

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

從「見素抱樸」看「童顏歡笑」－何雅雯油畫創作論述
From“Chien Su Pao Pu” Viewing“Children’s Smiling” -
thedescription of oil painting creations by Ya - Wen Ho



研 究 生：何雅雯

指 導 教 授：謝碧娥 博士

中 華 民 國 九 十 九 年 十 二 月

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

從「見素抱樸」看「童顏歡笑」－何雅雯油畫創作論述

From "Chien Su Pao Pu" Viewing "Children's Smiling"－

the description of oil painting creations by Ya－Wen Ho

研究生：何雅雯

經考試合格特此證明

口試委員：蘇憲治

李正治

謝碧娥

指導教授：謝碧娥

系主任(所長)：葉宗和

口試日期：中華民國九十九年十一月二十六日

誌謝

短短兩年多的碩士班生涯，每天在工作、唸書與家庭、孩子中打轉，利用零碎的時間來創作，日子過得非常忙碌卻也十分充實有意義。論文與作品完成之際最感念謝碧娥教授的指導，從老師身上學到的不僅僅是創作觀念與技法乃至於生活美學也受到老師的陶冶，讓我受益匪淺。感謝中文所李正治教授悉心指導，待我有如自己的學生一般，讓我對於老子哲學與老子美學有更深的認識與體會。感謝林清財教授對於兒童心理學的指導，協助我蒐集相關孩童歡笑的資料。感謝師大蘇憲法教授百忙中抽空南下指導，讓我在論文與創作上均有新啟發。

唸書與創作的過程往往是苦悶的，感謝永遠支持我、鼓勵我的雙親，做我最大的精神後盾；感謝學校校長對於教師進修的大力支持，感謝學校同事的體諒與幫忙，讓我在進修時無後顧之憂；感謝大學同學琬宜在我最低潮時給我力量；感謝研究所同學在我最需要幫忙時伸出援手。感謝曾經幫助過我、協助我的所有朋友。最後，謝謝這兩個愛笑的孩子，沒有你們就沒有這麼可愛、有趣的作品！

雅雯

九十九年十一月

從「見素抱樸」看「童顏歡笑」－何雅雯油畫創作論述

【摘要】

本創作論文主要將筆者心中「童顏歡笑」的構思，轉化為作品。過程中乃透過老子「見素抱樸」的觀念，闡釋孩童天真質樸的率性表現；並藉由心理學的分析解讀孩童歡笑的心理反映和作品呈現。研究論述的主要架構為：(一) 理論分析與闡釋；(二) 畫派觀念和技法的結合與應用；(三) 個人作品分析。藉由這三大部分來呈現筆者的創作觀。

第一章，說明整個創作論述的研究動機與目的，研究方法與步驟，以及研究架構。第二章，以老子哲學的美學思想為基礎，探討「見素抱樸」與「回歸嬰兒」的概念，以及老子美學對筆者的影響。第三章，描述兒童心理學中關於笑的發生與發展，笑的生理與心理反應，以及孩童歡笑與見素抱樸觀念的契合。第四章，畫派觀念與形式技巧的運用，並透過「童顏歡笑」的創作轉化來實踐創作理念。第五章，敘述筆者研究所時期畫風的轉換，如何從印象寫實到變形、分割與重疊，並依其內容、形式與技巧進行分析。第六章是筆者創作心得的結論與展望。

關鍵詞：老子、見素抱樸、笑

【Abstract】

This artistic study aimed to transform the idea of “the smiling children” into creations. On the basis of Lao Tzu’s concept of Jian Su Bao Pu, this study involved a process to expound children’s innocent and unadorned expressions. In addition, based on the viewpoint of psychology, explaining the smiling children’s psychological reactions and apparent presentations was also included. The structure of this study was mainly divided into: (1) analysis and demonstration of the theory; (2) integration and application of the drawing factional concepts and techniques; (3) analysis of researcher’s creations.

This artistic study consisted of six chapters. Firstly, the motivation, purpose, methodology and procedure were presented. Secondly, based on Lao Tzu’s philosophic concepts of aesthetics, the discussion of “Jian Su Bao Pu” and “Hui Gui Ying Er” and the influence on researcher were displayed. Thirdly, based on the viewpoint of child psychology, the happening, the development, and the physiological and psychical reactions of children’s smiling were described. Moreover, the conjunction of “Jian Su Bao Pu” and children’s smiling were also involved. Fourthly, the application of drawing factional conceptions and techniques were discussed. Furthermore, the researcher’s transformative perception of children’s smiling was employed to complete creations. Fifthly, the alternation of the researcher’s drawing manner of the creations from impressionism to realism and from deformation, division to overlap following the details of the contents, modalities and techniques were analyzed. Finally, the researcher’s conclusion and further implications were demonstrated.

Keywords: Lao-tzu, jian su bao pu, laughing

目 錄

中文摘要.....	I
英文摘要.....	II
目錄.....	III
圖錄.....	V
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法與步驟.....	3
第三節 研究架構.....	6
第二章 見素抱樸與老子的哲思辨.....	8
第一節 老子的哲學觀.....	8
第二節 「美」在老子思想中的闡釋.....	16
第三節 回歸嬰兒—「見素抱樸」.....	21
第三章 笑的闡釋.....	24
第一節 笑的發生與發展.....	24
第二節 孩童笑的心理反應.....	27
第三節 孩童笑的生理現象.....	29
第四節 孩童歡笑與見素抱樸.....	31
第四章 「童顏歡笑」創作觀念與形式技巧的運用.....	33
第一節 印象風格與寫實技法的運用.....	33
第二節 變形觀念與色面分割.....	36
第三節 「見素抱樸」與「童顏歡笑」的創作轉化.....	43
第五章 「童顏歡笑」系列作品分析.....	45
第一節 創作心理歷程.....	45

第二節 作品解析.....	49
第六章 結論.....	71
參考書目.....	73
附圖索引.....	75
辭目索引.....	81

圖 錄

圖 1 莫內《撐傘的女人》	34
圖 2 雷諾瓦《鋼琴前的年輕姑娘》	34
圖 3 庫爾貝《戴頭巾的農家女》	35
圖 4 莫迪里亞尼《坐姿的裸女》	37
圖 5 莫迪里亞尼《穿藍上衣的男孩》	37
圖 6 塞尚《浴女們》	39
圖 7 畢卡索《亞威農的姑娘》	39
圖 8 布拉克《小提琴與罐》	40
圖 9 夏卡爾《窗外的巴黎風光》	40
圖 10 克利《老人》	42
圖 11 達文西《蒙娜麗莎的微笑》	47
圖 12 哈爾斯《笑容騎兵》	47
圖 13 岳敏君《陸海空》	48
圖 14 卡莎特《在沙灘玩的小孩》	48
圖 15《笑口常開》	51
圖 16《哇！》	53
圖 17 孟克《吶喊》	54
圖 18《積木》	55
圖 19《風車與向日葵》	57
圖 20《泡泡火車》	59
圖 21《紙飛機》	61
圖 22《站在高崗上》	63

圖 23《咪嚕庫》	65
圖 24《有你真好》	67
圖 25《寶貝》	69

第一章 緒論

從老子學說觸動筆者心靈的感動，探究心理學裡關於兒童笑的論述以及從寫實、印象到立體主義繪畫對筆者的影響，建構出屬於自己的創作美學觀。在本章主要記錄筆者創作的動機與目的以及本論文所使用的研究方法與研究架構。

第一節 研究動機與目的

本節主要說明筆者創作主題的動機與目的。

一、研究動機

剛進入研究所時，在大學同學的強力推薦下，去看看現今大陸畫家都在畫些甚麼，有甚麼新鮮的題材。當看到中國大陸藝術家岳敏君（1962~）的畫作時，給我非常大震撼，他的人物造形樸拙，極盡誇張的人體動作與永遠張嘴大笑的表情，搭配著創作者嘲諷的對象為背景，不禁讓人隨著一張張的畫作，噗嗤笑了出來！頓時發現，原來笑的力量是如此巨大而強烈！

筆者在小學任教，同時也是兩個孩子的母親，往往在身心俱疲時看著孩子真情流露的笑容，壓力與倦怠頓時消失，深深感受孩童純真無邪的笑容乃是世界上最自然質樸的情感流露。想要為孩子留下這些片段影像的念頭常在腦海裡迴盪，在照片及電子影音已無法滿足內心悸動時，就這樣引發了筆者創作的動機，強烈的想藉由可以傳達情感的油畫來表現孩童最純潔自然的一面，因此以「童顏歡笑」這個主題來創作的意念乃油然而生。

其次是在閱讀《道德經》的過程中，筆者深刻體會到老子講「自然無為」與「反璞歸真」的概念，常常思考這樣真實的感受如何結合創作方式來表達，同時也發現孩子在遊戲的過程中，看著他們笑、鬧，玩得不亦樂乎，往往在這樣的氣氛中不知不覺的也跟著笑了。原來兒童時期真切的笑容，是最接近老子所說的

「赤子之心」與「見素抱樸」的觀念，正因為兒童的笑是如此天真直接而沒有城府，與成人世界裡嘲弄、輕蔑的冷笑、乾笑或非出於情願的笑容截然不同。

從嘲諷式的畫作反觀兒童可愛天真毫不遮掩的笑容，形成一個強烈的對比，筆者遂從老子見素抱樸的觀念出發，欲意藉著孩童歡笑的描繪，表現人生的至真至善至美，並以此系列作品的呈現做為一位母親送給孩子最珍貴的人生禮物，希望孩子們未來在人生的旅途上永保一顆赤子之心，擁有樸實無華為人處事的態度與真誠的笑容。

二、研究目的

本論文研究以以孩童歡笑為出發點，通過老子「見素抱樸」觀念的闡釋，架構出人生美學，表現出人生中最樸質無華，最天真爛漫的一面。透過親子間親密的互動，捕捉孩童愉快情緒的剎那。並藉由油畫媒材的創作表現，來傳達個人創作理念，也期待藉此創作和論文的撰寫過程，從中體會人生的美善與真摯，並對繪畫風格、形式技法有更深一層的理解。

具體言之，本論文的目的有三：

一、在理念上，以老子哲學中的美學思維為基礎，通過心理學輔助，進一步理解孩童愉悅情緒的表達，以此做為筆者創作的基礎。

二、在實踐上，以孩童天真質樸的笑容為主題，透過孩童心理真摯呈現及生理反應的掌握，一一鋪陳呈現筆者這段時期的創作歷程。

三、國內目前尚無有關「孩童歡笑」方面的研究創作，筆者大膽嘗試，並以老子「見素抱樸」的觀念闡發個人對於「童顏歡笑」的創作理念，祈能透過本研究精進自己的創作深度，並給予後之學者創作上新的啟發。

第二節 研究方法與步驟

本論文以藝術創作為軸心，對於相關理論基礎的探討，筆者歸納整理出以下研究方法：

一、研究方法：

(一) 理論分析法：

利用理論分析法整理分析筆者創作精神的相關的理論文獻，並清楚建構筆者的創作思維。此研究方法在章節中包含有老子哲學思想與美學精神，以及心理學中關於「笑」的闡述、藝術理論、創作觀念與創作風格形式的分析。例如在第二章中明白點出老子哲學中的美學精神乃建構於「道」的基礎之上，老子所講的嬰兒的笑，是「道」的展露，是人類心性本真的自然呈現。其次是繪畫中「以形寫神」觀念的解讀和闡述，筆者在創作過程中透過摸索、實作與體悟，深刻感受到「神」是建構在「形」之上，為了傳神以及畫面氣氛的掌握，必須對外在形貌給予「鬆」或「放」，在色彩上也必須多加著墨，然構圖、顏色等外在形式亦不得強過「笑意」，筆者在第四、五章創作實踐與分析中明白揭示。

(二) 理論綜合法：

本論文經由理論綜合法將理論整理與分析，歸納建構出筆者的思考脈絡與創作理念。論文從老子哲學中所談的「反璞歸真」，復歸於「嬰兒」的天真質樸，進入與「道」合一的審美境界。另一方面，論文透過心理學對於幼童「笑」的發生與發展、心理與生理反應做了分析與整理，並將此二相關理論結合藝術史的畫派和理念，融入「童顏歡笑」的創作意象，而建立起筆者整體的創作理念。

(三) 行動研究法

筆者透過自我創作的實踐，將行動與研究結合，以「童顏歡笑」做為創作主

題。在創作歷程中，首先對「嬰兒」概念理解的確立，清楚建構自己的創作理念；透過兒童歡笑題材的創作過程，探尋人類本真與對生命回歸於自然的反思，進而將理念與理論結合應用於創作品上，冀求在創作過程中，經由理論與創作的結合、創作觀念與形式技巧交融，呈現「童顏歡笑」的創作實踐。

二、研究步驟

本論文在創作與理論的進行與交互影響中，創作實踐大約可分成以下幾個重要的歷程：

（一）確立研究主題：「童顏歡笑」創作主題的決定，乃是筆者自身對於「笑」的深刻體悟。

（二）觀念的建構：從孩童「笑」為主題出發，以老子裡談到「見素抱樸」與「回歸嬰兒」的觀念與心理學中笑的闡釋，來建構出筆者心中的童顏歡笑。

（三）相關資料的收集整理與創作媒材的選定：「童顏歡笑」主題確認後，進行相關文獻資料的蒐集、篩選與彙整，包含老子哲學與美學、心理學、藝術史等。並同步進行補捉孩童瞬間笑容的鏡頭，以孩童頗富「笑意」的圖片，選擇能表現出溫暖與溫度的「油彩」做為創作材料，運用於創作中。

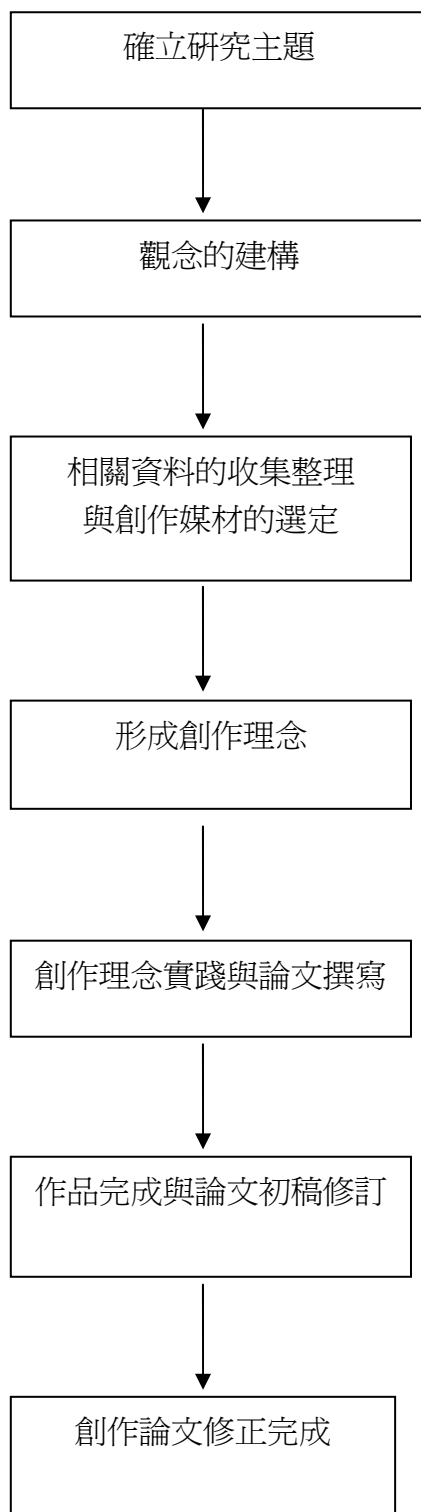
（四）形成創作理念：從兒童笑容帶給筆者的體悟、老子哲學的基本精神、心理學上的探究、相關的藝術理論與實際創作結合，形成筆者的創作理念。

（五）創作理念實踐與論文撰寫：實際進行童顏歡笑主題的繪畫創作 並同時進行論文寫作，在繪畫中實踐理念精神，兩者間隨時修正，且彼此互為相關，相輔相成，互為印證。

（六）作品完成與論文初稿修訂：作品在不斷反覆檢視與修改的過程中逐漸完成，並進行論文的初稿撰寫與修正。

（七）創作論文修正完成：論文修正整理完畢，完成『從「見素抱樸」看「童顏歡笑」－何雅雯油畫創作論述』的創作展覽及論文發表。

以下是研究步驟流程表：



研究步驟流程表

第三節 研究架構

本研究論文為筆者創作理念之呈現，其論文論述共分六章。

第一章，說明筆者「童顏歡笑」創作論文的研究動機與目的，透過文獻的整理與分析等研究方法，依照研究的步驟，擬定整個研究架構。

第二章，由老子哲學中所談的道、無為、見素抱樸這三個面向來說明，探討最常引用的美學觀點，而「見素抱樸」與「回歸嬰兒」的概念，是老子常用的隱喻，指的是人類本真的自然呈現。此章亦為本創作之主要精神內涵。

