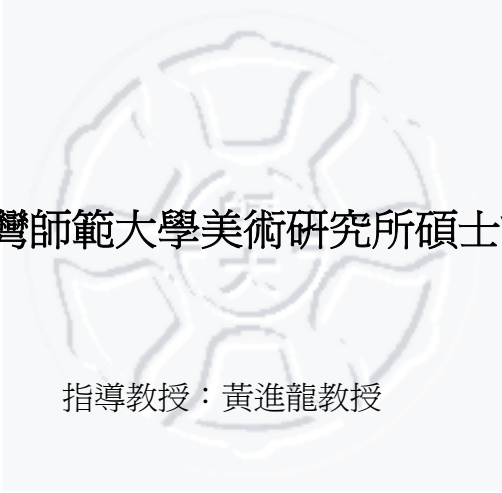




國立台灣師範大學美術研究所碩士論文

指導教授：黃進龍教授

形式與意念

—線性、平面性及空間性的繪畫之創作研究

Birth and Idea

—A Study on the Painting Creation of Line, Plane and Space

研究生：吳佳樺

中華民國九十七年五月



摘要

閱讀與思考的連結，在此一時空中已成置入性的概念形象，快捷的印象無法再度並仔細的去細細品味物象的透視變化，線條、平面性及無感的空間如何在瞬間的波動中轉化為意念層次的展現手法，創作出我理想中的意念表現。

藉由感官認識外在的世界時，理智與知覺「顯性面與隱性面的掙扎」中需要追求平衡點，只因兩者並非並存而是共存在自身同一創作之中，不可避免有意或無意識地接收對象物之特徵，令思維透過組織架構起認知的意念，產生全新的創作形式，本文主要以「自我本位」為出發點，藉由 2005 年前的創作作品來說明結構主義、建構主義、完形理論及精神分析學說對個人創作的影響，伴隨時空的變異，產生對媒材參與定位的重視，不斷地反覆嘗試尋求與自身形式的密切關係，並從對物象的意象模擬轉化為意念形式，進而援引文學、哲學、佛學、抽象、科技藝術及存在主義來忠誠反應自身的精神意志，從「我」這主體來認知這世界之物象，以 2005～2008 年創作作品為例，透過創作形式尋求真實存在的自我「形式」之構成，具體體現自我在一定時空間的發展軌跡。

全文以「我」所形成的「形式」概念圖為中心，從自然模擬層為創作的起點，經由自我提升的意念形成與類似象徵形式的「內」與「外」之意涵，再由內化的過程成為意念層中的「裡」與「表」，不斷的體驗與昇華，最終以「我」為本位意念之創始點，創就顯明的線條、平面性的物象造型及佈景式的層次空間，望求帶以東方的物件情調來傳達自我的形式風格，來確切界定自我形式的時空定位。

關鍵字：我、形式、線條、平面性、空間性



Abstract

The connection between reading and thinking is transformed to an ideal image, even though the objects can't be realized completely with rapid impression and the personal "form" must be expressed with the momentary vibration of line, plane and space.

Since the exterior world is realized by sensation, an artist should achieve a balance between rationality and consciousness, "a struggle between the implicit and the explicit." That is because they coexist but juxtapose in the creating process, and artists will produce a new form through accepting the features of objects and organizing a conceptual idea. This article is based on my research about the personal creation since 2005 under the influences of Structuralism, Constructivism, Gestalt theory and Psychoanalysis. Besides, it is discussed with the emphasis of painting materials and the interpretation from objects to ideas. Moreover, some theories such as literature, philosophy, Buddhism, abstraction, technology art and Existentialism are quoted to prove the spirituality of the series of creation since 2005 to 2008, specifically presenting the developing process of my personal special "form".

This article focuses on the "form" of my "ego." Through representing the nature, improving my idea, identifying the meaning of the "interior" and the "exterior", and then realizing the idea of the "inner" and the "outer," I try to create and describe my personal style with special lines, plane objects, scenic space, as well as the oriental spirit, which begins with my "ego" and finally establishes my form.

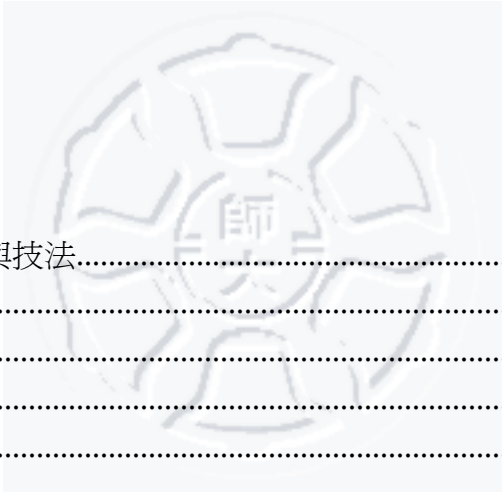
Keyword : ego 、 form 、 line 、 plane 、 space

形式與意念

一線性、平面性及空間性的繪畫之創作研究

目次

摘要.....	I
英文摘要.....	II
目次.....	III
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法架構.....	7
第三節 研究範圍.....	11
第二章 創作理論基礎.....	18
第一節 意念的形成.....	18
一. 藝術與自然的和諧共生.....	18
二. 追求完整性的表現形式.....	23
三. 透過結構引喻獲取更深意義.....	24
四. 立體與平面繪畫的想法.....	24
第二節 意象的顯現.....	25
一. 精神意念的內化.....	25
二. 超現實的非理性幻想豐富視覺經驗.....	26
三. 抽象中的具象思維.....	28
四. 抽象表現裡的時空要素.....	29
第三節 意象的影響.....	29
一. 意念的內化過程.....	29
二. 西方的意念概念.....	31
三. 東方的意念精神.....	32
四. 經驗、直覺及潛意識.....	34
第三章 形式與意念的探討.....	36
第一節 想像與意念.....	36
第二節 象徵與假設.....	38
第三節 風格與意境.....	40
第四節 超然的態度.....	41
第四章 形式、內容、媒材與技法.....	45
第一節 形式與內容.....	45



第二節 媒材與技法.....	52
第五章 作品說明.....	55
第六章 結論.....	71
參考書目.....	75
一、書籍.....	75
二、期刊.....	79
三、網頁.....	79



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

隨著時代的變遷，人們對時間和空間相對於速度的感受產生了巨大的變化，生活在瞬息萬變的時代，促使人們無法停下腳步來仔細地觀看與欣賞週遭的事物，甚而在日常生活中閱讀與思考之間的連結也轉而為成一種置入性的概念，人們從感官中——也就是視覺上的第一接觸，快速地在腦海裡形成一個「對……的印象（image of...）」。就繪畫而言也是，單單就線條的表現就可以迅速地勾起人們對對象物形象的認知，並且可以馬上反應指出「這是什麼」，然而，這麼快速形成的印象並無法再度仔細的去細細端詳其整個形體，包括物體（對象物）構成的立體感及由透視觀念引起的三度思維的空間感受，代之而起的只是一個平面的造形，如同那快速在我們視網膜上形成的「形象」。因此，對我而言如何在瞬間的變化中對所要擷取的對象物之表象創造出其空間形象，將成為我創作概念出發的首要課題，進而使我引起對創作「形式」的重新啟發，因此對繪畫「形式」的掌握與創新，以及對於對象物描寫的準確度成為我研究的動機。

在西方對藝術的本質論的探討當中，「藝術模仿論」是其中最被廣為討論的。早在柏拉圖（Plato）時代，即有藝術模仿自然這一傳統看法，但在柏拉圖之前，模仿只是指行為上的模仿，而柏拉圖則賦予模仿「認識論」的意義，柏拉圖在其著名的《理想國》當中提出三種床之說：神造的床，木匠造的床，還有畫家畫的床，在他看來只有神造的床是床的理念（idea），是真實的，木匠只是根據床的理念設計製造出個別、現實的床。而畫家畫的床只是模仿現實中床的外形，跟真實隔得更遠了，因此藝術家只是在外形上製造床，因此只能算是一個製造外形者。所以柏拉圖認為：唯有觀念世界是真實的，感官現象是以觀念世界為本的一種拷貝，藝術則是感官現象的拷貝，是「拷貝的拷貝」，是極度偏離真實的“幻象”

(simulacrum)，柏拉圖也因而將藝術家除出理想國。

然而對於藝術表現的真實與否，或是像與不像之爭議，長久以來一直存在著許多爭論：古代中國顧愷之曾以「以形寫神」為最；¹南朝謝赫所提出的六法亦首推「氣韻生動」；²再到唐末五代荆浩在《筆法記》中提出了「何以為畫」的看法，荆浩認為：「畫者，華也。但貴似其真……不然。畫者，畫也。度物象而取其真……」；³因此就以「模仿 (imitation)」描寫物象出發的表現形式之褒貶仍是需要多加表述的。我們也可從保羅·克利 (Paul Klee, 1879-1940) 提出的另一觀點來看：藝術並不是要複製可見的，而是使不可見的成為可見。按照上述柏拉圖的說法無疑是對藝術的貶抑；而保羅·克利的話乍聽之下，對於寫實主義似乎也是莫大的打擊。⁴但是，不妨我們換個角度重新思考，將克利的話予以更為開放、更具包容性地理解，任何藝術皆致力於探索某種「可見的」形式，以使「不可見的」成為可見。其關鍵在於，不同的藝術所追求的「不可見的」並不相同（可能是某種不言而喻的意念、情調、境界……），所以所採取的「可見的」形式也就大異其趣。簡單的來說，寫實是通過日常可見形式的複製，來使不可見的成為可見，所謂的「複製」並不是一成不變的拷貝複製，而是在外表極端的酷似之中又蘊含著某種不可見的微妙轉化。

上述這些看法之歧異當歸屬於每個人對藝術本質信念的差異性，在認知的過程中可以肯定的是藝術家對於「物」外在的模仿或稱為摹寫能力是最基本的指標，因為我們所謂的模仿並不是把自己約束在一特定的表現方式或形式範圍之中，也不是重複地複製過去的經驗，更不是無選擇地模擬自然。藝術家對客觀世界的模仿活動過程是在藝術家主觀的觀照之下的有意識的進行活動；這便是主觀行為的想像與客觀的具體事物之間的關聯；這也說明了藝術家在創作活動當中和

¹ 張彥遠，〈顧愷之傳〉，《歷代名畫記》卷五，頁 70-71。

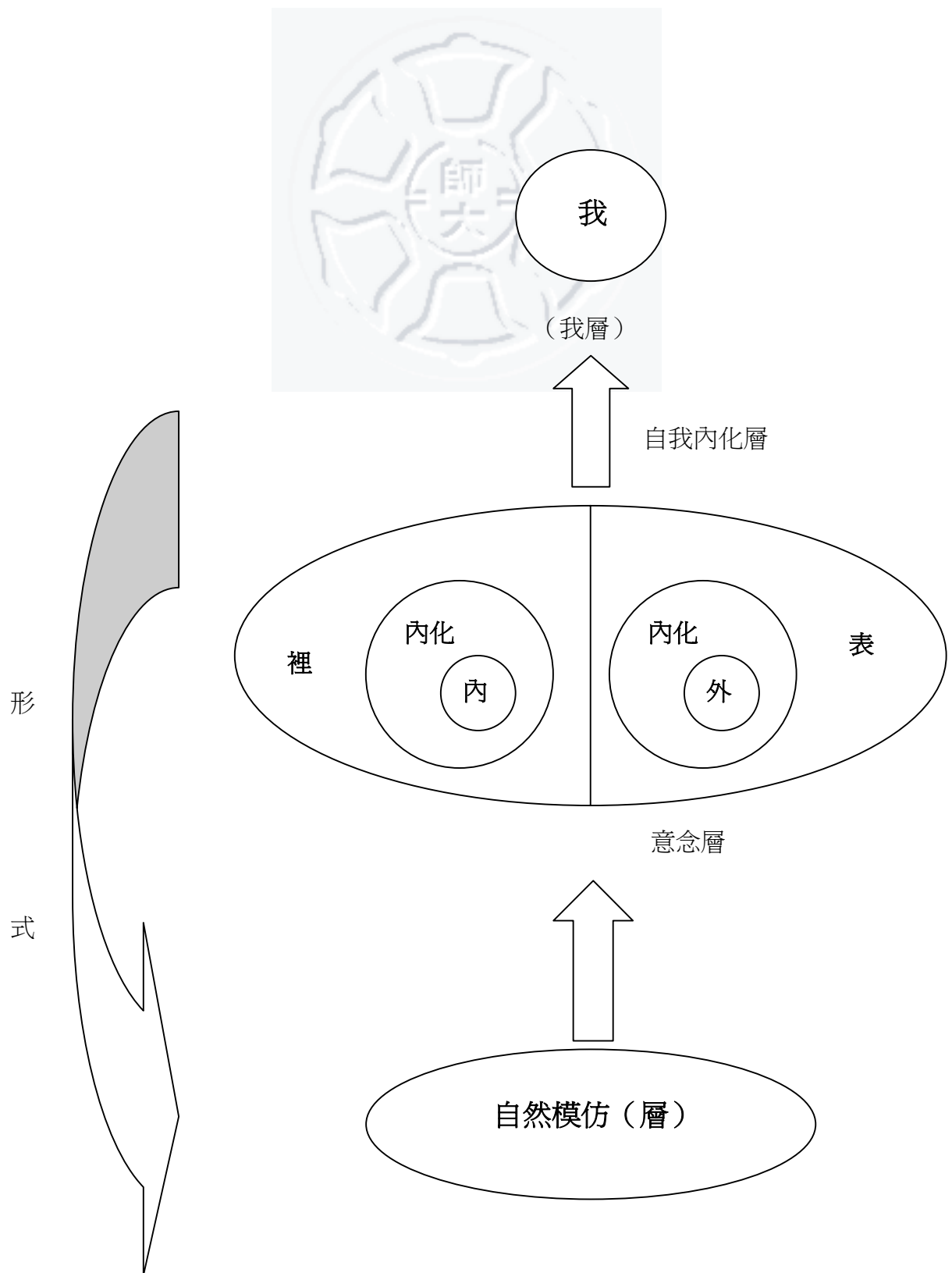
² 方聞，〈氣韻生動：生命力、和諧的樣式與精神〉，《東方藝術》，1966 年秋季號。頁 159-164。

³ 余劍華 編，《中國畫論類編》，香港：中華書局，1973 年，頁 605-607。

⁴ 路況，〈寫實的魔咒〉《犬儒圖——當代形象評論集》，台北：萬象圖書股份有限公司，1996 年。頁 120-123。

自身處於外在環境的當下自是有著密不可分的關係；藝術品所呈現的是藝術家對於外在環境透過的自我意念的生成，由此，我們可以得知藝術作品當可視為「自然」與「藝術家自我的信念」之間的融合。

在我創作的過程當中，對於對象物精確的描寫我將其稱之為「自然模彷」層，亦指我個人創作中的最初的行動或可當作整個創作過程中的最底層，在此階段，一方面利用我對自然、對於對象物的精細摩寫，將眼前的對象物之表面透過自我之創作意念，將其轉化為繪製在作品上的形象，然此時的描繪當只停留於潘諾夫斯基（E.Panofsky, 1892-1968）圖像學上的第一層次，也就是「圖像（icon）」的階段，也就是對象物的「外」層；以及對象物所代表所象徵的「內」層的意義，則經由我一身為一個創作者，透過自我創作意念的「內化」過程，創造出屬於我的「表」與「裡」，此一內化過程我將其稱之為「意念層」；由此構築出理解與認知事物的「我」，才是一切創作思維的起源。也因此表現對物象的基本型態時必定經由自我意志反映出主體形象，它並透過創作的手段觀照自我的創作意念，這不段反覆地在創作意念上的昇華與內化過程，無不一一再次探究「我」對創作表現力與形式的抉擇，也就是在我創作形制中的「我」層。如下頁圖所示：



對我而言從最初的「自然模仿」層，經由「自我內化」的過程而達至到象徵「內」、「外」的「表」、「裡」意念層，最終都必須回歸自「我」之本位，創作出「我」所以為「我」所產生的「形式」，精準的了解這三個階段過程後所產生的「形式」才能夠說明這就是我的藝術、我的「藝術形式」。如同克里夫·貝爾(Clive

Bell, 1881-1964) 著名的學說，他對藝術品所下的一個共通性質的定義之言：「有意味的形式 (significant form)」是所有藝術品共通的性質這一假說，認為作品的生命和感動力，首先是來自於我們的知覺所接觸到的形式層面，這種「有意味的形式」不是自然忠實地再現外觀，而是在作品中的線條、色彩，以及以某種特殊方式所組成的形式或形式間的關係，所激起的審美情感。貝爾並進一步地闡述：「使我們產生審美快感的感情是由創造形式的藝術家通過我們所欣賞的形式傳導給我們的。」⁵因而我所肯定的「形式」正是透過自我內化過程後而得到的。⁶

符號論美學 (Symbolist Aesthetics) 的創始人恩斯特·卡西爾 (Ernst Cassirer, 1874-1945) 也說，藝術可以被定義為一種符號語言，它也是對世界的一種認識和把握的方式；因而藝術既不是「模仿」也不是「表現」，而是人類的一種能動的結構活動，是人對世界的一種解釋和發現；藝術創造的是一個新的王國，一個造形形式、音樂形式、詩歌形式的王國。⁷對我來說，這也就是我的王國。維也納學者里格 (Alois Riegl, 1858-1905) 則將對藝術史從主觀的價值判斷，提昇到對藝術表現形式的探討；此外，他也認為形式是根據內在的法則來發展的，與外在的因素無關。換言之，他認為藝術形式有其內蘊的發展因素，例如構圖等基本元素。他在 1902 年所出版的代表作《荷蘭的群像畫》(The Dutch Group Portrait) 一書中，分析複雜畫面，所隱藏的形式結構，並指出這些作品是如何藉形與形之間的結構來吸引觀者的注意力，從而激起觸覺與視覺的感受，不但建立起觀者與所描繪之人物間，在心理上的關聯，也在荷蘭肖像畫與當時的社會問題，建立起深層的觀係。⁸換言之，里格認為可以從藝術品的結構分析來建立文化史。里格的學

