

## 感謝詞

研究所的課程，對個人而言是離開校園二十餘年後，又一全新學習的開展，黃壬來教授精心策劃的英國短期進修，更開創了個人學習的視野。兩年的研究所課程可說既充實又具挑戰。

本論文得以完成，首先感謝指導教授林右正老師不厭其煩的斧正論文方向、結構、內容及創作觀念，悉心教誨，惠我良多。

感謝口試委員藍奉忠教授、張道明教授的細心指正，使本文更臻完善；更感謝在校進修期間所有受業的師長們。同時也感謝平日創作時，陳瑞福老師的關懷指導和蘇連陣校長、陳文龍老師的鼓勵，使作品更加完善。

還有慧綺、慧雅、美玲、惠美、梅芳、怡葵、政勳等好友、同學協助，使本論文順利完成，美雲老師摘要翻譯和太太及兩個女兒的包容與支持，伴隨我渡過艱辛又快樂的研究生涯，感謝一路相陪與協助的師長、同學、親朋好友，在此致上最真誠的感激與謝意。

蕭木川 謹誌

2006.7.10



## 摘 要

# 生活美學在視覺藝術上的感知與應用 ----點、線、面與色彩的視覺美感經驗

本研究採取文獻分析及實證分析兩種方法來探討，企圖從故鄉情結與找尋心靈故鄉的代言追尋創作的元素，其目的在於從生活美學的內涵中找尋個人創作表現的主題。

繪畫是造形藝術，亦即畫家面對生活與自然所產生的思想、感情、觀念，藉著媒介物並以熟練的技巧，完整而充實的具體表現。

西方自十九世紀中葉以降，漸漸發展出以現實人生作為文藝題材的社會寫實風格，真誠地反應出低下社會現況，是將對人的悲憫和對勞動者堅毅的崇敬化為頌讚，這些擷取於真實生活的寫實主義精神與風格，都或隱或顯地融進了畫家的繪畫中。

筆者更源於對鄉土的情結，嘗試從個人生活意象中追尋創作的風格，選擇以「青蚵仔嫂」為創作之主題，表達對故鄉人文的關懷，更顯現從日常生活中現實的題材，抉取創作的空間，表現生活美學之意義，「青蚵仔嫂」系列作品六件中表達對：(一) 故鄉的思念與對社會人文的關懷，(二) 見證了社會階層的流動與對故鄉情感的抒發，(三) 反映個人對生活的回憶與內心的情思，(四) 表達對社會性情感流動的情懷，將這種超越時空、空間與現實利益，化為永恆不變「生活美學」的真善美。

以「青蚵仔嫂」為題的系列作品，更是個人生活的直覺與經驗的紀錄，更符合台灣人文的象徵，是可以繼續研究與探討的畫題，更望以此為題、樹立個人創作風格，開創個人新的人生際遇，畫出生活與生命的風景。



# **Abstract**

## **The Perception and Application of Living Esthetics in Visual Art**

### **---Experiencing the Visual Art of Dots, Lines, Dimensions, and Colors**

This research includes case study and document analysis, in an attempt to search for creative elements from nativist nostalgia and thoughts. The purpose is to examine the theme of personal creativity from the meaning of living esthetics.

Painting is a plastic art, which is a concrete presentation completely and substantially delivering the ideas, feelings, and concepts of an artist's life and experiences of nature with artistic skill.

After the middle of 19<sup>th</sup> century, the social-realism style based on real life had been gradually developed as an art theme in the west which honestly reflected the situation of the lower classes. It transferred sympathy for one's fellow humans and the dedicated respect for working people into a celebration, with such motifs and styles of realism taken real life directly or indirectly blended into paintings by artists.

The author is trying to search for creative style from personal life images based on a nativist complex, choosing "Mrs. Oyster" as the topic to express the concerns of nativist humanism. It further reflects the meaning of living esthetics by fashioning creative space from practical subjects in daily life. The six pieces of the "Mrs. Oyster" series express: (1) the yearning for home and its natural concern for community, (2) a witness of social mobility and an expression of nostalgia for the countryside, (3) a reflection of the living memories and feelings of the artist, (4) the illustration of caring for society; with feelings have turned into an eternal "living esthetic" of truth, goodness, and beauty that transcends time and space and mundane concerns practical interests.

The creations of the "Mrs. Oyster" series are a record of individual intuition and experience, which match the symbols of Taiwan humanity and have become an art theme worthy of continuing study and research. From this theme it is hoped to build a personal creative style and start a new personal life experience to paint the sights of life and living.



# 生活美學在視覺藝術上的感知與應用 ----點、線、面與色彩的視覺美感經驗

## 目 次

一、緒 論.....	1
1.1 研究動機.....	2
1.2 研究目的.....	4
1.2.1 故鄉情結 .....	4
1.2.2 找尋心靈故鄉的代言 .....	4
1.3 研究方法與步驟.....	5
1.3.1 研究方法 .....	5
1.3.2 創作與理論之發展概念 .....	6
1.4 研究範圍.....	7
二、點、線、面構成感知.....	8
2.1 點的構成.....	8
2.2 線的構成.....	10
2.2.1 線條之美 .....	10
2.2.2 線條的種類.....	12
2.3 面的構成.....	14
三、色彩在視覺藝術上的運用 .....	16
3.1 藝用色彩學 .....	16
3.1.1 造形與色彩.....	17
3.1.2 色彩的反應.....	17
3.1.3 寒色與暖色.....	18
3.1.4 色彩的感情表現 .....	18
3.1.5 色彩的偏好.....	19
3.1.6 調和的探尋.....	20
3.1.7 混色的結構法 .....	22

3.1.8 互補色 .....	26
3.2 色彩在視覺藝術的重要性 .....	28
3.2.1 點性、色彩的運用與建構 .....	28
3.2.2 線性、色彩的運用與建構 .....	31
3.2.3 面性、色彩的運用與建構 .....	35
3.2.4 綜合性運用 .....	39
3.2.5 抽象表現 .....	41
<b>四、生活美學在藝術精神上的運用 .....</b>	<b>53</b>
4.1 對藝術的態度 .....	53
4.2 時代背景的衝擊 .....	54
4.3 創作行為的選擇 .....	56
<b>五、生活美學的視覺經驗 .....</b>	<b>58</b>
5.1 生活情景為描繪對象 .....	58
5.2 原生藝術 .....	60
5.3 素人藝術 .....	61
<b>六、個人經驗 .....</b>	<b>75</b>
6.1 創作理念 .....	75
6.1.1 人文情懷 .....	75
6.1.2 兒時回憶 .....	76
6.1.3 生活情景在藝術上創作的表現 .....	78
6.2 表現形式 .....	83
6.3 生活美學 .....	85
6.4 作品解析 .....	89
6.4.1 作品分析 .....	90
6.4.2 作品評論 .....	114
6.4.3 群眾訪談 .....	117
<b>七、結 論 .....</b>	<b>143</b>
<b>八、圖 次 .....</b>	<b>147</b>
<b>九、參考書目 .....</b>	<b>159</b>



# 一、緒論

美何處尋？美無處不在。

俗話說，「踏破鐵鞋無覓處，得來全不費功夫。」細細想來，找尋美學頗有些這樣的意味。美學並不是一個像茶杯或桌子這樣的實物，絕非我們尋找便可得之。美學究竟在哪裡呢？是在歷代美學家頭腦裏？還是在圖書館浩繁的美學典籍裏？真可謂「踏破鐵鞋無覓處」。然則，美學又總是呈現在我們的生活中，和我們朝夕相伴，只不過我們未察覺而已。所以找尋美學又「得來全不費功夫」。

說美學無處不在，無非說美學並不是高不可攀的玄學奧義。你我也許天天都會遭遇美學，因為美學觀念和道理就在普通的生活現中。往大處說，美學乃是關於我們生活中諸多審美現象的哲學思考；往小處講這些思考和我們的生活現象關係密切。

當代心理學大師馬斯洛（A.H.Maslow）在他的「需求層次理論」中，就提出了人類的六大需求，分別為：

1. 生理的需求
2. 安全感的需求
3. 愛與歸屬感的需求
4. 尊容感的需求
5. 成就感的需求
6. 美感的需求

人是具有超越性的物種，對生存的不斷超越和昇華成爲人類社會進步的內在動因。因此人類在漫長歲月中，對日常生活食衣住行育樂等方面，不斷上昇實現自我的內在傾向，積極去賦予它藝術性，而成了變化萬千、美不勝收的藝術品。這強烈追求美感的意圖表現，也大大提升滿足自我心靈的需求。

藝術的尊崇必定是由於下面的事實，它幫助人們了解世界和他自己，並且向他的眼睛呈現了他所瞭解的，並且相信是真實的事務。哥德（Goethe）說：「美是自然之奧秘的法則之展現，如果不是因爲它的

外表，我們將永遠無法感受它。」

繪畫的最基本造形要素是點、線、面、色。中西繪畫史上的名家都是對此四要素有深入之研究，才產生不朽之鉅作。因此對點、線、面、色四要素之研究也是本論文之研究之重點。

從美術史的探究中，不難發現藝術家的創作，大多和生活息息相關。藝術家在時代的大環境中成長，他的繪畫歷程反映出時代脈動，作品充分表露出個人的心靈情感、人生的體驗及對當時社會生活百態與大時代的回應。所以藝術家儼然扮演著導航舵手的角色，將眾生度向更真、更善、更美的彼岸。

## 1.1 研究動機

在邁向高度文明社會的發展軌跡裡，我們的經濟開發與政治民主獲得傲人成就，實踐所謂的經濟公民與政治公民之建構，接下來，即是以藝術文化做為路徑的「文化公民」之形塑。所謂的文化公民，強調的是公民對於文化意識之自覺性，特別是著重於責任與義務的關係，而不是單方面享受權力。順著此一脈絡，我們可以發現台灣視覺環境污染正需要公民的責任心，藉著將「美」的實踐視為是每一個人應盡的義務，落實在每一個公共與私有的領域中，展現對於環境的尊重，如此，台灣視覺環境的美化以及藝術生態的健全將不再是那麼遙不可及。而以上述為出發的社會運動思潮，我們稱之為「公民美學運動」<sup>1</sup>。

公民美學運動是文建會主委陳其南上任以來積極推動的文化政策之一，而「生活美學」即是其中一環，期望將這股精神傳遞得更深更廣，讓「生活美學」成為一個全民關切且樂於參與的活動，進而朝一個經濟與文化上同樣富足的社會邁進。

美學大師蔣勳提出「美，或許不在劇院、不在音樂廳、也不在畫廊；美，其實就在我們生活中」，在生活美學裡強調的美，並不只是

---

<sup>1</sup>陳其南【書香遠傳 第15期】，台北，2005，頁1。

匆忙地去趕藝術的集會，而是能夠給自己一個靜下來反省自我感受的空間，眼睛可以看到美的東西，耳朵可以聽到美的東西，甚至做一道菜，都可以品嚐到美的滋味…，他認為，美應該是一種生命的從容，一種生命的悠閒，一種生命的豁達。

簡單的說所謂「生活美學」，其最重要的涵義就是直接從日常生活中去體現美感的意思。此中含有兩個要點，其一就是非專業，其二就是最真實。所謂非專業，就是不通過特殊的管道或方式——也就是一般所謂藝術創作或欣賞，如繪畫、音樂、文學等來體現美。所謂最真實，則是指生活的平凡自然，不像文學藝術等創作欣賞都須經過人為的管道與詮釋。（曾昭旭，1993）

哥德曾經說過這樣一段話：「想要逃避這個世界，沒有比藝術更可靠的途徑；要想同世界結合，也沒有比藝術更可靠的途徑。」藝術具有某種特殊的功能，既可以使人超然於日常生活的瑣屑局限之上，進入一個更高的精神境界；又可以使人重返現實世界，以更高美學視野來重塑現實世界，提升個體、群體乃至全人類生存的品質。

藝術家是人類精神文明的生產者，他所創作的作品，自然蘊含著恆常不變的哲理。他的作品能創造人性的環境，改變關懷社會的變遷與體質，更紀錄歷史的片片足跡，它充實了人類的心靈，提升人類精神，是人類的精神食糧。

康丁斯基認為繪畫是一種內在的需要，凡藝術的表現，均是以人為中心的活動，因為人與人間的互動，形成社會的動力，並傳達各種不同的經驗，繪畫創作便是人的需要之一。

落實生活美學不一定要談藝術家和藝術史，也不一定要介紹畫展或表演藝術活動，我們希望呈現個人的寶貴經驗與成果，並期望將這股精神傳遞得更深更廣，讓「生活美學」成爲一個全民關切且樂於參與的活動，進而朝一個經濟與文化上同樣富足的社會邁進。

身爲創作者，筆者企圖在生活化美學感知的兩個創作因子理性與

感性中思索、折衝與均衡下，產生悟性與覺性。透過相關文獻分析探究，釐清與理解此繪畫形式特色，進而深入探討相關以生活為題材創作之可能性。

## 1.2 研究目的

在世代交替之際，藝術創作的流派此起彼落，創作者的繪畫思想，都是過去與當下及未來文化的接受與開拓者；科技的潮流不可否認的侵襲著藝術工作者；西方的美學思考一直刺激我們，自身文化的思維經驗更不斷備累積、反芻。我們如何在時間與空間的交錯場域中體驗、追尋生命的意義。作者企圖從故鄉情結、意欲找尋心靈故鄉中追尋創作的元素。

### 1.2.1 故鄉情結

筆者希望從文化層面與個人情感記憶，直接提出對故鄉人文的關懷，這也是現代藝術家與社會互動的另一面向思考，對鄉土的關懷與本土意識，表達深刻的感受。個人本於對「故鄉」的情感與土地關懷，從個人的影像紀錄中，畫出具情感認同的感性面與沉澱後的個人理性思維，藉著作品傳達對家鄉的關懷與情結。

### 1.2.2 找尋心靈故鄉的代言

藝術絕非一件輕易之事，是需要創作者全神貫注投入其中，包含肉體的與精神的。具象世界的表相傳移模寫，是沒有多大意義的。透過靈視而感觸，洞悉體證到流變無常之世間法相，才是創作者所追求的。

從日常生活中現實的題材中，抉取創作的空間，作者企圖從故鄉中最平常的生活面，找尋創作題材的可能性，並移情為故鄉的代言。以追求真實、和諧、圓融之美。

本研究之目的以「生活美學」為內容表現之形式，進而研究探討

具有相同創作內涵之創作者。同時以筆者之實際個人對故鄉的情懷與追尋故鄉代言的情感創作，深入剖析以生活美學在藝術精神上運用之可行性。其研究分項如下：

- (一) 生活美學創作基本元素分析。
- (二) 生活美學創作精神性之內涵。
- (三) 生活美學分析與研究。
- (四) 生活美學在藝術創作上之個人經驗。

## 1.3 研究方法與步驟

### 1.3.1 研究方法

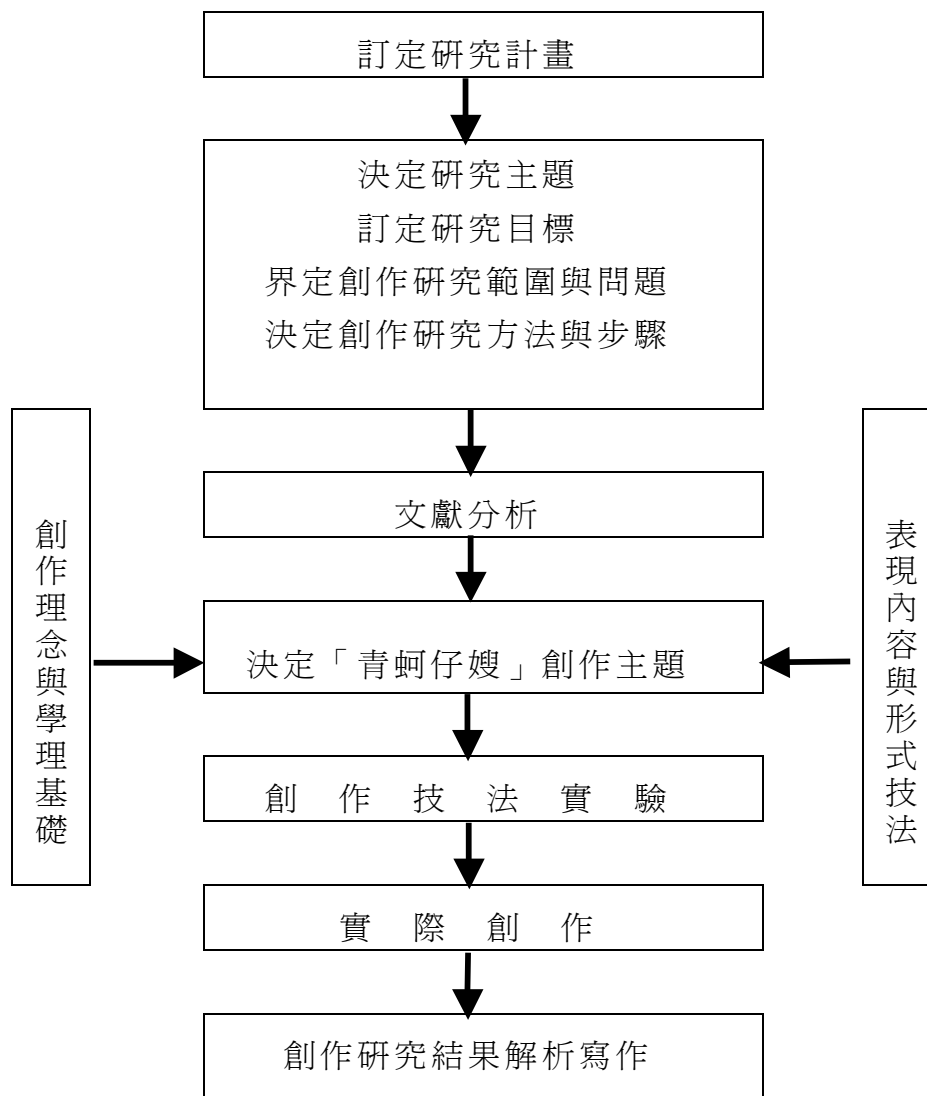
本研究先採取文獻分析及實證分析兩種方法，

(一) 文獻分析法 — 從西方繪畫流派中，找出創作內容和生活美學相關之創作，尋出其創作本源。並從近幾年中有關台灣相關畫家專輯、畫冊中，整理、分析、評鑑、綜合有關生活美學創作資料與作品，彙整與探究繪畫呈現之概況，並企求從個人繪畫創作研究中，深入探究內涵以尋出有關此類繪畫形式之可能發展性。

(二) 實證分析法 — 藉著「青蚵仔嫂」實際創作過程，一方面採取現場拍照、速寫，並縮集相關印證資料，歸納整理分析有關形式表現、表現主題及素材應用等，擬定創作草圖後，即進行實際創作行動，實踐過程中，參考藝術前輩之創作特色，掌握精隨與理念，揉合各類媒材、主題與形式，發展繪畫表現之多元性與可能性，隨時檢討改進及修正方向。最後分析六件代表性作品，並提出研究結果之說明。

### 1.3.2 創作與理論之發展概念

本研究從構思至完成專題研究以下列架構突圍依據，詳細內容見下圖：



## 1.4 研究範圍

生活本來就是藝術，生命存在的意義，就是如何充實自我生命為一個藝術生命。概括地說，藝術對人們的意義在於，它能極大的豐富人們的精神生活，久而久之便形成滋養生命的精神之泉。通過藝術作品，人們進一步擴大自己的生活視野，加深了對人生與社會現實的認識。同時，在藝術活動中面對作品中的人物形象及其命運的變化，會產生多種複雜的情感反應，就在這種情感起伏中獲得了增長豐富的美感感受。

本研究以「生活美學」的界定，運用點、線、面、色等四要素，以日常生活中的情景為題，透過個人實地寫生、蒐集、拍照並參考期刊、作品集，結合西方美術史相關論述及藝術概論、中西美學等，以歸納生活美學為內容創作之大概面貌，提出個人創作理念，以油彩技法從事創作，進而提出個人創作經驗。研究範圍有：

- 1.生活型態與社會現象為內涵創作。
- 2.生活現象（限定生活情景）為表現主題。
- 3.本研究無關學派理論之研究。
- 4.本研究無關藝術史之研究。
- 5.以個人創作經驗為生活美學理論研究之實證。

## 二、點、線、面構成感知

繪畫是造形藝術，也是畫家的思想、感情、觀念表達的一種語言形態。亦即畫家面對生活與自然所產生的思想、感情、觀念，藉著媒介物並以熟練的技巧，完整而充實的具體表現。

點、線、面構成是繪畫創作最基本造型的要素。因此，對點、線、面構成的研究，就成為每位創作者的重要課題，而對點、線、面構成的處理妥善與否，就決定繪畫作品的優劣。

### 2.1 點的構成

幾何點，是肉眼看不見的，可定義為無形的東西，以物質論，點就等於零，而在我們的想像中，它是最謹約的形，代表含蓄、沉默、無聲，外形上是一個封閉緊密的圓圈。點是一個無限小的元素面，是靜止的無動機體，沒有動向，既不朝水平向也不往垂直向，沒有向前或向後的運動，只有集中張力，往基面裡鑽，旨氣昂揚，簡短有力，迅速地產生，所以點從外在或內在的意義而言，是繪畫的原始元素，是一種原始的節奏，它是任何藝術裡達到原始性和諧的方式。理論上說應該是：1、一個複合體（大小和形的）2、有明顯輪廓的體<sup>2</sup>。

西方把點視為最簡單的形狀基礎，點是以筆或工具攜帶色料撞擊畫面所產生的基本形，用力之輕重，以及工具材料之不同，產生之點的特色也不同，圓點、尖點、不規則點，就各有不同的聲音和面貌；點也視所在畫面之位置不同，而有不同的意義：如在畫面中央則為靜止，如在邊角則較具動態感，點也是構成線的基礎，點的移動即成各種不同的線。點是繪畫中的最小基本形態，一幅繪畫的展開，是由點開始，然後由點而線，由線而面，由面而立體，由立體產生明暗。可知點是最單純、最簡潔的。但在繪畫上如將其位置、大小、疏密加以不同的安排，亦可產生微妙細緻的情感，可知點在繪畫上的運用，也

---

<sup>2</sup> 康丁斯基著吳瑪俐，點線面，譯藝術家叢刊，藝術家出版社，1990年。



很重要。要能夠將點的機能巧妙地運用到繪畫上，點才具有意義。

中國繪畫中之點是形構各種不同形象之基礎，不同的點法，形成各種不同特色的山石、樹木、葉叢、植被等造型。在中國繪畫中還可使用點來處理線與點交接轉換之問題，也就是破法，以點打破太過僵直或突兀之輪廓線；也可用點來聯綴太過鬆散的線和線、線與面、面與面，使形象間產生緊勁連綿的效果；也可用點來區分出面與面之間的前後空間關係等。因此點在中國繪畫中，除了形構基本造形外，更負擔起聯綴、區隔、點醒、擊破、轉換等多重角色，靈活發揮了點的特性。

就筆觸表現上說，中國畫是以點來表示各種形象：如畫葉法有介字點、个字點、菊花點、胡椒點、梅花點、垂藤點、小混點、鼠足點等，都是用點來表現葉的不同。山水畫中「點苔法」的點，除了表示小草、叢木、遠樹的具象意義外，更可使一幅畫的氣韻更加生動，點在山脊可增加山之靈氣，點在松針樹幹，可增添松之蒼鬱。米芾子父的「米點」更是獨樹一格，其山水畫全部以點來作畫，以表現煙雨朦朧之景色。可知點可表現無數形態，變化無窮。點在其運用上更是重要，如中國畫中的「攢三聚五」可謂點的疏密原則，看似簡單，必須下過一番工夫，方能得心應手。而「畫龍點睛」的點更是重要，這一點就是畫的靈魂所在，如缺此點，則死畫而已。

從畫面造形上說，點可使畫面生動富趣味，並可均衡畫面。如汪洋中的漁舟，田野上的村姑，吊橋上的遊人，群山中的飛鳥，這漁舟、村姑、遊人、飛鳥，就使這幅畫面增加不少生趣，也添了無限的詩意。

點也具有色彩性。中國畫有所謂「萬綠叢中一點紅」，不僅具數量的對比美（萬對一），也構成色彩的對比美（綠對紅），由這一點紅，而點醒了畫面，使綠色變化充滿朝氣蓬勃。而西洋畫家中，十九世紀末葉興起於法國的新印象派的代表畫家秀拉（Seurat）最善於用色點，他的畫完全是色點的表現，將色點的排列施予間隔交錯的變化，使色調的分割和色彩的純度發揮出最高的效果，所以此派又稱「點描派」。使用細密精算的筆觸，並以豐富的色彩、微妙的濃淡變化，來表現形

態感及量感。他完全以色點來描繪人體，那點狀組合近乎抽象性的人體形態，仍然保有人體現實性的美感，這是秀拉的裸體畫最獨特也最可貴之處。

## 2.2 線的構成

筆者始終最關心的是人的問題，故創作內容從有形的人到無形的人，在這過程中，並不是人的形象被移走或去除了，而是形體的象徵，以及後來畫面中的形狀，替代了人的形象。簡而言之，就是有意義的抽象形式直接取代了具體形象。再去除人的特殊性的同時，以「不可見的形象」揭示了人的「缺席」，因此，反倒提供了一個使心靈走向最初狀態的淨化作用。(曾懷慧，1999)

線條是自己一條條從麻布裡抽出來的，那種過程像極了把自己抽絲剝繭、剖析還原到像麻線那般接近自己原始纖維本質卻又銳利容易受傷的過程。畫面上的人先是逐漸被半具象的形體取代，最後則都變成一條條的麻線了。在自我追尋的過程中，麻線是密密麻麻交錯的敏感和內在的自我剖析；而在人我關係探索的階段，線條則是由於恐懼而產生的好惡與關切，導致人與人之間的不信任、疏離等負面的情緒，而自己在此糾結的負面情緒網中動輒得咎，無法找到出路。在自性的顯露的階段，則是反思的觸角、聆聽心靈呼喚的耳朵。

### 2.2.1 線條之美

這種淨化的線條美——書法藝術在當時遠遠不是自覺的就是到鐘鼎金文的數百年過程中，由始的圖畫形體發展到後來的線的著意舒展，到東周春秋之際，才比較明顯地表現出對這種書法美之有意識地追求。(李澤厚，1991)

從象形基礎上分化出來的甲骨書法，在線條章法和形體結構上，對客觀世界各式各樣的形象、姿態模擬、吸取成就極有抽象美感的文字線條，使之開始探討與更深入表現線條之美。

通過結構的疏密，點畫的輕重，行筆的緩急...，就像音樂藝術從自然界的群聲裡抽出音樂來，發展這音樂間相互結合的規律，用強弱、高低、節奏、旋律等有規律的變化來表現自然界社會的形象和內心的情感。(宗白華，1991)

在大自然最深妙的形式，便是中國在古代便已發現尋獲的"章法之美"：「以其掙脫和超越形體模擬的筆劃(後代稱為永字八法)的自由開展，構造出一個個一篇篇錯綜交織，豐富多樣的紙上音樂和舞蹈，用以抒情和表意。」中國書法藝術的獨立發展，正顯示線條本身充滿著生命與表現的能力，足以稱成藝術的靈魂顯出自身的魅力。「歐追求結構；顏追求表現；米追求自由抒情；趙追求唯美；董追求放逸」。(熊秉明，1987)

在同樣地書寫線條這個目標上，人各有不同的審美標準與追求的理想境界。如歐陽詢的字體追求嚴謹的構成；顏真卿的書法展現個人自我的風格；米芾的書法同他的畫般自由抒情；趙孟頫追求的書法境界是唯美；董其昌則是追求放逸。「以境之奇怪論，則畫不如山水。以筆墨之精妙論，則山水不如畫」。(董其昌，1981)

董其昌如此重視「筆墨之精妙」乃是把繪畫看成接近書法而捨自然之形似。在他自己的作品和畫論裏從運用構圖以至肌理，都與書法互通。董其昌重視筆墨的趣味大於“對再現自然的關心”而他的作品充滿了自我對傳統及成規在有意識下的選擇。圖畫中「骨法用筆」就是一筆下去，有骨有肉，有生命，有份量，有質感，有性格，有感情，卻是西方繪畫中所沒有的。(郭繼生，1990)

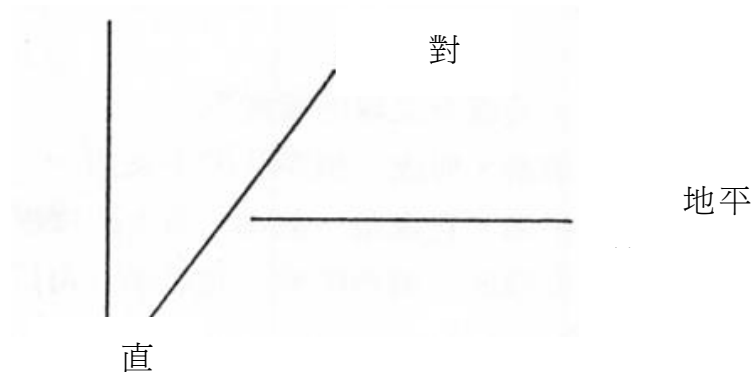
線條在一筆中有濃淡乾溼變化的不同個性、生命表現。其起落在人心靈與手腕間，來回運作統合。它的魅力在於人對於它的那一分專注精神的投入，就像日本浮世繪的木刻版畫中線條的精神，與石濤的線條精神裏見到的「自有我在」一樣。近代鄉土寫實畫家席德進在練了書法之後，發覺遠比素描對他的筆墨幫助更大，更有效地在水彩紙上把握自然的內在精神以書入畫。再從安格爾信徒認為的「線條是美術的誠實，也是美術的榮譽」中，我們知道：線條是忠於人的情感，在

表現上，它成爲人是有意識、自主的活物，所以不論從古代的寫字、書畫、刺繡、木雕.一再地證明：人的活動是最受尊崇的，因爲他開發線條、運用線條，成就了“藝術”創作。

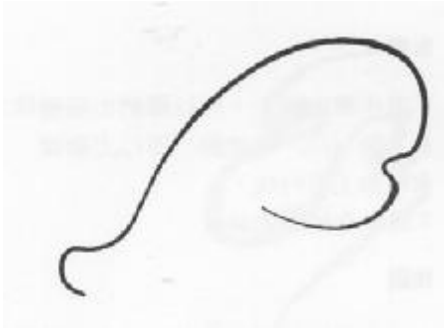
### 2.2.2 線條的種類

康丁斯基(Kandinsky Vassily)認爲線條是種「精神符號」，用來吐露藝術家內在的情感，反映其生命；由此看來，線條的魅力，除了是抒發情感的媒介外，更是可以表現熱情，強調曲線，擁有更多「有意識」的知覺與感性存在。(林怡惠，2001) 康丁斯基把線條分爲：

