

(三) 培根(Francis Bacon 1909—)

英國名畫家培根以最傳統的肖像繪畫表現，受到舉世的矚目，不僅把藝術拉回以人為中心的人文關懷。培根曾說「我相信藝術即紀錄：我認為藝術是報導。」(David Sylvester著，1995，P62)所以他曾以新聞媒體報導的圖像及熟悉的朋友做為創作的主體，培根作品帶有死亡招喚的信息，畫面靜謐，而人物卻是動的狀態。不安及焦慮彰顯其精神妄想狀態，誇張的身體造形，扭曲變型產生的張力，以平



圖2-2-3 Study from Human Body. 1987.
Oil and pastel on canvas,
77³/₄x58 in./197.5x147.5 cm.
Private collection.
(引用自Michel Leiris 所著,
〈FRANCIS BALON〉,
RIZZOLI NEW YORK出版)

面分割處理立體空間，大色塊的背景與人物主體強烈對比，在特殊的氛圍營造中顯得詭譎神秘對社會和現實的批判尖銳，培根作品中呈現病態、自殘、精神分裂般解構現象。筆者起初常被其作品震懾住，日後漸漸激賞其創作的大破大立，直指人性的關懷與批判，造型獨創。「孺叟再現」中「受刑圖」即與培根作品特色有所互動，情境、形式交集處處可見，唯內容及造形有各自特色。

(四) 巴塞羅(Miguel Barcel' o)

西班牙當代名畫家，以其早期厚重的繪畫質的及後來輕快透明的簡約造形，從自然的寫生中體會到風景的精髓及對材質特有的張力，內容表現精神探討生活化、死亡、生命的繁榮及借轉化名畫成為自己風格作品。巴塞羅的作品在其長期駐居北非到處旅行，以當地素材表現材質，隨意、自由有時即興，有時嚴謹的構圖，可看出他捕捉自然物及



圖2-2-4 L'albero.Octubre 1998
348x382cm

掌控各種媒材產生的自發性及明快的當下情境。觀察大地上生物的生存態勢之描寫，注入特別的個人誇張造形，使每件作品無論繁簡，皆有其超乎觀察物之外的形而上精神意涵。筆者在「孺叟圖像」，將郭老擬動物畫的那份自在攸遊自在，是有巴塞羅繪畫中隨意性且精準表達；創作中心中的直覺感知特質。

(五)米莫·帕雷迪諾(Mimmo Paladino 1948—)

出生於義大利伯納維多(Benevento)，他的藝術帶有濃厚的原始性，更具有現代化特色，在一種典型的後現代風裡，富於詩意，於浪漫情感中散發一種宗教的氣質。以獨創性具象形式：人物、面具或肢體語言符號為主體，配置臆造動動或無法辨認的物體符號等。(陳奇相著，2002，P120)帕氏的多元性跨領域特質，同時以油彩、壓克力、複合媒材、版畫、素描、裝置、彫塑等表達當代藝術，這種超領域探討藝術的態度，筆者與他極相似。在他的作品中，超越國際文

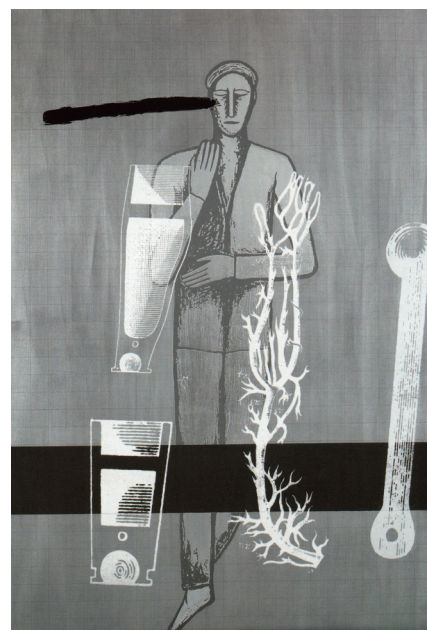


圖2-2-5 Zenith(#7),1999
引用2001,CHARTA出版

化、歷史的思維，從古今國內外不同時空汲取創作養分。他以抽象具象、後極限或自由表現、宗教、原始、拼貼強烈的色彩應用，面具、符號、手足、版畫、裝置交錯應用表現，活力之強，曾被喻為藝術界的花花公子，可見其創作的廣度與深度。筆者對待「孺叟圖像」的多元性、多媒材性探討，其實與帕氏對各類媒材既獨立又連結關係的創作態度相近。

