

視覺藝術概論 (之八)

第三章 藝術的饗宴

李美蓉 本文作者為紐約州立大學藝術碩士)

人類看的能力，常先於語言。即使來自不同地理環境或文化背景的人，對人體的形狀、功能、來源，與對大自然中的樹、海、天……等物理世界的認知，都會有共同的認知觀點。此就是指，不同文化或不同種族的人，面對大「海」時，所看到的，都是具體的「海」。海不可能變成天，也不可能變成樹。但是當「海」變成以語文來表達時；知覺的實體，一旦變成概念式的符號；對異國文化的人而言，就會有認知的差異性。

如「李子是酸的」，這由幾個中文字組成的句子，對不認識中文的人而言，它們可能只是一些斜線、直線的組合。也許尚有一些人，知道是中國字，但並不知其意義。至於認識中文的人，就能瞭解它的意義。不過，對於「酸」的意會，就會因個人經驗的差異，而有不同的描述。因此可知，視覺符號的傳遞，會因接納訊號者個人的背景，而有不同的認知意境。

由於藝術家是藉藝術創作來傳遞個人的理念與情感。利用藝術，來呈現意象的、概念的內心世界。他們必須能巧妙地應用視覺元素，來架構內心世界的具體形式與內容。而人類因已習慣物理世界的知覺視象，故面對概念式的作品時，常會無法接收到藝術家想傳遞的訊號，也無法瞭解藝術家的情感與理念。

在強調視覺創造力的時代，我們有必要擴大認知的範圍，去意識藝術構成的元素與方法，去瞭解藝術家如何巧妙地應用、安排這些元素，創造美感，進而意會作品題款所啟示的內容，企圖得知作品所描述的意義與歷史背景，以達到完全瞭解與欣賞的境界。惟有如此，我們才能經驗到不同時、空，不同文化的藝術家所想傳遞的理念與情感。因此，也不再會以缺乏才氣、缺乏敏銳的美感，來拒絕認識藝術。

第一節 視覺元素

藝術的視覺元素，包括線條、色彩、光線、形狀與量塊、質感、動感、空間等。如此分類的目的，只是為了方便分析與討論，而不是任何單一的元素，即可完成一件偉大的作品。

■ **線條** 線條是視覺元素中，最虛幻、最基本的，也是人類最易認識的元素。在大自然中，舉目望去，樹的枝椏、葉的葉脈、海的水平線、山脈的山脊……，都是線性的。線條也可說是，點的連續運動所

形成的。線條的再延伸，包圍住一平面時，就會造成輪廓、形狀。而其與四周的關係，又可構成空間。線條並不僅只出現在無彩度的素描描繪中；兩種不同的色彩之界面，也會形成線條。此外，在紙上、木材、金屬片上，也可以用工具刻畫出線條。

線條雖是最基本的元素，然而其特性卻是最不受限制的。如越野機車、跑車的圓弧線型設計，在那動性的線條裡，正暗示著力量與速

度。日本木刻版畫，那由有力的、變化無窮的曲線，所形成的人物；具有一股強而有力的世俗性（圖 1）。梵谷所繪粗獷、有力的線條，則是在表達恐懼、不穩定的情緒（圖 2）。新古典主義畫家大衛（Jacques-Louis David）利用客觀、肯定的線條，來象徵道德禁慾主義，以對抗主觀的、感性的色彩（圖 3）。安格爾（Jean-Auguste-Dominique Ingres）引用希臘赤繪甕畫的人物風格（圖 4），重新自



圖1. 葛飾北齋《較酒》十八世紀末 黑白木刻版畫



圖4. 赤繪甕畫 希臘 約西元前 410 年



圖3. 大衛《質拉烏提斯兄弟誓言》(The Oath of the Horatii) 1784 油畫



圖2. 梵谷《多星的夜晚》(A Starry Night) 1889 油畫



圖5. 安格爾《大宮女》(La Grande Odalisque) 1814 油畫

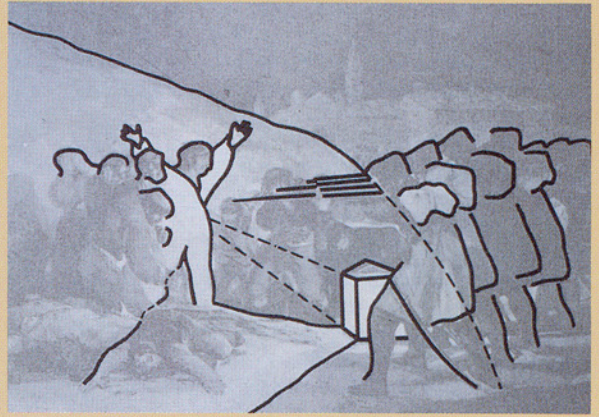


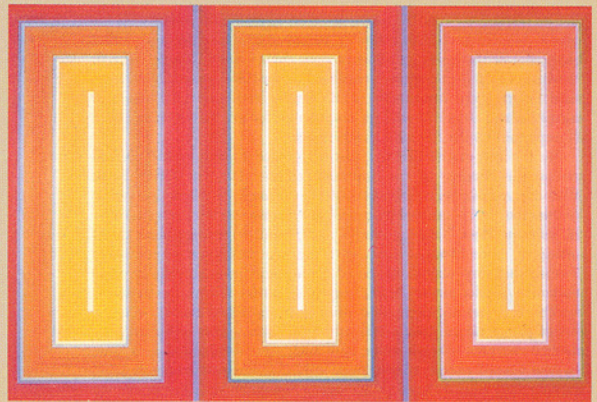
圖6. 哥雅《1808年5月3日》(圖解) 1814 油畫

由地安排人體結構，以發揮線條的抽象性，達到優雅、富韻律感的圖式(圖5)。哥雅則不強調畫中的人物造型，反而著重人物輪廓與暗示性線條，來製造方向感，引導觀賞者去注意其主題(圖6)。歐普(OP)藝術的畫家，以等粗細的線條，等距離地重複，機械式地描繪，來產生視覺上的前進或後退的幻象(圖7)。

