

# 西洋藝術史中色彩的理論與應用

Theory and Application of Color in  
Western Art History

林瑞逢

德國法蘭克福大學藝術史研究所博士班

# 西洋藝術史中色彩的理論與應用

林瑞逢

德國法蘭克福大學藝術史研究所博士班

## 摘要

本文以藝術作品為出發點，從歷史的角度看色彩所扮演的角色，和科學的色彩學所不同的，藝術家和藝術理論家所關心的是色彩在視覺上造成什麼效果？它對人的心理會起何種作用？換句話說，人，或者說人的視覺，才是問題的核心點，一切視覺所無法感知的現象，均不在討論範圍內。但色彩並非藝術作品的唯一表達工具，其他相關藝術要素如：線、形、比例、構圖等，和色彩互起作用時，色彩又該占多重的份量？從文藝復興到 19 世紀，色彩與其他繪畫要素的關係，一直是藝術創作與理論所極度關切的問題。本文略述文藝復興創作家就創作心得，對色彩所作的省思，色彩的美感問題等，乃至引發色彩與素描（Disegno）之爭論；至 17 世紀法國藝術學院「研討會」的設立，藝術理論逐漸專業化，非創作家對藝術發表的言論，影響藝術評鑑日劇，而有所謂魯本斯派與普桑派之爭，以兩位畫家分別代表色彩與素描（Dessin）在創作上的最佳體現。19 世紀爭議復活，代表人物則變為德拉克洛瓦與安格爾，古典派與浪漫派之對立，幾至水火不容；但峰迴路轉，20 世紀德國包浩斯運動，對色彩與形之關係，又有一新詮釋，且形諸理論、教學、創作，試就康丁斯基為例略加說明。因篇幅及學力所限，只能就上述歷史現象，勾勒一極粗略草圖，草率處尚祈見諒。

This paper is focused on works of art, exploring the roles colors have played from the viewpoint of history. Different from chromatics in science, what the artists and art theorists concern are the visual effects colors have created, and what impacts they have made on human minds. From the Renaissance to the 19<sup>th</sup> century, the relationship of color with other painting elements has always been the concern on artistic creation and theories. This paper will give a simplified description about the leading causes for the dispute between Colors and Disegno. Which includes some review on colors from the Renaissance artists based on their thinking towards creation, and some related issues such as the beauty of colors. And it will also cover the establishment of Conference of French Art Academy in the 17<sup>th</sup> century, by then the art theories is becoming more and more specialized. The comments on art coming from non-art-creators have started to influence a lot on art evaluation, thus the so-called Dispute between the Rubens and the Poussin was brought to life, and both respectively best represent the creations on Colors and Disegno. In the 19<sup>th</sup> century, this argument revives. The representatives of both parties are Delacroix and Ingres, an opposition between Classicism and Romanticism, which has caused a very big conflict. However, things have sort of changed, due to the Bauhaus campaign in Germany in the 20<sup>th</sup> century, there rises another interpretation about the relationship between colors and shapes, which has been applied to theories, education and creation. We will take Kandinsky as an example to give a simple clarification.

## 壹、前言

德國藝術史系，今天上課的典型情況是：學生坐在陰暗的教室內，一面忙著抄筆記，一面忙著比較牆上左右頻頻更換的幻燈片。偶而，聽到教授帶著惋惜的語氣說：「很抱歉，一時找不到彩色圖片，只有請你們看黑白的了。」藝術作品的色彩做為藝術史的研究對象，其重要性，可想而知。但是，以今日科技的發達，我們仍面臨以下的問題：我們在幻燈片上看到的色彩，並非百分之百原作的色彩，即使有幸能看到原作，我們仍因為隔著時間的洪流，再也欣賞不到當年亮麗，清新的色彩了。對於文獻上，驚歎讚賞的描述，往往只能怨恨自己晚生了幾百年，而唯有求助於想像力的發揮。或者，為解決此種困境，而有所謂的「修畫」或「淨化畫」。近年最引人注目的例子之一，即是巴黎羅浮宮收藏的威尼斯畫派色彩大師維洛內色（Paolo Caliari，慣稱 Veronese，1528-1588）作品「卡娜的結婚聖宴」（圖1.2），其淨化過程在學術界引起極大的爭論。反對派對於借助於科技「清洗畫」的方式，持懷疑的態度。歷史的教訓，多少畫作因「整修」，幾年後面目全非，彼彼皆是，蓋因科學界對材料的認知，往往也不能免於透過「嘗試錯誤」而學習。故很多人認為，對歷史，對後代最負責的方式就是「儘量少去碰它」。

如今此畫以煥然一新的面貌呈現於世人面前，但是我們仍不禁要問：這真是當年維洛內色停筆完成此畫時的色彩嗎？其實這個問題可適用於任何一件藝術作品。當我們漫步於各大博物館名作前，需時時警惕：眼前的作品是否有經過整修？以何種整修方式？如果沒有，為何幾十年後，甚至幾百年後，仍能保持其色彩的鮮度？為何有些畫家的色彩經得起時間的考驗？有些則不行？問題出在那裏？這些問題當然不是這篇短文所能一一答覆的。一個畫家的作畫習慣、過程、技巧、使用材料、他對材料的研究，均是決定性的要素。而這往往需透過耗費時力的原始文獻研究，再加上科學的測試，以及廣泛比較同一畫家，畫派的作品，甚至集合全世界此畫家的專家，開會討論，才能得到較令人滿意的答案。

以藝術作品為出發點，對色彩所扮演的角色作省思，欲尋找其現象後可能隱藏的「規律性」，此為很多色彩學形成的重要動力之一。

反過來，一個畫家也可能受某些色彩理論的影響，而反映在其作品中（雖然要證明這個，往往不是很容易的事），色彩應用與理論可謂息息相關，而二者之互動關係，即為本文所最關切之事。

## 貳、文藝復興與矯飾主義：色彩美學的搖籃

雖然由希臘至中世紀不乏色彩理論，但是廣泛地，由美學的角度，討論色彩在藝術作品中的角色，各色之間的關聯，可謂文藝復興的特殊貢獻。其作者大部分為藝術家，或者以藝術家為其理論的對象。首開這個風氣的則是同時身兼畫家、建築家、人文主義學家的阿伯提（Leon Battista Alberti, 1404-1472）（圖3）。在其往後對藝術理論、藝術家影響深遠的著作「關於繪畫」（*Della Pittura*, 1435 拉丁文版，1436 義大利文版）一書中，阿伯提認為，一件藝術作品的好壞端視作者是否能在構成繪畫的三要素；也就是界定物象的輪廓線，構圖及不同光影下產生的色彩變化三者之間，呈現渾然一體的和諧效果（Alberti 1877, 98, 132）。阿伯提特別聲明，他是以畫家的身分發言，以數學家的精神，力求科學的精確性。其色彩理論，撇開慣有的色料問題，而將色彩作為研究人類視覺的對象。承繼希臘色彩理論的傳統，阿伯提亦提出四基本色學說，並將此四色與自然界四大要素相關聯：紅色代表火，青色代表空氣，綠色代表水，鉛灰或土灰色代表土。經山此四色的混合，可得出無數不同的顏色。阿伯提反對亞里士多德將基本色簡化為黑與白，而認為黑白不能稱之為「彩色」，其功能僅侷限於呈現光與陰影；且透過二者的混合，只能產生不同的明、暗，而無新的色彩出現（同上：64-66）上述觀點，為亞里士多德以來的色彩理論劃下新的轉捩點（Dittmann 1987, 59）。

