

### 第三章 創作思想和理論基礎

#### 第一節 創作理念

##### 一、繪畫的真誠性是我一貫的理念

從小看到的是樸實的、直率的人、事、物，因此喜歡質樸的、率真的感覺，畫風景、花卉、人物都是希望表現自然樸實的一面。大多數的人生是非常煎熬的。無憂無慮的生活隨著年歲的增長而一點一滴的消失，很多的責任、煩惱一件一件不知不覺地降在肩上，當猛然發現無法再承受時，生命便需要有一個缺口好讓人喘息、抒解、思考，藝術創作能抒解心靈上的壓力。身體的病痛和憂鬱也促使我別無選擇地以表現主義的方式來宣洩那種身體和心靈雙雙被禁錮的鬱悶和不滿。因此我畫人，人是我現在最想瞭解的課題，因為一切的問題都因人而起，雖然畫人不能解決我的現實問題，但是我真希望我的畫多少能表達出一些值得思考的問題。以真誠性畫出身為女性角色的省思；畫花，是為了想抽離現實的苦悶，一種詩情畫意的移情作用，藉以止痛療傷吧！藝術發乎情，文學巨擘托爾斯泰主張藝術應該是真摯情感的傳達，透過藝術富有感染性的力量，不同時空的人亦能分享藝術家的經驗。藝術若離開純粹、單純的情感則如塑膠花一樣沒有鮮花吐露的芬芳，沒有枝桠在微風中顫動的丰姿，思想、情感應該真切地在畫中傳達，而繪畫形式，包括構圖、色彩、造型都要能表現自己對於身為女性角色的感受。

##### 二、作品的崇高性是我所追求的理想

「在『崇高的分析』中，康德首先區分『崇高』和『美』的不同。就第一對象來說，美只涉及對象的形式，而崇高卻涉及『無形式』。因

為形式都有限制，而崇高的對象卻是無形式限制的事物。就第二主觀心理反應來說，美感是單純的快感，崇高卻是由痛感轉化成的快感。力量的崇高，主要特點在於對象既引起恐懼，又引起崇敬的那種巨大的力量或氣魄。在『力量的崇高』中，審美心理感受的矛盾更加清楚，即一方面是想像力無力適應自然對象而感到恐懼，另一方面要求喚起理性理念來掌握和戰勝對象，從而由對對象的恐懼，避畏的痛感轉化而為對自身尊嚴肯定的快感。」(註6) 康德對崇高的剖析頗能說明我想表達的藝術境界。

現代繪畫尤其是後現代繪畫就不會那麼在乎美醜的問題，而是強調是否具有前衛的精神，是否有新的詮釋與見解。雖然不全然要像十八世紀近代美術史學之父的德國哲學家溫克爾曼 (Winckelmann) 的古典主義美學觀所要求的「高貴的單純與靜穆的偉大」這樣的古典美。但卻也希冀自己作品中的靈魂能表現人類情感的「共通性」和「普遍性」。這兩者(即美感與崇高感)之中的確是潛伏著矛盾的情節，即便是歷史上的名作也存在著這樣的問題，「因為勞孔具備偉大精神，故而能忍耐極大的疼痛，因此表現在勞孔嘴巴當中的疼痛，以微張的嘴部呈現在他的臉上。但是來辛 (G.E.Lessing, 1729-1781) 則基於藝術是表現美感的立場來說明勞孔臉上的表情是為了避免醜陋。巴洛克時期的巨匠貝尼尼於 1622-5 年以大理石雕刻的阿波羅與達芙涅，所強調的

---

(註6) 梁福鎮 著，2001，審美教育學，85~86 頁，台北市，五南。

(註7) 約翰 亞奧希姆 溫克爾曼 (Johann Joachim Winckelmann) 著，潘僑 翻譯 箋註，古典美之秘，耶魯國際文化，台北，2003，頁 124。

是作品當中的對比 而非具備偉大的魂魄。」(註 7) 這種動作還伴隨著毫不含蓄的『激情』。 近代人所追求的人物並非足以表現出偉大人類的『普遍性』精神，而是諸如死於非命的阿伊亞斯之類極端少數的特例吧！足見所謂「古典主義」的精神，就是表現『共通性』、『普遍性』，並非強調『個性』的藝術。」(註 8) 來辛認為勞孔的痛苦の嘴臉之所以沒有充分的表現出來是因為怕會變醜了，而古典主義學者則認為是基於要表現人類高貴的靈魂。如果畫作能以不會太露骨太醜陋以致於令人產生厭惡和棄離，卻也能真切地表達個人對生命的熱情和體悟，這樣的的情感便不至於太狹隘以致於失去人類共同靈魂的感受。

