

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

交通建設為經濟發展之母，便捷的路網縮短了城鄉的距離，交通工具的進步，使我們無遠弗屆。隨著時代的腳步和需求，交通建設的擘畫和建設更是需求孔急；無論是陸上、海上或空中，“路”成為人們活動領域伸張、探索的管道。電腦科技網路時代的快速發展，更喻示時間空間的消弭，地球村的概念畢現。

道路的規劃和建設，有利於人員的聯繫、經濟的開發、物資的交換、旅遊的推廣和訊息傳導。這是比較正向現實的考量。“路”提供了便利性，但相對的也帶來了許多負面而具體的影響，諸如：過度開發、噪音、污染、垃圾、、、等等問題；同時也因為距離的消弭，在資訊、物資差距縮小的情況（雙重刺激）下，若不知尊重、愛護、珍惜和反思；人心的自大與貪欲，終將導致自然資源與環境的耗盡與惡化，人性的墮壞與墮落，更將破壞社會的穩定與安寧，影響生活的空間和品質。而網路快速便捷的功能，則提供了豐富資訊與知識的傳播與取得。由於只需透過訊息的交換和傳輸，人與人的接觸減少，相對的為這社會人群帶來了冷漠和疏離。隨著日益加深的依賴，更彰顯其脆弱。

人類因為智慧而偉大，卻往往因為不知謙卑，導致無知和誤用而自毀前程。智慧、科技的卓越，並不能保障生活的美好和繁榮。唯有秉持珍惜資源和永續經營的心，才能在富饒、平和中擁有和享受；唯

有懷抱平等、博愛、關懷和學習的心，才能在創造、利用的營思過程中，領悟生命的意義和價值。

“路”有其具體與抽象的面貌，無論其有形和無形，都是人類透過腦力或者技術建構的導引指標和平台；使人類活動領域延伸、資源搜羅便利，知識智慧成長。操控統馭的空間增大了，聯繫交換的時間縮短了，思索的背景理論厚實了……；人類是否應從一切利己，無止盡的開發中善用智慧，啟發人性中的良知良能，為社會、國家、世界的共榮奉獻心力，甚而為自己的進德修業謀求功績，是當前最重要的生存課題。但是人心的自私，似乎伴隨著歷史長河悠悠狂洩，縱然偶有幾許清溪流注，也難挽其勢。管理治事者如此，一般人亦復如此，竭澤而漁的行為，使有識者備感憂心……。

“路”是人車行走的道兒，功能在方便進出，互通有無。是人類進行無止盡開發所強加在大地上的烙記，是政治、經濟、文化強權藉平衡差距，資源分享之名，所遂行的入侵和宰制。

“路”是指運輸的路線；陸路、水運、空運，電訊、光纖網路。科技的發達使得人員、物資、資訊流通，時間、空間縮短，帶來了無可比擬便利，但相對的也使現代人承受了無可名狀的壓力，忙與盲似乎成了今日生活的寫照。

“路”是指方位、地域和空間；……人貴知己，審視定位，後求突破。唯有真切的往自我深處探求，認清自己、了解自己、接受自己，正向積極而勇敢的在人生地圖上尋著方向，劃清象限，才能在人

生的棋局中，理智平和、從容不迫的應對進退。

“路”是做事的方法，也是為人處世的方向；“路”指的更是理路、思想。人生經驗需透過歷練和累積，才能清晰理智的作出適當的判斷和抉擇。

每天上、下班，穿梭於城鄉之間，透過便捷的道路網，使我能夠很順利的往返目的地，貢獻心力、釋放能量並獲得充分的休息與享受。人往往因為事物的當然存在而忽視其重要性，也往往因為取用便利而無視其價值，失卻了關切和用心，漠然麻木而無法感受。野花雖美，不留意，永遠不能感動你。街坊鄰居或生活週遭的景觀變動，不在意，永遠都無法成為助益自己的資源。唯有懂得珍惜、反省、思索，踏實生活和學習的人，才能體會自然及生活之美，知曉感恩、愛物與惜福。

