

光的詮釋——泰納與德洛涅晚期作品比較

Interpretations of Light: A Comparison of the Late Works of J.M. William Turner and Robert Delaunay

胡朝景*

Chau-Jin Hu

(收件日期 106 年 9 月 7 日；接受日期 107 年 3 月 29 日)

摘 要

「光的詮釋」在繪畫領域中一直是值得研究的課題，歷代畫家亦均以自己獨特的手法來詮釋光線，而在眾多畫家中，筆者認為十九世紀英國的泰納與二十世紀法國的德洛涅不僅手法獨到，且兩人晚期的作品竟有明顯的相似性。例如：泰納 1840 年之後的創作出現正方形或圓形畫面，也更著迷於自然光源的直接描繪，同時畫風更加豪放粗獷而漸趨抽象；德洛涅自 1912 年以後的作品不僅也數度採用正方形或圓形畫面，更針對太陽與月亮進行光與色彩的研究，且逐漸走向抽象風格。然而，即使兩人作品的相似特質顯而易見，但透過比較又發現存在著本質上的不同。因此，本文列舉兩人的作品分別從四個面向，包含：對色彩理論的研究與實驗、對正方形或圓形畫幅的偏好、對自然光源 -- 太陽與月亮的直接觀察與描繪、畫面由具象表現逐漸傾向抽象特質，進行分析探究與比較，也藉由兩人晚期作品的異同，更深入了解泰納與德洛涅的創作特色。

關鍵詞：光與色、抽象性、泰納、德洛涅

*慈濟大學通識教育中心副教授

Abstract

“Interpretation of light” has always been a subject that warrants further study in the field of painting. Painters throughout history have rendered light in their own unique ways. Among all painters, the author considers the 19th century English painter J.M. William Turner (1775-1851) and the 20th century French painter Robert Delaunay (1885-1941), who both have unparalleled techniques in interpreting light. Moreover, their late works have clear similarities.

For instance, geometric shapes such as squares and circles started appearing in Turner’s works in the 1840s. He became even more obsessed with drawing and capturing natural light and at the same time, his style became bold and rough, bordering on abstract. After 1912, Delaunay not only used geometric squares and circles in his paintings, he also studied the light and colors of the Sun and Moon, and gradually moved towards abstraction. Even though the similarities of their works are obvious, by comparing them one can also find fundamental differences. Therefore, this paper will compare and analyze both artists’ works based on four aspects, including: studies and experimentation on color theory, preference for circular or square frames, depiction of natural lights—the Sun and Moon, and painting style gradually shifting from figurative to abstract. From the similarities and differences of Turner and Delaunay’s late works, one gains an in-depth understanding of their paintings.

Key words: Light and Color, Abstraction, Turner, Delaunay.

壹、前言

在繪畫領域中，如何藉由色彩來表現“光”，常是歷代畫家醉心研究的課題，不論是人造光或自然光，例如：畫出靜謐燭光的喬治·德·拉圖爾 (Georges de La Tour, 1593-1652)、表現自然光線的印象主義畫家，或直接描繪太陽與月光的梵谷 (Vincent Willem van Gogh, 1853-1890) 等。然而，在諸多畫家中，十九世紀初英國畫家威廉·泰納 (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) 以及二十世紀初法國畫家羅伯·德洛涅 (Robert Delaunay, 1885-1941) 對光與色的深入探究更令筆者著迷。兩人雖然相隔一世紀，創作風格亦明顯不同，但展閱兩人晚期的作品時竟發現許多共同特色。

本文所謂「晚期的作品」，就泰納而言，乃指約 1840 年代之後的創作，此時期泰納不僅更積極研究色彩學，其作品也開始以正方形、八角形或圓形畫幅呈現，畫面處理亦更加粗獷瀟灑，明顯地強化了作品的抽象性。而德洛涅的部分則針對 1912 年下半年之後，其作品已逐漸脫離「奧菲立體主義」(Cubisme Orphic) 風格，轉向「純粹繪畫」、「同時性色彩」的建構，並開始往「迴旋的形」、「無對象繪畫」邁進。¹因此兩人晚期的作品不約而同地呈現出許多共同的特質，例如：對色彩理論的研究與具體實驗、對正方形或圓形畫幅的偏好、對自然光源（太陽與月亮）的直接觀察與描繪、畫面由具象表現逐漸傾向抽象特質等，均令筆者深信對兩人作品的比較是有趣而值得研究的課題。

泰納與德洛涅在西方藝術史的發展歷程中均已被確立了無法撼動的重要地位，有關他們作品的論述研究也為數甚多，筆者已無需贅言，因此本文僅藉由「比較研究法」，透過列舉兩人晚期的作品，針對其色彩研究、畫面樣式、光線詮釋與抽象化傾向進行對照，以期藉由兩人作品的相似與相異之處，更深入了解其內在的精神特質。

貳、畫家與色彩理論

幾乎沒有畫家不研究色彩，然而真正將色彩作為一門與藝術相關的理論研究應是十九世紀以後的事。雖然早在 1666 年牛頓 (Issac Newton, 1642~1727) 就已讓通過三稜鏡的日光分解成紅、橙、黃、綠、藍、靛、紫，同時宣稱白色的日光乃由七種色光所組成。然而，不同於牛頓純粹科學性的分析，德國文豪歌德 (Johann Wolfgang Von Goethe, 1749~1832) 於 1810 年出版的《色彩論》開始兼顧客觀的科學研究與主觀的生理現象，同時透過反覆實驗與觀察後指責牛頓的錯誤。即使其論述在當時飽受批評，亦常被學者認為偏主觀、不科學，但當光線進入不同個體的視網膜，在視覺神經、大腦的接收、傳輸過程中，已是屬於生理性的主觀範疇了：

(…) 色彩在客觀研究之餘，實際的色彩還是必須回歸到透過肉眼觀察所得的結果。歌德對色彩所持有的概念並不是建立在視覺的客觀視象之上，而是從知覺的角

1 「純粹繪畫」、「同時性色彩」、「迴旋的形」與「無對象繪畫」均為德洛涅對自己作品內容與風格的稱呼。

度去觀察眼睛活動對視覺所造成的影響。在色彩的研究中，客觀與主觀是同時必須的。²

從歌德《色彩論》〈示教篇〉內的章節標題便明顯窺見其色彩研究對生理與心理層面的重視，例如「第一篇生理性的色彩。第一章在眼睛裡的光與暗的關係。第二章在眼睛裡的黑與白的關係」以及「第六篇色彩的感覺性精神性作用。色彩的寓意性、象徵性、神秘性的使用」等，均可明顯看出生理性與主觀性的論述傾向。³而歌德於 1827 年與友人艾克曼 (Eckermann) 論及《色彩論》時也說：

顏色學的關鍵在於嚴格區分客觀的和主觀的，所以我正從屬於眼睛的顏色開始。這樣我們在一切知覺中就經常可以分清哪種顏色是真正外界存在的，哪種顏色只是由眼睛產生的貌似顏色。⁴

這種革命性的創見絕非曇花一現，因其對後世的色彩研究領域具有極大影響力，最有代表性者首推法國色彩學家謝夫雷爾 (Michel Eugène Chevreul, 1786-1889)，於 1893 年結識歌德，並依其研究為基礎發展出同時對比理論。其次，奧地利哲學家魯道夫·史坦納 (Rudolf Steiner, 1861-1925) 曾研究、編輯歌德的著作並深受影響，認為：「人類應以自然的方法對待色彩，科學的看法只是提供了色彩在物理上的一部份現象的說明，並不能說明以人為主體的內在世界的色彩觀。」⁵顯然是在為歌德的理論背書。

作為熱愛藝術創作的文學家、哲學家⁶，歌德當然能理解色彩不僅是物理性的客觀存在，其《色彩論》論述的內容對主觀性生理現象的觀察與研究，使色彩理論的研究範圍更加全面，自然容易引起後世藝術家的興趣，並作為創作理論之基礎，較明顯的例子有：泰納、秀拉 (George Pierre Seurat, 1859-1891)、席涅克 (Paul Signac, 1863-1935)、德洛涅、康丁斯基 (Vassily Kandinsky, 1866-1944)、克利 (Paul Klee, 1879-1940) 等人。本文將以泰納與德洛涅為例，論述其創作與歌德、謝夫雷爾色彩理論的關係。

一、泰納與歌德

1840 年歌德的《色彩論》由泰納的朋友查爾斯·伊斯特雷克 (Charles Eastlake, 1793-1865) 翻譯出版，已年高 65 歲的泰納在研讀此書之後深受其影響，於 1843 年創作了兩幅畫：《陰影與黑暗—大洪水的黃昏》(Shade and Darkness-the Evening of the Deluge) (圖：1) 與《光與色彩 (歌德的理論) —大洪水之後的早晨—摩西書寫創世紀》(Light and Colour (Goethe's Theory)-The Morning after the Deluge-Moses Writing the Book of

2 曾啓雄，1999，〈歌德的“色彩論”〉，《科技學刊》，第八卷第一期，頁 49。

3 同註 2，頁 47-49。

4 艾克曼輯錄，朱光潛譯，2006，《歌德談話錄》，合肥：安徽教育出版社，頁 119。

5 同註 2，頁 47。

6 歌德自小養成觀察自然的習慣，對周遭事物極具敏感，甚至曾學習繪畫，並赴義大利潛心研究古希臘羅馬雕刻及文藝復興時期繪畫。參閱：蔣孔揚，2007，《德國古典美學》，合肥：安徽教育出版社，頁：169，176。

Genesis) (圖：2)。⁷學者方秀雲於論述泰納晚年的創作時提及：

泰納也不太認同牛頓，卻對歌德的《色彩理論》很著迷。這本著作 1840 年被翻譯成英文，泰納得知後，研究了一番，因裡面論述的色影、折光、色差，及人類對顏色現象的感知，他受到了啟發，於是畫下了《陰影與黑暗》以及《光與色》。我們看到這兩幅畫，在色的調性、天候的現象、賦予的情緒，都形成了對比，給觀眾一種很劇烈的撞擊。⁸