1. 直線：它的張力表現出無盡運動可能性的最簡形式。有地平線、垂直線、對角線。(康丁斯基，1985)



2. 弧線：它有成熟、飽滿和彈性的特性。自由波浪形、幾何浪形線。

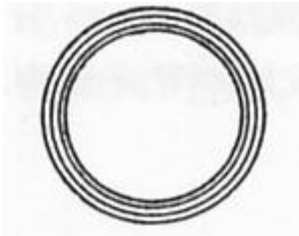


自由波浪形

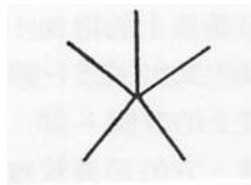


幾何浪形線

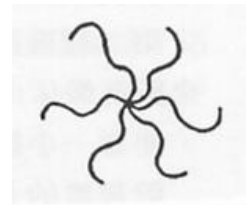
2. 結合線：兩種情形的結合。有幾何結合線、綜合結合線、自由結合線。



重覆相迎的曲線，  
產生新的面



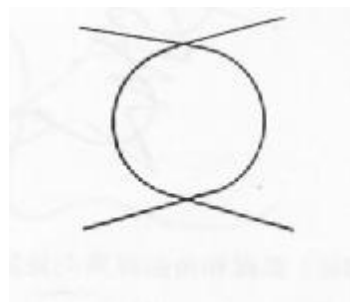
直線從中心放射性的  
的重複



曲線從中心放射性的  
的重複



曲線的重複，兩者  
相交、相切



曲線反向的重複

## 2.3 面的構成

「面是線移動的軌跡，面中最單純者是三角形、四方形與圓形。三角形予人安定感；四方形有規矩或嚴肅之感；圓形則予人圓滿或團結的感覺。」西洋繪畫極為重視面的安排與分割，皆以均衡的原則為主要條件，合此原則，則畫面產生穩定、均衡、和諧之感；不合此原則，則畫面產生傾倒、空虛、不安定的感覺。如三角形雖給人安定感（指尖端在上），而尖端在下的三角形就產生不穩定的感覺。又如四方形具有規矩、嚴肅之特性，而尖端朝下的四方形就給人有莊嚴而不呆板的感覺，亦含有靜中帶動的特性。

面是造形的另一重要元素，物體由各種不同的面組成，面與面的交接處為線，線的橫向運動也形成面，封閉的線條即形成一個面，面由線條界定，線條也由面界定，因此線條也可稱為面界，線與面有相互界定、相互依存之特性。

面不只有平面、也有曲面、折面、非光滑面。從面所佔據的位置，又可分為水平面、直立面、正面、反面、側面、斜面、俯視面、仰視面、投射面；從面之不同特性，又有陽面、陰面、凸面、凹面、光面、暗面、粗面、細面、堅硬面....等。

面的形狀，可分為兩大類：規則變化的「幾何形」(geometric)，和不規則變化的「非幾何形」(organic)，也稱有機形。「幾何形」是指以幾何學作圖之規則所構造的形狀，如三角形、圓形、方形、多邊形等。「非幾何形」是指不容易以幾何學規則描述的不規則變化的各式形狀。

西洋畫派中，最重視面的組合與表現的，首推立體派的繪畫，其畫面造形的構築就是繪畫的目的，這些畫家如畢卡索 (Picasso)、勃拉克 (Braque)，把一切對象的形有計劃的分解、破壞，再把對象的形還元為最簡潔的幾何形，再加以重新組合，這些幾何形間即產生律動，構成一種新的面貌，所以，立體派的繪畫，可說是形的繪畫，亦可謂

是面的律動構圖。

中國傳統繪畫中面的造形，較集中於山與石的表現，面的造形技法中，則集中於「勾勒皴擦」。勾勒有助於面的輪廓邊線之形成；皴擦則重在表現面之紋理。

## 三、色彩在視覺藝術上的運用

色彩與我們的生活是如此密切，任何人多可以很冷靜且理智的分析色彩、了解色彩或應用色彩，可是色彩對於人的感覺來說，卻是非常富於感情性，因此在生活美學藝術的創作中，我們要確認色彩是一種富於感性的視覺語言，而對色彩的內涵做進一步的了解；一般人大多較注意欣賞或判斷色彩呈現的結果，不容易針對色彩的成因或本質去探討，這也是本章將深入探討的內容。

### 3.1 藝用色彩學

宇宙萬物，沒有無色的；有了色彩，物體才能存在與被認識，換句話說，我們辨識物體最重要的條件就是色彩了。多少年來，藝術家與科學家不知花了多少精力研究探索總算提供了較妥切的解釋：

第一、從物理學角度研究的結果：由發光體放射出來的光線，照到物體表面再反射到我們眼睛裡的光，謂知色。譬如一只蘋果放在沒有光線的暗房裡，就顯不出鮮紅色澤，這是一種物理現象。

第二、從生理學角度研究的結果：認為眼睛的結構會影響色彩的顯現。因此物體的色彩反映到眼睛時，並不是每個人都能感覺到同樣的色彩。如色盲的人，有些顏色是看不出來的，這是生理現象導致色彩辨識的不同。

第三、從化學角度研究的結果：發現色料是由動物、植物、礦物三類原料混何、實驗而製造出來的。從這個角度去研究的，以藝術家及色料製造者為多。

第四、從心理學角度研究的結果：對於光線感覺及刺激反應的關係特別重視；強調人感官知覺對色彩的反應與生活環境及人格成長有極密切的關係。譬如淺色使我們感到輕快活潑，深色使我們感到穩重沉悶，或者色彩艷麗較能引起我們注意力等等。

以上的論點或研究，都是以科學方法來說明色彩的成因及關係，對我們討論色彩與研究色彩有很大的幫助。至於應用色彩在技術上規



範，是直接關係生活、表現藝術表現的價值，因為生活領域之廣，藝術表現有無限的疆域，而且色彩探討的範圍和深度，乃是乎沒有窮盡的地方。

### 3.1.1 造形與色彩

造形與色彩都滿足了視覺的兩個典型的作用，它們賦有表情，並且能使我們透過物體與事件之合一化作用而獲得知識情報。造形使我們能夠將事物分辨清楚，做為傳遞意義的工具，造形是比色彩更有效力的；但另一方面，色彩的表現力卻也不是造形所能獲致者。造形呈顯了一個廣泛明白而可分辨的多樣性，如臉孔、樹葉、以及指紋所顯示的。文字書寫也是利用造形而非色彩，因為它提供我們那些簡單而可依賴的符號，甚至於在很小的情況下，我們也能辨認它。而如果色彩也要用來做同樣的工作，則我們所能夠毫無差錯的依賴的色彩不超過一打之數。反過來說，做為一種表達感情的工具，則色彩的功能比造形強烈。色彩產生了基本上為情緒性的經驗，而造形則是與智性的控制相呼應的。

### 3.1.2 色彩的反應

色彩能傳達強烈的感情乃是毋庸置疑的事實。曾經有人嘗試說明不同色彩的獨特情調，且在不同文化的象徵使用裡導致一般化的原則。在討論造形的時候，似乎有比較穩固的理論基礎。至少，我們可以把某些特別的形象之表情與某些更為一般化的特性建立起關係，例如空間裡的方向、平衡、或者外輪廓現的幾何特質。但色彩的效果是太直接、太自發了，以致於不可能只是由於一種附加在它上面，由學習所得來的解釋的產物。而另一方面，與色彩對於有機體之影響有關的生理學上的程序，卻幾乎連一項假說都沒有人提出來。

然而，一般人對色彩的聯想反應，卻有一致性。例如，紅色使我們想起了火、血、以及革命等內涵。綠色令人想起了自然的清爽，而藍色是清冷如水的。這種一致性卻也不是絕對的，每一個人對顏色的

聯想，存在著個別差異，不同文化對於同一顏色的聯想也大相逕庭。基於此，藝術家只約略的將顏色依據它給人的聯想，主要的是指涉了溫度的經驗，分為兩大類：「寒色」與「暖色」。

### 3.1.3 寒色與暖色

暖色調看來似乎在招引我們，而寒色調則使我們與它保持距離。但寒、暖色調並非絕對的，紅色看來似乎是一個暖色，而藍色是一個寒色。純黃色看來也會是溫暖的色，一個藍調的黃或紅看來會是寒冷的，同樣的，一個黃調的紅或藍也是。相反的，一個紅調的黃或藍看起來是溫暖的。決定一個色是暖是寒的，並不在於它本身，而在於它偏向的色。這或許會導致一個預料之外的結果，一個紅調的藍看來溫暖而一個藍調的紅看來寒冷。兩個平均的顏色之混合將不會很明白地顯示暖寒的效果。綠色、黃和藍的混合，將是混色中最近寒冷的，而紅和藍平均混合的紫，還有橘色中帶黃，將趨近於中性或曖昧。

### 3.1.4 色彩的感情表現

正因色彩給人的感覺有趨於一致性，卻又並非絕對；因此藝術家們在意的並非為色彩的屬性分類，而是轉而探討色彩的感情表現。

歌德發現正紅色有一種高度尊嚴與嚴肅的表情，純黃色是快樂而溫柔嫵媚，而藍色是「迷人的空無」，它傳達了刺激與安詳兩種互相矛盾的情感。歌德說綠色能給人「一種真正的滿足」，因為它使得我們的心靈和眼睛「在這混合色上得到休息，如同我們因某些平易的事而獲得休息一樣。人們不願意再走動，並且也無法再走動了。」

康丁斯基也說：「當然，每一個色都可以是暖色且寒色，但是沒有任何一色，其冷暖的對抗如紅色那們強烈。」而黃色「從來沒有包含什麼深刻的意義，但可以表現瘋狂、猛烈」；按藍色則「沈入所有事物的底下，它是沒有止境的」最明亮的藍色則「達到了一種寧靜安詳的境界。」康丁斯基發現綠色是「絕對地寧靜而不動」這是一種「相當莊重的、超自然的、深刻、屬於大地的、自我調和。」

對於混合色之效果，歌德認為黃色這個顏色是對於摻假極端敏感的，當它有一個綠色調的陰影時，看來如硫磺般地令人不快。對於康丁斯基而言，黃色帶一點點藍色味道「是一種病態的色。」對歌德而言，當紅色被藍色影響，它變成為一種「令人難以忍受的品質」，他又暗示說，高級聖職人員之衣物，所以採用這個顏色是因為「它不可抗拒地努力，以一種永遠向前推進的沒有休息的步伐向紅衣主教的最高席位邁進。」康丁斯基發現一個帶黃色調子的紅色會「引起力量、能、野心、決定、快樂、勝利等感情。」帶紅的黃最能給眼睛那種「溫暖和輕快的感覺」，而一個帶紅的藍則使我們感到不安，而不是使我們活動。帶紅的黃使我們感到要繼續活動，帶紅的藍則使我們感到需要休息。

沒有混色的色相以及那些很平均的混合色都有一種穩定性的趨向，它們的感情的影響力是比較弱小的，而一般的混合色，由於引進了一個強大的動力的品質，所以更強調了它的表情。但是由於沒有足夠信賴的實驗資料可以採用，僅能由藝術家們的論述及意見，看出色彩在情感表現上的大致性。

### 3.1.5 色彩的偏好

在所謂的實驗美學的大部分作品裡，仍舊是以藝術的主要功能乃是在於使人愉快的這個觀點為基礎的。因此一些生活藝術品製造商很想知道人們所喜愛的色彩是什麼，因而引發人們對色彩偏好的研究。

有些研究指出，人們比較喜歡飽和的色彩而不喜歡不飽和的；而另外的研究結果剛好相反。又有人說，在光譜之兩端的色彩，亦即紅色系和藍色系，是比較被喜愛的，而喜愛黃色系的比例通常比較低；又說喜歡藍色的人，男性比女性多。但是我們無法評估這些結果，除非我們知道人們從色彩上面得到的表情特質是什麼，並且這些印象是如何適合他們的需要的。

色彩的偏好可能與某些重要的社會及個人的因素有關。如果在一種文化裡，自由表達感情是不被社會允許的，則人們的居室陳設一定

陰暗平淡。同時一般人都認爲讓年輕人，而不是老年人，穿著強烈色彩的衣服以表現他們的生命力乃是正當的。因此，一旦色彩的感情可資信賴地被探究了，則有關色彩之偏好的研究似乎會顯示出一種文化結構的高度有意義的景象來。

### 3.1.6 調和的探尋

在視覺藝術裡，表情特質是在色彩學中一個很重要的研究對象，尤其是色彩調和的問題。藝術家與理論家試圖決定什麼樣的色彩配置，能使諸色彩的各種因素很自然而令人愉快的融合在一起。

早在一七七二年，朗伯特(Lambert)就提出了色彩的金字塔(Color pyramid)。馮特(Wundt)則設計了一個色彩的圓錐(Color cone)，奧斯特華德(Ostwald)在二十世紀發展成功色彩的雙圓錐(double cone)模式以及孟瑟爾(Munsell)在稍後加以推廣的色圓球(Color sphere)。雖然這些色彩模式造形各不相同，但是他們所依據的則是相同的原理。它的中心垂直軸表示色彩的明度值，從在上面的，最高明度的白色一直到下面，最低明度的黑色。而其赤道，或者是多邊形的外緣，則包含了中間層次之明度的各個色。而這些色立體的每一個水平段，是表現在某一特定的明度裡，所有該色的彩度階次，愈是靠近這一個水平段的外緣部分，那個色就愈飽和；愈是靠近中間軸，則它在各同明度的諸混色中，含有的灰色的成分也愈多。

不論是雙金字塔(Color pyramids)、雙圓錐(double cone)、以及圓球(Color sphere)等色立體(Color solid)的模式，有一點都是相同的，在它們的中間高度的地方周圍最大，然後向上下兩極遞減。其理由是因爲在中間明度的範圍裡，所有色彩都呈現出最豐富的彩度的階次，從最純色到相映的灰色都有，而那些明度太高或太低的色彩，其彩度的變化是很少的。

這些色彩模式的系統，是爲了要達到兩項目標：它能允許客觀地認同每一個色彩，並且表示那些色彩是能互相調和的。奧斯特華德(Ostwald)假設「爲了調和兩個或兩個以上的色彩，他們在本質要素

上必須是對等的。」它的調和原則是以色相或彩度的同一性為基礎的。這表示了所有的色相都是調和的，只要它們的彩度相同便行。即使如此，奧斯特華德仍相信有某些色相是特別能互相調和的，尤其是在色環上互相對向的互補色。色環上的任何規則的等間三角關係也會產生特別調和的結果，因為這個三角形也是互補的，亦即，當它們以相等份量混合時，產生灰色。

孟瑟爾（Munsell）的調合理論也是以共同的因素之原則為基礎的。在色圓球（Color sphere）上，繞著中心軸的水平圓弧，包括了所有同明度及同彩度的諸色。而一垂直線則包括了明度不同的諸色。而水平的半徑則是包含了某一色相之某一明度裡的各種彩度，孟瑟爾更進一步指出「此圓球之中心是所有色彩之自然的平衡點」，所以任何經過此一中心點之直線所連起來的色必是調和的。這意思是說兩個互補色，如果其中一色之高明度被另一色之低明度所補償，它們也會調和的。

調和在這意義之下是十分重要的，在一個構圖中，如果所有色彩要互相呼應，它們必須在一個統一的整體之下互相配合起來。在一幅成功的繪畫作品或一個好的畫家的作品裡，它們的用色總是保持在某特定範圍之內，排除了某些色，某些明度，或彩度。但調合理論有它受侷限之處：

- 1.形狀大小對色彩調和會產生影響。奧斯特華德和孟瑟爾兩人曾指出：大塊面積的色彩應該降低，而高度飽和的色彩應該只用在較小塊的地方。

- 2.同一個顏色的表情會受到那事物的一般正常色彩聯想，或者被它的內涵所影響。例如一個被用在做為血污的紅色，看起來或許是蒼白的，但當它被用來表示興奮的臉色時可能是強烈的。

- 3.最為藝術家所在乎的是：所有相鄰的局部關係都呈現出愉快的一致性時，很顯然的，這是最樸素的調和，但它所呈現的是一種整體安靜的情調，一種沒有生命的寧靜，欠缺了其他表現。像這樣的調和，不具有什麼永遠的價值。

色彩表達情感，深受文化的影響，因此，人們所提出的規範只不過表示了他那個時代的風尚罷了。

### 3.1.7 混色的結構法

色彩混合的知覺不外乎三種主要的群，亦即：紅與藍之間的，藍與黃之間的，以及黃與紅之間的。依混色時原色的不同比例，並除去黑或白的混色，則我們可以得到一種含有九個主要混色的系統，如表一：

表一 三原色互相混合之結果 蕭木川 製表

原色		比例各一半		原色
藍	藍紫	藍和紅	紫紅	紅
紅	黃味紅	橙	紅味黃	黃
黃	綠味黃	綠	綠味藍	藍

這些混色系統可以做為各個基本色之間轉移的階梯，但是在中間那一行的三色，它們都平衡了它們兩端的基本色，表現出比較高的穩定性和自我充足。因此它們也類似於基本色，並且含有相當高的與基本色相似的性質。其它的六個混色，都是兩基本色之一強過其他一色的，便會有「導調」(leading tones)的強力的特性，也就是說，它們看起來好像是佔優勢的基本色之偏離，並且顯現出朝向該基本色之純粹性的張力。所以在紅味黃的色階裡，一個紅味黃有傾向於變成黃的壓力，而一個黃味紅有傾向於變成紅的壓力。

混色的色階把我們的眼睛從一幅畫的某一地區導向另外一個地區，如此便產生了某一特定的方向之運動。因此，一個綠色系的色階可能會循著一個路線貫穿整個風景畫面。

色彩與色彩之間，共同的元素越少，則它們的分離性越是來得明確。那三個原色：紅、藍、黃，是最徹底互相分離的，因為它們之間沒有什麼共同點。兩個基本色的混色，也是和第三個基本色完全分離的。這種排外的區別，在一幅繪畫作品之構圖裡，有助於面與面之間

的界線之確立。

我們必須考察在一個混色裡，其構成之原色所擔當的不同任務。我們試把一組紅味黃（**rY**）與紅味藍（**rB**）的並置和一組紅味黃（**rY**）與藍味紅（**bR**）的並置比較一下，將發現第一組是很順利地組合在一起，而第二組則往往產生互相排斥的作用。其差別何在呢？這兩組都有共同因素：紅色。但是在第一組裡，紅色在兩個混色裡的結構的地位是相似的，即它是次要的。而在第二組裡，它的結構的地位是相反的。在一個混色裡，紅色是主要的，而在另一組混色卻是次要的。這種結構上的矛盾常常會造成一種衝突，因此才有互相拒斥的作用；而在第一組裡，結構上之相似性的呼應造成了一種吸引力，也就是通常所說的調和。

有兩組色彩可以說明兩種混色的形狀。第一種形式（圖 1）可以稱為「次要色的相似性」，第二種形式（圖 2）稱為「有一共同因素的結構上的對比」。兩者的對照情形如表二：

表二 兩組色彩混色的對照情形 蕭木川 製表

	第一組	第二組
名稱	次要色的相似性	有共同因素的結構上的對比
內容	黃味紅（ <b>yR</b> ）和黃味藍（ <b>yB</b> ） 紅味黃（ <b>rY</b> ）和紅味藍（ <b>rB</b> ） 藍味黃（ <b>bY</b> ）和藍味紅（ <b>bR</b> ）	紅味黃（ <b>rY</b> ）和藍味紅（ <b>bR</b> ） 紅味藍（ <b>rB</b> ）和黃味紅（ <b>yR</b> ） 紅味黃（ <b>rY</b> ）和藍味黃（ <b>bY</b> ） 黃味藍（ <b>yB</b> ）和紅味黃（ <b>rY</b> ） 藍味黃（ <b>bY</b> ）和紅味藍（ <b>rB</b> ） 藍味紅（ <b>bR</b> ）和黃味藍（ <b>yB</b> ）

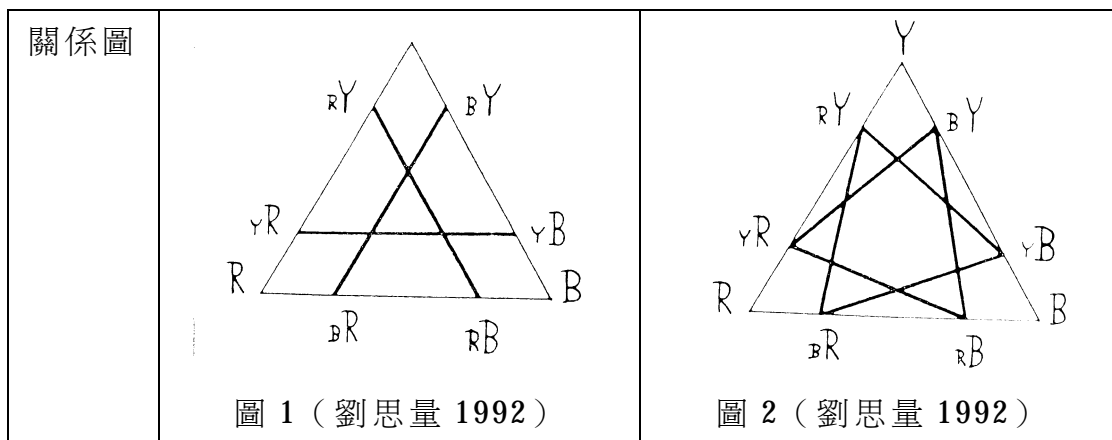


圖 1 表示出一種安排，每一組的兩個混色，與決定該混色之次要色的那個原色的頂點之距離是相等的，亦即有相似性。而混色裡的主要色與其原色的頂點之距離也是相等的。在圖 2 裡便沒有這種單純性。每一組混色裡的各組成色，對於三原色的頂點之距離各不相等。每一個混色裡，其主要色都接近於原色的頂點，其次要色則與原色的頂點較遠。因此，第一組混色產生吸引力，而第二組產生拒斥力。

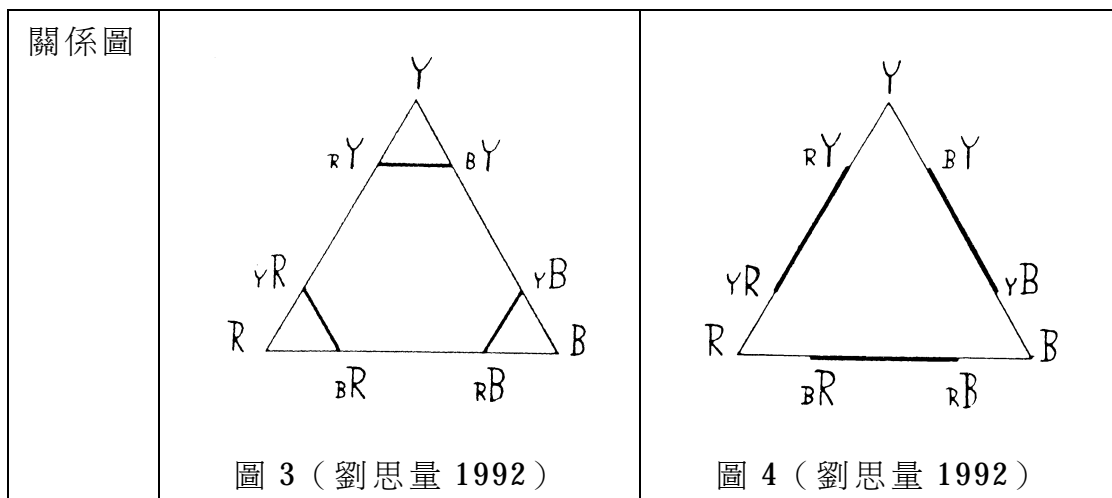
另外還有兩組混色的關係，可以稱之為「主要色的相似性」(圖 3) 以及「結構的倒轉」(圖 4)，它們的內容與關係見表三：

表三 另外兩組色彩混色的對照情形

蕭木川 製表

	第三組	第四組
名稱	主要色的相似性	結構的倒轉
內容	黃味紅 (yR) 和藍味紅 (bR) 紅味黃 (rY) 和藍味黃 (bY) 黃味藍 (yB) 和紅味藍 (rB)	紅味黃 (rY) 和黃味紅 (yR) 紅味藍 (rB) 和藍味紅 (bR) 黃味藍 (yB) 和藍味黃 (bY)





在圖 3，對任一個原色的頂點而言，每一組混色的距離都是相等的，不過，它們比較靠近頂點，也就是說它們共用了那主要色。這與圖 4 所表示的組合之差別在於，次要色的相似性產生了兩個基本上不相同，而由類似的混合所結合起來的色彩，主要色的相似性則產生了兩個基本色上相同，而由相異的混色所區別的色彩。同一個色被帶入兩個不同的色階裡，好比，紅色被帶進紅黃色階和紅藍色階裡。其效果看來似乎是互相傾軋的，所以產生拒斥力。

「結構的倒轉」(圖 4)是當兩個基本色互換位置時造成的，也就是，當在一混色裡做為次要色的那個色，在另一混色裡變成主要色時，乍然一看，此矛盾也許會使我們以為它將產生雙重的拒斥力，但在這種情況裡，它們還是在一個色階裡。此外它還有一個結構位置的互換之對稱性，可以顯示出這將導致調和的關係。

衝突或互相拒斥的效應，並不是「不好的」。反之，對於那些希望藉色彩來表達微妙內涵的藝術家而言，這正是好的工具。他能幫助他使前景與背景扯離，一顆樹上的葉子與其枝幹分離，或者使我們的眼睛遠離一條在結構上不理想的視徑。不過，這種不協調必須符合由主題與其他知覺因素所建立起來的整件作品之結構的要求才行。

### 3.1.8 互補色

色彩的組合有兩種方式：加法混色與減法混色。加法混色是當我們把不同色光打在一個銀幕的同一點上面，或者把不同顏色的色點並排在一張畫布上面，而使色彩在觀賞者的眼睛裡混合時產生的。在心裡學的實驗裡，加法混色是利用將不同的顏色塗在一個圓盤之上，然後利用馬達的力量使圓盤快速轉動而造成的。如果在這種情形之下，色彩的配置經旋轉之後，造成白色或灰色，則它們就稱為互補色。

而減法混色的例子是當有色的濾光鏡互相重疊時產生的。一種十分精確的互補色之減法混色會把所有光線統統吸收，因此造成了黑色或者很深的灰色。

互補色是一種色彩之間的組合，它要不是經加法混色而產生完滿的白色，便是經減法混色而產生完全的黑色。他同時也能顯示出，當互補色裡的一色呈現時，我們的眼睛易於看見它的另一補色，而完成補償作用。歌德描述互補色是「互相需要的」。它們之所以如此，是因為我們的眼睛需要補償完全。

圖 5 在圓周上的任何直徑兩端上的兩點，表示兩個近似互補的色。那兩個以虛線畫出的三角形是表示了許多能夠產生補償作用的三角關係裡的兩種。

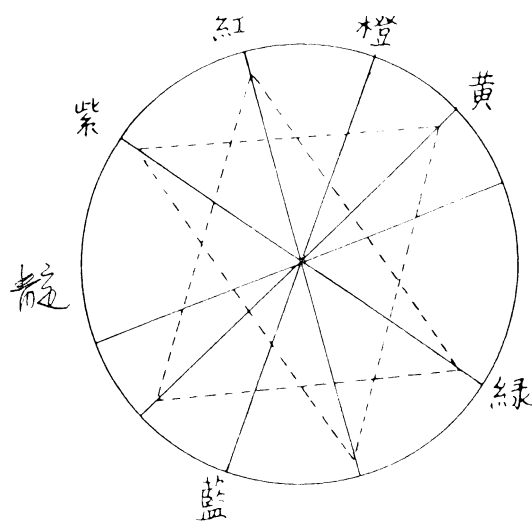


圖 5 (劉思量 1992)

所有互補色的色對成員都是互相差異的，它們之間沒有共同的主要色。在所有補色對裡，如果有一個色是純粹的原色，則那兩個原色是不共的。沒有任何補色對是由相同的兩個色所形成的兩個混色。如果認為原色只有紅、黃、藍三色，則在所有補色對裡，都含有此三原色。

任何一對互補色裡的色彩，總是有著相當大的差異性，而同時，又包含了全部或大部分的原色。這使得它們的組合不但顯明而且很豐富。因我們的眼睛努力在尋求補足，經由主觀的作用來喚起與它平衡的任何相對色彩之刺激。我們的經驗似乎顯示，互補色的並置會產生一種均衡而完全滿足的印象。

互補色是相對立的諸色之完滿的均衡。它們顯出了構成整體的諸個特殊的力。一幅以互補色為主題所構成的繪畫，就能獲得這種生動的靜止。一種以一對極端相反的事物，一個戲劇性的對比為基礎的構圖，便能在均衡感裡感到張力的效果。

由於互補色是互相兼有著明顯的區別，而同時卻又都融入一個統一的整體，所以它們特別適於用陰影法來表現立體的量感。一個綠色的物象，利用紫紅色的陰影，也許最能表現它的渾圓感；反過來說，一只紅色的蘋果或人體鮮紅的膚色則可能由藍色來加以調節。一對互補色能比在同一色彩裡之明度漸層變化變化更加有效地達到分離的作用。在塞尚（Ce'zanne）的靜物畫裡，如果有一只蘋果是以各種不同名按之綠色來描繪它的陰影，則必有另一只蘋果是由從明亮的橙色到暗藍色來描繪的，而通常看來似乎是這二只蘋果更加富於立體感。同時，橙色與藍色之間的不共性，則由於它們趨向於成為一對互補色而補償了。因此我們也觀賞到該物象之統一性。

