

中國文化大學藝術學院美術學系

碩士論文

Master of Fine Arts Thesis  
Graduate Institute of Fine Arts  
College of Art  
Chinese Culture University

論「能量靈動」之繪畫色彩表徵

A Discussion on Characterization of Painting Color of  
“Refreshing Energy”



指導教授：翁美娥教授

Advisor Professor：Ueng Meei - Er

研究生：尤偉哲

Graduate Student：You Wei - Zhe

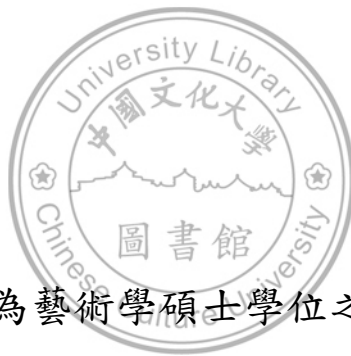
中華民國 100 年 6 月

June 2011

中國文化大學藝術學院美術系碩士班

碩 士 論 文

論「能量靈動」之繪畫色彩表徵



此部份為藝術學碩士學位之部分要求

指導教授：翁 美 娥

研 究 生：尤 偉 哲

中華民國 100 年 6 月

## 中文摘要

繪畫藝術本就以形體與色彩的呈現為要旨，從古典形式的寫實美轉化到現代繪畫藝術之簡約表現，皆被一波波不同形式的藝術運動所牽引著，藝術家們經過自我創作的洗禮及主觀創作思維的考量，使得繪畫形式可一再地加以改造或創新。筆者深被絢麗的色彩所吸引，尤以 20 世紀初野獸派(Fauvism)的用色技法，以及德國表現主義(Expressionism)與奧菲主義(Orphism)等著重於表現的畫派為最，它們皆有成熟的色彩表現技法，促使筆者試圖藉由這時期的經典畫作之創作方式來分析藝術家的「色彩」運用技法。

本論文探討內容透過 20 世紀初的法國野獸派與德國表現主義的藝術家之作品及理論思維，重新調整自我創作上的思考模式。除此之外，亦不忘以「色彩」來探討繪畫作品與現實之間所欲彰顯的互動能量，並汲取畫家們的繪畫創作體驗與心靈感受，藉以表達出自我的創作情感，以及色彩的揮灑效應。筆者除了透過色彩所具有的諸多特質，來統一畫面色彩與空間的和諧性之外，更以紅外線感溫模式(Infrared temperature induction)來強化畫面主題，藉以突顯主題。本研究所欲尋求的，即是那蘊含於生活繪畫中更純粹、更恆常的視覺美感，以及自我繪畫作品中那必備的豐富內涵、表現張力與生命力。

關鍵辭：「色彩」、野獸派、德國表現主義、奧菲主義、紅外線感溫模式

## Abstract

Essentially, painting art is using form and color as the substance of presentation. From realistic aesthetics in classical form transforming into the simple expression of modern painting art was completely drawn by a numerous wave-like artistic movements of different forms. Artists through self-baptism and subjective considerations of creative thinking render painting form to be transformed or innovated repeatedly. The author is always deeply attracted by brilliant colors, particularly the color techniques of Fauvism in the early 20<sup>th</sup> century, and such painting school as German Expressionism and Orpbism which focused on expressions, and had matured color expression techniques. Accordingly, the author tries to analyze artists' techniques in use of "color" in terms of the creation way of classic paintings in those periods.

The contents explored in this thesis are to readjust the thinking mode of the author in creation, through the works and theoretical thoughts of artists of French Fauvism and German Expressionism in the early 20<sup>th</sup> century. In addition, the author does not forget using "color" to probe into the interaction energy to be demonstrated between painting works and reality, and absorbing artists' experiences of and feeling about painting creations so as to express the author's creation feeling and the effect of color techniques. Apart from unifying the harmony

between color and space in the picture, through various features of color, the author applies Infrared temperature induction to strengthen the theme of painting so as to highlight the theme. The object this research intended to look for is just the purer and more constant visual aesthetics contained in painting of life, and abundant contents, expression of tension and vitality necessary for self-painting works.

Key words: Color · Fauvism · Expressionism · Orpbism · Infrared rays form.



# 目次

中文摘要.....	i
英文摘要.....	ii
目次.....	iv
表目次.....	vi
圖目次.....	vii
第一章 緒論	
第一節 研究動機與目的.....	1
一、研究動機.....	1
二、研究目的.....	2
第二節 研究方法與步驟.....	3
一、研究方法.....	3
二、研究步驟.....	4
第三節 研究範圍.....	4
第二章 自我創作學理依據	
第一節 二十世紀初西洋繪畫表現的脈絡.....	6
一、野獸派色彩的恣意奔放.....	6
二、奧菲主義的用色與純粹繪畫性.....	10
三、德國表現主義之「色彩」精神.....	12
第二節 二十世紀初繪畫名家的用色表現.....	19
一、野獸派代表畫家—馬諦斯.....	19
二、奧菲立體代表畫家—德洛涅.....	31
三、德國表現主義畫家的色彩表現技巧.....	41
第三節 野獸派、奧菲立體派與德國表現派相互間的關聯性...52	
一、法國野獸派與德國表現主義.....	52

二、德洛涅對於「藍騎士」畫家馬爾克繪畫的啟發.....	54
第三章 絢麗的色彩呈現	
第一節 色彩感知.....	56
一、色彩的特性.....	56
二、物理分析下的色彩.....	57
三、色彩的視覺反應.....	58
四、色彩的心理現象.....	60
第二節 繪畫中的色彩運用與構圖之空間表現.....	65
一、繪畫的構圖形式與動勢.....	66
二、繪畫色彩的呈示方式.....	71
第四章 創作理念與作品賞析「能量靈動」系列	
第一節 繪畫創作目標與實踐.....	82
一、創作目標.....	83
二、創作內容.....	83
第二節 繪畫創作之用色理念與技法.....	87
一、繪畫用色理念之色彩序列.....	87
二、色彩屬性的調整.....	89
三、主色調的應用.....	90
四、「能量靈動」繪畫色彩表現技法.....	91
第三節 「能量靈動」作品賞析.....	93
第五章 創作省思與展望	
一、藝術創作的省思.....	106
二、自我感受的描繪.....	106
三、藝術生活化，生活藝術化.....	107
四、符合時代之藝術「美」的表現.....	108

參考書目 ..... 109  
譯名索引 ..... 111





## 表目次

表 1 「橋派」與「藍騎士」之相關比較.....	16
表 2 馬諦斯與德洛涅繪畫色彩表現之異同.....	40
表 3 「野獸派」與「表現主義」的關係表.....	53
表 4 德洛涅與馬爾克作品風格比較.....	55
表 5 「視覺過程」流程圖.....	59
表 6 色彩感覺與色彩屬性的關聯.....	63
表 7 色彩漸層的走向.....	79
表 8 光譜色之分佈範圍.....	85
表 9 可見光譜與色溫對照.....	86
表 10 「色彩序列」之示意圖.....	88
表 11 「色彩序列」關係圖.....	88
表 12 「能量靈動」繪畫色彩表現技法.....	91



## 圖目次

	<p>圖 1</p> <p>德朗《萊斯達克彎道》(The Turning Road, L'Estaque)， 1906年，油畫，129.5x195cm，美國休士頓美術館(The Museum of Fine Arts, Houston)收藏。</p>	8
	<p>圖 2</p> <p>弗拉曼克《塞納河景》(Seine In Chatou)，1906年， 82x102cm，德國·私人收藏 (Private collection)。</p>	8
	<p>圖 3</p> <p>德洛涅《韻律 I》(Rhythm I)，1938年，油畫， 529x592cm，龐畢度中心國立現代美術館(Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.) 收藏。</p>	12
	<p>圖 4</p> <p>索尼亞·德洛涅《構圖韻律》(Rhythm composition)， 1955~1958年，油畫，158x215cm，龐畢度中心國立現 代美術館(Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.)收藏。</p>	12
	<p>圖 5</p> <p>馬爾克《黑背狐》(Black-backed fox)，1911年，油畫， 50x63.5cm，烏帕塔爾·范·德·海特博物館(Von der Heydt Museum, Wuppertal)收藏。</p>	18

	<p>圖 6</p> <p>黑克爾《沼澤地》(Wetlands), 1907 年, 油畫, 48x79cm, 西柏林·橋派美術館 (Die Bruecke museum, Berlin) 收藏。</p>	18
	<p>圖 7</p> <p>馬諦斯《奢華、寧靜與享樂》(Luxury, Calm and Delight), 1904 年, 油畫, 98.3x118.5cm, 巴黎國立現代美術館 (Musee Nationale d'Art Moderne) 收藏。</p>	20
	<p>圖 8</p> <p>馬諦斯《戴帽的女人》(Woman with a Hat), 1905 年, 油畫, 81 x 65 cm, 舊金山現代美術館 (San Francisco Museum of Modern Art) 收藏。</p>	21
	<p>圖 9、圖 46</p> <p>馬諦斯《生之喜悅》(The Joy of Life), 1906 年, 油畫, 175 x 241 cm, 美國賓州巴尼斯基金會 (Barnes Foundation, Merion, PA) 收藏。</p>	22 79
	<p>圖 10</p> <p>馬諦斯《紅色的和諧》(The Dessert: Harmony in Red), 1908 年, 油畫, 180x220cm, 俄羅斯聖彼德堡·艾米塔吉博物館 (State Hermitage Museum, St. Petersburg) 收藏。</p>	23

	<p>圖 11</p> <p>馬諦斯《音樂》(Music)，1909~1910年，油畫，260 x 389cm，俄羅斯聖彼得堡艾米塔吉博物館 (State Hermitage Museum, St. Petersburg) 收藏。</p>	<p>24</p>
	<p>圖 12</p> <p>馬諦斯《舞蹈》(Dance)，1909年，油畫，260 x 391 cm，俄羅斯聖彼得堡艾米塔吉博物館 (State Hermitage Museum, St. Petersburg) 收藏。</p>	<p>24</p>
	<p>圖 13</p> <p>馬諦斯《尼斯的室內畫》(Interior painting in Nice)，1921年，油畫，132.2 x 88.9cm，芝加哥·藝術學院美術館(Art Institute of Chicago) 收藏。</p>	<p>26</p>
	<p>圖 14</p> <p>馬諦斯《藍色裸女IV》(Blue Nude IV)，1952年，油畫，103 x 74cm，法國尼斯馬諦斯博物館 (Museum Matisse, Nice) 收藏。</p>	<p>27</p>
	<p>圖 15</p> <p>馬諦斯《馬諦斯夫人的肖像》(Portrait of Madame Matisse with Green Stripe)，1905年，油畫，40.6x23.4 cm，丹麥哥本哈根美術館 (Ordrupgaard, Copenhagen) 收藏。</p>	<p>29</p>

	<p>圖 16</p> <p>德洛涅《聖·塞弗然教堂Ⅶ》(Saint - Severin No.7) , 1909-1915 年, 油彩、蠟彩、畫布, 139.5x99cm, 私 人收藏(Private collection)。</p>	<p>32</p>
	<p>圖 17</p> <p>德洛涅《戰神廣場, 紅色鐵塔》(The Red Tower: Eiffel Tower) , 1911-1923 年, 油彩畫布, 162.5x130.8cm , 美國紐約古金漢博物館 (Solomon R. Guggenheim Museum, New York) 收藏。</p>	<p>33</p>
	<p>圖 18</p> <p>德洛涅《同時性的數扇窗》(第一景第二圖形) Simultaneous Windows (2nd Motif, 1st Part) , 1912 年 , 油畫, 55.2 x 46.3cm, 紐約古根漢美術館(Solomon R. Guggenheim Museum, New York) 收藏。</p>	<p>35</p>
	<p>圖 19</p> <p>德洛涅《看向城市同時開啟的窗》(Windows Open Simultaneously) , 1912 年, 油畫, 46x40cm, 倫敦泰德 美術館(Tate Modern,London) 收藏。</p>	<p>35</p>
	<p>圖 20</p> <p>德洛涅《迴旋的型:太陽與月亮的同時性 I》 (Simultaneous Contrasts: Sun and Moon I) , 1912 年 , 油畫, 66x101cm, (美國紐約市現代藝術博物館 (Museum of Modern Art (MOMA), New York City)收藏。</p>	<p>36</p>



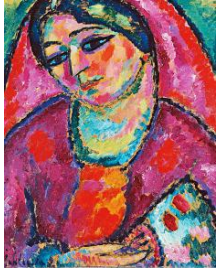




	<p>圖 21</p> <p>德洛涅《韻律，生之歡愉》(Rhythm ,Joy de Vivre) ， 1930 年，油畫，200x228cm，法國巴黎龐畢度中心國 立現代美術館(Musee National d`Art Moderne, Centre Georges Pompidou.) 收藏。</p>	<p>37</p>
	<p>圖 22</p> <p>克爾希納《向日葵前的女子頭像》(The woman head before the sunflower) ，1906 年，油畫，70x50cm，德 國慕尼黑連巴赫市立美術館(Städtische Galerie im Lenbachhau, Munich) 收藏。</p>	<p>42</p>
	<p>圖 23</p> <p>克爾希納《街上的五個女人》(Five Women in the Street) ，1913 年，油畫，120x90cm，科隆·瓦爾拉夫· 里夏茨美術館(Walraf Richartz Museum) 收藏。</p>	<p>43</p>
	<p>圖 24</p> <p>諾爾德《最後的晚餐》(Last Supper) ，1909 年，油畫， 83x106.5cm，哥本哈根國立美術館( Ordrupgaard, Copenhagen) 收藏。</p>	<p>44</p>
	<p>圖 25</p> <p>黑克爾《自畫像》(Self-portrait) ，1906 年，油畫，47.5x36 cm，西柏林·橋派美術館(Die Bruecke museum , Berlin) 收藏。</p>	<p>45</p>

	<p>圖 26</p> <p>康丁斯基《藍騎士》(The Blue Rider), 1903 年, 油畫, 52 x 54.5cm, 蘇黎世私人收藏(private collection)。</p>	46
	<p>圖 27</p> <p>康丁斯基《藍色之山》(Blue Mountain), 1908-09 年, 油畫, 106 x 96.6 cm, 紐約古根漢美術館(Solomon R. Guggenheim Museum, New York) 收藏。</p>	46
	<p>圖 28</p> <p>康丁斯基《構成第四號》(Composition IV), 1911 年, 油畫, 159.5 x 250.5 cm, 德國杜塞道夫(Dusseldorf)美術館(北萊茵·西法登)Dusseldorf Museums (North Rhine-Westphalia, Germany) 收藏。</p>	47
	<p>圖 29</p> <p>康丁斯基《即興五號的研習》(Study for Improvisation V), 1910 年, 油彩紙板, 70.17 x 69.85 cm, 美國明尼蘇達州明尼阿波里藝術機構(Minneapolis Institute of Art, Minnesota) 收藏。</p>	47
	<p>圖 30</p> <p>馬爾克《老虎》(Der Tiger), 1912 年, 油畫, 111 x 111.5 cm, 德國慕尼黑連巴赫市立美術館(Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich) 收藏。</p>	50

	<p>圖 31</p> <p>馬爾克《母牛》(紅、黃、綠) Cows (red, yellow, green) , 1912 年，油畫，62 x 87.5 cm，慕尼黑連巴哈市立美 術館 (Stadtische Galerie im Lenbachhau, Munich)收藏。</p>	<p>51</p>
	<p>圖 32 、圖 40</p> <p>馬爾克《雨中》(In Rain) , 1912 年，油畫，81.5 x 106 cm，慕尼黑連巴哈市立美術館 (Stadtische Galerie im Lenbachhau, Munich) 收藏。</p>	<p>51 71</p>
	<p>圖 33</p> <p>麥可《浴中女孩》(bath girl) , 1913 年，油畫，100x80 cm，德國慕尼黑連巴哈市立美術館 (Stadtische Galerie im Lenbachhau, Munich) 收藏。</p>	<p>52</p>
	<p>圖 34</p> <p>馬諦斯《金蓮花與舞蹈》(Golden Lotus and dance) , 1912 年，油畫，114x190.5 cm，普希金美術館 (Pushkin Museum of Fine Arts) 收藏。</p>	<p>67</p>
	<p>圖 35</p> <p>亞夫廉斯基《帶花的女人》(The Woman with flowers) , 1909 年，油畫，103x76cm，烏帕塔爾·范·德·海特 博物館 (Von der Heydt Museum, Wuppertal) 收藏。</p>	<p>68</p>




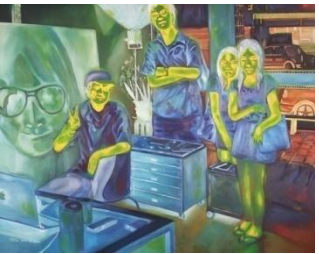


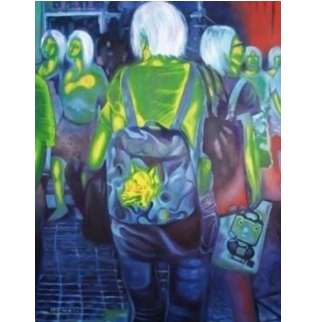
	<p>圖 36</p> <p>索妮雅·德洛涅《芬蘭年輕女子》(Young women in Finland), 1907年, 油畫, 80x64cm, 龐畢度中心國立現代美術館(Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.) 收藏。</p>	68
	<p>圖 37</p> <p>馬諦斯《在裝飾模樣中的人物》(The figure in the decorative patterns), 1927年, 油畫, 130x98cm, 巴黎龐畢度中心(Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.) 收藏。</p>	69
	<p>圖 38</p> <p>德洛涅《無終止的韻律》(Endless rhythm), 1933年, 油畫, 150x45cm, 巴黎—路易·卡瑞畫廊(Louis Carey Gallery, Paris) 收藏。</p>	69
	<p>圖 39</p> <p>德洛涅《迴旋的型—太陽與月亮的同時性 I》(The type of swing-Simultaneous Contrasts: Sun and Moon I), 1913年, 油畫, 66x101cm, 阿姆斯特丹市立美術館(Stedelijk Museum Amsterdam) 收藏。</p>	70
	<p>圖 41</p> <p>黑克爾《坐著的小孩》(child sitting), 1906年, 油畫, 70x64cm, 西柏林·橋派美術館(Die Bruecke museum, Berlin) 收藏。</p>	73

	<p>圖 42</p> <p>亞夫連斯基《紅紗》(Red gauze)，1912年，油畫，64x54cm，泰森—波內米斯札美術館(Thyssen-Bornemisza Museum) 收藏。</p>	73
	<p>圖 43</p> <p>德洛涅《巴黎城市》(Paris City)，1912年，油畫，119.5x172.2cm，美國托列多美術館(The Toledo Museum of Art) 收藏。</p>	74
	<p>圖 44</p> <p>德洛涅《迴旋的形》(The type of swing)，1930年，油畫，128.9x194.9cm，紐約古根漢美術館(Solomon R. Guggenheim Museum, New York) 收藏。</p>	77
	<p>圖 45</p> <p>德洛涅《音樂》(Music)，1939年，油畫，115.2x115.2cm，美國紐約水牛城公共美術館(Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY) 收藏。</p>	78
	<p>圖 47</p> <p>康丁斯基《構成第八號》(Composition VIII)，1923年，油畫，140 x 201 cm，紐約古根漢美術(Solomon R. Guggenheim Museum, New York) 收藏。</p>	80



	<p>圖 48</p> <p>康丁斯基《黃、紅、藍》(Yellow-Red-Blue)，1925 年，油畫，128 x 201.5 cm，巴黎龐畢度中心國立現代美術館(Musee National d`Art Moderne, Centre Georges Pompidou.) 收藏。</p>	80
	<p>圖 49</p> <p>康丁斯基《從深沉度開始》(From Cool Depths)，1928 年，水彩紙板，48.3 x 32.1 cm，諾頓賽門美術館(Norton Simon Museum) 收藏。</p>	81
	<p>圖 50</p> <p>馬爾克《原野中的馬》(Horse in a Landscape)，1910 年，油畫，85 x 112 cm，德國艾森福克旺美術館(Essen Folkwang Museum, Germany) 收藏。</p>	81
	<p>作品 1 《能量靈動系列-我愛美味蝦堡》 15F 油畫</p> <p>2011 年</p>	93
	<p>作品 2 《能量靈動系列-品嚐食物的女子》 30F 油畫</p> <p>2011 年</p>	94

	<p>作品 3 《能量靈動系列-品嚐》 30F 油畫 2011 年</p>	<p>94</p>
	<p>作品 4 《能量靈動系列-吃東西的兩位女性》 30F 油畫 2011 年</p>	<p>95</p>
	<p>作品 5 《能量靈動系列-盡情享用》 50F 油畫 2010 年</p>	<p>95</p>
	<p>作品 6 《能量靈動系列-回應畫中人》 30F 油畫 2011 年</p>	<p>96</p>
	<p>作品 7 《能量靈動系列-專注於眼前》 50F 油畫 2010 年</p>	<p>97</p>



	<p>作品 8 《能量靈動系列- Say ya!》 50F 油畫 2010 年</p>	<p>98</p>
	<p>作品 9 《能量靈動系列-相約賞畫二》 30F 油畫 2011 年</p>	<p>98</p>
	<p>作品 10 《能量靈動系列-相聚》 30F 油畫 2011 年</p>	<p>99</p>
	<p>作品 11 《能量靈動系列-熱絡迴響》 50F 油畫 2010 年</p>	<p>99</p>
	<p>作品 12 《能量靈動系列-女性的寵物》 50F 油畫 2010 年</p>	<p>100</p>

	<p>作品 13 《能量靈動系列-涉及項目》 50F 油畫</p> <p>2010 年</p>	<p>100</p>
	<p>作品 14 《能量靈動系列-美好校園》 50F 油畫</p> <p>2011 年</p>	<p>101</p>
	<p>作品 15 《能量靈動系列-金魚漫遊一》 50F 油畫</p> <p>2011 年</p>	<p>102</p>
	<p>作品 16 《能量靈動系列-金魚漫遊二》 50F 油畫</p> <p>2011 年</p>	<p>103</p>
	<p>作品 17 《能量靈動系列-展翅翱翔》 20F 油畫</p> <p>2011 年</p>	<p>103</p>

	<p>作品 18 《能量靈動系列-等待》 20F 油畫 2011 年</p>	<p>104</p>
	<p>作品 19 《能量靈動系列-悠閒的綠頭鴨》 25F 油畫 2011 年</p>	<p>104</p>
	<p>作品 20 《能量靈動系列-對話》 50F 油畫 2011 年</p>	<p>105</p>



# 第一章

## 緒論

### 第一節 研究動機與目的

#### 一、研究動機

在日常生活中，人與人之間的互動都會伴隨著一定的行為模式，而表露於外在的行為模式可視為一種能量的表現，即便它是環境所帶來的生理動機，或是人類日常生活中的作息等，都是物質釋放能量的存在證明。故將日常生活貼切的題材作一深刻的體悟，並融入到自身的內在生命當中，就是一種自我繪畫創作的詮釋。對於繪畫的形象載體，筆者忠實地將色彩靈活的運用與配置，可呼應出物象所蘊藏的內在靈動能量。筆者自我創作的宗旨在於呈現出一種反映生命的存在性價值，並試圖將物質能量及同等狀態的溫度，用色彩如實地表現出來，使其與個人創作上的藝術能量銜接。筆者更以模擬紅外線感溫模式(Infrared temperature induction)的手法來詮釋和架構畫面，使每個人當下的所行、所為或喜好等，能以溫度狀態明示出來，而這也正象徵著人存在的價值。

繪畫是藝術家心理的情感需求、發揮與滿足，為了讓自我的心靈和感官都能獲得十足的享受，並藉由日常生活的體驗和觀察，將生命的意義與價值轉化成同等的色彩和形態，藉以回饋所生存的環境與社會，以及宣洩出自我壓抑的情感，而這也正是筆者的最大研究動機。



## 二、研究目的

就藝術工作者而言，繪畫所要表現的，不管是空間的情境氛圍，或所顯示出的色彩及形態張力等，皆有其各個不同的表現與主張。綜觀 20 世紀的現代美術史，可覺察到在印象派的推波助燃之下，藝術表現又提升到一個更美的層次，且色彩更豐富地呈現出藝術家所釋放的繪畫情感。這代表著大氣中所瀰漫的光與色，在相互流動之下，不僅激發出藝術家的生理視覺與心理情感波動的內在反應，也擺脫了物象固有色的用色思考，促使藝術家能靈活地運用自我主觀的色彩意識來突顯出物象的鮮明印象。

色彩既然是繪畫創作的重要元素，那麼在藝術表現中必能架起人與人之間的溝通橋梁，將人類的情感合而為一，使其達成共鳴，藉以成就出美的共感存在性價值。筆者一直確信色彩的吸引力會比造型的吸引力還來得深刻，若把色彩導入心靈，即可在一定的視覺水平上，發揮出色彩應有的感染力與魅力。因此，筆者希望將此次的創作，以色彩「能量靈動」的字面形象來作為繪畫創作的註解，透過繪畫創作的引導，將創作中所體認到情感波動，與外在環境的群體印象之激盪，帶進自身繪畫創作之中，進而在自身所處的珍愛環境中，品味生命的美好。故致力於色彩的表現，以及色彩能量表徵與生物之間的互動關聯性，正是筆者擬定創作計劃的主軸，為此，筆者特別以三個要點作為本論文研究的目地：一、筆者將研究所期間生活周遭的人、事物作為繪畫創作的題材詮釋，並創作出不同以往的觀物視覺印象；二、透過色彩「能量靈動」的繪畫創作，體認創作中的情感波動；三、希望將創作中的色彩運用到無限的可能性，藉以開拓出更寬廣、和諧的人際交流與自我創作空間。

