

野獸派色彩對臺灣前輩畫家的用色影響

蔡勝全*

摘要

本研究旨在探討野獸派色彩對臺灣前輩畫家的用色影響，研究對象為臺灣前輩畫家：廖繼春、郭柏川、張萬傳、蔡蔭棠、陳慧坤等五人。本研究目的純粹就用色觀點歸納出畫家的用色風格，和以三原色與互補色的使用，分析畫家作品用色的特性。得到的結論是，在用色風格上，研究者認為：廖繼春的用色是多元、炫麗又不失調和，而且極富魅力；郭柏川的用色是簡潔俐落、流暢明快；張萬傳的用色是剛勁、濃烈，而且層次細膩豐富；蔡蔭棠的用色是強烈、鮮銳又活潑，並且視覺張力強；陳慧坤的用色是靜謐優雅和穩定和諧。另外，在三原色與互補色的使用上，整體來說，五位畫家偏向喜愛使用藍原色和藍與橙互補色，在個別上，廖繼春最常使用紅與綠互補色，郭柏川的畫面彩度最低，張萬傳互補色使用的最少，蔡蔭棠互補色用的最多，而陳慧坤的畫面彩度最高……等等。

關鍵字：野獸派色彩、廖繼春、郭柏川、張萬傳、蔡蔭棠、陳慧坤

* 國立臺灣師範大學美術研究所博士生

一、前言

(一) 研究動機

構成一幅畫的基本要素有點、線、面與色彩，其中的色彩要素是研究者這些年創作時一直不斷鑽研的課題。研究者認為色彩關係著一幅作品的氛圍，例如：嚴肅、活潑、動感、靜止、神秘、明朗、前進、後退、優雅、豔俗…等，無不受色彩的牽動影響。高更（Paul Gauguin，1848~1903）曾表明：「我不費事去描繪眼中看到的事物，而以完全獨斷的方式，用色彩有力地表現自己。」¹梵谷（Vincent Van Gogh，1853~1890）亦云：「以立體鏡寫實主義畫家的觀點論色彩並非完全正確；色彩乃間接表達具有熱切特質的情緒。」²在林書堯的《色彩學》中提及：「所有的存在都透過最快速的色刺激，傳達一切表情給我們，色彩從裡裡外外包圍著我們，滲透著我們。不論它屬天文的、地理的、環境的、人物的、動物的、植物的、礦物的顯色，都是在表示本身存有的基本意義…，難怪有人說色彩是大宇宙感情的天使，也是國際性共享的，超級性感情交往用的共同語言。」³足見色彩之於繪畫的重要性了。

近代，繪畫色彩的革新從印象主義（Impressionism）開始，之後野獸主義（Fauvism）將其推到另一層面的極致。野獸派最鼎盛時期約三至四年，但是它帶給後世的影響卻久遠而又深入，包括遠在亞洲的日本以及臺灣。野獸派至今已有百年歷史，然而，關於野獸派之色彩，對臺灣早期前輩畫家之色彩影響的實徵研究並不多見，加以，研究者這幾年的繪畫創作偏向高彩度的用色；綜合總總原因，激發研究者一探究竟的動機，希望能對臺灣藝術史有棉薄的補充，也提供對有類似興趣的藝術創作者，有不同角度的創作可能性。

(二) 研究目的

- 1、分析比較既有文獻，獲得受到野獸派用色影響的臺灣前輩畫家之個性、受野獸派色彩影響的重要關鍵期、與用色風格。
- 2、以量化方法分析色彩運用形式，以三原色與互補色的使用，歸納出被影響畫家的色彩使用特徵。
- 3、找出色彩運用與畫家年齡或時代之間是否具有相關性。

(三) 研究限制

- 1、五位畫家受野獸派色彩影響後之時間長短不同，加上人生因緣際遇的差異，因此史料與作品量並不相同，自然造成資料與作品分析結果篇幅長短不一。

¹ 沈麗蕙編，《新地平線》，（臺北，佳慶文化事業有限公司，1984），頁 142。

² 沈麗蕙編，《新地平線》，頁 114。

³ 林書堯，《色彩學》，（臺北，三民書局，1983），頁 30。

2、由於取得這五位畫壇巨擘的原作，實非易事，因此無法直接分析原作色彩，只能搜尋印刷精美的畫冊，以其中圖片做為分析對象。

二、文獻回顧

(一) 野獸派色彩

1、野獸派的緣起與沒落

1901 年到 1905 年間，巴黎舉辦了許多重量級畫家的回顧展，例如 1901 年梵谷過逝後的回顧展及 1905 的獨立沙龍展；除此，還有塞尚在 1904 年、1905 年、甚至到了 1907 年秋季沙龍展中的回顧展等，這些回顧展對當時畫壇正在萌芽的野獸派畫家，顯然具有重要的啟發與影響；自然也直接或間接影響了同時期在德國興起的表現主義。⁴

作品中色彩上的衝撞性與革命性在一開始時即為野獸派畫家們搏得了響亮的名號。1905 年，法國巴黎的秋季沙龍的專門展覽室，展出馬諦斯 (Henri Matisse, 1869~1954)、特朗 (Andre Derain, 1880~1954)、烏拉曼克 (Maurice Vlaminck, 1876~1958) …等一群藝術家作品；當時有位記者形容展出的作品說道：「我們看到的，要不是使用了繪畫材料，簡直就跟繪畫沾不上邊，紅、黃、綠胡亂塗鴉，粗糙的色塊，隨心所欲，生拼硬湊，好像天真的學童拿出顏色亂抹一通。」⁵從這段話應可預知這些展出了。同一展場中，雕刻家馬爾克 (Albert Marque, 1875~1947) 展出的一件頭像作品，風格接近文藝復興時期大師唐那太羅 (Donatello, 1386~1466) 的作品；藝術評論家路易·佛克塞勒 (Louis Vauxcelles) 因此在參觀此展覽後，於 1905 年 10 月 17 日的《布拉斯報 (Gil Blas)》發表了對此次展覽的評論，文中諷刺的描述：「唐那太羅被一群野獸包圍了」；然而「野獸派」竟順理成章成為這一群年輕藝術家的共同頭銜。⁶

雖然初期的驚嚇與貶抑多於讚美，但是野獸派最終被後世研究者認為是：藉由後期印象主義豔麗的對比色彩，來表現對於象徵主義中沉悶文學題材的反動。⁷學者葛瑞 (Marcel Giry) 形容野獸派繪畫是一個「充滿熱情的爆炸」，而畫面上「色彩的鮮亮」造就了這個爆炸中最壯觀的景色。⁸其「以主觀、強烈而迫切的筆觸表現出來的作品」，是印象主義對自然禮讚的延伸。換句話說，在色彩上，野獸派雖然尚未達到全然的抽象境地 (如康定斯基)，但是已經開始鬆動以色彩為「描述性」工具的傳統概念，而去強調色彩本身的「表現性」。⁹因此大多數的

⁴ 羅成典，《西洋現代藝術大師與美學理論》，(台北，秀威資訊科技，2010)，頁 76。

⁵ 羅成典，《西洋現代藝術大師與美學理論》，頁 77。

⁶ 謝文啟，《馬諦斯 MATISSE》，(臺北，國立歷史博物館，2002)，頁 40。

⁷ 陳沁楨，〈野獸主義及馬諦斯〉，《美育》，26(1992)，頁 28-29。

⁸ Marcel Giry 著，《野獸派》，李松泰譯 (臺北，遠流出版社，1992)，頁 11。

⁹ 陳沁楨，〈野獸主義及馬諦斯〉，《美育》，頁 29。

藝術史家將野獸派視為一個「自然主義的野獸」，不斷地把經由視覺感官經驗的世界轉化到畫布上，並解放色彩、直接朝向形式主義者眼中純顏料的藝術邁進¹⁰。

野獸派於 1908 年間發展達到了巔峰。之後，由於野獸派本身的實驗特質，這群年輕藝術家為了開闢新的流派各自分頭發展，由於畫家們不同的風格，野獸派終於走上熄滅之路。雖然野獸派的興盛只是曇花一現，但其對色彩強而有力的運用理念，影響日後藝壇甚鉅。

2、野獸派色彩的特色

對於色彩的應用，三位代表性的野獸派畫家有以下清晰的自我陳述。馬諦斯在《馬諦斯畫語錄》中說道：

我畫室內的主題：擺放著一件家具在我的面前，我對此件家具產生豔麗紅色般的情感，為滿足我對它的情感，我就以紅色畫之。因此，介於紅色與白色的油畫布間就產生一個關係。在黃色的地板旁我加上綠色，在介於這綠色或這黃色與白色的油畫布間的關係，也能讓我滿意…在我的意念裡，需要有序觀：顏色的關係是建立於色調間的互補而不是相互間的抵銷。

¹¹

對馬諦斯而言，純色自有其單純、自然的價值，也就是前段所述：繪畫色彩的「表現性」，而非「描述性」。¹²換句話說，他並不是用卑微的方式來模仿自然，而是積極主動地詮釋自然，並將之傳達至繪畫。從發現自然景物的色調關聯，產生色彩生動的和諧，這樣的和諧就好比樂曲中的和諧一般。¹³

烏拉曼克則說：

何謂野獸派？那便是我，野獸派就是指我這一個時期的作風，我的那種狂放而自由的手法，是我對於學院派之教導與統制的反抗；野獸派就是指我的那種沒有調性的，藍的，紅的，黃的，純粹色之混雜。¹⁴

另外在《現代視野（Visions of the Modern）》裏，亦記載烏拉曼克的話：

我想要徹底改變習慣和當代的生活，解放自然，希望能把自然從我討厭的舊理論和古典主義權威下解放出來，我討厭舊理論和古典主義，就像我討

¹⁰ Alastair Wright, *Matisse and Subject of Modernism* (Princeton: Princeton University Press, 2004), pp58.

¹¹ Henry Matisse, 《馬諦斯畫語錄》，蘇美玉譯（臺北，藝術圖書公司，2002），頁 33。

¹² Lawrence Gowing, *Matisse* (New York: New York and Toronto Oxford University Press, 2004), pp32.

¹³ Alastair Wright, *Matisse and Subject of Modernism*, pp77.

¹⁴ Joseph-Emile Muller, 《野獸派》，李長俊譯（臺北，大陸書店，1982），頁 18。

厭部隊中的將官和上校一樣，…我提高色彩的明暗度，對於我所感受到的每一件東西轉換成一種和諧純色。我是一個充滿狂放的溫和野蠻人。¹⁵

1905年特郎剛從柯利爾(Collioure)回來，給烏拉曼克的信中提到的兩個重點，應亦可探知特郎對增進畫面明亮度的考量。

1. 光的新概念，在於對陰影的否定。在這裡光非常的強烈，陰影卻很微弱，每一個陰影含概無數的清晰及明亮，並與陽光對比。我們兩個仔細觀察了這點，未來如果構圖能夠注意到這點，那將會達到一種展新的表現。
2. 我終於知道了當我工作時接近馬諦斯，我必需根絕掉任何與分解色調相關的東西，他持續進行但我有我的方式……這應用在明亮又協調的一幅畫中是有合理手法，但是把這用在表現蓄意的不協調時卻是有損的。¹⁶

這些以馬諦斯為首的野獸派畫家們認為：畫面上的空間所激發的情感乃由色彩構成，而這些色彩運用的首要特徵，則是以純粹飽和的色彩，有組織地運用補色原理，再創色彩的詩意空間；亦即空間的創造不再採用自然主義以素描、明度為主的「光線—空間」手法，取而代之的是以彩度為主的「色彩—空間」手法。¹⁷從以上文獻可了解：補色和高彩度為野獸派色彩運用的最重要特色。

《Visions of the Modern》中記載：「顯然地野獸派造成的主要是色彩上的革新，…但所有的人似乎都會同意色彩是要來製造一種立即的光線感，從畫布的表面直接地和人為地散發出來，而非去製造幻象或替代自然中光線變化的效果。」¹⁸此外，《西洋現代藝術大師與美學理論》指出：野獸派畫家都受到後期印象主義畫家如：塞尚、梵谷、和高更等不同程度的影響，其作品最顯著的特徵就是強烈的色彩。為了情緒與裝飾的效果，恣意使用純色，有時也像塞尚一樣，使用純色來架構空間感。¹⁹

至此，應可明瞭「野獸派繪畫的基本理念是拒絕忠實於現實的色彩，也就是反對所謂物體的固有色。他們在畫面平塗出純粹、熾熱、尖銳、相互對比的強烈色彩還有畫家感情的忠實傳達。這種對色彩的狂熱，也是為了進一步擴大觀察自然時所追求並獲得的心靈衝擊」。²⁰更具體的說，野獸派色彩的特色是運用大塊平面化的純色與互補色，無視色彩的遠近陰陽背向，強調主觀認知而忽略客觀色彩，強烈的主張二次元的造形，把原色直接畫上畫布來傳達畫家感情的理念。

¹⁵ John Golding, *Visions of the Modern*(London: Thames and Hudson, 1994), pp.31.

¹⁶ John Golding, *Visions of the Modern*, pp35-36.

