

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

舞動五觀意象－沈香齊立體造形創作論述

The Application of Five-sense Image- Three-dimensional Works created by

Hsiang-chi Shen



研 究 生：沈香齊

HSIANG-CHI SHEN

指 導 教 授：林正仁

Cheng-len Lin

中 華 民 國 一 百 年 十 二 月


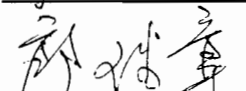
南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩 士 學 位 論 文

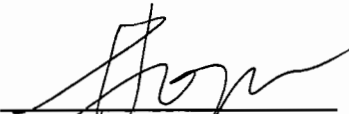
舞動五觀意象-沈香齊立體造形創作論述

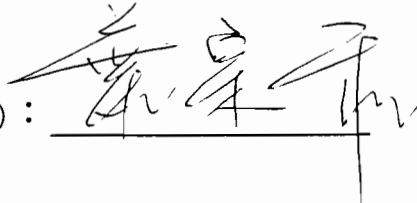
The Application of Five-sense Image- Three-dimensional
Works created by hsiang-Chi Shen

研究生：沈香齊

經考試合格特此證明

口試委員：

洪雪容

許博章

指導教授：


系主任(所長)：


口試日期：中華民國 一 百 年 十 二 月 十 六 日

謝誌

感謝指導教授林正仁老師、羅雪蓉老師、廖瑞章老師，因有您們的指導，開闊了我對藝術創作的視野，使我在創作方面有更多元的進展。

感恩老師們不厭其煩地為我一再審閱論文，逐字逐句地修整不合邏輯的語法，使得本創作論文的內容更加充實。

謝謝老師們對我耐心的教導，在你們辛勤的指導與鼓勵之下，筆者於研究所期間得以再開茅塞，獲益匪淺，回思前塵，心中除了感恩之外，還是感恩。

感謝所上的所有老師和同學，讓我擁有這麼歡樂、溫馨的天地，是我人生中的一段美好回憶。

謝謝阿爸阿母生給我的敏銳直覺……謝謝

謝謝

謝謝林正仁老師在創作上給我的啟發與鼓勵……謝謝

謝謝

謝謝我生命中出現的所有同學躍德、嘉慧、依研、瑞雅、曉芸等……謝謝

謝謝

謝謝總在不順意與不開心後，還會願意再相信未來是美好的自己……謝謝

謝謝

父母家人朋友們的鼓勵，是我努力創作的動力，所以當然最要感謝我的家人媽媽、香滿、新富、文周、郁偉、秉羿、洳淪、政君、及還有我那親愛弟弟一民與聰慧的弟媳苔青，謝謝你們兩年半來的關心包容與鼓勵，讓我能夠無後顧之憂的讀書，僅以本論文獻上由衷的感謝，感謝所有人對我的鼓勵及照顧與呵護，沒有諸位，實難成就今天的筆者。

謹向所有關心並鼓勵筆者的師長與親友，表達最深的謝意與祝福。

沈香齊 謹誌於

2011 . 12 . 16

摘要

舞動五觀意象－沈香齊立體造形創作論述

本論文乃研究我們臉上感知世界表象的五觀與其心靈的面相。創作五觀與其意象之相遇所產生的可能性，表演出一場視覺感官的華麗震撼！臉上的五官其實指的就是「耳、眉、眼、鼻、口」等五種人體器官。分別對應著視覺、聽覺、嗅覺、觸覺和味覺。人類除了以語言溝通外，「五官表情」亦扮演重要的溝通角色。

五官的形狀與位置都是有喜、怒、哀、樂…的表情，這些五官單元將成為筆者創作造形的元素，並轉變為一個“造形語彙意涵的表達”，透過千變萬化的表情經拆解、重疊之虛擬想像與改變再運用錯位、疊合、重組、遊戲，學習幽默和情緒的認知與表達等手法，來創造具有新意象之立體造型作品。本創作研究方式是以實際創作與理論的探討相互整合，目的以生命的生活角度思考，「生命」是自然大宇宙，「臉相五觀」是個人小宇宙，臉是代表著一個人的門面、代表著形象，這一直是一個讓我有興趣也富有挑戰性的研究領域。五觀的位置並非完全被分開，其實彼此之間帶有著連貫的關係，五觀表情呈現出善良與邪惡、交織混融出多姿多彩的風貌與多重隱喻。蘊含著人們之間情感的自然關懷與生命體驗，人類如何運用自己所熟悉的五官，顯現表達的意境表情與內在之相互關係，筆者透過各藝術等多元化媒材，重新審視臉與五觀形塑變化之間的關係，以便使我們的五觀以不同的方式呈現自己與被理解。透過上述的工作，可以表現出筆者的雕塑造型具有創作風格。

筆者之創作最後依上述之理念，發展出三大系列作品，分別為一、「寓意說」系列，二、「夢境意象」系列，三、「記憶與逗趣」系列。

關鍵字：五觀感知、造形、意象。

Abstract

In this paper I would like to research the five organs on our face which feel the world, and the appearance of its mind. My creation shows the possibilities that are produced in the meetings between the five organs and its images, and performs a gorgeous shock for us. The five organs mean that eyes, ears, nose, mouth and eyebrow living together. It is relevant to our five senses which can play an important role for communication besides language and show different expressions as like, anger, sorrow and happiness etc. I choose it as an element for my creation and transfer it to an expression of meaning of modeling vocabulary, try to analyze it and make a creation of works which imply a new impression by means of dismantling the manifold facial expressions, overlapping, recompositing the virtual imaginations, dislocations, games, learning humors and different expressions of cognition of mood. My paper is a combination between real creation and theory, its purpose is a thinking on life. Life is a big world. Our five organs are but combined together and become a small world. And our face shows our images and the styles and metaphors between our goodness and evil. Our five organs imply the concern and experience, and show the inner relationship of our feelings. I try to observe the relation between our face and its deformation of the five organs through different arts in order to show the ways by which the five organs appear it and can be understood. According to those ideas I think that my modeling sculpture can show a creative style. My works of creation develop itself in three series, namely: 1. Meanings, 2. Dreams and images, 3. Memory and fun.

Keywords: the five organs of sense, modeling, image

目次

致謝.....	I
摘要.....	II
目次.....	IV
圖目錄.....	VI
第一章 緒論.....	1
第一節 創作背景.....	1
第二節 創作動機與目的.....	2
第三節 創作研究方法與步驟.....	7
第四節 創作架構與流程.....	12
第五節 創作研究範圍.....	14
第六節 名詞釋義.....	15
第二章 創作學理基礎.....	18
第一節 面具「五官」的意象探討.....	18
第二節 原始藝術.....	23
第三節 面具.....	38
第四節 樸素藝術.....	41
第五節 藝術家的啟發與影響.....	48
第三章 創作理念與形式.....	61
第一節 創作理念思維與轉化.....	62
第二節 創作形式表現.....	68
第三節 創作與實踐.....	72
第四節 創作媒材與方法.....	74
第五節 進入碩士班前期的作品.....	76
第四章 作品詮釋與賞析.....	84
第一節 「寓意說」系列.....	85
第二節 「夢境意象」系列.....	96
第三節 「記憶與逗趣」系列.....	110
第五章 結論.....	131
第一節 創作省思.....	131
第二節 創作心得.....	132
第三節 未來展望.....	133

