

第貳篇

發現藝術品



第 7 章

藝術家利用哪些材料創造藝術？

第一節

為什麼要認識創作材料？

誠如第1章所言，並不是所有的藝術品都以表現美感為目的。它們可能是為了傳遞某些思想觀念而存在，如表達環保意識、女性意識、弱勢族群的社會意識、反傳統藝術觀念或審美理想等。但無論如何，藝術家們仍須藉助某些「物品」或「行為」來達到藝術創作的目的。這些「物品」或「行為」，就其物質層面而言，就是本文所說的「藝術創作的材料」。也就是說，藝術家選擇了適當的材料來表達他的思想觀念。

在這裡，我們可能會混淆藝術創作題材與藝術創作材料之間的關係。因為在日常生活用語中，我們偶爾也把創作的題材看作是創作的「材料」。這並沒有什麼錯誤，但為了討論上的方便，本章所用的「材料」一詞，一併以「物質」的角度觀之。說得更明白一些，就是面對一張鉛筆素描作品，我們看到的「材料」是指畫紙及揮灑在畫紙上的筆跡，這就是所謂的「物質」層面。

讀者可能又要問，我們不看作品的題材及其藝術表現力，而看構成作品的「物質材料」，豈不是與藝術的本質背道而馳嗎？

事實上，材料的形、色、質、量都直接影響我們的美感經驗，它甚至就是藝術家意圖表現的美感對象。而材料的功能不僅如此，它可以傳遞細膩的人文情感並敘述故事。以下我們就分別從平面繪畫、建築、電影、戲劇及綜合媒材創作來說明藝術創作材料的功能與意義。

第二節

從「技術性材料」過渡到「表現性材料」

材料如何喚起人們的情緒？

我們都有挑選原子筆的經驗。當我們拿起一支外形上符合自己想法的原子筆時，接下來就是在白紙上描畫幾下，以確認墨水色澤、質地及線條粗細皆符合個人需求，感覺對了，我們就把它買下。

基本上，作為一種「技術性材料」，任何一支原子筆都能滿足我們的需求。但是流暢感、墨水色澤及線條的粗細都會影響我們書寫時的情緒。感覺對味的筆，書寫起來便特別暢快。藝術家在繪畫素描時，其考量畫材的過程比挑選原子筆還要複雜些。

譬如選擇特定廠牌的鉛筆，再依畫面或情感需求挑選質地柔軟或堅硬的鉛筆，接著不斷試探不同質地的畫紙，或粗糙、或纖細、或光滑、或滯澀，搭配畫家不同的施力與拖曳，創造出不同的筆觸，進而傳遞不同的情感。

顯然，原始畫材經過了各個環節的搭配、實驗與考究，將從「技術性材料」晉昇為「表現性材料」。也正是這個原因，使「素描」或「速寫」——一般我們視之為創作水彩或油畫前的「練習草稿」，它和油畫作品同樣具有精湛的藝術表現力，尤其速寫作品常常蘊涵著畫家最原始的創作衝動與情感。

對梵谷而言，我們今天最常使用的費伯爾牌 (Faber) 鉛筆，無法傳達他的想法，而未加工黑鉛的原始、粗澀的質感卻能準確地表達他對社會低下階層的關懷 (圖 7-1)。梵谷和大部份畫家一樣



圖 7-1 素描 梵谷

梵谷喜用黑鉛作素描，因為未加工黑鉛之質感能準確表達他對社會低下階層的關懷。

，對畫材有某些堅持，並能感受畫材在複合運用後的細膩效果：「用碳精筆在戶外作畫時，強烈的光線使人看不清正在畫的東西，畫面顯得太黑了；而黑鉛乃更接近灰色，往往用墨水筆再加潤飾，便可引喚出一些調子來，因此黑鉛的最強效果在墨水的襯托之下，變得輕柔起來了¹。」

對梵谷而言，以黑鉛配合墨水作畫最能夠表達他想要的感覺，但是，這種粗澀的效果不是人人都喜愛，甚至大部份的人更喜歡光潔亮麗的作品。顯然，我們不該把畫家的創作工具當作「工具」，它常常是極富於表現意義的「材料」。

藝術創作材料與民族情感

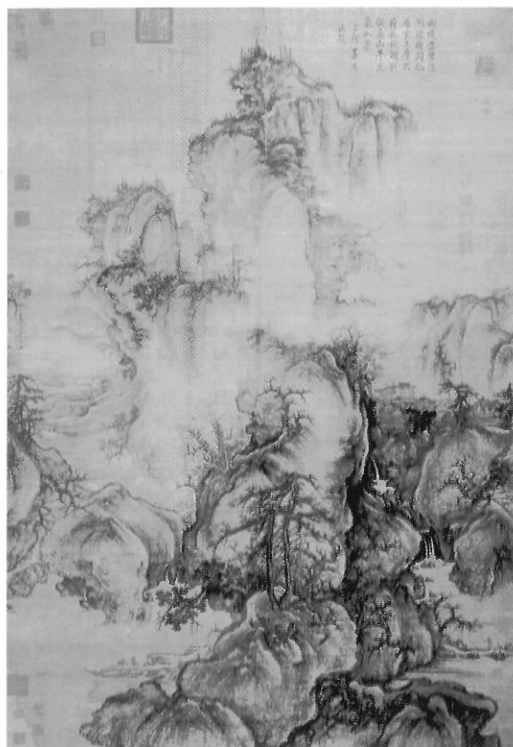


圖 7-2 早春圖 郭熙 宋代

中國傳統水墨素材所呈現之隨機、意外、虛實、有無，容易把創作者與觀賞者帶入主觀與客觀的游離境界。

一位畫家可以透過獨特的創作手法，重塑或定義某種畫材的格性；一個民族也可以隨著歷史演進，使某種畫材成為民族情感的象徵。最顯著的例子就是中國的水墨繪畫（圖 7-2）。人們能接受改變創作題材以改進中國繪畫，卻始終不放棄中國的水墨與宣紙。這是怎樣的一種文化情緒呢？

原來，在藝術創作的過程裡，我們常有意識地探尋某種技巧或表現手法，好讓素材能為我所用，進而轉化成我期待的樣子。中國傳統水墨繪畫一直以來都藉著山水題材表現道家思想，因此毛筆的柔軟、水的輕盈、墨的空靈、宣紙的含蓄與礦物質顏料的沉著卻明澈，在中國歷代畫家的努力下，使其從「工

具」提昇為藝術表現材料的地位，進而成為漢民族的重要審美經驗。水墨與宣紙的結合，更恰如其分地表現中國出世的人文情感：「『水』與『墨』與『紙』之間有許多意外與偶然，在具象與抽象之間，在理性與直覺之間，在有與無之間，在實存與空白之間，在現象與虛幻之間，把創作者與觀賞者一起帶到主觀與客觀的游離境界²。」

事實上，作為一種「物質」，藝術創作材料原本是不產生情感效應的。但是經過人們的長期使用，及對其效果所作的各種測試與研究，材料會反過來使人們產生一定的情緒性反應。固然不是每個人的反應都一樣，但經過一定的暗示過程（如文化傳承、媒體傳播），我們的反應將會傾向於一致，因此能認同藝術家的創作情感。

第三節

材料的物理特性與美感

以上是指藝術家如何運用材料，使其產生特定的美感，進而傳達藝術家細膩的情感；以下則討論材料如何以其固有的物理特性，增進人們對物質材料的美感經驗。兩者最大的差別是，前者材料是被動的，必須經由藝術家轉化運用；後者材料則是主動的美感供給者，激發或提供人們新的美感經驗。

從「玻璃屋」到「水晶宮」

對於一位愛聽童話故事的小朋友，古堡給他的印象是恐怖陰森的，因為裡面住了一位巫婆。但是，如果巫婆住在一個可愛的糖果屋裡，那巫婆的形象就不怎麼恐怖了。這是什麼原因呢？原來建築的材料會因其特性，使人產生生理與心理的不同感受，進而有不同的審美經驗。

