

## 第四章 創作形式與理念

作品形式表現分成三個部份來論述並實驗：節奏韻律與整體聯繫、色彩共感覺與結構、圖像的意境營造。除藉由理論的理解外，也透過畫面實際的嘗試，進一步的純熟運用並予以掌握這些的審美要素。然而在第二節的色彩共感覺與結構的探究似仍嫌不足，色彩運用生澀樸實，停留在再現性的階段。謝赫在六法中定了隨類賦彩的程式，但亦可不隨類賦彩，根據自我主觀思維，在畫面中進行形象提煉、主觀變色。蘇東坡以朱色寫竹，並不影響對竹神韻的詮釋，反而更能體現特定的心境。這種對自然的變色是意所驅使，它達到畫家對意象色彩的自覺，使色彩表現出生命的激情。

### 第一節 節奏韻律與整體聯繫

韻律(Rhythm)也可稱為節奏，它是指同一現象的周期反覆，原是詩歌、音樂、舞蹈的基本原理，多半與時間或運動有關。藝術作品藉助藝術手段把握表現對象的運動形態，顯示出力度、速度和對比因素的有規律的重複、交替的現象。各門藝術的藝術語言不同，形成節奏的基本方式也不一樣。美術運用形、色、線、輪廓等反覆呼應和對比，以及構圖安排和形像的特徵和動態顯示其節奏，繪畫上的筆觸充滿韻律，造型不僅不限於筆觸，連質感、形態、色彩都強調韻律。在傳統文學中，漢代的賦和樂府詩、魏晉駢文、唐代律詩和絕句、宋代詞、元代曲，通過句數、字數、平仄、對偶、押韻等格律，創造了優美的節奏韻律感。建築被稱為「凍結的音樂」，乃是因為建築上表現了韻律的形式，如柱子、窗子、空間的反覆無不充滿韻律。

馬白水對「節奏」一詞在「音樂」和「繪畫」上分別予以詮釋。他說：「節奏，在音樂因為它有不同段落，所以分得出緩急及急促，和各種情趣的樂章；又因為它有著節拍的構造，故能感覺到它節拍的有強有弱。在繪畫中，雖然沒有

那種時間性的章節之分，但是它有一種佔據空間不同面積的特點；有一種難以言喻的色彩、塊面和線條給予我們視覺上輕重強弱的節奏感。」<sup>1</sup>因此我們可以說繪畫的韻律在於色彩、形狀和筆觸適切的安排。(一)色彩的韻律：色彩紅橙黃綠藍紫的本身就有進退、寒暖、輕重、高低、長短和粗細等不同感受，加上彼此關聯，增減變化，自然會發生一種抑揚頓挫等節奏效果。(二)形狀的韻律：方圓、尖鈍、大小、寬窄及橫直、歪斜等處理得宜，不自覺就有節奏韻律的趣味。(三)筆觸的韻律：筆觸也可以說是線條，其長短、粗細，配合以高低、直斜、濃淡、疏密，也會有音樂性質的升降、剛柔和緩急等律動感。線條和筆觸能夠賦與畫面結構一種特殊的節奏感。在畫面抓住觀者的視覺注意並暗中誘導視線軌跡和移動速度的時候，線條和筆觸不僅是空間的界線，而且是時間的載體。因為我們觀畫的節拍通常是由各部分的線條標出的，如果有繁多的線條和筆觸需要通過，速度就會放慢，如果是越過由簡練線條標示的色域，速度就會加快。這種心理節奏的組織，可說是被藝術家用來提高視覺愉悅的手段之一。

