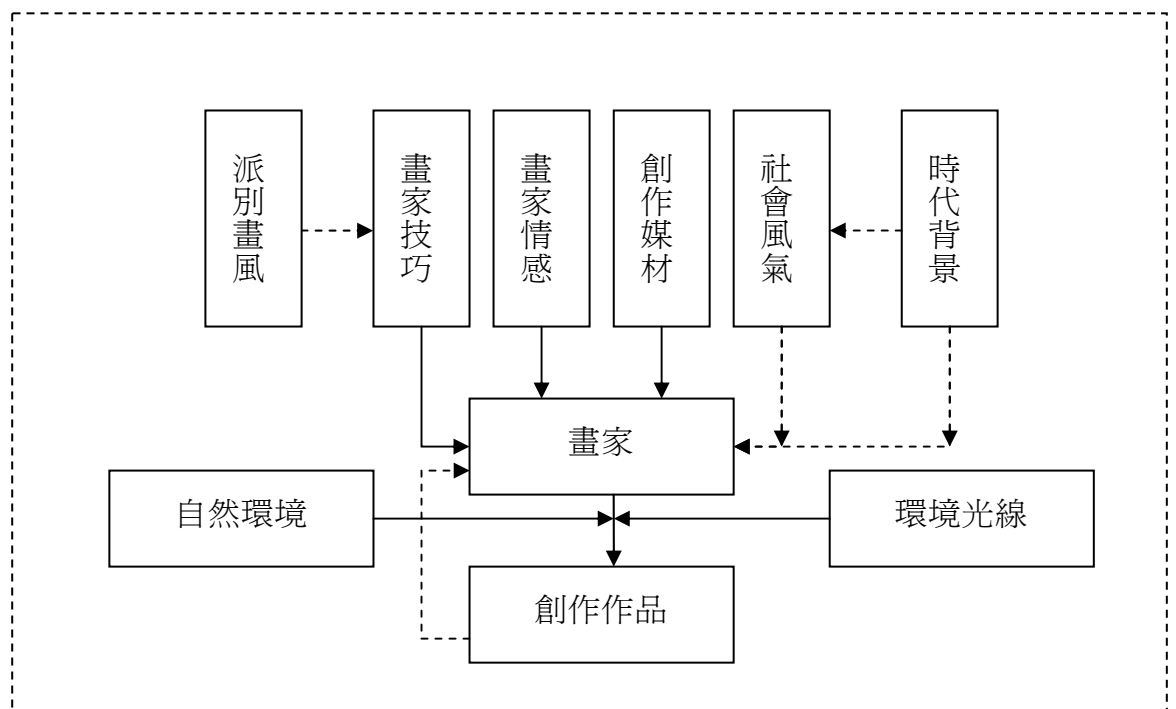


第二章西方風景畫分析研究與中西藝術理念

形式分析比較

第一節西方風景畫分析研究的架構



將西方風景畫分析多個面向，依影響創作的各種因素來探討分析西方風景畫的關係，並且探討中西藝術理念形式的比較及西洋美術史中有關風景畫的光影表現，介紹各世紀中有關畫派的代表性人物並分析其創作的理念。

一、創作作品與創作內容環境的關係探討

探討畫家的創作作品與創作內容環境的關係；我們粗略的將風景畫的分類為下列幾類：¹

¹ 張心龍著 2002 《風景·繪畫－西洋風景畫名作賞析》，台北：雄獅圖書公司，頁 86-94

(一)寫實田園風景：

該類別的特點是以城鎮、市郊原野或鄉村為主，仔細描繪這些地方的特色景緻。17世紀的法國畫家 克勞德·洛漢(Claude Lorraine,1600~1682)，在他的畫中畫面的表現是以壟罩式的氣氛來達到統一的面貌，尤其是在光線的處理上。他常把光源置於地平線的盡頭，金色的夕陽雲霞的光暈暈染著整個天空。例如「有郊野舞蹈的風景畫」(Landscape with a Rustic Dance)(圖1)。



圖 1 洛漢《有郊野舞蹈的風景畫》Landscape with a Rustic Dance，114 x 147 cm，1640~41

荷蘭畫家霍伯瑪(Meindert Hobbema,1638~1709)的名作「密德哈尼斯大道」(The Avenue,Middleharnis) (圖2)，對於畫中遠近的景色，他都有詳細的描繪，是寫實風景的經典之作。



