

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系

碩士論文

故事的鋪陳－林洪美珠油畫創作論述

The Arrangement of Story – A Discourse on the Oil

Painting Works of Lin Hung Mei-Chu



研 究 生：林洪美珠

指 導 教 授：羅雪容

中 華 民 國 一〇二 年 六 月

## 謝誌

感謝、再感謝!謝謝我的指導教授羅雪容老師，我的口試委員陳士誠老師、廖瑞章老師，謝謝我的師長、同學、家人、朋友，在這段日子因有你們不厭其煩的諄諄教導、鼓勵、支持，才能有今天這本論文的完成，真的有說不出的感激與感恩。

經過三十幾年後能再重拾書本，對我而言那種心情是雀躍的，但又恐懼的，因怕無法完成此任務。這兩年來的日子，總覺得是結婚以來最辛苦的一段日子，須馬不停蹄地看書、寫論文、創作，反覆不斷的做這些事情，雖是煎熬，但辛苦是有代價的。兩年裡在藝術創作的領域，謝謝羅老師的細心指導與視媒所老師的引領下，使我能夠在學習過程中不斷的進行反思與修正，並感受生命內層的那份情感，藉由藝術創作來表達出來。也許做的並非最好或不如人意，但我願意用心學習，也秉持此態度繼續學習下去的。

再次謝謝視媒所的同学雅雯、新發、慧鈺在電腦方面不吝指教與鼓勵，也謝謝同學建華、健凱、子婷、思蓉在佈展前後鼎力相助，使得佈展圓滿結束。也謝謝我的家人－老公伸陽、兒子旻緯、旻漢，有你們的支持與體貼我才能完成此階段的學習。

我由衷地感謝這兩年來陪我走過的您們，謝謝!

林洪美珠謹誌於

## 摘要

本論文乃說明本人之油畫創作，主題乃有關於我的父親、母親、家人朋友及自己所思、所念等，它是以故事的鋪陳方式展現。關於理論部分，筆者嘗試藉由研究美學、立體主義、超現實主義的繪畫風格與技法，並以之達到個人風格的創作表現。其中之方法有：內容分析法、行動研究法、創作品質思考法進行研究，探討藝術內涵與審美觀，展現個人的藝術特質。研究成果如下二點：一、發現可透過創作抒發自我情緒，確立個人藝術創作的理念。二、藉由相關學理的幫助及藝術流派之影響，呈現筆者完整思考架構論述，並將造形及色彩表現實踐於油畫創作。

關鍵字：故事、鋪陳、意象、超現實主義、立體主義、林洪美珠

## **Abstract**

In my paper I would like to explain the creation of my artworks which concern my father, mother, family, friends and what I think, my purpose is to state the objects of my arts work by stories. The part of theory in my paper is based on researching the characters and technique of cubism and surrealism and I hope that the research can help me to find out my personal style for my artworks. The methods in my paper are two: method to analyze content, method of action and of quality of creation, through which I can research the idea of aesthetics and the personal character of creation. The results are followings: 1. To find out that the ideas of art creation can be confirmed by the reasonable arrangement of self emotion. 2. To reveal completely the discourse of my thinking, and to express the modeling and colors in oil paintings by the theories of art styles.

Keywords: stories, statement, images, surrealism, cubism, Lin Hung Mei Chu

## 目次

摘要.....	i
Abstract.....	ii
目次.....	iii
表次.....	v
圖次.....	vi
<b>第一章 緒論.....</b>	<b>1</b>
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法.....	2
第三節 研究範圍.....	4
第四節 名詞解釋.....	6
<b>第二章 學理基礎.....</b>	<b>11</b>
第一節 東西方美學相關理論.....	12
第二節 西洋美術的影響.....	26
第三節 東西方畫家之影響.....	31
第四節 視覺元素分析.....	39
<b>第三章 創作理念與形式表現.....</b>	<b>51</b>
第一節 創作理念的形成.....	52
第二節 創作形式的表現.....	54
第三節 創作之自我評析.....	64
<b>第四章 作品分析.....</b>	<b>66</b>
第一節 親情系列分析.....	67

第二節 愛系列分析.....	74
第三節 我思系列分析.....	84
<b>第五章 結論.....</b>	<b>96</b>
第一節 自我省思.....	96
第二節 未來發展方向.....	98
<b>參考文獻.....</b>	<b>101</b>
專書.....	101
論文.....	103

## 表次

表 2-1 色彩研究分析表.....	40
表2-2 光線呈現的意義分析表.....	43
表2-3 光線的象徵意義分析表.....	44
表2-4 空間表現方法分析表.....	45
表 2-5 線條表現方式的意義說明表.....	47
表 2-6 線條呈現意義分析表.....	49
表 3-1 親情系列《永懷我的母親》創作技法分析表.....	60
表 3-2 愛系列《愛》創作技法分析表.....	62
表 3-3 我思系列《期待》創作技法分析表.....	63
表 4-1 「故事的鋪陳」作品目錄表.....	66
表 4-2 「親情」系列作品圖錄表.....	68
表 4-3 「愛」系列作品圖錄表.....	74
表 4-4 「我思」系列作品圖錄表.....	84

## 圖次

圖 1-1 研究架構圖.....	10
圖 2-1 夏卡爾《情人的花束》.....	32
圖 2-2 夏卡爾《生日》.....	33
圖 2-3 畢卡索《亞威農的姑娘》.....	35
圖 2-4 畢卡索《格爾尼卡》.....	36
圖 2-5 黃照芳《甘露》.....	37
圖 2-6 黃照芳《意象》.....	38
圖 2-7 光線反射現象圖.....	42
圖 2-8 伊登十二色相環.....	42
圖 3-1 夏卡爾《獻給俄羅斯，驢子及其他》.....	56
圖 3-2 洪美珠《時光擱置的迷惘》構圖.....	56
圖 3-3 夏卡爾《我與我的村子》.....	57
圖 3-4 洪美珠《永懷我的母親》構圖.....	57
圖 3-5 夏卡爾《綠色小提琴手》.....	58
圖 3-6 洪美珠《愛》構圖.....	58
圖 3-7 何懷碩《永遠的月光》.....	59
圖 3-8 洪美珠《痾儂的身影》構圖.....	59
圖 3-2-1 洪美珠《永懷我的母親》草圖.....	60
圖 3-2-2 洪美珠《永懷我的母親》半成品.....	60
圖 3-2-3 洪美珠《永懷我的母親》局部圖.....	61
圖 3-3-1 洪美珠《愛》草圖.....	62

圖 3-3-2 洪美珠《愛》半成品.....	62
圖 3-3-3 洪美珠《愛》局部圖.....	62
圖 3-4-1 洪美珠《期待》草圖.....	63
圖 3-4-2 洪美珠《期待》半成品.....	63
圖 3-4-3 洪美珠《期待》局部圖.....	64
圖 4-1-1 洪美珠《永懷我的母親》.....	71
圖 4-1-2 洪美珠《痾瘦的身影》.....	73
圖 4-2-1 洪美珠《愛》.....	76
圖 4-2-2 洪美珠《舞動的感情》.....	79
圖 4-2-3 洪美珠《意象泰國》.....	81
圖 4-2-4 洪美珠《回憶》.....	83
圖 4-3-1 洪美珠《期待》.....	86
圖 4-3-2 洪美珠《時光擱置的迷惘》.....	88
圖 4-3-3 洪美珠《浮華世界》.....	91
圖 4-3-4 洪美珠《舞媚》.....	93
圖 4-3-5 洪美珠《沉潛》.....	95

## 第一章 緒 論

透過藝術創作，筆者將每一時期包含童年回憶、少女時期、戀愛階段、身為人妻…至現在，每段回憶均以繪畫語言平鋪直述在畫布上，因此擬定「故事的鋪陳」為創作論述題目。

第一章緒論，陳述筆者「故事的鋪陳」之油畫創作的主題由來，第二章學理基礎，使創作的思想與來源有更多層次的印證，第三章創作理念，藉由理念的形成、形式的表現、技法的分析來作為本創作的研究經驗，第四章作品系列分析，第五章研究結果，說明本論文經由學理研究及創作的探討進而確立藝術創作的信念，使創作也呈現生命的各種多元面貌，在美學上更以的感性，理性，合乎邏輯的思考，來延伸個人在藝術創作的精進。

### 第一節 研究動機與目的

人的情感從小到老，經歷是一條不斷變化的歷程，每一個時期都會有不同的理想和情感追求，人總是要活在希望與追求中，心靈深處的記憶，就像跳躍的音符，以色感、色塊、線條，輕輕雕琢，重重畫上，那痕跡是不可磨滅的意象，並以虛擬、真實，交互穿插，建構筆者個人的藝術風格，進而與觀賞者經由感官來進行藝術對話。

#### 一、研究動機

回憶童年時期，由收音機電台收聽「講古」雖然無法看到故事畫面，但藉由講古者聲音的抑揚頓挫，總帶領聽者進入高潮迭起的故事內容，此種聽覺的激盪

與創作者帶領觀賞者的視覺激盪是有異曲同工之效。

在童年走過的歲月，父母的嚴厲鞭策，在筆者身心留下一個陰影與缺乏自信心。雖堅強的成長，直至婚後仍屢從睡夢中驚醒，是先生無盡的愛，得以紓解而淹滅此痛苦的成長記憶。而後筆者先生因工作關係需長年累月居住國外，那種思念之苦，又得在續找另一心靈出口，透過藝術創作的方式及自我內在治療的表現，才有今日健康的我。

生命會持續前進，在人生追求的歡樂與幸福中，有時總被苦難與生離死別而終結。藉由創作及通過藝術形象表達，此次研究以每張畫來進行筆者人生故事的陳述，筆者希望藉此創作過程能有效囊括自我情感，更渲洩自我情緒中的不安與消極面，把對過去生活的懷念與留戀融合在一起，讓自己的藝術風格慢慢形成及應證學理。

## 二、研究目的

本論文研究目的設定如下：

- (一) 藉由創作抒發自我情緒，以造形及色彩表現於畫作。
- (二) 藉由相關學理的幫助及藝術流派之影響，讓創作呈現筆者完整思考架構。

### 第二節 研究方法

藝術創作是創作者人格特質的展現，創作者的思想內涵與觀念的累積，在創作行為達到一個完成階段時，創作理念的定位必定會臻至成熟。筆者進入碩士班之後，反思自己歷年的創作，為避免作品流於通俗性與欠缺深度，期勉自己能以多面性尋求創作問題的解決方法、增進學術的探討，期能以客觀的立場增加本創作論文的扎實性與價值。筆者依下列二種方法進行論文研究，茲分述如下：

## 一、行動研究法

創作行動研究之研究行動有別於一般的教育行動研究，其差別即在分享實際創作中的經驗與過程的領悟，並就創作問題所採用的解決途徑進行行動反思。藝術創作過程的確也涉及各種思考方式(不論是非推證或推證式)，且初級與高層認知歷程均會運用於其間，而研究取向之視覺藝術創作應有一基本假設，亦即視覺藝術創作不論其內涵來自理性或非理性層面，其將可根據個人的感受，且透過「反省」與「思考」來實踐或增進藝術之表現，並且認為創作之作品與研究之論文不能有所偏廢。<sup>1</sup>筆者認為創作與論文研究需同時進行，以下就行動研究法運用於本創作論述，歸納為以下幾點：(一) 創作主題與理念的產生，(二) 創作形式嘗試與分析，(三) 創作過程的紀錄，(四) 學理及作品反思與修正，(五) 藝術創作及論述的完成。

## 二、品質思考法

針對創作思考研究方面，筆者採用了品質思考法，艾克(David W. Ecker)所述：根據理論之省思也根據一些名畫家(Moore, Picasso, Kuniyoshi)對藝術創作過程的敘述，而歸納藝術中品質思考特徵：

- (一) 藝術創作乃對品質之關係進行思考。
- (二) 此思考乃為達成進一步品質之建構。
- (三) 藝術問題之解決乃在藝術媒介中進行，而非全然存乎心中之活動。
- (四) 品質的問題乃對品質要素或預期效果有所意識。
- (五) 對品質問題之解決手段乃藉構成要素之品質。
- (六) 語言可能有助於界定品質之問題。然一件作品可在作品完成後再給予名

---

<sup>1</sup>劉豐榮，「視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎」，*藝術教育研究期刊*(第八期，2004)，76。

稱，以語言描述品質問題之能力並非必要條件。<sup>2</sup>

藝術重視創作品質，需有縝密的探討而非研究一詞而已，筆者運用學者艾克的品質思考特徵進行本論文質性探討，使筆者在創作品質能有高度成熟的風格。

### 第三節 研究範圍

本研究論述透過記憶或行腳的紀錄，運用行動研究的精神，使每則故事搭配每幅畫作內容透過藝術形象來進行陳述，表現內容是筆者自我真實的人生感受。筆者藉由藝術的形式與色彩所表達的藝術語言，將過往景象隨意分解與重新組合成新構圖，採超現實主義虛與實的想像世界，並以夏卡爾（Marc Chagall, 1887-1985）的繪畫風格為典範例證，以此比對給與筆者創作的影響與新生。部分創作採用立體主義對形象和景象的分解，能使不同的時間和空間融合並列在一起，使想像再現現實，現實再現筆者的回憶。茲將本研究範圍界定如下：

#### 一、時間的界定

本研究範圍時間界定以 2011 至 2013 年間，筆者就讀南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班期間，以「故事的鋪陳」為主題所繪畫出的系列創作，作品將內心主觀與外在客觀的意象呈現出來。

---

<sup>2</sup>劉豐榮，「視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎」，*藝術教育研究期刊*(第八期，2004)，77。

## 二、學理的界定

筆者希望藉由文獻分析有系統地收集有關藝術理論、美學思想的書籍，有效解決創作研究問題，在疑問處或是如何借鏡文獻讓創作有更深一步的探討，也可避免讀者質疑是否有模仿或抄襲。基於創作研究須有厚實的研究基礎，讓主題「故事的鋪陳」架構在文獻理論之上，也使創作研究更有價值性與可看性。所以歸納文獻分析有助筆者論文之功用，有以下五點：

- (一) 整理與本論文研究相關論文，奠定研究主題的藝術史及美學學理基礎。
- (二) 知道問題研究的來龍去脈，及爭論或存疑所在，指定研究的重點。
- (三) 探討已有研究的得失，認識過去研究的方法、技巧與工具，以為選用研究方法、程序的參考。
- (四) 由前面的認識，依據研究目的，建立研究的理論架構。
- (五) 承續上面四項，擬定研究假設，只是研究方向與策略。<sup>3</sup>

筆者研讀有關書籍如下：

### (一)藝術史類：

藝術流派影響的部分，筆者為能展現故事的精彩性與感動性，故界定超現實主義，立體主義的學理及畫家作為探討的範圍。

### (二)美學類：

在西方美學史上康德美學佔有樞紐地位，其美學是「批判哲學」，他的思想方法具有批判精神，所以將美學分為「前批判期」與「批判期」兩個階段。他認為純粹理性與實踐理性須得到調和，主張美是主觀的，是不夾雜任何利害關係，不依賴概念，具有合目的性的形式。<sup>4</sup>所謂美是由「想像力的自由釋放」而產生的。<sup>5</sup>美感的判斷是自由概念，是知性與感性的結合。榮格美學以「集體潛意識」

---

<sup>3</sup>林生傳，*教育研究法*(台北：心理，2003)，57。

<sup>4</sup>朱光潛編譯，*西方美學家論美與美感*(台北：丹青，民72)，195。

<sup>5</sup>辛西亞·弗瑞蘭(Cynthia Fyeeland)，劉依綺譯，*別鬧了，這是藝術嗎？*(台北：左岸文化，2006，初版六刷)，31。

(collective unconscious) 概念來貫穿他整個美學理論，集體潛意識是人類原始的潛在意象，透過後天環境的學習機會及大腦的進化，使人們在人格、精神的視野整個開闊。筆者藉康德及榮格美學的理論，來引發我藝術創作有更多的思考面向。在中國美學方面，孔子儒學強調藝術即「大美是善」，筆者藉此觀點把藝術情感昇華在創作表現上，並希望對人生有教化與產生合諧的功能。

### 三、創作媒材的界定

時間走過的記憶印象是筆者創作的靈感來源，而生活周遭的人事物是創作題材的元素，藉由油畫繪入筆者的思緒情感，以五色繽紛的油彩以具象的繪畫技法，加入元素鋪展出故事。運用筆者累積10年的油畫媒材技巧，以多層厚塗混色交互運用的技法，使畫面達到最好的效果。

## 第四節 名詞解釋

以下為本論文所選定的名詞解釋，分析如下：

### 一、繪畫語言

(一)依據辭海解釋「繪畫」：以筆繪圖、作畫。<sup>6</sup>

(二)依據國語大辭典解釋「語言」：表達情意的工具，有兩種，在口頭用聲音發表的叫「語」；在紙上用文字發表的叫「言」。<sup>7</sup>

(三)所謂繪畫語言是筆者為記憶體驗過的印象，表現精神上的思想，以視覺上的

---

<sup>6</sup>趙錫如，*辭海*（台北：將門文物，1992，第40版），861。

<sup>7</sup>雷飛紅，*國語大辭典*（台南：世一文化，民84，修正五版），952。

美感，傳達信息，更運用畫筆、畫刀、油彩等材料工具為物質載體，以色彩、線條、肌理、明暗等為視覺媒介，透過筆者的造型經驗，創造描繪出繪畫性的人生故事。

## 二、鋪陳

(一)依據辭海解釋「鋪陳」：陳設；佈置。詳細地鋪敘陳述。<sup>8</sup>

(二)筆者將記憶賦予繪畫生命，讓人生故事性場景的神秘性慢慢揭開面紗，為求藝術感動性故用「鋪陳」兩字。

## 三、意象

所謂意象是筆者在創作時經由思考也再次整理如何把故事性的記憶加入主觀的繪畫意念，以具象的畫法表達筆者心中的人、物、景。畫作內容已非外在現實景物的再現，但形象仍是筆者心中所要求的境界與美感，也求故事繪畫性是筆者生命形態的詮釋。

## 四、激盪

依據辭海解釋「激盪」：

(一)受到某事的影響，所產生的反應。

(二)水勢受阻而急湧濺盪。<sup>9</sup>

(三)筆者為強化思考能力，激發創造而將記憶見解重新組合，透過激盪可使創作產生新的觀點和將創作所產生的問題解決。

---

<sup>8</sup>趙錫如，*辭海*（台北：將門文物，1992，第40版），1181。

<sup>9</sup>*辭海*，633。

## 五、藝術治療

依據張氏心理學辭典解釋「藝術治療」：在張氏心理學的定義如下：「屬心理療法之一。利用美術活動，或繪畫，或雕塑，使一個人一方面將注意力投入工作情境，無暇胡思亂想，另一方面可在自由的表達情境下，抒發積壓的情感，展現個人的成就與價值，從而減輕心理困擾。」<sup>10</sup>

筆者認為藝術創作的情境，是心境行為的展露，能給予安全又隱密的出口，也讓創作者可滿足在創作沉默的世界裡。

## 六、囊括

依據辭海解釋「囊括」：一切都包括在內。<sup>11</sup>

繪畫之一般的價值乃是事物意義底呈現（The presence of object-meanings）。這些意義是從包括人物、風景，以至於表面流露之內在生命的自然與人生中獲取的，它們被傳達的精確方式並不重要，傳達的方式雖屢經轉變，可是意義之為意義，正如節奏、質量、空間、光線、陰影、與色彩一樣，在藝術中仍舊佔有合法地位。<sup>12</sup>筆者為求繪畫的價值意義能滿足想像空間，遠離平凡的表象，讓創造與欣賞能融貫無間。

## 七、情緒

情緒（Emotion）依據張氏心理學辭典解釋：在張氏心理學得定義：（一）指由某種刺激（外在的刺激或內在的身體狀況）所引起的個體自覺的心理失衡狀況，失衡的心理擁有極為複雜的情改反應；喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲七情之

---

<sup>10</sup>張春興，*張氏心理學辭典*（台北：台灣東華，民78），53。

<sup>11</sup>趙錫如，*辭海*（台北：將門文物，1992，第40版），166。

<sup>12</sup>劉文潭，*現代美學*（台北：台灣商務印書館，民82，初版十四刷），305。

說。即指出情緒的複雜性。(二)情緒的狀態下，除了個體會有主觀感受之外，在身體上亦隨會有生理變化（如憤怒或恐懼十會心跳加快）。<sup>13</sup>

## 八、藝術風格

藝術風格(Art style)「以辭達意的方法」、「寫字的風度」、「作品的特殊格調」、「藝術作品的氣勢」；進而成爲一個國際科學術語，英文簡稱style，以sylistics表示風格學。<sup>14</sup>依據國語大辭典解釋「風格」：風神品格。<sup>15</sup>我國最早出現風格一詞，大約是在魏晉時期，當時是用來形容士大夫的威儀規範，也就是指某個人在風度、品德等方面所表現出的特點之綜合。



