

## 圖像學的繪畫閱讀操作方式

陳懷恩\*

「繪畫與空間的圖像學研究」，是我今年在南華大學環境與藝術研究所開設的課程之一，講授內容從當代藝術史的方法爭議、潘諾夫斯基的圖像學研究，一直到米榭爾的批判圖像學，相關反省請參見本期學刊的「新藝術史中的影像論述研究前景」一文。

然而在和同學們討論期末報告方式時，卻進行著一項嘗試性的工作：我們都希望能夠構思出一種比較有用的藝術史報告格式。這件工作，看似簡單，執行起來卻具有相當的難度。

藝術史的報告撰寫，本來應該服從所謂學科格式規範，市場原則，或者遵照一些經典性的範例來加以完成。以英國大學對進階藝術史選修生的要求來看，一篇三學分藝術史課程報告的字數，通常在2,000字到6,000字之間，<sup>1</sup>同時還須加附相關圖說，本國教師要求亦同。不過我們也可以看到，藝術史上的所有範例作者、經典作家，經常以其博學多聞、引譬用典龐雜驚人而聞名於世。如果亦步亦趨，直接學習他們的寫作方式，固然可以直接學宗血脈，如同親炙大師風範一般。但更多的時候，卻更容易畫虎不成。所寫文字或流於瑣細，或淪於粗疏。那麼，我們能不能找到一種更具規範式的寫作方法，一方面，設計一些可資遵循的寫作方向，讓學生能夠獨立堅強的進行藝術論述工作？另一方面，又可以協助學生在面對藝術作品時，譬如說，在面對一幅繪畫作品時，找到一些檢查點來觀測自己的藝術理解和認知的程度？底下的幾篇報告，就是在這樣一種思考底下所出現的產

---

\*南華大學環境與藝術研究所助理教授

<sup>1</sup> Spencer, John: *The Art History Study Guide*. T&H, London, 1996, pp. 174-178

品。

我們所構思的這種格式，簡單的說，是站在傳統圖像學立場，尤其是站在潘諾夫斯基的圖像學立場所整理出來的書寫格式。它不必然能夠窮盡對各種影像的書寫和論述工作。但是，在面對一個具體的影像或圖像的時候，潘的圖像學立場至少可以提供我們一個相當堅實的基礎，以這樣的格式作為起點，進一步增加或減少裡頭的檢查點，和我們所面對的繪畫或影像作品進行對話與修正的工作。

格式本身有幾個重要部分：

圖說

作者簡歷

創作者風格特徵

畫面描述

象徵分析

繪畫詮釋

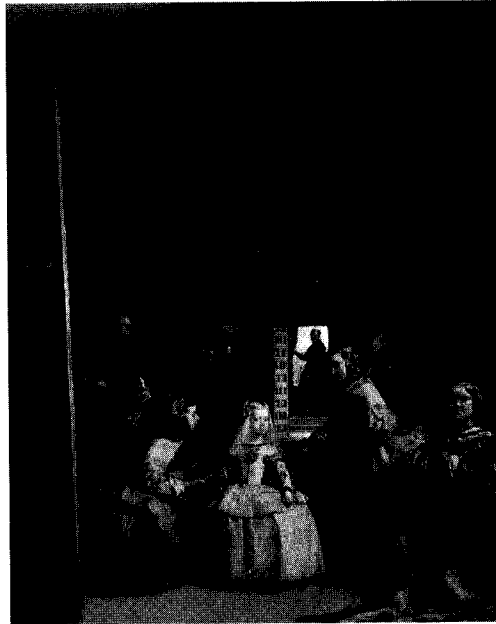
前三項是一般藝術史讀者所必須記憶或熟知的操作原則，後三項則是根據潘諾夫斯基圖像學的重重意義區分所發展出來的寫作和思維模式。

感謝參與我的課程的同學們，願意嘗試清楚細密的查找資料，像作填充題一樣的忍耐著書寫這樣一種報告，練習這樣一種限定性的、節制性的書寫。並且用這樣的方式來檢查自己的藝術史認知和詮釋能力。這是因為，他們其實已經預見自己將來能夠寫的更細密、更開拓，或者完全拋開我現在所加諸於他們的束縛。

## (一)由委拉斯蓋茲的侍女探討

### 圖像學的三層含意

王慧萍\*



〈圖說〉

委拉斯蓋茲(Diego Rodríguez de Silva y Velázquez)；侍女(Las Meninas)；1656；318 x 276cm；油彩；畫布；普拉多美術館，馬德里。

#### 作者簡介

委拉斯蓋茲(Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1559-1660)出生於西班牙南部賽維亞(Sevilla)的一個小貴族家庭，早年跟隨 Francisco Henera 習畫，後師事賽維亞藝術界紅人 Francisco Pacheco。1623年，委拉斯蓋茲受邀為菲力普四世(Felipe IV)繪製肖像畫，大受好評。從此終其一生為西班牙王室的專屬畫師。