圖 2 霍伯瑪《密德哈尼斯大道》The Avenue,Middleharnis，103.5 x 141cm，1689

英國康斯塔伯(John Constable,1776-1837),他的創作影響了後來的巴比松(Barbizon)畫派甚至到近代的印象主義,其影響是為風景畫帶來氣氛與光線效果的新觀念。其名作「乾草車」(The Hay-Wain)(圖3)描繪英國鄉間綠林的自然環境動態,他作畫時,捨棄了傳統畫的透視、調子和完整的悅目效果,作品呈現自然的變幻性,但其畫面仍然充滿田園風味。1821年在皇家學院展出的「乾草車」(The Hay-Wain)是其一生最富盛名的作品,畫中雲彩變幻豐富的天空、蒼鬱蔥翠的樹叢、粼光閃閃的河溪,正在涉水渡河的馬車,忠實地記錄英國鄉村夏天的午間景色,此畫的自然主義精神也影響了法國的風景畫家。



圖 3 康斯塔伯《乾草車》The Hay-Wain, 130 x 185cm, 1821

(二)非寫實田園風景：

這類型不重視對自然的真實描繪,而是借風景來抒發感情或是充滿象徵意義,內容隱含某種意念;或是憑藉經驗及想像,組合成某種特殊環境。如德國浪漫派畫家佛烈德利赫(Caspar David Friedrich,1774~1840),其善於利用戲劇性光線來製造神祕氣氛。如「黃昏漫步」(A Walk at Dusk)(圖4),畫中男子穿著德國傳統衣服,正沉默虔誠面對一塊墓石,象徵著對往日情懷的哀悼,其孤獨的身影隨著夜幕低垂而籠罩在陰影裡,反映畫家的悲觀想法。



圖 4 佛烈德利赫《黃昏漫步》A Walk at Dusk，33.3 x 43.7cm，1830~35

英國的泰納(J. M. W. Turner,1775~1851)最擅於描繪海難災難風景，其創作「天瑪雷戰艦」(圖5)，泰納將之畫成閃閃耀眼的金色，在夕陽斜照的暮色襯托下更顯得金壁輝煌，雖然該艦即將報廢，但因該艦曾在英法戰爭中立功，因此泰納把現實中平凡的景色轉換為具有史詩般壯觀的歷史風景。



圖 5 泰納《天瑪雷戰艦》The fighting Temeraire，90 x 120 cm，1839

而畫家梵谷(Vincert Van Gogh,1853~1890)，他將個人內心世界呈現轉化為風景創作，例如「麥田與杉樹」(Wheat Field and Cypress Trees)(圖6)，畫中那漩渦形的雲彩、扭曲舞動的杉樹，已經超脫現實的景物，表現出畫家內在焦灼精神的一種呈現。



圖 6 梵谷《麥田與杉樹》Wheat Field and Cypress Trees，72.9 x 91.5 cm，1889

二、創作作品與創作媒材的關係探討

不同的創作媒材會影響創作作品的表現方式，間接影響創作環境光線的呈現方式進而影響到作品完成後所呈現的外觀。所以當我們在觀賞作品時，對於作品的體驗，就會受到畫家所使用材料的影響。因此藝術家選擇材料的主要考量，是在於材料本身是否具有容易傳達他想法的某些特質，在創作理念與形式表現的融合過程中，選擇材料是必要的步驟之一。在創作過程中，創作理念、形式表現與創作材料三部份，其發生的前後或因果關係是無法予以區分的²。

西方風景畫中常見的創作媒材有素描、水彩與油畫，由於在戶外作畫有攜帶的問題，因此通常畫家會先以速寫紀錄風景面貌，然後才在室內完成畫作，以素描方式來速寫，相當簡潔明快，方便畫家自行練習與蒐集素材資料。不管是用鉛筆、炭筆或鋼筆等來速寫，通常是以線條的方式來記錄景物的輪廓，而以黑白來表現景物的光影明暗，這樣的表現手法就有點類似國畫創作。水彩畫因為材料工具相當簡便，加上顏料與水調和之後具有淋漓盡致及亮麗

²視覺素養學習網 http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th9_207/2005-th9_207-10.htm

的特質，不論是奔放或穩重、簡練或細膩，很容易在作品中創造出多樣迷人的面貌，深受很多學習繪畫者的喜愛。廣義來說，凡是以水為媒介調和顏料作畫的繪畫形式皆可稱為水彩畫，因此水墨畫、壓克力彩畫都屬於水彩畫的領域³。

在十七世紀前，水彩通常只是作油畫前的色彩練習，直至十八世紀開始，英國的畫家才開始以水彩作為風景畫的媒材，使水彩成為獨立的媒材；水彩的特性是水性、快乾，相當適合用於戶外寫生，英國的泰納(J. M. W. Turner,1775~1851)(圖7)尤最善於使用水彩技法，水彩這種創作媒材，很適合記錄變化多端的英國天氣和光線，因此泰納很喜歡用水彩來創作，例如「冰川和阿沃河的源頭」(Glacier and Source of the Arveron)，表現了山區景色的壯麗和荒涼。



