

## 具象藝術作品的情感傳達 - 論 Rothko Chapel 作品

汪瑜菁

### 前言

Hubert Damisch<sup>1</sup>在“Semiotics and Iconography”一文中，談論了圖像研究<sup>3</sup>的演進與符號學之間的關係。符號學源於語言學，依恃著圖像研究發展，在現代藝術領域裡似乎有漸漸取代圖像研究的趨勢，但其實兩者關係並非對立，應該更可以說是互相補充而演進著。圖像研究辨識畫面的內容，探討作品所在的時代、地域、傳統進而分析畫面內在意義；符號學告訴我們世界上眼見的一切都是符號，傳達因地制宜或約定俗成的意義，但隨著現代藝術中異國文化（alien culture）和新藝術元素（如印象派所強調的光）的加入，使得僅對藝術作品從事圖像研究變得複雜難解。符號學主張不應固守傳統以文字為中心（logocentric）的藝術研究，而應從畫面中，觀察其構圖、色彩、筆觸等繪畫因素如何被藝術家組合，從而激發觀者的情感連結，換句話說，探討作品如何闡述畫家內心的想法。

當我們面對現代藝術家馬克·羅斯科（Mark Rothko）典型作品中的色域繪畫：大尺寸的畫面<sup>4</sup>、兩三種色彩及柔和的邊緣線，除不明顯的方塊之外，並沒有呈現具體的審美客體，那麼意欲對作品進行解讀或詮釋時，是否仍然可以使用傳統的圖像研究或符號學分析之？

而在情感傳達的部份，為何 Rothko Chapel 這個原本設計為具教堂功能的場所，會選擇只懸掛如牆面般大小看起來漆黑一片的十四幅作品，而不是傳統教堂裡關於聖經故事的描繪？他期待這些作品可以傳達什麼情感嗎？James Elkins 的

<sup>1</sup> Hubert Damisch 生於 1928 年，為法國藝術史學家。早期研究 Erwin Panofsky 之圖像研究理論而重新發展觀看藝術的新面向。主要著作為 *The Origin of Perspective*, translated by John Goodman, (Cambridge: MIT Press, 1995) 和 *A Theory of /Cloud/-Toward a History of Painting*, translated by Janet Lloyd, (Stanford: Stanford Uni. Press, 2002)。

<sup>2</sup> Hubert Damisch, “Semiotics and Iconography,” (1975) in *Art of art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998), pp.234-241.

<sup>3</sup> 圖像研究 (Iconography) 和圖像學 (Iconology) 之定義參見 Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》(*Meaning in the Visual Arts*) (台北市：遠流，1997)，頁 31-56。Panofsky 主張藝術史研究可歸類為三種層次：最初的或自然的主題 (Primary or natural subject matter)、第二的或傳統的主題 (secondary or conventional subject matter)、內在的含意或內容 (intrinsic meaning or content)。這三個層次都需要研究者考量歷史因素 (時代、地域、風格演變、典型轉變及象徵意義的不同) 來探討圖像的意義，而非直覺地敘述。第二個層次即是圖像研究的範疇，第三個層次是圖像學的研究內容，Panofsky 又認為應以圖像學囊括圖像研究，因為在詮釋圖像前，屬於圖像研究的分析是不可或缺的準備工作。

<sup>4</sup> 羅斯科的大型作品多見長寬皆超過 200 公分以上的尺幅。

著作《繪畫與眼淚》<sup>5</sup>中敘述了作者觀察參觀者面對這些作品所產生的差異反應，其中有人落淚，也有人有人匆匆離開，這透露著羅斯科教堂裡的作品與觀者間的確存有某些情感上的交流。

基於上述之好奇，我將略述抽象主義的近現代發展及加諸其上的藝術評論、情感傳達的表現傳統，再運用 Damisch 所承繼的符號學理論和浪漫主義傳統來討論 Rothko Chapel 裡的作品之情感意義，試著揭開 Mark Rothko 作品情感傳達之秘密。

## 一、簡介 Mark Rothko 與 Rothko Chapel

### (一) Mark Rothko

身為紐約畫派領導畫家之一的羅斯科 (Mark Rothko, 1903--1970) 以其典型的色域繪畫聞名於世，但其實自一九二〇年代起的早期繪畫創作開始，也曾經經歷過具象描繪的時期，以街道市景和建築物室內空間及紐約地下鐵乘客來往景象作為繪畫主題，例如 1937 年的作品《Street Scene》【圖 1】和 1940 年作品《Underground Fantasy》【圖 2】。然而雖然主題是繁忙的都會景象，卻都顯露出了一股孤寂感與焦慮不安，甚至給人陰鬱消沉的感覺，這或許與他的移民經驗—從俄羅斯到美國—及內心對都會城市的觀察有所關連。

