表象屏障的扭曲而導致失真。一如唐恩在獻給山姆賽特伯爵（Earl of Somerset）的祝婚詞

（epithalamion）中所說，一個熟識已久的老友一旦穿上一套「新型時尚」（new fashion）或是「服飾改變」（apparel's change），看起來就會顯得「陌生」（strange）（Milgate 1978, ll. 208-9）。在服飾的遮掩之下，友人的原貌遭到扭曲原貌，原本熟識的他臉孔驟然失真，變的像陌生人一般。在這幅 1591 年的纖細畫像中，服飾所造成的遮掩效果就是屬於第三種。唐恩的手雖然突破服飾的重圍出現在我們的眼前，但是襯著由寬大短上衣以及巨大罷頭所構成的背景，這隻手卻顯得特別地小，唐突的視覺效果非常類似在希利雅德的纖細畫像中慣常出現的服飾呈現與臉部呈現之間的不協調感，只不過這次是出現在服裝與右手之間。更奇怪的是，大概是短上衣的尺寸較大、造型也較為奇特，完全遮掩住唐恩原有的身形，因此從懸吊長袖後方鑽出來的手看起來相當不自然，幾乎要讓我們懷疑這底是不是他的手。在過於寬大的短上衣的遮掩之下，唐恩藏在私密空間中的身體並沒有完全不見，而我們的目光也沒有全神貫注在服飾的呈現上，反倒是發現唐恩的短上衣造就了一隻「陌生」、失真的手，一隻看起來不屬於他自己的手。當我們看到他的手時，理應是更深一層地進入了一個不受公眾衣物遮蔽的私密空間，也就等於是更進一步地逼近了唐恩的內心世界，但這隻陌生的手看起來像是在嘲笑我們的癡心妄想，告訴我們整個短上衣的呈現方式已經破壞了身體的自然呈現，公眾空間中的展示物也以扭曲的方式遮掩了私密空間中的身體與內在世界。這種另類的遮掩造就了「陌生」的手與「陌生」的唐恩，看來纖細畫像帶給觀者對畫中人的「親切感」絕對是「誑人」的了。

同樣的道理，希利雅德附加在唐恩的畫像上方，原本是要與畫像交相輝映、

彼此解釋畫中人內在世界的紋章箴言，看起來似乎也成了一道遮蔽私密空間的公眾屏障，阻隔了觀者通往唐恩內心世界的道路。前面說過，當參加刺擊賽的騎士習慣把紋章箴言繡在馬衣或畫在紙盾上時，就已經決定了紋章箴言作為遮蔽物的本質。除此之外，紋章箴言還是在刺擊場這個公眾戲劇空間裡頭的展示品。巴斯曾經指出，刺擊賽在文藝復興時期算是在「供大眾觀賞的娛樂活動」

（public-spectacle entertainment）中場面最為浩大的，之間的儀式流程也充滿表演性質，甚至有職業演員參與其中（21）。整個刺擊賽活生生地演證了流行於文藝復興的「俗世劇場」（*theatrum mundi*）觀，在馬衣、護馬鎧甲或是紙盾上的紋章箴言當然就變成了劇場道具的一部份。馥默頓應該很能認同部分文藝復興時期的批評家對「俗世劇場」的非難，認為充斥著「造作」（artificiality）與「擬像」（the “seeming”）的劇場氣氛讓倫敦淪為人類墮落的象徵（Carrithers and Hardy 34）。紋章箴言之所以「造作」，因為它企圖以劇場的道具做為媒介，在公眾的空間內把在真實外在化，製造騎士內心世界的「擬像」。就因為原本也負有揭私達密任務的紋章箴言終究只能製造「誑人」的「擬像」，所以這種藝術表現形式充其量只是一道難以穿越的公眾屏障，而不是開向內心私密世界的窗口。

紋章箴言的這種遮蔽性質充分反映在晦澀的文意上，讓這種看似個人化、私密化的表現形式弔詭地變成一項純粹的公眾展示物，無法成為外顯內心秘密的媒介。我們只要看看在唐恩頭上飄揚的西班牙文箴言就可以瞭解。前頭說過，這句箴言—*Antes muerto que mudado*—摘自蒙特梅爾（Jorge Montemayor）的《戴安娜》，意思是「寧死不變」。坎登曾說，箴言最好是取材自「一個詩行中的短句（Hemistich）或是一首詩的一部份（parcel of a verse）」（qtd. in Strong 1983: 96）。希利雅德的選擇十分符合吉歐維歐的建議，而這種接近斷章取義的擇句方式也架高了理解的困難度。一般來說，要瞭解摘句的意涵，以及隱藏在意涵背後的內心世界，最常用到的方法是把它放回原始的語境，以避免產生誤解。在英國文藝復興時期亨利·李爵士（Sir Henry Lee）留下一部手稿，當中就有討論如何從語境來理解箴言的技巧（Young 1988b, 13）。話雖如此，一旦我們把唐恩畫像上的西班牙文箴言重新放回它的語境，我們只會發現它的晦澀度是有增無減。*Antes muerto que mudado* 本來是戴安娜寫在沙上，獻給她當時所愛的牧羊童賽倫那斯（Sirenus）的一句誓言，表示她對他的堅貞不移。不過在蒙特梅爾的詩中，這句誓言其實是出現在賽倫那斯充滿痛苦與悔恨的回想裡，當時戴安娜早就琵琶別抱，嫁給別人了。回想到這句歷歷在目的誓言，賽倫那斯更覺不堪，接著感嘆道：「你看看愛注定了什麼，它只會讓你呆呆相信女人講的話以及寫在沙上頭的字」（Carey 153-54）。放回語境之後，這句箴言的意義有了一百八十度的改變，完全與字面上的意思相左。本來的意思很單純，清楚地表示出忠貞不二的意志。但在賽倫那斯的回想裡，這句箴言卻取得了一個相反的意義，暗示了戴安娜的對他的欺騙與女人的善變。賽倫那斯甚至暗示當初戴安娜在寫這句誓言的時候，可能早就預示了日後的變節，她把如此神聖的誓言寫在根本無法永久承載字跡的沙堆上就是一個明證。本來照著解讀箴言的規矩，我們大可放心地把這句箴言理解為「善

