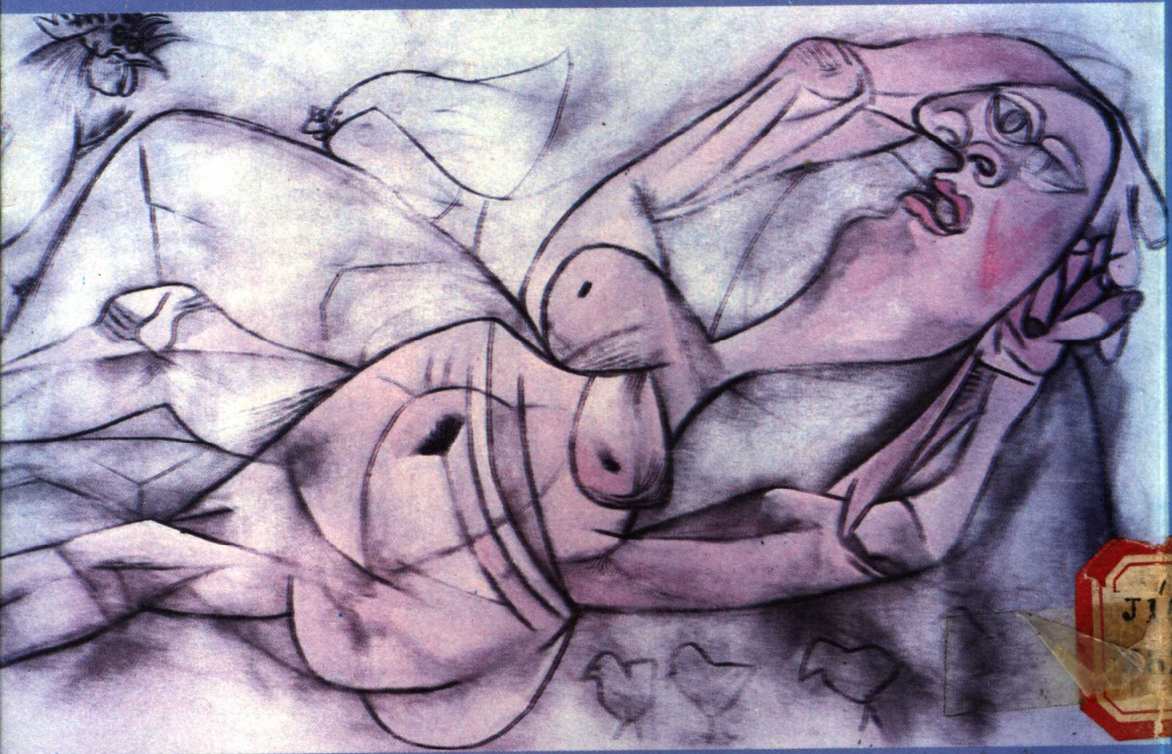


藝術的冒險

西洋美術評論集

謝里法著



藝術的冒險

西洋美術評論集

自序

近十年來，我寫了不少文章談論美術，直到今天終於有機會編成一本選集，著實是令人高興的事。回顧十年間所寫的文章；較早幾年的多半是雜記和隨想，可以說那是屬於畫家的文章；而往後幾年寫的，多半是記述和評論，可以說屬於評論家的文章。所以前者比較主觀而富有感性；後者比較客觀而偏向理性。

收容在這本選集裏的，大底上屬於前者，是有感而發的，帶有濃厚畫家個人的性格和色彩，且未曾擺脫畫家私人經驗的既定模式，所以探討的方法和觀測的眼光都較為自由浪漫，常憑主觀意願來寫出定論。即使這樣，現在讀來反更覺得多采多姿，清新活潑。

我的寫作雖然是一九七一年方才開始，但所寫的文章有許多素材和觀點，以及寫作的性向，却是巴黎時代就已具備了雛型。

一九六四年春天，我乘船去巴黎，二十八日的海上航行中，沿途所見人文景物，由「東方」而「西方」遂驚地轉換，旅遊者的心不期而然也隨之在轉換。四月四日抵達巴黎，心也從此落定巴黎。

在羅浮宮裏，我渡過了巴黎的第一個年頭。每星期總有幾天，我帶著小冊子把漫步其間所見所思筆記下來，似有意藉那紙上的字跡去測聞畫中人的呼吸，去探觸雕像的脈搏。終於隱約間感到了有如手觸古代創造者們身形的喜悅。

