

劉啟祥藝術風格養成：留歐時期與羅浮宮館藏之馬內、塞尚作品互動下的創作

The develop process of Liu Chi-Hsiang's art style: about influence of Édouard Manet and Paul Cézanne's collection at the Louvre.

國立台灣藝術大學造形藝術研究所研究生 王馨純 Wang, Hsin-Chun

摘 要

劉啟祥為台灣日治時期油畫家，早年留學日本，不同於其他留日學生，他就讀私立「文化學院」，並投身於日本最大的在野藝術團體「二科會」；隨後赴歐遊歷、學習，並於此時期建立個人風格。其作品受到「二科會」影響，在「外光派」的基礎上，結合歐洲 19 世紀後半葉各畫派的風格。本文從其留歐時期的摹作開始，分析此時期的視覺經驗如何呈現在其創作中，其中以羅浮宮塞尚、馬內的作品為核心，分析、比較他歐洲時期到返台前的作品，依構圖、色調及筆觸，歸納出劉啟祥的早期女性人物畫皆採用傳統構圖，人物皆為含蓄的坐姿，色調層次豐富、顏色交錯有規律性、筆觸平行交錯、濕潤流暢等等，從劉啟祥早期的作品中，可以發現許多源自歐洲的特色，奠定了他往後創作的基礎。

【關鍵字】劉啟祥、女性人物畫、馬內、塞尚、二科會

一、前言

劉啟祥出生於日治時期的台南鄉間，為最早留學歐洲的四位油畫家之一，青少年時期赴日求學的經驗，開啟了他的繪畫之路，為一睹原作風采，他赴歐洲遊歷四年，並在此階段建立了作品風格。歐洲時期，他臨摹了五件名作，分別是塞尚的〈賭牌〉、馬內的〈吹笛少年〉和〈奧林匹亞〉、雷諾瓦的〈浴女〉和柯洛的〈風景〉，而本文著重於劉啟祥在到歐洲後，遍覽名家作品以及臨摹過程中的視覺經驗，如何經由內化而表現在創作上。在臨摹前後，劉啟祥亦創作了數件作品，其中女性人物畫像〈法蘭西女子〉以及〈紅衣少女〉是他剛到歐洲時的作品，而〈黃衣〉則是返回東京寓所不久後的創作，但三者完成年代相近，可視為同一時期作品。

本文首先簡介劉啟祥生平及創作啟蒙，其次闡述劉啟祥臨摹馬內的作品，原因有二，首先劉啟祥師承日本外光派系統，外光派是結合印象派描繪自然光線的概念，以及象徵主義的主觀描繪，可以說是與印象派相近卻又更接近馬內的繪畫觀；第二，因原作資料取得不易，目前僅於《抒情·韻律 劉啟祥》一書中，看到馬內原作與劉啟祥臨摹作品並置的彩色圖片，因在同一本書中，推斷其色差應不會過於嚴重，分析比較時的可信度較高。文章後半部分為全文重點，筆者將分析比較劉氏 1930 年代的女性人物畫，期能從中整理出劉啟祥早期的作品特色，以作為建構劉啟祥女性人物畫風格研究的基礎。

二、劉啟祥介述

若要說一個人的未來境遇，常常可以從小時候的個性看出。劉啟祥於 1910 年出生於台南柳營的書香望族，自小個性沉靜，特別喜愛觀察「自然」中的光影變化，且透過家中親戚的引介而有了學習小提琴的經驗，而繪畫與音樂是相輔相成的，如他在晚年說道「最近我愈來愈感到親近音樂與文學的藝術家，所繪的畫比較耐人尋味，他們並沒有刻意強調自己在音樂或文學上的修養，這二樣東西不知不覺間已經成為其生命與生活的一部份。」¹雖然家中並未提供他走向畫家之路的背景，但是嚴謹、富有人文素養的家庭教育，再加上內斂、善於觀察的性情，使他慢慢培養出閑靜浪漫的氣質，最後漸漸地走上畫家之路。

1922 年，父親的過世讓他看透人情冷暖，也促使他下定決心要培育自己、加強學識力量，因此在隔年公學校畢業後，便跟隨二姐夫前往日本。當時他就讀青山學院中學部，這所學風開明自由的學校裡剛好有位從法國留學回來的老師，在他的指導下，慢慢地開啟了劉啟祥對繪畫的興趣。隨後，他便利用課餘時間到川端畫學校學習更進一步的繪畫技法，也決定將來進入繪畫相關科別就讀。在參觀過許多展覽會，比較不同門派間的差異後，他對當時最大的在野美團體二科會成員的畫風深感契合，且也發現「他們（二科會）當時的理論、思想和畫風，均有嶄新的風貌。」²