變無常」，但是因為這樣的理解等於是翻轉了字面上的意思，也會對箴言所指涉的畫中人性產生相反的詮釋，為求慎重，我們不禁會礙於箴言極端的歧義性而躊躇不前，在「變」與「不變」中間搖擺不定。這種箴言自我否定的狀況因此讓它的表義能力幾近於零，最後變成一行寫在捲旗上的瑰麗文字、一件純供公眾欣賞的展示物，橫躺在公眾空間裡，完全無助於探索唐恩內在的私密空間。原本作為讓觀者一窺唐恩內心世界的窗口，現在則是怎樣也打不開。雖然吉歐維歐曾經規定箴言不可太好解也不可太難解，但是他的六大定律對很多文藝復興時代的箴言作家來講並不是有絕對約束力的金科玉律，他們寧可「天馬行空」(followed their own fancies) 也不願死守教條 (Young 1988b, 3)。這句原義與字面義相互抵銷、令人不知如何定調的西班牙文箴言就代表了希利雅德對吉歐維歐定律的踰越，而不守規矩的結果就是讓少數懂得把箴言放回原始語境來解讀的菁英份子，好不容易在突破一層屏障、理解到它的反諷之後反而進入了一條死巷，無奈地跟一般俗民大眾一樣被阻擋在唐恩的內心世界之外。

從上述的角度來看，唐恩身上的短上衣以及頭上的紋章箴言構成了兩道只具遮蔽效果、沒有表義能力的公眾屏障。本來結合纖細畫像與文章箴言這兩種頗能彰顯個人特質與內在性的藝術類型，目的是要讓它們發揮相乘相加的效果，在彼此的交相指涉下，一舉幫觀者敲開畫中人內心的大門。但是希利雅德對短大衣的誇張呈現，以及選擇了一句有意義內爆效果的箴言，反而讓觀者被擋在這些公眾展示物前不得其門而入，馥默頓一秉公眾空間與私密空間理應分離的基本假設，認為希利雅德的纖細畫像處處豎立著企圖用公眾物件外顯內在在世界而產生的各種屏障，妨礙受到畫像召喚前來的觀者一舉洞悉畫中人的「內在與真實自我」。順著她的理路來檢視唐恩 1591 年的畫像，我們發現，想要從這一幅纖細畫像來瞭解當時唐恩的內心世界無異是緣木求魚。要洞悉這位 18 歲的少年的「內在與真實自我」，唯一的辦法好像就只剩下用否定這幅畫像的真實性與可信度來拆毀這些屏障了。雖然馥默頓沒有如此明示，但從她處處把畫中人的服飾當成必先除之而後快的遮蔽物的邏輯來看，這樣的結論與她的論述是絕對契合的。

二、破除公眾服飾的表象：渥頓的奧義圖徵 (emblem)

在這一點上，馥默頓並不孤獨。早在三百五十年前，渥頓就已經用八行雙行體一舉斬斷了公眾服飾與私密內心的表意連結。本文的開頭提到，這一闕雙行體是渥頓應馬理厄特之邀而作，附在卷頭畫的下方作為這幅纖細畫像的一個註腳。加入渥頓的詩之後，這幅纖細畫像變成形似帶有畫、詩與箴言三聯體的奧義圖徵 (emblem)。不過渥頓的雙行體嚴格來講並不像般奧義圖徵下方的詩句，具有進一步解釋畫中奧義的功能。他的詩目的很簡單，就是否定這幅纖細畫像有任何地方可以讓觀者瞭解真正的唐恩。因為畫中的服飾太過璀璨，遮蔽了唐恩的「內在與真實自我」而讓整幅畫顯得太過晦澀難解，因此他破解畫中奧義的方式很弔詭，就是寫一首反解釋的詩來否定畫中服飾的表義功能，順便也暗示他對此畫的

不解與不滿。

在看渥頓位這幅纖細畫像下的註腳之前，我們可以先粗略瞭解一下奧義圖徵的基本結構與功能。與文章箴言只有箴言 (*inscriptio*) 與圖畫 (*pictura*) 的二聯結構不同，奧義圖徵又在圖畫的下方附加了一闕雋永的短詩 (*subscriptio*)，形成一個三聯結構 (Young 1988a, 61; Daly 1998, 7, 29)。前面說過，紋章箴言本來的設計就是要傳達個人的私密特質，它所攜帶的訊息因此帶有相當的「特殊性」

(*particularity*)，設定的觀者也僅限於少數的菁英，而奧義圖徵恰恰相反，雖然就「內容與形式」而言，奧義圖徵與紋章箴言幾乎一模一樣，甚至有些奧義圖徵只不過是在原有的紋章箴言下頭附加一闕短詩便告完成，但它所要表達的則是超越特殊性、希望有更多人知道的普遍真理與道德訓示 (*general truth*) (Young 1988a, 61; Daly 1998, 29-30)。笛伊特·蘇澤 (Dieter Sulzer) 認為奧義圖徵是紋章箴言的變種，下頭附加的短詩目的在於評註晦澀的圖文 (qtd. in Daly 1998: 29)。有一些論者也說短詩是解開圖文謎團的關鍵 (Daly 1998, 43)。就奧義圖徵的普羅化傾向而言，這種對短詩功能的認定應該無誤。紋章箴言中除了極其精簡的箴言外，並不會出現較長的短詩來對圖作一較為詳盡的解釋，因為紋章箴言本來訴諸的觀眾群就只是菁英小眾。與精簡晦澀的紋章箴言相比，附加了短詩評註的奧義圖徵就顯得容易理解多了，透過這個可親的媒介，當然就比較容易把它所要揭示的普遍真理與道德訓示傳達給較多的觀者。我們可以說，奧義圖徵是加了短詩評註、較為普羅化的紋章箴言。從當時許多英文譯注的拉丁奧義圖徵，我們可以清楚看到英文編譯者對短詩評註功能的倚重，為求圖文的清晰明瞭，他們在翻譯的過程中甚至不惜更動原文，以期箇中的教化奧義能夠清楚地傳達給較多的大眾。傑弗利·惠特尼 (Geoffrey Whitney) 便是一例。1586 年出版的《奧義圖徵精選》(*A Choice of Emblemes*) 中收錄有惠特尼從不同的來源收集、編譯的 247 幅奧義圖徵。「其中大約有一半的詩譯相當忠於原文，但剩下的都已遭到惠特尼的大幅變更」(Daly et al., 84)。有時假如奧義圖徵中的圖像與神話有關，他就會在短詩的翻譯中加故事背景介紹來幫助觀者理解，有時甚至另外加一首自己寫的短詩進一步深化圖像的道德意義，或讓沒有宗教意涵的原詩染上觀者熟悉的基督教色彩 (Silcox 162-64, 175-78)，「擴展它的道德意涵以及適用範圍」(Daly et al., 84)。