【1】泰納 陰影與黑暗--大洪水的黃昏1843油彩畫布78.7x78.1cm倫敦泰德美術館



【2】泰納 光與色彩(歌德的理論)一大洪水之後的早晨—摩西書寫創世紀1843油彩畫布78.7×78.1cm倫敦泰德美術館

這兩幅作品可視為一組，泰納分別命名為「陰影與黑暗」、「光與色彩」，而描繪的場景分別為副標題所示：「大洪水的黃昏」與「大洪水之後的早晨」是有其意義的。首先，「大洪水」的題材來自於《舊約聖經：創世紀》，描述罪孽的銷毀與信仰的保全，同時象徵「毀滅」與「重生」，或許對泰納而言，歌德的《色彩論》為他對色彩的理解與在繪畫上的運用有如重生一般。其次，筆者認為泰納在呈現「陰影與黑暗」的對比、「光與色彩」的關係時，之所以選擇以「黃昏」和「早晨」作為畫面場景，乃因這兩者均是自然光色彩最繽紛、寒暖最對比、明暗交接最為明顯的時刻。而藉由亮與暗、光與影的對比與交錯產生色彩變化的觀點明顯呼應了歌德的色彩理論：

從色彩的性質上來說，「所謂的色彩就是不論從哪一個方向思考起來的話，就像一半是屬於光線、一半是屬於陰影那樣，當將顏色加以調在一起時，其色彩的性質就會互相抵消，變成像是陰影似的現象，灰色的出現就是那樣。」就像這句話所顯露出來的一樣，歌德的色彩是存在於黑與亮、陰影與光線之間的變化，與牛頓的純粹是由光線分解所得到的色彩觀念上有所不同。⁹

7 David Blayney Brown, 2014, 〈Squaring the Circle: New Formate from 1840〉《Late Turner Painting Set Free》, Tate Publishing, London, P.186-187.

8 方秀雲，2015，〈釋放的畫 -- 泰納晚年的狂飆〉，《歷史文物》，第 25 卷第 4 期，頁 81。

9 同註 2，頁 49。

再從色彩的運用來比較《陰影與黑暗—大洪水的黃昏》與《光與色彩（歌德的理論）—大洪水之後的早晨—摩西書寫創世紀》兩幅作品，明顯見到前者彩度較低，少量的灰藍、赭紅與乳黃色幾乎要被漩渦狀的灰黑色所吞噬；而後者畫面彩度明顯偏高，紅、黃、藍三原色在畫面上迴旋，在陰影與光線之間交融出豐富的色彩變化，如同藉由作品具體呈現了歌德的色彩理論。若說「歌德書寫色彩論」對泰納而言如同「摩西書寫創世紀」亦實不為過。故泰納對歌德的理論的醉心已不言而喻，而其 1840 之後的作品筆觸更加豪放不羈，色彩更加強烈，與歌德的色彩理論不無關係。

二、德洛涅與謝夫雷爾、魯德

曾鑽研立體主義的德洛涅，自 1910 年代之後的作品已逐漸呈現與立體主義之間的明顯差異，即為對色彩的重視與呈現，在 1912 年寫給康丁斯基的信中便特別提到他不苟同立體主義畫家置色彩於次要地位，同時表示對「色彩的音樂性」、「色彩的運動」的研究的期待與興奮：

你所說的那群立體主義者只在線條上做實驗，而將色彩置於次要，而非建構性的地位。(…)我始終期待在我所發現的法則裡能夠找到更大的彈性，而這些法則都基於對色彩透明度的研究，它們與音符間的相似性驅使我發現了「色彩的運動」。¹⁰

除了對色彩的重視之外，亦可從其論述與作品明顯發現德洛涅與色彩理論之間的關係，陳英德、張彌彌在其著作《德洛涅：奧菲主意繪畫大師》書中陳述：

參照了謝弗勒 (Chevreul)、魯德的色彩理論，與友人亞美尼亞畫家亞古洛夫的談論，德洛涅轉向純粹色彩活動的畫面處理：色彩的震動讓觀者的眼睛直接與實體的活動相感應，這種感應使德洛涅著迷，讓他陶醉在色光捕捉中。¹¹

關於色彩對比的法則，德洛涅當然讀過謝弗勒所著《色彩並存對比法則》與魯德的《現代色彩學》等著作。¹²

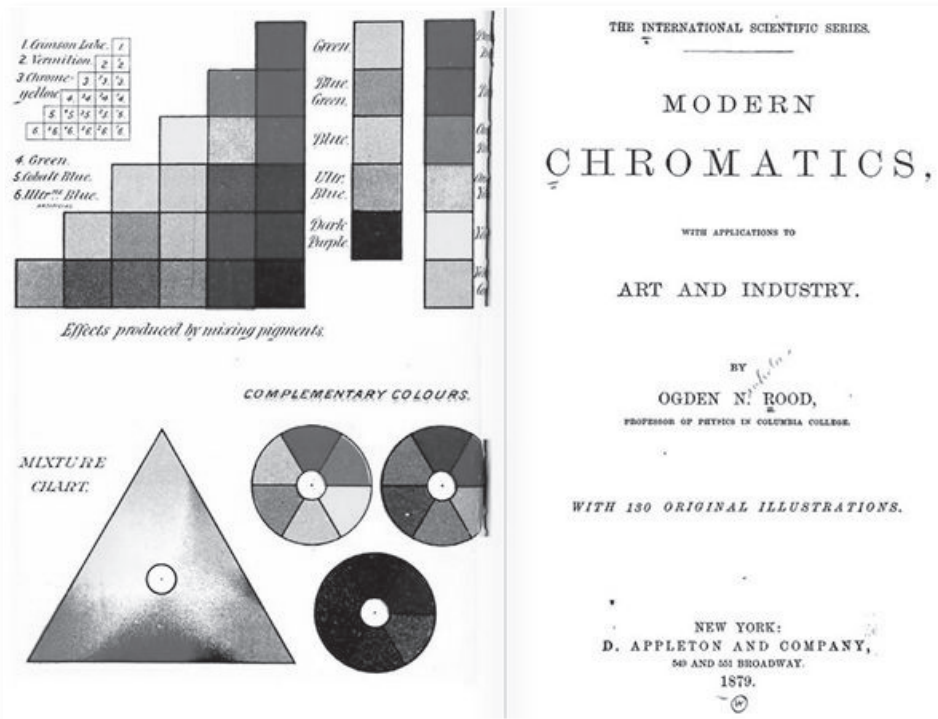
法國色彩學家謝夫雷爾於 1839 年出版的《色彩同時對比的法則》(De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs) 確實深深影響德洛涅的創作觀點，就僅從德洛涅的論述言談中屢屢提及的「同時性」(Simultaneity) 一詞便可見到其與謝夫雷爾著作書名之間的關聯。而上述引文中提及的奧格登·魯德 (Ogden N. Rood, 1831-1902) 是美國物理學家，於 1879 年出版《現代色彩學》(Modern Chromatics) (圖：3) 並分別於 1880 與 1881 被譯為德文和法文，書中魯德將顏色分為三個常數：彩度 (purity)、明度 (luminosity) 與色相 (hue)，對顏色的特質做更為科學的分析。他認為從遠距觀看時，不同顏色的細點和線條

10 Herschel B. Chipp, 1968, 《Theories of Modern Art: a Source Book by Artists and Critics》, University of California Press; Berkeley, Los Angeles and London, P.318。

11 陳英德、張彌彌，2003，《德洛涅：奧菲主意繪畫大師》，台北市：藝術家出版社，頁 10。

12 同註 11，頁 78。

將混和成新的顏色。¹³ 這令人直接聯想到以點描方式作畫的「新印象主義」畫家的作畫方式，而德洛涅本人也曾於 1906~07 年間以色點或色線並置的手法繪製了多幅作品，主題涵蓋風景、人物與靜物（圖：4~6），從而開啓了「純粹色彩」的研究創作 -- 「窗」或「同時性的窗」系列、「迴旋的形」系列等。



【3】魯德的《現代色彩學》書頁

（圖片來源：<http://munsell.com/color-blog/history-of-color-systems/>）



【4】德洛涅 有牛的風景1906
油彩畫布50×61cm巴黎市
立美術館



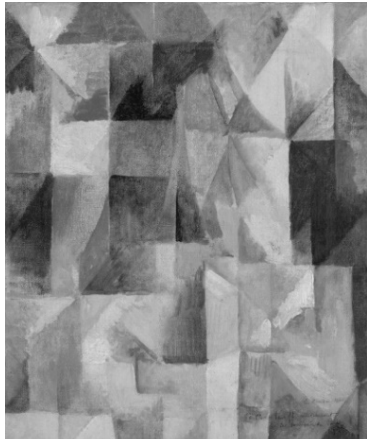
【5】德洛涅 昂利·卡利
爾肖像1906油彩畫布
64×60cm龐畢度藝術
中心



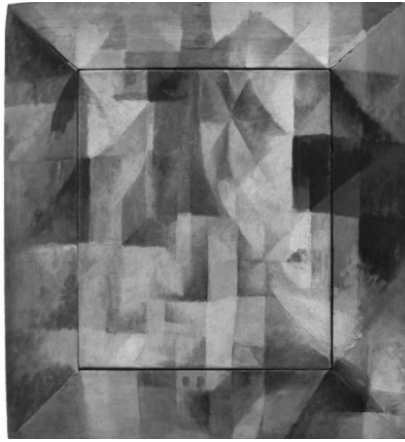
【6】德洛涅 瓶花與靜物1907油
彩畫布46.4×55cm私人收藏

13 參考：https://en.wikipedia.org/wiki/Ogden_Rood(2016.10.20)

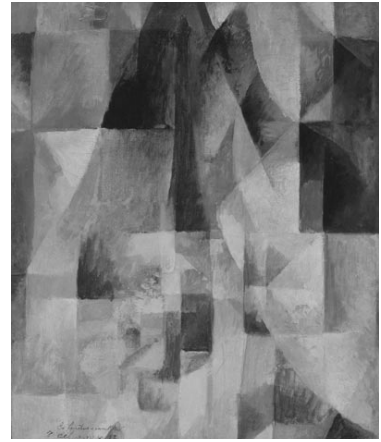
1912 年，德洛涅創作了 20 餘幅以「窗」為主題的創作，畫面中除了隱約可辨識的巴黎鐵塔外，幾乎佈滿幾何形的色面組合（圖：7~9），實為純粹的色彩研究。至 1913 年更進一步創作了 15 幅以太陽、月光為主題的畫作：「迴旋的形」，將自然光解析為純粹的色彩，將色彩的研究創作推進了新的領域，亦足以證實色彩理論對德洛涅的影響。