## 第二節 研究方法與步驟

### 一、研究方法

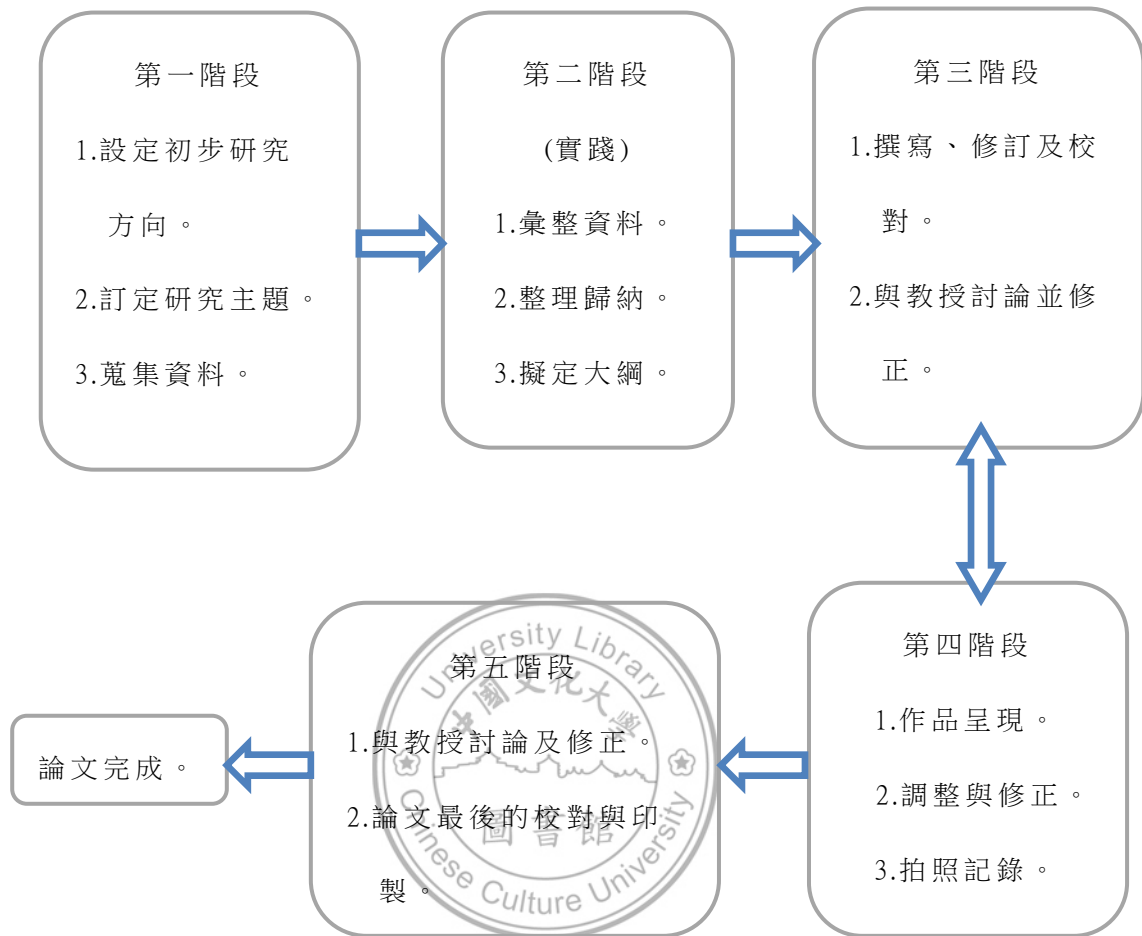
筆者深深地體會到藝術最重要的地方，就是尋找出引人入勝的情境、顯現重要的心靈旨趣，以及真正的物象內在意涵。而引人入勝的情境正是一種聯想，這部分包含了觀者的視覺吸引力及內在感受，為了尋找出引領畫家心靈及吸引觀者視覺的觸發條件，畫家勢必要在色彩領域上作一仔細地分析與探討。

本論文採取內容分析法(Content Analysis)，將文獻資料轉化為定量化資料後，彙整出具有客觀性、系統性的資料分析；再依照現有的資料記錄進行分析，並加以分類編目與繪製圖表；最後，透過內容及文獻的分析與舉證，引出名家繪畫作品與個人創作之色彩能量的契合點。

在探索未知的學問及深化已知的學問之下，筆者以色彩的表現和色彩的象徵手法，創見出自我創作的情境，將隱藏在主體靈魂深處的形色美感，與觀眾的情感連結一起，再針對創作作品形式的演變，分析出色彩的運用與配置法則。筆者在透過文本的分析、記錄與統整之後，順利地尋獲色彩與物質能量間的視覺相互對應感。

## 二、研究步驟

創作研究之程序：



### 第三節 研究範圍

本論文依循 20 世紀初表現派畫家對於色彩的運用情境，即畫家們利用視覺色彩所激發出的思維，去營造自我繪畫創作的內容。所以為了實踐出自己本身的創作思維，以及內在直覺性的色彩發揮，筆者將依序探討並擬定出以下三點探討範疇：一、按照學理的組織：瞭解 20 世紀初西洋的表現式繪畫脈絡，以及畫家的色彩詮釋，並依照繪畫表現的方式來作為自身色彩使用的依據，進而去做客觀的分

析與比較。而筆者也著重在 20 世紀自主性色彩表現的繪畫流派之中，其分別為野獸派、奧菲立體派與德國表現派，希望能在這些流派的色彩表現中獲得深刻的體會；二、色彩呈現的分析：即在自然的定則中，瞭解色彩的存在意義，以及色彩給予人們的生、心理反應，並藉由色彩的特性來建立起色彩的秩序，以便靈活地運用色彩；三、色彩創作的實踐：藉由對 20 世紀自主性色彩表現的繪畫流派之啟示，並且以筆者體會到自身所感受到的色彩能量，結合生活周遭的美感形式與色彩所表徵的能量溫度，將內在精神動力予以適當的發揮，成就出「能量靈動」之色彩表現。



## 第二章

### 自我創作學理依據

綜觀西方的藝術脈絡，可覺察到一個繪畫流派的興起，都脫離不了承襲與創見的思維，畫家藉著溫故知新的鑽研，開創出更長遠的藝術宏觀。在 20 世紀的西洋繪畫及藝術史的流變中，繪畫已呈現出主觀表現的特質，其純粹色彩的表現也反映在畫家的內在意識，而畫家們也在群體意識的激盪下產生出「美」的價值。因此，法國野獸派、奧菲立體派以及德國表現派的繪畫，這三個重要的藝術脈絡，他們皆為日後繼起的繪畫表現形式鋪路，開啟未來藝術新形式的關鍵。當然這三個藝術派別所存有的藝術思維皆有其共同的跡象，即蘊含著「符合時代性的主觀表現特質」，例如野獸派與奧菲立體派的繪畫有著法國藝術革新思潮所燃起的藝術蛻變；而德國表現主義的繪畫則散發出日耳曼種族特有的內在激情。這些都說明了 20 世紀初的繪畫逐漸擺脫了物質性題材的技巧性描繪，明確地呈現了繪畫表現的新格局。

#### 第一節 二十世紀初西洋繪畫表現的脈絡

##### 一、野獸派色彩的恣意奔放

20 世紀初的法國，在繪畫藝術所處的一連串複雜脈絡中，野獸派(Fauvism)的出現，就如同夾帶絢麗光彩的彗星般在天空中劃過，這突如其來的畫壇震撼，可說是經由野獸派的短暫狂熱與激動下所產生的表現。然而野獸派所鋪展於藝術領域中，雖然起初的概念是

呈現模糊不清的狀態，但受到了後印象主義(Post-Impressionism)的影響後，奠定了野獸派繪畫所要走的方向。如此可見，野獸派畫家曾在後印象主義的畫論中找到了某些啟示：例如造形方面，放棄繪畫傳統形似的概念，即所繪之形象沒有形似的刻意要求；而在色彩方面，更是擺脫物象固有色的桎梏，以主觀色彩來詮釋畫作。因此，野獸派畫家所依循的目標，即是後印象派畫家所表現的主觀世界與個人的感受，畫家們能夠描繪出藏匿於物象表相後面的真實，將西方藝術長期以來的「客觀描繪」方式，轉向於「主觀表現」的可能性。如此的繪畫思維對日後直覺的「自發性」與繪畫的「表現性」而言，無非是注入了一個新的生命。

#### (一) 野獸派風格的確立

1905年的巴黎秋季沙龍展，馬諦斯與在卡里葉學院(Academie Carriere)所認識的德朗(Andre Derian, 1880~1954)、弗拉曼克(Maurice de Vlaminck, 1876~1958)等人，共同孕育著野獸派的理念。他們在繪畫中所呈現出的強烈色彩，震撼了當時的畫壇，並以當時的繪畫藝評家沃克塞爾(Louis Vauxcelles, 1870~1945)所形容的，如同「野獸」包圍之語彙，為其命名的關鍵，而馬諦斯遂也成為野獸派非正式的領袖。野獸派繪畫所追求的是主觀個性與純粹色彩的運用，如野獸派畫家德朗的《萊斯達克彎道》(The Turning Road, L'Estaque, 1906)(圖 1)與弗拉曼克的作品《塞納河景》(Seine In Chatou, 1906)(圖 2)，皆在色彩與形式上，基於原始的繪畫本質並予以狂熱地表現，企圖追求色彩對比所呈現出的鮮明效果，其重視主觀色彩應用的手法，則和德國表現主義(Expressionism)繪畫有相似之處。野獸派畫家們的初始觀

念，都深受後印象主義的影響，並極力地推崇高更(Paul Gauguin，1848~1903)和梵谷(Vincent van Gogh，1853~1890)，將他們視之為繪畫的精神領袖。因此在這種關係下，不難發現由主觀意識及畫家的個性來主導繪畫創作，促使畫作呈現出不同的繪畫面貌，這正說明了野獸派畫家企圖以新的形式來表達出新的看法，若相較於影響 20 世紀追求純粹造型的立體派(Cubism)以及德國表現主義繪畫，更可覺察到野獸派對於藝術革新的重要性。

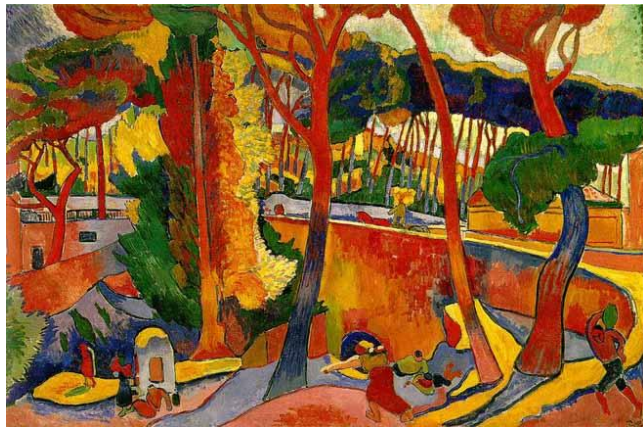


圖 1 德朗《萊斯達克彎道》(The Turning Road, L'Estaque)，1906 年，油畫，129.5x195cm，美國休士頓美術館收藏。

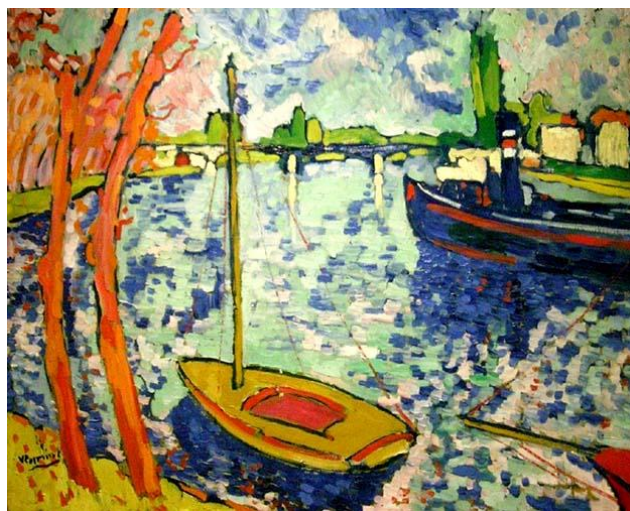


圖 2 弗拉曼克《塞納河景》(Seine In Chatou)，1906 年，82x102cm，德國私人收藏。

## (二) 野獸派的繪畫特色

野獸派的兩個基本繪畫方向：一、界定藝術家和自然的新關係；二、致力於傳遞「內在抒情」的表現。藝術家不完全臣服於自然，而致力於這種傳遞內在抒情的想像力，這種傳遞內在性的手法，不但將繪畫的「表現性」完美地呈現出來，更包括了畫家對繪畫的重新審視，故我們可以將野獸派視之為一種自由的且饒富生命力的畫派。有關野獸派繪畫特色的探討，筆者歸納如下四個要點：

### 1. 色彩的大膽使用

野獸派繪畫的特色，即是畫家們所使用的鮮明色調和真實環境有極大的差異性，諸如：採用色彩的對照或強烈的主觀描繪，這與傳統自然主義(Naturalism)使用的柔美色澤形成強烈的對比，並啟發觀者對色彩的感覺。野獸派畫家並非使用隨意不羈的色彩，而是將色彩的特質作為自我主觀的詮釋，這個從後印象派畫家高更與塞尚的作品上，皆能找到一些類似的基本雛形與概念。故我們可說野獸派的繪畫是一個充滿熱情，並且呈現出鮮亮色彩的絢麗構成表現。

### 2. 以色彩展現空間

繪畫若涉及到空間表現時，畫家即提供了一個結合非客觀且非自然主義的表現方法，他們憑藉著一種感覺和想像力轉化過的空間，來替代現實空間的真實描述。故野獸派畫家們在空間的造形上，即是以純粹色彩與飽和色調的發揮作為主軸，畫家在空間描繪方面喜用對比色調，並且在色彩彼此間的交互影響下，作為替代空間、光線、形象之同等價值來應用。



### 3.主觀的繪畫思維

野獸派畫家在探求繪畫與自然的關係時，試圖把自身繪畫所存有的觀感與真實作一連繫，但並不把自然當作描繪的主體，取而代之的是畫家的主觀與直覺的感受，這種感受力，正是追尋物象表相之下的深沉創作理念。野獸派的畫家們積極、努力地超越物象表面的短暫感覺，即是所謂由主觀的感覺來支配繪畫，藉以達到「感覺凝聚」的繪畫境界。

### 4.抽象性的色彩表現

野獸派的創作特色，在於自主性的繪畫創作能量，若將繪畫自主性的想像力介入色彩表現的領域之中，色彩元素的運用就會越顯活潑，野獸派的繪畫就是奠基於後印象派的畫論，繼而開始醞釀至成熟的色彩表現，這些都圍繞在繪畫的「表現性」與直覺的「自發性」之中，使色彩呈現多元變化。而後期的野獸派繪畫表現，則大都趨近於抽象形色的運用，甚至是最後導向一種形色的瓦解，而這正是野獸派畫家們直覺的深化。

## 二、奧菲主義的用色與純粹繪畫性

「奧菲主義」的出現，使得 20 世紀的法國畫壇增添了一股新氣息。自印象派與野獸派發展後，藝術家就不斷地以推演、革新的手法來詮釋自己的畫作，而這些發展逐漸地開拓了日後現代藝術的宏觀，也延伸出立體主義(Cubism)的繪畫創作思維，因此 20 世紀的立體主義成為最大宗的繪畫流派，其代表性畫家有畢卡索(Pablo Picasso，1881~1973)和布拉克(Georges Braque，1882~1963)等二人。爾後的立體派，又拓展出一些小支派，支派的代表性畫家有雷捷

(Fernand Leger, 1881~1955)、德洛涅(Robert Delaunay, 1885~1941) 以及其妻子索尼亞·德洛涅(Sonia Delaunay-Terk, 1885~1979)，而奧菲主義的代表性畫家，通常意指德洛涅本人。

奧菲主義可說是立體主義的分支，初期的奧菲主義風格較接近於立體主義的繪畫構思，但奧菲主義繪畫所強調的色彩明度表現，在畫風上顯然已脫離了說明式的形象，並且進入了純粹立體主義的方向，尤其主張以繪畫的本能去創作出豐富、純粹的色彩。再者，奧菲繪畫所追求的「純粹繪畫」(pure painting)過程中，如：德洛涅的作品《韻律 I》(Rhythm I, 1938)(圖 3)和索尼亞·德洛涅《構圖韻律》(Rhythm composition, 1955~1958)(圖 4)為例，竟潛藏著一股近似未來主義(Futurism)的動感態勢，這與當時立體派大師畢卡索與布拉克兩人所表現的靜態結構畫作是截然不同的。奧菲主義以純粹色塊架構畫面，和諧的色彩類似一個環狀的結構，在音樂的韻律與構成之中，除了表現出速度與運動的現象之外，還有靜態物的恆久性，畫面亦營造出接近二次元的壓縮空間，然而奧菲主義的風格，雖然受到詩人兼藝評家阿波里奈爾(Guillaume Apollinaire, 1880~1918)的肯定與支持，但其實在無形中早已醞釀出一個意識，即奧菲主義畫家也試圖找回繪畫的主觀精神與價值，將畫家內在的繪畫需求予以一個適當的表現，並作出完美的詮釋。



圖 3 德洛涅《韻律 I》(Rhythm I)，1938 年，油畫，529x592cm，龐畢度中心  
國立現代美術館收藏。

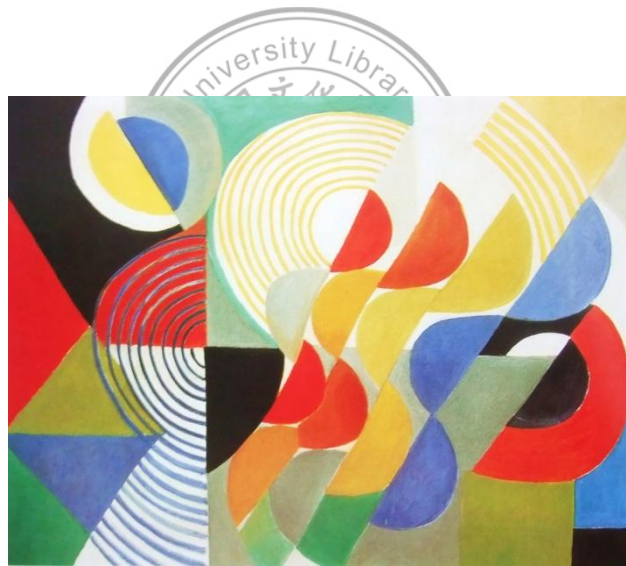


圖 4 索尼亞·德洛涅《構圖韻律》(Rhythm composition)，1955~1958 年，油畫，  
158x215cm，龐畢度中心國立現代美術館收藏。

### 三、德國表現主義之「色彩」精神

相較於法國繪畫表現的發展，德國於第一次世界大戰前夕，也興起了一種極其主觀而注重繪畫內在表現的派別，即德國表現主義

的出現。德國表現主義大約在 1905~1913 年左右發起於德國北部，是屬於對自然主義(Naturalism)的一種反動。

### (一)時代氛圍

自 18 世紀起，德國藝術表現即在唯心論所激起的一連串非理性的文藝氣息中孕育出自我的、感傷的繪畫意識。再者，德國哲學家叔本華(Schopenhauer, 1788~1869)的唯意志思維，以「意志」揭示了思想本體，曾述及有關「人生」的看法：「人的存在和生存本身就會變成他不可承受的重負。」<sup>1</sup> 這種既感性又悲觀的人生思維，促使 19 世紀末的德國美學充斥著解放生命的渴望以及追求超越個體的表現。而表現主義的出現，初期包括了音樂、繪畫或舞蹈等藝術領域，其藝術傾向強調鮮明的個性以及對世界的感受，一部分揭示了人在自我的內在覺醒下，展現出新藝術表現的可能性；另一部分也意味著對西方美術長時間的擬古風氣和對大自然的觀察所造成的疲憊，進而打破固有僵化的理性繪畫思維，並轉向個體存在的感知與內在生命的探索。

表現派畫家們一致認為所有的型態與色彩，均符合著人類內心的需求，這種主觀強烈、鮮明，並運用紅、黃、藍等原色系的表現手法，與同時間發展出的法國野獸派繪畫表現如出一轍，其不同於野獸派繪畫之處，僅是較具有個性化的內在色彩特徵而已。故表現主義以精神層面作為出發點，是屬於一種個人心理與精神的表達方式，如：表現主義畫家康丁斯基(Wassily

---

<sup>1</sup>李錫佳，《德國表現主義繪畫風格與發展》，(台北市：文化大學出版部，民國 91 年)，頁 45。

Kandinsky, 1866~1944)在他的論文《論藝術的精神性》(Über das Geistige In der Kunst 德, 1912)註腳中寫道：「不以外在的現象呈現自然，而以內在的印象為先決，這種手法近來被稱為表現主義。」<sup>2</sup> 因此表現主義這個名詞意指顛覆以往印象主義以自然作為描摹的概念，畫家們希望透過眼睛所見之物來表達看不見的精神思想，即以內在的感情或精神表現去吸引觀者的注目。因此，表現主義的繪畫是對既往物象概念的抽離，並追求著恆常的存在價值，在繪畫深層的情感依託之中，發展出直覺式的繪畫風格。

## (二)表現主義之「橋派」與「藍騎士」

在德國時代氛圍的影響以及內在顯學的思想之下，畫家有了心靈上的指引，初期以畫家諾爾德(Emil Nolde, 1867~1956)作為起始，這股反學院派的思潮，先後出現了兩個重要的藝術代表性派別：一為 1905~1913 年於德勒斯登(Dresden)成立的「橋派」(Die Brücke 德, 1905~1913)，代表性畫家為克爾希那(Ernst Ludwig Kirchner, 1880~1938)及黑克爾(Erich Heckel, 1883~1970)兩人；另一個則為 1911~1914 年在慕尼黑(Munich)成立的「藍騎士」(Der Blaue Reiter 德, 1911~1914)，代表性畫家為康丁斯基及馬爾克(Franz Marc, 1880~1916)以及麥可(August Macke, 1887~1914)。

### 1.橋派(The Brücke, 1905~1913)

「橋派」是德國表現主義的開端，其興起於 1905 年至

---

<sup>2</sup>沃夫-迪特·杜比(Wolf-Dieter Dube),《表現主義》(The Expressionists),吳介禎 吳介祥 譯,(台北市:遠流,民國 88 年),頁 17。

1913年。初期的「橋派」是由德勒斯登工科大學(Technische University Dresden)的建築系學生：布雷爾(Fritz Bleyl，1880~1966)、克爾希納、黑克爾和羅特魯夫(Karl Schmidt-Rottluff，1884~1976)等人一同發起。其創立的動機在於改革德國當時的繪畫現狀，並摒除既成的繪畫理性之格局，如同法國野獸派一樣，運用厚重的純色來作為繪畫的情感抒發，除了追求色彩的象徵作用之外，橋派畫家也重新審視內心，並重視精神內涵之表現，反對以再現客觀的形式，透過內在激情來將色彩與線條獲得解放。也因為「橋派」以創作者本身的精神為主，追求事物的本質為目的，所以儘管表現主義沒有確切、嚴謹的立論，但畫家們以自身藝術的本能與色彩運用的手法來詮釋畫作，並熱衷於畫面色彩的表現，使其引導至觀者內心的情感交融中。

## 2. 藍騎士(Der Blaue Reiter，1911~1914)

表現主義的另一個團體「藍騎士」崛起於德國的慕尼黑，1910年的第二屆康丁斯基所組成的「慕尼黑新藝術家協會」(Neue Kunstler Vereinigung Munchen)(簡稱N.K.V.M.)，已為藍騎士打下良好的畫壇基礎，爾後，康丁斯基又分立出來，並與馬爾克、麥可等人組成了「藍騎士」團體。藍騎士成員以創作經驗為本，強調畫面色彩情感及色彩組合，即是透過繪畫來瞭解外在世界與內在世界的異同之處，並做一省思。

「藍騎士」的諸位畫家們，都致力於新藝術的繪畫表現形式，促使德國表現主義進入了現代藝術的高峰階段，其國際化可視為表現主義革新之特點，他們網羅當時國內外各類型的藝術，廣泛地汲取了各派藝術的特質，並建立了藝術交流的平

台。因此藍騎士所觸及的領域之大，包含了德國、俄國和法國等前衛藝術家們：例如野獸派畫家德朗與立體派畫家畢加索等人，都有參與過藍騎士的活動。雖然藍騎士沒有提出任何具體的繪畫立論或表現風格，但對藍騎士畫家們而言，無論其所設定的形式是什麼？回歸於內在的藝術永遠是畫家精神的化身。最後，筆者就以(表 1)來作為表現主義「橋派」與「藍騎士」兩個團體的相關比較之整理。

表 1「橋派」與「藍騎士」之相關比較

	橋派 (1905~1913)	藍騎士 (1911~1914)
崛起地點	德國柏林與中部的德勒斯登。	德國慕尼黑。
表現形式	具有野獸派的狂野與扭曲，以及形式的解放，在色彩和線條上力求情感的表現。	藍騎士與多元面貌的立體主義特質相結合，並強調藝術的內在純粹性。
理念宗旨	關切藝術在社會中所扮演的角色，重視個人的情緒經驗，並以強烈主觀的感受來主導畫作。	藍騎士沒有像橋派有著具體的理念圍繞，以寬廣的國際觀去實踐表現畫作形式。
原始風格之藝術傾向	橋派畫家們所發揮出色彩樸拙的原始繪畫印象，猶如法國野獸派繪畫般的狂野。	藍騎士具有國際化的特質，所以特別喜好異國風情與原始藝術，畫家們也在畫作中展現出原始質樸的面向。

尤偉哲製表 2010 年 11 月

### (三)表現主義繪畫之特點

表現主義繪畫以畫家主觀的表現來傳譯繪畫的內在思維，所以其畫作表現本就缺少一個可被理解的共同繪畫語彙，因此只好在繪畫直覺上訴諸非恆常性的情感波動。但這正好促使人們針對各種不同的藝術進行全面的探究，藉以找出藝術表現的最基本、最永恆之要素，並探索色彩要素在不同時代中所扮演的角色，筆者就德國表現主義所呈現的繪畫特點來作如下的條列式歸納：