因此，中學畢業後，在家庭經濟能力的支持下，劉啟祥進入了私立「文化學院」洋繪科就讀。在文化學院的教師中，有好幾位是活躍於當時藝文界的靈魂人

¹ 劉耿一、曾雅雲：〈劉啟祥七十自述〉，《藝術家》第 60 期，42 頁，台北，藝術家出版社，1980 年 5 月。

² 同註 1。

物，例如石井柏亭、有島生馬、山下新太即便是二科會的創始元老；與謝野鐵幹夫婦也在文壇上佔有一席之地。在如此學習環境中，不僅加深了青年劉啟祥在繪畫、文學、戲劇等的藝術涵養，更奠定了劉啟祥的藝術觀和畫風傾向。在文化學院就讀的最後一年，1930年9月，劉啟祥返台時的寫生油畫〈台南風景〉入選了二科會³，這個獎項這對一位學生而言是一莫大的鼓勵，同時，他也開始思考畢業後的下一步。

日本近代積極西化後，一時之間從歐洲湧入各種畫派，造成當時的東京畫壇各派林立、新舊學說紛雜，但礙於文化差異，在日本的學習者們對於國外傳入的理論難免囫圇吞棗地接受，看到此一光景的劉啟祥，為了瞭解西洋繪畫的精髓，決定親赴歐洲學習各國的文化，才能準確地抓住各畫派的精神與要領。

1932年自文化學院畢業後，劉啟祥便與楊三郎一同搭上照國丸客輪前往巴黎。選擇巴黎的原因主要是因為他所仰慕的二科會創會元老中，石井柏亭、有島生馬、山下新太郎三人皆拜在藤島武二門下，並透過藤島武二直結黑田清輝，以至外光派的宗師拉斐爾·柯林（Raphael Collin）。劉啟祥赴歐的動機，除了親眼目睹仰慕已久的藝術家作品之外，應該也是為了追尋「外光派」、「印象派」的源頭。

1880~90年間，日本第一代赴歐學習油畫的黑田清輝、久米桂一郎等人，先後到法國向拉斐爾·柯林學藝，而柯林的作品具有學院的古典寫實，以及受到印象派和象徵主義影響的優美風格，並以裸婦像居多。因此，此類受到印象主義影響的折衷風格又被稱為「外光派」⁴。而這群留學生們回到日本後，幾乎全投入

³ 顏娟英：〈南方的清音〉，收錄於《台灣美術全集 11 劉啟祥》，20頁，台北，藝術家出版社，1993年。

⁴ 維基資源共享網〈ラファエル・コラン〉，〈<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%A9%E3%83%95%>

了西洋美術教育的第一線，黑田清輝更是於 1896 年東京美術學校（現「東京藝術大學」）成立時，擔任西洋畫科的負責人⁵，並推薦同為白馬會成員的藤島武二成為同事，而石井柏亭、有島生馬、山下新太郎受到東京美術學校教師們的影響，也先後赴歐留學，歸國後又影響了下一代的藝術教育。

三、留法期間臨摹作品

花都巴黎雲集了來自世界各地的藝術家，「如何從紛雜並陳的諸多藝術風貌裡，體會繪畫表現的多樣性，理出一個頭緒，從而塑造一己的風格，這是劉先生在留學法國四年的自我養成教育中完成的要項。」⁶因此初抵巴黎的第一年，每天除了在畫室磨練技法外，便是到各處參觀展覽會，以求符合自身志趣的學習對象，「選定對後代具有關聯性與影響力的藝術家及其作品來研習。」⁷這段時期完成的創作中，只有兩件人物畫像分別是〈法蘭西女子〉和〈紅衣〉（又名少女），針對此二作的描述與分析將在後章詳述。到達巴黎一年半以後劉啟祥才開始在羅浮宮裡進行臨摹，他最早臨摹的作品是塞尚（Paul Cézanne，1839~1906）的〈賭牌〉（The Card Players）⁸，可能是因其恩師有島生馬特別喜愛塞尚的緣故，接著他分別用三個月和半年的時間，臨摹了馬內（Édouard Manet，1832~1883）的〈吹笛少年〉（The Fifer）和〈奧林匹亞〉（Olympia）。

E3%82%A1%E3%82%A8%E3%83%AB%E3%83%BB%E3%82%B3%E3%83%A9%E3%83%B3>，2011. 11. 21 下載。

⁵ 黑田記念館，〈黑田記念室沿革〉，<<http://www.tobunken.go.jp/kuroda/japanese/gaiyo.html>>，2011. 11. 21 下載。

