

東海大學美術系碩士在職專班碩士論文

創作論述

形色萃取—萬瓊月的創作理念與形式

Extraction of Color and Appearance—

The Creation Idea and Form of Chiung-Yueh Wan

The seal of Tungshai University is a circular emblem with a scalloped outer edge. It features a central design consisting of three interlocking rings above a cross, all set against a background of horizontal lines. The words "TUNGSHAI UNIVERSITY" are inscribed in a circular path around the inner border of the seal.

指導教授：張惠蘭 教授

研究生：萬瓊月 撰

中華民國 105 年 6 月

# 東海大學美術系 碩士在職專班

萬瓊月 君所撰碩士論文：

「形色萃取—萬瓊月的創作理念與形式」

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

詹前裕

(詹前裕)

張守為

(張守為)

指導教授

張惠蘭

(張惠蘭)

系主任

詹前裕

(詹前裕)

中華民國 105 年 6 月 24 日

## 謝 誌

時光荏苒，取得了美術研究所碩士學位的此刻，真有百感湧上我心頭。回想起準備研究所考試時，與同好一起砥礪的情景，彷彿昨日歷歷在目，然而，轉瞬間，卻已過了數個寒暑，歲月在忙碌中行過，在酸甜苦辣中淹沒，無人能倖免時光的宰制，但聰明的人類還是能在歲月的催促下，留下了某些甚麼來與之抗衡，產生心理上的平衡。或許是留下了些許的記憶、或許是留下了些許的作品、或許是留下了些許自認所謂的成就感，或許是……

藝術學海無涯，每家之言皆有其立基點。繪畫上，點線面的形塑，色彩的鋪設，造就林林總總的悅目性、哲思性，增進了人類生活內涵上的富饒與心靈的沉澱，我想這是看似無用的藝術歷經數個千年仍有後輩守護著、仰慕著、跟隨著、矢志畢生從事著的迷人之大用。

我有幸能成此藝術後輩之一員，真誠感謝這一路走來多位教授的指導與教誨。感謝黃海雲老師評圖時，細微之處的提醒；感謝陳介一老師每次課堂中，筆觸、人體比例、姿態……的引領；感謝許莉青老師極有耐心的教我古典繪畫；感謝邱建銘老師用心指導我雕塑；感謝詹前裕老師、張守為老師在作品、論文方面的提點、指導；感謝論文指導老師——張惠蘭老師，從研究所一年級的課程到畢業論文，就我所需，細心的、整體性的給與意見及指導，因而造就我人生旅途的另一里程碑；感謝我的家人給予鼓勵及支持；最後，要感謝的人，因緣際會太多了，就謝謝老天爺對我如此的安排吧！

## 摘要

在筆者繪畫的歷程中，由於不能滿足於寫實繪畫的仿照，當然，有人會辯說，在模仿中也有創新，但不管有沒有或者它的創新百分比有多少，筆者很明確知道，想要做的是一種截然不同筆者以往具象繪畫的視覺呈現，想要跳脫桎梏常規，做另一種表達的可能方式，強烈的這股衝動，經過多次的構圖，發現大方的矩形色塊最能呈現簡潔之美與力度，因此，以色域繪畫之外衣，包裹筆者內在意欲，恣情揮就，表達另一種本乎現實又超乎現實，可以視為物質亦可以非物質看待的形色躍於畫布之上。

事物的多面向、複雜性，筆者要把它純粹化，精煉化，猶如剝花瓣般，一瓣一瓣的剝開，見到香甜的花心，見到事物的內在。筆者試圖將普遍性的宇宙現象轉成個人獨特的畫作語彙，即從客觀物質世界出發，張開想像、聯想之雙帆，將目標對象物做顏色、形式的概括與萃取，做理性或直覺性的重新配置與組構，讓柔軟的內涵與冰冷的形式產生反差對比的矛盾與衝擊，以達陌生化的猜測、多重性解讀以及張力、驚奇果效的彼岸。或許悅人眼目，或許令人潛進沉思，或許驅動觀者的自由聯想，享受馳騁於天馬行空的樂趣，這些都是筆者創作目的之一。

此次的創作與研究給予筆者莫大的實質養分，使筆者的繪畫基石更加堅實與穩固。筆者的未來展望是想再延續「形色萃取」這一個概念繼續創作，繼續發展「部分取代全部」這個理念，但放鬆囿於橫條紋與直條紋的限制，給予畫作更寬廣的可能視覺效果，在大小片色彩並置的抽象式佈局下，在色域繪畫有另一翻的轉型精進，做藝術之美的更多元呈現。

關鍵字：想像力、色彩象徵、抽象藝術、色域繪畫、陌生化

# Abstract

While some people certainly would dispute that innovation also exists in imitation, during the process of painting, however, regardless of the percentage of innovative novelty, what the author explicitly would like do is to express in another possible way different from visual presentation as representational paintings created formerly in order to be released from shackles because of being discontented with imitation of figurative paintings. With this strong impulse, the elegant colored rectangles were found as the best medium to show the power and beauty of conciseness with this strong impulse through composing procedures. Consequently, the author's inner desire was enfolded in dress of color-field painting to arbitrarily and freely express forms and colors that not only originated from reality and beyond actuality, but could be considered both material and immaterial on canvas.

The purpose of this thesis is to purify and refine the multi-dimension and complexity of everything like peeling flower petals one by one until seeing the aromatic and sweet core — reaching the inner realm of object. The author attempted to transform the universal phenomenon into the uniquely personal painting language, which started from the objective material world with sails of imagination and associations, went through the channel of rational or intuitive rearrangement and reconstruction by extracting and generalizing colors and forms of object in order to create contradictions and impacts between the soft connotation and the cold form, and ultimately arrived the other shore combined with amazing effects, defamiliarization surmise, as well as multiple interpretation and tension. Whether the artwork delighted viewers' eyes, induced people to contemplate, or stimulated free associations of viewers with pleasure of enjoying unstrained ideas, the author's aims of creating were unveiled.

This creation and research provide author with enormous nutrition, which strengthen and secure the foundation of author's painting skill. The author's vision is to continue the creation based on extending the concept of form and color extraction and the idea of "segment replaces entire". Meanwhile, the author looses the confinement against horizontal and vertical stripes to offer more extensive visual effects. With an abstract setting of big and small color apposition to advance color field painting and present diversified artistic beauty.

Keywords: imagination, color symbolism, abstract art, color-field painting, defamiliarization

# 目次

中文摘要 .....	I
英文摘要 .....	II
目次 .....	III
表目次 .....	V
圖目次.....	VI
第一章 緒論.....	01
第一節 創作的動機與目的 .....	01
第二節 研究的方法與範圍 .....	02
第二章 相關理論的探討及資料的耙梳整理.....	04
第一節 探討抽象繪畫之靈魂——精神性.....	04
第二節 色彩對比理論之梗概剖析.....	07
第三節「部份取代全部」與格式塔心理學的共鳴.....	12
第四節 配色技巧的耙梳及整理.....	14
第五節 色彩的聯想與象徵.....	18
第三章 探究色域繪畫的典範.....	20
第一節 探究觸發者肯尼士•諾蘭德 (Kenneth Noland) 的色彩運用.....	20
第二節 巴內特•紐曼 (Barnett Newman) 的色域繪畫之初探與啟發.....	26
第三節 馬可•羅斯科 (Mark • Rothko) 的色域繪畫之初探與啟.....	32
第四章 創作理念與作品解析 .....	36
第一節 創作理念 .....	37
第二節 作品解析.....	39

第五章 結論與展望	57
參考文獻	58
附錄一	61
附錄二	65

## 表目次

表 2-1 配色技巧.....	61
表 2-2 色彩的聯想與象徵.....	65

## 圖目次

圖 2-1：同時對比實驗	9
圖 2-2：繼續對比的例圖	9
圖 2-3：色相對比的例圖	10
圖 2-4：明度對比的例圖	10
圖 2-5：彩度對比的例圖	11
圖 2-6：黃希庭、鄭涌〈格式塔心理學的舉例圖〉	13
圖 2-7：小林重順〈五色配色的形象座標〉	16
圖 2-8：色調圖	17
圖 3-1：肯尼士·諾蘭德〈Split〉, 1959, 壓克力、畫布, 500x500cm	22
圖 3-2：肯尼士·諾蘭德〈Beginning〉, 1958, 壓克力、畫布, 500x500cm	22
圖 3-3：肯尼士·諾蘭德〈And Half〉, 1959, 壓克力、畫布, 400x400cm	23
圖 3-4：肯尼士·諾蘭德〈Heat〉, 1958, 壓克力、畫布, 885x500cm	24
圖 3-5：肯尼士·諾蘭德〈Back and Front〉, 1960, 壓克力、畫布, 400x418cm	24
圖 3-6：肯尼士·諾蘭德〈Lunar Episode〉, 1958, 壓克力、畫布, 500x500cm	25
圖 3-7：紐曼〈午夜藍色〉, 1970, 壓克力、畫布, 119.4x101.6cm	27
圖 3-8：紐曼〈Onement I〉, 1948, 油彩、畫布, 69.2x41.3 cm	28
圖 3-9：紐曼〈Vir Heroicus Sublimis〉, 1950, 油彩、畫布, 115.25 x 541.65 cm	28
圖 3-10：紐曼〈Horizon Light〉, 1949, 油彩、畫布, 77.47x184.15 cm	30
圖 3-11：紐曼〈Concord〉, 1949, 油彩、畫布, 228x136.2cm	30
圖 3-12：羅斯科〈白色中心〉, 1950, 油彩、畫布, 205.7x141cm	33
圖 3-13：羅斯科〈No. 14 (White and Greens in Blue)〉, 1957, 油彩、畫布, 254x208.28 cm	33
圖 3-14：羅斯科〈White, Red on Yellow〉, 1958, 油彩、畫布, 242.3x206.7cm	34
圖 4-1：萬瓊月〈稻熟〉, 2014, 油彩、畫布, 116.5x90.5cm	41

圖 4-2：萬瓊月〈開卷有益〉，2014，油彩、畫布，90.5x116.5cm	42
圖 4-3：萬瓊月〈朱門 NO.1〉，2014，油彩、畫布，116.5x90.5cm	43
圖 4-4：萬瓊月〈朱門 NO.2〉，2014，油彩、畫布，116.5x90.5cm	44
圖 4-5：萬瓊月〈大樹〉，2014，油彩、畫布，116.5x80 cm	45
圖 4-6：萬瓊月〈大道〉，2014，油彩、畫布，116.5x90.5cm	46
圖 4-7：萬瓊月〈河上之橋〉，2014，油彩、畫布，80x116.5 cm	47
圖 4-8：萬瓊月〈橙熟時節〉，2014，油彩、畫布，116.5x90.5 cm	48
圖 4-9：萬瓊月〈圓仔(熊貓)端坐〉，2014，油彩、畫布，116.5x90.5 cm	49
圖 4-10：萬瓊月〈圓仔(熊貓)美背〉，2014，油彩、畫布，116.5x90.5 cm	50
圖 4-11：萬瓊月〈楓林〉，2014，油彩、畫布，116.5x80 公分 cm	51
圖 4-12：萬瓊月〈山中瀑布〉，2014，油彩、畫布，90.5x116.5cm	52
圖 4-13：萬瓊月〈磚牆外的野薑花〉，2014，油彩、畫布，116.5x90.5cm	53
圖 4-14：萬瓊月〈高樓與矮房〉，2014，油彩、畫布，116.5x80cm	54
圖 4-15：萬瓊月〈夜之雪梨港〉，2014，油彩、畫布，116.5x90.5 cm	55
圖 4-16：萬瓊月〈猶聞駝鈴聲響〉，2014，油彩、畫布，116.5x80cm	56

# 第一章 緒論

本章旨在陳述研究者之創作動機、目的、研究的方法、研究的範圍。茲分二小節論述於下。

## 第一節 創作的動機與目的

### 一、創作動機

在筆者繪畫的歷程中，由於不能滿足於寫實繪畫的仿照，當然，有人會辯說，在模仿中也有創新，但不管有沒有或者它的創新百分比有多少，筆者很明確知道，想要做的是一種截然不同筆者以往具象繪畫的視覺呈現，想要跳脫桎梏常規，做另一種表達的可能方式，強烈的這股衝動，經過多次的構圖，發現大方的矩形色塊最能呈現簡潔之美與力度，因此，以色域繪畫之外衣，包裹筆者內在意欲，恣情揮就，表達另一種本乎現實又超乎現實，可以視為物質亦可以非物質看待的形色躍於畫布之上。

從形象中抽絲剝繭、探索事物的本質、內在一直是筆者追求與關注的角度。身處在花草樹叢不算少的大自然環境中，自然造化的色彩搭配給筆者十分愉悅的感受，有些週遭的事物給筆者深刻的感思，這些種種促使筆者想提煉它們，剪裁它們與重新安排它們於尺布之上。看似是冷靜的邊線、色塊，卻是充滿象徵的色域，具有深深的生命力或是寓意的畫作，於焉誕生。康丁斯基 (Wassily Kandinsky, 1866-1944) 曾寫：「在一構圖中，具體元素多少是膚淺的，他們多少可以被忽略，並且被純粹抽象造型或已被完全抽離的具體造型取代。」<sup>1</sup>此言，筆者有深深的

---

<sup>1</sup> Anna Moszynska (1999)。《抽象藝術》(黃麗絹譯)。臺北市：遠流出版事業股份有限公司。P44

同感。

## 二、創作目的

事物的多面向、複雜性，筆者要把它純粹化，精煉化，猶如剝花瓣般，一瓣一瓣的剝開，見到香甜的花心，見到事物的內在。筆者試圖將普遍性的宇宙現象轉成個人獨特的畫作語彙，即從客觀物質世界出發，張開想像、聯想之雙帆，將目標對象物做顏色、形式的概括與萃取，做理性或直覺性的重新配置與組構，讓柔軟的內涵與冰冷的形式產生反差對比的矛盾與衝擊，以達陌生化的猜測、多重性解讀以及張力、驚奇果效的彼岸。或許悅人眼目，或許令人潛進沉思，或許驅動觀者的自由聯想，享受馳騁於天馬行空的樂趣，這些都是筆者創作目的之一。

## 第二節 研究的方法與範圍

### 一、研究的方法

本研究運用如下之方法：

- 1、分析法：在研究中，一手文獻分析法、二手文獻分析法、綜合分析法兼用之。探討、分析前人作品、文章或別人對前人作品的評論、以及筆者解析自己之作品等。
- 2、比較法：分析前人作品間的異同(特點)或筆者作品與前人作品間的相同差異處。
- 3、歷史研究法：概觀、探討色域繪畫的典範。

### 二、研究的範圍

由於藝術史上有關抽象繪畫的作品浩繁以及形制多樣，本創作研究以下列為範圍：

- 1、藉由參閱前人所作過之相關研究，其有關色域繪畫的資料、書籍、評論，理出脈絡、特點以為啟發與參考。
- 2、將與筆者創作有關的色彩對比理論、配色理論及色彩象徵等加以耙梳、整理。
- 3、探究與本人作品之形構有關的格式塔心理學及抽象繪畫裡的精神性。
- 4、探討前人的作品，而作品的選擇對象，以該作者之作品與筆者創作主題——色域繪畫有關，對筆者之創作起影響者（所謂的影響，可能是因前人這麼做，筆者因而這麼效法；也可能因前人這麼做，筆者因而避免為之）或對筆者創作有所啟發之作品做色彩或形構分析。
- 5、論述筆者創作以「形色萃取」此系列作品為範圍。