當線條一旦成為象徵符號時，它就如樂譜、如文字、如數字。對某些能接收它訊號的讀者而言，它就是溝通思想與情感的工具，是最具說服力的象徵主義。

■ 色彩 色彩是所有元素中，最具有引起人的情緒反應的作用。它既是藝術研究的對象，也是科學研究的目標。藝術家如何應用色彩，以達其功能。物理學家則研究色彩與光的關係。至於心理學家，即研究色彩對人類心理的作用。欣賞藝術，只需要瞭解色彩的基本要素，與藝術家如何應用它們，來表達某種氣氛與深刻的經驗。色彩雖是最

圖7. 阿納斯基治
(Richard Anuszkiewicz)
《三聯畫》 1970
壓克力顏料、畫布



易引起觀賞者的情緒反應，但並不是創造偉大藝術的絕對必要條件。

如果沒有光線，就沒有色彩。我們看到的物體之所以有紅色、橙色、或是青色之分，是因為光波在物體的表面的作用，並不是它本身具有這些顏色。也許，至此大家尚無法接受此說法。但想一想，在黑暗中，我們所看到的物體，是不是還有色彩呈現呢？在宇宙的電磁場，只有小部份是我們所稱的光線。當太陽光此平常所見的白光，經過三稜鏡的折射，就成為彩虹般的色彩。本文所要探討的範圍，將集中在藝術家所應用的色彩。根據赫伯

特·E.艾甫斯(Herbert E. Ives)的色彩理論，其常用的十二色色環表，指出紅(red)、黃(yellow)、青(blue)是色彩的三原色。每一色的一百八十度對角之色彩，即為其補色(圖8)。(註1)一九一二年，亞伯特·孟塞爾(Albert Munsell)提出新的色彩理論與十色色環表，成為國際的色彩標準(圖9)。(註2)孟塞爾把色彩分成三大要素，即色相(hue)、明度(value)彩度(chroma或intensity)。色相的五個主要色，是紅、黃、綠、青、紫。色相就是顏色的名稱，明度就是顏色明暗的程度，彩

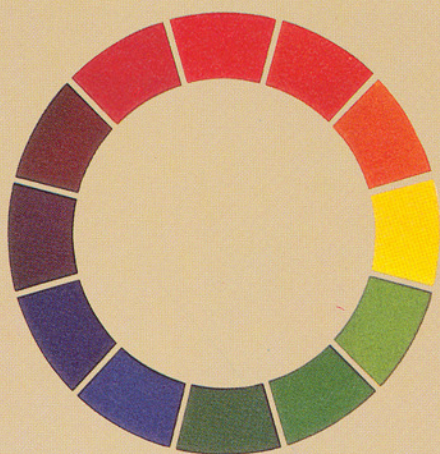


圖8. 艾甫斯色環表

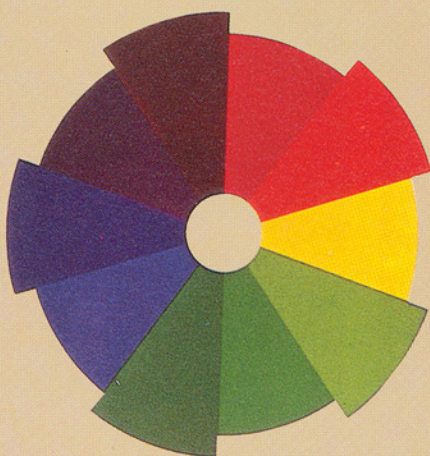


圖9. 孟塞爾色環表

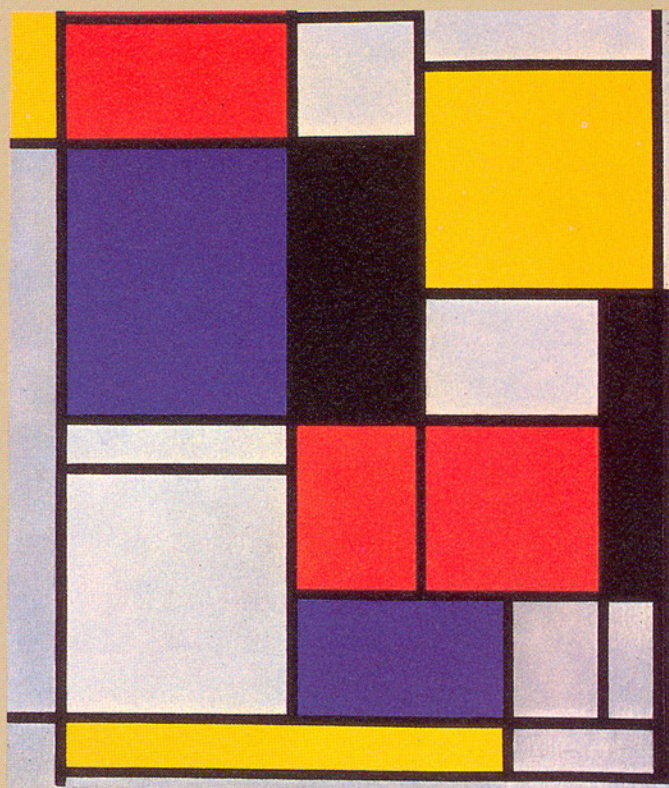
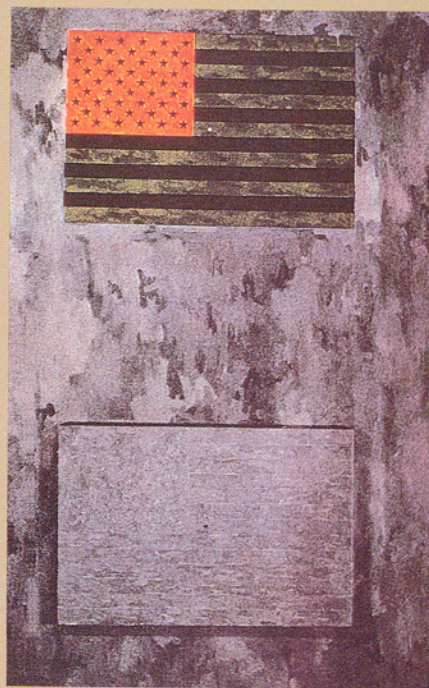


