

從電影《戴珍珠耳環的少女》 到維梅爾畫作中的音樂圖像

From the Film “*Girl With A Pearl Earring*” to the Music Iconographic of Vermeer’s Paintings

翁佳吟 Chia-Yin WENG
新北市立海山高級中學音樂專任教師



荷蘭繪畫的「黃金年代」之珍珠之光

生於十七世紀荷蘭繪畫的「黃金年代」(The Golden Age)，畫家楊·維梅爾(Jan Vermeer, 1632-1675)，被譽為荷蘭繪畫三傑之一，與林布蘭(Rembrandt van Rijn, 1606-1669)、梵谷(Vincent Willem van Gogh, 1853-1890)齊名。相較後二者畫家兩三千幅的畫作產量，維梅爾的畫作質精量少，存世的手稿付之闕如，其人其作留予後人無限想像空間。從二十世紀法國藝評家溫勒·布耶格(Thore-Burger)將維梅爾的藝術價值正式介紹給世人之後，又有二次大戰初，著名凡米格倫(Han van Meegeren)贗製事件，以及荷蘭決議動用國庫將差點落入美國人之手的畫作買回等等的風波。一直以來，有關維梅爾的畫作與生平資料相關話題不斷，其作品反映的文化與歷史脈絡也同樣令人深感興趣。近年來，以其生平杜撰的有小說電影有《戴珍珠耳環的少女》(*Girl With A*

Pearl Earring)》(又譯「畫意私情」)，以維梅爾的時代為書寫題材的有羅培茲(Jonathan Lopez)的《不存在的維梅爾》、卜正民的(Timothy Brook)《維梅爾的帽子》等；甚至近年，維梅爾的教育性特展「珍珠之光—透視維梅爾」來台巡展，廣受歡迎，在在顯示，維梅爾值得藝術教育者好好書寫一筆。

電影《戴珍珠耳環的少女》為筆者開啟一窺維梅爾其人與畫作的堂奧之門。姑且不論電影中的主角是否真有其人，維梅爾的技法運用、畫家與經紀人的機制、電影畫面色調的藝術感以及當時樂器之使用，皆如實的呈現該時期中產階級的音樂活動，更撩起了筆者欲一同進入那璀璨的黃金時代之好奇。本文先從能引起大多觀賞者興趣的電影及畫作中共通語彙著手，接著簡介維梅爾的生平及當代背景，進而以音樂圖像學觀點，解析畫中技巧、構圖、樂器與社會背景脈絡意義，以期更全面的了解當時的藝術風潮及音樂概況。



1 電影《戴珍珠耳環的少女》女主角回眸的劇照。



2 最為人熟知的維梅爾作品「戴珍珠耳環的少女」。

從電影《戴珍珠耳環的少女》出發

電影《戴珍珠耳環的少女》根據同名小說改編。小說是由美國的女作家崔西·雪佛蘭(Tracy Chevalier)所寫，在1999年時非常暢銷，並在2003年改編成電影，由彼得·韋伯(Peter Webber)導演。故事敘述令人一眼難忘的傳奇畫作，也就是十七世紀荷蘭國寶級畫家維梅爾留給世人的傳世經典「戴珍珠耳環的少女」，畫中閃耀動人光彩的靈秀少女與畫家維梅爾的曖昧情愫。電影中隨著劇情發展，家中成員的糾葛關係，張力釋放於被珍珠耳環刺穿的少女耳洞。

本電影雖然以愛情元素為主軸，結局也與小說不盡相同，但最令人感興趣的藝術語法相似性，應當屬於「電影畫面場景再現」、「人物的比對」、「畫作技法的呈現」了。電影不但忠實地呈現小說情節中幽微感情，同時也以畫作重建的美術功力，讓我們看到十七世紀的畫室風情。每一個場景，都令人不禁輕嘆，懾服於電影忠實於建構畫作背景脈絡的用心。

在電影畫面場景再現方面，鏡頭所到之處，如實反映十七世紀台夫特日常生活。依賴運河接駁的場景、新舊教堂的宗教活動、街上斑駁卻細緻的牆磚、後院勞動的婦女及玩耍的兒童們，似乎使畫作「台夫特一景」(View of Delft)以及「小街」(A Street in Delft)栩栩如生起來。尤其畫作中描繪的安寧靜謐的街景，常常如同電影膠捲停格；而電影畫面細緻蘊光的氛圍，每一幕都如畫作般凝結住時間，使人看畫如賞電影，賞電影如品畫。多幅畫作中畫室的背景，即為電影中重要場景設定：葛麗葉打掃畫室時被畫家瞥見的迷人勞動身影，成為「持水罐的年輕女子」(Young Woman with a Water Pitcher)；被葛麗葉偶然窺見，畫家欣賞著妻子彈奏大鍵琴鶼鶼情深時刻，琴蓋上精緻風景的描繪，刻意呼應著「合奏」(The Concert)中的大鍵琴上雕繪。

