

二十世紀早期抽象潮流中的音樂靈感： 繪畫和音樂類比的時間與節奏問題

Musical Inspiration in the trandence of Abstraction in the Early 20th Century:

The Question of Time and Rhythm in the Analogy Between Painting and Music

周怡秀
JOU Yi-Shiou

藝談網站副總編輯
Associate Editor of Artium.co

| 摘要 |

二十世紀初期的現代藝術潮流中，許多藝術家放棄了傳統上對自然的客觀描繪，為了探尋新的創新可能而另闢蹊徑。其中有部分藝術家嘗試從音樂——這個富於精神性且最抽象的藝術——提取靈感，作為造形藝術的參照。

然而這種嘗試也是五花八門的，有只借用音樂表面圖像的；有將聆聽感受在畫布上即興發揮的；有選擇表現特定樂曲象徵內涵的；也有以理性科學角度，將音樂結構或特質視覺化的。然而，畢竟繪畫與音樂兩種藝術之間存在根本上差異，而打破時間藝術與空間藝術的觀念間隔，則是不可缺少的課題。

本文將探討繪畫與音樂兩種藝術類比時所涉及的時間、空間的問題，並延伸探討節奏（Rhythm）在繪畫中的表現形式。文中主要參考兩位二十世紀初畫家——保羅·

* 感謝兩位匿名審稿人對論文的寶貴建議，也感謝巴黎天主教機構的和聲及對位教學、臺灣師範大學陳漢金教授的音樂課程，對本人研究的促成與對未來方向的啟發。特此致謝！

* 本文投稿日期：2021.11.25；
最後修訂日期：2022.05.08；
接受刊登日期：2022.05.18。

克利與法蘭提塞克·庫普卡——在這方面的論述與其在創作中的經驗。其中如庫普卡提出的印象時間，牽涉到創作時的畫面元素安排與欣賞時觀者內在感知的現象；又如克利認為從創造到欣賞，一切涉及到運動、變化都是時間；而繪畫的多向性（multidirection）時間比音樂的單向性時間更為自由。最後討論到美學原理之一的節奏問題，兩位畫家在創作上對節奏的理解。特別是克利提出的結構性節奏與個體性節奏，如同規律與變化兩種性質的對立與互補，點出了古今相通的美學觀點，並成為其創作中特色之一。他們的經驗反映出了二十世紀初期抽象潮流中一部分創作思想根源。

關鍵詞 | 音樂性、節奏、印象時間、結構性節奏、個體性節奏

| Abstract |

In the modern art trend of the early twentieth century, many artists gave up the traditional objective depiction of nature, in order to explore new and innovative possibilities. Some artists try to extract inspiration from music, the most spiritual and most abstract art, as a reference for creating art.

However, such attempts are also varied and complicated. Some only portrait the various scenes of music concerts or fragments of the images of different instruments or musical line on the score; some would improvise with picturale elements onto the canvas from the sensation of Listening to music; some choose specific pieces to express a programmatic idea; some analyze from a rational and scientific perspective, and then visualize the structure or characteristics of the music in their works.

This article will discuss the time and space in the analogy between painting and music, and the expressions of rhythm in painting. The article takes the reference from the artworks and statements of two early twentieth-century painters—Paul Klee and Frantisek Kupka.

Kupka proposed the “Impressional duration,” for instance, that involves the arrangement of elements in the painting and the phenomenon of internal perception of viewers. Klee, as another example, believed that time was involved in the movement and transition in a painting from creation to its being appreciated by viewers. And the multi-directions of time in painting is more flexible than the one-direction of time in music.

Finally, the article discusses rhythm, one of the aesthetic principles, and the understanding of rhythm of these two painters in their artworks. In particular, Klee's dividual rhythm and Individual rhythm, like the opposition and complementarity of the two natures, regularity and variety, show the similarity between ancient and modern aesthetic views, and establish one of his own unique features of creation.

Their experience reflects certain ideological basis in the abstract art of the early twentieth century.

Keywords | Musicality, Rhythm, Impressional duration, Dividual rhythm, Individual rhythm

一、背景介紹

二十世紀初期是個風起雲湧、歷史巨變的時代。延續著十九世紀工業革命、技術改良與接下來的政治動盪，各種新思潮隨之興起，對傳統的文化和觀念也產生了巨大衝擊：許多舊有規範開始被質疑甚至被大膽推翻。藝術領域尤為明顯，繪畫與音樂的革命幾乎是同步的。在音樂方面，主宰了西方數個世紀的調性音樂系統（或稱主調音樂，調性 tonalité）開始逐漸解體：從後期浪漫主義如理查·華格納（Richard Wagner, 1813-1883）與弗朗茨·李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）的擴充和弦開始，最後到阿諾·荀伯格（Arnold Schönberg, 1874-1951）的無調與序列音樂，等於完全摒棄了調性音樂；在繪畫領域，我們看到許多急於探索的藝術家放棄了對自然客觀的描繪和模仿，將視覺藝術經由變形、解構到最終完全抽象。

一旦對傳統的美學標準與規範提出質疑後，藝術家們就需要尋找新的秩序和方向作為創作依據和理念支持。這也是野獸派、表現主義、立體主義、未來主義、抽象藝術、達達主義與超現實主義等各藝術運動出現的背景。一些跨領域的思想交流、不同門類藝術的比較與合作也出現了，這就激發了人們對藝術的本質與共同原理的探索。其中，視覺藝術和音樂之間的類比成為一個潮流，儘管這種比較並不新鮮，但它引起了當時不少理論家、藝術家和音樂家的興趣。

然而，問題也不是那麼簡單。它可以全憑主觀的感受和經驗來發揮個人的聯想；它也可以用量化、可觀測的科學數據來比較，或以藝術形式的抽象結構來對照。前者可能涉及心理和精神分析領域，並與個人性格、經歷有關；後

者則要求在美術與音樂領域都具備一定的專業認知，才能得出有說服力的論證。然而大多數視覺藝術家或音樂家都沒有這種雙重訓練或知識，而全憑自己藝術家敏感度或直覺用自己的方式借用了音樂的表面特質。但是，也確實存在著一些視覺藝術家具備了音樂家的實際經驗，並且在創作理念中提供了更為深思熟慮的類比。我們接下來就要看看他們在這個問題的探究上有哪些共同點，又有哪些個人的實踐方式。

自從浪漫主義以來，把不同藝術類別的感官享受結合為一體的意圖和努力一直存在。於是「整體藝術」¹的概念出現了，這是音樂家和視覺藝術家的夢想。最著名的例子無疑是華格納的龐大音樂劇，結合文學、歌劇、舞臺戲劇、美術設計，他的理想美學是將視覺造形（動態或靜態的）與聲音（詩意的與音樂性的）結合成一種世界性的藝術語言。野心很大，而且成績斐然。但是如果藝術目標只是喚起不同感官的同時感受，或只是藉由感官激發不同的想像力，那麼也就僅此而已，並沒有更深入的探究。

事實上，十九世紀的作曲家們已經開始嘗試擴充調性音樂的表現張力，以謀求新的、更豐富的「和聲色彩」²，例如利用遠調系的轉調（modulation）、使用傳統禁忌的平行和弦、大量的半音階模糊調性界限，或借用異國風情的調式音階（*gammes exotiques*）等等，為調性和聲系統加入更多的「色彩」、甚至「溫度」變化。這些（音調中）加入不確定性、短暫的半色調或模糊地帶的偏好，逐瓦解了音樂的語言性質（如樂句、旋律感），而更近似於印象派繪畫的氛圍性質。在印象派繪畫中，光線和顏色的瞬間感的捕捉是第一優先的，至於傳統中在意的主題、造形、質感……都不重要了。我們看到的是所有光譜範圍內的顏色並置，而這些顏色被分解成無數的小單位，並通常根

¹ 「整體藝術」(Total work of art; [德] Gesamtkunstwerk; [法] Œuvre d'art totale) 的特徵是不同門類的藝術和媒介相結合，並偏好用象徵手法帶出哲學或形上學的意義。這種用法意欲反映生活的整體性。德國哲學家兼作家特拉恩多夫(Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, 1782-1863)在1827年的一篇文章中首次用到這個詞；而理查德·華格納是第一位製作出「整體藝術」的人，尤其是在拜魯特。作曲家在音樂、劇本、表演、舞台設計這些方面都親力親為，從而突出作品的連貫性和整體性，最大程度地體現作曲家想要表達的東西。事實上，它也是西方藝術史上反復出現的主題。例如，兩個世紀前在法國有盧利(Jean-Baptiste Lully)發展出的抒情悲劇，甚至更早的達文西為史佛扎公爵設計的機械音樂舞台劇都可謂其雛形。後來這個概念延申成為一種建築趨勢，包括藝術品、室內裝飾、家具、空間或花園的設計與建築物本身一樣重要。

² 以和聲比喻色彩是音樂界常見的比喻。其實以和聲比擬其它感官的，還有德布西(Claude Debussy, 1862-1918)，他甚至試圖喚起空氣、葉子的動靜、花朵的芬芳與聲音的聯想。

據色彩理論彼此對比並列，這形成了一種色彩無窮盡的交互作用，但也使得傳統物象變得破碎。新印象派的點描技術就是為了達到這種效果而出現的【圖1】。自十九世紀末以來，這種由畫家開始並由音樂家跟隨的「不連續」美學開始盛行，並預示著二十世紀更為激進的革命。

在繪畫領域，我們可以回溯到浪漫主義畫家德拉克羅瓦（Eugène Delacroix, 1798-1863），他曾經設想過一種新的創作方式，即「不再局限於客觀地再現主題，而是以獨立的造形與色彩和諧為優先考量來創作繪畫。」後來的印象派及以後的畫家們越來越感受到音樂與繪畫之間的近似關係，他們在探尋繪畫元素的組織規律的同時，也逐漸放棄了繪畫忠實描寫自然的本能，用當時流行的說法，就是將繪畫從單純的描寫自然中「解放」出來。這裡可以舉些例子：

保羅·高更（Paul Gauguin, 1848-1903）說：「我借用自然或生活為題材，但純粹以線條和色彩在畫面中安排、構成，編織出交響樂、和聲，就像音樂給人的感受；不依賴思考或圖像，而僅憑藉大腦和色彩線條之間的神秘親和力來創作。」（Denizeau 1995: 205）³

梵谷（Vincent Van Gogh, 1853-1890）則在1888年寫道：「如果我敢放手去做，盡量逾越現實去處理色彩，就像一首曲調音樂（une musique de tons）那樣。」（Denizeau 1995: 205）⁴此外，他在同年給弟弟迪奧的一封信中寫道：「現在的繪畫有望變得更加微妙——更接近音樂而遠離塑形；畢竟她更重色彩。」（Van Gogh 1972: 212）⁵



圖1 喬治·秀拉（Georges Seurat, 1859-1891），《大傑特島的星期日下午》（*Un dimanche après-midi to l'Île de la Grande Jatte*），1884-1886。油彩、畫布，207.6 cm × 308 cm，芝加哥藝術博物館。（圖片來源：維基百科）

³ 引言原文如下：«J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs, avec le prétexte d'un sujet emprunté à la vie ou à la nature, des symphonies, des harmonies ne représentant rien d'absolument réel au sens vulgaire du mot, mais qui doivent faire penser comme la musique fait penser, sans des recours des idées ou des images, simplement par les ginites mystérieuses qui sont entre cerveaux et de tels arrangements de couleurs et de lignes.»