圖 7 泰納《冰川和阿沃河的源頭》Glacier and Source of the Arveron，68.5 x 101.5cm，1803

從英國水彩畫家柯特曼(John Sell Cotman, 1782~1842)所繪的風景畫《木橋下的牛群》(Cows at a Pool, with Wooden Bridge)(圖8)，我們可以明瞭水彩這種材料所呈現出的「流暢」的特性。在畫中，泥土和水的表面與形狀並不是用顏色來表現，而是以細微並且不同質地的大塊區域來呈現。他除了用水彩刷過紙張的形狀來表現泥土和水的形狀外，也利用紙張的粗糙面與明暗值來表現這幅畫的效果，透明而富變化的色彩使得整幅畫籠罩在一種變幻

³視覺素養學習網 <http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap03/chap03-03.htm>

無常的氛圍下，充滿了實在感⁴。



圖 8 柯特曼《木橋下的牛群》Cows at a Pool ,with Wooden Bridge、32.8 x 50.3cm

油畫的特色是厚重、黏稠和慢乾，容易掌握色調和色彩的濃淡，能表現光影最佳的效果，可使用厚塗、薄塗、平塗、重疊等多種表現法，是繪畫主要的媒材之一。為求創作表達的需要，除了使用畫筆之外，創作亦可利用手指或畫刀等替代性工具表現。過去四百年來，油彩在西方繪畫一直扮演著一個舉足輕重的角色。主要原因是油彩能被藝術家廣泛應用在不同形式的作品當中，並展現出多樣的視覺效果。英國康斯塔伯(John Constable,1776-1837)的油畫《斯多爾河上的遊艇》(圖9)中，呈現各種不同厚度的油彩。在這幅畫裡，有的區域以大筆掃過，有的區域則以短小的筆觸堆起顏料，不同的塗抹方式，便帶來不同的成效⁵。



圖 9 康斯塔伯《斯多爾河上的遊艇》(Barges on the Stour)，1811

⁴視覺素養學習網 http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th9_207/2005-th9_207-10.htm

⁵視覺素養學習網 http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th9_207/2005-th9_207-10.htm

比較梵谷(Vincent Van Gogh,1853~1890)的《夜間咖啡館》(Night Café)(圖10)與拉杜爾(Georges De La Tour,1593-1652)的《聖約瑟夫的夢》(The Dream of St Joseph)(圖11)這兩幅油畫的細部，其所呈現出來的視覺風格卻十分不同；這兩幅油畫最明顯的差異便是表面紋理的處理方式。梵谷的《夜間咖啡館》有著刻意以筆觸所構成的粗糙表面，而拉杜爾的《聖約瑟夫的夢》則幾乎看不出畫筆的痕跡。這兩種不同的效果，全取決於油彩的運用⁶。



圖 10 梵谷《夜間咖啡館》(Night Café)，1888



圖 11 拉杜爾《聖約瑟夫的夢》(The Dream of St Joseph)，1640

⁶視覺素養學習網 http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th9_207/2005-th9_207-10.htm

三、環境光線與創作作品的關係探討

我們的眼睛很容易感受到外在景象中明暗區域之間的對比，從畫中的明暗對比，會吸引觀賞者的視線隨之移動。因此藝術家運用許多方式來表現明暗之間的對比，藉以引起觀賞者內心的感覺與共鳴。例如純黑與純白之間的強烈對比是表示一種「清楚」的概念，或是明確、客觀、機警等等的聯想。而微弱的明暗對比容易使觀賞者心中產生一種朦朧的或柔和的感情，進而得到曖昧或不確定的聯想。法國寫實主義與印象派畫家馬內 (Edouard Manet, 1840~1926) 曾經利用明與暗的對比，以顯露的方式畫了一幅名為《死了的鬥牛士》(The Dead Toreador)(圖12)的油畫，傳達出死亡對人的震撼效果。由於這些明暗區域的對比相等，帶給人強烈的感受，使我們感受到鬥牛士的死亡是不自然與突然的⁷。



圖 12 馬奈《死了的鬥牛士》(The Dead Toreador)，75.9 x 153.3 cm，1864

在印象畫派出現之前，繪畫中的光線呈現是透過色彩的明暗漸層和陰影來表現物體的特性，畫中物體的外形及明暗的分配會在我們的視覺上產生深度感，而畫中陰影的處理則可加強畫面的立體感和深度感的表現。巧妙的明暗變化最能整合畫面，並使畫面簡潔。文藝復興時期畫家發現利用光線和陰影可以表達物體的立體效果。因此我們看到某些藝術作品中的明暗對比運用，不管這些光線是來自自然或是人為所創造照明效果。其實這都不是藝

⁷視覺素養學習網 http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th9_207/2005-th9_207-04.htm

