

第一章、魏斯繪畫的構圖特點

魏斯的作品多是描寫他的家鄉之人物與景物，常以抒述故事的手法表現美國風土與自然，概括他的構圖特點為「靈活」二字。和眾多寫實畫家相比較，魏斯更重視主觀意識的存在，如各種透視法的構圖，空間深度的營造及隨「意」組合等構圖規律中都反映出他經營畫面的靈活特點。

第一節、透視法的使用

透視法¹〈perspective〉是指將物體在空間的立體感再現於平面的方法。它可說是一個繪畫性以內的問題。它是視覺之想像力的一個產物，一種組合素材所許可的造形方法。它反應現實，是尋求解決空間依存的一個新的指針。

一、縱透視²〈vertical perspective〉

離視者愈遠的物體，在平面作品上顯的愈高。在圖1『佃農』作品中，由上而下為樹林、狗、人物，當視者視角高於視平線時，我們會覺得人物在最前方，樹林在最遠方。

1 《西洋美術辭典》 台北市：雄獅圖書公司，1992，頁 647。

2 《西洋美術辭典》 台北市：雄獅圖書公司，1992，頁 647。



圖1『佃農』1961

二、斜透視³〈diagonal perspective〉

離視者愈遠的物體，在畫面上非僅較高，且是斜軸線的直行，因此暗示連續的後退。圖2『松果大王』的數木呈斜線的排列方式由左下至右上，在空間層次的營造上會更加顯著。

³ 《西洋美術辭典》 台北市：雄獅圖書公司，1992，頁647。



圖 2 『松果大王』 1976

三、重疊法⁴〈overlapping〉

物跟物藉由重疊表現前後的現象，為較近距離的物體關係。圖 3『秋日黃昏』，狐狸的耳朵重疊在樹幹上，樹幹及樹枝重疊在狐狸的身上，樹與狐狸又重疊在遠景上，得到的前後關係是狐狸的耳朵→樹幹→狐狸身體→叢林。



圖 3 『秋日黃昏』 1980

⁴ 《西洋美術辭典》 台北市：雄獅圖書公司，1992，頁 647。

四、遞減法

依照物體與觀者之間的距離，作大小與間隔的遞減。圖4『聖靈降臨節』，垂直的柱子有長短及間隔大小的差異，右邊的柱子至左邊依序遠離觀者。

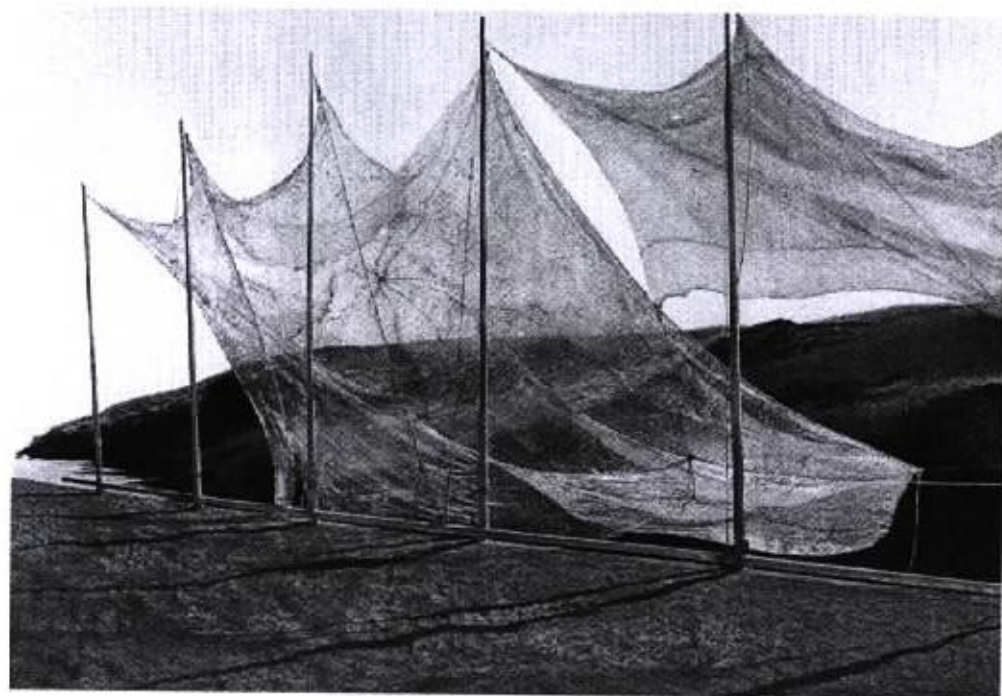


圖4『聖靈降臨節』1989

五、焦點透視〈vanishing point〉

畫面上全部的平行線及面緣線均呈同一角度倒退，以致集中於消失點。圖5『少女之髮』畫面中除了水平線及垂直線外，直線都往同一點集中，從這裡我們可以輕易感知空間的倒退。



圖 5 『少女之髮』 1974

六、投影法⁵ (cast shadows)