## 3.2 色彩在視覺藝術的重要性

一個創作者對色彩應該有基本的認識與修養。如果能對色彩的認識特別豐富。對色感的反應就更敏銳，創作時對色彩將更加敏感，而使畫面產生色彩美的機能性。而色彩的感覺訓練，必須從生活環境中逐漸培養出來。一個創作者不但要了解色彩的性質與感情，並要對色彩有感覺，且能夠感覺到色彩。印象派畫家雷諾爾（Renoir）有一句話：「畫家的調色板不含任何意義，創造繪畫是畫家的眼睛。」即說明，色彩的美絕非色彩本身的強弱或色相，而應該是色彩與色彩的調和產生的效果。後期印象派畫家塞尚（Cezanne）說：「素描與色彩是不可分的，當色彩逐漸充實的時候，素描也就逐漸充實；當色彩更為調和的時候，素描也就更為正確；當色彩更為豐富的時候，形體才能夠更為完整；調子的關聯與對照，是素描形成立體的奧妙」這也更說明了色彩在視覺藝術創作的重要性。

### 3.2.1 點性、色彩的運用與建構

新印象主義是十九世紀末的法國繪畫運動，時間約在一八八〇年左右。新印象派此一繪畫運動的興起是受到印象派理論的啓示。比印象派更進一步的由外光的追求而運用科學化的描寫法，理論根據光學而來，將色調分割成七種原色(分析太陽光後得到的七色)。起源於一些畫家反對印象主義對光線及色彩的看法，企圖以更科學的方式，把各種色調加以分析，直接將原色一小點一小點的畫在畫布上，表現光的閃爍，取代以調色盤混色的功能，並保留色彩的純粹性。這些小色點在觀者眼中自動混融，筆觸細密整齊，彩度明度高，遠看也成了不同層次的光面與暗面，具有堅實的構圖及裝飾風格。此種新印象主義的基本技法，印象派畫家雷諾瓦（Renoir）和莫內（Monet）首先以「點描法」稱之，秀拉、希涅克（Signac）等新印象派代表畫家，則喜歡用「分光法」稱之。

新印象主義作品揭示精密組合而成的事物間相互的關係，光線仍

像印象派那樣的強烈，但整體效果卻具有穩定、和諧的莊嚴氣氛，與印象派表現霧濛濛的感覺不同。主題處理的方式也不像印象派一樣想要將視覺所捕捉到的事物原原本本的直接再現，而是在經知性的活動後，將它轉化成嚴謹構成世界中的造型要素。

(<http://www.cmcart.com/ramble/artinfo.asp?ID=6>)此外，他們並導入希臘以來有名的「黃金分割比例」，在構圖上講求數理的構造，無論色彩，畫面佈局及人物的遠近大小等，皆採固定的比例分割。影響了後印象派畫家梵古、高更、羅特列克等人的繪畫理論和未來繪畫的色彩表現，如歐普藝術的色彩表現。新印象主義畫家的色彩使用，並不像印象派畫家那樣，將各種色彩的感覺直觀的表現出來，他們企圖以色彩學、光學等科學理論，把各種色調分析，使其體系化，且完全採用短筆觸點描的技法來作畫。

秀拉一八五九年出生於巴黎，十六歲時即在素描方面嶄露頭角，十九歲進入國立美術學校就讀，當時閱讀了瑞士美學學者大衛·沙特(David Sutter)有關視覺之美與光之分析的論文就頗有感觸。秀拉從1880年才從印象派出發，那時莫內已經不斷在使用"點描法"了。而秀拉把這種點描法予以徹底化，就是對光的效果進行特殊的研究，並於畫室中進行實驗性的創作。大傑特島的星期日午後(圖3-1)奠定秀拉成為新印象派的首腦人物，可惜他英年早逝，享年僅三十二歲。

〈大傑特島的星期日午後〉是秀拉最具代表性的作品，整個畫面都是用極小的色點代替短促的筆觸，並以豐富的色彩，微妙的濃淡變化，表現出型態感及量感。描寫一個陽光普照的星期日下午，人們在公園遊玩的情景。公園內是一大片綠意盎然的草地，左面有一個湖，有些人坐著或站著休息乘涼，有些人在散步，有些則在湖中划船或垂釣。

秀拉在這幅作品中已全面使用「點描法」，全畫均以原色的細點組成，沒有線條和色塊，並利用人們眼睛自行把色彩混和，也就是把調色的工作直接訴諸視覺作用，保持色彩本身的純度和明度，比一般在調色盤上混合的顏色更鮮明強烈，遠看也都成了不同層次的光面與暗

面，整體給人一種亮麗、新鮮和愉快的感覺。

保羅·席涅克(Paul Signac) 是法國新印象派代表畫家之一，一八六三年出生於巴黎。一八七五年舉家遷至靠近紅磨坊的畢卡爾廣場，此地為當時藝術家群聚之處，席涅克因而耳濡目染，啓發了他對藝術的高度興趣，進而進入畫班學習，成立自己的工作室。一八八四年參與「獨立藝術家協會」的創立，並結識秀拉、畢沙羅等人。一八八六年開始嘗試分光技法的繪畫，與秀拉一起建立點描畫技巧，以原色的小色點排列或交錯在一起，讓觀眾的眼睛自己發現調色作用，畫面好像五彩繽紛的鑲嵌畫，此乃一種視覺混合的色彩理論。在秀拉三十二歲去世後，他繼承了秀拉創始的新印象派運動，並繼續發揚光大。一八九二至一九〇〇年是其畫風轉變期，期間多待在聖-托貝港作畫，畫出地中海燦爛的陽光與熱情，不但色彩亮麗許多，簡化粗獷的筆觸也取代了早期秀拉式的小圓點筆觸。一九〇八年起擔任「獨立藝術家協會」會長直至一九三四年，前後長達二十六年，顯見其在美術界的尊崇地位。

如果說秀拉是分光畫派的奠基者和創始者，席涅克則是其忠實的支持者及繼承者。席涅克認為新印象派並不是「點描的」，而是「分割的」，運用色調的分割法則，將色調分割為 7 種原色(即太陽光的 7 色)，並純以這些原色小點排列作畫，用短筆觸點描的技法如嵌鑲般直接分布在畫面上，讓畫面呈現一種特殊的視覺效果，因此新印象派又稱為「分割派」。他對於新印象主義畫家採用的分割畫法，認為是在畫布上努力重現自然界的主要本質--光，將大自然界中的景物，出色地描繪出光彩中存在的真實自然，賦予畫作獨特的現代性。

席涅克喜愛點描海港、河流、水與帆船等風景，人物畫方面則相當稀有，用餐室(圖 3-2)是其有名畫作之一。席涅克以其爺爺和母親作為模特兒，以細點素描的手法描繪出當時中產階級的生活景致，不論在色彩輪廓及物體光線的處理皆有一定的水準。秩序化的構圖雖讓人物的表情動作稍嫌僵硬，但窗外明亮的光線與室內昏暗的光線形成強烈的對比，無論人物、桌上的物品，乃至於整個畫面光線細微變

化的掌握甚為得體，充分發揮了點的特色。

### 3.2.2 線性、色彩的運用與建構

十九、二十世紀相交的年代，西方文明在宗教、倫理、哲學、與美學等精神價值上產生劇烈變化，面對社會的變遷、人生的無常變化，孟克傳達當代人們的世紀末心理狀態，成為表現派的先驅之一。這個畫派反抗印象主義，強調強烈色彩的對比效果，追求單純化的構圖，著重在精神性的顯現。

孟克是挪威的藝術家，1883 年進入素描學校。1884 年起以獨特的沈黯色彩和題材作畫。1885 年訪巴黎時，接觸到印象派畫家及秀拉〔Seurat〕、梵谷〔van Gogh〕及高更〔Gauguin〕等人的作品。他發現了線條和色彩的表現特性，因此決心以繪畫表現出其內新世界的共鳴，企求在他的畫中表達人類心靈中的各種狀況，他認為主宰創作的重要因素，是畫家內在的情感。

孟克年輕的時候，因為環境的惡劣，以及親人的生離死別，遭遇了相當多的痛苦，但是他以自己內在體驗為創作題材，作品中特有的燃燒、發熱，與極端不安等因素，其實也來自於他的成長經驗。對孟克來說，顏料是他情感表達的媒介，他將對現實難以忍受的痛苦情緒，用色彩、線條與形式呈現，描述了自己生命觀點中的生命、愛慾、孤獨感以及對死亡的不安煩惱等，以強烈的色彩將所有的作品串聯起來，形成其特殊藝術特色。

吶喊（圖 3-3）是孟克最為人熟知的作品。這幅作品同時也是孟克自己在繪畫創作上的一種嘗試，比較接近表現主義的作品。孟克形容此作是描寫他在「孤獨和被苦悶所戰慄的一刻時感受到自然界有浩瀚無盡的吶喊」。這幅作品成功的傳達孟克自身的感受、流露出他個人震驚的體驗--極度的不安孤獨與寂寞，也充分表達他的絕望與紓解之道。

畫中人物瞪視著前方雙手，緊緊掩住雙耳，扭曲的身體，與海上路地及空中的波狀線條相呼應，吶喊的人物全身震顫著，彷彿受到驚

嚇面色慘黃，如同一具骷髏。空中強烈的紅與黃、風景中的藍、黃與綠，顯現出畫家的心理狀態，路邊欄杆筆直的線條，搭配空中海面、律動的線條營造出一種極度不安的空間感。

印象派實際是憑個人眼睛，將他對於色彩的各種感覺，直觀的表現出來的一種繪畫(李長俊，1980)。印象派認為把筆觸自然的留下來，更能夠表達作畫時的心情，能使畫面顯得更生動。進而有些畫家還發展出自己獨特的筆觸，製造出特別的效果。

梵谷，是一位非常重要的後期印象派大師，他的畫可說是印象派寫實主義的反動。他的作品特點多為厚塗，筆觸大膽強烈，或如漩渦般的打轉。他熱愛自然、關心窮人、信仰堅定，他曾經擔任過小學校長、傳教士等工作，但始終無法穩定下來，最後是在繪畫中找到精神的寄託。他有滿腔的熱忱理念，認為藝術要表現自然、要表現真實、要呈現令人震懾迷醉的美，他慣用一段段線條厚重的筆觸，緊密的排列在一起，組成結實、粗獷強烈的畫面，但他的繪畫卻不受當時的人們欣賞，在生活及感情的道路上走得相當坎坷，只好藉由繪畫宣洩內心的感情。

梵谷的著名畫作星夜(圖 3-4)，描繪星光燦爛的夜晚，畫面上佈滿著扭動捲曲的短線條，導致畫面上竟有一種騷亂不安的不安定感，表達出藝術家創作的心情。狂放瀟灑的筆觸繪出右側大而圓的月亮，形成一個漩渦；中央部分許多黃色的小光點，則是大小不一的星星，所有的亮點都是用深淺不一的黃色以同心圓的方式圍繞擴大，像極了夜空中點點光暈；星雲和稜線互相糾纏蠕動，激昂起伏的情感，旋轉糾結的線條，像是天上的銀河，也像是梵谷鬱悶難解的心情，短而重疊的筆觸，在在反映出藝術家急切的情緒，這種迴旋的曲線和旋轉運動成為梵谷畫作的藝術特色。

傑克森·帕洛克(Jackson Pollock, 1912~1956)是美國抽象表現主義繪畫大師，也是近代美國公認最有影響力的畫家，他早期從立體派出發，後來受漢斯·霍夫曼(Hans Hofmann)所嘗試的滴彩法啟發，以獨創的自動性滴灑技法，將顏料潑灑在畫布上，形成一種自動性的效



果，構成一種線條重複的空間，他把對畫的感覺變成動作，這獨樹一格的畫風，造就了他的傳奇畫業，並以抽象表現行動繪畫重新宣言美國在現代繪畫發展史上的重要定位。

帕洛克出生於美國懷俄明州，天生充滿叛逆的性格，也或許是因為如此，其繪畫風格並不固守於傳統寫實，而轉向於筆調濃重，充滿野性的抽象造形。他的求學過程並不十分順利，在其大哥查理士的鼓勵與支持下，於一九三〇年在紐約的「藝術學生聯盟」選了湯瑪斯班頓(Thomas Hart Benton)的課程。但其學畫過程也有許多不如意，因此常藉喝酒逃避現實，也導致他後來因酒後駕車撞樹喪生，結束他短暫的人生。

每一個藝術家都有自己的作畫方法，每一張畫也都有畫家感情的融入，帕洛克作畫並不是將色彩用筆畫在畫布上，而是將色彩潑灑再畫面上同時也介入了美的意識。一九四三年，帕洛克首次把畫作鋪在地上，把顏料滴灑到畫布上作畫，作品充分呈現畫家強烈的情感發洩，沒有所謂具像的實體，只有越來越簡單的線條及圖形交錯延伸。帕洛克的藝術具有強烈的個人象徵與投射，是一種完全抽象而自由的繪畫，噴灑飛濺的線條是畫家情緒的宣洩，強烈表現出個人的自由。他認為每幅畫作都有自己的生命，畫家祇是幫它完成而已，繪畫行動的本身比完成的作品更重要，其潑灑的活力，也正反映美國在現代藝壇奔放突破的表現。他在繪畫技法及風格的創造上，獲得極高的評價，並為現代繪畫重新下了嶄新的定義。

帕洛克是美國最富原創性的畫家，他的作品同時表達了行動與沈思。他藉自動性技法這種激動的創作方式，用化學顏料直接潑在畫面上，把個人內在的情緒豪放暢快的舒展在畫面上，將大塊的顏料轉換成優美的線條，由於作畫速度的緩急輕重隻變化產生自動性效果，也構成一種線條重複的空間，那飛灑的線條、濃郁的色彩、豐富的層次、細微的變化，強烈表現出個人的自由，也跟著牽動著觀者的心思。大教堂（圖 3-5）被《生活》雜誌選為第一級的作品，並認為是當時美國最好的繪畫之一。

法國藝術家尚·杜布菲(Jean Dubuffet)，1901年生於法國，1918年進入朱利安美術學院就讀，但性格叛逆的他，只念了一年就拒絕接受傳統美術訓練，從事其他工作直到他41歲那年，以全新手法從事創作，在素材上，他嘗試運用各種非藝術慣用的材料，如泥土、柏油、樹葉、昆蟲翅膀、海綿及各種碎片等。

杜布菲他深入文化、理解文化、吸收文化，進而反文化，認為藝術的本質就是新穎，是不斷的革新。因此，他的風格多變，創作豐富。杜布菲重視創作力的原始本質與藝術家的自由，還有物質材料的生命力，他於1945年提出了「原生藝術」的名詞。其定義，就他的話而言：「原生藝術包括各種類型的作品：素描、彩畫、刺繡、手塑品、小雕像等等，顯現出自發與強烈創性的特徵，盡可能最少地依賴傳統藝術與文化的陳腔濫調，而且作者都是些沒沒無聞的、與職業藝術圈沒有關係的人。」意思也就是說：「沒有受到文化污染的人所做出來東西，那些作品很少或根本沒有模仿，與發生在知識分子那裡的現象剛好相反，因此它們的作品全部（主題、創作材料的選擇、轉化的方法、節奏、書寫的方法等等）都是他們自己內心、而不是從古典或流行的藝術的陳腔濫調中掏出來。我們目擊了一個完全純粹、原生的藝術創作，作品在被它的作者創造出來的每一個過程，完全只肇始於作者自己內在的驅動力。藝術在這裡顯現的功能只有創造，而不是經常在文化藝術中存在的變色龍與猴子的功能。」

(<http://dadunet.webs.com.tw/shop/07.htm>)

在杜布菲的觀念中，藝術是自發性的，且屬於一般大眾，而非專家或知識份子的附屬品；藝術應該是有趣的，吸引人注意的。他喜歡隨機取材，用現成的東西來作畫，蝴蝶的翅膀、樹葉都成為他創作的材料，藝術創作的題材就在眼前、腳邊，是隨機而偶發的。他將泥土黏在畫布上，然後隨手刮出人、駱駝和太陽，金黃的泥土中散發出芬芳、自由的原始美，這就是他想要的感覺--自由而沒有負擔。

杜布菲使用線條作為構成，並營造出其空間感，其創作情感與風格均藉由線條表露無遺。由於他反文化的性格，所以他的線條並非精

練後的優美流暢，而是生澀粗重，帶有拙趣的。1962年起至1974年之間，進行大型系列-Hourloupe(鳴路波)的創作，顏色多以黑、白、藍、紅為主(見圖3-6)。這系列作品最原始的創作理念是他一邊與人通電話，一面用筆在紙上隨意塗鴉所形成的線條，再剪貼於黑色紙面，這些線條不斷的向空間延伸，目前擺放在紐約曼哈頓銀行前面，這是件寬10公尺、高12公尺的大型作品，是Hourloupe系列的第一件，藝術家使用當代科技媒材，以熱線在發泡膠上切割，然後放大成玻璃纖維，再塗上黑、白色油漆，他試圖讓這樣奇形怪狀、曲折線條的雕塑作品擺放在行人熙來攘往的空間裡，創造出一種不平衡的不適感([http://www.arttime.com.tw/eNewsEditor/eNews/eart\\_168.asp](http://www.arttime.com.tw/eNewsEditor/eNews/eart_168.asp))。這種帶有自發性的創作、想像和難以預料與掌控，是杜布菲此系列的主因價值。1974年之後，他的表現方式返回到塗鴉繪畫的兒童素描系列，重拾早期快速、簡明單純、無法控制的自主自發性與意象空間的創作作品(蘇美玉，1998)。

### 3.2.3 面性、色彩的運用與建構

一八六九年馬諦斯(Matisse)生於法國北部卡多-坎培桔(Cateau-Cambresis)小鎮，父親從商，家境富裕，原本攻讀法律，同時學習素描，一八九一年放棄律師職業，進入巴黎朱莉亞學院(Academie Julien)布格候(Bouguereau)畫室學習繪畫課程，隔年進入摩候(Gustave Moreau)的工作室，同時也在裝飾藝術學院上課，一八九五年正式成為巴黎高等藝術學院摩候工作室的一員，摩候特立獨行的教學風格，擺脫當時的學院派之束縛，鼓勵學生要透過與不同文化傳統的接觸，以增加自我藝術的智慧及發展自己的原創性，摩候是馬諦斯重要的啟蒙老師，也間接奠定了馬諦斯日後成為野獸派大師的基礎。

一九〇五年，法國巴黎的秋季沙龍(Salon d'Automne)的專門展覽室，展出馬諦斯、馬爾凱(Marquet)、佛拉曼克(Vlminck)...等一群年輕藝術家的作品，其作品的共同特色是用明亮而強烈的純粹色，且很少描寫陰影，形狀奇怪，加上色彩鮮豔，表達的情感實在太強烈，因此

評論家對此展所發表於報上的評論，文中諷刺他們為一群野獸，於是這群年輕的藝術家便被定名為「野獸派」畫家，馬諦斯正是這群野獸派大師之首。

野獸派的畫家們，慣用紅、藍、綠、黃等醒目的強烈色彩作畫。他們以這些原色的並列，加上大筆觸，單純化的線條作誇張抑揚的型態，希望以此達到個性的表現，把內在摯情感，極端放任的流露出來。以最小限度的描繪，達到最大限度的美感之表現。(何政廣，1997)

馬諦斯在探索期間研究過梵谷、高更、塞尚的作品，受到他們及新印象主義等不同程度的影響，遂應用強烈對比色彩紅、藍、綠、黃等醒目的顏色來架構空間，抒發感情。他使用平塗色域與線條，以及新印象派的分色主義色彩理論，取消明暗法，將空間更加壓縮，呈現繪畫的「表現性」與「抒情性」，加上對景物直覺的「自發性」，便成為野獸派藝術風格的重要特色。簡言之，即是以壓縮的二度空間--「色彩-空間」，取代了具透視原理的三度空間--「光線-空間」，進而探討繪畫的「表現性」、「抒情性」與「自發性」。野獸派的繪畫風格，無疑的是在色彩與空間的問題上作了總結性的革新。

在用色方面，馬諦斯先後受到英國畫家泰納、新印象派席涅克的點描法、納比派波納爾等的影響，使他對色彩的感受力愈來愈強烈。馬諦斯喜歡簡單的對比顏色，他相信色彩會說故事。例如，馬諦斯會使用藍色代表真實或天空，橘色代表愛或溫和，紅色代表興奮或熱火，綠色代表成長或改變。單純且嚴密的符號形象，是馬諦斯晚年剪紙創作的源頭。他專門製作氣氛歡樂和形狀簡單的色紙拼貼，線條簡單有力，色彩鮮艷明亮，造型簡單有趣，充滿動感，使人感受到他對生命充滿樂觀的精神。

舞蹈（圖 3-7）是馬諦斯的力作，五個謳歌生命的舞者奔馳在藍色的天空、青綠色的大地間，舞者手牽手連成的曲線，以及擺動身軀的軀體動線，在在形成優美且動感十足的曲線。畫面呈現野獸派貫有的風格-流暢的線條與簡單的色彩，用創新的方式，表達出畫家心中的情感。〈舞蹈〉已捕捉到純粹視覺的現代形式，而以強烈朱紅來表現人

體的發明成爲馬諦斯人物構成的基本路徑，明確色彩所達到的成就解放其一生的藝術，紅、藍、綠乃是他畢生所追求的純色與和諧(何政廣，1997)。

抽象藝術是在經歷過從印象派到後印象派——尤其是塞尚——的種種形式美學衝擊後，於二十世紀初期漸漸出現，進而形成二十世紀美術運動的一大潮流不但影響了繪畫、雕刻、工藝、建築、造形藝術等發展，也確立了二十世紀新的美學觀。

抽象的傾向可說是現代藝術衍變的一大特徵，自從繪畫脫離了再現的(摹寫的)意圖之後，有一部分轉爲幾何學的形體，同時還連帶著賦予觀念的意識，把自然的形體導引至幾何體的形體，著重於藝術的創造力想像力的表現。(何政廣，1997)

荷蘭畫家蒙德里安(Piet Mondrian)爲幾何抽象畫先驅，追求純粹幾何的抽象藝術，建立其獨樹一幟的新造型主義藝術。新造型主義認爲藝術應根本脫離自然的外在形式，以表現抽象精神爲目的，他企圖把藝術和自然形象完全分離，認爲唯有幾何形象才是真正純粹的形象。這種新造形主義運動，影響了當時的工業設計、繪畫和建築。

蒙德里安一八二七年生於荷蘭，自幼受到熱愛藝術的父親薰陶，八歲時就立下日後成爲畫家的終生志向。早期是傳統寫實風格，後來受到野獸派立體派的影響改變畫風，追求絕對的觀察和純粹的思考。他在畫布上利用垂直及水平的線條，分割成許多正方形和長方形的面，並配以單純的原色，使形式與色彩達到單純的境界。他的作品是十分完美的秩序化的，只有單純的造形和色彩。他認爲：真正的藝術家應能認識到抽象實是一種美的情緒，這種美的情緒屬於宇宙萬物，是廣大無邊的。人們應該創造的是世界共通的藝術，透過人類共通的語言--幾何造型，那是最適當不過了。

蒙德里安藝術生涯與康丁斯基同時並進、但風格卻完全相反，其理論依據是以塞尚和秀拉的繪畫理論爲出發點，通過立體派以幾何學和構成主義等運動爲代表，傾向於知性的、構成的、建築型態的、幾何學的、直線的，是一種古典主義式的抽象主義運動。

他的造型觀念，可以追溯到古典希臘。希臘追求完美的形式與比例，認為數學有神秘、神聖的美感，而根據比例法創造的藝術，也分享了數學的神聖。所以 蒙德里安的構圖，以非常限制性的繪畫語言，單純的色面與線條，予以仔細控制和安排，一切經過仔細的測量：等粗的線條、完整的幾何圖形與未經參雜的純色，根據這些線、面、色塊與比例的關係，蒙德里安組合成一非常平衡、完整的畫面，顯示出高度智性和數學的安排，使蒙德里安作品中蘊含宇宙的永恆和秩序，也存有神聖的意念。(陳韻琳，

[http://life.fhl.net/Art/henri\\_matisse/matisse05.htm](http://life.fhl.net/Art/henri_matisse/matisse05.htm))

蒙德里安的幾何元素構圖方式呈現的是他心目中完美和諧的宇宙，透過直角的位置關係與三原色，在看似單調的原色與方塊、線條之間，建構出一種律動的美感，表達出完美的和諧、絕對的確定性；透過抽象，呈現美感中的宇宙性和普遍性、統一性；透過內省，找到一種最純粹的方式(陳韻琳，

[http://life.fhl.net/Art/henri\\_matisse/matisse05.htm](http://life.fhl.net/Art/henri_matisse/matisse05.htm))。

衣服上有對比的顏色令人感到生動、活潑；紅配綠的廣告看板繽紛的色彩達成廣告的目的；霓虹燈以對比色閃爍更能吸引人的注意力。蒙德里安相信：藝術的價值不再是真實的再現，而是色彩與造型的探索，他利用對比顏色，加上以黃金分割的結構發展而來的水平線、垂直線之安排，使畫面呈現明快、活潑的效果。紅、黃、藍構成（圖 3.8）圖中以一貫的水平線、垂直線，並加以強烈的對比色描繪幾個大矩形，在他精心經營下，將矩形的基本特性，迅速有效的定位到精神上 and 視覺上，使人感覺連續不斷的平面重疊輝映。換言之，他將構圖簡化成爲水平與垂直的矩形，並將色彩還原成紅、黃、藍三原色，他抓住了色調鮮亮的要領，給予人們客觀的、普遍的精神感受。

抽象表現主義一詞是 1919 年第一次用來描寫康定斯基 1910 年代所作的某些主觀表現繪畫的，在 1944 年被用來稱呼美國崛起的年輕抽象畫家如杜庫寧、帕洛克、克萊因等人的藝術及行動畫派。抽象表現主義與其說是一種風格，不如說是一種思想。這群美國畫家們雖然

以不同風格展現自己的藝術理念，但他們並不像野獸派、立體派、印象派那樣是一個有形的組織，而是各不相同的個人。他們除了所反對的目標比較一致外，我們找不出他們風格上有多少共同點。作品卻有一個共通性：畫幅大，追求「二次元性」，打破立體影像的描繪，進一步表現內在真實(何政廣著，1997)。他們都以紐約為活動的據點，因此又稱為「紐約畫派」。

克萊因的藝術在於追求藝術家的整個體驗（包括思想、行為和知覺），而非製作有形的藝術作品。恰如他在晚年一再敘述的：「我始終反對使用線條，以及其構成的輪廓、形態等。無論是具象或抽象，所有的繪畫在我看來好比一所監獄，線條就是那監獄的鐵窗。惟獨色彩的深處，才有真正的自由。

由此可見克萊因是第二次大戰後，對傳統藝術提出批判的藝術家，並且也是新藝術的積極開拓者。他不僅是「環境藝術」(圖 3-9) (Environments Art)的先驅，同時也是「光的藝術」、「單色繪畫」、「身體藝術」(Body Art)的實驗者，他的藝術能歸入於今日我們所說的「觀念藝術」(Conceptual Art)的範疇內。

他製作了著名的「人體測量」(Anthropometrics)的連作，作畫的方式是讓沾滿了蔚藍色顏料（他最偏好的色彩）的三個裸婦，躺在地面的畫布上滾動，以人體的形態和其行為記錄在畫上端 C 他把漆了蔚藍色未乾的畫布放在汽車上，來試驗下雨的結果（此作叫做「宇宙的產生」）；又以火來做畫等。

### 3.2.4 綜合性運用

生於一八六六年的俄國藝術家康丁斯基(kandinsky)，青少年時期曾攻讀過音樂、法律、經濟和人種學，一八九六年遷往慕尼黑之後，受到後期印象派的藝術影響甚鉅，也深深體繪色彩的魅力。一九一〇年開始他創作了一系列「即興」和「構成」的作品，以生動的線條，明朗的色彩，表現出如音樂般的韻律美，一九二〇年之後，作品多為幾何圖形的構圖，講求純粹的形式和色彩的抽象關係，因此他捨棄了

形象，樹立了抽象繪畫的風格。一九二二年康丁斯基前往魏瑪的包浩斯設計學院任教，奠下了世界最偉大的藝術設計機構。包浩斯精神的推展，影響了各國現代藝術家的創作思維，自然而然的，包浩斯形成一種現代藝術運動，促使現代藝術走向統一的研究與創作。

他的畫風多變，從最初的寫實畫，再經過印象派、野獸派，到最後偏向表現主義，晚年則趨向抒情的抽象作品，帶有色彩、韻律、動感、節奏感，他的畫就像一首樂曲，色彩鮮豔而調和，有點、線、面等抽象繪畫該有的元素。

康丁斯基是抽象畫的先驅創始之一，也是抽象表現主義之父，不論是他的畫作，抑或其學理上的著作，均對現代藝術有極深遠的影響。康丁斯基的兩本重要著作「藝術的精神性」和「點、線、面」，談的是色彩與造型理念。在「藝術的精神」一書，重於色彩對於心理效應的研究，提出色彩音樂理論的藝術家。「藝術的精神性」時期，作品是完全自由奔放式，即興式的原創性。而「點、線、面」時期，是傾向理性的思考、計算，有清楚的、嚴謹的幾何結構，穩定，但甚至有裝飾性的華麗(吳瑪俐，1985)。

康丁斯基的抽象藝術，是帶有浪漫主義的抽象運動。此一運動是從高更的藝術與理論出發，由馬諦斯的野獸主義，流向大戰前的康丁斯基的表現派抽象藝術，是直觀的、感性的、有機的、生理型態的、曲線的，不是構成而是裝飾的，同時強調其神秘性、自發性、非合理性(何政廣，1997)。

他認為單純的形和色就能打動人心，大部份的畫家，只注意到外面的世界，也就是我們肉眼看到的，像人、房屋、山、樹、桌子 -- 而沒有注意到我們內在的世界，諸如我們快樂和悲傷的情緒。除此之外，在我們生活體驗裡，還有很多抽象的，像是悶熱、寒冷的感覺，日常生活中吵雜的車聲、說話聲、音樂聲，以及擠公車時壅塞的感覺等等。康丁斯基發現，這個世界是抽象的，很難表達。而他也發現，這些亂塗的東西，好像比較接近我們內心真正的感覺。因此他否定了任何寫實成分繪畫表現，以一種抒情的抽象方式，抒發其內心的情感。



抽象繪畫不以描繪具體物象為目標，透過點、線、色彩、塊面、形體、構圖來傳達畫家各種情緒，激發人們的想像，啓迪人們的思維。康丁斯基他綜合了點、線、面等三個基本要素，從一九一〇年起創作的系列作品「即興」(圖 3-10)、「構成」(圖 3-11)，作品中帶有韻律動感及節奏感。以明朗的色塊、生動的線條，渲染出如音樂一般的感覺抽象畫，這種感覺也只有靠我們寧神專注去體會了！