【7】德洛涅 同時開啓的窗 1912 油彩畫布 45.7×37.5cm 倫敦泰德美術館



【8】德洛涅 看向城市同時開啓的窗 1912 油彩畫布木板邊框 46×40cm 漢堡美術館



【9】德洛涅 同時性的數扇窗 1912 油彩畫布 55.2×46.3cm 紐約古根漢美術館

參、正方形與圓形畫面

一、泰納的正方形、八角形與圓形畫面

泰納於 1840 至 1846 年之間作品屢次採用正方形畫布，並常在正方形畫布中呈現八角形或圓形構圖，這在泰納漫長創作生涯中極為特殊。1840 年泰納已 65 高齡，對一位已功成名就的老畫家而言，任何具有挑戰性的改變均屬不易，而正是在這一年，泰納研讀了歌德《色彩論》英譯本。此時的泰納也已周遊列國，廣泛閱讀，並已結交各領域的傑出人物，使其創作更加充滿自信。因此泰納的圓形畫面並非事出突然，其實 1834 年的一系列水彩速寫便已出現“類圓形”的構圖（圖：10、11）。然而，為何泰納於 1840 年開始在正方形畫布上採用八角形或圓形構圖，確切原因雖難定論，但在時間點上應與約翰·羅斯金 (John Ruskin, 1819-1900) 有關，這位於 1836 年起便撰文支持泰納作品的英國藝評家，在 1842 至 1843 年間曾大量收藏泰納的水彩作品，且兩人於 1840 年 6 月 22 日便已相識相見¹⁴，而就在該年羅斯金提出：「『我們的繪畫應該都是圓形的。』羅斯金援引泰納的插圖集裡圓形或橢圓形構圖的作品，因為它們反映了視覺上的認知。」¹⁵根據羅斯金所言，筆者認為他乃根據圓形瞳孔所造成的圓形視野，理應藉由圓形的畫面來呈現。

14 參考：何政廣，1999，《泰納：英國水彩大師》，台北市：藝術家出版社，頁 204、222。

15 同註 7，P.178.



【10】泰納 逐出天堂 1834 水彩速寫
23.5×15.9cm 倫敦泰德美術館

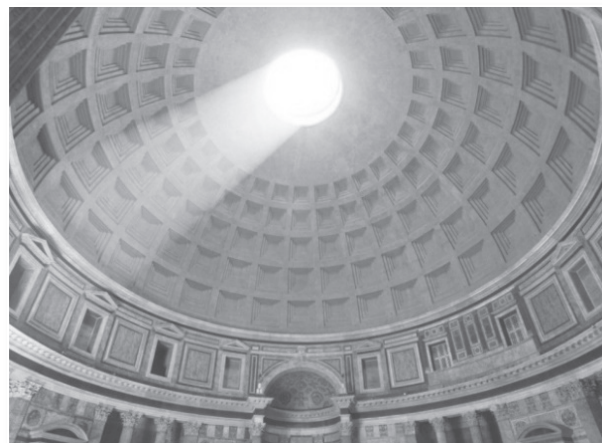


【11】泰納 山上的誘惑 1834 水彩速寫
31×19.1cm 倫敦泰德美術館

此外，筆者臆測圓形（與八角形）的視覺印象也許來自教堂內部光源，因時至 1840 年，泰納已數度旅歐，足跡遍及義大利（1840 年已第三度遊義大利）¹⁶、法國、荷蘭、德國、瑞士、奧地利等，在旅遊過程中極可能在教堂內研究歷代大師的繪畫與雕刻。而教堂內，主祭壇的光源通常來自教堂圓頂的天窗，該天窗亦多為圓形（圖：12、13）或八角形（圖：14、15）。泰納就曾畫過一幅表現圓頂光源的《布洛克里斯比陵寢內部》（圖：16），以及多幅教堂內部速寫（圖：17~19），深信對泰納而言，圓頂天窗光源就如同太陽光源一般。

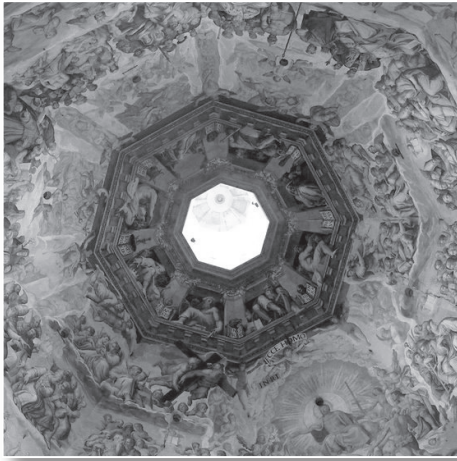


【12】羅馬聖阿妮斯教堂圓頂內部（圖片來源：教堂內部禁止攝影，筆者翻攝自該教堂導覽手冊。）



【13】羅馬萬神殿圓頂內部（圖片來源：筆者攝）

16 Eva Hausdorf, 2011, 〈Turner and His Times : A Chronological Table〉, 《Turner and the Elements》, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, P.248.



【14】佛羅倫斯聖母百花大教堂圓頂內部
(圖片來源：筆者攝)



【15】布拉格聖喬治教堂圓頂內部 (圖片來源：
<http://matchbo×kids.blogspot.tw/>)



【16】泰納 布洛克里斯比陵寢內部 1810
水彩 64×49cm 倫敦泰德美術館



【17】泰納 佛羅倫斯教堂內部 1819 鉛筆速寫
11.3×18.9cm 倫敦泰德美術館



【18】泰納 教堂內部(義大利) 1819 水彩
速寫 40.3×25.5cm 倫敦泰德美術館



【19】泰納 教堂內部 1827 水彩速寫 13.9×19cm
倫敦泰德美術館

非常明顯的，泰納更可能深受法國十七世紀風景畫家克勞德·洛漢 (Claude Lorrain, 1600-1682) 的影響，倘若並列兩人的作品，例如：泰納的《雷古拉斯》(Regulus) (圖：20) 與洛漢的《港灣與梅第奇別墅》(Port Scene with the Villa Medici) (圖：21)，將發現二者的構圖取景、光線效果、色彩處理幾乎如出一轍。此外，洛漢亦曾畫過數幅八角形與橢圓形的風景作品，例如：《田園風光》(Pastoral landscape) (圖：22) 與《拉羅謝爾被路易十三圍困》(Siege of La Rochelle by Louis XIII) (圖：23)，與之不同者僅在於泰納的畫幅為正方八角形與正圓形。



【20】泰納 雷古拉斯 1828、1837 油彩畫布
89.5×123.8cm 倫敦泰德美術館



【21】洛漢 港灣與梅第奇別墅 1637 油彩畫布
102×133cm 烏菲茲美術館



【22】洛漢 田園風光 1636-37 油彩畫布
28×34.7cm 澳洲新南威爾斯美術館



【23】洛漢 拉羅謝爾被路易十二圍困 1631
油彩畫布 28×42cm 巴黎羅浮宮

除了洛漢的橢圓形畫面之外，正圓形畫面的使用在繪畫史上也並非沒有前人，若排除圓盤器皿上的裝飾作品，僅比泰納稍早的英國肖像畫家托瑪斯·勞倫斯 (Thomas Lawrence, 1769-1830) 便曾創作許多正圓形肖像作品。(圖：24、25) 而昔日米開朗基羅 (Michelangelo, 1475-1564) 與拉斐爾 (Raphael, 1483-1520) 亦曾接受委託以圓盤形式繪製聖家族、聖母子 (圖：26、27)，但題材多以人物為主，將風景 (為主) 主題以正圓形畫面

呈現者，泰納應屬先例。



【24】勞倫斯 威廉敏娜肖像 油彩
畫布 67.5×67.5cm(外框) 私人收藏



【25】勞倫斯 女子肖像 約 1830 油彩
畫布私人收藏



【26】米開朗基羅 聖家族 1503-04 蛋彩畫板
直徑 120cm 烏菲茲美術館



【27】拉斐爾 椅中聖母 1514-15 油彩畫板直徑
71cm 佛羅倫斯彼提宮 (PalazzoPitti)

《酒神與阿麗雅德妮》(Bacchu and Ariadne) (圖：28) 是泰納第一幅使用正方形畫布的作品，依其畫面中四個頂角的筆觸裁切，該幅作品應屬八角形構圖。然而，倫敦出版商詹姆斯·佛邱 (James Sprent Virtue, 1829-1892) 於 1878 年出版的《泰納畫廊：一百二十幅泰納晚期作品雕版印刷系列》(The Turner gallery: a series of one hundred and twenty engravings from the works of the late J.M.W. Turner) 圖冊中，將泰納該幅作品採用圓形圖版印刷 (圖：29)。透過這幅作品中，吾人見到畫幅形狀由正方形、八角形至圓型的過程。相同的，次年的作品《基督教的黎明》(Dawn of Christianity) (圖：30) 也是先繪於正方形畫布，其畫布上可見畫在四個頂角的邊界線使之成為八角形畫面，之後又大致畫在圓形範圍內，並裝裱在圓形的畫框中 (圖：31)。

創作於 1842 年的兩幅作品：《和平 -- 海上葬禮》(Peace-Burial at Sea) (圖：32) 與《戰爭 -- 流亡者與石貝》(War-The Exile and the Rock Limpet) (圖：33)，在正方形的畫面上

清晰可見四個頂角的裁切線，使其成爲八角形畫面。



【28】泰納 酒神與阿麗雅德妮 1840 油彩畫布 78.7×78.7cm 倫敦泰德美術館



【29】《泰納畫廊：一百二十幅泰納晚期作品雕版印刷系列》內頁 36×27cm (圖片來源：<http://www.albion-prints.com/>)



