

第四章 創作理念與構成表現

第一節 創作理念

「藝術創作的正確涵義，便是藝術品的獨創或創新，而此獨創或創新主要表現在形式方面。義大利美學家克羅齊(Benedetto Croce 1866~1952)常說：“美在形式”。藝術之美要憑藉藝術的形式去完成。古往今來的藝術家，往往運用同樣的題材去表現同一的主題，而造成各自不同的藝術形式。以中國的山水畫論，元四大家的黃、王、倪、吳均長於山水，但卻各自表現不同面貌；西洋畫家從中世紀以來，絕大多數的畫家都畫耶穌降生的“聖母子圖”，但在風格或氣韻上可說無一相同。凡此種種，就是藝術創作的優異處。」(註 1)但是，不可疏略的是；「不論是形式或主題，都不是藝術作品的最終極的內涵。她們都只是藝術形式的工具。它們只是用來使看不見的普遍性具有軀體而已。」(註 2) 藝術作品外現的世界是藝術家內在的精神世界之象徵，是人類的心與靈魂的象徵。「藝術的尊崇必定是由於它幫助人們瞭解世界和他自己，並且向他的眼睛呈現了他所瞭解的，並且相信是真實的事物。」(註 3)

個人認為藝術創作，不論就思維和驅遣媒材的過程，都必須觸及人身處的世界所面臨的生存的這樣一個存在的課題。姚一葦先生在〈論意念〉一文強調：「藝術家企圖具現他的自身世界與自我世界的關

註 1 虞君質，藝術概論，台北，大中國，1979，頁 105。

註 2 安海姆著、李長俊譯，藝術與視覺心理學，台北，雄獅，1984，頁 448。

註 3 同前註，頁 451。

聯，實際上也就是他的外在世界與內在世界的關連。藝術品是藝術家的人格的表現，不僅表現了藝術家的主觀世界，也表現在這一主觀世界觀照下的客觀世界。這便是主觀的想像與思考和客觀的具體事物之間的關聯。．．．藝術家所受的環境各種因素的影響必然存在於藝術品之中。．．．一個藝術家的抱負與信守必然受著那時代思潮的影響。」(註 4)

藝術作品呈現的形式，實際上即為創作者思想心靈「語言」的傳達。不論是直接或間接，它除了在傾訴之外也在回應，其意旨不外是要將保存在「語言」中的世界顯現。在這一種意義上，造形形式的創造，成為存在境況的顯現。個人作品中表達的形式和媒介，乃是個人藉以將題材化為內容與意義的東西。「形式」是知覺的具象表現，藉著造形、色彩、光線、位置、空間等的張力特質加以呈現。因此，在個人創作過程中選擇採用這種知覺形象之作品形式時，必須藉以考慮與個人創作所欲表達之題材內容意義是否契合。正如安海姆（Rudolf Arnheim 1904~）說的：「一件藝術作品之知覺的形象，既不是任意的，也不是純粹形色的玩弄。它是此作品所要表現之觀點的一個不可或缺的正確詮釋者。」(註 5)

石濤（明末清初）認為，繪畫是一種審美創造，「借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我也。」為了創造，要學習古人，但是不能「泥古不化」，而應該「借古以開今」。知道古人是怎麼畫的，而我並不照樣去畫，學習古人應該是為了創新。石濤說：「至人無法，非無法也，無

註 4 姚一葦，〈論意念〉，收錄於《藝術的奧秘》，台北，開明，1985，10 版，頁 81—82。

註 5 安海姆著、李長俊譯，藝術與視覺心理學，台北，雄獅，1984，頁 448。

法而法，乃為至法。」他認為應尊重自己的創造，尊重自己的個性，要使古人為我所用，而不應把自己變為古人的奴隸。他說：「夫畫，天下變動之大法也，……我之為我，自有我在。古之鬚眉不能生我之面目，古之肺腑不能入我之腹腸。我自發我之肺腑，揚我之鬚眉。」(註 6)秉持此創作觀念，個人創作過程中，不忘情筆墨紙材之特質，參酌前人技巧法度，化為助力，以存在現世之主觀察覺為本，試圖融合西方後現代創作形式；忠於自我的擷取題材，以圖像符號，象徵、隱喻、寓意的表達方式，安排構成元素，驅遣形、色、動感的抽象動力，形成一個完滿自足的完形結構，凝鑄個人的主觀心靈和思想感情，完成作品。

安海姆認為：「藝術創作在幫助藝術家了解世界和他自己。」藝術家將它所了解的事物本質或真實，藉著藝術創作的形式表達出來，營造一種藉由作品意象來表達自身所欲表達意念的呈現。藝術表現的旨意和感動，除了自然物象的直接再現外，也可以透過自然物象或藉由單純形、色、動感的作用和結構，在畫面上顯示具“有意義”的諸力之骨架，它所具有的象徵意涵，即包含了藝術之本質。在這世界上，每一件事物都是獨特的個體，沒有任何兩件事是一樣的；然而，由於比較事物才顯出其相似性，而同時也界定它們的個體性。一件藝術作品裡的每一個因素，都是指出主題所在的這個目的之不可少的一份子，它們為藝術家體現了存在的本質。「藝術的理解和科學一樣，當所有存在的現象都被歸納到一個共通的法則時，即能獲得偉大的知識。」(註 7)「藝術家擇用表現的所有物象既然是存在於現世之中，

註 6 葉朗，中國美學的巨擘，台北，金楓，1987，頁 164—166。

註 7 安海姆著、李長俊譯，藝術與視覺心理學，台北，雄獅，1984，頁 451。

自然能從流動智慧中，修正統一出共通或類同的意象，藝術家再藉由社群意識所凝聚的象徵意涵，取用物象，建立了一個共同的“典型”。藝術家創造了一個“整體”，在這“整體”裡，個個份子之位置與作用都被明白的界定了，在這個“整體”中，每一構成元素都是不可分割的，並且是構成“整體”所不可或缺的。但是必須注意的是，元素之總和不等於整體或大於整體；在此所謂的不等於整體或大於整體指的就是藝術創作所要表達的意義，或藝術作品所要表達的存在的本質。意義和存在的本質，不等於題材，雖然有時候被混用，但有時即使在相同的一個題材下，其所表達的意義卻十分不同。」（註 8）

藝術創作的表達是所有人類知覺範疇的最高熱望。所有知覺都向表達的陳述提供它們的力量，以產生視覺的張力。個人創作即以“路”為題材，將所有被察覺的相關形象作為動力，注意到造形、色彩、位置、空間、光線……等等之張力的特質，作為個人創作研討和表達的開端。表達某種動力的張力，即能表現出生命，就知覺的意義而言，這是藝術上最具有意義的基本屬性。它指涉主體創作者的覺知系統在接受某特殊之意象時，所經驗到的諸力之形象的普遍性：伸展、收縮、矛盾、和諧、升揚、掉落、前進、後退……等等。「一旦主體創作者覺知了這個動力論就是形成人類之命運的權力象徵，則表現便有了更深一層的意義。」（註 9）