「張大千不但潑墨，而且潑彩，硬生生的把三種不同的繪畫記號系統綜合在一起：(一)是最基本的，也就是張大千早期的石濤和八大及芥子園畫譜式的保守繪畫記憶，(二)是禪宗式的，徐渭式的潑墨或大寫意花鳥記憶系統；(三)是抽象表現主義自動潑灑式的記憶系統。 依照傳統現代主義的看法，這種語言混雜的現象是一種思考混亂的反映。現代主義的宗旨之一便是要保持語言的純粹性， 不過從記憶系統多元互動的角度來看，各種記憶系統平行並列時，也可以各行其是，讓彼此的差異突顯，反映出另外一種社會現象。」(註 9) 這篇有關張大千繪畫的論述相當精闢，尤其能有效安撫現代台灣創作者

---

(註 8) 約翰 亞奧希姆 溫克爾曼(Johann Jaochim Winckelmann)著，潘僑 翻譯 箋註，2003，古典美之秘，耶魯國際文化，台北，頁 129。

(註 9) 現代中國水墨畫學術研討會，1994，論文專輯暨研討記錄，台灣省立美術館編印，台中，頁 143。

的心靈，畢竟在短短四百年的台灣歷史中，經歷閩南繪畫、東洋畫、中國繪畫和西洋現代繪畫的諸多洗禮，作品風格之多樣性已是不可避免，然而我相信創作的力量也因此而產生。以下二至五節介紹個人創作主題之背景條件與元素。

## 第二節 存在主義的色彩

在西洋哲學史上，尼采的思想對存在主義各家都有著深遠的影響，尼采是第一個關心非理性情意的人，並且賦予它以極高的價值，當他宣稱上帝死亡，堅信人可以不靠信仰而生活時，事實上他對人是充滿信心的，因此人應該對自己負責任，自己選擇自己要的生活方式，而不是依附著群體和習俗，可以說是很強調個人主義的思想。女性在傳統和現實的包袱下，只要她的思想不是被制約，應該比男性更渴望這樣的生存方式，因為女性的人生處境和社會角色的艱難更是有過之而無不及！

我們從以「人」為本位的觀念來看，當代存在主義應以沙特為中心。法國存在主義哲學家沙特，為了釐清人們對存在主義的誤解而發表「存在主義即是人文主義」一文。文中提到「藝術家專心於作畫時，他所必須作的畫即是他所將作的。正如任何人都曉得的，並無所謂先天的美學價值，但在創作的過程中，在創造的意志與完成的藝術品之間價值即會出現。沒有人可以說出明天的繪畫將是什麼；只有在繪畫完成之後我們才能判斷它。」(註 10)又說「因為人是如此自我超越的，也只有在自我超越中才能抓住東西，他自己才是先驗存在的中心。除人之主觀之世界外，別無世界，這種構成人之要素的先驗存在『不是說上帝為先驗的，而是說自我超脫』與主觀『亦即人不是自我隔絕而是永遠呈現於人世界中』的關係纔是我們所稱的存在意義的人文主

---

(註 10) 陳鼓應 著，1992，《存在主義》，台灣商務，台北，頁 320。

(註 11) 陳鼓應 著，1992，《存在主義》，台灣商務，台北，頁 325。

義。」(註 11) 在十九世紀工業社會中，人們疏離的生活方式，以迄於二十世紀至今，這種疏離感更加深人們對自我存在的理由之探求，沙特的存在主義無疑給我們最大的活著的勇氣，活著就有希望，有希望就有尊嚴！

「我認為二十世紀最具創造性的藝術，文學和哲學，在本質上都是存在主義。 要想瞭解存在主義的含意，與其讀存在主義的著作，不如多看些現代的藝術品。」(註 12) 西方的寫實主義一直是我早期學習的重心，人物素描、水彩風景寫生以及水彩畫的照相寫實風格，都是我的主要繪畫風貌，近年來受西方思潮的衝擊和個人生活經驗的困頓，一年前開始嘗試以表現主義的方式表達個人的情感。為了將這種情感真切的表達出來，除了自發性和想像性的創作以外，也參酌了卡羅 (Kahlo)、德爾沃 (Delvaux)、培根 (Bacon)、孟克 (Munch) 的作品，企圖瞭解如何運用變異的形狀和色彩表達出強烈的情感。美術心理學在研究創作者的精神狀況分析如下「通常非藝術家一旦罹患精神分裂症時，約半年到一年的時間，其藝術創作慾突然旺盛。反之，藝術家一旦罹患分裂症時，畫風崩潰，超現實主義的內容就出現，然而不久連創作也不可能。 具有真正藝術才華的所謂藝術家，是為了克服物質或精神上的某種缺乏，就會從事他的藝術創作。藝術的活動會安慰我們的這種缺乏感，也會緩和我們心理的苦楚，而把我們引到想像的世界去滿足。」(註 13) 這也可以應証個人由風景畫轉向人物