¹⁷ 郭騰輝，〈馬諦斯與野獸派風格〉，《國立歷史博物館館刊》，12:11 = 112(2002)，頁 6。

¹⁸ John Golding, *Visions of the Modern*, pp.42.

¹⁹ 羅成典，《西洋現代藝術大師與美學理論》，頁 78。

²⁰ 羅成典，《西洋現代藝術大師與美學理論》，頁 79。

(二) 受野獸派色彩影響的臺灣前輩畫家

臺灣早期西畫的發展，與日本殖民臺灣有相當大的關聯，這些前輩畫家們，他們的青春歲月，正處於日本統治臺灣的文教拓展時期；因而他們的藝術才華，或多或少的經由日據政府之文教政策的影響而萌芽茁壯，也不知不覺的步入日本明治維新以來的西畫風潮之中。以近代臺灣美術史的觀點，這些臺灣前輩畫家(以下簡稱「前輩畫家」)可說是臺灣受西畫影響的第一代畫家，做為第一代的開拓者，在歷史上的地位自然十分重要。他們其中有一批畫家受當時野獸派色彩的純粹、強烈、誇張特性所吸引，相繼的投入這類色彩表現。研究者查閱文建會策畫的「臺灣網路美術館」²¹的臺灣前輩美術家和《臺灣美術全集》，²²從他們作品色彩的運用上，研究者認為受到野獸派色彩影響，相對來說較具代表性的畫家有：郭柏川、廖繼春、陳慧坤、張萬傳、和蔡蔭棠等五人。另一畫家洪瑞麟，自1972年礦場退休後，作品呈現出追求陽光下的那種亮麗、變化、炫目、溫暖的色彩，有些史料將其引伸為受野獸派影響，但誠如蔣勳所言：「在美學上，洪瑞麟從挫折、沮喪、受苦中賦予光的深沉個性已經成為最高符號，反倒使一般人不習慣他太過華美燦亮的作品了。」²³筆者深感認同，故本文不擬將洪瑞麟納入研究範圍。

三、研究方法

(一) 研究設計

本研究分為兩個部份，其一是收集文史資料，分析其文字內容以獲得相關結果。其二是分析臺灣五位前輩畫家的畫作，研究其畫面上色彩使用的特徵，並將此特徵與年齡、時代做一比對，察看是否有類似的趨勢。

(二) 研究對象

考量作品質量與代表性，研究者以郭柏川、廖繼春、陳慧坤、張萬傳、和蔡蔭棠等五位臺灣前輩畫家之文獻資料與其作品，作為研究分析之對象。由於印刷品的畫面色彩與品質，皆可能受到編輯嚴謹程度、印刷品質、紙張性質…等因素之影響，而有或多或少的差異；為了盡可能做到相同條件的客觀性，研究者對這五位畫家的畫作圖片，經評估不同畫冊後，決定一律採用「藝術家出版社」出版的《臺灣美術全集》套書，作為取樣來源。又由於研究目的之取向，畫作選取範圍以這五位畫家受到野獸派色彩影響後之畫作為限，之前的作品並不在取樣與分析之列。最後，從《臺灣美術全集》中獲得郭柏川 151 幅、廖繼春 112 幅、陳慧坤 105 幅、張萬傳 183 幅和蔡蔭棠 146 幅，共 697 幅畫作之印刷品做為色彩分析

²¹ 網址為 <http://web.cca.gov.tw/tdg/>

²² 何政廣發行，《臺灣美術全集》，(臺北，藝術家出版社。)

²³ 蔣勳，〈勞動者的頌歌－礦工畫家洪瑞麟〉，《臺灣美術全集》，第12卷 洪瑞麟，(臺北，藝術家出版社，1993)，頁32。

對象。

(三) 文獻分析

分析五位畫家之相關文獻資料，歸納整理出既有文獻對五位畫家與其作品的描述，以交互檢驗本研究作品色彩分析之結果。分析內容主要針對前輩畫家之個性、受野獸派色彩影響的重要關鍵期、受野獸派色彩影響的用色風格等，相對於此主題之重要訊息。

(四) 色彩分析

以野獸派三原色與互補色的角度，來分析五位畫家的色彩使用。三原色為一般熟知的紅、黃、藍三原色；互補色彩包括成對的紅與綠、黃與紫、藍與橙。由於對色彩的感受難免排除個人主觀的感受，不容易達到完全客觀，因此研究者邀請美術教師林福全先生和廖啟恆先生協同色彩分析判定，以盡量排除研究者主觀成份，保持應有的敏銳與客觀程度，以提高研究效度。林福全老師目前就讀師大美術系繪畫創作理論組博士班，廖啟恆老師是國立台灣藝術大學造型藝術研究所碩士，兩位老師都有二十多年繪畫與專業美術教學經驗，在顏色判斷的專業技術與能力有應具備之水準，以本研究而言，應已符合研究方法中專家多方檢核之標準。至於紅、黃、藍三原色，是以 PANTONE 色票的 Red 032 C、Yellow C 和 Reflex Blue C 為分析對照依據，使比對過程與條件更具標準化。

四、研究結果一：文獻分析

無庸置疑的，一個畫家的生活背景是影響繪畫創作的相當重要因素，故本研究雖主要是探究野獸派色彩對畫家的色彩影響，但仍基於生活背景強烈影響繪畫創作之因素，將五位畫家之生活背景作一簡要說明。

以下就五位前輩畫家接觸到野獸派色彩的時間先後順序，說明並分析於下：

(一) 廖繼春

1、受野獸派色彩影響的重要關鍵期

廖繼春（1902~1976）生於豐原，個性溫文、敦厚、含蓄且木訥寡言。幼時經常觀看母親為繡花鞋面描繪製作的各種草蟲花卉圖案，耳濡目染之下開啟了繪畫之門。據廖繼春自己的回憶，第一個啟發他產生繪畫興趣的人，就是自己的母親。不幸廖母於廖繼春小學的年紀，即因病逝世，因此廖繼春的童年、少年時期除了上學之外，便是幫忙家務及照顧大嫂的孩子，生活貧窮辛苦，可說是一種沒有浪漫嬉戲的歲月時光。²⁴

²⁴ 林惺嶽，〈跨越時代鴻溝的彩虹－論廖繼春的生涯及藝術〉，《臺灣美術全集，第4卷 廖繼春》，（臺北，藝術家出版社，1992），頁18。

1924年，廖繼春終於獲錄取，進入東京美術學校圖畫師範科，學校雖然以黑田清輝的外光派為主流，但野獸派、立體派等前衛美術已在「二科會」的美術團體迅速的滋長，其中最足以對抗學院美術的就是野獸派了。²⁵同時期赴日的劉啟祥曾表示，赴日時他已知「印象派已屬舊式，過氣了，野獸派之後的畫風才是方興未艾。」²⁶再者，在倪再沁對廖繼春的藝術根源中提出了：

楊三郎、陳清汾等沒有進入東美，陳澄波、陳植棋、郭柏川等在東美時就相當自我、熱情、浪漫，對廖繼春來說，在保守的學院裡，當然得遵循外光派的寫實、典雅，但強調個性表現的野獸風格也不時在向他召喚吧！²⁷

從這一段話，我們可知道廖繼春最早受野獸派影響約在這時期，也就是在1924至1927年間就讀東京美術學校的這段時期。在廖繼春1926年的《自畫像》²⁸作品中，可以觀察到色彩稍俱誇張的表現，已隱約揭露其內心的潛藏，預示了另一畫風之到來。

其次是鹽月桃甫²⁹，於1921年來臺執教於臺北高校和臺中一中，1927年廖繼春學成回臺，當時鹽月桃甫正在鼓吹臺展的展出，在這樣的因緣際會下，雙方自然有機會接觸。鹽月桃甫那種強烈的色彩對比、自由豪邁的作風，帶給這位學弟廖繼春相當的震撼。

另一個受野獸派影響的重要時期，是在招待梅原龍三訪臺時期。梅原在1933年至1935年間，連續三年來臺旅遊，並擔任臺展評審，³⁰每次都由廖繼春相陪作伴，廖繼春曾提到：

梅原的奔放筆觸以及大膽的色調，一般人誤以為他作畫的速度必很快，想不到他的作畫卻驚人的牛步化。…直到能捕捉對象簡潔而尖銳化的色彩後，他再改用油彩來寫生。³¹

²⁵ 倪再沁，〈珠輝玉映之美－廖繼春的藝術世界〉，《廖繼春作品析論》，（臺北，臺北市立美術館，1997），頁87。

²⁶ 林育淳，《進入世界藝壇的先驅－日據時期留法畫家研究》，（臺北：國立臺灣大學史研所中國藝術史組碩士論文，1991），頁20。

²⁷ 倪再沁，〈珠輝玉映之美－廖繼春的藝術世界〉，《廖繼春作品析論》，頁87。

²⁸ 以下所談論到廖繼春的圖片來源，皆取自：何政廣發行，《臺灣美術全集，第4卷 廖繼春》。

²⁹ 劉文三，《廖繼春研究》，（臺北，藝術家出版社，1995），頁40。描述了鹽月桃甫於1921年東京美術學校師範科畢業，是廖繼春的學長校友，作品常用強烈的紅、青、綠等原色，織成一幅熱情的野獸面貌。

³⁰ 劉文三，《廖繼春研究》，頁39。

³¹ 王秀雄，〈華麗諧和的野獸派畫家－論廖繼春繪畫風格的形成歷程〉，《廖繼春畫集》，（臺北，國泰美術館出版，1981），頁217。

看梅原大膽落筆，初看不怎麼樣，到後來小心收尾、畫龍點睛式的讓畫活靈活現的展現，讓廖繼春體悟深刻，藝術創作的奧秘也因而茅塞頓開，尤其梅原富裝飾性的色彩之大膽表現、迷人溫馴的野獸風格，深深觸發廖繼春對色彩敏感的潛能。

2、受野獸派色彩影響的用色風格

廖繼春回臺後先居住於臺南，創作題材大致以風景與靜物為主，廟宇建築、節慶時的舞獅、民俗文物的色彩、瓷器上的紅花、藍彩、綠釉等等，都一一躍上他的畫布，經過不斷的鑽研與突破，廖繼春對於自己的創作觀有了新的領會：「...我今後主要的創作傾向，應該是考慮如何地把描寫的對象在符合美的條件下加以變形與誇張...」³²再者，受鹽月桃甫、梅原龍三郎的影響，亦經歷政治風暴與西方美術新潮的衝擊，加上他本身對色彩的敏銳性，於是畫面上呈現出更主觀的繪畫語言，線條筆觸日愈粗獷、造型愈亦單純、色彩更加鮮麗明亮，如 1953 年《杜鵑花》、《玫瑰》作品。1956 年之後的色彩表現更為精彩，經常運用粉紅色、石綠色、水藍色、黃橙色等，強烈對比出色彩的震撼，多變化的色彩節奏，譜出有韻律感的抒情浪漫情懷，畫面鮮活起舞，抓住了觀畫者的眼睛，令人目不暇給，精神為之盎然，不但有野獸派色彩的純色互補特質，更有他個人獨特的浪漫、抒情氣質，作品如：1956 年《花》、《觀音山》、1957 年《厝門前》、《河邊暮色》（圖 1）、1959 年《臺南孔廟》、1960 年《春秋閣》、《小南門》、《風景 A》、《窗邊》、1961 年《淡江風景》、《靜物》...等。

1962 年，廖繼春受到美國國務院的邀請，赴美國參觀訪問，得以親身目睹體會美國各大都市的美術館，以及民間畫廊。接著他再遊歷歐洲，探訪各地名勝、古蹟、文物與藝術，近一年的時間，於 1963 年返回臺灣。透過這樣的國際性觀察，使他眼界大開，衝擊了他的繪畫觀，先後兩次發表參訪歐美的觀感，第一次是在五月畫會的歡迎會上：

美國藝術家作品中呈現的特點是強烈、有魄力及畫面的龐大。他們不太講求技法，故作品多不耐人尋味...。巴黎有著各色各種各樣的藝術品，不勝枚舉，他們顯著的共同點是作品溫和、注重技巧、有深度。這種畫風與美國恰恰成強烈的對比...。我以為現代畫的問題不是在抽象或具象，最要緊的是在於藝術品是否真有內容，畫面的形式僅是作者精神傳遞的媒介罷了！目前我們需要的是真正的好畫，卻不是規定著要某一種形式的畫。³³

四十多年後的今日，再品讀這段話，仍舊發人深省，真不愧為一代巨匠。1962

³² 林惺嶽，〈跨越時代鴻溝的彩虹－論廖繼春的生涯及藝術〉，《臺灣美術全集，第 4 卷 廖繼春》，頁 23。廖繼春創作〈綠蔭〉（1932 年）時，發表的創作觀。

³³ 林惺嶽，〈跨越時代鴻溝的彩虹－論廖繼春的生涯及藝術〉，《臺灣美術全集，第 4 卷 廖繼春》，頁 27。

年廖繼春的歐美之行，最大的收穫應是感受到自由自在的創作空間，其作品反映出抽象意味，在形象皆可拋的理念下，反映到色彩是極為奔放而得到了完全的解放；熱情灑脫的創新風格，造就了不少最生動、最富詩意的作品。王秀雄也認為廖繼春「最引人稱頌的是色彩的表現，色彩有交響曲般的和諧與灑脫，比西洋野獸主義大師杜菲、馬諦斯還更大膽有力，是世界級的彩色畫家。」³⁴作品如：1965年《淡水風景》、《船》、《西班牙古城》、1973年《舞獅》、1974年《野柳早晨》、1975年《西班牙特利多》（圖2）、1976年《東港晨色》…等。

