

第一章 緒論

「旅行・記憶」的創作研究是筆者從多年身處在國外的環境經驗中，將簡單書寫與塗鴉行爲，藉由藝術創作的過程轉化爲抽象造形藝術的能量，建構了現實以及對現實書寫的一種記憶，試圖藉由書寫與塗鴉之間找出自己旅行的記憶氛圍。「旅行・記憶」的創作形式是以旅行期間的簡單書寫與塗鴉手稿作爲基底與自己潛藏的印象相互結合，筆者以並置、轉化與重複的表現技法，反覆在作品中推疊與覆蓋的過程，來探討抽象形體與內在心靈之間的關聯。希望藉由抽象造形、書寫與塗鴉的交錯來呼應自己旅行經驗，來探討旅行的一種意義，以及爲自己建構了現實以及對現實書寫一種記憶，協尋點與點的交集，藉由線與線之間找出自己旅行的記憶氛圍。

第一節 創作研究動機與目的

空間就如同時間一樣，我們每日在其中生活、流動與呼吸。任何群體行爲與個人思考都必須在一個具體的空間內得以實踐。

(畢恆達，2001，p2)

一、 研究動機

最初的創作動機是來自旅行的書寫概念，陳述一種旅行的姿態與情緒。希望藉此創作研究中，透過不斷整理自己的創作思緒，將內在思維與創作實踐彼此能互相呼應，同樣希望作品能呈現出自己沉浸當中所感受的氛圍。

艾倫·狄波頓 (Alain de Botton)在他的書《機場裡的小旅行：狄波頓第五航

站日記》裡寫道，現代世界的所有交通樞紐，能夠讓人謹慎地觀察他人，讓人在人群中遺忘自我，任由想像力自由馳騁於眼睛和耳朵所接收到的片斷訊息上。(陳信宏譯，2010)

機場與車站只是旅行客一個過往的休息站，筆者從2000的夏天開始，從桃園-香港(曼谷、北京或上海) - 蘇黎世(阿姆斯特丹、慕尼黑、倫敦或巴黎) - 馬德里(瓦倫西亞或巴塞隆納)，就是我在西班牙留學期間至現在，每一年必往返的休息點，如候鳥般的遷徙與時空轉換，讓自己開始觀注環境與人之間的依存關係。在留學生活中，身邊的同學來自不同國度，無形中讓自己打開另一個眼界，也讓自己學會從不同的視角來觀看事物。傳播學者約翰·彼得斯(John Durham Peters, 1958-) 從西方文學與文化典範的觀點來討論當代社會的遷移與流浪現象，他認為現代人的遷移流浪以三種不同的型態出現：放逐(exile)、離散(diaspora)與游牧(nomadism)。游牧(nomadism)做為一種現代人居住的情境與概念卻是一個相當後現代的文化現象。游牧者通常居於現代化的文明都會，在陌生而充滿挑戰與刺激的情境下去尋找靈魂安頓的地點。哥德也說到：「人之所以愛旅行，不是為了抵達目的地，而是為了享受旅途中的種種樂趣。」筆者除了在享受旅途中的種種酸甜苦辣外，亦在旅途中以簡單書寫與塗鴉行為來舒緩個人心理的情緒。希望透過這些先前手稿以及現在所創作之作品的分析整理，及反應潛藏在生命底層的內在情感與意志。同時也是意欲擺脫自身已有的習慣，進而找到另一種可能的行為。

二、研究目的

藉由回看過往旅行生活與留學經驗以及當時的一些文字與圖像紀錄，重新審視自我內在心境與空間環境的對話及相關理論上的探究，試圖藉由這樣的創作模式對自己了解，經由不斷體驗改變的旅程，將時空中人、事和物的變化，透過關照外在環境如何影響內在心境改變的歷程，作為思索的脈絡，並研究其相關議題與學理，以釐清持續創作的思緒與方向研究目的如下：

- (一) 探析自身所處外在時空的變易與內在記憶影像的形成與創作理念之融合與詮釋。
- (二) 透過旅行文字書寫與塗鴉的手稿行為的探析、學理的研究，所延伸出的藝術造形符號，以探討自我內心世界。
- (三) 整理思維、釐清影響自我創作和發展的脈絡、意念以及抽象藝術美學，作為日後個人持續創作的方向。

第二節 研究方法與步驟

一、研究方法

本創作論述「旅行·記憶」是筆者對於旅行體驗和內在意欲的體認與表現，藉由創作一系列的非具象作品，以及對藝術理論、藝術史以及美學相關等知識領域，加以研究，使其創作與理論研究之間得以相互驗證，同時釐清個人思維與創作脈絡，因此本創作使用以下的幾種創作研究方法為：一、理論分析法；二、行動研究法。分別詳述說明如下：

(一) 理論分析法

採取文獻分析整理的方法，將相關理論學、美學、心理學與藝術史加以分析與歸納，透過整合來釐清筆者創作理念與歷程，來發展出具有學理基礎的創作論述。在理論分析法的應用上，透過相關書籍及網路的文獻資料，來歸納整理出個人創作理念有關之理論要點，以提供個人在創作思維的基本架構，歸納整理如下：

1. 透過心理學家、哲學家與美學家對藝術的直覺、想像、情感表現、遊戲、符號與象徵之關係來作探討，以作為本創作論文研究的理論依據。

2. 從藝術派流中擷取筆者感興趣且與本創作研究有關的藝術家與創作理念之論述，藉由這些相關藝術家的創作意識形態的反射，來分析筆者自己創作上所被影響的因素。
3. 研究現代理論藝術，以抽象藝術、抽象表現藝術、非定形藝術與原生藝術為主要研究重點，以追求物體之內在本質。並且分析藝術情感之衝動與移情，釐清作品形式風格脈絡並發展出個人風格，以及規劃創作方向之延伸。

(二) 行動研究法

創作行為的研究，是根據創作者的實際創作行為與其思維，作品的產生就是在這樣不斷反覆交織的「行動」與「反思」中不斷的改進與修正。「行動研究」(action research)對於創作行動研究中的創作者而言，不僅是在創作情境中的一種自我反省，更是提供一種科學方法來研究，來釐清自己在創作行動研究中的問題，不斷修正檢討與思辯，有助於創作者在實際創作過程中，用理性的思辯理解創作行為背後所累積的思維意涵，來增進創作的品質。在實際創作情境中，從問題的確立之後到行動過程，和從中不斷的修正檢討，思辯與行動的交互作用產生意義。在創作研究歷程中，透過適宜的研究步驟，一面以行動解決疑慮一面以反省學習進而探究。一般學者的看法，對於行動研究的實施步驟有如下：(引用自賈馥茗、楊深坑，2000，124-127)

- 1、發現問題：問題通常就是實際工作中所遭遇的問題，行動研究由此開始。
- 2、分析問題：即對問題予以界定，並診斷其原因，確定問題的範圍，以期對問題的本質具有較清晰的認識。
- 3、擬定計畫：在計畫中包括研究的目標，研究的假設及蒐集資料的方法。
- 4、蒐集資料：應用有關的方法，有系統的蒐集相關的資料。
- 5、批判與修正：藉著情境中提供的事實資料，來批判修正原計畫內容的缺

失。

- 6、 試行與考驗：著手試行。並且在事情之後仍要不斷的蒐集各種資料，以考驗假設，改進現況，直到能有效的消除困難或解決問題為止。
- 7、 提出報告：根據研究結果提出完整報告。

二、創作研究步驟

綜合以上之的研究方法，將個人的創作研究與流程歸納以下幾個步驟：

(一) 釐清研究動機與目的：此一階段開始 2009 年，將書寫與塗鴉的旅行手稿進行資料整理，同時將本論文創作研究動機與目的——釐清，以求創作理念的精確性。

(二)創作方向確立：透過先前旅行手稿的分析整理，來作為筆者的創作方向。

(三)相關理論資料的蒐集：蒐集相關藝術與美學理論與相關藝術家創作理念之研究。

(四)進行創作：藉由旅行手稿為基底，以不同的素材進行嘗試各種直覺無意識性形式表現，運用紙張、炭筆、油、蠟筆、植物性的顏料、化學性的顏料、壓克力顏料、油彩以及拼貼等不同材質進行創作。

(五)撰寫論文：進行撰寫來幫助自己在創作上，以有條理式的思考方式尋找創作思維中的內涵。

(六)作品與論述書寫檢視修正：將作品的形式與內容以及創作的過程與創作論述不斷反覆的檢視，有助於修正撰寫中的論述或是實際創作上的問題釐清。

(七)作品與論文之修正與總結：完成此一階段之作品與論述書寫。

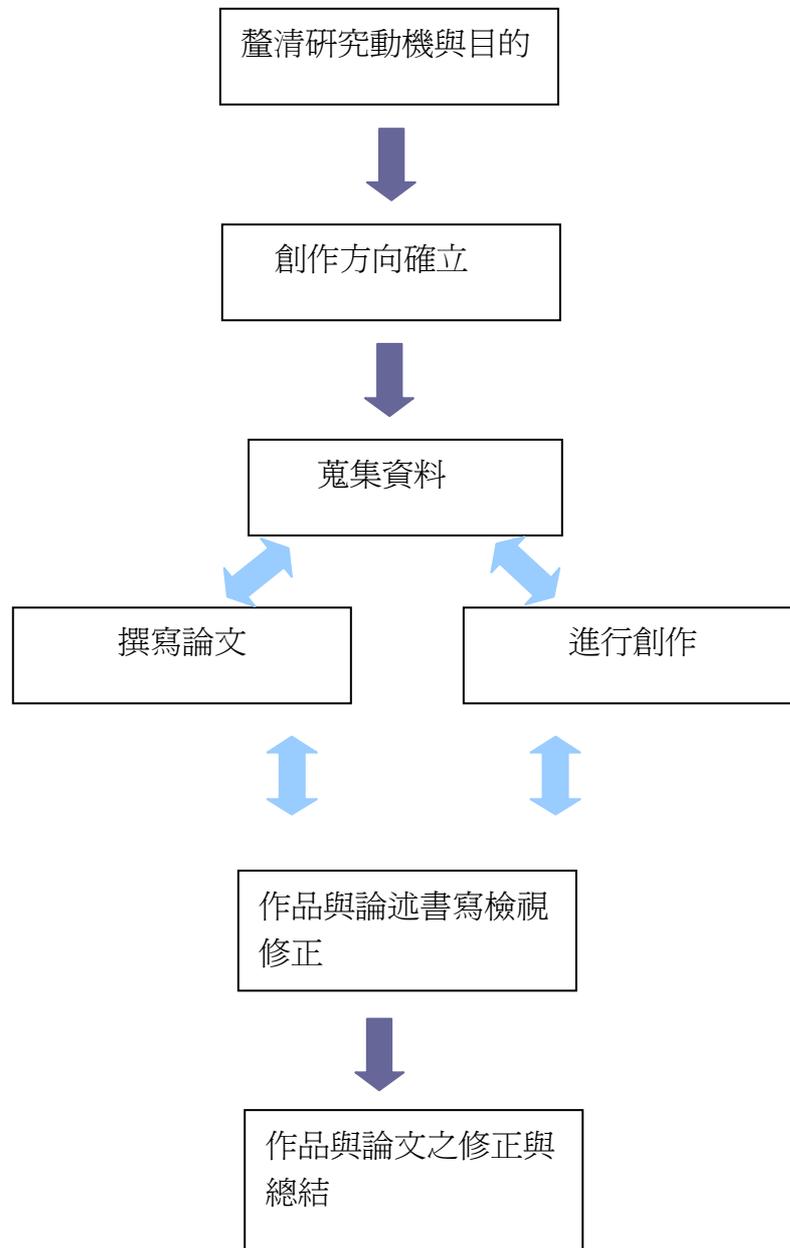


圖 1 - 1 創作研究發展架構圖

第三節 創作研究範圍

本創作研究範圍自 2000—至今的旅行經驗，以 2009—2012 年間「旅行・記憶」為主題的創作作品為主。

在論述上，一方面試著從個人旅行中的文字書寫與塗鴉的手稿去揣摩繪畫上我所投注的觀點，從自己的創作視角去研讀理解，涉及有關心理分析學、哲學、美學、藝術史、文學方面等論點之採用，對我在創作思維上有所影響的觀點，將自己旅行諸多的情緒感受，用自己的經驗與思維方式去追溯，就現階段而言我竭盡所能將自己在創作上所觸及的觀點作適當角度的闡述。

在創作上，本創作論述中的作品主要是以綜合媒材的形式表現為主。最初的創作動機是來自旅行的書寫概念，陳述一種旅行的姿態與情緒。

希望在此創作研究中，透過不斷整理自己的創作思緒，將內在思維與創作實踐彼此能互相呼應，同樣希望作品能呈現出自己沉浸當中所感受的氛圍。

本研究在創作上的範圍界定：

- 一、 時間範圍：研究範圍以 2000~至今的旅行經驗。
- 二、 主題內容範圍：以 2009-2012 年間「旅行・記憶」為主題的創作作品為主。
- 三、 形式表現範圍：以非具象形式的平面繪畫為主要表現方式。
- 四、 媒材技法範圍：運用炭筆、油、蠟筆、植物性的顏料、化學性的顏料、壓克力顏料、油彩以及拼貼等不同材質的綜合媒材形式表現為主。

第二章 相關藝術理論探討

本章就筆者創作方面相關的近代美學、藝術理論、藝術流派與藝術之形式與風格作分析，將美學中涉及到自己創作內容相關的藝術情感、表現符號與象徵意義加以闡述說明，並探討現代藝術的抽象理論的發展做深入的探討與釐清抽象藝術發展的脈絡，以及影響筆者藝術發展的抽象藝術流派主張與藝術家之創作理念做深入的研究探討，作為筆者的理論基礎與創作依據。

第一節 藝術創作中的美學表現

「直覺就是一種感應，由於這種感應把我們自身投入到客體對象之內，以便與其特有的及不能表達的事物相契合。」

柏格森 (Henri Bergson, 1859 - 1941)

一、藝術中的直覺表現

藝術欣賞與創作是人的一種本能，當我們觀看每一件作品時，他們都充滿著創作者各式各樣的訊息，這些的訊息多少都會讓每個人在自己的內心產生感覺，這種感覺就是一種直覺本能的活動。

直覺包含了個人視覺感官的經驗與最初印象，它是一種感知的認識能力，在藝術中直覺不止含有一種詩意的解釋，更是一種知覺的作用。意象所含蘊的不只是表現自身的生命與形式，更與情感相結合。克羅齊 (Benedetto Croce, 1866 -

1952) 在美學思想裡，認為直覺是人類知識的基本形式，他所具備的內容和材料都是來自於心靈的活動，綜合了各種感官與心靈的感覺之印象，將這些印象透過心靈的活動，融合為一個整體，再由內而外，用適當的形式表現出來。因此，直覺是一種表現，也是一種主動的創造，並非祇有被動的感受。克羅齊美學的基本主張即在於，直覺即是精神（心靈）的真實，直覺是出自於想像，由於克羅齊最關心的是純粹的美感和藝境。（劉文潭，1967）純粹的美感和藝境是心靈的產物，他們是存在於內心的想像當中，因此藝術是存在於想像中。藝術家的直覺和內心的美感所展現的創造力，藉由線條、色彩、文字去轉化出內心的意境成為一件藝術創作，直覺就是將這些感性的與美的過程完整的表現出來，作為創作者認知事物內容的一種途徑。

朱光潛文藝心理學書中提到直覺、想像、表現、創造、藝術以及美都是心靈綜合作用的別名（朱光潛，1987，206）。意象所含蘊的不只是表現自身的生命與形式，並與情感相融合，藝術也就是將情感藉由適宜的意象表現，情感與意象的相遇就是所謂的「心靈綜合」。

柏格森（Henri Bergson，1859 - 1941）是以直觀的方法來解釋心靈的本質。在直觀中，發現生命的現象，認為生命的本質是一種綿延，是一種自由、流動的而非恆常的創造力。柏格森將綿延看成一種「生命衝動」，它是一種自由的創造活動，他的中心概念是具有時間的議題，把握真實的時間就必須用直覺的方法，用直覺體驗出真實的時間特質，是一種密綿交疊，就是所謂的過去、現在、未來互相交疊不可分的持續之流。柏格森說：

「什麼是直覺？如果連哲學家們都無法給它一個公式，則絕對不是我們可以回答的問題。但是我們所可以掌握及確定的就是直覺是某些在抽象複雜性與具體直覺的單一性中間的一種媒介影像。」（引自莫詒謀，2001，149）。

而藝術的活動就是在超越實用目的中所延伸出來的美感，是一種心靈真實與事物相容的結果。(劉文潭，1967) 因此，創作者拋棄既定的觀看事物的一般準則，打破實在與我們之間的屏障，突顯出特殊的看待事物的視角，進而直觀事物的面貌。這種隱匿在藝術背後的動力，都含有經驗中的奇特性，藝術中的直覺就是對這些特別的事物所產生出來的知覺。

柏格森認為的直覺是不具功利與實用目的，純粹是自我意識的一種本能。因此我們在這樣的藝術創造過程中有機會表現內在經驗感受中所轉化的內在景觀。

直覺對於事物的認知是清晰而明確的，它具有一種賦形力，它的內容來自於自然，再將形式生成於內心中，因此直覺為心靈的產物，是內在情感的一種表現，同時還創造了表現情感的意象。從藝術直覺觀點反思筆者自我藝術創作的歷程，以自我意識中去解讀自我的內在情感，再釋出直覺表現，經內心的轉化之後，變為一種自我的語彙形式。

二、藝術中的象徵

象徵是視覺圖像或標誌背後的潛在意義，是一種不直接說明，間接透過某種其他媒介，間接陳述傳達的方式，以具體之意象，表達抽象的觀念與情感，使用恰當可以增加隱藏意義及含蓄的韻味，是最基本的形象思維方式之一。榮格(Carl Gustav Jung, 1875 - 1961) 於《人及其象徵》一書中說明：所謂的象徵，乃是一個名詞、名字或是一幅畫，但存在傳統和表面的意義之外，還擁有另外的意涵，隱含著某種對我們來說模糊不清、陌生與未知的東西。

而象徵與被象徵物之間的聯繫引用，大致依照人們習慣及出現的形式有所區別。劉昌元學者認為從美學觀點來分析：有關藝術與象徵的論文主要集中在兩方面：第一方面，探討藝術品可否被視為一種象徵。第二方面，探討藝術中的象徵。