術家所看到的光線，在這些作品中，畫家並不注重將光線的明暗效果是否重現到畫面當中，他們只是藉由明暗區域的運用以表現出作品的主題。

相較於上述藉由明暗區域的運用來強調出作品的主題，風景畫家是相當注重光線的運用與研究的，十七世紀荷蘭風景畫家企圖重整自然界中的複雜元素，再把它簡化於繪畫中，結果創造出西方藝術史中最豐富、多樣化和具影響力的風景繪畫。荷蘭 格因 (Jan Van Goyen, 1596~1656) 是第一代風景畫家中的佼佼者，他擅長表現江河景色。其作品「河邊的風車」(Windmill by a River, 1642)(圖13)，是採高空低地的構圖，因為真正的主題在於變化多端的天空，天空的顏色反映出廣遠低地的泥土。全畫只有天空的雲以銀灰色為主調，而且處理的手法是透明畫法，前景的沙丘留下斜陽的映照，也暗示出高視點的表現，賦予全景一種統一的顏色。



圖 13 格因《河邊的風車》Windmill by a River，29,4 x 36,3 cm，1642

荷蘭 羅伊斯達爾 (Jacob van Ruisdael, 1628~1682)：最好的作品是描繪家鄉的景色，敏感地捕捉當地特有的氣氛、光線與雲彩。「哈倫遠景」(Landscape with a View of Haarlem) (圖14) 是一幅自然與人類和諧共存的景色，前景秩序井然地排列著一排排的亞麻樹；遠處的哈倫市明朗可觀，其教堂尖頂和風車劃破地

平線，把天空和大地連接起來。充滿水份的雲彩籠罩著市鎮，似乎灑下輕輕細雨，並投下淡淡的陰影。



圖 14 羅伊斯達爾《哈倫遠景》Landscape with a View of Haarlem, 52 x 65 cm, 1670-75

荷蘭 克以普 (Aelbert Cuyp, 1620~1691)，早期受葛雅 (Jan Van Goyen, 1596~1656) 的統調影響，到 1640 年後受到 布斯 (Jan Both, 1610~1652) 的「義大利式」風格影響，注重明亮色彩的風景畫(圖 15)。



圖 15 克以普《有人物的風景》Landscape with river and horsemen, 1655

法國克勞德·洛漢 (Claude Lorrain, 1600-1682)，講究「田園風景」的溫馨面貌，常四處遊歷寫生，記錄自然下的面貌，是第一位觀察太陽在晨曦、午間和黃昏所呈現不同光線的畫家，透過仔細的研究而表現出時間氣氛的美感。其風格也承襲自後期矯飾主義 (Mannerism) 的傳統，把畫面分成深褐色前景、鮮綠色中景和蔚藍的遠景。構圖

方面是來自歐洲北方的傳統，畫面以籠罩式的氣氛達到統一的面貌，並以明亮流動的光線來表現風景。在海景表現上，水光粼粼的美麗效果，以夢幻般的宮殿作為點綴，產生如詩的境界。其作品對其他風景畫家有很大的影響與震撼，更催生十九世紀英國偉大風景畫家泰納(Turner,1775~1861)的誕生(圖 16)。



圖 16 克勞德·洛漢《Landscape with Dancing Figures》，149 x 197cm，1648

當浪漫主義在歐洲盛行的同時，有一些畫家則聚居在巴黎近郊的巴比松(Barbizon)，並以楓丹白露 (Fontainebleau) 森林區的風景作為描繪題材，形成所謂「巴比松派」。他們在戶外實地寫生，而在畫室加以完成的作畫方式，是以以前的畫家未曾採用過的，因而被認為是印象主義的先驅。從自然主義的作品中，可發現畫家們對於大自然的讚頌和感情，想要捕捉住自然界瞬息萬變的光線與動人的景緻；其描繪主題大多離不開自然風景。

至於印象派更是以純科學的角色來研究光線。因當時科學家在色彩上的新發現，引起印象派畫家對於光線及色彩之重視，促使印象派畫家對色彩理論加以研究並應用在繪畫上；印象派畫家發覺到物體本身是沒有永久而固定的顏色，其顏色是隨位置與時間而有不同的變化，並且也察覺到陰影的色彩並非黑色或深褐色的。印象派畫家在作品上表現的不是物體的本身，而是光線在物體上的變化，因而使作品呈現的僅是畫家主觀的視覺世界。此外，

印象派的畫家主張在戶外陽光下直接描繪景物，以表現光與色，作畫內容取材於大自然的景色或都市裡的人物、風光……等。印象派中有一派主張以更科學的方法去分析色彩，不在調色盤上將顏料加以調混，而直接在畫面上以顏料作排列組合，保持色彩的純度和明度。這類作品所描繪的物體被分解成大小不一、色澤繽紛的色點，看起來充滿了亮麗和朦朧，具有裝飾性的美感。這種風格稱為新印象主義(Neoimpressionism)。

