

## 第二章 學理基礎

本創作研究論述旨在探討筆者本系列創作的精神意涵，並嘗試以所使用之釉料媒材，經由高溫燒製產生之化學反應後所引起之色彩變化，以及作品圖案結構、作品結構等因素，藉以表現和探討闡述個人現階段創作之思維脈絡體系。並經由此研究探討，建構出個人當前之理論依據和創作模式，並將藝術表現中的品質思考予以闡明，期達到釐清本創作系列理念發展與延伸之目的。

第一階段所呈現之作品為二〇〇六年至二〇〇八年中期，所完成之〈山城景象〉、〈心靈窗景〉兩系列作品，所依循之創作理念分由符號與象徵、形式美感、新藝術、普普與歐普藝術和心靈寄託、直覺說等等學理之引用與自我創作之理念說明，藉以闡述作品之創作原由，於二〇〇九年四月首次發表展出，並接續現階段之系列創作與發表展出。筆者認為此創作心境與內涵如同劉千美所說：「唯有在脫離以人主體為核心的利益觀點後，心靈才得以返回純然自由、無所待的逍遙境界，才能真正體會美感經驗中所謂之生命力的延伸」（劉千美，2000，80）。

### 第一節 符號象徵與藝術美感

#### 一、符號與象徵

符號學<sup>13</sup>廣義上是研究符號傳意的人文科學，弗迪南·德·索緒爾（Ferdinand

---

<sup>13</sup> 索緒爾：「符號是由能指和所指構成的統一體」。也就是說，符號是一種二元關係，包括能指和所指，他們的結合便成了符號。能指是指語言符號的“音響形象”；能指和所指就是符號的形式和內容。能指是符號形式，即符號的形體，簡稱為符形。所指是能指所表示的概念。所指為符號內容，即思想，是符形所表示的意義或符號使用者所作的解釋，可稱為符意或符釋。所指是指符號內容，而非客觀事物。而皮爾斯所指的符號形體（representamen）可翻譯為表現體或代表者，即符形或能指，能指是符號形式，即符號的形體，簡稱為符形。

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%AC%A6%E8%99%9F%E5%AD%B8> 2009.11.29 查閱

de Saussure, 1857-1913), 他所提出的符號學的特點是：單一符號 (sign) 分成能指 (Signifier) 和所指 (Signified) 兩部分 (陳宗明, 2004, 6)。意符是符號的語音形象；意指是符號的意義概念部份。由兩部份組成的一個整體，稱為符號。並認為能指和所指兩者之間的關係是任意性 (arbitrariness)，沒有必然關連。索緒爾確立了符號學的基本理論，因而影響了後來李維史陀和羅蘭·巴特等法國結構主義的學者。

意符、意指的概念影響了筆者於本系列研究創作時，試圖於作品結構上使形成如同語音形象的意符，意即使在畫面結構上能有律動的延續；而在圖像型體上以符號的意義概念為主要思考，即如田野與自然物的形體為表徵，以為圖稿設計時之思考和執行創作為依歸。

蘇珊·蘭格 (Susanne K.Langer 1895-1985)：「符號是指任何我們能藉以造成一種抽象作用的設計」(A Symbol is any device whereby we are enable to make an abstraction)。而符號大抵被分為「論述性的」和「呈現性的」，呈現性則專指藝術，呈現性的藝術符號，藉著有意義之形式，以象徵藝術的一般結構。此呈現是結構與某種人類情感的形式結構相似或相近時，即可象徵該感情；因之，藝術就是一種象徵的符號 (Iconic Symbol)；並也指稱「藝術是指創造能象徵人類情感的形式」(Art is the creation of form symbolic of human feeling) (陳秉璋、陳信木, 1993, 77、79、81)。

筆者於嘉義地區出生，之後出外求學至留學返國後的巧妙機緣，再次回到故里附近的學府任教，十年以來與此地區的朝夕相處，以及生活融合其中，深能感受此地鄉間的地方風俗以及環境特質。此位居北回歸線偏北的鄉間，雖然與台灣其他鄉村小鎮沒有太大差異，更是嘉南平原上典型的主以種植稻米之農業鄉鎮；然生活其中，這些現存的眼中景象，和記存於自我印象中的景觀美景，加上對於自身長時期留學的國度之特殊情感，這些景象引發的內心感受，如同自身投注於當地情感之隱現與投射，如同外在環境結構與某種人類情感的形式結構相似或相近時，即可象徵該感情一般。即如劉豐榮所言：創作探討之素材來自兩個主要層

面：其一為意象，其二為理論。意象之來源包括外在的自然與人文環境中之視覺意象，以及內在的心理之意象，創作者可藉這些意象發展作品之造形、象徵、與構成，進而形成其理念與風格（劉豐榮，2004，77）。而此時於筆者之意識中，家與故鄉既有一種互為主體的關係，有時卻又互不相屬，於實際距離而言是相互背離，在心理上卻又冀望其相互依存，兩者間相互分裂也拉扯著個人的認同意識，不可分離。

藝術符號又可以分為再現符號和表現符號，亦可說是，分為再現性藝術符號和表現性藝術符號。再現符號以生活本身的形式再現生活，藝術形象採取感性形象的外貌，給人以逼真的藝術感受。而表現符號，藝術形象脫離人們日常生活經驗中所產生的感性形象的形式，主要表現人們內心的情感狀態，因而往往是只能意會而不可言傳（陳宗明，2004，194）。筆者認為在意會中能夠隱現內心之所感，內之感受即會牽動人的情感狀態，此情感狀態在自我日常生活中所密集接觸之空間和景象及物件散發，成為創作時樂覩採取的表現符號和再現符號。

另，符號學<sup>14</sup>大師恩斯特·卡西爾（Ernst Cassirer，1874-1945）說：「符號思想和符號行為是最能表現人生特色的特性。」在一種認知體系中，符號是代指一定意義的意象，可以是圖形圖像、文字組合，也可以是聲音信號、建築造型，甚至可以是一種思想文化、一個時事人物（劉大基、傅志強、周發祥譯，1991）。

而上一階段之作品呈現，筆者之所以藉由留學國度和旅行過程中的記憶景點的畫面作為詮釋，即如指涉附加諸於那塊富饒土地的自我情感，那片土地於筆者內心中是豐饒、富足、充滿藝術美感的象徵。因此，以自己認定的〈美景〉和〈窗景〉之景象形式作為當時之作品意涵呈現，藉由景象傳達和隱射內心的意想情

---

<sup>14</sup> 符號學是藝術作品研究的一門學科分支，包括研究符號的定義和該定義的成因源頭。很多時候符號學者會研究其他不同的生物作參考估計自然世界中的符號的形成。符號學學者相信以藝術作品中不起眼的個別符號作為參考對象，可以看出作者所希望傳遞的訊息。索緒爾建立的符號學是作為一種對人類社會使用符號的法則進行研究的科學。同上註 2009.11.29 查閱  
拉岡後來強調能指（signifier）與所指（signified）之間關係的任意性，強調潛意識的話語（discourse）等，無不與此有關。王國芳·郭本禹（1997）。拉岡（Lacan）。台北：生智文化事業，頁 43。

境。

上述之創作觀點，如同劉思量所言：藝術上所謂的真实，是藝術家對於對象物（在具像繪畫）或非對象物（在抽象繪畫中）所體會的真實，所以這種真實不必一定符合自然事物之外在表現。在這種情況下，藝術家有更充足的自由，從不同的角度，不同感受，不同表現方式，以視覺方式來呈現他所體會的真實。因此，藝術是藝術家透過藝術去了解世界和他自己的方法（劉思量，2004，頁12）。