⁶ 曾雅雲：〈生命之歌：劉啟祥專輯〉，《雄獅美術》第 210 期，60 頁，台北，雄獅美術出版社，1988 年 8 月。

⁷ 劉耿一、曾雅雲：〈劉啟祥七十自述〉，《藝術家》第 60 期，45 頁，台北，藝術家出版社，1980 年 5 月。

⁸ 曾媚珍：《劉啟祥的生命旅程與藝術》，第一章第五節，19 頁，高雄市，串門企業出版，2005 年 5 月。

馬內的作品結合傳統古典技法、粗獷的筆觸、攝影式的燈光效果，讓他與沙龍藝術家相較之下，顯得十分特立獨行；且以酒吧、舞女、咖啡館等為題材的寫實作品，讓他成為前衛藝術的領導人物之一；此外，馬內常使用的輕快明亮色彩、色塊交錯造成色光融合的效果，以及重視主觀情感表達的繪畫觀念，鼓舞了各派反傳統的藝術家們。

在馬內的諸多作品中，因劉啟祥本身對人物畫的興趣，他直接針對〈吹笛少年〉進行臨摹，從圖片一、二中，我們可以發現劉啟祥在形體的掌握上，技巧十分純熟。孫淳美（2004）的論文提到，劉啟祥家中留有當時在進行臨摹時的複製圖片，其上用鉛筆線以每隔 1-2 公分為界，均分為數十方格。在線條、皺褶的處理上也試圖依照馬內的技法描繪，但是僅做到色塊面積的模仿，尚無法營造立體感，我們特別可以從褲子的皺褶上發現，馬內所繪的左腳長褲上的皺褶，除了較暗的褶線外，在褶線的旁邊會再加上一道明度較高的平行線，營造出褲子的體積感；但是劉啟祥在臨摹時，僅繪出褶線陰影，雖然位置準確，但是卻缺少了立體感。

而五官輪廓是最難掌握的部份，劉啟祥臨摹的〈吹笛少年〉與馬內的〈吹笛少年〉相較之下，劉氏的五官輪廓較清晰，雙眼較大略往下垂；在色彩的臨摹上，馬內是以漸層的手法描寫皮膚紅潤感，但是劉啟祥似乎尚未掌握到色塊之間的過渡技巧，造成臉頰兩側的紅潤過於鮮豔；此外，在帽子的臨摹上，因當時馬內是透過親眼所見而繪製，甚至可能還將帽子拿在手上觀察過，因此他了解帽子上飾帶的組織、裝飾情況，但是劉啟祥臨摹的是馬內已完成的平面作品，因此，僅能掌握到色面分布情況，而顯得較無立體感，也是無可厚非的事了。



圖一 馬內（Édouard Manet）
吹笛少年（The Fifer），1866，畫布、油彩，
161 x 97 cm，奧塞美術館，巴黎



圖二 劉啟祥摹作
吹笛少年（The Fifer），1934，畫布、油彩，
161 x 95 cm，私人收藏

〈奧林匹亞〉是劉啟祥臨摹馬內的第二件作品，同樣為人物，這次劉啟祥試著挑戰對細節的描繪。首先在構圖上，不論是人物姿態、周圍物件的位置、明暗的分布等等，可以說掌握到接近百分之百的相似。然而，劉啟祥在處理白色的部分，從圖三、四的比較上就可看出，馬內對於畫中的五種白色，不論是明度、質感皆有明顯的區別，但是在劉啟祥的臨摹畫中色調區別不明顯，亦呈現不出材質的差異，不知是無法調配出接近的顏色，還是較偏好褐黃色的中性色調。另外，在細節的描繪上，如捧花、被單上的花紋等等，劉啟祥亦僅簡單勾勒輪廓、顏色等。



圖三 馬內（Édouard Manet）
奧林匹亞（Olympia），1863
畫布、油彩，130.5 x 190 cm
奧塞美術館，巴黎



圖四 劉啟祥摹作
奧林匹亞（Olympia），1935
畫布、油彩，130.5 x 190 cm
私人收藏

推測上述兩件作品皆無法對細節有更精確描繪的原因，可能是因羅浮宮自1893起，規定「每一作品每次只准許一位臨摹者登記臨摹，每次臨摹期限不得超過三個月。」⁹然而，求好心切的劉啟祥曾說過，雖然知道許多歐洲知名畫家也會到羅浮宮臨摹畫作，但是他們所採取的是就創作所需，而針對某一個議題做臨摹。¹⁰但是劉啟祥則是力求尺寸、構圖、色彩各方面與原作相符，礙於時間因素，僅能做到形式上的摹寫，對於畫中人物、物件的體積感則力有未逮。