(六)奈良美智(Nara Yoshitomo)

日本的中生代藝術家，年青時留學德國，講學於美國，以漫畫、攝影、裝置形式的表現，對於工作空間和生活狀態的紀錄，狗、娃娃、飛機是近年來展出的主軸。奈良美智所表現的是日本生活中最流行的漫畫閱讀的文化特性，反應工業化後心情壓力

的抒解功能，作品中之玩偶以工業用的塑型材料表現立體裝置，延展其平面造型的向度。夢遊娃娃和活潑淘氣的娃娃，給觀者相當親近。「I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME」，以透明壓克力文字型箱子裝上娃娃，由網路上徵求娃娃捐助，與觀察互動完成本作品，奈良美智年輕化且反應現代人娛樂愉快的渴望特質的作品，讀者孺梭作品亦是讓觀者在生活添加自我愉快的理由，造形以小童娃娃之靈動反應童真，頑皮、可愛的人偶造形反射自身童年記憶，並提供媽媽與孩子親子關係的話題，成為幼兒美術教育養成的機會。



圖2-2-6 I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME.
(引用2001淡交社出版)

以上六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。

孺叟圖像閱讀—戴明德繪畫創作論述

第三章 「孺叟圖像閱讀」創作理念與實踐

筆者對各種學說、哲學、美學理念的汲取不遺餘力地探究，但仍常有困惑矛盾之處，但會盡力去釐清，並加以實踐。回顧為後現代主義擁抱的「結構主義」(Structuralism)鼓勵人們去思考異質的整體之間的關係，並提出一種預言—少數菁英代表的優質文化，將因大眾文化的急速膨脹而產生丕變—若非主流價值觀的徹底洗牌而屈服於次文化，便是此二種文化層面的相互滲透；數世紀以來過猶不及的種種中西新舊文化的角力紛爭，都將在新世紀「立足本土，放眼國際」的新時代觀下達成和解；重要的不再是優勝劣敗，而是尊重與包容的雙贏互惠；也就是說，重點不再是除舊佈新或新舊大融合。(陳玫琦，2002，131)身為當代藝術返回繪畫傳統，重新纏圍傳統人文、歷史、神話，重新結合現代人的意識在既非古典又非現代的曖昧中游行(陳奇相，2002，P114)，可見台灣近年強調的「立足本土、宏觀國際」也許流於口號、形式，引領筆者思考如何在文化藝術裡，能如後現代及超前衛化解時空的刻板形象，讓其趨於扁平與模糊，減少對抗與自我設限，呈現有自身本體骨架後投射出來的文化影子。

孺叟圖像如何被閱讀，如何被詮釋或解讀，端看介入者如何啟動孺叟的神經，端看閱讀者是否以相對的人文關係之鎖啟動心靈的窗。

本章後段將就「孺叟圖像閱讀」的內容、形式與表現技法多加闡述與解析。

第一節 閱讀孺叟圖像的人文關懷

筆者有鑑於現代人對現實社會的冷淡與疏離，由於資本社會消費物質的充斥，人的符碼消費及媒體的過度氾濫，使得人與人的互動關係物質欲望超越人情關係，形

成社會人際之間的疏離關係，筆者因對社會的憂心，才反省自己的創作要介入人文關懷，形成人心理的疏離與社會的疏離—疏離的狀態首先必須把它視為心理的疏離。馬克思首先使用他從黑格爾和法律名詞中所借用的術語叫疏離(Entfremdung)，他認為這是構成社會腐敗的原因。他勾劃出其個別心理的類型，然後形容它為道德敗壞的因素。簡而言之，他把這種感覺解釋為一個人覺得一無用處，與社會格格不入，失去人類條件的感覺和歷史的任務。後來是他人把疏離這個觀念擴大，泛指一般的現代人心態，尤其是現代的藝術家。(Renato Poggioli著，1992，P89)當大家對社會疏離操心失望之際，身為藝術創作更要有所省悟，從創作中達到藝術救贖的社會功能。筆者雖是微不足道，但期在創作中從社會觀察者與參與者角色，注入關懷現實中的各種現象。當大家閱讀「孺叟圖像」時，直接碰觸老人小孩的議題，可以直覺是對弱小孱病老者的關懷、探索，引發更多去除疏離的議題。但也有相反的作法，他們即使在一開始，把疏離解釋為一種心理的現象，他們仍然可以看出它只是一種對立的心態而已。當然這並不影響它覺得自己是一種正面現實的需要。事實上，很多浪漫派的藝術家把這種情況視為一種榮譽的源泉、一個以傲慢、專橫態度對抗人類、歷史和上帝的機會。(Renato Poggioli著，1992，P89)創作者的觀點雖然不同，但相信大家對社會的期待及關懷的目的應是雷同，這也是多元社會價值混亂的徵結所在。