以中國傳統建築為例，由於屬木結構體系，使其無法向上發展，進而在橫向的發展中，依功能產生大小不一的建築群體。也就是說，中國傳統建築都是一個個簡單規整的矩形組合在一塊兒。從博大壯觀的宮殿建築到錯落雅

緻的園林建築，無不如此。也由於木結構之故，屋頂下排列著的幾乎是附有諸多雕鏤裝飾的門窗、樑柱，構成人們對中國傳統公共建築的第一印象³。

而西方古代公共建築的磚石結構則能以堆砌的方式，產生高大宏偉的建築印象。但是，在 19 世紀末以前，人們並不會刻意運用建築材料以達到特定的審美感受，直到 1851 年春天，「水晶宮」(Crystal Palace) (圖 7-3) 出現在英國倫敦的海德公園，人們對建築材料才有了新的想法。

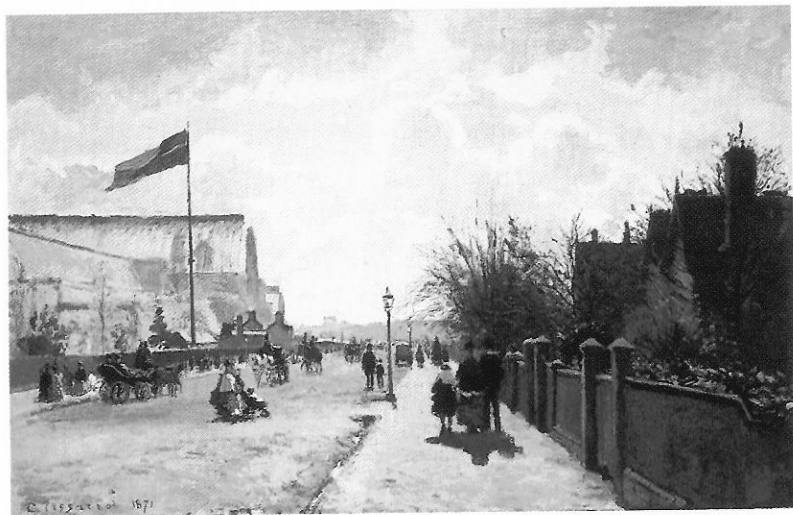


圖 7-3 水晶宮
畢沙羅(Camille Pissarro, 1830-1903) 1871
1851 年出現於英國海德公園的「水晶宮」全部都由鐵與玻璃組構而成，建築體給人「輕、光、透、漾」之感。這是印象派畫家畢沙羅於 1871 年住在此附近所畫。

原來，18 世紀末英國工業革命後，資本主義盛行，人們需要舉辦博覽會以促進工業發展。繼 1798 年巴黎舉辦第一個國內工業博覽會，各國紛紛仿效，英國更於 1850 年決定於次年 5 月 1 日舉行第一個國際工業產品博覽會。既為國際性的博覽會，自然要有足夠的建築空間以容納來自歐洲各國的商品。但是，距離博覽會僅不到一年的時間，英國要如何建造這個既要牢固又要省錢（博覽會結束後必須拆除），同時又能在短時間內完工的建築物呢？主辦當局只好向全歐洲宣佈建築方案設計競賽，但是收到的 245 個應徵方案中，沒有一個合用。即使是籌備委員會自行設計的方案仍是磚砌建築。

正當議院與民眾議論紛紛，一位任職公爵花園總管的園藝匠師派克斯頓 (Joseph Paxton, 1803-65)，以其利用建造植物溫室的經驗，結合了鐵路工程師與助手，提出純粹以鐵及玻璃組構而成的建築方案。17 個星期之後，一座由 3,300 根鑄鐵柱、2,224 根鐵橫樑、189,000 塊玻璃（49×10 英吋，約 122×25 厘

米)結合而成的建築物出現在倫敦的海德公園⁴。由於整幢建築從屋頂到屋身除了鐵結構外，都是透明的玻璃，在光線的穿透與折射之間，輕巧瑩亮，遠望儼然像個「水晶」，於是人們稱之為「水晶宮」。相對於傳統磚砌建築的「厚、重、閉、實」，水晶宮給人的印象是「輕、光、透、漾」⁵。無怪乎童話故事中的灰姑娘要穿玻璃鞋，而不是皮革或木屐。

顯然，若能細心地運用材料固有的物理特質，也能賦予觀者特別的審美感受。您現在能夠明白為什麼休閒渡假中心，要利用別緻的小木屋來招攬客人嗎？

第四節

材料的敘事功能

藝術家是否透過「材料」來傳遞訊息？

不同的藝術形式使用不同的創作材料，其使用「材料」的動機與方法也會不同，如一張素描作品使用畫紙及炭筆為其創作材料，那麼一部電影或一場戲呢？

電影使用的材料林林總總，但一言以蔽之，它所用的是「感覺材料」。一部電影的呈現就在那放映的瞬間，稍縱即逝，那麼銀幕上的連續影像就是電影藝術的創作內容，而其材料就是銀幕所見的一切，包括可描繪的形象、可見卻無法觸及的光影色調及聲音配樂等。這些材料的綜合才是電影藝術，而不是未經攝影的攝影棚或各別的演員。就某種意義而言，我們可以稱之為感覺材料⁶。

電影中的這些感覺材料，它雖然摸不著，但是卻持續主導著我們的精神意識，使我們掉入虛擬的電影情境中。如恐怖電影中的閃電，告訴我們恐怖的事要發生了。當月光穿過鐵窗投射在精神病患身上，我們被帶入精神病患的憂鬱情境中。一部以藍色為主調的電影，使我們浸淫在憂鬱或平靜中（圖7-4）。因此，這些「感覺材料」充滿著我們不易察覺的敘事或暗示功能。



圖 7-4 三色：藍、白、紅(Three Colors: Blue, White, Red)

奇士勞斯基

奇士勞斯基運用法國國旗藍、白、紅的象徵意涵建構其影像語彙。圖左為藍色情挑，圖中為白色情迷，圖右為紅色情深。

相較於電影藝術，劇場藝術固然也綜合了聲光音色，但是它卻是非常重視「物質材料」的藝術形式。更正確的說法，它是感覺材料與物質材料混為一體的綜合藝術。觀者在欣賞的過程中有較真實的臨場感。因此，若要論及劇場藝術的創作材料，必然包含了劇本、演員、佈景、道具、燈光、音效、配樂等。就戲劇的創作材料而言，我們是以上述這些材料為單位，觀察這些要素的結合如何成就一件戲劇作品。

因此，在劇場的創作材料裡，表面上可能是指劇本、演員、佈景、道具、燈光、音效等，事實上是指這些東西所呈現的形式特質（圖 7-5）。例如



圖 7-5 帶我去看魚 台南人劇團 1992

，大片紅色布幕分成四塊，分別懸掛在劇場中心的四個定點，它也可能暗示生命的多重空間，一個是物理空間，另一個是心理空間，再一個是故意暴露出來的「後台」。您也可以從綜合劇情、音效、燈光設計等的整體發展中去認識這四塊紅色布幕的用意，如製造熱鬧、焦慮、嫉妒或血腥的感覺經驗。

因此，一件物質材料，可能有其約定成俗的意義或根本上毫無意義，但是經由導演的變換運用或材料間的互動，其意義將從消極被動變成積極主動，產生多變化的敘事功能，最後組構出一件戲劇作品的完整意義。此種對創作材料應有的觀念，可沿用到綜合媒材藝術創作的理解與欣賞中。

第五節

20 世紀的綜合媒材創作

綜上所述，我們發現材料的運用大大影響藝術的表現力。那麼，20 世紀以後的藝術家，何以廣泛運用各種材料來創作，便不難理解了。但是，我們甚少以「材料」這個字眼，而以「素材」或「媒材」稱之。「素材」一詞著重材料原有的單一、原始與無格性；而「媒材」則把材料看作是創作的媒介 (medium)，透過這些媒介，我們才可以看到藝術品或認知到藝術的存在。