如此的創作概念延續，於圖像的呈現並強調潛意識中內心的自我話語（discourse），筆者內心自認為回歸至當下所生存的、朝夕相處的平凡鄉村，當自我以真我和純一的內在心境，細密觀察景象的時序更迭，甚且是風的聲息因季節的變化而有強弱；空氣中散發出農人耕作或收割時產生不同的氣息，這些感受的累積，此鄉間成為富有韻律和詩意的場景。因此，創作者可透過知覺之個別與統合意象（視、聽、嗅、味、觸、溫度、與肌肉運動等知覺）、以及個人心理結構或功能（意識、前意識與潛意識）中之意象，以進行造形思考與表現（劉豐榮，2004，78）。

筆者藉由此地鄉間田埂旁的雜草葉瓣、常見到的植物葉片之造型使相為融合，如〈沙漠玫瑰〉，或使花葉單一呈現如〈海芙蓉〉此件作品的呈現，藉以傳達鄉野間因植物、花草的存在，此場景因之滿生詩意。即如象徵主義藝術家們並未創造一種新的圖像風格，他們是折衷主義者（Eclectics）或個人主義者（Individualists），他們較關心的是詩意的表達等…（《西洋美術辭典》，1982，830）。



參考植物 仙人掌



參考植物 羽葉福祿桐



參考植物 金桔



參考植物 石蓮花

這三者（筆者、場景、作品）對等、呼應、完成過程亦如美國哲學家皮爾斯所認為符號是由符號形體（作品）、符號對象（場景）和符號解釋（筆者）構成的三元關係（陳宗明，2004，8-9）。此三元關係之主體未能缺一，三元素具全，才能有作品具體執行完成的階段。

此系列作品於陶板上由印製多色層的釉料，在圖像造型和色彩都期望藉以呈現鄉間色彩的層次變化和環境氛圍的詩意情境。更因為釉料配製的發色效果，盡量於所能配製的釉料中呈現原有的作品規劃效果。而釉料影響發色的因素很多，如胚土的種類、基礎釉的成份、溫度、燒法、窯中的情況、施釉的方法、釉的厚薄、氧化金屬的廠牌等都是變數（曾明男，1997，67）。筆者試將累積的實驗研究經驗，歷經前期的失敗、後續調整和能夠整體掌握等階段，配合技法的成熟，創作理念的逐步自我釐清，和內心之思維情緒投射於此鄉間，綜合如上所述之種種，將之落實於現階段的認知體系中，使符號、意象和圖形圖像得以呈現。

## 二、藝術美感

亞理斯多德指出，「物質」乃是具體存在物的個體化原理。藝術作品由於是具有物質因素的存在物，因此每一件藝術作品都成為獨一無二的存在，任何其他的事物都無法替代（劉千美，2000，11）。此概念如同人的存在一般，人皆為無二的存在個體，每一個體的存在均是他人所無法取代，而彼此被依存的重要性卻有不同，個人因自我不斷的提升與鍛鍊，尤其是在專業智能與技能的自我精進，所

被重視的程度自然有所不同，這些個別因素的存在即創造出個體的獨特性，即如藝術創作，成為獨一無二的存在，其珍貴性隨之引發出對於藝術的美感。

藝術作品必須藉由物質材料而存在。甚至可以說，是在木材與石塊中有建築的藝術作品，是在石頭中有雕刻，在顏色中有繪畫……等等（劉千美，2000，10）。

每一件東西不論在藝術中還是在自然中的局部與其總的意圖的適應，因為他對整體的美具有最大的意義，以致就連我們的視覺，這個認識美的偉大嚮導，有著受意圖的如此強烈的影響，以致當意識由於某一對象的形式符合目的而認為他是美的（William Hogarth 威廉·荷加斯、楊成寅 譯，1987，13），美與美感意識即刻存在。

藝術的美感呈現，筆者認為，藉由創作者經年累積中，對於專精之創作體，能夠持續延續其研究，不論是在創作主題或是媒材之使用上，經由經驗累積和技法的反覆執行，並於內心修為之自我提升，使能將內心所蘊藏的藝術美感呈現出來。曾昭旭：把純粹的美感拓展為生命感，這個世界令人感動的美就無處不存在了。而身為一個現代文明人，我們必須有發現與體驗美感的能力，但是美的創造通常即是藝術家的工作了（曾昭旭，1993，94、95）。

雖然由於藝術作品的物質性存在，使藝術作品成為具體的存在物，但也因此使得藝術作品像所有一切具有物質性的事物一樣，具有多重身分。如「創世紀」是傑出的繪畫藝術作品。他還同時具有其他身份，如他可以是裝飾品，用來裝飾教堂，以顯示其高貴華麗、或莊嚴肅穆的威儀；他既是壁畫、宗教器物、信仰崇拜的象徵號、是裝飾品、財產和研究的對象等具多重意義和功能（劉千美，2000，17-18）。

筆者以陶版為創作媒材載體物即認為，本創作主題暨是以〈家〉為中心思考點，陶版、陶藝於古今中外之建築美學中是慣常被使用於和建築體相結合之媒材。因此，於整體的思維和創作過程中，住家空間的藝術性及美化，因隨對於住存的空間、身體與之互為存在的活動空間關係、生活中與人的互動以及時間之推進更迭等因素思考；在構圖之設計上，即以本地慣常可見之植物花葉為造型之引

用，圖紋之設計與規劃創作並兼融本土鄉間風格之裝飾性和藝術性，使於生活空間氛圍能與所在地之環境空間相為融合。

如同史作樑所言：多樣性在美的創造中具有多麼重要的意義,這可以從自然的紋樣中看出來，各種植物、花卉、葉子的形狀和色彩，蝴蝶翅膀、貝殼等等的配色，就像是專為其他多樣性悅人眼目而創造出來的（史作樑，1993，17）。自然界中的造型，其渾然天成的形貌與色澤經常與人驚艷的視覺效果，也成為藝術家藉以呈現創作思維的作品表現，如安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）於一九七〇年所創作的絹印版畫〈花系列〉<sup>15</sup>，此系列作品以同一花葉造型為作品圖像，經由不同色彩的層疊套印，使每一作品因色彩的改變，呈現出不同的語彙風貌，更是他的代表性作品之一，並經常被介紹和討論。



安迪·沃荷 〈花系列 1&2〉 絹印版畫 91.5 × 91.5 cm 1970

圖片來源：Tilman Osterwold (1992)。POP ART。Köln：Benedikt Taschen，P.180-181

此作品的連續性衍生，單純的將同一圖像的花、草反覆呈現，藉由不同色層與色調的套疊，分別呈現花、草的主體性，亦即花朵和細草之間的主副關係之更換，型體上是不變的，然色彩的不同使其產生映然互補般的變化。史作樑說：當眼睛看膩了連續不段的變化時，再去看那些某種程度上單純的東西，就會感到輕鬆愉快；甚至沒有任何裝飾的平面，如果運用得當並與多樣相對應，補充多樣性，

<sup>15</sup> Tilman Osterwold (1992)。POP ART。Köln：Benedikt Taschen，P.178-181。

也會變為令人愉快的(史作檉，1993，17)。安迪·沃荷原先的花草原先就像一個平面狀態，而後注入色彩的多樣性與之對應，作品成為令人觀之而能產生愉悅的視覺效果，除了主題原先主體予人的既定印象，色彩的補充使用亦是重要因素。

而如同，簡樸的美學思想所企求之純樸的心靈境界，由於能經常返回真實存有的單純樸素，因此，更能在平凡的事物裡覺察各樣事務的美好，進而在實際的生活裡創作出更豐富、更多樣的藝術形式，以表達純樸心靈在大化流行的生命裡所體會到的豐富而深刻的美感經驗（劉千美，2000，74）。