#### 1.重視強烈的主觀感受

表現主義畫家非常重視個體自我強烈感受，畫家以經驗與感受主導繪畫表現，而這樣的表現可以說是向世人宣告，他們就是生活在這世界中，是存在於世界的一分子，因此畫家們的內在感受是從個人生活經驗中獲得的，故他們試圖將這些經驗捕捉起來，並呈現給社會大眾觀賞之。

#### 2.以色彩革新繪畫

就表現主義的畫家們而言，傳統的藝術思維已與現實生活脫節，因此畫家不將個人的精力，花費在這些沒有生命的傳統形式上；反之，他們體悟到以強烈的色彩表現，來盡情發揮自己的感覺才是真實的，簡而言之，即是執著於自我的主觀藝術概念，再藉由色彩的表現技法來詮釋出來。這種秉持著色彩的表現，將人與人彼此間共同的視覺語言聯繫起來，進而以強烈的色彩來表現出與別人不同的觀看感受，正可突顯出表現派繪畫的內在獨特性與價值。

#### 3.知覺心理學的影響

19世紀的歐洲，心理學發展得極為迅速，特別是知覺心理學的領域。如不同的顏色和構成，會對我們的感官和情緒



造成什麼樣的影響?這些在 19 世紀的德國與奧地利的學術中都有著深刻的探究，當然藝術家也隨之對心理學產生了極大的興趣，他們明白若透過直覺的方式去瞭解生活、投入生活，進而從實際的生活周遭吸取經驗，則可以豐富繪畫創作的生命力層次。

#### 4.平面色彩的強烈張力

表現派繪畫色彩的張力在二次元空間表達得極為強烈，而典型的表現主義：「橋派」與「藍騎士」的繪畫風格，即是在平面取向上充分地發揮，經由平面繪畫的構成，再以強烈、敏銳、流動的輪廓線組成既穩定又緊扣的畫面。如馬爾克的作品《黑背狐》(Black-backed fox, 1911)(圖 5)和黑克爾作品《沼澤地》(Wetlands, 1907)(圖 6)都可以顯示出其平面色彩的張力表現。

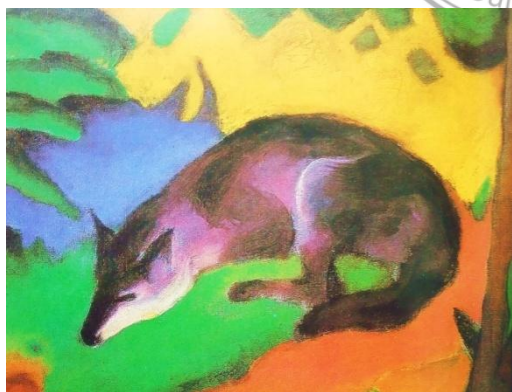


圖 5

馬爾克《黑背狐》(Black-backed fox), 1911 年，油畫，50x63.5cm，德國烏德帕爾·范·德·海特博物館收藏。

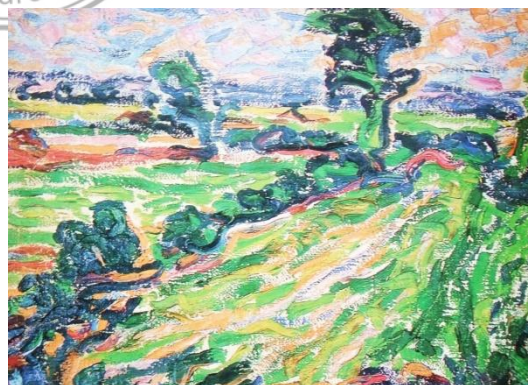


圖 6

黑克爾《沼澤地》(Wetlands), 1907 年，油畫，48x79cm，西柏林·橋派美術館收藏。

## 第二節 二十世紀繪畫名家的用色表現

承接著第一節的探討，筆者依序以野獸派、奧菲立體派以及德國表現派的方向，將各繪畫派別的代表性畫家其繪畫歷程與繪畫色彩所帶來的影響作一說明。

### 一、野獸派代表性畫家—馬諦斯

1869年，野獸派代表性畫家馬諦斯(Henri Matisse, 1869~1954)生於法國北部波漢(Bohain)。馬諦斯向來持用心與尊重的態度來面對自己的作品，在其所撰寫的《畫家的手記》(Note d'un peintre 法, 1908)中，可覺察到他不只是遵循當時的繪畫價值，更對鮮豔色彩的使用技法有其獨到的見解。

#### (一)馬諦斯的繪畫歷程

筆者列舉以下要點，來探究馬諦斯的繪畫各個階段，說明何謂野獸派的色彩恣意革新表現。

##### 1.繪畫啟蒙階段 (1890~1905)

1891年，馬諦斯進入法國朱利安學院(Academie Julian)學習，在繪畫的學習過程中，受到象徵主義(Symbolism)先驅畫家古斯塔夫·牟侯(Moreau Gustave, 1826~1898)正確的繪畫指引。牟侯以「藝術家最高目的是表現自我」的繪畫表現原則，給予了馬諦斯深刻的省思。1895~1897年，馬諦斯深受後印象派(Post-Impressionism)畫作的吸引，他在欣賞其畫作中體會到後印象派繪畫所呈現的色彩主張，即重視形色之間的消融、轉化與用色的統調，並從中得到了繪畫上的豐

富靈感。爾後，馬諦斯的畫作色彩明度提高許多，畫面的色彩使用更為鮮明，可見後印象派繪畫刺激了馬諦斯走向繪畫改革之路。1898~1904 年的馬諦斯繪畫，則呈現出新印象主義(Neo-Impressionism)時期中，分色主義(Divisionism)的點描式色彩技法，作品的用色可說是與點描法代表性畫家席涅克 ( Paul Signac , 1863~1935)的繪畫意趣同調。此時期的馬諦斯作品，十足強化了色彩的表現，以及一部分的裝飾效果，如作品《奢華、寧靜與享樂》(Luxe , calme et volupte,1904) (圖7)所展現的色彩風貌即是如此。

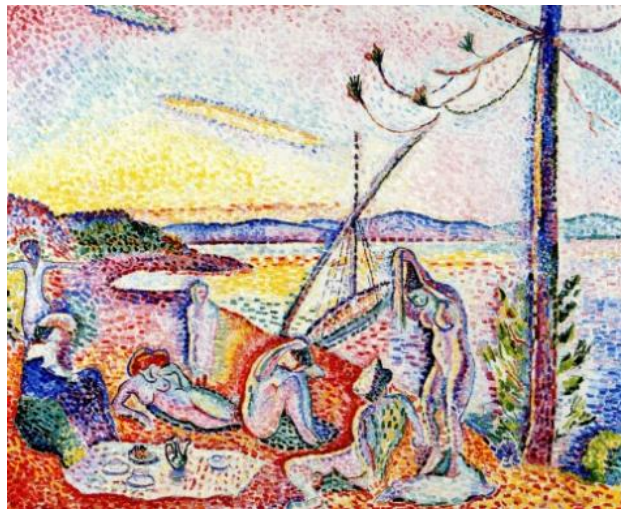


圖 7 馬諦斯《奢華、寧靜與享樂》(Luxe , calme et volupté) , 1904 年 , 油畫 , 98.3x118.5cm , 巴黎國立現代美術館收藏。

1905 年野獸派風格成立之前，馬諦斯的繪畫從啟蒙的學院派中解放，本著統合各家繪畫之特色建構出新的繪畫表現方式，加上使用純色的內在要求，促使色彩有了極大的感染力。馬諦斯追求純粹繪畫的作為，確實已漸漸地浮現了「野獸派」的存在因子。

## 2. 「野獸派」時期 (1905~1908 )

這時期的馬諦斯，對形色方面的表現可說已非常地明確，其色彩使用如同梵谷狂熱的表現慾望，大膽地使用紅、綠對比性來作畫，如其繪製於 1905 年的作品《戴帽子的女人》(Woman with a Hat,1905)(圖 8)，畫面中有紅、綠對比色彩的運用，兩色交會所產生的視覺躍動感，大大地增加了畫面的鮮明度，而大膽用色所鋪陳的色彩既豐富又艷麗，可看出作品呈現的筆觸非常地豪放與灑脫。至於畫面中人物的面容，則包含著諸多以淡黃、綠、粉紫及粉藍的柔和色調表現，除了詮釋出內在自我的色調，也揭示了野獸派風格的成立。

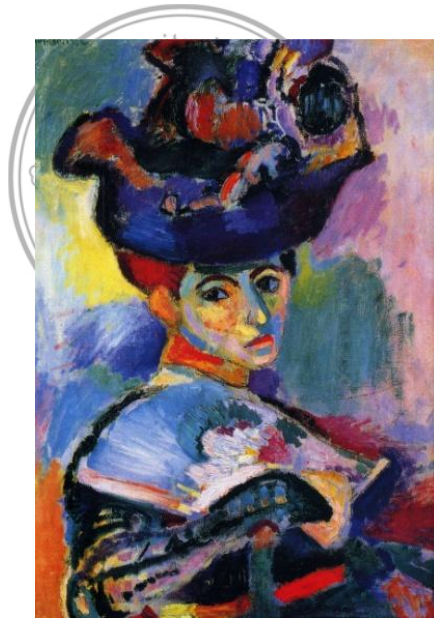


圖 8 馬諦斯《戴帽子的女人》(Woman with a Hat)，1905 年，油畫，81 x 65 cm，舊金山現代美術館收藏。

藉由馬諦斯作品《戴帽子的女人》中的肖像畫表現，可覺察到畫家眼睛所觀看的繪畫世界，是用新的觀看角度來詮釋畫作，並且去體會內在繪畫的筆觸與色彩。從馬諦斯的畫作題材可發現，



畫家藉由色彩這個重要的繪畫要素來傳達出其自身維妙的繪畫情感，也正因為如此，才能真誠地表現出他個人內在的心靈感受與視覺經驗。

野獸派時期的馬諦斯繪畫，除了主觀用色的特色之外，也運用了簡約的線條來強化並架構出整體的畫面空間及物象，如繪製於 1906 年的代表性作品《生之喜悅》(The Joy of Life,1906) (圖 9) 中，以簡約有力的流暢線條，勾勒出男女優美的自然體態，色彩摻揉紅、綠等鮮明之漸層色調，使其帶有色彩的律動感，而這種簡約形式又不失其畫面張力的表現，也為後來所發展出的形色簡約風格鋪陳出一條道路。

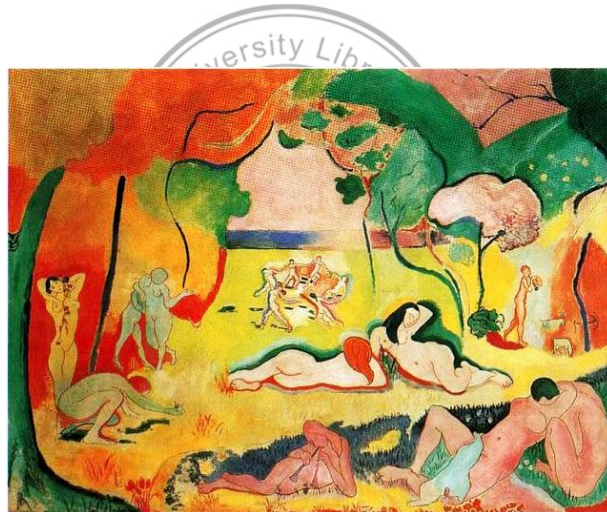


圖 9 馬諦斯《生之喜悅》(The Joy of Life)，1906 年，油畫，175 x 241 cm，  
美國賓州巴尼斯基金會收藏。

1905~1908 年的野獸派時期，雖然只有短短的三年時間，但憑著主觀意識的形色表達，馬諦斯與野獸派畫家們掀起了一波強而有力的表現風潮，使藝術之「美」變得更加純粹與自然，也因而大大地影響了日後現代藝術對於「純粹」繪畫的發展，即可看出馬諦斯的影響力頗具深遠！

### 3.形色、裝飾表現期 (1908~1913)

經歷了野獸派繪畫的變革後，馬諦斯轉而尋求以純粹、寧靜與和諧的繪畫作為主軸，而簡約造形可說是符合了馬諦斯的內在需求，故此時期以致力於色彩的純粹和裝飾性的表現，來激發出觀賞者最直接的情感；至於繪畫空間則完全呈現出二次元的平面性，如其繪製於 1908 年的作品《紅色的和諧》(The Dessert: Harmony in Red,1908) (圖 10)，畫面中可觀察到分色與造型已顯示出強烈的簡約形色畫風，裝飾性的線條構成富有異國風情的韻律，令人聯想到日本的浮世繪風格影響，而大面積的平塗紅色區塊，可說是強化了畫面的整體和諧性，加上藍色與黑色的花草紋樣所呈現的自然曲線狀態，使得畫面整個生動、活潑了起來。



圖 10 馬諦斯《紅色的和諧》(The Dessert: Harmony in Red)，1908 年，油畫，180x220cm，俄羅斯聖彼德堡·艾米塔吉博物館收藏。

另外，1909 年，馬諦斯也應俄國收藏家史屈金(Sergei Shchukin，1854~1936)的委託要求下，繪製出以「音樂」與「舞蹈」為題材的畫作，如創作於 1909 年的作品《音樂》(Music，

1909~1910) (圖 11) 和《舞蹈》(Dance,1909) (圖 12)即為此主題畫作之一。《音樂》這幅畫，畫中人物和諧、安詳地排列著，人物或坐或立的姿態就好像音符般地躍動著，彷彿將觀者帶離固有文明而返回到原始時代，去聽聞樂器的演奏。同樣地與《音樂》所展現的色彩張力，馬諦斯另一幅委託的畫作《舞蹈》也表現得相當地動感，畫中五位手牽手呈環狀圍繞著的人物，心醉神迷地跳著舞，為了力求色彩的鮮明化，馬諦斯以平塗的方式鋪陳畫面，使得這幅畫作透過堅實的色彩與紅、藍、綠三色鼎立的佈局，將舞蹈那份狂熱與激情宣洩出來，而人物形體韻律既和諧又優美，整體感好似高更繪畫的原始象徵之意韻。

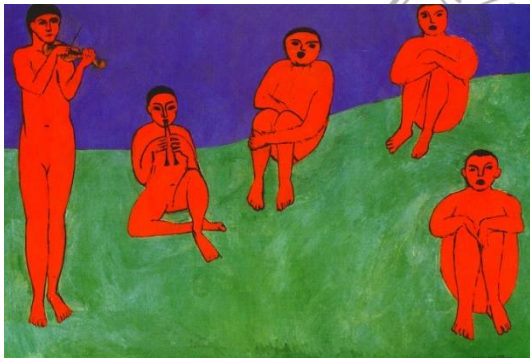


圖 11

馬諦斯《音樂》(Music)，1909~1910年，油畫，260 x 389cm，俄羅斯聖彼得堡·艾米塔吉博物館收藏。

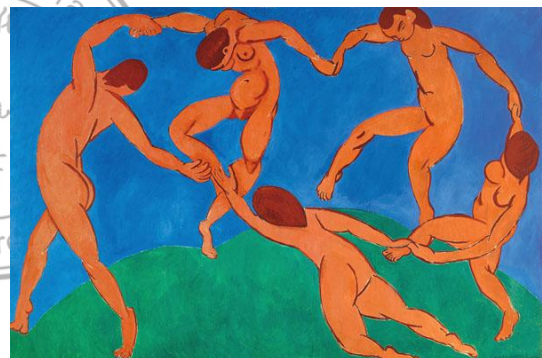


圖 12

馬諦斯《舞蹈》(Dance)，1909年，油畫，260 x 391 cm，俄羅斯聖彼得堡·艾米塔吉博物館收藏。

至於兩幅畫作的主題關注，可看出人體形象極為相似，畫面彰顯出不具比例與細節的色彩與線條輪廓，經過簡化與取舍的過程後，馬諦斯的繪畫呈現出優雅與樸拙的氣質。而畫作也讓人與原始藝術的特徵有微妙的聯想，若相較於純正的原始風

格，馬諦斯的畫作擁有其主觀的表現形式，即是蘊含了屬於文人藝術家所持有的典雅氣息與精神理智。

#### 4. 尼斯繪畫階段 (1917~1930)

1917年可說是馬諦斯尼斯繪畫期的起始，此時的馬諦斯移居到法國南部—尼斯(Nice)，伴隨著這地方陽光充足所帶來的美好人生，馬諦斯的繪畫帶給人的，無不呈現出光線和諧律動下所產生的愉悅本質。因此，尼斯時期的色彩表現不同於以往野獸派時期的強烈色彩對比，反而轉向以柔和的色面，均衡地融入在畫面空間裡。尼斯時期的繪畫題材，大都為人物與室內等生活之美好事物，因此畫面的色彩營造極為清晰，實切地表達了馬諦斯的質樸人生。優雅的室內題材可藉由其繪製於1921年的作品《尼斯的室內畫》(Interior painting in Nice, 1921) (圖 13) 印證之，畫面擁有極明亮的光線氛圍，且畫中所表現的女性人物力求神韻而不求神似，具有繪畫感官上的和諧性，而環伺畫作人物的周遭，如瓶花、窗、桌巾或者屏風等，都儼然構成了畫面的詞彙，甚至是壁飾與陽台也都羅織在一個變化多端的柔暖色調之中。而這也正是馬諦斯把生活周遭的事物取來作為繪畫的造景，室內畫與人物畫所呈現的題材就好比馬諦斯所嚮往的伊甸園般地美好。





圖 13 馬諦斯《尼斯的室內畫》(Interior painting in Nice)，1921 年，油畫，  
132.2 x 88.9cm，芝加哥·藝術學院美術館收藏。

#### 5. 平面性色彩的表現 (1940~1960)

馬諦斯的創作從 1940 年代之後，繪畫題材便脫離不了女性人物，且大都表現出女體軀幹的纖柔與細緻，簡約且洗練的色彩運用則越趨於平面化，一再地暗示出 1950 年代後期所發揮的「彩紙剪貼」藝術表現。馬諦斯創作時所追求的純粹表現，甚至在剪紙藝術的俐落形式與平面色彩創造中，都紛紛呈現出豐富的幾何造型之色彩樣式，如馬諦斯在 1952 年的《藍色裸女》(Blue Nude IV, 1952) (圖 14) 系列作品中，剪裁了鮮活的色紙，這樣的創作表現令人聯想起雕塑品的美，亦或是立體主義的風格。然而馬諦斯並不是單純的形色剪貼而已，他將簡化後的形色特有表現更加精神化，使畫面呈現出具有官能性且游走於太陽神阿波羅式的安詳與純粹戴奧尼索式的直覺感。



圖 14 馬諦斯《藍色裸女IV》(Blue Nude IV)，1952年，油畫，103 x74cm

尼斯，馬諦斯美術館收藏。



## (二)馬諦斯的主觀繪畫性

### 1.純色表現

馬諦斯重視主觀的色彩表現，當色彩予以主觀的表現時，即色彩的發揮就包含了一切可能性。有關色彩的運用，馬諦斯以強烈的紅、藍、黃、綠等純色來架構畫面空間，再藉由純粹的色彩來描繪出其內在真摯的情感，創造出恣意、奔放的畫面。馬諦斯針對主觀用色與自然色彩的感受有其如下的表述：

「 當我接受富有表現力的色彩時，我表達的方式是純粹本能的。我的情感亦可隨之變化：秋天也許是延續夏天的溫暖色調，或相反地，是帶有寒冷新鮮感的天空和帶有

檸檬色系的黃，而此黃色系卻給予我們寒冷  
和冬季來臨的印象。」<sup>3</sup>

馬諦斯透過敏銳的直覺，轉化了物象色彩的平凡面貌，其所追求的強烈色彩表現，包含了自己的深刻感受，進而開創出自主性的鮮明色彩與形式風格。

## 2. 表現技法與題材

直接平塗的技法是馬諦斯在主觀色彩解放中所作出的回應，尤其是馬諦斯野獸時期的繪畫筆法，恣意流動的簡約形色流轉在鮮明的畫面中。所以馬諦斯的平塗色彩除了適切地整合了物象的形色之外，更直接地展現出其所追求的純粹色彩創作。當然，馬諦斯將色彩平塗的方法建立在單純色彩的顯現上，給予繪畫色彩其個別性的價值，繼而找到了自己適合的藝術表現方式，並充分地展現出自身的繪畫風格。

馬諦斯的繪畫題材，大都以人物為主，經由對人物的描繪，馬諦斯不僅可以完美地傳遞出個人的創作情感，且不被人物外表或五官形象所牽制住，例如馬諦斯為妻子所畫的作品《馬諦斯夫人的肖像》(Portrait of Madame Matisse with Green Stripe, 1905) (圖 15)，可覺察到馬諦斯已有人物繪畫表現的新概念。

---

<sup>3</sup>馬諦斯 (Henri Matisse)，《馬蒂斯畫語錄》(Henri Matisse : E'crits)，蘇美玉譯，(台北市：藝術家出版社，民國 91 年)，頁 35。



圖 15 馬諦斯《馬諦斯夫人的肖像》(Portrait of Madame Matisse with Green Stripe)，1905 年，油畫，40.6 x 23.4 cm，哥本哈根國立美術館收藏。

### (三)色彩的鮮明對比表現

誠如《馬諦斯畫語錄》中所述及的：「我們可借用顏色的互補與對比，來達到它的吸引力及裝飾性效果。」<sup>4</sup> 馬諦斯除了追求繪畫色彩的純度之外，其色彩的表現力極為熟練，在野獸派時期的繪畫作品中，不難看出他以紅色、綠色或以黃色、紫色等色調之對立，來彰顯畫面中光影色彩的氣氛。馬諦斯所使用的色彩組合，在兩色的交互作用之下，色彩間的對比即產生出視覺的刺激，並且使畫面色彩得以強化，因此這種對比所引起令人深刻的畫面效果，可在其繪製於 1906 年的作品《生之喜悅》(圖 9)中看到，其畫面中的場景伴隨著紅、綠的漸層色，呈現出強烈鮮明的色彩，使色彩發揮出應有的吸引力。馬諦斯作品所呈現的生命力之表現，

<sup>4</sup>馬諦斯 (Henri Matisse)，《馬蒂斯畫語錄》(Henri Matisse : E' crits)，蘇美玉譯，(台北市：藝術家出版社，民國 91 年)，頁 30。

也許就如同他自己所言：「每當握著畫筆時，便感覺到我的生命在那裏」<sup>5</sup>的這番話還來得真切許多，但無論如何，馬諦斯所追求的色彩可以自行產生鮮活的光芒，即藉由對比色彩的呈現來表達畫面鮮活、亮麗的色彩效果。

#### (四)重視色彩的和諧性

馬諦斯中晚期的畫作色彩本質是具有表現力的，而精神上所追求的其實是色彩的均衡感，故無論從調性、題材甚至基本色彩的純粹表現，他都一直不斷地探尋色彩的均衡性。這種探尋在馬諦斯的尼斯繪畫時期有了解答，新環境所帶來的深刻影響，不同於以往鮮明對立的用色，在重新思考以及調整之下，馬諦斯認為色彩的恣意表現乃是光線反射下的本質，故無論尼斯時期繪畫色彩的抒情韻味，或是後期簡約形色的整體表現，都在純粹色彩的表現中，發現了色彩的和諧。

#### (五)馬諦斯純粹繪畫的影響

馬諦斯畫作中的色彩表現，其所揭示的是一個純以色彩的表達方式，結合主觀的繪畫意識來追求色彩的和諧面貌。當然，在追求色彩和諧的最後，也趨向於形色簡約的純粹表現，筆者藉由此句話來印證馬諦斯所發展的形色簡約之境界，他說道：「我會用最簡單、最低限度的方法，這也是最適於畫家表達內在見解的方法，來達到這目標。」<sup>6</sup>因此這可以解釋馬諦斯對於色彩表現的

---

<sup>5</sup>何政廣主編，《馬諦斯：華麗野獸派大師》，(台北市：藝術家出版社，民國86年，初版)，頁19

<sup>6</sup>Lawrence Gowing 著，《馬諦斯》(Henri Matisse)，羅竹茜譯，(台北市：遠流出版事業股份有限公司，民國88年，初版)，頁116、117。

淬煉，以獲致繪畫表現的完美境地。馬諦斯的繪畫色彩反映了「符合時代性的主觀表現特質」，他既是繪畫的先驅者，也同樣的是風潮的帶動者，他的主觀意識給予了同時期相繼發展的表現派和後世畫家們的啟發，對於主觀繪畫表現的認知也更為清晰。總而言之，馬諦斯所呈現的純粹主觀之繪畫特質，在形色的發展下，達到了永恆的狀態，並揭示其對生命的期盼，可見馬諦斯內在所體認的生命，就像是一朵綻放的花朵，必須用情感細細地品味其芬芳。

## 二、奧菲立體派的代表性畫家—德洛涅

法國奧菲立體派畫家德洛涅(Robert Delaunay, 1885~1941)的繪畫創作，對於現代繪畫有著極大的影響力，其物象形色的繪畫風格轉變，也給予觀者深刻的印象，他試圖以光學的色彩研究為基礎，營造出豐富的色感層次，以便獲得如同光彩般耀眼奪目的畫面效果。德洛涅畫作中不同色階所產生的效果，是融合主客觀色彩律動的表現，故德洛涅的繪畫，無論從整體繪畫視覺的和諧性以及美感的表現上，都蘊育著一種生動的韻律。

### (一)德洛涅的創作歷程

1912年，法國詩人兼藝評家阿波里奈爾(Guillaume Apollinaire, 1880~1918)，以色彩律動性和音樂之象徵性意涵，來描述繪畫抒情以及絢麗的色彩效果，故將德洛涅的繪畫稱之為「奧菲主義」(Orphisme)繪畫。不過，德洛涅並不以此作一定位，他反而以「純粹繪畫」(pure painting)來作詮釋，並提出色彩的「同時性」(simultaneity)論述，其中色彩「同時性的對比」