## 第二章 相關理論的探討及資料的爬梳整理

在抽象繪畫裡常是離不開造型構成與色彩搭配之問題，孰是之故，本章分為五小節分述，對與筆者繪畫作品相關的抽象繪畫之精神性、色彩對比理論及造型心理學做一梗概剖析，並將與此「形色萃取」系列有關的配色技巧、色彩象徵做一整理置於文末附錄中。

### 第一節 探討抽象繪畫之靈魂——精神性

許多欣賞非寫實的現代繪畫的觀賞者，常常於混沌的色彩中，試圖去尋找他熟悉或是他識得的形象；同時，觀畫者也常常在欣賞非寫實的現代畫作中，於色彩中找尋他的幻覺心理空間。心理空間在繪畫中有它的存在，而且對於創作者與觀畫者具有很重要的心緒依歸。對為數不少的創作者而言，在他繪畫過程中，在他的腦中會有一格規劃的空間給予他的創作對象物，這個空間可能是具體的任何地方，也可能是無垠的外太空，或是無影無形的、眼不可見、手不可觸及的精神空間。林美蕙在其論文所言：「人人心中都有夢，都有一份屬於自我心理空間，而這空間是屬於精神層次的內心世界。」<sup>2</sup>「精神空間」的有無，與藝術上的「崇偉性」之高低的相關係數有多大，暫且不論，但筆者在作畫實踐中，確實感受「精神空間」的存有性。藝術好玩、藝術迷人，之所以讓人甘心杜絕室外他種遊樂之招引，是因為它是精神封櫃的鎖鑰，同時也正因為身心靈綁索的解離，達到精神自由的狀態才成就藝術的崇偉，所以，心中的精神空間何其重要，對創作者或是觀畫者而言，稱其為瑰寶實不為過也。李仲生曾提出：「藝術如果不具備『可以意會』部分，剩下的只是可以言傳的部份，那只是一種技術的存在，而無藝術思

---

<sup>2</sup> 林美蕙（民98）。《心靈映照與自然空間》。東海美術系碩士在職專班碩士論文。台中市。P20

想的表現，根本就無藝術可言了。」<sup>3</sup>就如同小說，最後的頁打開了，就無趣了、結束了；繪畫少了曖昧有時也就少了興味。所以筆者認為繪畫必須留有想像的空間，必須要能挑起觀者迷迷濛濛的聯想神經，如此方能成就一種有別於古典畫作的賞畫趣味。

以下茲以兩位抽象畫家對精神性的論述做一梗概探討，一位是東方抽象畫家李仲生，另一位是抽象畫始祖康丁斯基，他們對繪畫中的精神性有精闢的見解及護衛與實踐，是本人繪製抽象畫的信念支柱。

### 一、李仲生提出的精神性

李仲生說：

如果我們把西洋自文藝復興以迄十九世紀的印象主義繪畫比做西洋的話劇，再把二十世紀現代繪畫比做我國的國劇，就可以了解，為什麼自文藝復興以迄印象主義的西洋繪畫比較容易懂，而西洋現代藝術則不易懂。完全模擬真人真事的西洋話劇，是一種說明性的技巧來描寫看得見的空間，即所謂「視覺空間」的寫實「模仿自然」的藝術。而國劇使用的是高度純化、暗示性和象徵性的技巧，它表現出來的空間幾乎和現代繪畫所表現的「精神空間」相同。<sup>4</sup>

筆者的繪畫作品也可以國劇的形制為比擬。在國劇中只有一兩張椅子或桌子即可暗示為一個室內，而這個室內是一個居家的室內或是審案的公堂或是其他任一場域，因劇情需要，觀眾自然能給它一個定位；在筆者的色域作品裡，幾個大小不一的色塊、線條配置，是視覺上的需要，或是另有象徵意義，則由觀畫者做自由想像，任給予一個空間、一段敘事，一個令想像力逞雄的誘發媒體。

<sup>3</sup> 蕭瓊瑞（1991）。《李仲生》。台中市：伯亞出版事業股份有限公司。P66

<sup>4</sup> 曾長生（1999）。《臺灣美術評論全集 李仲生》。台北市：藝術家出版社。P140

## 二、康丁斯基的藝術精神性

康丁斯基說：「好的作品不是因為它『畫得好』，而是它有內在的生命」<sup>5</sup>

康丁斯基闡述說：

不管它是否符合解剖學、植物學等科學。因為問題在於作者是否需要這樣的形，而不在於是否忠實於形外在的模樣。色彩亦然，在於是否需要這個色彩，而不問是否忠實於自然的色彩。簡而言之，作者不是有權利，而是有義務，忠實於他的目的。他有極大的自由選擇自己的方式，不受解剖學、科學的限制。<sup>6</sup>

上面的闡述，給予形與色彩極大的解放，寬大藝術家自由心靈空間，讓藝術家可以做絕對的藝術創作，不再受形與色彩的繩綁限制。

既然要表現一個有異於現實世界的精神世界，那麼就必須有另一套的表示語彙。繪畫的語彙工具最基本的即是色彩，筆者在畫作中運用色彩的明度、彩度、色相之交互作用，以及色塊的比例配置來營造、表達、象徵我想要傳達的意念。藝術畫家皮埃·波納爾(Pierre Bonnard,1867-1947)曾寫過這樣的句子：「色彩本身沒有形體或立體感，卻能表達任何事物。」<sup>7</sup>

筆者的創作發想大概來自客觀的物質世界，經過細思，提煉它們，概括它們，陌生化它們，最後近似於李仲生提出的精神性空間，筆者的畫作行路到一種構成，誠如康丁斯基所言：「我們正迅速接近有理性和有意識的構圖的時代，到了那時，畫家將自豪地宣稱他的作品是構成的。」<sup>8</sup>筆者的創作作品中，看似簡單、

---

<sup>5</sup> 康丁斯基(民74)。《藝術的精神性》(吳瑪俐譯)。臺北市：藝術家出版社。P88

<sup>6</sup> 康丁斯基(民74)。《藝術的精神性》(吳瑪俐譯)。臺北市：藝術家出版社。P88

<sup>7</sup> José M.Parramon(民86)。《色彩》(王荔譯)。臺北市：三民書局股份有限公司。P9

<sup>8</sup> 康丁斯基(民76)。《論藝術裡的精神》(呂澎譯)。台北市：丹青圖書有限公司。P136

簡約、不繁複的畫面，然而線條粗細、擺設的位置、色塊的大小、明暗、色彩等，卻可以形成好多種的可能性。筆者隱約中意圖將觀畫者於觀畫中不自覺中拉進，成為我作品的創作夥伴，讓觀畫者以精神幻想、想像、感覺認知等方式給予畫作不同的詮釋與建構另一種可能。於是乎，當作家完成他的作品後，它的詮釋權即交給了讀者；同樣的，當筆者完成創作後，詮釋權即交給了觀畫者。

筆者覺得詮釋權由觀畫者所擁有的這個事實，正證實了精神空間的確實存有。在繪畫藝術史上，直到後印象主義才慢慢鬆綁於空間再現的桎梏，產生自主性的空間，這時期的空間表現，諸如高更或是馬諦斯的作品裡的，我們還是可以識別它是一個空間，如此的空間表現仍不能滿足筆者對空間的感受。繪畫是一種思想傳達的媒介，筆者確切要表達一種游移不定，瞬間，來不及以秒計的幻移空間，亦即精神空間，筆者認為這是忙碌當代人高度可能產生的空間。心理空間會影響看待外在現實空間的樣貌，例如，一個人被煩事纏身時，他會覺得身處的空間狹隘、擁擠；如果心情好時，斗室也感覺是廣居。所以，現實空間是會扭曲、伸縮、變異的，是居而不居，不易而易。於是，精神空間才是真正的空間，筆者想要在繪畫作品裡，表達、呈現這個理念。

## 第二節 色彩對比理論之梗概剖析

在筆者「形色萃取」這系列作品的畫面，是將色彩作並置與組構，在五十號不算小的畫布上，很明顯的會看到色彩對比的效應。以下即對同時對比、繼續對比、色相對比、明度對比、彩度對比及量的對比做梗概剖析，茲分述如下。

## 一、同時對比

傑福羅 (M.E.Chevreul, 1786~1889, 法國化學家) 提出同時對比之論點。<sup>9</sup>

M.E.Chevreul 於他書中對所提出的同時對比下一定義：

If we look simultaneously upon two stripes of different tones of the same color, or upon two stripes of the same tone of different colours placed side by side, if the stripes are not too wide, the eye perceives certain modifications which in the first place influence the intensity of colour, and in the second, the optical composition of the two juxtaposed colours respectively. Now as these modifications make the stripes appear different from what they really are, I give to them the name of simultaneous contrast of colours.<sup>10</sup> (本人譯：如果我們同時看具有相同顏色但不同調子的並列兩條紋或是具有同調子但不同顏色的並排兩條紋，如果這兩條紋不是太寬，則眼睛感知到某種改變，分別地，第一，影響色彩飽和度，第二，這倆並置顏色的視覺組合物。這些改變使得條紋顯現不同於真實的條紋，我給了個名稱，叫做色彩的同時對比。)

林昆範曾於書中敘寫：

例如秀拉 (Georges-Pierre Seurat, 1859-1891) 點描畫法的作品，不採用在調色盤混色的方式，而將色彩並置在畫布上，由觀者的視細胞進行混色，如此產生的中間混色之明度，大約是原混合色彩明度之平均值，其彩度的飽和度是直接在調色盤上混色所無法企及的。<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> 林昆範 (2007)。《色彩原論》。台北縣：全華圖書股份有限公司。P126

<sup>10</sup> M.E.Chevreul (1967)。《THE PRINCIPLES OF HARMONY AND CONTRAST OF COLOURS AND THEIR APPLICATIONS TO THE ARTS》。NEW YORK：REINHOLD PUBLISHING CORPORATION P57

<sup>11</sup> 林昆範 (2007)。《色彩原論》。台北縣：全華圖書股份有限公司。P63

林書堯曾於其書中舉「無彩色明度對比」為例，說明同時對比，如圖 2-1 中，「置於左圖黑色背景的灰色較之置於右圖白色背景的灰色看起來明亮許多。」<sup>12</sup>

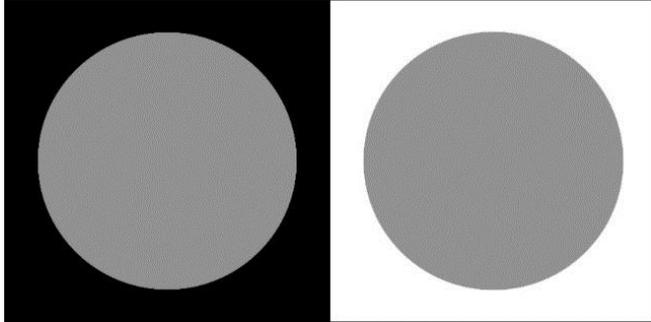


圖 2-1 同時對比實驗（無彩色明度對比）

## 二、繼續對比

「色彩的繼續對比其特性就是先看的色彩會影響後見的色彩。」<sup>13</sup>「也就是先看的色彩殘像將加到後看到的色彩上面。」<sup>14</sup>例如在圖 2-2 中，「若先單獨凝視一個紅色的球，許久之後，再把視線轉移到淺黃色的牆面上，而此時的牆面由於視覺的作用，會呈現帶有黃綠色的感覺。」<sup>15</sup>

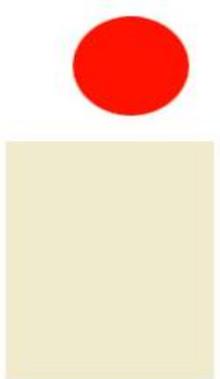


圖 2-2 繼續對比的例圖

<sup>12</sup> 林書堯（民 72 年）。《色彩認識論》。台北市：三民書局。P125

<sup>13</sup> 林書堯（民 72 年）。《色彩認識論》。台北市：三民書局。P122

<sup>14</sup> 林書堯（民 72 年）。《色彩認識論》。台北市：三民書局。P123

<sup>15</sup> 林文昌（2003）。《色彩計劃》。台北市：藝術圖公司。P56

### 三、色相對比

「中央圖形的色相在知覺上向背景色負殘像的心理補色方向變化，這種對比效果稱為色相對比。」<sup>16</sup>在圖 2-3 中，「若注視左方圖形時，由於大面積黃色背景誘發淺藍紫色的心理補色，使得中央的橙色向色相環的藍紫色方向移動而增加紅色的色味。」<sup>17</sup>

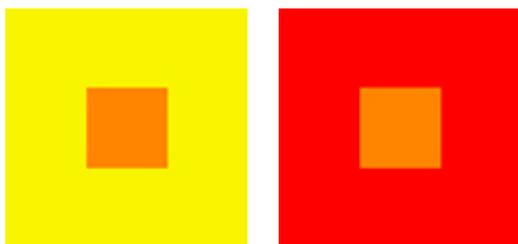


圖 2-3 色相對比的例圖

### 四、明度對比

「兩種明度不同的色彩在一起時，明度高的色彩感覺更明亮，而明度低的色彩則更暗，這種現象稱為明度對比。」<sup>18</sup>在圖 2-4 中，「將相同的色彩，放在黑色和白色上，比較色彩的效果，會發現在黑色的色彩上，感覺比較亮，放在白色的色彩上，感覺比較暗。」<sup>19</sup>



圖 2-4 明度對比的例圖

<sup>16</sup> 林昆範 (2007)。《色彩原論》。台北縣：全華圖書股份有限公司。P83

<sup>17</sup> 林昆範 (2007)。《色彩原論》。台北縣：全華圖書股份有限公司。P83

<sup>18</sup> 李銘龍 (2008)。《應用色彩學》。台北市：藝風堂出版社。P94

<sup>19</sup> 李銘龍 (2008)。《應用色彩學》。台北市：藝風堂出版社。P94

## 五、彩度對比

「色彩和另一個彩度較高的色彩並列時，會覺得本身彩度變低，而和另一個彩度較低的色彩在一起時，本身彩度的感覺則變高，這種現象稱為彩度對比。」

<sup>20</sup>在圖 2-5 中，「鮮豔的色彩和濁色在一起，可以增加鮮豔感，和鮮艷色在一起則減弱，即『遇強則弱，遇弱則強』。」<sup>21</sup>

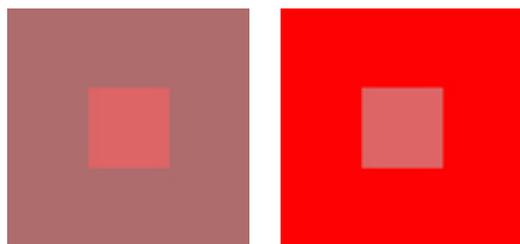


圖 2-5 彩度對比的例圖

## 六、量的對比

「量的對比涉及兩種或多種色塊之間的比例關係。」<sup>22</sup>約翰伊登（Johannes Itten, 1888-1967）認為「將色彩的光度值應用於和諧的色塊大小比例，就必須以互反方式使用對比色的光度值，例如光度值比是：

