

國立臺灣師範大學美術系研究所碩士論文

指導教授：黃進龍、洪仁進教授



自然環境背後的心靈場域
The atmosphere of nature

研究生：傅浩軒 撰

中華民國 九十八年 六月 十七日

摘要

本創作研究在探討人為化物品與自然環境背後的心靈場域。這心靈場域是筆者透過個人特定選用的符號來營造出一種可以訴說個人情感的畫面，而每個符號是親身經歷的、是身邊隨手可得的，也可能是想像出來的角色等。對於筆者而言，這些選用的符號為著就是能讓筆者更能夠清楚地與觀賞者一起關心環境的保護，並傳達不只對大自然的保護有所負擔，同時也要關心人與人之間相處的問題。論文撰寫的重心架構共分四章來敘述，謹摘要如下：

緒論：敘述筆者創作研究目的、動機、內容與方法等。重點擺在透過藝術創作深入對心靈的探討，並了解生命的可貴與自然的重要性。

第一章：創作相關文獻學理探討。敘述筆者受到西方藝術流派的影響，所衍伸出的個人創作方向與思維模式。因著筆者深受西方藝術的影響，在筆者的作品中可以看出對西方藝術某些特定時期的思維追求與表現手法的沿用。像是文藝復興時期對於筆者而言，所看重的反是對於自然的偉大而非全然的接受人定勝天的思維。透過探索自然的豐盛，體會寫實的定義不在是追求事物的表象，整個過程從親近大自然的巴比松畫派到指射人文的社會寫實主義與個人心象的寫實。最後透過浪漫主義的遐思與象徵主義背後的意涵，將前面對於生命中的體悟串聯在畫面當中，營造出隱喻性的畫面給予觀者啓示性的聯想。

第二章：從藝術、人文與自然的關連性中反思個人創作。透過藝術的角度筆者將自然的關懷與尋找自然與人文之間的平衡點，做為創作的方向。探討的方式藉由藝術、人文與自然相互的對話，來釐清三者各自扮演的角色，從筆者對於三者的體驗延伸出對環境保護為意象的心靈場域。

第三章：創作形式與技法媒材。本章節在談論筆者對於藝術創作的價值在於能夠與觀者之間有更深層面的對話，期待的是更深的隱喻性畫面能夠啓示觀者對於環境保護的看待與自身經歷的反思，而不是停留在表面視覺效果的美感。每張

藝術品若企圖透過熟練的技法來呈現出畫家所要求的藝術面貌，而這時技法的活潑與細膩顯的格外重要。因為若沒有生命支撐的技法是難以彰顯畫家內心深處的生命力只會成爲死板的呈現，也難以成就一張充滿靈魂的作品。

第四章：代表作品分析。本章節以各種的心靈場域連結訴說筆者的心境，以不同的符號呈現各階段的作品面貌，來表示對環境保護的重視。

結論：個人創作觀感與成果分享，以及在未來面對創作上的態度與期許。

Abstract

This study aims to explore the atmosphere of imagination underlying humanization and nature. The atmosphere of imagination refers to the image that an artist creates to convey his/her personal emotion via his/her selection of particular symbols. These symbols can derive from the artist's personal experience, so can they be imaginary characters. To me, the symbols I selected not only represent the joint concern for environmental protection but they express my interest in interpersonal issues. The present thesis is outlined as follows.

Introduction:

The introductory section states the author's motivation, contents, and methodology, the focus of which lies in the exploration of mind and the understanding of the value of life and nature through art creation.

Chapter 1:

Chapter one reviews some related theories, particularly those of Western Artist sect that have had great influence on the author's conception of creation and his way of thinking. Deeply affected by the Western art, the author has been making use of thoughts and ways of some specific period in the Western Artist, such as Renaissance's desire to depict the beauty of nature, to create his art works. Via exploring the richness of nature, one should realize that what defines realism is no longer the pursuit of superficial appearance, but is the closeness to nature as advocated by Barbizon School, the reference to humanity as highlighted by social realism, and personal imagination of realistically. The ultimate goal is to link such realization with the background of Romanticism and the meaning of Symbolism to construct metaphorical images that can inspire viewers.

Chapter 2:

Chapter 2 is the reflection of personal creation via the association of art, humanity, and nature. The author tries to seek for a balance between his concern for nature and the relationship between nature and humanity in his creation of art works. He tries to clarify the role of art, humanity, and nature by exploring how the three interact and further to extend his experience into the atmosphere of imagination based on the concept of environmental protection.

Chapter 3:

Chapter 3 regards the form of creation and expression of material. This chapter describes

the author's view of the value of art creation. He deems art a media for an artist and his/her viewers to communicate and converse. His creations attempt more than the aesthetic perception. Instead, he expects that his metaphorical creations can inspire viewers to take environment seriously and to have introspection of their personal experience. Moreover, the expression of delicate and bright is crucial in displaying the artistic features the painter wishes to present. Without the expression of life, the painter cannot manifest his innermost vitality, nor can he accomplish art works of soul.

Chapter 4:

Chapter 4 is the analysis of the author's art works. By linking to every kind of the atmosphere of imagination, this chapter reveals the author's state of mind when creating his art works. In different phases of creation, the author exploits different symbols to show how he thinks highly of environmental protection.

Conclusion:

Finally, the author shares his perspectives and products at present, as well as his attitude toward and expectation of his future artistic creation.

目次

緒論

第一節 研究動機與研究目的.....	1
第二節 研究方法與步驟.....	3
第三節 研究範圍與限制	4
第四節 名詞釋義.....	4

第壹章 創作相關文獻學理探討

第一節 文藝復興的偉大貢獻	
一、文藝復興時期以人爲主的藝術.....	5
二、文藝復興中人文主義對於往後人類進步與自然生態的影響.....	7
第二節 寫實主義的探究	
一、親近大自然的巴比松畫派.....	8
二、指涉人文的社會寫實主義.....	9
第三節 浪漫主義情懷與象徵主義的寓意	
一、浪漫主義作品中充滿想像的情感張力.....	10
二、象徵主義作品中物體表象背後的意涵.....	11
第四節 相關文獻之於筆者創作的關連性.....	12

第貳章 從藝術、人文與大自然的關連性中反思個人創作

第一節 藝術在視覺層面的探討.....	13
第二節 藝術、人文與自然之間的相關性	
一、人爲化物品之於藝術.....	15
二、自然環境之於藝術.....	17
三、人爲化物品與自然環境的相關性.....	18
第三節 藝術對於環境保護的理想.....	19
第四節 以環境關懷爲主體的個人創作發展脈絡	
一、創作模式與創作核心價值的培養.....	20
二、追求與環保相關的隱喻性畫面.....	23
三、生活中平凡角色下的心靈場域.....	24

第參章 創作形式與技法媒材

第一節 創作內容與形式	
一、以自然物體與人爲化物品爲主要題材.....	26
二、拼貼的運用與攝影的輔助.....	28
三、心象寫實的具象繪畫.....	29
四、寫實表現手法中抽象的意涵.....	30

五、個人隱喻性表現的形式.....	32
第二節 創作技法與媒材使用	
一、創作媒材.....	35
二、創作技法.....	38
三、具體的實踐.....	45
第肆章 代表作品分析	
第一節 意境系列.....	48
第二節 保利龍系列.....	54
第二節 籬笆系列.....	60
第三節 小結.....	65
結論	66
圖次	68
參考書目	70

緒論

第一節 研究動機與目的

對內在心靈思維的探索，並不只是某些特定行業的專利，然而對於將藝術探討視為生命意義之首的藝術家而言，找尋自我創作心靈層面的初衷，真的是較其他行業的工作者更具迫切與渴慕，因為藝術家總是喜歡將所有事物都推向最高心靈層面去看待，而不輕易滿足於表面或形式上的簡單、重複且趨向一致的表現型態。在創作的理念上，藝術家更是要求能夠擁有別於他人的自我風格，而這也正是每個時代具代表性藝術家所該具備的基本素養。

藝術創作對筆者而言，該要以什麼樣的心態去正視這份工作，這樣的課題在創作過程中不斷地伴隨著筆者，有時爲了自己，有時爲了身邊跟筆者有關的人。當你面對自己的創作時，你會因要滿足自己所需，而去解決繪畫上的一切困難，包括技巧部分、心靈層面都會漸漸的呈現出成熟的狀態，在這成熟畫面中其實自然的就流露出一個創作者的內心世界。

當你創作是爲了身邊對你有利的人，這時候所有創作的方向跟初衷，或許會有所偏差，不像單單爲了滿足自身心靈上直接的需要，你會顧及到那些你在意的人事物。這有部分是為了別人而創作，但創作最終乃是希望與觀者能夠產生溝通，這樣的藝術品才會有它的價值，但若這時你爲了你身邊在意的人，最終在你選定的觀眾與自己利益中間達到一個平衡點，這時在創作上的原意其實已多了許多爲了自己利益的成分。換句話說藝術家就容易活在與雇主之間的世界，而這裡的雇主不一定是對於藝術家本身的收藏家，而是因爲藝術家希望在自己選定的人身上達到利益上的共識，像是取悅世界的世俗作品，這對於藝術的價值都會造成很大的限制，因爲你所探討的格局對這個社會並沒有直接的建設性與幫助。

這邊第三種的態度，是爲了人類的理想創作，同時也可以是自己的理想。但這個理想裡所要對話的觀賞者跟你之間的探討是沒有超過畫面本身之外多餘的利益價值，而這是建構在一個沒有利益目的探討爲出發點。

就目前幾年的創作方向來說，關心的話題不外乎就是對於環境保育的重視，透過人為化產品與自然對象的相互對話，來開啓觀賞者對於較為弱勢一方的自然環境投入關懷，多了人為化產品對自然物件造成威脅的光景中進行反思。希望藉由每個階段的創作議題開啓觀賞者透過畫面的隱喻性，聯想到自身經歷與開啓他們對自然的關注與對人與人之間溝通上的重視。本研究論述所探討的主要架構包括：一、相關文獻的探討；二、創作形式與技法媒材的選用；三、創作發展脈絡與代表作品三大部分，將在各章節中詳細地分項說明。以具像寫實的表現形式對個人內心世界的探討，並剖析每個時期的創作脈絡，以達到全盤性的思索與整合，進而思索以環境保護與關心人與人之間互動的主題之未來的發展可能性。簡言之，筆者創作論述的目的如下：

- 一、透過關懷大自然議題，尋找當今社會具代表性“人為化物品”的符號意義，並能夠切入本文中對“自然環境”選用的自然物件，做更深入的生態平衡探討。
- 二、透過西方藝術流派中，浪漫主義與象徵主義，對自然環境所表現出的生態反應進行感性的遐想，並透過對自然物與人為化物品精準的選用，能夠更深入地在畫面中探討自己面對自然生態保育的初衷。
- 三、藉由自然物呈現的表象，探討筆者對於寫實的認識。而透過生態環境背後所背負的隱憂，開啓筆者對心象寫實的探究，從自然物件與人為化物品相互對話中，瞭解隱喻性在每張畫面是扮演極大的訴說方向，也只有隱喻性的事物，才能夠啓示觀者更深入的對環保議題背後的省思與探討。
- 四、在這系列環保議題的研究上，研究的目的不斷地在人與自然之間徘徊與反思，希望可以透過對大自然的親身體驗在心靈中看到環境生態的光景。以繪畫的方式，在畫面中藉由人類的所做所為，開啓對大自然關懷的議題，希望能夠返回對人與人之間的探討。

第二節 研究方法與步驟

研究方法主要是透過，一系列大自然物件與人為物品相互對話的作品，探討人類與自然共存的互動中，如何找到相互依存的平衡點。而本人主要是以「意境系列」、「保麗龍系列」、「籬笆系列」為探討方向，媒材上以各樣的素描、水彩、油畫為表現形式。文中以文藝復興的人文主義作為對人為化物品探討的起頭，以自然主義、寫實主義、浪漫主義、象徵主義、與一些相關的歷史文獻和藝術家的作品、創作理念等為主要文獻，協助個人對於自身心靈場域中探討方向的釐清。本人對於繪畫的創作理念及形式演變的研究步驟如下：

一、學理基礎研究與分析：

透過各種生活上的體驗對自身個性擁有初步的瞭解情況下，從西洋繪畫流派中收集合乎筆者創作理念的相關資料。例如：文藝復興的人文主義、自然主義、寫實主義、浪漫主義、象徵主義、魏斯創作思維的相關文獻探討等，並分析與自身繪畫創作理念上的關係。

二、創作形式與技法表現：

藉由「意境系列」、「保麗龍系列」、「籬笆系列」三個系列作品中，整理個人在創作理念的發展與創作形式的選用上，是否達到更為成熟的程度，能夠精準的建立在創作核心價值的脈絡上，對於畫面隱喻的探討進而關心生態的保育以及人類相互依存的態度等。在於技法表現方面，也是某種程度上對創作形式的實踐。因為成熟的創作形式，會渴慕熟練而精湛的技巧相互搭配，而最重要是在理念上是有所相契合的。不太可能是一個心思細膩的心靈探索，卻搭配著不加思索且粗糙的表現手法。

三、實際作品的分析與說明：

透過實際的作品，與觀賞者直接來個面對面的視覺對話，用畫作內藏的隱喻性意涵，深入觀者內心期待被開啓的潛在經驗。這些在觀賞者與畫作彼此間抽象的昇華，必須藉由一些文字的起頭，來帶領觀賞者進入創作者所佈局的心靈畫面。所以本文不但藉由圖像來解釋創作理念，也會透過各類的學術用語上的理解，化成自身經驗的語彙來闡述作品的創作理念。

第三節 研究範圍與限制

研究的範圍始於對自然、人文場景的遐想，在這幾年間以一系列「意境系列」、「保麗龍系列」、「籬笆系列」，與其他生活上的創作為主。研究作品，透過對自然寫實的追求到關心社會議題的創作，進而在畫面中增加主觀意識，挑選特定符號加以鋪陳並賦予作品背後象徵性與隱喻性的意涵，以給予創作者與觀賞者之間更寬廣的反思空間。

第四節 名詞釋義

一、心靈場域：

與人建立關係必須要創造一道與對方溝通的橋樑，至於每一樣藝術品都有其探討的範疇與主題，而本文中所提到的心靈場域指的是透過作品所營造出一種心靈世界、一種抽象的空間與氛圍，可將你所探討的的議題建構在一個指定的範疇裡，使觀者可以在作品裡看見創作者所要闡述對生命的看法與內在省思，進而在作品所營造的氛圍中引導觀者進入相關議題的對話與分享。

二、人爲化物品：

人爲化物品在本文中指的是一種經過人爲再造的物品，而特定指向對環境會造成負擔的人爲產物，像是保麗龍、塑膠袋，橡皮輪胎等。

第壹章 創作相關文獻探討

創作的過程中，西方歷代各時期的藝術流派，開啓我們對西方藝術的認識。在此特別挑出幾個對於個人創作上有比較直接影響的藝術流派，加以討論各流派的藝術背景與對個人在追求自我心靈場域一系列作品中的啓發。