廖繼春希望他的畫，能令人感動，的確如此，他的筆觸是極有情的，他的色彩是極誘人的、是不按照物象的固有色而自由發揮的。色彩本身是極抽象的，都是在他長期的感受與體悟下，因應畫面的需要，而極自然的表現出來，猶如一組音符，演奏出他個人的樂章，成為表達廖繼春個人特質的獨特畫質。研究者認為廖繼春的用色是多元、炫麗又不失調和，而且極富魅力。

（二）郭柏川

1、受野獸派色彩影響的重要關鍵期

郭柏川（1901~1974）生於臺南市打棕街（今之安海路），個性豪邁、強悍（曾當過保鏢）、憨直血性、熱情正義。自小父親早逝，由母親王赤娘守節撫養長大。幼年時期的郭柏川尚未明顯地表露出繪畫方面的才華，直至負笈日本留學遂開啟了他一生繪畫的職志。³⁵

1928年進入東京美術學校西洋畫科，同時，郭柏川一心嚮往前衛的二科會畫派系統，事實上在二科畫派中就有不少野獸派影子，如梅原龍三郎便是。³⁶1933年畢業後至1937年間，仍繼續留在日本從事素描及色彩的研究，頗得當時日本名家梅原龍三郎賞識，³⁷可知郭柏川最早接觸到野獸派色彩應在這段時期。

另外，1937年郭柏川由日本直接前往中國大陸，直至1949年回臺定居，這十四年間，梅原龍三郎數度到北平周遊名勝，讓郭柏川也親炙了梅原大師的風範。³⁸郭柏川曾說：「梅原先生作畫不喜別人打擾。他到北平來也畫的很勤，每達到旅館接他時，在他作畫尚未告一段落的等待時間，即利用室內鏡中的反映，觀摩大師的製作…。」³⁹梅原開發出以日本和紙結合西方油畫的材料與技法，也對

³⁴ 張正仁，〈廖繼春繪畫風格與半抽象形式美學的辯證〉，《廖繼春作品析論》，（臺北，臺北市立美術館，1997），頁62。

³⁵ 黃才郎，〈精煉而美麗的感情—論郭柏川的生平與繪畫藝術〉，《臺灣美術全集，第10卷 郭柏川》，（臺北，藝術家出版社，1993），頁17，18。

³⁶ 李錫佳，《郭柏川繪畫之研究》，（臺北，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1989），頁51。

³⁷ 黃才郎，〈精煉而美麗的感情—論郭柏川的生平與繪畫藝術〉，《臺灣美術全集，第10卷 郭柏川》，頁18。

³⁸ 林曼麗，〈梅原龍三郎與郭柏川作品探究〉，《梅園龍三郎與郭柏川作品析論》，（臺北，臺北市立美術館，1998），頁19。

³⁹ 黃才郎，〈精煉而美麗的感情—論郭柏川的生平與繪畫藝術〉，《臺灣美術全集，第10卷 郭柏

郭柏川以宣紙作油畫有決定性的影響。「1946年郭柏川在中國的宣紙上以油彩描繪的『蘋果與畫布』之作品，是此時期對此種實驗技法的成熟之作，其紅、綠的大膽對比設定頗具梅原之風。」⁴⁰這是梅原的野獸派畫風，對郭柏川藝術上之影響的另一印證。

2、受野獸派色彩影響的用色風格

郭柏川作品題材相當廣泛，從靜物蔬果、人物女體、到山川景致不一而足，且同樣的題材不斷地重複鑽研、創作。1931年的《裸女習作 C》⁴¹所用色彩稍具有野獸派用色的前兆，1939年的《故宮》野獸派用色就更明確了，「色調方面，他已著意提昇色彩，放棄學習時代所慣用的咖啡色，直接取用北平景物色彩」，⁴²再者，1943年起，他嘗試以宣紙作油畫，在媒介油方面，因亞麻仁油會在畫紙上留下油性暈染的汙痕，便改用松節油，如此獲得必要的明度與彩度，如《黃刺梅》（圖3），另外作品如：1945年《郭夫人》、1946年《窗前裸女》、《四女為節》等，大量顯見於北平城中生活色彩。

回到臺灣的臺南時期是郭柏川藝術的圓熟期。臺灣，「由於地景的平均色相、色調的明度、彩度，皆較北方城市為高；例如中國建築愈往南走，線條愈輕巧、色彩愈鮮豔，雕飾愈繁複，較不受政治力對營造形式的規範，在臺灣的中國傳統建築之用色即是如此」。⁴³再者，可能生活上比北平時期安穩，使他心境上更為自在，以及對馬諦斯等野獸派用色的更加理解，畫面的明度與彩度更加提升，如1956年《法國絨帽自畫像》、1964年《橫臥裸婦（二）》，而且多了粉紅色的用色，它是以前時期鮮少出現的色彩，作品如1973年《墨魚（小卷）》（圖4）等。

色彩是郭柏川藝術表現為人所著迷的因素之一，他接受西洋繪畫的洗禮，登入野獸派的高彩度世界，然而郭柏川雖受野獸派色彩影響，但並不完全被同化，我們可從藝術家生前的一段談話，作為印證：

學西畫不一定就要完全西化，我們不妨以西畫技巧來表現自己獨特的趣味，表現獨特的民族風格，表現我們的地方色彩。中國人的畫不論中西總該是中國的，因此我常強調所謂繪畫必須具備三種特性，那就是時代性、民族性和自我性，三者缺一，藝術價值也就大大地打了折扣。⁴⁴

川》，頁20。

⁴⁰ 林曼麗，〈梅原龍三郎與郭柏川作品探究〉，《梅原龍三郎與郭柏川作品析論》，頁20。

⁴¹ 以下所談論到郭柏川的圖片來源，皆取自：張瓊慧編，《臺灣美術全集，第10卷 郭柏川》。

⁴² 黃才郎，〈精煉而美麗的感情—論郭柏川的生平與繪畫藝術〉，《臺灣美術全集，第10卷 郭柏川》，頁27。

⁴³ 張正霖，《郭柏川繪畫藝術與其時代之研究》，（臺中，私立東海大學美術研究所碩士論文，2000），頁197。

⁴⁴ 陳冷，〈老畫家的理想與夢〉，《雄獅美術》，（臺北，雄獅美術月刊社，第38期，1974），頁25。

他體悟出畫家創作應著重在內在要質，而不應只是在形式上流連於西方流派上的表面功夫，其作品「物象寓繁於簡，奔放的筆緻、強烈的補色輝映成趣，有人更稱它為『中國的馬諦斯』。」⁴⁵研究者認為，郭柏川的用色是簡潔俐落、流暢明快。

(三) 張萬傳

1、受野獸派色彩影響的重要關鍵期

張萬傳（1909~2003）出生於臺北縣淡水鎮，在個性桀傲不屈、獨來獨往、率直剛正的外表下，擁有一顆細膩敏感的心，並且十分崇尚自然與自由。其父親張永清於三十三歲時才生下他，在當時的時空背景，是屬得子較遲，故將其取名為「萬傳」，一如閩南語中的「慢傳」的意思。⁴⁶十歲時，父親送他生平第一盒蠟筆，張萬傳欣喜若狂，繪畫的種子於此時悄悄萌發，繪畫的生命亦於此時熾烈的展開。⁴⁷十九歲時，張萬傳加入了石川欽一郎所指導的「臺灣水彩畫會」，在「臺灣水彩畫會」首次展覽中，張萬傳名列展覽會員之一。⁴⁸由此可知他的繪畫起步是很早的。

1930年，與洪瑞麟、陳德旺先後赴日，就在初到東京的第一年，張萬傳有機會結識鹽月桃甫，鹽月桃甫野獸派的原始、率性、粗野不拘的畫法，大大震撼了他的繪畫心靈，勾起他渾身藝術細胞的生命力，張萬傳也就是在這個時期開始接觸到野獸派色彩。再者，日本一批留學巴黎的青壯派畫家相繼回日，並於1930年成立「1930年協會」，他們以帶有野獸派傾向的鮮明畫風呈現於世，張萬傳就在機緣巧合的情況下，接觸到他們的作品。相對的這種野獸派色彩對張萬傳而言，又是一次大大的衝擊。

1931年，張萬傳考上日本帝國美術學校，但那些制式的課程安排，無法馴服超脫流俗、個性強烈的張萬傳，隔年，他毅然退學，回到川端畫學校，重拾他那無拘無束的繪畫探索。這樣的轉折，亦突顯了張萬傳桀傲不屈、疏離自在的獨特個性。1934年，在一個展覽會上，張萬傳首次觀賞到法國畫家烏拉曼克的作品，對他那韻律筆觸、豐富的色彩，深受感動，又強力震撼了張萬傳的心靈。⁴⁹

⁴⁵ 王家誠，《郭柏川的生平與藝術》，（臺北，臺北市立美術館出版，1998），頁77。

⁴⁶ 蕭瓊瑞，〈漂浪靈魂的典麗映現—張萬傳的生命與藝術〉，《臺灣美術全集》，第25卷 張萬傳，（臺北，藝術家出版社，2006），頁17。

⁴⁷ 蕭瓊瑞，〈漂浪靈魂的典麗映現—張萬傳的生命與藝術〉，《臺灣美術全集》，第25卷 張萬傳，頁18。

⁴⁸ 蕭瓊瑞，〈漂浪靈魂的典麗映現—張萬傳的生命與藝術〉，《臺灣美術全集》，第25卷 張萬傳，頁20。

⁴⁹ 蕭瓊瑞，〈漂浪靈魂的典麗映現—張萬傳的生命與藝術〉，《臺灣美術全集》，第25卷 張萬傳，頁24。

2、受野獸派色彩影響的用色風格

張萬傳 1933 年的《洋樓》⁵⁰作品，鮮明的紅瓦、圍牆，橘黃色的牆與地面，對照牆後的綠色植物，整幅畫已有野獸派色彩的氛圍。1936 年《龍頭》、《淡水教堂》，與 1937 年《淡水即景》，以及 1939 年《老屋》等，其用色越加鮮明，筆觸更加豪邁，顯然是受烏拉曼克的影響。之後幾年的作品，如 1940 年的《鼓浪嶼風景》，也許是為了迎合官府品味，亦或是為了做多樣貌的嘗試，畫風顯得收斂許多，不過終究無法掩蓋其與生俱來的本性，亦即在「收斂」中仍得見自由、豪邁的繪畫色彩。

張萬傳 1941 年後的作品逐漸走出自己率性、色彩野逸的風格，如 1940~1950 年的《觀音山日出》，玫瑰紅的天空、藍寶石般的觀音山、綠草般的河面、紅紫色的馬偕教堂，也只有野獸派畫家才敢使用這樣的色彩。同時巴黎畫派(The School of Paris)，和表現主義(Expressionism)的風格也加入到他的畫風了，例如 1958 年的《裸女》、1959 年的《靜物》(圖 5)，以及 1965 年的《六館仔風景》，皆可明白察覺到這樣的豐富性。

1973 年退休以後，張萬傳以將近七十歲的年紀，旅居巴黎，住在塞納河畔的「老巴黎」旅館，專心繪畫，之後再遊歷西班牙、義大利、日本、美國。不但如此，1990 年，以八十二歲高齡，赴歐參觀「梵谷逝世百周年展」，並再遊德、法、瑞諸國，其不斷學習、用心繪畫之精神，著實令人敬佩。在其創作上，明顯進入一個完全放鬆、自由揮灑、用色成熟穩健、老練豪爽、圓熟自然的境界，作品如：1971 年《魚與蟹》、1987 年《魚》(圖 6)、1991 年《三美圖》…等。

綜覽臺灣第一代的西畫畫家中，張萬傳可能是作品產量最多的畫家，吳王承就曾以「『畫』最多、『話』最少的藝術工作者」傳神又貼切的形容張萬傳。張萬傳亦曾自述：

我不擅談話，卻酷愛繪畫。繪畫即是我的語言，也是我的思想、感情的化身。沉默雖是我的外貌，但熱力卻是我的內蘊，我的創作是內省式的自剖，更是一場心靈的表白。⁵¹

乍看這段話語，單就文字表面上解讀，似無任何有關色彩之描述，但再深入、仔細的品味「但熱力卻是我的內蘊」這句話，應可傳達出其用色雄渾豪邁之端倪，而其「我的創作是內省式的自剖，更是一場心靈的表白」，更印證了張萬傳以最忠於自己細膩敏感的心性，而表現出細膩的色彩。