維梅爾作品裡「畫中畫」的運用，也在電影中出現，成為「影中畫」。例如，「台夫特一景」被掛在客廳壁上；「戴珍珠項鍊的女子」(Woman with a Pearl Necklace)成為賞畫晚宴中迎合買家附庸風雅

的作品；「一杯酒」(*The Glass of Wine*) 少女絲綢的裙緞成為被畫商誇耀著不倫的情事。種種不著痕跡的影像複製與脈絡建構，全無電影藝術到視覺藝術轉換的違和感，反而增添了立體的時空性，文化背景的脈絡。

在電影及人物比對上，縱然以往許多藝術電影也曾經鉅細靡遺地重現人物衣著以及介紹名作的誕生，但是當嵌入十七世紀的時空背景中，情節為杜撰的電影《戴珍珠耳環的少女》，似乎將維梅爾三十六幅畫作以理所當然的敘說手法，記錄下畫家當代背景以及生命故事。據推測在「老鴿」(*The Procuress*) 與「繪畫的藝術」(*The Art of Painting*) 中，維梅爾本人的形象置入，在電影當中如實呈現他那黑色貝雷帽和罩衫裝扮；扮演善妒的妻子，不斷懷孕以致常以隆起的腹部入鏡，「讀信的藍衣女子」(*Woman in Blue Reading a Letter*)、「持天平的女子」(*Woman Holding a Balance*) 畫中明顯寬鬆的衣著，推測就是維梅爾妻子本人；「倒牛奶的女僕」(*The Milkmaid*) 那厚實的肩膀和樸素的面容，似乎是電影中安排的年長女傭；「少女」(*Study of a Young Woman*) 那細膩筆觸及柔和色調，顯示畫作對象為重要親人，令人聯想到電影中的長女。眾多電影刻意安排的人物形象類比，更別提直接指涉的葛麗葉，即為頭戴土耳其藍頭巾以及珍珠耳環的少女了。

在畫作技法的呈現方面，維梅爾運用的數種作畫技法：透視法、前景逆推移焦、厚塗法、光影掌握，以及輔助作畫工具：畫杖、攝影暗箱 (*camera obscura*)、群藍顏料，都被電影毫無保留地介紹出來。在電影中，藉由女僕葛麗葉靈澈的雙眼，我們如旁觀者般注視著維梅爾畫作的運用技法。像是，

葛麗葉不解的詢問，看似還未完成的「持水罐的年輕女子」裙襬色塊，其實是畫家稍後欲運用厚塗法，再一次層疊上去，使透出特殊效果的技巧；在葛麗葉驚訝於暗箱能把物體攝入其中的一幕，此為維梅爾被推測採用暗箱來輔助作畫，使之能達到精確地描繪的方法，因為暗箱能揭示光、色彩，與視覺效果之間的複雜聯繫關係。顏料的調製過程以及稀有珍貴群藍顏料的取得，同樣的以具有內在張力的情節交織於電影中。在電影中，畫家引導葛麗葉注視天空白雲多彩光影的一幕，影射了維梅爾在「台夫特一景」低地平線的寬闊天空，展現大片雲彩光影的功力，並預示了二百年後印象派光影變化的時代來臨。

筆者反覆欣賞畫作與電影多次，認為其跳脫電影敘事的元素，使人著迷於其運鏡與畫面調度的美感，窺見了維梅爾的畫作特有的永恆與光暈，在寧靜中隱含著期待的張力。

維梅爾生活時代及畫家生平

歐洲在十六世紀歷經馬丁路德的宗教改革和其後的反宗教改革等運動後，大致可畫分為信奉舊教(天主教)和信奉新教的國家。舊教包括義、西、法、德和葡萄牙等，新教有英國國教派、喀爾文教派、路德教派的荷、瑞、英、德國北部均屬之。十六世紀的荷蘭，宗教改革的影響，已經蔓延到荷蘭南部，當時政治上仍隸屬於西班牙統治，不論在政治或宗教上，西班牙均以正統性自居，除了對荷蘭人的高壓強勢政策，嚴苛稅收，對於新教徒更採取打壓迫害手段，終於引發了荷蘭對西班牙的八十

年戰爭（1568-1648年）以及後來停戰協定後，西班牙再起敵意的三十年戰爭（1618-1648年）。最後國力耗盡的西班牙，在1648年合約中承認了荷蘭的獨立。這段期間，因為在東印度群島的商業探險頗有斬獲，荷蘭獲致重要經濟成長，並獲得多處壟斷的巨利。荷蘭在擺脫西班牙統治獲得獨立後，旋即展開一段輝煌的「黃金年代」。境內商業欣欣向榮，孕育出富裕的中產階級，而這些新興的中產階級人士，也是促使荷蘭發展藝術上黃金時代的重要推手。