第一節、文藝復興的偉大貢獻

一、文藝復興時期以人爲主的藝術

文藝復興運動大約發生在 14~16 世紀，這對於歐洲歷史文化的影響非常深遠，可以說是一個很大的轉戾點。與中古世紀的社會相比較，文藝復興時期的歐洲在經歷千年的封建神權統治之後，理性精神開始甦醒，同時資本主義開始萌芽，世俗文化也受到人們的關注。古典文化在當時再度受到重視，人們因著以人爲出發點逐漸擺脫宗教上的束縛，使得較爲理性的宗教信仰代替絕對的宗教權威，使創作上有更佳的彈性空間，可追求一個理想化的美與題材。因爲中世紀的藝術家在創作上都是先向前輩學習如何表現宗教人物的創作模式，然後用固定的模式，去描繪宗教裡的每個故事情節和人物，當時的藝術家從來不會關心到宗教以外的現實生活，只把寄託放在來世。而新一時代的文藝復興藝術家，他們開始對生活周圍的現實生活感興趣，題材開始轉向描繪現實生活中有血有肉的人物，慢慢的體驗出古希臘羅馬的寫實精神。人們對希臘羅馬古典文化的鑽研，並從中找到了這種歌頌人讚美人的人文主義思想，在歷史背景中，我們可回溯到當時 13~14 世紀哥德式的彩色玻璃窗畫在法國形成一股藝術形式時，義大利本土仍主要受拜占庭藝術的影響，流行木板祭壇畫，追崇羅馬式建築裡的壁畫。追崇那如何能夠更真實的描繪出自然，如何能夠象哥德式雕刻那般雕的栩栩如生？這些在創作上的慾望促使著義大利的藝術家，開始研究古代的雕刻，研究拜占庭藝術中所保留下來的希臘羅馬繪畫風格，一個新的藝術態度與創作風格就這樣的醞釀形成。

“文藝復興”（Renaissance）一詞的原意就是“古典文學藝術的再生”，這個所包含的範疇相當廣闊，不僅僅指著文學、藝術等，它的影響更是遍及整個世界與往後的藝術流派。文藝復興相繼有幾個時期，早期的文藝復興時期（15世紀，佛羅倫斯及北義大利）許多藝術家經過一段時間的努力，透視法、明暗法、解剖學等科學法則逐步確立起來，到了勝期的文藝復興時代（15世紀末~16世紀上半葉，羅馬及威尼斯），來到了一個大師倍出的時代，以達文西、米開朗基羅、拉斐爾、提香等為代表的一系列大師，這些大師總結了前輩藝術家的探索，使藝術在16世紀初達到高度完美成熟的境界。

二、文藝復興的人文主義對於往後人類發展與自然生態的影響

文藝復興可以說是人類文明的起頭，人類生活的重心，從宗教世界裡的追求轉而定睛在自己身上，一切的出發點都來自於滿足自身的需要，順勢地發展出更多的意識形態，在往後的時代裡，各持己說，在相互抗衡中每個學說與意識形態也更趨完整。在這之前，人的一切活動都有個共同的目標，就是專注於神的事工，定睛於神的心意去行事，當時在藝術創作上所有的作品幾乎都是為了宗教而生，由其在12~15世紀的哥德式藝術更是達到了頂峰。“哥德式”（Gothic）這個名稱也是，文藝復興時期的學者對這12~15世紀的歐洲藝術的一個貶稱，意思是野蠻人的藝術。

文藝復興的創作者，打著以人為本的出發點，將一切的成就歸因於人類透過理性觀察發現事物的奧妙，在創造上生產出一系列偉大的作品。但是他們卻不知道所有的觀察對象與靈感的泉源，都是取於這個世界上的所有生態現象，而世界並不是因為滿足人類而生的。

若硬要將理由歸因於我們是這個世界上最有力的生物，所以我們能夠以一個至高者的形象統治世界。但是就這段人類與自然共存的時間中證明，我們是無法全然主宰這個世界的，我們仍需要仰賴自然，而我們頂多能做到一個好管家，這就已是發揮出我們人類在這生態體系中最大的價值了。若要超越了這個身分，

企圖當一個主宰者，我想許多的是災難將會發生，人類私心的慾望將導致人類自身走向滅亡。

第二節 寫實主義的探究

十九世紀上半葉的法國，藝術上充斥著新古典主義與浪漫主義的同時，又有一個關心當代社會問題和現實生活為主題的重要思潮，那就是我們熟悉的寫實主義（Realism）。從 40 年代到 70 年代，哲學上的唯物主義與實證主義的出現，在自然科學的客觀研究上同時也受到更進一步的發展。這時大家以理性的自然科學觀察去看世界，用冷靜的眼光去看待現實生活，去觀察身邊週遭所發生的一切事物，冷靜務實的態度成爲一種時代風尚。同一時期的新古典主義與學院派，仍沉浸在對古代英雄的歌頌與追求高貴典雅的風格，浪漫主義則沉浸在追思中世紀的傳奇、異國情調，以及不切實際的幻想世界裡。

十九世紀 40 年代起，寫實主義開始對新古典主義的裝腔作勢，與浪漫主義無病呻吟的幻想世界做了一個直接的反動，他們認爲只有自己的作品才是現實世界的代言人。開始在題材上有了重大的改變，就是他們開始描繪普通人的生活，對大自然的親身描繪，用自然科學的方式探討眼前所看到的真實景象。這種題材轉變有別於當時學院派的想法，學院派認爲高雅的藝術本就是爲了去表現高雅的人物。

寫實主義在美學特徵上，通常它包含兩個意涵，第一個意涵是指文學藝術上一種出於基本創作方法，依造本來的樣子去描寫、去反應生活。這裡主要討論的是第二個意涵，就是十九世紀中葉的文學藝術思潮裡，寫實主義的客觀性與典型性（偏向有意圖性的寫實）。

客觀性是寫實主義的主要特徵，而客觀真實的探索生活也是寫實主義別於當代其他流派最主要的思維，完全別於古典主義那按照既定美感的創作模式，也不同於浪漫主義順著主觀意識將生活理想化，這種以客觀科學的方式紀錄生活，許

多層面上跟自然主義繪畫很類似。

典型性，偏向有意圖性的寫實。寫實主義不像新古典主義按照著既定的美感模式去描繪對象物，這種美感套用的模式不適用於想藉由觀察追尋真實生活中真實美感的寫實主義。而這種典型性是將現實生活進行概括和提煉，把典型的事件與態度集結起來，形成一個典型畫的形象，更具有藝術的真實感而有別於完全現實的表象。我們可以用兩種派別加以更深入的探討，分別是巴比松畫派與庫爾貝為首的社會寫實主義。

一、親近大自然，以自然景物為主題的巴比松畫派

巴比松畫派（Barbizon School）是 19 世紀 30~40 年代出現於法國的一個風景畫派，也稱做楓丹白露派，因為這群畫家主要以楓丹白露森林裡的景色作為創作題材。一群畫家離開巴黎市區，與新古典派與浪漫派的爭論，相依聚集到這巴黎近郊楓丹白露森林裡的巴比松村。他們對於義大利古典式的風景畫風感到厭倦，主張回歸熱愛大自然的心情，直觀自然，寫生擺在眼前的自然景色。就這樣許多的畫家幾乎後半輩子都與這個森林生活在一起，他們放棄神話般與寓意性的題材而以法國近郊的自然風光和田園生活為創作題材，而被人視為法國民族風景畫派的開始，對法國寫實主義運動有著一定性的影響。他們對當時英國風景畫家，康斯塔柏對大自然田野風光的描繪與泰納對光線的表现讚嘆不已，並主張走出畫室直接親近自然，以寫生的方式創作，這連帶也影響日後的印象派畫家。此時期的畫家主要有柯洛、米勒、盧梭等。

筆者對於柯洛（Camille Corot, 1796~1875）的作品相當的喜歡，尤其是他作品中有一種朦朧的詩意，光線透過樹縫與葉間，營造出灰朦的色調像是蓋著一片薄紗。有時又不時的在林間安排著點景的人物，特別顯眼，有虛有實的畫面特別讓我陶醉，而樹葉綿密的筆觸更是別有特色。

米勒（Francois Millet, 1814~1875）畫作中主要以農民作為他描繪的對象，多半也是因為他出身於農民家庭，儼然被大家稱為農民畫家。在梵谷之前這位被大

家稱為農民畫家的米勒，就以一種嶄新的眼光去觀察周圍農家的生活，以樸實誠懇的筆調來描繪這群平凡的靈魂。米勒吸引我的主要是他有著一顆追求人性的心，在他樸實的筆觸下誠懇的描繪出農民勤勞、順從天意、刻苦忍耐的生命。他的筆觸或許沒有當時新古典主義或是學院派畫家們順暢柔順的筆觸，但米勒肯定中略帶粗獷的筆法，真是能夠反映出他對農民生活的感同身受，同時也提醒著我要用真誠的心去觀察每一個生活中的細節，而不是一昧的全是用美麗順暢的線條來表現每一個對象物。

二、指涉人文的社會寫實主義

庫爾貝（Gustave Courbet, 1819~1877）是法國寫實主義美術運動的代表人物，寫實主義一詞，得自於 1855 年他舉行的個人畫展。在 1855 年舉辦的巴黎世界博覽會美術展庫爾貝慘遭落敗，但不氣餒的他另在會場旁搭起木棚，展示他的藝術主張，門口寫著「寫實主義」此一字排，同時也是藝術史上第一個個人畫展，從此寫實主義一詞開始被文學界與藝術界使用。庫爾貝作品中最大的特色就是，師法自然，去華就實，表現自己親眼所見的人事物，強調繪畫的社會性內容，同時也是一位積極投入各項社會事務的社會活動家。

在初期面對自我創作階段庫爾貝的社會主義寫實，給予筆者對生活中人事物的取材有不少的點醒，早期總是喜歡挑選富有美感的事物，滿足創作出一幅賞心悅目作品所帶來的成就感。但卻覺得畫面似乎哪裡空泛了點，太浪漫主義導致過於甜美的遐思嗎？還是被古典主義既有的美感所拮制了眼目？忽略了生活中與自己切身關係的平凡人事物。這也開啓了筆者對現實生活中的觀察，也希望自己能夠從中看到些社會現象，因為創作最初的目的或許是在滿足自己的情感表達，但是筆者不希望只停留在滿足自己收藏美麗事物的創作中。更多的希望是擺在，自己的作品是否可以透過個人對社會的感受，並與觀賞者一起以關懷的角度去看待每個社會中的需要和欠缺，甚至反省我們所做的一切是否影響到整個生態的保護。

第三節 浪漫主義情懷與象徵主義的寓意

在此筆者主張，藝術該有一個主觀的想法，確立你的關懷立場，透過豐富的情感與詩意般的遐想營造出能夠使人想一窺究竟的神秘畫面。不是只追求事物呈現在我們面前的表象而已，上一節談到的庫爾貝，他習於描繪他眼前所見的事物，但過分強調絕對忠實於客觀事物的真實，使得他的作品少了點詩意與留給觀者的想像空間。一個富有涵意的畫面，筆者覺得該留個想像空間給予觀賞者自己去遨遊，而你可以藉由所選的對象物導引他們進入你的畫面使他們觸摸到藝術家企圖想關心的藝術美感或是社會價值，最終開啓他們自己的生活經驗，與畫面所要隱喻的理念激盪出不同的想法。這種多次激盪思緒的潛在影響力，很多時候遠超過畫家本身單方面透過作品隱喻的個人省悟，來得有價值與廣度。因此筆者基本上希望自己能夠在創作上，營造出一個富有寓意的畫面，背後卻潛著對當時社會脈動的反省。筆者以兩個代表性的流派主義加以探討。

一、浪漫主義（Romanticism）作品中充滿想像的情感張力

浪漫主義當時的背景處在十九世紀上半葉，法國經歷大革命之後，資產階級的地位逐漸穩固，人權思想深入人心，尊重個性、強調自我，重視個人情感成爲一個當時新的時代風尚。浪漫主義別於古典主義的地方是，古典主義重視表現客觀對象，而浪漫主義則重視表現人的主觀世界，全力的去探索人的心靈世界中獨特的自我，放棄了古典藝術講究普遍而絕對的共同美。浪漫主義主張藝術該以個人情感爲基礎，極力的抒發個人的內心世界。以下簡單介紹兩位代表性的畫家。

傑利戈（Theodore Gericault, 1791~1824）被譽爲法國浪漫主義藝術的先驅，享年僅 33 歲，是一位非常有才華的藝術家，最有名的作品是他的“美杜莎之筏”（1819, 491x716cm, 油畫）。此作品生動的紀錄當時船難後，一群人乘坐臨時拼起的木筏在海上漂流的經過。生動的筆觸紀錄著當時駭人聽聞的慘劇，與絕望前一刻發現船影，拼死呼救的情節。

德拉克洛瓦（Eugene Delacroix , 1798~1863）這位繼傑利戈之後的法國浪漫主義藝術家，認為藝術應該將情感從一切理性的法則中解放出來，重視靈感的運用與富有想像力的表現。1824 年德拉克洛瓦曾寫道：「我認為，只有想像力，或者換一種說法，只有感覺的細膩性，才能使人看到別人所看不到的東西。」¹由此我們可看出德拉克洛瓦，非常看重想像力與個人感受的培養。德拉克洛瓦當時以魯本斯奔放揮灑的風格，來對抗工整細膩的古典派畫家作品，以主觀性對抗過分的客觀性，以變化多端的表現來對抗僵化的完美，這些主張實在反映當時浪漫派的思維，而德拉克洛瓦更是有“浪漫主義的獅子”之稱。代表作品有“但丁之舟”與“自由引導人民”等巨作，特別以“自由引導人民”讓人印象深刻。這張作品以浪漫且豐富的想像力，表現 1830 年 7 月 28 日巴黎人民佔領王宮、推翻查里十世統治的戰鬥場面。

二、象徵主義在物體表象背後的意涵

象徵主義（Symbolism），來源於希臘文“Symbolon”一詞，含有“符號”或者“暗示”的意思。19 世紀 80 年代時，首先是法國，之後遍及整個歐洲在文學、藝術領域上都有直接的影響。當時巴黎公社失敗後，其中有一部分的小資產階級知識份子悲觀的情緒中，轉向尋找心靈層面的寄託，不論是透過藝術、文學、或是宗教為的就是尋求靈感和啟發。因此，象徵主義者的創作中，他們善於描寫主觀精神領域的“幻覺”就當時追求象徵意象的幻覺，是他們有意識的自我欺騙所衍伸出來的故事情節，而這並非本人對於象徵聯想的訴求。

柏格森說：「我看，並且以為看見了，我聽，並且以為聽見了；我審視我自己，並且以為已經探究到內心深處了，但是，我在外界所看到和所聽到的，不過是浮在表面上的東西。」²要能夠穿透表面上所看到的，必須要用一種對自然的超

1. 高尙谷著，《西洋美術史一》，頁 132。

2. 高尙谷著，《西洋美術史一》，頁 178。

脫，而這種超脫是建立於內在的感官，而非對外在表面上所代表的既有價值。也只有透過這種超然的感受，才可以看到對象物別於實際存在的符號意涵，就像當你企圖描繪出一個大自然備受迫害的畫面，你或許會想到畫好幾座垃圾場、焚化爐以覺得可以表現環境污染的程度。你到可用一個微小的保麗龍盒子，擱淺在岸邊，反可看到經歷使用過而丟棄的垃圾出自於人使用過後的痕跡，隨手拋棄的不道德行爲，在擱淺的岸邊已經暗示著環境即將面臨的危機。像是有些人表現死亡的題材，會使用粗陋的槍支符號作爲危害生命的禍首，畫面中更是畫著兩個人，一個人準備扣下板機在另一個被殺害者的頭上。更具深度與象徵意涵的作品，他可能只畫出一張徬徨失神的臉，象徵著他對生命失去盼望的痛苦，那種不安定的感覺比結束生命來說都來的無助、漫長，若再追究藝術家的年代與生平，說不定更隱喻作者藉著作品諷刺社會的貧乏與動亂時代背後的悲歌。

