

描寫或敘事？——

Svetlana Alpers 與十七世紀寫實藝術

中央大學藝術學研究所 張玉萱

前言

Svetlana Alpers (1936-) 在其 1983 年所出版的《描寫的藝術：十七世紀荷蘭繪畫》¹ 書中，深入淺出地探討荷蘭人以圖像作為認識世界的途徑，以及荷蘭藝術之文化空間的形成，為荷蘭研究提出了與過往不同的詮釋。過去對於荷蘭藝術的認知，長期受到十九世紀法國藝術家 Eugène Fromentin (1820-76) 的觀點影響，認為荷蘭藝術基本上是沒有主題的。1970 年代，荷蘭學者 Eddy de Jongh (1920-2002) 的圖意學 (iconography) 研究途徑成為主流，de Jongh 及其追隨者認為圖像是受文化決定之意義的沈積，他們致力為圖像找回在歷史潮流中逐漸逝去的象徵意涵。Alpers 質疑圖意學作為理解荷蘭寫實繪畫的適切性，她認為相對於義大利南方藝術的敘事性，荷蘭藝術是屬於描寫性的。儘管 Alpers 的觀點被一些學者認為是過於武斷的二分，她對於圖像之詮釋空間的開拓，影響至今猶存。²

本文將試析 Alpers 於 1976 年發表的〈描寫或敘事：一個關於寫實再現的問題〉³ 一文，是前述著作的雛型，⁴ 對此文的探究可幫助我們初步了解 Alpers 的論述模式，以及她對於敘事性與描寫性藝術的劃分。文章標題所並置的對立面向，出自於文學批評家 Georg Lukács (1885-1971) 的〈敘事或描寫？〉一文，Lukács 以「敘述建立主次比例，描寫則抹煞差別」⁵ 一語，扼要地區別在文學書寫中敘事和描寫的差異，Alpers 則將此概念引介來探討藝術品的表現，並對調 Lukács 用詞中「描寫」和「敘事」的前後位置，或許可說預示了 Alpers 研究立場的傾向。本文將以三部份來鋪陳 Alpers 對於寫實再現藝術的觀點，以及她如何在以敘事為尊的藝術史脈絡中，為被視為較次等、僅再現生活而無敘事中心的

¹ Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in Seventeenth-Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

² Mariët Westermann, "After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700," *Art Bulletin*, Vol. 84, No. 2. (Jun, 2002): 351-372.

³ Svetlana Alpers, "Describe or Narrative? A Problem in Realistic Representation," *New Literary History*, Vol. 8, No. 1. (Autumn, 1976): 15-41.

⁴ Alpers 在此文的開頭，便附註此文是她當時準備要出版的一本，關於十七世紀荷蘭藝術之書籍的部份。原文如下："It is to be part of a book of studies on realism in sixteenth- and seventeenth-century art that I am presently preparing for publication."

⁵ 原文為 "Narration establishes proportions, description merely levels."，為 Alpers 引用自 Georg Lukács, "Narrative or Describe?," in *Writer and Other Essays*, ed. and tr. Arthur D. Kahn (New York, 1970), p. 172. Alpers 並註明本文之標題來自於 Lukács 此文。

寫實藝術提供另一種觀看的途徑。第一部份將回溯十五、十六世紀文藝復興時期的敘事傳統；接著將以寫實藝術為主軸，列舉十七世紀的數名偉大藝術家，如何在承襲敘事傳統的同時，亦在畫作中表露出對於描寫所懷抱的濃厚興趣。最後的部份則將時序向後推演，探究在一般藝術史的脈絡中，歸屬於十九世紀的寫實主義（Realism），與十七世紀寫實藝術的異同。

一、文藝復興敘事畫

Alpers 以 17 世紀羅馬藝術批評與理論家 Giovan Pietro Bellori (1613-96) 對義大利畫家 Caravaggio (1571-1610) 的評論作為開場白，Bellori 讚揚 Caravaggio 的藝術中傑出的描寫和模仿能力，但其中敘事行動的缺乏則令 Bellori 感到訝異，他對 Caravaggio 的《聖保羅的皈依》(1600-01)【圖 1】評論為「完全沒有行動」⁶，顯示出藝評家對於藝術作品中敘事行動的注重，這種思維是建立於要求敘事的基礎上，Alpers 藉由對文藝復興敘事傳統的回溯，來烘托十七世紀藝術中描寫成份的提升：

