



### 第三章 創作主題之探究

主題，意指主要論點，在文藝作品中所欲表現的中心思想。本章「創作主題」研究的範疇，參閱亞溫·潘諾夫斯基<sup>42</sup>（E.Panofsky 1892-1968）的圖像解釋學三種意味層：

一、「自然主題」（Natural Subject Matter）：指「事實主題」（被認知的對象、事件），與「表出主題」（人物的神情動作），兩者合而為一。

二、「傳統主題」（Conventional Subject Matter）在畫面上述說某種「形象、故事、寓意」。需具備該文獻知識，精通特殊主題、概念。

三、「內在意味、內容」（Intrinsic Meaning or Content）：檢視當時的思想、宗教、科學、社會等人類文化全體，對作品的根本語言加以探討。

塞尚（Paul Cezanne 1839-1906）說：「同一對象由不同角度觀察，會呈現出更有力的研究主題<sup>43</sup>」劉文煒教授說：「美術創作的**主要使命是試探美的存在問題，藝術家藉靈敏的感受力和高雅氣質，把常人未發覺的美發掘出來。**<sup>44</sup>」

本研究將筆者「生活」周遭的深刻經歷與體會，在「人像」、「空間」與「鏡像」議題裡，作「美」的探究，進入內心作思緒上的整理，以直覺與思想陳述的美感經驗。

---

<sup>42</sup>潘諾夫斯基，德國美術史家，確立再廣大領域理解圖像表現意義的圖像解釋學之方法。神林恆道、潮江宏三、島本澆主編，潘禱譯，1996年，頁38-40及頁261。

<sup>43</sup>塞尚1906年9月8日給兒子的家書中說。Michel Hoog，林志明譯，《塞尚》，1997，頁144。

<sup>44</sup>劉文煒，1974，〈繪畫之藝術哲理〉，整理出版中，畫室講義。

## 第一節 人像之美

人像，意指刻劃人的形體或相貌的作品。在中西繪畫史上最早的題材皆以人物描寫的「人物畫」為主，包含歷史畫、故事畫、風俗畫、肖像畫，甚至鬼神宗教畫等範疇，所描寫的人，包含實際存在的同時代人物、過去歷史上的人物與想像上的人物，其深受時代與國民性之影響。

本研究以親身接觸的真實人物為美感探究的表現對象。而人像創作<sup>45</sup>具有個別性（忠實個體原來的形象），與完全性（應有的形象）的不同傾向，亞溫·潘諾夫斯基提出：「不論是哪一位肖像製作者，一定要在這樣的兩極化之間取得平衡<sup>46</sup>。」劉文煒教授曾說「均衡與適度變化，可更貼切表達其美好的意義，在自然界裡，也依據均衡與適度變化原則進行與生長。<sup>47</sup>」

### 一、獨特美

意指獨有的、特殊的人物之美。蘇格拉底曾說：「在生命之物身上，不論地上或天上，任何東西的美只存在於自己本身，且藉其外表的本質獨特性永遠與美合而為一。<sup>48</sup>。」在東晉時期，偉大的人物畫家顧愷之，在其《畫雲台山記》裡提出畫家必須懂得「遷想妙得」的奧妙，即是指被畫的對象都有他各自的內心感情，一位傑出的畫家必須把這種由內於外的感情，在畫面中表達出來。東西方的兩人所描述的美，皆推崇個體本身所具備的獨特美；人物，以身俱來既具備特定的面目，獨立的特徵與個性。「在表達每張頭像真正的個性時，我們可驗證觀察到每張頭像素描裡，均有同等質的調子、同等質的美學品質。……依我所見，每張素描帶有一特殊的創意，他是來自於藝術家對主題的

<sup>45</sup>人像創作常形成的兩種問題：徹底追求描繪對象的肖似性的寫實性立場，與另一種追求理想化、美化對象的立場，是修飾對象將其改變為自己所希望的形象；兩種立場，卻是彼此對立的。

<sup>46</sup>神林恆道、潮江宏三、島本澆主編，1996年，頁108-109及頁261。

<sup>47</sup>劉文煒，1974，〈繪畫之藝術哲理〉，整理出版中，畫室講義。

<sup>48</sup>蘇格拉底，摘自柏拉圖的《宴會》七星詩社，加利馬爾出版社，1950年。

深入了解，直到完美地與主題合而為一。<sup>49</sup>」人物畫的獨特性，除了要求描寫面目、身體等人體特徵之外，還要透過表情的刻畫、舉手投足的肢體動作、衣著式樣等精神層面之遊移，找到真正屬於各司其所的形象表現，需對主題有深入了解，直到完美地與主題合而為一。

舉如《上課中 I》【圖 3-1】，學生們雖然皆穿著學校統一的制服與制式的平頭髮型，但依然可從臉型與頭型、身材比例與肢體動作的大小、以及膚色……等表現個別化的獨特特徵，在眼神裡看出學生的個性與上課的心情反應。在作品《技藝傳承 I》【圖 3-2】中，看到一群學員不同年齡身份的體態，面向歌仔戲造型師傅，正傳授小生頭髮的造型梳理示範。老師梳整鬢角時，需做出側彎手的大姿態，並面向表情崇拜且靦腆的模特兒（學員）前。老師每伸一次手，每變換一次姿態的示範，其謹慎的技能與美感追求，皆是日日累積的生活錘鍊。從人物的表情與動作中，可看出情節的起承轉合，也敘



【圖 3-1】陳昱螢《上課 I》60F



【圖 3-2】陳昱螢《技藝傳承 I》50F

述了師生交流的關係。筆者希望呈現人物角色各自獨特的特質與彼此互動的傳承情感；藉彩筆描寫人的性格、環境的外表，也描寫最幽微的內心世界。

人物是有感情和思想的社會動物，各種人物所面臨的不同遭遇，造就其個人獨有的性格特徵以及特殊的感性思維。在曲折又離奇的真實背景下，人物命

<sup>49</sup>馬諦斯著，蘇美玉整理翻譯，2002，頁 185。

運的發展超乎人們生活的常見，往往是預料之外、情理之中；在真實生活裡，由奇特的情節和細節所組合。人物的獨特，也反映了時代人的生活形態、人際關係、人性觀念、社會文明的嬗變與演進。舉如《片體鱗傷的阿卻》【圖 3-3】是魚鱗癬症的患者，存在生活真實裡的特殊族群，由於皮膚表層不斷呈魚鱗狀剝落，還伴隨著臭味，因此經常受到他人的排斥，工作難尋，發病時也飽受痛苦。筆者從中體會了人生的真實百態，社會的人情冷暖。



【圖 3-3】陳昱瑩《片體鱗傷的阿卻》50F

就創作者本身而言也是獨特的個體，其生活背景與思維、創作的目的與感情、所經歷不同的審美對象，造就了個人繪畫的、獨特的看法與表現。如李德老師曾說：「**我對自己的畫，無論如何，我要主張，我的個性，深入到工作裏頭，「我的」流露出來，我有我的看法，我不喜歡隨俗<sup>50</sup>。**」