(Simultaneous contrasts)就是德洛涅的主要創作概念，他希望獲得純以色彩的視覺效應作為創作之情感依據。以下筆者歸納德洛涅繪畫創作的幾個階段：

#### 1.印象時期（1904~1912）

1904~1912年，是德洛涅繪畫創作的印象時期，他專注於梵谷炫目色彩的對比效應，以及自然界的一切事物，不管是光線、顏色或形象的律動感，都帶有現世的意味。從德洛涅畫作中的表現，可證明形象與色彩具有一種原始能量的溝通力，可以感染到每一位觀者的內在感受。德洛涅創作於1909年的一系列作品《聖·塞弗然教堂》(St·Severin church VII, 1909-1915) (圖16)，他在光的消長以及氛圍的變化下，暈透出教堂內的色彩變化，教堂牆面弧形及拱頂在高明度的寒、暖色調間打繞，使畫面呈現出一種平和、安穩的狀態，如此鮮活的色彩可看出印象式用色的影響。

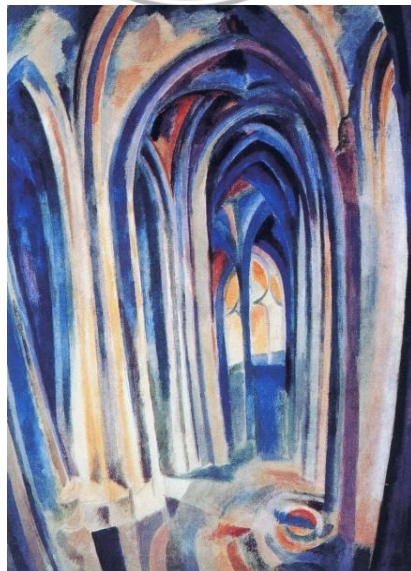


圖 16 德洛涅《聖·塞弗然教堂 VII》(St·Severin church VII)，1909-1915年，油彩、蠟彩、畫布，139.5 x 99cm，私人收藏。

## 2. 「解構」時期 ( 1911~1912 )

德洛涅解構時期的繪畫題材，大部分都圍繞在生活的周遭或是巴黎城市的印象，這時期色彩的運用以及表現都具有相當大的影響力，例如德國表現主義畫家馬爾克(Franz Marc，1880~1916) 與麥可(August Macke，1887~1914)等人，即是受到德洛涅的繪畫影響而啟發創作的。德洛涅善於用形色的構成來表達 20 世紀法國的城市意象，並且呈現出官能性的視覺震撼，其艾菲爾鐵塔(Eiffel Tower)的畫作題材表現，就是一個 20 世紀巴黎現代化的表徵，而艾菲爾鐵塔這座指標性的建築，確實啟發了德洛涅的繪畫「解構」造型，如德洛涅畫作《戰神廣場，紅色鐵塔》(The Red Tower: Eiffel Tower, 1911-1923) (圖 17)所展現的色彩構成，雖然呈現出解構的狀態，但不難看出鐵塔的形貌特徵



圖 17 德洛涅《戰神廣場，紅色鐵塔》(The Red Tower: Eiffel Tower)，1911-1923 年，油彩畫布，162.5 x 130.8cm，美國紐約古金漢博物館收藏。



《戰神廣場，紅色鐵塔》畫作中紅色階的層次掌握，除了吸引視覺以外，德洛涅藉由周圍不同調性的色彩組合，以及背景米灰色或棕色等大面積烘托下，將深淺多變化的朱紅色之主體印象變得更為強烈。畫面中穿插在塔型周圍的灰、白、黃等色相之雲朵，這樣多層次的色彩變化也與紅色鐵塔主體有著強烈的對比，使觀者獲得了十足的視覺愉悅感。因此德洛涅的幾何形色構成表現，其所發揮出特有的形色解構之繪畫，確實讓人印象深刻。

### 3. 「純粹繪畫」時期（1912~1930）

德洛涅的繪畫從 1912 年到 1930 年期間，即是「純粹繪畫」(pure-painting)發展的階段，雖然德洛涅的繪畫表現受到德國表現主義與當代科學法則的影響，但有別於康丁斯基繪畫的精神性指引，德洛涅將繪畫作了一適度的調整，其所構成的和諧色彩傾向，成就了「純粹繪畫」表達方式。德洛涅也在此時期提出「同時性」(simultaneity)的繪畫概念，並將這樣的觀念納入繪畫之中，他欲將視覺所感知的光、色彩與節奏同時性存在於畫中，因此這種同時性的意識狀態必然會與生命活動同步。德洛涅的「純粹繪畫」就是運用這樣的觀念，基於對自然的基本觀察以及感官知覺的真實，發揮出色彩與光的同時性，並在視覺和諧的狀態下呈現畫作。此時期的代表畫作，如德洛涅 1912 年的《同時性的數扇窗》(Simultaneous Windows,1912) (圖 18) 和《看向城市同時開啟的窗》(Windows Open Simultaneously,1912) (圖 19)，就是純粹繪畫之「同時性」色彩表現的最佳例子。



圖 18

德洛涅《同時性的數扇窗》(第一景第二圖形) Simultaneous Windows (2nd Motif, 1st Part) , 1912 年, 油畫, 55.2 x 46.3cm, 紐約古根漢美術館收藏。



圖 19

德洛涅《看向城市同時開啟的窗》(Windows Open Simultaneously), 1912 年, 油畫, 46 x 40cm, 倫敦泰德美術館收藏。

德洛涅所繪的這兩幅系列組畫，也就是在色彩的互動與觀者眼睛的交互感應下，將繪畫提升到一個完美境界。畫作中以佈滿幾何形的色塊為主，隱約地呈現出消失或淡化的曲線鐵塔形象，主題外圍的橙黃色與藍色調性之對比，使畫面色彩變得鮮明許多，鮮活的色彩即在畫面中創造出如同巴哈(Johann Sebastian Bach, 1685~1750)賦格曲(fugue)的美妙音樂韻律。

德洛涅在 1912~1913 年的另一個繪畫表現題材中，則完全利用顏色和曲面的外形來呈現出太陽和月亮，促使主題更貼近觀者所理解的印象，其中「迴旋的型」之抽象表現，即是根據德洛涅具體觀察太陽所獲得的結果，如 1912 的作品《太陽與月亮的同時性 I 》(Simultaneous Contrasts: Sun and Moon I ,1912) (圖 20)，就

是一幅太陽與月亮共存的畫面，把接近主題物理性光之色彩，用鮮活的藍色與明亮的黃色調子來處理，畫面中色彩的層層交疊形成了豐富的色感層次，德洛涅也藉由色彩相互交疊與並置，使其產生出絢麗的效果，這種直接擷取出光彩熠動的現象，正是畫面中最吸引人的地方，為此德洛涅也表示：

「一件對我來說不能免除的事，那是直接的觀察，在自然之中光的要素。我並非隨手拿著調色盤就畫…，就如同一般所說的，在主題前畫，但我認為非常重要的一件事，那就是觀察色彩的躍動…，總之，我總是看到太陽。」<sup>7</sup>



圖 20 德洛涅《迴旋的型:太陽與月亮的同時性 I》，1912 年，油畫，  
66 x 101cm，美國紐約市現代藝術博物館收藏。

---

<sup>7</sup>陳英德、張彌彌，《德洛涅：奧菲主義繪畫大師》，(台北市：藝術家出版社，民國 92 年)，頁 95。

「迴旋的形」創作發展到後來，主體逐漸地轉變為「無對象」的表現，這即是朝向抽象化的傾向，如創作於 1930 年的作品《韻律，生之歡愉》(Rhythm ,Joy de Vivre,1930)(圖 21)，就以四片扇面之冷暖、深淺對比的變化色調，來構成形象的「圓」，畫面中的圓並無任何光輝的暗示，它包括了形色和主題兼容的表現，因此，繪畫所依循的主體就不再以自然為對象，變成只是純粹視覺上所混合出的抽象效果。



圖 21 德洛涅《韻律，生之歡愉》(Rhythm ,Joy de Vivre)，1930 年，油畫，  
200 x 228cm，法國巴黎龐畢度中心國立現代美術館收藏。

## (二)德洛涅的色彩表現

德洛涅的繪畫擅用冷暖色系的色彩應用與配置，畫面順著光和色彩為主的弧線與同心圓，呈現出豐富的色彩變化。

### 1.表現光彩律動的寒、暖色調

觀者可從中體會到德洛涅畫作所呈現出曼妙的色彩層次，即以光學的色彩為基礎來探尋豐富色彩變化，藉以獲得如同光彩般耀眼奪目的強烈效果。德洛涅不但以追求色彩吸引的效果

為目的，對於色彩美感的和諧性也有所重視，他認為寒、暖色彩的表現可依照個人的美感經驗，產生色彩視覺的連結，進而將色彩的屬性加以顯明，即畫家可決定畫面中色彩的強弱、寒、暖、華麗抑或樸實，藉此作完美地色彩呈現。

## 2. 重疊交錯、分割重組

德洛涅的畫作中，物體形象的解構與重組所產生的不同色階效果，正是融合主客觀型態律動的表現，而交疊重組的繪畫表現可以增加畫面的深淺度營造，如在德洛涅的一系列「窗」的組畫中，可觀察到消失或明晰的形色之間所蘊含的層次感，在幾何形的色面結構中，以色彩的明暗度與飽和度來營造出一種奇異的畫面空間維度，使畫面中所呈現的二次元平面性空間有了深度表現的可能。顯而易見地，畫家依循著物象的形色樣貌所作出的幾何色面之詮釋，因此畫面構成大都呈現出一種透明化的支解、重疊與連結形式。德洛涅將這種特殊的色彩表現成功地帶入其繪畫世界裡，故他的繪畫無論從解構時期的建築物形體變形或繪畫視覺的和諧性，甚至是「無對象繪畫」(Non-objective painting)的美感表現上，都蘊育出一種生動的色彩韻律，也帶給觀者自身對於整體性色彩表現與審美的深刻感受。

## 3. 「同時性」色彩的表現

德洛涅的繪畫強調出許多光與色彩的「同時性」(simultaneity)表現，並將此色彩概念圍繞在自己特有的繪畫創作上，使畫面逐漸地趨向於形象模糊的純粹繪畫表現。在處理光的律動與色彩應用上，德洛涅針對其單純視覺上的色彩純化表現，做了如此的陳述：

「色彩是形式也是主題，那是純粹主題的自我拓展，在所有心理或其他分析之外自我轉化。色彩由自己產生功能，所有其活動在每一個時刻呈現。」<sup>8</sup>

由此可知，色彩自行產生的功能是同時性的發揮，可反映出所引發的「純粹」繪畫意識，繼而給予視覺快感的高層次體驗。故德洛涅純粹繪畫的發展，是一種傾向於色彩純粹表現的新和諧秩序與美感。

### (三)奧菲主義德洛涅繪畫的影響

綜觀德洛涅的繪畫風格從開始到結束，歷經了印象派學習階段、立體建構以及純粹色彩表現等時期，這些明顯看出德洛涅的繪畫，無論從色彩的再現、衍生或轉化等獨特的詮釋，皆蘊含了極其強大的色彩力量。所提出的色彩「同時性」以及「純粹色彩」等表現，讓觀者在畫作中瞧見了光、色彩與節奏的同時性作用。這種追求藝術新和諧性的官能感受，與現代科學法則中的人與自然互通，產生了新的美感呈示。值得一提的是，德洛涅的繪畫除了影響了當時的法國畫壇外，也遍及到德國表現派的繪畫領域，如表現派畫家馬爾克與麥可等人就是一個例子。另外，同為畫家的德洛涅妻子—索妮亞·德洛涅(Sonia Delaunay-Terk, 1885~1967)也深受其繪畫影響，夫妻兩人自 1912 年起，就創作出風貌相似的作品，不僅如此，索妮亞更將德洛涅的繪畫概念應用到服飾、包裝、舞台甚至是電影領域，並且共同推廣到壁面裝飾藝術與室內

---

<sup>8</sup>陳英德、張彌彌，《德洛涅：奧菲主義繪畫大師》，(台北市：藝術家出版社，民國 92 年)，頁 78。

設計等諸多層面，可見其影響範圍極為廣泛。

經由前述 20 世紀初，兩個繪畫派別的代表畫家，筆者以(表 2)來歸納出野獸派畫家馬諦斯與奧菲立體派畫家德洛涅，兩者色彩表現的異同之處。

表 2 馬諦斯與德洛涅繪畫色彩表現之異同

	馬諦斯	德洛涅
繪畫隸屬流派	法國「野獸派」畫家。	奧菲主義「立體派」畫家。
所受影響	受到後印象主義風格色彩的影響，尤以塞尚、高更的影響較為深厚，進而發揮出主觀繪畫的色彩詮釋。	受到莫內印象繪畫的光彩表現，後印象派畫家梵谷的主觀用色鮮明之表現，以及新印象派畫家席涅克之補色點描技法的影響。
繪畫技法	平塗法。 色彩的運用力求對比色之鮮明，並搭配著形式架構，使畫作富含裝飾感。中晚期的形色趨於簡化及大膽俐落，逐漸地發展出「剪貼繪畫」的表現手法。	寒暖推移法。 同時性色彩的表現力求層次，以及色面的解構重組，藉以增加畫面的律動。後期畫風以純粹表現技法，試圖使色彩如同日月光彩般的耀眼。
外在展現	原始奔放之情感。	色彩的律動呈示。



繪畫相同點	1.皆受到印象式色彩的啟發。 2.追求色彩的律動。 3.追求純粹的表現。 4.二次元平面性的繪畫空間，以色彩的自然顯現來營造畫面空間。
-------	--

尤偉哲製表 2010年11月

### 三、德國表現主義的繪畫色彩表現

#### (一)諸位表現主義畫家們的色彩詮釋

20世紀繪畫的主觀意識確實引起了許多表現主義畫家們的迴響，而此時期的「橋派」與「藍騎士」畫家們也都依循著主觀的繪畫意識來發揮色彩，筆者也以這時期較為突出的「橋派」代表性畫家克爾希納、諾爾德(Emil Nolde, 1867~1956)、黑克爾(Erich Heckel, 1883~1970)，以及「藍騎士」畫家康丁斯基、馬爾克與麥可等人，為繪畫創作色彩表現的探尋。

##### 1.克爾希納

表現主義「橋派」的創立者克爾希納，同樣也是橋派成員中最重要、也最具大膽表現的畫家，他的作品反映出「橋派」畫家們的初期態度，即可說橋派畫家們的繪畫表現與克爾希納的繪畫熱情天性非常類似，因而驅使克爾希納在繪畫創作中尋找自己的夢想。克爾希納的初期繪畫以風景畫居多，加上對純粹色彩的使用感到極大的興趣，遂著手研究亨赫爾茲(Helmholtz, 1821~1894)與牛頓(Isaac Newton, 1642~1727)等人的色彩理論。然而克爾希納並不依循新印象式的繪畫道路，因此中後期畫風大都以原色與灰色的相互搭配為主，再

加上粗曠的筆法來詮釋物象及經營畫面，促使形式顯露出原始、奔放的情感，畫面色彩的表現力，適時地展現出其內在深層的意涵，藉由克爾希納作品《向日葵前的女子頭像》(The woman head before the sunflower,1906)(圖 22)可體會到畫家內在奔放的情感。

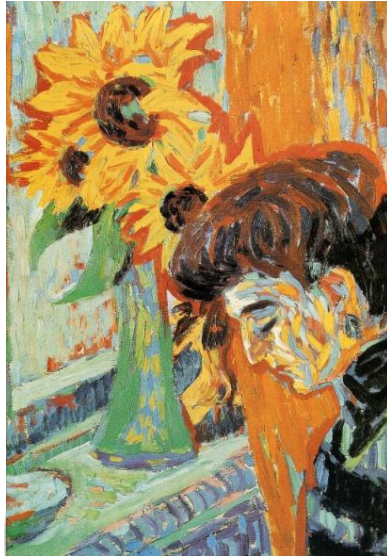


圖 22 克爾希納《向日葵前的女子頭像》(The woman head before the sunflower), 1906 年，油畫，70 x 50cm，德國慕尼黑連巴赫市立美術館收藏。

克爾希納認為畫家面對畫作應該要有深化表現的可能性，並強調藝術本質不只是倉促地表達印象而已，這種內在繪畫精神性的追求與橋派畫家持一致的態度，因此，克爾希納畫作中的用色表現，即是用純粹色彩組合與精簡原則來表現繪畫。另外，他也善於使用黑色，把無彩的黑色當成自然顏色使用之，也因為黑色或灰色的使用可拉近色彩相互間的距離，所以藉由黑色來平衡畫面中的其他色調。其繪製於 1913 年的畫作《街上的五個女人》(Five Women in the Street,1913) (圖 23)，就是以黑、黃、綠色的鋪陳為主，垂直的筆觸走勢可以讓人聯想到橋派畫家們所擅長的木刻版

畫刻紋，而顏色與形式則相互緊扣如同羽毛結構般地緊密。



圖 23 克爾希納《街上的五個女人》(Five Women in the Street)，1913 年，  
油畫，120 x 90cm，科隆·瓦爾拉夫·里夏茨美術館收藏。

克爾希納晚期的繪畫中，常顯現出類似在空氣中燃燒的豐富、飽和顏色，畫面中所產生的不安、躁動的氛圍，可體會到畫家的情緒波動，而畫家本身的精神運動所反映在這些色彩律動中，不難覺察出克爾希納身處在第一次世界大戰時的焦慮感受。儘管如此，克爾希納對於畫作主題的處理，都侷限在一定的時代氛圍中，無論是愉悅或是悲傷，畫面都呈現出一股潛藏的生動力量。

## 2.諾爾德與黑克爾

橋派畫家諾爾德一生極力追求原始畫風的可能性，他希望創作出如同石勒蘇意格(Schleswig)的純樸風土景致。石勒蘇意格是德國最北邊的一州，是一個天然且不為人所侵犯的境地，故諾爾

德畫作所反映出的北海沼澤地區之生活步調，有著個人幾近幻想及投入這種純樸鄉村的感受。諾爾德在繪畫中，排除藝術表現的理性，將主要的繪畫動機建立在追求精神的層面上，而且他認為藝術與現實不應太過於緊密，應保持一些距離，這即是所謂重視精神與近似宗教層面的價值，如諾爾德的宗教畫代表作《最後的晚餐》(Last Supper, 1909)(圖 24)，畫面中的色彩表現，均運用著對比手法來呈現神性的感召，可見生活和信仰確實影響著諾爾德的繪畫創作，不難看出諾爾德專心致志於抓住心中想像的目標，並融入自我的心靈與精神來轉化自然。

另一位維繫橋派畫家的主要人物—黑克爾，其畫作中的表現既精簡又明確，且有緊密稜角的態勢，這部分可能與他所擅長的木刻菱角刻紋之樸拙特色有所關聯。1907年，黑克爾的畫作轉向風景繪畫題材的發揮，他以梵谷的粗獷筆法為模仿的範本；以飽和的紅、綠、藍為主色調，如創作於1906年的畫作《自畫像》(Self-portrait, 1906)(圖 25)所見。黑克爾粗獷的筆觸看似失控，但卻為形色間的包容作了完美的詮釋，用色也極為明晰而流暢。



圖 24 諾爾德《最後的晚餐》(Last Supper)，1909年，油畫，83 x 106.5cm，哥本哈根國立美術館收藏。

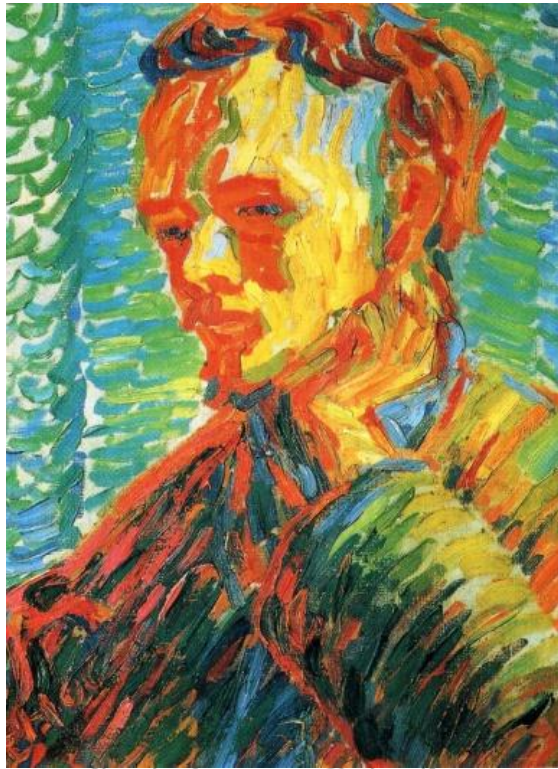


圖 25 黑克爾《自畫像》(Self-portrait)，1906年，油畫，47.5 x 36 cm，柏林·橋派美術館收藏。

### 3. 康丁斯基

康丁斯基是「藍騎士」的主要健將，在他的作品中，可以體會到「色彩」是畫面的唯一主體。康丁斯基早期的繪畫深受新印象主義用色技法的影響，如康丁斯基的畫作《藍騎士》(The Blue Rider, 1903) (圖 26)，可看出新印象式的色彩表現，也可謂表現主義「藍騎士」團體的命名關鍵，另一幅《藍色之山》(Blue Mountain, 1908~09) (圖 27)畫作中不僅具有豐富的色彩層次，在點描的技法表現上也產生了美感張力。





圖 26 康丁斯基《藍騎士》(The Blue Rider)，1903 年，油畫，52 x 54.5cm，  
蘇黎世私人收藏。

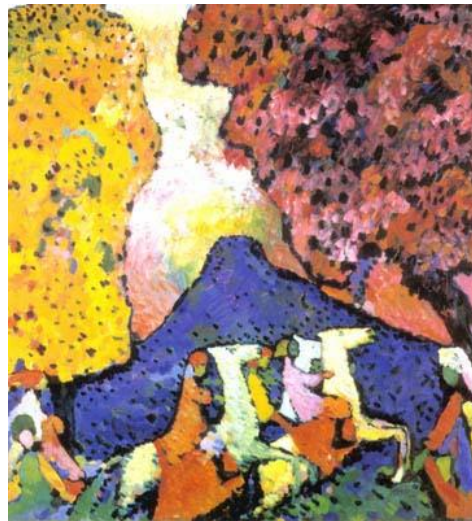


圖 27 康丁斯基《藍色之山》(Blue Mountain)，1908~09 年，油畫，106 x 96.6  
cm，紐約古根漢美術館收藏。

隨著繪畫的表現，康丁斯基遂也發展出抽象的色彩表現方式，即用色以純色為組合；形式則有簡單的點狀、平面和短筆觸等構成色彩力量的基調；顏色和形式在沒有視覺的轉化下融入在繪畫結構中，這種「無對象繪畫」(Non-objective painting)主導了康丁斯基的藝術走向，無形之中給予人們如同高低起伏音樂般的情緒，說明了

形色的綜合表現可如同旋律般地引人入勝，並適切表達出豐富的情感張力。而對於色彩所流露的這種節奏感，就是色彩的「共感」呈現。如康丁斯基的畫作《構成第四號》(Composition IV,1911)(圖 28)與《即興五號的研習》(Study for Improvisation V,1910)(圖 29)之抽象系列作品，可以看出受到新藝術「青年風格」(Jugendstil) 的影響，畫面中的歪曲線條形狀，呈現出裝飾性元素的形色表現，當然在我們看來，「裝飾」是表現的，是刺激感覺與滿足感覺的，所以這樣的表現提供了不借助任何規則或詮釋，純粹以色彩提供視覺的刺激。



圖 28 康丁斯基《構成第四號》(Composition IV)，1911 年，油畫，159.5 x 250.5 cm，德國杜塞道夫美術館(北萊茵·西法登)收藏。

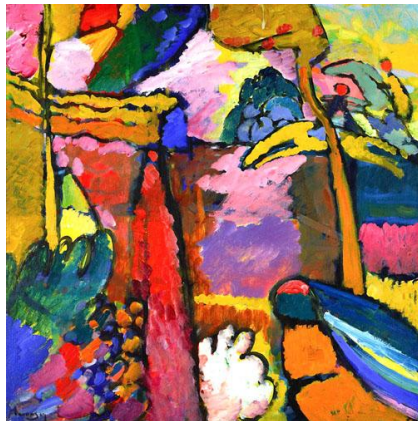


圖 29 康丁斯基《即興五號的研習》(Study for Improvisation V)，1910 年，油彩紙板，70.17 x 69.85 cm，美國明尼蘇達州明尼阿波里藝術機構收藏。



關於色彩的共同感覺，康丁斯基在 1912 年的著作《論藝術的精神性》中，談及藝術與音樂的相似性觀點，他認為藝術中的精神意義不僅可透過抽象的構圖來表現之，也可以運用抒情的方式去描述。因此，康丁斯基的抽象繪畫表現，不外乎重視內外表現，而內在為畫家本身的情緒，外在則是引起欣賞者情緒共鳴的表現，進而從中發現了生命的節奏，使畫作蘊含著多種內心情感表達的可能性，這就是為什麼所有的藝術都流露出感情的原因，尤其是表現主義康丁斯基的繪畫。

綜觀康丁斯基的創作，可體會到繪畫既然是一種形體與色彩的感覺交流，那麼也就能發展出像音樂般地充滿著活力。而瞭解了形色所引發出創作者的主觀依循之後，在面對繪畫創作時，也就不必刻意地去模仿可見的經驗世界。

#### 4.馬爾克與麥可

藍騎士畫家馬爾克的繪畫色彩表現，是在於自身所認同的自然轉化得更為抒情化，他運用近似奧菲立體主義和未來主義(Futurism)的形式，把動物融入到整個自然的節奏中。馬爾克認為：