當秋風把羅浮宮前的楓葉吹落了地，我拾起一片夾在小冊裏，雖然只是落葉，內心的充實却是無比的滿足。

這段自由自在遨遊古代世界的日子，直到整個巴黎已蓋在白雪底下，才告結束。也在這時慢慢明白，何以巴黎自由浪漫的氣息，能使它成為孕育新思潮的搖籃。

第二年當巴黎灰色的天空尚未開朗，盧森堡公園的枯枝才剛鋪上一層新綠，我已動身往市郊走訪歷史巨匠們的足跡。

儘管浸淫羅浮宮所得來的啓示，對「西方只有偉大的時代，沒有偉大的巨匠」深信不疑，但歷史的足跡仍然令人嚮往。我終於以漫步羅浮宮的步伐沿著瓦茲河岸走去，不管誰說過：沒有瓦茲河就沒有歷

史上的印象派，或者說所有印象派就沒有歷史上的瓦茲河。反正這條河流確是爲十九世紀哺育了一個偉大的時代。

後來我又走訪更遠的地方，到艾克斯·安·普洛文斯、亞耳、耶特達（Eureat），到西班牙的阿爾達米亞……。在那裏，每一塊土地都曾有过塵土飛揚的時代，一切有生命的如今都已安息了，沒有生命的却從此發出了光芒。我十足浪漫的情操似已感應到大地精靈吐出來的氣息！

當年所看到的這些，我都把它記在小冊子裏，一直到了紐約，才有機會整理成文章，發表在剛發行不久的「雄獅美術」。實在沒有想到竟從此與「雄獅」結下不解之緣，十年如一日成爲「雄獅」的忠僕，手中一支筆也因沒再停頓過。

這本選集原先計劃要分成上下兩集，預定以二次歐戰爲時間的分界，戰前部份歸於上集，取名「藝術的復活」；戰後的部份歸於下集，取名「藝術的冒險」。如此歸納雖然尚待商榷，然而它是從個人對西洋美術的認識，概括掌握兩個階段的典型性格，目的還是爲了給選集命名。

概言之，西洋美術從印象主義轉入二十世紀的現代繪畫，可說是經過一番生死掙扎而後推演過來的。因印象主義走到末期，顯然已將人性的因素撤除殆盡，此時霸據繪畫舞台的只剩下展露光影變幻的色彩構成，這是人類美術史上繪畫語言對人的意識表達得最消極的階段。尤其是「點描法」規律組成的所謂「新印象派」，繪畫的結構幾成了概念化的程式，到此西方美術的僵化已經是無可避免的危機。這時刻，以叛逆者姿態出現的塞尚、梵谷和高更諸人，提出極端個人性的繪畫，將沒落中的人性尊嚴重予肯定，使跨入二十世紀門檻之後的西洋美術，從人性垂危的命運中得以挽回，因而我說它是一種「復活」。它激發起再生之後奮勇向前的冒險精神，成爲現代美術的特殊性格。

西洋美術的這段再生機運，正好是解釋它所以在近代裏顯得如此激進的最佳理由。它以置之死地而後生所獲得的勇氣，鼓舞了如冒險家一般的毅力，在二十世紀裏奔躍而出，現代人的容貌於是更徹底展現在畫家的藝術創作中，爲新世紀揭開了百花齊放的輝煌局面。所以我用「藝術的冒險」形容它的精神，也借此表明作者執筆的重點，在於突破性前衛思想的探討。

西洋美術的領域何其遼闊，選集裏的二十篇文章，只是蜻蜓點水泛泛談論十年之所見所思，誠屬人類美術的一小隅。十年筆耕竟然僅拓殖這塊微不足道的園地，個人的能力是多麼渺小！



謝里法

作者簡介

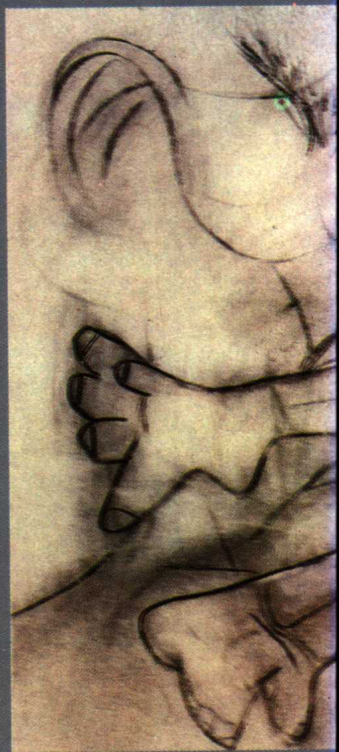
民國二十七年生於台北。師大藝術系畢業後，赴法留學，入巴黎國立高級美術學校研究繪畫，五十七年轉赴美國，從事繪畫創作及藝術評論以至於今。