黃：橘：紅：紫：藍：綠=9：8：6：3：4：6

那和諧的色塊大小比例則為：

黃：橘：紅：紫：藍：綠=3：4：6：9：8：6」<sup>23</sup>

綜上所述，這些色彩對比理論對本人的創作作品發揮不小的助力，是筆者在創作當中，懸於心中所參考的理論。

<sup>20</sup> 李銘龍（2008）。《應用色彩學》。台北市：藝風堂出版社。P96

<sup>21</sup> 李銘龍（2008）。《應用色彩學》。台北市：藝風堂出版社。P96

<sup>22</sup> Johannes Itten（2009）。《色彩的藝術》（蔡毓芬譯）。台北市：地景企業股份有限公司。P99

<sup>23</sup> Johannes Itten（2009）。《色彩的藝術》（蔡毓芬譯）。台北市：地景企業股份有限公司。P100

### 第三節 「部份取代全部」與格式塔心理學的共鳴

在科學昌明的今天，學科越分越細，因此，除了做學科內的鑽研外，很多研究更應在不同學科領域做互相滲透，互相取經與應用，切磋出火花，讓研究展現更加璀璨的新成果。筆者的繪畫作品，屬於一種對物象的萃取與概括，格式塔心理學(Gestalt psychology)的一些理論讓本人做此系列的創作更有著力點，現將支撐我創作的格式塔心理學的相關美學論述整理於下。

庫爾特·考夫卡(Kurt Kofka)(2000)曾提出以下四個觀點：<sup>24</sup>

1、圖形與背景：在具有一定配置的場內，有些對象凸出來形成圖形，有些對象退居到襯托地位而成為背景。要使圖形成為知覺的對象，不僅要具備突出的特點，而且應具有明確的輪廓、明度和統一性。這些特徵不是物理刺激的特性，而是心理場的特性。

2、接近性和連續性：某些距離較短或相互接近的部分，容易組成整體。

3、完整和閉合傾向：知覺印象隨環境而呈現最為完善的形式。彼此相屬的部分，容易組成整體，反之，彼此不相屬的部分，則容易被隔離開來。這種完整傾向說明知覺者心理的一種推論傾向，即把一種不連貫的有缺口的圖形盡可能在心理上使之驅合，那便是閉合傾向。

4、相似性：如果各部分的距離相等，但它的顏色有異，那麼顏色相同的部分就自然組成整體。這說明相似的部分容易組成整體。

綜觀上述格式塔心理學有關美學的部分，可以說它是一個經驗理論，例如一個小部分斷了線的圓圈，雖然它有不完整的部分，但依照經驗，我們還是會把它

---

<sup>24</sup>庫爾特·考夫卡(Kurt Kofka)(2000)。《格式塔心理學原理》(黎煒譯)。台北市：昭明出版社。P23-24

視為一個圓形。黃希庭、鄭涌(2006)亦曾在其書裡以圖式為例，其中之一圖如圖 2-6，他們認為人具有非常強的借助微小的線索組織形狀的能力。<sup>25</sup>此理論應用在筆者的創作中，是強而有力的佐證理據，這與筆者的「形色萃取」系列作品本諸的理念可說不謀而合。雖然筆者把景物做了抽離、色彩做了概括，但從萃取出色彩、重組的色塊配置、作品標題的蛛絲馬跡提點，還是可以讓觀賞者尋得一個可能與作者意圖密合的整體意象。亦即繪畫中，物件的部份有時可暗示、取代、或可等同全部。例如在筆者作品圖 4-14〈高樓與矮房〉中，暗灰黑色帶與紅磚色上下相連接，再加上作品標題的提點，那麼，矮房的身影就躍入畫布上。再舉一例，在筆者作品圖 4-16〈猶聞駝鈴聲響〉中，一條細褐色帶配置在相對面積廣大的金黃土色色塊中，佐以主題的暗示，那麼，非但一班商旅駝隊行經浩瀚廣漠映入眼簾，尤有甚者，彷彿依稀聽到駝鈴的叮噠聲響，綿延不絕。

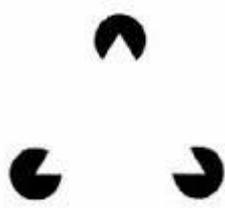


圖 2-6 黃希庭、鄭涌〈格式塔心理學的舉例圖〉

<sup>25</sup>黃希庭、鄭涌(2006)。《心理學十五講》。北京市：北京大學出版社。P151-152



圖 4-14 萬瓊月〈高樓與矮房〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 80cm



圖 4-16 萬瓊月〈猶聞駝鈴聲響〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 80cm

#### 第四節 配色技巧的爬梳及整理

繪畫作品是一種視覺性產物，音樂有音符為其表現之工具，繪畫有色彩來展現與表達，如何正確傳達作者想要表達的情思，得宜的色彩搭配，不失是一種讓觀者感受到作者要傳達氛圍的絕佳法門，因此，配色技巧即是一重要課題。然

而對色彩的感受性也常受到地域、民族、文化、宗教等因素影響，因此，筆者即以同為亞洲人，風俗民情較為相近的日本研究者小林重順（Kobayashi Shigenobu，1925~）的配色技巧，作為探究對象，在杜怡萱的論文中亦曾指出：「日本色彩研究學者小林重順（Kobayashi Shigenobu，1925~），以心理學的立場，對色彩、設計、消費者嗜好等進行研究，而色彩意象即是將色彩屬性及色彩心理綜合考慮。」<sup>26</sup>，曾妍菁於其論文亦曾述及：「日本色彩研究專家 Shigenobu Kobayashi（1998）於 COLORIST 一書中提到，經過旅行與研究的過程裡發現，色彩的運用能力是可以培養的，並於此書中提供了如何了解並學習色彩的組合技巧。」<sup>27</sup>筆者覺得將小林重順之配色技巧綜合整理、條列成表，對創作是有所助益的。

首先，須先介紹與配色技巧之說明有關的兩個圖式：

一、小林重順他於書中表示：

為了盡可能用少數的形象模式來代表全部的配色，我們嘗試了以暖・冷軸、軟・硬軸為基礎對其進行分類，並且以 16 種色彩形象圖案為標準分為幾大組。……試圖通過五色配色表現 360 個形象詞（形容詞）。……通過對表現 360 個形容詞的配色的類似性的分析和研究，對 360 個形容詞進行系統分類，從中挑選出 35 種形象作為代表形象。這些五色配色分別與語言形象相對應色。<sup>28</sup>

其圖如下所示：

---

<sup>26</sup> 杜怡萱（2012）。《地標型公共藝術對街區環境色彩影響之探討——以水源市場外牆公共藝術為例》。東海美術系碩士論文，台中市。P25

<sup>27</sup> 曾妍菁（民 96 年）。《都市景觀中之色彩與意象研究——以台北淡水河藍色公路為例》。中國文化大學景觀研究所碩士論文，台北市。P74

<sup>28</sup> 小林重順（2009）。《形象配色藝術》。（李軍總編譯）。中國北京：人民美術出版社。P4



圖 2-7 小林重順〈五色配色的形象座標〉

二、圖 2-8 色調圖<sup>29</sup>裡的色調名稱、英文簡稱及彩度、明度相對程度與表 2-1 的用語有所相關，因而圖示於下。

<sup>29</sup>小林重順 (2009)。《形象配色藝術》(李軍總編譯)。中國北京：人民美術出版社。P11

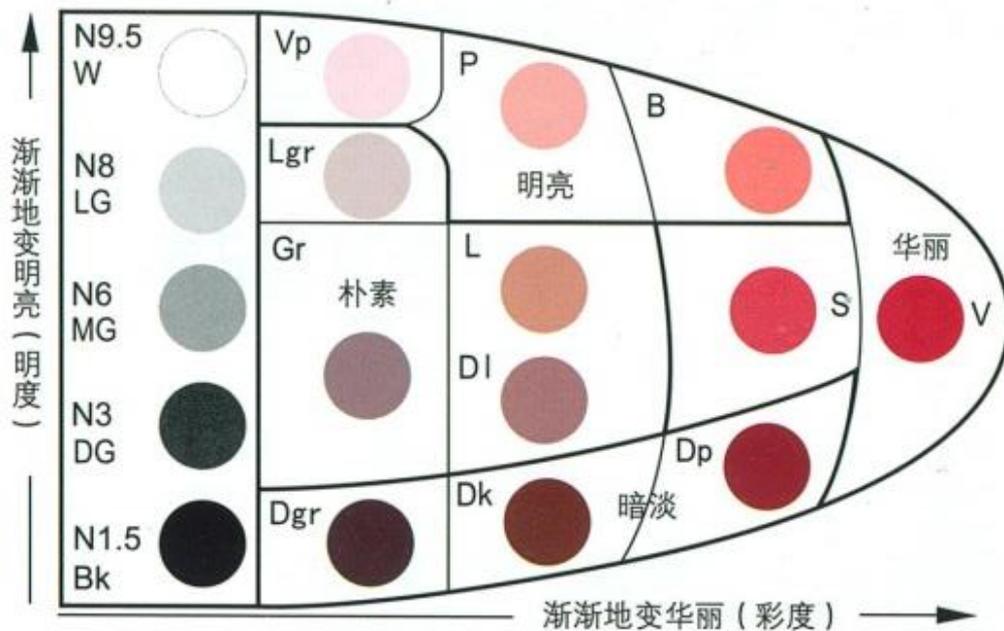


圖 2-8 色調圖

本研究將小林重順配色技巧<sup>30</sup>整理成表 2-1 置於本論文附錄一中。

雖然色彩搭配受到民族性、文化習俗等因素影響，然而，人類的眼睛結構大體上是一樣的，所以配色原則對需要用到配色的人而言，是滿可以列入參考的。

任教於東京設計學院的南雲治嘉(2001)曾於其書言道：「在配色時，色彩所佔有的面積當然會影響傳達的結果，色彩擺放的位置也有很大的影響。」<sup>31</sup>，這項配色研究、經驗也是影響配色效果的很大因素，是配色時要用心考量的地方。

除此之外，現代的美國色彩學者喬德 Judd(D.B.Judd, 1900-1972)致力於色彩調合理論的整理與研究，對於色彩調合論提出「不曖昧的原理」(unambiguity)，

<sup>30</sup> 小林重順 (2009)。《形象配色藝術》(李軍總編譯)。中國北京：人民美術出版社。P12-32

<sup>31</sup> 雲南治嘉(2001)。《色彩配色圖表》。台北市：龍溪國際圖書有限公司。P7

內容是這樣：

色彩的關係不可曖昧，明度差太小，色相差太小，介於類似或對比之間的色彩關係(中差)，這樣的色調關係不易調和。因為人類的心理，對分辨不清的事物，會覺心理不安和不愉快，所以配色時，分不清二色是相同或不相同的情形，會引起不協調的感覺。<sup>32</sup>

此理論，是一個西方人提出的觀點，讓配色原理更加豐富、完善，在配色需要時，值得參考或實踐。筆者在創作「形色萃取」這系列作品中，常牢記 Judd 提出的這項理論，如圖 4-1~圖 4-16 中的設色，除了圖 4-5〈大樹〉外，儘量避免明度差太小，色相差太小；至於圖 4-5〈大樹〉畫面上的顏色皆屬中低彩度與中低明度，是因為想要營造厚重氛圍，所以如此配色，同時也略帶實驗性，筆者想要試試曖昧性帶給觀者(作者同時也是觀者之一)的感受。

## 第五節 色彩的聯想與象徵

色彩是繪畫作品的生命，具象作品藉由它塑形，抽象作品更需藉由它傳達意境。觀畫者常循色彩解讀畫作，因此，色彩給予人意象的聯想、象徵顯得頗為重要。雖然顏色會因民族、文化、宗教等因素而有不同的解讀，但應該還是有一個普同性，筆者參酌色彩專家歐秀明<sup>33</sup>、李銘龍<sup>34</sup>、林文昌<sup>35</sup>書中研究的結果，整理成表 2-2 「色彩的聯想與象徵」置於本論文附錄二中。

李銘龍於所編著的書中言述：

---

<sup>32</sup> 賴一輝 (1997)。《色彩計劃》。臺北縣：新形象出版事業有限公司。P111

<sup>33</sup> 歐秀明編(2006)。《應用色彩學》。台北市：雄獅圖書股份有限公司。P69

<sup>34</sup> 李銘龍編著(民 83)。《應用色彩學》。台北市：藝風堂出版社。P18-36

<sup>35</sup> 林文昌 (2003)。《色彩計劃》。台北市：藝術圖公司。P82-83

色彩意象是由我們的直覺、過去的記憶和經驗，在不自覺心裡過程下形成，有些是人類共通的，有些因不同的民族、文化或地域而有差別，也會因不同的年齡、性別、性格的因素而有個別差異。<sup>36</sup>

這對色彩意象涵義的詮釋可說頗為周全。筆者認為意境的強弱感及微妙感的呈現，除擇適當顏色外，尚有賴選色後的配色技巧等因素與之合宜搭配，方能較為精準的傳達心中的意像、意欲，而觀賞者可能也要有與之相當的色彩感受力、常識方能讀出作者心中的寓意；當然，有如李銘龍所說的個別差異的觀者，能做出另一番符旨的解讀也不無增添畫作的興味。

---

<sup>36</sup> 李銘龍編著(民 83)。《應用色彩學》。台北市：藝風堂出版社。P16

## 第三章 探究色域繪畫的典範

時代的巨輪不停的轉動，歷史的演進不管是依據馬克思的唯物論或是哪一家的唯心論，歷史就是分分秒秒不斷的開步向前；每個時代有每個時代的文化思潮、流行氛圍、藝術審美觀等，因而形形色色、各種不同風貌的繪畫風格不間斷地推陳出新。作為抽象表現主義反動的色域繪畫藝術順著內在審美需求於焉產生。

「色域繪畫 (Color-field painting) 亦稱後繪畫性抽象 (Post-painterly Abstraction) 風行於 20 世紀 60 年代美國畫壇。」<sup>37</sup> 「色域繪畫強調繪畫的平坦性 (flatness)，尊重繪畫平面性的本質，無意創造三度空間的幻覺。」<sup>38</sup> 代表畫家有巴內特·紐曼、馬克·羅斯科、阿德·萊因哈特、肯尼士·諾蘭德。「色域繪畫主要是喚起崇高的冥想和超然的感受，從而使繪畫觀察者陷入在沉思當中。」<sup>39</sup>

以下即分為三小節分別對巴內特·紐曼和馬克·羅斯科兩者做一剖析整理以及對觸發我從事色域繪畫的肯尼士·諾蘭德的色彩運用以圖例做一探討。

### 第一節 探究觸發者肯尼士·諾蘭德 (Kenneth Noland, 1924-2010) 的色彩運用

諾蘭德的畫作，其外形以幾種幾何形為載體，在他的筆下，呈現了強度色彩之美，把筆者引入色彩世界，強烈的想要揭開色彩的迷人奧密。以下之分析研究

---

<sup>37</sup> 陳正雄 (2005)。《抽象藝術論》。北京：清華大學出版社。P55

<sup>38</sup> 陳正雄 (2005)。《抽象藝術論》。北京：清華大學出版社。P56

<sup>39</sup> 2014.3.6 取自 <http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E8%89%B2%E5%9F%9F%E7%BB%98%E7%94%BB>