圖10. 蒙德里安《情景II》1921-25 油畫

圖11. 瓊斯《當代色彩的美國國旗》1965 油畫、隆起的畫布



度就是顏色本身的純度或飽和度。藝術家應用色彩的方法，並不是採取絕對的對比色，或相似的類似色、或調和色，而是儘可能讓色彩起交互作用，以達到所須的平衡感。其中所使用的顏色，可能涉及到時代性、象徵性、或心理意涵。十九世紀的現代主義藝術家，就開始嘗試實驗高彩度的色彩應用，與其彼此間的交互作用。二十世紀時，互補色、原色更是已大膽地出現在畫布上。蒙德里安(Piet Mondrian)

的《情景II》(Tableau II)(圖10)，捨棄特殊景色的描繪。僅利用原色、黑色、白色，以黑色的線條，垂直與水平地將其它的顏色分成不同的色域。普普藝術家瓊斯(Jasper Johns)以視覺殘像的原理，來繪《當代色彩的美國國旗》(American Flag in Contemporary Color)(圖11)。他故意在橙色的國旗中間，繪了一個小白點，同時也在國旗下方，等尺寸的綠色長方格子內，繪上一小黑點，企圖借此二點引發觀眾的注意、凝視、而造成殘像的現象，形成另一互補色的出現，也就是真正的美國國旗



圖12. 莫內《吉維爾尼附近的罌粟花花原》1885 油畫



圖14. 利比修士《聖告圖》三聯畫右幅 約1440

圖13. 梵谷《聖·瑪麗亞·德·拉·梅爾的街道》1888 油畫

再現。法國印象派畫家莫內 (Claude Monet) 將互補色並置，能產生強化彩度與明度的原理，應用到所繪的《吉維爾尼附近的罌粟花花原》(A Field of Poppies near Giverny) (圖 12)，畫面上閃爍的色彩，讓觀賞者產生和風煦煦拂面的心理作用。最善於利用色彩，來達成所想要表現的作用力之畫家，就是梵谷。他在《聖·瑪麗亞·德·拉·梅爾的街道》(Street in Saintes-Maries de La-Mer) (圖 13) 一作中，描述

紅色、青色、黃色、橙色、淡紫色、綠色等六個顏色，是最能平衡精神勞苦的色彩。此畫，他不僅在追求視覺的平衡，也在追求自我情感的平衡與調和。

再回頭看十五世紀時，藝術家如何應用色彩來創造呢？文藝復興初期，常以色彩來象徵某些宗教故事的意義。如利比修士 (Fra Filippo Lippi) 的《聖告圖》(Annunciation) (圖 14)，天使手拿的百合花，白色象徵瑪麗亞是純潔的處女；金色的花梗及其上的

花苞，象徵基督在瑪麗亞的子宮裡；為何接受百合花的女子，就是瑪麗亞？在當時，青色是取自貴重的寶石，它與天的色彩一樣，而聖母就如天一般的神聖，因此，文藝復興以後的宗教畫，聖母均著青色的衣服。

讓色彩涉及到心理意涵的藝術家也相當多，如高更的《雅克伯與天使纏戰》(Vision after the Sermon, Jacob struggling with Angel) (圖 15)。他以深紅色的背景來代表精神世界；中間暗色的



圖15. 高更《雅克伯與天使纏戰》1888 油畫

樹幹，將畫面分成兩個世界：一是事件發生，一是觀看者，也就是一為精神世界，一為世俗世界。紅色對他而言，是宗教的象徵，是內心的作用，是女人的心理狀態。此外，尚有藝術家認為色彩，就像音樂的樂音，它會透過視覺，而產生音樂律動。如康丁斯基與移居紐約的蒙德里安。因此他們常藉畫面上，色彩的安排來產生音樂性。

■ **光線** 光線是輻射能的形式。視覺世界因有了光線，才能顯現出物體的形體與色彩。藝術裡所談的光線有兩種，一為藝術家描繪出來的假象光線，一為真正的光線。真正的光線又分為太陽光、月光等自然光，與白熱光、螢光、霓虹燈光、雷射光等人造光。無論是人造光或自然光，光線的來源、色彩、強度、方向，都可以決定物體顯現的

外貌。當光線改變時，物體的外形也隨之改變。在光電藝術發展的今日，人造光均紛紛登上舞台，成為重要角色（圖 16、17）。自然的光線，不僅只有直射，還會折射、反射、繞射、散佈。因此戶外的三度空間作品，必須考慮到光的性質。唐納太羅在得知受委託製作的《聖馬可像》(St. Mark) (圖 18)，將被置於建築外壁的深龕時，就