四、留歐時期到返台前的女性人物畫

劉啟祥留歐期間，在臨摹前便創作了〈法蘭西女子〉和〈紅衣〉兩作，惜因二次世界大戰的關係，許多作品佚失，已無法得知赴歐前的風格以作為比較的基礎，但從此時期創作的一些作品中可觀察到許多融合了歐洲特色的部分，本段將試圖整理出劉啟祥在歐洲各地和羅浮宮的遊覽經驗，是如何反映在其創作風格中。惟目前可供參考的作品圖版不多，以下就三件返台定居前的作品，進行分析、比較。

在劉啟祥決定臨摹塞尚與馬內的作品之前，他應該對這兩位藝術家十分欽慕，在羅浮宮時應也是仔細地研究了兩位的作品，因此，在歐洲時期最初的兩件創作〈法蘭西女子〉、〈紅衣〉與塞尚、馬內的作品想必有高度的關聯性，而筆者便將當時劉啟祥可能研究過的作品做一比對，且考慮到奧塞美術館1986成立後，羅浮宮將1848~1914年間的作品移至奧塞美術館，而劉啟祥當時看過的作品現今也大多移至奧塞，因此筆者也搜尋了該館的印象派館藏作品，期能更全面地

⁹ 孫淳美，〈一九三〇年代旅居巴黎藝術家的臨摹、學習生涯：對劉啟祥早年習畫的幾個觀察〉，〈<http://elearning.kmfa.gov.tw/liu/p5-2.htm>〉，2011. 11. 23 下載。

¹⁰ 劉耿一、曾雅雲：〈劉啟祥七十自述〉，《藝術家》第60期，45頁，台北，藝術家出版社，1980年5月。

重建當時劉啟祥在羅浮宮進行研究時的情境。

〈法蘭西女子〉(圖五)¹¹創作於 1933 年，是他剛到巴黎時的作品，從作品中可以看到這名女子體型豐腴，坐在畫面正中央，面對畫面左方 45 度角坐著，但身體扭轉以左臉 3/5 的角度面對觀者，女子右手放在腿上，左手自然下垂；在畫面中，從鼻樑開始，順著其右手垂放的方向，以及從眉骨順著其左手向下延伸，正可以在畫面外連結成一個橢圓型，這種傳統的構圖方式讓畫面產生穩定感。在顏色的安排上，以深褐色作為背景亦是傳統學院派的技法，畫面中女子膚色較黑黃，身著深藍色上衣，腿上蓋了條紅毯子；光線從畫面右上方照射在女子臉上、身上，在面光處摻以白色，在陰暗處則混入褐色，使得女子右半邊幾乎與背景融為一體，然而卻更能表現出臉部的立體感，樸素、暗沉的色調，搭配流暢濕潤的線條，使畫面呈現一種沉靜典雅的氣息。

劉啟祥是一個對於色彩十分敏銳的創作者，他曾提過十分仰慕柯洛 (Jean-Baptiste Camille Corot, 1796~1875) 晚期的人物畫，而此作藍衣部分的色調，與柯洛〈藍衣女子〉(圖六)¹²中稍微偏紫的藍色相近，且在陰影處加上褐色，在亮光處施以白色的色調也是，唯獨在交錯的大筆觸上，劉啟祥較柯洛的筆觸濕滑，也是為了營造整幅畫面的一致性。

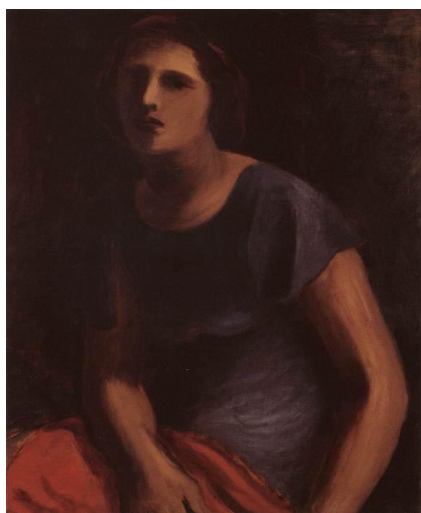
在這件作品中可以看到馬內明暗分明的色調以及流暢的線條，經由光影堆疊出的立體感，在〈法蘭西女子〉一作中表現出來，此外，馬內〈左拉的肖像〉(圖七)¹³中，褲子的筆觸與劉氏在描繪〈法蘭西女子〉時手臂的筆觸相似，皆是沿