⁴ 引言原文如下：« Si j'osais m'y laisser aller, à risquer davantage à sortir de la réalité et à faire de la couleur comme une musique de tons.»

⁵ 引言原文如下：« La peinture comme elle est maintenant, promet de devenir plus subtile - plus musique moins sculpture - enfin elle promet la couleur.»

我們還可以以保羅·塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 為例，他堅持以色彩「轉調」(moduler) 的概念而非色彩「塑造」(modeler) 的概念來構成畫作。

對於這些畫家 (包括許多未提及的其他畫家) 來說，音樂由自身的邏輯而生，無需反映或參照外在世界，因此音樂無疑是「自主性」(autonomie) 最強、亦即最「抽象」的藝術。此外，音樂能夠引起聽眾沉思或深刻情感，也是精神性最強的藝術。因此繪畫必須學習如何組織顏色和造形，就像音樂能夠組織聲音一樣。這種信念在十九世紀已經萌生，在二十世紀則變得更加強烈。 ⁶

實際上，二十世紀初出現的所有繪畫流派幾乎都有融合音樂元素的例子，不論抽象或具象。但是，每個畫家對音樂認知的深淺、好惡、加上個人繪畫風格走向的不同，處理方式也不同，因此作品表現也是十分多樣。根據個人觀察，結合音樂的繪畫作品大致可以區分成四種類型：

第一種類型屬於表面的層次的，也就是說，畫家只滿足於描繪音樂元素的外觀，例如在畫中描繪音樂會場景、音樂家、樂器或樂譜的片段等等。這一類的多屬於具象或半抽象作品；例子也遍布二十世紀初的不同流派。從野獸派的亨利·馬諦斯 (Henri Matisse, 1896-1954) 【圖 2】，立體派的巴勃羅·魯伊斯·畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973) 【圖 3】、喬治·布拉克 (Georges Braque, 1882-1963) 或胡安·格里斯 (Juan Gris, 1887-1927)，或未來派的路易吉·魯索洛 (Luigi Carlo Filippo Russolo, 1885-1947)、賈科莫·巴拉 (Giacomo Balla, 1871-1958) 【圖 4】，到超現實主義曼·雷 (Man Ray, 1880-1976) 的攝影作品【圖 5】；這些藝術家的作品經常出現音樂圖像，當然這也顯示出他們對音樂的興趣。

⁶ 音樂家們也有建議音樂可以繪畫為榜樣。如作曲家沙提 (Erik Satie, 1886-1925) 於 1920 年宣告：「為什麼不使用克勞德·莫奈、塞尚、圖盧茲·羅特列克等人向我們展示的表演性手法？為什麼不在音樂上轉借這些方法？沒有比這容易的了。這些不是表現情感嗎？」



圖2 亨利·馬諦斯 (Henri Matisse)，《音樂》(La Musique)，1939，油彩、畫布。115.2 × 115.2 cm。(圖片來源：https://big5.sj33.cn/ys/hhys/200609/9734_8.html)



圖3 巴勃羅·魯伊斯·畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso)，《吉他和小提琴》(Guitar and Violin)，1912。油彩、畫布，65.5 × 54.3 cm，俄羅斯聖彼得堡隱士博物館。(圖片來源：<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/guitar-and-violin>)



圖4 賈科莫·巴拉 Giacomo Balla，《小提琴家的手》(The Hand of the Violinist)，1912。油彩、畫布，52 × 75 cm，意大利現代藝術收藏，倫敦。(圖片來源：[維基百科 site:zh.wikiquibe.net](http://zh.wikiquibe.net))



圖5 曼雷 (Man Ray)，《安格爾的小提琴》(Ingres' Violin)，1923。黑白照片，29.6 × 22.7 cm，巴黎。(圖片來源：<http://www.dtspitzer-hanks.com/blogging/2017/11/10/man-ray-meret-oppenheim-and-sexual-assault>)

第二種類型則是從音樂作品的象徵意義中汲取靈感，特別是一些象徵主義畫家試圖通過繪畫的象徵語言來表達樂曲的意義。在此我們不能不提到古斯塔夫·克林姆 (Gustav Klimt, 1862-1918) 於 1902 年在維也納為「分離派」團體創作的《貝多芬飾帶》⁷【圖 6】。壁畫將貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 的〈第九交響曲〉分為三部分，整體象徵寓意為「憑藉藝術解放和昇華」。內容敘述處出於精神危機中的藝術家，在經歷了哲學層面生命意義的探尋、對現實的反叛以及對心理本能的發掘，而達到自我重構的歷程，並表達在藝術與愛中實現自我拯救和生命意義。

該作品的「音樂性」表現在：如時間流淌的長形構圖、律動漂浮的造形；如交響曲不同樂章的分段結構，以及如標題音樂的故事性主題——幸福的嚮

⁷ 維也納「分離派」(Session) 是當時脫離官方及支持的現代主義藝術家團體。《貝多芬飾帶》(Beethoven Frieze) 為其第十四屆展覽期間的大型寓意性作品。

往、戰勝邪惡與困境、生命的昇華等，並以豐富的裝飾元素充實具體意象【圖6】【圖7】【圖8】【圖9】。



圖6 古斯塔夫·克林姆 (Gustav Klimt)，《貝多芬飾帶 - 守護神》(Beethoven Frieze)，1902。金、石墨等複合媒材，75 × 118 cm。(圖片來源：<https://www.dailyartmagazine.com/human-desire-klimt-beethoven-frieze/>)

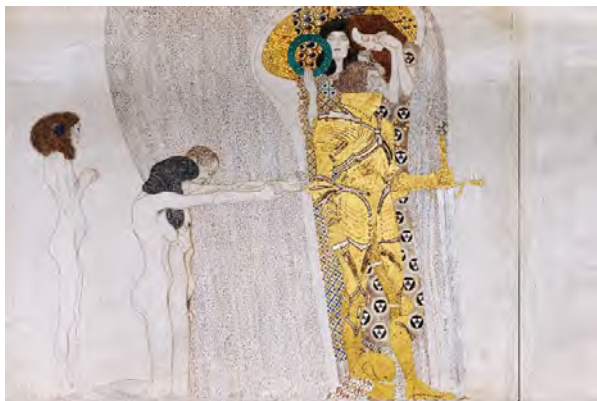


圖7 古斯塔夫·克林姆 (Gustav Klimt)，《貝多芬飾帶 - 嚮往幸福》(Beethoven Frieze)，1902。金、石墨等複合媒材，220 × 1,378cm。(圖片來源：<https://www.dailyartmagazine.com/human-desire-klimt-beethoven-frieze/>)



圖8 古斯塔夫·克林姆 (Gustav Klimt)，《貝多芬飾帶 - 敵對勢力》(Beethoven Frieze)，1902。金，石墨等複合媒材，220 × 636 cm。(圖片來源：<https://www.dailyartmagazine.com/human-desire-klimt-beethoven-frieze/>)



圖9 古斯塔夫·克林姆 (Gustav Klimt)，《貝多芬飾帶 - 歡樂頌》(Beethoven Frieze)，1902。金，石墨等複合媒材，215 × 460 cm。(圖片來源：<https://www.dailyartmagazine.com/human-desire-klimt-beethoven-frieze/>)

第三類音樂靈感是來自藝術家聆賞樂曲時的情感、感受而引發的聯想。這種聯想是應該是雙向的，畫家聽音樂時腦海可能出現色彩或畫面；也可能從一

些畫面或影像中去聯想到音樂⁸。但畢竟先有聆聽的經驗，才能產生出色彩和繪畫元素與音樂的對應。最典型的例子應屬瓦西里康丁斯基了。他的藝術理論《藝術的精神性》(*Du spirituel dans l'art*)、《點線面》(*Point et ligne sur Plan*)中，常提到繪畫元素本身具有引發各種感受的屬性，如冷熱、動靜、張力，也包括「聲音」。他不厭其詳地根據個人經驗感受描述不同繪畫元素的性質，如黃色像尖銳的喇叭；黑、白色是沉默的；銳角、直角、鈍角各有不同的從尖銳到遲鈍的聲音等等。這些繪畫元素就是創作（構成）素材。康丁斯基常把作品命名稱為「構成」（Composition，與作曲同字）、「交響」等等，將這些（不同聲音、表情的）繪畫元素在畫面上根據他「內在的需要」去組織、排列，就像作曲家去組織音樂元素成為具備旋律、節奏或音色配器的樂曲一樣。這類作品表現的是主觀精神感受，甚至帶有即興創作的性質，也自然以抽象居多【圖 10】。

第四種類型受音樂啟發的繪畫，是將兩種藝術在科學基礎上作類比，有學術理論或客觀現象為支持，目的是為了更理性、更合適地符合於繪畫的特性而發展創作。這些藝術家通常喜歡哲理性思考，或對音樂涉獵較深；因此對抽象的時間問題、音樂與繪畫元素的結構關係比較關心，並在自己作品中加以實現。例如克利本身是專業水準的音樂家，在探索新的繪畫規則和方向的時候，他發現音樂就是最好的範本，因此對聲音與色彩的和諧問題（如《古老的聲音》），【圖 11】；音樂形式的借用（如復格）；節奏性在造形藝術上的功能等等都有十分深入的探究，也有雄心創作出質量與音樂相媲美的繪畫（既有紀律又細緻），將音樂這種「看不見」的特質以繪畫方式具體化。當然，這樣的作品幾乎是不可避免地走向抽象。這類作品，對抽象畫的興起和成熟，可說扮演了一定分量的推手角色。