“路”最易聯繫建設的成果，往往成為政府展現施政績效和便民的籌碼，但也由於其施工品質、維護和保養暴露其缺失，讚揚、貶損在一線之間。“路”也象徵著社會、人心的執迷和方向。我想以見微知著的角度，試著以“路”的圖像形式當作符號，將“路”的意象，用繪畫創作的方式，以符號、象徵、隱喻與寓意，抽象、具象並陳的手法，表現對自我創作思想的檢視、期盼與實踐，同時也對人生和社會進行觀察和批判。

劉思量先生在藝術與創造一書中的引言——藝術為何存在？提到：「創造的過程即是一種精神的表現，是人在失落（遺棄）了神後，

以更加的自信並相信自己具有神性所產生的延續個體生命，以有限突破無限，追求完美的行爲。」(註 1) 同時也以「來自人類對自己和環境的體認，作為創造的另一源頭。」(註 2) 這是其對藝術創作動機所做的一角度的闡釋。本篇論文研究主題"大「路」之歌——意象水墨畫創作研究"，即是個人想藉著對自己和環境的體認，追求精神表現的嚐試。創作過程中除了主觀的意念表現外，尚參酌中西繪畫理論，檢驗自己創作的理念與實踐。期望經由此題材的開拓，對自己繪畫創作有所助益，使繪畫創作的發展更多元化，展現新的形式風格。

第二節 研究範圍與方法

藝術創作，必有原始資料供其應用。此原始資料又可分為有形與無形兩類，有形的原始資料，是有關物質方面的線、形、色彩等等。無形的原始資料，則是由此線、形、色彩所引發而起的人類的各種情感；另外文化因素也是一不可忽略、考量的要素（導源於一個社會群體，長久在同一認知與學習的環境下，所形成的獨特而且有別於其他群體的一套思想、價值與行爲模式。）。「創作者在創造他的作品之先，必須在日常生活經驗中體會或觀察各種片斷而零星的原始資料，作為創作時的素材，這些素材不論它是有形的或無形的，都應該去作細心體會或觀察。」(註 3)「依線、形、色而生的視覺空間是完全的客觀的存在，由於客觀存在引發人類主觀的情感，在主客觀的對待上，就有藝術家取之不盡用之不竭的素材。」(註 4)

註 1 劉思量，藝術與創造——藝術創作與欣賞之理論與實際，台北，藝術家 1989 頁 9。

註 2 同前註，頁 10。

註 3 虞君質，藝術概論，台北 大中國，1979，頁 46。

註 4 同前註，頁 55。

「有形和無形的材料是供給藝術創作的原始資料，創作者運用材料將其內在的美的意象，加以具現，使藝術存立。」（註 5）美感材料的取得有賴靈敏的視覺和聽覺；物質材料的取得有賴對其性質的了解及表現特性的研究；作為對象的材料（即創作內容）則有賴藝術家慧眼的點畫表現。

材質的選擇本身即是一種思考和美學（註 6）。水、墨、紙是水墨畫表現，基本的物質材料。而著色顏料時至今日則不限於傳統國畫顏料；水彩、壓克力顏料皆可視需要使用。「中國的水、墨和紙有其不同於西方的油、顏料和帆布的關係；油、顏料和帆布的關係是堆疊，是凝聚，是固體狀的體積的準確。水、墨和紙的關係也許恰恰相反，是溶化，是渙散，是液體狀的不定形的律動。」（註 7）「水、墨與紙之間有許多意外與偶然，在具象與抽象之間，在理性與直覺之間，在有與無之間，在實存與空白之間，在現象與虛幻之間，把創作者與觀賞者一起帶到主觀與客觀的游離境界。」（註 8）水墨畫成為中國繪畫的主流，成為中國繪畫最具特色的繪畫形式與美學思想，是經過長期對各種媒材的接觸試驗，最後落實在民族思想與美學特徵上所做的最後選擇。

