

東海大學美術研究所西畫組碩士學位

畢業創作論述

指導教授：黃海雲教授

視覺構圖的現代性

蔡金樹油畫創作論述（2001-2004年）



研究生：蔡金樹撰

中華民國九十三年十二月

目次

圖錄	3
論文摘要	6
第一章 緒論	7
第一節 研究動機與目的	7
第二節 研究範圍與方法	8
第三節 名詞解釋	11
第二章 創作理論與構圖	14
第一節 平面與立體的解構	14
第二節 構圖的演變 - 單純	17
第三節 創作表現與特質	22
第三章 創作理論與媒材	27
第一節 平面、透視與媒材 - 感受	27
第二節 去除透視、立體感，純粹平面的現代性	32
第四章 作品風格解析 2001 - 2004	38
第一節 時代與背景、作品風格的分析	38
第二節 構圖現代性分析	59
第五章 結論	73
注釋	75
參考書目	77

圖目錄

- 圖 1 拉斐爾 風景中的聖母與聖嬰 1507 年 27.18×195.6cm Firenze,Offizi 收藏
- 圖 2 林布蘭特 刺瞎參孫 1636 年 畫布 油彩 236×302cm 法蘭克福 史達德爾美術館
- 圖 3 達文西 三王膜拜的習作素描 1481 年 紙 鋼筆 16.5×29cm 翡冷翠 烏菲茲美術館藏
- 圖 4 達文西 最後的晚餐 1495 - 97 年 牆壁 粉末顏料混合蛋黃 460×880cm 米蘭 聖瑪麗亞德烈格拉茲寺院
- 圖 5 塞尚 水浴女圖 1895 - 1900 年 紙 水彩 17×26cm
- 圖 6 拉斐爾 華蓋的聖母 1507-1508 年 木板 油彩 276×224cm 翡冷翠 碧提美術館
- 圖 7 維梅爾 畫室裡的畫家 約 1665 年 畫布 油彩 120×100cm 維也納 藝術史博物館
- 圖 8 霍伯瑪 密德哈尼斯大道 1689 年 畫布 油彩 41×103.5cm 倫敦 國家畫廊
- 圖 9 塞尚 大浴女圖 1906 年 畫布 油彩 208.3×251.5cm 費城美術館
- 圖 10 塞尚 查特 諾瓦公園的積水 約 1900 年 畫布 油彩 70×60cm
- 圖 11 塞尚 黑堡花園 1902-1904 年 紙 蠟筆 水彩 30.5×47cm 費城美術館
- 圖 12 莫迪亞尼 戴著寬邊帽的珍妮 艾比荳妮 1917 年 畫布 畫彩 55×38 cm
- 圖 13 馬諦斯 紅色餐桌 1908 年 畫布 油彩 180×220 cm 聖彼得堡 俄米塔希博物館
- 圖 14 史汀 掛著的火雞 1925 年 畫布 油彩 95.5×72.1 cm 亨利與羅斯基金會
- 圖 15 德拉克洛瓦 蕭邦肖像 1838 年 畫布 油彩 45×38 cm 巴黎 羅浮美術館
- 圖 16 安格爾 自畫像 1856 年 畫布 油彩 64×54 cm 翡冷翠 烏菲茲美術館
- 圖 17 蒙德里安 一瓶薑汁與靜物 第一號 1911 年 畫布 油彩 91.4×120 cm 海牙市立美術館
- 圖 18 蒙德里安 一瓶薑汁與靜物 第二號 1912 年 畫布 油彩 海牙市立美術

館

圖 19 馬列維基 黑方塊 1913 年 畫布 油彩 106x106 cm 列寧格勒 俄國博物

館

圖 20 馬列維基 黑圓圈 1913 年 畫布 油彩 106x106 cm 列寧格勒 俄國博物

館

圖 21 羅欽可 抽象繪畫 1918 年 畫布 油彩 88.5x70.5 cm 莫斯科 特瑞雅可夫

畫廊

圖 22 培根 仿委拉斯蓋茲所作「教皇依諾肯奇烏斯十世」 1953 年 畫布 油

彩 153x118 cm 倫敦 Marlborough 畫廊

圖 23 委拉斯蓋茲 教皇依諾肯奇烏斯十世 1650 年 畫布 油彩 140x120 cm 羅

馬 多里亞美術館

圖 24 蔡金樹 火炎山的景色 2001 年 畫布 油彩 130.3x162.2 cm

圖 25 蔡金樹 靜物一 2001 年 畫布 油彩 37.9x45.5cm

圖 26 蔡金樹 靜物二 2001 年 畫布 油彩 37.9x45.5cm

圖 27 蔡金樹 靜物三 2001 年 畫布 油彩 37.9x45.5cm

圖 28 蔡金樹 靜物四 2001 年 畫布 油彩 37.9x45.5cm

圖 29 蔡金樹 靜物五 2001 年 畫布 油彩 37.9x45.5cm

圖 30 蔡金樹 靜物六 2001 年 畫布 油彩 37.9x45.5cm

圖 31 蔡金樹 靜物七 2001 年 畫布 油彩 37.9x45.5cm

圖 32 蔡金樹 靜物八 2001 年 畫布 油彩 37.9x45.5cm

圖 33 蔡金樹 仿夏丹（配膳桌） 2001 年 畫布 油彩 37.9x45.5cm

圖 34 夏丹 配膳桌 畫布 油彩 約 32x42 cm

圖 35 蔡金樹 橘子和蕃茄 2002 年 畫布 油彩 24.2x33.4 cm

圖 36 蔡金樹 靜物九 2002 年 畫布 油彩 45.5x53 cm

圖 37 蔡金樹 多彩的世界 2001 年 畫布 油彩 130.3x162.2cm

圖 38 蔡金樹 多彩的地方樹根一 2002 年 畫布 油彩 90.9x72cm

圖 39 蔡金樹 多彩的世界樹根二 2002 年 畫布 油彩 90.9x72cm

圖 40 蔡金樹 心靈的內在思想 2001 年 畫布 油彩 130.3x162.2cm

圖 41 蔡金樹 孤單的鳥 2004 年 畫布 油彩 130.3x162.2cm

圖 42 蔡金樹 都市夜景 2004 年 畫布 油彩 130.3x162.2cm

- 圖 43 蔡金樹 挪威街道的房屋 2004 年 畫布 油彩 130.3×162.2cm
- 圖 44 蔡金樹 挪威都市的廣場 2004 年 畫布 油彩 130.3×162.2cm
- 圖 45 蔡金樹 挪威卑爾根的街道房屋 2004 年 畫布 油彩 130.3×162.2cm
- 圖 46 蔡金樹 挪威卑爾根的街景 2004 年 畫布 油彩 90.9×116.7cm
- 圖 47 蔡金樹 龍井鄉 - 龍泉夜色 2004 年 畫布 油彩 130.3×162.2cm
- 圖 48 蔡金樹 南勢坑清晨景象 1998 年 畫布 油彩 72×90.9cm
- 圖 49 蔡金樹 裸女一 2004 年 畫布 油彩 72×90.9cm
- 圖 50 蔡金樹 裸女二 2004 年 畫布 油彩 72×90.9cm
- 圖 51 蔡金樹 裸女三 2004 年 畫布 油彩 72×90.9cm
- 圖 52 蔡金樹 裸女四 2004 年 畫布 油彩 72×90.9cm
- 圖 53 蔡金樹 二個人一 2004 年 畫布 油彩 72×90.9cm
- 圖 54 蔡金樹 二個人二 2004 年 畫布 油彩 72×90.9cm
- 圖 55 蔡金樹 花一 2003 年 畫布 油彩 72×90.9cm
- 圖 56 蔡金樹 花二 2002 年 畫布 油彩 50×60.6cm
- 圖 57 蔡金樹 花三 2002 年 畫布 油彩 50×60.6cm
- 圖 58 蔡金樹 二 四、十月 2004 年 畫布 油彩 90.9×116.7 cm
- 圖 59 蔡金樹 直線 2002 年 紙 水彩 79×109cm
- 圖 60 蔡金樹 斜線構成一 2002 年 紙 水彩 72×109cm
- 圖 61 蔡金樹 斜線構成二 2002 年 紙 水彩 72×109cm
- 圖 62 蔡金樹 厚度一 2004 年 畫布 油彩 130.3×162.2cm
- 圖 63 蔡金樹 流動一 2002 年 紙 水彩 79 ×109cm
- 圖 64 蔡金樹 流動二 2002 年 紙 水彩 79×109cm
- 圖 65 蔡金樹 覆蓋 2002 年 紙 水彩 79×109cm
- 圖 66 蔡金樹 空間 2002 年 紙 水彩 79×109cm
- 圖 67 蔡金樹 面的分割 2002 年 紙 水彩 109×79cm
- 圖 68 蔡金樹 深度 2003 年 紙 水彩 79×109cm
- 圖 69 蔡金樹 厚度二 2004 年 畫布 油彩 90.9×116.7cm

摘要

本文的詮釋主要，以我的油畫畢業製作的「作品」(13 件)，製作的方式 -

媒材用，畫布 油彩 大尺寸 130.3×162.2 公分 - 10 件、90.9×116.7 公分 - 3 件，和進行一系列的內容(如線條)探討 32 件。就以「視覺構圖的現代性」為題目，當「透視學」被視為「視覺的」一種表現，也視為一種「合理性的結構」，視覺的空間處理，到塞尚有新的表現方式。我在創作作品時，會思考常用的構成原則，構圖作品的表達內容，到畫面中就有「結構」的問題。至於「現代性」在個人層次而言，指的是我趨向受「科學」的方法所發展出的創作方式，以素描為基礎，追求合乎該學院的訓練教育之創作作品，由我的畢業論述來對自我的批評，對於未來創作期待是有幫助的。分別以具像寫實、抽象造形來說明「作品」的風格。

架構上，論述是以同心圓的「作品」核心論述，。使用風格分析法、藝術社會學方法，美術史的研究離不開藝術作品，直接觀察作品，從中分析而究明其藝術風格，以及詮釋藝術風格的特徵。藝術社會學，是我生活在該社會上，因而該時代的政治、經濟、社會、意識形態、藝術教育對其藝術互動之關係等；其中的藝術教育有形、無形中會作用於我。

前面說明作品，以西方藝術史的藝術作品，有達文西、拉斐爾、維梅爾、霍伯瑪、塞尚、馬諦斯、莫迪利亞尼、史汀、安格爾、德拉克洛瓦、蒙德里安、馬列維基、羅欽可、培根等，來做參考對照。用二個的對比方式，也適當的做藝術史的作品與不同的作品之間，如德拉克洛瓦和安格爾的作品；或藝術家所創作題材的二件作品，如蒙德里安的作品，相互的比較以研究其風格。與做藝術家創作的源頭瞭解，如培根的作品，透過作品的對照，重新多一些理解，西方藝術史作品的風格。

所得到的結果有一、體會到確定「作品」的主體性。二、藝術史作品脈絡的參考對照，如塞尚的作品，是有創新的內容(如構圖)提出。三、物質媒材(油彩)的實際製作大幅作品之後，多加瞭解適合於自己特性的一部分，也可以做為新的表現風格。如對灰色的色彩，也可以開啟另外的表現內容。四、對觀念的理解朝向比較客觀程序性，並且多經過客觀思慮，以事實的實證方法來瞭解作品。

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

本文的論述是我所創作的作品，使用的媒材是畫布、油彩和紙、水彩等之平面，時間界定在 2001 至 2004 年。有關我所經過的時代、政治、經濟、藝術教育對其藝術作品的互動關係也會有所影響，在研究所求學期間之藝術教育對我的思想、創作作品影響特別的多。

首先先提問自我探究動機的問題，用「視覺構圖的現代性」(視覺在看作品時，從主題的內容，有造形、色彩、明暗等，也進一步在其內容裏面有結構的構圖，如金字塔形式的構圖，至於現代性偏向於對我的作品之自我批評之事件)來說明油畫畢業製作的作品。我製作的方式，用大幅的作品，並進行一系列內容(如線條)的探討。2001 年以前有單一想法，擬仿寫實風景，甚至變成了一種固定型態(風格變化很少)，2001 年以後慢慢創作上朝向多元方式，不再只是對象的模仿畫而已，這裡雖然有色彩、光、形態、構圖等，但是還是受限制於「對像」的模仿畫。其次，往創作多元方向、內容上的思考，例如，在做白色色彩與周圍灰色色彩的色彩處理之時，產生出疊加、層層的覆蓋之後，畫面就會看見有添加，層疊之間色彩的微妙、細緻的地方，表現出層疊的厚度、垂直、深度，進而製造出其密度、有空氣的流動之效果。動機上的對象是油畫畢業製作的「作品」有 13 件來說明其的形式、風格。

在論述目的上，雖然說明的對象是我的作品，在本文中的論述前面先行使用藝術史的作品來參考對照，如從塞尚的作品「大浴女圖」來觀察。就以「視覺構圖的現代性」為題目，重新去理解「作品」之風格，也更進一步來認識、重視創作的專業學養，有創作的觀念、態度之後，還是要回到以作品為優先。例如，進一步知道之後，還是要來幫助藝術的創作，使得「作品」能創新很多的語言。最後，還是要再持續創作「作品」，也作為以後創作發展的延續性。

第二節 研究範圍與方法

探討我的油畫畢業製作論述採取下列研究方法；

一、風格分析法

文獻是幫助了解作者的個性、求學經過以及藝術作品有力的資料。然而它是必備資料而不是絕對資料。美術史的研究，離不開藝術作品，直接觀察作品，從中分析而究明出其藝術風格之形成歷程，以及詮釋其藝術風格的特徵等，才是至要的。

二、藝術社會學方法

藝術風格之形成，除作家的個性與藝術思想外，該時代的社會亦與其藝術發生密切之關係。探討所生存時代的政治、經濟、藝術教育對其藝術互動之關係等。（註1）優點方面，可以就作品的主題、風格、形式上來仔細觀察作品，偏重在個別作品的研究。如透過觀察、描述的方法，瞭解作品在構圖的運用。

