

南 華 大 學

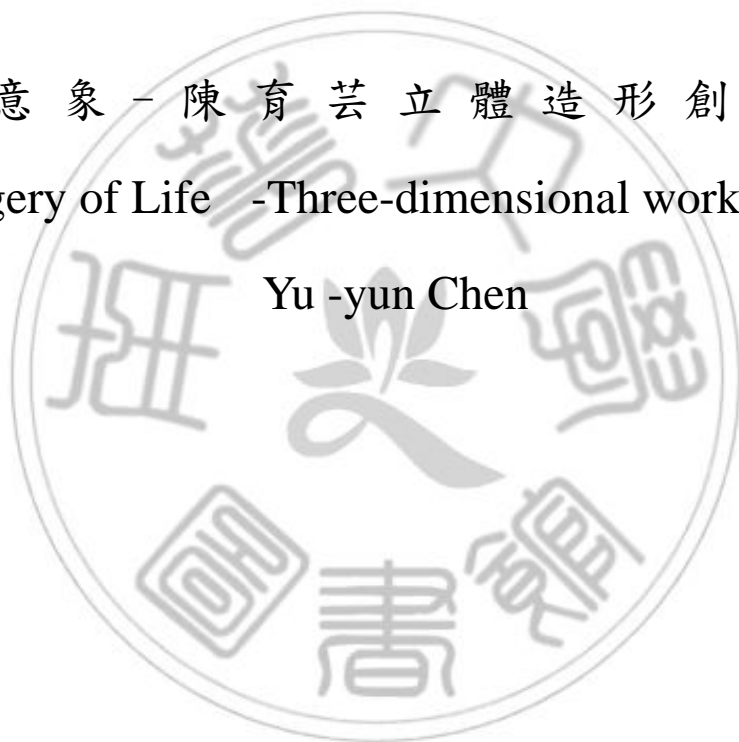
視 覺 與 媒 體 藝 術 學 系

碩 士 論 文

人 生 意 象 - 陳 育 芸 立 體 造 形 創 作 論 述

The Imagery of Life - Three-dimensional works created by

Yu -yun Chen



研 究 生：陳 育 芸

指 導 教 授：林 正 仁

中 華 民 國 一 〇 二 年 六 月

謝 誌

在碩班兩年求學生涯，開啓了筆者藝術的視野，學到了不僅是創作的技巧，更深入了解到當代藝術家所創作作品背後的意涵，這都要感謝指導教授林正仁老師不厭其煩的、持續的灌輸、教導每件作品的相關技法與藝術家的風格典範，讓筆者在創作的過程能觸類旁通、舉一反三，順利完成創作作品。在此獻上十二萬分的感謝，謝謝老師您殷切指導與諄諄教誨。也感謝羅雪容老師在論文方面給予多方指導，您精闢、寶貴的意見，讓筆者此篇創作論述更加完整。還要感謝擔任口試委員的廖瑞章教授悉心審閱論文，提出相關修改內容，使得筆者的論文內容更加充實。

兩年來在學習的過程，經歷會審、研討會、策展、畢業個展，每一次活動對筆者都是一種能力的考驗，而圓滿結束是對筆者能力提升的肯定，現今終於要畢業了，心中對於一路走來，在一起打拼、鼓勵、幫忙的同學，萬分不捨。芳菁、慧鈺、瑞鎂、雅雯、茗襄、宛汝、瓊芬，感謝大家的提攜協助，筆者才能順利畢業。還有我的好友嘉琪、楓淇、芳吟感謝你們一路來的陪伴，在筆者低潮與挫折時身旁一定有你們的身影陪伴鼓舞。最後更要感謝的是一直在背後支持、鼓勵我的家人，爸爸、媽媽、老公、二姐、小弟，謝謝你們兩年來的關心與體諒、包容與鼓勵，你們的溫情加持，是筆者學習的動力來源，讓筆者能無後顧之憂，專心投入於創作品，讓這份創作論述得以完成。

要感謝的人還有許多在這筆者無法逐一著墨感謝，僅以本論文獻上無限的感謝。感謝所有關心、鼓勵筆者的師長、親友，由衷感激，謝謝您們！

陳育芸 謹誌

2013/05/18

摘 要

慾望是人類最原始純粹的本能，也是人類文明造物的起始點，因此慾望是一種無法被隱藏的形式，如何駕馭慾望不成爲私慾的傀儡，使慾望成爲成就人生意義的奠石，就要從私慾中掙脫奮起，探尋更真實的自我存在的價值。

整篇創作論述以筆者自身生活經驗對生命的體悟，所影射的是自我的探尋與對於現今社會現象觀感的詮釋，以立體雕塑形式的創作實踐，從中尋找個人的創作風格及人生意涵。本論述主要以「歷史研究法」來瞭解在時代背景下的社會脈動對藝術家創作的影響，藉以剖析藝術家的風格形成，再以「歸納綜合法」整合東、西方哲理，探索事物表象下的另一面象，並將兩者加以整合學習應用在作品中的形式技法。在創作中以「行動研究法」和「品質思考法」做爲創作流程的掌握與規劃，從創作之初到作品的完成，過程是持續的破壞與重新思索、再創造，目的只爲是使作品有更好的品質呈現。在學理與創作的交叉驗證下最終獲得新的創作思維，讓本創作論述得以合理驗證。

本創作研究分成「永恆」、「驅力」、「人心」三大系列來解析筆者對自我存在的體認及對生命意義的觀點，透過形象的轉化，傳達出個人對人生價值的感悟，並藉由不同媒材的語彙使用來豐富創作意涵，發展自我創作的無限可能與展望。

關鍵字：生命價值 骷髏骸骨 現成物

Abstract

Desire is a native instinct of human being, the beginning of human civilization; as a result, desire can't be concealed. To manage desire and not to be controlled by it, turning desire into the foundation of life achievement, we must strive against selfish desire, exploring authentic value of self-existence, pouring meaning into our lives.

The entire essay is mainly about living experience and life interpretation of the author, involving self-exploring and conception of modern society phenomenon, expressing by 3D sculpture, exploring personal creation style and life meaning. The essay is based on historical research method, learning the influence of the historical background to artists, to analyze the formation of unique creation style of artists. Afterwards, integrating Eastern and Western philosophy by induction, the essay explores another aspect under appearance, and learning the application of techniques in works. Action research method and quality reflection method control the whole creation process. From the beginning of the creation to the completion of the work, the progress is filled with continuous progress、destruction、reflection and re-creation, only to make the work present with higher quality. Verified by both theory and creation, we can gain new creation notion, reasonably proving this essay.

The essay is composed of three serious of works, permanence、motive force and heart, analyzing the author's viewpoints of self-existence and life value, through the transformation of the image, expressing the personal perception of the value of life, using different media to rich the inner meaning of creation, developing unlimited potential and prospect of creation

Keyword: the value of life 、 skeleton 、 ready-made

目 次

摘要	I
目次	III
表次	V
圖次	VI
第一章 緒論	1
第一節 創作研究動機與目的	1
第二節 研究方法與步驟	4
第三節 研究範圍	9
第四節 創作論述研究流程與架構	10
第五節 名詞解釋	13
第二章 創作學理基礎	17
第一節 人生原色意象探討	17
第二節 骷髏藝術的發展	27
第三節 物體藝術的發展	41
第四節 相關藝術家的啟發與創作靈感	49
第三章 創作理念與形式	62
第一節 創作理念的形成	63
第二節 創作形式表現	65
第三節 創作媒材與技法	70
第四章 作品詮釋	78
第一節 「永恆」系列	78
第二節 「驅力」系列	88
第三節 「人心」系列	101
第五章 結 論	111

第一節 創作省思	111
第二節 未來展望	112
參考文獻	
一、中文專書	114
二、辭典	116
三、英文翻譯專書	117
四、網路資源	119

表 次

表 3-2-1 形式修正對照表	69
表 3-3-1 人生意象使用媒材表	71
表 4-1-1 人生意象「永恆」系列作品圖錄表	79
表 4-2-1 人生意象「驅力」系列作品圖錄表	89
表 4-3-1 人生意象「人心」系列作品圖錄表	102

圖 次

圖 1-1 人生意象創作論述流程圖	11
圖 1-2 人生意象系列創作架構圖	12
圖 2-1-1 DNA 位於染色體上	18
圖 2-2-1 骷髏幻戲	31
圖 2-2-2 死神之舞 1515	32
圖 2-2-3 死神的勝利 1485	32
圖 2-2-4 《骨架》	32
圖 2-2-5 克林姆《生與死》1916	33
圖 2-2-6 恩索爾《基督將林布魯塞爾》1888	33
圖 2-2-7 孟克《吶喊》1893	34
圖 2-2-8 達利《戰爭的面貌》	35
圖 2-2-9 卡翠那	36
圖 2-2-10 李善單《無相·自在》2009	37
圖 2-2-11 達米安·赫斯特《看在上帝份上》2007	37
圖 2-2-12 菲利普·帕斯誇《起重機弗耶的蝴蝶表面虹晶科技相思等有機玻璃》	38
圖 2-2-13 菲利普·帕斯誇《Vanité 蝴蝶》	38
圖 2-2-14 劉世芬《爸比的饗宴》1998	38
圖 2-2-15 劉世芬《膜與皮的三維詭辯》局部 1998	39
圖 2-2-16 凱澤《為什麼和平還未實現》	40
圖 2-2-17 《美女變骷髏》	40
圖 2-3-1 杜象《噴泉》1917	42
圖 2-3-2 庫特·史維塔斯《給卡德》	44
圖 2-3-3 查理·漢彌爾頓《甚麼讓今日家庭顯得如此不同？如此地有魅力》	

1956-----	44
圖 2-3-4 安迪·沃荷《綠色可口可樂瓶》1992 -----	45
圖 2-3-5 安迪·沃荷《艾維斯一號及二號》1964 -----	45
圖 2-3-6 歐登柏格《在晚上的起士漢堡》-----	46
圖 2-3-7 歐登柏格《漢堡、冰棒、價格》1962 -----	46
圖 2-3-8 羅伯特·勞生柏《八度音》1960 -----	46
圖 2-3-9 羅伯特·勞生柏《可口可樂計畫》1958 -----	46
圖 2-3-10 畢卡索《吉他》1912 -----	48
圖 2-3-11 羅伯特·勞生柏《天啟》1962-1965 -----	48
圖 2-4-1 安迪·沃荷《9 個多彩的瑪麗蓮夢露》1979-1986 -----	51
圖 2-4-2 安迪·沃荷《布里歐包裝箱》1964 -----	51
圖 2-435 安迪·沃荷《災難 22》1964 -----	51
圖 2-4-4 羅伯特·勞生柏《床》1955-----	54
圖 2-4-5 羅伯特·勞生柏《姓名縮寫》1955-1959 -----	54
圖 2-4-6 羅伯特·勞生柏《宮女》1955-1958 -----	55
圖 2-4-7 達米安·赫斯特《生者心目中無謂之死亡恐懼》1991 -----	56
圖 2-4-8 達米安·赫斯特《千年》1990 -----	57
圖 2-4-9 卡卡造型 -----	60
圖 2-4-10 MJØLK 獨家翻譯整理「活屍小子」-----	61
圖 4-3-1 拼貼技法流程圖 -----	74
圖 4-3-2 軟雕塑技法流程圖 -----	75
圖 3-3-3 水染製作流程圖 -----	76
圖 3-3-4 合成髮製作流程圖 -----	77
圖 3-3-5 晶鑽彩繪製作流程圖 -----	77
圖 4-1-1 「永恆」系列-人之初 -----	82
圖 4-1-2 「永恆」系列-給生按個贊 -----	84

圖 4-1-3 「永恆」系列-浮世傭生	87
圖 4-2-1 「驅力」系列-食慾入口	91
圖 4-2-2 「驅力」系列-死也要往上爬	94
圖 4-2-3 「驅力」系列-收藏品	97
圖 4-2-4 「驅力」系列-死亡遊戲	100
圖 4-3-1 「人心」系列-囚救無門	105
圖 4-3-2 「人心」系列-美麗下的真相	108
圖 4-3-3 「人心」系列-鬥場	110

第一章 緒論

本章針對創作論述的相關內容進行論述，先說明創作動機與目的，再將個人創作研究範圍方法作闡述，最後針對研究主題相關名詞做詮釋。

本創作論述以「人生意象」為題，以骷髏骸骨為媒材串連十件作品主題，借其圖象符號探尋生與死之間所建構的生命價值，進行本研究創作的造形表現。

第一節 創作研究動機與目的

本節分創作研究動機與創作研究目的兩點分述如下。

一、創作研究動機

「人」的出生不只是生命的延續，更是造物者對人的一種希望與期許，希望人將生命變得更有生存價值，期許人將死亡變得更有存在意義。因此人的一生中總在追尋著夢想、追尋著自我的價值存在、恐懼著死亡的到來。然曾幾何時隨著歲月的流逝，社會現實的消磨打壓，我們的夢想逐漸模糊消失，自我價值觀也不斷在世俗標準中飄盪，死亡成了逃避的最好方式，生命意義失去了純真原色，蒙上了濁色，將自己放逐在浮世慾海中沉淪。這讓身處教育界一員的筆者我深感人性的脆弱與疑惑以往所認知的人生意義，也讓筆者害怕未來筆者所教的孩子在現今社會種種誘惑下沾染的惡習越來越多，在物質的享樂、金錢的遊戲中迷失自我本性。因此唯有真正了解生與死之間所建構的生命意涵，筆者才能坦然清楚的讓學子們了解人存在的意義，教導她們正視現今是是而非的錯誤價值觀。所以筆者起了動念，除了不斷自我反思外，也期盼能為教育下一代盡一份心力，灌輸孩子正確的人生觀價值，導正現今偏差的社會價值觀，幫助孩子適應社會的變遷衝

擊，讓他們在夢想旅途的追求中能體悟真實的「我」，成就人生真正的價值。

有鑑於對教育的使命感與自我的追尋筆者心之嚮往老子的「自然無為」企盼著自己也能返回到純真的自我，尋回生命最初的價值。

藝術心理學大師魯道夫·安海姆(Rodulf Arnheim)認為，藝術在幫助藝術瞭解世界和他自己，藝術家將它所瞭解的事物本質或真實，藉著藝術的形式表達出來，向人們的眼睛作一種視覺的呈現。¹

因此在反思內省的過程中，筆者開始嘗試著以複合媒材來進行藝術創作，因為藝術創作是人們除了語言之外與人溝通、表達自我的最佳方式。**魯道夫·安海姆認為藝術表達是一種將心中的隱性內容或夢想，轉化為表面內容的一種過程。**²藝術創作不管是藉由文字、繪畫、攝影、雕塑等方式都能引發個人與觀者的情感，觸動心緒。筆者希望藉由藝術創作上物體形體的重複、轉化、複製與造形的重組能讓思維清明重新了解生命本質意涵與定位自我生命價值，並透由作品將個人內在情感、思想具體化的呈現給觀者。

筆者之前從事新娘造型工作二十餘年，在職場上每天幫新娘作整體造型設計從臉部的彩妝設計到髮型梳理，從身體的彩繪設計到手指的指甲彩繪等都有所涉及，看著新娘的素顏在筆者的巧思設計後散發的美麗自信光彩，迎向人生另一開端，都會深深觸動著筆者的內心情感感動不已，為讓這份感動延伸到藝術創作，筆者在技巧上選擇了結合美容業界的技法如：藝術指甲的水染、蝶谷巴特的拼貼、晶鑽彩繪、假髮的運用等，一來使雕塑作品的鋪陳更具戲劇性的張力與創意性的效果，二來延伸了媒材的使用定義，同時更將雕塑與美容做融合以跨領域媒材運用的觀念為筆者自己的造形語彙找到了另一種展現的可能。

¹ 劉思量著，*藝術心理學：藝術與創造*(台北市：藝術家，1998)，頁 40。

² *藝術心理學：藝術與創造*，頁 206。

二、創作研究目的

蘇格拉底 (Socrates, 西元前 470 - 399) 曾說過：「一種未經思考過的人生是不值得過的。」³因此在人的有限生命中不應該將生命浪費在失望、消沉、沮喪、憎恨、卑瑣的現實利益追求、個人感官的享樂、名利金錢的追逐等沒有意義的事上，而是應該更加積極的正視思考於精神生命的創造之中，將理想與實踐合而為一，身體力行於日常生活當中，藉由省思克服私慾的物性，展現生命的價值，創造出專屬於自己的人生價值歷程。

為探尋生與死的生命本質，重新定位自我生命價值，探尋人生意象，筆者投身於藝術創作，希望藉由創作的過程反思生命本質的意涵與體悟生命的價值。因此本研究目的如下：

- (一) 反思剖析生命的意義並透過創作展現於作品中。
- (二) 透過當代藝術的學理基礎彙整來建構作品之意涵。
- (三) 透過藝術創作過程的實踐，來表達筆者對自我價值之肯定與對生命本質之體悟。
- (四) 將更多的複合媒材與技法融入新觀念重新解構組合開拓筆者造形藝術新風貌。

透過不同風格，藝術家傳達或暗示了他的整個觀察視野及應對，對自我及人類處境的見解-感性或理性、熱情或淡漠，端看他個人如何詮釋該主題。⁴因此，對筆者而言「人生意象」是個人的生活體驗、是抒發內心情感的自我展現、是對目前社會現況所改變的人生價值的一種無言控訴，透由創作的呈現來釐清自我的定位與探求人生意象的真義，並以多媒材的結合創作，豐富作品之面貌，映襯主題多元的人生觀。

³ 周國平著，*尼采在二十世紀的轉折點上*(台北市：林鬱出版，1995)，頁 72。

⁴ Hugh Honour, John Fleming 著，吳介禎等譯，*世界藝術史*(新店市：木馬文化，2001)，頁 23。

第二節 研究方法與步驟

縱觀當代藝術的藝術創作，在創作的形式花樣百出，琳瑯滿目、多不勝舉，在媒材的應用更是花樣百出、推奇出新，令人匪夷所思，其理論上不但複雜多元，內容主題更是強烈的表達出自我意識與反社會文化。

筆者將當代藝術之藝術理論抽絲剝繭後彙整歸納出與個人創作意涵相關之藝術史、美學、藝術理論等來與筆者創作相佐證，並透過行動研究法進行反思與修正，以期強化創作之理念與論述。故筆者使用的研究方法如下：

一、歷史研究法

歷史研究法目的是分析或解釋過去所發生的現象，藉以發現一些了解過去、現在、甚至預測未來的法則。⁵藉由歷史記載與藝術家的創作作品來追溯藝術史脈絡，分析各派藝術論點，以了解當代創作之風格，並依所蒐集之史料、書籍、專刊相關論文、網絡資料等來建構及相佐證筆者之創作理論。然為使筆者不犯歷史研究法中常犯的缺點：**研究者的特性在資料蒐集和分析分面造成偏誤的可能性永遠存在。**⁶筆者必須時刻自我提醒以嚴謹客觀的態度來做歷史資料的分析彙整以獲得正確的結論，藉以提升本論述之正確性。

歷史性的背景含蓋了當時的社會脈動、經濟興衰、文化價值、宗教觀念、科學發展等因素，而上述因素皆會直接或間接地影響當時的創作風格，不論在文學上或藝術上皆然。

沒有一件藝術作品不具備有一種風格。由藝術史所界定的風格之概念，乃根

⁵ 張慶勳著，*論文寫作手冊*(台北市：心理，2004 二版)，頁 75。

⁶ Jack R. Fraenkel, Norman E. Wallen 著，楊孟麗、謝水南譯，*教育研究法：研究設計實務*(台北市：麥格羅希爾，2003)，頁 617。

植於一種信念，認為來自一個特定時期(如：唐朝、義大利文藝復興、1960年代)的藝術品，都共享特定可辨識的視覺特徵。這些特徵不只包括尺寸、媒材、顏色與其他形式元素，還包括題材與內容。⁷

而「風格造形方法」首先由「純視覺」(Pura visibilita)的方法論開始。以康拉德費德勒(K. Fiedler, 1841–1895)為代表，沃夫林(Heinrich Wölfflin, 1864–1945)將其理論應用於藝術史上，沃夫林認為藝術並非所謂「無聲詩」(Poesia Muta)，而是一種造形(Forme)與色彩(Colori)的特殊語言。⁸沃夫林並不著意於藝術的內容(即主題與動機)，而是留心其手段、形式及其「賦以視覺之可能樣貌」。⁹

所以對藝術家的風格與形式進行探討，不但有助於了解現代造形藝術的發展，也有助於筆者在藝術創作上有新的想法與突破，也使筆者在媒材的元素選擇有著更多元的變化。

二、 歸納綜合法

歸納法是獲得經驗知識的方法，其步驟也以經驗為出發點，必須經驗正確，推論才可以不致錯誤，結論才能得到新知。¹⁰筆者透過彙整文獻資料，歸納出許多的藝術家都會經歷不同創作風格的歷程，不管在造形元素上或創作架構，到技法上與媒材的變換，都有迥然不同的變異，不同的藝術家以著個人獨特的符號象徵塑造個人風格造形。所以在探討的過程中，為求能更深入了解各藝術流派的精神意涵，必須針對與筆者創作理念相關之作品進行剖析以了解作品背後之圖像表

⁷ Robert Atkins 著，黃麗娟譯，*藝術開講(ART SPEAK)*(台北：藝術家，1996)，頁 155。

⁸ Giulio Carlo Argau, Maurizio Fagiolo 著，曾堉、葉劉天譯，*藝術史學的基礎*(台北市：東大，1992)，頁 126。

⁹ Jean-Luc Chalumeau 著(瓊-呂克·夏呂姆著)，陳英德、張彌彌譯，*藝術原理：柏拉圖至今日的藝術哲學、批評和歷史*(台北市：藝術家，2007)，頁 92。

¹⁰ 宋雅青，林如豪著，*邏輯與科學的方法*(台北：自由太平洋文化，1965，3 版)，頁 182。

徵及時代意義。以「歸納綜合法」將各個藝術作品逐一分類歸納，探討當代藝術家在不同題材、元素下的表現技法與作品表徵，其在時代更替與時空背景的轉換下之發展和變異對筆者的啓發與影響，來釐清個人創作內涵並建構理論基礎。

因此藉由對現成物、普普藝術與集合藝術之學理分析了解當代藝術精神之意涵與社會文化之價值。並由多位藝術家對於現成物和日常生活物件的結合，讓筆者得以整合並學習視覺藝術可行之形式應用於作品創作上。在實踐過程中筆者以平日對現代社會現象的觀察與生活的經驗所感作為創作主題核心，並將圖像構思結合歸納不同媒材之特性加以解構重組再造素材新風貌，詮釋技巧新風格，賦予作品新生命。

三、 行動研究法

行動顧名思義就是起而行之意，研究在辭典意思為探索，行動研究即為透過「行動」與「研究」的結合來落實理論與創作的實踐。**行動研究首先由勒溫(K.Lewin)所創用，乃指將科學研究者與實際工作者的智慧和能力，結合在一件合作事業之上的方法。¹¹勒溫同時也提出行動研究過程的四個主要階段：計畫、行動、觀察和反思。¹²**因此行動研究對於創作者而言，可讓筆者於藝術的創作過程中以質疑、嚴謹、批判的態度來檢視自身內心情感所投射於作品中的意涵，以思考、探究尋求解決之道，並反覆省思創作歷程以累積個人之能力來建構行動研究之方案，其目的在於能處理並解決在創作過程中所遇到之問題，使作品能順利完成。所以筆者綜合多位學者行動研究實施步驟應用於創作研究過程如下：

(一) 研究主題與方向之確立：在研究主題的選擇上，以筆者生活所感及對生命價

¹¹ 高義展著，*教育研究法*(永和市：群英，2004)，頁 2-10。

¹² Luis .Cohen，Lawrence Manion，Keith Morrison 著，徐振邦、梁文綦、吳曉青、陳儒晰譯，*教育研究法(RESEARCH METHODS IN EDVCATION)*(永和市：韋伯文化，2004)，頁 370。

值的探尋為主要架構，透由和指導教授溝通後，再進一步以人生感知及社會現況來建構生命價值確立人生意象為主題，並以系列式作品來呈現人生意象之創作論述。

- (二) 創作之相關資料蒐集與歸納分析：彙整東西方文獻、藝術理論、美學等相關文獻資料加以歸納分析出與本創造論述相契合之論點及相關之藝術家作品風格或造形來與之相佐，同時也是對創作核心內涵做更進一步的探索。
- (三) 繪製手稿：筆者將內心對人生意象之所感與相關藝術家之創作風格相融合、統整後設計成一張張草圖，圖中有筆者預想之媒材與尺寸及作品之情感意涵，圖稿完成後請益指導教授加以指導修正，讓作品更臻完整。
- (四) 技巧與媒材的選擇和嘗試：筆者於創作形式上結合了許多美容方面的技巧及媒材，其間不斷實驗、嘗試選擇出最合適的技法才能使媒材的特質完全顯現出作品的意涵與風格。
- (五) 創作作品製作與修正：在技巧與媒材確立後開始製作作品，其間所遇之問題及盲點，經請益指導教授後，個人再加以省思、探索作一重新歸納和整理，尋求最佳解決方式。
- (六) 創作理念與作品之印證與修正：筆者藉由作品來探索人生意象的生命價值意涵，在創作過程中須不斷反思與自我內心探索，並對作品與理念進行修正與調整，才能將個人之理念確切實踐表達於作品中。
- (七) 研究論文的撰寫：省視作品的表現與創作論述無誤後，開始整合、歸結所有相關文獻及資料，以完成本創作論述論文之初稿。
- (八) 創作研究論文修正與完成：與指導教授研討論文初稿，並請教授建議修改方針以做參考並修正。讓論文內容更臻完滿，使論述與作品適切的相印證。
- (九) 內省與創新：重新建構個人生命價值與開拓自我風格之創作實踐。

四、 品質思考法

杜威認為：「藝術是人們有意延展自身生命，因而運用物質材料與自然力量的證明；…藝術是人類能有意識回歸活生生的具體證據；…但意識的介入也適時成就了一種想法，即視藝術為一種自覺的思想，而這正是人類歷史最偉大的思想成就。」¹³

筆者的創作理念即是以自覺的思想意識形式進行創作，運用各種媒材元素來表現主題之內容與進行整體之思考以個人造形語彙詮釋筆者所觀察之現今意象，並藉由造形形態、色彩搭配、質感塑造來建構個人創作風格。根據艾克(Ecker)的品質思考法，¹⁴筆者運用如下：

- (一) 一個呈現的關係：生存是什麼？尼采說：「生存是不斷地從我們身上排除任何會趨向死亡的東西。」¹⁵筆者經由「生存」來審視現今的社會現象與人際間的互動關係，與思考人生意義的組成要素，進而針對生命價值意涵做探討，建構人生意象的系列創作。
- (二) 實質的調解：在創作過程廣義且多元的蒐集資料並做分析彙整以繪製草圖和嘗試選用媒材創作，並在發展過程中相互比證、修改，有時甚至是否決最初的構想，消除原先的設計草圖、推翻原構想設計，以為整體品質選擇最佳的、合適的部分。
- (三) 全面主控之確定：將所選擇的部分做適性安排與融合，使整體形成新的風格，呈現全面性主控的品質關係。
- (四) 品質的規範：媒材的選用和技巧的組合能使整體的效果更具像、更完整。筆者透過骷髏頭的語彙來建構人生意象觀感，並依據品質相關性做其後的品質

¹³ Thomas E. Wartenberg 編著(湯瑪斯·華騰伯格編著)，張淑君、劉藍玉、吳霏恩譯，*論藝術的本質*(中和市：五觀藝術管理出版，2004)，頁 11。

¹⁴ 劉豐榮著，*幼兒藝術表現模式之理論建構*(台北：文景，1997)，頁 18。

¹⁵ F.Nietzsche 著(尼采著)，魏桂邦譯，*尼采語錄*(台北市：業強，1986)，頁 3。

調節活動，對未來品質呈現則是基於當前建立的品質。

(五) **實驗的探討**：從嘗試實驗媒材的組合運用中獲得經驗，擴充個人創作理念的多元化，以尋求最適切表達主題之意涵及作品的獨創性，此安排仍根據整體品質的關係。

(六) **結論**：筆者在探尋主題的意象上一切的思考、探索、製作為依據品質思考法進行，經由觀察、探討、選擇、實驗、組合來建立品質，使作品達成整體性的主控。但此為暫時性的，在未來的評價或許需加以修正以讓作品更臻完整進步。

第三節 研究範圍

筆者藉由雕塑創作形式來闡述個人對於生命價值之感知，並透過觀察人際間的互動和現今社會現象，轉化為造形意象，在形式上結合拼貼藝術與集合藝術的風格，以多元豐富的媒材元素進行重組再造，豐富作品之內涵。

一、創作時間範圍：以筆者 2011 - 2013 年所進行之立體雕塑作品為主。

二、創作研究範圍：筆者以立體雕塑為主要創作，以現成物的形式表現，對於學理的探索以與創作論述相關之流派為主，在理論與實做的進行下，解析自我對人生意象的體悟與對生命價值的認知及對外界社會環境的反思。