荷蘭中產階級勤勉與務實的民族性格，反映在日常生活中。因為沒有貴族階級誇示與裝飾的必要，社會上的市民既具經濟能力，又抱著務實、純樸、自由和平的思想與生活態度，極為重視家庭的日常生活，故寫實傳統，以描繪現實生活場景或周遭的自然風景為主的風俗畫（genre painting），就成了荷蘭黃金時代的藝術表現典型。

當時藝術趨勢，雖是藝術史家所稱的「巴洛克風格」（The Baroque, 1600-1750），但一來由於文藝復興（The Renaissance, 1420-1600）、巴洛克風格有一段時間並行，二來，由於時值啟蒙運動盛行與理性主義抬頭之際，此時期因為宗教改革和各國政治形態的不同，藝術風貌適時反映各地方不同的情形。荷蘭不同於信仰舊教的國家，藝術上那不斷強調教堂禮拜儀式中的視覺與聽覺震懾效果；新教一切以簡樸為主，教義明定反對繁複裝飾。另外，信奉新教的藝術家們的贊助者，已由財力雄厚的教廷或貴族，轉變為新興的中產階級人士，因此畫家的繪畫題材常出現能反映市民生活的風俗畫。藝術風格方面，雖然是屬於寫實主義，但它不單只是事物表象的摹寫，而是有道德寓意的。畫中所呈現的，雖然是熟悉不過的日常物品、風景街景，但同時也

交織著道德規範的寓意。

維梅爾生命短暫，遺世畫作不多，一生幾乎都是在荷蘭台夫特度過。維梅爾的父親在台夫特從事絲綢工作，並兼營旅館和畫商。可以想見當時的來往人物，不乏台夫特的文人雅士和資產階級、藝術家。這樣的社會接觸，必然對維梅爾日後的藝術生涯產生影響。長大後，以畫家身分加入聖路克行會，推測追隨過擅長光線處理的卡勒·法布利契亞斯（Carel Fabritius, 1622-1654）。

維梅爾的婚姻狀況也反映在畫風。維梅爾身為新教教徒，卻不顧一切與信奉天主教的妻子結婚，這種聯姻情況是很罕見的。慢工出細活的維梅爾，二十多年來的繪畫生涯，僅留存下來不到四十幅的畫作，加上荷蘭與法國1762年爆發戰爭，財務明顯吃緊，荷軍的潰堤讓維梅爾收租的來源斷炊，難以單靠賣畫來支撐食指浩繁的生活費及龐大的教育費用。雖然生前頗受畫壇敬重（曾二次獲選為聖路克行會的理事），但辭世之後，其妻為了償還龐大的債務，被迫將畫家所遺留大部分的畫作交出來作為抵債用。隨著時空的轉移，維梅爾的畫作曾幾次在拍賣會裡輾轉，也因此散失在歐美各地。其直接的文獻資料匱乏，再加上畫作簽名方式並不一致，維梅爾作品被誤植的事時有所聞。

根據學者張純櫻（2001）歸納，維梅爾的繪畫風格特色有「畫幅大小」、「處理技巧」、「科技運用」和「畫中寓意」等四個特色。

就畫幅大小方面，為了考量當時藝術贊助人的經濟負荷能力，黃金時期的繪畫作品，在尺寸上都遠小於以信奉舊教為主的國家之繪畫作品。維梅爾的作品更屬於小品之作，其畫幅雖小，但在細節上卻異常精緻。除了傳達人物表情之外，在處理技巧

上，畫中人物、背景擺飾常重複出現。顏料偏愛使用黃、藍、灰等寒色，這也說明為何維梅爾的作品總予人寧靜氛圍。更值得一提的，維梅爾在處理細節所採用的技巧，和二百年後掀起巨濤的印象派頗為類似。他擅長處理光影的手法，也使寒色為底的畫作，多了恬淡溫馨之感。

在科技運用方面，當時畫家最感興趣的，是暗箱攝影機和地圖。維梅爾受此風潮影響，在其畫作也加以運用，像是「台夫特一景」，以及多幅室內畫牆上掛的地圖。最後，在畫中寓意上，維梅爾除了忠實記錄市民生活情況，同時欲藉由畫作進行道德勸說。像是：婦女角色勤勞美德的讚揚；酒杯、樂器、信函等物品蘊含寓意，皆擺脫了故事敘述的框架，傳達了愛情、誘惑、曖昧、克己等不同層次性的暗喻與想像。

在維梅爾畫作中，大量的暗喻衍生自「銘圖」(emblems)。自古以來，許多的藝術家為了闡述訊息，十七世紀的畫家使用了銘圖集，包含文字與圖片，這些圖片就被稱為銘圖。銘圖是清楚簡潔的語意，也常引喻道德意涵，指出好與壞，善與惡。不只是道德寓意，銘圖更多時候傳達愛情隱喻。維梅爾與同時期畫家一樣，使用了銘圖。其看似平凡的畫作中，常藉由銘圖透露出其他細節，例如，一個做手工的女人象徵家庭的價值，或一個陪伴男人飲酒的女人是缺乏道德。