⁸ 例如惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903）喜歡用「夜曲」、「交響」、「和聲」、「改編」等音樂術語用於強調作品中的色調和諧氛圍。如《夜曲：藍色與金色——舊巴特西橋》(*Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge*)、《灰與黑的安排第一號（又名母親的畫像）》(*Arrangement in Grey and Black No. 1, nickname Whistler's Mother*)。



圖 10 康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944），《構成第八號》（*Composition VIII*），1923。油彩，畫布，100 × 81 cm。（圖片來源：<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-wt/kandinsky/kandinsky.htm>）



圖 11 保羅·克利 (Paul Klee)，《古老的聲音》(Ancient sound)，c. 1925。油畫於紙板，38 × 38cm。(圖片來源：https://img.kingandmcgaw.com/imagecache/4/2/bmwcm-5.0_fid-880229_fwcm-1.5_ihcm-50.0_iwcm-49.7_lmwc-5.0_maxdim-1000_mc-fffff_rmwc-5.0_si-427757.jpg_tmwc-5.0.jpg/)



圖 12 保羅·克利 (Paul Klee)，《紅色復格》(Fugue in Red)，24.4 × 31.5 cm，1921。水彩，伯恩的保羅·克利中心 (Zentrum Paul Klee, Bern)。(圖片來源：https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee_Fuge_in_Rot.jpg)

當然，這四種分類的區隔在繪畫作品中並不總是那麼絕對，有時會結合並用，同時出現。我們在此探索的繪畫創作來自音樂啟發的問題，或多或少地涉及所有這些不同的類別，但重點將放在最後一類，即以理性、科學為基礎的音樂—繪畫類比及創作嘗試。這部分牽涉廣大，大致可分為三個方向：

- 一、繪畫和音樂類比中的時間問題，兼論節奏。
- 二、聲音和顏色之間的類比問題。
- 三、繪畫作品中音樂形式（例如賦格）的借用。

在此我們先就第一部分，即繪畫時間性質及相關的節奏問題，主要藉助克利和庫普卡兩位藝術家的經驗來探討。雖然同時代如康丁斯基也肯定了繪畫的

時間性，惜並未多加著墨。而克利和庫普卡二人對於繪畫時間問題的闡述比較明確深入，並論及節奏問題，與他們音樂性的創作概念相輔相成。

（一）繪畫和音樂類比的時間問題

自十八世紀以來，理論家最常提出的藝術分類方式之一，是基於對藝術品的時空性質來區分的。顯然，音樂在時間過程中按結構順序展現，被歸為時間的藝術；而繪畫在平面上佈局造形和色彩，屬於空間的藝術。但是，在二十世紀，當新的藝術研究趨向於「多維」精神時，這種簡單的區別方式對於音樂家或畫家都已經無法使他們信服或滿足。

在音樂方面，沒有人可以否認聲音的物理真實性，這是一種存在於空間的振動。聲音效果與它所鋪展的空間緊密相連，並直接決定了聲音的質量。例如，樂團中不同樂器的特定位置決定了聽眾所感知的樂音物理性效果，包括平衡感、清晰度與強弱。此外，音樂的空間概念還關聯到心理感受，我們常用的名稱「音程」就是距離，而「高音」、「低音」確是能引發具體的高低想象，如佛漢威廉斯（Ralph Vaughan Williams, 1872-1958）的〈雲雀高飛〉（The Lark Ascending），曲中嘹亮的小提琴旋律真如雲雀翱翔於高空之感。而調性音樂中的近系調或遠系調等名詞都涉及以主調為基點的抽象空間概念。在二十世紀以來，不少作曲家們也竭力探索空間可以為創作音樂所能帶來的可能性。早期作曲家的空間探索多限於樂器樂團在實際舞臺空間的操作；如有將樂器安插在觀眾後方或舞臺下（艾伍士 Charles Edward Ives, 1874-1954）、有用幾組樂團分開互相傳遞、呼應的，如史托克豪森（Karlheinz Stockhausen, 1928-2007）。在電子音樂發展之後，對於音色、模擬的立體聲效、移動效果

更爲多樣複雜。⁹

至於美術作品，難道就與時間無關嗎？美術作品的創作過程，先不論它的構思醞釀的時間，就以其誕生——創作的當下，每個過程留下的痕跡，都屬於時間的刻痕，只是不一定被觀眾察覺而已。而完成後的作品，因風格或內容，或構圖的動態、靜態的差異（如巴洛克時期的翻騰動感，古典時期的片刻即永恆）、都具有不同的時間面貌，也給予觀眾不同的時間感受。而觀眾的瀏覽欣賞，是經過感官刺激下後產生的心理、情感反應甚至智識的分析，如此才使藝術作品的意義得以完整實現。因此從創作到欣賞的每一步所牽涉的持續時間，或當下的片刻，都是時間性的。每次對作品的欣賞活動，也像一次次作品的復活或再生，而且每次感受也會隨著時間的流逝有所起伏變化。

如同音樂家面對的空間問題一樣，時間問題成為二十世紀初畫家不得不考量的創作因素。或許不是巧合，因為這個時間議題與《相對論》的提出正好躬逢其時。阿爾伯特·愛因斯坦自 1905 年以來提出的《相對論》，針對運動、空間和時間的絕對性質提出質疑；也動搖了牛頓以來傳統物理學的基礎。其中提出的新名詞如「第四度空間」、運動的「同時性」（不同地點的），或許還包括「彎曲時空」的說法足以激藝術家的創作想象。另外，工業革命後的技術發展、機械速度與帶來的效率，改變了日常生活的方式與節奏。對當時藝術家們而言，這種機械動力和快速節奏感代表著現代與進步，於是「時間」與「前衛」的內涵發生了關聯，並合理的成為「現代性」的象徵。而由於音樂的時間性質，在造形藝術中表現音樂特性也同樣代表著創作的現代性。

但是如何定義繪畫的時間性呢？有哪些說法可以使畫家和觀眾認同通過欣賞

⁹ 在《新音樂技術詞彙》（*Vocabulaire des nouvelles technologies musicales*, Claude Fatus, Minerve 出版）在音樂涉及「空間」一詞中提到三個方面：1.「感知空間」（*espace perceptif*）——我們感受到被聲音環繞的空間感受（臨場感），包括聲音的特徵、方向性、移動、客觀與主觀層面的感受；2.「聲音空間」（*espace sonore*）——聲波振動傳播所作的實際空間，每個充滿動力的聲音元素來自於真實的音源。3.「音色空間」（*espace timbre*）——音色的差異。

靜止的作品可感覺到時間現象？繪畫的時間可與音樂的時間相比擬嗎？

立體主義通常被認為是最早在繪畫中有意引入時間性的藝術流派，這些畫家以同時呈現真實物體的不同視角的方式，摧毀了視覺習慣的合理空間【圖 13】；在這人造的空間範圍中，空間變得與時間緊密依存，這是強調「運動視點」的結果。因此立體主義的時間性是基於運動感知的，並根據觀眾的視覺感受（連續或同時）進行調整。

未來主義者認為立體派作品仍然過於靜態，他們希望將現代生活中的動態特徵，如機器、速度、節奏等作為主題，創作出最具動感的畫面。片刻、當下的強度與轉瞬的快速自然交織著。他們對表現位移的方式很感興趣，他們還熱衷於攝影技術，並發現了在繪畫中重複並列形體的局部可以表現物體移位或運動的方法【圖 14】。

在另一種精神思維下，奧爾菲主義（Orphism）的德洛內（Robert Delaunay, 1885-1941）試圖用色彩的「同時對比」和「在時間中發展又能被瞬間同時感知」（Delaunay 1957: 81）的方式來呈現運動和節奏。奧爾菲主義原屬立體主義分支，但同時受野獸派和光學家薛福赫（Michel-Eugène Chevreul, 1786-1889）的「同時對比」理論的影響，即色彩並置時會互相影響，改變原色彩感覺。而人的肉眼也會自動調和對比的色彩而形成新的色彩和諧效果。德洛內 1913 年發表在雙月刊《狂飆》（*Der Sturm*）的文章〈光線〉中，提倡繪畫應以色彩的「同時對比」（*contrastes simultanés*）為唯一手法，創造「光線的運動」、「透明感」、「視覺深度」、「和諧與節奏」等效果。根據德洛內所言，他創作《窗》時的靈感是要把互相對比的色彩「在時間中伸展開來，同時又被一眼觀察到。」他說：「我玩這些顏色就像用色彩的樂句，



圖 13 畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973），《瑪麗·德雷莎肖像》（*Portrait de Marie-Therese*），1937。油彩，畫布，100 × 81 cm。（圖片來源：https://art-picasso.com/1931_14.html）



圖 14 巴拉（Giacomo Balla, 1871-1958），《汽車的速度》（*Velocity Of An Automobile*），1913。油墨、墨水、紙、木板，74 × 104 cm。

在音樂中作復格曲一樣。」(Delaunay 1957: 81) ¹⁰ 這種由色彩對比產生的動態主要取決於觀眾的視覺感受，即眼睛在豐富色彩前感受到連串刺激（樂句）而產生的加強或緩和，對比或協調的變化張力，這種感知過程就在時間之內【圖 15】。



圖 15 羅伯特·德洛內 (Robert Delaunay, French artist, 1885-1941)，《面向城市的窗（第一部分，第一個同時對比）》(Les fenêtres sur la ville [1^{ère} partie, 1^{ères} contrastes simultanées])，1912。帆布油畫，53.4 × 207 cm。Essen，Museum Folkwang。(圖片來源：[https://www.akh-images.co.uk/archive/Les-fenêtres-sur-la-ville-\(1ere-partie--1ers-contrastes-simultanées\)-2UMDHUSUXCFQ.html](https://www.akh-images.co.uk/archive/Les-fenêtres-sur-la-ville-(1ere-partie--1ers-contrastes-simultanées)-2UMDHUSUXCFQ.html))

通過這些不同藝術流派的經驗，我們認識到，在繪畫中引入時間性的共同願望，經常借由活潑的、運動的、節奏性的或同時呈現的畫面元素組合來實現。然而以受到二維空間限制的靜態繪畫而言，這種移動性或動感從何而來？這些被認定是「時間性」的運動的形式是什麼「狀態」？我們在這裡主要以兩位畫家的解釋——庫普卡和保羅·克利為參考來分析，因為他們在作品中結合「音樂性」的意圖，屬於第四類理性探索的典型，特別是克利對於音樂的專業度在當時畫家中最高的，在繪畫時間問題的觀察與闡述明確而有說服力，對節奏問題的探索也非常到位。這使得他們音樂性的創作概念與實踐相得益彰。

