

# 孤寂與存在

--解讀漢斯•艾門尼格 1930 年代的「樹林」系列

Solitude and Existence

-- Hans Emmenegger (1866 – 1940) "Forest" series (1930s)

胡朝景

**Hu, Chau-Jin**

慈濟通識教育學刊，民 109 第十三期

Tzu-Chi Journal of the General Education

2020, No. 13, p.53-81

# 孤寂與存在：解讀漢斯·艾門尼格（Hans Emmenegger）

## 1930 年代的「樹林」系列

胡朝景

### 摘要

二十世紀初的瑞士畫家漢斯·艾門尼格創作於 1930 年代的「樹林」系列，是他創作生涯晚期非常重要的代表作。筆者透過自身的創作經驗，在瑞士琉森（Luzern）美術館內細讀艾門尼格的「樹林」系列原作，並藉由本文論述筆者依其作品獨特的表現方式所領略到的弦外之音。

該系列作品以樹林為主題，藉由特殊的取景方式，誇張的光線對比與簡化的造型處理，艾門尼格在作品中呈現的已不僅是表象的樹，而更顯露出表象之下的靜謐與孤寂，時間彷彿在畫面中被凝結。筆者認為，1930 年代艾門尼格作品中所顯露的憂鬱與孤寂的內在特質，不僅形成於其個人生活的孤獨與財務的困難，同時也源於外在環境的影響，例如：1930 年代全球性的經濟大蕭條，歐洲動蕩不安的氛圍，存在主義（Existentialism）的興起與盛行等，其中尤以存在主義的因素更令筆者關注，因其作品中的憂鬱、靜謐、孤寂的特質確實與存在主義密切相關。簡言之，藉由樹林，艾門尼格畫出了他自己，也畫出了他的時代。

關鍵詞：艾門尼格、樹林系列、孤寂、存在主義

# Solitude and Existence

-- Hans Emmenegger (1866 – 1940) "Forest" series (1930s)

Chau-Jin Hu

## Abstract

The “Forest” series made by the early 20<sup>th</sup>-century artist Hans Emmenegger in the 1930s were some of the essential pieces of work in the later years of his creative career. The author combined his own experiences with the knowledge gained from reading about the "Forest" series in the Luzern Art museum to read between the lines and present the insights based on the works' unique presentation.

Utilizing forests as the main subject, Emmenegger uses unique framing techniques alongside exaggerated light juxtaposition and simplified designs. The "Forest" series not only convey the trees to the viewer but also reveals the serenity and loneliness underneath the surface, giving the feeling of time frozen within the frames.

The author believes that the aspects of melancholy and loneliness found in Emmenegger's works in the 1930s stemmed from his financial woes and solitude. Still, apart from personal factors, the era in general also played a significant part. These environmental factors may have included the Great Depression in the 1930s, the tense atmosphere enveloping Europe and the rise of Existentialism amongst others. Of possible environmental influences, the author takes particular note of Existentialism due to the themes of melancholy, serenity, and loneliness being highly correlated to Existentialistic philosophy.

To summarize, through his forest paintings, Emmenegger not only expressed himself in his works but also reflected the era they were created in.

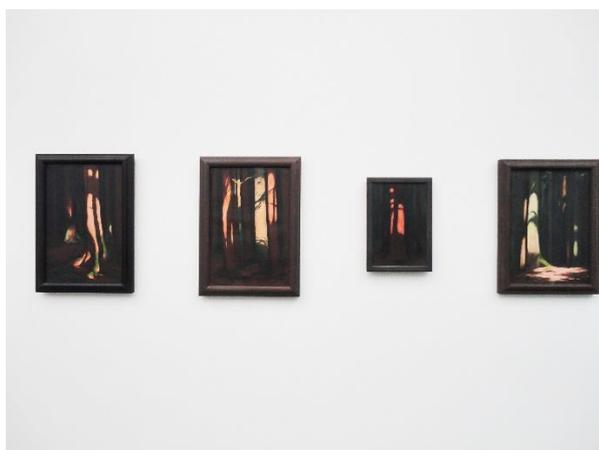
Keywords : Emmenegger, “Forest” series, solitude, Existentialism

## 壹、前言

2014年筆者遊歷瑞士琉森時，有幸巧遇二十世紀初瑞士畫家漢斯·艾門尼格（Hans Emmenegger，1866-1940）於琉森美術館舉辦的大型回顧展（圖：1），展出一百六十餘幅作品，幾乎涵蓋了艾門尼格一生的主要創作風貌。眾多作品中包含了1920至30年代二十餘幅的「樹林」系列作品，其獨特的構圖與光線的處理方式給筆者留下極為深刻的印象（圖：2）。



【1】筆者攝於琉森美術館展場

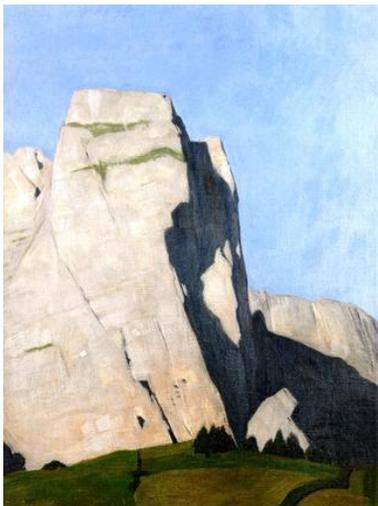


【2】展場內艾門尼格「樹林」系列作品(筆者攝)