---

(註 12) 陳鼓應 著，1992，《存在主義》，台灣商務，台北，頁 332~333。

(註 13) 王秀雄著，1986，美術心理學上冊，三信出版，頁 84~85。

畫的現象，以及從照片寫實發展到屬於比較浪漫主義、唯心的、變形的風格。

### 第三節 中國文人畫的薰陶

唐代張彥遠在《歷代名畫記》曾說：「自古善畫者，莫非衣冠貴胄，逸人高士，非閭閻之所能為也。」近代陳衡恪則認為「文人畫有四個要素：人品、學問、才情和思想，具此四者，乃能完善。」姚芒父的《中國文人畫之研究 序》曾有很高的品評：「唐王右丞（維）援詩入畫，然後趣由筆生，法隨意轉，言不必宮商而邱山皆韻，義不必比興而草木成吟。」這種強調神韻、重視文學、書法修養和畫中意境，崇尚品藻，講求筆墨情趣，脫略形似的文人畫對中國畫的美學思想和繪畫技巧 都有相當大的影響（註 14）。傳到日本則形成「南畫」這一畫派。

雖然沒有以水墨為主要創作媒介，但是中國文人畫的精神對我的影響很深，對於大自然中山林、泉石、煙嵐嚮往的隱士情操以及知識份子的使命感可以說是我自我要求的典範。中國的文人畫在世界的繪畫史中是很特別的現象，在西方鮮少有文學家兼畫家，在中國卻以文人畫家領導畫壇，在中國若是只能畫而無文彩則很難被推崇，中國文人對藝術的寫實技巧自從宋朝達到顛峰以後，就開始一直抱持著若即若離的態度，北宋蘇東坡說：「論畫以形似，見與兒童鄰。」強調繪畫是要表達個人的價值觀，個人的氣節以及天人合一的境界。個人早期的水彩風景寫生便是在這樣的藝術氛圍下進行的，可以說以西方的水彩媒介來進行東方山林美學的實踐。

因此在我的作品中，個人人生哲學和思想觀念的表達比技巧來的

---

（註 14）1989，《中國美術辭典》，台北，雄師美術，頁 65。

重要，大部分時候我運用平凡無奇的繪畫技巧，表現個人的思想和情感。我的畫總是在逼近照相寫實的時候，即時停止了進一步寫實的腳步，而講求神韻與逸氣。

#### 第四節 日本東洋畫的影響

「受自然環境所影響的日本民族性，一般的看法：日本人愛好自然。日本人對四季及天候的變化敏感。日本人的感想單純而欠理性。日本人在對於事物的感動是集中於一點而發的。日本人有進取心與追求慾。日本人本性好戰。日本人雖然最講禮儀，但卻虛情假意和勢利眼。」(註 15)

「『東洋畫』的範疇包括水墨與膠彩在內的東方繪畫，就如同『西洋畫』包括了油彩、水彩、蛋彩、粉彩、素描等，並非指單一的素材。這些東方國家的傳統繪畫風格雖有差異，然而在素材方面，皆以膠彩與水墨為主。(註 16)

近代的日本畫，在明治以後受到西洋畫的影響，使得它產生了與從古代到江戶的日本畫不同情趣的風格。日本的古典畫，其實只有漢畫”和”大和畫”之分。直到近代，才出現了狩野派、土佐派、住吉派、琳派、圓山四條派、文人畫派、浮世繪畫派等。這些畫派的美術家，多數能接受時代的洗禮，積極攝取其他民族藝術的優點，尤其是明治維新以後，吸收西洋美術較多，並將之融會貫通，而各家也產生了含有時代意義的不同面貌，也給日本美術帶來時代的美感。(註 17)

日本的東洋畫事實上並不容易被中國人接受，太注重裝飾性以致於與

---

(註 15) 陳水逢，1993，日本文明開化史略，台北市，頁 553~554)