在奧義圖徵裡，短詩帶有評註圖像與箴言的重責大任，也是一扇讓觀者參透箇中奧義的窗口。不過短詩並不只是被動解釋上頭的圖文，讓它變得更一目了然而已，從惠特尼的例子來看，那些在翻譯時被他改寫過的短詩，或者是自創的新短詩都為圖文帶來迥異於以往的新寓意，改變了它既有的意涵。渥頓的狀況跟惠特尼有點類似，他們都企圖透過短詩的媒介，或改變或深化或遠離圖文的既有意義。雖然唐恩的纖細畫像本來並不是奧義圖徵，但在加入渥頓的雙行體之後，整幅畫的就具備了箴言—畫—短詩三聯體的雛形。渥頓會把這幅擺在唐恩 1635 年詩集卷頭的纖細畫像變成奧義圖徵一點也不奇怪。奧義圖徵訴諸的觀者群本來就比較廣大，完全呼應了唐恩的詩從手稿的小眾流傳走入大眾文學市場的改變。比

較有趣的是，渥頓似乎是把惠特尼利用加油添醋的譯詩來解釋、深化甚至改變圖文既有意涵的手法推到了極端，不但拒絕讓他的短詩消極地淪為畫像的註腳，而且還弔詭地用否定畫像的方式來改變、甚至顛覆這幅卷頭畫的既有意涵，藉此來傳達它的奧義。

渥頓開宗明義就弔詭地斷定，這幅纖細畫像假如有任何奧義，那就是在於希利雅德完全沒有畫出唐恩的本體自我。原短詩如下：

This was for youth, Strength, Mirth, and wit that Time
Most count their golden Age; but t'was not thine.
Thine was thy later yeares, so much rekind
From youths Drosse, Mirth, & wit; as thy pure mind
Thought (like the Angels) nothing but the Praise
Of thy Creator, in those Last, best Dayes.

Witnes this Booke, (thy Embleme) which begins

With Love; but endes, with Sighes, & Teares for Sins.

對渥頓而言，這幅畫的既有意涵就是時人的偏見，都認為畫中唐恩展現在觀者眼前的「精力」、「歡愉」與「機鋒」在在表示了他正當青春年少，正處在人生的「黃金歲月」之中。從渥頓為唐恩所寫的傳記裡，我們知道這些為時人所錯愛的青春特質在畫像中唐恩所穿戴的服飾上完全展露無疑：「他配戴的劍以及其它飾物完全符合當時年輕人追求的流行服飾，看起來就是那種年紀的人會表現出來的荒唐歡愉」(giddy gayeties，或可翻為眩目的華服)(79)。但是渥頓顯然對時人的膚淺看法不屑一顧，直稱這些華麗服飾所代表的青春特質都是「渣滓」而已，唐恩真正的「黃金歲月」當然不會在這種炫麗的渣滓中開啟，而是始於他進入英國國教會、開始懺悔感頌上帝的那一刻。事實上，「黃金歲月」指的不只是人生最光輝的時期，也是世界尚未淪為銀、銅、鐵的那一段「最初、最好的時光」(OED)。世界的「黃金歲月」直指了世界的源始，同時也暗示了它的本體。同樣地，假如照渥頓所說，華麗服飾所代表的「精力」、「歡愉」與「機鋒」完全顯現不出唐恩的「黃金歲月」，那也就是說這些眩目的「渣滓」根本無法外顯他的本體自我。對渥頓而言，這幅畫像最大的謎團在於畫中的華服炫飾遮蔽了唐恩的神聖的本體自我，以致他的「內在與真實自我」只存在於未來而不在畫中的當下。假如時人根據他們膚淺的偏見，認為這幅畫像忠實記錄了唐恩的「黃金歲月」，那麼渥頓的短詩完全顛覆了這個既定意義，直陳這幅纖細畫像的真義，很弔詭地，正是唐恩本體自我的缺席。假如這一闕雙行體有破解畫中任何謎團、傳達任何道德奧義的話，那就是渥頓提出在時尚服飾的遮蔽下，唐恩的本體自我如今安在的問題。假如唐恩一日不脫掉他的華服炫飾，問題就一日不得解，他的神聖內在「內在與真實自我」也就一日不得彰顯。「棄俗從神」、銷毀這幅瀟灑著瑰麗煙霧的畫像正是這幅纖細畫像帶給渥頓的啟示，也是他想透過短詩獻給大眾的「普遍真理」與道德規勸。

