

龐均的油畫色彩空間美學

—以〈星光閃閃：我的藝術故事〉為例

Pang Jiun's Oil Painting Color Space Aesthetics

—Take 〈Sparkling Stars : My Art Atory〉 as an Example

高駿華

Kao, Jun-Hua

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

龐均在油畫創作藝術方面的個人特色與成就，被稱為「東方人文表現主義」新風貌。這個「東方人文表現主義」的油畫韻味主要就表現在色彩與空間上，所以本文將以〈星光閃閃：我的藝術故事〉一畫為例，探討龐均油畫作品色彩、空間之特色。

本文研究之綱要：第一部分，先簡述前人對於龐均之研究、本畫作之創作緣由，以及研究動機、方法等。第二部份，分三小節，分別針對畫作之色彩特色分析、畫中空間美學的形式風格與心理空間之內涵與畫中眾多主題元素條分縷析，以期更加理解藝術家所欲表達之思想層次。第三部分，結論，綜上所述，藉著對於〈星光閃閃：我的藝術故事〉之深入探討，證明此作並非只是圖解的表象而已，並認識名家大作藝術價值之所在。

【關鍵詞】 龐均、星光閃閃、色彩、空間、主題

一、前言

（一）前人對於龐均油畫色彩空間之研究

龐均（1936—），兩岸三地著名的油畫家，油畫創作已有七十七個年頭，在油畫藝術領域備受喜愛與讚譽。重要的原因乃在於油畫色彩上的重大突破，不僅吸收了西方印象派、野獸派色彩的明亮、強烈，也融合了中國水墨色彩空間典雅、蘊藉的東方繪畫美學，開創屬於自己的「東方人文表現主義」油畫色彩空間風格，引起了一些學者、藝評家的討論與研究。

色彩部分：2008 年，水天中發表了〈體驗、思考與創造－龐均的藝術道路〉，肯定龐均對於色彩感覺的敏銳和細膩，是其繪畫的一大特色，龐均得心應手地調動鮮明強烈的色彩，那些純度很高的油彩，在他的畫面上構成裝飾性的色調結構，且更有傳統藝術精神對中國文人心靈的浸潤。¹同年，曾長生〈龐均的東方人文表現主義－融合古典與現代的東方寫意性油畫〉一文中更大讚龐均在油畫藝術上的成就，是結合了西方後期印象派和野獸派色彩的特點，和中國人文藝術哲學的意境，創造了「東方人文表現主義」。²2012 年，劉晴明〈論龐均的意象油畫〉一文本著民族文化的立場，審視著油畫家龐均的油畫創作。作者認為龐均的油畫，在借鑒中國傳統繪畫的內涵精華時，也容納西方繪畫光與色的特點，開創出嶄新的具有中國風味的新油畫色彩。³同年，劉莉在〈淺談龐均油畫寫意花卉中的色彩〉中認為龐均善於運用微妙的色彩差異表達光影效果，並綜合了中西色彩的語言特點、展現西洋油畫色彩與中國民間圖案色彩的有機結合，從而呈現極具個性的色彩表達，往往是用筆簡潔而韻味幽長，將西方油畫語言與中國水墨寫意結合在一起，開創出所謂的「寫意性油畫」色彩。⁴綜上所述，以上各家對龐均的色彩都給

¹ 水天中，〈體驗、思考與創造－龐均的藝術道路〉，《藝術家》，第 402 期（台北：藝術家出版社，2008 年），頁 346—349。

² 曾長生，〈龐均的東方人文表現主義－古典與現代的東方寫意性油畫〉，《藝術欣賞》，2008 年 6 月，頁 58-61。

³ 劉晴明，〈論龐均的意象油畫〉，《藝術生活》，福州大學廈門工藝美術學院學報，2012 年 5 月，頁 56—57。

⁴ 劉莉，〈淺談龐均油畫寫意花卉中的色彩〉，《世紀橋》，2012 年，第 23 期（總第 262 期），頁 151—152。

予肯定與高度讚賞。

空間部分：龐均的油畫，除了色彩特點為人所津津樂道，其畫面空間的經營布置也極具個人風格，二度空間、二度半空間、三度空間，或是緊湊紮實，或是虛實留白，尤其在大畫之空間經營，匠心獨運。如 1999 年〈向 BRAQUE 致敬〉（圖 1），模擬西方立體派大師布拉克（Braque 1882–1963）拼貼組合的形式，組織黑白琴鍵、小提琴、五線譜、琴譜、古代圖紋、盤甕靜物、英文字體、篆刻⁵，再以底層之裝飾性條文貫穿連結，空間形式起伏跌宕，錯落有致。



圖 1 龐均〈向 BRAQUE 致敬〉 1999 年 油畫 130.3 × 162.2 公分 《油畫技法創新論》

2002 年〈音樂的幻覺〉（圖 2），結合古代圖紋、青銅器、陶罐、小提琴、篆刻等元素，經營空間的排列組合，最終以色彩作為調整與融合劑，全畫近乎平面，但又有些微立體的感覺。



圖 2 龐均〈音樂的幻覺〉 2002 年 油畫 165 × 165 公分 《龐均—東洋表現主義巨匠》

⁵ 篆刻圓形「色線」二字與長條形「龐均」二字，為當時筆者所設計排列之字形。

2015 年，〈決瀾社宣言〉⁶（圖 3），別開生面，以文字為主題，紀錄 1932 年決瀾社成立時，由龐均父親龐薰堯（1906—1985）與社友倪貽德（1901—1970）共同起草的〈決瀾社宣言〉全文，中英文文字對照，構圖頗具設計性，隨著造形空間的曲折，文字自然地騰挪轉折而下，一氣呵成，整體上以紅、黃、藍、黑四個主色調統領全局。特別的是，畫面中淺咖啡色的部分，竟然是剪裁自咖啡麻布袋拼貼而成，乍看之下，渾然天成。



圖 3 龐均〈決瀾社宣言〉2002 年 油畫 200×400 公分 《決瀾之子—龐均的藝術》

由此可見，在畫面空間多元經營上，龐均也做了許多嘗試，總是會有奇思異構，令人眼目一新的。目前，在空間研究這個領域，只看到曾長生〈龐均的東方人文表現主義—融合古典與現代的東方寫意性油畫〉提及畫面跳脫平面二度思維，走向幾近三度空間的看法，⁷ 這部分是需要繼續多加探討的。

（二）作畫緣由與研究動機

龐均二歲半開始畫畫，十一歲接觸油畫，十三歲考上美術學院，十八歲擔任北京畫院專任油畫家，並兼任北京藝術學校教學，二十三歲創作巨幅油畫〈工地洗衣組〉，優雅的灰色調引起世人的注目，此作當時為中國美術館所典藏。四十三歲，與閻振鐸共同策劃「新春油畫家展」，邀請老、中、青畫家參展，不設審

⁶「決瀾社」是由龐均父母龐薰堯和丘堤，倪貽德、林風眠、劉海粟、王濟遠、陳澄波、李仲生等，一批當年自我期許開創中國新油畫使命的青年畫家所共同發起成立的，他們喊出：我們厭棄一切舊的形式、舊的色彩，厭惡一切平凡的、低級的技巧，我們要用新的技法來表現新時代的精神……，讓我們起來吧，用了狂飆一般的激情，鐵一般的理智，來創造我們的色、線、形交錯的世界吧！（引自〈決瀾社宣言〉）數十年來，龐均也是一直以此為目標，不論創作或是講學，皆是以開創新的、更符合東方文化意韻的油畫藝術為最高準則。

⁷ 曾長生，〈龐均的東方人文表現主義—古典與現代的東方寫意性油畫〉，頁 61。

查制度，創辦自 1949 年以第一個非官方大型油畫展，掀起大陸在野美術運動高潮。四十四歲離開大陸，定居香港，任教於香港中文大學和浸會學院，活躍於香港畫壇。五十一歲，定居臺灣，並在國立臺灣藝術專科學校任教油畫。在臺灣，課堂之餘，到處寫生，感受到台灣四季如春之氣息，色彩特別明亮、奔放。七十二歲，自臺灣藝術大學退休後，即專注於油畫創作、展覽。與各畫廊以及蘇富比、佳士得等拍賣會互動頻繁。如今高齡八十八歲，仍在創作不斷。

機緣湊巧，2023 年底、2024 年初，龐均受邀在亞洲協會香港中心軍火庫展覽廳展覽，期間，展作中有一幅作品〈人間四月天〉：高 200 公分，寬 600 公分，是跟蘇富比拍賣會的收藏家借畫展出的，乃本檔展覽重點作品之一。卻因為行政疏失，借展程序有誤，面臨下架危機，正當展場負責人苦於如何補足即將缺失的那面牆時，龐均豪爽的承諾，原本的畫作還回去以後，空下來的的位置，他會再畫一幅大畫補上，不會讓展場留下空白的牆面。這個決定獲得亞洲協會香港中心的高度支持與讚賞，買家聽到以後，也欣然同意原畫繼續借展。但既然話已說出口，該畫的畫還是得補上，而且是在展覽現場作畫，與參觀的民眾近距離接觸，於是這一個機緣湊巧的行動藝術就這樣開始了。花了約一個月的時間，在現場繪製一幅大畫：〈星光閃閃：我的藝術故事〉⁸（以下簡稱：〈星光閃閃〉）（圖 4）。