現代水墨畫有當下時代風格、特質，有別於往者之傳統水墨畫，而其畫面的表現更因人文意識的抬頭、西方藝術思潮大舉入侵，而有

註 5 凌嵩郎，藝術概論，台北，學生，1972 第 3 版，頁 57。

註 6 蔣勳，〈中國近代水墨畫的發展初探〉，收錄於《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄》，台中，台灣省立美術館，1994，頁 273。

註 7 同前註。

註 8 同前註。

令人目不暇給之況。無論是抽象或具象的表現形式，相對於傳統水墨畫之典雅含蓄規矩，其題材與意象的發掘，更貼近社會脈動；其全面而多元的技法更反映著時代人心、人性和精神狀態。個人想依恃與應用傳統媒材，並斟酌配合西方顏料，採用較自由而多元的技法和形式，嘗試表現現代的內容。

道路、航路、網路……因需求而規劃籌設，是客觀的存在，是有形的原始資料，是創作的視覺材料。（由於引發個人主觀情感的主要材料，是每天需花費一個半鐘頭駕車往返的市、縣、鄉、鎮道路，故之後行文直接以道路或路統稱之。）道路是具象客體，是觸動個人心緒體察生活空間、時間因素及政治、經濟、社會、文化現象後所選擇的題材。學習是“路”，思想是“路”，人生是“路”；學習、思想、人生是抽象主體，是作為對象的材料（即創作內容），是無形的原始資料，是個人透過道路面貌質地及時間的觀察，細心體會——學習、生活、生命或政治、經濟、社會、文化思潮所引發印證的心靈情感。

“路”有具象的“形體”也有抽象的“本質”，本文想通過外在現象的模擬，傾向內在秩序的再建立，由“路”的現實樣貌的觀察所引發的對政治、經濟、社會、文化生活經驗的體會和感觸，藉由水、墨、紙做更本質的內在秩序的探求和摸索。

「藝術創作中意象的關注、題材的抉擇和意韻的開鑿需要用藝術的眼光；藝術的眼光就是為主體情感尋找對應物的眼光，而這種客觀對應物，大都是蘊含著精神潛流的感性生命體。」（註 9）本文以“路”

註 9 余秋雨，藝術創造工程，台北，允晨，2001，頁 78~79。

為研究的對象，意圖經由表象的觀察感觸，啓發深度的思惟，藉由水、墨、紙、色彩……，將題材、意象，依憑感性與直覺，用象徵、符號、隱喻、寓意的呈現手法，透過圖像傳達個人的心靈情感。

本文研究方法包括理論研究法、實驗研究法與比較研究法。

一、理論研究法

搜集古今中外藝術理論、美學、畫冊等，悉心研讀探討先哲的思想理念與中西理論比較，探討中西創作的差異與本質上的特殊性，拓展藝術有關思想內涵的深度，以期能縱橫古今畫史理論，打開視野、開拓胸襟，豐富個人學識素養，提昇美學造詣，進而有助藝術的創作，開創真正獨特性、時代性、高境界的藝術風格。

二、實踐研究法

從個人創作印證中西美術理論，省思自己的創作方向是否正確，經由廣泛的試驗、體悟、探索，有助於結合和開創畫論畫理的可行性。除了承續傳統創作的精神理念與表現技巧，並積極開拓新的表現形式，使水墨畫的領域更加開闊。

三、比較研究法

分析水墨畫發展的風格，並就時間的畫分；將其發展變化歸類。希望透過分析、歸納和比較，釐清觀念和認知，以利自己能精準的了解時代風潮，確切的掌握時代脈動。同時，經由作品的特質面貌，領略前輩畫家的創作風格及進德修業戮力於志業的精神和風範。所謂“鑑古知來”，“知己知彼，百戰百勝”期待自己能從中汲取經驗，

