

現代繪畫創作的 「精挑細檢」

張青峰／現任台北市立師範學院講師

不變的創作原則

於今日再談現代繪畫的創作根源，也許會有人認為，在此後現代即將過去之時，還提此一論點，是否已過時了？然而若再就創作難以突破的困難深入考慮，也就不會有此觀點了。

被忽略的創作潛在資源

後現代風靡的年代裡，紛紛出現許許多多的論辯；在諸多論點中，我們逐漸的發覺到它們的共同論題，透露出後現代的藝術觀點與表現手法，是一種對過去的再探討，可視為「向後看—超前衛」的現象。這就是說，一種新藝術的形成，事實上常是與過去藝術史裡的某種流派、表現形式、或美學有所關聯。只是這種關聯中的元素，有可能為新藝術形式出現前的當時社會所忽視；或許更有可能已被遺忘了好幾世紀；甚至它們曾為異國文化所接納、引用而形成另一種讓人耳目一新，卻又富有親切感的藝術形式。如此一來，也許有人會認為，那麼愈晚後的藝術家，就應該擁有更多前人的智慧可應用，藝術創作似乎變得更容易了。相對地，也有人說愈後來的藝術家愈難從事創作；因為過去的表现形式幾乎用盡了，如何創新，就成為一項最艱辛

的挑戰。這兩種論點，顯然已忽略了環境對藝術創作的影響，也忽略了審美觀點的時代性；當然更忽略了藝術創作者的個人思想與情感。其實這些因素，對藝術創作者將如何再詮釋前人的藝術，具有相當的影響力；這也是為何偉大的藝術家層出不窮的原因。換句話說，許多偉大的藝術家，會知道如何於前人遺留的精華中，精挑細檢、與發掘適合本身的創作精神的片斷；他們並不會全盤接受過去的表现手法與美學概念。

智慧的敏銳感應

至此，開始談現代藝術創作中的「精挑細檢」，就顯得具有意義。不同的藝術家有著其個人的思想、與好惡，所選擇關心的元素也會不一樣；如此一來，不就是一種個別化的行為，如何去通論整體呢？事實上，任何時代的政治思想，或任何時代的社會現象、民眾思想，甚至任何時代的藝術形式之所能提出來討論的，都會指向共同的趨勢。所以對於此涉及外在社會環境、聯貫人們思想與情感的藝術產物的探討，自然也不例外。觀察藝術史，我們可發覺到藝術流派的形成，似乎愈來愈快速；尤其當社會結構的變化愈大或是資訊傳播的愈快速，藝術的表现形式與流派的轉變都很敏銳地反應出立即的影響。這種論

證可從史前人類文明、埃及藝術、希臘、羅馬、中國……等等，所遺留下的藝術得知。當時的變化腳步，藝術流派的形成顯然愈來愈快；直至今日，可說十多年即一變。這樣的史實，也可證明了人類的美感準則，同時也在加速改變中。若同首探討人類的美學史，我們將發現，它從早期單一主流的論述，也愈來愈趨向多元化。

精挑細檢的啟示

現代繪畫的起點，可遠從浪漫派或寫實主義開始談起；但是明顯反應出受到社會結構變化的影響，強調「現代性」的藝術，還是應以十九世紀後半期，於法國巴黎形成的印象派為始。印象派畫家強調「科學性」、「精確性」，明顯反映出工業社會的精神性回應，而走出畫室，直接描繪大自然的創作態度，更是一種企圖走出傳統限制的挑戰。然而，在這股強烈的突破傳統的趨勢裡，事實證明他們並沒有拒絕傳統、拒絕歷史、脫離社會成規。反而是以此為策略，借以再檢視傳統，精挑其遺漏的精華、細檢其潛藏的資源。

我們之所以從現代藝術，著手探討藝術家如何「精挑細檢」，創作出具備新的藝術表現形式的作品，乃因現代藝術是人類文化開始以快速的腳步，朝向多元性發展的時

期；同時，也可說是美學急速衍變的年代。因此這樣的探討，將可具體的顯映出藝術創作除了涉及外在環境對個人的情感與思想的影響，創作的表現形式往往與既有的美學和藝術史關係密切。同時，提供有意從事繪畫創作者，另一項創作的啟示。