¹¹ 曾媚珍：《劉啟祥的生命旅程與藝術》，18 頁，高雄市，串門企業出版，2005 年 5 月。

¹² 後藤茂樹總編輯：《現代世界美術全集 19 カラー/ミレノールベ》，東京，集英社，1976 年 1 月。

¹³ 池上忠志責任編輯：《世界美術大全集 第 22 卷 印象派時代》，東京，小學館，1998 年 3 月。

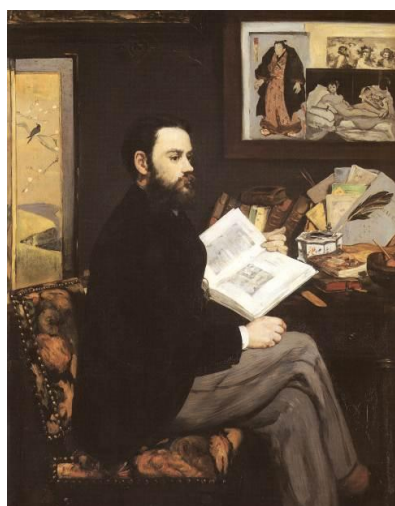
著輪廓平行塗抹的柔軟線條，感覺到油彩較濕潤的效果。但是在人體結構上出現了不太調和之處，女子年輕的臉龐有著尖瘦的下巴，與粗壯的脖子和手臂的比例不協調，然而，劉啟祥對於形體的掌握能力，從他之後的臨摹作品中可以看到是十分地純熟，推測此作應是採用了塞尚晚期，將形體幾何化的觀念所創作的作品。



圖五 劉啟祥
法蘭西女子，1933
畫布、油彩，60.8 x 49.5 cm
高雄市立美術館



圖六 柯洛（Camille Corot）
藍衣女子（La Dame en Bleu），1874
畫布、油彩，80 x 50.5 cm
羅浮宮，巴黎。



圖七 馬內（Édouard Manet）
左拉的肖像（Portrait d' Emile Zola），1868
畫布、油彩，146 x 114 cm，奧塞美術館，巴黎

劉啟祥 1933 年在法國完成的〈紅衣（少女）〉（圖八）¹⁴，畫面中為一女子坐在木椅上，角度與〈法蘭西女子〉相似，且畫中主角幾乎佔滿了整幅畫面的空間，同樣都是左側身面對觀眾，但是這位女子沒有看向觀者，而是看向畫面左下方，觀者僅可看到她的左半邊的側臉，女子左手輕握扶手，右手自然垂放在身側；在畫面左方，也就是在椅子後面有一矮櫃，其上置有瓶花和一條垂落的白布，營造了空間感。

在構圖方面，筆者發現有一道隱形的 S 型線條，從女子頭上的髮帶順著頸項往右下方延伸，到了領口轉折向左下，並沿著洋裝下膝蓋的彎曲，再次轉折向右下方。這樣的構圖方式也是沿襲自傳統學院派，不僅有穩定畫面的效果，亦能呈現女子婀娜的體態。

筆觸部分，〈法蘭西女子〉使用較濕潤的平塗技法，可以看到畫筆是沿著輪廓線描繪，而〈紅衣少女〉則是利用較乾的油彩，以色塊交疊覆蓋，建構出畫面內容。劉啟祥晚年時也提到，寓居巴黎時曾經到羅浮宮臨摹過塞尚的〈賭牌〉（圖九）¹⁵，在臨摹前便詳細地觀察其技法，受到啟發而創作了〈紅衣少女〉一作。¹⁶經過比較分析，〈紅衣少女〉中色塊交疊建構出形體的技法與塞尚的〈賭牌〉有類似的效果，特別是在裙襬皺褶的處理上，與〈賭牌〉男子外套手肘部分的處理相似。

在色調方面，這件作品利用淺色的矮櫃，一方面將主角從暗色背景中突顯出來，另一方面也能與右下角的手臂、裙襬達到平衡的效果，而矮櫃上的瓶花也與

¹⁴ 顏娟英：《台灣美術全集 11 劉啟祥》，台北，藝術家出版社，1993 年。

¹⁵ 維基資源共享網，〈Card Players (5th version) 1894-1895 Paul Cezanne.jpg〉〈[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Card_Players_\(5th_version\)_1894-1895_Paul_Cezanne.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Card_Players_(5th_version)_1894-1895_Paul_Cezanne.jpg)〉，2011. 11. 23 下載。

¹⁶ 劉耿一、曾雅雲：〈劉啟祥七十自述〉，《藝術家》第 60 期，45 頁，台北，藝術家出版社，1980 年 5 月。

女子頭上的紅絲帶相呼應，而紅絲帶又與紅洋裝相對稱，增加畫面上方的重量，很多小細節都可以看出劉啟祥在用色安排上的用心。另外，〈法蘭西女子〉和〈紅衣少女〉皆是採用傳統學院以暗色背景襯托出主角，且二者的紅色、藍色衣物都含有劉啟祥慣用的黃白或是褐色。另外，〈紅衣少女〉仔細地描繪出形體了輪廓線，但是卻大膽地使用印象派手法，然而，劉啟祥似乎還是無法接受印象派的大筆塗抹，僅只是含蓄地使用平塗，並在特定陰影處、亮光處採用較濕潤的色塊交疊，用自己的風格完成這件作品。



