

第二章 自然光色變化與色彩表現之探討

不可否認的，西方繪畫的寫實傳統深厚。因此對「光」和「色」的研究與表現為西方畫家所擅長。

從表現媒材上來看，油畫材料的出現與技法成熟，拓展了光色表現的可能性。不管是古典的多層罩染還是直接或混合技法，油畫在光色的表現是豐富而多樣的。當然，表現色彩不一定得靠油畫，筆者以油畫為創作媒材只是個人之偏好，對色彩表現本身之探討，才是本章之主要目的。

在西方風景畫中，色彩表現並不是唯一要素，如：構圖、素描甚至多媒材的運用等等都有其重要的地位，但較為感動筆者的，還是具有油畫色彩質感的風景創作。因此本章便以風景色彩表現之研究為主軸，以期對個人的風景畫創作有所助益。

從研究的切入點來論，本論文是經由「寫生」的方式來研究風景色彩。主要的原因是在大自然寫生時光線的變化特別豐富，而身歷其境的空間感受更容易啓發筆者對色彩表現之靈感。因此將風景寫生的色彩表現研究透徹，不僅對寫生有幫助，相信對其他的表現形式也會有所助益。

對光色表現可以有許多不同的研究角度。有較為理性而科學的色彩學探討，如孟塞爾（Albert H. Munsell, 1858-1918）、奧斯華德（Wihelm Ostwald, 1853-1932）對建立色彩系統的研究。也有如康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）對色彩精神性的研究。就風景畫的表現來說，由於描寫的對象是變化萬千的大自然，若能多了解一些自然光色變化的道理，對色彩的表現應有所助益，因此希望透過本論文之研究，先對光色的自然變化作進一步之探討。

本章之第一節先著重探討一般人較易忽略的「冷」、「暖」表現問題。第二節及第三節則將重點放在風景畫中「光色變化」及「色調」的表現上

作較深入之探討。

第一節 冷暖色表現之意義

對於色彩之研究，從早期古希臘人簡單的線性分類¹開始，經由文藝復興時期對科學知識的探索，及後世許多學者的研究累積，已形成各種不同的色彩體系。基本上，這些不同的色彩體系是因應不同的需求而產生的。例如著名的德國心理學家旺特（Wundt, 1832-1920）認為需要一個色彩系統以說明整個視覺過程，他在 1874 年和 1893 年分別推出了兩個不同的色彩體系。孟塞爾及奧斯華德都希望藉由色彩系統的建立，以發展出一種色彩的表示方式，方便大家溝通色彩相關的訊息。²

這些色彩原理和系統之研究，對色彩之產生、界定、分類及繪畫表現上的啟發功不可沒。然而筆者認為這些系統在繪畫的應用上卻尚有不足之處。因為一般色彩系統的研究方式，多設定在一種與外界隔離的環境中，色彩本身是獨立存在的。當環境與色彩有互動影響時，現有的各種色彩系統，並無法有效地表示其變動與影響。因此，在實際的繪畫創作中，筆者認為「冷」、「暖」之表現有其探討的價值。

何謂色彩之冷暖？一般來說，景物的顏色雖有千差萬別，但基本上可分為兩大類。傾向於青綠、青藍、青紫的稱為「冷色」；而傾向於紅、橙、黃的則稱為「暖色」。之所以有這種區別，是由於在人們生活中，紅橙黃一類顏色使人聯想起火、燈光、陽光等暖熱的東西；而藍、綠、紫則使我們與冰水霜雪等較冷的東西相聯繫的緣故。

¹ 古希臘人認為色彩的產生是界於明與暗、黑與白之間的線性發展關係。參：李天任，〈色彩之系統化與色彩體系之研究〉，《1998 色彩與人生學術研討會論文集》，台北：國立台灣藝術教育館，1998，頁 33。

² 李天任，〈色彩之系統化與色彩體系之研究〉，《1998 色彩與人生學術研討會論文集》，台北：國立台灣藝術教育館，1998，頁 39-40，引自：Brusatin, Manlio. A History of Colors. Boston and London: Shambhala Publications, Inc.: 1991.