利用光影產生的變化暗示物體的前後關係。圖 6 『燒烤栗子』 前方的物體光影清晰，對比強烈，而遠方的光影呈現模糊對比不明顯的現象。



圖 6 『燒烤栗子』 1956

⁵ 《西洋美術辭典》 台北市：雄獅圖書公司，1992，頁 647。

七、大氣透視⁶ (atmospheric perspective)

越遠的物體越淡化模糊，反之則清晰明確。圖7『搖曳』屋舍淡化，遠山模糊不可見，營造一個廣大深遠的空間。



圖7『搖曳』1983

第二節、縱深立體空間

任何繪畫元素在基面上作用，不論是一個點、一條線，或一些色彩及形象，都會使人感覺空間的存在，也即整個形象在深度的次元裡從基面分離出來。基面被視為是背景，是空無且未被「中斷」的面，被視為處在觀者稍遠之處，而形象出現在較前的層次。形象與背景之構成也符合以上單純化之原則，也即形象本身結構是單純的，而背景本身也是單純的。但這中間產生一個矛盾，任何形象介入基面，事實上都是使原基面更複雜，換言之形象與背景之單純化形成，卻是藉將基面複雜化而達成的。⁷

6 《西洋美術辭典》 台北市：雄獅圖書公司，1992，頁647。

7 劉思量著，《藝術心理學》，台北市：藝術家出版社，1992年，頁176~177。

以下用視覺心理來探討魏斯詮釋空間的方式：

一、視平線的運用

一條線畫在一張紙上，看起來不會是在那個平面「裡面」，而是在那個平面「上」。而線條愈粗，這種現象愈是明顯。顯然地，這種效應不是物體本身條件而產生這樣的結果，這是觀賞者所產生的心理作用。這樣的作用，暗示我們所觀察的效應，是由於在情境許可的條件下，獲得一個最單純的形象而造成的。在一個平面裡，它有一種保持其完整性的特性。

一條線或一塊色面，是由於明度和彩度而和它的周圍背景有所區分，此一差別即造成他們之間的界域。一個表面的形象只要將它的結構單純化，看起來將是三次元而非二次元，這是由於單純化是透過形象的分裂而獲得。一個形象在正前的平面裡細分成若干個單位，只要這個結果將造成更單純的結構就行了。而這個原則也適用於空間的深度。

圖8『漂流』海平面因海平線的界隔產生空間深度，而船身的線條亦構築船體厚度，而這樣的線性運用，因秩序而產生一個合理的視覺場域。

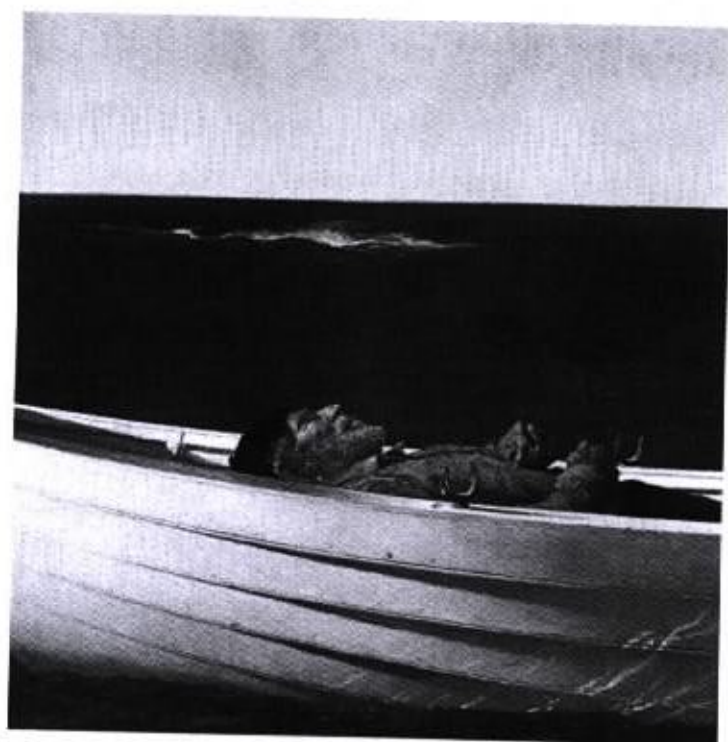


圖8『漂流』1982

二、形象與背景〈基面〉

在一個既有的圖形中，某些條件將決定某一個面要承當「形象」的特質。封閉的表面較有形象的趨勢；而開放的表面則是形成基面〈圖 9『流浪者』〉，在某些條件下，較小面積的表面也會形成形象，且位置看起來像是在上面。這個原則只有在較大面積的面是在一個可以形成連續無窮的基面，並且是單純的線條時才能成立〈圖 10『流浪於斯』〉。當表面是空無的時候，外形線會造成一種細膩度和空間位置的差異，而內在部分之肌理又會加強外形線的力量。細膩度或堅實性，有助於決定一個面在深度的空間次元裡是在什麼位置〈圖 11『沖積平原』〉。一般而言，因為透視法則的緣故，較大形象的面感覺是較接近觀賞者的。同理，而在既定的圖形中，位於下面的部分，將被解讀為在前面。