釐清定位，自前人智慧中發覺與探索，若有一絲一毫的憬悟，都對個人之創作有所助益。

第三節 研究與創作的關係

“研究”謂用嚴密的方法窮究事理，以獲得正確結果，是探求事物真相、性質、規律的不二法門。具像事物與抽象思維的細微研究，有助於真相、真理的歸納和釐清，可以提升視野和智慧，開創世局，成就功業。具體而言，繪畫創作是畫家運用平時所積累的繪畫技巧，在既成的繪畫藝術觀念指導下，進行的繪畫藝術實踐。它應包括創作前的準備、創作步驟、創作結果等環節，反映著一定的創作思想。例如，就創作思想而言，或曰：“成教化，助人倫”，或曰：“自娛”、“自我表現”，西方還有“性意識的轉移”、“為藝術而藝術”等等；不同的觀念，經過不同的畫家，不同的題材、不同的處理手法獲得的作品也大相逕庭。總結其經驗，探索其規律，乃是研究創作與理論關係的任務（註 10）。

“創作”謂出於己意而制作者。〈墨子所染〉：“創作比同、則家日損”。今謂「文學及藝術作品，出於己思，不事模仿者，稱為創作。」（註 11）虞君質將創作專指「藝術方面的獨創或創新。」（註 12）豐子愷的見解則是：「藝術是美的感情的發現，美的感情起於藝術家的心中，因美慾而變成藝術衝動，表現而為客觀的藝術品。這經過叫

註 10 董欣賓、鄭奇，中國繪畫對偶範疇論，江蘇，江蘇美術，1990，頁 174。

註 11 文化大學，中文大辭典，台北，文化大學，1985 七版，頁 1753。

註 12 虞君質，藝術概論，台北，大中國，1979，頁 105。

做創作。」(註 13)

藝術創作在反映生活。藝術家首先要深入地觀察生活，瞭解生活，掌握生活脈搏，這樣才能獲得思想感受，梳理出規律的思路，形成一個能正確展現社會生活本質的主題。由先有生活，後有思想主題的道理推敲，研究與創作的關係亦然；為使作品圓滿的表現，紮實的研究準備功夫不可或缺，唯有妥當的準備、智識心力才能精善，思想才情才能有所發揮。是以就創作前的準備要求，思想的凝鑄與整理、學理的吸收和轉化、媒材的熟悉與應用、技法的開創與掌握、感情的表達與實踐都為一氣呵成、不可偏廢。

生活中對事對物隨時保持敏銳易感的心，同時能依心性興趣有所抉擇和見地，有助於思想的凝鑄與整理；靈感觸動仍需廣深厚實的思慮予以周全，方能展現內涵和趣味。知識智慧的成長，除了仰賴人生經歷外，多遊歷，多閱讀有助於學理經驗的吸收與轉化。人之可貴在於思想；透過釐清、歸納與整理，才能展現自我，顯現雋永和智慧。

「我們對於藝術作品的享受與了解並不僅起因於藝術家的視覺經驗，也起因於他對所應用材料之特質的感性。」(註 14) 美的意象與感受，需要敏銳感性生命的警悟才能認識其巧妙；而這富含精神潛流對應的感性生命體，有賴主體感情的發掘，繪畫創作者再運用視覺材料、物質材料和表現對象的材料（即藝術內容）具體呈現。「材料

註 13 豐子愷，豐子愷論藝術，台北，丹青，1987，頁 58。

註 14 BATES LOWRY 著，杜若洲譯，視覺經驗，台北，雄獅，1991 八版二刷，頁 107。

使得藝術家與他的作品密切的接觸。」(註 15) 一幅作品的表現內容有賴於那創造了它的媒介；同樣的材料由於其天然性質所具有的獨特的塑性與特質，經由藝術家的心靈選擇與應用，材料本身的意義就增加了，「意義的轉變乃是創作活動的核心所在。」(註 16) 藝術形式的構成與拓展有賴於媒材的熟悉與應用，才能顯現特色和意義。