就學術演進的過程，有其漸進的歷程，其中有疊床、架屋之處，相承接或反動前者皆有之。結構主義到解構主義到後現代主義就有其脈絡。

結構主義用以隱喻並揭示社會本身的內在關係，並說明某些普遍性的社會現象。而解構主義(deconstructionism)的努力目標是要從結構主義者的結構中，去消解、喚醒或活化那些僵化、教條、被支配後的越結構；對於任何企圖把現實歸結為一種同質、總體性、某一個單一、統一原則來表現的企圖，都予以抵制。後現代主義則是針對解構主義如上的意識形態予以批判、解構和再予建構。(張家瑀，2004，P23)筆者在研究各種理論之後，發現孺梭系列從人文關懷的氣度，從隱喻出發，穿越消解與

活化，老叟的忘年對話更以孤傲不屈的頑強，抵制統一原則去除單一同質的假設。孺叟再現則以批判意識形態為能事，重新自我再予建構。也就是「孺叟圖像」特別以跳躍、獨立而斷裂思維消解時空，歷史意義而致既相互瓦解，同時也相互重構。

「孺叟圖像」系列作品分別以(一)童心遊記的情境表現童孺梭體飛揚遊行的快樂嬉戲，扮隨成長的是愉悅的心情，不受拘服的自由寫照。哭著來誕生、吸吮奶水、穴中人頭畫像、吃米長大的孩子、消波塊情結、孺梭型錄、如廁經驗、開懷擁抱、爬行行走、飛行、垂與立之間，皆是探索人的議題，關懷自己的童年記憶，記錄言說養兒筆記，從老叟新孺中又自觀。(二)生命流變的變異中體驗友誼及親情之可貴，榮譽枯、結好果、香蕉樹下……體會生命走過的印痕，圖像書寫歷史的擬真對話，不分年齡差距的溝通，和孩子的互動也許可以套一套。(三)自在悠遊的充容面對此在的現實，是起飛也是降落，是勃起也是敗落，是旁觀也直視，生死議題的推演冥想、轉介或面對，孺叟何時再現空中奇緣？何時不再起航？生命流轉，誰能控制得了？

第二節 閱讀孺叟圖像的心靈世界

筆者不斷思索孺叟圖像的心靈世界如何呈現？如何閱讀？創作孺叟圖像的過程其實像進行一場洗滌心靈儀式—淨化心靈世界的過程，洗滌混亂、沮喪、焦慮或者不確定的虛無…等心境。

亞里斯多德在悲劇中極為重視並強調「淨化」的效果，這些字眼在古希臘原有醫療上「宣洩」及宗教上「滌罪」的含意。李醒塵認為：「亞里斯多德關於淨化的基本思想還是比較清礎的，他所謂淨化，主要是指藝術經由審美欣賞給人一種“無害的快感”」。(陳介一，1998，P26)

李奇登斯坦保真實的東西普遍化、減化、純化。人們沒有必要一邊比較畫布和根源物來欣賞作品，但是若有人如此做的話，其區別在於一個是解析性的，而另一個是

啟發性的。(LucyR Lippard 編，張正仁譯，1991，P106)李奇登斯坦保想傳的是透過作品的純化，引導鑑賞者對淨化心靈的共鳴性。

德國藝術家波依斯在其回憶中，「他視沮喪為一種淨化，最後使他變成一個新的人。……很多人沒有經驗到這個轉型過程，但一旦越過了，過去不清楚的，隱約存在的，會變得更明確。這類危機顯示他們也許正面臨無方向感，或方向過於混亂。它迫使人淨化自己，走向明確的方向、結新的果。此後我開始系統的從事某些必要的工作。」(海涅·史塔赫豪斯著，吳瑪琍譯，1991，P99)，這幾年來，自認最能相知相惜的兩位至交好友，張明發、郭文 相繼永別，筆者內心的沮喪程度雖無法與波依斯相比較，但其心境之痛苦及過程，歷經創作繪畫的心靈洗滌迫使形成自我淨化，走向明確的創作思路。父母親在世時，雖然已盡心順服奉養，但總覺尚未盡到全力使他們歡心，尚屬遺憾，平時筆者經常在無意中隨筆書寫圖畫，進而轉化為創作的作品，孺叟圖像的作品特質，經由轉化的動作才得以完成，此一轉化無疑有淨化的功能，有以下幾項特徵：