根據文藝復興的美學，模仿的技巧必定是對敘事的關注，亦是達到敘事的手法，藝術的吸引力亦根基於此。如同 Gombrich 在《藝術與幻覺》中所言，在古代與文藝復興藝術中的完美模仿，是為了達到可理解和具說服力的敘事目的。文藝復興時期的寫作家，認為透過身體的運動可使情感（或者靈魂的活動）具體地呈現出。藝術的吸引力跟隨此目標並取決於此。在 Alberti 所謂的「故事畫」(*istoria*) 裡，當畫面中的每個人物都清楚地呈現自身靈魂的動作時，便會感動觀者的靈魂。⁷

Alpers 以十五世紀義大利學者 Leon Battista Alberti (1404-72) 的繪畫觀念，來說明「敘事」在義大利文藝復興繪畫中扮演最高統領的主宰角色。Alberti 的繪畫觀闡揚於其 1435 年的著作《論畫》(*De pictura*) 中，書的主題是對「構圖」(*compositio*) 的討論，Alberti 將這種由畫面中各個成分組合為一和諧整體的構圖方式，定義為形式之四階層的組合，他將最小單位稱為「平面」，由「平面」

⁶ Bellori 的原文為：“istoria...affatto senza attione”，Alpers 譯為：“truly without action”。同註三，p. 15.

⁷ 同註三，pp. 16-17. 原文如下：“It was basic to the Renaissance aesthetic that imitative skills were bound to narrative concerns, as means to end, and on this was based the notions of the appeal of art. As Gombrich suggests in his *Art and Illusion*, the very perfection of imitation in ancient and Renaissance art was in order to achieve the end of intelligible and convincing narratives. Writers in the Renaissance agreed that it was specifically through the movements of the body that the passions (or movements of the soul) were made visible. It was from this that appeal of art followed, on this that appeal of art depended. The *istoria*, as Alberti wrote, will move the soul of the beholder when each man painted there clearly shows the movement of his own soul.”

組成「手足」的表面，「手足」以和諧的比例組成一個「身體」，最後「身體」合適地構成一幅敘事的故事畫（*historia*）。敘事畫用引人入勝的方式完美地呈現自身，繪畫中的內容和形式，皆統合於單一的敘事目的之下。⁸

Michael Baxandall 認為 Alberti 的構圖位階觀念是依據修辭學的思考模式而來，Baxandall 指出，「*compositio*」一詞在修辭學中的是指複合句的構造，包含四個架構：由最小單位的「字詞」組成「片語」，片語在組合為「子句」，子句構成完整的「複合句」，Alberti 便是將這種深植於人文學者腦海中的修辭模式轉移到繪畫之中，倒轉在修辭中從「畫」到「詩」的類比，而以「詩」來類比「畫」，宣稱繪畫也要具備複合句的結構。Baxandall 強調，Alberti 的《論畫》是人文主義學者藝術批評的產物，其所蘊含的概念是人文學者的成就，吸收了人文主義的內容成分和性格傾向，諸如詩畫類比和在修辭系統中使用隱喻的習慣，視技藝（art）是系統化的，且可經由規則來學習和教授，對於複合句的熱愛，以及如果我們要合宜地欣賞繪畫等技藝就需要一些分析性的技巧等。⁹ 依據 Baxandall 的觀點，古希臘羅馬的修辭學，便是經由文藝復興時期人文學者的重視，而滲透入當時的繪畫觀之中。