<sup>50</sup>李德所言。一廬同門編，1999，頁 23。

## 二、脫俗美

阿卻面對疾苦之勇敢與惜福之生活態度，令筆者深感敬佩，也提醒了筆者，在感官表象之外，人本精神之善美更值得關注！學習愛自己的身體，也應和自己的身體和平共處。去除物化世俗的美，更有一種脫俗之美，可貴地憾動人心！從存有的簡單樸素中、照見眾生萬物的豐富與美好，如希臘哲學家柏拉圖（Plato）所言「**美即是善的理性**」，西方中世紀哲學家聖多瑪斯（ST.Thomas Aquinas）所說之「**凡存有皆善**」的道理。在莊子〈天道〉篇指出「**樸素而天下莫能與之爭美**」，在〈刻意〉篇裡則說「**淡然無極而眾美從之**」。這些古典書籍中的名句，都精簡地表達出崇尚單純、簡樸、平淡、無華之美學理想，皆屬於脫俗美的範疇。

一般人重視世俗的表象美，最終目的只在感官性刺激與性的追求，而人與人真誠的認識與交往並不關注；眾多女性花許多時間與心思迎合男性所建構的標準，以"大就是美"的胸圍尺寸追求。西方文藝復興時期，威尼斯婦女當時渴望十分透明圓潤的皮膚，及光閃閃的金髮，在鏡前塗脂抹粉只為自己創出一種幻想美。人們在鏡子前、或在旁人的目光注視下，會不斷地炫耀自己，希望吸引他人成為視覺的焦點，若太過沈迷，易造成偽善風潮之後果，與智慧雕琢的婦女形成對比。

蘇格拉底 (Socrates 470B.C.-399B.C.)所描述的美：「**美自人間事物出發，當我們開始注意崇高美時，也幾乎達到提升的境界……如何孕育一個人的心境，使他可以在他正直、不混雜的純潔中看到自身的美；如何使他不注意被肉慾玷污的美、人類外表、或其他致命的無聊事物，而注意到自身本質獨特性與脫俗美<sup>51</sup>。**」表象的美好價值不是唯一的真實！外貌的美醜，取決的不是社會所

---

<sup>51</sup>蘇格拉底描述的美，摘自柏拉圖的《宴會》七星詩社，加利馬爾出版社，1950年。

訂的單一標準，更何況人的內在涵養，也會塑造每個人的獨特美。如同基督徒的靈魂之美，存在於不加以妝扮的神聖容顏裡，不同於追求表象虛飾下的人格。

作品裡表現去性化的身體，讓肉體與靈魂好好地溝通，身體之美全靠內在！在《技藝傳承Ⅲ》【圖 3-4】的作品中，感受老師傳承技藝的熱誠心胸與專業知能的嚴謹專精，學員求知的專注與獲得的喜悅。在《父子》【圖 3-5】作品中，父親的腳雖然受傷了卻依然用心安排孩子的休閒生活，感受到父親的愛與親情的溫馨！在謝赫時代的繪畫裡，重視人物的精神氣質的氣韻表現。



【圖 3-4】陳昱螢《技藝傳承Ⅱ》50F



【圖 3-5】陳昱螢《父子》50F

鈴木大拙在其《禪與繪畫藝術》所述：人在萬有紛雜的現象世界中得以欣賞到一種超越冷漠的境界，就是「詫」（wabi）字一意指人要在擺脫文明社會的名位、權力與財富，才能在內心深處體會一種超乎時間和社會地位之外的更高價值。筆者相信在每一個人的心靈深處都潛藏對單純的嚮往，這種原始單純近於自然的生活狀態。單純的說俗美需運用創作者自身觀看的活動，提出純心靈的美感經驗與價值，重返真實存有的原始與樸素，才能激起悲憫之情與敏銳淨化的人性；人性的開掘充溢着一種真誠摯愛的審美情感，才能在人物描寫的作品中營造出更加震撼人心的情感波瀾；在塑造人物獨特個性的同時，也塑造出人性的真誠、善良和品德的美。

### 三、群像美

群像，不是指單純畫面上的幾位肖像，而是指三個人以上所聚集而成的肖像群、或者特定團體，之間具備著某種相互的關係。例如《上課Ⅲ》【圖 3-6】朋友同學、《上課Ⅰ》【圖 3-7】師生、《待嫁》【圖 3-8】化妝師與夫妻、《技藝傳承Ⅰ》【圖 3-9】技藝家與學員等關係，不同於純粹肖像的組合方式、或者肖像群，而稱之為團體肖像<sup>52</sup>。如果不是這樣的話，則須稱之為三座（以上的）獨立像。格奧爾格·西梅爾曾說，當三個人形成某種結構時，任何一人就會成為其餘兩人的中介者，會引起某種既分隔又聯合的雙重作用<sup>53</sup>。兩個人的關係，無論夫妻、朋友、同事，都不會產生社會的辯證內容；至少需要第三者的介入才能產生具有藝術成果的辯證關係。「我」和「你」的關係常交替顯示不可逢補的裂縫，或融合相處、親密無間。只有當第三者介入時，這關係才會活躍起來，兩人的距離時而拉開，時而拉近。在現實的社會裡，不可能僅有三人，只是第三者可以成為加固關係的扭帶，也可以在兩人之間設置障礙。無論如何，群像美是存在於真實人類群體生活的社會裡，具有複雜的建構關係，並產生豐富的情感思維與交流。團體精神也是藝術創作的泉源。群像的豐富關係，

也更能襯托出人物個別的獨特性。筆著面對工作場域的數百位學生時，可發掘到各自學生肢體表演的潛能，及來自相互襯托所發現的迥異個性。



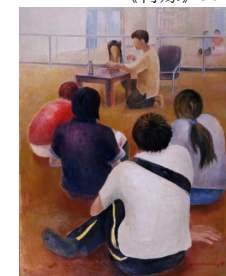
【圖 3-6】陳昱瑩  
《上課Ⅲ》50F



【圖 3-7】陳昱瑩  
《上課Ⅰ》60F



【圖 3-8】陳昱瑩  
《待嫁》50F



【圖 3-9】陳昱瑩  
《技藝傳承Ⅰ》50F

<sup>52</sup>肖像畫的各種基本形式，可以說在文藝復興時都已具備了，在 18 世紀的荷蘭受到市民支持而發展起來，這就是團體肖像畫，流傳最早的可說是家族像、信徒像。就造型的手法來說，處理群體肖像群是較為困難的。然而法藍斯·哈爾斯（F-Hals C a.1581/85-1656）、林布蘭特（Rembrandt 1606-69）則是個中翹楚。林布蘭特更是精於精神性的表現。

<sup>53</sup>阿諾德·豪澤爾著，《藝術社會學》，頁 133。

## 第二節 空間之美

「空間<sup>54</sup>」是人類藉以認識外界的基本範疇，而可以說是人類生命存在的承載場域。空間是人類所建構的行動與思想的範圍，也是人類活動的場所與舞台。在空間的概念下，可以把情感內涵與心理意識放進思考，可提供我們思考「人與空間」的本質意義，人在空間裡最能呈現其生存的狀貌與意義。所以本研究從空間的角度來觀察人的生活與環境，就是理解人的最好的方法。

我的畫作訴說著我的生活，以現實生活為藍本。生活空間內含著主體生活世界之意蘊，超越時間和空間的束縛，因為主體的世界包含先被條件的經歷與認知。本研究的空間從意識到潛意識，從實際的存有到與幻覺的對談，也和自己的反影對話，下列將空間分為實在空間、主觀空間與幻想空間三方面探究：