⁵ 周金環、馬鍾元 等譯，(英) Clive Bell 著，《藝術》，臺北：商鼎文化出版社，1991 年 10 月初版。頁 36。

⁶ 《藝術的奧秘》，姚一葦，p.96。

⁷ 吳風，《藝術符號美學：蘇珊·朗格符號美學研究》，北京：北京廣播學院出版社，2003 年 4 月第一版二刷。頁 11。

⁸ 〈第三十六講——西方之藝術史研究簡介〉

<http://72.14.235.104/search?q=cache:ifGaZ5gEOTIJ:www3.ouk.edu.tw/culture/oukart2/95-1/%E8%97%9D%E8%A1%93%E5%8F%B2%E5%B0%8E%E8%AB%96/%E8%AC%9B%E8%AD%B0%E6%AA%94/036%E8%A5%BF%E6%96%B9%E4%B9%8B%E8%97%9D%E8%A1%93%E5%8F%B2%E7%A0%94%E7%A9%B6%E7%B0%A1%E4%BB%8B.doc+%E8%A5%BF%E6%96%B9%E8%97>

生威廉·沃林格（Wilhelm Worringer, 1881 - 1965）在《抽象與移情》一書中，他對於現代藝術將要採取的新態度提供了美學和心理學的基礎。同時，它提出了兩個心理學概念之間的重要連結：一個概念是抽象，兩千年來它一直是理解人類認識活動的工具，另一個概念是移情。這兩個概念不僅相互限制必且各具意義，常適用於心理學和美學的討論。⁹

正因如此，構成「形式」的要素，明顯成為另一臨界點，是藝術始末的表演者，反映出對象物的自然，亦是自我藝術的本體。藝術家利用視覺與感知進行創作，進而內化產生一種形式，讓對象物以及自我之意念更趨於明朗，如此一來形式必定清晰可見。

身為一個畫家如何在一幅畫裡表現出對象物或者一個事件的過程與特色？他又如何在畫面上創造出空間、深度、運動、平衡和表現整體，創造形式？他又將如何面對現實世界中那令人迷惑的複雜性？這些都得依靠自己敏銳的視知覺以及對事物的理解力和想像力。如何用理性分析的圖像符號或文字去了解真正表現力的藝術作品時，都無法窮盡其義，唯有藝術才有與藝術對話的權利。¹⁰倘若作品含有其作者尚未意識到的意義且多如牛毛，一切也將無所適從（直覺等於藝術，藝術等於無限大，無限大等於無）。因此，回歸初衷尋求自我，以我為本位創就形式，發展出藝術的無限才華（我創就形式，其形式就是我的藝術）。

直覺 = 藝術 = 無限大 = 無

我 = > 形式 = 藝術(才華)

形式造就卓越的才華

%9D%E8%A1%93%E5%9C（瀏覽日期：2008.02.14）

⁹魯·阿恩海姆，《藝術心理學新論》，p.63。

¹⁰魯·阿恩海姆，《藝術心理學新論》，p.1。

第二節 研究方法架構

柏拉圖已然指出，造形（Form）本身是宇宙中普遍的、永恒的原理大法，即由“神”所造的、統攝一切的絕對造形，一切個別事物的造形都由此而派生；這就是柏拉圖所描述的宇宙演進過程：絕對造形（神）→個別事物的造形→個別事物。造形（Form）並不是指自然物體的（外在）形式，而是指在觀念型態上的形式。前者指的是自然事物的外部呈現，憑藉感官直接感受；後者指的是內在的精神範型，憑理性知識來認知。照此說法，我們所接受的物體外在形象只不過是感官對個別事物所產生的反應，相較於絕對造形（神）、個別事物的造形而言是不具有絕對的精確性。有如在人的經驗中日復一日看著日出與日落，這些與太陽的本身的活動並沒有關係，若太陽作為一個造形、一個「共相」我們每日現實中所見的不過是其「殊相」而已。

從這個立場出發，藝術若僅僅依賴外在事物對感官的刺激顯然也是不可靠、更是不夠的，需要從人本身的歷史文化中得到涵養，也需要從哲理上去探究而獲取契機，思考藝術創作如何將自我意念作為更深沉的轉化，且在此過程中藝術家如何透過自我內化過程，來肯定其藝術價值？如何在藝術上或自我的意念上更趨接近真實呢？應該仔細的聆聽自身的「呼吸」，盡心的細聽，如觀河般讓「氣」帶領我們觀賞奔流的大海，如聽水般聚精會神地諦聽圓滿的悲泣歡笑聲，通達到藝術。確立尋求文學、哲學及佛學的資料蒐集探討作為研究方法及架構之一。

圖像是語言或文字之外另一種的表達形式之一，如法國藝術史學者佛舍朗（Henri Focillon, 1881-1943）的說法，他認為：意象（image）在描述某物，符號（sign）代表某物，而造形（Form）表示的就是自己；一但某個符號有了重要的形式價值，形式價值會強而有力的影響符號的價值，使符號的意義逐漸流失，或將之轉化成全新的生命。¹¹，同樣的道理，構成意象（圖像）的種種線條、色彩

¹¹ 吳玉成 譯，（法）Henri Focillon 著，《造形的生命》，台北：田園城市文化事業有限公司，2001年10月初版。頁40-41。

及造形等，無可諱言的這些構成要素或多或少來自於觀察以及模仿視覺經驗，因此這些意象必然是由自然觀察裡所生成，它是一種來自於自然記號（符號），如風景畫中之山川樹木，靜物畫中之花果或人物之描繪，當它的意象來自模仿自然的經驗以外，或多或少也經由一些約定成俗或文化背景的因素具有圖像誌（iconography）的意涵，其所象徵的某一寓意或某一概念，乃是長期流傳衍化而來的，是人們所冠予的人為記號。因此繪畫中的圖像幾乎無可避免地兼有自然記號與人為記號雙重的功能。這或許是藝術多義的本質，然而藝術的多重意義也由此產生，尤其在以人及其活動為中心的造形藝術中，形象的隱喻、象徵、反諷與風格密切的結合而實現作品的類型。¹²

象徵主義大師莫侯（Gustave Moreau, 1826-1898）在對於藝術理想中有一種透過藝術對宇宙超然力量和內在生命的探求，他認為：人們時常將意願或慾望受阻投射到一些外在的事物上，這是個人內心的一種「呼喚」，這說明著「寓意與象徵是畫家透過感性形象作超自然探索的手段。」¹³。象徵主義者們主張發掘隱匿在自然界背後的理念世界，憑個人的敏感和想像力來創造超自然的藝術。象徵主義者在題材上側重描寫個人幻影和內心感受，極少涉及廣闊的社會題材；在藝術方法上強調用有質感的形象和暗示、烘托、對比、聯想的方法來創作。因此，其所主張的創造超自然的藝術，反過來影響到主題與內涵，由感性元素濃縮而成的意象，成為藝術的本質。正如法國詩人斯特凡·馬拉美(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)在《答朱爾·于雷的調查》中所言：

「命名一個物體，就是取消詩歌樂趣的四分之三，這種樂趣就在於一點一點地猜想；暗示這個物體，那就最美妙。圓滿地使用這個秘密就構成象徵：一點一點地提高一個物體以顯示一種情緒，或相反，選擇一

¹²李明明著，《古典與象徵的界線－象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.111。

¹³李明明著，《古典與象徵的界線－象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.27。

個物體，通過一連串的撕裂，從中表現出一種情緒。」¹⁴

一位藝術家及其一生的創作過程當中，應該有著雙重戰爭：一是同精神來作戰。因為在藝術品中，藝術家要想盡辦法去發掘在現實世界與所見之物中其內在的精神，而想使它成為我手掌中所能掌握的創作之獨特性；二是同物質（材料）作戰，藝術家一心一意地一直想著要表現出完美的創作形式，因而不斷地去嘗試與找尋合適的材料，甚至於是為求形式的完美從而創造材料。在藝術創造的程序中，誠如俄國形式論者說的：在材料與程序的關係上，程序佔據著主導地位，因為只有程序才是材料轉化成為藝術作品，也只有程序，才使得材料組合而成為審美對象；若沒有程序的加入，材料就只會是一團零碎、散落、漫無頭緒的原始素材，難以喚起人們的審美感受；因此，只有那些用特殊程序創造出來的作品，才是具有藝術性的作品。¹⁵換句話說，就是使用的材料對觀念的表達愈是合宜，物質材料的表達能力，就愈為提高，使物質材料更能彰顯出藝術品所要表達的本質意涵，使作品達到「真」的理想。¹⁶黑格爾曾為這流露出一些線索，說明藝術能使精神透過物質層次以感性方式表現出來；反過來說，藝術也可使人們藉以從「感性」出發，將「感性」提昇到意念，這裡有感性的精神化，也有意念的物質化。而這個物質感性和精神意念的相互轉化過程，就是藝術性質產生的關鍵，也是審美樂趣之所在。因此，從對於現實生活中的觀察到對於對象物的轉化到呈現，不僅傳達出時空，同時亦超越時空的要素，這肯定是藝術表現中重要的一環，然而在此的前題是，我（創作者）創作意念之形式必須先內化而得以昇華。

繪畫長期以來一直在平面的畫布上營造出物體的立體感，經營出一個假想的三度空間，也就是所謂繪畫的逼真感（versismilitude），造出一個虛假的空間，如同沙特（Jean-Paul Sartre, 1905~1980）從現象學的觀點出發，認為藝術作品不

¹⁴ 約瑟·皮埃爾著，轉引自：《世紀美術文庫—象徵主義藝術（一版）》，p.27。

¹⁵ 方珊，《形式主義文論》，濟南：山東教育出版社，2002年2月。頁47-55。

¹⁶ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.76。

是現實的東西，以一幅畫為例：若我們只觀察到畫布和畫框本身，藝術作品這個審美對象並沒有出現，因而沙特認為要使一幅畫成為審美對象，意識要發生根本性的改變，且這種意識是想像性的。¹⁷也就是說，事實上，藝術家並沒有完全將他的心理意象在物質材料上表現出來，而是構築了一種現實物質的類似物，換言之，藝術家是用不同的物質作為媒介構成了他心裡意象的「類似物」，因而它存在於非現實的時空當中，它是虛無的。因此，藝術家是透過不同的物質作為媒介將具體事物或抽象概念、思想以及感情等等「視覺化」(visualizing)，¹⁸而視覺對人類而言，已不僅只是用以感知外在世界的知覺之一，更是賴以建構並判斷外在世界的五大知覺之首，再者，誠如文藝復興時期的德國藝術家杜勒(Albrecht Durer, 1471 - 1528)所說的：

繪畫藝術是為眼睛而設的藝術，視覺是人類最高級的知覺。凡是能夠發現這一點的人可以依自己所需進行選擇並照他的喜愛尋求進步。所以，只有真理是長存的。人們相信親眼所見較之聽人所說的更可靠；而對於既看到又聽到的是，我們的了解就更透徹，也就更有把握。¹⁹

在某段人類史期間，所有力量都投注在研究自然上，但很少注意到人類的本質，即使他的心靈，即使有，那只不過是研究意識的機能而已。但心靈真正複雜和陌生的陌生—從象徵產生的一乃沒開發。看來似乎很不可相信，因為雖然我們每晚從象徵那裡接受到訊號，而且辯論這些溝通語言似乎太過沉悶，但很少人受其所擾。人類最偉大的工具—心靈—很少被考慮到，而且經常被斷然輕視和疑惑。心理學所代表，只是空無一物。²⁰如何打破鴻溝平衡內、外界的衝突，獨立出自我本位的狀態，進而形成幽深的情境。表明上述我對於藝術表現形式之探討與自然觀察的意涵之後，接下來要提及的，將是探求自我之存在形態，並整合上

¹⁷ 司有倫 主編，《當代西方美學新範疇辭典》，北京：中國人民大學出版社。1997 年。頁 61-62。

¹⁸ 趙惠玲，《視覺文化與藝術教育》，台北：師大書苑。2005 年。頁 53。

¹⁹ Dürer, Albrecht 著，遲軻主編（譯），2005，〈給青年畫家的食糧〉，《西方美術理論文選：古希臘到 20 世紀》（上冊）。南京：江蘇教育出版社，頁 100-104。

²⁰ 卡爾·榮格著，《人類及其象徵—心靈世界的探源》，p.123。

述 1、2、3 段研究方法架構，創造出形式，完成藝術作品。

第三節 研究範圍

筆者研究範圍是以 2005 年至 2008 年為主。2005 年以前是屬於象徵意念形成期，是從自然模擬層慢慢建構為意象形式的掌握，務求完成作品意念的表達，本文主要探求自我「形式」的成形為題，因此僅將「形式」設為研究範圍之內來加以探討。以安格爾為例，其素描的線性表現，配合運用凹凸的立體畫法，加以人物形象的概念性具象形式，展現出簡潔的繪畫性效果。油畫則以【圖 04】《山鬼》為例，表達自我意念層所展現的樣貌，觀想自身處在台灣，單純的想展現台灣山林傳說和特色，如將【圖 03】徐悲鴻《山鬼》的黑豹轉念為台灣所能有的蛇類，傳統的筆墨線條由當代的化學媒材來傳達表現，皆使得線條趨向明顯，物象更為平面，造形圖像越顯而易見。



【圖 01】安格爾 (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867) 素描 【圖 02】《男人體》1998 年 素描 49.5 65 cm



【圖 03】徐悲鴻《山鬼》1943 年 水墨 111×63 公分 【圖 04】《山鬼》2005 年 油畫 162×130 公分

2005 年前的素描、油畫（圖錄）



【圖 05】《女人體》2000 年 素描 54.5.5 78.6 cm



【圖 06】《女人體》1998 年 素描 49.5 65 cm



【圖 07】《女人體》1998 年 炭筆素描 49.5 65 cm



【圖 08】《米基奇》1996 年 炭筆素描 49.5 65 cm



【圖 09】《伏爾泰》1996 年 炭筆素描 49.5 65 cm



【圖 10】《靜物》1996 年 素描 54.5.5 78.6 cm



【圖 11】《靜物》2002 年 素描 54 39 cm



【圖 12】《Free》2000 年 油畫 194 130 cm



【圖 13】《存在》2000 年 油畫 170 100cm



【圖 14】《雕刻家(I)》2000 年 油畫 130 130cm



【圖 15】《俄國女子》2002 年 油畫 162 112cm

2005-2008 素描、油畫（包含第五章）屬形式形成期，在意念層不斷徘徊，常常因思索而痛苦著，這絕對不是一種創作者應該擔憂的情境，這必須回歸自身最想隱蔽且潛逃的地方來好好的正視它，接受了繪畫的邊緣線，不管是視覺的、物理的、亦或是造型的，也接受物體平面化和一景一景的如同中國山水運用「三遠」的觀點來佈置的想法，減弱物的立體及對象物相互的空間關係。終於釋懷了，能夠依循自我意念專心致力於創作，而這就是我要探究的「形式」。



【圖 16】仇英 《琵琶行图（局部 2）》 水墨



【圖 17】《台北城郊的紫藤花園》2008 年 油畫 80x100cm



【圖 18】Pierre-Paul Prud' hon 《站姿裸女》素描 61 × 34.9 cm



【圖 19】《學院少女》2006 年 素描 114 × 78.6 cm

人物寫生圖錄



【圖 20】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 21】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 22】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 23】《女人體》2005 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 24】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 25】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 26】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 27】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 28】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 29】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 30】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 31】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 32】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 33】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 34】《女人體》2006 年 素描 65.3 × 50 cm



【圖 35】《卡巴維納斯》2005 年 炭筆素描 49.5 × 65 cm



【圖 36】《風景》2006 年 油畫 53 × 45.5 cm



【圖 37】《風景》2006 年 油畫 22.5 × 15.5 cm



【圖 38】《馬踏飛花》2005 年 油畫 53 × 45.5 cm



第二章 創作理論基礎

第一節 意念的形成

一. 藝術與自然的和諧共生

藝術家並非是無中生有的創作者，照抄自然，自然與藝術是有所分別的，藝術也絕不會與自然一模一樣。人是依靠理性將迥異的想法，以自然的型態來呈現。在藝術模仿自然上，其實是一種表現以此來加以敘述：模仿是著重在自然的外形，而表現則是從內裡感覺自覺，表現自然的內部，然而藝術成品沒有辦法完全表達一切本質，相信知識也沒有辦法完全領略所要表現的自然事物的一切內容。它是神秘而不能言宣的，而藝術家卻想觸及它，但又無法汲盡。²¹

美是隱而不顯，是隱蔽在事物之中，它極少（也可說常常不），顯露它原始的美，但它卻常以事物為媒介表達出美來，並以靈感為源頭，²²創造出藝術所謂「奇」的境界，「奇」會造成軒然大波，對於爾等形式產生衝擊。畫家並非依自己所見、所感受到的畫面來畫，而是為了表現這個自然很自然，所以畫的很自然。因此如果當在畫自然或是所謂自然的景象時，為了讓畫看起來很自然，就必須畫的很自然，那麼此時所畫的畫就是在「模仿」。以下是筆者日記式的象徵意象手札——樹與我的意象(一)。

(一)樹與我的意象

1.研究動機與方法、目的

不可諱言的，自身的「我」乃是一切意念初始的根源，而這意念當然包含了「創作」。「柏拉圖曾說藝術是模仿自然，自然是藝術的描寫主體。」，「樹」這題

²¹ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.116-117。。

²² 趙雅博，《抽象藝術論》，p.25。

材是組成自然的重要元素之一，說明「樹」與藝術創作有相互程度的影響。

就方法而言，運用攝影的成果（照片），結合自我的創作力為這次創作的呈現方法。

(1.)首先訂定一個與自我有切身關係的地點—陽明山景色（生活環境、地緣關係）作為題材擷取的範圍，鎖定以「樹」為主體的架構，進行拍照，完成「樹」資料的收集。

(2.)創作力是人類「精神活動」高度的表現力，能充分呈現個人學習、經驗、思維，等等的表徵。艾斯納在藝術創造力上區分了 a.界線的推進 b. 創新 c.界線的突破 d. 美感的組織 四個類型，說明了「創」與「新」的價值意義。

因此，題材的擷取，注入自我意識的內化過程（當下創作的思維及感染力），才能達到自身所要的創作目的。

2.理念基礎

人與自然共生共存，人也經由「慾」從其中擷取養分，創造出文化、知識與科技。因此師法自然乃是探究目的的第一步。「樹」是「自然」重要元素的縮影，時常成為創作的素材，如「像大樹一樣」，經常出現在文字中、語言中、藝術表現中，因此，不難激發自身從「樹」的題材裡，詮釋自我的意念。

確立了樹的題材之後，首先說明東方藝術本質對自身的影響。自北宋受文人畫的影響後，繪畫具有高度意象的詮釋。晁補之曾經作詩稱：「與可畫竹時，胸中有成竹...」便是一例，蘇軾作畫講求神韻，取其神似而非形似，以為「作畫以形似，見與兒童鄰。...」此一觀點著實影響中國的繪畫發展形式。就道家而言，莊子認為道是「無為無形、可傳而不可受、可得而不可見」再再都說明「道」即是「題材（自然）」和「自己如是」的完美結合。再者，藉由完形理論的視覺意