維梅爾的藝術作品看似平凡，畫面卻意味深長。其簡潔幾何形構圖，使畫面頗具清晰明朗的現代感。擅長表現明淨的大氣及光線中穩定安詳的荷蘭市民家庭生活氣氛，其卓越的筆觸及色彩，精密的透視構圖，加上備受後代印象派畫家推崇的光影掌握，把日常生活辛勞繁瑣都化為如珍珠圓潤光澤般的詩意。

音樂圖像學 (Iconography) 觀點

做為藝術史的研究方法之一，圖像學被快速且廣泛的運用在探究作品的深層文化意義之中，並且不再侷限於視覺藝術及建築範疇，對於音樂領域亦逐漸加以使用，並影響音樂圖像學之成立。潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892-1968) 建立出圖像學的三層理論，成為二十世紀後半葉的顯學，並影響音樂圖像學之建立，此理論從宏觀的社會諸多面向找出圖像的深層意涵，而且逐漸被採用於探究缺乏文字記載或資料已遺失的中古時代文化重建之中 (郭惠宜與吳奕芳, 2007)。以下從潘諾夫斯基的圖像學三層理論，做為研究畫作之基本架構，對於圖像學理論及音樂圖像學進行意義、脈絡之探尋。

圖像學屬於一種綜合的、科學的藝術史研究方法論，用來探究藝術作品中所隱含的內在意義及文化因素，並且包含了潛意識的課題，其範圍廣及藝術學、心理學、哲學、社會學、考古學等範疇 (戴麗卿, 1995; 張省卿, 1997; 邵宏, 2003)。潘諾夫斯基將藝術作品的主題分為三個層次：第一層是最初的或是自然的主題，將作品進行事實的描述及表現性的描述，藉由經驗法則及同感共鳴加以描述。第二層是傳統的主題，須從文學及歷史中探尋作品所要表達的意涵，是以知識為後盾。第三層為內在的含意或內容 (引自郭惠宜與吳奕芳, 2007)。

在圖像學理論日益受到藝術史學家的重視，其架構亦經由藝術史研究者援用之後，一九七〇年代起，音樂圖像學 (Iconography of music) 獨立於樂器學之外，成為一門新興的學科。從《大陸音樂辭典》、《牛津音樂指南》及《葛洛夫音樂線上資料庫》對於音樂圖像學的界定，我們可以知道音樂圖

像學承續了潘諾夫斯基的圖像學概念及架構，將視覺圖像運用在探究與音樂相關之現象，研究來源包含：手稿和書本圖解、沒有文字敘述的圖片、單張的圖片、樂器、舞台布置與唱片封面、表演場地及隱藏在圖片背後的音樂等類。

藉由對圖像的探討，我們可還原一些缺乏文字敘述、年代已久或失傳的樂器形制、表演方式及音樂風貌，甚至當時代的文化、風俗、制度及思想，以彌補文獻、樂譜之不足。音樂圖像學之功用在於了解樂器學、表演方式、音樂家生平以及文化史，《牛津音樂指南》將其範疇分為樂器學、演奏法與社會文化層面、音樂圖像之象徵性應用等三項（引自郭惠宜與吳奕芳，2007）。

從音樂圖像學的角度觀看視覺作品中的樂器時，學者巴克利（Ann Buckley）提到以下觀點：樂器之主要功用或許為傳達某種文化象徵，其技術相關細節反而是次要的，例如管樂器與情色之聯想（如古埃及雙簧管、古希臘長笛），或某些特殊樂器與社會地位之關聯（如牧羊人之風笛、搖絃琴與乞丐之聯想等）。而音樂圖像學就如同所有視覺藝術一般，主要為傳遞某種社會文化訊息之媒介。

接下來，解析維梅爾畫中的樂器與音樂活動，並試以音樂圖像學的理論層次分析其意義。

解析維梅爾畫中的音樂

維梅爾身處的時代，是文藝復興時期與巴洛克時期之交，但從其畫作中的樂器以及音樂活動看來，仍呈現文藝復興時期的音樂風貌。十六世紀末期，音樂的主角已從聲樂移轉至器樂。此時已有論述樂器演奏方法的書籍，樂器曲譜數量也增加，多

樣曲種出現，並且眾多樂器扮演重要音樂伴奏或獨奏角色。樂器作品提供了廣闊的創意發揮空間，吸引了音樂家投入。

走出宗教的束縛，積極迎向現世生活，以「人文主義」思想為中心的文藝復興運動主要發展的是義大利，然而，音樂方面卻存在一個特別的現象。音樂的發展淵源來自歐陸的北方，不論是在文藝復興前期或盛期，優秀的音樂從業人員主要是北方的尼德蘭人、法蘭德斯、荷蘭、北法、勃根地等地的音樂家。十六世紀法、德、西、英、東歐等地的本土音樂作品亦悄悄興起，其中尤其以義大利發展最為熱絡。到了十六世紀中期文藝復興後，義大利的音樂家終於在長久吸取外來音樂，以及本土濃厚文化氣息滋養下，在教會和世俗音樂創作上，取代了原來北方音樂家的地位（楊沛仁，2001）。

