

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系

碩士論文

「瓶」之虛實空間表現－邱方欣雕塑創作論述

Positive and Negative “Vessel” Spaces:

A Discourse on the Sculptures of Chiu Fang-Hsin



研 究 生：邱方欣

指 導 教 授：林正仁

中華民國一〇三年五月

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系碩士班

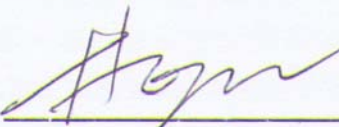
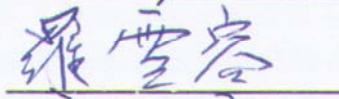
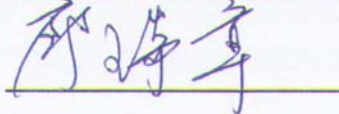
碩 士 學 位 論 文

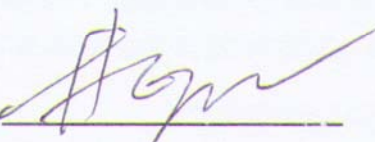
「瓶」之虛實空間表現—邱方欣雕塑創作論述

**Positive and Negative “Vessel” Spaces:
A Discourse on the Sculptures of Chiu Fang-Hsin**

研究生：邱方欣

經考試合格特此證明

口試委員：



指導教授：

系主任(所長)：

口試日期：中華民國 103 年 05 月 09 日

摘要

現代藝術的藝術創作，不論就其內容、形式和目的而言，都以現代主義實現真正自由以「自我意識」作為基礎而創作，使得藝術創作從自然物的模仿與再現，轉移至「重組」的另類想法，透過突破它和摧毀它的遊戲實踐過程中，獲得前所未有新型態。構成主義這個名字源於 1922 年史汀寶(Stenberg,V)等藝術家在莫斯科詩人餐廳聯展出目錄所用的字眼“Constructivists”，這個字眼的意思是「所有的藝術家都該到工廠裡去，在工廠裡才可能造就真實的生命個體」而筆者將於工廠中藉由金屬材質，將心中對於人生百態，擬瓶之形態設計之。本研究結論如下：

- 一、以瓶為造型創作，以生活經歷為內容，應用金屬材質不鏽鋼、鋼鐵來創作作品。
- 二、進行現代藝術學理基礎之研究，並達到虛實空間之創作理念。
- 三、應用不同金屬材質，完成對比性表現形式的創作。

本創作研究是以筆者在 2010~2014 之間的創作為主，除了思考創作之型態，並藉由對於藝術理論的分析，以及創作之行動研究等方法，深化學理上的基礎。本創作之材質以金屬為主，技法的使用以重組、焊接、雷射切割而成。筆者希望將生活中所經歷的瓶頸，藉由藝術創作提升自我心靈，並且對於生命意義及價值能夠更加肯定，並期望藉由筆者作品提醒社會上遇到瓶頸的人們，能夠化危機為轉機，以夢想為目標，珍惜生命肯定生命價值。

關鍵字：現代主義、自我意識、瓶、虛實空間、金屬雕塑

Abstract

Artworks of the modern period, regardless of their content, form, or purpose, were created to address self-cognition and modernism, elevating art from imitating and representing natural objects to restructuring alternative ideas. A novel design model was introduced using breakthroughs and destruction in the game-practicing process. Founded by V. Stenberg and other artists in 1922, the idea of constructivism first appeared as the term “constructivists,” in the table of contents of a exhibition at the Poets Café Moscow. The term encapsulated the idea that “all artists should work in a factory because factories were birthplace of true individual living entities.” In a factory, I designed vessels of metal materials in various shapes that reflect diverse aspects of life. The conclusions of this study are as follows:

- (a) to design vessel shapes based on life experiences, applying metal materials, stainless steel, and iron;
- (b) to study basic modernism art theories and establish the creation idea of positive and negative spaces;
- (c) to apply various metal materials and accomplish contrasting representations in creations;

This portfolio study focuses on the author’s works created from 2010–2014. In addition to contemplating forms of creation, I analyzed art theory and performed an action research regarding creations to broaden my theoretical basis. The resulting artworks are predominantly made of metal through techniques including reconstruction, welding, and laser cutting. I attempted to communicate the adversities of life in the artworks to enhance my self-spirituality and acknowledge the value of life. Through these works of art, I hope to remind people who have encountered adversities that crises can become opportunities, and that we must dare to dream, cherish life, and recognize the value of life.

Keywords: modernism, self- cognition, vessel, positive and negative spaces, metal sculpture

目 錄

摘 要	I
Abstract	II
目 錄	III
圖 錄	IV
表 錄	V
第一章 緒論	01
第一節 研究動機與目的	01
第二節 研究方法	02
第三節 研究範圍	04
第四節 名詞釋義	05
第五節 研究發展與架構	07
第二章 文獻探討	08
第一節 現代主義的精神	08
第二節 雕塑空間的造型元素分析	15
第三節 東西方雕塑家創作之影響	21
第三章 創作理念與形式媒材分析	28
第一節 創作理念	28
第二節 創作形式與媒材技法	32
第四章 作品分析與詮釋	38
第一節 織夢系列	39
第二節 渾沌系列	46
第三節 豁達系列	55
第五章 結論	62
第一節 創作的省思	62
第二節 未來展望	63
參考文獻	64

圖 錄

圖 1-1 研究創作架構圖	07
圖 2-1 大衛·史密斯 (David Smith),《森林》,1950 年,鐵	13
圖 2-2 安東尼·卡羅 (Anthony Caro),《正午》,1960 年,鐵	14
圖 2-3 安東尼·卡羅 (Anthony Caro),《某日清晨》,1962 年,鐵	14
圖 2-4 翁貝托·波丘尼,《瓶子在空間中的發展》1912 年,青銅	15
圖 2-5 楊英風,《賁勁》,1964 年,銅	24
圖 2-6 楊英風,《鳳凰來儀》,1964 年,不銹鋼	24
圖 2-7 亨利·摩爾,《母與子》,1953 年,青銅	24
圖 2-8 亨利·摩爾,《頭盔》,1939~40 年,青銅	25
圖 2-9 貝聿銘,《羅浮宮》,1983~1989 年,金屬與玻璃	27
圖 3-1 威廉道夫的維納斯,《維納斯像》,約西元前 25,000 年,石灰岩	31
圖 3-2 布朗庫西 (Constantin Brancusi),《吻》,1907 年,石材	31
圖 3-3 交流電電鐸機,筆者拍攝	34
圖 3-4 敲擊法來引弧,筆者操作圖	34
圖 3-5 氧乙炔切割,筆者操作圖	36
圖 3-6 氧乙炔設備,筆者拍攝	36
圖 3-7 金屬切割機,筆者拍攝	36
圖 3-8 三用沖床,筆者拍攝	37
圖 3-9 手提砂輪機,筆者拍攝	37
圖 4-1-1 邱方欣,《瓶中星》,2010 年,鐵	41
圖 4-1-2 邱方欣,《心嚮瓶》,2011 年,鐵	43
圖 4-1-3 邱方欣,《喜悅瓶》,2013 年,鐵、現成物	45
圖 4-2-1 邱方欣,《鎖瓶》,2014 年,不鏽鋼、鐵	48
圖 4-2-2 邱方欣,《瓶網》,2011 年,鐵	50
圖 4-2-3 邱方欣,《屈膝瓶》,2013 年,鐵、現成物	52
圖 4-2-4 邱方欣,《轉瓶》,2013 年,鐵	54
圖 4-3-1 邱方欣,《角面瓶》,2013 年,鐵、壓克力	57
圖 4-3-2 邱方欣,《安瓶》,2013 年,鐵、壓克力	59
圖 4-3-3 邱方欣,《捨瓶》,2013 年,鐵、壓克力	61

表 錄

表 2-1 形態構成的原理造形基本方法表·····	18
表 2-2 常見金屬材料特性及表面質感比較表·····	19
表 2-3 東西方雕塑之比較表·····	21
表 4-1 「瓶之虛實空間表現」作品目錄表·····	38
表 4-2 「織夢」系列作品圖錄表·····	39
表 4-3 「渾沌」系列作品圖錄表·····	46
表 4-4 「豁達」系列作品圖錄表·····	55



「瓶」之虛實空間表現－邱方欣雕塑創作論述

第一章 緒論

「瓶」之虛實空間表現創作是筆者將瓶的造型解構，在造型結合的過程中，呈現出虛實空間造型，並且依照筆者自身的生活經驗及對於人生體悟歷程，運用個人的創造力統整形體與型態，創造出屬於個人的立體藝術造型。在本次創作主題「瓶」的藝術造型體驗中，筆者嘗試突破現實中吾人對瓶的認知差異，這樣的嘗試也是藝術創作有趣的地方；人生瓶頸的超越更是筆者創作之外的大收穫。最後，筆者將創作歸納整理成：「瓶」之虛實空間表現－邱方欣雕塑創作論述，並出版及展出。

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

「瓶」讓人聯想到瓶中信，瓶中信在歐洲已有千年以上的歷史，口耳相傳瓶中信起源於英國，最初是向島中的人們向島外傳遞信息的一種方式，後來的人們將它另外演繹詮釋，把自己的願望或想告訴某人的話寫在一張白紙上，再放入玻璃瓶中，將瓶子擲向汪洋大海，瓶子隨波浪漂泊浮沈，藉由自然界無比神奇的力量，將你的願望實現。但你們曾經想過嗎？瓶中信是否會實現人們的願望與夢想嗎？隨著海浪漂流的瓶子，代表著虛無放棄，還是希望永遠存在？瓶中信是存在的實還是不存在的虛。這是筆者有感產生的第一個創作研究動機。

「瓶」在中國的語意中，瓶乃平也，也就是平安、和平，所以中國人在建築或繪畫中常常會繪製花瓶，因為瓶是吉祥的意思。瓶器是一般指口部比腹部窄小、頸長部較細的一種器皿，使用材質不外乎是用陶土、瓷土、玻璃，當塑膠發明之後使用的材質才慢慢改變，但不變的是瓶器乃是一個密閉空間，當它破裂時它的空間又會有什麼變化呢！筆者藉由瓶的形體，來描述現今現實社會環境，藉由筆者之內在情感需求及生活感觸，打破瓶器的形體重新詮釋心中對於社會及生活經驗之看法，突破原來瓶之封閉形體重新來設計出虛實變化，並且利用鋼鐵的材質

來創作瓶器空間。在材質表現形式上，本創作研究利用金屬材質來創作，並利用線、面、體切割、焊接創作一系列的雕塑作品，有別於筆者原本的石膏翻模手法，這是筆者進入碩士班之後的第二個創作研究動機。

二、研究目的

筆者希望打破傳統對於瓶器的形體及構成要素的認知及既定印象，對於人生經歷運用瓶器的形體感知重新詮釋，同時利用金屬材料，發揮材料的特性，尋找出對於內在思維與形體之間的融合與詮釋，故擬定以下四點創作研究目的：

- 一、擬定瓶之造型形態，以生活經歷為內容，應用金屬材質不鏽鋼、鋼鐵來創作 作品。
- 二、進行現代藝術學理基礎之研究，建立虛實空間之創作理念。
- 三、嘗試使用不同金屬材質之應用，並產生創作的對比性表現形式。
- 四、發展未來在雕塑創作的多元面向。

第二節 研究方法

本創作論述以藝術造形創作為最終研究目標，研究創作必須以理論為其脈絡基礎，筆者擬定以現代主義的創作風格作為主要的研究目標，並透過視覺造形及心理學相關書籍的閱讀來加強及增進藝術之表現能量。筆者擬用的研究方法將分成：一、文獻探討法；二、品質思考法；三、行動研究法。詳述如下：

一、文獻分析法

針對本論文中特定的論點來蒐集相關文獻資料，加以分析後整理歸納出結論，一來依據歷史脈絡釐清理論基礎，二來可以在創作過程中激發思考，提供創作概念架構與作為佐證資料；本研究蒐集文獻主題分為三大領域：(一)美術典籍；(二)藝術理論專書；(三)藝術形式專書。

- (一)美術典籍：包括雕塑史與藝術家之介紹，藉以了解多元主義創作時之內心意象以及其時代背景。試圖從中尋找個人創作研究主題－雕塑、虛實空間、造型美感、媒材使用的相關文獻探討。
- (二)藝術理論專書：在此是指視覺文化及美學學術領域之知識的書籍。如現代主義、構成主義(Constructivism)理論，有關其發展背景、影響因素相關書籍。

(三) 藝術形式專書：如視覺與藝術心理學、造型空間表現理論、媒材使用方法等書籍。藉以協助造型的構成與完成或幫助嘗試各種創作形式的呈現。

二、品質思考法

藝術表現雖具感情與對事物看法傳達之作用，然其創作實賴感情與思考之統整與提升。根據 1963 年艾克 (Ecker) 的理論，品質思考法可分成六個程序：一個呈現的關係 (a presented relationship)、實質的調解 (substantive mediation)、「全面性主控」(determination of pervasive control) 之確定、品質的規範 (qualitative perscription)、實驗的探討 (experimental exploration)、結論-統一整體品質 (conclusion: the total quality)¹ 筆者將之運用在自身創作：

- (一) 一個呈現的關係：運用最初或隨興的想法，依照筆者內在需求而產生，並對組成之事物或整體品質關係加以建構、累積、選擇。此品質關係需要持續修整，以達到預期效果。
- (二) 實質的調解：在研究發展過程中經許多的嘗試與建構品質，並選用決定適合之品質，在選擇的過程中可能是對前一選擇的建立、也可能在加以破壞，但最終目的乃使作品達到筆者理想中的概念。
- (三) 「全面性主控」之確定：呈現一個全面性主控的整體品質關係，所謂獨特之「組成要素」所建構的全面品質，可能基於傳統風格而產稱亦可能產生全新的風貌。筆者希望藉由全面整體的主控，漸漸發展出自我風格。
- (四) 品質的規範：根據品質推論、調節品質，期許將未來品質與目前品質相關性作一調解規範活動。
- (五) 實驗的探討：透過媒介的操作進行測試，根據品質特性與探討，作為整體全面品質關係的考慮與安排。
- (六) 結論-統一整體品質：完成作品並達成全面性的主控，但此為暫時性，未來不同之評價產生時，仍須再加以修正的結論。

筆者在創作上之思考與探討乃依據品質思考進行推究，藉由品質的思考修正得到結果與生活經驗加以整合，並以現代主義為創作意象來進行探討建構與創作，且結合生活中所遭遇的經驗與意念歸納形成個人創作。

三、行動研究法

行動研究是指，工作人員在工作情境中遭遇到困難問題時，盡速採用行動來進行研究，找出解決問題的策略與途徑，研究結果作為解決實際問題的依據。² 筆者以自身為觀察者，根據實際操作後，去觀察、去體認及歸納，並且援用相關理

¹ 劉豐榮著，《幼兒藝術表現模式之理論建構與其教育義涵之研究》(台北市：文景，1997)，頁 18。

² 葉重新著，《教育研究法》(台北市：心理，2001)，頁 314。

論如解構主義及現代主義等理論為基礎加以研究分析，期望能使下一階段創作更趨成熟，將依據行動研究之程序與方法展開研究步驟，希望修正及反思筆者的創作歷程。行動研究的實施程序：一、找尋研究問題、二、閱讀相關文獻、三、擬定研究計畫、四、蒐集與分析資料、五、修正研究計畫、六、提出研究報告。³

- (一) 找尋研究問題：筆者發現研究論文需找尋研究相關問題，並體認運用不同媒材，運用智慧與經驗累積，來拓展視野並發掘心中想確認的問題。
- (二) 閱讀相關文獻：藝術作品不僅要包括外顯的，更重要的是內斂的，筆者藉由閱讀相關文獻如現代主義的自我中心觀點及分析探討虛實之問題，思考著哪些具有持久性的影響因素，卻充滿著虛實與感觸。
- (三) 擬定研究計畫：擬定研究創作計畫蒐集並解釋資料，進一步釐清暫時性的觀念與研究課題，即創作理念的初步形成。
- (四) 蒐集與分析資料：蒐集研究問題所需要的資料，立即展開第一階段的創作活動，並多元的嘗試與探索與不時的修正，繪製以瓶為主題的造型，表達其虛實、對比、空間的變化。
- (五) 修正研究計畫：透過教授與研究同儕的檢視或自我內省的方式，不斷修正研究計畫，對於筆者研究課題的行動策略的實際的成果，反覆進行反省、評估與了解，並再度採取下一階段的創作行動研究，與再一次的進行修正與調整。
- (六) 提出研究報告：根據省思與評估的結果，修正所關注問題的焦點，最後作為創作方案策略結論與研究報告。

第三節 研究範圍

本創作研究範圍區分為時間範圍、內容範圍、形式範圍理論範圍，說明如下：

- 一、時間範圍：本研究筆者以 2010~2014 年就學於南華大學碩士班期間的雕塑作品為主。
- 二、內容範圍：筆者以瓶為造形，創作出三系列的造形作品，內容上以現代藝術思維，分解後再加以組合結構，追求物體的造形美。
- 三、形式範圍：以鋼鐵雕塑作品為主，切取瓶的形體，運用金屬材料用簡潔的點、線、面當基本單位，再加以結構成形。
- 四、理論範圍：本研究所引用的理論，著重於整體性且對筆者較為啟發與影響的現代主義，至於較深澀的內涵僅能略述之。

³ 葉重新著，《教育研究法》(台北市：心理，2001)，頁 316~317。

第四節 名詞釋義

一、現代主義

「現代主義」一詞，在繪畫、文學和音樂中，一直用來泛指風格的變換及時尚的循環。⁴換言之，所謂現代主義其精神乃是不斷更新，設計出各種最出人意表的創作方向。安·寇克藍（Anne Cauquelin）將現代主義定義為：一種面對文化與社會創新時的行為與態度。⁵所有現代主義者都不會有異議的一點是，陌生事物要比熟悉事物可貴、罕見事物要比尋常事物有價值，未走過的道路比日常途徑更有趣。⁶藝術創作是人生自由的最理想的典範性場所藝術創作和欣賞活動，作為無目的性，集合地體現了人的自由的最本質的內容和最高目標。⁷現代主義是雕塑家的理想遊戲場地。⁸

二、自我意識(self-cognition)

自我指個人自己。⁹意識指人的精神覺醒的狀態。一切精神現象如知覺、記憶、想像等，都是意識。¹⁰毛禮斯巴（Morris，1954）所說的活耀的自我意識（dynamic self-consciousness）。¹¹他所指的意思是說：人不但能思想，而且能知其所思想（能批評、檢討、反省、糾正自己的思想）；人不但能感受，而且能知其所感受（感情中有理性，不為情感所迷惑）；人不但有意識，覺知到周圍的世界，而且更有自我意識（self-consciousness），覺知到自己在世界中的存在。¹²筆者希望藉由自我意識將生活體驗所經歷的瓶頸，以藝術創作方式自我認識進而自我提升，並且對於生命意義及價值能夠更加肯定。

三、瓶

口小腹大，可以盛液體的容器。¹³筆者認為瓶乃是一個固定形體的容器，當一個固定空間因外來的破壞，變成另外個體產生開放式的虛實空間時，其變化性延伸出來的形體絕對會有意想不到的樂趣。

⁴ 台北市立美術館編輯，《後現代美學與生活》（臺北市：北市美術館，1996），頁 153。

⁵ 安·寇克藍著，張婉真譯，《法國當代藝術》（臺北市：麥田出版，2002），頁 34。

⁶ 彼得·蓋伊著，梁永安譯，《現代主義》（台北縣：立續文化，2009），頁 19。

⁷ 高宜揚著，《論後現代藝術的『不確定性』》（台北：唐山，1996），頁 14。

⁸ 彼得·蓋伊著，梁永安譯，《現代主義》（台北縣：立續文化，2009），頁 190。

⁹ 何容主編，《國語日報辭典》（台北市：國語日報社，1988）頁 683。

¹⁰ 何容主編，《國語日報辭典》（台北市：國語日報社，1988）頁 299。

¹¹ 張春興著，《教育心理學》（台北市：台灣東華書局，1996），頁 256。

¹² 張春興著，《教育心理學》（台北市：台灣東華書局，1996），頁 256。

¹³ 何容主編，《國語日報辭典》（台北市：國語日報社，1988）頁 538。

四、虛實空間

而空間造形之構成，以其表面空間的觀點來看，可以分為實體式空間及虛形式空間。¹⁴實體空間可以說是造形本身，而虛體空間指的是物體與周遭環境的關係，將其並為一體，產生空間感筆者稱之為虛實空間。筆者認為空間在造形中的地位就像生活中的空氣一樣，雖無固定形體卻無法缺少。