<sup>13</sup>張春興，*張氏心理學辭典*（台北：台灣東華，民 78），224。

<sup>14</sup>胡惠君，*具象與抽象之間－保羅克利的繪畫形式表現研究*，國立新竹教育大學美術教育研究所，2007，13。

<sup>15</sup>雷飛紅，*國語大辭典*（台南：世一文化，民 84，修正五版），1106。

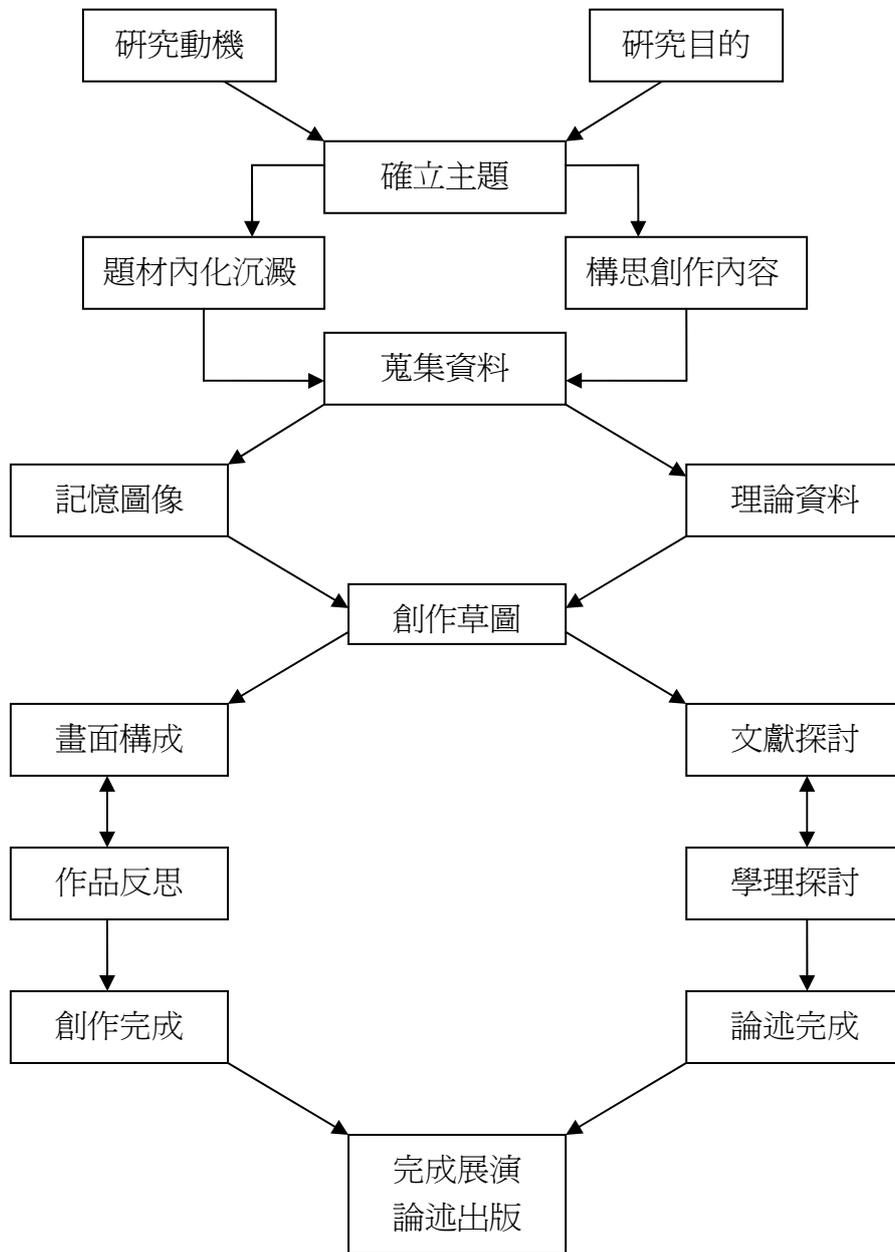


圖 1-1 研究架構圖

## 第二章 學理基礎

藝術是人類活動的結晶，在美感教育的養成下，藝術的培養並非單是為了訓練一個藝術家或一個畫家。所謂美感教育最早是由十八世紀德國詩人兼哲學家席勒(Friedrich Schiller, 1759-1805)所提出，他認為審美活動是一種不帶任何功利目的的自由活動。<sup>16</sup>人通過這種自由活動可以從受自然力量支配的「感性的人」，變為充分發揮自己意志的主動精神的「理性的人」，形成完美的人格，得到自由。<sup>17</sup>所以在美感的教育下人類的感性與理性達成整體的和諧也有了更完美的人格，進而促進和諧社會之建立。

常常我們對藝術有錯誤的想法，以通俗性來規範藝術範圍，所以就欠缺深度，並被視覺拖著知覺走，以致藝術應有的概念與思想被抽離出。但一件偉大的作品，若祇經由文字來敘述說明，其獨特的藝術氣質，我們只能領略其一部分而已，所以想了解藝術家作品的藝術性，我們需建立某些指引法則，且能把握其思想、視覺的梗概。所以視覺不只是知覺事素之機械性的記憶，它乃是一個極有創造力的真實把握者—有想像力、創造力、機智且富美感。<sup>18</sup>

筆者希望藉由東、西方美學思想與藝術家的藝術理論作為引導，呈現出屬於個人視覺美感的外在與內在心靈記憶，並形塑自我的藝術創作風格與特質。

---

<sup>16</sup>朱光潛，*西方美學家論美與美感*（台北：丹青圖書，民72），227。

<sup>17</sup>*西方美學家論美與美感*，227。

<sup>18</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，1998），45。

## 第一節 東西方美學相關理論

### 一、東方美學分析

中國有悠久的歷史文化，美學觀的建立依賴考古發現之文物來分析。中國考古工作者在安陽殷墟、陝西半坡村，湖南馬王堆等地所進行的大量發掘，在不斷地發現原比敦煌的收藏更古老也許更珍貴的文物。<sup>19</sup>由這些文物作品我們可發現這是實證分析中國美學的第一手資料，在這些珍貴的藝術史料作品裡我們可細細推敲出當時的一些美學觀點。

#### (一)中國古籍經典美學

先秦《樂記》、漢代《毛詩序》、齊梁的《文心雕龍》，是儒家美學的三大巨著，它們分別把儒家文藝美學美善的特色，筆者嘗試在此三本論述中釐清中國美學對藝術的影響。

《樂記》在論述藝術的本質和社會的功能有很大的貢獻，認為藝術是人內心的情感表現，「樂」者有包含倫理的情感，由音之所生。音者情動於中，形成聲，聲成文。所以治世之音，可政和，亂世之音，其政離。故《樂記》有深刻抓住藝術的本質，使情感有合理地展現，肯定其在社會藝術的功能，使個體與社會達到和諧。

《毛詩序》，把「詩」與「情」的觀點相統一，即是把儒家美學的「詩言志」和「情動于中而行于言」相結合，詩有教化的作用，詩有：風、賦、比、興、雅、頌等六義，以此教化人心，《毛詩序》把藝術情感的表現由「禮」論推廣到「詩」論，其教化的功能，更廣為傳播。

《文心雕龍》作者劉勰以儒家美學的立場兼容佛道，以「一陰一陽」謂之道，闡述「原道」思想，強調天地陰陽之道與社會倫理之道統一性，認為「道」生「文」，

---

<sup>19</sup>朱光潛、宗白華等，*中國古代美學藝術論*（台北：木鐸，民74），2。

文是道的表現，文以多樣風采展示道，具體說，「天文」(天地、日月、山川)，「人文」(文物典章)的一切典章制度、存在形式，均沒有超出儒家美善統一特性。由劉勰的文論可看出「惆悵述情，必始呼風，沈吟鋪辭，莫先於骨」，「練於骨者，析辭必精，深乎風者，述情必顯。」<sup>20</sup>文之美離不開內在的情感要素與人格，文與情的關係須互相吸收與兼容。

藝術作品有了美學觀點的陪襯才可顯出藝術的價值。尤其《樂記》可算是中國最早的一部美學專書，載在十三經中的「禮記」。<sup>21</sup>其作者是從宇宙整體著眼，集萬事萬物一切學術之大成。在《樂記》所寫的禮、樂，這兩個概念認為禮是辨異，並求鞏固秩序，而樂是求統合，並促成和諧。所以中國儒家更把這兩個概念推展到他們的理想國，即「王道」，所謂「王道」必備的是和諧與秩序，「禮樂皆得，謂之有德」，也就是我們所說的人道主義。在樂記裏特別強調禮樂須相反相成，不可分割，把禮樂看成藝術，也是「王道」所追求的，更是藝術所不可缺少的境界。

在中國美學史上，儒家美學是重要流派，他與道家美學、楚騷美學、禪宗美學是為美學四大思潮。中國的藝術精神是在展現宇宙生命的極大美，在人文的藝術思想方面，儒家美學以「善」為美，並以「善」為終極目標。善即是美，美也達乎人倫極致近於有價值之完善，亦即：「充實之謂美，充實而有光輝之謂大。」<sup>22</sup>藝術的基礎是真，他的目的是善，為藝術發揮它的教育與認識作用，所謂「興、觀、群、怨」，多識於鳥獸草木之名」就是這兩個作用的概括。<sup>23</sup>

孔子是最早強調藝術的善，並以善為藝術評價的標準。他在齊國聽到韶樂以後，曾陶醉得「三月不知肉味」，就是因為「韶盡美歟，又盡善也」(論語八佾)。他要「放鄭聲」，就因為「鄭聲淫」，也就是不善。<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup>朱光潛、宗白華等，*中國古代美學藝術論*(台北：木鐸，民74)，53。

<sup>21</sup>*中國古代美學藝術論*，3。

<sup>22</sup>宋定莉，*中國學術思想研究輯刊*(台北：花木蘭，2010)，54。

<sup>23</sup>*中國古代美學藝術論*，94。

<sup>24</sup>*中國古代美學藝術論*，95。

朱孟實認為，孔子為求「善」的實現，認為善要：

合乎禮：「君子博學於文，約之於禮」；要合乎仁：「歌樂者，仁之和也」；要合乎德：「有德者必有言」；要合乎道「君子...說不以道，不說也。」總之，要「志於道，據於德，依於仁，游於藝」，藝術要合乎「禮」即要善，並不是抽象的具體表現在為「政」、「君」、「父」服務，要「授之以政」，「邇之事父，遠之事君」，否則「雖多，亦奚以為？」<sup>25</sup>

孔子是儒家美學的創始者，他把禮、樂的兩個概念繼承且發揮，以「仁學」作為美學與藝術的根本立場與理論基礎，並以「周禮」為自己追求的理想。如人人能做到本性的親親之愛，且泛愛大眾，那麼天下就可大治，「仁學」就可實現。在「仁學」的發展與延伸，其目的也是為了實現「禮」。所以孔子美學的基本點的是：在個人的心理欲求滿足有須合乎禮、義之下，肯定，且導向倫理的規範，而藝術的愉悅作用，可發揮，但在群體與社會之間須有和諧與倫理的規範。

儒家美學還有一顯著的的特色，即注重「天人合一」，「天」就是自然規律，「人」就是人的意志情感，在審美主體與審美客體的存在下，以自然規律體現人的情感意志，其規範是自然、適中的。使情感世界的和諧，其行為必也合乎禮了。

在孔子美學之後有兩位重要的繼承人—孟子與荀子，並與孔子學說有不同的發展，兩人雖都繼承了仁學，推行禮，強調仁義，但孟子主張「性善說」所關心的是人格的修養，也發展孔子的人格思想。荀子主張「性惡論」所興趣的是實用與功利，他則發展孔子關於人的自然本性的觀點，孟子更以先天的道德規範來約束和改造人的感性慾望，使美在善的範圍內，而荀子以現實的人間規則同化和統一人的功利欲望，想以善兼容美。在孟子想以理想的人性來實現「禮」，個體須靠自覺地努力才可修養出「浩然之氣」，這種「氣」可塞於天地之間，更可表現於外在的形體，美的涵養就可顯現出來了。

---

<sup>25</sup>朱光潛、宗白華等，*中國古代美學藝術論*（台北：木鐸，民74），95。

尤其荀子對美學的貢獻是肯定人的審美要求的現實感與自然基礎，並把欲與理合併，認為附合禮義的滿足心理慾望是合理的，他把美引向現實，也表現了樂觀進取的開拓精神，對後代的美學思想有重大影響。

漢代大思想家董仲舒繼承了荀子的美學觀點，特別是《周易》深入的論述「天人合一」的美學觀念，予「天」以「仁」的特性，將「天」人格化，又肯定人的主導作用，他認為「天亦有喜怒之氣，哀樂之心，與人相副，以類合之，天人一也」。人的情感變化就如天的自然變化，喜氣為暖為春，怒氣為清而當秋，樂氣為太陽是夏，哀氣為太陰而當冬，這種天人相通的美學觀念，是中國藝術家遵循的原則，更是中國藝術境界理論的根據。

## (二) 中國繪畫的理論美學

以南朝齊謝赫在《古畫品錄》中提出的繪畫六法為最早：氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移摹寫。<sup>26</sup>第一法的氣韻生動，後人多以此作為繪畫的最高表現，也為評畫的最高準則。而其它五法視為技法，它是具體的，也是西方所謂的形式，可從作品畫面直接觀察到。

第一法的氣韻生動，所謂「氣」的概念，與東漢時期楚人尚巫術重迷信，在死後由其墓葬中之壁畫與殉葬物，棺廓外的雲紋，就是氣之代表。氣原字無米，後人以米養人，乃加米於其下，人活著就是一口氣之有無。而氣的抽象化，最早可從老子《道德經》四十二章中找到根據：「道，生一，一生二，二生三，三生萬物，萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」此氣，老子解釋是為調和陰陽。事實上，老子的說法是；道是無極，生一是生了太極，太極生兩儀，兩儀即陰陽，陰陽兩氣相交而生下一代，又叫第三者，陰陽既可相交生第三者，則所有陰陽兩性相交，都生第三者，則陰陽物類生生不息，就有萬物，沖氣是虛靈之氣，陰陽二氣是以虛靈之氣相潤和的。<sup>27</sup>所以綜合以上的推論，在自然現象的觀察，地氣上升為雲，

<sup>26</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），45。

<sup>27</sup>*藝術心理學*，46。

天氣下降為雨，人與雲氣相同，須有氣使其生存下去，所以生之觀念，有了形體，附加有氣，人之死活，在於氣是否貫於形體，也與天地間之雲氣相似。老子的觀點，說及陰、陽、乾、坤，即是男女交合，貫穿虛靈之氣，而有後代。由此可見，世上之物，皆有氣之存在，它是抽象的，有時卻又感覺到它的具體，沒有它，生命似乎也不存在了。

古代繪畫，有以雲氣旋籠於畫面的實證，例如魯靈光殿，其建照是「規矩制度，上應星宿」，殿內精繪壁畫，「圖畫天地，品類羣生，雜物奇怪，山神海靈」，在樑上畫有靈氣，而「飛禽走獸，因木生姿」，「神仙岳岳于棟間，玉女窺窗而下視，真是畫出了整個天地萬有，這一切神靈，直至三皇五帝，忠孝賢愚」，均「包陽之變化，含元氣之煙縕」<sup>28</sup>舉凡宮殿之樑上，硯之盒蓋底，畫有奔虎、白鹿、黃羊…其奔騰馳聘的動勢與雲氣，把「氣韻生動」臻至淋漓盡致，再聯繫到敦煌莫高窟或新疆克孜爾千佛洞早期壁畫，也有畫雲氣之實例，亦即這一傳說的繼續與餘緒。<sup>29</sup>

總之，「氣韻生動」並非虛幻之代詞，所要描繪的人物與動物，須有動勢速度，它是一種具體的畫法，也讓畫中有氤氳的雲氣，使氣在運旋中產生力與美，而氣韻生動是六法的本意，但六法並非指人物畫而已，是以氣的運旋，描繪出有生命現象的一切生動狀態，繪畫的境界有了生命的生動之狀，使中國的美學理論也發揮其精髓之處。

從上述中國美學的特點，筆者敘述綜合以下幾點：

- 1.古代美學的範疇和倫理、道德緊密結合，所以具有功利性，行教化之實。
- 2.各學派延續師承關係，諸子如儒家、道家、法家對後代美學有重大的影響，尤以儒家在中國社會佔據有政治統治的地位，相對在民族性格上塑造其教化人民的特質，具有積極作用。
- 3.具有生動性的特點，在任何一個歷史階段，古代美學著作與資料均有具體事例

---

<sup>28</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），48。

<sup>29</sup>*藝術心理學*，48。

可循，針對具體問題均有深入地分析與闡述。

4. 線條廣泛應用在繪畫、書法、金石藝術美學上，以線紋組成的特點外顯於形象。
5. 內在以氣的掌控來描繪出具有生命的生動狀態，繪畫的境界因具有美感，使中國的美學理論發揮其精髓之處。

## 二、西方美學分析

西方美學最早是 1750 年由德國哲學家鮑姆加敦（Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-62）所提出的學術名稱。<sup>30</sup> 鮑姆所認為的美學是由希臘文 *aisthesis* 感性知覺來命名的，是「形而上學」，也就是美與藝術需由感性的產生，<sup>31</sup> 但人類的心智活動最高呈現，是有邏輯的理性，如與感性認知的美學相較之，感性與理性是相對立的，但在不同類型的人類精神活動下，誰優誰劣，是很難比較的。

到了伊曼努爾·康德（Immanuel Kant, 1724-1804）時，美學有更完整的解釋與範疇，起初一般人認為美存在於物裡，所以主張藉物來自然模倣，或者藉自然再構成，並取最完美的比例來創作藝術作品。西方美學史上自柏拉圖提出的「模倣說」以來一直佔有著重要的地位，與中國的「表現說」是迥然不同的看法。如此綜觀西方美學史來研判從柏拉圖、亞里斯多德、到康德、黑格爾、克羅齊，他們大多是哲學家其論述上的思想分析擅長於理論的、邏輯的為其特色。其中尤以康德的《判斷力批判》是為代表。

以下分析康德及榮格美學，分析如下：

### （一）康德美學分析

康德是德國唯心主義的哲學家與美學家，一生重視學術修養與內心生活，為

---

<sup>30</sup> 黃壬來，*藝術與人文教育（上）*（台北：桂冠，2003，再版），125。

<sup>31</sup> *藝術與人文教育（上）*，125。

了追求真理，淡泊名利，也從未離開他的故鄉—哥尼斯堡，並過著極有規律的學者生活。

在歐洲 18 世紀到 19 世紀初，是資產階級革命進入高潮時代，革命的意識形態不斷豐富與發展，受此影響康德在書籍的引導下，其思想歷程有了新的思考方向，在牛頓的「機械論」自然哲學、萊布尼茨的「單子論」、洛克和休謨的「經驗論」、盧梭的「啓蒙主義」，從這些書可看出不同程度的時代生活，也把康德與時代連結，以致產生了對現實的哲學思想。

在康德「判斷力批判」一書中，提出判斷力批判實即趣味判斷（或譯鑑賞判斷），<sup>32</sup>其對象是指審美能力與審美活動，核心概念是鑑賞判斷，<sup>33</sup>而這部著作要解決的問題依然是對人的主體能力之一的愉快及不愉快的情感批判，其對象概念的幾度轉換，只是從不同的視角和層次對同一事物進行抽象概括的結果。<sup>34</sup>在分析康德美學概念的學術理論脈絡，其特色是將美學分成兩種，一是理性主義的「先天理性」和「自然和諧」，一是經驗主義的「後天快感經驗」，其美學建構主要是以著名「無關心性」「無概念性」與「無目的的合目的性」的三種品味判斷來詮釋。<sup>35</sup>筆者就此三點來加以說明：

### 1.無關心性

無關心性（disinterested）性質上美感判斷是憑藉想像力的主觀情懷，不是知識判斷，不是邏輯的，也可超越切身利益，它是審美的，對象是否存在不用關心，並直接受對象外表形式吸引而滿足，所以審美判斷是無私的，不摻雜任何私欲，但在一切表象或感覺間的關係，可經由客觀的經驗實在體，而知識與道德判斷其美感須通過理性，且有特定的目的，並由理性來判斷其目的是否符合。但美的快感是不關心於物的功用，而是以直觀專關心物的相貌，從中得到了感情上的快感

---

<sup>32</sup>曹俊峰，*康德美學導論*台北：水牛，民 92，初版），123。

<sup>33</sup>*康德美學導論*，169。

<sup>34</sup>*康德美學導論*，170。

<sup>35</sup>朱光潛、宗白華等，*中國古代美學藝術論*台北：木鐸，民 74），127。

與滿足，此謂美的「無關心性」。<sup>36</sup>在感情的對象下，物是否有實際存在，不用關心，可自由想像，可享受快感，可滿足感情。

## 2.無概念性

無概念性(without concept)。就美感和快感來比較，「不憑藉概念普遍令人愉快的東西是美的」。<sup>37</sup>所以說美的東西可不憑藉概念就能感覺愉快，所以審美是無利害衝突的。

而快感卻因人而異，舉例來說，有人愛喝咖啡，有人卻認為咖啡會傷身體；有人喜歡黑色，因它穩重，有人卻認為黑色太沈悶；有人愛聽中樂，有人卻愛聽西樂，所以每個人有他獨自的感官鑑賞。但美感卻並非如此，美感須透過普遍性經驗判斷，而這普遍性經驗並不須依賴邏輯或道德判斷的概念，<sup>38</sup>一切的美感是單一的判斷，美的事物是直覺的，也因其單一獨性，所以不用侷限在特定的概念，美感判斷有了理解力和想像力的相互協調下，讓精神可自由活動，可自由馳聘。此精神自由人就有“無概念性”的美感判斷了。

## 3.無目的的合目的性

無目的的合目的性 (purposiveness without purpose)。美感的判斷是自由概念的形式特質，也沒有實質性的主觀與客觀目的。<sup>39</sup>哲學史上目的論的始祖「亞里斯多德」，他在「形而上學」提出的目的因即是「一件事被做的『緣由』，例如健康乃是散步的原因」<sup>40</sup>認為萬事萬物須追溯原因，且所有原因均可歸結為宇宙第一因，但就康德來說，第一因就是自然法則，其審美主體與自然法則之間產生和諧，所以美感在沒有目的又有目的性的自然法下，想像力可隨心靈自由釋放，其美感原因是主觀的感情，其結果是審美的表達，生活上寫實的東西與藝術無關，創作情感不用有目的，也為「無目的的合目的」有了自由與自然的溝通橋梁。

---

<sup>36</sup>黃壬來，*藝術與人文教育*（上）（台北：桂冠，2003，再版），127。

<sup>37</sup>曹俊峰，*康德美學導論*台北：水牛，民 92，初版），198。

<sup>38</sup>*藝術與人文教育*（上），127。

<sup>39</sup>*藝術與人文教育*（上），127。

<sup>40</sup>*康德美學導論*，212。

筆者綜和康德的美感判斷，歸納如下：

- 1.感性和想像力須在愉悅的狀況下，建構美感表現。
- 2.將美感表象送往知性世界，並可無概念性的自由活動。
- 3.在有創造力與想像力的美感內容下，更不須受邏輯和認知的束縛。
- 4.審美的主體已由感性的愉悅提升至精神的愉悅。

## (二)榮格美學

生命就像以根莖來延續生命的植物，真正的生命是看不見、深藏於根莖的；露出地面的部分生命，只能延續一個夏季，然後凋謝。然而，我從未失去的是埋藏于內心深處的潛意識，它持續地在永恆的流動中生存；我的夢境、各種幻覺猶如火紅的岩漿，於是，我欲加工的生命在其中被賦予了形狀。<sup>41</sup>