讓筆者對色彩與色彩並置間有一番更澄明的感受，並對色彩的配置藉由真實例子的分析，建立深刻的認知。

肯尼士·諾蘭德 (Kenneth Noland, 1924-2010) 的三大作品系列：「圓形」系列、「V 字型」系列、「條型」系列，相當精采，但因篇幅的關係，以及需要性，本研究僅以圓形系列之某些作品作為研究分析之對象，從色彩配色方面作為切入之面向，並佐以個人主觀之感受來做剖析。

#### 一、肯尼士·諾蘭德 (Kenneth Noland, 1924-2010) 生平之淺析

諾蘭德 1924 年出生于北卡羅萊納州的阿修維爾城(Asheville)，1946 到 1948 年間他在以生氣勃勃的前衛派繪畫著稱的黑山學院(Black Mountain College)學習。

Karen Wilkin (1994)於書中指出：

諾蘭德師事約瑟夫·阿伯斯(Josef Albers, 1888-1976)，吸收他源自包浩斯建築藝術學院的色彩理論。同時他也師伊利亞·波洛托烏斯基(Ilya Bolotowsky, 1907-1981)，他向諾蘭德推薦現代主義幾何圖形，特別是向他推薦蒙德里安(Mondrian, 1872-1944)。」<sup>40</sup>

諾蘭德作品中，邁向成熟里程碑最具標誌性的圖式就是那些單色圓環構成的「靶子繪畫」。這批畫作顯現出他對色彩細緻的敏感度和感受力。在色彩的力量、色環(塊)和畫布之間營造直接、鮮明、渾然天成的節奏變化。他實踐了弗蘭克·斯特拉(Frank Stella, 1936-)的名言「你所看到的就是你所看到的」(What you see is what you see)。

---

<sup>40</sup> Karen Wilkin (1994)。《諾蘭德 Noland》(許季鴻譯)。台北縣：文庫出版社股份有限公司。P7

## 二、「圓型」系列舉例分析

### 1、



圖 3-1 肯尼士·諾蘭德〈Split〉，1959，壓克力、畫布，500 x 500cm

此圖形筆者認為視覺中心的灰色為主色調，中心的灰由小正方形的米黃明調圍繞，形成一種弱對比效果；此小正方形的米黃色明調及黑色外圈的米黃色明調與身為地關係的大正方形米黃色強調產生一種色調配色的韻律與和諧。小正方形米黃明調被純黑色所包圍，形成一種強烈的對比，再來一圈米黃明調，造成與相鄰灰色外圈的緩衝，使得原本可能黑灰相接的糾纏關係，得到一種緩衝或者可說是一種小小的隔離，使得兩者可以各有所表現；最外一圈的豬肝紅可以說是整張圖的點綴色，活躍畫面，再一次讓觀者引起視覺的興奮，但不會使主色調的灰失去統一作品整體視覺的主導霸權，因而讓觀者產生一種色彩的舒服感。

### 2、



圖 3-2 肯尼士·諾蘭德〈Beginning〉，1958，壓克力、畫布，500 x 500 cm

中心鮮紅色可以說是此圖最醒目的地方，接著一環淡灰白一環濁灰綠和接下來一環帶有深淺變化細天空藍和一環較寬的群青色起著緩衝及隔離，用意在於讓天空藍和群青色鮮艷，以免其彩度被中心的鮮紅吃掉大半；接著再一圈細白再接一圈濁紅，其用意也是要让天空藍、群青色鮮明；濁紅緊接深黑是要讓他們自己倆低調，只做陪襯，再來一圈細白讓接著而來的深藍、暗紅不至於太過沉悶，最外圍的黑則是再次委屈自己，好讓中心的鮮紅出頭又不會顯得輕挑而且相對於淡米黃色的大底而言，又起著對比配色的誘目效果。

3、



圖 3-3 肯尼士·諾蘭德〈And Half〉，1959，壓克力、畫布，400 x 400 cm

中心的深紅和和次次圈的鉻黃是最醒目的地方，也是畫家刻意要彰顯的吸睛點；接著安排淺灰天空色是因這個位置不可以搶中心紅和鉻黃的丰采又要有陪襯效果，於是降低彩度，又為了讓外圈的黑突顯，於是增加明度；再來一圈白是隔水作用，同時與淺灰天空藍及其內圈之白組成一塊淺淡區塊，與最外圈之黑形成明暗對比；最外圈的暗黑是要讓整張作品沉穩，以免中心紅過於輕挑，刺眼。

4、



圖 3-4 肯尼士·諾蘭德〈Heat〉，1958，壓克力、畫布，885 x 500cm

中心紅外接一小圈淺粉紅產生類似色的漸變效果，可以削弱中心紅的艷度；在緊接暗藍也是要削弱中心紅，以免觀賞者視覺疲勞；接著，再一小圈的橘黃及其類似色——檸檬黃用來鞏固整張作品中心區的鮮明度；以及與其相接內圈暗藍的對比；再來一圈寬度極為狹小的最淡調水藍，此圈在與次圈暗黑產生隔水，讓暗黑產生低音撼動力，這一圈較寬的深藍黑即是來襯托、彰顯中心區的明度；再緊接著不是很完整的藍圈、綠圈、暗灰紅紫、最淡調灰棕紅再再要讓過於規整的色調和造型起些變化和活脫色調以達到新的視覺刺激，活躍觀畫者將僵化的視覺神經。

5、



圖 3-5 肯尼士·諾蘭德〈Back and Front〉，1960，壓克力、畫布，400 x 418cm

中心紅緊接補色綠達到最高對比；在緊接稍帶黑色的暗紅再與前一內圈的綠形成搶眼的對比，擴大對比效果的範圍；這樣中心的紅綠紅太強烈了，於是右半邊緊接深藍及深黑好壓一壓中心區的彩度；左半邊則用淺淡色放鬆，使得整張圖緊鬆有致，如同樂曲的低吟與高亢，讓我想起貝多芬的命運交響曲，此張有振聳啟曠之效果。

6、



圖 3-6 肯尼士·諾蘭德〈Lunar Episode〉，1958，壓克力、畫布，500 x 500cm

此圖主色應是檸檬黃，與內接的橙色及中心的淺粉膚色形成整張圖的亮部，最外圈的海藍有如眾星拱月襯托亮部的存在。整張圖有如從海中躍起太陽的景象。在色相配色上，寒暖皆有其互襯、調和作用，在對比色、類似色的營造下，整體展現豐富、活潑、朝氣感。

肯尼士·諾蘭德（Kenneth Noland，1924-2010）的合諧色彩令人著迷，雖然它的承載體只不過是幾種幾何圖形，而且是很多大致類似的造型，可是卻在這簡單、重複的簡略圖形中，創造出令人驚豔的視覺感官享受。雖然由三原色紅、黃、藍可調出千千萬萬不同的色彩，可是，如何搭配出牽動人心的色彩，除了先天的過人感受力與敏感度外，想必下過一番苦心與思索。

雖然他的作品外觀形式與筆者作品的類同度不高，但，是他觸發筆者色域繪畫的開展。在一次不經意觀賞畫冊中，肯尼士·諾蘭德作品中搭配的色彩，筆者感覺一股巨大的能量，無明的心為之震盪，心靈似乎被喚醒而活耀，雙眼似乎為之睜大而明亮，頓時感受到色彩使人震懾的力量，彼時，讓筆者體悟到繪畫於人類具有不可小覷的大作用。於焉，拉開筆者色域繪畫的序幕。

經由以上探究色彩巨人的設色，筆者深覺得到更大啟發與助力，在筆者作品圖 4-1~圖 4-16 中，以色塊做為現實事物的象徵並以極簡的色域繪畫形式呈現，這是與本章第二、三節所要探究的紐曼及羅斯科的作品雖在外觀形式上看似有點相似，但，發想上是不同的。

## 第二節 巴內特·紐曼（Barnett Newman 1905-1970）的色域繪畫之初探與啟發

紐曼是色域繪畫的代表人物之一。他 1905 年出生于纽约，他的畫通常是在大片色塊上畫一兩根猶如拉鍊的垂直線條，這線條將畫面劃分為相互呼應的色塊。Karin(2001)於其書上說：

Typical of his work are monochrome surfaces painted without traces of brushwork and bisected or subdivided by one or more stripes, which Newman called “zips” (literally zip or zipper).<sup>41</sup> (本人譯：紐曼的典型作品是不帶筆觸的單色畫面，並且是被一條或是超過一條以上，紐曼稱之為拉鍊的條紋所一分為二或是再把它細分。)

---

<sup>41</sup> Edited by Karin Sagner-Düchting(2001). *Monet and Modernism*. Munich London New York : Prestel Verlag. P251

紐曼他的典型作品是少有筆觸的，但在（圖 3-11）分析例子中，筆者特別舉一個典型中的例外當做分析對象，以知悉紐曼這系列作品是有其演變過程的。

紐曼他的作品特色經常是在巨大的畫面上平塗強烈鮮明色面，但上下或左右留有平行或垂直的細線，而這些線並不能看做畫面的一部份，因為它只是引導視線勿向中央集中而向外擴充，達到色面更寬廣的效用，也就是具有持續性的動力。<sup>42</sup>

在紐曼的繪畫作品中，常可看到大片飽和度極高、很強烈的色彩，或許是因畫面視覺效果的需要，也或許是要傳達其內在的原始性。伊達千代說：「色彩使用的面積愈大，色彩給予的衝擊力就愈大。」<sup>43</sup>，用這句話來詮釋紐曼的作品是頗恰當的。圖 3-7~圖 3-12 是筆者或他人對他作品之分析，以了解他的繪畫特色。

1、



圖 3-7 紐曼〈午夜藍色〉，1970，壓克力、畫布，193.04 x 238.76 cm

在一大片漆黑盤據下，一線天青與之抗拒，宛如雷祖的威力一刀傲視寰宇，那股以一擋百的氣勢，昭然於尺布之上，深深留住觀者的目光；左邊的一道帶青味之灰白增添畫面的色彩豐富性也更能引起觀者對他產生猜測的興味。

<sup>42</sup> 2014.3.13 取自 <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1105041706065>

<sup>43</sup> 伊達千代（2008）。《色彩的準則》。臺北市：悅知文化精誠資訊股份有限公司。P60

2、



圖 3-8 紐曼〈Onement I〉，1948，油彩、畫布，68.58 x 40.64 cm

在大片深咖啡色上面，有一條邊緣不是很整齊，不是很銳利的橘紅線條。這樣的線條更帶有某些情感、情緒。這種邊緣參差不齊色帶的作品，於紐曼作品中不常多見，以創作時間來看，筆者推論屬他的色域繪畫較早期的作品。

3、



圖 3-9 紐曼〈Vir Heroicus Sublimis〉，1950-51，油彩、畫布，243.84 x 548.64 cm

對於紐曼的畫作形式，王其鈞(2010)於其所編著的書中曾表示：

紐曼用鮮豔的紅色鋪滿整個畫面，在畫面居中偏左處，有一條明亮的黃色縱向貫穿畫面，在右側與黃色相對應的位置上則有一條淡淡的黑色直線，也同樣縱向貫穿了畫面。畫面中兩條很細的直線將紅色的畫面分成了三段，這種細線分割畫面的做法也是紐曼繪畫最突出的特色。<sup>44</sup>

Karin 於其書上說：

<sup>44</sup> 王其鈞編著(2010)。《走向世俗的高雅—現代主義美術》。重慶市重慶出版社。P244

The paintings in large formats are built up from paint applied in layer after layer to achieve precisely calculated color effects through subtle underpainting.」<sup>45</sup>(本人譯：這巨大的畫作建構在經由微妙的打底，運用一層又一層的繪畫，以達到精密計算的顏色效果。)

紐曼的藝術風格核心，除了有精心計算色彩效果的嫻熟技巧外，更有它的精神性。在這麼巨大的呎幅前，作者、觀者自然而然彷彿置身其中。誠如 Richard Shiff, Carol C. Mancusi-Ungaro, Heidi Colman-Freyberger (2004) 於其書中所寫：

Barnett Newman：「Life is physical but is also metaphysical — only those who understand the meta can understand the physical.」<sup>46</sup>(本人譯：紐曼說：「生命是物質的，但同時也是形而上的——唯有那些了解這之上的人才能了解這物質。」)

這句話告訴我們，有時看不見的幽微非物質比可見著、可觸及的物質還來的重要與珍貴，筆者想這是他對自己的理念表達出最真實的說明，同時也是對他的畫作透露出意識裡的注解。筆者會以他作為研究之對象，也因是在心靈上與思想上與他產生共鳴、共振，非偶然的邂逅，而是藝術路途中的必然遇及。

---

<sup>45</sup> Edited by Karin Sagner-Düchting (2001). *Monet and Modernism*. Munich London New York : Prestel Verlag. P251

<sup>46</sup> Richard Shiff, Carol C. Mancusi-Ungaro, Heidi Colman-Freyberger (2004) . *BARNETT NEWMAN : A CATALOGUE RAISONNE*. New York : The Barnett Newman Foundation. P3

4、



圖 3-10 紐曼〈Horizon Light〉，1949，油彩、畫布，77.47x184.15 cm

在紐曼的畫作中，橫向的水平線條不多，舉此例，即想了解它的多樣貌。在暗紅咖啡色的大片橫向畫面上，橫陳一條色帶，一半弱的色帶面積是暗綠，一半強的色帶面積是淺綠，顯得很有變化性及層次。

5、



圖 3-11 紐曼〈Concord〉，1949，油彩、畫布，228.6 x 137.16cm

在這件作品裡，我們可以很清楚看見底色並非平塗得很均勻，是相當具有手做的人味，而非如機器印刷般的平均勻稱，我們彷彿可以讀出他畫作時的心臟跳動情況及呼吸的節奏。

Anna Moszynska 於其書中表示：

色域繪畫不注重畫布上油彩的動勢痕跡，而專注於顏色的明暗度與探究對

立於線條之表現性的色彩的視覺效果……整體畫面是一致與平滑的，呈現一種「神聖的」場域。……在美學上，他們主張著重「複雜思想的單純表達」，提倡「巨大形狀」、平坦造型，以及畫面之平面性的強調。<sup>47</sup>

紐曼他的拉鍊似的色帶具有分隔與合併雙重作用； Karin Sagner-Düchting 於其書中寫道：

It seems the difference between horizontal and vertical is that we see verticals as things. We see horizontal things as fields. Horizontal things have more of a sense of floating. You don't get that from a vertical painting.<sup>48</sup>(本人譯：在垂直線和水平線間的不同似乎是，我們把垂直物看成是東西，而把水平物當成場域。水平物更有一種飄浮的感覺，這是你無法從垂直物上得到的感覺。)

在圖式上，橫、豎色帶給人的感覺是相當不同的。紐曼作品的畫面因為懸殊的面與線比例而產生強烈的表現力。以色塊、色彩組成形式來表現那份簡潔與沉靜。他的藝術理念可以說是一種最低限度的極致藝術表現形式。紐曼的真知灼見造就了他的獨特性；他的獨特性啟發了世人，導領畫者嘗試另一種可能性；帶給世人新奇的視覺饗宴。

綜合上面之分析，筆者理出紐曼給我作品理念的佐證有如下幾點：

- 1、簡潔單色的大面積會產生巨大的色彩力量，較之色相數較多或是單色面積較小的畫面，此力量更得彰顯，因為色彩力量會因各個色彩的力量拉鋸而分散，被分割成小面積的單色，其氣勢也顯得較弱了些。例如在筆者作品圖 4-6〈大道〉與圖 4-2〈開卷有益〉相較下，圖 4-6〈大道〉色彩力量就顯得集中、強