在藝術中所融入的修辭方式尚有「*ekphrasis*」，這種使圖像說話、傳遞訊息的能力。Alpers 引用十四世紀義大利作家 Giovanni Boccaccio（1313-75）對於畫家 Giotto（1267-1337）的評論，來闡釋文藝復興藝術中理性勝於感官的階級概念。¹⁰ 文藝復興時期的觀念，著重於圖畫所包含的敘事性與言辭性的感召，當時所認可的理想藝術作品，是藝術家能夠以其為媒介來傳遞思想，替理性思維發聲的圖像，裝飾的色彩應臣服於素描與構圖之下，而不應因追求視覺表象的感官愉悅，而忽略了以敘事為訴求的主要目的，因此中世紀藝術的鮮艷色彩與裝飾性，被文藝復興時期的人們認為是一種以取悅視覺感官之吸引力為目標的衰退藝術，在如此的思維模式之下，羅馬和佛羅倫斯的藝評家亦無法認可威尼斯畫派的鮮艷色彩，十六世紀義大利藝術家傳記者 Giorgio Vasari（1511-74）便批評威尼

⁸ Michael Baxandall, "Alberti and the Humanists: Composition," in *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and Discovery of Pictorial Composition* (New York: Oxford University Press, 1971), p. 131. Baxandall 於文中論及 Alberti 及其著作，原文如下："In *De Pictura* II he works up through his hierarchy: first he discusses the quality of planes within the members whose the surface they make up, then the proper relation of members to the single body, lastly the function and the relevance of bodies within the total narrative *historia*."

⁹ 同上註，pp. 134-135.

¹⁰ 同註三，p. 17-18。Boccaccio 讚許 Giotto 的成就，並將他和之前的藝術區分開來："Giotto 將藝術回歸到，因為那些喜好取悅無知的眼睛，而不是用可辨識的形體描述清晰的那些人，所導致長達數世紀錯誤的之前。"原文為："Giotto had returned art to the light after many centuries of error by those who preferred to delight the eyes of the ignorant rather than addressing the intelligent with recognizable figures."，此文為 Alpers 譯自 *Il Decameron*, ed. C. S. Singleton (Bari, 1955), II, 15 (Bk. VI, Ch. 5).

斯畫家 Giorgione (1477-1510) 的作品雖有精緻描繪的人物和豐富的色彩，但觀者無法在其中感受到「*ekphrasis*」或看到敘事行動，因而無法了解圖畫。¹¹

整體而言，所謂的「敘事」是以修辭的方式，將核心的訊息傳遞出。為了達到此目的，畫面透過單點透視、單一空間、時間和行動的安排，以有組織的架構，讓觀者能夠明確地接受訊息。各個行動彼此協調，只表現出單一宗旨，配角不踰越自身角色，以免模糊對於敘事主角的聚焦。敘事的第一要求在於能夠清晰地傳遞訊息及意義，是有順序的觀看，含有道德的判斷。如此的思想浸透於文藝復興時代的藝術觀和作品之中，影響了後人對於繪畫種類高低階級的觀念，學院以歷史故事畫為最高位階的畫種，畫家們莫不前仆後繼地爭取在歷史故事畫範疇中的榮譽，靜物、風景等類別被視為僅是單純模仿眼見真實，則相對地受到輕視。

與敘事對立的「描寫」，則著重於對對象的描繪，在文藝復興的繪畫觀中，描寫臣屬於敘事功能，假如畫面沒有敘事主軸而僅是對事物的描寫時，畫面中的每個角色在無高低階之分的情況下，似乎具有同等的地位，觀者無法如同在敘事畫中那樣辨視出畫面的中心主旨，而是沒有順序地觀看。在上述 Vasari 與 Bellori 的言論中，反映出在敘事所主宰的繪畫體制之外，儘管受到理論家的批評，偏重描寫的畫家亦不曾在藝術的舞台中缺席。Alpers 認為這種抬升描寫地位的情形，在十七世紀藝術中格外地顯著。一方面，在 Giorgione、Caravaggio、Rembrandt (1606-69)、Velázquez (1599-1660) 與 Vermeer (1632-75) 等藝術家的作品中，經常可見到若有所思的人物神情，畫面凝結在某一未知的時間點，敘事行動被懸置，且未透露出人物下一步的動作。另一方面，靜物、風景等這些原在敘事畫中擔任配角的畫種被細膩地刻劃，登上舞台中心成為聚光的焦點。我們無法在畫面中找到一個主要的敘事中心，過去繪畫的位階被打亂。而十七世紀藝術家對於色彩的注重，亦是種對於描寫興趣的體現，這將於下一節中有更深入的探討。

二、寫實主義

十七世紀的寫實藝術以荷蘭繪畫最具代表性。如前言所述，de Jongh 等學者致力於在畫中尋找象徵意義，欲證明十七世紀的荷蘭藝術並非單純再現生活的寫實紀錄。以 de Jongh 為例，他認為十七世紀的荷蘭繪畫並不是反應真實的寫實主義 (realism)，而是一種「擬真的寫實主義」(“*seeming realism*”)，擬真的寫實主義經由模仿真實的形式，傳遞出化為真實的抽象概念 (*realized abstraction*)。¹² de

¹¹ 同註三，p. 17.

