

第二章 文獻分析與探討



第一節 西洋繪畫中「光」的角色

「光」在西方美術史中，擔任重要角色。聖經在創世紀第一章「在起初，神創造了天地。大地還是渾沌空虛，深淵上還是一圈黑暗，神在水面上運行。神說：『要有光！』就有了光。神見光好，就將光與黑暗分開。神稱光為「晝」，稱黑暗為「夜」。過了晚上，過了早晨，這是第一天。」¹從聖經中這段文字中說明了「光」是神創造這個世界時最早出現的，地上的物因此有了日夜的分別與萬物的生長。一切不明與渾沌都從光的出現產生變化，而在西方文化中，光是上帝創造的開始，也象徵了世界的開啓，人類的文明也因為光的出現，不斷地有了累積。

達文西在論「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。」²「沒有光和影，任何物質都不能被覺察，光和影都由光產生。」³達文西提到光開啓人類看世界的窗，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，並開啓內在想像的視野。

在西方現代藝術之父塞尚(Paul Cézanne, 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³。」塞尚對光的詮釋，將人的視覺從物理性的

¹《聖經》，創世記(1:1-5)

²列奧納多·達文西，《達文西論畫》，臺北：雄獅圖書，1981年，p.92。

³瓦爾·赫斯，《歐州現代書派畫論選》，北京：人民出版社，1980年，p.17。

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，而光的知覺遂成爲一項重要的心智功能，提供推理與意識所需的線索。

從神創造光到宗教的光、從科學理性的光到畫家表現的光，從精神到世俗、從普遍到個別、從主觀到客觀，呈現出豐富多元的面貌，光在西方繪畫所扮演的角色因此隨著時代而產生不同的面貌：

一、在基督教時代：宗教掌控了絕大部分歐洲人民的思想，教會擁有權力並支配大多數藝術贊助活動。美術作品就被當作是文盲者的聖經，並彰顯神威，宗教中救贖的事跡成爲光線的來源，繪畫中常藉光來表現上帝。拜占庭的鑲嵌畫慣用金色背景來展現神的力量，聖人頭上都有象徵聖潔的光圈⁴。當此時代光的出現是精神的象徵，光代表神的力量。

二、文藝復興：是對古希臘羅馬文明的再生，人從教會的威權中解脫出來，以強烈的好奇心及科學精神來探索這個世界。在繪畫上對已中斷將近一千年的明暗法重新探討研究，「光」的功用在繪畫的表現，是到文藝復興之後才明顯化⁵。文藝復興以人爲本位對自然認知的精神開始實踐在繪畫裡，對繪畫性的三度空間突破了過去的圖式透視，而出現了實際的視覺透視。光爲繪畫帶進了空間，使事物的表現在空氣中有了層次的變化。

三、印象派：十九世紀末牛頓對光學的探索，爲繪畫帶來了全新的觀看方式，由於物理學上對光的新發現，對繪畫中的光產生了深遠的影響。不再像過去的畫家講求形體表現與宗教和神話的內涵，他們用眼睛觀察自然，把事物的形還原到單純元素，畫家們注意掌握自然對感官產生的影響，並發現「光」的

⁴溫蒂·貝克特修女著，李惠珍、連惠辛譯，《繪畫的故事》，台灣麥克，臺北：1998年，p.45。

⁵謝里法，《藝術的冒險》，臺北：雄獅圖書，1988年，p.12。

「色彩」，「光」成爲畫中的主角。

四、後印象派：光的角色已經不再是絕對的存在，後印象派不但是對印象派的反動，同時也是對「光」的反動，對於畫面的構成、色彩、造型、空間、筆觸等繪畫的問題，光不再是觀察的主角，「光」轉換繪畫中的角色，從客觀變成主觀，「光」與畫作之間產生分別。

五、立體主義：一種新的想像「光」的方法，立體主義的畫家們，照明就是顯露，而用色則是提供顯露的方式。他們稱撞擊心靈的色彩爲明亮的，稱思想不得不滲入其中的色彩爲黑暗的。我們並不是機械地把白色的感覺和光的概念連繫起來，同樣的也不是機械地將黑的感覺和暗的概念連繫起來。由於熱愛光，所以我們拒絕測量它。于是我們避免了幾何學上的焦點和光束的觀點⁶。立體主義這段話也清楚表明畫家對光的主觀性的表達與色彩提供了光。

六、廿世紀科技進步，野獸派以色相、明度與色彩來取代自然界中的光。抽象繪畫的光已超越肉眼觀察，光未必成爲抽象繪畫中的元素，超現實繪畫中光的因素更離開自然光的因子。

到了二十一世紀，新的照明形式使得光本身變成了藝術的表現的工具。螢光形成的霓虹燈管，文明社會中，光的科技超越了僅供照明的階段控制，光在城市街道的地底閃耀光芒，通過光纖，傳送著數以百萬計的聲音與數位資料，一束細細的雷射光，化成碟片中音樂流動的聲響，光正高速地傳達資訊⁷。

從西方文明埃及、古希臘、羅馬，以至中世紀和文藝復興，近代印象派及現代潮流.....至本世紀，科技進步，繪畫方向也更區多面向，創作材料多元化，藝術家更利用光源、光束、光色等光的元素變化配合影像、媒體使光創造了象

⁶畢卡索等著，《現代藝術大師論藝術》，常苧生編譯，北京：中國人民出版，2003年，p.36。

⁷波寇維茲（Sidney Perkowitz），*Empire of light: a history of discovery in science and art* 林志懋譯，《光的故事》，臺北：貓頭鷹書房，2002年，p.25。