參考書目	135
一、專書	135
二、論文期刊	136
三、辭典	137
四、英文參考文獻	137
五、網路資源	137

圖目錄

圖 一-1	創作架構圖	12
圖 一-2	創作流程圖	13
圖 二-1	畢加索，《自畫像》，1906，1907.....	26
圖 二-2	卡爾·愛因斯坦《黑人雕刻》	27
圖 二-3	畢加索《有藤椅的靜物》1912	28
圖 二-4	畢加索《亞維儂姑娘》1907	28
圖 二-5	畢加索《三個音樂家》1921	28
圖 二-6	畢加索《攬鏡的女人》1932	28
圖 二-7	畢加索《格爾尼卡》1937	28
圖 二-8	畢加索《四個奔跑的女人》1931	28
圖 二-9	非洲雕刻藝術品	30
圖 二-10	非洲雕刻藝術品	30
圖 二-11	非洲雕刻藝術品	30
圖 二-12	非洲雕刻藝術品	30
圖 二-13	非洲藝術藝術欣賞	31
圖 二-14	劉其偉的巴布亞新幾內亞行	33
圖 二-15	劉其偉的巴布亞新幾內亞行	33
圖 二-16	非洲原始部落面具	35
圖 二-17	劉其偉《排灣祖靈像》1988	36
圖 二-18	劉其偉《懷胎的袋鼠》1982	36
圖 二-19	劉其偉《偉立春》1994	36
圖 二-20	劉其偉《非洲伊甸園的巫師》1988	36
圖 二-21	劉其偉《老人與海》1998	36
圖 二-22	劉其偉《舊來義古》1988	36
圖 二-23	劉其偉《瓢蟲的婚禮》1979	36
圖 二-24	劉其偉《肯亞的牛郎》1992	36
圖 二-25	劉其偉《憤怒的蘭》1988	36
圖 二-26	劉其偉《排灣族》1998	36
圖 二-27	劉其偉《薄暮的呼聲》1979	36
圖 二-28	劉其偉《雙魚座》1997	36
圖 二-29	台灣原住民文物	37
圖 二-30	台灣原住民文物	37
圖 二-31	洪通《無題》1973	42
圖 二-32	洪通《無題》1969	42
圖 二-33	洪通《無題》1978	42

圖 二-34	林淵《一樣米養百樣人》2009	43
圖 二-35	林淵《自刻夫妻像》2009	43
圖 二-36	林淵《石仙姑》1977	43
圖 二-37	林淵《性畫》，1986，紙漿纖維板	43
圖 二-38	尚·杜布菲《自畫像》1966	50
圖 二-39	尚·杜布菲《四樹木》1972	50
圖 二-40	杜布菲《Slit/slot sculptures inspired》	50
圖 二-41	杜布菲《à lamanière de Jean Dubuffet》	50
圖 二-42	尚·杜布菲《人潮》，1961	51
圖 二-43	尚·杜布菲《老佛爺百貨公司》	51
圖 二-44	妮姬·杜·聖菲爾《馬比斯博士》	52
圖 二-45	妮姬·杜·聖菲爾	52
圖 二-46	妮姬·杜·聖菲爾《太陽神》1983	53
圖 二-47	妮姬·杜·聖菲爾《傑II》1992	53
圖 二-48	妮姬·杜·聖菲爾《黑色維納斯》	54
圖 二-49	妮姬·杜·聖菲爾《黑色蘿絲》	54
圖 二-50	妮姬·杜·聖菲爾《人面獅身》	55
圖 二-51	妮姬·杜·聖菲爾《人面獅身-女皇》	55
圖 二-52	妮姬·杜·聖菲爾《查理男子椅子》	55
圖 二-53	妮姬·杜·聖菲爾《查理男子椅子》	55
圖 二-54	盧梭，《夢境》〔The Dream〕，1910年	56
圖 二-55	Fakhim 德黑蘭妓女系列之一 物體-雕刻	58
圖 二-56	韓國藝術家 Kimsooja「Bottari」物體	58
圖 三-1	沈香齊，「對」，2008	77
圖 三-2	沈香齊，「眼」，2008	77
圖 三-3	沈香齊，「抱柱子的天使」2009	78
圖 三-4	沈香齊，「抱柱子的天使~蝶夢」2009	78
圖 三-5	沈香齊，「抱柱子的天使~蝶夢」2009	78
圖 三-6	沈香齊，「游游看-魚系列」2009	80
圖 三-7	沈香齊，「游游看-魚系列」2009	80
圖 三-8	沈香齊，「游游看-魚系列」2009	80
圖 三-9	沈香齊，「游游看-魚系列」2009	80
圖 三-10	沈香齊，「迴」2009	81
圖 三-11	沈香齊，「變形金剛兔」2010	83
圖 三-12	沈香齊，「變形金剛兔」2010	83
圖 三-13	沈香齊，「變形金剛兔」2010	83
圖 四-1	沈香齊「寓意說」系列作品圖錄	87
圖 四-2	沈香齊，「心念」2010，	89

圖 四-3	沈香齊，「品」2010	91
圖 四-4	沈香齊，「若愚」2010	93
圖 四-5	沈香齊，「公婆椅」(公) 2009	95
圖 四-6	沈香齊，「公婆椅」(婆) 2009	95
圖 四-7	沈香齊「夢境意象」系列作品圖錄	97
圖 四-8	沈香齊，「得意」2009	99
圖 四-9	沈香齊，「得寵」2009	101
圖 四-10	沈香齊，「相依偎」2011.....	103
圖 四-11	沈香齊，「舞弄」2011.....	105
圖 四-12	沈香齊，「神奇寶貝之1」2011.....	107
圖 四-13	沈香齊，「神奇寶貝之2」2011.....	109
圖 四-14	沈香齊，「記憶與逗趣」系列作品圖錄	112
圖 四-15	沈香齊，「孩子~有耳無嘴」2011.....	114
圖 四-16	沈香齊，「心眼小一嘴巴大」2011.....	116
圖 四-17	沈香齊，「視覺藝術系」2011.....	118
圖 四-18	沈香齊，「舌舌，不著一等」2011.....	120
圖 四-19	沈香齊，「誘惑」2011.....	122
圖 四-20	沈香齊，「漾」2011.....	124
圖 四-21	沈香齊，「熱唇」2011.....	126
圖 四-22	沈香齊，「請按一個讚」2011.....	128
圖 四-23	沈香齊，「明」2011.....	130

舞動五觀意象－沈香齊立體造形創作論述

第一章 緒論

本章在說明本研究之背景、動機、目的、內容、方法與範圍，並論述研究創作的理念與創作形式發展之架構與流程，最後再做名詞釋義。

本創作研究以「舞動五觀意象立體造形創作研究」為題，研究範圍以「眼、耳、鼻、舌、心意象」為主，運用造形與意象的構成及轉化，摸索五官表情的意象與概念，進行本研究的造形表現。

第一節 創作背景

「有夢最美、美夢相隨」，夢想是個綺麗的憧憬，而豐富的知識更能掌握未來，研究所學程將是我人生中最重要轉捩點，它將開啓我美麗新世界的航道，更能幫助我時時堅定目標，建構創造自己繽紛的未來！