綜合以上分析所得，研究者認為張萬傳的用色是剛勁、濃烈，而且層次細膩

⁵⁰ 以下所談論到張萬傳的圖片來源，皆取自：王庭玫編，《臺灣美術全集，第 25 卷 張萬傳》。

⁵¹ 廖僅瑗，《在野·雄風·張萬傳》，(臺北，雄獅圖書股份有限公司，2002)，頁 146。另外，「吳王承就曾以『畫』最多、『話』最少的藝術工作者」，這句話資料亦來自此頁。

豐富。

(四) 蔡蔭棠

1、受野獸派色彩影響的重要關鍵期

蔡蔭棠(1909~1998)出生於新竹縣新埔鎮的望族，個性真情、幽默且執著，並擁有過人的資質天分。蔡蔭棠從小就喜愛繪畫，在小學五、六年級時，受教於西畫家的班導師松尾壽治，學習當時小學生難得接觸的木炭畫和水彩畫，正式開啟了蔡蔭棠繪畫之路。

1927年(時年17歲)，蔡蔭棠進入新竹中學就讀，中學時期，受到啟蒙老師南條博明的賞識及栽培，開始了油畫的學習，油畫的基礎也於此時奠定。1929年保送進入臺北高等學校(即今日的臺灣師大)文科就讀，有幸蒙美術老師名畫家鹽月桃甫的指導，⁵²不過在這時期蔡蔭棠作品不多，畫作色彩之表現也看不出與野獸派色彩之關連，顯見沒有受到鹽月桃甫的野獸派風格影響。

1932年蔡蔭棠留學日本京都帝國大學經濟學部，在學期間除了專業的經濟學科研讀之外，也大量鑽研美術講座，訂閱美術月刊，不斷的自修獨學。蔡蔭棠於1935年自京都帝國大學畢業，旋即返臺定居。1953年，應聘於大同中學擔任教務主任，在職中不期而遇也在該校任職的美術老師張萬傳和吳棟材，⁵³而在兩位美術健將不斷的鼓勵、細心的指導下，使他在繪畫上獲益不少，更是蔡蔭棠日後長期投入繪畫創作的重要關鍵期。

「回憶蔡蔭棠的創作歷程，當年作風的傾向我們不難發現他走向野獸派的表現似乎是受張萬傳等人的影響與薰陶。」⁵⁴由此可見，蔡蔭棠真正受野獸派影響應始於這個時期。之後，由於蔡蔭棠不斷的自我自修，而陸續接觸到德朗(Andre Derain, 1880~1954)、⁵⁵烏拉曼克、盧奧(Georges Rouault, 1871~1958)⁵⁶等野獸派畫家的作品，這些鮮明存在著野獸派色彩的作品，對蔡蔭棠日後作品之色彩表現，有著一定程度的影響。

2、受野獸派色彩影響的用色風格

1953至1963年，在蔡蔭棠北上定居的頭十年，畫壇普遍認為是蔡蔭棠野獸

⁵² 林保堯，〈「獨學」豐華—蔡蔭棠〉，《臺灣美術全集，第23卷 蔡蔭棠》，(臺北，藝術家出版社，2002)，頁17，19。

⁵³ 林保堯，〈「獨學」豐華—蔡蔭棠〉，《臺灣美術全集，第23卷 蔡蔭棠》，(臺北，藝術家出版社，2002)，頁19，20。

⁵⁴ 雷田，〈風景畫家蔡蔭棠—埋在沙漠裡的青春〉，《藝術家》第三卷第4期，(臺北，藝術家出版社，1976年9月)，頁90。

⁵⁵ 沈麗蕙編，《藝術與藝術家》，頁54。描述了德朗是法國畫家，1905年與馬諦斯等人共同創野獸派。德朗善用大膽的筆法和強烈的色彩。

⁵⁶ 沈麗蕙編，《藝術與藝術家》，頁156。描述了盧奧1905年和馬諦斯等人一同參加秋季沙龍展，盧奧和他們一樣，運用狂亂筆觸和明艷的色彩。

派作風與其色彩奔放的絢爛時期。比如：1956年《新莊河邊》、⁵⁷《雞籠山》，創作技巧和色彩運用上已非常成熟，把握了野獸主義色彩的高彩度、互補色對比運用的特性，也可感受到德朗和烏拉曼克的風格，筆觸和色彩呈現出旺盛的活力。1960年後漸漸帶入盧奧的風格，例如1961年的《淡水白樓》、1963年的《九分坡道》、色調較暗、多了粗黑線條，有時立體主義也嘗試進入畫面。

蔡蔭棠的作品於1965年後的表現，色境顯得簡潔、鮮亮而純淨，色彩更加奔放如野火一般燃燒在畫面上，淋漓盡致的暢快與舞動，直覺率性的即興式的畫家心靈用色，流暢毫無拘束，宛如一隻手握彩筆，恣意飛舞揮灑的精靈。1970年赴美9個月之後返臺，無形中影響他強烈的色調搭配，有人更以「光彩奪目」稱之。⁵⁸這是經過之前畫風的積澱與昇華，不斷在創作中構築出自由自在的美麗境界，作品如1972年《紐約的街角》（圖7）。蔡蔭棠於1977年移居美國，色彩仍如前，筆觸是更加豪放不羈，作品如1985年《艾菲爾鐵塔》、1990年《觀音山與民房》、1993年《觀音山與教堂》（圖8）…等。

蔡蔭棠沿著野獸主義之後，不斷思考創作的方式，以及表現的可能性，透過不斷的轉化，將其所見所聞傳達在畫面上，產生了燃燒野火一般的淋漓盡致的用色。在色彩方面的表現，蔡蔭棠已經建構了完全屬於自己的調色盤。蔡蔭棠運用流暢的筆觸與大膽的色彩，適時地在特殊的結構上展現出自我風格。研究者認為蔡蔭棠的用色是強烈、鮮銳又活潑，並且視覺張力強。

（五）陳慧坤

1、受野獸派色彩影響的重要關鍵期

陳慧坤（1907~）出生於臺中縣龍井鄉，個性不屈不撓、毅力堅忍；一生充滿鬥志。幼年時，酷愛美術的父親便經常教他描摹芥子園畫譜、神像，以及雕塑各式各樣的泥人，無形中在其心裏已埋下追求藝術的種子。1928年，陳慧坤在日夜不休的努力之下，以東京美術學校建校四十一年來，首次素描入學考試滿分的記錄，成為師範科唯一一位來自臺灣的正式生。⁵⁹在求學過程中，一直秉持著「鑽研」的精神，總是要知道「為什麼」和「如何達成」，這也成為陳慧坤一生追求畫藝的精神所在；面對問題，他總是要得到真實精確的答案。

陳慧坤自美術學校畢業（1931）後，回到臺灣，繼續油畫創作。然而，由於他認為對印象派還缺乏了解，色彩調色無法突破，只好暫時放棄油畫創作，轉而專注於東洋畫（1934至1960），因此早年的油畫作品並不多。⁶⁰不過，「求知」、「鑽

⁵⁷ 以下所談論到蔡蔭棠的圖片來源，皆取自：王庭玫編，《臺灣美術全集，第23卷 蔡蔭棠》。

⁵⁸ 陳奕愷，〈蔡蔭棠百年特展作品分期導論〉，《城市意象·風景漫遊 蔡蔭棠百年特展》，（臺中，國立臺灣美術館出版，2009），頁32。

⁵⁹ 席慕蓉，〈真山真水真畫圖—山川真貌的詮釋者陳慧坤〉，《臺灣美術全集，第17卷 陳慧坤》，（臺北，藝術家出版社，1995），頁16，18。

⁶⁰ 席慕蓉，〈真山真水真畫圖—山川真貌的詮釋者陳慧坤〉，《臺灣美術全集，第17卷 陳慧坤》，頁19，20。

研」的本性不熄，驅使他做了一個重大決定，當然這個決定對他後半生的繪畫具有相當重要的影響。

1960年，陳慧坤得教授休假一年，決定赴法國進修，一償好幾十年來渴欲一探西方美術世界堂奧的宿願，⁶¹那時他已五十四歲，已過生命中途，但是卻願意放下一切，重頭來過，這份對繪畫的執著精神令人敬佩。在其〈我的藝術生涯〉一文記錄了初到法國巴黎的情形：

…我利用休假啟程飛往法國巴黎，多年願望終於得償，樂何如之！抵達巴黎後，我以朝聖者的虔誠心情，去瞻仰世界藝術寶殿—羅浮宮，面對壁上琳瑯滿目，光彩奪人的鉅作，全付精神即刻被吸引住。⁶²

可知他雀躍的心境，接著他敘述道：

…適逢現代美術館舉辦了一龐大而有意義的展覽會。…將一八八四年到一九一四年，三十年間法國畫壇上重要的作品，有計畫的排列著，使一般觀眾能得到教育性啟發，也方便藝術工作者的研究。…這個展覽會中，有二間陳列是屬於野獸派的，有三、四間是屬於立體派的。⁶³

由上述得知，陳慧坤真正接觸到野獸派是在這個時期（約1960）。1961年自歐美返臺之後，陳慧坤開始運用、實驗自己在歐洲體會到的油畫技巧與理論，其中1963至1965年間以野獸派為實驗目標。

2、受野獸派色彩影響的用色風格

這時期的作品如：1963年《淡江觀音山》（圖9）、⁶⁴1964年《松山郊外（一）、（二）、（三）》、《淡水風景》、《南港郊外》、《六張犁田園》、《大直郊外》、1965年《臺灣近郊舊厝》、《淡水白洋樓》、1966年《淡水街》、《大直基隆河畔》、《淡水觀音山》等，在畫面用色的經營上，他刻意使用野獸派慣用的鮮明、高彩的紅、黃、藍、綠、紫…等色，甚至為求色彩鮮明，將紅與綠兩互補色，以色點方式並置，使觀者於觀看時猶如使用眼睛混色，如作品1964年《汐止郊外》。他作畫的風格可說是理性重於感性，尤其特別強調運用寫生的方式來作畫，這些特質與野獸派的情緒性、直接性不同。尤其陳慧坤花許多精神研究塞尚的作品，以個性論，

⁶¹ 席慕蓉，〈真山真水真畫圖—山川真貌的詮釋者陳慧坤〉，《臺灣美術全集》，第17卷 陳慧坤，頁29。

⁶² 陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《臺灣美術全集》，第17卷 陳慧坤，頁37。

⁶³ 陳慧坤，〈我的藝術生涯〉，《臺灣美術全集》，第17卷 陳慧坤，頁37，38。

⁶⁴ 以下所談論到陳慧坤的圖片來源，皆取自：張瓊慧編，《臺灣美術全集》，第17卷 陳慧坤。

他們兩人是很類似的，⁶⁵以 1966 年的《淡水觀音山》(圖 10) 為例，整幅畫面是以立體分析的手法構成，再敷以類似野獸派的色彩，故整幅畫不似野獸派的狂野，形成了雅靜色彩的氛圍。他的筆法及構圖上有他一向堅實的結構手法，因此呈現出「陳慧坤特有的野獸派風格」。⁶⁶

他時時自我期勉：「一個有創造力的藝術家，只師古人之心，不師古人之跡，進入傳統之中，又能創造出傳統之外，才能另闢天地、自創一格。」⁶⁷藝術本就貴在有自己的主體思想，對任何理念不可照單全收，只取其部分來成全自己，陳慧坤深悉此道，所以野獸派的色彩樣式，來到陳慧坤的畫裡，自成歸服於他理性的風格，脫掉野獸派野性的外衣，換上較為穩重的衣裳。誠如陳淑華教授對陳慧坤的繪畫風格之貼切描述：「在東方繪畫當中表現西方的色彩與真實感，而在西畫作品當中又不乏東方繪畫的靈秀意境。」⁶⁸

陳慧坤在受野獸派色彩影響下，以他鑽研的好學精神，仍舊實驗出其個人的色彩特質，其理性的思想模式，寫生型的畫家，放在感性的野獸派色彩上，著實擦撞出其特有色彩樣式。綜合以上分析，研究者認為陳慧坤的用色是靜謐優雅和穩定和諧。

(六) 小結

五位畫家受到野獸派影響的年代，從最早的 1920 年代，到最晚的 1960 年代，年齡上從最年輕的二十多歲，到知天命的五十多歲。雖然有如此大的差異，卻能各自走出自己繪畫色彩的一片天地。由此可證：接觸時間之先後、接觸年齡之大小，對畫家的色彩運用不會有何優、劣之影響。反倒是，較早接觸者可以給較晚起步的後學者，一股正向的力量，減少了「太晚學習」的疑慮。

任何一位畫家創作作品時，其當下的心境是有所差別的，有時也許是完全理性的，有時也許是完全感性的，也或許有時是理性為主而帶點感性，亦或是有時感性為主而帶點理性。以這五位畫家的用色而論，除了陳慧坤偏向理性思考外，其他四位畫家皆是感性為主而稍帶點理性的。然而，在他們的繪畫歷程中，因為都經歷過紮實的畫面經營訓練、摸索、實驗與印證，加上長期的浸淫與融會貫通之後，自然而然轉化於他們自身的內蘊裡了。