卡爾·古斯塔夫·榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）是瑞士心理學家，精神科醫生，精神分析學家，他從小就喜歡獨立思考，也是一個敢於行動，追求真理的人，榮格經常把自己當做是人類心靈的先驅者與拓荒者，是內在世界的哥倫布，在人類心靈的遼闊領域裏，需要有冒險精神來挑戰，以探索人類共同主體性的意識。<sup>42</sup>榮格認為個人無意識的組成內容是情結，它的作用比意識大，是人格結構的第二層，它包括一些被壓抑或被遺忘的記憶與經驗的情緒以及夢與幻想，然後聚集在心底形成一組組個人的無意識叢，而集體潛意識是人格結構的最底層，是世代祖先遺傳下來的經驗或活動行為，兩者之間的區別是集體無意識並非我們遺忘的一部分而是深藏在心底層，我們意識不到的東西。他的學說「集體無意識」（collective unconscious）其概念貫穿它整個美學理論，並以此邏輯思考，

<sup>41</sup>Jung C.G.(Carl Gustav)，劉國彬、楊德友合譯，*榮格自傳：回憶·夢·省思*（*Meories, dreams, reflection*）（台北：張老師文化，2011，26刷），4。

<sup>42</sup>榮格自傳：回憶·夢·省思（*Meories, dreams, reflection*），11。

提出「集體無意識」(collective unconscious)而集體無意識裏有各式各樣原型，「原型」就是集體無意識的內容它儲存大量祖先遺傳下來初始或本源的潛在意象。「原型」榮格稱他是顯性的且無自己的形式，無意識意象或原始印象但可藉由特定方法來體驗事情，本身是憑直覺的法則來行事，例如：知道有渴望的需求，卻不知道想要什麼。

西方精神分析學派的創始人是佛洛伊德，但對於精神分析理論貢獻最大是榮格，在西方社會從 19 世紀末到 20 世紀初，歷經兩次世界大戰，飽受思想的恐懼、迷惘和精神上的創傷、痛苦，其絕望的情緒，在此一片動盪不安、思想危機的世界，美學、哲學、人文科學的理論與精神分析理論，須相輔相成是有絕對的必要。

榮格「集體潛意識」是人類初始的潛意識，個人心理透過進化與往昔的種族或自己的童年，或有機界的漫長進化相聯結，其內容是心靈虛象的形式在一生中從未被意識到，它必須與具體的內容或相對應的客觀事物相結合，就可成爲意識中的實體，如後天的教育學習經驗愈豐富，潛意識中的潛在虛象其顯現的機會就愈多，而「集體潛意識」(collective unconscious)的原型在變成個體化後便有了自覺的意識。

集體潛意識存有各式各樣的「原型」(archetype)。榮格認為，「人生中有典型的情境就有多少的原型。」對形成人格和行為特重要的是「人格面具」(persona)、「阿尼瑪」(anima，指女性意向)和「阿尼姆斯」(animus，指男性意向)、「陰影」(shadow)及「自體」(self)四種原型。<sup>43</sup>

人格的幾種原型中，因對立過於激烈或偏激，會產生衝突與對抗，如這些衝突能承受的話，就可爲創造提供了動力。如無法承受就會產生人格的崩潰，以至

---

<sup>43</sup>Jung C.G.(Carl Gustav) 劉國彬、楊德友合譯，榮格自傳回憶·夢·省思 (Memories, dreams, reflection) (台北：張老師文化，2011，26 刷)，16。

成爲精神病或精神官能症的個案。但透過超越與天賦的功能，對立的原型就能統一。

「人格面具」是我們經由文化熏陶、教育以及對物理與社會環境適應的產物。<sup>44</sup>我們生活在社會中，常常會去扮演別人期待的人格，所以「人格面具」是具有偽裝的意味，例如爲求老師要像老師，學生要像學生，在此定義下經由文化教育的熏陶，以適應此社會環境，表象的人格會偽裝真正的自我，爲求固守自我便與潛意識同化了。「人格面具」是爲某種特殊目的而採用的心理建構與社會建構。<sup>45</sup>筆者認爲人格面具是一種保護作用，在透過面具的保護下，自我可進入潛意識的心靈內層。榮格選擇它作爲自己的心理學理論，是因爲它與社會中角色的扮演有關。<sup>46</sup>

通常我們說人有「一個」個性，但榮格的理論認爲人的個性是由一群次級人格組成的。次級人格包含自我情結、母親情節、父親情節，還有許多原型的意象與聚合體。所以在「人格面具」的認同下，自己會不經意的去模仿別人，雖然自我與人格面具是分離的，但實際生活中卻不是如此，在自我的核心裏是個人的，而原型的彼端卻是立即自我的顯現，在發現新內容時，自我會學習然後認同「人格面具」，我們的名字被認同並確立了。榮格指出：

**自我無法控制的無意識心靈要素之一便是「陰影」。正常整合自我的人格中，若有某些部分因爲認知或感情分裂而壓抑，就會陷入陰影。一般而言，陰影具有不道德或至少不名譽的特性，包含個人本性中反社會習俗和道德傳統的特質。陰影是自我施展意向、意志和防衛的無意識層面。也就是說，它是自我的背面。<sup>47</sup>**

---

<sup>44</sup>Murray Stein，朱侃如譯，*榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology)*（台北：立緒文化，民 100，二版），135。

<sup>45</sup>*榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology)*，144。

<sup>46</sup>*榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology)*，144。

<sup>47</sup>*榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology)*，137。

意識是指我們知道的事物，無意識是指我們不知道的一切事物。無意識為我們內在事物的全部，它們一旦浮出意識，便與已知的心靈內容沒有任何不同。<sup>48</sup>在我們潛意識裡常常有一個自我，會在夢中以各種角色出現，並且會投影在生活中，而造成不安致使陰影產生，但就人格發展的過程，發覺陰影也並非壞處，也許它會補自己不足的地方。

每個人都有陰影，在不為自我所知與非常不智的役使陰影，實現一些沾染道德瑕疵，並極端任性、自私的自我活動。內省雖仍可將自我意識搬上檯面，且防衛有效地取得運作訊息。假如陰影當事人在某種程度上有效地整合和察覺其顯出特性，他就非常不同於常人，這種具有“負面認同”和不按常規的人，雖可誇耀他的特質，但陰影面的人性卻是脆弱且情緒化的。

陰影是無意識的，它會由自己的情緒極度激腦時，把情緒投射到別人，當然對方須是她陰影的“掛勾”，此時某人會為其情緒辯護、防衛，也堅持是自我的正義，自覺是無辜的受害者，所謂代罪羔羊就是由此而來的。榮格認為：

**阿尼瑪在拉丁文是「靈魂」(soul) 的意思，而阿尼姆斯則是「精神」(spirit) 的意思。「精神」與「靈魂」這兩個字詞彙是可以交替使用的，而且指的都是人們內在世界中靈魂與精神層面。<sup>49</sup>**

榮格在他的理論中顯示，由「阿尼瑪」、「阿尼姆斯」的結尾字母看出一個是陰性一個是陽性，由詞彙的解釋，一個是男人，一個是女人，但男女原型各自不同，在人格面具的層面女性是外陰內柔、接納型有關聯性的，但人格強硬且突進，而男性則相反，外表強悍且富侵略性，內在則溫柔與有關聯性。在阿尼瑪所包括通常是意識態度欠缺，人類的共同特質，這些特質歸屬於陰影，所以會有性別爭議的議題。其實陰陽是互補的，阿尼瑪與阿尼姆斯的結構也與人格面具是互補的。

---

<sup>48</sup>Murray Stein, *榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology)* 朱侃如譯 (台北：立緒文化，民100，二版)，21。

<sup>49</sup>榮格心靈地圖 (*Jung's Map of phenomenology*)，175。

藝術是原型的象徵，由以上集體無意識的原型我們可歸納出榮格在美學學說的基本概念，筆者就以下四點分析如下：1.藝術是原型的象徵 2.原型、藝術與象徵 3.藝術家的使命 4.榮格的美學學說評釋概念。

### 1.藝術是原型的象徵

原型容納許多人類的精神遺產，範圍大至國家民族、種族、小到社區，有類似的地方。<sup>50</sup>所以在藝術研究與分析，主張藝術是原型的象徵。

人類從嬰兒一出生其實並無意識，卻能有一套適應環境家庭的機制本能。世界各民族的神話、童話、民間故事、圖騰、宗教圖像等，其意涵都能透過遺傳的力量形成一定的心理傾向，它的內容就是原型，在原始意象裏人類歷史的演進就是尋求更多更好的象徵，所以有了藝術創作活動，就能呈現原型的象徵。

### 2.原型、藝術與象徵

原型、藝術與象徵此三者的關係，由集體無意識的原型，我們無法得知須透過視覺符號象徵，才能表達自我的原型外貌，所以象徵可以說是原型的外貌，而原型是象徵的內涵。<sup>51</sup>藝術家把人類共通的原型，藉由現代視覺藝術表達，就可超越時間與空間來傳達藝術。

如何透過象徵來表達藝術，具體化是很重要的，例如台灣壁畫隊，在 2012 年日本地震之後由一群台灣藝術家所組成之團隊，他們前往石卷市（いしのまき）賑災，每人藉由具有台灣特色的壁畫，在壁畫中內涵有了象徵台灣祖先遺留下來的藝術符號語言。若遺傳傾向我們稱為原型，生命狀態本身會在不斷模倣、依附、繁衍下，傳播下去原型就有了藝術的象徵意涵了。

### 3.藝術家的使命

藝術家在有理性與感情、有感覺與知覺的心智指引下，藝術家的使命乃是表達人類共通的原型，非表現個人的經驗。<sup>52</sup>為達藝術的使命，以原型的象徵出現於藝術創作裏，藉由藝術來顯示時代社會應走的方向，也可達到心理的平衡。

---

<sup>50</sup>黃壬來，*藝術與人文教育*（上）（台北：桂冠 2003，再版），135。

<sup>51</sup>*藝術與人文教育*（上），135。

<sup>52</sup>*藝術與人文教育*（上），136。

藝術作品是在表明創作者透過原型的一切心理反應有了心靈衝動，想重新喚起人們的無意識，並藉由想象賦予作品有藝術形式，但作品內容與作者本身經驗並沒關係，為求超越個人集體無意識，使記憶有更完整性的象徵。

#### 4.榮格的美學學說評釋<sup>53</sup>

他是反對佛洛伊德堅持以性慾壓抑而造成精神官能症，他認為性格是情境的產物，態度是性格的特質，人類性格是很複雜的構造，為了滿足環境的要求，某種態度會因時間持續很長，所以就變成習慣性，榮格為幫助苦悶的現代人找回精神的獨立性，可透過藝術的創作讓記憶完整，自我情感也顯出更完整性，藝術的本質就有更深的境界。所以人類共通集體無意識原型的象徵意義，高於個人經驗表現的藝術。

如原型能在不自覺的情況下被意識化了，且能擺脫原型的控制，並有著自由的意識，自我本身的「性格」就顯現出來，榮格把它稱之為「個體化」但個體化的發展的過程中會看到自己的陰影，但我們需知道那是個體的一部分且認知陰影之前會看到內在異性即「阿尼瑪」「阿尼姆斯」，如何將「阿尼瑪」「阿尼姆斯」解放並且同化，以致最後的成熟那才是本我的呈現，但本我與自我須能真正對話、對正與達成和諧，才能持續走下去以至人格才不會分裂。

---

<sup>53</sup>黃壬來，*藝術與人文教育*（上）（台北：桂冠 2003，再版），135。

## 第二節 西洋美術的影響

### 一、西洋繪畫相關主題內容

人類最早的繪畫作品是洞窟畫。這時代的藝術主要是在法國南部和西班牙北部境內的九十餘處「洞穴壁畫」。<sup>54</sup>此時期壁畫是為求生存的一種慾望的表現，在這類藝術品中表現最多的是動物形象。藝術特徵形象是單獨的，構圖簡練有力，顯現自然而粗拙的風格。並且也已經使用「前縮法透視」(foreshortening)和明暗表現法。<sup>55</sup>

在我們所看到的東西如何使二度平面，推展到二度立體空間，因使用前縮透視法和明暗表現法，讓畫面的高度、寬度、深度三個向度有了極深遠的縱深感，也使人物與事物所處的同一空間之中有了幻覺的空間效果。

人活著為尋求滿足與溝通，生命再現的意義希望重新獲得與持續。「埃及藝術」的產生便是如此，為求對生命死後的信仰，每個雕像是神聖靈魂的永生。藉著它，一切事物和生命都永遠持續下去。<sup>56</sup>因此再現需精確而詳盡。所以埃及藝術的特質是理性的、概念的、永恆的；而不是感性的、知覺的和偶然的。<sup>57</sup>由呈現出的古埃及金字塔和雕刻看出都是幾何學的具體展現。<sup>58</sup>木乃伊、象形文字、陽曆法老，為求靈魂能轉世輪迴，也都有其正面概念意義，並求永恆存在。埃及壁畫特色在人物一般傾向側面臉、正面肩、和側面腿的表現法。<sup>59</sup>此時具有原始空間的表現了。

在現代思想中事物被定位的觀念，是理念性的表現而不是事物被定位於人的存在。因此人的存在必然不是永恆而超越的，他必須從這些與物的關係彰顯出

---

<sup>54</sup>李長俊，*西洋美術史綱*台北市:李長俊，民 69，再版)，14。

<sup>55</sup>*西洋美術史綱*，15。

<sup>56</sup>*西洋美術史綱*，25。

<sup>57</sup>*西洋美術史綱*，25。

<sup>58</sup>章伊秀，*西洋美術小史*(台中市:好讀出版社，2003，初版)，8。

<sup>59</sup>*西洋美術史綱*，26。

來。<sup>60</sup>存在物爲了揭示結構性的完整規則，根植於他對某人、某事物、某情景所知道的情況直接錘鍊出自己的表現法。並於所知道或學習到的形式中，以特定的方式與正面投影來表現該物象的全部，這便是生命超然存在的方法了。

活著是爲尋求生活中存在的歡樂與希望，在希臘藝術中我們可見端倪，其重視個體性的價值觀，自由、理性、浪漫，均描繪在希臘的水甕繪畫裡。這些陶器上的繪畫題材豐富，包括人與神的故事、戰爭與宴樂、競技與運動等。<sup>61</sup>線條流暢，描寫逼真，人物有著更多的動態，日常生活的寫實，高度的風格，是美術史上最高表現之一。此時期裸女雕像發揮了官能美的藝術風格，著名的維納斯此時期的作品。

筆者藝術創作的題材是以繪畫故事性手法來表現。不論是否處於動態，被再現的對象，乃是處於一段故事、一連串的事件或情境之中，而這些元素的整體，便構成了敘事。<sup>62</sup>也希望畫面能呈現出充滿健康、自然、浪漫、優雅等的特質。

羅馬藝術與建築承續希臘文化講究實際與實用爲主，在繪畫與雕刻均爲了裝飾建築物。羅馬人爲使室內空間產生一種更寬大、更有深度的感覺，使用透視法則，再加上明暗表現法的法則。<sup>63</sup>而希臘繪畫的輪廓描線法在此時期也換成陰影描寫法的表現。此時的藝術盛行嵌畫，壁畫，風俗畫，雕刻著重比例與均衡美。

到了文藝復興時期發展出具有特色的實體表現法，此時期出現三個重要的藝術家：達文西、米開蘭基羅、拉斐爾。達文西在繪畫技法上一項大成就是，捨棄過去的幾何學的透視法，而改採表現迷霧迷濛的「空氣透視法」(sfumato)。<sup>64</sup>使畫面有光線與空氣的感覺，也爲西洋繪畫開始奠下寫生的觀念與基礎。<sup>65</sup>而米開蘭基羅無論在雕刻、繪畫、建築均有崇高的成就。特別是雕刻，人物看來似乎要從那大理石塊裡掙脫出來一般，這同時也象徵了人類從自然底下追求自由解放

---

<sup>60</sup>曾長生，*西方美學關鍵論述*(台北市:國立台灣藝術教育館，民96，初版)，16。

<sup>61</sup>張心龍，*從名畫瞭解藝術史*(台北市:雄獅圖書，民86，二版四刷)，13。

<sup>62</sup>曾曬淑，*身體變化:西洋藝術中身體的概念和意象*(台北市:南天書局，2004，初版)，148。

<sup>63</sup>李長俊，*西洋美術史綱*(台北市:李長俊，民69，再版)，44。

<sup>64</sup>*西洋美術史綱*，59。

<sup>65</sup>張心龍，*名畫與畫家*(台北市:雄獅圖書，民89，一版六刷)，13。

的精神。<sup>66</sup>拉菲爾繪畫風格更是各種影響的結晶。他那典雅和諧的風格，產生帶有戲劇性和詩意的畫面。<sup>67</sup>其安詳、寧靜、均衡，完美的空間架構與動態明暗處理，更是爲人所感動。

達文西曾說：「繪畫是所有藝術和工藝的根本，也是一切科學的源泉。」<sup>68</sup>一個畫家想創造動人的畫作，一定要具有描繪自然的才智，不同的霧、雲、雨、水會有不同濃淡的畫法。所以達文西認爲透視的方法不僅限於線的透視。他把透視分爲三類：線條、色彩(色彩本身隨距離而變化，例如遠山看起來就帶著藍、綠)和距離(remoteness)(物體越遠，在人的眼中看起來其輪廓就越模糊)。<sup>69</sup>所以筆者在創作時，形象的強調須表現在整個自然空間，且安排一定的氛圍，基本的構成條件須注意到了，藝術作品才能達到統一與協調。

有別於古典時期的寫實作品。19 世紀印象派的畫，最大特點是注重光與色的描寫，表現物象受光後的變化，描繪一個對象，從早到晚以不同時間去畫自然物象，經過光線與天氣影響，產生的各種變化。<sup>70</sup>「光」會在瞬息萬變的景象上產生大自然色彩，所以陰影是有顏色的，印象派常以藍、紫色取代傳統的黑色，讓明度、彩度降低並以影子爲物體的互補色，喜歡戶外作畫，且以光譜色爲調色基本，讓欣賞者眼中自動產生混色的效果，運用自由的筆觸，不用線條勾輪廓，以自我爲中心，強調自己眼睛所看到的、所感覺到的，可謂極端地強調個性。所謂生命悸動的作品，是存於大自然與主觀性的視覺中。到了後期印象派，他們的共同點是每個人都有自己的一段印象派時期，反對把物體分解成支離破碎的「光」與「色」，而代之以更綜合的觀點，回復到事物的「實在性」。<sup>71</sup>就以單純化的面與色作色彩的平塗，輪廓線勾勒且有裝飾性的風格，也尋求畫面動態進而探索精神層面的創作。

---

<sup>66</sup>西洋美術史綱，61。

<sup>67</sup>張心龍，*名畫與畫家*(台北市:雄獅圖書，民89，一版六刷)，20。

<sup>68</sup>曾長生，*西方美學關鍵論述*(台北市:國立台灣藝術教育館，民96，初版)，24。

<sup>69</sup>*西方美學關鍵論述*，24。

<sup>70</sup>何政廣，*歐美現代美術*(台北市:藝術家出版社，民83，修訂)，15。

<sup>71</sup>李長俊，*西洋美術史綱*(台北市:李長俊，民69，再版)，113。

我們都喜愛自然，筆者故以自然的色彩來營造自己的畫面視覺效果，繪畫也就像語言一樣。要用共通的語言來表達新的觀念，也許這是唯一能讓觀眾發生效用，為人接受的方法。<sup>72</sup>取自然為視覺的感性，將內在意識置入感性之中，再運用智慧創作於作品中。

## 二、從象徵主義到近代的藝術理論

象徵主義是美術運動的先導者。它反對繪畫只是在於描寫具體的、看得見、摸得著的事物的觀念。<sup>73</sup>繪畫題材已漸遠離現實進入幻想的世界，思緒有了隱密的轉移，藝術的創造是在於暗示「另一世界」，而「另一世界」是真的、美的。並主張以晦澀的語言刺激感官來產生恍惚、迷離的神秘聯想，即所為「象徵」。象徵並反抗學院派的客觀描寫，和印象派的視覺偏重，用意念表達出理想，用自我形式展現出象徵的主題，這也是筆者所欲追求的繪畫境界。

創作是一種美麗的轉換，任何景象經由內在引起的想像帶來的象徵或造形，神秘的中心思想由感覺發揮出來，藝術就成主觀的變形。藉著這些就足以喚起當時的情緒和精神狀態，而無須再複製原來的景象。<sup>74</sup>

立體派的興起，使藝術與文明產生了息息相關，人們對生活本身開始有了各式各樣的幻覺，把對象分割成許多面，企圖從上、下、前、後去了解對象的真實面貌，並將畫面的物體、人物組織的更堅實。畢卡索「創出了一種自由而移動的透視法。」<sup>75</sup>筆者將三度空間的形體分割重整構圖，再分置於平面上，所以可從各種角度去描繪事物，因使用中性色所以空間感覺被壓縮了，甚至成二次元平面。到了後期立體派，色彩漸變豐富且有對比之效果，喜用弧線圓形來構成畫面，

---

<sup>72</sup>Herschel B. Chipp, 余姍姍譯 *Theories of Modern Art*, 現代藝術理論 I(台北市:遠流出版, 民 84, 初版), 17。

<sup>73</sup>李長俊, *西洋美術史綱*(台北市:李長俊, 民 69, 再版), 120。

<sup>74</sup>*Theories of Modern Art*, 現代藝術理論 I, 143。

<sup>75</sup>*Theories of Modern Art*, 現代藝術理論 I, 285。

部分形態若隱若現的呈現以增加空間效果。所以此時的藝術，色彩與形狀已躍昇為繪畫的主角，並有個人的象徵符號出現。

「印象派的畫是色的音樂，立體派的畫則是形的音樂。」<sup>76</sup>筆者欲描繪出想像中的組成元素，希望作品透過不同的透視焦點分解物體的構成要素並重新組合色與形，以平面的二度組成有體積的概念，並呈現內在寫實，當某種形式被藝術化了，它就有了自己的生命以達視覺的真實感。