創新或回歸

根據學者瓦尼多伊(Kirk Varnedoe)的著作《A Fine Disregard》，所提及的現代藝術發軔時的創造性與衍變的諸多論點中。他認為現代藝術的創造性，是來自文化、美學的「回力棒」現象。所謂的「回力棒」，是澳洲土著的一種木製捕獵武器，將它投擲出去後會再回飛到原處。他以此來比喻印象派，或後期印象派的畫家，所引用的美學、藝術表現形式；有許多關鍵性的創新表現，實在是將外移文化、美學的再回歸後的重新探討。事實上，它與西方原有的傳統美學、藝術史有著不可分的關係。瓦尼多伊舉述的例證是，許多的學者認為，印象派與後期印象派畫家的作品表現方式，是受到攝影機與日本木刻版畫（浮世繪）風格的影響。依順序而言，攝影技巧出現後，印象主義才開始蘊釀；因此很難肯定地說，興盛於一八六〇年代的印象派，以及後來的後期印象派畫風，未曾受到攝影機的構圖影響。同樣的，卻也不能武斷地說，印象派畫作一定是藉由攝影圖像的協助，才會出現如此的表現形式。更重要的應該說，一種新的表現形式，不一定完全因為外來的刺激，就獲得有立即反應；它們有可能是一種因緣際會，而形成的相同趨勢。於此觀



▲圖1 賈加《親善廣場》(Place De La Concorde) 油畫 1875

▼圖2 凱納里托(Antonio Canaletto)《聖馬可廣場》油畫 1756





▲圖3 里歐塔德(Jean-Etienne Liotard)
《早餐》油畫 1753-56

點下，瓦尼多依列舉寶加(Hilaire-Germain Edgar Degas)的《親善廣場》(Place De La Concorde)為引證，印象派的慣用構圖手法，並非絕對僅受到攝影機與日本木刻版畫的影響。他所提的辯駁論據包括，《親善廣場》的構圖(圖1)，是先於攝影機的快門可達成的效果之機種發明之前；況且，回顧藝術史，類似《親善廣場》畫作裡的形式，約在二百年前也為藝術家引用過(圖2、3)。而日本的木刻版畫的構圖，也不是日本本土傳統的藝術形式(圖4、5)；而是日本自十七世紀與十八世紀的三〇年代的兩次門

戶開放運動，接觸西方文化後，延用西方繪畫傳統透視形式，並綜合其它的繪畫形式的結果。因此印象派的根源，可說是西方文化、美學外移後的再回歸。

幻覺空間的轉變

提出這樣的觀點，當然需要許多的例證。因此，瓦尼多伊曾先剖析十九世紀的社會環境，來說明藝術家為何會在創作表現形式上，作如此丕變的來龍去脈。

十九世紀工業化後，整體的經濟與社會結構均因此而改變。促使

▼圖4 雪舟《天橋立圖》淡彩、水墨畫 十六世紀初





▲圖5 宗達畫・里村昌程題詩《伊勢物語圖》芥川 淡彩墨畫 1624-44年間



▲圖6 畢魯吉諾(Perugino)《給聖彼德鑰匙》油畫 1481-82

人們的生活也走上新的步調，明顯的感受到過去平穩、安靜、合乎規範的日常生活形態，開始混亂：人的內心逐漸轉趨複雜。因此，過去那種合諧、平衡、規範、相稱、穩定的次序感，也逐漸消失、遠離。在這種可以意識到現代化生活的差異性裡，藝術家也不再適應那自從十五世紀以來，一直利用幾何與數學原理，以一點透視法，於平面上營造一種合乎邏輯的幻覺深度與空間（圖6）。繪畫的呈現方式，開始脫離窗框式的處理，而改以如同牆面般的呈現，讓觀者觀看。印象派畫家的表現形式在當時已明顯地傳遞出，反應社會變遷的趨勢。從社會性、外在環境的變動影響的角度，探討藝術家的風格的轉變，似可說是一種難以辯駁的論點。但是，如何再否決大多數藝術史家所認同的，新科技產物——攝影機，與外來文化——日本的美學的影響，似乎仍須舉出許多的例證，才足以闡釋清楚。瓦尼多伊以印象派畫家竇加的作品為例，並以《親善廣場》的構圖、人物造形的表現手