第三章，為「笑」的闡釋，以心理學觀點從人類的笑是如何發生與發展，笑的時候所處的環境與氣氛，「笑」的生理反應，以及「見素抱樸」、「回歸嬰兒」與「童顏歡笑」的關係。

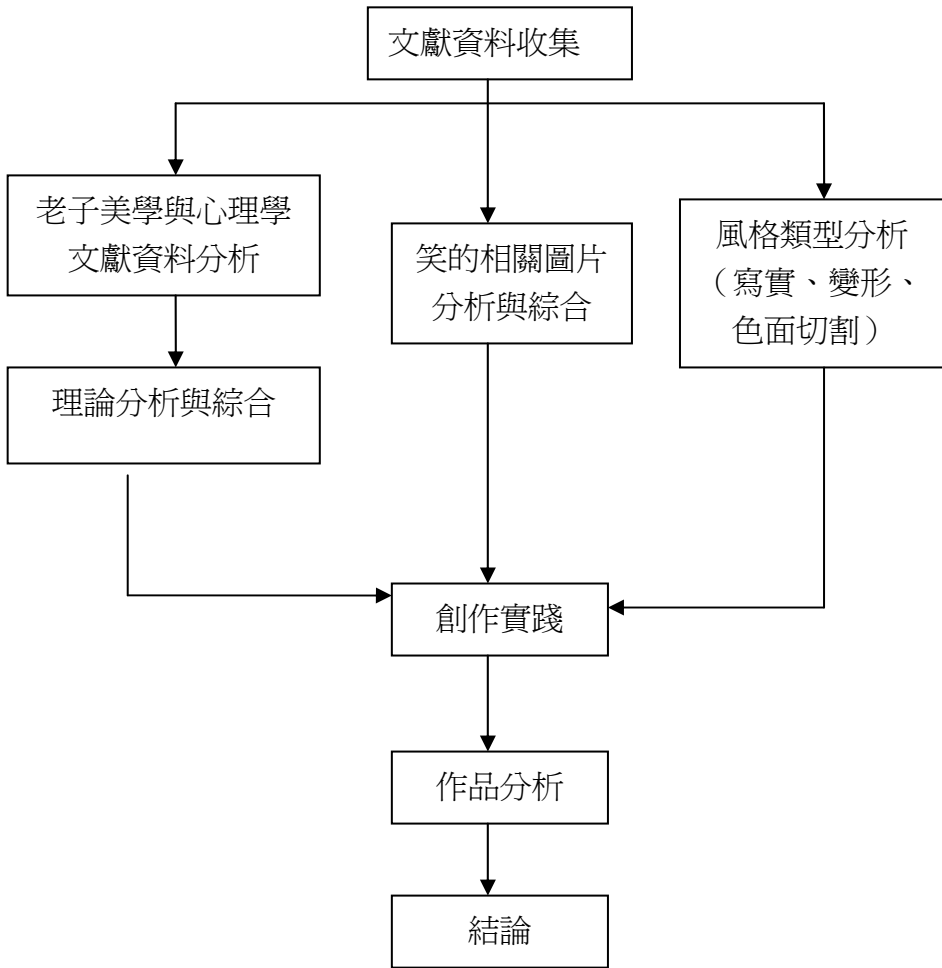
第四章，隨著筆者畫風轉變，探討美術史上各派別特色與繪畫技法的運用，將主題「童顏歡笑」與見素抱樸的觀念做創作上的結合。

第五章，敘述「童顏歡笑」創作的心理轉變歷程，並分析每一個創作時期的作品。

第六章，為筆者創作心得的結論與展望。

以下為研究架構表：

研究主題
從「見素抱樸」看「童顏歡笑」－何雅雯油畫創作論述



研究架構表

第二章 見素抱樸與老子的哲學思辨

以老子哲學為核心的美學思想是中國文學與藝術的指導原則，與儒家美學並立，是中國美學的兩大主流。文學語言重「自然」，文學意境重「神韻」，繪畫傾向「以形寫神」，以及音樂嚮往「大音希聲」，都是從老子哲學開發而來的美學思想。老子哲學探究生命的根本問題，尋找「安身立命」的基礎，在人生境界的追求，價值取向和理想人格建構極為重要。

老子哲學以「道」為中心觀念，道有其作為宇宙規律及創生根源的「道體」一面，但更重要的是人法道而與道合一的生命境界一面，因為老子哲學不是要客觀地說明宇宙的實相，而是要解決人類存在的根本問題，因此如何歸返道的自然本性，以使人的身心得到終極的解脫，才是其哲學真正的重心所在。而其主觀修為功夫所成就的生命境界，即是顯露宇宙實相的途徑，在道的層次，主觀境界與宇宙實相合而為一。道的自然本性在人在物時有其靈光展露之處，許多事物也因此成為老子說法所採用的道的隱喻，進而成為美學開發的重要資源。

本章探討老子美學思想影響筆者繪畫創作的重要觀念，並以「見素抱樸」與「回歸嬰兒」的概念作為「童顏歡笑」繪畫創作的美學基礎與理論依據。

第一節 老子的哲學觀

老子的哲學影響美學深遠，讓中國美學特別注重人生與體驗生命。而「道」是老子哲學的主要觀念，由「道」所開展的觀念術語數目繁多，一部分涉及「道」的客觀性相，一部分則涉及人的主觀境界，為了清晰的展示其哲學理路，筆者選擇「道」、「無為」、「見素抱樸」三個面向來進行說明。「道」的觀念著重其作為宇宙實相的性相的描述，它包括著人、事、物的創生和運行的規律。「無為」的觀念著重與道合一的修為功夫，是人的生命轉化而契入道境的主要途徑。「見素抱樸」則是闡述老子哲學，後代最喜歡援用的老子術語。「素」、「樸」均是「道」

的隱喻，指涉「無爲」的生命狀態。

一、道

「道」是老子哲學思想的中心和最高範疇，老子從宇宙萬物的根本問題來探討人生問題。「道」既能創生萬物也是萬事萬物遵循的法則，「道」同時還具有萬物自然本性的意義。

那麼「道」是什麼？「道」在哪裡？首先老子說明「道」並不是一個實體，它不是一個具體的存在物，也不是萬物背後的一個更大的存在物。它是無形的，超越於人的具體感知，所以看不到、聽不到也摸不到，但卻是確實存在的。¹對於客觀宇宙實相的「道」，老子曾說明其「道」的相貌，或強調其超越感知的性質，如「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。」（《老子》第二十一章）。「視之不見名曰夷；聽之不聞名曰希；搏之不得名曰微。此三者不可致詰，故混而為一。其上不曠，其下不昧。繩繩兮不可名，復歸於無物。是謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。」（《老子》第十四章）對於道的描述，終歸於「無狀之狀，無物之象」，顯示道的客觀把握並非其哲學重點，其重點反而在道的創有歸無，與涉及人與萬物的「自然」本性上。

（一）道是宇宙萬物創生的原動力

老子的宇宙論以「道」為基礎，認為「道」是宇宙的本體，宇宙萬物由「道」所創生，最後又復歸於道。它在天地存在以前就已經存在，老子說：

有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天地母。吾不知其名，字之曰道。

— 《老子》第二十五章

¹ 參閱李申著，《老子與道家》，台北，台灣商務，1994，第26頁。

根據余培林的解釋，其意是說：

有一個混然而成的東西，在天地還沒有創生之前就形成了。它既沒有聲音也沒有形體，但卻獨立於萬物之上而恆久不變，運行於宇宙之中而永不止息。它創造天地萬物，可以說是萬物的根源。我不知道他的名字，姑且叫它做「道」。勉強的描述它的形狀，可以說廣大無邊，廣大無邊則流行不止，流行不止則傳之久遠，傳之久遠則又「歸根」、「復命」，反回寂寥虛無。²

老子又說明創生的萬物是從「道」這裡開始的，他說：

道生一，一生二，二生三，三生萬物。

—《老子》第四十二章

老子認為道是萬物化生的總原理，創生萬物的程序是由這個總原理的「道」出發，生出萬物之前，內部運動過程中的兩個對立的東西用陰陽二氣來比喻，當陰陽兩氣不斷的交合創生，產生了和氣才能相生相養，最後便繁衍了萬物。老子用一、二、三來比喻道生萬物，越生越多之意。在老子看來，整個宇宙是充滿生命力的，萬物生生不息，世界上一切事物都包含、孕育著生命。

老子又透過「無」和「有」來說明道的本質和作用。「無」不是沒有，無是確實存在的東西，只是人無法感覺到它，但是它卻蘊藏無限的能量。「有」是萬物生成的總括，一切有形事物的發生均涵攝於「有」的範疇。所以「道」體是無，「道」用是有，「道」是無有的統一，「無」與「有」的往復展現道的「周行」，指的是「道」運行的雙向性：從「無」入「有」，從「有」歸「無」。

就天地萬物的創生言，「無」比「有」更為根源，因為「有」涵攝是一切有

² 余培林著譯，《新譯老子讀本》，台北，三民，1973，第55頁。

形事物的領域，而「有」的創生根源來自「無」所蘊涵的無形的無限能量，故老子在第四十章又說：「天下萬物生於有，有生於無」，同時也說明了無和有的先後順序與關係。

（二）道是天地萬物遵循的規律與法則

「道」是老子對自然對人事的觀察體悟而來，老子看到大自然中一切事物的生長、變化都是自由的沒有目的的，但又合乎規律和法則。老子以「天地」來指經驗世界之萬有總體，「道」就成了經驗世界萬事萬物所遵循的規律、法則。世界上萬物萬象皆變化無常，萬事萬物都處於出生、發展、衰老、死亡這些過程且不斷的變化，而這些變化都是遵循自然法則而來，所以說只有「道」超越萬物而為「常」。老子說：

萬物並作，吾以觀復。夫物芸芸，各復歸其根。

—《老子》第十六章

老子從萬物蓬勃發展生生不息的現象中，觀察出萬物萬物從無到有再由有到無，最終還是會回復到它的根源。於是「道」作為宇宙萬物創生的原動力之後，便存在於萬事萬物之中，成為天地萬物所遵循的法則，復育萬物。老子在第二十五章中說道是「周行而不殆」，永不止息的循環運動正是這個道理。

在老子第四十章以「反」來解釋道的運行，老子說：「反者道之動」。「反」有循環交變之意，而「道」的內容就是「反」，「動」就是運行。張起鈞先生解釋「反」有三種意思，一是「返」，二是發展到反面的意思，三是相反相成。³「反者道之動」的精神就在於道的運行是「從無創有」、「從有歸無」反覆循環的。而且一切被創生的有形事物，在變化無常的世界都會發展到其性質的反面，如剛強反而摧折，興盛反而衰亡，互相對反，但也互相構成變化的全相，讓我們從「道」的超越角度看到事物變化的總體過程，知曉變化的規律，而不對一切事務產生執

³ 余培林著譯，《新譯老子讀本》，台北，三民，1973，第85頁。

著。

(三) 道法自然

老子又講「道」與「自然」的關係，「自然」即是「道」的本性，並不是在「道」之外別有一物。老子說：

人法地，地法天，天法道，道法自然。

— 《老子》第二十五章

老子要人效法地的無私載，地的無私載乃效法天的無私覆，天的無私覆則效法道的「衣養萬物而不為主」，道的養育萬物而不為主宰則完全出乎本性的自然。⁴「道」既是宇宙萬物創生的本源，又是萬事萬物遵循的法則，人、天、地都要遵循「自然」的法則。人的生命法則來自於宇宙生命的自然法則，人的生命與自然萬事萬物同起於一根源，人要向宇宙萬物學習，以天地萬物的生命來豐富滋養自己的生命。張起鈞先生是這樣解釋的：

「道」是無人格意志的，它沒有主觀的企圖，或任何的偏好。而道之所以發生主宰的作用，完全是順應自然，聽任萬物之自化而已。所謂自然，便指這種自然而然，聽任自化的情形；並不是在道之上別有一個叫做「自然」的東西，而為「道」所遵從效法。⁵

自然就是自己如此，自然的狀態就是本然、天然、自然而然，因此道的存在也是本然、天然、自然而然。老子「法自然」強調了天地萬物、宇宙人生自然而然的無為無作的本質，希望我們能以「道法自然」的方式去觀察事物，體驗事物。老子對於自然又說：

⁴ 余培林著譯，《新譯老子讀本》，台北，三民，1973，第55頁。

⁵ 同上註，第55頁。

道之尊，德之貴，夫莫之命而常自然。

— 《老子》第五十一章

道之所以受到尊崇，德之所以被貴重，是因為道創生萬物而不加以干預，常任萬事萬物順其自然本性自然生長。

道是宇宙萬物生生不息的原動力，天地萬物由道而生，道是自然的規律與法則，而人是宇宙萬物組成的一小部份，應以自然為師，使人的生命能與宇宙生命的精神合一，人與天地自然精神交融達到「天人合一」的境界。反觀高度發展的文明社會，凡事講求速成，改變自然、掠奪自然，加深了人與人，人與自然之間的冷漠感與疏離感，追求功利、名利，缺乏的正是人們順應天地萬物，回歸自然法則，師法自然的精神。

二、無為

本性的自然流露且無任何人為的矯飾造作就是「自然」，不違背自然本性、自然規律或是道的規律而為，老子稱之為「自然無為」，「自然」和「無為」是互為表裡的。

「無為」是高度精神生活的境界，講「無為」就必須講到「自然」。「自然無為」簡單的說是本性的自然流露，沒有任何人為的造作，不違背自然本性，也就是「道」的規律、自然的規律，就叫做「無為」。老子講的「自然」就是「自由自在」、「自己如此」，就是「無所依靠」、「精神獨立」。⁶因為嚮往自由所以要把形式的、外在的虛偽造作通通去掉，如此能做到精神獨立才算是「自然」。

老子有時把「無為」普遍化、抽象化成為「無」，透過無來了解道。「無」所否定的就是虛偽、造作、形式、外在的東西。無就是要化解這些，把自然生命的分馳、心理的情緒和意念的造作通通去除，所以「無」與「自然」是生活

⁶ 牟宗三著，《中國哲學十九講》，台北，學生，1983，第90頁。

實踐上的觀念。

把「無爲」的「無」作爲動詞來看，「無」就具有消除一切執著的修持功夫之義。「無」所要無掉或消除掉的，即是人在俗情世間的所有執著，這種消除執著的工夫，老子比較詳細的說明是用「致虛極，守靜篤」（《老子》第十六章）說之。「虛」是說讓精神如道體一樣的空虛，對於任何事物無所執著；「靜」是說讓精神安和寧靜，不會產生任何妄動；這種修持功夫必須做到極處，讓精神的存在不再爲任何事物所左右，精神才能與道合而爲一。這時的精神狀態也可用名詞的「無」稱之。

作爲名詞的「無」指的是如道體一樣的虛靜狀態，也就是虛而無執的狀態，讓我們的心靈不黏著固定在任何一個方向上。⁷「無」、「自然」、「虛靜」都是要將心靈從現實的種種執著中超脫出來，是超越一切執著的精神境界。以此精神狀態來處理人間一切事務，才能無所執的成就一切事務，所以說「無爲而無不爲」。

這樣的「無爲」，呈現一種生命境界，其精神因爲其修持不再沉溺於外在任何一件事物的欲求上。反之，「爲」就是「有爲」，就是對人世間的某種事物有所「執著」，有所沉溺，不管是外在的事物，或內在的情識。換句話說，「爲」是從「無」生「有」的運行過程中，隨著自然生命而來的感官追求、心理欲望及意念造作，這些事物都讓人有種種執著，如果不能化除這些執著，那麼生命永遠不得解脫自由。所以不管是甚麼身分地位，做任何事都不能執著，這樣生命才能與道合一。

老子認爲現代人存在生活上的問題就是「有爲」的問題，因爲「有爲」所以「有欲」，因爲「有欲」所以「有爭」，所以人類才會漸趨貪得無厭而不自覺。因此老子認爲必須將「有爲」變成「無爲」，「有欲」變成「無欲」，「有爭」變成「無爭」，個體的生命經過如此的轉化，才能清寧無擾，群體的社會、國家也必須經過如此的轉化，才能安和太平。

⁷ 牟宗三著，《中國哲學十九講》，台北，學生，1983，第94頁。

三、見素抱樸

老子認為人必須自然無爲，回到人性最本真純樸的境界，也就是反璞歸真、見素抱樸，回到擁有赤子之心，彷彿嬰兒那般無私無欲、與世無爭的人生最高境界。老子說：

見素抱樸，少私寡欲

—《老子》第十九章

「見素抱樸」的「見」與「現」同。「素」是沒有染色的絲，「樸」是沒有雕琢的原木，引申爲純真之意。老子喜歡用「素」和「樸」來象徵人原本應該有的天真純樸的狀態。也就是說人要持守自然本性的質樸，於外在表現純真，內在保持質樸，減少私心，降低慾望。⁸所以我們的心地胸襟，應該隨時懷抱這種原始天然的樸素，以此態度來待人接物，思想純潔無瑕，不落主觀的偏見。⁹