「對藝術家來說，有什麼比想像自然如何反映在動物的眼中更為神祕？一匹馬、一隻鷹、鴿子或狗是怎麼看這世界呢？把動物放在人類所見的天地裡，就是一種貧瘠的觀念；相反地，我們應該考慮到動物的心靈以提升他們的觀看方式。」<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>法蘭茲·馬克(Franz Marc)，《書信、筆記和格言》(*Briefe Aufzeichnungen Aphorismen*)，共兩冊，(柏林：Cassirer，1920)，第一冊，頁 121~122。

馬爾克以色彩掌握自然的隨機性，表達出動物的形態美感，其用色的形式和構圖較趨向於二元性，並依循著創作的主客觀定則，將自然中的動物姿態解放出來。馬爾克在作品中散發出色彩自身的特質，並且擺脫既有的繪畫表現，他認為藍色是內斂而具精神性的男性本質；黃色則是女性的本質，既溫和又愉快；而與兩色相對抗的紅色是粗魯、沉重的。針對色彩的性別表徵之說詞，馬爾克在 1911 年二月寫給麥可的書信中，有其色彩主張，進而作如此地表述：

「如果你將嚴肅、精神性的藍色和紅色調在一起，就會將藍色變成一種令人無法承受的悲傷，這時紫色的互補色——安撫的黃，就是不可或缺的了，如果你將紅色和黃色調成橘色，就等於是把被動、女性化的黃色轉為具感官力量的憤怒，所以使得冷靜、具精神性的藍色變得不可或缺。事實上藍色常自動出現在橘色旁邊，這兩個顏色彼此相愛，歡樂而健康。」<sup>10</sup>

馬爾克作品所融合的動物與色彩表現，除了構成色彩的躍動之外，也擁有色彩自主性所發揮出的生命力，因此馬爾克的繪畫大都迎向「色彩豐富」的境地。其繪製於 1912 年的作品《老虎》(Der Tiger, 1912)(圖 30)，有著立體主義的影子，色彩呈現出畫面

---

<sup>10</sup>沃夫-迪特·杜比(Wolf-Dieter Dube)，《表現主義》(The Expressionists)，吳介禎 吳介祥 譯，(台北市：遠流，民國 88 年)，頁 130。

主題與環境之間的相互結合，這樣的表現手法，正是馬爾克研究奧菲立體派之內在建構的心得。另外，未來主義繪畫元素中的韻律化表現，亦可從馬爾克畫作中找到類似的基礎架構。



圖 30 馬爾克《老虎》(Der Tiger)，1912年，油畫，111 x 111.5 cm，德國慕尼黑連巴赫市立美術館收藏

馬爾克投入在景物與動物的創作上，他認為動物形體較為純粹，因此繪畫題材大都是以自然中的動物為主，並依照內心的要求使動物呈現圖式化、抽象化。1912年，馬爾克結識了德洛涅，並深受奧菲主義的影響，因而在畫面中融入更多光與色彩的「同時性」表現，其畫作《母牛》(紅、黃、綠) Cows (red, yellow, green.1912) (圖 31)、《雨中》(In rain,1912) (圖 32)所呈現的寒、暖色調之堆移，展現出色彩交織的豐富律動感與和諧感，藉以拉近人與自然間的距離。



圖 31 馬爾克《母牛》(紅、黃、綠) Cows (red, yellow, green)，1912 年，油畫，  
62 x 87.5 cm，慕尼黑連巴哈市立美術館收藏。



圖 32 馬爾克《雨中》(In Rain)，1912 年，油畫，81.5 x 106 cm，慕尼黑連  
巴哈市立美術館收藏。

另一位同期的畫家麥可，其藝術才華給人印象深刻，麥可加入藍騎士組織後，讓他更清楚地覺察到繪畫對他的意義，在於給予可見物質新的藝術形式。在繪畫創作上，立體主義指引了他一條道路，未來主義也提供了麥可繪畫表現上的更多意象。1912 年的秋天，對麥可來說，是格外的重要，德洛涅的拜訪也迅速地建立起兩人之間的友誼，德洛涅所發展的顏色「同時性」概念，這一系列畫作的透明化重疊與和諧的表現，都深深地打動著麥可，爾後，麥可也造就

出 1913 年的作品《浴中女孩》(bath girl,1913) (圖 33)。

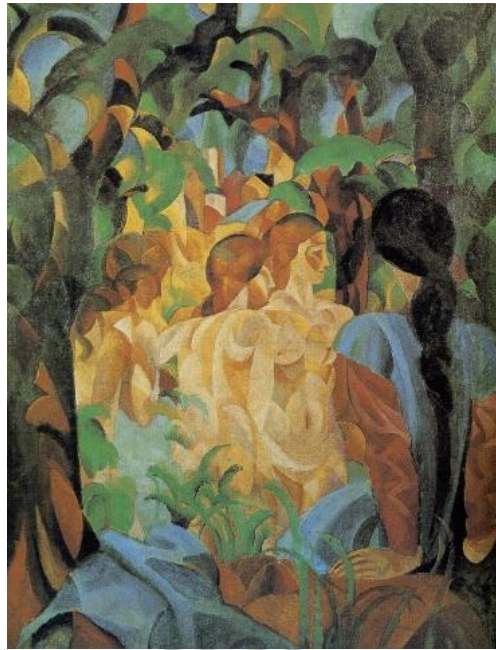


圖 33 麥可《浴中女孩》(bath girl)：1913 年，油畫，100 x 80 cm，德國慕尼黑連巴赫市立美術館收藏。

### 第三節 野獸派、奧菲立體派與德國表現派相互間的 關聯性

#### 一、法國野獸派與德國表現主義

正當法國野獸派崛起時，德國也出現一批表現主義畫家以橋派之名浮出檯面。表現主義的出現，使藝評家們視之為德國畫家對法國野獸派的呼應，而他們的風格確實也有許多雷同的地方，即兩個藝術派別都十分重視後印象派梵谷與高更的畫作，同時也都對非洲及大洋洲的原始藝術充滿興趣。然而最重要的一點，就是畫作的用色方面皆重視純色的色彩使用，這正代表著野獸派的畫作與德國表現主義的畫作有著異曲同工之處。無論是野獸派或者是德國表現主

義的畫家們，他們面對繪畫都持有相同的態度，即藝術藉由色彩來發揮出對生命應有的關懷。

儘管法國野獸派和德國表現主義橋派在繪畫表現上有著諸多的相似之處，但這兩個藝術派別所表現的色彩內涵與意蘊卻有著微妙的不同，如：野獸派畫家們在色彩的使用上，是逐漸將繪畫推演至平面式的裝飾風格，並從形式中淬煉出趨近於「形式美」的純化表現，這不同於德國表現派畫家較重視感性的內在與象徵意味的藝術本質，以尋找生活和探究人性深奧底層的共通點為目標。因此，這說明了對於野獸派的畫家們而言，他們多半以閒逸的眼光來處理他們的畫作主題，這不同於野獸派畫家們的思維，橋派畫家們則是著重在個體表現並堅持他們所追尋的內在價值。欲將其概念釐清，筆者遂以(表 3)將表現主義之橋派與法國野獸派做一比較：

表 3 「野獸派」與「表現主義」的關係表

	野獸派	表現主義(以橋派為主)
源起國家	法國。	德國。
受到畫派影響	後印象派，並推崇梵谷和高更。	後印象派。
創作目的	重視精神，反對理性。並追求形式的淬煉。	重視個人的內在精神，反對理性。透過內化以展現出人存在的價值。
形式追求	反對自然主義之形象描繪，追求形式上的純粹與色彩的和諧。	反對印象式的繪畫表現，而以色彩反映人生現實，並且強化主題。

色彩應用	採用原色與色彩對比強烈的厚塗法，直接鋪陳畫面。	個性化色彩強烈，色彩層次多，以暈染、平塗為主。
空間氛圍	二次元空間壓縮和簡約、純粹的形色空間表現。	二次元空間的營造，並呈現出精神化的氛圍表現。
影響	橋派及立體派。	藍騎士、奧菲主義、立體派。

尤偉哲製表 2010 年 11 月

## 二、德洛涅對於「藍騎士」畫家馬爾克繪畫的啟發

奧菲立體主義在德洛涅的繪畫表現下，呈現出不同於立體派「美」之形式。而奧菲立體的出現，也間接地促成表現主義畫家馬爾克的畫風，這位「藍騎士」關鍵人物的畫作風格影響，可從 1912 年與德洛涅的繪畫交流說起，而馬爾克將奧菲繪畫的光與色「同時性」表現在靜態美的作法，納入自己的繪畫創作中。馬爾克的繪畫風格雖然與奧菲立體派德洛涅的畫風有些相似，即兩者皆傾向於追求「同時性」繪畫的色彩運用，但實際上，呈現在畫面上的色彩運用，卻各有不同的特色。若德洛涅的同時性色彩是表現光彩繪畫的質韻，以及重視整體形色的和諧交融，以便充分地發揮出立體派的形色構成；那麼馬爾克所追求的是同時性色彩表現的鮮明度與強化，畫中形色的賓主關係較德洛涅表達得更為明確。兩位畫家在內容表現上也有相異之處，德洛涅的畫作是關注於生活的各式各樣形色面貌和自然的純粹體驗；馬爾克主要依循表現主義精神化的詮釋，來做個人經驗上的表達，表現題材多半隱喻自然與動物間的相互關係。針對兩位大師作品的意趣，筆者彙整出(表 4)並約略作一比較：



表 4 德洛涅與馬爾克作品風格比較

	德洛涅(Robert Delaunay)	馬爾克 (Franz Marc)
出生地	法國(1885~1941)	德國(1880~1916)
畫風取向	重疊交錯、分割重組與純粹繪畫。	重疊交錯、分割重組，以及利用色彩凸顯主題，有野獸派的狂放用色質韻。
作品內容	以風景、人物為主，以及無對象純粹繪畫。甚至服裝設計及海報也有所涉獵。	題材大都以人與動物為主，表現出自然純粹之面貌。
張力表現	以光和色彩為主的弧線或同心圓架構出韻律，以及解構形象來增添層次。	以縱向的解構分割與錯置，來表現出如下雨般的層層韻律。
色彩運用	對比色、互補色及寒暖色推移法。	運用寒暖色的推移來營造出視覺的張力與和諧感。
繪畫發展	畫面中融入更多光與色彩的「同時性」表現，並以個人特有的主題創作，所描繪的對象物形象模糊，逐漸地轉趨抽象。	畫面中融入更多光與色彩的「同時性」表現，並以個人特有的主題創作，畫作解構化比德洛涅呈現的複雜許多。

尤偉哲製表 2010 年 11 月

### 第三章

## 絢麗的色彩呈現

「色彩」在自然的物理現象中，是有條件的光反射所產生的感知，人們在無形中將這些色彩反應累積起來，並在個體成長的過程中適度地應用到一般生活中。色彩所引發的視覺刺激也可能成為人類傳達感情的視覺語言，而當色彩以傳遞訊息的方式，伴隨著一定程度的藝術表現，那麼色彩就有了視覺以上的演出，進而促成了藝術的交流。故色彩對於人類的視覺感官而言，它不僅是美感生活的充分發揮，也創造出許多深刻的視覺意境。在此章節裡，筆者以色彩的呈現意義為起始，並依照色彩對於生理、心理反應等現象，來揭示色彩的存在價值，最後探討畫作中諸多繪畫色彩的運用，並把它們作一仔細地分析與歸納。

### 第一節 色彩感知

#### 一、色彩的特性

在西方各個藝術流派中，畫家們以豐富的色彩來創作，藉由色彩來轉化成同等生命價值的繪畫表現，發揮出色彩的恆常性，使自身的創作生命力獲得彰顯。因此，色彩對於畫家而言，就像是心靈的光，它創造出無數的維度，在層層堆疊的最後，承載了畫作中所有的精神能量。而色彩所蘊藏的能量，是具有傳達感性的力量，對於人的感覺來說，可算是一種富於感性的視覺語言，而它指向任何一種屬於內在情感的意義，因此在繪畫中，我們可以清楚地瞭解到

色彩相互間的滲透與融合，可以為繪畫表現與人類的感知作一連結。所以，無論在任何情況下欣賞色彩，基於人的色彩視覺感受，可覺察到幾點共通的色彩特性：(一)色彩有自然感情的象徵；(二)色彩充滿了視覺生活的刺激；(三)色彩刺激是屬於直接的感受；(四)可當人類情感上交換的代號；(五)是所有藝術表現與美感活動的先驅。

由此可知，色彩所展現的特性對於人的感知而言，是一整個連貫性的過程，無論是色彩表現或者是日常生活的色感環境，都備受人們所關注，而筆者也透過「色彩」這個關鍵元素，順著物理、生理、心理等三種狀態的色彩感知來接續如下的探討。

## 二、物理分析下的色彩

隨著時代的演進，人們逐漸得到許多關於色彩的使用與知識，那也許我們會存有一個疑問，色彩究竟是如何存在？對於這個疑問，在 18 世紀科學啟蒙的研究中有了解答，也就是人們在光的物理性分析下，發現色彩的存在。因此，若在物理性質的範疇中，即可解釋為「色彩」是由「光」的刺激下所產生的一種感覺。而對於色彩存在的解釋，色彩專家以及學者也都有其各自的主張，如 17 世紀中葉，英國物理學家牛頓(Isaac Newton, 1642~1729)即使用三稜鏡(Prism)來解析複合色的「白光」，並解釋光所誘發的物體色以及光與色彩共存的結果。牛頓也在色與光的關係研究中，發現了無法任意經由混色而得的原色色彩，即白光在三稜鏡的解析下，發現紅(Red)、橙(Orange)、黃(Yellow)、綠(Green)、藍(Blue)、靛(indigo)、紫(Violet)等七種單色光，並且提出色彩的七原色學說。而牛頓所提出的原色說，與日後的其他學者產生不一樣的想法，如 19 世紀德國物理學家亨赫爾滋(Hermann von Helmholtz, 1821~1894)，就因為心理混色的

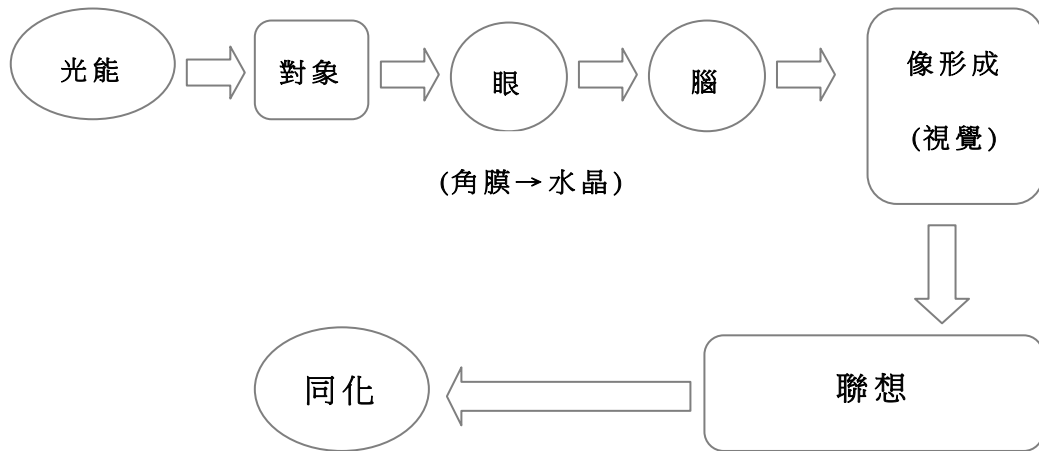
立論而有其自己的主張，他主張紅、黃、綠、藍、紫五原色說，他認為橙色不列入原色的考量內，而此五種原色之學說影響著「曼賽爾色彩體系」(Munsell color system)，成為色彩組織的基本色相。另一位德國生理學家黑林(Ewald Hering, 1834~1918)的原色學說，也根據生理補色與心理之於人類的基礎上，主張生理補色之四原色學說，即紅、黃、綠、藍等四種顏色，將紅與綠、藍與黃各自組成生理補色對，這種四原色學說被後來的德國科學家兼色彩學家奧斯華德(Wilhelm F. Ostwald, 1853~ 1932)的色彩理論採用，架構出「奧式表色體系」(Ostwald Colour Order System)的基本色相環。

當然原色不含其他兩個色素，也無法經由兩色混合，若以物理分析下的原色推演結果，確實有助於對色彩方面的客觀瞭解。倘若依循著有組織的架構，亦可呈現出完整且典型的色體系，所以現在一般的學者都有其明確的原色主張，即認為原色只有三種，依不同性質可分為兩類：一類為「色光三原色」紅、綠、藍 (Orange Red、Green、Violet Blue)；另一類為「色料三原色」紅、黃、藍 (Magenta Red、Yellow、Cyanine Blue)。

### 三、色彩的視覺反應

觀看色彩時，觀者會產生一種「純粹視覺上的反應」，亦即眼睛本身被色彩之美和其他特質所迷住，觀者在視覺體會上的滿足與愉快，就像美食家品嚐一道佳餚一樣。而這也可說是知覺所產生的刺激過程，因此觀者在看色彩時，不外乎是內在與外在的視覺感受，以及其所產生出的色彩感知結果。色彩的生理視覺過程，有著呈現如下(表 5)的訊息傳遞之順序：

表 5 「視覺過程」 流程圖



尤偉哲製表 2010 年 11 月

可以確定的是人對於色彩的視覺感是由於光的折射所造成的，光線透過人的虹膜掌控光量的調節，然後折射經過水晶體，再藉由水晶體傳遞到網膜神經和大腦，方能辨識出色彩，這一整個過程，即成為人對於色彩所產生的視覺感知，而這種對色彩感覺的成立，與光波的對象物反射有著密切的關聯性。然而在自然界諸多色彩中，人們對於色彩的感知極為敏銳，色彩對於人的影響也廣泛且多元，無論是人的生理或心理狀態，都在這複雜的過程中交織存在著，因此人們對於色彩的觀察可說是一件極為複雜的事。

色彩之與人的微妙感覺，建立在對各種事物的經驗基礎上，而且人對色彩的刺激是屬於開放式的，因此色彩往往被用來作為傳遞意義的工具，並以一定的視覺閾值(Threshold value)來區別形色之物。再者，人類依據經驗所感受到的各式各樣色彩，都會有相對照的反應，例如彩度高的純色，帶給人的視覺感應最為鮮艷、強烈，這就是色彩特性所產生了相對應的強烈感應。除此之外，視覺生理現象也會造成一部分的觀感，這與色彩本身反射出的波長訊息到人的視

覺神經有很大的關係，而康丁斯基對於色彩長短波長與膨脹收縮反應的關係所持的見解恰巧也是一致的，他認為引起整個有機體外放或是趨近於有機體自身的觀感，即是以色彩波長的呈示效果而定。

不可否認的是，色彩可以經由人的視覺感知，產生出或多或少的影響力，而且吸引力取決於色彩的本身，也依賴著眼睛對色彩波長大小的吸引程度。這些說明了人的色彩視覺反應所產生的複雜層面，但無論如何，色彩的出現，除了可以提供眾人視覺吸引的享受外，更可順著每一個人的自然反應，去感受色彩的奧妙。

#### 四、色彩的心理現象

色彩的心理現象是伴隨生理作用過後所發生的，這過程的訊息接收是有其選擇性的，就像之前所提到的，這些都是依賴著眼睛對色彩波長大小的吸引程度，來獲得深刻感知的可能。而色彩的聯想就是深刻感知所造成的必然結果，例如紅色引起心理的聯想是火，那麼火所引起的炙熱感覺就顯得既直接又清晰，所以紅色很容易以聯想的方式來去解釋色彩給予人的心理作用。我們可以解釋色彩心理效應是一種聯想的結果，並經由刺激引發出下一個聯想，進而產生出與其對應的聯想組合，又如銳利的檸檬黃就像是長嘯號角般地刺激耳朵。這種因色彩所引發的連帶效應，康丁斯基則作了一番註解：

「顏色直接影響心靈，顏色是鍵盤，眼睛是錘子，而心靈是弦弦相扣的鋼琴，藝術家是彈奏的手，有意撥弄某個琴鍵以引起心靈上的震撼。」<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>赫索·契普(Herschel B.Chipp),《現代藝術理論 I》(THEORIES OF MODERN ART), 余珊珊譯,(台北市:遠流出版,民國 84 年),頁 222。

由此可知，色彩不僅對視覺產生作用，也能引發眼睛之外的其他感官層次，故越是敏銳的人，其感覺程度越深刻、越廣泛。美學家李普斯(Theoder Lipps, 1851~1914)也曾經說到：「我以前是把色彩單獨以色彩來觀察，可是色彩究竟有色彩以上的東西存在著。它有生氣，它浸漬在一種氣氛當中。…」<sup>12</sup> 李普斯所揭示的一種色彩以上的氣氛，無可否認地是由人的內在所驅動出色彩感受力，色彩的出現就提供了人們寬廣的想像力，倘若將這種感覺深化，還可引起更深的心理層面感知。所以色彩不僅能吸引觀感，還能涉及到人的整體心智和審美經驗，即色彩的感染力是觸及到人的生理和心理的，這就好比在觀看畫家伊芙·克萊因(Yves Klein, 1928~1962)的單色繪畫表現，單色色彩的力量所引起的深刻印象，即是其畫作中藍色所蘊藏的無窮視覺能量，就好比徜徉在無盡寬廣的海洋中，浸漬在廣闊的氛圍裡，這即是無形之中人們對於色彩的聯想所產生的深化效果。

### (一)色彩的聯想

人對於色彩的聯想力是廣大且深厚的，色彩的聯想會隨著個體的性別、年齡、生活或文化而產生不同層面的聯想反應。而聯想的性質與視覺刺激有很大的關係，所以依單純記憶所具備的固有色為基礎，將這些基礎構成對物體色彩認同的價值，進而延伸到抽象性質的聯想範疇，如紅色讓人聯想為熱情與喜悅；黃色為晴朗與明快；藍色為憂鬱或沮喪之感。另外，也有以人對於溫度的強烈感覺所產

---

<sup>12</sup>轉引自李普斯(Theoder Lipps, 1851~1914)美學《色彩的感情移入》(*Colors of Empathy*)，林書堯，《色彩學》，(台北市：三民書局，民國72年)，頁31。



生的色彩聯想作為指向，如「寒」、「暖」的字眼來做為色彩溫度的聯想，就是依據人類身體對寒暖的反應，產生出「類」的經驗來界定色彩的寒暖質。因此，針對紅色調的熱情描述或寒色調與之保持距離…等諸多對於色彩聯想的反應，這些都說明了人類從色彩感覺、體驗到複雜且多元的內化反應，對於色彩之於心理感知而言，實為奧妙。

## (二)色彩感覺

### 1.色彩屬性與色彩感覺

「色彩感覺」是屬於心靈層次的範疇，並且在繪畫的世界裡扮演著極重要的審美關鍵。當然，色彩幾乎都以視覺「美」的觀感呈現，這就是讓人品頭論足的畫家，其繪畫表現之價值所在。故畫家藉由色彩來形塑出快樂、悲傷或神祕等畫作中所衍生出的情感氛圍，如畢卡索藍色時期的繪畫，憂鬱的藍色與梵谷作品中的黃色色彩之感受，可以瞭解到兩位大師之間性格的差異，由此可見，畫家隨著心境的轉變會改變畫作中所使用的色彩，且對於色彩的感受與繪畫情緒等一切變化，都取決於畫家的內在。這些感受都是屬於心理的而非物理的實際感受。然而這種普遍的感應若以彩度為主，彩度高的色彩除了較容易引起視覺上的吸引外，並且讓人有積極、活潑的感覺，而在觀看此類色彩時，也較有前進的視距感出現；反之，寒色系或低彩度色彩則有低迷、沉鬱和後退的距離感產生。若加以明度為主軸，明度高、彩度低的色彩帶給人輕盈、柔軟之感；反之，低明度、高彩度的色彩則較顯得堅硬、實在些。

若將色彩屬性中的色相區分為寒、暖兩色系，如紅、橙、

黃等為暖色；而藍綠、藍、藍紫為寒色；介於暖色系和寒色系之間的綠色與紫色，則為中性之色彩。另外，無彩色之黑、灰、白若以明度來區分溫度感時，則趨近於黑色較有暖和感的趨勢；而趨近於白色且明度越高，就令人感覺寒冷，這些皆可以用物理上的能量轉移間的感覺聯想來解釋之。因此淺色具有反射熱量的作用，故能散熱進而產生涼爽感；反之，暗色則有吸熱的作用，故有熱的感覺存在。筆者以色彩感覺和色彩屬性變動的關聯與圖例，作如下的歸納整理，並以(表 6)呈示之：

表 6 色彩感覺與色彩屬性的關聯

色彩感覺	色彩屬性
色彩寒暖之感 (有彩色)	以色相變化為主
前進感、後退感 (有彩色)	以色相變化為主
色彩輕重之感 (有彩色)	以明度變化為主
色彩強弱之感 (有彩色)	以彩度、明度變化為主
色彩活潑與沈靜之感 (有彩色)	以彩度、色相變化為主
色彩柔軟與堅硬之感 (有彩色)	以明度、彩度變化為主
無彩色黑灰白感覺聯想	以明度變化為主

尤偉哲製表 2010 年 11 月

## 2. 色彩的共感

繪畫中的色彩所展現出的是一種感覺，因而我們可說色彩是繪畫的本質，藉由色階來維持色彩間的秩序，就如同維持音符秩序般地形成音樂之構成體系，所以色彩所傳遞給人類視覺的複雜內在反應，就等同於音樂給予人們心靈震撼的超然體驗，基本上這樣的概念存在於特定經驗下所產生的「共感」狀態。