法去引證它是一種回首再探討的實例。如此的分析，以強化藝術創作的基礎，應是藝術家的思想與情感、對構圖研究、平常視覺熟悉物像再現，以及偶然的畫感等的結合產物。

雖然攝影機係遲至一八三〇年代，才發明的科技產物；但是其成像的原理，卻早在文藝復興時期，就廣為藝術家所運用。當時的暗箱、針孔、透鏡是科學的象徵，而科學正是當時藝術創作所要追求的目標之一。由於暗箱、針孔、透鏡、邊角透視為方法的引用，使得十七世紀的繪畫，無論是構圖與人物造形，自然出現前景誇大比例的物像（圖7）。依透視法描繪前、後景的關係，甚至有前景物像超出預定框景的削形現象；比較十七世紀的繪畫與竇加的《親善廣場》的人物安排，畫面中隨意、無方向的動線；以及仿如快門捕捉快速移動中的人物，其瞬間停止的動作；遠景與近景形體比例的強烈對比，可歸納某種特殊的吻合。若勉強將《親善廣場》視為利用立體鏡頭、快門拍攝



▲圖7 巴爾米吉亞尼諾(Parmigianino)《凸透鏡前的自畫像》約1524年

的不合史實的範例，倒不如說是竇加超越傳統中被視為合理的透視法，去尋找過去藝術史已有的；然而却未被深入思考的繪畫表現形式，再予以充分的發揮成個人化的構圖。

日本木刻版畫的特殊風格



▲圖8 葛飾北齋《富嶽三十六景》木刻版畫 1823-29

至於日本木刻版畫對歐洲的印象派，以及後期印象派畫家的影響，可說是異國文化的衝擊呢？或是文化、美學的回歸？

日本十九世紀木刻版畫的樣貌（圖8-9），是日本過去繪畫形式少見的（圖10）。它根源於十七世紀與



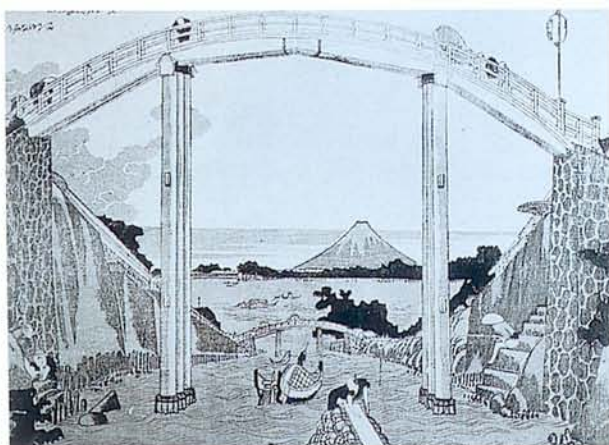
▲圖9 歌川廣東〈江戶百景〉木刻版畫 1857



▲圖 10 宗達派畫《源氏物語關屋圖》紙本金底著色 六幅屏風畫之一 十七世紀中葉

▼圖 11 ODANO NAOTAKE《志野湖畔》1780





▲圖 12 葛飾北齋 〈高橋上看富士山景〉 1805



▲圖 13 鈴木春重 〈樓上珠光美人〉 1770-1771

西方宗教繪畫首度接觸；以及一七三〇年代的第二波門戶開放政策與荷蘭風景畫、室內畫、靜物畫、精確解剖學的肖像畫，和中國繪畫接觸後，無意間將圖式並置的意外產物。探討日本與西方藝術接觸的早期繪畫，可以察覺文藝復興時期常用的透視圖法，已出現在日本的畫作中；只是這類的表現似乎並未瞭解透視學原理，而顯現出包容了一種屬於科學的、新的表現要素（圖 11、12、13、14、15）。在發展之始，也曾引用中國繪畫構圖的特性，與日本傳統繪畫形式，而產生了一種奇特的、具有西方透視影子的獨特形式。在企圖借透視來表現後退幻象空間的同時，也發現了另一種表