三、創作內容範圍：由筆者個人觀察與感知藉由混合多元媒材的方式，以重覆、複製、轉化、變形的手法，詮釋創作思維的呈現。

四、創作媒材範圍：以「現成物」又稱「拾得物」做創作的材料，將非藝術媒材加以重組，改變材料本質，重塑媒材意象。

第四節 創作論述研究流程與架構

此創作的研究流程與架構分為論述與創作兩個部分：圖 1-1「人生意象」創作論述流程圖；圖 1-2「人生意象」系列創作架構圖。

一、 研究流程

人生意象的立體雕塑創作是在創作實踐與理論相互驗證中進行，其發展過程是循序漸進的，其流程如下：

- (一) 生活體驗感知：藉由自我省視生活體驗感知，歸納出自己表現概念，並從中建構研究主題。
- (二) 蒐集相關文獻資料：自東西哲學、美學、藝術史、學刊、雜誌、網路，找尋與創作相關資料文獻書刊。
- (三) 彙整文獻、釐清創作方向：將蒐集資料加以彙整逐一審視整合，融合自身生活體驗，建立自我創作方向。
- (四) 擬定主題，界定範圍：在分析、思考、歸類學理脈絡後，確立主題與界定研究範圍。
- (五) 探討學理基礎與繪製草圖：探討相關學理流派之後，開始嘗試著手繪製草圖，來具體落實思考內容，並預想創作媒材與作品呈現方式。
- (六) 媒材選擇與嘗試：開始選擇、嘗試任何有關創作媒材的可能性，利用媒材特質展現主題內容形式。
- (七) 進行創作與作品設計：經由媒材的選定後開始創作實踐。
- (八) 統整創作作品與理論：經由創作嘗試與學理的探討，相互驗證有無相佐之處，並在過程中進行反思與統整。
- (九) 理論、作品檢討及修改：透由行動研究法審視驗證理論與作品之相契合，並再次整合修正以品質思考法強化創作過程與內容，讓主題結構更為完整，學理架構日趨完善。
- (十) 論述撰寫、檢討與修改：創作實踐與學理經由反覆修正、統整無誤後開始撰寫研究論文，同時藉由研究論文的撰寫，再次做全面性的思考與

檢討及修正，務求學理脈絡與創作作品相互印證、契合，提升研究論文之深度與可信度。

(十一)完成創作論述與作品：經不斷審慎省思、檢討與修正後，完成「人生意象」之立體創作論述與系列相關作品展覽。依上述展開流程圖如下：

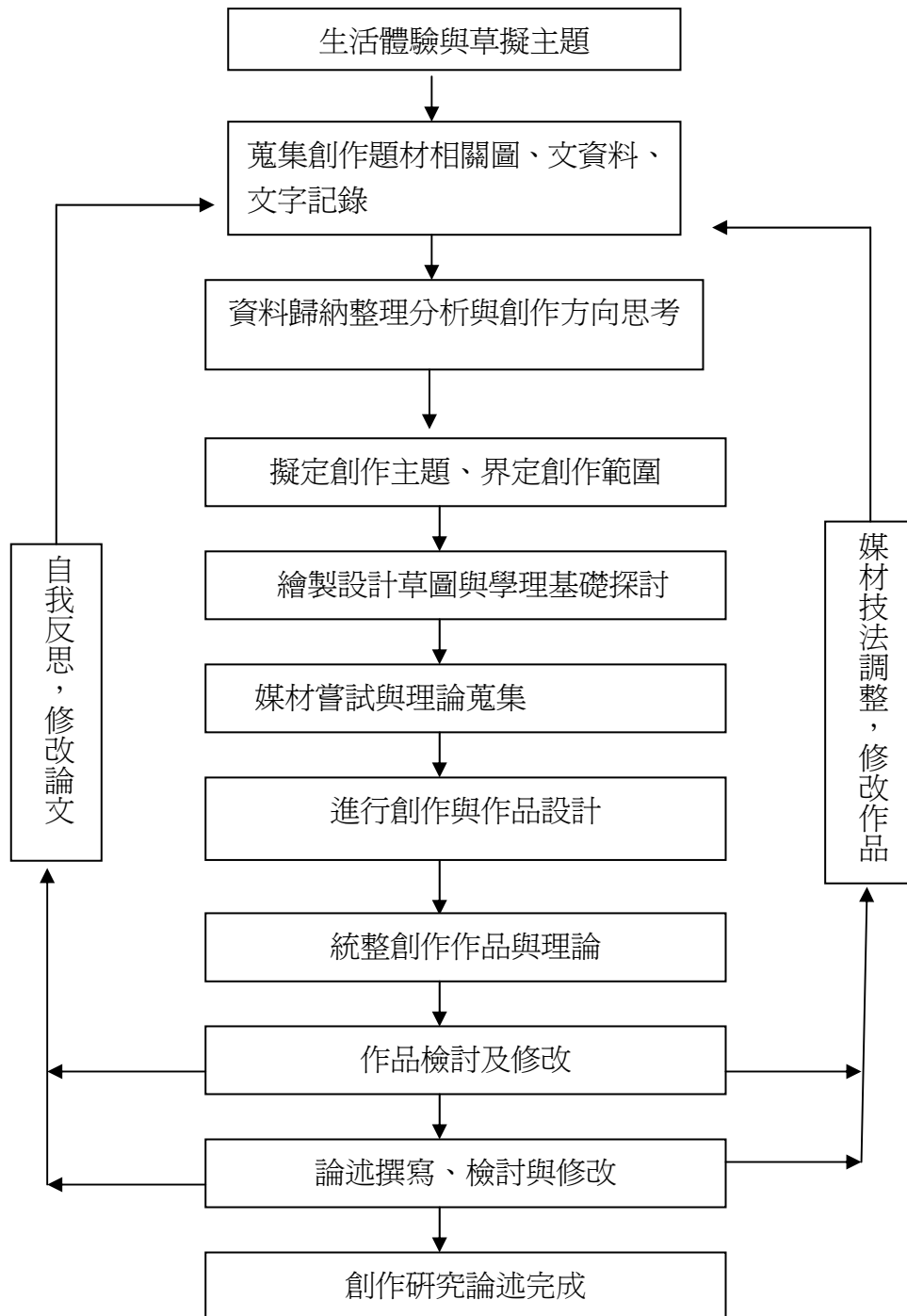


圖 1-1 「人生意象」創作論述流程圖

二、研究架構

本創作研究透過生活體驗與文獻資料蒐集、彙整、探索擬定「人生意象」之立體創作，分「永恆」、「驅力」、「人心」三系列來做全面性的探析生命價值之議題。其相關架構如下：

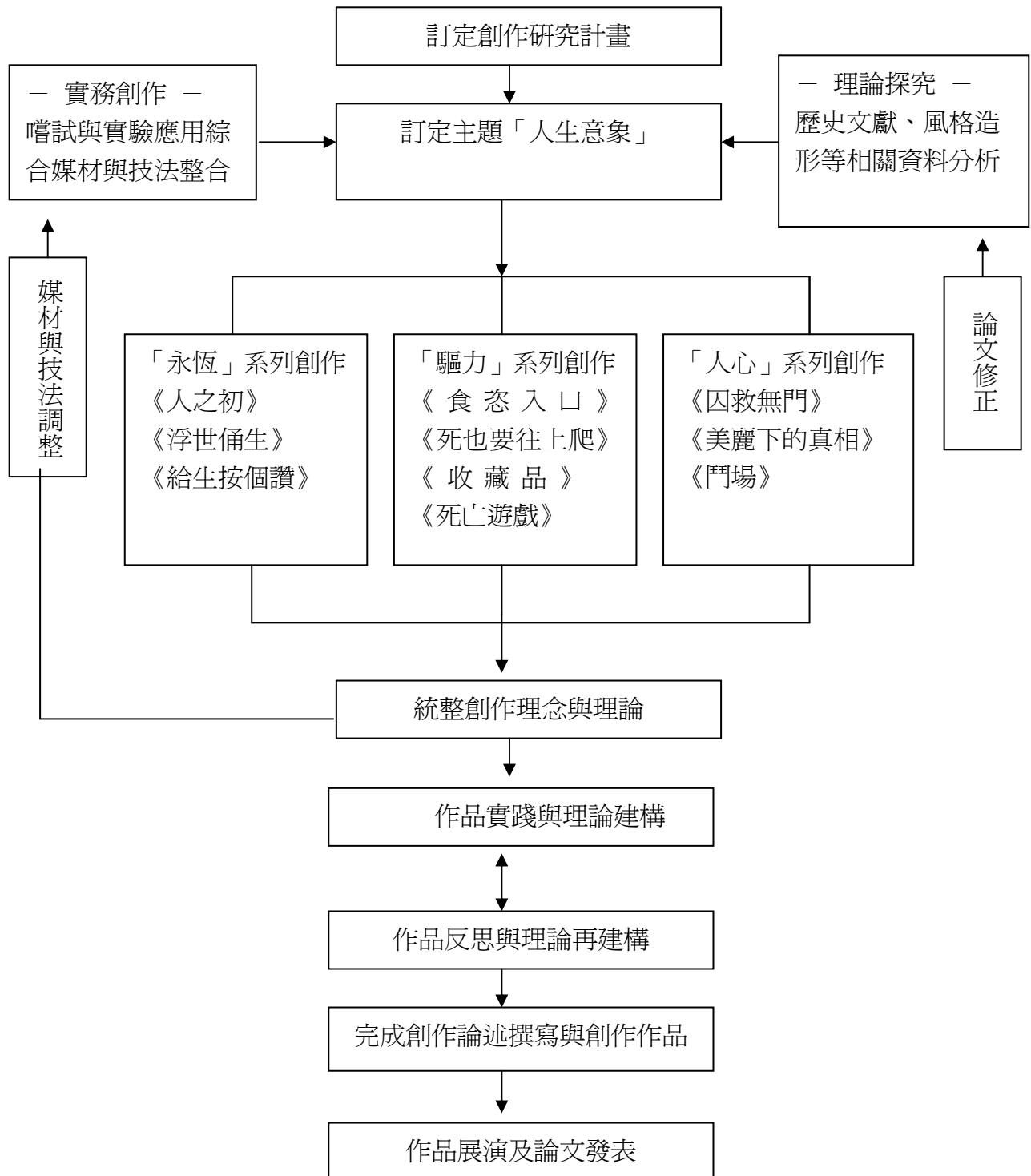


圖 1-2 「人生意象」創作論述架構圖

第五節名詞解釋

本創作研究「人生」為主題，下列針對幾個與論述相關之名詞加以界定說明：

一、意象

意象一詞在中國文學中是不可或缺的主要表達詞意的形式之一，透由意象的傳達，能讓讀者在閱讀中引發心靈情感與創作者產生共鳴，進而了解創作者的內在情感與圖象。依照教育部國語辭典中對意象解釋為：**在主觀意識中，被選擇而有秩序的組織起來的客觀現象。**¹⁶所以意象是人的思維轉化，是人的過往經驗再生，透由內在的想像以言語、文字或藝術等形式來詮釋重現，使意象得以具體化。簡言之即是以外在的物象表達出內心的情感意識。沙特指出：**人的意識可以藉由意象的形成，建立起一個有別於真實世界的不真(unreal)之物。**¹⁷因此人的內在意識情感必須藉由意象的呈現，才能顯現於外被人所瞭解認知，否則都只是內在的想像而已。故筆者將內心對於過往經驗加以想像圖象化，以藝術形象來傳達個人的主觀情感與對人生意象的體悟。

藝術形式映襯人生，而意象形式藉由過往經歷表現人生，是內心的情感意識轉化為外現的實體形象，是虛與實的展現，將「意」這虛幻藏在腦中看不見的思想、情感，藉助一個實體可以看見、可以摸到、感覺得到的「象」來呈現。因此筆者以可見的實體創作作品來表達內心不可見的想像思維圖象。

¹⁶ 教育部國語辭典網站。2013/1/4 取自網址 <http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/newDict>

¹⁷ 陳鼓應著，*老莊新論*(台北市：五南出版，1994)，頁 204。

二、骷髏骸骨

骸骨為骨的通稱，指屍骨、形骸或軀體。¹⁸ 因此筆者藉以骸骨之意為主要創作媒材來表達人生的意涵，因為人死亡後肉體腐爛只剩下屍骨故以骸骨來表達人生的意涵再貼切不過。綜觀中外藝術史以人體骨架為創作主題，古來有例：如 1747 年阿爾比努斯(Bernard Siegfried Albinus, 1697 – 1770)的《骨架》¹⁹，即以一個人體骨架展現自傲狂妄與挑戰生命的姿態。1916 年克林姆德(Klimt Gustav, 1862 – 1918)的《生與死》²⁰以骷髏頭和人做生、死的相對應。德爾沃((Delavaux Paul, 1897 – 1994)在 1994 年的作品《熟睡的維納斯》²¹以骸骨展現冷冽死亡的氛圍凍結悲戚畫面。直至近代普普藝術教父安迪·沃荷(Andy Warhol, 1928 – 1987)也在 1976 以《橘色骷髏》²²來呈現隱藏著的悲觀情感與對死亡的恐懼與空虛。再看到現今英國當紅藝術家丹米恩·赫斯特(Damien Hirst, 1965)更是製作許多有關骷髏頭的作品，如：**鑲鑽的骷髏頭《看在上帝份上》及上漆料的各色各樣的骷髏頭等來詮釋生命中的死亡現象傳達它似死亦生的意象，探索生與死的過程。**²³赫斯特的作品以直接又驚悚的方式讓觀者審思生命意涵。

雖然骷髏骸骨一直給人死亡的氣息，但是墨西哥人相信死亡以後才能重生，因此墨西哥人每人都有自己的骷髏頭，最有名的骷髏頭是《**卡翠娜**》(La Calavera Catrina)。²⁴在臺灣原住民也有出草的習慣，臺灣教育部「國語辭典」：**舊日臺灣原住民埋伏於草叢中，捕殺入侵者或獵取他族的人頭，再將人頭去皮**

¹⁸ 教育部國語辭典網站。2013/1/4 取自網址 <http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/newDict>

¹⁹ Sarah Simblet 著(莎拉·席姆伯特)，徐焰、張燕文譯，*藝用解剖全書*(ANATOMY FOR THE ARTIST) (台北市：積木文化出版社，2005)，頁 70。

²⁰ 潘東波著，*20 世紀美術全覽*台北縣汐止市：相對論出版，2002)，頁 82。

²¹ *20 世紀美術全覽*，頁 172。

²² 台北市立美術館展覽組編輯，*安迪·沃荷 1928~1987*(台北市：北市美術館，1994)，頁 83。

²³ Don Thompson 著(湯普森著)，譚平譯，*身價四億的鯊魚*(台北市：原點出版，2011)，頁 2。

²⁴ 沈正柔著，*馬雅金字塔的秘密*台北市：墨刻出版，2007)，頁 15。

肉，置於觸體架上，稱為「出草」。²⁵此一行爲象徵自衛、勇敢，並具有宗教意義。台灣府志也記載：「好殺人頭取頭而去，漆頂骨貯于家，多者稱雄，此則番之惡習也。」²⁶在這筆者運用骷髏骸骨所隱寓的涵義來建構此次的作品，表達出人生意象中的永恆、驅力、人心系列的意涵，牽引出人生的生命價值意義。

三、現成物

杜象(Duchamp Marcel, 1887 - 1968)取的名稱，指藝術家選用普通的工業製品來作為創作的媒材。²⁷杜象以現成物創作的作品挑戰著當代的藝術觀感，充滿諷刺、挑釁意味，如：《噴泉》、《在斷臂之前》等。一件拾得物無論新或舊，都給與一件藝術品特殊意義，該意義融匯了其過去的實用性或意圖的功能。²⁸

現成物(ready - made) 又稱拾得物(found object)，現成物媒材的使用顛覆傳統藝術的語言，在解構與重組的過程打破藝術與生活的界線，拉近人與藝術的距離，讓藝術有了更寬闊的視野，讓媒材的使用得已無限延伸。現成物的使用以來許多的藝術家或創作者在現成物的選擇，皆以日常生活中常見的或隨手可得的物件來創作，賦予該物件新的語彙。

現成物的出現使用，改變了藝術作品須出自藝術家親自動手塑造的必要條件，挑戰了傳統藝術認知，否定了藝術該是獨一無二的唯一。它衝擊著創作思維的表現，強化藝術家的觀念呈現比物件形體更重要，開啓了藝術的新視覺感知。

²⁵ 教育部國語辭典網站。2012/4/28 取自網址<http://dict.revised.moe.edu.tw/index.html>

²⁶ 蔣毓英著，*台灣府志*(南投市：國史館台灣文獻館，2002)，頁 61。

²⁷ 蘿斯·狄更斯(Rosic Dickins)著，朱惠芬譯，*現代藝術怎麼一回事*(台北市：三言社出版，2006)，頁 163。

²⁸ Robert Atkins 著，黃麗娟譯，*藝術開講ART SPEAK*(台北市：藝術家出版，1996)，頁 82。

四、集合藝術

集合藝術(Assemblage)這個詞最初由尚杜布菲(Jean Dubuffet, 1910 - 1985)用來描述他在 1953 年一系列紙拼貼的平版印刷，以及 1954 年他以混凝紙碎片、木屑、海棉和其它垃圾碎片所做的塑像。²⁹ 集合藝術打破了傳統藝術物件的完整性與獨特性，把生活周遭能見、能撿的任何消費文明產物，如：機械零件、生活用品等將其解構、切割再重組，拼湊成立體作品。其旨在為創作者傳遞想要表達的作品本身意義，讓觀者有所省思，是創作者表現對於當今消費都市文明的觀感。

集合藝術發生於 1950 年代的晚期，它是達達派觀念的另一次展現。是大量生產物質過勝的破銅爛鐵時代的表現，是黏貼法及物體藝術的大規模擴張。³⁰ 而羅伯特·勞生柏(Robert Rauschenberg, 1925 -)於 1965 年完成的《天啓》就是由五件金屬廢棄物所組成的集合物，他運用膠聯黏與焊接手法組合廢棄物並以音效建構物件間的相關連性。集合藝術它使得藝術家們徹底重新考量視覺藝術所有可以運用形式。³¹

²⁹ 李美容，傅嘉琿文，*妮基的異想世界*(台中市：台灣美術館，2007)，頁 82。

³⁰ 李長俊著，*西洋美術史綱要*(台北市：李長俊發行，1980)，頁 171

³¹ 何政廣著，*歐美現代美術*(台北市：藝術家，1994)，頁 187。

第二章 創作學理基礎

藝術創作是創作者對於生活體悟的實品展現，是創作者融合生活記憶脈絡的感觸，是創作者透過雙手實現顯示於外的行爲，其歷程是創作者自我感情的宣洩，結果是創作者自我價值的體現。因此本創作論述的主要目的是將筆者個人在生活中對於自我存在價值與人生意義的探討省思，透過雕塑創作找出屬於自己的價值存在，並透由學理依據的研究、分析建構出個人創作語彙。故此章節就本創作相關的美學藝術史理論、藝術家風格做分析探討，以期達到筆者創作理念之詮釋目的。

第一節 人生意象探討

人爲何生？爲何死？在生到死之間的距離建構了生命，那麼生命的意義又是什麼？對於「生」與「死」的詮釋理論在道家的「太平經」中提到：「生」是氣的「來合而為人」，…人體是「氣」的流行，順著「氣」就能「得」可以長生。肉體的有限性，在於逆氣而「失」，導致疾病與死亡。³²由此可知生與死皆爲宇宙自然規律爲人力所不能違，所以道教有了「貴生」的思想便是在追求身體的養身保健與如何長壽，然在這筆者所要探討的不是在肉體上如何長壽的論述而是在活著的當下生命所蘊含的價值。換句話說人死了生命不再擁有；肉身腐壞了只剩下骨骸，那麼在生到死之間曾存在的價值還存在嗎？以下就生命與人生議題及與本研究相關之東、西方學者、藝術家對生死之間的人生哲理創作做一整理分析探討。

³² 鄭志明著，*道家生死學*(台北市：文津出版社，2006)，頁 87。

一、生命的形式

對於生命的意思眾說紛紜無一定律，綜觀人類史上對生命的定義更是有許多的爭議，許多的哲學家、科學家對於生命議題的探究都有不同的詮釋、見解。但是大部分的學者大都傾向相信生命是所有有機物質的共通性，故生命應涵蓋宇宙間的所有萬物，這理念有點類似老子的「道」。老子認為「道」是一切存在的根源，也是一切存在的始源。老子在老子第一章開宗明義指出道為構成宇宙的實體與動力，雖看不見、摸不著，卻是一切生命的根基。至此東、西方對於生命的觀念倒有異曲同工之妙處。

地球從混沌之初到有山、河、大地，從無機物演化至有機物，生物體歷經了十幾億年的時間，為了一窺生命的奧秘與了解生命形式結構，生物學家莫不一頭栽入基因論調裡，西元 1861 年德國的動物學家馬克斯·史爾滋（1825 - 1874）針對 1839 年泰奧德·舒汪（1810-1882）所提出

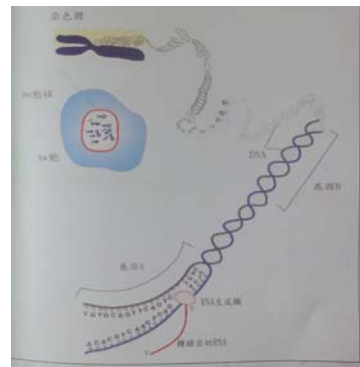


圖 2-1-1 DNA 位於染色體上³³

：「**細胞是構成一切生物組織的基本。**」³⁴的理論進一步提出見解，認為細胞是一種有核的原形質塊狀物，並且他歸納研究心得提出：「**生物沒有原形質就沒有生命，換句話說，它是生物的存在基礎。**」³⁵此為揭開生命創造之謎的主要關鍵。到了二十世紀，科學家更進一步深入研究細胞的原形質及核的形成，他們認為生命的分子結構是一種核蛋白與核酸的結合體，為去氧核醣酸分子由特定的嘌呤及嘧啶的單核甘酸排列而成。**去氧核醣酸的出現，使生物繁殖的能力進展到非常高層次的組織，他更在生物不斷的增高複雜的個體分裂中維持了生物的一些保守性**

³³ 基因生命科學生物技術專刊，行政院國家科學委員會，2002，頁 5。

³⁴ 希邊著，水牛編輯委員會譯，*生命的奧秘*（台北市：水牛出版社，1988），頁 173。

³⁵ *生命的奧秘*，頁 179。

以及成分、結構與代謝的永久不變性。³⁶在達爾文(Charles Robert Darwin, 1809–1882)的進化論中指出物競天擇，適者才能生存的條件下，生物體為求生存就必須不斷進化轉變遺傳分子，從最原始的單細胞生物到人類的產生這漫長的歲月演進一億年的時光，而人類的存在史不過是短短的一百萬年。但這短短的一百萬年卻讓人類特有的思考能力發展出科技的文明，揭開了生命的神秘面紗。

因此西方生物學家們講述人的生命的本質：**第一是生長(Wachstum)，第二是營養(Ernahrung)，第三是適應(Anpassung)**。³⁷生命體由外界吸收營養進行代謝成長，繼而由物質層次提升到精神層次，這也是人所以有別其他物種為萬物之靈，擁有智慧與靈性的原因，有因人具有一份心靈自省的智慧才能體會領悟到生命的存在。「存在」在生命哲學所講的即是實際存在，也就是每個實體。每個實體有內在的動力，稱為生命「存在」，而有存在便有變動的問題。³⁸因為有變動生物體會將生命的物質消耗，而當生物體把體內的物質消耗殆盡，生物體就消失不復「存在」。由此可知，生命的存在形式必須依附實體才能存在，以人來論即是人的形體，人的生命因有形體得以存有、得以感覺；人也因為形體而存在，「我」才能活著，生命才有意義，得以動、得以思考與發展並持續的創造。如果形體沒了，「我」也就死了，生命也就都不在了。那生命的意義是否還會存在？還是也跟著消失？

二、生死觀

由上述可知物質生命的進化涵蓋於精神層面的創造之中，人在不斷的進步中創造自我價值。因此，生命的可貴在於創造自我價值的存在，能突破物性的桎梏，體悟生命的意義，而這也是本研究論述所要探究的因由。

³⁶ A.I.Oparin 著，詹崑源、林耀輝譯，*生命的性質、起源與發展*(台北市：台灣商務印書館，1980)，頁 177。

³⁷ 王逢吉著，*人生新境界*(永和市：康橋出版，1985)，頁 56。

³⁸ 羅光著，*形上生命哲學*(台北市：台灣學生，2001)，頁 82。

人生的存在是因為人活著有呼吸有意識這涵蓋生命整體的狀態，即是由生到死的結構。因此，要談論人生就得從生命談起，要談生命就不能不了解生與死的連結。美國生死學家羅絲(E.Ross)如是說：「死如同生一樣，是我們生命體的一部分，它賦予人類存在的意義。它給我們今生的時間規定界線，催迫我們在我們能夠使用的那段時間裡，做一番創造性的事業。」³⁹所以要了解在今生規定界線內的一切生命行為與活動的心路歷程與如何創造自我的價值與生命意義，就必須先透徹明白生、死的重要意義。

俄國近代哲學家貝德夏夫(N.Berdyayev)曾說：「人生在世所以會有意義，就是因為有死亡這件事，假如人間沒有死，人生的意義就消失了。」⁴⁰的確正因為有死亡，才讓人覺得生的可貴，人只要活著就有希望、就有意義，所以如何坦然面對「死」這個嚴肅又莊嚴的議題就需有一顆無畏懼的心來接受死亡的到來。人的一出生就安排好了即定的結局，那就是死亡，這是無人能改變的結局，從古至今皆然。那麼既然不能改變既定的事實結局，「人」還能改變什麼？答案很簡單就是在有限的生命裡讓自己活的充實有價值。對個體的肉體生命來說，意味著虛寂和消亡，但它同時也是對人生的肯定，沒有死亡帶來的空虛，就不能襯托出生命的充實。⁴¹所以不能改變生命的長度，就要改變生命的寬度，不能逃避死亡的到來，就要學會如何面對死亡的事實。

對於生、死中西的文學家、哲學家從古至今都有許多精妙的見解及論述，因其流派及學者眾多，筆者無法一一著墨探討，只能針對與本研究論述相關之學理與學者做一整理分析。

法國哲學家笛卡兒的靈魂不死論，**靈魂是不依賴身體而存在，沒有身體，靈魂亦能自然地存在。**⁴²而康德(I.Kant，1724–1804)批評笛卡兒的靈魂不死論中的靈魂乃具有實體是無邏輯可證。他提出：**存在和人格的無限延續就是所謂的「靈**

³⁹ 馮滄祥著，*中西生死哲學*(蘆洲市：博揚文化，2001)，頁 15。

⁴⁰ *中西生死哲學*，頁 69。

⁴¹ 鄭曉江編，*宗教生死論*(台北市：華成圖書，2004)，頁 209。

⁴² Descartes 著，錢志純編譯，*我思故我在*(台北市：志文出版，1991 再版)，頁 46。

魂不朽」。⁴³因此人內心的無上道德及信仰是能驗證靈魂不死的確定性。在這康德所指的道德就是具有普遍的準則，而信仰就是相信上帝的存在。相較於康德的相信上帝，叔本華(Arthur Schopenhauer, 1788–1860)認為上帝的概念是人類意志所創造的。⁴⁴痛苦是人生的本質，⁴⁵他的厭世主義深深影響了尼采(F·Nietzsche, 1844–1900)，叔本華悲觀的認為人生等於痛苦，每過一天只是離死亡更近一點而已，但尼采「超人哲學」完全推翻此說。超人是能超克現實人性的人，⁴⁶他的「超人」破除舊有價值準則，重新建立以「人」為中心的價值觀。這其中他也批判康德的道德普遍準則，他認為康德的哲理：本體是一種先驗內在性(immanence)概念，用以取代宗教上的信念。定言令式藉由一種義務感暗示著「返回上帝」。⁴⁷因此尼采建立了「超善惡」的道德觀，使人做道德的主人。成為一種能自我肯定又不致於野蠻，有豐富的生命力，又能具有各種德性，使精神創造成為可能的超人。⁴⁸

中國的哲學以儒、道家為主，對於生、死觀也各自有其獨到的看法，在儒家孔子有「生死有命，富貴在天」、「未知生，焉知死」，孟子有「夭壽不貳，修身以俟之，所以立命也」。說明了生死的定數，所以須著重活著的本分責任，而不是探究死後的世界。

在道家老子的生死觀是自然論，他認為一切萬物終了要回歸其根源，就是道。在老子十六章如是說「夫物芸芸，復歸其根。歸根曰靜，是謂復命。」而萬物之始為「道」；終也該回歸「道」。所以對於生死也要順乎自然要不貪生不惡死。相較於老子的自然論，對於生死的看法，莊子較偏向宿命論，他認為人世的一切早已注定，有了論斷，這是天命而非人為。所以生死都是一體相通的，人應時而生，順理而返天，凡事要通達，平等看待生死。

⁴³ 朱高正著，*康德四論*(台北市：台灣學生，2001)，頁 70。

⁴⁴ 陳治維著，*影響世界的哲學家*(台北市：好讀出版，2003)，頁 225。

⁴⁵ 劉昌元著，*尼采*(台北市：聯經出版，2004)，頁 154。

⁴⁶ *尼采*，頁 45。

⁴⁷ Christopher Want 著，張培倫譯，*康德*(台北縣：立緒文化，1998)，頁 162。

⁴⁸ *尼采*，頁 50。

縱觀上述，筆者所彙整的生死相關學理，不論東方或西方，這些聖賢、學家所闡述的哲理。不管是真理，還是有待邏輯驗證，他們都為當時代開啓了生死存在意義，讓人心靈有所寄託，也為生死哲學奠定基石，提供重要的貢獻。