人的真正思想隱藏於潛意識與夢裡，要了解每個人心底所想的，就先了解他的夢，超現實主義便是如此，以富有嶄新詩意的隱喻、夢幻的形象空間、神秘的特性奇妙地全融合在一起。其思想基礎是在求取人間想像力的解放，反擊合理主義。<sup>77</sup>由描繪人類感覺中的作品可得知是對夢境與夢想的嚮往，形象的內省主要是心理上的陳述，由心境來指揮畫布以展現內層的情感。超現實主義的潛意識表達圖示，其演化原理主要源自於「自動書寫」與「精緻屍體」二種基本策略。<sup>78</sup>所謂「自動書寫」即意識的所有約束解脫後，潛意識的夢幻會浮現出來，然後自動記錄思緒與形象的東西。而「精緻屍體」即將性質不同的元素拼合成唯一自我矛盾的整體。<sup>79</sup>所以具象的非理性是可以具體化的意象來呈現出來，讓無生命的東西也生動化了。

一件不朽的藝術作品，必須擺脫合乎邏輯與常識，夢境的影像才會進入你的創作中，為所愛、所想、所感的一切，從思想生命中抽出，以創造奇特形式的神祕，以超現實位於現實內，而形於其上也不出其外，生命創作展現出有了內涵的魅力。

---

<sup>76</sup>何政廣，*歐美現代美術*（台北市：藝術家出版社，民 83，修訂），54。

<sup>77</sup>*歐美現代美術*，85。

<sup>78</sup>曾長生，*台灣現代美術大系*（台北市：藝術家出版社，2004，出版），13。

<sup>79</sup>*台灣現代美術大系*，14。

### 第三節 東西方畫家之影響

影響筆者繪畫創作及學習歷程的畫家有夏卡爾、畢卡索、黃照芳三位。分別敘述說明如下：

#### 一、夏卡爾

馬克·夏卡爾（Marc Chagall, 1887-1985），出生於地位低下的窮人家庭。<sup>80</sup>在沙俄的維臺普斯克，位於河對岸的猶太貧民區馬克·夏卡爾開始了他的生命之旅。<sup>81</sup>是超現實主義畫家之一，畫中常呈現出夢幻、象徵性的手法與色彩，「超現實派」一詞就是為了形容他的作品而創造出來。其作品內容表現多為超現實的繪畫。夏卡爾曾說：「很多人都說我的畫是詩的、幻想的、錯誤的，其實我的繪畫是寫實的，是發自內心的情緒和感觸…」我不喜歡「幻想」和「象徵主意」這類話，在我內心的世界，一切都是現實的不是憑空亂畫的，是藝術上的真實。

沉默的生命選擇了流浪的生活方式，因膽怯和孤獨夏卡爾因此經常關在屋子裡作畫，也繪出通往記憶的歸鄉之路，有了思鄉題材夏卡爾却不經意的實現了也許在當時是無關緊要的梦想。而立體派的空間概念與野獸派的色彩感覺，促使他思考另一新的創作方式，以表達深藏在他生命裡對童年樸實生活的懷念和對現代的狀況與希望。

在觀察夏卡爾的畫，畫面有人在天空上飛、身體被倒轉過來、臉色變綠，這與夏卡爾的故鄉語言「意第緒語」是大有關係：

「到別人家訪問」，意第緒語怎麼說？就是「飛越了房子」。

「深深地感動」，意第緒語說：「我的身體倒轉過來」。

<sup>80</sup>符泉生、宋子妍譯，*西洋近現代巨匠畫集 - 夏卡爾 CHAGALL* (台北：文庫出版，1993)，8。

<sup>81</sup>王麟進翻譯，*Paintings 巨匠美術週刊 夏卡爾* (台北：錦繡出版，1992)，1。

「長久祈禱之後的狀態」，意第緒語說：「那人已經變成了綠色和黃色」。

82

我們的經驗是屬於心智層面的。<sup>83</sup>美感經驗由外在刺激我們的心智，當觀賞者以心智經驗瞭解了象徵符號時，因有了參與經驗所以就能夠超越知識，其象徵符號就會與意指之物相連在一起。

夏卡爾「情人的花束」—黃色小提琴、不停輟的樂聲，伴奏着這對戀人的熱情相擁，天使在藍天空飛翔着，輕輕越過房子、花束、母雞，帶著愛情準備去拜訪這對戀人，畫面洋溢着幸福……。



圖 2-1 夏卡爾，《情人的花束》，1926 年，92×73cm，油彩，威尼斯私人收藏。

筆者觀看作品畫面時，視覺是保持全面性觀看，當筆者心智專注時，視覺感知是經驗性的。意念和知覺因為相似、同時產生、互為對立、偶然相依而有所聯繫。<sup>84</sup>藍色基調的畫面是夢境的延續，天空、房子、土地、男人衣服襯托出紅、黃、白的花，提琴、天使、母雞，組合的畫面、構圖結構是繪畫性的隱藏意涵，夢幻的一切是筆者欲追求心靈深處的境界。但是，視覺客體（visual objects）的意義不在於想像的實存（imaginary beings），亦不在於抽象的概念，僅在可見的部分（the visibles）。<sup>85</sup>因此自我將內在與周遭環境的刺激和現象加以記錄，並使身體展開行動。<sup>86</sup>經由美感經驗及記錄，如此成為筆者創作藝術時獨特的形式表現方式。

<sup>82</sup>許麗雯，*你不可不知道的藝術小點心*（台北：高談文化，2004，初版），164。

<sup>83</sup>Jacques Maquet，袁汝儀校譯，*美感經驗(The Aesthetic Experience)：一位人類學者眼中的視覺藝術*（台北市：雄獅，2003，二版四刷），155。

<sup>84</sup>Jung C.G.(Carl Gustav) 劉國彬、楊德友，*榮格自傳*（台北：張老師文化，2011，26 刷），461。

<sup>85</sup>*美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術*（台北市：雄獅，2003，二版四刷），134。

<sup>86</sup>Stein Murray 朱侃如，*榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology)*（台北：立緒文化，民國 100，二版），27。

我只要打開窗戶，愛、花還有藍色的空氣，就會著隨她一起飛進來。<sup>87</sup>在作品「生日」畫裡，畫面中夏卡爾翻轉主角的臉部，我們可感覺到愛情的甜蜜，兩人飄浮在半空中的接吻，微醺的喜悅，愛意充滿整個畫面。意識經由覺識，那是一種清醒的狀態，一種觀察記錄周遭和內在世界活動的狀態。<sup>88</sup>人體的飄浮，軀幹上下身之扭



圖 2-2 夏卡爾，《生日》，1915 年，81×98cm，油彩，紐約現代美術館

動是動態的表現，如何由三度空間表現在平面的二度空間，動態的表達就是愛的感動。低處看是靜態造形，高處看有著動態的領域，所以藝術家之眼從下往上與事物之間有一種非肉眼的物理性親密接觸方式。<sup>89</sup>色彩是情感的生命活力，由一大片鮮紅色地毯、紅色線條橘色為底的桌巾、繽紛的花束、色彩豐富的繡品還有窗外淡黃色的街道，動態的意念用平面的繪畫表達內心意象的配列，也蘊孕出最美的浪漫戀情。一件藝術作品並不存在我們的思維之間，而存在我們的感覺中；它是一種象徵性的表現，而不是對真理的直接陳述。<sup>90</sup>

## 二、畢卡索

巴布羅·畢卡索（Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973）生於西班牙的馬拉加，父親何塞·路易茲·布拉斯科，是個繪畫教員，母親瑪莉亞·畢卡索，他後來正是因後者的姓氏而譽滿天下。<sup>91</sup>影響畢卡索的繪畫生涯一女人，是畢卡索的繆斯女神，

<sup>87</sup>許麗雯，*你不可不知道的藝術小點心*（台北：高談文化，2004，初版），166。

<sup>88</sup>Stein Murray 朱侃如譯，*榮格心靈地圖（Jung's Map of phenomenology）*（台北：立緒文化，民100，二版），23。

<sup>89</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），97。

<sup>90</sup>Herbert Read，*The meaning of art*，梁錦鑒譯，*藝術的意義*（台北市：遠流，2006），81。

<sup>91</sup>王麟進翻譯，*Paintings 巨匠美術週刊 畢卡索*（台北：錦繡出版，1992），1。

而對他生命中的七個女人來說，他是天使與魔鬼的化身。<sup>92</sup>所以，也開啓他多變的繪畫風格；以下僅分析他藍色時期、粉紅色時期、立體派三個重要繪畫時期以佐證筆者的作品：

### (一)藍色時期

在藍色時期期間的畫作經常顯現他獨創的藍色調陰鬱的感覺。因自己生活窮困且孤獨，以刻劃人性描繪一系列的窮人、被遺棄的兒童、衰弱的老人和跛子等等不幸的形象和主題，輪番出現在他藍色的大舞台上。<sup>93</sup>其筆觸細膩、色調深沉、且極少使用溫暖的顏色來描繪作品。

筆者認為此時期作品裡，基調幾乎都用藍色單色與黃、綠、紅、紫紅的結合，作品周圍氣氛是內向、傷感、寂寞的。在色彩的某些特質會使我們聯想到溫度的範疇裡某些相應的感覺。<sup>94</sup>淒冷的色調也會引起人的側隱之心，所以藍調與黃、紅看起來是寒冷的，此與畫家所使用的題材與個性有很大的關係。在觀者心靈中，構圖清楚而強烈地表達出物品所代表的意義，並因此使觀者維持全神貫注。

95

### (二)粉紅色時期

畢卡索受到初戀情人費爾南德之間的甜蜜關係影響，告別陰鬱的「藍色時期」畫風，進入溫柔的「粉紅色時期」。<sup>96</sup>此時期大量使用鮮明、樂觀的橘、粉紅色系，題材多描繪馬戲團的人們、以馬戲團題材創作「賣藝人家」等。作品就像一本日記本，描繪演員精彩的演出，也不時顯現畫家的喜怒哀樂，所以畫面仍有藍

---

<sup>92</sup>許麗雯，*你不可不知道的藝術小點心*（台北：高談文化，2004 初版），156。

<sup>93</sup>符泉生 宋子妍譯，*西洋近現代巨匠畫集 畢卡索 PICASSO*（台北：文庫出版，1993），11。

<sup>94</sup>Rudolf Amheim，*Art and Visual Perception*，李長俊譯，*藝術與視覺心理學*（台北：雄獅圖書，民 71），339。

<sup>95</sup>Jacques Maquet，袁汝儀校譯，*美感經驗 (The Aesthetic Experience)：一位人類學者眼中的視覺藝術*（台北市：雄獅，2003，二版四刷），171。

<sup>96</sup>*你不可不知道的藝術小點心*，156。

色時而出現又時而隱退，但兩色卻相互影響。

筆者認為互補色調顯出背景與人物的特寫，構圖顯出人物故事性神秘氛圍，色彩能傳達強烈的情感。色彩的效果是太直接、太自發了以至於不可能只是由於一種附加在它上面，由學習所得來的解釋的產物。<sup>97</sup>

### (三)立體派時期

此時期畢卡索深受非洲黑人藝術的影響。<sup>98</sup>初次看到黑人的雕刻，受到莫大的感動，於是畢卡索將黑人原始、大膽、強烈的造形，重新將形體組合幾何學結構，且有統一性的展現在畫布上並勾劃出許多視覺角度。它是一種新的表現方式，它不像野獸派注重色彩，也不像印象派注重色、光的視覺印象，此時期代表作《亞威農的姑娘》，是對物體有更深入的探討，並加以分析、分解。構圖能使視覺上看來複雜的物品，被視為一個統一的整體（a unified whole），構圖呼應並啟發觀者對美感物品的整體觀感。<sup>99</sup>

這幅畫是立體主義的宣言，也是西方藝術的一個偉大劇變，在形體的結構，其方法是把它靈活多變地層層分解成雄渾有力的、寬廣和綜合性的造型平面；這些平面延伸開去，超出每個人像之外，囊括了周圍的整個空間，從而確定出一個建築空間的一體性。<sup>100</sup>

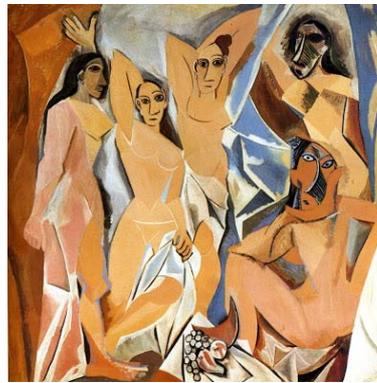


圖2-3 畢卡索，《亞威農的姑娘》，1907年，244×234cm，油彩，紐約現代美術館。

筆者認為畢卡索創作是給予觀賞者由二度空間的平面進入三度空間的立體影像，以新的符號給予畫面，因此繪

<sup>97</sup>Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯, *藝術與視覺心理學* (台北: 雄獅圖書, 民 71), 335。

<sup>98</sup>符泉生 宋子妍譯, *西洋近現代巨匠畫集 畢卡索PICASSO* (台北: 文庫出版, 1993), 13。

<sup>99</sup>Jacques Maquet, 袁汝儀校譯, *美感經驗 (THE Aesthetic Experience): 一位人類學者眼中的視覺藝術* (台北市: 雄獅, 2003, 二版四刷), 171。

<sup>100</sup>王麟進譯, *Paintings 巨匠美術週刊 畢卡索* (台北: 錦繡出版, 1992), 8。

畫藉由視覺外在表象來描繪整件作品的內在象徵意義。畫面女人臉孔大膽的借用黑人雕刻的造形，構圖被簡化成形式基本的幾何形體，以概念性的手法來傳達他對人體繪畫的情境，理解在作品與生命之間投射的意義，而生命的真相是數學式的詮釋超過圖像式的呈現。



「格爾尼卡」，是畢卡索控訴納粹的暴行以滿腔的熱血在畫布以馬、牛、母子、士兵、建築物做主題。慘叫的母親，嘶叫的馬匹、作品充滿憤怒與哀傷的氣氛。

圖2-4 畢卡索，《格爾尼卡》，1937年，351×782cm，油彩，普拉多現代美術館。

畢卡索曾說過：「我不是在尋找，而是在發現。」<sup>101</sup>畢卡索透過自己豐富的感情經驗與知識的累積，在藝術形象表現方面，以通過現實的情感表達、再現現實的藝術外表與有關現實的思想內涵，繪出自己嶄新的繪畫語言，現實的外在形式與繪出的形象是否相似已不重要了。他以幾何形的分割，將色彩抽離成單一的元素，並採用移動視點的構圖，使畫作與畫家主觀的視覺角度一致，儼然自成繪畫的革新風貌。筆者認為立體派的技法富於變化將原對象解構、然後進行新的建構重組，更運用點、線、面作為繪畫元素，成就獨特的造形美。

### 三、黃照芳

黃照芳，1938年生於嘉義縣朴子鎮，專長油畫，其繪畫創作歷程，先受吳梅嶺啟蒙，師事周瑛、楊三郎。<sup>102</sup>創作主題多為其親身旅遊世界各地的風光景緻與生活周遭事物小品。他以協調的色彩及造形，簡練的線條，近似半抽象和具象相融的畫風，描繪繽紛多彩的世界，創造自己的畫質格律。<sup>103</sup>

<sup>101</sup>王麟進譯，《Paintings 巨匠美術週刊 畢卡索》（台北：錦繡出版，1992），30。

<sup>102</sup>黃照芳，《黃照芳畫集》（嘉義市：嘉義市文化局，2007），2。

<sup>103</sup>黃照芳畫集，2。

每個人在敘述生命的方式各有不同，周圍的生活世界與自然界的一切均為創作者的心靈藝術泉源。畫家以外來的印象（外在生活）來「滋養」自己，並將之內化為心靈（內在生活）。<sup>104</sup>如何將繪畫的情境呈現，表現出個人創作風格與氣質的不同，本身的內涵修養，平時各方面的養成是很重要的。在習畫的十年歲月，因黃老師總適時適性地給予指導及鼓勵，讓我不會懵懂而不得其門而入。對筆者在油畫構圖與色彩運用的影響深遠，也讓筆者有持續創作的毅力。

黃老師在傳達創作上的態度，近期作品不太走前衛，且遊走傳統與現代之間，色彩以甜美、溫馨為主，表現健康的一面。個人創作，強調繪畫不能一成不變，需有所擴展、變化、實驗與多元的面貌。氣質如詩意曲韻般作品似乎昇華自順逆參半之人生感受，意即將現實生活經驗轉化為嶄新之意義且創造理想之意境，此亦呈顯出其藝術意圖之單純性與表現之純粹性。<sup>105</sup>

作品「甘露」（圖 2-5）表現是創作者小時候的自己，因家裡很窮困，需頭頂豆腐沿街叫賣，畫面右邊父親抱胸，煩惱著明天不知如何過日子，左邊的母親手上之鴿子，希望孩子能飛翔且早日成功，對小孩的期待是生命故事的分享。

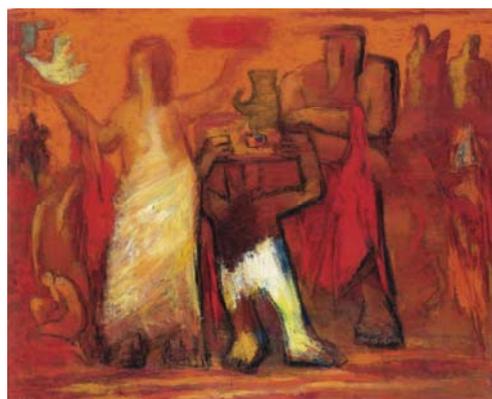


圖 2-5 黃照芳，《甘露》，2004 年  
162.1×130.3cm，油彩

筆者認為畫面把物象幻想化且拋棄原有的形色，把自己內心的形色以情境的方式

表達出來，色彩以塊面的組合相疊的幾種顏色整片畫好，再點出焦點中心，以捲筆稍畫出形狀，雖整張畫面都屬變形的構成，但情境的經營是積聚在內心多面的表露，希望以更自由、更寬廣的表達形式成為作品。

<sup>104</sup>康丁斯基，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》（台北市：藝術家，民 84），159。

<sup>105</sup>黃照芳，《黃照芳畫集》（嘉義市：嘉義市文化局，2007），4。

筆者認為作品「意象」是內在視覺的復甦，使任何不具詩意的物象都可感受豐富，在隱晦而沉靜的畫面以百分之八十的冷色系，百分之二十的暖色系構成，以靜或動的線條（或面）探索心靈內在，生命因此有了作品的呈現。作品與觀眾視覺上的關係，這個視覺通過外在堅硬的軀殼，穿過外在的形，進入到東西的內在，使我們以所有的感官感覺到東西的內在「悸動」。<sup>106</sup>



圖 2—6 黃照芳，《意象》，2009 年，  
162.1×130.3cm，油彩

<sup>106</sup>康丁斯基，吳瑪俐譯，*藝術與藝術家論*（台北市：藝術家出版，民 84），40。

#### 第四節 視覺元素分析

在美感的眼光中，我們的視覺是主動的探索已知和未知的物象，且有能力的選擇那能吸引主體的東西，對客體的觀看更會把握其特點，並且牢記其引起記憶知覺的痕跡與特徵，一般人在進行觀看行為時，通常有感覺是因有了具體事物。羅倫茲（Lorenz）指出：凡是幾何形體的形式或動作、純粹的特徵、未經混雜的光譜色彩……等等這些樣式化的性質便是認識知覺的主要來源。<sup>107</sup>其實在某些孤立的特徵下，我們也許可如賭客體物象的真貌，但卻不能完全把握其結構的特點。所以為明瞭事物之結構性特徵歸納出一些知覺的主要資料。

每一種藝術都有它的語言形式，為求完成此藝術生命體，須有不同的元素當媒介傳遞出它想表達的內在波動。藝術家所發現的適應媒介是他個人心靈波動的一種物質形式。<sup>108</sup>如使用的媒介是正確且被認同，其表達方式就會使觀賞者進入心靈內層同一種波動，它也是我們所說的「共鳴作用」。

茲就繪畫藝術裡不同的造型元素－色彩、光線、空間、線條，分析如下：

##### 一、色彩

利用各種色彩我們可滿足在視覺上的快感，並藉由外而內、由內而外的有機體自身情緒中，表達出深層的意涵。在不同角度、方向，且有適當方式，色彩是藝術研究的對象，色彩也是科學、哲學的研究目標。試說明如下：

---

<sup>107</sup>Rudolf Amheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯, *藝術與視覺心理學* (台北: 雄獅圖書, 民 71), 46。

<sup>108</sup>康丁斯基, 吳瑪俐譯, *藝術與藝術家論* (台北市: 藝術家出版, 民 84), 40。

表 2-1 色彩研究分析表

<p><b>科學上研究</b></p>	<p>一、物理化學：</p> <p>（一）色彩的本質</p> <p>1.單一色彩。</p> <p>2.調配的色彩：(1) 抽象的色彩(想像色彩)。</p> <p>（2）大自然的色彩(光譜色彩到顏料上的色彩)。</p> <p>（二）色彩的結構：將色彩有目的的並置且統一。</p> <p>（三）色彩的內涵服務：</p> <p>1.單一色彩加上原初造型並置成爲繪畫的元素。</p> <p>2.色彩和形，有目的性建構成飽滿的形。</p> <p>3.爲作品構成將兩者並置。<sup>109</sup></p> <p>二、心理學：色彩對人類的心理作用，光的刺激在心理上與心理上欲求平衡（內在作用的結果）。</p> <p>三、生理學：</p> <p>（一）不同波長的光會有不同色感反應（外在吸收的媒介）。</p> <p>（二）色彩生理和心理過程之間會同時交叉也相互聯繫又同時制約。</p>
<p><b>藝術上研究</b></p>	<p>瞭解色彩的基本要素，且應用於作品以表達某種氣氛與深刻經驗。<sup>110</sup>冷色調代表孤獨與寒氣，與人距離的。而暖色調是快樂、溫暖、親切，向人招引進入畫面。所以純粹的情感與色彩應用於藝術作品上的是有絕對關係的。</p>
<p><b>哲學上研究</b></p>	<p>探索色彩是人爲的美，它須依附在具體形式上並藉著形式來表達理智的觀念、意志的愛與內心的情感表現。</p>

參考來源：康丁斯基、李美蓉

筆者整理製表

繪畫的起源可追溯至今約一萬五千年史前時帶的洞窟壁畫，這些壁畫使用的

<sup>109</sup>康丁斯基，吳瑪俐譯，*藝術與藝術家論*（台北市：藝術家出版，民 84），69。

<sup>110</sup>李美蓉，*視覺藝術概論*（台北市：雄獅圖書，1993），87。

顏料都是天然顏料的泥土或泥漿和水調和而成的塗料如土黃、土紅、褐土、白土，還有動、植物所燒成的灰，以及自植物身上提煉萃取出來染料。<sup>111</sup>分析這些顏料與今日的顏料組成是非常接近的。一九一二年，亞伯特·孟塞爾(Albert Munsel)提出新的色彩理論與十色色環表，成為國際的色彩標準。<sup>112</sup>孟塞爾把色彩成三大要素，即色相(Hue)、明度(Value)、彩度(Chroma)。<sup>113</sup>茲就此三要素分析如下：