節奏韻律的使用方法，如重複(repetition)，它是一種形式原理。重複是指在構圖中同一形象以類同的方式多次出現。音樂中主要旋律反覆多次出現，使樂章的主題格外鮮明；文學中的排比句，使文字更有意味和強烈。客觀世界中有相似的事物，它們在組織中具備了一種條理性的美感，如在工業產品或建造物中，便常見反覆之美，不過反覆的效果若是行之過度，將會流於單調。漸次(gradation)原也是一種形式原理，是連續出現的近似形象變化，表現出同方向的遞增或遞減的規律性，從而形成節奏感。比如，公路兩旁的樹或電線杆，由於透視原理，由近至遠漸次縮小，終成一點。使用漸次的節奏設計，在於「遞」字，亦即依一定比例逐漸地實行量的增或減，是流暢而有規律的。但是單單漸次仍不免失之單調，當它局部地組織於造形之中，才能充分表現它的美感，如果行之過度，會顯得平庸。

點、線、面、色、筆觸和各種物質材料的特性運用等表現手段，作為長期的

---

<sup>1</sup> 馬白水，〈繪畫的音樂性〉，《水彩畫法圖解》五版，台北：新中出版社，民國62年，頁171。

創作探索和欣賞繪畫的積累，在美術中具有相對獨立的藝術效果和審美價值，其豐富而有規律的變化給人或連貫流暢、或明快嚴整等審美感受，形成不同的力感和動感。如筆觸的抑揚頓挫、色彩的冷暖陰晴、塊面的分解綜合等，可以形成痕跡節奏，在中國傳統繪畫和書法藝術中稱為筆墨節奏。藝術家通過主次、疏密、承接、呼應、讓輯、開合、向背、俯仰等對立統一因素的把握與運用，可將物象結構成一個藝術整體，在這些因素之間可以顯示出一定的、符合審美規律的格局與韻律，從而形成構圖上的結構節奏。而當藝術作品在主導情緒和創作傾向上間接反映出一定時代的精神動向和生活節奏時，便構成了廣義的藝術節奏。

節奏的構成，是藝術家個人生活感受、文化素養和審美理想所制約的創作情態的顯示。為此，節奏是由主、客觀兩個方面構成的。藝術家的藝術氣質、創作心態和運用藝術語言的熟練程度與個人的藝術特色在藝術節奏的形成上有重要的作用。如中國傳統美術所強調的心手相應、氣與力合、取象不惑、揮寫自如等創作理論，是取得預想的節奏效果的先決條件。

節奏產生於運動，體現運動的連續性特徵，在美術作品中乃是一種通過視覺感受而產生的心理感應，是靜態形象在欣賞者心理上激揚起情緒連動的效果，體現為化靜為動的審美經驗。繪畫構圖中的節奏感起著顯現全局氣勢的軌跡、吸引觀眾的注意力、視覺上的愉悅和引導視線的運動等作用。因為人們的視覺習慣會隨著物體運動方向追視，而當構圖中形象有秩序地配列構成時，便產生了一種節奏的運動趨勢，從而吸引觀者的注意力從一個形象轉向另一個形象。節奏屬於風格的範疇，因此也受到時代的、民族的、個人的和流派的影響與制約。這一點，決定了節奏的多樣性和豐富性。

亞里斯多德認為：「一個完善的整體之中各部分須緊密結合起來，如果任何一部分被刪去或移動位置，就會拆散整體。因為一件東西既然可有可無，就不是整體的真正部分。」俄羅斯別林斯基指出：「作品以其整體擁抱並且滲透了你的全部生命，而它的各部分只有和整體發生連繫時，對你才顯得生動和難以忘記。」很多的美學家和藝術家對於整體都有精闢的見解，認為整體是至高無上的，美不

