



第四章

藝術和環境的關係

第一節 自然環境對藝術的影響

壹、地理資源的豐富度影響藝術的發展

一個地區的地理資源如果很豐富，或者地理區幅員遼闊，則較有可能形成農業聚落，農業所生產的糧食產量，可以供應並維持社會上的一些不耕作人口，這些人口可以提供社會體系中糧食以外的需要，比如軍隊、國王.....等，從事工藝的人口也是其中之一，他們的角色就是現在所謂的藝術家；也就是說，地理資源較富足的地方，比如大陸地區或大島中沒有被天然屏障阻隔的廣大地理區，較有可能有藝術的專業人員從事藝術創作，其藝術文化的發展則相對的蓬勃；反之，一些容易被山脈相隔，不易形成完整地理區的國家，以及一些小島，因為其地理資源匱乏，無法發展成全面的農業社會，上至部族首領下至每一個人口，都還是得維持自身的糧食需求，首領討論完國家大事後還得忙著狩獵採集，在這樣的社會模式下，所有的裝飾物、工藝品、祭祀物，都是利用狩獵或耕農剩餘時間製造的，難有專業的創作人口去帶動藝術發展¹。

¹參閱 Jared Diamond, 1998, *Guns, Germs, and Steel*, 王道還、廖月娟譯, 民 87, 台北, 時報出版, 頁 60-75。

貳、環境影響藝術作品的保存

從整個繪畫史裡，我們發現作品保存的永久性一直是畫家所力求的。所謂保存的永久性，是指如何使畫面的顏色不會褪色、剝落、龜裂、變色等²。

繪畫和雕刻在日曬雨淋下常是易於剝落消失，因此史前的藝術軌跡較常殘留在洞穴中；自然礦物表現的色彩往往比人工化合的色彩能存留更久，礦物的顏色和人體可以搭配得如此自然，自然物能和作品永久合一，就像現在的生機和化合食物對人體健康的影響一般。

畫家除了選擇所需的顏料、配合顏料所需的工具與技巧外，還要尋找能永久性保留他製作的符號之物，及尋找保留藝術符號的支撐物，如牆壁、木板、紙、帆布……等。也因此人們用於創作的媒材，關係著藝術品的命運，例如：銅、油畫、陶器保存的較久，中國古代的礦物質顏料也可保存數千年仍可辨識其色彩，而以木雕為主以創作素材的國度或時代，因其材料性質保存不易，留下的藝術品就少之又少。

愈早期的藝術作品，雕刻總是多於繪畫，此即因為雕刻所使用的材質較平面繪畫作品容易保存。而損壞後被丟棄的石像出土後，反而因為長期的在地底下而保存了一項特色有敷彩塗金的現象。這個特色如果暴露在光線下更久的話，也許我們就永遠不知道他的真正面目了³，因此自然現象也是影響藝術作品保存的一大因素。

參、自然環境影響藝術創作的材料

² 參閱李美蓉《視覺藝術概論》，頁 50-62。

³ 參閱 E.H.Gombrich，1991，*The Story of Art*，雨云譯，台北市，聯經，頁 508。

藝術家和藝術之間的媒介——藝術創作的材料。藝術家賦予創作材料生命，創作媒材則讓藝術和自然環境之間產生了密不可分的關係；而自然環境也在這一點上，對藝術有著深遠的影響如：荷蘭多陰雨，荷蘭繪畫得以發展，雕刻則無從談起。愛琴海諸島氣候溫和少雨，建築多為平頂；而西北歐多雨，尖頂建築勢在必行⁴。地理環境和資源直接的影響了創作材料的取得，以及材料的性質和差異；創作材料的差異，也引導、制約了各地的藝術特色和藝術創作方向、形式。除了材料的取得外，甚至於地理交通上的便利與否，也影響著材料的運輸，而間接的影響了材料的取得。『藝術是生活的結晶』也許可為這個現象下註解，或者說，這句話中的藝術是和環境緊緊相扣的。

一、地理環境影響材料的取得

自然環境深深地影響藝術創作材料的取得，愈容易取得的材料愈容易成為當地的創作媒材，以致於成為他們的地域特殊藝術風格。如：愛基斯摩人即使有雕刻的天賦，卻不得受冰雪限制；但同樣的現象如果發生在埃及，埃及本土不產石料，但他們卻可從境外獲得石料，並利用尼羅河運至他們想建築宮殿、神廟的地方；希臘盛產岩石，天清氣朗，適於從事戶外雕刻，所以希臘雕刻藝術優於繪畫藝術⁵；台灣的原住民如住在高山上的布農族、排灣族及魯凱族，用他們最容易取得的石版作為建屋及創作的素材（圖 1）；三、四千年前的卑南文化人，最著名的裝飾性的作品即是用他們附近的都蘭山上的玉石所做成（圖 2）。另外如金門的花崗石、澎湖的咕啞石、台灣北部觀音山的觀音石，都是因為取用上的方便而成為他們生活和創造上的重要材料；許多原始部落的部族，由於木材資源豐富，因此木雕成為主要的藝術創作形式，比如紐西蘭的毛利族(Maori)⁶和台灣原住民、非洲原始部落……等等的藝術中，木雕作品佔相當大的比例，木雕作品中常見多重的裝飾性淺雕，及精美的曲線與螺旋形線條，和因為對木頭型態的遷就而

⁴ 參閱 Hendrik Willem Van Loon, 1937, *The Art of Mankind*, 衣成信譯 (1997), 頁 57。

⁵ 同註 4, 頁 58

⁶ 位於夏威夷南方的夏威夷(Hawaiki)島民，乘著木筏向在西元八五〇年來到了紐西蘭，即為毛利人，並形成『毛利文化』。在進入二十世紀時，紐西蘭的毛利人減到四萬人左右，此時歐洲學者甚至認為，毛利人有可能像澳洲塔斯馬尼亞的原住民一樣，從此消失在歷史之中。

致使原始部落的木雕作品多成長條形（圖 3），這即是材料影響創作的典型例證。

二、環境提供藝術創作的材料

從人類的繪畫史來看，幾乎可以同時看到顏料的發展史。早期的畫家必須自己研磨色素、混合溶劑與凝固液，來製造繪畫的顏料。顏料即是粉末狀或乾性的色素，如黑色來自木炭，紅色來自甲蟲。黃色來自餵食芒果葉的牛之尿液，深紫色來自植物。此外，從泥土或礦物中，也可取得色素，如黃河色與赭色來自泥土，白色來自鋅礦，黃色來自鎘礦，藍色來自鈷礦...等。中世紀時，人們從半寶石成分的琉璃中取得如天空般的藍色。而今，許多有機色素是取自煤渣⁷。

南法的拉斯考（Lascaux）⁸ 洞穴道內壁上的史前洞穴畫（圖 4），就是繪畫者利用木炭在穴壁上勾描輪廓後，再以泥土混合動物脂肪來塗繪；古代和中世紀的畫家將色素混合阿拉伯膠、蜜蠟、蛋黃或蛋白、石灰水等，來畫室內或墓室內的壁畫以及畫冊插圖⁹。

十四世紀時，畫家在不斷地嘗試實驗中，將蛋彩畫的表面塗上透明的色料以製造更明顯的明暗變化。進而演變到將色素混合植物油來當顏料。十五世紀時，此油性顏料經過改良，混合羊漆、松節油、亞麻仁油，成為今日所謂的油畫顏料¹⁰。

許多出土的小雕像除了以片段的頭骨來淺雕，大多以石頭、岩石、小石粒或凍石（又稱肥皂石，他是因水或風雨侵蝕後，而變圓的大石頭）為材料。泥土與石頭都是來自同一世界的根源；他們是象徵同樣力量的不同型式的相同材料。對史前人類而言，他們都具有相當巨大的神秘力量，是幸運、多產、治療病痛的象徵物。

⁷ 李美蓉《視覺藝術概論》，35。

⁸ 1940 在南法的 Lascaux 的洞穴中發現約 15000 年前史前壁畫，尺寸和實際大小相當的野牛、野馬，栩栩如生。

⁹ 同註 7，頁 40。

¹⁰ 《當代藝術家油畫材料與技法》/ (美)比爾.克里夫著；易英譯. 北京市：中國青年出版社, 1999。

三、材料和藝術家

材料本身就是感動藝術家的因子。米開朗基羅¹¹爲了完成教皇朱利阿斯二世的墳墓，前往義大利出產大理石的卡拉拉¹²，到那裡的採石場選取石塊。他沈醉在這一片大理石的世界裡，那些石頭好像是在等待他的鑿刀來將他們轉化成世人前所未見的雕像。他在採石場停留了6個多月，購買、選擇、挑剔，他心中蕩漾著各種藝術意念，他要釋放酣睡於石堆裡的人物……(圖5)。米開朗基羅的例子，則是藝術家與藝術創作材料之間最親密契合的證明，在藝術家眼中，一塊大理石已不只是一件自然物，他已在自然元素上投射出人類文明下自然材料將化身出的新生命形式。一件自然物將不改變他本身的構成元素，但藝術家雕琢出的型態將會爲他帶來無數美的意念的投射。藝術家圓滿了他自己，也創造了一塊大理石的新生命；米開朗基羅的藝術成就除了他本身的天才，還要加上對人體肌肉的觀察和對創作材料的瞭解和駕馭能力。

在化工科技進步的二十世紀，來自合成聚合物的壓克力顏料給予創作者更多的選擇性。今日的畫家，除了爲更具體、更完整地呈現某一特殊理念而不得不尋找或自己製造所需的顏料外，大多是廠商提供的現成顏料與溶劑，再加以應用。總而言之，隨著藝術理念的改變與科技的不斷發展，藝術家能更自由與多樣化地去選擇自己所需要的顏料並融合自己的應用方式，來表現自己、傳遞情感與理念。

四、現今的藝術材料與環境

創作材料已是藝術和自然很密切的一部份，初期藝術的一切創作材料是很直接的採用自然元素不加合成，比如用彩色玻璃和彩石子鑲嵌的壁畫，即是一個半

¹¹ 米開朗基羅 (Michelangelo Buonarroti) (1475-1564) 代表作有梵諦岡西斯廷教堂的巨型天頂畫「創世紀」、大衛像..等，與拉斐爾、達文西並列文藝復興三大巨匠。