圖八 劉啟祥
紅衣少女，1933
畫布、油彩，91 x 72 cm
收藏地不詳



圖九 塞尚（Paul Cézanne）
賭牌（Card Players），1894-1895，
畫布、油彩，47.5 x 57 cm
奧塞美術館，巴黎



圖十 劉啟祥
黃衣，1938
畫布、油彩，117 x 91 cm
私人收藏

1938 年完成的〈黃衣〉（圖十）¹⁷是劉啟祥回到日本後的作品。他於 1935 年返回東京後，舉辦了一次滯歐油畫展，隨後在長輩的作媒下，與小八歲的妻子結婚，1938 那年是兩人結婚兩年，長子劉耿一出生的幸福時光，於是劉啟祥畫下這幅妻子的肖像畫。雖說是肖像畫，但是劉啟祥刻意不使用寫實的技法，而是將過去在歐洲學習到的各式技法融合，創造了自己的作畫方式，如曾雅雲曾在文章中提到「這時期（按：二次大戰前後），他喜歡用調色刀來畫。不同於畫刀的，調色刀的刀面較長較硬，便於塑造既厚重且流暢的大幅面力度感。劉先生拿調色刀同時沾上兩種未經調混的顏色，在畫面上刮疏出或揉和起來或各保留原色的色彩，產生了大理石花紋般的自然變化。」¹⁸最明顯的例子便是〈黃衣〉這件作品。

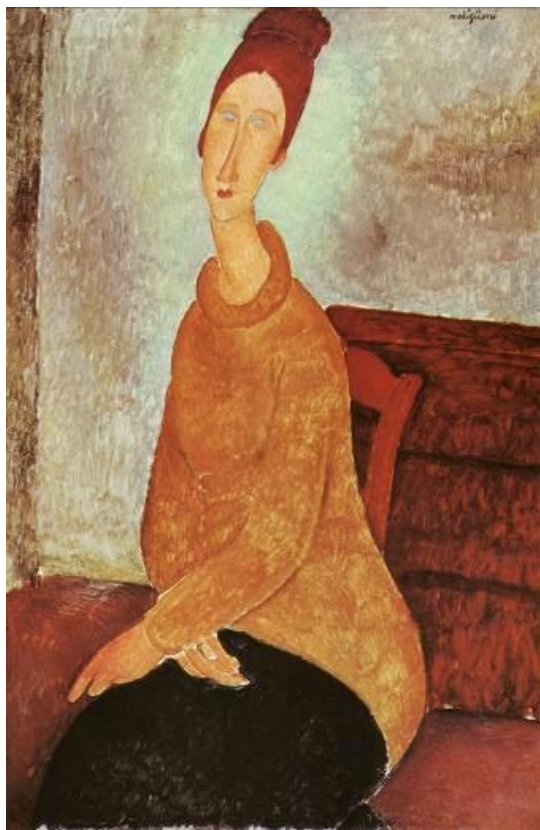
在畫面正中央的黃衣女子，坐在一張木質有靠背的椅子上，頭戴西洋款式的白色淑女遮陽帽，身體微微向左傾斜，頭則是與身體相反的方向稍稍歪斜，她身著七分袖、圓領的黃色連身洋裝，腿上放著深褐近黑色皮包，手戴白色手套並持有兩支玫瑰花。背景則是素色牆面加上左方一扇洋式百葉木窗，整體空間感由女子正後方的垂直線條，以及椅子左右兩方的斜線構成。有趣的是，背景兩面牆與地板的交界線，剛好將畫面分為三等份，穩定了畫面中扭動的線條，而中間的交界點則是被主角遮住，隱藏了創作者的意圖。

在線條方面，女子穠纖合度的身形透過衣物的曲線適當地表達出來，繫有藍色蝴蝶結的白色帽子，其帽沿下垂的弧度可以感覺到柔軟的材質，女子的臉龐以簡單的線條勾勒出鳳眼、殷紅的雙唇及圓潤的耳朵，特別的是，畫中人物柱狀的脖子與手臂，和身體的比例顯得有點不協調，不禁令人聯想到劉啟祥年輕時期很喜歡的藝術家莫迪里亞尼（Amedeo Modigliani 1884~1920），在他的〈穿黃色毛衣