五、金屬雕塑

何謂雕塑根據徐桂峰主編之《藝術大辭海》中，工藝辭典對於雕塑有以下的詮釋：

造型雕塑之一，是雕、刻、塑三種製作方法的總稱。以各種可塑的(如黏土、陶土等)可雕的可刻的(如金屬、石木等)的材料，製作出各種具有實在體積的形象。¹⁵

另外，李良仁提出雕塑是由雕與塑，所組成的三度空間，因為雕塑創作所使用的材料不同，使得雕塑藝術家創作時就利用其加或減的原理來創作。¹⁶筆者使用的材料是金屬材料，在創作時就因應造型需求加以裁切，因使用材料大都以金屬材料為主，便統稱為金屬雕塑。所謂的金屬材料又分為鐵類金屬材料(ferrous)及非鐵類金屬材料(nonferrous)兩種。筆者所選擇的金屬材料以可以銲接為原則如常見的不銹鋼、三角鐵、網鐵、鍍鋅鐵等為主。

¹⁴ 林崇仁著，《造形與構成》(永和市：視傳文化，2002)，頁 52。

¹⁵ 徐桂峰主編，《藝術大辭海》(台北市：華視，1984) 頁 712。

¹⁶ 李良仁著，《實用技法叢書 2-雕塑技法》(台北市：藝風堂，1986) 頁 8-10。

第五節 研究發展與架構

本研究發展與架構分為六各步驟，首先引發研究動機與目的，進而理論資料的搜集、分析及整理，在收集資料時將創作理念及資料做通盤的彙整，再將彙整資料與作品相結合並加以思考與修改，且反覆將文獻探討成果與作品統整，最後作品與論文之修改與統合。

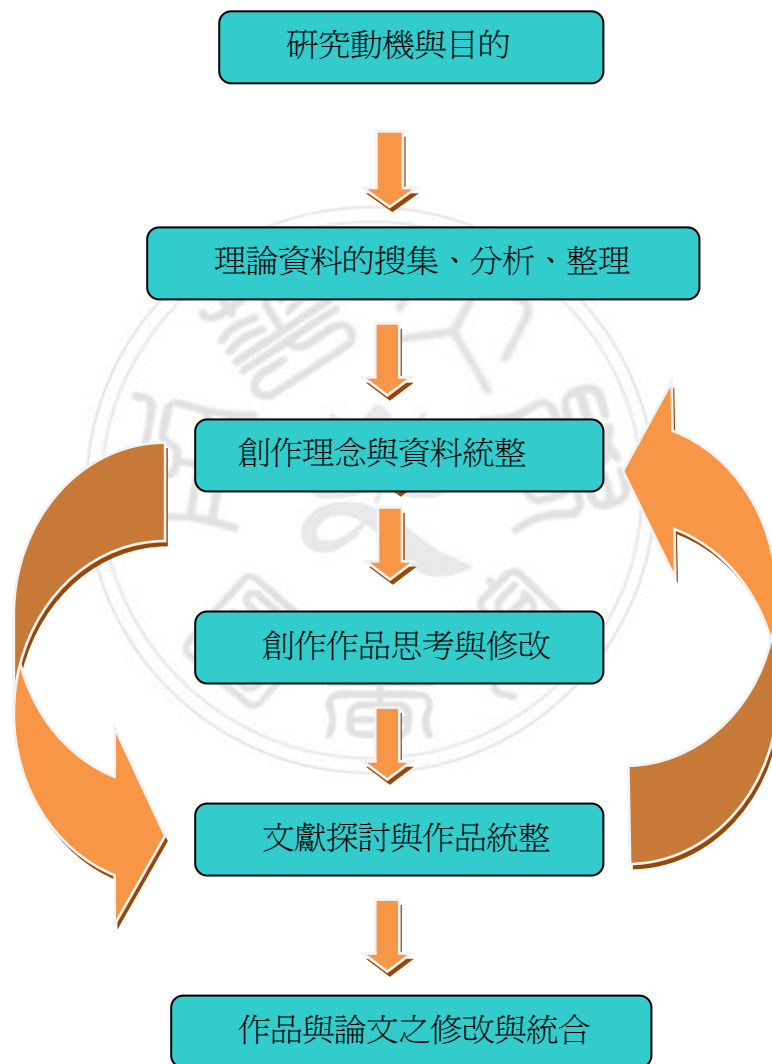


圖 1-1 研究創作架構

第二章 文獻探討

本章筆者將蒐集創作相關文獻，其研究主題分為三大領域：一、現代主義的基本精神。二、雕塑空間造型元素分析。三、東西方雕塑家創作之影響。筆者希望藉由文獻探討，深化對於現代藝術與金屬雕塑之間理論基礎與創作依據。

第一節 現代主義的精神

近年來，由於工業革命時代進步科學技術的發達，使得原先依賴勞力的生產方式，逐漸被機器所取代，演變至今，電腦上的數據上所顯示的更是每個人工作成效、財富、身分地位的代表，在創作上也因此有重大變化。從十九世紀中葉到整個二十世紀，每一種創新、每一件略有原創性的藝術或文學作品，都馬上得到「現代主義」(modernism)的稱號。¹⁷

那何謂現代主義：從觀念上看，現代的人認為一切都是可以表徵的，我們可以發現世界，揭示世界，認識世界的本來面目，從而擺脫一切神祕感。¹⁸換句話時，現代是現在進行式你可以從環境中認識世界、了解世界，目前世界是一目了然的，沒有神祕感的。從思想上看，人們認為一切都是有秩序、有規則的，我們應當遵循這些規則與秩序，人們總是嚮往統一，尋找統一，追求高雅與崇高。¹⁹現代主義所尋求的是統一、有秩序，追求崇高的理想。從時間上說，我們始終處於現代，追求新益……。²⁰也就是說現代乃指當下。從科學技術說，新的世紀正進行另一種革命，諸如不銹鋼、塑膠、鐵、玻璃、破銅爛鐵、壞盒子、壞汽車等都以新素材之姿態出現。在價值觀上：現代重視主體性、中心性，強調理性共識，追求唯一的理想世界，建構的一種表象文化……。²¹現代主義的世界觀是以下列觀念為基礎的：人是自然的解釋者，是宇宙的觀察者；人們可以透過科學改造和利用世界，控制世界，並能證明自己，肯定自己，使自己處於主體的地位。²²筆者乃希望透過自我意識，創作作品，藉由創作過程中證明自己、肯定自我。從現代主義的眼光

¹⁷ 彼得·蓋伊著，梁永安譯，《現代主義》(台北縣：立續文化，2009)，頁 18。

¹⁸ 鄭祥福著，《後現代主義》(台北市：揚智文化，1999)，頁 7。

¹⁹ 鄭祥福著，《後現代主義》(台北市：揚智文化，1999)，頁 7。

²⁰ 鄭祥福著，《後現代主義》(台北市：揚智文化，1999)，頁 9。

²¹ 台北市立美術館編輯，《後現代美學與生活》(臺北市：北市美術館，1996)，頁 157。

²² 鄭祥福著，《後現代主義》(台北市：揚智文化，1999)，頁 32。

看，愈能揭示或反映事物本質的作品，就愈具有深度，現代主義的作品的目的就是要愈來愈深刻地反映自然，它甚至可以使一個廢棄的汽車堆，乃至一堆工業垃圾也可以發出種種新的幻覺光芒，設法襯托出其美的特徵，以致讓人感到賞心悅目，感到崇高。²³筆者乃至一堆工業垃圾環境中尋求靈感，將金屬工業廢棄物及金屬鐵片、鐵棍當作創作題材創作，並將生活體驗當主體來創作，在作品中影射著社會和人生，創造自己的獨特風格，創作出讓人賞心悅目，並有崇高理想感受。

一、現代藝術背景

何謂現代呢？以西方而言，大概在 1765 年瓦特發明蒸汽機後工業社會，慢慢取代農業社會。²⁴也就是說生活形態由農業生活轉變為工業生活之後的環境。從十九世紀末到二十世紀初的藝壇，歐美國家歷經劇烈的殖民擴張與經濟發展，工業化改變了傳統農業社會的生活形態及基本結構，使得西方人尋找統一，追求崇高與高雅進而改變其的價值觀與藝術美感，更由於此時更由於照相機的發明，使得藝術家創作產生重大改變，他們不再追求寫實，他們主張藝術創作應該符合社會需求，追求整體性、確定性、普遍性及統一性，以理性的創作、科學的方法追求進步，並且以大眾為主體、尋求市場需求為導向。這種認為只有面對自我才能找到自我完成的信念，引發了現代主義早期的個人意識：對當時的許多藝術家而言，抽象藝術不亞於一種美感信仰。²⁵現代主義可以說是摒棄傳統，轉而嘗試用一種基於現代的觀念、技術和材質，理性的創作和科學方法，從根本上發現新的方法去創造藝術。有些雕塑家甚至開始使用電線、壓克力和玻璃來創作，或是創作出盤旋曲線、內置霓虹燈管照明的繩索結構，或是創作出和實體一模一樣的「布里諾」洗衣粉盒子，或是創作出以真人為模特生的慘白色灰泥人體。

²⁶

二、現代主義風貌

現代主義的風貌，乃以科學為基礎，並講求理性、純粹性、原創性、創新、自我中心的風格，並以藝術家們從根本上發現新的創作手法及材料去創造藝術。現代主義乃為藝術而藝術，並賦予價值和功能。

近年盧恩（Lunna）幾經研究，又把現代主義列出四大主題，即（1）是媒材的創造者。（2）是蒙太奇式的並置，其中力求避開一切的平鋪直敘，創造一種透視法的同時存在。（3）是吊詭而不確定的圖象，企圖創造多重敘述的聲

²³ 鄭祥福著，《後現代主義》（台北市：揚智文化，1999），頁 47。

²⁴ 台北市立美術館編輯，《後現代美學與生活》（臺北市：北市美術館，1996），頁 162。

²⁵ Suzi Gablik 著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》（臺北市：遠流，1991），頁 12~13。

²⁶ 彼得·蓋伊著，梁永安譯，《現代主義》（台北縣：立續文化，2009），頁 197。

音，更甚於單一無誤的敘事，有時讓觀眾自己去解決個中的矛盾。(4)是完整的個人主題的衰亡。²⁷

- (1) 是媒材的創造者：現代主義利用各種媒材呈現藝術創作，如玻璃纖維、壓克力、塑膠、鐵、不銹鋼……等，甚至直接在工廠中，進行工業焊接手法創作之。筆者將運用不銹鋼、鐵和壓克力等媒材創作作品。
- (2) 是蒙太奇式的並置：現代主義善用並置的手法，所謂並置乃是一個畫面中呈現多重視野，於二度空間中表現三度空間，其中以立體主義藝術家所追求碎裂、解析、重新組合的形式，形成分離的畫面為展現的目標。筆者將瓶透過突破它和摧毀它在重新組合遊戲實踐過程中，獲得前所未有新型態。
- (3) 是吊詭而不確定的圖象：意指創作的圖象，自己也不能準確把握其意思，現代主義常引用矛盾、疑惑的方式創作，讓觀賞者自己去解釋作品的意義。
- (4) 是完整的個人主題的衰亡：立體主義或表現主義常將人的形象運用扭曲、變形，甚至重組的手法，致力揭示他看到的世界，更戮力揭發自己的內心世界，表達現代人心理衝突的焦慮感。

從以上的四大主題中可以了解，現代主義的藝術，是使用多元媒材，運用碎裂、解析、重新組合的形式，表達的是自我壓抑錯綜的感覺，致力揭發自己的內心世界，表達現代人心理衝突的焦慮感為展現的目標。

三、現代藝術特質

在 1910 年到 1930 年現代主義的黃金期間，藝術自絕於社會的泥淖，而退縮到自己的天地裏去，以拯救其創作本質。²⁸ 意味著藝術家反對資本主義，藝術不再是為國家或宗教，將其轉變於自我和內心生活感受。在現代的時空生存環境中，心與物與一切存在對決時，由於當時以存在主義思想為主軸，較強調絕對的自我意識以及內在的深度與精神的巔峰世界的探索之故，則內在心靈形而上的主導力仍佔優勢，仍堅持有「中心」、有可持信的絕對東西，包括真理與價值觀。²⁹ 現代主義強調的是內在的深度與精神的巔峰世界，探索心靈上所堅持的信念與真理。

²⁷ 呂清夫著，《後現代造形的思考》（高雄市：傑出文化，1996），頁 42。

²⁸ Suzi Gablik 著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》（臺北市：遠流，1991），頁 12。

²⁹ 台北市立美術館編輯，《後現代美學與生活》（臺北市：北市美術館，1996），頁 59。

丹尼爾·貝爾在描述這種現代人時，是這樣說的：「人的自我感在十九世紀佔有了最突出的地位。個人被認為是獨一無二的，有著非凡的抱負，而生命變得更加神聖、更加寶貴了。發揚個人的生命也成為一項本身即富有價值的工作。……」³⁰

由上述得知，現代主義強調的是人的自我感覺，意味著以自我為中心、對自我有信心、樂觀，對自我生命價值有積極、正確的體認。

本世紀初開始出現的現代藝術是合併構成現代主義的基本結構若干概念而成，包括世俗主義、個人主義、科層制度、和多元主義。³¹ 意味著多元主義為現代主義的核心，以上這些意識形態對於現代主義影響決定性的影響，以下將詳細介紹各主義包含之意義與內容。

- (1) 世俗主義：所謂世俗主義是指現代人摒棄了一切神聖之物，他們崇尚理性思考，頌揚科學和技術的發展；而無數迷信和神聖之物在我們的社會裡已成了無人問津的廢物。³² 筆者認為世俗主義乃是摒棄宗教信仰，引用理性及科學的方法，運用於社會生活環境藝術創作中。康丁斯基 (Kandinsky, 1866-1944) 和馬勒維奇 (Malevich, 1878-1935)，以及其他許多早期的現代主義者都抱持著超越生活概念，而不依附於制度化的宗教。³³
- (2) 個人主義：採現實的個人主義觀點，了解每個人都有其自身追求的利益，而且彼此的利益可能會互相衝突，因此所謂的是與非乃是相對。³⁴ 筆者認為個人主義乃是以個人觀點觀看藝術創作，講究創作的原創性。現代主義辯護人是宣稱，藝術不必有任何目的，而應致力於創造其自身存在。³⁵ 藝術創作不是為國家或是宗教服務，現代藝術則是抽象但自由的，現代藝術追求自主和個人主義，創作乃為自給自足。孟克說：「我的作品實際上是一種自我顯露，是在嘗試釐清我看待世界的態度，換言之，那是某種自我主義……。」³⁶ 現代主義乃採用自我觀點呈現作品，甚至是自我顯露。

³⁰ 鄭祥福著，《後現代主義》(台北市：揚智文化，1999)，頁 12。

³¹ Suzi Gablik 著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》(臺北市：遠流，1991)，頁 7。

³² Suzi Gablik 著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》(臺北市：遠流，1991)，頁 7。

³³ Suzi Gablik 著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》(臺北市：遠流，1991)，頁 12。

³⁴ 黃光雄主編，《教育導論》(台北市：師苑，2003)，頁 79。

³⁵ Suzi Gablik 著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》(臺北市：遠流，1991)，頁 12。

³⁶ 彼得·蓋伊著，梁永安譯，《現代主義異端的誘惑》(台北縣：立續文化，2009)，頁 145。

- (3) 焦慮的對象：「焦慮的對象」一詞出自於藝評家哈諾得·羅森堡，勇以描述會讓我們感到不自在的現代藝術，因為我們不知道自己面對的是否是真正的藝術品。³⁷現代主義起源於多元主義的時代，眾人對於藝術的認定充分著焦慮，藝術轉向於內心世界，追求個人的獨創性。杜象認為一個物體之所以能成為藝術品，並不在於它具有特殊的性質或功能，而在於我們對它的態度，以及我們是否願意接受它為一個藝術品。³⁸杜象對於藝術詮釋讓現代主義面臨前所未有的焦慮感。
- (4) 科層制度：農業生活轉變為工業生活之後，產生科層制度，科層制度的主要目標，在使行分工合作提高工作效率。從許多方面來看，現代主義的顛覆性動力是西方文化的救贖之光；前衛主義是布爾喬亞文明的良心，它是西方文化內部所產生的唯一能反制世俗和科層意識散佈的解毒劑。³⁹現代主義顛覆性的創作，將轉變人們對於科層制度觀念與看法。
- (5) 多元主義：隨著時代進步，藝術家對於傳統藝術喪失信心，在漫無規範的狀況下，藝術家隨心所欲表現自我，因此產生了多元主義。但從哈伯瑪斯在追溯「現代」的歷史之後，曾把「現代」定位於「檢討過去從中取得養份的立場」這也是格林堡的觀點。⁴⁰意指雖是多元主義，但其出發點還是在於檢討過去，重新獲得新的創作觀點。

從上述各的分析中得知，現代主義崇尚理性思考，頌揚科學和技術的發展，現代藝術則是抽象但自由的，追求自主和個人主義，創作乃為自給自足，顛覆性的創作，將轉變人們對於科層制度觀念與看法，定位於「檢討過去從中取得養份的立場」。

四、現代鋼鐵雕塑藝術表現形態

隨著科技與技術的發展，造型藝術漸漸使用了現代新材料如鋼板、玻璃纖維、壓克力等為材料。而鋼鐵雕塑更是多元，筆者舉例出三位影響筆者之作家為範例說明之。談到現代新材料如鋼鐵藝術首推是大衛·史密斯(David Smith, 1906-1965)他是居住在印第安納州迪凱特的一為鐵匠後代。⁴¹史密斯的雕塑生涯可分為三個階段：史密斯在四 0 年代末，製作的開放式鋼焊的結構常常有一個中心，由此向四

³⁷ Suzi Gablik著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》(臺北市：遠流，1991)，頁 29。

³⁸ Suzi Gablik著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》(臺北市：遠流，1991)，頁 31。

³⁹ Suzi Gablik著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》(臺北市：遠流，1991)，頁 50。

⁴⁰ 呂清夫著，《後現代造形的思考》(高雄市：傑出文化，1996)，頁 37。

⁴¹ 楊成寅·黃幼鈞著，《鬼斧神工：中外雕塑藝術鑑賞》(臺北市：書泉，1994)，頁 340。

周伸展的鋼鐵像扭曲的樹枝一般，凸出物也都彎彎曲曲、互相交叉。⁴²如圖 2-1，到五 0 年代初期，雕塑的結構更傾向於線條化、書寫化，由「空間繪畫」式的自由結構取代堅實的結構。⁴³六 0 年代他以創作大型作品為主。⁴⁴大衛·史密斯說：他樂意在鋼鐵工廠創作，因為那裡「沒有什麼藝術史可言，跟它有關的都是本世紀的產業：動力、結構、運動、進步、懸念、破壞和殘忍」。⁴⁵史密斯的創作理念影響了筆者，藝術應該屏棄藝術理論束縛，應該引用創新的、順應社會趨勢潮流為思想主軸，且筆者也是在工廠中應用現代工業產物，來創作鋼鐵藝術。



圖 2-1 大衛·史密斯，《森林》
1950 年，鋼、粉紅及綠色木座
97.2×99.1×10.2 公分

(圖片來源：李淑娟編著，美術，2010，82)

有史密斯繼承人稱的安東尼·卡羅 (Anthony Caro, 1924-) 最出名的是他塗上明亮的不銹鋼雕塑，在空間的複雜成份中，可以作為有趣的流暢線條有如達芬齊的繪圖或魯本斯的瘋狂。⁴⁶安東尼·卡羅的雕塑可以稱為史密斯繼承人，他應用空間結構及流暢線條創作出眾多出名雕塑品如圖 2-2《正午》圖 2-3《某日清晨》。並從朱利葉斯·布萊恩特在 2004 年 2 月 13 日星期五於倫敦北部的工作室採訪安東尼卡羅中得知以下卡羅對於雕塑重要變更。⁴⁷你有將其他新的陶瓷雕塑，直接平放在地板上？是的，作品均採用鋼構落在地板上。⁴⁸1950 年，安東尼卡羅來到了美

⁴² 楊成寅·黃幼鈞著，《鬼斧神工：中外雕塑藝術鑑賞》(臺北市：書泉，1994)，頁 341。

⁴³ 楊成寅·黃幼鈞著，《鬼斧神工：中外雕塑藝術鑑賞》(臺北市：書泉，1994)，頁 341。

⁴⁴ 楊成寅·黃幼鈞著，《鬼斧神工：中外雕塑藝術鑑賞》(臺北市：書泉，1994)，頁 341。

⁴⁵ 楊成寅·黃幼鈞著，《鬼斧神工：中外雕塑藝術鑑賞》(臺北市：書泉，1994)，頁 342。

⁴⁶ Bryant, Julius, *Anthony Caro: a life in sculpture* (North London: Merrell, 2004), p7。

Caro is best known for his brightly painted steel sculptures, sophisticated compositions in space that can be as intriguing as following the flowing lines of a drawing by Leonardo or of a bacchanal by Rubens.