阿伯提視光為色的前提，無光便無色，同一色彩在不同強度的光線之下即呈現不同的面貌（Alberti 1877, 130）。他建議畫家混合黑、白色，以便表現受光或處於陰影處的色彩（同上：130）。而物象的立體感，有賴於光與陰影的妥善處理（同上：132）。阿伯提說：「平

庸的畫家，不懂光與陰影對於每個平面之意義，而一副如同浮彫凸出畫面的面容，不論是行家或外行人，都是懂得讚賞的。」（同上：132）。有別於前人的，阿伯提以美的角度看色彩的相互關係，他說：「粉紅色，綠色與天藍色並列時，各色將顯得更美；不只是與灰色或黃色並列，吾人寧可說，白色與任何顏色並列，均可帶來明朗、輕快的氣氛。暗的顏色置於亮色之間，或反之，可增莊重感。這些都是畫家配置色彩時該注意的。」（同上：138），對於光線的各種現象如光源、反射、折射而造成的色彩變化，阿伯提亦有敏銳、獨到的見解（同上：60-67），此外，他認為空氣是由小小的白色粒子所構成，充斥於空間中，隨著空間深度的推遠，粒子密度愈高，色與光的強度將逐漸減弱。這個看法，可謂是最早涉及到「空氣透視法」（Luftperspektiv）的藝術理論（同上：62；Dittmann 1987, 60）。

達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）（圖4、5）的色彩理論見於其死後，1651年才出版的「論繪畫」（Trattato della pittura），透過對自然的觀察，實際的創作經驗，勇於實驗的精神，從1505到1515年，達文西筆錄自己對光、影、明暗、色彩方面的心得。雖非系統性的理論，且其中不乏自相矛盾處，但其涉及領域廣泛，內容豐富，為研究文藝復興藝術理論重要的原始文獻。達文西可能是第一個在繪畫理論中提出色譜（Farbenskala）觀念的人（Lersch 1981, 187）。其色譜依序包含6種基本色（Colori semplici）：白、黃、綠、藍、紅、黑，與此6色相關要素則分別為：光、土、水、空氣、火、黑暗（同上：187）。在此雖然黑、白二色象徵著光明與黑暗，也就是色彩可見與不可見的現象，但是達文西反對希臘以來，很多哲學家因而將二者歸為「非彩色」的說法。他認為，沒有一個畫家離開得了黑白二色，黑與白因而占據了其色譜的第一與最末的位置（Lersch 1981, 187）。欲經驗無限豐富，繁麗的混合色，達文西建議人們透過彩色玻璃來觀察，由此並可得知何種色彩經此視覺混合後更美，何者則變混濁（Dittmann 1987, 138-139）。例如：透過黃色玻璃，黃與綠將更美，黑、白、藍則反之。和諧的色彩配置，則應師法自然界的現象如彩虹等（同上：139）。綠與紅、紫紅、淺紫；黃與藍均適合

並列。空間的深遠感，有賴於色彩的變化，愈遠的物象，色彩的飽和度愈低。只有前景的物象適合用自身色（Eigenfarbe）來表現，空間愈深遠，則一切景物均傾向藍色調（同上：139；Lersch 1981, 187-188）。繼阿伯提以來，空間透視法，在此有更具體、深入的剖析。

畫面明暗比例的配置，達文西賦以前人所未有的意義。他詳細區分各種不同情況下所形成的暗色調（Dittmann 1987, 136-138），建議畫家應選擇朦朧的光線來作畫，或將中庭四週漆以黑色，頂上蓋上帆布，以避色頂光直射。天氣不好，近晚或有霧的情況下，人臉上的表情會顯得更優雅，這時即是人像畫最完美的作畫條件（同上：140）。各色彩有其獨一無二的本質，因而呈現其美的條件也各自不同，吾人觀察自然發現：黑色於陰影中（Schatten），黃、白、紅須受光，藍、綠、深紅、亮紅（Hellrot）於半陰影（Halbschatten），金色則於反光中最美（Gage 1994, 135）。為求得豐富，多變的暗色調，達文西不避前忌諱，使用複雜的混色技巧如：色料的混合，分層上色後的視覺混合；配合新的油料，色料膠合劑，甚至以指頭代筆，並不厭其煩地再三修改。其遺留下來的作品，因而成為維修人員的一大問題（Gage 1994, 136-137）。今天如果我們目睹其原作，暗面處常常只是一片黑暗，幾乎無調子可言，這可說是達文西為落實其理論，勇於實驗的結果。

色彩對人的情緒、心理造成影響，文藝復興時代的人均有所共識。但是經由色刺激而引起的心理反應、美感的問題等，卻眾說紛紜，使只見各人主觀品味，而無客觀標準的感覺。16世紀中期，也就是在這種情況下，往後歷經數百年的爭論，戰火就此點燃：色彩與素描究竟孰輕孰重？在此論戰中，義大利文「Disegno」之定義亦極具爭議性，其含義包括素描、構思、佈局、企劃等，為藝術家靈思的體現。反對色彩之人如彫刻家契卑尼（Benvenuto Cellini, 1500-1571）等人，同意柏拉圖的疑慮，認為色彩只是迷惑人的皮相，其作用只限於愉悅瞬息萬變的感官，不涉及真正的存在。他們並以米開朗基羅的作品為例，說明素描的重要性遠勝色彩（Lersch 1981, 191-192）。歷史上第一個系統性為藝術家作傳的美術史家兼建築家、畫家的瓦薩利（Giorgio

Vasari, 1511-1574) (圖 6, 7) 認為：色彩的任務在於統一整個畫面，最美、最優雅的顏色只適用於主要人物。至於過度的對比色配置，發亮的顏色等，有害於「Disegno」，瓦薩利認為是不該使用的 (Lersch 1981, 192)。繼瓦薩利之後，色彩與 Disegno 的比重關係，繪畫的構成要素為何？便成為藝術理論的一大課題。