四、創作作品與派別畫風及社會風氣的關係探討

(一)浪漫主義時期

風景畫到十八世紀末至十九世紀初，漸漸成為重要的繪畫題材，透過觀察與研究自然，注重光線的變化，藝術家從描述性繪畫逐漸轉變為純視覺經驗的繪畫。從十八世紀後期起，歐洲掀起「回歸自然」的口號，而拿破崙也把法國大革命的理念傳播到他所征服的國家裡，結果荷蘭、義大利、德國和奧地利紛紛尋求獨立，這種醒覺的觀念也助長了個人激情的表現，因此自由、愛情與死亡遂成為藝術家追求的表現目標，也催生了「浪漫主義」的出現。浪漫主義(Romanticism)為強烈的訴求個人在美感、奇特、情緒上的藝術作品，不滿現實而又熱情。英國 泰納(J. M. W. Turner, 1775-1851)，作品中帶有光暈的色彩中暗存著一種纖敏與明淨的特色，在他的構圖與色彩表現中更有一種內在的凝聚。而後發展成不拘形體，只重光線與色彩的激情風景畫。但其表現手法也越簡鍊，以暈、塗、刷等方式來達到一種流動的氣氛。以現代眼光來看幾乎是抽象藝術的先鋒，而法國的印象派畫家也以他為典範，研究自然的光線與氣氛(圖17)。



圖 17 泰納《雨、蒸汽和速度》Rain, Steam and Speed, 1844

英國 康斯塔伯(John Constable,1776-1837)，是西方最早研究光的轉變和氣候氛圍的一個風景畫家，以準確表現自然的面貌而開拓出寫實主義的先河。認為「自然繪畫」是一種暗示性的表現，「了解」與「呈現」是其所關心的問題(圖18)。



圖 18 康斯塔伯《從主教領地看索爾斯堡大教堂》

Salisbury Cathedral from the Bishop`s Grounds, 88 x 112 cm, 1825

德國 佛列德利赫(Caspar David Friedrich,1774~1840)，浪漫派畫家。佛列德利赫常漫步於山林海濱，探索自然風景的主題。並擅於表達光線與色彩的精微細節。佛列德利赫具有詩人的敏銳性情，其作品強調尖銳的明暗對比和空無的精神表現，使其風景畫有其如幻境，使人產生共鳴。(圖19)

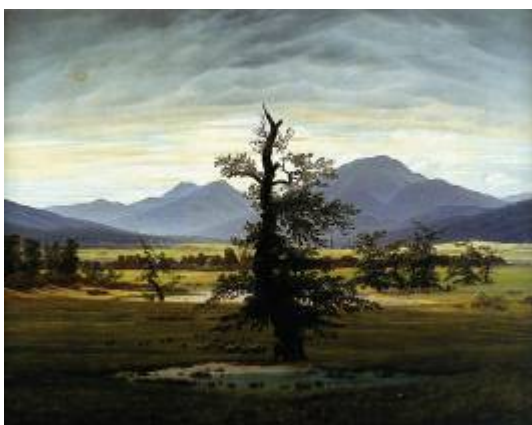


圖 19 佛列德利赫《Village Landscape in Morning Light》，55 x 71cm，1822

(二)自然主義時期

巴比松畫派受17世紀的荷蘭風景畫家羅伊斯達爾(Jacob van Ruisdael, 1628~1682)、克以普(Aelbert Cuyp, 1620~1691)、霍伯瑪(Meindert Hobbema, 1638~1709)影響非常多。巴比松畫派也對後來的印象派影響極大。隱居到巴黎近郊楓丹白露(Forêt de Fontainebleau)森林中的巴比松(Barbizon)的小鎮，揚棄十八世紀風景畫的浪漫色彩，以平實樸素的方式記錄自然變化的面貌。他們深受英國畫家康斯塔伯(John Constable, 1776-1837)的影響：「忠實觀察自然，不管是天空雲彩或林間樹木，沒有一刻是相同的。」巴比松畫家們致力於表達面對大自然時內心的感動，透過彩筆賦予大自然一種浪漫的情調與詩意。盧梭(Théodore Rousseau, 1812 - 1867) 盧梭富哲學氣息，熱愛大自然，且主張忠實的描繪自然之美，他對林中蔭地、樹叢搖曳所產生之光影，及樹林中不同時辰的光線變化之研究無人能出其右，堪稱為印象派的先驅。(圖20)



圖 20 盧梭《清晨的漁夫》The Fisherman, Early Morning, 1853

米勒 (Jean-François Millet, 1814 - 1875) 是法國偉大的田園畫家，擅長於寫實地描繪農村的生活，所繪製的《晚禱》、《拾穗》等使無名的農民居然一躍而與達文西筆下的貴婦《蒙娜麗莎》同為法國的國寶，供世人瞻仰。晚年時期受到盧梭的影響，轉而專注於田園風景的描繪(圖21)。