¹² 卡拉拉(Carala)自古就是義大利以及世界的重要的白大理石礦區。這個工業城旁邊的聖拉維薩市，是個國際的石雕藝術村，吸引世界各地的石雕藝術家在此創作。

直接的利用自然材料方式，或者利用雞蛋、礦物合成顏料，雕塑則以金屬、木材、石材為主；而今絕大部分的材料都是有化學合成毒素，許多的繪畫顏料、以及雕塑普遍用的 FRP、硬化劑，¹³皆是化合而成的有毒物質。

但新的材料、新的技法的出現，並不意味著傳統的、過去的媒材與技法就會被拋棄。不同的藝術理念，不同的時代，就會有不同的媒材與技法的表現方式，因此，今日的藝術家是在更多樣的媒材與技法中，選擇適合自己的方式，來創作與發展自己的風格。二十世紀的材料，在強調創作理念使人們了解藝術之觀念的重要性下，藝術家擴大了使用媒材與技法，從中以個人感悟和偏愛的材料為起點，形成了當前的藝術家對材料的靈活運用，在歐洲，已有許多國家如西班牙、德國，開始在創作的材料上出現環保的要求，比如在西班牙畢爾包的大學藝術系中，已開始嘗試用紙漿代替塑膠，利用技術的提昇，製造其硬度、質感、細緻度不遜於塑膠效果的無毒紙漿¹⁴（圖 6）；而在德國，九〇年代以來的新藝術家也開始嘗試利用蜂蠟、鐵、木頭做為創作素材，並將這些自然素材的本質納入創作內涵中，如木頭形塑出的青年像，使人的形象與自然樹樁底座有了內在的暗示意義：人類從土地而生，與環境、自然存在著不可分割關係的生存哲理；如蜂蠟，則有儲藏熱能、重要的生命維繫意義的內涵¹⁵。

二十一世紀的自然取向創作素材，就像是一種回歸，回到有如史前或古文明時就地取材自然物般的狀態，但是在今天回到人和自然協調的創作方式之下，卻有著工業文明污染歷程的醒悟和情懷，如今藝術品中的自然素材，不僅是有著其作品元素的角色，更展示了媒材本身的特質，以及蘊含其中自然宇宙的統一與和諧，更有著對自然的衝突與矛盾之反思。

¹³ 變性胺系環氧樹脂，俗名塑膠。

¹⁴ 研究者於畢爾包研讀雕塑博士的同學李之吟帶回的訊息。

¹⁵ 〈木、鐵、蠟。一九〇年代的德國新藝術機對材料的運用〉《藝術家雜誌》，頁 420-424。

第二節 藝術在環境上的功能

不論是歷史學、地理學、甚至哲學、生物學……等，在追溯事物上的根據時，都會需要參考許多珍貴的流傳已久的藝術作品，於其上所隱涵的珍貴線索，因為承第一節所提及，許多人類的文化或文明，最後常常是在具保存性的藝術作品中一起被保留了下來。

自然景觀或環境的關係，隨著人類社會文明的進步而不斷發生變化。而藝術創作，即是反映時代最好的見證人。順著人文自然的嬗遞，藝術的形式和風格，隨之變化，而提出對時代最剴切的建言。所以西方自然藝術作品的演變，亦是其人類生命演化過程的紀錄和反射。

史前文物大部分是留下了許多木雕、石雕，來讓我們探知原始文化，洞穴壁畫也讓我們窺知了原始藝術的魅力和當時可能對環境的思考和邏輯，而當人類文明進入了歷史時代，人類文明開始以文字及圖像作有系統的紀錄後，除了文字外，圖像以及雕刻等藝術作品有具有同等重要，且無法取代的紀錄功能，今日可見的古代美洲文明，就剩下他們的「藝術」了，這些藝術品的目的並非是在娛樂或裝飾——藝術一直是伴隨著文明的發展存在的，在文明發展的過程中引導出來的藝術作品往往反映著社會現象，以及人類社會對於藝術品的需要情況，這個需要大部分來自於藝術作品的紀錄與保存功能。

人類對於新奇的事物、重大歷史事件、訊息的傳遞上，往往都有想保存其眼見情景、事物的慾望，由藝術品的變遷中可見時代思考的轉變，甚至微小的人文轉變。在照相機還未被發明的時代，繪畫及雕塑一直是人們用以紀錄視覺意象最直接的方式，文字雖也可以記錄，但在文字的形容過於抽象以及發明出的形容詞還不敷使用的情況下，可用圖像的補充來彌補。就算當時的事物並沒有紀錄的必要，記錄下令人印象深刻的事物已經人類心靈的一種需要，於是用圖像來記錄成爲了一種自然的反應。

浮雕與壁畫，向我們展示了一幅數千年前埃及生活的寫實畫面（圖 7），我們可以從作品中得知道地的氣候及動植物。當時藝術家的職務，就是要把每一件事物盡可能清晰永久地保存下來；而專業畫家則是一位能夠克服事物變幻性質，並未後世保存任何物體型態的人，如果不是有位 17 世紀的荷蘭畫家應用他的技巧，在古代巨鳥多多(dodo)即將滅絕前不久，將其標本刻畫下來的話，我們今日可能就不知道這種鳥的樣子了¹（圖 8）；埃及壁畫真實詳細的描繪，今日的動物學家由可辨出他們所屬種類²（圖 9）。當紀錄成爲藝術品最重要的功能時，實際說來，許多藝術家的手法並不像畫家，反而較接近地圖繪製者、自然觀察紀錄者……等較務實性的角色。

在生活日常用品中畫上圖畫，是人類社會的一大特色；另外在日常用具中，圖畫則有裝飾、解說之效用，而我們也可從器皿功能和圖案之間的關連上，得到當時人們的狀態推測（如：希臘的陶瓶）³（圖 10），不管何處的歷史遺跡，希臘、中國、史前，陶片圖紋都是我們瞭解古人的一項重大依據，我們甚至還可從中看出部落的聚集方式；承上一張所談及，因爲陶片的特殊性質，所以可以保存到現在。

本節以環境的角度提出三點藝術品在環境上發揮的功能：

1. 記錄當時的物種
2. 從藝術作品中看到當時人與環境的關係
3. 對當時人類社會的紀錄

¹ www.oum.ox.ac.uk/dodo.htm 牛津大學自然歷史博物館網站。

² 參閱《世界花園》。

³ 陶瓶是古希臘人的主要藝術，因爲他們的圖像主要描述神話和日常生活場面，能夠反映出當時這個偉大文明的物質現實和價值觀。三、四千年前的古希臘建築、雕刻以及陶繪，早已是公認的古文明傑作，許多經典名作不僅技巧洗練成熟，連人物的造型或姿勢，都十分細膩傳神。

壹、記錄當時的物種

西元 1255 年英國歷史學家巴利(Mattew Paris)曾畫過一張大象與養象人素描，巴利因為從來沒有看過這種大型哺乳動物，就用繪畫的方式紀錄下來⁴（圖 11），這種心態常常出現在人類的世界中，也因此我們如今才可以看到許多有意或無意的藝術家描繪下來的動物身影，如之前所提及的典型例子多多鳥和洞穴壁畫中的野牛、和十七世紀尼德蘭的許多靜物畫中的狩獵物，可見當時歐洲世界常見的動物。

以花園變遷史的研究為例，其中所有關於歷代（包括埃及時代等古文明）的花園圖片資料，幾乎都是出自歷代藝術家之手；在中國，若外族或遠地有使朝貢奇禽異獸，或者特殊的花紋，朝廷均把這些圖像，描畫在器物上，以留永念。

15 世紀出一位萊茵河區的畫師所繪的『瑪莉亞的花園』（圖 12），描繪的是幽秘花園，提供了中世紀花園藝術的最佳寫照。沿著牆或草地上生長的樹木花草混合一片，園藝方法自成一格，與四周圍繞小徑，植物栽培有限的幾何圖形封閉苑囿的傳統不同。圖上至少可以找出 18 種花卉，其中有百盒、鴛尾花、報春、鈴蘭、雛菊、蜀葵、牡丹、雪花蓮以及開花結果的草莓；吐摩西斯三世曾收集眾多植物，特別是在敘利亞進行的一次，把 156 個不同品種的植物描繪在卡爾那克(Karnak)國王神殿的「植物學室」⁵（圖 13）雖然這些浮雕很難清楚辨別出是何種植物，但卻凸顯了利用藝術形式記錄的目的，也了解當時的植物類型和人們對植物學的重視。

中世紀的花園最早的寫實再現，出自 15 世紀的法蘭德斯油畫中出現的中世紀花園中充滿了亭榭、草皮步道、裝飾性的樹以及花卉。羅馬帝國殖民地境內精緻的鄉村生活、豐收和造園藝術，在各種各樣的牧歌式活動中保存下來，這幅四世紀的迦太基壁磚壁畫正是一個例子。（圖 14）以及這個高盧羅馬人的壁磚拼畫，

⁴ 參閱 E.H.Gombrich, 1991, *The Story of Art*, 雨云譯, 台北市, 聯經, 頁 147。

⁵同註 2, 頁 14。

表現的是果樹的插枝（圖 15）。

亞述帝國的歐法哈特國王在展希蘭宮殿裡的壁畫，歐法哈特國王在展希蘭宮殿裡的壁畫，其中，發現西元前 18 世紀時黃加果園的痕跡。根據壁畫，那時已有種類繁多的異國品種椰棗棕櫚數及裝飾用的水池⁶（圖 16）；亞述帝國位於沙爾公二世宮殿裡的石頭浮雕（圖 17），顯示國王與隨從正在養公牛、獅子、駝鳥與大猴子的皇室禁地狩獵，這些天堂般的樂園，狩獵的專用區域，種滿當地或外國數種及開花的灌木：雪松、橄欖樹、橡樹、柏樹、刺柏、檉柳、松樹、白臘樹、石榴樹、梨樹、蘋果樹等⁷（圖 18）。