### 風格特徵

縱觀委氏一生的畫作幾乎都是肖像畫，這自然與其職業有關。上至皇室成員，下至平民、侏儒都是他畫面捕捉的主角。委氏的畫風主要受三個時期影響：早期在賽維亞深受卡拉瓦喬(Caravaggio)的自然主義畫風啓蒙，明暗技法的運用與對下層平民的喜愛，與卡拉瓦喬不無關係。1618-1620年間，精細微妙、日常生活場景的風俗畫傳統---法蘭德斯畫派的特徵進入他的畫布中。1623年後，由於工作之便，接觸到大量王室的收藏珍品，另一種繪畫風格---義大利文藝復興傳統，尤其是以提香(Tiziano)與丁多列多(Tintoretto)為首的威尼斯畫派，亦豐富了他的色彩與創作主題(神話)。委氏的肖像畫不僅詳實地描繪出人物的外表，也精確地掌握住他們的內在性格、感情。也因此，委拉斯蓋茲被譽為藝術史上最偉大的肖像畫家之一。

### 作品簡訊

本圖描繪的是畫家正在為 Felipe IV 國王及 Mariana 皇后畫製肖像時，小公主 Margarita 及她的侍從們進入畫室，打斷畫家原來的工作。但也由於此一群不相干的闖入者造成的騷動，形成舞台般的戲劇效果，配合上畫室內的光影轉化，深深地吸引住畫家，進而反客為主，將入境者連同畫家本身記錄下來。有趣的是，原來的角色，國王與王后，也在委氏精心的設計下，現身在畫室牆面的鏡子裡。

畫面描述畫家本身位於畫面的最左邊，手執畫筆正在為國王夫婦畫像，他胸前的聖地牙哥騎士團勳章，是作品完成三年後再補筆上去的。前景人物由左至右分別為：Agustina de Sarmiento 夫人，Margarita 公主，Isabel de Velasco 夫人，女侏儒 Marí Bárbola 及男侏儒(一說小丑)Nicolasito Pertusato。畫室盡頭敞開的門裡，宮廷侍官 José Nieto velásquez 正舉步登上臺階。房門左邊的鏡子中，Felipe 國王及 Mariana 王后的半身像反映其中；而實際上，他們正在畫室的另一端。類似的

表現手法在北方文藝復興傳統，如范·艾克(Van Eyck)的作品也曾出現。鏡子上方是兩幅由委氏的女婿馬索(Mazo)臨摹魯本斯(Rubens)與Jordaens<sup>1</sup>而作的複製畫。

就人物服飾來說，公主連同侍女們的衣著一律不露胳膊、肌膚，這是依循嚴格的天主教傳統。西班牙既是虔敬的天主教國家，宮廷婦女經常被告誡不得任意裸露肌膚。而束腰、蓬裙、披肩則是十六世紀的宮廷流行。此外，黑色花邊的大量運用，是三十年戰爭<sup>2</sup>期間的一股風尚；不僅宮中婦女，連紳士也喜愛這種裝飾。

### 畫面描述

畫家本身位於畫面的最左邊，手執畫筆正在為國王夫婦畫像，他胸前的聖地牙哥騎士團勳章，是作品完成三年後再補筆上去的。前景人物由左至右分別為：Agustina de Sarmiento 夫人，Margarita 公主，Isabel de Velasco 夫人，女侏儒 Mari Bárbola 及男侏儒(一說小丑)Nicolasito Pertusato。畫室盡頭敞開的門裡，宮廷侍官 José Nieto velásquez 正舉步登上臺階。房門左邊的鏡子中，Felipe 國王及 Mariana 王后的半身像反映其中；而實際上，他們正在畫室的另一端。類似的表現手法在北方文藝復興傳統，如范·艾克(Van Eyck)的作品也曾出現。鏡子上方是兩幅由委氏的女婿馬索(Mazo)臨摹魯本斯(Rubens)與Jordaens<sup>3</sup>而作的複製畫。

就人物服飾來說，公主連同侍女們的衣著一律不露胳膊、肌膚，這是依循嚴格的天主教傳統。西班牙既是虔敬的天主教國家，宮廷婦

---

<sup>1</sup> Jacob Jordaens, 1593-1678, 安特衛普人，畫風亦受 Caravaggio 影響，曾受雇於西班牙及瑞典王室。

<sup>2</sup> 西元 1618-1648，新教徒在西班牙屬地波希米亞叛變，吼後被壓弭平。

<sup>3</sup> Jacob Jordaens, 1593-1678, 安特衛普人，畫風亦受 Caravaggio 影響，曾受雇於西班牙及瑞典王室。

女經常被告誡不得任意裸露肌膚。而束腰、蓬裙、披肩則是十六世紀的宮廷流行。此外，黑色花邊的大量運用，是三十年戰爭4期間的一股風尚；不僅宮中婦女，連紳士也喜愛這種裝飾。