荷蘭在八十年戰爭之後，宗教的解放以及政治經濟的獨立，海上經貿更是欣欣向榮，促成熱烈的藝術、文學與科學之贊助活動。然而，音樂卻不如十五、十六世紀身為福萊樂派（Franco-Flemish School）音樂主導的榮景，扮演文藝復興時期音樂藝術中心推動的重要地位。在主要贊助者音樂家的查理五世（Charles V）退位之後，又加上喀爾文教派反對教堂使用音樂，只允許無伴奏的會眾合唱，荷蘭的音樂缺乏持續耕耘，因此沒有更多創新。

縱然荷蘭的音樂，於文藝復興後期時，似乎再無太多創新風格及國際斐聲之雄姿，但如同評論家 Louis Peter Grijp 指出：

荷蘭音樂上的特長，不在於錯綜複雜的複音音樂或是巴洛克風格作品，而是在最簡單的風格——歌曲，在彼時欣欣向榮。音樂的特長在於歌唱裡純粹的喜悅……而這些滿足的人們，也是同一群渴望繪

畫的愛好者。

一幅畫通常是無聲且靜止的世界，但是維梅爾的作品卻例外的充滿樂器和奏樂人們。幾乎有三分之一的畫作，音樂以各種方式被呈現。事實上，當時十七世紀風俗畫，常常出現與樂器有關的主題，不過，維梅爾的作品中，音樂的主題比例相較之下仍相當高，顯示出畫家對於音樂的興趣所在。雖然沒有直接的文件指出維梅爾擁有任何樂器，但從其生活周遭相關的人物多為貴族背景及音樂行家的人際關係看來，可取得樂器作臨摹描繪並非難事。畫中的奏樂者皆為富裕的中產階級，有能力讀寫荷蘭文、英文與法文，並且能及時取得當時流行的情詩和歌本。從圖像學的觀點，維梅爾大量畫中的樂器與樂譜，常常構築當時中產階級生活的型態。此時代的荷蘭人民，很享受個人奏樂的樂趣，如同許多當時畫家所繪。尤其在較缺乏音樂會的中小型城鎮，人們更依賴由自己演奏樂器以達到聆聽音樂的享受。

十七世紀與今日相同，音樂為荷蘭各階層社會凝聚的力量。在複雜的社交圈和私人的聚會裡，音樂不只是逃離俗務的活動，也是人際交往的手段，尤其是異性。雖然喀爾文教派的嚴謹道德限制，音樂仍是富裕市民日常生活重要的角色，富裕的中產階級喜歡展現最新取得的昂貴樂器。此時國內也有許多情歌曲集出版，樂器常常與求愛的主题緊密相關，愛情與音樂早已建立了牢不可分的關係；維梅爾畫中頻繁出現的奏樂場景，一方面反映當時日常生活風俗，另一方面可見畫家強調對於音樂的興趣。這也反映十七世紀一種稱為「愉悅聚會」的社會型態。

維梅爾的三十六幅畫中，主要約有十幅與樂器有關。音樂學者 James Melo 評論：



3 「在窗邊拿著魯特琴的女子」，魯特琴因梨子般的豐腴外型以及其所產生的共鳴，因此與女性、和諧與愛情產生聯想。桌前的攤開樂譜，顯示了流行於歐洲和荷蘭，當時難以計數的魯特琴歌曲。

維梅爾描繪出靜謐的本質，……相較於歡樂聚會場景的活潑歡樂的氣氛，維梅爾筆下的樂器，第一眼觀看，近乎客觀與超脫，然而，顯然他從未描繪中下社會階層音樂景象……。

以下就樂器與音樂的探討，發掘文藝復興時期荷蘭音樂概況。以音樂圖像學理論進行畫作之畫面分析、象徵意義及深層文化意涵，進行圖像及文獻之探究。

魯特琴 (lute)

「在窗邊拿著魯特琴的女子」、「合奏」當中，皆有魯特琴的出現，不難看出此樂器對當時奏樂活動的重要性。魯特琴是極古老的樂器，與我們熟知的琵琶源自同系，魯特琴因梨子般的豐腴外型以及其所產生的共鳴，因此與女性、和諧與愛情產生聯想。也時常出現在當時的繪畫中。一幅當時出現的

民俗版畫「*Quid Non Sentit Amor*」說明魯特琴在當時的特別情愫：畫中一名男子彈著魯特琴，另一把則相伴於側，意指即使有距離，兩顆心如同樂器，因愛而能產生共鳴。