<sup>47</sup> Anna Moszynska(1999)。*《抽象藝術》*(黃麗絹譯)。臺北市：遠流出版事業股份有限公司。P168-169

<sup>48</sup> Edited by Karin Sagner-Düchting (2001). *Monet and Modernism*. Munich London New York : Prestel Verlag. P256

大。

- 2、在極大的的色塊上加入面積懸殊的色條帶能引起觀者的猜測，增加畫面的興味。例如筆者作品中的圖 4-1〈稻熟〉、圖 4-3〈朱門 NO.1〉、圖 4-4〈朱門 NO.2〉、圖 4-6〈大道〉之型態看似相同，但配伍的顏色不同，條帶佇立的位置不同，即可引起千種百樣的想像與臆測。
- 3、畫作是手繪而就，並非沒有人味的機器所印製，於是在畫中偶見參差不齊的色塊邊緣非但無損色塊的完整，更增添畫者的呼吸起伏及作品的溫暖度。
- 4、色條帶置於極大色塊中，會因位置不同而產生截然不同的感受，甚至 180 度的大翻轉，例如筆者作品圖 4-3〈朱門 NO.1〉，黑色帶置於畫中央，儼然成畫中之主角，有成視覺焦點之勢；而於圖 4-4〈朱門 NO.2〉中，黑色帶調偏至右，其似乎有淪為陪襯之姿。如此造就的畫面解讀，及強調的塊面就迥然不同。
- 5、橫向色條帶與直向色條帶給與畫面不同的氛圍。水平線條使畫面呈現如女子寧靜之容顏；垂直線條則讓畫面湧現較活潑之動勢。

### 第三節 馬可·羅斯科 (Mark·Rothko 1903-1970) 的色域繪畫 之初探與啟發

Anna Moszynska 曾於書中敘說：

羅斯科渴望創作出一種宇宙性的及強烈的藝術，如悲劇（希臘悲劇詩人艾斯奇勒斯）〔Aeschylus〕與莎士比亞〔William Shakespeare〕，而又像音樂（莫札特）。他希望人們體驗他的作品如同一種「天啟，一種對恆常

熟悉之需要的不預期與前所未有的解決」。<sup>49</sup>

很多人看了他的畫產生莫名的感動而掉淚，以下是他幾件作品的分析，藉此梳理他的繪畫特點。

1、



圖 3-12 羅斯科〈白色中心〉，1950，油彩、畫布，205.7 x141cm

「簡單的幾何圖形和大面積的色塊表現出簡約、幹練的風格，色彩較高的純度帶來能量積聚的感覺，給人一種堅定的印象；但同時也會顯得有些過於強勁，不夠溫和，給人粗野無理的印象。」<sup>50</sup>此畫作給筆者的感受是，除了畫作表面的物質性外，兼而有之的是形而上的非物質性，至於其形而上之物為何，我想是某些可意會不可言傳之非物之物。

2、



圖 3-13 羅斯科〈No. 14 (White and Greens in Blue)〉，1957，油彩、畫布，254 x 208.28cm

<sup>49</sup> Anna Moszynska (1999)。《抽象藝術》(黃麗娟譯)。臺北市：遠流出版事業股份有限公司。P173

<sup>50</sup> ArtTone 視覺研究中心 (2009)。《跟藝術家學配色》。臺北縣：博碩文化股份有限公司。P57

「濃郁的暗色調顯得嚴謹而專注，失去了開放感；適時搭配純色，可以加強開放感，使表達的意象更加豐富，讓人產生詭異而微妙的感覺。少量的明色調會減弱沉悶感，使畫面增添濃烈、強大的印象。」<sup>51</sup>

3、



圖 3-14 羅斯科〈White,Red on Yellow〉，1958，油彩、畫布，242.3x206.7cm

「羅斯科的作品大面積運用了明度較高的微濁色，這種色彩具有厚重、濃郁的特色，給人留下一種強勁的印象。色彩的面積對比強烈地占據了視覺的意識，進一步加強了力量。」<sup>52</sup>

以上諸多例子顯示，羅斯科的畫面上常常是由二到四個上下排列的矩形漂浮在一整片有色底子上。他的作品尺幅頗大，常以邊緣模糊不清的矩形營造視覺的震撼，用不是很勻稱的色彩在畫布上顯現能量，形成他個人極具獨特性的繪畫風格。

Jean-Louis 曾在他的書中對羅斯科的畫作提出看法，他說：

高彩度的畫面及其周邊感性的構成，成為凝想的純粹對象，是人性的冥想。他的畫作像碑石、門檻，是對時間與空間的挑戰，沒有任何參考的範

<sup>51</sup> ArtTone 視覺研究中心（2009）。《跟藝術家學配色》。臺北縣：博碩文化股份有限公司。P57

<sup>52</sup> ArtTone 視覺研究中心（2009）。《跟藝術家學配色》。臺北縣：博碩文化股份有限公司。P57

例，形成精神性的聖像，與教堂藝術的神聖重新建立永恆的關聯。<sup>53</sup>

在羅斯柯作品上的色塊交接處，是一種互相滲透的曲折、模糊界線，會讓凝視它的觀者在不知不覺中牽動內心的底層，產生有如宗教的心靈洗滌。羅斯科自述：「我不對顏色、形狀或其他元素之間的關係感興趣，我只有興趣表現人類基本的情感。」<sup>54</sup>

羅斯科這位真情摯性的畫家真有他的堅持與他的不在乎，就是這股真性情的氣質畫就令人驚異的新視界。他要傳達他的感觸、情感，構圖從大處著眼，畫面整體的氛圍才是他心中真正所懸念的。

綜合上面之分析，筆者理出羅斯科給我創作的正增強有如下幾點：

- 1、再次得到驗證，大面積的色塊能夠聚積能量。
- 2、少量的明色使用，有時可劃破濁色畫面的沉悶性，並增添意象的豐富性。
- 3、色彩的冷暖對比依純度不同，對視覺產生不同程度的衝擊。例如在筆者作品圖 4-13〈磚牆外的野薑花〉，在紅與綠的顏料中，各加入黑色，降低其彩度，緩和其視覺對比反差，達到想要引起的視覺效果。
- 4、可見的物質性引人眼目，但看不見的精神性更讓人心神迴盪。

綜上所述，巴內特·紐曼和馬克·羅斯科在早期的作品都是軟邊繪畫(Soft-edged paintings)<sup>55</sup>，後來走在抽象繪畫的路途上，雖然同被列為色域繪畫藝術家，但他們各自依各自的藝術哲學理念，使用了各自的繪畫處理方式在他們的作品上，例如，羅斯科有模糊不清的邊緣，引導觀賞者進入圖像，進而沉入冥想的境地；相

---

<sup>53</sup> Jean-Louis (2003)。《西洋視覺藝術史 當代藝術》(董強、姜丹丹譯)。台北市：閣林國際圖書有限公司。P36

<sup>54</sup> 取自 <http://livingspace.pixnet.net/blog/post/34665710-mark-rothko> 2014.5.29

<sup>55</sup> Edited by Tam Bryfogle (1998). *Mark Rothko*. Washington: National Gallery of Art.P356

形之下，巴內特·紐曼的畫則有明確的色界；巴內特·紐曼的作品常常是直向的色塊，而羅斯科的色塊常是橫向的。

## 第四章 創作理念與作品解析

筆者小時在花草樹果環抱、寬庭廣院任嬉遊的環境下成長，此種環境對筆者起著深深、默默的影響。沐浴於大自然，喜與大自然為伍，觀看大自然，生起愛幻想的、思維不喜受成規制約的思想、行為模式，極筆者之力追求「真」，試圖看透事物的本質，這就埋下今日創作「形色萃取」這系列畫作的種子。提煉多元形態為一式，賦予色彩組構的新生命，達到視覺的洗滌、震盪效果，這就是那顆埋藏多年的種子的發芽成果。高更(Paul Gauguin,1848-1903)曾說：「不要完全模仿自然。藝術是抽象的。從自然中擷取你夢中的題材，多想想怎樣創造，別太計較結果。」<sup>56</sup> 此話深深支持著筆者的創作。

筆者認為所謂藝術，是必須經由個人心智的深思、提煉、萃取等過程再摻揉一種全新、個人獨有元素，這元素可能是外觀形制上的不同，也有可能蘊含的思維不同、觀看方式不同、營造的氛圍不同……總之，是有個人標誌的符碼或氣息……如此，可稱為創作。例如中國知名文學家眾多不勝數，我們卻能依文章之風格而推知文出何人之筆墨；又如同科學家的發明創造，或許他曾是站在前輩巨人的肩上汲取前輩的養分，但他的發明成果終究有他個人的創新所在，這就是筆者所呵護的藝術信念，有自己個人獨有的繪畫語彙。本章內容分為兩小節，第一節是筆者的創作理念；第二節是作品解析。茲分述如下。

---

<sup>56</sup> Françoise Cachin (1997)。《高更：我心中的野性》(廖素珊譯)。台北市：時報出版公司。P45

## 第一節 創作理念

畫家繪畫的手受其腦裡的思維(藝術觀)所控制。是思想主宰了人的行為，此行為包括所造就的繪畫風格。而繪畫風格也非立馬造成，因人的想法常常受諸多影響而更易，或許也不是外在的影響，而是依循自己內在的聲音而做改變，所以，繪畫風格是逐漸形成。陳水財亦曾於書中表示：

一個畫家的作畫方式，乃是經過不斷的學習與修正，而逐漸形成的；這其中可能來自別人的影響，有來自個人的體會或其他思想上的衝擊。但更重要的是這些都必須完全融會在個人的「藝術觀」裡。<sup>57</sup>

筆者的繪畫發展脈絡是有跡可循，在此節要分幾點來談繪畫路程以及言述與紐曼、羅斯科之相異處以使筆者創作理念更加澄明。

### 一、從文學走向繪畫

筆者原本是文學研究所畢業，之所以走向繪畫，冥冥中好像是一種必然，如果不要說得這麼玄，務實的說，應該是小時候曾因繪畫得過獎，有過愉快的回憶與經驗，以及筆者想領受繪畫的樂趣與美好。

### 二、寫實時期

筆者跟許多的繪畫者一樣，從具象的寫實繪畫開始，這其間，筆者想追求、展現筆下功夫的神似與神韻。

### 三、熱抽象時期

這時期，筆者想法產生頗大變化。雖然具象藝術常常是許多人所追求的，很

---

<sup>57</sup> 陳水財(1987)。《莫內藝術的研究》。台北市： 河畔出版社。 P 116

多觀賞者也常以視覺藝術的形似來評論畫者技巧的高低，但具象的風景畫、人物畫等，筆者已不再覺得他們是美的唯一，反到是覺得從無中生有的創造才是真正的創作，於是與具象脫離的軟邊、熱抽象畫作，因而產生。

#### 四、色域繪畫時期

有一句話「上善若水」常縈我心，筆者以此為座右銘，就在於水因不同容器而變身不同的形狀，筆者欣賞它的不僵化(這是筆者對此話的詮釋)。在潛意識中，在現實生活中，多元思維、多元想像就是個人自我期許能保有的思維模式與行居常態，於焉，在從事繪畫創作中，「變形」、「轉形」在筆者的腦海、心中常常翻起、湧現此意念。將外觀形式透過心智提煉、萃取，搭以意欲表達的內涵，並將本身散發神秘力量的色塊以不同的比例配置，做一種原生性的創作，達成一種非具象的畫面，給予觀畫者視覺與心靈的震盪效果，筆者深覺那是很有意思及趣味的繪畫鵠的。簡練不是趨於空無也不是趨於低下，而是更趨於一種豐富，一種心靈的周折與富饒。

在此時期，色域繪畫是筆者對藝術審美觀、藝術理念呈現的一個舟車載具。作品裡有色域繪畫的基因但並非複製、因襲前人，至於畫面形式與紐曼、羅斯科類似，確切的說，應該是一種不期而遇。筆者與紐曼、羅斯科不同處在於發想點有所不同。筆者的出發點是，作品依照自我的意念將原形給予變形、轉形、簡化、純化，以人為的方式重新安排，造成色域繪畫的皮相，然而，作品裡是另有所表達，表達自然景象或是週遭事物，畫面並非全然的視覺性。而羅斯科所關注的，Anna Moszynska 於書中表示：

色域繪畫畫家所關注的也是神話。……羅斯柯談到他與葛特列伯之作品時，說「如果我們的作品標題讓人回想到古時候的神話，是因為它們是我們藉以用來表達基本心理意念的永恆象徵，我們即因此再度引用它們。」

對神話的興趣，正是因為它表達出「某種真實且存在於我們內心的事物」。……他們堅持「只有悲劇的與無時間性的題材才是適當的」，因此他們的專業在精神上與原始和古代藝術相近<sup>58</sup>

至於紐曼所堅持的，Anna Moszynska 於書中敘說：

紐曼堅持著作作品的整體意涵，他稱呼美國繪畫中的新力量是原始藝術衝動的現代對等物。原始藝術家如同新的美國畫家，運用一種抽象形狀，在一種「儀式性意願」引導下，開展出「形而上的理解」。於是，抽象形狀成為一個「活的事物」，成為抽象思維複合體的管道，是「面對不可知時感到畏懼的承載物」。<sup>59</sup>

由上敘述比較，筆者的創作理念更顯昭昭然。易言之，筆者想讓畫面的元素更加簡化，簡化到陌生化，此時期的藝術觀即是——不可太淺白。筆者的作品畫面雖不繁複，然而其過程中的心思轉折卻如小龍爬行，周折再周折，使造型脫離物質對象的應對後還要回來再讓它有所應對。

## 第二節 作品解析

筆者將眼睛的經歷與腦海中的想像、聯想所搭配的綜合結果，呈現於畫面。念茲在茲的是，筆者意欲創造另一種表達的可能，於作品中，構圖造型是一種提煉化，色彩是一種概念化的萃取，所要傳達的核心理念即是繪畫中，物件的部份有時可暗示、可取代、或可等同全部，當然，這要靠筆者想像力的跳躍、發揮，同時，也需要觀者想像力的連結。

---

<sup>58</sup> Anna Moszynska (1999)。《抽象藝術》[黃麗絹譯]。臺北市：遠流出版事業股份有限公司。P169

<sup>59</sup> Anna Moszynska (1999)。《抽象藝術》[黃麗絹譯]。臺北市：遠流出版事業股份有限公司。P171

筆者從所熟悉的週遭事物，可能是眼前，可能是記憶中，鍛造我的藝術，很主觀的藝術，踽踽獨行的藝術，讓人覺得陌生的藝術。作品外觀看似很理性、冷抽象，卻是在暖呼呼的一顆心、熱血沸騰下揮就它。冷抽象或是熱抽象，人們是以外觀形式為判準，要不是如此，我則要舉雙手昂揚的說，我是熱抽象，因為創作時，我的熱血有如爐火上，冬日的鍋湯熱呼呼的翻騰著，創造一個與自然指涉一點一滴削弱、陌生化的一個新的自然性，作品的自然。