老子主張「反璞歸真」、「見素抱樸」，來去除人爲的桎梏枷鎖，不讓人世間的雜念來矇蔽自己的內心，讓自己保有原本的恬靜、自由、純潔的心境，回歸到人類最初的自然無爲的心態。「素」和「樸」其實都是道的隱喻，其所指即人的自然本性。但人的自然本性在人世間的種種欲求和追逐中已經離位，所以歸返自然本性必須經過一段修持功夫的轉化歷程。「無爲」的觀念與「見素抱樸」因此有其緊密的聯繫。

人與萬物皆是由「道」所生，以「道」爲生命的根本，因此在「復歸於樸」的「歸復」（亦即返歸於道的「反」）活動中，人才能復歸本心，透過自我的要求來去除人的種種私心雜念，創造一個清明的超越心靈，復歸於自然，復歸於本真。

⁸ 參閱黃登山編著，《老子釋義》，台北，學生，1987，第89頁。

⁹ 南懷瑾著，《老子他說（上）》，台北，老古，1987，第231頁。

第二節 「美」在老子思想中的闡釋

老子哲學雖然沒有建立成型的美學系統，但其美學觀點卻可以從其哲學演繹而生。就其「美」建基於「道」而言，老子是從「道」的自然無為的觀點，從個體生命如何求得自由解脫的觀點來觀察美與藝術問題。老子認為人必須停止一切對精神文明與物質的欲求，以「無為」代替「有為」，順應自然法則，不要施予人為因素的干預，如果企圖改變，破壞自然規律，那麼生命就會遭受到傷害，如此「無為」就可以達到「無不為」。老子的美學正包含在其哲學中，所以「道」的自然無為的原則支配著宇宙萬物，同時也支配著藝術現象，是美與藝術的欣賞必須遵循的根本原則，離開了自然無為，就沒有老子說的美與藝術。¹⁰

人如果以「無為」的態度去面對一切，順應自然，不違背自然的規律去追求，那麼人就能達到一切目的。也就是說：

人的目的的實現就包含在規律自身的作用之中，或者說規律自身發生作用的結果即是人的目的的實現。目的不是外在於規律，與規律不能相容的東西，而是內在規律，同規律不可分的東西。目的與規律這種不可分的相互滲透和統一，正是審美和藝術活動所具有的依各極其重要的特徵。¹¹

因為「無為」就是順應自然的規律，不在規律之外再追求其他目的，所以反而如此才能達到一切目的，而「無為而無不為」就包含合規律與合目的的統一，也包含合目的而無目的。

老子有感於當時的人們，沉溺於聲色享樂美食以滿足口耳之欲，卻不知道大道之言雖然平淡無味，看不見，聽不到，但是他的功用是無窮無盡的，能使人長適久安。老子對文明社會的藝術有這樣的看法：

¹⁰ 李澤厚、劉綱紀著，《先秦美學史（上）》，台北，金楓，1987，第242頁。

¹¹ 同上註，第260頁。

五色令人目盲；五音令人耳聾；五味令人口爽；馳騁畋獵，令人心發狂；
難得之貨，令人行妨。是以聖人為腹不為目，故去彼取此。

—《老子》第十二章

過度的華麗色彩的享受，會使人視覺受損有如盲人；過度追求美聲美樂的享受，會使人聽覺喪失如同聾人；過度追求美味佳餚的享受，會讓人味覺麻木，反而食不知味；過分縱情於狩獵的追逐鳥獸之樂，最後也會弄得心神不寧，神不守舍；而過分的追求金銀財寶之類的難得之貨，最後也會弄得身敗名裂。所以聖人以求得溫飽、儉樸、安定的生活為基本的生存需求，在此之外，並不縱情追求奢侈浮華。對於物質和精神生活的慾望，老子認為要知足常樂，要適度而止。適度就是要符合自然規律，順應自然本性，不傷害自己也不傷害他人。超過這個尺度，違背自然法則，任憑聲色之欲氾濫，不僅對生命無益，反而有害。

這是老子對無止境沉溺於聲色感官享樂所引起的感官麻木狀態的一種「明」，「明」是對「道」的實相的一種體悟，同時也是站在「道」的立場觀照人生之執的一種高度的智慧。對聲色感官不顧一切的追求，會使人失去真正的智慧。老子站在「為腹不為目」的基本需求立場來看，認為除了基本生存需求的滿足之外，只有精神生命的自然無為最為重要。他認為聲色犬馬之樂固然是俗情世間視為美的東西，卻不是生存的基本所需，它們引起的是官能上的美感，夾雜著生理上的快感。¹²審美與感官上的愉快不能分開，但藝術不是感官上的享樂，若是將審美與享樂混為一起，而瘋狂追求過多的聲色享樂，並不會對人類生命的發展有所幫助，反而會讓人失去照察人生的真正智慧，而危害生命。老子反對那些由視聽感受所產生的低層次的美，而追求一種超越感官，心靈沉靜的美，一種「道」的美。老子所肯定和追求的美，不是那種外在的、表面的、易逝的、感官快樂的美，而是內在的、本質的、常住的、精神的美。¹³老子理想中的美是樸素自然的

¹² 葉朗 著，《中國美學的發端》，台北，金楓，1987，第 41 頁。

¹³ 李澤厚、劉綱紀著，《先秦美學史（上）》，台北，金楓，1987，第 249 頁。

美，能肯定人類生命的自由，而不是追求感官享樂與榮華富貴。於是老子又講「無私無欲」和「少私寡欲」，就是爲了不要讓太多不合理的慾望迷惑而引起不必要的禍害。從生命的自由解脫來看，老子的美基本上是「無爲自然」之美，這是生命或人生的形上藝術，其基底認爲人類在追求美的同時應該是與生命自由一致的。

老子也從感官的角度談到道之「味」，讓「味」第一次出現在美學範疇裡。老子說：

道之出口，淡乎其無味，視之不足見，聽之不足聞，用之不足既。

—《老子》第三十五章

道本來是超越感官層次的，既沒有形體，也沒有聲音可供把捉，看不見也聽不到，但它卻是取之不盡用之不竭，功用無窮無盡。因爲「道」是無形無聲的，無法由形象和聲音來明白表示，即使由味覺來把握，道顯現出來的味道也是平淡無味的，但平淡平味之中，又似乎具有生命所可體悟的無限意義，「味」在此一轉由感官之味的官覺作用，變成體悟「道」的無窮意蘊的「體味」之意，如此的「味」，就是體驗、體悟、心領神會之義。「味」由官覺轉向審美角度的開發，後來變成創作者把握對象生命意旨的審美體驗方式。做爲「道」的表徵，「無味」指的是審美特徵和審美標準，要求作品應情韻雋永、饒富趣味、耐人尋味，能引起鑑賞者的興趣，從中獲得豐富的審美體驗。老子又說：

為無為，事無事，味無味

—《老子》第六十三章

因爲道是萬事萬物的根本，而無爲是一切無執之爲的根本。以無爲去做爲，以無事去做事，以無味去玩味，才能真正成就一切事，也才能體會「道」的無窮意蘊，甚至是藝術的最深意味。「平淡」由道的味覺把握轉移到藝術的審美，變

成藝術審美的最高境界，形成特殊的審美趣味和審美風格，影響深遠。

在美學範疇裡的「味」，其基本涵義有二：一是審美主體的審美活動，主要指審美體驗，二指審美對象的審美特徵、美感力量。¹⁴透過對道的生命體驗，將審美經驗轉化創作為作品。在審美體驗中，老子美學是用「體味」來陳述表達的，「體味」指的是體會、領悟，是中國美學審美體驗論的中心範疇。中國古代美學把審美體驗概括為「味」、「體味」、「咀味」、「尋味」、「品味」、「研味」等過程，認為深藏於審美對象核心的生命意蘊，只有透過審美主體玩味體悟，才能使主體從中獲得對生命的體驗與心靈的悸動，以獲得生命的自由。¹⁵

老子透過「味」、「無味」來說明「崇尚自然」、「見素抱樸」、「無為而無不為」的美學主張。「無味」是最高的審美追求與審美境界，是生命體驗的最高存在方式。透過審美主體的體味玩味體悟，才能將之轉化為審美主體的審美感情，從中獲得心靈的體悟，所以「味無味」可說是心靈審美的方式。

老子提到「美」，這是很常聽到的一句話：

天下皆知美之為美，斯惡已。皆知善之為善，斯不善已。有無相生，難易相成，長短相形，高下相盈，音聲相和，前後相隨。

—《老子》第二章

當人們都有了美的觀念時，與它相對應的醜的觀念就同時出現了；當天下人都有善的觀念時，與它相對應惡的觀念也因此產生了。有和無相對應而產生，難和易相對應而成立，長和短相對應而形成，高和下相對應而呈現，音和聲相對應而和諧，前和後相待而成序。老子認為人類社會剛開始的時候，民風自然純樸，無美醜善惡觀念的差別，但隨著社會發展，自然純樸的風氣敗壞，才会有善惡、美醜觀念的差別出現。

¹⁴ 李天道著，《老子美學思想的當代意義》，北京，中國社會科學，2008，第249頁。

¹⁵ 同上註，第246頁。

在這裡，老子很明顯的將「美」與「善」的概念作一個區別。老子認為世俗的美是毫無意義的，沒有價值的，因為「美醜」是透過互相比較而來的，所以美的不會永遠是美，醜的也永遠不會是醜。老子取消了美醜的對峙，隨遇而安，既不肯定美，也不否定醜，採取一種超出美醜對立之上的生活態度。¹⁶以這種超然的態度，才能保持精神上的獨立和自由，在塵世中達到一種不受外物支配、真正的自由和美的境界。

作為宇宙生命本源的「道」，是生命活力的泉源，也是美的根本所在。真正的美和真正的善就在於使個體生命得到自由發展，擺脫外物對於人的一切奴役。¹⁷老子生於王權統治的年代，在這樣的時代背景，老子強烈批判王權社會的典章制度與物質文明所帶來的罪惡和禍亂，讓老子美學有著強烈超越俗我的意識，使自我純真本性的心靈與自然無為融合為一，這也是古代藝術家在藝術創作中追求的最高審美境界。老子的美學建立在「道」的理論基礎上，這個理論把個體生命的自由發展提到了最高的位置，他所關注的是在體驗與尋找人的價值、人的自由、人的幸福和人如何全面發展。

在「味」之外，老子也提及「大巧若拙」，「大巧」之「巧」指工藝製作的技巧層面，「大」則是「道」的狀辭，從「道」的立場來看，一切工藝技巧都不是技巧的最高境界，必須「技進於道」的超越技巧的束縛限制，才是「大巧」境界。換句話說，老子認為真正的「巧」必須順應自然法則，在順應的同時讓自己的目的自然而然的實現。一件的藝術作品須是藝術家自然的創作出來，又必須渾然天成，即使中間必須經過藝術手段的雕琢，但卻沒有過多人為修飾的痕跡，就好像不是人做出來的，就像是「巧奪天工」這般；換句話說，作品必須合乎自然的目的，合乎自然的規範，沒有違反規律的人為的因素加進去。藝術技巧的加工，最終必須回歸「自然」的審美標準，與生命的自然本性的展現相連結。

從「道」的自然無為，從個體生命如何得到自由發展的觀點來觀察美，並探

¹⁶ 李澤厚、劉綱紀著，《先秦美學史（上）》，台北，金楓，1987，第252頁。

¹⁷ 同上註，第268頁。

討審美與藝術間的問題，這是老子哲學中隱涵的美學層面，後代的文學藝術理論對此有其不同程度的開發，但以「道」為最高的審美原則則同。「道」的自然無為原則支配著宇宙萬物，同時也支配著美和藝術現象，是美與藝術欣賞和創造必須遵循的根本原則。¹⁸老子認為物質和精神文明上的追求會破壞原始社會裡自然樸素的原則，以「無為」來替代「有為」，凡事順應自然就好，任其自由發展，不要人為因素的干預，唯有順應自然規律的法則才能做到「無為而無不為」。所以保持自由的心態，讓心靈自在徜徉，對宇宙萬物保持心靈上精神上的自由，在這樣的審美心境下，就可以達到物我合一，因此老子主張師法自然，強調自然無為、淡泊恬靜，以達到天人合一的審美境界。

第三節 回歸嬰兒—「見素抱樸」

站在「道」的無為自然來看，老子認為一切外在的，人為的欲求會讓人的天真、自然、的本性喪失，因為人生最寶貴，最真實的存在就是心靈的自由與純潔。人類只有在「見素抱樸，少私寡欲」中，擺脫功名、聲色的束縛與誘惑，才能讓自己的心靈淡泊恬靜，超越一切俗情而達致生命中最崇高的境界，因此老子把「赤子之心」與「嬰兒」的心態做為與道合一的生命境界的隱喻。他認為人生在世最珍貴的，最值得追求的就是那種作為「道」的呈現的天真無邪的童心，而要人回復到「赤子」和「嬰兒」的心態。只有像嬰兒那樣的純真自然不做作、純潔無瑕、無憂無慮、無牽無掛、無是非得失，那種率性而發才是人的本真的顯現。由於「赤子」、「嬰兒」只是道的一種隱喻，其取喻的類似點在於生命或心靈狀態的無為自然，所以以現代生物學和心理學的方式理解的「嬰兒」身心狀態，認為其有違無為自然之義，都不是一種相應的理解。

老子認為人在物質與精神生活只都要「反樸歸真」、「少私寡欲」，保持內心不受外界污染，淡泊豁達，回復到「赤子」與「嬰兒」的天真純樸，那麼人就能

¹⁸ 李澤厚、劉綱紀著，《先秦美學史（上）》，台北，金楓，1987，第242頁。

真正的認識自我，了解自我，實現自我並超越自我而進入到與天地萬物合一的審美境界。老子說：

含德之厚，比於赤子。

—《老子》第五十五章

所謂「赤子」，其實即是「嬰兒」的其他代稱。嬰兒時期的孩子，還沒受到世俗的汙染，內心淡泊，無私無欲，保有天真無邪的自然天性，能隨著自然的變化而變化。唯有超越世俗情欲，回歸最真實的自我，保持嬰兒之心，讓自己的心靈淡泊無欲，如此「復歸於嬰兒」就可以超越人間是非與利害得失，進而達到無私無欲無所爭的境界。在老子看來，人性應當以質樸自然為其生命的本質，保持嬰兒般的天真，虛心待物，應物而不累於物。¹⁹老子又說：

載營魄抱一，能無離乎？專氣致柔，能嬰兒乎？

—《老子》第十章

「營魄」即魂魄，指的是生命的形體。「一」即道。養生的目的在讓心神專注於道之一念，以道來排除所有的私慾雜念，讓心神不外馳，進而聚集精氣到最柔和的境地，到達心境極其靜定的狀態，就像嬰兒般純樸無欲。不因假象而迷惑，不為變化多端的環境所動搖。老子又說：

眾人熙熙，如享太牢，如春登台。我獨泊兮其未兆，如嬰兒之未孩。

—《老子》第二十章

¹⁹ 李天道著，《老子美學思想的當代意義》，北京，中國社會科學，2008，第129頁。

眾人熙熙攘攘競奔名利，就好像吃了豐富的酒席，又好像在春天登台眺望美景那樣興致勃勃，唯有我淡泊恬靜，無動於心，心中沒有一點點情欲，就好比還不會笑的嬰兒。²⁰又說：

常德不離，復歸於嬰兒。

—《老子》第二十八章

老子讚美嬰兒是因為在他看來，嬰兒與生俱來擁有最純真自然樸質的天性，不會與人計較利害得失，最符合道德的理想。如嬰兒般的純真自然，也正是「滌除玄鑿」（《老子》第十章）所需要達到的精神境界，同時也和審美密切相關。²¹

「滌除」是清除生命的所有「有為」，所有執著；「玄鑿」的「玄」是道的狀辭，有無限深遠之義，所謂「玄鑿」即由道的超越立場觀照宇宙人生，不被任何執著的事物所狹限。嬰兒既作為生命回返自然的一種體現，則生命主體的自由解放自可作為審美主體的精神狀態，並從道的超越立場觀照一切審美對象的深層意蘊。

嬰兒的笑，孩提的笑，其實最深的意蘊即是其笑是「道」的展露，是人類心性本真的一種自然呈現。從老子的哲學觀點來看，這「笑」不夾帶任何「為」的性質，不是人心之「私」和人性之「欲」，而是生命本真的流露。嬰兒的笑，也可以從生理和心理層面進行解釋，但其「天真無邪」的意蘊若止於生理和心理層次，則與「道」未必相干，由老子哲學採用「嬰兒」作為道的隱喻，正開啓了對於「嬰兒的笑」另一面的深刻詮釋。