一般人對冷暖的認識往往僅止於此，只將冷暖視為一種色彩分類的方式而已。然而，在色彩表現上，冷暖色的意義應不止於此。一般人對色彩的色相、明度較易區別，若對色彩的「冷」、「暖」細緻微妙的變化有敏銳的觀察力，則色彩的表現應會更為豐富。

更具體地說，風景寫生由於是在室外進行創作，景物和色調會受自然光及四周環境的影響。因此我們對色彩的表現除了「固有色」³的追求之外，還應該考慮到「光源色」及「環境色」所形成的「條件色」。也就是說，風景因為光的作用而產生了亮暗面和色塊分布，這些顏色不僅有深淺的改變，還因不同光線和周圍物體顏色的影響，而有了更細膩的變化，這些變化可以用「冷暖」來區別。

例如一般在暖白色陽光之下，一顆白色的球放在深綠色的桌子上，陽光照射的一面固有色與條件色是統一的，呈帶米黃的暖白色。陰影中朝天的一面就呈微藍的灰色，這是受藍色天空的影響。而球面朝下的地方受桌面顏色的影響而呈微綠的灰色。因此即使是像白球這樣一個簡單的物體，在特定的環境下，從亮面到暗面，固有色及環境色就有不同比重的冷暖變化。

此外，若將背景環境的色彩搭配考慮進去，由於景物和環境間不同的色塊組合會因「對比作用」而使同一色產生偏暖或偏冷之效果，在色彩的表現上就更為複雜了。

一般說來，作畫者在創作時往往會考慮色彩系統中的「色彩三屬性」，即所謂的「色相」、「明度」和「彩度」：⁴

³ 從物理學的角度來看，「固有色」並不存在，因為物體只有固定的物理結構，具有吸收和反射特定光線波長的能力，光線改變，色彩自然也跟著變。但「固有色」在繪畫中卻有存在的價值，可做為判斷物體色彩改變的標準。因此所謂的「固有色」其實只是另一種人們較習慣的「條件色」而已，也就是指：物體在正午前後白色日光下所呈現的顏色。參：Parramón's Editorial Team 著，黃文範 譯，《繪畫色彩學》，台北：三民，1997，頁 26-27。

⁴ 參：歐秀明，《應用色彩學》，台北：雄獅，1994，頁 19-26。

- (1) 色相 (Hue): 指色光由於波長、頻率的不同而形成的特定色彩性質，是色彩間不同樣貌之區別。
- (2) 明度 (Value, Lightness): 是指物體反射出來的光波數量的多少，即光波的強度，它決定了顏色的明暗程度。
- (3) 彩度 (Saturation, Chroma): 是指物體反射光波頻率的純淨程度，單一或混雜的頻率決定色彩鮮濁、純度的變化。

然而作畫時若只分別考慮這三屬性是不夠的。因為畫面的色彩不能只視作一堆色彩之集合，還必須考慮色彩中搭配與和諧的問題。因此在各種包含三屬性的色彩中，「冷暖」便如五線譜一般，能將色彩的音符串聯起來並發揮其表現力。

因為有冷暖的比較，創作者的色彩表現就更為豐富而細膩。例如不只是橙和青，紅和紫有冷暖的區別，即便同是暖顏色的兩種黃色：檸檬黃 (Azoyellow lemon) 和鎘深黃 (Cadmium yellow dp) 互相比較，帶橙味的鎘深黃就顯得比帶綠味的檸檬黃暖；而桔黃 (Cadmium orange) 則比檸檬黃更暖。深紅 (Medium red deep) 與玫瑰紅 (Quinacridone rose) 互相比較，深紅顯得偏暖；深紅與朱紅 (Vermillion) 比較，深紅則顯得偏冷。不同的藍色相比也有更冷和稍暖之別。幾種灰顏色擺在一起有所不同，幾種白顏色一起也有區別。因此嚴格說來一個顏色的冷暖必須經過比較而來，也就是從畫面的整體觀察出發，冷暖才較能各安其位。