徵豐富的内容，也開創光藝術的另一片天空，光是繪畫性獨立的藝術單元，光的藝術應有它自身的討論範圍。

第二節 西洋繪畫光之內涵

本節西洋繪畫中「光之內涵」探討，選擇文藝復興至巴洛克這段美術史中五位畫家作為主要探討對象，在分析作品的過程中發現畫家們對於光的詮釋因為不同的表現風格而呈現不同的內涵，畫作中彼此間均有其相關性脈絡可尋，而畫家們的表現方式也相互影響著。本文試以達文西(Leonardo Da Vinci, 1452~1519)、拉斐爾(Rafaello Santi, 1483~1520)、卡拉瓦喬(Michelangelo Merisida Caravaggio, 1570~1610)、拉突爾(Georges de LaTour, 1593~1652)、林布蘭特(Rembrandt Hamensz van Rhijn, 1606~1669)五位畫家在繪畫中光的象徵與內涵做為探討範圍。

(一)、達文西

達文西特別推崇光影與明暗的造型意義，他認為物體的形狀只有依靠光和影才能呈現出來，利用明暗使平面呈現浮雕，是繪畫最神奇的一面⁸。達文西是文藝復興時期較早注意到光影與明暗表現的畫家，他對於光影的觀察，能使物體呈現不同於平面的立體感，啟發了畫家們觀看事物的角度，並將人類的視覺透過光影明暗的研究對繪畫產生重大影響。



圖一 達文西《蒙娜麗莎》
1503-06年 木板/油畫 77x53cm

對於光線的處理，他認為畫家最忌明暗

⁸列奧納多·達文西，《達文西論畫》，臺北：雄獅圖書，1981年，p.92。

之間有截然的分界，主張由明到暗的過渡應當和緩，他推薦人們選擇陰天時作畫，這時天空的普遍光可使畫像柔和優雅，明暗之間的融合宛如煙霧，這就是著名「暈塗」(Sfumato) (即融合之意)⁹。所謂「暈塗」，出自義大利文，為煙霧般之意，它是用來形容色彩，特別是色調(tone)—從亮到暗之微妙地漸變，由於轉化時是和緩的漸層，幾乎無法明辨¹⁰。在達文西的畫作中《蒙娜麗莎》(圖一)正是運用這種方法畫成

的，我們從畫中的背景，可印證「暈塗」的表現法，讓陰影及背景柔和，畫中的光在隱約中似有若無的透露出神秘氣氛，就像蒙上一層薄霧，畫中充滿著空圍中。

另一幅素描「聖母子與聖安娜」(圖二)也是運用「暈塗」法畫成的，瓦薩利(Giorgio



圖二 達文西《聖母、聖嬰與聖安妮和施洗者約翰》1500年素描草圖 淡彩／木炭／紙 159x 101

Vasari, 1511~74) 對達文西這

種發明評價很高，他說：「達文西的明暗轉移法，是繪畫藝術的一個轉捩點¹¹。」我們可以感受到明暗只突顯於人物的主要特徵，畫面中光線自然的表現，讓觀者一同進入他所營造的氣氛，畫面充滿似真似幻詩意的詩意聯想，空氣彷彿在畫中無止境的流動。

⁹ 列奧納多·達文西，《達文西論畫》，臺北：雄獅圖書，1981年，p.92。

¹⁰ 陳俊宏，《達文西研究》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1983年，p.204。

¹¹ 吳澤義／吳龍《走入名畫世界達文西》，臺北：藝術圖書，1997年，p.99。

在光與影的範疇內，達文西另有一種可媲美的技法，即「明暗對比法」(chiaroscuro)，這甚至比「暈塗」更重要，對後世的影響也更大¹²。明暗對比法表示圖畫中亮暗的變化，形體並不是用輪廓線表示，而是以亮和暗相交界的範圍來確定物體的造型；這種表現方式，讓整個畫面的明亮與陰影的呈現能均衡視覺，藉著亮與暗的襯托，將整個畫面的調子統一。

在達文西的作品中，「岩窟中的聖母」(圖三)，是達文西運用「明暗對比法」較明顯的畫作，畫中的光影都經過巧妙的安排，我們從畫中清楚看到達文西對於光線的處理不同於「聖母、聖嬰與聖安妮」，畫面中暗的背景強烈襯托出前景的人物，主題人物雖放置在黑暗的岩窟中，但卻非常突顯於背景，營造出一種視覺清晰的對比，用明暗對比的方式表現出畫中景物的浮雕感，這對後世的畫家們有著重要影響，達文西的明暗對比法將更強調視覺的光影效果，這在卡拉瓦喬與林布蘭的畫中皆可看到明暗法對畫家們的影響，它啓示了人類視覺的發展。



圖三 達文西《岩窟聖母》
1483-85年 油彩／畫布 198x123cm

¹²陳俊宏，《達文西研究》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1983年，p.204。

（二）、拉斐爾

拉斐爾的繪畫呈現安寧、和諧、協調、對稱以及完美和恬靜的秩序¹³。拉斐爾與達文西兩人繪畫最大不同就是兩人對於畫面中光的表現與空間的處理。拉斐爾創造了一種新的構圖法：摒棄透視與對稱法，採用一種「強烈而刺激的光，使人物形像更加突出，將許多細節，隱在陰影之中¹⁴。」拉斐爾在畫面表現強烈的光與達文西的明暗對比法有著極大不同感受，對於光的表現也較為突出，不同於達文西神秘而朦朧的光。以下就他晚期三幅對光表現較為特殊的繪畫做一探討：

在《聖彼得自獄中獲救》（局部）

（圖四）這幅畫中，可以看到光與暗的對比，造成特殊的空間，畫面中黑色堅實的鐵窗內，有來自天使背後強烈的白色光環形成焦點，在黑暗的室內產生光影的明暗對比，畫面上除了有兩位天使背景的光環外還有朦朧的月光、及獄卒手中的火炬形成了三個空間，拉斐爾讓這三種光同時呈現在畫面上，形成一幅像超現實連環戲劇的情境，這種詮釋光的方式，在當時可說是十分前衛，這幅畫非常不同於其他作品。也可看到拉斐爾試圖在畫中將光的象徵意涵與空間做一個連結，光既要表現空間，光又象徵宗教，而明暗法的對比表現方式，暗示出不同空間。



圖四 拉斐爾《聖彼得自獄中獲救》1513年濕壁畫(局部)