²⁰ 參閱許作新註譯，《新譯老子讀本》，台南，新世紀，1981，第29頁。

²¹ 李澤厚、劉綱紀著，《先秦美學史（上）》，台北，金楓，1987，第265頁。

第三章 笑的闡釋

人類笑容的背後常有不同的代表意義，有嘲諷式的笑容，或帶有鄙視、輕蔑的笑意；也有爲了迎合大眾，而露齒裝笑。筆者感受孩童天真樸實的笑容與成人世界裡的皮笑肉不笑的差異。因此本章從心理學的觀點探討「笑」的相關研究，旨在掌握與「孩童歡笑」研究主題有關的重要線索，作爲創作的依據。本章論述包括第一節笑的發生與發展，第二節笑的心理反應，第三節笑的生理現象以及第四節孩童歡笑與見素抱樸。

第一節 笑的發生與發展

生命中的美好，由笑開始。臉部表情是情感最直接的傳達，從心理學上對情感的研究，發現情感的表達中，臉部的表情最爲明顯。依照艾克曼(Paul Ekman)的研究所述，情緒所引發的臉部表情中，可從眼睛、嘴巴或是整個臉部來辨識，情緒的外在表現包括：快樂、憤怒、悲哀、驚喜、憎惡與恐懼等六種基本情緒。²²其次是身體的動作和姿勢皆有助於情緒強度的識別。²³而笑就是這六項可辨識的基本圖像之一。

嬰兒出生早期的笑容發生於睡眠中是屬於自發性(spontaneous)或稱爲內發性(endogenous)的笑，只牽動一點點臉部的肌肉，屬於生理反應，它與腦下皮層的自發性神經活動有關，這樣的微笑可以在沒有外在刺激下產生，稱爲「內在微笑」(endogenous smile)²⁴。出生二到三週大時，第一個外發性(exogenous)笑容亦發生在睡眠時期，以較高聲調或輕撫嬰兒腹部，可以引發輕微的反射性微笑，這種反射性微笑就稱爲「外在微笑」(exogenous smile)，正因爲這是由外在

²² 參閱 Michael Argyle 著，蔡仲章、吳思齊譯，《肢體溝通》，台北，远流，1998，第 163 頁

²³ K.T.Strongman 著，游恆山譯，《情緒心理學》，台北，五南，1993，第 274 頁。

²⁴ 參閱 L.Alan Sroufe 著，黃世瑋譯，《情緒發展—早期情緒經驗結構》，嘉義，濤石，2004，第 103 頁。

刺激所引起的笑容。²⁵在這之後的幾週，嬰兒醒著就會笑，而這些微笑已經代表更多意義，更能表達情感。出生六到八週時出現第一次的社會性微笑（social smile），看到父母親的臉或是聽到父母親或照顧者的聲音就會笑；也就是說嬰兒見到熟悉的人、陌生人或物體的刺激都會笑，用來達到某種目的。在十週時普遍出現的微笑則是因嬰兒主動處理事件而產生，我們可以說此時是真實情緒的開始。²⁶

歡笑（laughter）大約在三到四個月時發生，這已經和成人的開懷大笑非常類似，但和嬰兒早期的咯咯笑已經大不相同了，這時他們大約每隔一個小時就會大笑。引發開懷大笑的事件逐月發展，由原本的觸覺和視覺刺激漸漸轉為對有興趣的社會性事物上。嬰兒對於新的刺激多次展露笑容，卻也會因熟悉過後而笑容慢慢減少，這時就必須有新的刺激物才能再引發嬰兒的大笑，這時的嬰兒漸漸會創造刺激。因此，微笑和大笑一樣都是嬰兒主動參與、接觸新經驗下的產物。

六、七個月起，由於嬰兒已經可以分辨出熟悉的照顧者的臉，因此看到熟悉的人會開心的微笑，這是嬰兒在滿足需要與得到安全感的同時與照顧者之間親密關係的表現。這時孩子對周圍的事物感興趣，會專注地看著逗笑他的親人，模仿並學會以微笑應答，這過程中，親人的笑臉、眼神和聲音同時給孩子豐富的視、聽刺激；孩子開懷大笑傳達了愉快的情緒，笑是讓親子關係緊密結合的黏著劑，快樂的情緒使孩子與父母之間建立一個良好的互動關係，產生依附感。父母親看到孩子笑了，通常也跟著笑開了，正因為我們很難看到別人哈哈大笑而我們不跟著他微笑的，對父母而言，沒有任何一項事物比看到孩子笑、陪孩子一起笑更有滿足感與幸福感。

快滿一歲時，嬰兒會自己找樂子，加入遊戲的行列，像是跟父母親玩躲貓貓的遊戲時，會不定時的查看是否有人從沙發四周，或是背後冒出來。滿一歲時，孩子會開始模仿，拍自己的大腿或做鬼臉，或是假裝自己是電視裡的某個卡通人

²⁵ Richard A.Fabes, Carol Lynn Martin 著，白玉玲、王雅真合譯，《兒童發展》，台北，雙葉，2006，第 285 頁。

²⁶ L.Alan Sroufe 著，黃世瑋譯，《情緒發展—早期情緒經驗結構》，嘉義，濤石，2004，第 61 頁。

物。²⁷出生後的第一年，笑容和歡笑成爲較複雜的社會訊號，可以區分爲迎人行爲、互惠行爲等等，嬰兒在面對人時會依照熟悉度而有不同的表現，笑容獎勵了照顧者的行爲，鼓勵重複的刺激遊戲，也促進彼此間的互動。這些現象讓我們了解嬰兒什麼時候表現出快樂的情緒、這樣的情緒所傳達的社會性功能，以及反映出幼兒從外在刺激引發笑聲，再發展到認知詮釋而發出笑聲。

三到六歲的童年期是我們看到人類「笑」的次數最頻繁的時候，他們最愛的便是追逐、翻跟斗，所有肢體接觸的遊戲。²⁸搔癢遊戲通常最早出現在父母與子女的社會互動中，能加強親子關係，更在維持家庭和社區的連結上扮演了重要的角色，最後再延伸到成人社會中。²⁹對於父母的搔癢會笑的孩子，對父母會產生強大的情緒連結。搔癢爲什麼會好笑？因爲它鼓勵孩子善意的去跟別人玩去和大家玩成一片，不論是碰人家或是被別人碰，都顯示了「我們需要玩伴」、「我們需要接觸人群」。這時期的孩子，你若問他甚麼時候最開心，他百分百會回答你：玩遊戲時最開心！

在玩遊戲、唱歌與跳舞的情況下，四歲時就已經發展到每四分鐘就會笑一次。到了學齡前的兒童，已經不需要花太多時間，就可以學會以幽默的方式來玩暗地裡的把戲。³⁰例如哥哥開始捉弄年幼的妹妹讓他從椅子上摔下來，然後自己很得意的哈哈大笑。

「笑」源於愛、開心、愉快、歡樂、幸福、信心與充滿希望是屬於正向情緒，幼兒在吃飽喝足時所表現出的安全感更爲明顯。大笑是最大的正面情感反應，笑是興奮、快樂情緒的表現，奠定於嬰兒期嘗試特定事件下所產生的微笑，然後又隨著持續的刺激而減弱爲微笑。笑有著相互性增強的作用，可培養積極正向的感覺；正向情緒的表現能支持孩子繼續盡其全力與新奇刺激接觸的強烈傾向，增加孩子與社會環境中其他人的互動。此時他處於學習的最佳狀態，有利於心智的發

²⁷ Donald E. Demaray 著，丘淑芳譯，《歡喜過一生》，台北，橄欖，2009，第 147 頁。

²⁸ Steven Johnson 著，洪蘭譯，《心思大開—「我」在腦中顯影》，台北，遠流，2005，第 162 頁。

²⁹ 同上註，第 160 頁。

³⁰ 同 27 註，第 147 頁。

展，亦可增強同儕間彼此談論的主題或話題，來達到友善的整體印象。

從嬰兒表情「笑容」到「大笑」的發展歷程中可以發現一些現象。第一、在不同發展時期中重複出現類似的趨向；第二、嬰兒有尋求不一致和由認知挑戰中尋找樂趣的傾向；第三、發展上的整合。³¹也就是說每當一個發展結束時，同時也是下一個發展流程重複的開始，由嬰兒露出笑容到主動參與，到大笑的發展歷程中均有著類似的過程。而嬰兒自生命開始對於新鮮事物的好奇與主動探索，尋求刺激與新奇的經驗，有助於與環境的互動和社會性的成長。

第二節 笑的心理反應

笑的發生必須形成一個適當的氣氛，這個氣氛包含客觀的外在環境（外界刺激）和發笑者主觀的心理狀態（內在思維），兩個因素觸動記憶、經驗而產生。³²

客觀的外在環境指的是一個輕鬆愉快的、無壓力、無恐懼的環境，在這個情境是可以讓人感覺到舒適與放鬆的，可以讓發笑者很快的進入狀況，對小孩子來說，情境是非常重要的。

發笑者主觀的心理狀態可以從孩子本身受到個性或情緒反應性方面的差異、記憶經驗、個人的性格特質、遺傳因子、家庭因素和社會文化差異等等，在這些因素長期累積之下，會影響笑的強度甚至是不笑。例如有些幼童會因為個性較為封閉、身心受過創傷或是家庭環境與父母管教問題偏差，也會是影響孩童發笑意願的原因。

從發笑者的記憶經驗來看起，例如幼童在初期可以因為被碰觸、搔癢或逗弄而發笑，當他習慣這樣的經驗之後人們在逗弄他時，已經無法再像前幾次發出開心的笑容，因此我們會嘗試其它的方法像是發出奇怪的聲音，或佯裝消失後再出現，讓幼童咯咯笑。於是當孩子累積更多經驗，對於大人反覆逗弄的遊戲已經無法發笑時，我們就必須使用更多刺激的方法來達成目的，超越孩子的記憶，甚至

³¹ L.Alan Sroufe 著，黃世瑋譯，《情緒發展—早期情緒經驗結構》，嘉義，濤石，第 131、132 頁。

³² Donald E. Demaray 著，丘淑芳譯，《歡喜過一生》，台北，橄欖，2009，第 101 頁。

讓孩子期待更多的笑料，以達成發笑的目的。當一個新的刺激出現，孩子會透過舊經驗尋找，一旦這個刺激大過原本的舊經驗時，就很容易露出笑容。

「笑」最早出現在幼兒的遊戲中，遊戲的過程首先要有許多出其不意的，具有新鮮感、新奇感，要有始料未及的情況發生。當自己摸自己這種可預期的碰觸不會感覺到癢更不會出現笑聲，唯有當別人出其不意的接觸才能引發笑聲。例如孩子最愛的搔癢就是要依賴驚奇，本來期待爸爸來搔癢，結果出現的卻是媽媽，甚至在媽媽還沒有接觸到身體時，孩子已經產生預期心理的情況下，當預期與結果不一致，笑就產生了，這就是笑與經驗的結合。

一般人的笑都要經過外來信號的傳入，先是刺激多種心理成分的共同反應到認知闡釋的反應，笑才得以產生，笑無疑的是一種刺激反應。無論是笑容或是大笑，嬰兒皆是對刺激做出反應甚至是主動刺激，對於刺激反應出笑容或是大笑，最後更是主動參與而產生刺激。

發笑者的心思能對事物有所感悟或頓悟，尤其是頓悟所引發的笑最為強烈。孩子也會透過內心的期待而引起情緒的緊繃與緊張，並帶來瞬間的恐懼，當緊張驟然消失時出現大笑來鬆弛原有的緊張，因此「大笑」具備了緊張突然降低與快速恢復的特性，而緊張是主動參與下的副產品，「笑」同時也具有調解緊張的功能，幫助嬰兒透過認知與新奇刺激接觸，適應新奇的環境。嬰兒的開懷大笑無法在沒有大量緊張時產生，當嬰兒對情境有安全感時，嬰兒可能會鼓勵重複這樣的刺激事件，就越可能對新奇的事物去微笑或大笑。

筆者取材來自於與孩童相處、遊戲的過程中，透過不經意的肢體接觸如搔癢等動作，從孩子們所反應的笑容與表情做為創作時構圖的依據。

第三節 笑的生理現象

笑是大腦表達對遊戲感到愉快的方式；笑是興奮、快樂情緒的表現；快樂的情緒會伴隨鬆弛的喉嚨和微笑的臉，是情感的抒發。

嬰兒早期的行為是深受刺激所在的生理脈絡所影響。新生嬰兒在睡眠週期中眼球快速活動期（REM）的微笑明顯的反應中樞神經系統受刺激激發產生波動，這個歷程隨著大腦皮質的成熟而逐漸減少，大約在三個月大時完全消失。³³

心理學家依查德（Carroll E. Izard）認為當嘴巴形成一個微笑時，兩頰會抬高，眼睛會閃動，我們將這表情解釋為表達快樂，這也是基本、共通的情緒。³⁴當人們笑的時候，表現在臉部上的特徵為，眉毛、眼神柔和呈彎月狀或是眯眯眼，兩側臉頰肌肉帶動嘴角上揚，依照嘴巴張大與露出牙齒或是牙齦的程度，來顯示不同程度的笑。從生理學的角度來看，我們的大腦在接受刺激後會反映在臉上，笑是由許多臉部肌肉牽引所產生的，而臉部肌肉運動則是由臉部神經來控制。笑的時候在臉部的肌肉運動表現則有嘴角向後拉，嘴唇合起來或稍微分開，鼻子到嘴角處有微笑紋，臉頰肌肉揚起；魚尾紋從眼角向外生成；下眼瞼露出它底下的皺紋。³⁵

隨著年紀增長，幼童控制大肌肉與細肌肉的能力有隨之增加，他們能夠以更複雜、更刻意的的方式表達情緒，他們可以跳躍、揮動手臂、鼓掌或是言語來表達快樂。³⁶心理學家同時也發現到一些在聲音上的特質，例如音量、音調和說話的速度，也可以傳達特定的感情；而且當孩子越來越大時，兒童也可以用言語表達他們複雜的情感。

據多拿德·戴馬雷（Donald E. Demaray）在《歡喜過一生》中對笑有精采的描述：

³³ L.Alan Sroufe 著，黃世瑋譯，《情緒發展－早期情緒經驗結構》，嘉義，濤石，第 60 頁。

³⁴ James W.Vander Zanden 著，周念縈譯，《人類發展學－兒童發展》，台北，巨流，2004，第 221 頁。

³⁵ Michael Argyle 著，蔡伸章、吳思齊譯，《肢體溝通》，台北，巨流，1998，第 174 頁。

³⁶ Donald E. Demaray 著，丘淑芳譯，《歡喜過一生》，台北，橄欖，2009，第 324 頁。

笑可以產生十足的運動效果，使體溫上升約半度，心血管系統亦大幅搏動，腹部、腰部、肋間內臟、肋骨下方和橫向胸廓肌肉都會活動起來，振動聲門和喉頭並撞擊到氣管，最後發出歡樂的笑聲，至終併發成歡樂的笑聲。其爆發的速度有時高達每小時一百二十公里，隨後肌肉會放鬆下來。³⁷

笑的時候橫膈膜產生劇烈的移動，這個移動引起整個胸腔的變動，空氣通過聲帶發出來而成爲笑聲；尤其是大笑的時候，伴隨這種劇烈、誇張的身體動作是十分明顯的。笑聲是由肺部呼出空氣，在聲帶產生振動而形成。「喉頭」(larynx)與聲帶大致決定了音調。快樂的聲音會提高音調及溫和向上的音調變化。

笑是由許多臉部肌肉牽引所產生的。臉部的肌肉乃是由臉部神經所操作的，它們來自的「腦幹」下半部(brainstem)，該處乃是預存身體表現情緒的「程式」，而這些程式又受大腦的「動機/情緒」中樞所指揮。³⁸

詹姆斯合蘭格也指出：

當這些腦中樞之一被刺激時，會透過中丘腦送出神經訊號，影響臉部及其他地方情緒的表達。這些中樞也啟動心臟、血壓和消化系統，這個作用是透過自主神經系統而完成的。自主神經系統影響內分泌腺，使之釋出賀爾蒙，注入血液中。³⁹

一種名叫兒苯酚胺(catecholamines)的荷爾蒙在進入人體的血液系統後，因爲促進血液的循環使人更加想笑，以致促進身體的健康。此時腦垂體腺發揮作用，可以啟動天然鎮痛劑腦內啡和安克芬林素(enkephalins)。⁴⁰