五位畫家一生絕無枯守一地，皆曾留學日本。繼之，郭柏川旅居中國，廖繼春、張萬傳、蔡蔭棠、和陳慧坤遊歷歐美；足跡遍至多地，見聞自然廣闊，視野

⁶⁵ 王秀雄，〈陳慧坤教授的性格與畫藝分析〉，《陳慧坤九十回顧展》，(臺中，臺灣省立美術館，1996)，頁 7。王秀雄教授將他們的個性歸類為「循環氣質型」的藝術家，此類型藝術家不善於幻想與想像，惟有面對自然，忠實視覺，一筆筆刻畫。

⁶⁶ 陳淑華，〈從淡水寫生系列作品探討陳慧坤實證的研究精神〉，《百慧藏坤 陳慧坤百歲誕辰特展》，(臺中，國立臺灣美術館/國立歷史博物館，2006)，頁 49。

⁶⁷ 陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》，(臺北，雄獅圖書股份有限公司，2001)，頁 82。

⁶⁸ 陳淑華，〈從淡水寫生系列作品探討陳慧坤實證的研究精神〉，《百慧藏坤 陳慧坤百歲誕辰特展》，頁 50，51。

開拓了，更多的刺激豐富了他們的繪畫用色。在不斷地學習觀摩，努力汲取西洋藝術創作的觀念，並與同道好友交換心得、遊覽名勝捕捉創作的靈感和題材之下，成就出這五位前輩畫家之大家風範。

不像遊學經歷那麼一致，五位畫家的出生背景，有的是非常貧苦，有的是小康狀態，更有的來自於望族世家，其差異頗大。來到青壯年時期，面對他國求學、居住環境的變異，以及臺灣政治環境的動盪，使得他們的前半生，幾乎各有一番辛苦的奮鬥歷程。在那樣的狀況下，心境自是跟著紛亂不安。然而，到了後半生，工作、家庭與環境漸趨平穩，他們的整個生活狀態漸入佳境，心境上也明顯得到了舒坦與安定。若比較他們前、後段人生的作品色彩，不難看出後半段人生時期的作品色彩，比前半段的來的鮮明亮麗，可見色彩的明度、彩度之繪畫表現，與畫家的舒適自在心境是成正比的。

茲將五位畫家的個性、受野獸派色彩影響的重要關鍵期、與用色風格樣式整理如表 1：

表 1 五位臺灣前輩畫家的個性、受野獸派色彩影響的重要關鍵期、與用色風格樣式分析對照表

分析項目	畫家				
	廖繼春	郭柏川	張萬傳	蔡蔭棠	陳慧坤
個性	溫文、敦厚、含蓄、木訥寡言	豪邁、強悍、憨直血性、熱情正義	桀傲不屈、獨來獨往、率直剛正、心思細膩敏感，崇尚自然與自由	真情、幽默、執著，與過人的資質天分	個性不屈不撓、毅力堅忍、充滿鬥志，勤奮一生。
受野獸派色彩影響的重要關鍵期	1924-1927 年間 (22-25 歲)	1933-1937 年間 (32-36 歲)	約 1930 年 (21 歲)	約 1953 年 (44 歲)	約 1960 年 (53 歲)
用色風格	<ul style="list-style-type: none"> 浪漫、抒情氣質。極為奔放而得到了完全的解放。交響曲般的和諧與灑脫。 研究者認為廖繼春的用色是多元、炫麗又不失調和，而且極富魅力。 	<ul style="list-style-type: none"> 表現獨特的民族風格，表現地方色彩。 研究者認為，郭柏川的用色是簡潔俐落、流暢明快。 	<ul style="list-style-type: none"> 色彩率性、野逸、成熟穩健、老練豪爽、圓熟自然，但又不失細膩典麗。 研究者認為張萬傳的用色是剛勁、濃烈，而且層次細膩豐富。 	<ul style="list-style-type: none"> 旺盛的活力 簡潔、鮮亮而純淨，色彩奔放如野火一般。 研究者認為蔡蔭棠的用色是強烈、鮮銳又活潑，並且視覺張力強。 	<ul style="list-style-type: none"> 理性重於感性。受寫生方式的影響，將野獸派野性的外衣，換上較為穩重的衣裳，而形成雅靜的色彩氛圍。 研究者認為陳慧坤的用色是靜謐優雅和穩定和諧

五、研究結果二：色彩分析

研究者試著為這五位畫家做三原色(色彩彩度)與互補色(色彩的對比強度)

的分析整理。方法是將每位畫家受野獸派色彩影響後的全部畫作全數整理出來：廖繼春共有 112 幅，⁶⁹郭柏川共有 151 幅，⁷⁰張萬傳共有 183 幅，⁷¹蔡蔭棠共有 146 幅，⁷²陳慧坤共有 105 幅。⁷³並以五位畫家各自之作品總幅為分母，然後從各自的作品中找出有紅、黃、藍呈現之作品數，以及互補色呈現之作品數，做為各自的分子，再以分子除以分母後的數值，來了解每位畫家對原色與互補色在使用頻率的差異性。

研究者將五位畫家每件作品所屬的年代、年齡、紅、黃、藍三色相與三原色，以及三套互補色做了初步的列表分析（如附錄 1），但礙於版面無法全數呈現，故將初步分析的結果，再作精簡整理（附錄 2~6）；並將綜合比較於表 2 與表 3。以下就原色的使用與互補色的使用分別敘述如下：

（一）紅、黃、藍三色相的使用

分別以紅、黃、藍色相呈現的作品數除以全部的作品數，以及紅、黃、藍三原色呈現的作品數除以全部的作品數，並算出數值（至小數點第一位，第二位四捨五入進入第一位）。數值越大者代表使用這三色相或三原色的傾向越強烈，最強烈者以（5）表示，以此類推就有（4）、（3）、（2）、（1）程度上的差異。茲將分析結果顯示於表 2。為使讀者能輕易理解，將表 2 之數據轉化為圖，並將結果解釋如後：

1、紅、黃、藍三色相的使用

比較表 2 的 A、B、C 列可以發現：五位畫家的畫作中，紅、黃、藍三色相的使用頻率極高，各色相都被兩至三位畫家 100% 使用在畫作中。除了陳慧坤對紅色相的使用稍少（89.5%），但也接近九成；其他每位畫家完全或幾乎都使用各色相；使用率高達 96% 以上。其中蔡蔭棠與陳慧坤在每一幅畫中都使用黃色相與藍色相。廖繼春則在每一幅畫中都使用到紅色相與黃色相。

研究者認為陳慧坤的特別例子，應該是與其早年即面對親人離世、前期人生較為悲戚有關，故而在潛意識下有意無意的避開紅色相的使用。

2、紅、黃、藍三原色的使用

從表 2 的 D 列並參照該圖可得知：五位畫家中，廖繼春最愛用紅原色（58.0%），其他四位畫家的紅原色使用頻率皆低於五成，陳慧坤（48.6%）與張萬傳（49.7%）相當接近，郭柏川的使用頻率則最少（21.9%）。廖繼春外表個性給人溫文敦厚、木訥寡言的感覺，但從他對紅原色的使用，研究者發現其內在原

⁶⁹ 張瓊慧編，《臺灣美術全集，第 4 卷 廖繼春》，頁 53-172。

⁷⁰ 張瓊慧編，《臺灣美術全集，第 10 卷 郭柏川》，頁 59-219。

⁷¹ 王庭玫編，《臺灣美術全集，第 25 卷 張萬傳》，頁 50-232。

⁷² 王庭玫編，《臺灣美術全集，第 23 卷 蔡蔭棠》，頁 59-204。

⁷³ 張瓊慧編，《臺灣美術全集，第 17 卷 陳慧坤》，頁 67-176。

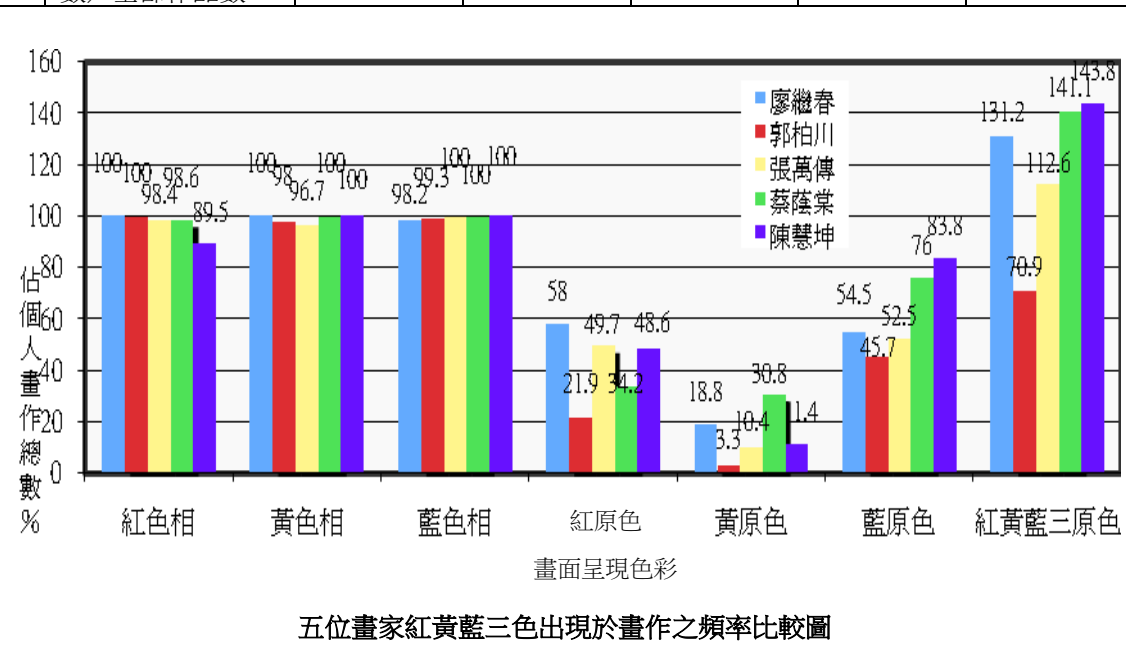
有一股熱情的力量，轉而寄情在作品上。

從 E 列並參照該圖得知：黃原色的使用比起紅與藍原色的頻率降低許多，只有蔡蔭棠高出三成(30.8%)，其餘皆低於兩成，廖繼春為 18.8%，陳慧坤(11.4%)與張萬傳(10.4%)則僅有一成左右，郭柏川最少使用黃原色(3.3%)，不到 0.5 成。

黃色在三原色裏明度是最高的，明度高容易給人一種鮮明感，研究者在前文曾描述蔡蔭棠用色鮮銳活潑，以此觀點可從數據中證明。

表 2 紅、黃、藍三色相分別在五位畫家畫作中出現的頻率

畫面呈現色彩	畫家				
	廖繼春	郭柏川	張萬傳	蔡蔭棠	陳慧坤
A 有紅色相的作品數 ／全部作品數	112／112＝ 100.0% (5)	151／151＝ 100.0% (5)	180／183＝ 98.4% (2)	144／146＝ 98.6% (3)	94 ⁷⁴ ／105＝ 89.5% (1)
B 有黃色相的作品數 ／全部作品數	112／112＝ 100.0% (5)	148／151＝ 98.0% (2)	177／183＝ 96.7% (1)	146／146＝ 100.0% (5)	105／105＝ 100.0% (5)
C 有藍色相的作品數 ／全部作品數	110／112＝ 98.2% (1)	150／151＝ 99.3% (2)	183／183＝ 100.0% (5)	146／146＝ 100.0% (5)	105／105＝ 100.0% (5)
D 有紅原色作品數 ／全部作品數	65／112＝ 58.0% (5)	33／151＝ 21.9% (1)	91／183＝ 49.7% (4)	50／146＝ 34.2% (2)	51／105＝ 48.6% (3)
E 有黃原色的作品數 ／全部作品數	21／112＝ 18.8% (4)	5／151＝ 3.3% (1)	19／183＝ 10.4% (2)	45／146＝ 30.8% (5)	12／105＝ 11.4% (3)
F 有藍原色的作品數 ／全部作品數	61／112＝ 54.5% (3)	69／151＝ 45.7% (1)	96／183＝ 52.5% (2)	111／146＝ 76.0% (4)	88／105＝ 83.8% (5)
G 有紅、黃、藍三原 色出現的作品數次 數／全部作品數	147／112＝ 131.2% (3)	107／151＝ 70.9% (1)	206／183＝ 112.6% (2)	206／146＝ 141.1% (4)	151／105＝ 143.8% (5)



⁷⁴ 頁 68、156 只有簽名用紅色，頁 74、114、148、154 和 167 只有印章用紅色，這些頁在幾經考量後，若以「純粹作畫時用色思考」的觀點，是都無紅色，故而將它們歸為無紅色相作品。

從表 2 的 F 列並參照該圖得知：藍原色的使用頻率高於紅原色與黃原色上，有四位畫家達到五成以上，其中，陳慧坤最愛使用藍原色（83.8%），高達八成，次之為蔡蔭棠，也接近八成（76.0%）；廖繼春（54.5%）與張萬傳（52.5%）則接近五成。郭柏川的使用頻率低（45.7%），但也將近五成。