在研究範圍上，第一先從「作品」開始，畢業製作作品的年代是2001至2004年，架構上以同心圓為方法。主要核心是以「作品」為主，針對作品的風格來加以分析，定位在實際的實踐範疇。第二是，有作品的說明之後，以相關美術史之作品等來參考對照，藉由發展脈絡來了解作品的源頭。如瞭解表現方式，更重要的是能再幫助我的持續創作「作品」。最後，也以日本的研究為例，始於歐美的藝術史新浪潮方法論，對東洋美術史的影響為時以久，在此之後，基於以全體局勢考量美術潮流的巨觀視野之見解開始盛行起來。這也可以說是，對那些局限於個別作品及畫家的考證學術框架中的研究，所作的一種反省。然而，一如在今天的「作品研究」發表中將顯示的，在所謂回到美術史原點的認識上，作品研究能然具有最基礎性的意義。特別是以日本為例子來說，即使到現在，新的作品持續出現這件事是一個事實。只要看美術研究雜誌「國華」每个月的介紹，就應該可以了解吧！這種情形，以考古學來說，相當於新資料的發掘，並牽涉到如何刺激研究者，使研究繼續前進的問題。【註2】

本文內容及章節安排，分為一、研究動機與目的、範圍與方法、名詞解釋。二、藝術史的脈絡對照。三、我的作品風格解析 - 2001至2004年，論述作品的表現、形式、風格。整體上，以說明作品為核心，也就是以作品為實踐核心來貫穿本文。

第一章部分，有研究動機與目的、範圍與方法、名詞解釋，並以拉斐爾、林布蘭特的作品為舉例。

第二章構圖創作理論，分為一、平面與立體的強化，從文藝復興與透視法則的使用，在平面上產生立體感的幻覺（以達文西的作品為例），和塞尚對平面

的處理，對立體感的觀念有新的表現手法。二、構圖的演變 - 單純，以簡潔之造形 - 楔形來構成畫面，到巴洛克藝術在對角線的運用。此處塞尚對構圖提出「視覺的可能性」，重新表現自然界之「深度」與「空間」。由拉斐爾、維梅爾、霍伯瑪對作品構圖的表現方式，與塞尚對構圖的經營觀念。三、是創作表現與特質。並以塞尚的作品為例，追求一種「繪畫空間」的處理，和以莫迪利亞尼的作品，說明個人創作的特質。

第三章 創作理論與媒材，分為一、平面、透視與媒材 - 感受，從馬諦斯、的作品，說明其作品的立體、透視法則已經不是主要要表達的內容之一，作品趨向個人的精神意識，轉化為象徵的圖案方式來表現。另外，有史丁的作品，視覺的觀看其表現內容（如焦慮不安、精神意識）。在媒材方面，用十八世紀德拉克洛瓦和安格爾的作品來做比較。二、去除透視、立體感，純粹平面的現代性，從 1911 年和 1912 年的蒙德里安作品二件做比較，以純粹的平面性、單純的造形來構成。再用馬列維基、羅欽可等，都有個人很顯著的風格，作品表現的是充滿不確定的想像空間。另外，也以培根的一件作品，加以對照說明。

第四章 我的作品風格解析 2001 - 2004 年 時代與背景、風格分析，我所受藝術教育的影響。之後再以我的作品做風格分析，以具象寫實作品 10 件，畫布 油彩 130.2x162.2 公分。使用自我說明檢驗作品的方法、風格分析法，來瞭解我的作品之缺點（如對畫面圖的組織能力、色彩色調的敏銳理解力、對質感特質），創作上還要再加強的地方（如理解適合我的情感色彩），做為以後持續創作的努力方向。二、構圖現代性分析 我主要以 3 件抽象的作品，做風格的說明。也以一系列的探討作品來輔助說明，如用幾何造形、線條、厚度、流動、覆蓋、空間、深度等，在個人精神意識用形式來表現內容。

第五章 結論 藉由油畫畢業製作的創作實踐，在大幅作品的製作，一系列作品的探究，經由實踐的事實、自我內心的體驗後，改變以前的創作觀念與態度。作品的表現形式，對色彩構圖的改變，剛開始從簡單、簡易為起點，轉變為嚴謹思慮的構圖、色彩的儘量單純，以使作品的語言（純粹性）能更明確清楚。所得到的結果有，確定作品的主體性、藝術史的作品脈絡之參考對照、物質媒材（畫布、油彩）的實際操作運用、觀念的理解多朝向客觀的科學程序性。

第三節 名詞解釋

一、視覺



圖 1 拉斐爾 風景中的聖母與聖嬰

「視覺」一般指是眼睛的觀看、所看到的。舉例言之，拉斐爾（Raffaello 1483-1520）畫過 風景中的聖母與聖嬰（圖 1）。過去諸如此類的主題，除了拉斐爾之外，還有許多。這些繪畫，除了表現類似的情意之外，也保留了某些傳統，譬如母性溫柔的關懷；嬰兒遊戲當中臉上展現的思想性表情；山水畫中優美的線條與色彩等。拉斐爾的繪畫，除了主題與富有情意的內容之外，我們還發現其有如金字塔之構圖；這種金字塔式的結構，形成一種相當堅實的體積感，而與背景氣層的空間形成對比。再者，人物輪廓線所形成的弧形線條，亦與背景略呈弧形的風景，彼此呼應。除此之外，我們還注意到這種整體性的結構，主要是利用具有立體感的圓形所形成的，非常類似浮雕的效果，應該是由於明暗對照（Chiaroscuro）的繪畫技術所致。（註 3）

視覺上可以觀察出三位人物的構圖，是以三角形的造形為架構，無形中從聖母的頭部向下垂直分開，像一垂直線分別之後，兩旁聖嬰各一位，聖母的上半身亦是一個小的三角形，構圖的配置，前面的前景有三叢的花卉，後面有三棵樹。色彩是偏重以明暗的色調為主，前面的聖嬰色彩以亮的色調，後面的聖母（包含衣服、裙子）以暗色調，來與前面的聖嬰成為亮、暗的對比效果。地面方面（略為弧線的地平線），色彩明暗度又比三位人物更暗一些，可以烘托三位人物之外，更營造出與遠景（又比較亮一些）的山脈有暗、亮的不同對比。

二、Composition 構圖；構成



圖 2 林布蘭特 刺瞎參孫

一件藝術作品中，其形象的結構及配置的方式。在創作或評估藝術品時，結構是最重要的，以致許多作品乾脆以「配置」或「構成」為題。在此，以林布蘭特（Rembrandt van Ryn 1606-69）的 刺瞎參孫（圖 3）（The Blinding of Samson），來做簡略的分析。構圖上使用了很多的斜線三角形，如由左往右照射進來的光線，左邊的武士（拿長槍的動作）是一三角形的外形，右邊的四人從右上往左而下（右下角成一三角形），色彩方面，營造出光線的精神性狀態（不同於戶外光線或室內受光照射的光線），透過微妙的細微之間的各種變化，或在明暗之間相互的強烈對比效果，來塑造構圖的有戲劇性，也由人物的動態變化、衣服的綳紋、鋼盔受光線的照射等對比（亮、暗），來增加構圖的力量。

三、現代性

亦可說「現代性是一個穿越串聯不同領域之無數單一事件之「事件中的事件」。至此，我們嘗試提出一個初步的定義：現代性作為一個事件，產生於一個

系統的自我批判。換言之，現代性即一個系統之自我批判事件。【註 4】

藉引用「現代性」的一個事件，在此次的畢業作品論述之中，因為之前我在學院教育的訓練，受透視法則、要合乎比例的創作作品。在觀念方面，會產生固定的模式，另一方面，自己會變化給定的畫圖操作模式。

現代性，趨向我個人受一種「科學」的方式所發展出的創作，以石膏像、人體特兒素描教學為基礎，追求對象的寫生等訓練方式。本論述說明由我的創作作品來對自我的批評、檢驗，針對此次展出的作品說明之後，對未來的創作作品有更進一步的再深入瞭解，期待對創作上是有幫助的。

第二章 構圖創作理論

第一節 平面與立體的強化

圖的四邊形的外框框，看起來很像一個窗戶。很類似從窗戶遠看外面的風景或事物，在以前都會從畫石膏像來練習，在畫圖之時先想到的是透視的原理，使得平面上能畫出真實的或有立體的感覺，這在當時是繪畫想追求的目標。

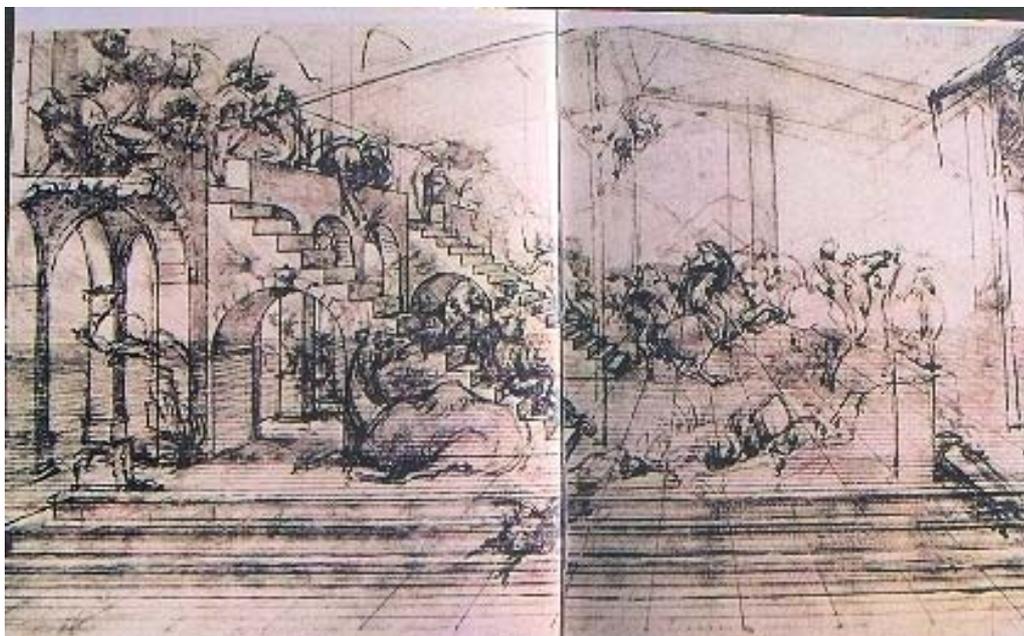


圖3 達文西 三王膜拜的習作素描

達文西 (Leonardo da Vinci 1452-1519) 的作品「三王膜拜的習作素描」(圖3) 1481年透過透視法的繪製，在人物、動物、建築物等之比例、造形達到準確的地步，而產生深度的視覺效果，而且藉由透視的焦聚，亦可以處理集中於一個點，而向四方來擴展其放射狀，整體上把圖面分割成四個對角的區塊，畫面的構圖是很有規則、嚴謹的。

畫面的焦點位於中右一些騎馬者，向前面成為輻射狀，藉由四方的四角向中央去集中至一個點，人物、動物、建築物的位置，依照透視法的繪製之後，結構性成為很嚴謹，亦即大小、位置，甚至其動態方向均依循透視的法則。畫面進一步成為紮實、嚴謹的相互之間的搭配，逐漸再製造成有深度的空間效果，有一種實體、實際的場所位置。

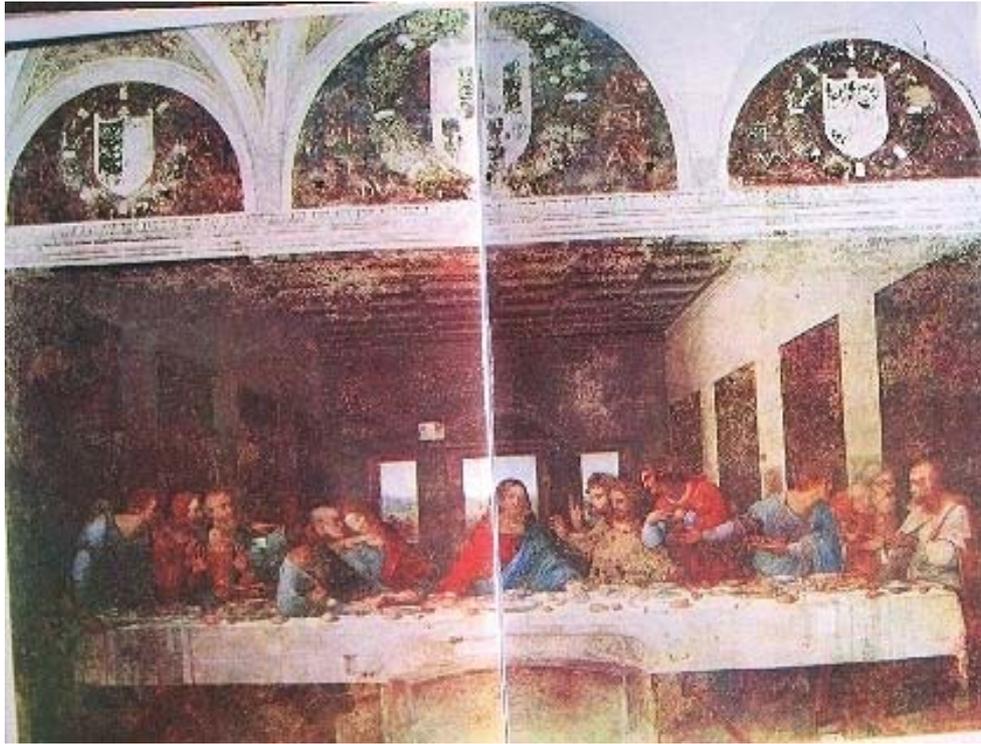


圖 4 達文西 最後的晚餐

「最後的晚餐」(圖 4) 1495-97 年在美術心理學的群化 - 近接 (或接近) 的原則在描寫群像時, 是常用的一條重要原則, 可把許多屬於同類的人物藉此原則結合成一群。在「最後的晚餐」裡, 除了中央的基督獨立以示其高超外, 其餘的十二門徒均使用三人一組的「近接原則」, 予以統一。(註 5) 透視構圖的強化作用, 如果以前面的桌面把它視為底面的話, 頂端是耶穌後面的窗戶, 可以立起來成為四面形體的空間, 桌子底下的地面, 雖然沒有明確的畫出來。不過, 因為上面、左、右都明顯的畫出來, 地面仍然可以體會其有地面的平面。接續的是, 繪畫的平面性所表現的是在製造我們視覺更多的可能性, 這裡的「平面」在當時是用不同的媒材, 是在牆壁上之壁畫、木板之油彩畫、蛋彩畫。而本文把它引述用在畫布、油彩畫所表現之「平面性」, 當創作者直接使用媒材之時, 就成為在處理畫面內 (如形式) 的問題, 而不是只是單純的在畫圖而已, 而這裡就用透視的方法來製造看的人的幻覺或錯覺。