象作為參考點，說明透過視覺意象，能清楚且象徵性的將所畫之主題，藉由形、色等元素具體表現出來。

最後必須提及的象徵主義，總是提醒我以平實的表達方式呈現自我的主觀意象，說明創作理應著眼於內心的感動，運用有形世界來描寫內心無形世界的神秘與真實，那充滿暗示性的表現，配合著精神性及潛意識真實的反射性，能打破一切藝術表現外在形象最終的貧乏與枯竭，使得自我的創作表現能呈現出另一面象的存在價值。

3.作品陳述



資料—目的	表現形式、手法	說明
首先設定此一風景資料給與自身所產生的時間觀點＜清晨——有朝露空氣的濕潤感＞	以油畫為表現的媒材，施以直接堆疊顏料手法呈現瞬間想法，由於需要些許清新霧氣的感受，因此將第二景的樹林捨棄，多用來表達空氣、空間的感染力，草地亦以此感受鋪陳幾筆。	不為奇峭之勢來表達內心的反動。就資料（照片）來說 1.樹的姿態動勢較大 2.地面土坡相對的曲度較大 3.樹木枝葉盎然、靈活度較為自然。探究內心當下所產生的焦躁、不安，反映在畫面上的是，僵直的樹枝、遲鈍的葉點、不具曲度的地平線，只為了用來平衡內心的不平衡，為了成就面對外在現實的自我。



資料—目的	表現形式、手法	說明
暖黃的大陽天，經由刻意的色域設定及內化過程之後，以寒色調加入山勢給予的幻想性（上下坡）來表達心境的目的性。	以油畫媒材為創作主軸，繪畫的直接法上彩，轉變資料（照片）給予的暖色系為寒色調，削弱草叢的視覺干擾，降低山勢來凸顯人為社會聚落的場所（都市）。	樹站在前方的山脊。樹說：「你已經擁有超越他人的優越性，你只須走上前，悄悄地從我身邊走過，便可下山融入人們所建立的都市，如果不，現在就回頭吧」。我回頭了，心裡想著，它是樹（形而下）、它是門（沒有阻攔的門）、它是神（精神力所生成的像），它讓我知道我所喪失的——勇氣。



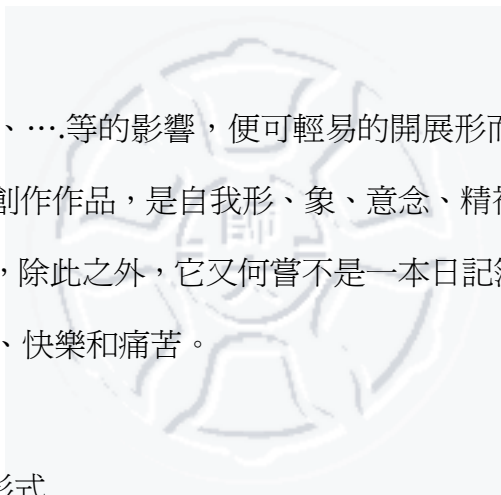
資料—目的	表現形式、手法	說明
我想在花園裡容易成為注目的焦點，莫過於那異於常態的成長性吧（枯樹）？而這種特性能輕易的與生命過程中任何意象相接觸、融合，那就成為一個題材吧！	人為修剪過於整齊的花叢，在畫面上形成橫向線條的阻絕性，我嘗試將它去除，階梯亦是如此。除枯樹外，其它樹木並無我所需要的必然性和表達性，運用一些構圖、色彩、圖象符號、意象，就足夠讓我表達無虞了。	偌大的花園裡，枝繁葉茂的春天，它（樹）需要一個能配合它安靜的、憂鬱的、清新的空間，讓它能夠好好的思考，我期待給予它這一個空間，讓它思考下一次的綻放。

4.小結

創作涉及了複雜的心理內化過程，這對自身而言是無須對任何人、事、物，做所謂「負責」的形式，屏除了一切外在現實的束縛後，讓我保有這幾呎見方的園地吧！意象是我所關注的要件，就文字說明「意」，主要是表達情感的，是可得而不可見的。而「象」是實在的，可能是具體的景亦或是心中的圖象，至少它成「形」於自我的心中，因此，我們應該承認「意象」多以「感覺」為出發點，而這種個體的感覺，也帶來了意象與意象間的「距離」，存屬於個體間的差異性，一種無需爭論的距離，如需爭議就讓他們相互擁有「愛」吧。「俺是弓，心是箭，梵是目的射此箭，……」，雖然掌握不到追求的真理，但卻想真心的看待自己，誠實、平鋪直述的說明自我當下心中所呈現的另一面「灰」。

作品多使用寒色系，有刻意取出暖色系的意圖，就視覺的角度來看這單色畫的傾向，不就只是另一種灰階的變幻嗎？那複雜細碎的圖象構成（資料照片），只為我紛亂的心帶來更大的不悅和衝擊，因此，我盡量將它們從我的視線趕走，換來一些構成、圖像、符號。說明用色和形體之後，畫面的結構部分多半配合著主體形象，結合自我意象來加以塑造，這多半是微微的調整無須改變太多，因為在我體內伴隨的是具象繪畫的因子，是我執行創作的語言啊。顧及了形體下的事物之後，那些衍生出來不存在的形象該如何解釋。如果說夢是潛意識幻化後的一種滿足，那意象在我來看便是隱藏在理性背後的慾念。夢滿足了不存在的現實，慾念亦可由意象經過創作，實踐成為清晰可見的創作作品。因此，對我而言，夢是不可控制的，而意象卻是思維後的產物，是一種可以有節制呈現自我的表達方式。

承認所創作的作品大多是服膺自我情感而成的，那少部分呢？美國創作心理學家葛傑爾斯對創作力分述為1.作品2.過程3.創造性經驗4.問題的品質甚於問題的解答。而其中的創作性經驗，說明了創作力的產生是主觀的一剎那間靈感，它不必有參考的架構。我想這就是連我自身都無法追溯的那少部份，因此，當創作



作品提及了自我、存在、…等的影響，便可輕易的開展形而上所觸及的各種向度，但我想說明自身的創作作品，是自我形、象、意念、精神等的避風港，在其中得到一些平復與慰藉，除此之外，它又何嘗不是一本日記簿，忠實的描寫著自己，用來置放一些意念、快樂和痛苦。

二. 追求完整性的表現形式

沒有事物，我們無從獲得美的認識。客觀美乃是在於事物的表現給我們的美麗，而同時又給我們隱蔽了美麗。也就是說，我們在目前的情形下，我們是從對事物的接觸開始而得到美。但是事物也為我們隱蔽美。為什麼？根據古典哲學與士林哲學，和所謂為美的形上構成體，乃是形式的光輝，為了要這個形式帶著它的光輝透過物質的黑暗，為了要透過物質，透過隱蔽美麗的物質，而表現出某種程度的美，同一的物質在對形式的關係下，它要保持著下列的特徵：完整性與比率性。²³因此追求完整性下的表象形式，如點、線、面等形制，追求存有現象形成因素，大膽的接受感官第一時間的絕對刺激，達到表象置入的印象加以昇華。

根據格式塔（Gestalt）心理學派認為，心理現象最基本的特徵是在意識中顯現完整對象的直接經驗，並且不需要加以控制和分析就能觀察到的完整現象。最初的知覺往往無法注意到所有的細節，用大而化之的類化方式來組織事物的結構特徵，經由知覺概念分化為更小的細節。當知覺簡化到非常基本的對等結構，便進入知覺外化的階段，也就是能感知到物象在大小、形狀和方向方面的差異，而以較為複雜的符號來表現。完形理論的視覺意象(*perceived image*)運作，強調了作品是透過視覺意象，而能清楚且象徵性地將所畫之主題，藉自形、色、動感等元素加以具體表現。²⁴這清清楚楚的說明，藝術創作必須以一種獨特的形式來作為展示的舞台。

²³ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.25。

²⁴ 劉思量著《藝術心理學—藝術與創造》，1992。

三. 透過結構引喻獲取更深意義

結構主義認為，世界是由各種關係，而不是由個別事物所構成的，因此事物的真正本質不在於事物本身，而在於我們在各種事物之間所構造的，且在它們之間所感受到的那種關係。換句話說結構主義主要是透過語言分析進而延伸至心理學、社會學及藝術創作上，是經由對物象認知的理性能力，來將其構成具有意義的作品，必賦予其結構意涵。簡言之，結構主義提供詮釋過程時的解譯形式，將物象轉為符號，令創作者由結構的體系中獲得更具深度的意義。

因此在視覺中，通過光傳遞而來的信息是原材料，其通過神經系統加工成型。眼睛接收視網膜上的形象，大腦對之進行處理。畫家與他的神經系統提供給他的視覺意象之間的關係要更為間接一些。他通過創造出自己的意象來對視覺意象作出反應。²⁵這是人本體所產生的相應態度，躍然於二度空間上其結構形式未必是視神經系統及意念所能掌控，如能掌控，表現意念模擬的形式由然而生，如不能掌控，暫且稱它為藝術吧！

四. 立體與平面繪畫的想法

我也能夠發明一些藝術術語，令它言之有物且不局限在捕捉其外表、瞬間情緒和眼睛的一時興致所帶來的模糊震撼。我也可以說真正的藝術是明白地在畫布上追求結構的必然結果，是畫家心靈所發現的根本畫面。我可以這麼補充：與其複製寫實式或立體式的外貌，像是風景中的質量和身體上的肌肉等等。還不如去了解它們的規則，因為唯有幾何的造形可以不說謊地表達出來。我可以這麼說，除去對那些興趣在於傳聞的人而言，畢卡索先生創造的造形不是抽象的，而這些造形本身即有足夠的力量把吾人在過往經歷中的感覺與反應移轉到畫面

²⁵ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》。p.174。

上。我可以這麼說，當革新發生時，畢加索先生畫的基本上是傳統的
和心靈的偉大傳統。²⁶

更確切地說，在立體派藝術中，在物理空間中通過時間、空間而集合起來的經驗，表現為時間之外的二維對等物。被表現物的各種方面，在最適宜於藝術家意圖的方式裡反應和組合起來。這個表現方法是合乎邏輯地從藝術家所用的媒介的知覺性質引申而來的，它所以被採用，絕不是因為在繪畫技巧上有缺陷，也不是由於某種偶然沿用的習慣。²⁷這等的形式，切切實實的展現出畫家只需在二維空間創作出其形式本質的尊嚴。

因此就繪畫的形式而言，服膺作為繪畫者的尊嚴為第一要務，物質內化後的具象表現亦無改變，最後平面化的物象形式對個人來說，是繪畫的重要本質形式，無須多做更深入的外在立體表現手法，反而參入東方藝術的情調視為更重要(如中國三遠的繪畫空間表現)，如佈景般一景一景的空間形式，足以展現所要表達複雜的對象物。

第二節 意象的顯現

一. 精神意念的內化

精神首先推測探尋客觀事物的本質後，對其感官外表做出直觀與抽象兩種美學形式上的表現，由於這兩種方式，人們能夠深入到客觀實在性的深處，並如此的領會瞭解而得事物本質的觀念。如果人在這樣認識領會與了解事物之後，他也就能夠用一種美術的作品，來發明或表現這種觀念，而變成了藝術家。因此不

²⁶ 陳品秀譯，EDWARD F.FRY編，轉引自：《立體派》。p.64。

²⁷ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》。p.225。

管是具象或抽象的藝術家或作品，皆可經由精神意念內化後具體呈現出來。²⁸

藝術是一種精神生活的表現，也是精神物的專有物。藝術有兩個基本理由而要求精神性：一、靈感是一切理知性與意識之先，它是精神的先意識性；二、是一種指揮靈感的能力，來達成一個指定的方式，藝術成就了我們實在瞭解的能力。²⁹

提及精神之後，不可見的夢及潛意識一樣會揪繞人心，而這如影隨形的狀態，必會從藝術形式顯露出來，層層疊疊的，反反覆覆的，是不停頓的，如同抽象表現主義的行為過程，端看藝術品的形成才知該是罷手的時候！

所以，夢是潛意識欲望的行為表現，在我們理性的思維中它處於被壓抑的狀態，等到進入睡眠這種被壓抑的潛意識才會脫離，並在睡眠期間甦醒。夢幻的過程往往超出理智的作用，當思維的理智處於放鬆狀態，人們受壓抑的真實情感及欲望才得以展現，因而使人們的精神得到現實中無法獲得的解放和自由，在其中，想像力超越了理性與邏輯的限制，甚至擺脫了時間、空間和地點的束縛。藉由圖像則表達出人類靈魂最幽暗的深處，藝術扮演著清道夫的角色，將創作者內心理藏的事物釋放出來，於是透過藝術作品，能將存在於潛意識的意象呈現，內在的欲望轉化成為作品，精神被解放之後，心靈也因此而更加自由。

二. 超現實的非理性幻想豐富視覺經驗

藝術作品透過精神表現出對象物主觀與客觀的實在性，無論是具象或抽象而言是在事物與精神的共同互入，精神與事物的一致融解，才有美的直觀，它將當前而又隱蔽在事物當中的美顯示給我們人類。因此，海德格稱藝術的作品乃是從它而出。因為只有兩個相對極的合一，才能生出鮮明的火花，來鮮照一切真正的

²⁸ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.22。

²⁹ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.19。

藝術作品，也生出一切真正的藝術作品。藝術脫不開客觀與主觀實在性的和諧一致，藝術作品的最高極致就是兩極完全一致的和諧脫出，產生，並留於後世。³⁰因此，創作藉由超現實主義的非理性幻想，一方面追求作品視覺經驗的豐富性，一方面也試圖平衡內在潛意識與外在理性世界的衝突。

偉大的藝術是詩與想像意境的藝術，其意涵取自高度想像的奇幻(La haute fantaisie imaginative)，而不是取自歷史事實，除非是爲了寓意(Allegoriser)，爲了象徵(symboliser)。……而這藝術是超越時間的，它出現時必然反映心靈的基調(Le ton general des ames)……這才是藝術達到「現代」的唯一方式。³¹擺盪於現實世界與虛象幻覺境的生活，其中理性意志與潛意識力量的拉拒，是如何地影響藝術創作之精神發展與形式表現，將創作中可見與不可見的藝術形式拆解，解析圖像符號化的暗示手法，以得出明晰的外延與內涵意義之理解。

到了二十世紀初，人不再逃避現實，超現實主義對非理性與心靈世界的探索與影響日趨顯明，以反身求諸己的手段獲得心身的協調。因此超現實藝術非旦反對爲藝術而藝術，也反對爲革命而革命，更反對爲反對而反對。超現實的觀念是一個開放性的觀念，不是一成不變的，但現在其多樣的內涵下卻有一個類同的主旨——一個完整的人的徹底實現。幽默便爲這個實現啓開了大門，藝術爲它提供了言語，心理分析爲它提供了解說方法。³²將思考後分離形象的狀態，一點一滴的收拾起來。

夢的象徵是人類心靈與理性兩部分的信息傳遞物，它使貧乏的意識更加充實而多采多姿，以致意識在學習了解直覺遺忘的語言。³³經由意志的抉擇而轉化心象爲具體，將接收到的訊息經過拆解後，以重新組合的方式再現。轉變中經由昇華的過程精練人的心靈意志，再將其投射在藝術創作中，使作品成爲心靈與精神

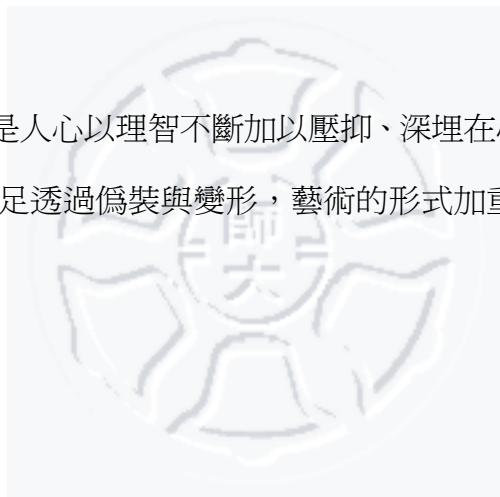
³⁰ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.23。

³¹ 李明明，《形象與語言－西方現代藝術評論文集》，p.18。

³² 李明明，《形象與語言－西方現代藝術評論文集》，p.136。

³³ 卡爾·榮格著，《人類及其象徵－心靈世界的探源》，p.57。

的外在對應。要揭示的是人心以理智不斷加以壓抑、深埋在心靈底處的秘密。夢境幻想裡得到存在的滿足透過偽裝與變形，藝術的形式加重了藝術家自覺的成分。



三. 抽象中的具象思維

抽象繪畫形式想脫離「模仿自然」的桎梏以直覺和想像力為創作的出發點，排斥任何具有象徵性、文學性、說明性的表現手法，運用造形和色彩加以綜合、組織在畫面上，來表達抽象繪畫所要呈現的純粹形色，這是將事物的共通性抽離，加以綜合而成一個新的概念，形成抽象的基本思維。

我們透過感官的輔助，將客體的各方面分開或隔離，將自然的各種型態昇華至非具象，開拓純粹造型的境界，然而知識的抽象過程引用到學習將會有很大的助益，培養出抽象思考的能力、擷取精髓的能動，融會貫通，學習過程與經驗不斷嘗試抽取抽象的成分，有時候人們也稱抽象為腦的藝術。³⁴

在象徵主義繪畫中，我們可以看到兩類主要的探索方向：第一類是保存現實中的“真實”形象，但嘗試借助寓意或象徵的技巧，進而超越形象的外在意義。第二類則要在形象的結構上更具創意，或者採用現實形象，但不完全忠實，或者抽取其原素作新的組合，形成抽象性圖形。³⁵就此，正如庫爾貝（Gustave Courbet, 1819 - 1877）所說的：「一個不可見的抽象物體“不屬於繪畫的範疇」。³⁶因此，儘管是抽象的純線條與色彩或造型的表達，都不難令人確信藝術品必是透過感知等強烈因素所造就出來的，藝術品的呈現形式是透過歷史、文化、生活及經驗等內化後昇華而成的形式。

³⁴ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.67-68。

³⁵ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線—象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》。p.iii。