他將象徵分為慣用的(conventional)與藝術家所創造的(created)兩類。(一)慣用象徵，例如十字架與國旗等。(二)創造象徵，例如畢卡索的「格爾尼卡」作品中的圖像-公牛。並且說明創造象徵與慣用象徵至少有三點不同：1.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分。2.前者皆有「言在此，而意在彼」的性質。代表物是間接地暗示被代表物，而不是直接提指的。後者的意義則是直接顯示的。3.創造象徵有意義的雙重性，有時不可避免地造成了象徵的朦朧或曖昧。慣用的象徵意義比較固定明確，不會在解釋上引起困難。(劉昌元，1994)而另外一位心理學家佛洛姆(Erich Fromm, 1900-1980)則將象徵分為三種：(一)慣例的象徵。(二)偶發的象徵。(三)普遍的象徵。他認為後兩種象徵，才是有真正感覺般地表現我們的內在經驗。慣例的象徵即是一般大眾最熟知的生活語言，大部分是約定成俗的，偶發的象徵與慣例的象徵有一個共同點是象徵與它所象徵的對象之間沒有存在任何先天性的內在關係。從普遍的象徵中發現，人的心靈可以與物質世界的現象產生連繫交流，能夠透過這些物質表達心境與思維，由於普遍的象徵是根植於內心，因此不限個體或特定人群才擁有，是人類所發展出的共同語言。

所有符號或記號本身是不具有任何意義，他的意義是潛藏在形式後面所代表的意涵，這個意涵是透過人類的意志解讀而產生的，這就是象徵。它讓我們有機會探索隱藏外在底層的內在生命現象。

三、藝術中的符號與形式

符號的功能簡單明瞭，可以是書面或視覺語言的一部份，是一則立即相關的簡單訊息。俞建章、葉舒憲兩位學者在其著作《符號：語言與藝術》裡對於符號的定義是，在交際的過程中，通過某種有意義的媒介物，傳達一種信息；這個「有意義的媒介物」就是符號。(俞建章、葉舒憲，1992，19)而藝術中的符號具有

原生性，是經由藝術家的心靈感知創造屬於個人的語言符號，在朦朧的轉化過程之中，形成一種隱喻的認識論。(引自劉永仁，2010) 藝術家將情感意涵化身為符號，經由轉換與重組整理出個人的表達的語彙方式。而由意旨內容轉化成符號以至最終孕育出視覺圖像，需巧妙地安排轉化且富含符徵又不失連結關係，使畫面意象得以推論拼湊出所傳達的旨趣及訊息。

無論是具象或抽象符號訊息，都是一種共感性的視覺符號。符號的分析可包含痕跡、徵兆、跡象、樣貌、載體、程序化的刺激以及創意等要素。無論是具象與抽象繪畫都有可辨識的符號，前者是既有的一般認知形象，後者是去形象還原為本質元素，經時間與空間的結構中外延擴散的「含義」現象。(莫詒謀，2001)

瑞士語言學家索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857-1913) 將符號分成意符 (Signifier) 和意指 (Signified)，意符(能指)是符號的形象知覺，例如語言或文字；意指(所指)是符號的概念或意義，符號便是由這兩部份所組成的一個整體。美國符號學家皮爾士 (Charles Sanders Peirce, 1839-1911) 則認為，人類的一切思想和經驗都是符號活動，因而符號理論也是關於意識和經驗的理論(俞建章、葉舒憲，1992，20)。他將符號分為三大類別，肖像(icon)、指標 (index)、象徵 (symbol) 三種。第一類「肖像」，指的是符號本身與其代表的客體相像，例如繪畫或地圖等；第二類「指標」，其符號與代表意義之間有連結或因果關係，例如看到風向指標而得知風向等；第三類「象徵」，代表的是某種文化上的象徵，是經過約定俗成而產生的，例如黑色—象徵死亡或白色—象徵純潔。(李建緯，2006)

然而，符號是由於透過觀者的解釋及運用，被賦予使用連結與意義，才得以存在，在不同時代、不同文化的觀者，對於某種事物的感知觀點及見解意義是全然不同的，因此，符號是不斷活動成長的，其詮釋與意義將會無限地綿延。

蘇珊·朗格(Susanne Langer, 1896-1985)在其著作《感情與形式》中提到，「一件作品往往就是一種自發的情感表現方式。」他認為藝術符號是指藝術品做為表

現情感的整體意象，而藝術中的符號，則是指藝術作品構成的要素（俞建章、葉舒憲，1992，28）。

象徵符號本不同於一般符號或記號，它們雖然同屬於符號的範疇，但記號的指意是直接的，而象徵符號卻是在形象的自明意之外，另有一層意義。這一形二意，乃至於數意，是為象徵主義雙關性和曖昧性的根源。他自符號出發，卻又超越符號；但總是藝術家憧憬與意念的綜合，具有冷靜理念和狂熱感性的雙重性格。（李明明，1992，33）

恩斯特·凱西爾（Ernst Cassirer，1874 - 1945）與蘇珊·朗格所提出的符號論美學，對於藝術中藝術家情感的表現形式的一種抽象性的根源，有著相當的聯繫。凱西爾認為人類的種種經驗如語言、神話、藝術和科學，都是運用符號的方式來表達。符號結構是一種心靈內在的統一，不能被看作單一的存在，它是心靈所有建構過程的條件，是一種浸潤到我們心靈所有活動和能量中的力量。（羅興漢譯，1990，25）

凱西爾認為藝術乃是體現人類創造性特徵的一種象徵符號的形式，象徵符號並不是一種抽象的記號，而是一種感覺的形式。

藝術確實是符號體系，但是藝術的符號體系必須以內在的而不是超驗的意義來理解。按照謝林的說法，美是「有限地呈現出來的無限」。然而，藝術的真正主題既不是謝林的形而上學的無限，也不是黑格爾的絕對。我們應當從感性經驗本身的某些基本的結構要素中去尋找。（結構群譯，1989，246）

藝術中的表現是我們對於外在而來的各種刺激的心靈狀態的再現，藝術是一種形式的創造，而這些形式是一種感知的形式。

蘇珊·朗格認為藝術是人類情感符號的創造，(劉大基等譯，1991，2)任何藝術作品的價值不在於它的對象而是取決於它如何表現，如何表現指的就是藝術家如何創造出不同於客觀事物的外在形式的內在形式美。(高宣揚，1996)每一件創作都是藝術家情感的自發表現，記錄著個人的內在情感與意念，在過程中延伸出的符號形象意義，而這種符號的意義在朗格看來是我們造成一種抽象作用的設計，人的情感與想像是一種純感覺世界，他們相互穿梭，同時透過內在的整合才會達成符號的作用。在每一件作品都是透過藝術家的形式呈現，來激起了我們的審美情感。這些關係、線條和色彩的組合與運動的形式稱為“有意味的形式”¹。它是所有視覺藝術的共同性所在，一種情感的表現，呈現著不能言喻的感覺形式。(劉大基等譯，1991)朗格把符號分為論述性的和呈現性的，前者所指涉的是語言，而藝術就是屬於呈現的符號。藝術家藉著自身的情感運用各種元素的構成與形式，透過線條、色彩一一陳述出來。她認為，當藝術形式結構與某種情感的形式結構相同時，即可象徵該情感。藝術是人的情感的一種最優異的載體。

因此，我們知道藝術家運用想像力和技巧把對象從環境中抽離出來，在作品中的對象是一種象徵性的，因為藝術的符號主要不在他與實物之相似，而是在與情感形式的相似。藉由對於符號與形式的探索，創作者可以完全呈現內心思維的想像空間，

四、藝術中的想像

佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)精神分析學說中，潛意識理論為基本思想和關鍵，潛意識的存在也是人的心理活動的基礎。佛洛伊德關於潛意識、前意識和意識觀點以及關於原我、自我和超我的觀點的運用和發展，延伸為他關於

¹ “有意味的形式”此專業術語為英國藝術評論家貝爾(Clive Bell, 1881 - 1964)所創。「意味」是指審美情感，不同於一般的情感是一種特殊的情感；「形式」是指構成作品因素之間的純粹關係，是一種純形式。

夢的運作的學說，並且為藝術的領域帶來一種關於靈感、無意識的創作概念。

自由聯想²和對夢的解析皆是佛洛伊德精神分析的方法，他認為自由聯想能夠釋放出潛意識的內涵，而夢和潛意識有著非常密切的關聯。自由聯想這種簡明單純的想像方法，具有情感上的氣氛，透過自主性反應心靈，無所拘束的將內心想法表達出來，壓抑的心理獲得釋放壓力的出口。(申荷永，2004) 在佛洛伊德看來，因為自由聯想的隨意隨性的自由特質，更能從中找出意識與潛意識的某種聯繫，自由聯想的背後是一個釋放人格的內涵，蘊藏著潛意識無形中在支配著意識的深沉意義。

關於佛洛伊德對於潛意識和夢的運作過程、自由聯想所反映心靈自主的方法等理論，在藝術領域給予了一個新的視野，他強調創造的想像力在藝術活動的本質特徵上是有意義的，潛意識與藝術的關係在於靈感。佛洛伊德談到幻想與藝術的關係時指出，幻想是可以超脫現實中的束縛，以求慾望的滿足，藝術即是使幻想回歸於現實的方法，藝術家懂得將精製自己的幻想偽裝在藝術品當中，適當的處理材料將幻想的觀念融入，以求自我平靜。(劉文潭，1967) 在繪畫中，畫家表現出許多個人的不同意念所形成的一般概念，會近似於夢的運作程式去表現。佛洛伊德潛意識和夢的詮釋啟發了超現實主義的藝術家們，將潛意識的現象轉變為知覺意象，以及影響至後起的抽象表現主義，他們視為一種探討自身的典範，所受的影響反應在作品的呈現。

榮格 (Carl Gustav Jung, 1875-1961) 於潛意識存在的相關想法中發展出另外一條路徑，他稱之為「集體潛意識」(collective unconscious)。所謂「集體潛意識」是指運作在我們心靈中較深沈的潛意識，它無關文化與地域，並且超越時間跟空間的藩籬，是人類根本共通的經驗。從多元的文化與情境中理解不斷重現的主題與形象，找出他所謂的「原型」³ (archetype)，已確證集體潛意識的存在。(龔

²自由聯想 (free association) 指將浮現腦中的一切-無論來自一特定元素 (如字、數字、夢的影像、任何表象) 或自發地出現-不加區辨地完全表達出來的方法。(沈志中、王文基譯，2000，245)

³ 榮格認為潛意識的最深層次包含了遺傳的普遍原型，及一切文化共有的理念及象徵，這些事通過夢幻、神話和傳說反映出來的。

卓軍、曾廣志、沈台訓譯，2000)

榮格研究夢和詮釋夢的觀點，使精神醫學產生新的思考的一面，對於夢的真實感受，可以總結出榮格心理學中的一個基本思想：心靈的真實。在他看來是任何能夠影響他的事物，都稱的上是真實。榮格認為潛意識透過夢的形式表達，以為潛意識是個母體，此母體為意識的基礎是能自主地作用、引導意識，是具有創造力的。意識與潛意識心靈所結合的世界是一個個體化狀態，一個世界是自我、日常生活、工作、義務、習俗建制和目標成果；另一個世界是夢、形象、嬉戲與幻想。這個狀態是讓人能使自己更適性的維繫在身處的環境當中。(龔卓軍等譯，2000)

榮格重視想像所帶來的影響，擴展佛洛伊德的自由聯想，他用積極想像作為他心理分析的方法，和自由聯想一樣，積極想像也有著內在的聯繫與各自獨到的發展關係。(申荷永，2004)他描述了積極想像從「意象」自發的開始，強調包容、感受和體驗之後，賦予內在意象適當的表現形式，如藝術家在這個階段便運用自身習慣的表達語言，比如繪畫的表達或舞蹈的身體展現等等。積極的想像是一種接納自身的新態度，任何意象的呈現皆為內在心靈的鏡子，是人透過這樣的理解知道他的存在與意義，重新正視自己的生活。人們藉由想像的力量得以自由，想像卻也能夠成為人對應環境所作的自我保護模式，人的許多行為和行動模式的確是受到心靈根源的啟發以及個人想像的影響，不論是日常生活中與人相處的模式，或是自然產生的情緒，不單單基於邏輯上的考量和思維習慣。對於想像的看法，榮格認為我們如果觀察自己的內心世界，我們會看到一個或多個形象世界，形象與形象在內心中活動，一般人稱之為想像，而且想像本身乃是確切可期的事實，任何事情，都由想像所生，想像有它自己的真實性。(龔卓軍等譯，2000，32)

五、藝術中的遊戲

在美學領域的遊戲說中我們從康德（Immanuel Kant，1724 – 1804）和席勒（Friedrich Schiller，1759 – 1809）的論述中開始獲得討論。在康德的《判斷力批判》中，遊戲被用來描述為存在於美感經驗中想像力與知性兩種官能之間的關係。在他的看法裡，想像力的重要性等同於人類心靈其他的官能，如知性、理性、判斷力，但是在我們所理解的活動和道德行為中，想像力是受到限制的，它不能單獨活動，必須與感性、知性及理性等結合後才能發揮作用。想像力只有在審美的活動中，才能不受束縛的自由遊戲，人們的心靈在此刻能夠體驗到一種愉悅感。（方永泉，2002）

在席勒的觀點裡，遊戲是被賦予嚴肅的意義，人具有兩種基本衝動，他們是矛盾分裂的，兩者之間的互相作用是理性所提出的，遊戲是完成兩種驅力或衝動之間的和諧。感性衝動要求絕對的實在性，要使人的潛在能力成為現實；理性衝動要求絕對的形式性，要把客觀外在事物消融在人的自身，使現實服從必然性的規律。這兩種基本衝動的結合形成遊戲衝動，在遊戲中，人同時意識到自己的自由與生存，也同時感覺到自己是物質，也是精神。（馮至、範大燦譯，1989）。在遊戲中，我們使用形式表達出實質的意義，這個實質的意涵是我們賦予在遊戲中的。遊戲可以使得情感與理性取得調和，意識到自己的自由和存在，這樣才可能成為一個完整的個體。

席勒認為較廣義的美就是遊戲衝動的對象，他是指對象中融合了審美主體的生命內容，從而使對象的形像成為主體自身生命內容的體現。人類要遊戲的話，就是與美進行遊戲，席勒說：「人在遊戲的時候，才算得上是個真正的人。」藝術家在從事美的遊戲時，是以自由自在、有意識的、反思的態度，用形式做遊戲，以生活為對象，從一個活生生的世界取得自我創造力得以展現的素材，將這些素材在藝術家的感性與理性的互相作用之下成為藝術品，這是個藝術家內心與外物交流的結果。

遊戲之所以能產生樂趣，乃是其中包含了過程中的想像。遊戲和藝術有相同的根源，藝術史家康拉德·朗格（Konrad Lange 1855 – 约 1921）主張：「遊戲

是孩提時代的藝術，而藝術是形式成熟的遊戲」。心理學家榮格也非常重視遊戲、想像力和創造力之間的聯繫，他提到：

無論如何，每各深具創造力的個體，在一生最該感謝的是他的想像，而想像的動態信條就是嬉戲，也是小孩的特徵，因而它看起來好像跟嚴肅工作的信條不一致。如果我們因為想像所具有的冒險、讓人難以苟同的特質，就想說像沒什麼價值的話，那真是目光太過短淺。(引自龔卓軍等譯，2000，144)

在研究遊戲的學術中，心裡學家 Sutton-Smith 認為遊戲的模糊性，主要是來自於在遊戲理論及遊戲術語背後的普及性文化修辭缺乏清晰性所致。Sutton-Smith 特別提醒，所謂的「修辭」，並不在強調遊戲的實質或是遊戲的科學及理論，而是在指出潛藏在底下的具有意識型態的價值(underlying ideological values)如何被相關理論所使用並試圖去說服他人。他將遊戲分為七種修辭：「遊戲即進步」(play as progress)、「遊戲即注定」(play as fate)、「遊戲即力量」(play as power)、「遊戲即認同」(play as identity)、「遊戲即想像」(play as imaginary)、「遊戲即自我」(play as self) 和「遊戲即膚淺」(play as frivolity)。他用了「修辭」一詞來敘述遊戲，希望能夠傳達出潛藏在表層意義、形式底下的具有意識型態的價值，成爲一種內在敘述最貼切的說法。關於遊戲的修辭他歸納出七大類，其中對於「遊戲即想像」(play as imaginary)的修辭，常出現在文學或藝術中的即興創作，具有想像心靈的藝術家，藉由創造力運用隱喻的方式遊戲，此時，遊戲的樂趣就在於能夠無限的想像不受約束。在美學上，藝術與遊戲的結合有自由、自主與個人的創造性等意涵，想像修辭源起於浪漫主義運動，自從浪漫主義出現之後，透過如康得、席勒等思想家的陳述之後，遊戲在美學上的地位才進而明確。而「遊戲即自我」(play as self) 的修辭，這是一種個人式的遊戲，享有獨自的個人經驗，個人樂趣、精神上的放鬆感、審美滿足等等，是

一種內在主觀的經驗探討。(引自方永泉，2002)

藝術是一個能夠提供絕對自由的領域，藝術家能在遊戲自由中將自己的形式發揮出來，所具有的就是自由的本質。在藝術家自由的遊戲想像過程中跳脫制式規範展現出自我的面貌，如同席勒所說：「人應該與美一起單純地遊戲；人應該只是與美一起遊戲。…只有當人在充分意義上成爲人的時候，他才遊戲；也只有當人進行遊戲的時候，他才是完整的人。」(高宣揚，1996，71)

第二節 抽象藝術表現之探究

抽象主義藝術的觀念自 20 世紀初開展，由歐洲的藝術家提出抽象的造型原理，他們身處在一個知識、科技之劇變的時空環境，藝術家們重新審視外在形象作爲傳統繪畫創作的概念，開始轉向較主觀、內在的真實與情感描繪的創作觀。在經歷過從印象派到後印象派的種種形式美學的衝擊之後，抽象藝術家們相信，藝術的價值不再是真實的再現，而是色彩與造型的探索，以尋找一種普遍性的原則，作爲提升人類精神的境界與宇宙性的價值。