¹⁰ 引言原文如下：« A ce moment, vers 1912-13, j'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de couleur, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup. J'employais le mot scientifique de Chevreul: les contrastes simultanés. Je joue avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique par des phrases colorées, fuguée. » « Il faut des moyens pour construire des tableaux; il faut étudier des gammes, il faut que les calculs colorés s'enchevêtrent dans une harmonie de tons. Et qu'il se développe dans le temps, c'est à dire qu'il y ait des modulations de couleurs les unes avec les autres, qui se contrecarrent et qui engendrent la mobilité. »

1. 法蘭提塞克·庫普卡和保羅·克利的繪畫時間觀

(1) 法蘭提塞克·庫普卡 (František Kupka, 1871-1957)

庫普卡是最早的抽象畫家之一。先後在布拉格、維也納受過學院派繪畫訓練。年輕時期接觸過神秘主義，多少反映在他的某些具象或抽象的作品中。在維也納求學時期，該城正處於先進思潮的社會氛圍¹¹，多少對庫普卡有所影響，也促使他日後往新的領域積極探索。1896年到巴黎，為了生存曾經畫插畫、設計海報；對社會現象多有不滿，為一些無政府主義刊物繪製諷刺插圖。然而他繪畫作品線條的流暢和充滿律動，色彩鮮明，已顯示出他對音樂性的敏銳感受。1910年風格有所突破，大膽嘗試抽象畫，也是以音樂形式《復格》(*Amorpha, fugue à deux couleurs*，雙色復格)作為標題。他也是公開展示抽象畫的第一人。

在巴黎期間他繼續學習，在索邦大學 (La Sorbonne) 修生理學課程。他還在生物實驗室工作，除了研究歷史和考古學外，還對光學和力學問題感興趣。他認為這些研究將對他的藝術有所幫助。雖然也沒有音樂的專業養成，興趣廣泛且喜歡思考的庫普卡顯然對音樂與繪畫領域的關聯有過深刻思考。1913年，他出版了以法語書寫的《造形藝術中的創作》(*La Création dans les Arts Plastiques*)。從中我們可以看到他對於藝術創作的許多見解，也包含了一部分本文的主題——關於繪畫時間性的思考。

在創作方面他首先認為美術作品「完全屬於當下」，並且「提供了可以即刻被感知的特性——對觀者是「唯一」且「不變」的面貌，即被瞬間感知的整體」¹² (Kupka 1989: 145)。但矛盾的是，這個「整體面貌」會在視線瀏覽

¹¹ 當時有古斯塔夫·馬勒在創作交響曲，古斯塔夫·克里姆特作畫，雨果·馮·霍夫曼·斯塔爾以散文形式發表詩歌，卡爾·克勞斯 (Karl Kraus) 的哲學思考，還有弗洛伊德 (Sigmund Freud) 提出精神分析。這些都促使他日後往新的領域積極探索。

¹² 引言原文如下：« l'oeuvre plastique ... appartient intégralement au moment présent et qu'elle offre la particularité d'être immédiatement perceptible et de n'agir sur le spectateur que par un seul et invariable aspect - aspect d'ensemble, perçu dans l'instant. »

作品表面時被細節化；而這個「當下」或「瞬間」也可能因眼睛被圖像元素吸引而拖延。這個觀察和之前德洛內提到的「色彩在時間中發展又能被瞬間同時感知」的概念十分接近。但庫普卡意識到了這種自相矛盾的現象，為了解釋這一點，他發明了「印象時間」（*durée impressionnelle*）一詞。這意味著繪畫中的時間不是真實可測的，而是在觀賞過程中的印象所產生的「心理時間」。

實際上，藝術家在空間中安排造形元素，為的是使觀眾印象深刻；而這種「印象」也在時間中，意義就在於，這是種被造形或光強度激發的感覺經歷的分佈（*répartition des vécus des sensations*）。印象持續的時間或長或短，取決於每個延申圖像的形貌，特別是取決於圖像外形的位罝。¹³（Kupka 1989: 196）

這裡庫普卡談到印象時間很值得玩味，他既是整體（瞬間感知）的印象，也是每個當下的感受體驗，分佈在畫面上同時也在時間中。換言之，在經歷畫面細節的每一個瞬間的感受時，是疊合在對整體的印象（記憶）中進行的，也就是整體記憶與局部當下的時空重合。姑且名之謂印象。而印象時間的長短，與畫面圖像的設計有關。

在造形藝術中，相關的元素群相互呼應、體現出一種交互作用的本質，連鎖的氣象。表現性的造形給人強烈印象，連上另一個造形的印象，再連上其它的，這些都是同時被感受接收，但卻是陸續被欣賞的。這已經涉足到時間領域，或至少是種使時間、空間重疊的野心——將連續的印象時間（時間片段）與眼睛瀏覽作品時的空間延申相結合。¹⁴（Kupka 1989: 196）

¹³ 引言原文如下：« En réalité, c'est dans l'espace qu'il (l'artiste) distribue des éléments ayant pour fonction d'impressionner le spectateur: mais l'impression comme telle est également dans le temps, en ce sens qu'elle consiste dans une répartition des vécus des sensations provoqués par chaque forme plastique ou intensité lumineuse. La durée, plus longue ou plus courte, de l'impression dépendra de la configuration de chacune des étendu et sur tout, de la localisation des contours. »

¹⁴ 這一段很難準確翻譯成中文，只是大意。引言原文如下：« Quantités corrélatives qui, dans les arts plastiques, se sollicitent l'une l'autre et incarnent le principe de la réciprocité. Eudia des enchaînement. Puissance d'impression d'une forme expressive, relayée par l'impression d'une autre, - et d'autres formes encore qui, perçues dans un même instant, sont cependant appréciées successivement. Il y a la un empiétement sur le domaine temporel, ou du moins l'ambition de faire coïncider temps a espace, d'associer la durée des impressions consécutives - fragment du temps - a la répartition dans l'espace des étendus que l'oeil parcourt. »

我們來看看庫普卡 1913 年的作品《黃與灰色垂直綫的安排》【圖 16】，造形元素十分簡單，完全排除了敘事性質的造形，可能就是這個時期的實驗性之作。畫面純粹以垂直的長條形為基礎，整體效果（印象）強烈，這是就「被瞬間感知的整體」。而這些垂直色條以其相近性質互相呼應形成元素群，有不同色調的；有不同明暗的，有粗塊的有細瑣的，形成了不同元素群，這些元素群中個別單元又因鄰近位置而與其它群體連結，形成連鎖的交互作用。而我們的視線中瀏覽畫面每個細節（當下）時，是在整體印象中進行，這個疊合的印象時間長短，又跟畫面元素的安排佈局所引發的感受分佈有關。

也就是說，時間的感受與繪畫空間是合而為一的，在繪畫空間中，元素彼此之間相互串聯，並且就在不同強度、密度的形與色的連鎖作用中產生「張力—鬆弛」的運動（或變化），如此定義了庫普卡所謂的「感受經歷的分佈」，即「內在的持續時間」。如此，庫普卡為他的「印象時間」正了名。而庫普卡所提到卻沒有更深入探討的，是在觀賞、感受作品中的「同時性」概念。他提到繪畫中造形元素的「相互呼應」和「交互作用的性質」，與整體作品「瞬間被感知」的說法，其實也正好說明了感受作品時的「同時性」現象。

(2) 保羅·克利 (Paul Klee, 1879-1940)

克利也不贊同簡單地區分「時間藝術」與「空間藝術」。「長度即時間」是在當時被許多畫家認同的概念。只是克利更進一步，他斷言「空間也是一種時間觀念。」¹⁵ (Paul Klee 1985: 37)，而空間的時間性就在於「運動」(mouvement)。對於克利及同時代的其他藝術家來說，「運動」與時間密不可分，足以作為繪畫創作中時間的象徵。他在《現代藝術理論》中說：「一



圖 16 法蘭提塞克·庫普卡 (Frank Kupka)，《黃與灰色垂直綫的安排》(Arrangement of Yellow and Grey Vertical Lines)，1913。油彩，畫布，70 × 70 cm。(圖片來源：<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cpbzynL>)

¹⁵ 引言原文如下：« l'espace est aussi une notion temporelle. »

切變化過程 (devenir) 都在於運動。……空間也是種時間性的觀念……每當一個點開始運動而成為線條的時候，時間的因子就進入其中了。同理，當線條移動生成平面，或平面移動成為空間的時候亦然……」（Paul Klee 1985: 37-38）¹⁶

然而，這種繪畫基本元素運動下生成的造形，卻是來自於畫家的行動，除了在畫面上留下的筆觸之外，還包括來自藝術家的內心活動產生的。克利對這種現象描述如下：「靈光閃現，傳到手中，宣泄於紙上，如火花綻放出造形，回轉到原點——眼睛，或更原始的中心，即行爲的意圖或靈感的中心。」（Paul Klee 1985: 38）¹⁷ 這就是克利所說的「創造的起源」。「人類的行動，起源，作品，無論是生產還是感受，都是運動（持續時間）」（Paul Klee 1985: 96）¹⁸。

創作本身從靈感乍現、構思、到起身行動，從起稿到完成的整個過程，都是有形或無形的運動，都是時間。當然就像之前提過的，雖然創作構思的內心活動是很難以具體時間度量的，但克利相信那屬真實存在的心靈活動＝時間。

像庫普卡一樣，克利堅持這樣一個事實，即在對作品的欣賞、感知之時就存在繪畫時間：

對於觀眾而言，他的主要活動是時間性的。眼睛被引導去探索（創作者）呈現給眼睛的連續片段。每次為了適應新的片段，他必須放棄舊的片段。最終他停下來，像藝術家一樣找到自己的路徑繼續前進。如果他覺得好，他也會回顧停留，像藝術家一樣。在藝術品中，會有為

¹⁶ 引言原文如下：« Tout devenir repose sur le mouvement... Le facteur temps intervient dès qu'un point entre en mouvement et devient ligne. De même lorsque une ligne engendre une surface en se déplaçant. De même encore pour le mouvement menant des surfaces aux espaces... »

¹⁷ 引言原文如下：« Un certain feu jaillit, se transmet à la main, se décharge sur la feuille, s'y répand en fusée sous forme d'étincelles et boucle le cercle en retournant à son lieu d'origine - à l'oeil et plus loin encore, à un centre du mouvement, du vouloir, de l'idée. »