三、不死之傳說

凡是人都有延續生命的慾望。…都希望某種東西能延續下去。⁴⁹那某種東西就是對「生」的執著，那種「我」生存活著的意念。因此，在東方有佛教的「轉世輪迴」，在西方有基督教的「信神得永生」。而心理學家兼精神分析創建者佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856 - 1939)對於死亡也提出相關之論述，除了死亡驅力之說外，也提出不死是潛意識的渴望，人在無意識中認為自己可以長生不死，因此他指出：「長生，即讓生命持久是一切生物的第一職責。」⁵⁰在這佛洛伊德明確指出要長生就是讓生命永久持續不斷延長至永恆，這觀點與中國道教思想相似。道教一直以來的中心思想就是在求取肉身不死；永存於世成為不死之仙人。因此有晉朝的葛洪崇信老子的修身養生之道以求貴生，同時他也深信世上有「不死之道」，所以他精研藥物，煉製丹藥，想延年益壽來達到仙人不死之說。為此葛洪在《抱樸子內篇·金丹》中詳列了所煉之九丹為：「丹華、神符、神丹、還丹、餌丹、煉丹、柔丹、伏丹、寒丹，人得其一便可成仙，便可長存。」⁵¹而以上之丹藥的原身不外是「金」或「水銀」等之類的重金屬物質，以現今的科學知識大家都清楚明白這此不易腐爛變質的金屬物對人體的危害是多麼的嚴重，輕則使人精神異常，重則喪命。但在中國古代人們則深信這種不壞、不腐、不朽、不變的重金屬就是神仙丹藥，只要人能吃它的精華，定也能永垂不朽、長生不死。因此縱觀中國歷史五千年來追求不死之傳說與煉製不死之丹藥不曾間斷過，從秦始皇

⁴⁹ J.Krishnamurti 著，廖世德譯，*生與死*(台北市：方智，1995)，頁 110。

⁵⁰ 陳俊輝著，*生命思想與生命意義*(台北市：揚智文化，2003)，頁 158。

⁵¹ 鄭曉江編，*宗教生死論*(台北市：華成圖書，2004)，頁 142。

開始，至明、清現今仍有不少人追尋著這不死之丹藥的傳說神話。

秦始皇 39 歲一統六國之後，為讓自己的千秋大業永傳萬世，開始追求不死之說。公元前 219 年有一個名叫徐福的齊國方士上書給秦始皇，稱海中有三座仙山，名為蓬萊、方丈、瀛洲，上面有神仙居住，人們齋戒沐浴後，帶著童男童女前往可達仙山，得到長生不死仙藥。⁵²因此他命徐福到蓬萊仙島取不死之藥以求不死之身，但結果是：徐福帶著數千童男、童女逃之夭夭。而秦始皇在公元前 210 年出巡時駕崩，結束他短短五十年的壽命。接續秦始皇蓬萊求藥的是漢武帝，漢武帝在位 54 年，大拓疆土，使大漢威名遠播，為永固江山，他開始求仙問卜，尋求不死仙藥。漢武帝幻想長生不死，又尊禮方士繼續求仙，他前後五十年間，用了許多的方士，也殺了許多的方士。⁵³由此可知他對長生不死的冀望有多深，卻還是逃脫不了死之一途，享年 69 歲。為此李白有句曰：「尚採不死藥，茫然使心衰。」就是秦始皇與漢武帝的最佳寫照。有此前例的失敗對於後世不但沒警惕之道，反而令更多權高位重的人越想長生不老。唐太宗李世民就是一例，唐太宗一生戎馬更將大唐推向盛世，如此聖賢的君王對於死亡也看不破。李世民在貞觀二十年底以前，已開始服食丹藥。而且其後不僅取食本土藥方，甚至服食婆羅門僧的言年藥，其幻想長壽德急切心理較之秦皇、漢武譯亦不遑多讓。⁵⁴而在西元 649 年終因長年服食由水銀、硫磺、砒霜等物質所煉製的丹藥而慢性中毒、不治身亡，為他 50 歲的生命畫下休止符。然而後續繼位的皇帝不知記取教訓，仍以身試藥。唐朝有好幾位黃帝，做了這些丹藥的犧牲品，憲宗、武宗、宣宗的死，都與食「長年藥」有著直接或間接的關係，⁵⁵也為大唐帶來滅亡之路。如此多的歷史教訓卻還是無法讓一心想追尋不死之人有所覺悟，世上無不死之說的事實，一昧沉醉於幻想永垂不朽。明朝嘉靖皇帝求長生，也因長期服丹藥中毒

⁵² 李傲著，*睜眼看秦皇*(台北市：廣達文化，2007)，頁 292。

⁵³ 馬濟人著，*道教與煉丹*(台北市：文津，1997)，頁 16。

⁵⁴ 廖芮茵著，*唐代服食養身研究*(台北市：台灣學生，2004)，頁 140。

⁵⁵ 傅樂成編，*隋唐五代史*(台北市：長橋出版，1979)，頁 163-164。

而亡。⁵⁶嘉靖皇帝最後享年 60 歲結束他荒亂的政局時代。

「長生不死」與「神仙樂園」是古人大夢中的一場夢境，…在世俗的宇宙裏，長生不死與神仙樂園情境也許是一種無法滿足的夢。⁵⁷所以人們渴求長生不死，卻無人能及。因為生命是有限的，當生命中的氣耗損盡了，生命即消失，「人」也就不存在，與其追求虛無的長生，不如正視自己存在當下，讓自己能洞察生命本質的價值與徹悟人生活著的意義。

四、 人生哲理之論述

(一) 老子人生哲理

「生」與「死」就像銅板的兩面像，永遠不可能有所交集，正如死亡無法意識到活著的喜悅，活著無法體驗到死亡的恐懼，所以如何掌握生死之間的生命價值就端看個人想為人生意象上上何種色彩，讓生命的價值得以延續，讓自我的存在有所覺醒。在佛教有云：「活在當下」，西方笛卡爾（Descartes）也提出：「我思故我在」。⁵⁸即是強化人存在的主體性「存在感」與「自我體悟」，建立了「我」的積極意義與筆者的創作研究。

葉海煙對「存在感受」如此定義：「一種與自己之生命及其他相關連之存在相應的心的狀態，思想的觀點、態度與此心的狀態有根本的連繫。」⁵⁹意指自身對個體存在的一種深刻的內在感覺與認同，換句話說存在的感受和自我肯定、接受、自我個體的存在獨特性是相關聯，自身存在的信念使人可以感受到生命的延續，體悟生命的多樣性讓生命充滿意義與價值的存在。

人的自我體悟能實現自我存在的價值也就是生命的價值所在，而生命價值的本質是什麼？在老子認為是「生命的根基」。在老子五十二章中提到：「天下一切

⁵⁶ 馬濟人著，*道教與煉丹*（台北市：文津，1997），頁 29。

⁵⁷ 李豐楙著，*探求不死*（台北市：久大文化，1987），頁 63。

⁵⁸ 笛卡兒(Descartes)1596-1650，我思故我在為笛卡兒著名的哲學思想主張之一。

⁵⁹ 葉海煙著，*莊子的生命哲學*（台北市：東大，1990），頁 26-27。

生命都有自己的源頭，這個源頭就是一切生命的根基。」老子再加以解釋論述生命的根基為「道」，而將老子的道引|用到我們現實生活中就是人的生活態度與處世原則，因此老子提倡「自然無為」就是希望我們能像純真的孩童一樣率直、爽朗、坦誠，那麼一切的貪婪、慾望就不能危害我們、支配我們，進而掌控我們讓自我喪失本性如傀儡般失去生命價值意涵。正如老子在道德經第五十二章天下有始中說：「…塞其兌，閉其門，中深不勳。開其兌，濟其事，中深不棘。」⁶⁰正是希望人要堅守自我價值意念，不放縱自己的貪慾，讓身心得以安寧，生命價值得以昇華。由此可知老子的人生觀架構於「無為」上，即不妄為，不以巧詐的心智欺世盜名，不以貪盜慾念滿足己私，要順應自然純樸守真，也因此老子的哲學也被稱為「自然」哲學，老子二十五章說到：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」指出了天、地、人都必須效法自然的準則，是一種不強加外在力量而順任自然的狀態。所以每個人則依照個人之稟賦去發展自己的長處來達到自己的願望，但雖依個人去發展也要依一定準則為據不可去干擾或阻礙別人的行為。所以老子將「道」作用於人生則以「德」來做說明。老子第五十一章

道生之，得畜之，物形之，勢成之。是以萬物莫不尊道而貴德。道之尊，德之貴，夫莫之命而常自然。故道生之，德畜之，長之育之，亭之毒之，養之覆之。生而不有，為而不恃，長而不宰，是謂玄德。⁶¹

簡言之，老子將「德」化為人行為所需依循的準繩，不會因為養育、滋養、保護而將其霸佔、掌控，自恃其能，這就是德性。老子的道演生出的德乃是人存在的生命價值，是應和人生崇高理想之指引。所以老子將人的精神作提升、推展將人的內在生命與道相契合來肯定人自我的存在。

⁶⁰ 丹明子著，*道德經的智慧*（台北市：大地，2007），頁 183。

⁶¹ 蕭蕭著，*老子的樂活哲學*（台北市：圓神，2006），頁 189。

老子這種自然無爲的放任思想打破了古代宗教神格思想，老子第五章指出「天地不仁，以萬物爲芻狗」老子這裡的天指的是自然、是道，破除了神造之說。他消解了意志的天，他把前人視為無上權威，不可侵犯性的天拉下來，屈居於然之道的下面。⁶²此以人爲本的觀點與西方哲學家尼采宣稱「上帝已死」的論述倒是有其異曲同工之處。

(二) 尼采人生哲理

尼采在上帝已死批判了從中古世紀以來，教宗爲統治階層的神權論，主宰著人的價值與意義，一切依附著神權是奴性的道德。尼采否定傳統以上帝為創造泉源及準則的價值觀，建立以人爲中心的價值觀。⁶³因此尼采提出了「價值的轉換」重新建立人的自身價值與自信。讓人做自己的主人，肯定生命、發揮潛能意志的「自主道德」(Master morality)。爲此尼采創了所謂「超人」說，超人是敢於挑戰舊有的價值觀，並創造新的價值基準來表現充沛的生命意志。而對於生命的本質，尼采則以「衝創意志」(The Will to Power)來論述。他發現宇宙間每個存在體都具有一種特別的意志力，推動著本身與自我發展。⁶⁴尼采指出權力意志是人最基本的驅力，是我們在擴展生命力與創作力的慾望下所產生的力量。尼采認爲個人生命價值的展現有賴於他自己對創作力之發揮多少而定，因此他要大家忠於自我存在，肯定生命所具的價值性。所以人的生存意向就是不斷產生的生存意志，亦是追求更多的力量。由此可知尼采的人生價值建立於自己的生存意志，而生存意志在於必須不斷的超越自己與一切障礙戰鬥，才能發揮生命真正價值。故此他將人奮進的精神分爲三種變化：第一種變化是將一切艱鉅重責都承擔下來的精神，猶如負重急步奔向沙漠的駱駝，這暗喻著人背負著創新價值，不沉淪於舊價值中；在荒涼的沙漠精神發生第二種變化即是爭取本身自由的獅子並成爲荒漠中的主宰，指出人要成爲自己的主宰；最後一變是兒童，兒童的純真善忘，扭轉

⁶² 陳鼓應著，*老莊新論*（台北市：五南，2005），頁 95。

⁶³ 陳鼓應著，*尼采新論*（板橋市：唐山出版社，1989），頁 65。

⁶⁴ *尼采新論*，頁 127。

了獅子的掠奪而化爲創造的衝動。兒童是天真無邪且善忘的，是一個新的開始，…一個神聖的肯定。⁶⁵而生命就是需要有一個神聖的肯定，尼采這裡所指出的兒童精神類似於老子的自然無爲回歸本身，回歸自然之道，除此之外尼采所指的兒童還有新的開始之意。

綜觀上述，筆者對於老子在人生形態上的恬淡豁達、純樸歸真、謙退不爭的觀念相當的認同。因現今社會的許多紛爭，根源莫不在於人對人世間一切權利慾望的佔有慾。而老子學說蘊含著心靈的淨清與生命的教化，讓人重新省思生命視野與人生價值意義。對於尼采藉由批判傳統道德價值，推翻了神學道德觀念，提出另一嶄新的價值觀，以積極進取，自我超越來重新肯定人性的價值。在這筆者要說明的並不是尼采反基督教的價值觀，而是他藉由上帝已死來令人省思人的生存意義不應寄託在幻想出來的上帝，人的價值存在應該由人自己去認知、體驗、了解、肯定。

第二節 骷髏藝術的發展

人存在於世藉由身軀所展現的生命力，我們看的到實體、摸的到體溫，感受的到真實，一但人的軀體沒了生命力，我們所看到的、摸到的、感受到的又會是什麼？什麼讓軀體消失了還能留下我們曾經存在的證據？答案是骸骨。我們死亡之後肉身會腐壞，骸骨卻不會，骸骨見證了我們曾活著的事實。這事實從遠古石器時代至今不曾改變過，許多的考古學家藉由骸骨化石的挖掘，探究許多歷史之謎，也有許多的藝術家、文學家藉由骸骨的創作來抒發個人對於生、死之情感，讓觀者藉由作品、文字也能感到創作者對於生死情感之糾結與隱藏在生死背後更深層的人生價值存在。

⁶⁵ F.Nietzsche 著（尼采著），魏桂邦譯，*尼采與論*台北市：業強，1986），頁 17。

死亡總是引起人們幻想和恐懼，人們從未能夠使他的情緒滿意地解決死亡之謎。…在科學進步對死亡原因的控制能力的同時，藝術表達了當時人們對死亡的終極所感到的焦慮。…現代藝術對死亡的處理，代表每個人的恐懼和憂慮的延長。⁶⁶

以骷髏為創作媒材古來有例，在東、西方都有許多令人讚賞不已的作品。不管作品呈現的是唯美的、驚悚的、醜惡的、怪誕的、滑稽的，都是創作者藉由藝術的方式讓人去思考、去體驗生命的存亡與意義。在這筆者運用骷髏骸骨所隱寓的意思來建構此次的作品，表達出人生意象中的永恆、驅力、人心系列的意涵，牽引出人生中的生命價值意義。

一、東方骷髏藝術

在東方的文學，骷髏常為鬼怪、妖精的化身，是惡的代表，在吳承恩(1504-1582)的西遊記中，白骨精為長生不老欲吃唐三藏的肉身。故三次化身不同身分接近唐三藏，都被唐三藏徒弟孫悟空識破而功虧一潰，最後死於孫悟空的火舌之下化為灰燼；再則故事中主角之一沙悟淨原是天庭中武神捲簾大將軍，因失手打破琉璃盞被玉帝貶下凡，看顧流沙河而成為河妖，成為河妖的沙悟淨手拿著月牙鏟，脖子戴著九個骷髏項鍊。為什麼吳承恩要將沙悟淨的造型塑造的如此恐怖，身帶骷髏頭？**康保成認為沙和尚項下掛著的骷髏，是他生吃活人的見證，是沙悟淨耀戰功的資本。**⁶⁷而沙悟淨項上的骷髏頭據說是唐三藏的前身，在《大唐三藏取經詩話》第八提到深沙雲：項下是和尙兩度被我吃了，袋得枯骨在此。深沙雲為沙悟淨的前身，這和尚所指的即是唐三藏。沙悟淨未皈依前吃人肉並取其首級製成項鍊來炫耀自己的戰功，這是沙悟淨的生存之道。在這筆者所要闡述

⁶⁶ E.B.Feldman 著，何政廣譯，*藝術創作心理*(北市：藝術圖書，1973再版)，頁12-13。

⁶⁷ 資料來源：北京科技報，2012/09/08 取自網址

<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/3601/2004/10/10/109@322395.htm>

的並不是「西遊記」文學的重要性，而是藉由它的文字來探討人生哲理。西遊記文中白骨精已為成精之妖，卻仍想長生不老、不死，那種對於「永生」的執念是人性永生追求而不得的夢想，是人性對於追求渴望的「真」，儘管這真所追求、渴望的永生是「假」的，而孫悟空保護唐三藏免受白骨精殺害的行為是人性中忠勇「善」的行為，但他殘忍的手法卻是人性中嗜殺「惡」的行為，唐三藏為得道高僧，是人性「美」的化身，然唐僧的濫施慈悲在故事中不辨忠奸，常使自己陷入生死一線間的危險中也令身為徒弟的孫悟空、豬八戒、沙悟淨疲於奔走拯救唐三藏自以為是悲天憫人的情操，卻不明事理真相是人性「醜」的一面。吳承恩以藝術所具有的「真假、善惡、美醜」形象，真實的反映人性中隱藏在真、善、美形象下的假、惡、醜思維，讓人深思生存的本質意義與人性價值追求的真理是什麼？而沙悟淨身戴骷髏頭項鍊的造型是源自佛教密宗，在密宗中的神佛如：馬頭明王、黑袍金剛都是頭戴著以五個骷髏頭製成的帽冠，普巴金剛為三頭六臂四隻腳，其三頭皆配戴人骨項飾為莊嚴等，其像大都以怒相出現。因為神像凜威的面貌有利於消除人性的煩惱與邪念，而以人骨為冠、為項，一方面是讓世人明白世事無常，應把握有限的生命，莫讓光陰虛度，要創造價值跳脫存、亡設限。另一為邪不勝正，真理的一方一定能戰勝邪惡。因此，在密宗以骷髏為飾是值得人省思的意義，所追求的是人存於世所建立的價值，不讓邪魔侵佔心靈的純淨，讓人世一片清明。而吳承恩所賦予沙悟淨的「造型」雖源自密宗，但其形象意義卻與密宗相敬異庭，沙悟淨身配骷髏頭是為肯定自己，炫耀自己取人首級的戰功。而這種取人首級來誇耀戰功的方式，起源於古代原始部落，在一些文獻記載中有所敘述如：**住在新幾內亞東半部的巴布亞新幾內亞仍有沿襲幾千年前生活習慣的食人族和獵頭族，這裡是地球上現存最偏僻也最原始的地區之一。…著在南部的阿斯馬特地區的部落至今還過著食人、獵人頭的古老生活型態，⁶⁸並將獵來的敵人首級懸在高聳的柱子上。巴布亞紐幾內亞的KUKUKUKU族性好戰並以敵人的**

⁶⁸ Mark Shand 著（馬克·山德著），田乃文譯，*叢林詭計：航向印尼獵頭族禁地*（台北市：馬可孛羅文化，2001），頁 5。

骷髏頭為枕，⁶⁹巴布亞紐幾內亞的頭與吃人肉的風俗，正是印證了人類的嗜殺確是屬於一種基因。⁷⁰雖然隨著時代的演化、文明的進步，古代原始部落的獵頭與吃人肉的風俗今時已不多見，但在文明外衣的包裹下人類卻以另一方式巧立名目以追求理想實現、增進文明進步、促使社會繁榮等來偽裝美化原本嗜殺的基因。

獵首習俗一直被沿用為英勇的代表，在漢末兵荒馬亂的年代，蔡琰以其悲苦淒慘一生的遭遇寫下可歌可泣的《悲憤詩》中道：馬邊懸男頭，馬後戴婦女。就是以砍殺人頭論功績的寫照。而台灣原住民也有出草的習慣，臺灣教育部「國語辭典」：舊日臺灣原住民埋伏於草叢中，捕殺入侵者或獵取他族的人頭，再將人頭去皮肉，置於髑髏架上，稱為「出草」。⁷¹此一行為象徵自衛、勇敢，並具有宗教意義。台灣府志也記載：「好殺人頭取頭而去，漆頂骨貯于家，多者稱雄，此則番之惡習也。」⁷²由此可知獵首行為強化了個人英雄主義，讓人有了強弱的等級制度，使人沉溺於嗜殺的快感中。吳承恩藉由沙悟淨被唐三藏感化放下屠刀立地成佛跟唐三藏上路取經，不正是欲透過故事的隱喻來告訴大家一時的權力力量是人性的貪婪，但人性的境界不應只是停留在物慾的滿足，而是要追求更高一階層的精神滿足，就如老子所云：...化而欲作，吾將鎮之以無名之樸。無名之樸，夫亦將不欲口不欲以靜，天下將自定。這就說明心中的貪欲沒了，無其它雜念與私慾，心靈才能得到平靜，才能達到自我實現的人生存在目的。也是馬斯洛 (Abraham Maslow, 1908-1970) 所提出需求層次論：「自我實現為在精神上臻於真善美合一至高人生境界的需求。」⁷³因此只有精神意念與自我實現相輔相成才能成就人生意義。

⁶⁹ 劉其偉文，*巴布亞紐幾內亞行腳* (台北市：東華書局，1993)，頁 14。

⁷⁰ *巴布亞紐幾內亞行腳*，頁 97。

⁷¹ 教育部國語辭典網站。2012/4/28 取自網址 <http://dict.revised.moe.edu.tw/index.html>

⁷² 蔣毓英著，*台灣府志* (南投市：國史館台灣文獻館，2002)，頁 61。

⁷³ 張春興著，*教育心理學* (台北市：東華書局，1996)，頁 304。

2007年7月在香港藝術館中展出「國之重寶- 故宮博物院藏晉唐宋元書畫展」其中一幅為南宋畫家李嵩(1166-1243)所繪的《骷髏幻戲圖》(圖 2-2-1)最為吸引筆者共鳴。畫面中以當時民間盛行的懸絲傀儡戲來貫穿主題，並為突顯主題之詭弔以罕有的表現方式將本應是操演傀儡的「人」變成了「骷髏」，而傀儡「木偶」也變成了「骷髏」，如此以「死亡操



圖 2-2-1 《骷髏幻戲》⁷⁴藏

控死亡」卻吸引了兒童爬向骷髏身邊，這所傳遞的訊息是何種寓意？而畫面另一隅一婦人半解衣襟的在餵奶，這一生、一死並列的畫面充滿了怪誕的詭異，令人不安，有如置於生死一線的錯覺。骷髏幻戲圖畫面有著我們所熟悉的庭園場景，但在庭園中所呈現的骷髏戲傀儡在現實中是不存在的，是藝術中「真」隱藏著「假」。傀儡戲為人們帶來娛樂的歡笑是人生中的「喜」，然而反觀人生中自己操控著的時候多，還是被他人操控著的時候多，這是人生的虛幻無常是人生中的「悲」。婦人哺育著下一代讓人的生命得以延續是「生」的意涵，而受骷髏戲傀儡所引誘的小孩不知是爬向骷髏的死亡命運還是代表生命的一方，這就像人生一樣一出生既面臨生存與死亡的要脅，而過程中如何活得有滋有味端看個人對人生方向的選擇，如同畫中小孩自己所欲爬往何方操之在己，背後的婦人再如何的守護也無法改變小孩自選的命運，因此李嵩用藝術來表達個人對於自我價值的省思與對人生道路的選擇，他透由圖象的呈現點化人心，人生如戲，戲如人生，如何掌握自己的命運操之在己手上。因此筆者認為現今許多人對於自己的迷失與挫敗歸於所謂的宿命之繩的操控，是一種逃避的駝鳥心態，任由世俗一切掌控著自己的心智，不思超越桎梏克服心中的懦弱只知怨天由人，這與傀儡有和不同，還不是將掌控權交予別人手上。

⁷⁴ 政府新聞處，摘錄日期 2012/09/03 <http://www.epochtimes.com/b5/7/7/20/n1778222.htm>

二、西方骷髏藝術

骷髏頭在早期藝術家的眼中常是死亡的象徵，因此許多的藝術家透由骷髏來傳達對死的恐懼與對生命的追求。在中古世紀人們受神權主義的影響將死亡認為是回歸神的懷抱與喜悅迎接死亡。因此在中古世紀的教堂壁畫畫著許多人們對神的崇敬、嚮往與對於罪惡之徒的審判與救贖，用以告知世人死亡在即與自己如影隨形是無法掙脫的命運，培養著人們對於死亡後審判的恐懼。如《死神之舞》(圖 2-2-2)。而《死神的勝利》(圖 2-2-3)描繪著在骷髏的陰影不論是教皇、國王、修士或少男、少女皆為平等無財富、年齡、權益、性別的差異皆會死亡，死亡它戰勝人世間的時間與一切名利虛榮。



圖 2-2-2⁷⁵ 《死神之舞》，取自羅馬日課疏，約 1515，巴黎，吉耶哈洛都安



圖 2-2-3⁷⁶ 《死神的勝利》，1485，紀律禮拜堂

1747 年阿爾比努斯的《骨架》(圖 2-2-4)，畫面即以一個人體骨架展現自傲狂妄與挑戰生命的姿態。其所繪展現了人具有的自信與力量透由骷髏藝術呈現，畫面雖有些虛構虛構滑稽感卻也真實反映出人想徵征服一切的野心。

以近代的藝術家來說也有不少以骷髏或其意象來表達個人對生命意義的見解，就如朱光潛



圖 2-2-4⁷⁷ 《骨架》

⁷⁵ Umberto Eco 著(安柏托·艾可)，彭淮棟譯，《醜的歷史》(台北市：聯經，2008)，頁 63。

⁷⁶ 《醜的歷史》，頁 64。

⁷⁷ Sarah Simblet 著(莎拉·席姆伯特著)，徐焰、張燕文譯，《藝用解剖全書(ANATOMY FOR THE ARTIST)》(台北市：積木文化出版社，2005)，頁 20。

所說：「人生本來就是一種較廣義的藝術，每個人的生命史就是他自己的作品，…知道生活的人就是藝術家，他的生活就是藝術作品。」⁷⁸

因此筆者在閱讀近代藝術家資料的同時也彙整與個人創作理念相近之藝術家作品作一整理分析如下：奧地利畫家古斯塔夫·克林姆德畫作主要特色大都不外乎是女人，主題則為「愛」、「性」、「生」與「死」的輪迴宿命為主。畫面的情慾，重生，愛與死亡是克林姆對於生命的承諾與對死亡的情感糾結。

1916 年的《生與死》（圖 2-2-5）便以骷髏頭和人做生、死的相對應。畫中人體有著情感糾纏鮮艷的色彩對比著骷髏的黯淡與孤寂。



圖 2-2-5⁷⁹ 克林姆《生與死》 1916
178×198cm 維也納私人收藏

比利時畫家詹姆斯·恩索爾（James Ensor 1860–1949）恩索爾的母親以販售戲劇面具為生，恩索爾從小受其面具影響，他的畫作從面

具中獲取靈感，把真實面孔故意變型成一個個的奇形怪狀面具，這是他慣用諷刺與幽默的描繪手法來展現隱藏在醜陋面具下的不堪情感。在 1888 年所作作品《基督將林布魯塞爾》（圖 2-2-6）畫面上人們帶著狂歡節所使用的面具，大家戴的面具皆融入奇形怪狀的輪廓、骷髏和怪異的形象等，大家擁戴著基督前行，畫面五顏六色、吹吹打打的好不熱鬧。是但在面具下呆滯

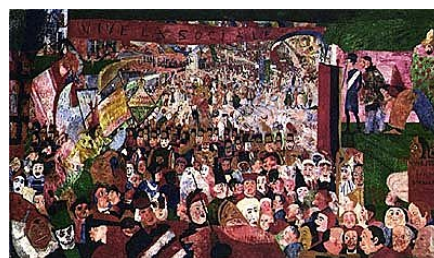


圖 2-2-6⁸⁰ 恩索爾《基督將林布魯塞爾》
1888 258×431cm 蘇黎世美術館藏

的群像臉孔、衣著艷麗的色彩與人行流動的線條，構成強烈反差意象，氣氛顯得既冰冷又躁進，在這個冷漠的狂歡節上，充斥著隱藏的慾望和情感上的淡漠，那正是現代人性壓抑的情感表現。

⁷⁸ 朱光潛著，談美（台北市：前衛出版社，1983），頁 124。

⁷⁹ 潘東坡著，20 世紀美術全覽（台北市：相對論出版，2002），頁 82。

⁸⁰ 20 世紀美術全覽，頁 168。

挪威畫家愛德華·孟克（Edvard Munch，1863 - 1944）因為童年母親與姊姊的死讓他的繪畫一直跟病痛死亡、孤寂、衰老有關，1893年的作品《吶喊》（圖 2-2-7）畫中空中的曲線與道路的直線成對比，人體的面貌完全簡化呈現出變形、扭曲的尖叫面孔、圓睜的雙眼和凹陷的臉頰，使人想到了與死亡相聯的骷髏。



畫面強烈的色彩將所有的觀者的感觀串聯起來，讓觀者感同身受他所表達的絕望與自我內在的軟弱。

圖 2-2-7⁸¹ 孟克《吶喊》1893 油彩、粉蠟 91×73.5cm 國家畫廊 奧斯陸

比利時畫家保羅·德爾沃以違反正常的思維規律方式表現在藝術上，把潛意識中的對於生與死、過去和未來、真實和幻覺等矛盾，在所謂“絕對的現實”的探索中統一起來。在 1994 年的作品《熟睡的維納斯》⁸²以骸骨展現冷冽死亡的氛圍凍結悲戚畫面。畫上的裸女身材修長、眼神呆滯迷茫、皮膚白皙，宛如蠟像的裸女擺出生硬的姿勢躺在床上，畫面一偶不調和的出現一人體骷髏氣氛顯得既冰冷又詭局表現出神祕、夢幻、脫離現實的風格。

薩爾瓦多·達利（Salvador Dalí，1904–1989），是著名的西班牙畫家他的許多作品總是把物象任意地誇張、變形、省略用象徵的手法結合時空，創造一種介於現實與臆想、具體與抽象之間的超現實境界。達利的《黃昏時分的返祖時分》⁸³初看時似覺光怪陸離與荒謬，但當你凝神注視就會覺得畫面有股無法言喻的壓迫感，那是由骷髏所散發出的死亡氛圍。當人們對死亡無法正確的認識之時，就無法停止恐懼與恭敬，就如畫中人對著骷髏人的崇敬。