### 3.2.5 抽象表現

抽象藝術泛指二十世紀反歐洲模擬自然之傳統，所產生的繪畫風格，是二十世紀繪畫運動的重要思潮。藝術脫離了自然的造形或具體的對象物，且不受物質對象拘束，並以純粹的形態為創作出發點的派別，稱為抽象派，其風格呈現有二：一是將自然的外貌約簡為簡單的形象，二是將不以自然形貌為基礎的藝術構成。這種不以自然形貌為基礎的藝術構成，即非具象〈或非物象〉的構成

(<http://www.aerc.nhctc.edu.tw/2-0-1/A/a2-index.htm>)。

抽象繪畫通常意指沒有明確主題的藝術品，其風格含括從表現主義至極限主義。其有兩種基本變化形式，一為結構性緊密的幾何性抽象，又稱冷抽象，以蒙德里安幾何構成的理性抽象派，如《菱形構成》(圖 3-12)，暗示理性的幾何或硬邊抽象，如構成主義的藝術屬之；另一為感情豐沛而沸騰的表現性抽象，又稱熱抽象，以康丁斯基為代表感性表現的抽象派，為有機造型，較鬆散且具個人風格，如康丁斯基的《構成第四號〈戰爭〉》(圖 3-13)，德國表現主義及抽象表現主義均屬之。

大多數抽象派作品的著眼點在於創造獨特的藝術形式，它抽離事物原本的相貌，不以描繪具體物象為目標，將造型簡化重組，透過點、線、色彩、塊面、形體、構圖的伸展來傳達各種情緒，既挑戰我們的審美認知，也引導我們回歸去欣賞繪畫中最基礎的組成元素，更是誘發我們作天馬行空的想像。

蒙德里安追求以直線、水平線構成的純粹幾何造型的抽象畫，風

格是較為嚴肅、理性的抽象，既非寫實又不夠具像，以精準的構圖、嚴謹的線條，仔細描繪而成，像這種類型的抽象畫，我們稱之為「冷抽象」或「硬抽象」。這種抽象畫，雖不具特定形象，但彷彿又包羅萬象，予人無限的想像空間。

蒙德里安的百老匯爵士樂(圖 3-14)畫面看起來像鐵路、像街道、像電路板、也像塊棋盤，但其實都不是，這幅畫色彩仍舊以他慣用的紅、藍、黃為主，一條條黃色的鮮豔線條，在畫面中疏密有致的縱橫交錯著，切割出大小不一的白色塊面，線條上並雜有紅、綠、藍、白等鮮豔的小方塊，使整個畫面看起來，非常的輕快活潑。這幅畫是描繪美國的一個繁華都市百老匯，蒙德里安集合了都市裡棋盤式規劃整齊齊的街道，以及當時流行節奏輕快富有情感的爵士樂這兩種印象，以明亮的三原色，搭配冷硬孤傲的線條體系，創作出美麗的畫面。刻板僵直的線條，配上明快亮麗的色彩，不但相得益彰，且深入人心。

抽象繪畫的主要觀念是，強調藝術作品是由形和色兩項單純因素所組成，透過藝術家自我的安排、有效的組合，及能夠成強大的表現張力，傳達情感，不需透過其他說明性、文學性、象徵性，來再現任何現實世界的事物

(<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1105053003753>)。以康丁斯基作品為代表的表現性抽象，即是感情豐沛而沸騰的熱抽象，這是以高更的藝術理念為出發點，經野獸派、表現主義發展出來，帶有浪漫的傾向。熱抽象在構圖上創造出生物型態，即所謂的有機造型，是一種非具象形式，強調自活的有機物擷取抽象的形式，模仿部分自然或抽離自然，從自然中抽離，出發點仍是真實。

康丁斯基從莫內的〈枯草堆〉中悟出了竅門，他的作品〈構成第八號〉(圖 3-15)是以直角、銳角、鈍角、直線、曲線等元素所構成，尤以「角」是此作的主角。在康丁斯基所著的「點線面」一書中提到「直角」表現一種冷靜、抑制的情感，「銳角」表現出一種尖銳的、運動感的特性，「鈍角」表現出一種軟弱的無力感。在此，康丁斯基讓各種角在畫面裡相互影響、彼此衝擊，是爲了尋求一種靈活開放的構成

表現。〈圓之舞〉(圖 3-16)是康丁斯基「圓時期」的重要代表作之一。透過俯視的想像，康丁斯基帶領我們看到這些圓圈圈，就像是漂浮在褐色大地之上跳躍的泡泡精靈，充滿了音樂性。而它所傳達的是一種內斂純粹的精神思維。

附圖：



圖 3-1 秀拉 大傑特島的星期日午後  
Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte (1884-86)  
油彩，208x308cm  
美國·芝加哥藝術學院藏



圖 3-2 席涅克 用餐室 1886~1887 年  
油彩畫布 89\*115cm 庫拉-穆勒美術館藏

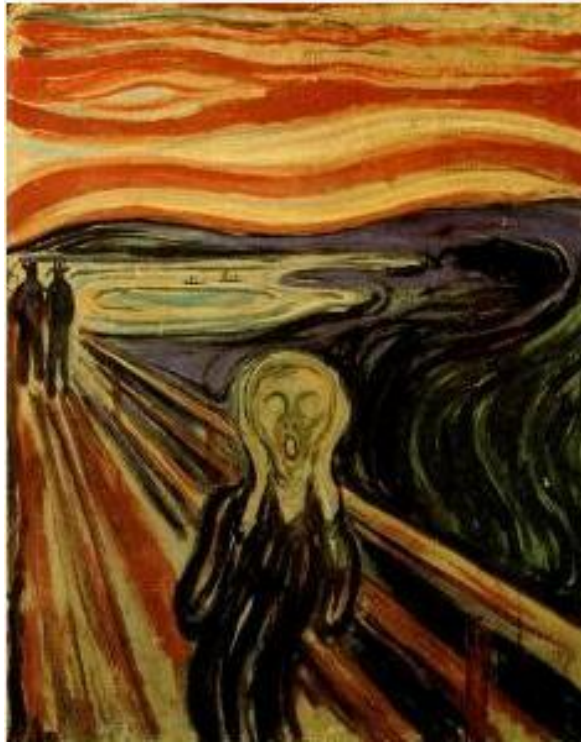


圖 3-3 孟克 吶喊〔The Scream〕1893 年  
油彩・帆布 91 x 73.5 公分



圖 3-4 梵谷 星空 1889 年  
油畫畫布 73\*92cm 紐約現代美術館藏



圖 3-5 帕洛克 大教堂 1947 年 油彩  
明礬 畫布 181.6\*88.9cm 達拉斯美術館藏



圖 3-6 杜布菲 高談闊論的人 1969~1970 年  
化學材料 114\*85\*85



圖 3-7 馬諦斯 舞蹈 (II) 1909~1910 年  
油畫畫布 260×391 cm 聖彼得堡艾米塔吉博物館藏

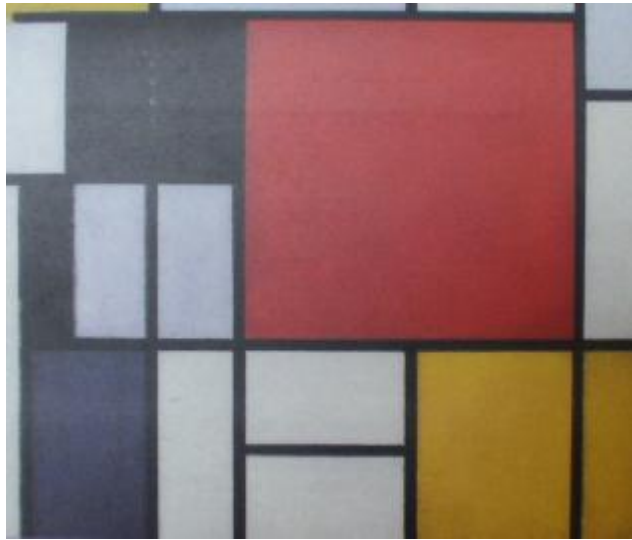


圖 3-8 蒙德里安 紅、黃、藍構成 1921 年  
油畫畫布 59.5\*59.5cm 海牙市立美術館藏



圖 3-9 克萊因的黑白城市紐約  
Klein, Yves 克萊因，伊夫(1928-62 年)  
法國畫家





圖 3-10 康丁斯基 即興第十號 1910 年  
油畫畫布 120×140 cm 巴西恩斯特·拜怡爾畫廊藏



圖 3-11 康丁斯基 構成第六號 1913 年  
油畫畫布 195×300 cm 聖彼得堡艾米塔吉博物館藏

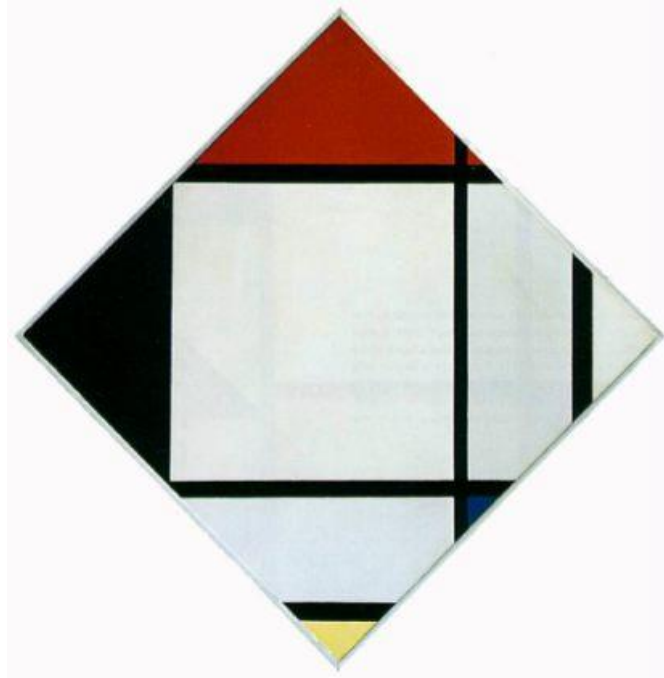


圖 3-12 蒙德里安 菱形構成 1925 年  
油畫畫布 對角線 108.9cm 荷蘭私人藏



圖 3-13 康丁斯基 構成第四號 1911 年  
油畫畫布 159x250 cm 杜塞爾多夫美術館藏

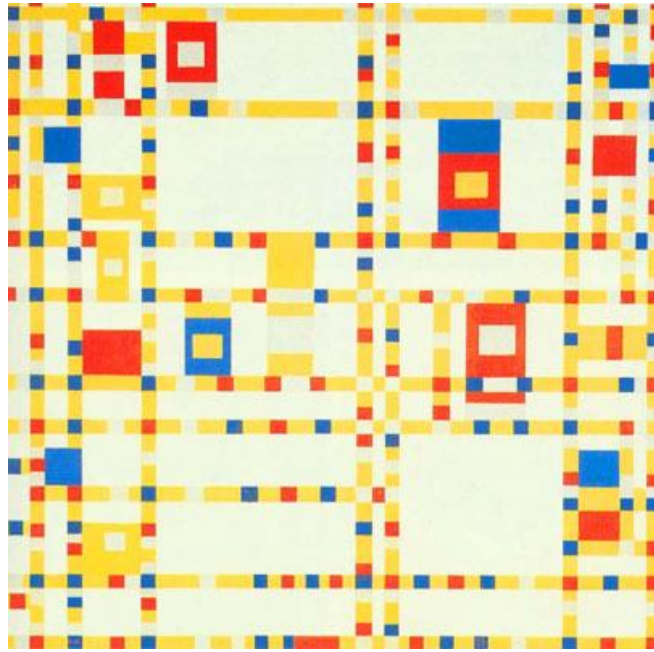


圖 3-14 蒙德里安 百老匯爵士樂 1942~1943 年  
油畫 127\*127cm 紐約現代美術館藏



圖 3-15 康丁斯基 構成第八號 1923 年  
油畫畫布 140\*201cm 紐約古今漢美術館藏



圖 3-16 康丁斯基 圓之舞 1926 年  
油畫畫布 140\*140cm 紐約古今漢美術館藏

## 四、生活美學在藝術精神上的運用

生活美學的風格樣貌與社會蓬勃發展相關，同時帶給創作者豐富的生命與無限發展的可能；因此當創作者盲目跟隨藝術潮流引領的結果，也可能帶來藝術中最真誠本質的迷失。藝術創作的可貴即在主體精神層面上的「自覺」與「超越」，帶著跳脫制約框架的勇氣，尋找生活中客觀環境與主體經驗所交織而成的藝術創作精神。今日我們要對生活美學在藝術精神性上的認知與研究，不得不對藝術的態度加以分析與時代背景的研究，藝術創作者創作行為的影響與選擇更是不可忽略的研究。

### 4.1 對藝術的態度

藝術創作者對藝術的態度，影響其藝術的創作風格和樣貌，而態度的定義與一些名詞互有類似，如信念與價值等，因此，先對這些名詞有初步的了解，並釐清與態度之間的關係，將有助於了解態度的內涵。

邱永福(2003)在其論文中曾針對藝術態度做以下幾點的闡述：

(一)Simposonetal 將態度、價值、信念與動機四個名詞，做了個簡單的比較，認為態度比起其他名詞，內涵較為廣泛，甚至可說是將價值、信念、動機的內涵都含括在內。

(二) Zimbardo 認為，態度常被界定為個人依循某些情感與信念，以及正向或負向的評價，其包含三個主要成分：

1. 信念，即判斷何者為真、或何者為可能之關係。
2. 情感，即喜好或厭惡的感情。
3. 行為處置，乃關於行為之傾向或意向。

(三)吳聰賢採用了 D.Katz 等人的見解，認為態度是由認知 ( cognition )、感覺 ( feeling )、行動傾向 ( avtion tendency ) 三個層面構成。

(四)黃富廷、謝玉貞整理了眾多學者的研究指出，態度由三個層

面構成：

1. 認知（或稱：信念、信仰、知識、思想）
2. 情感（或稱：情緒、感情、評價）
3. 行動（或稱：行爲、行爲處置、行動傾向）

綜合上述資料，可知態度大多被定義成三個部份，一是與認知相關、二是與情感相關、三是與行爲相關，也可更具體化爲信念、感受與行爲意向。因此，在對藝術的態度的這個向度，所涉及的便是對藝術的信念、面對藝術知識物時的情緒感受，與對藝術之參與的行爲意向。

朱之祥(2002)在其論文中更從各類藝術創作的過程中，歸納出三項藝術創作的共通原理：1 形象的建立。2 語言的表達。3 創作者選擇最好的來表現。等於是把對藝術創作的態度具體化，即對藝術的信念形成藝術創作形象的建立；對藝術之事物的情緒表現行程藝術的語言；對藝術參與的行爲意向形成藝術創作的選擇。

## 4.2 時代背景的衝擊

對藝術的風格及表現方式，並不能單純的只以其本質發展的角度來討論，亦需考量其時代環境。歷史上某時期的藝術表現，往往亦在某種程度上反映了時代的社會及人文現象。誠然，在藝術發展的路徑上，有所謂超越時代的先知型天才，但基本上來說，藝術既是由人所創造的，便無可避免的會受到整個社會活動總體的影響，因此，藝術的進展與整體社會變遷之間的關聯是明顯存在的。(蕭北辰 2000)

謝東山(1999)在其論文中，曾提及藝術創作與國族的關係：二次大戰後，國家形象糾纏著藝術家創作的情形，就如同宗教神話困擾著文藝復興時期的畫家，或十九世紀自然與藝術家形影不離一樣。戰後，美國爲自身創造了完全屬於美國的藝術—抽象表現主義繪畫爲美國塑造了一個自由鬥士的國家形象。同樣的，台灣美術在光復後自大陸撤退到台灣，水墨畫一躍成爲「國畫」—國家認定的唯一繪畫媒材與批

評標準。在此「國畫」的象徵意義，顯然國家形象大於藝術價值。1950年代中期以後，五月與東方畫相繼崛起，倡導的雖是中國傳統繪畫的革新，批評意識上仍然不是以作品本身良窳，而是以國家文化傳承為判準。1970年代的鄉土文學論戰從原屬於現實主義美學的議題，演變成國家認同的爭論，繪畫上也跟著鄉土究竟是指大陸或台灣而起舞。1980年代末期，政治本土化運動帶動藝術界的本土化創作意識，並且到目前為止仍然方興未艾。1990年代以來，官方急欲擴展在國際舞台上的曝光度，努力籌辦有宣傳性、務實性、代表性的國際展演活動，包括美術、音樂、舞蹈、民間戲曲等。在這種急就章心態下，「台灣圖騰」往往被認為是最容易獲得國際認知的國家形象，更有甚者，90年代中期以來，為了配合國際流行趨勢，裝置藝術成了打入國際藝術社會的唯一選擇，參展藝術家因此還需肩負國際化的使命。流風所及，當代很多大專美術科系學生幾乎很少以繪畫為終生志業，會畫圖的畢業生年年減少。在我們這個時代裡，藝術家為了尋求發展空間，不得不與國家美術政策妥協，甚至與官方共謀，虛構國家的整體表象。

就歷史的事實而言，藝術的存在比國家的形成要早上幾萬年。而且事實上，除了極權國家要求藝術必須臣服於國家政治意識形態之下，在人類文明史上，藝術的生產是出於常民的日常生活所需，那麼，在即將邁入二十一世紀的今日，我們是否應該認真地重新思考藝術創作的本質是什麼？藝術教育與國家形象的塑造是否有必然的關係。

謝東山(1997)亦曾以藝評的角度切入，探討台灣美術的趨向：台灣藝評所關注的焦點與台灣美術發展上的文化認同，一向走得十分貼近。一九九〇年代開始，台灣藝評因著政治上的解嚴和官方文化發展政策的改弦更張，而有了重新全盤檢討路線的機會，藝術論述者看待藝術活動與其產物的角度出現了一種全新的空間，藝評所關注的不再是那變幻無常的流行觀點，也不是傳統的、僵化的學院藝術法則，而是一種恆久不變的、根植於人與土地的文化。而然，之所以出現如此根本的改變，並非出自於藝評自身主動的反省，而是台灣常民文化再度受到官方重視所喚醒的。台灣當代藝評言說在文化認同上與官方推

動的「社區總體營造」十分接近，有重新回到斯土斯民的文化認同趨勢。

對筆者這個台灣的在地人來說，百年來台灣人生活的處境特徵，具有強烈的台灣生活的色彩。對照之下，台灣新一代藝術家很懂國際形式的運用，但也少了一分地域的色彩。藝術創作似乎在自由中迷失了自我身分。

### 4.3 創作行為的選擇

苗隸(2001)認為藝術的創作和接受活動存在著四種不同的行為狀態：1.原始人類的藝術創作活動和藝術接受活動都處於日常的行為狀態中；2.傳統的高雅藝術則是在專業的行為狀態中創作並且在專業的行為狀態中接受的藝術；3.傳統的通俗藝術是指在專業的行為狀態中創作同時卻在業餘的行為狀態中接受的藝術；4.民間藝術是在業餘行為狀態中創作並在業餘的行為狀態中接受的。

在現代傳播技術條件下，藝術產品最突出的特點就是可以進行大規模的複製。在這個時代裡，藝術創作的專業化程度比之傳統時代更甚，但藝術接受的情況卻起了翻天覆地的變化。大批的複製藝術品湧入生活，使得現代生活變得空前「藝術化」起來，在一個充滿了「藝術」環境中，我們在大多數情況下就把藝術接受納入了日常行為的範圍。日常行為狀態中的審美完全不同於一般經典美學家所描述的審美經驗。在這種格局下，傳統藝術和現代主義藝術都面臨著極大的困境，只有現代大眾藝術才能夠適應現代的日常化審美環境。其標準文本必須是順暢的、易解的和平面化的，能讓現代接受者在日常的環境中也可以獲得某種比較表淺的審美娛悅，卻很難真正收到滌蕩靈魂、陶冶情操的功效。

吳瑪俐(1985)在「藝術的精神性」一書中曾經闡述：

藝術不只是時代的孩子，也是未來的母親；它們是迴響和鏡子，更帶有預言的力量；它們引導生命的方向，是藝術家內心的吶喊；欲



表達藝術家的宣示。

林風眠亦曾寫道：我常常夢想，在新派作風中，我們聞到了汽油味，感覺到高速度，接觸到生理的內層、心理的現象。這種形式他們發現了，也代表了這一個時代：二十世紀上半期。但是二十世紀下半期的東西是怎樣呢？...在二零零零那一年也許會有美術史家把高更、馬蒂斯等看作像 Cimabue（契馬布耶）、Giotto（喬托）等一樣阿。（宋子農，2001）

筆者認為藝術創作的工作者，都應從自省著手，循序漸進，將藝術的本質融入現代的生活與思想當中，來展現創作的風貌，創造藝術多元化的新紀元。

# 五、生活美學的視覺經驗

## 5.1 生活情景為描繪對象

李奧·托爾斯泰（Leo Tolstoy）<sup>3</sup>說：「藝術活動就是人類將自己的情感、經驗，藉著動作、線條、色彩、聲音或文字表現形式，來傳遞給具有共同經驗者，以引發共鳴。」可知，藝術的表達是純粹屬於個人的自我表達，因此藝術活動對於個體在思考上、感受上、和行為上都形成很重要、很基本的轉變過程（夏學理，2000）。

藝術是人們「心理語言」的象徵符號表達，是獨特的視覺型式的象徵符號，也是一種視覺性語言。人類藉由雙眼和心靈去發現、感受這美妙的世界，透過藝術的創作展現以表徵所觀察、探索與表達的事物（夏學理，2000）。

范瓊方教授指出，在藝術活動中有三種昇華作用：（夏學理，2000）

1、替代作用（displacement）：即是個體對人或事物所產生的負面情緒，如憤怒、憎恨，藉由轉移對象，可能是物品或藝術創作活動，以尋求發洩的歷程。

2、中和作用：即中和了個體的攻擊性和性衝動，在藝術表達的過程中昇華，一個藝術家在任何的情緒和情況下，往往藉著藝術活動表達了他自己，來釋放出內心強迫性的慾念和衝動。

3、宣洩作用：人們會把內心的糾葛和衝突藉著藝術活動以向外投射或轉移的方式，而使人們在心理上達到淨化舒服的經驗。

由此可知，藝術創作的活動涉及了個體的行為（身體）、心理（思考）和情感（感受）三層面的表達，藝術不但是人們對物體的一種認知行為；同時也喚醒了個體的知覺。藝術的表達內容是創作者「心靈圖片」的呈現，用以引導和管理自己內心的心理情緒，從創作中面對內心的自我。

愛德華·孟克（Edvard Munch，1863 ~ 1944）是挪威畫家，生於

---

<sup>3</sup>李奧·托爾斯泰（Leo Tolstoy，1828-1910），19世紀末的俄國大文豪，一生喜歡有趣又不太難的數學問題，把許多數學問題用短篇小說記載下來。

1861年奧斯陸一個貧窮地區的醫生家庭，五歲時失去母親，其父親心靈因而受到莫大的打擊，而使性情變得十分怪異，瀕臨瘋狂的邊緣，孟克的阿姨因此肩負起照顧撫養的責任。孟克年幼時罹患嚴重的肺結核，其姊姊蘇菲在他十四歲時也死於肺結核，他的童年一直與生病和死亡為伍。孟克的繪畫後來也受到自然主義作家左拉「自然就是透過個性看到自然界的一角」，與漢斯耶格爾「藝術家面對藝術，應當把經歷放在首要」的影響，開始將他的畫轉換對生命的描繪，他說：「我原先是一名印象主義者，但是當陸續經歷劇烈的痛苦，和在放蕩不羈生活中曲折遭遇時，印象主義便不足了。我不得不把困擾我心靈的東西表現出來。（夏學理等，2000）」

孟克繪畫中的主題與人們病痛、死亡、孤寂、和衰老有關，而且他常常重複地繪畫這些基本主題，他以《生病的少女》描繪姊姊的死，以及他自己對於死亡的恐懼。

而他對自己《吶喊》這幅畫的告白是：「我疲憊不堪，病魔纏身，當我停下腳步，朝峽灣的另一方望去，太陽正緩緩西落，將雲彩染成血紅。我彷彿聽見一聲吼叫，且響遍了整個峽灣，於是我畫了這幅畫，將雲彩畫得像真正的鮮血，讓色彩去吼叫。」孟克以繪畫透視他的孤寂、苦悶與不安，他終其一生始終沒有停止對自我的省察和探索。

另一位畫家梵谷（Vincent Van Gogh，1853~1890）則是以畫筆燃燒自己的生命。梵谷的一生匆匆，起步習畫又晚，創作只有十年左右，在他短短37年的生命中，大半的時間又受盡了精神上、身體上癩癩病的折磨，無時不是在瘋狂的邊緣上存活著。梵谷一直都很悲憐中下階層的小人物，因此描寫中下階層的辛酸生活成為他會畫中關切的重點，他在1885年畫的《食薯者》即是最好的證明。

梵谷往往透過繪畫，表達他對當時成長時代中令人詬病的社會現象，他將內心對社會體制的不滿，以繪畫的方式傳達給世人，以反諷的方式反映著當時社會現象，例如他的《向日葵》系列，即是將凋萎前的瞬間，透過繪畫的捕捉，陳述一種永不妥協的堅持。梵谷一度與高更是很好的朋友，然而卻因彼此個性差異太大，高更反叛、我行我

素、自視甚高，而梵谷卻悲天憫人、憂鬱、對所愛的人很固執、很神經質，還為此引發「割耳」事件。這段時期，梵谷畫了一幅與蠟燭有關的畫，他分別畫了兩張椅子：一張椅子用黃色顯示瘋狂，那是他代表自己的椅子，另一張椅子用紅與綠色，顯示絕望，那是代表高更的椅子，而高更的椅子上有蠟燭，一支燭光搖搖欲滅，另一支已經熄滅。梵谷運用這些畫，說明他對於透過藝術救贖自己或救贖社會已經絕望。

在梵谷的《麥田群鴉》中，可以發現梵谷明顯的表現著尼采所定義的悲劇英雄主義模式：「有一種人，他的精神力量太過於龐沛，巨大到滿溢出來，巨大到必須親身去體驗失敗和痛苦(洪翠娥,1998,p42)。」在他畫《麥田群鴉》前，他曾寫信告訴他的弟妹說：「迄今我又畫了三幅大畫。都是騷動天色下廣闊的麥田，我根本不用特別費事，就能夠畫出悲哀與無比的寂寞。」

梵谷在其繪畫中的創作內容是如此強烈的表現他狂熱的藝術心靈，同時也淋漓盡致的傳達了他悲劇性的生命成長。在他的作品中獨特的畫法，也很容易的在人們欣賞之餘，觸動過去的生活經驗和記憶，而使人有感同身受的共鳴心理感應（洪翠娥，1998）。

## 5.2 原生藝術

1945年，藝術家尚·杜布菲（Jean Dubuffet，1901~1985）應瑞士洛桑市之邀，到瑞士做了一次文化交流之旅，他在行程中參觀了好幾個精神醫院的美術收藏，被精神病人的創作深深打動內心，回到法國後，他提出了「原生藝術」（Art Brut）一詞，「原生藝術」因此改變了杜布菲對藝術的看法，使他成為當代最具有創造性的藝術家之一。

杜布菲探索「原生藝術」，將「原生藝術」定義為包括各總類形的作品：素描、彩畫、刺繡、手塑品、小雕像等等，並且顯現出自發與強烈創作性的特徵，儘可能最少地依賴傳統藝術與文化的陳腔濫調，而且作者都是些沒沒無聞的、與職業藝術圈沒有關係的人。杜布菲認為這些原生藝術作品被他的作者創造出來的每一個過程，應完全只肇

使於作者自己內在的驅動力。

依照杜布菲的定義，在他的「原生藝術」版圖中，主要有三類作品：精神病人的藝術表現、通靈者的繪畫、具有高度顛覆性與邊緣傾向的民間自學者創作。

但在一段時間的探索與整理之後，杜布菲給「原生藝術」下了一個結論：沒有受過藝術訓練，對於藝術文化傳統或潮流無知，匿名的、自給自足的創作狀態。

六、七十年代以後，「原生藝術」的展覽和相關書籍越來越普及，瑞士洛桑的「原生藝術收藏館」、伯恩的「阿道夫·沃勒浮利基金會」、瑞士「瓦樂道精神醫院」、德國海德堡的「普林容收藏」與奧地利維也納精神病人創作團體「Gugging」，以及環境景觀創作如法國東南部郵差修瓦勒的「理想皇宮」(Palais Ideal du Facteur Cheval)(圖 5-1)(圖 5-2)、美國洛杉磯西蒙侯地亞(Simon Rodia)建造的塔等地點的對外開放，媒體的報導讓「原生藝術」受到更多的注意與討論。

### 5.3 素人藝術

圖畫、語言、文字是人類傳達情意的三大媒介；其中尤以圖畫的傳達功能，最能超越時間性、地域性與民族性的限制，成為古今中外人際間彼此互通的「視覺語言」(蘇振明，2000)。

原始的先民在冰河時期的洞穴岩壁上留下刻繪的形象，法國南端的拉斯考克洞穴壁畫(圖 5-3)(圖 5-4)及西班牙北端阿爾他米拉洞穴壁畫(圖 5-5)，這些雖然是紀元前一萬五千年前的壁畫，現在看起來卻與孩子們圖牆畫壁的行為無異。根據亞諾·豪斯(Arnold Hauser)的社會藝術史觀點來看：藝術應為人類社會和文化發展的一部分。換句話說，原始美術是狩獵先民的生活圖像——「一種紀錄生活經驗和反映心靈意像的視覺符號」。

不管是出自巫師或狩獵者的巧手，還是原始人的記事圖畫，或是約定成俗的象形文字、雕刻、祭祀、舞蹈、面具……等等，這些不同

的圖像對當時而言，成了族群發展或人際溝通的途徑，隱含了傳達、記錄、警告、祈願、教化等多種文化的功能。我們也可以從兒童塗鴉到原始人的洞穴壁畫看出一個事實——人人都具有藝術創造的潛能。

隨著社會的發展，藝術創作也逐漸導向階級化和專業化，因應而生的就是所謂的宮廷畫、院體畫、文人畫和民間畫的產生。原本與大眾生活互動共存的社會藝術，開始有了「民間」與「貴族」兩個階級系統的發展，也因而形成了流行於民間的「通俗美術」(Popular Art)，和流行於貴族和知識文人之間的「精緻美術」(Fine Arts)(蘇振明，2000)。