亦為畫家的羅馬左 (Giovanni Paolo Lomazzo, 1538-1600)，在其對矯飾主義影響深遠的著作「論繪畫、雕塑、建築」(Trattato dell'arte de la pittura, scultura ed architectura, 1584)一書中，為色彩辯護。他斷言，繪畫若無色彩共起作用，將殘缺不全，無法止於至善 (Lersch 1981, 196)。他強調色彩的「客觀」特色，透過色彩，我們可認知物象的「獨一無二」性。色彩可傳達一個人物的特徵、性格、感情，使其栩栩如生，而此種客觀的呈現，最後有賴於觀者主觀經驗的解釋，以成就藝術作品的最高境界 (Dittmann 1987, 188; Lersch 1981, 198)。如果說，繪畫的其他要素 Disegno 及比例 (proporzione) 表達了物象永恆的「普遍性」，則色彩可謂其用以和他物區別的「單獨性」之體現 (Lersch 1981, 197)。

除了在理論上為色彩舉證辯護外，羅馬左對畫家的創作也有具體的建議。他提醒畫家，處理光面與暗面交接處，需注意色調的柔和，各色的使用，亦須細心營造層次變化，孤立純色而造成突兀的對比現象，應小心避免。羅馬左相信，色彩的魅力，不在於單獨呈現，而在於和他色互起作用。各色之關係存在著「敵」或「友」的現象 (Dittmann 1987, 188)。親和色為其色譜中相鄰之顏色，依序為：白 (bianco)，灰白 (pallido, over violaceo)，黃 (croceo o giallo)，紅 (rosso)，紫紅色 (purpureo)，綠 (verde)，黑 (nero)，(Lersch 1987, 196)，和瓦薩利不同的，羅馬左鍾愛閃光色 (Colori ciangianti)。據他估計閃光色超過 100000 種以上，主要用以表現畫面中絲織品的質感，可使畫面效果優美動人 (Lersch 1981, 197)。

承繼佛羅倫斯新柏拉圖學派 (Marsilio Ficino, 1433-1499) 的傳統，羅馬左將美感的體現視為其藝術形上學 (Panofsky: Kunstmetaphysik) 最主要的內涵，而色彩為其表達工具。對於色彩與人的個性、特徵，各種

情緒波動的聯想，詳盡剖析 (Lersch 1981, 97-198)；如同其以色譜說明親和色的現象，羅馬左可能是第一個嘗試，以統一的原則，嚴密的理論架構基礎來探討色彩應用的人。

就在學者爭論不休，質疑色彩在藝術作品中的意義時，歷史上第一個最重視色彩的「威尼斯畫派」於焉誕生。也許事非偶然，其誕生地「威尼斯」，文藝復興時為歐洲色料最重要的轉運站。舉凡遠自阿富汗的群青，或亦稱琉璃青 (Ultramarinblau)，或北、中、歐的石青 (Azurit)，均在此集散，不止是未加工的原料，威尼斯亦以生產專供藝術家使用的色料成品著名。很多藝術家的合同中，委託人常常指定色料得購自威尼斯，並明訂願意支付的往返車馬費 (Gage 1994, 131)。

威尼斯畫派在用色上的成就可謂前無古人，而後繼者亦多將其奉為至高無上的圭臬，認為只能心嚮往之，而無法與其並駕其驅。因限於篇幅，在此只能以其最具代表性的人物提香 (Tiziano Vecellio, 1477 或 1488/90-1576) (圖 8) 作品，稍加說明。據瓦薩利描述，提香作畫不同於中世紀畫家，仔細地在紙板上構思細節。提香只畫極粗略的草圖，便直接在畫布上作畫。他作畫速度極慢，習慣久坐於畫前觀察，修修改改，甚至將其擱置數月不理。在其手下，色彩不再是無生命的物質，其畫中之色與形，渾然一體，一切如有機體一般，提香賦以其生命，呼吸，一切栩栩欲動。而決定這種視覺印象的，不再是高雅精緻的人物服飾，或是畫中其他精心配置以表現色彩的事物。決定性的是提香魔術般的創作靈思，在其光照下，色彩與物象存在本質，回歸於混沌初開的一體 (Hetzler 1992, 90-91)。

首先奠定提香畫壇地位的，為其替威尼斯弗拉里教堂主祭壇所畫的聖母升天圖 (Assunta, Santa Maria Gloriosa dei Frari, 1516-1518) (圖 9, 10)。瑪莉亞身著牡丹紅長袍，琉璃青披風，遠遠飄浮於眾天使所呼擁的雲端，勢欲騰空而去，其上聖蹟顯現，天呈異象，金光閃耀。透過此三原色：紅、藍、黃的對比，畫中的主要人物瑪莉亞成為色彩視覺效果的中心。而這種對比的緊張性並和構圖相呼應，瑪莉亞所立位置為主導畫面的對角線構圖的交叉點；雲端下的門徒儘管喧嚷一片，其手勢、身態、變化繁多，形成各種對立方向的動勢，但眼

神、注意力所向的中心均引導觀者視線指向瑪莉亞。此客體對主體的烘托亦表現於色彩上，二使徒及膝的紅色長袍，一方面回應著主要人物的紅色，另一方面又與其他使徒衣服的顏色：深棕色、苔綠色、橄欖綠、亮黃色等形成對比。不同的是客體整體的色調較暗，比起畫面上半部，主體強烈的明度對比來說，主客差異，昭然可見。提香這種對強烈對比色彩的偏愛一直持續到30年代。

研究提香用色的德國藝術史家赫澤(Theodor Hetzer, 1890-1946)，將其風格分為6個時期。晚年風格始於50年代(第五期1550-1560)，直到1576年去世為止(圖11, 12)，共二十多年的時間。赫澤認為此間用色和前期有極顯著的不同，可歸納如下：主要人物不再以畫中最引人注目的顏色來烘托，以色彩界定物象的輪廓線逐漸模糊。以利於各色之滲入融合。吾人甚至肉眼可見整個畫面形成過程(圖13, 14, 15, 16)，從畫布底色一直到隨後陸續加上的各層次顏色，均呈現於吾人面前，以古典的標準，予人有畫作未完成的感覺。每一個筆觸、每一個指印(提香亦喜用指頭上色)，每一個小色面，均呈現令人不可思議的繁複色調；再加上提香此時愛選用粗粒子的畫布，其不均勻的表面，更助於這些小色面的受光效果，整個畫面如同一閃爍耀眼的色彩遊戲(Hetzer 1992, 160-161)。

## 參、法國藝術學院：色彩與素描之論戰

17世紀自然科學的發展，如牛頓(Isac Newton, 1643-1727)利用三稜鏡分解光(1666年發現，1704年始發表「光學」一書)，人類對色彩的理解有突破性的發展。另一方面，色彩與素描之爭論則更趨於激烈，只是論戰的舞台卻轉移到法國。17世紀法國藝術理論始承義大利的影響，義大利的藝術理論得以廣泛地介紹到法國。1648年法國皇家繪畫與雕塑學院(Académie royale de peinture et sculpture)成立，其教育宗旨亦以義大利16世紀藝術學院為典範。秉持著藝術可教亦可學的信念，法國藝術學院要求學生師法希臘、義大利文藝復興與法國當時最受器重的畫家普桑(Nicolas Poussin, 1594-1665)之作品。但是此種模倣卻