圖 21 米勒《傍晚在森林邊的牧羊人和羊群》

Shepherd and Flock at the Edge of the Forest, Evening, 1853

柯洛(Jean-Baptiste Camille Corot,1796-1875)是法國十九世紀著名的風景畫家。表現微霧迷濛及銀般的綠色，在描寫鄉村風景的繪畫中獨樹一幟，作品的空間性及光線的處理都達到完美平衡的境界。柯洛特別善於營造氣氛，而且對色彩之間的關係尤其敏銳。其寫生的作品啟發後來的印象派發展(圖22)。



圖 22 柯洛《湖泊》The Lake，1861

(三)印象派時期

印象派：對於印象派畫家而言，對象物本身並不太重要，光線在物體上面所顯示的變化，陰影底下的微妙色彩，才是他們繪畫所要表現的主題。其實印象派藝術家的氣質和造詣各不相同，追求的理想也各自有異。印象派繪畫不同於其他繪畫之處，在於認為物體的顏色往往因光線的不同而發生轉變，因此借助光與色的變幻來表現作者在瞬間捕捉到的印象。印象派畫家認為在表現光的過程中，他們也就找到了繪畫藝術的一切。印象主義繪畫技法的基本原理是色彩分解，即只用光譜中的七種純色作畫，像這樣在畫布上只並列不同純色而讓觀者憑自己的視覺自行加以調合的做法，可以保持每一種純色的新鮮和光彩，從而創造出更強烈的發光度。

莫內(Claude Monet, 1840 ~ 1926)是法國畫家，是早期印象派的創立者之一，他的風景畫完全以主題的視覺經驗感知為首要的考慮，忽視傳統的概念如構圖、題材、潤飾等。《印象：日出》(Impression: Sunrise)(圖23)這幅畫是印象派運動命名的由來，也是莫內單以色彩來建構整張作品的最佳範例。所有傳統觀念中的內容或是主題在這幅畫中都已经不復存在，只有光線和空氣才是主題。莫內晚期的一些作品側重於同一主題在不同光線和空氣下

變幻無窮的外觀。因而油彩記錄下來的，不是所見物體的本身，而是觀照的過程。水是莫內喜歡的題材，像霧靄一般，它為所見的物象創出現成的視覺抽象化。對稱的倒影成為不斷出現的構圖手法，強調印象主義技法扁平的表面特質。莫內身後影響力最大的即這些作品的規模和簡略的手法。莫內善於從色彩和光的角度觀照自然，他拋棄了注重色調和形式的傳統繪畫方法。他說：「倘若你到室外作畫，試著忘卻跟前的物體，不論它是一株樹、或一片田野。只要想像這兒是小方塊的藍，那兒是長方形的粉紅，這兒是長條紋的黃，然後照著你認為的顏色和形狀去畫就是，直到符合你自己對景物本來的印象。」這種風格，莫內一直持續下去。他專注於光的變化和氣氛的營造，使他的畫中景物漸漸喪失實質的主體，只有色塊勾勒出的輪廓依稀可辨，大自然或景物消失在一種顫動的抽象形式之中。



圖 23 莫內《印象：日出》Impression, Soleil levant (Impression Sunrise), 1873

雷諾瓦(Pierre-Auguste Renoir, 1841 ~ 1919)曾說：「畫是用來裝飾牆壁的，因此色調應該盡量豐富多彩。」雷諾瓦的《蛙塘》(La Grenouillere)(圖24)畫中洋溢著溫柔詩意的氣氛，雷諾瓦畫中景物密集，予人一種親切之感，而粉紅與淺紫的色調，散發出一種馥郁的女性氣息。1870 年代中期，雷諾瓦已發展出個人獨特的風格，這在他《煎餅磨坊的舞會》(Le Moulin de la Galette)(圖25)中十分明顯，畫中描繪蒙馬特區露天咖啡店中的情景，幾對年輕

男女正在跳舞作樂，仕女們態度從容，舉止優雅。雷諾瓦在人物造型上，不用很清楚的輪廓，或粗重的線條表現，而以自然寫實的筆調烘托出畫中的人、物與空間，使畫面有著似夢似幻卻又強烈感人的效果。陰影部分採用柔和的藍色調，而光亮處則帶著溫暖的粉色調。在午後的陽光下，光影斑駁，透著幾許陶然的溫馨。畫中的露天舞場沐浴著午後燦爛的陽光。前景中一群人坐在樹蔭下，陽光透過樹葉，在他們的衣裙上跳躍，使整個畫面泛著光輝。雷諾瓦喜歡小色塊造成的效果和它們所產生的印象。