圖16. 克利沙(Chryssa&Ampersand III) 1966 霓虹燈管、樹脂玻璃

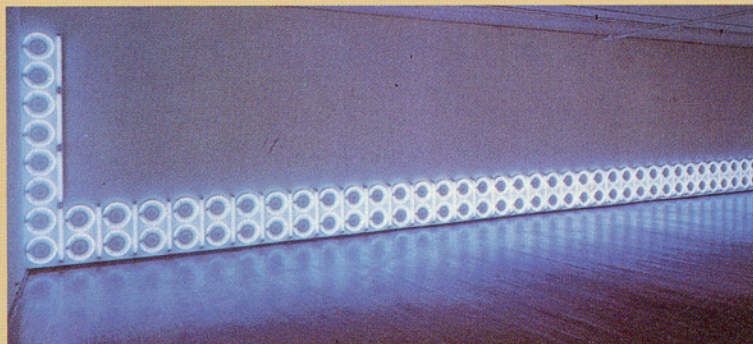


圖17. 貝爾(Larry Bell) 《麥克的回憶》(Memories of Mike) 1967 真空板玻璃

刻意地採用深雕法。雕像明顯的凹凸變化，在光線的照射下，顯示出強烈的明暗對比，增強了聖馬可的生命力。因此人們稱唐納太羅是在雕刻光線，不是在雕人像。

繪畫作品裡的光線，是出自畫家的描繪。畫面上的色彩明暗變化，並不是絕對的，常與其四周的色彩產生相對的關係。例如同一彩度與明度的橙色，置於黃色上，與置於青色上的感覺就不一樣。畫家描繪人物、景色時，對象常是呈現在自然光或人造光中，其明暗度也隨物體的色彩與光的性質而定。但通常畫家都會盡量減化，或剔除其複雜的變化，以引導觀賞者能去注意



圖18. 唐納太羅《聖馬可像》1411-13 大理石

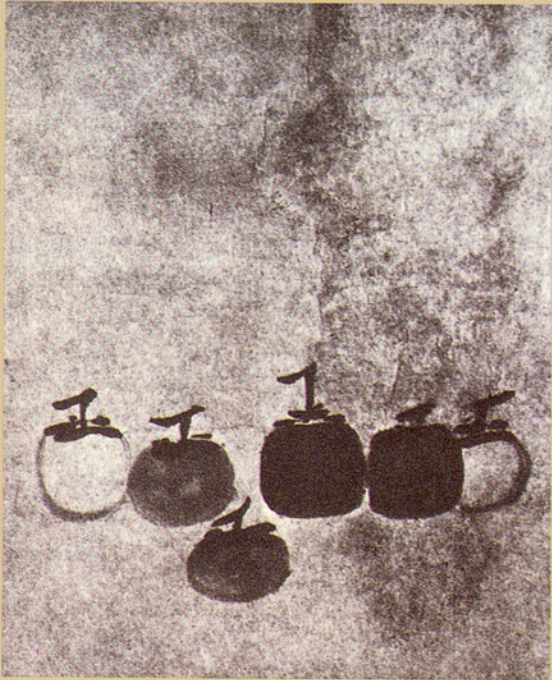


圖19. 米芾 《六柿圖》



圖20. 中國青瓷

其它的元素。禪畫畫家就是在白色的絹或紙上，以強而有利的墨色線條來勾繪形體，利用強烈的明暗對比，來強化意象，表達其內容（圖19）。

光線除了在雕塑、繪畫扮演重要元素外，哥德式的建築，亦假借自然光線投射在其鑲嵌玻璃窗上，來使室內隨著光線的變化，產生多采、多變的氣氛。近代的攝影、電影、電視、舞台設計、室內設計等，光線已居於要角的地位。

■ 形狀與量塊 形狀與量塊二者常是一體二面的元素。此有若昏暗中看樹，樹是平面的黑色形狀，也就是我們僅看到黑色的輪廓而已。然而當月光直接投射時，我們可看到樹是立體的、是塊狀的。塊狀常

涉及重量，因而人們通常「mass」為量感或量塊。物體有可能隨著光線的改變，與被觀看的角度、視點差距，而使三度空間的量塊，變成二度空間的形狀、輪廓(shape)。因此，若不得不分類時，只能說形狀是二度空間的、平面的。量塊是三度空間的、是有體積的。自然界裡的一個苔點，可說是一形狀，然苔點儘管很小，還是有厚度，故它又成為量塊了。在這些錯綜複雜的關係裡，人們只好盡量簡化地詮釋。形狀就是在一空間裡，以簡單的連續性線條包圍，創造出的輪廓。至此，我們已預先在空間裡，給以一假象的平面。形狀也可以平塗的色彩來完成；同樣的，在平面上，因連續的線條之明暗變化，也能產生量塊。

形狀一般可分為自然的、幾何的、抽象的、非具象的。有許多藝術家直接採取自然界的物體之輪廓，做為創作的圖物。如中國的青瓷圖案（圖20），即將花卉的迷人輪廓線條，分析與再組合成裝飾性的設計。此外，風景、人物、動物的形狀，也常為藝術家的題材。自然物的形狀，也常具有幾何形，如蜂巢、龜殼、雪花等，均非常類似六角形。幾何形，在古代的石柱群、人體結構、工業時代的齒輪等均為幾何形。裝飾性的設計，或具有裝飾性的繪畫，也常以幾何形為主（圖21）。抽象的形狀是指，自然的形狀被簡化到基本質時，就是抽象形狀。有人稱之為風格化形狀。美國許多素人藝術家，就常引用抽象形狀來創作，它們在風格化中