### 一、 實在空間

具體的空間，需具備長度、寬度、高度三維屬性的的立體空間，是物質存在的一種客觀形式，不同於繪畫是平面的二維空間。從觀察自然與人類真實生活的周遭，直觀具體的現實空間，可見室內室外、鏡像世界、建築樹幹、田野、天空、等物象空間對象，其中充滿無盡的形式與奇妙的律動，除了人像之美也為了增加形式的知識，並能啓發創作的靈感，觀察自然與實在空間是畫家應下的功夫。「**具體的空間，而出現了運動，有運動就能夠貫穿，能貫穿就是面連接得很密。密度，即是有非常具體的空間關係。深度，是把握了確實的空間位置。這些都是促成平面的原因。**<sup>55</sup>」現代藝術之所謂空間（space），其觀念實指自然的充實空間，與空虛（void）一詞有別；平面繪畫能產生深度的空間，完

---

<sup>54</sup>真實的空間需具有長度、寬度、高度三維屬性的立體空間，有別於二向度的平面。

<sup>55</sup>李德所言。見一廬同門編，1999，頁 36。

全是出自視覺上的錯覺。

生活空間美的靜態呈現包括階層美、獨特美與多樣美等，而生態空間美的動態呈現包括變換美、行為美及循環美等；人類與環境的空間關係將是生活美學的重要哲學課題。生活美除了獨自享受這迷人的生活空間之外，更想把這生活空間的感動或感想，再次表達分享給人欣賞，這便形成了人為的生活創作。將外在空間裡現實主義的生活感覺，與內在空間裡精神主義的生活態度，構成這一社會之背景。

本論文描寫的環境空間：阿卻住家的化妝台前【圖 3-10】、進修歌仔戲的表演練習場地（新莊文化中心【圖 3-11】）、來自日常筆者工作的學校教室【圖 3-12】、筆者拍攝婚紗照的攝影公司化妝間【圖 3-13】、朋友畫展的演講地點【圖 3-14】、以及個人的生長環境—恆春住家前之戶外【圖 3-15】等生活場景。透過種種場所與地點，充分表現各自獨特的空間現象。在不同的時間面對不同的事件，與不同的對象，其活動的空間也會隨著轉移。空間的選擇來自生活的發現，在環境空間裡有人物的身體空間以及鏡面反射的物象空間，筆者尤其關注鏡裡與鏡外所見的環境空間、身體空間以及鏡像空間彼此建構的重疊多視點的虛實關係，有遠近疏密之美，呈現真實多元的造型相貌與色彩的層次美，若加入了光線的變化，色彩的呈現更是細微豐富。



【圖 3-10】陳昱螢  
《片體鱗傷的阿卻》50F



【圖 3-11】陳昱螢  
《技藝傳承II》50F



【圖 3-12】陳昱螢  
《上課II》60F



【圖 3-13】陳昱螢  
《待嫁》50F



【圖 3-14】陳昱螢  
《父子》50F



【圖 3-15】陳昱螢

作品的實際操作空間逐漸將原本關注的「身體空間」擴大到實際的「空間」與「場所」問題以及「作品與觀眾的關係」。發現也可以去思考展覽場所空間各方面的條件，使它產生實質意義，也變成作品的一部份。

## 二、 主觀空間：

主觀空間，以人世的生活空間為焦點，進行通往理想境界的超越空間。在人與環境、現實與理想的空間辨別中，具有「中介」的空間意義。在作品裡虛幻與真實等空間的聯結，互為襯托的接合、反應的主要特徵和相互影響、調整的作用，其中往往充滿著奇幻與虛擬的氛圍，如畢卡索說：「**我要做到真實，一種比實際更深刻更真切的真實，他能達到超現實的地步，這正是我所理解的超現實主義…。**<sup>56</sup>」

繪畫工作者的視覺空間表現，常根據透視原理，也伴隨著主觀情感的表現手段。運用各種手法，如照明、光學、物體的不同顏色等，造成光影明暗、色彩的差別和對比，使其在平面的畫面上獲得立體、縱深的感覺，並映照生命情趣；是由目光接觸物體所知覺到的形狀、大小、遠近、長短等感覺的總合。到了世紀末，塞尚透過徹底地觀察，以及經由他的純粹知覺的實現，在某種意味上，開始將感覺的自然形象加以構造化並非偶然，但是，這種方法，需有賴於造型要素的自律層面與抽象層面的傾向。

本研究以室內空間加入鏡像的主題探究，在鏡裡鏡外兩個空間的隔斷與結合中，會產生心理與現實空間的移動變換：中心與邊界、接近與遠離，多樣空間移轉的過程，更能呈現遠近空間的虛實有無。筆者喜愛在「鏡射空間」多重的交集重疊裡的任意穿梭遊藝，透過此空間，可不畫僵死的形體，而有一個活

---

<sup>56</sup>Angelo De Fiore 等人撰，畢卡索，巨匠美術週刊，錦繡出版，頁 16。

的空間；我試圖以畫面表層與裡層的曖昧空間邏輯，造成了半透明、同時性的效果，顯現出事物的多重面向，表達心靈空間的交疊與多重。在「教與學的空間隔閡」、在「鏡裡與鏡外虛實的真幻世界」在「市井與回鄉的遠近空間」在「離開與歸鄉的回返空間」。空間的轉換，充分呈現出空間與人物、社會間的聯繫，拒絕、接受、迴避的種種現象。在作品中形成疏密空間的轉換現象，因人物事件主題進行主觀的認識改變敘述角度的過程，如「教與學的空間隔開」可分為「主動與被動」和「自由與拘束」的情境空間。形成封閉、外洩和聚集、失散的不同空間現象，構成疏密的互動關係，並在自由、暗秘和局限、公開的兩者不同場面中產生緊張的對立局面。

在風景畫的自然空間中，個體因素複雜，比如有山、有樹、有草原、有天空的雲彩、有建築、有人造物、有倒影……，要求其統一，則比其他題材為難。風景畫<sup>57</sup>就是對自然賦予一種秩序，將它畫入比它還要小、還要狹窄的畫面上，並且賦予它類似自然的外觀。也就是說，首先有一種認識行為，亦即在人類意識上將自然賦予秩序，透過這種認識行為所產生的自然型態，建立繪畫上的秩序，尚且同時在畫面上將類似自然的外觀統一成形。所謂風景畫，存在著自然被人為化的型態，舉如《鄉景》【圖 3-16】。



【圖 3-16】陳昱螢《鄉景》50F

<sup>57</sup>中國繪畫史以空間作為主題的題材於隋唐之後，山水畫才孕育而生。而西方自十九世紀的巴比松畫派，才以景寫景或以景寫情。

人物畫也同樣會加入人為化的重組：如《片體鱗傷的阿卻》【圖 3-17】真實的阿卻體型瘦小，為了強化她的堅強精神，而將身體空間畫的更結實。保持其個人人格的尊嚴，不需要別人同情，具有象徵性的意義，此作加入了創作者主觀的情感。《上課Ⅱ》【圖 3-18】《上課Ⅲ》【圖 3-19】為了畫面結構的凝聚，劉老師建議鏡裡後方的黑板需要移動、色彩也作了修正，兩幅前後作品可看出主觀的經營，更達主題的凝聚、主賓秩序的和諧美。