「民俗美術」(Folk Art)<sup>4</sup>(趙惠玲，1997)是以中下層的市民生活和精神祈願為表現的主體，它具有社會性、大眾性和生活性的圖像文化意義；而「精緻美術」(Fine Arts)<sup>5</sup>(趙惠玲，1997)的題材內容，則逐漸脫離大眾的生活，或流行於個人的權慾與情意描寫，或流於學院理論的觀點驗證。正如同蘇振明所說：「“精緻美術”是文化大樹的枝葉和花果；而“民俗美術”則是文化大樹的主根和軀幹」。由此可知，民間的藝術對大眾文化與生活的重要性。

近代民主意識抬頭，民間藝術、土著藝術、兒童美術、樸素藝術、少數民族的藝術，逐漸引起學者研究和文化當局的重視。一些民間的畫家如：法國的盧梭(圖 5-6)(圖 5-7)(圖 5-8)、美國的摩西祖母、台灣的洪通(圖 5-9)、中國的農民畫家群，相繼躍起於十九世紀末和二十世紀初。他們的身分有的是上班族、家庭主婦、農夫和勞動者，他們的作品不受傳統學院技法或美學理論的束縛，他們的創作動機以

---

<sup>4</sup> 「民俗美術」(Folk Art)：民俗美術是由社會中未經過美術訓練，或甚至未接受過教育的中下階層大眾所創作。民俗美術作品的創作目的不一，有些與宗教信仰有關、有些與民間習俗相關、有些純為美化居住環境、有些則為表達對異性的愛慕而作…，然而不論這些民俗美術的製作目的為何，皆呈現了各個不同種族的鮮活生命力。

<sup>5</sup> 「精緻美術」(Fine Arts)：一般常稱之為「美術」，其發展史即為通稱之「美術史」。以西方美術的發展歷史來看，除卻史前時期之外，自古埃及開始，精緻美術的特質便已展露端倪。其特質為：以美術創作為個人感覺、感情及思想的表達方式，重視個人獨特的表現，強調以獨創的形式，表達個人獨特的內涵，使創作者的感受透過美術作品來感染他人，以期受到了解或贊同。

自我娛樂和親友分享為滿足，其作品的題材內容以傳記式和民俗圖像為主體，因此這些自學而成的藝術家通常被稱為「二十世紀的民眾畫家」，也有美術史家視為「二十世紀的原始畫家」，又因其作品天真無邪、風格自由多樣，也有學者將之歸納為「樸素派」畫家（蘇振明，2000）。

台灣的樸素畫家沒有學院藝術的雕琢矯飾，也沒有宮廷藝術的富貴氣息，台灣的樸素藝術家反映了台灣民族樸實的本質，他們大多以創作自娛，未受學者專家的輔導，也未受政府文化單位關照，可以說是台灣庶民創作的極致，從這些台灣樸素藝術家的作品當中，可以看到台灣國民「遠貪婪、親樸素」的人文情懷。

#### 一、何謂「樸素藝術」：

「樸素藝術」俗稱「素人藝術」，「樸素藝術」係參照英文 Naive Art，意譯而成。這裡的「藝術」，指的是英文 Fine Arts，其內容包涵平面的繪畫和立體的雕塑兩大類（蘇振明，1995）。

我們可以將樸素藝術分為以下三種類型（蘇振明，1990）：

##### （一）是天真純樸的藝術：

「樸素藝術」是根據英文 Naive Art 翻譯而言。「樸」是指剛砍下來還未加工的原木；「素」是指剛織成未經染色的生絹，因此「樸素」一詞，即帶有未加工、無巧飾、天生自然、原始純真的意義。「樸素藝術」包含有三個層次的意義：

- （1）首先作者應是無師自通的「自學者」。
- （2）其次是作品風格自由或獨特，不受學院美術法則的束縛。
- （3）最後即作品意象源自個人或社會生活的「精神性寫實」。

##### （二）是現代原始藝術：

「現代原始藝術」即是 Modern Primitive Art，內容包含有「文化人類學家」所關心的兩種族群的藝術，一種是生活於二十世紀原始部落所創造的藝術，例如當代非洲人、北非愛斯基摩人、台灣高山原住

民的藝術；另一種則是生活於現代文明中的樸素藝術作品，例如法國的盧梭、美國的摩西祖母、台灣的洪通（圖 5-10）（圖 5-11）、張李富（圖 5-12）、吳李玉哥（圖 5-13）、林淵（圖 5-14）等樸素藝術家的作品。

「現代原始藝術」所以具有「文化人類學」的研究價值，主要是這類藝術品具有純真、原始的人性本質，通過作品的表現，可以窺見人類個體或部落共同的心靈意義。由此看來，所謂「現代原始藝術」的樸素藝術家作品，其實具有「文明化石」或「歷史圖象」的意義，所以台灣的洪通、林淵等樸素藝術家的作品，可說是「台灣的現代原始藝術」，也是「台灣社會的歷史圖象」，它的收藏價值，應該優先於唯美意識的學院作品。

（三）是現代民俗藝術：

「樸素藝術」的畫家大都出自民間的自學者，題材、內容多反映當代社會民俗意識，或美感形式延伸傳統民俗文化的意象，因而可稱樸素藝術為「現代民俗藝術」或「現代民間藝術」。

「樸素藝術」具有多元性的藝術特質，「樸素藝術」與「兒童藝術」、「兒童藝術」、「民俗藝術」、「老人藝術」、「精神病人的藝術」有頗多的異同性，因此有加以學術研究的價值（蘇振明，1995）。



附圖：



圖 5-1 喬瑟夫-費迪南·修瓦勒《理想皇宮》  
(1879-1913 年)  
法國南部/Hauterives



圖 5-2 喬瑟夫-費迪南·修瓦勒《理想皇宮》

1879-1913

法國南部/Hauterives

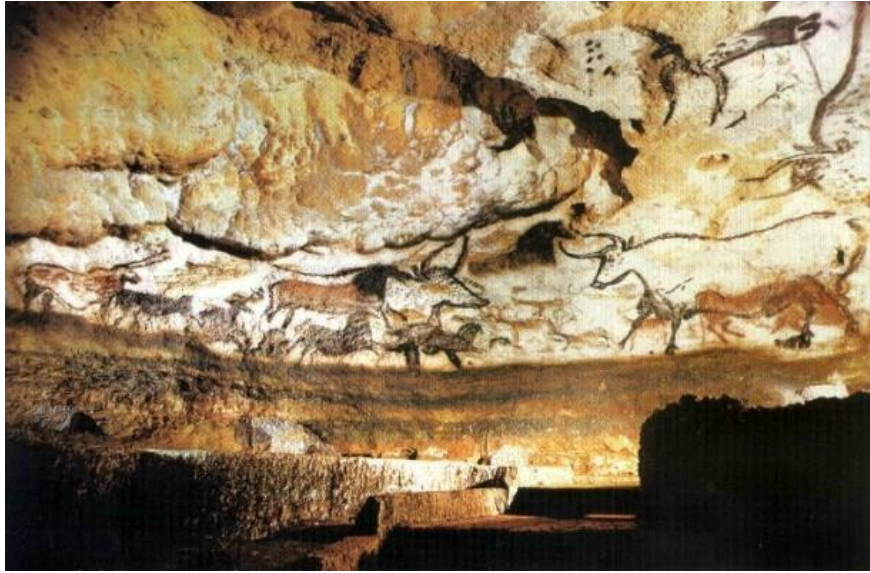


圖 5-3 拉斯考克洞穴壁畫



圖 5-4 拉斯考克洞穴壁畫

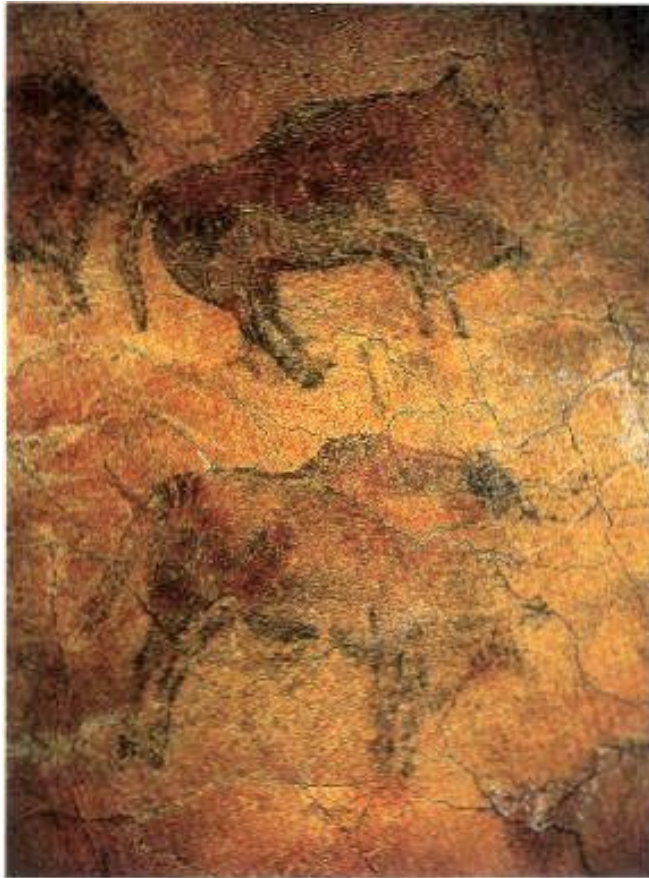


圖 5-5 阿爾他米拉洞穴壁畫



圖 5-6 盧梭  
(1844~1910 年)



圖 5-7 盧梭 我本人・自畫像・風景 1890 年  
油畫畫布 143×110 公分 布拉格國家畫廊藏



圖 5-8 盧梭 激發詩人靈感的謬斯 1909 年  
油畫畫布 130×97 公分 普希金美術館藏



圖 5-9 洪通 (1920~1987 年)



圖 5-10 洪通 1977 年 宣紙卷軸  
廣告顏料、水墨 186x78 公分

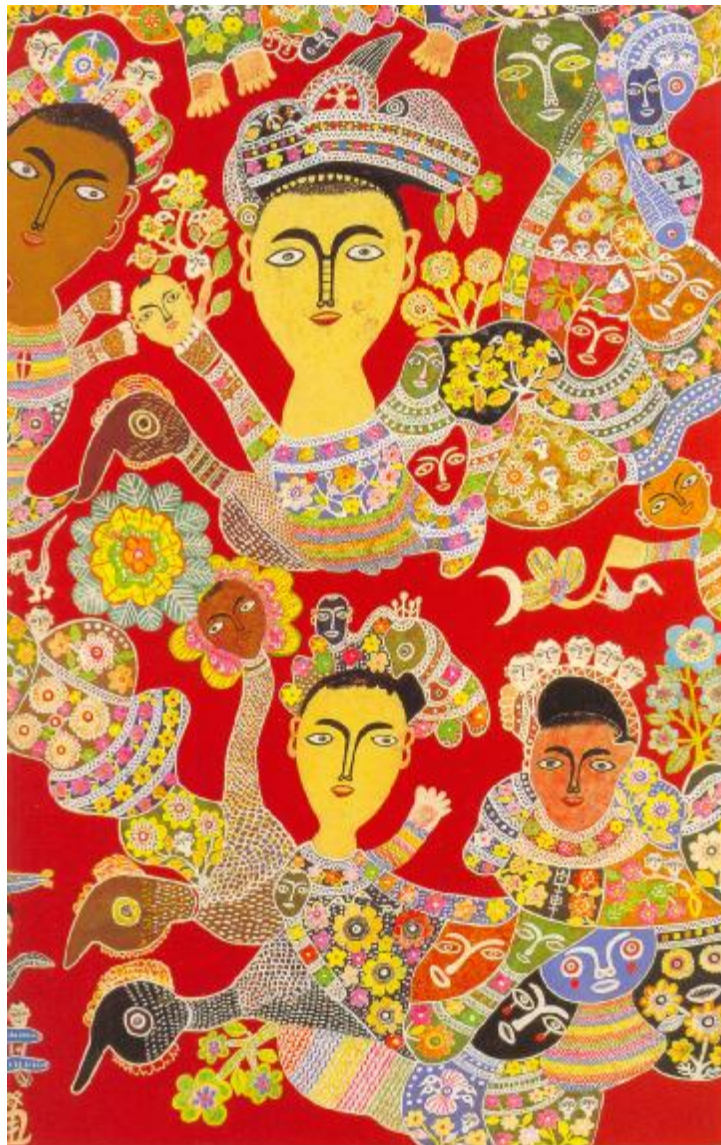


圖 5-11 洪通 約 1978 年 紅紙  
廣告顏料、油彩、水墨 95×71 公分





圖 5-12 張李富 1978 年 菜瓜  
水彩、簽字筆、紙 39×53 公分



圖 5-13 吳李玉哥 1980 年 廟景  
油彩、畫布 65×90 公分



圖 5-14 林淵 1986 年  
油漆、紙 110×79 公分

## 六、個人經驗

### 6.1 創作理念

你難道沒有看出來，光是人本身的行動就有多少變化？君不見，世上有多少種動物、樹木、植物和花朵？有多少不同的山丘或平地、泉水、河流、城市公共和私有建築？適合人們使用的工具有多少種，又有多少不同的服飾、裝飾品和藝術？<sup>6</sup>

藝術家從四季的更迭、大地的容顏幻化、生活情景的點滴中，獲得創作的靈感，那可能是一道月光，一抹夕陽、一片草原或是一朵花的綻放；也可能是一首詩，一首曲子，一幅畫。那種感動，往往在日後令人低迴不已。

藝術家更以感性的形式表達對生活獨到的認識，進而對生活中的美的發現，創作一種特殊的精神文化產品，而豐富了人們對生活的理解，也使人們獲得豐富的審美享受。

筆者更源於對鄉土的情結，嘗試從個人生活意象中追尋創作的風格，選擇以「青蚵仔嫂」為創作之主題，表達對故鄉人文的關懷，更顯現從日常生活中現實的題材，抉取創作的空間，表現生活美學之意義，其創作理念有以下三個面向：

#### 6.1.1 人文情懷

「青蚵仔嫂」這首耳熟能詳的鄉土歌謠，旋律取材於「台東調」，和「三聲無奈」同源，這種利用民謠，「舊瓶換新酒」的方式，音樂學者的評價略有不同，但是「青蚵仔嫂」廣受民眾歡迎卻是不爭的事實。

別人的阿君仔是穿西米囉，阮的阿君仔喂是賣生蚵，  
人人叫阮是生蚵仔嫂，欲吃生蚵是免驚無。  
別人的阿君仔是緣投仔送，阮的阿君仔喂是眼睛脫窗，  
生做美醜是免怨嘆，人講醜先生是吃昧空。  
別人的阿君仔是住西洋樓，阮的阿君仔是暍土腳厝，

---

<sup>6</sup>達文西：筆記本李雪下的「天問」

運命好歹是免計較，若有認真仔喂是會出頭。<sup>7</sup>

「青蚵仔嫂」發表於 1970 年，在填詞者郭大誠的筆下，描寫一位認命、瞭解如何苦中作樂的台灣傳統女性，面對骯髒辛苦的賣生蚵，卻懂得以「吃生蚵是免驚無」來自我嘲解一番，而嫁給醜丈夫，也能以「醜先生是吃昧空」來自我安慰，青蚵仔嫂這種「運命好歹是免計較，打拚一定會出頭天」的生活態度，是平易、親切有富有「勸善」式的語氣，自然受到大家的歡迎，任命卻又不屈服於命運的安排，反映出台灣人的性格，無形中又讓這首歌的意境更加非凡。這首歌詞是配合「青蚵仔嫂」電視劇而作的主題曲，描述採蚵女哀怨的心聲，在與人相較嗟嘆後，轉而跳脫自怨自艾之情，告訴自己只要努力一定出頭天。因為歌曲和連續劇一同播出，因此當時不論大街小巷都可以聽到這首歌。

歌詞中反映了當時的社會現象，反映了人民的心聲、心情、心曲。歌曲以優美的旋律，時而低沈，時而高揚的加上幽默的歌詞，抑或貼切的歌詞，譜出台灣的生命力，台灣的故事，台灣人對台語有一層深厚親切的情感。台語歌謠是一片重要的拼圖，缺了他台灣便無法成形，台語是一種代表著台灣的語言，在台灣的土地上，許多故事發生著，許多歷史創造著，許多人民目睹著，傾聽這些新的台灣歌謠以及先民所留下來的台灣歌謠，一代一代傳唱，有過去的歷史，過往的回憶，也有屬於我們這一代的故事。隨著歌曲的流傳，也記錄著對土地的熱愛與人文的關懷

### 6.1.2 兒時回憶

相傳三百多年前，蚵仔的養殖即從中國傳入鹿港，鹿港為台灣插竹養蚵的發源地，至今，台灣蚵仔主要產區仍集中於西南部沿海一帶，每逢盛產期仍可見婦女成群撥蚵的景象。

---

<sup>7</sup> 「青蚵仔嫂」發表於 1970 年，旋律取材於「台東調」，填詞者郭大誠

日據時期，台灣養殖牡蠣以插竹式為主，以河川出海口、淡海水的交界處，其低潮時乾露出水面的沙地為養殖基地，嘉義一帶乾潮線很長，經過天然的淤積，因而形成了很大的養殖場。但插竹式養蚵因養殖面積有限，且筴竹上的蚵苗附著常不均勻，加上直插筴竹的位置易阻擋海砂、淤積，因此逐漸廢除，而改以平掛式或浮筏垂下方式的養殖；只見海平面上一片片的竹筏相接連天，煞是壯觀。蚵(牡蠣)是西南部沿海及河口的景觀特色，布袋鎮由於地理特性，使牡蠣的產量與品質均為全省之冠。

每年 6、7 月是最肥美的蚵仔收成季節，每當蚵仔採收後，直接運往蚵寮，成堆如山的蚵仔寮內，除了一山山帶殼的蚵仔外，還有許多坐著撥蚵殼的青蚵仔嫂和兒童，他們戴著手套，手上拿著一把小尖刀，熟練地撬開蚵殼，挖出肥美的蚵肉，將蚵殼和蚵肉分別疊堆置於兩處；一邊談笑風生閒話家常，一邊努力撥殼賺取零用金；轉眼間，空的蚵殼已堆積如山。筆者小時後，父母為貼補家用也常利用空暇幫蚵農『鋸蚵』<sup>8</sup>賺取微薄的工資，這也正反映了台灣 4、50 年代百姓努力奮發的最佳寫照。

### 6.1.2.1 特有手工業：串蚵串<sup>9</sup>

青蚵仔兄、青蚵仔嫂，一開始得將蚵殼打孔穿洞，再拿著繩子一個一個的等距串起成蚵串，準備在放養時刻拖入海中，掛上蚵棚，就可以等待蚵的受精卵在淡水海水的交會處浮游，並附著在一串串蚵殼中。約莫十五天，隨著潮水漲退，就可以看到可愛的蚵苗囉。

不過這樣的工作現在都是老一輩的人在做，正值青壯年的正港青蚵仔兄嫂，已經不多見了。一方面因為年輕人受不了太低廉的工資，另一方面老人家可以用來打發時間。串一個蚵殼的工資是一角，一條

---

<sup>8</sup> 『鋸蚵』就是挖出牡蠣，把緊閉的蚵殼撬開，取出了蚵肉，肥美的蚵仔，就是養蚵人家期盼的收成。

<sup>9</sup> 蚵串長短依據蚵架高低左右，大約 1~2 公尺，每串約有 5~12 個母殼，母殼間隔 15 公分左右，中間利用塑膠硬繩打結，加以分開、固定，收成用剪刀切斷即可。蚵串底部距地面 30 公分左右，避免蚵螺爬上蚵串造成損失。

繩子必須剛好串上十八個蚵殼，然後十條繩子才能串成一個蚵串，換算起來做好一個蚵串才十八元而已，手腳再快，一天也只能賺一、兩百元，不過這可是蚵鄉獨有的手工業喔。

比起筆者小時後，現在十條一串十八元的工資真是一比大數目了，因為那時候十條一串的工資僅有五塊錢，忙了三、四個小時賺個十塊錢，已經相當了不起了。但這也是那個物質缺乏的年代，我們這群小蘿蔔頭唯一的經濟來源（零用錢），兩支冰棒、幾顆糖果已經可以讓我們快樂個幾天。回想起來和現在的小朋友茶來張手、飯來張口的年代比較起來，真有天壤之別。

### 6.1.3 生活情景在藝術上創作的表現

西方自十九世紀中葉以降，漸漸發展出以現實人生作為文藝題材的社會寫實風格，真誠地反應出低下社會現況，是將對人的悲憫和對勞動者堅毅的崇敬化為頌讚，如庫爾培（Courbet）視工農為藝術家最高貴的題材，米勒（Millet）則讚美勞動價值以及回歸信仰的虔誠，杜米哀（Daumier）則針對社會階級的不平進行批判與控訴，以及盧奧（Rouault）畫中所透露出為苦難人生的無奈吶喊以及人性高貴莊嚴的呈現，這些擷取於真實生活的寫實主義精神與風格，都或隱或顯地融進了畫家的繪畫中。

米勒（Jean Francois Millet 1814-1875 年）是一位偉大的田園畫家。批評家朱里亞·卡萊德在他撰寫的巨著《米勒藝術史》中，指出米勒的作品刻劃出他當時那個時代一般平民的人心和思想，表現了近代思想，是位高貴而不朽的人性畫家。他出身農民，作為一個農民的兒子，他時刻希望著能用自己的畫筆描繪法國農民純樸而勤勞的形象。

如同盧梭、科羅等風景畫家發現了平凡的自然界的詩情畫意一般，米勒也發現了平凡的勞動者的詩情畫意。不過，他筆下的農夫並不是天國中的亞當和夏娃，他們是疲憊、窮苦、終日操勞的貧困者，衣衫襤褸，肌膚黝黑，佝僂的身軀，粗大的手掌，這便是米勒的美學，

這便是米勒要為之嘔心瀝血地贊美歌頌的法蘭西農民的形象。

米勒因他對於農民獨特的個人情感,以及他紮實優越的繪畫技巧,使得他筆下的農民生活系列作品(圖 6-1)(圖 6-2)(圖 6-3)(圖 6-4),能在美術界獨占特殊而崇高的評價,曾有藝評家形容「米勒筆下的農民都有著基督與聖母般的威嚴與崇高。」

被稱為「矮小的人,偉大的藝術家」的昂利·德·土魯斯-羅特烈克(H. Toulouse-Lautrec 1864-1901年)是個皮膚黝黑,身材矮小的人,他的畫充滿的靈巧的動態及豐富的色彩,筆觸大膽活潑而有一股自由不羈的氣氛。

在大眾的印象中,他是個長得滑稽可笑的矮子,當他在上世紀末的巴黎大街上漫步,衣著打扮的那種無懈可擊,與「美好時代」的巴黎,充滿活力而又粗俗的巴黎,艾菲爾鐵塔腳下的巴黎,完全符合節拍。在這樣的世紀裡,他找到了抵抗命運的良方,與提供屬於他藝術的營養劑。「生活的價值在於照亮他人,使人了解它的深刻特徵」,他不評價、不批判、不變形、不誇張,生活與藝術之間,他只是如實地表現出來而已。在1886年,他遷居至巴黎的蒙馬特區,並建立屬於他自己的畫室,在那裡,他結識了許多具有地方鮮明色彩的人,如晚上去跳舞的年輕女裁縫師;在酒吧消愁的工人;在小酒館表演的貧窮舞蹈演員和妓女,他幫他們做畫的系列作品(圖 6-5)(圖 6-6)(圖 6-7)(圖 6-8),也從他們身上挖掘人性的痕跡和縮影。短暫的生命卻因他對藝術的執著,反過來又使他的生命得以延長、強化與濃縮。

竇加(Edgar Degas 1834-1917年)生於巴黎的富裕家庭,父親是銀行家,所以他能夠跟隨極富盛名的安格爾學畫,竇加對構圖與素描技巧有強烈地興趣,並真心地欽佩安格爾,竇加日後雖然與印象派畫家往來密切,也被視為其中一成員,但是,他從來沒有放棄過安格爾的理念。受安格爾的學院古典風格影響,竇加往往站在另一個世界的立場來觀看周遭環境,但是因為對畫中人的深厚情感,使傳達出來的人物頗有親切感。

1873年,他開始作芭蕾舞女郎主題的畫作(圖 6-9)(圖 6-10)(圖

6-11) (圖 6-12)，芭蕾舞女郎從此成為創作的重要題材。他常觀賞舞劇的排演，除了滿足對音樂的狂熱，也成為他觀察舞者變化多端的人體姿態最好方式。它的人物畫是欲塑造空間感與從最意外的角度來看的堅實形體印象，這同時也是它比較喜歡自芭蕾舞，而不是戶外情景取材的原因。

他曾說：『跳舞的世界宛如一場夢境，用不透明的粉彩可以捕捉這場夢。粉末就像蝴蝶的翅膀，當舞者跳舞的時候，就像是蝴蝶在飛。』足見這位自稱是「使用線條的色彩畫家」，對於藝術創作有著一番獨到的見解與執著。

竇加並不因為芭蕾舞劇中的女舞者都是漂亮的女孩而對他們感興趣，他只以冷靜客觀的態度來看它們，正如印象派畫家之看週遭的風景一樣。竇加曾以這個題目做過很多不同畫面的作品，並研究複雜的縮小深度畫法與舞台燈光打在人物上的效果，他對整體構圖、人物的位置，都是經過許多習作和素描練習後而慢慢構思完成，才能展現了一氣呵成的連續動態感。

芭蕾舞者應該是竇加最為人熟知的作品，他描繪的舞者有著優美的線條、動人的表情，不論是練舞時還是臨上場前，畫面都充滿著緊張感與臨場感。但你可能不知道竇加並不是在實地作畫，而是透過現場的素描或照片，然後在畫室中完成作品。他冷淡而敏銳的觀察，帶給我們一種旁觀的趣味，反而讓我們在瞬間的畫面張力中，清楚地感覺到生活的真實細節與優雅體驗。

他不像莫內和雷諾瓦喜歡以畫筆呈現戶外的歡樂景象，而是偏好城市的咖啡廳裡俗麗和憔悴的夜生活。他是藝術史上最擅於刻畫都會生活的畫家之一，他的舞者、女工、沐浴女子、和酒館等主題的畫作，以一種成熟而冷靜的姿態傳達出巴黎當時的人生百態。

保羅·高更(Paul Gauguin 1848-1903年)這位特立獨行的畫家，他傳奇性的一生充滿了爭議、漂泊與流浪、找尋與放逐。他逃離家鄉，尋找南太平洋的隱居生活，最後甚至逃離了整個法國的體制。雖然他的生活方式一直遭人非議，尤其是晚年時更是備受矚目，不過高更毫



不在乎，因為他已經不想維持一個完美的形像。他對於個人主義的永遠支持，幫助他度過了人生的難關。一九〇三年，高更辭世，人們愈發對他感興趣，不過，卻要到很久之後，高更的大師地位才真正地被承認。即使如此，高更的大溪地「原始」系列作品（圖 6-13）（圖 6-14）（圖 6-15）（圖 6-16）為後世帶來的影響，仍無法輕易抹滅。

洪瑞麟，1912 年出生於台北市大稻埕淡水河岸的船頭行街，由於父親對傳統文人畫的素養，自小也對繪畫發生了興趣。1927 年進入由倪蔣懷出資的「台灣繪畫研究所」，與張萬傳、陳德旺等人同學，接受石川欽一郎老師的指導，開始由石膏像正式習畫素描。1930 年赴日求學，畢業於日本帝國美術學校。1938 年 7 月回到台灣，並到倪蔣懷經營的瑞芳煤礦工作，自此開始以礦工作為創作題材，建立起與眾不同的繪畫風格。

洪瑞麟和「火焰畫家」梵谷一樣，有著礦坑經驗，但梵谷在礦場傳教時間並不久，洪瑞麟卻是一個「經常與礦工為伍的人」，他在礦場工作了 35 年，他視「開拓地下數千公尺的中生紀層」的礦工為兄弟，歌頌著他們：

崇高的人類拓荒者！  
我握著禿筆，凝視三十多年了，  
領悟到美與醜原是一樣的哲理，  
虔誠地繼續探索你們的奧妙。  
刻劃在紙和板上，永遠地讚頌。<sup>10</sup>

對於畫家洪瑞麟而言，繪畫是個人情感的宣洩，也是藝術家對生命最真誠的表白，因此洪瑞麟的礦工系列所探觸的不是它者，而是並存於心靈探求和身驅勞動兩者之間最深沉的人性，這就是洪瑞麟藝術生命的源頭和最珍貴的寶藏。

洪瑞麟的礦工畫（圖 6-17）（圖 6-18）（圖 6-19）（圖 6-20）（圖 6-21），常以簡練、流暢又粗獷的筆觸來勾畫線條，因而礦坑內獨特的

---

<sup>10</sup>江衍疇《礦工·太陽 洪瑞麟》，雄獅圖書，台北，1998，頁 84

情景、礦工們一張張飽經風霜的臉孔、黝黑緊繃的肌肉，就在畫家的彩筆下鮮活起來。由於他的畫中會自然散發出一股強烈的情感，往往不自覺就打動了每一位觀賞者，洪瑞麟的作品深深充滿了這種悲天憫人的情愫，同時，也傳達出他對勞苦小民及老年人的由衷關懷。「礦工畫」永遠是前輩畫家洪瑞麟的註冊商標。

陳瑞福先生 1935 年出生於台灣屏東的小琉球鄉，1954 年考入屏東師範學校並選修美勞科，教職退休後全心全力投入創作。來自東港小漁村的他，刻正為台灣海鄉畫歷史，他畫海的子民，對天地的虔敬、他畫漁家的悲苦與歡欣、他畫大海的美麗與哀愁、他用畫筆畫下討海人系列作品（圖 6-22）（圖 6-23）（圖 6-24）（圖 6-25）（圖 6-26）表達對漁人生命的關懷。

他自述：「如果只是畫海的風景，似乎少了些什麼？如果能在畫海的題材裏，加些人文背景，賦予生命的關懷，那將使得畫面的生機無限盎然！」

我們可以看到一位畫家，對於這片土地誠懇的付出與努力。在他厚實的筆觸中，我們看到陳氏以一種近乎宗教般的虔誠恭敬，觀照生命。他的作品，在討海人身上，找到他情感宣洩的出口。他用敏銳的觀察力，細膩的感受性，及純熟繪畫語言，將漁人們依海為生工作情形筆筆勾勒，點點入畫，刻畫出漁民生活的點點滴滴，用畫畫為討海人寫下生命日記。