¹³ 《巨匠美術週刊9期—拉斐爾》，臺北：錦繡出版，1992年，p.3。

¹⁴ 同註 23，p.3。

另一件作品《艾塞契埃爾之幻想》（圖五），也是對光較為特殊的表現，他使用了拜占庭鑲嵌畫慣用的金色背景來展現光的力量，改變了中世紀以光環來表現宗教的符號，金黃色的背景強烈襯出人物，色彩的明亮而具有神秘性，人物彷彿是從燦爛的金光中由天而降，光的角色在這幅畫中扮演著來自天上神的力量，爲了表達宗教的精神，拉斐爾將光做了強烈的凝聚，突顯了畫中人物，光除了有宗教的意義，光也將畫面中原有的三度空間改變了。



圖五 拉斐爾《艾塞吉埃爾的幻想》1518年 油畫／畫板 40x30cm

晚期作品《基督變容》（圖六），是拉斐爾對光處理最重要的一幅畫，畫中運用濃黑的暗面與明亮的光互相對照，將天與地交錯的這一刻對比出，基督的形象因爲背景強烈的光，顯得相當突出，表達出畫面的動勢與張力。當我們面對此畫時，可以感到拉斐爾很忠實地把人引進這明亮的光中，由下方變化急劇的明暗、複雜的人物，再至上方的天，光線明亮的分佈帶向基督，光線成爲觀者進入這畫中情境的媒介。透過光將兩個世界對比並連結在一起，讓空間產生了精神的力量，也讓觀者見到此畫時能激起心中的宗教情感。

這張畫的光與其他作品不同處在於，原用來表現物象立體感的光，在其強烈的意識下有一種超乎視覺的渲染氣氛，跨越了拉斐爾過去畫中的角色，在他的繪畫中，我們可以看到光從中世紀的符號光環，到拜占庭的金黃色背景，再到文藝復興三度空間的消除，光從符號化象徵到宗教的精神性象徵，再與繪畫

空間做結合，這之中解決了空間、光與宗教之精神表達的問題¹⁵。更重要的是，「光」在這畫中代表另一層形而上的意義，即光明與黑暗、永生與死亡、天上與人間，這是拉斐爾生命晚期對繪畫與現實人生的探索思考，與這畫有不可分離的關係。

拉斐爾的繪畫，是藉著繪畫三度空間消除的象徵（即透視的消除），尋求繪畫新空間表現的可能，也帶來另一層的思考意義。通過拉斐爾，也讓我們更能了解卡拉瓦喬光的表現意義。



圖六 拉斐爾《基督顯容》1518-20年 油畫／畫板
405x278 cm

¹⁵史作權，《林布蘭藝術之哲學內涵》，新竹：博學出版社，1981年，p.37。

（三）、卡拉瓦喬

卡拉瓦喬對光的詮釋採取與達文西、拉斐爾不同的表現方式，他非常注意光源與採光進行的方向，在他的畫中可以看出他正確的畫出投影位置，並使畫面的透視與空間深度符合觀看者的視覺，對於陰影的特殊表現，成為他繪畫中的特色。

美術史家 E.H 孔普利茲認為：西洋繪畫的特徵之一「造型」，使用陰影可以讓人感到物體的深遠，因此對於物體的陰影更須謹慎的處理。文藝復興時期畫家認為陰影會使構圖無法調合致使繪畫的主題不明確，所以省略，達文西也在《繪畫論》一書中提到上述觀點¹⁶。

在《厄瑪隴的晚餐》一作
（圖七）卡拉瓦喬運用了陰影的效果，畫面中基督舉起的手腕造成的影子，以及落在身體與桌布上靜物各種陰影表現，卡拉瓦喬運用光的明暗將主題人物清晰的呈現，畫中不同層次的明暗變化，增添了觀者的想像空間，光源有了清楚的來



圖七 卡拉瓦喬《厄瑪隴的晚餐》1601年 油畫／畫布
141x196.2 cm

源方向，同時也將人物的動作和表情刻劃出，將空間要發生的事揭示出。畫中的人物完全融入在黑暗之中，陰影的表現暗示出空間，是卡拉瓦喬不同於其他畫家的表現形式，他向我們呈現了在黑暗中生命真實的面貌。

¹⁶ 《藝術大師世紀畫廊 25 冊—卡拉瓦喬》，臺北：閣林出版，2001 年，p.19。

在《厄瑪隴的晚餐》的另一項表現即是光對於物的捕捉與描寫，過去畫家一直以人爲中心，對物是較不重視，卡拉瓦喬視物如人，因此他畫中的一瓶、一果、一窗、一桌，或衣衫罩袍，巾氈帷幕等也因光之照射而燦耀異常¹⁷。在《厄瑪隴的晚餐》一作（圖九），除了人物的表現，桌上的靜物烹煮好的雞、麵包的質感，表現出繪畫的寫實功力，使得這些靜物發揮了其獨立的地位。



圖八 卡拉瓦喬《厄瑪隴的晚餐》1601年 油畫／畫布
141x 196.2 cm（局部）

與卡拉瓦喬同期的傳記作家佩羅利認爲：卡拉瓦喬另一項對於印象主義的影響—明暗光影的戲劇性效果的描繪功力出眾，「他絕不會將人物置於日光底下，而是放在茶褐色的密閉室內。讓光線垂直照射主體，其他部分則呈陰暗，以表現出強烈的明暗對比效果¹⁸。」而在《聖馬太殉教》（圖十）這幅畫中，也印證了

上述看法，在畫的左邊出現一束光圈，那一束光圈將畫中發生情形和動作都顯示出，畫中的光將所有人物的表情、動作都統一起來，在明暗的表現下構成這幕場景。這幅作品使我們都成爲事件的參與者，在光線的照亮下，我們像親臨現場觀看發生在黑暗中的一切狀況。卡拉瓦喬不但強烈呈現戲劇性光線的主體，也在事物的表象下揭露陰影下的黑暗，深刻的反映了發人省思的意涵。