### 三、藝術美感與空間場域物質

畢恆達：「在都市發展的前提下，有沒有更為符合人性的安置可能？」一個希望、快樂的城市，又怎能無情？（畢恆達，2001，127）。鄉間的靜逸氛圍與城市的凋萎與暗寂有著極大的差異，在凋萎與暗寂的城市都會角落中，讓人深有默落孤寂的悲涼之感，而在安靜的鄉間，有著自然物的景緻陪伴，心靈得以沉澱和休養生息，其快樂與情感的交融自是濃厚。此為自然界給予的神奇力量與美感境界，而能給予創作者無限的創作靈感。

誠如劉豐榮所言：藝術有一重要的特性即藝術與吾人之生活經驗實密切相關，誠如約翰·杜威（John Dewey, 1859-1952）所論「藝術即經驗（art as experience）」，杜威認為經驗乃人與自然（或環境）交互作用之結果，經驗中凡屬完整、突出、自足之經驗即為經驗之精華，經驗之經驗，亦即美感經驗（劉豐榮，2004，82）。筆者自認為累積了與此地自然（或環境）交互作用之經驗，和於此地孕育、研究而成的技法，促成了此研究創作作品之進行。

海德格曾指出，一雙農人穿著的鞋子和梵谷所繪之「一雙農鞋」之所以不同，就在於「農人穿的鞋」是技術產品、是工具，而梵谷所繪之「一雙農鞋」卻是藝術作品。技術產品因製作而存在，其目的在於實用。藝術創作卻有所不同，期在憑藉物質材料成為藝術作品時，不但不會使材料的特質消失，反而更能呈現出物質存在的特質（劉千美，2000，22-25）。筆者所採用之陶版，一般之觀點認為是



與一般住屋所用之材料未有不同，然經由本創作論述之闡述、創作思維之建立以及作品的實踐完成，原有的一般建材素胚版，經由創作者的藝術理念和技術之執行，原有的建築用陶版其本質雖然未有改變，仍是陶版，然經由創作者增入其創作理念之藝術元素，陶版不再只是陶版，而是藝術作品與美的呈現。

再者，我們若從返回存有的根本特質，來看藝術與物質的關係，也會發現，真正的藝術作品雖不以誇耀物質的福華為自足，卻也從不遮掩自然物質本身存在的榮華。亦即，從藝術作品的物性存在看來，構成作品之物質在，則作品在，反之則毀（劉千美，2000，79）。此即為，空間場域之物質其存有或無對於其整體的影響，如同建物中，以紅磚砌成的牆面，於本質上，紅磚牆是不同空間的構成物，是構成空間的原始素材，紅磚有其原有的材質特性，經由粉飾或其他素材之遮蓋，紅磚的原始質地被遮掩、特質隱沒，代之而呈現的水泥、塗漆或瓷磚等素材成為視眼所感覺到的〈牆〉。

〈牆〉面材質的質性和整體的空間規劃，成為人的生活之空間，建築空間之表現即是建築設計者精心規劃所營造出來、適合於當代人類的生活空間，即如藝術家所呈現的藝術作品，此藝術作品雖不以誇耀物質（建材等）的福華為自足，卻也從不遮掩自然物質本身（建物存在空間）存在的榮華。

現代人每天所處的生活場域以室內空間之時刻居多，家庭居所、上學、工作、娛樂休閒等活動，幾乎以人為建設的空間為主，歌劇院、電影院、KTV 中心，乃至用於運動的活動空間如體育館、球館等，似乎與人造空間的關係無法脫離。因此，空間場域物質之規劃與設計重圍極其重要的一環。

筆者試將本創作系列中所引述正在進行建造的家，期望藉由自我之期望與生活功能，能在此空間中生活和創作，並能與此間之大環境相融合，另一方面，卻有其獨創性與藝術美感的〈家〉之呈現。

#### 四、完形與形式美感

##### （一）完形

以藝術派別為發展和分析脈絡，即可得知，藝術表現之發展由原始藝術到寫實而後抽象和表現，到後現代和科技藝術，這樣的發展歷程，還是呈現出一種現象，即人們在欣賞一幅藝術作品時，畫面中的每一結構和構成形成了各自獨立的視覺元素，若想令觀者留下深刻的視覺認知，元素與元素之間必須彼此產生某種形式之關連，如此，方才認為是作品的完整性。

再依藝術心理學的觀點，認為人類的認知系統，如何把原本各自獨立的局部訊息串聯整合成一個整體概念，正是「完形」心理學派主要的研究課題。以極限主義概念為的創作的西班牙當代建築大師聖地亞哥·卡拉特拉瓦（Santiago - Calatrava 1951 -）在其作品中深能夠體會他作品中之整體概念的創作觀。以 Alamillo 橋之創作為例，卡拉特拉瓦以飛鳥作為牆樑主建築體的結構，橋樑的傾斜柱體為飛鳥身軀，並以飛翔的角度為設計主軸，側面所延伸的線體象徵飛鳥之翅伸展高飛；橋墩以下和河水銜接之地面體有長達一公里以上的橋樑建築體同一結構的延伸，穿越牆樑兩側的通道為雙向往返的車行道，斜柱體往下延伸的中心廊道為人行道，除了車行道和馬路的延伸之外，其他的牆樑建築體之延續空間成為市民休閒的活動場域，其整體的概念規劃即是將個別元素整體串聯的代表性作品。筆者於一九九〇至一九九四年的求學期間，居住於緊鄰此橋樑旁的社區，一九九二年塞維亞城舉辦世界萬國博覽會時，Alamillo 橋樑建造完成，往後此橋樑成為博覽會時期會場的交通要道，也成為塞維亞新的地景標地。



西班牙塞維亞Alamillo橋夜景



西班牙瓦倫西亞藝術科學城L Hemisfèric天文館

圖片引自：<http://www.calatrava.com/main.htm>

圖片引自：<http://www.calatrava.com/main.htm>

上述所談及的作品正可反應如下之見解；蔣戴榮：「完形心理學可說是探討人類對於圖像的認知反應的一種學問，也是心理學發展中的一個重要分支。被完形心理學派研究歸納出來的視覺規律，可以幫助平面圖像的創意與設計人員，闢建一條能夠穿透點線面及空間重重繁瑣之造形、色彩、圖案、質感、動作等罣礙，進而通往形成視覺認知的道路<sup>16</sup>」。當今卡拉特拉瓦建築作品除了在西班牙許多城市呈現之外，其他歐洲國家、美國等地區都有他的建築作品呈現。筆者認為其作品的極簡結構與元素即如視覺規律穿透點、線、面及空間，形成一完整的場域呈現，能於心理和視知覺之感受上達到完滿、完整的效用；在視覺效用上其建築結構體削弱了相等空間之重量感，線條簡潔流暢，能與建築物體所在之場域環境相融合，也充滿了當代性。

Gestalt<sup>17</sup> 這個字源自德文，它有兩種涵義：一是指形狀 (shape) 或形式 (form) 的意思，也就是指物體的性質；另一種涵義是指一個具體的實體和它具有特殊形狀或形式的特徵。Gestalt 如果用在心理學上，它則代表所謂「整體」 (the whole) 的概念。一般而言「完形」心理學視心智歷程和結構為心理學的內涵，企圖以比內省法更科學的方法，來分析瞭解人類如何對於視覺刺激產生視覺上的認知概念<sup>18</sup>。筆者於此系列創作中，以〈家〉的牆面或其他功能使用之空間為創作思維，因此，每一不同功能之空間整體氛圍之呈現，即為創作執行時之考慮重點。每一系列作品中的圖紋設計，對筆者而言均有其內涵意義，而該內涵性的表現更藉由將每一設定的空間之作品注入使產生特殊性，並產生具體的實質作用；作品以反覆之型態呈現於不同的空間，使產生每一獨立空間、完整的整體效果。

「完形」心理學理論之主軸，認為人類對於任何視覺圖像的認知，是一種經過知覺系統組織後的形態與輪廓，而並非所有各自獨立部份的集合。易言之，「完形」心理學的基本理論認為：「部份之總和不等於整體，因此整體不能分割；整