這個普遍真理完全反映在到渥頓對西班牙文箴言的理解上。在他為唐恩寫的

傳記中，他把「寧死不變」翻譯成精簡的雙行體——“*How much shall I be chang'd/ Before I am chang'd*” (79)。渥頓心中的想法比字面上的複雜，帶有相當濃厚的宗教意涵，意思是：在我離開俗世，惡貫滿盈的肉體得以滌清之前，我在未來到底能改變多少？配合他的短詩來看，整句箴言在渥頓的解譯之後，充滿著當下困居在俗世之中的無奈，以及企圖從瑰麗服飾的牢籠中破繭而出、棄俗從神以尋回本體自我的渴望。渥頓的翻譯完全偏離了箴言的原義與字面義，既不是要表露堅貞不移的決心，也不是要指涉女人般的善變與無常。弗林說這是渥頓的誤譯 (2)，其實不然。渥頓完全不管箴言為何的作法，十分接近當時另一個編譯拉丁奧義圖徵的英國作家喬治·維瑟 (George Wither)。維瑟習慣在奧義圖徵的三聯結構上再加上自己用英文寫的雙行體，作為第二個箴言 (Daly 1993, 205)。就像渥頓在短詩中對畫像本身作的另類解讀一樣，維瑟這種自創箴言的編譯法，擺明了不太在意原箴言的既定意義，目的是希望他的英國讀者不要理會原來的箴言，或者是想擴充它的意義 (Daly 1993, 205)。與其說是誤譯，不如說是渥頓新創了一個偏離原箴言意義的雙行體箴言，除了表達他對整個畫像的一以貫之解讀，也代表了對原箴言的超越。也許就像渥頓想要揚棄衣飾表象的遮蔽，顯露唐恩神聖的本體自我一樣，他也企圖移除失去表義能力、變得晦澀不透明的箴言屏障。

渥頓的想法道出了馥默頓的論述必然導向的結論。在公眾空間與私密空間不可混淆的前提下，馥默頓認為希利雅德的纖細畫像中豎立了太多公眾障礙物，阻礙了觀者想要進入畫中人內心世界的道路。想要找回遭到遮掩的私密內心與本體自我，當然就得學渥頓的作法，一舉揭開瑰麗服飾的迷障。不過，馥默頓的論述可能失之於片面，雖然她也注意到了文藝復興時期的人習慣把私密的經驗用公眾事物來呈現 (69)，但是她整個立論的基本假設並沒有完全掌握住在文藝復興時期公眾空間與私密空間既分又合、藕斷絲連的曖昧現象。假如當時這兩個空間真有如馥默頓所假定的那樣涇渭分明，那希利雅德筆下的華服炫飾的確只是一件擺在「世俗劇場」上專事製造擬像的道具、一道只能遮蔽無能外顯內在私密空間的帷幕。要揭示畫中人的真實自我，的確除了揭開公眾帷幕之外別無他法。但是不管是「世俗劇場」這個在文藝復興時期相當流行的思考基模，或是希利雅德對服飾呈現的偏執，在在都透露了當時雖然公眾空間與私密空間已經逐步分離，但人們還是習慣依賴各種公眾展示物來外顯內在的私密空間。就如同撒謬爾·派皮司既在住家的一處私密空間中設有馬桶，顯然覺得混淆公眾空間與私密空間只會徒增尷尬，但一方面卻又是到處擺著便盆供人方便，彷彿還是停留在兩種空間交互滲透的年代。既然這兩個空間的關係在文藝復興時代剛逐步從合一到分離，在檢視希利雅德的纖細畫像時，我們是否能夠像馥默頓一樣在基本假設上獨尊「分離」而偏廢「合一」就值得懷疑了。

三、在公眾服飾的掩蔽中彰顯的私密內在：公眾空間與私密空間的糾葛

假如我們考慮到文藝復興在公眾空間與私密空間的關係上是一個過渡時期

的話，我們發現，不管是秉持這兩個空間可以相互滲透，把公眾展示物當成足以外顯內在世界的媒介，或是堅持它們的分離，把展示物當成在發現內在之前必先移除的屏障，都可能只會看到希利雅德纖細畫像的一個斷面。希利雅德有沒有可能像派皮司一樣，在讓公眾空間與私密空間相互匯通的同時又會覺得不妥？他會不會是過渡時期中的過渡人，在思維模式裡兼容並蓄地包含了兩個空間既分離又合一的概念？對他來講，畫中瑰麗的服飾有無可能同時是畫中人本體自我的顯示器以及遮蔽物？換句話說，在唐恩的纖細畫像裡，顯示與遮蔽這兩種現象之間的關係是否有可能是辯證的相生而非矛盾的互斥，因此導致畫中人的「內在與真實自我」反而可以在隱蔽之中外顯？假如真的是如此，當然渥頓與馥默頓這兩位忘年之交的讀法就失之片面而需要修正，進而在畫中找尋遮蔽與外顯的相互辯證。但在隱蔽—彰顯的交互辯證裡，唐恩的內在世界又會以什麼面貌出現呢？

再進一步檢視唐恩的 1591 年畫像之前，我們可以透過唐恩的一首情愛詩〈致他即將就寢的情婦〉（"To his Mistris Going to Bed"）來看看在這個公眾空間與私密空間既分又合的時代裡，私密肉體的隱蔽與彰顯之間會產生什麼樣的辯證關係。簡單來說，這首由三個詩節組成的詩，寫的是敘述者鼓吹他的情婦與他合演一套傳統的上床三部曲：脫衣—前戲—交媾。在第一個詩節裡，敘述者不斷催促他的情婦卸下衣物—鬆開「腰帶」（girdle）（Gardner 1965, l. 5）、解下那「金碧輝煌的胸衣」（spangled breast-plate）（l. 7）與「緊身褸」（buske）（l. 11）、褪下「長袍」（gownes）、摘下「冠狀頭飾」（coronet）（l. 15）、脫掉「鞋子」（l. 17）然後上床。第二個詩節則進入了前戲的階段，敘述者請求情婦的特允，好讓他的手可以在她的「後頭，前面、上方、之間，私底」（Behind, before, above, between, below）游移（l. 26），彷彿在殖民地上遨遊探索一般（ll. 28-30）。最後一個詩節敘述者再度繼續以詭辯鼓勵他的情婦裸裎相見，賜予他「恩典」，讓他有幸能夠目睹女人這部「密書」（mystique bookes）「開顯」（reveal'd）她的肉體奧義（ll. 41-3）。不脫下衣服是沒道理的，因為「除了以男人來蔽體之外妳還會需要什麼呢」（What need'st thou have more covering than a man）（l. 48）。