有別於瞎子似的盲目，而必須建立在對藝術造形原則，精確如科學般的理解基礎上。他們相信有客觀的藝術法規之存在，欲探本窮源，窺其永恆不變的真理殿堂(Heuck 1929, 11-12)。

本於此日的，自1650年出任學院秘書的特斯特蘭(Henry Testelin, 1616-1659)，遂於1653年8月30日學院會議時，提議籌設「研討會」(Conférences)，以便討論與藝術有關之各種問題，其討論過程更須作成書面記錄，形成清楚、明晰的條例，利於遵循。此提議經一波三折之後，直到1668年始由當時任皇室史官的菲力比恩(André Félibien, 1619-1695)，發表其受學院委請書寫的「皇家繪畫與雕塑學院1667年研討會記錄」一書(Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667)，原本計劃中將陸續出版的一系列類似的著作，卻因各種不明原因而告流產(Kirchner 1991, 13, 15)，繼後的「研討會」則只存特斯特蘭等人整理的手稿記錄(Heuck 1929, 12)。

1671年，學院首度爆發色彩與素描(dessin)之論戰。和義大利理論家稍有不同的是，素描的法文「dessin」的定義，在此較明確，意指界定物象的輪廓線，圖形等。擁護素描者(Poussinisme)，當時於學院內居人數優勢，推崇拉斐爾(Raffaello Sanzio, 1483-1520)及普桑作品，以菲力比恩及勒伯安(Charles Lebrun, 1619-1690)為代表人物。勒伯安1664年當選為皇室首席畫家(premier peintre)，亦為學院創立人之一，1668年更出任學院院長，直到1690年他去世為止，勒伯安極盡殊榮，手握重權，凡皇家所發之藝術合同，極少不在其權力影響範圍之內(Heuck 1929, 11)。而擁護色彩者(Rubénisme)，主要以皮爾(Roger de Piles, 1635-1709)為代表，以魯本斯(Peter Paul Rubens, 1577-1640)為其供奉的對象，開始時雖處於劣勢，為學院研討會不受歡迎的外來旁聽者，在勒伯安死後，轉由米尼亞爾(Pierre Mignard, 1612-1695)任學院院長任內，逐漸反敗為勝(同上：12)。1699年皮爾更被選為院士(Dresdner 1968, 9)及院長顧問(Heuck 1929, 46)，可謂魯本斯派勝利的象徵。皮爾為此論戰所發表的論文，並對後世造成極大的影響。

事實上，學院對素描與色彩等級之評價，

於1667年9月3日的研討會上已可見端倪。當時米尼亞爾(Nicolas Mignard, 1606-1668)發表了一場關於拉斐爾作品「聖家族」(圖17)的演講(Sur la Sainte Famille par Raphael)。演講後,一學院會員就拉斐爾之用色提出質疑,認為就此觀點而言,拉斐爾之成就不及提香。這個說法,馬上被大多數與會人士駁回。他們認為評判繪畫的準繩端視作者是否能自然而忠實地表達物象;提香不可和拉斐爾相提並論,因其太醉心於色彩之光華,而犧牲了物象之真實(Wahrheit)。同樣的說詞,亦出現於隨後同是威尼斯畫派維洛內色作品「耶魯斯之聖宴」(圖18)之討論上,倍受指責的則為那些義大利北部的畫家,他們為了蠱惑人們的眼睛,寧可忽略畫中其他不可或缺的元素等等(Dresdner 1968, 93)。

在往後的論戰中,反對派的主角皮爾,生於1635年,早年亦畫過人像畫,後興趣又轉移至藝術理論。曾遊義大利、西班牙、荷蘭、葡萄牙、瑞典,閱歷豐富,對歐洲藝術可謂理解精湛(Dresdner 1968, 94)。皮爾窮40年之力,針對當時各種激烈爭議的藝術問題,著書立說,闡明立場,對當代之影響,可謂乏人與之相比。1668年皮爾將畫家好友杜佛雷斯諾(Charles-Alphonse Dufresnoy, 1611-1668)之拉丁文詩集「關於繪畫」(De arte graphica, 此書於40年代即完成,1668年始出版)譯成法文,並附上一系列的註解及評論(Lersch 1981, 205-206; Kirchner 1991, 53)。杜佛雷斯諾的畫作,大部分以神話、歷史故事為題材,曾滯留義大利達23年之久,不僅在羅馬遍臨名家作品,更花了18個月在威尼斯研究提香作品,對提香推崇備至。雖然如此,他仍秉持其藝術理念,認為色彩應歸素描之管轄:色彩雖為繪畫之靈魂,但其賦以繪畫作品的只是一襲迷人的外衣(Heuck 1929, 20-21)。在其「關於繪畫」一書中,杜佛雷斯諾的貢獻主要在於,總結17世紀義大利羅馬派的藝術理論而將其介紹到法國。他建議畫家前景與遠景相較,須用較活潑之色彩。白色如和黑色相鄰,則會有前進感,否則則往後退;如同達文西,他亦主張空間深度之形成,有賴於色彩之相互作用(Lersch 1981, 206-206)。

皮爾身為譯者,卻借題發揮於註釋中闡述自己對色彩的看法,將光與陰影,其正確的估

算,二者彼此之間的協調,解釋為繪畫藝術中不可或缺的竅門。他認為:正確的素描有賴於解剖學的知識,但素描卻無法獨立於色彩而生存,只有色彩可給予繪畫整體的效果(tout-ensemble),色彩為繪畫之靈魂。傑出的色彩大師,皮爾首推提香,其次則為維洛內色,丁多列托(Jacopo Tintoretto 1518-1594)(圖19),魯本斯·范戴克(Anthony van Dyck, 1599-1641)(圖20)等人(Dresdner 1968, 94; Lersch 1981, 206)。