雄獅美術出版的
謝里法著作：

美術書簡

(與年青朋友談美術) 50元

紐約的藝術世界 90元



1990/02

目錄

1 「光」在西洋美術中所扮演的角色	1
2 打開西歐近代美術的門窗	
十九世紀歐洲繪畫展觀感	14
3 遊艾克斯·安·普洛文斯	
配塞尙晚年生活及其他	22
4 遊亞耳	
尋梵谷的足跡	28
5 瓦茲河上的奧文斯	
談梵谷之死	31
6 在一齣戲裏所看到的莫迪里亞尼	34
7 十九世紀法國寫實傳統繪畫	
——談寫實繪畫的現實主義和平民主義	40
8 紐約現代美術館的畢卡索回顧展記實	48
9 色彩的磁場——傳統的底褲	54
10 什麼將是八十年代的新藝術	
畢卡索回顧展所帶來的啓示	64

11 從攝影走向繪畫的路

68

12 夾在生活與藝術當中的「戲」

72

13 二次大戰後影響世界藝術潮流的五個畫會

80

14 功力、證人與橋

98

15 談物的變形

102

16 生態藝術

106

17 一段破銅爛鐵的雕刻史

118

18 虛懸在萬古以前的人類

—— Altamira 洞窟壁畫研究

142

19 一九八一年懷特尼雙年展中所看到的美國
前衛藝術

152

20 視覺騙局

—— 談西洋美術中的假象

158

21 人像畫的抽象意義

175

「光」在西洋美術中所扮演的 角色

西洋的異彩

「光」在西洋美術裏，千年來扮演著多種不同的角色。在各時代中，由於「光」所扮演角色的不同，使美術一再的轉變，產生多種不同的風格，從這些風格的變遷過程中，人們清楚的看見了西洋美術演進的歷史。

由於「光」在西洋美術裏擔當了如此舉足輕重的角色，以致它的舞臺從開始就展現著與東方——尤其是中國——的美術迥然不同的風貌。

在東方人的眼裏看來，由於「光」的概念在東方繪畫中向來就隱晦不顯，因而愈加敏感於西洋畫的「光」的機能。在整個的西洋美術史裏，「光」可以說是有機性地在繁生著，致使繪畫藝術一再展現不可思議的光「彩」，而這光彩在東方人眼中無疑是一道難以置信的「異彩」。

我們看西洋畫的時候，若仔細觀察，可得到一個最粗淺的概念，就是因為有了「光」才使物體現形；人類因看見物體的形，才描繪它而成為繪畫。這種概念在西洋繪畫裏才有發生的可能，中國的繪畫似乎並不引導人去如是想。近世以來，中國畫家裏頭曾聽到有國畫「改良」的呼聲，雖然沒有明顯地道出改良的癡結，但在他們的議論中可意會到，所祈求於注入的養素應該是「光」的機能吧！可是却又聽不見有誰明白說出了這句話來。

當「光」還沒有對西洋繪畫發揮應有的機能之前，它還只象徵一種神秘的角色；在宗教畫裏代表着聖潔的地位。這

當中，「光」只是概念性的「光」，尚未產生出繪畫性的功能。因它獨立於外，透過教堂的嵌玻璃，投射出多彩的光而映照成象徵宗教聖靈的幻影。

這個「光」與畫分立的時代，以哥德式建築盛行的十二世紀最為明顯。此後，「光」逐步走進畫裏，輾轉經過了八百年，扮演過不知多少不同的角色，到了二十世紀後印象派的一次變革之後，又再度發生了「光」與畫分工分治的局面。「光」在西洋美術中又還原到先前客居的地位，「光」的功能在八百年間終又產生了一次歷史的輪迴。

「光」的人間性——空氣

自從八百年前在西洋繪畫裏呈現了「光」之後，就像在鍋裏投進一顆藥丸，令一鍋湯隨著火度沒有停地變質，「光」的因子所散發出來的威能持續了八百年，也輾轉延續了為期八百年「光」的變貌史，這段過程的記錄遂有人稱它做「西洋的美術史」！