¹⁸ 引言原文如下：« Action humaine, genèse, l'oeuvre, qu'il s'agisse de production ou de réception, est mouvement (durée) »

觀 眼睛安排好的視覺路徑，觀 在畫面上探索就像動物在草地上吃草探索一樣。（Paul Klee 1985 :38）¹⁹

他在《現代藝術理論》中接著提到「藝術作品產生於運動，它本身也是凝結的運動，並且在運動中被感受、欣賞（即眼睛肌肉的運動）。」（Paul Klee 1985: 38）²⁰ 這一點，中國的書法應該能夠作為很好的佐證。作者運筆的輕重緩急完全體現在完成後的作品中，觀者視線也可以隨著字句筆劃的起伏跌宕經歷著時間的不同節奏。而在繪畫中，筆觸的疏密、重疊、快慢乾濕也都留下創作的痕跡（時間）。而觀眾的視線就在畫幅中漫遊，尋找吸引他的細節。就像克利所說的啃食草皮的羊一樣。

如果說，觀賞藝術品的時間性是由觀眾的連續視線組成的，但即使眼前的作品完整呈現（正如庫普卡所認為的那樣），眼睛的局限性使它無法以同等的敏銳度瞬間看清所有細節。這個不足對克利而言反而是個欣賞繪畫的優勢。因為，與欣賞音樂相較，欣賞繪畫的時間更為自由也有更多的可能性，因為繪畫的時間因素是在多向的空間中定義的。

音樂作品優點是樂音元素完全按照作曲的結構的先後順序被聆賞，但是一再反復聆聽時，會出現相同的印象不斷重複而造成疲勞的缺點。造形藝術作品對外行人有不知道從何開始的缺點，但是對於有經驗的愛好者來說，它能夠有豐富多樣的「閱讀」順序，從而了解其含義的多樣性。（Paul Klee 1985: 38）²¹

我們以一幅克利晚年的作品《杜爾卡馬拉島》（Insula dulcamara）【圖 17】為例，畫面由幾條粗黑線造形和彩色底色組成。在明亮柔和彩色底上，粗黑

¹⁹ 引言原文如下：« Chez le spectateur l'activité principale est temporelle. L'oeil est ainsi conduit qu'il fournit des morceaux successifs à la cavité oculaire. Pour s'ajuster à un nouveau fragment, il doit abandonner l'ancien. Il finit par s'arrêter et poursuit son chemin comme l'artiste. S'il le juge bon, il revient, tout comme l'artiste. Dans l'oeuvre d'art, des chemins sont ménagés à cet oeil du spectateur en train d'explorer comme un animal pâture une prairie. »

²⁰ 引文原文如下：« L'oeuvre d'art naît du mouvement, elle est elle-même mouvement fixé, et se perçoit dans le mouvement (muscles des yeux) »

²¹ 引文原文如下：« L'oeuvre musicale a l'avantage d'être perçu exactement dans l'ordre de succession dans lequel elle a été conçue ; mais lors d'audition répétées, l'inconvénient de provoquer la lassitude par le retour régulier des mêmes impressions. L'oeuvre plastique présente pour le profane l'inconvénient de ne savoir où commencer, mais pour l'amateur averti, l'avantage de pouvoir abodamment varier l'ordre de lecture et prendre ainsi conscience de la multiplicité ses significations. »



圖 17 保羅·克利 (Paul Klee)，《杜爾卡馬拉島》(Insula dulcamara)，1938。麻布與新聞紙上的油，88 × 176 cm。(圖片來源：維基百科)

線條十分吸睛，扮演主體與引導者的角色。長形的線條，對克利而言，是路徑，也是時間；是造形，也是表情。當我們欣賞的時候，視線很自然順著線條的引導路徑去漫遊畫面，可能經歷冷暖不一的色彩，遭遇一些像表情的符號，或聯想到自然的元素。但欣賞的路徑是自由選擇的：可能有人第一眼被中央吸引人面造形吸引，進而延伸到它處，有人可能從右開始向左移動；有人可能從其它細節的地方開始轉移視線，即使多次欣賞同一幅作品，每次的閱讀方式都可能不同。

因此，克利認定的繪畫時間性既涉及畫家的創作行動（手勢的和構思的），觀眾的感受活動，以及二者的中介——在作品中被留下、被凝固在作品中的運動痕跡，而其中透過繪畫元素的組織結構展示了藝術家的理念、構思和創作過程。更重要的是，克利認為畫家在畫面的構思安排就像提供了許多可能

視覺的路徑，由觀眾的心靈與視覺去自由選擇他的遊覽方式（也在時間中）。

有了這兩位藝術家兼理論家的論證，繪畫的時間可說被相當清楚地定義了。但是我們注意到，最關鍵的還是知覺感受——它決定所有的繪畫時間的定義。因為作品是為了讓人被感知而創建的，而第一個觀眾必然是畫家本人。在創作過程中，畫家的運動（思想活動或手勢上的動作）必然會受到畫面上既有的狀態影響（包括他之前已經畫好的，他剛剛畫下的或他正在下筆的）；這說明了畫家對自己作品的感受也在決定過程中的每一步（當下或後續）動作。觀眾從藝術家那裡接收到作品傳遞的信息，或許能（部分地）重新領略創作過程，也可以完全走自己的閱讀（欣賞）路徑。可以說，藝術家創造了作品，但是觀眾經由自己的感受和主觀意識（即內部時間）使作品一次次復活、再生。

不過，這種與感覺體驗相連的主觀時間，心理時間或「印象時間」究竟能否與音樂的時間形成類比基礎呢？也就是與從開始到結束，先後順序固定、明確且可測量的音樂時間相比？

（二）音樂時間

事實上，音樂中的時間概念對音樂家而言，就像空間概念之於造形藝術家一樣是非常具體的。從結構角度來看，音樂中所有的聲響是建立兩種時間關係上：連續關係與同時關係。例如，旋律線就是一種聲音的前後連續關係，而一個和弦的一齊奏響則是建立在同時關係上。這個關係的結構在樂譜中被很貼切的用水平方向與垂直方向的排列來呈現，也形成了音樂結構的基礎。而這些先後連續的或同時發出的聲響運動，則是被節奏統領著，並賦予音樂活

躍的生命力。西方音樂的記譜方式將每個音的關係與位置視覺化、參數化，這使得音樂在演奏時得以達到最高的精確度。

然而這種水平、垂直的雙軸結構並不足以完全說明音樂的時間性質。假如繪畫中的時間是主觀或心理的「印象時間」，那麼音樂中的時間就是完全客觀甚至絕對的嗎？顯然不是。我們如果參照前面探討繪畫時間時所根據的三個階段——構思、創作當下、觀眾欣賞的不同情況來探究音樂的時間的話；還有一個問題，就是是造形藝術家基本上自己就是作品成果的主宰者，而作曲家創作出音樂後必須由演奏者（可能是作曲家本人也可能是別人）去演奏實踐才得以呈現。因此第二個階段實踐（*exécution*）應該是最大的差異。

1. 音樂創作的時間問題

如果把作曲時間簡單定義為創作所花的時間長短，問題就不複雜。繪畫創作時因為畫家的筆觸快慢、手勢節奏不同使繪畫元素留下不同的時間效果；而音樂的創作完全是作曲家內在思維活動，也很難在完成的作品中讓聽眾察覺到作曲過程，除非是現場即興創作。²² 而這種作曲構思的內心活動與作曲家的才情、人生經驗、與當下的客觀環境有關；而一個樂念的出現可能來自某個時刻的靈感，且很難說是不是屬於創作時間。此外，創作過程中思考的樂念、配器或結構形式等，也與樂音出現的先後順序卻沒有直接關聯。因此，顯然作曲的時間（無論長短）完全屬於個人經驗，一種主觀時間。在此我們雖把音樂的時間仍分為三個階段討論，卻與繪畫有顯著的差異。

²² 當然作曲家的原稿筆跡有可能流露出一些作曲家當下的心靈狀態，但仍不能反映完整的創作過程。

2. 音樂演奏（實踐）的時間

演奏是實現音樂作品非常重要的階段。雖然在構思階段屬於創作者的內心活動，但畫家的構思可能與作品直接關聯，而作曲者的構思與觀眾聽到音樂是有距離的，即使能把樂念直接在樂譜上一揮而就的天才作曲家，也不等於完成了作品，因為它必須被演奏、實踐才是真正音樂作品。因為演奏時的聲學現象才會刺激聽眾的聽覺感官並引起情感反應，達到感動觀眾的目的。造形藝術的立竿見影的結果或許直接反映出藝術家本人的特質，音樂的呈現則因為演奏者的詮釋而有所不同，是作曲家與演奏者內心精神（內在時間）結合的產物，也給予觀眾不同的時間感受。

如何忠實的呈現或流傳看不見，摸不着的音樂呢？在尚無固定記譜方式的傳統音樂中，表演者多以口傳心授或依循傳統約定俗成的方式來演奏；而在西方文藝復興以後，音樂作品被逐漸形成的固定記譜方式記錄下來，演奏時得以相對準確地重現樂曲。然而，演奏者的性格與個人對作品的理解（與原作曲家能不能精神契合）不盡相同，可能在節奏速度、斷句、強弱和快慢變化……²³ 等方方面面加入他自己的「詮釋」；因此音樂作品就在自由與限制之間一次次重生。很顯然，同一首音樂作品永遠不可能出現兩次完全一樣的演奏。因此，音樂表演中的時間可說是一個相對彈性的時間，它基本的時間結構（節奏）來自於自於原創者的內在精神活動，卻又取決於表演者在演奏當下的內在節奏。

3. 音樂聆賞的時間問題

如果欣賞圖像時的感知時間完全是自由而主動的，那麼在音樂聆賞中時間顯

²³ 例如，在音樂演奏的節奏名詞中，「Rubato」（字面意思是被盜的時間）包括加速某些音符並放慢其他音符以放棄小節的嚴格性（但又不會真正打亂基本的節奏），因此詮釋時具有一定的自由性和自發性

然是被動而且受限制的，因為音樂「完全精確地按照構思的順序呈現而被聆聽」，並且其長度根據演奏時間長短決定。然而這個聽眾接收、體驗且多少受限的時間卻不是一個可計時的時間，更不是個「絕對」的時間。