³⁶ 狄玉明 江振霄 譯，[法]約瑟·皮埃爾 著，《世紀美術文庫—象徵主義藝術（一版）》，p.20。

四. 抽象表現裡的時空要素

首先我們所要肯定的是「藝術即表現」。但是這一概念與克羅齊（Benedetto Croce, 1866-952）所有肯定的「藝術即表現」不相同。因為克羅齊把這一表現與直覺相混合，認為表現即直覺。他把表現、直覺、藝術、審美作為同一件事，他所謂的表現視為心靈的綜合作用，而非藝術本身。（因為他以為經過傳達或具體化的藝術品是外射品，是具有實用的目的。）當然亦與柯林伍德（Robin George Collingwood, 1889-1943）所謂的表現不同，因為柯氏所謂的表現僅指表現一個所與的感情，不以描繪具象為目標，通過點、線、面、色彩、形體、構圖來傳達各種情緒，激發想像，啟迪人們的思維，追求二次元性，打破立體影像的描繪，進一步表現內在的真實。我們所謂「表現」，是通過藝術品所現示的「人格」－藝術家的人格，追求內在和心理的表現，以最簡單的手法，表現最深刻的思想。³⁷再者，個人易著迷創作行動之於繪畫形式的展現，它存留了時間與空間的要素，完成任何時間點的發想意念。

第三節 意象的影響

一. 意念的內化過程

降至現代，又有一類新的模擬論點出現，稱之為「內模擬」（inner imitation）。這是一些自生理的觀點以解釋美感經驗者所創造的名詞。當我們觀賞一件藝術品時會產生一種筋肉的運動的衝動或真的會使呼吸循環器官產生運動的感覺，他們稱之為內模擬現象。依照維倫·李（Vernon Lee）的說法：當欣賞者浸沉於某欣賞對象之中，與其稱它為移情作用（empathy），毋寧稱它為「內模擬」。「當移情的想像（這是人人不同的）會變成統一於一種高度的筋肉的反應（亦是人各不

³⁷ 《藝術的奧秘》，姚一葦， p.58。

同)，是可以知感的。」當然這一說法不是如此的簡單，還包含了極其複雜的各種不同的解釋，此處不擬加以說明。因為即使這一自生理的觀點對美感經驗所做的解釋完全正確，它最多只能解釋一部分的藝術活動，像雕刻與建築之類，而不能解釋一些更為複雜與微妙的藝術活動；其次因為他們站在欣賞者的立場遠遠超過創作者的立場，所以又不屬本文的討論範圍。³⁸

麥考萊（T.B. Macaulay）說得好：「兩千多年前就已經說過，詩是模擬的。這一種藝術在多方面與繪畫、雕刻以及表演相似。……詩的模擬的對象是整個外在的和整個內在的世界，自然的面貌，境遇與興衰，人存在於它的內心中的，人表現於社會上的，所有的一切均是真實存在的，我們把這些真實存在的東西組合起來可以在我們的心靈中形成一個意象。」³⁹物質的東西都可以是假，包括自身創作的藝術作品，然而特別的是，它假的很真，因為它反映人內在的意念。

從前的人通過神話、宗教等形式來顯露他們的情感與信守，正如同我們通過藝術品來顯露我們情感與信守一樣，所以神話的世界不只是一個理性的世界，而更是一個感性的世界，更恰當地說是藝術的世界。因為藝術的世界是人類想像的產物，它雖亦模擬真實，但卻是一個全新的秩序，是我們人類再最真實世界以外所建立的一種秩序，是人類所創造的一個符號。它是人類的情感和意念的綜合體，是人類的精神或心靈的化身，因此它是多義的或曖昧的，從而可以容納各色各樣的解釋，這種解釋是不能窮盡的，將隨著人類的文明的拓展而層出不窮。我們在這兒所要肯定的只是他的多義性。它的獨立性與多義性是構成意念世界的兩個基本的條件。⁴⁰

因此藝術是一種使命，一種消息，一種交通（通傳），這乃是藝術的本質，

³⁸ 姚一葦，《藝術的奧秘》，p.95。

³⁹ 姚一葦，《藝術的奧秘》，p.95-96。

⁴⁰ 姚一葦，《藝術的奧秘》，p.130-131。

如果失掉了這一作用，沒有了這一功能，藝術便不可以成為藝術了。⁴¹這一種通傳實實在在的反應出來，正如梵谷曾說：「我們的人生是一種可怕的現象，然而我們又不停地被不知情的東西驅使著。」⁴²亞理士多德(Aristotle)亦曾說：「在自然界裡面，由無生命到動物之間存在著一個不間斷的聯繫。」⁴³生命參與藝術創作而伴隨精神層次或物質層次共同昇華的過程中，情感因融入創作而在某種有意識或無意識的狀態下，以幻想的方式來滿足內心的欲望，透過幻想而創造自己意欲的世界，然而所創造出來的世界卻又有別於現實的世界，如同擺盪在真實與虛幻之間，而創作者透過這樣的形式享受藝術昇華過程，並滿足其內心的欲望，實則是在藝術創作的背後隱含著某種無法具體名狀、其體指明其規則的力量，驅動藝術創作者從事創作的活動，但每每受多義思想的困擾，因此，在某種轉化的作用之下，有時必須妥協有時拒絕妥協，這種生命形式的拉鋸戰將一一在畫面中顯現。

二. 西方的意念概念

模彷是人類的一種本能，從對自然的模彷中亦可以獲得歡樂。模彷自孩提時代即為人之天性；人之優於動物，即因人為世界上最善模擬之生物；人類的最初之知識即為自模擬中得來。再者，自模彷中獲得快感亦屬人之天性。從而認為一切藝術均屬於模擬的模式，其區別僅在於不同種類的媒介物、不同的對象和不同的模式的樣式。事物曾是什麼或現是什麼；或事物被傳說或想像成什麼或曾是什麼；或應是什麼。所謂「應是什麼」便包含了藝術家自身的想像或理想的成分，當然便非單純的相似。⁴⁴

⁴¹ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.154。

⁴² 何政廣編著，《梵谷》。1996。

⁴³ 史作檉著，《形上美學導言》，p.73。

⁴⁴ 姚一葦，《藝術的奧秘》，p.93-94。

青年象徵主義詩人艾伯特·莫克爾說：

“寓意和象徵一樣，用具體的方式表達抽象的事物。兩種方法都以類比為基礎，並且都包括一種形象。但是，我認為寓意就好像是一種人類精神的產物，其中的類比是人為的和外在的；而在象徵主義中，他卻是自然的和內在的。因此，寓意是通過某種形象或某種抽象思想進行的一種明確的、可以分析的描述。也是對這種思想、連同其對諸神和英雄所固有的一種屬性（正象我們看到的一樣）的一種傳統的描述。象徵主義卻相反，它導致在特定的形態中直觀地尋求潛在的思想”。⁴⁵

儘管如此，隨著對宇宙萬物的進一步認知後，模擬意象需思考更多自然所帶給人的問題，誠如英國的風景畫家約翰·康斯太布爾（John Constable, 1776-1837）說的：「繪畫是一門科學，應作為對自然規律的探索來追求」。

如同基督教告訴我們：如果人類信仰上帝，我們就會有個更完美的世界。而理性主義者堅持：如果人類有才智和有理性，我們所有問題都會得到解決。問題是他們沒有一個設法解決自己的問題。⁴⁶問題儼然回歸於處在時空定位點上的人，所表達出來的藝術形式，只因為作品會一點一滴毫不隱藏將它表現出來。

三. 東方的意念精神

藝術家對真實世界的模擬活動不同於哲學、科學、歷史或新聞；首先藝術家的主觀世界不是率直感情與意念的呼喊或宣洩，而是通過客觀的具體事物模擬出來；其次，藝術家的模擬活動又非以逼真自然為滿足，它是藝術家主觀的觀照下，有目的的製作，即使極端的自然模擬論者、絕對的寫實主義者的作品中亦莫不如

⁴⁵ 狄玉明 江振霄 譯，[法]約瑟·皮埃爾 著，《世紀美術文庫—象徵主義藝術（一版）》，p.21。

⁴⁶ 卡爾·榮格著，《人類及其象徵—心靈世界的探源》，p.121。

此，絕非只是自然的再現。如把模擬的活動分爲兩種即對客觀事物的描寫稱之描摹（description）和客觀事件的紀錄稱之爲敘述（narration）。⁴⁷

另究藝術品產生美是什麼？絕非是只單純的描寫與敘述，或者說，「使我們看見了快樂的東西是美」，也無不可。這一句話說出了美的本質，美是在於直觀的知識與歡欣的。美使我們在知識的行爲上歡欣，給我們的是知識行爲所達成的歡欣，這知識從認識事物得來的。多瑪斯這一個看法，著重「主觀」的因素，美是有賴於認知「美」的人的。⁴⁸亦說明美即產生於人人的意象之中。再從東方的角度來看：

宗炳〈畫山水序〉一「山水以形媚道，而仁者樂。」一在山川的性質上能看出它的趣靈，看出它由其有限而通向無限的性格，可以作為人追求進的供養，亦即是滿足精神上自由解放的要求，山水才能成為美的對象，也才能成為繪畫的對象。⁴⁹

由此可以看出，中國山水畫中的自然主義更多是強調心與物之間的對應、「在以人爲中心的世界一體化的觀念支配下，強調心與物彼此之間的相聯、相感、相通乃至相類。」⁵⁰藝術創作的的神聖性與宗教的神聖性，在畫家的形象言語中並沒有本質上的差異。⁵¹萬法盡在自心，何不從自心中傾見真如本性？⁵²在生活裡尋求自性清明與存在之解惑，在藝術創作中則體現如此的精神追求，因此，藉由東方心靈哲學的啓發，試圖尋更高自我存在之真義。

⁴⁷ 姚一葦，《藝術的奧秘》，p.96。

⁴⁸ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.1。

⁴⁹ 徐復觀著，《中國藝術精神》，1998。

⁵⁰ 曾祖蔭著，《中國佛教與美學》，1994。

⁵¹ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線—象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.201。

⁵² 張育英著，《禪與藝術》，p.158。

四. 經驗、直覺及潛意識

無論傳達的形式與事實有趣與否，除非它們在一個主題之下得到連結和組織，並產生出一種使人覺得身攬其境的生活體驗來，否則難為人所記住。這樣的主題最好是由某種意象來提供。⁵³經驗主義者認為我們的一切知識是來自經驗，所謂經驗的構成因素。不外兩端，一個是作為主體的自然官能，一個是作為客體，而受主體經驗的事物，在藝術上，能為藝術工作的官能不外視覺與聽覺，站在經驗主義者的立場，乃是承認自然與藝術有其相關性。而唯理主義者自柏拉圖開始，認為感覺不過是觀念的影子，感覺是由於觀念而生。當然，觀念是理性的表達，因此不論提及意念與理智，個人始終認為經驗、歷史與文化，必定視為重要的影響因素，而那些表達性的線條、色彩與造型理應帶有某些既有的寓意與內涵。⁵⁴

運用抽象的形式處理描寫個體或對象物，是人的表現形式，而所謂藝術模仿自然並不是奴隸地照抄自然。而是要個人依照自己認為最美的幾點，在這個意義下，我們可以說要模仿自然者超出自然，超出實體，最少要說超出實體的一個部分，一個觀點，這不用說，就是哲學上所說的抽象工夫，這是對自我內心的一種突破，何嘗不也是一種創造。⁵⁵

藉由文化經驗的闡述，建立象徵與神話之間的相似性，將象徵繪畫與歷史銜接起來，解釋經典的傳統，強調歷史涵義與寓意的區別，因此象徵繪畫與歷史擁有緊密的關聯，它是詮釋一種超然的力量。至於寓意，則可能不同，“繪畫中的寓意可能是具體的，因此接近自然物，可能是道德性的或歷史性的”。⁵⁶

知識約莫分為直覺與邏輯，不是從想像得來的，就是從理智得來的;不是關

⁵³ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》。p.26。

⁵⁴ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.115。

⁵⁵ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.114。

⁵⁶ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線—象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.55。

於個體的，就是關於共相的，而知識所產生的不是意像，就是概念。藝術屬於直覺的知識，如何將直覺「再現」(representation)，想想應該就是指藝術品吧！因為藝術品所形成的表現是一種快速的意念置入，如同朱光潛對「直覺」的解釋，他說：「見到一個事物心中只領會那事物的形相或意像，不假思索，不生分別，不審意義，不立名言，這是知的最初階段底活動，叫做直覺。」⁵⁷

在對立的物象中辨別出自己的喜好，運用意象進行感知的能力。就像一個獵人眼中的世界不同於植物學家或詩人眼中的世界。而這種我們稱之為知覺意象。直覺是一切的基礎；它應受到最高的尊敬。⁵⁸如笛卡爾(René Descartes, 1596-1650)提及：

人類除了自明的直覺和必然的推論而外，找不到別的通向確定知識之路。⁵⁹

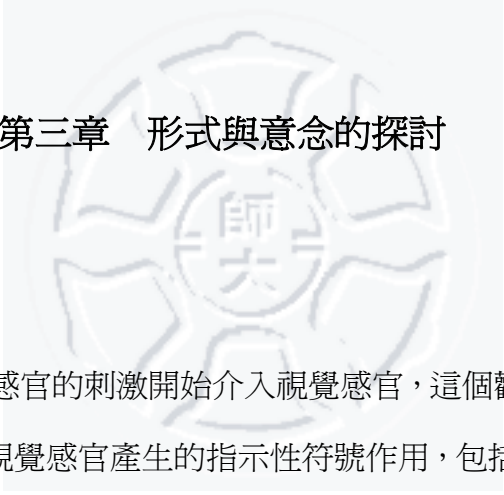
而經驗、直覺、潛意識的關聯非常細微，潛意識的作用在此可能提供某些資料、和形成創作的某種動機，經過裁剪、組織、整理資料和思維後等活動形成一定的秩序，產生知的作用。因此透過直覺，感官收集經驗，經驗形成知識。而一個藝術家不能脫離知識與經驗，知識與經驗不僅可以豐富他的想像的能力，同時可以增長他的表現的能力。⁶⁰

⁵⁷ 狄玉明 江振霄 譯，[法]約瑟·皮埃爾 著，《世紀美術文庫—象徵主義藝術（一版）》。

⁵⁸ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.20。

⁵⁹ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.28。

⁶⁰ 姚一葦，《藝術的奧秘》，。



第三章 形式與意念的探討

第一節 想像與意念

主觀的概念及物質感官的刺激開始介入視覺感官，這個觀念最初被提出，是在亞里斯多德的時代。視覺感官產生的指示性符號作用，包括想像力及記憶的幻影。而「最接近」心智（mind-like）的感官系統---視覺（sight），仍離不開心靈的統攝，它不過是受心理層面的影響。英國詩人兼藝術評論家赫伯特·里德（Herbert Read, 1893-1968）在《藝術的意義》一書中，曾經提到：

在各個時代中，具有創造力的藝術，都會體認到實際形體的造形和藝術的造形（這是想像力具有的造形）之間所存在的隔閡。實際存在的只是一些不具想像力的物體，無法啟發靈感。只有想像力這樣的熱情，才是唯一真實的感受，唯一的價值。⁶¹

人類歷史演變的過程讓我們得知：人的觀念，不論是感官或是智力的，也不論是個人或社會的，無一不在希臘神話中找到其最初的表現。在廣大的神人同形同性的形象體系中，宇宙萬物化為各式具體化之形狀，這一形象體系是造型藝術、詩歌和戲劇……等不同的型貌來呈現。⁶²這可說明藝術形式及其展演的方式，一直以來都是想像和意念的執行媒介體，而其中最為可貴的應該是「人」利用不同的形式所產生的創造、想像與意念力。

另外，在「外延意義」與「內涵意義」中。外延意義指的是符號與它所代表的對象之間的關係，對這種意義的理解主要來自人的知覺聯合功能；內涵意義指的是符號與它所表達的觀念內容的關係，對這種意義的理解則是來自人們的想像

⁶¹（英）Herbert Read著、梁錦鋆譯，《藝術的意義》，台北：遠流出版社。2006年初版。頁202。

⁶² 劉明毅譯，（法）熱爾曼·巴贊著，《藝術史—史前至現代A History of Art from Prehistoric Times to the Present》。

功能。⁶³藝術的目的不只是爲了模仿外界事物兒產生的，除了要藉著形象，來表現「意念」在一件作品中當中，使作品藉由所有的元素予以整合，將繪畫中的各種因素凝聚在一起，而驅於完美。在使用這些元素時，甚至可以把它們簡化、變形、誇張，以徹底表達意念與想法。因此意念的表現是藝術的終極目的。

同時，一個表現意念的畫家，首先得選擇他的符號元素——色、線、形相互之間的配合，在這樣的支配和塑造之下，畫家依照對眼前事物的情緒感受，表達出一種統一感（Unity），如此才能傳達藝術家的個人特質。⁶⁴從這幾個觀點看來，爲達到能完全表明出自我的意念，勢必需要將完整的「人」（統一感）成形，筆者所指的是理智外的另一隱喻面，甚至是不被從前自我所接受的任何條件，應都將其喚醒並給予一定的展現。

大多數人確信，如果聯想能夠代替描寫，隱喻能夠代替明喻，經由「深化」的過程「使不可見的事物成爲可見的」，並使他們保持大自然與人類之間存在著一種神祕的協調。⁶⁵如恩斯特·卡西爾（Ernst Cassirer, 1874-1945）曾經說過：「在藝術中，我們不光是對外界刺激做出反應，我們不僅僅是使我們內心的陳述得以呈現。我們爲了欣賞事物的形式必須創造這些形式。藝術是表現，但是，它不是一種消極的，而是一種積極的表現方式。它是想像，但是，它不是一種再現的想像，而是一種產生創造性的思想。」⁶⁶也就是藉由想像、意念，將形式催生。

誠如法國象徵主義的畫家莫侯（Gustave Moreau, 1826-1896）寫道：

一樣東西統治著我，這就是對抽象的極大的熱情和嚮往。表達人類情感和情緒無疑使我感興趣，但是我較少表達這種靈魂的運動，而主要地可以說是便不知與何相連的內心閃光成爲可見的物體，這種內心閃光有著某種奇妙的東西，它通過純粹造形藝術的神奇效果，展示

⁶³ 楊瑞彬，做爲符號的藝術品，《現代美術》第34期，1991。

⁶⁴ 李明明，《形象與語言－西方現代藝術評論文集》，p.97。

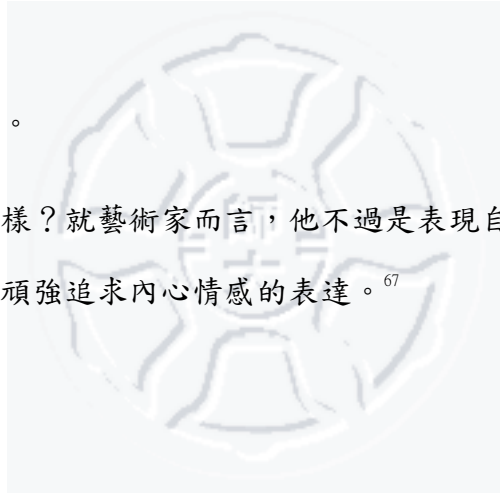
⁶⁵ 狄玉明 江振霄 譯，[法]約瑟·皮埃爾 著，《世紀美術文庫—象徵主義藝術（一版）》，p.3。