形同一「反學院宣言」,皮爾這種異端邪說,不久即引起學院反彈。1671年6月12日向班尼(Phillippe de Champaigne, 1602-1674)於學院研討會上,就提香作品「聖母、約翰尼斯與聖者阿格涅斯」(Madonna mit Johannes und Agnes)的演講中,試圖對素描與色彩二者關係做更明確的界定:向班尼一方面肯定了色彩的重要性,另一方面認為,畫家如果因此只專注於色彩之研究,不啻捨本逐末,只目眩於現象之光華而忽略了此光華流出的源頭—物象的本體(Lersch 1981, 206)。向班尼為法蘭德斯人(今之比利時),本身作畫即相當重視用色,並仰慕提香,對色彩派心存善意,只是當時仍懼於勒伯安權勢,不敢公然反對學院教條,故其遣詞用句,尚稱婉轉。至於爭論情勢會急轉直下而趨尖銳,乃因一學院會員竟然公然倒戈相向,大膽為色彩派說話。此人名為布隆夏(Gabriel Blanchard, 1630-1704),同年11月7日在其題為「論色彩優勢」(Discours sur le mérite de la couleur)的演講中(Heuck 1929, 40),布隆夏揚棄在「何謂色彩美感」的話題上打轉的推論方式,而將問題的箭頭轉向「何謂繪畫?」他將繪畫定義為一種藉由形式與色彩,以模倣一切可見物象而將其表現於二度空間平面上的藝術。依此定義,繪畫由三大要素組成:構想之創造、素描、色彩,前二者之任務在於表現內容、構圖、比例,而只有色彩可愉悅觀者,為其創造圖畫的虛幻世界(Bildillusion)(Heuck 1929, 40-41)。色彩既為繪畫三要素之一,則其重要性不容置疑。他認為繪畫的終極目標在於模倣自然為眼睛製造幻覺。這點和勒伯安的看法雷同,不同的是,勒伯安以為素描才是達此目標的途徑,布隆夏則持相反的意見,主張色彩才能將「自然真實」(Naturwahrheit)呈現出來,蓋因自然本

身呈現於繁麗之色彩。色彩為一重要工具，使繪畫得以和其他藝術有所區別，且繪畫史證明，畫家用色有日趨精緻，調子日益繁複之勢。此外，只有一小撮行家才能慧眼評價素描，而販夫走卒皆可山繪畫中之色彩美感效果，得賞心悅目之趣。畫家不容推卸的責任便在於激發觀者此種愉悅喜樂之情 (Heuck 1929, 41)。布隆夏在此將「外行人」列入藝術創作時考慮的對象，標示了藝術史一新發展趨向，對此勒伯安雖再三警告，大勢所趨，非其所能阻擋。截至不久前，藝術僅為少數受教育的特權階級所獨享，1667年法王路易十四 (1643-1715) 下令往後每2年舉行一次沙龍展 (Salon)，以讓學院會員定期展出作品後，藝術觀賞者的階層日益擴大，而18世紀隨之蓬勃發展的法國藝術批評更促進藝術之普及化。沙龍展會長期不收門票，參觀沙龍為巴黎市民一重要休閒活動及社交方式。上至達官貴人，知識分子，乃至目不識丁的平民百姓，不分年齡、貧富、貴賤，均可分享藝術之美。很多人更將參觀感想，形諸筆墨，爭取對藝術之發言權。「外行人的品味」一語雖對「內行人」而言常帶輕蔑之意，卻逐漸在藝術創作及理論中扮演不容忽視的角色。

話題再回素描與色彩之爭論，布隆夏演講之口，勒伯安因病缺席 (Dresdner 1948, 95) (圖21)，及至其康復，隔年1672年1月2日及9日重新主持研討會，勒伯安重申色彩隨不同光線而瞬息多變之「偶然性」，素描則無此缺點，企圖阻止非學院會員的「外行人」皮爾所肇始的邪說之污染，以捍衛學院藝術家截至目前為此在藝術評價上不可動搖的專制地位 (Lersch 1981, 207; Dresdner 1968, 97)。但布隆夏並未就此退卻，11月7日又為自己立場辯護 (Dresdner 1968, 95)，聲稱素描只能表現理性之可能性，完美的用色則表現「真理」 (同上：95) 1673年皮爾更發表其「關於色彩之對話」一書 (Dialogue sur le Coloris)，皮爾首先報導，學院兩位會員在激烈爭論色彩的研討會散會後，尾隨至他家，繼續討論，最後認同色彩價值優於素描的觀點 (Heuck 1929, 43)。書中，皮爾再次強調色彩為繪畫之靈魂，而素描只是其肉體 (Lersch 1981, 207)。依皮爾觀點，色彩有兩種：自然色 (Couleur naturelle) 及藝術色 (Coloris 或 Couleur

artificielle)，自然色存於自然物象中，其搭配可能是不完美的，藝術色為畫家模倣物象而使用之色，其目的是迷惑眼睛，使誤以為真，透過藝術家的「修正」，自然色之缺點得以平衡 (Lersch 1981, 208)。但是真正懂得用色的畫家並不多，皮爾認為畫家應以吉奧喬尼 (Giorgio da Castelfranco, 1477-1510) (圖22)，提香，魯本斯，范戴克……等人為模倣的典範。而最具攻擊性的，令學院憤怒的是，皮爾竟批評普桑用色乏善可陳。學院一向奉普桑若神明，引為法國人的驕傲，勒伯安本人曾發表演講，分析普桑作品「嗎哪神蹟」 (圖23)，將其視為師法希臘與文藝復興大師之集大成者，認為其素描功力可媲美拉斐爾，用色之美如提香，運筆輕快如維洛內色，且普桑更具備了很多上述畫家所缺乏的優點。皮爾攻擊普桑，無異是正面向學院宣戰，而更褻瀆神明的是，普桑竟被魯本斯比了下去。學院此時極度輕視魯本斯乃至整個法蘭德斯畫派，認為其題材與品味低俗，不配列入上流藝術 (圖24)。皮爾書中第二部分，純為魯本斯讚美詩，歌頌魯本斯巨匠般的成就 (Dresdner 1968, 96-97)。

1677年皮爾又出版「談繪畫」 (Conversations sur la peinture) 一書，指責普桑無法擺脫希臘彫刻之影響，認為普桑可能較適宜做彫塑家，以石頭為其表現工具，而非繪畫；普桑用色為一大敗筆，對明暗 (clair-obscur)，光影一無所知。而魯本斯則無此缺點。色彩與素描之爭論至此遂轉變成魯本斯與普桑兩個壁壘分明的派別。由於皮爾亦以書面形式發表其立場，隨著讀者群擴大，參戰人士與增，不知有多少筆墨為之瀆灑，多少論戰小冊子，或反對或贊成，學院內，學院外，雙方為鞏固自己的論點，在理論上愈求精闢深入。皮爾1688年出版「論傑出畫家之作品」 (Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres) 一書，詳細分析魯本斯作品 (Heuck 1929, 45)。與此書針鋒相對的，1685年菲力比恩發表其自1666年即陸續出版，題為「傑出畫家作品與生活對話錄」 (Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellentes peintres) 的系列著作第四冊。菲力比恩除為自己的朋友普桑辯護，極盡批評魯本斯外，對色彩也有深入分析，並欲嚴格區分色彩美學與科學的色彩學



(Heuck 1929, 46)。1699年，皮爾年65，在其「完美畫家之靈思」(Idée du peintre parfait)一書，對色彩之定義有更精確的界定。惜本文限於篇幅，無法一一介紹。而勒伯安早在1690年，菲力比恩1695年過逝；皮爾1709年。人事更新，執掌學院的年輕一代，對新興起的，重視色彩的洛可可畫派，漸能正視其存在，而慢慢予以肯定了。