在東方中國水墨畫中，也有許多動物畫，最多的來自吉祥話或成語中提及的物種，如松鶴延年（圖 19）、花開富貴、雙喜圖（圖 20）、五福臨門、花鳥、雞、芭蕉、為最多，但也因此有其侷限性，和台灣有較密切關係的如福爾摩沙展的梅花鹿、草山的藍鵲⁸，這些藝術品和繪畫都是從當時的藝術工匠手中保留下來的紀錄，卻也是我們追溯當時的一個重要依據。

貳、在藝術作品中可見當時人們和環境的關係

藝術品也記錄了人與當時環境的關係，其中則以風俗畫最為明顯，風俗畫又稱世態畫。其中以描繪一般人民生活、風俗習慣、諺語....等題材為畫中主題的繪畫作品，從畫面中可以看到當時人們在他生長的土地上的種種生活方式，和大體的社會模式，也可從中觀察到些微的人和自然的相處狀態。

埃及史奈夫為王的時代，在戴爾達一個地方官的陵墓壁上，已經出現描寫花園的壁畫，呈現寬敞的園地，其中的葡萄藤、湖、樹都帶著驕傲而愉快的模樣。

⁶同註 2，頁 15。

⁷同註 2，頁 12。

⁸故宮於 2003 年 2 月-6 月舉辦的福爾摩沙展之展覽內容。

(圖 21) 一千年後，在底比斯⁹的這幅墓室壁畫 (圖 22)，時間是第 13 王朝，雖然時隔千年，傳統的形式並未改變。每隔一段時間，人們把種重在水池裡的蘆葦和紙莎草割下來製作編籃與紙。龐貝壁畫出土後，我們才有機會一睹古羅馬的日常生活和家居風采，龐貝鎮上幾乎每座房屋與別墅都有壁畫、彩繪的柱子及模仿框畫或劇場的作品 (圖 23)。因為埋沒在土裡，並且是畫在牆上，因此更完整的保留了下來。龐貝城的壁畫，保留當時城市的居家庭園，今日才能多了解羅馬花園。龐貝城的花園多在房子整體設計之中。住宅前廳----屋頂有方形大天窗，讓雨水滴入水池-----以後，即見庭園，原只是簡單的菜圃，後轉變成玩賞用的花園；米諾斯文化¹⁰的壁畫，在珊多涵島上被發現 (圖 24)。畫上表現的是與自然和風景聯繫的宗教儀式。其中高度圖案化的紅色百合，說明了在希臘文明裡，花所扮演的裝飾的、儀式的重要角色。花的顏色、形狀，甚至芳香都富有象徵價值，並與一定的神祇、日期、地點及行為相對應。

1406 年的一幅插畫¹¹ (圖 25)，雖然這幅畫主要是描寫作者把完成的書交給高貴主顧之傳統的一幕，但是畫家認為這個主題的本身相當沈悶，因此便加上一些布景，也因而描繪了當時的情景——在門口廊道，繪上各式各樣的生活風光；城門後，有一群人準備要去打獵，其中一個喜好時髦的人在拳上舉著一隻鷹隼，其餘的則像傲慢的市民站在四周；城門內擺了幾個棚子與攤子，商人正在展示商品，有買者前來檢視貨色。這是一幅逼真的彼時中古城鎮景致，藝術家身處於他所在的時代中，將他所常見的畫面反映在他的作品裡；我們透過他的眼睛看到了那個時代的情景，也看到了當時的人們和環境的關係：城門附近是人們聚集的主要場域，也是聚集人文的地方，而城門外可能是可以打獵的郊外，可以看到獵犬和獵物 (鷹隼)，相信這是當時最繁華的地點，離開了這個城牆即是鄉間，從這個最富庶的畫面可以想像當時的人民的生活，如果再對照同時期的鄉村畫，就可以更加了解當時的環境。

⁹ 在公元前 14 世紀中葉的古埃及新王國時期，尼羅中游，是當時世界無與倫比的都城，也是被古希臘大詩人荷馬稱為“百門之都”的古城。

¹⁰ 一九八〇年，英國考古學家在克里特島庫諾索斯 (Knossos) 發掘出一座王宮的廢墟。它佔地約二公頃，房屋有幾百間，均由迂回曲折的廊道連接，結構之複雜實為罕見，迷宮中還發現了雙斧標誌，學者一致認為，這就是米諾斯王國的雙斧宮殿 (希臘神話中曾提到雙面斧是克里特島上宮殿的重要特徵)。王宮的牆壁上有豔麗如初的壁畫，倉庫中儲存著大量糧食、橄欖油、酒以及戰車和兵器。一間外包了鉛皮的小屋——有國王無數的寶石、黃金和印章。

¹¹ 作者塔威尼葉 (Tavernier) 描寫「查理曼帝國之征服」一書的作者把書獻出的情景。

而這種風俗畫，在 16 紀的尼德蘭¹²最為盛行，因為當時在宗教革命下，許多新教徒反對教堂裡的聖人繪畫與雕像，並視之為天主教偶像崇拜的記號。因此畫家便在此時失去了最好的收入來源-----繪製祭壇畫¹³。在北方日耳曼、荷蘭、英格蘭的藝術家正常收入的來源，就只剩下書籍插畫與肖像畫了。而藝術能夠全然無恙地從宗教革命危機下倖存的國家就是尼德蘭，在這繪畫已經興盛良久的國度內，藝術家找到了一條衝出困境的路；他們不光是把心力集中在肖像畫，更精鍊各項新教會無法反對的題材。這時尼德蘭的畫家已經被公認為是嫻於模仿自然的大師，一朵花、一棵樹、一個穀倉或一群人方面的耐心與精確上。因此很自然地，畫家精心演練而出的某一類型的題材以展示其呈現事物外貌的非凡技巧的對象，尤其是關乎日常生活情景的圖畫，後來便以世態畫之名廣為人知。藝術、藝術品在當時社會已是呈現一種供需狀態，所以也可從畫中看出當時社會注重哪些部分。

以最著名的風俗畫家布勒哲爾¹⁴的作品為例，16 世紀畫家布勒哲爾用其深情幽默的手法詳實地描繪出當時法蘭德斯人日常生活的景象，這幅「尼德蘭諺語」（圖 26）因諺語涉及文化生活背景，因此從畫中的每一個細節皆可看到當時的社會狀態之隱喻¹⁵。另外一幅「兒童遊戲」（圖 27）這幅描寫兒童嬉戲的巨畫，根

¹² 尼德蘭(Nederland)即 1.荷蘭 2.西歐的歷史地區，位於北海之濱，萊茵河、馬斯河與埃斯考河(Escaut，英文作 Schelde [些爾德河])下游，包括今荷蘭、比利時、盧堡和法東北部的一部分。

¹³ 祭壇畫，就是在一塊木板上著色(意指上漆)、雕刻或作畫，多為教堂而做。是 12-13 世紀光復時期(Reconquista)的藝術家最重要的一種表現方式。

¹⁴ Pieter Bruegel The Elder (1525/30~1569)，1556 年開始獨立創作，受包斯夢幻及怪誕風格的影響，喜歡俯視畫面的人群。晚年以農村風俗的群像為主題，在象徵化的畫面中，佈滿對政治社會的諷刺，成為此期的獨立流派，風格獨樹一幟。他「通過農民形象，情趣橫溢地暴露人的弱點，描繪誤入歧途的人。對生活的態度幾乎令人相信他自己就是一個農民，獲得『農民布魯格爾』的綽號，粗獷樸素的畫風，有意識的誇張變形及一些寓意性題材，使他具備現代藝術的某些特徵，與當時的法蘭德斯畫家是大不相同的。他認為大自然具有人類不可企及的崇高地位及永恆力量。

¹⁵ 如：1.以糕點當瓦片（寓意：豐腴的土地、愚者的天堂）
2.兩人在帚柄上結婚（寓意：假結婚）
3.由屋中伸出掃帚（寓意：主人不在家）
4.透過指縫觀察事物（寓意：收支平衡）
5.刀子高掛（寓意：一項挑戰）
6.站立的木鞋（寓意：無謂的等待）
7.互相拉鼻子（寓意：彼此欺騙）
8.擲出的骰子（寓意：事情已被決定）
9.愚者得到最好的牌（寓意：傻人有傻福）
10.事情或命運決定於掉落的牌上（寓意：被決定的命運）

據研究發現畫裡有男孩 168 人，女孩 78 人，合計達 246 個小孩，並且描繪了 86 種 遊戲項目(另一種說法是 91 種)，這幅畫幾乎可以當作是一本 16 世紀兒童遊戲圖解百科全書來研究。

參、對當時人類社會的紀錄

羅馬文化中產生了對文明的關切，而所有的人類文明進展狀態也和自然環境給予的資源息息相關，貧困和缺乏產生了精神上的救贖-----宗教，在西方的中世紀，大部分的藝術創作重心在於宗教，宗教上的波動也左右了藝術的命運。而文藝復興的時代，單純描繪周遭環境的作品漸漸出現，如風景畫、風俗畫.....，自此以後，隨著人文主義的興起，以及宗教畫市場的緊縮，描寫著風土民情的風俗畫、以及各式各樣創作風格的風景畫，都不停止的持續演進一直到現在，在演進過程中，藝術家的創作內涵、作品當中的感情、思想的逐漸壯大，以及表現方式的變化，都與他他所曾見過的、身處過的自然環境以及人文環境有所連結。

以風俗化最興盛的荷蘭為例，17 世紀時的荷蘭因新教派的勝利，嫌熟技藝傳統如許強大的尼德蘭畫家不得不專心去從事於某幾個不觸犯任何宗教背景的繪畫分支，因此畫家們只好分化生態區位，找出自己的專攻而得以生存。這始於 16 世紀北方國家的專業化潮流，無形中在 17 世紀裡邁向更極端的境界，而因為藝術市場分化的關係，因此各式各樣的主題都有對其苦心經營的藝術家，他們也因此將他們所專注的題材發揮的淋漓盡致，一些畫家也因為反覆生產同一類的畫，有時也會將他那一行引至一個令我們折服的完美頂點。如專門會海浪與雲彩的高手，更是精確刻畫船具與索具的專才，他們的作品至今猶是英格蘭與荷蘭海權擴張時代極有價值的歷史文獻。其他有如肖像畫除了可一睹歷史上人物的風采，對於人物服裝穿著的考據也是一大貢獻，甚至能帶動現代服飾的創造靈感和流行。