【圖 3-17】陳昱螢《片體鱗傷的阿卻》50F



【圖 3-18】陳昱螢《上課Ⅱ～作畫過程》60F



【圖 3-19】陳昱螢《上課Ⅱ》60F

### 三、 幻想空間

嚴格地說，眼前所描寫的實在空間，就美的標準而論，仍有其不完美之處。舉如環境的不夠整潔美化、設計的不週、鏡面不夠乾淨、人物聚散的繁雜，皆會影響到描繪對象空間美的品質，因此筆者以實在空間的自然為創作的泉源與感動，再加入筆者個人主觀情感、美感空間的經營、與空間中所蘊含看不見的抽象情感一同進行創作的構思，有時因為畫面美感的需要或畫面全面整體的考量，也會再加入虛幻空間的安排。虛幻空間既是幻想虛擬的空間：是由影像處理技術所模擬出的假想空間。中國畫家作畫時往往在畫面留下許多地方不畫，也不上色，有人會誤以為畫家偷懶或還沒完成，其實只要留意旁邊的景物，就會聯想出這片白是一池春水、一片天空、一片雲霧或是藏在雲霧中的風景……，畫家以虛來表達看不盡的物象空間或看不見抽象情感，也提供了觀者虛幻想象的空間。

馬克斯·弗烈多廉達（Max J Fliedlander）所說的，大自然本來就是無秩序的廣大浩瀚之空間。筆著認為可以藉虛實來統括浩瀚的世界，「虛實的真幻世界」、「虛幻與真實的現象空間」，這樣的空間現象在作品情節進展，都有暗示情節、提供線索、解釋疑竇的重要作用，更呈現空間移轉與流變時的多采內容與豐富內涵，建立虛實相生、真幻交錯的緊密自然，無論虛幻、真實空間，都不可能脫離整個情節進行。本研究從生活的空間出發，在生活經驗中，尋覓虛、實、真、假的空間交替。

筆者創作的作品，以一些速寫資料與照片做為參考的依據，「**照片，非常影響想像力，因為我們經由照片所看到的事物是處於情感之外<sup>58</sup>**」因此繪畫若藉助照片，多需要再憑習作與創作著的想像再進行對象的詮釋，舉如作品《父

---

<sup>58</sup>馬諦斯著，蘇美玉整理翻譯，2002，頁140。

子》從【圖 3-20】父子照片與【圖 3-21】《父子習作》中可看出作品與實在（現實）空間的不同，加入鏡像的背景更能詮釋父子觀賞的表演活動，鏡裡的人物可以合理的呈現模糊的影象，更增進了觀者想像的空間。

主題本身也可能具備虛幻特質，如鏡面因其物理現象可能反射出變形空間，參見《技藝傳承 II》【圖 3-23】。無論色彩、結構或內容，也會因真實再現或符合情理的需要，多少加進了筆者自己一點虛擬的意思，從《技藝傳承 II》【圖 3-23】我們可看出鏡像空間的幾何形象非真實實鏡裡具體的形象，但仔細觀察他依然代表教室裡的門、櫥櫃與天花板之結構，從作品裡也發現色彩非本來的物體色，筆者希望能更強化主賓的明暗與色彩的調和關係，也將色彩增加了主觀的安排，呈現了明亮、虛幻、透明、律動的抽象美景，讓觀者也走入了幻想的空間。



【圖 3-20】陳昱瑩  
《父子》照片



【圖 3-21】陳昱瑩《父子》  
習作



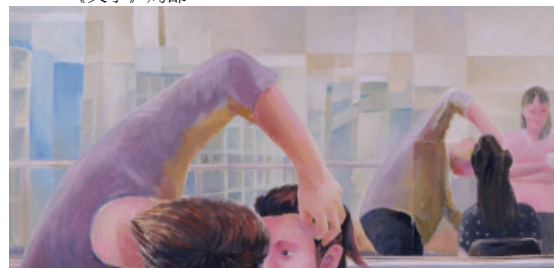
【圖 3-22】陳昱瑩《父子》50F



《父子》局部



【圖 3-23】陳昱瑩《技藝傳承 II》50F



《技藝傳承 II》局部

### 第三節 鏡像之美

「鏡子」具有光滑的平面，能照見形象的器具。古代用銅鑄厚圓片磨成，現在用平面玻璃鍍銀或鍍鋁做成。「鏡子」反映了一種現實，透過鏡子可以照見自己的儀容，可以表現內在心理的自我反照，也可能是自我認知的幻象。鏡子給予每個人的需要是不同的，因此所代表的意義也會有所差異，本節從生活裡對鏡像的自身觀察與繪畫史的作品探究，尋出自己與各畫家面對鏡射影像的表現方式與思維意涵，建立以鏡像為主題的創作思路。

#### 一、 有關鏡面描寫的名詞解釋

以光學折射定律為基礎，鏡子所產生的像與真實的完全相符合。下列將各種不同鏡子照出的成像比較：

- (一) **縱凹鏡**—使你身材看起來又細又長。
- (二) **橫凹鏡**—使你身材看起來又肥又短。
- (三) **直角鏡**—鏡中成現 3 個人影。
- (四) **波浪鏡**—使你身材看起來肥胖不均。
- (五) **縱凸鏡**：看起來變短了。多像鏡—做一動作，所有鏡子都會一起做。

在生活裡鏡子也具有除煞功能：利用凹鏡、凸鏡，變小、變形的原理，化除煞氣，增強財氣、運氣。

在閱讀繪畫論述的文章中，所發現的鏡面描寫之相關名詞解釋如下：

- (六) **反光**：光線的反射的現象
- (七) **反射**：聲波或光線進行時，遇到阻礙，則改變方向，射回原介質，稱為「反射」
- (八) **透鏡**：研究光學的基本工具。將透明體如玻璃、水晶等的兩邊，琢

磨成兩個曲面，或一曲面一平面，可折射光線，使光線匯聚或散開。

(九) **映射**：照射。

(十) **自我反射** (self-reflexivity)：舉起一面鏡子映照自我，不斷的自我反省，透過「自我反射」的手法，自我分析，作為虛幻與想像、現實與真實可以彼此相遇或產生糾葛的空間。它同時也映照出觀眾對繪畫的凝視與自我反思的神態，呈現了繪畫的回視 (return of the gaze)。

鏡子入畫常用名詞：反光反影現象、反光現象、凸鏡反映、凸鏡反射、透鏡效果、映射作用、鏡玻璃<sup>59</sup>、鏡射影像。

在文學作品中也可看到鏡面描寫的描述如國小生的鏡子詩「**、、、媽媽有兩面鏡子，一面是化妝用，另一面就是把我的壞習慣照出來。**<sup>60</sup>」前者是在描寫現實中的鏡子，後者是一面幻想、引申的鏡子。與唐太宗名言「**以銅為鏡可以正衣冠；以人為鏡，可以明得失**」立意近似。在張愛玲小說中「**每個女人的性格內，都帶有幾分顧影自憐的因素在，都可以說是鏡子的奴隸吧？！**<sup>61</sup>」鏡子，隱喻人性的思考，譏諷時下一般人的盲從，總依賴鏡子反射所看到的表象自我。從小說或詩詞文學作品中都可見以「鏡子」為主題的創作詮釋。

在人類心理學的研究中：法國的精神分析學家雅克·拉康 (Jacques Lacan 1901-1981) 於一九三六年發表「鏡像階段」(mirror phase)，的心理學說，以照鏡子為喻，說明人類主體與自我概念的形成過程。指六到十八個月的嬰兒逐步辨認出自己的身體與鏡子中自我的形象，從而獲得自己身份的基本同一性。這個經驗，對於身份認同 (認清「我」這個主體) 有重大的意義。視為一個「想