藍原色在三色相裏明度最低、含蓄帶有個性。一般認為蘊含些許憂鬱傾向，這應該又可印證早年即面對親人離世、前期人生較為悲戚的陳慧坤，潛意識下的用色態度與習慣。另外，研究者亦發現一個有趣的現象：郭柏川在五位畫家中，無論是紅、黃或藍原色都使用的最少，他本人曾說：「學西畫不一定就要完全西化，我們不妨以西畫技巧來表現自己獨特的趣味，表現獨特的民族風格，表現我們的地方色彩。」以此觀點來解釋，他將野獸派原色的運用理念，做適度的調整，成功的成為自己的色彩風格。

最後，將每位畫家使用各原色相加，獲得 G 列數值，參照該圖得知：陳慧坤的比率最高（143.8%），郭柏川的比率最低（70.9%），這也說明了以色彩彩度觀點來看，陳慧坤是五位畫家裡色彩彩度表現最為強烈的，而郭柏川的色彩彩度之表現，相對的為最低。最後，將五位畫家全部的紅原色使用率加總，得到數值是 212.4%，黃原色是 74.7%，藍原色是 312.5%，由數值上看來，可以獲知五位畫家是偏向喜愛使用藍原色的。

（二）互補色的使用

分別以紅與綠、黃與紫、藍與橙三套互補色呈現的作品數除以全部的作品數，並算出數值（至小數點第一位，第二位四捨五入進入第一位），數值越大者代表使用互補色的傾向越強烈，最強烈者以（5）表示，以此類推亦有（4）、（3）、（2）、（1）程度上的差異。茲將分析結果呈現於表 3。為使讀者能輕易理解，將各數據轉化為圖，置於表 3 內。

1、單套互補色的使用

從表 3 H 列並參照該圖得知：紅與綠色的使用非常頻繁，廖繼春最愛用紅與綠互補色（99.1%），其頻率之高，接近 100.0%，蔡蔭棠與郭柏川也不相上下分別達到（98.6%）與（96.0%）；陳慧坤用的最少，但也有接近九成（89.5%）的使用頻率。可見紅與綠互補色的使用深受五位前輩畫家的喜愛。

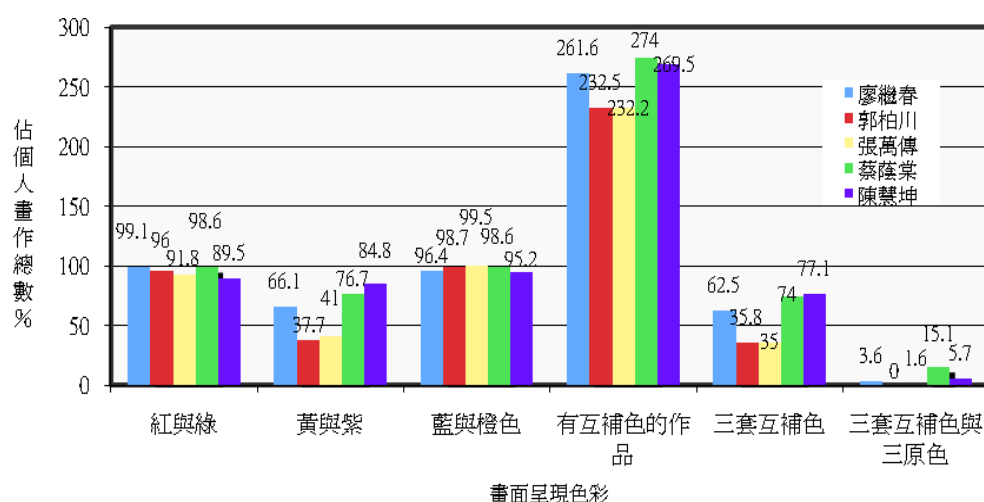
從 I 列並參照該圖得知：黃與紫色的使用顯然不及紅與綠的使用，陳慧坤最愛用黃與紫互補色，也僅達到八成多（84.8%），其次為蔡蔭棠（76.7%）；郭柏川用的最少（37.7%），張萬傳（41.0%）與郭柏川（37.7%）的作品中，黃與紫色出現的頻率皆不及半數。

從 J 列並參照該圖得知：藍色與橙色的使用更高於紅與綠色的使用，各畫家的使用頻率皆達到九成五以上，張萬傳（99.5%）與郭柏川（98.7%）最愛用藍與橙互補色，幾乎所有作品皆使用此二補色，僅少數作品例外。陳慧坤用的最少

(95.2%)，但也高達 95.0% 以上。可見藍與橙色這兩個寒暖互補，明度也具有差異的色彩，深受五位前輩畫家的特別青睞。

表 3 五位畫家互補色出現於畫作之頻率

畫面呈現色彩		畫家				
		廖繼春	郭柏川	張萬傳	蔡蔭棠	陳慧坤
H	有紅與綠互補色的作品數／全部作品數	111／112＝99.1% (5)	145／151＝96.0% (3)	168／183＝91.8% (2)	144／146＝98.6% (4)	94／105＝89.5% (1)
I	有黃與紫互補色的作品數／全部作品數	74／112＝66.1% (3)	57／151＝37.7% (1)	75／183＝41.0% (2)	112／146＝76.7% (4)	89／105＝84.8% (5)
J	有藍與橙互補色的作品數／全部作品數	108／112＝96.4% (2)	149／151＝98.7% (4)	182／183＝99.5% (5)	144／146＝98.6% (3)	100／105＝95.2% (1)
K	三套互補色的總和／全部作品數	293／112＝261.6% (3)	351／151＝232.5% (2)	425／183＝232.2% (1)	400／146＝274.0% (5)	283／105＝269.5% (4)
L	一件作品同時三套互補色／全部作品數	70／112＝62.5% (3)	54／151＝35.8% (2)	64／183＝35.0% (1)	108／146＝74.0% (4)	81／105＝77.1% (5)
M	一件作品同時有三套互補色與三原色的作品數／全部作品數	4／112＝3.6% (3)	0／151＝0% (1)	3／183＝1.6% (2)	22／146＝15.1% (5)	6／105＝5.7% (4)



五位畫家互補色出現於畫作之頻率比較圖

從 K 列並參照該圖得知：若將各畫家使用三套互補色相加，可以發現，蔡蔭棠的比率最高（274.0%），亦即是最愛使用互補色，郭柏川(232.5%)與張萬傳(232.2%)雖然較低，但是在整體上，五位前輩畫家對各套互補色彩的使用頻率，是達到相當廣泛與頻繁的程度，若將五位畫家全部的紅與綠互補色使用率加總，得到數值是 475.0%，黃與紫互補色是 306.3%，藍與橙互補色是 488.4%，由數值上看來，可以獲知五位畫家是偏向喜愛使用藍與橙互補色的。

2、多套補色與原色的使用

從 L 列並參照該圖得知：雖然五位前輩畫家大量使用互補色彩，但在一件作品中同時有三套互補色的比例較為降低。其中，陳慧坤比率最高接近八成（77.1%），蔡蔭棠略少（74.0%），廖繼春第三僅有六成（62.5%），相對來說，張萬傳最少（35.0%），郭柏川（35.8%）與張萬傳（35.0%）的使用頻率皆不及四成。可見，雖然野獸派色彩的的特色為補色的運用，但各畫家的色彩風格仍同中求異，有不同的用色傾向。

最後，從 M 列並參照該圖得知：在一件作品中，同時放置三套互補色與三原色者，比率更大幅下降。超出一成的畫家只有蔡蔭棠（15.1%）一人，陳慧坤次之（5.7%），廖繼春（3.6%）與張萬傳（1.6%）皆不及 0.5 成。最少的是郭柏川（0%），完全沒有在作品中採用這種強烈的用色方式。

（三）年代與色彩的相關

在色彩分析的同時，研究者曾試圖從年代中來找尋是否有其共同的特性，例如某個年代（以 10 年為一個單位），大家是否有共同的高彩度使用（或其它），若有，代表當時年代的大環境應該對畫家有著共同的影響？但經過比對分析之結果，無論彩度或互補色之使用，在相同年代都無共同之特性，亦即，以年代而言，這五位畫家的用色並沒有顯著的共同趨勢。

此外，研究者再以畫家年齡為考量的因素，以十歲為一個單位，試著找尋在同樣的年齡時段，是否有其共同的用色特性？從分析比較的結果得知，無論彩度或互補色之使用，在同樣的年齡階段也都沒有相同特性，亦即，五位畫家使用某種彩度或互補色時的年齡，也並未發現有顯著的相同的趨勢。

（四）五位畫家用色特徵之比較

經過以上對五位畫家的色彩使用的分析研究後，以下就每位畫家的紅、黃、藍三色相、三原色，與互補色的使用特徵，綜合歸納如下：

1、廖繼春：

1. 所有畫作皆使用紅、黃色相；藍色相亦高達 98.2%。
2. 最常使用紅原色（超過半數畫作）；亦為諸畫家之冠。
3. 個人最少使用黃原色。
4. 幾近全數作品皆使用紅與綠互補色；亦為諸畫家之冠。
5. 個人黃與紫補色最少使用。
6. 同時使用三套補色的頻率高於六成。

2、郭柏川：

1. 紅、黃、藍三色相的使用頻率皆高達 98.0% 以上。
2. 與其他四位畫家相較，使用紅、黃、藍三原色之頻率最低；約為廖繼春、蔡蔭棠、陳慧坤等之半數；畫面彩度最低。
3. 個人藍原色使用最高，但不到五成；紅原色僅兩成多；黃原色最少

使用，低於 0.5 成。

4. 個人最常使用藍與橙互補色，以及紅與綠互補色，高達九成五以上。
5. 個人最少使用黃與紫互補色；屬諸畫家之末。
6. 未在一件作品內，同時放置三套互補色與三原色。為五位畫家之末。
7. 在一畫作中同時使用三套互補色的頻率僅約三成半，略高於張萬傳，同為諸畫家之末。

3、張萬傳：

1. 紅、黃、藍三色相的使用頻率皆高達 96.7% 以上；其中又以藍色相最頻繁。
2. 個人最常使用藍原色，約佔五成；紅色略次之；黃原色最少使用，僅一成。
3. 接近全部畫作皆使用藍與橙互補色；紅與綠亦高達九成。黃與紫互補色最低僅四成。
4. 互補色的使用頻率與郭柏川同為諸畫家之末。
5. 在一件作品內，同時放置三套互補色的作品數約三成半，略低於郭柏川，為諸畫家之末。

4、蔡蔭棠：

1. 所有畫作皆使用黃、藍色相；紅色相亦高達 98.6%。
2. 個人最常使用藍原色，高達 76.0%。
3. 最常使用互補色，為諸畫家之冠。亦常同時使用三套互補色，頻率近七成半；僅次於陳慧坤。
4. 在同一件作品內，同時放置三套互補色與三原色之頻率，約一成半，為諸畫家之冠。

5、陳慧坤：

1. 與蔡蔭棠相同，所有畫作皆使用黃、藍色相。紅色相僅 89.5%，明顯低於其他畫家約一成。
2. 最常使用藍原色，高達 83.8%，為諸畫家之冠。
3. 原色使用頻率最高，造成畫面彩度最高，為諸畫家之冠。
4. 個人最常使用藍與橙互補色，達 95.2%；次之為紅與綠，最少為黃與紫，皆在 84.0% 以上。
5. 紅與綠互補色的使用為 89.5%，低於其他畫家近一成。
6. 在一件作品內，同時放置三套互補色的頻率高達 77.1%；為諸畫家之冠。

六、結論

從以上的分析、比較與討論的結果，不但可助於了解每位畫家的用色特性，

另一方面也可讓我們於創作時免於落入他們的用色特質，而失去了自己的畫風。研究者將以上五位畫家之紅、黃、藍三色相、三原色，與互補色等色彩使用特徵合併到表 1 的畫家的個性、受野獸派色彩影響的重要關鍵期、與用色風格等項目，並濃縮於表 4。

本研究是以實徵研究的方法，具體分析前輩畫家的用色方法，提出明確的結果，皆屬基礎研究之發現，其價值：1、滿足研究者對這些前輩畫家用色方法之好奇，建立此部分知識。2、能提供讀者對這些台灣前輩畫家色彩運用之具體理解。3、提供創作者色彩運用之參考。4、更能補充提供後續相關領域，如：色彩運用理論、台灣前輩畫家風格研究等領域之研究者的基礎資料。

臺灣是個海島型國家，外來藝術思潮極易進入，尤其是五零至六零年代，歐美新藝術流行文化充斥臺灣藝壇，很多人容易因此而被這股洋流吞沒。難得的是，這五位畫家具備了異於常人的謙卑與自豪，沒有完全拒絕這一波又一波的巨流，但也沒有迷失了自己的堅持，有海納百川的雅量，更有判斷、取捨的自我主觀價值。