- ①想飛的心理做為補償未能實踐的事實。
- ②解體碎裂的隱喻連想。
- ③逃脫現實的想望。
- ④以非理性撞擊理性的快感。
- ⑤自我脫鉤再連結的心情轉換。

在不斷釋放出進慮或不安的行為中，也許是自己對父母思念奎礙的救贖心態，自然地表現於圖像中。因圖像書寫與閱讀而獲淨化而釋懷。

關於「淨化」一詞的解釋，有人說是借重複激發而減輕這些情緒的力量，從而導致心境的平靜，也有人說「淨化」是消除這些情緒壞的因素，好像把它們洗乾淨，從而發生健康的道德影響。也有人說以假想情節所引起的哀憐和恐懼來醫療心理上常有的哀憐和恐懼。(陳介一，1998，P26)

「孺梭新語」以被肢解的悲憫和圖像重複的出現減輕情緒的積沈。「忘年對話」以追弔及回憶的紀錄可敬的長輩及附加引發思親的情緒低潮(接近沮喪)，透過繪畫的抒情發洩，得以進行淨滌之效。「孺叟再現」穿梭於以往的經驗，淨化之後，情境悠遊自在；雲淡風清，更清楚未來走向。

第三節 內容形式與表現技法

文化的複製程度，型態樣式製造的遊戲藝術的供需，價值判斷的變動，美感經驗的社會判準等等，都是文化運轉結構的一部分，皆有待以社會學與語言學的方式來研究。但這只顯亦美學價值產生的邏輯面，而更有趣而有待探討的是價值(剩餘價值)產生的邏輯，和與它正相反的藝術消失的邏輯，以及它們相匯合的過程。

當更多的美學價值進入市場，美學的標準與快感即相對地減少。(Paul Taylor 編，徐洵蔚譯，1996, P142)，二十一世紀是屬於高科技的數位化的時代，當複雜多變的社會環境、藝術美學價值凌亂，文化複製價值判準的失格，人們生活方和思考的方式面對前所未有的改變，在東西文化藝術交流頻繁的情況下，大家都在承擔前所未有的挑戰，在多元價值的混亂衝擊，如何不迷失自己文化特質而經得起考驗者，著實不易評估，尤其是身為當代藝術工作者，如何從自己的文化?度與特色尋找發展創新的根源觀念，在創作科技和技法不斷突破文化複製與全球化新浪潮的國際觀相互接軌交流競爭，建構激發本土文化本體的廣泛多采的面貌，影響所及，現代藝術家也應尋找自身藝術創作的風格內容主題，技法形式的特色。

在現代社會裡，當藝術的「再現」(representations)被「問題化」(problematization)時，人們總是圍繞著四個重大經驗軸線，對一些反覆出現的論題進行思考與闡釋。這四個經驗軸線為「再現與自我慾望的關係」、「再現與實體現象之關係」、「再現與符號營造的關係」、「再現與理想的藝術之關係」。自我、實

體、符號、理想等四者概念所形成的經驗結構，構成人們藝術思考上知覺完形，並在這個基礎上，建構每一種獨特的藝術批評價值標準系統。(謝東山，2006，P64)孺叟圖像的閱讀分別以內容主題形式技法加以分析。