達利的《戰爭的面貌》（圖 2-2-8）這幅畫是在 1940 年完成；畫中的人眼裡與嘴巴塞滿對恐怖猙獰可怕的臉，它的眼神充滿了無限的死亡，象徵戰爭的容貌，

⁸¹ 周至禹著，*破解當代藝術的迷失*（台北市：信實文化行銷，2011），頁 125。

⁸² 潘東坡著，*20 世紀美術全覽*（汐止市：相對論出版，2002），頁 172。

⁸³ Umberto Eco 著（安柏托·艾可），彭淮棟譯，*醜的歷史*（台北市：聯經，2008），頁 382。

所及所見，除了死亡還是死亡。達利的作品雖然荒謬、可怖、怪誕、滑稽、無邏輯性，但他的畫卻是直截了當地碰觸複雜且深沈的生命課題，深刻表達出生命力。激發人們從內心重新省思對生命的體悟與對生命的重視，讓人正視自我生存意義與價值。

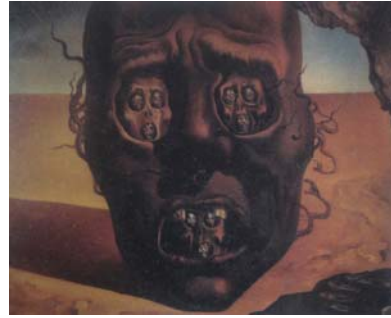


圖 2-2-8⁸⁴ 達利《戰爭的面貌》 1940
64 x 79 cm. 鹿特丹博物館 Boymans
范伯甯恩

哈特菲爾德（John Heartfield，1891–1968）以照片製作許多富教育的作品其在 1924 年蒙太奇照片作品《十年之後：父與子》⁸⁵，是針對對戰爭感到厭倦並對政治上的議題所表現出的文化性抗爭，其攝影作品合成的骷髏頭軍隊與活生生的軍人成強烈對比，突顯軍閥主義的一將功成萬骨枯。直至近代普普藝術教父沃荷 1976 年也開始創作一連串與死亡有關的作品，《橘色骷髏》⁸⁶是沃荷已著他慣用的絹印手法在空蕩的畫面只有一個骷髏頭孤寂的存在，來呈現隱藏著的悲觀情感與對死亡的恐懼與空虛。

雖然骷髏骸骨一直給人死亡懼怕的氣息，但是墨西哥人相信死亡以後才能重生，因為墨西哥傳統文化及信仰受阿茲特加人的哲學觀念和習俗的影響，他們認為死亡只是生命的另一種形態，「生」與「死」之間是可以相互聯繫，而墨西哥人的「萬靈節」或稱「死亡日」就是每年一次「生死」團聚的日子，他們深信在這時已經死了的親人靈魂可以從陰間返回陽世與之相聚歡樂。這時墨西哥人就像舉辦嘉年華會般高舉代表死神的骷髏頭，畫像和鮮花，在大街上或教堂裡祈禱，或舉行祈福儀式。他們穿著戴骷髏服裝面具，以鮮花、糖果、點燭、焚香，歡喜迎接來自地下的亡靈，⁸⁷「萬靈節」是墨西哥人每年一次的「生死」團聚日子，萬靈節也是墨西哥人對生命意義的另一層省思，在一般大部分的情況下，大家對

⁸⁴ 劉法民著，*魅惑之源*台北市：信實文化行銷，2010），頁 173。

⁸⁵ 諾伯特·林頓著，楊松鐸譯，*現代藝術故事*台北市：聯經，2003），頁 137。

⁸⁶ 台北市立美術館展覽組編輯，*安迪·沃荷 1928-1987*（台北市：北市美術館，1994），頁 83。

⁸⁷ 沈正柔著，*馬雅金字塔的秘密*台北市：墨刻出版，2007），頁 15。

於死亡總是沉浸在失去親人的痛苦中，因此死亡總伴隨著帶給人痛苦和失去的感覺。但從另一面來說，如同自然界的生命循環，死亡也象徵新生和復活。

墨西哥人的萬靈節人們在祭奠亡靈時不會悲哀，甚至載歌載舞且通宵達旦，用意在於與死去的親人一起歡度節日。在節慶期間，家家戶戶外圍佈滿著金黃色的萬壽菊沿伸到馬路兩側，路上許多人裝扮成骷髏人，街道及商店裝飾著骷髏造型的人偶、色彩繽紛的剪紙。其中最著名的骷髏頭是「卡翠娜」(La Calavera Catrina)，卡翠娜的原型出自蝕刻師波沙大 (Jose Guadalupe Posada) 1913 年蝕刻鋅版創作的卡翠娜，「卡翠娜」意思是時髦用以嘲諷她過度的貴婦穿著，而以華服包裹的骷髏頭，隱喻富人最中也成枯骨。⁸⁸

因為當時的風氣是崇尚法國風自蝕刻師波沙大因此以身著華麗服飾身是骷髏來表達自己對當時富人崇尚法國風的不滿。而現今卡翠娜 (圖 2-2-11) 在墨西哥已不再是用來宣洩不滿的情緒而是死亡的偶像代表，這是墨西哥人以死亡來慶祝重生的方式，也是墨西哥人對「死亡」的敬重和對「生命」的期待。



圖 2-2-9 《卡翠那》⁸⁹

三、現今骷髏藝術家

當代有東方畢卡索之稱的李善單 (Lee Sun Don, 1959)、英國藝術家達米恩·赫斯特 (Damien Hirst, 1965)、法國藝術天王菲利普·帕斯誇 (Philippe Pasqua, 1965) 可稱是這世紀的當代骷髏藝術三劍客。

⁸⁸ 沈正柔著，*馬雅金字塔的秘密* (台北市：墨刻出版，2007)，頁 15。

⁸⁹ *馬雅金字塔的秘密*，頁 15。

李善單的《無相·自在》(圖 2-2-10)，金色骷髏人，曾在 2009 年驚艷上海當代、暱稱為「阿諾」的作品運用透視人體骨骼結構的手法，呈現出生命的莊嚴，傳達佛菩薩普渡眾生悲願之深切。整件作品表面皆以金箔處理，並運用了 51 顆總計 90 克拉的晶鑽鑽石鑲嵌，讓作品呈現出莊嚴非凡的氣度。⁹⁰



圖 2-2-10⁹¹ 李善《單無相·自在》2009 複合媒材 100×94×83cm

李善單的《無相·自在》是依照人體骨骼構造比例複製而成，這是對生命體的尊重與對生命的崇敬，而在金骷髏骨頭上所繪製的圖騰能量圖案是李善單自創的「圖騰能量油畫」的美學新境界方式之一，用意在於始觀者在欣賞作品的過程中，除了領略美感之外也能使心靈有所悟，使觀者在欣賞藝術作品時能感受到「美」與「善」之餘，也能領悟「真理」，引導觀者得以參悟人生真理，找到生命本質中的「真、善、美」。

再看到現今英國當紅藝術家丹米恩·赫斯特更是製作許多有關骷髏頭的作品，如：鑲鑽的骷髏頭《看在上帝份上》(圖 2-2-11)及上漆料的各色各樣的骷髏頭等，赫斯特作品詮釋生命中的死亡現象傳達它似死亦生的意象，探索生與死的過程。⁹²



圖 2-2-11⁹³ 達米安·赫斯特《看在上帝份上》2007 白金、鑽石、人齒 17.1×12.7×19.1cm

菲利普·帕斯誇他的《起重機弗耶的蝴蝶表面虹晶科技相思等有機玻璃》(圖 2-2-12)作品的金色骷髏頭與《skull sculpture》(圖

⁹⁰ 資料來源：藝術 ART 藝展資訊摘錄日期摘錄日期 2012/09/03
<http://sunsum-c.blogspot.tw/2009/09/2009.html>

⁹¹ 資料來源：藝術ART藝展資訊摘錄日期 2012/09/03
<http://sunsum-c.blogspot.tw/2009/09/2009.html>

2-2-13) 作品利用巨大的石雕刻出白色純潔無暇的骷髏頭，兩者作品都以美麗但生命短暫的蝴蝶在旁相稱。菲利普·帕斯誇以骷髏頭與蝴蝶一醜陋一美麗、一永生一短暫來表現出死亡的概念與生物體對永恆生命的追尋，藉此表達個人對於生命的意義看法。而《Vanité 蝴蝶》圖像中以感覺殘酷的手法渲染圖像將骷髏頭塗上血腥的紅色和鮮豔的色彩，並裝置上傷痕累累的蝴蝶在骷髏頭表面上飛舞著雙翅營造出一種驚悚又詭局畫面。他的作品令視覺帶來爆炸性衝擊其富含的意義精闢的像鏡子一樣反映人性對永恆生命的追尋。在這三位藝術大師的手中，骷髏已被重新定義，他們分別用鑽石、白金、鍍金和圖騰、蝴蝶、等昂貴的、能量的、短暫的圖象來表現他們個人對生命之恆與價值的看法。

台灣女性藝術家劉世芬是資深護士，在工作之餘喜愛藝術繪畫和設計。護士的工作使她經常接觸人的身體，因此她的創作大都是由醫學角度做切入點來審視兩性關係與男女間的權力關係，也因工作關係她的創作媒



圖 2-2-12⁹⁴《起重機弗耶的蝴蝶表面虹晶科技相思等有機玻璃》h: 195
x w: 50 x d: 40 cm / h: 76.8 x w: 19.7
x d: 15.7 in



(圖 2-2-13)⁹⁵《Vanité蝴蝶》H: 100
所述寬: 70 厘米 / H: 39.4 所述瓦
特: 27.6 畫廊大衛Pluskwa。



圖 2-2-14⁹⁶ 劉世芬《爸比的饗宴》1998
複合媒材

⁹² Don Thompson 著 (唐·湯普森著)，譚平譯，*身價四億的鯊魚*(台北市：原點出版，2011)，頁 2。

⁹³ *身價四億的鯊魚*，頁 2。

⁹⁴ 畫廊LC。摘錄日期 2012/09/03 <http://www.artnet.com/artists/philippe-pasqua>

⁹⁵ 畫廊大衛Pluskwa。摘錄日期 2012/09/03<http://www.artnet.com/artists/philippe-pasqua>

⁹⁶ 公共電視編著，*以藝術之名：從現代到當代探索台灣視覺藝術*(台北市：博雅屋，2009)，頁 192。

材多與人體有關或骨骼相關。

她首次嘗試以現成物製作品的媒材即是人的骸骨名稱《爸比的饗宴》(圖 2-2-14)其意象來自產房，為雌雄同體的身體，面部卻又覆蓋了一個女性微笑的面具，打開的雙腳放在內診器上，如此的姿勢張顯了隱私又脆弱，但是又取名為爸比的饗宴，突顯出性



圖 2-2-15⁹⁷ 劉世芬《膜與皮的三維詭辯》局部 1998 複合媒材

的衝突與兩性間的弔詭戲謔。劉世芬在同年又以更強烈的批判手法，呈現另一人骨作品《膜與皮的三維詭辯》(圖 2-2-15)，具冷冽氛圍充斥著整個作品。分解的肢體包覆著絲襪呈現出男性性器的曖昧支解意味，而從骷髏頭嘴中吐出的同時有包覆皮膜的骨頭，圖象為男、女的外生殖器，**這些都是延續劉世芬對語言學雙關語、性別被語言建構及多性別流動的興趣。**⁹⁸劉世芬善用文字語言剖析兩性議題來強化創作內容，並以反向思考論述父權思想對女性的制約現象，而她的媒材更是直接陳述兩性差異的批判色彩。

四、骷髏意象廣告

除了藝術家會以骷髏頭來呈現生、死議題之外，現今許多的意象廣告也藉由骷髏意識型態在傳遞意識符號，如圖 2-2-16 標題為《為什麼和平還未實現》，其畫面中只有一個骷髏頭而頭頂化成了鴿子。

整畫面怪誕中延伸出一股死亡氣息，正如之前所述骷髏讓人與死亡聯想在一起，讓人覺得恐怖驚駭是惡的形象；而鴿子一直為和平的象徵，是善的形象。

⁹⁷ 公共電視編著，*以藝術之名：從現代到當代探索台灣視覺藝術*(台北市：博雅屋，2009)，頁 192。

⁹⁸ *以藝術之名：從現代到當代探索台灣視覺藝術*，頁 190。

而圖片中將鴿子與骷髏頭融合為一體是惡與善反襯結構營造出矛盾、衝突的視覺感受。而二者的合組除了帶給人視覺震撼之外，也不禁令人省思，在人死後肉體消失只剩兩眼空洞的骷髏上所生出的鴿子是何意念。鴿子長在兩眼空洞無生命力的骷髏上，不管它在如何振翅飛翔，終究徒勞無功，依然在原地打轉。然而鴿子仍不灰心、不放棄，依舊眼神炯亮，專注的



圖 2-2-16⁹⁹ 凱澤《什麼和平還為未實現》

直視前方奮力的鼓動雙翅。這專注炯亮的神情對比著空洞無聲氣的骷髏頭，其意涵不言而喻，是對生的執念，也是對人生夢想的追尋至死仍不休。

圖 2-2-17《美女變骷髏》，作者將年輕貌美的女人容貌底部襯以恐怖的骷髏，並透視於局部的五官中，一個是美貌青春的美女；一個是腐朽無生命的骷髏，美麗的外貌是生的喜悅，是藝術中的「美」，在外貌美麗的面容下是空虛醜陋的骷髏，是藝術的「惡」，一美一



圖 2-2-17¹⁰⁰《美女變骷髏》

醜形成強烈的視覺反差，並藉由女子姣好面容反襯著人內心的空虛與對死亡的恐懼，透由殘缺的五官顯現無遺。這是利用活生生的人與骷髏做結合，用我們大家所熟知的影像組合成大家所陌生的畫面，是藝術慣用的手法，卻也是最能吸引大眾注視與思考的方式。作者以此為媒介傳遞著生命價值與毀滅的現象，令觀者在觀看的同時能有所啟發。

⁹⁹ 劉法民著，《魅惑之源》台北市：信實文化行銷，2010），頁 208。

¹⁰⁰ 《魅惑之源》，頁 305。

第三節物體藝術的發展

筆者於創作中不時將現成物加以切割或拆解，重組媒材語彙，期間不管以何種形式呈現，在這過程都是筆者對於現成物創作集合藝術情境的應用，將其建構實踐於作品中。

一九五八年杜象的觀念以及滲入抽象主義的正統超現實主義的觀念開始合併。最先產生結果是在美國方面出現了混雜的集合藝術(Assemblage)的傾向。¹⁰¹集合藝術的產生將二次元的創作演變成三度空間的立體創作，讓作品更貼近觀者、誘發觀者感官刺激的快感。集合藝術與普普藝術是密不可分的相混在一起，是一種廣義的三度空間拼貼或拼貼性雕塑的造形語言符號，它使用各種物體來製作，而不只是用漿糊紙張來剪貼而已。¹⁰²其中各種物體指的即是現成物的運用，透由現成物的重組或解構產生一件「再創造」的藝術作品。

一、現成物

一件創作藝術品被讚譽為很好、很棒、很有創意時，往往限於大眾所熟悉的格局內。將焦點都放在藝術所呈現的主題，創作只限於題材內容的選擇，那麼就不需要藝術了。¹⁰³正如杜象打破藝術媒材界線，賦予一件未經改造以原始面貌呈現的商業量產物品如：鏟子、小便盆給與新想法再展出，使平凡、量產的商品轉換成一件全然不同嶄新的現成物雕塑藝術品。

杜象以雪鏟子展出《在斷臂之前》的作品，《在斷臂之前》所透露出來的訊息，並不在於「雪鏟子」本身，而是當此「鏟子」被賦予不同名稱時所寄寓的聯想。¹⁰⁴

¹⁰¹ Lucy R · Lippard 編，張正仁譯，*普普藝術*(台北市：遠流，1991)，頁 18。

¹⁰² *普普藝術*，頁 77。

¹⁰³ 江如海著，*觀想與超越：藝術中的人與物*(台北市：東大，2006)，頁 10。

¹⁰⁴ 黃文叡著，*現代藝術啓示錄*(台北市：藝術家，2002)，頁 128。

杜象以鑊子為作品賦予一個新名稱在斷臂之前，利用名稱營造作品的懸疑氣氛，同時也是聯想機制的架設，讓人陷入此作品所要表達的究竟是「手臂」斷了還是「把手」斷了的迷思，英文 arm 可指為人的手臂，卻也可泛指用具的把手。而於一九一七年的《噴泉》（圖 2-3-1）更是以日常生活不可或缺的與及其隱私的，難登大雅之堂的便器為創作



圖 2-3-1 杜象《噴泉》1917 現成物
60cm 費城美術館藏

作品大玩聯想的文字遊戲，「噴泉」擺脫既有藝術框架與媒材限制，以新穎、大膽的手法挑戰著當代藝術觀感，充滿諷刺、挑釁意味。因為一般藝術品的創作者都將創作重點放在表現新奇與獨特，杜象卻反而以塑造它的平凡與大量製造為主。

杜象說：「當我發現現成物時，我想阻擾現成物中的美學我使用曬瓶器和尿壺是對美學的挑戰，現在他們卻讚賞他們的美。」¹⁰⁵ 杜象顯然有意藉此次展出來摧毀當時既定的社會價值與藝術美感，將現成物的功能由實用轉成藝術觀感，賦予美感來顛覆傳統藝術語言。

轉換現成物之原有材質特性或意涵而為形式表現的元素之一。亦同樣隱藏了對美學範疇的批評。¹⁰⁶所以當杜象作品問世，讓許多日常生活隨時可見的物件「現成物」有了不同的「可能性」，其解構或重組後所形成的意象，已然超越了語言文字或視覺符號的限度，將藝術富含了聯想空間，開啓了藝術另一詮釋風格。杜象以自我調侃、譏諷與戲謔的方式來顛覆傳統藝術觀念，傳遞著反審美、反藝術、反邏輯的新藝術觀時代來臨。也為五十年後的普普藝術揭開了序幕。

現成物如同一把鑰匙，它開啓了藝術與真實世界之間的通道，讓 20、30 年之後的藝術家得以將真實世界之日常物品納入藝術的殿堂，也讓往後承繼之藝術

¹⁰⁵ 謝東山主編，*台灣當代藝術 1980-2000*(台北市：藝術家，2002)，頁 56。

¹⁰⁶ *台灣當代藝術 1980-2000*，頁 59。

家有了無限廣闊的藝術創造空間。

二、普普藝術

普普藝術承續「達達主義」與杜象的「現成品」，將日常生活物器透過重組或解構再現新意，在藝術掀起了「大眾文化」風潮，普普極力強調的：**藝術要面對人們所看、所知的生活環境，以大家所熟知的形象表現出來。**¹⁰⁷普普藝術將日常生活常見之物品進行元素改變，把大眾文化的產物，如：**廣告、照片、啤酒罐之類的東西當成本身就是藝術，並把他們用於藝術作品中。**¹⁰⁸因此普普藝術的創作作品大量的結合了現成商品、廣告海報、絹印印刷等將對藝術主題的擷取推向更寬廣、更真實、更大量化生產的通俗、普通藝術文化。

1960 年代，一個無戰爭的平穩生活年代，科技革新帶來文明的進步，引燃消費時代的來臨，改變了社會大眾的價值觀。普普藝術就是在這樣一個社會背景產生的藝術文化，由當時雜誌、商品海報、大眾媒體中取材，塑造出融合有趣、荒謬、令人輕鬆的藝術創作氛圍，以一種極端淺顯的方式傳達出創作者對當時社會消費文化的嘲諷與逃避文明價值改變。其作品中以純然客觀、無情感、無哲理、冷淡的態度展現出資本主義中的金錢消費社會及市儈貪婪本性。因此在 1957 年七月一日漢彌頓(Richard Hamilton, 1922-)將普普藝術定義為：

大眾化(Popular，為多數人設計)、瞬間(Transient，短暫解答)、可消費的(Expendable，容易被遺忘)、低成本(Low cost)、大量生(Mass-produced)、年輕化(Young，目標群為年輕人)、詼諧(Witty)、情色的(Sexy)、有噱頭(Gimmicky)、富刺激性(Glamorous)、一樁好生意(Big business)。¹⁰⁹

¹⁰⁷ 黃文叡著，*現代藝術啟示錄*台北市：藝術家，2002)，頁 229。

¹⁰⁸ Rosemary Lambert 著，錢乘旦譯，*劍橋藝術史：二十世紀*台北市：桂冠，2000)，頁 98

¹⁰⁹ Rosie Dickins 著，朱惠芬譯，*現代藝術，怎麼一回事？教你看懂及鑑賞現代藝術的 30 種方法*

所以筆者認為普普藝術雖破壞了既有的藝術模式，卻利用藝術來對當時大眾文化消費環境反諷，它不斷反覆的複製現實生活中人與物的形象，讓藝術品變成了通俗物，讓複製品反應出市場價值，使創作世俗化。普普藝術絕不僅是廣告市場的延伸，它批判性的供給我們對商品世界深刻的反應與透視。¹¹⁰這也說明在資本主義充斥下其藝術具體實質已消失，。而普普藝術將藝術轉換成具有市場價值的圖像。普普藝術不求抽象表現主義中的獨特識別風格，力主一種不差怯不具個人情感，可重製亦可共同創作的商業藝術。¹¹¹普普大量使用商業廣告的材料與象徵符號來傳遞創作意識形態來展現「再製」風格。公認的普普藝術原型為一九四七年由庫特·史維塔斯(Kurt Schwitters，1887-1948)所作《給卡德》(For Kate)(圖 2-3-2)的拼貼作品，其中以連環漫畫的方式呈現再製的意象。¹¹²



圖 2-3-2¹¹³庫特·史維塔斯《給卡德》1947 拼貼 9.8×13cm 私人收藏

「拼貼」這由立體派衍生而出的技法成功的擴充媒材的使用開啓了藝術另一全新面貌即消費的藝術形式。而首件普普藝術作品被認定為藝術家查理·漢彌爾頓所做，名為「甚麼讓今日家庭顯得如此不同？如此有魅力。」畫面裡充斥著人們日常生活所接觸的東西如：裸女、月球的天花板、真空吸塵器、收音機、家具、電視機及拿著球拍的健美先生，球拍上標著「普普」(Pop)(圖 2-3-3)。這也是普



圖 2-3-3¹¹⁴查理·漢彌爾頓《甚麼讓今日家庭顯得如此不同？如此地有魅力》1956 拼貼 10.2×9.7 英寸 西德符騰堡美術館 查達爾收藏

(台北市：城邦文化，2009，二版)，頁 103-104。

¹¹⁰ Paul Taylor 著，徐洵蔚、鄭湛譯，*後普普藝術*(台北市：遠流，1996)，頁 8。

¹¹¹ Pam Meecham·Lippard 著，王秀滿譯，*現代藝術批判*(永和市：韋伯，2003)，頁 211。

¹¹² 黃文叡著，*現代藝術啓示錄*(台北市：藝術家，2002)，頁 229。

¹¹³ *現代藝術啓示錄*，頁 229。

¹¹⁴ 黃文叡著，*現代藝術啓示錄*(台北市：藝術家，2002)，頁 230。

普名稱第一次出現在畫上，它是Popular的簡稱，此張拼貼畫以炫爛瑰麗的色彩創造出整體室內空間深度的視覺效果。這些具體內容指出現代化是一個休閒的夢，現代人是一種中產或小資品味得大眾產品，用罐頭和運動來養肌肉。那現代藝術是什麼呢？如果畫面是答案，現代藝術就是可速成的美夢，它趨向現實的滿足，也預伏了藝術的新慾望，以寄託現實的假象做為速成的指標。¹¹⁵至此也奠定了普普藝術將媒體材等物像以切割、縮小、放大、變色等技法來融合通俗藝品素材的風格。

普普藝術以強調消費性的商品做為創作媒材，題材上大都以低俗、趣味、嬉戲的廣告商品為主，而此種方向即是來自美國大眾文化的啟發。藝術家把流行的、民主的和機器化的與他們所看、所知的生活環境做結合，再以大家所熟悉的形式、圖像表示出來，讓社會大眾能一目了然的看懂並接受這種具象的藝術。而在形式的表現上，普普藝術並沒有一定的模式，例如：沃荷喜歡用複製的方式將海報雜誌或名人圖象放大以絹印方式直接印在畫布上如圖 2-3-4《綠色可口可樂瓶》、圖 2-3-5《艾維斯一號及二號》，皆是將生活常見的物品或將名人當畫作，以複製和量化的手法呈現出大眾化藝術。

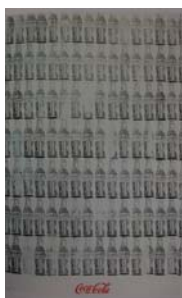


圖 2-3-4¹¹⁶ 安迪·沃荷《綠色可口可樂瓶》1992
209×144.9cm 美國惠特尼美術館藏



圖 2-3-5¹¹⁷ 安迪·沃荷《艾維斯一號及二號》
1964 合成聚合版、鋁板、畫布上有絲幕版印共
兩片 208×208cm 安迪·沃爾基金會

李奇登斯坦 (Roy Lichtenstein, 1923 - 1997) 以漫畫方式放大圖象再以類似印刷效果的網點或條紋表現出畫面的怪誕和滑稽。衛塞爾曼 (Tom Wesselmann,

¹¹⁵ 高千惠著，*叛逆的捉影：當代藝術家的迷失*(台北市：遠流，2006)，頁 28。

¹¹⁶ 何政廣著，*歐美現代藝術*(台北市：藝術家，1994)，頁 163。

¹¹⁷ Rosie Dickins 著，朱惠芬譯，*現代藝術，怎麼一回事？教你看懂及鑑賞現代藝術的 30 種方法*(台北市：城邦文化，2009，二版)，頁 111。

1931 - 2004)喜歡結合複合媒材做出「結合繪畫」的效果。羅森奎斯特(James Rosenquist, 1933 -)以廣告看板式的風格做畫面的分割。歐登柏格 (Claes Oldenburg, 1929 -)慣用實物如：漢堡、冰棒、番茄等食物用部或石膏翻製做成巨大作品(如圖 2-3-6、2-3-7)。



圖 2-3-6¹¹⁸ 歐登柏格 《在晚上的起士漢堡》



圖 2-3-7¹¹⁹ 歐登柏格《漢堡、冰棒、價格》1962
磁漆著色於畫布上內部填墓絲棉 36 英寸

羅伯·印第安那則以文字、數字與符號來呈現主題。瓊斯(Jasper Johns, 1930 -)把實物放入繪畫中，挑戰主流的拼貼傳統，縫合了生活和藝術間的隔閡。¹²⁰勞生柏融合了抽象主義、具象繪畫以及任何材料都能入畫的方式開拓出嶄新的藝術領域(如圖 2-3-8、2-3-9)。



圖 2-3-8¹²¹ 羅伯特·勞生柏《八度音》1960
油彩、織物、印字紙、領帶、畫布、木椅背
196.9×109.2×8.9cm賴特夫婦收藏



圖 2-3-9¹²² 羅伯特·勞生柏《可口可樂計畫》
1958 油彩、畫紙、三個可口可樂瓶、鉛筆、木
結構體、金屬製羽翼、木欄杆頭
67.9×64.1×14cm洛杉磯當代美術館藏

¹¹⁸ Robert Hughes 著，張心龍譯，*新世界的震撼*台北市：遠流出版，1992)，頁 495。

¹¹⁹ Lucy R · Lippard 編，張正仁譯，*普普藝術*台北市：遠流，1991)，頁 10。

¹²⁰ 黃文叡著，*現代藝術啟示錄*台北市：藝術家，2002)，頁 237。

¹²¹ 羅伯修斯等著，何政廣主編，*勞生柏：Rauschenberg*(台北市：藝術家，2010)，頁 137。

¹²² *勞生柏：Rauschenberg*，頁 97。

普普藝術家們以著個人獨特的風格圖像拓寬藝術的界限客觀且真實的呈現對商品世界深刻的反影與透視，讓觀者自己加以闡釋作品意象。

藝術的潮流引領未來、具有前瞻性，在普普藝術的主流下，部分藝術家在普普熱潮下逐漸的冷卻，對普普文化裡的資本主義與冷漠態度，產生了消極的應對態度，逐漸的普普藝術在經歷十餘年的激情後，沉寂在歷史的洪流中。現今筆者要探討的不是普普藝術的文化，也不在探討它的價值，而是在感受領會普普藝術所帶來的視覺衝擊和挑戰藝術媒材的任何可能性。

三、集合藝術

集合藝術(Assemblage)發生於 1950 年代的晚期，它不是指一種風格、一個流派或主義，而是一種技法，集合藝術是把週遭能運用或拾得的消費文明的一切廢物、報廢機物的殘片拼湊重新組合在一起，成為立體作品的一種藝術。**它是達達派觀念的另一次展現，是大量生產物質過勝的破銅爛鐵時代的表現，是黏貼法及物體藝術的大規模擴張。¹²³它使得藝術家們徹底重新考量視覺藝術所有可以運用的形式。¹²⁴**每一個時代都有其獨一無二的當代藝術產生，其當代藝術的當代性，在於不斷突破藝術限制與文化桎梏展演出自我藝術家風格特色，它一方面反映時代的演化，為多元歧異的當代價值觀透由藝術來呈現，在另一方面，當代藝術在媒材的運用上與其當代的物質文化及科技發展做結合運用，集合藝術多元豐富的創意技巧不但為觀者開創新的視覺經驗感受，也為視覺藝術文化奠立嶄新的里程碑。