<sup>16</sup> [http://gc.shu.edu.tw/~tjchiang/profile03\\_2.html](http://gc.shu.edu.tw/~tjchiang/profile03_2.html) 2009.11.29 查閱

<sup>17</sup> 此一學派台灣有人以「完形」稱呼，也有人以其發音直譯為「格式塔」心理學。因此「完形」心理學和「格式塔」心理學其實是同一名詞。

<sup>18</sup> 同註 4。

體是由各部份所決定。反之，各部份也由整體所決定」（蔣戴榮）。此為筆者於創作時所依循之思考主體，如作品〈童年記憶〉以童年所使用之彩紋被單為圖稿設計，試圖以童年生命之記憶為出發，延續至今，將其規劃於筆者所要居住的寢室牆面之局部裝飾，即象徵生命整體性之延伸。

如上述觀念之推論，人們在欣賞一件作品時，畫面裡的每一個部份形成了各自獨立之視覺元素，若欲讓觀者留下深刻的視覺認知和印象，那麼作品中的元素與元素之間必須彼此產生某種形式之相互關連。筆者以延續性之觀念構圖設計圖稿，陶版作品於單一呈現時可視其為一完整作品，四塊併合或者十六塊的併合亦形成為一完整的作品。在整塊陶版中以民雄當地常見的植物為單一圖形結構和整體規劃設計，所應用之圖紋包含石蓮花瓣、金桔大小葉片，再依此作品所欲呈現的亞熱帶和台灣鄉間氛圍，色彩結合中間調和強烈色彩相嵌合，使產生色調豐富和圖紋反覆的整體效果。此創作概念亦符合於「完形」心理學派之主張，將認知系統，如何把原本各自獨立的局部訊息串聯整合成一個整體概念之研究課題一般。

## （二）形式美感

藝術之表現，在於創作將所欲傳達的理念，使用其所認同的各類媒材之標的物使之完美呈現，廣泛言之，這些經由各樣的製作程序後所產生予人美感效果的產物即稱為藝術作品。

筆者本創作系列作品以民雄鄉間多見之植物葉形等的圖案、線條結合，試圖將現階段所使用之釉料印製於植物形體之線條、塊面上，使畫面之結構與釉料色彩以單一色彩或多色彩併合呈現，使達到協調、互應或活躍等鄉間風格。誠如克里夫·貝爾（Clive Bell，1881-1964）所說：藝術形式，即是藝術作品的能指。在各種不同的作品中，線條、色彩以某種特殊方式組成某種形式或形式間的關係，激起人們的審美感情。這些線、色的關係和組合，這些審美的感人的形式，就是有意味的形式（陳宗明 2004，175；陳秉璋、陳信木，1993，69）。

筆者以旅行中所見的景緻，經由一段時間於內心沉澱後，選取依然持續留存於自我記憶中的畫面圖像為創作之主體內容，試圖將自身親臨過的美景，以本我觀看的角度，汲取局部景緻的方式，傳達觀賞過後於內心的感知印象，是為對其週圍環境和人文藝術之本質和質性美感的認同與懷想。這樣的發想與創作表現，無外乎在於探覺這些觀看景緻真正的終極實在，以及對於自認為的美的景緻之激賞和感情寄託。正如克里夫·貝爾認為：「當藝術創作者將全部注意力集中在對象的純粹形式而不是對象本身時，他就會將對象當作目的自身來看待，而不是當作其他目的之手段，此時，就能夠發現對象背後的終極實在（Ultimate Reality），因而獲得審美的情感」（陳秉璋、陳信木，1993，71）。是故，依此審美的情感和寄存於自我內心之美的景象，配合景緻主題，以及媒材的使用，為前階段筆者所創作研究之發展方向。

現階段以民雄鄉間的田園之美和所感受到的鄉間靜逸安適的場景氛圍，晨間在鳥鳴的聲音中醒來，一出門在前往上課行走的路途中呼吸著，經過一夜淨化沉澱之後的清新空氣，隨著空氣和空氣中所含的溼度之改變，綠野呈現不同的色彩階調，予人如入畫境的感受。夕陽時分，自夏季到秋冬，夕陽因折射角度的改變，越大和越為紅潤，秋末冬初，結實中的稻穗田野在暈紅的夕照中更顯得柔美萬分。瞬息之間即會更換的自然景致，其所呈現的美感，就如曾昭旭所言：美是一個剎那呈現的圓融境界，但所謂“圓融”一體本質上就是只能感動而不能以言語描繪的，亦即所謂自然、非人為、非知識化...為了與美的主題相配合，我們不妨就將人生區分為兩個層次，就是事實層、價值層；或現象界與形上界，此意即我們可以從這兩個不同的角度去看待美（曾昭旭：1993，11）。

依不同的角度和層面透過人的自我意識層、知覺層等面向去感覺、感受到生活場域中的種種，透過大自然現象的時序更迭之自然轉換，有些人偏好於夏季的艷陽，強盛的陽光使得自然的植物成長興盛，花葉盛開，大地滿是綠意，充滿活動力。某些人群對於冬季的冷冽，北地甚且推滿著白雪，枝葉掉落景象蕭瑟，卻因為這樣的景象能夠予人靜心冷靜的思維情境。因此，大地山河的景象的改變，

若能夠敏銳的感受到，美的因素無處不在，當符合於自我意識之形式時感受更為深刻。美有本能美，但必須轉化為精神美，這樣的轉化即是藝術工作者最善於感知與執行的部分。

此正如同，每一件東西不論在藝術中還是在自然中的局部與其總的意圖的適應，因為他對整體的美具有最大的意義，以致就連我們的視覺，這個認識美的偉大嚮導，有受著意圖的如此強烈的影響，以致當意識由於某一對象的形式符合目的而認為他是美的（William Hogarth 著、楊成寅 譯，1987，13）。因此，美的認同與追求也因隨不同的生活體驗，產生不同的認知層度，然大體上而言，人類要追求具有精神品質的高質精神生活，並發現與創造新的美感經驗，這些創造就是人類最重要的事業，這樣的事業即是藝術家必須面對和執行的重要課題。

## 第二節 心靈寄託與直覺說

根據楊深坑美之心靈效應中所說：人類的心靈，從動態功能的層面來分析。具有生命與運動兩種特質，從結構層面之理性魂魄而言，理性魂魄的生命動力係理性（Nous）和愛（Eros），透過此種生命動力，導引人類精神向上提昇。當理性魂魄見及美時，透過其回憶，而回到美的本質中（楊深坑，1987，104）。基此，筆者於回憶中擷取對於美的意象之捕捉和創作實踐，藉以填補心靈之寄託，將內心對於充滿歷史、淳樸、寧靜與遼闊等大地美境之寄望，於作品之製作完成，使獲得內心情境之穩定，並使得以滿足於心靈之寄託。即如，康丁斯基所言：「形的和諧必須建立於心靈的需要上，此即，內在需要的原則」（吳瑪俐，1998，52）。

筆者延續多年來的創作技法呈現，試圖將多年來的〈陶版釉料絹印製燒結〉印版和窯燒技法之研究，結合創作理念，和依此形式技法進行創作。以此媒材創作階段之初期，筆者循此審美的情感和寄存於自我內心之美的景象，即如筆者內心所認為的特殊景緻，進行〈山城景象〉、〈心靈窗景〉兩系列作品的完成，

並以個展形式展出（2009年4月於嘉義大學民雄校區文薈展覽空間舉行）。

作品中的景緻皆因筆者內心所認為的特殊人文與景觀特質，曾經身處地方的人文特殊氛圍，在駐足和走訪的當下之記憶存續至今，即如筆者內心中存有的終極實在，於地緣上是遙遠的，然於內心中卻是真實的存在<sup>19</sup>。因此，採以景緻之主題和純粹之形式，以及特定媒材的使用，為該階段創作研究之發展方向，藉以闡述當時筆者內心中對於該地區美景懷想的寄望。