一、內容：

藝術創作表現主要包含內容、形式與技法三個部份，雖區分為三部份，但實質上是同源一體，互相含容、關係。作品的內容，是創作者最欲傳達內的精神，內涵及表現於外在的表象內容起源於創作者生命的感受體驗，內容是藝術作品表現的靈魂窗口，必須透過形式的身體肢架才得以成形，表現技法則是身體細動作活動下的血肉。感動的內容來自於形式的傳輸，透過媒材技法發光發熱。羅蘭巴特在明室攝影札記中提及「攝影的符號」性只限於在少數肖像攝影家的傑出表現中發揮作用。至於其他那些不請自來的「好照片，頂多只能說：客體在說話，在含糊地引人遐思」，其中攝影的符號，傑出表現發揮作用，引人遐思等，皆同時存著內容、形式與技法的結果。又提及「攝影確是具有破壞性的，但不因會赫駭人，惹人嫌或是傷人，而是因它沈思冥想。」(羅蘭巴特，1997，P48)，其中沈思冥想是表現出來的主要內容結果，也就是當攝影具破壞性，其原因不是影像嚇人或惹惱人，而是它間接引來的「沈思冥想」產生的想像空間與影響，即是內容所在。

「孺梭新語」系列中也是應用如「世說新語」的善用對照、比喻、誇張的文學描繪技巧，以「新語」暗喻引來冥想沈思。「新語」就是藉由對照、比喻的想像內容來呈現另一「孺梭」的圖像內容。「忘年對話」的內容則是借助於對話的沈思冥想世界傳送筆者與郭老「忘年情誼過程為內容物」的內容。「孺叟再現」透過再現與自我、實體、符號、理想四個概念的經驗結構連結屬於象徵生、死的童孺老叟之間當「內容」的關係。總言之內容之題材或主題是內容的實體，皆是創者生活經驗生命體驗的行為反射所做的呈現。

七〇年代末期所出現的「多元主義」一詞，這是指對主流風格喪失信心，整個藝術風格的傳統突然分崩離析。從那時起，舊的藝術格在「新表現主義」的大之下，彼此混雜、融合、且可相互替換：教條主義和排他性已被開放和共存所取代。多元主義不受任何限制，讓人以為它是百無禁忌。在漫無限制的情況下，藝術家得以隨心所欲的表現自我。(Suzi Gablik著，滕立平譯，1997，P67)表現自我就是表現自我欲呈現意志與內涵。基本上孺叟像閱讀，即是以多元性隨心所欲表現自我閱讀的身由不拘來展現主題中所欲展現的「幻想漫遊的內容」。

二、形式

形式是藝術作品之構成，如人體之骨架或建築物之支架，唯有穩健合宜的支架形式，才讓人賞心悅目。「在藝術作品內容形式上不可能一分為二，任何藝術形式不可能是一個空洞的外殼，一個無意義公式，或成套的規則，必定是和內容唇齒相接的一個有機的整體，美學家凱特林·弗朗白蘭(Catherine Francblin)說出了後現代藝術的特徵—藝術創作的『原始化』與『感官性化』。這種現象一方面來自對歷史的無知與漠視，祇關心此時此刻的生活現狀，只對流行變化中的大眾媒體有興趣。藝術內涵逐漸貧乏下，形式便空起來」。(李明明著，1992，P166)

藝術是另一種形式的宗教，羅斯科和蒙德里安(Mondrian)都抱持這種看法，但是藝術界的表現令我們感到失望，我想一般都認為藝術的崇高境界不值得人類投注大量的心力去追求。這也就是藝術會淪落至此的原因。讓我們的犬儒心態否定了藝術信仰鼎盛時期所創作的偉大作品實是人類之恥……價值觀的壓力創造了作品的張力，妄加臆測則是對藝術創作一無所知。……羅斯科缺乏七〇年代的智慧，彼時認為信仰是件混亂且危險的事，在這點上我們勝過他。(Suzi, Gablik著，滕立平譯，1991，P69)，對於表現的形式李奇登則則以更單純的藝術形式的態度看法。

「李奇登斯坦對於漫畫意象裡的愛、恨或者是戰爭的『高度情感內容，以無偏見的、客觀的態度來處理』感到興奮，但是他發現到這些圖畫結構比感情方面的考意更

為重要。對於那些批評他的作品缺乏「轉化」的人，李奇登斯坦回答說：『藝術不必轉化，藝術是各種單純的形式』」（LucyR, Lippard編，1991，P106）一件作品的形式特質即賦與它形狀、外形、尺寸、結構、構圖、色彩等視覺元素。一般認為形式主義暗示著對形式的完美性，而不是內容的藝術性或說明性的強調，然而事實上，在任何作品中形式與內容乃相輔相成的。（ROBERT ATKINS著，1996，P80），一件繪畫作品中與表現內容相對應的精神內涵和特殊意境是創作時作品的靈魂，相對的如果沒有形式的對應，無論多新穎的技法、理想的畫面也無法表現出來。形式可以透過：（一）形式結構；（二）圖像語彙等來加以支架呈現藝術之內涵：