一、抽象繪畫形式藝術的發展與實踐

(一) 抽象形式的發展

抽象繪畫的原理目標就是不以描繪具體物象，主張抽象表現，透過點、線、色彩、塊面與構圖來傳達各種創作者要表達的情緒，不同於 20 世紀的其他流派，它不是一個有宣言和綱領的社團。一般泛指的抽象藝術，包含兩種類型：第一類型是將自然的外貌加以簡約或抽取其富有表現特徵的元素，形成簡單的概括的形象，他又分爲兩種傾向：1.以捕捉事物最根本的形象，代表畫家如塞尚 (Paul Cézanne, 1839—1906) 與克利 (Paul Klee, 1879—1940) 等。2.從自然景色和客

體而來的抽象模式，以特別的事物為對象，創作形與色的獨立構成，如同音樂或建築一般，有自主的美感呈現，代表藝術家有布朗庫西（Constantin Brâncuși，1876—1957）。第二類型是將不以自然形貌為基礎的藝術構成，又分成兩大主流：1.以康丁斯基（Василий Кандинский，1866—1944），為代表感性表現的抽象派，即「熱抽象」。2.以蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian；1872—1944），幾何構成的理性抽象派，即「冷抽象」。有關抽象藝術發展與彼此之間的相互關聯參件附表 2-1。

附表：2-1

抽象繪畫形式發展的關係			
抽象繪畫	自然的外貌化為簡單的形象	捕捉事物最根本的形象	塞尚與克利等
		從自然景色和客體而來的抽象模式，以特別的事物為對象，創作形與色的獨立構成，如同音樂或建築一般，有自主的美感呈現。	布朗庫西等
	不以自然形貌為基礎的藝術構成	以感性表現的抽象派，即「熱抽象」	康丁斯基等
		以幾何構成的理性抽象派，即「冷抽象」。	蒙德里安等

而當人人都走向自我的內心深處，藝術便成爲溝通的橋樑。以西方抽象主義美學家沃林格 (Wilhelm Worringer, 1881-1965) 對於抽象與移情的認知中，抽象指的是人類對於無機形體的規則性與理性在精確的幾何形狀中得到滿足。而移情是對有機的自然世界之合諧性與完美性的體驗。他認爲在藝術創造中，除了情移的衝動以外，還有一種與之相反的衝動支配著，這便是“抽離的趨勢”。產生抽離是因爲人與環境之間存在著衝突，人們感受到空間的廣大與現象的紊亂，在心理上對空間懷有恐懼。人們的心靈沒有辦法在變化無常的外在現象中求得平和，祇有到藝術的形式裏尋找慰藉。文學家歌德的認爲藝術必須「有其內亦有其外」。因此藝術家有責任透過藝術展現人類內心深處的聲音，並體會世界發出的聲音與內心產生共鳴。在康丁斯基的兩本重要著作「藝術的精神性」和「點、線、面」，談的是色彩與造型理念，其目的是要挖掘出感性的表達與知性的掌握的共通藝術語彙與符合人類心理共同性。同時他認爲只有藝術才具有靈魂，沒有任何事物可以阻礙它成爲抽象。又說外在的一切並無法決定藝術偉大與否，描繪外形並不重要，重要的是藝術家內在的需求。(Anna Moszynska, 1990, p.47)

在第一次世界大戰前後的抽象主義藝術家最有代表性除了俄國人康丁斯基外，還有荷蘭人蒙德里安，他認爲知性勝過感性，在看似單調的原色、方塊與線條之間，他運用視覺上的隱喻來表達宗教上的理念。他的造型觀念，可以追溯到古典希臘，追求一種完美的形式與比例，根據比例法創造的藝術，也分享了數學的神聖。所以蒙德里安的構圖，以非常限制性的繪畫語言，單純的色面與線條，予以仔細控制和安排，一切經過仔細的測量，然後根據這些線、面、色塊與比例的關係，顯示出高度智性的畫面，使蒙德里安作品中蘊含宇宙的永恆和秩序與神聖存有的意念。蒙德里安說：「一位真正的藝術家應該可以體認抽象是一種美的情緒，這種美的情緒來自自然萬物，是無限延伸的。」

康丁斯基主要是抒情抽象的藝術家，蒙德里安則開拓了幾何抽象主義的道路。之後他影響俄國馬列維奇 (Kasimier Severinovich Malevich, 1878—1935)，爲代表的至上主義以及與之有聯繫的構成主義也是幾何抽象主義的派系。法國繼

立體主義之後產生的俄耳浦斯立體主義（Orphism，Orphic Cubism），實際上是注意光和色彩的抽象主義。歐洲在 30~40 年代出現的塔希主義（Tachisme），是注意偶然塗抹、斑汙和痕跡所形成的紋樣和質地美的抽象流派。40 年代中期在美國出現的抽象表現主義，是糅合了超現實主義的自動手法的抽象藝術，代表人物為波洛克（Jackson Pollock，1912—1956）與羅斯柯（Mark Rothko，1903—1970）等人。抽象表現主義發生在美國，又稱為紐約畫派或行動繪畫，和戰前抽象藝術最大的不同，就是不再關切普遍性的原則與秩序，透過自由聯想以達到心靈的釋放，強調繪畫行為中所涉及的物質因素。譬如藝術家波洛克，他無論是滴流畫、潑畫，都著重藝術家的行動與繪畫當時的偶發狀況。美國藝評家羅森柏格（Harold Rosenberg）談到抽象表現主義畫家時說：

這些畫家中既沒有一個對過去的文化顯出哪怕是最起碼的感情，也沒有把過去的繪畫藝術作為一種傳統。……藝術對於他們更是站在個人反叛的立場上，反對環繞他們周圍的物質主義傳統。（顧丞峰，2008）

我們可以看到在抽象藝術脈流中，從運用色彩的觀點、有機型態的抽象到最後抽象表現主義藝術家當中那種純粹線性的表現。藝術家波洛克曾說：

無意識是現代藝術中的一個重要方面，並且我認為，無意識傾向在欣賞繪畫中也有著重要意義。（顧丞峰，2008）

抽象表現主義之後在美國和歐洲出現的後繪畫性抽象，實際上是幾何抽象在當代的發展。因為它是較為規則的、有明確造形和清晰邊線的抽象畫，所以被美國評論家稱為硬邊抽象。有關抽象藝術流派發展與彼此之間的相互關聯參件附表 2-2。

附表：2-2

抽象藝術流派與發展之關係	
形式主義風格	立體主義、絕對主義、幾何抽象、風格派、硬邊藝術、極簡藝術、色面繪畫、單色繪畫
結構主義風格	未來主義、構成主義、歐普藝術、包浩斯
表現主義風格	象徵主義、野獸派、表現主義、有機抽象、抽象表現主義、新表現主義、非定型藝術
超現實主義風格	達達主義、超現實主義
觀念藝術風格	達達主義、新達達主義、普普藝術、新寫實主義、偶發藝術、環境藝術、地景藝術、超現實主義

(二) 抽象形式的實踐

1. 第一幅架上抽象畫誕生

一百年前，世界上第一幅架上抽象畫發生在一次偶然的事件。俄國藝術家康丁斯基在自己的畫室裏看到一幅十分精彩而震驚的作品，靠近之後才知道是自己的在牆上一幅顛倒過來的作品，然而擺正之後，那種讓自己激動的情緒畫面不見了。因此，他從中得到啓發，具象畫面使得作品尋常，而抽象畫面卻使得作品充滿了生動和美感。在這之前，人類對抽象的創造和審美還依附於其他形式，從康丁斯基開始，讓抽象審美成爲架上藝術（繪

畫)的主體。他於 1910 創作的一幅取名為“即興”的抽象繪畫，被視為人類有史以來第一幅純粹抽象的作品。因此，繪畫史中稱他為抽象藝術之父。(圖 2-1)



(圖 2-1)，康定斯基，第一幅水彩抽象畫，1910，水彩、墨水、鉛筆、紙版，49.6x64.8 公分
法國巴黎龐畢度中心國立現代美術館圖片來源：[自在與飛揚](#)，東大圖書公司。

2. 熱抽象和冷抽象

架上抽象藝術百年以來，產生了很多學術流派。最主要的有熱抽象與冷抽象兩種。

熱抽象，也稱為抒情抽象或感性抽象。主要特徵是無規律的色彩組合、自由的點、線、面關係和空間佈局，表現出心裡的情緒。這種抽象畫就沒有固定形式，隨著作者心裡的想法自由表現，純粹抽象而且沒有任何自然的痕跡，一如交響樂章，譜出動人的色彩。熱抽象理論的源頭可以從塞尚的色彩理論開始，經歷了馬蒂斯野獸派的發揮，最終由康定斯基 1910 年完成。

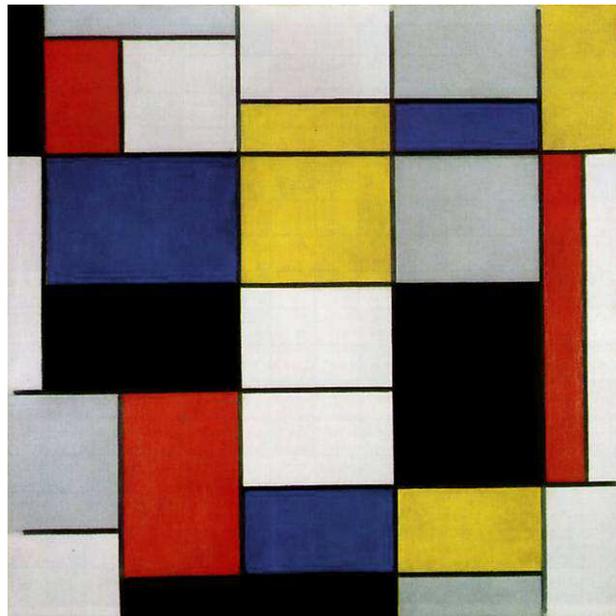
冷抽象，也稱幾何抽象或理性抽象。主要特徵是有規律的點、線、面交錯，符號重複或規則的構圖以提示造形的次序，並試圖把所存在的宇宙基本法則，以及客觀而絕對的真實世界表達出來。代表人物是荷蘭人蒙德里

安和俄國人馬列維奇。時間是 1912 年前後。冷抽象中還區分極多主義和極少主義。極多主義是符號重複密集或線條排列、交錯繁複。極少主義和極簡主義一致，是符號、簡單、明快。

這兩種抽象藝術都是透過點、線及面等造形要素，創造出前所未有的「絕對自由」的美。他們在本質上也已成功打破「繪畫必須打自然」的成見。(圖 2-2) 與(圖 2-3)



(圖 2-2)，康定斯基，《Composition VIII》，1923，油彩·畫布，140 x 201 公分
古根漢美術館，紐約，美國



(圖 2-3)，蒙德里安，《Composition A》，1920，油彩·畫布，91.5 x 92 公分
國立現代美術館，羅馬，義大利

3. 抽象的思考與創作

抽象主義藝術從原始藝術，中世紀的宗教藝術，非洲和大洋洲藝術，東方的文字與書法中吸收了養料，也從中國的老莊哲學、佛教禪宗中擇取了適應 20 世紀西方哲學和人們心理狀態的觀念。不少抽象主義作品表現出逃避現實、社會虛無主義的傾向，但也有作品反映了人們對美好未來的憧憬，具有積極、進取和樂觀的思想感情，多數抽象主義作品的著眼點在於藝術形式的獨特創造。

每一個藝術家，各根據其不同的思想，自由地獨創其抽象的形態，以無意識的方法創作，這種作畫方式猶如智識未開的兒童在紙上順手塗鴉自然的畫下去。抽象主義美學家沃林格提出人類原生的抽象衝動，在探索藝術抽象性的根源與自然生命為出發的藝術，認為人類內在的抽象與移情衝動的本能可以透過對自然界觀察體驗中，藉由抽象的符號來傳達與溝通，這種感受性便是創作抽象造形最重要的條件。藝術家對於物象以直覺得觀察將其抽象化，就是所謂抽象衝動。抽象衝動是在意識上創出來的獨特形象與模仿本能相反。由於抽象衝動在腦中已形成造形，並且往往已接近完整，再以自動的方法作為創作的表現手段，將蘊藏著的幻象表現出來。抽象，是指一些藝術家們，從自然或非自然的形態漸次昇華至抽象而達到非具象的觀念。包含抽象表現主義 (Abstract Expressionism)、非定形繪畫 (Informal) 與眼鏡蛇集團 (Cobra) 等。他們追求自由與非既成的藝術欲求，為表現愈深遠的精神世界，則其形態的抽取，在表現技巧發展上分為幾種趨向，爆發表現：他承自義大利的未來派，總主題為表現迅速變化的型態，以騷動的現代生活律動作為表現的總主題。美國稱此「爆發表現」為「行動藝術」，認為此為訴諸於行動的積極藝術表現動力之美。代表藝術家歐爾士 (wols, 1913-1951)。書法表現：是融合東方的「書法藝術」表現於繪畫之上。代表藝術家哈同 (Hans Hartung, 1904-1989)。記號表現為「抽象化的物體本身」的一種表現。「形」並不足以寄託畫家的無限精神，故打破了形象限制，創造一幅畫就等於一個新事物的誕生。代表藝術家卡波克洛西 (Giuseppe Capogrossi)。單色表現：以黑色或深咖啡色及白色或黃色明度極強的色彩來

表現。注重「知的存在」，而非感性多於知性。代表藝術家克萊茵（Yves Klein, 1928-1962）。幾何形表現：以科學的方法作畫，注重分析、對稱、排列、節奏等等。代表藝術家蒙德里安。自動性技巧表現：自動性（automaticity）是指作畫的一種技巧，屬於這種自動性表現的畫家在追求較自由的用畫筆和色彩。他們藉這種激動了創作方式，把個人的衝動，非常豪放暢快的表現在畫面上，而不因繁雜的方法和冗長的時間限制了這種創作的衝動，使這短暫強烈的創作靈感，快速的成爲一件藝術作品。代表藝術家波洛克。抒情表現：現在抽象意境上表現音樂韻律般的構成。代表藝術家康丁斯基。

4. 非形象藝術

他是 1932 年在巴黎成立的抽象創造團體(Group,Abstraction-Creation)，成員包含康丁斯基、蒙德里安、杜勞奈(Sonia Delaunay)、那基(Moholy Nagy)、貝維斯納(Antonie Pevsner)、畢爾(Max Bill)、艾爾濱(Augusts Herbine)以及希利昂(Jean Helion)等人。他們的共同目標爲標榜「非形象藝術」，又稱爲非具象(Art Non-figuratif)。所謂非形象定義乃指形態的抽出並非來自自然，排除詮釋的、神話的、文學的、自然主義的要素，試圖開拓存粹的造形境界。在 40 年代，Jean Bazaine 稱其藝術爲「非形象」而非抽象，它受到前輩 Charles Lapicque 作品的創作過程的鼓舞。Lapicque 在 1941 年籌辦了一項命名爲「20 位法國傳統的年輕畫家」的展覽，這個展覽確立了面對美國所有的抽象藝術時所彰顯的獨立性。20 位藝術家所呈現的作品，既非形象，亦非抽象，針對的是他們面對事實時真實的情感。沒有生命的幾何。拒絕從事有關外在世界的把戲，以及因努力在建立所有受「外在」影響而產生的圖案、線條及色彩。這便是以目前的語彙，我們稱之的『非形象』。」一些畫家仍堅持信守非形象藝術，像 Jean Bazaine 和 Maurice Estève。他們也會從每日的生活場景吸取靈感。在非形象的作品中，混合了立體派、野獸派，以及抽象的一些造形。藝術家們揚棄有關文藝復興以降的透視問題的路線，但卻接受彩繪玻璃的風格，琺瑯掐絲（émaux

cloisonnés) 工藝的風格，以及一些中世紀時期的地毯編織。遠離形象的觀點而成爲空間的純粹表現。這些「法國傳統的繪畫」，透過他們的思考、描繪、註解之後而轉化製作的。使用的油畫顏料所呈現的色調較之一般抽象藝術家所使用的壓克力顏料還來的更柔和。

5. 原生藝術

“原生藝術”又稱“生率藝術”(Art Brut)一詞，是杜布菲提出來的，“原生藝術”包括素描、彩畫、刺繡、雕塑、建築等各類表現形式，作品顯示出自發而強烈的獨創性，與傳統藝術的表現形式大相徑庭。而原生藝術家大都是沒有受過文化藝術薰陶的普通人，他們創作的主题、選材、表現方式沒有受到任何古典或流行藝術的幹擾，完全發自內心。原生藝術具有“神秘性、任意性、脆弱性、非商業性”等特點。根據杜布菲對原生藝術的定義，分爲三個主要類別的作品：精神病人的藝術表現、通靈者的繪畫、具有高度顛覆性與邊緣傾向的民間自學者的創作。原生藝術不僅改變了杜布菲對藝術的看法，也激勵了他個人的創作。杜布菲不願意以抽象或具象來歸類他的作品，一般藝術史上也不將他的作品歸類於抽象繪畫或具象繪畫，而是將他歸類於“無形式主義”。對他的創作影響甚巨的不是學院派的風格傳統，反倒是原始藝術、精神病患、兒童繪畫以及巴黎的街頭塗鴉，這些不受重視的邊緣文化。原生藝術並非要我們完全否定傳統藝術，藝術應該是要創新，不是複製。杜布菲的觀念也正好印證了杜象所言“生活即是藝術”除了正統的學院藝術之外，每個角落都可以找到藝術的存在。杜布菲認爲藝術是“無形式”的。我們只要用心，任何媒材都能將我們內心的感動呈現出來。

但原生藝術最終和各種來路的藝術合流而變得駁雜不清，最終隨著社會的發展，原生藝術本身被納入藝術的體制，最終趨於消失的過程。

第三節 其他個別藝術家影響

抽象藝術的種種思維與表現，最大的特色，就是人類重新肯定媒材，肯定物質獨立存在的價值意義。他是經驗之外的生命感受，透過抽象的色彩、線條、色塊、構成來表達和敘述人性的藝術方式，追求獨創性，並把創新作為唯一的藝術，挑戰經驗與世界，創造出新的美感層次。

抽象繪畫特別強調繪畫語言的單純性，即形式的純粹性，不帶任何經驗的構想。不模仿任何已有的創造，刻意在視覺空間，創造出獨特的繪畫語言，以鮮明的個性及藝術符號來完成畫家對藝術的生命體驗。

以下介紹的藝術家就是對筆者在創作思維與形式上，有相當的影響：

一、霍夫曼(Hans Hofmann, 1880-1966)