---

<sup>59</sup>連淑惠，2004，頁 8。

<sup>60</sup>黃瑞成三年級國小生的鏡子詩，載自徐錦成，〈一面解讀兒童詩的哈哈鏡〉，頁 273。

<sup>61</sup>水晶，〈象憂亦憂、象喜亦喜—泛論張愛玲短篇小說中的鏡子意象〉，頁 134。

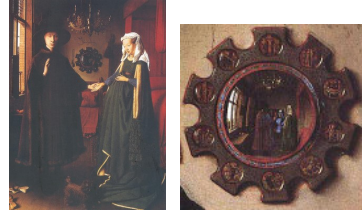
像的」階段，最後終能認清自我與他者間的區別，肯定自我的存在，長成健全的人格。

## 二、 藝術史中鏡像繪畫的表現

鏡子是繪畫史中反覆出現的物品，常是畫中的配角甚至是主角，鏡子入畫的由來已久，因篇幅所限，故摘要整理相關畫家筆下詮釋鏡像的象徵意涵：

### (一) 運用凸鏡反射周圍的環境：

從文藝復興時代開始，有許多凸鏡入畫 的作品：范·艾克<sup>62</sup> (Jan Van Eyck 1380-1441) 的《阿諾菲尼夫婦》 (Giovanni Arnolfini and his Wife 1434) 【圖 3-24】，壁上的凸鏡；比特拉斯·克里斯提斯 (Petrus Christus 1415-1473) 的《聖文勞的傳奇》【圖 3-25】右側中的凸鏡；奎丹·馬希斯 (Quentin Metsys 1465-1530) 的《放款人夫婦》 (Moneychanger and His Wife 1514) 【圖 3-26】，置於桌前的凸鏡；漢斯·勉林 (Hans Memling 1430-1494) 的《Diptych of Maarten Nieuwenhove》 (1487) 【圖



【圖 3-24】范·艾克《阿諾爾費尼夫婦》1434年 畫板、油彩 81.8x59.7cm 倫敦國家畫廊



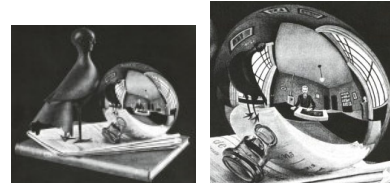
【圖 3-25】比特拉斯·克里斯提斯《聖文勞的傳奇》



【圖 3-26】奎丹·馬希斯《放款人夫婦》1514 巴黎羅浮宮



【圖 3-27】漢斯·勉林《Diptych of Maarten Nieuwenhove》1487 蛋彩



【圖 3-28】Maurits Cornelis Escher，《Autoportrait dans un globe réfléchissant》

<sup>62</sup>坊間翻譯名繁多，在此以國際常使用並可在網路上收尋到多數作品的名字。楊·凡·艾克的時代，工商鼎盛，人們愛好美物，藝術家們對人和物的觀察也十分冷靜客觀深入，描繪異於尋常的精確，對凸鏡反影的玻璃面也有謎樣的愛好。

3-27】左後窗前凸鏡……，畫中的凸鏡，像一面明亮的窗，反映了生命的神秘空虛，也把原本閉塞的空間引到另一個可以遐想的小宇宙，十分有戲劇性效果。直到近代，持續有畫家以此方式表現，如 Maurits Cornelis Escher (1898-1971) 《Autoportrait dans un globe réfléchissant》<sup>63</sup>【圖 3-28】。

## (二) 表現空間的「整體感」：

范·艾克《阿諾菲尼夫婦》【圖 3-29】，在後牆上圓鏡反射的「幻影」，顯現了畫中看不見的真實。

丁多列托(Jacopo Tintoretto

1518-1594)《維納斯與伐爾肯》

(Venus and Mars 1550)【圖

3-30】，在背景牆上的鏡子，反射出畫中的情景。委拉斯蓋茲

(Diego Velazquez 1599-1660)《維

納斯對鏡梳妝》(Venera Allo

Specchio 1650)【圖 3-31】及馬諦

斯(Henri Matisse 1869-1954)的

《Carmelina 1903》【圖 3-32】，前

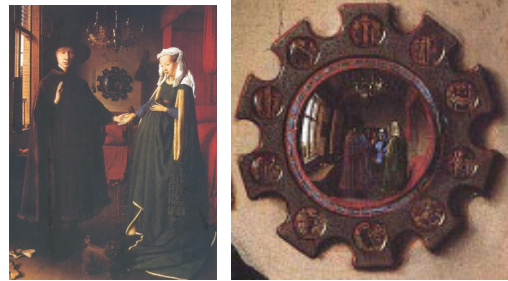
者的鏡像空間將現實空間更完整

的呈現，後者的鏡像空間讓人像

更具有血肉和體積感。一般二度

空間的平面繪畫是無法完整地顯

示空間，而畫家透過鏡子反射人



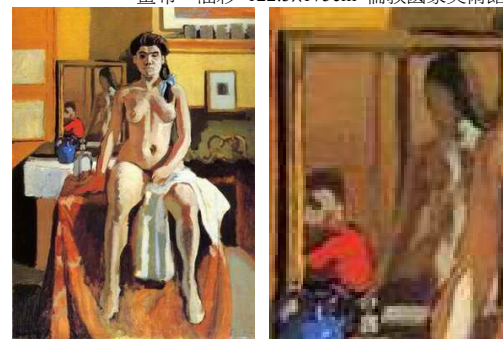
【圖 3-29】范·艾克<sup>1</sup>，《阿諾爾費尼夫婦》1434  
畫板、油彩，81.8x59.7cm，倫敦國家畫廊



【圖 3-30】丁多列托《維納斯與伐爾肯》1550  
畫布、油彩 134x198cm 慕尼黑舊畫廊



【圖 3-31】委拉斯蓋茲《維納斯對鏡梳妝》1650  
畫布、油彩 122.5x175cm 倫敦國家美術館



【圖 3-32】馬諦斯《Carmelina》1903  
畫布、油彩 波士頓美術館

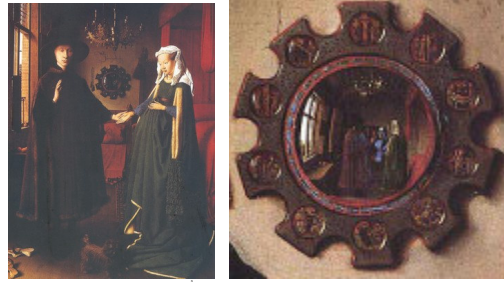
<sup>63</sup>Jean Cocteau “ Les miroirs convexes ” ，2005/05/14 ，<http://www.snof.org/art/miroirconvex3.html> 。

物的各種角度，以補充描繪對象的形象。

### (三) 具有神聖的象徵：

從范·艾克《阿諾菲尼夫婦》【圖 3-33】與委拉斯蓋茲《侍女》(Las Meninas 1656)