（一）形式結構：

形式結構廣義的形式，包含風格、造形要素與原理、媒材和藝術表現方式方面的構成。在孺叟圖像的形式結構依其存在的狀態略分為。

（1）天馬行空異想形式、不拘形式、超越形式、自創形式等無厘頭形式，把老叟孺童以極天真樸實的描寫，甚至用超乎平常的手法憑空想像出張冠李戴的頭手異位造形的孺童、老叟等形式、透形。

（2）併合形式：將抽象與具像併合，將古典與前衛合成，將嚴肅與輕鬆合併，將諷刺與讚美並置，生與死對照，美與醜對比……等相異或對立質性併合形式傳達特殊情境的形式意涵。

（3）肢解之美形式：以不完形之美或殘敗破損殘缺形式，傳遞生命中經歷過苦痛經驗的特殊記憶、感受的式，如老叟局部頭像，側身缺手的造形或孺叟之解構再重構的特殊形式。

（4）矛盾形式：在「孺叟再現」中有許多圖像以反諷表現的方式，其實就矛盾的形式，如悲劇歌劇乃是昇華自幽默或淨化的結果，幽默或喜感是悲劇內容的表現形式之一。圖像間的術突與撞擊使形式更強化。

(5) 虛與實相間形式：透過實體與虛像的相映，黑白虛實相間，借助於框架或分割對置，使虛實更加明顯，波浪狀的表現形式在精神上指涉自我近水生涯的潛意識反射，外在上則是虛與實相間形式的表現。

(二) 圖像語彙：

美國藝評家佛翁伯瑞(A Feenberg)對美國藝術如此評論：「八〇年代美國藝術值得注意的是，都返回傳統的畫布上，其內容都特別平凡並且沒有什麼活力，展現的都是過去已經發霉的味道，且都是歷史上已經有的題材，並不能視其為都是完美的。」歐洲的藝術也不例，「返回傳統」及「返回歷史」就成為西方後現藝術最大的徵象。歐洲藝術直接繼承它們渾厚的文化傳統，例如德國藝術返回表現主義、義大利重返歷史與神話等等。八〇年代的藝術另一徵象是被前衛的拋棄的「具象繪畫」，一種表現性的、本能性的，軼事性的及敘述的影像圖畫。表現的題材與內容在觀念上則是針對現代文明社會，人存在的價值與歷史做深刻的探討，如德國巴塞利滋、基弗等回到人本身問題的表達。(陳奇相，2002，P17)，孺叟圖像的發展，難免也會在潮流及時代的氛圍影響所及。以下是本系列的圖像語彙形式特徵：

- (1) 圖像符號：自古以來，原始符號表現人類本能的圖式，簡易而神秘。在媒體時代則以消費符碼傳播流行。孺叟為達強化個人情感的圖像精神，以各類頭像符號或身體符號不斷複製，如傳播媒體對人催眠使圖像語彙不斷強加閱讀者記憶。
- (2) 轉介隱喻語彙：象徵引喻的圖像語彙，以誇大或誇張的造形傳達暗諷之能事，藉移情轉介情境、對社會做批判或吟頌者。從詮釋作品價值意義中二層意義次以轉化。
- (3) 無意識圖像：在否定或無意識的批判中指涉自我顛覆或過度時用的語彙圖像。即興或自發先驗的塗鴉或冥想擬真，孺叟圖像常有虛空未明的模糊的圖像語彙，想供讀者自己填補書寫。

三、表現技法

所謂物質的材料便是藝術所取用以表現美的具體的媒介，如雕刻中之土塑，在繪畫中之油畫類料畫布等媒材。在藝術創作的視覺表現中，媒材元素是基本要件，藝術透過媒材的表現傳達感官刺激，而直接與觀者產生對話，激發對作品的想像。(戴明往，2000，P38)

「媒材」，是視覺傳達的一個基本要素。英國哲學家Bernard Bosanguet在《美學三講》中說：「藝術在激發吾人身心一體之感應……而這種感應需藉助外物來加以體現……。」這裡所指的「外物」正是媒材。(王福東，1999，P15)