筆者從小在鄉村長大，因此自嘆沒有彩色童年，更感慨在台灣升學主義之下沒有機會上美術課。直到大學就讀美術系，才接受到美術環境的薰陶，隨著課程的發展與啓發，我進入了更多層次的藝術世界，著實的再度加強個人基礎不足的部分。從小是一個多愁善感的人，因此我會出現無意識的學習，例如不論心情好壞，總會隨意拿起筆來胡亂塗鴉，因為自己總是覺得自己的手很巧——別人畫起東西來覺得很困難，但對我而言卻並非難事。塗鴉帶我進入不受打擾的時空，給我一個毫無壓力的愉快時光，因此不斷動手製作作品，並記錄著心情。對人及動物與植物著實的感到興趣，更常對著他們入神忘我，總想這些生命在想些什麼，是有什麼樣的個性？什麼樣的遭遇？什麼樣的感覺？什麼樣的情緒？總感覺每個生命都不相同，但似乎好像也都相同。「一花一世界、一沙一天國」處處充滿無限的驚奇。我常有一種很強烈的衝動，想表達一種情緒、或者一種感覺，甚至更進一步的，希望將這些內心的所感所思，透過作品的形式來表達我對外在的看法和內心的渴望。這令我從小就立下要當一個「作家」的願望。這個願望就像一

個巨靈般的佔據了我生命中大部分的時光，在我的童年、少年，以及那些青春輕狂的歲月中，一路緊緊的跟隨著。

”創作”一直是我的第二生命，「創作亦是我生活生命的一部分，就像吃飯、睡覺一樣」。維根斯坦說：「**藝術最富吸引力之處，在日常瑣事**」。¹走在藝術創作的道路上，期盼藉創作能尋得生命心靈的能量，讓個人生命尤如大樹一樣，並有著累累果實的豐收。雖然人生可以有很多種選擇，心中一直把藝術當成生命當中不可缺少的維他命，因此藝術創作將是我終生的伴侶，攜手同心走出自己的方向。因此，就需要不斷的創新研究再加以創新改變再創新，或者要走出有自己獨特的風格品味。關於藝術創作這條路，會是我畢生的追求，永不倦怠。這是我所追尋的方向及目標。

日常生活中，我們不經意地使用到「臉」與「五官」之用詞。人與人之間的互動會藉由不同的行為舉止來表示自己想要傳達的意思，而其中最明顯也最直接的表達方式就是臉部五官表情的變化，因此，他們彼此間密切的關係及不同處是我要探討的主題。不僅如此，希望藉由這次資料蒐集，能夠讓大家更能瞭解臉上的五官造形呈現。主要是利用人在各種外在、內在、或環境的影響下表情的不同變化，「五官」是人類的感知器官，"光"藉由眼、"音"藉由耳、"氣"藉由鼻、"食物"藉口、"味"藉由舌進入人的體內，可以說五官最是有情緒張力的器官，也是人體最直接表達情緒的部位。藉由創作研究來建構筆者對於五種感官的概念與創作意象，期待可以在藝術創作中與「五觀」產生更多的對話。

第二節 創作動機與目的

李德也：「**偉大的藝術傳統，常常在後人磨練中重現其璀璨的光芒…在造型觀念與實務的導引中不期然的接觸到、體悟到…才有其積極的意義。**」。²面對二十一世紀的多元又具獨創性的藝術形式，想在這豐富且多樣的當代藝術中尋找自己風格，要從自己日常生活中探索，從傳統的異質文化中攝取精華，以轉化並做

¹趙敦華，《維特根斯坦》（臺北市：遠流出版事業股份有限公司，1988），頁18。

²鄭惠美薛平海合編，《劉其偉繪畫創作文件》，李德〈流水四十年〉（臺北市：藝術家出版社，1998），頁32。

為我創作的行動力，因為「創作，正是從融合各種殊異的靈感開始」。³學習和欣賞不同文化的特質與文化藝術，是筆者抱持的態度與追求自我進步的首要目的。

選擇由原始藝術、樸素藝術作為切入點，因為「原始、樸素藝術」是從心靈直覺出發的創造動力，是筆者所要追求的方向。「原始的樸素、樸素經拆解並蛻化與再生」是隨著時空轉變的心路歷程，是一種昇華，是種付諸努力卻也許難以達成的目標，是筆者創作理念。研究立體造形給了筆者很大的啟發，不再只是停留在單一對「美」的感動，讓筆者產生自我提昇的渴望，內心有著無法抑制的衝動，因而產生永無止境追尋的慾望、動力、追尋自我的理想、追求更上層樓的能力、尋覓無窮無盡的可能……。

一、 對藝術創作的實踐歷程

在人生的棋盤上，每個人都有走下一步的自由選擇權，也許每人角色都有既定的遊戲規則，但能掌握的未來是有無限寬廣的。筆者生命中有太多的好奇與失敗、恐懼的經驗，常讓我對一些事而裹足不前，甚至認定自己絕不可能做到，也讓自己認命於眼前的狀況。工作繁忙而少有充電與自修時間，會使成長空間有限；特別在資訊科技的領域中特別明顯，所謂不進則退就是這個道理，再者學校的教育較具有系統性及完整性，也是讓我想再繼續進修的原因。於是我願意並推動了我面對那塵封已久的門，並且真的親自動手打開它，再從門內一跨走出了門外。創作就像電，按下開關，電就來了。但那開關並不是「心情」，而是「意願」。於是，我選擇到藝術學院碩士班繼續學習充實，從未料想到這個決定，將我這個喜歡藝術的平凡學子，在未來生活中能帶來什麼樣的巨大變化與際遇？

2009年進入藝術碩士班造形組之後，隨著教育課程的啟發，我進入了更多層次的藝術世界。我看到了許多不同的創作形態。這將奠定我的現在及未來發展基礎，更要培養對美感的敏銳度和感受力，做一個有感覺、有執行力的作家。然而，這樣的思緒是寬廣而美好的開端。

二、 藝術創作方向思考

現在人們追求的不再只是三餐溫飽，而是生活質感、藝術品味，舉凡從日常

³黃光男，《前進非洲—原始藝術特展》（國立歷史博物館，典藏藝術社長簡秀枝序文，2003），頁160。

生活用品到高科技產品，都愈來愈強調功能設計、外型美學設計與媒體設計，也因此造就藝術美學的快速興起。藝術在人類文明發展的過程裡，是一直扮演著極為重要的角色，絕非是人類生活上多餘的部分。藝術早已深入你我的生活，成為人類精神生活的基石。藝術是反映生活環境，如果環境意象改變了，我們也必須跟著改變。尼采（Friedrich Nietzsche，1844-1900）認為，藝術乃一切生命的基本現象。⁴藝術創作亦是人類精神活動的產物，也是人類的精神糧食，與人們的生活息息相關著，藝術不能從生活中抽離，而藝術的創作更是與其對生活的深刻體驗有關，因此要瞭解藝術就必須回到日常生活經驗，思索藝術與生活的關聯。創作動機也是如此，不可割捨的情感與生活週遭的景物是我最深刻的生活體驗，對我而言，五官面具在人類的生活體驗中，它扮演著信仰、情感、祭祀、權力等的表徵、甚是娛樂的媒介…，也是自古以來人類潛在心靈的藝術活動表徵。人類臉孔五官是一個由刺激而有表達多層次的信號與語意訊息，人們對喜悅、驚訝、討厭、生氣、害怕和憂傷都是為了傳達不同的感受，五官的表情變化是一種共通的語言。於是，探討人類如何運用自己所熟悉的五官，藉以表達意境與表情與內在的相互關係，包個人經驗的體會能藉創作來揮灑，來表現自我，抒發內心的情感，亦是我此研究創作生涯的起步。