集合藝術原來被簡述為(Objects)，1961 年現代美術館的展覽籌辦人彼得·塞爾茲(Peter Selz)與威廉·塞茲(William Seitz)籌辦的一項展覽題為「集合藝術」(The Art of Assemblage)，才開始稱之為集合藝術。集合藝術的第一件作品並非出自杜象 1913 年所作的現成品裝置《腳踏車輪》。**根源其 1912 年畢卡索與喬治·布**

¹²³ 李長俊著，*西洋美術史綱要*台北市：李長俊發行，1980)，頁 171。

¹²⁴ 何政廣著，*歐美現代美術*台北市：藝術家，1994)，頁 187。

拉克一同創作了首件貼有金屬片的集合藝術品〈吉他〉(Guitar)¹²⁵ (圖 2-3-10)。畢卡索以解構方式拆解了吉他的原來形體再以塊面的組合重新塑造吉他形體。畢卡索的解構重新為雕塑藝術帶來新的結構元素也開啓了集合藝術之始。「解構」不只要在理論上否定傳統觀念的正當性，揭露封閉型自我論證的荒謬性，而且要在實踐上找尋克服傳統約束的出路。¹²⁶



圖 2-3-10 畢卡索《吉他》127 1912 金屬版 78×35×18.5cm 紐約現代美術館藏

勞生柏的以背離傳統雕塑素材，以嶄新富創意的雕塑手法將物體與藝術相結合，藉由不同物體之結構元素來豐富視覺語彙，尋求複合媒材所有使用性的可能。如他在 1965 年完成的《天啓》(圖 2-3-11)是由五件金屬廢棄物所組合成的集合藝術。勞生柏在各個集合物加了輪子讓物件可以任意推動擺放，也使得物件有了相對位置的相互關係結合，《天啓》最特別的地方並不在於物件可任意變換相關位置，而是勞生柏在《天啓》中加入了「音音機，每台收音機播放著不同的音頻音樂，五部收音機的音樂相互影響干擾，當觀者進入天啓的空間，就彷彿置身回到擁擠、吵雜的人群，人與人相互影響著，但卻又是各個的個體互不相干，就如天啓的物件分別為獨立的金屬廢棄物，但經媒材重組加入了輪子與收音機的元素，讓五個物件有了聯結、有了相互關係。而這耶殘破灰暗的廢料形象，就像在暗示都市生活中為殘酷現實所扭曲的心靈。¹²⁹



圖 2-3-11 羅伯特·勞生柏《天啓》¹²⁸1962-1965 浴缸、階梯、窗戶、汽車門 236×450×400cm 龐畢度藝術中心

¹²⁵ Robert Atkins 著，黃麗娟譯，*藝術開講ART SPEAK*(台北市：藝術家出版，1996)，頁 52。

¹²⁶ 高宣揚編，*論現在藝術的不確定性*(台北市：唐山，1996)，頁 37。

¹²⁷ 何政廣，*歐美現代藝術*(台北市：藝術家，1994)，頁 2124。

勞生柏以著個人的藝術創作擴充媒材使用範圍，將素材整合創新，展現現成物的新風貌及意涵，讓藝術發展有了不同契機的轉變，讓非藝術媒材的現成物有了不同解讀，成為二十世紀藝術創作不可或缺的元素。在分流的現代主義歷史中，現成物的意義在於拋棄以技巧為主的美術實踐，而且取材「現實」世界的物件為「藝術」的手法來攻擊自我表現、等級制度與品味的觀念。¹³⁰

在筆者這次的立體雕塑創作中不時有現成物的運用，有的以原形貌呈現，有的將其形體拆解切割運用，不管以何形式呈現，筆者在這過程透由撿拾、蒐集、分類、分割、重組，對於現成物在創作情境應用有了更上一層樓的認知，並將其建構於作品中，作品形成的集合創作是筆者對於集合藝術的詮釋，用來傳達個人對「人生意象」的創作理念，融合經驗與感知探就內心之原我價值，並以一系列同屬性的作品串聯主題之架構，來挑戰複合媒材之特質與顯現作品之張力。

第四節 相關藝術家的啟發與創作靈感

一個人的力量有限，但集合大眾的力量是無限的，正如藝術創作也是一樣，一個人如果閉門造車、故步自封是很難有所突破與進步。因為藝術創作是無法無中生有，是有一定的歷史脈絡，只有正視脈絡之原始，才能將其吸收內化為己所用，成為在未來創作之路的能量，因此筆者認為藝術創作除了是創造者個人對於人生精神的內在本質顯現之外，更是藝術潮流演變的進化，如能將前人的創作做為借鏡，吸收內化為個人創作的泉源，定能使個人創造之路有了不同以往的突破發展。

¹²⁸ 羅伯修斯等著，何政廣主編，勞生柏：*Rauschenberg*(台北市：藝術家，2010)，頁 187。

¹²⁹ 江如海著，*觀想與超越：藝術中的人與物*(台北市：東大，2006)，頁 21。

¹³⁰ Pan Meecham，Julie Sheldon 著，王秀滿譯，*現代藝術批判*(永和市：韋伯，2003)，頁 343。

本節就對筆者在創作形式中所涉及之構成要素、形體空間、線條色彩、造形計設等，展現有所影響的藝術家或人物做分析探討。透由學習模仿、吸收消化來歸納出個人創作風格、以期藉由作品展現筆者內在情感與生活體悟，也藉由藝術家的研究探討和流行文化的分析來強化本創作論述的可信度。

一、安迪·沃荷

普普藝術蘊涵美國當代文化的特質，喜歡將日常消費品當成素材做成了藝術品。而其中箇中翹楚為有普普教父之稱的安迪·沃荷屬之。沃荷一生製作了許多的藝術品，也打破了當代許多藝術的限制框架。他不斷實驗各式各樣媒材，創新藝術使用技法，讓藝術設計有了新的切入點轉化為多元媒體的藝術境界。而縱觀沃荷的一生，人如其作品般充滿了各樣的炫爛鮮豔色彩，這鮮明燦爛大膽前衛的風格造就他一生不朽的成就。雖然從現今的藝術角度來看沃荷的作品已無當年那麼大的衝擊與充滿反叛意味。但在 1960 年代那封閉的社會風氣，他充滿自我意識的作品強烈批判著當時的資本主義社會，他的作品戲劇化了美國文化中的物質主義與強化了消費者主義。**他的畫給予美國夢一種嘲諷，甚至帶有威脅的新境界。…他的藝術是透過冷酷無情的商業主義而展現嚴肅的一面。**¹³¹儘管當代的藝術家不屑沃荷的商業主義手法認為那是對消費主義的諂媚，但不能否認的從當時代到現代的世界清楚明白地見證著藝術文化領域逐漸轉變為由商業主宰著價值；而沃荷正是正是這場轉變的核心。沃荷經常將常見的日常消費品經由商業手法轉變成通俗藝術品，在這過程他最慣用的手法即是「重複」。**重複是文化的一種特性：經由反複的現象，我們可以看出一個文化的梗概，意義與快感由茲而生。**¹³²他藉由重複的手法為藝術注入了新的意義，在一行行重覆而熟悉的圖面中所產

¹³¹ 台北市美術館編，*安迪·沃荷 1928~1987*(台北市：北市美術館，1994)，頁 17。

¹³² Paul Taylor 編，徐洵蔚、鄭湛譯，*後普普藝術*(台北市：遠流，1996)，頁 14。

生的韻律美感創造出類似抽象的意象，也因此有人說普普藝術是從抽象表現主義演化蛻變而來的。1962年沃荷以重覆濃湯罐頭的影像開啓了機械大量製造複製的商業藝術，打破了高雅與通俗的藝術界限。讓藝術品成爲資本主義的消費形式，這影響了之後的藝術創作讓藝術成了工業產品，能夠量產、能夠普及消費的藝術，也是沃荷藝術中對後世影響最深遠的部分。

除了重覆之外，沃荷也喜歡將原物的色彩加以抽離以套色不準或圖案移位的視覺模糊鮮活主題性來做藝術創作，其背後沃荷所要傳遞的訊息爲如果藝術創作都可以簡化爲圖像量產，可以有價的銷售，那麼瑪麗蓮夢露(圖 2-4-1)、Brillo肥皂的紙箱(圖 2-4-2)、貓王等就變得一切平等且等值，這是沃荷民主與平等思想的貫徹，除了複製名人與日常用品外，1964年沃荷也開始了他「死亡與災難」系列繪畫(圖 2-4-3)。他的畫作呈現了冷漠、不安、孤立無援的情境之外。也是他那十年渴望的眼花撩亂的表面及其隱藏著對死的恐懼。¹³³這是因爲當時的一些社會現象引發他對於

「死亡」的主題非常執著，如名人貓王的死、瑪麗蓮夢露的死、賈姬丈夫的死及反越戰、抽大麻的社會普遍性現象皆與其作品不無關係，而他的「車禍」、「自殺」、「電椅」、「種族暴動」等系列沃荷以他普普藝術慣用的手法來表達個人



圖 2-4-1¹³⁴ 安迪沃荷《9個多彩的瑪麗蓮夢露》1979-1986 壓克力原料、絹印釉料、畫布 50.4×40.2 英吋



圖 2-4-2¹³⁵ 安迪沃荷《布里歐包裝箱》1964 油彩、模板、木 17×14×17 英吋 布魯塞爾私人收藏



圖 2-4-3¹³⁶ 安迪沃荷《災難 22》1964 絹印釉料、畫布 2.69×2.08m

¹³³ Cory Bell 著(柯里·貝爾)，武夫譯，*現代藝術(Modern Art)*(香港：三聯書店，2002)，頁 94。

¹³⁴ 台北市立美術館展覽組編輯，*安迪·沃荷 1928~1987*(台北市：北市美術館，1994)，頁 118。

¹³⁵ *安迪·沃荷 1928~1987*，頁 78。

¹³⁶ Hugh Honour, John Fleming 著，吳介禎等譯，*世界藝術史*(新店市：木馬文化，2001)，頁 848。

對社會事件的關懷，其作品所蘊含的是感性的悲劇，**悲劇的畫面越是被人冷眼相看，便越凸顯出它只是一個意符。**¹³⁷

沃荷一生都在尋找著與眾不同的藝術主體形式，在他認為人的一生經歷都是被刻意設計出來的偶像或仿冒品當中所虛構編造出來的。所以，**沃荷只畫物件，甚至瑪麗蓮夢露和賈姬，甘迺迪都是物件，因為被呈現出來的不是他們本身。**¹³⁸他將他的作品圖像語言轉變為圖標本身，如他所創的瑪麗蓮夢露圖像。**他讓瑪麗蓮夢露消失了個性，而更加類型化、表面化、視覺化，似乎又有了批判的意義存在。**¹³⁹沃荷以大眾熟知的物件不管是明星、名人、日常物品等都將其圖象化做為創作的基調，他以冷漠嘲諷的方式，令我們得以冷靜地思考當時代的美國夢所隱含的冷漠、空虛與自我的失去。

沃荷的作品可以說挖掘出資本主義漫無節制的潛意識問題。¹⁴⁰沃荷以其創新的藝術手法呈現當代美國消費主義，讓大眾直接正視當時的社會文化現象。他以一貫旁觀的、冷淡的嘲諷態度創作，讓觀者在他的作品中得以冷靜思考在資本主義下人性的冷漠與空虛，而這也是筆者所思索的在資本主義下人性價值意象。**亞瑟·丹托如是說：「哲學家一向認為可以用視覺來區分藝術與實在，可以藉由實例解釋藝術品的意義；但是沃荷的例子否決了這種主張。…藝術終結後的藝術家有個特質，就是他們不再遵守一種特定的創造途徑。」**¹⁴¹沃荷一生都不斷試驗不同媒材技法，又將作品大量複製與商業結合使藝術平民化，此舉顛覆了傳統藝術的昂貴價值，讓藝術的價值性與界定有了革命性的轉變與新的解讀。

這影響了筆者的創作思維方向，使筆者在思索作品的呈現，能以多面向的角度來思考及探討主題，在媒材的使用也不拘泥以往常大眾所熟悉的現成物，讓個

¹³⁷ 呂清夫著，*後現代的造型思考*（高雄市：傑出文化，1996），頁 101。

¹³⁸ Jean-Luc Chalumeau 著，陳英德、張彌彌譯，*西方當代藝術史批評*（台北市：藝術家，2002），頁 55。

¹³⁹ 周至禹著，*破解當代藝術的迷失*（台北市：信實文化行銷，2011），頁 28。

¹⁴⁰ 曾長生著，*西方美學關鍵論述：從文藝復興時期到後現代*（台北市：藝術館，2007），頁 226。

¹⁴¹ Arthur Danto 著（亞瑟·丹托著），林雅琪、鄭惠雯譯，*在藝術終結之後*（台北市：麥田出版，2004），頁 185-187。

人的創作風格得以突破現今立體雕塑常見的形式，開拓出具個人特色之造形語彙藝術。

二、羅伯特·勞生柏

勞生柏是美國戰後新達達主義及集合藝術大師。他認為：

一件藝術品可以以任何長短的時間存在；可以用任何材料(從一隻羊的標本，到一個活的人體)；任何地方(在舞台上、電視前、水底下、在月球上或在一密封的信封裡。)；為了任何的目的(激奮、期待、娛樂、祈禱、威脅)；以及任何歸宿—從博物館到垃圾桶。¹⁴²

所以勞生柏的作品充滿了陳俗的題材，他的媒材是日常生活隨手可得的物件，如：廢棄機械、輪胎、空瓶罐、木櫃、枕頭、紙張、織品、標本等都是他慣用的素材。他完全顛覆大眾對「破銅爛鐵」這般廢棄物的看法，讓媒材使用語彙得以延伸，同時更將藝術與生活作融合。勞生柏這種多重使用跨領域媒材的技法深深影響後來藝術家對媒材的運用手法，為當代藝術找到了另一個展現的可能性。

勞生柏受德國達達派柯特·史維特斯拼貼作品的影響，他的畫作表面以剪貼技法綜合各式各樣的形象與物件，他的結構影像時而緊密時而鬆散，其共同特色及色彩是多樣而艷麗，並以潑墨的顏料色彩貫穿其作品。**這是一種新的創作形式，把不同的物件黏附在彩繪的畫布上，形成綜合畫面。**¹⁴³這種作品勞生柏將它取名為「集成繪畫」(Combines)。

¹⁴² 羅柏休斯等著，何政廣主編，*勞生柏：Rauschenberg*(台北市：藝術家，2010)，頁 10。

¹⁴³ 何政廣著，*歐美現代美術*(台北市：藝術家，1994)，頁 188。

他起初的畫作創作是以平面化的拼貼畫面為主如《收藏》、《畫謎》，即是以重疊拼貼影像的手法呈現抽象圖象。而他 1955 年所做的《床》（圖 2-4-6）突破了平面設計加入立體實務，使得傳統繪畫從二次元的平面空間轉成三次元的立體概念。他巧妙的融合繪畫與雕塑的創作形式突破畫作的平面空間，讓畫作不再受框架限制有了深度及厚度，打破了以往傳統繪畫及雕刻的範疇有了視覺空間。

他最爲人所談論的作品即是《姓名縮寫》（圖 2-4-5），將一個輪胎在安哥拉羊標本上，並在羊頭潑濺上鮮艷色彩。山羊在古老年代即喻爲男性的性器官，山羊半身穿過輪胎是男同性戀的隱喻，是性慾望不能被公開承認的隱私。正如布荷東的超現實主義理想中的描述：

「美感必須以色情裹起來，以爆炸力穩定著，以魔力包圍著，不然的話，便無言為美了。」

144

這便是勞生柏以通俗的手法呈現男同性戀的圖象。而 1959 年《峽谷》不但保留原物體的獨特性並整合了畫布動態使之具有意識形態。他以色彩的深淺明暗營造出峽谷的深度，白頭鷺叨著物體，低翔於峽谷，那是強者的勝利，是強者的肉弱強食，是勞生柏將所欲描述的內容直接地明白呈現。這種直述呈現，他也用在《宮女》（圖 2-4-6）作品上，箱子四周拼貼著許多圖片即裸女照以柱子支



圖 2-4-4¹⁴⁵ 羅伯特·勞生柏《床》1955
複合媒材 191.1×80×20.3cm 紐約現代美術館藏



圖 2-4-5¹⁴⁶ 羅伯特·勞生柏《姓名縮寫》1955-1959
油彩、紙、織物、印字紙、複印品、金屬、木頭、橡膠鞋跟、網球、畫布、安哥拉羊、輪胎、木台、四個滑輪 106.7×160.7×163.8cm
斯德哥爾摩現代美術館藏

¹⁴⁴ Robert Hughes 著，張心龍譯，*新世界的震撼*（台北市：遠流出版，1992），頁 415。

¹⁴⁵ 羅伯修斯等著，何政廣主編，*勞生柏：Rauschenberg*（台北市：藝術家，2010），頁 42。

¹⁴⁶ *勞生柏：Rauschenberg*，頁 68。

撐在軟枕上，像是人腳舒適地站在軟枕上，而箱子上的雞在法國俚語是情婦，為昂貴的雞，在箱子上潑濺的色彩是對抽象表現主義的一種深思，用來諷刺「奢華、性慾、優閒」的主題。勞生柏以其自創的獨特性拼貼藝術手法，結合了繪畫與雕塑，他的多媒拼貼，乍看色彩極為艷麗混雜，畫面極為繁複華麗，但在這一切表象下，勞生柏所欲表達的是當時代的面貌，所欲呈現的是藝術媒材的極至可能性。他創造了繪畫與雕塑之間的新自由空間。¹⁴⁷



圖 2-4-6¹⁴⁸ 羅伯特·勞生柏《宮女》
1955-1958 油彩、金屬、玻璃、織物、
鋼、複印品、水彩、鉛筆、蠟筆、紙、
相片、小藍紙、枕頭、公雞、電燈、木
結構體、報紙 210.8×64.1×63.8cm
柯隆路德維希美術館藏

勞生柏的藝術觀為深深影響著筆者，讓筆者能以更寬廣的視野看待當代藝術，也讓筆者在媒材的使用得以延伸至美容媒材，使現成物不單只具有單純的視覺物理效果，而是轉換成具有新的標題或觀念的隱喻性功能。此現成物媒材的選用使得筆者此次的立體創作雕塑作品有了不同以往的風格，跳脫出一般創作常用的媒材風格模式，也使美容媒材有了新的不同語言，增添創作主題人生意象的聯想形式與媒材技法的延伸。

三、達米安·赫斯特

傳統的藝術是塑造材料，使其像一樣東西或者表達生命的意義。現代藝術不同，常常顛倒這種關係，他們致力於尋找生命的現象，然後使用他們認為適當的材料。¹⁴⁹赫斯特便是其中的佼佼者，他慣用借已死的動物屍骸來隱喻人類的死

¹⁴⁷ 羅柏休斯等著，何政廣主編，*勞生柏：Rauschenberg*（台北市：藝術家，2010），頁 108。

¹⁴⁸ *勞生柏：Rauschenberg*，頁 51。

¹⁴⁹ E.B.Feldman 著，何政廣譯，*藝術創作心理*（北市：藝術圖書，1973 再版），頁 26。

亡。在作品中讓觀者直接目睹、感受「在死亡中游移」及「生之喜悅及死之不可免」的意境。¹⁵⁰ 進而讓觀者自視「存在」的另一事實—那就是「死亡」。

赫斯特的作品習以標題的名稱來顯現意涵，他所使用的標題名稱，迄今皆屬描述性的標題，亦構成每件作品的一部分，甚而給予作品進一步的重要性。¹⁵¹

他的標題與杜象雷同都帶有雙關聯性的想像空間，令觀者在觀看作品時賦予標題不同的解答。如同他鯊魚浸在福馬林中以玻璃櫃展現出來，名稱《生者心目中無謂之死亡



圖 2-4-7¹⁵² 達米安·赫斯特《生者心目中無謂之死亡恐懼》1991 虎鯊、玻璃、鋼鐵、虎鯊 5% 甲醛溶劑 2.75 × 8 × 2.75m 沙奇收藏，倫敦

恐懼》(圖 2-4-7)，而這個標題所引起的討論不亞於作品本身，他以鯊魚死亡的軀體來迫使觀者正視這龐大軀體所傳遞的死亡訊息，以生者心目中無謂之死亡恐懼名稱消弭人們心目中對於死亡的恐懼。他在《斐列茲》創刊號的一篇訪問中赫斯特提到此作品的創作概念，他說：「我喜歡用一個東西來傳達一種感覺。鯊魚是很嚇人的，它的體型比你大，而且你對這個環境很陌生。它似死亦生，似生亦死。」¹⁵³ 赫斯特這種勇於以「死亡」為藝術探索，不僅傳達人生的「生」與「死」議題，更是隱著「另類」生命關懷的省思。他透由創作媒材冷嘲的向死亡宣戰，藉由作品的呈現來昭告世人死亡之必然性，所以不必懼怕死亡的到來。而作品所呈現的意象，將觀者安置凝聚於一股冷峻驚慄的氛圍環境中。他將對生命的深刻理解融入藝術，透由藝術創作傳達他對死亡的省思。

¹⁵⁰ Don Thompson 著(唐·湯普森著)，譚平譯，*身價四億的鯊魚*(台北市：原點出版，2011)，頁 77。

¹⁵¹ Hugh Honour, John Fleming 著，吳介禎等譯，*世界藝術史*(新店市：木馬文化，2001)，頁 880。

¹⁵² 江如海著，*觀想與超越：藝術中的人與物*(台北市：東大，2006)，頁 143。

¹⁵³ *身價四億的鯊魚*，頁 70。

他將死亡議題在諷刺的脈絡下探討，正如他在 1990 年所做的《千年》(圖 2-4-8)，讓觀眾可以目睹一連串生死輪迴的生命現象，進而反思生命中生死無常。¹⁵⁴他將血淋淋的牛頭與蒼蠅共處一玻璃空間，在玻璃中間再隔出一空間放置捕蟲燈，如果蒼蠅透由玻璃的小洞飛到此一空間，則很有可能被電死結束生命；反之在牛頭這邊有它能賴以維生的食物，也使它能夠繁衍後代，生命得以延續。



圖 2-4-8¹⁵⁵達米安·赫斯特《千年》1990 鋼、玻璃、蒼蠅、蛆、牛頭、糖與水 213.4x426.7x213.4 1997 年英國倫敦皇家藝術學院「騷動-薩奇收藏中英國年輕藝術家展」

赫斯特以蒼蠅為活體媒材讓觀者見證生死的輪替，進而省思生命的價值意義為何？再透由千年這標題暗示人都將會滅亡。在《千年》裏赫斯特以血淋淋的牛頭和四處飛舞的蒼蠅伴隨著在牛頭上蠕動的蛆為藝術展示品，整個作品呈現極端的醜陋和噁心感。不禁令人懷疑這真的是藝術嗎？這麼醜惡的情境全無美感可言，但筆者卻相當認同他的藝術價值性，因為《千年》真實的呈現出生命的更替，更傳達了生命的冒險衝動，雖然在玻璃另一端等待的是死亡，然如果蒼蠅沒有飛越那小洞看看另一世界（至少對於蒼蠅來說是另一不同世界），如何得知在等待死亡之前那種自我追尋的快感。

赫斯特受普普藝術影響，使他習以現成物、招牌看板、螢光等強烈色彩來作為創作媒材。他 1990 年所作的《搖籃曲之春》是普普藝術的重現，在藥櫥裝置裏擺滿了 6136 顆大小不一的幾何狀手工藥丸。¹⁵⁶而他用油漆以滴流的方式彩繪骷髏頭，是普普藝術大量複製手法，以相同物件賦予不同色彩，普普用以捐印套色手法，赫斯特是手工上色，讓每個骷髏頭相同的本質形體，卻有不同的色彩表現方式，正如筆者的主題論述人生原色，在相同的本質下如何給自己彩繪出最炫燦的色彩。

¹⁵⁴ 江如海著，《觀想與超越：藝術中的人與物》台北市：東大，2006），頁 144。

¹⁵⁵ Hugh Honour, John Fleming 著，吳介禎等譯，《世界藝術史》(新店市：木馬文化，2001)，頁 848。

¹⁵⁶ Don Thompson 著(唐·湯普森)，譚平譯，《身價四億的鯊魚》(台北市：原點出版，2011)，頁 2。

赫斯特繼承了杜象及沃荷的衣鉢用藝術來實踐對死亡的省思。¹⁵⁷他最著名的作品維鑲嵌了 8601 顆鑽石的骷髏頭《看在上帝份上》，他將炫目華麗的鑽石附加在無生命形態的骷髏頭上，這種強烈的反差是反生命的死亡形態他本人對此作品解釋道：「我只是藉由死亡說滾蛋的方式來歌頌生命。我選取了死亡的終極象徵符號作為主體，又在上頭蓋滿奢華、慾望和頹廢的終極象徵符號，這難道不是對死亡說滾蛋的最好方式。」¹⁵⁸在這筆者認為赫斯特的〈看在上帝份上〉讓人第一眼的感覺是被璀璨奪目的鑽石所炫花了雙眼，然隱藏在光鮮亮麗光環下的本質卻仍然是不變的孤寂的骷髏頭，以具有死亡意涵的骷髏頭來對比燦爛的鑽石，是對死亡的崇敬，也是對人易被外表所矇蔽而忽視內心本質的反諷。因此筆者相當喜愛這個作品，透由《看在上帝份上》筆者重新省思生命的本質，傾聽生命的內在聲音，釐清自我的創作方向。

四、卡卡女神與骷髏人

美國流行音樂天后女神卡卡(Lady Gaga)以其特殊嗓音和獨特音樂風格橫掃國際音樂界。然而除了她為人所熟知的音樂之外，更讓人稱道的是：她前衛百變造型塑造個人特色，不侷限任何的框架，恣意展現自我創意風格，讓時尚界望塵莫及，成為全球流行時尚之標竿。她所使用的造型元素在各時尚雜誌、Gossip 網站與許多名人，影星身上看出幾分效仿之形式。從金色蝴蝶結、太空造型眼鏡、到蕾絲連身衣裙，時尚流行元素全都在卡卡身上大放異彩，絲毫不覺怪異。因為她本身就是怪異的代名詞。她大膽挑戰道德尺度，絲毫不受社會輿論影響，勇於展現個人造型美學，她成功打破時尚流行的藩籬，突破現有造型美學觀念疆域，帶給人們純然視覺感官的刺激，她忠於「自我創造」以「自我敬拜」的模式來開創她人生的舞台。

¹⁵⁷ Don Thompson 著(唐·湯普森)，譚平譯，*身價四億的鯊魚*(台北市：原點出版，2011)，頁 71。

¹⁵⁸ 周至禹著，*破解當代藝術的迷失*(台北市：信實文化行銷，2011)，頁 131。

卡卡特有的造型美學，完全顛覆彩妝造型藝術所能接受的美學，她以著令人驚嘆咋舌、嘖嘖稱奇的百變造型，囊括了：以紅色蕾絲覆蓋半身包含臉部的「紅色女王蕾絲裝」，穿著塑料泡沫的「泡泡裝」，有紀念已故英國設計師麥昆的「龍蝦裝」，更有參加MTV音樂獎頒獎大會時穿的「生牛肉裝」，還有仿木蘭飛彈一般在胸部噴出火花的妝扮及全身佈滿可愛Kitty的玩偶設計等，每個創舉都是史無前例、每個造型都像在挑釁著時代潮流觀感。卡卡還喜愛以造型物遮住臉部，**這種臉妝可能形成一種視覺衝擊，以致，觀者必須竭盡所能地去克服視覺上的障礙，並思考著她到底在想什麼。**¹⁵⁹卡卡以著個人身體展現不同藝術美學，締造女神「卡卡」的時尚造型神話。儘管她的造型不少為人所詬病，卻不能反駁她的造型為人們帶來視覺的快感與震撼。讓人省思到人的軀體是否過分受到文明道德包裝，而失去了原本自我展現的本質與勇氣。卡卡的無視社會觀感，勇於挑戰傳統禮教，將不同創意元素搭配在身上，將自己與藝術創作融為一體，讓原本單純的美容造型色彩加上藝術風格，演化出各式各樣充滿前衛藝術的造型設計，跳脫以往造型框架，使得時尚造型充滿了創意性與想像性。因此，八〇年代的老牌搖滾女歌手辛蒂露波(Cyndi Lauper)如是說道：「**卡卡她的放肆行徑與光彩奪目，轉移了人們的注意力，…她也成了引領文化前進的領頭羊。**」¹⁶⁰

卡卡的時尚美學挑戰著流行時尚的新高度，也挑戰著潮流人士的接受程度，創領潮流時代，她勇於嘗試創新，成功結合了服裝與音樂的搭配組合，塑造出專屬於女神卡卡的潮流風格。她的精神十分值得筆者的學習與看齊。

看過卡卡「分娩異性群群魔亂舞」的MV對於MV中的骷髏人應該不陌生，骷髏男孩—Rico Genest 花了六年的時間在自己身上設計出符合自己臉型及頭型的骷髏頭圖案，他將自己的身體當做一件行動藝術品，以身體的藝術來展示美學另類風格—哥特美學。哥特式美學充滿著神秘與詭異，包裹著死亡厄運蒼涼冰冷的氛圍。Rico Genes 以著他的人體骷髏美學，在時尚界掀起一股哥特美學風潮，