羅斯科在一九四〇年代起發展出了象徵性意涵濃厚的抽象繪畫，後來被稱作「複合形式」或「多重形體」(Multiforms)。他開始在作品中尋求表現恆久不變的主題，從古典神話和聖經故事中尋找具象徵性的題材，如 1942 年作品《The Omen of the Eagle》【圖 3】，他用鷹來象徵戰爭本能的野蠻，用扭曲的形象來表達他的內在視野—一種不安且具破壞性的本性。這種表現的背後，或許憑藉的是羅斯科對人文科學相關領域的涉獵，他熟讀並吸收藝術史、人類學理論和心理分析等知識，也或許與二次大戰德國對猶太民族的迫害有關，令他轉而探索救贖經驗及宗教般的堅定信念，在繪畫中尋求與精神的對話。追求精神性也就成了羅斯科後期典型繪畫的主要驅動力。

一九四〇年代後期，羅斯科逐漸不再以扭曲的外在形象、不再使用象徵形式來表達自己，他抽煉出一般形象及象徵物體的內在本質，精簡至抽象色塊形體，取代足以辨識的形體，純然藉由色彩來表達色彩自身的心理語言，而與觀者之間能有情緒層面上的溝通，如 1947 年作品《Number 7》【圖 4】，作品裡的形狀都呈不規則狀，模糊的邊緣似乎會向外延伸，與周圍的其他物體產生有機關係，甚

<sup>5</sup> James Elkins 著，陳榮彬譯，《繪畫與眼淚》(Pictures & Tears) (台北縣：左岸文化，2004)。

至也與觀眾產生了互動，這也就是羅斯科的「複合形式」作品。

到了一九五〇年代，巨大尺寸的畫布配上薄塗的顏料，創造出看似簡單卻又意境深遠的視覺效果，這是羅斯科最負盛名的典型作品。運用巨大尺寸作畫也是為了從早期以來所尋求的精神性及與觀者溝通的目的，希望能夠讓觀者有被包含於畫中的感覺，能夠與畫產生親密不可分的直接關係。脫離了物質世界的描繪，脫離與日常視覺世界的一切聯想，他想創造一個瓦解人們習以為常的自我限制和分離的新空間，進入到精神世界裡，「終止這種沈寂和孤獨，使人能再呼吸，再伸動四肢。」<sup>6</sup>

羅斯科一九六〇年代的晚期作品中，灰黑色調成了表現的主要元素，陰暗的色彩讓畫面更屬於非物質性，情感似乎溢出畫外，得到了最大的延伸。而他終其一生欲打破的孤寂和致力追求的精神性，就在色彩、形狀和空間的探索中畫下句點，羅斯科在 1970 年自殺身亡。

羅斯科教堂的作品完成於 1967 年，而教堂建築在 1971 年才完成，他終沒能參與到作品設置在教堂裡的最後階段。但是羅斯科生前在畫室製作這些畫的時候，就已經按照心中的理想狀況擺設作品，完成之後，還重新製作等比例縮小的畫作模型和小教堂的模型嘗試可能擺放的組合。所以雖然畫作後來並不是由羅斯科親自安排，但也由迪曼尼爾夫人和他的學徒根據他先前的考量擺設，從這方面來看，也算是由他設計完成的吧。

## （二）Rothko Chapel

一九六五年早期，羅斯科簽了一份二十五萬元的合約，為迪曼尼爾家族（Dominique de Menil 夫婦，現代藝術贊助者，又被稱為現代梅迪奇家族）將在休斯頓建的天主教教堂畫一組壁畫。教堂位在遠離紐約上城的休斯頓鄉下地區，靜僻的特性正是羅斯科夢想中可以提供旅客和觀賞者一個休息及沈思之處，而且教堂裡的作品都是出自他手，一來他沈默且充滿生命的作品可以得到適合觀賞的環境，二來不需要和一大堆敵手競爭，也不需要落入美術館的公共評論或教育性目的的控制之中。

不僅畫作，羅斯科也參與了教堂建築本身的設計，他採用類似義大利陀切羅島（Torcello）上的拜占廷八角形教堂形制【圖 5、圖 6】。以下略為說明八角

<sup>6</sup> 參考自 James E.B. Breslin 著，張心龍、冷步梅合譯，《羅斯科傳》（Mark Rothko: a biography）。（台北市：遠流，2001），頁 251。