筆者的「形色萃取」系列作品大致可以分為垂直色帶構成及水平色帶構成兩類。更進一步的說，筆者將目光從外在世界轉向自己內在的心智活動，一種跳躍式的思維方式，從觀見的自然或生活週遭之事物，其在筆者心田或記憶中烙下深刻痕跡者，也就是筆者靈感的原始母體，筆者將之概括、簡化，包括色與形兩方面。在色彩方面，取用原物較大面積的顯現代表色，至於其色調則依筆者所要營造的氛圍而調整之。至於造型方面，筆者認為畫面上僅有二、三個色面是最具能量的、最為灑脫的、最為大器的，最為豪邁的，猶如天與地屹立於宇宙間，亙古無可撼動，雖偶有波動，亦無損它的沉穩氣度；又猶如翩翩君子坦蕩不忸怩作態，面對塵世的一切；更猶如古人智慧之語，所謂少即是多之精微。這就是筆者的畫作在潛意識裡，所想表達的深層意蘊。至於色塊的大小與位置，則是依照感覺、依照對於美的本能直覺來分割與安置，當然，這個直覺也或許是已經經過教化而內化成的直覺。

畫作宏偉不宏偉，不在於它的繁複性，而在於它的發想點。想像力是人類的瑰寶，社會世俗的許多框架，讓這塊形而上之寶物蒙塵，筆者希冀以繪畫藝術這塊神奇的魔法布擦亮它，用非寫實藝術之藥帖喚醒它，是我的它，或許也是你的它，也或許是他的它。以下即是筆者的創作作品以及綜合解析。



圖 4-1 萬瓊月〈稻熟〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 90.5cm

說明：鎘黃、土黃色的混色，一種大地豐饒時所著穿上的顏色。整個畫布，除了灰黑色帶，一片金土黃，一片稻熟。畫面色彩是簡約卻也更顯力量。黑灰色帶除了有提示場域之作用外，更與金土黃色做一映襯之效果。

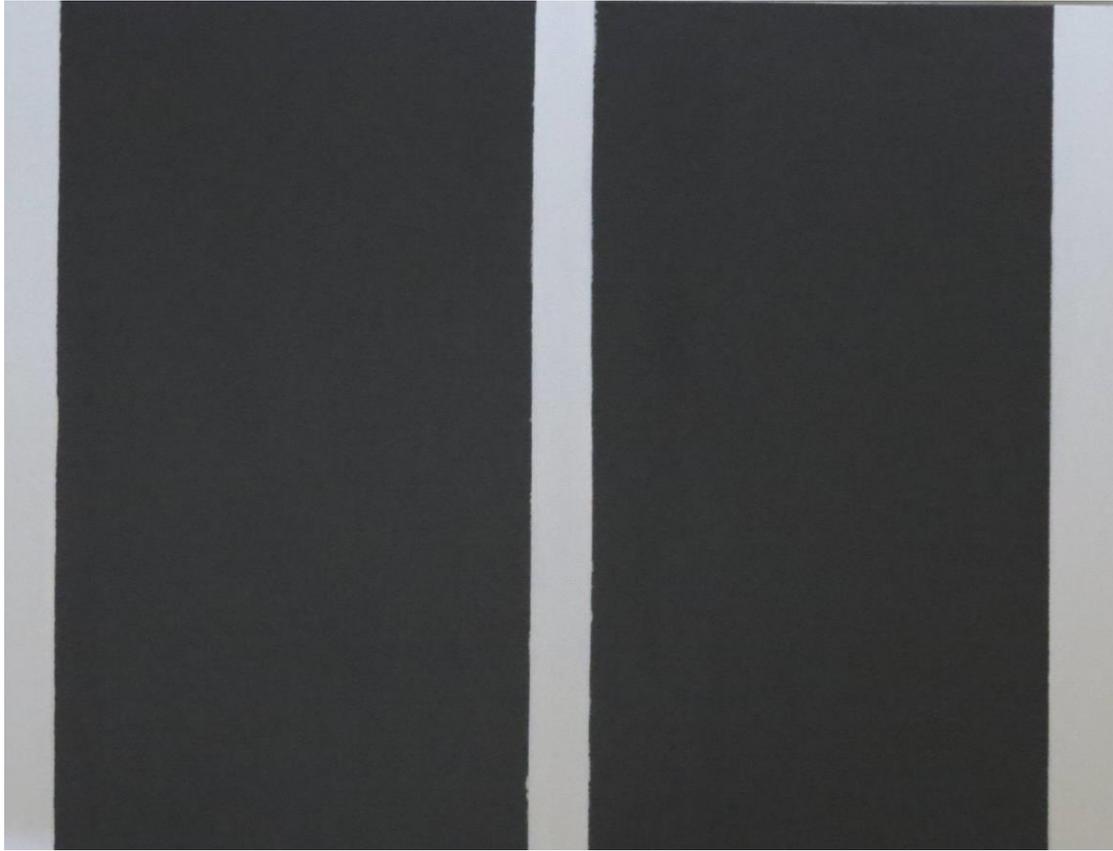


圖 4-2 萬瓊月〈開卷有益〉，2014，油畫、畫布，90.5 x 116.5cm

說明：書雖無口，卻千言萬語；書是一輩子的朋友。

這是運用「明——暗——明——暗——明」的明度對比。明暗間隔出現，營造空間與時間雙重韻律感，達得整體合諧。



圖 4-3 萬瓊月〈朱門 NO.1〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 90.5cm

說明：大片的朱紅是一種喜氣也是一種霸氣，是一種富貴人家的象徵。這一條黑色帶看似紐曼的黑色拉鏈，卻是另有寓意，一扇門縫微啓的深邃。

本人使用「基調/強調」為配色技巧，大片的紅反而使極小面積的黑色帶產生突出、堅實有力的視覺焦點。

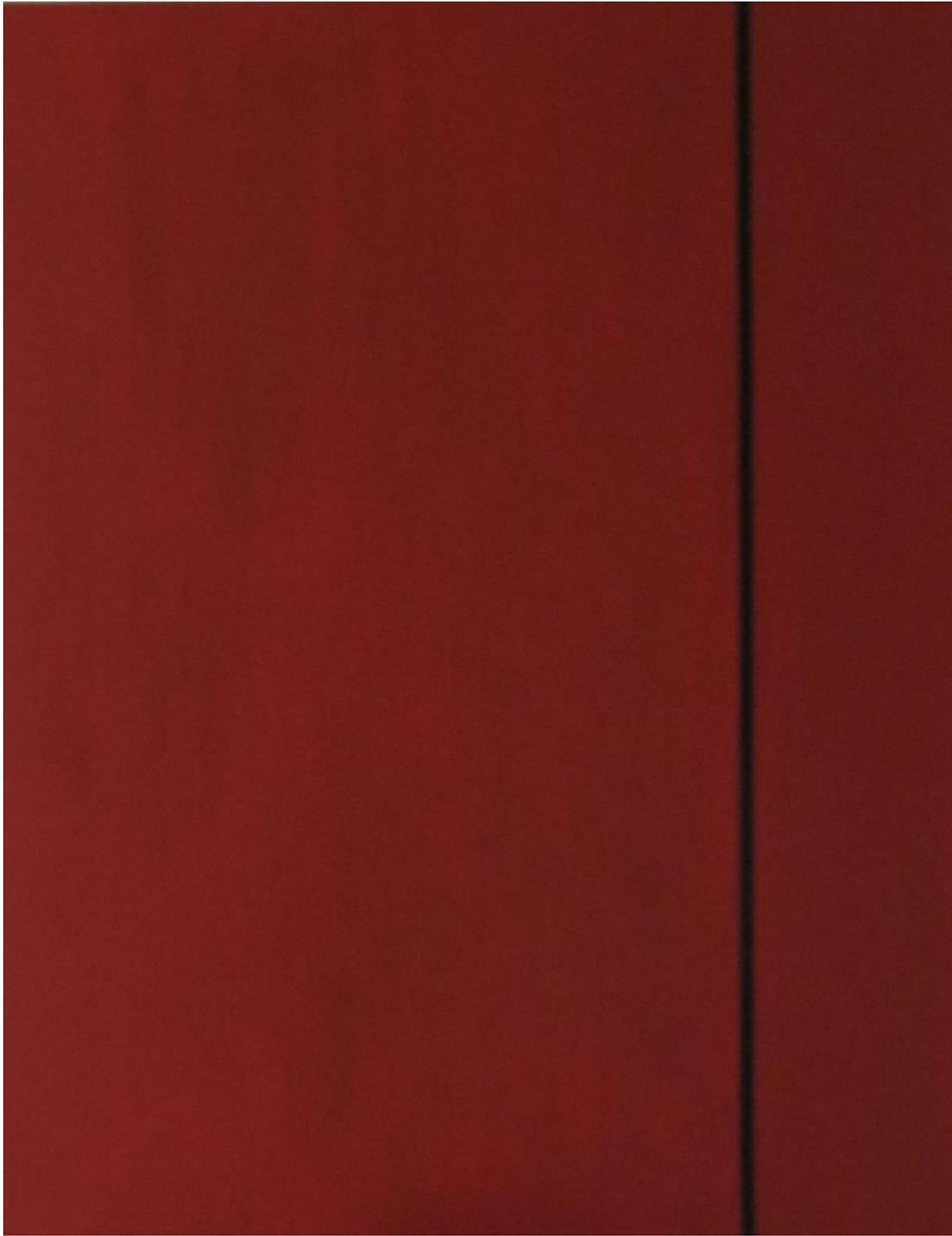


圖 4-4 萬瓊月〈朱門 NO.2〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 90.5cm

說明：以不同角度停佇富貴人家的朱門前。

紅色與黑色是強烈醒目的搭配。黑色條帶具有收斂充滿活力、動感之紅色的效果。偏右的黑色帶讓出左大邊的紅色色域，使其左右色域產生懸殊面積對比，突顯左邊色塊的大器而成為視覺主角。

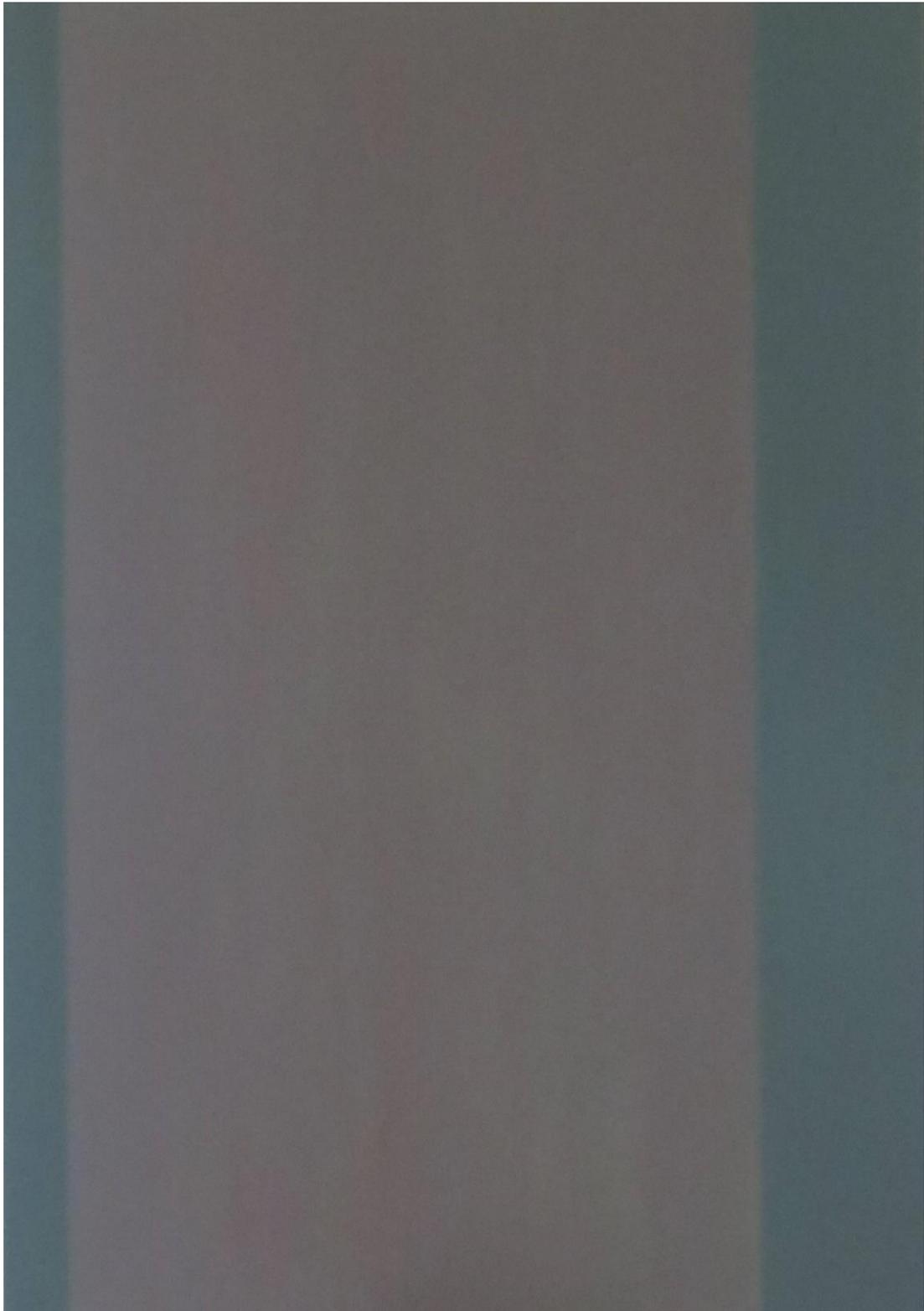


圖 4-5 萬瓊月〈大樹〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 80cm

說明：大樹強壯穩重的身軀，是大地的依靠，地球的護衛。

綠葉與棕色樹幹同是暗色調，整個畫面因統調而取得統一與和諧；如此配色，雖然不醒目但有一種我想表達的健壯感。



圖 4-6 萬瓊月〈大道〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 90.5cm

說明：黑黑的柏油路面是汽機車的大道也是人生的行路大道。畫面上，隱喻人生不易，卻也常有一線曙光相伴。

製造「黑——白——黑」的節奏韻律，營造畫面強烈的明度對比、面積對比，促成一種理性、沉穩的氛圍。



圖 4-7 萬瓊月〈河上之橋〉，2014，油畫、畫布，80 x 116.5cm

說明：長長的大理石白橋聯繫了橋兩頭的地理風情，更是維繫兩端人們的心橋。

畫面在大片水藍色塊的盤據及沉穩的棕櫚葉綠的搭配下，因兩者近似於色彩的鈍調，因而畫面顯得較悶，有了白線條的加入，除了分隔色彩的作用，更使整體畫面呈現一種清新、自然生機的活力感。