關於色彩共感的概念，康德(Immanuel Kant，1724~1804)也在其著作《判斷力與批判》(Critique of Judgment，1790)中，提到「共同感覺力」(common sense)，他指稱「在一定經驗下，可達到普遍的審美一致性，如共感之表現、色彩的理性化、音樂與色彩的結合皆屬之。」<sup>13</sup> 表現主義畫家康丁斯基也反映了這個概念，他認為繪畫與音樂是相通的，只要透過轉化就可以將音樂與色彩相互同化，所以即使在各自不同的領域，也有著相當程度的共通性和串聯性，而這也是人的「共感」確立。康丁斯基也根據樂器的音頻來作色彩的聯想與對照，並為色彩的共感狀態提供了以下的見解：諸如黃色相當於喇叭；橘黃色有如小喇叭；藍色有如笛子、大提琴、低音提琴；綠色是悠揚的小提琴；紅色有如軍樂隊或中調的大提琴聲；紫色有如木管樂器等注解。

### (三)色彩表徵所帶來的感受

「色彩表徵」是經由對色彩感受所得到的普遍經驗之結果，即是透過直觀色彩本質的感受，將原有的實際背景轉化成不同的背景。故色彩表徵所帶給人們的普遍價值感受，依個體的經驗而有所不同，如同樣的色彩在不同畫家所體會的感受是不同的，以黃色來說，筆者舉以下 20 世紀三位畫家對於黃色的看法：

#### 1.康丁斯基

表現主義畫家康丁斯基在他的著作《論藝術的精神性》中，

---

<sup>13</sup>李錫佳 著，《德國表現主義繪畫風格與發展》，(台北市：文化大學出版部，民國 91 年初版)，頁 57。----註九 ( 康德在《判斷力批判》1790 年中的第一部美的分析中討論美的理想談到「共同感覺力」，意指為感覺經驗的普遍可傳達審美之經驗的一致性。)

曾提到對於黃色調的聯想，他認為黃色、橘黃色和紅色都能代表快樂，並且黃色象徵著光耀，其所展現的能量是向外釋放，故色彩眩動所造成的不安定現象隨之出現，它是一種具有活力、積極且易給人尖銳感的色彩。

## 2.諾爾德

表現主義「橋派」畫家諾爾德認為黃色能畫出幸福，同樣也能畫出痛苦，他發現了黃色色彩的精神性，繼而以其物理和心理的力量，直接地突顯出繪畫的內涵，故諾爾德對於色彩和音樂之間的感受，是呈現較為一致的共感狀態。

## 3.法蘭茲·馬爾克

表現派畫家馬爾克認為「黃色是女性的本質，溫和愉快而感官性的，紅色是粗魯沉重，藍色是內斂具精神性的。」<sup>14</sup>

藉由這些畫家對黃色的感受，可以瞭解到黃色所帶給人內在的表徵，以及其普遍的價值認同，而黃色具有活力、愉悅的色彩感受以及如同正面能量的耀眼光芒，也因而深植在諸位畫家的腦海裡。

## 第二節 繪畫中的色彩運用與構圖之空間表現

伴隨著繪畫自主性提升，畫家們透過色彩的表達來強調自己的主張，以及尋求對繪畫的渴望，無論從內在精神或從外在的感知，都有著不同以往客觀繪畫的存在性意義。因此，透過不同的色彩表

---

<sup>14</sup>沃夫-迪特·杜比(Wolf Dieter)，《表現主義》(Expressionism)吳介禎、吳介祥譯，初版(台北:遠流，民國 88 年)，頁 130。

現，必能營造出完美的畫面效果，如調和的色彩讓色與色之間相互呼應著，使畫面整體得到平衡；對比色彩則藉由互補色彩的對立，讓畫面產生張力與空間，而面對著 20 世紀繪畫名家的用色表現，無論形色結構或色彩的純粹表現，皆帶給筆者繪畫創作上莫大的啟發，故接下來筆者以畫面的構圖、色彩的和諧與組織等，來探悉 20 世紀繪畫的形色構成表現，尤以法國野獸派大師馬諦斯、奧菲主義畫家德洛涅與德國表現主義名家們的畫作來作分析與探討。

### 一、繪畫的構圖形式與動勢

畫面構圖形式與動勢可傳達出個人內在思考與對外在環境的意識判析，也能帶出視覺空間，繼而引領色彩架構出一幅完美的畫作。而構圖的意義在於將畫作的題材以及繪畫元素，適切地在畫面上作一妥善的安排，同時間亦將繪畫情感具體地表現在畫面上。構圖的普遍法則不外乎有所謂的線性構圖、三角構圖或曲線構圖等，像這些以線性或是幾何圖形命名的構圖動勢，即為構圖的基本形式，筆者列舉如下的構圖形式來探析西洋繪畫名家作品的構圖方式。

#### (一)單一線性構圖法：

此構圖法是經由線性架構所展現出的構圖法，線性構圖的動線可以引導觀者的視覺，若繪畫的物件以構圖動線之水平線為基準，則整體畫面就有四平八穩的平衡感，而若是以傾斜構圖動勢所呈現的斜線為物件構圖基準，就會產生空間的深度與張力，並延伸出一個三次元的空間感，例如馬諦斯的作品《金蓮花與舞蹈》(Golden Lotus and dance,1912) (圖 34)所呈現的即為此構圖表現方式。



線性構圖法，並以斜線架構為基礎，產生出空間的深度和張力。

圖 34 馬諦斯《金蓮花與舞蹈》(Golden Lotus and dance)，1912 年，油畫，

114 x 190.5 cm，普希金美術館收藏。

由馬諦斯的作品《金蓮花與舞蹈》可看出畫家依照形色的結構變化，使原有的空間增添了一股張力。而花與葉的主題也似乎想要藉著它們來傳達出一種啟動自然與生命活動的原動力。

## (二)三角構圖：

此構圖法為常見的構圖基本形，在畫面中配合主體的形態，所產生出三連結點構成的三角形為構圖的基本，而三點的配置若是以正向的三角形呈現，則畫面上更有安定性的視覺感，這也是畫家們在作畫時大都以三角形構圖的方式來進行畫面的安排，如德國表現主義畫家亞夫廉斯基(Alexei von Jawlensky, 1864~1942)，就擅以三角構圖形式來表達外在形象相互穿透的形色表現，藉由其繪製於 1909 年的作品《帶花的女人》(The Woman with flowers, 1909)(圖 35)，可看出亞夫廉斯基順著身穿紅色衣服捧花

女子的形貌來安排構圖，使畫面產生出穩定且安詳的正三角形構圖。另外三角形構圖的倒置，也會產生出繪畫的豐富性佈局，如奧菲主義畫家德洛涅之妻子索妮亞·德洛涅(Sonia Delaunay -Terk)，1885~1979)的 1907 年作品《芬蘭年輕女子》(Young women in Finland,1907) (圖 36)，就是以倒置的三角形構圖來安排人物畫，使其產生出另一種構圖的形式。



圖 35

亞夫廉斯基《帶花的女人》(The Woman with flowers)，1909 年，油畫，103 x 76cm，烏帕塔爾·范·德·海特博物館收藏。

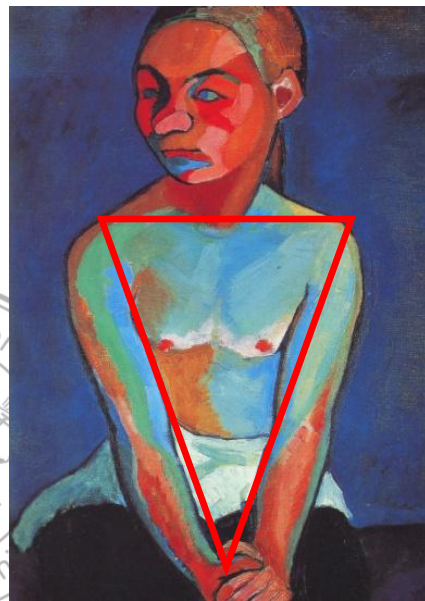


圖 36

索妮雅·德洛涅《芬蘭年輕女子》(Young women in Finland)，1907 年，油畫，80 x 64cm，龐畢度中心國立現代美術館收藏。

### (三)圖案化的構圖：

此類構圖法大都出現在二次元平面空間的繪畫上，諸如帶有裝飾性質的波斯細密畫，就以圖案的方式在畫面上進行安排，而



馬諦斯有一部分的東方風格畫作即受波斯細密畫的影響，如其作品《在裝飾模樣中的人物》(The figure in the decorative patterns, 1927) (圖 37) 的畫面中，不同以往的繪畫創作，並沒有呈現出空間的景深感，但畫面卻也增添了許多的豐富性。另外幾何圖形的裝飾性如德洛涅的作品《無終止的韻律》(Endless rhythm, 1933) (圖 38)，也呈現出饒富裝飾性律動之畫面，可見圖案化裝飾性繪畫表現的影響力。



圖 37

馬諦斯《在裝飾模樣中的人物》  
(The figure in the decorative patterns), 1927 年，油畫，130 x 98cm，  
巴黎龐畢度中心收藏。

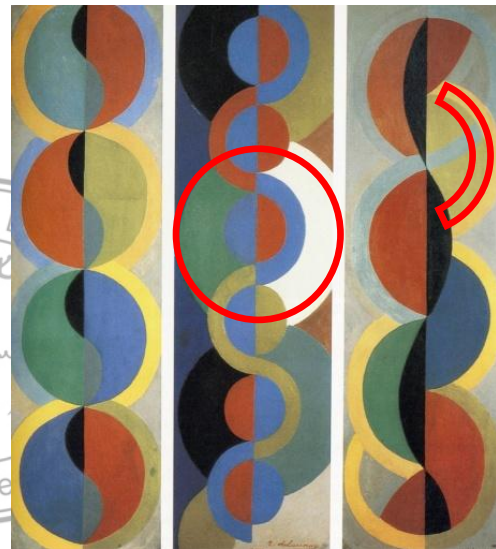


圖 38

德洛涅《無終止的韻律》(Endless rhythm), 1933 年，油畫，150 x 45cm，  
巴黎—路易·卡瑞畫廊收藏。

#### (四) 曲線構圖動勢：

曲線所呈現的流動性質，可展現出柔軟且富變化的畫面空間氛圍，如畫家德洛涅繪製於 1912 年的系列作《迴旋的型—太陽與月亮

的同時性 I 》(The type of swing-Simultaneous Contrasts:Sun and Moon I ,1913 )(圖 39) ，即以曲線構圖架構畫面 ，將曲線渦狀的太陽與月亮完整地呈現出來 ，而色彩在同時性的對比狀態下使整體畫面的色彩增添了鮮明的流動性 ，畫家也依照其構圖的方式成功地引導觀者的視覺動線 ，藉以展現出形構色彩對立的均衡狀態 。



圖 39 德洛涅《迴旋的型—太陽與月亮的同時性 I 》(The type of Swing-Simultaneous Contrasts:Sun and Moon I) ，1913 年，油畫，66x101cm，阿姆斯特丹市立美術館收藏。

#### (五)複合式解構之構圖動勢：

線性與塊狀的複合式解構之構圖表現，可為錯綜的圖飾中找到視覺動勢，如表現主義畫家馬爾克所創作於 1912 年的作品《雨中》(In Rain,1912) (圖 40)即呈現出這種構圖狀態，馬爾克在畫面中施以各式各樣的裝飾性線性塊狀圖式組合，在複雜的形色中可以隱約地看出對象物的形貌，並且展現出豐富的裝飾性形構，使得畫面增加了不少視覺韻律與節奏，完全符合了畫家所要表現的雨中氛圍。



圖 40 馬爾克《雨中》(In Rain)，1912 年，油畫，81.5 x 106 cm，慕尼黑連巴哈市立美術館收藏。

## 二、繪畫色彩的呈現方式

色彩的呈現主要是在於畫面中色彩的組織架構，它包含著兩個指向：第一為色彩的和諧呈現，即畫作中所彰顯的色彩能得到觀賞者愉悅的欣賞本質；第二為色彩的變化，即色彩的絢麗呈現是畫家們在個性畫的創作用色中所建立的表現方式。因此，西方諸多美妙色彩的畫作中，若以色彩呈現的兩個方向來加以分析或描述，一來，可為畫作中的色彩解析提供了一個良好且客觀的準則；二來，對於色彩應用而言，使畫家的色彩表現能呈現出一種完美的視覺美感。在此，筆者以「色彩的和諧」與「色彩的變化」的兩個表現指向作為探討的主軸，使其成為 20 世紀諸多西洋繪畫色彩作品的探討依據。

### (一)色彩的和諧

色彩的和諧等於一種秩序，如果畫面中的所有色彩要相互呼應，那麼必須要在統一的整體色彩之相互配合下，才能產生

出色彩的和諧觀感，而色彩的規律性正是和諧的關鍵點，而且從色彩規律中構築而成的畫面，彷彿讓人聽聞愉悅舒適般地音樂節奏。繪畫色彩的和諧，誠如塞尚(Cezanne, 1839 ~ 1906)的繪畫理念，即作畫便是去掌握那多種關係中的和諧，故掌握色彩微妙的和諧表現，應該以色彩均衡或確立主色調的表現方式，來作為繪畫之和諧色彩的參考依據。

### 1.色彩的均衡感

畫面均衡所表現出來的視覺和諧感是有其必要性的。當兩種以上的色彩配置一起時，「均衡」所呈現的是一種平穩、安定的感覺，而就色彩均衡而言，色彩的明暗輕重和所鋪陳的面積大小是影響配色均衡的主要因素，而要取得配色均衡不外乎以下兩個原則：

#### 1)色彩的配置與面積的關係

有關畫面色彩面積配置的關係，鮮明且飽合度高的暖色系色彩適合在面積小的畫面上作處理，反之面積大的應以飽合度較低或寒色系色彩來作為平衡畫面的依據，這種以色彩冷暖值和畫面面積為色彩配置的依據，是一個普遍性的色彩配置原則，但類似這種對色彩的看法並非被畫家們永久遵循著，它可能會隨著每一個繪畫時期的表現慾求而被取代。如表現主義的繪畫作品中明顯地看出，藉由畫面色彩的交流可感受到畫作中所蘊含畫家的強烈情感，畫家也畫出不受固有色彩拘束的色彩表現。而此種方式所配置的色彩畫面，以黑克爾 1906 年的繪畫作品《坐著的小孩》(Child sitting, 1906) (圖 41)印證之，畫面中五彩斑雜的色彩集中在小孩面容，傳達出



強烈的色彩生命力，這即是以色彩寒、暖值與畫面面積的關係調整，來呈現出不同於固有色的色彩表現。另外，表現主義畫家亞夫廉斯基創作於 1912 年的作品《紅紗》(Red gauze, 1912) (圖 42)，也一再地以豐富的冷暖色色調來引領出內在情感的波動，並顯現出均衡又有張力的鮮豔面容。因此，對於色彩的均衡配置與面積的關係調整，即便是以主觀繪畫的表現，這個方式也會無形的在用色使用中表露出來。



圖 41

黑克爾《坐著的小孩》(Child sitting), 1906 年，油畫，70 x 64cm，西柏林·橋派美術館收藏。



圖 42

亞夫廉斯基《紅紗》(Red gauze)，1912 年，油畫，64 x 54cm，泰森一波內米斯札美術館收藏。

## 2) 明亮色調的均衡色彩配置

為了要有良好的色彩均衡性，畫家對於色彩明度高低的輕重關係之拿捏是很重要的，因此高明度色彩大都放在畫面焦點

的地方來處理，使畫面較容易獲得均衡的視覺感。而採用明亮的色調，可使人感受到如同熱帶城市的白色牆壁上所反射出來的溫和光線，這好比馬諦斯在尼斯繪畫時期所呈現的美好生活之清新、亮麗的色彩表現。另外，均衡的色彩配置能獲得永恆的美感呈現，如德洛涅的作品《巴黎城市》(Paris City,1912) (圖43)所營造出的永恆美感，其高明度的用色，饒富均衡、典雅、和諧之感。



圖 43 德洛涅《巴黎城市》(Paris City)，1912年，油畫，119.5 x 172.2cm，  
美國托列多美術館收藏。

## 2.畫面主色調(Main tone)的統一

一幅作品的主要繪畫元素是色彩，即畫面中複合色調彼此間的關係，極有可能會因為色彩個別的張力，而削弱其他色彩所呈現的力度，因此畫家在繪畫時會考量色彩配置的均衡性，使畫面的色彩調性趨於一致而不會互相干擾。所以確定畫作的主色調正是均衡畫面色彩的考量重點，依照主題性的顏色佈局，發揮出色



彩的均衡，引領出畫面所擁有的最美意象。主色調的繪畫運用，如馬諦斯的作品《紅色的和諧》(見圖 10)即為主色調的色彩詮釋，作品的空間氛圍或周遭其他的物件，皆圍繞在紅色的孕育之下，以鮮明的「主色調」使主題越發地凸顯。

## (二)色彩的變化

透過畫家不同的詮釋方式，色彩的變化包羅萬象，儘管如此，畫家的目的都是為了呈現完美的表現而竭盡所能的發揮色彩，因此色彩變化就成為繪畫表現與構成的一個重要環節。如野獸派畫家馬諦斯畫作中的用色變化，不僅是強烈的純色對比使用，其生動活潑的寒、暖色調表現也層出不窮。除了馬諦斯用色變化之外，德洛涅也以色彩的同時性變化來營造出寬廣和諧的畫面整體性，色彩一旦豐富了，物形也就飽滿有力，間接地畫面會發散出一種以純色所顯現的強大視覺吸引價值。再者，表現主義畫家諾爾德的畫作也運用厚重的色彩變化，以紮實的色彩取代色彩原有的輕挑感，使畫面產生出厚實的色彩質地。因此，20 世紀的繪畫也就憑藉著這些色彩的諸多變化，孕育出精彩且偉大的畫作。

色彩的運用是巧妙複雜的，隨著畫家在感知色彩時的交互作用之下，色彩的變化也因為畫家個人的審美觀、環境或習慣的不同，而發展出獨特的色彩表現技法。經筆者列舉諸位名家繪畫的畫作，剖析其繪畫中色彩群化後之變化，再以色彩的「補色」、「對比」、「漸層」、「律動」、「強化」來作為色彩變化的探討依據：

### 1.色彩的補色效果

當色彩相互影響時，互為補色的兩色雖然是對立的關係，但若配置在一起的話，視覺上的生、心理感應與畫面的張力皆能夠

獲得強化，而補色的應用，依其性質又可分為物理補色、生理補色和心理補色等三種。因此補色的效果對於觀者而言，是色彩交互下所引起的一種同時性比較狀態，如寒、暖色調所引發的「寒」、「暖」反應，其無論字詞的聯想或是所表徵的溫度感，皆為生、心理的同時感應，因此，人的生理及心理所感知到的補色現象，其關係是密不可分的，其所呈現的心理現象就是承接在視覺生理的感應之後所得到的。補色應用之名家畫作如 1908 年馬諦斯的畫作《舞蹈》(Dance,1908)(見圖 12)，在平塗的色彩中力求互補的色彩，將互補的兩色並置在一起並使其鮮明化，促使繪畫展現出猶如高更繪畫的原始象徵之色彩張力與意韻。

## 2. 色彩的對比效果

在制式化的色相環領域裡，兩色的色彩對比所呈現的色距差是在原色的  $90^{\circ} \sim 270^{\circ}$  領域間之關係色相，因此「對比」往往是兩色色彩比較時所發生的強調作用，藉以凸顯色彩彼此間的差異性。對於繪畫而言，對比色的應用就好比野獸派或表現派畫家們的用色方式，從中可體會到畫家所使用的每一種色彩皆可達到視覺的變化，並且使人產生冷暖、強弱等各種不同的色彩比較狀態。色彩對比變化的差異性取決於色彩屬性的大小，即色相、明度和彩度上的變化越大，人對於色彩的辨識度就隨之提高，反之就越小。筆者擬就「色彩對比」在繪畫的運用表現，並以色彩的色相和彩度之對比關係來做作一概述，以下為色彩在畫作中所運用的對比種類：

### 1) 色相對比

色相差異的大小會影響觀看色彩的感覺，而兩色之間的關係若回歸到單色所產生的生理視覺，則會牽動影響著另一

個顏色，進而產生絢麗的視覺顫動。如 1930 年的德洛涅作品《迴旋的形》(The type of swing,1930) (圖 44)，色彩的律動就呈現在色彩的同時性對比之中。



圖 44 德洛涅《迴旋的形》(The type of swing)，1930 年，油畫，128.9 x 194.9cm，  
紐約古根漢美術館收藏。

## 2) 彩度對比

畫作中的色彩，若彼此間的彩度不同時，高彩度顏色會與低彩度顏色相互對比，藉由色彩對比的作用，使色彩提升了視覺的特性，促使畫面更為鮮明與活潑。彩度對比應用之名家畫作，如馬諦斯作品《音樂》(Music,1939) (圖 45)可做為此色彩運用的印證實例，從畫作中不難體會到畫家在各式色彩的鮮明對比色調之間，取得了張力的表現，並且讓畫面中每一個色彩發揮得理直氣壯。



圖 45 馬諦斯《音樂》(Music)，1939 年，油畫，115.2 x 115.2cm，美國紐約水牛城公共美術館收藏。

### 3.色彩的漸層

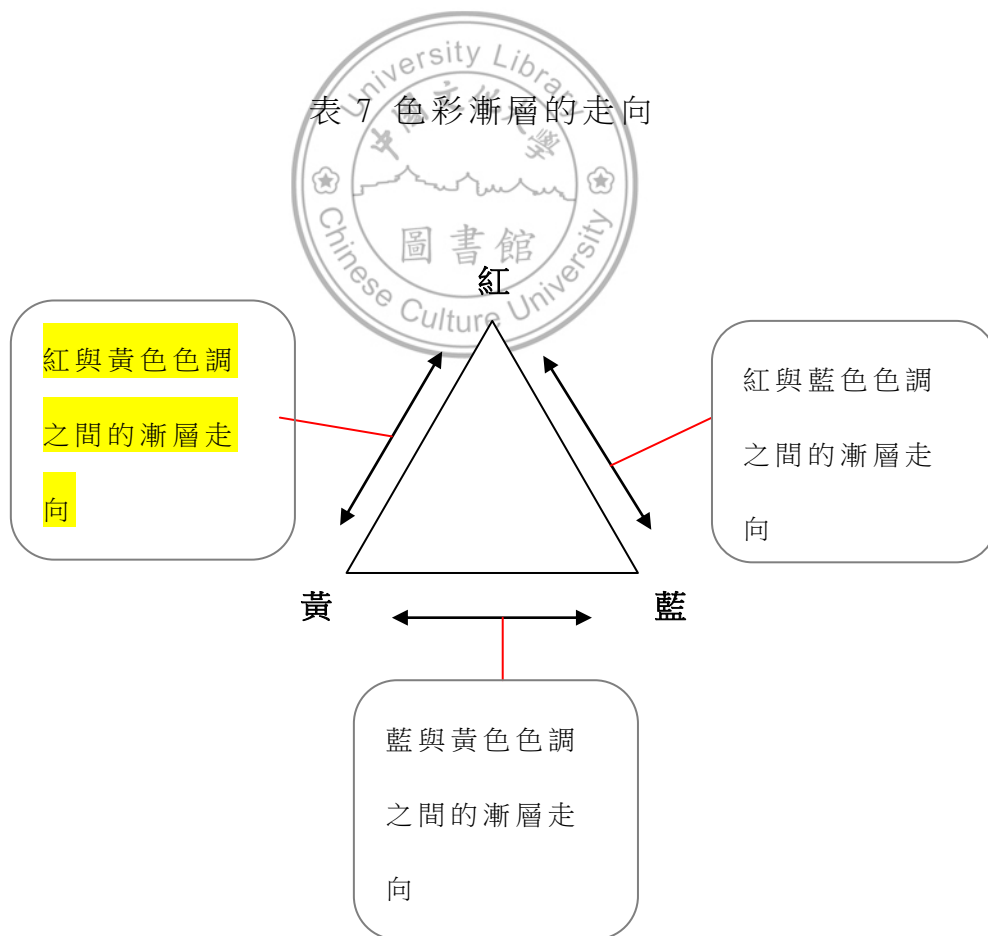
色彩的「漸層」是指漸進變化色調由淺到深或由大到小的轉變，漸層的配色可以給人層層相繼的流動視覺感，這種色彩相繼的變化所造成的持續流動觀感，在自然現象中也反映在一種自然和諧的面貌，如彩虹的光譜所呈現出的色彩變動就是一個實際的例子。基本上，漸層的處理方式有兩種：分別是階段式的漸層和漸變式的漸層，兩種皆以色彩之間的「界線」有無來區分，因此繪畫大都為漸變式的漸層，即色彩與色彩之間的流動與轉變並沒有明確界線的漸變方式。如馬諦斯的畫作《喜悅生活》(The Joy of Life, 1906)(圖 46)和(表 7)，可看出其色彩的漸層變化和漸層走向的關係。而在《喜悅生活》畫作中，畫面所標示的色相漸層，即遊走於三原色色相環上的紅色到黃色色調之間，即色調間的漸層走向如(表 7)所示，這種色相的漸層同時考慮到整體畫面的色彩關係，

並經由明度及彩度的配置來達到完美的漸層效果。



圖 46 馬諦斯《生之喜悅》(The Joy of Life)，1906 年，油畫，175cm x 241 cm，  
美國賓州巴尼斯基金會( Barnes Foundation, Merion, PA)收藏。

表 7 色彩漸層的走向



尤偉哲製表 2010 年 11 月

#### 4.色彩的律動

以色彩結合形式張力之連續所造成的調子變化，可以使整體畫面產生抑揚頓挫的躍動、活潑感。「律動」的形式可分為反覆律動與漸變律動等兩種，反覆律動的色彩變化較為呆版，不如漸變律動的視覺感顯著。如康丁斯基的兩幅作品：《構成第八號》(Composition VIII, 1923)(圖 47) 與《黃、紅、藍》(Yellow-Red-Blue, 1925)(圖 48)之形色律動之詮釋，即可感受到線性所呈現的張力與色彩漸變律動的表現。