靜物畫也對於當時的時代的人文現象做了很好的紀錄，如當時的荷蘭因為航海貿易的興盛，生活日漸富裕，在許多的靜物畫中可以觀察到當時出現在上層階級的屋內放置的各種舶來的餐具、器皿（如中國陶瓷）、收藏品（如波斯地毯）、進口的食物、水果以及狩獵的戰利品.....等。經濟上的富裕自然可帶動藝術的蓬

勃，中產階級的興起，愈來愈多的私人收藏畫作，增加了藝術品的流通，靜物畫也在此時產生廣大市場，靜物畫作大量出現，成為當時除了肖像畫、風景畫、世態畫之外的另一主流，因此有許多各式各樣的靜物畫可供考據之用，比如當時最普遍會出現的器物為何，以及由所繪之物來看出當時人們對物質的價值觀和對生活的期待（圖 28）。

另外一件是因為紀念荷蘭統治台灣的這段歷史，而來台灣展出的作品。可納利斯¹⁶所繪，描寫達夫特的一戶室內（圖 29）。達夫特是東印度公司六個組成省市之一，也是畫家的故鄉。此作是典型的 17 世紀荷蘭室內畫，當時荷蘭流行描繪室內裝潢和居家生活的風俗畫，也因為荷蘭畫家對於寫實的注重，除了可供了解當時的家俱和室內裝潢，更為後人留下極為寶貴的研究資料¹⁷。在此畫中，右側的四門餐櫃是當時極受歡迎的家俱，在荷蘭典型的室內裝潢中，他的重要性常和桌上昂貴精美的桌巾並列，而牆上的航海地圖充分表現出當時荷蘭人對航海探險的興趣，也證實了當時經濟繁榮與進出口貿易的頻繁。

台灣藝術家作品中對台灣的紀錄

在許多描繪台灣的繪畫中，可見每個依年代藝術家手中留下來的台灣歷史畫像。如：古畫中草山¹⁸（圖 30）原住民的生活方式（圖 31），黃土水¹⁹（圖 32）的〈水牛群像〉（圖 33），刻畫了 1920 年代的台灣寫實景象，更留下了當時的台灣美學某種程度的鄉土覺醒（圖 34）。郭雪湖²⁰的〈南街殷賑〉（圖 35），描寫了日據時代迪化街的樣貌，從當中的各種細微之處，如街上人們的穿著、建築物、招

16 （Cornelis de Man 1621-1706）油畫、銅板畫、風俗、肖像畫家。

17 故宮於 2003 年 2 月-6 月舉辦的福爾摩沙展之展覽內容。

18 即今之陽明山，1950 年國民政府轉進來台，為紀念明朝哲人『王陽明』而改名。

¹⁹ 黃土水，一八九五年七月生於台北艋舺，幼時因廟宇宗教藝術的耳濡目染而走上雕刻之路。一九一五年獲保送進東京美術學校深造，成為第一位留學日本學美術的台灣青年；一九二〇年「蕃童吹笛」雕塑入選第二屆帝展，是第一個入選帝展的台灣人。此後他投注水牛題材，台北中山堂的「水牛群像」雕塑即是他的力作。一九三〇年十二月二十一日病逝於東京，年僅三十六歲。

²⁰ 郭雪湖，原名金火，生於台北大稻埕。十六歲時由母親帶引拜蔡雪溪為師，入雪溪館習藝。蔡師多才多藝，是當時有名的職業畫師。他並為郭氏取名「雪湖」，教授其描繪觀音、帝君等神像及裱褙的技藝，開啓了郭雪湖走向藝術之路的大門。才華、努力與機運，第一屆「台展」東洋畫部入選的台灣人居然是默默無名的三個年輕人林玉山、陳進與郭雪湖。一夕成名，「台展三少年」的美名不脛而走。

牌內容，都在枝微末節記錄了台灣的某一段歷史；李石樵²¹（圖 36）1946 年的巨幅油畫〈田園樂〉是戰後以社會現實為題材之作品，主題在反映台灣社會生活百態；席德進²²的〈水田〉（圖 37），將台灣特有的山脈、民居、農田風光記錄在畫面中。

²¹ 李石樵，一九〇八年出生於台北縣泰山鄉，就讀台北師範學校時受教於石川欽一郎，培養了對繪畫的興趣。一九二九年負笈日本，投考東京美術學校，專攻油畫。其作品偏重寫實風格，並在寫實描繪上賦予豐富的色彩變化，自二十四歲以「林本源庭園」入選帝展以後，其畫作年年出現在各大美展中。他以不服輸的個性，創造理性的繪畫，終生不輟繪事。卒於一九九五年，享年八十八歲。

²² 席德進，一九二三年生於四川南部縣外鄉村，杭州國立藝專畢業，受教於大師林風眠，年輕時即立志做一個有創見的大畫家。一九四八年隨軍隊來台，先在嘉義任教，為圓畫家夢，遷居台北。三十九歲那年受邀訪美，次年轉往法國見習。晚年以書法筆意描畫台灣古厝、風景，開創台灣風土的新風格。卒於一九八一年，得年五十九歲。

第三節 藝術家和自然環境

藝術家的一切創作來源，都是來自地球。建構主義¹指出：一個人所反應出他對這個世界的認知，是其個人主觀的建構，只反應個人經驗的現實。因此藝術家從他作品中透露出的，是他和這個世界的關係。這些關係的來源和素材，除了藝術家的意識世界之外，最主要的基調還是他的周遭環境所給他帶來的直接或間接的意識輸入。

藝術，即具有美感價值的人工事物。藝術家在接收了真實界的素材之後，不論是本能的反應或有目的的去將他所見所聞的事物描繪、形塑下來；這個過程，在藝術的發展史上，其實就是一個藝術家對自然的探索史。可以說藝術史其實就是一部探索自然奧秘的演進史，自古到今的藝術家所做的是不外事探求事物的形象如何在他們手中保留下來、被描寫出來。就連在藝術史上第一次的大叛逆：印象派的繪畫革命，也都是探求自然的結果。從人體的構造研究到自然物、自然景象到人類情感的探求、事物本質的抽離形體，都是在挑戰肉眼所看見的世界背後的真實²。

壹、自古以來藝術家在創作中對自然的探索

自然型態，是藝術家創作型態的靈感來源，這必須先透過細微的自然觀察，「觀察」一直是藝術創作中非常重要的部分，而「自然觀察」則是在人類沒有停止過的探索大自然奧秘之前，藝術家們在創作前的一項重要功課，不然就是潛移默化的被緩慢影響的前制作業，沒有科學家的研究報告告訴他們這些自然現象的原因原理，他也沒有工具去探究，但是他有美感及圖像組織的能力，加上他的想像和臆測，憑藉著當時代的文化和信仰傳統，去架構出當時世界，以及他所能觀

¹ 張靜馨〈建構教學：採用建構主義，如何教學？〉

² 一八七四年四月十五日，一群在巴黎的畫家，展出數年來一直被官方的沙龍排斥的作品 165 件，展覽期間批評家給他們開了一個玩笑說：「這是一群印象派畫家的展覽」，因莫內 (Monet) 的作品，名為「日出·印象」；而這群畫家就以印象派畫家自稱。代表畫家莫內、雷諾瓦、畢沙羅、竇迦、莫莉索、卡莎特。

察到的形象，而將之具體呈現。

因此，「藝術品」可說是人類文明的一個見證和文明灰燼中的餘溫³，從這個餘溫我們能探知古代文明的輪廓，透過這些藝術品，人工的自然描寫，來瞭解人類對自然的觀念和態度的最初反應，在不同的地區出現類似對自然的反應，並且在相近的時代發生⁴，證明了自然驅使演化，自然對人類有著許多讓我們更快進步的暗示，當這種暗示只有人類接收的到的時候，便會造成人類的許多科學文明的進步或發展，這都來自於對自然型態的模仿：例如飛機的製造；這些模仿都是演化的捷徑。

在美術史中，原始藝術⁵是和自然最貼近的時期，大部分人工產生的作品，都是和自然現象有直接關係的，而其線條、圖案傳達的氣氛，都是來自自然界及他所描寫的自然現象給予他或當時人們的的感覺，我們也很容易從原始藝術作品中感受到那種神秘、超自然、詭異的氣氛。例如：死神。面孔猙獰（圖 38）或自然現象本身的型態帶給他們的想像或聯想。如：雷電神。除了對神祇的崇拜之外，「避邪之物」也是藝術家的工作，「避邪」，也就是和自然現象的對抗，將人們對災難化為想像中的邪靈，用人類經驗中的相剋之物，藉匠人之手創造出來，成為了「驅邪避兇」的創作。

而早期藝術家對自然的探索，在史前和原始藝術裡，可由祭祀或慶典所需使用的器具中，模仿動物的面具等，看到他們對於自然形象的再現。我們觀賞時，不應以為他們的目的是在娛樂或裝飾。史前的藝術品的實用性，讓當時的建築家、畫家作夢也想不到藝術品可以是一種美麗的奢侈品，只能在博物館供人觀賞或當裝飾佈置用⁶。

³ 語出「余秋雨」1997年於東海大學美術系之演講。

⁴ 在日本群島中有一些無人島，島上住滿了猴子群。多年來人們常運馬鈴薯去丟在沙灘上餵他們吃。有一天一隻母猴忽然靈機一動，將沾滿了沙的馬鈴薯，拿到海水裡散涮涮再吃，這樣一來他發現不但不會滿口沙礫，沾了鹹味的馬鈴薯還特別可口科學家發現距該島距離很遠沒有任何連續的另一個海島，也幾乎再一夜之間，島上的猴子都吃起涮涮馬鈴薯。