卡拉瓦喬的光，深入了人物的內心世界，深層而真實的呈現正在發生事件，他的光照在不同階層、不同人物生活面貌，使得筆下人物在光的表現下符合自己心中的需要，而光照在由一般庶民所化身的基督、聖母，聖徒、老者，

¹⁷陳英德，〈卡拉瓦喬(Michelangelo Merisi, dit Caravaggio)十七世紀歐洲繪畫最大的創新者和最具影響力的大師〉，《藝術家》，241期，1995年，p.395。

¹⁸《藝術大師世紀畫廊 25 冊—卡拉瓦喬》，臺北：閣林出版，2001年，p.9。

都戲劇性顯形在我們的眼前接受著觀者的檢驗¹⁹。卡拉瓦喬始終企圖在作品中傳達出人物內心的真實表情、這使得他描繪的畫題更吸引人，筆下的人物能讓觀者能引起心理共鳴。

卡拉瓦喬成功地畫出了光，光與影是一體兩面，相應而生，或隱喻或象徵，或曖昧含蓄，或在隱晦暗中，在他的畫筆下源源不絕地點出光影變化，卑微的人或物因此存在²⁰。卡拉瓦喬的光，是一種經過特意處理，有著個人強烈心理因素的戲劇現實，反映著真實生活中各階層的現實，卡拉瓦喬善用了光線為他的畫面作統一，將各個部分連繫起來，並真實的表現描寫物所應該存在的位置及遠近，這就是他啓示了後世的畫家們的獨特表現。



圖九 卡拉瓦喬 《聖馬太殉教》 1599年
油畫／畫布 323x343cm

¹⁹陳英德，〈卡拉瓦喬(Michelangelo Merisi, dit Caravaggio)十七世紀歐洲繪畫最大的創新者和最具影響力的大師〉，《藝術家》，241期，1995年，p.395。

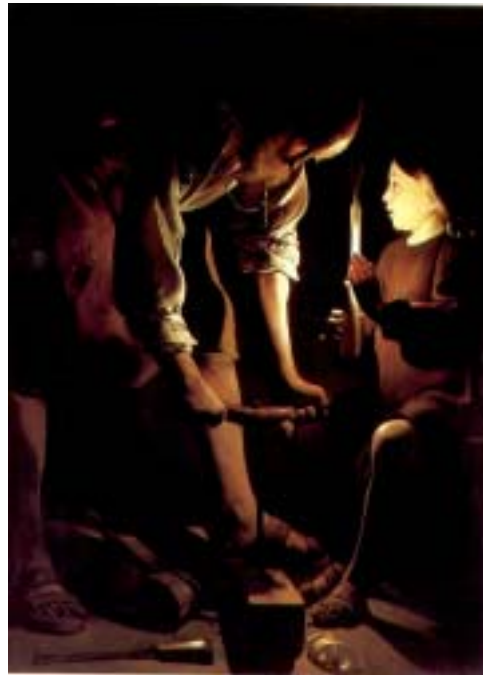
²⁰同註 27，p.396。

（四）、拉圖爾

「拉圖爾身為卡拉瓦喬的再傳弟子，發現了巴洛克藝術風格中，除了宏偉壯麗的普遍特點外，還有柔情簡樸及古典式寧靜的特色²¹。」查爾斯·斯特靈。拉圖爾處理光源的方式採取與卡拉瓦喬在內涵表現上有些不同的特質，卡拉瓦喬畫的景物多在黑暗中隱沒，人物則在黑暗中突出，而拉圖爾的光源是明確的，一支點燃的蠟燭將景物與人物聚焦。

在古典繪畫中，人物受光的情形必定是均勻而緩和的，光與影的交接之處，儘量避免強烈的對比，而多以漸層的手法，酌量增減光或影²²。而拉圖爾的畫在某些方面承襲自卡拉瓦喬的手法，以強烈的側光，製造人物的立體感，畫中對於光效的運用，與安排光影的方式，往往打破畫面的均衡與和諧，營造出一種衝擊感。

在《木匠聖約瑟夫》（圖十）這幅畫中，基督的臉上受了畫面中最大亮度的光，但這種光源的表現在引導觀眾的視線，當我們觀畫時視覺會自然而然朝向強烈有光的方向，畫面像是聚光燈式的燭光照在人物專注的表情上，讓人屏氣凝神地注視基督手中的蠟燭，深怕稍一呼吸就讓燭光熄滅，這種單純、寧靜、穩定的光詮釋法實有著與卡拉瓦喬對光強烈而戲劇化的表現有不同的感受。



圖十 拉圖爾《木匠聖約瑟夫》
1635~40年 油畫／畫布 137x102cm

²¹《巨匠美術週刊 63 期—拉圖爾》，臺北：錦繡出版，1992 年，p.14。

²²王津，《拉杜荷繪畫之研究 Georges de La Tour, 1593-1652》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2001 年，p.206。

在拉圖爾的畫中，我們可以看到他將一些最簡單的生活用品運用光含蓄地表現，呈現出深刻的意義。在《馬德琳在油燈前》（圖十二）這幅畫，桌上那杯簡易油燈散發出穩定的火光，將狹小的室內籠照上一層柔和的氣氛。我們觀察到瑪德琳的身體在火光前有著突出的明暗對比，象徵被神的光芒所籠照空間在畫中展現出來，馬德琳的眼神若有所思的凝視著燭光，光源成了視線中的焦點，不同色調的紅棕色與她的白衣形成鮮明對比，在溫暖而沈靜的氛圍中，營造出一個沈思的環境，畫中的人物在「光」的主題下，以單純的形象顯出神秘的層面，凝聚出內在的寧靜。

另一幅《聖約瑟夫的夢幻》（圖十二）中，光的表現以色彩漸層放射到老人的臉上，畫中的天使與老人的神情和動作既突出又纖細地互相交融。老人的一面在黑暗中，天使的另一面則顯現於燭光下，畫中的燭光照在沒有光圈也沒有翅膀的天使臉上，逆著光的天使與睡意矇矓的老人暗示性地在對話，就在這側面冷靜的光線極其簡鍊。拉圖爾捕捉兩人互動的神情與對話，在明暗的背景中，燭光突顯出物象神秘的氣氛。