透視構圖對製造視覺的立體感、實體的空間是有其真實性的一種錯覺感。例如二側牆壁、天花板有一種由前面向中央位置逐漸深遠進去, 再加上基督後面的三扇窗戶, 更繪畫出室內與戶外的空間感, 也無形之中來強化「最後晚餐」的室內空間的建築物體積容量, 而這一方面的創作意圖上的經營, 對透視法則的運用有其更創新的表現手法。其他像桌布底下的繪製經營, 對桌子長方體的

面積可以給十三人來支撐其重量。



圖 5 塞尚 水浴女圖

我們回到作品上來談塞尚（Cezaanne,Paul 1839-1906）的表現，「水浴圖」（圖 5）1895-1900 年 人物的輪廓線輕重緩急可見，左邊清楚，而右邊扭曲、堆疊成一團，色彩使用單純之黃、綠、藍顏色，構圖方面可清楚看見以三角形、長方形等之幾何的形態來構成。換言之，塞尚開啟了新的構圖形式，不精確的寫實對象，使用自己的畫法做色彩的表達，也在簡化色彩的表現和新的造形手法。

在新的構圖形式上，是以整體的架構為主，如右邊是一個區域、團塊，一種個人主觀的自然上色手法，反覆的堆疊，勾勒形象線條。對明暗的表現沒有體感的強烈對比的手法，它融入到對象裏面。在色彩上，簡化的色彩有趨向簡約的方式，只用幾種的顏色來營造畫面的結構，慢慢畫面上就有整體性堅實的感覺。

第二節 構圖的演變 - 單純

從透視畫是文藝復興期到十九世紀的這段期間裏，畫家用來表現畫面內空間的唯一準繩。然而，觀者在畫面內如何知覺出空間感來，其三次元效果只能解決一部分而已。換言之，其輻輳的線群，不管你把它看成立體感，仍會保留一些楔形的形態出來。楔形尖端的漸強效果，能增強此三次元效果的力動性（註6）



圖 6 拉斐爾 華蓋的聖母

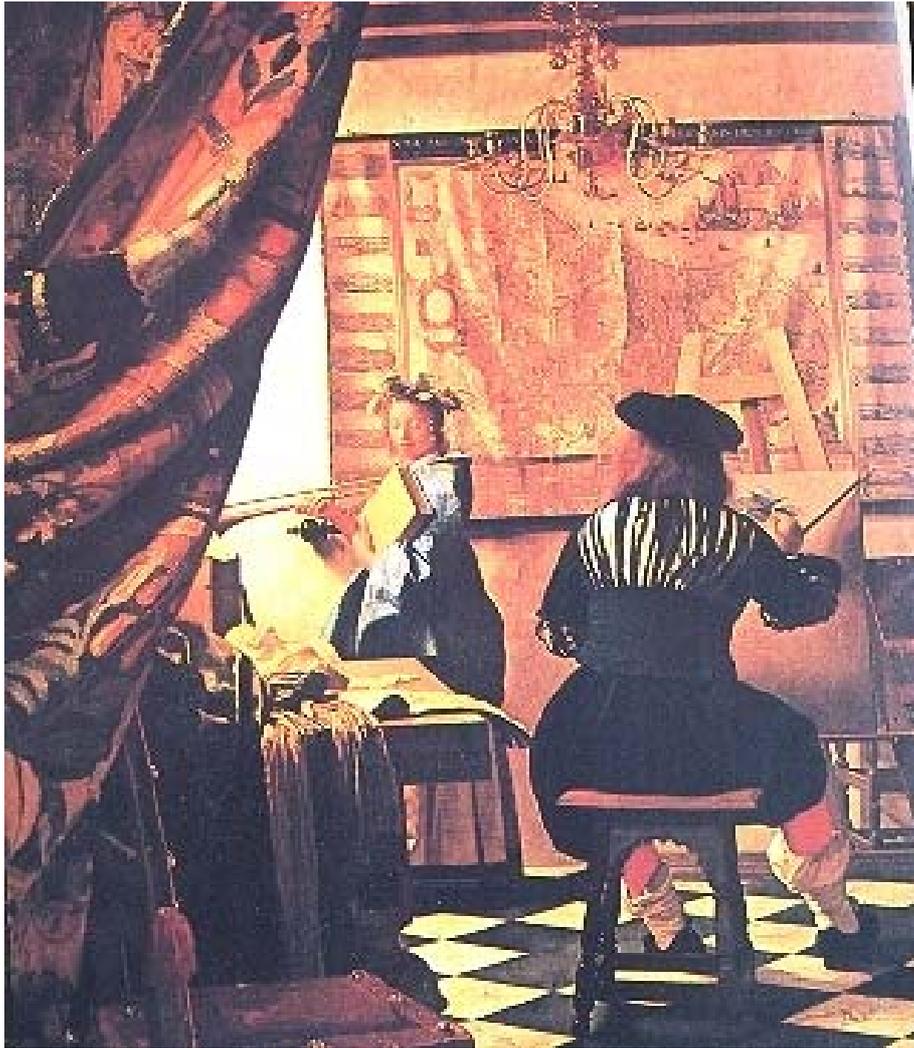


圖 7 維梅爾 畫室裡的畫家

拉斐爾 (Raffaell sanzio 1483-1520) 的作品「華蓋的聖母」(圖 6) 1507-08 年 畫面的透視效果讓人一目了然，視覺的聚焦在聖母子的身上，對稱、楔形的構圖，是平穩、安定、漸次運動的。

至於巴洛克藝術則著重於尋求前景與後景的呼應，這多虧於對角線在畫面中的運用，使藝術家們能夠達成他們的目的（在維梅爾 (Vermeer, Jan 1632-75) 的「畫室裏的畫家」(圖 7) 這幅作品中，模特兒僅僅出現在畫面後景，而且完全根據一條對角線來構成這個模特兒的位置)。(註 7) 此時畫面的焦點並沒有像拉斐爾的作品是直接集中在中央、主題的身上，也不用對稱、平行、穩定之三角形的構圖方式。構圖上，維梅爾運用了現場之場景，像觀者是站在左方的窗簾布下來，看畫室的畫家在畫模特兒，接近真實對人的寫生，而拉斐爾的作品，畫中的人物是經過精心佈置後才放上去的，和維梅爾比較，是沒有那樣的真實。

另外，拉斐爾的構圖運用了對稱、三角形的構圖，人物的搭配採用複數二為構成，二個人為一組，甚至物件也有（二個台座）。人物的個性、表情、動作像是各自分別在對話（眼神相互在注視），右邊教宗的手勢動作指向中央的聖母、聖嬰，一種引導我們觀看主題的動態作用。色彩方面，製作上採用很嚴謹的上色方式，需要處理得沒有缺點的境界。

至於維梅爾的構圖，運用了斜線的角度，空間的場所在畫室裏，深度比較淺些，拉斐爾的場景比較廣。維梅爾也適時導入光線的運用來製造室內的情境，這一方面，在拉斐爾的畫面是在藉由人物、表情、服裝、動作、持物、背景場所等，來製造宗教的精神氣氛。人物距離我們是遙遠、不可觸摸的感覺，一種位居高超的位置。

而維梅爾畫中的二位人物，從服裝、動作、室內場所的佈置地方，距離我們是很真實的人物與情境，我們觀看之時，像站在畫面的畫家之後面，一種位居真實感的室內空間。其他的畫面構成，採用暗（左斜窗簾布）亮（一種無形空間所照射過來的光線），地板的格子也是用亮、暗的手法，畫家採取背面的姿勢，模特而用側身正面的姿勢，二人是一位動態與另一位靜態並置的情境。



圖 8 霍伯瑪 密德哈尼斯大道

另一位的霍伯瑪 (Hobbema, Meindert 1638-1709)「密德哈尼斯大道」(圖 8)

1689年畫面除靠透視手法去構圖，即使不具備造形性空間圖示的巴洛克藝術，也可一利用採光、色彩的分佈和透視性素描法去加強後退式動感。在密德哈尼斯大道一畫中，把通向畫面中央的道路，當做主要的圖示，可說又是典型的巴洛克風格了。前面高聳的樹木並排（構圖係長方形），一直的往遠景消失，地平線占畫面四分之一，天空佔四分之三，畫面的構圖表現的很凸顯。如何的賦予新的表現形式，新的視覺作用。在構圖方面是朝向單純、簡潔的方式來構成，不過，也製造出更有深度、真實的場域，給予觀者是站在不同的角度來看它。

到塞尚在構圖方面，塞尚1904年4月15日給愛彌兒貝赫那的信提及：

容我在此重覆之前所告訴你的：以圓柱體、球體和圓錐體來處理自然，要把所有事物都安置在適當的透明「觀點」之下，好讓一個物體或一個平面中的每一個邊都朝向麼某個中心點；和地平線平行的線條帶給人寬闊的「廣度」，這是自然世界之一隅，或者你也可以把它當作是「全能的天父、永恆的神」在吾人面前所展開的奇景。和地平線垂直的線條則會產生深度，然而對人們來說，自然遠比表面上看來更為深邃，因此我們必須引進紅色和黃色來表示光的振動，並且用足量的藍色來傳達空氣感。（註8）換言之，塞尚用新的方法來詮釋，而這新的方法是塞尚將自然界看成是幾何形態 - 圓柱、球體和錐體來處理畫面的問題。除了線條之外，塞尚也隨著指出他的色彩於表現「更深邃」自然之必要性。他在信中強調「因此我們必須引進紅色和黃色來表示光的振動，並且用足量的藍色來傳達空氣感」，此處的敘述意味著：為了表示「更為深邃」的「抽象概念」，塞尚以紅、黃、藍等色彩繪在畫布上的「具體形體」來加以表達。更進一步地說，畫中的「具體形體」亦不是遺世獨立的形體，而是遍於「光的振動」，以及「空氣感」中之存在：先就後者而言，「空氣感」乃是空間的象徵，它渲染了由水平線所指示的自然「寬闊的廣度」，也是「具體形體」被建構的場所。（註9）



圖9 塞尚 大浴女圖

塞尚作品 大浴女圖（圖9）畫中人物有十三位，塞尚在作品裡，明顯的構圖是使用了大的三角形為架構，再用很多三角形視為其內部的結構，如左邊的浴女（五人）為一個小三角形，右邊的浴女（8人）也是一個小三角形，天空也是一個小三角形等，在視覺的觀看，後面的左、右二棵樹幹，並不會感覺很突然，前面一排裸女有水平的平穩，右邊的裸女（位於右下角的那一位），是表現出趴下，頭上而兩腳直下的姿勢，有指引觀看者朝向畫中央之教堂的方向，有指示的作用。在畫面上，塞尚使用他新的方法來表現，如在上色是為畫面構成的需要來上色，而不是為畫上顏色而去上色，因此浴女或天空，樹葉等有留下空白或只上薄薄的一次顏色，整體上視覺的觀看不會感覺像一般人在畫的是草稿的階段。塞尚是用構成起來的方式，一筆一筆的堆砌起來，這在色彩、風格上，都有很多的新的表現的方式。這裡的新的表現方式就有構圖的單純、操作上色的方式、人物和風景的配置關係等。

第三節 創作表現與特質

塞尚以前的繪畫，可以說是一種主題的空間處理，而在塞尚的繪畫裡，繪畫卻成了一種純粹「繪畫空間」的處理。而這個意思也就是說，塞尚使繪畫的存在，由於其特殊之屬於可看的畫面中，純粹繪畫空間的處理，成為一種和其他一切意念，主題，感觸，聯想等，完全獨立起來的存在。（註 10）



圖 10 塞尚 查特 諾瓦公園的積水

以塞尚之作品「查特 諾瓦公園的積水」(圖 10) 查特 諾瓦是艾克斯附近的森林，部分闢為公園。晚年塞尚經常取材於這個森林，在色彩方面，採取深綠、褐色為主，簡單之色彩的搭配，構圖上，左下方有一對角線的構成，造形運用是直線、塊狀之面積、三角形等，由圖畫來說話，一種純粹「繪畫空間」的處理。

換句話說，塞尚的作品，由構圖、色彩的經營到由作品來呈現其結構的實在。

題材是從熟悉生活的環境週遭去取材，感受的心理體驗是會有其真實的感覺，畫面的內容是樹木、石頭、土地，形式上經由造形的運用（如直線、塊狀）之外，色彩（如褐色與深綠）之間的協調，覆蓋、筆觸等所架構起之畫面的內涵，前景有一種空間是比較近距離的地方，後面也塑造一種很深遠、不可測量的遠景效果。前面有一種可以立即可看到、看出的主題（樹木、石頭）內容，但是後面卻有另一種要去體驗出無法形容的遠處空間地方。有異於其他的深遠手法，塞尚畫的那一種深遠，是把空間拉起來，便成立面（如地圖平面）的空間效果。

如果以感覺而言，我們都會只設定在視覺，或認為是視覺的框框而已，殊不知有五官之感覺，如音覺、觸覺等，但也不是只在五官之感覺階段，仍要通過理性邏輯的思考之後，而達到繪畫本身的問題。繪畫的問題，終究仍然要繪畫的本質身上，從人的本身用具體的作為去實踐它，創作表現上個人的特質更加的明顯，而並非只在表面的直觀上面去看它。

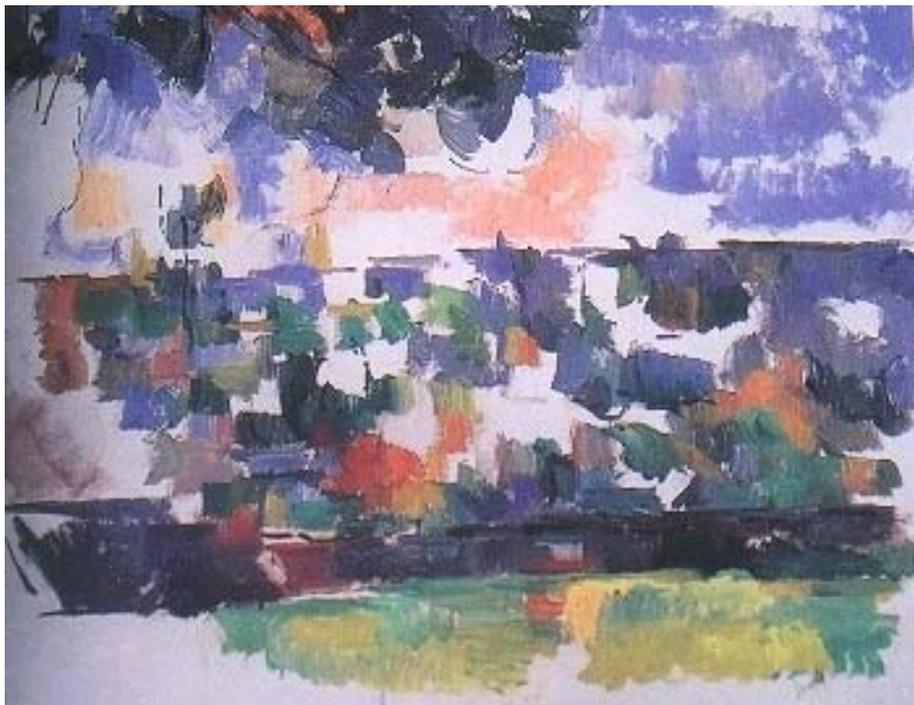


圖 11 塞尚 黑堡花園

如塞尚作品 黑堡花園（圖 11）1902-1904 年 作品雖然是沒有完成，部份地方仍有留下空白的地方，從作品本身的說話（繪畫語言），向觀眾我們說話其內容，在層層疊疊的地方，塞尚是在處理畫面結構的問題，而不是在畫（描繪）一個物或對象，此時的形狀並不是直接可以辨認出來的外在形狀，塞尚是