圖 9『流浪者』1974



圖 10 『流浪於斯』 1978



圖 11 『沖積平原』 1986

三、深度的層次

重疊也是造成空間深度的一個重要因素。只要是兩個以上外輪廓線互相接觸或交錯，而又沒有互相中斷，則其空間效果總是不強的。但如其中一個單位的外輪廓在交錯的地方被阻斷，被阻斷的那一單位，通常會被視為在背後那一個層

次。⁸重疊產生了空間，也產生了張力，一個被中斷的形象在另一形象之背後，將自己連貫起來。它總是在各單位之間發出張力，顯示出一種互相扯離而形成自由之身的一種內在驅力。⁹

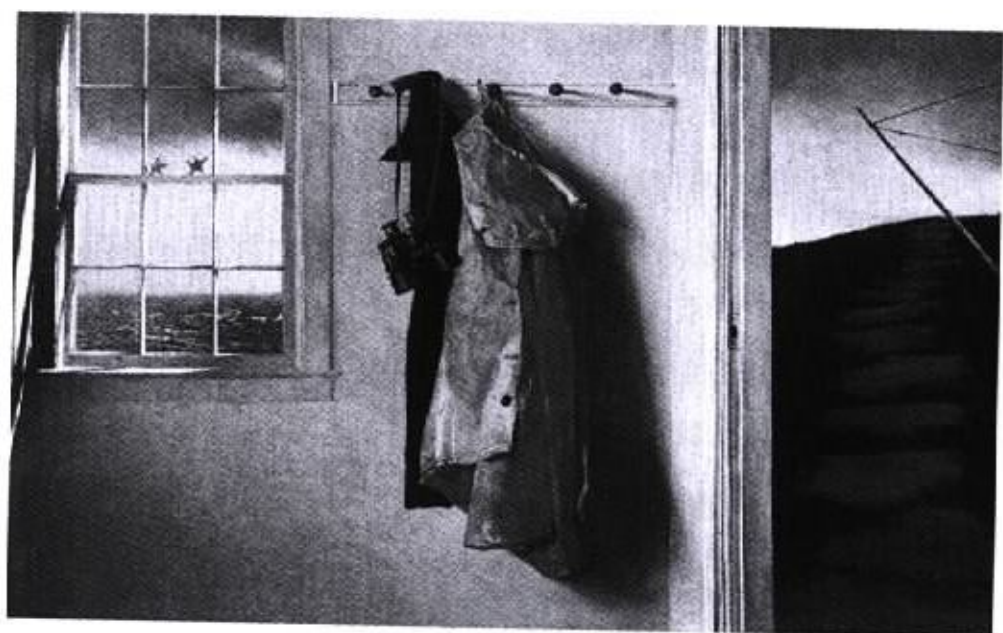


圖 12 『暴風』1986

圖 12 『暴風』衣物之間的接觸並沒有明顯中斷，就沒顯出空間效果，而窗框和門中斷了海平面與陸地，便營造出空間深度。

第三節、隨「意」組合

隨「意」組合是指根據主題思想的要求自由選擇素材，並按照個人審美規律安排組織畫面。綜觀魏斯的繪畫藝術，他的繪畫題材不出兩個小鄉村—賓夕法尼亞的查茲佛德村，緬因州的庫辛村，而他所繪的對象也是這些鄉村中的少數幾個人。但他的構圖卻呈現出千變萬化的樣貌，題材的選擇亦層出不窮。主要是因為他那異於常人的感觸加上高超捕捉瞬間的心理特質，每每激發觀者內心深處的共鳴。以下，我就「意」的部分對魏斯的構圖作一探討。