藝術創造材料的新發現

人類拼湊各種不同材料以製作一件日常用品並非始於 20 世紀，但自從立體派畫家布拉克 (Georges Braque, 1882-1963) 於 1911 年把一行字放進他的作品《葡萄牙人》中，成為第一位應用拼貼法的現代畫家之後，便引發人們多重的思考。消極者認為這象徵世紀的頹敗，積極者驚見新創造材料的可能性。

當然，思考的演變與發現不在一夕之間完成，而是經過不斷的實驗、辯爭後，才從混亂中開闢出新天地。在眾多新形態的藝術形式，如 1960 年代歐美的新達達主義 (Neo-Dadaism)、新寫實主義 (New Realism)、集合藝術 (Assemblage) 及普普藝術 (Pop Art) 等，我們看到豐富多樣的藝術創作媒材。它們包括您手上的那只咖啡杯、昨天聚餐時用過的餐具與剩菜、廢棄的汽車、居家不用的木材斷片 (圖 7-6)、平日準備回收的玻璃瓶子、破舊的衣物、鞋子等。這樣的成品，美術史家稱之為「物體藝術」 (Object Art) 或「現成物」，意思是：藝術家不再以顏料、畫布來描繪日常所見，而是直接取用日常所見來創造藝術。此「日常所見」往往是工業的加工製品 (如衣物) 或是自然界的現成材料 (如葉子、石頭、稻穀等)。

在日常生活中，這些物體都具有它的實用性和固定意義，一旦用來創造藝術，它會出現怎樣的變化呢？這就涉及藝術家的創作手法。這些處理手法

都暗藏玄機，誘導觀者去作一些想像。如克里斯多就利用塑膠布把各式東西包裝起來，進一步放在購物車內（圖 7-7），此時就會誘發觀者的好奇：究竟裡頭裝了什麼？為什麼要包紮起來？包紮後為什麼要放到購物車裡？

於是，購物車便成為首要的線索，讓我們聯想到市場的購物經驗，那麼「消費行為」可能是作品意圖表達的主題。此外，我們也可能藉此機會檢驗自己觀察事物的方式與心態，或檢驗自己的消費行為。那麼，這些創造材料之間便產生了積極的對話並彼此作用(interaction)。這便回到前一節所談到的：一件物質材料，可能有其約定俗成的意義，但經由藝術家的轉換運用，其意義將從消極變積極，從被動變主動，就在這相互對話間建構了作品的完整意義。所以，材料的意義必須依賴觀者努力尋找——觀察材料與材料之間的關係、材料與我之間的關係。

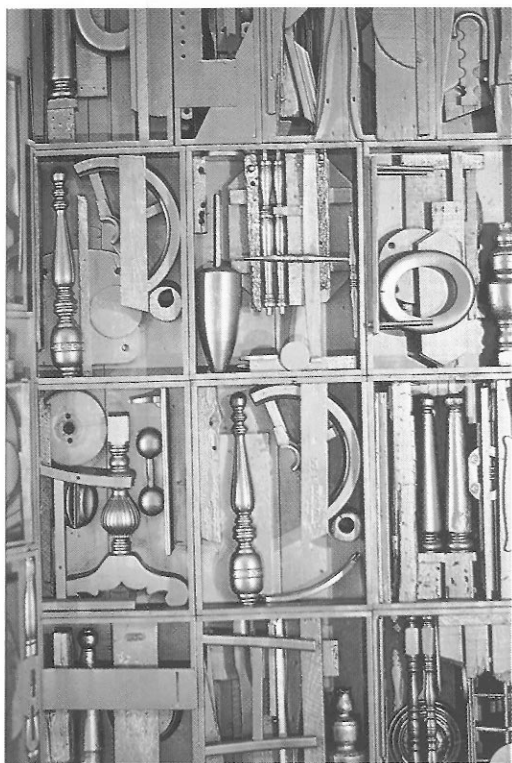


圖 7-6 皇家之潮IV (Royal Tide IV) (局部)
奈佛遜(Louise Nevelson, 1900-88) 1960
居家不用的木材斷片也成為藝術家的創作材料。



圖 7-7 購物車內的包裹(Package in Shopping Cart) 克里斯多(Christo Javacheff) 1964
經過包紮的物體置於購物車中，誘發人們的好奇：為什麼要包紮？裡頭究竟裝了什麼？為何置於購物車中？

認識材料的美感

利用生活中的現成物來創作，固然帶來視覺上的衝擊，但其中的美感價值更不能忽視。所謂美感價值是指純粹形式的審美，不帶任何的目的。於是，人們開始在新的創作材料去發現美感的要素。

同樣地，藝術家亦發現現成物中的美感價值是手描圖形無法比擬的。如阿爾曼即利用五金行可購得的金屬物件來創作，其手法僅是把同質的大量金屬薄片集合在一個畫框裡，如此便產生平日不易察覺的金屬美（圖 7-8）。

在拼貼作品中，史維塔斯利用報章片段、標題、繩索、細木條、細格鐵網等拼貼在一起並敷以色彩，形成一種既包含人文記憶，又表現沉著、粗澀的新美感價值（圖 7-9）。事實上

，藝術家在選用材質時，除了考量其可能影射的內容，亦會兼顧形式上的美感因素。而美感又部份取決於內容，如藝術家取用大自然的素材，可能是由於對大自然的眷戀與喜好；若是選擇金屬物件並作形式美的處理，亦能突顯此藝術家對現代科技的樂觀態度。

根據研究，原來我們今天所知道的各種色料並非在同一個時代發現的。如最早為人們所知的色料是褐色群。這麼看來，我們今天所看到的許多創作材料，事實上是經過人們的不斷實驗所取得的成果。大理石的高貴、木材的樸拙、不鏽鋼的光滑明快，都是經年累月地不斷探索所得出的結論。而材料的選擇

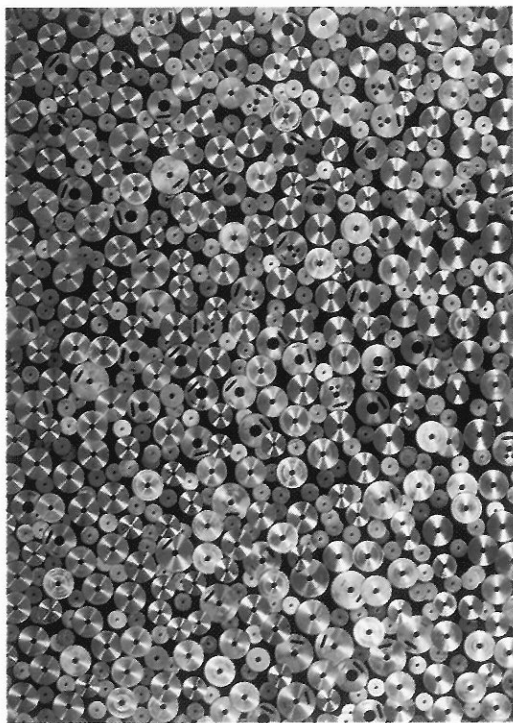


圖 7-8 齒輪(Soyeux Temps Modernes: accumulating d'engrenages) (局部)

阿爾曼(Fernandez Arman) 1965

大量的金屬薄片集合於一個畫框裡，也能創造出平日不易察覺的金屬美。



圖 7-9 美爾茲圖 25A：星辰圖(Merzbild 25A: Das Sternenbild)