### 象徵分析

本圖空間、人物排列所造成的透視效果，自是畫家匠心獨具的安排。十九世紀的泰奧菲爾·戈蒂埃（Théophile Gautier）在觀賞本畫時曾問道「畫在哪裏？」前景中的人物不是面對觀畫者，而是國王與皇后，畫的構圖只有延伸到國王夫婦，才算完整，所以觀眾會覺得自己也是畫的一部份，彷彿置身畫家的畫室而涉入畫中。舉步離開的宮廷侍官，是全畫透視焦點所在，使空間的立體感與延展性更形突出。

帕洛米諾（A. Palomino）曾指出，公主與侍女們常喜歡由觀賞委拉斯蓋茲的作畫過程中得到樂趣，所以公主一行人的“入侵舉動”應是慣犯而非偶發行爲。而畫家把握瞬間的動感，由國王夫婦對面迅速移至其身旁，以使觀察記錄下整個畫面，進而將自己含括在畫面上因他本來就在此作畫。

畫面中的國王夫婦雖看不清楚表情，但似乎是悶悶不樂的。事實上，除了年幼的公主外，每個人似乎都若有所思、神情凝重包括本應帶來歡樂愉悅的侏儒、小丑。由歷史上看來，西班牙自哈普斯王朝（Los Habsburgos）的菲力普二世（Felipe II）的無敵艦隊敗給伊莉莎白的英國艦隊後，國勢便每況愈下。內憂---加泰隆尼亞（Cataluña）的獨立、大規模驅逐摩爾人，加上外患與英、法、荷蘭衝突不斷，到了 Felipe IV 時，帝國的光榮只是硬撐出來的假像，也難怪 Felipe IV 的畫像似乎總是抑鬱寡歡的模樣。而 Mariana 皇后，自奢華浪漫的維也納哈普斯王室嫁到素樸嚴肅的西班牙王宮後，總是笑顏難開。其他人在面對神

---

<sup>4</sup> 西元 1618-1648，新教徒在西班牙屬地波希米亞叛變，後被弭平。

情肅穆的國王夫婦時，除了不解人事的小公主外，誰還敢造次呢？

### 繪畫詮釋

詩人 Rafael Alberti<sup>5</sup>有一首獻給“侍女”的作者的詩作，將委拉斯蓋茲鮮活的技巧與筆下人物呼之欲出的模樣描述出來，譯文如下<sup>6</sup>：

某天清晨生命現形了，  
向他哀求道：  
——把我畫下來，幫我畫張像  
就像我是真實的或如你實際上希望我是的  
看著我，這裡，你順從的模特兒  
就在一個小點上，企求著你的凝視  
我是一面鏡子，尋找著另一面....

路卡斯·喬丹（Lucas Jordán）曾讚嘆本畫是“繪畫的神學”（Esta es la teología de la pintura）。的確，如此大膽且具實驗性的畫面安排是前所未有與獨樹一格的。委拉斯蓋茲的繪畫技法不僅影響到日後的哥雅（Goya），連印象派先驅的馬奈（Manet）也讚揚他是「畫家中的畫家」。巴洛克時代的大師們擅於捕捉戲劇化的場景與光影明暗效果，但委拉斯蓋茲除了上述的特點掌握外，對繪畫對象的一視同仁（王公貴族、平民百姓、侏儒小丑、殘障者）與進一步描繪他們深層的內

<sup>5</sup> Rafael Alberti, 1904-1999, 西班牙詩人、劇作家，文學運動上 27 年代(generación de 27)的成員。

<sup>6</sup> 原文為：Se apareció la vida una mañana y le suplicó：

---Píntame, retrátame  
como soy real o como tú quisieras realmente que yo fuese.  
Mírame, aquí, modelo sometido,  
sobre un punto, esperando que me fijas.  
Soy un espejo en busca de otro espejo.....

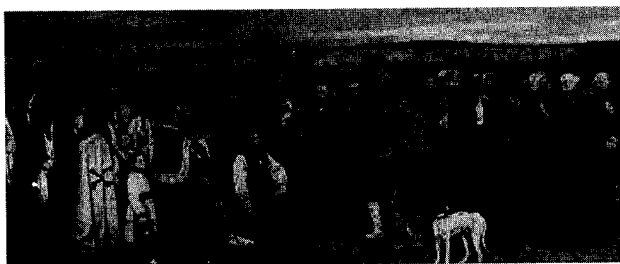
注：譯文自作

心世界，使他更多了一分人道的關懷。



## (二)從圖像學分析— 以庫爾貝《在奧南的喪禮》為例

許光廷\*



(圖說)

庫爾貝, 古斯塔夫(Courbet, Gustave) ;  
在奧南的喪禮 (A Burial at Orans), 局部 ;  
1849 ; 361×663cm (10'3 1/2"×21'9") ;  
油畫 ; 奧塞美術館 ; 巴黎