藝術家霍夫曼是位德裔美籍畫家，被尊稱為抽象表現主義之父，他生於德國的巴伐利亞。他有一本極具影響力的著作，名為『Search for the Real』，書中探討他的空間理論。他淵博的自然知識成為藝術方面的重要稟賦；他的哲學則是堅信藝術有其靈性。其作品以構圖、空間感與用色等三者間之嚴格要求而著稱。素有「美國抽象繪畫導師」之稱，他也可能是第一位發展「滴彩畫法」的畫家，所謂「滴彩畫法」就是不用畫筆直接接觸畫面，而是利用滴、灑、甩與潑的方式，將顏料噴灑到畫面上，讓畫面形成一種具有速度感與自動性的效果。我們從他的作品無題，可以看到色彩彼此互相流動與滲透所形成的特殊風貌，同時還會出現人不可能畫出來的線條，他帶給人一種具有神秘跳躍的思惟感受。

霍夫曼主張畫家在畫面上配置的色、形的立體性之間形成一種緊張而趨向平衡的狀態。他認為，色彩和形體相互之間的關係，在畫布平面上造成縱深方面的推

和拉，這些無形的力會導致畫面某些不平衡的效果產生。繪畫的本質就是要使這些不平衡的力形成平衡，畫家的創造力也正是在這裏得到充分體現。他的信念是一幅有生命的作品首先要表現運動，他推崇直覺和感知的作品，對繪畫的空間有獨到的見解。他允許創造出三度空間深度中的幻象，然後又用一個相反的力拉回注視畫面的目光，如果畫面表面的清晰的平坦性與深度中的幻象之間的平衡能維持下去，那麼一個空間的複雜新類型就被創造出來了。

霍夫曼有時畫幾種風格的畫，其目的只是表現他的藝術信念：繪畫首先得有運動，就如同它是活物一般。在交替的嚴格結構中，他用厚塗的純色矩形、方形覆蓋畫面，有時這些平坦的面漂浮在幻象的背景之上，有時它們又連在一起，出現一種強有力的幾何體和自由形狀的抽象綜合體。(圖 2-4)



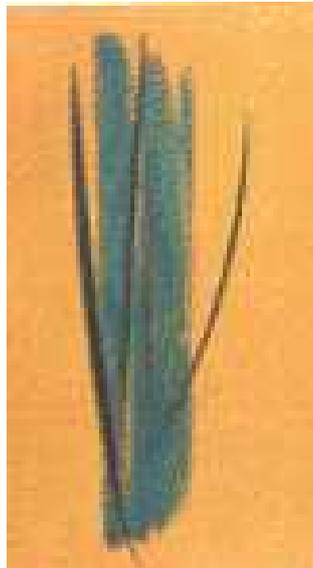
(圖 2-4) ，霍夫曼 ，《無題》，1945，油彩，畫布，73x58.4 公分，
美國俄亥俄州戴登藝術學院藏。

圖片來源：[自在與飛揚](#)，東大圖書公司。

二、哈同 (Hans Hartung, 1904-1989)

法國藝術家哈同藉由閱讀東方書籍和美國一些行動藝術家的啓蒙，以及學習東方線條的精華，將他融入創作之中，形成國際抽象畫壇極具特色的「書法表現」潮流。他的作品構成創作於 1948 年，以塗有底色的畫面用簡約俐落的線條來呈現詩意的畫面。

哈同的藝術風格與其人生經歷密切聯繫，大體可分為三個階段：二戰之前，經歷自由抽象繪畫以及抽象的超現實主義風格；二戰後，發展出了輕盈的書寫結構風格，經常是用粗黑的乾淨的痕跡，輔以模糊不清的色彩清洗，再融進即興的個人化的痕跡；上世紀 60 年代，繪畫趨向清新，用各種工具達到肌理完美的表現。之後，他對美學和數學的關係進行了深入的研究。尤其是對黃金律的規律性的深入研究持續了很多年，這一點在他的很多作品中也都有所體現。哈同曾說：「我所表現的世界，並不是從自然的世界中取下一角，而是自創出一個完全『自我』的獨立宇宙。」(蕭瓊瑞，2006) (圖 2-5)



(圖 2-5) ，哈同，《T 1956-22 1956》 ，油彩，畫布，409.7x103.5 公分，瑞士蘇黎世私人收藏。

圖片來源：[自在與飛揚](#)，東大圖書公司。

三、蘇拉吉 (Pierre Soulages, 1919-)

法國具代表性的抽象表現藝術家皮耶·蘇拉吉，1919年生於法國中南部的羅德茲 (Rodez)。該城市以史前文物及中世紀藝術聞名，當地廣闊荒蕪的高原，史前遺留下的粗雕石柱與岩洞壁畫及羅馬式教堂，成為蘇拉吉藝術創作的靈感起源。蘇拉吉的創作起始於1946年他抵達巴黎時，1947年起開始他所謂的「黑與白」系列創作，也是所謂的「書法時期」。這個時期的蘇拉吉使用核桃製成的棕色染料、印刷用油墨、柏油，以及未經提煉的各種原始顏料在白或青灰的紙上，作成簡單而強勁有力的線條表現。50年代蘇拉吉的創作語言也由簡入繁，且不再密集於畫面中心。這個時期的創作多重複筆法及奔放筆觸。蘇拉吉放棄線條的畫法，並以直接上色方式替代描形，呈現出一氣呵成的粗獷表現，並以奔放有勁之筆觸構築畫面空間，作品自然流暢，層次分明。畫面中藉由油彩的多寡、畫刀的走勢，使畫面的線條豐富且充滿變化。蘇拉吉再一次探索光線的亮度與畫面肌理的變化關係。為了致力尋求光線的效果，蘇拉吉以「黑色畫」為創作理念已達20餘年。雖單彩黑色作畫，蘇拉吉卻能完全自單色畫的理論超脫而出，他的單色畫十足展現多種色調效果，而且可以精益求精地將光線的變化充分顯露在畫布上。蘇拉吉從未以畫筆抒發其精神狀態及心境，倒是藉用作畫工具以動作揮灑延伸繪畫空間。這也是為什麼他的作品能橫跨自50年代成名之初起直至今日一貫的時代性。從1979年起，蘇拉吉開始他的「黑畫期」。黑占滿了整個畫面，但黑不再是純粹的黑，纖維性及光滑的光面以及畫刷在畫布上移動所留下的痕跡，改變了色彩及光線。此外，蘇拉吉從不為自己的畫作命題，而以作品的尺寸或作品完成之日題名。蘇拉吉重視作品的尺幅，認為尺幅本身實際上是一種煽動。畫幅長度與高度的關係將帶給畫作本身不同的意涵及限制。蘇拉吉重視繪畫空間與環境的關係，並深刻表現繪畫本身所具有的物質屬性。作品的外在形式雖屬抽象，但內在意涵卻很具體。他的作品充分體現開放性的藝術觀念以及對繪畫質材的深入把握。蘇拉吉說：「黑色是一種原色，它使我們回到繪畫的根源。」他致力於

探索光線的亮度與畫面肌理的變化關係，並利用黑色顏料使光線不段變幻更新。以最簡潔的方式 與最豐富的效果呈現藝術表達的無限可能性，蘇拉吉捨棄各種層次的顏色，獨愛土色、褐色及黑色，他以刮刮的方法製造顏色的明亮度，並藉著透明和不透明的手法，使得底色與上層顏色融合，進而能顯出光線遠近，密集之效果。藝評家形容他的作品猶如「印象深刻的低沈色調交響曲」，在德國參與「法國抽象藝術大展」時更被喻為巴哈的翻板。美國紐約前鋒論壇報於 1965 年以法國風格來比喻蘇氏的特有畫風，「以優雅取勝，有古典的內涵，而非僅止於縱情浪漫。」(圖 2-6)



(圖 2-6)，蘇拉吉，《繪畫，1963.9.23》，1963，油彩，畫布，202x143 公分，法國巴黎私人收藏，圖片來源：[自在與飛揚](#)，東大圖書公司。

四、馬鳩 (Georges Mathieu, 1921-)

法國畫家。曾攻讀過英語、法律及哲學。於 1942 年開始執筆繪畫。馬鳩是「抒情抽象」(Abstraction Lyrique)是首先向幾何形式的抽象藝術提出抗議的現代畫家之一，使自己從古典傳統加諸的限制中解放出來。開始於 1944 年的早期風格，與抽象的超現實主義極為相近。三年後看到歐爾斯的作品時，才是他生命中真正

的轉振點。不久又研究波洛克 (Pollock) 和德庫寧(de Kooning)的作品，很快就擺脫了具象的後期立體主義的桎梏，因而得到更大的表現自由。1948 年左右以後，發展出他的自發性書寫，是一種融合傳統東方書法技巧之複雜形式的行動繪畫 (Action Painting)。1950 年以後，畫了許多巨型畫，以單色為底，記錄著高度想像力的構想形跡。他以自發的手法來創造繪畫形式，而不依賴初步的草稿。實際的工作過程速度極快，以致排除了以心智來控制，或靠記憶力來複製的所有可能性。哈富曼 (W·Haftmann) 在 1967 年的論著中，界定了這種繪畫須具備的條件，既「冥想、專注和既興」。馬鳩作品中佈在單色底上的色彩主要有藍、紅、白及黑色。縱橫交錯的書法線條，漩渦形的弧線和圈形的色彩卻紛擾了它節奏性的樣式。隨後加上的畫名，雖常顯得過於誇大，卻也提供了對他作品的詮釋。

法國藝術家馬鳩，他的創作方式有如書寫不作先前計劃完全憑藉一時的靈感他的作品給人有一種速度感及略代神經質，馬鳩曾說：「我的創作不受心智的控制，也不藉由記憶來複製；因此，我的生命也就不減弱或歪曲。」(圖 2-7)



(圖 2-7)，馬鳩，《哥尼菲斯人萬歲》，1951，油彩，畫布，130x195cm，私人收藏。

圖片來源：[自在與飛揚](#)，東大圖書公司。

五、波洛克 (Jackson Pollock, 1912 - 1956)

波洛克生於美國。是世界著名的行動繪畫藝術家。1946 年，波洛克開始

用“滴灑法”創作，就是將油畫顏色調稀或者直接用油漆，用筆或勺滴灑或潑灑在畫布上。波洛克的滴灑法繪畫隨意之間隱藏著戲劇性的偶然效果，激情四射而且充滿了色彩的自由、張力和狂野，加上他不拘一格，繪畫過程中，將沙礫、碎玻璃、雜物都敢入畫。在看似隨意的潑灑中，狂野而富有張力的色彩線條有著自身的邏輯，畫家也在移動中即興而刻意地編排視覺音樂的節律。他作品技法的獨創和視覺效果的另類給當年 50 年代的美國藝術帶來極大的震動，是美國自由精神的象徵。他因此而成為 20 世紀世界最有影響力的藝術家之一。

而波洛克所呈現的是原始與狂亂，他的作畫方式，行為本身就具有其重要性，突顯了對人體語言的一種信仰。(圖 2-8)



(圖 2-8)，波洛克，《藍柱子》，1952，油彩，畫布，合成聚合媒材，212.09x488.95c 公分，坎培拉澳洲國立美術館。

圖片來源：自在與飛揚，東大圖書公司。

六、湯布利 (Cy Twombly, 1928 - 2011)

湯布利出生於美國。他是戰後美國抽象表現主義中所生的新生代藝術家。從 1957 年起，他定居羅馬，並且開始創作大型的系列作品，他最常運用炭筆、色鉛筆、馬克筆或油畫在畫紙上創作，作品介於文字與線條之間，

時而拘謹、時而大膽、在近乎狂熱的激情塗鴉中，他掌控著細節和整體的節奏，且穿插許多閃電般的線條。

他用自動書寫的觀點看待繪畫中的線條與符號和發展自己的繪畫方向，反覆的線性筆跡包裹著時間的歷程，塗鴉、油料痕跡、文字、圖示和符號總合一種新奇的視覺效果，他使用簡易的媒材，讓線性的書寫更易而被紀錄下來，透過作品裡不斷重複與塗抹、擦拭的過程，繪畫突顯出身體的書寫影響，作品中散置在畫面中遊移的書寫記號，線條式的圖寫雖然總是在無準備一般的時刻出現，但湯布利是有意圖的並持續的處理這些自發性的繪畫手法，利用對日常生活的各種形象或是文字、數字的圖解、片段的字句，書寫的操作在緩慢、拙味中像是一種反覆的練習，展現一種繪畫上覆寫分佈的秩序感，達到繪畫書寫的細緻，旋繞在一個歷史文化中，神話、古代詩歌的特殊情感，凝縮在作品中，他的藝術是一種徹底的清晰、絕對當代性格的率真面貌。（陳英德、張彌彌譯，2002）採用集中而狂亂強烈的筆觸，在紙上、黑板和畫布，那些潦草的般的書寫和素描般的進行狀態，線性的勾勒分佈，輕盈的手勢來回的塗擦痕跡，不精準的反覆手部動作的書寫，線條的紛亂交錯讓畫布成為行動上的場所。在湯布利的繪畫裡，透過手勢姿態所遺留的手跡與塗抹，由藝術家的知覺透過身體所延伸出去的碰觸痕跡，輕盈的、快速的、似乎還能看見藝術家的手勢動作正展現那獨特的自發線條，繪畫在當下作為自己表面的本身，它無需解釋，它就是它本身存在的結果。（圖 2-9）



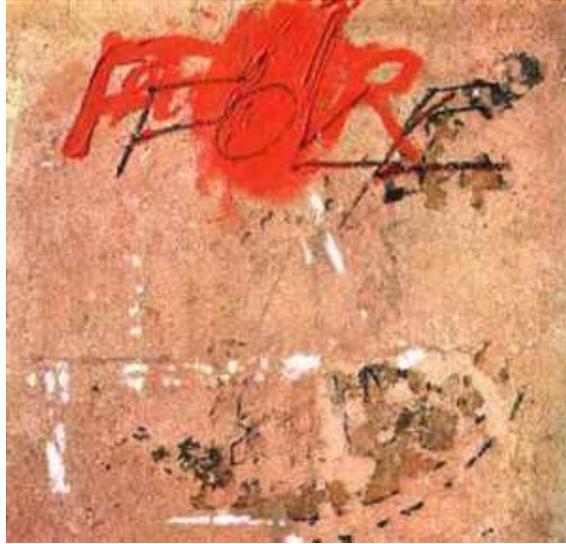
（圖 2-9），湯布利《 Ferragosto I 》，1961，布上油彩，炭筆，鉛筆。

七、塔比埃斯 (Antoni Tàpies, 1923– 2012)

1923 年出生于西班牙巴塞羅納，為戰後重要的歐洲藝術家之一。他重視繪畫藝術的純粹感與對繪畫語言的探索。他有時會走出二維的平面，嘗試三維空間裏的其他藝術形式，然而又不會遠離其創作故有的痕跡。故有時評論家會把他的作品歸類為“物體繪畫”。塔比埃斯創作態度嚴謹，視材料為獨特的語言形式，也視形式與技巧為單一的研究課題，力圖賦予抽象的繪畫一種詩意般的理性。他的成長背景正值西班牙內戰及弗朗哥專政時期，因此透過以材質探討為主要的作品中，強烈表現出個人對家鄉加泰隆尼亞的政治、文化關懷。年幼時塔比埃斯因感染肺炎長年臥病在床，透過隔鄰床的印度男孩開始接觸瑜珈、禪學及東方藝術，1948 年和加泰隆尼亞當代詩人璜·布羅沙成立“骰子七個面”團體，標榜西班牙新繪畫，受米羅 (Joan Miró, 1893–1983)、恩斯特 (Max Ernst, 1891–1976) 及克利的影響，早期作品藉由超現實表現手法結合象徵性符號描繪個人的宇宙生死觀。自五十年代起著重“材質性繪畫”的探索，作品深受“貧窮藝術”藝術家布利影響，創作重心著重於呈現三度空間的平面藝術、雕塑，以及探求材質特性的運用。作品中藉塗鴉式的粗刻手法和拼貼所伸展出的張力，突破木板或畫布平面的二度空間。六十年代的塔比埃斯在自我表達的方式上大量出現文字書寫，1966 年的作品“四個紅 X”結合中國書法恣意揮灑的勁道與水墨擦拓的效果，在同樣以倒 V 字型的三角構圖中心有著四個紅色的 X 符號。1970 年塔比埃斯和米羅為躲避追捕，住進位於蒙特塞拉的修道院，此時他利用現成物的並置與轉換，藉日常生活中的碗碟、掃具的堆疊表現每日的潛修及簡樸規律的生活，並呼應當時活絡的達達主義。自 80 年代起他的創作趨向於大型陶土雕塑的製作，如放大的足部、牙齒與座椅雕塑，這種創作手法除了提供耳目一新的感官視覺經驗，同時也賦予材質一層精神性的意義。除此之外，早在 1947 年塔比埃斯便已著手版畫創作，版畫作品所呈現的三度空間性，也可經由現成物的運用如米粒、剪刀、餐具等的壓印手法來呈現，這些原來便具有複製特質的印刷與拼貼的手

法，在他的合併運用下，展現了獨特的形式。塔比埃斯在他的作品裏記錄了他個人的世界觀，由不同材質的處理，無論是以謎樣般的符號、軀體的描繪與強調書法一氣呵成的氣勢，都在強調對日常生活所觸及的事物的敏感、宣揚身體力行的修行與實踐表現。他的早期作品受到了馬克思-厄恩斯、特保羅-克勒和胡安-米羅以及東方哲學的影響。他被公認的內在繪畫個人風格——即非形式主義開始形成，這是一種關注繪畫材質的運動。西班牙藝術家塔比埃斯，他的作品有極強烈的民族風格與個人特色，他在創作的過程中將顏料加入石灰、大理石粉與乳膠，塗抹在畫面上，然後再加以刮、刻、塗與抹，讓作品呈現一種材質性的視覺效果。他的畫表現出對生活的體驗，直接以媒材本身的質感與塗鴉式的姿態，來喚醒觀者潛在的記憶。他最大的特點就是對各種綜合材料的實驗和運用。他的作品風格被歸類為非形式主義，就是一種關注繪畫材質的運動。這種表現手法充分利用了不同種類的材質，探求材質特性的運用。他的作品既有抒情的浪漫成分，也有冷抽象的理性痕跡。熱與冷的融合使他的作品厚重而有滄桑感，荒誕中彰顯出高超的智慧和技巧。他的作品對當代抽象藝術產生了巨大的影響。(圖 2-10) 藝術史學家指出：

塔比埃斯的藝術，探向一個有機的，無定形的、曖昧和未曾到達的世界；藉一種得自中國或日本傳統的單純肢體的表達方式，運用大量粗造物質強烈表現的力量，找到自我的風格，與獨尊的地位。(蕭瓊瑞，2006)



(圖 2-10)，塔比埃斯，《FOLL》，1973， Mixta。

圖片來源：[Tapiés](#)，Edicions Poligrafa,S.A.