史維塔斯(Kurt Schwitters, 1887-1948) 1920

藝術家利用質樸的材料創造出新的美感價值，不同於一般的「優美」。

本身，也會因個性、民族性、地域性而變易，如此形成某一地方或民族的美學觀。「人類對材質的選擇本身即是一種思考與美學⁷」這句話，道盡「材料—材質—美學」之間的關係。

試想一下，我們都有睹物思情的經驗，看到舊時的一封信，可能會想起故鄉的某個人。如果這是個普遍經驗，利用舊信箋創作，就有可能打動人心，使人回到記憶裡。利用家族的舊照片創作，也會使人不期然地搜尋家族對於個人乃至社會的意義。顯然，某些創作材料具有非常強烈的敘事功能，這也是觀眾在欣賞綜合媒材創作時所應留意的解讀線索。

材料自身的材質美亦是藝術家創作的重點之一。這些作品常常提醒我們，不要對自身的東西朝夕相處卻視而不見，當我們除了使用它們，還能留意到物品的質地，我們的審美經驗才能落實到生活中來。

第 8 章

藝術的形、色、線

第一節

什麼是「形式要素」？

「形式」(form)一詞是個抽象的概念，只存在於人的知覺裡。

例如，人們常說：「書法是中國藝術形式中的重要代表。」這句話的意思是，中國具有多種不同類型的藝術，如繪畫、音樂、戲曲、雕刻、篆刻等，而書法是其中重要的代表。區分這些不同藝術類型的就是它們獨特的「形式」。「形式」雖有種類的意思，但是，它又不同於「種類」。「形式」更重視不同藝術所呈現出來的形態或特徵。如音樂的藝術形式重聽覺特徵，繪畫的藝術形式重視覺特徵，建築的藝術形式重其立體及空間的特徵等，如此便構成不同的藝術類型。

同樣地，我們也可以說「中國的藝術形式如何如何」或「西方的藝術形式如何如何」，它亦就表面可感知的風格特徵加以分類或彼此區別。因此，「形式」一詞往往指涉某件事情或某件作品的外貌。

我們看下面這一段話也許就更能明白什麼是「形式」：「事實上，內容固然構成一件藝術作品的重要內涵，但最令創作者煞費苦心的往往是形式上的考量。我該設計怎樣的舞姿、配上怎樣的音樂、運用哪些道具更強而有力地訴說故事情節、我的舞衣要選用哪些顏色、這裡頭要安排幾位舞者、這全部的組合是簡潔的或是大雜燴？創作者也要常常自我反省所使用的藝術語彙是否已程式化或了無新意？」

顯然，所謂的「形式」就是一件藝術作品給人的整體面貌，而「形式要

素」(formal elements)則是構成總體藝術面貌的不同元素，如形狀、色彩、線條、質感、空間、時間等要素。其中又以「色彩」、「線條」、「質感」等要素較明確可見，而「形狀」、「空間」、「時間」等要素較抽象，不易察覺。我們也可以這樣說：「形式要素」是我們主觀上從形式中抽取起來的個別要素，好方便我們對藝術品的形式有更精微的發現。如果我們希望自己能夠成為更敏銳的欣賞者，就有必要系統化地認識上述諸種要素，如此才能培養出敏銳的藝術感受力，並獲得箇中趣味。

第二節

形式與內容的關係

當我們說某人的作法太形式化，我們是指其作法不具太大的實質意義，也就是只重視表面功夫而已。同樣地，在一件藝術作品裡，也可能出現畫家創造了譁眾取寵的新形式，卻不帶任何實質意涵。此時，人們會說它「徒具形式」。

在一件藝術作品裡，究竟形式重要還是內容重要呢？大半的觀點會認為兩者都重要，且是相輔相成的。一件藝術作品不可能只有內容而沒有形式，因為內容必須由適當的形式加以表現，就比如人的精神須藉助肉體而存在。

上述的觀點頗具說服力，但是「形式」也未免顯得委屈。因為在這種情境下，形式似乎是為了內容而生，扮演了次要的角色。在現代主義的觀點裡，形式的探求確實比開拓內容來得重要；但藉著不斷創造新形式，往往也是成為一件藝術作品成功與否的手段，「雲門舞集」能贏得國際上的讚譽，就是由於完美地結合了中西舞蹈藝術形式於一體之故。

藝術史家亦多以形式上的創新及貢獻，來評估一位藝術家在歷史上的地位。今天我們所熟悉的西洋現代美術史，可說是形式風格的變遷史。如印象派璀璨的自然光影中，題材只是為了成就形式而存在。只有這樣，我們才能理解為什麼莫內要在不同的時段畫同樣的稻草堆（圖 8-1）。

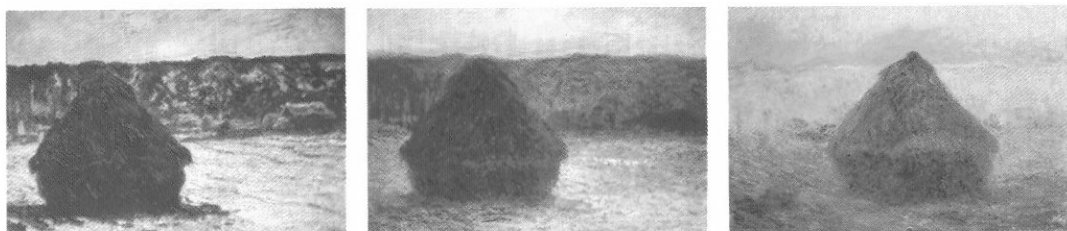


圖 8-1 乾草堆(Haystack) 莫內 1891

第三節

形式究竟包含哪些要素？

如前所述，「形式」是一件藝術作品給人的整體面貌，此面貌並不專指題材，而是表現此題材的諸多要素的總合。而「形式要素」則是構成總體藝術面貌的不同元素，如形狀、色彩、線條、質感、空間、時間等。我們也可以反過來說，「形式要素」是我們主觀上從形式中抽取起來的個別要素，好方便我們對藝術品的形式有更精微的發現。

但是，形式要素既然是人們主觀上抽離出來的東西，而形式要素又不可能單獨存在（如畫面上的某個色彩必然佔有空間並包含質感），那麼，每個人對形式要素的認定就有所不同了。有的人認為形、色、線便足以說明形式的要素，但是隨著藝術形式的不斷創新，質感較之過去更受到重視，而空間與時間要素也大量出現在當代藝術作品中。

以下，我們就「形狀」、「色彩」、「線條」、「質感」、「空間」以及「時間」個別說明如下，讀者若能掌握其中一二，在觀賞藝術的過程中就更覺趣味了。

形狀

「形狀」(shape)，大抵可分為「幾何形狀」與「有機形狀」。

「幾何形狀」如圓形、正方形、長方形、菱形、橢圓形等，是指如礦物

結晶體般，有稜有角，表現在藝術上如金字塔，它有非常精準的計算程式。而美術史上的構成主義、新造型主義、包浩斯(Bauhaus)、絕對主義（圖8-2）等，追求結構關係、和諧比例，以簡潔為尚的作品，都偏好以幾何形狀作為創作的形式。

「有機形狀」最初指大自然中所看到的自然物，如大樹的年輪、窗外的枝桠、中國庭園中的太湖石、受到風或水侵襲的岩壁等。在這些物體中，我們所看到的是時間歲月等感性的生命跡象（圖8-3）。藝術中的「有機形狀」則有玉器上的優雅雕飾、順應自然形態的木雕或石刻。

但是，「幾何形狀」與「有機形狀」並不截然對立。在有些藝術家的作品裡，兩種類型的形狀是經常交互存在的。

認識上述的形狀特徵，有助於我們對形式的理解與感受。如在精確的比例裡發現西方理性主義的光輝；在優雅有機的形狀裡，看到人本主義中生命愉悅的徵兆。

色彩

色彩(color)是構成世界的重要因子，荷蘭畫家蒙德里安甚至說過：「萬物以其色彩表示它自身的存在。」這句話聽起來雖稍嫌誇張，但我們確實沒辦法想像一個沒有色彩的世界。