艾門尼格於瑞士琉森藝術與工藝學院(the College of Arts and Craft in Lucerne)畢業後，隨即赴往巴黎朱利安藝術學院（Académie Julian）進修，事師法國畫家古斯塔夫·布朗格（Gustave Boulanger，1824-1888）、裘勒斯·列斐伏爾（Jules Lefebvre，1834-1912）<sup>2</sup>，因此早期便奠定扎實深厚的古典技術。時至中年（約1920年代）艾門尼格的畫風受瑞士畫家阿諾德·勃克林（Arnold Böcklin，1827-1901）的影響甚為明顯，在古典基礎上更凝練了畫面中的光影與造型。例如：在光影方面，艾門尼格的《岩山》（圖：3）與勃克林的《山景》（圖：4）均採用幾乎正面的光源，凸顯了岩石的壯麗氣勢；而在造型方面亦可在艾門尼格的《柏樹山丘》（圖：5）與勃克林的《死亡之島》（圖：6）中明顯見到幾乎相同的柏樹構成。然而，不同於勃克林畫面中常見的象徵特質與詭譎氣氛，成熟時期的艾門尼格逐漸顯現自己獨特的創作語彙，而1930年代的「樹林」系列作品便是明顯的例子。

1. 艾門尼格未曾為該系列作品命名，筆者為論述之便，乃依其創作主題命名為「樹林」系列。

2. Dominik Müller，2014，〈Hans Emmenegger〉，《Emmenegger》，Germany: Snoeck，P. 260。



【3】艾門尼格 岩山 1924  
油彩畫布 60x44cm



【4】勃克林 山景 1849 油彩畫布 33x41cm



【5】艾門尼格 柏樹山丘  
油彩畫布 91.9x73.1cm

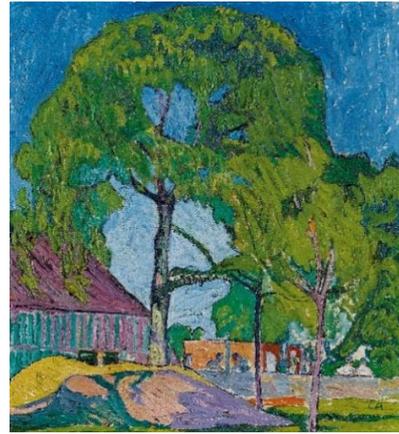


【6】勃克林 死亡之島 1880 油彩畫布  
150x80cm 瑞士巴塞爾美術館

除了勃克林之外，相較於其他同時期瑞士畫家費迪南·霍德勒（Ferdinand Hodler, 1853-1918）充滿象徵意義的主題表現（圖：7），與作品風格介於表現主義與野獸主義之間，同時為艾門尼格的朋友庫諾·阿密特（Cuno Amiet, 1868-1961）（圖：8），艾門尼格的作品更顯得寧靜、孤寂，彷彿遺世而獨立。

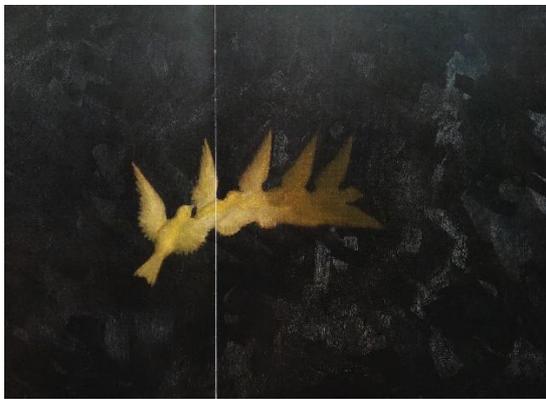


【7】霍德勒 *夜晚* 1889-90  
油彩畫布 116.5x299cm



【8】阿密特 *死亡之島* 1908  
油彩畫布 60x55cm 私人收藏

艾門尼格創作的取材甚為廣泛，在本次回顧展中呈現了其極為多元的創作題材，包括：靜物、人物、風景、常民生活、歷史事件等，甚至有幾幅對未來主義（Futurism）風格的研究作品，呈現連續動作的軌跡與速度感，例如：《飛入黑暗的金絲雀》（圖：9）與《俄羅斯旋轉舞》（圖：10）等，均甚令人驚豔。然而，筆者認為創作於1930年代的「樹林」系列是艾門尼格創作晚期最為獨特與經典的代表，本文將以該系列作品為主要範圍，針對其畫面要素與精神內涵做更深入的探討與研究。



【9】艾門尼格 *飛入黑暗的金絲雀* 1927  
油彩畫布 60x68cm



【10】艾門尼格 *俄羅斯旋轉舞* 1927  
油彩畫布 116.5x73.5cm

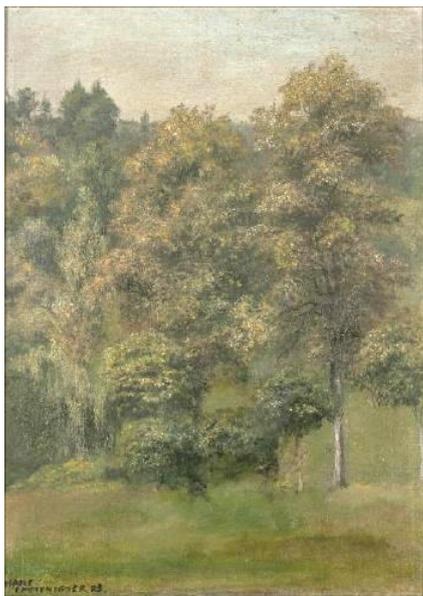
## 貳、以樹為主題——表現手法的轉變

如前所述，艾門尼格的創作題材甚為廣泛，同時展現了其寬廣的取材與獨特

的風格。若從題材數量來看則以風景居多，而風景類的作品中又以樹為主題者占大部分，這也自然成為筆者關注的焦點，進一步試圖從他以樹為主題的展出作品中整理其創作手法上的轉變。