拉圖爾的宗教繪畫，有一股中世紀傳承下來的神秘主義特質，強調每個人的心中都有先驗的真理原則，或稱為神聖的光、內在的光。這些原則超越了所



圖十一《馬德琳在油燈前》1636~38年
油畫／畫布 118x90cm

有最具體的、外在的事物，是最真實、最確切的東西²³。

身為卡拉瓦喬的再傳弟子，表現了與卡拉瓦喬不同對光的詮釋，對光和色的處理也是奇特的，從初期生硬和強烈的光漸漸變的柔和，並以暖色調作畫，色彩表現了單純而細膩的氣質和簡樸寧靜的畫面氣氛，拉圖爾掌握住自己的繪畫語言，透過靜謐的氣氛將畫中內在的神聖之光，深入人物內心世界中，汨汨流出，一股含蓄穩定的溫和力量流入觀者的視覺中。



圖十二 拉圖爾 《聖約瑟夫的夢幻》
1635~40年 油畫／畫布 93x81cm

²³王津，《拉杜荷繪畫之究 Georges de La Tour, 1593-1652》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2001年，p.162。

（五）、林布蘭特

林布蘭特早年的繪畫受阿姆斯特丹畫家皮特·拉斯曼 (Pieter Lastman，1583~1633)較多的影響，而拉斯曼作品注重光與影的對比，又是受十七世紀卡拉瓦喬的啓示，卡拉瓦喬也影響了荷蘭的另一位畫家宏賀斯特(Honthorst，1590~1656)這位畫家所畫的夜景很獨到。在當時荷蘭這種追求現實生活，描繪光與影的藝術風氣下，林布蘭特的繪畫漸趨成形²⁴。

《以馬內利的朝聖者》（圖十三）是他初期畫有關宗教情節的成功之作。

林布蘭特採取的是荷蘭人平樸真實的作風，畫中表現的空間環境簡樸，卻也凸顯了林布蘭早期對光線的表現，斜光照在人物身上那種特殊明暗，因林布蘭奇特的表達方式，可以看到這個主題與當時畫家的表現的非常的不同。基督是側面斜向右邊的是暗影，因逆光的處



圖十三 林布蘭《以馬內利的朝聖者》紙上木板／油畫
1692年 39x24cm

理，使畫中產生明暗強烈的對比，這樣的構圖在其後來的繪畫幾乎看不到，

《以馬內利的朝聖者》應是林布蘭年輕時的繪畫作品，對於往後那種帶有強烈筆觸感的來源也可在這張畫見其端倪。

另一幅《以瑪塢的晚餐》（圖十四），也是以光來營造神聖的氣氛，表達一種宗教的誠心。這幅畫可看出林布蘭把重心放在人物上，他讓親切的家居生

²⁴陳英德，〈林布蘭特[Van Lyn Rembrandt]的早期和晚年傑作「以馬內利的朝聖者」〉，《藝術家》，285期，1999年，p.427。

活融入畫中，甚至回到傳統構圖，把基督畫在中央並顯現在明亮的光中，基督且正面對人，表現出圓融、溫潤和自然，就像在平常生活中所看到的情景，流露出純淨穩定的力量來感動觀者。光在此時變得溫柔無比，而來自左側邊窗的光幾乎讓觀者感覺不到，《以瑪塢的晚餐》也是林布蘭早期最能深沈反映宗教情感，自然流露的作品。



圖十四 林布蘭《以瑪塢的晚餐》1648年
木版／油彩 68x65cm

晚年的林布蘭在人生以及個人對藝術價值觀有了內在的改變，他開始以一種反省而具洞察的眼光來看待事物。透過他的一幅自畫像（圖十五），林布蘭將他的人生歷練融於繪畫中，光的表現在此時，已不是強調，林布蘭運用了含蓄而內斂的風格，將暗色背景所呈現出的光，表現比一般明暗或陰影之光，更形深刻內在的光。從他的自畫像上也可看出，他的作品投射出他對於藝術理想的堅持與追求。



圖十五 林布蘭《手持調色盤、畫筆與腕木的自畫像》約 1665 年左右
114x94 cm

另一幅林布蘭晚年的作品中《全家福》（圖十六）中，粗獷的筆觸、璀璨的色彩及神秘的光影、單純而莊嚴的構圖取代了細節的忠實描寫。在林布蘭晚期的作

品中，由於明暗法的使用，畫中人物內在的心境由平穩的構圖以及含蓄的動作上，達到一種高度張力效果構築出的整體氣氛，將林布蘭的繪畫提昇至更高的精神層面。

瓦爾(H. van de Waal)曾經對林布蘭的明暗法作了如下的結語：.....他對世界有一種深刻的認識，不僅止於繪畫的明與暗；



他同時也瞭解到幸福與悲傷同樣也是密不可分的。其它的藝術家

圖十六 林布蘭《全家福》1668-69年（局部） 畫布／油畫 126x167cm

在為人類的迷惑困境尋求解釋之時，才達到與林布蘭特相同的體認²⁵。光的表現，對林布蘭來說，與其說是瞬間明暗的發現所形成的一種繪畫高度表現的動機，不如說是一霎那之間，將現實和理想，統合在一起²⁶。林布蘭有能力將現實的人生變成理想的符號，通過個人的表達，讓現實的人生與理想在個人感受將在繪畫中提昇至精神層面。

²⁵同註 32，p.192。

²⁶史作權，〈發現林布蘭〉，《美育》，105期，1999年，p.14。

第一節 西方繪畫中植物造型

西方繪畫向來以人物畫為主流，而以植物為主要表現題材的作品在美術史上相對地較少。本節論及的藝術家並非一生繪畫過程皆以植物為其表現對象，畫家們僅於某階段以植物作為表現圖象，本節選擇四位風格迥異的畫家，雖彼此間沒有脈絡與系統的相關性，但在植物表現上都有一些共同想法與相近的內在意念。以下就盧梭(Henri Rousseau, 1844~1910)、保羅·克利(Paul Klee, 1879~1940)、歐基芙(Georgia O'Keeffe, 1887~1986)、馬克斯·恩斯特(Max Ernst, 1891~1976)四位不同風格的畫家植物造型與繪畫觀做一探討。