八、巴斯奇亞 (Basquiat 1960—1988)

70-80年代的美國，每個導演、作家、畫家、詩人、演員、歌手、藝術家、舞蹈家都紛紛湧進紐約，每個人都希望乘著普普藝術的浪潮，成為下一個青年次文化的領航者。巴斯奇亞也是這樣，出身中產階級家境富裕的他，16歲時決定離開出生的布魯克林區到曼哈頓，從街頭塗鴉創造出「SAMO」這個分身，開始了不可思議的藝術創作生涯。他跟大部分以圖像為表現的塗鴉創作者不一樣，一般創作者就算是文字也會裝飾的很圖像，但巴斯奇亞的塗鴉就是單純的文字，像是用打字機打在城市的每一個角落一樣，嘲諷的、詩意的、挑釁的與敘述性的，他從街頭嶄露頭角後，在1979年巴斯奇亞宣告「SAMO is dead」，開始轉向大量地進行平面藝術創作，畫面流暢寫意、結合文字與具像/抽象圖案、近乎直覺式的色彩運用非常引人，另外彷彿兒童畫作才有的原始驅動力，和若有似無的混亂、重疊、詩意的城市意象，融合成非常獨特討喜的特色。巴斯奇亞喜歡威廉布洛斯、咆哮爵士樂，作品裡也可見直覺式書寫的趣味，整體很有垮世代的風味。在創作生涯的後期，巴斯奇亞走進安迪沃荷的晚年生活，從1980年起兩人展開一系列的聯名

創作，但市場上惡評如潮，對兩人都是殘酷的打擊。

不管怎麼樣，巴斯奇亞對線條及造形是自信十足，大片留白及對創作直覺格外敏銳，輕鬆自在的氛圍經營。巴氏文字塗鴉書寫，表現反應現實，並以極叛逆於社會的批判文字，用極幽默詼諧的圖像，本能先驗的線性抒發，繪畫才情洋溢。

(圖2-11)



(圖2-11) ，巴斯奇亞，《小喇叭手》， 1983 ，壓克力，油彩蠟筆三聯畫，繪於木條做支架的畫布上，244x190.5公分，美國聖莫尼卡Broad基金會藏。

圖片來源：[巴斯奇亞](#)。台北市：藝術家出版

九、杜布菲 (J. Dubuffet 1901~1985)

杜布菲 1901 年出生於法國勒阿弗爾市，一個有錢的酒商家庭。因為家境殷實富裕，加上他從小聰慧過人，順利地念完了小學至初中的全部課程。1918 年其父爲了開闢新的生意場，率領全家搬到巴黎安身。此時杜布菲決定放棄音樂，希望自己能成爲一個畫家。1918 年在法國朱利安學院經過短期的學習以後，他覺得該學院不合心意，便退出藝術世界達 15 年之久。他私下繼續畫畫，但大部分

時間都花在音樂、語言學習、實驗性的戲劇和木偶藝術上。後來終於發現了他所想要作的事情，1945年杜布菲應邀至瑞士的洛桑市作文化交流，途中參觀精神病院的美術收藏，這次行程大大的開啓了杜布菲的視野，讓他最深刻的是精神療養院的作品，麵包屑作成的雕塑；衛生紙上面的圖，在療養院這麼一個貧乏的環境裏，這麼微不足道的材料竟可以做出這些驚人的東西，他的內心不禁爲這些精神病患強勁的創造動機深深感動。加上漢斯·普林茨霍恩的書《精神病患者的繪畫》，對他也產生了重要的作用。他從這本書他體會到一種野性的表達力，他認爲這種表達力比博物館的藝術、甚至比最富有探索性的新藝術更確切。最能吸引他的藝術家是克利，他的作品，也以兒童和精神變態的藝術爲泉源。

從1944年以來，杜布菲成爲歷史上最多產的畫家之一，同時他把令人望而生畏的寫作、編目、發表自己的創作和著作的龐大計劃繼續下去。第一批新的繪畫，描繪的是巴黎全景、公共汽車、地下鐵道、商店和偏僻的街道。色彩明快，人物都是以兒童手法來處理的。空間的組合，就像原始或古代的繪畫，以分層的作法，象徵地指示了深度，如在《巴黎的景色：快樂生活》中所表現出來的。杜布菲的技法特色，用沙子、泥土、固定劑和其他一些要素，構成一個厚厚的裏面參雜著顏料的基底，然後在這個基底裏創作。整個畫面是亂塗的，斑斑駁駁的，他用各種辦法使它帶上一種可以觸知、強有力的事實。這種作爲自然物體的繪畫真實，在獲得他所尋求的神秘、原始效果方面，是最爲重要的。從基底裏或模糊狀物中浮現出來的是畸形人物，在他們身上把瘋狂的特點和史前藝術的豐富形象的力量結合起來，如《毛皮的帽子》。縱觀其整個上世紀50年代的作品，主要色彩是調子相近的棕色、暗淡的赭色和黑色，一般近於單色畫。

杜布菲有個習慣，總喜歡在一段時間裏畫一個單一的主題或幾個相關的主題。1957年以後，被稱爲是他的“非形象”時期，幾乎完全是畫抽象畫。但奇怪的是，在同時期，也仍有很具象的畫產生，直到1961年、1962年他的新系列“巴黎馬戲團”誕生。由此進入了他的另一個新的開始，他以接近半自動性書寫的方式，畫他所看到的任何東西，帶有濃厚的素描性效果。杜布菲曾在紐約住過，他

的工作室就設在下城靠東面的包裹區，他在美國並沒有停留太長的時間，因為美國並不像他所希望的那樣：有天真、原始性、或怪異的風味。

杜布菲的作品中也存在著許多內在的辯證：藝術—反藝術、形象—無形象、彩色—單色、立體—平面等等。他的創作過程往往忽視觀眾的存在，不理會藝術史的發展，認為創作不應在乎別人的眼光，卻又希望藝術是讓一般大眾所共用的。他一再批評藝術，排斥官方機構，卻最後在法國國立現代美術館展出；輕視榮耀，卻接受 1984 年威尼斯雙年展的榮譽表彰；不屑將藝術商業化的生意人，自己卻經營自己的作品。總之，杜布菲是個充滿矛盾性的偉大藝術家。

以上九位當代藝術家各有其風格特色，作品皆在長期的累積，發展各階段的成就，給予後學者當典範，由上述的探討解析，對本創作論述及作品創作皆有相當的學習價值。(圖 2-12)



(圖 2-12)，杜布菲，快樂的鄉下，1947，130.5x89 公分，巴黎龐畢度現代藝術美術館典藏。

圖片來源：[看見真實心靈的杜布菲](#)，典藏藝術家庭股份有限公司。

第三章 創作內涵與形式技法探討

創作是一種多面向的生活體驗，在每件創作作品中包含著形式、心理和哲學層面的價值。我們可以從作品中接收到創作者的個人特質和情緒的反應，作品表現的不僅只是對一般事物的印象，而是經由創作者內化後所呈現獨特的個人感受。當我們擁有自己的感覺與經驗並運用直覺去掌握它應有的本質，藉著創造過程表現出自己的想象的存在，這就是一個自省的結果，也是一種精神活動。經由前章節對於抽象藝術之學理分析與文獻探討之後，本章節所探討是筆者「旅行·記憶」之創作內涵、形式與媒材的表現。

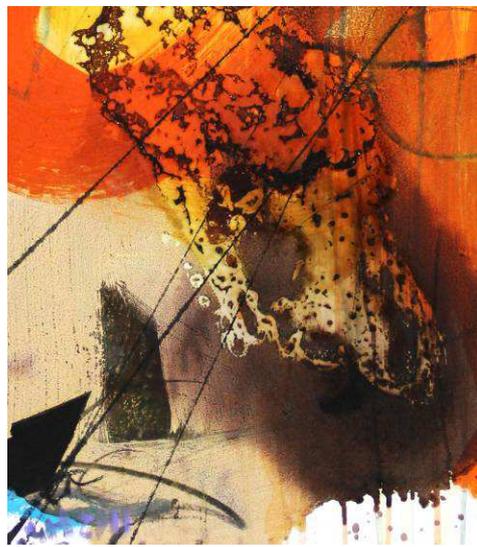
第一節 「旅行·記憶」之創作內涵

一、旅行遊戲—想像的飛翔

筆者將自己創作狀態視為一種遊戲，正如赫伊津哈（Johan Huizinga, 1872 - 1945）所認為遊戲的形式特徵，這是一種自主的、自由的意志行為，與功利價值沒有關係，在一個特定情境當中，遊戲者在精神上會帶有一種專注，這種專注會融入情境當中，對於這一個限定的空間，隔離了外在的世界中，它有其自己的過程、時間與空間界限。（多人譯，1996）筆者在創作的過程也經常隨著自己節奏的腳步，讓自己處在屬於個人獨立時空的氛圍與沉溺在遊戲與想像的樂趣中，讓自己的感受得到絕對的自由與放鬆，同時也讓自己開啓另一扇窗。沙特（Jean-Paul Sartre, 1905 - 1980）說：「人是靠著想像的自由進行藝術創作的。」創造的自由可以說是確定與強化生命過程的自由，提高了人類孤立意識的獨立精神力量。任何時刻，以想像、遊戲的心態看待自己的處境都能達到一種唐吉訶德⁴的心態，

⁴ 《唐吉訶德》或譯《吉訶德大人》（*Don Quijote de la Mancha*，原標題的原意為《來自曼查的騎士吉訶德大人》），是西班牙作家塞萬提斯於 1605 年和 1615 年分兩部分出版的反騎士小說。故

讓自己轉化處境，自由自在的行走在自己的空間裡。筆者在想像與遊戲中獲得到滿足，是因為可以讓自己有機會創造對個人有意義的象徵，在創造的過程就如同遊戲般的自由與享受。這種自由是非預期性的，因此，可以引起各種新的可能性的出現，然後加以擴展與延伸。這種的過程類似行動藝術家們的創作思維，利用滴、灑、甩與潑的方式，將顏料噴灑到畫面上，讓畫面形成一種具有速度感與自動性的效果，帶給人一種具有跳躍的思惟感受。(圖 3-1)

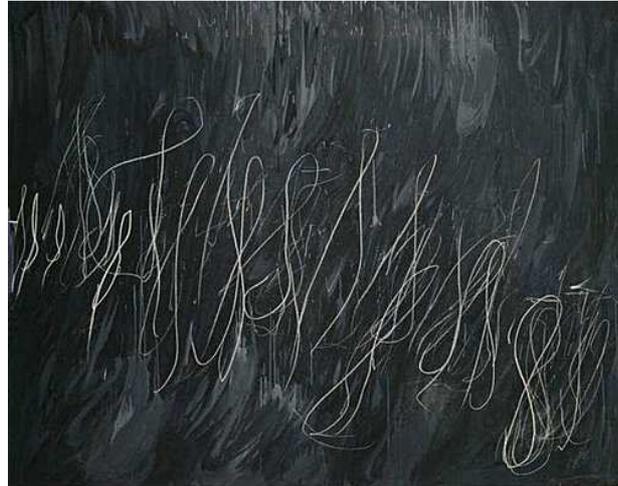


(圖 3-1)，《旅行記憶系列局部》，利用滴、灑、甩與潑的方式，將顏料噴灑到畫面上，讓畫面形成一種具有速度感與自動性的效果。

筆者作品中想像的內容是源自於旅行期間的文字與塗鴉的手稿，所引發出一連串不間斷的直覺與無意識的靈感，從塗鴉的動作開始想像，包含著心理與身體上的情緒感受，將一種多變的意象表現出來，被擷取的形式與色彩皆是從記憶中散發出來，靈感在無意識地牽引下筆觸落至畫面上同時與想像連接起來，這種單純性的繪畫表現手法、直覺的、自動性的，都是屬於自身的心靈沉澱。如藝術家湯布利 (Cy Twombly, 1928 - 2011) 的繪畫是屬於書寫的，利用自動書寫的觀

事背景是個早沒有騎士的年代，主角唐吉訶德幻想自己是個騎士，因而作出種種匪夷所思的行徑，最終從夢幻中甦醒過來。

點看待繪畫中的線條與符號和發展自己的繪畫方向，他作品中具有一種沉靜的素描特質，反覆的線性筆跡包裹著時間的歷程，潦草的書寫、塗鴉、油料痕跡、文字、圖示和符號總合一種新奇的視覺效果。(圖 3-2))



(圖 3-2) ， Cy Twombly ， 《New York City》 ， 1968 。

筆者也是透過手勢姿態所遺留的手跡與塗抹，透過身體所延伸出去的碰觸痕跡，繪畫在當下作為自己表面的本身，它無需解釋，它就是它本身存在的結果。

(圖 3-3)



(圖 3-3) ， 《旅行記憶系列局部》 ， 反覆的線性筆跡，潦草的書寫、塗鴉、油料痕跡、文字、圖示和符號總合一種新奇的視覺效果。

筆者在創作的過程中釋放想像與直覺的表現就像是遊戲，一種在情境中感受到自由的氛圍。每一個人內在都有自己的風景，它是一種純粹的想像，是自身與外界互動所延伸出來的產物，在創作的歷程中會表現自己的意識領域，將內在風景具體的表現成作品作為敘述自己的語彙，滿足自我的存在而展現的能力。筆者的創作多是以直接的表現、簡化繪畫形式，保留繪畫性與單純性，是一種由直覺出發的靈感所建構的形式表現，是從自我旅行生活中體驗，透過創作的過程中不斷想像拼湊出自己的情感狀態。藝術的價值就是要直接呈現存有的真實性。

二、旅行情緒—塗鴉的書寫

筆者藉著自己的想像與遊戲跳脫旅行情緒的氛圍，用文字與塗鴉的書寫的創作方式來感受自身所處的環境，每一次塗鴉書寫的創作行為就會讓自身想像得以釋放，而想像又會牽動另一個書寫行為的發生，想像與書寫行為兩者在創作過程中不停的交織聯結，筆者自己認為這種過程是一種個人自由氛圍，可以任意行走，無須懼怕任何時間和空間的改變與消失。

想像與遊戲是筆者創作動力之一，這種自由感受的直覺創作表現的方式，讓自己重新關注到繪畫行為的本身及繪畫過程中身體上的狀態，如線條、色彩、色料的相互交錯等等，甚至是粗糙、不完整的，反而成為作品必要的元素，而筆者最在意的是追求精神創作上的輕鬆感與自由性。文字與塗鴉的書寫創作方式，他就是一種純粹的方法來直接表現了內在的情感與當下的情緒。如法國藝術家馬鳩，他的創作方式有如書寫，創作時不作先前計劃完全憑藉一時的靈感，他的作品給人有一種速度感及略代神經質，馬鳩曾說：「我的創作不受心智的控制，也不藉由記憶來複製；因此，我的生命也就不減弱或歪曲。」(在創作中會自然產生一種非具象性的形體，但卻也是最單純的呈現個人當時的情緒狀態。畫面上線性的留痕與疊層交錯在繪畫中呈現出藝術家自己生命的共鳴，在實踐過程中散發出一種人的記憶。(圖 3-4)



(圖 3-4) , Georges Mathieu 的創作過程。

第二節 創作媒材與技巧的分析

筆者的非具象造形，是以旅行文字書寫與塗鴉的手稿作為創作的基底，然後藉由想像與遊戲慢慢建構出自己的旅行氛圍。在創作的過程中，不斷自我實驗與嚐試所帶來的驚喜，讓我領悟到藝術創作的實踐本身，即能產生某些意義，並在此實踐的過程中，具體呈現了對整個生命追求的自由意志。當代科學哲學家費阿本(Paul K.Feyerabend, 1924-1994)在其著作《反方法》指出：「偉大的科學是不知道有任何界限和不承認任何規則，甚至包括邏輯規則的理智的冒險。」藝術中的表達媒介在一種創造的轉換過程中幫助我們把想法實現，表達媒介除了它自己的本質與生命之外，它所呈現的形式除了具有靜態的存在以及它本身的動態的力量與生命，還傳遞了創作者想法的內在性質，自我的精神與性格就會反映在自己創作的形式上，這就如同康丁斯基說：「每個藝術家的精神與性格內涵都會反映在其

自身的作品形式當中，形式是藝術家個性的標記更是內涵的外現。」(吳瑪俐譯，1995，19)所以在探究開發媒材表現力的實驗性及可能性，也是筆者在創作的過程中非常重要的部分，因為，如果能適切的讓媒材釋放本身獨特的潛力，則更能引發出藝術表現的張力。雖然「實驗」本身有著強烈的不確定性及可能性，但它卻是對著制式知識的一種解放，因為解放，所以釋放出隱藏在其內部的力量。筆者以抽象創作形式為主軸，以線性書寫與自由的塗鴉式的創作技巧，從旅行生活的視覺經驗所記憶下來的不完整片段，經過一種下意識反應，將自動性繪畫技巧釋出，反而有了一些令人熟悉卻又陌生的新奇感，純粹偶然性的構成添加了想像的趣味，同時筆者也會在畫面上運用油與水的關係，讓作品呈現可控制與不可控制的部分，看似書寫式描繪的物體與平塗的剪影形狀在塗鴉線條中獲得解放，作品畫面突顯一種更隨意、偶然的組合，線條與剪影的對話，產生一種神秘的效果，線條與線條間交叉出不可言喻的想像空間。(圖 3-5)



(圖 3-5)，《消失的記憶系列局部》，以線性書寫與自由的塗鴉式的創作。

因此，在筆者創作論述中可以約略分出三種樣貌的作品，(一)旅行日記系列：一種以書寫性的塗鴉與自動偶發性的圖形為主如圖。(圖 3-6)



(圖 3-6)《旅行記憶系列》

(二)消失的風景系列：是以幾何的形狀配合書寫式描繪為主。(圖 3-7)