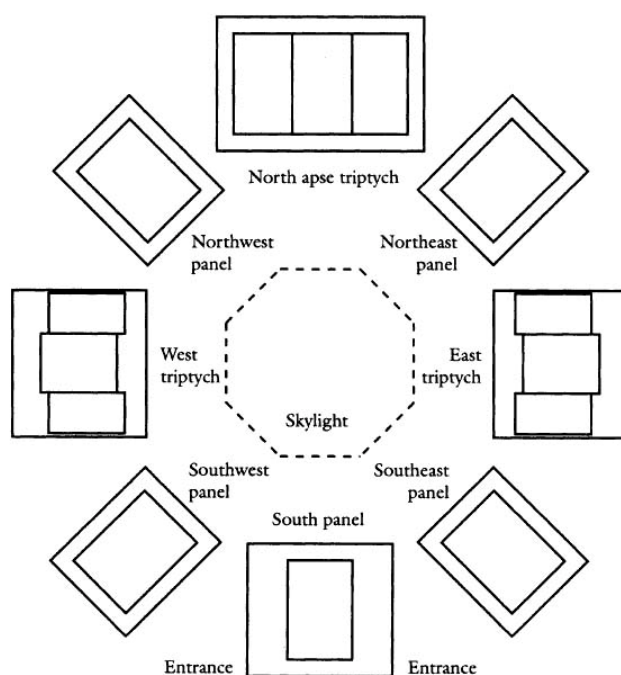
形教堂形制的意義：<sup>7</sup>自古希臘始，人類就覺得無窮無盡的天空是一個圓形的球體，持續不斷移動、變化，帶動著日月星辰甚至宇宙生命的遞嬗。基督教和猶太教對於以圓頂或半球體代表的天空（或說蒼穹）都認為是「上帝所在之處」之象徵；而人類所居住的地球相對於天空則是靜止不動的，與圓形的宇宙相比，應屬於正方體，正方體地球和球體天空之間則依靠著許多「圓柱」來支撐出人類居住的空間。八邊形是正方形變成圓形的過程，代表兩者間的媒介，由此義延伸，八也就代表著基督，作為天與地、人與神之間的溝通者，換句話說，是人類接近上帝的方法。「八」也是基督復活常見的象徵，因為祂在第八天（即猶太教一個星期七天的最後一天安息日）的上午復活了。由於這些隱含的意義，所以八角形的教堂形制也自然可以令人聯想到基督的重生、帶領人類走向上帝之神聖場地了。在德國的亞琛大教堂（Aachen Cathedral）【圖 7、圖 8】即是擁有八角形主堂的傳統拜占廷風格教堂，義大利佛羅倫斯的百花聖母大教堂（Santa Maria Del Fiore）【圖 9、圖 10】，更是由布魯內利奇（Filippo Brunelleschi, 1377-1446）設計出了八角形大圓頂，而成爲佛羅斯斯人的驕傲。

不過羅斯科所設計的教堂並沒有採用傳統式的圓拱頂，教堂設計師菲力浦·強森（Philip Johnson）<sup>8</sup>原先接受了羅斯科的八角形形制建議，但他所設計的金字塔型尖頂卻遭到了羅斯科的反對，理由是光線問題。強森想像的是一個垂直、形象強烈的建築，而羅斯科想要他的壁畫裝置在一個盡量接近創造它們的密閉空間裡，使建築物適應壁畫不產生抵觸，他不想要人們去那個教堂是爲了建築上某種特色。後來他得到了迪曼尼爾夫婦的支持，強森辭職，由另外兩位休斯頓的建築師依照羅斯科的建議繼續打造一個空白、隱晦、有直線形正面的建築，與羅斯科的壁畫互相呼應【圖 11、圖 12】。

除了形制上具有宗教意味之外，教堂的外觀和內部設計並沒有太多宗教性的裝飾。教堂外部灰白色簡潔的牆面，含蓄地不讓觀者有預設立場，希望觀者的感受直接受作品激發；而內部空間的設計更使觀者被巨幅作品包圍，無法握有掌控權主動挑選、觀看作品，似乎被籠罩在黑色氣壓之中。羅斯科應該是刻意讓觀者以全新的心情面對作品，並企圖以無法一目了然的巨大深色作品環繞觀者，使觀者自身反而陷入被動的氛圍，任其引發內在的情緒反應。教堂內部畫作裝置如下圖【表 1】所示：

<sup>7</sup> 參考自邱秋娟編撰，《上帝聖殿》。（新店市：風景文化，2003）。

<sup>8</sup> Philip Johnson 亦是四季餐館（The Four Seasons）的建築師。四季餐館是羅斯科第一次接受委託爲一特定空間製作壁畫之指定空間。