## 一、早期風格

兩幅創作於 1885 年（年僅 19 歲）的作品（圖：11、12），但在艾門尼格以樹為主題的作品中是個重要的起點。相較於 1930 年代的獨特畫風，這兩幅樹景證實了艾門尼格早期扎實的創作基礎，同時也見到畫面中精采的陽光效果。1880 年代正是印象主義在歐洲逐漸被認識的年代，即使彼時尚未被主流畫壇全面接受，但也透過八次「印象主義展覽」開啟了年輕一代畫家的新視野。艾門尼格留學巴黎期間，必然對印象主義與新印象主義作品的用色與技法不會陌生，甚至可能對當時這種前衛的畫法甚為傾心，因此不僅在光線的處理上類似印象主義，也見到極似莫內（Claude Monet，1840-1926）或畢沙羅（Camille Pissarro，1830-1903）作品中的筆觸效果。



【11】艾門尼格 樹景 1885  
油彩畫布 30x22cm



【12】艾門尼格 樹景 1885  
油彩畫布 31x23.5cm

## 二、簡化（內在秩序）

1900 年代之後，艾門尼格筆下的樹明顯趨於簡化，不同於 1885 年的《樹景》（圖：11、12）畫中細碎的枝葉筆觸，此時的樹木傾向團塊處理，例如：《柏樹山丘》（圖：5）、《孤獨》（圖：13）、《夏日》（圖：14）與兩幅《秋天的山丘》（圖：15、16）等。前二者尚顯露勃克林的影子，而後三者已逐漸發展出其個人

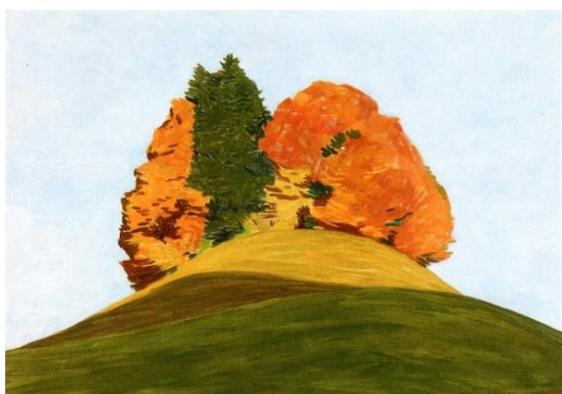
風格一對「內在秩序」的探索。



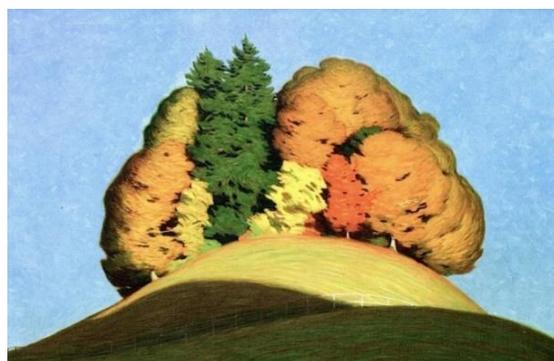
【13】艾門尼格 *孤獨* 1904  
油彩畫布 60.5x80cm



【14】艾門尼格 *夏日* 1905  
油彩畫布 81.5x116.5cm



【15】艾門尼格 *秋天的山丘* 1910  
油彩畫布 72x105.5cm



【16】艾門尼格 *秋天的山丘* 1911  
油彩畫布 84.5x130cm

提及繪畫的「內在秩序」的探索，吾人會立即想起保羅·塞尚(Paul Cézanne，1839-1906)，一位幾乎終其一生都在找尋「內在的秩序」的畫家，最經典的例證是其晚年(1904年4月15日)寫給愛彌兒·貝納爾(Émile Bernard，1868-1941)的信：

請允許我重複我在此對您說的事情：請藉由圓柱形、球形與角錐形來處理自然，一切都放入透視法中。總之，請將每個對象的角、每個平面都向著中心集中。平行於水平線的線條擴大開來，亦即給予自然一個斷面，亦即，假使您更期待的話，全知全能而永恆的天賦擴展在我們面前這種光景的斷面。相對於水平線，垂直線條賦予深度。<sup>3</sup>

3. 塞尚等著，潘潘編譯，2007，《塞尚書簡全集》，台北市：藝術家出版社，頁：267-268。

塞尚將複雜多變的自然萬物看成簡單的圓柱、圓球與圓錐體，就是將自然秩序化的開始。然而在其作品中，未見以圓柱、圓球與圓錐體等單純的幾何造型來表現，筆者認為塞尚所謂「藉由圓柱形、球形與角錐形來處理自然」，乃指將自然視為三種基本圓體，是一種簡化、秩序化的觀察方式，因此重點在整體的觀察，並非把自然萬物的表象描繪成三種圓體的外貌。而在艾門尼格的作品裡也有明顯的類似傾向，例如分別創作於 1910 與 1911 年的兩幅《秋天的山丘》（圖：15、16），前者將樹叢的簡化已甚明顯，而後者更直接將同樣場景的樹叢處理成類似圓球、圓柱體與圓錐體。

再看塞尚所說的水平線與垂直線，若從表象的層面來找尋塞尚作品中的水平線與垂直線，或許是風景畫中的地平線、垂直的樹幹，或室內作品中的桌面、櫥櫃、窗檯等，但僅以此種方式去理解他所說的水平線與垂直線將顯得膚淺，也絕非塞尚真意，筆者認為不論水平線或垂直線，均非僅止於畫面上的表象呈現，而應朝超越表象的角度去理解，如同尤昭良在《塞尚與伯格森》中所言：

在談完象徵自然「寬闊的廣度」之水平線後，塞尚又談到象徵自然之「深度」的垂直線，此處的「深度」(profondeur) 明顯地強調「比表象更深邃」的自然，意謂其實在之「本質」；而非僅限於空間與透視法的「深度」，…以上是塞尚賦予其「線條」此一繪畫元素兼具指示廣度與深度的意涵，用以表現那既平常又神奇的自然世界。<sup>4</sup>

以水平線來表現或象徵自然的廣度，垂直線則呈現自然的深度。在此，尤氏強調所謂「深度」不僅是透視法則下的立體感或空間感，而應理解為相對於表象的「本質」。因此，塞尚找尋「內在秩序」的基本原則是「簡化」，亦即從「整體」或「本質」的角度來「簡化」千變萬化的自然表象。儘管艾門尼格的作品風格與塞尚迥異，但在「簡化」與追尋「內在秩序」的道路上，兩人可謂異曲同工。