蕭英物先生，1950 年出生於嘉義布袋，因南部夏日特有的強烈陽光，使布袋成為有名的鹽鄉。由於從小生長於鹽田邊，也特別能體驗塩場，一年四季中明亮艷麗的光色、陰暗神秘的塩海、淒冷蕭瑟氣氛的特殊感受。

塩工常避開正午的烈日工作，因此清晨曙光乍現或黃昏落日餘暉正是塩工辛苦工作的時機。塩工生活檢單素樸，有其獨特的生活律令，目標只有一個就是生活。在東石、布袋一帶流傳著一首歌謠：「日來曝尻脊（背部），雨來無趁食（沒收入），鹽收仔（耙收結晶鹽的工具）吊上壁，腹肚枵（餓）」到貼尻脊。」這首歌謠可以說對塩工辛酸的生

活，做了最貼近的詮釋。

蕭先生以深入的感情、嚴肅的態度畫出一系列的「鹽田兒女」(圖 6-27)(圖 6-28)(圖 6-29)(圖 6-30)(圖 6-31)，畫面充分展現出生命的律動和熱力。在台灣漸漸消逝的傳統鹽業中，他的一系列作品可說是一部體驗深刻的鹽工啓示錄。

黃玉成先生，1948 年出生於宜蘭，是個典型農家子弟。早在父親一代已經開始墾拓蘭陽大南澳，八十多年來不管是烈日下、寒風裡、大雨中，其父親不斷用鋤頭當筆，用一滴滴的汗水當墨汁在大地寫下文章。每次黃先生回到南澳故鄉，站在父親耕作的田園，就覺得就像在欣賞一幅美麗的畫作，或是閱讀一篇感人得文章。

在台灣無論過去或現在，農民的生活水平在社會上相對的地位並無多少改善，甚至可以說更為弱勢。年輕人無奈的離開家園出外謀生，留在鄉間耕種得大都是年逾花甲的老農。外人難以想像，農民拼了老命種植的瓜果作物，只要一夕的滂沱大雨就能讓農民「仰天長嘯，空悲切！」。即使老天眷顧，風調雨順也都可能讓農民欲哭無淚，因為供需失調生產過盛時，農民所付出的不只是血汗，還必須賠上賴以活命的老本。這樣的事件，不斷的在各地農村上演，看了實在令人心疼。

黃玉成先生的農民圖系列作品(圖 6-32)、(圖 6-33)、(圖 6-34)、(圖 6-35)(圖 6-36)，他以悲天憫人的胸懷，為純樸的蘭陽平原中，那群一個一個敦厚樸實，埋首耕作的老農留下生活紀錄，彷彿看到了他們在困難的生活中所散發出生命的律動和溫馨的光景。

基於對故鄉人文情懷的關心和兒時回憶的滿足與國內外大師的啓示，選擇充分具有文人色彩的「青蚵仔嫂」作為創作主題，表達對故鄉的思念之情。

## 6.2 表現形式

藝術是一種特殊的精神文化產品，它以感性的形式表達藝術家們對生活獨到的認識，以及藝術家們對生活中的美的發現。從而豐富人

們對生活的理解，使人們獲得豐富的審美享受。

### 一、畫面結構

在構圖上，以垂直線的構圖為主，使畫面具有穩定、嚴肅及主題明顯的特性，畫面強調整體的繪畫效果，不以寫實為追求目標，捨棄了對人物局部的、細節的描寫，將焦點集中在人物的姿態、以及人物群體的關係表現，而省略對人物容貌、表情或者環境的細節描繪。著眼於對現實生活的觀察、記錄和親身體驗的生活描繪出來。

在群像的構圖上，青蚵仔嫂、好肥的蚵仔、談斤兩、鋟蚵等作品，應用「群化原則」，使群像中的每個人體的動態互相關聯、互相結合。「群化原則」首先由魏台墨（**Wertheimer**）所建立，再由後來的視覺心理學家繼續研究發現，所整理出來有系統的原則。而這原則就是「類似原則」的運用。所謂「類似原則」，就是「一個形象的某些部分在知覺特質上的相互類似程度，可以決定它們看起來互相隸屬的程度為何。」「類似原則」包含七個小原則：「大小類似」「造形類似」「明度或色彩類似」「位置類似」「空間方向類似」「方向類似」「速度類似」，可以應用到群像構圖上的有五項：「大小類似」「造形類似」「明度或色彩類似」「位置類似」「空間方向類似」，但要描寫人群動態，因人群動態變化萬千，非常複雜。在構圖上，應將「類似原則」加以靈活運用，以達到「變化中之統一」、「統一中之變化」的畫面效果。

### 二、色與點、線、面的運用

在畫面上，以色面處理整個畫面空間，相互重疊，使畫面產生空間感與立體感，再運用線條的衝突與平衡，使畫面中的衣服、籃子、欄杆、屋簷、椅子等充滿生命力與表現力。從「青蚵仔嫂」系列作品中，均可看出線條所展現出來的魅力和活力。點，在畫面中有畫龍點睛之功能，使畫面更加活潑、生動富趣味性，並有均衡畫面的效果。在系列作品中，以點來表現蚵殼點綴於畫面中，使整個畫面充滿了趣味性與動感。

### 三、色彩運用

繪畫是以形為骨，以色為肉，形與色的妥善佈置，才能使畫面有

骨有肉，表現力與美的效果。色彩與形態的關係是非常密切的，繪畫中，任何色彩對於形體的表現，有「如影隨形」的功能，顏色本身沒有美醜，但色彩在互相搭配和應用下就會影響我們的心裡感覺，因此如何善用色彩的明度、色相、彩度的性質來營造畫面各種的情緒變化，是必須靠生活環境中逐漸培養出來的色彩感覺經驗。

在「青蚵仔嫂」系列作品中，筆者喜歡以橘色、黃色、紅色等暖色調為主色，提升造形的張力，以展現青蚵仔嫂旺盛的生命力，背景以寒色調為主表現社會的無常和現實，利用寒、暖色之對比，延伸無限的空間與視野。更利用明度的變化增加畫面的趣味性與穩定性

## 6.3 生活美學

求美是人的天性，研究這種活動的學問是美學。關於美學定義常見得計有：

1. 美學是研究美的學科。
2. 美學是研究藝術一般原理的藝術哲學。
3. 美學是研究審美觀係的科學。
4. 美學是研究感性愉快的學科。
5. 美學是研究形象的科學。
7. 美學是一種價值哲學。<sup>11</sup>

美學其體系可分為哲學美學、歷史美學、科學美學等三大體系；其中科學美學體系中可分基礎美學、實用美學兩大類。實用美學中探討的內容有：

1. 文藝批評和欣賞的一般美學
2. 各文藝部類美學，如音樂、電影美學、戲劇美學、書法美學、舞蹈美學、各造型藝術的美學等等。
3. 建築美學。

---

<sup>11</sup>李澤厚《美學四講》，人間出版社，台北，1988，頁10。

4.裝飾美學。

5.科技生產美學：涉及時空、運動、聲光、機體結構、產品設計、生產流程等等。

6.社會美學：涉及生活、組織、文化、風習、環境、保護、生態平衡等等。

7.教育美學。<sup>12</sup>

從上面分類中可知美學是多元化的，是可以從不同的途徑、不同的角度與不同的層面去著手研究的。

維何尼克·安端－安德森（Veronique Antoine－Andersen）<sup>13</sup> “在藝術有什麼用？”一書中將藝術的用處做了簡單的敘述如下：

一、藝術，用於人世的活動

史前洞穴中的繪畫，埃及的人像和家具，非洲卡拉人的雕刻人像和宗教有關的藝術品，象徵孕育、祈求、巫術、神醫、長生不老、繫情宣傳等不同的意義，藝術始終是人類團體生存的精神支柱。一直到科學發達的今日，功能性的藝術雖漸漸失去了力量，但是宗教藝術品依然對信仰者產生力量，是人類日常生活中精神重要的媒介與指導。

二、藝術，用來征服美

希臘哲學家柏拉圖的定義，美呈現的是：完美、宇宙的和諧以及真理。十八世紀聖柏納凡杜說：「所有創造的美，都能引導人通往上帝之美。」多少創作者發揮才華，盡心盡力雕琢、塑造、繪畫來榮耀上帝。藝術後來漸漸脫離宗教的主題，但美成爲了人生愉悅、感動的泉源，美爲了美而存在。

三、藝術，用來詮釋世界

十三世紀時，德伯維（Vincent de BEAUVAIS）說，藝術是，「世界的鏡子」。

---

<sup>12</sup>李澤厚《美學四講》，人間出版社，台北，1988，頁12。

<sup>13</sup>維何尼克·安端－安德森（Veronique Antoine－Andersen）法國博物館學家，非常喜愛畢卡索的作品。

十六世紀印刷術的進步，加速了影像、知識的傳播。到了十九世紀攝影的技術，更快速紀錄世界的動態，顯現不可見的世界。

#### 四、藝術，用來見證、教育、思考

藝術作品可以長存，人類的生命則鮮少超過百年。人類爲了不使自己被遺忘，便描繪形象和眾神與英雄的故事，遺留給後人。十六世紀以後，更有了對生活景物細膩的描繪，藝術品除了是一件物品，也是一種語言。二十世紀，有些人以藝術表達他們的政治理念，藝術不再呈現世界影像，而是表達思想。美國藝術家勒維特（Sol Lewitt）曾說：「只有思想能成就藝術。」

#### 五、藝術，用來抒發情感

二十世紀，佛洛伊德探討了孩童、女人、男人所隱藏的一面，這裡面有夢、恐懼、慾望、感情。他的發現推翻了老舊的想法，爲藝術開創了新的道路。藝術家以自我爲主，畫出他內心的感受，捨棄了描繪可見的世界，取而代之的是感情的抒發。這是藝術史上的大革命，將藝術徹底改頭換面。

美國康乃狄克大學教授諾布勒（Nathan Knobler）在“**The Visual Dialogue**”一書中把繪畫的題材分爲四類，這四類可代表畫家作畫的動機與態度的基本傾向，當然他們並不一定是完全獨立，而是相輔相成的。茲依其分類分別略加說明：

##### 一、知覺形象描繪的題材

畫家憑藉本身的知覺，亦即當時的視覺經驗，對於所觀察事物加以忠實的描寫。此類作品大多是寫實的，以表現對象實在的屬性情況或本人在觀察當時的視覺印象爲目的。

##### 二、概念形象描寫的題材

許多畫家的創作，根據自己對現實環境的概念作畫，亦即畫其所知而非畫其所見。他們利用生活中有意義的事物形卷，將各別的概念要素組合成繪畫以表現整個經驗。

##### 三、個人對經驗反應的題材

個體對事物的知覺，受其思想與感情等因素的影響。思想與感情

乃社會環境、觀念、生活理想及本身的現況等因素所塑成。而這種「主觀的真實」是藝術表現的重要因素。有些畫家的作品，主觀意識的表現比知覺的表現更為生動，更有意義。

#### 四、傳達美感秩序的題材

現代繪畫中，有的作品內容毫無形象表現意義，或者其意義與形象毫無關係。這種作品大多在表現形狀、色彩和質地的感覺，或許會被認為毫無主題意義，但也可以說形、色及質感本身以及其間的相互關係就是主題意義，一一具有內在的美感因素，以滿足美感的需要。

國立台灣藝術大學校長黃光男在“實證美學”一書中提到畫家繪畫風格有：

##### 1. 自然主義的繪畫情境：

通常是自古典風格出發，並結合學院性質的理念。其美感要素，大略是寫實的景物、視覺性的認知、色彩與光線的和諧、風景式的剪裁，以及印象派光影的強調，這類以技巧的熟練好壞為美感的深淺，為訴求的重點。

##### 2. 社會性的情感流動：

它的美學感度，在於社會意識的湧現，而非視覺性的寫實。這一類型風格的畫家，其表達美感的時機，常在大眾生活中尋求靈感，或者是全人格的參與，在民胞物與、人飢己飢的襟懷下，人我相融，情境一體，已分不出人與我的關係，此時表現在畫面的圖像，充滿著社會性的關懷，也是個人情思的投射。畫面上的人物是畫家生命的刻痕，也是觀賞者可知可感可思的客題。

##### 3. 暗示作用、具有教育意味的美學風格：

它的特徵在於前述二項人為與自然風格中的互動，既能觀察美感的客體事實，也能關注到美感內容的呈現。

「青蚵仔嫂」系列作品取材於筆者故鄉的民情生活，畫面中表達對：

（一）故鄉的思念與對社會人文的關懷

（二）見證了社會階層的流動與對故鄉情感的抒發



(三) 反映個人對生活的回憶與內心的情思

(四) 表達對社會性情感流動的情懷

將這種超越時空、空間與現實利益，化爲永恆不變「生活美學」的真善美。

## 6.4 作品解析

本創作系列以「青蚵仔嫂」爲主題，六件作品以筆者故鄉的「青蚵仔嫂」爲創作主題，作品中可見挖蚵的婦女在辛勤的工作，這樣的情境很難不令人想到楊惠珊的成名片「青蚵仔嫂」，那帶著淡淡的哀愁的婦女，和她坎坷的一生，每個蚵仔都帶著一個個令人感動的故事。

筆者源於對鄉土的情結，嘗試從個人生活意象中追尋創作的風格，選擇以「青蚵仔嫂」爲創作之主題，表達對故鄉人文的關懷，更顯現從日常生活中現實的題材，抉取創作的空間，表現生活美學之意義。

「青蚵仔嫂」系列作品，相關內容如下：

## 6.4.1 作品分析

**畫題：**青蚵仔嫂

**創作時間：**2003 年

**素材：**油彩、畫布

**尺寸：**145x112 公分

**表現方式：**在構圖上，以垂直線的構圖為主，使畫面具有穩定、嚴肅及主題明顯的特性，水平線具漸層之美，也產生韻律變化和律動感。

**引申義：**青蚵仔嫂大多是成群一同工作，簡單的工作棚和一隻蚵鉸，就是討生活的工具

**創作理念：**以群體的青蚵仔嫂為創作主體，想捕捉工作中剎那間的美感，畫面強調整體的繪畫效果，不以寫實為追求目標，捨棄了對人物局部的、細節的描寫，將焦點集中在人物的姿態、以及人物群體的關係表現，而省略對人物容貌、表情或者環境的細節描繪。背景以布袋港為背景強調空間的距離感。

**創作技法：**在畫面上，以色面處理整個畫面空間，相互重疊，使畫面產生空間感與立體感，再運用線條的衝突與平衡，使畫面中的衣服、籃子、欄杆、屋簷、椅子等充滿生命力與表現力。以橘色、黃色、紅色等暖色調為主色，提升造形的張力，以展現青蚵仔嫂旺盛的生命力，背景以寒色調為主表現社會的無常和現實，利用寒、暖色之對比，延伸無限的空間與視野。更利用明度的變化增加畫面的趣味性與穩定性。

**美學觀：**青蚵仔嫂熟練地撬開蚵殼，挖出肥美的蚵肉，看著收穫的成果，心中一片喜悅，展現旺盛的生命力，背景的布袋港，也隨著時空的轉移，漸漸的改變了兒時記憶懷念的景象。此作品獲台陽美展銅牌獎。

(圖 6-37)



局部圖：



素描圖：



**畫題：**好肥的蚵仔

**創作時間：**2003 年

**素材：**油彩、畫布

**尺寸：**116x91 公分

**表現方式：**在構圖上，以 L 字型的構圖為主，使畫面具有嚴肅、端莊（垂線的性質）及寧靜、平穩（水平線的性質）的感覺。

**引申義：**每年 6、7 月是蚵仔最肥美的收成季節，也市青蚵仔嫂最忙碌的季節。故鄉布袋由於地理特性，使牡蠣的產量與品質均為全省之冠。

**創作理念：**以青蚵仔嫂買賣青蚵為創作為主體，想捕捉工作中剎那間的美感，畫面強調整體的繪畫效果，不以寫實為追求目標，捨棄了對人物局部的、細節的描寫，將焦點集中在人物的姿態、以及人物群體的關係表現，而省略對人物容貌、表情或者環境的細節描繪。以布袋舊巷弄為背景強調空間的深度，也表達對故鄉的思念情懷。

**創作技法：**在畫面上，以色面處理整個畫面空間，相互重疊，使畫面產生空間感與立體感，再運用線條的衝突與平衡，使畫面中的衣服、籃子、勺子、房屋、椅子等充滿生命力與表現力。以黃色、紅色等暖色調為主色，輔以藍色的寒色調，提升造形的張力，以展現青蚵仔嫂旺盛的生命力，背景以暖色調為主，利用寒、暖色之對比，延伸無限的空間與視野。更利用筆刀的刮畫法的變化增加畫面的趣味性與穩定性。

**美學觀：**背景中是位於海邊的特殊巷弄，故鄉布袋是靠海的鄉鎮，緊鄰著大海，巷弄、窗戶狹小是具有人文特殊的景觀。但隨著經濟發展，舊有巷弄也在一片改建中漸漸失去蹤影。此作品令人發思古之幽情的味道。此作品獲全國油畫展入選獎。

(圖 6-38)



局部圖：





素描圖：



**畫題：**談斤兩

**創作時間：**2004 年

**素材：**油彩、畫布

**尺寸：**118x98 公分

**表現方式：**在構圖上，以三角形的構圖為主，給人一種既安定又生動的感覺。

**引申義：**青蚵仔嫂，每天的工資是以實際銜蚵的重量計算，工作結束後看兩位青蚵仔嫂在談今天總共剝了多少斤的牡蠣。

**創作理念：**以青蚵仔嫂工作完成時閒聊的畫面為創作為主體，想捕捉工作中剎那間的美感，畫面以強調整體的繪畫效果，不以寫實為追求目標，捨棄了對人物局部的、細節的描寫，將焦點集中在人物的姿態、以及人物群體的關係表現，而省略對人物容貌、表情或者環境的細節描繪。

**創作技法：**在畫面上，以色面處理整個畫面空間，相互重疊，使畫面產生空間感與立體感，使畫面中的衣服、籃子、畚箕、椅子等充滿生命力與張力。以黃色、橙色等暖色調為主色，輔以藍色的寒色調，提升造形的張力，背景以寒色調為主，利用寒、暖色之對比，延伸無限的空間與視野。背景以筆觸來表現，把背景當作是一種抽象的空間來處理，和主體互相諧調、互相呼應，使畫面形成一種律動的美感。

**美學觀：**青蚵仔嫂大多是上了年紀的婦女，每天固定到蚵販仔家銜蚵，每天的工資是以實際銜蚵的重量計算，工作結束後看兩位青蚵仔嫂在談今天總共剝了多少斤的牡蠣，也聊聊一些人情事故和鄉里趣事，也為一天努力辛勤工作畫下完美的句點。此作品獲台陽美展優選獎。

(圖 6-39)



局部圖：



素描圖：



**畫題：**覬蚶

**創作時間：**2005 年

**素材：**油彩、畫布

**尺寸：**162x130 公分

**表現方式：**在構圖上，以 L 字型的構圖為主，使畫面具有嚴肅、端莊（垂線的性質）及寧靜、平穩（水平線的性質）的感覺。並採兩個反向的群像構圖，使畫面更有變化、有動感和有趣。

**引申義：**覬蚶，就是挖出牡蠣，把緊閉的蚶殼撬開，取出了蚶肉。

**創作理念：**以群體的青蚶仔嫂覬蚶為創作主體，想捕捉工作中剝那間的美感，畫面強調整體的繪畫效果，不以寫實為追求目標，捨棄了對人物局部的、細節的描寫，將焦點集中在人物的姿態、以及人物群體的關係表現，而省略對人物容貌、表情或者環境的細節描繪。背景以使用與人體相協調的筆觸來表現背景、讓背景有一種抽象的律動之美。

**創作技法：**在畫面上，以色面處理整個畫面空間，相互重疊，使畫面產生空間感與立體感，再運用線條的衝突與平衡。前後兩個人體以寒、暖色調為主色，形成強烈對比，提升畫面的張力，展現青蚶仔嫂旺盛的生命力，背景以寒色調的筆觸當作是一種抽象空間來處理，延伸無限的空間與視野。

**美學觀：**覬蚶，就是挖出牡蠣，把緊閉的蚶殼撬開，取出了蚶肉。這看似簡單的動作，但沒有長久的訓練，是賺不了多少工資的。而且不小心將蚶肉弄破了，也會讓蚶販不高興，所以這些青蚶仔嫂個個可說都有一把不凡覬蚶的好功夫。看她們專注的神情和認真的態度，何嘗不是一種生活之美，此作品獲全國百號大展入選獎。

(圖 6-40)



局部圖：





素描圖：



**畫題：**要買幾斤啊

**創作時間：**2006 年

**素材：**油彩、畫布

**尺寸：**116x91 公分

**表現方式：**在構圖上，以垂直線的構圖為主，使畫面具有穩定、嚴肅及主題明顯的特性，也產生韻律變化和律動感。

**引申義：**在布袋港漁市場邊，均可看到一個一個的青蚵仔嫂喊著要幾斤啊！

**創作理念：**以青蚵仔嫂賣牡蠣為創作主體，捕捉工作中剎那間的美感，畫面強調整體的繪畫效果，不以寫實為追求目標，捨棄了對人物局部的、細節的描寫，將焦點集中在人物的姿態、以及人物群體的關係表現，而省略對人物容貌、表情或者環境的細節描繪。背景以布袋好美里自然保護區為背景強調空間的距離感。

**創作技法：**在畫面上，以色面處理整個畫面空間，相互重疊，使畫面產生空間感與立體感，再運用線條的衝突與平衡，使畫面中的衣服、盆子、欄杆、椅子等充滿生命力與表現力。衣服以土黃色、黃色、等暖色調為主色，褲子以寒色調的藍色主色強調作品的衝突性、已提升畫面的趣味性與張力，背景以實景為處理方式使畫面顯得較自然與平衡。

**美學觀：**有一些青蚵仔嫂，因為家中有蚵田，除了固定交給蚵販外，因布袋港漁市場，每到假日人潮洶湧的觀光客，帶來無限的商機，為增加收入青蚵仔嫂自己鋟蚵，自己販賣，因此在布袋港漁市場邊，均可看到一個一個的青蚵仔嫂喊著要幾斤啊！背景是生態豐富的好美里自然保護區，以表達對自然生態的關懷與愛護。此作品獲台陽美展優選獎。

(圖 6-41)



局部圖：



素描圖：



**畫題：**阿堂仔嫂

**創作時間：**2006 年

**素材：**油彩、畫布

**尺寸：**118x98 公分

**表現方式：**在構圖上，在構圖上，以 L 字型的構圖為主，使畫面具有嚴肅、端莊（垂線的性質）及寧靜、平穩（水平線的性質）的感覺。

**引申義：**阿堂仔嫂是作者國小同學的老婆，每次回故鄉總是和她買一些蚵仔。

**創作理念：**以同學阿堂的太太為創作主體，以捕捉工作中剎那間的美感，畫面強調整體的繪畫效果，不以寫實為追求目標，將焦點集中在人物的姿態，而省略對人物容貌、表情或者環境的細節描繪。背景以裝牡蠣的籃子和竹簾背景強調筆觸運用和人體之間的協調與對應。

**創作技法：**在畫面上，以色面處理整個畫面空間，相互重疊，使畫面產生空間感與立體感，再運用線條的衝突與平衡，使畫面中的衣服、籃子、竹簾、椅子等充滿生命力與表現力。以橘色、黃色、紅色等暖色調為主色，提升造形的張力，以展現青蚵仔嫂旺盛的生命力，灰暗的表現方式表達阿堂仔嫂不為人知的心情故事。

**美學觀：**阿堂仔嫂是作者國小同學的老婆，每次回故鄉總是和她買一些蚵仔。因創作的需要須獵取一些鏡頭，她總是婉拒，她說：「不想一輩子留在布袋錢蚵」，她想到都市過生活，她也不想下輩子又嫁給青蚵仔兄，所以不能被拍照，否則永遠走不出來了。雖然是笑話，但這也反映都市繁華的生活是鄉村百姓所嚮往的。

但不知都市生活，並非人人都是可以享受繁榮的生活，也是要拼命的賺錢的。此作品獲全國油畫展入選獎。

(圖 6-42)



局部圖：





素描圖：



## 6.4.2 作品評論

筆者於 2005 年 8 月 27 日至 9 月 18 日，假高雄縣文化局第一展覽室舉行「故鄉之美－蕭木川個展」，展出內容有：

### （一）旗山亭仔腳系列：

描繪蕉城旗山特有石拱圈亭仔腳（騎樓），它是藉由亭仔腳內部墻墩分出的三道石拱圈，呈幅射狀散開，支撐著木桁條及平板瓦屋，為一硬山櫺櫺的結構形式，非常優美，擎立著其獨特的風貌。（圖 6-43）

旗山火車站屬歐洲都鐸式建築風格，屋簷下方用垂直及水平木條拼貼裝飾壁面，並塗以藍白相間的顏色，讓車站更顯得活潑，有如童話故事中，造型簡單、典雅的迷你屋。紅磚砌牆底，木造外牆，壁體外部塗白灰泥。左側站房是一座八角錐頂的候車室，形似歌德式教堂的尖塔，和右側站房的三角形山頭相呼應。屋頂瓦片以菱形排列，八角形屋頂則是排成鱗片狀，四角及屋脊處並包覆銅皮。（圖 6-44）

### （二）美濃鄉情系列：

美濃為南台灣極具特色的客家村，早期其特色產業是菸葉，每年冬季皆可見到成片翠綠的菸田景象，過去常見菸樓升起裊裊煙霧的景觀，今因技術改良已不復見，但一千多座菸樓仍是小鎮獨特的景觀。（圖 6-45）（圖 6-46）

### （三）青蚵仔嫂系列：

作者更源於對鄉土的情結，以故鄉布袋特有產業青蚵（牡蠣）為創作內容，嘗試從個人生活意象中追尋創作的風格，選擇以「青蚵仔嫂」為創作之主題，表達對故鄉人文的關懷。

### （四）港都高雄系列：

以高雄港周邊為主要創作內容，壽山雄偉的造型和旗后山特殊的形狀相映成趣，加上高雄燈塔的點綴更增加畫面趣味性。領事館的紅磚、迴廊的圓拱在夕陽下被映照得更顯古意盎然。圓拱廊望旗後山之景觀，山形峻峭雄偉，山上的建築物即為旗後燈塔。（圖 6-47）（圖 6-48）

### （五）墾丁系列：

位於台灣的最南端的墾丁國家公園，擁有多樣的地理景觀及豐富的生態資源，為生態環境與地形研究的重要區域。

主要的風景據點繁多，著名的有：關山落日、後壁湖遊艇碼頭、南灣、白沙灣、墾丁森林遊樂區、社頂自然公園。青蛙石、船帆石、鵝鑾鼻燈塔、風吹沙、龍磐公園、佳樂水、港仔大沙漠、旭海大草原、龍坑及南仁山生態保護區……等，都是創作的絕佳體材。（圖 6-49）（圖 6-50）

#### （六）東台灣系列：

傳說中台東為呂洞賓在蓬萊仙島上的修真之地，西望群山雲天幽邃，懸崖峭壁雄渾蒼勁，東部海岸線延清靈，奇巖嵯峨壯麗，在海天一色間，宛如人間仙境。

自然資源更是包羅萬象，除了地形地質景觀：峻嶺、峽谷、瀑布、溪流、湖泊、溫泉、岩岸、珊瑚礁群、離島等外，更有著珍貴豐沛的動植物生態，搭配濃郁純樸的人情味，使得充滿自然風的台東，挑動你處處驚喜，引人入勝。（圖 6-51）（圖 6-52）

個人從事水墨創作廿餘年，民國 88 年因好友蘇連陣校長慷慨贈油畫畫具，而轉換跑道開啓油畫創作之門，六年來承蒙恩師陳瑞福老師和中華民國台灣南部美術協會畫壇前輩的指導與鼓勵、不斷學習創作，而獲得台陽美展銅牌獎、全國油畫展優選、高雄獎、全國教師美展、省公教美展優選、全國百號大展優選等的肯定和優異成績。

多年來因參與高雄市教師寫生隊的緣故，十幾年來幾乎走遍台灣這塊美麗的島嶼，對台灣的海邊、港口、高山、鄉村、古厝、煙樓等美麗的景觀，留下深刻的印象，因此鄉土題裁也一直是我的創作泉源，也紀錄我對這片鄉土的熱愛。

個人創作方式沒有抽象的艱澀美學，僅有忠實呈現對週遭人事物和鄉土風情的關懷與熱愛，我堅信每一段繪畫史都有其歷史背景和因素，擷取哪一段作為創作的背景並不損創作的價值，或寫實、或印象、或寫意、或抽象也因時空的轉換而有不同的呈現方式，因此個人不急於去營造所謂現代繪畫主流方式，而是一步一腳印忠實紀錄自己走過

看過和關心的歷史痕跡。

美術史家帕諾夫斯基（Erwin Panofsky）說：「一件美術作品具有三個層次的意義與內涵。其一為自然的主題；其二為約定俗成的主題；其三為其畫作本質意義或內涵」，在這種原則下，創作者在選擇素材時，必在生活的領域中有所取捨。因此創作者，面對活生生的社會現象，應洞察生命的價值與意義。作者此次以「青蚵仔嫂」為題的創作論文，至少包含了以下幾點內涵：

（一）感性出發的鄉土情懷：

筆者從小生長在「蚵鄉布袋」，從小看著鄉民養蚵奮發努力，在海面上為生活打拼的精神，充分展現生命的活力。在「青蚵仔嫂」(2003)、「好肥的蚵仔」(2003)、「要買幾斤啊」(2005)，作品中以青蚵仔嫂為描寫主體，在創作過程幾次的訪談與對話中，了解她們生活的點點滴滴，與他們的心靈世界和人生的現實真相，畫面掌握了對青蚵仔嫂的特殊情感。以故鄉布袋的景觀為畫作背景，將故鄉的港口、陋巷、自然保護區，等特有的生活足跡；感性的表現於畫面中，表達生於斯長於斯的鄉土情懷。