在局部，而是在於把握一切形式要素對整體的依存關係。繪畫構圖是體現形式美的手段之一，整體結構與要素之間、內容和形式之間的完整性，乃是構圖的終點。比例協調是構圖時整體聯繫的法則之一。比例是整體和局部、局部和局部，各種「量」之間有秩序的比較。要和諧就必須在量的差異上找出適當比例。法國藝術家米勒認為：「一幅畫在根本上是很有秩序的，否則它就不成爲一個構圖，秩序是指每一樣東西都被安置在合適的位置上。不論物體如何變動，最重要的仍是秩序問題。秩序與協調仍是一回事。」古希臘畢達哥拉斯學派應用自然科學觀點去研究音樂，發現音樂在質的方面的差異是由聲音在量方面比例的差異決定的。如果只有一個單純聲音，在量上前後無變化，就不能產生和諧，要有和諧必須在量的差異上找出適當比例，把不協調導致協調。後來以此原則發現「黃金分割」。達文西說：「比例不僅在數和度量中，而且也在聲、重力、時間、位置和任何的力之中都可以找到。」自然界的物體，按其自然形成的大小、長短、高低、寬窄的比例規定性而存在。以人體爲例，如果以頭爲衡量單位，在全身的各個部位，都能找到它的倍數。人體各部位之間的構造規律，不論出於偶然，還是某種未知的隱秘，畢竟爲我們在藝術作品中確定各種美的比例，提供了依據參考。整體和局部中，以及局部和局部中，各種數值之間如果有某種美的秩序因素，即是理想的比例關係---使整體中的某個基本單位對全局具有統轄作用。

## 第二節 色彩共感覺與結構

藝術感通植基於心理上的共感覺與審美上的移情作用。共感覺一詞，英文爲synesthesia。若按韋式大字典將「synesthesia」稱之爲：“aconcomitant sensation” 國人或譯爲「共感覺」、「副感覺」和「伴生感覺」。林書堯教授對於共感覺有如下看法：

所謂共感覺，乃任一感覺系統受到刺激之後，會立即引起該系統的直接反應

之外，尚會引起該系統的直接反應之外，尚會引起除了直屬系統(第一次感覺)以外，一連串的其他感覺系統(第二次感覺)的共鳴現象。換句話說，外物整體實在，色、香、味……固然原就同時共存著，而我們五官也沒有做分離性的感性活動，所以說共感覺就是在這種狀況下產生的事實。只是在五官直覺活動上，有直接感受和分量動態等的區別，即主導性的感覺和伴隨性的感觸，伴隨性者為共鳴，此地特別稱做共感覺。設若伴隨而來的是視覺中的色彩感覺，則稱它為色彩的共感覺，以色彩為主導性的其他共感覺，受色刺激而伴隨來的，如聽覺的共感覺、觸覺的共感覺、嗅覺的共感覺。<sup>2</sup>

拜林勒爾博士(Dr.B.Berliner)在其《Der Anstieg der reinen Farbenerregung in Sehorgan》著作中曾說：「各種不同密度(濃度—包括色相、明度、彩度之不同)的顏色，在反覆與規則化運動中，使人的視覺神經有所感覺，從而對人的心靈產生感應。」<sup>3</sup>由此可知形色見之於畫面，在心理上並不都是靜止的，畫面構成的每一部分總是在相互聯繫中表現出向心或離心、向前或靠後的方向性和張力感，這種方向性和張力感是造成圖像幻覺和形式感受的真正原因，也是空間轉換的一種方式。形色在畫面上的分布可能構成由力向的衝突或平衡組織起來的基本模式，正是這些結構模式使我們能夠從形體和色彩中直接喚起心理的情感運動，獲得審美需要的滿足。這中間包含著在平面上進行分割的量比關係，例如黃金分割，但這裡的量，只是感覺對量的心理反應，並不止於數比問題，「經營位置」的涵義絕不是數學測定。形色和心理的固有關係並非不重要，色彩的聯想的確存在，紅色被描述為熱情、刺激與興奮；黃色為晴朗、愉悅、光榮；藍色被認為是知性，代表清新、明晰。但這些連繫是多樣性，恆隨民族性、時代性、個體的文化背景、生活經驗、情緒組型以及社會變遷而有不盡相同的象徵意義。英國藝術理論家魯西奧·梅雅(Lucis-Meyer)在視覺美覺一書中強調：