圖 4 龐均〈星光閃閃〉 2024 年 油畫 200 × 750 公分 龐均自藏

當〈星光閃閃〉完成時，浙江美術學院退休教授全山石特地前來參觀，回去後傳了一個訊息給龐均：「這些圖解說明了什麼？只是圖解的表象而非精神。」⁹對於這一張構圖奇特、色彩繽紛、內容豐富，充滿感情思念，又寄寓深遠的一張畫，竟然只被看成一張圖解，這引起了筆者想要研究〈星光閃閃〉一畫的動機。

⁸ 〈星光閃閃：我的藝術故事〉之畫作名稱為龐均本人所定名。

⁹ 兩位教授傳給龐均的訊息，資料提供者：龐均，日期：2024 年 1 月 17 日。

畢竟筆者曾經跟隨龐均學習油畫十餘載¹⁰，敬佩龐均油畫色彩修養之高深、空間布局之靈巧、繪畫創作之辛勤不輟，深知這種大作作品，龐均都必定賦予極深之感情與深意，決不會只是圖解而已。

（三）研究方法與目的

本文之研究擬以〈星光閃閃〉為研究標的，運用田野調查法、圖像學、風格研究法，加上觀察法、心理空間分析法等學理根據，探討龐均畫作中的色彩與空間問題，深入剖析，補充龐均油畫藝術中關於色彩與空間創作分析之研究。

其次，經由此次深入之探析，亦可提供觀者對於〈星光閃閃〉一作清晰之了解，走進創作者之心理世界，體察創作者的心緒起伏與心之所想，深切感知創作者用心創作的藝術品，證明作品之價值在於精神而非圖解。

二、色彩、空間之探討與主題研析

就畫面觀之，〈星光閃閃〉色彩燦爛多變，結構空間特殊而多樣，主題龐雜且若有所指，看似圖解卻又深有內涵，非可一目瞭然。因此，以下就色彩、空間、主題三個重點，作深入之解析，一窺究竟。

（一）色彩探討

色彩的能力，一直是龐均所為人津津樂道的，如前所言，龐均從小就受到印象派與野獸派畫家們的影響，對於色彩的感覺是極其敏銳的，他一輩子都在研究他們的色彩，曾經深有感觸地歸納出「印象派」的色彩經驗，如：

- 1.同一物體之亮暗色彩必須冷暖對比。
- 2.不同色塊相併，必須要有冷暖色差異。
- 3.重疊覆蓋，必須偏冷色壓偏暖色或偏暖色壓偏冷色。
- 4.畫得快而不塗改，就呈現新鮮感。¹¹

¹⁰ 筆者於 1995—2008，跟隨龐均教授學習油畫。

¹¹ 龐均，〈籍虹與印象派〉，《藝術家》第 451 期，（台北：藝術家出版社，2012 年），頁 281—283。

細審〈星光閃閃〉畫面，¹²以上四點基本上都做到了。冷暖色的互補、對比等概念在西畫創作中是極其重要的，龐均更是其中的佼佼者，是以在他的油畫作品中，觀者常會驚訝於他高超的調色技巧，不管是「亮暗色彩冷暖對比」、「冷暖色差異」、「偏冷色壓偏暖色或偏暖色壓偏冷色」，許多主體物象總是在微乎其微的色調對比中顯現出來，而那種對色彩的微差敏感度與調色能力，並非單純地俯首畫案即可企及的，那是耗費龐均數十年鑽研中西繪畫理論，與觀摩繪畫大師作品色彩所領悟出來的。如畫面右下角擬仿馬諦斯之靜物，紅與黑之冷暖色塊與冷暖對比，凸顯色彩之強烈對比與色彩空間感。右側之百合花一景，百合葉片偏冷的藍壓偏暖的黃、偏暖的紅壓偏冷的黑，顏色就顯得純淨且對比性強，這是龐均畫面色彩總是非常明亮暢快的特點祕訣之一。

至於第四點，有油畫創作經驗者就會了解，常常修改顏色時，顏色反而容易髒或是變得混濁，甚至最後的結果會讓人覺得有種力不從心的無奈。龐均七十七年的油畫創作經驗，加上從很多印象派作品筆法中學到的，讓他領悟到油畫顏料調色要一次成功，下筆也要一次成形，不再修改，如同他所一再強調的「一筆定江山」。雖然不一定很完美，但卻有一定的天然美感與真摯的情感，這才是藝術家的本心。這除了歸功於對顏色敏感與調色能力外，還有一個秘訣就是，他在調顏色時，並不是早就構思好整幅畫面的色調，或是在調色盤上估量顏色，而是當油畫顏料塗上畫布後，再依據剛塗上的這個色塊與旁邊色塊，或是與整體畫面的關係比較後再作調整，所以在他畫作未完成時，觀者是無法預知他會畫成什麼樣子的。甚至有時候在創作過程中，一個心情的變化，他的色彩會突然轉換思考模式，出人意料之外，完成的作品卻又能讓人擊節嘆賞。

這件作品持續一月有餘才完成，不可能每次創作時的情緒與感覺都是一樣的，因此可以看出在畫面中許多不同的筆法、色調、形式表現，饒是如此，但最終在其畫過許多大畫的經驗，與對於色彩掌控能力的絕對優勢下，整體的色調是統一的，構圖安排是順暢的。尤其是在眾目睽睽之下，畫得快而不塗改的本領，除了

¹² 以下「〈星光閃閃〉畫面」一詞都簡稱「畫面」。

顯示對於自己畫功的自信外，顏色的新鮮感也是令人刮目相看的。所以，龐均的色彩極具個人特色與魅力，知名藝術評論家水天中評論其油畫作品時說：

難能可貴的是這些作品中的色彩處理，它們飽滿、響亮、具有力度，而又顯示出高雅的色彩趣味，在這方面發揮調領作用的是黑色與白色，黑與白在龐均的作品中，相當於色彩表現的台面和骨架，有這樣的台面和骨架，可以讓強烈的色彩盡情表現。深黑的點線和純白的塊面使緊密的色彩布局有氣可透，使喧鬧的色彩撞擊歸於平衡，而在那些能望著回憶薄霧的風景畫中，更是由黑與白彈響思鄉的琴弦。¹³

飽滿、響亮、力度、高雅、趣味，這些形容詞用在龐均油畫作品上的形容甚為貼切，在本幅畫中一目瞭然，尤其是黑色與白色的使用，使緊湊的布局有氣可透，也達到平衡強烈色彩碰撞的作用，水天中的評論直中肯綮。另外，許多大畫家常有偏好之顏色，如梵谷偏好黃色，他筆下黃色向日葵（圖五）充滿熾烈的生命熱情，他曾對自己如此強烈的色彩表示說：「我越是年老醜陋、令人討厭、貧病交加，越要用鮮豔華麗，精心設計的色彩，為自己雪恥。」¹⁴；畢卡索也有一段時期喜用憂鬱的藍（圖六），顯示一種孤獨感與不安，也表露對於老人、乞丐、落魄藝人等底層民眾的關懷之心。



圖 5 梵谷〈向日葵〉 油畫 95 X 37 公分 阿姆斯特丹 國立文生·梵谷博物館

13 水天中，〈體驗、思考與創造-龐均的藝術道路〉，頁 346—349。

14 《西洋巨匠美術週刊·梵谷》，（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，1992 年），頁 22。



圖 6 畢卡索〈帶小孩坐在地上的婦人〉 油畫 1901 年 110 X 96 公分 美國 哈佛大學富格美術館

而龐均喜歡黑色和白色，如（圖 7）所示，整張畫面大抵分成兩個色塊，左半側主要以西方繪畫為主，色彩繽紛繁複，所以在畫面左下角特別安排中國水墨式黑白虛實搭配，避免畫面緊迫而造成左右失衡之窘境。右半側以中國單色圖紋繪畫，加上黑白水墨式意韻表現為主，間以西方油畫厚重強烈之色彩壓陣，以達成畫面視覺之平衡。龐均經常喜歡在油畫布上作黑、白兩色之組合，主要是認為這樣更接近東方水墨「計白當黑」、「知白守黑」之書畫美學與老莊「一陰一陽」、「虛實相濟」之人生哲理相契合。¹⁵前歷史博物館館長，也是知名藝術評論者黃光男，對於龐均油畫色彩中的東方美學也有過這樣的評論：

他的畫，雖然是以油畫作為表現的素材，但能將東方美學挹注畫境中，使人看到一股禪意與詩意。即使看他創作的過程，似舞似拍的節奏裡，在明度與彩度交織的組合下，將畫面推向純粹性與哲理思考，其深度表達形色之於畫面結構，大大提昇繪畫的內涵。¹⁶

黃光男從龐均的畫中看到了禪意，與前文所言老莊之哲理相呼應，龐均談到自己的畫與禪的關係時也說：

¹⁵ 龐均，《油畫技法哲學》，（台北：藝術家出版社，1988 年），頁 28。

¹⁶ 黃光男〈繪畫臉譜〉，《聯合晚報》，2006 年 12 月 31 日，頁 12。

在中國畫裡：天、地、雲、空氣、水等，統統是白紙，這種抽象空間手法已有幾千年的歷史...禪的意念認為：空間雖然是空的，但絕非一無所有，一切生命都是從「空」而來...中國古代繪畫大家，在藝術結構和形式上運用空虛與空間以示生動，從詩到畫常常以虛空顯示深刻思想、非凡意義、高尚情操。¹⁷