¹² Eddy de Jongh, “Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting,” in Franits ed., *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered* (New York: Cambridge University Press, 1997), pp. 21-56. de Jongh 於 1971 年以荷蘭文發表本文，此書為 Kist Kilian Communications 的英譯版本。

Jongh 以時人看待自然的態度出發，探討十七世紀荷蘭風景畫的呈現，指出在當時的時代思想中，自然被視為是神聖的顯現，四季的變化就如同人類的生命般，自出生到入土為安的循環更迭。de Jongh 認為，當十七世紀的荷蘭畫家在畫室中以想像來作畫時，必定將諸如「上帝的美德顯露於每堆土丘之上」¹³ 等當時的人文思維融入繪畫之中，他們所畫的風景畫並不只是單純地模仿真實自然世界的表象，而是具有更深刻的象徵意涵。

不同於 de Jongh 積極地尋找圖像意義，Alpers 雖未否定圖意學的重要性，但她關注的是以另一種脈絡看待十七世紀藝術中寫實描寫的成份，她認為十七世紀的藝術家，在文藝復興的框架下，並未消除敘事成分，而是在對於寫實描寫產生濃厚興趣之際，改變了敘事的手法。Alpers 列舉了十七世紀藝術家作品中的寫實特色，在 Velázquez 的《織女》(1644-48)【圖 2】和《耶穌在瑪莉和馬大家中》(1620)【圖 3】中，觀者首先面對的是前景的真實人物，接著才會注意到在背景中的敘事情節，這是源自於十六世紀法蘭德斯繪畫的傳統，敘事的成份被推進畫面深處，而將顯著的位置讓位給平凡的寫實人物，前景人物佔據了畫面較大的面積，著重於寫實的描繪，敘事的內容在相較之下則位於較次等的位置。而在 Caravaggio《聖保羅的皈依》【圖 1】中，自馬上摔下的聖保羅跌入觀者的空間，使觀者如同親臨發生於大馬士革的事件現場，打破虛構的藝術世界與觀者所處之真實世界間的界線，Alpers 認為如此將觀者的位置考量入畫面的安排，是對於敘事行動的替代：

由於敘事行動的停止以及對描寫的專注，我們可以為十七世紀的寫實典型增加一項特性：對觀者參與的基本承諾。這些作品讓觀者對於虛構世界的真實呈現感到自我矛盾。他們把此當作敘事行動的另一種替代。¹⁴

以文藝復興的脈絡來看待 Velázquez、Caravaggio 作品中寫實成分的突出，是合情合理的判斷，但如何在充斥著靜物畫、肖像和風景畫等寫實描寫成分濃厚的荷蘭藝術脈絡中，認定創作人物畫為主的傑出藝術家 Vermeer 與 Rembrandt 的作品是偏重描寫性的呢？他們的人物難道沒有敘述故事或含有象徵意義，例如一些 Vermeer 的女子畫作被許多學者認為是在表現罪惡的軼事？Alpers 在她《描寫的藝術：十七世紀荷蘭繪畫》一書中有更深入的探討。今日 Vermeer 所遺留下的畫作僅三十五幅，大多數是描繪室內的女子，Alpers 認為 Vermeer 將女子孤立出

¹³ 同上註，p. 26。de Jongh 在文中引介荷蘭詩人 Constantijn Huygen (1596-1687) 的文句，英譯為：“The goodness if God is be seen in every dune’s top.”

¹⁴ 同註三，p. 19。原文如下：“To the suspension of narrative action and the concentration of description, we can now add a further characteristic to this seventeenth-century realist mode: its radical commitment to the engagement of the viewer. These works appeal to the viewer most paradoxically through the asserted real presence of a fictive world. And they offer this as an alternative to appealing through the enactment of a narrative action.”