<sup>2</sup> 林書堯，《色彩學》，台北：著者發行，民國 72 年初版，頁 146。

<sup>3</sup> A.W.Rimington，《Colour—Muisic》，The Art of Mobile Color，1912，頁 166-167。

從人類的黎明時期開始，主要的色彩即已被賦予了象徵的意義。根據傳統的說法，黑色在多數西方社會皆代表憂傷；但在部份非洲與東方文明中，它卻表示享樂；而以白色來表示哀傷。這證明色彩象徵往往決定於傳統與聯想因素。因此，某種色彩所具有的正常象徵性質和聯想作用，究竟是刺激給予反應或感覺的真實結果，抑或只是深厚的忠實產物，乃變成難以判斷的問題。在多數西方社會，白色代表天真與純潔；在熱帶國家，白色與其他淺色的反射性質被認為是對抗太陽熱度的一種保護。由於機能性考慮的結果，這些國家的色彩傳統往往與西方傳統形成鮮明對比。<sup>4</sup>

對於畫家來說更重要的是創造形色在畫面上的相互聯繫和整體構成，因而有無限豐富的可能性，這種相互關係和整體構成普遍存在於再現性、表現性和抽象的繪畫之中。對一幅作品的色彩組織大致有三種手法：一是以客觀對應自然表現。客觀色彩作為表現體系，即以光源色、固有色和環境色三者之間的色彩變化關係為核心，多樣表現出自然色彩面貌。真實客觀描述自然面貌下的色彩現象，從不同的角度取捨自然的色彩意象。第二種是根據色彩美感的基本規律，拋棄光線的約束，以平面布置的方法表現對象，這裡不妨稱之為裝飾性色彩體系。第三種則是主觀因藉自然傳達心中的自然色彩面貌。完全以畫家的主觀感情需要，提煉、取捨、加工、誇張等……著眼於自身的審美知覺，思想與個性化的作用，轉化為抽象的思維，抽象思考即讓自然色彩具有更多的可能性，稱之為主觀色彩體系。

無論採取何種表現方法和手段，我們都要研究色彩美的規律，在布局中讓刺激強度大的豔色相對集中，形成構圖中心，尤其要讓主要形象通過色彩的對比，使其突出。當然這種對比，應該在不破壞色彩和諧性的基礎上予以適當的強調。

---

<sup>4</sup> J.J.de Lucio-Meyer，《視覺美學》(Visual Aesthetics)，王建柱譯，台北：視覺文化公司，民國67年初版，頁78-79。

在一幅作品中，色彩之間的明度、純度等各種對比往往交錯布局的，色的輕重、刺激強度所形成的重量感，影響著畫面的諧調。方薰：「設色不以深淺為難，難于色彩相和，和則神氣生動，否則形迹宛然，畫無生氣。」<sup>5</sup>因此，我們必須要注意其互相間的平衡和呼應關係。同時，我們還要注意色的節奏關係，色彩的漸變所形成的升調和降調，色相、明暗、強弱變化的重複出形成反覆的一種節奏感。形體和色彩能直接作用於視覺，視覺對形體的真體知覺、完形能力和超完形能力、對色彩的恆常性、變化性和情感性的把握，乃是造成畫面結構的基礎。

### 第三節 圖像的意境營造

中國傳統美學思想的重要範疇，在傳統繪畫中是作品通過時空境象的描繪，在情與景高度融匯後所體現出來的藝術境界。意境理論最先出現於文學創作與批評。三國兩晉南北朝時代文學創作中有“意象”說和“境界”說。唐代詩人王昌齡《詩格》提出了詩有三境的理論，<sup>6</sup>劉禹錫和文藝理論家司空圖又進一步提出了“象外之象”、“景外之景”的創作見解。意境概念運用到繪畫上，主要是在山水畫得到迅速發展的五代、宋、元，但早在三國兩晉南北朝時代，受道家思想和玄學的影響，山水畫創作已經從地圖製作式的幼稚階段，跨進了講“實對”，重“寫生”的時期，畫家們開始注重了實境的描繪，並提出了“澄懷味象”、“得意忘象”的理論和藝術創作旨在“暢神”、“怡情”的思想。這種理論和實踐是後來傳統繪畫強調意境構成的先導。清代畫家兼理論家笪重光在《畫筌》一書使用了“意境”這一概念，並針對山水畫創作提出了“實境”、“真境”和“神境”的理論，對繪畫中意與境的涵意和相互關係作了較深入的分析，對繪畫中的虛實、形神、情景等問題，亦即意