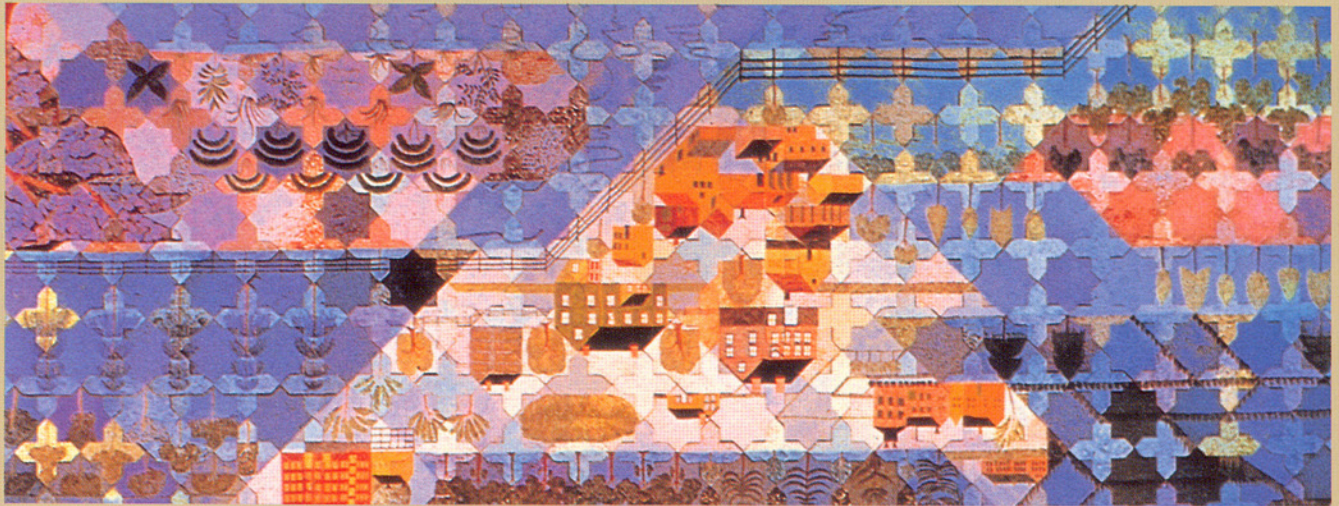


圖21. 克茲洛夫(Joyce Kozloff) 《為哈維 德廣場地下鐵車站做的壁畫》 1984

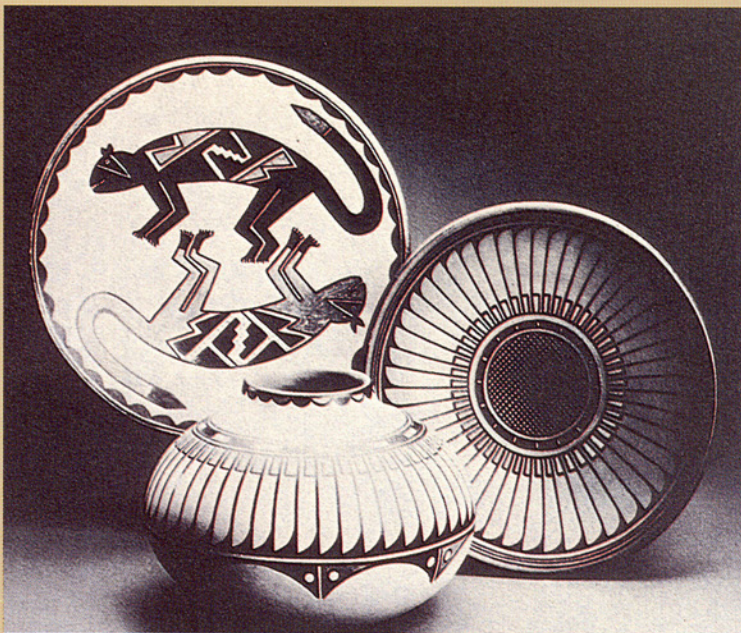


圖22. 新墨西哥，聖塔菲印第安人陶器



圖23. 康丁斯基《八個小世界》1922 木刻版畫

，具有象徵意義（圖 22）。畢卡索的版畫，也有許多是將自然形狀，抽象化之作。其非具象形狀，已很難辨識其原來的形狀。康丁斯基（圖 23）、馬蒂斯（圖 24）的畫中，雖可看到是的人體抽象化意象