來作為畫作的主題，並不如同時代的其他畫家，將象徵女性忠貞的孩童安排在描繪女子之家庭領域的繪畫中，反映出 Vermeer 所描繪的女性是一種出於描寫興趣的藝術。Alpers 以十六世紀 Francisco de Hollanda 和十五世紀 Cennino Cennini 的言論，說明在當時，相對於文藝復興藝術這種理性、合乎比例，屬於適合男性的藝術，北方藝術則被視為未加選擇（unselectively）、精緻地再現自然中的所有事物，是種缺乏理性和比例、適合女性的藝術（an art for woman）。相對於男性精確的比例，在女性身上不會發現任何比例的組織架構，複製她們便是盡可能地描繪自然。¹⁵ 基於如此對當時代思維的考察，Alpers 認為 Vermeer 所描繪的女性展現了其對於描寫自然的興趣，那些寧靜、全神貫注又沉著的女子，是她們畫面世界的中心，呈現在我們眼前，但又在障礙物和空間之後因而無法侵犯，Vermeer 的描寫取代了軼事本身而成為畫面的特徵。

至於 Rembrandt，Alpers 認為他的藝術不僅異於文藝復興的敘事傳統，也與荷蘭繪畫中如同鏡子般再現世界的風俗畫有所不同，Alpers 關注於 Rembrandt 厚重的顏料表面，Rembrandt 經常將敘述情節的呈現轉化為冷靜的基調與動作的避免，他拒絕使用同代藝術家運用媒材的技法，而是用顏料來消除人物與背景間的界線，他著重於技藝的呈現（the craft of representation），並不使用假可亂真的技術去愚弄觀者的眼睛，而是留下未加修飾的顏料表面，一種技藝的痕跡。在文藝復興時代，畫家著重畫面的敘事性，先構思出具有敘事目的之架構的素描底圖，再著上色彩，顏料是達到敘事目的的輔助性配角，畫作是平坦的表面，將筆觸的痕跡與顏料的厚度盡可能地消除，其材料的在場性被刻意地隱藏住，觀者在觀賞畫作時受到畫中主題的感動，但不會意識到顏料的存在。而在十七世紀的藝術裡，諸如 Rembrandt 肖像畫上的厚塗色塊與筆觸，或者是 Velázquez 在《賣水者》（1623）【圖 4】中以平坦形式、未加修飾之顏料色塊所呈現的水滴等繪畫細節，可同時看到顏料所呈現出的形體以及顏料自身的在場性。真實在我們眼前轉變為顏料。藝術家藉由藝術作品，完善且巧妙地表達出再現當下（represented presence）的意涵，這些畫家的筆觸和顏料的在場，如同畫家的簽名，顏料和筆觸是畫家穿越時空與觀者交流的媒介，我們意識到畫家的存在，彷彿與畫家並肩欣賞畫作並傾聽他訴說自身的創作藍圖。繪畫的藝術性不再被主題覆蓋遮蔽，而是讓觀者在端詳主題的同時，也意識到藝術這個媒材的存在，藝術自身的價值在此受到重視。

這種顏料地位的提昇，是十七世紀寫實描寫藝術把配角提升到與主角相同重要地位的「齊一化」（levelling aspect）特徵。我們可由兩個面向來探討 Alpers 所說得這種齊一化，一方面是素描（design）和顏料等人工技法；另一方面是繪畫的題材。Alpers 認為最適合用來形容荷蘭和法蘭德斯繪畫中顯著特徵的詞彙是「來自生活」（from life），Karel van Mander（1548-1608）等北方的理論家有時

¹⁵ Svetlana Alpers, “Epilogue: Vermeer and Rembrandt,” in *The Art of Describing: Dutch Art in Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), pp. 222-228.