(圖 3-7)《消失的風景系列》

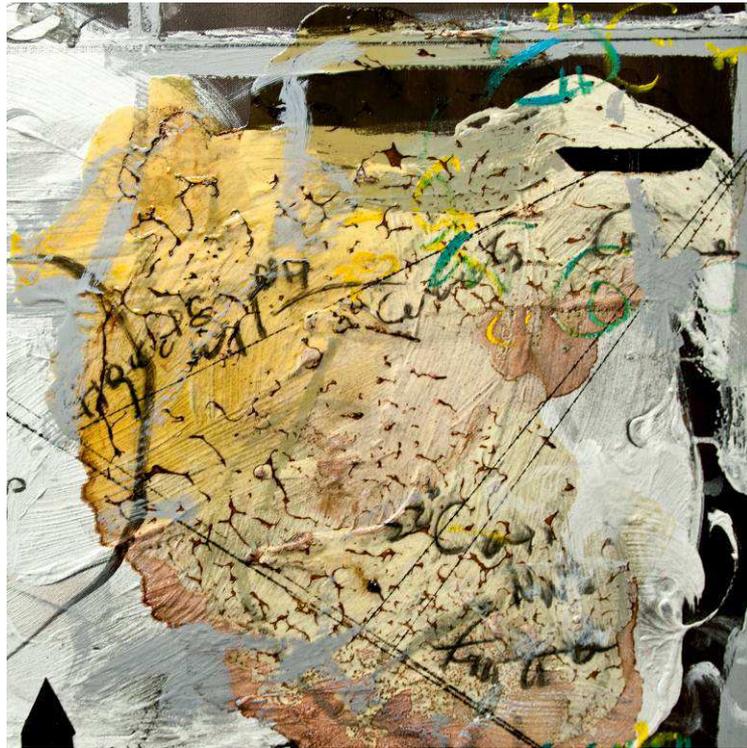
(三)消失的記憶系列：是以幾何的形狀配合書寫性的塗鴉與自動偶發性的圖形為主。(圖 3-8)



(圖 3-8)《消失的記憶系列》

一、偶然·遇

畫面上書寫式與機械式的線條、剪影圖案的造形與色彩隨意的散置在畫面中，像一張行進中的地圖，經過油性液體的潑灑讓作品呈現出一種曖昧式的空間對話，這種神秘的氛圍，透過線條密度、大小和色彩以一個靜止緩慢的方式移動，不間斷的蔓延與滿佈交織著圖像與線條，讓個人意念流露。材質的興味、無意識技巧與自動性的姿態，在簡陋的書寫痕跡，讓作品的畫面略帶曖昧與模糊的聯想，造形與經驗上的偶合在不預期的接合點上闡述遊戲語彙的本質。如作品局部（圖 3-9）不規則的線性書寫，隨機分布在畫面上，在一個無數的空間當中彼此牽引，無指涉意涵的勾勒與散置，但卻是個個聯繫著。



(圖 3-9 《消失的地圖系列局部》)，油性液體的潑灑讓作品呈現出一種曖昧式的空間，透過 線條密度、大小和色彩以一個靜止緩慢的方式移動，不間斷的蔓延與滿佈交織著圖像與線條，讓個人意念流露。

一個抽象的意象的視覺形式，對筆者而言在敘述上更能超越語言的面向，在想像與遊戲中的創造詮釋，提供一種精神的能量。每一種創作上的表現都是一種有意識的感覺的產物，在創作過程中運用著自身的直覺，掌握感覺、記憶以及經驗所濃縮的精神，透過媒介上反映出一種個人內在的真實，同時呈現內在的感覺記號。

二、語彙·喻

在日常生活中充滿著各式各樣的語彙，包括物體形象、手勢語言、儀式活動等，其重要性跟人們活動息息相關並與日常生活緊密結合。尤其象徵語彙運用於情感的表達上，更能將抽象情緒加以具體化詮釋。

筆者在創作的過程中慢慢的出現多種符號性的語彙，包括船、家、樓梯、幾何圖形與類似文字符號等等，都是帶有隱喻性的象徵，一方面增添視覺畫面上豐

富性，一方面也能賦予作品更深層的詮釋角度。

在本篇論述的系列作品中，以船、家與幾何圖形造成的剪影圖案形狀，營造出符號性的畫面氛圍，是記憶情感的符號。其盛載的情感重量如侵蝕般深刻地生長綿延，被賦予符號使命展現於作品畫面。(圖 3-10)



(圖 3-10)《旅行記憶系列局部》，
筆者在創作的過程中慢慢的出現多種符號性的語彙，包括船、家等。

以樓梯、幾何圖形與類似文字的圖案，營造出塗鴉符號性的畫面氛圍，是情感痕跡的記錄。如圖(圖 3-11)經驗豐富的藝術家知道，畫一條直線或曲線會不經意就成無意識的自動性行爲，每個繪畫姿態都會慢慢變成一種習慣性，有時甚至連想像事物的精神姿態或方法也會變成一種習慣性的行爲。(王升才譯，2007，409)

由上述我們知道習慣性也許會出現在瞬間靈感與無意識的繪畫表現中，個人的語彙就是在這樣自自然然的產生出來。但並不會影響思想自由的抒發，這種繪畫方式是在表現一種純粹的繪畫行爲。在面對畫布之前，我並沒有事先預設什麼樣的想法與作品完成的圖形，但是在面對畫布的當下或是在畫的當下，自然而然

繪出現一點一滴的線索，或是開始出現一些自己的畫畫節奏。每件作品中的線條與色彩都會有他自己的情緒，有時彼此跳躍顫動，有時形影孤單。作品經由不加修飾的來回塗抹，像是要刻意的忽略繪畫訓練中一種準確的精神，以輕盈的姿態擴展著塗鴉式的繪畫，達到一種不完整的意味。



(圖 3-11)《消失的記憶系列》，
以樓梯、幾何圖形與類似文字的圖案，營造出塗鴉符號性的畫面氛圍，是情感痕跡的記錄。

三、推疊·痕

作品上出現許多覆蓋過底層線條以及圖案的痕跡，隨意的覆蓋擦拭原來的繪畫痕跡，在有時已乾有時未乾的畫面上不完全的快速刷過，造成原有的線條或繪畫痕跡模糊或者不完整，甚至完全的被塗抹掉只留下一小部分原來的畫面，隨後再繼續重疊書寫性質的線條繪畫，稍後也可能再覆蓋或擦除，這種加減的技巧形式，暗示留痕的存有。(圖 3-12)



(圖 3-12)《消失的地圖系列》，
出現許多覆蓋過底層線條以及圖案的痕跡，隨意的覆蓋擦拭原來的繪畫痕跡，這種加減的技巧形式，暗示留痕的存有。

當畫面不斷的經過覆蓋、重疊上新的一層油彩時，薄層色料的輕蓋在視覺上會自動反映出時序前後的分辨，暗示著一種在創作中連綿不斷卻又緩慢來回遊走的繪畫過程，以及暗喻一種不間斷的想像靈感。(圖 3-13)



(圖 3-13)《旅行記憶系列》，
重疊上新的一層油彩時，薄層色料的輕蓋在視覺上會自動反映出時序前後的分辨，暗喻一種不間斷的想像靈感。

從作品可看出在覆蓋色中可見的線條痕跡和隱匿在下層的線條圖案彼此交

疊變換的層次，不全然的消失反而於一種交相顯露之下轉換出現，暗示著繪畫當中的直覺，連綿不斷的延續每一個筆觸與線條，加入一個時間性與主體互動的痕跡，且是藉由層層交疊包裹而來的延伸知覺，彼此的關係時而消匿時而隱隱顯露。

三、物体·味

材料源自生活，經過一百年來現代藝術觀念的不斷更新，我們終於使藝術進入一個較為真實平靜、深刻思考的狀態，更貼近於人的本質和天性。

現代藝術家都在竭力找尋適合自己的個性和思想表達的窗口，擇取那些長期被我們遺忘和疏忽的工具材料，來揭示人對自然和生命本質的探求和對世界奇妙的幻想。筆者對材料的選擇也是如此，我們從各自的生活環境中選擇有意義的材料元素去營造個人的思惟。材料的表現出自內心的需要和暗示，幾種不相干的物件組合成有別於我們已知的世界。從觀念到材料探索的過程中，我們才感到生命積極而有意義的一面。筆者將材料作為視覺藝術，它所具有的形式載體與外化的材料屬性，以及它內涵的文化符碼和表達的意義，已被大多數藝術家視為一種邏輯上的認識關係，而材料就成了審美的主題。材料作為一種表現，原始材料的物質屬性，變成筆者的意志形式，或表現意義的對象，其物質屬性就成了主觀材料。同時筆者將材料作為一種語境，觀念藝術語境上的邏輯模糊性，恰好證明了藝術的多義與繁複等問題。而材料藝術的表現載體，即是它的物質屬性，其承載的表現能力也就必然是多層意義的涵蓋。

材料作為一種符碼，藝術家面對世界藝術發展的同時，自我的文化身分將緊密聯繫到自身的藝術主張，當文化符碼作為綜合材料內涵民族精神，才可贏取他人的尊重和真正跨入世界文化的對流裡，並且保持自己的相對獨立性。筆者以炭筆、油畫棒、洋干漆、金油、咖啡、茶、水性顏料、油性顏料與凡尼斯等混合材料，加上拼貼與噴漆來營造材質本身的對話氛圍。物體的語彙在作品中就自然的成立。

第四章作品詮釋

藝術是人類情感的抒發，是創作者將生活中所體驗的感動，透過各種型式的記錄來表達出創作的作品。

「旅行・記憶」的創作脈絡與題材的構思，是筆者看過往旅行生活與留學經驗以及當時的一些文字與圖像紀錄，重新審視自我內在心境與時空環境的對話，同時也是一種自由感受的直覺創作表現的方式；讓自己重新關注到繪畫行為的本身及繪畫過程中身體上的狀態，並試圖藉由這樣的創作思考模式來對自己更深刻的了解，將時空中人、事和物的變化，透過關照外在環境如何影響內在心境改變的歷程，作為思索的脈絡，並研究其相關議題與學理，以釐清持續創作的思緒與方向。

從 2009—2012 年創作作品總共分為三個系列，分別為(一)旅行日記系列，一種以書寫性的塗鴉與自動偶發性的圖形為主；(二)消失的風景系列，是以幾何的形狀配合書寫式描繪為主；(三)消失的記憶系列是，以幾何的形狀配合書寫性的塗鴉與自動偶發性的圖形為主。

第一節 旅行日記系列

此系列 2009—2011 的作品，以旅行期間的簡單書寫與塗鴉作為基底與自己的潛藏的視覺印象相互結合，以並置、轉化與重複的表現技法，反覆在作品中推疊與覆蓋，來探討抽象形體與內在心靈之間的關聯。希望藉由創作來呼應自己的旅行經驗，尋找出自己旅行的記憶氛圍。

這系列有些作品是斷斷續續創作，在過程中有的作品畫了數月，或甚至有長達一年之久才完成之作品，歷經建設、破壞與重建等創作過程，手稿的記憶經過回想與自由的覆蓋，最後筆者的潛意識往往成了自己作品創造表現的泉源。也自

然而然的為「消失的記憶系列」做準備。

以下是旅行日記系列創作作品的動機與意涵，並介紹作品形式與技巧的運用。此系列之作品都放在論術述之後：

一、創作動機與意涵

「旅行日記系列」是以一種直覺的意識釋出一種遊戲表現的繪畫形式，可以看到一種暗示時間與空間的線條與符號交錯而成的一幅幅「類地圖」。

此系列作品的靈感來自 2000 年初到外國求學的內心體驗，透過日記與無意識塗鴉手稿讓筆者回憶當時的情境，於是筆者興起想要畫類似地圖的念頭，但沒有事前的計畫與安排情況之下，一切隨著作畫過程隨機成形，從下筆畫出一小部分在逐漸延伸至成為較具體的圖形，在一個空間中隨意的生長。一種以書寫性的塗鴉與自動偶發性的圖形，在創作過程去感受當中微妙的變化，並且希望作品呈現出繪畫過程，如同旅行地圖的進行曲。

二、形式媒材的表現

以船、家、樓梯與類似文字的剪影圖案或形狀，營造出符號性的畫面氛圍，是記憶情感的符號，也是情感痕跡的記錄。黑色剪影的圖案造形、書寫式的塗鴉、機械式的線條與色彩的對比性，隨意的散置在畫面中，像一張行進中的地圖，經過油性液體的潑灑讓作品呈現出一種曖昧式的空間對話，這種神秘的氛圍，透過線條密度、大小和色彩以一個靜止緩慢的方式移動，不間斷的蔓延與滿佈交織著圖像與線條，讓個人意念自然流露。同時侵蝕般情感重量深刻地生長綿延，被賦予符號使命展現在作品畫面。

作品 一（圖 4-1）

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：91.0×72.5 cm



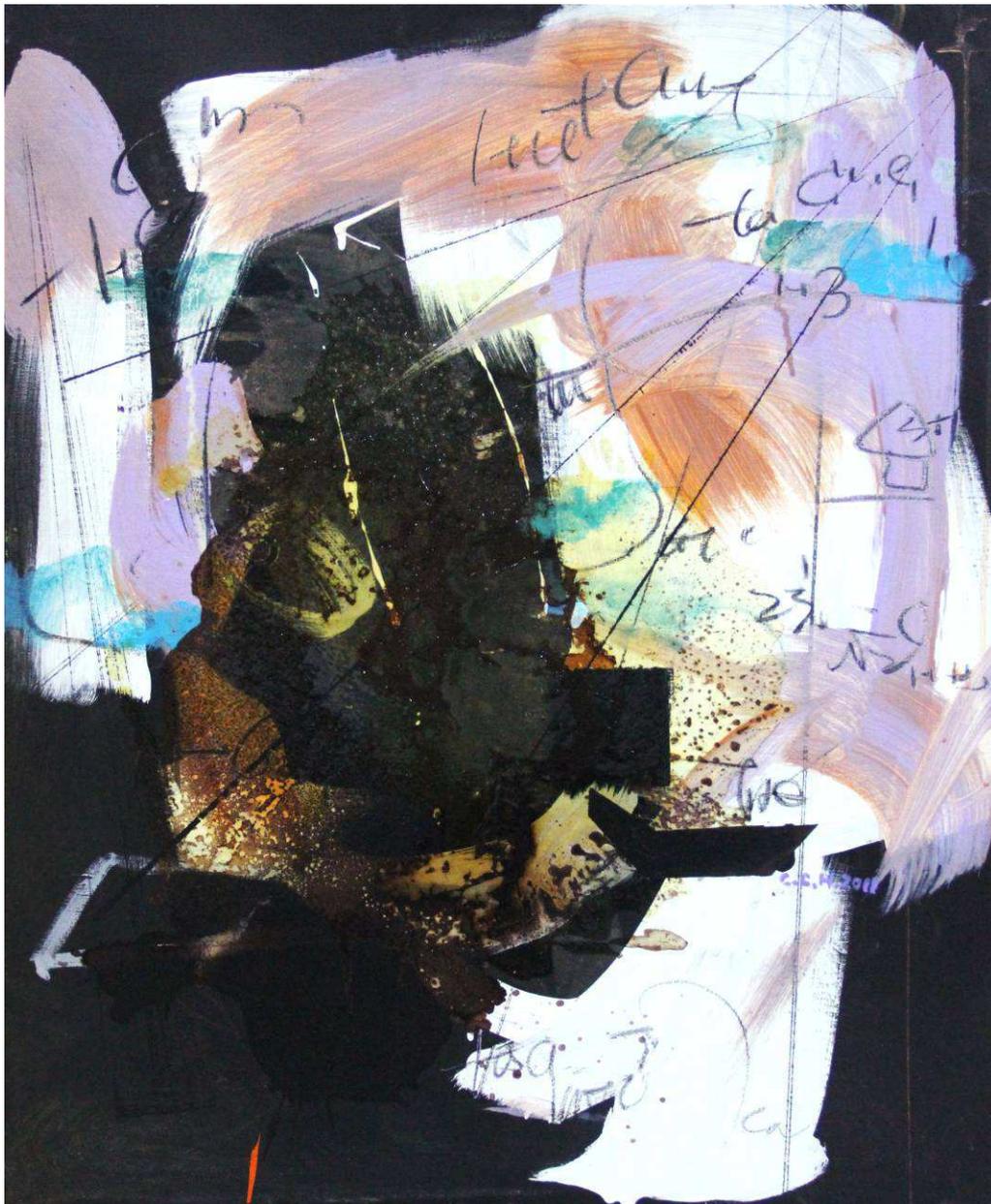
作品 二 (圖 4-2)

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：91.0x72.5 cm



作品 三 (圖 4-3)

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：91.0×72.5 cm



作品 四（圖 4-4）

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：91.0×72.5 cm



作品 五（圖 4-5）

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：91.0x72.5 cm



作品 六 (圖 4-6)

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：91.0×72.5 cm



作品 七 (圖 4-7)

名稱：旅行日記系列

年代：2011

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 八 (圖 4-8)

名稱：旅行日記系列

年代：2011

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 九（圖 4-9）

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 十 (圖 4-10)