當然，音樂的持續長度是可計時測量的，而且常有像脈搏般規律的節拍伴隨時間前進（通常作曲家可標識速度並由指揮或演奏者實踐）來識別，聽眾聆賞的各種樂音變化就在這個基本的節奏上進行。²⁴ 然而聽眾更關注的是由不同的密度或強度聲響組織的樂音運動（垂直或水平），所引起的緊張／放鬆、躁動／柔美、衝突／和平之間的交替過程，這就形成了一種「彈性」的時間感受。同樣地，不同的速度會給出不同的時間感受，這就是為什麼在多段落組成的音樂中，通常會有快節奏和慢節奏段落的速度交替。否則，音樂會單調乏味：節奏都是慢的聽眾可能會無聊，留下過於漫長的感覺；節奏都是快的會令人無法喘息甚至疲勞轟炸的印象。這難道不都是「印象時間」嗎？另外，當聆聽不同聲部同時發展的對位音樂時，彼此獨立的旋律或多或少地重疊交叉，因此聆聽感覺必定變得複雜。在這種情況下，如果我們以運動定義時間，這又構成了不同旋律的同時運動，也就是將音樂時間多重呈現、互相交織。

如果音樂的時間不是絕對的，那也因為音樂是一種相對的語言情境（contexte relatif），記憶在聆聽的感受中起著重要的作用。當一段音樂開始時，它也同時定下了樂曲的依循標準：如音準高度，速度，節奏樣式或主題（或旋律）設計等。隨著音樂的發展，這些聲音元素會發展或再現，²⁵ 不時邀請聽眾對照之前的印象（或記憶），這在時間流淌過程中形成一種「回溯」、「唱答」或「呼應」，於是，這種將「過去」、「不斷消逝的現在」，甚至「等待中的

²⁴ 當然反傳統的現代音樂中，故意打亂固定節拍或完全摒棄規律性節奏的也不少，我們指一般正常的音樂。

²⁵ 音樂本質上是時間藝術，耳朵無法像繪畫或閱讀文學作品那樣回頭欣賞作品的細節；在音樂中，此功能被「重複」的方式代替。但是以多種變化方式重複以避免單調。

未來」在欣賞過程中消長、摻和，形成大腦意識中一種深層複雜的時間，且因每個人的記憶力和敏感性的差異而有所不同。此外，記憶也可以延長我們實際聆賞音樂的時間，特別是讓我們產生共鳴的樂段，有時會在腦海縈繞不去，就像古人說的「餘音繞梁三日不絕」的情況。因此，音樂感受中「時間」成為形而上的，遠遠超出了實際可測量的時間（即確定的持續時間）的含義。

從象徵性的角度來看，音樂中的時間概念會根據不同的文明和不同的時代而變化。以西方古典音樂為例，樂曲的開始和結束都多由主調來定義。其樂音的運動就在不和諧／和諧，衝突／和解，分歧／共融之間的平衡遊戲中前仆後繼。因此，這是一種因果關係（*relation de cause à effet*）中的時間價值，從初原始元素開始發展，並經歷多個衝突，最後達到和解而圓滿結束。在傳統的東方音樂中情況就並非如此。例如，在中國傳統的五聲音樂中，和聲並不複雜，她的音樂張力可能來自演奏樂器的不和諧音，節奏的加速或減速，或旋律中的變音（*altération*）；並沒有和聲規範限制或強制性因果關係。²⁶ 同樣，在當代音樂中，隨著所有技術和概念的創新，時間概念又完全都不同於古典音樂：無論是序列主義（*serialisme*），不定的開放式（*forme ouverte indéterminée*）還是極簡主義（*minimalisme*），每種新音樂都提供了不同的邏輯，並提供了聽眾不同的時間順序感受。

總而言之，我們可以確定，物理性的計時時間從來不是音樂時間的主要本質。因為音樂與所有藝術一樣，經由感官將信息傳遞到我們的意識以完成交流，而正是我們的意識建立了主觀的時間。因此，內在感受所經歷的音樂時間與繪畫時間一樣，是形而上的、印象的和心理上的。

²⁶ 我們也想起從東西方繪畫透視觀念的差異。在文藝復興後的西方繪畫，空間和物體的比例關係是建立在固定的基礎上的（地平線，消失點等），而中國的傳統繪畫視點是移動的，可能多個視點並存在一幅畫中。所以中國畫的空間也是一個「彈性」空間，沒有絕對的因果關係。

三、尋找繪畫的節奏

與時間緊密相關的美學形式是「節奏」（或韻律）。節奏最初是伴隨音樂、詩歌或舞蹈等活動而出現的名詞，但今天已經廣泛使用於其它領域中，這是因為節奏涉及到一些運動（或行動）在時間過程中的共同特性。節奏可以定義為時間或空間中密度和強度的安排，它組織並統合了運動，並賦予它們秩序和能量。對於試圖融合音樂元素並強調繪畫中的動態或時間特徵的畫家而言，對節奏的研究必不可少。就像節奏引領、統合並塑造音樂時間一樣，節奏也可以協助定義繪畫時間並為它注入更多能量。其實，讓我們學習節奏的不只是音樂、詩歌等藝術，在自然界到處都可以找到節奏的根源。

（一）大自然界的節奏

在自然界中，天體的運動，晝夜的輪替，季節的變化，甚至生命的成住壞滅等，為人建立了時間的周期概念，萬象中（山川地形，動植物、礦物）完美的比例結構與類似形的重複為人呈現了造物的規律性質。這些循環或重複就形成了最基本的節奏雛形。我們的人體中，也存在著呼應自然規律的周期性和生理規律，如心跳，呼吸和血液循環等；而我們身體的兩側對稱性，也使得我們的肢體動作遵循交替的平衡，而做出各方向的來回擺動，或一左一右的步伐，這也是原始的節奏。人可以經由三種感官來體察節奏的存在：聽覺、視覺、肌肉感覺；對於節奏的追求實際上是人心理兼生理的需要。也就是說，人基於本能地尋求自身行為、感覺與自然的規律性之間的對應，並且在藝術活動中自發地流露展現，其實人類在各領域發展的節奏形式都只不過是成自然節奏的回響。

(二) 音樂節奏

然而藝術之所以為藝術，是因為它結合了人的智慧與技巧，不斷地累積經驗，愈加成熟精緻、豐富多變。所以在藝術作品中的節奏表現就要複雜許多。以音樂而言，音樂家不可能只滿足於一種單一反復的聲響，於是發展出各種節奏變化。從細部來看，音樂的節奏涉及了每個音的時間長短（音值）和音量變化；從整體來看，節奏包括了樂句的抑揚頓挫，速度的快慢，音量的強弱變化，段落的切分等等。但是一般而言，不論音符再怎麼豐富變化，音樂的整體節奏還是在一個基本節奏的統合之中進行（除了配合戲劇性需要而變化）。這個基本節奏雖然像我們的呼吸、脈搏一樣單調反復，但卻源源不絕地維持著生命的律動。這就是為什麼我們聽到音樂時，能夠在豐富變化的旋律中掌握到這個基本節拍，或隨之起舞，或擊掌附和（打拍子）。

一般而言，節奏的計算和控制是數學性質的：以固定的拍子為單位，按比例分割或相加成，這樣或長或短的音符可以互相組合而不會干擾節拍。這些音字符串成的樂句即使充滿感情表現，仍然在規律的節拍控制中。在西洋古典音樂的樂譜中，對節奏有明確的標記方法。²⁷ 在代表時間的五線譜中，固定的基本節拍變成許多小節，期間不論音符如何變化，由於每小節的第一音為強拍，無形中就強調了基本節奏的規律性：不僅能將複雜的節奏統合起來，還能使音樂在強拍推進下充滿活力。²⁸ 東方傳統音樂雖然沒有像西方音樂那樣明確而統一的記譜方式，但音樂的節奏變化似乎更富彈性，音樂的自由律動更符合東方哲學中的虛實變化、動靜自然消長、無固定終始的時間觀。但節奏的基本原理是一樣的。

²⁷ 這個通用至今的記譜系統，可追溯到文藝復興時期；因為在當時復音音樂發展中，各聲部的同步進行要求非常規則的節奏框架。

²⁸ 強弱拍的交替提供了音樂活力。例如，每節兩拍的節奏有「強-弱」的重複，符合人行走時左右步伐的交替，故合適於進行曲；而三拍子的「強-弱-弱」圓潤流暢適合舞曲；四拍子的「強-弱-中強-弱」則表現出四平八穩的雍容氣度。

音樂節奏的輕重和速度變化能營造出作曲家要各種氛圍，如「強音」(forte)、「弱音」(piano) 的對比，「漸強」(crescendo) 或「漸弱」(decrescendo) 的運用，可產生不同的戲劇效果。速度的快慢也給予樂曲不同的表情。如樂譜上經常用意大利文標識的節奏速度（如 Allegro 快板，Largo 最緩板等等）就如同感情標記，有時加上修飾詞（如 vivace [活潑的]、Dolce [親切的] 等等），都是表現音樂情緒或表情的參考。在不同段落或樂章中，節奏的變化都在更新著音樂的時間感受。

節奏是整個音樂有機生命體的主要動力，從微觀到宏觀，從最小的時間單元就精確地背負著時間密度與強度的價值，直到整體的音樂結構。也正是在節奏的規律性基礎上，作曲家才有極大的自由來發展音樂的無限變化。

（三）在繪畫藝術中尋找節奏

由於節奏的形式在自然中無所不在，因此造形藝術中的節奏表現也十分普遍。例如自然界中物象的規律性或重複性，自遠古以來，就被人類大量用於器物的裝飾圖案中【圖 18】。而在具象的繪畫中，當藝術家有意的安排畫面中物象的高低錯落、大小疏密，或色彩面積比例和輕重關係，形成視覺上的抑揚頓挫和韻律流暢感時，已經就涉及到節奏的表現了【圖 19】。因此，在視覺藝術中的節奏表現並不是新發現。只是在視覺藝術中，簡單地重複裝飾形式很難喚起如同音樂那麼多樣細緻的節奏變化和情感表現，而且在傳統繪畫中對具體實物的描寫通常也經常會使觀看陷入細節，而忽略大的視覺節奏效果。因此，二十世紀初一些有志於表現音樂性的畫家會捨棄物象，嘗試直接借用音樂節奏來定義繪畫節奏，並在他們的作品中加以發展。



圖 18 馬家窯出土彩陶，上面繪有重複性規律花紋，呈現簡單的節奏。(3300-2100 AD)。(圖片來源：<https://kknews.cc/zh-tw/culture/2avxrnr.html>)



圖 19 夏丹 (Jean Baptiste Simeon Chardin)，《銀酒杯》(The Silver Goblet)，1768。油彩、畫布，33 × 41 cm。(圖片來源：https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Sim%C3%A9on_Chardin#/media/Fichier:JeanBaptiste_Sim%C3%A9on_Chardin_024.jpg)