註 8 林國芳著，藝術創作過程之藝術理論研究，台北，國立歷史博物館，1999，頁 237。

註 9 安海姆著、李長俊譯，藝術與視覺心理學，台北，雄獅，1984，頁 453。

第二節 構成表現

「中國畫求“意”求“境”，這個“意”與西方自馬塞·杜象(Marcel Duchamp 1887~1968)以下，重繪畫“觀念”之發展，有許多相似的地方。中國水墨畫講求“似與不似”之間，是可控制的，但又不可完全控制，因此常常出現“即興效果”，充滿了天機。這種“即興效果”，在西方的現代繪畫中也佔有十分重要的地位。中西繪畫的溝通，應該是在“觀念”上的，至於技巧……等等，只是次要的東西。」(註10)由於思想的帶動，觀念的不段翻新演替，促使西方繪畫面貌豐富多樣，多采多姿。正如前文，在意象與繪畫章節所提到的何懷碩先生在其〈形上符號與繪畫符號〉專文中曾論及西方繪畫觀之變異，皆為不同宇宙觀所派生；宇宙觀的演變之基本動力是知識的成長。西方繪畫符號是知識引導或影響感受性的結果。其繪畫符號的特徵，就是沒有固定性，有變異性；西方繪畫符號之變異形成一股有系統，合乎邏輯的因果關係之大流，共其文化之躍進而發展、演變。而中國繪畫雖然也是宇宙觀的反映，但卻受到早熟的人生哲學觀念的影響，呈現過早老化的現象，使繪畫符號趨向固定化和模式化，終於陷中國藝術於不可救藥的泥坑中。人生觀和宇宙觀均需要以知識作基礎，才能不斷的補充新血液，繪畫符號才不至於陷入一種固定的公式化。保留著古代的許多“遺形物”便不能有進化的可能。由於中國繪畫符號以遠離了表達畫家個人對宇宙人生獨特感受的特性，成為形而上的表義符號，減弱了作為繪畫符號的訴諸感性的功能，更談不到強化感性與表現個人創造性。何懷碩先生為中國傳統繪畫僵滯衰敗的原因提供了偏

註10 羅青，水墨之美，台北，幼獅文化，1991，頁166。

僻入裡，針針見血，深入又透徹的議論。在比較中使我們了解西方繪畫之長（姑勿計其所短），明瞭中國繪畫之短（姑勿計其所長），為中國繪畫的振興提供了一條新的研究途徑（註 11）。

「意境是什麼？意境是藝術的靈魂，是客觀事物精粹的集中，加上人的思想情感的陶鑄，即借景抒情，經過藝術加工，達到情景交融的美的境界、詩的境界。」（註 12）“可貴者膽，所要者魂。”李可染先生話語中所謂的“魂”指的即是“意境”。藝術從生活中來，又不等於生活。生活是藝術唯一的泉源。藝術來源於生活，是現實生活的反映，然而藝術中反映出來的生活應當比現實生活更高，更典型，更理想。也就是說，藝術要求典型化，理想化，要求對生活進行高度的集中和概括，創造出比現實更美好，更理想，更富有詩意，更具感染力的藝術境界。

繪畫表現需要充分的思想情感和意匠的經營。意境需要意匠來加工，同樣的思想情感的表達也需要技法來充分的配合。「當畫家能熟練的掌握藝術規律、表現方法和技法，並且使它完全聽命於思想情感，運用靈活，絲毫不覺得受約束，真正達到隨心所欲不逾矩的境界，才是藝術的最高境界。」（註 13）這是目前自己努力的目標。

「創作的意念必得通過藝術品的表現方法而具現；創作的表現方

註 11 何懷碩，創造的狂狷，台北，立緒文化，1998，頁 7~13。

註 12 李可染著，李可染畫論，台北，丹青，1985，頁 59。

註 13 同前註，頁 60。

法使得創作成為創作。」(註 14)以下個人即針對自己的作品創作，分別從結構、造形、色彩、空間位置的安排及視覺動力的展現諸觀點進行構成表現的分析研究，希望經由思慮與考究，更清晰的了解自我的思想情感，更準確的表達意念，更敏銳的操控媒材，更完熟的經營佈局，更精粹的從人生共同經驗中擷取“典型”，托付意象，營造意境。

一、結構

“構圖”指的是畫面之構成與結構；也即是中國傳統繪畫理論中所稱的“佈局、佈置”。中國傳統繪畫理論，對佈局之看法，遠自唐代王維〈山水論〉首先提出“意在筆先”的說法，遂成為佈局構圖之最高指導原則。意的含意，為心之所向、所思、所想。圖畫是人“意念”、“意志”的表現，“意”就是作畫之前的“構想”，重要性繫乎作品之旨趣與境界。“意”需經由準備、修養日積月累而成，「多觀察，多寫生，多讀詩（書），作畫時才能有所妙悟（明末清初，石濤語）」（註 15）畫作才能「意趣神足（明代，屠隆語）」（註 16）

就佈局、佈置論述：「成功的作品，是依據視覺原理，將作品中各元素以有機組合的方式，形成視覺上有秩序和規則可循的組織系統。在這個系統中，有衝突、有對比、有協調、有律動，引導我們的視覺不自覺的依循這個系統的規則，進入可觀可賞之處，使人不得不沉醉於此一虛擬實境之中。創作者了解構圖的特性，即能掌握人類視覺觀看之原理，在畫面上安排適當的“視覺路徑”，形構（即是構圖）

註 14 姚一葦，〈論意念〉，收錄於《藝術的奧秘》，台北，開明，1985，10 版，頁 82。

註 15 劉思量著，中國美術思想新論，台北，藝術家，2001，頁 25、331。

註 16 同前註，頁 24、331。

成爲動人心弦的作品。」(註 17)

拋棄透視線所截取的平行路面，作爲視覺符號傳達的“地”，是一個見微知著的世界縮影，是個人驅遣圖像符號揮灑的舞台。標線、裂隙與坑洞（或說是傷痕）是主觀意象傳達和意念表現的基本構成元素。存在的外在世界和內在世界激盪、生發所擷取的具有共通象徵意涵的“典型”物象及所形構的構圖表現，除了考慮各造形之間的單純平面關係之外；其間相關的形、色、位、動等等繪畫元素，多重交錯、立體關聯的考量安置，分外的必須用心琢磨。期望自己完熟的利用綜合的立體式思考，周詳的考量各元素間的多層關係，完成精采的作品。

二、造形

「透過思想和意念的運作，運用工具和材料，在畫面上構造可以被指認的形象或圖形，稱之爲造形。因此，以形象去表達創作者的想法和意念，即是造形的目的。」(註 18)

「一般造形，是指畫面上單一物體之基本造形而言，並不牽涉到全部造形之類別及類群之組合關係（造形之組合關係即是構圖）。」

(註 19) 形態、材質、機能、色彩、空間、技巧、創意是造形要素。而點、線、面、體則是構成形態的基本要素，運用其特質可以結構出宇宙萬物。形態者，言形狀神態，亦謂事物在一定條件下之表現形式。形態是一切造形的根本，美感的形成形態最重要。造形的構成形態是

註 17 劉思量著，中國美術思想新論，台北，藝術家，2001，頁 30。

註 18 同前註，頁 42。

註 19 同註 17，頁 45。

多元化的，可以寫實、變形或誇張的表現自然形態，也可以徹底變形到無法辨認的地步，甚至是和自然形態完全無關的抽象造形表現，其面貌和手法端視創作者個人的學養和對主題的感受而定。

魏晉時代開玄學清談之風的王弼「“立象以盡意、重畫以盡情”的說法，可以說是我國最早的藝術造形理論。」(註 20)而「“鉤勒斫拂、皴擦點染”，這八個字則概括了中國傳統繪畫中的基本造形方法，形成一個相當完整的「用筆」造形系統。」(註 21)能因應造形與意念之需要而改變，不僵化死守用筆的方法，靈活運用它具有的組合變化創造的特性，構造符合旨意的造形，表達意念，作品自能有所新意。以下即針對構成形態的基本要素點、線、面、體分別敘述掌握之(註 22)。