窗景的寫意與房舍風格成為我旅行時喜愛關注的瀏覽標地，窗能夠貫穿裡、外的視角傳遞，或如裡外世界訊息互傳的窗口。窗有其內裡的神秘性與外在的直接傳述，這樣的觀賞與旅行過往行動中交織成連續性記憶中的美好景象，關窗景的當下是為剎那，卻能是記憶中恆昶不退的美好景象。於是我開啓了視角的窗扉，猶若心靈之窗的開啓一般。

接續現階段，筆者自認為自我漂泊的內心漸地回歸於教學服務的鄉間小鎮，二〇〇六年暑假與家人共同購買了此鄉間的農地，以作為台中的住家被重劃必須遷移的備用處。自此，逐漸開始對於此地鄉間田野間依季節的更迭之景象爾漸留意，每相隔一段時間亦會前往自屬的農地觀看。田間小道綠草繁生，稻田裡的景緻因不同時節，隨著耕種的時間和水稻長成的各階段，景觀和色彩有著許多的變化，亦讓筆者對於大地蘊生的強大力量，感受更為深刻，原因在於，自屬的土地，感受度更為直接和更加強烈。此內心之感受即如克羅齊（**Benedetto Croce** 1866-1952）所言：「各種感覺印象是直覺的內容和質料，在還未經心靈的直覺還沒有形式，一旦心靈對它起了直覺，心靈主動施展賦予形式於其上，表現亦已完

---

<sup>19</sup> 筆者除留學西班牙 10 年之外，並曾多次走訪，如位於阿爾塔米拉（Altamira）山洞壁畫地區的古老城鎮珊提亞那德馬（Santillana del Mar）、聖西巴斯提安（San Sebastián）雙灣月形海邊城市、翁達利比亞（Hondarribia）<sup>19</sup>西班牙與法國邊界的溫馨小鎮等，因其特殊的人文與景觀特質，當地的人文特殊氛圍，在駐足和走訪的當下存續至今，即如筆者內心中存有的終極實在，於地緣上是遙遠的，然於內心中卻是真實的存在。張家瑀（2009）。絹印與陶版畫之研究創作論述（一）。嘉義：嘉義大學視覺藝術論壇四期，頁 74。

成，這很像一般所說的，情景交融，主客不分的境界」<sup>20</sup>。

自先前〈山城景象〉、〈心靈窗景〉兩系列作品發表之後，筆者於作品的發展直覺上即以〈家〉的概念為出發，主因在於內心中對於住家必須遷移的直覺感觸和不安定感，必須有安定自我的依歸，此依歸更依賴於心靈活動中必須有所定位和根基之創造與制定，使內心之意識活動能處於有所根著的位置上。即如克羅齊之主張：當事物或外在底自然觸到感官（感受），心裡抓住它的完整的形相（直覺），這完整的形相的成功即是表現即是直覺，直覺與表現是無法分的，此出現，則彼亦同時出現，因為它本非二物而是一體<sup>21</sup>。雖然社會學家說家是社會的最小細胞；婚姻學家說家是風雨相依的兩人世界；文學家說是寶蓋下面養著一群豬，然〈家〉因不同的時代、地宜和人持續不斷的闡述著不同的故事。

而筆者台中的住家，果不齊然，二〇〇九年年初，重劃的整體作業成熟，確定於五月以前住戶們必須全部遷移和拆撤。農曆年過後，陸續開始了整理、裝箱的工作，表面上無波的心扉，在整理物件的過程中，許多舊書本、照片和多年前的書信等，引發回想起不同人生階段中的諸多記憶。筆者認為，過往的記憶和內心思維之交織，形成了個人對於事務之判斷與潛意識之反應，結合了經驗和對於處世之判斷，即如直覺的反應，直覺上升到概念是由低處漸次升高的狀態，仍是發展之演進，但這種發展不是來自於對立面、矛盾統一的辯證過程，而是由於心靈本身並非靜止不動，是持續發展的狀態。這樣的心靈活動狀態，筆者認為，對於此系列創作之蘊生有很大的影響層面。

克羅齊把直覺與表現認作一種「精神（或心靈）的事實—即是心靈所成就的東西，對於此點的認識，可以說是把握克羅齊美學之精義的關鍵。他認為藝術即是直覺，而直覺在人類的意識活動中，乃是處於根基的地位，所以藝術的地位是獨立的，無須依賴上層的概念或實踐活動，內容也是純粹的，並認為藝術不是

---

8 張全成(1985)。淺談克羅齊的「直覺說」。http://www.aerc.nhcue.edu.tw:1080/paper/ 2009.11.28  
查閱

<sup>21</sup> 同上註。



功利的活動<sup>22</sup>。

筆者因多年身處環境的影響，於此系列創作中，基於環境的薰陶，環境中靜逸浪漫和詩意氛圍，深能夠觸動心靈而引發對於此地美景的感動，如稻苗成長時的綠色景象、火紅的夕照下稻浪在晚風中吹拂的浪海、筆直安靜的田埂小徑，以及整個鄉間恬靜安逸的〈大學城〉式的氣氛，生活在其中，於心靈活動和內心感知中，筆者認為是自我意識活動裡，最為根基的所在。筆者將自己所屬的家〈工作室〉建設於此，期望於持續的創作過程中，能夠繼續提升心靈之淨化層次，透過這樣的直覺感受，使回歸到美的本質中。

### 第三節 新藝術的影響與創作發展

新藝術的特質被形容為 — 如花似的瘋狂，歇斯底里般的線條，奇異病態的裝飾風格，題材上狂放不拘的自由（Ed. Margaret Donovan，1988，41）。以下試就學者們之探討觀點可將其歸納為裝飾性、象徵性、線性、平面性、綜合性等面向予以探討。

裝飾性：大致可引出三個主要的思想即，線的內在價值的原理、植物有機力量的原理以及象徵構造的原理。

象徵性：可分為宏觀和微觀兩個方式；微觀是由個人內心出發的幻想與冥想；宏觀是由人出發，對宇宙意義，種族文化之間的溝通，生命與生命之間的溝通提出探討，整個說來，象徵藝術的言說世界是由個人內心投射到宇宙，也可說是整個精神世界。

線性：使用了流暢而彎曲交錯的線條，這些線條創作來源係得自於永恆不變的大自然，他最後被發展成有機線和抽象的線條。兼具了抽象、象徵、裝飾、構造等特性。

平面性：以純色平塗色塊，排斥自然寫實的呈現，採多樣性對顏色運用使富裝飾

---

<sup>22</sup> 同上註。

味，因此使畫面變得生動有力而富表情性，其作品對每一景物的描寫常用單色平塗，這一單一的色調用來強調了圖面的空間，縮短圖面的透視感。

綜合性：提供符號、象徵，同時也提供了「藝術整合」的美學觀念。「藝術整合」就是追求人的感官之間的對應，也就是詩人波特萊爾提出的「萬物照應」的觀念。（蔡綺，1997，102-117）

筆者在留學的國家西班牙停留期間，除了唸書的城市塞維亞之外，其他自己欣賞和喜愛的地區和城市，藉由旅行之時的造訪和了解也有相當程度的認識，如巴塞隆納<sup>23</sup>，這座名爲地中海之珠的璀璨城市，由原先的工業之都，經由十九世紀中期開始的城市持續改造計畫，至今依然認爲城市必須因人的需求而進行需求之改造和美化，並且永續不斷。