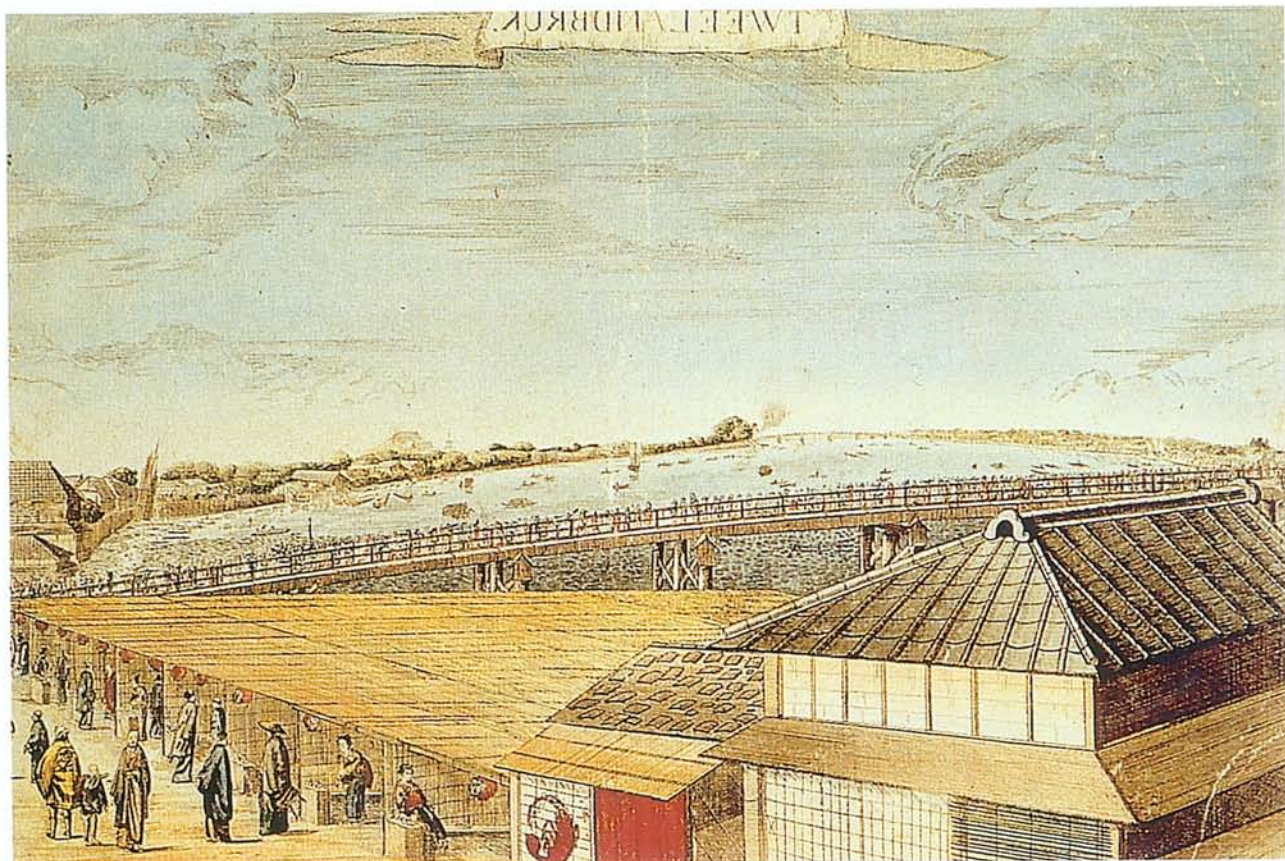
現手法：那就是仰起前凸的平面它那大膽的、刻意誇大的前景物象、或呈片斷分節的呈現、削形的處理，向前傾斜的水平線等；不僅是一種新的空間形式，也造成相當有力的圖象結構。