A、點的表現

中國繪畫中之點是形構各種不同形象之基礎，不同之點法，形成各種不同特色的山石、樹木、葉叢、植被等造形。不只如此，在中國繪畫中，還可使用點來處理線與點交接轉換之問題，這就是破法，以點打破太過僵直或突兀之輪廓線；又可用點來聯綴太過鬆散的線和線、線與面、面與面，使形象間產生勁緊連綿的效果；又可用點來區分出面與面之間的前後空間關係等等。因此點在中國繪畫中，除了擔負基本造形方法之任務以外，更擔負起聯綴、區隔、點醒、擊破、轉換等多重角色，其靈活多變，已將點之特性發揮至極致。

註 20 劉思量著，中國美術思想新論，台北，藝術家，2001，頁 43。

註 21 同前註，頁 52。

註 22 同註 20，頁 54~116。

B、線的表現

線條在中國藝術發展進程中，有著非常悠久的歷史和優良的傳統，如果要用一句話來概括中西藝術之不同，我們可以這樣說：「相對於西方民族之愛好直線、平面、立體感與多色彩；中國是線性的民族，甚至是酷愛曲線與墨韻的民族。」憑藉毛筆具彈性富變化的特質，中國人將線條表情達意的功能發揮的淋漓盡致。線條不僅界定了物體與背景之邊界，線條也界定了物體中許多較小各面的轉折處，這些面的轉折，也就形成了物體表面的凹凸。相較於點、面、體等造形元素，醒目而易察覺的特性，使得線條在視覺上更具主導的優勢，因此成爲藝術家最喜愛、最方便、最有利、最優先的造形工具。此外，線條具有更重要的造形與視覺的多重功能和意義：一方面線條具有區隔、阻斷、切斷、轉變之功能，線條能區隔出形象與背景，區隔出面與面、面與體……；另一方面線條又具有延續、指向、運動之功能，線條所區隔出的形象處，也正是背景延續的開始處，線條是邊界的終止處，也是另外一個造形的轉變、延續、指向、運動的起點。

C、面的表現

物體由各種不同的面組成，面與面之交接處爲線，線之橫向運動也形成面。封閉的線條即形成一個面，面由線條界定，線條也由面界定，線與面有相互界定、互相依存之特性。中國傳統繪畫中面之造形，比較集中於山與石之表現。在面之造形技法中，則集中於「勾勒皴擦」。勾勒有助於面之輪廓邊線之形成；皴擦則重在表現面之紋理，或單個面之凹凸陰陽，或幾個不同塊面之間的交接轉變。

D、體的表現

體的造形論述和面一樣，在中國傳統繪畫理論中，極少單獨談到，畫論中較常見的說法是：“石分三方”之說。所謂“石有三方”，三方是指一物至少要有三面如正面、側面、上面，是最能表現石頭立體感的基本方法。石分三方其實已不只是“面”，而是論“立體”造形。王維（唐代）“山分八面，石有三方”的說法，成爲中國繪畫表現量塊、立體感、厚實感、體積感的圭臬，也帶動後人不斷從事石的立體表現的研究和討論。

個人以傳統理論與用筆方法，藉著自己的領悟和見解，綜合西方美術理論、技巧、觀念的訓練爲基礎，積極的設想、形構和表現；企圖通過對生存社會的人文觀察與路的意象結合，創造蘊含主觀意念的造形，詮釋情感、回應認知並呈現世界。

三、色彩

《周禮·冬官》“畫績之事，雜五色……凡畫績事，后素功。”的說法，是中國古代強調色彩須與素材、素色相配合的繪畫理論之先驅，爲中國古老素樸的畫學，奠下了初基。「“畫績之事，雜五色……凡畫績事，后素功。”其意應釋爲：“繪畫之事，以青、赤、白、黑、玄、黃五色交叉塗布，……繪畫，是以素材本色爲基礎，而後布眾色，保留某些素色，才能成功完成畫作文彩。”」（註 23）也即是“文（繪畫）不掩質（素、底色）”之意，只有文與質相配合的表現，才是最成功得體的表現。這也是強調設色，必須要整體考慮到原有材質之特性，而選用適當色料配合，以充分表現材料之特性。

註 23 劉思量著，中國美術思想新論，台北，藝術家，2001，頁 167。

「漢代淮南王劉安所編輯的《淮南子·原道訓》中，有“白立而五色成”的說法，如同“一”是萬物之起源，從形而上的哲學觀點，說明色彩之間互相對照而成彩的說法，認為白色是所有顏色之對照標準，而予白色以最高之地位。十七世紀，科學家牛頓（Isaac Newton 1642~1727）以三稜鏡將白色光束，折射成紅、橙、黃、綠、藍、靛、紫的色光，這個發現證明了白色的光是由不同的色光組成的。牛頓的“色光組合”說，則是從科學的角度，對光線所作的研究。科學與哲學，西方與東方，在色彩的觀點上，各自採取不同的角度和方法，結果卻有某種程度的共通特性。」（註 24）

「在創作理論中，南北朝宋宗炳在〈畫山水序〉中首先提出“以形寫形，以色貌色”，“以造形描寫形象，以相類之顏色模擬事物色澤”的說法，開啓了繪畫創作造形與色彩的探討，宗炳的說法，可能就是南北朝南齊謝赫提出六法之一的“隨類賦形”一模擬自然色彩說的原始出處。」（註 25）

「唐代王維、李思訓，既從事大青綠山水之製作，也是水墨山水創作的高手。至宋以降，水墨創作發展，成為畫壇主流，青綠山水逐漸式微。用墨、用筆成為山水畫家關心的主題，同色之方法和理論，也就被排除在畫家關心主題之外。偶見談論用色，也多半為配合水墨山水，在用筆用墨之後，再談用彩的方法，色彩淪為筆墨附庸，所以最終也就無法形成如同西方之色彩理論。“用墨”與“墨色”自宋之後成為探討創作中“色”的主題。」（註 26）

註 24 劉思量著，中國美術思想新論，台北，藝術家，2001，頁 128。

註 25 同前註，頁 167、168。

註 26 同註 24，頁 151。

清代，沈宗騫提出“筆取形，墨取色”的看法，取代了一千多年前，為歷代畫家奉為無上妙法宗炳(南北朝宋)所提出的「以形寫形，以色貌色」的客觀寫實說。沈宗騫將創作思想向繪畫創作源頭大大推進一步，將繪畫中之造形與色彩的來源，歸還到繪畫中之基本媒材的筆墨：「筆是造形之基礎；墨是取色之基礎。這是創作思想的一大突破。」(註 27)

色彩有自身外顯的特質，創作者也有自我的性格，對於色彩的解讀和領悟往往因人而異，但這些並不會成為影響創作者與欣賞者之間溝通的障礙。只要是成功的作品，欣賞者自然可以從創作者背景、色彩與圖像的搭配和意念傳達氛圍中心領神會。畫面中色彩的研究使用應該是依據造形需要而設。線條易於表現感情，色彩何嘗不然。造形中各要素的周嚴考究，其用意無非不在求得心象的完滿表現，而色彩正可以為情感意念的表達，強化其傳述意旨，發揮畫龍點睛、推波助瀾的效果。黑、白、乾、濕、濃、淡的用墨準則和敷彩設色，個人將其統歸為完形要素而作通盤的考量。每件作品都有不同的意象，不同的表達情感意念，依照所求造形，依照所求結構佈局，再依照所求設色，希望能謀得精準、豐實而變化的表現。

四、空間位置的安排

「物理空間之外，每個人都創造了一個心靈空間。畫面空間就是藝術家心靈空間的具體呈現」(註 28)。美術就是處理空間問題的藝術。「換言之，繪畫就是將二向度的平面空間，轉換成三向度的物理