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



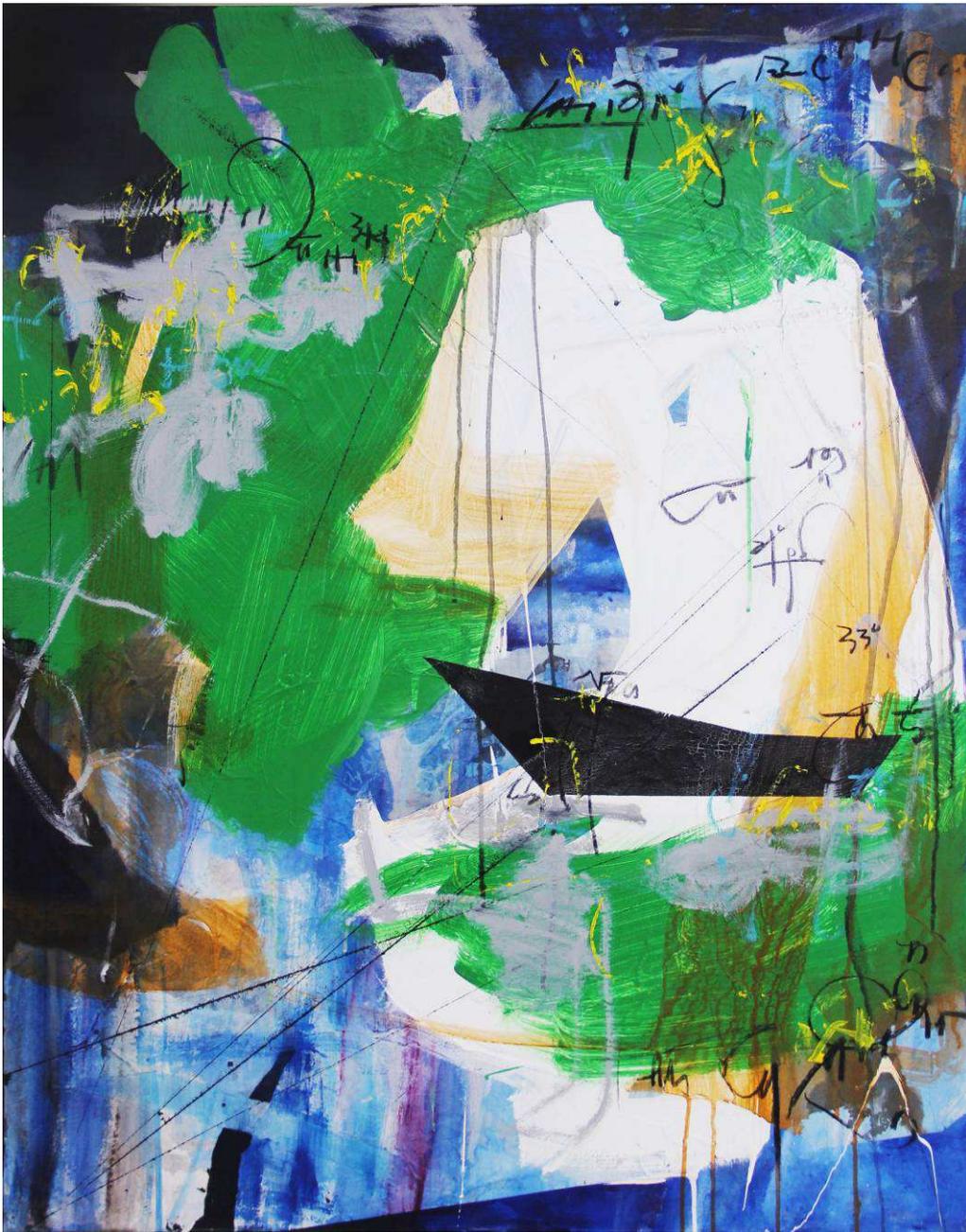
作品 十一（圖 4-11）

名稱：旅行日記系列

年代：2011

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



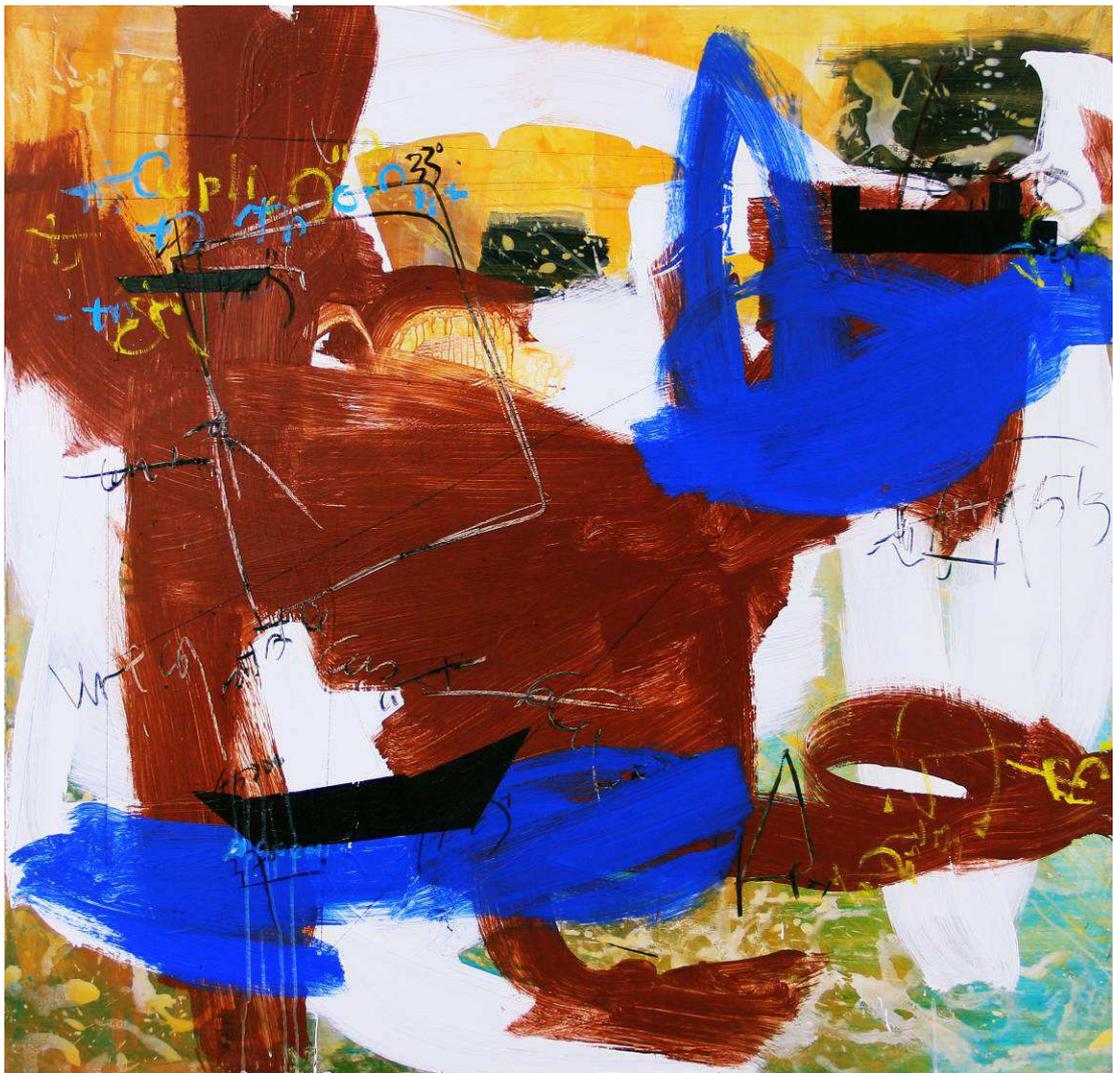
作品 十二 (圖 4-12)

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 十三 (圖 4-13)

名稱：旅行日記系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 十四（圖 4-14）

名稱：旅行日記系列

年代：2011

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：130.0×97.0 cm



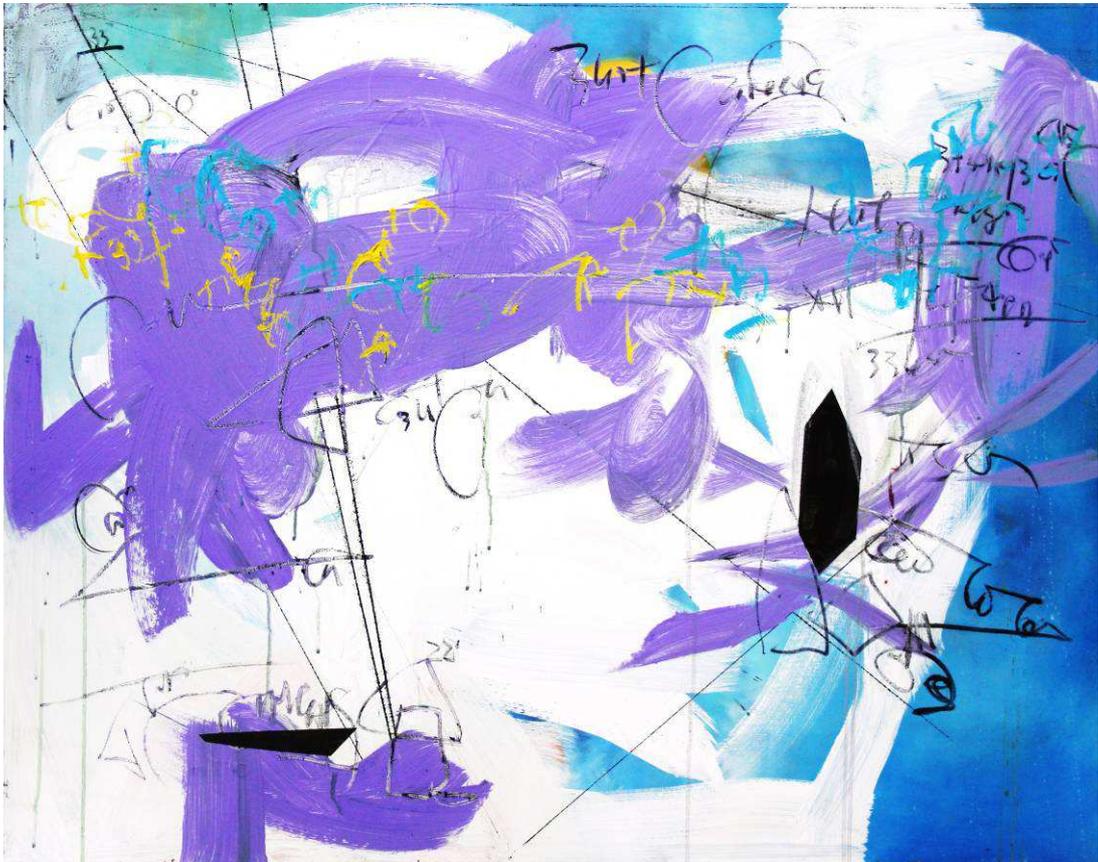
作品 十五 (圖 4-15)

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 十六 (圖 4-16)

名稱：旅行日記系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 十七 (圖 4-17)

名稱：旅行日記系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 十八 (圖 4-18)

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 十九 (圖 4-19)

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 二十 (圖 4-20)

名稱：旅行日記系列

年代：2011

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



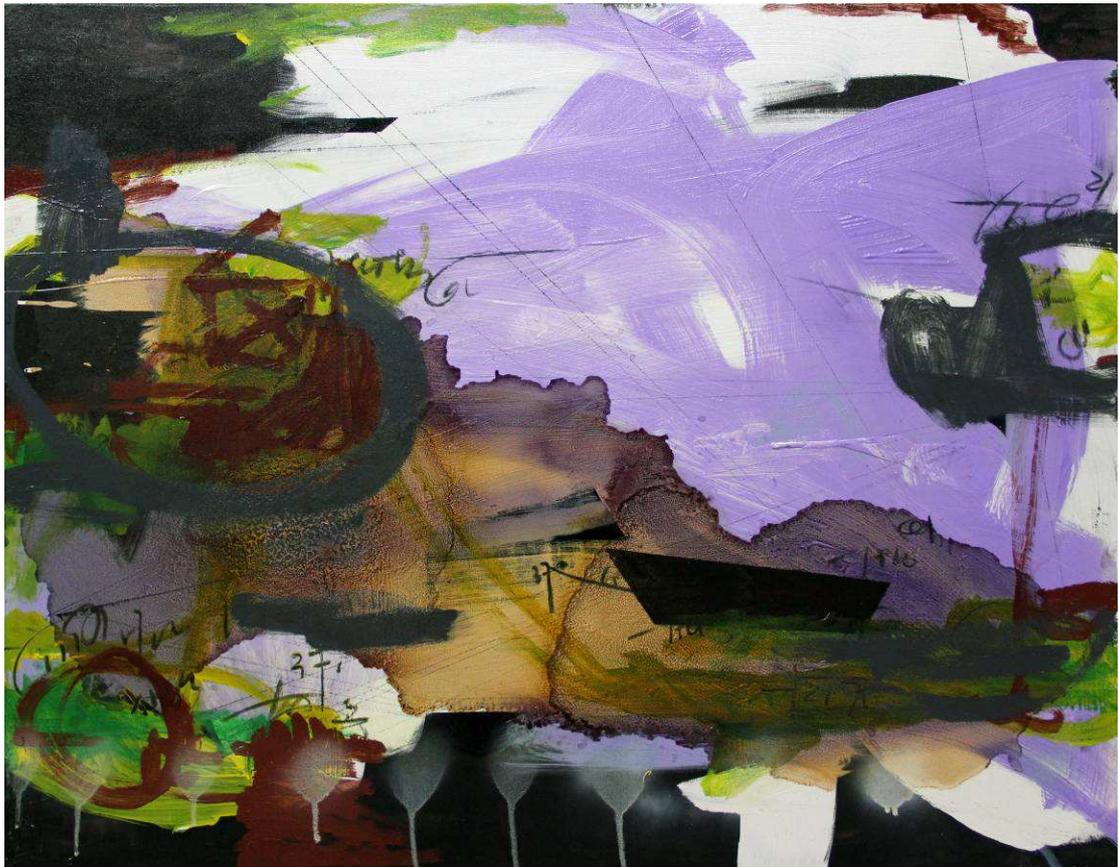
作品 二十一（圖 4-21）

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



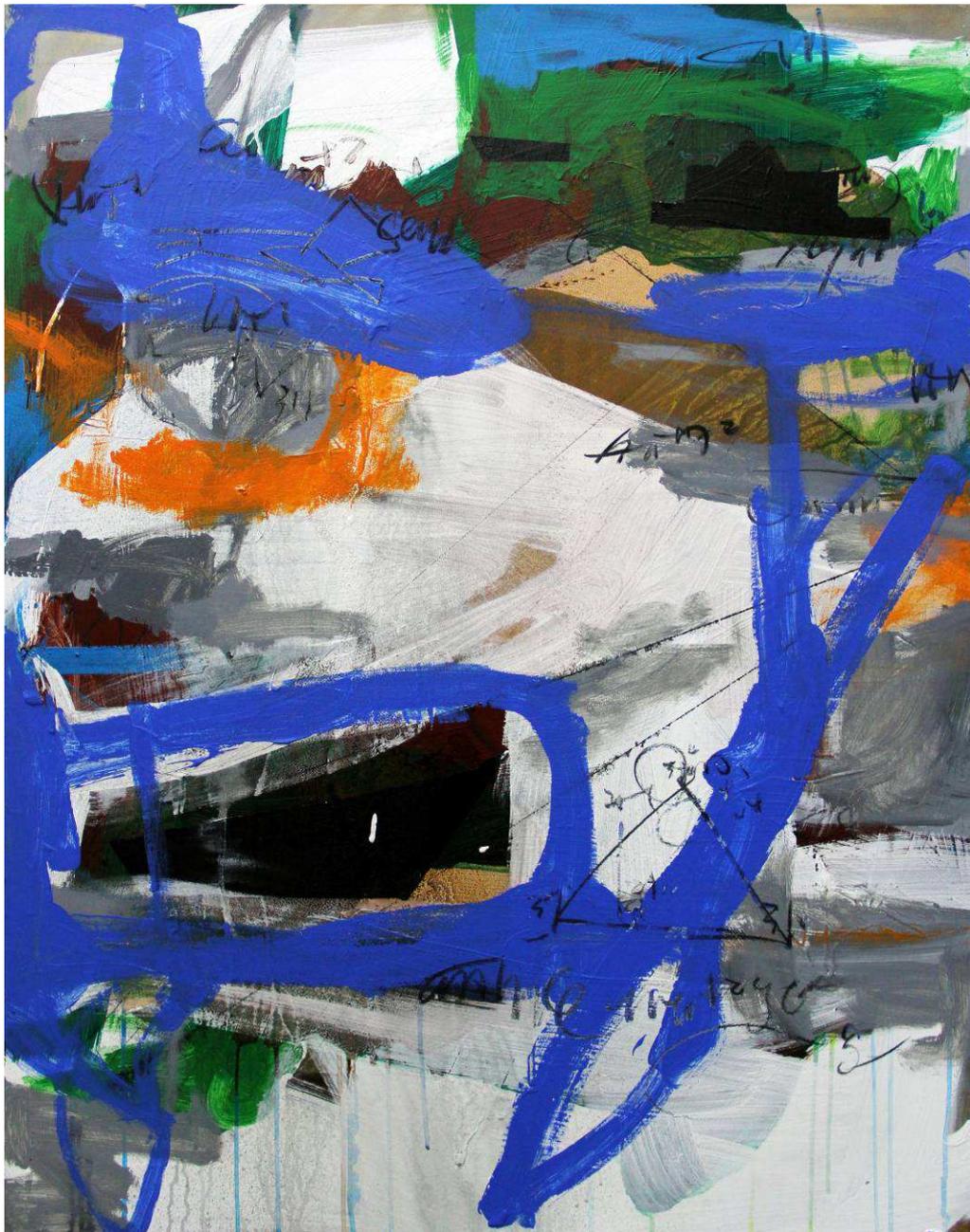
作品 二十二（圖 4-22）

名稱：旅行日記系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 二十三 (圖 4-23)

名稱：旅行日記系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 二十四 (圖 4-24)

名稱：旅行日記系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



第二節 消失的風景系列

刻意而準確地模仿自然並不能創造出藝術。
而重新評估自然的價值並加入自己的精神時，
一件作品才能變成藝術。

-諾爾德-(Emil Nolde)

心理學家佛洛伊德（Sigmund Freud）曾說：「我們的行爲、思想和情緒來自無意識中的害怕和願望」，創作深植其人生內外的體驗所衍生之情感表達。從「消失的風景系列」作品來說，創作的過程中釋放想像與直覺的表現就像是一種遊戲，對筆者而言想像與遊戲並非一種消極的避走我所身處的環境，而是在此情境中感受到自由的氣氛，正如卡西爾所說的：「藝術是表現，但是，它不是一種消極的，而是一種積極的表現方式。它是想像，但是，它不是一種再現的想像，而是一種創造性的想像。」（羅興漢譯，1990，115）除了是富有想像力的隱喻之外重要的是一個創作的原動力，同時也會是一種對抗的姿態，畢竟自己與身處的世界其中相互牽聯變化的歷程是獨一無二的，思維的養成與自己所在的時代息息相關，潛在的心理及精神上的處境不論以何種形式表現皆會反映出自身的品味，重要的是作品中所暗示的情感狀態。

以下是「消失的風景系列」創作作品的動機與意涵，並介紹作品形式與技巧的運用。此系列之作品都放在論術述之後：

一、創作動機與意涵

「消失的風景系列」創作的時間介於 2010—2011 年之間，透過旅行期間的簡單書寫與塗鴉作為基底，關於筆者對當時環境的變遷所思考之情緒，此系列作品，在探討大環境的變遷，在土地與城市之間，形成一種情境的存有，是內在心靈與外部世界相接的通道，透露出施與受、關注與被關注相互轉化的氛圍，試圖