⁴⁷ Bryant, Julius, *Anthony Caro: a life in sculpture* (North London: Merrell, 2004), p19。

From an interview with Julius Bryant, recorded at Anthony Caro's north London studio, Friday, 13 February 2004.

⁴⁸ Bryant, Julius, *Anthony Caro: a life in sculpture* (North London: Merrell, 2004), p19。

國，開始創作大型鋼鐵結構，他的作品不再使用雕塑，而是傾向於水平方向，用雜七雜八的材料做雕塑。⁴⁹卡羅他的作品均採用鋼構在地板上取消底座，而且嘗試用不同材料做雕塑，他的創作充滿生命與創新。這觀念與想法深深影響我，促使我也引用鋼鐵材質即興任意拼湊並嘗試不用底座，希望可以從創作過程呈現意想不到的成品。



圖 2-2 安東尼·卡羅，《正午》
1960 年，鋼材上油漆，277.8×
365.76×15.24×96.52 厘米，倫敦
的蒂莫西和保羅·卡羅收藏。
(圖片來源：Anthoony Caro:a life in
sculpture，2004，63)



圖 2-3 安東尼·卡羅，《某日清晨》
1962 年，上色鋼鐵和鋁，290×620 釐米
，泰特美術館，倫敦。
(圖片來源：Anthoony Caro:a life in
sculpture，2004，64)

另外利用瓶呈現空間的藝術家，未來主義者翁貝托·波丘尼（Umberto Boccioni，1882-1916）的《瓶子在空間中的發展》如圖 2-4（Development of a Bottle in Space，1912）把一個瓶子打破、扭曲和延長，但仍然看得出是個瓶子。⁵⁰波丘尼大師乃屬於未來主義，他將速度感及時間的連續性呈現於作品中，他把雕像的形式支解和變形，且採用各種材料--玻璃、木料、紙板、鐵、水泥、馬尾、皮革、布、鏡子、電燈等來創作。波丘尼大師作品與筆者作品有相同之處，皆以打破瓶的方式來呈現，其中最大不同之處乃是大師作品，最後仍然看得出是個瓶子，而筆者則打破瓶固有的形體以抽象的方式呈現作品。

Did you make the other new ceramic sculptures flat on the floor?

Yes. The “tables” are all made falt on the floor.

⁴⁹ 鄭祥福著，《後現代主義》（台北市：揚智文化，1999），頁 98。

⁵⁰ 彼得·蓋伊著，梁永安譯，《現代主義異端的誘惑》（台北縣：立緒文化，2009），頁 192。



圖 2-4 翁貝托·波丘尼，《瓶子在空間中的發展》1912 年，青銅，38.1 公分，米蘭，馬蒂奧利收藏。
(圖片來源：巨匠美術週刊，第 64 期，1996 年再版，22)

第二節 雕塑空間的造型元素分析

筆者將與本創作論述相關的雕塑元素分為立體空間的構成、虛實空間的表現、立體造型元素、美感分析四部分分析如下：

一、立體空間的構成

天下萬物因為具有形體，所以顯現功效；因為具有空間，所以發揮作用。⁵¹形體與空間之間是相互不可或缺。空間不是由定義或原則產生，而是由生物的知覺去「體會」空間的存在。⁵²換言之，它的存在，是因為我沒張開眼睛，讓空間透過視覺的轉換而映在心底；也是因為我門伸出雙手去觸摸它的存在。⁵³空間就如同時間一樣，我們每日在其中生活、流動與呼吸。⁵⁴雕塑藝術是存在於空間中的，空間使我們能夠延伸進入、容納擁抱和圍繞觸摸，如果不具空間就無從感知雕塑的形。⁵⁵空間意指，藝術作品的另一個空間層面是造型與造型之間、造形與環境之間和觀賞者與造型之間的空間關係。⁵⁶空間的發展方向上下四方無不存在，換句話

⁵¹ 蕭蕭著，《現代新詩美學》（臺北市：爾雅，2007），頁 316。

⁵² 吳治平著，《超空間-混沌現象中的空間機會》（台北：創興，1998），頁 15。

⁵³ 吳治平著，《超空間-混沌現象中的空間機會》（台北：創興，1998），頁 15。

⁵⁴ 畢恆達著，《空間就是權力》（台北市：心靈工坊文化，2001），頁 2。

⁵⁵ 陳錦忠著，《雕塑符號與傳達》（北市：秀威資訊科技，2010），頁 121。

⁵⁶ 陳淑珍譯，《塑造空間》（台北市：六合，2000），頁 109。

說，空間有無限擴大的意義。

林崇仁認為依空間成立的條件，包含了視覺空間、觸覺空間、感覺空間與運動空間四種，主要由形象的配置或位移方式而形成了不同的空間條件因為視覺、觸覺、運動感覺都可以構成空間的現象，所以我們就分別稱它們為感覺空間，這些感覺空間增加造形上許多豐富的內涵，更帶給了人們不少的心思意境的經驗。⁵⁷所謂視覺空間意指眼睛看到的事物稱之為視覺空間。視覺的感知是一種同時性的對照，具有「一目了然」的特質，對於被安置在美術館、教堂、寺廟、廣場……的各種雕塑而言，都是以視覺為最主要的感知方式，觀賞者只要以眼睛就可以了解雕塑的主題內容、姿勢動作、形體的凹凸、光影的變化……等；而在人類的文化媒介裡，也常以純粹視覺方式的相片作為雕塑傳播的媒介，可以說慣例的認定是以視覺感知的方式來了解雕塑裡的訊息。⁵⁸觸覺空間意指透過雙手去觸摸到稱之為觸覺空間。對於三度空間形體或空間的存在，觸覺是唯一的驗證方式我們對於關係複雜的實際空間、材質、形、結構等，通常會習慣地使用觸覺感知。⁵⁹感覺空間，意指雕塑品與環境之間所產生的感覺，通常會因個人的情緒感受或四季變化而感受不同。運動空間指的是事物從眼前流逝或轉變所呈現的變化稱之為運動空間，往往具有方向性與速度的變化，而在創作過程中各種形式的空間詮釋是不可缺乏的。

因為所有空間，乃透過人們的心靈感受而感知，所以對「空間的界定」應該由感知開始。問題是如何藉由「心靈感知」來分辨空間的差異呢？萊布尼茲(Leibniz, G. W.)曾說：若有人問我什麼是空間，我會說具延續性的(extension)，那就是空間。⁶⁰空間的延續性會因個人感受不同而有所差異，所衍生出來的虛實關係也會因心境不同而有不同感受。

二、虛實空間

而空間造形之構成，以其表面空間的觀點來看，可以分為實體式空間及虛形式空間。⁶¹實體空間可以說是造形本身，而虛體空間指的是物體與周遭環境的關係，將其並為一體，產生虛實空間。而虛體空間為虛形空間狀態。虛形在組織上是屬於心靈感覺的結果，在虛空間卻感覺「存在」的擴充或延伸。空間是以「意識理念」去體驗感覺，而空間再形體所扮演角色是增加其充實的實質感，另外附加的也可感覺到空虛的空間。在空間的表達形式當中，視覺造形空間最能體會出其中奧秘，會因光線的變化產生意想不到的空間美感。在老莊思想中提及：

⁵⁷ 林崇仁著，《造形與構成》(永和市：視傳文化，2002)，頁 49。

⁵⁸ 陳錦忠著，《雕塑符號與傳達》(北市：秀威資訊科技，2010)，頁 200。

⁵⁹ 陳錦忠著，《雕塑符號與傳達》(北市：秀威資訊科技，2010)，頁 201。

⁶⁰ 吳治平著，《超空間-混沌現象中的空間機會》(台北：創興，1998)，頁 24。

⁶¹ 林崇仁著，《造形與構成》(永和市：視傳文化，2002)，頁 52。

「有之以為利，無之以為有」「有」之所以為「有」，是因為「無」在背後發揮其作用。老子舉了以下一例：「三十輻，共一轂，當其無，有車之用。埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，有室之用。」老子以為，因為「無」發揮其作用，容器才能發揮其功能。沒有了「無」，就沒有「有」。⁶²

而造形設計不也是同樣的道理嗎？虛無是相輔相成，造形之間本是虛虛實實，而其美觀也因此而產生。任何一種可見的型態都具有「實量」的空間和「虛量」的空間，前者表現重量感，後者表現空間。⁶³空間可以說是所有構成要素中最難呈現，也是最具彈性的元素，空間構成可利用點、線、面和體元素形成，也可混合各種形體形成空間，但空間卻無法用形體去定義它，因為空間構成並非指物體本身，而是由物體、物體以及環境之間關係而成立。李再鈞在個人論述中說：「一個淨化了的幾何結構造形具有單純美、絕對的美，也存在著『虛實之間』的關係」⁶⁴。且《莊子·齊物論》也提及：

「物無非彼，物無非是，自彼則不見，自知則知之。故曰：彼出於是，是亦因彼，彼是方生之說也。雖然，方生方死，方死方生；方可方不可，方不可方可。因是因非，因非因是。是以聖人不由而照之于天，亦因是也。是亦彼也，彼亦是也。彼亦一是非，此亦一是非，果且有彼是乎哉？果且無彼是乎哉？比是莫得其偶，謂之道樞。樞使得其環中，以應無窮。是亦一無窮，非亦一無窮。」⁶⁵

一切的事物則有彼方與此方的二元對立，所以說有了彼，就會出現此，彼和此是相互對立而產生的，沒有彼就不會出現此，就像是設計造型一樣的道理，沒有實哪來的虛，沒有虛又那來的實。虛與實空間是共存的，且空間不是定義或原則產生的，而是由生物本能的知覺去體會、感受其空間的存在。任何的群體行為與個人思考都必須在一個具體的空間內才得以實踐。空間像我們呼吸的空氣無所不在，但如何塑造空間，畢恆達說：其實每一個人都有能力經營改造空間。⁶⁶打開你我的心胸，盡情於自由的空間裡探索，不管你行走於任何空間中，你將會有意想不到的發現。此一番話給我深刻的感受，讓我得知空間的美感必須參與感情、生活經驗及內涵。

三、立體造型元素分析

（一）形態構成分析

⁶² 陳青平主編，《老莊思想的生活智慧》(台北：大將文化，1997)，頁 24。

⁶³ 謝棟樑主編，《雕塑》(台中市：台灣省政府教育廳，1993)，頁 22。

⁶⁴ 江衍疇著，《台灣現代美術大系·雕塑類：抽象構成雕塑》(台北市：藝術家，2004)，頁 20。

⁶⁵ 館野正美著；趙佳誼譯，《老莊思想圖解》(台北：商周出版，2003)，頁 143-144。

⁶⁶ 畢恆達，《空間就是權力》(台北市：心靈工坊文化，2001)，頁 187。

形態仍為造形的骨架。依據形態心理學對人的眼睛與形態關係之研究結論認為在一個形態裡，人的眼睛只能吸收有限的不相關的單一個體；再者影像初次被認知時，感受到其唯一個統一的整體效果較獨立的個體更為強烈。⁶⁷所以在從事造形的過程中，必須考慮有效的形態構成原理，使所創作出的形或形狀能夠滿足人們視覺需求。

林銘泉將形態構成的原理造形基本方法有六種：即（一）消除法；（二）接近法；（三）整體樣式與紋理法；（四）封閉法；（五）排列與格子系統法及（六）類似法。⁶⁸這些方法可以單獨運用，亦可混合運用。

表 2-1 形態構成的原理造形基本方法表

分類方法	形態構成之造形原理
消除法	指去掉不重要的構圖部份，突顯視覺中最重要構圖部份。
接近法	將獨立個體間距離拉近，使得人觀看物體時，成爲一個完整的形態。
整體樣式與紋理法	整體性乃是將相同元素視爲紋理，作重複配置而產生的式樣效果，其最主要的區別在於大小或比例的關係。
封閉法	指人的知覺會填補物體間的缺口，或完整性延續與修補，其作用在於將作品統合成完全的形態。
排列與格子系統法	排列係以線條或作基準配置構圖之個體，使視覺感知有兩個或多個個體的同時存在。
類似法	類似法乃將視覺條件相似之獨立個體如大小、形狀、色彩、明度、方向、速度相似作有系統的群組化配置，以達到視覺簡化。

參考來源：林銘泉造形一

筆者整理製表

根據上述技法可以看出形態構成原理對造形有很大助益，而它提供筆者的一個啓示便是造形時，需依據形態構成原理考慮整各形態的簡單、和諧與統一的特性，再加上經驗累積與直覺的美感感受，混合運用來設計虛實空間造形。

（二）質感分析

「質感」主要是由觸覺所引起，亦可經由觸覺轉移的視覺經驗來感知。⁶⁹而我們一般將質感分爲兩大類：第一類型爲觸覺質感，指經手碰處感知的質感；第二

⁶⁷ 林銘泉著，《造形一》（台北：三民，1993），頁 25。

⁶⁸ 林銘泉著，《造形一》（台北：三民，1993），頁 25-33。

⁶⁹ 蓋瑞忠編撰，《藝術欣賞入門》（台北市：台灣省立博物館出版部，1989），頁 8。

種為視覺質感，經由視覺感受的質感。材料質感的選擇會對藝術品形成決定性的影響，並引發截然不同的層次感受。針對本次創作使用材質為金屬材料，而金屬特性為何呢？以視覺質感而言，金屬表面質感樸拙復古。以功能而言金屬的可塑性大、加工容易、堅固不碎，唯有氧化生鏽是其致命傷，即使在乾燥環境中，金屬只要與空氣接觸，氧化作用便日日銷蝕其壽命，所謂「金剛不壞之身」之說，其實並無永恆不毀的道理。⁷⁰以上說明金屬壽命比一般材質壽命長，但會因與空氣接觸出現氧化作用，雖氧化為其致命傷，氮氧化之後的鏽色卻另有一番風味。筆者將常見金屬材料特性及表面質感做一比較：

表 2-2 常見金屬材料特性及表面質感比較表

金屬材料名稱	特性	表面顏色	筆者作品所使用之金屬種類	
鐵	生鐵	1.灰生鐵－結晶顆粒大，質地柔軟	斷面灰色	
		2.白生鐵－質脆硬	斷面白色	
	純鐵 又稱 熟鐵	純鐵具有韌性、延性、可段性及焊接性，但不能做熟處理與鑄造。	表面深灰色	○
	碳鋼	1.構造用鋼－可施以冷作、熱作、熱處理、焊接、表面處理及切削加工	沒有規範顏色的標示	
		2.特殊用鋼分為： (1) 工具用鋼－硬度高、耐磨耗、強韌性佳。 (2) 強韌鋼－兼具強度與韌性		
	鑄鐵	1.灰鑄鐵－質地軟最具有吸震效果極制震能力。	截面呈灰色	
		2.白鑄鐵－質極硬脆。	截面呈白色	
3.斑鑄鐵－介於灰、白鑄鐵之間。		截面呈灰、白相混合		
不鏽鋼	1.抵抗腐蝕的一種高合金鋼 2.不鏽鋼是具有美觀的表面和耐腐蝕性能好，不必經過鍍色等表面處理。 3.不鏽鋼銲接性不良，尤其沃斯田鐵	銀色、發亮	○	

⁷⁰ 郭少宗著，《認識環境雕塑》(台北市：藝術家，1997)，頁 62-63。

		系不鏽鋼在高溫會產生碳化絡，降低不鏽鋼材的耐蝕能力。 ⁷¹		
銅	青銅	1.青銅為銅、錫合金，適合鑄造加工。 2.青銅可製成軸承、貨幣、美術品。	青灰色	
	黃銅	1.黃銅為銅、鋅合金，適合冷、熱作及切削加工。 2.耐海水侵蝕，常用漁船舶之外殼，亦常作為硬鋁材料。	金黃色	
鈦		1.具良好的耐高溫性質。 2.鈦的熔點高，熱及電的傳導率很低，變態溫度 882° C。鈦合金可製競架、機身、火箭、噴射引擎等材料。	呈銀白色金屬光澤。	

參考來源：林義成、李國信、吳仁志編著⁷²

筆者整理製表

綜合以上得知常見金屬之特性，藉由其特性及其呈現知表面質感，讓筆者可以更加了解金屬之屬性，可利用各金屬材質的特性及表面質感顏色來加以創作。

(三) 線條與面分析

由於線條是點的延伸，故線條的表達方式千變萬化，並沒有一定的規範，若說有所界定，則僅為線的長度顯著大於寬度得一種符號……。⁷³ 依據線條的特色，它也可以將我們的注意力導引向某一特定方向，或者可以傳達藝術家設計的情感效果。⁷⁴ 所以可以利用線條能傳達心情或情緒，且當我們將線條連接起來時，會形成不同的形體，如三條線形成三角形，四條線形成四方形，且不同長短、寬度將形成不同形體，利用不同形體做組合將會形成不同造型。蔡懷國說：「線性的運用，在我幾年，來創作中斷續地出現……線的運動性在三度空間裡比二度空間更大，指向的張力會使空間活動起來，產生一種能量」。⁷⁵ 此次創作筆者使用線的特性來加以創作，並傳達筆者面對生活經驗所產生的情感。

面的特性著重於長度、寬度的延伸。⁷⁶ 當長度過長成為線的感覺，當寬度與長度皆過小成為點的感覺。所以在空間中，面的構成是根據面在空間中所佔有的空

⁷¹ 蔡俊毅編著，《機械製造I》(台北縣：台科大，2010)，頁 2-12。

⁷² 林義成、李國信、吳仁志編著，《機械製造 I》(台北市：東大，2010)，頁 43-45。

⁷³ 林銘泉著，《造形一》(台北：三民，1993)，頁 57。

⁷⁴ 陳淑珍譯，《塑造空間》(台北市：六合，2000)，頁 119。

⁷⁵ 江衍疇著，《台灣現代美術大系》(台北市：藝術家，2004)，頁 94。

⁷⁶ 賴志宏編著，《基礎造形》(台北市：儒林，1987)，頁 43。

間範圍來決定。⁷⁷面與線的關係有時很難區分，因為虛的面乃線所組成，所以當線與面同時使用在一件作品上時，將形成虛實空間感變化，筆者乃運用線與面間的奧妙關係加以來創作。

四、美感分析

一般人則認為「賞心悅目」就是美，但從二十世紀開始，「美感」有了新的見解，只要能激發撼動人心的皆為美感，如表現崇高、悲愴或者是焦慮、滑稽、怪誕的情緒，來展現出另一種美感形式。現代藝術中，美已被重新定義或甚至與美根本不相干，藝術評論此時便得負起為藝術品自圓其說的責任，定義作品的性質，並建立品味層次。⁷⁸

筆者認為現代主義於創作藝術使用素材是自由的、多元的，強調生活經驗的內容，保有遊戲中自由創作風格，理性的思考邏輯，讓偶然造就各種可能的美學觀，並對傳統的美醜產生質疑，促使現代主義的審美觀，朝向更自由、更多元、更開放的方向發展。換言之，可以讓觀賞者利用多重的面向解讀美感，如將人生經驗轉化成造形藝術的呈現；將生活經驗與美感拼湊形體，轉變成創作的動力並與金屬元素呈現空間美感，詮釋一種全新的審美觀念。