【30】泰納 基督教的黎明 1841 油彩畫布 78.5×78.5cm 北愛爾蘭國家美術館



【31】泰納 基督教的黎明 (裱框) 1841 油彩畫布 78.5×78.5cm 北愛爾蘭國家美術館

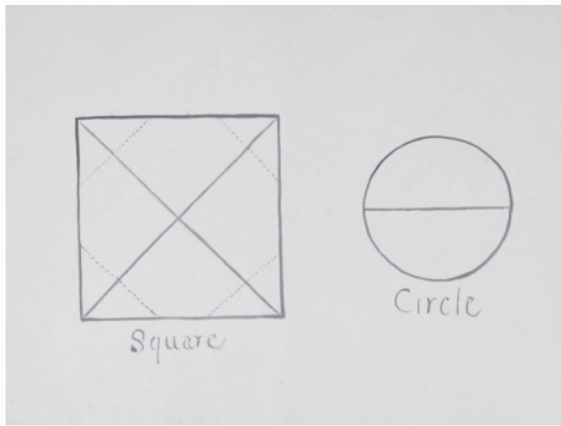


【32】泰納 和平 -- 海上葬禮 1842 油彩畫布 87×86.7cm 倫敦泰德美術館

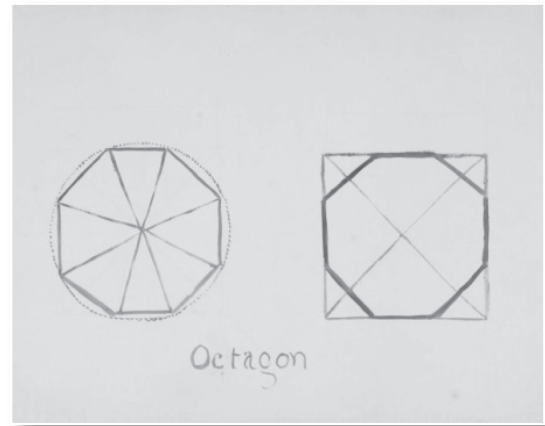


【33】泰納 戰爭—流亡者與石貝 1842 油彩畫布 79.4×79.4cm 倫敦泰德美術館

從泰納 1817 至 1828 年間於英國皇家學院講授藝術時繪製的授課圖解（圖：34、35），吾人同樣見到正方形、八角形與圓形之間的關聯。雖未能確認泰納透過掛圖所講述的內容為何，但能明顯看到八角形在此成為正方形與正圓形之間的過渡。因此對泰納而言，圓形顯得圓滿、完整而神聖，圓形也等同於太陽、眼睛的形狀（視野的形狀），而太陽是大自然的光源，眼睛則為接收光源的器官。換言之，相較於一般風景畫中慣常使用的黃金比例長方形畫面，圓形畫面更接近視野的範圍。



【34】泰納 正方形與圓形（授課圖解）1817-28
水彩 67.2×100cm 倫敦泰德美術館



【35】泰納 八角形（授課圖解）1817-28 水彩
67.2×100cm 倫敦泰德美術館

二、德洛涅的正方形與圓形畫面

與泰納相同，德洛涅也曾在創作生涯中也多次採用正方形與圓形畫面。就正方形畫面而言，若長邊與寬邊的長度差在 1 公分之內，則德洛涅至少有四幅作品，分別為《窗》（圖：36）、《太陽，鐵塔，飛機》（圖：37）與兩幅《向貝列里歐致敬》（圖：38、39）。然而若將「類正方形」畫面（長寬差在 10 公分之內），也列入討論，那將涵蓋從早期至晚年（至少 1906 到 1938 年）為數眾多的作品，因此本文中僅列舉前者四幅作品為例。



【36】德洛涅 窗 1912 油彩紙板 56×56cm
私人收藏



【37】德洛涅 太陽，鐵塔，飛機 1913 油彩畫布
132×131cm 阿布萊諾斯畫廊（水牛城）



【38】德洛涅 向貝列里歐致敬 1914 油彩
畫布 46.7×46.5cm 法國格倫諾柏美
術館

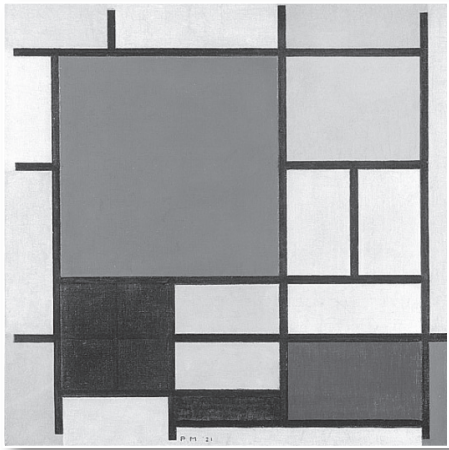


【39】德洛涅 向貝列里歐致敬 1914 油彩
畫布 250.5×251.5cm 瑞士巴賽爾美術館

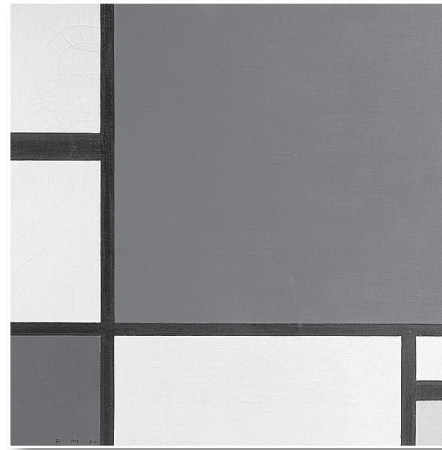
創作於 1912 年的《窗》為該年一系列「同時性的窗」的研究之一，亦為德洛涅首幅完全正方形的構圖，透過幾何化的窗簾、鐵塔與建築，德洛涅明顯在複雜的景物中建構秩序，而選用正方形構圖應為該系列的嘗試與研究。而在 1912-13 年間創作一系列以太陽與月亮為對象的研究作品之後，1913 年的《太陽，鐵塔，飛機》與 1914 年的兩幅《向貝列里歐致敬》，德洛涅再度選用正方形構圖。在《太陽，鐵塔，飛機》中，畫面左側已被解析的太陽與右側被簡化成半抽象的鐵塔、摩天輪與輕航機相互交融，延續了《窗》的設計性與現代感。接續《太陽，鐵塔，飛機》，德洛涅的兩幅《向貝列里歐致敬》（依兩者尺寸與完整度來看，圖 44 應為圖 45 的草稿）以更大的畫面尺寸，再次結合太陽、同心圓（迴旋的形）、螺旋槳、輕航機與鐵塔等要素，比《太陽，鐵塔，飛機》更顯宏偉壯麗。

提及正方形構圖，容易聯想到蒙德里安 (Piet Cornelies Mondrian, 1872-1944) 1920 年代之後大量正方形（或類正方形）的抽象作品（圖：40、41），似乎可與同樣時代的德洛涅相呼應，對蒙德里安而言，正方形構圖比傳統長方形構圖顯得更加前衛與神聖，如他所述：「四邊形是新人類的表徵。正方形對我們而言如同十字架對早期的基督徒一般。」¹⁷以十字架之於基督徒來比喻正方形之於當代畫家，足見正方形在蒙德里安心中的神聖性。雖然德洛涅與蒙德里安的作品樣貌差距甚大，但就創作過程中的理性研究與虔誠態度來看，確實不能忽視兩人的共通性。

17 同註 10，P.316。



【40】蒙德里安 大紅色的平面構成，黃色，黑色，灰色和藍色 1921 油彩畫布 59.5 × 59.5cm 荷蘭海牙現代博物館



【41】蒙德里安 紅藍黃構成 1930 油彩畫布 46 × 46cm 瑞士蘇黎世美術館

關於正圓形的畫面，德洛涅於 1913 年創作了兩幅，分別為《太陽與月亮同時性 II》（圖：42）與《圓盤》（圖：43）。《太陽與月亮同時性 II》是一系列 15 幅以「迴旋的形」為名的研究作品中唯一一幅以圓形畫面同時呈現日光與月光者，也可視之為《太陽與月亮同時性 I》（圖：44）的圓形構圖版本，且在作品《迴旋的形：太陽與月亮》（圖：45）中，德洛涅已在接近正方形的畫布中以圓形的構圖來呈現《太陽與月亮同時性 I》。既名之為「迴旋的形」，或許除了在畫面中的「迴旋」要素之外，直接以圓形的畫面來呈現會更直接切中命題。此外，雖然德洛涅指稱自己此一系列「迴旋的形」是在進行「純粹繪畫」或「無形象繪畫」的研究，但他仍舊以太陽或月亮為對象，直至 1913 年的《圓盤》才真正進入「純粹繪畫」的領域，換言之，《圓盤》是德洛涅第一幅純粹的抽象繪畫，即使之後作品仍屢屢將具象元素帶入作品中。



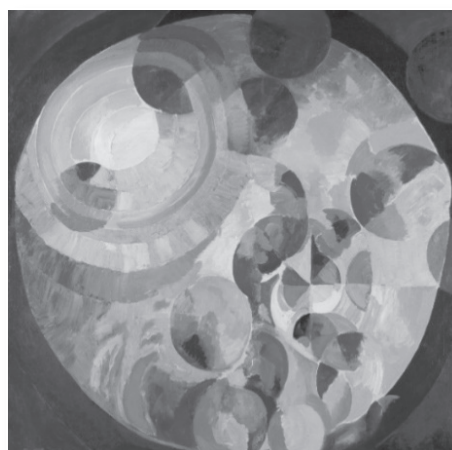
【42】德洛涅 太陽與月亮同時性 II 1913 油彩畫布直徑 134.5cm 紐約現代美術館



【43】德洛涅 圓盤 1913 油彩畫布直徑 134cm 私人收藏



【44】德洛涅 太陽與月亮同時性 I 1912-13 油彩
畫布66×101cm阿姆斯特丹市立美術館



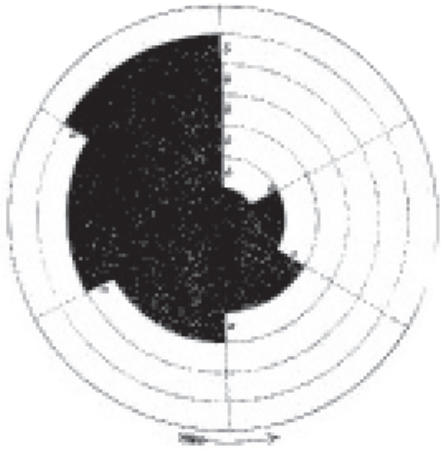
【45】德洛涅 迴旋的形：太陽與月亮
1912-13 油彩畫布98×111cm私人
收藏