¹⁷ 顏娟英：《台灣美術全集 11 劉啟祥》，台北，藝術家出版社，1993 年。

¹⁸ 曾雅雲：〈生命之歌：劉啟祥專輯〉，《雄獅美術》第 210 期，63 頁，台北，雄獅美術出版社，1988 年 8 月。

的珍妮·耶布特奴的肖像〉(圖十一)¹⁹中，畫中女子身著黃色毛衣黑色裙子，雙手交叉置於腿上，其頭部呈長橢圓形，脖子部分與劉啟祥的〈黃衣〉相似，只是莫迪里亞尼將女子頸部拉更長，而從削垂的肩膀到渾圓的臀部，成西洋梨狀的造型也是刻意將線條扭曲誇張的結果。



圖十一 莫迪里亞尼 (Amedeo Modigliani)
穿黃色毛衣的珍妮·耶布特奴的肖像
(Jeanne Hebuterne with a Yellow Clothes)
1918，畫布、油彩，100 x 65 cm
古根漢美術館，紐約



圖十二 有島生馬
椰子の團扇，1928
油彩、畫布 81 x 60 cm
收藏地不詳

在色調方面在在可看出畫家的用心經營，而色與色交錯出現的表現形式，可從其師有島生馬的作品〈椰子の團扇〉(圖十二)²⁰中看到，有島生馬有「塞尚通」

¹⁹ 光復書局編輯部：《新編近代世界名畫全集 7 莫迪里亞尼》，台北，光復書局出版，1991 年 5 月。

²⁰ 日本美術館企劃協議會：《近代洋畫先驅者：有島生馬展》，鹿兒島，鹿兒島市立美術館出版，

的稱號，從筆觸上便可以發現到塞尚晚期，藉由較乾的大筆觸營造光影變化的效果。〈椰子の團扇〉中，身著酒紅色上衣及外套的女子，其髮色融合了上衣與裙子的顏色，手中的團扇則與臉部膚色相呼應，主角人物襯托在深紅褐色的背景中，臉和團扇的淺黃褐色成為畫面中醒目的焦點。這種利用背景色調的手法，也出現在〈黃衣〉一作中，背景的牆面為白色摻有一些淺黃與深深淺淺的褐色，與這位東方女子的白皙膚色相呼應，木窗與地面的色調皆為較深的褐色，女子登坐的木椅則是深到近黑的褐色，恰巧與腿上放的皮包為同色系，而女子頭上戴的白色帽子則混雜有衣物的鵝黃色，並以一朵藍色的蝴蝶結裝飾，將大家的目光從皮包向上集中到女子的臉龐上。整件作品藉由黃色與褐色的搭配運用，呈現出一股溫暖的氛圍，其大筆塗抹的技法，以及相互輝映的色彩，都可看到早期印象派的影子。

五、結論

劉啟祥結束歐洲遊歷回到日本後，與友人籌組了「立型畫會」、加入「台陽美術協會」，積極地參與畫壇的各項活動；在創作方面也進入一個巔峰時期，他以「野良」、「收穫」二件作品獲得第 30 屆（1943 年）「二科賞」，並因而受推薦成為二科會會友，二次大戰結束後劉啟祥舉家遷回台灣，結束了在日本 22 年的生活。

劉啟祥在學時期的作品已不復見，但從現存的滯歐作品中可以看到，當時的臨摹作品，較屬於外型、輪廓上的模仿，對於筆觸、色調方面的著墨較少。在實際創作上，於〈紅衣少女〉一作中可以看到塞尚〈賭牌〉作品中色塊大膽交疊、營造量感的效果；在〈法蘭西女子〉作品中看到馬內明暗對比強烈，以及塞尚幾

何造型的結構，筆觸則如同馬內般流暢濕潤。歸國後的作品中，可以看到他喜愛使用柔和的中間色調，低彩度、高明度的色彩；在人物畫方面，不論個人肖像或群像，皆無全身畫像，僅採人物腿部以上來作畫，到了晚年才有較多接近等比例的全身像。

在色調方面，劉啟祥是個對色彩敏銳度極高的藝術家，他在戰前的女性人物畫作品，用色上皆採用中間色調，但又能呈現同一色調在明度與彩度之間的微妙關係，也喜愛採用兩種色調在畫面上交相呼應的手法，例如在上一章分析過〈黃衣〉的用色安排。此外，他所用的顏色並不是在台灣中較常見的，例如他畫紅色時會刻意加上白色、褐色調和，並不會刻意去展露鮮豔的色彩，可以說是他在歐洲遊歷時，大量地觀展和臨摹後內化於自身的顏色，而且他的作品常常出現色調接近的狀況，但他總是能夠用繁複多變的色彩讓畫面達到平衡。在線條上，他不刻意加強輪廓線，僅用色塊表示物體，且喜用圓弧、修長的線條，不刻意強調臉部表情，用簡單幾筆帶上五官；在肌理上，劉啟祥的筆觸較不明顯，且使用了細密的色塊層層疊上，將顏色融合在一起。