庫爾貝(Courbet, Gustave, 1819–1877), 是一位自省的現實主義者, 只畫他所見的東西, 對任何有理性的觀念藝術, 都持有反對的意見。庫爾貝他的父親是一位非常富有的農場主人, 他希望庫爾貝能從事法律的工作, 但事與願違。在 1840 年庫爾貝離家赴巴黎, 有 10 年的時間, 他拼命地掙扎想成爲一位藝術家。在繪畫上他算是無師自通的, 在「瑞士工作坊」學習素描, 並且在羅浮宮學習構圖和技巧上的運用。

1847 年, 庫爾貝第一次受僱於沙烏 (Saules) 當地的教堂畫祭壇

---

\*南華大學環境與藝術研究所研究生

畫「聖尼古拉斯使孩子們復甦」(St. Nicholas Resurrecting the Children)，但在巴黎的成功卻困惑著他。從 1844 年連續四年的沙龍展，他共繳了十幾幅作品，卻只有三幅畫作被接受。

庫爾貝與米勒是同一輩的畫家，但是他卻反對米勒那種帶有浪漫色彩的濫情寫實風格。他自許為一個忠誠的寫實主義畫家，要不加修飾，不作安排地描繪事物的真實面貌。庫爾貝是一位自學成功的畫家，同時也是政治意識非常強烈的社會革命家，由於這種主張唯有寫實主義才是真正的民主，使他成為十九世紀後期最激進的社會寫實家。

庫爾貝是個思想偏激的反教權者，由於干預政治而捲入 1848 年的革命運動和 1871 年「巴黎公社」的餘波中。後來又因參與破壞文當廣場的拿破崙紀念柱而受科罰金，身繫獄中；後來導致他前往瑞士，並客死異鄉。

庫爾貝的作品中帶有威尼斯畫派及卡拉瓦喬式 (Caravaggesque) 的影響—他常畫日常生活景物、肖像、裸體、靜物、花卉、海景和風景。這些題材後來在庫爾貝的畫中出現，通常是山景，有時也包括裸體畫、狩獵情形、或雪地麋鹿。

庫爾貝的技巧並不完美，由於經常加飾修改，並使用瀝青，以致損壞了許多作品，他的筆法和畫刀的運用，往往如他的用色一樣的感覺遲滯。但他最佳的作品卻顯得異常豐富，畫面明暗法處理得極為穩定，鮮明的用色近似戲劇性激情，不落俗套。

《在奧南的喪禮》一畫作於法國奧南，也是他年輕的時候 (30 歲) 所畫的最宏偉莊嚴的作品。庫爾貝曾經盼望這幅畫能參加 1855

年在巴黎舉行的國際展，結果大失所望，憤怒之下在他自己的閣樓當作展覽室，這是一種史無前例的做法，但是這種方式卻不見得吸引人們。《在奧南的喪禮》所描繪的人物出現了 51 位當地的市民，人物裡還包括藝術家的親屬和朋友，他們都垂頭喪氣地呈現在畫中，這幅畫就像時事一樣，在戲劇性包含複雜完美的組織裡和水平的延伸線條的構圖中，充分地展現民間莊嚴的喪禮儀式。

佔據畫面龐大的眾多人物，並非是由古典小說或聖經中所挑選出來的人物，這些如真人一般大小的人群，正是庫爾貝家鄉奧南居民的真實寫照；畫中的人們正在進行一場基督教喪禮，他們卻沒有在神聖的教堂舉行儀式，反而是在偏遠的郊區中舉行，這是因為他們仍趕著遵循法國政府所推動的衛生政令，將去世的人葬在更合乎衛生條件的地方，而非早已擁擠不堪的教堂墓園裡面。

奧南遂於 1984 年，開闢新的墓園以供所需，在庫爾貝畫中所見到的這一場喪禮，就是為第一位葬在新墓園的人所舉行的。庫爾貝以社會學家和人類學家的角度，紀錄這場庶民化的宗教儀式。仔細地觀察鎮中聚集人群，也就是他從小就熟知的親友，並且為這場發生在 19 世紀中葉，而符合現代「基督教」形式的喪禮提供了最好的見證。

當《在奧南的喪禮》首次再巴黎展出時就造成了相當轟動，因為光是畫布的尺寸就長達 6.6 公尺（約 22 英尺），但據說在此展出之前，庫爾貝早在奧南、貝藏松（Besançon）和第戎（Dijon）等地，將他的鉅作公開地展出給當地村民觀看，他相信鄉下居民較能接受這些具有地方特色的真實寫照。這場喪禮在戶外的空曠墓地舉行，地方仕紳都參加了這次肅穆的儀式，畫中仕紳們站在中間位置，其中包括當地的神父、侍童、教區的差役（著紅色的衣、帽）、保安官以及兩位退伍的老兵，為了這次的教會儀式，他們兩位特地穿著 1793 年的軍服。而在右側聚集了一大群悲傷的婦人，包括庫爾貝的母親（在最右邊）拉著