媒材應用的嫻熟仍須有優異的技術予以輔助，才能確保視覺品質，使欣賞者體會情景。主體思想情感受主題（題材）的觸發引起的表現欲求，需經由適當的媒材傳達之，技術即為具體呈現的手段。創作者為謀求作品的完美表現，不斷追求技術掌握的獲得，因此產生了各種方法，即具有明顯而易懂的目的——即了解媒材的獨特性徵，方便配合卓越的控制技術，克服創作過程本來具有的種種限制。別出心裁、表現的可能性也既在每一種方法的特殊的實施方式下巧妙展現。藝術家有了熟練的技巧，才能妥善的處理特定題材，使用美的形式原理，從事適當的安排加工，變動自然人生原有的樣子，產生一種給予觀賞者以美的愉快和感動的新的組合。技法的開創與掌握利於營造氣氛、效果和趣味。

「感情可以說是藝術的一種酵素，沒有感情也就沒有藝術，感情是和思想平分著藝術精神的領域的。」(註 17) 對於藝術素材所生的種種感情，乃是加工創造的初步基礎。對於形式原理所呈現之美的愉悅的感情，則是藝術美產出的方法和手段。對於人生、自然、藝術品

註 15 BATES LOWRY 著，杜若洲譯，視覺經驗，台北，雄獅，1991 八版二刷，頁 95。

註 16 同前註，頁 106。

註 17 虞君質，藝術概論，台北，大中國，1979，頁 89。

中（即藝術內容）所蘊含的那種美的意味所產生的感情，卻是決定作品價值的重要因素。情緒、情操乃是不可忽略的感情基礎，「英國詩人兼藝評家道甸（Edward Dowden，1844~1913）說道：“判定事實，傳達事實，是科學的目的，刺激我們的生活，通過感情而至於較高的意識的，則是藝術的職能。”此所謂“較高意識”，當不外是對於藝術所形成的情緒或情操。」（註 18）普遍性與永久性是好的藝術品所具有的共通的感情特質，也是藝術家念茲在茲努力不懈所追求的目標。流暢而精準的情感意念的表達與實踐，利於作品真善美精神的傳達和藝術價值的提昇。

「藝術創作是很個人的事情，如何運用深具民族風格的繪畫表現形式，將之“發揚光大”，而又能滿足自己內在創造的需要，以表達深藏的情感和顯現個人的特質，這些都是有心拓展現代中國畫藝術所要面臨的挑戰。」（註 19）本文期望經由精神思想的內省，尋求學理的補充增強，再透過素材圖像趣味的呈現及完善技術的配合下，傳達蘊含個人對自己、人生、生命和現代社會、政治、經濟、文化的主觀情感。也冀望經由傳統而具民族性水墨素材的掌握及新的組合形式與現實世界接軌，表現有別以往，承襲已久的隱逸、摹寫、高蹈的畫風，反應科技網路時代，急促變動、不安煩躁、紊亂失序的脈動。

能庇蔭，攏聚人群的大樹，仍需廣泛而經年累月的吸收養分，逐步的伸展紮根，才能枝繁葉茂、丰華畢現，讓人瞻養讚嘆。藝術作品

註 18 虞君質，藝術概論，台北，大中國，1979，頁 88~89。

註 19 徐素霞，〈從「傳統繪畫精神」與「筆墨」談水墨畫的創新〉，收錄於《美育》，98 期，台北，國立台灣藝術教育館 1998，頁 9。

的創造尤其可以廣泛的從傳統、民間乃至西方學理、藝業勉勵研究，豐厚學習。凡是能對自己有所助益者，皆當搜羅、整理、分析、考究，印證、轉化、吸收、應用。研究為創作蓄積能量，創作為研究肆放豪情；新精神、新質素從主觀感情中觸動與綻放，成就了具普遍性和永久性的宏觀創造。研究與創作相輔相成，相得益彰。盡己之力，若有收穫，庶幾無忝於所思。