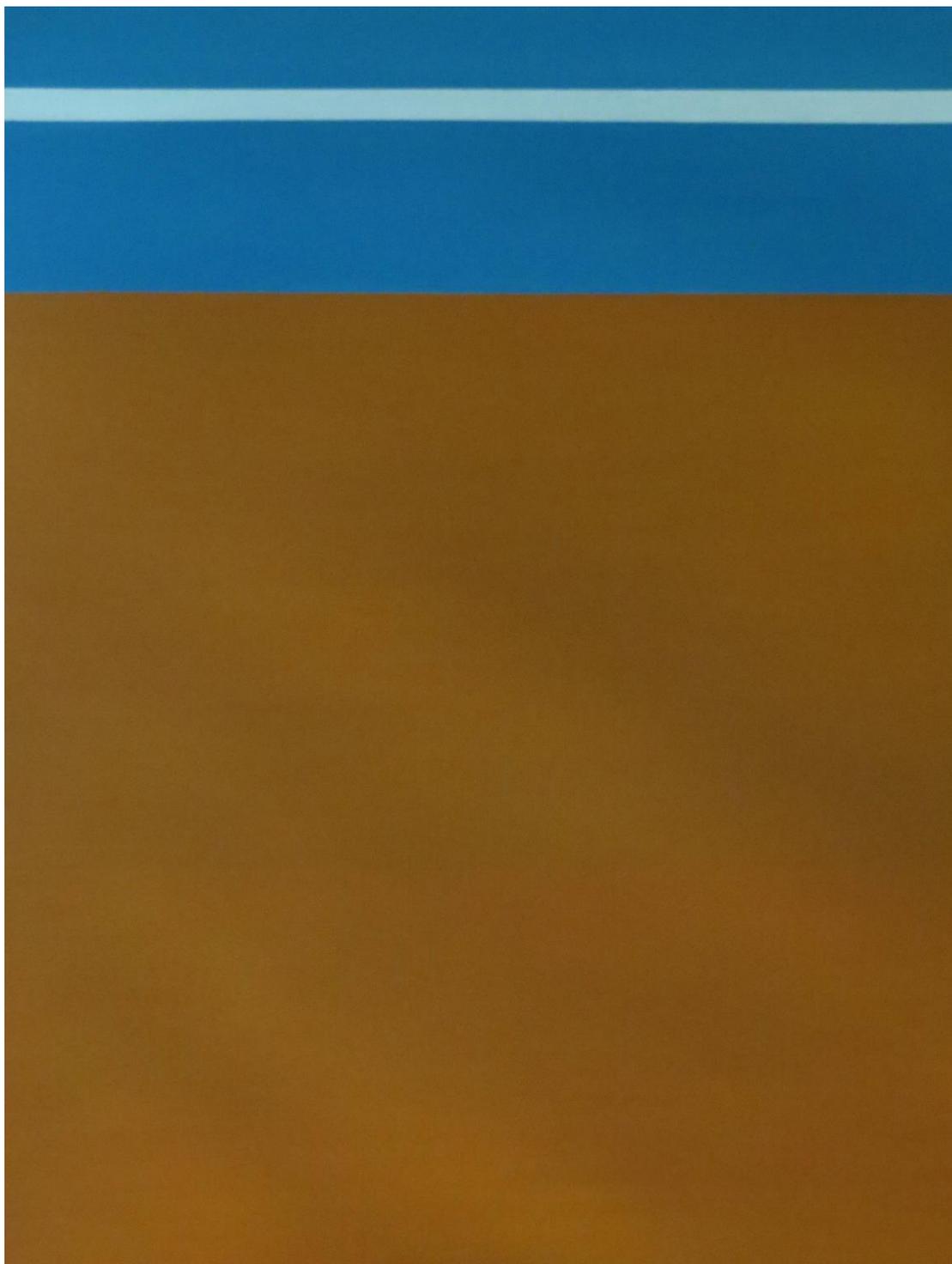


圖 4-8 萬瓊月〈橙熟時節〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 90.5cm

說明：運用繼續對比，如果先看到的是天空藍，再轉移視線到橙橘色時，天空藍的橙橘色殘像會加在橙橘色上，而使得橙橘色的飽和度增加，更顯得豔麗；反之，如果先看到的是橙橘色，後看到的是天空藍，那麼，橙橘色的色彩殘像天空藍會加諸於天空藍上，於是，增加了天空藍的飽和度，使之增艷。



圖 4-9 萬瓊月〈圓仔(熊貓)端坐〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 90.5cm

說明：圓仔如小朋友端坐時的可愛模樣烙印在腦海，故做此圖以記此豐富多元時代的民胞物與可愛情懷。

此圖採「暗——明——暗」的配色，營造韻律感，以色塊的黑白分明，產生一種清晰的視覺效果，令人感到一種心理上的舒服感、愉悅感。

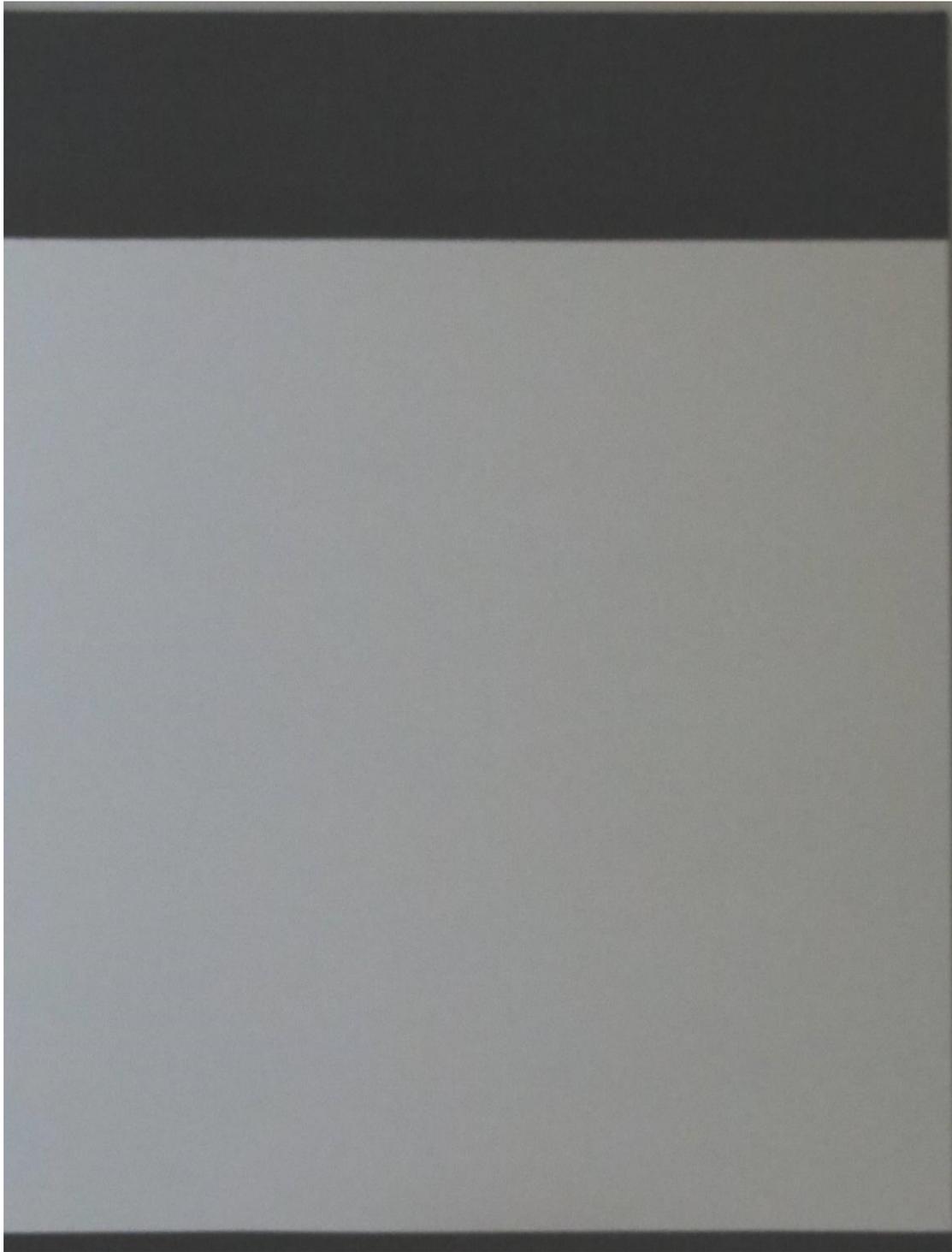


圖 4-10 萬瓊月〈圓仔(熊貓)美背〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 90.5cm

說明：圓仔淘氣的背對著想看牠萌樣的大、小朋友，自顧自的扭阿扭的，逕自朝牠的窩走去，留下牠的背影，駐留在不捨離去的觀者眼眸裡。

黑白色塊比例懸殊，吸引目光朝視。下面的細黑色帶與大片白色塊形成強烈的面積對比，即運用「突顯」之配色技巧。畫面呈現一股冷靜與清晰分明的感覺。



圖 4-11 萬瓊月〈楓林〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 80cm

說明：在圖裡上部的楓葉紅與暗黑色樹幹的交接處，就顯得較為明亮，此乃產生明暗對比之故。另外，運用量的對比，增加暗色面積比例，減少明度較高者，以達色彩合諧。此外，尚利用同色相不同明度、彩度變化以增加畫面之低調豐富。



圖 4-12 萬瓊月〈山中瀑布〉，2014，油畫、畫布，90.5 x 116.5cm

說明：山中大水如一匹雪白絲綢，在山岩間奔瀉而下，瞬間成湍湍的溪流，流過我的心田。

用大塊面積的白來分隔下方的冷色綠藍色及上方的深橄欖綠，讓自然的清新感躍然於畫布之上。



圖 4-13 萬瓊月〈磚牆外的野薑花〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 90.5cm

說明：運用「色相配色」技巧，強烈的紅綠對立色相，可以達到引人注目、吸睛效果。應用明度對比，深色的綠草與白色野薑花形成鮮明的對比。畫面上的紅綠兩色各加入些微黑色混色，使畫面沈穩，加入白色條帶，幫悶悶的畫面開了一扇天窗。



圖 4-14 萬瓊月〈高樓與矮房〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 80cm

說明：灰色在色彩學中屬無彩色的範疇，會讓人平靜也會讓人冷漠；與強烈色感的紅色呈現一個強烈的對比；如同主題本身就是一個強烈對比；而在內容的象徵意義上，也是一個強烈的對比。灰、紅兩色間的暗灰黑細帶(屋瓦)，是內容上的需要，也是構圖上的安排。高比例的淺灰削弱尖銳紅牆的刺激，使畫面既顯生機又能達到眼睛觀看的舒適性。應用「無彩色明度對比」可以解釋，在接近暗灰黑色條帶的灰色較之於離暗灰黑色條帶較遠的灰色顯得明亮淺淡。



圖 4-15 萬瓊月〈夜之雪梨港〉，2014，油彩、畫布，116.5 x 90.5cm

說明：暗黑藍與暗黑間的橙黃，打開畫面的沉悶，達到突顯、強調效果，突顯畫面，也突顯內容象徵。除了運用明暗對比、色相對比外，尚運用量化的對比，大比例象徵海天的暗色配置小小比例象徵港邊別墅人家燈火通明的高明度、高彩度的橙黃，達到視覺焦點以及讓在黑夜裡，色相及色調相近的黑天與暗黑藍海水並置的曖昧、模糊產生分離效果，以達到醒目配色之意圖。

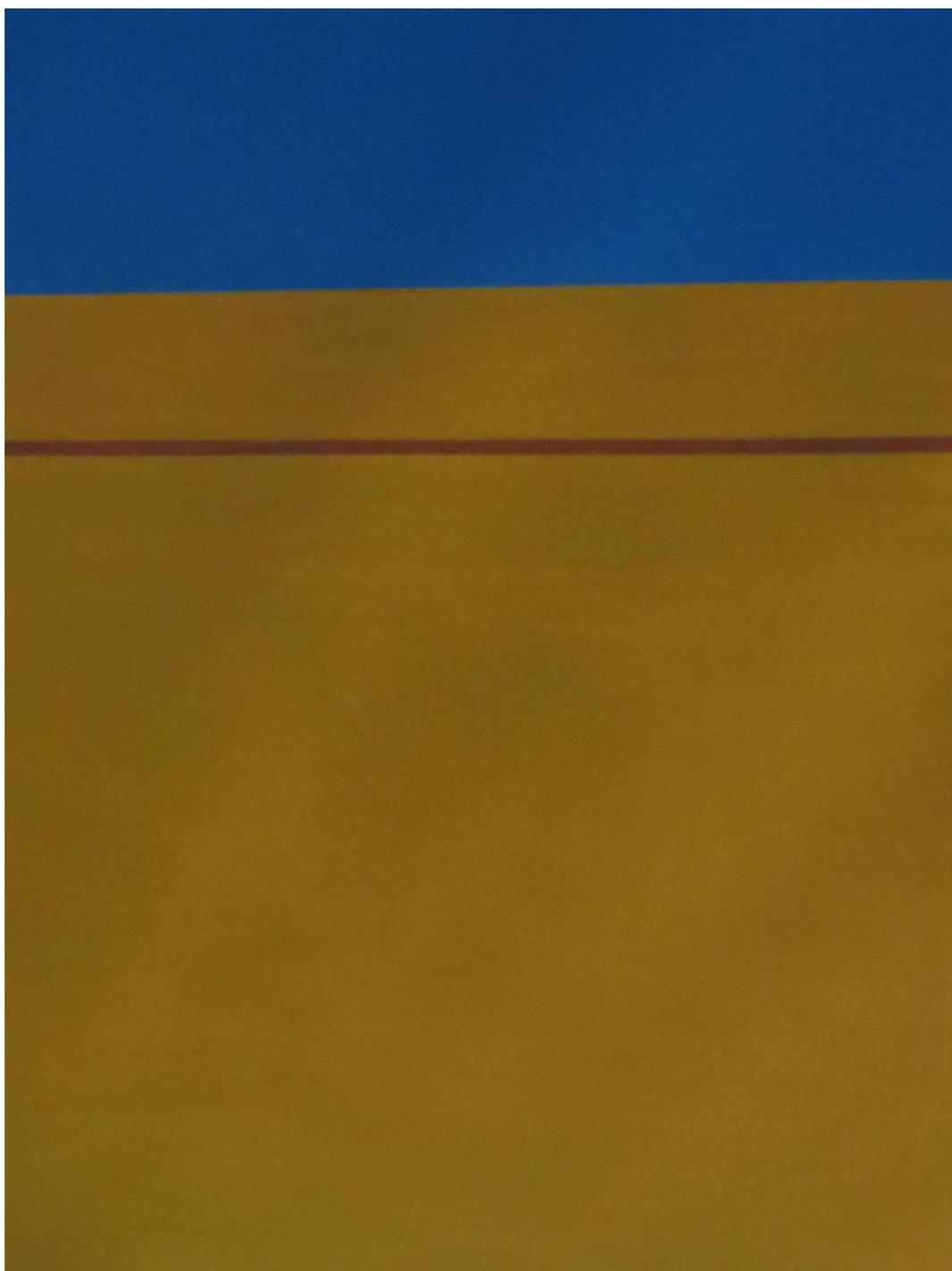


圖 4-16 萬瓊月〈猶聞駝鈴聲響〉，2014，油畫、畫布，116.5 x 80cm

說明：烈陽與駝隊為伍。廣陌無邊，蕭索中，緩緩前進的商賈駝隊，與艱困的環境斡旋，「堅毅」躍然於畫中。

運用「色調配色」在大片金黃色中，綴以金黃色的近似色之暗色調——暖褐色，展現色調層次的變化。畫作上同時運用寒暖色對比，產生諧和感。

## 第五章 結論與展望

色彩象徵、形態象徵在不同的文化傳統、民族的集體潛意識、人們高低起伏情緒變化等種種變數下，常常具有多重意義，多重解讀。畫家依據自己的思維做第一層的創作後，觀畫者極有可能依據自己的情思、文化背景想像作品，或許做出與創作者相契合的解讀，或者做出與創作者一百八十度截然不同的第二層詮釋，這是很有趣的事，也是筆者所關注、想從事的創作與研究。