(一)、盧梭

盧梭主要題材大致可分為：1、自畫像及肖像畫 2、詩意的風景畫 3、熱帶叢林風景畫 4、花。其中熱帶叢林風景畫是本節所要探討的重點，盧梭曾在中美洲的熱帶叢林生活，這段經驗留下深刻的體驗，使晚年繪畫一再重複叢林、及綠色世界，熱帶叢林風景畫不但是他晚年的主題，更使他的藝術成就達到登峰造極，而他早期所作的風景畫，後來都成為他製作熱帶叢林風景的初步作品。



圖十七 盧梭《夢》1910年 畫布／油畫 204·5x 200cm

盧梭在手記中曾寫到

「除了自然以外，沒有老師

27。」盧梭面對自然的態度即是仔細地觀察眼前的自然對象，且不被拘束在所觀察的世界中，並且能超越眼睛所看到，而他認為心所「看」到的更為重要。

在作品《夢》（圖十七）中可以感受到這是盧梭熱帶叢林畫作中最絢爛的作品，花花綠綠的叢林中，皎潔的月光正照亮著，畫家以充滿紮實且確實的表現技法，非常仔細地描繪對象的真實感，而筆下的造型，不論多微小，他均以極大的耐心將畫面完全畫滿。叢林中的植物有著不同種類，不同色彩明亮的植物造型，盧梭企圖為畫中的女人營造一個充滿詩意、浪漫、神秘的夢境，而畫中不同色彩的植物充滿盎然生機，在整幅畫中似乎扮演著作者傳達愛慕之意的使者們。

《弄蛇女》（圖十八）這幅作品讓人聯想到伊甸園，強烈的視覺效果，畫面充滿曖昧不明的氛圍顯得非常寧靜，畫中的植物幾乎沒有一種與現實植物相符合。整幅畫都採用綠色調統一，右邊大片的樹林盧梭用差異極細微的暗綠色調做變化，把遠近樹木層次表現得極其豐富而神秘，植物在此顯的濃密又異常高大，帶領觀者進入其營造頗為詭異的世界，畫中的綠不同於《夢》



圖十八 盧梭《弄蛇女》畫布／油畫 1907年
169x89.5cm

（圖十七）的亮麗，卻使畫面籠罩在一股超現實的氛圍中。

²⁷吳荃如總編，《新編近代世界名畫全集8 盧梭 Rousseau》，臺北：光復書局，1991年，p.71。

《有猴子的熱帶林》（圖十九）這幅畫中，讓人彷彿置身在熱帶林中，充滿自然與原始的氣味，在相互交錯的植物中，帶領我們進入這豐富的叢林中，各種不同的植物層次疏密的變化其中，隨著這些熱帶植物符號，我們緩緩進入盧梭的想像與夢幻的世界。

《愉快的詼諧者》（圖二十），是將熱帶叢林的世界以超現實的筆法加以表現，我們彷彿看見盧梭的夢境實現在其中。盧梭的風景畫通常是單一平面，茂密的樹林讓人感覺不出這空間到底有多深，最重要的是盧



圖十九 盧梭《有猴子的熱帶林》1910年 130x162cm

梭把常見的花或樹放大到異常巨大的程度，造成畫面的人或動物像是置身在奇異的空間，滿滿的植物有如一個溫暖的避風港。

盧梭自己說：「我進了植物園的溫室裡，看到那些外國奇異的植物，好像進入夢中一般。」²⁸ 盧梭保有天真赤子心，將現實世界中的動植物轉換成內心的夢境表現在畫布上，而叢林風景是對植物的幻想，然而這些畫充滿神祕原始的詩意，如同盧梭自己對奇異植物時所遇到的新奇感受，他的繪畫都訴諸於內心，而非視覺的形式，透過他的眼帶領我們進入這神秘的世界。

盧梭的作品能描繪出我們內心深處最



²⁸ Gallery Art, 《奇花異草的幻境 22 期—盧梭》，臺北：閣林國際圖書，2001 年，p.13。

真實的一面，是被世俗事務所蒙蔽的一面，我們幾乎都忘了它的存在，觀賞者有如置身於夢幻、神密、虛幻、遐想、詩意、原始的夢境中在這心靈在瞬間從世俗的時間中脫離。

圖二十 盧梭《愉快的詼諧者》1906年
左右 146x114cm

（二）、保羅·克利

保羅·克利認為「自然是創造性的，我們也是」；「對藝術家而言，與自然對談是不可或缺的」。「藝術即是透過人的自然。²⁹」終其一生，克利都在實踐這樣的繪畫觀。他認為「自然」為人們提供形式，人們藉由藝術賦予自然新的形式。克利的繪畫掌握藝術與自然彼此相互間轉換本質，大自然給予克利無窮的想像空間，而克利將自然的觀察轉化成各種具象與抽象的符號，自然對克利來說提供了無窮的能源與動力。

克利不但是熱愛自然，也是植物學的權威，特別容易受到自然的吸引與啟發，除了動、植物外，他對自然的研究，已超乎真實的探索並建立在「事物大於外在表徵」的觀念上³⁰。這樣的繪畫觀建立在他對於自然世界深刻認識與感知，在他的繪畫圖象中往往是超越事物的表象，讓觀者能有事物之外的不同聯想，在《玫瑰之風》（圖二十一）克利以紅色的意象表達玫瑰週遭的空間，畫面中不同方向的箭頭像是來自不同方向的風速，吹動著盛開中的玫瑰，克利用如此簡潔的符號賦予風的意象，使觀者感受到來自大自然一股暖暖的風吹入園中，感受這股看不見的力量。