巴塞隆納城市的擴張與改造，整項工程從計劃產生到實踐以及後續完成工作一共分爲三個時期：一、一八三八年城市擴張計畫、一八五九年伊代豐斯·塞爾達（Ildefons Cerdá）設計的「巴塞隆納改建暨擴展計畫」（*Proyecto de Reforma y Ensanche de la Ciudad*）及其施行。二、一八九七年巴塞隆納與鄰近城鎮之連結計畫。三、一九四五年由巴塞隆納市政府所成立的「城市規劃特殊工程委員會」（*Comisión técnica especial de Urbanismo*）的出現。（李明薇，2009，19-20）此即與發生於十九世紀末二十世紀初的「新藝術」<sup>24</sup>，主張和十九世紀工業科技進步的歐洲社會相結合，創造全新風格的藝術運動，（蔡綺，1997，15）之精神相爲一致。巴塞隆納因爲如此大規模的長時間持續改造，結合建築師高第建築作品新藝術風格元素的大量注入，其最具代表性的作品包括維森斯之家（*Casa Vicens*，1883-1888）、奎爾莊園（*Finca Güell*，1884-1887）、奎爾公園（*Parque Güell*，

<sup>23</sup> 在西班牙新藝術主要盛行於巴塞隆納，尤以當地的建築師高第（Gaudí）最爲傑出。《西洋美術辭典》。台北：雄獅美術，頁 51。

<sup>24</sup> 同上註，頁 50。新藝術著創造一種新的風格，以對應於十九世紀後辦學院「歷史主義 - academic historicism」之仿古畫風。他是一種裝飾性的藝術，大都出現於應用美術、小件作品（*Art - Mobilier*）、版畫藝術（*graphic art*）。在德國定名爲「年輕風格- *Jugendstil*」；在奧地利名爲「分離派風格 - *Sezessionstil*」；在義大利名爲「自由風格 - *Stile Liberty*」、在西班牙稱爲「現代主義 - *Modernista*」、1890 年代的巴黎稱爲「現代風格 - *Modern Style*」。

1900-1941 )、巴特由之家 ( Casa Batlló , 1904-1906 )、米拉之家 ( Casa Milá , 1906-1910 )和巴塞隆納的地標物目前仍在進行外牆面雕塑作品的聖家堂 ( Templo de la Sagrada Familia , 1883 - ) ( 李明薇 , 2009 , 47-51 )。



高第作品一 奎爾公園戶外景觀家具

高第作品二 奎爾公園建築外觀之一

( 圖片引自 : Rainer Zerbst ( 1991 ) 。 Antoni Gaudí 。 Köln : Taschen. P.145 & 152 )

這些建築至今是巴塞隆納最為豐盛的藝術文化資材，因為建築體的獨特性與藝術美感，是該城市每年吸引大量觀光客的主要原因之一。因此，巴塞隆納由原先工業污染嚴重的工業之都，轉化為歐洲文化藝術重鎮之一，政府的決心改造，以及藝術元素的大量注入，是重要的關鍵因素。新藝術在巴塞隆納成為古典與當代之間的銜接橋樑，更是巴塞隆納人最引以為傲的藝術象徵之一。

新藝術時期藝術家在當代仍被熱烈推崇的藝術家應屬慕夏、高第等該時期之重要藝術家，慕夏以石版畫創作當時用於宣傳戲劇等用途的海報，塑造出個人作品的唯美與浪漫之心藝術風格；高第以建築將巴塞隆納帶入不同於以往的城市風貌，他們的藝術成就和風格表現，均為影響筆者現階段創作的重要因素。

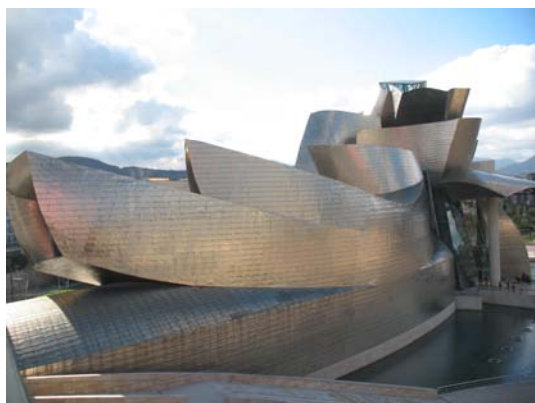
以下試就新藝術影響筆者本創作系列之媒材、結構等因素進行闡述：

#### (一) 新藝術媒材使用的影響

格拉斯哥建築師麥金塔曾提及：「預設計真正的建築作品，建築師必須成為藝術家，擁有工藝的專業知識，另一方面畫家、雕刻家及其他工藝師必須與建築保持直接聯繫，彼此協調，必為一種真正的交流、一種共識，一同朝最高、最佳的目標而努力 ( 蔡綺 , 1997 , 121 )」。筆者於二〇〇五年九月赴西班牙進行

版畫手工製紙之研究的同時，利用研究之餘的空檔時間，亦曾前往畢爾包大學位於 San Sebastián 之建築學院博士課程進修，受此建築學院課程進修的影響，引發筆者對於建築體材料使用的注意，而有了自我在版畫藝術創作時媒材改變的初步想法。

筆者亦認為，建築體即是最為偉大的藝術創作之一，尤其當一九九〇年首次前往馬德里、巴塞隆納、塞維亞等城市，許多知名的建築體，予人極其深刻之印象；二〇〇〇年首次走訪畢爾包古根漢美術館，此建築體不規則的整體結構造型如同停泊於畢爾包城市河岸的巨大形金屬船艦，古根漢美術館與河岸的銜接和外圍的開放式休憩空間，在一天不同的時光裡散發出不同的感人魅力，此巨大的發光體不愧是二十世紀最偉大的建築之一，畢爾包的城市風貌也因為古根漢美術館的成立，原本以工業知名略顯剛硬的城市蘊發有別於以往的氛圍，也使得畢爾包之觀光人口數每年持續增多。此建築體雖未含有新藝術元素，然其所使用之媒材卻讓筆者於親臨觀賞之後，引發對於媒材的特質與作品呈現效果的再思考。



畢爾包 古根漢美術館 一 筆者拍攝



畢爾包 古根漢美術館 二 筆者拍攝

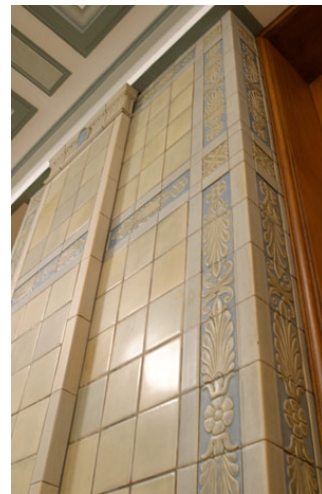
塞維亞城內最大建築體之一的西班牙廣場（Plaza de España）是筆者最為欣賞的建築物體之一，此廣場於一九二九年完成，亦是新藝術風格尚在風行的後階段時期<sup>25</sup>，其建築風貌與媒材使用已將新藝術風格的繁複藤蔓等的元素簡化，以

<sup>25</sup> 一九二〇年代裝飾派藝術與現代主義成為設計藝術的主流，裝飾派藝術在注重華麗裝飾的觀

較為簡潔之線條和裝飾結構呈現，然其所使用之外觀建材包含紅磚、陶版畫、陶藝裝飾柱體等元素，因為素材的柔潤色彩顯現，在巨大的半圓形之環道式建築中，卻散發出浪漫的優美氣息，是筆者返台後至今，每當懷念起自己留學的城市時，最易隱現於腦海中的塞維亞城市景象記憶之一。



西班牙塞維亞城的西班牙廣場景緻一、二 筆者拍攝



魯克伍德陶瓷場與建築用新藝術風格陶版 2009.10.22

<http://www.rookwood.com/?gclid=CKT9xZfdzZICFQ-9IgodDgJKCg> (圖片引用網頁)