⁵ 「原始藝術」一詞的產生，最早是十九世紀末，西洋人受到進化論影響，指稱那些生活型態未受西方文明影響之地區的民族之作品。

⁶ 參閱 E.H.Gombrich, 1991, *The Story of Art*, 雨云譯, 台北市, 聯經, 頁 147。

我們若因為史前藝術的抽象而覺得史前文明的產物型態顯的生疏而不自然，其中關鍵多半是因為他們所欲傳達的觀念和我們不同。也許並非是無法做到寫實。如：約 400 年前挖出的奈及利亞銅雕，就如此逼真⁷（圖 39）。可見對自然的想像，認識和觀念會影響藝術品表現的形式，史前人類並非無法做到精準描繪，而是也許類抽象的表現方式，更可以將「靈」表現出來，他們的目的是自然界的「靈」寫實出來，所以在他們製作雕像時並沒有「逼真」的必要性。在史前社會對於萬物皆有神的觀念下，我們從許多藝術品，充滿想像力的變形中，感受他們對自然萬物的崇敬，因未知而敬畏的態度。從這些藝術品可以感受到一種在當時的人類和圍繞在他們身邊的環境互動產生傳達出來的文明。若我們不假設自己身在其中，便無法感受這些作品的力量和寫實性。

藝術史上，藝術家對自然的探索有幾個重點：

一、人體的主題

不只是自然生態，生長於自然中的人體也一直是自古以來藝術家的一個重要課題。我們不能把藝術家對人體的摸索和對自然的摸索截然分開來談，「人體」，大概是自然和人類文明最密切的一個交集點，因為人體也是一種自然物，藝術家在摸索人體構造時，對於肌肉組織、骨架、比例……等的探求，其實已接近大自然最神秘的部分，一種和自然現象共通的原理，在追求人形的過程中，不知不覺的也在探索著自然法則的秘密。

埃及藝術⁸中可見到許多對人體的精細描繪；而在希臘藝術⁹的許多浮雕人物

⁷ 同註 6，頁 24。

⁸ 埃及(3,200~333BC)是人類文明開始最早的地方之一，它發源於尼羅河兩岸。西元前三千年就有水利工程，也創造象形文字、日曆、鍊鋼技術、丈量土地的方法。信仰多神教，埃及人相信人死後屍體保存得好，靈魂可以不滅，個人也得以永生，因此發明防腐處理的屍體叫木乃伊（新王國時出現），存放保護木乃伊的大墳墓叫金字塔。埃及的雕刻、繪畫、建築大都都是為宗教目的而製作的。

⁹ 希臘文明主要來自愛琴文明（約 3000 — 1100 B.C.）；其前後發展約有兩千年之久，範圍大致以愛琴海為中心。希臘民族於公元前兩千年起，自南方遷徙至巴爾幹半島，承續著愛琴文明而發展。

身上，不難意識到埃及藝術法則的漫長影響力，以及雕刻特有的雄偉、高雅、寧靜與莊嚴質素，也是因尊奉古典法則而來，當這些法則不再是束縛藝術家阻礙時，他們開始重視人體結構及人體各部分如何連結的觀念，刺激藝術家去學習解剖學，研究骨骼與肌肉的組織，去形塑一個使人信服的人體圖像，甚至在衣垂懸之下仍可見其體態。希臘藝術家利用披衣來表現人體部位的手法，顯示了形象知識對他們仍然具重要性。

之後自然形式與縮小深度法¹⁰的發現，正值人類歷史各方面都有驚人變異的時代。那時，希臘各城邦的人民開始懷疑古老傳統與有關諸神的傳說，開始不具成見的探究事物的本質，那時，科學與哲學初次在人們心中醒來。埃及人以知識為其藝術基礎，而希臘人卻開始運用他們的眼睛，人體的摸索到此時才是藝術家對人體全然自然的描寫，藝術家對由自己觀察而表現於作品上的自由度更加提高。文藝復興時代的唐那太羅¹¹使用模特兒，這也是在人體上最直接的自然觀察，這使得他的作品具有如此驚人的說服力。

二、動植物

在脫離繪畫公式，以及只需敘述聖經故事中所需事物的束縛後，藝術家開使追求畫面的生動，而需要更多的素材應用在畫面中，此時，野生動植物成為藝術家平時速寫蒐集的材料，也藉此觀察、審視自然物。

三、透視

然而在公元前十二世紀左右，遭北方的多利安人侵略，大肆破壞，從此陷入所謂「希臘的黑暗時代」，長達三百年（約 1100 — 800 B.C.）。

¹⁰ 縮小深度法(foreshortening)希臘時代便已被發現，原理即：將二度空間中視覺遠處的物體縮小，便能造成三度空間般度錯。

¹¹ 唐那太羅 id Donatello)(1386-1466)。

從希臘的藝術作品中，可以看到懂得縮小深度畫法的希臘人，與擅長製造深度錯覺的希臘畫家。都不知道物體尺寸會因向後退縮而變小的數學法則。自然狀態沒有停止過的在我們周遭發生，但是為當然習以為常的自然現象，我們卻有時因為某種情況下的『盲點』而渾然不覺，似乎要有第三隻眼才能用客觀、像嬰兒般的眼睛看清世界，認真觀察世界的藝術家，便是我們的第三隻眼，看到這個世界呈獻給我們的畫面其背後的真實，有些存在的事物是我們視而不見的；藝術家，尤其是畫家，利用我們平常以雙眼視覺的立體感所產生的世界，去營造出他的另一個空間。

自從文藝復興以來，幾乎所有的繪畫都遵循著一個法則：就是一點透視。在畫面上追尋真正的自然原理法則，從羅馬時代發現的縮小深度法到 15 世紀時佛羅倫斯建築師布魯內齊¹²帶動的潮流下，藝術家們對透視法發現的視覺革命更加熱中，這種新法對於描繪自然來說，卻是更加寫實的工具。對十五世紀的藝術家來說，透視是哲學家的藝術基石，人們很難對這可測量的準確世界產生過度的興奮。因為到那時為止，人類還沒有發明出一件能把虛幻的視覺經驗準確地描繪出來的工具。就像我們的祖父輩從相機的發明中所獲得的驚喜一般：遵循著方法，幻象便產生了；如果能掌握科學法則，就能掌握住人類眼睛視覺的原理，其實藝術只在人類的視覺中發生意義，狗的視覺世界就和人類的不同，如果用人類的眼睛探索人類視覺奧秘因為掌握了人類視覺奧秘，對於以後要做出什麼樣的畫面效果，就更能隨心所欲的創造畫面視覺幻象¹³。

貳、自然觀察的藝術家

在以自然做為樣本或描寫自然時，藝術家的角色一直在演化；古代藝術家的角色似乎是在溝通人和自然之間的翻譯者或橋樑，人和自然之間的溝通必須靠這些我們現在看做是藝術品的器物，即人和自然之間溝通的語言就是藝術家的藝術品。人們藉由這些藝術品和不可預知的自然界神秘力量交談、祈求、禱告，與使

¹² 布魯內齊(Filippo Burnelleschi, 1377-1446)，建築師，透視法的發現者。

¹³ 參閱 Robert Hughes, 1980, *The Shock of The New*, 張心龍譯, 1996 台北, 藝術館, 頁, 10。

自己的生存更如己所願，這些藝術品是人們安全感及對不可知力量敬畏的寄託，也是人類心智發展狀態及社會文明的表徵。以史前時代的許多祭祀之物中即可見，如在金字塔內，用不壞的花崗石製作帝王頭像，使其靈魂因而繼續存在，所以埃及文中的雕刻家意為「使人續活者」¹⁴，藝術家就像是第一線的自然觀察者，和自然作最直接的互動。

藝術家自然觀察的角度，也是觀察後結果的一項變數。同樣在自然觀察，所站的立場、角度、心境的不同，遂會造成、產出不同的觀察結果，結果的差異在於「活潑的」、「莊嚴的」、「溫柔的」、「粗獷的」...等等。

在整個藝術史裡，人類都有根據所知而非所見來評判圖畫的傾向。甚至在科學性透視法與強調解剖學的時代裡，世界看起來「應該」是什麼模樣的理論畫知識的重要性也還潛藏著沒有消滅。埃及藝術，往往不是基於藝術家在某一特定時刻所「見到」的東西，而卻根植於他們對某人或某情景所「知道」的情況，透過藝術家的眼，對自然的感受、態度，和那全部生命的專注力去注視而呈現出的畫面，是畫面的另一個境界。環境、社會氣息的變化，也影響創作者心境的改變。藝術家的觀察、描寫自然，雖在他認為是如實描寫，但往往揭露了藝術家的自我和個人世界，對自然再忠實的描寫，那仍然是包含了藝術家個人特質的作品。將其個人獨特呈現方式融入在畫中，也有著他個人不自覺著重的角度，同樣的景色，在框架出來後再注入生命的一個景。

繼起的時代的偉大藝術家一再有新的發現，使他們能傳喚出一幅有形世界的生動有力的圖畫。在 19 世紀印象派¹⁵引發的處理色彩的革命，幾乎可以媲美希臘人所帶動的呈現型式的革命以及文藝復興對自然寫實的精神：印象派畫家將對於自然的描寫觀念，轉向探求人類的眼睛所看見的世界。他們發現，若在露天下觀看自然的話，看到的不會是有著個別色彩的個別物體，而是融入我們肉眼或心眼的諸種色調所形成的鮮明混和物。當印象派的畫逐漸被接受後，陡然間，整個世界無不為畫家的畫筆供應了合適的題材，自然可以更自由、更快意的被畫筆描繪下來（圖 40），其實印象派畫家的目標，跟由發現自然的文藝復興時期發展而來

¹⁴同註 6，頁 33。

¹⁵同註 6，頁 43。

的藝術傳統目標並無兩樣。他們也想畫出我們眼睛所見的自然，欲摹塑造一個更完美的視覺印象。一直到這個時候，藝術家才完成了對自然的克服，呈現在畫家眼前的每樣東西才都成爲一幅畫的主題，真實世界的各個面貌才都是值得藝術家去研究的對象許多藝術家並去尋求自己眼中的自然之美，梵谷¹⁶發現斷株、灌木籬與麥田之美，橄欖樹的多節瘤枝子，以及黝黑又如火焰的絲柏形狀之美；高更¹⁷試圖進入土著的精神世界，用他們的眼光來觀察事物。克利¹⁸則論說自然是透過藝術家而自我創生。形成史前動物之怪異形象與深海動物之迷魅境地的同一神秘力量，依然活躍在藝術家的心靈中，並使他筆下的生物茁壯成長。