一位小女孩和三位姊妹（其中兩位以白手帕眼面啜泣），她們與男性分開站立，同聲表達哀悼。獨立於這群人物之外的是挖掘墓穴的工人，例行性的單膝跪地，以在儀式最後向逝者表示敬意。但在畫中那隻狗，牠把頭轉開，或許是注意到其他發生在畫框以外的某些事物。人物背後聳立著釘在十字架上的基督像，就直接說明了這是一場基督教儀式的喪禮。庫爾貝這種表現的畫作，使他被拒於當時繪畫沙龍的大門之外，且引起廣大爭議，因為他們過於現實，不符合當時學院「美」的標準。由此可見，庫爾貝的寫實是如此地深刻，且受當時的學派排擠與考驗。

由畫中人物來看他們的真實性，以及表情動作，全部都是當地居民親自在庫爾貝面前當模特兒所描繪出來的，如今出現畫中的 51 為個人物，有一半以上已被確認出來，而且姓名都可以查出來的，甚至那位掘墓工人也被查證出是安東尼·約瑟夫·拉薩爾（Antoine Joseph Lassard）、鎮上的神父是博納教士。在許多巴黎人眼中，這張聚集形貌粗俗的群像，就像是鄉下學校裡一張難看的班級合照；另外令人感到不安的是，對那傳統主、次階級意識的否定。

庫爾貝甚至推翻了基督教的權威性；不只是天堂和地獄，就連教堂都從畫面上消失了，表示著天、地、神、人之間的聯繫受到質疑。軀體回歸塵土的神聖之地如今被描繪成一個剛剛挖掘好的壕溝，就是位於前景中央那個刺眼且粗陋的洞穴，似乎橫斜突出到觀畫者的眼前，暗示著觀畫者的位置是面對著畫中其他來哀悼的人，有一種身歷其境地目睹儀式的進行。至於教會的象徵僅在於神父、侍童和教區差役，穿著色彩較多的禮服，唯一高出於那被群眾佔滿的地平線的就是釘在十字架的耶穌像，就像是在大遊行中高舉的旗幟一般。

在庫爾貝的畫中，釘在十字架的耶穌像不再是基督教信仰中的超自然現象，僅僅是依個人造的工藝品；這十字架的安排似乎只是爲了

暗示某些人在特定時間、地點出現在該是神聖的場合，悼念去世的人。庫爾貝諷刺地表示，除非親眼見到天使，否則他無法畫出天使的形貌，因此他只畫了一具有耶穌聖像的十字架，因為這是唯一他所見到過的。庫爾貝這幅如同真人大小的鉅作，以全景寫實來促進觀眾重新思考，教堂在人的一生從生到死的過程中所扮演的角色，使人難以相信數個世紀以來，畫中所描繪靈魂昇歸的天堂景象，也否決掉了死亡所包含的超越性含義。

庫爾貝在藝術史被定位於寫實主義，而且是一位革新者。在他的畫作所擷取的人物，是透過現實冷酷的雙眼所觀察到的人物畫作，更顯得出真實可信的生命力。詮釋庫爾貝的《在奧南的喪禮》這幅作品看到雖然表達的是莊嚴的喪禮，但是，整張畫作其實是在相當豐富的社會背景下所繪製的，正是對 1848 年社會革命理想的反映，也質疑當時法蘭西第二共和國帶來的自由民主。

詮釋《在奧南的喪禮》在那個時代風格、思想及面貌於庫爾貝的藝術當中，讓人感動的是如此地真實深刻。在這幅畫中反映到 1848 年法國革命對社會理想的期望，看似隨意、偶然的佈局，彷彿對畫中每一個人都賦予同等的強調，在畫者簡潔、質樸的表現精神，其實面對著社會各界的挑戰與嚴厲的批評。畫中庫爾貝並沒有美化這個世界，只是對當時社會價值做了貼切的諷刺，描述中產階級的喪禮在這個世界上是庸俗一些儀式而已。

喪禮將所有對死亡的傳統概念，是視為上天與人世間現實最後的境遇，而畫中喪禮則是人的靈魂最終的境遇，對死去的靈魂將何去？有無來生的暗示也沒有在畫中暗示。反倒是在鄰里們參與喪禮中的社區本質表現的淋漓盡致，充分感受到所傳達社會與繪畫的現實，也對「死亡」是真實的理解，否決了死亡所暗示的超越性涵意。