經過理解（思考）之後才去實踐的，所以整個畫面就是像模糊不清，其實是做嘗試新的表現方式。

作品的構圖分為三等份，前景（地面和上方的樹葉）中間（留白的地方）遠景（天空的地方），地平線表現出右上左下的稍圓斜，畫面的造形分割也很簡單。色彩的上色用黃、綠、紅、藍為主要的色調，例如，藍色的上色是要表現突顯房屋的實體，在反覆的覆蓋色彩之後，產生出結構（有實體感）的組織畫面，單純的只在做這一方面的處理。所以，沒有光線的變化、深遠的透視、動態的動線、風景的質感、細緻的細部描寫，塞尚不做這樣的表現，歸納於單純的繪畫本身問題的驗證，如對「整體感畫面和諧」的追求。

因此，感知與思維的也就很重要，面對畫布之時，就以新的形式思維要來去處理它的態度。那如何開啟新的形像思維呢？我在此也可以用很簡單來處理它，而這簡單並不是視覺直覺上的簡單，它應該要有形像的改變、轉換、重新再命名它的層面，而且它也可以再創新，有很多方式的開啟（如只做色面的結構之色彩表現），不是只是唯一或單純的表現（描繪風景中的天空）。

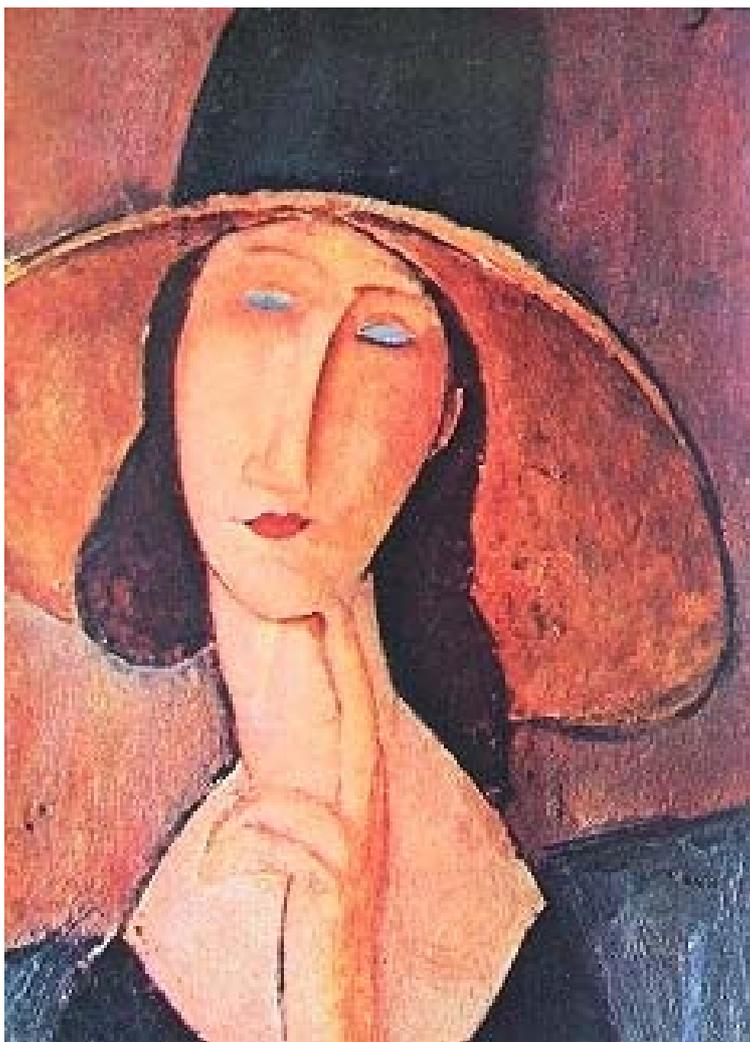


圖 12 莫迪利亞尼 戴著寬邊帽的珍妮 艾比荳妮

在創作表現與屬於個人明顯的特質上，以莫迪利亞尼（Modigliani, Amedeo 1884-1920）作品「戴著寬邊帽的珍妮 艾比荳妮」（圖 12）作品的構圖造形是用拉長成長橢圓形，臉蛋是長橢圓形，女性的上半身，是用三角形的輪廓線，線條與背景的融合處理的恰當，脖子下再用橢圓形來構成，帽子亦是用長橢圓形來配置，其實其臉部 - 眼睛、鼻子、嘴巴、耳朵等均採變形來畫，脖子、手均是拉長，拉長的大、小位置，是不會有一種故意的配置，視覺看起來是很自然。色彩上，是創作者主觀的給予搭配，甚至於是藍色的眼睛，卻沒有眼球，色彩的感覺更有作者主觀的色彩，作品是平面的，構圖更趨向簡化後的簡單，只有少許幾條的線條，可以畫一個人的頭像，也在營造出個人一種獨特的表現方式。從另一方面來解釋，也可以說是準確、簡化後的線條來畫起來的，姿勢、神情表現得自然大方，實際上，造形的線條是很融入畫面，色彩也是使用的不多，觀看時很清楚簡單，實際上卻很厚重，色彩（如人的皮膚顏色）的特質有

把它表現的具有質感，色彩畫得很紮實，也隱含個人的內在情感（如感傷），不會是表面敷上去的顏料，個人的創作特質很明顯。

第三章 創作理論與媒材

第一節 平面、透視與媒材 - 感受

透視學(prospettiva)與比例(proporzione)二個問題，是文藝復興文化當中，相當重要的主題；它與藝術表現的實際操作息息相關。杜勒(Dürer)曾經說過：「透視學，原是一個拉丁文，意指超越視線的意思。」事實上，透視學係指在一平面上，表現出立體空間的效果而言。(註 11)

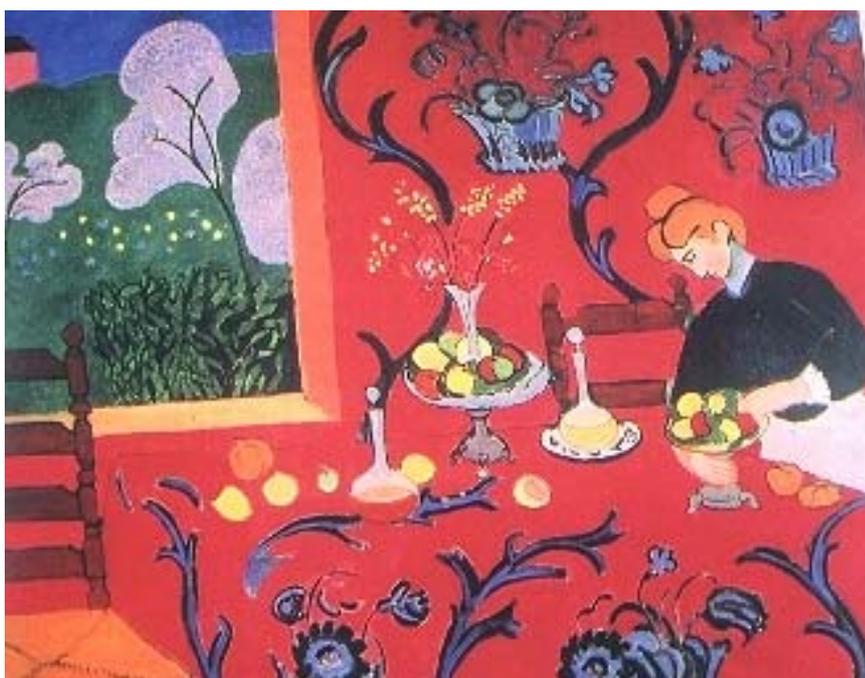


圖 13 馬諦斯 紅色餐桌

因此，在馬諦斯 (Matisse, Henri 1869-1954) 的作品「紅色餐桌」又名紅色的和諧 (圖 13) 1908 年 作品上馬諦斯放棄了所有遠近透視法的效果，選擇以表現色彩為主，畫面的透視立體感不見了，畫的主要元素以圖案、色彩二種。表現因以色彩為重點，透視感的放棄，畫面變成了平面效果。在此我們不得而知紅色對創作者特殊的感覺，何況在色彩學裏面就有提出紅色是代表什麼、藍色是代表什麼，比較重要的部份還是馬諦斯對畫面的處理。

當我們重新來檢視作品之時，畫面的形體是以線條、平面性為主，構圖方面除不使用透視法之外，圖形只是其次、充滿裝飾的圖案，此時圖案也並非居於重要地位，從作品來解說，色彩與圖案的對比、強烈效果，仍然可看見出並非如詞彙的意思是對比、強烈的色彩效果，反而有「古典」的效果。所以，馬諦斯的作品雖然有裝飾之意味，仍然是在表現作品內在精神性，很清楚的知道

是在處理色彩問題，創作屬於自己風格的作品。作品表現以線條平面性為主，畫面的構圖要更趨向嚴謹，造形的圖案需要有整體感，否則會趨向鬆散。

畫面分為室內和戶外，在室內的造形擺設構圖，使用兩個為一群的造形，如：二張椅子、二只花瓶、二個水果盤、二個相對弧線的裝飾圖案、牆壁兩個花籃等。色彩是很強烈的對比，不過，搭配（紅與藍、紅與黑、紅與黃、紅與綠、綠與淺藍）上是很調和，是在色彩的分配、比重、位置（紅）與位置（藍）之間的得宜恰當，觀看之時是很平面性的效果，也很裝飾、簡單（造形偏向線條的佈置與色彩的使用不多）畫面內涵。

另外舉例一位是史汀（Chaim Soutine 1894 - 1943），他的畫具有變形之形狀、筆觸之強勁有力，他有一種對事物深刻的感受性，才能畫出它的繪畫語言（如內心的痛苦）。

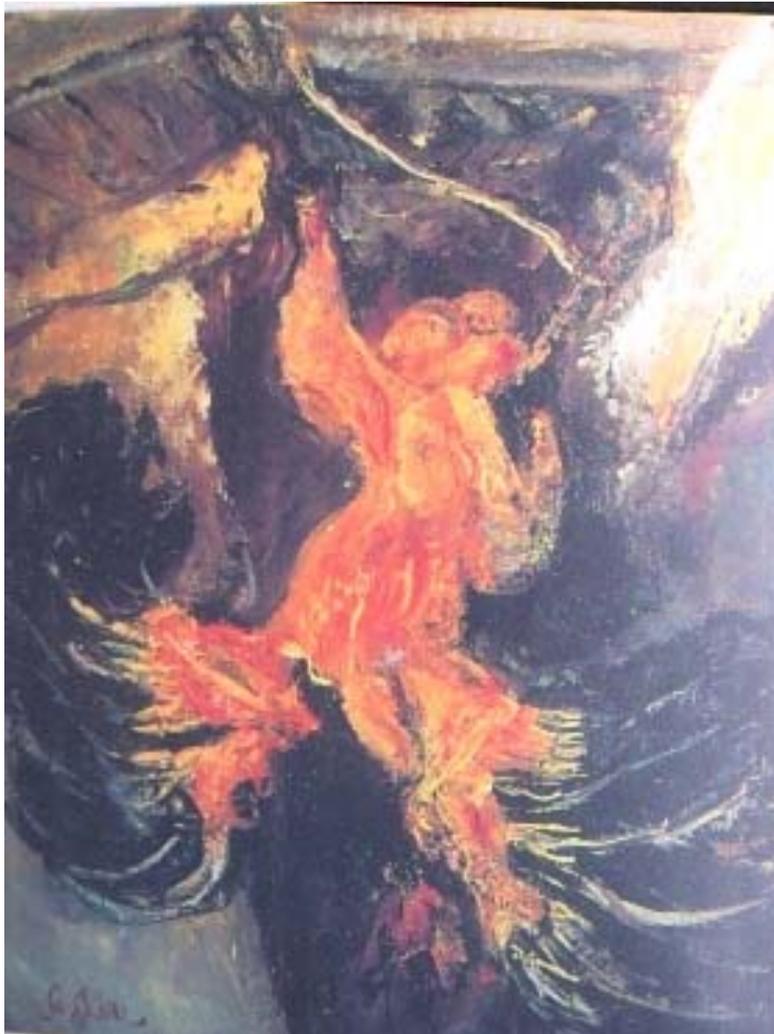


圖 14 史汀 掛著的火雞

作品 掛著的火雞（圖 14）1925 年 作品火雞的造形無法一眼看出，沒有透視法的使用，透過油彩、畫布的媒材，看不見對象物的寫實形狀，立體感給我們的視覺是一種痛苦、不舒服的感覺，讓人產生一種不安的情緒感受。

作品的內容之外形（火雞）已經無法辨識出來，主題的造形是一個不規則的形狀，和背景的造形、色彩也無法看出是畫什麼，視覺的感受也只有主題的色彩（偏向橙色）與背景的色彩（偏向褐色、深藍色）之關係，感覺出有主題與背景。表現出一種個人內心的體驗後精神的氣質，會引起我們內心去想像、聯想的空間。

有繪畫當中去除主題（如風景、人物）可以從畫的圖像和題材的關係，讓眼睛對視覺訊息作直接的反應。當作品愈來愈抽象時，作品的語言可能會很單純一些或只針對某一個語言（如色彩）來做表現。