筆者欲透過審視自身生活經驗轉換的過程中，回憶、收集、建構對「五觀」的記憶與想像，就是我創作研究生涯研究動機。就整體來說，只要是藝術，就沒有所謂無目的的創作，流向空無。它是一個力量，充滿了目的已精製化人們的心靈為依歸。⁵本創作為研究人類臉上五官意象，筆者希望藉由藝術創作的快樂過程和作品來表達「五官意象」的意念，引發舞動一場視覺的盛宴，營造視覺感官的震撼。來喚醒人們對內在深層意識與情感的省思！小牛頓國語辭典上面的說法是：五官指：耳、目、鼻、口、心。亦多用以指人的面貌。⁶以內心感知外界事物之途徑而言，意指功能上的眼—視覺、耳—聽覺、鼻—嗅覺、口—味覺、皮膚—觸覺等五種感覺。人的一生，可說自呱呱墜地以來，與臉上五官結下不解之緣。俗話說：「一樣米餬百樣人」，形容各式各樣的人，感覺每個五官長相都不相同，但似乎好像也都一個樣。人體是與自己最親密的，每一天的生活作息，都有著密

⁴陳懷恩，尼采的藝術哲學。美育月刊，86期（台北市：國立台灣藝術教育館，1995），頁14。

⁵康丁斯基，《藝術的精神性》吳瑪悌（譯）（台北市：藝術家出版社，1998），頁89。

⁶小牛頓國語辭典，（台北市：牛頓出版股份有限公司，），頁38。

切的關係。人的五官表情一直是想挑戰也極富有個有趣的研究領域，運用臉上五官的意象做為比喻，探討人類因受到刺激而產生的五官表情變化，創作探索出想要表達的意象。雖然另外一個角度來看，每一五官像是獨立的，但也像是多元的複合體。臉上五官是個人小宇宙，是生命自然大宇宙，隱喻生命世界之豐富、動人、詭異的種種內容，而為之深切的感動和著迷。透過各種可運用的多元化媒材，不在僅是追求創作技巧的熟練，著重人臉的五官進行多種面貌的呈現與解讀，人應該是表裡如一的嗎？人的感受、情緒、動作、習慣幾乎會反映在臉的五官上。而其中的奧妙之處，全都在創作中體會到一種創作的能量，透過五官意象的轉移拆解魔力，對造形藝術領會更深與多元變化，充實更多創作內涵。現代的藝術思維賦予創作者追求打破傳統形式，不斷創新的自由。因此，我想要針對形式、色彩、媒材進行創作研究，以達到實現更高更實際的藝術創作目的。藝術創作是反映人生、情感的表現，亦能幫助筆者了解世界和自己。

朱光潛在《談美》書中，對「意象」一詞有最基本的解釋：

什麼叫做想像呢？牠就是在心裡喚起意象。比如看到寒鴉，心中就留下一個寒鴉的影子，知道牠像什麼樣，這種心鏡從外物攝來的影子就是「意象」。意象在腦中留有痕跡，我眼睛看不見寒鴉時，仍然可以想到寒鴉像什麼樣，甚至你從來沒見過寒鴉，別人描寫給你聽，說牠像什麼樣，你也可以湊合已有意象知道大概。⁷

這話意思是意象就是在你腦中所留下既定的影像與圖形，這種影像與圖形是帶有主觀想像的。或許有著相同的東西，但在不同人有著不同的感受及所聯想到的圖像也不盡相同，依照個人不同的認知程度與知識背景會略有出入。

《詩的境界—情趣與意象》一章指出，「意象是觀照得來的，起於外物的，有形象可描繪的」；其二，在《論表現》一章指出，「“表現”變成情感與意象中間的關係。在心中直覺到一個完整的意象恰能涵蘊一種情感時，情

⁷朱光潛，《談美》（台北市：臺灣開明書店，1979），頁90。

感便已表現於“意象”。被表現者是情感，表現者是意象。」⁸

意思是，所謂意象，意是具主觀的審美心理或是情緒感受，是精神層面的抽象的審美心理或是情緒的感受，象為物質層面的有著具體形象，即成為意象。作品的造形、材質、色彩，當然是帶給觀賞者的第一個印象，更是各個研究中被認為會影響到作品意象的。筆者在本研究中的重點，是以五官的重疊、複製、虛擬與改變，增加表現手法的多樣化，雕塑立體造型是一種多元藝術，經重組再創造，進而展現五官原味美所衍生的生命力。即造成視覺與心理上的感動，使得五官自由浮動與意象角色認同的涵意呈現、拆解組合交疊其中，顯現表達五官意象在作品之中。

創作歷程中的每個動作都可以說是種內心情感的釋放，也是筆者心靈意象的呈現，透過隱喻、譬喻及色彩、內容形式的表達而達到完整，藝術創作正如同一面鏡子，映照出自己的「五官心靈意象」，因此筆者創作出系列作品呈現出來。藉此有關本創作研究之目的擬定為：

- (一) 藉由創作發展個人創作理念，整理思維、釐清影響自我創作和發展的脈絡及意念，探索藝術與生活之間的關係，所以筆者期望在自己的創作中能保留創作精神。
- (二) 透過本創作研究，探討「五官」的意象，轉化為雕塑立體造形表現形式。讓作品形式表現再次吸引人們的目光，甚至更貼近大眾的生活。
- (三) 在媒材的運用方面，能有新的發現與多元的嘗試，追求一種創新視覺的作品與達到自我成長與自我實現並確立自己的風格。
- (四) 統整對論文觀點並進行創作理念與形式的再建構，陳述創作理念和創作形式，並對作品加以詮釋。
- (五) 透過藝術創作而尋求更高自我的過程。基於此創作系列作品之省思，期望以立體造型對生命情感的關心繼而有更豐富的心靈的提升。
- (六) 針對本論文之研究提出綜合性結論，並繼續探討未來創作之方向。

筆者希望能夠在本研究創作的過程中發現自我所關注的問題以及所見與所感，期望能在這樣的立體造形創作下更認識造形，並且發展出自我的造形形式。

⁸朱光潛，《詩論》（中國：北京出版社，2009），頁71、103。

總之對筆者而言，創作是一趟充滿冒險、悲喜、創意的生命之旅。藝術創作的目的是對創作者本身尋找一個生命的出口，更是一種精神自由自在的出口，可以達到莊子所說的「離形去智，物我兼忘」，藉由創作的經驗本身即是神遊物外的逍遙境界。在廿一世紀資訊科技發達的年代，應該有屬於這個時代的創作形式與語言，屬於這個世紀的造形表現，是值得我去研究發現和探討。