，然而他們並不是在探討此類的造型問題。他們只是在探討形狀與空間的關係，而非具象的形狀，就成為人們臆測的對象。

■ **量塊** 量塊是三度空間的實體

。它如形狀一般，被分為自然的、幾何的、抽象的、非具象的。

自然量塊，大自然裡的風景、人物、動物，它們所具有的自然量塊，常是寫實手法的藝術取材對象。幾何量塊，可以在礦石、結晶體

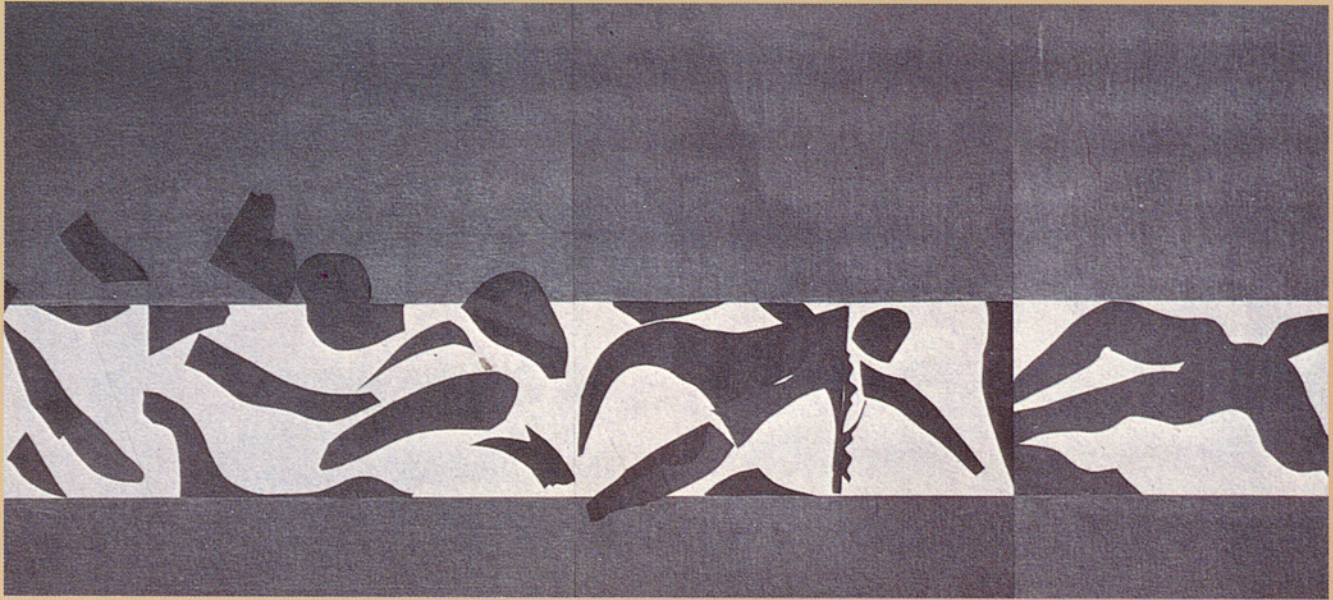


圖24. 馬蒂斯《游泳池三聯作》1952 紙

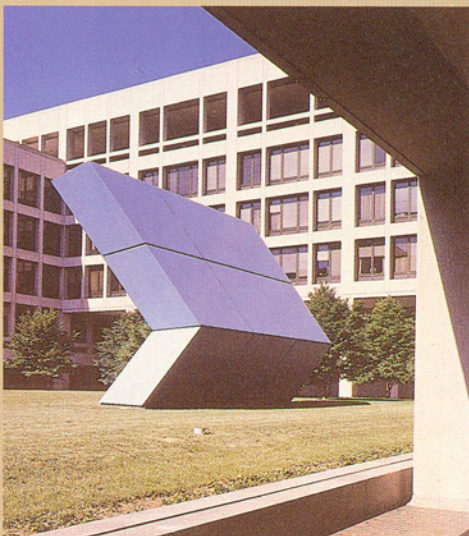


圖25. 湯尼史密斯《祂必須被順從》1976 不銹鋼



圖26. 馬蒂斯《珍妮堤的頭像》1910~13 青銅

中，發現自然界中，確實存在著許多幾何形量塊。幾何形量塊以立方體最具穩定感；球體最具動感與非靜止感。在現代建築造型中，也以幾何量塊為主。因此，在廣場上，我們可以看到許多現代戶外雕塑，

也以幾何量塊居多（圖 25）。抽象量塊，從馬蒂斯所做的珍妮堤的頭像（圖 26），可以瞭解所謂的抽象化量塊之意。馬蒂斯由寫實的頭像，一再減化、再減化不必要的細節，而成抽象的、純量塊的表現

。因此，我們可以感覺到那被強化的人之本質。非具象量塊最常出現在吹玻璃藝術。當藝術家在表現玻璃的質感、色彩的大前題下，吹玻璃的過程中，常會出現令人猜測的非具象量塊。



圖27. 拉斐爾《教宗里奧四世、朱里諾·麥第奇與羅西》約1517 嵌板畫

事實上，形狀與量塊，它們並不絕對地屬於某一類型。而是常在不斷地變化中，形成新的關係與不可預期的圖式。

■ **質感** 質感是屬觸覺特性的，它就是所謂的肌理。雕塑的質感，常可藉觸覺來感受。但若每個人均以觸覺來感受作品的質感時，作品會因觸摸者手上的油或酸的成份，而受到損害。因此，藝術品所表現的肌理、質感，通常觀賞者均必須以視覺來取代觸覺。畫家藉其熟練的技巧，繪出各種不同的質感，如金屬的亮澤，布幃的厚重、平滑，粒狀的、粗糙的等等（圖 27）。雕塑家則利用材料的特性，加以強化，以引發觀賞者的視覺心理作用。羅丹的吻（圖 28），那圓潤的肌膚令人欲趨前輕撫一下。歐本漢（Meret Oppenheim）認為日常生活世界裡，隱藏著更深刻激昂的真實性。它是一種不合理、夢幻的行為結合。因而他在作品《毛皮、午餐》（Luncheon in fur）（圖 29），以顛倒人們既有觀念的手法來表現。平滑、精緻的茶杯，變成現實世界裡能給人愉快的觸感之毛皮製品時；人們對茶杯與舌唇的關聯，轉換成毛與唇舌的觸感時，就會產生強烈的反應。此時，作品所具有的社會、心理作用就會不斷地擴延、豐富起來。梵谷的《夜晚的咖啡屋》（The Night Café）（圖 30），那強烈的色彩與厚塗、黏稠的肌理，傳達了人性可怕的情慾與悲苦，暗示了夜晚咖啡屋內的犯罪、令人噁心的感覺。