【表 1】

在篤信天主教的迪曼尼爾夫婦心中，羅斯科教堂原本應該就是為天主教而設立，然而羅斯科創作的作品及其建築設計並未能讓人聯想到特定宗教，雖然如此，迪曼尼爾夫婦對於現代藝術的極度支持——他們認為藝術是人世間所能尋求之外的更高層次的真實，及其想創造一個有宗教價值的、令人安靜愉悅的藝術環境的期望，他們選擇接受羅斯科的創意，給予他最大的創作自由。而教堂的完成其實也代表了迪曼尼爾夫婦的期待付諸實現，且能為眾人所知，對於其藝術收藏者的名聲無疑更往上推延，藝術蒐藏品和安置作品的藝術環境調性統一，代表了他們超凡的品味及尊重藝術家的脫俗習氣。

那麼羅斯科教堂裡的抽象畫作與觀眾之間的情感會如何產生聯繫呢？以下分別以抽象藝術的精神性、符號學理論、北方浪漫主義傳統分別論述。

## 二、抽象藝術的精神性

十九世紀初開始，不僅繪畫技法及觀念上對傳統有重大的突破，美學理論上也為形式表現做出辯護。當時，學院派強烈否定新的藝術形態，認為追求光線和形式及打破傳統繪畫準則，不足以稱之為藝術。但是一群想打破規則的畫家及支持創新理念的學者紛紛推崇詮釋的開放性和繪畫的精神性作為辯護的理由。

抽象藝術在畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973) 與布拉克 (Georges Braque, 1882-1963) 將造型碎片化, 以及著名的法國奧費主義者 (Orphism) 德洛內 (Robert Delaunay, 1885-1941) 追求色彩抽象的可能性之後, 已漸漸成形。二十世紀初還有兩位重要的奠基者, 使得抽象藝術從碎片和色彩的實驗中邁向一條將碎片簡化為單純形式、強調內在精神的道路上去, 這兩位就是康丁斯基 (Wassily Kandinsky, 1866-1944) 和馬勒維奇 (Kasimir Malevich, 1878-1935), 他們在第一次世界大戰期間, 受到戰爭之下一切事物皆不可期待之影響, 紛紛轉向抽象, 不依賴物質世界的現有形象, 而是依據著藝術家心中的哲學或信仰, 關照著宇宙性的價值。<sup>9</sup>

康丁斯基首先為抽象藝術辯護而出版了著作《藝術的精神性》。<sup>10</sup>一篇 1912 年發表在《藍騎士年鑑》上的〈形式的問題〉(“On the Question of Form”) 及其他文章裡, 他論述了對抽象藝術的看法以及關於形式與內容的觀念。<sup>11</sup>形式 (form) 與內容 (content) 在他的論述中對應著物質 (physical) 與精神 (spiritual), 藝術的本質永遠是關乎精神。形式應是內容的外現, 人們只要努力使形式能將內在的聲音或需求傳達出來, 則無論是具象或非具象的表現形式, 都已達到藝術承載精神性的宗旨, 內容才是藝術裡比形式更重要的元素。例如他曾說過「一個蘋果和一個勞孔相比之下, 是多麼安靜。圓更寂靜, 比蘋果還靜。…我們應該懂得重視這些不斷成長的能力, 去聽寂靜裡的聲音, 就像以安靜的風景取代吵雜的人, 同樣的, 安靜的風景, 被更寂靜的靜物取代。」<sup>12</sup>他想要藉由藝術影響每個靈魂的目的使得他本身的藝術作品漸漸朝向幾何抽象發展。

俄國藝術家馬勒維奇主張至上主義 (Suprematism), 這類型的作品主要是一些幾何元素被置於白色色面上, 利用白色無所指涉的意涵, 反映出作品中的幾何形狀和背景間有種隱藏的動感、空間錯置的效果。他想要在繪畫的二度空間平面裡加入不只三度, 甚至第四度空間, 也就是時間, 或者可說是動態感。他認為傳統的地平線限制了空間, 透視技法限制了藝術家和自然之間的關係, 所以打破傳統視點、開拓空間是他極力想在作品中實現的理想。而至上主義的發展, 進一步透露非具象的本質、遠離物體、逃避高彩度的顏色, 多以白色或黑色創作, 認為這兩種顏色都具有釋放能量的作用。他將繪畫減化至最低限的視覺陳述, 直搗人

<sup>9</sup> 參見 Anna Moszynska 著, 黃麗絹譯:《抽象藝術》(Abstract Art)。(台北市: 遠流, 1999)。頁 42。

<sup>10</sup> Wassily Kandinsky 著, 吳瑪俐譯:《藝術的精神性》。(台北市: 藝術家, 1985)。

<sup>11</sup> 參自 Wassily Kandinsky 著, 吳瑪俐譯:《藝術與藝術家論》。(台北市: 藝術家, 1995)。

<sup>12</sup> 參見〈對抽象藝術的看法〉, 收錄於 Wassily Kandinsky 著, 吳瑪俐譯:《藝術與藝術家論》。(台北市: 藝術家, 1995)。