有趣的是17世紀的論戰於19世紀再度復活，論戰舞台則同是法國，分別為古典派的安格爾(Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867)與浪漫派的德拉克洛瓦(Eugène Delacroix, 1798-1863)為代表，兩人各以其鋼鐵般，堅定不移的藝術理念形諸創作。安格爾曾說：「色彩如同為主人梳妝的婢女，對藝術作品之完美只是錦上添花，色彩充其量只是繪畫的裝飾品。」(Lersch 1981, 251)(圖25, 26)。窮一生之力，安格爾在其作品中，追求形與線的無限完美，將自然的觀察結果，透過藝術的修正，其人物往往犧牲解剖學的精確性，幾達幾何形的抽象美，敘述手法亦常挑選情節發展凝定不動之時刻，人物動勢似有若無，以便觀者於凝神靜視中，慢慢咀嚼其緩緩流動的曲線之美，而色彩則為強調上述效果而存在，安格爾喜用強烈之固有色(Lokalfarbe)，形與線在其襯托下，更顯凸出。比他年輕18歲的德拉克洛瓦(圖27, 28)，則承繼皮爾以來的「傳統」視色彩為賦以畫面生命，呼吸的關鍵要素，曾指責安格爾對反光(Spiegelungen)一無所知，自然界中充滿了反光，而色彩基本上則為各種反光的交互作用(Gage 1994, 201)。

德拉克洛瓦除了勤於觀察自然界色彩之變化，對波斯地毯絢爛眩耀的色彩亦心醉神迷(Gage 1994, 174)，其畫室中收藏了數量可觀的中東地毯，織錦、瓷器及大量封臘印製的版畫，以便研究色調的各種可能性(Gage 1994, 186)。他作畫時，對色彩配置，精確如數學家。據他畫室助手描述：在構思巨幅壁畫時，他常花費整週的時間，在調色盤上實驗調同色調的色彩，並將其畫在小塊畫布上，貼於牆上，對於每一色調法，適用何處：如反光、陰影、受光處、人物名字，欲激發觀者何種情感，透明或不透明……等等，均做詳細記錄(Gage 1994, 186)。上色以前，調色盤上各色

均按嚴格次序排列，調妥，然後一氣呵成，畫於畫布上。臨死前，臥病在床，仍於床邊設一調色板，不停思索與實驗，學生見色料已乾硬，方知他已遠離人世(Gage 1994, 187)。德拉克洛瓦不僅於創作上用色有非凡的成就，其作畫喜留筆觸，一色一筆，令觀者日眩神迷，情緒波動，不能自己，為繼威尼斯畫派後的奇葩。德拉克洛瓦對色彩理論之變革亦有深入理解，研究英國畫家康斯塔伯(John Constable, 1776-1837)獨創一格的用色，並由自己創作心得，自成一家之言，只可惜有生之年，其藝術理論，未及發表；死後則以三大冊日記形式出版(Journal de Eugène Delacroix, 1893-1895)，對後來梵谷及印象派造成極大影響。

## 肆、包浩斯：色與形的新詮釋

色彩與素描之爭論發展至19世紀，變成古典派與浪漫派勢不兩立，水火不容的局面，再觀繼後之印象派，吾人似乎可以說，色彩似乎取得了無上的優勢，線與形於印象派的作品中幾乎消溶於光與色之中。但藝術史之發展實不乏峰迴路轉，柳暗花明又一村的局面。20世紀初，德國的包浩斯運動對此則有新的詮釋。1919年德國建築家格羅皮歐斯(Walter Gropius, 1919-1969)將原本位於威瑪的繪畫學院及工藝學院合併，創設國立威瑪包浩斯造形學院(Staatliches Bauhaus Weimar)以培養建築、繪畫、工藝方面的人才。其理想為師法中世紀與巴洛克藝術時整體藝術(Gesamtkunstwerk)的理念，追求生活、藝術、產品緊密的結合，反對工業化後，分工愈細，藝術經由嚴格分類，彼此日益疏離的局面，其學生不分專業領域，低年級時得受共同的美學訓練，稱之為基礎科目(Vorlehre)，其中色彩訓練亦扮演重要的角色，只是包浩斯人事更動頻繁，各師傅(Meister)之間的藝術理念差異頗大，更因政治，社會的激烈變動，二次被迫遷移校址，其色彩教育的沿革，實非三言兩語所能盡述。1996年德國學者丟赫汀(Hajo Düchting, 1949生)題為「包浩斯色彩教學：綜合與聯覺」(Farbe am Bauhaus: Synthese und Synästhesie)一書，對此有深入的分析(此書若能譯成中文，定是學界一大福音)。

在此僅就康丁斯基(Wassily Kandinsky,

1866-1944)的課程,略加說明,也許有識者不禁要問,何為略去伊藤(Johannes Itten, 1888-1967)不談?伊藤的色彩學與包浩斯在吾人的觀念裏幾乎密不可分,不是嗎?近年學者研究發現,伊藤在其1963年出版的著作「我在包浩斯的基礎課程」(Mein Vorkurs am Bauhaus)中所列舉的學生作品大多數完成於1926年後。而伊藤因和格羅皮歐斯理念不和,早於1923年,掛冠求去,離開包浩斯。書中學生作品則來自柏林伊藤自創的藝術學校,德國克雷非德市(Krefeld)平面織品藝術高級專校,瑞士日內瓦織品專校及工藝學校;換句話說,以目前所發現的包浩斯文獻檔案,尚不足以詳細說明伊藤當時的色彩課程。至於伊藤1916年日記中,對色彩與基本形所作分析如:

「四方形:寧靜—死亡—黑色—黑暗—紅色  
 三角形:猛烈—生命—白色—亮—黃色  
 圓形:零至無限—平均的—平靜的—常青的」

學者認為可能受康丁斯基1912年出版的著作「關於藝術精神」(Über das Geistige in der Kunst)一書的影響。1922年康丁斯基始受聘於包浩斯(比伊藤晚),得以將前述著作的色彩理論落實於實際教學。康丁斯基所關切的,不在於傳授學生一技在手或給予明確可循之條例格言,而是色彩會對人的心理、心靈造成何種影響?無疑的,其大部分理念來自歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)窮20年之力(1790-1810)厚達2000多頁的色彩學。但康丁斯基色彩課程自有其實驗性特色,而不僅僅是歌德學說湊成的補釘被(Wick 1994, 116)。

康丁斯基本人天賦異稟,不僅視覺記憶驚人,小時候參觀展覽後,回家即可「默畫」所看過的畫(Wick 1994, 204),其視覺經色刺激後更有各種「聯覺」(Synesthesie)狀況發生:他曾自述,觀林布蘭特(R. Harmensz van Rijn, 1606-1669)作品如同聆聽華格納喇叭(同上:205)。在課程中康丁斯基嘗試將色與形基於「聯覺」的美學觀點作廣泛的問卷調查以研究此種現象。如同歌德,康丁斯基認為色彩與溫度(Temperatur)可產生聯想(Wick 1994, 231),而形本身亦和溫度相關聯,則為康氏創見。在此問卷調查中康氏要求調查對象將三角形、四方形、圓形三個基本形與黃、紅、藍三色配對,並說明其理由。以安恩特(Alfred