第三節 東西方雕塑家創作之影響

一、東西方雕塑比較

雕塑創作主題多半關係到社會風俗習慣、結構和民族的思想，因各民族有其崇尚理想和心向，故其表現雕塑創作就有其不同觀點。目前因網路發達且國際間文化交流日益增多，各種族群間雕塑作品互動與比較越來越頻繁，希望藉由東西方雕塑家之創作脈絡，為不同的民族在文化上互相截長補短機會，所以筆者整理東西方雕塑來加以比較：

表 2-3 東西方雕塑之比較表

內容	西方	東方
中外雕塑意識型態	希臘雕塑除了以希臘神話中諸神為題材外，在造形美方面的追求也是不遺餘力的尤其是在人體方面的男人之剛健而有力的美，以	中國雕塑的意識形態，大半是取用於中國各階級的社會活動及生活之活動，同時它不僅是以敘述方式表現，也是具有另一境界存

⁷⁷ 賴志宏編著，《基礎造形》（台北市：儒林，1987），頁 40。

⁷⁸ Pam Meecham、Julie Sheeldon 著，王秀滿譯，《現代藝術批判》（台北縣：韋伯文化國際，2003），頁 7。

	及女人的柔弱纖細的美，都是其所尋求的造形表現。 ⁷⁹	在的表現。 ⁸⁰
造型意識形態	在歐洲的雕塑造形意識形態，始終是以希臘神話、英雄紀念像、天主教會聖經故事和聖人為題表現於創作上。 ⁸¹	乃利用中國語意或諧音而形成的雕塑造形。不外乎是由諧音裡取得吉祥意思，或是祈福的意思去造型。 ⁸² 例如：蝙蝠的「蝠」與「福」同音、「瓶」同「平」安同音。
技法訓練	歐洲各國在雕塑教育的設施已有數世紀之久，形成學院獨有訓練方法，以及其一系列相關課程教學運用。 ⁸³	中國雕塑技法訓練，一直是以師傅傳徒弟的雕塑單向專業傳授法。 ⁸⁴
技法	西方進行雕塑前，必須以黏土或油土塑造小模型，然後再進行雕刻或塑造的大製作。 ⁸⁵	在中國傳統技法上，是採取直雕或直塑法，不經過塑製小模型後再進行雕塑，而是在進行雕塑之前，先畫草圖，或是由材料形狀思考後，再施為進行雕塑，以直接觸摸素材來進行雕塑。 ⁸⁶
雕塑表現方法	傳統的西方雕塑皆在理性主義下的產物，雕塑品比較注重技巧的準確性、作品的完整性、材料的永恆性，直到印象派之後，才掙脫了理性主義，運用無規格無拘束的雕法，使用各種技法混合表現。	就中國雕塑技法特質而言，在雕塑表現方法上分為五種：(一)圓雕(立體雕)是物象的整體表現，使欣賞者可從不同的任何角度來觀賞它。 ⁸⁷ (二)深雕(深浮雕，又名半圓雕)是將所雕出來的造形凸出在背景之前，屬於半立體的雕塑。 ⁸⁸ (三)淺雕(淺浮雕的簡稱，又名薄肉雕) ⁸⁹ (四)透雕：其素材以木居多，在雕刻上有平面背景連著；但是，形象是立體的，而形象外之四面，均為通透的一種雕法。(五)鏤空：是

⁷⁹ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 169。

⁸⁰ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 163。

⁸¹ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 170。

⁸² 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 164。

⁸³ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 183。

⁸⁴ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 183。

⁸⁵ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 180。

⁸⁶ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 180。

⁸⁷ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 179。

⁸⁸ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 179。

⁸⁹ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》(台北市：中央文物，1982)，頁 180。

		以鋸子將木鋸空的一種雕刻處理，或以木條拼編所構成不同而有變化的圖案，謂之鏤空。 ⁹⁰
--	--	---

參考來源：吳樹人

筆者整理製表

從上表可以從中更加了解東西方雕塑題材、技法、表現手法間的差異，並藉由東西雕塑原理原則有了認識與分辨，再加予整理與靈活運用，並研究雕塑設計的動機與社會背景與意識形態，想必對於創作有所幫助。

二、雕塑家楊英風觀點的影響

楊英風，這位在戰後台灣現代藝術運動中扮演重要角色，在版畫、雕塑、設計、景觀、雷射，乃至漫畫方面，均有所建樹，後期則以景觀雕塑為世人所熟知的傑出藝術家，一九二六年一月十七日，誕生於日治時期台灣東部的宜蘭縣。⁹¹是位值得筆者學習的藝術家，尤其他也應用不銹鋼來創作。從一九六二年開始，楊英風的雕塑創作，開始有了一些幅度的轉變。⁹²《賣勁》如圖 2-4 就是他開始嘗試將中國書法的線條融入創作之中。他說如果說以往的雕塑是實體的、量體的，現在線條遊走所結構出來的空間，是一種虛的空間，是可以穿透迴旋的空間。⁹³筆者創作亦以線條創作出虛的空間，再加上面呈現實的空間，藉由筆者對於生活中所經歷的瓶頸利用線與面構成虛實空間呈現想要表現之造型。一九七〇年，不銹鋼材質成為楊氏主要的創作手法《鳳凰來儀》如圖 2-5。不銹鋼明亮、反光的特性，是許多藝術家避之唯恐不及的媒材，楊英風投入其中，卻樂此不疲。⁹⁴許多藝術家認為：不銹鋼反光、反照的媒材特性，容易干擾雕塑體和環境的關係，楊英風卻認為這些特質正好是雕塑與環境融合的最大挑戰與機會。⁹⁵筆者將嘗試運用不銹鋼的特性來創作作品。

由上述中可以對楊英風大師更加了解，其中影響筆者是：將中國書法的線條融入創作之中，了解如何用線的元素創作作品，其二對筆者影響是楊英風大師的不銹鋼材質運用，乃利用不銹鋼性質堅，貼近科技來呈現明澈、純淨的精美神韻，且不銹鋼有鏡面效果，將週遭環境與作品結合，轉化成如夢似幻的反射映象之作品。

⁹⁰ 吳樹人著，《中外雕塑比較研究》（台北市：中央文物，1982），頁 180。

⁹¹ 蕭瓊瑞著，《景觀·自在·楊英風》（台北市：雄獅，2004），頁 10。

⁹² 蕭瓊瑞著，《景觀·自在·楊英風》（台北市：雄獅，2004），頁 100。

⁹³ 蕭瓊瑞著，《景觀·自在·楊英風》（台北市：雄獅，2004），頁 100。

⁹⁴ 蕭瓊瑞著，《景觀·自在·楊英風》（台北市：雄獅，2004），頁 152。

⁹⁵ 蕭瓊瑞著，《景觀·自在·楊英風》（台北市：雄獅，2004），頁 152。



圖 2-5 楊英風，《賣勁》，1964，
銅，92x68x41.5 公分，楊英風美
術館。

(圖片來源：景觀·自在楊英風，2004，105)



圖 2-6 楊英風，《鳳凰來儀》，1964
，不銹鋼，104x125x70 公分，楊英
風美術館。

(圖片來源：景觀·自在楊英風，2004，127)

三、亨利·摩爾觀點的影響

亨利·摩爾 (Henry Moore, 1898-1986) 是廿世紀世界最偉大的雕塑家，他的雕塑是以人體來做抽象的變形表現，作品中出現許多「空」和「穴」，和中國人賞石觀念中的「透」和「漏」，有異曲同工之妙，行程他作品上的特徵。⁹⁶亨利·摩爾的創作與現代工業社會的時代氣息相關連，且意象與形式大都取自於人形《母與子》如圖 2-6，風格介於傳統和抽象之間，經常運用虛空的表現，作品充滿人性的現代語言生命力及生活中的溫暖與情感。



圖 2-7 亨利·摩爾，《母與子》，1953，
青銅，高 50.8 公分

(圖片來源：亨利·摩爾，2003，90)

⁹⁶ 謝棟樑主編，《雕塑》(台中市：台灣省政府教育廳，1993)，頁 45。

一九三二年運用孔洞形式，瓦解了「雕塑是被空間所包圍的實體」的舊有概念，此舉雖非創舉，但摩爾將其運用得淋漓盡致。⁹⁷此外，摩爾首件「形之內外」系列作品，是完全於一九三九至四〇年的《頭盔》如圖 2-7，靈感來自古希臘器皿，但仍受制於母與子意象的表現，頭盔也如子宮，透過鏤空的子宮我們看得到胎兒。⁹⁸此理念也讓筆者對於雕塑有新的想法，如何運用內外形體空間的延續性，創作雕塑作品之虛實空間感。



圖 2-8 亨利·摩爾，《頭盔》，1939~40，
青銅，高 29.25 公分

（圖片來源：亨利·摩爾，2003，51）

摩爾的作品許多都是體積龐大，但是借用孔洞和通道，以及四肢的分部位置，最後總給人一種優雅的感覺。⁹⁹尤其是摩爾雕塑品應用空間凹陷與透空處理呈現虛實空間感，讓整體作品感覺起來較不會有沉重的感覺。摩爾說：創作時，我並沒有什麼計畫或刻意要表達的意念，憑著直覺去修改，直到自己滿意為止，這完全是一個非理性的過程……。¹⁰⁰而筆者創作時，會理性思考將表達意念，但與摩爾大師相同之處，是皆憑直覺去修改，直到自己滿意為止。

由上述中可以對亨利·摩爾更加了解，空間創造方面，摩爾雕塑認為空洞比實體更有力量，更有吸引力，且空洞可以增加雕塑的空間感，可透視雕像的外部空間，使雕像與空間融為一體。此觀念深深影響筆者，以至於在此次創作中，將匯集不同的形體來組成一件作品，善用虛實空間的觀念創作作品。

⁹⁷ 何政廣主編，崔慧萍撰文，《亨利·摩爾》（台北市：藝術家，2003），頁 48。

⁹⁸ 何政廣主編，崔慧萍撰文，《亨利·摩爾》（台北市：藝術家，2003），頁 51。

⁹⁹ 何政廣主編，崔慧萍撰文，《亨利·摩爾》（台北市：藝術家，2003），頁 93。

¹⁰⁰ 何政廣主編，崔慧萍撰文，《亨利·摩爾》（台北市：藝術家，2003），頁 98。

四、羅浮宮設計的啟發

建築結構是跟隨歷史傳承與演進所發展出來的綜合時代文化，而現代主義的建築空間卻傾向引證歷史語言及非理性的空間表達，尤其擅用虛實空間及應用各式各樣的材質呈現現代主義，位於法國巴黎的羅浮宮博物館，乃是現代主義建築中代表作品之一，以下將探討羅浮宮博物館之創作理念及過程。

（一）羅浮宮博物館設計師貝聿銘

如果要列舉「二十世紀最傑出且重要的建築師」，絕對不會漏掉貝聿銘的名字。¹⁰¹ 意味著，設計貝聿銘在建築界聲譽與貢獻值得去探討與瞭解。貝聿銘的建築觀念深受柯比意（Le Corbusier）影響，尤其對於建築現代化觀點，對貝聿銘產生了深遠影響。貝聿銘日後被世人尊稱為「現代主義泰斗」，最早應該就是來自柯比意的啟蒙。¹⁰² 現代建築的建築形式，就外觀上而言，十分令人耳目一新；白強往往是採用未加修飾、最僕拙原始的面貌；建築物結構不必非密不透風的包起來不可，不妨大膽裸露出來；建築物本身也不必是要採用那些昂貴的建材，大可採用大量生產的平價建材……。¹⁰³ 而將建築結構裸露的想法筆者深受影響，筆者也將運用鋼金結構裸露的方式表現創作。建築中除了形體和空間之外，還存在著什麼？還存在了空與實之間的無窮變化。¹⁰⁴ 意味良好建築與造形一樣皆需有空與實的空間變化。

（二）羅浮宮博物館設計理念

從 12 世紀到 19 世紀的 700 年間，羅浮宮由眾多的法國國王不斷擴建，成為大型宮殿，沿著塞納河綿長了 800 米，曾將巴黎一分為二。¹⁰⁵ 羅浮宮可以說是國家藏寶庫，更是代表國家的建築物，而為何會將請美國建築貝聿銘來設計此建築物實在令人不解，但在眾人排擠的危險關係下，貝聿銘接下了充滿挑戰的羅浮宮。貝聿銘的構想是一座七十呎高的玻璃金字塔，理論上每小時可以吸納一萬五千名訪客。¹⁰⁶ 他依據吉薩（Giza）的典型埃及金字塔比例來設計，旁邊還環繞著三座小金字塔及三座三角形噴水池。¹⁰⁷ 貝聿銘運用這個獨特的「明亮的象徵性構造」，來避

¹⁰¹ 管家琪著，《成功者的故事貝聿銘》（臺北市：聯經，1997），頁 10。

¹⁰² 管家琪著，《成功者的故事貝聿銘》（臺北市：聯經，1997），頁 44。

¹⁰³ 管家琪著，《成功者的故事貝聿銘》（臺北市：聯經，1997），頁 42。

¹⁰⁴ 蓋羅·憑·波姆（Gero von Boehm）著，林兵譯，《與貝聿銘對話》（臺北市：聯經，2003），頁 48。

¹⁰⁵ 蓋羅·憑·波姆（Gero von Boehm）著，林兵譯，《與貝聿銘對話》（臺北市：聯經，2003），頁 59。

¹⁰⁶ 麥可·坎奈爾（Michael Cannel）著，蕭美惠譯，《貝聿銘：現代主義泰斗》（臺北市：智庫，1996），頁 13。

¹⁰⁷ 麥可·坎奈爾（Michael Cannel）著，蕭美惠譯，《貝聿銘：現代主義泰斗》（臺北市：智庫，1996），頁 13。

免搶盡羅浮宮鋒頭。¹⁰⁸意思是貝聿銘將建設一座金字塔造形的鋼構玻璃屋，且鋼構玻璃屋有明亮燈光，貝聿銘認為唯有明亮的鋼構玻璃屋才不致於影響羅浮宮建築之美，更有意思的是引用高科技材質創作古老金字塔造形。

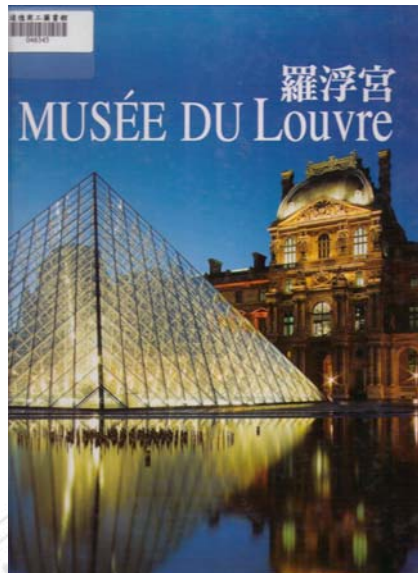


圖 2-9 貝聿銘，《羅浮宮博物館》，1983-1989

（圖片來源：羅浮宮，2011，封面）

（三）金屬與玻璃材質運用

貝聿銘所謂「明亮的象徵性構造」乃運用鋼索織成的柔軟蜘蛛網結構並裝上七百九十三片玻璃。貝聿銘使用一種特製的無鉛玻璃，它的硬度必須足以抵抗炸彈、石塊、槍擊及本世紀最大的暴風雪。¹⁰⁹意指貝聿銘希望應用玻璃材質可穿透看到羅浮宮雕刻華麗的外表及光亮內部，且必須在安全上無所顧慮。金字塔所採用的玻璃和金屬結構代表了我們這個時代的特徵，與過去截然分開。筆者認為金字塔的設計讓人感覺從現代進入以前繁華國度，就像進入歷史的隧道一般。

綜合上述，影響筆者創作的部分為，貝聿銘應用金屬材質構成三角形金字塔並應用玻璃材質將金字塔內鋼鐵結構一覽無疑的呈現出來，玻璃材質看似不存在但實際上卻是實體存在著，這與筆者的虛實空間是否有相同意味。筆者本次創作亦使用金屬及壓克力材質創作，亦希望創作出虛實空間效果。另外貝聿銘在設計建築時，將環境與創作相結合此概念，也影響筆者，尤其此次應用不鏽鋼材質，希望作品與環境間能夠相輔相成。至於材質方面，讓筆者瞭解應對每一材質有深入認識，藉各材質的特性充分的呈現於創作上。

¹⁰⁸ 麥可·坎奈爾 (Michael Cannel) 著，蕭美惠譯，《貝聿銘：現代主義泰斗》(臺北市；智庫，1996)，頁 13。

¹⁰⁹ 麥可·坎奈爾 (Michael Cannel) 著，蕭美惠譯，《貝聿銘：現代主義泰斗》(臺北市；智庫，1996)，頁 29。

第三章 創作理念與形式媒材分析

任何一個有形狀的東西，它的外觀組織的構成都不是盲目的、隨意的，而有其一定的內在合理性，這種決定外觀組織構造的內在因素，就是藝術作品的內容。¹¹⁰而筆者希望藉由人生經驗中所獲得美感經驗，及潛藏於自己生命中內在的經驗、記憶、慾望或是夢想內容來創作。創意的來源是必須不斷動腦筋思考、親身體驗，自平凡處發掘不平凡，由日常生活中提煉出創新獨特的作品，唯有來自平凡生活感動的事物而產生的作品，才能夠更接近人群並且震撼人心，來自生活中的體驗正合乎後現代與日常生活結合的時代精神。

第一節 創作理念

以筆者將個人的內心世界、抽象思維及生命中曾經遇過的經驗，經歷生離死別的痛苦、憂傷；或許是情感的傷痛、悲歡、離合、迷惘、困惑，這些都是醞釀出創作的泉源。筆者希望藉由自身感受轉化成創作靈感及理念，表現於屬於個人風格的雕塑藝術創作作品中。

一、創作構思來源

筆者認為藝術表現活動的目的有兩種：一是藉由作品之創作而自我意志昇華，另一個目的利用作品抒發個人情感。而此次創作是希望藉由作品表達自己思想、情感的媒介，透過雕塑反映生活經驗及社會的現實，表達對現實問題之見解。

現代造形趨於主觀自由化，不再像古典時期追求模仿自然，而是致力於充滿原創性、理性、自我中心的自由創作。創作不再是只限於視覺感官，而是進階至內心的感受，當外界訊息傳達至內心，再經由經驗累積、想像力、創造力重新去組織、創造屬於內心中的真實意象，最後利用雕塑作品中呈現出來。一般創作可區分為寫實與抽象創作，所謂「寫實」造形乃是模仿自然物的寫實呈現，而「抽象」是不以描繪具象為目的的一種風格表現，利用形體、符號將作者個人內心感受表現出來。杜象運用現成物當作品展出，此時藝術不再有風格、技法，只有「浮號」將作者個人內心感受標記出來。筆者在創作造形時，乃依照造形與圖像同時並重，並添加現成物，使得雕塑得到合適之修飾。為何會造形與圖像並重呢？在陳錦忠在書中提及：

¹¹⁰ 歐陽中石主編，鄭曉華·駱紅編著，《藝術概論》（台北市：五南，1999），頁127。

在雕塑的製作中，圖像和造形符號的關係可以是被強調或被壓抑，當強調圖像符號時，雕塑所指涉的客體居於主導地位，它就歸為寫實、自然主義；而極度造形符號表現，則被認為是抽象的，因為製作者的個人意志可以透過造形符號自由表現，但客觀卻被抑制；而當造形和圖像同時被重視使用時，兩者在雕塑中的地位也可以作適當的調整應用，使雕塑得到合適的修辭效果。¹¹¹

筆者覺得如能將圖像與造形並重，並添加現成物，雕塑勢必能夠將筆者內心感受呈現於作品中，且作品會得到合適的修飾，符合筆者心中理想的作品造型。

二、將理念內化的意象表現

筆者透過自身的體驗對生活環境、社會風俗、社會價值等深刻的認知，以及個人對於藝術形成獨特的感受等綜合因素影響之下，直接將創作材料進行重組、排列、構成，當代的金屬雕塑不同於以往，結構的系統化必須事先擬定一個計畫方式去表達某一個具體形體，但解構卻是直接憑著工作時面對的狀態去感覺其變化，不經由縱向思考直到滿意為止，這是一種非理性及從遊戲自由中偶然形成的創作。而筆者希望透過此種創作方式，將心中所要表述的故事與內心情感利用：