⁶⁶ 卡西爾著，羅興漢譯，《符號、神話、文化Symbol, Myth, Culture》。

出富于魔力的視野。

自然本身又怎樣？就藝術家而言，他不過是表現自我的機會……

藝術就是通過造形頑強追求內心情感的表達。⁶⁷



第二節 象徵與假設

十九世紀末時興起的象徵主義，主要是對印象派和寫實主義所標榜的原則——描繪具體可見形象之反動，企圖以視覺形象表達理念、情緒、甚至神秘和隱蔽的感覺。1886年9月18日詩人莫雷亞斯(J.Moreas)在巴黎《費加羅報》(Figaro)發表象徵主義宣言，認為藝術的本質在於「為理念披上感情的外衣」。並宣告反對「平鋪直述、雄辯、矯情和就事論事」，相反它的目的在於「思想觀念用可察覺的形式裝飾起來」，因此，形式本身不是目的，思想觀念是目的。在這樣的藝術中，自然景觀、人文活動，和所有其他世界萬象自身並無任何意義，它們只是與原始觀念之間的奧秘聯結。

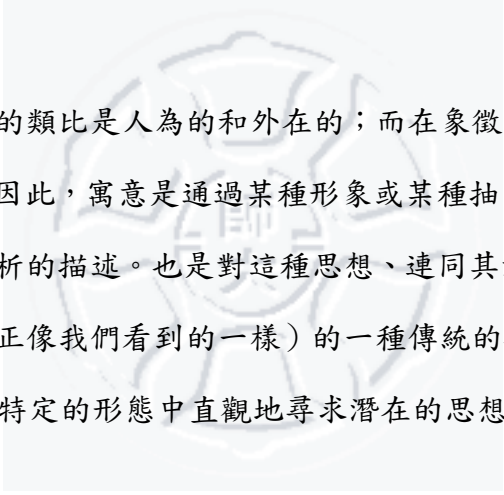
另外藝術評論家奧里葉(A.Aurier)也於1891年在《法蘭西信使》(Mercure de France)中發表論文，繼續闡述象徵主義所要表達的觀念。他在文中清楚的表明：藝術品唯一的理想在於表達觀念，主要是藉由形式來表達，又以一種普遍認知的模式，來呈現這些形式和符號，它所描述的事物與題材，決不是客觀對象，而是主觀認知觀念的表徵，具有強烈的裝飾意味。因此，藝術品必定是觀念的、象徵的、綜合的、主觀的、裝飾的，進入幻想的境界。⁶⁸也因此，青年象徵主義詩人艾伯特·莫克爾是這麼說的：

寓意和象徵一樣，用具體的方式表達抽象的事物。兩種方法都以類

比為基礎，並且都包括一種形象。但是，我認為寓意就好像是一種人類

⁶⁷ 狄玉明 江振霄 譯，[法]約瑟·皮埃爾 著，轉引自：《世紀美術文庫—象徵主義藝術（一版）》，p.34。

⁶⁸ http://my.so-net.net.tw/pitaya/art12_2.htm（瀏覽日期 2008 年 4 月 12 日）。



精神的產物，其中的類比是人為的和外在的；而在象徵主義中，他卻是自然的和內在的。因此，寓意是通過某種形象或某種抽象思想進行的一種明確的、可以分析的描述。也是對這種思想、連同其對諸神和英雄所固有的一種屬性（正像我們看到的一樣）的一種傳統的描述。象徵主義卻相反，它導致在特定的形態中直觀地尋求潛在的思想。⁶⁹

人類所建立的世界，最具象徵意義的莫過於神話傳說，因為藝術上各色各樣的象徵，都已經包含於神話世界之中。這其中諸如希臘諸神明、印度人所創造出的許多怪誕之千手千眼神像、埃及人的金字塔和獅身人面像……等等，這些藝術面貌都與他們的神話與宗教密切結合；這類的建築物與雕塑品，透過對於宇宙與生命的感情與感覺，不僅表現出他們原始民族一些極為抽象的概念，亦賦予了它們不同的意義，即象徵的意義。⁷⁰當一個藝術品建立在對真實世界的模擬上，必定會產生一股具有使人信服的力量。藝術品只能表現出對於自然的選取、裁接與組織，而不能創造自然及自然界的各種現象，即使能創造出神話中的珍奇怪獸，也只能視為是真實世界，經由內化過程後的象徵與想像的產物，因此假設可以說是想像與創造的起源。

象徵與想像以一種完全虛幻與假設的條件，透過對真實世界轉化後，而組織構成的一種秩序。⁷¹內化與轉換的形式創造了藝術品的出現，它代表著理智與思維並存，因此象徵與想像必定存有理性與思維的基調。阿恩海姆(Rudolf Amheim)認為：「知覺的任務在收集認識的原始材料，一旦材料收集完畢，思維就開始進行加工處理的工作。」⁷²

畫家表情的依據，如同其他藝術內涵的指涉物(leréfèrent)，藝術欲超越事物

⁶⁹ 狄玉明 江振霄 譯，[法]約瑟·皮埃爾 著，《世紀美術文庫—象徵主義藝術（一版）》，p.21。

⁷⁰ 姚一葦，《藝術的奧秘》，p.131。

⁷¹ 姚一葦，《藝術的奧秘》，p.111。

⁷² 郭小平、翟燦譯，Rudolf Amheim原著，《藝術心理學新論》，1992。

層面的永恆，在這個定義之下畫家採用的詩文題材，⁷³藝術語言表達出感性形式的多義性。這種將多義性和不合乎邏輯的要求，所激起的感覺及附帶的內容，不是其他言語所能做得到的，這也是藝術的難言說性。⁷⁴偉大的藝術是想像意境的藝術，以高度想像的奇幻，就一定的形式表現，將作品展現出來代表自我，而不是取自歷史事實。除非是爲了寓意、象徵，其主要性質與目的，是將人提昇至神聖的境界，向內尋求超我的過程。⁷⁵

第三節 風格與意境

藝術家在創作每件作品時，都存在著意願上、個人選擇和情境與客觀要求之間的差異。不過，這些客觀成分不僅需從物理世界外部獲得，而且也可以在每個人之心理的和精神的層面中找到，藉以形成獨特及專屬的形式內涵。⁷⁶

採取直接的表達與敘述意念，不完全是最好的表現方法。一般來說把作者的思想直率表達出來的方法，正是使用了論說的形式，這一形式大部份爲哲學家、科學家、宗教家、倫理家……等樂用，因此，闡述作品的形式風格，勢必是決定於繪畫創作之前的理想。⁷⁷對一件藝術品的介紹，一般地說是能夠傳達出作品的偉大感，不同的藝術作品，會向不同的人傳達不同的感覺。因此，創作者必須藉由繪畫來描述那些保有自我風格的準則，觀賞者必定會在他們所偏愛的地方，察覺到這種獨特個人的意味。⁷⁸

因此，建構新的造型元素及感性形式，是可以具體而微的體現一位藝術創作

⁷³ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線—象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.25。

⁷⁴ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線—象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.31。

⁷⁵ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線—象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.34。

⁷⁶ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.42。

⁷⁷ 姚一葦，《藝術的奧秘》，p.82-83。

⁷⁸ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.3。

者的全貌。⁷⁹以莫侯為例，藉著文學題材或古典神話闡述藝術理念，除了本身具有圖像自身的意義以外，還有更深一層的文化或象徵意義包含在其中。由色、線組合而成的形象，固然不可避免地反映了西方久遠的文化傳統，但是畫家在其圖像論述中，也不斷地塑造其個人的象徵語彙，而自成一格。莫侯也曾經在札記中這樣寫著：「若以貝尼尼（Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680）與米開朗基羅

（Michelangelo Bounaroti, 1475-1564）為例，我們可以在前者的作品中看到的想像力任性而膚淺，操作時汲汲營營於物質的華美。後者的想像力則強烈而深刻動人，一種極具理想色彩的靈魂的夢。」又說：「若要效仿大師們凌越材料與物性的操作，就得學習他們的抽象，米開蘭基羅是唯一的例子。」其中米開蘭基羅人體雕像中的精神性與抽象性，就深遠的影響著莫侯的藝術理念。米開蘭基羅融合神聖與凡俗於一起，創作出帶有理想性格及夢幻色彩的靈性，使莫侯要在線條、輪廓等造形元素中尋求新的境界。⁸⁰在這其中我們看到了一個綜合的形式，表面上明顯是故事性的，但是其中卻暗示著深刻的含義，這種綜合的形式，確切代表象徵主義的繪畫，是一種深具人心的表現手法。⁸¹

畫家個人常賦予藝術形而上的意義，使繪畫語言具有超越物質的力量。在追求真切而永恆的藝術創作過程中，藝術家為了達到表現力的目的，必須創造出具有震撼人心的風格。⁸²這種意義與詮釋間相互結合關係，主要意義的憑據仍在形式本身。

第四節 超然的態度

美學永遠不會有像物理學那樣的精確性，它和生理學一樣具有不

⁷⁹ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線—象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.ii。

⁸⁰ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線—象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.217。

⁸¹ 狄玉明 江振霄 譯，[法]約瑟·皮埃爾 著，《世紀美術文庫—象徵主義藝術（一版）》，p.21。

⁸² 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線—象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.24，

完滿性。人盡其所能而為而已。⁸³

在享樂主義心理物理學中，一件藝術品所帶給人的愉悅和一桌美食給人帶來的歡愉，來討論這問題的結果是同等的。正如同德國的物理學及心理學家費克納（Fechner 1801-1887）在對實驗美學中，有關黃金比例的研究，證明了合於黃金率的比例形體，是人類最喜愛的形體。然而當人們在觀看一個審美個體時，他們看見了什麼，當他們說他們喜歡或者不喜歡它時，這又意味著什麼，為什麼他們會喜歡上他們所偏愛的東西。⁸⁴藝術創作偉大之處就在於它要從所謂醜陋的事物中抽離出美感的部份來。它們努力推翻審美學上美與醜的界線，將醜陋提昇到一個更高的層次中，使我們超出審美學上的美與醜的藩籬。我們也可以說，藝術是努力於取消超越美與審美的分別，也納審美的美於超越美的範疇中，化一切的美為超越美，絕對美，達不到此目的，它是不休止的。⁸⁵

人對於未知的領域和不了解的事情會產生排拒之心理狀態，這就是為何作夢者會忽視、遺忘，甚至否認夢所傳達的訊息。⁸⁶古希臘哲人普羅塔哥拉斯（Protagoras）曾說「人是萬物的尺度」。廣義地看這句話，可解釋哲學家把人看做是一個小宇宙。從這個具體而微的小宇宙，發現、推演出對應宇宙萬物的基本法則。⁸⁷意思是要開拓另一個次元，不過這個次元，是心智的或理性的⁸⁸，亦可能是夢或潛意識的，主因是由於我們無法看透全然的自我，因為我們運用理智的思維將其排拒在外，甚至認為這才是屬於正向的自我。因次必須將這屬於我的另一面全面喚醒，才能真真切切的表現出所有「我」的原貌。

藝術家如果要達到真正自由創作的境界，必須要看清事實、不存幻想，自然而熱情地創作，不論古今的形式，不受環境的干擾；能夠接納不同的藝術，但卻

⁸³ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.50。

⁸⁴ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.57。

⁸⁵ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.9。

⁸⁶ 卡爾·榮格著，《人類及其象徵—心靈世界的探源》，p.34。

⁸⁷ 項退結編譯，布魯格著，《西洋哲學辭典》。

⁸⁸ 李明明，《形象與語言—西方現代藝術評論文集》，p.65。

能定義出自我的「形式」。⁸⁹「一件真正不朽的藝術品只能從啓示中誕生」，德·基里柯引用叔本華的例子來說明，他認為叔本華所說的：「要有創新的、非凡的，甚至不朽的意念，唯有與世界完全隔離一些時間，如此最尋常的事物才能顯出新奇與殊異，才能顯示他們真正的本質。」⁹⁰創新是需要勇氣的，奧地利人的俗語：「轉變成一個如畫的意象。」這原句是：你可以爬到我背上去。這正是意謂著：我不在乎你們對我說什麼。⁹¹

佛教中所說的「業」不是宿命。「業」是指我們有能力去創造和改變。它是創造性的，因為我們可以決定行動方式和動機。我們可以改變。未來掌握在我們的手中，掌握在我們的心和手中。佛陀說：

業，創造一切，有如藝術家；

業，組成一切，有如舞蹈家。⁹²

感覺使之不成形，心智使之成形。作品使心智完美。除了心智所理解的之外沒有任何東西是肯定的。⁹³

不論中國人以怎樣的形式表達他的思想，他必定知道的很清楚，形式或表達，永遠只不過是一種工具罷了，其根本之意圖並不在此。⁹⁴而是靠形式傳達出創作者的本質意念才是。

「心靈繪畫」這一名稱似乎與布賀東（A. Breton, 1896-1966）在 1928 年提出來的「超現實繪畫」這一主張很類似。布賀東曾經在十六歲時，參觀莫侯紀念館，從中獲得一種無以言狀的啓示，影響他終生對藝術創作的探討方式。這種強烈的感動力正是畫家「透過一種純淨的形象」所產生的奇妙效果，以及由此而開啓的，

⁸⁹ 李明明著，《形象與語言－西方現代藝術評論文集》（初版），p.158。

⁹⁰ 何政廣主編，《形而上派繪畫大師－德·基里柯》，p.20。

⁹¹ 卡爾·榮格著，《人類及其象徵－心靈世界的探源》，p.47。

⁹² 鄭振煌譯，索甲仁波切著，《西藏生死書》，p.130。

⁹³ 陳品秀譯，EDWARD F.FRY編，轉引自《立體派》，p.191。

⁹⁴ 史作檉著，《形上美學導言》，p.94。

甚至可以說是神聖的領域！換句話說，畫家所追尋的是一種靈性的感動力量。⁹⁵

美的事物，不僅是高貴의思想和觀照，也是視覺和聽覺的愉悅。因此藝術所顯示的，除了宇宙之宏偉，還有通過精巧手藝所獲得的優美與精緻。由於藝術的神性不同於思想的神性，不能以概念的方式存在，必須透過具體存在而獲得，所以畫家和雕塑家要以模仿此想像中的形式，而達到藝術的最高境界，也就是所謂的藝術的「神性」。⁹⁶因此筆者也要求自己不再為模仿或表現技巧所囚困，要的是清晰的擷取自我意念，形成所求的形式風格，標記出此一時刻的自我。

⁹⁵ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線－象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.30。

⁹⁶ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線－象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.67。



第四章 形式、內容、媒材與技法

第一節 形式與內容

就「光」而言，光的傳遞是能讓人輕易理解並接受的，沒有一位創作者不提及其重要性，它是可以感受卻無法掌握的，就物理層面來看它是透明的，就繪畫創作而言，它是無法表達的「白」，如同中國的繪畫藝術裡的白，對照西方而言，它造就了物的體積和空間，就這層意義上說東西方可以相互認知影響，但從本質而論，東方更強調意念的神性，既然如此，身在東方文化的創作者如何掌握不可掌握的光呢？既是不可掌握哪還擁有圭臬般的法則可循，意象的光，將轉化為白、透明和追求物象的本質，這將成為表達的「形式」。

就「灰」而言，減弱了光的照耀，這能將表現維度縮小（如素描中黑至白的色階或是油畫的彩度），本質相對呈現越多，因此，逃離灰的掌控就能強化出光影立體的炫麗，這將離本質越遠，所以展現灰是需要偌大的勇氣來面對觀者的漠視眼光。

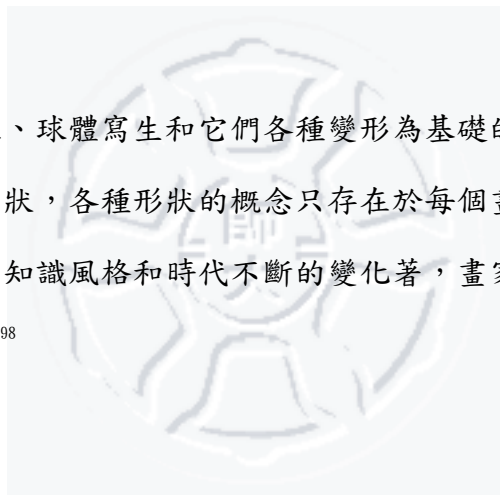
當藝術作品遭逢衝擊時，會展現出了一種不妥協的邏輯力量，由此種力量迫使作者按照事物的內在本性來塑造事物，超越了個人意願與恐懼。藝術對於事物的呈現可以堅實到如此地步，應該是創作者足以自明心性，充分表達其堅毅的意念形式。⁹⁷

美國的解剖學教授羅伯特·貝弗利·黑爾（Robert Beverly Hale, 1901-1985）針對學習人體結構的要點告誡學生說：

如果學生頭腦中沒有一個具體結構的準確形狀，他就自然無法向別人傳達這個具體結構的準確形狀。他還必須認識到，這是非常主觀的判斷，

⁹⁷ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.352。

是以立方體、圓柱、球體寫生和它們各種變形為基礎的。身體的結構實際上並沒有準確的形狀，各種形狀的概念只存在於每個畫家的頭腦之中，這些形狀隨著畫家的知識風格和時代不斷的變化著，畫家為了他自己的目的創造著這些形狀。⁹⁸



安格爾曾提及：一幅素描畫好了，總常能把油畫表現的相當好。素描不僅是藝術造形建構的基礎，更是優良作品的骨幹，但卻常被所有現代畫家不放在眼裡，疏忽或扭曲。⁹⁹然而這單純的表現媒材時常困擾著我，如何運用黑白及線條來達成心中的準確性呢？「線條和筆觸能夠賦予畫面結構一種特殊的節奏感。在畫面抓住觀者的視覺注意並暗中誘導視線軌跡和移動速度的時候，線條和筆觸不僅是空間的界線，而且是時間的載體」¹⁰⁰。這給予了我新的啟發，在描繪物象的形態之外，更為關心時空的變異問題，令自身必須將形式提在任何困擾我的議題之前，一切竟能豁然開朗，創作出「我」的形式作品。

正如《廿世紀素描》（20th Century Drawings）一書中所言：「在這個新奇而驟變的繪畫世界中，藝術家必須創造一套調和自身氣質及經驗主義，超現實主義，乃至抽象藝術，均可成為其表現手段。」¹⁰¹因此，時空是人文表達的重要元素，而運用素描表達出絕對時空的「形式」才是我想敘說的語言。