(註 16) 詹前裕，《美育月刊》，第 72 期，國立台灣藝術教育館，膠彩畫的淵源與創作風格，頁 13。

(註 17) 劉奇俊選撰，1999，日本美人畫選，台北市，藝術圖書。

工藝混淆了，但是日本畫家那種對創作的專注、投入，以及很不同的美學觀引起我很大的興趣。

「任何事都要避開中央，閃在一旁。茶道如此，花道如此，書畫如此。文學也一樣；俳句正是自描述旁枝細節而產生的文學。像這種事，在日本的日常生活裡比比皆是。」(註 18)

「『間』是日本文化的特徵。或可以稱作『間之文化』。所謂的間，有隱藏之意。削減省略事物。」(註 19)

「日本畫的力量出人意料地總是來自『設計』。日本畫一直都被納為生活的部份，和西方那種藝術就是藝術，與一切隔得清清楚楚的方式大不相同。諸如屏風畫、襖繪、扇子和團扇繪，以及和服和碗盤上的圖案，此畫(尾形光琳，1658~1716 製作的紅白梅圖屏風)(附圖十二)所涵蓋的主題，不僅超越時代，甚至連現代美術都無法望其項背；但他卻大大不同於現代許多美術作品 因為後者往往缺乏技術技巧，即所謂的『藝』。」(註 20)

「日本人的感受性其美術作品中反映『清的』『清靜的』之美。所謂「清」是沒有污染的狀態，不是有好東西、豐富的積極狀態，而是沒有多餘的、沒有疏雜的東西之消極狀態。可以說是「否定的美學」

「對小的愛好」結合「否定的美學」自然會產生注重特殊的主旨。以日本美術常見之草花圖為例，西歐的草花圖多畫上花瓶、桌子等靜物，

---

(註 18) 赤瀨川原平著，林皎碧譯，2004，台北市，遠流，頁 30。

(註 19) 同註 15，127 頁。

(註 20) 同註 15，143~144 頁。

而日本草花圖多只畫草花，而捨棄其餘的描寫，」（註 21）膠彩畫的學習使我認識到另一種美感的藝術，它可以很燦爛炫麗，也可以很清新自然，尤其是大量運用金屬性的媒材，各種不同金屬成分搥製成的各種不同色調的箔，使得畫面的效果非常不同於油畫、水彩和水墨，因為材質的特性也使得創作有全新的感受，克林姆便是一個非常成功的例子。而印象派也因受日本浮世繪之影響而影響西方美術至深至遠。膠彩畫會不會也具有那樣的影響力，是可以期待的。近四百年來，日本文化的特質，便是：源自中國文化的模式，又模仿西方的形式，但是堅持了日本的民族性。（註 22）

台灣在日本殖民的歷史中，如火如荼地被皇民化；現代青少年的「哈日風」；日本經濟和工商業的強大力量；以及國際對日本文化的注目等等，無疑地，日本的美術佔有舉足輕重的影響力，而這個影響力正好和其好戰的民族性成了強烈的對比。

日本東洋畫這種對事物取捨對我在構圖上有很大的啟示，使我無形中捨棄許多枝枝節節，而著重精神主體的捕捉。其否定的美學其實也可說是提醒藝術家：大千世界無一樣不可入畫，從一粒砂中可見到一個世界，一朵花中自有其天堂。因此我也無時無刻不在尋覓平凡中的不平凡，企圖從中創造新的圖像。

---

（註 21）詹前裕 主編，膠彩畫的欣賞與製作，膠彩畫夏令研習營教材 頁 89~90

（註 22）陳國寧，1998，日本美術四百年大展的內容特色，美育月刊 96 期，國

立台灣藝術教育館。

## 第五節 佛教思想

在「女性的愛與關懷」創作系列作品中，有多幅作品的創作理念係透過佛教思想的理解而取得的靈感。

大乘佛教共分六宗，天臺、三論、法相唯識、華嚴、禪、密，前四大宗的教義以有系統的哲理來發揚，稱為顯教，禪宗則著重宗教經驗的實際生活。早期研讀淨土宗，對觀世音菩薩聖像和阿彌陀佛國的淨土感動不已，尤其是〈普門品〉中描述觀世音菩薩的種種慈悲願行更是崇敬。《阿彌陀經》中描述的佛國淨土也激發我的想像，也許有一天我會試著把它畫出來呢！雖然在開始接觸佛教時，總是得先認識這個世界的種種苦難業報，然後產生堅定的出離心，當自身得到煩惱解脫時，也能不忘幫助他人成就佛果，這樣的大智慧、大慈悲，所看到的世界其實又不同於初期看到的污濁的世界，而是光明的、清涼的世界。記得小學時，同學曾出示一幅觀音顯靈的圖片，印象中是煙霧中呈現出觀音聖像，姑且不論那圖片的由來是否牽涉到真偽的問題，觀世音菩薩的圖像在中國歷史上的發展非常久遠和普遍，可媲美西方的聖母瑪莉亞。