³⁷ Donald E. Demaray 著，丘淑芳譯，《歡喜過一生》，台北，橄欖，2009，第 19 頁。

³⁸ Michael Argyle 著，蔡仲章、吳思齊譯，《肢體溝通》，台北市，巨流，1998，第 105 頁。

³⁹ 同上註，第 106 頁。

⁴⁰ 同 37 註，第 37 頁。

於是痛快大笑的時候反應是這樣的：

淚腺產生眼淚，頭部的顴骨肌仿佛疼痛般地扭曲起來，下顎快速震動，動脈在緊繃之後會鬆弛下來，聲帶痙攣發出聲音，心臟為應付立刻需要的氧氣而加速跳動，肺部加壓以運送氣體，橫膈膜繃緊以利呼吸，神經系統在興奮狀態下釋出大量腎上腺素，腹部肌肉像握拳般收緊，腿部肌肉放鬆，呈現鬆軟無力的狀態。⁴¹

因此，筆者乃就孩子大笑時的生理現象，以實驗性的作法引入畫作。例如將孩子開心時手舞足蹈，呈現跳躍的姿態動作以繪畫形式表現；也嘗試將孩子們又叫又笑的表情引入畫面，通過繪畫來詮釋富有聲音的空間。力求捕捉「笑」的臉部表情，像眯眯眼或張大的嘴巴等做為創作表現的重要符號。

第四節 孩童歡笑與見素抱樸

依照心理學的研究，嬰兒的笑只有發生在早期睡眠的時候，與睡眠時受到外界刺激，例如撫摸腹部所發出的笑容，這兩者是嬰兒本身自發性的笑容。從嬰兒二到三個月之後的笑容，已包含在社會性笑容裡，笑變成是有所求或有目的性的。在心理學中，有關兒童笑容的研究幾乎只到兒童時期，對於之後孩童漸漸成長，到成人階段，除了真誠的笑之外，「笑」的背後可能擁有更多意涵。

就人的一生而言，成人世界裡的笑容已經不再像孩童般的單純，相對的兒童的笑容就比成人的笑容來得純真樸實。從孩子笑的心理發展及其反應來看，最早皆來自碰觸、搔癢和逗弄，那是一種直覺的反射，不帶任何心機、城府，是天真質樸的，其「社會性笑容」來自於相互接觸。筆者認為，就笑的功能性而言，「笑」的本身就具有社交性質，目的在與人互動，心理學中的「社會性笑容」也就是兒

⁴¹ Donald E. Demaray 著，丘淑芳譯，《歡喜過一生》，台北，橄欖，2009，，第 19、20 頁。

童與親人互動時的笑容、或是與小朋友嬉鬧時的笑聲，皆稱為「社會性」，而這裡所謂的「社會性」是分析性的說法，並不意味孩童的笑聲都具企圖性，當孩子瘋狂大笑時，並無戒心的概念，孩子可以率性的大笑，呈現初始且自然直接的情感反應。儘管在幼兒時期的笑容多少含有「社會性」，但這樣的「社會性」乃意味兒童與玩伴嬉戲時的互動現象，是非企圖性的，尤其是親子、手足間感情的流轉，是人與人之間感情的自然流露，不具有「為」的性質，是人性本真的表現，這樣的笑容是有溫度的、是溫暖的，也最具有意義。正因如此，筆者從心理學中體會孩子笑時的諸多反應，做為創作時的參考，雖然從聲音上較難辨識，但臉部表情、肢體動作，如嘴角上揚等，一舉手一投足皆是其情感與情緒的表達。

老子說：「眾人熙熙，如享太牢，如春登台。我獨泊兮其未兆，如嬰兒之未孩。」《老子》第二十章。「孩」通「咳」，「咳」也即是嬰兒的笑聲。未咳，是說還不會發出笑聲的嬰兒，比喻初生嬰兒的純真無欲。老子所講到「嬰兒」的概念是素樸精神的比喻，用嬰兒來比喻無私無欲，比喻無為，比喻天真無邪，彷彿白布，彷彿還未雕琢的木頭，那是老子哲學裡的最高境界，目的就是希望人們的物質與精神生活都能保有純真質樸，所以老子講「見素抱樸」，講「赤子之心」，講「回歸嬰兒」。而孩童天真的笑容無戒心，也即是老子所言「復歸嬰兒」、「見素抱樸」的說法。

老子強調要回復到人之初真誠的本質，沒有過多的造作，在成人的世界裡，誰人能像孩子般笑得自由自在，笑得無憂無慮？心境如同孩子般簡明清澈？當人們不再笑得那麼功利，笑得那麼虛偽，不具戒心時，那樣的笑聲，就像孩童天真無邪毫無遮掩的笑聲，復歸嬰兒的真性情，而這也即是筆者只針對孩童笑容創作的原因所在。

第四章 「童顏歡笑」創作理念與形式技巧的運用

本創作進程大約可分為兩階段，創作之初延續筆者大學時期的作品風格，主要以寫實手法來表現孩子的笑容，色彩表現上偏向印象主義（Impressionism）風格。創作過程中筆者常常思索如何可以將畫面表現更活潑，更貼近孩童歡樂的氣氛且饒富童趣，營造一個「笑」的氛圍，讓觀者也能感受筆者所要傳達的情境。但寫實風格逐漸無法滿足創作所需，個人乃尋求風格改變的可能性，於是在構圖上嘗試將物體拉長變形切割，將立體主義（Cubism）的元素拉進畫面裡，作品以分割重疊呈現畫面的同時性與透明性；礙於孩子們對作品中人物的認同，又漸次回到較為寫實的表現，此時作品也漸趨成熟穩定；後段的創作除重疊分割外並加入兒童畫的書寫方式，不再是以具象的人、事、物來描繪，而改用簡潔的線條來表現「童顏歡笑」中充滿童趣的一面。

本章將筆者「童顏歡笑」畫風轉換的歷程，以美術史中相關學派的理論為依據，加入創作元素中，形成獨特的創作風格。

第一節 印象風格與寫實技法的運用

筆者在習畫過程中受印象主義影響頗深，初階段的繪畫雖然是寫實技法為主，但就以色彩來說仍是以印象主義的風格特點來進行創作。

印象主義最大的特色就是光與色的描繪，所以又稱「外光派」。畫家們為追求「光」的表現，主張從日常生活中去尋找題材，同時將畫布搬至戶外，研究同一對象，在戶外不同氣候條件下，不同的時間與季節，所造成的光影變化，也就是利用「色」與「光」來描繪；因此印象主義畫家利用科學的方法做色彩分析，運用補色的原理，使用較小的筆觸聚集描繪探索光線的色彩，藉由「光」的色彩變化來調色，讓視覺暫留的特點來達到混色的效果，將陽光引入畫作裡，而不注重對象的外在輪廓，讓畫面變的絢麗燦爛。在莫內（Claude Monet, 1840~1926）

(如圖 1)⁴²的作品《撐傘的女人》中即可看出光線晃動的效果與色彩表現。

印象主義畫家認為黑鴉鴉的影子都是有顏色的，只是明度較低並非沒有色彩，而採取補色做暗面或以藍紫色調來處理影子，盡量不再使用傳統黑、褐色來畫陰影⁴³；對於明暗的做法，也不僅僅只是明度差，更運用了色相對比，來豐富畫面的色彩。如雷諾瓦 (Pierre-Auguste Renoir, 1841~1919) (如圖 2)⁴⁴作品《鋼琴前的年輕姑娘》亦可看到藍色與黃赭色的補色組合。印象派的代表畫家有莫內、馬奈 (Edouard Manet, 1832~1883)、畢沙羅 (Camille Pissarro, 1830~1903)、秀拉 (Georges Seurat, 1859~1891)、塞尚 (Paul Cezanne, 1839~1906)、梵谷 (Vincent van Gogh, 1853 ~ 1890)、高更 (Paul Gauguin, 1848~1903) 等。



圖 1 莫內《撐傘的女人》

100x81cm 華盛頓國家藝術畫廊藏



圖 2 雷諾瓦《鋼琴前的年輕姑娘》

118x89cm 巴黎私人收藏

筆者在「童顏歡笑」系列一作品《笑口常開》(參閱圖 15)中，大膽使用印象主義對於色光描繪陰影的方法，使用綠色、藍紫色來表現臉部的陰暗面，與傳統寫實繪畫中臉部採用乾淨的膚色有所不同。在作品《積木》(參閱圖 18)中，

⁴² 劉振源著，《印象派繪畫》，台北，藝術，1995，第 27 頁。

⁴³ 參閱 Phoebe Pool 著，羅竹茜譯，《印象派》，台北，遠流，1995，第 9 頁。

⁴⁴ 《巨匠美術週刊 6 雷諾瓦》，台北，錦繡，1992，第 26 頁。

也有同樣作法，孩童臉部與手部的膚色部份亦使用綠色、藍紫色表現陰影，在影子的處理上引入環境色，即使是陰影也有空間感，與寫實主義繪畫中背景或陰影採黑、灰、褐色方式有所不同，相對地作品也因為這樣的色彩表現而明亮起來。

傳統寫實技法在題材上中世紀、文藝復興多為宗教與歷史故事，歷經巴洛克（Baroque）、洛可可（Rococo）、浪漫主義（Romanticism）、新古典主義（Neoclassicism）等風格變遷，基本上皆以寫實方式描繪，直到十九世紀的寫實主義已是任何題材皆可納入畫家描繪的對象。寫實主義的重要畫家庫爾貝（Gustave Courbet, 1819~1977），即認為繪畫應該是個人對當時社會體制或事物的一種忠實傳達，因此放棄原本藝術對歷史畫和神話畫的描繪，對於題材的選擇是比較平民化的，如作品《戴頭巾的農家女》⁴⁵（如圖3），畫中多以單點透視、明暗法、遠近法來表現空間，只要能掌握透視與解剖學的技巧，營造人為光線，人物與物體的體積感、量感與質感忠於自然的描寫。



圖3 庫爾貝《戴頭巾的農家女》60x73cm 紐約私人收藏

筆者創作之初採用的是寫實技法，但有別於傳統寫實畫家忠實的把眼睛所看見的事物，毫不保留地表現出來的特點，在「童顏歡笑」作品系列中並未採用古典技法處理肖像畫，且無視於時間和光線對色彩產生的影響，色調沒有太大變化，以致產生昏黑幽暗的氣氛。直到筆者發現「外光」，運用印象主義「外光」色彩的處理方式，顏色才明亮起來，此後更採用較多的筆觸；在「童顏歡笑」系

⁴⁵ 何政廣主編，《庫爾貝》，台北，藝術家，1999，第15頁。

列作品中，看得到補色色彩的運用，貫穿整個創作作品。補色其性質雖然相反，但又彼此互為需要，才能滿足高度美感；當紅與綠或黃與紫並排在一起時，色彩則顯得特別鮮明豔麗，甚而鄰接處出現閃動的暈影⁴⁶。因此開始描繪臉部表情時，用色較為大膽強烈，充滿筆觸；越後期的寫實系列作品則逐漸出現皮膚色調的質感與觸感，此時用色雖然更多元但畫面色調是柔和唯美的，因此作品畫面色彩更豐富、活潑，也較為細緻，因此以「顏色」來表現主題「童顏歡笑」更顯相得益彰。

第二節 變形觀念與色面分割

中國畫中常講「以形寫神」，在藝術上不滿足於「形」而強調要「寫神」，因為「神」是畫家對於創作對象有深刻的認識與了解，而透過高超的藝術技巧所表現出來的對象本質特徵。⁴⁷當「形」無法充分傳達「童顏歡笑」的創作理念時，以「寫神」來描繪「童顏歡笑」的精神，抓住孩子笑的神韻來營造畫面氣氛做為創作的追求。

筆者在歷經印象寫實階段之後，深感對於人物的創作有著相當侷限，寫實畫法也並非是創作唯一的路徑，因此開始嘗試將人、物變形的觀念導入畫面，將孩子們喜愛的布偶、小汽車、零食等，利用立體主義中色面切割的方式，使之融入畫面與「童顏歡笑」結合，讓每一幅作品皆有其主題性，開啓了筆者以更多樣貌的繪畫風格來呈現孩童的歡笑。

在色面重疊分割創作系列中，臉部以眯眯眼和張大的嘴，如此充滿笑意的表情為共同的符號。變化最大是在人物描寫方面，初期仿效畫家莫迪里亞尼（Amadeo Modigliani, 1884~1920）將人物拉長變形，創作了「童顏歡笑」拉長變形的作品計有兩幅，但因變形太過引不起小犬小女的共鳴而作罷；中期又回到人物較為寫實的作法，佐以立體分割，整體作品在此刻漸趨成熟；後期的人物畫

⁴⁶ 歐秀明著，《應用色彩學》，台北，雄獅，1994，第 48 頁。

⁴⁷ 陳兆復著，《中國畫研究》，台北，丹青，1988，第 56 頁。

以兒童畫方式呈現，並以簡單的線條與色塊來詮釋孩童歡笑的神態。

以下就「童顏歡笑」系列二分成三個階段，詳加說明。

一、拉長變形與莫迪里亞尼

筆者在這個階段嘗試改變畫風，爲了與寫實畫中較爲嚴謹的透視與空間感的構圖有所區別，開始將人、物拉長變形，參考如莫迪里亞尼畫中人物拉長變形的特徵來詮釋兒童歡笑時的臉部表情。莫迪里亞尼的作品以肖像畫和裸體畫占多數，其人物特點是臉型較長、頭部歪斜，長脖子、頸子拉長成圓筒狀（如圖 4）⁴⁸；長長的身軀，從肩到腰、腿，有著優雅柔美的弧線具有豐滿感，略帶一點病態。⁴⁹畫中人物有著橢圓的臉孔，兩條長而有力的線條構成鼻子，新月形的眼睛細長、上揚且多半沒有眼珠子，塗以淡淡的藍色。色彩上，以黃褐色調的筆觸來描繪有如面具般的臉，近乎平塗的方式幾乎不表現陰影，背景和衣服則經由色塊簡單的劃分來暗示其背景（如圖 5）⁵⁰。



圖 4 莫迪里亞尼 《坐姿的裸女》
114x74cm 安特衛普美術館藏



圖 5 莫迪里亞尼 《穿藍上衣的男孩》
92x63cm 紐約古金漢博物館

⁴⁸ Carol Mann 著，羅竹茜譯，《莫迪里亞尼》，台北，遠流，1995，第 216 頁。

⁴⁹ 何政廣主編，《莫迪里亞尼》，台北，藝術家，1996，第 40 頁。

⁵⁰ 《巨匠美術週刊 56 莫迪里亞尼》，台北，錦繡，1993，第 23 頁。

筆者作品《泡泡火車》(參閱圖 20)中把孩童微笑時的眼睛拉成細長的弧形，宛如中國鳳眼般，身體結構也跟著拉長變形成較圓弧的曲線而產生律動感，畫中的孩子散發著傳統東方孩童給人的印象，有濃厚的中國味，畫面開始出現較為樸拙的氣息。背景利用火車所冒出大小不一的泡泡與歪歪斜斜的火車重疊交錯，環繞著小男孩，並採用立體主義，色面切割、色彩平塗的方式處理空間感。相對的在作品《紙飛機》(參閱圖 21)中，孩童輪廓和原本的形象有很大的出入，幾乎看不出原本孩子的長相，再加上切割面過於銳利，又同時要表現「笑」的氣氛，常常要顧及當切割太過銳利而搶過笑意時，笑的意象會消失，而陷入兩難。

創作至此可以感受得到陳兆復先生在《中國畫論》裡關於「以形寫神」的陳述，根據「以形寫神」的說法：

神似是建立在形似的真實的基礎上，為了傳神，對於人物複雜的外型就要有所取捨，有所突出，有所誇張，既不能脫離真實，又不能平均對待，一切要著眼於能夠體現對象的精神特點，這就是「以形寫神」。⁵¹

因此在追求「以形寫神」的同時，經筆者深思熟慮之後，決定不再刻意的將孩子的臉拉長變形，而改以回到相較之下能分辨孩子五官面貌的寫實方式，雖然忽略眉毛，但保留孩子大笑時的咪咪眼與哈哈大笑的嘴為其歡笑的姿態和神韻，做為創作的精神特點。

二、色面分割與立體主義

筆者為了表現不同時間與空間下同時出現的事物，放棄傳統繪畫裡的單點透視，以多視點的反透視觀念呈現，於是作品中呈現多元有不同的視點，物體間彼此重疊，也有不少歪歪斜斜的房子與積木互相交織，且為了解決物體同時存在的矛盾性，採取色面切割，及顏料透明、薄塗的方式處理，營造畫面中的「同時性」