第四節 相關文獻之於筆者創作的關連性

當一位藝術工作者在創作上更多了解自己的方向與定位時，便會更有計畫的在各方面去尋找能夠輔助自己解決創作上的疑惑與表現上的限制，甚至在作品中都有可能開啓些新的想法與風格。之於文藝復興時期對於的藝術的貢獻，真是開啓一個很重要的里程碑，而對於筆者來說最大的受益在於幫助筆者在描繪對象物表象上的探索有許多學習的依循。之於內心層面而言，像是生活化的藝術中筆者看重對生命的探討，透過每個人獨特的想法而非照著既有的美感模式，而是帶著豐富的情感去經歷生命、去觀察每個生命中所經歷的細節，紀錄自己最真實的感受來呈現出你個人所特有的風格。最後這些畫作在觀賞者面前所要扮演的角色，筆者認爲該與這個世代的人能夠溝通，這才有達到創作背後所隱藏的價值，而一張作品若又能夠帶給觀者有啓示性的開啓，那這幅作品所衍伸出來的價值已超越原創者當初所求所想。因此，筆者特別對於文藝復興時期的藝術、寫實主義、浪漫主義、象徵主義等特別提出來探討，並且筆者認爲這些藝術時代背後對於現代藝術的貢獻之於每位藝術創作者而言都是不可缺少的養分，就看我們用什麼樣的態度來回應我們在當代潮流裡所呈現的生命。

第貳章 從藝術、人文與大自然的關連性中反思個人創作

每一件作品是筆者對於外界闡述個人想法的一個窗口，希望藉由作品與觀賞者在內心上能夠相互連接，透過心靈的契合一同關心這個社會、環境生態所面臨的議題，並且讓觀者感受到，藝術的發展與人類生活的脈動是息息相關的。

第一節 視覺藝術的探討

『藝術這個字眼通常總是和具有「造型」或「視覺性」的藝術相連。但是更確切地說，它還應該包括了文藝和音樂。而各種藝術之間有它們共同的特質。如何對這些共通特質下定義，正是探討藝術的最佳著手點。』³

—赫伯特·里德

(Herbert Read)

在此文中主要以探討「造型」、「視覺性」的藝術為主要切入點，相信藝術絕對不會只透過視覺感官來滲透到人們的心理，創作者仍可透過嗅覺、味覺、觸覺、聽覺，這些抽象的感官來體驗藝術的奧妙，而美感是其中一個讓我們與藝術接軌的方式。筆者相信對於每個從事藝術創作的工作者而言，他們對於藝術的定義一定大有差異，從看待藝術的方式、呈現自我風格形式與過程，到創作最終實踐的目的又是建立在什麼樣的美學論點之上，每個創作者都有自己的論點。而在整理許多藝術家對於藝術創作的動機上，我們不難發現絕大部分的藝術家都有個相同的動機，一種取悅的慾望。在最簡單而通俗的狀況下，藝術往往被定義為一種為了創作出取悅性形體的意圖，在這裡我們以「視覺性」藝術來加以討論。而這些取悅性的形體與造型能夠滿足我們的美感，而這些美感只有在感官所產生的各種感受經驗之間，形成了一種統一和諧的感覺時，才得以滿足。這邊有個重點是當我們提出藝術一詞時，我們時常將「藝術」與「美感」連結在一起。

3. Herbert Read 著，梁錦鑾 譯，《藝術的意義》，（台北市：遠流出版社，2006年），頁 28。

我們往往多半把具有美感的事物才視為藝術，而把那些不具美感的事物隔絕在藝術的討論之外。而這種把藝術跟美感歸為同等的想法，往往限制了我們對藝術認識的深度與廣度，以至於我們無法認同不屬於我們既定美感的事物，並加以置之度外。因為美感是一個起伏變化很大的現象，它在歷史發展的過程中所呈現的形態極為的不穩定，有許多的樣貌與論點，而藝術應該包括諸如此類的現象。所以筆者覺得藝術很有趣、也很抽象，而每個事物從各個觀點去看待時，都存有屬於它本身的藝術性，只是看你要以什麼樣的觀點切入來決定它的藝術價值。

所以我們不該面對每個不同的藝術流派與作品採以相對性的評估，或許可以把重心放在如何分辨各個時期中藝術作品在表達上是真誠還是虛偽上，而現在藝術家所做的一切，後人也會對我們所做的創作加以評論是否合乎未來藝術家對我們現在當今藝術的定位。所以筆者認為一個作品藝術性的多寡並不是建立在它的表象，而是著重於它是否能夠準確的傳遞藝術家對當今社會脈動的看法，作品中讓觀賞者能夠透過作品看得見、聽得到、摸得到，甚至聞得到的方式來傳遞創作理念，而不是空有美感卻沒有內涵，或是只滿足藝術家自己本身的慾望，這樣就顯的單薄了點。對於一件作品在藝術價值的定位上我們可以看到，達文西“蒙娜麗莎的微笑”作品真正的藝術價值與資產並不是對於達文西個人而言有多大的獲利或是對於達文西一生有多大的轉折點，而是此作品不論是對於當時藝術創作的突破，甚至對於後世所帶來不論是精神上、繪畫技巧、甚至構圖概念上等等多樣的反思與突破。而不單單只是達文西的作品讓我們體會到他在“蒙娜麗莎的微笑”作品中衣服畫的多麼有質感，因為這根本不是達文西要此作品中所要傳達的重點。

第二節 藝術、人文、自然之間的相關性

藝術家透過自己的作品與觀者進行心靈層面的溝通，在畫面中題材的選用，不外乎就是人、物體、場景空間等用以表達，物品彼此相互搭配後所來營造出的畫面意涵。這裡特別以人為化物品與大自然物件作為探討對象。

一、人為化物品之於藝術

各個時代的藝術家，在他們畫面中所選用的人為化物品，都各具有其自己歷史時代的指標性，每個時代所選用的人為物品都有所不同，舉各個時期肖像畫藝術家而言，人物衣著的選擇是突顯他們畫中人物身分地位的象徵符號，藝術家會幫畫面中人物挑選服飾之外還會搭配一個適合畫中人物身分地位的器皿安排在人物身旁，更凸顯畫中角色的身分地位。貴族的衣服與平民的衣服差異甚遠，不同藝術時期的畫家，畫中關心的人物角色的社會階層，都各有不同。



圖 2-1，維拉斯貴斯，侍女，1656

像是巴洛克時期西班牙畫家，維拉斯貴斯（Diego Velázquez，1599~1660）在《宮女》、《小公主》畫中所畫的人物都是皇室貴族身分的人物，而巴比松畫派的米勒（Francois Millet，1814~1875），在《拾穗》與其他作品中描繪農村生活中農民樸拙的衣賞。



圖 2-2，米勒，拾穗，1857，畫布油彩 83.5x111cm
巴黎奧塞美術館藏

我們能夠透過每個人為化物品，了解各個時代當時的文化特色，像是我們可以透過埃及的木乃伊了解當時埃及人認為當他們死後，靈魂總有一天會回到肉體，人也會跟著復活。因此木乃伊在當時的埃及人眼裡，是一個對來世的寄託，他們不計代價的鑽研如何保存屍體的方法，這種精湛的醫學技術加上他們的信仰文化，木乃伊儼然成為埃及藝術中指標性的代表之一。



圖 2-3，傅浩軒，拍賣（局部），2006
畫布油彩，91×73cm

藝術家在畫面上會借用人為化物品本身象徵性的意涵，幫助他們的作品能夠更完整的反映當時社會脈動或是呈現畫家本身創作理念。在當今環境反撲的時代裡，筆者企圖透過藝術彰顯環境的重要性，所以在保麗龍系列畫中，保麗龍是筆者對於環境關懷一系列作品具代表性的符號，它暗示著對大自然環境的迫害，在生態反撲的這個世代，保利龍儼然成為筆者在藝術創作上選用的重要符號，相繼的還有工地的鐵皮等等。

二、自然環境之於藝術

大自然對於人類來說是一個密不可分的關係，人類文明的進步往往都是透過對大自然的觀察與模仿開始。透過觀察我們能夠深深的體認到大自然是一個極為奧妙且蘊含無限可能的生命，它是一個活生生的實體，看得到、感受得到、各種的感官在大自然的洗禮下，我們能夠敏銳感受到很多的箇中道理，並體驗到他帶給我們的豐盛。人們說大自然是一本百科全書，擁有著所有資訊的源頭。西方自然主義之父盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）曾說：『大自然是善良之母，是擁抱一切高深莫測的偉人，是事物的宇宙系，是幸福與愉悅的泉源。⁴』而我也更確信的認為大自然就是一個寶貴而實實在在的生命體，它有極為豐富的資源同時也是有耗盡的時候。透過大自然的學習，我們可從原始壁畫的作品一窺原始人在描繪動物姿態之前，無不是透過平時習於觀察動物體態而來的記憶，之後再加以描繪在洞窟的壁上。到了早期希臘的繪畫，我們可以看到他們源自對自然的模仿使他們在各方面的藝術創作得以有更多的突破。在筆者的創作中不少的作品也是透過對自然的模仿，用客觀的角度來呈現事物真實的面貌，探索事物本質的意涵，這種方式接近「自然主義」用客觀觀察的方式去探究事物的方法。本節旨在說明大自然對於任何藝術而言那個起初透過觀察而延伸的模仿，最後我們可透過模仿而得的經驗，彼此加以更深入的探討出許多的藝術風格，大到研究整個藝術的演變過程。而至今的我們在任何藝術創作上也仍是先透過最基礎的觀察開始做起，從模仿開始深入，經過許多的試驗進而得到答案。

4.D.Simonnet 著，方勝雄 譯，《生態主張》（台北市：遠流出版社，1994 年），頁 13。

三、人爲化物品與自然環境的相關性

自從文藝復興人文主義的興起之後，人在滿足自我的慾望上一天比一天加增，資源的開發與能源的使用上，一個時代比一個時代更爲進步與多樣。到了現今過多的對大自然資源的開發，導致了我們對大自然的擠壓，造成現在大自然反撲的生態現象。當今的各行各業無不都在搶救這個唯一的地球，汽車製造業的大廠相繼研發更爲環保的汽車科技，傳播媒體各個透過大大小小的廣告教導環境保育的重要性，生物學家、科學家現在全力投入搶救大自然的相關研究，從事藝術創作的工作者以自身的作品展現他們對大自然的關懷，藉由電影、畫作、雕塑品、音樂等抒發他們心靈中對大自然的憐憫，邀請觀賞者一同投入環境保育的工作。而在這些眾多作品當中，我們不難發現不少藝術工作者，像是電影導演、藝術家、音樂家，都把許多大自然的元素拉進作品當中與人文做結合。

在電影中，近期許多的導演喜歡藉由即將崩毀的自然生態與人類文明科技作爲世界末日的情節。在繪畫創作上畫家藉由人文產物與自然生態的結合，來彰顯自然的偉大等類似的作品，漸漸也成位藝術家對生態關心的主要方式。而在音樂創作上，近期就已有許多的音樂配樂家喜歡收錄大自然中的天籟，像是鳥叫聲、風與海的聲音、溪流的声音，或是各季節中森林裡的蟲鳴鳥叫等，放在他們的創作中探討社會議題。在人爲化物品與自然環境的相互對話裡，可以開啓我們對他們彼此重要性的省思，而現在過度開發人爲化產品的世界光景中，大自然的重要性與保育已變成我們現今首要面對的課題。

第三節 藝術對於環境保護的理想

環保意識抬頭的今日，無不因爲我們總是認爲人是世上的主宰，因此人類對大自然資源的竭力開發最終造成對生態環境嚴重的破壞。而這裡我們簡單的以人類中心主義（Anthropocentrism）的出發點來點出我們如何看待生態資源，進而討論藝術對於環境保護的理想。

生態作者，鐘丁茂與環境哲學中心研究員，徐雪麗，在一篇與環境保育相關的文章中提到，人類中心主義（Anthropocentrism）是現代普遍考慮自然的主要思想，人類中心主義的基本假設：人類以及他們評價自然的模式是任何試圖思考「綠色環境」的一貫模式（modus operandi）。很明顯地，人類總是運用想像力來瞭解環境，然而這是否意味著人類不過是生態系的一部份，就可以永遠成爲所有事物的判斷標準？人類中心主義的態度假設：自然的價值只有在人類使用它的時候才會存在；更甚者，只有當人類把自然物轉換成一些有用的產品時，人類才會普遍認同自然物價值的存在。而在藝術上以「人」自身爲中心主軸的不外乎最具代表性的就是文藝復興時代所提倡的人文主義，當時所提倡的以人爲中心的思想是揚棄中世紀以神爲本位的想法，提高人自身的價值。文藝復興時盛期的大師中，以達文西爲例。達文西不單只是在繪畫藝術上，帶給後世無法想像的豐盛與影響，在科學方面的發明更展現他對自然研究的熱愛，不論是描繪植物的手稿到對解剖學的探討，用素描一筆一筆地紀錄他研究人體的心得，與對大自然現象的體悟我們都看得出達文西過人的才華。從達文西身上我們看到人類的驕傲，這樣的求知慾與對研究的熱愛，透過不斷的創作累積出如此驚人的作品數量，且每樣作品都可說是經典中的經典，到現在都難有人得以超越如此非凡境界。

人文主義造就人們對生活事物的探究，在達文西的成就上我們看見人類無限的潛能，在達文西的作品上我們可以看見他對環境敬畏的態度，所有的發明透過對自然物現象的觀察，帶給人類無限的貢獻，不論在醫學、科學、藝術上，甚至透過達文西的研究我們可以更了解大自然創造者造物的原理。

5. 本文摘錄自 Smith ,M.J., (1998) .Introduction: Understanding Nature In Ecologism Towards Ecological

但是近幾年來的人們，出發點總是在於自身利益上的獲得，在工業革命之後更是迅速的對自然擷取所需的能源。不道德的人士，更是藐視對環境的保護，像是濫墾山林或是盜採砂石，最過分的就是排放有毒物質的工廠廢料，原先美好的環境生態交在他們這種人的手中，地球怎麼可能不會滅亡。

藝術是真、善、美的集合，藝術的靈感取自大自然的一切，藝術是人類文明發展最高的表現模式，因此更該發揮藝術該有的果效去回饋大自然這塊大地之母。藝術品是一個能夠反映創作者內心世界的鏡子，而有隱喻性的藝術作品就像是一個雙面鏡子，能夠照出創作者的內心想法也能照出觀賞者經過作品反思後所開啓的潛在思維，而透過藝術品讓觀者開啓什麼樣的潛在思維，這就是我們藝術家所要關心的。每位創作者對於自身內心的探討都是一個很重要的課題，對於筆者而言，透過作品可以給觀者什麼樣的啓發，這才是我們創作者對於自身之外首要去關心的方向。而藝術品本身能夠營造出一個期待的世界，它可以開啓理性層面中無限的可能性與突破，對於筆者而言藝術是扮演那科技進步最重要的角色，它可以帶領我們從心靈層面去突破很多眼睛上所看不到的障礙，讓我們心靈淨化，透過感動讓每個人都能夠改變。因此一個關懷生態的作品，我相信它能夠在每個時間、場合中發揮它的功效，對所有的觀眾說話傳達環保意識對於現今的重要性。

第四節 筆者創作發展脈絡

一、創作模式與創作核心價值的培養

1、多觸角的學習模式

在創作發展上筆者經歷許多過程，每個階段的思索過程有時是非常跳躍性的，像是現在我們所接觸的當代藝術，每個創作形式都有很高的延用性與重疊之處。身處藝術全面性接受的大環境下，全盤性的體會各種藝術之間的奧妙，不論是工業設計、立體類的裝置藝術或是藝術史上的各個流派，似乎已是個趨勢。

不同的藝術流派我們都可以滋取他們的養分以對我們在藝術創作上有更多的突破，不論是古典主義的嚴謹精神、印象派繪畫對光譜的研究，或是浪漫主義豐富情感的表現等，這些不僅促使我們對藝術層次有更高的追求感，更藉由前人藝術的資產來對自己創作有著更多的提升。這也是在被教育下所朝向的學習態度，高中的時候教導我的老師也常用不同形式的教學方式教導我們如何從電影、文章，生活所看到的人事物去體驗藝術。