圖 15 德拉克洛瓦 蕭邦肖像



圖 16 安格爾 自畫像

針對媒材的筆觸部分，以十八世紀的畫家作一比較，就可以分別出來，以德拉克洛瓦（Delacroix, Eugene 1798-1863）的作品「蕭邦肖像」（圖 15）1838 年和安格爾（Ingres, Jean Auguste Dominique 1780-1867）的作品「自畫像」（圖 16）明顯的看出前者的作品筆觸有留下，後者的作品就沒有，前者的頭髮只掌握其動態、大塊面，後者的頭髮畫得仔細，前者的衣服與背景像有融合在一起，是平面的感覺，後者的衣服有衣摺的曲折，材質厚度都能表現出其寫實的功夫。前者除臉部有畫出其明暗，作透視的效果比較少，媒材的感受是清楚地看出來用筆的揮動，後者的「自畫像」有透視的經營，人物立體感看得出來，而且還有重量的效果，媒材的使用之後已經由作品表現出來。從安格爾的作品「自畫像」上半身臉部的色調與背景的色調，整體上去營造一股高貴的氣質，與德拉克洛瓦強調整體的結構與和諧，細節的部分比較沒有像安格爾的作品是那樣的注重。如安格爾的繪畫品質，其品質並不低於德拉克洛瓦；安格爾繪畫的輪廓屬於封閉式的線條，而德拉克洛瓦的繪畫，則屬開放式，筆觸豪放；此外，安

格爾所使用的色彩，無不經過仔細推敲選擇，而德拉克洛瓦的筆觸，則快速而流暢。（註 12）

從服裝上即可觀察出，德拉克洛瓦的「蕭邦肖像」是穿音樂會的衣服，安格爾的作品是在正式盛裝的衣服，整齊筆挺、厚重高貴。德拉克洛瓦的作品，在臉部的表情，表現出其當時短暫的個性，屬於動態，當時情緒有短暫時間動作的姿勢。安格爾「自畫像」臉部的表情，表現出其個人內心潛藏長久的個性性格，坐姿安排後固定的長時間肖像姿勢，屬於靜態的沉穩。

第二節 去除透視、立體感，純粹平面的現代性

以蒙德里安(Mondrian, piet 1872-1944)作品「一瓶薑汁與靜物」第一號(still-life With Ginger Jar) (圖 17) 1911 年 和「一瓶薑汁與靜物」第二號(still-life With Ginger Jar) (圖 18) 1912 年 蒙德里安在巴黎期間(1911 年 12 月到 1914 年 7 月)曾身歷其境目睹了法國立體主義(cubism)的發展,後來一些以上述主題所作的畫和一些建築正面的素描,即明顯受到立體主義的影響,如「一瓶薑汁與靜物」。然而他很快便意識到「立體主義沒有接納它自身展現的邏輯後果;它並未朝向表現純粹造形的目標前進。」(註 13)

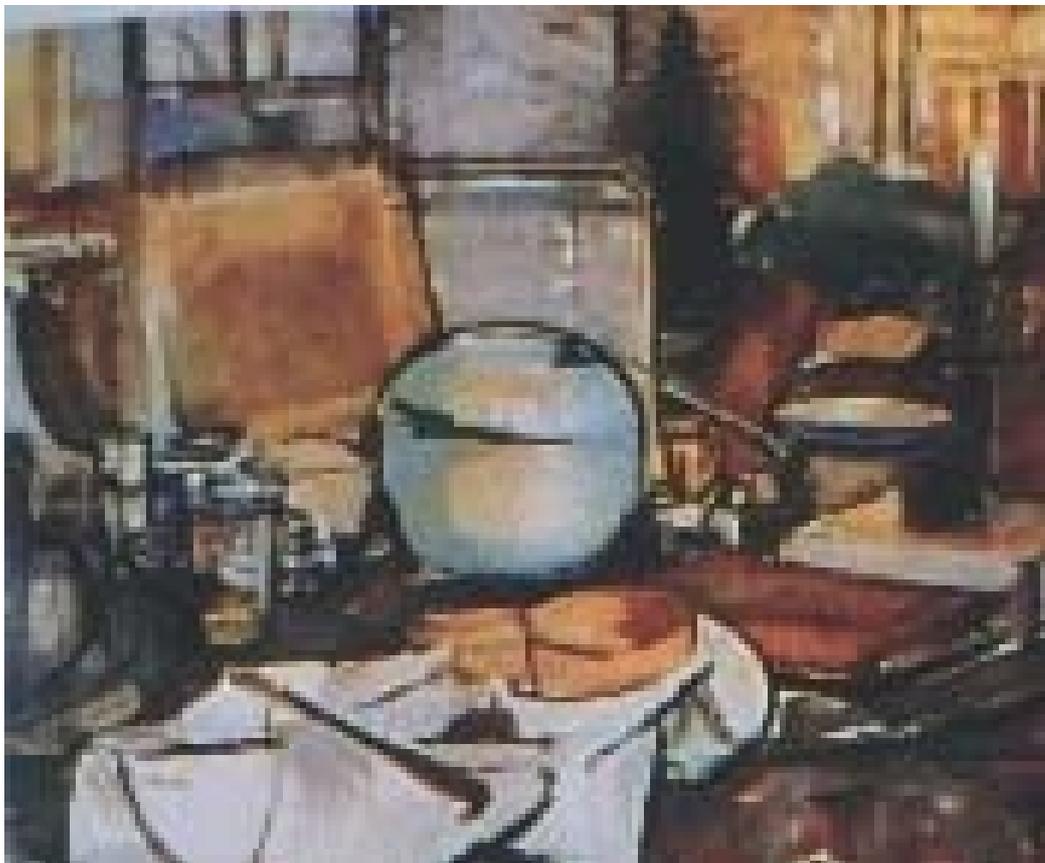


圖 17 蒙德里安 一瓶薑汁與靜物 第一號



圖 18 蒙德里安 一瓶薑汁與靜物 第二號

從蒙德里安上述的第一號的作品（圖 17），畫面的顏色是用中間色調，形體使用圓形、正方形、三角形等形狀，構圖方面捨棄了透視的方法，也不畫出立體感之體積感，在可以控制的範圍內，用手感操作來強調差異性，是在造形、形體的範疇裏面，一直在處理造形形狀，也是在分割對象的形體。到了第二號的作品（圖 18），色彩是很單純、單一，畫面只用直線、橫線、弧線來構成，是趨向更純粹的平面性、單純的造形構成，色彩、透視法不會用明顯的方式再強調出來。

整體上兩件作品的比較，第一的形象物體還存在，構圖偏向繪畫性，像一幅具象的作品，仍然有各種明暗（桌布、桌下），前後（瓶子和背景），彩度（藍色瓶子和背景右上方黃色調）的關係存在，有分割成面的立體狀。第二號各種不同造形的線、面出現，構圖是立體的分割，中間的瓶子像上方提高了，用了很多的造形（格子狀）來構成，色彩方面，只剩下平面性的白、藍、灰、黃等色彩而已，做成很平塗的效果。

到 1915 年 12 月，馬列維基(Malevich, Kasimir)在 0.10 展中首次展出他的絕對主義作品，包括有名的「黑方塊」（圖 19）(Black square：列寧格勒，俄國博物館)，對於他的絕對主義繪畫，馬勒維基曾說到「真正的形式是在各種情況下探得，以做為不定形繪畫實體的背景，去創出一件與自然無關的繪畫作品。」（註 14）畫面的形像與自然沒有關係，只有單純的形與無色彩二種，而色彩又依附在形體的裏面。因此。可以見到形狀的造形，確定把簡潔的形狀「黑方塊」構成到繪畫上。

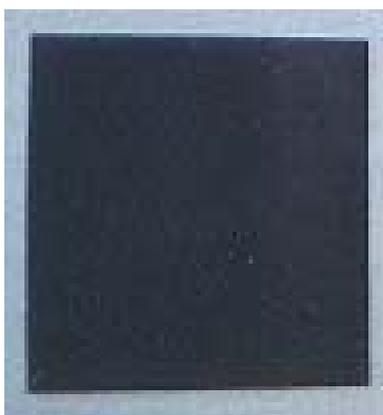


圖 19 馬列維基 黑方塊



圖 20 馬列維基 黑圓圈

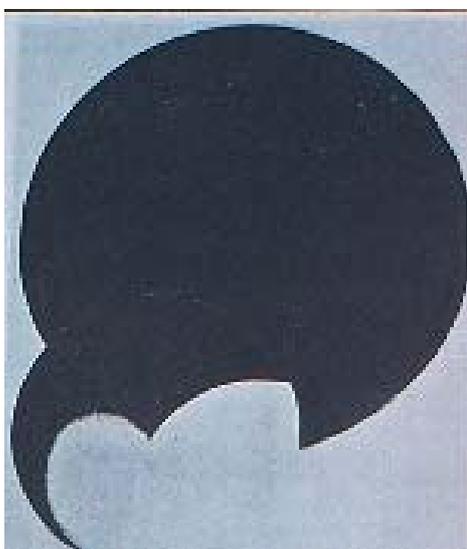


圖 21 羅欽可 抽象繪畫

「黑方塊」(圖 19) 1913 年 作品的透視、立體感之畫法沒有出現，只是純粹的造形，白色背景安置了正方形，外圍框架是大正方形，中間是一個正方形(主題：黑方塊)，色彩上只有白色、黑色兩種，表現的很平面性的畫面，馬勒維基另一件品「黑圓圈」(圖 20) 1913 年與羅欽可(Rodchenko,)「抽象繪畫」(圖 21) 1918 年相比較，可以看出馬勒維基的作品造形、色彩很絕對、單純只有一個圓(主題)和背景，完全的平面性。而羅欽可的作品在「抽象繪畫」裡是一個大圓形，另一個是小圓形，小圓還被不規則造型所佔據約一半，有圖、地反轉的視覺出現，視覺心理上方是看大圓形，下方是看小圓形的不規則造形，而且這個區很強，眼睛看的時候是主動跳出來、突顯出來，而且還令人有前景的感覺，大圓形成了後面的中景，遠景是背景留白的地方是最後面。圖案比「黑圓圈」還多一些，製造平面性的效果方面，「黑圓圈」比較絕對、單純，個人的

感情性少。「抽象繪畫」比較模擬兩可，形象多一些。

從上述的比較二件作品，作品的過程是看不到的（不同於蒙德里安的第一號作品，可看見藝術家創作的疊加過程），完全只剩下幾何造形（黑圓圈）的形態。其次，是以直接的造形呈現，其隱藏、暗示性是不容易體會出來。第三是，一種很低限、冰冷的感覺，沒有官能手感的疊加色彩的動作。第四是，另開啟了新的創作方式（不同於蒙德里安的作品形式）。

另一位藝術加法蘭西斯 培根（Francis, Bacon 1909- ），表現的人體也是表現主義的方式之一，培根在其作品中使用照片，一系列尖叫的頭像，有一部分溯源於電影《波坦金戰艦》（ Battleship potemkin ）黑海「奧德瑟」（ odessa ）港的段落中靜止的畫面，一位護士戴著夾鼻眼鏡而且眼部受傷的影像。培根接著應用了其他攝影資料，特別是一八九 年代亞德維德 穆布里吉（ Eadweard Muybridge ）所製作的「人與動物」的研究。培根對於大眾傳播媒體素材的引用不同於前期某些畫家所引用的素材，他承認攝影意象是他創作意圖的主要根源。事實上他這時期的作品取決於繪畫上最重要的風格和主題之間的延伸，如攝影一樣地產生動作或暴力的穿插。（註 15）委拉斯蓋茲（ Velazquez, Diego Rodriguez de Silva 1599-1660 ）所畫的教皇肖像，那具有無比尊嚴的畫面遂轉變成培根的「尖叫的教皇」（如圖 22）（ screaming Pope ）的著名題材。

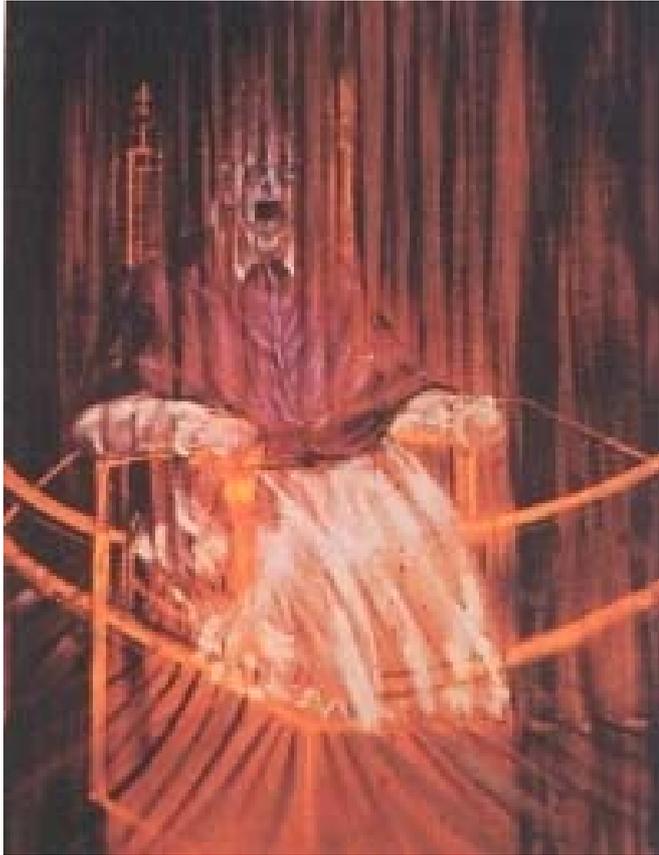


圖 22 培根 仿委拉斯蓋茲所作「教皇依諾肯奇烏斯十世」



圖 23 委拉斯蓋茲 教皇依諾肯奇烏斯十世

作品「尖叫的教皇」(圖 22) 1953 年仿委拉斯蓋茲「教皇依諾肯奇烏斯十世畫像」(圖 23) 1650 年 委拉斯蓋茲的原作(圖 23) 作品，羅馬教皇在當時的歐洲具有最高的權威，坐再華麗高貴的椅子上，長方形臉部是紅色發亮，和披在肩膀覆蓋到雙手的紅色絲質衣服，頭髮戴著紅色絲質的帽子相比較，臉色是沒有那樣的紅，眉毛稍微上揚、眼睛的眼神注視著前方，鼻子直挺、稀疏的鬍鬚、嘴唇是薄、下巴下顎稍長的形狀，雙手放在椅子的扶手上，左手的無名指戴著有價值的戒子，右手的大拇指與其它四隻手指夾著一本書，衣服穿著白色絲質有花邊的質料，背景是暗紅色的絲質布幕，以顯示權威、高貴的地位。