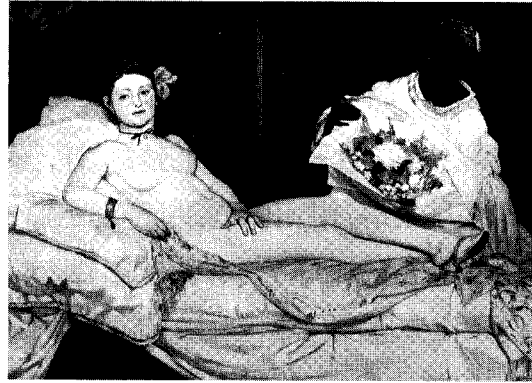
死亡就傳統的意義而言，向來不僅只是結果也是另一個開始，是通往來生的過程，也是通往天堂或地獄的一個門檻，但究竟是通往天堂或地獄，就視人在塵世終究竟做了什麼樣的道德抉擇而定。對於死亡後舉行的喪禮，庫爾貝清楚暗示出：並非人的靈魂是向天上躍升，而是在世的親朋好友在特定場合裡，為追思一位剛去世的朋友而聚在一起，而不是藉著誇大浮華的表面物質來裝飾的喪葬場合。庫爾貝對人生的終點不是用宗教的主題來描述，而是對社會現實的價值肯定，使用大幅畫布且嚴肅的繪畫態度來呈現死亡後的儀式。

**參考書目：**

1. Erwin Panofsky 著；傅志強譯；Meaning in the Visual Arts 《視覺藝術的含義》；遼寧人民出版社；1987. 08
2. E.H. Gombrich 著；楊思梁、范景中選編；Symbolic Images 《象徵的圖像》；上海書畫出版社；1990. 6
3. Linda Nochlin 著；刁筱華譯；寫實主義；遠流出版；1998. 3
4. Isabella Ascol 編；趙湜譯；巨匠美術週刊 44—庫爾貝；錦繡出版；1993. 4
5. Robert Rosenblum 編；楊明欣等譯；西洋繪畫藝術殿堂—奧塞美術館；閣林出版；民 84. 7
6. 陳其相編；巴黎藝術之旅；宏觀文化出版；1996. 4

### (三)繪畫與空間的圖像學研究：馬奈之「奧林比亞」

彭馨慧\*



艾德華·馬內(Edouard MANET);1832-1883

奧林比亞(Olympia);1863;130.5x190cm

油畫；奧塞美術館，巴黎

前言：

馬內(Edouard MANET.1832-1883)出生於巴黎富有的中產階級家庭，1850年進入托馬庫提爾畫室學畫6年，在那期間他吸取了各派古典繪畫大師的藝術精華，並打下紮實的素描基礎，自1853年始遊歷各國：義大利、荷蘭、奧地利、西班牙等地，1861年以「西班牙歌唱家」於沙龍展中第一次獲獎，1863年「草地上的午餐」遭沙龍拒絕並引起當時輿論的攻擊，另一方面則引起革新派畫家的注意，1865年「奧林比亞」在官方沙龍展出再次挑起論戰，1881年著手繪製「福里·白

---

\*南華大學環境與藝術研究所研究生

熱爾酒吧」隔年在沙龍展中大受歡迎，同年獲得榮譽勳位團騎士，1883年死於精神性疾病。

### 一·風格特徵：

馬內的繪畫風格介於傳統與現代之間，善於描繪 19 世紀後半的中產階級之生活面貌，經常借用名家的構圖透過自己的觀點與新的題材<sup>1</sup>，略加修改後產生具有時代性的感覺，因此馬內的繪畫風格多少帶有寫實氣息，儘管擁有深厚的素描基礎訓練，馬內仍企圖在傳統上有所突破並以新的技法達到此一目的，他捨棄了在平面上以透視、明暗陰影造成錯覺式的立體感，而是以明快的輪廓線和強烈的色彩對比表現立體感，且善常使用白色營造出一種明亮的光線，馬內在色彩的使用與技法上受到委拉斯蓋茲與日本浮世繪的影響，在他所畫的「埃米爾·左拉像」背景牆上掛有委拉斯蓋茲的「酒神與醉漢」、日本浮世繪以及他自己的「奧林比亞」，此畫透露出馬內在藝術表現上所受到的影響。因此有人說馬內繪畫作品的特色大部份來自繪畫藝術本身，而不是來自畫的主題。

### 二·作品簡訊：

「奧林比亞」的構圖可以說是與提香「烏比諾的維納斯」、哥雅「裸體的瑪哈」一脈相承，所描繪的是一位代表巴黎妓女的裸婦，據說奧林比亞這個名字是當時妓女流行的稱呼，目的在揭露當時貴族與繁華城市之中產階級的真實生活情況，1865年在巴黎沙龍展出時因傳達的旨趣不符合道德標準而引起騷動，新聞界將此幅畫評為「卑鄙無恥」、「黃色肚皮的妓女」。

---

<sup>1</sup> 「草地上的午餐」靈感得自吉奧喬尼「鄉間慶典」，現藏於巴黎羅浮宮博物館；「奧林比亞」靈感得自提香的「烏比諾維納斯」，藏於佛羅倫斯烏菲茲美術館；「陽台」則源於哥雅的「陽台上兩美人」現藏於大都會博物館。