2、追溯環保議題的核心價值

西方藝術與東方藝術有許多的共通點，對於一個尚未有深遠歷史文化背景的國家，在還沒衍伸出屬於自己特殊的文化時，就被許多充滿豐富文化色彩的國家所殖民。台灣的藝術教育，在西畫方面是受到西方繪畫片段片段的傳入而發展，我們總是先分別了解每個流派背景然後才實踐藝術，少有系統性的吸收，常常習得西方的技法用在地性的思維呈現。或者只是一味追求某個時期的偉大巨作，而模仿其藝術的外觀採套用的方式加諸在自己的創作上，形成一種不知何而為的創作模式，並缺少深層的思考與觀念加以支持。

這種方式的學習有好有壞，好的層面就是我們可從多元的藝術世界裡，看到多采多姿的各種色彩使用與造型美感，並深入其境的體會當時的社會環境，從中選擇性的學習，來幫助自己找尋屬於自己的創作形式與思考脈絡的核心價值。

壞的就是，像現在我們可以看到有些人爲了當代而當代，爲了搞怪而搞怪，自己爲何要這麼做卻沒有太多的想法與感動，能支撐創作的理由或許是他們覺得好像大家都這麼做，而這或許是一個可行的創作方向。因爲他們看到當代許多的大師有著極高的成就，同時一堆人又朝這方面去著手的趨勢下，踏入了這藝術潮流，但說真的這些極高成就在多半人的眼裡，利益與金錢才是他們真正所定睛嚮往的，而不是把心思擺在對學理有更深的探討。當然其中也有不少藝術家是真的透過深入的學理研究與實踐而走在藝術的前端，帶領著許多人更認識當代所呈現的藝術風貌。但千萬別當一個盲目追崇的模仿者，這樣會浪費上帝給予每個人的才華。在這裡並不是要探討當代藝術對自身的影響，而是在這段創作的日子裡

透過不斷的整理，發現在面對每一個自己喜歡的創作議題中，似乎都有同樣的創作理由與相同的核心價值。如同上面所說的，每個人喜歡的東西很廣、種類很多，你可以有許多天馬行空的想像，但不是想到什麼都一定要畫，而是要知道自己該畫的是什麼。在創作上，許多人會因為這個東西好漂亮而去畫它，這個行為或許能夠滿足他對描寫的成就感，但是對於一個追求自我獨特風格的藝術家來說，並不會有什麼多餘的幫助。一個成熟風格的藝術家需具備許多的條件，筆者目前認為最重要的條件是，在你生命中是否知道你要透過藝術做什麼樣的事情，這會深深的決定你面對藝術的態度。不同的態度，會促使你有不同的使命感，希望透過你的作品能夠讓觀者反思什麼樣的人生議題。這時在創作題材的選擇上，你就會這個想畫、那個想畫，但每個對象物之間卻沒有存在一個共同的核心議題，造成每個時期的系列作品彼此間卻看不到同一個思維脈絡。所以個人認為喜歡的東西可以很跳躍性，但是對於呈現議題的對象物不能以跳躍性的態度去選擇，不但沒法表達一個完整的脈絡，在畫面中要表現的意涵也難以精準。

一系列作品，從習作到正式的作品，大大小小的作品主要包含速寫、插圖、素描、水彩、油畫等，題材都取自於生活週遭的人事物。而這些所選的題材或是說符號也可以，他們都是為了來支撐筆者對於環境生態保護的關懷。其中關心大自然與人之間的共存關係，進而探討人與人之間的疏離感，甚至會單獨詮釋對象物的存在價值，或許用浪漫主義英雄式的歌頌方式強調其不凡之處，也可能用憐憫之情的出發點來反思微小事物的重要性。

二、追求與環保相關的隱喻性畫面

從本身是一個喜歡想像的人談起，時常透過幻想定睛於一事物上，可能幾個小時，也有可能深入其境一整天，甚至持續的在生活中找到類似的寄託物，能夠把相同的想像畫面與精神上的期待擺放在不同對象物上。也因為透過對象物的幻想與揣摩，筆者喜歡從更多不同的角度去看同一個對象物，過程中聯想的趣味讓筆者專注在一事物上，期待發現更多的可能性，或許是美感，或許是預設對象物在不同時空中所能營造出不同的激盪。延續探究自然奧妙的慾望讓筆者喜歡上精緻的物品，這裡的精緻不全然在物體表象上的美感，更多的是在追求每個物體呈現出來讓觀賞者體悟到的巧思，這是筆者更為迫切想追尋的細膩感，與寫實感。舉例來說，自然主義的繪畫我們應該難以在事物表面精準的呈現上，用粗糙一詞來加以形容，但是就某些心理層面來說或許多了些空乏，他們以客觀不加思索的照相方式呈現所看到的客觀景象，紀錄當下的場景、天氣、人物等，很寫實沒錯，但就是少了些巧思，去安排線索讓我們看到更多能夠展現的涵義與情感。即使是同樣的場景，對於熱愛想像與充滿浪漫情懷的創作者眼中，他們可能只會注意到人群中唯一身穿紅衣服的女生，或是一台碩大的挖土機背後站著一棵樹，暗示著一種人文與自然的對抗。一位充滿情感的創作者會將一個場景裡最能夠被使用的關鍵角色提煉出來，如上述身穿紅衣服的人或是挖土機與樹的關係。接著用各種的方式加以描繪出心理所看到的氛圍，可能用舞台光或是使用完整度的差異，讓觀眾能夠敏銳到創作者所選擇的象徵符號，進而透過個人表現手法的搭配，呈現出一個讓人能夠有更多聯想的作品。魏斯的作品就充滿著這種味道，若有遭一日，能夠漫步在魏斯的家鄉裡，你會覺得好像是走入一個故事情節的小說，隨時能見到畫中的景物，但你所看見的實景，肯定沒有魏斯畫中的景物如此的充滿戲劇性與詩意。

以上可知，在創作形式上個人熱衷於營造感性的畫面，不單只是再現對象物。技巧上透過手、眼的協調能力再現真實物像，內容上加註個人的創作理念與心靈感受，使作品具有更深層的創作意識，並能夠反映出作者本身的內心世界，

更在作品背後寄託著隱喻性的意涵。在經過巧思經營的畫面後，刺激引導觀者也同樣採取幻想式的情懷加以與自身經驗來跟畫面做連結，達到原創者透過作品與觀賞者之間的溝通與激盪，產生更多超乎作品原先想傳達的意念，這是筆者對於創作非常要求的宗旨。

三、生活中平凡角色下的心靈場域

筆者喜歡藉由生活中不起眼的平凡角色，透過象徵性符號的相互搭配，呈現一個具像而富有詩意的畫面，傳達個人心靈場域背後隱喻性的意涵，像是我們日常生活中的用品，桌子、椅子、瓶瓶罐罐等隨手可得的東西。因為這些平時我們常用的東西，對於我們而言它有某些既定的存在價值與意涵，同時也充滿著親切感，特別容易跟生活經驗做結合，進入最深層的潛意識裡，喚醒每個人的記憶與藝術家進入同一個世界，一起探討畫面中的象徵意涵與隱喻哲理。對於個人而言，這些生活用品像是，寶特瓶、保麗龍、乾燥花、石頭、免洗餐具、用過老舊的物品，一一都是個很親近的符號，特別用來探討環境議題。藉由生活週遭人事物做為題材的藝術家中，本人最喜歡美國懷鄉寫實主義藝術家，魏斯。魏斯的作品對於筆者有許多的啟發，無論在作品內涵與畫面技巧上，都有許多的收穫。在這裡並不是要探討美國懷鄉主義對筆者有什麼樣的啟發，而是從魏斯的身上讓筆者看見一位大師如何透過生活體驗去捕捉身邊同等感受的景物，讓他能夠延續更多的感受加添在作品之中，讓我們有無限的想像與他一起同遊作品中每個場景的故事與人物的性格。

根據托爾斯泰的說法，藝術的起源在於：「人為傳播自己所受的情感別人起見，重新把那情感引出來，用一定外部的標準來表現。」⁶對於藝術與人生經驗的關係，他在<藝術論>中，舉了如下的例子：

6.謝東山 著，《藝術概論》（台北市：偉華出版社，2000年），頁302。

如一童遇狼，受到絕大恐懼，後來他講述這件事，而為別人也受到同情感起見，他描寫自己，自己在未遇狼前的地位，樹林的景致和自己怎樣閒暇，以後又描寫狼的樣子和行動和他同狼相差的距離。如果兒童講述之時把自己所感的情感重新經過一下，傳染於聽者，使他們經過兒童所經的，這個就是藝術。如果那兒童並沒曾遇見過狼，確實常怕牠，願意把自己所感恐懼之情引於別人，便造出一件遇狼的事情，講述起來，使聽者引出和他所受同樣的情感，這個也是藝術。⁷

魏斯作品，最成功的地方也就是如同托爾斯泰講述的，一個藝術家能夠讓觀者引出和他所受同樣的情感。而這看似基本，但實際上是需要很清晰的思緒脈絡與敏銳的心，才能精準的抓住每個東西的特質與場景的氛圍，傳遞出貼近於畫家心裡所想的詩意。而這個心靈的場域在本人絕大部分的作品，都是藉由大自然景物透露出孤寂的感覺，搭配生活週遭充滿迫害大自然的人文產物，來傳遞環境保護的重要性。

7.謝東山 著，《藝術概論》（台北市：偉華出版社，2000年），頁302。

第參章 創作形式與技法媒材

第一節 創作形式

一、以自然物體與人爲化物品爲主要題材

在創作的過程裡，從一開始對物體的觀察與模仿，到如何選擇精準的對象物，並能夠詮釋內心當下所要安排在畫面中的角色。這中間需要透過許多的過程，一步步去找到自己內心對於創作目的之核心價值，而這個核心價值能夠帶引著你在從事很多的創作過程當中，都走在同一個方向裡，這點筆者覺得是相當重要，且非常必要的養成模式。每個人的喜好都建立在日常生活當中的經驗裡，有些人走出家門他們喜歡走向人多的地方，有些人則是喜歡在繁忙的工作之後走向大自然，去親近那造物者給予我們最原始的生命，一種除去人爲附加的生活氛圍。而一個會喜歡大自然的人，他不一定就是因爲本身都生活在都市當中，進而轉向喜歡另一個不同於生活習慣的新鮮環境，反之很有可能會是一個從小就生活在非都市的鄉村生活裡，熱愛大自然確實是他對於生活的本能反映，因爲大自然的美伴隨著他，而他又最知道沒有這些大自然的事物，他會失去許多的回憶。兒時的筆者家裡附近有許多的田野，整天就是在原野中抓著昆蟲，一個人靜靜的微觀整個草叢裡的世界，因爲大自然的奧妙與許多偶發的事件，讓筆者能夠不厭其煩的定睛在同一件事上面。當筆者在觀看一條小溪筆者可以專注溪裡面所有生物的活動，持續幾個小時，當中筆者會觀察並試著走到最深的地方看看還有沒有什麼好玩的動物，這時突然發現石頭底下或是泥土動裡住著名爲螯蝦的生物，往後一個禮拜甚至幾年後捕捉螯蝦一直是筆者生活消遣之一。

在兒時成長的經歷中，對於大自然生態有個很親密的關係，因爲筆者就像是一個都市裡的小土人，搞的家裡的客廳飛滿了昆蟲，浴缸裡養著筆者釣回來的魚。這些回憶到現在仍然勾起筆者當時對大自然熱愛與好奇的心，這也深深的影響著筆者在作品中大自然題材的選擇與探討環境保護的議題。

在畫面中選擇準確的對象物之前，觀察物件是學畫過程中最基本的一件事情，因為它可以讓你從學習第一時間分析對象物，去抓住大自然的法則，這些客觀的法則可以從輪廓、色彩、質感、量感、甚至味道去著手。透過畫筆我們加以模仿，過程當中我們漸漸的熟悉每個東西表現的要點，進而開始尋求我們覺得有美感的事物加以做更深入的描繪與探討。大自然題材中，不論是動物、植物、礦物、天空、雲彩等所有的自然物與自然現象，筆者都會選擇適當的議題，將這些有探討性的自然題材，拉進筆者的作品中。

人爲化的物品，在這裡指的是那些因人類的需求而被創造出來的物品，像是椅子、桌子、工廠，保麗龍等。這些物品其中蘊含著許多人爲化過程中，人類怎麼去看待這被造物所能帶給人類生活上的效益。而這個效益最終的目的往往單只是爲了人，很少人會多項考量這中間的效益是否符合整個自然生態的和諧。自然生態所需的條件其實非常的簡單，就是相互效益，而那被創造出來的東西是不會帶給自然有任何的威脅。但是若透過人所創造出來的人爲化產物，實在難以保證對生態體系沒有負擔，至少在當今自然環境所反映出來的生態反撲中，可以窺見我們內心的慾望已經遠遠超過了大自然的負荷量，因此身爲一個生長於此環境的一份子，不管是從事什麼工作的人，都該對我們所處的環境盡一份努力，希望我們每個人都能夠成爲一個好的管家，好好的相互效益的與大自然共存。身爲一個創作者而言，不但自己要正視這個環境問題之外，我們更應該充滿使命感，透過自身作品邀請觀者，一同關心環境生態的保育。

二、拼貼的運用與攝影的輔助

拼貼對於藝術創作者而言是個很基本的觀念，不論是在思緒上的組織或是在實際創作步驟上的實踐都是一個非常重要的過程。在實際操作上，不少藝術家會將拼貼這觀念延用在平面圖像上的組合，有些人會用兩張不同的對象物的圖片透過手繪的方式組合在同一個畫面中，甚至現在許多的藝術家會先利用電腦軟體的合成效果來檢視對象物彼此的相容性，與合成出來的景象是否協調來決定創作對象物的選用。對於較為傳統的藝術家而言，他們或許會透過許多的素描草圖加以在同一個更完整的草稿上，做最後佈局的確認，像是魏斯在他相當著名的作品「克麗絲蒂娜的世界」的注解說到：『有一天，我在歐遜家的樓上窗口向外眺望，看到克麗絲蒂娜在草原上爬行，於是想用蛋彩畫法表現這幅畫。後來，我下樓到路上先用鉛筆勾畫出房屋景象，但是我一直沒有到草野上去。我對實景的記憶比事情的本身還多。我是把所有背景畫成後，才畫上克麗絲蒂娜的。⁸』

而筆者許多的畫作中，也是經過拼貼的過程，最後呈現當初在對象物所遐想的完整意像。以籬笆系列為例子，當初眼前一片向左右不斷綿延而去的工地鐵皮，背後是高樓聳立，但鐵皮背後的景物筆者並沒有想要預設為高樓大廈。在畫面佈局上，就透過先前拍過的樹木資料加以拼貼上去，最後搭配灰色調的天空色彩相互呼應出一種孤寂的感受。拼貼的使用，筆者在資料的收集往往是透過平日的拍照，擷取生活中片段的場景，紀錄當下即時的感受，累積眼前所看到的景和物在不同環境中所處的姿態。所以有許多思緒完整的照相作品，筆者會直接拿來作為創作使用，這種接受大自然第一手給予的天然構圖與造型，筆者再透過許多的後製工作將畫面提煉到近似自己心靈層面所看到的意象。