研究者對這五位畫家之於繪畫的執著與熱情，以及專注且不斷學習，甚至到了廢寢忘食的地步，深受感動，如陳慧坤以五十四歲的年齡，貴為教授之尊，還能放下一切，重新赴歐學習；張萬傳以八十二歲的高齡，赴歐參觀「梵谷逝世百周年展」，並再遊德、法、瑞諸國，這種活到老、學到老的態度，年紀越長畫的越有勁的表現，終能開創出他們獨樹一幟的色彩領域，讓人一見其畫作，就能產生無比的悸動。而他們一生執著職志展現出來的色彩吸引力，對時下追求「速成」之急切功利者而言，更是不可或缺的活教材，讓我們以此共勉之。

表 4 廖繼春、郭柏川、張萬傳、蔡蔭棠、陳慧坤五位畫家的個性、受野獸派色彩影響的重要關鍵期、色彩風格、色彩使用特徵等分析比較表

分析項目	畫家				
	廖繼春	郭柏川	張萬傳	蔡蔭棠	陳慧坤
個性	木訥寡言、溫文、敦厚、含蓄	豪邁、強悍、憨直血性、熱情正義	桀傲不屈、獨來獨往、率直剛正、心思細膩敏感，崇尚自然與自由	真情、幽默、執著，與過人的資質天分	不屈不撓、毅力堅忍、充滿鬥志，勤奮一生。
受野獸派色彩影響的重要關鍵期	1924-1927 年間 (22-25 歲)	1933-1937 年間 (32-36 歲)	約 1930 年 (21 歲)	約 1953 年 (44 歲)	約 1960 年 (53 歲)
用色風格	<ul style="list-style-type: none"> 浪漫、抒情氣質。極為奔放而得到了完全的解放。交響曲般的和諧與灑脫。 研究者認為廖繼春的用色是多元、炫麗又不失調和，而且極富魅力。 	<ul style="list-style-type: none"> 表現獨特的民族風格，表現地方色彩。 研究者認為郭柏川的用色是簡潔俐落、流暢明快。 	<ul style="list-style-type: none"> 色彩率性、野逸、成熟穩健、老練豪爽、圓熟自然，但又不失細膩典麗。 研究者認為張萬傳的用色是剛勁、濃烈，而且層次細膩豐富。 	<ul style="list-style-type: none"> 旺盛的活力 簡潔、鮮亮而純淨，色彩奔放如野火一般。 研究者認為蔡蔭棠的用色是強烈、鮮銳又活潑，並且視覺張力強。 	<ul style="list-style-type: none"> 理性重於感性。受寫生方式的影響，將野獸派野性的外衣，換上較為穩重的衣裳，而形成雅靜的色彩氛圍。 研究者認為陳慧坤的用色是靜謐優雅和穩定和諧。
色彩使用特徵	<ul style="list-style-type: none"> 所有畫作皆使用紅、黃色；藍色相亦高達 98.2%。 最常使用紅原色（超過半數畫作）；亦為諸畫家之冠。 個人最少使用黃原色。 幾近全數作品皆使用紅與綠互補色；亦為諸畫家之冠。 個人黃與紫補色最少使用。 同時使用三套補色的頻率高 	<ul style="list-style-type: none"> 紅、黃、藍三色相的使用頻率皆高達 98.0% 以上。 與其他四位畫家相較，使用紅、黃、藍三原色之頻率最低；約為廖繼春、蔡蔭棠、陳慧坤等之半數；畫面彩度最低。 個人藍原色使用最高，但不到五成；紅原色僅兩成多；黃原色最少使用，低於 0.5 	<ul style="list-style-type: none"> 紅、黃、藍三色相的使用頻率皆高達 96.7% 以上；其中又以藍色相最頻繁。 個人最常使用藍原色，約佔五成；紅色略次之；黃原色最少使用，僅一成。 接近全部畫作皆使用藍與橙互補色；紅與綠亦高達九成。黃與紫互補色最低僅四成。 	<ul style="list-style-type: none"> 所有畫作皆使用黃、藍色相；紅色相亦高達 98.6%。 個人最常使用藍原色，高達 76.0%。 最常使用互補色，為諸畫家之冠。亦常同時使用三套互補色，頻率近七成半；僅次於陳慧坤。 在同一件作品內，同時放置三套互補色與三原色之頻 	<ul style="list-style-type: none"> 與蔡蔭棠相同，所有畫作皆使用黃、藍色相。紅色相僅 89.5%，明顯低於其他畫家約一成。 最常使用藍原色，高達 83.8%，為諸畫家之冠。 原色使用頻率最高，造成畫面彩度最高，為諸畫家之冠。 個人最常使用藍與橙互補

	<p>於六成。</p>	<p>成。</p> <ul style="list-style-type: none"> 個人最常使用藍與橙互補色，以及紅與綠互補色，高達九成五以上。 個人最少使用黃與紫互補色；屬諸畫家之末。 未在一件作品內，同時放置三套互補色與三原色。為五位畫家之末。 在一畫作中同時使用三套互補色的頻率僅約三成半，略高於張萬傳，同為諸畫家之末。 	<ul style="list-style-type: none"> 互補色的使用頻率與郭柏川同為諸畫家之末。 在一件作品內，同時放置三套互補色的作品數約三成半，略低於郭柏川，為諸畫家之末。 	<p>率，約一成半，為諸畫家之冠。</p>	<p>色，達95.2%；次之為紅與綠，最少為黃與紫，皆在84.0%以上。</p> <ul style="list-style-type: none"> 紅與綠互補色的使用為89.5%，低於其他畫家近一成。 在一件作品內，同時放置三套互補色的頻率高達77.1%；為諸畫家之冠。
--	-------------	--	---	-----------------------	---

附錄 2 廖繼春作品 (112 幅) 紅、黃、藍三色與三套互補色使用的分析結果

畫面呈現色彩	畫作出現頁碼	總計
紅色相	全部作品皆有	112 幅
黃色相	全部作品皆有	112 幅
藍色相	只有頁 58、101 沒有	110 幅
紅原色	頁 53、54、60、61、66、71 至 82、84、86、88、96 至 100、102、103、105、108 至 111、116 至 118、126、131 至 139、144、146、148 至 155、157、160、163 至 172	65 幅
黃原色	頁 76、78、82、83、88、89、91、105、109、116、127 至 130、142、153、154、156、157、160、165、172	21 幅
藍原色	頁 54、59 至 61、74、76 至 78、86、87、90 至 93、96、99、100、104、105、108、109、111、116 至 119、125 至 130、132 至 136、138、141、142、144、146、148 至 159、163、165 至 167、169 至 172	61 幅
紅與綠互補色	只有頁 56 沒有	111 幅
黃與紫互補色	頁 53、55、60、61、64、66、76 至 79、86 至 88、92 至 99、102、103、105 至 108、110、111、115 至 118、121、125 至 131、133 至 136、138 至 154、156、158 至 163、165 至 172	74 幅
藍與橙互補色	只有頁 58、61、72、101 沒有	108 幅
同時呈現 3 套互補色	頁 53、55、60、64、66、76 至 79、86 至 88、92 至 100、102、103、105 至 108、110、111、116 至 118、126 至 131、133 至 136、138 至 154、156、158 至 163、165 至 172	70 幅
同時呈現 3 原色與 3 套互補色	頁 78、116、154、172	4 幅

註：頁 64、65，頁 80、81，頁 96、97，頁 112、113，頁 128、129，頁 144、145，頁 160、161，皆為跨頁作品。頁 112 為浮雕作品，不列入分析範圍。

附錄 3 郭柏川作品 (151 幅) 紅、黃、藍三色與三套互補色使用的分析結果

畫面呈現色彩	畫作出現頁碼	總計
紅色相	全部作品皆有	151 幅
黃色相	只有頁 158、160、192 沒有	148 幅
藍色相	只有頁 60 沒有	150 幅
紅原色	頁 71、74、77、78、102、109、111、112、114、118、119、122、136、143、152、156、157、160、162、164、166、168、174、184、190、192、202、204、209、211、216	33 幅
黃原色	頁 148、151、175、216、219	5 幅
藍原色	頁 59、68、104、113、118 至 123、126、129、132 至 134、136、139 至 147、149 至 157、160、163 至 165、168 至 171、173 至 175、181 至 186、190 至 193、196、197、199 至 202、204、206 至 208、211 至 214、216 至 219	69 幅
紅與綠互補色	只有頁 123、126、135、138、171、174 沒有	145 幅
黃與紫互補色	頁 80、86、91 至 95、97、98、100 至 104、107 至 110、112、113、120、123、130、132、140、143、148、150、152、155、159、163、165、175、176、178 至 180、182 至 186、188 至 191、194、197、199、202、206、209、211、213、215、219	57 幅
藍與橙互補色	只有頁 60、212 沒有	149 幅
同時呈現 3 套互補色	頁 86、91 至 95、97、98、100 至 104、107 至 110、112、113、120、130、132、140、143、148、150、152、155、159、163、165、175、176、178 至 180、182 至 186、188 至 191、194、197、199、202、206、209、211、213、215、219	54 幅
同時呈現 3 原色與 3 套互補色	無	0 幅

註：頁 72、73，頁 88、89，頁 104、105，頁 120、121，頁 136、137，頁 152、153，頁 168、169，頁 184、185，頁 200、201，頁 216、217，皆為跨頁作品。

附錄 4 張萬傳作品（183 幅）紅、黃、藍三色與三套互補色使用的分析結果

畫面呈現色彩	畫作出現頁碼	總計
紅色相	只有頁 151、195、214 沒有	180 幅
黃色相	只有頁 163、172、206、214、220、221 沒有	177 幅
藍色相	全部作品皆有	183 幅
紅原色	頁 50、54 至 56、59、60、62、64、66 至 68、70、71、73 至 75、77、79、80、82、84、85、88 至 90、92、94、98、101、103、104、106、108 至 114、118、112 至 124、126、128、129、131、132、135 至 139、143、144、148、153、157、160 至 166、169、170、175 至 177、179、180、184、187、190、193、194、196、201、202、210、211、215 至 219、221、223、230、232	91 幅
黃原色	頁 55、105、107、111、124、133、135、147、149、152、166、168、169、184、185、209、210、224、226	19 幅
藍原色	頁 54 至 56、59、60、63、80 至 82、85、87、89、90、94、95、101、104 至 107、109 至 114、122 至 126、130、131、133、134、136、138、139、142、144、145、147、151、152、156、157、159 至 162、164、165、167 至 171、173 至 181、183、185 至 188、190 至 194、196、197、200、201、203 至 206、209、210、216、218、220、222 至 224、226、227、232	96 幅
紅與綠互補色	只有頁 79、141、151、153、177、178、180、191、195、198、199、214、229 至 231 沒有	168 幅
黃與紫互補色	頁 77、107、110、112、114、120、124 至 127、131、132、135、136、138、139、141、144、145、147、150、152、157、159 至 162、164 至 166、169 至 171、174 至 194、196 至 199、201 至 203、207、209、210、215 至 217、219、222 至 225、228、231、232	75 幅
藍與橙互補色	只有頁 95 沒有	182 幅
同時呈現 3 套互補色	頁 110、112、114、120、125 至 127、131、132、135、136、138、139、144、145、147、150、152、157、159 至 162、164 至 166、169 至 171、174 至 176、179、181 至 190、192 至 194、196、197、201 至 203、207、209、210、215 至 217、219、222 至 225、228、232	64 幅
同時呈現 3 原色與 3 套互補色	頁 124、169、210、	3 幅

附錄 5 蔡蔭棠作品 (146 幅) 紅、黃、藍三色與三套互補色使用的分析結果

畫面呈現色彩	畫作出現頁碼	總計
紅色相	只有頁 102、103 沒有	144 幅
黃色相	全部作品皆有	146 幅
藍色相	全部作品皆有	146 幅
紅原色	頁 70、72、75、78、94、95、98、101、106、112、115、116、119、121、127 至 129、137 至 140、142、145、146、150、152、157、158、160 至 166、170、171、173、176、178、180、182、185、189、192、194、197、198、201、202	50 幅
黃原色	頁 78、101、106、107、119、125、127 至 130、135、137 至 140、145、146、153 至 155、163、164、168 至 170、176 至 179、183、184、186 至 190、193 至 200、202	45 幅
藍原色	頁 59、62、68 至 72、75、77 至 81、88、89、91、92、94、95、97、99、101、102、104、106 至 113、116 至 119、123 至 125、127 至 140、142 至 147、149 至 168、170、172 至 182、184 至 190、192 至 204	111 幅
紅與綠互補色	只有頁 102、103 沒有	144 幅
黃與紫互補色	頁 61 至 63、65 至 72、74 至 81、83、85、87 至 89、92、94、95、97、98、101、106、108 至 111、116 至 119、123 至 125、127 至 130、133 至 147、149 至 152、154 至 159、163 至 170、172 至 204	112 幅
藍與橙互補色	只有頁 121、195 沒有	144 幅
同時呈現 3 套互補色	頁 65 至 72、74 至 81、83、85、87 至 89、92、94、95、97、98、101、106、108 至 111、116 至 119、123 至 125、127 至 130、133 至 147、149 至 152、154 至 159、163 至 170、172 至 194、196 至 204	108 幅
同時呈現 3 原色與 3 套互補色	頁 78、106、119、127 至 129、137 至 140、145、146、163、164、170、176、178、189、194、197、198、202	22 幅