第四節 名詞釋意

一、象徵

「象徵是藝術品的重要表現方法，它是用以代表心靈、視覺、聽覺等，所感受到的內心經驗和思想的東西。象徵本身是身外之物，但它所象徵的是存在於內心的事實。一般皆將象徵分為慣用的象徵和創造的象徵兩類：其中慣用的象徵範例，如鴿子為和平的象徵，十字架為基督教的象徵。而創造的象徵範例，如畢卡索（Picasso Pablo Ruiz 1881~1973）1937 的作品「格爾尼卡」中的公牛為殘暴與黑暗的象徵，朱耷（明遺民）筆下的魚、鳥為亡國與孤憤的象徵。」（註 20）

「創造的象徵與慣用的象徵不同之處有三：其一，前者是藝術家的創作，代表物與被代表物之間的關係，是由形象、功能或意義的相似性及其存在的脈絡所決定的。後者之代表物與被代表物之間雖也可有相似性，但有明顯約定俗成的成份，它們在一個社會文化中已經可被視為慣用語言的一部份。其二，前者皆有言在此，而意在彼的性質，

註 20 林群英，藝術概論，台北，全華，1996，頁 174。

代表物是間接的暗示被代表物，而不是直接指使的。如〈格爾尼卡〉畫中的公牛，代表了殘暴與黑暗的意思，後者的意義則是直接顯示的。其三，由於創造的象徵，有意義的雙重性，有時會造成象徵的曖昧，而慣用的象徵意義，比較固定明確，不會引起解釋的困難。」(註 21)

由上所述，“象徵”在藝術表現上的定義就是：一種表現方式，往往以一具體事物的意象為代表物出現，該意象與被代表物之間的關係，不完全是任意約定的結果，而是具有某種形象、功能或含意的相似性作基礎，而賦予某種特殊的意義。但此意義可能是複雜的、曖昧的。

象徵它不是符號，卻具有符號性能，象徵是符號的表現和指涉能力，是符號所製造出來的一種複雜曖昧情境。象徵的形態不論是藝術家意念形象化或者是心靈狀態的形象化；不論是具像或者是抽象；不論是出於真實事物的模擬或者是憑空想像，率皆揉合了現實和幻想，其形態具有符號的外貌和機能，這便是他的符號性。

象徵並非比喻，卻具有比喻性能，兩者同屬“意在言外”，均係有寓意的。惟象徵之寓意遠較比喻複雜，所表現的形式與內容之間的關聯甚為曖昧。象徵的世界是人類憑藉想像力在虛幻的假設條件下所構成的秩序，它是獨立存在的。它模擬真實，卻非用以代表任何真實的世界，這便是它的比喻性。

註 21 林群英，藝術概論，台北，全華，1996，頁 175。

象徵不等同於暗示，卻具有暗示性能，象徵是主要的暗示方法。有時我們會把自我的主觀或想像的世界，或明或暗的納入一個已知的模式中，注入了自身的情感和意念，冀望以間接的傳達方式傾訴真正的蘊含，這種象徵的形態旨在透過關聯性來聯繫經驗，達到生動和富有情趣的效果，這便是他的暗示性。

「符號性、比喻性和暗示性是構成象徵的三個基本條件。」(註 22)

二、符號

「凡表示特別意義與辨識者，通稱符號。」(註 23) 德國著名哲學家卡西勒 (Ernst Cassirer 1874~1945) 認為：「包含藝術在內的一切文化現象都是人類符號活動的結果，藝術就是運用符號來表現人類各種不同的經驗。人的特點也就在於他的符號活動，人就是進行符號活動的動物，認為人類最古老的符號活動的形式就是語言和神話。語言和神話都是史前的產物。卡西勒所謂的“符號”，可以泛指一切以任何形式來向感覺顯示其意義的現象。藝術作為人類一種特殊的符號形式，它能創造出一個虛幻的世界。」(註 24)