從中國詩詞中找到靈感，從中國古代繪畫大家的經驗中找到立論的根基，龐均油畫色彩中黑白色調的運用、虛實相濟的人生哲理，是中西繪畫美學的完美融合。



圖 7 〈星光閃閃〉畫面色彩區塊示意圖

對於龐均色彩的研究，2012 年，劉莉在《世紀橋》發表的〈淺談龐均油畫寫意花卉中的色彩〉一文中簡單歸納出三個特色：雅致的灰色、色彩的民族化、色彩的律動。尤其在「色彩的律動」部分，她認為龐均作畫喜歡聽著古典音樂，在莫札特等音樂大師純淨美妙的樂聲中，總能帶給他靈感與創作熱情，手中的畫筆隨著音樂旋律起伏有致，調色盤上流動的色彩就是他內心世界的物化表現。之所以產生這種幻動的色彩，與三種狀況密切相關：

1. 抑揚頓挫的中國書法及寫意畫的用筆方式。
2. 運用色彩對比致使色彩富於張力，張弛有序，形成律動。
3. 旺盛的創作熱情，常常是一氣呵成，這樣會使筆觸和色彩組合強弱相間，縱橫貫連，從而達到氣韻生動的視覺觀感。¹⁸

¹⁷ 龐均，《油畫技法哲學》，頁 28。

¹⁸ 劉莉，〈淺談 龐均油畫寫意花卉中的色彩〉，頁 152。

「抑揚頓挫的中國書法及寫意畫的用筆方式。」在畫面中，隨處可見，如右上角擬仿白石老人的枇杷枝條，右下角百合的邊緣構圖，中間紅花的枝幹畫法，左上角星空的線條筆觸，都具有如此的特點。至於 2、3 兩種狀況，前文已有論及，不再贅述。

再進一步地說，其實是龐均真情實意地用色彩和筆觸在傳達自己的精神與感情，畫出心中美的感覺。而他所依恃的就是如梵谷般幻覺的色彩，以及自己數十年來在中西方文學、繪畫、音樂等修練而來的修養所致。

除了以上所談到的色彩強烈對比與黑白趣味外，龐均色彩的又一特點即是其特創的「灰色調」。二十三歲，巨幅油畫「工地洗衣組」（圖 8）一作即獲北京中國美術館典藏，畫中典雅寧靜的灰色調令人驚艷。四十四歲，離開大陸，移居香港前夕，難得與其父親龐薰堯一夕長談「色彩感的天性」問題。其父親就鼓勵他努力研究、精進「灰色調」，這是色彩的最高境界，此時起，開創屬於東方人的灰色調，一直是龐均埋藏於心的艱困使命。



圖 8 龐均〈工地洗衣組〉油畫 1959 年 103 X 223 公分 北京中國美術館

數十年來，龐均夙夜匪懈，孜孜於色彩之沉潛與創新，對於灰色調的運用越來越得心應手，在《繪畫寫生哲學論》一書中提到：

追求灰色調的層次與變化，乃是油畫色彩中最困難的一環...，凡動人的灰色調不是「黑加白」調出來的...用黑加白而產生的「灰色」是「直接」、「僵硬」

的，有一種「不安定感」和「冷酷感」。倘若用「熟褐」（偏暖的棕色）加「鈦白」，然後稍加「群青」所產生的「灰色」是無與倫比的。

切記「灰色調」是最單純、最豐富、最微妙、最耐看、最有深度的色彩。¹⁹

這是龐均的繪畫體驗與心得，跳脫一般人認為的「黑加白」，而是更複雜、更高層次的灰色調概念。其中影響之因素，包含：色感是否敏銳、成分之多少、顏色之厚薄，和其他色彩之對比作用、深淺濃淡等等，而最重要的還是個人之色彩感覺。²⁰如此深入之探討，可知「灰色調」得來之不易。2008 年美術評論家曾長生訪問龐均，談到灰調子時，龐均回應：

我在文革時的風景畫，就是因為這個灰色調的表現而被人喜歡，大家都知道有一個畫灰調子的龐均。那時對於大陸的大山大水的觀察，我就覺得必須是灰調子，因為這也應驗了在中國詩詞裡的韻味和飄渺，和中國人所隱藏的情感收斂深沉。這都是同一個精神性。²¹

此時龐均清楚地認清自己對於「灰色調」的情有獨鍾與靈感之根由，大山大水的觀察乃龐均遊歷、寫生過大陸各地名山勝水的親身經歷後，發自內心之情感共鳴。而除了大山大水的視覺刺激外，中國詩詞中的文學性，亦在其中發揮了至關重要的連結，他在〈創作告白〉明白表示：

詩詞寫景。往往輕描淡寫，抽象地點到為止，但抒發之「深情」、「色彩」、「意境」、「趣味」、「靈氣」、「妙處」，是無止盡的。他給繪畫帶來不可言傳的靈感，可以藉詩（抽象情感）而造意，形成精神性的創作技巧。

繪畫中的構圖，意境，色彩，筆觸，氣氛，運筆，氣韻等等，均與詩性相關而內在聯繫。²²

¹⁹ 龐均，《油畫寫生哲學論》，（台北：藝術家出版社，1999 年），頁 37—38。

²⁰ 同上註。

²¹ 曾長生，〈龐均的東方人文表現主義—古典與現代的東方寫意性油畫〉，頁 60。

²² 龐瑤主編，《龐均詩情油畫集》，（台北：錦繡出版事業股份有限公司，1996 年），頁 3。

如同〈明月松間照 清泉石上流〉（圖9）這件作品，畫作名稱即明白表示畫中所欲表達者乃是王維〈山居秋暝〉之詩意，諸如此類，細數龐均的畫作中直接以詩詞命名者，數量就有不少。



圖9 龐均〈明月松間照 清泉石上流〉油畫 1996年 60.5 X 50公分 《龐均詩情油畫集》

由大山大水和詩詞寫景所聯繫醞釀而成的「灰色調」，是龐均獨樹一幟的畫風，這樣的色調更擴及了靜物、人物等題材，手法愈形複雜與難測，劉莉對於龐均「灰色調」的表現力另有一番深入之評析：

在文革期間，龐均獲得了大量的寫生體驗，中國山水美妙的灰色調給龐均帶來了強烈的視覺刺激，致使他在以後的創作中總想試圖表現出這種富含詩意的灰色調，他將大量的人生體驗以及外在世界在內心幻化成的圖景，通過「灰色」這種媒介架構成一幅幅充溢著詩意、自在的景觀。龐均的灰色並不是一般人所認知的白加黑調和後的灰色，而是多種色彩傾向混合後而呈現的朦朧的難以描述的美妙色彩...而這種色彩在深色或接近黑色的對比之下會顯得透明而富有光感，有著十分強烈的視覺衝擊力。龐均畫面微妙的灰色是通過厚厚的肌理來實現的，厚重的肌理增強了灰色的表現力，在龐均的畫面中往往會貫穿著流水般的寫意線條，這種線條會使畫面的灰色更顯透明，使畫作充滿生命感。²³

²³ 劉莉，〈淺談龐均油畫寫意花卉中的色彩〉，頁152。

劉莉點到了「灰色調」的技術問題，龐均的灰色並不是一般人所認知的白加黑調和後的普遍性灰色，而是憑著對色彩的敏銳感覺、修養與千百次以上的經驗，對中西繪畫理論與中國文學的涵養，自行研發出來的。筆者與龐均習畫期間，深切了解其「灰色調」之難成，這樣的灰色調在龐均手上雖是簡單的幾種顏色混和，卻遠非一般人所能企及。許多學生在其創作示範時，看到某個漂亮之灰色調，即認真發問、紀錄某號顏色加某號顏色可成何種色調之灰。然則當學生依樣畫葫蘆，以某號顏色加某號顏色時，卻發現所調製之顏色頹然無光彩，更甚者混濁難以入目。可見，「灰色調」之形成，必有長期經驗之累積與內涵之修養方可達成。筆者甚幸自己平日對於中國文學、畫論略有涉獵，頗能感受其灰色調中之文學意涵，是以，當龐均年屆八十八歲高齡，向筆者談到對於「灰調子」的看法時說：

在色彩世界裡頭最能夠引起這個共鳴的，不是那種強烈對比、大紅大綠複雜的色彩來表達詩意，就是比較中間色調灰調子，最能體會這種精神的就是「畫中有詩，詩中有畫」的畫論，所以灰調子的作品有一個非常高雅的繪畫品格…。灰調子，就是一種詩意、情緒，一種簡之又簡的一種…有時候念詩，會想到顏色的問題，如「別時茫茫江浸月」，我就感覺是個灰調子…經常就是有很多沒有結果的東西，玄之又玄的一種感覺，灰調子就是有一點茫茫嘛！灰雨濛濛，應該有點茫茫的感覺！「泗水流、汴水流，流到瓜州古渡頭！思悠悠、恨悠悠，恨到歸時方始休！」這個真的很難解釋，他就是沒有結果！恨到歸時方始休！什麼都沒有了！對不對！灰調子！哈哈哈哈哈！

24

看似天馬行空，又似藝術家喃喃自語，完全沉浸在自我的文學與色彩世界中，筆者並不感到意外。畢竟，文學與藝術的極致，就是一種思想，一種感覺，一種觀念，一種修養，一種境界²⁴。聆聽龐均數十年的經驗傳承，有種「只可意會，不可言傳」的心靈感悟，這也是龐均色彩的魅力之一。