形式這個名詞，也是西洋拉丁文Eorma，普通用為哲學名詞，特別是亞里斯多德哲學與多瑪斯派的哲學家，常常使用這個名詞，在他們的哲學中，主張一切都是由形式與物質所湊合，而以形式為主，物質不過是潛能，而形式則為現實，為一物的構成因，為一物的主要因，意義

⁹⁸ 《向大師學繪畫-人體素描》

⁹⁹ 何政廣主編，《形而上派繪畫大師—德·基里柯》，p.155。

¹⁰⁰ 王林著，《美術形態學》。

¹⁰¹ 顧炳星著，《立體派藝術之研究》，p.4。

是很多的。¹⁰²

沒有形式，美便是不可見的。沒有表達我們也看不見形式。而形式又一定是在客體，形式則無所寄託。¹⁰³

另有一傾向於夢和潛意識：「一定有某件事件我們並沒有有意識地注意到，換言之，它們留在意識下，其實這些事件已發生過，但它們被潛在意識吸引，我們一點也沒察覺而已。我們只有在直觀的剎那或一連串的苦思，才會逐漸注意這類事件，而且最後知道它們一定已發生過；雖然我們也許先忽視它們對情緒和維持生命的重要性，但事後會從潛意識中湧出，成爲一種回想。」¹⁰⁴還有神秘論的形式風格，如達到絕對的、形而上目的的，試圖將隱蔽的真實之美呈現出來，這是易於達到的形式，卻也是不易於被認同的形式。

苦思如何創造自我的風格形式？黑格爾認爲「人有一種要在直接呈現於他面前的外在事物中實現自己的衝動，並且在這實踐過程中認識自己。」¹⁰⁵我想這才是問題的關鍵，因爲唯有觸及這股衝動才能將內心的想法意念湧現出來，因此，認真的思維自我的理智面，大膽的接受自我的隱諱面，風格形式自然成形。

爲了容納這各種各樣的結構，人類心靈被賦予了兩種認識程序，即直覺的層次和理智的分析。這兩種能力具有同樣的價值，同樣是不可或缺的。¹⁰⁶因此，從浪漫主義藝術的表現形式特徵來看，可以歸納爲：

- 由媒體的透明（transparence）到素材感的加重；
- 由嚴謹的結構到自然性的表現；
- 由輪廓清楚到形象模糊；

¹⁰² 趙雅博，《抽象藝術論》，p.29。

¹⁰³ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.35。

¹⁰⁴ 卡爾·榮格著，《人類及其象徵—心靈世界的探源》，p.21。

¹⁰⁵ 朱夢實譯，黑格爾原著，《美學(一)》，1981。

¹⁰⁶ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.34。

· 由靜穆含蓄到流動奔放。

古典藝術的理想模式是希臘雕塑，而希臘雕塑的美和崇高，在於它表現了一個沉靜的靈魂，就像溫克爾曼所說的「偉大的靜穆、高貴的單純」；又像最純潔的水，越沒有味道越好。希臘劃時代雕塑，拉奧孔（Laocoon）是一個很好例子：拉奧孔父子三人在神靈的懲罰下，被巨蟒纏咬而死，三人雖是極度的恐怖和痛苦，但只略微皺眉張嘴，使作品保持一種莊嚴美。¹⁰⁷

因此美應該是極度靜穆而不留痕跡的，它只需被人閱讀與靜靜的欣賞，只是在被欣賞的傳遞過程變的更加快速，快速到是一種置入，一種無需被理會的平面視覺，代之而起的形式是造形的、線性表現的、存乎一瞬間印在視網膜上的印象。

再者，畢卡索認為藝術創作的形式來源，甚至包括抽象的形式都是來自具體的物象。¹⁰⁸ 這確立了自我創作時無謂的遐想，而轉念為滿溢的創作形式，因為一切並非無中生有，也並非所謂神的創造，爾等只是務求「形式」。

「新藝術」提供了一個嶄新而明確的藝術形象，是繼羅可可（Rococo）之後，在一次出現在西歐純造形藝術的風格。若說是受了日本浮世繪或通俗藝術的激發，不如說是吸收了東方藝術中流線型的韻律感和裝飾性。藉著火焰般的線條，把平面空間組織分化成一種有個性的造形語言，偶有巴洛克之瑣細而無巴洛克之厚重。新藝術取材於自然，而自然中的線條與花紋是這般豐富，輕盈、透明與流動感，使新藝術藉著單純的線與色面構成生動的感性話語。不過典型而風格化的圖形突現了形式，不免削弱了內容，當內容薄弱到幾乎不存在的時候，就造成了圖樣，圖樣的重複變構成了圖案，因此，走在現代主義之先的新藝術，一方面在海報和設計中自成一體系，另一方面也提示了現代藝術中的一個特色——平面發

¹⁰⁷ 李明明，《形象與語言－西方現代藝術評論文集》，p.86。

¹⁰⁸ 侶景韓、易英主編，《當代美學－造型藝術美學》，p.58。

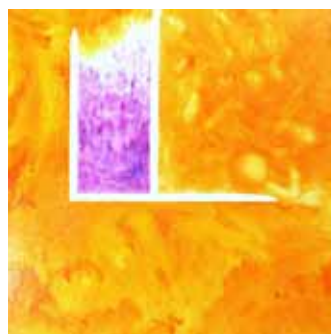
展的圖樣性。¹⁰⁹

線條的韻律感裝飾性、輕盈、透明，在在都是個人所央求的形式，「我」應該在新藝術裡，不！反觀自身需要更加的抽象（是具有形象的），因為形式太具體，具體到擁有某種侵略性，侵略到想表現的本質，侵略到「我」。



【圖 39】

Alphonse Mucha 《百合花聖母》1905 年蛋彩畫 247x182cm



【圖 40】

《邁向風景的心門(琥珀)》2006 年 油畫 90x90cm

立體派畫家們完全摒棄了文藝復興的傳統透視觀念，而著意於平坦及理想化的新語言、新形式。他們以十分理性的態度，來架構一種新的空間秩序，但他們的理性並不表示只遵循僵硬的理念，他們的理論和作品都是和緩而嚴肅的，因而他們開拓了更深一層藝術的可能性，也豐富了藝術的內容。¹¹⁰這平坦的空間形式確立了繪畫創作者做為二維表現者的定位，無須在二度的空間模擬三度的思維。

對一切明確的思想，都存再著一種表達他們的造型上的見解。但是我們接觸到的思想常常是混亂的、模糊的。因此重要的是首先把他們清理出來，把他們清楚地置於內心的目光之下。一件作品從一種含糊的衝動中產生，他就像蛋中的小雞一樣包容在衝動之中。我反覆考慮隱藏在

¹⁰⁹ 李明明，《形象與語言－西方現代藝術評論文集》，p.124。

¹¹⁰ 顧炳星著，《立體派藝術之研究》，p.5。

這種衝動之中的思想，直到他澄清在我的眼前，顯現出盡可能充分的清晰度。這時我才尋找能準確表達它的場景這就是象徵主義，如果你願意這樣說的話。¹¹¹

超現實主義畫家德爾沃（Delvaux Paul, 1897-1994）幻想與夢境化身為女性的光輝，他曾說：「我的繪畫，不僅僅只是繪畫的追尋，我從不考慮應該如何解釋作品，但是我仍苦於人們如何看待我的作品，例如畫中人物彼此缺乏溝通理解女性展現了一種高級的優越感，一但思索我的動機，我也深感困擾……我的首要動機僅僅是造形罷了，」¹¹²造形的確立補強了由直覺所產生的圖像思維，形成意念「形式」，這是創作中所渴求的，它為創作者帶來畫面的第一場景亦是觀賞者在速度前提之下，所瀏覽後的唯一印象。

對於深度問題，塞尚傾向於在色調變化上尋求解決辦法，他強調利用色料作為材料所具有的內在質素，這為當代畫家開闢了一條新的道路。對他來說，素描與造形緊密相連，色彩決定造形的完滿度，造形、色彩與邊界等多項要素的融合，在此之外，他又能充分掌握色彩對比的技法。於是，在他的筆下，色彩出現「生硬的邊界」與「柔和的邊界」之間極為深奧的關係，以隨意造成主體效果。他主張以成熟思考的敏感性，取代所謂的即興創作和經驗主義。¹¹³ 感染到界邊的問題是顯而易見的，它是造形的要素這是無庸置疑的，至於色彩層次上的表現，小心翼翼的不讓它侵害意念本質是更為重要的議題。

寓意是人為的，外在的；象徵是自然的，固有的。因此雖同是以圖像說明抽象概念，寓意是一種明示的表現，同時也是以約定俗成的方式表現觀念，包括一些固定屬性，如異教神祇與英雄；而；象徵卻相反，是以直觀方式引出某些特殊

¹¹¹ 狄玉明 江振霄 譯，[法]約瑟·皮埃爾 著，轉引自：《世紀美術文庫—象徵主義藝術（一版）》，p.33。

¹¹² 黃寶萍著，何政廣主編，《超現實夢幻色彩畫家—德爾沃》，p.32。

¹¹³ 孫旗譯，Herdert Read原著，《現代藝術哲學》，p.9。

形象背後的意念。¹¹⁴而這些議題都是創作作品中渴望參予的，這些議題也都是凌駕於呈現的藝術性，因此，那些一個個完整的立體感取而代之的是一幕幕、一片片，能夠提供觀者快速接受的平面化意象形式，這是我所要展現的。

藝術品的可鑑賞性，事實上係建立在藝術品自身可以傳達的條件上，亦即是說藝術品自身必須是可以傳達的。傑勒特（James L. Jarrett）。說得好：「由於一個藝術家表現的目的不僅是為他自己，而且為了別人，他必須要傳達。也就是他必須設法傳達到其他的某些人。他的作品必須是可了解的，能頓悟的。傳達（communication）當然不是一個簡單的是與否的問題，而是具有不同的範圍與程度，所謂程度係指某一藝術品對某一鑑賞者所可理解的能力。」因此唯有當藝術品自身具備了傳達的可能性時，才能對觀賞者提供了它的可鑑賞性。¹¹⁵以此為前提，我以平面化的表現釋放出所要令人接受的形式，因為想傳達的本質意念在形象物體之上。

藝術家的創造性，不是創造資料，而是創造秩序。藝術家不能創造資料；亦即他不能創造任何事物的狀態，不能創造人的性格、慾望、行為、情感，所有這些他只能取自他的內外界，不是他的感覺所提供的，便是他的記憶所提示的。平凡的事物經藝術家的組合，組合成一個新秩序之後，便成為不平凡。這便是藝術家的魔力，亦是藝術家的創造。¹¹⁶

因此藝術家對於藝術品是一個絕對的主宰者，是一個神的地位；可以絕對自主地變更他的觀點，類似「神」的創造。因此，在藝術家的筆下變化萬千，非僅是提示某一件事的輪廓梗概，而且提示遠較事件本身為複雜的感情與意念。¹¹⁷

因此藝術上的「描摹」與「敘述」有它的獨特的意義。這雖是通過外界事物的一種表現方法，它模彷外界事物，逼真於自然；但是在模彷與擬真的過程中不

¹¹⁴ 滄海叢刊、李明明著，《古典與象徵的界線－象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，p.45。

¹¹⁵ 狄玉明 江振霄 譯，[法]約瑟·皮埃爾 著，《世紀美術文庫－象徵主義藝術（一版）》，

¹¹⁶ 姚一葦，《藝術的奧秘》。

¹¹⁷ 姚一葦，《藝術的奧秘》，p.97。

忘將想像注入了外界的現象與事物之中。也就是藝術家把自己的生命注入外界的現象與事物之內，與事物相結合形成主觀觀照下的客觀世界，也就是說通過這一客觀世界傳達出藝術家的主觀世界。¹¹⁸

藝術的功用在使現象的真實意蘊從虛幻世界的外形和幻相之中解脫出來，使現象具有更高的由心靈產生的實在。¹¹⁹

當自身為求形式而彰顯了線條、造型，弱化了立體、空間、彩度，等問題，具裝飾性的形式便越益明顯，這是所能夠接受的狀態嗎？捫心自問這是可被理解的，只因這並不是自身想傳達出意念本質的唯一功能。

芬蘭美學家赫思（Yijo Hirn）在其《藝術的起源》（The origins of Art）一書中指出：「人類自始就有表現自我感情的本能」。而佛洛伊德（Sigmund Freud 1856~1939）則認為：「凡是精力（即潛伏於生命深處的本能）旺盛而生性內向的人，總是處於不安，在精力無處發洩的情況下，總是想要為其強旺的精力找尋出路；而藝術正是使幻想歸於現實的一種方法」。藝術家將心思感觸轉換為藝術的形式，正因其內在具有強烈的慾望，而也由於心理的感觸和個人風格的不同，表現形式自然炯異。¹²⁰反觀自身所運用媒材創作的作品，我並不能承認藝術是創作者發洩的管道，也不僅止於幻想的實現。這是「創造」的議題，完成一種超越幻想的自我滿足，達到形式意念觀念的革新。

第二節 媒材與技法

舉了一個人在看一個圓柱體（稱之為一個圓）時所得到的知覺例子，他所處的位置先是在圓柱體的內部，然後是在圓柱體的外部，第一個印象是一個凹形，

¹¹⁸ 姚一葦，《藝術的奧秘》，p.97-98。

¹¹⁹ 朱夢實譯，黑格爾原著，《美學(一)》。

¹²⁰ 顧炳星著，《立體派藝術之研究》，p.3。

第二個印象是凸型的，這兩個印象是不相容的；它們不能同時成立。¹²¹

因此，可見及不可見的物像是無法運用現存的條件來判定，它憑靠的是什麼，是形式。素描無背景的表現方法，是光、是留白、是透明、是空氣、是空間的無限大。油畫的表現法是運用透明的媒材，意識出是光、是質、是空氣、是現代。

這些年來畫家關注當代藝術中這一個值得重視的問題——即非具象藝術的形式與內容的辨證：如何在硬邊幾何造形的基礎下，處理平面及立體空間的多重可能，如何在精練而絕對的形式下運用隱喻的概念，平面與立體的融合，手繪與潑彩的展現，透明而又反透明，既是抽象概念，也是畫家個性，兼具特殊和純粹的效果，因此，畫家的嘗試，為非具象藝術內涵提供了新的線索。¹²²

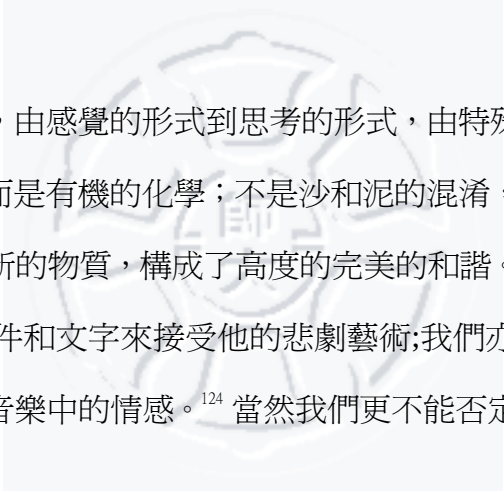
本質的世界是與物質迥異的。如果要使它具體化，只能藉由心靈上的抗衡來尋求平衡點！¹²³創作亦是如此，為求表達形式的準確性，必須將作品所要呈現的界線圈畫出來，單就唯一、唯二、而或唯三的觀點其餘的部分皆拋下，這是一種超然的勇氣，就是為了作品的犧牲，因此，我確信大膽的使用媒材來傳遞我的思維形式，是必要的，因為我願意為它犧牲。

具體來說，在藝術的園地內，將物質原素當作工具時，它所帶來的是具體的真實，一種創作者與作品、作品與觀者之間重要的媒介物，換言之，它代表了創作者思維內涵，提供一種令觀賞者準確閱讀的方法。一切藝術作品由外在到內涵，由感覺的形式到思考的形式，由特殊到普遍，構成它的複雜的二重性。它不僅要通過一切物質的媒介——如畫布、石膏、舞臺……，還得要作為傳達精神的媒介，它不僅要具備一切感覺的形式——如色彩、線條、韻律、音階……，還得要作為思考的形式，經得起一切理性的衡量，特別是一切科學知識的衡量和理性的判

¹²¹ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.51。

¹²² 李明明，《形象與語言——西方現代藝術評論文集》，p.63。

¹²³ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.78。



斷。這一由外在到內涵，由感覺的形式到思考的形式，由特殊到普遍，不是一般機械的、物質的組合，而是有機的化學；不是沙和泥的混淆，而是空氣中的氫和氧。這一化合而成爲全新的物質，構成了高度的完美的和諧。因此我們無法脫離莎士比亞的所有特殊事件和文字來接受他的悲劇藝術；我們亦不能排開貝多芬的旋律、節奏來討論他的音樂中的情感。¹²⁴ 當然我們更不能否定媒材對作品的代表性表情語言。

創作時嘗試現代化學樹脂，運用其透明的特性來表現光與空氣、空間的氛圍，這能和自身素描創作時將背景留白的表現思維延伸，如圖【圖 42】【圖 57】。而樹脂經由升溫、降溫的手續所產生的氣泡亦能與油畫創作時爲表現空間層次及空氣分子的點畫效果相呼應，如圖【圖 46】【圖 58】。在技法媒材上的白與光、平面化的處理、線條造形的突顯、佈景式的空間、點畫及氣泡的空氣表現，逐漸構築自身創作的形式。

¹²⁴ 姚一葦，《藝術的奧秘》。

第五章 作品說明

作品一、



【圖 41】《花漾》 2007 年 素描 97.7 × 63.5 cm

素描是我重要的創作形式之一，而剔除表現性的黑（物體最深的黑）是我近十年來創作的議題之一，奪走繪畫的重要表現形式而用更多的技法來補足它，這不是自討苦吃而捨本逐末嗎？但我知道自己在這一刻甘願能為這百看不厭能細細品味的表現方法犧牲。

作品二、



【圖 42】《學院少女》2006 年 素描 114 x 78.6 cm

素描是我一直以來最鍾情的繪畫表現媒材與形式，素描往往是藝術創作者的縮影，因此，我特別注意表現的形式而非事實，《學院少女》一圖中探求主體所要展現的意涵與氣質，我關注著能夠展現的任何部分，跳脫草圖的意念，這就是我對素描能成為獨立創作形式的期待。