那顆藥丸剛投進鍋裏的時候，正是宗教藝術鼎盛的時代，於是在繪畫裏看到了西洋宗教的諸神頭上繪有金黃色的一圈神光，它只是圖示式地以象徵意味來顯示的光，意味著對聖潔的諸神的禮讚。在「光」與繪畫的初步接觸裏，儘管繪畫允許它佔有一席之地，却還只是孤立的個體，代表的只有特定的意義。

這算是中世紀的宗教藝術派給予「光」的角色啦！而與這幾乎同時，如上所述，在哥德式教堂裏，「光」的威力却

充分展現了出來。教堂正門的上方裝設有鑲嵌彩色玻璃的圖樣，使正堂內映照出燦爛的光芒來，顯示那崇高無上的神聖權威。當人置身堂中，適逢聖樂響起，從信仰中所感受的大恬靜，籠遮整個週遭，隨之，而浸淫在宗教的氣息之間。這裏我們終於看到了宗教借助着「光」的功能，使人們接觸到神的存在。這種非平面繪畫性的，以整體空間所處理的效果，今天「光」與繪畫又分了家之後。我們有了新的名詞叫環境藝術，而過去的八百年，在人類畫史中豈不成爲「光的時代」！

「光」的功用真正能散布到繪畫的每一機能裏，算來應該是到了文藝復興之後方才明顯化。那時以人爲本位對自然認知的精神開始實踐在繪畫裏，強化了繪畫性的三度空間。它之所以能強化的首要元素，無非是「光」已在這時充份發揮了功能，於是繪畫突破了過去那解脫性的圖式透視，而出現了實際的視覺透視。在這新的透視裏，「光」爲繪畫的空間帶進了空氣，使物體的色在空氣中顯示了層次的變化，加上造型透視的準確化之後，越加強調出前所未有的三度空間來，畫面上從此布上了一層「光」的因子。

到這時繪畫裏雖然保留住宗教的題材，却不存有宗教形式的格局，也就是說文藝復興的思想爲繪畫藝術帶入了科技的功能，連帶地又借助了「光」，衝破中世紀以來百年不變的舊形式，終於把「神」給人格化了，把「景」也人間化了

能「動」的因子

當「光」的機能在繪畫中開始發生功效的同時，另一個相關連的機能也受牽動而出現了，那就是造形的動態。從此，美術中又產生了「動」的問題。

這問題並非起始於文藝復興時期，在希臘羅馬時代的雕刻中，人體的動態早已是構成雕像的主要因素，只是這動態在中世紀的漫長期間裏消失不見了，直到十五世紀因復興希臘羅馬的精神，才又使靜止了的「動」逐漸地甦醒過來，並且在「光」裏映照出「動」的氣勢，也在「動」中強化了「光」的功能，使文藝復興期的「動」更異於希臘羅馬，而成爲在空間持續進行中的動態。

從這裏我們又看到了西洋美術中與東方美術的另一差異：他們無止境地接納自然界的現象，使注入而成爲美術推廣的動力。顯然西洋美術家觀照自然的態度較之東方人要客觀許多，物體的性能不時地在繪畫中得以現身發言，致使美術的樣貌在時代的轉變過程中較東方繪畫的變化要大得多。

這裏頭我們必須注意的是，科技對西方藝術的相互關係。從古老希臘神話中的「特洛伊城的木馬」，到今天威尼斯的聖·馬可廣場以及紐約梅西百貨公司門前赫努方場所看到的敲鐘的銅人，一般雖以活動的機械馬或機械人稱之，但若從另一角度看，又不妨稱它作活動的雕刻。

從文藝復興期起，已有很多有關機械功能的課題，讓藝術家們動腦筋在發掘了。這當中最顯明的例子就是大家所熟悉的達文西，他天賦多樣的才能，在王侯們的歡宴裏和市民的祭典裏，設計了各色各樣的活動雕刻，來贏取衆人的歡呼。達文西發明過一架飛行的機器，他之所以相信機器能使人

飛上天空，是因希臘神話的一段可能是事實的記載鼓勵了他，照神話裏說：「有一位叫拉耶達鹿斯的希臘雕刻家，設計了一架飛行的機器，叫他的兒子依卡鹿斯作試驗飛行，果然飛上了天空，當越飛越高，高到接近太陽的時候，因翅膀上的蠟被熱度融化而遭瓦解，結果掉下來溺死在海裏。」從希臘神話的一貫精神說來，有這不幸的後果似乎理所當然，因為人與神之間的爭鬥，末了失敗的總歸是人。達文西這次的飛行試驗也沒能逃過失敗的命運，而西方的藝術家會有這多對科技的幻想，啓發着人們去探求，這精神在中國的藝術家裏，尤其被視為繪畫主流的文人畫家裏，是沒有發生過的。