從上所述，我們應可以清楚了解「冷暖色」在豐富色彩表情上的重要性。原則上，在「色立體」⁵中本已可以描述所有色彩，但實際作畫時，還應盡量觀察出相對的色彩冷暖關係，才能較快擺上諧調的色塊，使畫面有更豐富的油畫色彩感。

⁵ 主要有德國、美國及日本三個系統，都是以色彩三屬性為依據劃分色彩，細節和尺度略有不同。

再從實際作畫上來看。例如我們要表現一片陽光下綠色的叢林，一般人多半能區別出「淺的綠」、「深的綠」、「較飽和的深綠」、「較淡的嫩綠」等等，從亮面到暗部，只用同一綠色的深淺來表達，譬如鉻綠（Chrom. oxide green）或鉻綠加白變成比較淡的中綠。這些顏色的區別只包含色相、明度和彩度，雖然表達出綠色，並有立體感，卻有如「綠素描」一般，色彩會顯得較為單調乏味。但如果加進「冷暖」因素，成為「較飽和而偏冷的深綠」或「較淡而偏暖的嫩綠」……，色彩的表現力將大大不同。

因此在我們使用顏色表現大環境下景物的明暗、色塊的對比時，也應盡量將冷暖因素考慮進去較為恰當。

第二節 光色變化與色彩表現

自然景物的色彩主要是由「光」造成的，而光的表現因「時」、「地」及「氣候」等的不同因素而改變，因此風景寫生色彩的表現就不純然是個藝術問題，還牽涉到對自然光色的觀察與了解。如何將對自然的觀察與理解轉化為藝術的表現，當中應有許多值得探討的問題。

藝術家對物體色彩的觀察起源甚早，文藝復興時期的達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）已有相關的論述：

一個身穿潔白衣裳的婦女在自然環境中，你會看到她身上受太陽照射的一面顯得明亮，有的部分像太陽一樣刺眼，在朝向大氣一面的衣裳，因為受到本是藍色的大氣與陽光交織透射而浸染藍色。若她周圍附近有一片草地，她正站在受光照的草地與太陽之間，你會看到在她朝著草地一邊的衣褶受到草地反射光線的照

射而染上草地的顏色。⁶

而物體的表面越不光滑，越能顯示真色。這種情況，可見之於亞麻布，以及雜亂無章的，因而不產生光澤的草葉與樹葉。⁷

從上述引文中可以發現，達文西對「條件色」、「固有色」的問題已有所研究。此外，達文西也特別強調光影表現，也就是「浮雕」式的素描效果：

是使形象具有豐富的色彩重要還是具有明顯的浮雕效果重要——唯有繪畫被觀眾視如奇蹟，因為它使原來沒有浮雕的物體呈現浮雕，使壁上的東西似乎凸出。色彩卻只能⁸揚它的製造人，它除了美觀之外平⁹無奇，而這色彩的美也不歸功於畫家而歸功於色彩的製造人。一個畫題即使抹上醜陋的顏色，仍能以浮雕假象使觀者驚服。¹⁰

而在調配顏色時，達文西強調將顏料與實景顏色相比較：

比方說你希望描畫曝在陽光下的一面山坡，你應當把顏色放在陽光之中進行調配，並在陽光之下與實在的顏色比較。¹¹

從《蒙娜·麗莎》一畫（圖 2-1）可以發現，達文西在背景風景畫中的山脈、河流、樹木，便表現出真實的體積和光影效果：

⁶ Irma A. Richter 編，鄭福潔 譯，《Selections from the NOTEBOOKS OF LEONARDO DA VINCI》，1998，三聯書店，頁 136。