¹⁵⁹ M aureen Callahan 著，黃文正譯，*女神卡卡的降臨*（台北市：時周文化，2011），頁 95。

¹⁶⁰ *女神卡卡的降臨*，頁 204。

透由他的肢體展現骷髏藝術，他冷冽的氣息呈現哥特中的幽暗與孤寂，散發著死亡味道，讓人由心感到恐懼、陰暗。**Rico Genes** 用刺青的形式將哥特美學烙印在身上，這種極端的手法或許是不可取的，但不能否認的是他勇於創造自身的美學，並將它公諸於世，他這活生生的身體藝術，震撼著我們的視覺感官，引起我們對哥特美學的反思，與其禁錮在擺脫世俗物質的羈絆，沉迷於人的陰暗面表現，對唯美主義近乎邪惡的追求，不如解放自我，追尋自己的真理，就如同 **Rico Genes** 一樣在時尚的舞台找尋到自我展現表演的空間。在這筆者認為或許對 **Rico Genes** 來說他只是真實的面對自我解放演繹著個人的時尚美學，但是對於廣大的觀者來說接受他、認同他，卻是我們對於「美學」廣義角度認同的一大推手。



圖 2-4-9¹⁶¹卡卡造型

¹⁶¹ Maureen Callahan 著，黃文正譯，*女神卡卡的降臨*(台北市：時周文化，2011)，頁 72-79。



圖 2-4-10¹⁶² MJØLK獨家翻譯整理「活屍小子」瑞克·格涅斯特採訪資料匯總

在本章節的探索過程，筆者透由分析相關之東、西方藝術脈絡與藝術家創作理念與技法，得以釐清個人創作方向、激發個人創造力，並能以多方角度來思索、檢討整個創作論述過程，忠實地正視自我內心複雜的情感與矛盾，省思自我內在心象之本質，探求自我生命存在的價值，逐步呈現自我對於生命本質的所知所感，最終獲得新思維讓本創作論述得以合理驗證。

¹⁶² 摘錄日期：2012/ 10/25 <http://www.douban.com/note/131395493>

第三章 創作理念與形式

存在主義者沙特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980), 提出:「**存在先於本質**」¹⁶³。換句話說任何事物必須先「存在」, 才有其後的「本質」決定, 沙特認為人在還沒被生下來前其本質是未知的, 因此人的本質是由個人自己所決定的。尼采也強調人的本質的不確定性與可塑性, 主張人的本質不是一成不變的, 正如他的「查拉圖斯特如是說」所提出人的精神三變: 由駱駝到獅子至嬰兒, 就是本質的變。**人沒有一成不變的既定本質, 他可以自己改變自己, 創造自己本質。**¹⁶⁴ 即然人的本質是會變的, 那麼是變好或變壞? 就有賴於人對於自身存在價值的認同與對生命意義真理的肯定。然而要能肯定自己的生命價值與存在意義, 這並不是件容易的事, 許多人在現實社會中醉生夢死、隨波逐流, 到了四五十歲還不能認識自己、肯定自己, 因此要讓生存有價值、生命有意義, 就須省思探索自我的本質為何。

現今在功利主義的環斥下, 貪婪像噩夢般纏據人心, 慾望的趨使與利益的追逐在不知不覺中盤佔我們的靈魂, 駕馭著我們的行爲, 使我們的精神生活逐漸喪失, 讓原本純真與無邪的心靈受到空前的衝擊與考驗, 對於生命的價值與自我的目標也漸漸有了分歧與扭曲。所以筆者希望透過老子的思維與尼采的働創意志的探討, 來結合藝術的創作, 啓發心靈的省思, 澄清自我存在意義, 找尋人生生命價值意涵, 提升自我創作的中心思想。故此章節就「人生意象」的創作理念與形成做逐一之探討。

¹⁶³ 陳應鼓, *存在主義*(台北市: 台灣商務), 頁 11。

¹⁶⁴ 周國平著, *尼采在二十世紀的轉折點上*(台北市: 林鬱出版公司, 1995), 頁 124。

第一節 創作理念的形成

今日的社會在資訊科技快速發展的衝擊下，人們的生活環境已無限延伸和快速變遷，整個教育體制、社會價值觀也在教改的聲浪中面臨了挑戰和更替。這也使身為教育界一員筆者的我，責無旁貸的想為教育下一代學子有正確人生觀盡一份心力。因此筆者投身於藝術創作，由個人這些年來對生活的感悟，藉由作品反映現今社會扭曲的價值觀與偏頗的人生目標意義，並在創作歷程的探索中，傾聽內心真實的聲音，重拾生命存在的本質意義。發現原來人生的目的與意義並不一定要光宗耀祖的飛黃騰達或是令人歌頌的豐功偉績；而是學會為自己的生命負責、珍惜生命，尊重並愛惜萬物生命的存在，實踐最真實的自我，為下一代樹立正確的榜樣。

藝術的創作不是憑空做出的創造，藝術創造是要通過創造的想像來完成。

「想像」是心理學名詞。基於過去經驗，加上現時的推測，而對事物持有未經證實的觀念與看法，而想像力是聯想力的一種，聯絡變化舊觀念，以構成新觀念的能力。¹⁶⁵所以想像是個人內心對事物的觀感想法、是新舊觀念的聯結，從歷史中的許多例子清楚的告訴我們想像是創造發明不可或缺的元素，透由想像的實現開啓了文明之門，讓人脫離蠻荒原始創新生活。而創造的想像包含有三個成分為理智的、情感的、潛意識的。¹⁶⁶以下筆者就其創造想像成分運用在本創作理念的分析：

(一) 理智的：

理智的成分為分想作用與聯想作用。故筆者將人性中的驅力意象抽離出作為創作力，將其意象情境藉由擬化、隱喻、轉換等形式，透由個體經驗的聯結轉化為具體表現，將在文明裏迷失的人心，藉由創作的省思重新確立生命的意義與人生的價值。

165 劉振強發行人，*大辭典*(台北市：三民書局，1985)，頁 1664。

166 嚴國忠著，*朱光潛美學思想研究*(板橋市：駱駝出版社，1987)，頁 59。

(二) 情感的：

情感的成分是為將個體心中零亂無序的意象經邏輯思考分化後統整，重新組構意識型態，是推動分想與聯想的動因。因此筆者認為人內心情態的覺醒有助於自我存在的釐清，讓人不踰越純真本質，才能將人性淳樸情感的本性在創作中重塑出來。

(三) 潛意識的：

上述的理智與情感都是我們意識所能覺知，然在創造想像仍包含意識所無法感知的，即是靈感。**靈感就是潛意識中醞釀成的情思猛然湧現於意識。**¹⁶⁷所以筆者覺得靈感的湧現是須有時間的醞釀，人會因在不斷吸收新知及過往經驗的情感在潛意識中載沉著，當時機成熟時靈光乍現的剎那就是靈感的產生。而靈感之於創作者是創作的意念是內心思維的轉化呈現。

剛就讀碩士班而本身又是出自於美容科系的筆者，在接觸課程中各式各樣不同領域的知識時，無疑是一種新知識的刺激，這新的刺激對筆者來說該以何角度來面對這全然陌生的領域與進行創作，著實讓筆者矛盾與困惑不已。而在讀到高千惠的書時，她的內容陳述令筆者茅塞頓開有了創作方向。**幾乎好的作品皆與作者的個體實際經驗密不可分，才不會顯得矯揉造作。**¹⁶⁸於是筆者開始思索個人實際經驗問題，那是深深烙印在每個人生命中最真實的記憶存在，不管是快樂的、痛苦的、歡笑的、悲傷的，它都是每個人真切發生過的過往；是人生無法抹滅的印記。所以筆者以著自身美容背景思索著並開始進行創作，從生活經驗脈絡著手尋求創作靈感，再從影響個人藝術家的創作中吸取知識，了解複合媒材之造形語彙，結合出集合類型的作品形態。在思索與創作的過程中，筆者有感於不同以往的美容領域與技巧，不但讓個人美感有所提昇，也讓筆者對於美容有了不同的解讀，筆者不再專注於「美」的表像實體，而是去反思實體下所蘊涵的意義。

因此，筆者以美容技法結合藝術理念，顯現個人創作模式，在媒材解構組合

¹⁶⁷ 朱光潛著，*談美*(台北縣：新潮社，2008)，頁 138。

¹⁶⁸ 高千惠著，*藝種不原始：當代華人藝術跨領域閱讀*(台北市：藝術家，2003)，頁 316。

之間，引發作品之張力，進而產生豐富的作品，來展現多元的創作形式。所以創作之於筆者不僅只是在技巧、媒材的變化呈現，更是筆者情感的表達與生活經驗的累積，也依此尋求個人自我生命的完整性，探求生命中最深沉的感動來達到自我價值之肯定的目的。

第二節 創作形式表現

生命每個階段都隱藏著許多的心情感受與故事，無論是喜是悲、是歡是苦，都是人生最真實的感受並在歲月中留下紀錄，生活中的一切細瑣點滴牽引著心緒的起伏波動，也讓筆者學習省視自我的生活態度，察覺自身存在的意義與價值。因此創作是筆者對自我生命形式的觀想反思與呈現，而筆者創作的呈現即是形式的展現。

「形式」指的是藝術家所採用的表現原則、元素和技法，是從畫面和作品本身即可直接觀察到視覺特性，不必再經由推理、考證或透過藝術家的自述，即可加以分析的作品事實。¹⁶⁹

一、創作形式

卡爾·榮格(Carl.G.Jung, 1875–1961)曾說對費馬交而言，藝術的目的是「揭露逗留在萬物後面的非俗世生命，並且打破那生命之鏡，因此我們可以看到事物的本來面目。」¹⁷⁰ 所以為探究生命的本質面目，筆者以對生活的體悟與社會現況的感受進行本創作論述的創作，以下就本論述創作形式加以敘述。

¹⁶⁹ 劉思量著，*藝術心理學：藝術與創作*(台北市：藝術家，1998)，頁 65。

¹⁷⁰ Carl.G.Jung 等著(卡爾·榮格等著)，黎惟東譯，*自我的探索*(台北市：桂冠，1991)，頁 319。

人的生命藉由外在肉體得以有了實質的形體，形體表露了人的生、老、病、死、喜、怒、哀、樂，如此生命有生、有死、有顯、有滅。所以老子從「有」與「無」的相關證辯來思索宇宙的根源性，老子說：「天下萬物生於有，有生於無」，以道家觀點來論人之所以「生」乃是「氣」的聚積，氣聚而生，氣散而死。因此，本論述第一系列便以「永恆」系列，做生命之始的探尋，先以人之初的太極作品呈現生命的產生，再以給生按個讚做為生命的禮讚，最後以浮世俑生闡述人的枯萎。

羅洛·梅指出原始生命力是使一個存在肯定自身，維護自身，使自身永生和增強自身的一種內在驅力。¹⁷¹所以原始生命力的適度發展可使自身的物慾得到滿足，增加個人生命的價值與存在意義，但如果讓原始生命力過度驅使內心慾望則會帶來人生的破壞與自我的喪失。不過也不能過於壓抑自身的基本需求慾望，不然也易於倒至人性的冷漠空虛，引發心底潛藏的貪婪、兇殘個性，從而失去人性淳樸的原始狀況。本論述第二系列「驅力」與第三系列「人心」即是以此為探討自我存在價值和人生的本質意涵。

人們容易受到慾望的誘惑而無視原本純真的心性吶喊，在機巧造作、利益享受中迷失了自己的本心，忘卻了生命的意義。尼采對於人生意義所在主張以強力的生命蓬勃力意志來戰勝人性的向下沉淪。**生命是「必須不斷自我超越的東西」。它不能滿足於自身的意義和目的。**¹⁷² 尼采厭惡無靈魂無自我的盲目追逐利益行為，他的衝意志和超人說，就是一種積極創造的力量，讓自己掙脫原始慾力的需求，肯定自身的價值。

老子自然無為的思想是要我們跳離現有的社會價值框架，跳脫功利息氣與慾望執著。老子第十九章「見素抱樸，少私寡慾。」就是要我們捨棄人為的造作，順隨自然的運作，輕利少慾。在人生的範疇裡，人心會受到外界許多的蠱惑，使我們沉淪，使我們迷失。**這是自我失落的時代，人們沉淪於世俗之中，好像有意**

¹⁷¹ 楊紹剛著，*尋找存在的真諦－羅洛·梅的存在主義心理學*（台北市：貓頭鷹出版，2001），頁186。

¹⁷² 周國平著，*尼采在二十世紀的轉折點上*（台北市：林鬱出版公司，1995），頁109。

躲避人生的真正使命。¹⁷³而這世俗之中就是指追求感官刺激，追求物質享樂與追求偶像崇拜，所以老子說：「樂與餌，過客止。」就是要人心不受禍害沉浸，不失去自我的自主性、肯定自我的存在價值，成就自我人生本質意義。

就上述理念，筆者設計「驅力」系列：食慾入口、死也要往上爬、收藏品、死亡遊戲來詮釋人心中的執念，而「人心」系列：求救無門、美麗下的真像、鬥場來探究人生存在意義。每一件作品的設計皆以生命議題為開端，形塑人生的起始意義，以媒材的隱喻和個人的生活感知加諸於創作理念，融入作品張力以呈現人生意象之創作。

二、創作形式呈現

開始進行創作時，筆者如盲者摸象般對於立體雕塑全然不知其義，而且對於該以什麼「形式」來做本立體創作論述才能適切的將筆者所欲表達之想法、情感與意涵傳達出來。又該以什麼技法與媒材來呈現作品意涵，在筆者苦思中，綜合所閱讀相關造型原理書籍後，彙整歸納出如何做本創作論述的形式。

(一) 媒材選擇：一個完整作品的呈現首重媒材的使用，不同媒材有不同的語彙，如何選用合適所欲表達之內容的媒材考驗著創作者的智慧與經驗。「媒材」**這個詞，並不是單單指我們所用的那個素材之物質的性質而已，同時也是意指被某一特定的文化型態或藝術家個人所使用的表現作風。**¹⁷⁴ 因此，為想表達人生意念的創作，筆者不斷反覆思索何種媒材能直接詮釋人生的表達方式，在看了許多藝術家的作品之後，筆者最終決定以人體的骸骨來做創作，因為骸骨除了是支撐我們活著時的肉體之外，更是死後肉身腐爛後，留下人們曾活著的證據，所以以骸骨來創作，正好與人生主題相呼應。

¹⁷³ 周國平著，*尼采在二十世紀的轉折點上*(台北市：林鬱出版公司，1995)，頁 277。

¹⁷⁴ Arnheim 著(安海姆著)，李長俊譯，*藝術與視覺心理學*(台北市：雄獅圖書，1985 四刷)，頁 169。

(二) 技法運用：現今的雕塑技法已與傳統雕刻技術不盡相同，加入了許多科技方式或翻製技法，然不論是採用科技機械或手工翻製，都是爲了將作品的意涵更能清楚的表達出來，因此在創作的過程筆者選擇與自身美容背景相關的技法來呈現作品。如用藝術指甲的水染技法、飾品製作的縫線技法、與鋁線設計技法、彩妝設計的化粧技法、美髮設計的假髮製作及面具製作的蝶谷巴特拼貼等都是在美容造型界所慣用的方式技法。選用此方式不但能補足筆者在藝術創作上的技法缺失，與已所長相結合，更能使藝術與美容相輔相成，擴展創作領域。

(三) 空間構圖：立體雕塑是以三度空間做爲造形的表現方式。**空間在造形上的呈現方式有很多，形態的深度、視覺間的緊張與對立、配置的秩序或方向與陰影等安排，都是空間在立體造形中構成的方法。**¹⁷⁵因此筆者在作品的空間構圖時總是再三的斟酌，猶如在拼圖般要將每個物件擺在最對、最合適的位置，不但要考量面積大小比例、色彩調配協調、量感動向平衡等相關要素的均衡，才能將媒材的功用發揮到最高點，達到筆者心中形塑的最佳造形意涵讓每一個媒材的安排、配置、傳遞著深刻的情感，將筆者所體悟的生命本質轉化在創作的表現裡。

綜合上述於筆者創作形式過程是不斷嘗試與實驗不同媒材與技法的歷程，從媒材選擇到技法運用與空間構圖莫不再三與指導教授討論與修正更改，以求作品更趨臻完整。而一個作品的完成是從不斷失敗、破壞中獲取經驗後重塑而得，因此每一失敗歷程是一種試煉、是一種挑戰、是完成作品的催化劑、墊腳石，故筆者將每一次嘗試與實驗製成圖表做一分析比較以利作品創作。

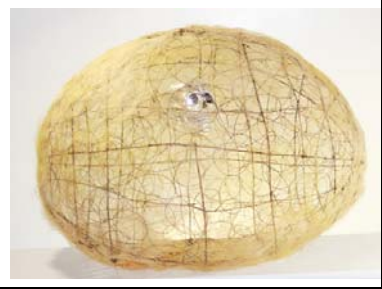
以下爲筆者將試驗前後之作品做一對照比較說明：

¹⁷⁵ 林書堯著，*基本造形學*(台北市：維新書局，1987)，頁 95。

表 3-2-1 形式修正對照表：

作品說明	形式修正後作品	形式修正前
<p>以鐵條媒材所營造的囚籠效果強於銅線與合成髮的所組合的囚籠並較具有內縮張力。。</p>		
<p>樓梯使用飛機木媒材較比一般木材更具有延展力給予人視覺感受存有著明確指引性，而水染的骷髏與無色彩的骷髏形成強烈的色彩反差，使主題鮮明化。</p>		
<p>虛實相伴的技法較單一手法更能凸顯主題的完整性。</p>		
<p>不同技法能改變作品情境的鋪陳讓作品更具情感的擴張與移情之聯想。</p>		

空間構圖的比例不對易使主題焦點模糊失去準度。



第三節 創作媒材與技法

藝術創作「再見」現實的手藝被擴大了，其次平凡無比的物體，透過藝術手法的變裝有了全新的生命。¹⁷⁶ 縱觀現代藝術開始以現成物為媒材之後，打破長期以來藝術的原創性與獨一性，推翻了藝術創作原有的思維方式，改變了藝術媒材本來的結構組合，讓創作得以天馬行空的不著邊際，得以無限的延伸擴展，呈現創作的最大自由。

Arnbein 曾說：「導致偉大之藝術創作的那種高貴的洞察力，也無非平日生活中謙恭的觀察活動結果。…所以藝術家觀察實在是生活之工具，一種精練的自覺。由於經驗之原料乃刺激之無定形的團聚，故觀察者得以隨心所欲地去支使它。所謂觀察乃是根據現實把形狀和意義完全主觀化之謂。」¹⁷⁷

現成物媒材的使用雖拓展了創作的無限可能性，但身為一位創作者在媒材的選擇上需審慎的思考選擇，才不會陷入媒材泛濫使用的迷失中，每一種素材都有它獨特的質地與美感。材質特色的發揮除了有賴創作者本身的學養以及傳統的技法素養之外，也必須涵蓋對材料結構的認識、組合運用的多元可能性、複合組合

¹⁷⁶ 謝東山主編，*台灣當代藝術 1980-2000*(台北市：藝術家，2002)，頁 57。

¹⁷⁷ Arnbein 著，李長俊譯，*藝術與視覺心理學*(台北市：雄師圖書，1985 四刷)，頁 15-16。


應用的探討等等。¹⁷⁸

一、媒材使用

材料由於被轉變成一件藝術作品，材料的意義就增加了，完全不同於它們原來所有的意義。如此一種意義的轉變，乃是創作活動的核心所在，它涉及的是材料的獨特性質與藝術家的心靈。¹⁷⁹為表達人生意象的意涵，筆者以市面隨手可得的現成物以混合媒材的方式呈現創作，「混合媒材」現代藝術裡引用混合媒材的最大目的，是要對傳統美學提出質疑，並讓現成物的正常關係性瓦解，以震撼觀眾的思想。通常引用混合媒材的作品材料的限制較小；只要是適於表達創作者理念的材料均可登台一現。¹⁸⁰所以筆者將現成物媒材加以改變、重組並賦予媒材新的意義來詮釋作品意涵。

下面就使用媒材加以說明：

表 3-3-1 人生意象使用媒材表

<p>(一) 骷髏骸骨：</p> <p>骨骸是人留下最終的存在證據，因此以骷髏為媒材來探索人生意義是恰如其份的傳達方式。</p>	
--	--

¹⁷⁸ 視覺藝術全國論壇 2008，謝佩霓等執行，李貞慧文(台北市：文建會，2008)，頁 24。

¹⁷⁹ BATES·LOWRY 著，杜若洲譯，視覺經驗(台北市：雄獅圖書，1981 三版)，頁 106。

¹⁸⁰ 李美蓉著，探討對台灣現代雕塑：雕塑媒材與造型的對話(台北市：台北市立美術館，1993)，頁 9。

(二) 合成髮：

頭髮為人體結構的一種，也是暗喻煩惱的根源，俗話說：「三千煩惱絲」指的就是頭髮，所以將合成髮納入創作元素也是一種人生意義的表現。



(三) 蝶古巴特：

蝶古巴特是一項剪裁紙張以裱貼為製作方式的工藝技術，在歐洲以流傳近三百年，在十七世紀時一度曾是歐洲貴族常見的居家飾品，它還深受東方漆器的影響，稱得上是東西文化交融的工藝結晶。¹⁸¹為呈現現今對慾望的追求，因此在圖案的選擇上大都以紙醉金迷的都會風格樣式來設計骷髏頭的圖案。



(四) LED 燈：

光線是生命當中最具顯現力的元素之一。…它是所有感官知覺中最壯麗驚人的經驗，在人類早期的宗教儀式裡，光是一個被正當的讚揚崇拜和祈求的對象。¹⁸²所以為顯現生命的時間元素，在骷髏頭的眼睛裝上LED燈一來凸顯時間之於生命流逝的相關性，再則強化作品的張力。因為，在造形中，動態、光線、音響階屬於時間的要素。



¹⁸¹ 周秀貞著，*蝶古巴特技法全書*(台北市：麥浩斯出版，2011)，頁 6。

¹⁸² Arnbein 著，李長俊譯，*藝術與視覺心理學*(台北市：雄師圖書，1985 四刷)，頁 10。

¹⁸³ 呂清夫著，*造型原理*(台北市：雄獅，2000 九版)，頁 82。

<p>¹⁸³ 故在眼睛人的靈魂之窗輔以光線正是在一種有限的生命裡對人生真理的追尋。</p>	
<p>(五) 布料：</p> <p>台灣女性藝術家吳馮恂覺得布就像人的皮膚，所以把布作為身體皮膚的隱喻，希望透過布這層皮膚去反省自己的處境及生命狀態。¹⁸⁴因此在創作時筆者也以布的隱喻來強化主題「人生意象」的型態，並張顯媒材混搭組合的新思維概念。</p>	
<p>(六) 壓克力顏料、油彩、指甲油：</p> <p>在造形之要素中，對人類而言，色彩具有更強烈的暗示力量。¹⁸⁵色彩能活化作品生命力，刺激人的感官，所以在藉由色彩傳達作品意涵時在色相、彩度、明度的選擇需審慎決定。因此在色彩的選擇上筆者以慣用的媒材指甲油、壓克力顏料來進行創作，再輔以油彩的應用。</p>	
<p>(七) 亮粉：</p> <p>亮粉為美容製作飾品常用之材料，可用來繪製圖騰或提高作品亮度質感，因此應用在創作作品中借以提升作品的質感</p>	

¹⁸⁴ 謝東山主編，*台灣當代藝術*，1980-2000(台北市：藝術家，2002)，頁 59。

¹⁸⁵ 陳寬祐著，*基礎造型*(永和市：新形象出版，1993)，頁 68。

二、技法呈現

(一) 拼貼技法：

拼貼法運用在雕塑裡，只是單純地提供一種新鮮而改革的方法，經由構成、築構的過程來創造雕塑的意象。¹⁸⁶ 1991年布拉克((Georges Braque, 1882-1963)在他的作品「葡萄牙人」放入一行字開啓了拼貼法的應用，接續畢卡索的「藤椅上的靜物」在1912年完成為第一個拼貼的作品，並未立體派的技巧添上了新的元素—拼貼。拼貼帶來了單純有力而富象徵性的形象。¹⁸⁷

象徵的隱喻性之於創作是主題的延伸是作品的意涵，所以以拼貼方式進行創作不但能使主題鮮明，也使作品張力更加彰顯。再加上筆者喜愛勞生柏的作品，勞生柏的創作上傾向集成繪畫(Combines)，勞生柏的集成受剪貼畫的影響。¹⁸⁸因此筆者嘗試以拼貼方式，綜合各式各樣的都會形式，選擇較貼近的圖樣拼貼於物件將其串連組合來進行創作並伸展了媒材的使用語彙。

		
1：將事先選好圖樣拼貼在合適的位子。	2：以壓克力顏料在骷髏頭合適的位子畫上圖案。	3：完成的骷髏頭。

圖 4-3-1 拼貼技法流程圖

¹⁸⁶ Eddie Wolfram 著，傅嘉瑋譯，*拼貼藝術之歷史*(台北市：遠流，1992)，頁 37。

¹⁸⁷ 陳錦芳著，*神哉！畢卡索*(台北市：藝術圖書，1996)，頁 110。

¹⁸⁸ 羅伯修斯等著，何政廣主編，*勞生伯：Rauschenberg*(台北市：藝術家，2010)，頁 49。

(二) 軟雕塑技法：

不同型態的創作表現，必須以不同的材質來顯現質感。筆者的創作作品中有些設計是要直接與觀者產生互動才能產生意義的作品，故在媒材上選用軟雕塑技法來呈現。**軟質物體往往誘導我們的觸摸，因為它們是那麼友善、迎人。**¹⁸⁹軟雕塑的運用在近代的藝術史中時常可見，普普藝術家歐登伯格便是慣用以乙烯塑膠及畫布填充棉來縫製巨大的軟雕塑，從早期的薯條、打字機，至今的冰淇淋、蘋果核等，皆是以誇大的方式放大原物件。**此處透過突然的置入真實世界之尺吋之環境中，真實物件轉化成幻想意象。**¹⁹⁰筆者於創作中也運用此法來轉換真實物件的比例大小，使之作品具有聯想的意象，讓主題的明確性不言而喻。

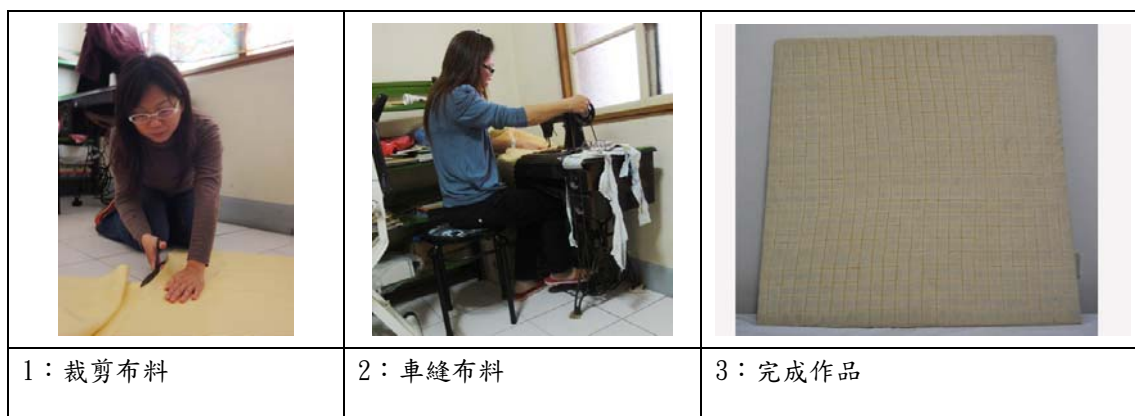


圖 4-3-2 軟雕塑技法流程圖

(三) 水染技法：

以媒材指甲油進行水染於藝術指甲創作是不可或缺的技巧，水染有別於其他創作的優勢，在於它的不可重覆性，因為透由水中的圖樣勾勒及沾染成形的過程是無法達到相同的圖案，因此水染的作品每個創作都具有獨特性，不可被複製性，以讓作品更具獨創性。而赫斯特也曾以油漆以潑墨方

¹⁸⁹ 呂清夫著，*造形原理*(台北市：雄獅，2000 九版)，p67。

¹⁹⁰ Eddie Wolfram 著，傅嘉瑋譯，*拼貼藝術之歷史*(台北市：遠流，1992)，頁 240。

式繪製許多的骷髏頭，其每顆骷髏頭的色彩、線條皆不相同無一重複，因此筆者聯想到藝術指甲創作的技巧，也有此一無重複性的特色，故嘗試將此技法應用在此創作論述中。

		
<p>1：在水滴入各色指甲油</p>	<p>2：在水中勾勒線條</p>	
		
<p>3：將骷髏頭放入水中進行水染</p>		<p>4：完成圖</p>

圖 3-3-3 水染流程圖

(四) 合成纖維假髮製作技法：

合成纖維假髮主要材質為尼龍，可塑性大，利用逆刮與噴膠可覆蓋在任何形體的物件上來進行創作，大家耳熟能詳的女神卡卡在造形上便是常用合成的假髮做成各色的蝴蝶結來做舞台上的誇張造型。亦甚喜歡卡卡的筆者在創作中參雜不少的假髮製作方式來豐富媒材的使用方式，表達出創作的創意。




		
1：將假髮平均鋪在紙上噴上固定劑	2：固定好的髮片	3：固定好的髮片覆蓋在作品上

圖 3-3-4 合成髮製作流程圖

(五) 晶鑽彩繪製作技法：

將所選用的亮粉依一比一的比例和膠水相混合，再以圭筆小面積的一筆一筆繪製成所要的圖騰設計。晶鑽彩繪的設計可使作品色彩鮮豔具有層次感，並能鮮活主題的意象，增添技法媒材使用的廣度。