在霍克斯分類法（Hornbostel-Sachs-system）中，魯特琴屬於複合弦鳴樂器（composite chordophone），琴弦與琴身的共振是不可分的。在魯特琴悠久的發展歷史中，直到 15 世紀末，歐洲的魯特琴才有特殊發展，主要原因是由於開始使用手指彈奏技法的改變。多聲部作品得以在魯特上演奏，新增了第六絃組，外型更顯得修長而優雅。魯特琴除了可以演奏旋律之外，也可彈和絃、裝飾音，甚至對位樂曲；不但可做為伴奏歌唱的樂器，也可用於重奏中，技巧的發揮空間相當大。

魯特琴演奏者用一種簡單明瞭的記譜法（*tablature*）。表示手指需要在弦上的特定位置按下以產生音高。種種因素的發展，使得魯特琴的演化進入完美的成熟期，造就出將近 150 年魯特琴鼎盛的黃金歲月。不難想像魯特琴為何如此吸引當時的人，例如輕巧可攜帶，比鍵盤樂器便宜而容易保養，用途極廣，可用來彈奏舞曲、流行的旋律，甚至複音的聲樂曲、伴奏歌曲，並且很快地產生了專屬於它的獨奏曲目，如前奏曲以及較大型精緻的幻想曲及利切卡曲（*ricercare*）。魯特琴最令人著迷的是其銀鈴般的音色，低張力的羊腸絃加上梨型音箱特殊的共鳴，造就出豐富細緻的音響。

「在窗邊拿著魯特琴的女子」作品中，雖然因為保存失當的關係，樂器細節顯得模糊，但是仍看得出來，她拿的是 11 根弦的魯特琴。從少女的動作來看，她正在調音。桌前的攤開樂譜，顯示了流行於歐洲和荷蘭，當時難以計數的魯特琴歌曲。而另外一幅畫「合奏」，當中背對我們的魯特琴演奏



4 「情書」，女人創作音樂的激昂情緒，被一封信而打斷。由西特琴與前景角落的指法譜可一窺音樂記譜情形。

者，手中是罕見的 12 弦雙頭魯特琴。

西特琴（*cittern*）

為十七世紀最流行的樂器之一，也是維梅爾畫中經常描繪的樂器。雖然外型與魯特琴相似，但是聲響卻非常不同。西特琴弦是金屬所製，有別於魯特琴弦是動物腸所製成。特別是，由於使用撥子彈奏，西特琴的黃銅弦聲響，比魯特琴只用手彈奏大聲得多。其活潑開朗的聲響堪比現代的斑鳩琴。在樂器分類法中，與魯特琴一樣，屬於複合弦鳴樂器，琴弦與琴身的共振是不可分的，只是西特琴使用撥子彈撥。

就如 *amor docet musicam* 裡的銘圖所象徵的，「情書」中，女人因為創作音樂的激昂情緒，被一封信而打斷。「一杯酒」當中，飲酒作樂的同時，少不了音樂助興。椅子上一把暫時被擱置的西特琴以及桌上的琴譜所構築的畫面，反映當時中產階級的生活型態。



5 「合奏」中的大鍵琴，琴蓋內部繪製著精美的風景，這樂器是位在安特衛普的赫赫有名盧克斯（Ruckers）家族所製造。

大鍵琴（harpsichord）

維梅爾畫作「合奏」中的大鍵琴，琴蓋內部繪製著精美的風景，這樂器是位在安特衛普且赫赫有名的盧克斯（Ruckers）家族所製造。大鍵琴的外型和現代鋼琴相似，但是發音原理卻大不相同。當代常見的鋼琴是透過敲擊琴弦發聲，而大鍵琴則是以「爪片」（plectrum）撥動琴弦發聲。大鍵琴鍵盤上的每個按鍵，都和一個稱為「抓桿」（jack）的長木條連結著，當抓桿受到壓力之後，就會勾動琴弦進而發聲。

大鍵琴的音量微小，也因為其特殊的撥弦發聲原理，無法在演奏時同時改變音量大小，也無法持續發聲。演奏者若要改變音量或音色，則必須完全停止彈奏後再重新彈奏。1515年，義大利所製造的大鍵琴，為現今留存最早的大鍵琴。起初，大鍵琴以單鍵盤問世時，只有單排琴鍵和一個音栓。後來雙排鍵盤的大鍵琴誕生，改善了早期無法改變演奏音色的缺點。甚至後來還衍生出三排鍵盤，可擴大音量。十六世紀之後，北歐的大鍵琴製作家則以「盧克斯家族」（Ruckers）為代表，此家族在安特威普所製作的大鍵琴，以優良的音響品質銷售至世界各地。

儘管大鍵琴已不符當代演奏者需求，華美的外表和複雜的樂器構造，至今仍成為收藏家的最愛。「合奏」圖畫中的大鍵琴由女人來演奏，這琴鍵被女人充滿愛的手所碰觸，充滿愛的撫慰。琴蓋裡繪著田園風光，在十七世紀，這幅畫婉轉地描繪了多情的意向。