《圓盤》乃德洛涅該階段創作中甚為特殊的例子，此作品貌似箭靶一般的七個同心圓構圖，由垂直與水平兩條直線將同心圓分割成整齊的4個四分之一圓與24個圓弧，並分別施以28種不同色彩，呈現了色彩與光線迴旋運動的節奏感，就如同德洛涅於1912年所言：「光線在大自然中創造了色彩的運動。運動是藉由構成『真實』中，調和了非固定的元素與色彩的對比之間所產生」¹⁸。又如陳英德、張彌彌的詮釋：「德洛涅在平面的幾何形上造出二十八種不同的色彩，平面的圓因不同色彩的同時並置而迴旋出運動的圓盤，如魯德利用馬克士威爾的轉動圓盤所做的視覺混和實驗」¹⁹。除了魯德、馬克士威爾的色彩圓盤實驗外，費希納(Gustav Fechner, 1801-1887)的視覺生理學實驗的圓形轉盤(圖：46)或許更直接與德洛涅的《圓盤》相關，藉由轉盤上黑白面積的比例不同，在高速旋轉時會在視覺上顯現各種色彩，正呼應德洛涅在「迴旋的形」系列中所體悟的色彩在運動中所產生的對比與和諧。再者，費希納的色彩轉盤和德洛涅的《圓盤》也恰巧都同樣由七個同心圓所組成。

除了相同尺寸的正圓形畫幅之外，《圓盤》與《太陽與月亮同時性 II》在畫面上也明顯含有相同要素，例如構圖上，在《太陽與月亮同時性 II》畫面中，左上方月亮的部分含有同心圓的構圖要素，而右下方太陽的部分則明顯看到垂直線與水平線形成十字形的色域分割(圖：47)，若將「同心圓」與「十字線條」加以組合則形成了《圓盤》的構圖。此外，在色彩呈現上，德洛涅消除了《太陽與月亮同時性 II》中色彩之間的漸變消融，在《圓盤》上改以平塗方式呈現了《太陽與月亮同時性 II》中所有的色彩。因此筆者認為德洛涅試圖將《太陽與月亮同時性 II》畫面中太陽與月亮的構圖及色彩的變化加以重疊結合，同時予以秩序化、幾何化，進而形成《圓盤》作品的抽象畫面。

18 同註 17，P.319。

19 同註 11，頁 102。



【46】費西納之色彩轉盤圖示 (圖片來源：
https://www.researchgate.net/publication/26333273_The_birth_of_experimental_psychology_in_Germany_between_psychophysical_methods_and_physiological_theories)



【47】德洛涅 《太陽與月亮同時性 II》
之構圖圖解 (筆者製)

肆、自然光源的直視與描繪

一、泰納的太陽與月亮

泰納對太陽的著迷與描繪，早自 1803 年的作品《梅肯葡萄園收成慶典》(圖：48) 便已顯見端倪。作品中，太陽在畫面中的顯要位置與精湛的描繪技法使其成為視覺焦點，幾乎令人忽略原本的慶典主題。此外，更需一提的是該作品直接呈現了泰納對天文科學的濃厚興趣，因泰納反應了英國科學家威廉·赫雪爾爵士 (Sir William Herschel, 1738-1822) 於 1801 年發表其透過特製望遠鏡直接觀察太陽的結果，發現太陽表面充滿「孔洞、淺灘、山脊、小瘤、皺褶紋、鋸齒狀與細孔」，同時認為太陽是個具體的自然物，否定了過去認為太陽「不可知、不可視」的觀點。²⁰ 據此，泰納描繪太陽時便以三種不同的筆觸肌理來處理太陽表面。²¹



【48】泰納 梅肯葡萄園收成慶典1803油彩畫布142×273.5cm英國雪菲爾美術館

20 James Hamilton, 2011, <“Earth’s humid bubbles”: Turner and the New Understanding of Nature 1800-1850>, 《Turner and the Elements》, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, P53.

21 同註 20, P54.

對自然光源，尤其是強烈日光的觀察，泰納肯定無庸置疑，尤其在晚期作品中更常見對日光的直接描繪，例如：《雷古拉斯》（圖：20）、《建設卡魯塔哥的黛朵》（圖：49）、《迦太基帝國的衰亡》（圖：50）、《帆船駛近海岸》（圖：51）、《往訪墳墓》（圖：52）、《梅爾庫利告誡伊尼厄斯》（圖：53）與《諾漢城堡的日出》（圖：54）等不勝枚舉，這些作品中，泰納以堆疊的顏料畫出炫目、刺眼的光源。面對其畫面，誠然令觀者有親眼目視太陽的視覺效果，如同泰納目視太陽一般：

（…）泰納與太陽的正面交鋒，正好銷毀了暗箱所要確保的再現的可能性。他對太陽目不轉睛，一種目視 (visionary) 的執迷，甚至把視覺作用的視網膜過程變成其作品的中心。²²

不同於透過暗箱的間接觀察，泰納選擇直接與炙熱的陽光正面交鋒，如同爲了親身經驗並觀察暴風雪而冒險將自己綁在船桅上一般，泰納也冒著被陽光灼傷視網膜的危險，只爲更客觀的表現強烈的光源。如強納森·柯拉瑞 (JonathanCrary, 1951-) 所言：

泰納後期所創作的偉大畫作之一是一八四三年的《光與色（歌德的理論）——大洪水的翌晨》(Light and Colour [Goethe's Theory] --The Morning After the Deluge)，在這幅畫中，舊有的再現模型徹底崩潰；泰納先前許多畫作中佔有支配地位的太陽景象，如今變成眼睛與太陽的融合。一方面，這是一個不可思議的輝煌形象，只會使人目盲，而且從來無人得以見識，但他也像吞噬萬物之光芒的一道後像。²³

一八四六年，泰納做了一幅畫，提名《站在太陽中的天使》(The Angel Standing in the Sun)。方形的畫布，大小正如一八四三年的《光與色》，這裡的形式結構也是一環環狀。兩幅畫中，泰納招牌的漩渦都變化成純粹球形的金光炫轉：將眼睛與太陽、自我和神性、主體和客體徹底合併。²⁴

在 1846 年的《站在太陽中的天使》（圖：55）作品中，泰納將天使與太陽（光源）合而爲一的手法，同樣運用在同一年作品《水精給那布勒斯的漁夫戒指》（圖：56）中，水精幾乎與光源合爲一體（或消融在光亮之中），在畫面上顯得極爲明亮而刺眼。此與 1843 年的《光與色彩（歌德的理論）》（圖：2）作品中，泰納處理坐在光源裡的摩西的手法如出一轍。

在大量描繪太陽的作品中，泰納偏好將太陽繪於畫面近中央位置，使畫面的明暗配置大致以太陽爲圓心，讓光線如漣漪一般逐漸向外擴散，令觀者在其作品前彷彿具有直視太陽的視覺感受。而爲了強調太陽的溫暖、刺眼與強烈，泰納在畫面中擅長使用對比手法，並包含了明度的對比與色相的寒暖對比。前者指以暗色調的前景襯托明亮的光源；而後者乃是藉寒色調以襯托溫暖的日光，此手法以作品《梅爾庫利告誡伊尼厄斯》（圖：53）與

22 強納森·柯拉瑞著，蔡佩君譯，2007，《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》，台北市：行人，頁 218。

23 同註 22，頁 218。

24 同註 22，頁 224。

《諾漢城堡的日出》（圖：54）最爲明顯。



【49】泰納 建設卡魯塔哥的黛朵 1815 油彩畫布
156×232cm 倫敦國立美術館



【50】泰納 迦太基帝國的衰亡 1817 油彩畫布
170×238.5cm 倫敦泰德美術館



【51】泰納 帆船駛近海岸 1840 油彩畫布 102×
142cm 倫敦泰德美術館



【52】泰納 往訪墳墓 1850 油彩畫布 91.4×
121.9cm 倫敦泰德美術館



【53】泰納 梅爾庫利告誡伊尼厄斯 1850 油彩畫
布 90.2×120.6cm 倫敦泰德美術館



【54】泰納 諾漢城堡的日出 1845 油彩畫布
90.8×122cm 倫敦泰德美術館



【55】泰納 站在太陽中的天使 1846 油彩畫布
78.7×78.7cm 倫敦泰德美術館



【56】泰納 水精給那布勒斯的漁夫戒指 1846
油彩畫布 79.1×79.1cm 倫敦泰德美術館

除日光之外，泰納的作品中亦常以月光為主要光源。早期極為細膩的寫實的技法表現，精彩再現了十七世紀荷蘭海景畫的精華，例如作品《海中的漁夫》（圖：57）與《月光》（圖：58）；而晚期瀟灑的筆觸與氣氛呈現，例如作品《在泰恩 (Tyne) 河上》（圖：59）與《月光下裝卸煤炭的船員》（圖：60），明顯可見其與早期處理手法的差異，尤其以水彩為媒材的月光速寫（圖：61、62），更見放棄細節之後的灑脫，幾乎與印象主義畫家以快速的筆觸捕捉光線的手法無異。



【57】泰納 海中的漁夫 1796 油彩畫布 91.4×
122.2cm 倫敦泰德美術館



【58】泰納 月光 1797 油彩畫布 31.4×40.3cm
倫敦泰德美術館



【59】泰納 在泰恩河上 1823 油彩畫布 15.4×
21.6cm 倫敦泰德美術館



【60】泰納 月光下裝卸煤炭的船員 1835 油彩
畫布 90.2×121.9cm 華盛頓美術館



【61】泰納 海上的滿月 1823-6 水彩紙本 26.8×37.7cm 倫敦泰德美術館



【62】泰納 河上的月光 1826 水彩紙本 14.7×19.1cm 倫敦泰德美術館

二、德洛涅的太陽與月亮

和泰納直視及描繪太陽與月亮類似，德洛涅於 1912-1913 年間藉由實際觀察，亦直接以太陽與月亮為對象繪製了一系列稱之為「迴旋的形」的創作研究，但明顯不同於泰納的是德洛涅的作品並非自然光線的再現，而是將自然光進一步解析為純粹形與色的交織組合。