⁵¹ 陳兆復著，《中國畫研究》，台北，丹青，1988，第 56 頁。

效果，讓畫面自由自在、活潑且富有童趣，而逐漸走向半抽象的繪畫方式。

塞尚（Paul Cezanne，1839~1906）認為所有物體都是以圓錐、圓筒、球體等幾何形體所構成（如圖 6）⁵²，造就其獨特的風格，也影響了立體主義。立體主義除了受塞尚影響外，同時也受到非洲黑人雕刻與原始藝術的影響。⁵³如畢卡索（Pablo Picasso，1881~1973）作品《亞威農的姑娘》⁵⁴中將形體單純化的手法可說是典型立體主義的創舉（如圖 7）。可見立體主義畫家處理畫面時，企圖將物體拆解再重新組合，認為如此方能表達其內心所要陳述的真實，雖然那並不是一般人所見的外在的寫實，卻是畫家自我內心寫實的表現，即我見者亦如此的這般感受！



圖 6 塞尚《浴女們》

208x249cm 費城美術博物館藏



圖 7 畢卡索《亞威農的姑娘》

244x234cm 紐約現代美術館藏

分析立體派改變從文藝復興到印象派單一透視的傳統觀念、遠近法與明暗。將物體的多角度同時出現在同一個畫面上，把物體分解，並採用多重視點，可移動的視點，讓物體彼此重疊或是前後裡外同時呈現，這是對三度空間的革新，物體間能夠表現出毫無相干的造型組合，爲了讓畫面更調和甚至取消了輪廓線，把描繪的物體平面化；或將物體形態簡化，而使繪畫朝向更爲抽象的途徑，像康丁斯基（Wassily Kandinsky，1866~1944）、蒙德里安（Pite Mondrian，1872~1944）

⁵² 《巨匠美術週刊 7 塞尚》，台北，錦繡，1992，第 24 頁。

⁵³ 參閱劉振源著，《立體派繪畫》，台北，藝術，1996，第 23 頁。

⁵⁴ 《巨匠美術週刊 2 畢卡索》，台北，錦繡，1992，第 9 頁。

等人。

立體派一般以造形為主較忽略色彩，如早期布拉克（Georges Braque, 1882~1963）（如圖 8）⁵⁵的分析立體主義多以褐色為主調。而綜合立體主義利用平塗色面構成畫面，恢復色彩的使用讓畫面較為柔和、溫暖且具有空間感；或將報紙、樂譜拼貼於畫面，文字導入畫作，來增加畫面的裝飾性，企圖將過分瓦解的物體透過部份的寫實與現實世界保持相關聯。立體主義的代表畫家有畢卡索、布拉克、勒澤（Fernand Leger, 1881~1955）、格萊士（Juan Gris, 1887~1927）等人；而莫迪里亞尼、夏卡爾（Marc Chagall, 1887~1985）（如圖 9）⁵⁶、克利（Paul Klee, 1879~1940）等人亦可見出其呈現的立體主義畫風。



圖 8 布拉克《小提琴與罐》
117x73.5cm 巴爾賽美術館藏



圖 9 夏卡爾《窗外的巴黎風光》
135.8x141.4cm 紐約古今漢美術館藏

造形方面筆者多處採用立體主義色面切割的方式，運用不同視點的觀念將分割的構圖重新排列賦予更多的色彩層次。所謂「色面切割主義（Cloisonnisme）」，源起於景泰蘭的色面切割（Cloisonne），色玻璃和鉛線製成彩色玻璃時所用的方法；也就是利用輪廓線將單純、鮮豔的平塗色面圈圍起來的技法。⁵⁷依照作品中色彩的明度、彩度來製造透明感，產生空間感，但在繪畫上以較之景泰藍用色自

⁵⁵ 《巨匠美術週刊 38 布拉克》，台北，錦繡，1993，第 11 頁。。

⁵⁶ 何政廣主編，《夏卡爾》，台北，藝術家，1996，第 57 頁。

⁵⁷ 視覺設計研究所編著，劉素真譯，《巨匠教的油畫課》，台北，易博士，2006，第 80 頁。

由。

筆者在作品《站在高崗上》(參閱圖 22)這時的人物表現又回到稍為寫實的作法，但不特別強調細部；運用多重視點的方式，將不可能出現在同一畫面的事物組合在一起。作品《咪嚕庫》(參閱圖 23)背景將大大小小、顛顛倒倒的奶瓶重疊交錯，採用較多色面分割的方式，以較趨於明亮的粉色系來表現其天真⁵⁸，因奶瓶線條較為流線，也為畫面帶來暢快的律動感。作品《有你真好》(參閱圖 24)中首次嘗試將兩個孩子併入同一個畫面裡，利用玩具汽車重疊交錯的效果表現玩具汽車的速度感，並處理出兩個小朋友的空間位置。色彩方面，透過油彩顏料薄塗、透明，層層疊疊的效果，為避免切割過於規律以時而放鬆的方式將某些部分鬆散來強化畫面中的重點。

三、詩意、童趣、幻想與克利

筆者在最後的創作階段，風格走向偏向如克利般展現童趣、樸拙的表現。克利是受立體派影響的畫家之一，他認為繪畫是創作者潛意識的表現，在創作的時候，不要在意外在形體的描繪，應擺脫物象的思考，透過沉思分析思考它的內涵，也就是對造形的再創造，才能表現畫家的純真。因此任何圖像的產生須由一個象徵的基本型態先開始(如點、線、符號、圖形)，然後逐漸形成「音韻」、「動感」、「重量」、「前進」、「後退」、「疏密」等與色彩的交互運用，完成一幅純粹的繪畫。

59

克利在寫生時常將建築物與風景轉換成一片片的鮮艷色塊，以流暢的線條來展現色彩的魅力，克利也常利用小孩子繪畫的手法，以簡單樸拙的線條，表現自然天真的童趣式塗鴉，來傳達抽象概念。他的線條不僅勾畫輪廓表明心迹，而且

⁵⁸ 據南雲治嘉所描述，其天真的部分，最能表現這樣感覺的只有粉紅色的系列。配色時少不了粉紅色系的顏色。濁色會增加其痛苦感。參閱南雲治嘉著，《色彩配色表圖》，台北，龍溪，2001，第 42 頁。

⁵⁹ 陳傳發編著，《抽象克利》，台北市，雪嶺，2009，第 7 頁。

常常用來代替被省略的明暗變化，成為明暗及光感的分界，甚至是色塊分布，色調關係的界線。⁶⁰在色彩表現上克利認為：

顏色具有色彩的價值，以及明暗強弱變化的作用，顏色也代表了質量和重量，顏色是一種明顯的形式，可以表現出「界限」與「範圍」，也可以表現出「可以測量的寬度」。⁶¹

克利的繪畫在媒材使用上相當廣泛，有著變化豐富的線條與色彩，色塊的運用讓作品具有抽象性，有著豐富的兒童畫趣味（如圖 10）⁶²。克利將線條、輪廓、外形、色彩以及光線等自由地運用，讓畫面更有誘惑力，並充滿律動感、詩意與幻想。並通過「始被描繪的對象人性化」的方法，使人物更加生動。⁶³

「童顏歡笑」分割重疊系列中最後一張作品《寶貝》（參閱圖 25），筆者以兒童畫方式，彷彿是孩子塗鴉般簡明的線條與對比強烈的色塊來表現孩童自然而純真的萬般姿態。



圖 10 克利 (Paul Klee)《老人》
45.5x38cm 巴爾賽美術館藏

⁶⁰ 王美欽編著，《克利論藝》，北京，人民美術，2002，第 20 頁。

⁶¹ 陳傳發編著，《抽象克利》，台北市，雪嶺，2009，第 9 頁。

⁶² 何政廣主編，《克利》，台北，藝術家，1999，第 71 頁。

⁶³ 《巨匠美術週刊 30 克利》，台北，錦繡，1992，第 16 頁。

第三節 「見素抱樸」與「童顏歡笑」的創作轉化

筆者爲了深刻地表現出兒童的笑意，乃從老子哲學中「見素抱樸」的觀念探究其相關論點，並以孩子的天真、質樸的笑容來呈現老子的「見素抱樸」的精神。

「見素抱樸」其主要闡明的是要人們保持純潔、自由、樸實的自然本性，不讓過多雜念來矇蔽自己的心靈，而回到人類初始自然無爲的心態。但往往在人世間有過多的慾望來矇蔽內心而漸漸遠離素樸精神，所以要人的思想在保持純淨無瑕的情況下回歸自然本性。人生在世最珍貴的便是像白布般純潔與還未雕刻過質地良好的原木般，擁有天真無邪自然不做作的生活態度，因此老子才說要回到彷彿「嬰兒」般的天真純樸，樸實自然不矯情不做作，要哭即哭，要笑即笑，率性而爲。

筆者從孩子自然樸實的笑容著手，爲充分掌握孩子「笑」的神情，除了日常生活中觀察孩子的一顰一笑，與孩子親密的互動，更從心理學中理解孩子笑的心理發展與心理狀態；在生理學中歸納出「笑」時的臉部特徵與肢體動作，例如孩子笑的時候眼睛呈現彎月狀，嘴角會上揚，更興奮時雙腳會跳躍，雙手會揮舞甚至是瘋狂大笑、尖叫。利用種種心理學與生理學上的資料來做爲輔助創作的重要依據，讓筆者更能輕鬆掌握孩子的姿態與神情。

筆者捕捉孩童愉悅的瞬間表情，是從傳情達意的笑容中藉由色調來凸顯孩子的情緒，作品中多半使用暖色調與對比活潑的色彩來表現，讓畫面上的色彩效果更貼近孩童的心理情緒，這與一般表現成人「笑」的肖像畫有所差異，他們或因文化或因時代背景不同，往往色調冷冽。

創作過程中筆者曾嘗試使用不同的表現技法來描寫心中所呈現的天真質樸的笑容，而其最爲困難處，就在於不論怎麼表達孩子笑的神情，不管風格技法如何改變，皆不得喪失其質樸的天性，還須掌握孩童天真的、「笑」的神情，只爲了表達樸實無華如嬰兒般的笑容。因此繪畫表現上筆者雖以印象寫實、拉長變形、立體分割與透明重疊等不同的方式技法來描寫這些繪畫，卻無時無刻不在思索如何表達兒童生命自然無爲的狀態及如何展現其天真無邪的笑容，掌握其神

態，表現其不可見的意蘊內涵，使童顏歡笑能掌握「以形寫神」的特質，此時的笑不再只是心理學中描述的是肌肉牽引的笑，或是心理情緒反應下所表現的笑，而是在心理學與生理學之外，「笑」另有生命回歸其真實本相的深刻層面。

從「見素抱樸」的觀念轉化成「童顏歡笑」的作品，每個創作階段筆者皆有不同的體會與想法，藉由多元化與多樣性的創作風格，構圖與色彩，形式與技法等，把這笑意中可把握的形象，以及超越有形的內在生命狀態孕育出來。從「形」到「神」的追求，皆是源自內心而顯外的心理歷程的轉化，也是內在修為昇華的歷程，將哲學思想提升到藝術層面需要相當的人生歷練，非一朝一夕即可以促成。藝術是一種直覺，是內在深化之後所反應的直覺，作品會在不知不覺中展現個人的氣質與修養，因此一個被文化深化的創作者，其作品亦將是耐人尋味的；而霸氣的人所呈現的則往往鋒芒畢露。筆者也期待有關老子「見素抱樸」觀念的研究能深化個人的創作，將「童顏歡笑」表達得更貼切，更自然。

第五章 「童顏歡笑」系列作品分析

筆著在創作過程中不斷思索如何突破傳統的人像寫實，而以「創作」的形式讓自己的理念更具個人特色與風格。而在本章記錄筆者創作時的心理歷程，如何表現孩子「笑」以及創作過程中遭遇的盲點，力求突破每個時期的困難，尋求解決方法，無形中也發現自己在不知覺中轉變了風格。

第一節 創作心理歷程

本創作從一開始就決定以孩童歡笑為主題，並採取大學時期熟悉的印象主義技巧及寫實手法描繪。因此第一張作品《笑口常開》（參閱圖 15）便使用印象主義中對於光影的描寫方式，大筆觸描繪，表現性較強；由於在臉上使用藍綠色陰影太過強烈，於是在第二張作品《哇!》（參閱圖 16）中，孩子的皮膚色彩回到一般大眾較能接受的膚色表現，並加入聲音的元素也開始嘗試以繪畫方式畫出孩子又笑又叫的表情。到了第三張作品《積木》則試圖以複雜的空間來構圖，在愉悅表情的掌握與膚色表現漸有進步，與上一張作品《哇!》同是表現孩子又笑又叫的神情。第四張作品《風車與向日葵》（參閱圖 19）中，畫面採取組合的形式構圖，膚色表現越趨穩定；此時筆者尚在思考是否有其他「笑」的表現方式，首先嘗試的是「變形」，由寫實到變形這段過程其實心裡是掙扎的，一時之間沒辦法突破因「變形」而產生的心理障礙，最後只在向日葵的葉子上小小的拉長一下。

從第一張到第四張作品均以寫實的做法來處理畫面，基本上是沒有多大困難的，利用寫實的畫法畫出孩子笑的表情、動作與姿態，在乎的是「像」或「不像」的問題。

其次由《風車與向日葵》到《泡泡火車》（參閱圖 20）這其中轉變的過程卻是很久的，無法體會怎麼「變形」，無法從具象的形體轉變到「不像」這個事實，也就遲遲無法下手畫出所謂的「變形」，於是畫布上空白許久，心裡十分痛苦。

見同學拿起炭筆在畫布上隨意畫了一個橢圓，頓時才恍然大悟，原來拉長變形這麼有意思啊！從小男孩開始變形，連火車也拆解變形，利用泡泡做出畫面切割的效果，臉上只保留了簡化過後笑咪咪的眼睛和開心大笑的嘴巴，這也成爲之後「童顏歡笑」創作裡重要的符號。筆者畫下生平第一張「不像」的作品，感覺卻很不錯，尤其是孩子笑起來滿足的神情，真的很可愛。

作品《紙飛機》（參閱圖 21）中依然以變形手法來創作，又嘗試性的想表現孩子開心的蹦蹦跳跳這個動作，於是笑、跳躍、變形、切割，同時出現在畫作裡了，從構圖到色彩，從人物變形到動態表現，到最後整體「笑」的呈現，無一不讓人感到困難重重，幾度挫折感襲來幾乎快要放棄，這是創作過程中歷時最久也是最痛苦的一張作品，最後完成時，便打定主意不再嘗試人物的動感表現。

連續兩張經過變形，無法分辨原本孩童面貌的作品，帶給孩子很大的疑問，孩子們常問「他是誰啊？」，此時筆者也常問自己到底要變形到怎樣的程度呢？還可以如何表現呢？最後決定回到較爲寫實的做法，可以辨識孩子的形貌但又非前期那般一成不變。

作品《站在高崗上》（參閱圖 22）以多重視點構圖，孩子回到可以分辨外貌的描繪，以乾擦、薄塗、重疊的技法，讓畫面豐富起來，之後的《咪嚕庫》（參閱圖 23）與《有你真好》（參閱圖 24），即使有新的嘗試也都越來越順手。最後一張作品《寶貝》（參閱圖 25）可說是個人此階段在技法、色彩表現上的高峰。

過程中，筆者幾乎在快完成每一張圖畫時便開始構思下一張的創作方向與構圖和技法，試圖在畫面中處理「笑」的表現。且不斷地思索「笑」的所有可能性，當一個構想出現，緊接著要實踐時都是困難的，因此創作過程中常遇到困難，正所謂「萬事起頭難」，一但突破困境，熟悉表現方式與技法運用之後，在創作上也漸漸順暢起來，作品表現也就更顯成熟而形成個人新風格。

從孩子一個燦爛天真的笑容開始進而構思創作，將老子「見素抱樸」哲學精神與創作結合，並藉由心理學中有關孩童「笑」的闡釋，提升筆者對形象的掌握，期間不論學理闡釋、形象轉化、技法的運用等，無不絞盡腦汁。美術史中不少藝

術家畫了有關「笑」的作品，從眾所皆知的達文西（Leonard De Vinci，1452～1519）《蒙娜麗莎的微笑》（如圖 13）⁶⁴、哈爾斯（Frans Hals，1582～1666）《笑容騎兵》（如圖 14）⁶⁵，到中國大陸畫家岳敏君一連串瘋狂大笑的人物（如圖 15）⁶⁶，而卡莎特（Mary Cassatt，1844-1926）（如圖 16）⁶⁷以孩童為主題的一連串溫馨畫作皆有吸引筆者之處，但歷代卻沒有一位藝術家是從老子素樸觀念來導入或針對孩童純真笑容來進行創作的，因此當筆者搜尋資料時再度面臨遍尋不到可以參考的對象而苦惱不已，最終藉助美術史中立體主義等相關畫派的觀念與技法，以自己的繪畫語言來詮釋「童顏歡笑」。