---

念、完美的做工及精細的材料選用上，可明顯看出是「新藝術」的延伸。蔡綺（1997）。「新藝術」，頁 185。



西班牙Cobsa陶瓷場所製作之牆面裝飾陶版 圖片引自：<http://www.cobsa.es> 2009.12.08

陶版與建築原是不可分離的媒材使用，甚且有知名的大型陶藝公司<sup>26</sup>專門製作新藝術風格之產品，如美國的魯克伍德陶瓷場、西班牙的Cobsa、APE等廠牌<sup>27</sup>，對於室內建築用陶版均有其獨特的設計風格和特質的釉料顯色，這些使用於牆面的陶版，對於建築風格之建造和品質呈現，絕對是必要和重要因素之其一。

一九〇五年麥金塔另一篇演講稿中更提到：「我們可以這樣說，對與實用脫離之抽象美的渴望是較崇高的，也是屬於心靈的情操；但另一方面，如果我們環顧自然的創造，我們會毫無疑問地回答：美感應該與實用結合才是（蔡綺，1997，122）」。筆者認為，藝術之創造能夠直接提供生活之應用是最為直接的美感薰陶，與實用性相結合，往往最能夠直接影響於民心，如中國的青瓷、水印木刻年畫、日本的浮世會版畫、歐洲的織錦壁毯、新藝術時期的家具等等，都能直接深入於民間，與百姓生活之相關連最為緊密，產生最大的藝術影響力。

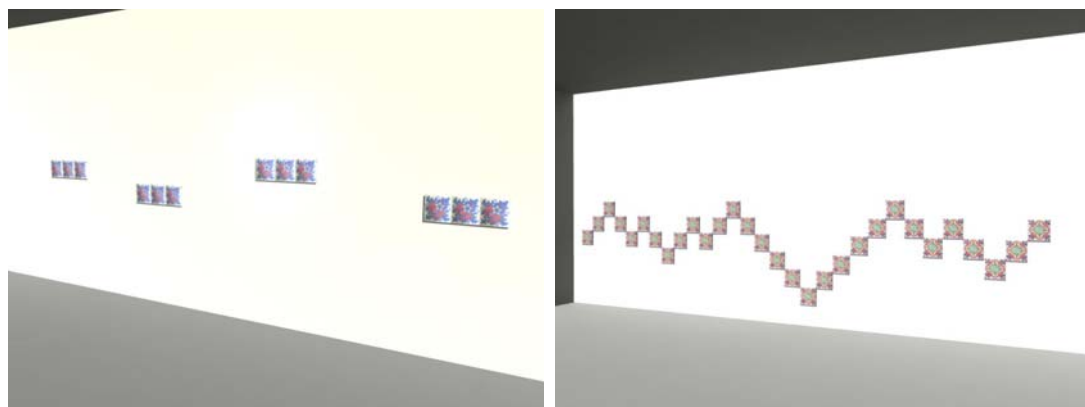
因此，筆者於現階段所使用之創作媒材與作品功能，是以地區景象和場域氛圍思考所規劃的〈家〉之經營，本系列作品期以自我對於藝術創作者居住空間之需求規劃，並增入藝術元素，使能產生獨特性，這些藝術元素包含新藝術之觀點

---

<sup>26</sup> 魯克伍德陶瓷場位於美國俄亥俄州辛辛納提市。1880年開始生產，1900年以前該廠所有壺類製品都用手工成形，並應用了紅、黃棕、淡藍、綠和米黃色釉料。常見的裝飾物有植物、動物或圖案紋樣，並時常吸收日本的裝飾特點，用泥漿將紋樣繪製在製品表面，是生產「新藝術」風格重要的陶瓷場。[http://en.wikipedia.org/wiki/Rookwood\\_Pottery](http://en.wikipedia.org/wiki/Rookwood_Pottery) 2009.10.22

<sup>27</sup> <http://www.cobsa.es/>、<http://www.ape.es> 2009.12.08 查閱

並藉以設計規劃陶版作品上所呈現的圖紋與色彩效果。



空間與〈童年記憶〉作品呈現之模擬圖 一 空間與〈沙漠玫瑰〉作品呈現之模擬圖 二  
(張世育 虛擬製作)

## (二) 新藝術結構

象徵主義和「新藝術」的藝術家，如波特萊爾、畢爾茲利、高第等皆擁有魔力，以優雅、有趣的手法來處理較低等有機物中令人厭惡的形式。高第的巴達由之家（Casa Batlló）牆上完全覆蓋住不規則的小小細胞，恩德爾位於柏林的本得斯戲院（Buntes Theater）天花板上亦出現細胞圖形（蔡綺，1997，77）。

由此可知，新藝術風格於結構構思和處理手法，為創作者經由精心設計將不規則體之大自然物體，以更為簡化之線條為基調表現，又因每一藝術家使用其專長的媒材為其所欲表現之主題所經營的作品，如畢爾茲利用於插畫設計、高第用於建築表現、慕夏以海報形式呈現其繪製精美的女伶與自然物等；其中以高第為代表的新藝術建築家除了在建築結構體的變造之外，室內空間的樓梯、窗、門、桌、椅和其他擺飾等用品，均為設計之內容物，建築物的結構主體和室內之裝備風格一致，使成為新藝術風格建築物之特質；筆者更認為，新藝術風格以自然體之經營為思考主軸，人接近和生活於如此情境之空間，能夠感覺到恬適與安靜。

因此，本系列作品除了牆面之效果表現，另以自我製作之陶片，以〈分子花〉作品之圖紋設計製作馬賽克拼貼之戶外使用桌，並將局部之紋飾用於桌腳之設計，除了讓作品延伸使用功能，並使之有獨特性。此作品之創作思維，沿自對於

繁盛花朵與葉片之相融合，即如波爾萊特所說：藝術就是必須藉由想像力，喚起人們心靈深處的理念世界，無疑的是「自然即是辭典」的推演。於是，表現對象需要援引的對象是大自然的一草一木或者人類形象，從一切大自然中汲取創作的泉源<sup>28</sup>。

日本美術中流利典雅的曲線圖樣和鮮明的色彩配置所形成的豐富裝飾性表現，對「新藝術」的影響尤深，這種表現可見於高更到那比畫派的綜合主義畫面構成中。英國插畫家畢爾茲利在為王爾德《莎樂美》及雜誌《黃書》等所繪製的插畫也因日本浮世繪闊達自在的線條而注入新的生命；畢爾茲利認為線條感動中具有豐富的表現力，因而圖面上除了線條之外，他還巧妙的使用留白的負空間，以呈現出線條亂舞的局面（蔡綺，1997，62）。

依此之觀點，筆者於陶版之圖紋設計，或其他器具之規劃，留有負空間的部位；在陶版畫面結構上以白色化妝土或白釉使畫面有白色區塊，白色區塊能夠陪襯其他釉料色彩的彩度效果，亦能讓色彩之張力有其緩和之舒緩空間。於器物作品之結構上，以挖空或置入白色陶片之方式，使器物體能有留空之空間結構，使家具器物於視覺上產生舒適和重量減弱之效果。

#### 第四節 普普藝術的影響

「Pop Art」一詞是在一九五四年於倫敦被英國年輕的美術批評家勞倫斯·阿洛威(Lawrence Alloway 1926~1990)所提出。普普(POP)一詞來自英文的大眾化(POPULAR)。阿洛威所提到的普普藝術，係指在雜誌上的廣告、電影院門外的招貼畫及大量的宣傳畫，與後來人們賦予它的意義極不同。一九六〇年代，普普藝術的影響力量開始在英國和美國流傳，造就了許多當代的藝術家。普普藝術特殊的地方在於它對於流行時尚有相當特別而且長久的影響。不少服裝設計，