西方的文藝領域裏多數夾帶有科學的經驗，文藝創作的綺想啓示了科技探討的可能性，因此在西方文化的本質裏，那科技性的課題又成了文化推展的動力之一。在他們的美術裏，「光」與「動」的觀念到了文藝復興之後，更成為美術擴張推動的主要因子。

燭光的年代

文藝復興過後，西洋美術愈益強化了人間意味，也就是由神爲主題的繪畫開始轉而以人爲主題的繪畫。於是過去帶有神秘的，發自天邊的「光」，也逐漸轉成爲平凡的人間的光照。

義大利畫家卡拉瓦喬（Caravaggio 1573—1610年）是踏進這階段後最顯著的一個例子。他之前，在以宗教爲題材的繪畫裏，光的功能必須強調出神的主题，亦即

以神的境界來襯托宗教性的威嚴，而且照明集中在以主角地位出現畫面的神的身上。只是光的照明度並不強，與後來的繪畫比較下，它甚至給人有朦朧的感覺，但仍然看得出作者有烘托宗教主题的強烈意圖。

到了卡拉瓦喬出現時，情況起了很大的改變。他把光照的度數增加了，而這個光並非天上來的日光，而是燈的火光。所以在它所照射的物體上，光影非常單純而且清晰分明。這一來體積感也因而更爲強化，較之過去繪畫中的人體更有雕刻般的重量感。或由於是燈光照明的關係，或由於要強調畫面的主體，背景變成一片褐暗的色調，畫中明暗的對比因而也愈顯得強烈，這都在過去的畫裏未曾見到的。

繼卡拉瓦喬之後，法國畫家拉突兒（La Tour, Georges, 1592—1652年）爲這明暗強烈的畫面加上了具體的表明。表明的方法很是巧妙，把燭光、火把、燈籠等畫到畫面裏來，明白的說出那些光的來源。

在繪畫中確定光源，這在美術的「光」的歷史裏，是一突破性的提出，也進一步奠立了「光」在繪畫上的地位。他使人間事物浴在固定的人爲的照明中，使不同的「光」以它的特殊性格影響到畫面的性格，於是又再次翻新了「光」的美學意義。

對卡拉瓦喬來說，拉突兒的畫是拿出具體的事物爲他的理論加上了註解，也爲他明確寫出了人間的「光」的特性和實質，使之與往前欠缺明確光源的繪畫劃分了時代的界限。從此「光」在繪畫裏性格化了，也人間化、平民化了。從此，美術史所映照的才真正是人的歷史。



卡拉瓦喬 聖母之死 (Death of the Virgin) 1605~6 油彩 369×245公分 巴黎 羅浮宮



拉突爾 聖艾瑞妮替聖西巴斯堅療傷 (St. Irene Curing St. Sebastian) 約1648 畫布、油彩 160
×128.9公分 柏林 達勒姆博物館

「光」的空間

進入十七世紀之後，本來尚稱平實的「光」，這時開始散發出浪漫的氣息。

那時候正值法國美術的巴洛克時代。自從文藝復興的人文思想使美術落實人間，經過百餘年後，又開始發酵變質，我們終於聞到了「光」的芬芳，是長期釀造後發出的人間戲劇性的氣息。

於是在法國畫家克勞德·洛漢(Claude Lorrain, 一六〇一——一六八二年)的畫裏，日出與日沒的海港，陽光從畫中正面照射了出來。與拉突兒的燭光相比較之下，無疑已增加了千萬倍的強度，同時也不再藉此意味宗教的聖靈，它所表現的只是自然界的陽光。然而海上的波光水影却映照著前所未有的戲劇的節奏感，以及人世間活動的情趣。

與拉突兒一樣，克勞德·洛漢的畫也明確標出它的光源，不同的是他把場所搬到了戶外，由燭光變成了日光。又由於日光多數發自畫面的正中央，建築物在日光、水光交互映照下，光的變化複雜而戲劇化了。且畫面結構以透視線的消失點無限伸延至光的發源處，借著日光的投射暗示了大地無限的空間，光的功能因而又獲得新的意義——空間的距離