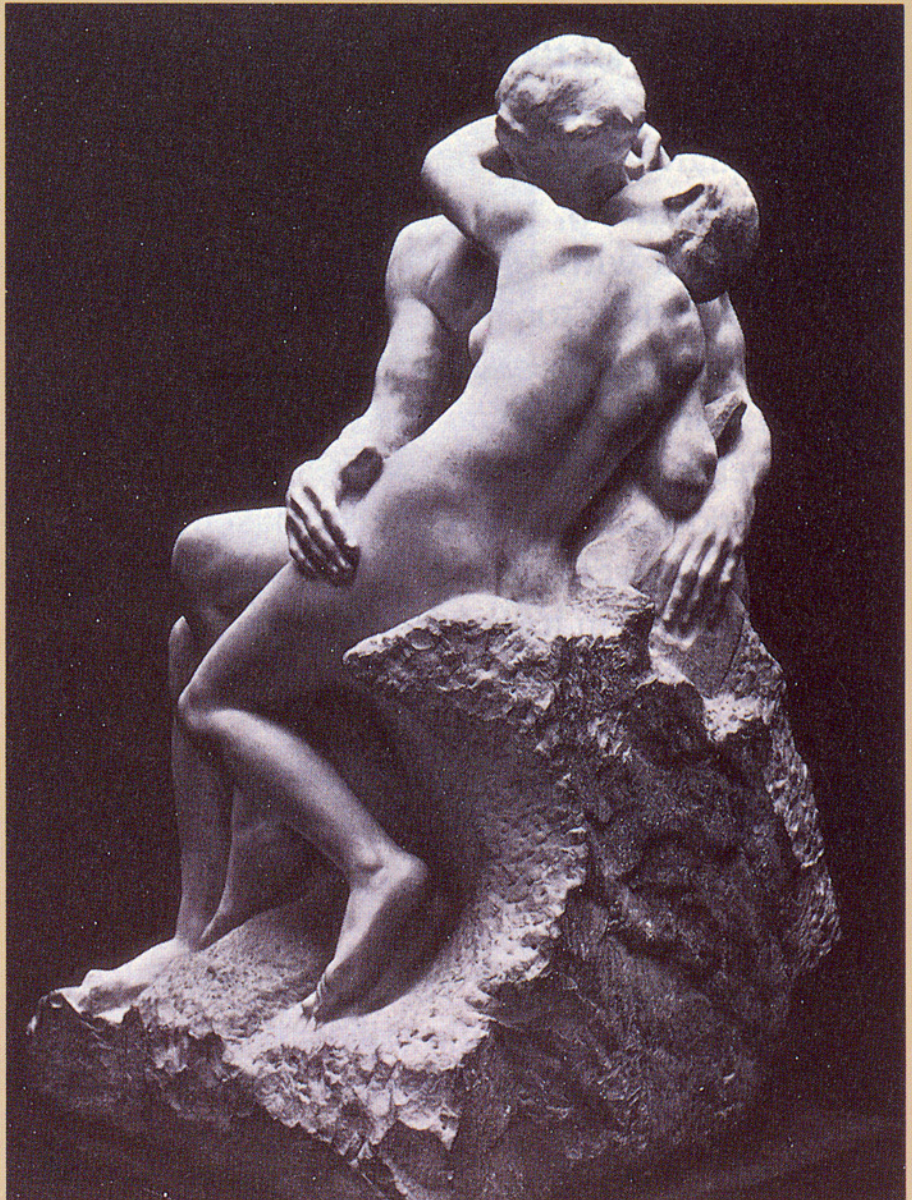


圖28. 羅丹《吻》大理石

■ **空間** 所有的物質都存在於空間裡。視覺藝術的空間，不僅是傳遞形狀與量塊的媒介，也是一相當重要的元素。空間具有它特有的美

感形式。藝術裡的空間，被分成三種類型。即圖式空間、錯覺空間、真實空間。

圖式空間，可以剪紙藝術來說



圖29. 歐本漢《毛皮午餐》1936 毛皮覆蓋茶杯、茶盤、茶匙

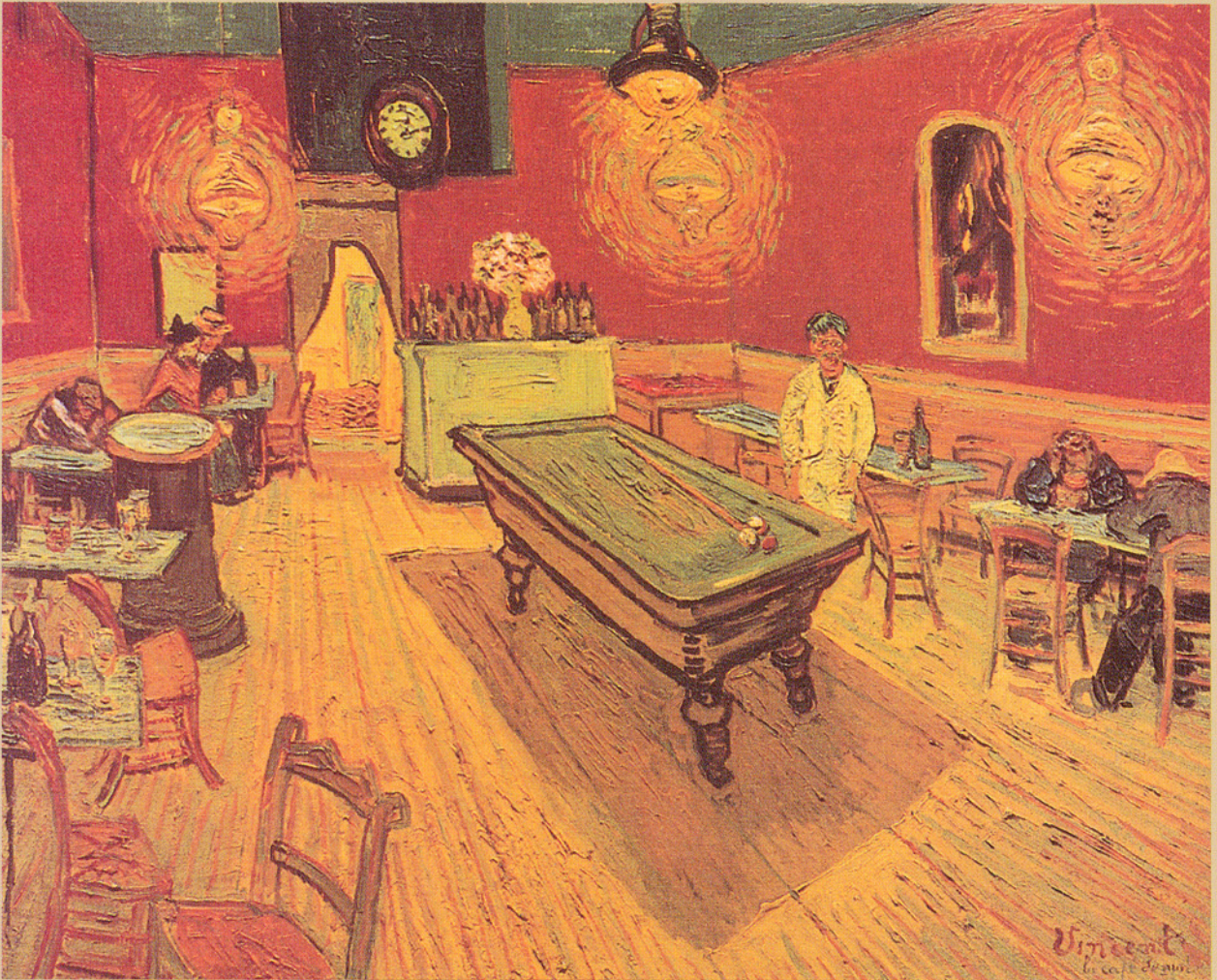


圖30. 梵谷《夜晚的咖啡屋》油畫



圖31. 埃及壁畫《鵝群》(局部) 約西元前2600



圖32. 張寧耘《竹子湖茶園》1991 (五歲半)

圖33. 達文西《最後的晚餐》1495-97/98 壁畫



明。一張紙是平面的，剪紙藝術家把它剪成形狀時，它還是平面的。一旦貼在另一張紙上時，我們却可以感覺到它的空間存在。馬蒂斯的剪貼藝術就是圖式空間的探討（見

圖24）。圖式空間僅涉及形狀與空間在平面上的交互作用，無深度的暗示。此類型的表現方式常出現在壁紙設計、織物設計。當藝術家從事景色描繪時，就會描述到它的

深度，就會建立起垂直面與水平面的關係，也就會形成錯覺空間。藝術家如何製造錯覺空間？古埃及藝術利用重疊形狀法（圖31），中世紀的手抄本織細畫、原始藝術、



圖34. 林布蘭《卸下聖體》1651 油畫



圖35. 席拉(Richard Serra)《傾斜的弧》1985 鋼

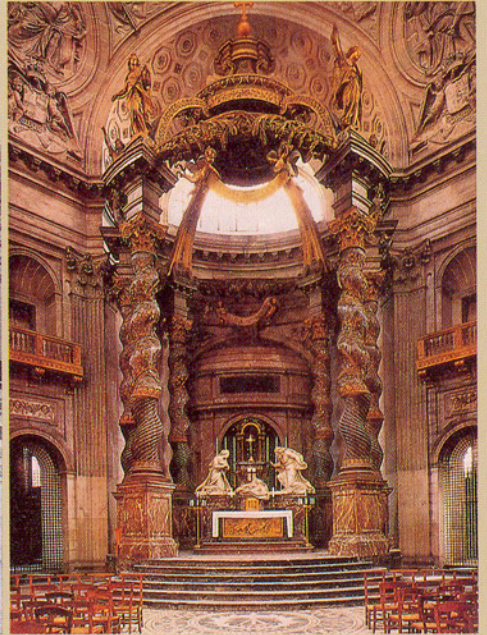


圖36. 巴洛可式教堂祭壇

兒童畫(圖32)則常以層列法。文藝復興時期以透視或線性透視來塑造錯覺空間(圖33),林布蘭則以光線來象徵空間(圖34)。真實空間,當然就是真真實實存在的空間,如陶器是一容器,有體積存在,就有真實空間的存在。雕塑也有其虛、實的空間存在,人們甚至可以穿越過它,在其間走動(圖35)。作品涉及到真正空間時,常會涉及到時間與動感,因為真實的空間,須藉觀賞者移動身體去感受,走動又涉及時間,人們依時間的長久來決定空間之大小。歐洲的許多教堂,就屬這類型的藝術,因為它們往往結合繪畫、雕塑、建築之美,人們欣賞它時,必會扯到這三種元素。

■ **動感** 動感也有錯覺與真實的分別。巴洛可藝術的雕像動態、建築圓柱的扭轉形體,螺旋形的空間架構,予人一股席捲式的錯覺動感(圖36)。至於真實的動感,則出現在動態雕刻或機動雕刻。引發這些雕塑的動源,包括水力、風力、氣流、電動馬達等。

註釋

註1: Marjorie E. Bevin, *Design through Discovery: An Introduction to Art and Design*, fifth Edition, 1989, Holt, Rinehart and Winston, Inc., p.115

註2: 同上註, p.115

●參考書目:

1. Bruce D. Kurtz, *Visual Imagination*, 1987, by Prentice-Hall, Inc.
2. Marjorie E. Bevin, *Design through Discovery*, 1989, by Holt, Rinehart and Winston, Inc, fifth Edition
3. Duane Preble with Sarah Preble, *Artforms*, 1978, by Harper & Row, Publishers, Inc.
4. Stella Pandell Russell, *Art in the Word*, 1984, by Rinehart Press, a division of Holt, Rinehart and Winston, Inc. Second Edition
5. Frederick Hartt, *Art* 1989, Published by Harry N. Abrams, Incorporated, N.Y.