圖二十一 克利《玫瑰之風》1922年 油彩／紙
42x48cm

²⁹陳玫琦，《保羅·克利研究 Paul Klee, 1879~1940》，國立台灣師範大學美術學系碩士論文 1993年，p.134。

³⁰同註 38，p.133。

《植物劇場》
(圖二十二)，是以細
線勾勒出物體的輪
廓，旁邊加上一層
具動態的毛狀陰影
線，其不同的密
度，產生不同的明
暗層次，舞台空間
與場景上都由植物
所構成，畫面中心



圖二十二 克利《植物劇場》1924～34年 油彩／水彩／鋼筆／厚
紙 50.2x67.5cm

被花與各種植物包圍的紅色圖形為主角，正在上演一齣生命起落不斷循環的
戲。

《宇宙的植物》(圖二十三)運用細膩的線性，單純的色彩表現了植物層
層隱藏在克利經營的空間裡，似乎暗示著自然界中生死、陰陽、這些相對不滅
的法則是維繫宇宙平衡的規律。克利說：人們可以在植物身上重新發現自己，
把所有的生物都當作「姐妹」一般³¹。透過克利善感的心，細膩地觀察，反映在
他的作品的天真特質，都來自他相信一切萬物都是有靈性的。

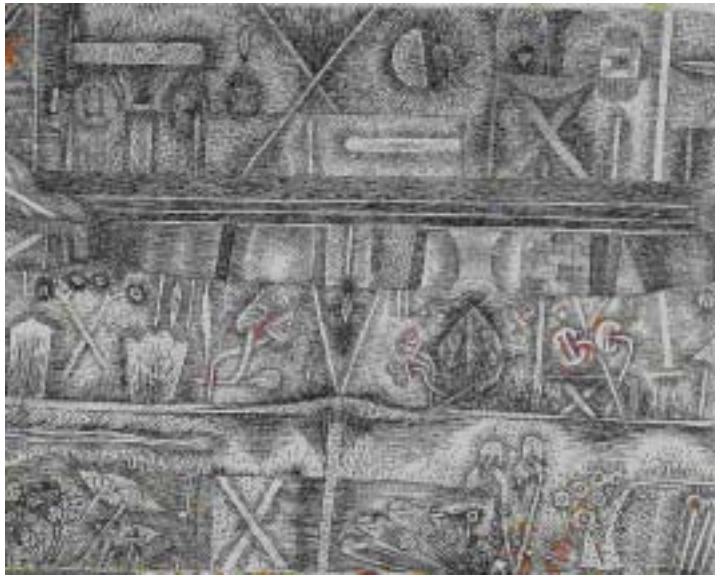
克利的繪畫嘗試去開啓一個聯結夢幻、想像與自然詩意的內在世界；對他
而言自然和宇宙並非靜止，它們生長、成熟、衰微，全憑持續運動的原則，對
自然敏銳的感知，成為其自由創作的基礎³²。大自然和宇宙的現象都被克利轉化
為繪畫作品中的符號，他取材自然，吸收大自然的養分與啓示，進一步將自個

³¹何政廣主編，《Paul Klee 克利：詩意的造型大師，世界名畫家全集》，臺北：藝術家圖書，
1999年，p.101

³²同註 38，p.104。

人對自然的法則、宇宙觀與個人的體悟，轉化為作品的特色。

克利為藝術下一定義：「畫家經過大自然的橋樑，將自然中的物象形態轉變為神秘之符號，是謂藝術³³。」繪畫的誕生，便是介於克利所言之大自然與思想間的橋樑。克利對宇宙間的事物，有個人獨特看法，即是讓和所創造的事物賦予人性。



圖二十三 克利《宇宙的植物》1923年 水彩／臘筆／厚紙
27.5x36.6cm

就是克利所說的：「保持對生命與備受疼愛、富創意的兒童之開放。」「藝術並非再現可視之物，而是使之可視³⁴。」我們從克利對植物造型語言探討時，克利的繪畫觀與世界觀是我們要把握認識，克利特意的形成自己的造型語言，使得大自然與造型做了結和，透過克利獨特的詮釋，自然萬物的內在本質都被發掘出來。

³³劉其偉，《現代繪畫理論》，臺北：雄獅圖書，1974年，p.225。

³⁴陳玫琦，保羅·克利研究（Paul Klee, 1879~1940），國立台灣師範大學美術學系碩士論文，1993年，p.133。

（三）、歐基芙

歐基芙並不是花朵畫家，然而她可能是西方藝術家中將花朵描繪得最為傑出的畫家³⁵。她的花朵作品，比現實世界花朵要大上數十倍的特寫作品，在花朵繪畫的傳統中史無前例，也讓觀者產生一種奇特的視覺經驗。

在歐基芙的教授德伍「構圖」一書中，他認為花朵對於繪畫構圖的練習是最有價值也是最方便的題材，他也指導學生「不應只是試著畫出像照片般的花朵 - 那是植物學家的事 - 應當嘗試呈現一些線條和空間所組成不規則圖案，遠超過只是自然界裡的一朵花³⁶。」這段話中德伍教授提示了歐基芙在繪畫上方向與啓示，也使歐基芙的繪畫表現朝向抽象簡潔的造型，歐基芙透過選擇對花卉造型的選擇，將繁



化簡，剔除與強調，讓我們見到她所見的世界。

圖二十八 歐基芙《白色茄科花》1936年
油彩／畫布 177.8x212cm（局部）

而關於她為何要把花朵畫得這麼大，她自己也有十分明確的動機：「一朵花是相當的微小，或傾身去聞一朵花，也許你在毫不思考的狀況下去輕吻一朵花，或將它送給別人使他們感到開心。然而即使如此，仍然沒有人仔細地看過一朵花，花朵是如此微小，我們沒有時間好好地觀看，而觀看是需要時間的，就像與朋友交往是需要時間的。如果我將一朵花畫得和它們原來的樣子一樣小，那麼將沒有人會看到我畫的花朵。於是我告訴自己 - 我要畫出我所看到的