### 三、局部取景

比起早期創作的樹（圖：11、12、17），艾門尼格在取景方面明顯大膽，局部取景的手法逐漸成為慣例，例如：1915 年的《樅樹梢》（圖：18）便只擷取樅樹頂部，而此樹梢在另一幅研究未來主義的作品《滑翔的雄雞》（圖：19）中再次出現於畫面右下方。1920 年代以後，艾門尼格的樹幾乎僅擷取樹幹下半部至根部，並將光線聚焦在樹幹上，這種取景方式尤以 1930 年代的作品為甚（圖：20），因其有助於使畫面單純化，更強化筆直的樹幹與黝黑的背景之間的對比，而益增作品中的孤寂感與存在感（此部分將於下文討論）。

---

4. 尤昭良，2003，《塞尚與伯格森》，台北市：宜高文化，頁：104-105。



【17】艾門尼格 *櫻桃樹* 1913  
油彩畫布 60x82cm



【18】艾門尼格 *樅樹樹* 1915  
油彩畫布 23x29cm



【19】艾門尼格 *滑翔的雄雞* 1930  
油彩畫布 74x115.7cm



【20】艾門尼格 *森林* 1934  
油彩畫布 44x30cm

#### 四、以虛寫實

1900年代，艾門尼格便已開始在畫面前景將樹的影子入畫，例如分別繪於1904與1905年的《孤獨》（圖：13）與《夏日》（圖：14），但此時影子並未成為畫面主角，而後分別繪於1915與1925年的兩幅《雪地上的樹影》（圖：21、22）作品便直接以樹的影子為主題。影子來自光源對實體的投射，因此影子可以說明光源的方向與實體的存在，換言之，在畫面中若只出現影子而未見實體，吾人仍可想像在畫面之外實體的存在。相對於實體的樹，樹的影子則顯得虛幻易變，這種以虛寫實的手法，如同藉由在場（在畫面中）的影子來表現不在場（不在畫面中）的樹的存在，使作品具更有想像空間。



【21】艾門尼格 *雪地上的樹影* 1915  
油彩畫布 15x23cm



【22】艾門尼格 *雪地上的樹影* 1925  
油彩畫布 46.5x102.5cm

這種以虛寫實的手法，在十九世紀法國學院主義畫家傑洛姆（Jean-Léon Gérôme, 1824-1904）的作品中便已出現，他便分別在其兩幅作品《各各他：完成了》（圖：23）與《孤獨》（圖：24）中，藉由自外延伸至畫面中的影子來說明畫面之外實體的存在，手法獨特，令人產生畫面場景往外延伸的視覺想像。然而不同於傑洛姆，艾門尼格將樹影幾乎佔舉整個畫面，讓通常為配角的影子此時成為作品的主题。



【23】傑洛姆 *各各他：完成了*  
1867 油彩 63.5x98cm 奧賽美術館



【24】傑洛姆 *孤獨* 1890  
油彩 28.9x43.7cm 底特律藝術中心

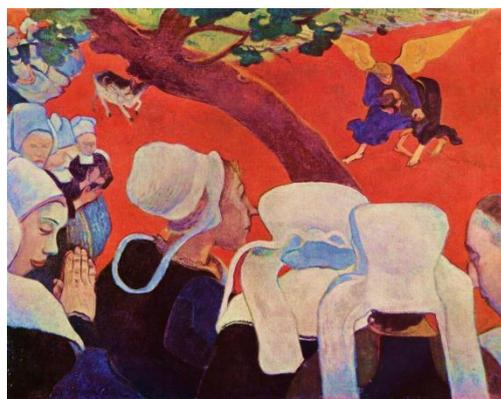
## 五、強烈對比

強烈的對比在艾門尼格以樹為主題的作品風格發展中是另一個極為重要的特色，其對比包含了色彩與明暗兩方面的強烈對比。在作品《無花果樹》（圖：25）中，主題（樹）的低彩度與背景的高彩度對比極強，而幾近平面的鮮豔橘紅色背景處理，與高更（Paul Gauguin, 1848-1903）的名作《佈道後的幻覺》（圖：26）相同，平面化的背景完全無遠近空間暗示，強化了色彩在作品中的重要性。此外，艾門尼格現存的兩幅作品《森林裡的最後光芒》（圖：27）與《樹林》（圖：28），更明顯地在畫面中呈現了橘紅與綠色的鮮豔對比，但依據其率性的筆法與粗略的畫面構成，加上未見簽名<sup>5</sup>，且畫幅偏小，因此筆者研判極可能是草稿或創作初期的打底，屬於未完成的作品，即使如此，仍可印證艾門尼格創作時對比

色彩的計畫。



【25】艾門尼格 無花果樹  
1911 油彩畫布 55x33cm



【26】高更 佈道後的幻覺 1888  
油彩畫布 73x92cm 蘇格蘭國家藝廊



【27】艾門尼格 森林裡的最後光芒  
(年代不詳) 油彩畫布 22.8x11cm



【28】艾門尼格 樹林  
(年代不詳) 油彩畫布 23.4x12.5cm

至於明暗的對比則在越晚期的作品中越為明顯，例如作品《陽光下的櫟木林》（圖：29）與《森林裡》（圖：30），斜射在樹幹及土地上的陽光，與陰影、背景形成強的明暗對比。若去除色彩要素，則將呈現剪影般的畫面效果，而這種強烈的對比效果更易增添作品的表現張力。