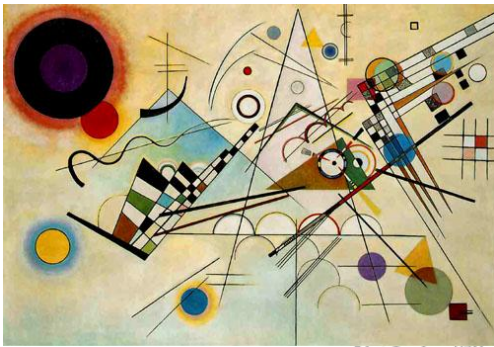


圖 47

康丁斯基《構成第八號》(Composition VIII)，1923年，油畫，140 x 201cm，紐約古根漢美術(Solomon R. Guggenheim Museum, New York)收藏。



圖 48

康丁斯基《黃、紅、藍》(Yellow-Red-Blue)，1925年，油畫，128 x 201.5 cm，巴黎龐畢度中心國立現代美術館(Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.)收藏。

#### 5.色彩的強化

為了調節畫面的效果，適時地加強視覺的焦點是有其必要性的。色彩的強化可使畫面的色彩獲得更加地充實，因此強化色彩的表現大都以對比性的概念來發揮之，如果整體色調為暗色時，



則將欲強調的部分用明色來處理；整體若為無彩色或淡色表現時，就用鮮豔的色彩來強調欲強化的部分。藉由康丁斯基的畫作《從深沉度開始》(From Cool Depths,1928)(圖 49)與馬爾克《原野中的馬》(Horse in a Landscape,1910)(圖 50)的作品，可以使人瞭解色彩強化的注目性。因此在眾多色調中，畫面的重心就會顯現得比周遭物件來得鮮豔、強烈些，這便可將主題和其他居於陪襯的旁物作一明顯的對比，並強化畫面的視覺焦點。

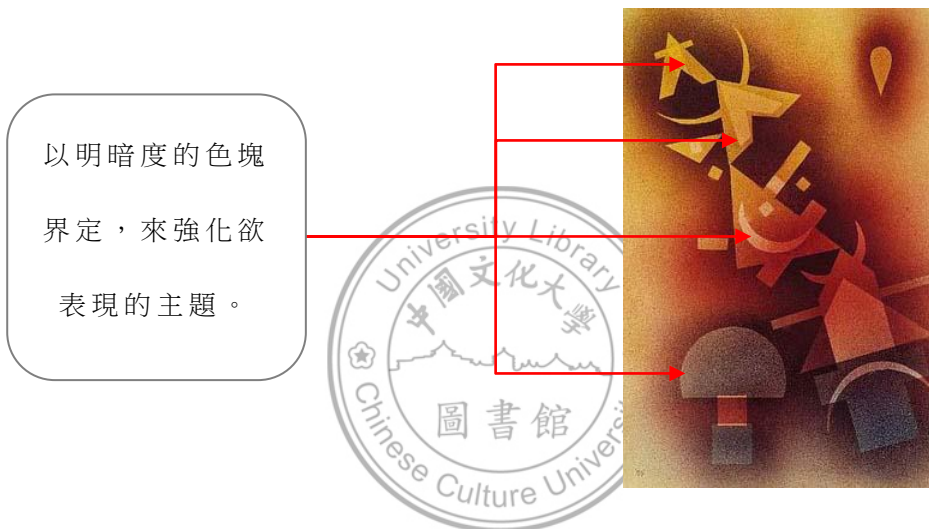


圖 49 康丁斯基《從深沉度開始》(From Cool Depths)，1928 年，水彩紙板，48.3 x 32.1 cm，諾頓賽門美術館 (Norton Simon Museum) 收藏。

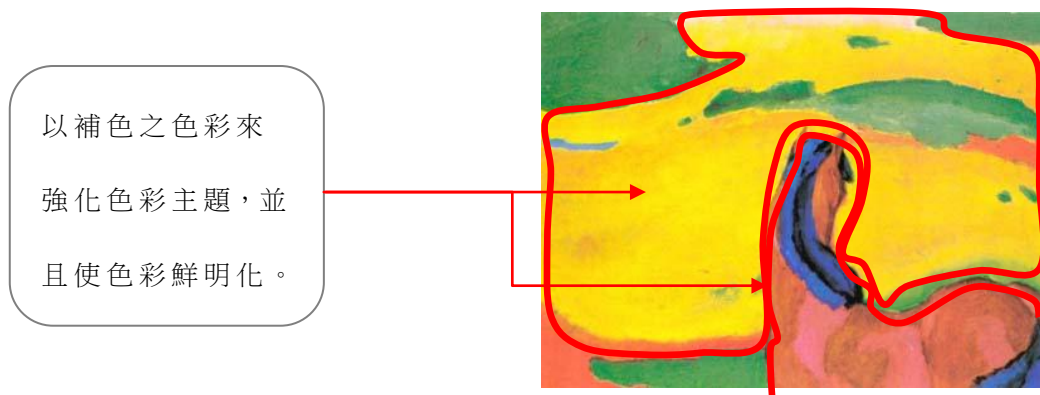


圖 50 馬爾克《原野中的馬》(Horse in a Landscape)，1910 年，油畫，85 x 112 cm，德國艾森福克旺美術館(Essen Folkwang Museum, Germany)收藏。



## 第四章

### 創作內容與作品賞析

#### 「能量靈動」系列

筆者在研究所創作期間，隨著自身繪畫用色的調整以及教授對於繪畫創作的指引，自己深深地感受到長久以來已存在的色彩意識，即畫家除了表達真實外，還要予以觀者不同的視覺感受。當然色彩最為吸引人的是，它給予觀看者一定程度的審美思考。因此對色彩的欣賞，筆者彷彿看到了色彩自身所散發出的存在「能量」。為了找尋創作表達的出口，故將生活周遭的觀察與體驗，作為繪畫創作的靈感來源，也因而在研究所期間，自身與身旁的人、事、物之深刻感受，皆引起筆者內心之波盪，遂紀錄著生活的美好繪畫題材，希望將色彩「能量靈動」所彰顯的表現，與一部分的群體作連結。

在實踐「能量靈動」系列創作時，筆者的創作理念就如同 20 世紀表現派、野獸派與奧菲立體派的畫家們致力於繪畫主觀的用色表現，因此在創作中主要是依循主、客觀所融合的繪畫精神來從事生活上的題材發揮，至於探究繪畫色彩的過程中，尤以德洛涅和馬諦斯兩人的形色表現技法，給了筆者最深切的關注。因此，本章節謹依循名畫家所給予的色彩啟示，再結合自身的生活經驗感受與用色概念，來作為創作目標與實踐，所以本章第一節以探討創作的目標、內容與繪畫理念為主；第二節是分析繪畫創作的用色理念與技法；第三節則為「能量靈動」系列的作品賞析。

#### 第一節 繪畫創作目標與內容

## 一、創作目標

筆者「能量靈動」創作之作品呈現，主要以人對於「食」的需求、人與人互動的能量表徵等一系列題材作為創作主軸。在色彩使用上，筆者以冷、暖色調的變化為主，再結合視覺色彩的相互作用，來表達畫作中色彩的序列，藉以強化主體的色彩表現，使創作的詮釋有更完美的接軌。因此在確立好創作的內容與形式後，筆者謹將色彩應用的觀念與繪畫理念，彙整出如下創作目標：

- (一) 藉由色彩的表現，來詮釋「能量靈動」之繪畫。
- (二) 運用對比、補色的色彩，期望獲得廣大的視覺吸引。
- (三) 經過調色後，營造出更富層次感的律動組合。
- (四) 不同於固有色，以多色相的面貌來達到不同的視覺經驗。
- (五) 以筆者生活周遭之有感觸的題材作畫。
- (六) 將需求層次的行為表現納入創作內容中。
- (七) 用色彩的表徵來表達人類行為互動模式之疏密感。

## 二、創作內容

就生命活動而言，色彩的表現可以說是非常重要的，人們活在色彩的世界裡，顏色的運用可說是影響了每一個人的情緒，因此「能量靈動」系列創作，大都以筆者生活周遭密切相關的人物來做為主題式的描繪。當然創作中所反映的生物體互動之間，其相形伴隨的能量表現，若將此能量展現轉以色彩的變化來顯現，則可幫助自己在色彩的探索中，做出不同以往觀物的色彩新詮釋。

### (一)以「人」為中心的主題創作

「人」是具有旺盛意識的活動個體，比起任何事物都來得更具

熟悉生動。而西洋繪畫歷史中，「人」也是典型繪畫所追求的美好形式，即繪畫中的人物出現，包含著生命力表徵的事實與畫家繪畫的情感投入，因而眾多藝術家在表達自身情緒感受時，都會以「人」作為對象題材來表達之。筆者的繪畫創作以「人」作為出發點，包括人與人之間的行為互動；以及人與動物之間的互動；或是擴大至人與自然的互動。而筆者的主要目的在於增加畫作的活力，並展現出繪畫應有的生命力，再藉由色彩能量的發揮，促使人物體貌越顯得光彩耀眼。

## (二)揭示人的內驅力行為

人類為了生存，不得不進食來獲取能量，於是這就有了對於食物的需要，人們各自依附於各種需求之中，並且隨著時代的改變和社會發展的需要，逐漸地產生自身心理的需求，進而促使人去行動，去保證需要的滿足，故若以人的需求之趨使來解釋之，即是內在「驅動力」的產生。

需求所產生的驅動力反映在美國著名猶太裔人本主義心理學家亞伯拉罕·馬斯洛(Abraham Harold Maslow, 1908~1970)所提出的需求理論(Need-hierarchy theory, 1943)，其中生理需求(Physiological needs)，是一最具優勢的需求，例如人對於食物、水、空氣和健康的需求。這部分所顯示的內驅力需求，是維持人生命的基本，也足以證明生物體存在的價值。然另一高層次的社交需求(Love needs)，則顯示了人們對於友誼、愛情以及隸屬關係等需求，並驅使著人們極力地去追求。至於最高層次的自我實現需求(Self-actualization)，是人的精神所衍生出來的需求，能充分地解釋出畫家自我創作能量的提升，甚至是自我實現及發揮潛能等人的內驅力行為之表現。

### (三)色彩能量表徵

變化多端的色彩可作為奇異又絢麗的繪畫表達方式，就繪畫創作而言，筆者探尋人與人互動中所伴隨的行為模式，覺察到這樣的過程可視之為一種能量表現，並呈現出一種反映生命存在的價值。所以無論是內驅力所引發的生理動機或是一般人類日常生活作息等，都是物質釋放能量的存在證明。因此筆者將其運用到個人創作中，經由溫度之於色彩的表徵，以及色彩對於視覺呈現的體驗過程，將人與人之間的互動中所伴隨著一定的溫度能量作深刻表達，而人體的體溫是恆定的，其內在核心溫度(core body temperature)大約維持在37℃左右，因此對照色彩與溫度的關係恰巧可模擬出「紅外線感溫模式」(Infrared temperature induction)所呈現的「色溫度」(Color Temperature)狀態。而在紅外線感溫模式的光譜儀中顯示，人所接收的光譜色之範圍為700~390(nm)毫微米，它是依照不同色光所產生的波長大小而構成的色彩序列畫面，長波的紅色光隨著波長的減小而依序產生橙、黃、綠、藍、紫等波長序列，形成典型的光譜，與波長對應的色溫則是光源的輻射特性所造成的，其關係如(表8)及(表9)所顯示，所以筆者是經由色彩能量表徵的關係，來強化繪畫色彩表現，並希望藉由這樣的形式，來達到繪畫用色的標準與色彩所彰顯的能量作一聯繫。

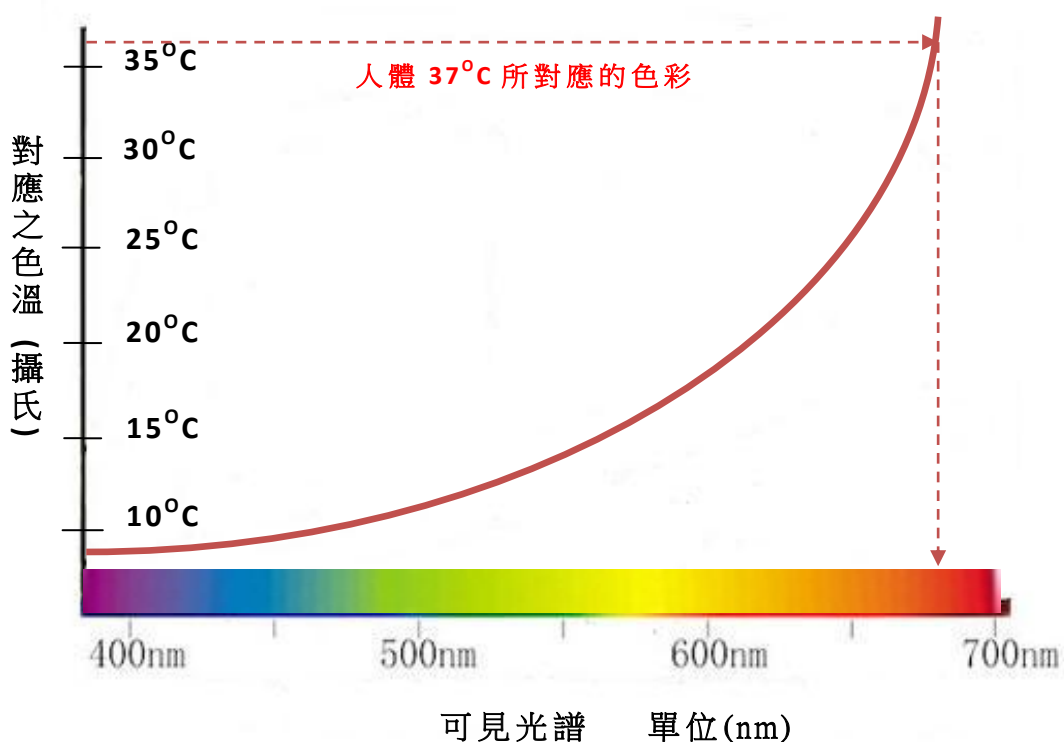
表8 光譜色之分佈範圍(nm)

色光	紅	橙	黃	綠	藍	紫
波長範圍	630~ 780	600~ 630	570~ 600	500~ 570	420~ 500	380~ 420

代表性波長	700	620	580	550	500	420
能量溫度	37°C	30°C ~ 25°C	25°C ~ 20°C	20°C ~ 15°C	15°C ~ 10°C	5°C

本表修改自吳仁芳。《色彩的理論與實際》p.59 太陽光各色波長區分位置圖

表 9 可見光譜與色溫對照



尤偉哲製表 2010年11月

有了以上的色彩表徵之註解，「能量靈動」的系列創作所呈現的色彩表現就更為明確，筆者希望以流動的色彩與筆觸來加強畫面的表現性，並且在繪畫的過程中，運用色彩能量表徵來詮釋自我主觀的繪畫形式，進而堆砌出自身所感受到的色彩能量。

## 第二節 繪畫創作之用色理念與技法

筆者創作之色彩應用原則有兩點：第一，以繪畫內容與色彩能量表徵為主；第二，則是以個人色彩理念作為強化視覺結構的重點，藉以提升繪畫創作的色調。筆者依照色彩序列、色彩屬性的調整、主色調應用以及創作表現技法等概念來加以陳述之：

### 一、創作用色理念之「色彩序列」

在 20 世紀的藝術脈絡之中，無論野獸派繪畫的純粹色彩應用與德洛涅所追求的色彩同時性變化，都是在色彩間的交互作用下產生自主的美感。筆者所從事的繪畫創作，不外乎是主、客觀的用色概念，來呈現出色彩的自主性發揮，因此筆者繪畫理性客觀的部分：是恰如其分地把色彩的特性作一合理的運用，色彩的合理性也包含在創作的「色彩序列」之中，讓筆者發揮出創作色彩的真正意義與價值。另外，繪畫主觀表達的部分：是色彩的自主性發揮和色彩個性上的詮釋，並且完全顛覆以往固有色的色彩運用，以企求內在心靈的色彩氛圍中，能激發出觀者的共鳴。

筆者在「能量靈動」的創作用色理念上，依照光譜的自然定則中，呈現「色彩序列」的示意圖(表 10)與關係圖(表 11)，其運用色譜上的基本六種顏色：即紅、橙、黃、綠、藍、紫的色彩來呈現出色彩彼此間的相互對應關係，例如採用飽滿亮麗的橙、紅等暖色調色彩，可以將色彩強烈的對比性引入到色彩序列之中，成為色彩能量表徵所產生的熱度來源。而以橙色到黃色，黃色到綠色，最後推移至藍色的色彩序列，這種序列包含著無數種的可能性，並且在這個基本的顏色序列中，若以相似色或中性色調來串連起暖色與寒色，

可使其達到與其他色調互相諧調的狀態。因此畫家循著自身的色彩邏輯來進行繪畫，藉以達到色彩表現的連貫性，而這種富於表現性的色彩也提高了視覺的注目度。如此一來才能與能量之間作一聯繫並且建立起主動的色彩秩序。

表 10 「色彩序列」之示意圖

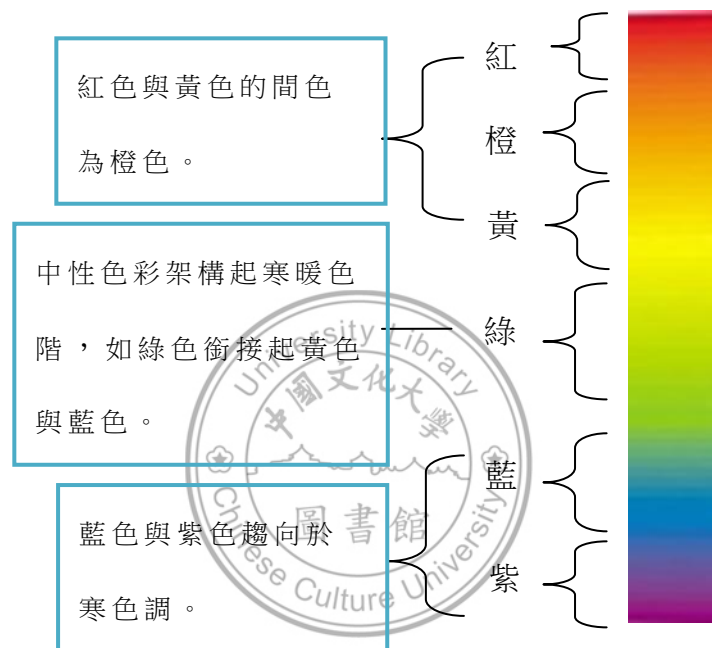
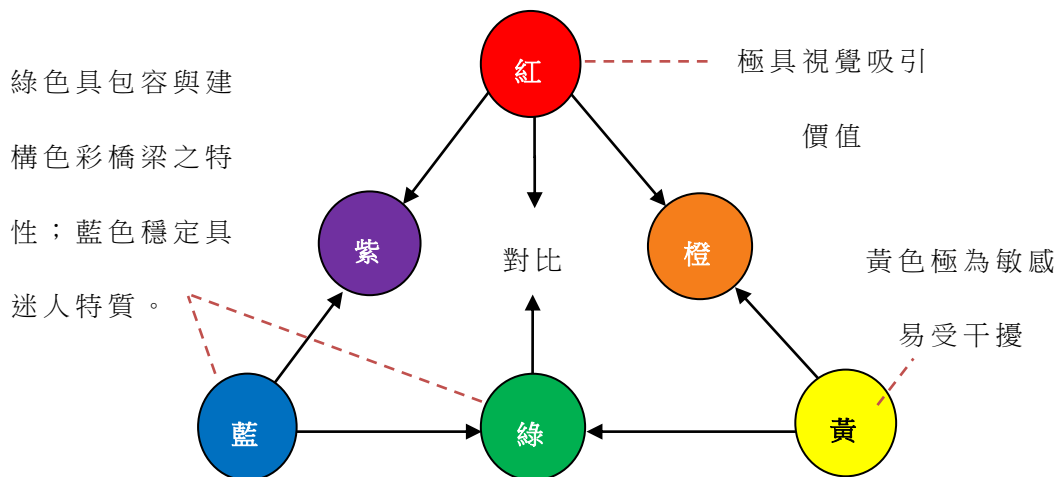


表 11 「色彩序列」關係圖



尤偉哲製表 2010年11月



藉由「色彩序列」關係圖顯示，泛用的六種顏色幾乎都可調出來，因此所呈現的紅色是極具視覺吸引力的色彩；黃色為敏感且富有張力的色彩；綠色為構築起藍色與黃色橋樑的中性色彩，並且展現出穩定的視覺感，它也恰與紅色互相對比。筆者將三原色基本色調的使用，讓自我創作的主題與用色呈現出一氣呵成的感覺。由於在創作中以紅色、黃色及綠色作為主色調，故搭配上大面積的藍色與些許紫色的寒色調，可產生視覺的互補作用，若與之相互並置，也會使賓主之間的關係更為明確，繼而襯托出色彩的自主性，使畫面更具有張力。另外，藍色調的使用帶有沉穩、和諧的美感，若再加入些許粉色調的藍色，除了可以增添色彩的豐富性之外，也可以使背景的藍色調越顯平穩，並且和人物主體角色的能量色彩之間，有著相互的影響作用，進而流轉著多種變化的色彩表現。

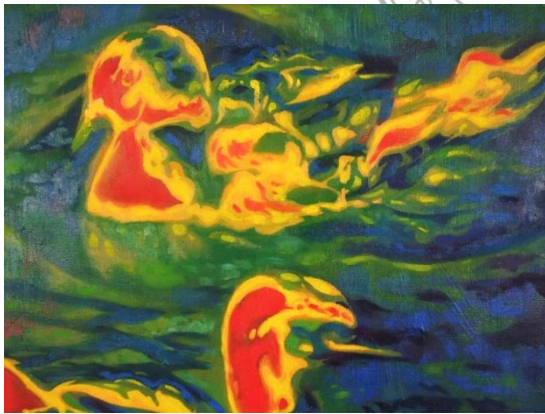
## 二、色彩屬性的調整

畫家若以色彩屬性的特質在畫作中作適度地調整，則可以獲得色彩強化或色彩調和的狀態。而若依照人對於色彩彩度的心理效果而言，高彩度的顏色確實容易引起人們的注意，若把它用在畫面上最主要的地方，即能強化欲加強表達的畫面主題，使其不易引起賓主之間視覺上的混淆，反而有聚焦的視覺感。因此筆者將主題的強化反應在色彩的寒暖對比與補色的處理應用上，當色彩的並置以彩度為變動值時，主題大都呈現出寒暖色的對比，以黃色調和紅色調明示出顯著的強化主題效果，相較於背景的部分則使用明度差異較小的沉蘊藍色色調，藉以獲得較為柔和、穩重的畫面感覺。反之主體與背景所形成的整體對比關係，可使整體畫作具有視覺吸引的效果。

### 三、主色調的應用

「主色調」(Main tone)的應用可以明確表示出繪畫「統一」的色彩狀態，筆者為求色彩的完美表現，掌握住主要色調的色彩使其達至統一的色彩效果，以及畫面和諧的美感。在色彩使用上，決定出畫面份量較多的主要色調與小面積之強調色彩，再以綠色的中性色調來連結兩者的色彩組合，從中發揮出一定的色彩特質。由此可見，以冷暖色系的區分來選擇主色調應用的重要性，筆者以暖色系為主調，如(見作品 19)所示，並把它和冷色系或中性色搭配上，以冷色系為背景主調，如(見作品 6)所示，並且和暖色系、中性色系搭配的創作應用技法，皆富有統整畫面的效果，以達到和諧又不失張力的創作目標。

主色調應用之創作色彩圖例：



(見作品 19 局部)

以暖色調為主色調創作色彩《能  
量靈動系列-悠閒的綠頭鴨》



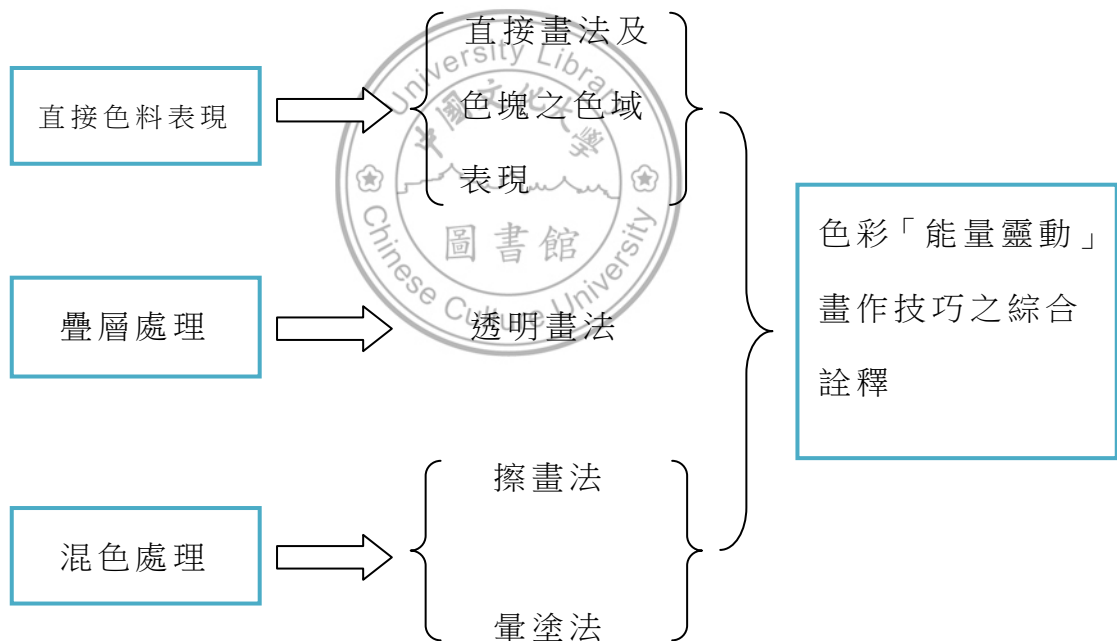
(見作品 6 局部)