### 三·畫面描述：

這幅畫的構圖建立在對角線上並將全畫分為兩景：一邊是豪華的床和裸婦等明亮色調；另一邊則是黑人女僕與大片背景形成的暗淡色調，通過鮮花與玫瑰粉紅的衣裙與前景聯繫起來。

一名年輕裸婦以類似於提香「烏比諾的維納斯」中維納斯的姿態橫臥在床上，但上半身較為挺直因此顯得滑稽，大膽自信的眼神凝視著前方，右耳帶朵蘭花左手腕處套著金手環，脖子繫上黑色絲絨的緞帶，右腳上還穿著摩登的平底拖鞋，左腳的鞋子則隨意地脫在床上，畫面右邊裸婦腳旁畫了一隻拱起背脊豎起尾巴的黑貓，裸婦旁邊站著一個黑人女僕，穿玫瑰粉紅的衣服，黑人女僕手捧以白紙包裹的花束，其中有一朵盛開的白牡丹；比照馬內於 1864 年所繪的「整隻剪下的白牡丹花」這幅靜物畫，應該可以看出花束中央盛開的白花即是牡丹，這幅畫現藏於巴黎奧塞美術館。

### 四·象徵分析：

裸女的姿態來自於以維納斯為主題的傳統意象，維納斯在希臘眾神中是愛與美的女神，她的容貌勝過天后希拉和智慧女神雅典娜而奪得金蘋果，儘管如此，她和美少年阿多尼斯的戀愛卻帶有悲劇性，裸女以類似維納斯化身的形象呈現似乎意味著一段不完美的感情。「奧林比亞」雖以 16 世紀以來維納斯這樣美的典範而來，但和維納斯溫柔、害羞、女人味的理想形象相較，我們發現裸婦挑逗的姿態與不知羞恥的漠然表情，讓我們不會將她誤認為是女神卻象徵著真實的娼婦，裸女上半身不自然的挺直，右腳以一種不算完美的線條翹在左腳上，如此滑稽的姿態象徵著她是真實的女人而非理想化的。

整幅畫充滿性與慾望的象徵。裸婦右手刻意的遮掩私處，在圖像上早在文藝復興時波提切利的「維納斯的誕生」、喬久內、提香等的維納斯形象就有，但這些柔媚之形象帶有精神性的理想化，「奧林比

亞」中真實描繪的裸婦則象徵著女性的墮落，墮落象徵女性在婚姻關係之外的任何性行爲，就如夏娃因偷嘗禁果而墮落才知道要遮羞。

裸婦耳邊插朵蘭花顯得有些過度妝扮的俗氣，其中蘭花象徵情慾，黑貓則象徵性，因為在法國貓被認為是性的象徵，相對於狗的忠誠，脖子上的黑色緞帶象徵著一種束縛與佔有，顯示這名女子是被豢養的情婦、一位高級的交際花，更象徵著本在宮廷貴族流行的情婦時尚，也漸漸在資產階級中流行<sup>2</sup>，裸女的手環象徵維納斯手上可以迷惑人的

<sup>2</sup> 《法國》張靜文、黃淑娥譯，臺英雜誌，台北市，1992 頁 283 - 284 法國的情婦制度由來已久，而路易 XV 從中產階級中挑選龐巴度夫人為正式公開的情婦則前所未有。

Si tu prends l'Italienne ,  
如果你取了義大利女人 ,  
Le poison tu craindras ,  
你將會中毒 ,  
Si tu prends l'Espagnole ,  
如果你取了西班牙女人  
Esclave te fera ;  
你將會變成奴隸 ,  
Si tu prends l'Allemande ,  
如果你取了德國女人  
Ivrogne elle sera ;  
她將會成為醉鬼 ;  
Quand tu prendras l'Anglaise ,  
如果你取了英國女人  
Trop fade elle sera ;  
她將會過於溫順無味 ;  
Si tu prends la Francaise ,  
當你取了法國女人  
Elle t'encornera .  
她將使你帶上綠帽子 .

——法國十七世紀古諺

玉帶，黑人女僕手捧的花束是客人贈送的，象徵仰慕者的殷勤迷戀，可想而知的是在甜言蜜語之後將達成的一項交易。

將視線移回到黑人女僕手捧的花束，在荷蘭畫派中不乏以花為主題的作品，花在圖像上寓含著虛容之意，表達美的瞬間即逝與短暫，而花束中有朵顯眼的白牡丹，在當時牡丹花傳入法國不久便成為第二帝國時期一種時髦的奢侈品，這意味著畫中的裸女決不是一般煙花柳巷的廉價娼妓，從整個環境來看可知她是周旋於上流社會的娼婦。