附錄 6 陳慧坤作品（105 幅）紅、黃、藍三色與三套互補色使用的分析結果

畫面呈現色彩	畫作出現頁碼	總計
紅色相	只有頁 68、74、114、133、135、144、146、148、154、156、167	94 幅
黃色相	全部作品皆有	105 幅
藍色相	全部作品皆有	105 幅
紅原色	頁 71、72、75、76、79、81 至 85、87 至 91、94 至 96、99 至 101、111、112、115、116、119 至 122、124 至 126、134、138、139、141、143、151、152、157、159、160、162 至 165、168、170 至 175	51 幅
黃原色	頁 67、85、95、138、142、143、145、152、157、170、173、175	12 幅
藍原色	頁 67 至 69、71、72、75 至 82、85 至 92、94 至 113、115 至 118、120 至 131、133 至 143、146、149、151、152、155 至 157、159 至 165、167、168、170 至 176	88 幅
紅與綠互補色	頁 67、69 至 72、75 至 113、115 至 132、134、136 至 143、145、147、149 至 152、155、157 至 166、168 至 176	94 幅
黃與紫互補色	頁 69、71、72、75、77 至 94、96、98 至 113、115 至 139、141 至 146、149、151、152、155 至 173、176	89 幅
藍與橙互補色	只有頁 114、135、144、148、167 沒有	100 幅
同時呈現 3 套互補色	頁 71、72、75、77 至 94、96、98 至 113、115 至 132、134、136 至 139、141 至 143、145、149、151、152、155、157 至 166、168 至 172	81 幅
同時呈現 3 原色與 3 套互補色	頁 85、138、143、152、157、170	6 幅

註：頁 72、73，頁 88、89，頁 104、105，頁 120、121，頁 152、153，皆為跨頁作品。

引用書目

中文書籍

- 王庭玫編，《臺灣美術全集 第 23 卷 蔡蔭棠》（臺北：藝術家出版社，2002）。
- 王庭玫編，《臺灣美術全集 第 25 卷 張萬傳》（臺北：藝術家出版社，2006）。
- 王家誠，《郭柏川的生平與藝術》（臺北：臺北市立美術館出版，1998）。
- 李既鳴編，《廖繼春作品析論》（臺北：臺北市立美術館，1997）。
- 李既鳴編，《梅園龍三郎與郭柏川作品析論》（臺北：臺北市立美術館，1998）。
- 李既鳴編，《郭柏川的生平與藝術》（臺北：臺北市立美術館出版，1998）。
- 李錫佳，《郭柏川繪畫之研究》（臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1989）。
- 何政廣，《歐美現代美術》（臺北：藝術家出版社，2002）。
- 何政廣編，《藝術家》第三卷第 4 期，（臺北：藝術家出版社，1976 年 6 月）。
- 何政廣編，《百慧藏坤陳慧坤百歲誕辰特展》（臺中國立臺灣美術館/國立歷史博物館，2006）。
- 沈麗蕙編，《新地平線》（臺北：佳慶文化事業有限公司，1984）。
- 沈麗蕙編，《藝術與藝術家》（臺北：佳慶文化事業有限公司，1985）。
- 林書堯，《色彩學》（臺北：三民書局，1983）。
- 林育淳，《進入世界藝壇的先驅—日據時期留法畫家研究》（臺北：國立臺灣大學史研所，中國藝術史組碩士論文，1991）。
- 張仁吉編，《城市意象·風景漫遊蔡蔭棠百年特展》（臺中：國立臺灣美術館出版，2009）。
- 國泰美術館蔡辰男編，《廖繼春畫集》（臺北：國泰美術館出版，1981）。
- 陳淑華，《雋永·自然·陳慧坤》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2001）。
- 陳沁楨，〈野獸主義及馬諦斯〉，《美育》，26（1992 年 8 月），頁 27-38。
- 郭騰輝，〈馬諦斯與野獸派風格〉，《國立歷史博物館館刊》，12:11=112(2002)。
- 張瓊慧編，《臺灣美術全集·第 4 卷·廖繼春》（臺北：藝術家出版社，1992）。
- 張瓊慧編，《臺灣美術全集·第 10 卷·郭柏川》（臺北：藝術家出版社，1993）。
- 張瓊慧編，《臺灣美術全集·第 12 卷·洪瑞麟》（臺北：藝術家出版社，1993）。
- 張瓊慧編，《臺灣美術全集·第 17 卷·陳慧坤》（臺北：藝術家出版社，1995）。
- 張正霖，《郭柏川繪畫藝術與其時代之研究》（臺中：私立東海大學美術研究所碩士論文，2000）。
- 劉文三，《廖繼春研究》（臺北：藝術家出版社，1995）。
- 劉振源，《野獸派繪畫》（臺北：藝術圖書公司，1995）。
- 廖僅瑗，《在野·雄風·張萬傳》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，2002）。
- 廖雪芳、王秋香編輯，《雄獅美術》月刊，臺北，雄獅美術月刊社，第 38 期，1974。
- 臺灣省立美術館編輯委員會編，《陳慧坤九十回顧展》（臺中：臺灣省立美術館，1996）。
- 謝文啟，《馬諦斯 MATISSE》（臺北：國立歷史博物館，2002）。

羅成典，《西洋現代藝術大師與美學理論》（台北：秀威資訊科技，2010）。

Matisse, Henry. 蘇美玉譯，《馬諦斯畫語錄》（臺北：藝術圖書公司，2002）。

Muller, Joseph-Emile，李長俊譯，《野獸派》，（臺北：大陸書店，1982）。

Giry, Marcel，李松泰譯，《野獸派》（臺北：遠流出版社，1992）。

西文書籍

Wright, Alastair. *Matisse and Subject of Modernism* (Princeton: Princeton University Press, 2004) .

Golding, John. *Visions of the Modern* (London: Thames and Hudson, 1994) .

Gowing, Lawrence. *Matisse* (New York: New York and Toronto Oxford University Press, 2004) .

圖版目錄

- 圖 1 廖繼春，《河邊暮色》，1957，木板•油彩，56x43.5cm，圖片來源：《臺灣美術全集，第 4 卷，廖繼春》，頁 66。
- 圖 2 廖繼春，《西班牙特列多》，1975，畫布•油彩，80x100cm，圖片來源：《臺灣美術全集，第 4 卷，廖繼春》，頁 165。
- 圖 3 郭柏川，《黃刺梅》，1946，宣紙•油彩，31x40cm，圖片來源：《臺灣美術全集，第 10 卷，郭柏川》，頁 79。
- 圖 4 郭柏川，《墨魚（小卷）》，1973，宣紙•油彩，25x26.5cm，圖片來源：《臺灣美術全集，第 10 卷，郭柏川》，頁 219。
- 圖 5 張萬傳，《靜物》，1959，畫布•油彩，41x32cm，圖片來源：《臺灣美術全集，第 25 卷，張萬傳》，頁 111。
- 圖 6 張萬傳，《魚》，1987，布上油彩，45x53cm，圖片來源：《臺灣美術全集，第 25 卷，張萬傳》，頁 201。
- 圖 7 蔡蔭棠，《紐約的街角》，1972，畫布•油彩，53x45.5cm，圖片來源：《臺灣美術全集，第 23 卷，蔡蔭棠》，頁 138。
- 圖 8 蔡蔭棠，《觀音山與教堂》，1993，畫布•油彩，33x24cm，圖片來源：《臺灣美術全集，第 23 卷，蔡蔭棠》，頁 203。
- 圖 9 陳慧坤，《淡江觀音山》，1963，畫布•油彩，81x65cm，圖片來源：《臺灣美術全集，第 17 卷，陳慧坤》，頁 76。
- 圖 10 陳慧坤，《淡水觀音山》，1966，紙•膠彩，200x98cm，圖片來源：《臺灣美術全集，第 17 卷，陳慧坤》，頁 95。

圖版



圖 1 廖繼春《河邊暮色》
1957 木板•油彩 56x43.5cm
圖片來源：《臺灣美術全集》，
第 4 卷，廖繼春》，頁 66。

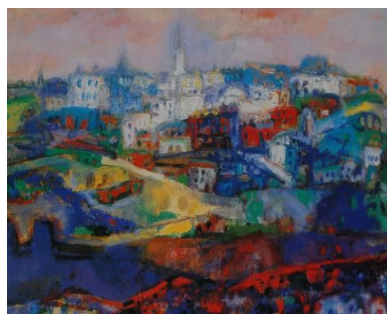


圖 2 廖繼春《西班牙特列多》
1975 畫布•油彩 80x100cm
圖片來源：《臺灣美術全集》，
第 4 卷，廖繼春》，頁 165。



圖 3 郭柏川《黃刺梅》
1946 宣紙•油彩 31x40cm
圖片來源：《臺灣美術全集》，
第 10 卷，郭柏川》，頁 79。



圖 4 郭柏川《墨魚(小卷)》
1973 宣紙•油彩 25x26.5cm
圖片來源：《臺灣美術全集》，
第 10 卷，郭柏川》，頁 219。



圖 5 張萬傳《靜物》
1959 畫布•油彩 41x32cm
圖片來源：《臺灣美術全集》，
第 25 卷，張萬傳》，頁 111。



圖 6 張萬傳《魚》
1987 布上油彩 45x53cm
圖片來源：《臺灣美術全集》，
第 25 卷，張萬傳》，頁 201。



圖 7 蔡蔭棠《紐約的街角》
1972 畫布•油彩 53x45.5cm
圖片來源：圖片來源：《臺灣美術全集，第 23 卷，蔡蔭棠》，頁 138。

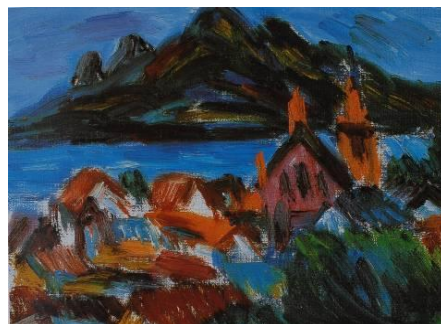


圖 8 蔡蔭棠《觀音山與教堂》
1993 畫布•油彩 33x24cm
圖片來源：圖片來源：《臺灣美術全集，第 23 卷，蔡蔭棠》，頁 203。

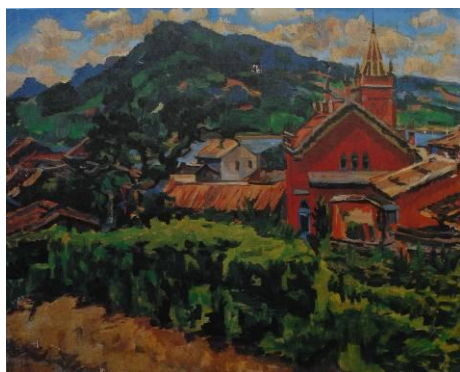


圖 9 陳慧坤《淡江觀音山》
1963 畫布•油彩 81x65cm
圖片來源：《臺灣美術全集，第 17 卷，陳慧坤》，頁 76。



圖 10 陳慧坤《淡水觀音山》
1966 紙•膠彩 200x98cm
圖片來源：《臺灣美術全集，第 17 卷，陳慧坤》，頁 95。

Fauvism Coloring Impact to Those of the Taiwan's Senior and Predecessor Painters

Sheng-Chuan Tsai *

Abstract

This research intends to explore the Fauvism coloring impacts to those of the Taiwan's senior and predecessor painters. Subjects of this research are 5 Taiwan predecessor painters: Liao Ji-Chun, Guo Bo-Chuan, Jhang Wan-Chuan, Cai Yin-Tang and Chen Hui-Kun. Purpose of this research is purely summarizing the painter's coloring style from the coloring perspectives in addition to usages between three original colors and complementary colors prior analyzing the painter's coloring characteristics. Conclusions acquired are that, in the coloring styles, this researcher acknowledges that: Liao's coloring is diversified in nature, dazzling but maintaining the coordination essence, therefore, rich in charisma. Guo is clean and tidy, smooth and bright. Jhang's coloring nonetheless is bold, vigorous and strong in addition to rich and melodious. Cai's is strong, sharp and lively plus possesses an intense visual effect. Chen's coloring reflects a rarely quiet elegance and stabilized harmony instead. Additionally, in the applications of the three original colors and complementary ones in an overall sense, these five painters inclined to favor the original blue and the complementary colors for both the blue and orange. On the individual basis, Liao Chi-Chun usually applied the complementary colors from both the red and green. The degree of color from Kuo Po-Chuan was the lowest among them. Chang Wan-Chuan employed with the least complementary colors. Tsai Yin-Tang was found to be the one with the most complementary colors in his artworks. Nevertheless, the coloring degree from Chen Hui-Kun seemed to be the highest among them all...etc.

Keywords : Fauvism coloring, Liao Chi-Chun, Kuo Po-Chuan, Chang Wan-Chuan, Tsai Yin-Tang, Chen Hui-Kun

* Ph.D. student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University.