---

5. 艾門尼格完成作品後大多會在作品下方簽名。



【29】艾門尼格 陽光下的櫟木林  
1930 油彩畫布 92x76.5cm

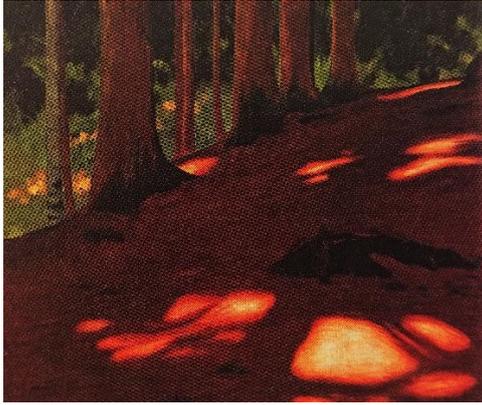


【30】艾門尼格 森林裡  
1938 油彩畫布 119.4x70.5cm

在艾門尼格以樹為主體的大量作品中，從早期印象主義風格開始，一路探尋其轉變軌跡，發現「簡化」、「以虛寫實」、「局部取景」與「強烈對比」等特質是他主要的創作手法與思考原則，而這些逐漸發展中的畫面特質，在往後 1930 年代的「樹林」系列作品中將被發揮得更為極致。

### 參、以光為主題--1930 年代的「樹林」系列

1930 年代的「樹林」系列無疑是艾門尼格創作生涯最獨特的風格之一。而如同大多數的藝術家，其獨特創作手法不會驟然出現。從上文中，吾人已見艾門尼格以樹為主題的特色形成與風格轉變，因此逐漸發展為 1930 年代的「樹林」系列確實有跡可循。筆者認為，早在 1904 年的作品《森林的地面》(圖：31) 便已見到「樹林」系列的先聲，作品以僅占畫面三分之一的樹林為背景，而將穿透枝葉的陽光灑在森林地面上所形成的光斑作為視覺焦點，故此時已顯現艾門尼格對樹林與陽光互動的興趣。隨後於 1906 年的作品《樹林裡的陽光》(圖：32)，以橫躺在雪地上的樹幹為視覺焦點，呈現光影在樹幹上的變化，而幽暗的樹林同樣僅作為背景，映襯前景明亮的雪地。時至 1924 年的作品《在樹林邊》(圖：33)，艾門尼格再次將樹叢下半部作為畫面主要取景，同時處理枝幹與地面(垂直與水平)之間的關係，斜射的陽光使樹幹與深邃的樹林產生強烈的明度對比，令整幅作品的視覺焦點聚焦在粗細不等的樹幹上。



【31】艾門尼格 *森林的地面* 1904  
油彩畫布 65.5x81.5cm



【32】艾門尼格 *樹林裡的陽光* 1906  
油彩畫布 55x81.5cm



【33】艾門尼格 *在樹林邊* 1924  
油彩畫布 36x60cm

非常明顯的，自 1927 年的作品《樹林邊》（圖：34）起，艾門尼格已將描繪主題聚焦在樹幹本身，僅藉由前景少量的枝葉引帶出樹幹上的光影變化，自此，已大致底定其「樹林」系列作品的基本形式。之後，艾門尼格在構圖中更進一步刪除了前景的枝葉，直接讓陽光穿透枝葉後，在樹幹上所形成的光影變化成為描繪的重點，構圖形式也簡化至錯落的樹幹與地面，強化了垂直與水平在畫面上的交互作用，成為該時期作品的重要特色。（圖：35-39）



【34】艾門尼格 樹林邊 1927  
油彩畫布 59x29cm



【35】艾門尼格 雲杉上的陽光 1927  
油彩畫布 32x21cm



【36】艾門尼格 雲杉樹上清晰的影子  
1933 油彩畫布 46.5x30.5cm



【37】艾門尼格 樹林 1934  
油彩畫布 46x31cm



【38】艾門尼格 森林中 1935  
油彩畫布 100x65cm



【39】艾門尼格 被陽光照亮的樹幹  
1939 油彩畫布 112.5x73.5cm

1930年代的「樹林」系列，與其說艾門尼格在畫面上表現的是「樹」，毋寧說他所表現的是「光」，因為此時作品已不在乎樹的細節與質感，而更著力於光與影在樹幹上所展現的節奏變化，換言之，光，此時已成為艾門尼格創作的主題。誠如英國畫家尼吉爾·溫特沃斯（Nigel Wentworth，1964-）在其著作《繪畫現象學》中所述：

不同畫家的作品總是以他們自己的方式重新發明光或色調。（…）每一位畫家都以個人獨特的方式將光主題化，透納有他自己的方式，科林特也有他自己的方式等等。<sup>6</sup>

確實，每一位畫家都會以個人獨特的方式將光主題化，艾門尼格當然也有他自己處理畫中光線的方式。首先，同樣以自然光為對象，艾門尼格的光明顯地不同於印象主義的光，印象主義畫面中的光是顫動、幻化、瞬息萬變的，而艾門尼格細膩的筆觸，讓其畫中的光顯得極為穩定而永恆，彷彿時間已被永久地凝結。基於艾門尼格對斜射的夕陽的偏好，讓寂靜而溫暖的陽光照進樹林，卻無法穿透深邃的森林深處，使光亮的枝樹在黝黑的背景前更顯得遺世而孤獨，這便是獨屬於艾門尼格的靜謐的光，吾人也由於這種靜謐的光線的牽引，彷彿隨著藝術家的畫筆進入了無人也無聲的未知。