培根的作品「尖叫的教皇」(圖 22) 在培根的作品中，畫面的顏料含有一些可怕的感覺，像是鬆懈的筆跡、與由顏料構成，在畫布上橫掃一些的線條、面狀。感受上有一些的比較弱的部分，實存的顏料和想像中恐怖不安定感，這種筆觸之間有種憂懼的張力。培根的作品在造形上，有三分之二的黑色垂直線佔了大不部分，前方有像放射狀黑線條，再來是二條金黃色弧線穿過教宗的椅子與前面大腿覆蓋的下方。教宗的臉部依稀可看得出來，嘴巴用力張開的吶喊聲音像可以感受出來，臉部充滿嚴肅、恐怖，沒有人性、沒有實體感(用黑、白、暗灰紫色彩)還露出牙齒，上半身紫色調的衣服與黑色垂直線條，構成一種恐怖的氣氛。

創作語言裡有聲音的吶喊叫聲，是一種人的情緒(產生不安)的表現。不使用透視法則，有扁平、平面性效果，就造形色彩的構成，其結構趨向一種可以感知其音覺(節奏)的感受(看了會不舒服恐怖)，直接展現可以感覺到氣氛 - 恐怖、虛無、另人不安。

第四章 我的作品風格解析 2001-2004

第一節 時代與背景、作品風格分析

在進入本章節，先簡要提出台灣發生的重要政治、經濟、教育、意識型態等事件，因為是我所經歷過的年代，1960年代民國49年國民大會通過修正「動員戡亂時期臨時條款」，直到民國80年5月終止動員戡亂為止。同年（49年）中部橫貫公路通車，民國54年美國終止對台經援計劃，民國58年11月台中縣「潭子工業區」改為「台中加工出口區」，重點發展精密儀器裝配工業，民國57年九年國民義務教育實施。

1970年代民國60年中華民國退出聯合國，民國61年中、日斷交，民國62年12月提出十項重大建設，民國64年楊弦等人帶動「校園民歌」流行音樂，民國65年台中港正式啟用通航，民國68年中、美斷交，同年（68年）政府開放國觀光。

1980年代民國69年新竹科學工業園區揭幕，民國75年民主進步黨成立，民國76年開放大陸探親，11月2日起受理申請，民國77年解除報禁。

1990年代民國80年「動員戡亂時期」終止，民國85年台灣地區首次總統直選，民國88年9月21日發生規模7.3級大地震，全島死亡人數超過二千人。2000年代民國89年民主進步黨陳水扁、呂秀蓮當選第十任總統副、總統，打破國民黨長期執政的局面，民國93年陳水扁、呂秀蓮連任為第十一任總統、副總統。（註16）

在這些年代裡政府所重視的層面是國家安定與社會秩序的維護，從民國51年起在安定的政局中求經濟、社會的生存發展，此期間致力於水利建設，使石門（53年）曾文水庫相距完工，完成中部橫貫公，實施九年國民義務教育、開發海埔地、山坡地、實施農地重劃、實施都市平均地權、興建國民住宅、開發工業區，完成了由開發中國家（developing countries）踏向已開發國家（developed country）的基本條件。從民國61年起是福利社會建設的開展期，不但在經濟建設方面成就輝煌，對於社會福利措施的推動更是積極而明顯，以台灣省籍政治精英的角色領導省政，著重基層建設，爭取農民、勞工、漁民的福利，擴大社會救助、消除髒亂、發展社區；加速農村建設，致力推動第二階段農地改革，培育八萬大軍核心農民，提倡精緻農業，促進農業升級，全面實

施農民健康保險，建設農民信心以挽救農業危機；此外並鼓勵民眾共同參與省政，實施首長直接會見民眾，解決民眾困難問題，並加強衛生醫療、環境保護、防治公害、整頓省營事業、健全教育發展；促進社會福利與社會安全，充分表現出「向下紮根」的福利的、服務的行政績效。（註 17）

從民國 73 年起政府才開始注重國民的育樂、藝術教育的提昇。此外，在休閒活動場所方面，在影劇院座位容量七十三年較七十二少一·八%；觀賞人數則由於近年來擁有錄放影機的家庭增多，以及國人休閒方式，已有相當大的改變，除了自戶內轉向戶外，且休閒活動亦日趨多元化及精緻化。為了加速規劃開發風景區，鼓勵國民旅遊，充實精神生活，臺灣省政府已於七十四年成立旅遊事業管理局；並先後改組成立臺灣電影文化事業股份有限公司，臺灣省立美術館及山地文化園區管理處等。這些組織的成立莫不基於因應提昇國人生活素質，提高育樂水準而設置。（註 18）

在 1980 年代國內的藝術活動與現在（2000 年代）相比較還是很少，上述年代的變革發生，對我個人所成長的環境仍然是有影響，因為我們個人是無法脫離自己所經過的年代，而所發生的一些國內政治、經濟、教育、意識型態的事情。對我的藝術創作作品，在風格上從 2001 年（民國 90 年）有最明顯的分野，自從我個人在東海大學美術研究所碩士班開始，也就是說藝術教育對作品的影響因此，我在創作方面也先作色彩上的改變，油彩的作品先從單色（灰色調）同色系著手，在作品一系列風格的分析裡可見到改變的探討。其次，在做作品的分析，也和藝術史的作品作一些參考的對照，而在探討美術發展的範疇上，則側重現代美術之發展。引用現代性是，所謂「現代」並非指為現代主義之現代性，而是指比較民國 60 年代臺灣藝術學院的美術體制的方式所發展出來的創作方式，一種有透視法則、寫生的表現手法。並以素描為基礎，使用透視法則的構成，追求有空間感、質感、立體感，我無疑是受這樣教育所影響。我研究所之前（2001 年），從學院學校的訓練，受透視法、比例的教學，在觀念方面，是以一定點、站立位置來觀看對象物，以寫生之框架框為對象景物，是面對現實來直接描畫，在講究透視法的情況之下，追求的是畫面的透視法合理性、線性透視法。在我的創作論述先說明生長過的時代，與受教育的當時之背景，以適時做一分野。

作品風格的分析：

一、 火炎山的景色（圖 24）2001 年 畫布 油彩 130.3x162.2 cm



圖 24 蔡金樹 火炎山的景色

本件作品在構圖上以三角形為基本形來構成，遠山的火炎山，中景寬廣的地面有一種（右邊）倒著的三角形、前景的房屋是三角形的造形，左邊的樹葉也以三角形為搭配，色彩方面，以黑、白、灰、黃、藍為主，色彩不是真實的景色所接近的色彩，筆觸著重在造形 - 面結構的處理，畫出另一種色彩、造形堅實、幾何形狀的風景。創作的實踐上，並用很少的顏色希望畫出豐富的內容。不過，對造形 - 面的構圖還是以直接運用而已。處理造形問題的深度還是有待加強。為了對造形構圖（風景景物的擺放）、色彩（調色的使用）有深入了解，做了一系列靜物畫有八張作品的探討（圖 25 至 32），造形、構圖方面，以簡單的複數二為單位，如東西的搭配以二組為主，桌布與背景的對比。色彩方面，以黑、白、灰、黃、綠、紅等色為基本色系，從偏向灰色調中間色彩為主，使畫面朝向簡化的色調。把畫面內的對象視為結構來探討，主題水果與桌布之間的擺設構圖，簡單的色系來營造豐富的造形和色彩的變化。



圖 25 蔡金樹 靜物一



圖 26 蔡金樹 靜物二



圖 27 蔡金樹 靜物三



圖 28 蔡金樹 靜物四



圖 29 蔡金樹 靜物五



圖 30 蔡金樹 靜物六



圖 31 蔡金樹 靜物七



圖 32 蔡金樹 靜物八



圖 33 蔡金樹 仿夏丹（配膳桌）



圖 34 夏丹 配膳桌

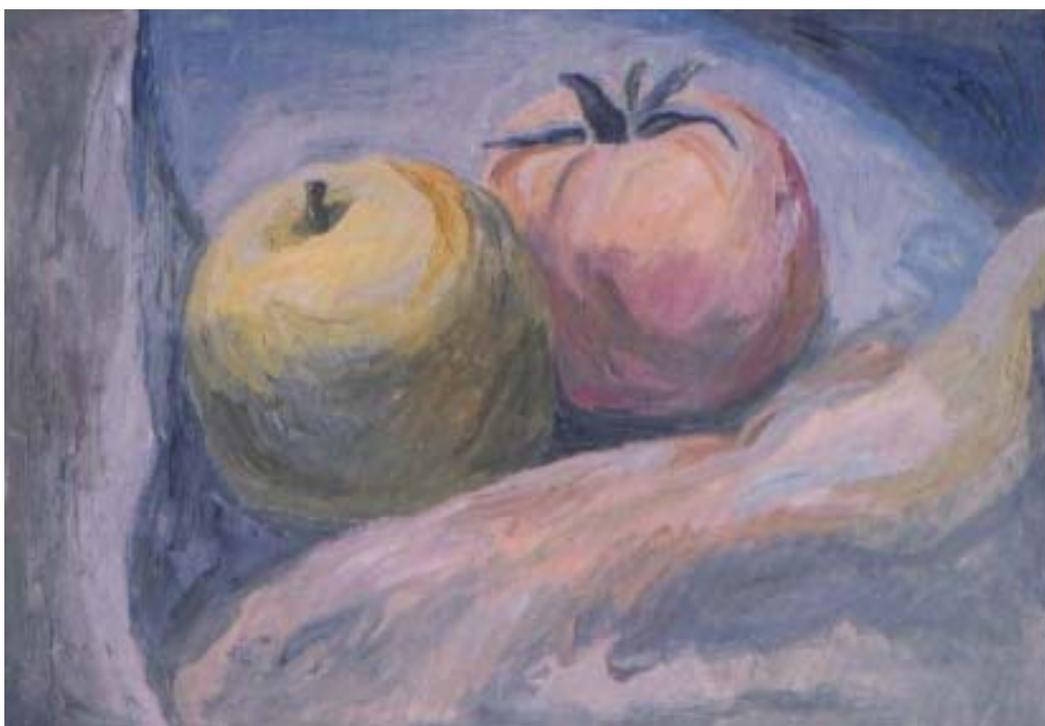


圖 35 蔡金樹 橘子和蕃茄



圖 36 蔡金樹 靜物九

另一件作品是模仿夏丹 Chardin, Jean (1699-1779) 的「配膳桌」(圖 33) 與原作品(圖 34) 相對照。雖是模仿但也是以研究的態度對構圖、色彩方式來作畫，這種荷蘭畫風的作品，是將一定的規格和有限的題材用於法國的趣味感受，夏丹的靜物畫題材多為極簡單的日常生活隨時可見的東西，如廚房用具、蔬菜、獵物、盛在籃中的水果、魚等，而其特出之處在厚塗的技法和堅實的色彩，藉著纖細的筆觸以及暈塗，無光澤色 (dragged and scumbled colour) 的巧妙運用，而產生相當低沉的調子。它們在視覺上有一種理直氣壯的誠摯，而忠實於表現逼真的景象。(註 19) 夏丹的作品視覺上看起來很豐富，各種色彩微妙的色調變化，顏料上色塗上去的色彩就是一種對的感覺，不會是浮在表面的色料，而這種感覺是創作的體驗我所不足的地方。

靜物(圖 35) 以兩個圓形「橘子和蕃茄」為題材，著重色彩的使用上，油彩上色之時做色彩和另一個色彩之間的混合，筆觸明顯的留下，造形上以二為構圖。和另一件作品「靜物」(圖 36) 2002 年 作品的造形以三角形為構圖，仍然以靜物為對象，作品的表現還是以具體的對象為依據，五個圓形有水果、香蕉和瓶子的長瓶頸，畫的都還是看得出來，瓶身與五個圓形水果分解的還可以互相的搭配。唯香蕉與瓶子的長瓶頸辨識得出來，以整體上而言，分解得還是不夠深入。色彩上是以藍灰、黃色調為主，只是在處理調和的色彩。也藉由我對作品的自述去對體系脈絡的理解。例如由夏丹作品之中去理解好的內容，對我的作品也要自我的批判之後才能知道缺點的地方。



圖 37 蔡金樹 多彩的世界

二、多彩的世界（圖 37） 2001 年 畫布 油彩 130.3x162.2 cm

美術作品是由內涵與形式的兩個層面所構成，畫家儘管有高雅獨特的主題和內涵，但不具有優異的表達形式和技巧，則此件作品也陷入粗俗或不成熟之作品。（註 20）作品的內涵表現用樹根旁的落葉（意涵是秋天的落葉，代表豐富的色彩，有秋意的感覺）木棉花為構成，視為在表現很深層的內在層次，一如人的內心感覺之微妙、很多層次變化的關係，在此說的，雖是個人精神層面，沒有很具體，也很抽象，就只是見物的感想而已。

構圖以三角形、金字塔形為構成，左邊的樹根從左下往偏右方向上升，右邊有二個傾斜（中間往右斜下）的樹根，二個部分佔畫面約一半，採取左、右方向的切割，視覺上增加其動態的變化。前景的落葉、木棉花所佔的空間約是畫面的一半，也是以斜三角形為構成。落葉、木棉花集中於地面，以俯視角度來觀看對象物，畫面是從地面慢慢往上（樹幹）來上升，有一種大三角形為架構，表現畫面的穩定，無形之中有向上運動的感覺。色彩方面，先上一層薄薄的淺黃色為底色，再覆蓋上灰色、灰藍色，底色做適當的處理，也可以增加調子的豐富感。

在表現形式方面，以灰、黃綠色調為整體的統一感，筆觸、油畫的層次、質感

表現的一致與協調。雖然不以追求透視法、縱深、焦點式的主題中心，樹根、葉子、木棉花也不描繪其寫實的質感，完全以畫面之整體感為主，在單純的色彩製造物與物它們細微色調之間，藉由灰色調色彩的整體感，表現出我內在深層的感覺，製造出一個非現實的場地。



圖 38 蔡金樹 多彩的地方樹根一



圖 39 蔡金樹 多彩的世界樹根二

與「多彩的世界」作品，同樣的畫了二幅近似的題材「多彩的地方樹根一、多彩的地方樹根二」（如圖 38、39）二件作品在造形上使用了 S 形的曲線和三角形，前者（圖 38）縱深比後者（圖 39）遠，因為在構圖上樹幹拉得比較遠，感覺上比較，視覺比較有深入感覺，視線也採用俯視。在色彩上，前者光線照射右中地方，明暗比後者來得強烈、分明，二件作品藉由增加色彩，畫出有光線、溫度、重量的一種有氣氛之地方。