圖 13 達文西《蒙娜麗莎的微笑》

77x53cm 羅浮宮美術館藏



圖 14 哈爾斯《笑容騎兵》

83x67cm 華萊士收藏館

⁶⁴ E.H.Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，台北，聯經，1997，第 301 頁。

⁶⁵ 胡永芬編 《藝術大師世紀畫廊第 81 冊》，台北，閣林，2002，第 15 頁。

⁶⁶ 摘自 <http://www.art218.com/bbs/thread-49206-1-1.html>

⁶⁷ 劉振源著，《印象派繪畫》，台北，藝術，1995，第 126 頁。



圖 15 岳敏君《陸海空》 170x140cm



圖 16 卡莎特《在沙灘玩的小孩》97x74cm

歷經兩年的創作時間，筆者將心中想表現素樸精神與孩子純真的笑容做了聯結，也隨著生活的成長與體悟，個人繪畫風格不斷的創新改變，不論形式技巧怎麼變化皆是為了傳達筆者的中心概念，也就是要觸動人們生命中最樸實自然的心靈淨土。

創作初期，筆者總認為「笑」要畫得像「笑」，「孩子」也要畫得像「孩子」，追求的是形式上的相像，因此在思考與畫面處理上往往畫地自限，同時也意識到拘泥於寫實的畫法未必能表現出孩子由內顯外的各種天真自然質樸的歡笑神情，之後開始嘗試以其他的構圖、技巧表現和繪畫風格來傳達「童顏歡笑」。

為了破除迷思不再那麼執著寫實的畫法來表現孩子的笑容，筆者將背景事物改變，以放大或縮小或歪斜的方式將人物重疊分割，讓心中想要傳達的概念以更活潑的方式呈現。而幾乎每完成一張作品便不斷思索下一張要如何構思才更貼近筆者心中的想法，因此越至後期的作品越顯真情自然流露，不論在形式技法與構圖用色上均比前期更成熟、大膽、自由。

一路走來，指導教授常說這樣的題目給了他一個很大的難題，撰寫論文與創作隨時有四處碰壁的可能，所幸許多的困難與瓶頸，經過諸位教授的指正也都能迎刃而解，在不斷的修正中完成任務。

第二節 作品解析

本節，針對「童顏歡笑」研究過程的創作作品進行分析，從寫實、變形到立體主義的分割，大致分為以下兩個階段，共計十件作品：系列一為印象寫實風格；系列二以變形分割為主。

			
《笑口常開》 91.0x72.5cm 2008	《哇！》 91.0x72.5cm 2009	《積木》 130.0x97.0cm 2009	《風車與向日葵》 116.5x91.0cm 2009
			
《泡泡火車》 130.0x97.0cm 2009	《紙飛機》 130.0x97.0cm 2009	《站在高崗上》 130.0x97.0cm 2010	
			
《咪嚕庫》 130.0x97.0cm 2010	《有你真好》 130.0x97.0cm 2010	《寶貝》 130.0x97.0cm 2010	

「童顏歡笑」作品總覽

在「童顏歡笑」作品裡所描繪的孩子，皆以自家孩童為描繪對象。寫實系列中，著重肢體動作與臉部表情的笑容，主要致力於「笑」的呈現，是屬於較為表層的笑與生理的笑。因而在此階段著重具象形體的描繪，背景處理均以孩童開心的場域做延伸，將孩童所處愉悅的環境，重現於畫面；以背景強化孩童自然質樸的笑容，傳達兒童天真的情懷。過程中筆者漸漸體悟到「寫實」繪畫有著相當程度的侷限，為讓畫面有更豐富的意涵來表達內心的情感，以至於到了《風車與向日葵》這張作品為一個重要的轉捩點，之後創作慢慢轉向線條更為精簡，色彩更為單純的分割重疊系列。

在「童顏歡笑」分割重疊系列作品中，孩子的笑容從寫實的描繪轉變成眯著眼睛和張大嘴巴的印象，一直重複著的眯眯眼和大嘴巴的畫面到後來已經成為筆者畫面中「童顏歡笑」所要傳達的符號與意象，成為貫穿所有作品的重要符號，藉由繪畫呈現孩子最天真、可愛與質樸的笑容。

初期以人物拉長變形方式來表現孩子的外在形象，嘗試表現兒童歡樂的氣氛，但顧及到孩子們因人物變形太過而產生疏離感，於是漸漸回到較為寫實的表現。此時以孩童日常生活中的玩具、遊戲為背景，不再是寫實的描繪，讓背景事物歪歪斜斜的呈現，使之充滿樸拙的童趣；在人物與背景之間適時的將背景事物放大與縮小，製造畫面切割的效果，利用重疊技法，讓畫面的空氣感與透明感來營造多重空間的氣氛。後期，「童顏歡笑」以更精簡的線條、俐落的色塊來表現，趨近兒童畫的方式作為此系列的結束。

在分割重疊系列中「童顏歡笑」的表達是屬於內在的，出自內心深處，由內而外所散發的笑容，也是筆者心中所要傳達「見素抱樸」的意念。

一、印象寫實系列作品

作品（一）《笑口常開》



圖 18 《笑口常開》

油彩·畫布 30F (91.0×72.5cm) 2008

主題內容：

孩子常常因為大人一點點的搔癢就可以笑的很開心，誇張的嘴巴幾乎合不起來，看到孩子在床上滾來滾去而玩得很開心時，忍不住就會以孩子的燦爛大笑臉，露出的眯眯眼和張大的嘴來表現當時的氣氛，彷彿笑聲永無止境。

創作理念與形式技法：

在創作的當下，往往注重的是整個笑臉的細部表現，人物依據孩子大笑時的特寫來構圖，臉部表情滿出畫布，透過面部表情肌肉來展現笑容，藉此傳達「笑」的力量。創作之初乃承襲大學時期的畫風，以大筆觸和較厚的顏料來表現臉部肌理，；在色彩上除了膚色色調之外，採用印象派描寫陰影的方式，筆者大膽的在暗面使用綠色、藍色和紫色在臉上，表現其開心大笑時的張力。

在創作過程中，面臨到最大的困難是嘴巴與牙齒的描繪，嘴唇顏色如何調配，多一點點朱紅在畫面上則又太紅；牙齒雖然是白色，但最亮的地方也並非全白，若是多加一些白色，從整張作品的明暗來看則又太白。反而應該是依照牙齒露出的程度與牙齒的弧度，牙齒顏色就會有所變化；粗略的來說，有光線照射的部分以及在口腔內部的牙齒顏色並不相近，每一顆牙齒顏色皆不相同，處理時卻不能一顆顆地畫，這是此張畫作遇到的難點，對於嘴唇與牙齒的描繪，筆者花較多時間來琢磨。

此作大小雖然只有 30 號，但當孩子看到時仍會發出「哇」！的驚嘆，因為對孩子來說這個表情實在太大了，孩童看到這麼大的笑臉，也都跟著笑了！正如同筆者所要傳達的「笑」的力量！

作品（二）《哇！》



圖 19 《哇！》

油彩·畫布 30F (91.0×72.5cm) 2009

主題內容：

妹妹正當笑得很開心時，哥哥在一旁捉弄她。這張作品表現出孩童的表情，除了「笑」以外再加上「叫」這個動作，傳達孩子不知道看到了甚麼而又叫又笑的誇張神情，讓人聯想到孟克（Edvard Munch，1863～1944）的「吶喊」（如圖 20）⁶⁸，同是張著嘴巴，卻是不同心境的描寫。



圖 17 孟克《吶喊》

91x73.5cm 奧斯陸國立美術館藏

創作理念與形式技法：

人物構圖取材於孩童逗趣的表情，盤腿端坐。臉部用色更貼近膚色的表現，此張作品對於膚色的掌握也較為熟練，筆觸也變小，回到單純表現臉部生動的趣味，此張作品在用色方面比上一張更寫實，也不像《笑口常開》這張作品在暗面使用較多藍色與紫色。又因 30 號畫布太小無法表現出背後的景深，最後以粉紅的單色系來處理明暗的變化。

此張作品較為困難之處，在於描繪孩童穿著褲子同時要表現出膝蓋與關節彎曲，需透過褲子表現腿部肌肉線條。雖然那並非畫面的重心，但困難之處就在於它雖不是焦點，卻仍需處理，不能一筆帶過。

⁶⁸ J.P.Hodin 著，朱紀蓉譯，《孟克》，台北，遠流，1997，第 215 頁。

作品（三）《積木》



圖 21 《積木》

油彩·畫布 60F (130.0x97.0cm) 2009

主題內容：

畫這件作品時正逢孩子大病初癒，好不容易可以回家，自在地在床上滾來滾去玩積木，當他完成自己的創作時，面露愉快的神情並發出開心的聲音，因此乃藉此作表現孩子積木完成時的神氣與得意。

創作理念與形式技法：

構圖上，孩子趴在床上，身體以雙手撐起，前方積木直立，後方是被窩，往後推是牆壁，由於人物有前縮的傾向，在空間的處理較困難，因此前景運用立體積木製造體積感與空間感來穩定前方構圖。由於孩子在床上玩，身體躲在棉被裡，對於棉被質感與前方床墊的描繪，需要更多的條件方能穩定其空間，確實不易表現；而床、積木、棉被與牆壁均須同時表現其不同的質感。

在本作品中人物的描繪以寫實方式處理，運用印象主義中對於光線的詮釋，使用柔和的顏色來表現孩子粉嫩的肌膚，筆觸比上一張更小，在色塊銜接上更自然，陰影也呼應週遭的色彩表現，讓影子色調跟著豐富起來；背景部份爲了與前方柔美的色調製造衝突感，而故意選擇畫上一面破牆壁，露出磚塊的破牆與前方色彩形成強烈對比，企圖製造畫面中一點點的缺陷美。

此時，筆者一直思考以「寫實」的方式創作是不是表現「笑」這個主題最好的方法？抑或是還有其他可能性？於是，慢慢構思下一張作品應該要小小的改變一下風格！往變形的方向嘗試看看。

作品（四）《風車與向日葵》



圖 22 《風車與向日葵》

油彩·畫布 50F (116.5×91.0cm) 2009

主題內容：

孩子喜歡玩風車，風呼呼的吹著，看著風車拼命的轉，即使風車已經破損可是還是很開心的笑著、玩著，而當看到成片向日葵田時更是興奮。筆者首次嘗試將孩子喜歡的事物組合起來，例如風車與向日葵的組合。

創作理念與形式技法：

構圖上，選擇一個不完整的風車出現在畫面中，與上一張《積木》露出破磚塊的意涵有異曲同工之妙。雖然在人物與風車的表現還是傾向於寫實表現，但看得出向日葵的葉子已經慢慢的變形、拉長，試圖以小部分變形來試驗在畫面上的效果。

由於還算是寫實表現，以至於哥哥在看過作品後，很疑惑的問說：「妹妹甚麼時候去那裡玩？我怎麼沒有去？」這般童言童語，怎麼回答他都不開心，因為哥哥認為媽媽沒有帶他去向日葵田裡玩風車！

此作品乃是筆者風格改變的轉捩點，由於筆者在創作的過程中深感「寫實」的畫法已經無法滿足自我內心對「童顏歡笑」的追求，故在此張作品中決定嘗試不同以往的風格，也期許下一張作品能改變更多。

二、變形分割系列作品

作品（一）《泡泡火車》



圖 23 《泡泡火車》

油彩·畫布 60F (130.0x97.0cm) 2009

主題內容：

有一天孩子得到一個禮物，那是一輛會發出火車氣笛聲響還會冒泡的火車，看著火車不停的繞圈圈而開心不已。此張作品意在描寫孩子擁有新玩具時開心的神情。

創作理念與形式技法：

筆者受到畫家莫迪利亞尼與夏卡爾的影響，人物構圖開始誇大、拉長、變形，而人物在變形之後的臉給人東方孩童的印象；火車的構圖也受到拆解，畫面開始重疊、切割，明顯看出筆者致力改變的意圖，畫中開始出現了畫味。畫面中，小男孩得意的用手將頭撐起趴在地上，看著火車不停的在身旁轉圈圈，火車與不斷冒出的泡泡讓畫面有了律動感。

色彩方面則以粉嫩色調來表現「童顏歡笑」，以簡單色面分割的方式，利用色彩薄塗、平塗的方式讓畫面產生空間感與透明感。這是筆者第二次在創作中出現穿著紅衣的孩子，除了紅色穿起來十分襯膚色外，也以紅色來表示孩子的熱情與活潑。

造形方面，這是筆者首次以變形的方式創作，嘗試運用新的技法，除了對「形」的掌握之外，力圖抓住孩子的神韻。雖然技法有些生疏，人物變形的有些彘扭，但整體效果不錯，尤其孩子看似傻呼呼的笑容更是貼切，原來「笑」可以如此簡單幸福！

作品（二）《紙飛機》



圖 24 《紙飛機》

油彩·畫布 60F (130.0x97.0cm) 2009

主題內容：

這是哥哥玩紙飛機時，妹妹看著紙飛機飛呀飛的，開心地手舞足蹈起來，伸出手想抓住飛機的畫面。

創作理念與形式技法：

人物取材於孩童開心時的連續動作，畫中人物在經過拉長變形之後，採用重疊、切割方式來表現飛機飛與孩子的跳動揮舞的神態，構圖時必須考慮到重疊分割不宜太過細小，晃動的姿態結構是否正確以及畫面動態是否優美。在色彩方面，背景顏色使用藍色系與衣服的紫色系形成統一的類似色調子。

這張作品首次嘗試動感表現方式來呈現「笑」，《紙飛機》這件作品可算是整個創作歷程中，變更最多次的構圖，耗費時間也最長久，可說是最辛苦的一張。平面畫作要表現連續動作，實在不像視聽錄影機那般輕而易舉，反而要使用更多技巧來表現速度感，解決畫面上的問題。既要表現紙飛機與小女孩跳動揮舞時的律動感，又必須兼顧不能讓「笑意」喪失，兩者間的分寸拿捏實在不容易，其實是非常困難的，卻也是對自己的一項挑戰。

然而在歷經此變形時期的兩張作品之後，發現孩子對畫中的自己並沒有產生認同感，孩子們常問：「他是誰呀？」因為他們認為畫中的小男孩與小女孩並不是他們自己。這樣的結果讓筆者再度思索「以形寫神」的確必須將人物的神韻與精隨確實表現於畫面上，變形太過導致尚失「形」與「神」，反而讓觀者從畫面中體會不到真實人物可愛之處。

在本系列作品之後，筆者後期的創作放棄人物變形的方式，而採用其他技法繼續創作。

作品（三）《站在高崗上》



圖 25 《站在高崗上》

油彩·畫布 60F (130.0×97.0cm) 2010

主題內容：

本作品取材於孩子到杉林溪玩時，站在林間小路擺著可愛姿勢的模樣，有著登上高山將風景踩在腳下般的得意笑容。

創作理念與形式技法：

筆者採取多重視點的觀看方法構圖，嘗試把不同角度的東西組合在一個合理畫面中，例如人物以俯視表現，讓畫面充滿張力，背景事物則有平視與仰視交錯，讓房子跟著不同的視點而開展。同時將高聳入雲的樹林換成孩子喜歡的蛋糕、糖果與餅乾屋，屋子歪歪斜斜的隨著山坡地而立，或山腳、或山頂；遠方的雲朵則變成氣泡雲，空中還有玩具飛機，營造出歡樂的氣氛讓孩子如同進入兒童樂園般開心。筆者隨性的將孩子塗鴉的線畫放進作品中，不刻意描繪，在右下角的房子處隱約可見，增添畫面的層次感。

本張作品效法夏卡爾畫作裡常出現的薄塗方法來製造透明感，讓顏料層層疊疊營造空間感，同時採用色面切割的方式，讓畫面出現「透明」的效果，增添畫中色彩的層次。畫面人物回到較為寫實的處理方式，放棄前兩張作品誇張變形的人物造形，回到較為具體表情描繪，讓孩子們很快地可以辨識自己的形貌，筆者認為如此做法較符合「童顏歡笑」的形象，孩子也主動表達：「那是我呀！」

在本作品中，使用較多油畫乾擦的技法，嘗試以不清楚的邊線、模糊的影子來製造彷彿「身在此山中，雲深不知處」的意境！

作品（四）《咪嚕庫》



圖 26 《咪嚕庫》

油彩·畫布 60F (130.0x97.0cm) 2010

主題內容：

本作品主題的構想來自於畫中小女孩名字的台語念起來就像「鮮奶」，親戚們都喊她日本話「咪嚕庫」，於是在背景部份就畫了好幾隻大大小小、顛倒歪斜的奶瓶，來作為詼諧的隱喻。一方面也因為孩子胃口很好，在吃飽喝足之際所顯露出滿足的笑容。