藝術家在創造他的那些可感知的形狀時，使用的絕不只是一種消磨使之平滑手法。他們常常把大量的細節包容在裡面。把小的形狀統屬在大形狀之下而使整體綜合為一個充份地簡單而有秩序的構成。一旦形成了可以感知表現必然跳脫出材料藩籬。所以藝術家們有意無意地選擇了他想要傳達的形狀：它們或直、或圓、或柔順、或堅硬、或簡單、或複雜；而且配合著這種全盤的主題而安排了其他一切形狀。¹²⁵一切的一切無非是為了創就出形式。

¹²⁵ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.277。

作品三、



【圖 43】《漫舞》 2007 年 素描 106 × 70 cm

漫舞的左右都有著背光的效果，這是一張人物畫，爲了突顯主體，因此，在人物面孔製造了主題光，這三方的光線使我心中產生波瀾，加入了些許由上而下俯視感，而觀者又是由下而上似的欣賞，使得從畫面各角度看都產生微微的變形效果，讓我從著手繪製這幅作品到完成，對此幅作品一直產生說不出來又愛又恨的感受。

作品四、



【圖 44】《凝思》2007 年 素描 106 × 70 cm



【圖 45】《飛翔》2007 年 素描 109.1 × 78.6 cm

莫內（Claude Oscar Monet, 1840-1926）曾經將一個主題景物，在不同的時間內，不同的光線照耀下，做了許多不同的連續畫。他發覺對於同一主題，在不同時間，必需藉不同的畫面來表現。¹²⁶

素描是自我繪畫傳達重要的媒介，擁有線條給予造形的絕對性，即使是消弱邊界也要顯出物象純粹造形的完整性，這完整性需要留白的空間來搭配，而留白也展現出時空的定位，完成所表達的「形式」。

¹²⁶ 顧炳星著，《立體派藝術之研究》，p.37。

作品五、



【圖 46】《唤醒》2006 年 油畫 91 × 72.5 cm

帶有中國意味的議題是我想嘗試探索的，造型和線性的表現造就裝飾性的風格，加上特別注意使用油的透明特性，都是令我想趨近雅致的思維模式，將陰影最深的黑提出來推至背景，無非想造就東方空靈想像的意涵。



【圖 47】《蝶戀花》2007 年 油畫 91 × 72.5 cm



【圖 48】《牡丹》2007 年 油畫 91 × 72.5 cm

人面獸身是古今中外都相當能貼近宗教信仰及歷史的議題，然而信仰所衍生的物件不都是爲了生存的美好，牡丹這富貴之花就能造就這一切，端看你如何運用圖中的智慧之果來填滿你瓷器所蘊含的文藝糧倉。

作品六、



【圖 49】《豐饒》2007 年 油畫 91 × 72.5 cm

美是什麼？「使我們看見了快樂的東西是美」這一句話說出了美的本質，美是在於直觀的知識與歡欣的。美使我們在知識的行為上歡欣，給我們的是知識行為所達成的歡欣，這知識從認識事物得來的。美是著重於「主觀」的因素，美是有賴於認知「美」的人的。¹²⁷

以一個再平凡不過的水果靜物主題，每一種物件都是平面化而單純似乎可一景一景獨立存在於畫面，不願多去表現各自的立體感，正因為如此，令我願意花多倍的時間與技巧來展現它的內涵，選擇了多層厚塗的油畫技法，讓油彩表現出實質的厚實感與質地，展現一種含蓄而穩健的美感。

¹²⁷ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.1。

作品七、



【圖 50】《夢中的婚禮》2007 年 油畫 130 × 80 cm

此幅畫的物件都是我所想做到的，宗教、文學、音樂、生活、宮廷，直至蝴蝶的夢想，我總想畫的完好，如同我所繪製的《豐饒》一圖，但是不行，不行讓他如此的真實（外在的美好）因為這就是一人生。



【圖 51】《佛說》2007 年 油畫 111 × 136.4 cm

感覺與理性是從大自然界獲得的，萬變不離其宗，美術而捨形象，音樂而捨聲音，是不能的，盡管有人說有無聲之樂，無形之畫，但實際上這是不可能的；在有聲與有聲之間，有一段無聲的休息，這是可以的，在有形與無形的當中，有空白無形的實在，這也是應該的，這種無聲無形在藝術是因為有形有聲的襯托，或者是因為他們襯托有形有聲，藝術品才顯的出美妙來，自然的形與聲是離不開藝術的，而藝術上形與聲的獲得，則是來自模仿自然，表現自然可以說是沒有疑義的。¹²⁸必需靜觀其身，仔細的聆聽從內心湧現的聲響，答案只在於接受與否。

學院藝術有兩個具體的特徵：一個是靜穆的氣氛，一種接近凝神的觀照；另一個則是理性主義下的感情節制，將激情作節制而適度的表現。如莫侯借用人體的造型與姿勢來獲取這種效果。這種造型上的探索與當時文學趣味有一致之處：如借助古代神話題材，描繪由事物引起的氣氛而不直接描繪事物本身，以深刻智慧的情感來表達真切而永恆之美。¹²⁹現實的永恆之美我想是存於人心中的信仰吧！在生時至死不休，進而超越生死，在回應自身的告白後，將一切交給信仰去敘說吧！

了知一切：

如音樂、天賴和哭泣中的回音，

而回音中卻無旋律。¹³⁰

真聲音，來自於寧靜。

真聲音，亦起自於洪荒。

聲音的存在，有兩個極限¹³¹

聲音，乃自然動物表達之基礎。

¹²⁸ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.118。

¹²⁹ 李明明，《形象與語言－西方現代藝術評論文集》p.20。

¹³⁰ 鄭振煌譯，索甲仁波切著，《西藏生死書》，p.60。

¹³¹ 鄭振煌譯，索甲仁波切著，《西藏生死書》，p.156。

音樂，亦必以聲音為先。

一切文明之表達與成果，亦必來自於文字與圖形前之聲音。

人類文明數十萬年，其所有表達，如必以圖形與聲音為其根本。而聲音又必為一切圖形、聲音表達之根本。

聲音，屬歷史，恆在，亦自然不變之物。

聲音，是起始，是過程，亦是基礎與終了。

聲音，若是之遍在，其結構，亦必為一三元之物。它來自於自然，現之以呼吸，成之於聲音。或即：

先必有自然之本體，然後人才活著，並形成表達。

若更具體而言，聲音即於其人活著之呼吸基礎上，以一種動力性

無所不在之激情，所完成之一種原創性之具體表達。¹³²

人文人說，神開始一切。

原始人說，太陽開始一切。

一種更根本的說法是，自然開始自然本身。

若以人類從事屬人表達的方式來說，卻必是聲音開始一切。¹³³

此外，我們的實際知覺還有潛意識界。事實上，起先甚至當我們的感官對真實的現象景物聲音起作用之時，它們會從現實領域裡被轉送到精神裡，而在精神裡，它們變成心靈事件，其最終性質並不可知（因為心靈不能知道心靈的本質）。因此，每一個經驗包含數目不定的不可知因素。每個具體的物象在某種特定情況下何嘗不是不可知，因為我們無法知道「物自身」的本質。¹³⁴而這一切全賴物與物，對象與對象間相互的關照。

¹³² 鄭振煌譯，索甲仁波切著，《西藏生死書》，p.186。

¹³³ 鄭振煌譯，索甲仁波切著，《西藏生死書》，p.203。

¹³⁴ 卡爾·榮格著，《人類及其象徵—心靈世界的探源》，p.21。

作品八、



【圖 52】《金蘭杯 11 號》2008 年 油畫 53 × 64.9 cm



【圖 53】《蕃茄》2008 年 油畫 54 × 73.6 cm



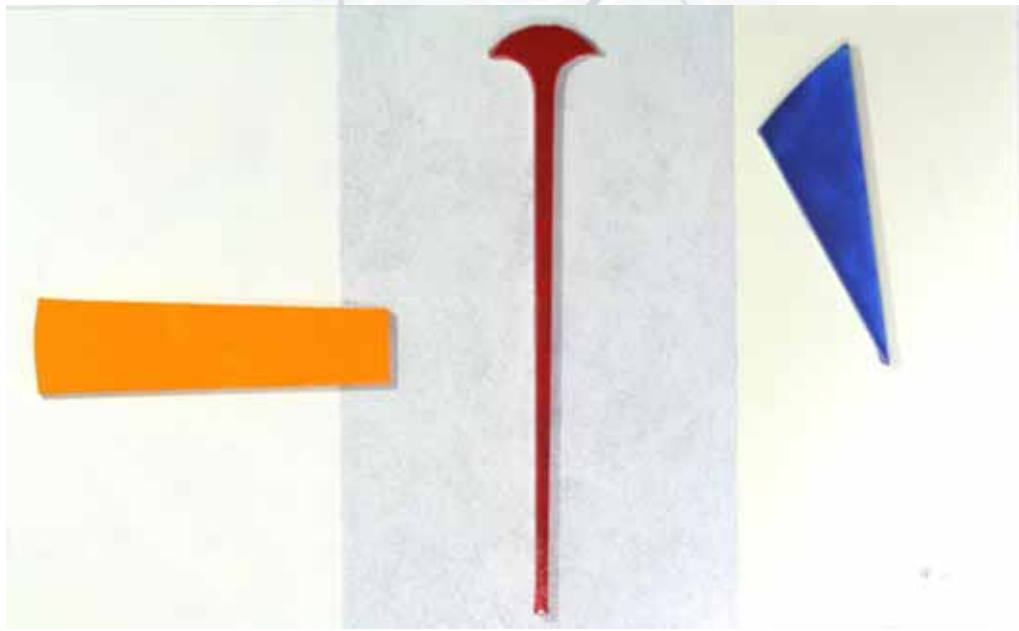
【圖 54】《早晨威尼斯》2007 年 油畫 65.1 × 100 cm



【圖 55】《威尼斯》2007-2008 年油畫 65.1 × 100 cm

這是小時候用來喝汽水的杯子，因此希望將它表現的古樸些，運用較能展現古樸感的厚塗筆法，挾帶著咖啡與綠色系，減少技法及色彩的華麗表現，如【圖 52】《金蘭杯 11 號》。新鮮的蔬果是飽滿多汁的，這美好的樣貌並非是我想表現傳達的，將其擱置一星期後，那變質或壓損的果肉會呈現出來，這才是我該著手描繪時刻，如【圖 53】《蕃茄》。再者，嘗試用畫刀以多層次薄刮的方法來表現較大的風景，使其減少厚實感，讓畫面看起來較為輕盈減少壓迫感，傳達出較為輕鬆的遊歷場景，如【圖 55】《威尼斯》。

作品九、



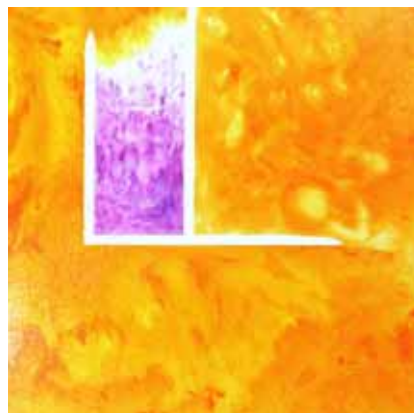
【圖 56】《歷史的進程》2006 年 油畫 130x97cm

誠如「器物文化」研究學者普羅恩認為：「在日常生活中我們不斷在發現各種不同的隱喻，例如以物質象徵精神，象徵抽象，有限象徵無限，現實象徵理想等。」我以黃色鈍形來傳遞原始的遠古時代，進而運用紅色代表金屬的器物時期，最後，代表科技的藍飛翔在空間之中。我必須運用當代的媒材來紀錄時空，如同文史般的留下痕跡。

作品十、



【圖 57】《台北城郊的紫藤花園》2008 年 油畫 80x100cm



【圖 58】《邁向風景的心門(琥珀)》2006 年 油畫 90x90cm

我們對於世界、物質，乃至一切舊的觀念，都被淨化和消溶了，代之以全新

的「天堂般」的景象和認同。如同布萊克(Blake)說的：

如果認同的門被淨化了，
一切萬物都將顯現……本有，而無限。¹³⁵

叔本華說：「我們所說的表象之間的主要區別，是知覺表象抽象表象之間的差別。抽象表象只有一種，及概念世界上所有動物中，只有人類才具有抽象概念。知覺表象包括了整個可見世界，或經驗整體及其可能性的種種條件，這些條件，這些可見世界的形式，知覺中的絕對普遍要素，所有現象的共同屬性，空間和時間，即使離開它們的內容而就其本身去了解，也可加以抽象的思考，還可以直接的知覺。」

達文西在〈繪畫論〉裡的第 254 條說：「單純的顏色有六個。其中第一個是白，雖然哲學家們不承認白，也不承認黑是在顏色之列；因為白是顏色的原因，而黑是沒有顏色。但是畫家沒有黑白就一事無成，所以我們要把這兩者也包括在其他顏色中間，說在這個分類中，白色是單純顏色中的第一個，黃是第二個，綠是第三個，藍是第四個，紅色是第五個，黑是第六個。並且我們要講白代表光，沒有光就看不見顏色，講黃代表土、藍代表空氣、紅代表火、而黑代表在火素之上的暗，因為在那個地方沒有目光能夠施展威力和因此可以照射的物質或固體。」既然白色代表光，我便能大方的運用，去切開黃色的大地山林，開展出另一度空間的視窗來探就心中的風景，並且運用透明的媒材（透明與氣泡）來展現時空的無窮盡，如【圖 58】《邁向風景的心門(琥珀)》。

我們的意識心靈每個概念有自己的心靈聯想，而這種聯想也許有強烈的改變（根據我們整個人格的重要概念，或根據概念，甚至是和我們潛意識有關係的情結），它們可以改變那概念的「正常」特徵。當它在意識標準下漂流時，甚至也

¹³⁵ 鄭振煌譯，索甲仁波切著，《西藏生死書》，p.156。

就變成一些頗不同的東西。¹³⁶如果將其作簡爲意識流，將難以阻絕它繼續的推進，必須斷代式的節錄下來，其餘皆拋下，因此，我節錄了這媒材的展現。

中國古書說的好：視於無形，聽於無聲。是能見無形，聽能得無聲，那乃是視之極，聽之籟。無形才是真美，無聲才是真美。抽象藝術的理想是企向無形之美，也就是企向絕對之美。¹³⁷因此，我只想注重媒材單純中的變化，那細細綿綿的作用在透明與氣泡之中，對我而言它還是優美的。

黑格爾寫道：

由於形象藝術的題材產生於與自然的競爭，它們除了自然之外不可能來源於任何地方。……一旦人們感覺到那種為裝飾或實用目的而要把死的材料以形式（即結晶體形成規律）時所運用的同一法則，乃是很自然的。……由平面在夾角上相交所結合起來的對稱的基本形式，最終還有靜止—休止中的存在，都是以無機物所構成的作品自始即被賦予的自然狀態。……只是在無機物的創造中，人類不惜借助任何外在樣式僅僅發自於強烈的內在要求的創造行動，才可以表現得堪與自然披敵。¹³⁸

這是創作者發起對抗行動所產生的形式，我儘可能將其形式淡化，如果這是避無可避的，就讓它遺忘吧！只因它無法宰制藝術作品所要表達出的本質。

¹³⁶ 卡爾·榮格著，《人類及其象徵—心靈世界的探源》，p.45。

¹³⁷ 趙雅博，《抽象藝術論》，p.107。

¹³⁸ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.222。

作品十一、



【圖 59】《孔雀奔》 2008 年 油畫 80.2x100cm

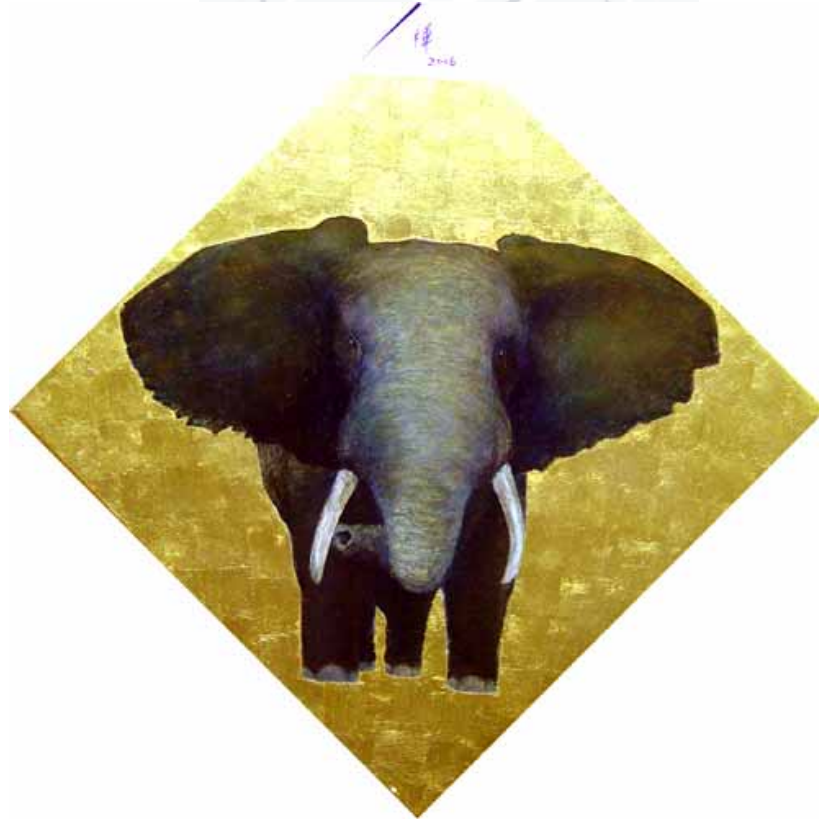
每一幅成功的油畫或素描當中，每一條鉛筆筆觸，每一塊顏色都是畫家對形狀、空間、體積、結合、分離、明暗等等的一種有一定意向的陳述，而且也應該照樣去理解它們。圖畫形象的結構綜合為一種明確的信息樣式。¹³⁹此作是由上而下去觀看孔雀收尾向前奔逃的景象，牠受到我的驚嚇，而我與牠從未真切的照會過。