---

<sup>28</sup> 潘示番(2002)。慕夏。台北：藝術家出版，頁126-127。



平面設計師都直接或間接的從普普藝術中取得靈感。<sup>29</sup>

一九六二年時，阿洛威被聘為美國古根漢美術館的負責人，當他到了紐約之後，看到了幾位美國年輕畫家的作品，例如羅伯特·羅森伯格（Robert Rauschenberg 1925-2008），以及賈斯培·瓊斯（Jasper Johns 1930 -），這兩位的作品都是從紐約抽象表現主義走出來，到進入普普藝術，在畫面上擺上了日常所見的物品，於是阿洛威稱這些作品是美國的「普普」藝術風格，並正式成爲一種美術運動。

後期的普普藝術幾乎都在探討美國的大眾文化現象，如將物項作縮小、放大、伸張等等，屬於一種尺度的藝術，而紐約的李奇登斯坦（Roy Lichtenstein 1923-1997）正是此技法的表現畫家，他把日常生活中的廣告商品、連環漫畫、海報的局部放至極大，並上誇張高明度的色彩以及使用黑線勾勒輪廓和加入網點<sup>30</sup>效果作畫。



Jasper Johns〈國旗〉 油畫 木夾板 1954~55  
油畫 畫布 1963



羅伊·李奇登斯坦（Roy Lichtenstein）  
〈在車裡〉 155.9 x 90.2 cm

<sup>29</sup> 普普藝術最初在英國出現的原因是：當時英國人從美國的大眾文化得到啓發，包括好萊塢電影、搖滾樂、消費文化等，這種對物質崇拜，各類新產品不斷出現的美國文化對於戰後物資匱乏的英國人來講有極大的吸引力，故一九五四年英國倫敦的一位美術批評家首先提出（普普）一詞，而當時僅是指電影院外的張貼宣傳畫以及雜誌的廣告。普普藝術它強調將三次元的世界表現於二次元的畫面上，把現實形象物體化，例如：將現實生活中可看到的海報、標誌、漫畫、照片等作分解、片段化、部分擴大、變色等效果。基本上普普藝術簡單來講就是把日常生活的現實原貌帶入藝術中，有人認爲普普藝術只是粗俗、廉價、藝媚模仿的，但亦有人認爲它是對藝術的反叛、對消費社會的一種嘲諷。

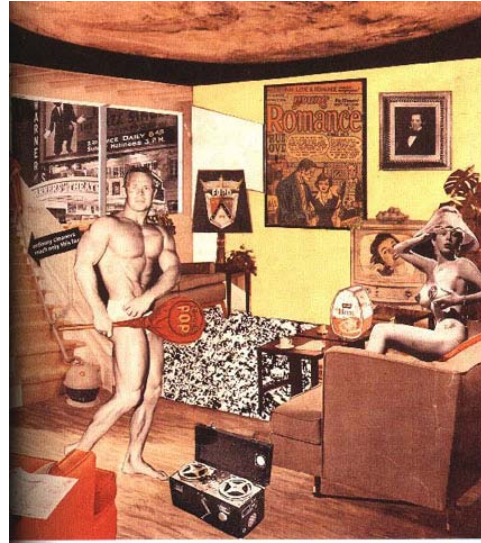
<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E6%B3%A2%E6%99%AE%E8%97%9D%E8%A1%93> 2009.11.13 查閱

<sup>30</sup> 網點是用於印刷上灰色調的點狀表現。網點是依據單位面積內網點所占的百分比，即網點的覆蓋率來區分的。一般用網點的層數來表示網點的百分比。網點的百分比控制了單位面積內被油墨覆蓋的面積大小<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%B6%B2%E9%BB%9E> 2009.12.11 查閱



Robert Rauschenberg <陳訴書 II>

155.9 x 90.2 cm 複媒、繪畫 1957



理查·漢彌頓 (Richard Hamilton)

<是什麼使今日的家庭變成如此的不同，如此的有魅力>

繪畫、拼貼 1956

而安迪·沃荷在其小學階段每天中午回家吃飯時，總有一碗他最愛的康寶牌番茄湯，Canybell 出品的湯有三十一種，以後他以畫這牌子的湯罐頭成名（李家祺，2002，16）。之後他持續以洗潔劑、可口可樂、瑪麗蓮夢露和貓王等的圖像，以單一重覆、繪畫與絹印併用的方式呈現作品，崛起於普普藝術時期，成為普普藝術家最具知名度和影響力的人物，安迪以日常使用之物件和最常看到的圖像為主要作品表現，對於普普藝術的所作的貢獻和影響，足以證明普普藝術具有一股趣味、大眾化的特質，此種藝術特質對於當代文明熱烈擁抱的態度、也是近代史上所僅有的現象。觀眾對於的普普藝術時熱情歡迎，從藝術的感知來審視這些現象，彷彿已脫離了現代主義的體現方式，亦不像與社會文化保持高度疏離氛圍下的藝術理念，兩者間的差異在於，因為普普藝術肯定現世文明、與文化親和的態度，是之所以能和大眾結合如此快速和延續的主要原因。

所謂大眾文化「大眾文化」是工業革命以及其後一系列科技革命的產物，是把流行、民主和機器結合為一體的一種文化。規格化的大量產物，必須藉重大眾傳播媒體的功能，才能普及於全民。普普藝術所追求的乃是消費文明和都市文化的現象，並善用當時、即時的新聞和題材，如明星、政治人物畫像、流行消費品

等，積極的將低成本、大眾化、大量生產的最常接觸之物品以大眾傳播的概念將其表現出來。

筆者上述之觀點正吻合於呂清夫：大眾媒體的符號系統被充分的利用、擴散，終至促成了性別或權力體制、迷信或老套描寫一一宣佈解構（deconstruction）；藝術作品的表面及其結構所屬的視覺、文化、語言體系間之矛盾，已被指摘出來，潛在意義的多重性也隨之暴露於外（呂清夫，1996）。藝術家的作品之創作應該以更能接近大眾為首要之思考，即如生活如藝術、藝術如生活，生活與藝術相互融合，彼此互為依賴，才能走向永續的目的。

除了如上所受的影響之外，美國藝術家理查·阿納斯基威治（Richard Anuskiewicz 1930 ~）所探討的錯視之主題探討，其畫面所營造的線條發散的張力以及鮮明色彩同置效果，除能超越其師約瑟夫·阿伯斯（Josef Albers 1888-1976）對於〈多方面視覺傾向〉<sup>31</sup>之創作主張以外，對於色彩、結構、併置與延伸的處理，均能突顯其兼融歐普、硬邊和普普等藝術風格理念之洗鍊表現，亦是現階段影響筆者此系列創作之當代藝術家之其一，如筆者本創作系列作品〈分子花系列〉的設計與構圖結構之規劃與執行，亦深受其影響。以下試依普普藝術之色彩與畫面結構（反覆呈現）之特質提出探討。



Josef Albers, *Loggia Wall*, 1965  
Brick relief, 8 x 70 feet. RIT, Rochester, NY



Josef Albers, *Growth*, 1965  
Acrylic latex on concrete. 18 x 18 英尺.  
George Eastman RIT 紀念館建築

（上列二圖引自：<http://www.albersfoundation.org/Home.php>） 羅徹斯特 紐約

<sup>31</sup> 同上註，頁 41~42。

普普藝術另外影響筆者現階段創作的因素還包含色彩使用和圖像反覆重現的創作手法。既然，普普提倡的是走入群眾，自大眾和消費文化中取材作為表現，這樣的精神即不再是創作者以曲高的方式進行創作，而是在於能夠吸引群眾的注意和與之親近，並能夠普及化。因此，如安迪·沃荷的瑪麗蓮夢露、賈桂林、伊麗莎白泰勒、貓王等的頭像、畫像之作品，和羅伊·李奇登斯坦的漫畫式作品呈現，均恰如其分的引用大眾和分享於大眾。



安迪 沃荷 <瑪麗蓮夢露> 205 × 290 cm 絹印 畫布 1962

(圖片引自 : Tilman Osterwold, 1992, 12 )