他的弟子美國學者蘇珊·朗格 (Susanne K.Langer 1895~1982) 更承續思想，以符號論的學理給藝術下了一個定義：「藝術乃是人類情

註 22 姚一葦，藝術的奧秘，台北，開明，1983，頁 127。

註 23 台灣中華書局，辭海，台北，台灣中華書局，2000，3338 頁。

註 24 朱狄，〈當代美國美學流派及其要代表人物簡介〉，收錄於陳從周等著，《美學與藝術》，台北，木鐸，1985，125 頁。

感符號形式的創造」(註 25)。爲了強調並補充解釋其立論，她說：「再沒有什麼東西會比一個沒有被符號化的概念更加捉摸不定了，它就像一些模糊的星星那樣閃爍又消逝，它只是種感悟而不是一種固定化了的表現。爲了能使那樣的一種直覺能固定下來，藝術家往往能在某一對象上發現他所想像的、並且希望去進行形式創造的可能性；而原始藝術的衝動就是去模仿一種自然形式，在這種形式中他發現了某種具有表現力的東西。模仿雖然忠實於所見所聞的東西，但它不是在一種平常意義上的複寫。它是建立在表現的基礎上，記錄了他所發現的意義。」(註 26)

符號是思想的工具，也只有人能創造和使用符號，它有種概念作用，通過它能指示某種意義以便於認識。圖畫是表象符號，其意義就在它自身，每一種藝術形式的本質就在於它們各自有著自己外觀的特性；音樂是種“虛假的時間“，繪畫是種“虛假的空間“……。表象符號作爲情感表達的形式，雖然是以個別的或特殊的形態出現，但已成爲一種「超越於個人的、普遍的、象徵人類情感的、邏輯性很強的表現。」(註 27)

「人有抽象認識能力，能由直覺而生知覺而成思想，超離時間與空間的限制。自然現象在人智經過概念的連絡而成知識。知識是諸概念之邏輯的組合，而概念的元素即符號。符號既與實在對應，又超越

註 25 朱狄，〈當代美國美學流派及其要代表人物簡介〉，收錄於陳從周等著，《美學與藝術》，台北，木鐸，1985，125 頁。

註 26 朱狄，〈當代美國美學流派及其要代表人物簡介〉，收錄於陳從周等著，《美學與藝術》，台北，木鐸，1985，126 頁。

註 27 同前註。

實在對象之上，故是形而上的。人類在他的認識範圍中，對應著實在世界，建立了一個形上的符號世界。文化便是人類藉看符號所建立的觀念系統。符號所代表的意義是形而上的，但它本身卻是感官所能感受的，故它本身是物質的、形而下的。以一個形而下的符號形象去代替客觀世界的存在與運動，作形而上的表現，此便是符號之表現意義。」（註 28）

「繪畫的對象是自然與人生。畫家並非把自然與人生如實複製給觀眾看就算是完成了他的“繪畫”。他必須通過一系列的形與色彩的表現，把自然與人生的本相，變成畫面上帶有他主觀創造（或歌頌、或暗示、或批判、或理想化、或揭示其內在本質……）的種種形式。構成這些形式的基本單位我們稱為“繪畫符號”。」（註 29）

藝術是情感的符號；作為人類共同的語言，繪畫符號自然必須有其應合人生生活環境、人類身體構造、人性生存需求的共通性、普遍性和類似性的價值存在。它基於廣大的通用價值，又允許創作者自由創造，不受約定俗成的規範，以展現其獨特性。因而繪畫符號在富於個性的表現下，有無限的可能性。同時受到不同時代與不同地域的特性的影響，更增加了它的多樣性。

三、隱喻

以兩物間的相似性來作間接暗示的比喻，稱之為隱喻（註 30）。

註 28 何懷碩，創造的狂狷，台北，立緒文化，1998，頁 2。

註 29 同前註，頁 5。

註 30 周何編，國語活用辭典，台北，五南，2001，二版，頁 1869。

「隱喻，從根本的層面來看，是概念的、思想的，有其系統性、融貫性，是我們了解世界、構思現象的一種基本方式。這方式體現在我們的生活行動、概念思維和語言使用裡。」（註 31）隱喻作為修辭學上的用語，是文學上的一種重要表現方法。時至今日，隱喻不只是語言現象而且也是概念的、思想的研究方向，研究者開始注意到並著手探究非表現在語言媒介裡的隱喻，例如繪畫藝術，即圖像隱喻的研究。在此想借用其意，作為藝術的表現方法。