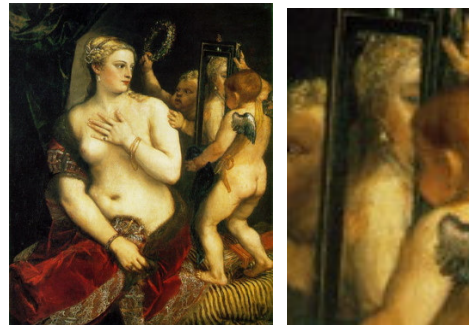
【圖 3-34】作品中，鏡子「幻影」讓畫面的氛圍延伸到畫框之外，彷彿觀者就是婚禮上最重要的證婚人、權貴地位的觀察者與被描寫的對象，受到畫中人物的注視，一種觀畫反而被觀的驚奇，很能攝住人們的視線。前者的鏡子也代表純潔之意。



【圖 3-33】范·艾克<sup>64</sup>《阿諾爾費尼和他的夫人》1434年  
畫板、油彩 81.8x59.7cm，倫敦國家畫廊



【圖 3-34】委拉斯蓋茲《侍女》1656年  
畫布、油彩 318x276cm 馬德里普拉多美術館。



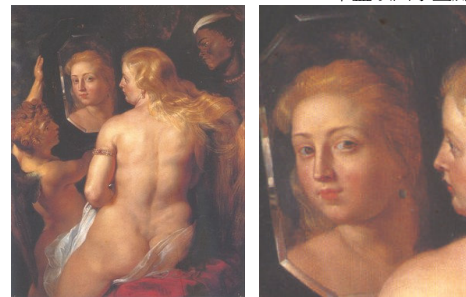
【圖 3-35】提香《維納斯照鏡》1554-55 畫布、油彩  
105x124CM 華盛頓國家畫廊

### (四) 確認了實相：

提香<sup>64</sup>·威契里奧(Tiziano Vecellio 1488-1576)《維納斯照鏡》(Venus with a Mirror 1555)

【圖 3-35】與魯本斯〔Paul Rubens 1577-1640〕的《維納斯攬鏡自照》【圖 3-36】，前者描

寫維納斯「自負神態」晨起側坐於鏡前梳妝打扮時的情景，表現維納斯



【圖 3-36】魯本斯的《維納斯攬鏡自照》1616  
畫布、油彩 98x124cm 美國大都會美術館

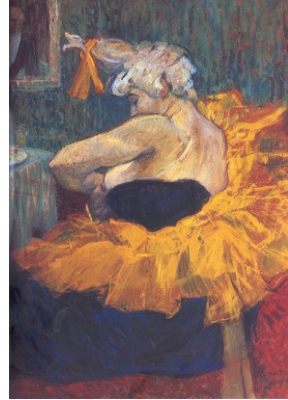
<sup>64</sup>提香原名提吉安諾·威契里奧(Tiziano Vecellio)，後來不知怎麼地，現在最常叫他提香(Titian)也有人稱 Titien。見吳澤義、劉錫海和著，1997，頁9。

愛美的天性，好似在欣賞自己的美麗，從畫中也看到一個貴夫人的閨房生活；而後者畫裡的維納斯在鏡裡的神態卻是顧影自憐。

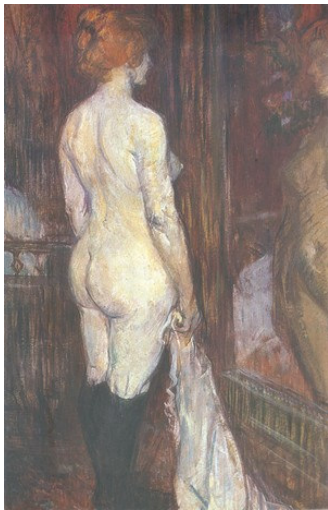
從艾杜瓦·馬內(Edouard Manet 1832-1883)《娜娜》(Nana 1877)【圖 3-37】(描寫妓女娜娜沈浮的生涯)、羅特列克《女丑》(The Clowness 1895)【圖 3-38】(鏡子反射一位穿著晚禮服的紳士，觀看這隱密的私人世界)。  
《紅毛的裸婦》(正在觀望鏡中裸裎的自己)【圖 3-39】、與魯奧(Georges Rouault 1871-1958)《照鏡子的妓女》(Prostituta Allo Specchio 1906)【圖 3-40】，鏡子向我們展示純樸的真實性，揭示了被生硬表情所蹂躪的女人面孔其生活的悲劇性。  
畢費(Bernard Buffet 1928-99)的《沐浴裸婦》【圖 3-41】，鏡子也是生活的寫照，具有地點與時間的說明性。



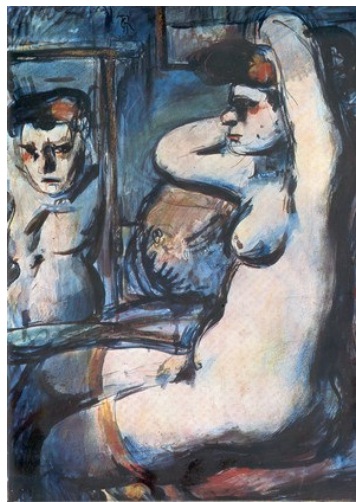
【圖 3-37】馬內《娜娜》1877 150x116cm 畫布油彩 漢堡藝術廳



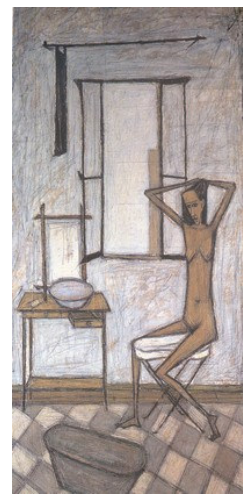
【圖 3-38】羅特列克「女丑」1895 57x42cm 紙板油彩 巴黎奧賽美術館



【圖 3-39】羅特列克《紅毛的裸婦》1897 畫布油彩 47x60cm 私人收藏



【圖 3-40】魯奧《照鏡子的妓女》1906年 紙板、水彩 70x60cm 巴黎國立現代藝術館。



【圖 3-41】畢費《沐浴裸婦》1947 畫布油彩 209x109cm

## (五) 反映了虛幻或懷疑

委拉斯蓋茲《維納斯對鏡梳妝》【圖 3-42】畫面中人體和諧而精確的線條，呈現優雅的半弧狀，而一旁鏡子反射的粗糙臉龐，這種反差使人懷疑這臉是出自另一個畫家所畫<sup>65</sup>。



【圖 3-42】委拉斯蓋茲《維納斯對鏡梳妝》  
1650 畫布、油彩 122.5x175cm  
倫敦國家美術館

安格爾（Dominique Ingres 1780-1867）《莫瓦特席耶夫人》（Madame Moitessier，1856）【圖 3-43】，鏡中反射出的模樣不合乎實際，這是安格爾的劇場式構圖手法，以其呈現畫中人物側面的模樣。



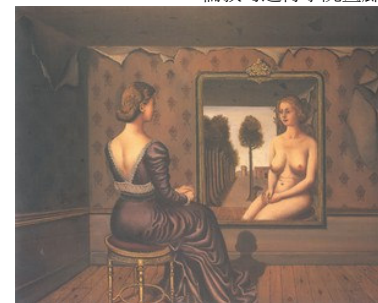
【圖 3-43】安格爾《莫瓦特席耶夫人》1856  
畫布、油彩 120x92cm 倫敦國家藝廊

艾杜瓦·馬內（Edouard Manet 1832-1883）《弗麗-貝爾傑酒店》【圖 3-44】（A Bar at the Folies Bergere 1881-82）女侍背後像是一面鏡子，鏡裡反射了大廳的景觀，但反射的內容不合邏輯：台上的瓶子位置不對，右後方鏡裡女侍正合一男子親密的談話，但女孩臉卻茫然。