註 27 劉思量著，中國美術思想新論，台北，藝術家，2001，頁 162。

註 28 同註 27，頁 173。

空間，也即在畫面上，我們模擬物理空間，在心中預先設定畫面中無形的參考點、參考軸、及參考面。創作時，即依據這種虛擬空間關係，布列畫中之事物。觀賞時，觀者也不自覺的將自己投射入畫面的虛擬物理空間中，從而了解畫面空間中，所描繪之各事物間的空間與位置關係。」（註 29）

「抽象的時間與空間，透過知覺過程，以及人我時空關係之定位，就成為真切而具體的存在。畫面中之“空間”也有這樣的特質，空白的畫面先是寂靜不動的空無，藉由作家的作為，而分別出畫面的視覺空間，釐清了畫面的“宇宙”關係，開展出視覺的天地“位置”，藝術因此具有開天闢地之功。」（註 30）藝術家具有活潑的心靈，有無限創造的可能性。以眼睛觀察，所察覺到景物之間或畫面中各形象之間的遠近、深淺、高低、上下、左右、前後的空間與位置關係，在二度平面的畫面中，描繪出形象的立體感，以及各形象之間的相對空間位置關係之層次感與深度感。發揮靈動而面面俱到的完形結構能力，呈現自由心靈，敏銳易感，取物應物的能力，獲得情感的宣洩或思想的抒發。

立體感之形成與光線陰影、色彩運用、及造形方法有直接的關聯。光線與陰影是形成立體感的首要因素。在中國傳統創作理論中，所稱表現出事物之輪廓、凹凸、陰陽、明暗，也即是立體感之表現。層次感與深度感則指兩個以上的物像，彼此之間的關係位置、距離與方向。成功的藝術品，畫面中的各個組成要素，不論就其造形、材質、

註 29 劉思量著，中國美術思想新論，台北，藝術家，2001，頁 176。

註 30 同註 29，頁 174。

色彩、機能、空間、位置、技巧等都需仔細斟酌研究，務求所有構成元素均能妥切的安置與展現。了解各元素的特質意涵，才能掌握並發揮其象徵的情感和效能，而抽象創意的詮釋與傳達也才能圓融無礙的顯現。創作者能達意暢神，即使其意幽微，欣賞者自也能從視覺動力的微光中探得蛛絲馬跡，從其充塞著濃厚的情感氛圍的造形元素和結構中，漸次深入分析解讀而獲得推論體悟，心領神會。甚至引發其更深刻的人事理哲思維，塑造真善美的人生境界。

五、視覺動力的展現

“視覺動力”是指作品中能傳達出鮮活的視覺動態信息。藝術家在創作時，必須對視知覺捕捉事物動態和力量的特性要有了解，並且「依據視知覺的特性，組織、交錯、安排“結構、造形、色彩、空間位置”等藝術諸元素，才能成功的展現出“視覺動力”。」（註 31）

「最精彩的“視覺動力”組合，是善用多重組合的“視覺路徑”，將各種藝術元素，以相互交叉、或重疊、或分散、或穿插、或組合、或交織……的方式，編織成忽上忽下、忽左忽右、忽前忽後、忽斷忽續的多重立體“視覺路徑”網路，而產生多層變化的“視覺動力”，使視覺穿插往來～時而造形、時而色彩、時而前後空間位置～梭巡、穿插、通透於各元素之中，美不勝收、其味無窮，好作品之耐人尋味、百看不厭的原因在此。」（註 32）

中國傳統畫論，描述繪畫元素的動態關係，最為人耳熟能詳的即

註 31 劉思量著，中國美術思想新論，台北，藝術家，2001，頁 236。

註 32 同註 31，頁 237。

是南齊謝赫的“氣韻生動”一詞。「由自然的生機以出氣韻，為自古以來第一流大畫家的共同歷程。」（註 33）「所謂“氣”，常常是由作者的品格、氣概，所給與於作品中之力地、剛性的感覺。」「一個人的觀念，感情，想像力，必須通過他的氣而始能表現於其作品之上。同樣地觀念，因創作者的氣的不同，則由表現所形成的作品的形相（style）亦因之而異。支配氣的是觀念、感情、想像力，所以在文學藝術中所說的氣，實際是已經裝載上了觀念、感情、想像力的氣，否則不可能有創造的功能。但觀念、感情、想像力，被氣裝載上去，以傾卸於文學藝術所用的媒材的時候，氣便成為有力的塑造者。所以一個人的個性，及由個性所形成的藝術性，都是由氣所決定的。」（註 34）所謂“韻”，「指的是一個人的情調、個性，有清遠，通達，放曠之美，而這種美是流注於人的形相之間，從形相中可以看得出來的。把這種神形相融的韻，在繪畫上表現出來，這即是氣韻的韻。」（註 35）氣韻是生命力的昇華，是生命的本質。“氣韻藏於筆墨，筆墨都成氣韻”二語是清代惲格〈南田畫跋〉中為氣韻所作的註記，允為最周到的說法。“生動”是就畫面的形象感覺而言，在南齊謝赫稍後的姚最（南北朝陳）則認為生動是從氣韻而出，氣韻具足，便能窮生動之致。

和西方專注於理性的分析比較，中國傳統對視覺動力的詮釋，多了份形而上的感性。中國傳統對視覺動力的詮釋，無非不在提綱挈領的形容乘存於創作者自身的思想情操（抽象的氣韻），藉用筆墨素材，

註 33 徐復觀著，中國藝術精神，台北，學生，1984，頁 193。

註 34 同註 33，頁 163~165。

註 35 同註 33，頁 178。

如何圓融的與畫面各結構元素完形聯繫，表達主觀的情感。思想雖然有異，創作經營的心卻都是一樣的，人類的思維模式和表達方式雖然會受到地域背景的影響，但是驅遣圖像、操控畫面和運作思想感情符號的表達方式，仍有異曲同工之妙。

第三節 創作實踐暨作品解析

「人類的心靈是以他所有意識的和無意識的力量去接受，去把握，去解釋外在世界的意象，無意識的領域如果不是可以覺察之事物的反映，從來也不會進入我們的經驗裡。」（註 36）

人之異於禽獸乃是因為人具有抽象思考的能力，也是人類之所以成爲物群主宰的原因。美的意念的追求是普羅大眾的共同需求，肇始於人類有一顆求“好”、求“完善”的心。人類在基本需求獲得滿足之後，按照人本心理學家馬斯洛（Abraham Maslow，1908～1970）的分析，還有自我實現的需求，「此衍生的需求，是個體追求人生存在價值，臻於真善美至高人生境界的需求。」（註 37）對於藝術創作者而言，主體心靈與客觀世界的遇合，是思想情感謀求精神層面的昇華。無論形構的元素是形之於具象或抽象，都是創作者超越時空爲滿足自我心靈和追求完美的意念的表達。藝術意蘊的開掘，每每離不開感性直覺，高峰經驗可以意會，不可以言傳，是主觀的心理現象，是藝術創作者長期思索、經營表現所祈求和等待的“靈感”與“神跡”。

註 36 安海姆著、李長俊譯，藝術與視覺心理學，台北，雄獅，1984，頁 453。

註 37 張春興，現代心理學，台北，東華，1991，頁 466～468。

「“言是心聲，圖為意表”。語言、文字、圖畫都是人的意志和意念的表現。漢，楊雄視語言、文字為“心畫”，雖未提及圖畫，但是作為心意的表達，以圖畫表達心畫，應該是一種更直接的方法。」(註 38)