經由外來刺激後的再探索

歐洲印象派畫家接觸日本十九世紀木刻版畫這種新視覺語言的反應，應不是持以自身文化已貧竭的批判，而是回頭看到過去傳統透視法的侷限；發覺久已未曾運用的傳統透視法的其它可能性。於此可說，日本木刻版畫對歐洲印象派繪畫的影響，並不在於造形與構圖的

表象，而是提醒他們再留心過去善用的表現技巧；再體會本身日常生活的視覺經驗，以及它們所可能聯帶激發形成的新意義。梵谷也曾摹繪日本木刻版畫（圖 16、17），喚起一種對於過去自己坐在咖啡屋內向外觀望，所形成的孤獨感記憶。這種外來訊息的刺激，並不僅止於圖象描摹；也能使其成為富創意的獨特個人化意象。它是經由外來刺激後的再探索，繼而產生的新詮釋。可稱之為，一種藉外介物而回首「精挑細檢」中的意外成果。

以當時其他的繪畫表現而論，高更所慣用的斜對角構圖、誇大的前景物象、消失的地平線中渺小的遠景物體、讓中景消失等等（圖



▲圖 14 鈴木春重(司馬江漢)〈二島間的橋樑〉銅版畫 1787

18)；或是梵谷的再摹繪日本木刻板畫；竇加利用削形的人物(圖 19)，應不是單純的摹仿或影響所足以解釋的。

上述的諸項引證，主要是說明藝術家的創作，往往在接受外來的新視覺語言時，之所以會著手去引用，倒不一定能瞭解實際上引用的原因。常是正好處於亟於跳脫既有表現束縛的困境；他們希望在拒絕傳統中，再尋找新的出發點。然而，往往所尋獲的新靈感，是傳統中所忽略具有另一種可能的創作元素。這就是人們常低估近於眼前的、垂手可及的資源，其對於創新所足以賦予的可能性。

竇加的時間性與劇場空間

分析竇加的其它作品，畫面呈現一種劇場式的景象。其中人物都仿如身處一龐大的表演廳內，穿梭於柱子與樓梯間，瞬間轉換位置的記錄(圖 20)。舞蹈系列作品，似乎在相同的劇場，一樣的地板與延伸而前的窗戶；人們在不同的角落出現，從一幕場景跳換入另一幕場景；她們繞著室內，持續著肢體動作(圖 21)。

竇加的創作是在一連串的素描中完成，在研究人物的頭部、肢體與建築背景的同時，讓角色造形與空間偶然並置下，非刻意附加他

物的結果。竇加在並置素描的過程中發現，如果將放大的物象置於前景，小的物體出現在後景，而簡化中段景象的轉調描寫，觀賞者會慣性地將兩種不同景象重疊為一整體(圖 22、23)。在缺少中景轉調的情況下，所看到的或估計到的景深後退情境，就能感受到視覺性的間歇空間；這一瞬間具有速度感的意象就會顯現。速度的緩急，能藉由前景與遠景兩者的物象比例關係之大小來決定。竇加因而發現，描繪元素愈少的前提下，反而可能形成不一樣、卻有力的表現狀態。若再廣泛比較竇加的其他作品，可發現包含著將尋常的風俗畫、花卉靜物



▲圖 15 葛飾北齋 《花火見物圖》 1789-1801 年



▼圖 16 荒谷
《日本：樹》
1887

畫、人物畫的再組合、純化後，所形成的另一種獨具風格的創作形式。(圖 24)

再現隱藏的美學意涵

因此繪畫創作的原創性，是來自藝術家對外在視像與平常對自己畫作研究，再配合蘊釀發現的新美學模式，整體聯貫完成的。外在環境的影響，對藝術家而言，所能引用的元素需要經過一番選擇，而往往這類選擇無法脫離社會成規與歷史的聯繫。例如工業化社會所產生的新衝擊，是一種舊存社會型態的解構，也是一種新的空間次元的轉換。藝術家利用由後前仰的水平