			
1：將膠水與亮粉依一定比例調合	2：上了亮粉的面具	3：完成圖	

圖 3-3-5 晶鑽彩繪製作流程圖

本創作論述是筆者嘗試創作的開端，用本身所熟悉的方式創作來傳遞內心情感，表現出的內容是生活中的經驗累積，是對現今功利社會的再現影射，亦是讓自己更能瞭解生命的意義。因此整個的創作過程不是漫無目的，隨性而致的創作，是筆者真誠的情感呈現對人事物的觀感反映，在作品結構中藉由不同媒材與技法的詮釋來尋求自我存在的價值與探究人生的生命意涵。

第四章 作品詮釋

生命之始，如同道家之「道」由宇宙洪荒混沌之初，集氣聚積成有之生命，故筆者「人生意象」系列之首便以「永恆」做開端。從生命的開始探討生命的生存意義，再以尼采超人說、衝創意志的生存意志動機力和老子自然無為的人生哲理來架構「驅力」及「人心」系列的主題創作。以下就其「永恆」、「驅力」、「人心」不同系列作品做逐一說明介紹。

第一節 「永恆」系列

在人類的文明中從不乏對於生命的尋求與對人生意義的探求。而許多的哲學家更是窮極一生的在找尋「人為什麼活著」的答案。然在時間的洪流裡清楚明白的告訴我們，「人」不知從何而來？如何為生？何時為死？「人」存活於世界之於宇宙如滄海一粟，毫不起眼又舉足無重的存活著。但「人」的存在對於生命的延續卻是不可或缺的必然要素，只要是生命體就有著求生的本能，所以人生的原始意義之於生命就是活著。而為了存活於世上，「人」必須面對人生的各種問題與挑戰，甚至面對死亡的恐懼與威脅。

「人生意象」首先的系列便以「永恆」來闡述生命存在的價值，藉由生命的存在感，重新省思自我的存在意義、活出自我。並透由探索生命不同向度，建構與追求自己人生的意義，積極投入生命情境，創造生命價值。

表 4-1-1 人生意象之「永恆」系列圖錄表



一、人之初



二、給生按個讚



三、浮世俑生

一、人之初

(一) 創作理念：

老子第四十二章：「道生一，一生二、二生三，三生萬物。」萬物負陰而抱陽，三中氣以為和。」這是老子對生的起始論述，道化生萬物，無極生太極，太極生陰與陽，陰陽交和繁衍了萬物。所以筆者在「永恆」系列中一開始便以「人之初」的太極圖象做為開端，喻為生命之始。

「人」生命的開始透由精子與卵子的結合揭開了序幕。當人脫離了母體成為了獨立個體，有了自由意志，開始了人一生不斷的追求，有人追求名利金錢的物質滿足、有人追求自我價值的精神滿足，不論人追求的目的為何？終歸於建立一個完美的、合於自己的人生。只是何種人生的價值才有意義？才值得追尋、肯定？答案就在個人的心中。但筆者認為在人的旅程中，不管是遇到挫折、失望、幻滅的侵襲也好；是遇到順境、讚賞、實現的肯定也罷，都須保有一顆原本清明純真的心，為自己的人生負責，不留遺憾。因為人的一生是非常的短暫，有生就有死，這是千古不變的定律，儘管千古以來多少帝王、百姓追尋著不死、不老的祕方以求長生不老，但歷史的答案殘酷且真實的讓我們知道這是不可能的。因此在作品之首，筆者以著人之初比喻著的開始也是面對著死亡的開端，太極的生中有著死亡的骷髏。

中國神話中有著盤古開天闢地的傳說？**天一開混沌被打破，「輕清者上升為天，沉濁者下沉為地」，陰陽分開來。有了天有了地，陰陽交感，萬物開始出現。¹⁹¹而人的存在在萬物中是最具有靈性與悟性，是動物所不能具備的，人與動物的一個區別在於，動物僅僅是活著，並無活著的意識；人不僅活著，還要追問為什麼活著，活著的意義是什麼。¹⁹²因此我們能生而為人是何其有幸，我們能有接受人生中的種種挑戰，克服物慾的誘惑，而活出生命的意義，**

¹⁹¹ 聞章著，*老子趣讀*（台北市：台灣先智，2002），頁 259。

¹⁹² 閻嘉著，*愛與生的苦惱叔本華：洞悉人生痛苦的智者*（台北市：牧村圖書，1999），頁 151。

讓充滿迷惑的人生變成充滿希望的人生。這也是筆者在人之初作品中，太極的圓點以骷髏為取代的意象意義。期望觀者能引以為誡，以虔敬的心看待生命，以崇敬的心看待死亡，以謙敬的心看待自己的人生。

(二) 創作媒材

1·保麗龍 2·油彩 3·骷髏頭

(三) 形式技法

筆者以大家所熟知的太極圖樣表現生命之始的比喻意象，**太極圖相傳為宋朝道士陳搏所繪原叫無極圖，陳搏通過穆修傳給周敦頤，周敦頤改為太極圖¹⁹³**。即是現今大家看到的圖樣，太極圖為一圓狀中央以一曲線將其隔為均等的兩邊，為陰陽二氣，白中有黑點，黑中有白點為為陰陽相交，而筆者也以虛實來呈現陰陽，白為陽為實，黑為陰為虛。這是因為在開始設計人之初的圖樣時，老師認為直接以太極圖案來描述太過直接不具意義，缺少了意境的鋪陳。故筆者想到老師所講的藝術要虛實相貫、神秘、曖昧，讓人有模糊不清的想像空間。因而筆者在設計上改以虛實手法來貫穿作品的空間感。**在空間的形成條件中，因為量感的構成方式，更可以實體和虛空的安排而造成真實的空間感。尤其是在充實的塊狀中，可以凹凸、挖空的方法造成空間感覺。¹⁹⁴**所以在幾經修改之後，筆者除了以虛實來強化作品的空間感之外，太極圓上以下寬上窄的方式來呈現清者上升天，沉濁都下沉為地的意象情境。色彩媒材的選擇上，筆者捨棄熟悉的壓克力顏料，改以油彩彩繪太極圖像，是因為油彩顏料的特性可被覆蓋性，再不斷的塗抹上色，堆疊出一定的厚度時，再以大筆刷刷出渦形的形狀來強化天地的混沌狀。平塗的過程中因保麗龍無毛細孔，也不似畫布有纖維能吸收油彩中的油質，故在重疊的過程中，黑白兩色的油彩常會因不夠乾而造成顏色相混而髒了作品，還好油彩能被後來上色的色彩覆蓋住而具有修改性，才能讓作品中的黑白顏色鮮明呈現。

¹⁹³ 馬濟人著，*道教與煉丹*(台北市：文津，1997)，頁 52。

¹⁹⁴ 林崇宏著，*造形設計原理*(中和市：視傳文化，1997)，頁 121。

(四) 作品呈現



圖 4-1-1 「永恆」系列-人之初 2013 年 作品尺寸：長 52 × 寬 19 × 高 52cm

二、給生按個讚

(一) 創作理念

我們所存在的宇宙在一百四十億年前誕生，在這浩瀚又漫長的時間恆河裡，孕育了無數的行星，而地球便是其中的一個。地球在經過無數次的演化變遷，有了多樣化生命的存在，「人」便是其中的一種。人的存在有了生命，這個生命是奇蹟，是經過歲月的洗禮演進，人才能成為獨立的個體、具有理性與思想。因此，怎能不給生按個讚呢！

人在生與死之間，代代的演化史中，累積了生命的存在韌性。生命的演化遵循著生存法則，不斷篩選遺傳基因，存留最佳分子，造就了生命的完整性。因此，每個人都是一個獨特個體的存在，世界上沒有兩個人是長的一模一樣地，即使是雙胞胎也不可能！每一個人都是這麼樣獨特的存在著，我們必須自己孕育出生命的意義，創造出屬於自己的豐富生命，所以給「生」按個讚，生讓你的人生得以有價值、有意義。

(二) 創作媒材

- | | | | |
|--------|--------|----------|--------|
| 1· 保麗龍 | 2· 補土劑 | 3· LED 燈 | 4· 棉手套 |
| 5· 骷髏頭 | 6· 超輕土 | 7· 噴漆 | |

(三) 形式技法

以保麗龍做出蛋的模型，在以補土劑修補出蛋的光滑表面，藉由噴漆強化蛋的光澤度。骷髏頭特意以半頭呈現在上頭部以超輕土捏塑，包裹住以棉質手套完成「讚」手勢的手型，再輔以LED燈來凸顯讚。骷髏頭以紅色來呈現是因為紅色為血的聯想，血是生命賴以存在的不可或缺泉源，**血的色彩就是生命的代表。**¹⁹⁵因此，將骷髏頭噴為紅色為生命的象徵。

¹⁹⁵ 曾啓雄著，*色彩的科學與文化*(板橋市：耶魯國際文化，2002)，頁 241。

(四) 作品呈現



圖 4-1-3「永恆」系列-給生按個讚 2013 年 作品尺寸：長 115 × 寬 87 × 高 21 cm

三、浮世侑生

(一) 創作理念

人爲何而生，爲何而死？若活著沒有意義就如同死亡，所以每一個人，都在爲「活著」尋找一個生命的價值。而追求的價值是什麼！權利？名望？財富？地位？？？然而，在這追求的過程中，到了生命的盡頭，到底還剩下什麼？是一堆白骨？還是人們永遠的追憶？

語本莊子一刻意：「其生若浮，其死若休。」唐朝李白的春夜宴從弟桃李園序：「夫天地者，萬物之逆旅也；光陰者，百代之過客也。而浮生若夢，爲歡幾何。」這就是本作品所引用浮生的來源，而本作品所要傳達的意念爲：藉由蛋一生命的開始，也是人們所處的塵世，本是純淨無暇，卻在這充滿誘惑與陷阱的大千世界，迷失自己而不可自拔。故用骷髏頭來呈現：外表雖光鮮亮麗，內在卻是虛無，如同死人，存在這個浮華的現世。因此，本作品透過生(蛋)與死(骷髏頭)所產生的對比視覺效果來詮釋浮世侑生——人雖是活著，心與靈魂卻是死的。

(二) 創作媒材

1· 鋁線 2· 銀箔 3· 尼龍假髮 4· 骷髏頭 5· LED 燈

(三) 形式技法

浮世侑生以蛋型爲形體架構，除了是利用蛋本身「生命之始」的象徵意義之外，一個蛋殼不但具有力學上的強度，更具簡潔的有機之美。¹⁹⁶而安海姆也認爲圓弧及球體以它們那彎曲的弧線和中心對稱，最完美地表現了渾圓性質的結構特質。¹⁹⁷因此筆者以蛋型來呈現浮世侑生的外觀，借用鋁線的柔軟可塑性組合成圓弧的蛋型，上面覆上尼龍材質的假髮，使之具隱約的透明度可視裡面的骷髏頭。尼龍材質的假髮其材質除了具有透明度外，更類似蠶繭上的絲，一層層裹住、束縛了自己，如無法透視自身的價值目標破繭而出，則就會成了「蛹」

¹⁹⁶ 呂清夫著，*造型原理*（台北市：雄獅，2004，9版5刷），頁20。

¹⁹⁷ Arnheim 著，李長俊譯，*藝術與視覺心理學*（台北市：雄師圖書，1985四刷），頁168。

內的「俑」。因為蛋形除了生命之始的象徵，以心理學的角度來講，費珠曾說過圓圈或球狀體是「自己」的象徵，在所有層面裡，它都表示心靈的全體，包括人類和整個自然間的關係。¹⁹⁸所以浮世俑生的形式表現顯敘述了自己對生命價值的呈現與成長的生命力。

浮世俑生的作品剛完成時，總覺得在某些地方有不盡理想之處，但卻不知問題在哪裡，藉由與老師討論之後，發現蛋形的大小比例與骷髏頭的比例大小差異太大，在視覺效果上比例的調和明顯失衡，再則鉛線不規則的纏繞重覆次數太多，造成視覺的混亂失去外觀上的簡潔有力形態，在知道這兩點缺失之後，筆者重新計算骷髏頭與蛋形的比例協調度重新設計，並在鉛線的纏繞方式減少交疊部分能支撐假髮的密度即可，如此一來浮世俑生的作品果然在視覺效果上更臻完好。

¹⁹⁸ Carl G·Jang 著(卡爾·榮格等)，黎惟東譯，*自我的探索：人類及其象徵*(台北市：桂冠，1991，初刷3刷)，頁299。

(四) 作品呈現

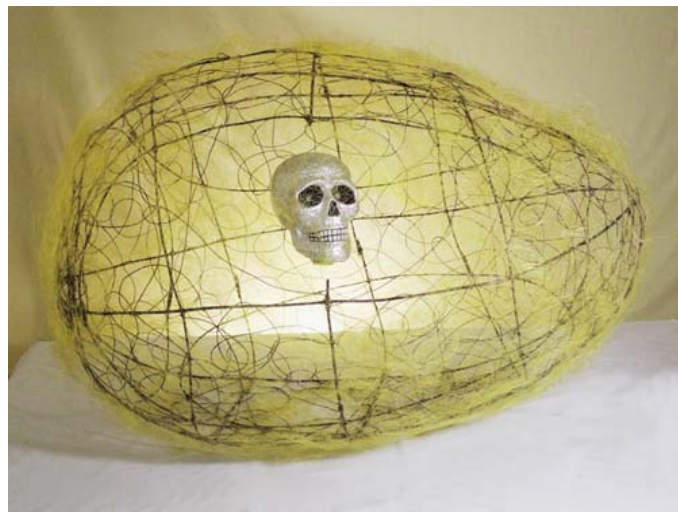


圖 4-1-2「永恆」系列-浮世俑生 2012年 作品尺寸：長 95 × 寬 50 × 高 60cm


第二節 「驅力」系列

人一無所有赤裸裸的來到這世界，伴隨著哭聲開啓了人生的大門，也同時宣告了死亡在不久的將來會降臨。在這人生短暫的旅程裡，人會經歷生、老、病、死的過程，在回顧這一路的經歷會發覺：人的一生盡是在忙著工作、忙著吃、忙著追逐世界等等的忙與盲，這到底是爲了什麼？人孑然一生來到塵世，是純潔的、無知的，然是什麼讓我們沾染了惡習，讓純真的心蒙上了灰。

現在許多人汲汲營營忙碌的追逐爭競，學生爭第一名、上班族爭地位、政治家爭名聲、企業家爭財富，大家每天生活在爭奪中，使我們的社會成爲弱肉強食的獸性世界。而我們的慾望則包裹著美麗的外衣以成就人生的理想目標，引誘著我們的偏頗人性以滿足個人的私欲。人們沉淪於媚俗聲望與金錢爭競，慾望壓抑著人性的真摯，讓人漸漸失去自我，不知爲何而活，讓人們不再感覺到真摯而純真的自我。

驅力系列便是希望能看透能私慾的本質，找回原來純真無偽的自我，在自身生命中積極奮發，不斷的創造追尋人生意義。

表 4-2-1 人生意象之「驅力」系列圖錄表

	
<p>一、食慾入口</p>	<p>二、死也要往上爬</p>
	
<p>三、收藏品</p>	<p>四、死亡遊戲</p>

一、食慾入口

(一) 創作理念

民以食爲天這話說明了「食」的重要性，也因人爲滿足口腹之慾，所以有了「火」的發現，開啓了文明之始，在經過數千年來的演進與改革，人們對於吃食的慾望越至新奇與精緻。時至現今國人爲了滿足口腹的慾望，不論是天上飛的；地上爬的，只要是能吃下肚的，皆能烹調成一盤一盤色、香、味俱全的美食佳餚。

食慾入口的設計靈感來自人們對吃的慾念，從早期只要吃飽演變至今除了要精緻美味外，更不能少了鋪張的派頭排場來彰顯個人的社經地位。至此「吃」不再只是爲維持生命的基本需求，而是另一類展現自我財富、地位的慾望方式，當自我與慾望畫上了等號，慾望就是自我，自我變成了慾望的代名詞。自我被慾望所主宰，不停地汲汲營營社會地位與財富的滿足。當這些慾望不能被滿足時，就易陷入叔本華所說的人生是不斷的痛苦、受挫，然而當自我慾望達到滿足之後，那麼試問生命還有別的意義嗎？人生價值難道只在滿足自我慾望的物質成就嗎？因此，食慾入口即是在表達不要爲滿足己私之欲，什麼道德、仁義皆不顧，只要能滿足自我就算吃人不吐骨頭又如何！

(二) 創作媒材

1· 緞布 2· 骷髏手 3· 尼龍假髮 4· 填充棉

(三) 形式技法

人的嘴可以是柔軟又溫暖的；也可以是尖銳又冰冷的，爲能同時表現出這兩種矛盾又互存的情境，筆者在試過不同布料後，最後選定緞布來呈現。藉由緞布表面光滑的質感來表達柔軟又冰冷的氣息，再加上嘴裡啃咬著裹著髮絲的骨頭，呈現出人心的陰暗面一吃人不吐骨頭的情境。

(四) 作品呈現



圖 4-2-1「驅力」系列-食慾入口 2013 年 作品尺寸：長 80 × 寬 55 × 15 高 cm

二、死也要往上爬

(一) 創作理念

我們的慾望正如馬克思的需求論所說不過是物質生命層面的自我盲目滿足，如果過分放縱自己的慾求，失去了自我的人生價值，讓自己成爲物慾下的一群行屍走肉直至死亡仍逃脫不了物慾的擺佈，想要往上爬升來滿足自我的慾求。在物質慾望的掌控下人所表現的情慾和意志都是強烈的，人開始追逐權力、名利、愛情等這些的追求亦構成了個人生命的特質與價值觀。然而人的存活難道只爲享樂的物慾，至死仍不休的懸念著一切慾求，所以就算死也無法使之斷了心中對慾望的追求。弗蘭克(Viktor Frankl，1905~1997)¹⁹⁹ 認爲人的原始促動力是人對人生意義的努力探索，而不是佛洛伊德的本能滿足的唯樂原則，而孔子也說：「朝聞道，夕死可矣。」這所講的「道」就是指人生意義，透由活中的身體力行，去體悟人生的價值，肯定自我的存在價值，不讓世俗的物慾貪求支配自己，淪爲慾望的魁儡。

(二) 創作媒材

- 1· 飛機木
- 2· 骷髏頭
- 3· 骷髏手
- 4· 木板
- 5· 壓克力顏料
- 6· 保麗龍
- 7· 廢棄圓桶
- 8· 指甲油

(三) 形式技法

創作媒材的選用著重在於材料本質的特性，它能賦予觀者一種多向性的存在思考，因此在死也要往上爬的作品中，除了使用大量的骷髏頭於架構空間展現量感與質感之外，更在成堆的骷髏頭中伸出欲往上爬的骷髏手提升結構張力創造出生命力。而骷髏頭以水染形式渲染、堆疊色彩，其水滴線條的延伸於畫面中形成一股流動的、交錯的空間場域，是一種生命能量的顯現，一種視覺感受的擴充，與無色彩的骷髏形成強烈的色彩反差，

¹⁹⁹ 弗蘭克意義治療學說的創始人，他透過對生命意義的重新解釋一種對自我的整理解，爲心理治療開啓一條廣爲接受的道路。

給予人視覺感受存有著明確指引性，色彩常常被用來作為傳遞意義的工具。²⁰⁰引領觀者進入作品所展現的內在精神氛圍中，透過色彩與媒材的牽引筆者轉換了生命的存在形式，以另外一種方式詮釋生命體存在活於世的意義。

死也要往上爬的原本構思是要用陳年受侵蝕的木梯來傳達不管時代如何的交替，人內心的貪慾仍是不變的，但其呈現結果卻不如預期的好，再加上骷髏頭經指甲油水染後色彩的明度、彩度偏高，在視覺上紛亂不已，經由老師的指點將梯子改成以飛機木材質並以壓克力顏料擦成金色，並在整體的空間擺設設計上多添加上純色的骷髏頭來均衡色彩重心與視覺轉移，其成效果然更具結構張力與重力感，尤其金色梯子使得主題更加的張顯。

²⁰⁰ Arnheim 著，李長俊譯，*藝術與視覺心理學*(台北市：雄獅，1985，四刷)，頁 332。

(四) 作品呈現



圖 4-2-2「驅力」系列-死也要往上爬 2012 年
作品尺寸：長 90 × 寬 70 × 高 110cm

三、收藏品

(一) 創作理念

人在文明的薰陶下，內心的慾望也披上文明的外衣，顯露在外的總是圓圓融融的斯文有禮，舉手投足、進退之間莫不經過思考算計，以掩飾內在原始野性，不受文明禮教洗禮的慾望。**在我的後現代社會裡，精神日益空虛、文化愈形膚淺，社會實踐中充滿各種永無止境的重覆與模仿；這是一個由異化的個體所組成的破碎世界，自我和歷史感也已經蕩然無存。**²⁰¹換句話說，社會的進步，科技的發達、生活的富裕，雖為人們帶來物質的享樂滿足，卻也使人心失去洞察力，讓心靈日漸貧乏。所以在慾望的驅使下人們不再滿足於現有的觀感開始追求新、異、驚、悚、怪的視覺感官的震撼與心靈情感的快感。這也使得我們對「美」重新定義，對「藝術」有了新的詮釋，不再拘泥於傳統藝術的絕對美感與表達形式。正如現今當紅英籍藝術家赫斯特便是以慣用的動物骸骨來呈現生命價值的意義。雖說他的作品完全不符合所謂的「美」，又是常令人覺得驚悚的，但是不容否認他的作品帶給觀者的撼動是直接且深刻，而他的作品也常是以天價成為收藏家的收藏品。

收藏品一直以來是展現個人財富與權力地位的另一種表徵方式，收藏品可以是藝術、可以是古玩、更可以是骸骨，用以滿足人內心隱藏在文明與道德下的野蠻、原始、嗜血衝動。因此筆者以「收藏品」來闡述人們在文明的背後所隱藏的野性與征服一切的權力慾望。如同骷髏頭所拼貼的一切文明圖案，即使再奢華、再光鮮亮麗，仍敵不過內心黑暗的慾求。今日我們收購一切能像徵地位身分的收藏品，那麼改日我們是否也會成為被收藏的對象？

²⁰¹ Dave R. binson 著(戴夫·羅賓森著)，陳懷恩譯，*尼采與後現代主義*(台北市：貓頭鷹出版社，2002)，頁75。

（二）創作媒材

1· 骷髏頭 2· LED 燈 3· 壓克力顏料 4· 蝶古巴特圖樣紙

（三）形式技法

以預先選定好符合資本主義下人對慾望的追尋的蝶古巴特圖樣紙，裁剪成所需要的尺寸與樣式，在骷髏頭上以拼貼方式，粘於合適的位置，並於空隙或圖樣的缺口處以壓克力顏料繪上相關圖案，最後再加上 LED 燈完成作品。當初設想作品為收藏品時，直覺反映便是在作品完成後直接加框，反而使作品變成了壁飾的感覺，失去作品原意，後來經過與老師的幾番討論後，將框住作品的框架束縛去除掉後，果然作品的呈現反映出筆者當初所預設的主題意涵，還原收藏品的隱喻思維。

(四) 作品呈現



圖 4-2-3 「驅力」系列-收藏品 2012 年 作品尺寸：長 87 × 寬 28 × 高 24 cm

四、死亡遊戲

(一) 創作理念

三字經是我們從小就所熟知的經文，其中有一段為：竇燕山；有義方，教五子；名俱揚。此為五子登科的由來。然至今五子登科也被拿來打趣為人生所追尋的物質目標：車子、錢子、房子、妻子、兒子，故以往的五子登科是金榜提名光耀門楣的追求「名」的慾望，今日的五子登科是物質享樂的追逐「利」的慾望。

曹雪芹的「紅樓夢」中第一回就寫著一首「好了歌」，「好了歌」提醒我們在世間忘不了「功名、金銀、嬌妻、子孫」，但結局很清楚，都是執著與錯覺，難免如夢似幻了。²⁰² 所以賈寶玉看透功名利祿與愛情的牽絆出家修行，在世人看來他是因為人生太苦、太悲才出家，但筆者卻是認為他是了悟人生的意義，所以選擇出家，以修行來重新定位自我存在價值。當然在這筆者所要闡述的並不是鼓勵出家修行、杜絕塵世羈絆才能體認人生真義的意涵，而是如何在社會五光十色的誘惑中保有原來的赤子之心。就如老子第十二章中說：五色令人目盲；五音令人耳聾；五味令人口爽。而這裡五色、五音、五味所指的就是因為人的五官感知所引發的慾望享樂，雖說慾望是推動人前進的主要動力，然如被私慾所控制不知節制慾望，就會被慾望所噬，失去了人生方向，而在人生的棋盤上輸了自我的一切價值。這也是筆者以五子棋遊戲方式來暗喻人生如棋戲的方式，五子棋是大家所熟悉的棋藝遊戲，下棋時哪一方先將五顆棋子連成一線，就是勝利的一方，這不就是人生在追尋的房子、錢子、車子、妻子、孩子「五子登科」嗎！而五子連成線真的就是人生成功勝利的真相嗎？還是在這執著追求人生完滿成功的背後，我們早已輸了自己的初心、自我的定位，以世人的眼光角度看人世的棋局遊戲或許我們是贏了，但在人生的棋局遊戲是贏、是輸，

²⁰² 傅佩榮著，*拓展生命的深度與寬度*(台北市：天下遠見出版，2006)，頁 33。

只有自己知道！

(二)創作媒材

1·不織布 2·魔鬼氈 3·黏土 4·骷髏頭 5·板子

(三)形式技法

死亡遊戲原本構思是要以象棋來做設計，但在經過與老師討論之後，覺得老師建議的五子棋更能表現死亡遊戲的人生意象。故而決定以五子棋來做創作呈現。在設計過程中老師也提點說：「既然要表現人生如棋局的象徵，最好在成品上能與觀者有所互動。」因而在設計上想到以不織布及魔鬼氈來做搭配組合，讓觀者在觀看時也能下手展現身手，使觀者成為作品的一部份。而今選擇以不織布來當做棋盤是因為不織布似毛料的質感，觸摸起來相當柔軟舒適。不織布為紡織品，**紡織品的主要目的便是在製造質感，這種質感不論是觸覺上的或視覺上的，對人來說，都具有無比的魅力，尤其在觸覺方面。**²⁰³製作死亡遊戲時最難的部份要算捏小骷髏頭棋的部份最難完成，因為面積小需注意棋子的重心平衡才不致重心不穩而倒下，並且還需在小小的頭部面積捏出五官著實不易，完成的黏土骷髏頭棋再翻成數十個黑白不同的棋子，至此五子棋最難的部份完成。棋盤的縫製則需費些巧思做接合，才不會使背面不織布縫份過多而使棋盤不夠平整，在幾經車縫失敗，毀了不少布之後，總算抓到方法，將接合線只留單邊就使背部平整不少，完成棋盤後，再以熨斗燙平，最後以藏針將所有縫份固定住，就能使棋盤平整。待都完成後再將骷髏頭棋黏上魔鬼氈，就能使骷髏頭棋黏在不織布的棋盤上，可讓觀者任意的觀賞把玩。