<sup>5</sup> 方薰，《山靜居畫論》，收於《中國畫論輯要》，江蘇：江蘇美術出版社，頁484。

<sup>6</sup> 王昌齡於《詩格》中說：「詩有三境：一曰物境，二曰情境，三曰意境。」文中還說道：「夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。如登高山絕頂、下臨萬象，如在掌中，以此見象，心中了見，當此即用。」這裡的意、境、象三個審美概念，揭示了中國詩學境界說的基本因素。

境的表現問題都作出了有益的探索。

意境理論的提出與發展，使中國傳統繪畫，尤其是山水畫創作在審美意識上具備了二重結構：一是客觀事物的藝術再現，一是主觀精神的表現，而二者的有機聯繫則構成了中國傳統繪畫的意境美。為此，傳統美術所強調的意境，既不是客觀物象的簡單描摹，也不是主觀意念的隨意拼合，而是主、客觀世界的統一，是畫家通過“外師造化，中得心源”，在自然美、生活美和藝術美三方面所取得的高度和諧的體現。

意境的構成是以空間境象為基礎的，是通過對境象的把握與經營得以達到“情與景匯，意與象通”的，這一點不但是創作的依據，同時也是欣賞的依據。繪畫是通過塑造直觀的、具體的藝術形像構成意境的，為了克服造型藝術由於瞬間性和靜態感而帶來的局限，畫家往往通過富有啓導性和象徵性的藝術語言和表現手法顯示時間的流程和空間的拓展。如中國傳統繪畫中的散點透視、虛實處理、計白當黑、意象造型等，就是為了最大限度地展現時空境象而採取的表現手法。這些手法一方面使畫家在意境構成上獲得了充分的主動權，打破了特定時空中客觀物象的局限，另一方面也給欣賞者提供了廣闊的藝術想像的天地，使作品中的有限的空間和形像蘊含著無限的大千世界和豐富的思想內容。從這個意義上講，意境的最終構成，是由創作和欣賞兩個方面的結合才得以實現的。創作是將無限表現為有限，百里之勢濃縮於咫尺之間；而欣賞是從有限窺視到無限，於咫尺間體味到百里之勢。正是這種由面到點的創作過程和由點到面的欣賞過程，使作品中的意境得以展現出來，二者都需要形像和想像才能感悟到意境的美。

現代畫家忽視了傳統形式語言中所蘊涵的審美內涵，盲目的對其進行轉化與挪用外來藝術形式，最終造成傳統的審美意境在現代的衰退，這個衰退有四個方向：(一)形式與內容相統一的辨證構圖思想的衰退。(二)畫面構圖中所體現的宇宙空間意識的衰退(三)形體塑造中所體現的自然關照方式的衰退(四)迷戀於新材

料、新技法的應用導致傳統意識的衰退。<sup>7</sup> 情與景是構成意境的基本因素，但意境中的情須是蘊理之情，是特定時代精神的折射；而景也不僅僅是一般的自然景觀，同時也包括著能夠觸動人們情懷，引起生活回憶的場合、環境、人物和事件，這樣才能使作品的意境在欣賞過程中得到社會心理上的認同和感情上的共鳴。

---

<sup>7</sup> 倪春燕，《宋代與現代工筆花鳥畫形式語言比較研究》，華東師範大學藝術學院美術系碩士論文，2005年4月，頁37-42。