杜布菲以擬似部落信仰的口語宣傳來補充其豐富的藝術創作；利用不用的媒材—素描、繪畫、浮雕、拼貼、水彩、石版畫來表現一系列的主題，並以他的當前觀點綱要來完成此系列作品。觀念藝術家告訴觀賞者如何「解讀」他們的創作並非不尋常；把他的想法告訴觀賞者可以免除別人以所看到的來解讀的風險。杜布菲避免他的主題性群組有文學的背景，包括意義的解釋、傳記的點滴、技術處方以及美學和哲學的冥思。(Harold Rosenberg著，周麗蓮譯，1988，P75)，可見媒材有其多元發展空間。

筆者在這六年來以不同媒材，分別以素描、壓克力、複合媒材、油畫畫……等，以不同媒材製作不同系列作品，分別敘述如後。

(一)孺梭新語媒材技法：

(1)媒材分別以畫紙、木板、畫布為媒介：以素描、黑、木屑、臘。壓克力、複合媒材，以水注沖洗、塗壓、拓印及拼貼，現成物…等媒材。

(2)利用減除方式表現媒材特性：利用水的沖刷，產生去除減去的特性，另以平刷方式將底層覆蓋並以簡化的造形表現孺梭新語單純的造形。

(3)多元的材料應用：使用活潑的色彩，表現不同的氣韻與心境，發抒情緒與情感的知覺。色彩在作品中的功用性，不外乎是呈現作品整體的情感與藝術家本身的心境或思想

觀。「色彩的感受能直接深入人類心靈情緒，也是視覺過程中，極有力的情緒因素。由於國家、社會、文化、心理和生理的感覺差異……，因色彩變化無窮，可產生無數不同的變化，故每位藝術家都根據自己的經驗，對色彩及其效果的性質建立一套理論」(形益玲，2002，P17)

(二)忘年對話媒材技法

- (1)隱喻的手法透過沈鬱色彩，以複合媒材拼貼、合成、變型、轉喻，分別以老叟頭像及瘦弱身軀造形，並以飛行意境氛圍之營造。
- (2)厚重的疊積及層次變化，同時用石頭、鯊魚、蜘蛛爬行的變色龍、植物……之變形圖式。
- (3)茶葉茶水、墨色的浸染，婉約的含蓄情境之表現，將水性及克力透明性充分發揮。
- (4)各類素描材料的演練，經長期實驗，使畫像的神韻捕捉更為精準。

(三)孺叟再現媒材技法：

- (1)孺叟圖像併合的背景意義，隱喻自在悠遊的情境。
- (2)油彩媒材的厚重與輕盈並用，使油畫的流暢感突破傳統的一些限制。
- (3)波浪紋肌理的虛實相間，表現屬於親水觀隱喻及對抒情轉化的應用。
- (4)以黑白無彩色系為主軸，充分表現純化的意境。經不同媒材之實驗到風格的漸趨穩定，把孺叟的圖像系列以多元面貌，自我閱讀，並供觀者加入翻閱與評析。