創作理念與形式技法：

人物構圖取材於孩子喝完牛奶，心滿意足的模樣，以較為流線的奶瓶來當作背景，營造畫面的律動感，並以重疊、分割、透明感來貫穿整個畫面。在顏色上幾乎是以單色調來處理畫面，沒有其他顏色處理的困擾，尤其以橘黃色這樣的暖色調來處理畫面，讓人感受到滿滿的熱情與活力。

與前一張《紙飛機》相較，《紙飛機》中線條交錯之後導致畫面過於銳利，尤其筆者大多以藍紫等冷色調處理，而《咪嚕庫》雖然同樣以切割方式創作，但是切割的線條較為柔和，色調也較為溫暖，給人的視覺感受完全不同。

筆者從本作品開始，漸漸抓到所要表現「透明感」的訣竅，以奶瓶造型分割畫面適時地將背景事物與人物相切割，以色調分出層次感。

此作以簡潔的黃橙色為主調，孩子因單純的喝牛奶而顯開心，不刻意表現任何動作姿態，只露出滿足的笑容，其真摯的表情正是老子「見素抱樸」的自然呈現。

作品（五）《有你真好》



圖 27 《有你真好》

油彩·畫布 60F (130.0×97.0cm) 2010

主題內容：

本作品描繪兄妹倆深厚的感情，妹妹年紀小孩在地上爬來爬去，哥哥很高興的展示積木與跑很快的玩具汽車，孩子們玩得眉開眼笑，不亦樂乎。筆者深刻感受兩個孩子恰恰好，既有玩伴又可一起成長，同時也帶給筆者許多歡樂與靈感，想傳達不僅止手足間亦是親子間那種「有你真好」的心境！

創作理念與形式技法：

筆者首次嘗試將兄妹倆同時出現在畫作裡，構圖以妹妹在前方爬行，哥哥站在後方，背景出現兩輛大型的玩具汽車來做主要切割線，前方一輛流線型汽車，輪胎快速運轉，後方汽車則以背影表示，有明顯的後車窗，車頂出現「3」這個數字，顯示其賽車編號，畫面中出現數字的作法與立體主義畫作常出現數字、文字或音符等符號有異曲同工之妙；左上方亦有賽車旗暗示，將原本黑白格子其改以橘黃色調的旗子表現之。

色彩上因前一張《咪嚕庫》橘黃色調給人溫暖的感受，故此作品也同樣延續橘黃色調為主要色彩，再適時的加入與黃色對比的藍紫色，紅綠為互補的顏色，讓畫面色調活潑豐富。

前方輪胎因要表現出速度感，須讓輪胎轉動十分明顯，但又不得強過孩子們的燦爛笑容，因此輪胎描繪以薄塗、乾擦的方式來做出透明感，收放之間較不易，也是此作品表現時須多加注意的地方。再者，由於畫面出現過多的顏色，有黃橘、藍紫、紅綠，有對比色又有互補色，因此在色彩表現上增添難度，需讓畫面加入深色調來穩定畫面，否則易出現整張圖偏中間色調的窘境。

作品（六）《寶貝》



圖 28 《寶貝》

油彩·畫布 60F (130.0×97.0cm) 2010

主題內容：

筆者見孩子塗鴉畫十分活潑有趣，在徵詢過孩子們同意之後，決定將塗鴉納入畫面中，成為「童顏歡笑」塗鴉版的主角。哥哥筆下的自己與彷彿大樹模樣般的火山爆發；妹妹畫下的自己有著誇張的頭髮、叮叮咚咚等愛漂亮的飾品，與一隻頭上開花的貓咪。這些充滿童趣的畫作皆以「微笑」為共通點，兄妹倆人的表情逗趣透過眼神交流互動形成一個有趣的畫面。藉以此作品意味著孩子是家裡永遠的寶貝。

創作理念與形式技法：

筆者創過程中繪畫風格不停的改變，此作品首次以線畫塗鴉方式創作，構圖上兩人手牽手，透過房子線條切割，前方色塊隱約切割出孩子的靴型鞋子，是一幅充滿童趣的畫作。

技法上，一開始以稀釋顏料的方式作畫，讓顏料滴流，讓畫面出現有如水彩般的暈染效果，同時也因暈染後的色彩不夠飽和而作罷，恢復油畫方式繼續創作，並以線畫著色方式進行，但發現著色後效果太像兒童的填色畫，並參照中國水墨畫中線條的表現方式，有虛有實，或濃或淡，將線條融入色塊若有似無，讓線條的表現方式更為多樣。

同時，色彩延續前兩張的橘黃色調，大量使用紅咖啡與綠色，藍紫搭配，使用更自由，不再是像前幾幅作品是單一的色塊表現，顏料乾擦層層疊疊，顏色過深則又用松節油拭去，也隨性地在暖色調中不經意的加上一撇藍色，讓每一個色塊中有豐富的層次變化外，也讓色塊彼此銜接在畫面中有了律動感。

以此作品《寶貝》為「童顏歡笑」系列創作的終結，在創作過程中，除了前面使用的色面分割技法，還有如兒童畫般的線條穿插其間，為能達到傳神的效果以及畫中複雜元素的協調與統整，必須把足精神一氣呵成，也讓自己在完成之際，有種莫名的感動！

第六章 結論

筆著從老子哲學中「見素抱樸」的觀念作為深化「童顏歡笑」創作的呈現，過程中對「見素抱樸」的觀念加以陳述並歸納分析。從孩子樸實的笑容為人類本真自然顯現的角度著眼，以「笑」來追求一種超越感官，心靈沉靜的美，不只表達外在形式的笑容，也深刻描繪內心誠摯的笑，刻劃出孩子天真自然而毫無造作的笑臉。除了利用孩子們經常接觸的玩具或是喜歡的食物來營造畫面中愉悅的情境，表現「笑」的神情之外，作品中也隱涵親子、手足間深刻濃厚之情感，這是人與人之間情感的自然流露，是人們真性情的表現，唯有在充滿安全感、愛和溫暖的情境下，孩子才會毫無顧忌的放聲大笑。

筆者從創作構思、訂下論文題目、資料收集到整個創作完成，歷時兩年多的研究，不斷地在找尋資料和專研閱讀，尋求觀念的體悟和創作技法上的突破，致力於作品，期能表現出孩子純真的表情與樸實無華的真摯笑容，每張作品皆有不同的表現方式。從印象寫實到變形以至色面分割，從具象到半具象，從第一張作品到最後均不斷地省思與修正，嘗試通過形神合一，捕捉孩子歡笑時的眼睛與嘴角的表情，掌握其姿態神韻，在構圖、技法、色彩上持續調整修正，歷經兩年的創作磨練，逐漸能掌握表現技巧，儘管每幅作品不盡相同，但都能以繪畫創作方式表現出孩子純潔自然、天真樸實的笑臉，也傳達了筆者內心對於真摯笑容的激情與感動。

這段日子通過老子美學觀的陶養，無形中深化了個人創作的內涵，在學理上也經由心理學和生理學對「笑」的闡釋而對人的情感表達有更深一層的體會，讓筆者能掌握孩童歡笑的精隨。或許「童顏歡笑」這個主題日後不需要太多繁複的構圖與技法就可以展現其樸實之美；抑或者越來越抽象，簡單的線條與色彩便能表現之，而「笑」仍是貫穿所有作品的重要符號。這樣的創作結果其實也和歷史上許多藝術家不謀而合，從藝術學院出身的畫家受傳統寫實的繪畫洗禮，過程中

受到不同流派或是藝術家的影響，最後走出自己的創作風格，而不再只是對象的模仿。從傳統學院訓練到自我風格的確立是一個轉變的過程，是藝術創作的必經之路。筆者很幸運在研究所短短的創作時間裡便有如此體悟，而激發出新的創作的火花。

在「歡笑」這個主題之後，發現還有更多可資創作的題材，創作不再是無病呻吟，那是一種個人生命的洗鍊通過內化與作品的轉化，以藝術的語言有意無意地透顯個人最深處的情感和意識，從「童顏歡笑」到「見素抱樸」讓我體會生命另一種最珍貴的樸質之美。

參考書目

一、專書與譯作

- 王美欽編著，《克利論藝》，北京，人民美術，2002。
- 牟宗三著，《中國哲學十九講》，台北，學生，1983。
- 余培林著譯，《新譯老子讀本》，台北，三民，1973。
- 李澤厚、劉綱紀著，《先秦美學史（上）》，台北，金楓，1987。
- 李申著，《老子與道家》，台北，台灣商務，1994。
- 李天道著，《老子美學思想的當代意義》，北京，中國社會科學，2008。
- 何政廣著《歐美現代美術》，台北，藝術家，1994。
- 何政廣主編，《夏卡爾》，台北，藝術家，1996。
- 何政廣主編，《莫迪里亞尼》，台北，藝術家，1996。
- 何政廣主編，《庫爾貝》，台北，藝術家，1999。
- 何政廣主編，《克利》，台北，藝術家，1999，
- 南懷瑾著，《老子他說（上）》，台北，老古，1987。
- 南雲治嘉著，《色彩配色表圖》，台北，龍溪，2001。
- 胡永芬編 《藝術大師世紀畫廊第 81 冊》，台北，閣林，2002。
- 許作新註譯，《新譯老子讀本》，台南，新世紀，1981。
- 陳兆復著，《中國畫研究》，台北，丹青，1988。
- 陳傳發編著，《抽象克利》，台北，雪嶺，2009。
- 黃登山編著，《老子釋義》，台北，學生，1987。
- 葉朗著，《中國美學的發端》，台北，金楓，1987。
- 劉振源著，《立體派繪畫》，台北，藝術，1996。
- 劉振源著，《印象派繪畫》，台北，藝術，1995。
- 劉素真譯，《巨匠教的油畫課》，台北，易博士，2006。

- 歐秀明著，《應用色彩學》，台北，雄獅，1994。
- Carol Mann 著，羅竹茜譯，《印象派》，台北，遠流，1995。
- Donald E. Demaray 著，丘淑芳譯，《歡喜過一生》，台北，橄欖，2009。
- E.H.Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，台北，聯經，1997。
- James W.Vander Zanden 著，周念縈譯，《人類發展學－兒童發展》，台北，巨流，2004。
- J.P.Hodin 著，朱紀蓉譯，《孟克》，台北，遠流，1997。
- K.T.Strongman 著，游恆山譯，《情緒心理學》，台北，五南，1993。
- L.Alan Sroufe 著，黃世琤譯，《情緒發展－早期情緒經驗結構》，嘉義，濤石，2004。
- Michael Argyle 著，蔡伸章、吳思齊譯，《肢體溝通》，台北，巨流，1998。
- Phoebe Pool 著，羅竹茜譯，《印象派》，台北，遠流，1995。
- Richard A.Fabes，Carol Lynn Martin 著，白玉玲、王雅真合譯，幸曼玲審閱，《兒童發展》，台北，雙葉，2006。
- Steven Johnson 著，洪蘭譯，《心思大開－「我」在腦中顯影》，台北，遠流，2005。

二、期刊

- 《巨匠美術週刊 2 畢卡索》，台北，錦繡，1992。
- 《巨匠美術週刊 6 雷諾瓦》，台北，錦繡，1992。
- 《巨匠美術週刊 7 塞尚》，台北，錦繡，1992。
- 《巨匠美術週刊 30 克利》，台北，錦繡，1992。
- 《巨匠美術週刊 38 布拉克》，台北，錦繡，1993。
- 《巨匠美術週刊 56 莫迪里亞尼》，台北，錦繡，1993。

三、網站資料

岳敏君官方網站（上網時間：2010年10月28日）

<http://www.yueminjun.com/cn/index.html>

附圖索引



圖1 莫內《撐傘的女人》
100×81cm 華盛頓國家藝術畫廊藏



圖2 雷諾瓦《鋼琴前的年輕姑娘》
118×89cm 巴黎私人收藏



圖3 庫爾貝《戴頭巾的農家女》 60×73cm 紐約私人收藏



圖4 莫迪里亞尼 (Amadeo Modigliani)
《坐姿的裸女》 114×74cm 安特衛普美術館藏



圖5 莫迪里亞尼 (Amadeo Modigliani)
《穿藍上衣的男孩》 92×63cm 紐約古金漢博物館



圖 6 塞尚 《浴女們》208×249cm 費城美術博物館藏



圖 7 畢卡索《亞威農的姑娘》
244×234cm 紐約現代美術館藏



圖 8 布拉克《小提琴與罐》
117×73.5cm 巴爾賽美術館藏



圖 9 夏卡爾 《窗外的巴黎風光》
135.8×141.4cm 紐約古今漢美術館藏

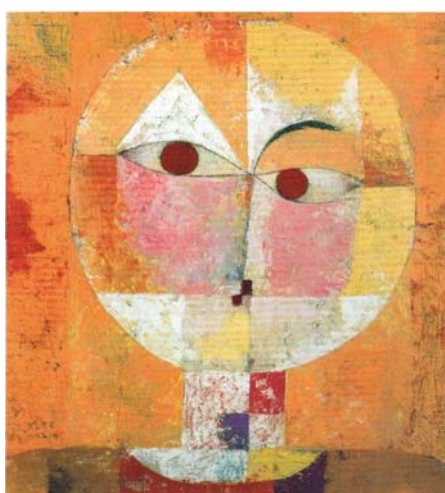


圖 10 克利《老人》
45.5x38cm 巴爾賽美術館藏



圖 11 達文西《蒙娜麗莎的微笑》
77x53cm 羅浮宮美術館藏



圖 12 哈爾斯《笑容騎兵》
83x67cm 華萊士收藏館



圖 13 岳敏君《陸海空》 170x140cm



圖 14 卡莎特《在沙灘玩的小孩》97x74cm

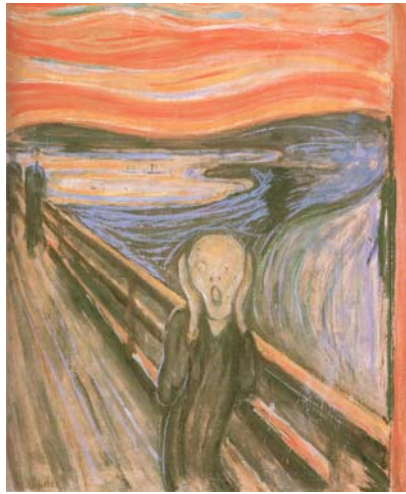


圖 17 孟克 《吶喊》91×73.5cm 奧斯陸國立美術館藏



圖 15 《笑口常開》

油彩·畫布 30F (91.0×72.5cm) 2008



圖 16 《哇！》

油彩·畫布 30F (91.0×72.5cm) 2009



圖 18 《積木》

油彩·畫布 60F (130.0×97.0cm) 2009



圖 19 《風車與向日葵》

油彩·畫布 50F (116.5×91.0cm) 2009



圖 20 《泡泡火車》

油彩·畫布 60F (130.0×97.0cm) 2009



圖 21 《紙飛機》

油彩·畫布 60F (130.0×97.0cm) 2009



圖 22 《站在高崗上》

油彩·畫布 60F (130.0×97.0cm) 2010



圖 23 《咪嚕庫》

油彩·畫布 60F (130.0×97.0cm) 2010



圖 24 《有你真好》

油彩·畫布 60F (130.0×97.0cm) 2010



圖 25 《寶貝》

油彩·畫布 60F (130.0×97.0cm) 2010

辭目索引

【A】

Amadeo Modigliani 莫迪里亞尼

【B】

Baroque 巴洛克

brainstem 「腦幹」下半部

【C】

catecholamines 兒苯酚胺

Camille Pissarro 畢沙羅

Carroll E. Izard 依查德

Claude Monet 莫內

Cloisonnisme 色面切割主義

Cloisonne 色面切割

Cubism 立體主義

【D】

Donald E. Demaray 多拿德·戴馬雷

【E】

Edouard Manet 馬奈

Edvard Munch 孟克

endogenous 內發性

endogenous smile 內在微笑

enkephalins 安克芬林素

exogenous 外發性

exogenous smile 外在微笑

【F】

Fernand Leger 勒澤

Frans Hals 哈爾斯

【G】

Georges Seurat 秀拉

Georges Braque 布拉克

Gustave Courbet 庫爾貝

【I】

Impressionism 印象主義

【J】

Juan Gris 格萊士

【L】

laughter 歡笑

larynx 喉頭

Leonard De Vinci 達文西

【W】

Wassily Kandinsky 康丁斯基

【M】

Marc Chagall 夏卡爾

Mary Cassatt 卡莎特

【P】

Pablo Picasso 畢卡索

Paul Ekman 艾克曼

Paul Cezanne 塞尚

Paul Gauguin 高更

Paul Klee 克利

Pierre-Auguste Renoir 雷諾瓦

Pite Mondrian 蒙德里安

【R】

REM 眼球快速活動期

Rococo 洛可可

Romanticism 浪漫主義

【S】

Spontaneous 自發性

social smile 社會性微笑

【V】

Vincent van Gogh 梵谷