在日常生活中，我們對色彩的

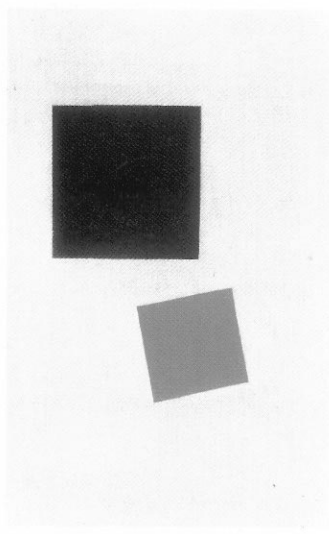


圖 8-2 紅方塊和黑方塊(Red Square and Black Square)
馬勒維奇(Kasimir Malevich, 1878-1935) 1915



圖 8-3 鳳凰木樹皮(余秀蘭攝影)

運用可能是不自覺的，但在藝術品裡，色彩的運用是計劃性的，或至少是有意識的選擇。擅用色彩，可以增強藝術作品的表現力或感染力。因為我們對色彩的反應是直接的、情緒的和訴諸感官的。如在幽暗的電影院，銀幕頓然出現一片腥紅色，我們必然感覺噁心甚至暈眩。一場刻骨銘心的纏綿文藝愛情故事，常透過濾鏡的處理，使光線與景物溶化在某種柔和的色調裡。當我們走進一個以藍色及白色為主調的房子裡，我們頓時覺得一片清新，如果室內有自然的鮮黃花卉，更叫人在藍黃的色彩對比中多了一份活潑盎然。

當人類累積了足夠的色彩經驗後，便找到其中的通則，亦即一般所稱的「色彩學」。色彩學理論有所謂「原色」、「色相」、「彩度」、「明度」、「色調」、「色階」、「冷色系」、「暖色系」、「前進色」、「後退色」、「對比色」、「類似色」等抽象術語。這些術語看似把簡單的色彩複雜化，事實上是提供我們辨識色彩特性與表現力的理論基礎。

所謂「色相」（圖 8-4），是指單一色彩所顯現的相貌。如黃色、紅色、藍色、橙色、綠色、紫色、褐色、黑色、白色等等。這些單一色彩中，黃、紅、藍等三色稱為「原色」，理論上它們是構成其他顏色的來源，又無法從其他顏色的混合中製造出來。「彩度」則是指一個色彩的飽和度或鮮艷度。例如「鮮紅」是高彩度的色彩，很飽滿，因此可以振奮人心；「淡綠」屬於低彩度，給人溫馴的感覺。「明度」是指色彩的明暗度。高明度的色彩因為能吸收較多的光線，因此感覺明亮；低明度的色彩是指較暗的色調。另外，黑色與白色屬於「有色無彩」的顏色，兩色混合起來只有明度，沒有彩度的變化問題。

「彩度」與「明度」往往搭配著使用（圖 8-5）。如高彩度高明度的色彩，給人一種亮麗亢奮之感，如既炫又酷的鮮黃色流行背包；高彩度低明度則教人覺得堅定沉著，如暗紅色的豪華房車。高明度低彩度則是所謂的柔和色調，它往往運用在嬰兒衣物用品的設計上，以產生嬌柔細緻之感。因此當藝術家表現母愛時，便可能繪以柔和的色調，以增加祥和的氣氛（圖 8-6）。

所謂「色調」，是指各種色相經過不同程度的明度與彩度的搭配，所組構而成的色彩效果。而「色階」則是某個顏色，依照不同層次的明暗變化或彩度變化所形成的色彩階段。我們可以在這些不同的階段中挑選出自己喜歡

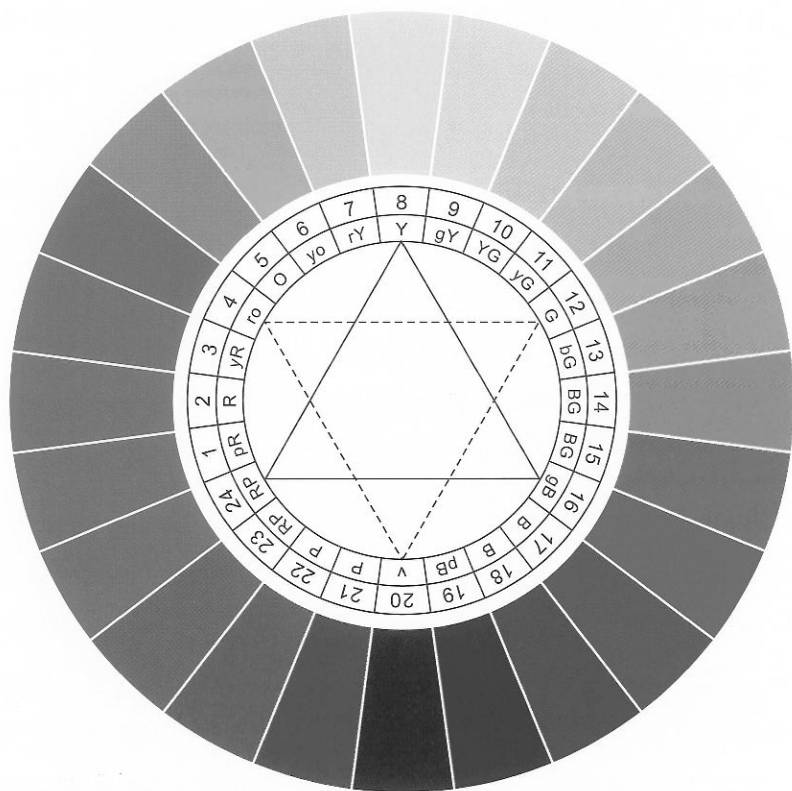


圖 8-4 P.C.C.S.色相環

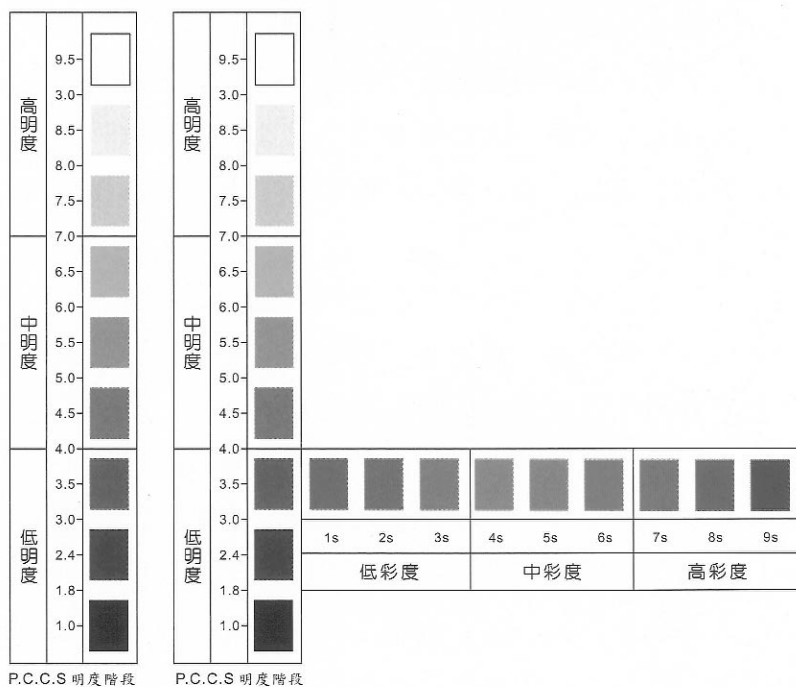


圖 8-5 彩度、明度圖

的色彩，再加以組成。如我在這些色階中，挑選了一系列都是粉色系的色彩，如粉綠、粉藍、粉紫、粉黃，以構成一個抽象畫面，這個組合就叫作「色系」。

如果我挑選了高彩度的藍色、綠色、紫色，則此色系是典型的「冷色系」，因為它可能令人聯想到森林與海洋。如果我挑選了高彩度的紅色、橙色、黃色，則為典型的「暖色系」，因為它令人聯想火的熾熱、陽光的溫暖。