⁷ 列奧納多·達文西，《達文西論繪畫》，台北：雄獅，1984，頁 121。

⁸ 按：漏「讚」字

⁹ 按：漏「淡」字

¹⁰ 同註 7，頁 123。

¹¹ 同註 7，頁 132。



《蒙娜.麗莎》，木板，油畫，
1503-1506年，7*53cm，約1519
年藏羅浮宮。

圖 2-1

對光色彩表現的研究，在印象派畫家的手裏達到了高峰。印象派之前雖也有過多位著名的色彩大師，如：提香（Titian, Tiziano Vecellio, 1490-1576）、盧本斯（Peter Paul Rubens, 1577-1640）、委拉斯貴支（Diego Rodriguez de Silvey Velazquez, 1599-1660）、維梅爾（Jan Vermeer Van Delft, 1632-1675）、以及十九世紀的透納（Joseph Mallord William Turner, 1775-1851）、康斯塔勃（John Constable, 1776-1837）、德拉克洛瓦（F·V·Eugene, Delacroix, 1798-1863）等等，但它們都沒有如印象派對色彩表現造成如此根本性的改變。

印象派是「沙龍展」的反動者¹²，受到柯洛及巴比容畫派（Barbizon school）的啓迪¹³，大多數的印象派大師都是由風景寫生起家的。由於長期的風景寫生，印象派畫家累積了大量觀察光色變化的經驗，加上當時光學色彩新理論之助¹⁴，把「條件色」的表現發揮得淋漓盡致。莫內曾說：

¹² 陳淑華，《印象·巴黎》，台北：雄獅美術，2002，頁16。

¹³ 同註12，頁22。

¹⁴ 如：法國化學家謝夫赫依（Eugène Chevreuil, 1786~1899）的研究。參：註12，頁22。

畫你真正見到的東西；不要畫你認為應當看到的東西；不要把對象畫得好像在試管裏似的各個分離，對象是被陽光和大氣包圍著的，藍天在陰影部分也有反映。

一個畫家最重要，是能注意到什麼時候外界效果在變化，這樣才能得到對大自然某一特定方面的真實印象，而不是在拼湊一張圖畫。拼湊的圖畫，過去和現在都太多了。¹⁵

從這兩段話我們應可以清楚了解，印象派對風景畫要研究的是透過直接觀察與感受，表現光色的微妙變化。

現代的畫家及理論學者們，根據其自身之經驗，對色彩表現的一般性的原理做過一些歸納。這些原理能使我們在寫生時不被錯覺所迷惑，方便找出正確的冷暖關係變化，但實際運用時還要視現場環境作調整，不能機械性的使用，例如所謂亮面暖色，暗面就冷色，只是一般色彩對比現象，不能成為固定公式。不少人用色習慣固定化，畫影子必定用藍紫色，形成概念化。其實赤日炎炎之強光下，物體的亮面有時會偏冷，影子反而色暖。正如畢沙羅（Camille Pissarro, 1830-1903）所說：

不要根據條規和原則進行，只畫你所觀察到和感覺到的，要豪邁和果斷地畫，因為最好不丢掉你所感覺到的第一個印象。在自然面前不要膽怯 人們必須得到唯一的大師——自然，她是永遠可以請教的一位大師。¹⁶

因此實際作畫時，除了客觀的了解自然光色變化的原因，還要靠眼睛與心靈去感受，畫出既有個性又有說服力的作品。

¹⁵ 遲軻 主編，《西方美術理論文選》，南京：江蘇教育出版社，2005，頁 367。

¹⁶ 楊身源、張弘昕 編著，《西方畫論輯要》，南京：江蘇美術，1990，頁 402。

第三節 景物色調之觀察與表現

由於風景畫的對象是廣闊的大自然，包含複雜的地理和人文現象¹⁷，要將無限空間中的「無情物」化爲有限畫面上的「有情詩」，筆者認爲必須透過畫家組織「色調」來體現。色彩組成「色調」就如同音符形成旋律，是畫面中引起情感共鳴的要素之一，故色調所表達的空間，不只是爲了表現景物的遠近層次，也是表達創作者思想、感情的重要手段。