8.何政廣編著，《美國寫實派大師魏斯》，（台北：藝術家出版社，1996年），頁116。

三、心象寫實的具象繪畫

在談論寫實繪畫之前，我們可以先談論有關照相寫實繪畫的時代背景與風格。20 世紀 70 年代興起於美國的藝術流派，又名超級寫實主義。其最主要的表現方式就是不帶有主觀感情，而使用客觀的角度，藉由攝影的技術將所看到的畫面忠實的紀錄在二度平面的作品上。許多照相寫實畫家的作品，都已接近真實場景為訴求的忠實描寫，反映當下每個人所看到的同一個景色，用最客觀的方式希望從每個人的視覺經驗裡達到共識，也就是當下所看到的實景。也因為如此，照相寫實主義的作品使人感到嚴峻、冷漠，有自然主義的味道。但這些極近逼真的再現方式，不論是描寫對象物的質感與色調，甚至整個空間的透視與前後景深的完美性，都曾使筆者在描寫上有著更進一步的要求，但這光景總只是短暫的感覺。因為那缺乏個人主觀心意的畫面，總是讓筆者覺得這麼多的作品裡，似乎只要觀看一張作品就足已一窺所有，顯的少了些新意讓觀賞者能夠在其中遨遊。而過度的客觀要求與照相描寫，也讓作品中的筆觸顯的格外的死板、沒有變化，不過反讓筆者更極力想鑽研如何使用適當的表現方式，對於作品的生命力有正面的加分作用。但作為美術運動，照相寫實主義也含有積極的因素，像是利用照相機拍攝照片，可以把充滿著光和動態的現代城市景象凝聚在一瞬間，例如：車水馬龍的下班時刻或是假日午後陽光下的悠閒市區等。照相寫實主義的作品常常把對象放大到 5~10 倍，改變日常事物的呖吋，造成一種異乎尋常的美學和心理效果。此外，具有嚴峻和冷漠感的形象，能傳達出當代西方社會人與人之間的疏遠、冷漠和無人情味，並且為商業廣告開闢出一條新的途徑。

在藝術的論點上，自然主義（Naturalism）與寫實主義（Realism）關係密切，兩者都追求真實地描繪人生。而自然主義偏重於描繪客觀現實生活的精確的圖畫，自然主義不僅要求作家有科學家的態度，而且要求作家使用科學家的方法，即實驗的方法。而自然主義僅滿足於記錄現實生活的表像，不去深入地揭示事物的本質，探求必然的真理，更排斥感性層面的探討（部分理念與照相寫實有一曲同工之妙），相較之下寫實主義討論的範疇更為的廣闊。若將寫實與模仿加以討

論，對於亞里斯多德的想法而言「藝術是模仿自然」對於柏拉圖來說，忠於事物的原形加以紀錄下來這就是所謂的「真實」，而當時他對藝術家的肯定就只在於藝術家是一個忠於實在物體的模仿。而另有說法，他們貶低模仿的概念，像菲羅斯崔提斯（Philostrates）提到，模仿只侷限於對象物的表象上加以探討，並缺少利用「想像」的方式來將對象物存在的意義加以豐富化，而不是只停留在我們所看見的表象。就個人來說，筆者在寫實上是追求一個內心真實感受的寫實，而非只有外表所呈現的逼真感，像有時候在一個平原空間上，看到的是空曠；在一棵樹上，筆者看到的是孤單等，這類對內心心象的寫實營造。而畫面中空曠跟孤單對於筆者來說那個是筆者主要想表達的寫實層面，因為對於筆者而言，那勝過表現一個平原，與單畫一棵樹來得踏實。具象的表現是筆者的手法，用具象的形式來呈現作品的表象，而作品裡細膩寫實的筆觸是筆者對內心感受的呼應所加添在技巧上的呈現，也有效幫助觀者透過筆觸的情感進入筆者內心所要表達的心象世界，一個超過物體表象的內在寫實氛圍。

四、寫實中抽象的意涵

1、寫實畫面中呈現畫家內在的情感

魏斯在創作自述中提到：「很多人說我帶回了寫實主義，他們總是把我和艾金斯（Thomas Eakins）及荷馬（Winslow Homer）聯想在一起；我的想法並非如此。我衷心認為自己是抽象主義者。艾金斯畫的人物固然栩栩如生，但我所畫的人物、主題是以另一種不同的方式來表現生氣，有另一種核心—高度抽象的精髓。當你認真凝視時，即使是單純的事物，也能感受到那種事物的深奧意義，從而產生無限的情感。」⁹

9.何政廣編著，《美國寫實派大師魏斯》，（台北：藝術家出版社，1996年），178頁。

這種屬於抽象難以形容的內心層面，就像筆者先前提即的心靈層面的追求，這種心靈追求所得到的感動是遠超過物體表象逼真所帶來的感覺，感覺是能夠具體說出來的而感動是難以用具體言喻的。

魏斯在創作自述中又提到：「**抽象主義者摒棄繪畫對象，因為這是他們掙脫受描繪物束縛的方法；只要隨興加上色彩與氣氛，不必顧慮主題侷限。但我不滿足這種方式，為什麼我們不能加上一點真實以便更了解它？一定要畫得那樣莫名其妙嗎？我想很多人都愛反覆回來看我的畫，他們總是先被畫中的真實感吸引再回過頭來感覺那股抽象意境；他們也不知道為什麼喜歡這畫一如《聖燭節》，他們喜歡這幅畫也許不是那從窗外斜射進來的陽光，而是因為它使人回憶起某個午後時光。**¹⁰」一幅畫中真正留給觀者永遠的印象，是在畫面中的抽象寓意所帶給人情感記憶上的深深烙印，這就某些體會層面來說，是要比畫作表面膩細寫實的刻畫還來的深刻，因為這是喚起你深刻的親身經歷。如同魏斯《聖燭節》畫作中，喚起的是某一位觀者以前某一午後時光的記憶，而非喜歡這幅畫的光線表現。

其實最寫實的東西，通常是潛意識中最深刻的記憶，如同作夢一樣，似乎真的達到能夠深入其境難以分辨真假的地步，而能夠在畫作中描繪這種氛圍，傳遞出每個經驗的感受，就真的是非眼睛所見的表面現象，而是內心的寫實。

魏斯在創作過程中闡述：「**繪畫過程中我時常有一段時期是興奮，而且我發現所有使我興奮的抽象本質是來自記憶深處。**¹¹」這就讓我想，當我坐在畫架前描繪一顆石頭時，我所看的資料是一張石頭的圖片，但內心聽到的是這個大環境的聲音，想傳遞的則是賦予這顆石頭所擁有生態環保的線索。何政廣在《美國寫實派大師魏斯》一書提到，**魏斯經過精緻的寫實風景畫表達他的意象，但他卻自稱是「抽象畫家」，對魏斯而言，抽象的意義顯然地在其本身並非一項結束，他可以從自然界的正面，吸取使人難以捉摸與不規則事物的精粹，而在構成時注入某些心理的內涵。**¹²這種特點使他從美國一群風景畫家中多穎而出。

10.何政廣編著，《美國寫實派大師魏斯》，（台北：藝術家出版社，1996年），頁207。

11.何政廣編著，《美國寫實派大師魏斯》，（台北：藝術家出版社，1996年），頁187。

12.何政廣編著，《美國寫實派大師魏斯》，（台北：藝術家出版社，1996年），頁145。

如此稱讚真的不為過，比起當時許多畫家只專於表象的描寫，魏斯以透過畫面中隱喻的抽象意涵，深深的開啓我們內在對生活經驗的迴響，達到邀請觀者一同來到他的畫作中，遙想個人的美國情懷。

2、畫家在技巧上以抽象筆觸呈現寫實畫面

內心層面的探討多屬抽象意涵能夠解釋，不過在技巧上面我們也可以用抽象的筆觸來呈現寫實畫面。像是魏斯的風景作品最常出現這種表現方式，畫中的樹在我們遠看是一棵描繪的活生生的樹，但是近看其實並沒有片片分明的葉子，所呈現的都是些抽象情緒的線條筆觸。畫面中，我們可以感受到魏斯那敏銳的觀察力，透過抽象情緒的筆觸展現樹木在他內心中的形象，而這種筆觸下繪製出的樹木形象則是非常耐人尋味，充滿趣味性，甚至比一片片葉子的畫法還來的逼真，更接近我們心裡面所體會到的枝幹。

細膩是一種關係上的敏銳，而不是全然的放在作品呈現上的質感。不是畫的多像，而是放了多少情緒在裡頭，使得那筆觸能夠感受到對象物的情緒，就像是看著手部的線條，就能感受到對方是用了多少的力量將指間按在施力點上。

五、個人隱喻性表現的形式

符號本身，其實沒有太大的意涵，但是不同的符號碰在一起，卻會透過相互解釋，彼此給予新的意涵。而在筆者的畫面中傳達重點並不是擺在某個角色，而是希望透過畫面中每個角色來訴說畫面意涵，而每個角色都是重要的小螺絲釘，彼此能夠營造出一個隱喻性的氛圍，再藉由各個小螺絲釘的象徵意涵找出故事背後的隱喻。

1、小現象背後的寓意

何政廣在《美國寫實派大師魏斯》一書提到，魏斯是自我批評很嚴格的人，儘管他很會運用繪畫技巧，然而他卻時常表示運用技巧的困難，說是很難把他的意象很完美的用技巧表達出來。不過在魏斯最傑出的幾幅畫作中，隱喻的運用最引人注意，作畫的技巧反而為人們忽視。他在 1958 年的《小河灣》與 1969 年的《薄冰》這兩幅畫中，將一剎那描繪成永恆，他在畫中刻畫這個宇宙。梭羅的先驗哲學格言，在此表露無遺！這句格言就是「一個人可以從小地方意識到偉大的存在。¹³」隱喻通常像是通過一個窄門後，所見到的另一個完全不同的世界，這樣的撲朔迷離，門上的圖案與門後的世界或許可以找到些微的關連性，但是門後呈現的意涵與哲理並非門上圖案所能全然訴說的。不過這門上的圖案，也扮演著極其重要的角色，因為它是關鍵的符號它對畫面要表現的寓意是要非常的精準符合。而筆者在創作上喜歡用極簡化的圖案，試圖精準的有效傳遞整張畫面的核心價值，透過幾個符號彼此間的關係，來延伸窺探出社會價值觀的脈動。

2、畫面中略帶超現實的表現手法

超現實主義畫家在創作上，表現的方式有兩類，一類是“偏執狂批判活動”（Paranoie critical activity），一類是“心理自動化”（Psychic Automation）。偏執狂批判活動，是指那種挖掘潛意識中的圖像卻不知道為什麼，這類畫家常喜歡把一堆不相關的事物硬湊在一起，營造一種不合邏輯的幻境，像是達利這一類的畫家。而心理自動化，是追求一種無意識與下意識的隨意沿用，任意的聯想，不受既定邏輯的約束，這類的畫面會比較和諧，不會像偏執狂批判活動下的創作如此的極端突兀。而筆者在創作上，有時會使用略帶心理自動化的創作方式，在畫面上稍微修改一下物體第一眼所看到的原貌，以輔助筆者營造出畫面要表現的意涵。像是鐵皮系列一《籬》作品局部，是以半透明的手法處理，圍籬前圍籬後景物之間的關連，暗示這道圍籬並不是將前景與遠景全然的隔絕之類的手法。

13.何政廣編著，《美國寫實派大師魏斯》，（台北：藝術家出版社，1996年），頁95~96。



圖 3-1，傅浩軒，籬笆系列一號（局部），2007
畫布油彩



圖 3-2，傅浩軒，過程（局部），2002
水彩，85x62cm



圖 3-3，傅浩軒，過程（局部），2002 水彩

3、以不完整的畫面安排，留給觀者想像的空間

有時個人會在畫面中，保留沒有畫完的部分，有些可能刻意留下草稿的白描或是像《籬笆系列》作品上部分區塊以素描的方式呈現，其他則以完整的油畫層覆蓋，而這類的手法在之前水彩靜物作品《過程》中就有初步的嘗試。目的在給觀者對圍籬充滿想像空間，可以完全的隔闕，也可以是從半透明的鐵皮聯想後面場景。

第二節 創作技法與媒材使用

一、創作媒材

創作媒材的使用上，近期以油畫創作為主要的媒材，其他許多的媒材也交互使用在不同時後，與不同的環境下，搭配主題表現，像是素描、水彩等。素描對於筆者在創作上是最基本，最普遍的使用媒材，他扮演著紀錄的角色，以最快的方式、最輕巧的便利性持續著。水彩是筆者利用色彩創作所使用的第一個媒材，在油畫裡許多的創作習慣都可以追究於水彩技法的運用，連色彩的搭配與調色都跟透明水彩有許多的關聯性。

1、素描

記得在高中的時候，大家同學們最討厭素描，而只有筆者一個人特別喜歡上素描課，他們有他們的原因筆者有自身的理由。他們討厭的原因是覺得素描少了色彩，面對單色調的畫面感到無趣之外，還需要用更多的質感表現，來彌補素描在先天的不足，就是少了色彩的表現性。至於筆者喜歡素描的理由，並非因我筆者喜歡在沒有色彩的畫面中，挑戰素描力的極限，而是筆者純粹覺得素描很方便，上課只要帶一盒炭筆就好，不像水彩還要裝水，洗調色盤。就這樣，度過高中美術班三年的學習生活，接受了素描成為筆者最日常使用的媒材。

到現在，筆者對於素描仍是充滿者好感，還好筆者沒有厭惡素描，但也並不是代表筆者沒有厭惡過或是在學習素描上沒有瓶頸，而是覺得在素描上的一一突破，讓筆者擁有更多的領受與經驗，能夠去解決其他媒材上遇到的問題。筆者覺得素描除了色彩之外，包羅萬象，而素描在繪畫創作上是一個艱深的課題，但也唯有勝過這課題的人，才能夠有最紮實的基礎遊刃有餘的在其他媒材，發揮不同媒材的特性。素描是一切基礎也可以說是能夠回歸每個創作者最原始的初衷，因為素描在先天上就是擁有一個純淨的特性，能夠撇去色彩的干擾使一切思緒得以完全地清晰。

大師們的素描所以有吸引力，部分來自他超人的技巧和他對創作的掌握力；他們在用筆或蠟筆時，手法極細緻，具有一種在長期使用筆刷後所發展出來的細膩性。在讀過赫伯特·里德對義大利大師們素描的探討論述中，發現一個很有趣的事情。他說到，近代人總是先透過素描的學習來學繪畫（台灣美術教育的教導亦是如此），然而在古代人們卻是從繪畫中來學習素描的方法，文藝復興的大師也是如此。他們從小都被人在手中塞了一隻筆刷，他們被迫使用這隻筆刷來畫畫，後來等到他們開始始用鋼筆或蠟筆時，便會像使用筆刷那樣的輕巧，或像雕刻家那樣的精準。米開朗基羅用筆就像用雕刻的鑿子；所有這些大師們都只有在他們功力最高的時候，才用筆來從事素描，快速的將思緒紀錄下來。當然素描也因為目標的不同，而展現不同的種類風貌。許多藝術家透過素描快速紀錄生活層面的每個環節，或是藉由素描簡單的紀錄盤旋腦中的圖像情節。之外還有對細節加以探索的研究手稿，像是達文西許多有關機械結構的研究草圖。而這類各種素描的共通點，是某種在視覺上的專注。綜觀一切個人的作品中，素描真是扮演極大的角色，不論是在畫作上細節的處理或是筆觸的安排、分辨彩度上等，說不完的技术層面與心靈體驗。素描可以複雜到擁有處理你所有畫面問題的各項方法，也可以單純到你面對它時可以很輕鬆自在，像是回歸到單純使有線條的畫面，隨筆的紀錄生活。

2、水彩

水彩是一個奇妙的媒材它充滿著不定性，受環境因素的影響比起油畫大上許多，在攜帶方面比油畫方便而簡單。水彩的不定性，受限於它天生容易受氣候影響，有時侷限了它每個技法所預期的效果，像是寫生時遇到下雨天，空氣中的濕氣延長畫面上水分蒸發的速度，使得某些原先能運用在乾燥表面的技法受到一定程度的侷限，有時又怕它接觸過量的光線而失去了原貌。不過不得不承認的是，這些不確定性與不穩定性，往往會給你超乎預期的意外效果，這也是水彩迷人的地方。筆者在水彩媒材的使用，慣用透明顏料來調色，透過畫紙本身的白底襯托出透明色的乾淨色澤，這種色澤跟顏色的亮度是不透明技法難以呈現出來的。

