

以樹作為繪畫創作主題的思想延伸

張欽賢

從斯堪地那維亞半島的黑森林，至印度次大陸的菩提樹林，樹的造形常見於神話、民間傳說，乃至於宗教儀式之中。也許是因為樹木的體積與長壽的原因，許多宗教將樹視作神聖的象徵，在印度神話之中對菩提樹的尊敬，與德魯伊人（druids）¹對橡木的崇拜，可以看到許多這樣的例子。²

中國古代的文學家常以樹的造形特質與強悍的生命力形容遺世而獨立的人格。晉代陶淵明有：「連林人不覺，獨樹眾乃奇」，形容隱士不同流俗的氣質；唐代宋之問有：「百尺無寸枝，一生自孤直」隱喻文人狂涓的個性；宋代王安石有：「歲老根彌壯，陽驕葉更蔭」側寫壯士暮年而雄心不已的懷抱。

從信仰與文學的觀察角度之外，巍峨雄立的樹木吸引我們的眼光注意其獨特的形式，繼而引發繪畫創作的想像，它從主要枝幹至樹頂的細枝都能追尋生長的脈絡，其平衡性、曲度、直線的特質，形成我們對樹木造形的主要概念。³

以樹為主題做作為繪畫題材在東方繪畫領域之中是較常見的，而在西方藝術史之中，除了各時期作品呈現強烈自然主義風格與十九世紀印象派的繪畫作品之外，樹的造形在圖面構成之中多為輔助性質。這是由於西方長時間以來重視以「人」為主題的傳統，人的圖像地位遠遠超越植物。而東方「天人合一」的思想使得植物的圖像獨立於畫面之中，甚至超越了人物的比例。

雖然東方繪畫對植物的描寫比重較西方為之深廣，然而有史以來第一位對樹的主題作自然觀察研究與繪畫理論創作的卻是文藝復興時代的達

¹ 高盧和大不列顛島的古代塞爾特族裔。

² David Burnie 《Tree》，Derling Kindersley，London，1988．p．6

³ Rex Vicat Cole 《The Artistic Anatomy of Trees》Dover Pub．，NY．P．49

文西（Leonardo da Vinci，1452~1519），在他後來由弟子梅爾茲(Francesco Melzi)匯編成《繪畫論》(Trattato della Pittura)的筆記中，仔細地記錄了他長期對樹木的專注研究成果。其研究總體可分為二個部份：第一部份是純粹植物學的觀察；第二部份是繪畫形式的研究：

（1）：在植物學的觀察方面，他分析樹枝的結構，認為在自身重量的壓力之外，所有樹枝的末梢應指向天空，樹枝伸出的角度通常是等比的關係，下層枝幹較上層枝幹粗，以及樹枝分枝的數學比例法則。¹在樹葉的結構方面，他認為「葉子通常將正面朝向天空，以便整個葉面承受從大氣之中緩緩落下的露水，並且葉片分佈層層交替節比鱗次，以減少互相被遮蓋的可能。」他也認為葉片面之所以有這樣的奇特結構，「第一目的是留出讓空氣和陽光穿透的空間；第二目的是讓第一片葉子上的水滴可以順利地直接落在第四片（或是第六片）葉面之上。」²

達文西也研究自然環境中的光線與葉片之間相互的物理關係，他認為樹葉群之間的光線與視點有關，「眼睛高度不同，所見的樹木其上的陰影就隨之改變。」³

（2）：在繪畫形式研究方面，達文西認為在將樹繪於較遠之處，作為圖面背景之時，樹木的顏色「應調成黑夜裡所見的樹木那樣呈現暗黑色，些微露出天空的光亮，因此可以清晰地看清樹的輪廓而不摻雜其它不同明度的綠色。」在葉片的畫法上，他主張應該採取一些葉片的樣本，「若不想只以個人的判斷來畫葉片的真實色彩，應從所畫的樹上摘下一片葉子，以作為樣本調色，使顏料與葉片同色。」他也認為：「雖然表面光滑的樹葉，其正反兩面顏色大抵相同，但是顯露在大氣之外的葉片帶著大氣的顏