風景畫的色調，受天空色的影響最大。天空面積巨大，像一口大鍋子覆蓋大地，而且還強烈反射太陽光，是僅次於陽光的「第二光源」。因此在形成畫面色調前，筆者先研究天空光色變化的原因，提供我們一個掌握色調的可能性。

天空色複雜的變化，約可以歸納成下列三個因素，即：大氣微粒、視角方向、太陽角度。

(1) 大氣微粒

大氣中含有許多空氣微粒，具有反射、透射及吸收光線的作用。微粒的粗細，大氣層的厚薄都會影響天色。例如：空氣清新，多「反射光」，天色偏藍；塵埃多的時候，因「透射光」增強，天色多半偏黃；而水蒸氣因爲較細緻、濃密，不管反射或透射都屬於非選擇性的，因此光色較容易偏灰白；煙霧微粒則與水蒸氣相反，顆粒粗大，透射反射的作用非常明顯。¹⁸

(2) 視角方向

¹⁷ 地理現象包括天地山水、花草樹木、風雨雲雪等自然景觀；人文現象則指建築、人群等人文狀態。風景畫「以物傳情」，人物多屬烘托、增加表現效果的「點景」而已。

¹⁸ 參：黃今聲，《色彩畫》，高等教育出版社，2003，頁 29-30。

當我們面對太陽時，空氣微粒處於光源與眼睛之間，此時看到的是「透射光」，光波中的紅、橙、黃等長波光線易於穿透，天色偏暖。反之，背對太陽時，看到的是空氣微粒的反射光，多為青紫、青、青綠等短波光線，天色偏冷。因此越靠近太陽，天色越有可能偏暖，遠離太陽的兩側和對面天空則多呈藍色。而當我們仰視時，天頂空氣稀薄，反射光使天色容易呈現深濃的藍色，視角變低時，大氣層變厚，透射光增強，角度越低越容易偏向暖灰色，故觀看角度不同時，畫面上的天空顏色應有所區別。¹⁹

(3) 太陽角度

基本上，大氣層圍繞地球的厚度基本上是均勻的²⁰，但斜射光穿透大氣層的距離比直射光長，短波色光被折射掉的較多，所以早晚的光色多半偏暖，白天多半偏冷。²¹

上面三項因素，可做為寫生時判斷的參考，並不是絕對的。大自然實際的變化要複雜的多，如季節、氣候、景物間相互映射等因素都會影響天空色彩。因此現場寫生時不能當做公式套用，必須在深入理解自然的基礎上，多觀察、多體會，在知性與感性交融中完成創作。

如上所述，自然光會影響風景的色調表現，而大自然形形色色的景物又是雜亂的，它不可能，也極少能夠剛好呈現一個畫面供人照搬照抄。因此「畫面上」的色調不能單純追求自然色調的再現，必須通過調配顏色，把大自然的「色彩關係」在畫面上作和諧的布局、組織。

所謂「畫面色調」，依筆者之體會，是指畫面上占主要面積的幾個色塊的總體色彩特徵，是色塊間和諧的配置，使人對一幅畫形成的總體色彩印

¹⁹ 參：黃今聲，《色彩畫》，高等教育出版社，2003，頁 29-30。

²⁰ 「密度」則會隨高度產生變化。

²¹ 參：同註 19，頁 29-30。

象。

一幅作品色調的表現可由色相、明度、純度、冷暖、色彩面積、等多種因素造成，以莫內的《魯昂大教堂》為例（圖 2-2），從畫面中可以看到整體的黑白的明度差減弱了，而大片的暖黃色和小塊冷藍色的對比效果得到加強，使畫面呈現明亮的暖色調。²²



莫內，《魯昂大教堂(局部)》，
油畫，99.7×65.7 cm，1894，
美國紐約大都會美術館藏。

圖 2-2

從莫奈的作品中我們可以體會到，將生動的冷暖色彩置於統一的色調之中，能使畫面更加和諧。

而若要將和諧的色調具體落實在畫面上，可以將景物間的色彩關係加以濃縮、提煉，使之成為和諧的「色塊組合」。大自然豐富的變化提供色塊組合許多的可能性，而光源色的改變、創作者的心境感受等等，也會影響的色調組合。正如塞尚（Paul Cezanne,1839-1906）所說：