²⁰³ 呂清夫著，*造形原理*(台北市：雄獅，2000九版)，頁69。

(四) 作品呈現

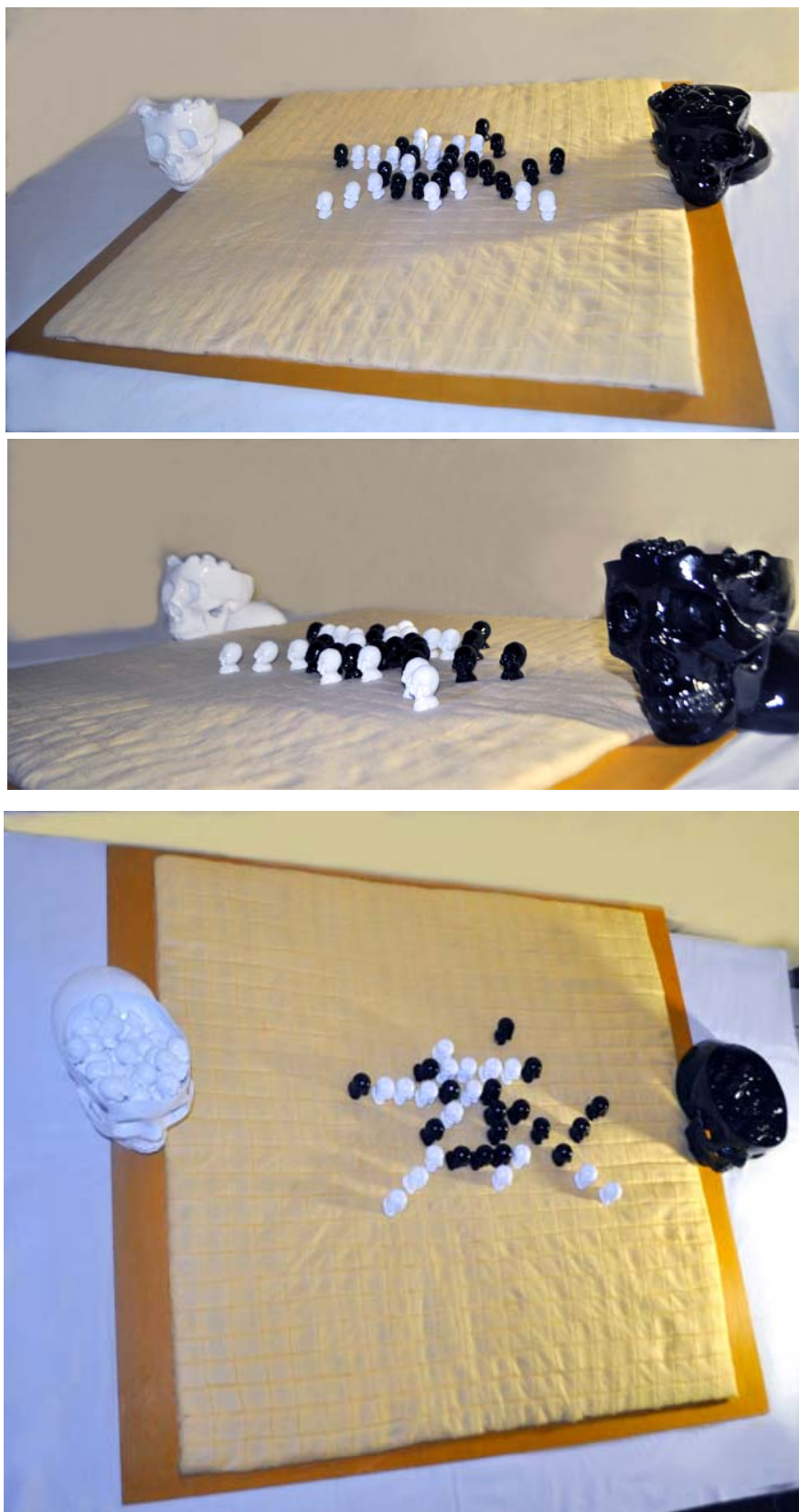


圖 4-2-4「驅力」系列-死亡遊戲 2013 年 作品尺寸:長 85 × 寬 85 × 高 5 cm

第三節 「人心」系列

在這變遷迅速，科技早已取代人力的社會中，人與人之間的聯繫消失於科技的便利之下，金錢、物質生活主宰著現今社會價值觀，人心迷失於資本主義裡失去自我方向。

人心系列的創作便是以尼采對於「自我」的察覺為出發點。尼采對於自我的察覺並非要人回到自己的原來天性，而是著重於後天的創造和發展。因此，要感知自我，就須忠實、真誠的面對自己，對自己的生存、存在負責做自己生命的主人，賦予生命價值，以你自己的意義。然現今的人大都無視後天的自我創造，而是以著原本天性，濫用了慾望的功能，無度的追尋自我天性的滿足，當天性的慾望不被滿足時，會空虛、會失望、會幻滅，我們的心不是設下藩籬將自我孤立起來，便是起了憎恨的情感，爾虞我詐的勾心鬥角，人生成了無止境的追求滿足感，成了為了滿足永遠不能滿足的慾望。

透由人心系列，筆者自我省思人生的價值真義何在？汲汲營營的功名利祿有何意義，人生的成就如是依此畫上等號，那麼自我的存在意義就只是為了獲得慾望的滿足？如此一來人生將是空泛的不斷追逐與巧取豪奪而已，生命有何意義！人生應有更多選項，而不是私利的單選題，人生的價值應該是自我創造意義的歷程。看透慾望的本質，扭轉社會惡習的內在改善，從根本上確立正確的人生價值。

表 4-3-1 人生意象之「人心」系列圖錄表

	
<p>一、囚救無門</p>	<p>二、美麗下的真相</p>
	
<p>三、鬥場</p>	

一、囚救無門

(一) 創作理念

佛洛姆將人的性格分爲：接受指向、剝削指向、儲積指向、市場指向四種。本創作作品「囚救無門」即是針對儲積指向的人格特性做探討。佛洛姆指出：**儲積型的人好像在自己周圍築起一道防護的圍牆，…他們緊緊的抓住過去，同時沉湎於已往感情和經驗的回憶中。…儲積型的態度則是固縮的，好像他們要強調與其外界之間的藩籬。**²⁰⁴佛洛姆的論述精確指出人的內心潛在自我保護意識，人常無形中會在心中設下藩籬將自我與外界隔離，在自設的天地中孤芳自賞或顧影自憐，而無法走出心中的陰霾，勇敢面對真實的世界。一旦在心中設置囚籠就無法坦誠的面對自己，肯定自己，會不斷的在虛無幻想中尋求庇護來讓自我得以救贖，會不斷層層的武裝自我像刺蝟一樣讓自己免受傷害，殊不知這樣的桎梏囚籠，囚住的雖是人的實體身軀，但實際困住的卻是心的自由、心的成長，讓心「囚救無門」。

(二) 創作媒材

- 1 · 2 分鐵條
- 2 · 骷髏頭
- 3 · 金箔
- 4 · 鏡子
- 5 · 銀色壓克力珠
- 6 · 鐵絲

(三) 形式技法

「囚救無門」的創作是以鳥籠爲主要表現形式，在這筆者將鳥籠的素材脫離實用機能觀念，轉換具有象徵含意的囚籠，將鐵條以焊接方式製成鳥籠，鳥籠獨不做門來強化主題求救無門的情境。人將自己囚在籠中以尖硬的外殼武裝著自己，而包裹著金箔的鏡子所反射出的是自我孤獨的身影。任何媒材的鋪陳使用總代替創作者表達出作品所隱藏的意涵，筆者在此作品中以簡單的鐵製鳥籠、鏡子及鑲了厚硬壓克力珠的骷髏頭，利用其象徵圖像呈現出受自我意識控制住的生命力與自我價值的否定，與本創作

²⁰⁴ Erich Fromm 著(佛洛姆著)，孫石譯，*自我的追尋*台北市：新潮文庫，1992)，頁 59。

論述的目的相映襯。

為強調將自己困在華麗的囚籠中，在製作鳥籠時原本在鳥籠外圍加上以尼龍假髮製成的曲線條，待老師看過後覺得有些畫蛇添足，過於美化鳥籠，失去囚籠直接的力量感。因此，老師建議捨棄假髮的設計與銅線製成的鳥籠，直接以鐵條焊接成鳥籠，還原囚籠的簡潔有力的意象。而在鏡子黏貼上金箔是仿摹赫斯特在「黃金公牛」的作品，將金色鏡子放在作品牛標本的頭上，為赫斯特對科學、宗教和死亡最佳的詮釋。當代心理學家拉崗（J·Lacan）把自我的形成化分為三個階段：一分離時期、二鏡子時期、三伊底帕斯時期。**鏡子時期的人格往往停留在想像的階段，在此想像的在想像的階段，自我與影像常弄得混淆不清。**²⁰⁵因此鏡子時期的人格發展如不健全便會將自我囚困在虛構的情境不肯面對現實，對自我失去自信，所以鏡子在這筆者除了引用為死亡的意涵，暗喻鏡中身影的孤寂、衰老、死亡之外，也表示自我對現實與虛幻的情境混淆與自我的逃避。

因此，人唯有真實面對自我的存在並肯定自我的意義才能掙脫虛幻的情境，為自我尋得存在意義與認清現實狀況，並勇於面對真實世界的一切事物。

²⁰⁵ 沈清松著，*追尋人生的意義：自我、社會、價值觀*（台北市：台灣書店，1196），頁 50。

(四) 作品呈現



圖 4-3-1「人心」系列-囚救無門 2012 年 作品尺寸：長 48 × 寬 48 × 高 73 cm

二、美麗下的真相

(一)創作理念

資本主義社會的三大現代化，分別是：快速變遷、不停創新與激烈競爭……所以，在資本主義的社會生活世界，個體雖然擁有十足的物質條件，卻無法過著平靜安寧的情感與精神生活。²⁰⁶因此每個人爲了不讓別人看穿自己的本質，所以人們在自己的臉上、心裡戴上了面具，保護著自己也隔離了外界。面具在這作品中脫離了面具原本的實質用意，被暗喻爲隱藏內心的真實情感。儘管面具在不同國家文化中有著不同的意義，如：在大洋洲的自然民族深信面具是神靈化身，新幾內亞塞比克人相信面具是新生命的象徵，是人死後以另一種生命的形式再生，在非洲的許多原始部落也大都相信面具具有生命及神奇力量，所以在許多的祭祀儀式上戴著面具做祈求。然現今面具卻成了人們最佳保護防護罩，讓人看不透、猜不著、摸不到，它將人心深藏在表象之下，用著美麗的外貌包裝著不欲人知的真相。**叔本華認為文明世界中的各色人物，全部戴著假面具，而在假面具背後的真實心思，卻是為了自己的私利。**²⁰⁷正如筆者所設計的美麗真相作品般，在華麗的面具下是醜惡的骷髏真相，以美麗的「假」襯映醜陋的「真」，藉由美、假所牽引出的醜、真來令人省思，現今人們是否太過著墨忙於找尋美麗的面具表相來隱藏自己，而忽略了人心的本質。因此唯有破除表相的迷失，才能正視到人內心的本質，真實面對自己的慾望，並從中掙脫，重新坦然的接受自我，肯定自我。而這也是筆者會選擇在骷髏頭上彩繪蓮花之意，因爲蓮花在佛教中喻示由煩惱到清淨，象徵著聖潔與不滅的意象。

(二)創作媒材

- 1 · 骷髏頭
- 2 · 紙漿面具
- 3 · 塑膠面具
- 4 · LED 燈
- 5 · 亮粉
- 6 · 蝶古巴特紙
- 7 · 膠水
- 8 · 銅片
- 9 · 壓克力顏料

²⁰⁶ 陳秉章、陳信木著，*藝術社會學*(台北市：巨流圖書公司，1993)，頁 284。

²⁰⁷ 閻嘉著，*愛與生的苦惱叔本華：洞悉人生痛苦的智者*(台北市：牧村圖書，1999)，頁 146。

(三)形式技法

美麗下的真相是筆者以著美容技法輔以藝術形式概念而設計的作品，在構思的過程筆者曾一度很迷惘的不知如何設計才能將心中的理念與實際媒材與技法相結合，在經過嘗試水性彩繪顏料、壓克力顏料、水彩顏料等技法實驗下，也毀了不少面具及骷髏頭之後，最後終於決定以晶鑽彩繪手法來呈現面具及骷髏頭的質感，因為晶鑽彩繪的華麗質感最能襯托出主題的明確性。而在色彩上筆者也儘量以著紅、黑、白三種顏色來呈現，因為面具一直以來廣泛運用於原始藝術，**一般原始藝術善用紅、黑、白三種顏色，…象徵著興奮、希望、死亡、頹廢、喜悅與哀傷。**²⁰⁸ 這色彩意象與主題的意義不謀而何，故筆者在色彩選擇上使用紅、黑、白為主要色系，再輔以金色色彩。

在主面具下筆者在其下方又添加了兩個以蝶古巴特設計的兩個小面具。在面具的圖像選擇上以著資本主義下大家所熟悉的事物為代表，從黑白的瑪莉蓮夢露到充滿五光十色的奢華圖像，一黑白無色彩面具；一色彩鮮明面具以其反差來強化主題的張力，也是筆者仿摹普普藝術的延伸

²⁰⁸ 劉其偉著，*藝術人類學：原始思維與創作*（台北市：雄獅，2002），頁 56。

(四) 作品呈現



圖 4-3-2「人心」系列-美麗下的真相 2013 年 作品尺寸:長 86x 寬 40 × 高 12 cm

三、鬥場

(一) 創作理念

人生意義對每一個人的標準定義都是不同的，對有些人來說，能夠溫飽，一家和樂相處在一塊，便覺得人生足願得已，不再他求。可是對於有些人來說，榮華富貴、名利權力一手掌控仍覺不足、不夠。尤其是對那些有野心、私慾重的人來說，不論他們得到了多少，目光永遠都是在望著、期待著不屬於他們的東西。鬥場便是因應人心的不滿足所設計出的情境，當人用盡一切方法想要滿足私慾的同時，在你周遭別忘了他人正虎視眈眈，準備蠶食鯨吞掉你的一切。

(二) 創作媒材

1· 木板 2· 鐵鍊 3· 骷髏頭與手 4· 棉紗布 5· 壓克力顏料

(三) 形式技法

在設計鬥場時，對於情境色彩的選擇一直困擾著筆者。因為色彩的顏色直接影響了作品的整體表現，所以需細心著墨設計，而材質的選擇也會影響色彩的效果，所以在底部的鋪陳設計，筆者試了綢布、棉布、麻布等布料，其成果皆不彰顯太沉重的感覺，最後試了棉紗布才呈現出筆者想設計的沉淪感覺。色彩上也在試了渲染不同色系的棉紗布後，最後以藍色及黑色交錯使用營造浩瀚的沉淪氣息，再以骷髏手和鐵鍊強化蠶食鯨吞的緊張情境，讓鬥場成爲野心家們戰場。

(四) 作品呈現

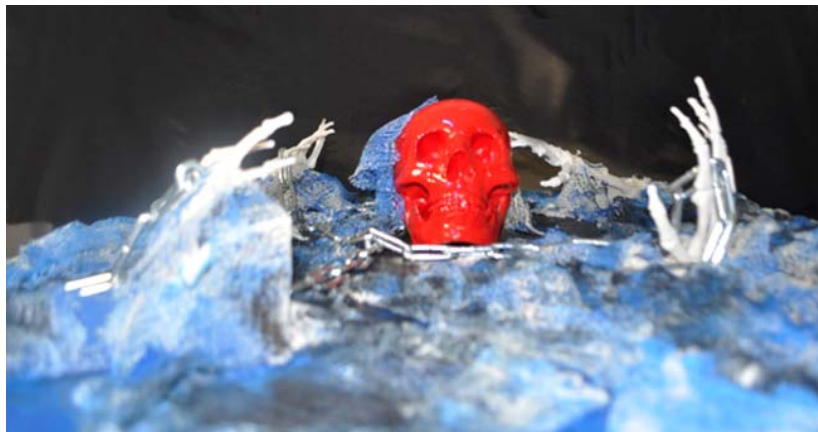


圖 4-3-3 「人心」系列-鬥場 2013 年 作品尺寸：長 115x 寬 45 x 高 30 cm

第五章 結 論

本創作論述的創作作品，從生命之始的永恆系列到人生原始欲望的驅力與人心系列，其作品附加以意象的型式表現。在創作過程中，筆者從摸索、學習到完成作品，是一次次的挑戰與克服，在一連串的創作發展過程，筆者以著不同角度再三檢視自我，在批判、破壞、重建的交錯驗證下建立起本創作論述人生意象之意涵。

本章分兩小節作論述，第一節為創作的省思，第二節為未來展望，作為本創作論述論文的結論。

第一節 創作省思

人生的苦澀總多過甜蜜，苦澀的背後是人生所交織的蛻變與成長；甜蜜則是人生蛻變的獎賞。碩班生的二年歲月，一路走來有挫折、有沮喪、也有掌聲和滿足，種種心情在人生歷程不斷交替重覆，每一個過程都是自我人生歷練的一種考驗，讓筆者得以重新省思定位自我人生存在價值，發現自己原來可以不再冷眼旁觀，無言控訴日漸變異的社會價值觀，而是能透由教育引導孩子正確的道德價值觀，讓學子正視自我人生意義，豐富生命色彩。

本創作論述的內容和作品主題，以及所呈現表達的方式，乃依據筆者個人的生活經驗，透由立體造形創作方式，傳遞出自己對於現今現實社會環境下，人心的變異和對自身存在價值的探索。儘管筆者所探討的範圍為「人」的範疇，以及對外在社會的觀照，然在作品中卻都無「人」的存在，而是以無生命的骷髏頭來取代，這是筆者以去主體化的思維模式來呈現創作作品。因為此創作論述之於筆

者來說，最大意義除了探求自我存在價值與生命本質的體悟外，更希冀從創作的體認，能讓自我的意念真實的傳遞於藝術之中，成為與觀者感知溝通的橋樑。

回顧本創作論述研究目的來檢視是否已達成：

(一)反思剖析生命的意義並透過創作展現於作品中。

在創作過程中，筆者確實將個人對生命價值的感悟呈現於作品中，並再三反覆省思個人心路歷程的轉變而完成此目的。

(二)透過當代藝術的學理基礎彙整來建構作品之意涵。

創作作品不是憑空想像而出，而是有脈絡可尋，藉由彙整現代主義之後的學理將其融會貫通，靈活運用在筆者的創作作品中，而完成此目的。

(三)透過藝術創作過程的實踐，來表達筆者對自我價值之肯定與對生命本質之體悟。

藝術創作是將理性的知識，以感性的情感表達。於過程中筆者將個人所知所感，藉由藝術創作的形式，表達個人對生命的體悟表現，而完成此目的。

(四)將更多的複合媒材與技法融入新觀念重新解構組合開拓筆者造型藝術新風貌。

筆者將不同的美容技法與指甲油、亮粉、假髮等媒材融入創作中，讓多元媒材相互組合搭配，透由作品來詮釋主題，而完成此目的。

第二節 未來展望

「人生」人的一生既深澳又難解的議題，許多的先哲聖人莫不窮極一生，努力的追尋著答案。然人生的課題是何其多樣寬廣，而無法逐一探究。在筆者個人短暫的生命歷程中，對於人生仍是無法通透了解，僅以自身的所感所知做為發

想，透過創作方式表達自我對於現階段對生命本質的體悟。生命的歷程是不斷的流轉，筆者藉由創作省思過往，重新定位個人價值與人生意義，使自我更臻成熟，也為觀者提供一個重新省視的氛圍，尋找真正的「自我」。

藝術是一種創作的過程，是作者內心深層意識的展現。藝術創作豐富了筆者的生命，讓情感得以傳遞分享，使之在有限的時間裡，有無限的揮灑空間，展現個人對生命的熱忱與期望。學習是永無止境的，筆者此創作論述的完成不是個結束，而是開端。它奠定了個人的多媒材創作研究基礎，指引了創作方向，開拓出更寬廣的創作領域，期許後續能有更成熟的作品展現。

參考文獻

一、中文專書

- 王秀雄著。《藝術批評的視野》。台北市：藝術家。2006。
- 王受之著。《世界現代美術發展》。台北市藝術家。2010。
- 王逢吉著。《人生新境界》。永和市：康橋出版。1985。
- 丹明子著。《道德經的智慧》。台北市：大地。2007。
- 朱高正著。《康德四論》。台北市：台灣學生。2001。
- 朱光潛著。《談美》。台北市：前衛出版社。1983。
- 朱光潛著。《談美》。台北縣：新潮社。2008。
- 江如海著。《觀想與超越：藝術中的人與物》。台北市：東大。2006。
- 宋雅青，林如豪著。《邏輯與科學的方法》。台北：自由太平洋文化。1965。3版。
- 沈正柔著。《馬雅金字塔的秘密》。台北市：墨刻出版。2007。
- 沈清松著。《追尋人生的意義：自我、社會、價值觀》。台北市：台灣書店。1196。
- 希邊著。水牛編輯委員會譯。《生命的奧秘》。台北市：水牛出版社。1988。
- 李美蓉著。《探討對台灣現代雕塑：雕塑媒材與造型的對話》。台北市：台北市立美術館。1993。
- 李長俊著。《西洋美術史綱要》。台北市：李長俊發行。1980。
- 李豐楙著。《探求不死》。台北市：久大文化。1987。
- 李傲著。《睜眼看秦皇》。台北市：廣達文化。2007。
- 呂清夫著。《後現代的造型思考》。高雄市：傑出文化。1996。
- 呂清夫著。《造型原理》。台北市：雄獅。2000。九版。
- 何政廣著。《歐美現代美術》。台北市：藝術家。1994。
- 林書堯著。《基本造形學》。台北市：維新書局。1987。
- 林崇宏著。《造形設計原理》。中和市：視傳文化。1997。
- 周至禹著。《破解當代藝術的迷失》。台北市：信實文化行銷。2011。
- 周國平著。《尼采在二十世紀的轉折點上》。台北市：林鬱出版公司。1995。
- 周秀貞著。《蝶古巴特技法全書》。台北市：麥浩斯出版。2011。

- 馬濟人著。《道教與煉丹》。台北市：文津。1997。
- 倪再沁著。《美感的魅惑》。台北市：典藏藝術家。2004。
- 高千惠著。《藝種不原始：當代華人藝術跨領域閱讀》。台北市：藝術家。2003。
- 高千惠著。《叛逆的捉影：當代藝術家的迷失》。台北市：遠流。2006。
- 高義展著。《教育研究法》。永和市：群英。2004。
- 高宣揚編。《論現在藝術的不確定性》。台北市：唐山。1996。
- 陳治維著。《影響世界的哲學家》。台北市：好讀出版。2003。
- 陳俊輝著。《生命思想與生命意義》。台北市：揚智文化。2003。
- 陳寬祐著。《基礎造型》。永和市：新形象出版。1993。
- 陳錦芳著。《神哉！畢卡索》。台北市：藝術圖書。1996。
- 陳鼓應著。《老莊新論》。台北市：五南。2005。
- 陳鼓應著。《尼采新論》。板橋市：唐山出版社。1989。
- 陳鼓應著。《存在主義》。台北市：台灣商務。1992。
- 陳秉章、陳信木著。《藝術社會學》。台北市：巨流圖書公司。1993。
- 張慶勳著。《論文寫作手冊》。台北市：心理。2004 二版。
- 張春興著。《教育心理學》。台北市：東華書局。1996。
- 黃文叡著。《現代藝術啓示錄》。台北市：藝術家。2002。
- 曾長生著。《西方美學關鍵論述：從文藝復興時期到後現代》。台北市，藝術館，2007。
- 曾啓雄著。《色彩的科學與文化》。板橋市：耶魯國際文化。2002 初版。
- 傅佩榮著。《拓展生命的深度與寬度》。台北市：天下遠見出版。2006。
- 傅樂成編。《隋唐五代史》。台北市：長橋出版。1979。
- 馮滬祥著。《中西生死哲學》。蘆洲市：博揚文化。2001。
- 葉海煙著。《莊子的生命哲學》。台北市：東大。1990。
- 楊紹剛著。《尋找存在的真諦—羅洛·梅的存在主義心理學》。台北市：貓頭鷹出版。2001。
- 廖芮茵著。《唐代服食養身研究》。台北市：台灣學生。2004。
- 鄭曉江編。《宗教生死論》。台北市：華成圖書。2004。
- 鄭志明著。《道家生死學》。台北市：文津出版社。2006。
- 聞章著。《老子趣讀》。台北市：台灣先智。2002。
- 蔣毓英著。《台灣府志》。南投市：國史館台灣文獻館。2002。

- 蕭蕭著。老子的樂活哲學。台北市：圓神。2006。
- 劉思量著。藝術心理學：藝術與創造。台北市：藝術家，1998。
- 劉豐榮著。幼兒藝術表現模式之理論建構。台北：文景，1997。
- 劉法民著。魅惑之源。台北市：信實文化行銷。2010。
- 劉昌元著。尼采。台北市：聯經出版。2004。
- 劉其偉著。藝術人類學：原始思維與創作。台北市：雄獅，2002。
- 劉其偉文。巴布亞紐幾內亞行腳。台北市：東華書局。1993。
- 潘東坡著。20世紀美術全覽。汐止市：相對論出版。2002。
- 謝東山主編。台灣當代藝術1980-2000。台北市：藝術家。2002。
- 謝佩霓等執行。視覺藝術全國論壇2008。李貞慧文。台北市：文建會。2008。
- 閻嘉著。愛與生的苦惱叔本華：洞悉人生痛苦的智者。台北市：牧村圖書 1999。
- 諾伯特·林頓著。楊松鐸譯。現代藝術故事。台北市：聯經。2003。
- 嚴國忠著。朱光潛美學思想研究。板橋市：駱駝出版社。1987。
- 羅伯修斯等著。何政廣主編。勞生伯：Rauschenberg。台北市：藝術家。2010。
- 羅光著。形上生命哲學。台北市：台灣學生。2001。
- 台北市立美術館展覽組編輯。安迪·沃荷1928~1987。台北市：北市美術館。1994。
- 公共電視編著。以藝術之名：從現代到當代探索台灣視覺藝術。台北市：博雅書屋。2009。
- 行政院國家科學委員會。基因生命科學生物技術專刊。2002。

二、辭典

- 編輯委員會編著，國語辭典標準學生辭典，台南市，世一，2010，修訂四版。
- 劉振強發行人，大辭典，台北市，三民書局，1985。

三、英文翻譯專書

- A.I.Oparin 著。詹崑源、林耀輝譯。《生命的性質、起源與發展》。台北市：台灣商務印書館。1980。
- Arthurc DantoA 著(亞瑟·丹托著)。林雅琪，鄭惠雯譯。《在藝術終結之後》。台北市：麥田出版。2004。
- Arnbein 著(安海姆著)。李長俊譯。《藝術與視覺心理學》。台北市：雄獅圖書。1985。四刷。
- Bates·Lowry 著。杜若洲譯。《視覺經驗》。台北市：雄獅圖書。1981。三版。
- Christopher Want 著。張培倫譯。《康德》。台北縣：立緒文化。1998。
- Carl.G.Jung 等著(卡爾·榮格等著)。黎惟東譯。《自我的探索》。台北市：桂冠。1991。
- Cory Bell 著(柯里·貝爾著)。現武夫譯。《代藝術(Modern Art)》。香港：三聯書店。2002年。
- Dave R.binson 著(戴夫·羅賓森著)。陳懷恩譯。《尼采與後現代主義》。台北市：貓頭鷹出版社。2002。
- Descartes 著。錢志純編譯。《我思故我在》。台北市：志文出版。1991再版。
- Don Thompson 著(湯普森著)。譚平譯。《身價四億的鯊魚》。台北市：原點出版。2011。
- E.B.Feldman 著。何政廣譯。《藝術創作心理》。台北市：藝術圖書。1973再版。
- Eddie Wolfram 著。傅嘉瑋譯。《拼貼藝術之歷史》。台北市，遠流，1992。
- Erich Fromn 著(佛洛姆著)。孫石譯。《自我的追尋》。台北市：新潮文庫。1992。
- F.Nietzsche 著(尼采著)。魏桂邦譯。《尼采語錄》。台北市。業強。1986。
- Giulio Carlo Argau, Maurizio Fagiolo 著。曾培，葉劉天增譯。《藝術史學的基礎》。台北市：東大。1992。
- Hugh Honour, John Fleming 著。吳介禎等譯。《世界藝術史》。新店市。木馬文化。2001。
- Jean-Luc Chalumeau 著(瓊·呂克·夏呂姆著)。陳英德，張彌彌譯。《藝術原理：柏拉圖至今日的藝術哲學、批評和歷史》。台北市：藝術家。2007。
- Jack R. Fraenkel, Norman E. Wallen 著。楊孟麗，謝水南譯。《教育研究法：研究

- 設計實務。台北市：麥格羅希爾。2003。
- J.Krishnamurti 著。廖世德譯。《生與死》。台北市：方智。1995。
- Jean-Luc Chalumeau 著。陳英德，張彌彌譯。《西方當代藝術史批評》。台北市：藝術家。2002。
- Lucy R · Lippard 編。張正仁譯。《普普藝術》。台北市：遠流。1991。
- Luis .Cohen ， Lawrence Manion ， Keith Morrison 著。徐振邦，梁文秦，吳曉青，陳儒晰譯。《教育研究法(RESEARCH METHODS IN EDVCATION)》。永和市：韋伯文化。2004。
- M aureen Callahan 著。黃文正譯。《女神卡卡的降臨》。台北市：時周文化。2011。
- Mark Shand 著（馬克·山德著）。田乃文譯。《叢林詭計：航向印尼獵頭族禁地》。台北市：馬可孛羅文化。2001。
- Pan Meecham ， Julie Sheldon 著。王秀滿譯。《現代藝術批判(Modern Art : A Critical Introduction)》。永和市：韋伯文化。2003。
- Paul Taylor 編。徐洵蔚，鄭湛譯。《後普普藝術》。台北市：遠流，1996。
- Robert Atkins 著。黃麗娟譯。《藝術開講(ART SPEAK)》。台北：藝術家。1996。
- Rosic Dickins 著(羅斯.狄更斯著)。朱惠芬譯。《現代藝術怎麼一回事，教你看懂及鑑賞現代藝術的30種方法》。台北市：三言社出版。2006。
- Rosemary Lambert 著。錢乘旦譯。《劍橋藝術史：二十世紀》。台北市：桂冠。2000。
- Robert Hughes 著(羅伯特.曉斯著)。張心龍譯。《新世界的震撼》。台北市：遠流出版。1992。
- Thomas E. Wartenberg 編著(湯瑪斯.華騰伯格編著)。張淑君，劉藍玉，吳霏恩譯。《論藝術的本質》。中和市：五觀藝術管理出版。2004。
- Sarah Simblet 著(莎拉.席姆伯特)。徐焰，張燕文譯。《藝用解剖全書(ANATOMY FOR THE ARTIST)》。台北市：積木文化出版社。2005。
- Umberto Eco 著(安柏托·艾可著)。彭淮棟譯。《醜的歷史》。台北市：聯經。2008。

四、網路資源

教育部國語辭典網站。摘錄日期 2013/1/4

取自網址<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/newDict>

教育部國語辭典網站。摘錄日期 2012/4/28

取自網址<http://dict.revised.moe.edu.tw/index.html>

藝展資訊。摘錄日期 2012/09/03

取自網址<http://sunsum-c.blogspot.tw/2009/09/2009.html>

北京科技報。摘錄日期 2012/09/08

取自網址<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/3601/2004/10/10/109@322395.htm>

畫廊LC。摘錄日期 2012/09/03

<http://www.artnet.com/artists/philippe-pasqua>

畫廊大衛Pluskwa。摘錄日期 2012/09/03

<http://www.artnet.com/artists/philippe-pasqua>