²⁴ 龐均訪談，2023年3月16日，地點：台北市松仁路艾美酒店。訪談、整理：高駿華

²⁵ 龐均，《油畫技法哲學》，頁29。

（二）空間美學

法國大雕塑家羅丹（Rodin 1840—1917）曾說過：「空間是藝術的最高境界。」後來他又深入解析說：「一切大畫家都是探測空間的，他們的力量就在這一厚度的概念中。」²⁶這也意味著，當人的視覺思維面對審美的需要與對圖像的心理感受活動時，繪畫空間的知覺能力就相應產生。龐均〈星光閃閃〉的空間美學自然也是極其精彩的，分析其繪畫空間，大致上有兩種表現方式：形式空間、心理空間。

1.形式空間

目前一般繪畫的形式空間表現，有三度空間、二度半空間和二度平面空間，大部分都是單件作品以一種形式空間表現。而龐均在此畫中，特創格局，巧妙地藉由眾多單獨主題，將三種不同的形式空間融合共存表現之。三度空間，指的是具有長、寬、高三種屬性，使得畫面呈現如真實般的立體效果，此種表現自文藝復興以來即是主流，如拉斐爾（Raphael 1483—1520）的〈雅典學派〉（圖 10），畫面具縱深感，有如立體一般。直到十九世紀印象派發現顏色，對於空間的存在開發了新的思維，塞尚（Cézanne 1839—1906）是個重要人物。在他眾多寫生作品中畫面被切割、變形，再重新組合，最明顯的就是〈聖維克多山〉（圖 11）系列畫作中，用冷暖色彩並置來表現畫面空間深度。由於他的不斷嘗試，啟發了日後畢卡索（Picasso 1881—1973）等立體派革命性的創新。李長俊分析塞尚的畫作時，提到他與立體派的因緣：

在塞尚的大部分畫裡，空間性的暗示是較少的，前景的樹和遠山看來似乎
在一個面上。此外，他又喜將對象分割成色面，第一個受到這些表現法影
響的是立體派。²⁷

立體派的色面分割法就是受到塞尚極大的影響。繼而在談到立體派的繪畫觀念及演變時，說：

²⁶ 羅丹口述 葛賽爾筆記，《羅丹藝術論》，（台北：雄獅圖書股份有限公司，1981年），頁11。

²⁷ 李長俊，《西洋美術史綱要》，（台北市：雄獅圖書公司，1979年），頁115。

立體派看不出我們為什麼只能從一個角度去描繪事物，於是根據塞尚的做法，他們把對象分割成許多面，而更進一步地把這各個不同角度的面，同時呈現出來。²⁸

可見塞尚的色面切割概念，引發了立體派畫家們更多的思考，指引了一條嶄新的油畫空間創作之路。塞尚嘗試切割出來的許多塊面，處在若有若無之視覺幻象中，這種強調局部的體積感與透視感，被稱為「二度半空間」，朱亮在〈繪畫的二度半空間〉一文中更有明確的解說：

現代派的西方藝術家也在空間處理上做了這種藝術想像的嘗試，即非平面又非完全的立體，從塞尚崛起的立體主義便是對畫面體積與空間的重建與組合。尼加拉瓜的畫家莫拉萊斯在其畫作上創造了一種近似浮雕的視覺效果，這種效果在平面上對三維幻覺進行適當的消解，從而使視線在進行三維空間的審視中突然受到阻礙，在「二度半」的過程階段停止下來，從而激發觀眾的視覺延續，這是西方語境下的藝術家在創作中對「二度半」幻覺空間的直接運用。²⁹

「二度半空間」就介於三度與二度之間的視覺空間，開啟了人類視覺感官的又一個新的美學領域。到了馬諦斯（Matisse 1869—1954），無意中藉由剪紙的啟發，開創了色塊與色塊的組合，透過冷暖色的組合、對比與互補來組織畫面，缺少體積感，稱為「二度空間」，馬諦斯〈紅色的和諧〉（圖 12）即是其代表作。

龐均數十年的創作，作品無數，經常變換各種思路，嘗試各種畫法，上述三個領域的作品也都多有涉獵，各有不少作品留存。本次畫作〈星光閃閃〉中也囊括上述三種形式空間性風格畫面，表 1 簡單舉例一二，以見龐均創作技巧之精湛、領域之廣闊：

²⁸ 李長俊，《西洋美術史綱要》，頁 126。

²⁹ 朱亮，〈繪畫中的二度半空間〉，《藝術教育》第 3 期，（河南：清華大學建築學院美術系，2006 年），頁 31。

表 1 畫面形式空間舉例

	畫面主題	畫面	西洋大師畫作舉例
三度空間	丘堤靜物擬仿		 圖 10 拉斐爾〈雅典學派〉 1509—1510 年 壁畫 底寬 770 公分 羅馬 梵諦岡宮簽字大樓
	湖邊樹石		
二度半空間	中國銀行香港大廈		 圖 11 塞尚〈聖維克多山〉 1904—1906 年 油畫 73×91 公分 費城 美術博物館
二度空間	桌上靜物		 圖 12 馬諦斯〈餐桌〉 1908—1909 年 油畫 180×220 公分 列寧格勒 俄米塔希博物館
	擬仿畢卡索		

高駿華整理

從表 1 舉例對比中，可看出龐均不同形式空間的精采表現：在三度空間的細部描繪，細膩中有古典寫實之手法；二度半空間中，雖是平面色塊，又有明暗之反差；二度空間的色塊平塗，既明亮又強烈。

技巧有時候只是參考，重點在於創作者本身繪畫修養之層次，集中西繪畫之精華，對於畫面形式空間的掌握與表現，龐均手中的畫筆揮灑起來游刃有餘。

2.心理空間

從圖像學的角度來看，傳統中國國畫的手卷形式，藉由圖軸漸次展開與卷起的過程來表現時間與空間的「往復循環」的觀念。符合這個特性，最常被拿來作為討論的是南唐顧閔中（約910—980）的〈韓熙載夜宴圖〉（圖13）。對於其內容的安排與構圖進行，彭媛媛作了一番評論：

從圖像學角度看，〈韓熙載夜宴圖〉的卷收形式、內部空間的構成長度與背後深意內涵必然存在聯繫，通過模仿竹簡形式，將不斷展開、卷起的過程應用於繪畫創作之中，這種延續、展開、無限、流動的時空觀念也是中國傳統時空觀念「無限時空，循環往復」的反映。³⁰



圖13 顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉 絹本設色 28.7 × 335.5 公分 北京故宮博物院藏

如同彭媛媛所言，〈韓熙載夜宴圖〉被許多研究學者認為是時間與空間的延續，屬於一種流動的時空觀念。這類的看法，在中國繪畫的手卷形式中可以找到許多相似點。龐均的畫面安排常常不喜歡走平實安穩的套路，總是要有點險中求勝的感覺，細審〈星光閃閃〉畫面構思，似乎在〈韓熙載夜宴圖〉中也受到了一些啟發，意圖將不同時空之敘事個體與意涵符號繪製於同一個畫面中，但其涉及之範圍更廣、更遠。從另一個角度來看，龐均的〈星光閃閃〉與〈韓熙載夜宴圖〉等傳統的國畫卷軸有所不同，傳統的卷軸藉由展開的動作來延續時間與空間的擴展與進行，基本上它是屬於在一個有限的時間中、有限的範圍內，所進行的意識概念。然而龐均的〈星光閃閃〉是將時間與空間的元素，同時容納在一個畫面中，

³⁰ 彭媛媛，〈空間的連續與延伸—以《韓熙載夜宴圖》為例〉，《大眾文藝》第14期，2021年，頁67。

使觀者藉由視覺引發的思考與認知摸索，來達到對於時間與空間的理解與認知。

另外一個特點是，油畫畫布的呈現是以全面展示的方式呈現在觀者眼前，不是像中國手卷那般展開與收卷，營造出空間與時間的反覆流動。因此，龐均在這幅畫中做了一個大膽的嘗試，不同於中國繪畫手卷的直線進行方式，龐均的畫面構圖是跳動穿插的方式，時間與空間的交互構置，達到觀者做跳躍式思考連結的視覺效果。



圖 14 〈星光閃閃〉心理空間區塊示意圖

見（圖 14），整張畫是散點構圖，然而最終中心主題還是聚焦在畫面中心的「決瀾社」思想傳承上。畫面上方是其父親龐薰堯所研究繪製的古代圖紋，中間「決瀾」二字是中心概念所在。下方是龐均風景、靜物作品，左右上下是其父母與中西繪畫大師的作品，從四周向中間收攝靠攏，以向心狀路線進行，是一種傳承，也是一種成竹在胸的信心。如果說有多一點安排的話，那就是視畫面之搭配需求，將這幾個畫家擬仿之作品置放在適當的位置，彼此呼應，並以之取得畫面上之均衡狀態，如同安海姆³¹（Arnheim 1904–2007）所說：