在第一與第二個詩節裡，唐恩彷彿亦步亦趨地順著馥默頓的思路，重演纖細畫像的觀者在移除層層的公眾遮蔽物之後，終究還是無緣一窺密境的感嘆。這首詩看似春色無邊，但在許多的評者的眼中，驅動慾望流轉的女性肉體在這首詩裡卻是缺席的。雖然在第二詩節中，女性的私密身體呼之欲出，但是這裡唐恩對肉體的特殊呈現方式透露了一個訊息：敘述者在第二詩節中，一秉公眾空間與私密空間合一的原則，用公眾的展示物來外顯私密的女體，因此造成女體的缺席。敘述者的手在情婦的身體上游移的時候，他彷彿在探索「我的亞美麗加，我的新大陸」（l. 27）、「我的王國」（l. 28）、以及「我那蘊藏寶石的礦田，我的帝國」（l. 29）。凱薩琳·貝兒喜（Catherine Belsey）指出，肉體在唐恩的這首情愛詩中是不存在的，讀者只看得到詩人「機鋒的展示」（66, 68-9）。事實上，不只是唐恩的機鋒太過眩目而遮蔽了女性身體，利用像殖民地這種宣揚國威專用的公眾展示物來外顯私密肉體也是造成女體缺席的原因。配合第一個詩節來看，雖然敘述者

詳細羅列遮掩女體的層層華服時，使用的語氣相當大膽放浪，但第一與第二詩節的描述似乎複製了纖細畫像的觀者企圖穿越一層層公眾屏障，但終究無緣貼近畫中人內心世界的挫敗感。敘述者一開始像是纖細畫像的觀者，處在公眾空間與私密空間分離的狀況下，他以為剝除層層疊疊的服飾就可以進入女性的私密空間，但到了第二個詩節，衣服雖然已大體卸下，但詩人此時突然引進公眾空間與私密空間合一的概念，把私密的女性裸體外在化為展示國威的殖民地，也預示了文藝復興時期這兩種空間之間的藕斷絲連。因此本來已經準備長驅直入，但是這種帶有不同的空間概念的肉體呈現讓敘述者彷彿撞到了一堵牆，阻擋了他邁進私密女體的通路，所以只好在第三詩節繼續鼓吹情婦與他裸裎相見，繼續他的探私尋秘之旅。

但是在第三個詩節裡，我們看到了這兩種空間概念的大和解，也揭露了馥默頓的論述的侷限。雖然敘述者依然堅持公眾空間與私密空間必須分離，因此力勸他的情婦脫下衣服，打開覆蓋在她身體上的「炫麗書皮」(“gay coverings”) (l. 39)，然而緊接著這個女人如書的譬喻，兩種空間合一的概念突然悄悄潛入詩中，此時敘述者似乎不再心急，也不再用空間分離的概念與之頑鬥，因為對他而言，女性繁複的服飾雖然還是掩蓋了肉體的公眾屏障，但是除此之外，這個遮蔽物很弔詭地還具備了外顯的功能。雖然女人還是一本書，她的華服炫飾依舊是覆蓋在私密肉體外頭的「炫麗書皮」，不過這時的女人是一本神聖的「密書」，因為是聖書，敘述者就算再急著翻開書皮也無法直搗黃龍，只能靜待情婦的「恩典」降臨，期待女性肉體的奧秘能在書皮的遮覆之下「開顯」在他眼前。到這裡，情婦的華服很弔詭地同時是遮蔽、也是彰顯私密女體的公眾展示物。至此，我們也可以完全理解在詩的末尾，為什麼唐恩要用男體如華服一般覆蓋在女體身上的怪異比喻來描寫交媾的場面，因為在男體的裹覆之下，女人看來反倒是衣不蔽體，下頭的女體在穿上男體的衣服之時，也是玉體橫陳、赤身裸體地「開顯」在敘述者眼前的神聖時刻。文藝復興時期公眾空間與私密空間既分又合的狀況，完全反映在在第三詩節中，原本篤信空間分離的敘述者終於與空間合一的概念和解，導引出女性外在的公眾服飾既是內在私密身體的掩蔽物又是顯示器的結論。在這樣的結論裡，女性的私密肉體並不只是單純地淹沒在衣飾的覆蓋之下，也不是完全外顯於服飾之上，而是彰顯在錦衣玉服的遮蔽之中。這一點是持「女體不在論」的論者沒有看到的，也是渥頓與馥默頓的片面觀點所未能察覺的。

我們可以再回過頭來檢視唐恩 1591 年的纖細畫像，看看希利雅德是否如馥默頓所言，一本公眾空間與私密空間相互匯通的概念，偏愛運用具有公眾展示效果的服飾來外顯畫中人的內在自我，因而與隱含在藏畫空間中的空間分離概念產生矛盾，使得觀者在不斷穿越重重的公眾空間後，發現纖細畫像曾經應允揭示的內在自我已經遭到以外顯之名行遮蔽之實的瑰麗服飾所掩蓋，面對這道由華麗的服飾呈現所構成的公眾屏障，觀者似乎再也無能超越，縱使他再堅信畫中人的內在自我必然隱身在後，但因畫家早已將內在自我外在化，錦衣華服的背後早就空無一物，於是觀者難免會認為畫中人的內在自我已因外在公眾物件的遮掩而消失