由於繪畫的時間觀念與空間是分不開的，因此點、線、面等各種造形元素自然藉由繪畫的平面上鋪陳展開，經過組織，安排出各種樣貌的節奏效果。

就像時間是音樂中的可測量元素，在規律的周期框架中不同長短的比例的時間組成了音樂節奏；套用在繪畫，這種可測量的元素邏輯上就轉化為延展的平面空間，因此畫面節奏可以表現在面積的比例分割，也可能表現在相同（或相似）形體在空間中重複出現，其形體大小或出現的間隔（密度）可隨比例變化【圖 20】。此外，節奏的活力也牽涉到強弱分配問題，在音樂中透過音量變化，（如強、弱拍子，樂段的漸強或漸弱）；或如舞蹈中，舞者身體動作的張力和速度快慢，飛躍或靜止。而在視覺世界中，節奏的強弱則經由形與色的分量輕重表現，如物象的體（面）積大小；色彩的明暗或彩度；筆觸的力道等都能製造強弱、輕重的效果而影響節奏感受。

我們還可以參考庫普卡在《造形藝術中的創作》〈節奏，段落，運動〉章節 29 中對節奏的看法：

線條和明暗面積是造形藝術家創作的主要元素。如果他要強調一個節奏感，則必須同等考慮這兩種因素所激發的印象時間。為此，他幾乎會混着時間上和空間上的分佈。為了使作品有節奏感，每個最小細節必須在畫面上互相競爭、互相指揮，相互呼喚，相互回應。節奏就在於線條與外形的對稱中，出現可類比的週期性回返。間隔越減少，新的相似出現越多，越能達到整體協調感。就像波浪型花邊或印花布上的同樣圖案不斷反復所達到的節奏總體，但也單調。這種圖案一再出現產生的印象馬上被下一個相同圖形抵消而難以區分，直至它們整體

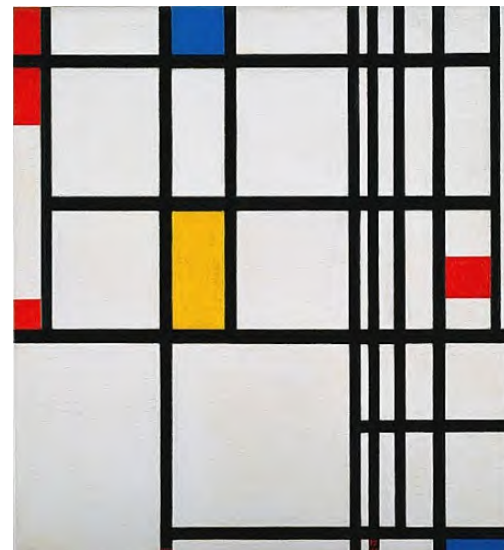


圖 20 彼特·蒙德里安 (Piet Cornelies Mondrian, 1872-1944)，《紅、藍和黃的構成》(Composition in Red, Blue, and Yellow)，1929。在畫布上嵌入油和紙張，59.5 × 59.5 cm。貝爾格勒塞爾維亞國家博物館。(圖片來源：https://www.ss.net.tw/paint-164_95-5384.html)

29 〈節奏，段落，運動〉（原文 Rythme, cadence, mouvement）這段翻譯不太容易表達清楚。Cadence 是指音樂旋律或和聲上的安排以解決不和諧音恢復到和諧的平穩（歇止）；音樂名稱為「終止式」，作用有點像文章中的斷句，所以在此大略翻譯為「段落」。在調性音樂中的終止式可以強調樂句主調（Tonic）。

融合，不再被視為個體，而我們的眼睛只抓住了總體的組織結構。無論是形還是光，從這端延申到另一端之間帶著強大的同質性。相近的元素可以類似的外表相互接續，並且似乎經常一下子在好幾個地方突然出現。唯一的差異是它們各自保留的所在位置，即地點的多樣性。而它們扮演的角色將視我們的心理狀態及生理反響而定。（Kupka 1989: 195-197）³⁰

我們注意到，庫普卡經常是從感知（perception）的角度來分析繪畫的節奏。根據他的說法，繪畫的節奏安排很邏輯地與造形和明暗的串連所引發的印象時間相關聯。另外，我們的視覺也往往傾向於群化（或串聯）相似的形狀，即使它們不規則地分散在畫面上。這就是為什麼會產生節奏的「返回」或重複感（以不同的間隔）的原因。但最重要的是，這種繪畫節奏具有在視野中被整體感知的特殊性——在相互關係中，繪畫元素「必須於此互相競爭，相互指揮，相互呼喚，相互回應」；因此，造形藝術的節奏是由一種矛盾性質的視覺運動中產生：既是同時也是連續，一如前述的印象時間中，整體中的不斷出現的片刻感受。這就與音樂節奏不同：在音樂中，觀眾必須等到樂曲的結尾才能對聲音運動的密度和強度的分佈有一個全局的了解。此外，庫普卡借用了「終止式」（Cadence）這個音樂術語，是一種用和聲標識出樂曲段落的手法。小至樂句的歇止，大到樂曲的結尾，其功能是給予樂曲分段喘息與起承轉合的變化；在音樂的整體結構中極其重要。庫普卡用它來表達視覺藝術中，大架構的、更有條理的節奏安排。

我們再參考克利有關節奏的研究。身兼畫家、音樂家以及自然愛好者，克利對節奏的理解不僅從音樂，也從大自然現象中觀察學習。在他任教包浩斯

³⁰ 原文：« Les lignes et la valeur des étendues sont les facteurs principaux mis en oeuvre par le plasticien. Si celui-ci veut marquer un rythme, il lui faut tenir compte de la durée des impressions suscitées aussi bien par l'un que par l'autre de ces deux facteurs. Il en vient ainsi à confondre presque répartition dans le temps et répartition dans l'espace... Pour qu'une oeuvre soit rythmée, ses moindres parties doivent y concourir, se commander, se solliciter, se répondre l'une à l'autre. Le rythme réside dans les retours périodiques d'analogies, dans la symétrie des lignes et des limites. Plus on réduit les intervalles, plus on fait apparaître de ressemblances renouvelées, mieux l'accord est perçu. Un méandre ou un tissu imprimé, qui présentent l'éternel retour d'un motif chaque fois identique, sont ainsi le summum du rythme - mais aussi de la monotonie. L'impression produite par telle occurrence du motif est neutralisée par la prochaine, toutes étant à tel point indistinguable qu'elles se confondent et ne sont plus considérées isolément, notre oeil n'enregistreant que la structure formée par leur assemblage. Qu'il s'agisse de forme ou de lumière, l'intervalle qui s'étend d'un extrême à l'autre loge chaque fois une foule d'affinités. Les éléments apparentés peuvent se relayer sous des apparences similaires et semblent souvent surgir dans plusieurs endroits à la fois. Seule la différence de la place réservée à chacun, la diversité des localisations. Le rôle qu'ils jouent dépendra de notre état d'âme, ainsi que de ses répercussions physiologiques. »

(Bauhaus) 時 (1921-1931) 的教學筆記本中，記載了對於節奏的研究，並以圖像來解釋節奏的不同面貌和性質，這些圖像化的節奏概念也出現在克利自己的創作中。

首先，作為一個職業音樂家，克利對節奏的思考和創作實踐直接來源於音樂。克利經常將西方節奏中的音值等分法（如全音符等於兩個二分音符，等於四個四分音符，等於八個八分音符……）表現在創作中，特別是線性或網格性質的畫面上常常出現這種比例性分割，如《豐饒家園的紀念碑》【圖 21】；同時克利也用色彩的明暗變化造成輕重有致的節奏效果。這點在表現三拍子的作品《節奏》中十分突出【圖 22】，第一拍是強拍，用重色（黑色）表現，其餘灰色、白色都代表弱拍，明暗輕重之間也繪出重力牽引的效果，增加畫面動感。而作品《駱駝在有樹木的節奏風景中》就像樂譜的音符排列，分散在水平線條上製造大小、疏密不同的節奏效果【圖 23】。

克利對節奏的思考和創作實踐，還結合著他的樂團和小提琴家的親身體驗。他在包浩斯的教學筆記中曾經以樂團指揮的節拍手勢做範例，如二拍、三拍、四拍的劃出不同的路徑綫條；而他 1938 年的作品《英雄弓法》【圖 24】中貫穿畫面的之字形綫條，完全是他拉



圖 21 保羅·克利 (Paul Klee)，
《豐饒家園的紀念碑》(Monument
in Fertile Country)，1929。
<https://www.pinterest.com.mx/pin/374502525233619710/>



圖 22 保羅·克利 (Paul Klee)，
《節奏》，1930。油彩，畫布，69.6 × 50.5 cm，國
家現代藝術博物館。(圖片來源：<https://www.fnac.com/mp34460544/Paul-Klee-Poster-Reproduction-Sur-Toile-Tendue-Sur-Chassis-En-Rythme-1930-80x60-cm/w-4>)



圖 23 保羅·克利 (Paul Klee)，
《駱駝在有樹木的節奏風景中》(Camel in
rhythmic landscape with trees)，1920。
油畫、鋼筆和粉筆在紙板上的紗布上，
收藏於德國杜塞爾多夫的藝術博物館
(The Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
in Düsseldorf, Germany) Paul Klee: Bild
"Kamel in rhythmischer Baumlandschaft"
(1920) – SZ Shop

奏小提琴時的來回動作，就如同他說的，節奏可以由聽覺、視覺，和肢體感覺來體察感受。

大自然也是音樂之外，克利的創作不可少智慧來源；從中克利從對自然萬象的觀察中歸納出自己的對自然節奏的心得。他把自然物象的節奏分為兩種類型：也就是「結構性（或單項）節奏」（*Rythme dividuel*）和「個體性節奏」（*Rythme individuel*）（Klee / Spiller 1973: 264）。³¹ 結構性節奏是指一種可以分割成無數單元的整體，也就是在同一個單元不斷重複的基礎上建立起來的整體（就像音樂音符的等分法）。這些同樣的單位可以或增或減，並不影響整體節奏的特徵。第二種「個體性節奏」，適用於更獨立的、不可分割的個體單元；個體單元不能再簡約成為同一單元的重複，而是停留在比例上。這兩種節奏觀念也不是絕對的，它們可以相輔相成。克利用魚作例子，從個體性節奏看來，魚是由魚頭、魚身、魚鱗、魚尾等部分組成，互不相同；從結構性節奏角度看呢，就有像魚鱗規律而重複的排列方式，或魚鱗上的平行條紋的規律重複。這兩種節奏經常在大自然中共存，彼此依賴；在藝術表現中也是如此，而且可以自由組合。