關於對太陽與月亮的觀察，根據其妻索尼雅 (Sonia Delaunay, 1885-1979) 的描述，德洛涅不僅直視烈日，甚至「張開雙眼任其灼燒」²⁵。即使冒著視力受損的危險，德洛涅顯然無法直視烈日過久，因此他眼中的太陽較可能是雙眼被「灼燒」後在視網膜上所產生的後象（或殘像）。相對於太陽，月光顯得更容易觀察，索尼雅追憶道：「傍晚，我們曾漫步在月光中。羅伯特看著月光在天空中展現的變化，當月亮呈顯光環時他會因而欣喜若狂。」²⁶ 這也容易理解何以德洛涅創作的太陽組畫（圖：63~65）與月亮組畫（圖：66~68）在畫面呈現手法上如此不同：前者類似光譜分析與色彩旋轉，而後者則較似月光與光暈的躍動呈現。



【63】德洛涅 迴旋的形，太陽 I 1912-13 油彩畫布 100×81cm 德國威廉·哈克美術館



【64】德洛涅 迴旋的形，太陽 II 1912-13 油彩畫布 100×68.5cm 龐畢度藝術中心

25 Gordon Hughes, 2014, 《Resisting Abstraction—Robert Delaunay and Vision in the Face of Modernism》, University of Chicago Press, Chicago USA, P.98

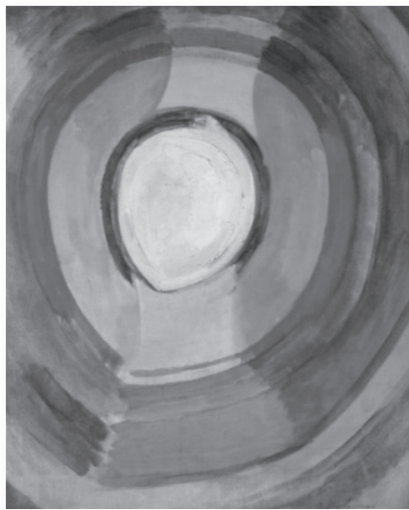
26 同註 25。



【65】德洛涅 迴旋的形, 太陽Ⅲ 1913 油彩畫布
81×65cm 瑞士伯恩美術館



【66】德洛涅 迴旋的形, 月亮Ⅰ 1913 油彩
畫布 65×54cm 慕尼黑來巴豪斯美術館



【67】德洛涅 迴旋的形, 月亮Ⅱ 1913 油彩畫布
81×65cm 波昂美術館



【68】德洛涅 迴旋的形, 月亮Ⅲ 1913 蠟彩
畫布 25×21cm 科隆克慕爾欽斯卡畫廊

在太陽組畫方面，作品《迴旋的形, 太陽Ⅰ》(圖：63)與《迴旋的形, 太陽Ⅱ》(圖：64)畫面構成與色彩組合較為類似，在畫面偏左上方大抵呈現一組同心圓構圖，並以曲線或直線加以分割成數個色域，而在這些色域中計畫性地解析自然光，形成對比色與互補色的交錯變化。在《迴旋的形, 太陽Ⅲ》(圖：65)中，色塊被切分得更細碎，而色彩之間的漸變與交融，讓畫面迴旋的視覺效果更加明顯，且在往後作品中所描繪的太陽也幾乎以此為基本型態，例如1913年的《太陽與月亮同時性Ⅰ》(圖：44)、《太陽與月亮同時性Ⅱ》(圖：42)、《太陽, 鐵塔, 飛機》(圖：43)以及1914的兩幅《向貝列里歐致敬》(圖：38、39)。

有別於德洛涅在太陽組畫中呈現出類似光線散色效果或色塊交織，月亮組畫就顯得較接近視覺印象。在三幅名為月亮的作品中，《迴旋的形, 月亮Ⅰ》(圖：66)與《迴旋的形

，《月亮II》（圖：67）較為類似，將可辨識的月亮與月暈的圓弧些微交疊，使構圖成為狀似葉片般的同心圓，在寬窄不一的圓弧內，左右對稱地交錯對比色彩。其明度大致由內而外遞減，映襯出明亮的中央光源。而在《迴旋的形，月亮III》（圖：68）中，德洛涅打散的前兩幅月亮的對稱與秩序，交織的光線與色彩變化變得更為自由生動，如同《太陽III》之於《太陽I》與《太陽II》。

對德洛涅而言，「色彩的同時對比，就是色彩在運動中的關係。」²⁷亦即，色彩在畫面中的對比便產生光線的運動，而不同的對比手法（或不同的畫面結構）則產生不同的運動效果。因此透過德洛涅對自然光源的觀察方式與不同的畫面結構，可在整體上明顯發現其太陽組畫與月亮組畫在表現光線運動時的不同手法：在太陽組畫中，德洛涅以寒色與暖色的相互滲透、推移，製造了充滿節奏感的光線旋轉效果；而在月亮組畫裡卻以由內而外如漣漪般的波動，藉由寒色與暖色之間的交錯呈現了光線的躍動效果。

伍、從具象到抽象

任何作品均同時具有具象與抽象的特質，亦可稱之為「具象性」與「抽象性」，前者指畫面中的具體事物或狀似某物的視覺感受，後者指稱畫面上線條、塊面、色彩等的配置運用。即使是完全抽象的作品亦帶有少許在視覺上狀似某物的具象性，而極為寫實的畫面中亦包含由線條、塊面、色彩所組織的抽象特質。畫家在創作歷程中均離不開在視覺與心理上的「具象性」與「抽象性」之間游移，然而從視覺表象上來看，多數畫家在創作生涯中會有從具象逐漸轉向抽象的傾向，例如：莫內 (Claude Monet, 1840-1926)、蒙德里安、康丁斯基、馬列維奇 (Kasimier Severinovich Malevich, 1878-1935) 等，而本文論述的泰納與德洛涅尤為明顯。當然，同樣是抽象化的現象，其個別原因、目的、創作思考等不盡相同，本文僅就泰納與德洛涅分別探究之。

一、泰納

1840年之後，泰納多數作品在畫面處理上明顯具有抽象化或半抽象的傾向，究其原因，筆者認為可從「長時間目視太陽的視覺現象」、「速寫的抽象效果」與「大氣氛圍的表現」三方面加以說明：

（一）長時間目視太陽的視覺現象

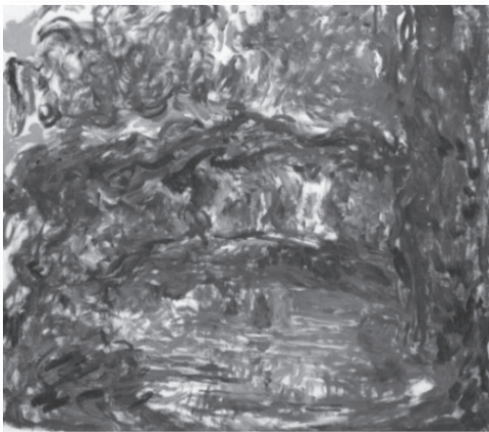
前文提及泰納為了直接描繪日光（自然光源），免不了對光源的直接觀察，而筆者認為在觀察（或現場速寫）過程中由於長時間直視太陽 -- 強烈的光源，便使具象形體在視線中逐漸消融。除了泰納，這種現象在莫內的作品中亦尤為明顯。再者，長時間直視太陽極可能使泰納的視力受損，導致畫面物象模糊不清。以莫內為例，長年對強烈光源的觀察寫生使其視力嚴重受損確為事實，極可能因此導致晚年作品筆觸更加奔放激昂，色彩更加

27 同註 25，P.106。

強烈，物象形體逐漸消融，畫面明顯傾向抽象（如圖：69、70）。而莫內晚年的眼疾是否影響其對色彩的觀察？簡守信醫師在〈莫內與白內障〉一文中提及：

白內障讓色彩失真了：一個對光影如此著迷、創作精力旺盛的藝術家，在七十二歲時視力不但大不如前，畫筆下色彩的豐富度也發生明顯改變。戶外寫生所呈現的作品，紫色、藍色似乎失去了蹤影，而黃、紅、褐色相對之下則充滿整個畫布，（…）白內障是老年視力退化的現象，隨著年齡的增加，水晶體畫慢慢發生硬化、混濁，而漸漸造成視力模糊、色彩失去鮮明度、怕光、眩光等症狀。²⁸

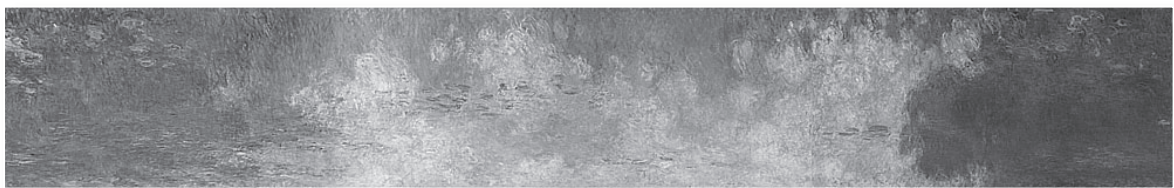
站在醫師專業角度論述莫內的眼疾對創作的影響似乎頗具說服力，雖然黃、紅、褐色調在其晚年作品中有增加的傾向，然而藍、紫色調並未失去蹤影（如圖：71），僅能確定莫內豪放瀟灑的筆觸所營造的抽象視覺效果就如同視力模糊與眩光症狀一般。而泰納作品中的抽象傾向雖不見得源於眼疾，但長時間直視光源造成物象在視線中消融的現象確實極為合理。



【69】莫內 日本橋 1918 油彩畫布 89×100cm
巴黎瑪摩丹美術館



【70】莫內 日本橋 1926 油彩畫布 89×116cm
巴黎瑪摩丹美術館



【71】莫內 池中之雲 1920-26 油彩畫布 200×1275cm 巴黎橘園美術館

（二）速寫的抽象效果

在泰納的創作生涯中留下了大量的水彩速寫（圖：72~75），這些速寫透過現場的實際觀察與紀錄，以及對光線與物象微妙色彩的捕捉，均充分顯現泰納創作時的即時性與敏感度。藉由粗獷瀟灑的筆觸呈現瞬間的光線與色彩，捕捉的是整體氛圍而非對象細節，自