類心靈的最初意識。

這兩位藝術家的論述與羅斯科想要在作品裡面表達精神性的目的都是相同的，而且創作手法也都類似，皆在尋找更簡化、更不具體的抽象手法來期待作品與觀者間更深刻的情感交流。要說羅斯科受到二十世紀初抽象主義先驅藝術家的思想影響，不如說這些先驅藝術家的思想確深刻地影響藝術發展，雖然在兩次世界大戰期間，藝術往抽象發展的路徑並非筆直發展，其間也有達達、新寫實等等具象藝術的再出現，但是隨著大戰結束，人類心靈需要被撫慰，內在需求需要體現，藝術的精神性得以持續發展，抽象的路線也在短暫停滯後得以繼續向前。而時代精神所影響的不只是一個藝術家，而是帶動著整個社會，受到同樣的感動。

不僅僅是藝術作品延續十九世紀以來為著對抗傳統的發展而漸漸邁向抽象，藝術理論也出現不少支持抽象藝術的篇幅，其中最具代表性的兩位美學家應該就屬提出「形式主義」(Formalism)的貝爾和弗萊了。

貝爾(Clive Bell, 1881-1964)的形式美學提出「有意味的形式」(significant form):真正的藝術品可以引起人們產生審美情感，不同於我們對大自然的情感，也不同於藉由再現現實所產生的生活情感。唯有純形式才能使欣賞者擺脫自然情感及生活情感的聯想，而享受到純粹的由藝術品所引發的審美情感及特殊感染力。因此貝爾認為繪畫再現、寫實的手段只是一種模仿而不是創造，不能算是真正的藝術品。與貝爾同樣為形式主義繪畫辯論的弗萊(Roger Fry, 1860-1934)基本上同意「有意味的形式」，但他認為貝爾太過抽象地談論審美情感，忽略了藝術不僅是創造令人感到愉悅的對象，而更是觀念傳達的表現，即使是純粹形式或線條的表現也不能否認那最輕微的再現暗示及觀念表現。綜合觀之，形式主義的影響除了主張形式足以表達審美情感之外，更是從現實世界中抽離簡化而來，所以人們在欣賞形式時仍然可以透過被藝術家有意識地簡約感受到保留在畫中的精神性。

在羅斯科教堂的作品畫面裡【圖 13 至圖 20】，只看得到黑色和深栗色的顏色及比例變化，沒有明顯的筆觸，拒絕感官之美的表現。但當我們凝視，由於四面牆上幾乎都是一整片的黑加上色系較淡的深栗色整齊邊緣，似乎可以感覺到那黑慢慢擴張，並且就要衝破邊界般地将我們吞噬，那切齊的邊界不同於一九四〇年代抽象作品中柔和的邊緣，而是代表一種理性，但終被擴張的黑色淹沒，畫家用色彩強調了衝破理性的感性層面。在這樣無法控制作品的情況下，總會令人感到壓迫、不舒服，所以有些觀眾因此而想快速離開，也有些人深受感動一待待了好幾個鐘頭。無論如何，作品與觀者的對話是確實存在的，只是這些作品似乎並沒有預設什麼立場想要帶給人們某種特定的感受，而比較像是一個觸動情感開關

的按鈕或媒介，讓情感流洩。

藝術作品如此深沈的顏色和整齊邊線的安排，仔細觀之，我們其實可以感受到畫家的一種情感關懷，而不僅是單純形式上的排列。羅斯科曾經說過「我不只是一位抽象主義者…我對色彩或形體和其他事物的關係不感興趣。我只對表達人類的基本感情有興趣…那些在我畫前哭泣的人經驗到的是我畫畫時同樣的宗教經驗」；也說道他的畫作表現的是比例的問題，「衡量在現實能支撐的範圍內到底洩漏多少」。<sup>13</sup>在漸趨無形式的現實之中，我們可藉以傳達的情感應該要比可想像、可辨認的形式還要多，因為那裡面的想像是被現實設限和規定的，可以透過每個人的經驗、思緒及想像得到多於畫面的情感感受。而每一位觀眾的不同感受，或許可以採用符號學理論來解釋之。