「觀世音原本是一位印度的菩薩，祂的淨土原來在南印度的補怛落迦山，我國觀音信仰自三世紀萌芽發展迄今已有一千七百年的歷史佛教經藏中與觀音有關的顯、密經典多達八十餘部，尚不包括流傳於民間的觀音偽經。我國觀世音菩薩的形象千變萬化，除了印度、中亞傳來顯、密二教的圖像外，又發展出白衣觀音、魚籃觀音、送子觀音、南海觀音、引路觀音、水月觀音、白衣觀音、馬郎婦觀音、送子觀音等不見於佛典記載的圖像，原名清三代的觀音圖像與民間文學十分密

切，但《法華經》普門品和《楞嚴經》的影響亦不容忽略。明代，民間彙集了三十三種不同的觀音形象，以與普門品觀音菩薩隨類應化，示現三十三身為眾說法的教義相應對。唐代大量的密教系觀音經典被譯出，計六十餘部。重要的有《十一面神咒心經》《千手千眼無礙大悲心陀羅尼經》《如意輪陀羅尼經》《七俱胝佛母准提大明陀羅尼經》，豐富了我國觀音圖像的題材，在這些唐代眾多的密教觀音信仰中，千手千眼觀世音菩薩最為流行，又稱大悲觀音。」(註 23)

唐末五代(907-960)是千手千眼觀音信仰的黃金時期。在《千手千眼觀世音菩薩治病合藥經》裡記載：觀世音菩薩言：「若有眾生能持我法，其人若在命終時，我急迎來，以無邊樂乘寶雲車，速令往生安樂世界，蓮花化生，成佛不久。」貞觀時(627 - 649)，唐代宗命宮女、匠人製作千手千眼觀音像，流步天下以來，大悲觀音的圖像很快地便流傳開來。(附圖十三)

美國後現代女性藝術有一個特點就是喜歡用文字和口號來編排畫面，中國明朝也有這麼一幅充滿後現代感的觀世音菩薩普門品經像。(附圖十四)

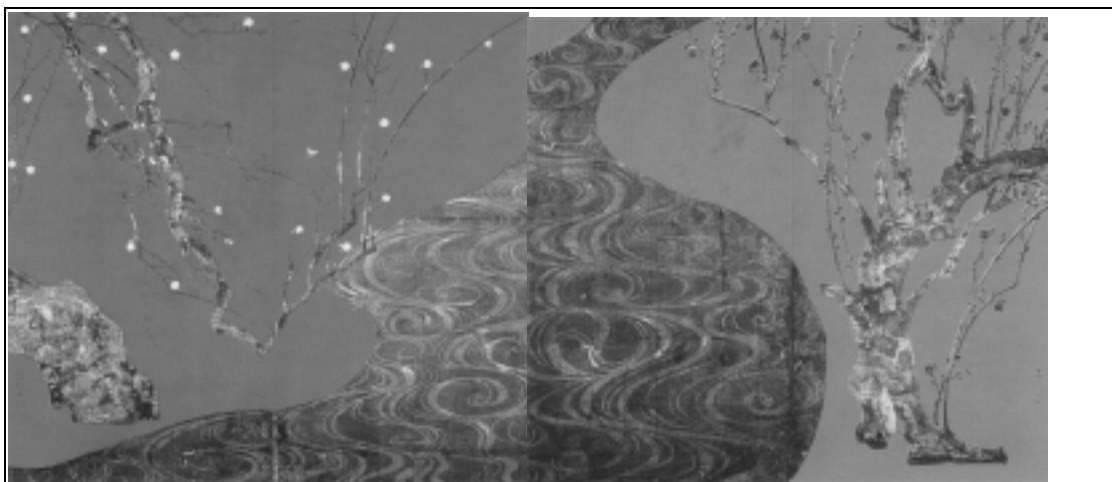
佛教的禪宗是佛教東傳至中國以後，與中國本土性的文化結合而發揚光大，第一代祖師達摩首先立下不立文字，不執著於語言的傳教風格，因此六祖惠能以不識字卻能徹底覺悟而接掌禪宗衣鉢。禪宗強調修行的重點是在生活中時時刻刻體驗當下的喜悅，即“生活禪”。“坐禪”是吸取天台宗的止觀法，加以改變以方便學習調身調心。「止觀」