(一) 內在情感需要 (二) 想像力 (三) 取自生活經驗 (四) 利用簡易創作表現其構思，將想要呈現的想法轉移到雕塑的物質材料表現上。

(一) 內在情感需要

藝術表現心靈，心靈創作藝術，藝術家是創造者，利用創作表現出自我內心感受，藝術是絕對的自由，沒有時空的限制，它更不會因時空的改變失去力量，且在創作上不需背負太多責任，只是單純利用創作訴說著對生活的感受。在現今的社會中充斥著功利主義、金錢至上的潮流中，人們逐漸失去自我及人生方向。例如：有人對於愛情想法是我得不到誰也別想得到，恐怖情人，為了貪婪生活依靠皮肉生活遊戲人間的，聲色人生等真實案件。從種種社會事件中，筆者看到了人性為了編織夢想衍生出忌妒、貪婪、醜陋等習性，也因此產生種種困惑，有哪些夢想與困惑，又如何將其達到心中理想境界。筆者利用創作表現，訴說著人生夢想、困惑及豁達各種事件呈現出內心的想法及感受。

(二) 想像力

想像力並不是從某種想要提供「某些新的事物」之慾望裡湧出的，而是由那想賦舊事物以新生命的意念中湧出。¹¹²從上述中得知，想像力乃是將曾經經歷的事物，將心中理想看法並付諸於新生命，將其呈現。想像力是藝術創作中不可缺乏的因子，因想像力能夠創造某些其他人從來沒有想過的情境。愛因斯坦認為一個

¹¹¹ 陳錦忠著，《雕塑符號與傳達》(北市：秀威資訊科技，2010)，頁 162。

¹¹² 安海姆著，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》(台北：雄獅，1985)，頁 148。

人擁有很多「知識」，卻比不過一個人擁有很多「想像力」來的重要。從此句中得知想像力的重要性，因為知識是有限的，而想像力則是無限的，想像力可以說是創作的泉源，因為對於當下環境或未來有著不同於以往的新構思，才能夠創作出與眾不同的作品。沙特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）說：人是靠著想像的自由進行藝術創作。¹¹³而且想像力的本質是一種「虛無」，超越現實與界限，追求自由而創作，筆者想藉由想象力創作心目中所感受之情感。

（三）取自生活經驗

現代精神中特別強調生活經驗的影響與社會觀察與批判。雷斯（L. E. Raths）、賀明（M. Hemin）和塞門（S. B. Selmon）認為價值的形成是一個過程，隨著個人經驗的累積、改變與修正，慢慢覺得某些事情對他來說是合理的、值得的，這就成了他的價值觀。¹¹⁴所以生活經驗與價值觀的養成跟其民族習性、生長環境、家庭教育與社會風俗習慣有著重大關係，也就是不同的生活環境養成不同生活經驗與價值觀。當價值觀不同時，很難不受其當下所在環境影響，也很難跳脫其過去生活經驗與既有成見所影響。所以有人窮極一生追求的是金錢、權勢、而有些人則追求愛情、親情、自由等，所以生活經驗與價值觀影響心目中存在主次之分，對這些事物的輕重排序也因而有所不同，筆者創作題材將取自生活經驗，尤其是當下感受。

筆者從小生活在平凡的家庭，父母為了傳宗接代生下四女一男，因為孩子眾多，生活以簡樸為主，講就理性思考及學業成就，凡事以追求利益為前題，雖家庭生活清寒，但父母及孩子感情確異常的要好，因為有共追求相同目標，讓家庭環境變得更好，所以童年的時光幾乎是在打工環境中度過。筆者因為經歷這些生活，造就了我創作時的靈感，如未來理想、擁有一份穩定工作及幸福的家庭。步入社會之後發現，現實的社會處處充滿不確定性及困難，常常覺得自己喘不過氣來，在這環境下筆者將現實環境中遇到的困難化成作品，藉由創作抒發自我心中困惑及不安的情緒，此乃渾沌系列作品發展的之靈感來源。筆者今年已達不惑之年，經歷了 20 年社會環境中的風風雨雨，期許未來能夠豁達，並將此信念化為創作系列題材之一，如呈現五光十色繁華的環境充滿金玉其外敗絮其中的表象、如何看待取捨，最後了解家才是永遠等待著我們的，充滿溫馨甜蜜的避風港。

（四）利用簡易創作表現其構思

意指當我們看到一座雕塑時，我們會依據歷史故事、社會習俗或根據個人經驗法則來推論為何會描繪主此主題，其代表之意義又是如何。例如：史前雕塑《威廉道夫的維納斯》如圖 3-1，其利用一個具有豐滿乳房和碩大臀部的肥胖女人，其想要表達的意義是女性延續生命傳宗接代，而康斯坦丁·布朗庫西（Constantin Brancusi, 1876-1957）的作品《吻》如圖 3-2，作品以稚拙、原始和簡化的幾何形式，對人類某種普通的感情作了概括性的表現。¹¹⁵他是利用一半具象的雕塑，其呈現是男女之間的情感，題目與生活經驗相呼應，雕塑形式簡單具有巧思，卻可以

¹¹³ 高宣揚著，《論後現代藝術的『不確定性』》（台北：唐山，1996），頁 22。

¹¹⁴ 王煥探·柯華葳著，《青少年心理學》（臺北市：心理，1999），頁 171。

¹¹⁵ 楊成寅·黃幼鈞著，《鬼斧神工：中外雕塑藝術鑑賞》（臺北市：書泉，1994），頁 308。

明確的將要表現的意義呈現。對於象徵的雕塑而言，其符號本身的形式，通常不太符合我們的視覺經驗，更由於其肖像的薄弱，往往常成爲一種期待的推測.....。¹¹⁶從上述中可以得知雕塑，往往與當下的社會風俗、歷史故事爲創作依據，因此呈現的事物，很難從作品本身看出端倪，也因作品充滿模糊性和意義的開放性，更增加了作品之價值。

對雕塑而言，象徵是一種自創或文化累積而來的造型符號，是從圖像分析歸納，以及根據人類文化、慣例使用的符號，整理出來的系統，也是由文化上的學習所建立的一種慣例關係。¹¹⁷筆者希望利用線、面、體切割、焊接創作一系列的雕塑作品，以應用自由形體創作的方式，依據當下內在情感需要、社會價值觀點、風俗再加上藝術想像力來創作作品並給予其象徵意義。



圖 3-1 威廉道夫的維納斯，約西元前 25,000 年，石灰岩高 11.1 公分，維也納自然歷史博物館
(圖片來源：莊元薰、馮承芝美術，2010，7)



圖 3-2 康斯坦丁·布朗庫西《吻》1907 年 石材 高 28 公分，克雷歐美術館
(圖片來源：李淑娟編著，美術，2010，85)

三、創作內容分析

俄國近代文藝理論家別林斯基（Виссарион Григорьевич Белинский，1811-1848）有一個幽默的譬喻，他說：「沒有內容的形式或沒有形式的內容，都是不存在的；即使存在的話，那麼前者有如奇怪空洞器皿，後者則是大家雖然大家都看得見，但都不認爲是實體的空間樓閣。」¹¹⁸換言之，內容與形式是缺一不可，有時是內容決定形式，但有時內容卻服從形式，筆者則希望兩者之間可以相輔相成。

雕塑是透過一定的物質材料（泥土、石膏、木材、石料、金屬等）再現社會

¹¹⁶ 陳錦忠著，《雕塑符號與傳達》（北市：秀威資訊科技，2010），頁 45。

¹¹⁷ 陳錦忠著，《雕塑符號與傳達》（北市：秀威資訊科技，2010），頁 87。

¹¹⁸ 歐陽中石主編，鄭曉華·駱紅編著，《藝術概論》（台北市：五南，1999），頁 108。

生活中的某一人物、景象，藉此表達藝術家內心情感的藝術。¹¹⁹任何一個藝術品，都是一個外在的獨立存在物，存在於我們主觀世界之外：它有一定的材料構成的特定形狀，並在外觀組織結構上表現出此一物不同於彼一物的個性特點—這種事物的外觀組織結構，就是藝術作為一種精神產品客觀存在物形式。¹²⁰藝術創作內容不是無範圍的氾濫，有時隨意的、看似無目的卻可以成就作品，藝術乃透過藝術家對於生活觀察、生活體驗或價值批判，對身邊事物進行檢視、判斷並按自己的表現方式來反應生活並創作表現出來。

西方現代藝術的先驅塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906)，曾勸告貝爾納德(Emile Bernard)說，不要用傳統知覺習慣去觀看外在事物，而要用那些自己最熟悉的簡單形狀，即用圓錐體、球體等去觀看自然。¹²¹藝術是由個人內在感受所產生，換言之，創作者可根據自己的意圖、想法與目的隨意將外在事物改造、變形、簡化塑造心中想要呈現的造型。

筆者的擬瓶之虛實空間表現，是以線與面結合及三角形等元素創作出瓶之形體，雖是以瓶為形體但乃運用解構與重組，重新詮釋瓶之形體，並且打破瓶之原來形體，筆者以變形、空洞、突起來創作構造瓶之形體來表現空間感。色彩則利用鐵自然生鏽的顏色來表現出自然色澤。筆者透過瓶之造型、空間、自然產生色澤，反映出對生活經歷及對現實社會之真實感受。

在表現作品之內容部份，筆者基於一種「內在情感需求」利用藝術創作，將個人對於社會亂象及生活經驗的反芻，藉由藝術創作將個人的感受化為作品。受到現代主義的影響，筆者以現代生活的「自我中心」的原則進行創作，藉由生活經驗與視覺感知形成一種後現代精神的美感經驗。

第二節 創作形式與媒材技法

本節針對創作形式與媒材技法二部份分開說明。

一、創作形式

一般來說，金屬材料創作的特色，就是可以直接剪材及焊接創作，不同於其他雕塑品需要內部支架再經由雕、塑才能成形，而是可以直接悍製成形，如不滿意亦可隨時在不同狀況下裁切，改變它原來的造型。此法不同於傳統雕塑作品必須要時間累積才可雕塑成形，而成形後也無法在形體或結構主體上作大幅度的改變。筆者乃利用金屬材料的優點創作並利用三角形形體包括金屬片或金屬棒，擬瓶之形態焊接成品，結構上看似鬆散，但是卻可以產生交錯複雜的規則與不規則

¹¹⁹ 鄭曉華著，《藝術概論》(台北市：五南，2009)，頁 94。

¹²⁰ 歐陽中石主編，鄭曉華·駱紅編著，《藝術概論》(台北市：五南，1999)，頁 127。

¹²¹ 滕守堯著，《藝術社會學描述》(台北市：生智，1997)，頁 120。

性及虛實空間，彷彿與生活經驗及社會價值結構的狀態同時進行著。

二、媒材技法

銲接的定義：依美國銲接協會(American Welding Society,AWS)對銲接的定義為「將兩件或兩件以上的金屬或非金屬工件，在接合處加熱至適當溫度使其徹底熔融，在其熔融狀態下加壓、填料，或是不加壓、不填料，並於冷卻凝固後使可使工作間接合在一起的程序。¹²²」而筆者將利用不同長度大小的金屬線、金屬片、三角金屬銲接成爲作品。銲接的主要媒材技法分爲以下幾點：

(一) 電銲技術

在現代藝術媒材裡，因工業革命之後發明了機械工具，使得雕塑表現上有更多的材質可以使用，尤其在金屬作品運用上，應用許多銲接技術，以下爲筆者使用的銲接工具與方法。

1.電（弧）銲

金屬極遮蔽電弧銲（Metal arc welding，MAW），爲最常見的一種電弧銲，銲接時使用被覆式消耗性銲條做爲電極，施銲時銲條會逐漸溶化填在銲道上，過程中被覆在銲條外層的銲藥隨即溶化，且浮在銲道表面遮蔽，保護銲道並避免高溫的銲道被空氣影響，待銲道冷卻後以工具輕敲除去。¹²³ 此方法乃是銲接基本技法，筆者運用此法銲接作品。

(二) 電流

電銲機在電弧銲接中主要是提供大電流的電源並藉電極與材料接近是當距離而產生電弧熔融金屬。¹²⁴ 換言之，在電銲作業中需要有足夠電流以熔化銲條及母材銲接部位，因此銲接電流一般爲 20~550 安培；同時再銲條端與母材間需有適當間隙以維持電弧因此電弧電壓一般爲 16~40 伏特。¹²⁵ 適當的電流很重要，當電流合適，容易引弧電弧穩定，飛濺較小，表面魚鱗紋很細，銲渣容易敲掉，反之電流太小很難引弧，銲條容易粘在銲件上，魚鱗紋較粗。電流太大，銲接時容易較亂飛濺及且煙霧都很大，銲條發紅，容易燒穿，所以在電流使用必須要經歷多次測驗才得以成功。

(三) 電壓

¹²² 林義成·李國信·吳仁志編著，《機械製造 I》（台北市：東大，2010），頁 190。

¹²³ 姜禮德編著，《機械製造 I》（新北市：龍騰，2011），頁 166。

¹²⁴ 黃世峰·陳文鋒·吳丞宇 編著，《機械工作法及實習》（台北縣：台科大，2008），頁 213。

¹²⁵ 黃世峰·陳文鋒·吳丞宇 編著，《機械工作法及實習》（台北縣：台科大，2008），頁 213。

筆者使用 220V 的高壓電，運用交流電電銲機如圖 3-3 來銲接，因交流電銲機的構造簡單且廉價、體型輕巧、機件簡單、維護費低，但其穩定性較低，需克服。



圖 3-3 交流電電銲機

(圖片來源：筆者拍攝)

(四) 引弧

乃指電銲之起弧之動方法。筆者則較常使用敲擊法來引弧如圖 3-4：
手工電焊引弧的方法為二種：一種為摩擦，另一種為敲擊法。摩擦引弧法其要領為握持電夾頭，並作些微之弧型運動，在弧底部銲條尖端與母材接觸而生短路，連續劃弧過去時，銲條端與工作之間有一距離，此時即引發電弧。敲擊引弧法其要領為使母材垂直，使銲條直向落下，輕敲工作面，隨產生短路，然後迅速將提起一段距離，此時即引發電弧。¹²⁶



圖 3-4 敲擊法來引弧

(圖片來源：筆者操作圖)

¹²⁶ 黃世峰·陳文鋒·吳丞宇 編著，《機械工作法及實習》(台北縣：台科大，2008)，頁 222。

（五）鐸條

電鐸條的種類：若依塗料方式做區分，則分為赤裸電鐸條，薄塗料電鐸條、厚塗料及包料電鐸條。¹²⁷筆者使用包藥鐸條，直徑 3.2mm 長度 250mm 之電鐸條，此為市面上最常見鐸條之一，若使用不銹鋼與金屬焊接時則必須使用不銹鋼鐸條，否則無法焊接。

（六）鐸條運行的方法

筆者較常使用斜線法因使用的金屬大都是舊板或生鏽鋼板。

鐸條運行的方法：1. 直線法：鐸條與母材之間維持一定的弧長，均勻移動，常應用於 3mm 至 5mm 之板件單層鐸接。2. 旋轉法：又稱半月形法。主要應用在中等寬度的表層鐸道。3. 斜線法：又稱折線法。此法所鐸成之鐸道較密，常應用在舊板或生鏽鋼板之鐸接。4. 橢圓形法：又稱繞弧法。主要應用在較寬鐸道方面，此種鐸道堆積高度較前三者高。¹²⁸

（七）鐸接接頭的種類

兩鐸接的接合型式，一般可分為對接、塔接、角接合、T 行接合和邊緣接合等五種基本型式。¹²⁹筆者依照需求選擇適當的接頭方式，以尋求最美觀、堅固為原則。

（八）切割

1. 氧乙炔切割

由於鐸接產生極高溫使工件溶化，因此配合適當的裝置，將金屬溶液吹除，可以當作切割之用……。¹³⁰換言之，氧乙炔切割是利用火焰將金屬板加熱至高溫，在高壓噴出氧氣，使氧與高溫的金屬迅速化合，同時放出熱量，另外高壓氧氣將氧化材料吹離材料本體形成槽縫。¹³¹筆者乃應用氧乙炔切割方式如圖 3-5、3-6，將過大的鐵板加以切割，且利用氧乙炔切割切割出來的線條將呈現自然樸拙的感覺。

¹²⁷ 黃世峰·陳文鋒·吳丞宇 編著，《機械工作法及實習》（台北縣：台科大，2008），頁 213。

¹²⁸ 黃世峰·陳文鋒·吳丞宇 編著，《機械工作法及實習》（台北縣：台科大，2008），頁 222-223。

¹²⁹ 林義成·李國信·吳仁志 編著，《機械製造 I》（台北市，東大，2010），頁 217。

¹³⁰ 蔡俊毅 編著，《機械製造 I》（台北縣，台科大，2010），頁 5-13。

¹³¹ 蔡俊毅 編著，《機械製造 I》（台北縣，台科大，2010），頁 5-13。



圖 3-5 氧乙炔切割
(圖片來源：筆者操作圖)



圖 3-6 氧乙炔設備
(圖片來源：筆者拍攝)

2. 金屬切割機

金屬切割機切割靈活方便，適合單件但造形簡單之鐵材。筆者在創作造形最常用的鐵材為網鐵、鐵棒，在切割網鐵或鐵棒時筆者使用的切割機是金屬切割機如圖 3-7，在切割過程應注意火花飛濺。



圖 3-7 金屬切割機
(圖片來源：筆者拍攝)

3. 三用沖床

三用沖床具有角鐵切斷、穿孔、平面切斷功用，筆者除了網鐵、鐵棒也運用三角鐵此鐵材，在三角鐵切割方面，筆者則使用三用沖床如圖 3-8，在切割過程中需注意三角鐵裁切的角度，才能讓角度與角度吻合銲接成形。



圖 3-8 三用沖床

(圖片來源：筆者拍攝)

4.手提砂輪機

手提砂輪機乃是利用電動馬達旋轉帶動砂輪片的原理，實施研磨修飾的工作，鐵材裁切之後在切割處產生不平時可運用手提砂輪機研模，或者是小細節需裁切或修飾的地方則使用手提砂輪機如圖 3-9。



圖 3-9 手提砂輪機

(圖片來源：筆者拍攝)

綜合上述，我們可以得知焊接的技巧與作品美觀息息相關，如要製作出優良的作品需有創意的構想，也必須要有熟練的焊接技術，而在焊接的前我們必須了解焊接相關技術，以及各式各樣切割工具。。

第四章 作品分析與詮釋

「瓶之虛實空間表現」，是筆者創作之研究總稱，筆者依自身的生活經驗及對於人生體悟歷程，運用個人的創造力與想像力統整形體與型態，創造出屬於個人的立體藝術造型。在本次創作主題「瓶」的藝術造型體驗中，筆者嘗試突破現實中吾人對瓶的認知差異，這樣的嘗試也是藝術創作有趣的地方；也希望藉由創作抒發個人內心的情感並超越個人的人生瓶頸。

筆者將「瓶之虛實空間表現」分為三大系列，即為本章之分為三小節，第一節為「織夢系列」，此系列有三件作品，第二節為「渾沌系列」此系列亦有四件作品，第三節為「豁達系列」此系列為亦有三件作品。以下為擬「瓶之虛實空間表現」創作論述中所有作品，將作品依作品圖錄與單張作品分析全部列出與說明。如表 4-1 所列：

表 4-1 「瓶之虛實空間表現」作品目錄表

作品編號	作品名稱	創作年代	媒材	尺寸
織夢系列				
圖 4-1-1	瓶中星	2010 年	鐵	長 60×寬 25×高 90cm
圖 4-1-2	心嚮	2011 年	鐵	長 45×寬 40×高 95 cm
圖 4-1-3	喜悅瓶	2013 年	鐵、現成物	長 60×寬 45×高 90 cm
渾沌系列				
圖 4-2-1	鎖瓶	2014 年	不鏽鋼、鐵	長 50×寬 20×高 90 cm
圖 4-2-2	瓶網	2011 年	鐵	長 60×寬 50×高 90 cm
圖 4-2-3	屈膝瓶	2013 年	鐵、現成物	長 42×寬 38×高 80 cm
圖 4-2-4	轉瓶	2013 年	鐵	長 28×寬 25×高 90 cm
豁達系列				
圖 4-3-1	角面瓶	2013 年	鐵、壓克力	長 50×寬 38×高 85 cm
圖 4-3-2	安瓶	2013 年	鐵、壓克力	長 45×寬 35×高 90 cm
圖 4-3-3	捨瓶	2013 年	鐵、壓克力	長 100×寬 30×高 90 cm