藝術家和自然的關係----在描寫自然之下藝術家的心與靈

案例一：達文西 (Leonardo Da Vinci, 1452-1519)

16世紀文藝復興達到頂峰的時代，和自然的發現有著密切的關係，就如希臘時代的偉大大師，發現了人體的自然奧秘。16世紀的大師，以及藝術家，因爲探索自然奧秘和宇宙法則，開創了新知和視野，扭轉了藝術家卑微的地位，其中最具代表性的就是達文西。達文西是將藝術家的自然觀察發揮到極致的一位，他也讓我們延伸思考了藝術家的角色和在人類社會中的任務爲何。從裝飾和紀錄的功能轉變到開啓人類世界的開創者；藝術家的社會角色也逐漸轉變。達文西的例子可以看出，觀察自然這件事，是和藝術家極其密切的一件事，因爲一位對自然觀察這麼有興趣的人，選擇的職業竟是畫家，似乎表示出一個想要當一位偉大畫家的人，會要求自己去做詳盡的自然觀察。以科學意識分析組織其自然觀。他主張「鏡子」說，認爲「畫家應該研究普遍的自然，就憑眼所看的東西加以思索，要運用組成每一事物的類型的那些優美的部分。用這種辦法，他的心就會像一面鏡子，真實地反映面前一切，就會變成好像是第二自然」。其「第二自然」即是心靈重組思慮後反射出的自然；是如「外師造化，終得心源」、「胸中有丘壑」般中國自然山水的「表現」方法¹⁹。

達文西本人並沒有作科學家的野心，所有這一切對自然的研究，都只是他瞭

¹⁶ 梵谷 Gogh, Vincent van (1853-90)與高更等人同爲偉大的荷蘭印象派畫家。

¹⁷ 高更(Gauguin, Paul)(1848 — 1903) 後期印象畫派代表人物之一。

¹⁸ 保羅克利 Paul Klee(1879-1940) 是表現畫派(Expressionism)的一員。

¹⁹ 吳世全(藝術史上的自然環境)《現代美術》，49期。頁 51-58。

解視覺界的一個首要途徑，他的藝術需要這些方面的瞭解與知識。他認為假設如有了科學作根基，那麼他便能使心愛的藝術，由一種卑微的手藝轉化成一種高貴上流的職業。他探索自然的具體行為包括：

- 1.學習仔細關研裸體與披衣模特兒。
- 2.研習植物和怪異的動物以豐富畫面。
- 3.接受徹底的透視法光學和調配顏色的基本訓練。
- 4.他認為藝術家的工作，便是去發掘視覺世界，就像前人所做的一樣，只是做的更徹底更精確罷了。
- 5.自然界裡沒有一樣東西能喚起他的好奇心。激勵他的發明才能。
- 6.他為了探討人體，解剖過 30 多具屍體。
- 7.他是首先瞭解胎兒成長奧秘的人之一。
- 8.他調查過波浪與潮流的規則。
- 9.他曾花幾年時間去觀察和分析昆蟲和鳥類的飛行。
- 10.研就言時與雲朵的形狀、氣流對於遠方物體色彩的影響。
- 11.支配樹木與植物成長的律則、聲音的和諧共鳴。
- 12.在他的著述裡，我們找到了一句話；『太陽並不移動。』

達文西的傑作「蒙娜麗莎」(圖 41) 作品中，其背景具有『自然幽靜的氛圍』之自然景觀的表現起，論西方藝術史上，自然美在社會歷史的轉變下，所顯現各個時代對自然美的意念和詮釋的語言，讓我們能體察自然氣息的流變和其崇高與優美的藝術價值觀。義大利具有八個區域的山脈，坡度陡峭，土壤被山脈沖刷下來的沙礫所掩蓋，唯一乾旱的石灰岩高原。「蒙娜麗莎」背景的山巒景致即是典型義大利石礫所堆積的乾燥山脈，透過「師造化」的「第一自然」，營造「師諸心」的「第二自然」。「第二自然」的表現，窺伺出達文西自然觀的意念，突破自然「再現」的方式。追求心靈所營造出來，迷濛煙霧般的山水風景。其創作的理念和技巧的表達，是相當接近中國山水畫的自然觀察和表現手法。這種藝術創作的想法，凸顯達文西在藝術史上的特殊性和重要性。²⁰

²⁰ 同註 19。

案例二：杜勒(Albrecht Durer , 1471-1528)

杜勒是一位耐心忠實地摹寫自然的藝術家，可說是第一位描寫自然生態的藝術家，他忠實的描繪一個動物或單純的野生植物，並在細節上加上細節。畫中的這些細節已顯示他對周遭環境的敏感度和觀察力。他在自然方面產生了一些名作，如野兔圖（圖 42），或一片草地的水彩畫（圖 43）。他的畫中也描繪舊農家的鬆專與裂灰，破牆長出樹來，晃盪的木板全衝屋頂，鳥在上頭作巢等的細節。他在 1504 年以「亞當和夏娃」為題所做的版畫，乃是根據古典解剖學的知識而繪。1507 年重繪此作時，則是首幅按照人體完美比例而繪的德國畫，杜勒並賦予二人予一般正常人的尺寸（圖 44）。

杜勒發現單純的模仿自然，儘管作得再勤勉再忠誠，也不足以產生向南方藝術品那麼傑出的美感。他在有關人體比率的古典著述裡，找到了解答。他在亞當與夏娃的同版畫中，將人類與老鼠、糜鹿、母牛、兔與鸚鵡和諧的放在一起，相當具有人類與萬物和平共生的象徵意義，儘管我們不知作者是否有此意涵在畫中，但作品卻傳達出這樣的氣息來。

案例三：康斯塔柏(John Constable 1776-1837)

康斯塔柏則不在乎傳統，他要畫的是他親眼所見。「自然畫家仍有足夠的發展餘地」「今日的大弊病是大家都極力表現出壯麗的威勢，想造出一些逾越真實的東西」。康斯塔柏並無心以大膽的革新來駭動人們，他只想忠實於自己的視覺而已。他到鄉野去速寫自然，然後回到畫室完成，他的速寫畫，如研究樹幹的畫稿，往往比完成後的畫還率真（圖 45）。

「忠實於自然」及「理想化之美」是歐洲藝術裡的一對主題；自然界的一項美的原則就是平衡、對稱，自然界的許多美麗原則往往也是自古以來藝術家奉守的準則，而藝術家卻出現對待自然另一個情況，就是對自然的理想化，理想化的自然也是藝術家將美柔和在畫面的結果。理想化又不失生命力與真實性，是藝術家的新發現。拉斐爾²¹極力讚揚犧牲真理以力求美的「自然理想化」（圖 46），因

²¹ 拉斐爾〔Raffaello Sanzio〕〔1483~1520〕義大利文藝復興時期最偉大的藝術家之一；由於高超的藝術造詣而被神化了的拉斐爾，代表了文藝復興時期藝術家從事理想美的事業所能達到的最高峰。

此拉斐爾的墓誌銘上寫著：『這是拉斐爾之墓，當他活著的時候，自然女神會被他征服，他死的時候，他也跟著死去。』這也是藝術家在追求自然的真實性的一個專利和特色。

工業化之後的世界，自然開始逐漸遭到破壞，人們遠離自然，被迫往大都會集中，19世紀出現的印象派，是美的呈現下又兼具科學實證的繪畫，他們用三稜鏡折射出光的原理，色彩的原形，在說服人們對於視覺和光影、色彩的理性想法下，卻表現出最嚮往自然的繪畫；因為人們既嘆服科學之偉大，又緬懷日以遠去的自然，印象派因為兼具科學與自然，他也帶領人們去欣賞世間的所有單純色彩呈現的豐富世界和周遭的美景，因此成為歷史上最受歡迎的畫派。

第四節 自然環境在藝術作品中角色的變遷

藝術是人類精神文明的表現，藝術和思想的演進方式，反映著文化深層結構的變遷；而自然環境在藝術的發展史上，一直是伴隨在旁一起發展的，但是他真正成為藝術作品中的主角，卻是隨著人們對自然環境的看法而改變。

壹、史前時期的崇拜自然

在史前的藝術中，自然不但是題材，更是絕大多數藝術作品的主角，在原始時代，人類對自然因不瞭解而產生敬畏，也對大自然充滿了抽象的概念，這些圖像化的思考將人類的想像力發揮到極致，因而不論在地球的哪一個角落，每一種自然現象都被賦予靈，以及從人類經驗中將自然現象合理化而產生的故事；從原始人類中的裝飾品、祭祀品、喪葬物（即原始美術），都可以看到這些「自然的人化」的痕跡；也因為人類賦予自然的意義，自然物有就有了各種象徵以及圖騰，原始人類的意識型態活動，亦即包含著宗教、藝術、審美等等在內的原始巫術禮儀便開始了。¹巫術禮儀來自人類對大自然巨大力量的崇敬和未知，神化後的大自然讓人們塑造出一個具體的對象去膜拜她、歌頌她、與她溝通，她掌握了在與生

¹ 參閱李澤厚，《美的歷程》，頁3。

存的搏鬥之下的人類族群的命運，因此在此時的人類與自然之間是尊卑分明的，人類是卑微的，是整個自然界中與萬獸同等的物種之一罷了，而大自然卻是無限神秘又偉大的，人類生活的結晶----藝術成果，自然環境扮演了非常重要的角色。

貳、中世紀的自然元素

以西方文明的演進來看，當人類文明進化到中古時期的基督教時代，上帝是一切，上帝事實上就是自然的具體化象徵，人類對上帝的崇敬，就是對自然的態度，在這個時代，現實「reality」是由權力很大的基督教神職人員界定的，他們代言了神的旨意，他們有如原始時代的巫師和祭司，是人類和神（自然）溝通的媒介，他們心目中的真實世界，基本上是精神的。他們所創造的現實，把上帝對人類的期望安置在生活的中心，這些人對民眾的心靈具有無比的影響力，神是至高的，人被教育成認為自己充滿原罪、脆弱且卑微，一切的價值都以神為中心，只有神能救贖他，因此對神（自然）不只是崇敬，更是精神的寄託；社會地位是次要的，最重要的是神職人員所界定的精神現實。