「藝術的創造，依憑著自己的土壤和背景；然而，既稱創造，就要凌駕於它們之上，為她們加添新質。」(註 39) 熱情、知識、經驗、智慧還要加上踏實的實踐動力才能創造一個新的精神天地。抱持著試探、分享的心，學習著為民族、為社會、為時代、為歷史、為未來構建新的質素。冀望透過“路”的意象，圖謀主體心靈與客觀世界思想感情的遇合；經由感性直覺走向形式，在象徵的天地裡完形結構，傳達意蘊，希望自己能在以下的作品中能有所表現與成就。

註 38 劉思量著，中國美術思想新論，台北，藝術家，2001，頁 21。

註 39 余秋雨，藝術創造工程，台北，允晨，2001，頁 292。

■作品解析

大「路」之歌（編號一）

創作是知識、技術、性靈、情感、思想的接力。學習是不可止息的歷程。西方與東方的藝術表達形式，各有其特色。抽象表現主義、超現實主義的表現方式為繪畫的表現開啓了門窗。創作者依恃情感駕馭基本的形、色、線；富象徵、隱喻、寓意性的圖像符號，表現如夢境般的潛意識世界，展現形而上的哲思。

個人欣賞西方繪畫方式的自由和情感奔放，肯定中國繪畫素材獨特美感和含蓄內斂的精神表現。兩者潛藏的意旨終極相通，都是為人類的思想情感尋找出路。寫生容易淪為陳述事物的表象，寫景（物）寄情又無法痛快淋漓；剪輯、拼貼、組合的後現代表現手法，適合涵韻和傳達豐富而雋永的情思，所以我選擇後者。一求衝破自我窠臼，二求風格的試探，三求個性的顯現，四求社會關懷。希望經由試驗，豐富創作領域與內容，擺脫僵化停滯的畫風。

分叉再分叉的樹枝象徵自己的心緒，有點貪心，有點愚昧，有點徬徨疑懼。貪心的是可否兼顧；愚昧的是是否自我認識不清，不自量力；疑懼的是能否完善的表現。西方東方俱為所愛，遊走於分隔線，卻需有所側重。

日本作家兼藝評家廚川白村（1880~1923）說：「藝術是苦悶的象徵。」（註 40）世事之無奈與無常，是有識者無法也無能側身周全關照的；退而求其次，藉由藝術作品的呈現，寄託情意表達看法，盡一己之思，宣洩情感，為敏銳心思尋找出路。藝術創作允為救贖良藥。

作品中主要是對自我情感、學習與創作歷程的裂解剖析。人生各種經驗是不斷試探累積和創造的過程，縱然過程中有阻障與挫折，也要樂觀與奮發；希望往後的道路中能終身學習，經由蘊含熱情與光的象徵物（向日葵）引導，循序漸進，開發智慧。

註 40 廚川白村著、林文瑞譯，苦悶的象徵，台北，志文，1999 再版，頁 24。



大「路」之歌（編號一） 2 x4 尺 水墨、壓克力顏料

■作品解析

大「路」之歌（編號二）

「登泰山而小天下。」、「欲窮千里目，更上一層樓。」俯視可以審度情勢總攬全局，運籌帷幄從容不迫，決勝於千里之間。俯視可以藉登臨的土地，察覺自己的渺小。俯視可以使自己跳脫或抽離自身的執著和框界，易於以較客觀的視野檢視處境，看清事理。

宇宙浩瀚無垠，混沌難測，就是窮盡世代亦難窺其堂奧。土地是人類的母親，惟有心懷謙卑，恭謹勵行，才能永續經營，取之不盡，用之不竭。

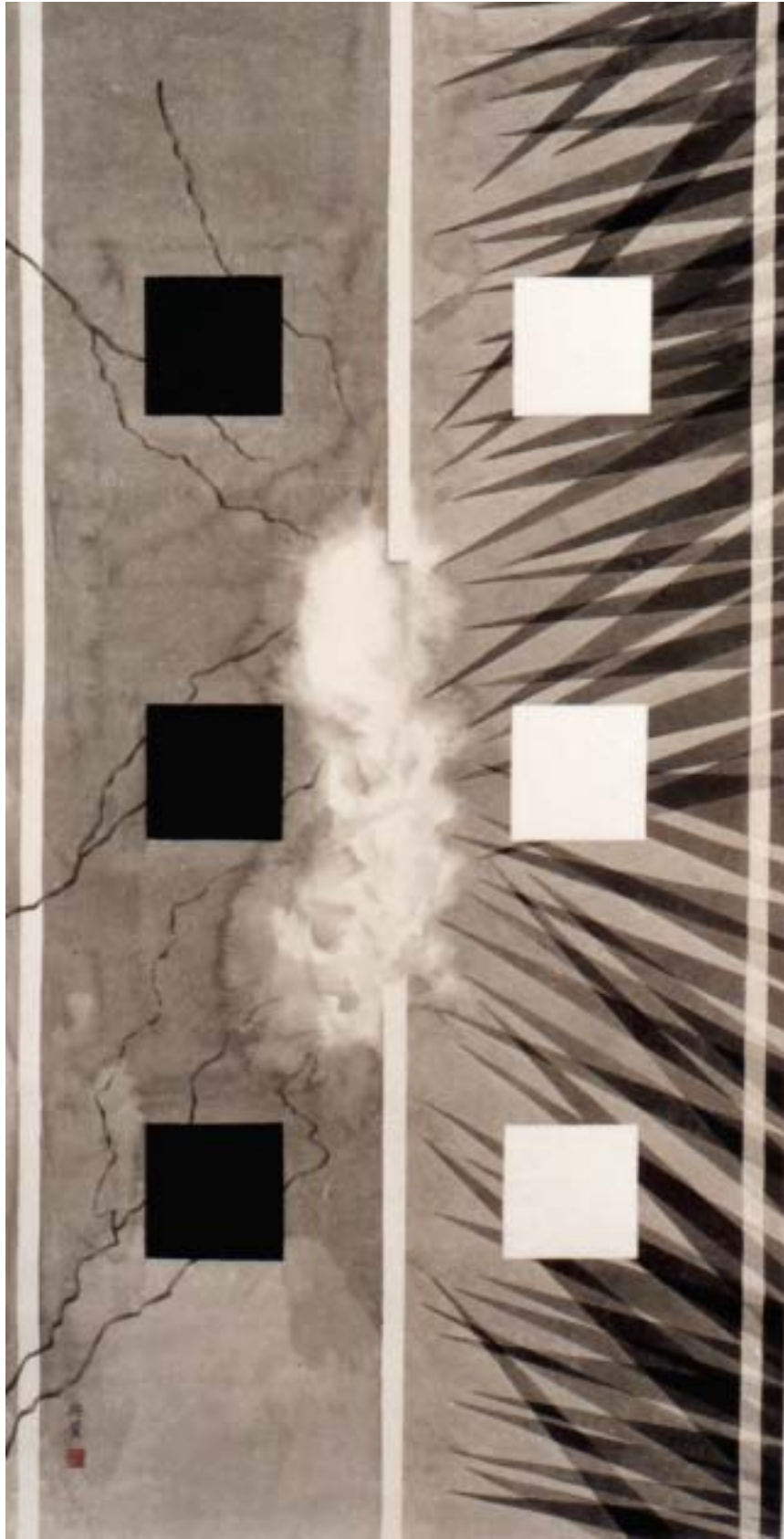
私利容易蒙蔽智慧，愚昧容易混淆真理。天災一部份來自於自然規律，一部份來自於人爲的破壞。天威難測，但人事卻可以預防。建設難，破壞易，土地上的人若不知反省和愛護，資源終將耗盡，功業終將傾頹而無以爲繼。