維吉那琴（virginal，又稱小鍵琴）

關於 virginal 一詞的原意已不清楚，但通常與彈奏的年輕女子做連結。十七世紀的荷蘭，維吉那琴與古鋼琴等數詞常常混淆不清，這也解釋了為何維梅爾畫作的同一個樂器，在不同的收藏家手中有

吉他（guitar）

維梅爾只描繪了一幅有吉他的「吉他演奏者」，在創作晚期，推測也許是刻意以吉他為主題。吉他在十七世紀晚期的歐洲剛剛蔚為風潮，是廣受歡迎的獨奏伴奏樂器，音樂表現幅度比歷史悠久的魯特琴來得廣。從畫中明亮直接的特質，也可聯想到吉他與魯特琴音色的對比，吉他代表嶄新的未來世界，魯特琴是沉思的經典傳統。

吉他在十六世紀前，早有很長的歷史，尤其在義大利與西班牙，但僅從十六世紀以後才有了精確的調弦。吉他與比維拉琴（Vihuela da mano）外型相似，歷史上也常被混為一談。吉他外型比較小，從十六世紀留下的兩把吉他得知，弦長只有 55 公分。我們對比維拉琴及早期吉他的詳細結構，知道的也很少，它們的共同點是用薄木棒做弦橋，以及用可移動的羊腸綁在琴頸上做為琴格。早期吉他都不用固定鑲嵌的琴格。

不同名稱。琴蓋關閉時，外型為拉長的盒狀，非常細緻。維吉那琴出現在維梅爾的畫中有「音樂課」、「坐在小鍵琴前的女子」、「站在小鍵琴前的女子」。維吉那琴有許多形制，矩形或多邊形。在「音樂課」中所出現的鍵盤樂器是知名的大鍵琴製造行家——盧克斯家族所製。盛行於義大利的維吉那琴大多被稱為 *spinet*，內部琴弦是平行，而維梅爾畫中維吉那琴屬於 *muselar virginal*，有琴腳支撐，以抓桿帶動的琴撥發聲，琴弦與鍵盤是正三角形交。由於抓桿設計的關係，低音聲響並不容易發聲。

與大鍵琴相較之下，維吉那琴音色較無變化，但是較為便宜、體型較小，方便搬運，普遍存在於上流社會家庭中。此外，其細緻的聲響非常適合當時大部分的鍵盤作品。

古大提琴 (viola da gamba)

有相當多幅維梅爾的畫作，古大提琴皆放置於一角，與維吉那琴一同出現。像是「坐在小鍵琴前的女子」、「音樂課」、「合奏」一樣，古大提琴依偎著維吉那琴，以象徵男性的樂器和女性的樂器，強調等待兩情相悅的情境。無人演奏的古大提琴，靜靜等待著有緣人，來共譜和諧的琴韻。

古大提琴屬於複合弦鳴類樂器，並且需要以弓演奏的，除了以弓擦弦之外，也可以右手兩指撥奏。這種古老的樂器共有六條弦，「*viola da gamba*」有「腿上提琴」之意。從十一世紀最早的樂譜看出，「提琴」起源應來自阿拉伯的樂器「*rebecs*」，為有腰身及有弓演奏的樂器，並且是向下置於地上，固定於兩膝或雙腳間。提琴發展史上，重大的轉變是義大利製造家把琴橋與指板分離，使提琴可在複音音樂中獨立演出旋律聲部。這樣的轉變，根本性的奠定了提琴類家族的固定



6 「音樂課」中背對的女子彈著維吉那琴。與大鍵琴相較之下，此樂器較為便宜、體型較小且方便搬運，普遍存在於上流社會家庭中。其細緻的聲響非常適合當時大部分的鍵盤作品。

成員：最高聲部 (*treble viols*)、次高聲部 (*tenor viols*) 及低音部古提琴 (*bass viols*)。

藉由義大利和福萊樂派的音樂家受雇於宮廷，提琴從義大利散播至德國、英國。在宮廷的合奏中期扮演了不可或缺的角色。提琴在英國的羅斯 (Jose Rose) 父子手上達到了經典的地位。這對提琴製造家，奠定了提琴至今的型制。從十六世紀晚期到十七世紀前半，許多具天分的英國提琴演奏家受雇於英國、澳洲和西班牙的宮廷，更促成了提琴樂器的曲目創作和技巧發展。不論是英國盛行的幻想曲或德國的帕望舞曲，都讓提琴類樂器擁有大量發揮空間。巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 就利用了此樂器特有音色，為提琴重奏與獨奏曲目做出極大貢獻。尼德蘭提琴學派以演奏家和作曲家申克 (Johannes Schenck, 1660-1712) 劃時代性提琴的理論專書出版，也顯示出當時在法國、德國、義大利的音樂風格中，演奏的精湛程度了。巴洛克時期，標準提琴調弦為六條弦：*G-c-f-a-d'-g'*，而當時的弓是突起的弧形，以材質較軟且輕的木頭及馬毛所製。