### 三、符號學理論

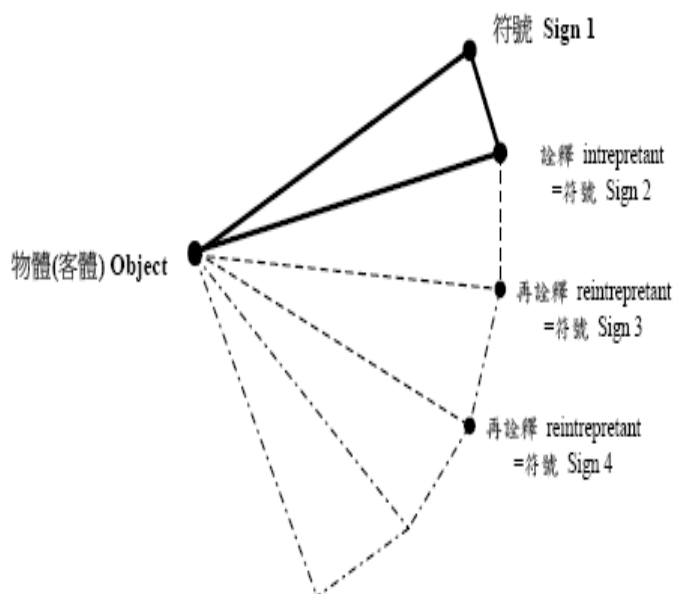
自從索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）的語言學發展以來，符碼（Signifier）在特定時空脈絡之下對應著一個符旨（Signified）的特質除了出現在語言學上，也同樣影響了符號學的理論發展。美國符號學家皮爾士（Charles Sanders Peirce, 1839-1914）進一步將符號區分為「指標」（sign）、「肖像」（icon）、「象徵」（symbol）三種，並指出了符號的意義發生於不斷的詮釋（interpretation）之中，圖像的意義是難以捕捉的。<sup>14</sup>符號意義的產生如下頁【表 2】皮爾士的符號運作模型所示：

---

<sup>13</sup> 此段之引言見於《羅斯科傳》，頁 479-487。

<sup>14</sup> 見 Hubert Damisch, *Semiotics and Iconography*. “...the icon is not necessarily a sign.....The images of art might primarily be hypoicons: an idea which is hard to grasp.....”





【表 2】

通過觀者的詮釋的介入，符號才被賦予意義，不具有一對一的意義指向關係，而是類似資訊的集合體，當詮釋者改變或時空脈絡變動，則符號的意義就會變成另一個符號，並依此永無止境地繼續下一組詮釋。羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915~1980）也說過「說話的是語言，不是作者。」<sup>15</sup>因此如果應用到藝術作品上，則符碼（藝術作品）與符旨（作品意義）之間更被認為不應具有固定不變的意義指向關係，也不應該直接指涉到作者的想法。作品意義（如果有的話）不僅隨著時空環境或約定俗成的關係而改變，觀者的詮釋也成為作品作為一個有意義的符號之必要條件，至此，詮釋的開放性便漸漸成為創作及欣賞或評論的重要特性。由於抽象藝術家不指涉某種特定的符旨，所以觀者無法立即從畫面中的具象物體或圖旁所附的說明文字來得到別人所認為的作品意義，而只能將自身經驗投入作品，作一番以自己為出發點的解讀，因此，不同的立場產生不同的解讀，觀賞羅斯科教堂的繪畫也就會產生上一段落所敘述的不同反應。

在符號美學的脈絡裡，藝術作為表達情感的符號，傳達人類普遍皆有的情感本質。首先提出符號美學的德國哲學家卡西勒（Ernst Cassirer, 1874-1945）將哲學研究擴展到整個人文領域，他在唯心主義哲學家康德（Immanuel Kant, 1724-1804）的理性研究之外，探討了如宗教、神話、語言及藝術等非理性層面的文化功能。他以符號取代理性作為人類區別於動物的特徵，並將藝術放在人類文化的脈絡之中探討。他認為藝術既不是純粹模仿再現，亦非單純的情感表現，

<sup>15</sup> 見 Anna Moszynska 著，黃麗絹譯，《抽象藝術》(Abstract Art)(台北市：遠流，1999)，頁 181。

而是人類內在生命的具體化，藝術世界也就是脫離主觀世界和客觀世界獨立存在的形式世界，傳達普遍的情感。人性或生命本身的實現，透過形式傳達，使欣賞者及藝術家透過具有直觀形式的藝術作品可以看到自己，也可以看到整個世界。

美國學者蘇珊·朗格（Suzanne K. Langer, 1895-1982）繼卡西勒之後提出了「藝術是人類情感符號的創造」這一命題，這裡面的情感指的是人類的普遍情感，來自於個人，又脫離個人，是由個人具體情感抽象得來，排除與現實連結的一切可能進而創造出新的「有意味的形式」，成為純粹的情感符號。

在蘇珊·朗格及貝爾的論述中，都可以看出他們刻意脫離社會脈絡與個人關係的意義探討，對形式的獨立性情有獨鍾，然而藝術作品來自於個人，可以引發人類審美情感的說法卻又與其原本設定的無所指涉性有矛盾之處，所以，在接受形式傳達情感之外，應當多加重視藝術作品產生的時空環境，與藝術家欲和社會對話的背景。