（二）以人為本的人文關懷：

「藝術是生活的真實」，藝術的創作，是隨著生活而有所感動的。筆者因從小生活環境的影響，自小和牡蠣為伍，或賺點零用錢、或欣賞蚵甜美景，青蚵仔嫂認真的工作神韻一值留存在心田。在「談斤兩」(2004)、「阿堂仔嫂」(2006)作品中，青蚵仔嫂相互談論今天工作的成果，以斤兩來論薪資是青蚵仔嫂的工錢算法，當蚵仔肥美時青蚵仔嫂心中充滿喜悅，當蚵仔瘦小時，一天工作下來，價錢相差幾百塊錢，那就叫苦連天了？阿堂仔嫂一心嚮往過著都市的生活，以為都市人過著都是好日子，那知都市邊緣人的苦境；在鄉下她有個開餐廳的老公和幾分的蚵田，可說家境相當富裕，工作辛苦但生活是充實的、家境是富裕的。但鄉下人嚮都市生活，可說是每個青蚵仔嫂的心願；因此如何建立他們的信心和保持敦厚樸實的心靈與對鄉土的熱愛，應是刻不容緩的；身為創作者，希望透過一系列青蚵仔嫂的創作，為青蚵仔

嫂畫下生命的謳歌。更希望從中體悟出藝術創作的生命，建立個人繪畫的風格。

（三）呼應世界脈動的本土氣息：

「青蚵仔嫂」是台灣人人可以琅琅上口的名稱，筆者基於對本土的至情至性和對故鄉的一片深情，選擇以青蚵仔嫂作為創作主題是呼應重視本土人文的時代脈動與精神；本土氣息是世界脈動最主要需求，台灣漁村是既原始豪邁與樸實通俗，是真誠無欺的、本色的台灣，它便可以全然真實地展現於世界上，這也是國際性格分項的開始，符合國際多元性的文化特質，凸顯了原生性文化的能源。

畫就是畫，它是畫家生命的投射，也是人類經驗與情感的具體符號，它傳遞了人生的美好與力量。當一個藝術家，從一般藝術訊號接受指令時，必然會在社會意識裡尋求一塊認同的符號，並組合成可以被感知的形值，成為特殊表現的方法，這一過程是在堅持與信念中方能完成的。筆者以來自土地、鄉情與誠心的結合，化為繪畫養分，從生活中擷取創作題材，為「生活美學」作下最完美的註解。

### 6.4.3 群眾訪談

（一）張志銘先生（屏東名藝術教育家、藝術家）：

蕭木川的學習歷程都在專業的學院學術氛圍中，受嚴格學術薰陶，在完整的藝術教育體系中完成全部教育學程，而且跨過許多相關領域，相互參照；梳理出獨特藝術創造的理論系統，近年來他一方面領導兒童美術教育學會，一方面從事油畫創作的研究穩健的踏著台灣前輩油畫家的腳步，紮實的探究油彩的材料機能以細緻綿密的筆觸，畫出豐富感情的肌理，運用筆觸層次繁複的表現出色彩多樣性的幻化效果，此次畫展呈現出他油畫創作的成長歷程，安份的以最貼切的故鄉之美，為創作題材。他走遍台灣的高山,海邊,古厝,煙樓，以一步一腳印的精神，精實的紀錄描寫故鄉的美景，描畫台灣的歷史古蹟，和台灣人民勤勞營生的實況（青蚵仔嫂系列）表現出台灣人民奮發的生命力，以及他對台灣人文的關懷。

（二）陳瑞福先生（資深畫家）：

綜觀蕭木川的作品，充滿「人間性」的主題探索。透過作品，實現了他對人生各種事物的觀察，經由他的心情感受，以一種被組織過的色彩和造型展現出來；他的作品也帶著濃郁的「寫意抒情」風格，不斷磨練自己對顏色、線條的掌握，更反覆地思考畫面是否真實地表現其內心的感情，他的作品呈現的氛圍也許是一份懷舊，或是一種新的盼望，有矛盾、有感情、有希望、也有喜悅。

（三）蘇連陣先生（台灣南部美術協會秘書長）：

從油畫材料的運用，筆、刀技法過程描繪，可了解他對油畫創作的執著和用心。自然的將真實的體驗，孕育型塑生命的輪轉軌跡與崇高的精神意象，轉化為創作的動力。以唯美的形式闡釋其人性的關懷，奔走於狂野與溫馴的筆觸色塊線條，生動刻劃出生命衍化諸般法相。沉浸在他的作品中，既能享受到現實美感的至高歡愉，更能體驗心靈深處備感通呼應的震顫；楊槩他追求生命的極度渴望與努力不懈的精神，虔誠完美再現生命本質和專業精神，繼續散發四射的活力。

「藝術是生活的真實」，藝術的創作，是隨著生活而有所感動的。個人從平民化的社會關懷著角度切入，以「青蚵仔嫂」為題的系列作品，更是個人生活的直覺與經驗的紀錄，更符合台灣人文的象徵，是可以繼續研究與探討的畫題，更望以此為題、樹立個人創作風格，開創個人新的人生際遇，畫出生活與生命的風景。

（四）陳文龍先生（高雄水彩畫會會長）

蕭木川的作品，畫面豐盈飽滿，充滿活力，他的構圖充滿畫面，呈緊繃狀態，強化光線明暗層次變化把斑斑歷史刻痕，歲月留下的滄桑，人生境遇的蒼涼，以色彩、筆觸、造型、和構圖表露無遺，有主觀意象的表達，也不忽略客觀現象的寫實，他不但把視覺經驗投射到畫面上，也把內心深層的意識形態；不為人知的封閉世界，藉著素材

媒介，潛藏在畫幅裡，看蕭木川的畫，像看到一座不設防，充滿純真故事的世界，是如此甘美純潔，會被導引到一場玩樂世界這是蕭木川的人和他能引人入勝的油畫天地，使觀賞者隨著畫產生親合的感情。

附圖：



圖 6-1 米勒 紡羊毛女 1867 年  
水彩 50×41 公分 日本八王子市村內美術館藏



圖 6-2 米勒 諾曼地的擠牛奶女工 1875 年  
油畫 73×57 公分 奧塞美術館藏





圖 6-3 米勒 牧羊女 1864 年沙龍展  
油畫 81×101 公分 奧塞美術館藏



圖 6-4 米勒 攪製奶油的女人 1868~1870 年  
油畫 97×60 公分 美國麻省梅爾登公共圖書館藏



圖 6-5 羅特列克 在會客室 1894 年

油畫、畫布 111×132 公分 阿爾比土魯斯·羅特列克美術館藏



圖 6-6 羅特列克 化妝的女子 1896 年

油彩、紙板 67×54 公分 奧塞美術館藏



圖 6-7 羅特列克 紅磨坊的女丑查爾高 1895 年  
油畫、畫布 75x55 公分 瑞士私人收藏



圖 6-8 羅特列克 休息的女人 1896 年  
油畫、畫布 63x43 公分 洛杉磯蓋提美術館藏



圖 6-9 寶加 小丑之舞  
粉彩畫、畫紙 50×63 公分 阿根廷國立美術館藏



圖 6-10 寶加 橫桿前的舞者 1900~1905 年  
油畫、畫布 130×98 公分 華盛頓菲利普收藏館藏



圖 6-11 竇加 舞者們 1897~1901 年  
粉彩畫 73x61 公分 巴塞爾美術館藏



圖 6-12 竇加 舞者們 1897~1901 年  
粉彩、炭筆畫 65x77 公分 私人收藏



圖 6-13 高更 哎呀！你嫉妒麼 1892 年  
油畫、畫布 68×92 公分 普希金美術館藏

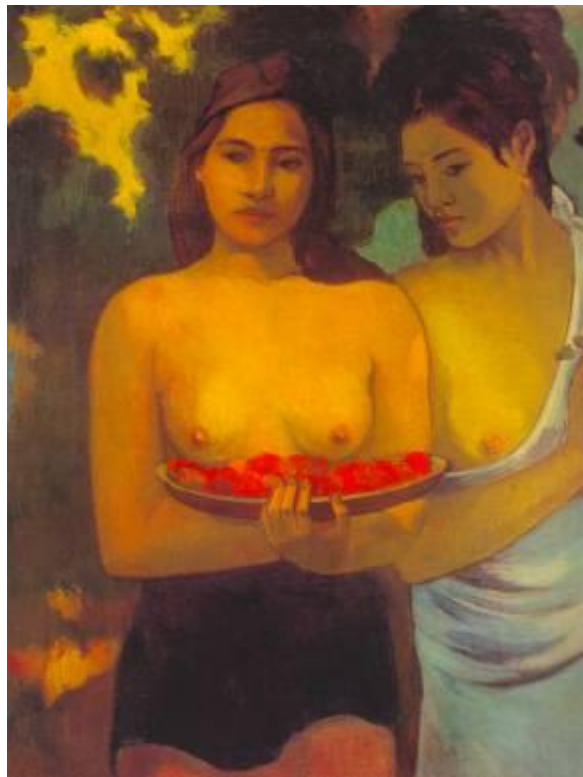


圖 6-14 高更 紅花及乳房 1899 年  
油畫、畫布 94×73 公分 大都會美術館藏



圖 6-15 高更 美麗的女王 1896 年  
油畫、畫布 97×130 公分 普希金美術館藏



圖 6-16 高更 幾時結婚呀！ 1892 年  
油畫、畫布 105×77 公分 巴塞爾美術館藏



圖 6-17 洪瑞麟 坤仔伯 1958 年  
紙、水墨淡彩 53×38 公分



圖 6-18 洪瑞麟 礦工群像 1957 年  
紙、水墨



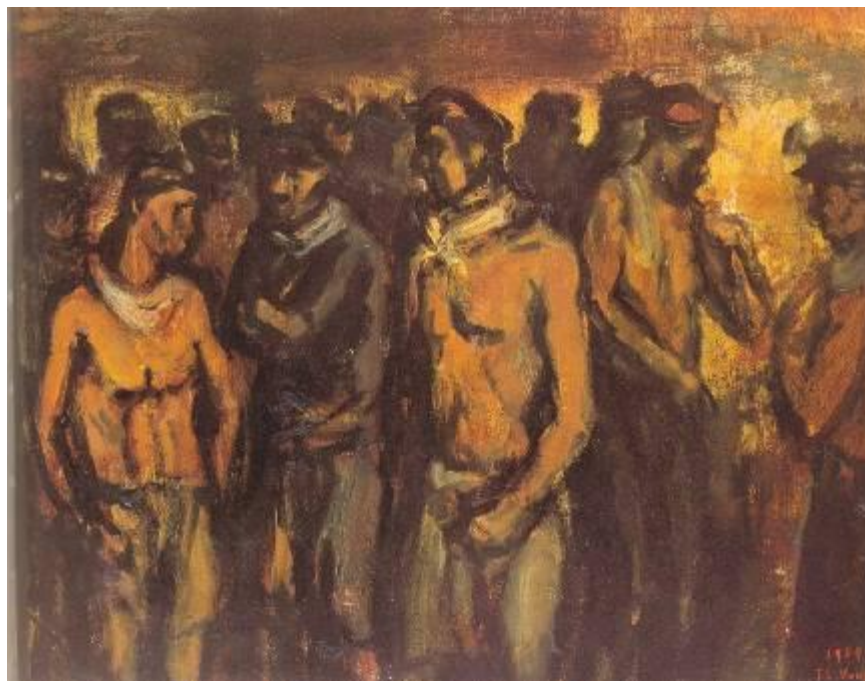


圖 6-19 洪瑞麟 坑外群像 1959 年  
油畫、畫布 53×45 公分

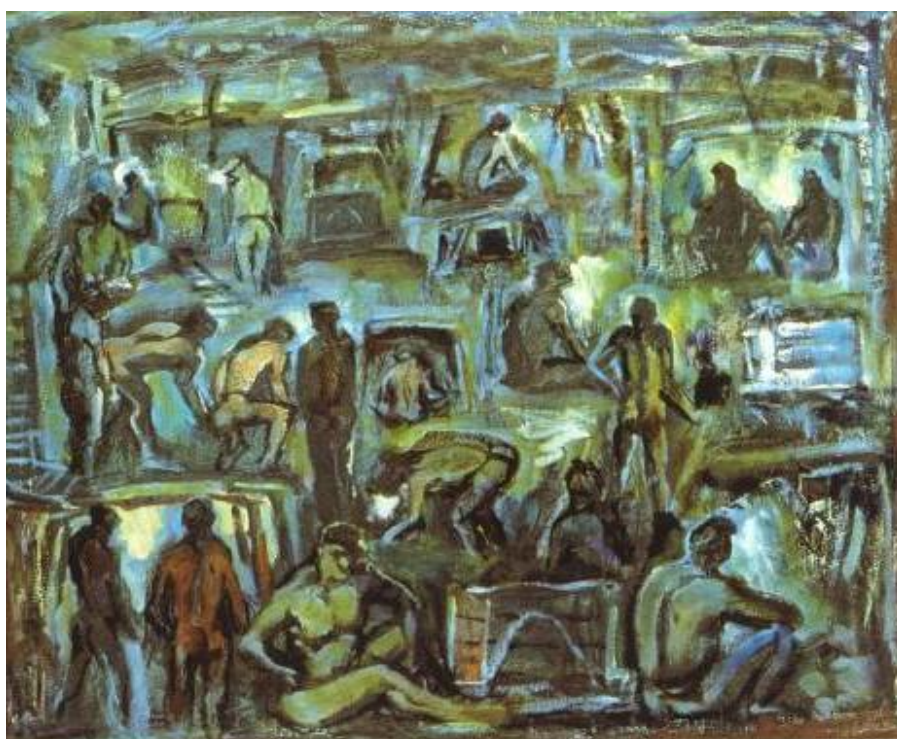


圖 6-20 洪瑞麟 礦工頌 1979 年  
油畫、畫布



圖 6-21 洪瑞麟 礦工 1960 年  
油畫、畫布

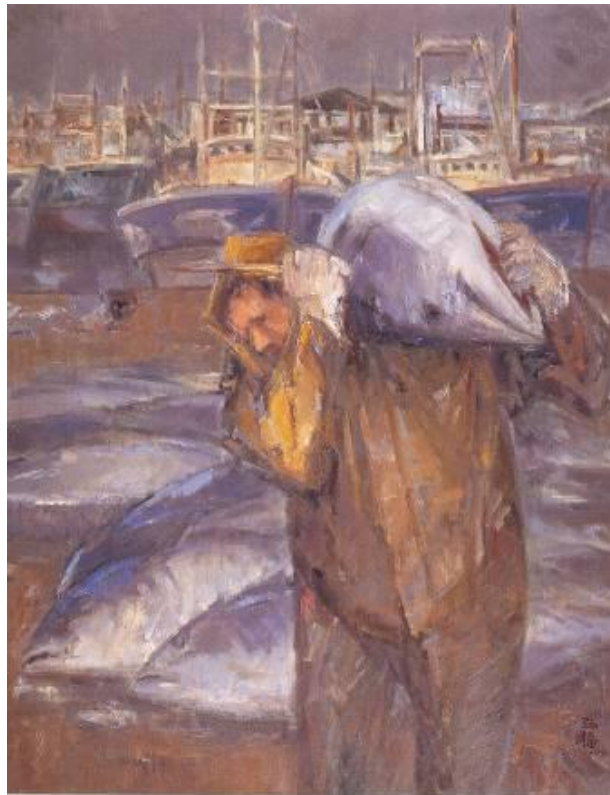


圖 6-22 陳瑞福 扛魚 2004 年  
油畫、畫布 116x91 公分



圖 6-23 陳瑞福 結網 2004 年  
油畫、畫布 91×72 公分



圖 6-24 陳瑞福 出魚 2003 年  
油畫、畫布 91×72 公分



圖 6-25 陳瑞福 搬大鮪魚 2003 年  
油畫、畫布 91×72 公分



圖 6-26 陳瑞福 拍賣 2003 年  
油畫、畫布 91×72 公分



圖 6-27 蕭英物 作塩發光 1993 年  
油畫、畫布 116×91 公分

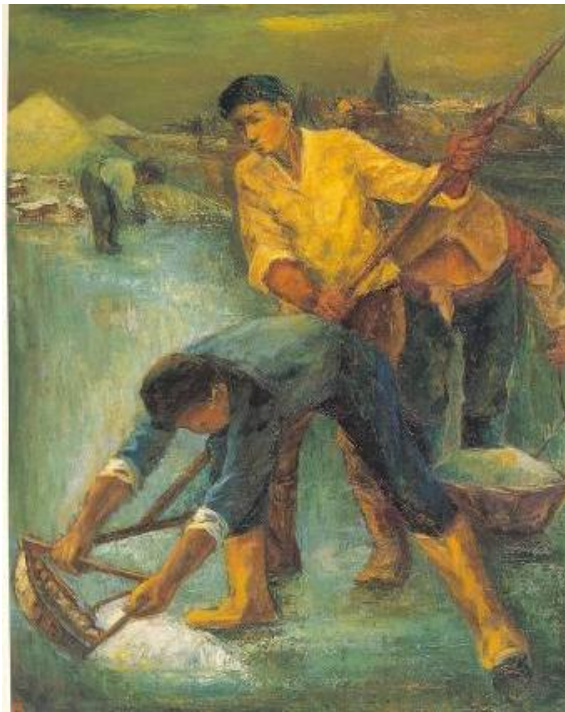


圖 6-28 蕭英物 塩場 1993 年  
油畫、畫布 116×91 公分



圖 6-29 蕭英物 塩舞 1996 年  
油畫、畫布 130×97 公分

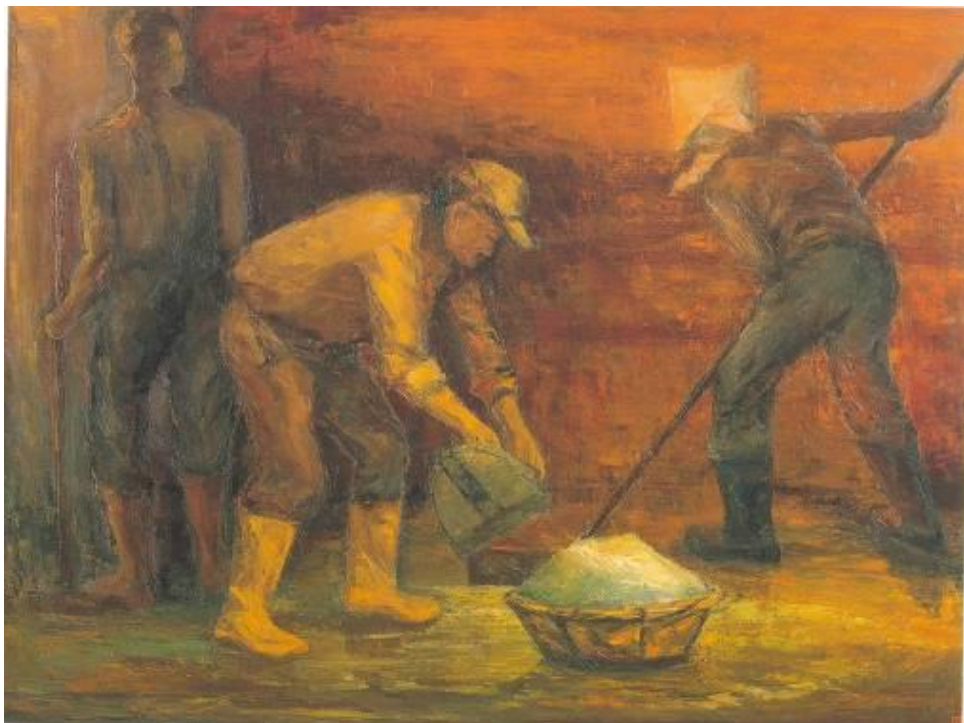


圖 6-30 蕭英物 晩收 1996 年  
油畫、畫布 130×97 公分



圖 6-31 蕭英物 曙光 1995 年  
油畫、畫布 116×91 公分



圖 6-32 黃玉成 農民圖系列 1998 年  
油畫、畫布 116×91 公分



圖 6-33 黃玉成 農民圖系列 1997 年  
油畫、畫布 72×60 公分

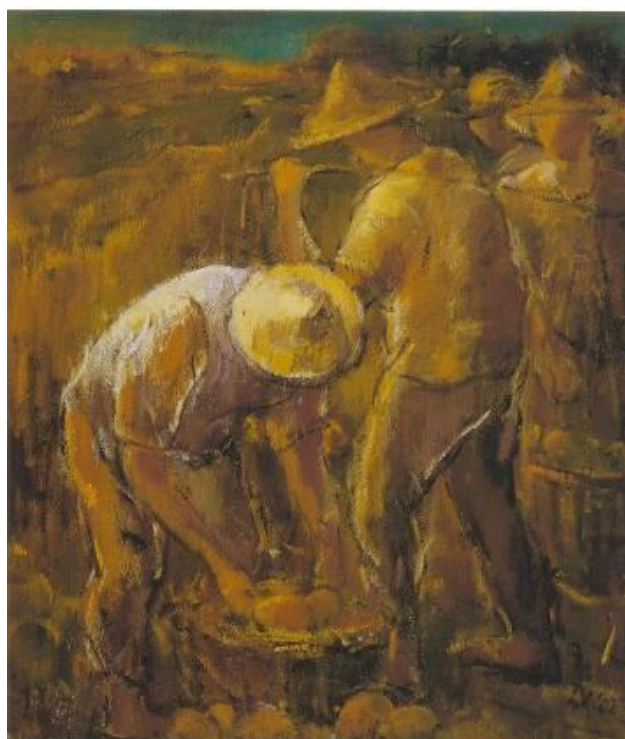


圖 6-34 黃玉成 農民圖系列 2002 年  
油畫、畫布 53×45 公分





圖 6-35 黃玉成 黃昏 2002 年  
油畫、畫布 72×60 公分



圖 6-36 黃玉成 農民圖系列 2002 年  
油畫、畫布 116×45 公分



圖 6-43 蕭木川 亭仔腳 2001 年  
油彩、畫布 145.5×112 公分



圖 6-44 蕭木川 旗山車站 2003 年  
油彩、畫布 116.5×91 公分



圖 6-45 蕭木川 美濃鄉情 2004 年  
油彩、畫布 116.5×91 公分

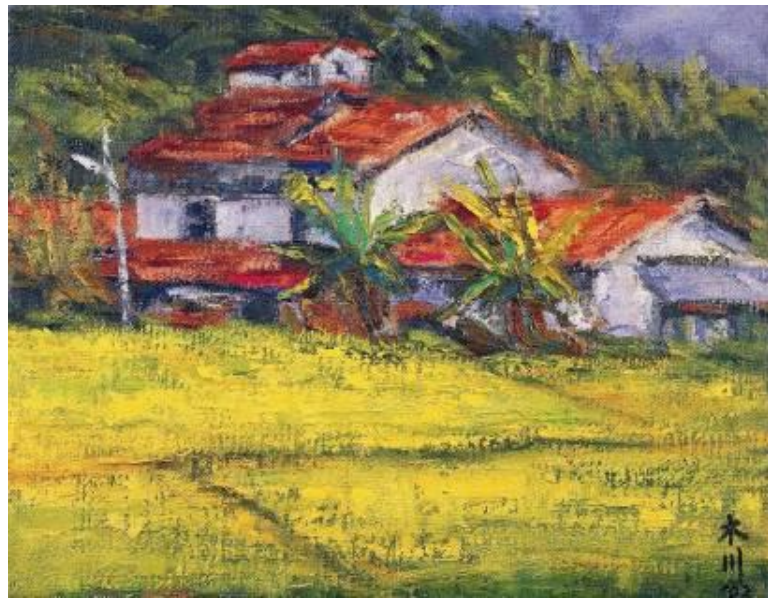


圖 6-46 蕭木川 菸樓 2002 年  
油彩、畫布 41×31.5 公分

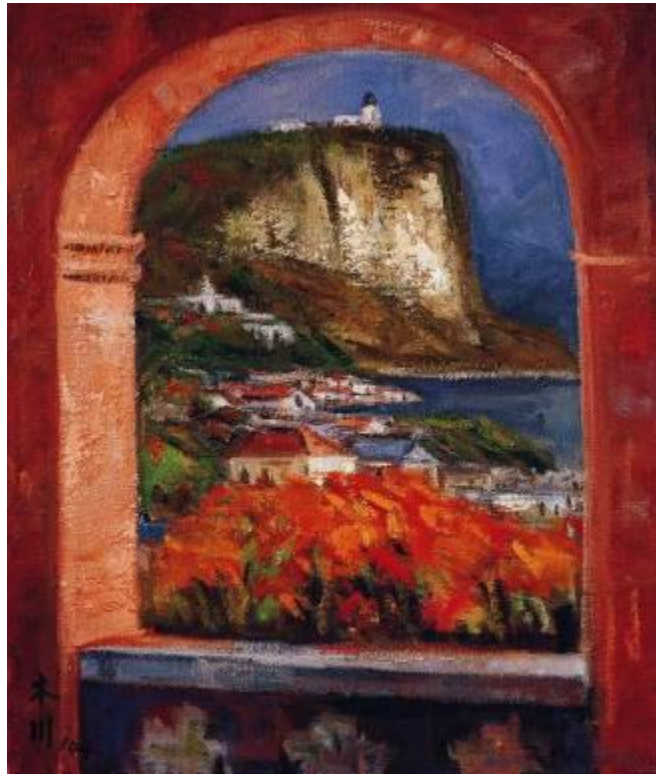


圖 6-47 蕭木川 旗后山 2004 年  
油彩、畫布 53×45.5 公分



圖 6-48 蕭木川 壽山遠眺 2003 年  
油彩、畫布 99×80 公分

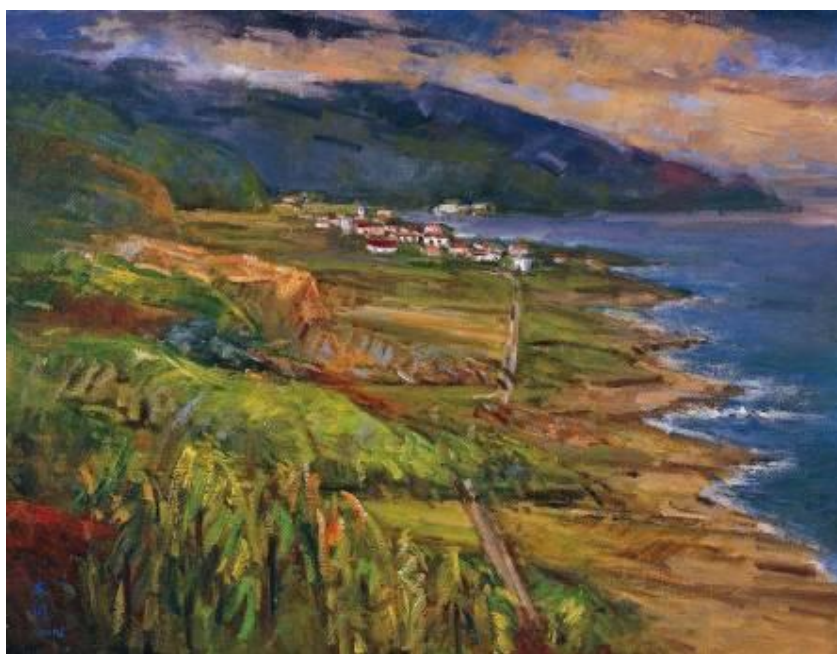


圖 6-49 蕭木川 墾丁秋色 2001 年  
油彩、畫布 116.5×91 公分

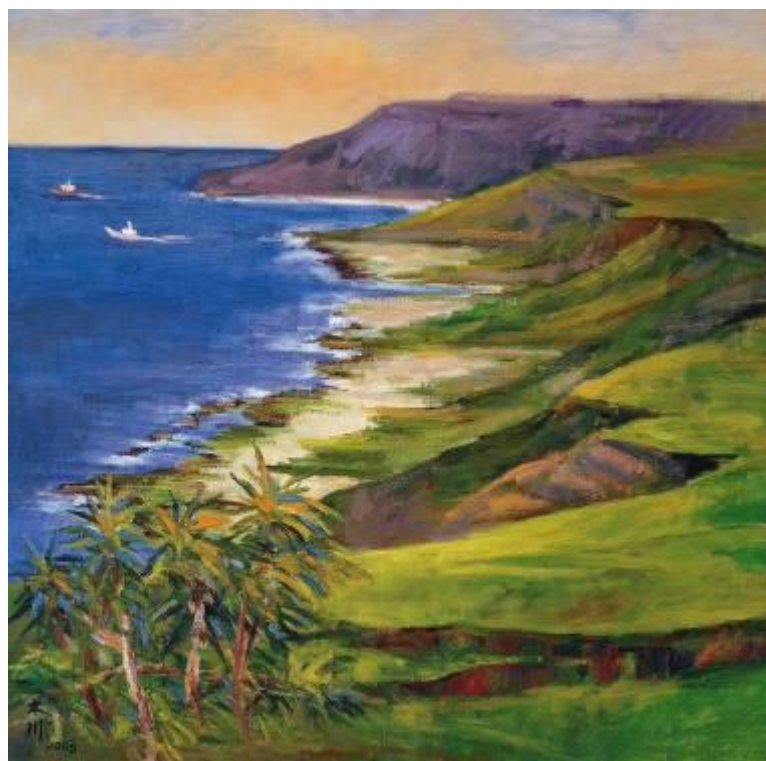


圖 6-50 蕭木川 風吹沙 2003 年  
油彩、畫布 70×70 公分



圖 6-51 蕭木川 高台遠眺 2000 年  
油彩、畫布 116.5×91 公分



圖 6-52 蕭木川 睡美人 2000 年  
油彩、畫布 53×45.5 公分

## 七、結 論

「藝術創作，不只是一種訊號，而且是一種符號。」— 蘇珊·朗格

「這種創作，就其為主觀活動而言，正是包括我們已經發現客觀存在於藝術作品的那些定性；它必須是一種心靈的活動，而這種心靈的活動又必須同時具有感性和直接性的因素。」— 黑格爾

本論文研究探討的目的，在於生活中擷取生活情境作為創作主題，來表現生活美學。生活之美，或許是路旁的一朵小花，一首輕快活潑的樂曲、一幅撼動人心的畫，清風明月，任憑遨遊。因此文化發展最崇高的理想，不在於培養出多少的藝術家，而是在於普及化的「生活美學」。所謂「生活美學」涵蓋人類生活的身心靈層面，是一種文化與經濟整體成長的表徵，當一個國家文化提昇至精緻水準時，自然會沉澱到生活中，而形成「生活品味」與「生活品質」(文建會，2004)。

所以提倡「生活美學」就是希望「生活藝術化、藝術生活化」，印證生命中最珍貴的價值，能在時序的變化中找到生命的脈絡與旋律，從自然環境所孕育的萬物，看天地以中和成就為美，人也應以中和成就生活之美，這是一種既永恆又普遍的生活，教育有生命的實體去感受與體驗自我之生命。以人物美、人格美、人文美為基礎，來說明生活美學，重視心體活潑、闡述生命德行風姿的美，人類文化的精髓正可提供如此豐富的思想資糧，從文化的生活反省出發，保持對生活週遭的熱愛，使生活既合理又有美感，就是「生活藝術化、藝術生活化」的儔永人生。