³⁵楊純青，喬治亞·歐基芙研究 (Georgia O'Keeffe. 1887~1986)，國立台灣師範大學美術學系碩士論文，2003年，p.53。

³⁶同註 47，p.55。

花朵但我要將它們畫得很大，於是人們會感到訝異並開始花時間去觀看它們，甚至連忙碌的紐約人都會花點時間仔細欣賞我所看到的花朵³⁷。

歐基芙將人們認為平凡無奇的、卻時常視而不見的主題予以放大，她提醒著人們仔細地觀看我們所處的週遭的環境與自然世界，她將畫面上主題放大、並以特寫的手法表現，其實反映的是一種宣示、強調，也因為透過這樣的角度，讓人們對所處的環境仔細靜觀，學習著如何看世界的一種角度。



圖二十九歐基芙《天南星 No.IV》1930年
油彩／畫布 102x76cm

歐基芙的花並不完全模擬自然界中花的色彩，而是經過仔細對花的研讀後，找出所描繪花朵最根本的色彩，歐基芙對顏色的使用十分地重視，以顏色的呈現來表達她經驗一朵花時的情感衝擊³⁸。除了對色彩的重視外，花朵正面內部巨大特寫也成為歐基芙的畫不同於一般的植物表現，標題雖寫實，但我們看畫作，則畫面巨大的花朵內部特寫，在視覺上產生了特別的感受。由於與傳統花的「距離」經驗不同，而產生一種脫離現實的抽象美感，花朵畫作並不採用自然光線造成寫實的效果，因此她的花朵更加與現實世界疏離，脫離傳統花朵畫作的範疇，更使人產生深刻的意象。當然歐基芙並不一定想在花朵作品中去對應人們所賦予花朵的意義，當花朵被放大時，她已改變了原來花的意義，而對花朵描繪的動機，形與色的表達，比那

³⁷楊純青，喬治亞·歐基芙研究 (Georgia O'Keeffe. 1887~1986)，國立台灣師範大學美術學系碩士論文，2003年，p 53。

³⁸同註。p.86

些人爲的定義更值得我們關注。

靜物畫在過去的歷史中通常做爲自然界裡時光流逝的象徵，表達一種現世的、短暫的特質，然而歐基芙的花朵作品卻脫去此類傳統意含，其原因一方面由於大尺寸及特寫角度，打破以往的花朵繪畫傳統，另一方面由於其鮮明色彩的運用，及不採自然光線的非寫實手法，讓她筆下的花朵似乎脫離現實時空的限制，達到一種近乎永恆的特質。

（四）、馬克斯·恩斯特

馬克斯·恩斯特是超現實主義的先進大師，當我們仔細觀察他的作品就會發現作品是由許多不同元素組合，而這些組合大部並出自於個人的自發性，這樣不同的表現方式也源自於他對傳統美學有不同的看法³⁹。

《無題》（圖二十四）這幅作品接近幾何單純的世界，植物以簡單的方法，透過葉脈及木材紋理的摩擦而產生造型，作品經實物轉換變化，將畫面實物的肌理與紋路空間化，當我們觀看恩斯特的作品時，這樣的造型它可能有不同狀況的閱讀方法，而他的畫提供了我們多種可能，是需要觀看者去思索。



圖二十四 恩斯特 無題 1925年
騰印法／鉛筆／畫紙

恩斯特對植物的描繪，藉由他的摩擦、刮擦和壓印的技法將這些偶然、意外或刻意出現的景象把我們從已知的有限世界解放出來，帶向未知和不確定的無限世界中，對於植物作品發展出的另類技法，也是一種突破觀念及主題而開創新空間的表現過程。

在《大森林》（圖二十五）一作中，森林的成爲他作品的主要角色，圖中森林沒有生物居住，而光線不足的人工月亮如同是用圓規畫出來的同心圓，這些意象似乎已脫離我們所能理解的森林，畫中沒有綠樹，沒有生物，昏暗的色

³⁹曾長生，《世界名畫家全集 超現實主義藝術 Surrealist Art》，臺北：藝術家出版，2000年，p.11。

彩有些詭異令人窒息，充滿了恐懼的地方，似乎也提醒諷刺人們，沒有生機的森林來自人類對自然的破壞，而幾何無感的造型也暗喻著人與自然的疏離關係。

《生命的喜悅》（圖二十六），也是以植物及風景為主題，此作品是將小的造形放大其比例，畫面因此繁複茂密，但在複雜的叢林中卻看不出生命的喜悅，叢林中的植物呈現出半枯萎的狀態，似乎也隱喻著自然界的生命的週期反覆循環，恩斯特運用近乎古典的技法描繪著充滿捲曲、旋繞形狀的叢林，而畫中的生物在植物的纏繞中，這樣的主題表面上不單只是表現森林，在恩斯特的繪畫意念中森林的背後總隱喻著對政治社會的批判。



圖二十五 恩斯特《大森林》1927年
畫布／油彩 114x116cm

《寧芙》（圖二十七）這幅畫中，碧綠的森林背後，襯著透明而閃閃發光的淺黃色天空，使碧綠顯得更加鮮艷晶瑩，似人似物的植物詭異的纏捲成團狀，像童畫故事中的意象呈現在我們眼前，恩斯特將植物意象予以物體化，我們彷彿能看見那些隱藏於他腦海奇怪而又神秘的各種形體，引導著我們的想像進入童話般的世界，這樣的森林中讓我們似乎回到童年的記憶，這系列的繪畫脫離了過去拼貼的形式，將植物的異象與非



圖二十六 恩斯特《生命的喜悅》1936~37年
畫布／油彩 60x73cm

現實的景物和結合，視覺表現得更加詭異而矛盾。

恩斯特和盧梭兩人風格迥異，感覺也不同，但是兩人畫筆下的森林都隱喻著對文明社會，工業環境的反思，而恩斯特的森林意象更強烈的透露出對政治、文化、社會的諷刺，濃密的森林中有著生命榮枯、隱晦不明對人的吶喊與期待，森林意象不僅是生命週期的象徵更是對人類社會的反思。



圖二十七 恩斯特 寧芙 1936年 畫布／油彩
46x55cm