亦用此詞語來形容那些直接描繪生活的繪畫。¹⁶ 相較於敘事畫要求呈現具有教化意義的內容，在十七世紀的寫實藝術中，畫家對於描寫的興趣，使得過去不被重視的生活題材，躍上了舞台呈現於觀者面前，例如 Velázquez 的《賣水者》將一般軼事類型的場景轉化為永恆的肖像，畫中呈現的不再是遙不可及的聖經或神話故事人物，也不是為了傳遞宗教感動或道德教誨，而是觀者在日常生活中接觸到的。如此對於敘事和描寫關注程度的改變，使得藝術與生活的題材在十七世紀中完美地結合。相較於 Alberti 在《論畫》中讚賞敘事畫的豐富性和多樣性，各年齡層的男女老少，動物牲口，建築，風景，靜物等皆涵蓋於一幅敘事畫的框架內，畫面所有的安排皆是為了傳遞單一的敘事主旨，十七世紀的藝術則將過去在敘事畫中僅扮演小配角的題材，升格為畫中主角，沒有宏偉的敘事內容，而是浮光掠影的捕捉，來自生活的藝術。

三、十七與十九世紀寫實藝術的異同

Alpers 文中的另一主軸是對十七世紀與十九世紀寫實藝術的比較。在藝術史研究的脈絡上，多將寫實主義（Realism）視為十九世紀中後半葉的一種風格。例如 Linda Nochlin 將寫實主義定義為盛行於 1840 至 1870-80 年間的藝術表現，立基於對當代生活的縝密觀察，給予現實世界真實、客觀且公正的再現。¹⁷ 在將歷史視為線性發展的認定上，寫實主義是出現在十九世紀對於敘事有意地反動，但我們該如何解釋在其兩百年前的十七世紀便就已出現寫實的現象？文藝復興的敘事傳統，到了十七世紀便遭受到破壞，我們這種對於歷史線性發展的假設，使得十七世紀寫實藝術的歷史定位和十九世紀寫實主義相衝突。Alpers 企圖消弭這樣的衝突性，尋找出兩者的相似和差異處，提供給觀者另一種看待十七世紀寫實藝術的觀看方式。Alpers 欲指出十七與十九世紀的寫實藝術家，同樣皆在作品中選擇強調描寫並減少或停止敘事行動，她援引 Michael Fried 和 T. J. Clark 所提出十九世紀寫實藝術中的「凍結」（frozen）特徵，呼應十七世紀藝術中懸置的敘事動作：

一方面，Michael Fried 認為前衛藝術家 Courbet 和 Manet 以有意識的策略，提供給「有野心的繪畫一種新範例，不再本質地構成動作的再現」，這個論點簡單來說，Fried 在這些凍結的人物中看到一種對於再現技巧的接受，便是我們稱之為現代藝術的起源。最有名的凍結風格是 Manet 的《草地上的午餐》。另一方面，T. J. Clark 在對 Courbet 的研究中提出敘事行動的凍結以及轉向描寫，與現代藝術

¹⁶ Svetlana Alpers, "Realism as a Comic Mode: Low-life Painting Seen through Bredero's Eyes," *Simiolous*, Vol. 8, No. 3. (1975-1976): 115-144.

¹⁷ Linda Nochlin, "The Nature of Realism," in *Realism* (London: Penguin, 1971), pp. 13-56.

特性的感知有關。省略敘事行動使我們不再面對藝術，而是面對現代生活片段的真實性。Manet 的午餐又再度成為例證。¹⁸

在此我們可以歸納出，十九和十七世紀寫實藝術作品的相似處，在於將人物及生活片段凍結在某一頃刻，懸置敘事行動，以及用描寫抹除差別的效果（the levelling effect of description）。而兩者的差異處，在於十七世紀寫實藝術並未否定文藝復興的敘事傳統，而是將描寫的興趣作為敘事的替代；而十九世紀的寫實主義則是主張唯當代者方能入畫，伴有政治或社會訴求。