截取的路面象徵宇宙和土地，右側尖銳而重疊的植物陰影象徵庇蔭與強韌的生命力。左側曲折的線條如裂紋如流水，象徵災害與滋養，雖然對立卻於矛盾中突顯定律。卦學中「坤」爲地，在此將其變形、解構，引用爲上、下、四方，六合世界中，代表生命滋長的三要素及育國興邦的三要件，賦予涵義；漂浮突顯的黑色方塊代表土地、人民、政事，即諸侯三寶。（孟子盡心篇）（註 41），白色方塊則代表生命三寶，即陽光、空氣、水（註 42）。黑白、陰陽對比，剛柔並濟，是爲宇宙的真相，亦爲宇宙的真貌。

土地上的人民，正德利用厚生之際，即應體會自己只是其中的一員，以萬物爲念。「和也者，天下之達道也。」恰當、適中的在土地中生養；恰當、適中的在人事中進退，和諧相處，才有永續的未來。

註 41 周何總主編，國語活用字典，台北，五南，2001，頁 21~22。

註 42 三民書局，學典，台北，三民書局，1998，頁 10。



大「路」之歌（編號二） 2 x4 尺 水墨、壓克力顏料

■作品解析

大「路」之歌（編號三）

青山嫵媚，可居可遊，每想到山，就會讓自己心神一振，靈魂甦醒。置深山林間，聞聞林間蘊釀飄散的清新氣息，聆聽蟲鳴鳥叫和氣流在樹叢間穿梭所發出的聲響，是一大享受。喜歡爬山，每當歷經一段艱辛的步程，尋得一遍蔭涼時，在和著風搖動的婆娑樹影下休息，更有份難以形容的暢快和滿足。

山，甚至可以直言為「土地」，有了樹木植被，自能展現其生命、氣息和風采，萬物更得以從容的賴以生長、滋養。難以想像也無法忍受乾涸、光禿的景況改變，那是貧瘠、死亡的鬼域象徵。

「路」諭示人類的腳步和活動範圍的擴張，我以滴墨甩墨的方式詮釋樹叢並聯繫柏油路面的質感，叢聚的墨漬是樹叢的縮影；擴散的墨漬則象徵人類循私利、無定向的腳步。快速甩就的線條則影射樹枝、樹幹並代表路面常見的裂痕，有生長、伸張、延展的意義，也有殘暴、獨斷、不可測的寓意。

破壞可成於一時，復育卻千萬難。「路」啓動開發的步伐也隱含了毀壞的意象；雙黃色標線為雙向分道線，有不可跨越，不可迴轉的設計意念。我將表象與心念結合水墨表現，意圖呈現人類為求生存發展和自然產生的摩擦和矛盾，人類和自然土地的關係似乎是違逆的，相互抵觸的，而不是和平共榮的。人類應覺悟的是，人只不過是地球萬物中的一小份子，物種和土地在人類的摧毀、破壞後往往因為不可復育而徒留追悔；怠慢和犧牲自然環境至為不智，莫因一時的自私而造成不可挽回的後果。



大「路」之歌（編號三） 3 x7 尺 水墨、壓克力顏料

■作品解析

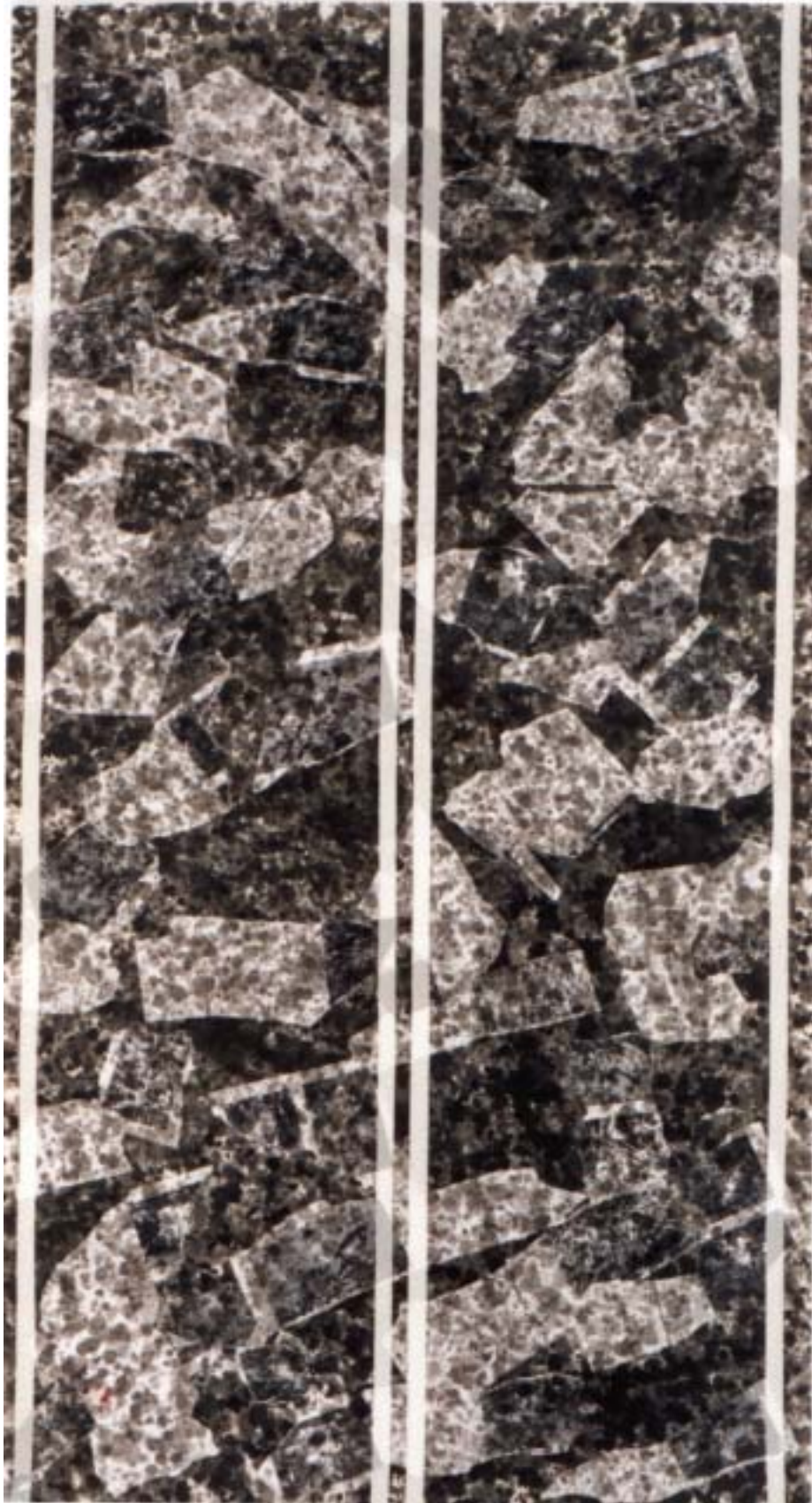
大「路」之歌（編號四）

「逢山開路，遇水架橋」。人類為求人員物資進出的順暢，不斷的規劃、鋪設道路來方便自己，滿足自己。需要思考的是不當或不必要的籌畫和開發，往往遂行了「假縮小城鄉差距之名，行破壞環境之實」的惡業。殊不知物種所賴以生存的環境，會因為突兀的變動、破壞而難以為繼，就在這荒誕、疏略、不經意間步上不可復原、滅絕的境地。