筆者常用兩種以上的透明色相互堆疊出，原先預設在調色盤上調出來的色調，這種方式的優點在於，可以避免過多顏色混在一起透過化學變化造成混濁的色調，這種技法在油畫中也常被沿用，稱為多層罩染。



圖 3-4，傅浩軒，
妹妹系列一（局部），2002，水彩



圖 3-5，傅浩軒，妹妹系列一（局部），2002，水彩

在操作上，透明水彩有個稍微麻煩的地方是，難以像不透明水彩或是油畫可以輕易修改，雖然坊間有很多不錯的紙張，它能夠用洗去的方式修改失誤的色塊佈局，但總難以保留細心步驟下的乾淨畫面。不過，筆者近期還蠻喜歡富有水滯效果的表現方式，反倒是給筆者有種樸拙的感覺，而每個水滯造型其實也都是經過細心安排的，再稍微加上細膩的色塊，真是讓我看上一整天都不嫌膩。

3、油彩

油彩可以說是一個很不賴的表現媒材。它的耐久度與易修改的特性，在平面創作媒材中可說是少有其他媒材能取代。也因為這些優越的特性，從古至今選擇油畫為主要創作的藝術家佔絕大多數，這跟繪畫的藝術價值高低沒有任何的關係。不過的確在個人創作中，油畫是筆者還喜歡的媒材，它的多樣性，能夠搭配你在創作上可以使用各種的技法表現，達到畫面需要的效果。而且油畫基底的擴充性非常的廣，不像水彩大部分是畫在水彩紙上。其實任何媒材都可以畫在任何基底材上，只是相容性的與否，是否能夠達到該有的效果，來決定是否有使用的價值。像是水彩就很難畫在鋁板上，不過油彩這方面就做得好，且當代台灣在地畫家洪天宇先生，更是克服了油彩在光滑表面面臨可能剝落的難題，聽畫家本人

說只要稍微做些處理便可以讓油彩牢牢的吃在鋁板上。同樣的突破在水彩上也有類似的進步，像是水彩畫家謝明鋁老師在畫布上創作的例子，也是改變了我們對於水彩只能畫在紙上的觀念。除了以上的各種媒材特性而言，油畫比起水彩讓筆者有更寬闊的彈性空間去呈現筆者的作品，它不但可以修改還可以做出特有的質感與肌理，最令筆者欣賞的是薄塗與厚塗同時在一張作品出現的時候，那種彼此襯托的效果真是耐人尋味。

二、創作技法

繪畫技法其實就是一個繪畫藝術工作者在表現方法上不斷的研究，透過各種的實驗方法，找出一個能夠呈現筆者作品所要達到預期效果的完美技術。而一個成熟完整的技術，就是該工作者所習於表現的技法。每個藝術工作者透過自身的研究，加上對先前大師精湛技法的模仿與實際操作，最後都會融會出一個複合式的技法來面對各個題材在表現上的需要。不過在某些層面來說，技法會讓人有種只是固定而死板的創作方法，但是若透過藝術家不同情感的詮釋，即使是同樣的技法也都會被賦予新的生命，藉由不同個性的藝術家之手，呈現出另有的獨特風貌。所以本人在創作上，會選擇適當的技法輔助抽象情感，透過技法在畫面上呈現具體的感受，以達到選用的本意。在筆者作品上可以看到些簡單的技法使用，依序有以下幾種作為基礎的延伸。

1、營造生命力的筆觸

我們可以將筆觸歸納出，點、線、面三種表現形式，綿延成密的點連在一起構成線，綿密的線交叉、相連，重疊出一個面。面是一個比較具體而有量感的型態，有趣的是細長型的面，遠看時又像是一條線，再遠看又變成點。所以在此筆者所探討的筆觸是同時存在點、線、面的變化。

在同一個平面用同樣的距離觀看筆觸來說，線條的對於個人在表達情感上是個相當重要的元素，尤其在素描草稿上更為明顯，這些筆觸對於筆者而言，是最

為直接的抒發，更是第一時間的流露筆者與對象物之間產生的抽象情感。筆觸是藝術家在創作時，跟作品建立關係的第一個親密接觸，它往往能夠決定作品呈現的面貌。繪畫藝術在表現對象物時，往往從模糊的印象中，走向具有輪廓的形象。我們在歷史中也得以發現，人類最早的藝術（岩洞藝術）始於輪廓的描繪。輪廓線的描繪與抓住對象物型體的能力，在視覺藝術中算是基本的能力。我們對輪廓線的認識是從立體的對象物而來，從雕塑品來看它呈現的不僅只是實體，而是具有輪廓的實體。但是這基本對物體的認識仍不太足夠應付我們對於實體豐富轉折面的探索，而往往不生動的筆觸，帶給觀者停在輪廓線的概念，而生動的筆觸不但充滿趣味性，更可以帶領觀者體會藝術家在體感或是質感上，細膩的觀察力，進一步了解藝術家在筆觸上安排強弱的用心。一個強弱變化的筆觸，它能夠營造出空間的感受，而不會單單停留在對輪廓造型的冥想。

單以線條為主的表現形式，在水墨畫中有個表現形式稱做「白描」，白描在水墨畫中通常被用來當作上色之前，對於物體做的一種初步描繪的表現手法，確定對象物的造型與安排畫面中物體擺放的位置，這種作品在東西方繪畫史上都有許多經典的名作。而本人相當喜歡像白描這樣簡單筆觸的作品，因為它可以用單純的線條表現變化多端的體態、質感。拿新古典主義大師-安格爾為例子，在安格爾的素描作品中，很多都是以接近白描的方式勾勒出畫中人物的體態與衣服轉折，在臉部的部位才是以更為細膩的素描調子呈現。安格爾在安排線條的輕重上非常的講究，光影交接處線條會格外的加重，亮面的筆觸也會比暗面部位的筆觸來的輕且細，線條在他的安排之下完全可以單靠下筆的輕重來詮釋空間感與物體的量感，無需太多光影調子做為輔助。

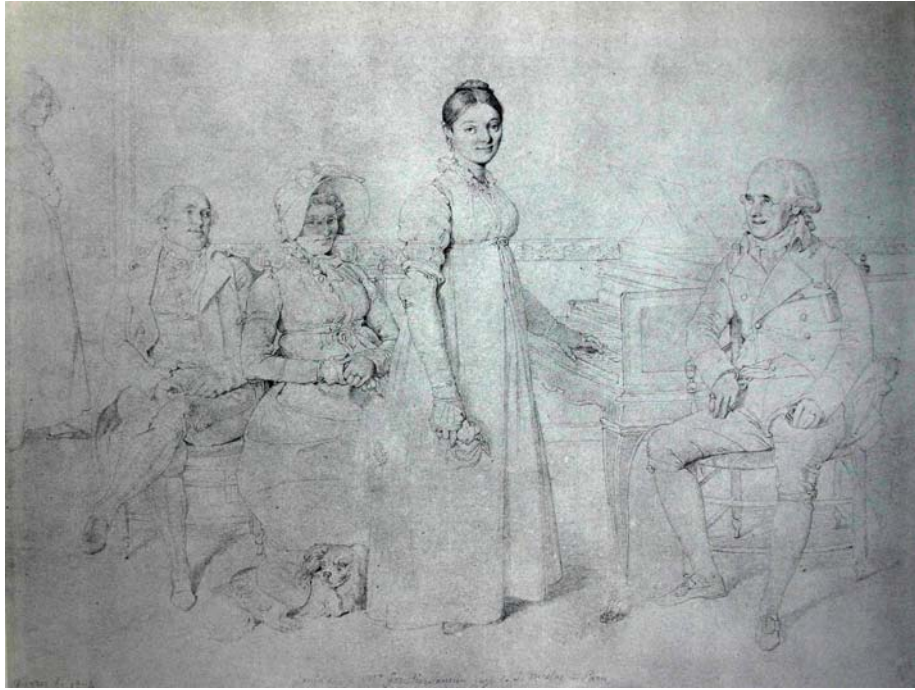


圖 3-6，安格爾，The family of Ingres's fiancée，1804，素描，30x37.2cm



圖 3-7，傅浩軒，吹長笛的女孩(局部)，2008，鉛筆速寫，19x13cm



圖 3-8，傅浩軒，拉小提琴的女孩-妙妙，2008，鉛筆速寫，19×13cm



圖 3-9，安格爾，
Mme.Louis-Nicolas-Marie Destouches，
1816. 鉛筆素描 430×285mm



圖 3-10，傅浩軒，火車上的電車老人
2006，鉛筆速寫，13×19cm



圖 3-11，傅浩軒，火車上的看書的女孩
2007，鉛筆速寫，13×19cm

筆者在速寫上也是極常使用這種表現方式，將對象物以直覺的感受加以勾勒出來，重點地方則以更細膩的方式呈現，多半是臉部的地方、頭髮的局部，或是動態的肢體。速寫上，生動的筆觸需要大膽的嘗試，與細膩的觀察，才可以抓住每個動態最美的造型與曲線，在人身上是一個很好的學習樣本。在大自然的景物中，樹的姿態、枝幹的轉折，甚至一大片的草，這些需要更多的筆觸情緒才可以描繪出生動的自然面貌。面對柔軟的草地，你的筆觸要輕如只接觸到畫面似的，畫出草被風吹過的姿態。面對粗糙的枝幹，你又需要用亂中有序的運筆，交織出風吹雨打過後的生命痕跡。質地較硬、較銳利的物體，像是石頭，你需要用帶有肯定而鋼硬的筆觸來表現每個銳利的菱角，碰到渾圓的石子則可以選擇細碎的小筆觸，使得它看起來不會像石膏球那般的細緻。



圖 3-12，傅浩軒，我的草原，
2006，鉛筆速寫，39×28cm

筆觸的千變萬化，筆者覺得是個學習不完的表演課題，且筆者也是在許多的實作中才真是體會筆觸的魅力，才漸漸地從沒有筆觸的素描作品或是水彩作中品跳脫出來，應該是說之後的作品，兩者的表現方式都會同時搭配運用。

2、一次完成法與薄塗罩染的層次感

一次完成法的作品，通常要求的是下筆後，畫面上所保留在最原始感動下未經修改的筆觸，而這筆觸對畫家而言是最寫實的，是一個內在抽象情緒與抽象意象所表現出的筆法。



圖 3-13，傅浩軒，籬笆系列一號（局部），2007，畫布油彩



圖 3-14，傅浩軒，籬笆系列一號（局部），2007，畫布油彩

通常在筆者的作品，筆者會取捨畫面中每一個筆觸線條是否有保留的必要。若第一層的筆觸就可以充分的表現出筆者內心所要求的寫實真相，筆者便會留下第一層的筆觸與顏料層，來呈現筆者所看到的真相。通常有人會覺得筆者沒有畫完，偷工減料，但其實並不是如此的。



圖 3-15，傅浩軒，榮珊（局部），2008，畫布油彩



圖 3-16，傅浩軒，榮珊（局部），2008，畫布油彩



圖 3-17，傅浩軒，榮珊（局部），2008，畫布油彩

當然每個技法都有他的優劣處，一次完成技法在色感上的要求，就要比多層罩染技法要來的精準，因為需要一次調準就直接敷上畫面，而不像多層罩染可以多次定色。所以在呈現上一次完成技法的作品，給人容易有種活潑寫生的感覺，他適合畫生動或是動態的對象物，像是被風吹過的樹梢或是有情緒波動的人物肖像。

多層罩染的作品則更適合描繪靜態而細緻的東西，像是調子豐富的古典器皿或是光線變化細緻的室內氣氛等。這種使用多層罩染的藝術大師，首推林布蘭特為代表。他的作品層次感的細膩，經過光線透過畫布底層反射出上層許多透明色層所堆疊出的豐富色調，我們所看到的黑並不是真的黑色顏料，而是好幾道的暗色透明層所堆疊出來的深色調，這種黑色調層次是細膩的不是死寂的。而這種經由光線反射透出畫面色調層的作品，很有趣的是，當沒有打光時你會覺得怎麼一點氣氛都沒有，但當你在畫作上打上光線你就會被畫面的多層次感的張力所嚇到。而筆者在畫作上的技法表現，通常是兩個技法同時使用，不論是描繪對象物或是營造畫面氣氛等，都是相互補長短的方式達到筆者對畫面層次感的要求。

三、具體的實踐

在醞釀每一個系列作品時，在思緒上仍然是一直不斷地反覆整理，從生活中所有的感動裡抓取能夠被使用的靈感，這些都是作為支配筆者整個創作核心價值的理念，與能夠呈現更多面貌的作品。這過程不論你是處在創作前的尋找，或是創作中的質疑，甚至開啓下一系列作品前的感動，這種反思習慣都一直持續的在運作。

平日生活的寫生小品、隨手紀錄的攝影資料或是一些紀錄靈感的隨筆草稿，甚至還包含用文字紀錄生活中每個特別經驗的短文寫作，都是筆者創作前的資料匯集對象。所以在醞釀靈感是不分階段的，他不會像在作品實際操作中可以分出一些具體階段性的步驟，像是找尋資料、繪製草稿、打底的方式、底稿製作、各種方式的上色技巧，與事後的保護措施等。

1、找尋資料

資料的尋找有許多的方式，不知道別人是如何尋找的，不過筆者似乎真是個跳躍思考的人，如同在筆者創作發展脈絡上所提到的，筆者在創作上會透過美術史上的、生活中的事物，筆者幻想的情境，來匯集所有資料。有人會問說，你都是透過什麼來尋找靈感？筆者通常會說，生活中許多的事都是你的靈感泉源。走在街上時、觀看電影時、聽朋友談論事情時、走在大自然中眼前充滿各式各樣有趣造型跟生命現象時，筆者都會思索每個現象為何能夠觸動筆者的心靈，這時所有的體會就會累積你日後在選擇描繪對象物，有具體清晰的方向。在凡事東紀錄西紀錄的龜毛個性，這個留那個也要留的習慣下，還真是需要許多的資料夾來整理，身邊的人多半也傻眼。

有一次跟家人去爬山，哥哥還說出的一句經典又搞笑的話來形容筆者拍照的習慣，哥說：「同一個景你要拍個好幾張，同一個東西你要拍好幾個角度，你這樣叫我如何受得了阿！」因為哥總是在最前面，等著脫隊已遠的筆者，也難怪他會抓狂。

2、繪製草稿

在很多擁有許多創作經驗的人來說，很多時候草稿已經呈現在他們心裡面了，那種心中的場景是最真實的也是最抽象的，有時候甚至透過無數修改的完成品也難以完全呈現當時的感動。而這時草稿就是紀錄當下感動最棒的功臣。美國懷鄉寫實主義大師魏斯，他相當注重創作前的草稿準備，這不但能夠整理所有的感動，更可以開啓更多的靈感延伸至即將創作上的畫面。草稿的繪製有時會用寫生呈現當下的情感、有時會用想像的方式畫出心理期待的氛圍，後者的方式可能抽象、可能具象，全都是紀錄每一個內心的感動。

儼

3、打底的種類（這裡以油畫為探討）

打底上，時常是為順應之後所預設的題材，來安排肌底上所需的特定效果，選擇不同的打底方式與材料。曾經使用過壓克力打底，也曾經使用過較為傳統的碳酸鈣打底，甚至用過石膏堆砌出的凹凸層次做為特定用途的創作。

A、水性壓克力的打底

水性壓克力的打底有個特點就是，他可以透過研磨做出有如鏡面似的光滑質感，但是耐久性仍是需要透過時間的考驗。

B、吸收性的碳酸鈣打底

這是最古老的打底方式，在畫布發明之前的傳統油畫打底便屬於這一類的打底方式。這種打底的好處在適合多層次薄塗的技法，吸收的特性，有利於接納各樣的技法覆蓋其上。這是本人最常使用的方法，不但在需要多層次方面，可以堆砌出細膩的調子，同時油畫層乾的也很快，相當的方便。但是此類的打底較為堅硬，對於較具彈性的畫布來說，水性的打底較需要更細心的步驟與事後小心的維護避免外力上的碰撞，使得畫布產生龜裂現象。