第三節 創作研究方法與步驟

本創作研究最終目標是以雕塑造形創作作品為主，希望透過理論的研究與實際的創作相互整合，來達成筆者創作研究目的。

德國藝術理論家費特拉（K. Fiedler, 1841-1895）認為「造形藝術活動為手和眼的共同作業，將來自眼的知覺活動理解為：向著可視表現而發展的藝術的自我活動。」⁹

這是從“觀察”到“動手”的過程是一種主觀的，透過造形形式的創意，純粹的透過萬能雙手，將創作者主觀情感的視覺直觀表現出來。此研究的主要目標，指向藝術創作作品的孕育為主軸，運用內省法尋求創作與理論之間的印證，且運用創作之行動研究法不斷的進行省思與建構，並付諸行動，是以創作作品之呈現做為依歸。為了完成研究目的，進而獲得創作的成果，本研究從創作理念的建構到創作實踐採用：理論（文獻）分析法、風格造形研究法、行動研究法。

一、 理論分析法：

理論分析法即蒐集創作相關文獻與資料透過研讀與整理歸納，使其能成為筆者創作研究之學理依據及基礎。¹⁰筆者採用理論分析法係歸納、整合、分析創作理念、創作歷程，展現出創作內涵與相關的學理基礎，提供創作思維的建構，本文文中分析理論概念如下：

⁹神林恆道 朝江宏三 島本浣編，潘禧譯，〈第一部 美術史的歷史與方法〉，《藝術學手冊》，（台北市：藝術家出版，1996），頁 24-25。

¹⁰張慶勳，《論文寫作手冊》（台北：心理，2002），頁 57。

- (一) 藉由樸素藝術與原始藝術的表現形式，靈感發想：找尋並分析其內涵與意象來源。
- (二) 透過意象雕塑圖像符號分析與當代藝術主義創作思維，探尋作者對創作的的生活觀。
- (三) 分析意象雕塑圖像符號的發展特性與呈現方式，以連結筆者五官意象，雕塑造型藝術創作實踐的表現形式。在創作過程中確立內容、形式的方向。
- (四) 蒐集資料：綜合中西美學、藝術史文章、雜誌、書籍...等，探討有關文獻與意涵，是建築出自己思維模式與創作樣貌有關的資料，建構自己個人的創作理念。
- (五) 針對筆者作品創作構成，實際著手創作，嘗試各種形態的呈現，融入筆者的作品風格中並表現雕塑造型的各種可能性。

創作的理論：造型藝術(plastic arts)的表現，將藉由創作理念、行為和材料與技法的結合，構思創作多樣化的現代造型新風貌，並實踐於作品的創作表現之中。以助於了解、探討，運用在「五官意象立體造型創作」的研究問題，研究其形成背景、演進、因素與影響，將針對研究主題相關文獻資料的閱讀，以增加筆者創作的理論基礎。將有助於史觀的認知與視野胸襟的拓展，美學與藝術學理的辯證，心理學方面之的分析，將運用研讀書籍、文獻，以印正藝術家創作的心理過程，對造型心理學的最新發展。藉以檢視筆者自己的心理層面與潛在意識，做相關的分析並探討回溯過往記憶經驗，是印證創作心得與省思的借鏡，都是創作研究發展思維中重要泉源。然後，再把這些元素納入自己的創作加以詮釋，建構自己的創作脈絡。

二、 風格造型研究法 (Formalistica)：

風格是指某一特定地域及時間的藝術特徵。筆者將蒐集國內外畫冊、並參考國內外畫家作品圖像，加以分析後整理歸納出其結論，並論述對筆者影響深遠的藝術家，解析藝術名家的思考、經驗、美學價值與文化意義，試著探討雕塑造型與圖像內涵的關聯，期許筆者的創作研究作品更有獨特且創造重要的價值，意圖呈現出個人的作品風格，找到自我的定位。二十一世紀的藝術，可以說是集各種風格與理論充斥的多元拼盤，在這個時代裡，不同的藝術潮流飛速般的更替，

因此，有的藝術家的創作生涯便等同是一部現代藝術發展史，對風格與形式進行探究以作為創作的之實踐依據。

沃夫林 (H. Wofflin, 1864-1945) 主張作為純粹可視性的「視覺形式」本身當中，也存在著內在風格 (style) 展開的必然性。美術史的各個時代有個自特有的視覺形式，「『風格』，主要是時代、民族風格以及個人性情的表現。而表現模式和視覺潛能有關，視覺自有其歷史…。」¹¹

現代造形藝術的發展，有著突破了三度空間的限制，更是引用現代科技的光、影、音等結合。在藝術創作想法上有新的想法與改變，使得藝術創作不再只是滿足於傳統的技法與媒材，而有了更多元化的藝術理念。如今，任何一種事物都能透過藝術的創作手法轉化成為懸高於藝術殿堂的藝術作品。

沒有一件藝術品不具備有一種風格。由藝術史所界定的風格之概念，乃跟植於一種信念，認為來自一個特定時期(如：唐朝、意大利文藝復興、1960 年代)的藝術品，都共享特定可辨識的視覺特徵。這些特徵不只包括尺寸、媒材、顏色與其他形式元素、還包括題材與內容。¹²

風格是多種藝術品分類方式的其中之一。其目的在方便研究與了解，將告訴我們該如何理解一件作品的風格，並能引導筆者進入藝術領域中。在構思主題的過程中，筆者嘗試尋找自我潛意識與情感上的表達，讓觀賞者注意到它細微的方面，或者了解當時社會脈動、文化背景或是政治環境，這方法能強調一個國家民族藝術特色。儘管世界各地使用的媒材也許大同小異，但因創作的時空背景不盡相同、地理位置上也有所差異，但所形成的風土民情不同，就產生不同的藝術觀，並發展出不同的藝術形式與風格。筆者將以這些藝術特徵的產生因素、結果及影響，以風格造形法加以綜合討論。

¹¹沃夫林 (H. Wofflin) 著，曾雅芸 (譯)，《藝術史的原則》(台北：雄獅圖書，1987)，頁 26-36。

¹²Robert Atkins 著，黃麗娟 (譯)，《ART SPEAK 藝術開講》(台北：藝術家出版，1996)，頁 155。

三、 創作行動研究法：

「行動研究法」(Action Research)，是由學者柯特·李文(Kurt Lewin)所提出的，行動研究講求的是創作者實際投入於行動的實務研究形式，在評估並修正行動的概念，在《計畫—行動—觀察—反思》是階段式的循環中持續進行。於行動過程中進行不斷的反思以尋求問題解答。藝術創作的每一個研究循環中都有被修正的可能性。行動研究法是作者針對創作實踐策略運用所使用的方法。意指將學理基礎付諸行動，實務與學術研究的領域上，能有所琢磨，取得平衡，彼此相輔相成、相互輝映與應用，其成效才能獲得彰顯，問題能獲得解決。

在 1940 年代早期，柯特·李文 Kurt Lewin 在經歷一系列實際經驗之後，為行動研究下了一個定義是：「給予參與集體研究具有共同性『私人困擾』事項的一般人士，發展反省性的思索、討論、決定和行動力量的憑證」。¹³