¹ 《The Notebooks of Leonardo Da Vinci》Dover pub . , Inc . , NY . P . 204~207

² 《The Notebooks of Leonardo Da Vinci》Dover pub . , Inc . , NY . P . 214

³ 《The Notebooks of Leonardo Da Vinci》Dover pub . , Inc . , NY . P . 221

色，且視點越近，葉形越壓縮，這種現象越明顯。」在畫樹葉之時，達文西特別注意葉片正、反面的表現問題，他說：「描繪左方近處的樹木時，如果眼睛的視點比樹要低，你應記住你將看見一些葉片的正面，與另一些葉片的背面。」而在達文西的觀念中，葉片背面的顏色比正面的顏色漂亮。

1

就繪畫材料所能賦予繪畫對象物的質地而言，媒材必須能呈現如同樹一般的兩種不同而相對立的質地：樹的枝幹粗糙、無光澤；樹葉平滑、帶著油脂般的光澤，而樹所綻放的花瓣則在兩者之間。因此，東方繪畫以直接性的技巧處理這兩種不同的表層質地，側筆擦表現粗糙的枝幹，點染勾勒畫出光澤的樹葉光朵。西方以水性媒材所呈現以樹為主題的繪畫技巧與東方的運筆形式部分相似，但是西方表現方式的樹葉，葉片與葉片之間的關係較不具獨立性。相較於水性媒材，油性媒材對於表現這樣形式的質感技巧似乎大為受限，此種技法合適於明暗法（*chiaroscuro*），對樹葉這樣密集而能透光的微小點狀的分散特質的創作對象而言，反而不容易光整呈現自然的概念。

在自然界的題材之中，樹可能是我們所能親身寫生描繪體積最大的生物，這也是古人何以將樹形塑成無比巨大且充滿智慧的橋樑，以作為天地交界的主要原因。而這樣巨大的主題，反而弱化了其自身存在於畫面的分量感轉向廣闊空間的暗示，也就是當主題得越大，空間的狹促性越強烈，反之則顯得廣邁。這有些類似畫建築圖一般，空間感變成畫面構成的第一要件，否則就是如同東方繪畫一般，以移動視點組成的平面性構成為主的圖面空間結構，將樹與空間的關係拉開來，脫離自然環境的暗示。而在自然主義為主軸的創作思維之下，空間的暗示是必要的，因為唯有強烈的空間暗示，其中存在於自然界的光線大氣，以其深入畫面之中的佈局才

¹ 《The Notebooks of Leonardo Da Vinci》Dover pub . , Inc . , NY .P . 289

能轉換畫布之上，但是此空間是隨實際視點與思想而更動的此自然視點空間與攝影的瞬間凝態空間不同，一棵巨大的樹很難完整地藉由快門呈現其空間的分量感，因為它的視點是單一而具固定性質，在視覺感觀與光學記錄上的差異性存在著極大的彌合空間，而將三維空間轉向二維平面的創作領域裡，如此的落差決定了整個視覺上的結構感，也就是畫面生命力的來源。

德國十九世紀藝術理論家阿道夫·希爾德勃藍特（Adolf Von Hildebrand）認為：「我們只能根據我們從不同視點看事物的經驗來推斷距離。對一個物體清楚明確的觀念主要基於其二維性的安排，因為在表現一個物體的時候，最重要的是我們選擇物體的哪一個視面，如果它恰巧是一個活的生命體，那麼我們可以從它身上捕捉甚麼樣的姿勢或動作。大自然能提供各種不同的狀態和視面，這些狀態和視面雖然近看時很清楚而且富有表現力，但從一較遠視點觀看時會變得索然寡味。如在二維表現中特別需要按透視縮短的狀態即屬於此類，在這種狀態中，我們的深度感必須在從物體的畫面引起對該物體的完整概念中發揮主要的作用。如果現在要求對各種刺激過份專注以求挑起這種深度感，或者使這些刺激在遠處不被察覺到，那麼這幅畫在藝術上是有缺陷的。」¹，若是僅以表象現實，或是光學瞬間凝結的觀點詮釋一個空間之內的樹木造型，這樣的侷限便會產生，這也是研究以樹為主題的具象繪畫所應探討的主要方向。

¹ 阿道夫·希爾德勃藍特《造型藝術中的形式問題》（Das Problem der Form in der Bildenden Kunst）潘耀昌等譯，北京，中國人民大學出版社 2004，P. 33