28 簡守信，2004，〈莫內與白內障〉，《人醫心傳—慈濟醫療人文月刊》第三期，花蓮市：財團法人中華民國佛教慈濟慈善事業基金會醫療志業發展處公關傳播室發行，頁 60-61。

然而地使景物形象難辨，產生幾近抽象的視覺效果，當然也同樣令人聯想到在迅速捕捉光線的相同狀況下莫內的作品。



【72】泰納 雨雲 1845 水彩紙本 29.1×44cm
倫敦泰德美術館



【73】泰納 海邊 1830-45 水彩紙本
22×27.1cm 倫敦泰德美術館



【74】泰納 倫敦塔大火 1841 水彩紙本 23.5×
32.5cm 倫敦泰德美術館



【75】泰納 腥紅的夕陽 1825 水彩紙本
24.3×34cm 倫敦泰德美術館

(三) 大氣氛圍的表現

除了直視光源所產生的形象消融，以及爲了迅速捕捉光線氣氛而放棄細節的速寫之外，泰納在多數油畫作品中亦呈現幾近抽象畫的視覺效果（如圖：76~79），筆者認爲源於泰納藉由景物所欲描繪的不僅是「光線」，更是「空氣」。



【76】泰納 湖畔夕陽 1840 油彩畫布
91.1×122.6cm 倫敦泰德美術館



【77】泰納 驚滔駭浪 1840-45 油彩畫布
91.4×121.9cm 倫敦泰德美術館



【78】泰納 暴風雨來臨 1840 油彩畫布
91.4×121.6cm 倫敦泰德美術館



【79】泰納 海景 1835-40 油彩
畫布 91.2×122.2cm 倫敦泰德美術館

提及對空氣（或大氣氛圍）的描繪，立即令人聯想到自文藝復興以來就已被運用在處理風景深度與空間的「空氣透視法」(Aerial Perspective)，最經典的例子是達文西 (Leonardo da Vinci, 1452-1519) 的《蒙娜麗莎的微笑》背景風景部分，但這法則到了十八世紀後半的英國已遭到質疑：

自早期文藝復興以來，畫家已將描繪不可見的空氣元素視之為挑戰風景畫的空間深度。「空氣透視法」被運用在大氣效果的處理上，已形成了描繪的一致性：將遠方物體畫得較淡或較藍，中景較綠，而近景較褐色，同時越遠的物體細節越少。到了十八世紀後半，英國畫家發現「空氣透視法」中不變的色彩法則是有缺陷的。他們瞭解風景畫中物體的呈現依據的是光線、雲的流動以及天氣狀況。他們根據瞬息萬變的瞬間印象來選用色彩與筆觸。這種聚焦在自然型態的可變性，約翰·羅斯金稱之為「雲煙的功勞」(service of the cloud)²⁹。

在羅斯金評論泰納在繪畫上的改革與貢獻中，空氣要素扮演最重要的角色。(…)這在藝術上的努力不僅僅是拒絕對大氣現象的模仿，而更多的是對自然精神的捕捉。³⁰

風、雲、雨、霧等大氣現象，是風景畫中「空氣要素」最具體的呈現。泰納藉由大膽豪放的筆觸所揮灑的不再是自然景物的再現，而是對大氣氛圍與自然精神的整體捕捉。

換個角度來看，抽象的大氣氛圍甚至是泰納創作的起始，亦即在創作之初由抽象入手，再逐步整理出具象要素，透過他遺留下來未完成或棄置的畫布，後人可以發現泰納特殊的創作方式：「不論使用任何一種畫材，泰納喜歡率性地在抽象的底色上，點描、刷洗出明亮又富變化的色彩，並且一步一步地將畫面組合起來。」³¹因此，可以更加肯定泰納對抽

29 Inés Richter-Musso, 2011, 〈Fire, Water, Air and Earth: Turner as a Painter of the Elements〉, 《Turner and the Elements》, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, P.146.

30 同註 29, P.147.

31 同註 14, 頁：190。

象氛圍的重視遠大於對細節的描繪。

泰納在創作技法上的大膽與豪放已毋庸置疑，其大量介於完成與未完成、具象與抽象之間的作品甚為前衛，在長期被傳統與保守所禁錮的年代裡自然難以被接受：「但是當泰納為皇家藝術學院的展覽開幕日而送出一幅含糊又難以理解的作品時，竟然曾遭受到如此的批評：『既沒有形，也無空間，就如天地創造前的混沌。』」³² 儘管「既沒有形，也無空間，就如天地創造前的混沌。」在當時是一種批評，但與其說是批評，毋寧視之為驚嘆，因為無形無空間的混沌更具強大的精神力量。

二、德洛涅

儘管與泰納類似，德洛涅晚期的作品亦有抽象化的傾向，但比較與分析後可發現兩人作品抽象化的特質不盡相同，在此將從「觀察光源的視覺現象」與「化繁為簡的秩序化」來看得洛涅的創作：

（一）觀察光源的視覺現象

與泰納相同，德洛涅於 1912-1913 年間一系列表現太陽與月亮的作品乃得自直視自然光源的視覺現象。此系列作品雖以太陽與月亮為對象，且前文亦提及索妮雅描述德洛涅對日光的直視觀察，但畫面中呈現的並非寫實的自然光，而是幾近抽象的視覺效果，誠如戈登·休斯 (Gordon Hughes) 所說：「對德洛涅而言，抽象的開始不是繪畫，而是視覺。」³³ 亦即，德洛涅透過觀察或直視太陽與月亮所產生的視覺現象，並將「光線」本身的抽象性轉譯為純粹的形與色，而使作品呈現抽象的畫面效果。

除了對日光的直視之外，德洛涅亦曾以類似「暗箱」的方式對日光進行間接觀察。法國作家桑德拉斯 (Blaise Cendrars, 1887-1961) 曾造訪德洛涅畫室，目睹他觀察日光的過程：

他自己關閉在一個黑房間裡，窗的遮板是拉下的。在準備好畫布並調好顏料之後，他輕搖遮板把手，讓光一點點地透進全黑的房間，於是他開始畫，研究、解體、分析，在形與色的元素之中而不知自己已投入光譜的分析，他如此工作數月……³⁴

在這種間接觀察日光的狀況下，德洛涅眼中所見的日光已完全不同於自然光源的直視效果，反而如同光譜的分析一般，自然光線很自然地被解析為形與色的要素，呈現出抽象的視覺效果。

（二）化繁為簡的秩序化

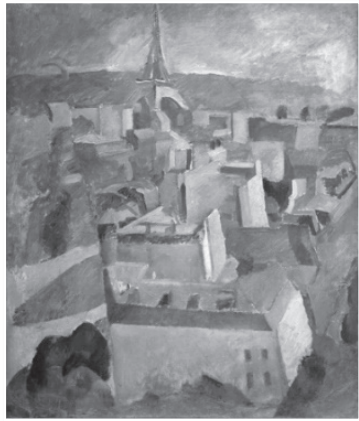
德洛涅較早期的作品，1909 年的《城市練習》（圖：80）呈現較為寫實的巴黎城市景象；至 1912 年作品《窗》（圖：36）便已將街景建築均省略了細節，簡化為以垂直與水平

32 同註 14，頁：190。

33 同註 25，P.98

34 同註 11，頁：94-95。

線條為主的幾何形塊面構圖；而在稍後的作品《同時性的數扇窗》（圖：81）已簡化得更為純粹，除依稀可辨識的巴黎鐵塔之外，街景與窗簾已成為抽象的幾何色塊。因此，由《城市練習》、《窗》到《同時性的數扇窗》，吾人明顯見到德洛涅從寫實到抽象的轉變過程，即為化繁為簡的秩序化。



【80】德洛涅 城市練習 1909
油彩紙板 80.5×67.5cm
溫特度美術館



【36】德洛涅 窗 1912 油彩紙板木
板 56×56cm 私人收藏



【81】德洛涅 同時性的數扇
窗 1912 油彩畫布 30×
23.5cm 斯圖加特美術館

再同時並置德洛涅分別創作於 1913 與 1930 的兩件類似題材、相似構圖的作品：《太陽與月亮同時性 I》（圖：44）與《迴旋的形》（圖：82），亦可明顯發現兩者之間的關係。1913 年間德洛涅基於對太陽與月亮的研究，創作了十五幅作品，《太陽與月亮同時性 I》是其中的精華，畫家雖稱其為「純粹繪畫」或「非具象繪畫」³⁵，但該系列作品在題材上仍有具體指涉，至 1930 年的畫作《迴旋的形》才徹底擺脫具象的束縛，進入完全抽象境界，換言之，《迴旋的形》是《太陽與月亮同時性 I》更為純粹的抽象。



【44】德洛涅 太陽與月亮同時性 I 1912-13 油彩畫
布 66×101cm 阿姆斯特丹市立美術館



【82】德洛涅 迴旋的形 1930 油彩畫布 129.8
×194.9cm 古根漢美術館

1930 年代，德洛涅又陸續創作了幾幅純粹抽象的作品，例如：《韻律，生之歡愉》（圖：83）、《無終止的韻律》（圖：84），亦藉由圓圈或圓弧呈現幾何式的設計感，彷彿作品《迴旋的形》的變奏。然而值得一提的事，其實早在 1913 年德洛涅便已創作了他生涯

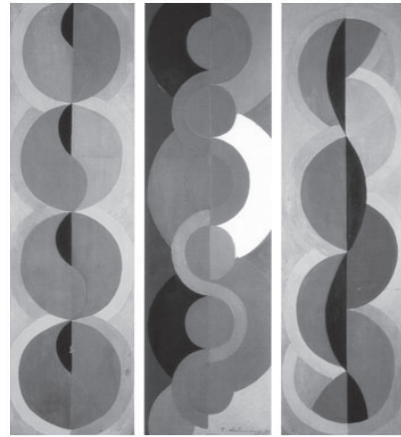
35 同註 11，頁 92。

第一幅純粹抽象的作品《圓盤》(圖：43)，但此後並未放棄具象表現(不像康丁斯基與蒙德里安進入抽象領域後便不再回頭)，而大多在同一幅作品中以具象與抽象交混的方式來創作，亦即讓作品在抽象與具象之間遊走，例如：《太陽、鐵塔、飛機》(圖：37)、《向貝列里歐致敬》(圖：38、39)、《政治悲劇》(圖：85)、《小豬旋轉圈》(圖：86)、《空氣、鐵、水》(圖：87)與《螺旋槳與旋律》(圖：88)等不勝枚舉。