無形了。渥頓就是這樣的觀者，認為俗不可耐的服飾根本無法外顯、反倒只會遮蔽唐恩的本體自我，應該遭到唐恩與眾人的揚棄。

不過這種從渥頓到馥默頓一脈相承的看法並不是沒有遭到挑戰。另一位唐恩傳記的作者弗林就以完全相反的觀點來解釋這幅纖細畫像。弗林站在公眾空間與私密空間可以相互滲透、外在服飾可以完全外顯內在自我的立場，認為要瞭解 18 歲的唐恩的內心世界非從畫中的服飾著手不可。一開始他就開宗明義地指出，文藝復興時期的服裝自成一套固定的符號系統，每一個人都會刻意選擇特定的服飾來傳達一些訊息，唐恩在這幅纖細畫像中穿戴的服飾也不例外，帶有同樣的象徵功能（2）。很明顯地，弗林絕不認為服飾是遮掩內心世界的帷幕，反而是能夠外顯內在的媒介，也是當時的人在自我與世界之間搭起的公眾溝通管道。這裡弗林關心的是唐恩藉由充滿象徵意義的服飾所外顯的內在宗教立場。他從唐恩刻意展示的十字架形耳環中，看出當時的唐恩對他「母親的族人、篤信天主教的黑伍德家族（Catholic Heywoods）一脈相承的卓越特質」打從內心感到萬分驕傲（4），也對自己生為天主教徒的身份引以為榮。的確，十字架在當時的政治正確下一直被視為偶像崇拜的圖騰，因此也變成天主教徒「寧願成仁也不改信英國國教的象徵」（Patterson 7-8）。除了緬懷那些為自己的信仰犧牲的族人，唐恩的十字架耳環也代表了一個天主教徒寧死不屈的悲壯。他右手握住的劍也是帶有類似的弦外之音，象徵在所有的天主教家族中代代相傳的優質傳統，那就是「榮譽」（honor）。緊緊地抓住劍柄，彷彿就代表了唐恩以戒慎恐懼的心情承接這個淵源流長的家族遺緒。這種對自己的宗教堅貞不二的態度，也可以在「寧死不變」這句箴言中得到充分的印證（Flynn 2）。

弗林解的碼應該都沒錯，不過他的立場卻走到了另一個極端，認為唐恩內在的宗教立場在他所穿戴的公眾服飾可以得到完整的彰顯。事實上，不管是瓦頓以及馥默頓的服飾遮蔽論，或是弗林的服飾外顯論，這兩種論述與它的基本假設都無法完整掌握到這幅纖細畫像對唐恩的複雜呈現。原因在於，當時公眾空間與私密空間既分又合、以及公眾服飾既遮掩又彰顯私密內心的現象，在希利雅德的這幅纖細畫像中得到了完整的反映。我們只要再仔細思考一下唐恩的右手，就可以瞭解希利雅德如何讓唐恩身上的短大衣同時扮演起在遮蔽中彰顯內心世界的角色。

在希利雅德的纖細畫像中，最吸引唐恩的地方除了眼睛之外，就是他對手部的呈現，而不是讓渥頓、馥默頓以及弗林等人目不轉睛的瑰麗服飾。在一首詩箴「暴風雨」（"The Storme"）中，唐恩盛讚希利雅德畫筆下的「手，或眼」勝過「一位平庸畫匠」筆下如史詩一般的「歷史畫」（"a history"）（Milgate 1967, ll. 3-5）。前面說過，希利雅德非常擅長捕捉委託人稍縱即逝的眼神，藉此活靈活現地傳達畫中人的心境，只可惜服飾的呈現太過眩目，掠走大多數人的目光。假如讓唐恩印象深刻的眼睛，是希利雅德在扁平呈現的臉上唯一佈下的一道直指畫中人內在的線索，那他對手的呈現之所以可以吸引唐恩目光的駐留，應該也是因為手是另一個可以指涉內心的媒介。手當然不等於一個人的內心，但是做為肉體的一部

份，它們都位於人體的私密空間裡。被希利雅德奉為師法對象的漢斯·霍賓(Hans Holbein) (Reynolds 2)就偏愛用手來強化他對畫中人性格的表現(Strong 1995, 209)。雖然畫風跟霍賓相差十萬八千里，希利雅德同樣也認為手與內心之間有密切的關連。洛伊·史壯(Roy Strong)曾分析，希利雅德之所以在1577年之後用橢圓框取代了圓框，除了受到庫雷的影響之外，也因為橢圓框能夠提供更妥適的空間讓他把更完整的服飾以及手畫進去，同時，也可以避免觀者跟硬幣與勳章上的人像產生不當聯想，以便強調纖細畫像「私密與非正式的本質」(1995, 218)。就這些原因的邏輯來看，手跟服飾應該對纖細畫像的私密性都有加分的效果，這也許與它們兩個可以相互輔助、共同呈現畫中人內心世界的功能有關。前頭已經詳述過，基於當時公眾空間與私密空間可以相互匯流的想法，服飾可以外顯人的內在，這也是弗林主要的立論基礎。但是手，除了也是隸屬私密空間之外，到底是基於什麼樣的原理也可以輔助服飾，表露唐恩的內在世界呢？

前面說過，唐恩寬大、造型又奇特的短上衣導致右手的扭曲呈現，讓人覺得這是一隻「陌生」、不屬他的手，因此我們也無法透過這隻手來洞悉唐恩當時的內在世界。這是人體私密空間遭到公眾服飾遮蔽後所造成的其中一個結果。但是我們不能像渥頓或馥默頓那樣單純地認為，文藝復興時期的外在服飾只有遮蔽、而沒有指涉內在意義的功能。先不管弗林的反對意見，至少就這幅纖細畫像而言，這一隻手是在短上衣的遮蔽之才顯得如此「陌生」。換句話說，公眾服飾的遮蔽當然有扭曲肉體呈現、無法正確指涉隸屬私密空間物件的傾向，但是這樣的遮蔽除了會產生否定意義的現象之外，其實也有積極創造意義的能力。就這幅畫像來說，「陌生」的手是在短上衣的遮掩之下才產生的，沒有這件罩在緊身上衣外頭的寬大外套，我們就無從看見「陌生」的手，也就是說，短上衣的遮掩創造了手的「陌生」意義。這種服飾具有外顯、指涉私密物件的說法雖然跟弗林看法乍看之下相當類似，但還是有極大的差異。弗林認為公眾服飾是一個透明的媒介，可以直接指涉唐恩內在對篤信天主教的黑伍德家族所感到的榮譽感，但我們這裡的說法是，唐恩身上的短上衣是一個幾近不透明的遮蔽物，但是這樣的遮蔽物卻不像瓦頓或馥默頓想的那樣阻斷了觀者進入畫中人內心的通路，反倒是一種間接呈現的方式，在掩蔽之中彰顯出一隻「陌生」的手，進而指涉唐恩當時的內心世界。