符號論的發展對藝術創作、欣賞或評論都打開了多義性的可能，和必要性。單一的歷史脈絡及從畫面內容加以解讀及研究的方式已不再適用於抽象藝術作品。好比圖像研究雖然在藝術評論及分析中佔有非常重要的地位，一旦面對抽象作品，畫面中缺乏直觀可以辨識的形體，則想探討其中的象徵性便顯得困難重重。<sup>16</sup>每種理論都有其侷限性，在現代及當代的藝術作品中，符號論的使用正是因應著文學理論及藝術發展而使得藝術家、欣賞者和評論家都能夠追求（或者說是接受）更多的可能性及開放性。

除了抽象繪畫的發展脈絡，羅斯科作品中的情感還可以從北方浪漫主義傳統談起，他本身的猶太教宗教背景、移民美國的經驗，在他身上所造成的衝擊及心理發展，都是他向心靈探索的潛在原因。浪漫主義的定義非常複雜且廣泛，由十六世紀宗教改革，力求對宗教教義的感受呈現於作品；到十九世紀畫家個人情感的發抒、尋求宇宙生命真相的欲望，都可屬於浪漫主義的範疇。下面接著論述北方浪漫主義傳統與羅斯科的教堂壁畫間的關係。

<sup>16</sup> 見《造型藝術的意義》，頁37。「圖像學是一種詮釋的方法，它乃是由綜合而來，而非分析。而一如題材的確認無疑是正確的圖像分析的前提，對意象、故事、預言做正確的分析，也正是正確詮釋圖像的先決條件—除非我們所處理的藝術作品，他所屬的第二的或傳統的主題部分被刪除，而直接由題材轉入內部，譬如歐洲的風景畫、靜物畫、民俗畫，便是如此，所謂的『非物象』（non-objective）藝術更是如此。」

## 四、北方浪漫主義傳統

在以巴黎為中心的十九世紀藝術史發展脈絡中，形式主義及抽象當道，似乎刻意忽略了另一種發生在巴黎藝術圈之外的藝術脈絡——浪漫主義

(Romanticism)。勞伯·羅森布倫 (Robert Rosenblum) 在 1975 年出版了 *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*<sup>17</sup>，在這本書中他試圖打破十九世紀到二十世紀的藝術史唯法國 (巴黎) 獨尊的表現及評論。羅森布倫選擇從德國十九世紀畫家浪漫主義佛列德里希 (Caspar David Friedrich, 1774-1840) 論述至二十世紀來自俄羅斯的羅斯科<sup>18</sup>。這些來自北方國家的藝術家作品中，都透露著浪漫宗教情懷，羅森布倫救試圖以這種宗教情感傳統意圖為二十世紀的藝術史脈絡另闢蹊徑。

從佛列德里希的作品裡，可以歸納出他的畫面結構：小小的人物背影向前望著大片的風景 (通常沒有正面臉部特徵的描繪，藉以象徵每個人)，或綴以海上船隻即將靠岸的海邊景色、或描繪山裡荒廢陰暗的教堂與遠處略顯明亮的天際的對比景色。風景的表現十分寂靜且遼闊，視野從畫的前景一直向後景延伸，表現出一種繪畫性與開放性，地平線及海天之際總是出現在畫中，地、海、天層層的景色讓畫面層層後退，畫中的形體通常都具有象徵性，如船隻靠岸代表人生旅程的盡頭，枯樹也代表晚年，教堂及天空的光明則象徵可以給予人們無限希望的信仰，而灰黑的人物背影和陰暗的角落與地平線另一端的神秘光明，則形成現世苦難與來世無限希望的對比，站在前景的人們像是靜默地看著大自然及無可避免的這一切，思索著心之歸屬。

康丁斯基認為任何真正的藝術必服從於自然的法則，是自然的一部份，不需要緊抓著大自然不放，遠離物體並不等於遠離自然<sup>19</sup>。以這樣的說法和他指稱的藝術精神性來看，則自然與精神性的關連必定是存在的。因此我們可以看到在 *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* 中所舉例的藝術家風格雖然都呈現某程度的具象，並非全是康丁斯基所支持的非具象藝術，但他們的作品中都帶有情感的抒發表現，有的藉著扭曲筆觸、有的藉著描繪貼近死亡的形象，在許多對於自然的描繪上也都透露著內心世界，或許有筆觸、

<sup>17</sup> Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. (London: Thames and Hudson, 1975).