「光」的感情

在這同一時代裏，從卡拉瓦喬、拉突兒兩人的系統推展



克勞德·洛漢 聖烏蘇拉乘船臨行圖(Embarkation of St. Ursula) 倫敦 國家畫廊

出來的，十七世紀最典型的「光」的浪漫節奏，是林布蘭的畫裏表現出來的人為的光照。

林布蘭(Rembrandt, 一六〇六——一六六九)是荷蘭



林布蘭 夜警圖 (Night Watch) 1642 畫布、油彩 387×502公分 阿姆斯特丹 國立美術館

畫家，他悽涼的一生裏，要在畫中以「光」訴說自我悲劇性格的情操，於是「光」到他手裏，又注入了人間感情的因子。看他的作品，有如看到站立在人生舞臺上的林布蘭，「光」成了舞臺的旁白，畫中人物成了舞臺的道具，而他是臺上的悲劇英雄。也真使讀美術史的人，意想不到「光」的命

運有這麼一天，深陷在感情的糾纏裏，套上了人間的情結。那幅有名的巨作「夜警圖」是最好的例子了，畫的本是市鎮顯要們的羣像，可是完成後人們所看到的，却是集結在悲劇舞臺上一隊夜間的軍警。它之所以帶來悲劇感，無非由於「光」的照明賦予了低沉的節奏。

在林布蘭的畫中，「光」已不再是燭光、日光、燈光，或者是什麼特定而具體的光，因此它不是常理所能求得的「該亮的地方亮，該暗的地方暗」的光照。在他的畫裏，「」是握在作者手中的畫筆所賦予的。更正確點說，「光」是作者內心感情的反射，由於林布蘭是這麼一位悲劇性的人物，因而他的畫也悲劇化了。不論所畫的是室內或者戶外，他都將之放在特定的舞臺上，用他內心的「光」來照射，使染上作者的私人感情。從此，「光」又成了訴說感情的語言！林布蘭的畫所以能感動人，理由也在此。能感動人的畫，固然有它必然的評價，但站在美術史的立場，感動的問題只限於「情」的範圍，在理性的審視下看到的美術史，尤其本文所論的「光」的歷史裏，則只是「光」的又一功能，它與其他功能獲得的應是同等的地位。

化人大氣中的「光」

有時我們會發覺到西洋美術史是在一奇妙的法則下推展着，它的步伐永遠跨在「情」與「理」的兩極之間，這與東方的美術又是個很大的不同。

林布蘭與克勞德·洛漢就是顯示「情」與「理」的差異

的最佳例子。那以後，浪漫主義與寫實主義；印象主義與後印象主義；立體主義與野獸派；抽象主義與超現實主義等等，都是接連跨出的步伐，却各自有所偏重。

繼林布蘭之後出現的夏丹(Chardin, 一六九九——一七七九年)與泰納(Turner, 一七七五——一八五一年)，也顯示了「理」與「情」的雙極對照。

夏丹是法國洛可可時代的畫家，有人說他的畫是以「理性的編織」而形成的。若從作品所帶給我們的線索，又不難找到異於卡拉瓦喬、拉突兒和林布蘭等人的地方，那就是暗褐的陰影與背景消失了，所以消失，是由於他給陰影與背景找到了色彩，而使之明朗化了。因此，與其說他處理了畫中的「光」，毋寧說他為沒有「光」的地方賦予了新的意義。

所謂沒有「光」的地方，指的當然是畫中的陰暗面，也就是物體的陰和影，這在過去的畫裏它顯然被畫家認為是沒有顏色的部分，所以只用暗褐色而簡化之，色彩只賦予受「光」的面，因而色只與「光」同時出現，色的功能只表現了「光」的意義。

夏丹把沒有「光」的也畫了色彩，因為他認為沒有受光的地方並不完全是暗的，它可以因反射而間接受光。從此夏丹在畫裏找到了間接的「光」，西洋美術的「光」也因夏丹的發現而多元化了。

從這觀念推展下去，經過柯洛(Corot, 一七九六——一八七五年)、德拉克洛瓦(Delacroix, 一七九八——一八六三年)，而至巴比松畫派(Ecole de Barbizon)的米勒(Miller, 一八一四——一八七五年)，有一條線索明顯指出



夏丹 靜物 (Still Life with Pipe) 畫布 32×42公分 巴黎 羅浮宮

繪畫逐步地成了「光」的布局。在他們的畫中，「光」與「光」的反影之互相對語正日趨頻繁，若你能懂得它們的語言，將驚奇於其間已不再有所謂的「感情」，也沒有激動的情