本創作論述分為織夢系列、渾沌系列、豁達系列。織夢系列作品乃依據筆者在懵懂的青少年時期，對於未來的一種憧憬，如理想、願望、夢想，甚至是美滿的婚姻關係，此為織夢系列創作內容。渾沌系列想要表達的是對於未知的未來充滿迷惘與困惑，以及對於現實生活中遇到的瓶頸與困難，藉由雕塑創作抒發情緒並尋求解決之道。豁達系列所呈現的作品，是對於邁入不惑之年的我，如何尋求豁達人生。第一至三節分別敘述如下：

第一節 織夢系列

筆者的藝術創作是依人生經歷第一階段夢想著手，人從小就開始編織其夢想，而夢想包括：愛情、事業、名利、婚姻、生命誕生、奇幻旅程……等。而夢想的實現往往與現實間有著種種距離，但夢想總是美好的、喜悅的。筆者將夢想的發想及實現過程與經歷藉由作品抒發個人情感與感受，本節「織夢系列」共有三件作品，每件作品分爲三個部分說明。首先進行第一部分系列作品之創作動機與意涵；第二部分爲系列作品圖錄；第三部分單張作品的分析與說明。詳述如下：

一、織夢系列作品之創作動機與意涵




本系列乃筆者對於人生之初的各項夢想，希望藉由創作將個人生命中編織的理想，依照想像力與創造力創造於各造形之中。

每一個人都會編織夢想，有些人寫在日記裡，而我將其裝於瓶中，雖然夢想像星星般那麼遙遠，有時感到渺茫，但在夜深人靜時，卻感覺它近在咫尺那般鮮明，如何將夢中星掌握於手中呢！不外乎全力以赴讓夢想實現。

二、織夢系列作品圖錄

本系列作品共有三件，織夢系列作品圖錄如下：

表 4-2 「織夢」系列作品圖錄表

織夢系列		
		
瓶中星	心嚮瓶	喜悅瓶

三、單張作品分析

本系列將依照（一）創作理念（二）形式構成與技法（三）整體表現；作品詳細的分析與說明。

一、瓶中星作品說明

年代：2010 年

媒材：鐵

尺寸：長 60*寬 25*高 90cm

（一）創作理念

你與我心中皆有願望，不管經歷多少歲月，你與我許下的願望就像瓶中星一樣希望最後可以漂流到你我心上，你與我皆不能遺忘當初夢想與願望。記得在我懵懂、純真的時期，我對於婚姻充滿了憧憬，希望像電影的「富貴人家」一般，我要在家相夫教子，將家整理的一塵不染，等待家人每天歸來。但現實吞噬夢想，忙碌成爲生活代名詞，每天總是精疲力盡才回到家，回到家只剩下睡覺的功能，但希望願望像瓶中星一樣，經由我的努力可以漂流到你我現實生活中。

（二）形式構成與技法

造形名稱爲「瓶中星」，乃運用銲接手法及疏密空間的運用表現出造形，以細圓鐵拼成三角形再將三角形焊接成不同空間產生瓶之形體，使用三角形的線與虛實面所構成的瓶形，設計出虛實空間，並於瓶中利用不同角面拼成一顆類似放射星狀造形。除了可以從作品中感受到內外虛實美感，更能從不同時間及季節感受其影子的變化。

（三）整體表現

利用簡易的幾何形體呈現不同視角及虛實空間，此造形乃描述每個人心中的願景，像星星一般，雖在遙遠的天際，但總有一天會像流星一樣，殞落到地球就像允諾你我的願望一般。

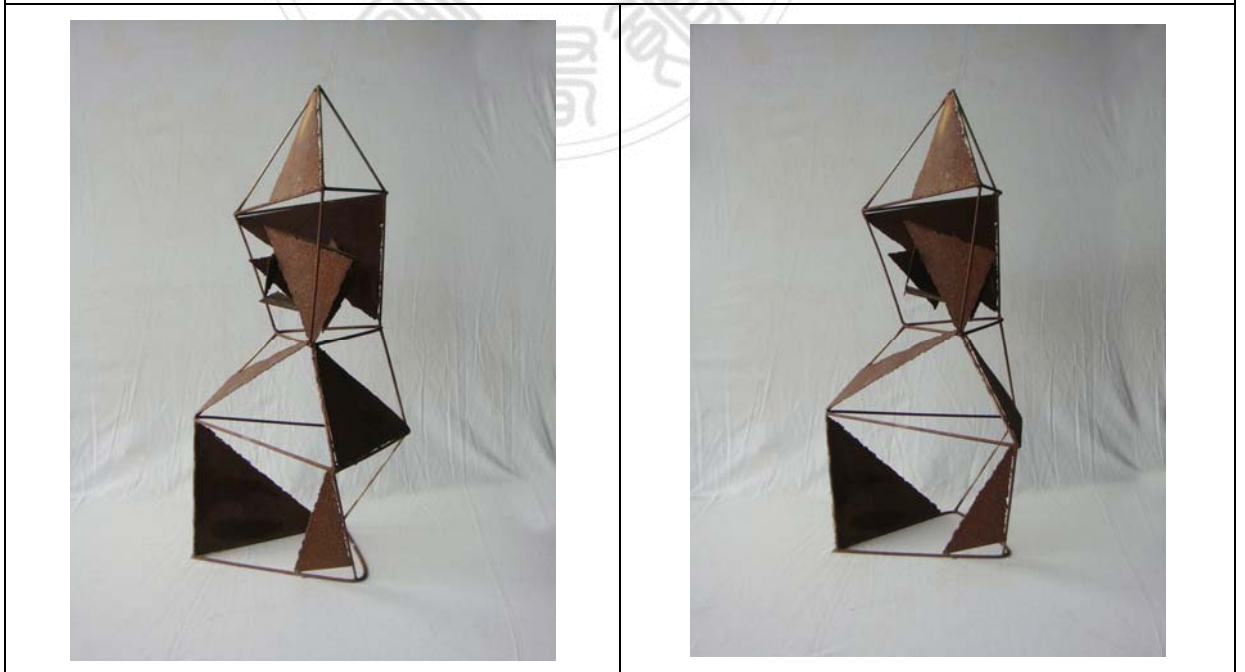
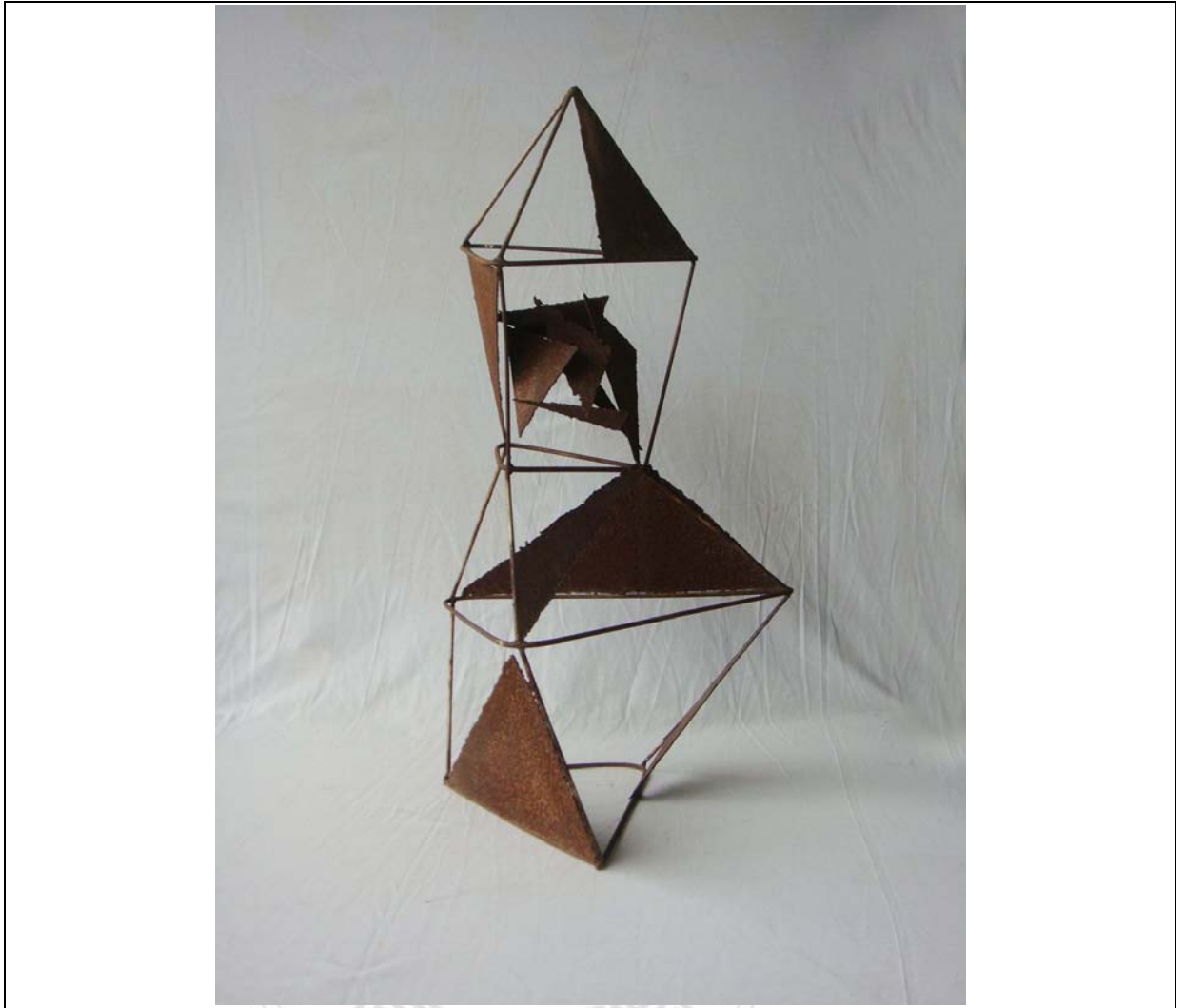


圖 4-1-1 邱方欣，「瓶中星」，2010 年，鐵，長 60*寬 25*高 90cm

二、心嚮瓶作品說明

年代：2011 年

媒材：鐵

尺寸：長 45*寬 40*高 95 cm

（一）創作理念

人的一生有許多的決擇，在每個階段所要決定的問題也不一樣，但有一點可以肯定的是，你的決擇將決定您未來的生活。在國中畢業時第一次的決擇要讀高中或高職，因不愛讀書我決定選擇高職，高職科系眾多經由姐姐的建議選擇了廣告設計科，到了考二專時發現自己並無繪畫天份，希望可以重新選擇，但重新選擇需要再有再次失敗的勇氣，我因沒勇氣放棄選擇，還是就讀原來科系，但這時我的心告訴我既然決定讀設計類科，就必須從科系中找出自我專精的地方，這時我發現讀設計科目繪畫只是其中一部份，版面的編排及雕塑方面我確有不錯表現，便依照自己決定勇往直前。首先嚮往的是於設計界有一席之地，於是工作的選擇就以設計為目標。第一個打工工作是婚紗美工設計，第二個打工工作是旗幟設計，第三個正式工作便是在 CD 設計公司擔當任設計師，因為心中已經決定，設計它是我心中嚮往的工作。當我知道我要什麼心中嚮往什麼時候，人心就像打了鎮定劑一般，不再質疑，不再感到困惑，依照目標往前邁進。

（二）形式構成與技法

造形名稱為「心嚮瓶」，以幾何造形來創作，以三角鐵為素材呈現瓶的造形。造形中外圍三角形所要表現是外在機會，而中間兩個三角形所要表現的是心中的決擇。每個人心中都有一把尺，雖常因為外在因素而三心二意，但最終要確定目標勇往直前，邁向心中所嚮往之目標。運用焊接為手法，創作出一系列的虛實空間作品，並以中國傳統虛實相生的美學原理，創作出兼具了理性的觀念與感性的作品。

（三）整體表現

以理性的觀念與感性的感受為創作的靈感，理性的是知道心中嚮往的理想，感性的是將他化為心中的力量，表現於作品之中。希望藉由作品表現出肯定自我、堅定信心及存在的價值。



圖 4-1-2 邱方欣，「心嚮瓶」，2011 年，鐵，長 45*寬 40*高 95cm

三、喜悅瓶作品說明

年代：2013 年

媒材：鐵、現成物(飛機螺旋槳)

尺寸：長 60*寬 45*高 90 cm

(一) 創作理念

鳳飛飛的歌詞：心肝寶貝

輕輕聽著喘氣聲 心肝寶貝子 你是阮的幸福希望 斟酌給你晟
望你精光 望你知情 望你趕緊大 望你古錐 健康活潑 毋驚受風寒

當男女進入婚姻後就會一個相同決擇，是否孕育下一代，尤其在金融風暴的大環境下，各行各業皆不景氣，時下的夫妻對於孕育下一代的考量變多。但孩子是愛情的結晶，孩子是甜蜜的負擔，尤其聽到鳳飛飛的心肝寶貝這首歌時，我想天下父母都有相同心境。

(二) 形式構成與技法

利用面與線的結合呈現虛實空間，並運用面的三角形與線形成的三角形以對稱的造形表現出男女進入婚姻，因愛結下愛的結晶，這愛的結晶處於婚姻的中心點，代表著兩人生活的重心運用飛機螺旋槳呈現一個小生命，在未來生命中喜怒哀樂皆因他而起，愛是一種無私的容忍與承擔。技法引用機械切割鐵板及三角鐵焊接而成。

(三) 整體表現

人生裡最奧妙的事莫過於看著自己的肚子一天天大起來，當疼痛過後一個小生命從天而降到我的生命中，每當早起看到身旁的小生命，便感嘆世間實在太不可思議了。這小生命竟是從我的肚子裡誕生出來。他代表的是愛的結合，生命的延續，更是喜悅的來源。

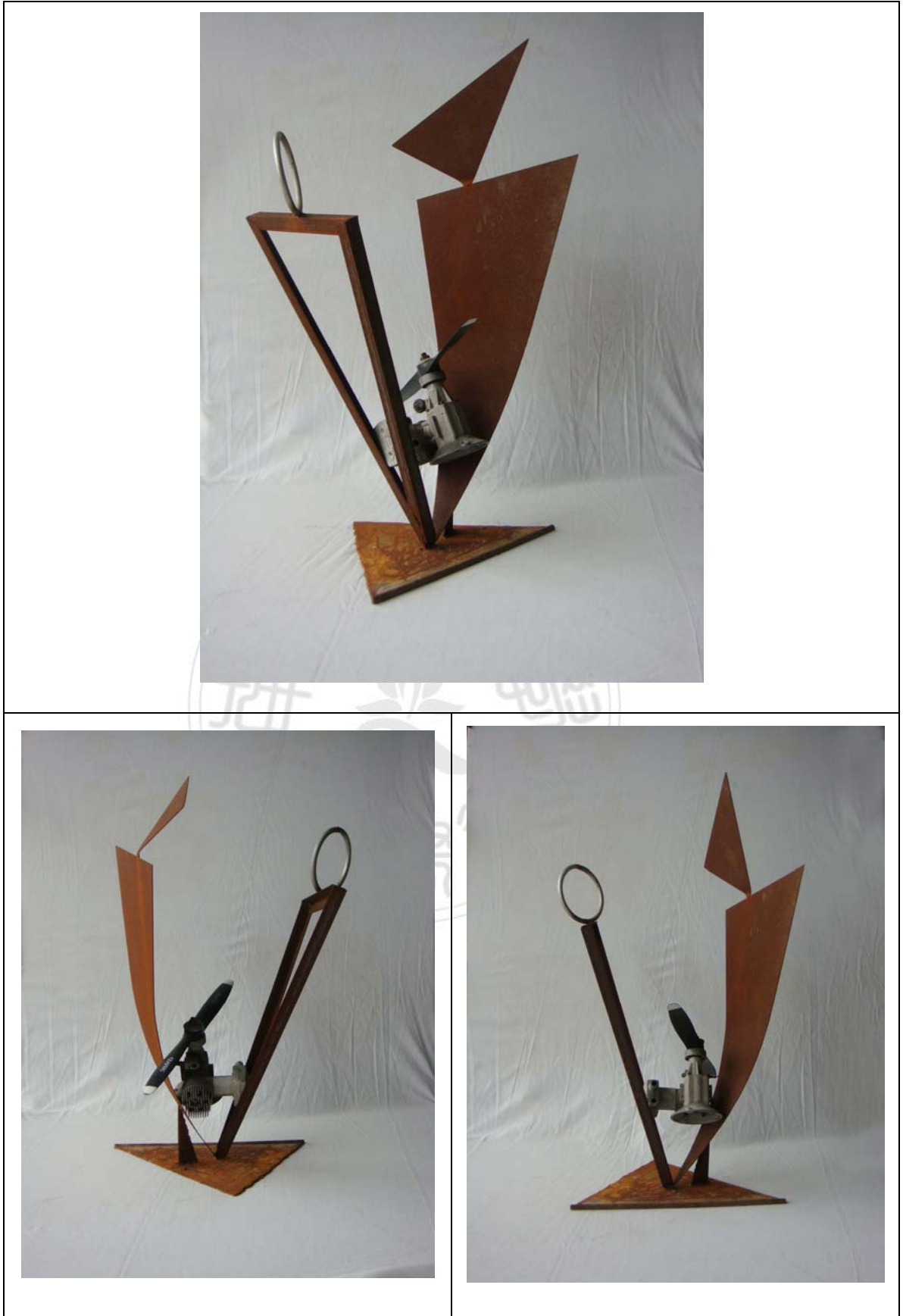


圖 4-1-3 邱方欣，「喜悅瓶」，2013 年，鐵、現成物，長 60*寬 45*高 90cm

第二節 渾沌系列

常有人比喻人生如苦海，當呱呱落地的那一刻起，便知當人是如此辛苦，那到底為的是什麼，又是何種理由人必需如此生活，要承受如此的壓力，而困惑包含在感情：怕的是遇人不淑，愛情不如意。在工作上：怕尋找不到好工作，找到好工作又怕不能勝任。在人際關係上：話多得罪別人，話少人際關係差。生活上：安定則一層不變，不安定生活充滿不穩定。一連串的困惑、質疑、與不確定性充斥著生活當中，筆者藉由創作抒發個人於困惑中的情感與感受。

一、渾沌系列作品之創作動機與意涵

本系列乃呈現筆者於人生渾沌環境中的各項困惑，在現實生活中人們內心總是充滿著焦慮和困惑，希望能找到一個安身之處以撫慰疲憊的身心，藉由創作過程中訴說著困惑以尋求解脫，將生活中困擾呈現於作品中，更希望在創作過程得到解答，並獲得心靈的慰藉。

二、渾沌系列作品圖錄

本系列作品共有四件，渾沌系列作品圖錄如下

表 4-3 「渾沌」系列作品圖錄表

渾沌系列			
			
鎖瓶	瓶網	屈膝瓶	轉瓶

三、單張作品分析

本系列將依照（一）創作理念（二）形式構成與技法（三）整體表現；作詳細的分析與說明。

一、鎖瓶作品說明

年代：2014 年

媒材：鐵、不鏽鋼

尺寸：長 50*寬 20*高 90 cm

（一）創作理念

王國維於「人間詞話」道： 25 憂生亦憂世

「我瞻四方，蹙蹙靡所騁」，詩人之憂生也。「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」似之。「終日馳奔走，不見所問津」，詩人之憂世也。「百草千花寒食路，香車繫在誰家樹」似之。¹³²

這首詩讓我感受到，人生是如此漫長，似又短暫，而活在當下的我如何獨自一人面對總是充滿迷網未來，像枷鎖鎖著心中的愛戀，雖然已用無數枷鎖鎖住，但心中的烙印實在太深，隨時掙脫枷鎖脫瓶而出。