【圖 3-44】馬內《弗麗-貝爾傑酒店》1881-8  
畫布、油彩 296x130cm  
倫敦可逃得學院畫廊

德爾沃（Paul Delvaux 1897-？）《鏡子前的女人》（Woman at the Mirror 1936）【圖 3-45】穿著衣服的婦女在正前方的鏡像卻



【圖 3-45】德爾沃《鏡子前的女人》1936  
畫布、油彩 71x91.5cm  
盧加諾，蒂森-伯爾內米薩收藏

<sup>65</sup>Angelo De Fiore 等人撰，委拉斯蓋茲，巨匠美術週刊，錦繡出版，頁 18。

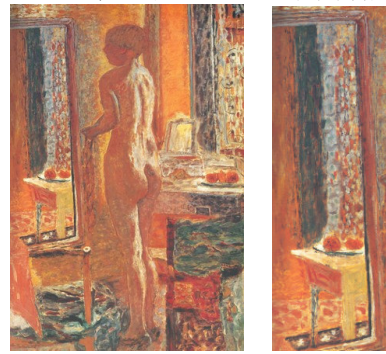
反射其裸體，空間本來在室內但鏡裡卻在戶外，全都不合邏輯，是超現實畫家筆下的作品。鏡像如魔術般籠罩呈現虛幻或懷疑的世界。

#### (六) 畫面形色組織的需要：

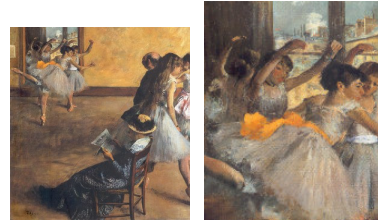
鏡子是波那爾（Pierre Bonnard 1867-1947）酷愛又善於運用的「道具」，具有畫面構圖的作用如作品《化妝》【圖 3-46】、《鏡前裸婦》【圖 3-47】。裸女的實體和鏡中的虛像是種呼應，也是一種說明，處理了造型的可能與可塑性。鏡中的虛像與背影的實像，分處於兩個空間，擴大了空間領域，不覺「窒息」，樣相也豐富了一些。像電影中分鏡頭，從浴室裡到門邊，完全拋棄原來色彩，轉換成金黃膚色，在周圍色彩和光線中，顯得層次多變。



【圖 3-46】波那爾《化妝》1914  
畫布、油彩 120x80cm 巴黎東京宮藏



【圖 3-47】波那爾《鏡前裸婦》1931  
畫布、油彩 153.5x104cm 私人收藏

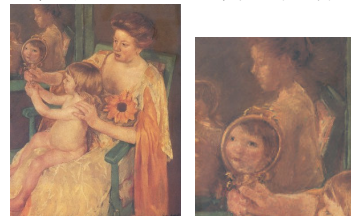


【圖 3-48】竇加《芭蕾舞課》1881  
畫布油彩

下列畫家也善用鏡子幫助畫面的內容描述與畫面均衡的構圖：艾德佳赫·竇加（Edgar Degas 1834-1917）《芭蕾舞課》（La Leçon de danse 1881）【圖 3-48】，讓鏡框垂直線形成分隔的作用。卡沙特（Mary Cassatt 1844-1926）《讀費加洛報》（Reading Le Figaro 1890-1）【圖 3-49】、《母與子》



【圖 3-49】卡沙特《讀費加洛報》1890-1  
畫布油彩，104x83.7cm 華府國家圖書館

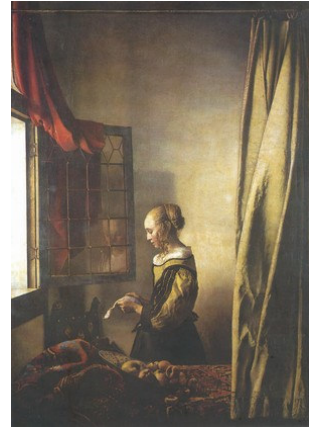


【圖 3-50】卡沙特《母與子》1905.  
畫布油彩 92.1x73.3cm  
紐約私人資產管理集團

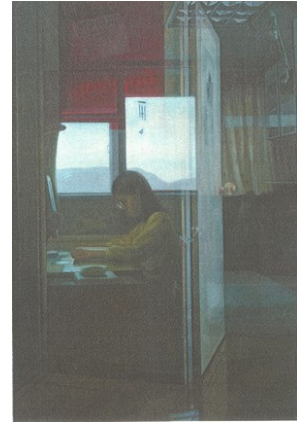
(Mother and child 1905)【圖 3-50】，前者中和了蒼白色系的表面擴張，調和了陰暗和明亮之間的色調；後者打破了大片棕色牆面平淡效果。

### (七) 具有朦朧、虛實、遠近層次

維梅爾(Johannes Vermeer 1632-75)的《女閱讀者》(La Liseuse 1657年)【圖 3-51】。畫裡胸部以上的身影映照在窗玻璃上，在這一個集中和反射的形象裡。台灣的連淑蕙《吳爾芙》【圖 3-52】《怡丞》(2003)【圖 3-53】，大都是從屋內鏡裡看出去的景物或是室內折射的情境，鏡子裡有鏡內和鏡外景象在玻璃平面上虛實交疊，鏡影、燈光……，呈現了反光朦朧與遠近層次。



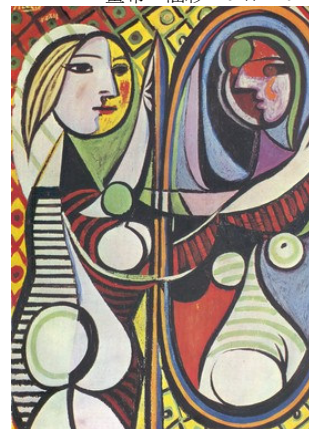
【圖 3-51】維梅爾的《女閱讀者》  
1657 畫布、油彩 83x64.5cm  
國立藝術收藏館



【圖 3-53】連淑蕙《怡丞》2003  
畫布、油彩 162x112cm



【圖 3-52】連淑蕙《吳爾芙》2003 畫布/油彩 116x85cm



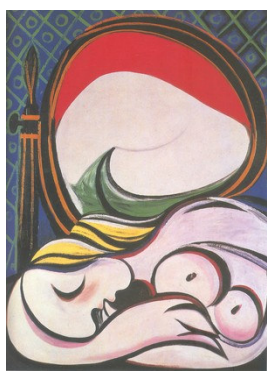
【圖 3-54】畢卡索《鏡前的女人》  
1932 畫布、油彩 162x130cm 紐約  
現代美術館

### (七) 引進第四度空間—「時間」

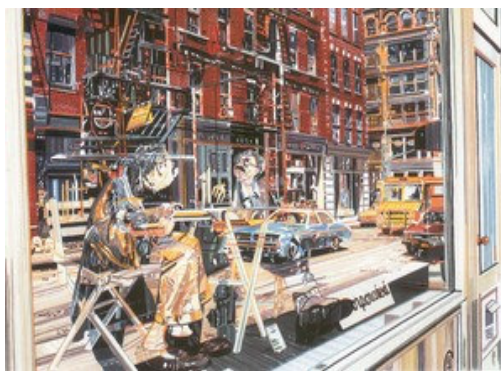
畢卡索《鏡前的女人》(Donna Allo Specchio 1932)【圖 3-54】的鏡子加倍顯示出同時再現，從不同視野攝取的女人形象，不再基於單一靜止不動的視點，而是引進第四度空間—「時間」。