藝術是一種生活的方式，也是一種改善人類生活的方式，能促進人有更美好的生活感受和品質，藝術不再是供在神龕的奢侈品，它的的確確存在人們真實的生活情境中。生活本來就是藝術，生命存在的意義，就是如何充實自我生命為一個藝術生命。

縱然，藝術的呈現方式有非常多的形式，但是大都不外乎兩種主要的過程：再現和表現。所謂再現意指把物體透過視覺經驗再現於另

一媒介上，如繪畫出所看見的物品，但並非如照相機的拍照一樣逼真，卻是捏拿了物品的基本特質和輪廓。另外所謂的表現，是較為強調視覺經驗和感官經驗，且透過個人的情感表達，認知架構，以及涉及一己之創造和想像能力，而表現出所看、所聽、所知事物的經驗。似乎由此可知，視覺藝術中的繪畫是通過再現和表現來象徵，在表現的過程往往會富有個人的色彩和風格；而音樂是很少有再現的過程，而是存在著濃厚的表現來象徵，如音樂多瑙河的音樂充滿著優雅輕快的感受，以及有些音樂是激情，或憂傷，或歡樂的特質表現；文學則是以再現的功為最大（Winner, 1982）。基本上，繪畫是兼具著再現和表現的功能，如可以是「畫中有詩」，圖文並茂的呈現，而音樂和文學的欣賞中，可以刺激兒童或成人的想像空間，如音樂中所想像的情景、感情、色彩；而文學部分也是從欣賞和創作的過程中可以有「詩中有畫」的境界。但是這些屬於「心靈」或「腦海」中再現經驗，是因為個體的想像能力所致，而不是實實在在的視覺經驗透過媒介物所轉化的再現經驗。

藝術的再現過程和「美」的經驗現象，是在視覺藝術作品中蘊涵著豐富的象徵符號，是藝術實上所呈現實質的象徵符號如作品的形式、設計、色彩、圖案、線條等所交織而成的美感，而又藉由在作品上所能意會的象徵著創作者心理和情感的表達。因為有些「語言」的表達，在人類的文字和口語是找不到的。畢竟藝術創作的經驗提供了人們一個管道，以發現他內在的智慧與內心的平衡，透過運用藝術材料，結合了其個人的意義，是喚醒內在自我無聲的對話一種很美妙的經驗，而且這如成長性的心路歷程活動，是富有相當力量，足以誘出個體許多內心的資訊，可觀照個體潛意識之精神面的表達（Rhinehart, 1987）。藝術的活動是透過精神面的表達而轉換為心理層面的探討，以幫助個體更健康的身心成長。

就構圖原理上說，構圖就是把繪畫四要素的點、線、面、色，以美的形式在畫面上的組合。因此筆者從點、線、面，深入探討其基本性質與感情，並進一步研究色彩在視覺藝術樹上的運用，深入研究色



彩學的本質，並探討世界名家在視覺藝術的創作上，巧妙運用點、線、面、色，而成爲不朽之名作。

筆者源於對鄉土的情結，嘗試從個人生活意象中追尋創作的風格，選擇以「青蚵仔嫂」爲創作之主題，表達對故鄉人文的關懷，更顯現從日常生活中現實的題材，抉取創作的空間，以來自土地、鄉情與誠心的結合，化爲繪畫養分，從生活中擷取創作題材，爲「生活美學」作下最完美的註解。

下列是筆者在此次論文藝術創作中，所領悟到的心得：

#### (一)快樂與希望：

- 1.因多次返鄉拍攝資料與青蚵仔嫂聊天過程中，對故鄉有了更深入的情感，新情是快樂的，這種的快樂將是個體生命存在的意義有更大的動力。
- 2.藉由自我創作或欣賞藝術時，獲得來自內心深處的一種和諧感，使龐雜紛亂的心靈沉澱下來，而達到身心淨化之效。
- 3.在實際參與藝術活動、或享受、或欣賞藝術時，無形中可以幫助自己進行整理自我思緒或心態的最佳方法。
- 4.藝術的存在是充實人們的生命，激發人們對生活意義充滿著希望的動機，以追求更好的心靈生活。

#### (二)建構與平衡

- 1.了解視覺藝術與人類生活是如此自然，且息息相關的，很自然地開展了人們的心胸和見識，多了一個心靈寄託，對於生命中所存在的一切有更審慎的態度。
- 2.投入在藝術的創作過程中，好比在個人心靈中建構一個屬於自己可以有安全感、放心的世界，且屬於自我生命喜悅的園地，而尋求自己心靈的原鄉。
- 3.在從事藝術建構的過程中，就是不斷地嘗試尋求一種身心的平衡的管道，提升心靈處在「好」的狀況。
- 4.當完成一件藝術創作作品，令人興奮和喜悅的心理感受，對生活或生命中所處的情境較能自我肯定和具有信心。

### (三)對話與開放

- 1.進行藝術創作，是一種很自發性地組織起自我情感和和心理，以獲得身心整合之效。
- 2.藝術創作的經驗，引領個人的心靈回到原始且單純的自我對話方式，而逐漸地看到或知道自己所處的心理狀況。
- 3.視覺藝術的創作或存作，都是提供個體一個非常寬廣、包容的開放空間，得以脫下面具而面對真實性的自我。
- 4.個人全神貫注地從事藝術創作的過程之際，是一種身心完全地統一且一致性的感受，既使是在欣賞藝術時都令人的心靈與藝術作品之間達到了共鳴，合而為一的體驗。

藝術是人體本能上很自然的需求，所以人類創造了藝術，而藝術的呈現是為滿足人類生活上的需要而存在。然而，藝術的價值和存在除了傳遞社會文化、展現經濟科技的進步之外，也提升和充實人類，不管是在物質上的一種基本享受的實用性功能，以及無形中滲入人類心靈生活中而獲得淨化和美化之潛移默化之效。

## 八、圖 次

圖次	圖名	作者	年代	收藏地	附圖	頁碼
3-1	大傑特島的星期日 午後	秀拉	1884-86年	美國·芝加哥藝術學院藏		45
3-2	用餐室	席涅克	1886-87年	庫拉-穆勒美術館藏		45
3-3	吶喊	孟克	1893年			46
3-4	星空	梵谷	1889年	紐約現代美術館藏		46
3-5	大教堂	帕洛克	1947年	達拉斯美術館藏		47
3-6	高談闊論的人	杜布菲	1969~70年			48

3-7	舞蹈 (II)	馬諦斯	1909-10 年	聖彼得堡 艾米塔吉 博物館藏		48
3-8	紅、黃、藍構成	蒙德里安	1921 年	海牙市立美 術館藏		49
3-9	黑白城市紐約	克萊因				49
3-10	即興第十號	康丁斯基	1910 年	巴西恩斯特 • 拜怡爾畫 廊藏		50
3-11	構成第六號	康丁斯基	1913 年	聖彼得堡艾 米塔吉博物 館藏		50
3-12	菱形構成	蒙德里安	1925 年	荷蘭私人藏		51
3-13	構成第四號	康丁斯基	1911 年	杜塞爾多夫 美術館藏		51
3-14	百老匯爵士樂	蒙德里安	1942~19 年	紐約現代 美術館藏		52




3-15	構成第八號	康丁斯基	1923 年	紐約古今漢 美術館藏		52
3-16	圓之舞	康丁斯基	1926 年	紐約古今漢 美術館藏		53
5-1	理想皇宮	喬瑟夫· 費南· 修瓦勒				66
5-2	理想皇宮	喬瑟夫· 費南· 修瓦勒				67
5-3	拉斯考克洞穴壁畫					68
5-4	拉斯考克洞穴壁畫					68
5-5	阿爾他米拉洞穴壁 畫					69
5-6	盧梭					69

5-7	我本人	盧梭	1890 年	布格國家畫廊藏		70
5-8	激發詩人靈感的 繆斯	盧梭	1909 年	布拉普希金 美術館藏		71
5-9		洪通	1920~87 年			71
5-10		洪通	1977 年			72
5-11		洪通	1978 年			73
5-12	菜瓜	張李富	1978 年			74









5-13	廟景	吳李玉哥	1980 年			74
5-14		林淵	1986 年			75
6-1	紡羊毛女	米勒	1867 年	日本八王子 市村內美術 館藏		122
6-2	諾曼地的擠牛奶女 工	米勒	1875 年	奧塞美術館 藏		122
6-3	牧羊女	米勒	1864 年	奧塞美術館 藏		123
6-4	攪製奶油的女人	米勒	1868-70 年	美國麻省 梅爾登公共 圖書館藏		123
6-5	在會客室	羅特列克	1894 年	阿爾比土魯 斯·羅特列 克 美術館藏		124

6-6	化妝的女子	羅特列克	1896 年	奧塞美術館 藏		124
6-7	紅磨坊的女丑查爾高	羅特列克	1895 年	瑞士私人收 藏		125
6-8	休息的女人	羅特列克	1896 年	洛杉磯 蓋提美術館 藏		125
6-9	小丑之舞	竇加		阿根廷 國立美術館 藏		126
6-10	橫桿前的舞者	竇加	1900-05 年	華盛頓菲利 普收藏館藏		126
6-11	舞者們	竇加	1897-01 年	巴塞爾 美術館藏		127
6-12	舞者們	竇加	1897-01 年	私人收藏		127



6-13	哎呀！你嫉妒麼	高更	1892 年	普希金 美術館藏		128
6-14	紅花及乳房	高更	1899 年	大都會 美術館藏		128
6-15	美麗的女王	高更	1896 年	普希金 美術館藏		129
6-16	幾時結婚呀！	高更	1892 年	巴塞爾 美術館藏		129
6-17	坤仔伯	洪瑞麟	1958 年			130
6-18	礦工群像	洪瑞麟	1957 年			130
6-19	坑外群像	洪瑞麟	1959 年			131

6-20	礦工頌	洪瑞麟	1979 年			131
6-21	礦工	洪瑞麟	1960 年			132
6-22	扛魚	陳瑞福	2004 年			132
6-23	結網	陳瑞福	2004 年			133
6-24	出魚	陳瑞福	2003 年			133
6-25	搬大鮪魚	陳瑞福	2003 年			134
6-26	拍賣	陳瑞福	2003 年			134

6-27	作塩發光	蕭英物	1993 年			135
6-28	塩場	蕭英物	1993 年			135
6-29	塩舞	蕭英物	1996 年			136
6-30	晚收	蕭英物	1996 年			136
6-31	曙光	蕭英物	1995 年			137
6-32	農民圖系列	黃玉成	1998 年			137
6-33	農民圖系列	黃玉成	1997 年			138
6-34	農民圖系列	黃玉成	2002 年			138

6-35	黃昏	黃玉成	2002 年			139
6-36	農民圖系列	黃玉成	2002 年			139
6-37	青蚵仔嫂	蕭木川	2003 年			93
6-38	好肥的蚵仔	蕭木川	2003 年			97
6-39	談斤兩	蕭木川	2004 年			101
6-40	鏟蚵	蕭木川	2005 年			105
6-41	要買幾斤啊	蕭木川	2006 年			109

6-42	阿堂仔嫂	蕭木川	2006 年			113
6-43	亭仔腳	蕭木川	2001 年			140
6-44	旗山車站	蕭木川	2003 年			140
6-45	美濃鄉情	蕭木川	2004 年			141
6-46	菸樓	蕭木川	2002 年			141
6-47	旗后山	蕭木川	2004 年			142
6-48	壽山遠眺	蕭木川	2003 年			142
6-49	墾丁秋色	蕭木川	2001 年			143

6-50	風吹砂	蕭木川	2003 年			143
6-51	高台遠眺	蕭木川	2000 年			145
6-52	睡美人	蕭木川	2000 年			145

## 九、參考書目

### 中文書目

1. 王林《美術形態學》，亞太圖書出版社，四川，1993。
2. 王慶生《繪畫—東西方文化的衝撞》，淑馨出版社，台北，1993。
3. 王雅各譯《藝術的魅力重生》，原著 Suzi Gablik，遠流出版社，台北，1998。
4. 王岳川《後現代主義文化研究》，淑馨出版社，台北，1998。
5. 李清志《鳥國狂--世紀末台北空間文化現象》，創興出版社，台北，1994。
6. 李澤厚《美的歷程》，大鴻圖書出版社，再版，台北，1991。
7. 李醒塵《西方美學教程》，淑馨出版社，台北，1996。
8. 李蕭崑《色彩的探險》，時報文化出版企業有限公司，臺北，1986。
9. 李蕭崑《色彩調色板》，時報文化出版企業有限公司，臺北，1986。
10. 吳瑪俐譯《藝術的精神性》，原著 Liber das geistige in der kunst，藝術家出版社，台北，1985。
11. 吳瑪俐譯《點線面》，原著 Kandinsky Vassily，藝術家出版社，台北，1985。
12. 吳瑪麗譯《行動藝術》，原著 Jurgen Schilling，遠流出版社，台北，1993。
13. 何政廣《歐美現代藝術》，藝術家出版社，再版，台北，1997。
14. 何政廣《杜庫寧》，藝術家出版社，初版，台北，2003。
15. 宗白華《中國書法中的美學思想》，淑馨出版社，台北，1991。
16. 何政廣《歐美現代藝術》，藝術家出版社，再版，台北，1997。
17. 林季雄《都市景觀與環境美化》，行政院文化建設委員會，台北，1994。
18. 林惺嶽《台灣美術風雲四十年》(初版)，自立晚報出版，1987。
19. 胡永芬《潮浪之島的本土演化——千濤拍岸台灣美術一百年》，

- 藝術家出版社，台北，2002。
20. 施並錫《流嬋大地——生命體驗與時代見證》，草根出版社，台北2001。
  21. 孫立銓《西方美術在台灣發展中在地性初探》，世安文教基金會，2001。
  22. 高千惠《名牌與明牌——談台灣美術的文化情操與文化盲點》，藝術家出版社，台北，1996。
  23. 高千惠《百年鬱卒的草根美學——看台灣美術百年的單元性與多元性》，藝術家出版社，台北，1999。
  24. 高千惠《當代藝術之旅》，藝術家出版社，台北，2001。
  25. 袁榮生、張渠生譯《人性七論》，原著 Lesile Stevenson，台灣商務出版社，台北，1993。
  26. 陳瑞文《台灣美術與社會脈動》，高雄市立美術館，2000。
  27. 陳奇相《歐洲後現代的藝術》，藝術家出版社，台北，2002。
  28. 陸蓉之《後現代的藝術現象》，藝術家出版社，台北，1987。
  29. 張心龍、冷步梅譯《羅斯科傳》，原著 James E.B.Breslin，遠流出版社，台北，1993。
  30. 郭繼生《藝術史與藝術批評》，書林出版社，台北，1990。
  31. 董其昌《畫旨》，亞太出版社，台北，1981。
  32. 葉石濤《台灣文學史綱》文藝界雜誌出版。
  33. 黎惟東譯《人類及其象徵》，原著 Carl Gustav Jung，好時年出版社，台北，1989。
  34. 鄧伯宸《陳榮發創作集》，阿普畫廊，高雄，1991。
  35. 熊秉明《中國書法理論體系》，谷風出版社，台北，1987。
  36. 潘天壽《潘天壽談藝錄》，丹青出版社，台北，1987。
  37. 劉其偉《現代繪畫基本理論》，雄獅出版社，台北，1991。
  38. 劉振源《野獸派繪畫》，藝術家出版社，台北，1995。
  39. 鄭愁予《鄭愁予詩選集》，洪範出版社，台北，1979。
  40. 蔡錚雲《另類哲學：現代社會的後現代文化》，台灣書店，台北，



2000。

41. 謝恩《絕對的藝術家 趙春翔的藝術世界》，大塊文化出版社，台北，1997。
42. 鴻鈞譯《榮格分析心理學》，原著 Carl Gustav Jung，結構群出版社，台北，1990。
43. 顧駿《猶太的智慧》，錦德出版社，台北，1996。
44. 朱介英《色彩設計計畫》，美工圖書社，台北，1994
45. 王德生主譯《建築色彩表現法》，原著 Michael E. Doyle，六合，台北，1994。
46. 李瑋、周水濤譯《視覺藝術設計》，地景，台北，1993。
47. 杜若洲譯《視覺經驗》，Betas Lowry 著，雄獅，台北，1991。
48. 梁耘瑋編譯《視覺藝術認知》，全華，台北，2003。
49. 曾啓雄《色彩的科學與文化》，耶魯，台北，2003。
50. 李明龍、張碧珠主編《配色百科》，藝風堂，台北，1995。
51. 陳歐少容《配色的要素》，唐代，台北，1990。
52. 賴瓊琦《設計的色彩心理》，視傳，台北，1997。
53. 朱介英《色彩學-色彩計畫與配色》，美工科技，台北，2001。
54. 吳欣潔譯《混色》，Parramon's Editorial Team 著，三民，台北，1997。
55. 李長俊著，《西洋美術史綱要》，雄獅圖書公司，台北，1980。
56. 何政廣著，《歐美現代美術》，藝術家出版社，台北，1994。
57. 洪米貞，《原生藝術的故事》，藝術家出版社，台北，2003。
58. 夏學理等編著，《文化藝術與心靈管理》，國立空中大學印製，台北，2000。
59. 蘇振明，《台灣樸素藝術導論》，中華色研，台北，1990。
60. 蘇振明，《台灣樸素藝術畫家》，常民文化，台北，2000。
61. 蘇振明，《台灣樸素藝術雕塑家》，常民文化，台北，2000。
62. 高千惠，《當代文化藝術澀相》，藝術家出版社，台北，1998。
63. 趙惠玲，《美術鑑賞》，三民書局，台北，1997。

- 64.周憲，《美學是什麼》，揚智文化事業股份有限公司，台北，2002。
- 65.劉文潭，《西洋美學與藝術批評》，寰宇出版社，台北，1984。
- 66.李美蓉，《視覺藝術概論》，雄獅圖書公司，台北，1983。
- 67.黃光男，《實證美學》，九歌出版社，台北，2000。
- 68.劉思量，《藝術心理學 藝術與創造》，藝術家出版社，台北，1992。
- 69.賴慧芸譯，《藝術有什麼用》，先覺出版社，Veronique Antoine—Andersen 著，台北，2005。
- 70.李美蓉，《藝術欣賞與生活》，上硯出版社，台北，1997。
- 71.陳朝平《繪畫欣賞與欣賞教學之研究》，復文圖書出版社，高雄，1996。
- 72.李澤厚《美學四講》，人間出版社，台北，1988。

## （二）期刊

- 1.《切入當下》，王嘉驥，《論郭振昌的藝術》。大趨勢藝術雜誌。春季號，2002。
- 2.《遊戲規則的受與不受》，胡永芬山藝術雜誌，高雄，傑出文化出版有限公司。1997。
- 3.《西方美術·台灣製造—台灣現代美術的批判》，倪再沁，雄獅美術，1991。
- 4.《台灣美術中的台灣意識》，倪再沁，雄獅美術，1991。
- 5.《胸中逸氣盡煙塵》，陳水財，炎黃藝術，四月號，1989。
- 6.《藝術表現裡的文化批判—從台灣當代的社會性藝術之現實意識論起》，陳瑞文，現代美術學報 第二期，1999。
- 7.《台灣當代藝術在權力謎宮裡掙扎的文化認同》，陸蓉之，傾向文學人文雜誌。1999。
- 8.《視覺文化與藝術課程理論》，郭禎祥，趙惠玲，藝術與人文教育，藝術教育研究委員會，台北，桂冠圖書股份有限公司，2002。
- 9.《台灣社會的變遷》，黃壬來，藝術與人文教育，藝術教育研究委員

- 會，台北，桂冠圖書股份有限公司，2002。
- 10.《九十年代的台灣新潮美術》，黃海鳴，傾向文學人文雜誌，1999。
  - 11.《世紀末的藝術語彙—從創作論壇管窺當代藝術趨勢》黃培宜創作論壇 — 台灣當代藝術顯影， 高雄市立美術館，2000。
  - 12.《台灣西畫發展的四個過程》謝里法。雄獅美術十月號，1982。
  - 13.《從沙龍、畫會、畫廊、美術館----試評五十年來台灣西洋繪畫發展的四個過程》，謝里法，雄獅美術，第 140 期，1982。
  - 14.《中國左翼美術在台灣》，謝里法。台灣文藝七、八月號，1986。
  - 15.《日據時代—台灣美術運動史》，謝里法，台北，藝術家出版社，1992。
  - 16.《台灣當代藝術的創作意識》，謝東山，台北，台北市立美術館編，台灣今日藝術展覽專輯，1996。
  - 17.《台灣早期西洋美術的發展》，顏娟英，藝術家雜誌五月號，1989。
  - 18.《從關懷本土人文的視點出發—談個人創作的方向兼論藝術家的時代使命》，蘇憲法，國立國父紀念館館刊，第 5 期，2000 頁。
  19. 杜布菲。畫語錄。雄獅美術，1996。
  - 20.從「史前到」到「思維邏輯」—杜布菲，侯權珍譯，藝術家，1997。
  - 21.杜布菲回顧展，蘇美玉，藝術家，1998。
  - 22.《原生藝術與它的同伴—「當代藝術的隱藏面」》，洪米貞，雄獅美術，302 期，出版社：雄獅美術月刊社，台北市，1996。
  - 23.《夢想水泥——鄉村郵差的理想皇宮》，洪米貞，藝術家，288 期，藝術家出版社，台北，1999。
  - 24.《原始與樸素》，黃美英，雄獅美術，287 期，雄獅美術月刊社，台北，1995。
  - 25.《純真的心靈圖像——論樸素藝術的意義及內涵》，蘇振明，現代美術，60 期，現代美術，1995。
  - 26.《樸素藝術釋名》，蘇振明，國文天地，65 期，國文天地出版社，1990。
  - 27.《樸素藝術的源流與精神》，蘇振明，國文天地，65 期，國文天地

- 出版社，1990。
- 28.《國際現代樸素藝術的風潮》，蘇振明國文天地，65期，國文天地出版社，1990。
  - 29.《長於正向憫懷的樸素藝術》，陸蓉之，雄獅美術，287期，雄獅美術月刊社，台北，1995。
  - 30.《樸素芬芳的大地》，林保堯，雄獅美術，287期，雄獅美術月刊社，台北，1995。
  - 31.《原生藝術與它的同伴——「當代藝術的隱藏面」》，洪米貞，雄獅美術，302期，雄獅美術月刊社，台北市，1996。
  - 32.《人與星空——梵谷繪畫解讀》，洪翠娥，美育，97期，國立台灣藝術教育館，台北，1998。
  - 33.《美的色彩——從春夏秋冬談起》，曾昭旭，美術論叢42—生活美學，台北市立美術館，台北，1994。
  - 33.《人格之美與藝術之美》，黃弊端，美術論叢64—美的呈現，台北市立美術館，台北，1996。
  - 34.《美育與人生——藝術在文化功能的探討》，王秀雄，美術論叢3—美育·人生，台北市立美術館，台北，1988。
  - 35.《乘上時代之翼——藍蔭鼎其人其畫》，黃光男，美術論叢74—台灣畫家評述，台北市立美術館，台北，1988。

### （三）作品集

- 1.王秀雄《論陳銀輝的藝術歷程與繪畫性風格》，陳銀輝創作四十年展，台灣省立美術館，台中，1997。
- 2.王嘉驥《鄭君殿——自我形式的追尋》，印象藝術中心畫廊，台北，1993。
- 3.柯適中《老幹出新枝——大台中新意象繪畫探索》，大古出版社，台中，2004。
- 4.高實衍《林逸青 創作論壇》，高雄市立美術館，高雄，2000。

- 5.陳正雄《陳正雄畫語錄。陳正雄繪畫 50 年回顧展》，國立歷史博物館，台北，2003。
- 6.蘇憲法《視象與心象－2003 蘇憲法作品及創作理念》，世華藝術中心，台北，2003。
- 7.光復書局編輯部，《秀拉》，光復書局，台北，1993。
- 8.廖瓊芳著，《席涅克》，藝術家出版社，台北，2004。
- 9.光復書局編輯部，《高更》，光復書局，台北，1993。
- 10.光復書局編輯部，《梵谷》，光復書局，台北，1993。
- 11.李家祺等撰文，《帕洛克》，藝術家出版社，台北，2001。
- 12.何政廣主編，《馬諦斯》，藝術家出版社，台北，1997。
- 13.何政廣主編，《蒙德利安》，藝術家出版社，台北，1996。
- 14.何政廣主編，《康丁斯基》，藝術家出版社，台北，1996。
- 15.張心龍著，《西洋美術史之旅》，雄獅美術，台北，1999。
- 16.陳瑞福，海海人生，國立歷史博物館，台北，2005。
- 17.蕭英物，蕭英物油畫集，高雄，1997。
- 18.黃玉成（2000）

#### （四）論文

- 1.王家誠《質樸心· 懷鄉情之繪畫理念解析》，國立台灣師範大學美術研究所碩士學位論文，2002。
- 2.林怡惠《走向深邃的心靈意向》，東海大學美術研究所碩士論文，2002。
- 3.邱桂英《荷塘風起系列－邱桂英水墨重探創作理念及解析》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2004。
- 4.柯貞如《意象都市－台灣現代都市社會現象創作研究市》，台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士學位論文，2000。
- 5.蔡梅芳《水墨畫的空間思想理論與表現型態》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2003。
- 6.尤美玲《島戀台灣行腳系列－尤美玲油畫創作理念及作品解析》，屏

- 東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2005。
- 7.張道明《裸體畫構圖之研究》，德昌印刷廠，1991。

## (五) 工具書

- 1.羅夫·梅耶著，藝術名詞與技法辭典，貓頭鷹出版社，台北，2002。

## (六) 網路

1. <http://www.nyes.tcc.edu.tw/tmenu/m9/%E5%8D%B0%E8%B1%A1%E6%B4%BE/i2.asp>
2. <http://www.aerc.nhctc.edu.tw/2-0-1/N/N6-index.htm>
3. <http://w3.loxa.com/zena1987/Seurat/painting.htm>
4. <http://m2.ssps.tpc.edu.tw/~bls/19.htm>
5. <http://home.ied.edu.hk/~s0034002/artist.htm>
6. <http://freebsd.sude.tpc.edu.tw/~92st01/think.htm>
7. <http://www.artparkno1.com/info-over101.php?over=032>
8. <http://vr.theatre.ntu.edu.tw/artsfile/movements/pointillism.htm>
9. [http://vr.theatre.ntu.edu.tw/artsfile/artists/artists/Signac/Signac\\_b.htm](http://vr.theatre.ntu.edu.tw/artsfile/artists/artists/Signac/Signac_b.htm)
10. <http://art.network.com.tw/03Collect/artbook/contains/26.asp>
11. [http://vr.theatre.ntu.edu.tw/hlee/course/th9\\_1000/painter-wt/20century/munch.htm](http://vr.theatre.ntu.edu.tw/hlee/course/th9_1000/painter-wt/20century/munch.htm)
12. <http://www.cs.pu.edu.tw/~s9234034/Munch.htm>
13. <http://life.fhl.net/Art/cry/cry.html>
14. <http://ms2.hses.hcc.edu.tw/~islan/a24.html>
15. <http://content1.edu.tw/publish/book/material/415498/1t/p7-2.htm>
16. [http://vr.theatre.ntu.edu.tw/hlee/course/th9\\_1000/board/view3.asp?id=163](http://vr.theatre.ntu.edu.tw/hlee/course/th9_1000/board/view3.asp?id=163)

17. [http://jenai.jaes.tpc.edu.tw/~fionych/down\\_4.html](http://jenai.jaes.tpc.edu.tw/~fionych/down_4.html)
18. [http://jenai.jaes.tpc.edu.tw/~fionych/down\\_4.html](http://jenai.jaes.tpc.edu.tw/~fionych/down_4.html)
19. [http://www.arttime.com.tw/eNewsEditor/eNews/eart\\_168.asp](http://www.arttime.com.tw/eNewsEditor/eNews/eart_168.asp)
20. <http://dadunet.webs.com.tw/shop/07.htm>
- 21.. <http://web.mdes.tp.edu.tw/~t051/%A7%F9%A5%AC%B5%E1%AA%BA%C3%C0%B3N%A5@%AC%C9.doc>
22. <http://www.nmh.gov.tw/museum/hisactive/2002-11/s5.htm>
23. <http://www.nmh.gov.tw/Matisse/webapp/Chinese/101.htm>
24. <http://www.ticket.com.tw/event/matisse/html/0.htm>
25. <http://www.jpss.tcc.edu.tw/art/%AC%FC%AA%BA%AD%EC%ABh.htm>
26. [http://life.fhl.net/Art/henri\\_matisse/matisse05.htm](http://life.fhl.net/Art/henri_matisse/matisse05.htm)
27. <http://www.arts.nthu.edu.tw/NewWww/Exhibition/1994-09-24/documents/klein/klein.html>
28. <http://phpweb.yuntech.edu.tw/g9333718/a/d.htm>
29. [http://life.fhl.net/Art/henri\\_matisse/matisse05.htm](http://life.fhl.net/Art/henri_matisse/matisse05.htm)
30. <http://www.hong-gah.org.tw/info/20050528/paper/paper4.htm>
31. <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1105053003753>
32. [http://www.ohlandscape.com/wordbook/dir\\_11.htm](http://www.ohlandscape.com/wordbook/dir_11.htm)
33. <http://sql.tmoa.gov.tw/art/html/2-3/601.htm>
34. <http://www.aerc.nhctc.edu.tw/2-0-1/B/b5-index.htm>
35. 陳惠媛 <http://idv.creativity.edu.tw/ortus/modules/news/print.php?storyid=708>
36. <http://www.aerc.nhctc.edu.tw/2-0-1/A/a2-index.htm>
37. <http://www.aerc.nhctc.edu.tw/2-0-1/A/a2-index.htm>
38. <http://sql.tmoa.gov.tw/art/html/2-3/601.htm>
39. <http://content1.edu.tw/publish/book/material/415498/1t/p7-1.htm>

## (七) 報刊

1. 李維菁 (1996)。85.06.13。中國時報報導。
2. 吳義雄 (2001)。90.02.11。自由時報。自由廣場。
3. 陳建志 (2000)。心靈深戲-搖頭玩與嬉皮。中國時報。89.12.18。37版。