Arndt)問卷為例(圖29):三角形—黃色(理由:形式火焰);四方形—紅色(理由:堅實、攻擊性,防護似的外形);圓形—藍色(理由:封閉性,內聚性)。多數的問卷調查結果亦符合上述配法(Wick 1994, 223)(圖30, 31)。此外康氏課程中亦包括基本形與基本色以外各種色與形的配法。若說此教學目標意在尋求一「標準答案」,難免予人天真的感覺,而「答錯」的學生,多年後,不免將其疑慮,形諸筆墨,對「師傅」有所批評。但就色彩與素描歷經數百年無法共存的歷史角度觀之,此一嘗試,以心理聯覺,探尋二者共通處,其意義自是不同。

#### 圖片出處

1. Lawrence Gowing: Die Gemäldesammlung des Louvres, Köln 1988. Abb. 263.
2. 羅浮宮卡片, Photo R.M.N./Daniel Arnaudet
3. Gottfried Boehm: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985. Abb. 161.
4. 羅浮宮卡片
5. 德國慕尼黑黑舊畫廊卡片
6. Mina Gregori: Uffizien Und Palazzo Pitti: Die Gemäldesammlungen Von Florenz, München 1994. Abb. 278.
7. 同上, Abb. 280.
8. Gottfried Boehm: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985. Taf. 14.
9. Tizian Prince of Painters. Auss.-Kat. 1990. München 1990. S. 171.
10. 同上, S. 173.
11. Theodor Hetzer: Tizian. Geschichte seiner Farbe. Die frühen Gemälde. Bildnisse. Schriften Theodor Hetzers. Hrsg. v. Bertrude Berthold. Bd. 7. Stuttgart 1992. Taf. 51.
12. 同上, Taf. 52.
13. 同上, Taf. 53.
14. 同上, Taf. 54.
15. 同上, Taf. 55.
16. 同上, Taf. 56.
17. Lawrence Gowing: Die Gemäldesammlung

- des Louvres. Köln 1988. Abb. 194.
18. 同上，Abb. 269.
19. 同上，Abb. 266.
20. 同上，Abb. 405.
21. 同上，Abb. 469.
22. Mina Gregori: Uffizien und Palazzo Pitti: Die Gemäldesammlungen von Florenz. München 1994. Abb. 327.
23. Nicolas Poussin 1594-1665. Auss.-Kat. Grand Palais. 1994-1995. Paris 1994. Abb. 78.
24. Lawrence Gowing : Die Gemäldesammlung des Louvres Köln 1988. Abb. 364.
25. 羅浮宮卡片。
26. Lawrence Gowing: Die Gemäldesammlung des Louvres. Köln 1988. Abb. 627.
27. 羅浮宮卡片。
28. 巴黎奧塞美術館卡片。
29. Hajo Düchting: Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie. Berlin 1996 (Neue Bauhausbücher), Abb. 41.
30. 同上，Taf. 31.
31. Kunstsammlungen zu Weimar. Bauhaus-Museum. 2. Aufl. München/Berlin 1996. Abb. 63.
- Bd. 7. Stuttgart 1992.
- Heuck, Ellen 1929. Die Farbe in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts, Strasborg 1929 (Études sur l'arte de tous les pays et de toutes les époques).
- Kirchner, Thomas 1987 L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Diss. Bonn 1987 (Mainz 1991) (Berliner Schriften zur Kunst; Bd. 1).
- Lersch, Thomas 1981. Farbenlehre. In: Feallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. VII. München 1981. S. 158-274.
- Wick, Rainer K. 1994. Bauhaus Pädagogik, Köln 1982. 4., überarbeitete u. aktualisierte Aufl. Köln 1994.

參考書目：

- Alberti, Leone Battista 1877. Kleinere Kunsttheoretische Schriften. Hrsg. v. Hubert Janitschek. Wien 1877 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance; 11.).
- Dittmann, Lorenz 1987. Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Eine Einführung. Darmstadt 1987.
- Dresdner, Albert 1968. Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München 1915, 1968.
- Gage, John 1994. Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Ravensburg 1994.
- Hetzer, Theodor 1992. Tizian, Geschichte seiner Farbe. Die frühen Gemälde. Bildnisse. Schriften Theodor Hetzers. Hrsg. v. Bertrude Berthold.



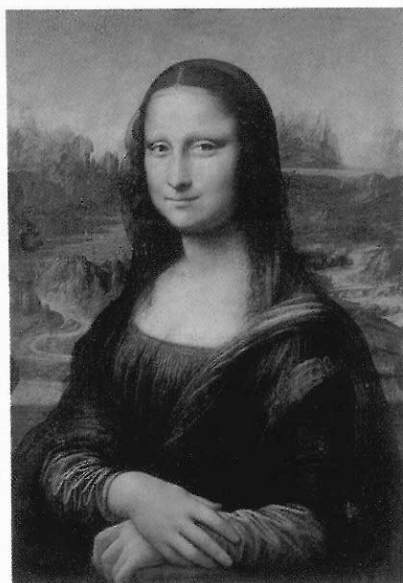
1. 維洛內色 (Paolo Caliari, 慣稱 Veronese, 1528-1588)  
卡娜的結婚聖宴, 1562/63  
畫布, 油畫, 666 × 990 cm  
巴黎羅浮宮藏



2. 同上, 整修後



3. 阿伯提 (Leon Battista Alberti, 1404-1472)  
人相浮彫 (阿伯提自相?)  
摩萊特藝術史學院藏  
德國佛萊堡



4. 達文西 (Leonardo da Vincis, 1452-1519)  
蒙娜麗沙, 約 1503-1506  
畫板, 油彩, 77 × 53 cm  
巴黎羅浮宮藏



5. 達文西 (Leonardo da Vincis, 1452-1519)  
聖母與丁香, 約 1473  
畫板, 油彩, 62 × 46.8 cm  
德國慕尼黑舊畫廊藏



ari, 1511-1574)

0 cm  
菲茲美術館藏



ari, 1511-1574)

惑  
123 cm  
提美術館



8. 提香 (Tiziano Vecellio, 1477 或 1488/90-1576)  
自畫像, 約 1550 (?)  
畫布, 油畫, 96 × 75 cm  
德國柏林, 國家畫廊藏