在一件藝術作品裡，所有的因素必須被分配到使他們能夠產生一種均衡的狀態才行，而當藝術作品達成均衡狀態時，就能夠表現活動和生命了。³²

龐均在畫面構圖的設計與掌控能力是有相當自信的，即使在 750 公分長的畫布上，依然能掌握節奏隨時調整構圖之節奏，在此畫作中可以得到印證。

³¹ 安海姆 Arnheim，德裔美籍心理學家及美學家。

³² 安海姆 Arnheim 著、李長俊譯《藝術與視覺心理學》，（台北：雄獅圖書公司，1976 年），頁 25-26。

一直以來，中西繪畫對於「空間」概念的追求有著本質上的差異，孔新苗、張萍在《中西美術比較》一書中，曾舉例中國五代顧闳中的〈韓熙載夜宴圖〉與歐洲達文西（da Vinci 1452—1519）的〈最後的晚餐〉（圖 15）兩幅著名畫作，說明其中之差異：

中西繪畫表現時空關係的一個重要差異：中國繪畫通過引導觀者視線遊動而表現的，是故事的審美詩情；西方繪畫通過在空間形式中融入時間因素而再現的，則是事件的事實過程……。五代顧闳中的〈韓熙載夜宴圖〉與達文西的〈最後的晚餐〉，就在同樣的主題內容中更清晰地展示了這種差異：夜宴的結構語言是畫面的位置經營與觀看的时间流程相和諧；晚餐則是故事的典型瞬間與環境的空間構成相統一。一個是「動」中求「美之韻」；一個是「像」中求「美之真」。³³



圖 15 達文西〈最後的晚餐〉1495—1497 年 濕壁畫 460 × 880 公分 米蘭·葛拉吉埃修道院

依照兩人的研究結論，中西繪畫的追求：一個是「動」中求「美之韻」；一個是「像」中求「美之真」。龐均似乎有更大的企圖心，想將兩者融合，畢竟他在中西繪畫兩個領域研究多年，深諳其中三昧，求真、求美、求韻，皆其所好也。尤其是對於色彩的高度修養，更能掌握其精神，知名美學家宗白華對於繪畫心理「空間」也有所探討：

³³ 孔新苗、張萍，《中西美術比較》，（濟南：山東畫報出版社，2002 年），頁 90-91。

我們心理上的空間意識的構成，是靠著感官經驗的媒介。我們從視覺、觸覺、動覺、體覺，都可以獲得空間意識。

西洋繪畫在希臘及古典主義畫風裡，所表現的是偏於雕刻的和建築的空間意識。文藝復興以後，發展到印象主義，是繪畫風格的繪畫，空間情緒寄託在光影彩色明暗裡面。³⁴

如其所言，「空間情緒寄託在光影彩色明暗裡面」，這是一個藝術家或是一個觀賞者的心理活動，是一種以個體自我為中心，接受內外部的刺激後所產生的自我意識與體驗。龐均在〈創作自述〉³⁵中就提到創作時的心理活動：「只有一個抽象的意象，就是決瀾精神、我的父母、我是怎樣開始藝術的、香港精神、中西藝術的融合等等，這是一小段藝術史。」³⁶這樣的空間屬於精神世界的建構，是個體心理意願的表徵，也就如同亨利·列斐伏爾³⁷（Henri Lefebvre 1901—1991）所說的「心理空間」。郭東杰於〈決瀾之子：龐均〉一文評論龐均此次展覽時說：

這一次以「決瀾之子」為題，談的就不止是他個人，而是從他個人牽引出來的二十世紀大歷史，屬於龐老師和他父母，乃至整個二十世紀華人藝術史的確立的篇章，這個「龐氏物語」，壯闊浩瀚，置於隱隱然有金戈鐵馬之氣的軍火庫展廳，何其合適！³⁸

「隱隱然有金戈鐵馬之氣」，有戰場上的殺伐之氣，也可視為是一種人生的戰鬥，而軍火庫展廳正適合其情其景。這樣的評論，直接且明確地側面揭示了龐均繪製此畫的意志與期許，可謂知音。〈星光閃閃〉畫中所繪製的主題，或隱或現地透露著畫家心中所欲表達之精神世界與期待。這樣的心理空間展現並不晦澀，可說是雅俗共賞了。

³⁴ 宗白華，《藝境》，（北京：北京大學出版社，1986年），頁110。

³⁵ 龐均：〈星光閃閃：我的藝術故事創作自述〉訪問稿（以下簡稱〈創作自述〉），資料提供者：龐均，日期：2024年1月18日。

³⁶ 龐均：〈星光閃閃：我的藝術故事創作自述〉。

³⁷ 亨利·列斐伏爾（Henri Lefebvre 1901—1991），法國社會學者，二十世紀空間概念重要奠基者之一。

³⁸ 郭東杰，〈決瀾之子：龐均〉，《明報月刊》，2023年10月號，頁7。

(三) 作品主題析論

龐均在這一幅高 200 公分、寬 750 公分的大畫中，取材極廣，有中西方繪畫大師作品擬仿、樂譜上的音樂家、古代壁畫帛畫圖騰組合、香港著名建築物、文字、花卉樹石等（圖 16），以下將一一拆解、對比畫面各個主題元素之來歷，更能有助於觀者理解、領略藝術家在色彩、空間美學方面高深之造詣。



圖 16 〈星光閃閃〉各主題區塊示意圖

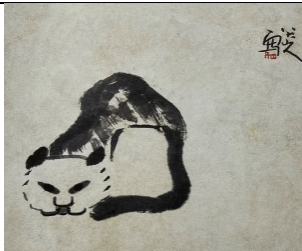
1. 畫面中的人物論述

(1) 中國水墨畫家

龐均敬佩的中國歷代繪畫名家很多，尤其是八大山人、黃賓虹、齊白石等極具個性表現之書畫家，更是傾心不已。之前龐均不只一次以油畫材料擬仿其風格之作品，甚得其神韻。以下就畫面之三家仿作，觀賞其神采之異同。

a. 八大山人 (1626—1705)

表 2 八大山人作品與龐均畫面作品對照表

	八大山人	龐均
作品		
圖版出處	圖 17 〈花卉魚蟲果品冊之九〉 紙本、墨筆 24.5 × 38.8 公分 無錫市博物館藏	

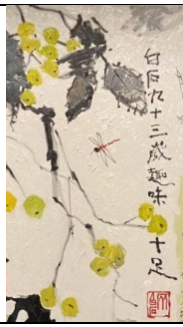
作品		
圖版出處	圖 18〈湖石翠禽〉 紙本、墨筆 129×40.5 公分 廣州市美術館藏	

高駿華整理

八大山人水墨特色，以黑白兩色為之，筆墨簡括、凝練、蒼勁，自有一種冷傲孤峭之感，八哥圖介於二度與三度空間之間。龐均一樣以黑白兩色表現，以濃重油畫色彩表現，各異其趣。

b.齊白石（1864—1957）

表 3 齊白石作品與龐均畫面作品對照表

	齊白石	龐均
作品		
圖版出處	圖 19 〈設色瓜蔬冊選五〉 水墨 1952 年 34×34 公分 浙江省博物館	

高駿華整理

齊白石的蔬果水墨特點是用筆疏簡，有時候筆墨酣暢，有時候色彩穠麗。龐均也吸收到這樣的特點，發揮油彩顏料強烈的色彩特性，結構聚散有度，枝枒的線條跌宕起伏，筆力強勁。

c.黃賓虹 (1865—1955)

表 4 黃賓虹作品與龐均畫面作品對照表

	黃賓虹	龐均
作品		
圖版出處	圖 20 〈江行圖軸〉 紙本 1953 年 48.9 × 28.5 公分 《中國近現代名家畫集·黃賓虹》	

高駿華整理

黃賓虹的山水水墨用筆、用墨，有「黑、密、厚、重」的顯著特色，龐均就曾多次擬仿過黃賓虹的山水造景。審視此次作品筆法，用筆更形簡略、荒率，黑白二色搭配得非常具有律動感，連落款書體都有黃賓虹那種厚實、穩重的氣韻。

(2) 歐洲油畫藝術家

龐均經常提到大約十一歲時，第一次從父母手中收到的三本歐洲畫家的畫冊，不只是對其色彩的啟蒙，更讓他初窺色彩的美麗新視界。梵谷、馬諦斯、德朗、畢卡索，這四個畫家的顏色在當時就令其癡迷，對其影響深遠。

a.梵谷 (Van Gogh 1853—1890)

表 5 梵谷 (Van Gogh) 作品與龐均畫面作品對照表

	梵谷	龐均
作品		
圖版出處	圖 21 〈星夜〉 油畫 1889 年 73 × 92 公分 紐約現代美術館	

高駿華整理

梵谷因為經常處在一種極度的亢奮和消沉的情緒中，所以其油畫作品的顏色對比都極其強烈。在夜色中，黃、白、藍色和左下角暗咖啡色的樹對比強烈，加上雲的扭曲旋繞，令人有種不安的感覺。龐均的色彩則有意提升天空與樹的亮度，降低黃色與白色的強度，使這一部份的顏色對比趨於平和，既亮麗又協調，與〈星光閃閃〉的主題對於人生充滿光亮與希望是相呼應的。

b.馬諦斯（Matisse 1869—1954）

表 6 馬諦斯（Matisse）作品與龐均畫面作品對照表

	馬諦斯	龐均
作品		
圖版出處	圖 22 圖片提供者：龐均	
作品		
圖版出處	圖 23 〈黑色背景的鬱金香與牡蠣〉 油畫 1943 年 61×73 公分 巴黎 畢卡索美術館藏	