- (一) 色相，表明這一色與那一色的區別，譬如，赤、黃、青、紫等顏色名稱，與色彩的強弱明暗無關。<sup>114</sup>只是純粹表示色彩相貌的差異。
- (二) 明度，表示色光明暗的量，各種不同色相反射出來的光量。<sup>115</sup>因反射的光量強弱不一，會產生不同程度的明暗。
- (三) 彩度，表示色彩的強弱而言，亦即是色的飽和度。<sup>116</sup>具體來說，是表明一種顏色中是否含有白或黑的成份。

總結如果沒有光線的照射物體就顯不出色彩之分，因為光波在物體表面的作用，波長長的色彩有膨脹反應、波長短的色彩有收縮反應。色彩的冷暖與明度、純度也有關，高明度的色有冷感，低明度的色有暖感。高純度的色有暖感，低純度的色有冷感。無彩色系中白色有冷感，黑色有暖感，灰色屬中，而多種顏色連續對比的調式更可造成節奏感。因此，透過各種色彩，整個有機體是向外在的世界搖進，或者從外在的世界退縮回來，而集中於有機體自身。<sup>117</sup>

---

<sup>111</sup>陳淑華，*油畫材料學*（台北市：紅葉文化，1998），7。

<sup>112</sup>李美蓉，*視覺藝術概論*（台北市：雄獅圖書，1993），88。

<sup>113</sup>*視覺藝術概論*，88。

<sup>114</sup>陳瓊花，*藝術概論*（台北市：三民書局，民85），79。

<sup>115</sup>*藝術概論*，79。

<sup>116</sup>*藝術概論*，81。

<sup>117</sup>Rudolf Amheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯，*藝術與視覺心理學*（台北：雄獅圖書，民71），336。

物體的色彩是建立在光的吸收和反射現象，或者說是因為光譜色彩減少為紅、綠、藍三種色彩的緣故。<sup>118</sup>這種現象在日常生活中非常常見。



圖 2-7 光線反射現象，  
參考來源：Jose M. Parramon

此圖是以三原色做基礎色相，每一個色相的位置都是獨立的，區分很清楚，排列順序和光譜的排列方式是一樣的。以6個補色相對，分別位於直徑對立的兩端發展出十二色相環。



圖 2-8 伊登十二色相環，參考來源：陳瓊花<sup>119</sup>

藝術家對色彩的應用，在色彩科學的基礎上，讓色彩起交互作用，且須符合人們知覺和心理原則的配色，可達到所須的平衡感。選擇合適的色彩搭配，產生恰當的色彩構成。取之自然界裡的配色，透過理性的提煉最終我們獲得所需要的東西。

## 二、光線

光線就如同我們呼吸一樣。它們卻是那些最平常，最基本的事物，以最有力的直接性，顯現存在之本質。<sup>120</sup>

視覺的世界裡，物體的形體和色彩因有了光線才能顯現出其外貌，但外形却因光線的來源、方向、強弱、色彩而改變。但繪畫中所想表達的光線，有自然光線與假象光線，必須藉由色彩明暗、漸層、陰影，來強化意象，表達想說的內容。所以當光源的位置在圖畫裡被確定了，則它的意義也跟著改變了。<sup>121</sup>不管自然或假象，光線所達的地方把生命榮耀表達另一層次的意義。

<sup>118</sup> Jose M. Parramon，王 荔譯，色彩（台北市：三民書局，民 89 二刷），56。

<sup>119</sup>陳瓊花，藝術概論（台北市：三民書局，民 85），80。

<sup>120</sup>Rudolf Amheim，Art and Visual Perception，李長俊譯，藝術與視覺心理學（台北：雄獅圖書，民 71），301。

<sup>121</sup>藝術與視覺心理學，323。

筆者依據安海姆（Rudolf Amheim）的視覺心理學理論，分類整理光線的呈現意義，如表 2-2，及分類整理光線的象徵意義，如表 2-3。

表2-2 光線呈現的意義分析表

光線呈現的意義	說明
在建築表現方面	歌德式教堂借由自然光線，光穿過美麗的彩繪玻璃，室內整體的和諧，神聖的光表示上帝的無所不在。所以神性是存在於世界的內在形式，教堂正如一個善美的人一樣，應該有其整體的和諧與清楚的內在。 <sup>122</sup>
在雕塑表現方面	光的性質會影響到三度空間的作品。文藝復興時期名雕塑家唐納太德，在得知受委託製作的《聖馬可像》將被置于建築外壁的深龕時，在創作時就刻意使用深雕法。 <sup>123</sup> 使雕像在光線的照射下有明顯的凹凸變化，更顯示出強烈的明暗對比，增強了聖馬可的生命力。
在繪畫表現方面	<p>(一)畫家描繪人物、景色時，對象常是呈現在自然光或人造光中，其明暗度也隨物體的色彩與光的性質而定。<sup>124</sup></p> <p>(二)繪畫中事物是由自身發出光來，由物體明暗之漸層和陰影來表現出光線的感覺。<sup>125</sup></p> <p>(三)照明提供了物體一個同質的白色表面，而與另一部分漸層分佈不均的影子分離。<sup>126</sup></p> <p>(四)將灰色影子部分，轉換成三度空間有深度的位相和感覺。<sup>127</sup></p>

參考來源：Rudolf Amheim、李美蓉

筆者整理製表

由上表2-2得知在光線呈現的意義分析中，光線不只具有物理性質，還有宗

<sup>122</sup>辛西亞·弗瑞蘭（Cynthia Fyeeland），*別鬧了，這是藝術嗎？*劉依綺譯（台北：左岸文化，2006，初版六刷），47。

<sup>123</sup>李美蓉，*視覺藝術概論*（台北市：雄獅圖書，1993），91。

<sup>124</sup>*視覺藝術概論*，91。

<sup>125</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），187。

<sup>126</sup>*藝術心理學*，188。

<sup>127</sup>*藝術心理學*，188。

教及心理的因素存在。

表2-3 光線的象徵意義分析表

象徵意義的時期	說明
文藝復興早期	世界是明亮的，物體本身具有光亮，因光線照射產生陰影，所以表達出物體的立體感和積量。
達文西時期 (Leonardo da Vinci)	作品「最後的晚餐」顯示光線由一特定方向照射，在作品物體上產生的明亮，創作者把明亮的筆觸加在物體上。沃夫林（Wolfflin）稱他為明暗代表之父。 <sup>128</sup>
卡拉瓦吉歐時期 (Caravaggio)	尋着昏暗的外線而穿越物體的表面，因而將他的統一性撕裂了。 <sup>129</sup> 集中的光線，使物象空間更生動且有運動的方向感，因此對光線的知覺得到調節與刺激。
林布蘭時期 (Rembrandt)	<p>黑暗並不是以沒有光線的身份出現，而是以一積極的相對原則出現的。<sup>130</sup>相對原則的二元論發現了神話與哲學的文化，其二元論實指晝與夜、善與惡的視覺衝突意象，此象徵性用法轉於教堂建築之晝光，禮拜時用的蠟燭的光明指引。</p> <p>宗教化的神聖光源使明亮點與陰影之景象轉換為精神泉源的啓示。創作中傳達出光源是賦予生命的能，物體在界限之內顯出最強的光，其光輝反映在其他物件上，所以建立自我滿足的光之繪畫性。</p> <p>理想化有光澤的物象本身是光源，由物體內主動發出光來。從最亮點起至最暗又再度產生會聚於一點之作用，張力再度發生，生動因此興起。<sup>131</sup></p>

參考來源：Rudolf Amheim<sup>132</sup>

筆者整理製表

<sup>128</sup>Rudolf Amheim, Art and Visual Perception, 李長俊譯, 藝術與視覺心理學(台北: 雄獅圖書, 民 71), 322。

<sup>129</sup>藝術與視覺心理學, 322。

<sup>130</sup>藝術與視覺心理學, 322。

<sup>131</sup>劉思量, 藝術心理學(台北: 藝術家, 2011, 五版), 192。

<sup>132</sup>Rudolf Amheim, Art and Visual Perception, 李長俊譯, 藝術與視覺心理學(台北: 雄獅圖書, 民 71), 322。

由上表2-3光線的象徵意義分析中得知，從文藝復興開始畫家的表現重視光線及明暗表現。此影響一直持續到抽象繪畫誕生之後才形成不是以明暗光線表現為主的風格。

### 三、空間

任何繪畫元素在基面上使用一個點、幾條線、面、色彩、形象都會使人有空間存在的感覺。因此，我們所知覺到的平面，有足夠的自由將那「入侵」者推向前，以便維持他的完整性。<sup>133</sup>所以基面是背景，而形象是出現在前的層次，以外輪廓線圍住，線內的「空間」是形象，線外是「背景」屬於形象外。觀賞者如何在基面與形象間有三次元空間，筆者透過重疊、扭曲、漸層三種空間表現方法分析。

表2-4 空間表現方法分析表

空間表現方法	說明
重疊	可造成空間深度，由兩個以上之形象外輪廓線在交錯的地方被有被阻斷，被阻斷的那個形象通常被視為背後的那一層次。所以完整的形在前，不完整的形是背景。哈赤茲（Helmholtz）發現空間形態，主要是由交叉的各個點的性質來決定。 <sup>134</sup> 所以重疊產生了空間，也產生了阻斷，有被阻斷的一形象可將自己連貫在另一形象之後，並互相扯離而有內在趨利的自由之身。

<sup>133</sup>劉思量，藝術心理學（台北：藝術家，2011，五版），176。

<sup>134</sup>藝術心理學，180。

空間表現方法	說明
<p style="text-align: center;"><b>扭曲</b></p>	<p>形象的扭曲可造成空間感。假設一正方形由位置之轉換成菱形，雖四邊等長，但直角代以一對鈍角與一對銳角，本質改變了，但扭歪的正方形因變成菱形而產生張力，像一條被拉長的橡皮筋，似乎有一種要「跳回」原本正方形造形的欲望此為「橡皮筋效果」(rubber band effect)。<sup>135</sup>由此假設使形象有三元空間的效果，因它消除扭曲的形象張力，也使形象變單純且沒有影響本身的投射。</p>
<p style="text-align: center;"><b>漸層</b></p>	<p>在畫面上以漸層來處理時間與空間，使知覺有漸增或漸減的等級現象，漸層作用因此產生空間感，但須透過以下幾個原則來達成：</p> <p>(一)將相似之形象，從前方到後方從大到小形之漸減排列。</p> <p>(二)扭曲可造成漸層。</p> <p>(三)加入另一大小漸層，更具深度效果。例如平面的背景上加大花紋，基面上加小花紋，則深度會更明顯。</p> <p>(四)加深色彩濃淡來達成漸層效果，此法為達文西所提倡。即距離觀賞者愈遠的東西，其色愈淡。此現象是因愈遠空氣之「濃度」愈增加，此法一般稱空氣透視法。<sup>136</sup></p> <p>(五)近物清晰、遠物模糊，因對比而產生漸層。</p> <p>(六)明度為空間距離產生漸層。光線可從空間中任何一點向各方向產生球體的漸層效果。</p> <p>(七)游動產生漸層的深度。</p>

參考來源：劉思量<sup>137</sup>

筆者整理製表

由上表2-4空間表現方法分析中得知，在畫面上形象與基面之間須借由重疊、扭曲、漸層加以統一起來，而形成完整的空間統一系統。

<sup>135</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），181。

<sup>136</sup>*藝術心理學*，182。

<sup>137</sup>*藝術心理學*，177-183。

#### 四、線條

藝術理論家貝爾 (Clive Bell) 曾在他的著作提到藝術應注重有「意義的形式」(the significant form)，而不是內容，其所謂的「有意義的形式」指的是一種獨特的線條與色彩的組合，並由此引發我們美感上的享受。<sup>138</sup>所以由簡單的線條可記錄某一物體的外形並代表該物體的象徵，象徵符號因此有其思想內涵，且超越了時間超越了事物的表層。

線條是由點的連續運動所產生的結果將兩個位置不同的點連起來就產生了線，將一條線圍出一個空間就構成形狀，因此形狀的邊界便是線。在圖畫裡，線常以表示東西的目的解放，本身就是客體，那麼它內在聲音就不會被其它次要的角色給削弱，反而更具完整的內在力量。<sup>139</sup>而生活的環境中，到處都可發現線的存在，由於線條是基於點的移動而產生，所以帶有動勢、方向感、空間感，而線條的擺放位置亦會影響觀者的視線移動方向。

筆者依據線條表現的不同狀態令人產生不同的聯想和感受分析如下：

表2-5 線條表現方式的意義說明表

表現方式的意義	說明
垂直線	單一的直線是很少被用來表現實體的， <sup>140</sup> 需附加在一形象的外輪廓線上，在形象上它是單一孤立被創造出來的。所以垂直線使人想起樹幹、直立的人，靜止穩定而有向上延伸之感，故有生命、成長、堅決、尊嚴等涵義。 <sup>141</sup>

<sup>138</sup>辛西亞·弗瑞蘭 (Cynthia Fyeeland)，*別鬧了，這是藝術嗎？*劉依綺譯 (台北：左岸文化，2006，初版六刷)，31。

<sup>139</sup>康丁斯基，吳瑪俐譯，*藝術與藝術家論* (台北市：藝術家出版，民 84)，29。

<sup>140</sup>Rudolf Amheim，*Art and Visual Perception*，李長俊譯，*藝術與視覺心理學* (台北：雄獅圖書，民 71)，183。

<sup>141</sup>陳朝平，*藝術概論* (台北：五南圖書，民 89)，60。

表現方式的意義	說明
	它與地平線呈直角伸向高處是暖的，因此，垂直線是無盡暖性運動之最簡形式。 <sup>142</sup>
水平線	中間線條之強調，並向外長成（流出）。 <sup>143</sup> 所以水平線使人想起海面、平原和平躺的人，所以水平線有安定、和平表示寂靜和安定、大海的平靜、死亡、大地和天空休息之感。 <sup>144</sup>
斜線	對角線被加在垂直與水平之上， <sup>145</sup> 就產生斜線。它使人想起傾斜的物體、向前衝的人，亦有不平衡和運動的感覺。由於使用造形結構上的分化是一種自發的，內在動機引起的程序， <sup>146</sup> 所以斜線可以使人自然的感受它的動態及景深。 <sup>147</sup>
曲線（弧線）	兩力發生相對作用，一力不斷往前進，並同時給另一力施與壓力，就會產生弧線。 <sup>148</sup> 如壓力夠大，會使線完全封閉起來，就形成一個圓。 <sup>149</sup> 曲線就像水因流動形成波浪、漣漪，是動的線條，因與女性的身體線條相似，所以有柔軟，肉感的女性特質。所以曲線有如舞動的絲帶或輕煙般，使人有自由、活潑、流動的感覺。

參考來源：Rudolf Amheim、劉思量

筆者參考整理製表

<sup>142</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），72。

<sup>143</sup>*藝術心理學*，104。

<sup>144</sup>陳朝平，*藝術概論*（台北：五南圖書，民89），60。

<sup>145</sup><sup>145</sup>Rudolf Amheim，*Art and Visual Perception*，李長俊譯，*藝術與視覺心理學*（台北：雄獅圖書，民71），187。

<sup>146</sup>*藝術與視覺心理學*，187。

<sup>147</sup>Jacques Maquet，袁汝儀校譯，*美感經驗*(*THE Aesthetic Experience*)：一位人類學者眼中的視覺藝術（台北市：雄獅，2003，二版四刷），153。

<sup>148</sup>*藝術心理學*，74。

<sup>149</sup>*藝術心理學*，75。

由上表2-5線條的表現意義分析得知，人類描繪一件物體時暗示該物體性質的主要線條先畫下，並將不同的線條畫在一起，藝術家如何透過物體形狀所暗示出來的線條以表達藝術精神，在整個構圖已顯現出來了。

藝術的各種視覺形態線條除了具有豐富的表現性特徵外，它還能引起人們許多象徵性聯想，這些象徵性聯想如何的產生，其原因與線條的方向和它在畫面中的位置有很大的關係。而線條象徵性聯想因與深厚的傳統基礎、自身生存狀態的感受有相當聯繫。所以在創作藝術作品的過程中，線條作為基本的傳達手段有著非常重要的主導作用。筆者茲就線條呈現意義分析如下：

表2-6 線條呈現意義分析表

線條呈現意義	說明
單純性	<p>單純有著最佳秩序化（結構），可瞭解事物之本質，可提供重點。在以前線條可顯示陰影、強光，而現在線條之繪畫性更可顯示明亮度、空氣、大氣，所以也造成更高的單純性。在新的單純性上，只有一種程序來完成，所以表面外輪廓線都被捨棄了，甚至為求諧調使用不協調的色彩，並以相同的彎曲筆觸來表現陰影、物體量感和輪廓的。因此簡單的結構會使知覺上的刺激削弱也使造形的單純性更趨明顯性。但一個形象之結構特性（如比例、距離、方向、角度）數目多寡與單純性是無關的，只要結構特性各方面有達到均衡、統一亦可使畫面造成單純感。</p>
簡練原則 (經濟原則)	<p>是一種科學方法底需求。當數種假說都適合於事實時，我們要選擇其最簡單者，以最精純的方法達到其表現的目的。例如由簡單的線條可表現到物體的外形且可代表該物體的象徵，當一能勝任時則二以上便是多餘的，造形簡單就可安排出結構之複雜性達成作品的豐富感。</p>

參考來源：Rudolf Amheim<sup>150</sup>

筆者參考整理製表

<sup>150</sup>Rudolf Amheim, Art and Visual Perception, 李長俊譯, 藝術與視覺心理學(台北: 雄獅圖書, 民 71), 55-65。

筆者根據視覺運動所產生的視覺軌跡，安排一種屬於心理的線條，並希望運用線條協助觀賞者在看畫時能夠很快地與自己的作品相互有反應，並且成功地把內心的意向轉換為視覺形式在創作裡。這種新的表象，決不是一種歪曲，或欺瞞的產物，而是將古老的真理，以更具啓發性的新鮮的吸引力來闡述的。<sup>151</sup>



---

<sup>151</sup>Rudolf Amheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯, *藝術與視覺心理學* (台北: 雄獅圖書, 民 71), 57。

### 第三章 創作理念與形式表現

在心靈遼闊的內在，我想尋找的是個人的坦白，「我」許多的迷失與未解，在尋找的當中透過藝術創作，自我的價值觀終於顯現出來。

.....妳通過測驗，被我們接受了。

這種至高無上的榮譽.....

妳必須親身體驗這種經驗。

這將是妳這一生所做的最重要的事。<sup>152</sup>

智慧給予人的是你如何使用，而智慧又開啓了真實的自我如何進入生命的真正意義。意識是醒着的狀態，它的中心便是「我」。<sup>153</sup>

本章分三節敘述如下，第一節為創作理念的形成，第二節為創作形式的表現，第三節為創作之自我評析，藉此三節詳加分析筆者之創作實踐如下。

---

<sup>152</sup>Marlo Morgan，李永平譯，*曠野的聲音*，*MUTANT MESSAGE DOWN UNDER*（台北市：智庫文化，2001，二版），13。

<sup>153</sup>Murray Stein，榮格心靈地圖（*Jung's Map of phenomenology*），朱侃如譯（台北：立緒文化，民 100，二版），18。

## 第一節創作理念的形成

藝術作品對一個創作者來說是心靈的情感由內在到外在兩者交融的結果，缺一不可，作品的內在元素是它的內容，外在的元素是它的形式，作品因透過形式成爲可見的內容，經由形式我們才能看到作者的精神內涵。所以黑格爾在審美觀：美術講稿中說道（Hegel, *Aesthetics: Lecture on Fine Art*, trans. T. M. Knox, vol.1）：

藝術的形式（forms）是美的實現，其創意要從其「觀念」中尋找，觀念之完成就是內容的體現，同時也即是形式的完成……每一特定的形狀也即是每一觀念內容所賦予作品本身的特定形式，應該是永遠要適合其內容的。<sup>154</sup>

所謂特定的形式，也就是筆者本身所形成的獨特風格，與自己所表現的藝術語言。在創作過程中，筆者認爲在尋找「觀念」的形成時須有知識與經驗的累積。在康德批判哲學中曾提到人類知識的來源，是先驗理性與後天經驗之說，先驗理性是知識的本體，不必驗證即已存在，後天經驗則是可觀察到的現象。<sup>155</sup>既然知識的先驗理性是已存在的，如時間、空間、事物的本質等，我們經常且普遍可學習到的知識，而後天的經驗則需經由觀察、學習、組合等過程，且具有個人獨特的特質。不管性質是理性、情感，或是實用性質，一個完整的經驗一定會有情感作爲其中的統合，所以感性很重要。杜威曾說過「藝術」是用來形容一個完整的

---

<sup>154</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），26。

<sup>155</sup>*藝術心理學*，25。

經驗的性質，也可以說一個經驗就有一審美性質。<sup>156</sup>而審美性質非審美經驗，在形式上卻有共同的特徵，但不一定有統一性。在透過完整經驗所引起的情感反應如果在藝術創作行為下取得了和諧與平衡，人生就能激起美麗的浪花。

第一階段在創作的領域裡為求作品內容的來源，須有實際的動力－快樂與希望，「事件的發生」因有不同的尺度，而後會「有感而發」，因有不同的看法，會產生意念表達，因時間、空間、個體的不同所引發的思考也會不同，金剛經曾說道：不應住色生心，不應住生香味觸法生心，應無所住而生其心。<sup>157</sup>心不侷限於肉體，也不侷限於大腦的思想，也不是外人所能看到的，不執著才能自在。因有了紓解，內在就會產生快樂，因有了希望作品就會有其精神內涵。

生命的歡樂由美感的啟發開始，筆者藉由基礎訓練，完成個人創作的第二階段，此時創作為求作品的達成須有實際的創作來源。創作以實際元素和物體元素（自然）描繪。<sup>158</sup>實際元素也是以實際的希望保存短暫的東西（如一般肖像、風景、歷史繪畫）。<sup>159</sup>自然它是經驗的一部分，需要的是某種程度的訓練，有實際目的來達成。若傾向精神元素，以內在精神來感知生活中熟知的事物，在瞭解表達的意義，意象就會自然在畫面呈現出來，但排除實際因素，純粹的藝術形式才能顯現真正的生命本質，也是筆者下一階段要追求的目標。