若進一步深究，將發現前文所述艾門尼格在1910年代以後以樹為主題的作品特質，包括：簡化畫面細節、追求內在的秩序、局部取景式的構圖、以虛寫實的手法以及強烈的對比效果，均更加明顯地涵蓋並且凝聚在1930年代「樹林」系列作品中。例如：在「簡化細節」與「內在的秩序」部分，此時作品幾乎放棄枝葉的描繪與質感的處理，只著重在斜陽所造成的明與暗，而這種經過簡化的明與暗的相對關係，在畫面中營造了大自然裡充滿節奏感的內在秩序；在「局部取景」部分，此時畫面僅擷取主幹下方，聚焦在少數樹幹，並均以直式畫幅呈現；而在「以虛寫實」的手法方面，可以看到艾門尼格藉由投射在樹幹上的影子來呈現前景枝幹的存在，1933年的《雲杉樹上清晰的影子》（圖：36）、1934年的《樹林》（圖：37）與《樹幹上的影子》（圖：40）等都是明顯的例子；至於「強烈對比」更是不言自明，1934年的《樹幹上的影子》（圖：40）藉由深赭與墨綠色對比鮮豔的橘紅，乍看之下，畫面彷彿僅剩六塊大小不等的橘紅色塊，而1936年的《樹林》（圖：41）更藉由強烈的對比令樹林簡化成長短不一的直線，充滿抽象化之後的節奏感與想像空間。

---

6. 尼吉爾·溫特沃斯著，董宏宇、王春辰譯，2006，《繪畫現象學》，南京：江蘇美術出版社，頁：64。



【40】艾門尼格 樹幹上的影子 1934  
油彩畫布 31x20cm



【41】艾門尼格 樹林 1936  
油彩畫布 61x41cm

## 肆、孤寂與存在

在戲劇化的光線對比與簡化的造型處理之下，艾門尼格的樹已不再只是表象的樹，而更顯露了時間的靜止與孤寂的凝結，令筆者甚為感動。而這種感動，對筆者而言乃來自其作品所透露出的濃烈的孤寂感與存在感。

### 一、孤寂

凝望艾門尼格的作品，大多取材、取景單純，筆觸綿密細緻，所呈現的畫面氣氛總給人濃厚的寂靜與孤獨感，甚至 1904 年的柏樹作品更直接以「孤獨」命名（圖：13）。此種作品中的孤寂感，艾門尼格早在二十世紀初期便已頻繁地在其作品中出現，例如兩幅《山丘》（圖：42、43）均呈現了山巔上孤寂的一棵樹，而這種外在的孤單，至 1930 年代的「樹林」系列更逐漸轉化為內在深沉的孤寂。



【42】艾門尼格 山丘 1903  
油彩畫布 65x100cm



【43】艾門尼格 山丘 1904  
油彩畫布 55x100cm

筆者深信除了藝術家的性格與氣質之外，生命的歷練會造就藝術家獨特的精神特質，而此精神特質更會有意無意地呈顯在其作品上，無關乎任何題材，是故從艾門尼格的生命經歷來看，1930 年代「樹林」系列畫面強烈的孤寂感正反映了他當時內向且單身生活的孤寂：

約翰·艾門尼格於 1893 年過世後，其子漢斯繼承了父親的遺產——艾蒙 (Emmen) 的賀德斯旺德 (Herdschwand)，“在那裡，他內向且單身的生活與工作了 47 年，直至過世為止。”如同卡門·艾胥樂 (Carmen Eshler) 和艾瑞絲·希斯頓 (Iris Hiestand) 在其傳記中所陳述。<sup>7</sup>

除了內向與單身，艾門尼格在經濟上的困頓亦成為他當時的隱憂，雖然繼承了父親遺留的居所「賀德斯旺德」，然而不善社交的內向性格與單身生活讓他處於經濟結跼的處境：

在一封 1929 年 8 月艾門尼格的畫家朋友庫諾·阿米特 (Cuno Amiet) 寄來的信中遺憾地說“你的處境並非你所欲。”因此送他 2000 瑞士法郎。他的朋友對他在經濟上的支助絕非巧合。(…)1931 年，他透過蘇黎世畫廊賣掉很多他的藝術收藏，並於 1939 年賣掉他最愛的賀德斯旺德 (Herdschwand) 的遺產，儘管他被允許繼續居住直到他過世。<sup>8</sup>

在個人處境上，此記載印證 1930 年代是艾門尼格生活最困頓的時候，不僅需依靠朋友經濟上的支助，更得拍賣其藝術收藏，甚至出售父親遺留的居所後卻無法移居他處，直至 1940 年過世。此外，多明尼克·穆勒 (Dominik Müller) 與亨茲·斯塔爾赫特在一篇〈作品組的評論〉(Commentaries on Groups of Works) 中認為艾門尼格的經濟困境與其作品不受歡迎密切相關，而這些 1930 年代不受欢迎的作品，也相對是財務危機之下所形成的風格轉變：

1930 年艾門尼格完成了作品《松樹林裡的光點》，這氣勢恢宏的作品是自世紀之交以來，他零星創作的主题，但目前這種陰鬱而異常現代的一系列陽光照射的樹幹或林地的作品成為他主要的創作。(…)對艾門尼格的作品內容的決定性轉變發生在 1926 年期間的財務危機(“沒有銀行要接受你的郵票抵押貸款”)，以及藝術家所受嚴峻的威嚇(“你的藝術作品完全沒有價值”)。

<sup>9</sup>

---

7. 同註 2。

8. 同註 2。

9. Dominik Müller, Heinz Stahlhut, 2014, 〈Commentaries on Groups of Works〉, 《Emmenegger》, Germany: Snoeck, P.76。

文中提及的艾門尼格 1930 年的《松樹林裡的光點》(圖：44) 是此系列作品中創作較早且畫幅較大者，畫面幾乎被陰暗的樹幹與黝黑的背景佔滿，僅剩少量穿透林木的光點散佈在林地與樹幹上。同年創作的另一幅《雲杉林》(圖：45) 亦甚為類似，而自此這種類型也成為該系列的作品主要樣貌，充滿陰鬱與現代感，可惜當時艾門尼格的作品並不討喜，再加上 1930 年代全球性的經濟大蕭條，讓他作品的出售狀況雪上加霜。儘管如此，艾門尼格仍不願追隨流行，或創作華麗俗艷的作品，如同畫出靜謐光線的喬治·拉圖爾(Georges de La Tour, 1593-1652) 與維梅爾(Vermeer, 1632-1675) 一般，艾門尼格在世時並不風光顯耀，作品亦不受歡迎，在創作之路上，他無疑是一位沉默而孤寂的苦行者。