因為冷色系具有視覺上的退後或收縮效果，因此又叫「後退色」；因為暖色系具有視覺上的膨脹或前進效果，因此又叫「前進色」。

至於「對比色」又稱「互補色」，就是把綠色與紅色並排，把藍色和橙色並列，把紫色與黃色並置，就可以得到具有相互抗爭的色彩效果。「類似色」則是把色調上相接近的顏色並置在一起，得出一個諧和的色彩效果。如穿著一件深紫色的外套、淺紫色的及膝洋裝、提了一個暗紫紅色的提包，外加一個藍紫相間的碎花洋傘，我們就稱它是類似色的服裝搭配。

上述色彩理論的進階運用，便是藝術作品的色彩效應。在美術史上最擅用柔和色系表現女性柔媚者，以雷諾瓦為代表（圖8-7）；擅用高彩度高明度



圖 8-6 母親與小孩(Mother and Child)
雷諾瓦 1886



圖 8-7 陽光下的裸體像(Nude in the Sunlight)
雷諾瓦 1876

（閃爍亮麗）表現光影迷離的是莫內（圖 8-8）；擅用色彩明度對比（亮的很亮、暗的很暗）表現戲劇性效果的，則以林布蘭(Rembrandt van Rijn, 1606-69)為典範（圖 8-9）；而完全解放色彩，畫面極度繽紛華麗的是馬諦斯(Henri Matisse, 1869-1954)（圖 8-10）。

認識了色彩的各種知識與原理，我們對色彩的知識就不僅是紅橙黃綠藍靛紫，而是包含彩度、明度的各種色調變化，以及色彩間的和諧與對比。那麼，藝術家運用色彩描繪形象、傳達情感、訴說觀念、表現空間、創造純粹形式等等，便不須贅言。

線條

線條(line)可能是繪畫的諸多形式要素中，最早出現的一種。

例如象形字就是模擬現實物的主要輪廓而來。中國古代器物上的鳥紋、獸紋，都是由單純的線條構成。西方新石器時代的洞穴壁畫裡，所繪的野獸固然有礦物塗料，但仍以線條輪廓為主，藉此突顯動物堅實的骨架與動態（圖 8-11）。

在中國古代的水墨繪畫裡，線條扮演著舉足輕重的角色。例如白描法中，畫家擅用毛筆的輕柔描繪優雅飄逸的線條，傳達中國女子飄逸之姿（圖 8-12）。然而，中國線條並不僅限於優雅柔順，亦能表現寒肅與挺拔（圖 8-13）。



圖 8-8 乾草堆 莫內 1891

莫內利用高明度與高彩度之色彩表現輝映於稻草堆上的太陽光線。



圖 8-9 刺瞎參孫(The Blinding of Samson)

林布蘭 1636

林布蘭擅用強烈的明度對比表現畫面的戲劇性效果。



圖 8-10 穿灰褲的女奴(Odalisque à la Culotte Grise) 馬諦斯 1926-7

馬諦斯繽紛的裝飾色彩是感官極度的解放和享樂。



圖 8-11 法國拉斯科洞穴壁畫
游泳五階段(Five Stage Swimming)
約 16000-14000 B.C.

線條是繪畫中最基礎的形式要素。



圖 8-12 簪花仕女圖(局部)

周昉 唐代

中國線條適於表現中國女性飄逸之姿。



圖 8-13 踏歌圖(局部) 馬遠 南宋

中國線條亦能表現寒肅與挺拔。

線條亦可分為「實線」與「虛線」兩類。畢卡索以簡潔單純的線條，描繪其首任妻子歐嘉魷牙咧嘴的兇惡模樣（圖 8-14）屬於「實線」。以含蓄優雅的線條表現愛人瑪莉·狄賀絲的溫柔婉約與豐腴（圖 8-15），畢卡索在此並不直接以線條呈現，而是以色面輪廓的交接來表現線條，它們是屬於「虛線」的線條。

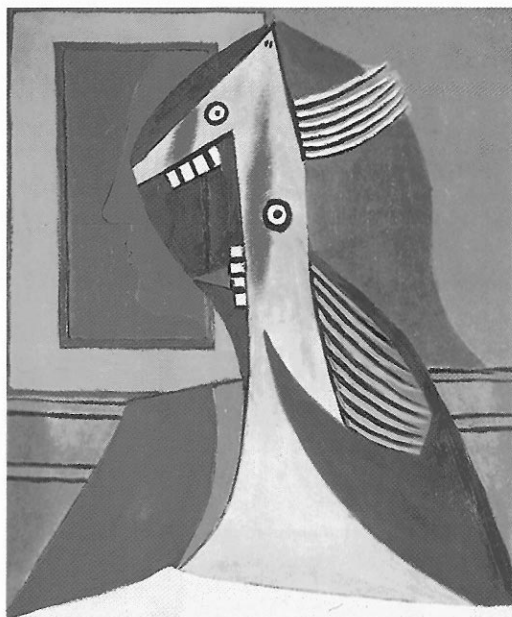


圖 8-14 有自畫像的女性胸像
(Bust of Woman with Self-portrait)

畢卡索 1929

畢卡索利用簡潔的線條表現其首任妻子歐嘉魷牙咧嘴之兇惡模樣。

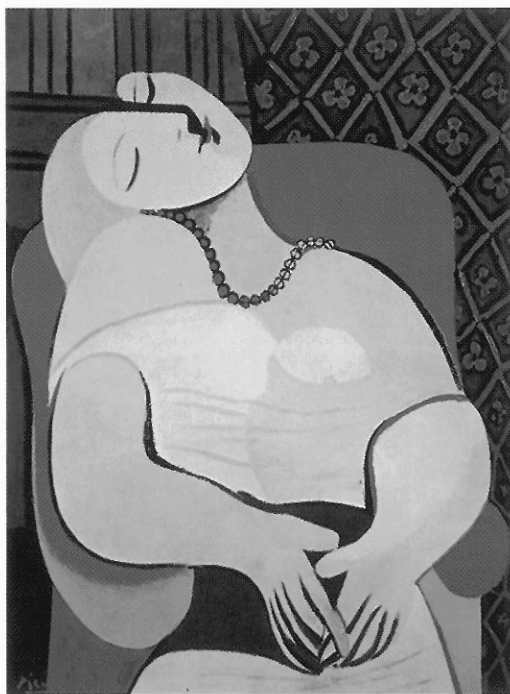


圖 8-15 夢(The Dream) 畢卡索 1932

畢卡索利用含蓄優雅的線條表現愛人瑪莉·狄賀絲的溫柔婉約。

質感

質感(texture)是指作品表面所呈現的紋理，它可能是粗糙的，但也可能是細緻的。質感在日常生活中扮演了很重要的角色。例如電視廣告中的香浴乳，多以柔滑的觸感為賣點。於是，沐浴後我們會試著摸摸肌膚，看是否真的細緻柔順。如果我們觀看藝術品也能如此細膩並充滿探索的精神，以視覺代替觸覺去感受作品所表現的肌理或質感，則我們離質感的認識已不遠矣。