前文曾經提過劉啟祥因為仰慕「二科會」的畫風而選擇進入文化學院，在學時期亦接受了石井柏亭、有島生馬等人的指導，奠定了技法、觀念等的基礎，隨後透過學校老師引介遠赴歐洲。雖求學階段的作品已不復見，但是赴歐時期大量地閱讀作品，並透過臨摹和實際創作，吸收了馬內、塞尚的色調、筆觸等形式，進而創造出自我風格。因此，我們可以推斷歐洲時期是決定了劉啟祥畫風的重要階段，甚至已越過其師長們，直結了歐洲文化，劉啟祥將各畫派的觀念、技法結合後，再加上東方文化的背景，以及本身謙遜、溫和的個性，創造出了獨特的劉啟祥風格。經過分析比較後，筆者整理出劉啟祥早期女性人物畫的特色，如下表：

構圖	1. 畫中主角皆為位於畫面正中央位置的女性。 2. 皆為坐姿，畫面僅擷取到女子的腿部，未到足踝。 3. 使用傳統的構圖方式平衡畫面，例如橢圓形、S 型等。 4. 採較含蓄的坐姿，雙臂輕靠身體兩側或將手置於腿上。 5. 人物肢體似幾何構造結合。
色調	1. 不同色彩之間的安排交錯有規律性。 2. 直接在畫布上進行混色，使得同色調有豐富的層次變化。 3. 學習印象派，陰影處不使用黑色，改以褐色代替。 4. 高光處不直接使用白色，而是較白的同色調。
筆觸	1. 不刻意勾勒輪廓線，而是以不同質感的筆觸作區別。 2. 喜用較濕潤的筆觸，並以調畫刀呈現柔軟的線條。 3. 以較大的筆觸將顏料平行交疊。

表一：劉啟祥 1945 年以前的女性人物畫特徵

參考文獻

- 1、曾媚珍：《劉啟祥的生命旅程與藝術》，高雄市，串門企業出版，2005 年 5 月。
- 2、曾雅雲：〈生命之歌：劉啟祥專輯〉，《雄獅美術》第 210 期，台北，雄獅美術出版社，1988 年 8 月。
- 3、劉耿一、曾雅雲：〈劉啟祥七十自述〉，《藝術家》第 60 期，台北，藝術家出版社，1980 年 5 月。
- 4、顏娟英：〈南方的清音〉，收錄於《台灣美術全集 11 劉啟祥》，台北，藝術家出版社，1993 年。
- 5、維基資源共享網，〈ラファエル・コラン〉，〈<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%A9%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A8%E3%83%AB%E3%83%BB%E3%82%B3%E3%83%A9%E3%83%B3>〉，2011. 11. 21 下載。
- 6、黒田記念館，〈黒田記念室沿革〉，〈<http://www.tobunken.go.jp/kuroda/japanese/gaiyo.html>〉，2011. 11. 21 下載。
- 7、孫淳美，〈一九三〇年代旅居巴黎藝術家的臨摹、學習生涯：對劉啟祥早年習畫的幾個觀察〉，〈<http://elearning.kmfa.gov.tw/liu/p5-2.htm>〉，2011. 11. 23 下載。

圖版來源

- 1、曾媚珍：《劉啟祥的生命旅程與藝術》，高雄市，串門企業出版，2005 年 5 月。
- 2、顏娟英：《台灣美術全集 11 劉啟祥》，台北，藝術家出版社，1993 年。
- 3、光復書局編輯部：《新編近代世界名畫全集 7 莫迪里亞尼》，台北，光復書局出版，1991 年 5 月。
- 4、日本美術館企劃協議會：《近代洋畫先驅者：有島生馬展》，鹿兒島，鹿兒島

市立美術館出版，1977 年 11 月。

5、池上忠志責任編輯：《世界美術大全集 第 22 卷 印象派時代》，東京，小學館，1998 年 3 月。

6、後藤茂樹總編輯：《現代世界美術全集 19 コロー/ミレ/クールベ》，東京，集英社，1976 年 1 月。

7、維基資源共享網，〈Card Players (5th version) 1894-1895 Paul Cezanne.jpg〉〈
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Card_Players_\(5th_version\)_1894-1895_Paul_Cezanne.jp](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Card_Players_(5th_version)_1894-1895_Paul_Cezanne.jpg)
g〉，2011. 11. 23 下載。