這個時期的藝術，自然物在作品中即是象徵物，如：一個精彩例子是法國大師為英王所繪的威爾登雙折畫（圖 47）。其中，聖母站在開滿花朵的天堂草地上。泰半圖畫中的自然物，都是呈現美好的概念，平靜、神聖、安詳、浪漫、絢麗的象徵。（不像現在的環境關懷藝術，把自然當成反諷的題材。）將自然研究用在想像中天堂的朵朵鮮花。

中世紀的藝術家，並不想創造強有力的外貌，而是要把聖經故事的內容與啓示，如時的傳遞給同胞，因此也會造成畫面中只描寫和故事有關的事物。

參、文藝復興的探索自然

中古世紀的世界觀，在十四和十五世紀開始瓦解。當人們發現上帝與民眾之間的聯繫者---神職人員，暗中違背守貞的誓約，於是發生宗教上的叛變，結果帶給每一個人都有親自接觸聖經的權利。而好幾個世紀以來負責界定現實的人、上帝的代言人，此時突然間喪失了威信，整個西方世界似乎陷入了混亂，價值觀受到衝擊，對於宇宙的本質以及人生的目的迷惑，這些以神職人員的詮釋為基礎的共識，人對於神（自然）的態度，如今正在受到質疑和瓦解。

在這樣的氛圍中，繼之而起的文藝復興時代，是人類對自身的價值往上提升的一個開始，當人們對神的角色充滿疑慮，無法確定上帝的本質，對上帝所統治的宇宙懷疑，人們面對著一個遼闊浩瀚、尙未界定的宇宙，人們找出一個探索現實的新方式---科學。天文學家發現，太陽和星星並不像教會聲稱的那樣環繞著地球運行，地球只不過是一顆小小的星球，環繞著一個小型的太陽運行，而光是我們這條銀河，就有數以十億計的這類星球²；文學家重新解釋了古代的哲學、詩歌中的人文精神；相對的，人們也發現了一個嶄新的世界，激發了他們醞藏在體內冒險和開創的特質，去發展這個世界；漸漸的，他們發現自我力量的驚人，人是可以代替上帝的位置的，人可以創造新事物，可以控制自然、並同時謀得自己的福利，人以自身的力量得到了新的安全感，理性和科學成了新的價值觀和宗教。文藝復興「從宗教意識型態變為科學意識型態之過程；也即是從著重信仰作用而形成的文化轉變為著重客觀理性作用而形成的文化」。突破「信仰作用」以「理性作用」，尋求個人的精神和世俗主義，推進停滯已久的「黑暗時期」³。

人在自然界的自我提升和對於神（自然）的征服感，讓神和人的幾乎存在同等偉大的位置上。人類社會出現了很多了不起的人物，如我思故我在的迪卡兒、佩脫拉克的文學啓蒙，人類開始意識到自己本身的價值，人開始往上，一直到了19世紀，出現了達爾文的進化論，人真的認為，靠著科學，可以改變世界上的一切，人類可幾進化到無遠弗屆的地步，甚至人可以取代神、超越神，所以這個時

² 參閱 James Redfield, *The Celestine Prophecy*, 1993, 李永平譯 (1995), 台北, 遠流, 頁 42。

³ 參閱張心龍著《文藝復興之旅》。

候神開始退位，人對於裡性的信仰達到了一個最高峰。

這個時候的藝術家開始進入人的真實世界。畫家阿爾多弗就曾走入林中與山間，去研究經過風雨侵蝕的松樹和岩石的形狀。他的許多水彩畫與石刻版畫、油畫、未在風景中傾訴任何故事，也不包括任何人物（圖 48），這是一個非常重大的改變。即使熱愛自然的希臘人，也只把風景當作田園情景中的布景而已。在中世紀的時代裡，一幅畫不清晰的闡訴一個主題-----神聖或世俗都好----幾乎是不可能的事。唯當畫家的技巧吸引起了人們的興趣，他才可能售出一張不為任何目的，而光記錄他對一片美麗景致之愉悅感受的圖畫。

吉奧喬尼⁴『暴風雨』一圖（圖 49），使得這幅畫成為藝術上一個最奇妙作品的原因，並不是他的內容。這幅規模不大的圖，流露了其革新成就的徵兆。雖然人物未經特別仔細的描畫，構圖有些樸拙，但是單靠著滲透畫面的光線與空氣，畫中便有明顯的融洽一致效果。那個前面有人物移動的風景，由於雷雨閃光的照耀，首次令人覺得不光是個背景而已，他兀自存在那兒，成為畫的真正題材。舉目由人物望向充滿這小畫面主要部分的風景，由於然後再由風景望像人物，我們會發覺，吉奧喬尼並不向前代人先把人物描出來再安排在畫面，而卻真正把自然、土地、樹木、光線、空氣、雲彩、人和城市及橋樑考慮成一體。從今以後，繪畫不只是素描加上色彩，他還是一種自有神秘法則與策略的藝術-----從這幅畫開始有將人物和風景、透視、空氣一起同等處理的方式，不在誰是誰配角的情況，而是將每衣物即使是閃電，也放在一起安排，這是繪畫上的一項革命，也是畫中自然環境更受注意的一大步。

肆、以自然環境為主題的風景畫

西方文藝復興後，神權統治的中古世紀面臨破滅，迎上而來的對「人」自我的再發現和「自然美」的重新認識。促使自然擴大了人類生命伸展力，亦使自然在藝術創作舞台上，呈現一道絢爛的聚光燈。

藝術家擁有選擇題材的新自由，助長了另一個繪畫部門-----風景畫。在這以

⁴吉奧喬尼(Di Castelfranco Giorgione, 1478 (?)- 1510)。

前，他一直被視為一個次要的藝術支派，人們便不會尊奉靠描繪鄉村房子、公園或如畫地點等景致為生的畫家為藝術家。而透過 18 世紀晚期的浪漫精神，改變了這個態度，而使得此類型的畫提升至一新地位。

人們在長期實踐活動中接觸自然，逐步產生對自然美的審美能力。進而運用各種形式謳歌大地中的自然景觀。然而因氣候、地勢、宗教、政治等等的不同，對自然的看法，也有差距性的詮釋方法。14 世紀畫風已經漸漸由能的清楚、動人地述說經典故事，轉變到以最忠實的態度呈現自然情景了。目前所知第一幅將真實世界呈現在畫面中的風景寫生畫，是瑞士畫家維茲⁵於西元 1444 年，在日內瓦繪了一系列祭壇飾畫，其中一幕描寫約翰福音第 21 章所記載的，聖圖在基督復活後與他邂逅的情景。此畫若換了一個中世紀畫家，可能就會用一排因襲的波狀線條來表示提比里亞海，但維茲要讓日內瓦市民，看看真正的基督站在水邊是什麼樣情景；因此他把日內瓦湖畫進去，背景則是賽勒維山(Mont Saleve)。這是一處人人可見的風景，直到今日仍存在著，而看起來也的確和畫中一樣。他可能是第一幅企圖正確呈現的『風景寫生畫』(圖 50)。

藝術帶動人們去欣賞自然之美

風景畫問世後，漸漸的走入更主流的地位，首先使人們的視線展向自然之昇華的，就是羅倫法裔義籍畫家羅倫⁶；他研究過羅馬近郊的坎佩尼亞，那的平原與山丘帶著可愛的南方色調，令人由然生出懷古幽情。像普桑一樣，他的速寫顯示了他確切呈現自然的嫻熟技巧，他研究樹木的素描更是值得一觀。他死後幾乎有一世紀的時間，旅行者習慣以其標準來鑑賞一處真實風景的風光，假如一處地方能令他們聯想到羅倫的幻象，他們便說他的風光可愛，於是坐下來野餐。富有的英國人更進一步，決定以羅倫的美麗夢鄉為模型，來塑造自己土地上的花園(圖 51)。因此，許多可愛的英格蘭鄉村庭園，實在應該附上這位定居於義大利並實現卡拉契構想的法國畫家的簽名，他可說是首先開啓人們自然之眼的藝術家。

⁵ 維茲(Conrad Witz,1400?-1446?)

⁶ 羅倫 (Claude Lorrain)，英國著名的重要風景畫家。

另一位風景畫家福利格⁷的一幅河口景致圖（圖 52），可看出當中顯露出荷蘭藝術家，如何藉簡單簡樸的手法把海洋的氣氛表達出來。這些荷蘭藝術家，是藝術史上首先發現天空之美的人，他們不靠戲劇化或震撼性的東西來使圖畫顯得有趣，而只單純地呈現一個他們眼中的世界，且發現他可造就如同任何闡釋英雄事蹟或詼諧素材之途那麼令人滿意的畫來。海牙的哥耶⁸（圖 53）約與風景畫家羅倫同時代。這位荷蘭畫家描寫的是親切的風車，而不是崇高的神殿；是一大片平實的鄉土，而不是誘人的林間空地，引導我們的眼睛望像朦朧的自然遠處。

許多流浪鄉野的人，面對他眼前的事物興起愉悅之情，不自覺地將他的喜悅歸功於首先為人類打開質樸自然之美的大師。如：著名風景畫家路易斯達爾⁹（圖 54）前半生居住在美麗的哈勒姆城，此城與海之間隔著一大片林木茂密的沙丘，他愛研究這塊土地上的形狀與色調，而逐漸擅長於描繪如畫的林野景致。於是路易斯達爾成為專門描繪幽暗的雲彩、投下影子的夕照、荒廢的城堡與急湍溪流等的大師；簡而言之，他發現了北方風景裡的詩意，就如羅倫發現義大利景致中的詩意，也許在他之前，沒有一個藝術家能像他一樣，在畫筆所反應的自然裡表現這麼多的個人感受與情懷¹⁰。藝術家在描寫周遭環境時，有些是將他所有發現如實描寫，達到他美的標準和和諧；有些則是藉圖表達個人情懷或個人思緒融入畫中。

風景畫提升了自然環境在藝術作品中的地位，自然的元素也從風景畫的出現，開始在藝術作品中成為被描繪的主角，而不再只是背景或象徵物，人們的注意力，對美的概念，也開始轉移到自然環境之上，這是在藝術的世界中，對環境之美、自然環境的覺知的一個開始。