身處在此當代藝術世紀，藝術家對於去再現外在具體形象的繪畫趣味性，有些可能產生偏好性的動搖。在此次的畢業作品創作過程中，筆者常常在思索：萃取形態，概括色彩，那畫面會構築成什麼？會產生幾重的另類解讀？執此常縈繞筆者心中的這一股懸念，於是，在極簡的畫面裡蘊含想像情思，在作品中，創作一種令人產生猜測的、模擬兩可的場域或者符旨、意涵。不要讓畫作表達得太過於直白，即是我創作的核心理念。

對於這猶如魚刺鯁在喉頭，不吐不快的中心意欲，經過思索再三，澄清自我，一種幽幽微微的非具象的跳躍式抽離具象的想法襲上心頭，登上作品中，在畫作中的物像起了某種更易安排，具體物像本身部件已不再那麼的明確，那畫面上的場域、空間自然成為觀畫者的自由精神空間，那是筆者心靈深處的召喚，心理的投射，筆者頗為滿意表達出自己，做自己藝域的主人。

此次的創作與研究給予筆者莫大的實質養分，使筆者的繪畫基石更加堅實與穩固。對於未來展望，筆者想再延續「形色萃取」這一個概念繼續創作，繼續發展「部分取代全部」這個理念，但放鬆囿於橫條紋與直條紋的限制，給予畫作更寬廣的可能視覺效果，在大小片色彩安置的抽象式佈局下，在色域繪畫有另一翻的轉型精進，做藝術之美的更多元呈現。

## 參考文獻

### 一、 中文圖書

1. 小林重順 (2009)。《*形象配色藝術*》(李軍總編譯)。北京：人民美術出版社。
2. 王其鈞編 (2010)。《*走向世俗的高雅—現代主義美術*》。重慶市：重慶出版社。
3. 伊達千代 (2008)。《*色彩的準則*》。臺北市：悅知文化精誠資訊股份有限公司。
4. 李銘龍編著(民 83)。《*應用色彩學*》。台北市：藝風堂出版社。
5. 林書堯 (民 72 年)。《*色彩認識論*》。台北市：三民書局。
6. 林文昌 (2003)。《*色彩計劃*》。台北市：藝術圖書公司。
7. 林昆範 (2007)。《*色彩原論*》。台北縣：全華圖書股份有限公司。
8. 庫爾特·考夫卡 (Kurt Kofka) (2000)。《*格式塔心理學原理*》。(黎煒譯)。台北市：昭明出版社。
9. 康丁斯基 (民 74)。《*藝術的精神性*》(吳瑪俐譯)。臺北市：藝術家出版社。
10. 康丁斯基 (民 76)。《*論藝術裡的精神*》(呂澎譯)。台北市：丹青圖書有限公司。
11. 陳水財 (1987)。《*莫內藝術的研究*》。台北市：河畔出版社。
12. 陳正雄 (2005)。《*抽象藝術論*》。北京：清華大學出版社。
13. 黃希庭、鄭涌 (2006)。《*心理學十五講*》。北京市：北京大學出版社。
14. 曾長生 (1999)。《*臺灣美術評論全集 李仲生*》。台北市：藝術家出版社。
15. 雲南治嘉 (2001)。《*色彩配色圖表*》。台北市：龍溪國際圖書有限公司。
16. 歐秀明編 (2006)。《*應用色彩學*》。台北市：雄獅圖書股份有限公司。
17. 賴一輝 (1997)。《*色彩計劃*》。臺北縣：新形象出版事業有限公司。
18. 蕭瓊瑞 (1991)。《*李仲生*》。台中市：伯亞出版事業股份有限公司。

19. ArtTone 視覺研究中心 (2009)。《跟藝術家學配色》。臺北縣：博碩文化股份有限公司。
20. Anna Moszynska (1999)。《抽象藝術》(黃麗絹譯)。臺北市：遠流出版事業股份有限公司。
21. Françoise Cachin (1997)。《高更：我心中的野性》(廖素珊譯)。台北市：時報出版公司。
22. José M. Parramon (民 86)。《色彩》(王荔譯)。臺北市：三民書局股份有限公司。
23. Jean-Louis (2003)。《西洋視覺藝術史 當代藝術》(董強、姜丹丹譯)。台北市：閣林國際圖書有限公司。
24. Johannes Itten (2009)。《色彩的藝術》(蔡毓芬譯)。台北市：地景企業股份有限公司。
25. Kren Wilkin(1994)。《諾蘭德 *Noland*》(許季鴻譯)。台北縣：文庫出版社股份有限公司。

## 二、西文圖書

1. Richard Shiff, Carol C. Mancusi-Ungaro, Heidi Colman-Freyberger (2004). *BARNETT NEWMAN : A CATALOGUE RAISONNE*. New York : The Barnett Newman Foundation
2. Edited by Karin Sagner-Duchting(2001). *Monet and Modernism*. Munich London New York : Prestel Verlag
3. Edited by Tam Bryfogle(1998). *Mark Rothko*. Washington : National Galery of Art
4. M.E.Chevreul (1967) .*THE PRINCIPLES OF HARMONY AND CONTRAST OF COLOURS AND THEIR APPLICATIONS TO THE ARTS*. New York : REINHOLD PUBLISHING CORPORATION

## 三、碩博士論文

- 1.林美蕙(民98)。*《心靈映照與自然空間》*。東海美術系碩士在職專班碩士論文，台中市。
- 2.杜怡萱(2012)。*《地標型公共藝術對街區環境色彩影響之探討——以水源市場外牆公共藝術為例》*。東海美術系碩士論文，台中市。
- 3.曾妍菁(民96年6月)。*《都市景觀中之色彩與意象研究——以台北淡水河藍色公路為例》*。中國文化大學景觀研究所碩士論文，台北市。

#### 四、 網路等電子化資料

1. 維基百科。網址：  
<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E8%89%B2%E5%9F%9F%E7%BB%98%E7%94%BB>  
引用日期：2014.3.6.
2. <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1105041706065> 引用日期：  
2014.3.13
3. <http://livingspace.pixnet.net/blog/post/34665710-mark-rothko> 引用日期：2014.5.29

附錄一

表 2-1 配色技巧

種類	配色技巧
色相 配色	1.用 4~5 色來進行配色五色配色。
	2.四色相配色時可以加上黑色。
	3.暖色多會更有效果，5 色中冷色系的色彩不要超過兩種。
	4.用高彩度的色調(V 銳調、S 強調、B 明調、Dp 濃調)搭配效果會更明顯。
	5.色彩之間爭奇鬥艷的效果，能引人注目。
	6.多種色彩搭配更容易表現出豐富、富有朝氣、充實及成熟感。
色調 配色	1.用 2~3 種色相調配，創造出 5 色配色。
	2.在 5 種顏色中，通過調節明度，使色調發生微妙變化。
	3.使用無彩色調節明暗。
	4.以色調的漸變為主要手段來創造和諧的統一。
	5.即使是色相配色，稍微改變色調，就會出現明顯的變化，呈現韻律和平衡效果。
統調	1.用相同或近似的色相來統一。
	2.用相同或近似的色調來統一。
	3.濁色色調或清色色調之間更容易構成統調配色。
	4.可以加上柔和的灰色。
	5.色彩漸變以及柔和的色彩分隔更能出效果。
	6.高彩度的 V(銳調)、B(明調)色調的搭配，由於色相之間的反差，很難出現統調的效果。
突顯	1.補色和對比色相的運用可產生突顯的效果。
	2.對比色調營造明度差異，造成突顯的效果。

	3.白色或黑色的運用，可以有效地體現突顯效果。
	4.明暗鮮明的色彩分隔，暖色中配以冷色的色相分隔，效果更顯著。
	5.暖色的基調上用冷色來強調，這種基調&強調的表現更能營造突顯的效果。
色彩 漸變	1.按色相環的順序有規則的排列顏色。
	2.由軟到硬，由硬到軟，使色調逐漸變化。
	3.按由明到暗，由暗到明的順序，有規律地改變無彩色的明度。
	4.同時改變色相和色調，考慮色調的變化，可以加入無彩色。
	5.同為濁色系或同為清色系的搭配呈現出統一感，作為一種配色，很容易成功。
	6.顏色的微妙差別，讓人更容易理解。
色彩 分隔	1.暖色與冷色相間排列，表現出色相的對比感。
	2.暗(硬)色與明(軟)色相間排列，表現出顏色的明度差。
	3.加入白色、黑色，色彩分隔的效果更明顯。
	4.可以將對比色相、對比色調按明---暗---明或相反的順序排列。
	5.明亮度的不同把色彩的強弱區別開來，整體上給人一種清晰分明的感覺。
清色 配色/ 濁色 配色	1.銳調 V、明調 B、淡調 P、最淡調 Vp 色調與白色或黑色搭配，是一種清澈的清色配色。
	2.強調 S、弱調 L、鈍調 Dl、淡弱調 Lgr、澀調 Gr 色調與灰色搭配，表現為沉暗的濁色配色。
	3.深調 Dp、暗調 Dk、最暗調 Dgr 色調給人以沉暗的視覺效果，從心理上很容易把其作為濁色。此外、冷色系給人傾向於清色的印象，而暖色則多給人以濁色的感覺。
	4.濁色與自然素材的質感相融合，而清色更適用於表現人工素材的光澤

	感。
色彩 呼應	1.把白、黑、灰等無彩色作為媒介色來使用、這種情況下要力圖創造出色調效果。
	2.在 A、B 兩色之間加入同色相不同色調的(A”、B”)兩色產生色彩上的聯繫，即像 A+A” +B” +B 這樣進行色彩的接龍。
	3.兩款配色中如果包含相同色相、不同色調的色彩，就產生了一定的聯繫。
	4.既不屬同類、也並不相反的兩種顏色之間，加入與兩者都類似的色相會產生和諧的效果。
基調/ 強調 (引人 注目)	1.在考慮配色面積時，明確基調色與強調色比例，就很容易做出優美、明快的色彩搭配。五色配色時基調色與強調色的比例一般由 4:1 或 3:2 構成。
	2.用色相來創作基調時，一般應統一用冷色系或暖色系。
	3.基調色若控制色相的數量，體現色調效果，會突出強調色。
	4.想引起人們注意的時候，作為注視的焦點，可以增強色相的對比感或者擴大明暗的差別。這樣就會有一種從背景中突顯出來的效果。
營造 韻律 感	1.通過色調的明暗、濃淡、強弱的重複來製造節奏感，明暗明暗明的色調配色，分隔效果容易顯現。
	2.以暖冷暖冷暖的順序來搭配色相，就會產生韻律感。
	3.色相的節奏適用於相似的形態連續出現或者左右對稱的景觀中。
	4.通過色彩的節奏變化來彌補形態的單調，可以使其發生變化。
	5.為使規則的有規律的運動產生輕快的感覺，在歐美國家，常用這一配色技巧。
調整 平衡	1.五色配色時，無論左右的第二個位置顏色為強調色，用第五個顏色襯托，會比較容易產生平衡感。

2.通過色彩的分隔與色彩的漸變的配色技巧，會產生變化，微妙的色調變化會營造出細膩的均衡感。
---

(本研究整理)

附錄二

表 2-2 色彩的聯想與象徵

色名	聯想(具體意象)	象徵(抽象意象)
紅	火、血、蘋果、女性、年節、口紅、交通號誌、心臟、夕陽、消防車、廟宇、婚禮、壽禮、唇、國旗、夏日、罪人	喜悅、熱情、愛情、危險、熱烈、熱忱、富貴、豪華、喜慶、喜悅、歡喜、吉利、警告、緊張、禁止、具活動力的、革命、爆發、反抗、青春、溫暖、炎熱、女性的、忠心、善良、南方、色情的、共產主義、不正
橙	紅蘿蔔、柿子、柳橙、楓葉、磚塊、晚霞、秋、木瓜、南瓜、少女、黨派、果園、幼稚園	歡樂、活潑、成熟、溫暖、積極、活力、喜悅、熾熱、溫情、精力充沛、甜美、鮮豔、年輕、華麗、低俗的、警戒的
黃	陽光、香蕉、蛋黃、黃花、黃金、奶油、金髮、檸檬、月亮、菊花、雨衣、帝王、貴族、喪事、佛教、廟宇佛寺、土地、城市	希望、光明、活潑、爽朗、忠心、明快、快樂、高興、富貴、豪華、富饒、豐收、注意、不安、野心、充滿力量、精力充沛、中央、色情的、肉慾的
綠	公園、田野、葉子、蔬菜、芭樂、春天、草地、植物、森林、山岳、地球、郵差、綠燈信號、安全信號、醫療救護、氧氣	自然、安全、和平、青春、新鮮、成長、春天、有生命力的、希望、理想、安祥、安和、平靜、年輕、清爽、涼爽、乾淨、環保、生態保育、民進黨的、反對黨的
藍	天空、海洋、湖泊、遠山、男性、制服、水、河流、游泳、大氣、宇宙、青鳥	理智、沉靜、平安、消極、深遠、穩重、忠實、理性、準確、速度、高科技、清爽、涼快、開朗、自由、和平、

		中性的、憂鬱、深遠、寂寞、東方、國民黨的、冷靜
紫	牽牛花、葡萄、茄子、紫色的花、紫菜、紫羅蘭、薰衣草、紫丁香、鬱金香、教會、桔梗花、中國	神秘、高貴、優雅、莊重、永恆、權威、有氣質的、女性化的、浪漫、感性、美麗、幸福、憂鬱、悲哀、忌妒、病態
白	白雲、紙、護士、白兔、婚紗、白雪、棉花、白天、冰凍、新娘、白襯衫	純潔、乾淨、神聖、信仰、真心、清潔、樸素、真誠、虔誠、善良、空靈、虛無、光明、明亮、正確、幸福、天真、柔弱、寒冷、西方、正義
灰	烏雲、煙、砂石、水泥、影子、灰塵、金屬、陰天、老鼠、冬季、冬天的天空、病人、惡夢、老屋、空罐	中立、平凡、沉默、中庸、中性、柔和、隨和、樸素、純樸、高雅、科技、高級、年老、誠實、消極、沉悶、憂鬱、孤單、失望、失意、悲哀、黯淡、空虛、曖昧、缺乏生命力
黑	黑板、頭髮、墨硯、黑衣、夜晚、煤炭、黑人、喪事、黑板、冬衣、失戀	剛毅、冷漠、理性、嚴肅、堅實、錯誤、骯髒、汗點、罪惡、恐怖、黑暗、死亡、陰鬱、穩重、深沉、壓迫、中立、高級、科技、高貴、莊嚴、神秘、悲哀、不安全、凶兆、北方、不吉、絕望
褐	茶、咖啡、巧克力、家具、樹幹、枯葉、麻布、木材、原木、皮革、枯木、奶茶、麥芽	古典、文明、深刻、卓越、思考、儉樸、原始、刻苦、自然的、民俗、古老、陳舊、年老、雅致、高雅、溫暖、再生的、穩重、沉悶、冬天、男性化

		的
--	--	---

(本研究整理)