所以行動研究就是要將「行動」與「研究」兩者合而為一，它是一種理論與實踐的結合，由筆者在實際的創作工作經驗中，遇到問題進行研究，研擬出解決的方法，並透過實際行動付諸執行，進而加以評鑑反思修正，以解決問題，是行動研究法的目的。研究者一方面探究其原因，另一方面運用理論方法來解決實際問題，一面研究對藝術創作者而言，創作的過程本身即是一種藝術創作的行動研究。

在行動研究的概念架構中，理論和實踐在動態辯證過程中相互影響。在過程理必須以嚴謹的態度來審視筆者自身的創作表現，從行動研究形式去發現問題，探究其原因，並思考研擬解決問題之方法，到運用理論方法來解決實際問題皆為參與者所自行建構的。由過程中累積筆者內省、修正改善問題能力，目的在於能順利解決創作過程中所可能遭受到的困境。

本創作研究即是利用行動研究法，實際投入於行動的研究形式，其研究方法有兩個重點：一是外在的行為或行動，一是內在的思想或觀，一面改進，並可以隨時修正。藉此改進創作實務工作與增加對創作的理解，來獲得藝術專業領域的成長。

¹³Geoffrey E. Mills 著，蔡美華(譯)，《行動研究法》(台北市：學富文化，2003)，頁 24~27。

本創作研究方式是個人運用近似行動研究法的方式，不斷的對作品與理論，持續進行比對修正驗證的結果，產生創作研究七大步驟。**蔡清田藝術創作之行動研究法**分為以下七大步驟：¹⁴

- (一) 發現問題
- (二) 界定與分析問題
- (三) 擬定計畫
- (四) 蒐集資料
- (五) 批判修正
- (六) 實施考驗
- (七) 提出報告

對筆者而言，創作是一件享受的藝術之旅，歷程中雖然煎熬且孤獨的，旅途的過程將學會如何拿捏表達概念的精確性，過或不當終將面臨自我推翻的命運，這無形之中成了心頭上的那顆巨石。所有的藝術，和人的生存一樣，都不可避免地要通過不停的自我否定而實現其超越性。**於是創作者必須勇於面對自我的批判，過程中對於產生的質疑與問題必須擬定應對的計畫，積極地嘗試突破現有的困境，以達到提升作品內涵的凝聚與精粹。**¹⁵