「相對於明喻的物我打成一片；隱喻由於被喻的對象沒有點明，因此不若明喻那麼鮮明，所以便必須透過它的表面而進入它的內在。因為自表面觀之，它是在書寫外界事物，沒有創作者的自我存在，或者說自我的存在不若明喻那麼明顯；但是在所抒寫的事物中必有所指，只要稍經思索，便可以了解；可是我們所了解的卻又不如明喻那樣的肯定，也就是說我們能了解創作者所表達的情感與意念，但不是具體之事實。也就是說，創作者真正的意圖我們無從肯定，亦不必肯定。因為它的價值是建立在表現人人可以領略、可以體會的情感、一種共有的情感，而非是建立在某一特殊的事件之上。」（註 32）

隱喻的傳達應該是隨著個人特殊感受而有創造新境界的可能性，其意義若僵化成爲“固定反應”，將斲喪創造性。隱喻是一種嚴謹、凝煉地表達觀念的方法，借用亞里斯多德(Aristoteles 西元前 384~前 322) 在其修辭學書中的一段話，約略修改如下：「隱喻特別能造

註 31 鄧育仁、孫式文，〈廣告裡的圖像隱喻：從多空間模式分析〉，收錄於《新聞學研究》，第六十二期，2000 年 1 月，頁 36。

註 32 姚一葦，藝術的奧秘，台北，開明，1983，頁 125。

成生動性。使觀眾驚訝的更大力量，也更足以造成生動性。由於觀眾期待一些具有差異性的東西，新觀念的獲得就能使他產生最深的印象，他心裡似乎在說：“是這樣，真的是這樣”，對此我從沒想過。」（註 33）。隱喻在語言、圖像和思維中起著重要的不可代替的作用。

四、寓意

假借其他事物來寄託，隱含原有的心意，稱之為寓意（註 34）。寓意是人從生活觀察及人生體會中，歸納經驗、成就智慧所獲得的知識，再通過具體物象或抽象思維來傳達主觀情感的方法。仔細的分析，它實際並未超出隱喻的範圍。

「寓意是指在藝術作品表面的意義中所蘊涵的有關作者之種種信仰、態度、觀念、意旨等，進而至於有關宇宙人生之種種真理，隨創作者所處的生活環境、時代背景、風俗習慣、種族差異等因素的影響，呈現其不同的表達方式，使藝術表現的內容更加擴大深入。這種所謂的“寓意”，美國美學家派克 (De Witt Henry Parker 1885~1949) 則用“深意”的概念解釋。」（註 35）以繪畫的表現為例，中國人山水畫表現的主題，不外是青山、白雲、流水、小橋人家，以及春、夏、秋、冬四季不同的景緻。然而它的深意卻在紓解心中的情感，表達對自然的崇敬和和諧。

註 33 Ellen Winner 著，陶東風等譯，創造的世界——藝術心理學，台北，田園城市，1997，頁 252，原文為「隱喻特別能造成生動性。使“聽眾”驚訝的更大力量，也更足以造成生動性。由於“聽眾”期待一些具有差異性的東西，新觀念的獲得就能使他產生最深的印象，他心裡似乎在說：『是這樣，真的是這樣』，對此我從沒想過。」

註 34 周何編，國語活用辭典，台北，五南，2001，二版，頁 531。

註 35 蓋瑞忠，藝術概論，台北，文京，1999，頁 155。

凡是一件藝術品，其中必有創作者的思想，換言之，必有創作者的寓意在內。藝術品所具有之價值，與它是在何種情況下產生的，固有不可解脫之關係，然而欣賞者或藝評家能否發掘其內在涵義，才是重要關鍵。藝術作品的蘊意越多，內容也就越豐富，價值也越高。