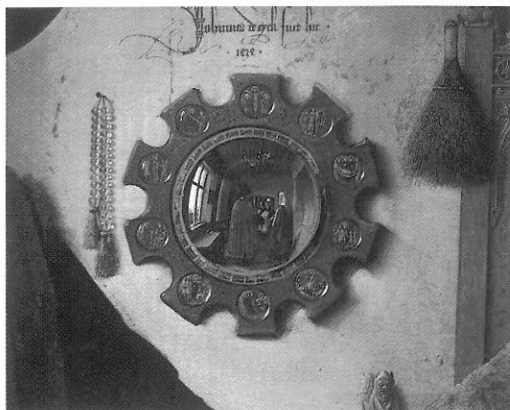


圖 8-16 阿諾芬尼的婚禮（局部）

范艾克 1434

畫家嘗試以精湛的繪畫技巧再現物體的原有質感。其中的凸透鏡把畫家也反映入畫面中來。



圖 8-17 有布雷東女人像的花瓶

高更 1886-7

高更以粗陶雕塑表現生命的原始與狂野。

質感的表達方式至少有兩種。一種是藉助筆觸，使畫面產生肌理或紋樣。它基本上是藉助想像的方式，使人們感覺平整或粗糙。如十五世紀西方畫家范艾克(Jan van Eyck, c. 1380-1441)的油畫作品《阿諾芬尼的婚禮》(The Marriage of Giovanni Arnolfini and his Wife) (圖 8-16)，利用細膩的筆法描繪厚重絨布般的質感。畫面後方的凸透鏡不僅反映了兩位新婚夫婦，也把畫家反映進來，表現了鏡子應有的質感。高更爲了追尋生命的原始，摒棄了文明社會的虛假，到部落藝術中發現生命的狂野，製作了不少粗陶雕塑與木刻，例如他的《有布雷東女人像的花瓶》(Vase Decorated with Figure of a Breton Woman) (圖 8-17)。又如中國的水墨繪畫，以蒼勁的筆觸皴擦出山頭的肌理(圖 8-18)，以濕潤的筆觸表現江南平原的春色(圖 8-19)。

質感的第二種表達方式則是直接利用材料自身的肌理與紋樣進行藝術創作，不假手於畫筆。自從畢卡索與布拉克(Braque)創立了拼貼立體主義(把剪來的印刷品直接拼貼在作品上)，藝術家開始意識到畫面的肌理不一定要利用畫筆描繪

，而可直接採用木料、沙石、樹皮、手工紙等飽含肌理與紋路的材料，直接表現真實的質感。多了這層真實的、可觸摸的質感，作品所能創造的視境已非傳統繪畫所能比擬（圖 8-20）。

「質感」這一形式要素就足以讓藝術家作一輩子的研究與努力。藝術家除了從純粹形式的角度表現不同的材質美，也嘗試在材質的研究裡，發現其中的人文意涵。如經年累月負載著鐵軌的枕木會誘發人們哪方面的聯想呢？這種歷經歲月的蒼涼復堅實，正是來自枕木的沉重感與紋理所散發的堅韌執拗。



圖 8-18 谿山行旅圖 范寬 北宋



圖 8-19 鵲華秋色圖
（局部）
趙孟頫 元代



圖 8-20 大麻袋五號(Sack No. 5)

布利(Alberto Burri) 1953

複合媒材藝術家喜用木料、沙石、樹皮、手工紙等材料創作，表現富含肌理的真實觸感。

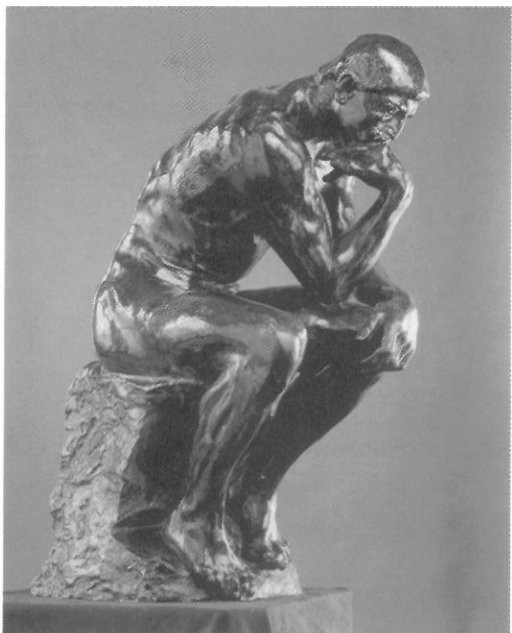


圖 8-21 沈思者(The Thinker) 羅丹 1880

羅丹透過「縱深輪廓線法」使其人體雕塑極富表現力。

空間

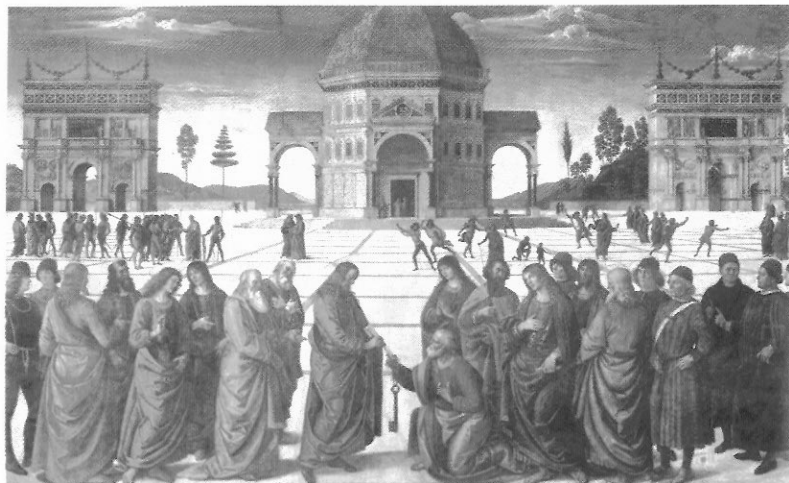
藝術形式中的空間(space)要素可從「實有空間」與「想像空間」二方面來談。「實有空間」是指可以置身其中或現實中的空間。如建築空間及雕塑所佔據的實有空間。而「想像空間」是非現實的空間，如平面繪畫所描繪的三度空間、隨著樂聲的振鳴所獲得的冥想空間、現代雕塑中以虛為實的空間等。

在建築空間裡，有些空間的實用性較強，如臥室與客廳。有些空間除了提供實際用途，亦作創造性的設計與處理，使空間兼具實用與美感。如公共建築的正廳、中國的園林設計等。所以，有些建築光看門面還不夠，還必須走入建築以體驗空間的存在，並觀察自己與空間的互動過程。

在雕塑方面，傳統的雕塑多佔據空間，而非創造空間。但是，雕塑所佔據的空間（即雕塑的體積）亦能蓄含能量，賦予作品生命。如本書第壹篇第6章就提到羅丹透過「縱深輪廓線法」掌握人體的厚度與輪廓線的精準，這才是表現力的開始（圖 8-21）。

在「想像空間」方面，以繪畫藝術作得最徹底，因為繪畫最原始的功能就在模擬現實事物（如畫一顆幾可亂真的蘋果）。在西方繪畫世界裡，人們試著模擬現實世界，如羅馬帝國時期遭火山熔岩覆蓋的龐貝城(Pompeii)壁畫所顯示的室外幻象。文藝復興的透視法不僅模擬現實的三度空間（圖 8-22），更創造了升向天堂的出口（圖 8-23），這就是所謂的幻覺主義(illusionism)，人們看到平面的繪畫卻以為有真實的空間。

圖 8-22 基督將天國之鑰交給聖彼得
(Christ Handing the Keys to Saint Peter)
佩魯吉諾(Pietro Perugino, c.1450-1523)
1482



上述的繪畫創作手法一直沿用到今天，並為我們創造了許多不朽的世界名作，也為歷史留下各種見證。因為空間一直是藝術家們意圖探索的對象之一。到了 20 世紀初，人們探索所謂的「形而上空間」，進而產生「形而上畫派」。以基利柯(Giorgio de Chirico, 1888-1978)的《一條街的神秘與憂鬱》為例（圖 8-24），在這件作品裡，左邊的建築表現了強烈的透視效果，並在畫面的上方消失，製造如幻覺主義般的深度空間，但是右邊建築之透視