孺叟圖像閱讀—戴明德繪畫創作論述

第四章「孺叟圖像之旅」作品詮釋

本章節筆者將依作品之意涵與形式和創作時間先後之進展，將「孺叟圖像之旅」作品分為：

一、「孺梭新語」二、「忘年對話」三、「孺叟再現」三個系列，茲分別依主題、內容、形式、表現技法等加以解析詮釋描述。

系列	作品名稱	圖序	媒材	尺寸	年代	頁次
孺梭新語—童心遊記	生之頌	圖4-1-1	紙、木板、複合媒材	45×45cm	2002	40
	吸吮	圖4-1-2	紙、木板、複合媒材	45×45cm	2002	43
	穴壁圖	圖4-1-3	木板、複合媒材	45×45 cm	2002	46
	吃米長大的孩子	圖4-1-4	紙、木板、複合媒材	45×45 cm	2002	49
	消波塊情結	圖4-1-5	木板、複合媒材	90×90 cm	2002	52
	孺梭型錄	圖4-1-6	紙、木板、複合媒材	45×45 cm	2002	55
	如廁	圖4-1-7	木板、壓克力顏料	45×45 cm	2002	58
	開懷	圖4-1-8	木板、壓克力顏料	45×45 cm	2002	61
	爬行、行走、飛行	圖4-1-9	紙、木板、複合媒材	45×45 cm	2002	64
	垂與立	圖4-1-10	木板、複合媒材	90×90 cm	2002	67
忘年對話—生命流變	郭老畫像	圖4-2-1	畫布、複合媒材	45×45 cm	2005	72
	榮與枯	圖4-2-2	木板、複合媒材	80×65 cm	2003	75
	三者關係	圖4-2-3	紙、木板、複合媒材	45×45 cm	2004	78
	結好果	圖4-2-4	畫布、壓克力顏料	90×90 cm	2004	81
	香蕉樹下	圖4-2-5	木板、複合媒材	90×90 cm	2005	84
	蜘蛛人	圖4-2-6	木板、壓克力顏料	45×45 cm	2005	87
	無米樂之樂	圖4-2-7	木板、壓克力顏料	45×45 cm	2005	90
	滴答	圖4-2-8	木板、複合媒材	45×45 cm	2005	93
	向郭老致敬	圖4-2-9	木板、複合媒材	90×90 cm	2005	96
	生命流轉	圖4-2-10	畫布、複合媒材	200×200 cm	2005	99
孺叟再現—悠遊自在	起飛	圖4-3-1	畫布、油彩	162×130 cm	2006	103
	勃起	圖4-3-2	畫布、油彩	162×130 cm	2006	106
	空中奇緣	圖4-3-3	畫布、油彩	162×130 cm	2006	109
	微觀反思	圖4-3-4	畫布、油彩	162×130 cm	2006	112
	彩虹叟相	圖4-3-5	畫布、油彩	162×130 cm	2006	115
	燃髮為何事	圖4-3-6	畫布、油彩	162×130 cm	2006	118
	分立	圖4-3-7	畫布、油彩	162×130 cm	2006	121
	長生果	圖4-3-8	畫布、油彩	162×130 cm	2006	124
	私刑圖	圖4-3-9	畫布、油彩	162×130 cm	2006	127
	與外星人對話	圖4-3-10	畫布、油彩	162×130 cm	2006	130

第一節 孺梭新語系列

1998—2000年筆者就讀南藝時，作品以創新媒材發展為主軸，透過化學用甲苯擦拭印刷海報與複合媒材，創作「分離化境」系列，此時對平日熟悉的繪畫感到迷惘，一時間不知繪畫方向畫些什麼？久經波折一直無法動筆，直到在嘉義鐵道藝術村工作室駐村創作，及在嘉義大學美術系兼任教職，教學相長後重新啟動自我繪畫風格的探索，2001—2002年發展「孺梭新語」系列作品。

孺梭的原形，起始於對一隻玩偶破舊斷肢小腳的觀察，激發自己與孩子之間的連想、及對自己童年經驗記憶的交錯反射。所以天馬行空的小孩肢體架構及與梭體結合的飛行人物應運而生。「孺」泛指年小的兒童，「梭」原本是織布用具，以穿梭來比喻行動很快，科學家升空載體，稱之為太空梭，「梭」在此指涉穿越與編織藝術創作的寰宇漫遊，編織孺梭圖像的幻想世界。至於「新語」乃轉借自魏晉南北朝的「世說新語」，是一部由一千多則的隨行而記載的筆記小說。其善用對照、比喻、誇張，與描繪的文學技巧，保留下許多膾炙人口的佳言名句。

因此筆者深覺「世說新語」與孺梭系列中特有的誇張、隱喻，對比的描繪特質不謀而合，因而挪借其「新語」形式，轉化其「新解」的意涵指涉。

劉豐榮教授對本系列作品曾在「素樸與純真」的評析中指出「從偶然機會看到的兒童玩偶之模型腳，明德敏銳地將之融入造形思考中，亦即不斷地將此原型之組合與生活關心的問題交互關連、思索，而賦意象予意義，或使理念化身於象徵與形色組合之中，由此串連出一系列具個人感情與獨特內涵的形式，在生活中他對養育兒子的深刻經驗之反思，與對當前社會文化現象之體會，可謂其此創作系列之經線；而從西方現代風格與東方古樸韻味之融合中，發展新技法與新風格之嘗試則可謂此創作系列之緯線。此經緯線之交織便形成他此階段的日夜努力的過程與成果」（劉豐榮，2002，P4）在生活中汲取現實體驗，再以個人的直覺本能認知，搜尋屬於自己的關鍵語彙，完