藉由十九世紀寫實主義的代表畫家 Gustave Courbet (1819-77)，我們可進一步探討當時的理念與作品特色。James Rubin 認為因為 Courbet 的宣言，我們得以將寫實主義 (Realism) 定義為專門指涉十九世紀中葉的一項藝術運動，此時的藝術家公然地宣稱，其藝術目標為準確且嚴肅地再現日常生活中的主題。在 1855 年個展手冊的文字中，Courbet 要求從過去的傳統與現代中，汲取知識來呈現自身所處的時代，他並不去模仿古代或當代的畫作，也不是要達成為藝術而藝術的目的，而是企圖去創造一個反映生活的藝術 (*l'art vivant*)。相對於文藝復興至學院派致力於追求理想化的再現，尊歷史畫為最高階的畫種，Courbet 宣稱真正的歷史必須從日常生活中尋找，畫家不可能去畫無法親眼所見的事物。¹⁹ 以 Courbet 的《採石工》(1849-50)【圖 5】為例，作品是描繪他在其家鄉的路邊所看到的無產階級勞工。Courbet 拒絕用傳統的方法來美化人物，而是精細地刻劃人物破舊的衣著，表達出其生活的困頓。畫中人物姿勢的刻板、直拙和缺乏韻致，強化了合乎現實的當代性。²⁰

Alpers 比較 Courbet 的《採石工》和 Caravaggio《聖彼得的釘刑》(1600-01)【圖 6】，著重於兩者的處理方式。除了同樣是描繪低下階層的人物，除了被釘於十字架上的聖彼得，其餘的人物皆背對觀者，人物姿勢沒有傳遞情感且隱藏住面孔，藉由姿勢的穩定性和情感的避免流露，畫家審慎地停置住動作，並專注於描寫物質世界的表面—石頭表面的斑點，衣服的複雜摺痕等，在這些層面上兩者具有諸多的相似。Caravaggio 讓觀者如同親臨《聖彼得的釘刑》的現場，即將見

¹⁸ 同註三，p. 18. 原文如下：“On the one hand there is Michael Fried, who has argued that there was a conscious strategy on the part of avant-garde artists – Courbet and Manet – that provides “a new paradigm for ambitious painting that no longer essentially comprised the representation of action.” To simplify a complex argument, Fried sees in the frozen figures an acceptance of the artifice of representation itself that is the genesis of what we call modernism in art. A most famous example of this frozen style is Manet’s *Dejeuner sur l’Herbe*. On the other hand there is an argument, best put forward by T.J.Clark in his fine study of Courbet, that the freezing of narrative action and the turning to description is related to a perception about the quality of modern life. Dispensing with action leaves us not with art but with the fragmented actuality of modern life. Again the *Dejeuner* seems to provide an example.”

¹⁹ James Rubin, “Realism as Language and Attitude: A Manifesto and Its Contexts,” in *Courbet* (London: Phaidon, 1997), pp. 156-174.

²⁰ Linda Nochlin, 《寫實主義》，刁筱華譯（香港：遠流，1998），頁 147-148。

證十字架的升起以及聖彼得將面臨的苦難，對描寫的關注和動作的懸置，並沒有壓蓋住畫面的敘事性，而 Courbet 的《採石工》，則將藝術當作對社會和人性真理的接觸途徑，這便是 Alpers 認為十七和十九世紀寫實藝術的不同處。在《採石工》中，不論是前景或後景皆不再看到宗教故事的呈現，觀者所見的是在社會邊緣苟延求生的小人物，採石工的生活處境是經由對破舊衣著等細節的描繪而呈現，而非透過敘事情節的安排，這不僅是真實人物的呈現，亦是當代生活的揭露，Courbet 將社會角落的景象定格於畫框之中，欲讓觀者去貼近並感知藝術的真理，透過畫面去反思這個社會。

Courbet 等人對於藝術表現的企圖，開啟了現代主義多元紛呈的局面。在文末，Alpers 提及十九世紀的現代性：

當 Zola 在他的一篇沙龍評論中聲明，他在繪畫中要看到的是一個人而不是一幅畫時，他論及這個議題。他要求這不可能性，並挑戰他的時代。印象派將藝術變成 de Piles 所說的那種色彩。比較 Seurat 和 Courbet 的《採石工》，並將你的心眼往回投射到 Caravaggio，Velázquez 和 Vermeer。我們無法辨別在 Seurat 的作品中，Seurat 宣稱的模仿色彩與裝飾色彩之間的相關性。從我們在十七世紀中所看到的再現，我們最終達到再現承認他自身為一種技巧的運用。寫實主義變成技巧，並接著藝術轉變成現代主義，繪畫，而不是人，被真實所再現的現代主義。²¹