黑人女僕出現在畫面上不禁讓人聯想起回教世界的閨房情調，這也象徵著此時的巴黎流行異國風味的情調，黑人女僕與裸婦不僅象徵主、僕的階級差異，亦代表種族間的階級差異，裸婦直視觀眾的冷漠眼神帶著剛烈的氣質，自 18 世紀開始資產階級對女性的審美態度，要求女性展現出一種弱不禁風不帶剛氣的氣質，自 1830 年起，「像個垂死的人蒼白無力，還有面色鉛灰或面頰凹陷是一種時尚，因這種面容表現出高貴不凡的藝術氣質。」奧柏(Auber)博士曾在他 1841 年的《神精質女性之保健》書中提及<sup>3</sup>，她的神情氣質並不符合資產階級的審美觀，但她的肉體卻誘惑了資產階級的紳士們，她凝視的眼神正象徵著看穿當時中產階級的偽善與矯飾。

##### 五·繪畫詮釋：

一個年輕的畫家憑著自己的觀點，  
讓思潮自由的發揮，  
超越學院派奉為圭臬的準則，  
闖出一種既苦澀而又強烈的畫風，  
這樣的作品，  
受到那些習慣於傳統方式的人嚴苛而又無情的批判。

---

<sup>3</sup> 《鏡子—美的歷史》Dominique Paquet 著，楊啓嵐譯，時報文化，台北市，1999 頁 64

——埃米爾·左拉<sup>4</sup>

馬內的藝術史評價肯定其在傳統上圖創新：紮實的素描訓練上加上新的技法，在前輩大師的構圖中尋找靈感<sup>5</sup>，「奧林比亞」採取新的題材：妓女做描繪且顛覆了女神形象的理想範式，將女神與妓女的意象結合在裸女的圖像上，對中產階級真實的生活面貌做大膽的揭露，人們因此覺得馬內多少沾染了寫實主義的氣息<sup>6</sup>，然而身為富有中產階級的一份子，他並未脫離繁華的社交圈，即使以妓女為題材，所描繪的也不是煙花柳巷的廉價妓女，而是中產階級中的寵妓，因此我們可以說馬內贊同寫實主義者的主張卻無意於成為一位革命者，「奧林比亞」雖不比提香的維納斯更具官能美，也不至於如庫爾貝之畫作般擁有煽動性的效果，馬內曾在自己的展覽目錄中寫到：「絕不是在否定傳統，也不是要標新立異，只是要做自己，不做別人。」可見馬內只是忠於所見。

「奧林比亞」這幅作品無非是公然指涉妓女交易這一主題，這實

---

<sup>4</sup> 《馬內》巨匠美術週刊，錦繡出版，台北市，1996，頁1

<sup>5</sup> 《馬內.巨匠與世界名畫》，黃春秀主編，台灣麥克出版，台北市，1993，P1-4

Sarah Carr-Gomm 認為馬奈一生中充滿對立與衝突：體制內的批評家視他為前衛畫派的叛逆領導；他卻始終強調官方認可的重要性，一般人攻擊他的繪畫技巧破壞了學院傳統；但他的創作靈感卻都源於前輩大師，身為中產階級的一份子，卻時常關注處於社會邊緣的人。

<sup>6</sup> 《寫實主義》Linda Nochlin 著，刁筱華譯，遠流出版，台北市，1998，頁3—8與頁131。

寫實主義大盛的時間大約是在1840至1870年間，.....目標是要在對當代生活嚴密觀察的基礎上，給予現實世界以一真實、客觀公允不偏的再現。

在是犯了當時的禁忌<sup>7</sup>，這種公開的性暗示完全抵觸了中產階級所標榜的道德規範，他們將女性供奉於一種神聖不可侵犯的位置，刻意標榜家庭理想化；但諷刺的，容許婚姻之外的不忠，這種道德感不是出於真正的道德良知而是一種偽善的。若從圖像學的詮釋角度而言，作品所透露出的深層意義是除了中產階級之真實生活之外的矛盾性，其實在作品中所蘊藏的矛盾性(女神—妓女、貞潔—慾望、黑人女僕—白人裸婦)並非全然來自於馬內所屬的中產階級，這樣的矛盾性應當聯繫到整個時代與社會情境中，也就是說，這樣的矛盾性是源自 1789 年以來便存在的社會價值、階級差異與人性的衝突，自法國大革命以來，中產階級奪取大部份下層階級於革命時所獲得的利益，直至第二帝國拿破崙三世時巴黎正值重新整建，欲朝向現代都會發展，但事實上一切建設皆為資產階級—富裕的中產階級，如此更加深了低下勞工階級與中產階級間的鴻溝與衝突，馬奈身在如此的時代環境中，他企圖所做的不過是與「時代同步」的表現而已。

---

<sup>7</sup> 《裸體藝術論》陳醉著，書泉出版社，台北市，1991，頁 387-399。

自文藝復興以來裸體畫本為習以為常的題材，「奧林比亞」中的裸女不比安格爾之「奧德利斯克與奴隸」更帶有情色的幻想，然而其裸女的形象未以神話或歷史故事形式出現，而以現實圖景為背景未理想化地搬上畫面，如此就被認為是羞恥和有傷風化的。