以冷色調為主色調創作色彩  
《能量靈動系列-回應畫中人》

#### 四、「能量靈動」繪畫色彩表現技法

「能量靈動」系列之創作，以油畫顏料作為繪畫的主要媒材，也因為油畫顏料鋪陳畫面較容易控制，加上肌理豐富，且有易堆疊、易保存等諸多特性，所以每幅畫都經過六到七次的層層暈染與堆疊，使畫面層次有了豐富的調性，最後在外層施以補筆凡尼斯，讓畫作可以在不同光源之場地中營造出極佳的氛圍，並忠實地展現出油畫色彩的變化與質韻。筆者「能量靈動」系列的繪畫色彩技法如下(表 12)所呈示：

表 12 「能量靈動」繪畫色彩表現技法



尤偉哲製表 2010 年 11 月

##### (一)色塊之色域表現

畫面中運用著自由、鮮明的色彩，並在視覺中掌握著如同紅、綠和橙、藍的補色對比應用，以及結合奧菲主義色塊的形內、外構成，使畫面呈現出不同色域的張力表現。

## (二)擦畫法

在色彩與色彩之間，用畫筆擦揉出豐富的多重色彩層次與肌理，使畫面擁有柔和、律動的色彩組合。

## (三)暈塗法

利用較軟的扇形筆或貂毛筆，均勻地將顏色塗抹，使其達到「漸層」色澤的表現效果，暈塗的效果，可經由畫者的細心掌握，使畫面呈現出美妙的色階變化。

## (四)透明畫法:

掌握色彩的層次和顏色明度，利用透明性的油畫顏料和松節油的調節控制來達到此目的。透明色的運用可使畫面的顏色更為諧調，也可綜合色彩混色來達到畫面顏色的豐富性。

## (五)直接畫法

直接畫法可以表達出純色應有的吸引力，在彩度與明度均一定的原色配置上，直接畫法以塗色面積來作張力的調整，小面積則作重點部分的點綴或加強，也可以保持整體色彩的平衡性。

## (六)混色處理

以紅、黃、藍色料三原色來作基礎，再將三種純色混色，使其產生橙、綠、或接近紫的藍色，再由二次色的混色產生出淺橘、黃綠、藍綠、藍紫、橙紅、紅紫等諸多色調的變化。

### 第三節 「能量靈動」作品賞析

創作系列一：人對於「食」的需求之繪畫系列。



作品 1 《能量靈動系列-我愛美味蝦堡》 15F 油畫 2011 年

「能量靈動」創作系列一：人對於「食」的需求之繪畫系列，主要是反映在現實中對象物的內化光彩，即是揭示那對象物所產生的熱能以及不可見的透明能量，因此這一系列的繪畫，所呈現的意涵是生物對於生命存在的需求本能，筆者將高彩度與原色系來呈現出不同視野的物象色彩，以人在攝取食物的行為來突顯生命存在的價值，此系列繪畫大多呈現出貼近生活的題材，並且用最真摯的心來經營這每一幅所顯示的絢麗之色彩能量，真實地描繪出吃東西時的幸福滋味，並給予觀賞者不同角度的觀物思考空間，讓人們在所處的生活中，注意著每一個細節並深刻感受之。





作品 2 《能量靈動系列-品嚐食物的女子》 30F 油畫 2011 年



作品 3 《能量靈動系列-品嚐》 30F 油畫 2011 年



作品 4 《能量靈動系列-吃東西的兩位女性》 30F 油畫 2011 年



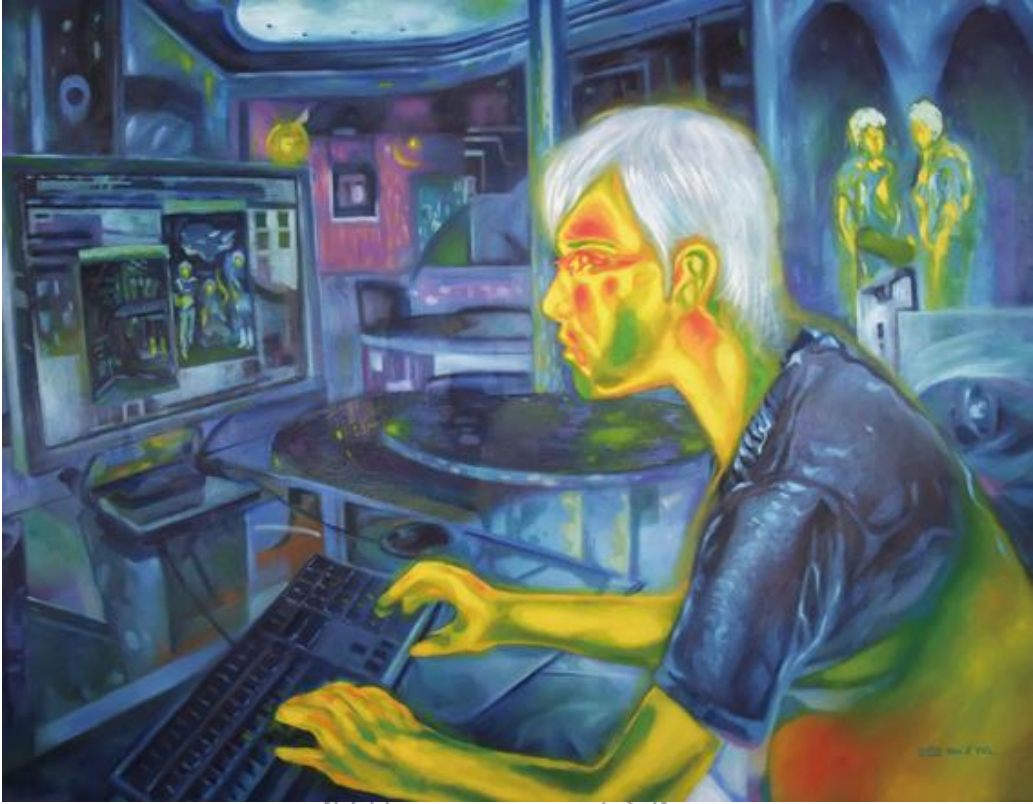
作品 5 《能量靈動系列-盡情享用》 50F 油畫 2010 年





作品 6 《能量靈動系列-回應畫中人》 30F 油畫 2011 年

創作系列二：人與人的互動之熱感應。



作品 7 《能量靈動系列-專注於眼前》 50F 油畫 2010 年

「能量靈動」創作系列二：人與人的互動之熱感應繪畫系列，主要是以色彩所呈現的色溫狀態，來反映出人們在互動中所伴隨的能量表現，除了彰顯生命存在的價值外，畫作中一部分去表現人的內驅力所呈現的行為模式；另一部分則為色彩能量表徵，即透過色彩本身所彰顯的特質，來詮釋出人群互動下所產生的能量轉換過程。因此我們應該著眼於生活中那股若有似無的能量渦流，以及自身悸動的魂魄，並且相信色彩的活力，因為它揭示了能量和溫度的事實，也因為有了溫度，便可感受到自身的存在。





作品 8 《能量靈動系列 - Say ya!》 50F 油畫 2010 年



作品 9 《能量靈動系列 - 相約賞畫二》 30F 油畫 2011 年



作品 10 《能量靈動系列-相聚》 30F 油畫 2011 年

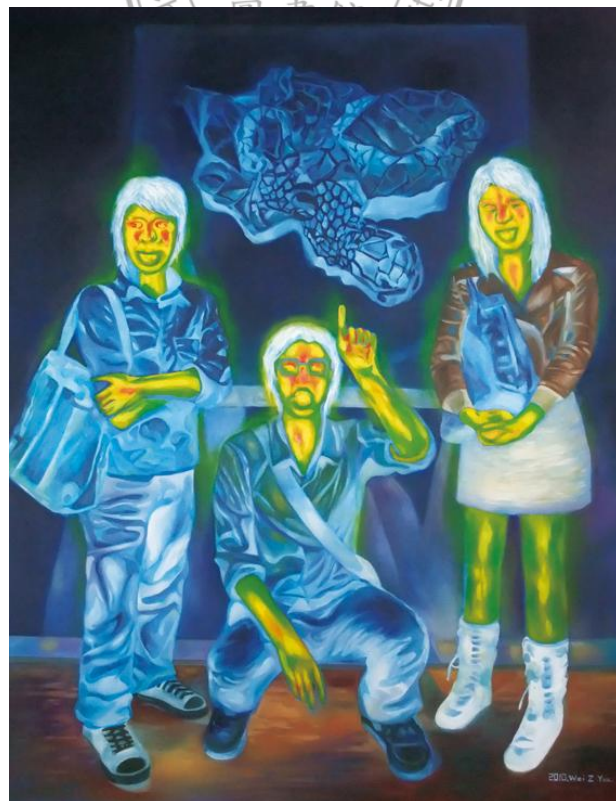


作品 11 《能量靈動系列-熱絡迴響》 50F 油畫 2010 年





作品 12 《能量靈動系列-女性的寵物》 50F 油畫 2010 年



作品 13 《能量靈動系列-涉及項目》 50F 油畫 2010 年



作品 14 《能量靈動系列-美好校園》 50F 油畫 2011 年



創作系列三：生物體的色彩能量靈動表現。



作品 15 《能量靈動系列-金魚漫遊一》 50F 油畫 2011 年

在面對自我創作時，筆者意識到自己的繪畫形態，除了透過外在物象形式產生自我存在的概念之外，更積極地找尋一種更鮮活自主的繪畫生命力表現。而創作系列三：自然動物的色彩能量靈動表現，所喚起的繪畫表現即是重要思考範疇之一，就繪畫題材的形式而言，筆者以動物的形態作為繪畫表現的主軸，如同表現派畫家馬爾克所追求的動物形態之純粹表現一樣，在畫面中體現出形色的和諧，並試圖在色彩的轉化下，提高畫面中的張力。筆者的色彩表現有兩個運作方向：一方面傾向於色彩豐富的面貌，使畫面的呈現趨向於多樣化與趣味化；另一方面，在繪畫表現的統一與變化之間，適切地掌握住美的秩序，使色彩與色彩之間有共通性和類似性，再求色彩「變化」，使畫面色彩的表現性加大，遂成為統一中求變化的表現。





作品 16 《能量靈動系列-金魚漫遊二》 50F 油畫 2011 年



作品 17 《能量靈動系列-展翅翱翔》 20F 油畫 2011 年

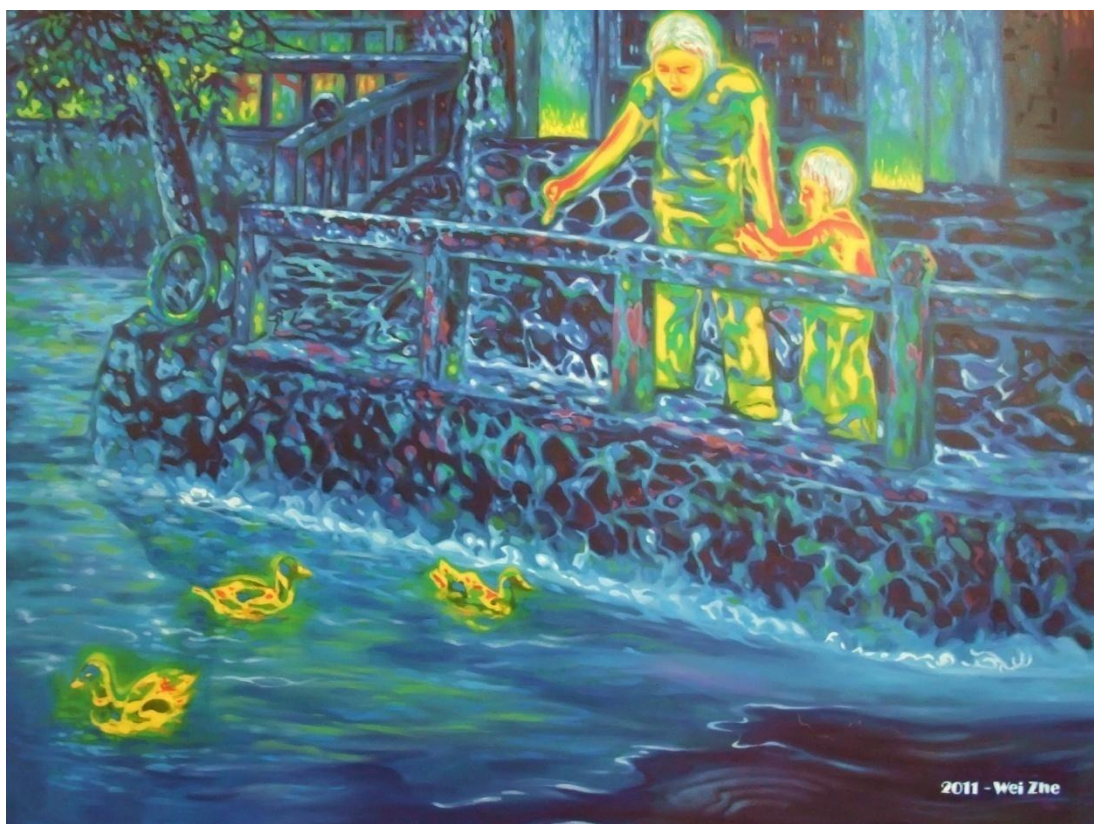




作品 18 《能量靈動系列-等待》 20F 油畫 2011 年



作品 19 《能量靈動系列-悠閒的綠頭鴨》 25F 油畫 2011 年



作品 20 《能量靈動系列-對話》 50F 油畫 2011 年

筆者相信，黃色的呈現是敏感又耀眼的，藍色是理智的，它具備沉穩與內斂的迷人特質，綠色的包容就是建構起黃色與藍色的橋梁，而與綠色對比的紅，是極具鮮活自主的生命之流，也因為如此「能量靈動」系列的繪畫生命完滿且真實。

## 第五章

### 創作省思與展望

#### 一、藝術創作的省思

筆者很慶幸地經歷了這兩年教授的栽培與指導，使自己能藉由心中的領悟來激發起一股創作的悸動，個人也在學習的階段中努力地尋找出自己所追求的繪畫道路，力求獲致平面色彩的純粹使用與表現，希望將自身繪畫的情感，完美展現在自我創作的詮釋之中。在繪畫創作的過程中，筆者拋棄固有繪畫用色思維，在創作的道路上，一步一步地累積經驗，成就出自我創作的最終目標。而筆者在繪畫過程的自我探求中，也體會到「累積」這件事情的重要性，並且在累積的過程中，逐漸地獲得創作上的滿足感。筆者在「能量靈動」這一系列繪畫中，明示出繪畫表現在於加強色彩與心理間的互動與瞭解，並依照色彩的能量表徵，架構起更為清晰的畫風，希望在各個生活面向的拓展中，深入探求真實的內在並具體地在大眾生活中與人連結。

#### 二、自我感受的描繪

自攝影術的出現，即改變了人類觀看自然的方式，也同時改變了視覺作為一個衡量真實性的標準。人類從觀看的訊息接收所獲得的心理感受及影響，無可否認的是參雜了各種不同的內在主觀見解於視覺之中，因此畫家在畫作中描繪自己的感受，也就顯得格外地重要了。我們可以想像 20 世紀的藝術表現在本位主義崛起後，主觀情緒的宣洩就隨之成為了繪畫的依託，普遍大眾也越來越能接受畫

家本身所持有的繪畫主觀詮釋。因而畫家積極地將自己的情感作一宣洩，極力地追求那超越一眼看去所獲得的純粹視覺上之滿足，也因為繪畫情感的欲求與表現方式彼此間互相結合，所以在論及作畫時，畫者的意念就更加使得繪畫表現深入化和全面化。總而言之，畫家無法將生命的感受和繪畫的表現方式分開，所以如實地描繪出自己的感受，藉以抒發出繪畫的情感，即是繪畫創作的可貴之處。

康丁斯基曾述及「藝術是精神的自主、自由意志的復甦，甚至是整體藝術的綜合概念。」<sup>15</sup> 顯而易見地，畫出自己的感受是身為畫家最基本的創作條件，當然畫家也有權力為自己的畫作做註解，因此，依循著創作的內在本質，從繪畫創作中發現自我，並且使自己懂得開始真實地描繪內心的感受，藉以肯定人生的意義與存在價值，並希望繪畫創作能給予人把握當下的深刻印象。

### 三、藝術生活化，生活藝術化

人們總是追求美好的生命記憶，倘若能重新發現、重新創造，那麼每一個生活情境，每一個時刻，都是鮮活、愉悅的體驗。活在當下，是極為重要的人生思考，因為一切事物可視未必可遇，可遇未必可求，人們越臣服於藝術而就越接近事物內在的真相，但也往往冷落真實生活周遭的美好。因此，真實地描繪環顧身旁的內心感受，並以生活為題材的繪畫正可讓人回歸到美好現實。而這樣的思考正好反映著德國表現主義所提出的「繪畫源於生活」之概念，這意味著藝術與生活是密切不可切割的；然 20 世紀後，視覺藝術的革新與生活現實結合的思考，確實突破了藝術的形式框架，表達出藝

---

<sup>15</sup>康丁斯基(Wassily Kandinsky)，《藝術與藝術家論》(*Artistic and spiritual theoretician*)，吳瑪琍譯，(藝術家出版社)，頁 133~134。



術多元化的面貌，也拉近了人與生活的距離。所以無論藝術表現是在經驗的累積或是內在思維的革新變化下，都脫離不了和生活內容之間的真切聯繫，那些美好生活與藝術結合的題材，即是確認人的主體存在價值，以及畫家內在情感表現的最佳註解。

#### 四、符合時代之藝術「美」的彰顯

人們經常在藝術史的回溯中，常看到諸多形色基本的表現特質，而每一個時代所呈現的表現思維，都是由畫家們在互相交流與影響之下所產生的構思，藉以突破原有的窠臼，透過色彩繪畫元素的組合與表現，為畫作注入了強而有力的生命，一同在廣大藝術體系下構築起偉大的藝術脈絡。而 20 世紀初的西洋繪畫三大脈絡：法國野獸派、奧菲立體派以及德國表現派的繪畫，其三個重要的藝術表現脈絡，其畫家們都重視著繪畫的自主表現，這確實為日後繼起的繪畫表現形式鋪路，他們所呈現的主觀色彩之繪畫表現，在 20 世紀的繪畫革新中就越顯得重要許多。而繪畫也就是在如此時代的演變下延伸出新的視覺元素特質，並且畫家將這些藝術表現特質建立在美學形式中，透過「美」的思潮轉化成現實，再藉由形式發揮出藝術美的真切價值。因此畫家即在繪畫創作中，實踐了生命的存在，並且在各個繪畫時代裡獲得了藝術「美」的價值。倘若「美」的觀點和價值能再次地被重視，那麼在芸芸眾生的世人眼中，藝術則會變得更加光芒耀眼。



## 參考書目

### 一、中文書目

- 何政廣。《歐美現代美術》。台北：藝術家出版社，1994年10月。
- 林書堯。《色彩學概論》。第八版。三民書局，台北，1980年。
- 吳仁芳。《色彩的理論與實際》。初版。中華色研出版社，1992年。
- 陳錦芳。《美哉!馬諦斯》。初版。藝術圖書公司，1995年。
- 陳英德、張彌彌。《世界名畫家集—德洛涅》。初版。藝術家出版社，1993年。
- 劉振源。《表現派繪畫》。初版。台北：藝術圖書公司，1995年。
- 劉振源。《野獸派繪畫》。再版。台北：藝術圖書公司，1995年。
- 劉思量。《藝術心理學—藝術與創造》。第三版。台北：藝術家出版，1998年。



### 二、翻譯著作

- 安海姆(Rudolf Arnheim)。《藝術與視覺心理學》(*Art and Visual Perception*)。李長俊譯。初版。台北：雄獅圖書，1982年。
- 沃夫-迪特·杜比(Wolf-Dieter Dube)。《表現主義》(*Expressionism*)。吳介禎，吳介祥譯。初版。台北：遠流出版事業有限公司，1999年。
- 馬諦斯(Henri Matisse)。《馬諦斯畫語錄》(*Henri -Matisse : Ecrits*)。蘇美玉譯。初版。台北：藝術家出版社，2002年。
- 馬賽爾·吉里(Marcel Giry)。《野獸派》(*LE FAUVISME*)。李松泰譯。初版。台北：藝術家出版社，1992年。
- 亞瑟·丹托(Arthur C.Danto)。《美的濫用》(*The abuse of beauty*)。鄧

- 伯宸譯。初版。台北縣新店市：立緒文化，2008年。
- 蘇珊·朗格(Susanne K. Langer)。《情感於形式》(*Feeling and Form*)。劉大基等譯。初版。商鼎文化出版社，1991年。
- 赫索·契普(Herschel B. Chipp)。《現代藝術理論 I》(*THEORIES OF MODERN ART I*)。余珊珊譯。初版。台北：遠流出版，1995年。
- 瑪格達雷娜·M·梅拉 等著(Ma ge da lei nauo. M. Mei la ... [et al.])。《德國表現主義藝術》(*German Expressionist Art*)。魏伶容等譯。初版。台北：藝術家出版社，2004年。
- 諾伯特·林頓 (Norbert Lynton)。《現代藝術的故事》(*The Story of Modern Art*)。楊松鋒譯。台北：聯經出版事業有限公司，2003年。
- 沃林格(Wilhelm Worringer)。《藝術風格心理學—抽象與移情》(*Abstracts und Einführung*)。魏雅婷譯。初版。台北市：揚智文化，1994年。
- 克列帕迪(Gabriele Crepaldi)。《野獸派大師—馬諦斯》(*Henri - Matisse*)。王娟娟譯。二版。貓頭鷹出版社，2004年9月。
- 約翰·柏格 John Berger。《觀看的方式》(*Ways of Seeing*)。吳莉君譯。台北：麥田出版，2005年。
- 貢布里奇 Gombrich, E. H.，雨云譯，《藝術的故事》(*THE STORY OF ART*)。四版。臺北：聯經出版社，2003年。

## 譯名索引

### 三劃

三稜鏡(Prism) .....57

### 四劃

內容分析法(Content Analysis) .....3

分色主義(Divisionism) .....20

牛頓(Newton ,Isaac , 1643~1727) .....41、57

### 五劃

卡里葉學院(Academie Carriere) .....7

布拉克(Braque, Georges , 1882~1963) .....10

立體派(Cubism) .....8、10

未來主義(Futurism) .....11、48

主色調(Main tone) .....90

古斯塔夫·牟侯 (Moreau, Gustave , 1826~1898) .....19

尼斯(Nice) .....25

史屈金(Shchukin , Sergei , 1854~1936) .....23

石勒蘇意格(Schleswig) .....43

### 六劃

朱利安學院(Academie Julian) .....19

共同感覺力(common sense) .....64

艾菲爾鐵塔(Eiffel Tower) .....33

伊芙·克萊因(Klein, Yves , 1928~1962) .....61

自然主義(Naturism) .....	9、13
同時性(Simultaneity) .....	34、38
弗拉曼克(Vlaminck, Maurice de, 1876~1958) .....	7
七劃	
判斷力與批判(Critique of Judgment, 1790) .....	64
克爾希那(Kirchner, Ernst Ludwig, 1880~1938) .....	14、41
亨赫爾滋(Helmholtz, Hermann von, 1821~1894) .....	41、57
沃克塞爾(Vauxcelles, Louis, 1870~1945) .....	7
李普斯(Lipps, Theoder, 1851~1914) .....	61
八劃	
亞夫廉斯基(Alexei von Jawlensky, 1864~1942) .....	67
波漢(Bohain) .....	19
表現主義(Expressionism) .....	7
阿波里奈爾(Apollinaire, Guillaume, 1880~1918) .....	11、31
青年風格(Jugendstil) .....	47
叔本華(Schopenhauer, 1788~1869) .....	12
九劃	
紅外線感溫模式(Infrared temperature induction) .....	1、85
後印象主義(Post-Impressionism) .....	6
十劃	
高更(Gauguin, Paul, 1848~1903) .....	8
馬爾克(Marc, Franz, 1880~1916) .....	14、33
馬諦斯(Matisse, Henri, 1869~1954) .....	19

純粹繪畫(pure painting) .....	11、34
索妮亞·德洛涅(Sonia Delaunay-Terk, 1885~1967) .....	11、39、68
十一劃	
亞伯拉罕·馬斯洛(Abraham Harold Maslow, 1908~1970) .....	84
野獸派(Fauvism) .....	6
康德(Kant, Immanuel, 1724~1804) .....	64
曼賽爾色彩體系(Munsell color system) .....	58
麥可(Macke, August, 1887~1914) .....	33
畢卡索(Picasso, Pablo, 1881~1973) .....	10
梵谷(Van Gogh, 1853~1890) .....	8
康丁斯基(Wassily Kandinsky) .....	13、45
十二劃	
無對象繪畫(Non-objective painting) .....	46
畫家的手記(Note d' un peintre 法, 1908) .....	19
象徵主義(Symbolism) .....	19
十三劃	
塞尚(Cezanne, 1839 ~ 1906) .....	72
黑克爾(Erich Heckel, 1883~1970) .....	14、41
黑林(Hering, Ewald, 1834~1918) .....	58
新印象主義(Neo-Impressionism) .....	20
奧菲主義(Orpbism) .....	10、31
奧式表色體系(Ostwald Colour Order System) .....	58
奧斯華德(Wilhelm F. Ostwald, 1853~ 1932) .....	58

十四劃

需求理論(Need-hierarchy theory) .....84

十五劃

德朗(Derian , Andre , 1869~1954) .....7

德洛涅(Delaunay, Robert , 1885~1941) ..... 11、31

德勒斯登(Dresden) .....14

慕尼黑(Munich) .....14

慕尼黑新藝術家協會(Neue Kunstler Vereinigung Munchen) .....15

論藝術的精神性(Über das Geistige In der Kunst 德, 1912) .....14

十六劃

橋派(Die Brucke 德) .....13、41

諾爾德(Emil Nolde , 1867~1956) .....13、41

閾值(Threshold value) .....59

十九劃

藍騎士 (Der Blaue Reiter , 德) .....14、45

羅特魯夫(Rottluff, Karl Schmidt , 1884~1976) .....14