¹⁴蔡清田，《教育行動研究》（台北市：五南圖書，2000），頁 162-164。

¹⁵高宣揚，《傳科的生存美學：西方思想的起點與終結》（台北市：五南圖書，2004），頁 377。

第四節 創作架構與流程

本研究舞動五觀意象—沈香齊立體造形創作論述架構圖如下：

舞動五觀意象—沈香齊立體造形創作論述 架構圖

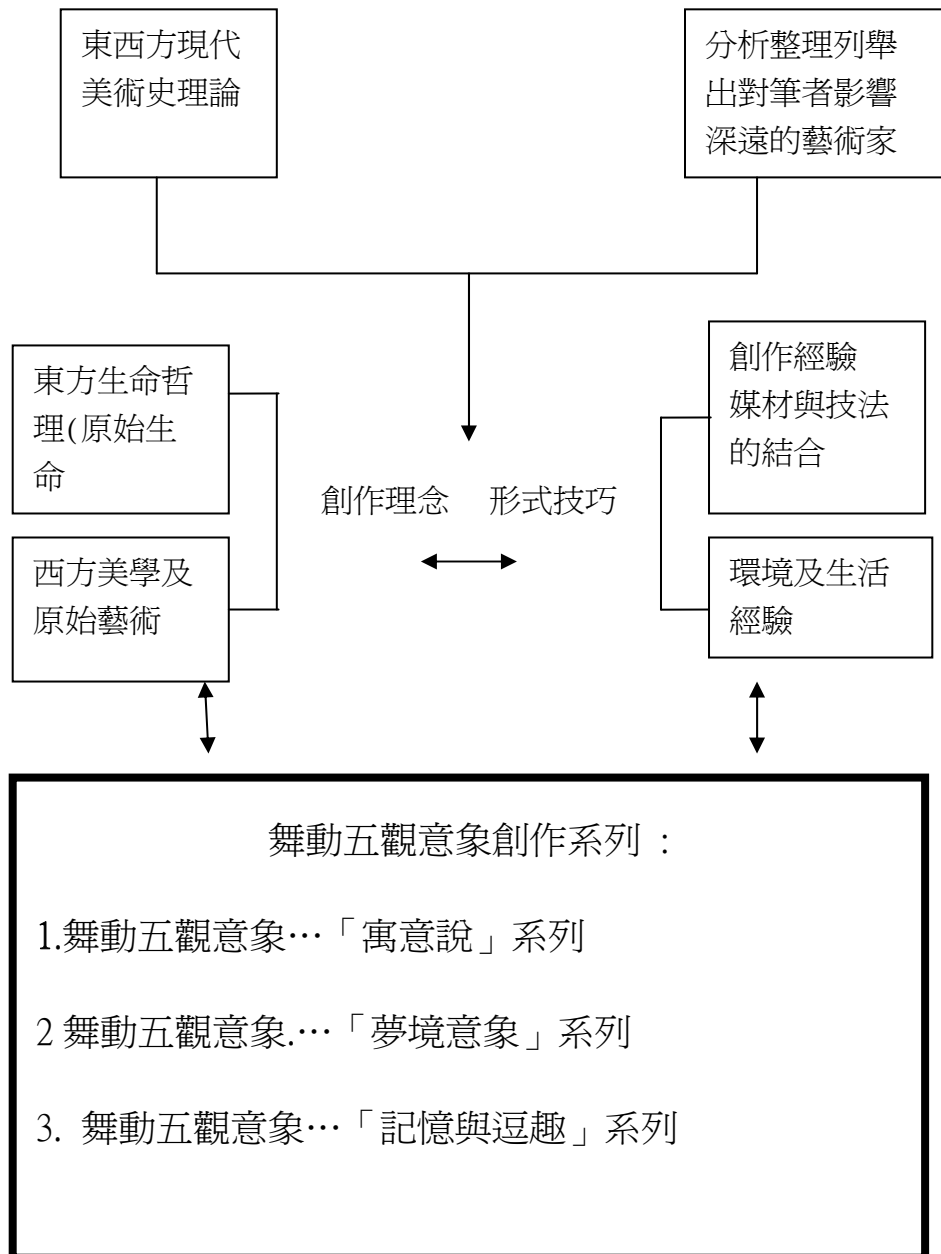


圖 一-1 創作架構圖

舞動五觀意象—沈香齊立體造形創作論述創作流程圖

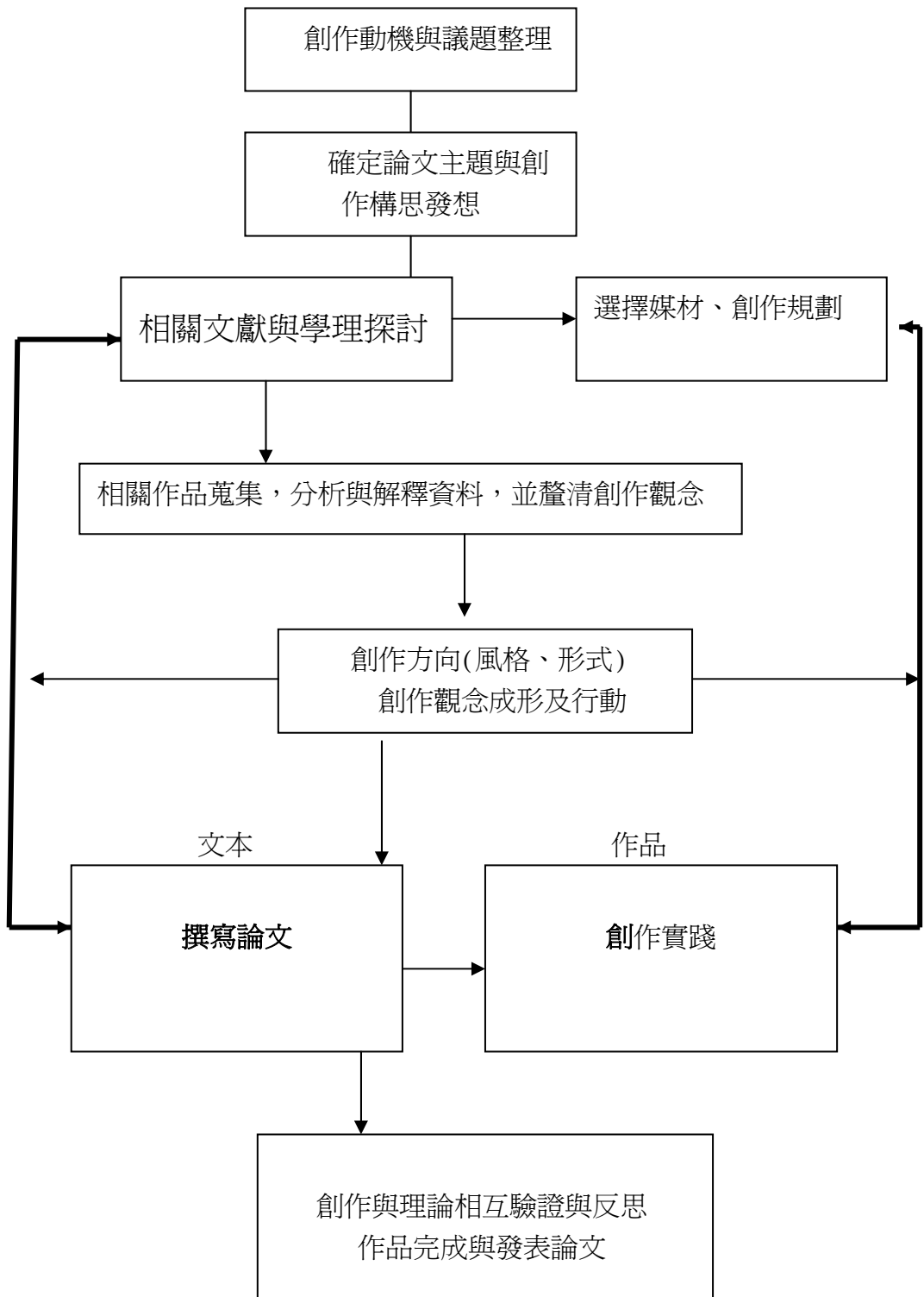


圖 一-2 創作流程圖

第五節 創作研究範圍

筆者將針對「五官意象」這個題材進行探討，五官是溝通上重要指標，除了知道之外，意有感動、控訴、隱喻性、啓示性等多樣對話的生活、生命經驗。但礙於五官意象這個主題過於廣泛，亦避免漫無目標的搜尋，爲求研究方向有著精確與範疇，需將各方面做適當的界限，以下就創作中之領域範疇與技法創作來做範圍和與限制限制的闡述。並試圖配合筆者「五官意象」主題的系列作品解析，進行本論文主題的創作研究。能發展具有意義的結論。

- 一、時間範圍：本研究之雕塑造型創作以2009至2011年，所進行的創作雕塑立體作品爲主，而其內容卻是，筆者之人生歷程相關，自己的內心感受、感動、反省、信念、意涵，所有的因緣巧合都不是巧合，因隨時隨地外界影響我的起心動念，因爲我的每一個起心動念，都是我一個創作行動。
- 二、形式範圍：本創作利用與具象與抽象穿插融合的方式，來呈現個人內在想法對於「五觀」的不同面向解讀與詮釋。並運用拆解、重複、轉化、變形等技法，創作作品展現新意象。
- 三、內容範圍：本研究針對所引用之理論著重點，在對筆者的啓發與影響的藝術家，故各家宗派學說、流派僅能略述，因不是筆者關懷的重點則不屬本研究之範圍。
- 四、媒材範圍：本研究之雕塑造型創作以立體爲主，取材天然在我們生活環境中最親切最普遍的材質，其中之一就是用「現成物」又稱「拾得物」及「廢棄物」做創作的材料，運用一些非藝術材料在作品裡拼貼集合藝術中，並改變了這些材料的本質。用最樸素的媒材，透過創作的巧思，點石成金、雕琢成爲一件藝術作品。顏料以油漆爲主、壓克力顏料爲輔。

第六節 名詞釋義

本創作研究「舞動五觀意象」為主題，下列幾個名詞須加以界定，依次說明之：

一、 五觀

五觀有以下幾個意思：

- (一) 人類臉上的五個感官：眼、耳、鼻、口、舌。
- (二) 新華字典上面的說法是：五官包括眼、耳、口、鼻、身(但"舌"才是中醫正統說法為而非"身")。
- (三) 辭海上面的解釋是：眼、耳、口、鼻、心。亦多用以指臉上的器官。
- (四) 小牛頓國語辭典上面的說法是：五官指：耳、目、鼻、口、心。亦多用以指人的面貌。所謂的“五官”，指的就是“耳、目、鼻、口、心”等五種人體器官。
- (五) 相學上所謂的「五官」，指的就是「耳、眉、眼、鼻、口」等五種人體器官。分別被賦予一種名詞如下：¹⁶

- 1 耳：名為“采聽官”。
- 2 眉：名為“保壽官”。
- 3 眼：名為“監察官”。
- 4 鼻：名為“審辨官”。
- 5 口：名為“出納官”。

二、 雕塑：

當代藝術的多元發展，就作品的形式來分類種類繁多。就**工藝辭典對雕塑(sculpture)**有以下的詮釋：「造型藝術之一，是雕、刻、塑三種製作方法的總稱。以各種可塑的（如黏土等）可雕可刻的（如金屬、石、木等）的材料，製作出各種具有時在體積的形象。」¹⁷，再有，吳山等人主編的中國工藝美術辭典裡亦有對雕塑的詮釋：「**雕塑是造型藝術之一.....。因此它是一種有觸感覺的藝術，雕塑因觀眾的觀點不同，放置地點高低和光線不同，採用材料不同，可產生各種**