提供一些情境上的訊息與場域，讓觀者在欣賞作品的過程中，引發出個人的潛意識凝像。

以直覺的意識釋出一種遊戲表現的繪畫形式，一種以書寫性的塗鴉與自動偶發性的圖形，所產生的有機形態圖樣。我們可以看到一種暗示時間與空間的線條與符號交錯而成的一幅幅「類風景地圖」。

二、形式媒材的表現

是以幾何的剪影圖案配合書寫式描繪為主，配合機械式的線條，以書寫式與機械式的線條、剪影圖案的造形與隨意色彩散置在畫面中，拼貼出一張行進地圖，經過自動性技巧的洗禮，讓作品呈現出多重的空間性，同時實踐身體的思考痕跡，讓自己重新關注到繪畫行為的本身及繪畫過程中身體上的狀態，如線條、色彩、色料的相互交錯等等，甚至是粗糙、不完整的，反而成為作品必要的元素，而筆者最在意的是追求精神創作上的輕鬆感與自由性。

作品 一（圖 4-25）

名稱：消失的風景系列

年代：2011

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：60.0×60.0 cm



作品 二 (圖 4-26)

名稱：消失的風景系列

年代：2011

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：60.0×60.0 cm



作品 三（圖 4-27）

名稱：消失的風景系列

年代：2011

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：60.0×60.0 cm



作品 四（圖 4-28）

名稱：消失的風景系列

年代：2011

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：60.0×60.0 cm



作品 五（圖 4-29）

名稱：消失的風景系列

年代：2011

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：60.0×60.0 cm



第三節消失的記憶系列

此系列，筆者漸漸脫離以旅行文字書寫與塗鴉手稿作為創作的基底，開始藉由想像與遊戲慢慢建構出自己的旅行氛圍。在創作的過程中，不斷自我實驗與嚐試所帶來的驚喜，讓自己領悟到藝術創作的實踐本身，即能產生某些意義，並在此實踐的過程中，具體呈現了對整個生命追求的自由意志。是以幾何的剪影形狀配合書寫性的塗鴉與自動偶發性的圖形為主，建構了素描性融合繪畫性的筆觸與色料的滴流，數學以及類似拉丁文的符號，個人的語彙就是在這樣自自然然的產生出來。但並不會影響思想自由的抒發，這種繪畫方式是在表現一種自我純粹的繪畫行為。

以下是「消失的記憶系列」創作作品的動機與意涵，並介紹作品形式與技巧的運用。此系列之作品都放在論術述之後：

一、創作動機與意涵

「消失的記憶系列」的作品都創作於 2011—2012 年之間，以抽象的意象的視覺形式，在想像與遊戲中創造與詮釋，提供一種精神的能量。每一種創作上的表現都是一種有意識的感覺的產物，在創作過程中運用著自身的直覺，掌握感覺、記憶以及經驗所濃縮的精神，透過媒介上反映出一種個人內在的真實，同時呈現內在的感覺記號。

二、形式媒材的表現

是以幾何的剪影形狀配合書寫性的塗鴉與自動偶發性的圖形為主，建構了素描性融合繪畫性的筆觸與色料的滴流，數學以及類似拉丁文的符號，以符號的符號姿態，透過建構呈現出線性的規畫。

作品 一（圖 4-30）

名稱：消失的記憶系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 二（圖 4-31）

名稱：消失的記憶系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 三 (圖 4-32)

名稱：消失的記憶系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 四（圖 4-33）

名稱：消失的記憶系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 五（圖 4-34）

名稱：消失的記憶系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 六 (圖 4-35)

名稱：消失的記憶系列

年代：2010

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：116.5×91.0 cm



作品 七（圖 4-36）

名稱：消失的記憶系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：91.0×72.5 cm



作品 八 (圖 4-37)

名稱：消失的記憶系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：91.0x72.5 cm



作品 九（圖 4-38）

名稱：消失的記憶系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：91.0×72.5 cm



作品 十 (圖 4-37)

名稱：消失的記憶系列

年代：2012

媒材：綜合媒材／畫布

尺寸：180x180 cm



第五章 結論

繪畫的意義是為了發現新的視覺方式，然而繪畫語言是被藝術家所創造，其背後的根據是表現的象徵性及符號化。任何自然的物象或心靈意象皆可轉化為符號，它是建立在某種推論機制上的有效視覺聯繫，亦即能對蘊含的物象推測產生不明確的暗示。(劉永仁，2010，343)

第一節 回顧與省思

「旅行·記憶」的創作研究是筆者從多年身處在國外的環境經驗中，將簡單書寫與塗鴉行爲，藉由藝術創作的過程轉化為抽象造形藝術的能量，建構了現實以及對現實書寫一種記憶，試圖藉由書寫與塗鴉之間找出自己旅行的記憶氛圍。針對筆者旅行的回溯與探討，藉由符號的轉化敘述與自己的潛藏的印象相互結合，以並置、轉化與重複的表現技法，反覆在作品中推疊與覆蓋，來探討抽象形體與內在心靈之間的關聯。希望藉由抽象造形、書寫與塗鴉的交錯來呼應自己旅行經驗，來探討旅行對筆者的意義。同時藉由回看過往旅行生活與留學經驗以及當時的一些文字與圖像紀錄，重新審視自我內在心境與空間環境的對話及相關理論上的探究，試圖藉由這樣的創作模式對自己了解，經由不斷體驗改變的旅程，將時空中人、事和物的變化，透過關照外在環境如何影響內在心境改變的歷程，作為思索的脈絡，並研究其相關議題與學理，以釐清持續創作的思緒與方向。將相關理論學、美學、心理學與藝術史加以分析與歸納，透過整合來釐清筆者創作理念與歷程，來發展出具有學理基礎的創作論述。因此，在「旅行·記憶」的創作研究動機與目的中，筆者將歸納四點之創作目的，做一綜結：

一、研究自身所處外在時空的變易與內在記憶影像的形成與創作理念之融合與詮釋：一方面試著從個人旅行中的文字書寫與塗鴉的手稿去揣摩繪畫上我所投注的觀點，另一方面藉由研讀理解相關美學與藝術史等理論之觀點，將自己旅行諸多的情緒感受，用自己的經驗與思維方式去追溯。筆者的非具象造形，是以旅行文字書寫與塗鴉的手稿作為創作的基底，然後藉由想像與遊戲慢慢建構出自己的旅行氛圍。在創作的過程中不斷自我實驗與嚐試，同時藉由研讀美學與哲學等相關理論，讓自己領悟到藝術創作的實踐本身，即能產生某些意義，並在此實踐的過程中，具體呈現了對整個生命追求的自由意志。

二、藉由旅行文字書寫與塗鴉的手稿行為的探析、學理的研究，所延伸出的藝術造形符號，以探討自我內心世界：筆者在創作的過程中慢慢的出現多種符號性的語彙，包括船、家、樓梯、幾何圖形與類似文字符號等等，都是帶有隱喻性的象徵，一方面增添視覺畫面上豐富性，一方面也能賦予作品更深層的詮釋角度。在作品中，以船、家與幾何圖形造成的剪影圖案形狀，營造出符號性的畫面氛圍，是記憶情感的符號。其盛載的情感重量如侵蝕般深刻地生長綿延，被賦予符號使命展現於作品畫面。以樓梯、幾何圖形與類似文字的圖案，營造出塗鴉性符號的畫面氛圍，是情感痕跡的記錄。筆者個人的語彙就是在這樣自自然然的產生出來。但並不會影響思想自由的抒發，這種繪畫方式是在表現一種純粹的繪畫行為。

三、整理思維、釐清影響自我創作和發展的脈絡、意念以及抽象藝術美學，作為日後個人持續創作的方向：在「旅行·記憶」的創作，筆者是以直覺的表現將內在心靈的想像與對客體事物的感應等等融合成一種自我的表達言語，將自己繪畫的過程與當下情緒以遊戲介入，用自己的觀看方式去解釋感受所身處的世界，想像新的存有面貌，然後去自我的感受。同時筆者從自己的作品再去回溯抽象藝術、抽象表現藝術、非定形藝術與原生藝術帶給的啟發與影響，不斷的檢視省思自己的思考方式與繪畫習慣，反觀到繪畫與心理狀態、繪畫中書寫與塗鴉的行為等等彼此之間的關連，將自己所能闡述出的心理狀態、內在面貌去尋找學理

上的解釋。從一種悠遊於想像與遊戲的個人繪畫中，提及心理學說中關於想像與心靈的關連、描述直覺這種思維方法，反思筆者自己在繪畫過程的心理狀態，像是在一次的認識了自己。

第二節 未來的研究與創作方向

對於「旅行·記憶」之創作議題，經由這次非具象造形的創作形式與內容探討之後，對照筆者之創作動機與目的，以獲得初步的創作結果。在形式上，筆者認為最大收穫是來自媒材的實驗與塗鴉的書寫形式，讓作品的自由度與輕鬆性提高。在內容上，對於自我的記憶與想像之探討，以及符號與抽象之意涵等議題，經理論與實踐相互印證，以逐步釐清一些創作上的疑惑。日後個人持續「內在情感」的探索之外，並對於未來之創作發展方向如下：

一、創作過程與藝術本質的思考

藝術對杜布菲來說，是充滿了真實的生命與真實表達，他認為藝術不在「美」，也不在一般「藝術」，而在於「真實」。創作是一種多面向的生活體驗，在每件創作作品中包含著形式、美學、心理和哲學層面的價值。我們可以從作品中接收到創作者的個人特質和情緒的反應，創作者從自己的生活中所體驗的經驗，作品表現的不僅只是對一般事物的印象，而是經由內化後所呈現獨特的個人感受語彙。他是一種自省的结果，也是一種精神活動。

沙特（Jean-Paul Sartre，1905 - 1980）說：「人是靠著想像的自由進行藝術創作的。」任何時刻，以想像、遊戲的心態看待自己的處境都能達到一種自在的姿態，讓自己無憂無慮行進。筆者在想像與遊戲創造的過程中得到自由與享受，同時這種自由是不可預期的，他會不時的出現各種新的可能性，藉由這些新奇性在

加以擴展與延伸，讓畫面形成一種無限的可能，給人一種跳躍的思惟感受。這種單純性的繪畫表現手法、直覺的、自動性的，都是屬於自身的心靈沉澱，保留繪畫性與單純性，是一種由直覺出發的靈感所建構的形式表現，是從自我旅行生活中體驗，透過創作的過程中不斷想像拼湊出自己的情感狀態。藝術的價值就是要直接呈現存有的真實性。因此，未來的創作將繼續以非具象藝術的表現方式，對於如何將內心情感透過藝術形式表達，將做更深入了解，以及更精確的傳達訊息。

二、作品媒材的研究、觀察與實驗

材料源自生活，藝術家都在竭力找尋適合自己的個性和思想表達的工具材料，來揭示人對自然和生命本質的探求。筆者這次創作是以炭筆、油畫棒、洋干漆、金油、咖啡、茶、水性顏料、油性顏料與凡尼斯等混合材料，加上拼貼與噴漆來營造材質與畫面本身的對話氛圍。在媒材的實驗上體會到作品的時間性與過程性。但媒材與媒材的連結性與穩定性，是筆者一大考驗，因為有些是需要時間來證明的，這也是未來筆者必需持續觀察、研究與實驗的重要方向。杜布菲曾說：「藝術的存在，指在創新，而藝術的創新，即在向生命本身進行不休止之美學革命。」媒材是造形藝術創作的第一線元素，如果能適切的讓媒材釋放本身獨特的潛力，則更能引發出造形藝術表現的張力。在創作中我關心繪畫媒材的開發和實驗，雖然實驗本身有著強烈的不確定性及可能性，但它卻是對著約定成俗的知識、技能的一種解放，因為解放，所以釋放出隱藏在其內部的力量。如何從物質性的媒材本身與精神性的情感思維相連結，將媒材本身的物質性提升到精神性，這是我未來的重要研究之一。

參考書目

一、中文書籍

- 王升才譯（2007）。Kim Grant 著。《超現實主義與視覺藝術》。南京：江蘇美術出版。
- 王秀雄著（1991）。《美術心理學》。台彩文化出版。
- 方惠光著（2004）。《新藝術的浪潮》。台南市：國超文化事業有限公司。
- 史作樑著（2001）。《看見真實心靈的杜布菲》。台北市：典藏藝術家庭股份有限公司。
- 申荷永著（2004）。《心理分析入門》。台北市：心靈工坊文化。
- 多人譯（1996）。Johan Huizinga 著。《遊戲的人》。杭州市：中國美術學院出版社。
- 朱光潛著（1983）。《西方美術史》。台北縣：漢京。
- 朱光潛著（1982）。《朱光潛美學文集》。上海：文藝出版社。
- 朱光潛原著／童學潛改編（2003）。《文藝心理學》。台北：漢湘文化。
- 朱侃如譯（2004）。Rollo May 著。《焦慮的意義》。臺北縣新店市：立緒文化。
- 宏米貞著（2003）。《原生藝術的故事》。台北市：藝術家出版社。
- 沈志中、王文基譯（2000）。Jean Laplanche & J. - B. Pontalis 原著。《精神分析詞彙》。臺北市：行人。
- 何政廣著（1994）。《歐美現代美術史》。台北市：藝術家出版社。
- 何政廣主編（1996）。《米羅 Joan Miro》。台北市：藝術家出版。
- 何政廣主編（2011）。《巴斯奇亞》。台北市：藝術家出版。
- 李明明(1992)。《形象與言語：西方現代藝術評論文集》（初版）。臺北市：三民。
- 李既鳴主編（1992）。《詩、夢、自然---米羅的藝術》。臺北市：臺北市立美術館。

- 余珊珊譯（2004）。Herschel B . Chipp 著。《現代藝術理論》。臺北市：遠流。
- 林文瑞譯（1976）。廚川白村著。《苦悶的象徵》。臺北市：志文。
- 吳瑞珠譯（2008）。雷娜.莎朗、芭芭拉.尼塞著。《心靈探索：在教育中的蘇格拉底對話》。台北市：五南圖書出版。
- 吳瑪俐譯（1985）。Wassily Kandinsky 著。《藝術的精神性》。臺北市：藝術家出版。
- 吳瑪俐譯（1995）。Wassily Kandinsky 著。《藝術與藝術家論》。臺北市：藝術家出版。
- 周麗蓮譯（1998）。Harold Rosenberg 著。《拆解藝術》。臺北市：遠流。
- 亞美譯（1974）。Michel Seuphor 著。《抽象畫》。台北市：雄師圖書公司。
- 高宣揚（1996）。《論後現代藝術的「不確定性」》。台北市：唐山。
- 柳鳴九主編（1990）。《未來主義·超現實主義·魔幻寫實主義》。臺北市：淑馨。
- 莫詒謀（2001）。《柏格森的理智與直覺》。台北市：水牛。
- 陳英德、張彌彌合譯（2002）。Jean – Luc Chalumeau 著。《西方當代藝術史批評》。臺北市：藝術家。
- 黃文叡（2002）。《》現代藝術啓示錄。台北市：藝術家出版。
- 黃麗娟譯（1991）。Michael Auping 編。《抽象表現主義》。臺北市：遠流。
- 黃麗娟譯（1999）。Anna Moszynska 著。《》抽象藝術。臺北市：遠流。
- 馮至、范大燦譯（1989）。(德)弗里德里希·席勒著。《審美教育書簡》。台北市：淑馨。
- 結構群譯（1989）。卡西爾著。《人論》。台北市：結構群。
- 楊韶剛、高申春等譯（2000）。Sigmund Freud 著。《超越快樂原則》。台北市：知書房。
- 鄔昆如（1987）。《西洋哲學十二講》。臺北市：東大。
- 賈馥茗、楊深坑（1989）。《教育研究法的探討與應用》。台北市：師苑。

- 蔡清田 (2000)。《教育行動研究》。台北市：五南。
- 劉千美 (2001)。《差異與實踐：當代藝術哲學研究》。臺北縣新店市：立緒文化。
- 劉大基等譯 (1991)。Susanne K. Langer 著。《情感與形式》。臺北市：商鼎文化。
- 劉文仁(2010)。《無遠符屈—書寫當代符號滲透力》。藝術家，425，342-347。
- 劉文潭 (1967)。《現代美學》。台北市：臺灣商務。
- 劉思量著 (1992)。《藝術心理學—藝術與創造》。台北市：藝術家出版社。
- 劉振源 (1998)。《超現實畫派》。台北市：藝術圖書。
- 貓頭鷹編譯小組譯 (2002)。Mayer Ralph 著。《藝術名詞與技法辭典》。台北市：貓頭鷹出版社。
- 懷宇譯 (2005)。Roland Barthes 著。《顯意與晦意》。天津：百花文藝出版社。
- 羅興漢譯 (1990)。Ernst Cassirer 著。《符號·神話·文化》。台北市：結構群。
- 蘇美玉整理翻譯 (2002)。Henri Matisse 著。《馬諦斯畫語錄》。臺北市：藝術家。
- 鴻鈞譯(1990)。Carl G. Jung 原著。《分析心理學》。台北市：結構群。
- 龔卓軍譯(1999)。Carl G. Jung 原著。《人及其象徵:榮格思想精華的總結》(初版)。台北縣：立緒文化。
- 龔卓軍、曾廣志、沈台訓譯 (2000)。Stephen Segaller, Merrill Berger 著。《夢的智慧》。臺北縣新店市：立緒文化。

二、 外文書籍

Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider (2002). *Art now*. Taschen.

Michael Rush (2002). *Nuevas Expresiones Artísticas a Finales del Siglos XX.España*, Barcelona : Destino.

Roland Penrose (2004), *Tapiés* Editorial: Poligrafía,S.A.

Herschel B. Chipp (1996) *Teoría del arte contemporáneo fuentes artística y opiniones criticas..* Editorial: Akal, Spain.

Sandro Bocola (1999) *El arte de la modernidad.estructura y dinámica de su evolución de goya a beuys.* Editorial: Serbal Spain.

Giulio Carlo Argan(1991), *El arte moderno del iluminismo a los movimientos contemporáneo.* Editorial: Akal, Spain.

附圖

「旅行日記—文件展」謝其昌個展

展出日期：2011/01/29~2/27 展出地點：嘉義市鐵道藝術村四號倉庫