圖 24 雷諾瓦《蛙塘》La Grenouillere，1869



圖 25 雷諾瓦《煎餅磨坊的舞會》(Le Moulin de la Galette)，1876

第二節 中西藝術理念形式的比較

一、中西繪畫的特性與差異

中西繪畫的特色，可以以下列幾點來說明：1. 中國藝術重感性的，講心性，唐王維山水論說：「凡畫山水，意在筆先」。而西方藝術是知性的，研究透視法、比例、解剖學、色彩學等科學方法，強調理解與分析。2. 中國藝術講究神韻與意念心性，並不注重科學性。表現的圖象形式介於具象與抽象之間，如樹葉的點法、山石的皴法及各種線條的描法等。而西方藝術是注重科學性，重色彩，有科學性的色彩體系研究，如牛頓(Isaac Newton, 1643~1727)的光譜、曼塞爾(Albert Henry Munsell, 1858~1918)的曼塞爾表色系(Munsell color system)及奧斯華德(Wilhelm F. Ostwald, 1853-1932)的奧斯華德色彩體系(Ostwald Colour Order System)等，藝術家以色料為基礎，配合色彩學知識來表現色的強弱、明暗、調和與配置方式，也注重光線與明暗，研究如何運用光線的明暗來顯示主題的質量與質感，或藉由投射在物體表面的光線來表現畫面的遠近感及立體感。3. 中國繪畫文學與書畫合一：古代的文人大多通書畫，尤其宋代畫院考試常以古詩句為題，如「亂山藏古寺」、「竹鎖橋邊賣酒家」、「踏花歸去馬蹄香」等，更促進文學與繪畫的關係。並常以文學詩句題跋，使文學與繪畫巧妙配合，相得益彰。筆墨更是一大特色，墨趣與書畫合一，書與畫皆重線條的運用。趙孟頫《秀石疏林圖》卷(北京故宮博物院藏)上自題詩：「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同」。而西洋繪畫具研究性，以物象為對象，抱著求知與實驗的態度，探索物象在視覺上的性質與表現的技巧⁸。4. 除了上述的差異之外，中西繪畫的不同，還有畫法的不同：蘇東坡有詩曰：「論畫以形似，見與兒童鄰。」可見中國畫不專求像；

⁸袁金塔著 1989 《中西繪畫構圖之比較》10-12，台北：藝風堂。

約略地說，是求筆墨的神氣。如同書法般，不在乎字的端正工細，而是在乎筆墨的氣勢。而其有五大不同：(1)線條：中國畫是線的世界，盛用線條，如山水畫中的「皴法」。西洋畫線條大都不顯著，只有在各物的分界，分界並不描線。(2)透視：西洋畫極重視透視法，中國畫重視精神意涵不注重透視法。透視是在平面上表現立體物。西洋畫力求與實物相像，因此講究透視法，使之如同真物。而中國畫作畫就如同作詩一樣，想到哪裡便畫到那裡，不受透視法的約束。(3)解剖：西洋畫畫人物，必先研究解剖學，而中國畫目的只在表現出人物姿態的特點，不講究人物各部的尺寸與比例，講求的是印象的強烈，故誇張其特點。(4)背景：中國畫不重背景，西洋畫很重視背景。中國畫不重背景，如畫梅花，一枝懸掛在空中，而四周均是白紙。畫人物也是一個人懸在空中，宛如騰雲一般。西洋畫則是不然，畫面全部填滿，不留空白。這乃是西洋畫重寫實，故必描繪背景。中國畫重傳神，只強調主體，以求形象的鮮明。(5)題材：中國畫題材大多自然為主，西洋畫題材早期以人物為主。西方自希臘時代起，到文藝復興結束一直以人物為主要題材，風景只是作為背景，西洋畫一直到十七世紀，風景畫才獨立出來。而中國畫自唐代後，山水畫便成為中國畫的主角⁹。

二、中西繪畫美學思想的形式特質與光影觀

中國畫尚虛、尚空，從「無」出發，以「氣」為本，從「無」出發以表現宇宙氣韻生命為根本的追求，表現出的藝術形式特質，便是通過筆法和墨法表現景物的生機和意態及生命。就是謝赫的六法論，第一法即是「氣韻生動」，不拘泥於物體外表的肖似，而多強調抒發作者的主觀情趣。中國畫講求「以形寫神」，追求一種「妙在似與不似之間」的感覺，講究「筆墨」、「神韻」及「境界」。這種觀點也影響在創作裡，而不注重光影及真實性。西洋藝

⁹豐子愷著 豐一吟、蘭瑤編 2005《豐子愷美術講堂》31-36，台北：三言社。

術的從科學為出發點，講究實體，即是「有」。這種「有」的意識、物質的意識、實體的意識，落實於藝術，是極目無邊的深度空間和具體可感的體積，在技術上則是幾何學的透視法的發展，是把人的視覺幾何化，實際上人視覺中的空間並不完全符合焦點透視。西洋繪畫又把人的視覺物理化，通過光影透視遠近、明暗層次，通過空氣透視表現物象的清晰和模糊，其實人的視覺所見的明暗並不符合物理的明暗差度。總之，西洋人藉用科學理性而真實的空間感來表現自己感知的空間意識¹⁰。