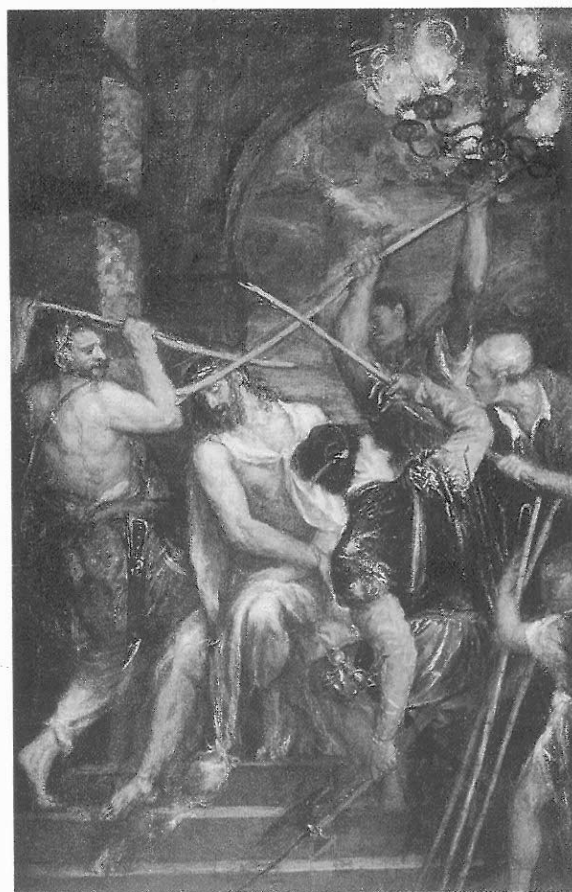
9. 提香 (Tiziano Vecellio, 1477 或 1488/90-1576)  
聖母升天圖, 1516-1518  
畫板, 油彩, 690 × 360 cm  
義大利威尼斯弗拉里教堂  
1974 年整修 (A. Lazzarin)



10. 同左圖9，細部特寫。



11. 提香 (Tiziano Vecellio, 1477或1488/90-1576)  
基督上荊冠圖，約1543  
畫板，油彩，303 × 180 cm  
巴黎羅浮宮藏



12. 提香 (Tiziano Vecellio, 1477或1488/90-1576)  
基督上荊冠圖，約1576  
畫布，油彩，280 × 182 cm  
德國慕尼黑，舊畫廊藏



13. 同上，細部特寫



14. 同圖 12，細部特寫



15. 同圖 12，細部特寫



16. 同圖 12，細部特寫



17. 拉斐爾 (Raffaello Sanzio, 1483-1520)  
聖家族，1518  
畫布，油畫，207 × 140 cm  
巴黎羅浮宮藏



18. 維洛內色 (Paolo Caliari, 慣稱 Veronese, 1528-1588)  
耶昌斯之聖宴，1559-60  
畫布，油畫，241 × 415 cm  
巴黎羅浮宮藏



19. 丁多列托 (Jacopo Tintoretto, 1518-94)  
天堂, 1588 後  
畫布, 油畫, 143 × 362 cm  
巴黎羅浮宮藏



20. 范戴克 (Anthony Van Dyck, 1599-1641)  
英王卡爾一世出獵圖, 約 1635  
畫布, 油畫, 266 × 207 cm  
巴黎羅浮宮藏

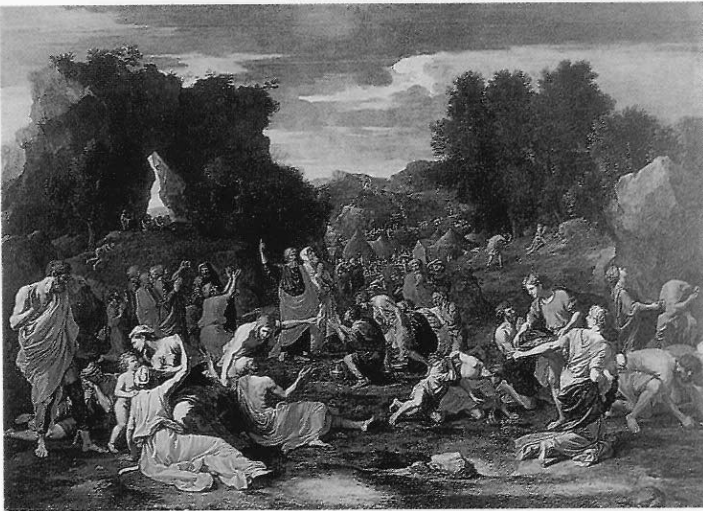


21. 勒伯安 (Charles Lebrun, 1619-90)  
聖嬰安眠圖, 1655  
畫布, 油畫, 87 × 118 cm  
巴黎羅浮宮藏



22. 吉奧喬尼 (Giorgio da Castelfranco, 1477-1510)  
人生三階段: 青年、壯年、老年  
畫板, 油畫, 62 × 77 cm  
義大利弗羅倫斯, 碧提美術館





23. 普桑 (Nicolas Poussin, 1594-1665)  
嗎哪神蹟，1637-1639  
畫布，油畫，149 × 200 cm  
巴黎羅浮宮藏



24. 魯本斯 (Peter Paul Rubens, 1577-1640)  
農人婚慶，1635-38  
畫板，油畫，149 × 261 cm  
巴黎羅浮宮藏



25. 安格爾 (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867)  
大浴女圖，1819  
畫布，油畫，91 × 162 cm  
巴黎羅浮宮藏



26. 安格爾 (Jean Auguste Dominique  
Ingres, 1780-1867)  
土耳其浴，1862  
畫板畫布，油彩，108 cm  
巴黎羅浮宮藏



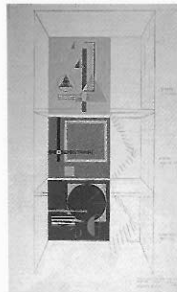
27. 德拉克洛瓦 (Eugène Delacroix, 1798-1863)  
1204年4月12日，十字軍入侵康士坦丁堡，1841  
巴黎羅浮宮藏



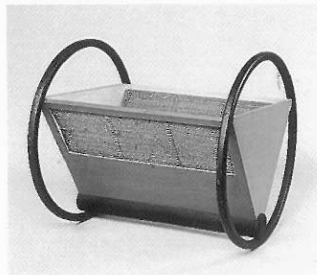
28. 德拉克洛瓦 (Eugène Delacroix, 1798-1863)獵獅圖  
油畫草圖，86 × 115 cm  
巴黎奧塞美術館藏



29. 康丁斯基 (Wassily Kandinsky, 1866-1944)  
壁畫課問卷調查  
填表人：安爾特 (Alfred Arndt), 1923  
色筆，23.3 × 15.1 cm  
德國柏林包浩斯檔案中心



30. 拜耳 (Herbert Bayer)  
草圖設計，威瑪包浩斯校舍，  
側翼樓梯間牆上裝飾，1923  
紙上水彩，66 × 39.5 cm  
拜耳收藏中心  
美國加州，蒙特斯多



31. 凱勒 (Peter Keler)  
搖籃 (為伊藤兒子所設計)，  
1922  
木頭和編織物  
德國威瑪包浩斯博物館