圖 40 蔡金樹 心靈的內在思想

三、 心靈的內在思想（圖 40） 2001 年 畫布 油彩 130.3×162.2 cm

主題是香蕉葉子堆疊在一起的群體，造成像是覆蓋的一片一片的面積，覆蓋成不規則的形狀與透空的感覺，有一種堆疊的厚度、深度感。畫面採用塊面的方式，自周圍空間慢慢分解出來，面、線單純的放進造形裡面，是把線、面構成另一種的組合（比較是不可立即看出），讓它成為元素。事實上，造形在相互的關係是在產生強烈的動感，彼此之間都有密切的關係。其次，是在平面上製造穿透的感覺，由造形的重疊、覆蓋，使平面上成為垂直立體的造型之感覺，這在視覺方面呈現另一種的表達方式。

此時也建立了顏色的單純性，以灰色、灰藍、淺黃為主色，使用越單純的色調來明確定義出它的純粹性。亦即從自然的造形之美，重新找到新的表達方式，表達出個人內心深處屬於個人精神層面、潛藏的完美和諧，把這種美傳達給觀者。



圖 41 蔡金樹 孤單的鳥

四、 孤單的鳥（圖 41）2004 年 畫布 油彩 130.3×162.2 cm

我的作品「孤單的鳥」構圖上切割成三個區域，椰子主樹幹在畫的左方，樹幹枝再向左、右弧線彎曲向內方向，斑鳩鳥停留在椰子主樹幹的右方向的弧線彎曲樹枝上，中景是大片的椰子樹葉，弧形樹葉的垂下（明度、彩度高一些），也突顯出鳥（主題位置）的形體，遠景是左上方與右上方的樹葉畫法用稍暗一些，無形之中表現鳥是在樹下的感覺，背景是以灰色調為主，一種推向很遠、無景物的空間感。

視覺上我的作品是以近距離來觀看對象，前面主樹幹的後面有一些枯樹枝，來與右下的果實呈現對比的對照，色彩以黑、白、灰、黃、綠、紅、紫來組成，追求的是畫面的安定、調和繁榮（右下角未成熟的果實）的景象。



圖 42 蔡金樹 都市夜景

五、 都市夜景（圖 42）2004 年 畫布 油彩 130.3x162.2 cm

作品「都市夜景」，畫的是都市中的一棟建築物，天色漸漸昏暗，左邊至中間下方室內的燈光點亮，右上角有一群鳥要歸巢了，造形上，將作品切割成三等份，及左邊建築物的窗戶，中間是一扇形區域，右邊是長方形垂直線，像有景色的玻璃面反射進來，前方是弧線的階梯形。長方形及平行線所造成的動勢，還不太強。

作品的動感靠左邊白色的三角形往扇形方向，另一方面是中間之倒 V 字形和上方的三角形往扇形方向行進。色彩方面採取藍、綠、黃色調為整體色彩，創作上表現燈光的氣氛來營造一種寧靜的都市夜景景象，為了產生寧靜的氣氛，畫中空無一人。唯燈光的黃色色彩表現光源太直接了，光線顯得不夠神秘，光源的來源用很直接的來自外在景色，沒有加以調整、轉化，色彩上也很單薄，沒有與旁邊的建築物相互去營造，色彩的明暗對比關係。換句話說，色彩的表現亦可以畫出其溫度感出來，如是冷冷的、或是造出無人安靜的感覺。



圖 43 蔡金樹 挪威街道的房屋

六、 挪威街道的房屋（圖 43）2004 年 畫布 油彩 130.3×162.2 cm

我的作品，構圖上採取忠實的描繪街景巷道。用尖形的垂直（類似尖塔造形）形狀，整體上是金字塔的輪廓造形，如右方房屋群、遠景的房屋群。街道用 S 形的造形，增加畫面的動態與深度，房屋從右向左的傾斜下去，與 S 形來交會後，視覺上給人產生三次元空間感覺出來。色彩上，以藍、綠、白、灰淺黃等色調，來表現該地方比較偏向寒帶的色彩，實際上也是用傾向於調和的，如屋頂的灰白與強面的藍黑、地面的暗藍黑色等。所以，色彩（如屋頂、街道）的變化就要採用漸層的手法來加強其變化。唯作品對房屋、街道、車輛的特質，還是沒有把它強調出來。



圖 44 蔡金樹 挪威都市的廣場

七 挪威都市的廣場（圖 44）2004 年 畫布 油彩 130.3×162.2 cm

我前面的作品論述，靜物畫、樹根、孤單的鳥等一系列的題材，畫面是以近景，近看為取景，類似攝影顯微鏡頭，只取一個角落為框景，像顯微鏡頭，只取一個角落為框景，像微觀一樣，從「都市夜景」（圖 42）開始對都市的題材也作一系列探討，構圖上的分別，畫面是以比較遠、寬廣的方式。類似攝影的長鏡頭，把鏡頭拉長，把景物攝取的是廣闊、遠看，景物的內容也比前者多，像是宏觀一樣。

作品分為六個部分的單元，最上方的天空，雲朵的造形、色彩，再來是遠景的尖塔，第三部分是中景的建築物，第四部分是雕像的造形，第五部分是地面的車輛、長方形格子，第六部分是地面上行走的行人。連街道（中景的地方）也和長方形的格子，再往深度斜進去，構成斜線的動線。色彩方面，以藍、綠、淡黃、紫黑等色調來統一整個內容的色彩，色彩個別意義的形成有時是參雜著許多個人的喜好、經驗在裏面（如喜歡使用藍色調等）。

我對色彩的使用是趨向個人當時的深刻體會與感受，喜歡調和的色調，如色彩中使用對比色 - 黃和紫（地面），不過，還是把畫面做相互的對比、協調等，

處理得色彩很協調，也利用周圍的色調，來和上述的對比色（黃和紫）構成一種有餘地容納，給人思考、想像的空間。不過，我對構圖的想法如製造寬廣空間，顯然還受限制於以前的經驗，即還在透視法則的框景中。



圖 45 蔡金樹 挪威卑爾根街道房屋

八、 挪威卑爾根街道房屋（圖 45） 2004 年 畫布 油彩 130.3×162.2 cm

作品在構圖上以 V 字形為方式，為使畫面有三度空間的感覺，採取仰視向上的角度構成，依照合理的透視原理，遠景的建築物是不會可以看到那樣多，所以，遠景的建築物透視，是採取站在建築物（如四、五樓）的樓頂，平視看過去的角度。前面的街道用 V 字形來構成，左方的街道逐漸由前景向左方向斜線行進，造成很深遠的街道。右方有少許的建築物牆面來和往右方向平行前進的街道，構成和左方不一樣深遠與延伸街道的方式。換言之，左方是用斜線逐漸縮小製造深遠，右方是用少許的斜線製造街道還在延伸進去的效果。其次，畫面有類似劇場布幕打開之時的構圖（左邊、右邊都有），二邊都遮住一些，更可以製造街道有無法看見的部分，給人有想像街道還有延伸的空間。

構圖上，使用戲劇場地的布幕兩邊（左、右）打開之後的方式，類似像窗簾一

般，產生視覺的焦點會集中觀看畫的中央地方之內容，如果只使用一邊（如左邊）遮住，視覺上就會有遮住的地方旁邊那一區域會比右邊來得較有變化一些。我的作品從「火炎山的景色」（圖 24）、「靜物一」（圖 25）、「靜物二」（圖 26）、「靜物八」（圖 32）、「靜物 - 橘子和蕃茄」（圖 35）、「孤單的鳥」（圖 41）等做構圖這一方面的探討。



圖 46 蔡金樹 挪威卑爾根的街景

九、 挪威卑爾根的街景（圖 46）2004 年 畫布 油彩 130.3x162.2 cm

作品以街景為題材，造形上以方形、三角形、圓形為組合的元素。畫面分為三部份，左邊的街道只佔三分之一，右邊的房屋、車輛、街道佔三分之二，上方是遠景跟天空。以追求造形的面、塊體、整體感為主，細節的部分做整體的配合而省略細節描繪。所以，沒有窗戶、門等細節的地方，左方的街道以斜線往內消失，在構圖上使用複數二的方式來經營畫面，如二台車輛、二個人、二個金字型的形，右方的房屋有六樓，以正方形和三角形來搭配，遠景的尖塔建築物是二棟，二條道路等，經營後使畫面有簡潔、明確的造形，為處理本件作品主題的方法。在色彩上，以淡黃為街景的氣氛重點，房屋區域要處理的是

面、體積的、團塊的造形。



圖 47 蔡金樹 龍井鄉 - 龍泉夜色

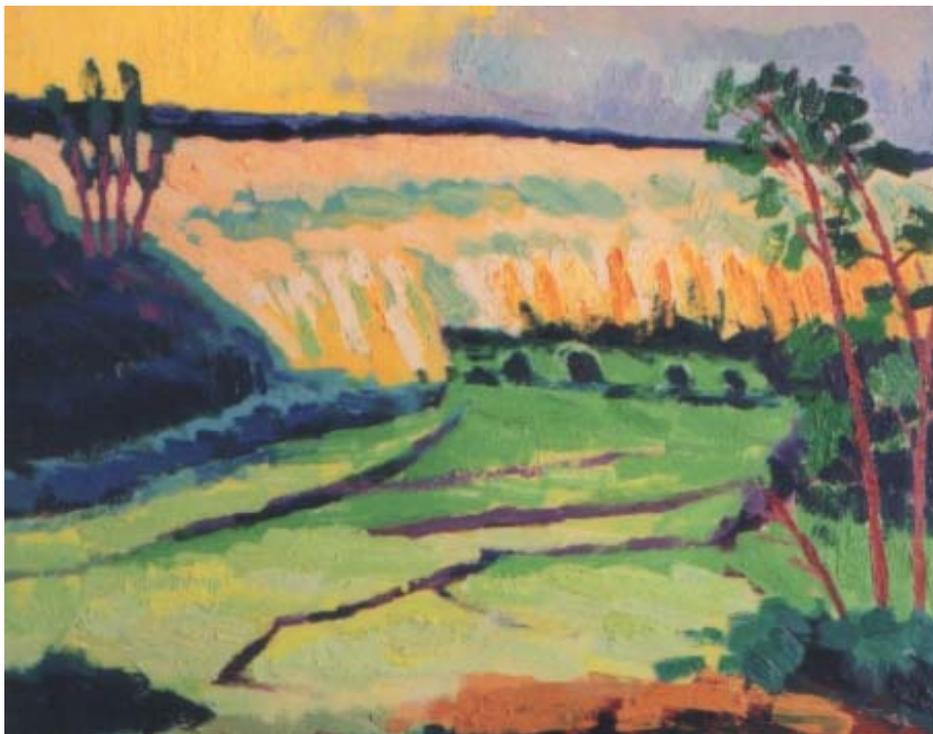


圖 48 蔡金樹 南勢坑清晨景象

十、 龍井鄉 - 龍泉夜色 (圖 47) 2004 年 畫布 油彩 130.3x162.2 cm

畫家是很難擺脫傳統的影響，他跟科學和哲學家一樣是某個特定傳統的一部分，在一個有結構問題領域內工作。雖然，他面對自然寫生，但是其所見及所畫的，是依據前人的處方，依法配製。這一階段畫家工作，叫做「製作」(making)。然而，有少數畫家竟發現自然裏，實有傳統模式之外的種種現象。於是他拋棄傳統的處方，依據眼前的知覺來繪製，這一階段叫「匹配」(matching)。畫家的藝術，若是進到了「匹配的階段」，他就是開創了一個新的「寫實再現」或一個新的流派。可是我們要切記的是，先有「製作」，而後有「匹配」。(註 21)

這裏所指「傳統的影響」，「依據前人的處方、依法配製」，是我所生存時代的「藝術教育」(1981 年國立藝專所受之藝術教育方式)，對其藝術之互動關係。如作品「南勢坑清晨景象」(圖 48) 1998 年，和作品「龍井鄉 - 龍泉夜色」(圖 47) 2004 年做互相比較。構圖上前者(圖 48)面對自然寫生，依據當時作畫(1981 年所受之藝術教育)的方式，採取視野所見對象來畫。後者(圖 47)是依據眼前的感受之後回去畫室慢慢來繪製，前景造形上有六棵樹木大小差異的形來畫成，中景以後的房屋、山(遠景)是由大小差異來結合成一群，並由色彩的黃、綠、藍等色調，來強調畫成是夜色的氣氛、感覺。

第二節 構圖現代性分析



圖 49 蔡金樹 裸女一



圖 50 蔡金樹 裸女二



圖 51 蔡金樹 裸女三



圖 52 蔡金樹 裸女四

抽象作品分析

一、 裸女一（圖 49）、 裸女二（圖 50）、 裸女三（圖 51）、 裸女四（圖 52） 2003 年

我的作品 裸體（圖 49），畫面的左邊是花的造形，花的旁邊有像窗簾布，右邊是裸女身體斜臥。造形上裸女的上半身（胸部），仍然是真實的形象去稍微加以變化而已，左邊花的造形和窗簾布有轉換成不真實的形象，左右的造形形象不協調，有矛盾之處，對造形的表現仍然需要再加強。作品（圖 50、51、52），裸女的造形，有一些地方（圖 51 的手、腳，圖 52 的手）仍然沒有全面的解除被真實的形象所限制。換言之，對造形構成能力，在構圖分析上，沒有作細緻的處理，致使內容方面，容易有實質的形象（手、腳）與抽象的形象（不明確的頭部、軀體）相互來對立。

一系列裸女並不是真實人物的裸女，也不真實的描繪，而是用造形（不規則形狀）的方式，建構一裸女的形象，使用圓形、長方形來構成，以色彩黑、白、灰為主。所謂「絕似」應是指某種內在精神，亦即符合于內在視覺的那種形象，而不是表面形狀的逼真；所謂「絕不似」並非指畫面形象與對象毫無共同之處，乃是說不是那類皮毛的、成為俗套的缺乏內在感受的「不似」。（註 22）

使用「簡化」的方式，把形、色彩予以單純化，在色彩上用黑、白、灰三顏色，使用顏色簡單的來表現，，油彩之層層疊疊讓畫面有豐富之層次在裏面。

創作時是不刻意去處理背景之空間問題（有別於透視法則），試圖以單純的方式處理形、結構、色彩等視覺的議題，拋開之前的創造模式，如線性透視、深遠的透視法則等。雖然作品在觀看之時，並非是以「美」為主要內容，甚至是表現「不美」（如史汀的作品），這裏是簡化了線條、構圖、色彩、光線等表現內容，秉持「實驗」的做法，試圖表現屬於自己風格的繪畫性作品。