²² 參：丁一林，《油畫》，中國美術學院出版社，2000，頁 54。

我相信，我只須稍微向右或向左轉轉身子，不一定要挪動我的位置，就可以使我在這裡忙上幾個月。²³

因此色塊組合可說是色調較具體的呈現。精練過的色塊組合能將景物間和諧的色彩特質表現出來，使色彩關係的強度更為有力，傳達出創作者微妙的感情世界。如果說雙目所及的景色為「第一自然」，那麼經過取舍的色塊組合，就可說是經創作者轉化過的「第二自然」了。²⁴

如何從「第一自然」過渡到「第二自然」呢？依據筆者的體驗，「整體的觀察」以及「保持第一印象」，²⁵影響畫面色調之構成甚巨。

當我們觀察景物時，很容易孤立的觀察對象而忽略了色彩間彼此的影響與搭配。因此筆者認為應該把對象、環境、光源三者當做不可分割的整體來觀察。一旦我們運用整體的方法去觀察對象，就比較不會孤立的去「找」顏色，而是去畫色塊間的「關係」，而且是「一眼同時看到」的關係。當關係正確了，較有可能將色彩感人的力量釋放出來。

再進一步說，畫面色調的整體關係不是一成不變的。塞尚認為「**按著自然來畫，並不意味著摹寫下客體。**」，必須要「**通過造型的色彩的等值**」來實現「**色彩的『印象』和『色彩的真實』**」²⁶。所謂的「等值」，筆者認為就是畫面的色彩關係要和客觀色彩成「等比」，也就是任何一塊局部色彩的變動，都會牽一髮而動全身，影響畫面整體的效果。

在作畫的初始階段，比較容易做到整體觀察，因為第一眼的印象總是整體而強烈的。但是當進入深入刻畫階段，眼睛已適應環境，刺激不再。此時往往又會陷入局部比較，或隨著對象不斷修改畫面，破壞了整體關係。

²³ 赫謝爾·B·奇普 著，呂彭 譯，《塞尚·凡·高，高更通信錄》，桂林：廣西師範大學出版社，2002，頁 16。

²⁴ 此處所謂「第一自然」是指眼睛所見之實景，「第二自然」是指經過創作者取舍的畫面。「第一自然」及「第二自然」是筆者為方便區分畫面與實景之不同所造之詞。

²⁵ 楊身源、張弘昕 編著，《西方畫論輯要》，南京：江蘇美術，1990，頁 402。

²⁶ 同註 25，頁 414。

因此抓住並保持第一眼的「感覺」是值得重視的。

筆者認為，較具體的方法可以透過畫一些「油畫速寫」來加強創作者的第一印象。

在適當大小的基底材上，迅速舖上大色塊，由於畫幅較小，可以不用處理太多細節，達到短時間捕捉第一印象的功效，也可做為之後創作的參考。有時，若將小色稿本身進一步加工，也有可能成為另一幅不同感覺之創作。同時，在畫小畫的過程中，腦海裏慢慢積累的大量各式各樣的「色調關係」，都將成為往後取之不盡，用之不竭的創作靈感。如康斯塔勃的一些小幅風景寫生，便是值得我們學習、體會的作品（圖 2-3）。



圖 2-3

康斯塔勃，《捲雲習作》，約 1821 年，油彩，畫布，29.8×48.3cm，倫敦維多利亞和亞伯特博物館藏。

綜合本節之論述，當我們瞭解了色調的自然成因之後，運用整體觀察，將創作者鮮明生動的第一印象，透過協調的色調表現於畫面。此時的畫面，已和眼睛看到的實景不同，可說是創作者修養、個性的表現了。因此，色調表現，就如樂中之音，詩中之韻，抽象地傳達畫家個人的藝術感思。常言道「江山如畫」，若從創作的角度來看，創作者或許更要追求「江山不如

畫」吧！