總之，簡化與秩序化可視之為德洛涅作品抽象化的手段，但絕非抽象的目的。與德洛涅同樣於1910年代，藉由簡化使作品逐漸走向抽象的雕塑家布朗庫西(Constantin Brancusi, 1876-1957)曾說：「簡化並不是藝術的目的，而是藉簡化來了解事物的真正意涵。」³⁶這句話放在德洛涅及其作品上也極為貼切。筆者認為，以「追求事物的真正意涵」來作為德洛涅簡化、秩序化、抽象化的目的的一點也不為過。



【83】德洛涅 韻律，生之歡愉 1930 油彩畫布
200×228cm 龐畢度藝術中心



【84】德洛涅 無終止的韻律 1933 油彩畫布
150×45cm×3 巴黎路易·卡瑞畫廊

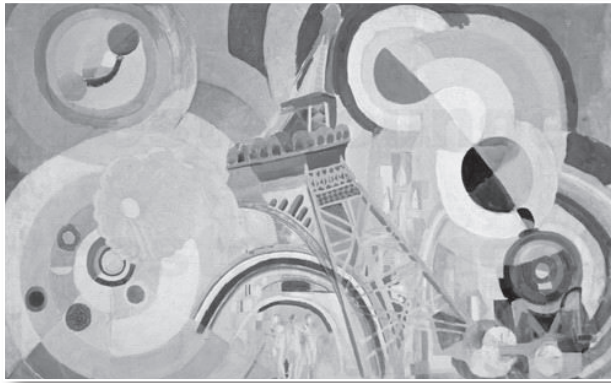


【85】德洛涅 政治悲劇 1914 油彩拼貼紙板
88.7×67.3cm 華盛頓國立美術館



【86】德洛涅 小豬旋轉圈 1922 油彩畫布
248×254cm 龐畢度藝術中心

36 王德育，2017，《雕塑史 101：從古典到現代西洋雕塑》，新北市：活字出版，頁：208。



【87】德洛涅 空氣、鐵、水 1936 水粉彩、紙、
膠合板 47×74.5cm 私人收藏



【88】德洛涅 螺旋槳與旋律 1937 水粉彩、紙、
畫布 72×82cm 龐畢度藝術中心

陸、泰納與德洛涅的比較

綜觀前文，泰納與德洛涅的創作與研究確實具有許多共同的特色，至少包括：「對色彩理論的鑽研與應用」、「正方形與圓形畫面的使用」、「太陽與月亮的描繪」以及「從具象到抽象」等，但兩人又顯得同中有異，應進一步加以整理對照：

一、對色彩理論的鑽研與應用

泰納與德洛涅均極為重視色彩在畫面中的作用，亦均曾深入研究色彩學家的著述，泰納甚至針對歌德的色彩理論繪製作品，然而相較於泰納對歌德的研究，德洛涅更加醉心於謝夫雷爾與魯德，簡言之，歌德之於泰納，猶如謝夫雷爾與魯德之於德洛涅。筆者認為，作為藝術家的歌德，在色彩實驗與理性觀察之餘摻雜了更多感性與生理層面的論述，而謝夫雷爾與魯德則明顯地站在科學家的角度，更理性、更科學地分析了色彩特質，極可能與泰納作品的特質愈加豪放感性，而德洛涅的作品偏向科學理性關係密切。

二、正方形與圓形畫面的使用

正方形與圓形畫面均同樣為泰納和德洛涅創作生涯中的重要歷程，但兩人的理念風格不盡相同。對泰納來說，正方形或八角形構圖可視之為圓形構圖的過度，而圓形畫面顯得較為圓滿、完整與神聖，如同米開朗基羅與拉斐爾的圓形聖經畫面一般。此外，對重視觀察自然光源與景物的泰納而言，圓形比起傳統長方形更類似眼睛視野範圍，也更直接傳達觀察者的視覺現象。

比起泰納，德洛涅的正方形與圓形畫面傾向是對傳統黃金比例的顛覆，與蒙德里安相似，在追求畫面的設計性與現代感的同時注入了神聖的精神力量。換言之，理性、簡化與秩序化，成為德洛涅選用正方形或圓形畫面的重要目的。

三、太陽與月亮的描繪

泰納與德洛涅在創作生涯中均對自然光源做過直視觀察與直接描繪，但兩人對太陽與月亮光線的呈現手法具有本質上的差異：泰納以明度與寒暖色調的對比來呈現炙烈直射的光線，試圖藉由色彩的呈現與筆觸的營造，同時稍加誇張自然光的視覺效果，當然，這種手法在之後的印象主義裡被更加發揚。而德洛涅在科學性地觀察自然光之後，從色彩學的角度入手，如光譜儀一般解析了自然光線成爲各種不同彩度與明度的色彩，藉由對比與調和手法組織在畫面中，形成介於具象與抽象之間極富節奏感的繽紛畫面，如同作曲家譜曲一般。而從另一角度來看，筆者認爲德洛涅不僅將立體主義色彩化（指 1912 年間德洛涅立體主義風格的作品有別於畢卡索與柏拉克單色立體分析的繪畫，而將色彩的同時性呈現於畫面），甚至進一步在「迴旋的形」系列中將自然光「立體主義化」了。

四、從具象到抽象

在直視與觀察自然光源之後，泰納和德洛涅的創作呈現近乎抽象的畫面是兩人的共通點，但在樣貌上同樣「近乎抽象」，卻在本質上有所不同。泰納所重視的是大氣氛圍，並在畫面中呈現出視象消融或雲霧瀰漫所產生的簡化現象。此外，泰納創作時亦常直接從抽象入手，再逐步整理出具象的要素。而德洛涅則是透過直視、暗箱觀察的方式，讓視覺如同菱鏡一般將自然光解析爲形與色，並將之組構、交融在畫面中。簡言之，泰納畫面中的抽象性來自處理氣韻氛圍時大膽的放棄具象細節，而德洛涅卻是透過對自然的解析、簡化與秩序化的組構，使畫面逐漸遠離具象。

柒、結論

透過本文對兩人晚期作品的列舉與比較，其創作意圖、手法與風格均呈現了同中有異，異中有同的微妙呼應。在創作過程中，不論是藉由色來表現光，還是將光解析爲色，均使繪畫創作在此範疇中達到難以逾越的高度。最末援引何政廣對泰納與德洛涅兩人作品風格與精神的闡述，可做爲總結性的對照，在《泰納：英國水彩大師》一書前言中，他說：

泰納繪畫的境界之塑造，是以光爲核心。他透過不同的光，把色漸漸引導純化，以抽象的主題表現。由於光的效果給色彩帶來了生命，產生強而有力的作用，輪廓逐漸變得不重要了。而色調越趨融合，整幅繪畫就愈富迷人的魅力。³⁷

在德洛涅方面，何政廣爲陳英德等著《德洛涅：奧菲主意繪畫大師》書中所撰之前言裡提及：

他的創作從立體派發展出奧菲主義，再轉變爲抽象繪畫，風格獨創。立體派畫家喜

37 同註：14，頁：8。

用灰色，德洛涅首先打破此一習慣，在作品中使用明艷色彩，這種獨特的多彩色階，造成一種裝飾性的效果，並且產生各種變化多端的形式。顏色的特殊變化就如同光譜的變化一樣，他試圖在作品中，以一種新的架構，讓光的表現造成非空間的時間效果，成功地將時間帶入繪畫的結構裡。³⁸

雖然泰納與德洛涅分別處於不同的兩個時代，創作手法與風格迥異，卻同樣都是光的最佳詮釋者。從兩人對色彩理論的研究、正方形與圓形畫面的使用、自然光源的描繪以及從具象到抽象的演變等，均發現兩人作品蘊含的類似性，總之，光，是兩人創作的核心，也藉由光，泰納與德洛涅分別成就了兩個不同時代的榮耀。

參考文獻

一、中文部分

- 方秀雲 (2015)。〈釋放的畫 -- 泰納晚年的狂飆〉，《歷史文物》，第 25 卷第 4 期。
- 王德育 (2017)。《雕塑史 101：從古典到現代西洋雕塑》，新北市：活字出版。
- 艾克曼輯錄，朱光潛譯 (2006)。《歌德談話錄》，合肥：安徽教育出版社。
- 何政廣 (1999)。《泰納：英國水彩大師》，台北市：藝術家出版社。
- 強納森·柯拉瑞著，蔡佩君譯，2007，《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》，台北市：行人。
- 陳英德、張彌彌 (2003)。《德洛涅：奧菲主意繪畫大師》，台北市：藝術家出版社。
- 曾啓雄 (1999)。〈歌德的“色彩論”〉，《科技學刊》，第八卷第一期。
- 蔣孔揚 (2007)。《德國古典美學》，合肥：安徽教育出版社。
- 簡守信 (2004)。〈莫內與白內障〉，《人醫心傳—慈濟醫療人文月刊》第三期，花蓮市：財團法人中華民國佛教慈濟慈善事業基金會醫療志業發展處公關傳播室發行。

二、外文部分

- David Blayney Brown. (2014). 〈Squaring the Circle: New Formate from 1840〉, 《Late Turner Painting Set Free》, Tate Publishing, London.
- Eva Hausdorf. (2011). 〈Turner and His Times: A Chronological Table〉, 《Turner and the Elements》, Bucerius Kunst Forum, Hamburg.
- Gordon Hughes. (2014). 《Resisting Abstraction—Robert Delaunay and Vision in the Face of Modernism》, University of Chicago Press, Chicago USA.
- Herschel B. Chipp. (1968). 《Theories of Modern Art: a Source Book by Artists and Critics》, University of California Press; Berkeley, Los Angeles and London.

Inés Richter-Musso. (2011). 〈Fire, Water, Air and Earth: Turner as a Painter of the Elements〉 ,
《Turner and the Elements》 , Bucerius Kunst Forum, Hamburg.

James Hamilton. (2011). 〈“Earth’s humid bubbles” : Turner and the New Understanding of
Nature 1800-1850〉 , 《Turner and the Elements》 , Bucerius Kunst Forum, Hamburg.