C、石膏堆砌的基底材

這是本人在已打好底層的碳酸鈣木板上，利用石膏加以堆砌的方式，做出類似木頭與斑剝牆面的質感，之後還可以在上面作畫甚至貼上金箔作為裝飾用。

4、底稿製作

底稿製作，這裡指的是上色前的打稿，通常本人使用鉛筆在畫面上色前會做一個輪廓線描繪的步驟，用意是安排每個對象物在畫面中的位置。在打稿上除了使用手畫打稿的方式、在較為複雜或是大場景的作品，本人會藉由幻燈機的輔助下，勾勒出輪廓線後再從事上色的後續步驟。

5、上色方式

不管是使用重疊技法或是多層薄塗技法，我都會等先前一層乾了之後再繼續做畫，排除在畫布上混色技巧的使用。因為若在上一層還沒完全乾的情況下，又繼續在未乾顏料上覆蓋新的顏料層，這樣被覆蓋的舊顏料層，便與空氣多了一道隔絕層，使得他在乾燥的速度會明顯變慢。因為物理現象的關係，顏料在乾燥之後體積都會有所改變，在當新顏料層已完全乾時，舊顏料層卻還沒全乾的情況下，經過一段時間舊顏料層乾後，體積縮小後，順勢地拉動覆蓋上面已全乾變硬的顏料層，這是就會產生龜裂的現象。

6、事後的保護措施

通常我們在創作完一幅作品時，會等他幾近完全乾的時候才上保護用的凡尼斯，用意是為了保護畫作表面，隔絕空氣中灰塵與污垢的沾黏，像是在畫作的表面嵌上一層透明的玻璃一樣。保護凡尼斯不僅在畫作保存上有保護的作用，在作品本身也可以提高畫面的光澤，使畫面色彩顯得更為明亮、飽和。

第肆章 代表作品分析

第一節 意境系列

意竟系列是以人爲化物品與大自然景物做結合的一系列作品，重點放在人文方面，與先前的靜物創作來比較，這個系列企圖將構圖與對象物推廣到對大自然的探索。題材上，從先前的靜物排列擴展到建築物融入畫面的組合，空間探索方面朝向整個大場景的表現，在畫面中，特別安排大自然的景物，呈現出一種別於之前室內靜物習作的氛圍。

在這一系列作品，並沒有將人物肖像安排在畫面之中，頂多只有幾個比較小的人物點景，分別出現在每張作品裡的角落。用意是爲了刻意在一系列沒有人物爲主角的畫面裡，我們可以在這個開闊的場景中感受到經過人文洗禮後，所留下擁有人文氣息的空間場域。說穿了就是企圖在沒有人存在的場景中，挑戰筆者是否可以透過個人的情感，賦予沒有生命的靜物、建築物等物件，使他們在畫面中能夠扮演著某種情緒的角色，指涉某種心境的景況，而不單單只是一個沒有任何意涵的場景佈置。

筆者非常喜歡古典希臘式的建築，所以作品中沿用了許多古希臘式的公共建築做爲題材。希臘人喜歡環繞坐在像是口字形的石椅上，進行對哲學思維的討論，而這種口字型的公共設施，自然而然地被筆者用來象徵社會辯論的舞台，其他環繞式的建築物也有類似的意涵。

在構圖上有一個特色就是，這一系列作品中的建築場景幾乎都是筆者想像，而畫面中許多的物件像是鋼琴、躺椅、人物或是靜物都是由筆者實際拍攝或是書籍上的資料，加以拼貼方式組織成一個符合筆者心象的畫面。藉由透視線幫助打稿，使每個事物合理化的擺放在同一個空間中，之後再設定一個單一光源，使整個場景活化起來富有生氣。所以在這一系列意境作品中，光線的佈局是個重點，每一張作品像是突然被打上一道光，有些是聚焦在場景中間、有些採斜射的光源來自左邊或是右邊。光線的佈局使中間的物體成爲了主角，似乎在對著觀者揮手準備要對你闡述些什麼。



圖 4-1，傅浩軒，等待，2005，油彩，73x91cm

作品一：等待

擺在眼前的鋼琴，是當時屋主的最愛。沒有留下的椅子，卻留下琴鍵上的合弦，這是音樂家當時的心情。舞台光的籠罩下，偏向頂光的打光角度，使得影子全然地留在琴房中間，本以為可以躲在角落的影子，現在，再也掩飾不住鋼琴孤寂的心情。這架鋼琴很乾淨，就像是坐在門前的老人，穿著整齊，隨時準備以熟悉的身影迎接那守望多年的伴侶。海平面有無限延伸的感覺，大自然有晝夜交替的時光流逝。換做是你，會想搬一張椅子進來嗎？即使是一個下午的陪伴。



圖 4-2，傅浩軒，彼岸，2005，油彩，73x91cm

作品二：彼岸

U字型的石椅，象徵著社會輿論的舞台；擱淺在池子中間的輪胎，使整片草地籠罩在一層陰影之中。人們討論的是拯救這池裡的草地，還是在計畫著如何瓜分這塊僅存的生命？受限在狹小水池空間的草地，面對著輿論後面的彼岸，沒想到人類竟是造成這兩個自然物之間最大的距離，而這距離不算遙遠，但在身處環境極大的落差下，這可見的距離卻隱藏著極大的疏離感。



圖 4-3，傅浩軒，試探，2005，油彩，73x91cm

作品三：試探

就現在的來筆者看待這幅幾年前的作品，突然發覺“圍籬”這個隔閡的景況，在先前的作品就已有出現。當時的這幅作品，的確是藉由畫面中的牆，將前面的實景與後面的景物隔絕開來，前面是個安靜的世界，遠方是個烏雲密佈的光景。中間這帶有柱子的建築物，是我當時對神殿的想像，刻意以階梯的方式與兩根大理石的柱子營造出莊嚴的形象。殿前有一張躺椅，自由且任意而為的形象與神壇的莊嚴，形成極大反差，似乎是在用上帝的形象檢視著人類的行為。用舞台光的方式，營造出審判的氛圍，遠方的烏雲，暗示著人類墮落帶來的光景。



圖 4-4，傅浩軒，畫語，2005，油彩，73x91cm

作品四：畫語

這是一幅比較有趣的作品，原本沒有前面的人物與室內的場景，只有一座樓梯，像是中古時代人煙稀少的郊區間突然驚見的遺棄建築物。池中的湖水，偷偷隱藏著建築物歲月的痕跡，讓人遐想這樓梯到底被遺忘了多久，以致於水面已遮蓋了大半的建築。而這幅作品，左邊的窗台交代出整張個畫面，物體與物體之間明確的空間關係。人物後方的風景，是《畫語》作品中的一幅畫，被掛在靠近窗戶的磚色牆上，但有趣的是這幅畫的右邊筆者保留原先畫中的空間樣貌，留給觀賞者在空間表現上保有遐想。而本章作品，從左邊窗外草原中的小路、石膏像、百合花苞的素描稿、盛開的百合花、沉思的少女、到畫中右邊的林蔭小道延伸到遠方的海岸，中間連成一個視覺動線，貫穿整個畫面。而作品中每個物件，都有彼此對話的方式，有的是面對面，其餘的則是背對背。



圖 4-5，傅浩軒，神殿，2005，油彩，73x91cm

作品五：神殿

筆者對於古老、破舊的事物，都有莫名的遐想。可能因為喜歡幻想的個性，總是覺得這種老舊的建築物，裡面一定曾經住著一個很厲害的大人物。在這無法遮陽的殘破屋頂下，有一個方方正正的小房子，筆者把上帝想像是一個凡人，住在這簡陋的房子裡，而筆者卻不知為何仍然稱這簡陋的房子為殿，就覺得上帝應該住在裡面。午後的陽光，從右邊斜射到殿前，小房子深處的門是打開的，後面直接面對著大海，讓我們的思緒能夠從後面的大海沿著畫面右邊的草地回到殿前。畫面右邊，遠方的草地上站著一個背對我們的人，不知道祂是不是就是屋主？

第二節 保麗龍系列

保麗龍此一系列的作品，仍然也是透過人爲化物品與自然環境之間的組合，構思出一個，以保麗龍爲主體的靜物作品。這一系列以更明確的符號“保麗龍”貫穿整個架構，去更深入的探討人文與環境之間相互依存的平衡點。過度的開發使得整個生態失去了平衡點，人類對物資上的需求來自人們對物質上的慾望，供不應求的情況與環境污染的日益嚴重，造成自然生態失去了原先的平衡點。前一主題意境系列作品中，大部分的人爲化物品是對西方文明的遐想，透過幻想捏造出能夠代替人文的建築物、生活家具或是藉由照片資料直接上陣，而這一系列是以保麗龍作爲人爲化物品的代表。之所以選擇保麗龍是因爲，它對永恆的大自然生態帶來長遠的負擔，因爲保麗龍是一個不可回收的資源，它的無法再利用性所帶給環境的負擔，遠遠超過它帶給人類的便利性與實用性。

在構圖上，從意境系列的大場景佈局，走向室內空間的靜物排列。大自然的符號透過影印的方式，以人爲化的型態被壓縮在一個有限的空間裡，所以刻意用沒有色彩的黑白色調，來表現這被人爲擠壓過後失去生命的自然生態場景。而在這失去生命色彩的環境中，每一張作品都以低彩度的灰色調呈現那處於尷尬的情緒氛圍，正是投射出失去平衡的色調。唯一較爲有彩度的色調是出現在自然物件身上，像是長在石頭上的綠苔、赭色的藤球、紅色的花朵等，象徵著對生命的希望。



圖 4-6，傅浩軒，拍賣，2006，油彩，91x73cm

作品六：拍賣

大自然草原透過人為化的方式，被擠壓到一個有限空間成爲一張黑白平面圖像，經過摺紙方式再次營造出一個有趣的立體舞台空間，這是筆者將大自然拉進室內的一種表現方式。這張作品取名叫拍賣，正中央的石頭綁著一個價錢條碼在上面，照常理來說這種再平凡不過的石頭，以利益上的考量標上價錢有何用意？

就筆者而言，想傳達的意思是。我們要拍賣這顆石頭？還是要拍賣這個環境？而我們對環境的破壞，使我們做出了拋棄自然的動作，投向滿足自己的享受，而保麗龍在此象徵著對環境破壞的污染源。

牆上所懸掛的石頭白描作品，象徵著拍賣的過程中，綁著價錢條碼的石頭已成爲有形卻無實的圖像，只剩下輪廓線。隱喻著大自然即將被人類出賣的光景。



圖 4-7，傅浩軒，高樓，2006，油彩，91x73cm

作品七：高樓

本幅作品，以倒三角形的構圖方式，呈現頭重腳輕的感覺。但作品卻沒有給人頭重腳輕的感覺，是因為上下各加了一層水平面的木板，來打破倒三角形的構圖，而且畫面中潛藏著第三條水平線，就是被壓縮在紙上的山岳。這平衡的關係之間，暗示著那些若沒有大自然作為基石的世界，將會很容易失去平衡，走向歪斜。畫面中間不堪一擊的保麗龍，象徵人類過度開發自然所建造的高樓。隱喻著人類沒有辦法靠著自己的能力，以造物者的形象，去主宰世界達到平衡狀態。



圖 4-8，傅浩軒，浮雲，2006，油彩，91x73cm

作品八：浮雲

此作品藉由少女、花朵、石頭、保麗龍來傳達即使再美的事物，在面臨環境污染的景況下也即將被侵蝕殆盡。表現手法上，少女的手以白描的方式，呈現空有輪廓卻沒有實體的支撐。作品的最下方，留有一道沒有任何支撐點的虛無空間，暗示著一種虛無、沒有立足點，給人有一種不安穩難以踏實的感覺，似乎一切的事物都是建構在空談之上，即使再美的事物也只流於空泛。



圖 4-9，傅浩軒，保存，2006，油彩，91x73cm

作品九：保存

這幅作品裡的蒙娜麗莎，已化身成畫面中的木頭，坐在保麗龍堆裡頭。以木頭之於大自然生命的永恆，暗示著一幅對後世影響深遠的作品，甚至是一個永遠延續的文化遺產。同樣是人為產物的“蒙娜麗莎的微笑”與保麗龍，兩者對自然生態的影響大有不同，一個是對人類藝術有正面影響的經典名作，一個是造成環境負擔的短暫享受。面對兩種不同光景的情況下，我們要選擇保存何種人為產物，對於人類的發展與大自然的保護是有幫助的。



圖 4-10，傅浩軒，平衡，2006，油彩，91x73cm

作品十：平衡

就理論上來說，保麗龍是不可能重於石頭，而用這樣刻意安排的現象暗示自然生態失衡的景況。中間的藤球，象徵著我們所住的地球，失去平衡的生態就在這藤球上做垂死的掙扎。後面牆上的保麗龍，就像是即將再次分裂的地球板塊，因著保麗龍板塊的分離，畫在保麗龍板塊上的樹木也即將支離破碎，就像勢利眼的人將生態的價值建立在虛浮的利益上。

第三節 籬笆系列

當籬笆擺放在一片草原上時，它仍然只是籬笆，因為只不過是被擺放在先有的草地上。但當一方有所企圖時，兩邊發展的方向就有所改變，此時的籬笆就是隔絕兩個不同世界的屏障。人為物品來到第三個系列時，它們扮演著隔絕的角色，而環境破壞的層面早已涵括其中，隔絕的程度決定迫害的深遠與時間的長短，而這道圍籬不只是人與大自然間的阻隔，也會是人與人之間的隔閡，一切都是因為人類行為所造成，因為籬笆是人所築造的，隔閡的疏離是人所選定的。

目前正在延申的圍籬系列，主要是透過籬笆將大自然隔絕在人類的慾望之外，在某種程度上是正視人類對環境開發的省思，另一方面則是反思人與人之間無形的圍籬關係。圍籬是人為的，決定權是在人類手上，隔絕的程度也是反映出一個人的內心世界是否是盼望的，他是否與別人也是有距離的，這道圍籬一旦建築了起來，兩方便容易各走各的路，互不相干。你對人的態度如同你看待環境的角度，是相對的，當筆者的作品在邀請觀者關心自然保育的同時，企圖讓觀者看到從人與人之間同理心的重要性，換做你是圍籬背後的那棵樹，你會怎麼想？



圖 4-11，傅浩軒，籬笆系列 (I)，2007，油彩，117x73cm

作品十一：籬笆系列 (I)

這是籬笆系列的第一幅作品，在一開始的構稿，手邊的資料是一片長達好幾公尺的鐵皮圍籬，是在一次出去玩的時候拍下的局部。在一開始面對畫布時，就沒有打算要以好幾公尺的鐵皮圍籬將畫布從左到右全部畫滿，在構圖上刻意留了左右兩邊各一段適當的距離，好讓我可以透露後面的場景。因為照片上的資料本就只有鐵皮跟樹，所以鐵皮後面所安排的景是我自己很喜歡的草原，一個在海邊一望無際的草原。基本上在這樣廣大又位於海邊的草原，是不太可能會有單獨站立的樹木在整個草原的正中央，因單顆的樹是耐不過海風的吹打。因此當下我就選擇了海邊的草原與單獨的樹木做結合，來詮釋被丟棄隻身在陌生環境中的心情，以一種孤寂的心呈現大自然的心聲。而鐵皮上若隱若現的草地，暗示著鐵皮背後空間的遼闊與透露鐵皮並不是全然的隔絕樹木在觀者之外。而這個隔絕的心，也不是全然的堅毅，仍保留著一點猶豫，就像是鐵皮前的紅色支架，似有似無的隨時決定著鐵皮是否倒塌的命運，這就像是人的良心在私慾間徘徊。