在馥默頓的論述裡，希利雅德與觀者的立場是相對立的。纖細畫像的藏畫空間誘導觀者以公眾空間與私密空間應該要分離的概念來看畫，一本這樣的概念，他們當然無法認同希利雅德運用公眾服飾來外顯內在性格的畫法，畫家心中擁有彰顯功能的服飾，在觀者的眼裡卻是只會否定內在意義的遮蔽物。但是在這幅纖細畫像中寬大短上衣與右手之間的辯證關係，讓我們有機會可以再進一步思考到底服飾對希利雅德而言是否真的是一個能夠完全外顯內在世界的透明媒介。其實，連完全站在觀者的角度來批判纖細畫像的馥默頓，都發現希利雅德在1580年代末期開始大量運用公眾服飾的遮蔽性格來製造神秘的視覺效果，譬如說他會刻意把畫中人的手「半藏在外袍或襯衫的後面」(81)。也就是說，把希利雅德完

全設定在一個與觀者相左的立場，認為他一以貫之地相信公眾空間與私密空間可以相互滲透，自以為公眾服飾可以完整再現私密世界，這樣的說法對希利雅德並不公平。畢竟至少到了 1580 年代末期，服飾對他來講，跟觀者的感覺一樣，也可以是一件遮蔽物。從這個角度來看，我們可以說，希利雅德長期以來對服飾呈現的高度關注，除了與他的職業背景有關之外，跟他篤信服飾可以外顯畫中人性格的思考絕對也脫不了干係。但公眾空間與私密空間在文藝復興時期已經開始逐步分離的現象，也許在他對服飾的表義功能的思考裡頭產生了一定的影響，讓他在 1580 年代末期開始關注、甚至操弄衣飾的遮蔽性格來外顯畫中人私密的內在在世界。這種服飾既可遮蔽又可彰顯畫中人內在性格的想法，就在當時公眾空間與私密空間仍然藕斷絲連的社會情境下，反映到唐恩 1591 年的纖細畫像裡，發展出短上衣在遮蔽中彰顯手的「陌生」意義的辯證現象。就像〈致他即將就寢的情婦〉所說的，女體的奧義不會完全被瑰麗的服飾所掩蔽，也不完全為殖民地此公眾展示物件所外顯，而是像最後一個詩節所言，彰顯在「炫麗書皮」的遮掩之中。唐恩的右手也是如此，在短上衣的遮蔽之下，手的「陌生」奧義得到了開顯。

假如唐恩的右手在短上衣的遮蔽之下彰顯了「陌生」的意義，那這隻「陌生」的手又顯露了畫中人什麼樣的內在呢？弗林片面的觀察當然不能盡信，但也不能偏廢，畢竟希利雅德仍然相信外在服飾具有外顯內在性格的能力。照弗林的解讀，這幅纖細畫像充分展現了唐恩對自己生為天主教徒的身份感到萬分驕傲。但是在引入公眾空間與私密空間分離的概念後，希利雅德也開發出一項新的、另類的外顯能力，認為衣飾的外顯效果也會出現在它對私密空間的遮蔽之中。因此，我們不能完全採信弗林的說法，認為唐恩內心的想法在他當時的服飾之中已經得到完整的外顯，進而推論當時的他充滿著對天主教的忠貞不二。想要更完整地瞭解畫中所傳達的訊息，我們必須注意希利雅德畫中的另一個重要線索，那就是在短上衣遮蔽之下所彰顯得「陌生」的手。安娜貝爾·派特森(Annabel Patterson)曾發現，唐恩的手是如此的「細小」，握在那麼巨大的劍柄上顯得非常沒有視覺上的「說服力」，同時也削弱了巨劍本身「潛在的威脅性」(8)。當時英國已經經歷了 1569 年篤信天主教的北方伯爵的起義叛變(Jones 80-4)，畫中代表天主教徒悲壯榮譽感的巨劍當然帶有相當的「潛在威脅性」。但是唐恩纖細的小手大大削弱了這把巨劍的象徵意義，也暗示了當時的他似乎不如弗林所言，還對自己的宗教信仰有著高度的榮譽感與不變的堅持。派特森只注意到巨劍讓唐恩的手變得更小的對比效果，沒有把她的目光轉向也是相當寬大的短上衣。不過，在短上衣的遮蔽之下顯現的「陌生」的手，似乎也在暗示在唐恩內心的幽微處，有一個不似唐恩的唐恩、一個不像服飾所外顯的那樣對天主教忠心耿耿的唐恩的存在。透過一隻遭服飾遮掩而顯得陌生的手，希利雅德呈現了唐恩內心的叛教意圖。

但這也不是說叛教意圖才是這幅纖細畫像唯一要傳達的真正訊息，而在唐恩的服飾中所象徵、外顯的虔誠與悲壯就不算。前面說過，希利雅德把畫框從圓形換成橢圓形，是想開出一個更妥適的表現空間來呈現委託人的手與更多的服飾，企圖透過手與服飾之間相乘相加的效果更有效地呈現畫中人的內在在世界。這表示