### (八) 強化造型特徵 (誇大變形)

畢卡索的《鏡》(The Mirror 1932)【圖 3-55】，更是將裸婦前凸後翹的肉感圖像畫、線條化，連頭髮及臉蛋都極度變形。鏡中的景象更是絕妙的大筆揮就，引人遐想。七十年代姚慶章<sup>66</sup>《櫥窗裡的雕塑》(Sculpture in window Silk print 1983)【圖 3-56】、《華爾街廣場》(Wall street 1974)【圖 3-57】，繼續了凸鏡的反影特點，以誇大局部描寫法強調城景在曲面上的變化，想把反光部分表現出很高度能量的感受，展現重疊層次的反影和複雜的色彩變化，在視覺上更交織出魔術性和戲劇性，強化現代都市城景的反影效果，異於其他超寫實主義<sup>67</sup>，舉如理查艾斯特 (Richard .Estes)《Qualicraft Shoes》1974【圖 3-58】畫家們的觀景態度。



【圖 3-55】畢卡索《鏡》1932  
畫布/油彩 130.7x97cm 私人收藏



【圖 3-56】姚慶章《櫥窗裡的雕塑》1983  
捐印版畫 30.8x46.7cm

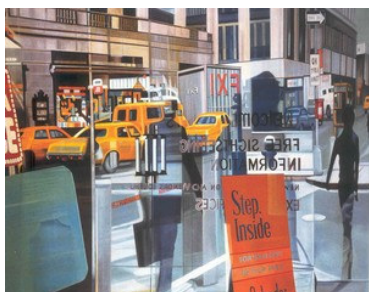


圖 3-57】姚慶章《華爾街廣場》1974 畫布/油彩



【圖 3-58】理查艾斯特 1974Qualicraft Shoes

<sup>66</sup>一九七六年他接受謝里法的訪問時所說，參閱陳英德「虛象幻影的大城－談為現代都市寫照的姚慶章繪畫」，摘自《姚慶章紀念畫展》，歷史博物館，2001，頁 37。

<sup>67</sup>紐約畫壇超寫實主義畫家以描繪城市景觀和反光反影的畫家都已有畫作推出。

### 三、 創作作品的鏡像特質

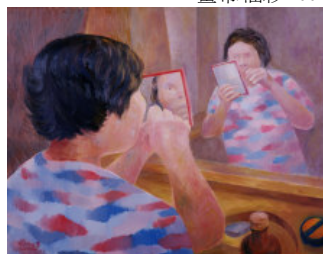
筆著從一九九三年開始第一張的鏡像系列《鏡中景》【圖 3-59】，靈感來自恆春住家旁的玻璃帷幕的建築外觀的鏡中幻影，其呈現建築周邊環境的變形影像，透過線性與色彩產生內在的動力，有時單純靜謐的讓人沉溺享受，卻也在變化的形色組合中有著內在時間的波動。經過十年後的今日，筆著依然被鏡射影像深深吸引，本節將以〈探究生活的虛實空間〉等九件創作作品，說明鏡像之美的特質說明：



【圖 3-59】陳昱螢《鏡中景》100F  
畫布/油彩 2002

#### (一) 映象性：

鏡子能映象真實形象，在《阿卻》【圖 3-60】站在居家的鏡子前與《上課 II》【圖 3-61】教室中反映上課學生的鏡子，皆具有平實地傳達環境所在的功能，鏡子會完全再現真實的世界。



【圖 3-60】陳昱螢《阿卻》50F



【圖 3-61】陳昱螢《上課 II》60F

#### (二) 虛幻性：

當外在的事物景觀與室內景物經過玻璃折射重疊時，會形成視覺幻象的感覺，與現實世界不同的超現實感。或是因為鏡子的物理性、或加入創作者的想像、或以鏡子作為想像力的隱喻，鏡像反射也會形成異於真實的變形影像。如早期的《鏡中景》【圖 3-59】、《技藝傳承 II》【圖 3-62】，



【圖 3-62】陳昱螢《技藝傳承 II》50F

來自真實鏡像的凝視與筆者的狂想，將色彩、線條、形象、光線等元素進行翻轉與組合的遊戲，表現出來的作品如同抽象繪畫般。

(三) **敘述性：**

鏡像具有有敘述性和文學一樣，可運用其隱喻、象徵性，舉如《上課中》【圖 3-63】可從鏡中說明上課的對象（人物的表情與肢體動作）與師生的互動關係。在《技藝傳承 II》【圖 3-64】的鏡像可清楚地反射周圍的環境。



【圖 3-63】陳昱螢《上課 I》60F



【圖 3-64】陳昱螢《技藝傳承 II》50F

(四) **神秘性：**

鏡子因其反射反光的特質造成了影像的朦朧感。《父子》【圖 3-65】從鏡裡鏡外看出模糊與清晰的人物描寫，鏡中的模糊影像似人非人，潛藏著許多神秘的特質與疑惑，提供觀者追究與想像的空間。



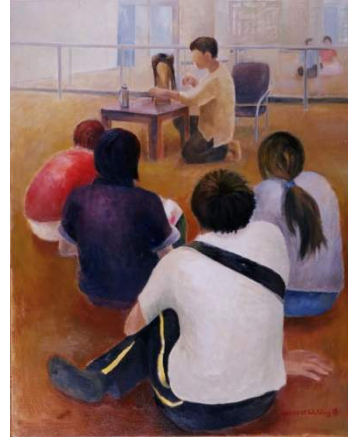
【圖 3-65】陳昱螢《父子》50F

(五) **精神性：**

以鏡子作為觀察自我或人物內在精神的媒介，具有反省或啓迪的作用。鏡裡鏡外可全由自我掌控，可發現慣常的行為，以及不為人知的內在訊息，有別於表象再現，是內在的精神呈現。如《上課 I》【圖 3-63】傳達師生的情感，老師或學生皆可藉由鏡像察覺反省。

(六) 轉換性：

《技藝傳承 I》【圖 3-66】及《技藝傳承 III》【圖 3-67】透過鏡裡鏡外虛實成像的不同，看出空間與物像的轉換，可更明白空間的完整風貌與虛實對應、相生相長之關係。



【圖 3-66】陳昱螢《技藝傳承 I》50F

(七) 壓縮性：

《上課 II》【圖 3-68】與《待嫁》【圖 3-69】的鏡子壓縮了真實的空間把對象平面化，使作品的畫面更趨統一與和諧之美。



【圖 3-67】陳昱螢《技藝傳承 III》50F

鏡子這主題的有趣，來自它是由真實到虛幻的通道。鏡子代表的是空，而產生的折射光，增加了空間的亮度，為生活帶來一種夢幻的成分。我們和鏡子一同生活，在自己的鏡子面前，隱約發現另一個自我。本研究以寫實的手法來畫鏡射空間，便造就了「鏡子裡的鏡子」或是「反射裡的反射」圖像，在虛寫鏡子裡，更想實寫群像情感，如師生的互動關係、親情的孺慕、悲憫之情、愛慕之情。創作的作品也如同一面鏡子，透過這面鏡子的反射，呈現出某一角度或現象的真實。



【圖 3-68】陳昱螢《上課 II》60F



【圖 3-69】陳昱螢《待嫁》50F