第三階段創作的要求及達成目標，筆者認為創作須有獨特的藝術形式，尤其是創作表現上。純粹的藝術形式，它能給予圖畫有一獨立生命的力量，使之成為精神的主體。<sup>160</sup>以高層次的純粹藝術為目標，以精神的本質與繪畫語言交談，在圖畫裡，即使是寫實，也希望有了適度的解放能抽離出物象、形式的侷限，聽取內在聲音和個別生命意涵，所以獨特的藝術形式是與眾不同的，它可構成最有力最深刻地表達方式。

---

<sup>156</sup>劉昌元，*西方美學導論*（臺北市：聯經，1994，二版），121。

<sup>157</sup>姚秦三藏法師，鳩摩羅什譯，*金剛般若波羅蜜經*（南投：中台禪寺，初版），22。

<sup>158</sup>康丁斯基，吳瑪俐譯，*藝術與藝術家論*（台北市：藝術家出版，民84），62。

<sup>159</sup>*藝術與藝術家論*，61。

<sup>160</sup>*藝術與藝術家論*，62。

1968年托倫斯（Paul Torrance）以「輻射思考」（divergent thinking）來解釋創造力，所謂輻射思考是指由一點或一個問題想到無數個可能的答案。<sup>161</sup>筆者認為創作理念的形成本須經由輻射思考來觀看一件物象，再由反思的領域進入，自然形成自由心生表現於創作上。在創作上筆者以抽象圖形來建構出獨立的形體、獨特意象、純粹的內在聲音，及外在形式，創作因此具有生命的內涵。生命的歡樂在於新價值不斷地得勝。<sup>162</sup> 生命歡樂的給予，提升筆者個人的價值觀及生命向上的能量。

## 第二節 創作形式的表現

本節分為形式與技法二部分說明。創作是自由的，是一種渴望的表達內在。所以藝術是在幫助藝術家瞭解世界和他自己，藝術家將他所瞭解的事物本質或真實，藉著藝術的形式表達出來。<sup>163</sup>形式的組成是人類一切活動下的產物，因有了精神和觀念的具體化表現，藝術創作才能呈現視覺美感。

在筆者創作的形式中常出現形式或象徵符號，為求創作突破，不論是時間、空間的視覺觀感或是在構圖形狀、位置、及色彩以重疊、漸層的表現形式等。在個人情緒、情感內層以有形的圖像符號特質表達出來，聯想藉由回憶及，人對某些事物對特定的人會有特殊的感情，因發生過的事件，其物象深植內心，經由多層次剖析後，筆者希望透過物象與心相對話交流，也尋找個人創作形式希望表達個人精神內涵的新價值，因此本次創作形式是藝術內涵的外現，是個性的標記。

---

<sup>161</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），286。

<sup>162</sup>康丁斯基，吳瑪俐譯，*藝術與藝術家論*（台北市：藝術家出版，民 84），18。

<sup>163</sup>*藝術心理學*，40。

在形式上，筆者反省個人藝術創作並閱讀劉昌元《西方美學導論》整理出以下四點：一、描述或描繪不尋常或不可能的事件，二、讓一意象佔一突顯（prominent）位置，所謂「突顯」位置指的是一特別引人注意的位置，三、用重複的手法，讓一意象再三出現來達到暗示的效果，四、把兩件事物結聯在一起，通過聯想來達成象徵的效果。<sup>164</sup>以上四點作為形式上可尋找象徵符號的方法：

#### 一、描述或描繪不尋常或不可能的事件。

在創作藝術時，描繪的對象是展現心靈自由、感性直接，其內容的特殊化，是可以佔據觀賞者心中重要的地位。在描繪不可能的事件，作品中的象徵符號，具有獨立的外在形式與特性，其意義與它的表現常隱藏另一深層的意義。法國象徵派詩人馬拉美曾說：「明說是破壞，暗示才是創造。」<sup>165</sup>象徵是一種暗示的方法，是間接傳達的方式，在意義與形象聯繫中須有密切的吻合。而描述不尋常的事件通常具有複雜的思維、強度的情感成分，意識顯現中更要有統一的單純化。同時，象徵所要給人意識到的却不應是它本身那一個具體的個別事物。<sup>166</sup>所以，象徵符號是具有特殊意義的。

---

<sup>164</sup>劉昌元，*西方美學導論*（臺北市：聯經，1994，二版），255。

<sup>165</sup>*西方美學導論*，259。

<sup>166</sup>黑格爾，朱孟實譯，*美學《二》*（台北：七海，民70），11。

由圖3-1《獻給俄羅斯，驢子及其他》全圖佈滿不同的真實與虛構且次序混亂，畫家根據想像與回憶，意圖把現實與夢境，做一種天地倒置的探索，以詩意隱喻的畫面，象徵著創作者肉體與精神的分離。



圖3-1 夏卡爾，《獻給俄羅斯，驢子及其他》，1911年，156×122cm，油彩，巴黎，國立現代藝術館<sup>168</sup>

在右圖（圖3-2）中筆者在創作的構圖，以物象凌空，擺脫傳統，希望有更深更廣的心靈空間來思考藝術。要有創新的、非凡的、甚至不朽的意念，我們唯有和世界完全隔離一陣，這樣最尋常的事才會顯得新奇而陌生，這樣才會顯出他們真正的本質。<sup>167</sup>



圖3-2 洪美珠，《時光擱置的迷惘》，構圖

## 二、讓一意象佔一突顯（prominent）位置，所謂「突顯」位置指的是一特別引人注意的位置。

在創作形式表現中，經營位置讓一個意象佔一突顯位置是很重要的。因為我們在看畫時，第一個能吸引眼睛探索的區域，通常是畫中最強而有力的地方。我們的視點是隨時移動的，不可能同時看完全部。<sup>169</sup>筆者認為在畫面構成時以基本形圓、方、三角形構成，加上線條的強化，因其內在與外在拉扯的力量就會產生

<sup>167</sup>Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, 余姍姍譯, *現代藝術理論 II* (台北市:遠流出版, 民84, 初版), 570。

<sup>168</sup>王麟進, *Paintings 巨匠美術週刊 夏卡爾* (台北:錦繡出版, 1992), 10。

<sup>169</sup>劉思量, *藝術心理學* (台北:藝術家, 2011, 五版), 94。

張力，張力的產生就會吸引觀賞者注意，觀賞視點的移動就停在畫面突顯位置，以基本構成形式架構是有規可尋。例如黑白對比、寒暖、生動與死寂、高和低、強和弱、硬和軟、行動和靜止等強烈對比，都會吸引眼睛注意。<sup>170</sup>由這些構成形式再把意象置入突顯位置，就可成為我們所說的「焦點」中心了。

在圖3-3《我與我的村子》的構圖中以交叉與重疊的景象在陳述村子的真實情況，故安排綠色側面臉與乳牛的目光交叉在此突顯位置，紅補色背景更襯托出主題的視覺效果，畫的色彩由回憶推移成幻想的畫面，那是一種對過去眷戀的情愫，象徵事物意義的符號已躍然在畫面上。



圖3-3 夏卡爾，《我與我的村子》，1911年，192×151cm，油彩，紐約，現代美術館<sup>171</sup>

在右圖（圖3-4）中筆者在創作的構圖中把主題欲表達的概念以突顯位置置於畫面，並吸引觀賞者的視覺移動在此位置，藝術欲表現的形象價值就已達到了。



圖 3-4 洪美珠，《永懷我的母親》，構圖

### 三、用重複的手法，讓一意象再三出現來達到暗示的效果。

在創作形式的構成，用重複的手法，讓意象再三地出現，其象徵符號通常是創作者慣用的形式符號，其象徵必有感情移入，知覺形象特質顯現出內涵意義，也暗示出創作者個人性格的投射。

<sup>170</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），94。

<sup>171</sup>王麟進，*Paintings 巨匠美術週刊 夏卡爾*（台北：錦繡出版，1992），8。

在圖3-5《綠色小提琴手》中的構圖以小提琴出現兩次，讓意象在富有音樂性詩意的畫面是常常出現在夏卡爾的畫作裡，由手與提琴就概括了整體，其餘就由觀賞者用想像來加以補充了。



圖3-5 夏卡爾，《綠色小提琴手》，1923年，196×108cm，油彩，紐約，古根漢博物館<sup>172</sup>

在榮格的學說認為，人們的精神與靈魂是可以交替使用的，其真正面目是隱藏在潛意識裡，透過畫面的鋪排，讓意象再三地出現，如右圖（圖3-6）筆者想呈現的是似夢般非邏輯的意涵，將情感置入以調劑現實層面，此時超現實就可變為絕對的真實了。



圖3-6 洪美珠，《愛》，構圖

#### 四、把兩件事物結聯在一起，通過聯想來達成象徵的效果。

在藝術表現的本質上，藝術家為求事物的表達效果，讓眼睛能直接瞭解物象的象徵。更有基本視覺概念的轉譯，<sup>173</sup>把兩件事物結聯在一起，物象使用象徵代表形象時，我們會思考其意義是否有統一性。使知覺這種獨立自在性裡還應有一

<sup>172</sup>王麟進，《Paintings 巨匠美術週刊 夏卡爾》（台北：錦繡出版，1992），18。

<sup>173</sup>劉思量，《藝術心理學》（台北：藝術家，2011，五版），172。

種可以看得見的內在聯繫。<sup>174</sup>通常這種形式的表現含有隱射、故事性、或者寓意的特徵，使觀賞者能通過聯想達到給予同化的效果。

在圖 3-7《永遠的月光》是歌頌愛情，卻用風景畫來表現，月光下兩棵樹，是男女的化身，在滌靜塵垢的高山之上，對皎潔的明月祈禱。<sup>175</sup>

在形式上，「月光」隱喻愛情的純潔，樹木象徵男女人物，讓故事性的發展有更多的內容與想像。



圖3-7 何懷碩，《永遠的月光》，1996年<sup>176</sup>

在右圖（圖3-8）中，兩段的生命兩相儂扶，在故事中的隱喻價值，是祈求兩相永不離分，環繞畫面的場景是為其所愛有著共同的串聯。在繪畫形式裏，將我的意念具體化，賦予主題有著筆者更多的感恩與想念。



圖3-8 洪美珠，《病儻的身影》，2012

技法上，由筆者創造獨立且自在性的形式中，把真實性的故事經由轉化的概念，以描述藝術常出現的技法，經由模仿再來創造。但是，只要遊戲就是創造物，那麼遊戲在自身中彷彿就找到了它的尺度。<sup>177</sup>

藝術的行為是一種表現活動，創作者的繪畫形式經由技法把知覺形象呈現出來，使觀賞者有再認識的美感，且經由陳述的內容得知創作者的藝術內涵。筆者就以下三張創作分析技法如下：

<sup>174</sup>黑格爾，朱孟實譯，*美學《一》*（台北：七海，民70），174。

<sup>175</sup>何懷碩，*給未來的藝術家*（新店市：立緒文化，民92），108。

<sup>176</sup>*給未來的藝術家*，108。

<sup>177</sup>Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*，吳文勇譯，*真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵*（台北：南方，民77），172。

## 一、親情系列《永懷我的母親》創作技法分析

在作品《永懷我的母親》中，強調對母親堅毅個性的描寫，以暖色調銳利筆觸呈現。

表3-1 親情系列《永懷我的母親》創作技法分析

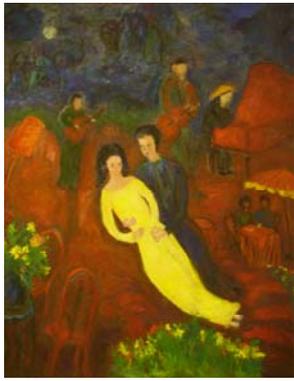
技法過程	技法分析	作品圖例
<p><b>草圖</b></p>	<p>筆者面對畫布，悲傷重覆的記憶片段讓意念醞釀，為順乎情境取捨，把主角置中，以表在我心中的位置，而筆者為求的畫面效果，打底以深褐色加少許灰色加上亞麻仁油，以大支排筆運用薄塗平滑刷上，再以炭筆勾勒形象，畫面有基本色調的面貌以漸層的方式往上疊，來完成此草圖。</p>	 <p>圖3-2-1 洪美珠，《永懷我的母親》，草圖，2011</p>
<p><b>半成品</b></p>	<p>用畫來記錄母親與我的時光，整張畫面以暖色系構圖，是母親給予溫暖的感覺，背景描寫是空間與時間的概念，故以褐色加紅色或土黃加橘色，把時間往前推，空間往後推，把形象突顯出現在較前的層次，整個基面有一外輪廓線的圓形，環繞在形象的內部，在視覺上希望造成有緊密的結構作用。</p>	 <p>圖3-2-2 洪美珠，《永懷我的母親》，半成品，2011</p>

技法過程	技法分析	作品圖例
完成局部圖	<p>在畫面中，背景的鋪陳藉由草堆、火車、廟宇、房子有層次疊色表現，可引起聯想也強化主角的外輪廓線，而最亮的地方，以鋅白加少許的黃，希望協調景象和回憶讓整個畫面有亮的感覺。</p>	 <p>圖3-2-3 洪美珠，《永懷我的母親》，完成局部圖，2011</p>

## 二、愛系列創作分析

在作品中《愛》以強烈對比色構成畫面，利用另一表達的方式在創作的氛圍裏可享受與沉溺於愛的幸福中。

表3-2 愛系列《愛》創作技法分析表

技法過程	技法分析	作品圖例
<p><b>草圖</b></p>	<p>筆者此系列畫作也是心靈所感悟的一些記憶，在創作過程中以歡愉的心鋪陳愛的故事，以土紅色打底作為基調，過往的場景以深藍疊放，再以捲筆勾勒形象，人體是構圖的軸心，希望畫面架構理論與觀念能合而一體。</p>	 <p>圖3-3-1 洪美珠，《愛》， 草圖，2011</p>
<p><b>半成品</b></p>	<p>背景以一層層漸次變化的形與色描繪記憶中遠方的景物，在浪漫的燈光，雙人略為傾斜的構圖是愛的喜悅，希望有飄動的感覺，樂隊與鋼琴的垂直使畫面有穩定的作用也為愛做了見證。</p>	 <p>圖3-3-2，洪美珠，《愛》， 半成品，2011</p>
<p><b>完成局部圖</b></p>	<p>月光下，「愛」的意象是以畫中的色彩與形態來描繪幸福的感覺。構圖中物象的鋪陳是感情的置入，內容意義是真實的呈現，筆者希望可達成觀賞的完形美感。</p>	 <p>圖3-3-3，洪美珠，《愛》， 局部圖，2011</p>

### 三、我思系列創作分析

在作品中《期待》，筆者採用另一種打底、構圖方式，並期待自己有另一種技法的突破。

表3-3我思系列《期待》創作技法分析表

技法過程	技法分析	作品圖例
<p><b>草圖</b></p>	<p>筆者就此系列創作想嘗試突破一些技法，此張畫是以多種色系加上亞麻仁油以塊面的方式打底，且多層的覆蓋但偶而也會留一些底色，想營造的意象是朦朧、浪漫、濕度、有空氣的感覺。前景以花草鋪陳，來完成草圖。</p>	 <p>圖3-4-1 洪美珠，《期待》，草圖，2012</p>
<p><b>半成品</b></p>	<p>整個畫面是筆者內心的形色，精神的主體，把焦點放於畫面三分之一處，為物象營造幻想化，以不透明的顏料描繪形體且厚塗，但求筆鬆所以不刻意細膩畫上邊線。顏色多層的跳動有時趁顏料未乾會以畫刀壓下，讓畫面有更沈穩的感覺。</p>	 <p>圖3-4-2 洪美珠，《期待》，半成品，2012</p>

技法過程	技法分析	作品圖例
完成局部圖	把樹木擺於後景，為求後退的感覺，所以藍花楹樹以紫藍層疊畫上，是一種愛情的期待，樹上掛著鳥籠，一隻自由自在、一隻關於鳥籠又是期待的氛圍，左下花朵的鋪排以S行環繞主體讓花語的意涵也有許多期待的意思。	 <p data-bbox="975 692 1342 770">圖3-4-3 洪美珠，《期待》，局部圖，2012</p>

### 第三節 創作之自我評析

藝術是一種多變之體驗的變相表現（這體驗變相表現的對象，就像一個空曠形式一樣，是主體性地被注入意義的）。<sup>178</sup>筆者創作過程中，在回憶過往的經驗及潛藏在意識中能夠透過藝術表現而分析其存在內涵，在不造作與不太嫻熟的技巧下，把不愉快或愉快的事物都能轉化為美而的表現在藝術創作上。以故事得鋪陳為題創作，就是將筆者過往的經驗及潛藏意識具體化。

筆者也透過模仿有了再認識事物的存在性，希望展現了真正本質的自我，即使是虛構仍為潛意識想表達與事物有關聯的內在意涵。「現實的」自我是指足以代表我的全部個性（My total personality）的自我，由於我的個性包含一切知、情、意的人生活動。<sup>179</sup>所以現實的自我活動將情感投射於藝術創作的知覺與意象，因而感到滿足與價值觀的提升。而發展「理想的」自我，也即是耽溺於對象

<sup>178</sup>Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯, *真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵* (台北: 南方, 民 77), 176。

<sup>179</sup>劉文潭, *現代美學* (台北: 台灣商務印書館, 民 82, 初版十四刷), 202。

底觀賞之中，而忘却物我之分的自我。<sup>180</sup>故以創作能發展更成熟的思想，也正確表現出對事物的尺度，再創造更自由地表現形式。

藝術的創作也是一種遊戲的轉化，人的遊戲於其中真正成爲藝術的轉化。<sup>181</sup>在轉化的過程中創造物產生，也是即興作品的創造，但作品須能顯現出其特質，也是筆者想追求之目標，所以由自身所經驗到的真實再經由轉化，作品中人們會發現某些你想要呈現的意涵，這樣筆者的目的也達到了。

---

<sup>180</sup>劉文潭，*現代美學*（台北：台灣商務印書館，民 82，初版十四刷），202。

<sup>181</sup>Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，*真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵*，（台北：南方，民 77），170。

## 第四章 作品分析

藝術作品是一假借物，藝術家藉由作品以藝術形式表達出對美的感官。美就是理念，感性的體現，且美需經過理念與心靈的整合，把美變成藝術美，而藝術美就是人的精神產品，它不能像機械式的摹仿，需要有創造的理念，所以藝術的內容就是理念，藝術的形式就是透過感官的形象，把理念與形象互相調和，兩個調合就變成統一的整體，爲了達成藝術形式的提煉與提升創作蛻變的渴求，尋求在生活上所接觸的每個領域，由意識或淺意識中發掘創作的靈感，並強調主觀意識，使創作題材與內容有更多想要表達的存在本質。

筆者此次創作以「故事的鋪陳」爲主題，分爲三組系列作品，分別爲「親情」系列、「愛」系列、「我思」系列，爲了讓觀賞者能深入瞭解此次創作主題的內容與意涵，筆者將個人的創作以「主題與內涵」與「形式與技法」詳加分析以下。

以下爲「故事的鋪陳」創作論述中所有作品內容，將「故事的鋪陳」作品圖錄與作品的資料列出，如表 4-1 作品目錄表：

表 4-1 「故事的鋪陳」作品目錄表

作品編號	作品名稱	創作年代	媒材	尺寸
<b>親情系列</b>				
圖4-1-1	永懷我的母親	2011	油彩、畫布	116.5×90.5cm
圖4-1-2	痠癢的身影	2012	油彩、畫布	116.5×90.5cm
<b>愛系列</b>				
圖4-2-1	愛	2011	油彩、畫布	100.0×80.0cm
圖4-2-2	舞動的感情	2011	油彩、畫布	116.5×90.5cm
圖4-2-3	意象泰國	2012	油彩、畫布	130.0×97.0cm
圖4-2-4	回憶	2013	油彩、畫布	116.5×90.5cm
<b>我思系列</b>				

作品編號	作品名稱	創作年代	媒材	尺寸
圖4-3-1	期待	2012	油彩、畫布	116.5×90.5cm
圖4-3-2	時光擱置的迷惘	2012	油彩、畫布	116.5×90.5cm
圖4-3-3	浮華世界	2013	油彩、畫布	80.0×65.0cm
圖4-3-4	舞媚	2013	油彩、畫布	80.0×65.0cm
圖4-3-5	沉潛	2013	油彩、畫布	116.5×90.5cm

本創作論述分為「親情」系列、「愛」系列與「我思」系列等系列作品，由第一至第三節分別敘述如下。

### 第一節 親情系列分析

作品「親情」系列，筆者以自然忠實地描繪故事性的創作主題時，親情總貫穿著某些不變的信念，愛我所愛、念我所念的人，創作時心中有著很大的波動與起伏，當注意力於畫布草圖時，把聯想、記憶、或悲傷的懷念，都由沉思默想轉化為平靜再揮灑下筆。希望每幅畫都「依其本色」(as it is)，畫框內的每件事物都很生動突顯出來。<sup>182</sup>

<sup>182</sup>Jacques Maquet, 袁汝儀校譯, 美感經驗 (*THE Aesthetic Experience*): 一位人類學者眼中的視覺藝術 (台北市: 雄獅, 2003, 二版四刷), 122。

表4-2 「親情」系列作品圖錄表

親情系列	
	
作品《永懷我的母親》	作品《病癯的身影》

## 一、《永懷我的母親》作品說明

年代：2011

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50號（116.5×90.5cm）

### （一）主題與內涵

是凜冽的冬夜，在母親走的那夜，她靜靜地走了，那種心痛的感覺至今仍是無法言喻的。在母親失智的兩年，從母親單純的笑容，那雙溫暖的手仍是我們母女倆最直接的心電感應。從母親身上讓我學習到很多洪家本家的精神，而雞群、火車、廟宇、草堆總填滿我幼小的心靈，回憶過去、懷念家人是一種奇妙的光環，在《永懷我的母親》的創作下，由畫布上的意象，感覺擺脫了時間與空間的距離，讓我又躺回母親慈祥的懷抱裡。原型通過表現，彷彿就經驗到了一種對存在的擴充。<sup>183</sup>所以繪畫的獨特內涵就能有效地表達出來了。