（二）形式構成與技法

畫面中，前景以一連串鐵製的鎖頭串連接成瓶形，背景用不鏽鋼與前景產生質感的對比性，讓瓶形若隱若現，呈現在畫面中，表現出一種「反覆性」與「差異性」。而背面運用如網般的三角形當支柱，所呈現的是內在枷鎖，當您看著作品的同時，發現作品中的您也扭曲變形呈現在畫面中，色彩是如此鮮明，像是將心中不敢說出的心境血淋淋顯現。技法運用銲接與雷射切割而成。

（三）整體表現

芸芸眾生，造就的只是充滿枷鎖的孤寂，利用鎖呈現整個形體，像將人的思續如瓶般緊緊封鎖於網中，表現獨自一人孤寂絕望，呈現的是內心不堪的回首的記憶。

¹³² 王國維著，范雅編著，《人間詞話》（北京：武漢，2011），頁 102。

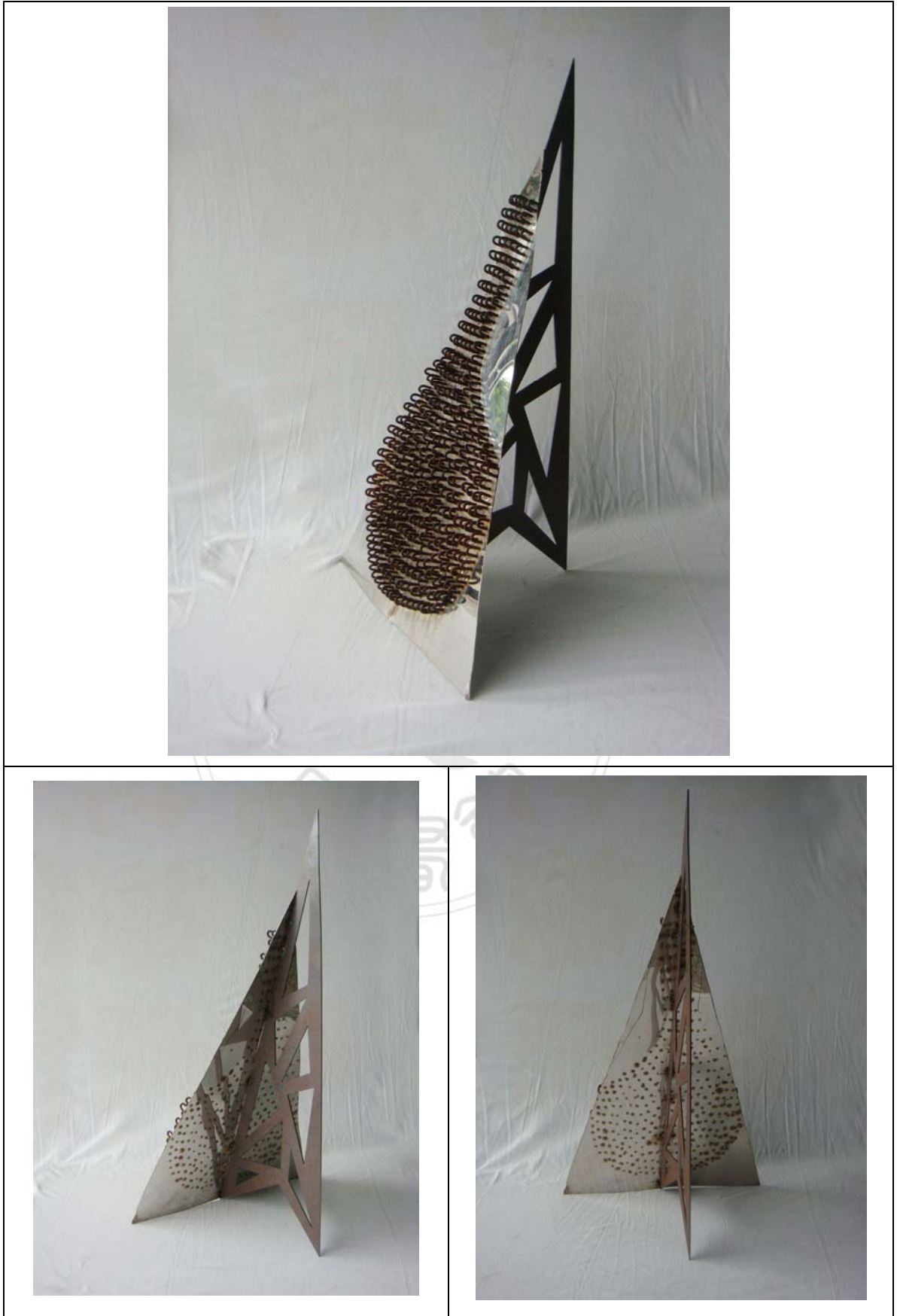


圖 4-2-1 邱方欣，「鎖瓶」，2014 年，鐵、不鏽鋼，長 50*寬 20*高 90cm

二、瓶網作品說明

年代：2011 年

媒材：鐵

尺寸：長 60*寬 50*高 90 cm

（一）創作理念

人很容易自尋煩惱，作繭自縛，但要記得解開煩惱的繩索，不要被它給綁住了。你要學會看清煩惱的本質，它是從懼怕不安滋生起來的假設性危機。只要你能看清它，把事實真相弄清楚，就能克服煩惱。¹³³

人生是如此漫長似又短暫，當你身陷於迷網中時，當下的您用何種種方式逃離困境的，你又是用何種心態再去編織另一個理想人生目標。在每個人人生階段中會遇到不同的困境，如何走出瓶頸最好的方式是，換個角度去觀看事物，當下您將會發現危機變轉機，而你所謂的網不過是心網罷了！古云：「解鈴還需繫鈴人。」將自己囚禁於網中的是自己，能讓你破繭而出的也是自己。

（二）形式構成與技法

造形名稱爲「瓶網」，乃運用三角形當基本單位所設計出虛實空間之瓶形。從三角形體中感受不同面向的虛實困惑美感，更能從困惑中編織另一個美麗形體。技法：運用銲接而成。

（三）整體表現

俗務的羈絆加上虛名的追求，將你有囿限於瓶網之中，要勇敢的走出那自我設限的牢籠，換個心境及看待事物的角度，千萬不要被社會的價值線定了你我的框框，勇敢地編織另一個開闊自由的人生。

¹³³ 鄭石岩著，《人生路這麼走》（台北市：遠流，2010），頁 184。



圖 4-2-2 邱方欣，「瓶網」，2011 年，鐵，長 60*寬 50*高 90cm

三、屈膝瓶作品說明

年代：2013 年

媒材：鐵

尺寸：長 42*寬 38*高 80 cm

（一）創作理念

老莊思想的生活提到：「曲則全，枉責直」，這句話的意思是，「委屈自己方可保全，能屈才能伸」，簡略地說，「曲則全」就是「曲全」，這也是可以窺出老子的處世哲學的一端的語句之一。¹³⁴

在競爭的環境中，如何適應當今社會，那便是要為五斗米折腰，屈膝、折腰、點頭，為的是養育膝下子女，但大丈夫能屈能伸勇往直前完成自我理想。此念頭乃是在招生工作時體悟到的，私校的教師面臨少子化招生不易，必須汲汲營營利用晚上時間到學生家中招攬學生，在招攬學生的過程除了解釋學校各科的優點，還必須屈膝、折腰、點頭的要求家長同意該生到本校，除此之外有些不乖的學生還會提出眾多無禮要求，真是身心俱疲，但為了養家餬口，必須委曲求全。

（二）形式構成與技法

利用簡易的曲線與三輪車車輪相結合，曲線代表做人柔軟的身段，也就是成功條件即是「腰要軟、頭要點、腳要勤」，而三輪車車輪則代表的是孕育下一代。在競爭的社會環境中，培育有競爭力的下一代，必須委屈求全的意念，方可成功。技法則引用銲接手法將其穿插拼湊構成。

（三）整體表現

在現實的社會中，要跟別人有所比較，除了要有專業能力之外，委屈求全也是非常重要的。應用網鐵加上現成物三輪車輪子，表現出現代人為餬口及生活的無奈，另外也表現出雖纖細柔弱卻擁有堅韌的韌性。

¹³⁴ 陳青平主編，《老莊思想的生活智慧》（台北：大將文化，1997），頁 34。

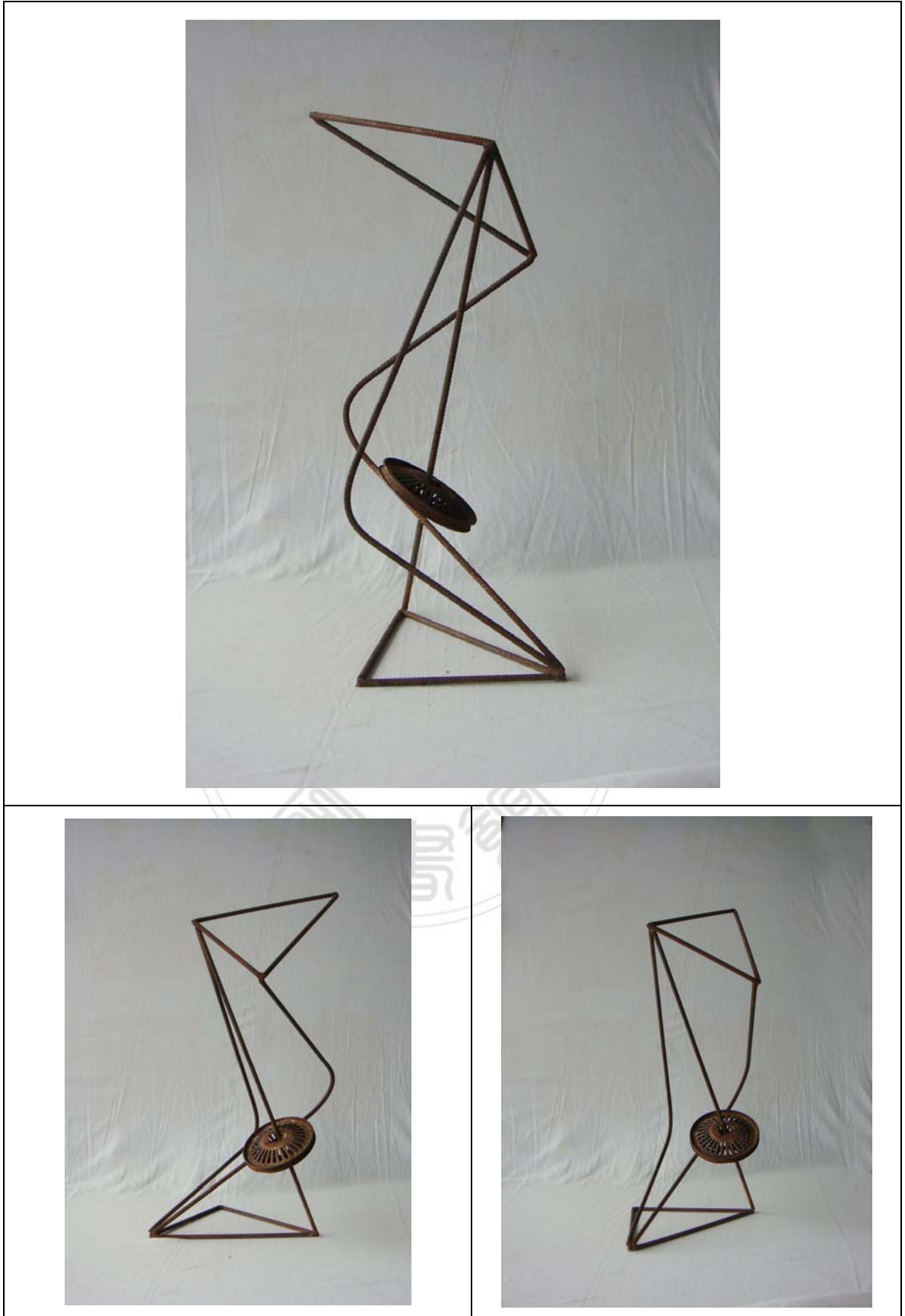


圖 4-2-3 邱方欣，「屈膝瓶」，2013 年，鐵、現成物三輪車輪子，長 42*寬 38*高 80cm

四、轉瓶作品說明

年代：2013 年

媒材：鐵

尺寸：長 28*寬 25*高 90 cm

（一）創作理念

人生就像陀螺一樣不停的轉，被生活這跟無形的鞭子鞭策著，好像永不停息地旋轉著，在旋轉過程中有順利，有時候難免會遇到困難停頓摔落，但只要再次將繩捲好，揮甩出去，又能重新轉動，而心境就像洗三溫暖一般，有時亢奮、有時平靜、有時低落，如何面對忙碌的生活，唯有，百折不撓的向未來前進，就像旋轉的陀螺，只有不停地旋轉，才能把生活旋轉得更精彩。

（二）形式構成與技法

從作品中感受出不同角度之虛實美感，而在作品中的三個不同角度三角形及往上延伸的弓箭，是想告訴您當你遇到困難瓶頸時，何不換個角度與心情，轉個念頭，一切將變的不同，危機也有可能變成變轉機。技法乃利用氧乙炔切割及焊接手法設計而成。

（三）整體表現

把一生比喻成弓箭一樣旋轉發射，雖在旋轉過程中會遇到不同瓶頸與困難，將心換個角度，最終目標是到達靶心，是不是就像鄭石岩教授所說的要看清危機的真相，克服環境中的困境，就會達成目標。

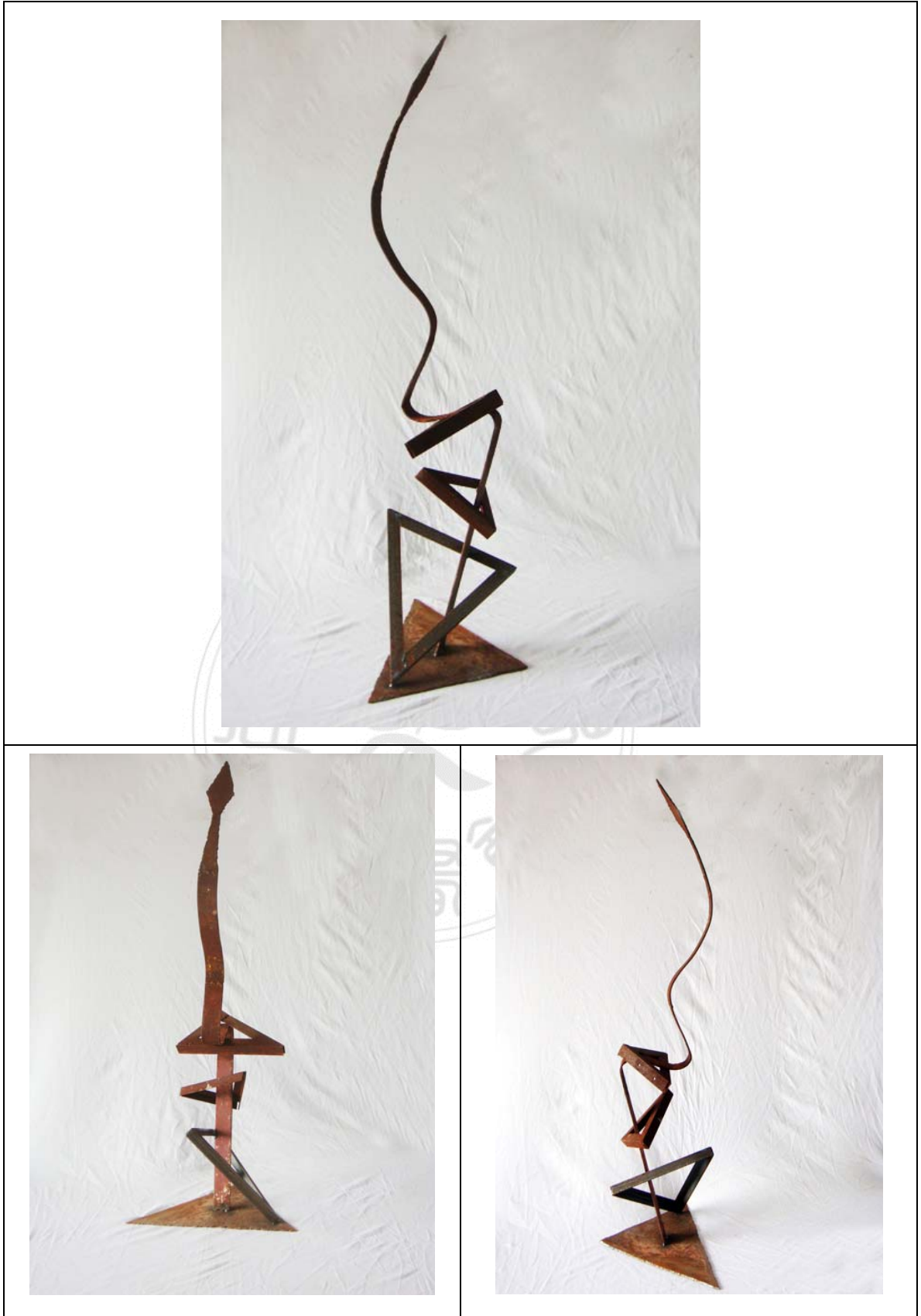


圖 4-2-4 邱方欣，「轉瓶」，2013 年，鐵，長 28*寬 25*高 90cm

第三節 豁達系列

在人生起伏中，如何看破名與利找到一個生活的平衡點，並擁有豁達心靈，除了樂觀的看待每一件事，更要運用不同角面去分析遇到的難題，再站在不同的立場去剖析生命中遭遇的難題，我想困惑將會離你遠去，迎接你的是豁達的心境。

現實生活中經常見到某些人，爲了爭奪利益不惜惡語相向，甚至大打出手，當你得到時只不過是當下的愉悅，事後你將發現你失去了更多。人生的過程，有得有失，得失參半，語云：「塞翁失馬，焉知非福」，孔子曰：「取乎其上，得乎其中；取乎其中，得乎其下；取乎其下，則無所得矣。」不要在得失上太過認真計較。

一、系作品之創作動機與意涵

本系列乃筆者利用造形訴說著人生最高境界「豁達」，就是對於任何事物，內心可以做到不起變化，外在可以不去盲目追從，淡泊名利，追求生命中最理想的理想，即是靈魂的解放和心靈的歸屬，追求平凡中的快樂、自由與平安。

二、系列作品圖錄

本系列作品共有四件，豁達系列作品圖錄如下

表 4-4 「豁達」系列作品圖錄表

豁達系列		
		
角面瓶	安瓶	捨瓶

三、單張作品分析

本系列將依照（一）創作理念（二）形式構成與技法（三）整體表現；作詳細的分析與說明。

一、角面瓶作品說明

年代：2013 年

媒材：鐵

尺寸：長 50*寬 38*高 85 cm

（一）創作理念

我們生活在自由開放的社會，處在五光十色的環境中，引誘多、意見多、看法紛雜，如何獨立思考認清事實，不被物欲所束縛且保留最樸實的心，除了利用不同角度去觀看事物，用樂觀進取的面向去解剖生活混亂窘境，才能不被拖進迷惘困惑的漩渦。作品應用三角鐵及網鐵焊接加上壓克力面構成，它代表著不同時期對於事物看法會有所改善，但不變是樸實進取的初衷。

（二）形式構成與技法

「角面」是三角鐵及網鐵焊接構成的，它是利用多個三角形結構拼湊而成，並使用三原色壓克力顏色及金屬生鏽原色，讓人感覺了光鮮亮麗的視覺效果，同時具有濃厚的樸拙色彩。作品中，利用不同大小的三角形壓克力創作出板材之間的空間感，感覺明快安適。

（三）整體表現

「角面」瓶乃是運用眾多角面呈現多變的社會，尤其在多變的社會中充滿著金玉其外敗絮其中，我們應該化解虛有其表的誘惑，以免在追逐外物時迷失了自己的方向，被外物所束縛，應保留最樸實進取的心。