<sup>18</sup> 書中主要論述的北方藝術家包含：Caspar David Friedrich (1774-1840), Vincent Van Gogh (1853-1890), Edvard Munch (1863-1944), Wasily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Piet Mondrian (1872-1944), Georgia O'Keeffe (1887-1986), Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970) 等。

<sup>19</sup> 參自 Wassily Kandinsky 著，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》(台北市：藝術家，1995)。

內容和風格的不同，但藉由自然和形式變化來傳達個人情感則是顯而易見的媒介。

而羅斯科一九四〇年代末期開始創作的色域繪畫，畫面中總是有像地平線般的柔和邊緣，將這與佛列德里希的作品《Monk by the Sea》【圖 21】並置，我認為可以聯想羅斯科作品像是極簡化的佛列德里希的作品中水天之隔或是風景表現。羅斯科取消了所有具象形體的象徵性，以色彩引發情感，他將自己的觀看及對宇宙生命的思索和焦慮不安幻化成畫布中的世界，而將觀者（如《Monk by the Sea》中畫面下方的僧侶）的身份轉交給來欣賞畫作的觀眾，製造一種觀賞他的這類型作品就好像是面對著無垠海天的錯覺，而人孤獨地置身於廣闊的天地之間，生命與現實世界之間的共存及矛盾便無所遁形：人與自然世界的關係密不可分，我們可以藉由創作來捕捉自然；但是在自然之下，人實際上卻又顯得如此卑微渺小。這就是羅斯科的情感關懷，也是他想帶給觀者體驗的情感經驗。

在羅斯科教堂裡的作品，一大片的黑色及寬度不等的深栗色邊條，也就像是他在創作時所感受到的墮入深沈不明朗的宇宙黑洞，然而藉由黑暗向淺色邊緣或牆面的擴張，得以將人的思緒帶出畫外，更容易聆聽內在的聲音，使觀者都投入到自己深深的思維之中，看出畫外的極致。

## 五、結 論

回顧前述段落，我們從康丁斯基的理論裡，可以理解為何內容比形式重要，因為太過於再現寫實的形式只會令人聯想到現實而難以引發內心的想像，容易喪失藝術透過想像及創造能激發人類普遍情感的符號功能。在抽象藝術的論述中，可以得知一位藝術家的繪畫風格在藝術發展的脈絡裡，極難有純粹的個人風格而不受影響。在符號論美學裡，現代藝術中製作和觀賞的多義性及開放性是雙方同時接受的美學背景。北方的浪漫主義傳統則論述了畫家們投入的特殊情感—或者是關於宗教的，或者是關於個人生命的一而凝聚在畫面上企圖藉以傳達情感。

從這些理論發展及繪畫表現，我們可以想像構成羅斯科繪畫特色的時代精神、藝術脈絡、個人背景等種種因素之複雜性，及藝術家在創作時所受到的影響有多大。既然畫家的藝術風格並非空穴來風的存在，是以即使是看起來無所指涉的單純形式也才能夠引發觀者的情感。在雜揉了眾多因素而形成的藝術作品中，必有某些觀者會因為感受到其中的某一共同情感而感動。

任何藝術表現都不僅受到單一脈絡或歷史的影響，畫家本身的成長環境及社會背景同樣都會成為如何表現的因素。在羅斯科的作品中，我們可以看到關於

二十世紀時代精神的發揚，也可以同時看到他的人格、環境及宗教背景因素在極簡的形式裡得以紀錄。所以雖然我們在符號學的訓練之下學習了多義性的詮釋角度，但對於圖像研究裡所重視的畫面詮釋及社會脈絡影響等的重要性，卻也不該隨著新理論的發展而拋諸腦後。

如果說面對現代藝術對觀者曾經造成一種困擾，那麼觀賞當代藝術作品必定更是一個激烈經驗。當代藝術家們習於拋棄傳統創作技法，而以當代社會中容易引起人們共鳴的日常用品現成物、拾獲物或流行文化中的各種元素組合取而代之，觀者在欣賞作品的時候，通常只能是一種感受、體驗的過程，而無法明確感受作品或作者的意圖。那種人人都會有不同感受的美感經驗，也正如羅斯科想帶給人們的一樣，是藝術家在創作時的親身體驗並透過作品傳播給大眾，帶給觀者更多自我知覺的感受經驗。

綜合上述所論，解讀羅斯科小教堂的壁畫作品似乎變得可能。在符號學的理論之外，我想傳統的圖像研究所主張的脈絡探討也是不容忽視的鑑賞部分，或許可以從畫面中出現的顏色、方塊邊緣的線條，推演抽象藝術的發展進而瞭解其畫作的可能意義。非具象作品雖然沒有具體形式可言，也就能夠經由觀賞的開放性及深入性得到情感的交流。