以上的思想形式及差異，在光影觀也有不同。水墨畫首重意境，中國的儒道思想與長久以來重視精神更勝於技巧的藝術上的共識，造就了水墨繪畫迥異於西方的哲學取向的審美觀念與獨特的作畫邏輯。超越現實時空的物理規律、以主觀想像的時空觀念為視覺形象的寄託，是中國繪畫最獨特的精神特質¹¹。水墨畫傾向於表現萬物的本質而非表象，追求的是時空的永恆性、卻不汲汲於消逝於一瞬間的美。傳統水墨畫中可見幾項共通的特點：描繪的是物體的形色，而非當下的光影；畫者也不需侷限於固定的立足點，常採用散點透視，可以虛白為實、意到筆不到；對筆墨黑白的重視程度又優先於五彩。因此觀賞歷朝作品，常見月夜白晝，同樣光明，藉畫中的點景人物、物品以至款文來意會其早晚，方知其趣。當然，這種旨在意會的風格只是畫家追求理想的意境而採取的一種表現手法，絕不代表畫家們對觀察自然明暗形體色彩的忽略或不重視，此點早在六朝時期張僧繇作「凹凸花」畫法，時人譽為幾可亂真，便可得證。至於其後工筆畫中的花瓣施染、乃至傳統水墨畫中山石的鉤斫拂、皴擦點染，可謂水墨畫中陰陽明暗觀念的具體表現¹²。

而西洋美術中的光影觀，光線是繪畫空間表現的重要因素，

¹⁰楊勝安，《一個自然，各自表述—中西繪畫光影的表現》，文化大學/藝術研究所碩士論文，1999年。

¹¹何懷碩，《繪畫創作理念》，（台北：攝影家出版社，民84），頁13

¹²劉思量，《中國美術思想新論》，（台北：藝術家出版社，2001），頁99。

在畫面上，表現源離光源的物體表面的時候，色調的濃淡變化就成了表達三度空間中形狀和容量的主要方法。在印象畫派革命性的觀點提出之前，繪畫中的光線世界是藉著色彩的明暗漸層和陰影表現光線投射的效果，物體的外形及明暗的分配會在我們的視覺上產生深度感，畫面中形象陰影的處理則可加強畫面的立體感和深度感的表現。當畫家面對複雜的現實對象時，巧妙的明暗變化仍是最能整合畫面，使畫面簡潔的要素。達文西(Leonardo di ser Piero da Vinci,1452~1519)在論「光與影的重要性」中說到「請看亮光，並思量它的美吧。眨眨眼睛再看看它，你就會看到本來並不在那裏的東西，而原來在那裏的已不知去向。」「沒有光和影，任何物質都不能被覺察，光和影都由光產生¹³。」達文西提到光開啟人類看世界的窗，事物的存在與不存在都藉著光彰顯，透過這扇窗，畫家們將心中的世界用形與色一幅幅呈現。我們探索事物的一切由此開始，肉眼可見的光是我們檢視現實、觀察事物的媒介，光賦予我們對現實世界的記憶，讓繪畫展現著我們觀看事物的方式，並開啟內在想像的視野。

在西方現代藝術之父塞尚(Paul C'ezanne, 1839~1906)的畫作中，色彩組織須在觀者的眼睛裡完成構想，他說：「繪畫是一種『光學』，我們這項藝術的內容，基本上是存在眼睛的思維裡¹⁴。」塞尚對光的詮釋，將人的視覺從物理性的角色轉換為左右畫家視覺的思考者，光從肉眼到心智也是人類觀察與思考發展的過程。「光」正是眼睛與心智的組合，而光的知覺遂成為一項重要的心智功能，提供推理與意識所需的線索。

塞尚說：「藝術是類似自然於自然的和諧」。這句話是說，藝術不可能完全涵括所有自然的色彩；而只能製造類似於自然中所見的色彩，因為自然光的色調範圍比繪畫中所反映的光還有力而

¹³列奧納多·達文西，《達文西論畫》，臺北：雄獅圖書，1981年，p.92。

¹⁴瓦爾·赫斯，《歐州現代書派畫論選》，北京：人民出版社，1980年，p.17。

且廣泛。繪畫中最明亮的色素只比最暗色素的反射性強二十倍而已，但眼睛在自然中能探測出的明暗度比色素更廣，因此一幅畫絕對不可能複製出完全相同於眼睛在通明光亮的風景中所看到的差距。赫姆霍茲 (H. Von Helmholtze, 1821~1894) 的「光學與繪畫」(Optics and Painting, 1878) 說明這個事實：「藝術家要給我們的不是複製物體就可以了，而是詮釋他的印象，化為另一種感覺的度量」。因此塞尚也說：「我們不可能複製光，而必須用其他的事物、用色彩代表¹⁵」。

15 Paul Smith 著，羅竹茜譯，印象主義(Impressionism)，臺北：遠流出版社，1997年，P156。