邁入二十一世紀的人類當善用累積的智慧，在生存發展的營思過程中，發揮謙卑、關懷的心，積極關懷萬物。為豐富物種，多采多姿自然景觀的永續的存在祈福，並盡一份心力做好保存和維護的工作。記住，人類只不過是蜉游於塵世的過客，不可背「道」而馳，無理智、貪婪、粗暴的反客為主，逆天而行（雙白線為同向車道分隔線，有不可跨越，不可迴轉的意思）。

我以台灣特有或常見植物圖鑑，圖文對照的植物作為心中感念意象，抒發的象徵物，用拼貼的手法將其適當的結構安排在畫面上，寓示柏油路面下原本可以自由呼吸的土地是其固有的生存環境，卻因為「覆蓋」、「阻斷」、「侵犯」、「佔據」而產生了排擠的效應，嚴重威脅植物的分佈與生存，甚而導致「滅絕」的嚴重後果。

散亂滴灑不同層次的墨點除了呼應實象（柏油路面的質感）外，也企圖傳達無理性、無止盡的開發。墨點與拼貼形狀交織結合所形成的錯落區塊，有崎嶇不平，忐忑難行，困窘抑鬱的感覺；密集墨點的堆疊、覆蓋、掩映與拼貼資料融合，使得植物圖像或殘破或隱而不顯，「路」儼然是植物的墳場和亂葬崗。一條路的鋪設不知要剷除了多少植被，破壞多少棲地……，路給了人方便，卻破壞了環境，甚至阻障了自然規律，影響平衡，值得深思，不可造次。



大「路」之歌（編號四） 3 x6 尺 水墨、壓克力顏料

■作品解析

大「路」之歌（編號五）

雨後，路面低陷的地方往往因為積水而形成一窪一窪的小水塘，遠遠觀賞，週邊景觀倒映如畫，雲彩飄移，特別引人注目。近看又往往因為一時的心神恍惚而會誤認為萬丈深淵，引發自己一不小心就會掉落的恐懼。水所匯聚框取的景況呈現一種有別於實景，幽深、清朗的視覺感受，彷彿宇宙就在腳下一般，容易留駐自己的視線，牽引自己的心緒。

為人處世，學習成長，無時都要通過心靈的關注與澆灌，才能有深層的體會與得悟。殘破的路面，外象醜陋，容易引發負面的聯想；但撇開這一層面的苛責，回歸功能趨向，路不僅拉近了時空距離，同時也調解了城鄉的差距，帶來的便利明顯的呈現在政治、經濟、社會、文化、生活上。順著路面的延伸前進，一幕幕不同的景觀、民情、風俗等著我們去觀賞、參與、了解和關注。

美國詩人惠特曼在其詩作「大路之歌」中寫道：「去了解宇宙，就像去了解一條路一樣，就像去了解許多路一樣，也像是去了解心靈之路。」又寫道：「心靈在旅行；心靈不旅行，身體也不旅行，身體如同心靈一樣是一件偉大的作品，它終究會在心靈之旅的一部分路途中離去。心靈的旅程是要完成各個部分的行程；所有的宗教，所有具象的事物，藝術與政府；所有這些地球上看的見的或看不見的，它們都將出現在心靈之旅。」（註 43）由小窺大，見微知著，宏觀的視野和輝煌成就，需要有認真踏實與安定的心靈，定而後能靜，靜而後能安，安而後能慮，慮而後能得。惠特曼勉勵人們要聚精會神，要專心，把愛帶著一同走在這條路上。心靈是一切智慧的源頭，在循著大路前進的旅程中，它必定要伴隨我們，引導著我們往最佳的地方，最偉大的地方或是去做最偉大的事。

註 43 惠特曼著，楊耐冬譯，〈大路之歌〉，收錄於《草葉集》，台北，志文，1999，頁 251。



大「路」之歌（編號五） 3 x7 尺 水墨、壓克力顏料

■作品解析

大「路」之歌（編號六）

人類爲了營求舒適便利的生活空間，一再以建築工事擴充領域，自然土地永遠像待宰的羔羊一樣，任憑移除與宰割。當我們有機會改變習慣性的視野，從高空俯瞰大地時，相信大家都會發現地形地貌的轉變，原本蒼翠的植被，在人類肆無忌憚，粗暴的啃食下顯露出其脆弱的骨肉，如同瘡疤一邊，令人不忍卒睹。

自然萬物爲世界增添色彩，但空間的退縮，土地的流失，卻嚴重的威脅它們的生存……。漫步於校園，每常可以從運動場中結構如同柵欄的排水溝蓋下發現盎然的生機，那麼狹隘窘困的環境，依然有植物競逐生存空間，展現其強韌的生命力。不論其環境是否剛好適合這類植物（蕨類）的生長，總令人不由得興起限制、委屈、受困與窒息的感受。

我將不同的植物隨性的拼貼在紙面上，代表「路」面（即土地）原本是它們的生存空間；再以濃重不同層次的灰黑色調，搭配不同形狀、大小，剛硬、冷漠的幾何造型（代表水溝蓋），計畫性的著畫覆蓋在植物圖片身上，使所有框架（水溝蓋）錯落排列於畫面上，象徵人類瘋狂、粗暴、漠視、無理、雜亂、自私的行徑。水溝蓋內不定型的空間則隨著植物生長的形狀、大小設計圈繪，暗示植物求生存、謀突破的強韌本能，及受困、難能逃脫的窘境和遭遇。黃色標線爲行車分向線，快到十字路口時，特別以雙線提示，希望用路人能有所警惕與注意，不可跨越，不可迴轉，以免造成危險；我想自然、物種與人類，甚或人類與宇宙，國與國，族與族……間的關係和發展，偏頗及恃強凌弱的格局和作風都應適可而止，節制與規律爲共榮的準則。



大「路」之歌（編號六） 3 x7 尺 水墨、壓克力顏料

■作品解析

大「路」之歌（編號七）

光線行進受到阻礙，就會形成陰影。陰影色調的深淺、層次則視阻礙物大小、形狀、寬、高、厚度，光線的方向、正射、繞射與反射有關而呈現不同的風情。影子一直以來，皆有正反評價；可以是庇蔭、稱許，可以是詛咒、厭惡、指責。而陰影則有清涼，舒放身心，鎮定靈魂的功能，當然也有神秘、糾纏、難以擺脫的意象。追尋物象本質，影子或陰影都是不真切的形象與印象，它依附於實象，而不是實象，卻從而發展出不同的聯想和意象。

現代都市水泥建築，因為地狹人稠，寸土寸金的緣故，不得不往上發展，形成了不同以往的天際線。建物剛硬俐落的幾何線條，隨著光線強度與角度的挪移，成影於馬路上，為燠熱而單調的都市增添幾許蔭涼和風情。但方整規律的水泥叢林和人工物（電線桿、標示牌等）所形成的陰影往往顯得生硬、僵化而詭異，少了份自然和生動。

在這件作品中，我將建築與人工物所形成的陰影和柏油路面因為一再的修補，又經自然力、時間所形成的殘破區塊結合起來，再搭配白色雙線的同向行車分道線，呈現戲謔無助的趣味。挖挖補補，維護不積極踏實，道路品質可以想見；正向的感受需要及時而不懈怠的方針和作為來孕育，為政著若能時時刻刻善體民意，視人民之不便，為自己的不便，兢兢業業、信守承諾的為民服務，而不敷衍任事，則民心皆會感念而一同打拼向上。