### （二）形式與技法

當創作是具象時，其形式可能代表的草堆、火車、廟宇或房子，對外在世界的觀賞者而言，這些形式是具有意義的，以此作為傳達意義的媒介，在形式的特徵上，平塗的色彩須有漸層，所以背景的鋪陳就以厚塗、漸層方式。當形式呈現的意義為爭取觀賞者的注意力時。其形式意義是由外在客體所衍生，而非畫面上所呈現的形式（forms）。<sup>184</sup>所以焦點中心的物象是存在於外在世界的客體，「母

---

<sup>183</sup>Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇, *真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵*(台北：南方，民77)，204。

<sup>184</sup>Jacques Maquet, 袁汝儀校譯, *美感經驗 (THE Aesthetic Experience)*：一位人類學者眼中的視覺藝術(台北市：雄獅，2003，二版四刷)，125。

親」這一抽象的概念形象，透過藝術的形式給予象徵性的形式，所以放於畫面的二分之一處，頭髮是畫面中最高明度，為達成視覺的平衡加少許的黃，也讓深褐的底色稍露出一些，左上方的草堆，是記憶經驗所到，以鵝黃加橙色讓鮮明的記憶可經由物像隱喻進行內心的交流。筆者母親兩隻手擺放姿勢傳達自然、靜謐的意義，整幅畫的解讀是我永遠懷念、想念的母親。





圖4-1-1 洪美珠，《永懷我的母親》，油彩、炭筆、畫布，50號 (116.5×90.5cm)

## 二、《痠癢的身影》作品說明

年代：2011

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50號（116.5×90.5cm）

### （一）主題與內涵

父愛如山，由父親的背影使我想起朱自清「背影」那篇文章，每想起父親總抑止不了心痛的感覺，因家裡經營豆腐業常年累月父親須彎著背以手力搬起很重的石頭，每天重複這個動作，年輕時就使父親的背側彎得很嚴重，因父親與母親的感情很好，母親過世那年父親久久無法從傷痛的心情恢復過來，每想起此總讓我更不捨這年邁的父親，藉由此創作來感恩父母對我的愛無私與無悔。

### （二）形式與技法

試圖將抽象的情感由創作具體地抒發出來，使觀賞者產生共鳴且讓人感動的情境。在藝術表現時如何將物體的內外形象表達盡致，要有實體物象同時又要保留感覺，同時賦予二者形象的完整性，尋求心靈的征服。同時以繪畫形式給予物體結構有生命力的張力，並努力將「存在」的親情以視覺創作方式表現出來，此即筆者想藉由創作表達事物的存在本質。《痠癢的身影》的構圖以父親推動坐在輪椅上的母親遊園，配以記憶中我與母親相聚及父親的身影。



圖4-1-2 洪美珠，《病癯的身影》，油彩、炭筆、畫布，50號 (116.5×90.5cm)

## 第二節 愛系列分析

在作品「愛」系列，融入愛的氛圍裡，使藝術的創造能超出想象，且能把直覺創造出富有情趣的意象。在愛的薰陶下，它會涵育出情感與作為思想的基礎，如以理智與評價的眼光，我們可看出藝術創作仍須有個人的創作法則。在欣賞個別創作之上，仍有普遍共通的存在，它是建立於普遍共通的經驗之上，也是藝術品所以能夠透過個體創作而能引起群體共感的原因。<sup>185</sup>若將愛做為人類共通的情感，則藝術創作則可以將愛作為創作主題，引發共感。

表4-3 「愛」系列作品圖錄表

愛系列	
	
作品《愛》	作品《舞動的情感》
	
作品《意象泰國》	作品《回憶》

<sup>185</sup>林惺嶽，*神秘的探索*（台北市：遠景，民64），65。

## 一、《愛》作品說明

年代：2011

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：40 號（100.0×80.0cm）

### （一）主題與內涵

遠與近是一種距離，也是一條鴻溝，它會限制感情前進的步伐，也會對人考驗在情感中的意志與勇氣，如何跨出鴻溝，如何把距離縮減，更需有深沉的智慧。在筆者創作的思惟中，是回憶的具體呈現，也由感覺來構築愛的意象，讓時間、空間、距離無所遁形，把愛的昇華全部融合在一起。《愛》是幸福的最大表徵，是簡單也平凡。在創作裏，筆者透過筆外化自己的情感，外化內心底層激動的愛，讓愛長長久久……。

### （二）形式與技法

詩經六義”風、雅、頌、賦、比、興，比就是把具體事物來描述抽象概念，而興就是把抽象概念連結到具體事物。愛是抽象概念，作品《愛》在畫面的構成有具體事物，意象中以愛的情感馳聘於畫面，也帶領觀賞者作故事漫遊之旅。

畫面中深藍的背景往後推，是敘述故事的場景，多層次印尼婆羅浮屠佛塔的堆疊在皎潔的月光下，是愛情的見證，傘下與傾斜的主角兩人在樂隊的伴奏，也醉在愛的氛圍裏，花語是愛的意涵，用完全的形式使用感覺與視覺，也是筆者創作作品《愛》的目的。藝術的實體，就是藉著線、形、顏色、聲音、話言，感動我們的，不是餘力的產物，卻是趨向一定目的的智力的產物。<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup>托爾斯泰，耿濟之譯，*藝術論*（台北市：遠流，1992，初版三刷），47。



圖4-2-1 洪美珠，《愛》，油彩、炭筆、畫布，40號 (100.0×80.0cm)

## 二、《舞動的感情》作品說明

年代：2011

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50號（116.5×90.5cm）

### （一）主題與內涵

孔子曾經說過：「益者三友，友直、友諒、友多聞，益矣」。在筆者的人生櫥窗，四位好友正如孔子說的益者三友，筆者藉由創作作品“舞動的情感”描繪出五人情感的緊扣與彼此家人的牽引，舞動是為愛的延續，也希望此作是筆者內心所見情感的形體並有給予相符合的繪畫語言。

作品《舞動的情感》主題與內容在筆者的創作表達形式上，是在講述五個家庭親子的緊密關係，情感在繪畫的表象須以具體的關係與形態為基礎，所以在人物的造型圖像上手勢、姿態均有每人的人格特質，而群體的組合，是為感情之間的緊密且互相聯繫。

### （二）形式與技法

筆者參考中國南齊謝赫提出的繪畫六法，以其中五法「古法用筆、應物象形、隨類傅彩、經營位置、傳移模寫」為技法的參考準則，筆者也參考西方之形式原理，即形式需透過知識的形成如時間、空間、本質、因果，而這些是普遍且經常的因素，在繪畫內容是形而上的，所以觀賞者可間接從畫面推知筆者所想要表達的意象。

筆者此畫作其形象的表達是可見的實體，由手勢、姿態是象徵符號的意旨含義，也是每個人的特質顯現。架構的組合它是由那些為賦予意義的人與感受意義

的人所組成的集體。<sup>187</sup>畫面就以大紅、橘紅、褐紅來顯示象徵符號與其代表物有接近的關聯。

背景之圖示組合是意像的傳達，筆者所創造的物體、人形，是藝術的圖示為創作的主题，由圖示組合與藝術圖式就成為筆者個人的藝術特質。

此處的意像即是潘諾夫斯基（Panofsky）所指的觀念傳達，而不是指創作的物體與人形，所以意象的綜合我們稱為故事（stories）或寓言（allegories）。<sup>188</sup>筆者為求畫面產生故事張力，5位女主角皆是家中主角，以紅調、藍調為主調來調合，畫面因有了張力，色彩就能表現出它的特質來吸引觀賞者進行畫面交談。

---

<sup>187</sup>Jacques Maquet，袁汝儀，*美感經驗 (THE Aesthetic Experience)*：一位人類學者眼中的視覺藝術（台北市：雄獅，2003，二版四刷），139。

<sup>188</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），33。



圖4-2-2 洪美珠，《舞動的感情》，油彩、炭筆、畫布，50號 (116.5×90.5cm)

### 三、《意象泰國》作品說明

年代：2012

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：60號（130.0×97.0cm）

#### （一）主題與內涵

人類心理上存有激情與幻想，有次為想調節單調的生活節奏與先生的泰國之旅是心靈經驗中一次美好的回憶，在作品畫面上的馬車容易攫住人的眼睛，是焦點中心，因先生喜愛馬，生肖又屬馬，這樣的創作排列是有其用意。

#### （二）形式與技法

此創作是在強調色彩的知覺，故造形與構成均採用旅遊時所拍攝的照片，經由不同的色彩並列來產生交互影響的效果，其意義是意象泰國的延續，在整個畫面是以圓形的外輪廓線，圓內是屬於形象內，圓外的背景是屬於形象外。在視覺心理上，人類視覺是將形象的內部是為較緊密而結實，外部看來較疏鬆，似乎是空無的空間，可以穿進穿出。<sup>189</sup>所以在構圖中主體形象放圓內，並由右上方的的一道光穿透至左下方，使二度的平面表達出三度空間，背景的房子重疊也使空間與方向和而成一個單位，也增強了畫面效果。

---

<sup>189</sup>劉思量，*藝術心理學*（台北：藝術家，2011，五版），177。



圖4-2-3 洪美珠，《意象泰國》，油彩、炭筆、畫布，60號 (116.5×90.5cm)

#### 四、《回憶》作品說明

年代：2013

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50號（116.5×90.5cm）

##### （一）主題與內涵

時間的流逝，當記憶與聯想可轉移到畫布上，那種懷舊的心情，是一種潛藏的生命構圖，以行動、感情在圖上分布、安排，對生活的直覺，對生命的動容，以構成亮麗的點、線、面，色彩的鮮豔就成我愉快的樂譜了。

##### （二）形式與技法

回憶是美好的。筆者以輕鬆的筆調來為生命與畫布相共享經驗。視覺表現上主體以大紅、橘紅暖色色彩構成，女子具象的特徵，柔媚的筆觸是為傳達回憶的甜蜜，天空飛著的鳥是思念的象徵，而手中握著是一種希望之鳥，雖思念是一種難以理解的沉，但形式與主題的意義是由視覺客體所呈現出，因它有安全的渡口。所謂畫面意指的符號與自然間的關聯已被筆者形式化了，所以慣有的符號常出現在筆者的創作裏。



圖 4-2-4 洪美珠，《回憶》，油彩、炭筆、畫布，50 號 (116.5×90.5cm)

### 第三節 我思系列分析

在作品「我思」系列，我是在尋找自己的根源，傾聽自己的聲音。哈肯(Harken)說：我從虛無開始，虛無即是盈滿。在無限中，盈滿即是虛空。虛無既是虛空，也是盈滿。你也許會把虛無說成其他事物，例如說它是白或黑，或說它非此是彼。<sup>190</sup>在心靈潛意識中，自我是有侷限於意識範圍內，是現實化的本能，在人身追求快樂的同時也必須付出代價的，其過程是以快樂為目的，它是實際的，有原則的。自我意識範圍內，意識屬單軌的想法，須累積知識才可進而滋長意識的發展。在「我思」系列，筆者嘗試在虛無、盈滿、虛空中，將自我發展成超我，主觀思想須有客觀的架構，在我思領域的範圍內，便可心靈與身體交會成畫面上內外色調的變化，並帶領觀賞者導讀筆者故事的內容。

表4-4 「我思」系列作品圖錄表

我 思 系 列		
		
作品《期待》		作品《時光擱置的迷惘》
		
作品《浮華世界》	作品《舞媚》	作品《沉潛》

<sup>190</sup>Murray Stein, 朱侃如譯, 榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology) (台北: 立緒文化, 民 100, 二版), 200。

## 一、《期待》作品說明

年代：2012

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50號（116.5×90.5cm）

### （一）主題與內涵

大自然的生命就在我們生活周圍，當我凝視著花，與花的另一種接觸，也發現生命的繁衍價值觀，是在渺小中更能展現真我。如果我腦中的空間記憶仍存，我會記得那花瓣嬌柔飄灑一地的美，沒有翅膀的葉子，也能儘情自由地飛翔，它是那麼地讓我感動。在人與植物之間的關聯，是渲洩而下的情感。

自由因為單獨而顯得寂寞，寂寞與孤獨是有著不同的心理狀態，甚至也隱含著無奈，筆者試圖在鳥籠的兩個世界選擇和諧。在時空遞遷的洪流中，自由的心境下，也不會在意與計較，我應該怎麼樣了……。

### （二）形式與技法

作品中借由層層疊疊的花叢與畫中的主角相呼應，也由各種花卉來陪襯女性的柔媚，而花語的隱喻也是我創作精神的啓蒙。獨坐在花園裡的主體是一種期待的心情，其悠然自適是藝術形式借以提高表現性的架構模式，故以藍色、紫色為畫面的主色調，當人們的視線由主體沿著花叢再觀賞到鳥籠，整個視覺是浪漫的意境。在觀察某一種事物上可經過藝術家的思想，再經由技巧的安排，從造形、構圖上的表現都可以發展出一體兩面的特性來。



圖 4-3-1 洪美珠，《期待》，油彩、炭筆、畫布，50 號（116.5×90.5cm）

## 二、《時光擱置的迷惘》作品說明

年代：2012

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50號（116.5×90.5cm）

### （一）主題與內涵

在雲南的一次旅遊，觀賞到一幅壁畫，由此構思人與物的感情在因果依融的關係上，找尋原我，同樣也經過時間的洗鍊，把創作的基點落在自我、超我，希望孕育出作品的不流於俗，畫面突出的人物，是自我，在執著地追求下把焦點組成心靈律動的圖片，所思、所見，在情緒抒解下能持續地在永恆流動中生存。

### （二）形式與技法

轉化與昇華的差異，基本理論上是不同的，為尋求自我，畫面的象徵並不是意旨符號，符號可以解讀，但卻無法詮釋自我的一些心理狀態。依據榮格的瞭解，象徵卻是目前意識狀態不可能知道，或還不知道事物的最佳陳述或表達。<sup>191</sup>所以筆者在尋求畫面的象徵組合希望有傳達到意義的譬喻，也傳達到個人崇高精神境界。

創作「時光擱置的迷惘」時，以構圖的焦點中心在畫面三分之一處，物象的兩人象徵由迷惘中再轉化成幻想的滿足，昇華作用只為達到慾望的頂層，在現實中須有替代物來完成轉化的過程，這也是我畫面背景的鋪陳。

---

<sup>191</sup>Murray Stein, *榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology)*，朱侃如譯（台北：立緒文化，民 100，二版），106。

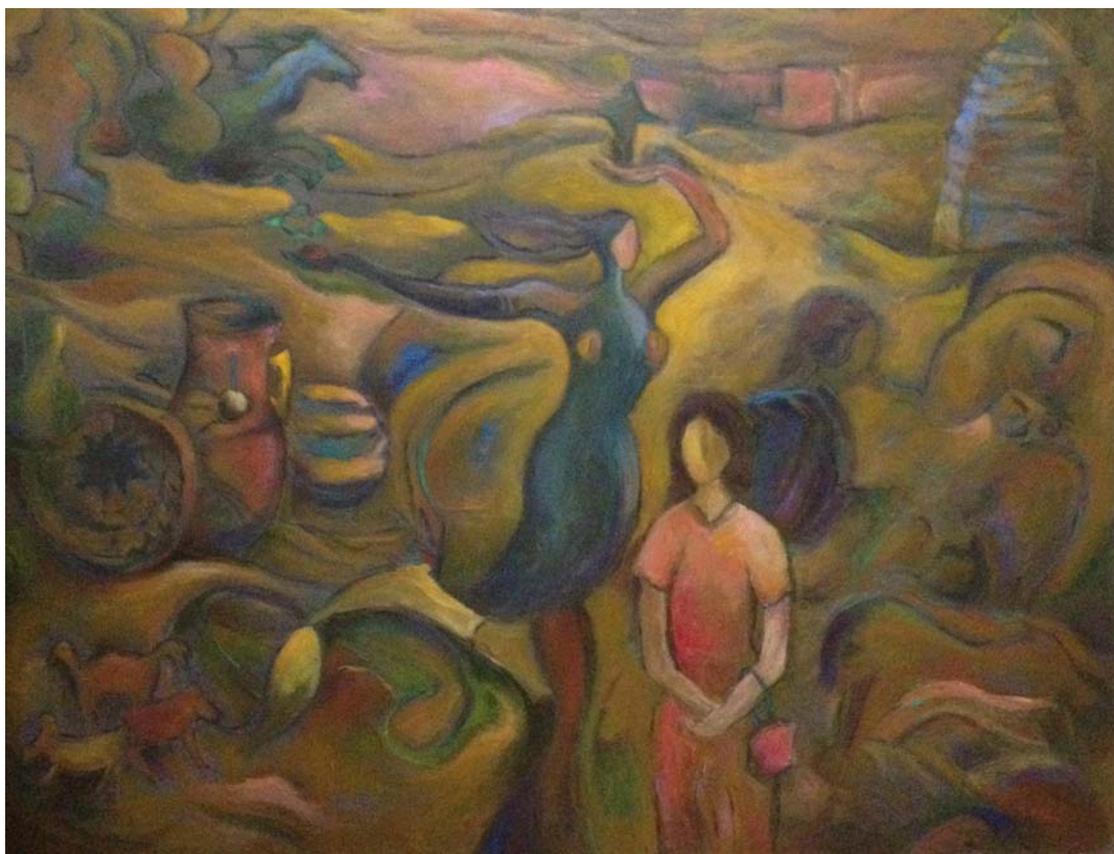


圖4-3-2 洪美珠，《時光擱置的迷惘》，油彩、炭筆、畫布，50號（116.5×90.5cm）

### 三、《浮華世界》作品說明

年代：2012

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：25號（80.0×65.0cm）

#### (一)主題與內涵

……人們堅持，而我不能配合，

我便沒有用，

和生命的連結這麼少。<sup>192</sup>

「浮華世界」是潛意識所編成的，在假象中有不同種類的對象，對立的是知覺的差異，清醒時經驗是由夢境帶引出來，筆者想以某種視覺方式展現獨立的狀態，並不須附合真實的知覺。活著是和心靈的精靈爭戰，創作時就是坐下來審判自己。為求獨立於觀賞者的視覺與心靈，由整個畫面可看出，我是情境中的主人，獨立的論證是可與整體分辨出的。

#### (二)形式與技法

在畫面中的群相，整體各有其作用為取得均衡，筆者以遠、近、大小、色彩來鋪排，使其富有生命的律動感。安海姆(Amheim Rudolf)認為份量一詞，取決

---

<sup>192</sup>Rollo May，羅洛·梅，The Cry For Math，朱侃如譯，哭喊神話台北縣:立緒文化，2003，初版)，194。

於所在的位置，也取決於大小之分。<sup>193</sup>因此主體位於畫面中間，是比其他地方來的重要，且以深藍加褐色為視覺表現的形像實體。形式構成以垂直的人體與水平的水面交織成整個畫面，再由記憶通過聯想，在非關言辭的沉思默想是以黑色當為主題的意涵，對生命的洞察，感情上的定位與整個畫面的秩序，筆者以經驗的直覺於創作繪畫上。



---

<sup>193</sup>Rudolf Amheim, Art and Visual Perception, 李長俊譯, 藝術與視覺心理學(台北:雄獅圖書, 民71), 29。

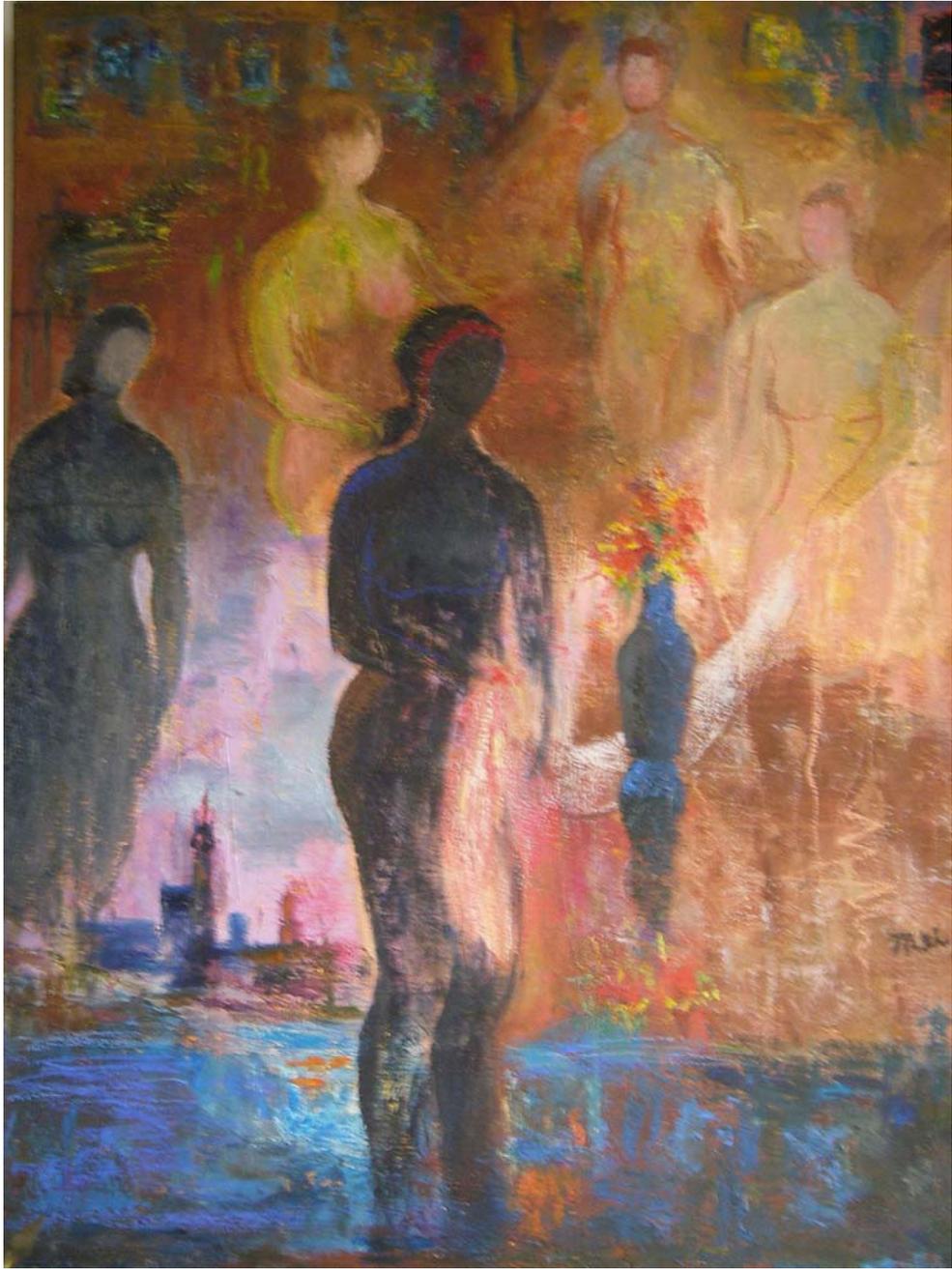


圖 4-3-3 洪美珠，《浮華世界》，油彩、炭筆、畫布，25 號（80.0×65.0cm）

#### 四、《舞媚》作品說明

年代：2013

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：25號（80.0×65.0cm）

##### （一）主題與內涵

當我沉迷於神話時                      放逐自己便會無休止的

    …舞…舞…繼續                      直到那神話有了另一解答

當我穿梭在人群，我的身影是不被注意的。憶起兒時多次參加舞蹈比賽，當時的自信與滿足隨著年歲消失殆盡。現今嘗試尋找自信心，給予自己希望，期待藉由藝術創作憾人的力量移轉我的注意力。某種事物的形成的過程中，它具有的無法刻意導引的力量與盲動。<sup>194</sup>藝術讓自我有了重新顯現存在的本質與意義。