高駿華整理

馬諦斯的特色，就是大膽使用平面色彩，營造出二度空間的畫面視覺。龐均攫取了這樣的精神，在上表桌面靜物的畫幅中，用色明亮活潑，空間的區隔性微妙。

c.德朗 (Derain 1880—1954)

表 7 德朗 (Derain) 作品與龐均畫面作品對照表

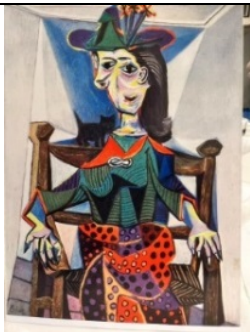
	德朗	龐均
作品		
圖版出處	圖 24 圖片提供者：龐均	

高駿華整理

龐均對德朗油畫作品的特殊印象，是在十一歲時看到德朗這一件公園油畫作品，粉紅色的路、藍色的樹，深深震撼了他，直言：如此獨特而自由的用色，簡直太好看了！³⁹就是這種自由用色的概念，開啟了龐均對於色彩的修練之路。

d.畢卡索 (Picasso 1881—1973)

表 8 畢卡索 (Picasso) 作品與龐均畫面作品對照表

	畢卡索	龐均
作品		
圖版出處	圖 25 圖片提供者：龐均	

高駿華整理

強烈而多變的畫風是畢卡索油畫創作的特色之一，龐均的油畫創作思路也是多變的。加上色彩的敏感度，很快就能掌握用色，如背景藍灰色調的曲折、衣服的黑色條紋、畢卡索的英文拼字、貓的眼睛等。

(3) 歐洲音樂家

一個調色盤，一把小提琴，題上 1947 的數字，簡單明瞭地暗示了 1947 年開

³⁹ 龐均：〈星光閃閃：我的藝術故事創作自述〉。

始拿起油畫筆畫油畫，也是在這一年跟馬思聰學習提琴。而畫面五線譜上提及了幾個音樂家的名字，是龐均最喜歡的古典音樂家，從小經常聽著他們的音樂作品，隨著年齡的增長，創作時都有這幾位音樂家的作品相伴。對於這幾個音樂家的介紹，按照時間先後序列，簡單列表於表 9：

表 9 畫面中之音樂家簡介圖表

			
音樂家	生卒年代（西元）		國籍
Vivaldi 韋瓦第	1678—1741		義大利
Bach 巴哈	1685—1750		神聖羅馬帝國（今德國）
Haydn 海頓	1732—1809		奧地利
Mozart 莫札特	1756—1791		奧地利
Beethoven 貝多芬	1770—1827		德國
Paganini 帕格尼尼	1782—1840		義大利
Chopin 蕭邦	1810—1849		波蘭
Brahms 布拉姆斯	1833—1897		德國

高駿華整理

古典音樂在龐均的繪畫生命中佔著極其重要的位置，龐均 1999 年發表《繪畫寫生哲學論》一書中即明確表達音樂與繪畫的相關性，即兩者都是以一種抽象性來感動人心。⁴⁰而上述表列歐洲音樂家皆是其心儀之對象，他每次作畫時都必定以這些音樂家的古典音樂相伴，以期找到作畫時心中的節奏與共鳴，這次創作〈星光閃閃〉時主要即是以蕭邦的鋼琴曲作伴⁴¹。

（4）龐薰琹（1906—1985）、丘堤（1906—1958）

龐均父親龐薰琹，留學法國；母親丘堤，留學日本，是其油畫創作之路重要的引路人。

⁴⁰ 龐均，《油畫寫生哲學論》，頁 20。

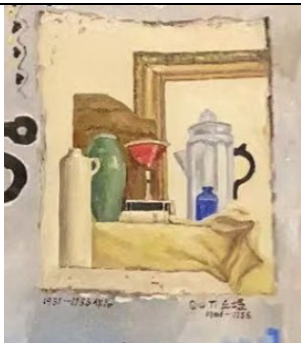
⁴¹ 龐均特別喜愛蕭邦的另一個因由是，其從小的摯友傅聰（1934—2020）即是蕭邦鋼琴曲曲風的最佳詮釋者。

表 10 龐薰琹作品與龐均畫面作品對照表

	龐薰琹	龐均
作品		
圖版出處	圖 26 〈如此巴黎〉 油畫 1931 年 尺寸不詳 《龐薰琹畫集》	

高駿華整理

表 11 丘堤作品與龐均畫面作品對照表

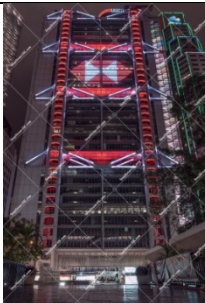
	丘堤	龐均
作品		
圖版出處	圖 27 〈靜物〉 油畫 1931-1933 年 53×44 公分 《決瀾社與決瀾後藝術現象》	

高駿華整理

雖說龐均自言父母從小並未直接對其指導過如何畫圖，但龐均油畫藝術之路最重要的推手，影響最深重的人，無疑就是父母了。龐薰琹和丘堤在年輕時代都是活躍於中國畫壇之激進派。父母在繪畫上的成就，自然也成為孩子孺慕的目標。尤其龐均出生隔年即遇上蘆溝橋事變，對日抗戰大爆發。從小跟著父母逃難，走遍大江南北，途中唯一的消遣就是跟著父親寫生畫畫，跟著母親學習詩詞文學，這樣的親情與患難之情，潛移默化中深化了龐均父母在其心中之地位。在此畫畫面中，出現父母畫作（圖 26、27），或是懷念，或是暗示其傳承之意，都是不會令人意外的。尤其相較於畫面中其他作品，龐均父母這兩件擬作作品，不論是平面組合或是立體分面，用筆、用色，都能模擬得維妙維肖。

2.畫面中的香港四大建築物

表 12 畫面中香港四大建築物對照表

畫面建築物標誌				
編號	1	2	3	4
建築物名稱	亞洲協會香港中心	滙豐總行大廈	香港東方文華酒店	中國銀行香港大廈
建築物原圖像	 「決瀾之子」畫展海報（協會中心入口）  香港中心 LOGO	 香港滙豐總行大廈 夜景	 香港東方文華 酒店 LOGO	 中國銀行香港大廈 （正中央那棟）
圖版出處	圖 28 拍攝者：高駿華 2023.09.26	圖 29 香港素材屋網 ⁴²	圖 30 香港東方文華 酒店官網 ⁴³	圖 31 拍攝者：高駿華 2023.09.26

高駿華整理

四十四歲以後，龐均曾在香港住了六年，這段時間任教於香港中文大學和浸會學院，對於香港也是有一些懷念。教職退休後，這幾年常往返於兩岸三地，也在香港辦過幾次展覽，基本上都是下榻於香港東方文華酒店。亞洲協會香港中心是此次展覽的主場地，當然得記上一筆。滙豐銀行和中國銀行則是香港兩大重要銀行，且其建築設計，頗有特色，極具代表性。背景借擬梵谷〈星夜〉的星光點

⁴² 圖片來源：香港素材屋網站

<https://snaphouse-hk.com/zh/by-area/shhk8918350701089806229kl.html>（2024.02.01 查閱）

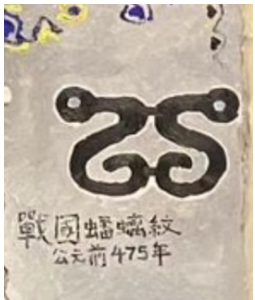
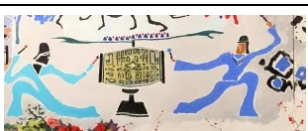
⁴³ 圖片來源：香港東方文華酒店官網

https://www.mandarinoriental.com/zh-hk/hong-kong/victoria-harbour/offers?src=ps.brand.mohkg.ggl&ds_rl=1033295&ds_rl=1035742&gclid=CjwKCAiA_OetBhAtEiwAPTeQZ_9cYadWli_ur5vm-cSwrO0Kmg8jGtdTOUPgAiC-guE4ITm1adb6zxoCOKkQAvD_BwE&gclsrc=aw.ds（2024.02.01 查閱）

點，與其荷蘭銀行卡的經典廣告歌曲，也意味著祝福香港過去、現在、將來都是星光閃閃的繁榮存在。⁴⁴在暗夜藍色星空下，藍、黃、紅、灰色調的組合，既沉穩亮麗又不顯突兀，可見色調的細微敏感度。

3.畫面中的中國古代圖紋

表 13 畫面中中國古代圖紋對照表

畫面中國古代圖紋名稱	畫面作品	原圖紋參考	圖版出處
戰國婦女帛畫			圖 32 沈從文編著 《中國古代服飾研究》
戰國商代饕餮紋			圖 33-1 龐薰琹 《工藝美術設計》
戰國螭虎紋			圖 33-2 龐薰琹 《工藝美術設計》
漢代建鼓舞			圖 33-3 龐薰琹 《工藝美術設計》

⁴⁴ 龐均：〈星光閃閃：我的藝術故事創作自述〉。

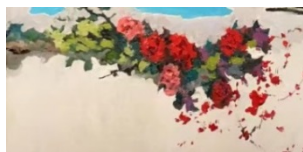
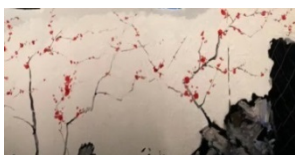
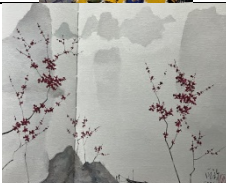
漢代 魚紋龍紋			圖 33-4 龐薰堯 《工藝美術設計》
漢代伏羲 女媧圖紋			圖 33-5 龐薰堯 《工藝美術設計》