▲圖 17 歌川廣重 《江戸百景》 1857

面，讓物象突兀地離開空曠的中景，無方向性的人物安排所形成的多重方向，強調著人物自由進出的隨意性。由於空間次序解構的轉換，使得畫面產生一種來自衝突後，令人震驚的張力。更重要的是，我們發覺了圖像的片斷化、前景物象的不成比例的誇大，是藝術家更具有自我意識的提昇創作主觀性；此加速影響繪畫趨向抽象本質的追求。藝術家之所以能創造出新的藝術語言，是因為能夠更清晰地喚起隱藏在傳統中，或是在新的物象中所隱含的另一層意涵。這種發掘與選用新的視覺語言元素，是一種意念所激發的欲望。無論是某種影響或某種新形式的產生，首先是從固



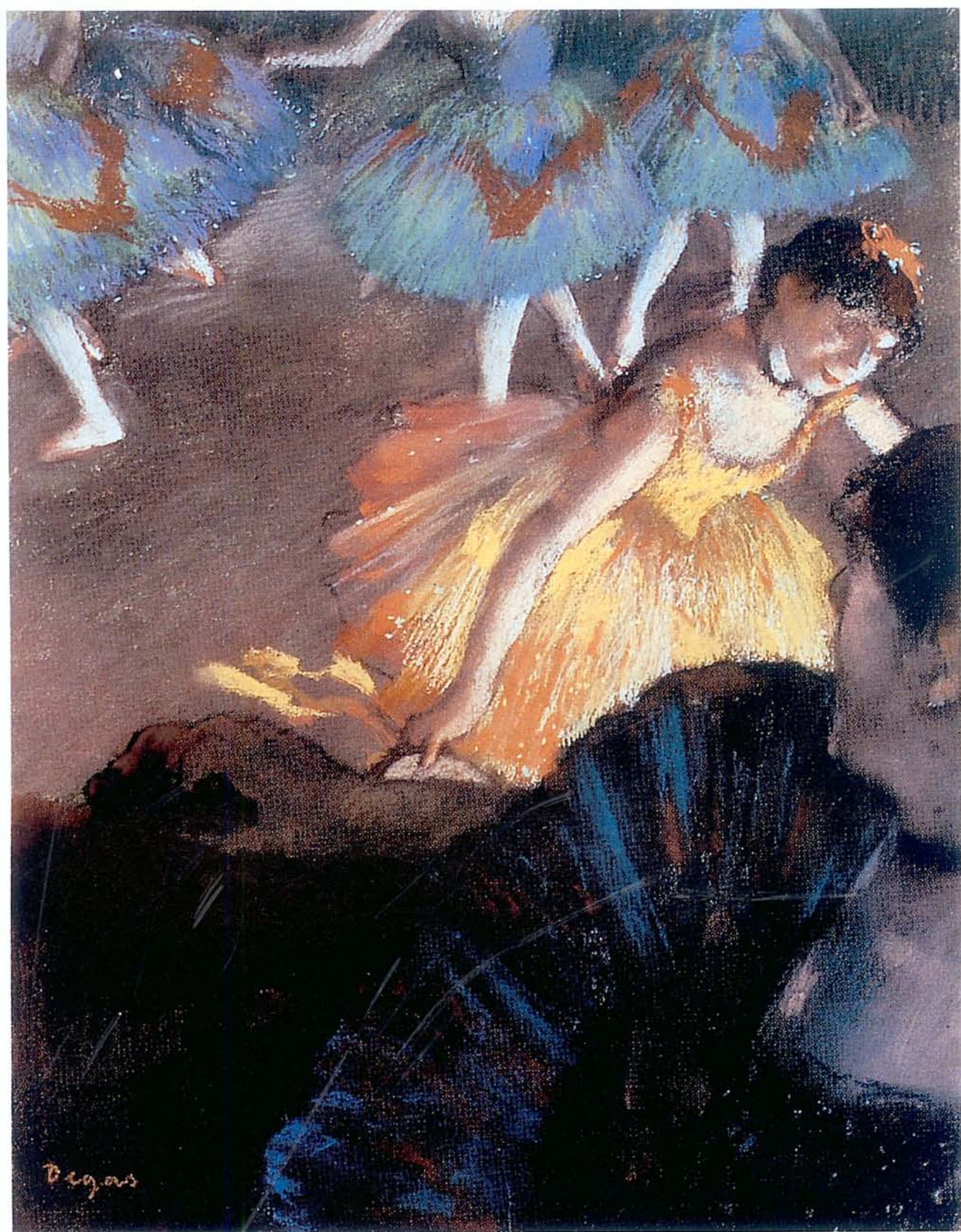
▲圖 18 高史 《佈道後—雅各與天使持門》 1888



▲圖 19 寶加 賽馬(Racecourse Amateur Jockeys) 1876-1877



▲圖 20 寶加 《舞蹈室裡預演》 1875-80



▲圖 21 透納 《巴蕾舞女與持扇的女人》 1880



▲圖 22 竇加 〈謝幕的舞者〉 1877



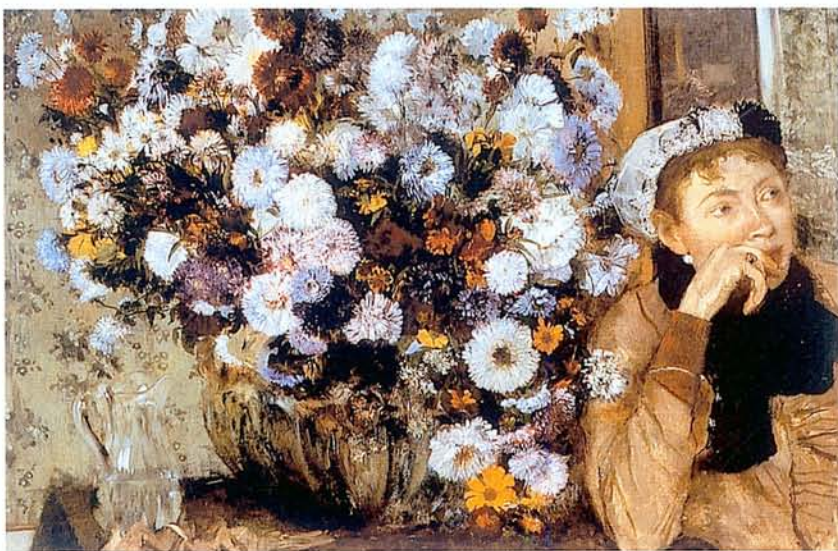
▲圖 23 竇加 〈謝幕的舞者〉 1877-1878