【44】艾門尼格 松樹林裡的光點 1930  
油彩畫布 194x94cm



【45】艾門尼格 雲杉林 1930  
油彩畫布 61.5x42.4cm

在外在環境方面，創作 1930 年代「樹林」系列時，艾門尼格所傾向的古典學院風格早已沒落，表現主義(Expressionism) 與抽象藝術(abstract art) 已在歐陸蔓延，超現實主義(Surrealism) 亦萌芽興起，雖然艾門尼格亦曾嘗試新興的未來主義風格(已於前文提及)，但總體上他對求新善變的前衛風格不感興趣，尤其是對當時盛行的表現主義公然不滿<sup>10</sup>，因此似乎也註定他必須像塞尚一樣孤寂

---

10. 根據艾門尼格 1920 年在瑞士藝術協會中央委員會(Central Committee of the Swiss Art Association) 上的發言：「很不幸的，我必須鄭重承認，近年來的瑞士藝術已經走下坡，而且每況愈下。霍德勒(Hodler)、Rodo、Albert Welti 與 Buri 已經不再，新崛起的一代寧願追逐可悲的“表現主義”的幻影，而不試圖給我們一些健康、有力、獨特的東西。我如此惡意地定義所謂的“表現主義”：一種不是真正存在(exist) 的虛假的天真，而假裝是技術的隱蔽。」

(引自：Patricia Bieder, 2014, 〈Between Depiction and Symbol〉, 《Emmenegger》, Germany: Snoeck, P.48。)

一生，默默追尋自己的理想。其次，瑞士雖為中立國家，但兩次大戰之間歐陸仍瀰漫強烈的不安與動盪，對敏感的藝術家而言都無法置之度外，雖然艾門尼格未曾直接描繪戰爭景象，卻也選擇讓深沉的憂鬱與孤寂感在作品中若隱若現。

## 二、存在

凝視艾門尼格的「樹林」系列作品，總不斷地透過其孤寂感令人連結到存在主義 (Existentialism)，除了源於孤寂感與存在主義的息息相關之外，筆者認為另一個可能的緣由是，艾門尼格創作 1930 年代的「樹林」系列時，也正是歐洲存在主義成熟與發展之時。

提及孤寂感與存在主義的息息相關，哲學家海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976) 便認為人是被拋入世界中的受造物，而在與他人共存以及遠離「俗眾」之間，在尋找「自覺的自我」的過程中會逐漸產生生命的孤寂感：

就海德格而言，他認為人在現世中的存在是一種陷落 (verfallen)，此一陷落在於人是不能永遠單獨存在，故他必須「去自我」，以與他人共在。只是另一方面，在與他人共在的同時，他又要尋視自我的主體性，這份存在的矛盾，到了最後不得被內化為生命的一份孤寂。(…) 因此，即使是身處在熙攘的群眾之中，感受著眾聲喧嘩的情景，人的內心仍還是會存在著一種難以言說的孤寂感的。<sup>11</sup>

無神論的存在主義者<sup>12</sup> 沙特 (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) 也在其著作《存在主義即是人文主義》中提到：

假如上帝不存在的話，任何事情確實都會被允許，人結果就被遺棄，因為他無法在他本身之內之外發現足以依賴的東西。(…) 我們孤獨地被遺棄，沒有寬宥。此即我所說的，人是被宣判為自由的。<sup>13</sup>

依沙特的觀點，我們孤獨地被拋棄，人是被宣判為自由的，人們失去了依賴，「我們自己決定自己的存在」<sup>14</sup>。確實，艾門尼格生命中的孤寂感，乃來自他決

---

11. 辛金順，2014，《知識分子的存在與荒謬：錢鍾書小說的主題思想》，台北市：秀威資訊出版，頁：178。

12. 「無神論的存在主義者」為沙特自稱，參閱沙特《存在主義即是人文主義》。

13. 沙特著，鄭恆雄譯，1992，〈存在主義即是人文主義〉，《存在主義》，台北市：台灣商務，頁：309。

14. 同註 13，頁：313。

定遠離熙攘與喧嘩的群眾，離開他本身之內與之外足以依賴的東西，孤獨的在創作中尋找海德格所說「自我的主體性」。

提及艾門尼格作品中的孤寂感與存在感，便立即令人聯想到同為瑞士籍的藝術家賈克梅第（Alberto Giacometti，1901-1966），除了兩人的作品具有類似的特質之外，也因賈克梅第一直被視為是「存在主義的雕刻家」，以及賈克梅第與沙特的密切關係：

（…）存在主義的主要中心人物讓·保羅·沙特與傑克梅蒂相識並時常往來，他們對「存在」有共同觀點，傑克梅蒂作畫的方式也總使人想起存在主義的生存原理。兩人維持了一段長時間的友誼，沙特於1948年和1956年分別寫了兩篇有關傑克梅蒂的文章《傑克梅蒂的繪畫》（Giacometti' art 1948）、《尋找絕對》（The Search for the Absolute 1956），綜合上述之緣由傑克梅蒂被視為存在主義的藝術家。<sup>15</sup>

1930年代的賈克梅第逐漸遠離抽象藝術與超現實主義，將焦點放在如何於雕塑品中刻劃出「真實」的概念。對賈克梅第而言，藝術作品應該要呈現對現實的一種存在。至1940年代，他發展出自己獨特的風格，創造出充滿孤寂感，細長而骨瘦嶙峋的人物雕塑。<sup>16</sup>

在艾門尼格創作「樹林」系列的同時，賈克梅第創作於1932年的作品《行走的女人》（圖：46）便同樣以簡化的女性軀體進行他對「內在的秩序」的追求，這種「內在的秩序」，史作檉稱之為「屬人本身的自體」：