圖 53 蔡金樹 二個人一



圖 54 蔡金樹 二個人二

二、 二個人一（圖 53）、 二個人二（圖 54）

這裡指的是趨向自由奔放的筆觸，色彩是以黑、白、灰來做表現。人物的造形被切割，但是隱約可以看見人物的造形，畫面的結構趨向幾何、不規則等形態，物體的形與背景融合在一起，輪廓線也不見了，它被反覆的塗抹，用不同方向的筆法，有斜線、直線、橫線等運動方向，以製造畫面整體的動勢。

我的作品（圖 53、54），雖然以自由奔放的筆觸，簡單的色彩來表現，色彩也被反覆得塗抹上色，色彩材料的堆疊，表現出來的語言，如要表現是模糊的形象關係，仍然普遍的不足。作品（圖 54）偏右下方之粉灰紅色處理的不好，色彩是浮起來，沒有和周圍的色彩（灰、黑）溶合在一起，色彩的堅實度不夠。



圖 55 蔡金樹 花一



圖 56 蔡金樹 花二



圖 57 蔡金樹 花三

我對花也做了一系列的作品「花一」(圖 55)「花二」(圖 56)「花三」(圖 57)。題材取自蘭花的局部之後放大組成的，純粹就畫面的造形來構思，就花卉的外形放置在畫面上。色彩方面以黑、白、灰、淺藍等色系，色彩的使用是以中性的色調(灰色)為統一色調，動機上是要表現中性色彩的平穩、厚重。



圖 58 蔡金樹 二 四、十月



圖 59 蔡金樹 直線



圖 60 蔡金樹 斜線構成一



圖 61 蔡金樹 斜線構成二

三、二 四、十月（圖 58）2004 年 畫布 油彩 90.9x116.7 cm

我一系列研討造形的構圖作品 直線（圖 59）斜線一（圖 60）斜線二（圖 61），以直線連接成面，製造成平面的效果，留白的地方再與直線做成對比的探討，探討留白的方也是佔有和表現的線條相同空間的地方。畫面上，許多大小不同的直線，以構成一群的造形，大、小、長短不同的直線距離之間，來做與留白空間統一位置的畫面處理。

作品 二 四 十月 2004 年，內心對所生活的環境視野空間的探討，以疊層來表現色面，以漸移的方式，以 L 形的形狀來組成畫面，左邊的小團塊（墨綠色），慢慢往右方向移動，到中間是大的團塊（墨綠色），一種行進運動的狀態，用來貫穿橫方向的運動，從一個空間到另一個空間的作用。中間的近似圓形的造形也是另外一個空間，所以大團塊行進是稍傾斜向上的動態，平面視野的空間，以色面來表現，空間裡有空氣的流動，氣流的流動也可以來穿越空間。色彩用黃、紅、藍、綠、粉紅等色調，黃色的色面佔的面積是大部分，以感覺色彩的溫度，藉由黃色的深淺，表現空間裡有流動的空氣在穿越其中。可見，色彩在畫面上的探討，也可以成為創作的內容。



圖 62 蔡金樹 厚度一



圖 63 蔡金樹 流動一



圖 64 蔡金樹 流動二



圖 65 蔡金樹 覆蓋



圖 66 蔡金樹 空間



圖 67 蔡金樹 面的分割



圖 68 蔡金樹 深度

四、厚度一（圖 62）2004 年 畫布 油彩 130.2x162.2cm

我也在一系列的探討造形、構圖，主題的不再重要，作品 流動一（圖 63） 流動二（圖 64） 覆蓋（圖 65） 空間（圖 66） 平面的分割（圖 67） 深度（圖 68），藉由一系列的探討來增加作品的廣度。

也做一系列造形的探討，如筆觸的方向變化，讓畫面有流動的動態與流動產生的空間變化（圖 63），以類似即興般自由（還是有體會過）的方式，在畫面上用有力的筆觸，（如白色部分）增加自由的動力感覺。作品 厚度（圖 62），是在沙鹿鎮的大肚山脈田園風景中，仔細觀察到自然的雜草堆，稻田裡有一種規律、有變化的造形，植物雜草、稻穗成熟的外表覆蓋，含有垂直的厚度，觀看時和平視的一種逐漸細微的厚度。

在構圖方面，整個畫面佈滿像草的覆蓋，形象隱隱約約，可看出前面的明度稍亮一些。不過，整幅畫面的明暗度快接近一些，換言之，就是一種同色系色彩的使用。覆蓋的造形變化都有不一樣，觀看時不會單調，用筆畫上去的是一再重複的疊層，疊層上去的重覆有垂直的厚度，讓人感覺是產生一種深度進去、一種想像的空間，感覺上對於色彩有可以再延伸出來探討。



圖 69 蔡金樹 厚度二

五、厚度二（圖 69）2004 年 畫布 油彩 90.9×116.7cm

作品有線條的造形，不過對光和色彩的表現，以綠、白、黑、淺藍等在畫面上塗色，有自然、開放的形象和線條，筆觸的力量，如同一種動勢，表現出藝術家的情感。作品 厚度二（圖 69），延續上述的 厚度一（圖 62）以重複的筆觸畫出自然雜草、稻穗的覆蓋造形，藉由細的色面反覆的覆蓋，有一種拉開前、後的空間距離。畫面是從上往下看的俯視，然後再逐漸把距離拉遠，最遠的地方有平坦的感覺。色彩上，如灰色的下方是深藍色，開始重視色調和色調之間的溶合，以避免色彩（灰）和色彩（綠）覆蓋的直接、有尖銳的一塊色面之不和諧。這裡沒有刻意去描述造形的形式，沒有物體，有暗示的空間，一種往簡單的內在結構去探索。這裏的創作以呈現一種不同以前的方式，在作畫方面，試圖去改變畫法以對藝術的多元體會，使得創作作品時充滿持續的變動性。

第五章 結論

對油畫畢業製作的「作品」，時間範圍是公元 2001 至 2004 年，在尺幅上有 100 號（130.3×162.2cm）10 件，50 號（90.9×116.7cm）3 件，和其他一系列研究題材，如靜物、樹根、人物、純粹的造形（如覆蓋）來搭配說明，在表現形式上，10 件的作品是以偏向具象寫實為主，另外 3 件作品是以抽象的造形為主。藉由大幅作品的製作，一系列題材的構想、經過構圖、實際的作畫操作，色彩的運用方法等，自己內心的體驗會面臨不同於以前的創作態度。

其次，我也以行動來改變與以前（2000 年）的作品表現形式不一樣，對色彩的改變是先以同色系（黑、白、灰）為探討。以二個為構圖方式，從簡單、簡易為起點，回歸到作品的操作、運用，使作品語言（如對造形、色彩的表現）能更明確清楚。

我對繪畫新方式上的轉變，與公元 2001 年之前比較，之前趨向風景寫生、色彩多樣、單一（比較偏向風景實地寫實）方向的創作模式，作品要表達出的語言是直接畫風景。2001 年之後轉變為比較嚴謹的思考規劃，色彩趨向單純，用一系列的探討方式，作品要表達出的語言是經過構思，有比以前比較多的造形在作品裡面。

在 2001 年之前，對藝術史的系統之脈絡發展，是無此知識概念。在藝術教育之後，能對作品做適當的考證過，也是就我以前的繪畫學養能再回來重新去理解，創作上一些的重要的內容。例如，對夏丹的靜物作品之構圖、上色。由此可見，重新去瞭解並非只是去模仿。

在做藝術史的瞭解之時，相對的對操作媒材、技術方面，對其色彩如單色、灰色去理解、感受體會，經體驗到理解他們好的內容（如色彩、題材、構圖、創作精神）抽取適合於我的創作色彩，再去重新應用於作品上。對構圖的結構，從畫面佈置了「楔形」的構圖造形，一種穩定三角形的構圖方式。到平面與深度是把構圖給予單純、簡化，是使用點、線、面來構圖畫面，當然使用的元素，不只是點、線、面而已。色彩的透視，藉助於彩度的增強、遞減、筆觸、厚度等手法，都可以組成新的表現形式。就採用對比（拉斐爾和維梅爾的作品）的方式，如對構圖的比較，重新去理解。

由視覺構圖的論述說明，了解我自己「作品」風格形式的缺點，還有那些

不足的地方，如對於色彩的運用、構圖的嚴謹思慮等。例如，還停留在以前很多平衡的構圖方式，主題內容沒有太大的變化，對油畫媒材的使用需要再去進一步瞭解等。在觀念的思考方面，對於觀念是否被固定在以前，我（1980年代）的思考模式，透過論述來做自我檢驗，也可以用相關的作品來做對照，例如：塞尚也把繪畫的觀念改變，繪畫使用基本的形態，回到單純的造形來處理，最後是處理畫面的結構問題。使用新的觀念，創作上是和以前創作的不同模式，而用新的表現方式，這裏可以確定的是；不能再去特別著重關心技巧的問題，反而關心的是藝術形式、表現的語言，也就是說藝術不斷在發展其創新內容，不要只是單純的畫風景等，而是要再去深入的經營（如造形、色彩可以單獨做成一個表達內容），做到更實在的地步。最後結果的應用，從視覺構圖的題目自述，給與我在創作方面，加強對構圖、畫面、內容的經營能越來越紮實，在色彩上，使用灰色調、同色系為基礎，導入有彩色（如黃、綠、藍）之後，作品的色彩語言除了調和之外，與上述的構圖互相搭配，使得作品的整體感更為厚實，對我而言能幫助創作作品，給一個新的創作方向，就像是去看一些美學的理論，最終還是要再回來幫助藝術創作，回歸到對作品的實際事實。

至於進一步的建議，創作還是要回歸到我的「作品」，鎖定在一部分來發展、適合探討的內容形式，如很單純、純粹對光的表達，或對色彩的某一部分（如灰色），選擇其中一項，使它成為我往後能進一步創作的方向。我現在的作品表現出的純粹性，還不是很特別清楚、明確，這也是往後要再努力的目標。

注釋

- 1、王秀雄，《台灣美術全集 - 黃土水 19》(台北市：藝術家出版社)，1996 年 頁 15
- 2、武田恆夫，作品研究《台灣 2002 年東洋繪畫史研討會》(台北市：國立台灣藝術大學)，2002 年 頁 32
- 3、Giulio Carlo Argau ,Maurizio Fagiolo 著、曾堉；葉劉天增譯，《藝術史學的方法》(台北市：東大圖書股份有限公司)，1992 年 頁 28 - 31
- 4、萬胥亭，現代性作為一個事件 《現代性 後現代性 全球化》(新店市：左岸文化)，2003 年 頁 20 - 21
- 5、王秀雄，《美術心理學》(台北市：台北市立美術館)，1999 年再版 頁 239
- 6、同註 5，頁 281
- 7、Jean Luccnalumeau 著、王玉玲 黃海鳴譯，《藝術解讀》(台北市：遠流遠流出版事業股份有限公司)，1996 年 頁 131
- 8、尤昭良，《塞尚與柏格森》(台北市：宜高文化)，2003 年 頁 101 - 102
- 9、同註 8，頁 105
- 10、史作裡，《塞尚藝術之哲學探測》(台北市：書鄉文化事業有限公司)，1994 年 頁 44
- 11、同註 3，頁 218
- 12、同註 3，頁 13
- 13、《雄獅西洋美術辭典》(台北市：雄獅圖書股份有限公司)，1982 年 頁 588
- 14、Lucy R Lippard 著、張正仁譯，《普普藝術》(台北市：遠流出版事業股份有限公司)，1998 年 頁 25 - 26
- 15、Robert Hughes 著、張心龍譯，《新世界的震撼》(台北市：遠流出版事業股份有限公司)，1998 年頁 379
- 16、《台灣史小事典》(台北市：遠流出版事業股份有限公司)，2000 年 頁 179 - 197
- 17、楊正寬，《從巡撫到省主席 - 台灣省政府組織調適之研究》(台北市：台灣省政府新聞處)，1990 年 頁 173 - 174
- 18、同註 17，頁 152

- 19、同註 13 ，頁 173
- 20、王秀雄，《台灣美術發展史論》(台北市：國立歷史博物館)，1995 年 頁 226
- 21、同註 5，頁 207
- 22、郭繼生，《藝術史與藝術批評的探索》(台北市：國立歷史博物館)，1995 年 頁 117-118

一、參考書目

- 1、Giulio Carlo Argau ,Maurizio Fagiolo 著、曾培；葉劉天增譯，《藝術史學的方法》(台北市：東大圖書股份有限公司)，1992
- 2、Jean Luccnalumeau 著、王玉玲 黃海鳴譯，《藝術解讀》(台北市：遠流遠流出版事業股份有限公司)，1996
- 3、Lucy R Lippard 著、張正仁譯，《普普藝術》(台北市：遠流出版事業股份有限公司)，1998
- 4、Robert Hughes 著、張心龍譯，《新世界的震撼》(台北市：遠流出版事業股份有限公司)，1998
- 5、王秀雄，《台灣美術全集 - 黃土水 19》(台北市：藝術家出版社)，1996
- 6、王秀雄，《美術心理學》(台北市：台北市立美術館)，1999 再版
- 7、王秀雄，《台灣美術發展史論》(台北市：國立歷史博物館)，1995
- 8、尤昭良，《塞尚與柏格森》(台北市：宜高文化)，2003
- 9、史作樺，《塞尚藝術之哲學探測》(台北市：書鄉文化事業有限公司)，1994
- 10、武田恆夫，作品研究《台灣 2002 年東洋繪畫史研討會》(台北市：國立台灣藝術大學)，2002
- 11、郭繼生，《藝術史與藝術批評的探索》(台北市：國立歷史博物館)，1995
- 12、楊正寬，《從巡撫到省主席 - 台灣省政府組織調適之研究》(台北市：台灣省政府新聞處)，1990
- 13、萬胥亭，現代性作為一個事件 《現代性 後現代性 全球化》(新店市：左岸文化)，2003
- 14、《台灣史小事典》(台北市：遠流出版事業股份有限公司)，2000
- 15、《雄獅西洋美術辭典》(台北市雄獅圖書股份有限公司)，1982

二、文章部分

- 1、武田恆夫，作品研究《台灣 2002 年東洋繪畫史研討會》(台北市：國立台灣藝術大學)，2002

東海大學美術研究所西畫組碩士學位

畢業創作論述

指導教授：黃海雲教授

視覺構圖的現代性

蔡金樹油畫創作論述（2001-2004年）

研究生：蔡金樹撰

中華民國九十三年十二月