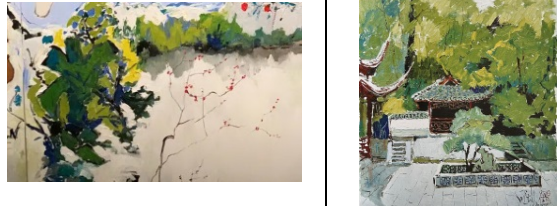
高駿華整理

在畫面中出現古代圖紋，或許有些其他考量的因素，不過最主要的還在於龐均的父親龐薰堯曾經努力地研究中國古代圖紋，並出版相關研究之專書。這裡所以擷取龍紋，則是與即將來臨的「龍」年有關，商代戰國圖紋則都是其父親龐薰堯早年研究之圖紋樣式設計（龐薰堯《工藝設計》）。當年龐薰堯以巴黎藝術畫派的色彩與技法，來印證決瀾社所倡言的求新精神。九十年後的龐均，同樣做了這件事，以新的色彩和技法繪製了古代圖紋，他想驗證，觀者對上下兩代所繪製的圖紋在色彩感覺上是否覺得有不一樣呢？

4.畫面中出現的花卉、點景樹石

表 14 畫面中花卉、點景樹石與龐均昔日相關作品對照表

畫面之景物	畫面作品	龐均昔日相關作品	龐均昔日相關作品出處
玫瑰花			圖 34 〈黑紅背景〉 油畫 2010 年， 60.6×72.7 公分 《藝術的傳承與昇華》
百合花			圖 35 〈紅綠黑的節奏〉 油畫 1998 年 60.5×50 公分 《油畫技法創新論》
山石與山花			圖 36 〈江山如詩〉 油畫 2021 年 72.5×91 公分 《當代藝術的獨行者》

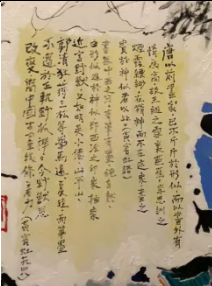
樹林		圖 37〈虎跑泉寺〉 油畫 2007 年 72.5×60.5 公分 《龐均油畫藝術》
----	--	---

高駿華整理

在油畫領域，龐均幾乎各類題材兼優，花卉、樹石等，皆是信手拈來、揮灑自如。色彩的表現，如同劉晴明在〈論龐均的意象油畫〉中所說：「畫面上的色彩淡雅而不輕浮，厚重而不鬱悶，處處洋溢出文人畫那種寧靜、相思、懷舊具有詩一般的思想境界與情懷」。⁴⁵

5.畫面中出現的文字意涵

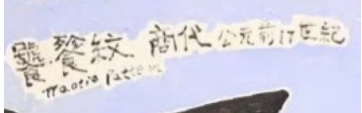
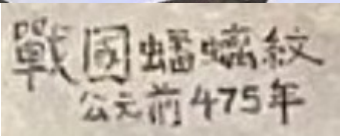
表 15 畫面中中英文字對照表

字體	內容	畫面作品	備註
中文字體	黃賓虹語錄		釋文： ⁴⁶ 黃賓虹語錄文字出處：《油畫技法創新論》 頁 61
	決瀾		決瀾 ⁴⁷

⁴⁵ 劉晴明，〈論龐均的意象油畫〉，頁 57。

⁴⁶ 釋文：唐以前畫家已不斤斤於形似，而以畫外有情為高，故王維之雪裏芭蕉，李思訓之煙霞鏤縠，在精神而不在跡象，畫之貴於神似者以此。（黃賓虹語）
畫無中西之分，有筆、有墨，純自然。由形似進於神似，即西法之印象、抽象。近言野狐禪，又如明吳小儂、山平山、郭清狂、蔣三松等學馬遠、夏珪，而筆墨不趨於正軌野狐禪。今野獸思改變，嚮中國古畫線條著力（黃賓虹 1948）

⁴⁷ 決瀾：意謂：「決瀾社」。如前文所言，「決瀾社」是其父母與諸多青年藝術家所共同組成的，這兩個字對於龐均的意義非比尋常，乃一生心繫之所在。

	落款 用印	  	八大山人 (鈐印：八大山人) 賓虹年九十 白石九十三歲趣味十足 (鈐印：齊白石) 鈐印：戰國 饕餮文商代 戰國蟠螭文
英文字體	1932 年代		Proclamations of the storm society 1932 ⁴⁸
	廣告歌曲名		Starry Starry night 荷蘭銀行梵谷卡經典廣告歌曲，搭配背景擬仿梵谷〈星夜〉的筆法
	藝術家人名		Matisse 馬諦斯 Derain 德朗 Picasso 畢卡索 Brahms 布拉姆斯 Vivaldi 韋瓦第 Mozart 莫札特 Bach 巴哈 Beethoven 貝多芬 Chopin 蕭邦 Paganini 帕格尼尼 Haydn 海頓

高駿華整理

中國傳統繪畫視書畫為一體，龐均也認為畫中有寫詩和表達繪畫的哲理。所以他直接在畫中引用黃賓虹的畫論，敬佩前輩大師在七、八十年前就已然學貫中西，清楚明瞭中國繪畫論者與西方印象派、抽象派，認為繪畫由形似進於神似的理念是有相通之處的，而野獸派再進一步，嚮往中國古代線條之美，意欲效法之態勢。

⁴⁸ 1932 年為「決瀾社」成立之年代。

至於書法線條、文字的運用，龐均並不陌生，甚至可以說是駕輕就熟。除了一般作品畫面少數文字裝飾外，在這之前，他就曾創作過甲骨文字，決瀾社宣言等大幅文字作品。⁴⁹不同於以水性墨汁、軟性毛筆書寫在宣紙上的輕巧，以較硬性的油畫筆蘸取油性的油畫顏料，書寫在較粗糙的油畫布面上，在運筆揮灑上有更大的難度。然而，這對龐均而言，並不是問題。這或許跟龐均以前在北京美術公司時，曾做過美工設計，有空時經常要練習美術字，得力於那樣一段經驗。以〈君子自得遊於藝〉（圖 38）一畫來說，1600 公分長的畫面，數百個中國甲骨文字，擬龜甲原文平穩排列而下，未曾修改或塗抹。字體的線條筆力萬鈞，穩重而不輕佻，結字大小變化得宜，不顯雜亂草率。且進退有度，順著畫面篇幅的空間伸縮騰挪，顯得靈動有勁。



圖 38 龐均，〈君子自得遊於藝〉（局部），油畫，高 200 寬 1600 公分，2012 年
《東洋表現主義的巨匠—パン・ジュン展・東方表現の龐均》

有了以往這些經驗，創作本畫中的文字時，就顯得輕鬆簡單，且更放得開了。即使是〈星光閃閃〉畫中英文字體表現，也是平整規矩，有如鉛印的一般，著實令人佩服。再看看擬仿黃賓虹、齊白石畫作的落款時，書法線條的韻味感十足，恍若是耄耋之年的書法大師緩緩寫來，厚實內斂，沉著有力。油畫中書法、篆刻元素的嵌入，在畫面空間上經常擔負起連結貫穿的功能，不僅沒有絲毫違和感，反倒覺得更有東方文人趣味。

⁴⁹ 以文字為主題之油畫作品，如 2012 年的〈君子自得遊於藝〉，2015 年的〈決瀾社宣言〉等。

三、結論

自從塞尚開啟了色塊空間的概念，馬諦斯、畢卡索都更進一步開創出新的色彩與形式空間美感，延續到今日之東方，龐均是少數能將色彩與形式空間美學發揮到極致的畫家之一，其紮實且充滿活力的色彩表現，在〈星光閃閃〉中表露無遺。就上面章節所分析的，融合西方印象派、野獸派和東方文人畫重氣韻之表現，色彩可以如西洋油畫大師般的強烈，也可以似中國水墨繪畫般的詩意，龐均的色彩修養與功力，受到藝術評論家們普遍的肯定。

就畫面的形式空間與心理空間而言，龐均巧妙融合各種形式空間技巧，不僅將畫面以各種空間維度呈現，更將畫面內涵上下兩千年，場域跨及歐亞兩大洲。不管是西洋畫家的野獸派強烈色彩對比，或是中國水墨畫家的典雅蘊藉，甚至是中國文字的書法韻味，西方英文字母的拼字組合，各個主題空間都能巧妙地融鑄在整個畫面中而不顯得突兀，這其中最重要的關鍵就是色彩的掌控能力。整體而言，龐均試圖在 200×750 公分的畫幅中，兼容並蓄地表達油畫技巧、色彩修養、空間美學、藝術理念、對前人藝術家的景仰與懷念、對故土不捨的情懷、對藝術發展承先啟後，對融合中西繪畫美學與發揚東方本土文化油畫藝術傳承的重責大任等，其心理空間所圖者廣，所謀者大。無疑，此畫作既是一件大氣磅礴的史詩級作品，也是一首既高亢昂揚又婉轉悠揚、東西合奏的交響樂。