賈克梅第說，他真正喜好的是真實而不是藝術。當然他所謂的真實並不是一般的現象、透視或表象之物，而是一切方法之外的實體或自體之物，（…）賈克梅第所謂的自體，並非客觀自然物的自體，而是屬人本身的自體。因為一切客觀都必建基在屬人本身存在的基礎上，所以真正真實的存在性自體，即人本身，或人自體。<sup>17</sup>

---

15. 許依晴，2007，《人物作品的內在精神意涵—傑克梅蒂》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，頁：21。

16. 資料來源：紀錄片《傑克梅蒂的異想世界》，2009，奇美發展文化事業有限公司發行。

17. 史作檉，2007，《雕刻靈魂的賈克梅第》，台北市：典藏藝術家庭，頁：75。



【46】賈克梅第 行走的女人 1932  
青銅 高 149.9cm



【47】賈克梅第 森林 1950  
青銅上彩 54.8x60x48.3cm

賈克梅第追求的「存在性自體」，亦為艾門尼格的追求，不同的是前者藉由「人本身」，而後者的追求則是藉由「樹本身」。賈克梅第身形細長的人體，宛如艾門尼格矗立大地的樹幹。因此凝視賈克梅第 1950 年的人物群像《森林》（圖：47），將發現極似艾門尼格 1936 年的《樹林》（圖：41），此種相似絕非僅止於外在形貌，更相似的是內在深沉的孤寂感與存在感。換言之，表面上似乎忠於自然的艾門尼格，作品顯然不是自然的拷貝，更多的是內在的孤寂與外在的孤立的綜合展現，而越到晚期，樹的本質性的存在越趨明顯，無怪乎瑞士藝評家弗蘭茲·澤格爾（Franz Zelger, 1941-）會認為艾門尼格在自然中所看見的，是一種「二十世紀的存在觀（existential view）」<sup>18</sup>。

## 伍、結論

對 1940 年離世的艾門尼格而言，1930 年代的「樹林」系列無疑是他晚期最成熟的一批作品。若用溫克爾曼（J. J. Winckelmann, 1717-1768）對古希臘雕刻的經典描述：「高貴的單純與靜穆的偉大」<sup>19</sup>來形容艾門尼格的作品實不為過，因他已將「樹林」此一主題提升到永恆古典的高度。

在創作手法上，艾門尼格將「簡化」與「對比」發揮得淋漓盡致，藉由樹林，

18. Patricia Bieder, 2014, 〈Between Depiction and Symbol〉, 《Emmenegger》, Germany: Snoeck, P.50。

19. 參閱自：溫克爾曼著，宗白華譯，2006，〈論希臘雕刻〉, 《西方美學名著選譯》，合肥：安徽教育出版社，頁：1。

透過「簡化」凝鍊了作品「內在的秩序」，透過「對比」強化了作品的視覺張力，而其本質便是回歸自然，回到觀察本身，如艾門尼格自己所言：「在可預見的將來，一種新的藝術——回歸觀察自然的藝術將會出現，那是我完全的信念。」<sup>20</sup>如此細膩的觀察，虔誠地描繪，對自然本身便是一種無上的尊重。

或許不善交際與特立獨行的個性使然，艾門尼格在 1930 年代便已陷入沉重的經濟壓力，再加上單身生活的孤獨，使他對自然的細膩與虔誠，在作品中轉化為孤寂與永恆。無怪乎艾門尼格會對當時盛行的表現主義無法認同，也基於此，艾門尼格「樹林」系列中的孤寂與表現主義的張狂顯得水火不容。即使同樣身處動盪的時代，孟克（Edvard Munch，1863-1944）藉由「吶喊」來抒發內心的困頓與大時代的不安，而艾門尼格卻選擇以無聲勝有聲，讓寂靜的「樹林」為他的憂懼與孤寂感代言，而討論人在世的憂懼與孤寂感正是存在主義的重要論述。

虔誠地觀讀艾門尼格的「樹林」系列，筆者深深感受到，如同海德格與沙特等人用語言文字論述「存在」，也如同賈克梅第以細瘦嶙峋的人物表現「存在」，艾門尼格即以「樹林」系列，一筆一筆地刻畫出屬於他的「存在」。簡言之，艾門尼格已把平凡的主題表現得極不平凡，藉由樹林，艾門尼格畫出了他自己抑鬱的內心，也畫出了他所處時代的沉重。

---

20. 同註 18，P.48。

## 參考文獻

1. Dominik Müller, 2014, 〈Hans Emmenegger〉, 《Emmenegger》, Germany:Snoeck。
2. Dominik Müller, Heinz Stahlhut, 2014, 〈Commentaries on Groups of Works〉, 《Emmenegger》, Germany:Snoeck。
3. Patricia Bieder, 2014, 〈Between Depiction and Symbol〉, 《Emmenegger》, Germany:Snoeck。
4. 尤昭良, 2003, 《塞尚與伯格森》, 台北市: 宜高文化。
5. 史作檉, 2007, 《雕刻靈魂的賈克梅第》, 台北市: 典藏藝術家庭。
6. 尼古爾·溫特沃斯著, 董宏宇、王春辰譯, 2006, 《繪畫現象學》, 南京: 江蘇美術出版社。
7. 沙特著, 鄭恆雄譯, 1992, 〈存在主義即是人文主義〉, 《存在主義》, 台北市: 台灣商務。
8. 辛金順, 2014, 《知識分子的存在與荒謬: 錢鍾書小說的主題思想》, 台北市: 秀威資訊出版。
9. 許依晴, 2007, 《人物作品的內在精神意涵—傑克梅蒂》, 中國文化大學藝術研究所碩士論文。
10. 塞尚等著, 潘禧編譯, 2007, 《塞尚書簡全集》, 台北市: 藝術家出版社。
11. 溫克爾曼著, 宗白華譯, 2006, 〈論希臘雕刻〉, 《西方美學名著選譯》, 合肥: 安徽教育出版。
12. 《傑克梅第的異想世界》(紀錄片), 2009, 奇美發展文化事業有限公司發行。