---

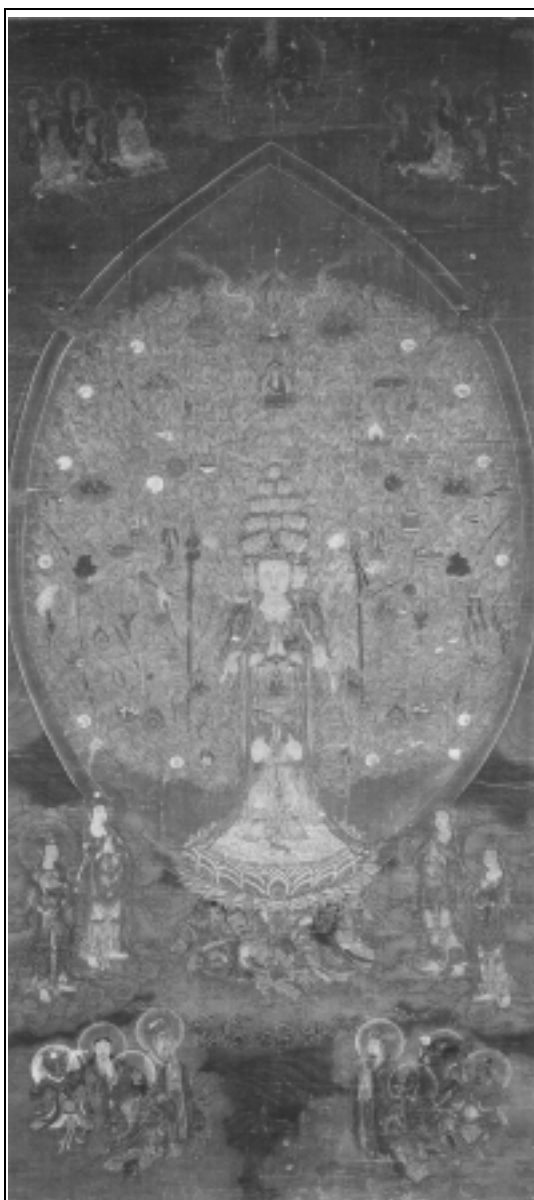
(註 23) 李玉岷撰述，《觀音特展》，台北市：國立故宮博物院編，民 89，頁 31

法門最主要的就是止息妄念的流動不停，因此禪坐之前必須先要對妄念與實相有深切的認識，即觀心是法、觀身不淨，唯有止息一切外境，斷絕一切妄緣，深入定境，才能觀照一切的境界都是因緣所生法，而不致遂心所欲，貪戀執著。能去掉塵垢自然能顯現萬象，這就是觀。止能得定，觀能生慧，定慧不離，才能明心見性。雖說其觀點容易理解，但是真正打坐修行時容易遇到許多心理障礙，例如恐懼、悲觀、幻象等等障礙而走火入魔，因此禪宗以平常心、歡喜心來實踐生活理想的宗教哲學更容易為一般人所接受。簡言之，是依空、無相、無分別智、平等、大解脫的修證。以我的繪畫來講，世界上的萬事萬物總是離不開成住壞空的循環，因此以藝術記錄它，使它在人們的心中永恆；用平等的心去對待所有的事物，不要執著「我」或者分別高低，藝術甩開自私的情感，帶來愛與關懷；這樣的智慧所形成的生命就是大解脫，是一個圓滿的生命，表現在藝術的美則是渾然天成，並且必定包含了真與善的創作過程。

作品中《直觀情慾》是要表達修止觀的心理狀態，《觀壁聽瀑》是表現面對峭壁、響瀑的止觀境界，而《女性四部曲》除了要表達歲月在女性的肉體和心靈的支配，也要表現生命的更迭和輪迴，《千手千眼現代女性》以現代女性生活經驗的圖像作為千手觀音的慈悲願力形象的挪用，用以暗寓溫柔婉約的女性在今日的家庭、社會扮演的多重角色。



(附圖十二) 尾形光琳, 1658~1716 製作的紅白梅圖屏風



(附圖十三) 宋人 畫千手千眼  
觀世音菩薩 十二世紀

(局部)





(附圖十四) 明人 觀世音菩薩普  
門品經像 明代 十六 十七世紀

(局部)