從 Émile François Zola (1840-1902) 對當時代的評論，可以看到在藝術家注重自我表現的現代主義之中，我們在藝術品中所看到的不再是一個人而是一幅畫，即藝術家呈現的不再是「人」這個被再現者的象徵記號，而是「畫」這個藝術的手法和技巧。畫面的主題不再是觀者在真實世界中所看得到的形體和色彩，而是藝術家注入自身理念的詮釋。究竟現代主義欲呈現給觀者的，是生活的題材或者是藝術技法的展現？圖畫的敘事目的變得模糊不清，描寫的性質亦受到挑戰。在 Georges-Pierre Seurat (1859-91) 所畫的《採石工》【圖 7】一畫中，破碎的筆觸模糊了構圖輪廓的架構性，色彩本身構成了畫，而不單僅是非必要的裝飾性色彩。色彩在繪畫中所扮演的角色，從素描的輔助演變為媒材自身的展現，在此成

²¹ 同註三，pp. 37-38. 原文如下：“When Zola protested in one of his Salons that what he wanted above all in a painting was to see a man not a painting, he spoke right to this issue. But of course he demanded an impossibility and went against his time. Impressionism reduced art to that color of which de Piles spoke. Compare a *Stonebreaker* by Seurat to Courbet’s and cast your mind’s eye back to Caravaggio, Velázquez, or Vermeer. We cannot tell in the Seurat how color as imitation (the artist’s claim) is related to color as ornament. From representation as we have seen it in the seventeenth century, we finally reach the point where to represent is itself acknowledged as the making of an artifice. Realism turns into artifice and so goes the course of art into modernism where paint, not man, is the reality represented.”

為繪畫表現的主角，此時繪畫的目的不再是要塑造出幾可亂真的世界，而是讓技巧超越了主題的重要性，清楚明白地呈現出繪畫的特性。

四、小結

相較於 de Jongh 挖掘圖像的象徵意含，Alpers 則回到表象，將繪畫視為認識和接觸世界的媒介，一步步地帶領讀者，觀看藝術家如何在敘事傳統的框架下，藉由畫面前後景的安排，顏料與筆觸的運用等細節，作為自己存在的佐證。Alpers 與學者、藝評家和創作者對話，在視覺藝術與文學的範疇之間，交織出敘事和描寫的對立概念，探討兩者關係的辯證消長，為觀者準備了一席穿越數世紀流變的藝術饗宴，她並非要我們在圖像意義的探討及描寫的藝術這兩種詮釋的觀點間擇一，而是引領讀者以多元的角度切入，經由畫作回到藝術家所處的世界，看待他們如何地紀錄當下的眼見真實，以及其中藝術家自我的存在。Alpers 的思想精華闡釋於《描寫的藝術：十七世紀荷蘭繪畫》之中，本文藉由對敘事與描寫的探討，初步地鋪陳出 Alpers 的思想雛型及本書標題所涵蓋的範疇，為讀者開啟閱讀之門，期望日後能再深入地探討。

參考資料

1. Nochlin, Linda, 《寫實主義》，刁筱華譯，遠流出版，1998。
2. 謝佳娟，〈閱讀喬托與演說家〉，《議藝份子》創刊號，國立中央大學藝術學研究所學生會出版，1998.10，頁 115-133。
3. Nochlin, Linda, "The Nature of Realism," in *Realism*, Penguin, 1971.
4. Baxandall, Michael, "Alberti and the Humanists: Composition," in *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and Discovery of Pictorial Composition*, New York: Oxford University Press, 1971, pp. 121-139.
5. Alpers, Svetlana, "Realism as a Comic Mode: Low-life Painting Seen through Bredero's Eyes," *Simiolous*, Vol. 8, No. 3.1975-1976: 115-144.
6. Alpers, Svetlana, "Describe or Narrative? A Problem in Realistic Representation," *New Literary History*, Vol. 8, No. 1., Autumn, 1976: 15-41.
7. Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in Seventeenth-Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
8. de Jongh, Eddy, "Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting," in Franits ed., *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, New York: Cambridge University Press, 1997.
9. Rubin, James, "Realism as Language and Attitude: A Manifesto and Its