有的傳統現象，去尋找是否具備發展之可能性；繼而，將發明創造的元素與包含再發現創造的元素，整合成藝術表現所能接受的真實狀態。

竇加所反映的，其實是掌握了現代性的快速節奏；在片斷的紛亂中，將傳統圖象具有的速度感與偶發性結合，再造出一種新的，合乎時代精神思潮的表現形式。高更的《佈道後——雅各與天使的博鬥》，也是將人們所熟悉的構圖與空間，結合於自然主義中；利用此新的嚐試以加強作品的張力，承接了寫實主義與象徵主義之橋樑。

現代藝術突破了傳統的、固定的敘述方式與觀點，開闢出新的創作領域。過程中並未全然排斥歷史，却能在既有資源中找尋新的途徑，思考如何開創與成長，重新重視許多潛藏的美學要素所能引發的創作可能性。

▼圖 24 竇加 〈斜倚近盆花的女人〉 1865



參考書目：

1. Varnedoe, Kirk. 1990. A Fine Disregard-What Makes Modern Art Modern. Great Britain: Thames and Hudson Ltd.,
2. Hartt, Frederick. 1989. Art-A History of Painting, Sculpture, Architecture. (3rd ed.) New York: Harry N. Abrams, Incorporate.
3. 世界美術全集。第十二冊，第十三冊。新潮社出版。