伍、新世界對自然的觀點

⁷ 福利格（Simon Vlieger,1601-1653）

⁸ 哥耶（Jan Van Goyen January 13, 1596 - 1656）

⁹ 路易斯達爾（Jacob van Ruisdael,1628?-1682）

¹⁰ 參閱 E.H.Gombrich，1991，*The Story of Art*，雨云譯，台北市，聯經。

原來只是尋求一個寄託、尋找真正真理的存在的人們，在追尋的過程中發現了自己竟可以用自己的力量讓生活變得更好，感官的驅使遂將精神的目的遺忘，漸漸竟不小心將謀得自身的舒適和福利當成目的，變成了人生目的去追求，就在四個世紀以前，爲了擺脫迷失的感覺，我們採取主動，征服地球，利用他的資源改善我們的生活，到了現在，我們的專注變成了一種偏執，爲了創造世俗的、經濟的安全感，以取代我們已經喪失的精神安全，我們徹底的迷失了自己，不僅如此，在科技文明毫無節制的發展下，人們也發現了自然的限制，進而發現到了人類的限制，生態環境的破壞和大地的反撲讓我們意識到我們走在一條危險的路上。哲學家傅柯¹¹曾提出『人的消亡』(Death of Man)，他認爲人的消亡有兩種：一種被迫消亡，一種是自我消亡。被迫消亡是指在世俗的沈淪之下，在不願意的情況下被吞噬。一種是在自身對生命意義的不斷追求下，和自然一起演化。

也許是因爲以前的人們對於環境的態度是換取食物的場地，好山好水無處不在而難以察覺他是美的，加上繪畫題材的傳統牽絆，以致風景畫的被忽視，但也可看出從藝術家開始對周遭環境的注意，以及如何帶動一般人對環境的注意。

陸、藝術中批判文明的意識

柏克林¹²的作品「死之鳥」(圖 55)可以感覺神秘詭譎的氛圍，如一搜乘滿人類恐懼和不安，駕駛到一個寧謐又能安息之境，這一神秘之境----就是死。藝術家意示著現今的自然崩潰；人性的消極，道德的淪喪，只有重新改造另一片自然，方能重生，那麼這片自然，即是死亡的天堂，在這之間方可找回清明的心零自然。

藝術品可以將自然的醜或自然的美描繪出來，除了可以對照自然美和人工美之間的差異，也可讓大家在畫作中看見我們已被污染的環境。畢卡索和布拉克兩人面臨時代的轉型，自然在工業革命後逐漸式微；加上得自賽尙的啓示：「把大

¹¹傅柯(Michel Foucault)法國當代思想家 (1926-1984)

¹²柏克林 (Bocklin, Arnold, 1827-1901)。

自然的一切化做立錐體、球體、圓柱的幾何造型」(圖 56)，為個人塑造強烈自律性的立體風格，亦讓自然在藝術上從之離分解的情況下，組合和結構成一幅完整的作品，自然的景觀也走向新的幾何自然造型。

自然瀕臨解體破滅，人類曾經棲息過依靠過的世界發生問題；相形的社會狀況隨著式微的自然，亦面對著不安、恐懼、動亂苦惱時代。舊有社會體制崩潰了，新的道德體制尚未建立，人性的倫理思想尚在青黃不接的局面。而現象世界的衰微，逼得人類難能尋覓到心靈棲息感，所以自我內在世界即是最好的避風港。高更對於歐洲社會文明的褪色，深感厭倦，即將大溪地視為未被溫文明冒瀆的人間樂園(圖 57)。在作品靈魂間，製造出渴望又具神秘、幻想、詭譎的自然景觀¹³。而當每個人都有機會可以搭乘超越人類行進速度的交通工具的時代來臨後，機械征服了水平的空間，---視像連續與重疊的空間；還有披載著即使所看到的閃爍不定綿延景色，和由於視差所引起的過渡誇張移動感覺，打破了人類的視覺極限；人們因好奇心或需求產生的許多發明，將我們的視覺、聽覺、觸覺、空間感.....等帶進了一個個人類從來為經歷過的感官經驗，而視覺藝術也在此時受到新世界的刺激，藝術家也產生了新的問題：你如何去描繪那轉換迅速的科技式風景？如何運用新的發明去成為藝術媒介¹⁴？

由於世界大戰所造成的強烈精神壓力，使得人們對傳統教條更加懷疑。在藝術界開始有了“為抗議而顛覆一切”的新主張，達達派¹⁵最早以 1914-1915 年間杜象在紐約從事的一些反傳統的藝術活動(圖 58)。1918 的達達主義宣言裡，沒有提出任何藝術法則。它一方面努力瓦解這個他們也存身期間的社會，另一方面又不以達達人士為榮，這些年輕人幾乎是虛無主義的極致。

在立體主義¹⁶之下，自然的繪畫，不再是光影、空間和物體的觀念。而是把

¹³參閱 Robert Hughes, 1980, *The Shock of The New*, 張心龍譯, 1996 台北, 藝術館。

¹⁴ 同註 13, 〈機械的樂園〉。

¹⁵ 達達派主義 Dadaism 達達發生於第一次大戰期間，影響到現在活動中的每個新藝術運動，現代藝術都是達達的變奏或展開。達達主義 1913 年杜象在紐約領導，第一次世界大戰爆發，緊張的空氣對當時的藝術家造成了多種不同的影響和衝擊。

¹⁶ 立體主義 [Cubism] 是自 1907 年以後在法國所形成的一個流派，領導人物是畢卡索和布拉克，深受非洲雕刻和單純的造形和尖銳的對比影響，發展出的新藝術理念和風格。

一切物體還原為平面幾何圖形或立方形體了（圖 59）。他們是平面局部、片段的集合起來，自然的屬性完全蕩然無存，遺留的只是一塊塊、零零碎碎的塊面，而有機體的架構幾何面的之骨，猶如面臨著機械式的自然，而自然原先的溫馨和親密，已逐步地揮別生於斯、長於斯的人類。換上的是銳利、堅硬、冷峻的機械自然。如此對自然產生的疏離也顯示著戰後人類彼此間的關係已經「生疏」起來了。¹⁷工業革命後，這片田園式的大地，被機械侵蝕得支離破碎，使得人類對自然的解體，深感惶恐不安。但是自然的破滅是事實，難能挽回。

文藝復興時期，人們仰慕藝術家對事物觀察的肯定態度，但對現代藝術之父塞尚來說，就如藝評家羅斯金¹⁸在書中提到這種見解：「這是我所看到的」而今卻被另一個疑問方式所替代：「這是我所看到的嗎？」你可以從中分享到塞尚對一棵樹或一枝樹幹所產生的懷疑，又或者是他對山的疑惑。自此，懷疑遂成為繪畫主題的一部分；事實上，懷疑也可以成為英雄的特質。觀念正是我們這個世紀的關鍵，現代的準則。

柒、環境關懷藝術的產生

在文藝復興以前，藝術家比較少探討風景以做為他們作品有意義的主題，故除了做為人類活動背景外，開始時，風景在繪畫的重要性少之又少，簡直可說是為記錄其特殊地點而做。藝術被認為是人們所看到的單純再現而已¹⁹。但在 17 世紀的開始和近兩個世紀以來，藝術家開始注意瑰麗、厚美的大地後，他們對待藝術與自然的態度就相當可觀的改變了。風景畫就成為了藝術家的描寫主題。直至現代，在環境危機引導出的環境思潮下，自然，在藝術品中的角色已從配角到主角，到現在成為一件反思和哲學的元素，在後現代打破藝術型式的藩籬和限制後，他更成為了一種觀念，在一個熱中於定義與範圍的社會，巨大的自然更給予了藝術家精神性的挑戰。²⁰

¹⁷ 同註 13。

¹⁸ 羅斯金（Barbara Rose）

¹⁹ 參閱 Alan Sonfis，*Art in The Land*《地景藝術》，李美蓉譯（1996），頁 7。

²⁰ 同註 13。

西方的「自然觀」是分析、改造、征服的。以純粹裡性的態度觀察自然，這種對自然的開發和運作，讓我們在過去環境危機尚未出現來引導出環境意識的時代中，很少出現有環境意識出現在作品中，只有『自然環境』和對自然的探索，佛洛伊德解釋藝術創作心態是：「藝術是從幻想回到現實世界的途徑」。在幻想的自然裡，找回記憶中的故土。環境藝術即是現代工業文明下對自然的回溯。環境關懷藝術走進自然，直接面對自然，甚至運用自然環境，帶點「行動」和「偶發」的手段，在自然間重新組織和改造裝置，把自然當美術館和畫廊。讓純粹單調的自然，賦予使命和精神，經過人爲的行動和創見，呈現自然藝術的新一面，以及呈現自然的原貌。

在後現代的某些藝術作品中，雖未提到自然，但卻是逼著你要去注意身活周遭的環境，不論是人文環境還是自然環境。資訊的發達、靠著衛星傳訊，人們可以在家中看見一個未曾去過的地方的細微末節的時代來臨。太空擴張了我們對世界的想像力，在我們不停的向外太空探索生命以及宇宙的奧秘時，我們是否會在恍然間發現到，在這個我們居住了一萬年的星球，我們對他的瞭解，又比對外星的瞭解多多少少？在這個被水泥和柏油封住的地球上，毛細孔也被封住的我們這一代，不也像是外星人一般的對這個星球的生物、內涵同樣陌生嗎？我們甚至就要失去存在在這個星球上自然生成的和她的默契，我們的視覺、嗅覺、聽覺、觸覺都將日益遲鈍，將來，我們離開人造的環境時，就像是個外星人般的，陌生又疏離。當混沌理論告訴我們，一隻蝴蝶的微風被感覺跨過了所有的陸地；我今日呼吸的空氣，明日將與紐西蘭分享。昨日我們砍的樹將影響到明日的天氣；菲律賓的火山爆發將影響到紐約的水。當世界是一體的時候，我們如何能將他視為不同的部分呢？地球就是這個物體，於是，環境關懷藝術的概念形式，幾乎無可避免地影響著人們，使此一主張的藝術創作，在世紀末成爲顯學²¹。

²¹ 同註 19，頁 360-367。