希利雅德並沒有放棄公眾空間與私密空間可以相互匯通的概念，以及服飾可以外顯內心的想法。希利雅德無意在文藝復興時期的兩種空間概念中擇一為之，只是在將公眾空間與私密空間分離的概念引進纖細畫像的同時，強調了公眾服飾遮蔽、扭曲了私密空間的效果。正因希利雅德沒有放棄兩種空間合一，外在可以彰顯內在的想法，在加入服飾的遮蔽性格後，他所珍愛的服飾呈現就取得了一個全新的外顯功能，從旁輔助舊有的服飾表義結構，那就在服飾的遮蔽中彰顯畫中人的內心世界。從這個角度來看，在短上衣的遮蔽之下顯現的「陌生」的手，它所開顯的內心世界並無法代表畫中人的全盤內在，因為它本來的目的就是要輔助舊有的、屬於直接外顯式的服飾表義結構。我們必須要將兩種不同的表義結構合起來看，才能更接近畫中人的內在世界。至此我們就可以瞭解，唐恩頭頂上飄揚的那一句原義與字面義相互抵銷、不知所指為何的箴言到底該作何解。這失去指涉功能、化為公眾展示物的箴言，當然已經沒有了達意的功能，遮蔽了本來寄寓其中的唐恩的內在心境。但弔詭的是，箴言的真義卻在遮掩中彰顯出來，那就是菁英觀者在心中所感覺到的猶疑，那種擺盪在變與不變、恆常與無常中的不確定感，呼應了畫像所顯示的，18歲的唐恩既是如服飾所示，是一個堅貞的天主教徒，但是也如同從服飾的遮蔽中顯現的手所示，叛教的心是蠢蠢欲動。我們可以說希利雅德跟派皮司一樣，都是屬於過渡時代的過渡人，像弗林一樣目中只有服飾外顯內在的表義結構，當然無法較完整地理解希利雅德透過纖細畫像所要揭露的畫中人的內在世界。而假如像馥默頓一樣，一秉公眾空間與私密空間必然要分離的概念，認為服飾只能遮掩無能揭示的看法，最終也只能像渥頓一樣，寫一闕短詩來否定公眾服飾的表意能力，完全無助於瞭解希利雅德賦予服飾的複雜表義結構，也平白失去進一步洞悉唐恩內在猶疑的機會。

參考書目

- Bald, R. C. *John Donne: A Life*. Oxford: Oxford UP, 1986.
- Bath, Michael. *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture*. London: Longman, 1994.
- Bath, Michael, John Manning and Alan R. Young, eds. *The Art of the Emblem: Essays in Honor of Karl Josef Höltgen*. New York: AMS P, 1993.
- Belsey, Catherine. "John Donne's Worlds of Desire." *John Donne: New Casebook*. Andrew Mousley ed. London: Macmillan P, 1999. 63-80.
- Bryson, John. "Lost Portrait of Donne." *The Times* 13 Oct. 1959: 13, 15.
- Carey, John. *John Donne: Life, Mind and Art*. London: Faber and

- Faber, 1990.
- Carrithers, Gale H. Jr., and James D. Hardy Jr. *Age of Iron: English Renaissance Tropologies of Love and Power*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1998.
- Daly, Peter M. "England and the Emblem: The Cultural Context of English Emblem Books." In Daly, ed., 1-60.
- . "The Arbitrariness of George Wither's Emblems: A Reconsideration." In Bath et al, eds. 201-34.
- . *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto: U of Toronto P, 1998.
- . ed. *The English Emblem and The Continental Tradition*. New York: AMS P, 1988.
- Daly, Peter M., Leslie T. Deur and Anthony Raspa, eds. *The English Emblem Tradition*. Vol. 1. Toronto: U of Toronto P, 1988.
- Donne, John. *The Elegies, and the Songs and Sonnets*. Ed. Helen Gardner. Oxford: Clarendon P, 1965.
- . *The Satires, Epigrams and Verse Letters*. Ed. Wesley Milgate. Oxford: Clarendon P, 1967.
- . *The Epithalamions, Anniversaries, and Epicedes*. Ed. Wesley Milgate. Oxford: Clarendon P, 1978.
- . *The Divine Poems*. Ed. Helen Gardner. Oxford: Clarendon P, 1978.
- Flynn, Dennis. *John Donne and the Ancient Catholic Nobility*. Bloomington: Indiana UP, 1995.
- Fumerton, Patricia. *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Gardner, Helen. "The Marshall Engraving and the Lothian Portrait." *The Elegies, and the Songs and Sonnets*. Ed. Helen Gardner. Oxford: Clarendon P, 1965. 266-70.
- Guibbory, Achsah. "'Oh, let mee not serve so': The Politics of Love in Donne's Elegies." *English Literary History* 57.4 (Winter 1990): 811-33.
- Jones, Norman. *The Birth of the Elizabethan Age: England in the 1560s*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Martz, Louis L. *The Wit of Love: Donne, Carew, Crashaw, Marvell*. London: U of Notre Dame P, 1969.
- Norris, Herbert. *Tudor Costume and Fashion*. New York: Dover

- Publications, Inc., 1997.
- Novarr, David. *The Making of Walton's Lives*. Ithaca: Cornell UP, 1958.
- Patterson, Annabel. "Donne in Shadows: Pictures and Politics." *John Donne Journal* 16 (1997): 1-35.
- Piper, David. *The Image of the Poet: British Poets and their Portraits*. Oxford: Clarendon P, 1982.
- Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. London: The Warburg Institute, 1939-1947.
- Reynolds, Graham. *British Portrait Miniatures*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Silcox, Mary V. "'Gleanings Out of Other Mens Harvestes'" Alciato in Whitney's *A Choice of Emblemes*." In Bath et al, eds. 161-200.
- Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*. New York: Harper & Row, 1977.
- Strong, Roy. *The English Renaissance Miniature*. New York: Thames and Hudson, 1983.
- . *The Tudor and Stuart Monarchy: Pageantry, Painting, Iconography. Vol. II: Elizabethan*. Woodbridge: The Boydell P, 1995.
- Walton, Izaak. *The Lives of John Donne, Sir Henry Wotton, Richard Hooker, George Herbert and Robert Sanderson*. London: Oxford UP, 1973.
- Waterhouse, Ellis. *Painting in Britian, 1530 to 1790*. New York: Penguin Books, 1969.
- Young, Alan R. "The English Tournament Imprese." In Daly, ed. (1988a). 61-81.
- . *The English Tournament Imprese*. New York: AMS P, 1988b.

作者：邱彥彬

職稱：台灣大學外文系兼任講師

戶籍地址：台南市忠義路 2 段 110 號

通訊地址：台大外文系

e-mail: m3069534@tpts1.seed.net.tw

Mobile: 0930126677

Tel: (02)27393550