⁸劉思量著，《藝術心理學》，台北市：藝術家出版社，1992年，頁180。

⁹劉思量著，《藝術心理學》，台北市：藝術家出版社，1992年，頁181。

一、視覺感受

在一切視覺行為中，心靈被認為擔任和照相機同樣的角色。但視覺絕對不僅僅是被動地接受；物象也非單純的將他們的模樣老實地印在視覺感官上而已。當我們注視一件物體時，我們同時也以一隻看不見的手指在身體四周活動，指向遠處空間。我們看到了物體，然後碰觸它，掃視其外形，追尋其邊緣線，探究其肌理。這就是視覺主動的工作。不過，視覺是有高度的選擇力，這是說明它能夠注意那些特別吸引它的物件，同時也說明它處理任何物象的方式。因此，視覺乃是主動的探索，而非如同相機般地被動紀錄物象。

圖 13『春日融雪的洪流』當中，魏斯採用近距離的觀點來詮釋一棵長在急流旁的大樹——擴大枝幹與葉子的空間，同時巨細靡遺地描繪。

從這裡，魏斯開始發現新的觀點，帶有不朽的價值觀念的原理：倘若自然的細節現象，在望遠鏡裡放大清晰觀察而仔細一一描繪出來，其比例尺寸經過微妙修正後，某種奇妙的精力便油然而生。孤獨的自然細節會變成魔術般地「存在」。¹⁰



圖 13『春日融雪的洪流』1942

¹⁰何政廣編著，《魏斯 Andrew Wyeth》，台北市：藝術家出版，民 85，頁 54。

二、重點之把握

只客觀的對物象之某些特點的把握。諸如幾個特殊的痕跡或記號便引起一段追憶。事實上它們便是生動的印象本身了，讓人感覺歷歷在目。某些特徵能決定一個被觀察的物象之同一性而造成完整的形象。而物象的形式、純粹的特徵等樣式化的性質，便是認識之知覺主要來源。

一九四〇年代後期是魏斯另一個短暫的試驗時期。他運用熟練的技巧製造許多特殊的氣氛，企圖在平凡的空間中創造無限感的理想。在這些作品當中，過分強調不安和戲劇性效果，表現出緊迫暗晦的感覺。這不僅反映了當時憂鬱黯淡的年代氛圍，亦是排解他對於一九四五年父親突然意外死亡的悲痛。

圖 14：因為父親的去世所帶給他的失措和驚愕，唯有『一九四六年的冬天』一畫中那位直奔下山坡的青年才能淋漓盡致的表現出來；山坡土堆對他而言，含意之深可說是「似乎這土堆正喘著氣——站起來又跌倒，幾乎像是父親就躺在這土堆下」。¹¹



圖 14 『一九四六年的冬天』1946

¹¹何政廣編著，《魏斯 Andrew Wyeth》，台北市：藝術家出版，民 85，頁 58。

三、知覺概念

知覺是從個別情況的記憶開始的，各個情況的一般性只有那些能夠形成智力概念的運動才能理解。但無論如何，「概念」這字眼絕不是意味著觀看是一個知識或智能的作用。視覺是心靈的一種創造行爲，作者以極有組織的形式來創造能夠生動地表現經驗的樣式，因為觀看就是一種洞察力。魏斯這樣說：

「我對事物的感受比我所能畫出來的要強得多。在我動筆之前，留在我腦海中的印象，始終無法在繪畫中完全表達出來。」¹²

魏斯一九四〇年代中最值得紀念的繪畫，多是完成於一九四七至四八年間。此時完成的作品表現出一種簡潔有力的風格，能夠把題材與他想表現的理想融會貫通。這就是一種冷漠孤獨且觀察入微的現實主義手法的運用：構圖簡明，取景自意想不到的角度。例如圖 15，一九四八年的作品『克爾』：

描繪克爾在突然聽到他精神失常的妻子下樓來的移動聲響時，歪著頭諦聽的神情。對我們而言，可能不必要去瞭解克爾偏過頭來的理由；但是對畫家而言，為畫中那位身體結實、臉色紅潤的農夫找出一個暗示某種含意的姿態是極為重要的，而且這種姿勢要是能夠和具有威脅性的鐵鉤和龜裂的閣樓天花板，產生平衡作用。對他而言，畫中含意都從這種並列的關係顯示出來。¹³

¹²何政廣編著，《魏斯 Andrew Wyeth》，台北市：藝術家出版，民 85，頁 61。

¹³何政廣編著，《魏斯 Andrew Wyeth》，台北市：藝術家出版，民 85，頁 66。



圖 15 『克爾』 1948

四、完形心理學

完形在視覺中的定義是，在一個視覺中的各種力量，組合成一個完滿而平衡的整體。在完形中，任何一個元素的改變將影響整體以及各部位元素原有的色性；反之整體的改變也作同等效應。因此，整體是大於或不等於部分之總合。完形心理學把整體知覺看作超越生理層次作用，它並不刻意強調個體的生理結構。也就是把人視為整個情境或知覺場中的一部分，如同在觀賞作品時，觀者和作者同時包含在知覺場中，而自我在知覺場中也是諸力發散的中心之一。