##### （二）形式與技法

筆者畫中所呈現的視覺形式，是以某種次序安排中的色彩，由前往後，由右而左有了斜躺的重心移動，當圖的下方比上方重時，可構成畫面的穩定，畫面上的形狀與色彩給予具象的再現描寫，立體形象是主題延伸出的層次感，手勢、姿態的擺放也各有其意義，舞者的柔媚，是希望給予更多生命體的掌聲。

---

<sup>194</sup>Jacques Maquet, 袁汝儀校譯, 美感經驗(*THE Aesthetic Experience*): 一位人類學者眼中的視覺藝術(台北市: 雄獅, 2003, 二版四刷), 124。

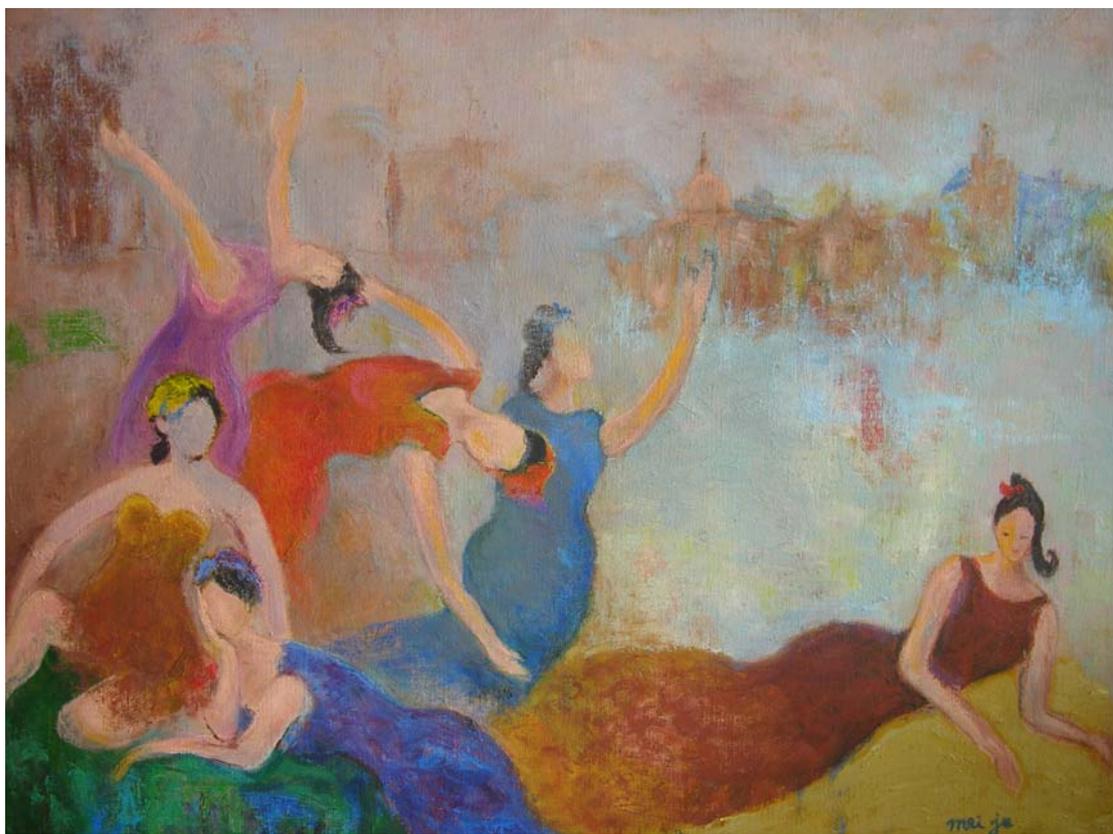


圖4-3-4 洪美珠 《舞媚》油彩、炭筆、畫布，25號（80.0×65.0cm）

## 五、《沉潛》作品說明

年代：2013

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50號（116.5×90.5cm）

### (一)主題與內涵

時間在故事情節中停頓了下來。是沉潛的兩年，筆者對生命「存在」與「存有」有了不同看法，人生不設限，如何擁有更厚實的歸屬感，必須憑著自由的心靈跳躍過這自然的界限，讓自然的界限可屈服於願望與目的達成。

### (二)形式與技法

以色來帶出形，以形來創造更多的生命體，經由情境可顯出內在欲達到之實現目標，那內容的意蘊便如外象的投射一樣，沒有擾亂的形象，精神所存在的生命條件，通過了藝術的語言，才是自由心靈的感受。

畫布上靜坐的女子，由其肢體成平衡與自然的感覺，也是筆者形式構成的主要意義，左下方的深藍與深綠在筆觸技法上刻意創造畫面的穩定性，垂直的花瓶與花束是情境中色調取得平衡的作用，中景的一隻鳥與後景的另一隻鳥，是筆者的沉思覺知，沉潛是為走更遠的路。

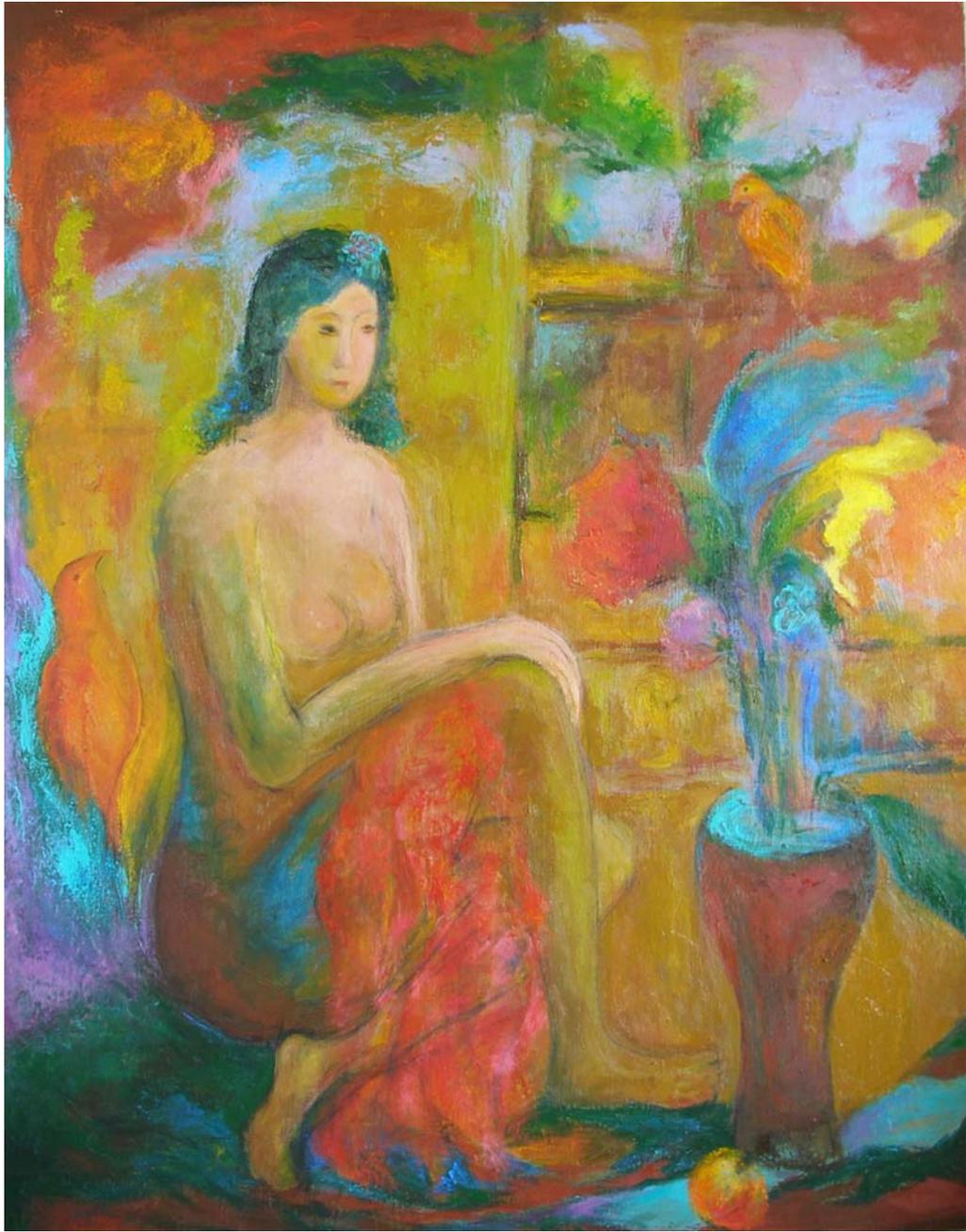


圖 4-3-5 洪美珠，《沉潛》，油彩、炭筆、畫布，50 號（116.5×90.5cm）

## 第五章 結 論

在人生的長廊，總有許多沈重的包袱需卸下。這個肉身或許不只在做這一世的功課。<sup>195</sup>封存在記憶裡的是「自我」。它彷彿是構成意識場域的中心；就它構成經驗人格這個事實而言，自我是所有個人意識作為的主體。<sup>196</sup>在自我個體唯有通過了藝術創作，記憶現象可顯現出個人存在的本質特徵，使精神的生命條件有了更新，看待事物也會有多層次的融合。

### 第一節 自我省思

筆者在兩年的創作研究當中藉由省思與探索，希望由作品中可尋找到自我的定位與目標，在具體的生活中，觀念透過創作能有實體性與統一性的顯現，使行動的移向由圖畫中說出意義可產生更深遠的影響。回顧筆者在創作研究論文中設立欲達成的如下二點目的，獲得以下結論：

#### 一、發現可透過創作抒發自我情緒，確立個人藝術創作的理念。

繪畫是一種獨創的藝術，在視覺形象上具備有獨特的美感，其可成為藝術不只是在傳達畫面的藝術故事性，更是人生個體的轉化過程。筆者透過畫作的創造由各種造形與色彩把自我情緒轉變為意識覺察的狀態，發展的過程感覺是重生。

---

<sup>195</sup> 蔣勳，*此生 肉身覺醒*（台北市：紅螞蟻圖書，2011，初版），10。

<sup>196</sup> Murray Stein，*榮格心靈地圖（Jung's Map of phenomenology）*，朱侃如譯（台北：立緒文化，民 100，二版），20。

畫面的意象構成是透過視覺的流動進入心靈內層。這是到另一意識層次的移轉。<sup>197</sup>也使繪畫觀念由此進入主題，發揮它的作用並與真實日常生活發生重疊，自我情緒便得以發洩並移情了。

## 二、藉由相關學理的幫助及藝術流派之影響，呈現筆者完整思考架構論述並將造型及色彩表現實踐於油畫創作。

每個人須透過判斷力的培養，才能正確的運用學過並知道的東西。在創作的根本之中學理的運用原則，所需的判斷力並非普遍能被教會，它須透過具體情形中的練習，並有所感覺與知覺。實際上，判斷力的活動，即把一個特殊事物納入到一個普遍事物中，把一些東西認知為某個定理的表現，這在邏輯上是不可證明的。<sup>198</sup>

在十年的創作過程，總覺跌跌撞撞，其動機透過表現並反射生活的一切，是自然形象的聯想，在藉由相關學理及藝術流派的幫助與影響，為求層次的提昇，有了視覺的集中、技巧的調節而後畫面上的統一，良好的作品才會把握一切具有「質」的藝術作品，筆者創作的思想架構便可更趨完整。

干擾生命的焦慮是會限制自我成長與自覺的敏感力。筆者的藝術語言是無法切割的經驗。目的是爲了要讓你成爲你自身的形塑者，讓你自由地決定哪種形式才適合你。<sup>199</sup>筆者透過創作讓生命的焦慮被強化掉，依賴著它是刺激神經的安全手段，擁有此安全模式陰影就有發洩的出口。「驅力」的概念來自創作時的衝動、需求與迫切，雖常須忍受挫折，但慾望的達成可抹煞掉那孤立、無助、恐懼時的感覺，當問題點出現，如何縫合也是透過藝術語言將此隱藏。筆者創作主要目標

---

<sup>197</sup>Murray Stein, *榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology)*，朱侃如譯（台北：立緒文化，民 100，二版），252。

<sup>198</sup>Gadamer Hans Georg, 吳文勇譯, *真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵。(Wahrheit Und Methode)*(台北市：南方出版社，民 77)，79。

<sup>199</sup>*榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology)*，226。

不在滿足而是精神的一種基本寄託與品味的培養，藉此並可將人生昇華為真、善、美的境界。

人類的本能根植於生理，而以衝動、思想、記憶、幻想和情緒進入心靈的領域。<sup>200</sup>筆者知道在學習過程中，順逆本能而為，仍須自我釋放與自由應用來進入心靈內，使創作形式不因本能的牽引以致創作的精神層面與主題情節不相融合，當心靈被擄獲了，創作的意涵才能有效的表現出來。

## 第二節 未來研究方向

在感覺和所感覺的事物，其思想價值經由藝術創作而產生，探討自身的意義以求確立本質所存在的確定性，筆者如何妝點生活周遭引起的波動，畫面由延伸再包納那思緒裡有引申出來，它曾給了自己什麼。事情經由記住、遺忘、再回顧，記憶力造就了有些可忘却，有些卻在記憶中保留了一些東西，藝術創作便開啓了那扇門，使自己有機會重新省思與探索未來，如何把價值觀提昇，使自己更具有豐富的藝術內涵。筆者整理出以下兩點為未來研究的方向。

### 一、信念的確立

外在的世界是不定形的，如何透過視覺作用為幻想力做某種伸展。所以繪畫裡，在有限的空間如何使描繪主體有達成深度、立體感，並具有真正融合觀念的

---

<sup>200</sup>Murray Stein, *榮格心靈地圖 (Jung's Map of phenomenology)* 朱侃如譯 (台北: 立緒文化, 民國 100, 二版), 124。

置放，雖然創造力的轉變是快的，而改變是慢的，因創作過程必須以循序漸進方式進行，使轉變、改變是為生命享受的泉源。所以如何辨識一種形式，即是去証實既有的想法。<sup>201</sup>有了信念的確立，才能破除構圖上的陳規，不管如何畫創作才可將普通事物賦予潛在素質的高品格內涵。

## 二、精神的主觀，品味的客觀

在我們選擇目標時，會選擇具體的象徵。每個人都會根據個人的統覺圖示，那即是說他會以他自己興趣的偏好來感覺情境。<sup>202</sup>由客觀世界無窮的元素都可作為創作的內容，而尋求感性與藝術性之間的造形，常常是視網膜支配了我們的頭腦，所以使用偶然現實的事物給予變化多端的色彩，由創作使生命再創造，在表現形式上雖是偶然而卻有一定特徵的外在現象，使創作顯出自我的精神面貌，讓無意義的東西也變有意義。主觀的產生是一種心靈的智慧，在人格的完整性中，須由成形到變形蛻變到心靈的永恆創造。所以精神發展的目標就是自體，它沒有直線演變，只有自體彎彎曲曲的發展。<sup>203</sup>經由精神主觀的培養，就可描繪出心境的圖景了。

藝術的品味有知覺與感覺兩種，知覺是直接的，感覺是須由感情的移入，再下過發掘的功夫，止於表面的品味是不能完成鑑賞的。在品味的客觀培養須信賴自我的感性能力、理解能力，且要有合乎邏輯的思考，有了美學的客觀化，襯以審美能力的基礎，才能感應到藝術家的心理意涵，使審美的意向有感受到藝術品

---

<sup>201</sup>HERSCHEL B. CHIPP，余姍姍譯 *THEORIES OF MODERN ART*，*現代藝術理論 I*(台北市:遠流出版，民 84，初版)，303。

<sup>202</sup>阿德勒，葉頌姿譯，*The Science of Living 自卑與生活*(台北市:志文出版社，民 63，再版)，45。

<sup>203</sup>榮格自傳回憶·夢·省思 (*Memories, dreams, reflection*)，257。

對觀賞者所產生的全部效果，與它代表的人生意義，所以良好的品味會把握一切具有「質」的藝術品。

藝術創造過程是屬一種嘗試，如何導向一個有價值的目標，以藝術作品的獨特性，遵循自己的精神主觀，不須附庸風俗、虛應故事，讓內涵顯現與形成自我的藝術雛形，透過品味客觀的培養，藝術才達到可能真正的合體。

## 參考文獻

### 一、專書

- 王鱗進翻譯。 *Paintings 巨匠美術週刊 夏卡爾*。台北市：錦繡出版。1992。
- 托爾斯泰。耿濟之譯 *藝術論*。台北市：遠流。1992。
- 朱光潛。宗白華等。 *中國古代美學藝術論*。台北市：木鐸。民 74。
- 朱光潛編譯。 *西方美學家論美與美感*。台北市：丹青。民 72。
- 李長俊。 *西洋美術史綱*。台北市：李長俊。民 69。
- 宋定莉。 *中國學術思想研究輯刊*。台北市：花木蘭。2010。
- 林惺嶽。 *神秘的探索*。台北市：遠景出版社。民 64。
- 林生傳。 *教育研究法*。台北市：心理出版社。2003。
- 阿德勒。葉頌姿譯。 *The Science of Living 自卑與生活*。台北市。志文出版社。民 63。
- 何懷碩。 *給未來的藝術家*。新店市，立緒文化。民 92。
- 何政廣。 *歐美現代美術*。台北市：藝術家出版社。民 83。
- 姚秦三藏法師 鳩摩羅什譯。 *金剛般若波羅蜜經*。南投。中台禪寺。
- 許麗雯。 *你不可不知道的藝術小點心*。台北市：高談文化。2004。
- 章伊秀。 *西洋美術小史*。台中市：好讀出版社。2003。
- 陳瓊花。 *藝術概論*。台北市：三民書局。民 85。
- 陳淑華。 *油畫材料學*。台北市：紅葉文化。1998。

- 曹俊峰。《康德美學導論》。台北市：水牛出版社。民 92。
- 黑格爾。朱孟實譯。《美學》《二》。台北市：里仁書局。民 70。
- 黃照芳。《黃照芳畫集》。嘉義市：嘉義市文化局。2007。
- 黃壬來。《藝術與人文教育（上）》。台北市：桂冠出版社。2003。
- 康丁斯基。吳瑪俐譯。《藝術與藝術家論》。台北市：藝術家出版。民 84。
- 曾長生。《台灣現代美術大系》。台北市：藝術家出版社。2004。
- 曾長生。《西方美學關鍵論述》。台北市：國立台灣藝術教育館。民 96。
- 曾曬淑。《身體變化：西洋藝術中身體的概念和意象》。台北市：南天書局。2004。
- 張春興。《張氏心理學辭典》。台北市：台灣東華。民 78。
- 張心龍。《名畫與畫家》。台北市：雄獅圖書。民 89。
- 符泉生 宋子妍譯。《西洋近現代巨匠畫集 畢卡索 PICASSO》。台北市：文庫出版。1993。
- 符泉生 宋子妍譯。《西洋近現代巨匠畫集 夏卡爾 CHAGALL》。台北市：文庫出版。1993。
- 雷飛紅。《國語大辭典》。台南市：世一文化。民 84。
- 趙錫如。《辭海》。台北市：將門文物。1992。
- 劉思量。《藝術心理學》。台北市：藝術家。2011。
- 蔣勳。《此生 肉身覺醒》。台北市：紅螞蟻圖書。2011。
- 劉文潭。《現代美學》。台北市：台灣商務印書館。民 82。
- Amheim Rudolf, Art and Visual Perception。李長俊譯，《藝術與視覺心理學》。台北市：雄獅圖書公司。民 71。

Fyeeland Cynthia 辛西亞·弗瑞蘭著。別鬧了，這是藝術嗎 (*But is art*) ? 劉依綺譯。台北市：左岸文化。2006。

Gadamer Hans Georg。吳文勇譯。真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵。(*Wahrheit Und Methode*)。台北市：南方出版社。民 77。

Herschel B. Chipp *Theories of Modern Art*。余姍姍譯，現代藝術理論 I。台北市：遠流出版。民 84。

Herschel B. Chipp *Theories of Modern Art*。余姍姍譯，現代藝術理論 II。台北市：遠流出版。民 84。

Jung C.G. (Carl Gustav) 劉國彬、楊德友合譯。榮格自傳：回憶·夢·省思 (*Meories, dreams, reflection*)。台北市：張老師文化。2011。

Maquet Jacques。袁汝儀校譯。美感經驗 (*THE Aesthetic Experience*)：一位人類學者眼中的視覺藝術。台北市：雄獅圖書。2003。

Parramon Jose M.。王 荔譯。色彩。台北市：三民書局。民 89。

Read Herbert。梁錦鑒譯。藝術的意義 (*The meaning of art*)。台北市：遠流出版社。2006。

Stein Murray。朱侃如譯。榮格心靈地圖 (*Jung's Map of phenomenology*)。台北縣新店市：立緒文化。民 100。

## 二、論文

胡惠君。「具象與抽象之間－保羅克利的繪畫形式表現研究」。國立新竹教育大學美術教育研究所。2007。

劉豐榮。「視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎」，藝術教育研究期刊。2004。