本作品幾乎是用一次完成法的方式作畫，所以在紅磚道的部分可以明顯感受當時描繪的急促與不安，而天空中打斜的筆觸企圖表現風的感覺，天空的色調則是以灰色為基調呈現，整體以平靜灰色的調子呈現。



圖 4-12，傅浩軒，籬笆系列(II)，2007，油彩，33x24cm

作品十二：籬笆系列(II)

籬笆系列的每一幅作品，畫面中都有一個紅色的警示燈。對個人而言，這紅色的警示燈並不是要告訴我們圍籬的另一邊正在施工不要靠近，以免危險，而是暗示著環境生態正在拉警報，處於一種垂危的狀態。若對於人爲過度開發所造成的自然反撲坐視不管，這樣我們將與自然越來越疏離、越來越對立，最後更難以挽回。

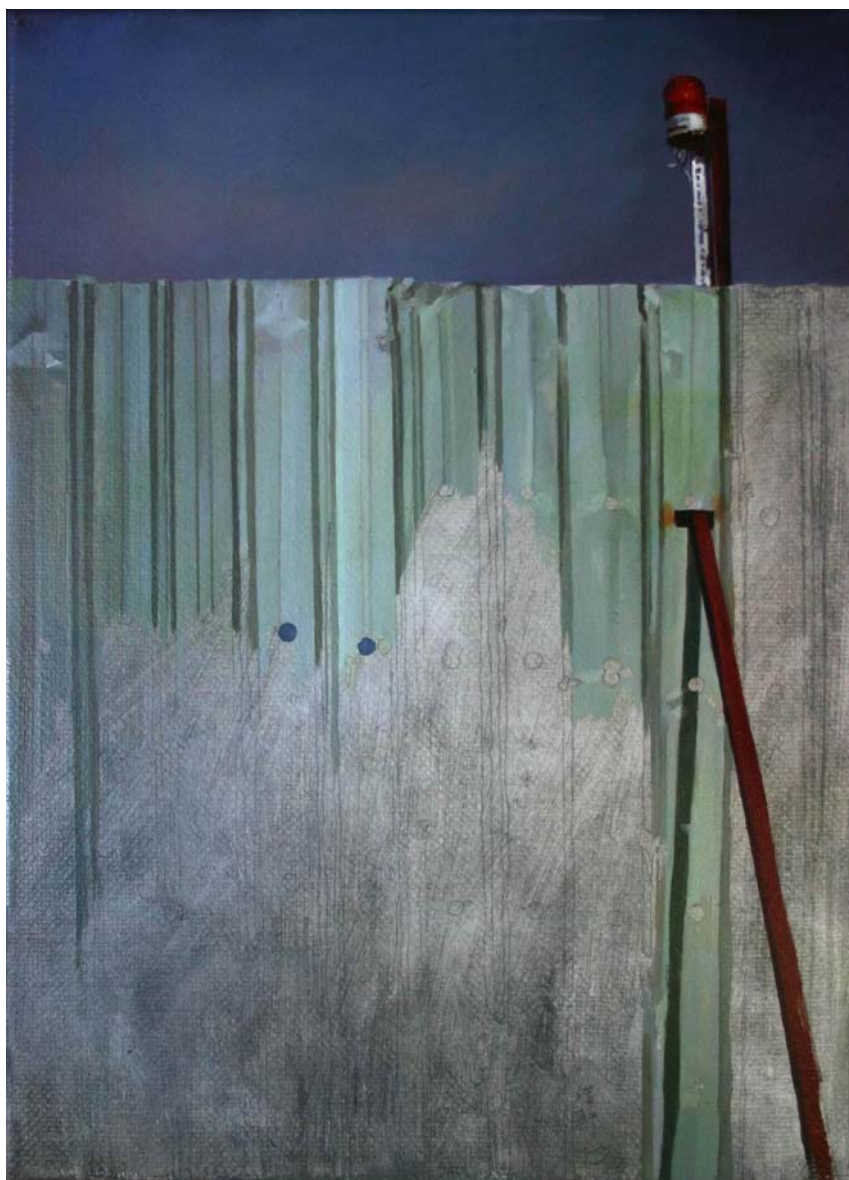


圖 4-13，傅浩軒，籬笆系列（III），2007，油彩，24x33cm

作品十三：籬笆系列（III）

這幅作品，保留底層的鉛筆草稿與油畫薄圖留下來的筆觸，為此作品在技巧上主要的特色。這張籬笆系列三號，是目前一系列籬笆作品中除去背後木樹的作品，唯獨保留著圍籬上的警示燈。這種單獨將特定的符號獨立出來自成一張畫面的創作形式，在三個系列列作品當中都有使用。用意是希望藉由這種更單純的畫面，讓觀者在看完一系列，人為物品與自然物件組合的作品之後，能夠回歸到對象物本身符號的意義，倒過來反思各物件在不同環境中所扮演的角色。



圖 4-14，傅浩軒，籬笆系列（IV），2007，油彩，117x73cm

作品十四：籬笆系列（IV）

接近頂光式的光線，照在越過圍籬朝向我們的樹頭上，因此影子落在籬笆的上面。此外本人刻意安排另一道像是樹幹的影子，延伸到圍籬上，使得這道影子與樹頭的影子結合起來，像是一棵完整的樹木。畫面中，透過兩個不同影子之間的關係，延伸出自然景物被取代的遐想。

總論

對於現代社會而言，忙碌的生活已經使我們對於日常生活中美感的敏銳與生命的感受少了些主動式的追求，且逐漸淡忘、忽視生活週遭所能捕捉的巧思。對於筆者而言，透過生活週遭所累積的生命經驗是為最深刻，且對於每一位創作者來說這是最能累積個人獨有的生命特質，並透過生活週遭的題材裡的篩選，一步一步地在作品中呈現他們特有的見解。所以這幾個系列的作品，除了呈現個人對於環境的關懷與人類相互間的相處之外，筆者在後期的創作中都是以生活週遭所能取得的題材作為優先的選用，因為這些最能回憶起當下親身經歷的感受，而以最深刻的思緒與體悟將想法呈現在作品之中。若是需要挑戰生活週遭所無法取得的景致或是題材，筆者也會以自身的經歷預備一顆同理心的態度去與未經歷過的人事物達到一個好的連結，呈現出一個屬乎筆者自己見解的畫面。

結論

每個系列在接近創作尾聲時，或是想先暫時停下腳步，回頭看看當下一系列作品時，筆者會在畫面中企圖找出一個思緒，能夠繼續地探討相關的核心價值，而目前的核心價值就是對環境生態保育的關注。另起一段就近幾年的這三個系列來檢視創作上思緒的起伏，依序是「意境系列」、「保麗龍系列」、「籬笆系列」，筆者相繼經歷從室內場景的描寫推衍到對戶外場景的探討，在題材上，從嚮往西方古希臘建築的均衡美，轉向對身邊週遭人爲化物品之多面貌的探討。其中最重要的旨意是透過人爲化物品與自然環境的對話。「意境系列」的重點是放在對人類留下的歷史痕跡的追思，面對古典建築物時，遐想人類當時生活的景況並與現今做結合，不過其中幾件作品，像是《彼岸》就已開始流露出筆者對自然生態的關懷。其後的「保麗龍系列」、「籬笆系列」則更是明顯地對環境充滿迫切的關懷，並且對於所選的每個物件，不論是自然物件或是人爲化物品，都更加添擬人的手法，使他們似乎各自都擁有了情緒。《籬笆系列一號》鐵皮後面的那棵樹，像是一個孤單的人獨自站在空曠的草地中，無依無靠地躲在鐵皮背後似的。另起一段諸如此類的抽象心靈層面，一直是筆者不斷追求的課題。舉例來說，孤單的感覺或許可以透過某一位老人一生坎坷的遭遇，在他後半輩子的景況中嗅出孤單的味道。若在平面上，漫畫可以描繪地更加生動，只需要給漫畫家一點時間，他便能用好幾頁的篇幅來帶領觀眾進入老人的孤單世界。但是若要單靠一張作品就傳遞出孤單的心境，這就不是一件容易的事，它是需要更深刻的體驗，更精準的在符號元素上加以挑選，不然整個畫面會容易偏離主題。

筆者在創作上，一直不斷地找尋每一階段生活中的感動，來累積創作的生命厚度，筆者很清楚要更多的經歷才可以創作出更感人的作品。然則要用什麼方式來經歷生命，也是筆者極力想突破的課題。就目前個人在創作上有個計畫，希望能夠把文字的詩意畫面轉換到平面繪畫上，這對筆者在心境表達上是一個新的挑戰。通常我們已經習慣使用圖像資料來創作，在畫面中進行具體可見的符號組合遊戲。若今天我們用的是一段文字，在畫布上排列出一幅作品時，我想這應該將

會很有趣，因為從文字為出發點的思緒跟用圖像去編織的新意象，彼此在思維上的順序是互轉過來的。真不知道這樣的嘗試，會不會讓筆者有新的靈感與突破。

至於在題材選用方面，筆者希望漸漸地將人物拉進作品當中。人物對筆者而言，其實是一個蠻熟悉的題材，平時就在喜歡畫畫速寫的習慣中就會拿人物速寫當作練習觀察力的最好習作。因為人有太多的不定性，像是豐富的表情與變化多端的肢體語言等，都使得人比起靜態的物品，更難以掌握許多。但相對的，皮膚上光影具象的細微變化與人物抽象的情緒表現，則是人物畫最具魅力的特質。也因此人物是一個非常具有表現力的描繪對象，只要一出現在畫面中，就能輕易地牽引整個作品風格。但就個人追求隱喻性畫面的出發點來觀看人物這題材，人物在畫面中扮演的也不會是主角的地位，而會是一個配角，用來解釋畫面，但又不曾像歷史畫中的人物，只是個訴說歷史事件的標籤。

綜觀目前的創作方向，筆者除了會不斷的朝向追求隱喻性的畫面氛圍，來開啓觀賞者內心的潛在世界，達到超越畫面隱喻內涵所要傳達的心靈層面，讓觀賞者想起主題以外的生活經驗，領悟生命世界的風景意象。之外，筆者期許未來所畫的作品不但能夠透過畫中所要闡述的生命經驗來釋放觀賞者的情緒，同時開啓觀賞者的眼目與心靈，領悟畫中筆者所要與大家分享的上帝，因著祂的緣故使觀賞者看見筆者生命中追尋的創作價值與藝術家對心靈救贖的承擔，讓更多人看到從祂而來的良善、盼望與祂對我們的愛。

圖次

1. 圖 2-1：維拉斯貴斯，侍女，1656…………… 15
2. 圖 2-2：米勒，拾穗，1857，畫布油彩，83.5×111cm，巴黎奧塞美術館藏… 15
3. 圖 2-3：傅浩軒，拍賣（局部），2006，畫布油彩，91×73cm……………16
4. 圖 3-1：傅浩軒，籬笆系列一號（局部），2007，畫布油彩……………34
5. 圖 3-2：傅浩軒，過程（局部），2002，水彩，85×62cm……………34
6. 圖 3-3：傅浩軒，過程（局部），2002 水彩……………34
8. 圖 3-4：圖 3-5，傅浩軒，妹妹系列一（局部），2002，水彩……………37
9. 圖 3-5：圖 3-5，傅浩軒，妹妹系列一（局部），2002，水彩……………37
10. 圖 3-6：安格爾，The family of Ingres' s fiancée，1804，素描，30×37.2cm…40
11. 圖 3-7：傅浩軒，吹長笛的女孩（局部），2008，鉛筆速寫，19×13cm……………40
12. 圖 3-8：傅浩軒，拉小提琴的女孩-妙妙，2008，鉛筆速寫，19×13cm……………41
13. 圖 3-9：安格爾，Mme.Louis-Nicolas-Marie Destouches
1816. 鉛筆素描 430×285mm……………41
14. 圖 3-10：傅浩軒，火車上的電車老人，2006，鉛筆速寫，13×19cm……………42
15. 圖 3-11：傅浩軒，火車上的看書的女孩，2007，鉛筆速寫，13×19cm……………42
16. 圖 3-12：傅浩軒，我的草原，2006，鉛筆速寫，39×28cm……………42
17. 圖 3-13：傅浩軒，籬笆系列一號（局部），2007，畫布油彩……………43
18. 圖 3-14：傅浩軒，籬笆系列一號（局部），2007，畫布油彩……………43
19. 圖 3-15：傅浩軒，榮珊（局部），2008，畫布油彩……………44
20. 圖 3-16：傅浩軒，榮珊（局部），2008，畫布油彩……………44
21. 圖 3-17：傅浩軒，榮珊（局部），2008，畫布油彩……………44
22. 圖 4-1：傅浩軒，等待，2005，油彩，73×91cm……………49
23. 圖 4-2：傅浩軒，彼岸，2005，油彩，73×91cm……………50
24. 圖 4-3：傅浩軒，試探，2005，油彩，73×91cm……………51
25. 圖 4-4：傅浩軒，畫語，2005，油彩，73×91cm……………52

26. 圖 4-5：傅浩軒，神殿，2005，油彩，73×91cm	53
27. 圖 4-6：傅浩軒，拍賣，2006，油彩，91×73cm	55
28. 圖 4-7：傅浩軒，高樓，2006，油彩，91×73cm	56
29. 圖 4-8：傅浩軒，浮雲，2006，油彩，91×73cm	57
30. 圖 4-9：傅浩軒，保存，2006，油彩，91×73cm	58
31. 圖 4-10：傅浩軒，平衡，2006，油彩，91×73cm	59
32. 圖 4-11：傅浩軒，籬笆系列（I），2007，油彩，117×73cm	61
33. 圖 4-12：傅浩軒，籬笆系列（II），2007，油彩，33×24cm	62
34. 圖 4-13：傅浩軒，籬笆系列（III），2007，油彩，24×33cm	63

參考書目

1. Christopher White 著，黃珮玲 譯，《林布蘭》（台北市：遠流出版社，1995 年）
2. D.Simonnet 著，方勝雄 譯，《生態主張》（台北市：遠流出版社，1994 年）
3. Clement Greenberg 著，張心龍 譯，《藝術與文化》（台北市：遠流出版社，1993 年）
4. E.H.GOMBRICH 著，雨云 譯，《藝術的故事》，（台北市：聯經出版社，2000 年）
5. Herbert Read 著，梁錦鑒 譯，《藝術的意義》，（台北市：遠流出版社，2006 年）
6. Hugh Honour, John Fleming 作，吳介禎等 譯，《世界藝術史》（台北縣新店市：木馬文化，2001 年）
7. Linda Nochlin 著，刁筱華 譯，《寫實主義》（台北市：遠流出版社，1998 年）
8. 泰瑞·伊果頓（Terry Eagleton）原著，吳新發 譯，《文學理論導讀》（台北市：書林出版社，1993 年）
9. William Vaughan 著，李美蓉 譯，《浪漫主義藝術》（台北市：遠流出版社，1995 年）
10. 何政廣 主編，李家祺 著，《美國寫實人像大師-艾金斯》（台北市：藝術家出版社，2004 年）
11. 何政廣編 著，《寫實主義大師庫爾貝》，（台北：藝術家出版社，1999 年）
12. 何政廣編 著，《寫實主義大師庫爾貝》，（台北：藝術家出版社，1999 年）
13. 梭羅 著，孔繁雲 譯，《湖濱散記》（台北市：志文出版社，1999 年）
14. 陳淑華 著，《油畫材料學》（台北市：洪葉文化出版，1998 年）
15. 馮作民 著，《西洋繪畫史》（台北市：藝術圖書公司，1996 年）
16. 曾長生 著，《超現實主義藝術》，（台北市：藝術家出版社，2000 年）
17. 潘禧 著，《巴比松與寫實主義繪畫》，（台北市：藝術家出版社，2004 年）
18. 謝東山 著，《藝術概論》（台北市：偉華出版社，2000 年）
19. 鐘丁茂、徐雪麗 譯，《生態台灣季刊第十九期》