在經過條分縷析之後，可以明顯發現〈星光閃閃〉的主題突破一般油畫作品單個畫面表達事件、心境、情緒的單一作用，集結各個小主題融合為一個大主題，最終表達一個中心概念：「傳承」。這是一幅擁有中心思想，經過精心設計的大場景，絕非如同全教授所言：「只是圖解的表象而非精神」。而在各個小主題中，不論是擬仿中西畫家名作、古代壁畫圖騰，抑或是香港著名建築、平日擅長之花卉樹石等，在演繹及暗示著「傳承」的過程裡，也不斷地展示著龐均引以為傲地融合著中國文人詩詞哲理意蘊和西洋繪畫表現力的色彩與空間美學，令觀眾大飽眼福，龐均被稱為油畫界的「東方人文表現主義」者，實至名歸。

參考文獻

書籍

- 安海姆 Arnhem 著、李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，（臺北：雄獅圖書公司，1976 年）。
- 水天中，〈體驗、思考與創造-龐均的藝術道路〉，《藝術家》，第 402 期（臺北：藝術家出版社，2008 年）。
- 孔新苗、張萍，《中西美術比較》，（濟南：山東畫報出版社，2002 年）。
- 李長俊，《西洋美術史綱要》，（臺北：雄獅圖書公司，1979 年）。
- 宗白華，《藝境》，（北京：北京大學出版社，1986 年）。
- 陳錦芳，《神哉！畢卡索》，（臺北：藝術圖書公司，1994 年）。
- 龐均，《油畫寫生哲學論》，（臺北：藝術家出版社，1999 年）。
- 龐均，《油畫技法哲學》，（台北：藝術家出版社，1988 年）。
- 龐均，〈籍虹與印象派〉，《藝術家》第 451 期，（臺北：藝術家出版社，2012 年）。
- 龐薰琹，《工藝美術設計》，（北京：人民美術出版社，1999 年）。
- 羅丹口述、葛賽爾筆記，《羅丹藝術論》，（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1981 年）。

期刊

- 朱亮，〈繪畫中的二度半空間〉，《藝術教育》第 3 期，2006 年，頁 31。
- 郭東杰，〈決瀾之子：龐均〉，《明報月刊》，2023 年 10 月號，頁 2—9。
- 曾長生，〈龐均的東方人文表現主義—古典與現代的東方寫意性油畫〉，《藝術欣賞》，2008 年 6 月，頁 58-61。
- 彭媛媛，〈空間的連續與延伸—以《韓熙載夜宴圖》為例〉，《大眾文藝》第 14 期，2021 年，頁 67—68。
- 劉莉，〈淺談 龐均油畫寫意花卉中的色彩〉，《世紀橋》第 23 期（總第 262 期），2012 年，頁 151—152。
- 劉晴明，〈論龐均的意象油畫〉，《藝術生活》，2012 年 5 月，頁 56—57。

訪問稿

- 龐均，〈星光閃閃：我的藝術故事創作自述〉（訪問稿），資料提供者：龐均，日期：2024 年 1 月 18 日。

圖版出處

- 圖版 1 龐均，〈向 BRAQUE 致敬〉，《油畫技法創新論》，（台北：藝術家出版社，2001 年），頁 190。
- 圖版 2 龐均，〈音樂的幻覺〉，蔡宜芳主編，《東洋表現主義的巨匠—パン・ジュン展・東方表現的龐均》，（台北：藝術家出版社，2015 年），頁 366。
- 圖版 3 龐均，〈決瀾社宣言〉，龐均，《決瀾之子—龐均的藝術》，（香港：亞洲協會香港中心，2023 年），頁 17。
- 圖版 4 〈星光閃閃：我的藝術故事〉，圖片提供者：龐均。
- 圖版 5 梵谷〈向日葵〉，《西洋巨匠美術週刊·梵谷》，（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，1992 年），頁 23。
- 圖版 6 畢卡索〈帶小孩坐在地上的婦人〉，陳錦芳，《神哉！畢卡索》，（臺北：藝術圖書公司，1994 年），頁 35。
- 圖版 7 〈星光閃閃〉畫面色彩區塊示意圖，高駿華繪製。
- 圖版 8 龐均〈工地洗衣組〉，《龐均走過 58 年藝術生涯》，（台北：藝術家出版社，2005 年），頁 18。
- 圖版 9 龐均〈明月松間照 清泉石上流〉，《龐均詩情油畫集》，（台北：錦繡出版事業股份有限公司，1996 年），頁 35。
- 圖版 10 拉斐爾，〈雅典學派〉，《西洋巨匠美術週刊·拉斐爾》，（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，1992 年），頁 18—19。
- 圖版 11 塞尚〈聖維克多山〉，《西洋巨匠美術週刊·塞尚》，（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，1992 年），頁 29。
- 圖版 12 馬諦斯〈餐桌〉，《西洋巨匠美術週刊·馬諦斯》，（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，1992 年），頁 12。
- 圖版 13 顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉，《中國巨匠美術週刊·顧閔中》，（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，1996 年），頁 4-5。

- 圖版 14 〈星光閃閃〉心理空間區塊示意圖，高駿華繪製。
- 圖版 15 達文西〈最後的晚餐〉，《西洋巨匠美術週刊·達文西》，（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，1992 年），頁 22—23。
- 圖版 16 〈星光閃閃〉各主題區塊示意圖，高駿華繪製。
- 圖版 17 八大山人，〈花卉魚蟲果品冊之九〉，《八大山人書畫集》（下），（天津：天津人民美術出版社，1997 年），頁 242。
- 圖版 18 八大山人，〈湖石翠禽〉，《八大山人書畫集》（下），（天津：天津人民美術出版社，1997 年），頁 258。
- 圖版 19 齊白石，〈設色瓜蔬冊選五〉，浙江省博物館，《齊白石冊頁》，（浙江：浙江人民美術出版社，1999 年），頁 35。
- 圖版 20 黃賓虹，〈江行圖軸〉，許鐘榮，《中國近現代名家畫集·黃賓虹》，（臺北：錦繡文化企業，1993 年），頁 46。
- 圖版 21 梵谷，〈星夜〉，田青、聞斌編譯，《西洋繪畫 2000 年—5 從新古典主義到後印象派》，（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，2001 年），頁 248。
- 圖版 22 馬諦斯，圖片提供者：龐均。
- 圖版 23 馬諦斯，〈黑色背景的鬱金香與牡蠣〉，馬諦斯著、蘇美玉整理翻譯，《馬諦斯畫語錄》，（臺北：藝術家出版社，2002 年），頁 91。
- 圖版 24 德朗，圖片提供者：龐均。
- 圖版 25 畢卡索，圖片提供者：龐均。
- 圖版 26 龐薰琹，〈如此巴黎〉，龐薰琹，《龐薰琹畫集》，（北京：人民美術出版社，1998 年），頁 25。
- 圖版 27 丘堤，〈靜物〉，龐濤主編，《決瀾社與決瀾後藝術現象》，（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，1997 年），頁 30。
- 圖版 28 亞洲協會香港中心 LOGO（海報），拍攝者：高駿華，2023.09.26。
- 圖版 29 香港滙豐總行大廈夜景，圖片來源：香港素材屋網站
- <https://snaphouse-hk.com/zh/by-area/shhk8918350701089806229kl.html>
（2024.02.01 查閱）
- 圖版 30 香港東方文華酒店 LOGO，圖片來源：香港東方文華酒店官網
- https://www.mandarinoriental.com/zh-hk/hong-kong/victoria-harbour/offers?src=ps.brand.mohkg.ggl&ds_rl=1033295&ds_rl=1035742&gclid

=CjwKCAiA_OetBhAtEiwAPTeQZ_9cYadWli_ur5vm-

cSwrO0Kmg8jGtdTOUPgAiC-

guE4lTm1adb6zxoCOKkQAvD_BwE&gclsrc=aw.ds (2024.02.01 查閱)

- 圖版 31 中國銀行香港大廈，拍攝者：高駿華，2023.09.26。
- 圖版 32 〈戰國婦女帛畫〉，沈從文編著，《中國古代服飾研究》，（上海，上海書店出版社，1997 年），頁 49。
- 圖版 33 畫面作品草圖，草圖繪製暨提供者：龐均，日期：2024 年 1 月 17 日；圖版 33 之 1—5 饕餮紋以下圖紋，皆來自於：龐薰琹，《工藝美術設計》，（北京：人民美術出版社，1999 年），頁 41.52.56.58.59.62.67。
- 圖版 34 龐均，〈黑紅背景〉，龐薰琹、邱堤、龐均、籍虹、龐鈞，《藝術的傳承與昇華》，（臺北：文化藝術出版社，2011 年），頁 219。
- 圖版 35 龐均，〈紅綠黑的節奏〉，龐均，《油畫技法創新論》，（臺北：藝術家出版社，2001 年），頁 135。
- 圖版 36 龐均，〈江山如詩〉，龐均，《當代藝術的獨行者》，（臺北：日升月鴻畫廊，2021 年），頁 44。
- 圖版 37 龐均，〈虎跑泉寺〉，龐均，《龐均油畫藝術》，（北京：一畫出版社，2008 年），頁 11。
- 圖版 38 龐均，〈君子自得遊於藝〉（局部），蔡宜芳主編，《東洋表現主義的巨匠—パン・ジュン展・東方表現的龐均》，（臺北：藝術家出版社，2015 年），頁 121。