大「路」之歌（編號七） 3 x7 尺 水墨、壓克力顏料

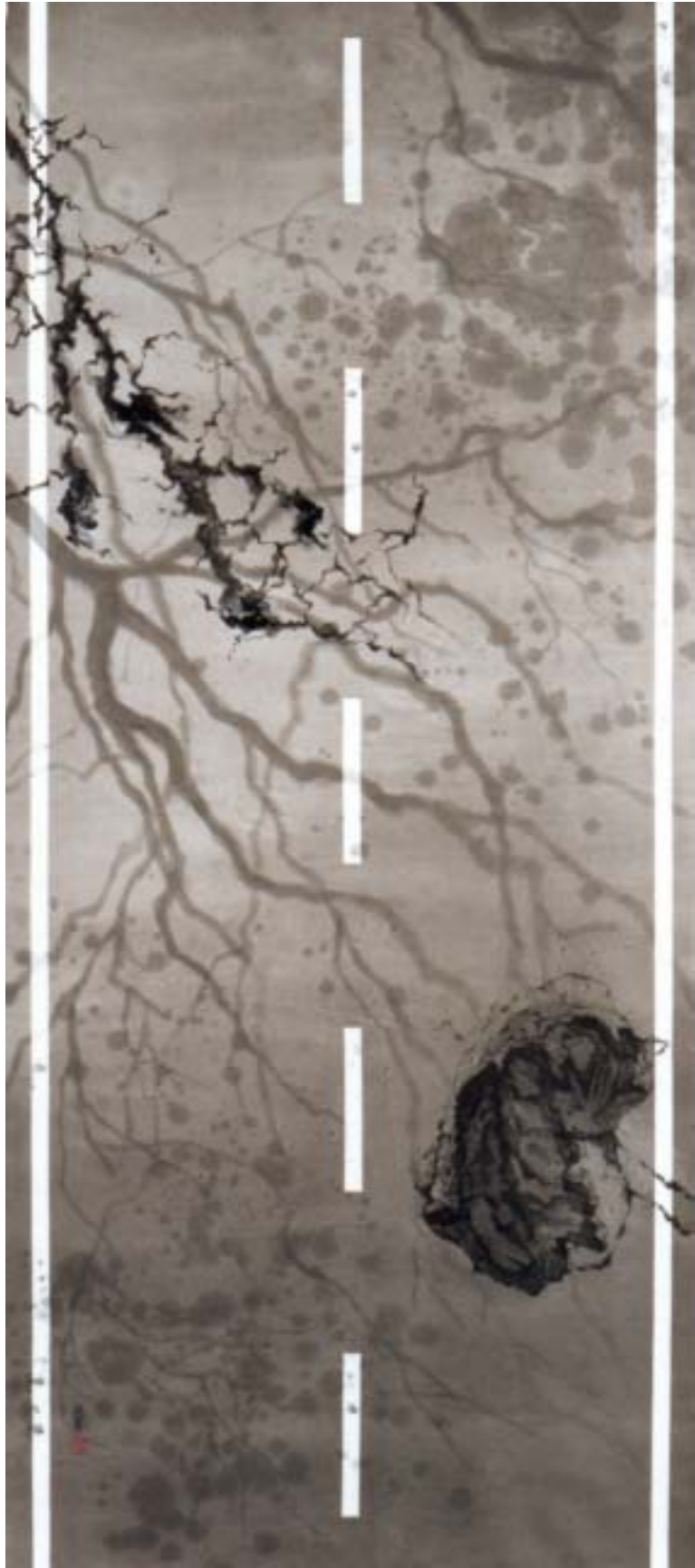
■作品解析

大「路」之歌（編號八）

平整的路面，安全、舒適，方便用路人行進。顛簸破損的路面，則有礙安全，容易殃及無辜的生命。經濟發展的需求，使得現在的道路越修築越寬闊，形成了明確的區域分隔線，從正面觀想，靈活了動線，改善了交通；若從負面觀想，則寬闊的道路反而阻障了兩地間人際的交流和互動，造成疏離感。人類憑恃其智慧主宰了土地，一切皆以便利為上，似乎也因為過度機械化、規律化、競求便利化而漸漸失卻了人味。土地除了供給人類利用，也供給自然萬物演替，人類若不能同等、尊重的對待，就無法理性的思考，在兼顧生態平衡下調節供需。

道路的建設，便利了人類生活領域的擴展，卻妨礙了動物覓食、遷移、活動的空間。都市中道路縱橫交錯，綿綿密密，車輛來來往往，疾速奔馳，難有放空的間隙，怎麼容得下類動物的悠閒往來；甚至是郊區，縱然是車輛減少很多，車流也沒有那麼密集，卻一樣威脅牠們的生命，更何況是高速公路。寬敞道路為快速行車而設，人與人的往來就已經受到限制，動物的活動就更不用說了；貓、狗與人類關係最密切，受害最多的也即是牠們。

在這件作品中我以祝禱，反諷的表現方式，宣洩平日在道路上所見令人不忍卒睹場面之不安。陰影有庇蔭、掩蔽、遮擋、安定心寧的寓意和功能；錯落交織、婆娑迷濛的樹蔭正適合安息。我將慵懶而恣意酣睡之貓的圖像融入殘破的路面區塊中，與樹影聯繫構成心中所欲表達的意象。白色虛線為同向行車分道線，人類與其他物種都是這塊土地上的一份子，土地不專屬於人類，也不專屬於特定物種；「萬物資有生」只要是在這塊土地上吸收養份，安身立命者都是它的孩子。



大「路」之歌（編號八） 3 x7 尺 水墨、壓克力顏料

■作品解析

大「路」之歌（編號九）

台灣在中國歷史上地屬邊陲，又偏處海上，開發較晚，明、清以來才逐漸引人注目，由於清末國勢衰頹，割讓使台灣人承受了被拋棄的感覺，接著而來殖民統治的易手及二次大戰日本的佔據，都使台灣人遍嘗外族統治的苦果，戰後台灣回歸了祖國，使得飽受欺壓、歷經冷暖的台灣人好不容易歡欣雷動，滿心歡喜，但國、共戰爭，國民革命軍撤台後發生的二二八事件卻傷了台灣人；徹底的摧毀了有識之士的心……，雖然經過政府的施政作為和時間的撫平，但這種在台灣人心田中依靠自己、治理自己的種子卻依然是滋長著，這是不信任的表徵。時至今日海峽對岸憑恃其資源與霸權未停歇的恫嚇更是令人厭惡，侈言回歸祖國與統一，似乎言之過早，加上兩岸分治後政治、經濟、文化、社會的發展確實有異，貿然的統一，只會加重人民的不安和疑慮，對台灣的發展未必有利；只能留待時間來考驗。

悲情可以撫平，但不信任卻須透過漸進的溝通和踏實謙和的作為改善，才有助於和平共榮，也才能在歡喜互利下合而為一。審度目前的情勢，海峽對岸老大蠻橫心態未改，頤指氣使，氣焰囂張，在國際場合上對台灣發展外交關係的圍堵、封鎖舉動粗暴到了極點，令人無法苟同。如此作為只會徒留意識形態之爭，加深猜忌與嫌隙，無助於於統一。

我以對稱的方式安排側邊人臉頭像，以頭臉與擴散的墨漬，嵌入流於意識形態與口舌之爭的意象，作為對峙的兩方政權目前關係狀態的象徵與隱喻。文字是表意符號，可以傳述思想和理念，人臉上的文字（報紙稿）可以某程度的反映兩方的思維、民情及社會發展概況，黃色虛線為行車分向線，則再次強調兩岸政、經、社會發展及意識形態的不同。沙漏寓意時間；時間是弭平差異，相互接納，尋求共識最好的良藥。



大「路」之歌（編號九） 3 x6 尺 水墨、壓克力顏料