圖 8-23 聖母升天(The Assumption of the Virgin)
科雷吉歐(Correggio, c.1489-1534)
1526-8

文藝復興時期畫家對透視法的探究，不但模擬現實的三度空間，更創造了升向天堂的出口。

點卻不是落在同一點上。此外，畫面除了不具體積感的女孩和疑似預言者的影子，整個「道路」空無一人，加上敞開的貨車廂也空無一物，您是不是覺得這個空間很詭異呢？

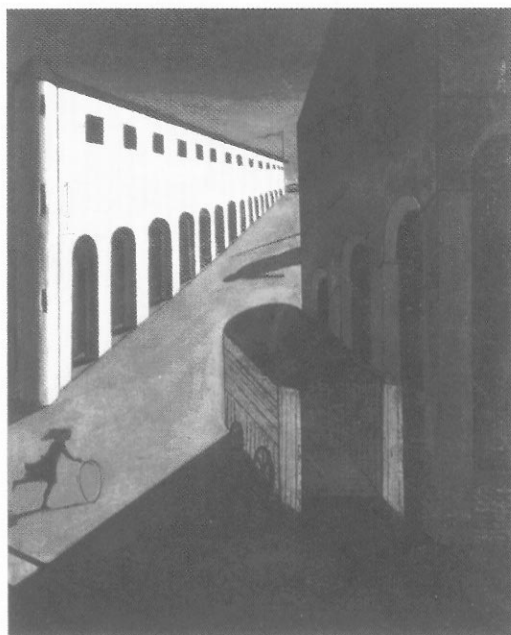


圖 8-24 一條街的神秘與憂鬱(Mystery and Melancholy of a Street) 基利訶 1914
義大利畫家基利訶喜歡表現詭異的空間。

時間

時間(time)與空間具有相當密切的關係，因為空間具有長度，當人們在空間中移動，我們一方面知覺空間，更意識到時間的運行。在繪畫藝術裡，暗示時間的，除了空間之外，還可能包括一些暗示性語彙。例如基利訶《占卜者的報酬》（圖 8-25）作品中，火車冒起的濃煙飄向右邊，而建築上的旗幟卻以反方向飄向左邊，使時間似乎凍結了。又如作品《抵達與中午之謎》（圖 8-26），看似有強大的風勢，

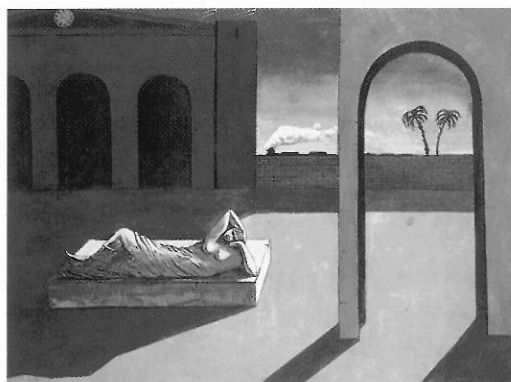


圖 8-25 占卜者的報酬(The Soothsayers Recompense) 基利訶 1913
基利訶除表現詭異的空間，更凍結了時間。



圖 8-26 抵達與中午之謎(The Enigma of the Arrival and the Afternoon) 基利訶 1912
此畫看似有強大的風，但是帆船卻在平整的背景中動彈不得。

但是帆船在平整的背景中，卻動彈不得。

在雕塑作品裡，藝術家亦藉助藝術作品的高度，配合具動勢的曲線形體，使人們在欣賞的過程中，由於視線或體位的移動，而產生時間的意象。當然，當代藝術家亦不放過物理時間，使其成為作品的核心要素。如機動藝術(Kinetic Art)利用「空氣的流動」或「光線的穿透」來表現「動」的美感(圖8-27)。曾在台北市立美術館旁的中山美術公園展出的索托(Jesus Rafael Soto)作品《巴黎球體》(Sphere Lutetia)，便利用自然柔和的風勢吹動一根根有色彩的金屬管子。每一陣輕風吹拂，都令管子輕輕擺動又恢復原狀，抬頭仰望，教人深刻體會動中的寧靜美(圖8-28)。

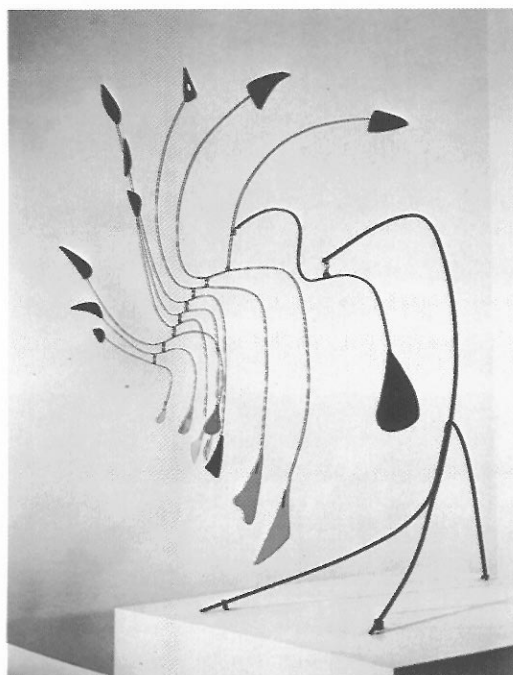


圖 8-27 小蜘蛛(Little Spider) 柯爾達(Alexander Calder, 1898-1976) 約 1940
機動藝術利用空氣的流動來表現「動」的美感。

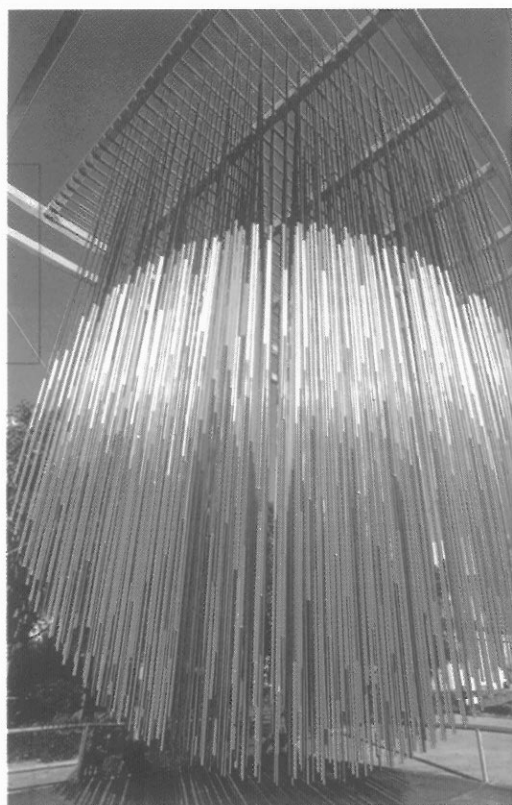


圖 8-28 巴黎球體 索托 1995-6
《巴黎球體》為一根根懸掛著的彩色金屬管子，當微風吹動，管子輕輕擺動又恢復原狀，教人深深感動於其中的寧靜美。(原載於《新朝藝術雜誌》，陳明聰攝影)

所謂「形式」，就是構成一件事物外表的種種樣式，而「形式要素」則是我們主觀上從形式中抽取或分離出來的組成因子，如形狀、色彩、線條、質感、空間、時間等。當這些要素組合在一起時，才能構成可見可描述的形式。而每個要素之間，多相互依存，它們互為依賴又相互突顯。這些要素經過一定的組合才構成一件藝術作品。

形式在藝術作品中扮演很重要的角色。它是導引作品內容的橋樑，甚至就是內容本身。亦即，藝術家不是要我們從作品中看到任何故事或情節，也不是反映任何社會現象，僅僅要我們玩味其中的形式，或發現形式的美。抽象性的藝術如純粹音樂、抽象畫（圖8-29）、現代主義式的建築都屬於此類。

個別討論形式的諸要素，有助於我們更精確地認識或發現藝術的諸品質，如色彩的調子、畫面的肌理或質感、作品中的時間與空間律動等等。如此，才不致於在藝術品前走馬看花，視而不見。看到了這些要素，即享有了藝術欣賞的樂趣。也更有條理地洞悉藝術作品在您心中所產生的情感效應，進一步發現作品的諸多訊息，如創作意涵等等。



圖8-29 第28號即席演奏(Improvisation 28) 康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866-1944) 1912