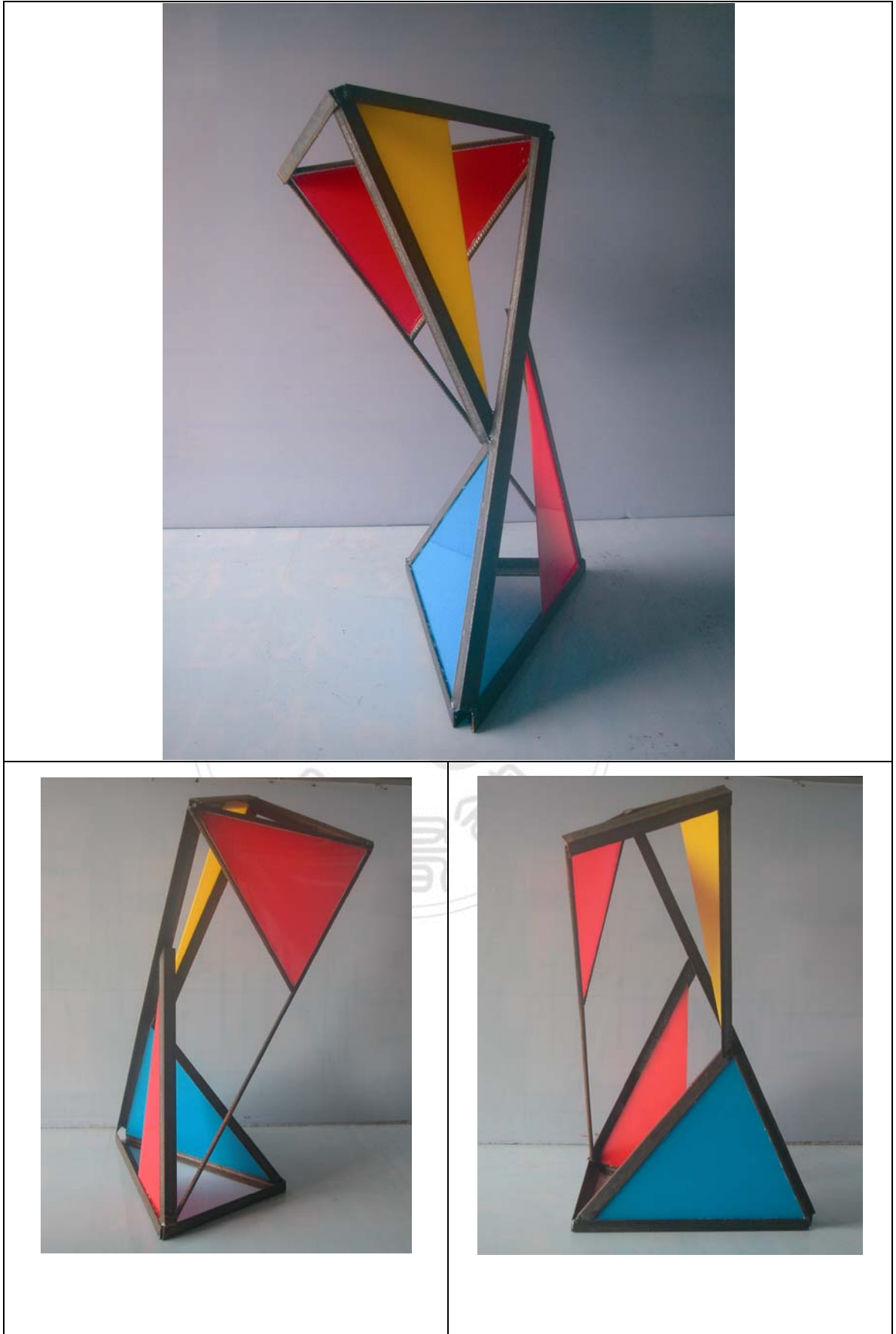


圖 4-3-1 邱方欣，「角面瓶」，2013 年，鐵、壓克力，長 50*寬 38*高 85cm

二、安瓶作品說明

年代：2013 年

媒材：鐵

尺寸：長 45*寬 35*高 90cm

（一）創作理念

家是每個人安身立命的地方，更是每個人的避風港，不管你在外面遭遇到任何的挫折與委屈，只要回到這「溫暖的空間」，瞬間「心」就「安」了、「氣」就「消」了，困惑在家人的協助下慢慢的解開了，家真是一個指引到光明面的一盞明燈。

（二）形式構成與技法

利用三角曲面構成一個空間，在空間中加入壓克力板及燈光，表現出空間充滿歡笑與溫暖感，引用顏色金屬顏色代表樸實的家庭，三原色壓克力片代表充滿歡樂的氣氛，呈現溫馨光明的感覺，運用銲接技法設計而成。

（三）整體表現

溫馨的家庭，將人帶領到樂觀開朗、積極進取的世界，在我迷惘困惑時，家庭中的成員，指引我正確光明的方向。人的一生總是盲目的追逐外在物質的滿足，但物質的擁有總是稍縱即逝，維有家才是生命中最重要歸屬，它提供心靈的寄託，它是挫折的避風港，它提供人一生中永遠的慰藉。



圖 4-3-2 邱方欣，「安瓶」，2013 年，鐵、壓克力，長 45*寬 35*高 90cm

三、捨瓶作品說明

年代：2013 年

媒材：鐵、壓克力

尺寸：長 100*寬 30*高 90 cm

（一）創作理念

得失，有得亦有失！得失之間有著微妙的平衡關係。關於親情，要捨棄談何容易，尤其是懷胎十月所生下的子女，有位好友，有一天夫妻倆載著獨生子出遊，在回程的路上悲劇發生了，獨生子突然伸手拉開車門，好友之妻眼睜睜的看著獨生子拋出車外摔落在地，好友夫妻倆抱著頭皮掀開 3/2 且血流不止的獨子疾駛醫院急診室，但最後終究無法抵抗死神，宣告不治。好友之妻因自責得到重度憂鬱症，丈夫及親人皆不捨獨生子離去，但更不捨好友妻子沉溺於悲傷的浪濤中。但與其怨天尤人，還不學會放下，因為周遭的親人也需要你，放下吧！放開禁錮的心，放下不捨，捨棄不堪回首的記憶，新的人生等待著你。五年後的某一天好友之妻在度懷孕了。

（二）形式構成與技法

利用三角面與線形構成形體，表現出突破與平衡的美感，並利用壓克力板表現出，柳暗花明的意象，表現技法應用銲接技法。

（三）整體表現

人總是患得患失，失去的想擁有，得到的想更多，也因此人生的追求中來回擺盪，卻難以維持平衡，更在追求過程中不知不覺中失去更多。得失乃是一體兩面，若想要什麼，必會失去其他，倒不如放下，在虛虛實實的生活中，找到人生的平衡點，珍惜目前所擁有的。

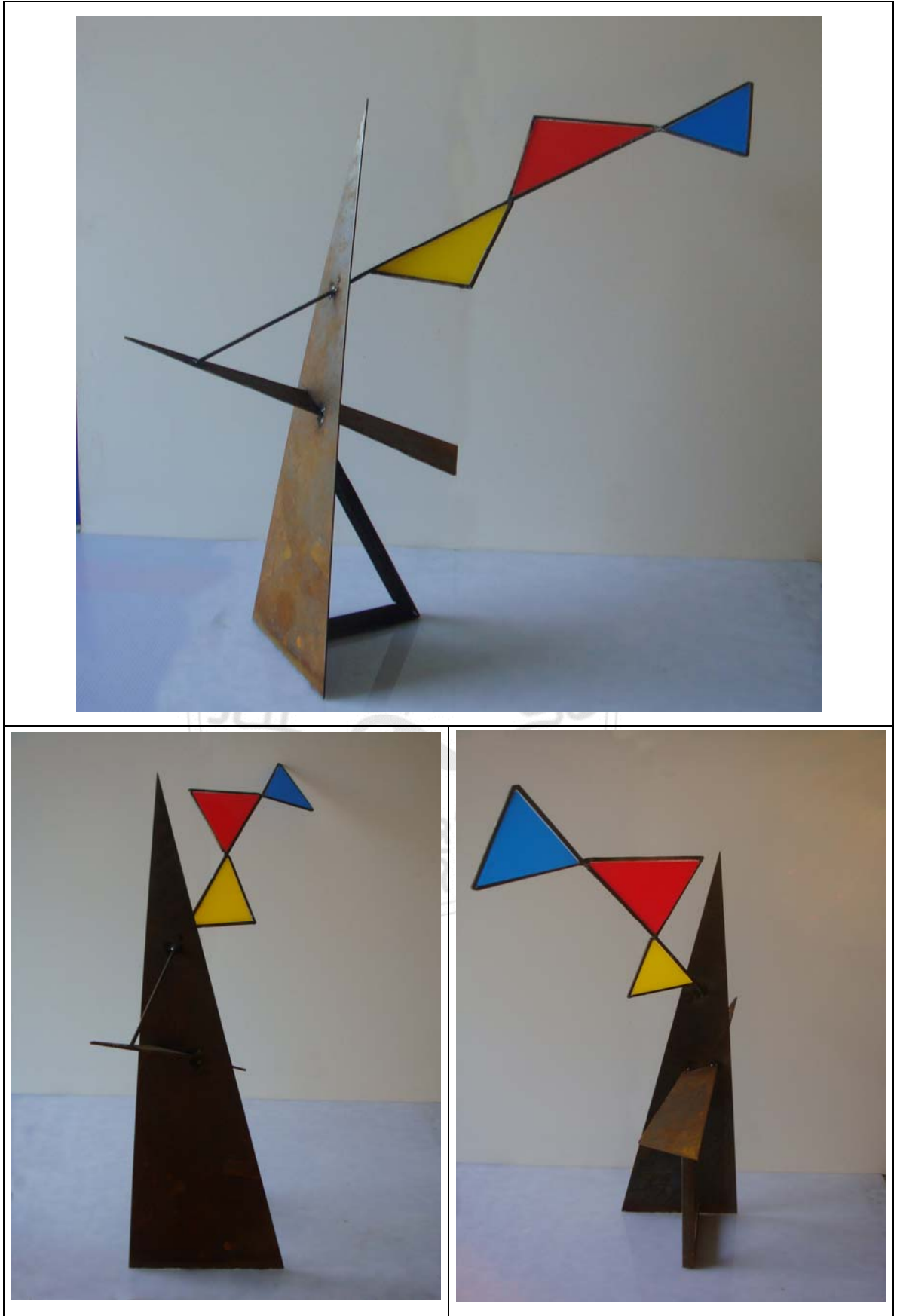


圖 4-3-3 邱方欣，「捨瓶」，2013 年，鐵、壓克力，長 100*寬 30*高 90cm

第五章 結論

雕塑創作研究對筆者而言是一種自我挑戰、自我期許更是一種自我內心情緒的發洩。此次論文中雕塑系列作品，是筆者引用現代主義強調的自我中心性、原創性、多元性、理性等相關理念，且筆者嘗試突破現實中吾人對瓶的認知差異，而人生瓶頸的超越更是筆者創作之外的大收穫，擬瓶之將個人生活經驗與自我內心深處對現實生活感觸的呈現；從人初期對於生活環境的夢想，到面對現實環境的困惑，最後尋求心靈豁達的理想世界，將這些遭遇轉化成雕塑形式，來抒發筆者對面這些生活順逆境時的自處之道。相信人都希望一生風調雨順、盡如人意，但事與願違，我們必須時時刻刻面對不同的困難與挑戰，但就因面對種種考驗時，才能造就更多的突破與成長，希望透過創作的歷程，使自身往後的藝術領域更加寬廣與深層。

第一節 創作的省思

「創作」來自於生活感受與現實體悟中的意象。筆者藉由創作過程，反省人的一生經歷，突然感覺人生真的苦短，感覺好像是昨天的事，轉眼間已邁入不惑之年，尤其在南華大學這四年感觸更深，深覺研究學問更深入，越感自我能力不足，創作更是無止盡，在此次創作雕塑過程中，總侷限於固定模式無法突破自我，幸虧指導老師不斷指點，更不惜出借相關書籍供筆者學習，令筆者在雕塑領域中開拓了新的聯想力與感官的視野，並開啓另一種創造的思路。研究結論就以本文初設定目地一一檢視之：

- (一) 以瓶之造型創作，以生活經歷為內容，應用金屬材質不鏽鋼、鋼鐵來創作作品：筆者創作乃將人生中所面臨的問題，引用作品一一詮釋，如人生之初織夢，將筆者的夢想運用作品呈現出來。中期時，人生充斥著困惑、質疑、與不安於生活當中，筆者藉由創作抒發個人於困惑中的情感與感受。在起伏的人生中，如何擁有豁達心靈，樂觀的看待事務，困惑將會離你遠去，筆者運用創作表現豁達的心境。
- (二) 進行現代藝術學理基礎之研究，並達到虛實空間之創作理念：以現代主義理論強調的自我中心性、原創性、多元性、理性等相關理念作為依據，以釐清筆者在創作所遭遇的相關問題，使創作能與理論相互佐並結合運用，建立虛實的空間造形。
- (三) 使用不同金屬材質之應用，並完成創作的對比性表現形式：本次創作運用

不銹鋼、網鐵、三角鐵鐵片等金屬材質創作出不同藝術品，藉由不同金屬材質表現出對比性質感與造形。

第二節 未來展望

「學如逆水行舟，不進則退」可見求學、創作，要不間斷去體驗與創作若稍有懈怠，將會遭到淘汰。在此次的創作歷程中，筆者嘗試使用鋼鐵為雕塑之主要媒材，以焊接為技法並將現成物與壓克力材質融入造形之間，且於工廠內創作這想法與構成主義字眼的意思理念相同。

構成主義這個名字源於 1922 年史汀寶(Stenberg,V)等藝術家在莫斯科詩人餐廳聯展出目錄所用的字眼“Constructivists”，這個字眼的意思是「所有的藝術家都該到工廠裡去，在工廠裡才可能造就真實的生命個體」¹³⁵

意味著要造就真實生命個體，工廠是一個好的抉擇，而筆者也是如此認為，因為工廠裡可以依據現實生活所需求的必需品，當作創作的體材與靈感的來源。在未來的時間裡，筆者也會於工廠中創作出各種作品。進而探究學理，此次創作從探討學理過程中體會到學理之必要性與重要性，尤其此次探討後現代主義及現代主義的書籍中探究現代主義，從中瞭解到現代主義特徵：原創性、自我中心性、多元文化並存、理性、超越自我...等。並瞭解如何在多元素材中，包括不同與往的雕塑創作手法以鐵當媒材及與現成物的再重組創造新造形，運用雕塑的方式將生活經歷情感呈現，創作出生動且富有生命力的作品。

筆者從雕塑創作的展開至目前階段，對於雕塑的構思及表現內涵已有所成長，尤其經由本次瓶之虛實空間表現的創作形式與內容，已符合筆者藉由生活經驗的探索與分析中，提升自我的認知及心靈感受之創作動機與目的，且從此次創作中也發掘到自我潛力。往後做創作上將依循多觀察、多體會、多欣賞及研究他人作品，累積自我實力，然後歸納內心的感受化為創作之元素。尤其經現代主義思維的洗禮，應嘗試多元媒材，瞭解應跳脫傳統二元對立的觀念，看待事物應從一種新角度、新觀念出發，突破傳統、挑戰不變原則，藉以表達內心語言，將生活中感受到的，呈現於作品當中，至於空間營造是筆者期待再努力的部份，未來將作品營造出虛實空間及各角度的美感。

¹³⁵ 牛曰斌。「結構造形單元在海報構成的研究以國際建築雙年展——結構造形特展海報為例」，(碩士論文，國立臺灣師範大學)，頁 28。2005。

參考文獻

一、專書

- 王煥探·柯華葳著。1999。《青少年心理學》。臺北市：心理。
- 王國維著；范雅編著。2011。《人間詞話》。北京：武漢。
- 台北市立美術館編輯。1996。《後現代美學與生活》。臺北市：北市美術館。
- 安·寇克藍著；張婉真譯。2002。《法國當代藝術》。臺北市：麥田出版。
- 安海姆著；李長俊譯。1985。《藝術與視覺心理學》。台北：雄獅。
- 何容主編。1988。《國語日報辭典》。台北市：國語日報社。
- 何政廣主編；崔蕙萍撰文。2003。《亨利·摩爾》。台北市：藝術家。
- 李良仁著。1986。《實用技法叢書 2—雕塑技法》。台北市：藝風堂。
- 呂清夫著。1996。《後現代造形的思考》。高雄市：傑出文化。
- 吳治平著。1998。《超空間-混沌現象中的空間機會》。台北：創興。
- 吳樹人著。1982。《中外雕塑比較研究》。台北市：中央文物。
- 江衍疇著。2004。《台灣現代美術大系·雕塑類：抽象構成雕塑》。台北市：藝術家。
- 彼得·蓋伊著；梁永安譯。2009。《現代主義異端的誘惑》。台北縣：立續文化。
- 林崇仁著。2002。《造形與構成》。永和市：視傳文化。
- 林銘泉著。1993。《造形一》。台北：三民。
- 林義成、李國信、吳仁志編著。2010。《機械製造 I》。台北市：東大。
- 姜禮德編著。2011。《機械製造 I》。新北市：龍騰。
- 高宣揚著。1996。《論後現代藝術的『不確定性』》。台北：唐山。
- 張春興著。1996。《教育心理學》。台北市：台灣東華書局。
- 畢恆達著。2001。《空間就是權力》。台北市：心靈工坊文化。
- 麥可·坎奈爾 (Michael Cannel) 著；蕭美惠譯。1996。《貝聿銘：現代主義泰斗》。臺北市；智庫
- 徐桂峰主編。1984。《藝術大辭海》。台北市：華視。
- 黃光雄主編。2003。《教育導論》。台北市：師苑。
- 黃世峰·陳文鋒·吳丞宇 編著。2008。《機械工作法及實習》。台北縣：台科大。
- 楊大春著。1994。《解構主義》。台北：揚智文化。
- 楊成寅·黃幼鈞著。1994。《鬼斧神工：中外雕塑藝術鑑賞》。臺北市：書泉。
- 管家琪著。1997。《成功者的故事貝聿銘》。臺北市；聯經。
- 滕守堯著。1997。《藝術社會學描述》。台北市：生智。
- 郭少宗著。1997。《認識環境雕塑》。台北市：藝術家。
- 劉豐榮。1997。《幼兒藝術表現模式之理論建構與其教育義涵之研究》。台北：文景。
- 葉重新。2001。《教育研究法》。台北市：心理。
- 歐陽中石主編；鄭曉華·駱紅編著。1999。《藝術概論》。台北市：五南。
- 陳淑珍譯。2000。《塑造空間》。台北市：六合。
- 陳錦忠著。2010。《雕塑符號與傳達》。北市：秀威資訊科技。
- 陳青平主編。1997。《老莊思想的生活智慧》。台北：大將文化。
- 館野正美著；趙佳誼譯。2003。《老莊思想圖解》。台北：商周出版。
- 蓋瑞忠編撰。1989。《藝術欣賞入門》。台北市：台灣省立博物館出版部。

- 賴志宏編著。1987。《基礎造形》。台北市：儒林。
- 蓋羅·憑·波姆 (Gero von Boehm) 著；林兵譯。2003。《與貝聿銘對話》。臺北市：聯經。
- 謝棟樑主編。1993。《雕塑》。台中市：台灣省政府教育廳。
- 蔡俊毅編著。2010。《機械製造I》。台北縣：台科大。
- 鄭曉華著。2009。《藝術概論》。台北市：五南。
- 鄭石岩著。2010。《人生路這麼走》。台北市：遠流。
- 鄭祥福著。1999。《後現代主義》。台北市：揚智文化。
- 蕭蕭著。2007。《現代新詩美學》。臺北市：爾雅。
- 蕭瓊瑞著。2004。《景觀·自在·楊英風》。台北市：雄獅。
- Pam Meecham、Julie Sheldon 著；王秀滿譯。2003。《現代藝術批判》。台北縣：韋伯文化國際。
- Suzi Gablik著；滕立平譯。1991。《現代主義失敗了嗎？》。臺北市：遠流。
- Bryant, Julius。2004。 *Anthoony Caro: a life in sculpture*。North London: Merrell。

二、碩士論文

- 牛曰斌。2005。「結構造形單元在海報構成的研究以國際建築雙年展——結構造形特展海報為例」(碩士論文，國立臺灣師範大學)。