綠色帶來豐碩與充足感，因而使寂靜與希望成為其表現價值之所在，它又代表知識與信仰的融合。¹⁴⁰我便追著這種感受躍動著。

¹³⁹ 郭小平譯，魯·阿恩海姆著，《藝術心理學新論》，p.150。

¹⁴⁰ 江金石編譯，Johannes Itten原著，《色彩論》，p.111。

作品十二、



【圖 60】《象》2006 年 蛋彩·金箔 30cm x 30cm

縱使是佛陀也會死。他的死是一種教示，用來震撼天真、懶惰和自滿的人，
用來喚醒我們了悟一切無常，以及死亡是生命無可避免的事實。佛陀臨終前說：

在一切足跡中，

大象的足跡最為珍貴；

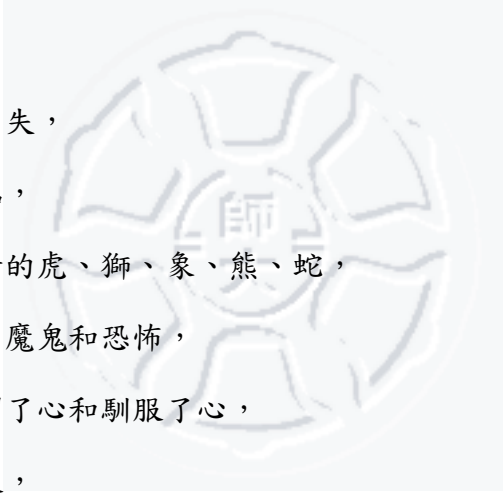
在一切正念禪中，

念死最為尊貴。¹⁴¹

第八世紀的佛教上師寂天(Shantideva)說：

如果心這頭大象被正念的繩子從各方面綁住，

¹⁴¹ 鄭振煌譯，索甲仁波切著，《西藏生死書》，p.43。



那麼一切恐懼就會消失，
完全的快樂就會來臨，
一切敵人：我們情緒的虎、獅、象、熊、蛇，
以及地獄的守護者；魔鬼和恐怖，
全部都會因為你控制了心和馴服了心，
而被綁住，而被降服，

因為一切恐懼和無數的煩惱都來自心。¹⁴²

我需要心象引領著，讓我用蛋彩細細的去描繪出來，讓我用金箔展露無限的光輝，我什麼都不要，就是象。

¹⁴² 鄭振煌譯，索甲仁波切著，《西藏生死書》，p.86。

第六章 結論

在這繁忙的都市裡，人們總是加快了步調不曾放慢腳步傾聽自我內心對週遭的物質有任何的期待與共鳴，科技業的發達傳播媒體的蓬勃發展，這瞬息萬變的資訊影像充斥在生活中的每一個角落，對我們認知範圍的物象從來沒有深入的去探討與了解，許多事物都只剩下表象的概念，如何凸顯圖像令人們在瞬間能夠對自身的藝術品留下印象，是我想發展的形式語言。從最早的自然模擬到意念的追尋時期慢慢感受到線條與造型是容易被視覺接收的圖案性或符號，而這種特性擄獲了我的思維傾向，因此，設定了 2005 年以前和 2005-2008 年作為研究討論的範圍，誠如叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788~1860）說：「這世界乃是我的表象，對於任何能知的生物來說，這是的確的事實。他並不實在認知一個太陽，或是一個地球，而只是認知一隻看到太陽的眼睛，一隻觸覺地球的手；這包圍著他的世界只是他的表象——那表達出意義來的事物，就是他自己」。¹⁴³而這不就是經由精神力與理智歸結後所要表達的可見表現形式嗎（世界中所認知的一切物質）？因此，從自我的意念為主軸，立定以線條的和平面化的展現為最主要的表達形式，並且加入了白、透明和縮小明暗的灰階及低彩度的融合，來完成作品形式的呈現。

從第二章第一節開始是說明自身意念形成的開端，對自然的模彷好像是避無可避的，這是令我重新思考的機會，能省思藝術既然是模仿著自然，那藝術品便需要從自我為出發點，賦予它某種形式上的傳達意義，經由完形理論的認知使我了解視覺的意象將形、色、動感等因素具體的結合表現出主體意涵，而為了瞭解對象物的表層結構與深層精神內涵間的邏輯關係也可以經由結構主義，令藝術被納入符號化的系統體系，來幫助創作者及觀賞者解構作品的意義和形式，讓作品獲得更深入的理解。就形式而言，立體主義展現出二度空間的繪畫意義，使我不斷的思辯繪畫本身所要表現的形式特色，嘗試放棄描寫物體邊緣線的模糊透視表

¹⁴³ 林建國譯，叔本華原著，《意志和表象的世界》。

現，代之而起的是強化邊緣線及造型，使得物件的形體更加明顯，意圖使觀賞者在最短的時間裡接收到畫中的圖像造型，達到某種置入性的視覺觀感。

我相信人是具有多面的個性及想法，這些想法多半被理智所控制而隱而不顯，它們通常經由夢和潛意識流露出來，表達在繪畫上的如象徵主義、超現實主義、抽象及抽象表現，都在在的顯示那不為人知的另一面，因此，爲了完成完整的我，就必須去正視它，展現它。經由自身的內化過程，讓它與理智相結合，形成一個完整的我的形式表現。

想像、意念、象徵與假設都是具有外延意義及內涵意義的，經由人的涉入它們便具有思想與靈魂，因此，本文的第三章主要是在說明可見事物之外的延伸思維，是自我創作的重要表達手法，說明自身所創作的作品是類屬於具象形式的延伸概念，運用一種內化或轉化的形式，將人類的文化及經驗由一種具有共同認知意涵的線條、色彩及表現形式來加以傳達所要敘述的情狀，選擇將物體邊緣線條銳利化、彩度明度的壓縮及佈景式的空間透視安排，是需要與以往所學的知能作一番心態的調整，尋求內心真正需求的意念，找尋以我爲出發點的意念形式。

藝術品產於藝術家之手，然而藝術家又受到時代的影響，想著如何解決當代發生的問題，然而媒材就是當代時空的共通物質化的媒介物，藝術家在創作的過程與程序中，他無非是想將材料和自己的創作意念帶入作品當中，透過作品，而將自己傳遞到當世更進而至未來的世界。藝術家想將藝術品穿越時空不死永生，想以作品來延續自我的生命。這一份悸動，誠如我寫在第四章第三節的媒材的介入之中，這當代的化學透明媒材，能配合我白、光、時間與空間的意念形式，讓自身作品能夠表達超越時空藩籬的界線，也可以經由現代媒材的運用標記出自我存在的歷史定位點。

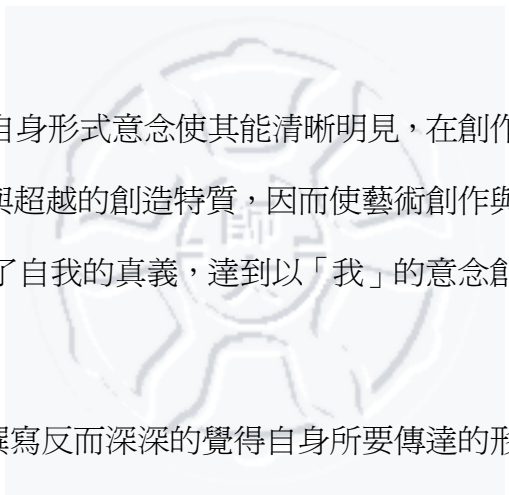
藝術家藉著深入在事物中，以形式彰顯具完整與比例美的物象，使我們對美的事物擁有著一個普遍的贊同，釐清與自然形式的差異性，說明美的對象之所以

爲我們欣賞，乃是因自我對自然產生了形式的意念形式，跳脫出藝術品並非是單純在宣洩自身感情的作品，這往往成爲感情的泛濫，如卡希爾說：「單爲情感所支配只是多情，而不是藝術。」由此定能確立作品的建立亦必須經由理性的思維後所產出，它必須依照規律而成現實，也必定要能清晰的表達出主觀的想法，更重要是能傳達出物質內在的本質美，而這一切需要由強烈的人格特質所展現出來。如同卡繆（Albert Camus, 1913-1960）在論及尼采時曾說過這麼一句話：「沒有一個藝術家能忍受現實」（Aucun artiste ne tolere le reel）然而，他接著說：「沒有一個藝術家能脫離現實」（Aucun artiste ne peut cependant se passer du Reel）。¹⁴⁴而海德格（Heidegger）認爲所謂的存在（existence），指的是「選擇真正的自我，唯有自覺的個人才是真正的自我。」他又進一步地說，一個人成爲自己或不成爲自己的可能性（a possibility of being or not ~ing oneself）在於：當人投入世界之後，若實現「成爲自己的可能性」，便是真實的存在（authentic existence），若無法實現「成爲自己的可能性」，便不是真實的存在（unauthentic existence）。

因此確立真正自我與存在是需要莫大的勇氣將自身的各個面向提出與整合，我以具象的形式表達，用理智加以分析，我更確定的是將自身繪畫所隱蔽的一面大膽的表現出來，除了作品之外這也許是我最大的成就。一心只想掌握住觀賞者的眼光，希望以顯明的二維的圖像造型在其意念中多停留一會兒。另外，一種媒材吸引著我，它的透明感能夠結合我的時間與空間的思維概念，氣泡能夠帶領作品穿越時空似的，我無法跳脫出它對我的掌控性，我只能靠意念去創造作品，使它爲我所掌控。

另一方面，身處在東方文化中的自我，必定受其文化歷史所影響，我妄求能從中獲的一些養分，使作品更富東方的意涵，這交織的思緒曾困擾我許久，而我選擇了向前邁進，保持著超然的態度，假如它具備著可鑑賞性的話，不必擔心有無人鑑賞它。因此，試圖將自身問題、內在的衝突及疑惑，透過藝術創作的表現

¹⁴⁴ 李明明，《形象與語言－西方現代藝術評論文集》，p.160。



轉化，藉由藝術能揭露自身形式意念使其能清晰明見，在創作的過程中同樣照見此一肯定、否定、走出與超越的創造特質，因而使藝術創作與人的生命特質產生某種相似的聯結，彰顯了自我的真義，達到以「我」的意念創造出一種屬於自我的特有「形式」。

再者，隨著論文的撰寫反而深深的覺得自身所要傳達的形式並沒有如自身心靈所感受到的那樣清晰明確，提供了爾後在創作時，對於線條、平面性與空間性的表現應有更為大膽明確的安排及處理，達到減少文字與語言的贅述，使畫面本身就該具有某種程度的傳達性，讓自身的形式真正成爲一種語彙，完成本文的意義。

參考書目

一、書籍

- 王林著，1993.10，《美術形態學》，台北市：亞太出版社。
- 方珊，2002. 2，《形式主義文論》，濟南：山東教育出版社。
- 方聞，1966 年秋季號，〈氣韻生動：生命力、和諧的樣式與精神〉，《東方藝術》。
- 司有侖 主編，《當代西方美學新範疇辭典》，北京：中國人民大學出版社。
- 卡西爾著，民國 79，《符號、神話、文化 Symbol，Myth，Culture》，羅興漢譯，台北市：結構群文化事業。
- 史作聖著，民國 71，《形上美學導言》，新竹市：仰哲出版社。
- 史作樞著，民國 71，《史作樞專集之八—形上美學導言——一種對於中國古典哲學之基礎性的反省》，新竹市：仰哲出版社。
- 史作樞著，民國 82，《形上美學要義》，台北市：書鄉文化事業。
- 布魯格著，民國 90，《西洋哲學辭典》，項退結編譯，華香園出版社。
- 卡爾·榮格著，民國 72，《人類及其象徵—心靈世界的探源》，黎惟東譯，台北市：好時年出版社。
- 朱伯雄 著，2003，《世界美術全集—拉斐爾前派與象徵主義美術》，台北市：藝術家出版社。
- 托爾斯泰 著，1991，《藝術論》，耿濟之 譯，金楓出版社。
- 亨利·佛西昂著，民國 90，《造形的生命》，吳玉成譯，台北市：田園城市文化事業。
- 佛洛姆原著，1998，《自我的追尋》，Man For Himself，孫石譯，台北市：志文出版社。

- 李明明著，民國 81，《形象與語言－西方現代藝術評論文集》(初版)，台北市：三民書局。
- 李明明著，1994，《古典與象徵的界線－象徵主義畫家莫侯及詩人寓意畫》，滄海叢刊，台北市：東大圖書。
- 吳風，2003.4，《藝術符號美學：蘇珊·朗格符號美學研究》，北京：北京廣播學院出版社。
- 何政廣編著，1996，《梵谷》，台北布：藝術圖書公司。
- 佻景韓、易英主編，1995，《當代美學－造型藝術美學》，台社市：洪葉文化。
- 余劍華 編，1973，《中國畫論類編》，香港：中華書局。
- 李薦宏、賴一輝 編著，1973，《造型原理》，台北市：國立編譯館。
- 叔本華原著，1990，《意志和表像的世界》，*Die Welt als wille und Vorstellung*，林建國譯，台北市：遠流出版社。
- 邱吉雄 譯，1984，《眾文攝影家叢書－光線的應用》，台北市：眾文圖書。
- 杰克·特里錫德著，2001，《象徵之旅》，石毅、劉衍譯，北京市：中央編譯出版社。
- 姚一葦 著，1968，《藝術的奧秘》，台北市：臺灣開明書局。
- 胡永芬總編，2001，《抽象畫創始者－康丁斯基》，台北市：閣林國際圖書。
- 亞理士多德著，2001，《形而上學》，苗力田譯，台北市：知書房。
- 約瑟·皮埃爾 著，1988，《世紀美術文庫－象徵主義藝術（一版）》，狄玉明 江振霄 譯，[法]北京：人民美術出版社。
- 索甲仁波切著，1996，《西藏生死書》，鄭振煌譯，台北市：張老師文化事業。
- 徐復觀著，1998，《中國藝術精神》，台北市：學生書局。
- (奧)馬赫著，1997，《感覺的分析》，洪謙、唐、梁志學譯，台北市：商務印書館。

- 魯·阿恩海姆著，1994，《藝術心理學新論》，郭小平譯，1996，北京：商務印書館。
- 陳英德、張彌彌著，2003，《形而上派繪畫大師—德·基里柯》，何政廣主編，台北市：藝術家出版社。
- 陳俊輝著，1992，《齊克果存在詮釋學》，台北市：師大書苑。
- 陳鼓應編，1999，《存在主義》，台北市：台灣商務出版社。
- 張育英著，1994，《禪與藝術》，台北市：揚智文化。
- 張彥遠，〈顧愷之傳〉，《歷代名畫記》卷五。
- 黑格爾原著，1981，《美學(一)》，朱夢實譯，台北市：里仁書局。
- 曾祖蔭著，1994，《中國佛教與美學》，台北市：文津版社。
- 曾肅良 著，2002，《傳統與創新一現代藝術的迷思》(一版)，台北市：三藝文化事業。
- 張曉凌、孟祿新著，1995，《抽象藝術—另一個世界》，吉林美術出版社。
- 黃寶萍著，2003，《超現實夢幻色彩畫家—德爾沃》，何政廣主編，台北市：藝術家出版社。
- 路況，1996，〈寫實的魔咒〉《犬儒圖—當代形象評論集》，台北：萬象圖書股份有限公司。
- 葉劉天增編撰，1992，《藝術畫廊叢書 6 一塞尚》，台北市：藝術圖書公司。
- 趙惠玲，2005，《視覺文化與藝術教育》，台北：師大書苑。
- 趙雅博著，民國 55，《抽象藝術論》，台北市：大中國圖書公司。
- 劉思量著，1992，《藝術心理學—藝術與創造》，台北市：藝術家出版社。
- (法)熱爾曼·巴贊著，1989.4，《藝術史—史前至現代 A History of Art from Prehistoric Times to the Present》，劉明毅譯，上海市：上海人民美術出版社。
- 顧炳星著，民國 73，《立體派藝術之研究》，台北市：蘭亭書店。

- Anna Moszynska 著，1999，《抽象藝術》，黃麗娟譯，台北市：遠流。
- BATES LOWRY 著，民國 65，《視覺經驗》，台北市：雄獅圖書。
- (英) Clive Bell 著，1991.10，《藝術》，周金環、馬鍾元 等譯，臺北：商鼎文化出版社。
- Dürer, Albrecht 著，2005，《給青年畫家的食糧》，《西方美術理論文選：古希臘到 20 世紀》(上冊)，遲軻主編(譯)，南京：江蘇教育出版社。
- Edina Bernard 著，2003，《現代藝術》，黃正平譯，台北市：格林國際圖書。
- EDWARD F.FRY 編，民國 80，《立體派》，陳品秀譯，台北市：遠流。
- Ellen Winner 原著，2000，《創造的世界—藝術心理學》，陶東風等譯，台北市：田園城市文仁。
- HERBERT MARCUSE 著，民國 76.9，《美學的面向—藝術與革命 HERBERT MARCUSE—THE AESTHETIC DIMNSION》，陳昭瑛譯，台北市：南方叢書出版社。
- (法) Henri Focillon 著，2001.10，《造形的生命》，吳玉成 譯，台北：田園城市文化事業有限公司。
- Herdert Read 原著，1978，《現代藝術哲學》，孫旗譯，台北市：東大圖書。
- (英) Herbert Read 著，2006，《藝術的意義》，梁錦鋆 譯台北：遠流出版社。
- J.M.Parramon 著，1984，《光和影的技法》(初版)，國家藝術叢書編輯組，台北市：國家出版社。
- Johannes Itten 原著，1984，《色彩論》，江金石編譯，台北市：信宏出版社。
- Parramon s Editorial Team 著，1997，《光與影的秘密》(初版)，曾文中 譯，台北市：三民書局。
- Rudolf Amheim 原著，1992，《藝術心理學新論》，郭小平、翟燦譯，台北市：台灣商務出版社。

二、期刊

- 孫康宜著，1999.10.01，《當代雜誌》第 146 期，尋找隱喻——普羅恩和他的器物文化觀。
- 楊瑞彬，1991，《現代美術》第 34 期，做為符號的藝術品。
- 蔡淑玲著，1991.1.1，《當代雜誌》第 57 期，德希達的隱喻觀——解構本意。
- 鄧育仁、孫式文著，民國 89.1《新聞學研究》第 62 期，廣告裡的圖像隱喻：從多空間模式分析。
- 顧炳星，1990，《現代美術》第 30 期，超現實主義藝術思想簡論。

三、網頁

- 〈第三十六講——西方之藝術史研究簡介〉
<http://72.14.235.104/search?q=cache:ifGaZ5gEOTIJ:www3.ouk.edu.tw/culture/oukart2/95-1/%E8%97%9D%E8%A1%93%E5%8F%B2%E5%B0%8E%E8%AB%96/%E8%AC%9B%E8%AD%B0%E6%AA%94/036%E8%A5%BF%E6%96%B9%E4%B9%8B%E8%97%9D%E8%A1%93%E5%8F%B2%E7%A0%94%E7%A9%B6%E7%B0%A1%E4%BB%8B.doc+%E8%A5%BF%E6%96%B9%E8%97%9D%E8%A1%93%E5%9C>（瀏覽日期：2008.02.14）
- http://my.so-net.net.tw/pitaya/art12_2.htm（瀏覽日期 2008 年 4 月 12 日）。