克利認為，結構性節奏具有重複和規律的特質，使結構具有穩定性、同質性和永久性，因此與規則與理論密不可分。個體性節奏表現出獨特性和變化，它允許自由，驚奇，甚至狂野。對於克利而言，這兩個概念各有各的價值和特徵，在創作時應該結合兩者：在造形創作中必須消除它們的相對性。

克利的作品中，規律的結構性節奏經常扮演一個樸實、穩定的背景作為基礎，而自由的個體性節奏則扮演活潑的、畫龍點睛的主角，在低調的結構性



圖 24 保羅·克利 (Paul Klee), 《英雄弓法》(*Heroic Strokes of the Bow*, 德 *Heroische Bogenstriche*)，1938。報紙、顏料、染色布，73 × 53 cm，MOMA (紐約現代藝術博物館)。(圖片：© 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn)

³¹ Jürg Spiller 根據克利在包浩斯的教學及創作材料收集整理及註釋而成的兩大冊，上冊是 1《創作思想 (La pensée créatrice)》，1973 年出版；下冊為《無盡的自然史》(*Histoire naturelle infinie*)。文中節奏內容來自上冊法文譯本。

節奏基礎上打破規律和沉寂，成為矚目的焦點。從作品《受波及的地方》【圖 25】或譯《射中的地方》可以看到克利的節奏審美有對二者的平衡的追求：若按克利的理論，圖中規律重複的水平長條形與其切割衍生出的方格，可視為規律、平穩的結構性節奏；而與之對比的箭頭、中央圓點和即興的曲綫造形和圖樣，則為活潑、多變的個體性節奏。兩種不同屬性的節奏，就像理性與感性、限制與自由之間的共存、調和。

這種美學觀念是一種規律與變化之間的調和，其實也是自古有之。例如，希臘神殿有著完美的幾何比例和規律的外觀，如列柱、柱間飾帶等重複一致建築元素，這是屬於規律的部分；然而建築也有不規律的變化部分，如裝飾在三角楣上的雕像群或柱間飾帶上的浮雕；而規律與變化的兩者可以相輔相成，搭配出莊重、大氣而又不失精緻的完美建築。克利相信，將阿波羅式的理性與戴奧尼索斯式的激情二元對立性質調和與平衡，才能達到藝術的理想與完善。

庫普卡與克利這兩位畫家兼理論家的觀察為我們在繪畫的節奏問題上厘清了概念，也為他們自己的藝術創作找到形式的依據。當然，其它藝術流派或藝術家也有在繪畫節奏這方面下功夫的，他們的成果也值得我們注意。例如立體主義者，他們用不斷交替的明暗對比來創造節奏，未來派為表現活力與動感，而營造震動或光芒放射效果，或以位移的重複片段片表現運動。奧爾菲主義的德洛內（Delaunay）夫婦則偏愛以色彩的輕重與色調對比組織畫面上的律動，如前面已經論述。

色彩是繪畫的決定性要素（*élément qualitatif*）；她本身就具有表現強度和能

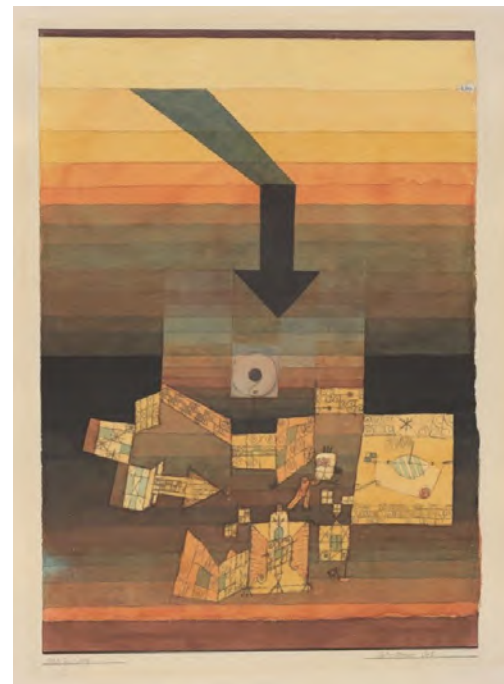


圖 25 保羅·克利（Paul Klee），《受波及的地方》，或譯《射中的地方》（*betroffener Ort*），1922。鋼筆、鉛筆和水彩於畫紙，30.7 × 23.1 cm。伯爾尼藝術博物館。（圖片來源：<https://www.paulklee.net/affected-place.jsp>）

量的特質。但是顏色的表現性又取決於顏色的相互關係，包括色彩的排列方式，大小和色彩的細微變化，這也如同庫普卡所提到過的「互相競爭、互相指揮，相互呼喚，相互回應」來決定整體的節奏的說法一樣。因此，德洛內主張以色彩的「同時對比」（*contraste simultané*）表現充滿強度的活力的視覺節奏，也是有其道理的。

至於色彩在音樂、繪畫議題中扮演的角色，涉及顏色和聲音之間的類比：如光波和聲波的對照，色彩的感知，互補現象與聲音的自然共鳴或泛音現象，或繪畫和音樂中的和諧概念的討論等，由於牽涉廣泛，在此就不贅述。

四、結語

在分析二十世紀初，繪畫自音樂汲取靈感進行創作的主題中，「時間」是個不可回避的主題，如何合理解釋繪畫的時間性，是作為繪畫與音樂藝術類比的基礎之一，同時也連帶論證了繪畫節奏的合理性。事實上，繪畫與音樂一樣，本質上決定我們對兩種藝術的時間意識的主要依據是感官感受的經驗。繪畫時間主要在於我們的視線（眼睛的運動）瀏覽畫面元素（同時或先後）的經歷、感覺中，因此是純粹的主觀、形而上的時間。同樣，音樂時間雖然可以測量，但也不是絕對的時間。首先，它取決於音樂創作時元素的相對性考慮（旋律、主題、組織形式、聲音的密度和強度的安排等等），其次是音樂演奏中的不確定性（如音樂家主觀詮釋作品時的速度、細微情感）等等；最後由聽眾根據個人的敏感性和對不斷消逝的樂音音符的記憶來建立自己的

時間感受。這時間也必然是主觀的、心理的印象時間。

在這個主觀時間的共同基礎上，繪畫與音樂之間合理類比的第一個條件就此建立；此後對繪畫節奏的追求就很容易著手了。不論在時間或在空間中的節奏樣貌，都不過是大自然規律性與周期性的一種呼應與變化。繪畫吸收的不僅是「音樂性」，而且是要在各種「運動」中達成共識，並重新找到畫面構成的秩序，尤其是當傳統美學價值被逐漸拋棄的時代。其實，不論是原始的藝術、傳統的學院式作品，或是當代各種嘗試中的前衛作品；無論是靜態還是動態，若根據前文的分析，無一不具備著時間因素在其中。只是過去的工匠也好、畫家也好，幾乎不需去思考所謂時間性或節奏感，因為那不是他們那時代創作的重點：工匠只負責製造出實用而美觀的作品；而傳統畫家則有明確而具體的描寫主題，如何用高超技術呈現出他們要傳達的故事和內涵才是他們操心的。從二十世紀初當時的畫家觀點看，時間性的問題的探討、音樂與節奏的表現在繪畫中是前衛與進步；而從傳統繪畫藝術家觀點看，或許會覺得這些現代派畫家太鑽牛角尖了。其實，從事傳統具象繪畫的藝術工作者，若能在創作構思中考量到這些視覺效果的抽象因素，相信是有益無害的。其實有不少優秀的古代作品已經蘊含了時間內涵與生動完美的節奏感在其中，只是過去人們比較少從這個角度去分析作品而已。

如今，時間問題仍然是視覺藝術家感興趣的問題，但是規模已經不同：新的藝術媒材已經遠遠超出了繪畫平面的範圍，也超出傳統雕塑的靜止狀態；時間因素直接介入了運動中的藝術作品。例如亞歷山大·卡爾德（Alexander Calder, 1898-1976）的動態雕塑（Mobiles）【圖 26】、結合造形與機械動力的尚·丁格利（Jean Tinguely, 1825-1991）【圖 27】，還有各種各樣的行動藝術



圖 26 卡爾德（Calder）《讚美未完成的》（*In Praise of the Unfinished*），博坦基金會。（圖片來源：<https://arquitecturaviva.com/articles/calder-at-fundacion-botin>）



圖 27 汀格利（Tinguely），《腳踏刻錄機》（*Cyclograeur*），1986。焊接廢金屬、自行車零件、金屬板、鼓和鉞，書本，225 × 410 × 110 cm，蘇黎世美術館（Kunsthau Zurich, Photo by Gert Jan van Rooij）。（圖片來源：<https://www.bu.edu/sequitur/2016/04/29/schoenberger-tinguely/>）

(Action art)，或結合聲光科技的各種影像藝術、數位藝術等等。那麼，這些新潮藝術的出現是否意味著在二十世紀初，在繪畫藝術中尋找時間性和節奏性已經過時、不再有意義？亦或是在繪畫中追求音樂靈感是徒勞的？也不見得。藝術家是根據所處的時代賦予他們的條件創作的，他們也是依據時代展現給他們的需求與希望在追尋藝術的路，藝術其實就是對一個時代的現實反映。不論成熟與否如何，這些問題的提出，對於視覺藝術中更本質的探索還是有其意義的。至少，這些繪畫中時間性或音樂性的探索為我們揭示了創作過程中的某些秘辛，以及隱藏在藝術表象之下的基本原理；更有意義的是，他們為後人留下了許多原創作品，為這一段特殊的藝術歷史寫下了不可忽視的一頁。

引用書目

- Delaunay, R., Francastel, P. et Habasque, G.. *Du Cubisme à l'art abstrait*, Paris, Francastel/ Habasque Paperback, 1957.
- Denizeau, G.. *Musique & Arts*, Paris, Edition Champion, 1995.
- Klee, P.. *Théorie de l'art moderne*, Paris, Médiations Denoël, 1985.
- *La pensée créatrice*, (Ecrits sur l'art, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller), Paris, ed. Dessain et Tolra, 1973.
- Kupka, F.. *La création dans les arts Plastiques*, Paris, Diagonales, 1989.
- VAN GOGH, V.. *Lettres à son Frère Théo*, Paris, Grasset, 1972.