上述已對維梅爾的十幅以樂器入畫之作品，進行概略畫面分析、情感成分簡述以及樂器簡介。以潘諾夫斯基圖像學理論，可以彙整為三層次：

第一層意義必須針對作品的事實加以描繪，並對情感成分進行描述。架構上屬於最初的主題。畫面分析方面，以「音樂課」為例，空間中的窗、桌、地磚都以精密的透視法繪製，所有線條精準聚焦於女子的背部左側一點，判斷應該為畫家以暗箱輔助繪畫。只是畫中的鏡子，映照出女子微微側臉轉向男子，代表真實虛幻及內心真正知覺的含意，隱喻了愛情的聯想，揣測女子對男子的曖昧心意。並且，維梅爾似乎也運用了民間版畫的寓意，加深此畫的內涵。從灑落在維吉那琴的陽光和鏡子，令人聯想一幅銘圖：愛神邱比特拿鏡子反射陽光，映照著一對彈琴的男女，題字為「讓一切照亮」。

第二層是傳統的主題，為樂器象徵意義。一直以來，樂器形象與愛情主題相關。同樣以「音樂課」為例，畫中常常代表年輕女子彈奏的維吉那琴，伴隨著置於地上的古大提琴，似乎以象徵男性的樂器和女性的樂器，強調等待兩情相悅的心境。桌上顯眼的白色水瓶，卻缺少了水杯，同樣呼應樂器的暗示，透漏著「等待」的曖昧。

第三層是內在的意涵，探討深層文化意涵。維梅爾畫作中，精美的樂器，顯示當時荷蘭黃金時代，中產階級的富裕生活；第二，當時喀爾文教派的謹守禮教，可從牆上的畫作「西蒙與派洛」（*Cimon and Pero*）看出。維梅爾擷取被綑綁手，被認為是音樂課裡，男子禮教的束縛。雖然當時荷蘭為強調節制的喀爾文教派，不過多幅室內獨處奏樂的年輕男女，顯示當時音樂活動是異性相處的重要社交場合，並且顯現社會上已有稍鬆動的自由戀愛的開放風氣。音樂為荷蘭各階層社會凝聚的力量。

在複雜的社交圈，和私人的聚會裡，音樂不只是逃離俗務的活動，也是人際交往的手段，尤其是異性。

畫面之外流動的樂音

從電影《戴著珍珠耳環的少女》，我們看到了畫家在構思作品的嚴謹與簡約，畫作主題呼應著宗教上的克己、愛情的隱語及中產階級市民的日常生活。在抽絲剝繭後，其深層意涵不僅是傳達出畫面幾何布局和光影掌握，更具有藉物寓意的多重隱喻。

維梅爾與眾不同的原因，不在於他與過去傳統或同時代脈絡間的連結，而是他將一種創新的轉變帶入既有的傳統中。在繪畫的層次上，他所添加的神祕氛圍，是一種能使一切安靜下來的神祕特質。重複出現的樂器主題，更令人好奇在靜止的畫面之外，那流動的樂音。他總是在看似一般的室內畫中交織隱語，藉此層層抽離表象。或許無解的問題更引人遐思、內省。

延伸閱讀

- Panofsky, Erwin: 造型藝術的意義 (李元春譯, 1997), 35. 台北市: 遠流出版社。
- 邵宏 (2003): 美術史的觀念, 222. 杭州: 中國美術學院。
- 胡至安 (2014): 珍珠之光 — 透視維梅爾。聯合報, 103 年特展導覽手冊。
- 張省卿 (1997): 藝術史學科的創立 — 德國藝術史學巨擘瓦堡。藝術家, 265, 447。
- 張純櫻 (2001): 畫海遺珠 — 揚 · 維梅爾 — 解讀揚 · 維梅爾的作品圖像。藝術學報, 68, 165-178。
- 張純櫻 (2002): 解讀維梅爾的「畫中畫」。藝術學報, 71, 179-194。
- 郭惠宜與吳奕芳 (2007): 從圖像學解讀拉圖爾之〈彈四弦琴的人〉。弘光人文社會學報, 6, 207-236。
- 愛樂充電站。大鍵琴。2014年7月20日, 取自 https://www.e-classical.com.tw/headline_detail.cfm?id=644
- 楊沛仁 (2001): 音樂史與欣賞。台北: 美樂出版社。
- 戴麗卿 (1995): 文本轉換與觀者視角的研究。藝術學, 18, 111。
- 嚴瑞祥。十六世紀文藝復興時期魯特音樂演奏與介紹。2014年7月28日, 取自 <http://www2.ouk.edu.tw/yen/luteprogramnote.htm>
- Adelheid Rech. Music in the Time of Vermeer: http://www.essentialvermeer.com/music/music_start.html#.U9T2vLqKBMs
- T. James(1975). The Renaissance Guitar 1500-1650. *Early Music*, 3(4).