¹⁶小牛頓國語辭典，（台北市：牛頓出版股份有限公司，無日期），頁 38。

¹⁷徐桂峰等人主編，《藝術大辭海》（台北市：華視出版社，1984），頁 712。

不同的感覺。」¹⁸

楊玉如藉由雕塑造型來展現的創作理念中提出：「藉由透過雕塑藝術品本身的造型、色彩、質感、結構等因素，以及外在環境文化所賦予雕塑意義，形成雕塑藝術品，並成為雕塑造型藝術與人們溝通的語言。」¹⁹雕塑一般概念是指以立體視覺藝術的造型藝術。又稱雕刻，是雕、刻、塑三種創制方法的總稱。以一定的物質材料和手段製作的三度空間〔長度、寬度和深度〕的實體形象的藝術。其製作手段有雕刻、塑、堆、貼、焊、敲、編等。雕塑的產生與發展是與人類的生產生活分不開的，起初它是附麗於實用器物，後來逐漸發展成獨立的藝術品。

三、 意象 (image)：

依據《大辭典》解釋：意中之象，即概念化的外象。〈周易略例·明象〉：「夫象者，出意者也；言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。」注：「立象所以表出其意，……象以表意。」²⁰簡單的說，意象是一種心靈的活動，人們能透過想像與虛構的方式，重新回憶過去的經驗或是對未來依舊有體認去預設與想像。

沙特 (Jean-Paul Sartre, 1905-1980)指出，意象是意識的一種活動，此意象活動的對象，是對意識具有意義的人或物本身，所以意象是意識諸種型態之一。雖然意象所對的對象跟知覺意識所對的對象無異，但是意象所對的是它們的缺如 (To these objects as they are not)，所以人的意識可以藉由意象的形成，建立起一個有別於真實世界的**不真 (unreal)**之物。²¹意象是意識活動的產物，由引起意識作用的物象所產生，也有可能由非視覺化的無意識所產生，透過意識，意象得以成形；透過意識，意象得以具體化。

在《韓非子·解老》中有「意象」一詞的解釋，其意為「想像中的大象」文中寫到「人希見生象也，而得死象之骨，案其圖而想其生也，故諸人之所以意想者皆為之象也。」²²綜合以上的論述，意指透過藝術創作，而把存在於創作者內

¹⁸吳山等人主編，《中國工藝美術辭典》（台北市：雄獅圖書有限公司，1995），頁 775。

¹⁹楊玉如，《公共空間戶外雕塑造型意象研究》（南華大學美學與藝術管理研究所，〈碩士論文，全國博碩士，論文資訊網，092NHU05673002，2003〉），頁 11。

²⁰劉振強（主編），《大辭典》（台北：三民書局出版，1985），頁 1656。

²¹陳鼓應，《老莊新論》（臺北市：五南出版，1994），頁 204。

²²衛言，《十堰大學學報，文學意象的文化底蘊，1994 年第 4 期》，頁 18。

在的意象給具體化了的藝術作品。即藝術作品是創作者內在的意象，透過藝術中可見的視覺形式具體呈現。所以作品本身代表的就是具體化了的意象世界。

現代人不可能親眼看見活的恐龍，所以只好看著恐龍的骨骼化石而推想恐龍的原貌。「意象」由此而來，後來凡是某物體經由人的想像之後，在心中所形成的景象及稱為意象。同一個東西，在不同人的心中所聯想到的圖像不盡然相同，這就個人不同的認知程度、知識背景而略有所出入。

四、 造形：

包含形態、色彩、質感、空間、時間之研究，他們有助於視覺、聽覺、觸覺、空間等感覺的訓練。²³造形在廣義上的詮釋乃是透過人類的視覺器官，將由外界所接受到的信息或景況轉換成有意義的形。狹義的造形是指：經由人類心中的意念或外界的自然法則，透過媒介完成一個形的過程。林崇宏在造形原理中，主要是藉由「點、線、面、體」等基本元素組合來操作。.....而格式塔藝術心理學的主要目的就是研究藝術的「形」。....形本身可以通過變位、變態、變形、對稱、平衡、偏離等等方式產生不同尋常的經驗。²⁴凡是將人的意識內涵，透過『視覺語言-Visual language』，所表達的一切可視或可觸的成形活動，稱為「造形」。

²³ 呂清夫，《造形原理》（台北市：雄獅圖書，1998），頁19。

²⁴ 林崇宏，《造形原理》（台北市：藝風堂，1995），頁6。

第二章 創作學理基礎

此章節就本創作相關的美學、藝術理論、藝術家之風格做探究。筆者研究最終目標是完成創作作品，希望透過理論的研究與實際的創作相互整合，最後再加以歸納與綜合，以達成研究創作的目的。本創作研究的主要目的，是將面貌五官意象透過視覺符號的表現，來達到自我心靈的釋放與探討潛在心靈的省思。因為個性中的好奇、求新、求變、不滿足的特質一直存在。在本章節中，首要探討創作研究之學理基礎。

第一節 面具「五官」的意象探討

本創作研究運用視覺元素之原理，將雕塑造型界定在半具象之間，不只要符合形式美感，重要的是藉由這些造型形式，表現「五官」的意象，就如「律動感」、「遊戲化」、「神秘世界」都是創作元素的轉化。藝術起源一書中說道：**在自然社會中，藝術與社會是不可分離的。**²⁵

一、五官

眼、耳、鼻、口、眉、是大家再熟悉不過了，以面貌「五官」為創作主題，自然少不了這些重要的元素。筆者為什麼會使用人類的「五官」來作為創作的題材？下列幾個是重要的因素。

- (一) 五官造型是人類與生俱來的面貌，而沒有任何一個五官是長的一模一樣的。
- (二) 五官是造型具有辨識性，也比較容易充分表達出自己的表現意涵！
- (三) 五官經過創作之後，期盼能藉由「五官造型意象」的方式來呈現創作理念。

透過創作可以傳達藝術創作對社會的關注，亦能點燃一盞小燭光去照亮社會晦暗處，所以藝術創作者應謹記關懷人文的精神。

²⁵劉其偉，《藝術人類學：原始思維與創作》（台北：雄獅出版社，2002），頁20。

尼采(Nietzsche, 1844—1900)在藝術創作論述上也提出了兩點基本主張：(1)藝術反映人生，即具體形象表現內心不可捉摸的感情和情緒。(2)藝術是對人生的逃避，既對形象關照使我們忘記伴隨我們的感情和情緒的痛苦。²⁶

二、 意象之探討

創作者的意識與外界的物象相交會，經過觀察、審思與美的釀造，成為有意境的景象。²⁷內之在「意」就是意念、外之在「象」就是物象，其中包括感官與精神二種層次的經驗，當有一個想法後，把所要表達的情感用物象呈現出來，意象不是神秘的東西。是作者頭腦中靈動一瞬間的想法，通過創作者的作品讀出其**中的意象之美感，這也是“審美刺激”**。²⁸

新的意象必然會與過去所經驗的造形的記憶、印象相互交疊，因而產生的效果則類似美學中的聯想、移情的作用，意象是一種模擬，與真實的感覺經驗相似，但全部的感受都在腦海發生。意象美學中的主要類型有：

1. 仿象：是主體通過模仿對象世界的形態創造出的意象，它在感性形態、具像上與對象相似，甚至非常逼真，主體有意退居幕後。
2. 興象：主體以客觀世界的物象為引導，給接受者提供藉以觸發情感、啟動想像而完成意象世界的契機，物象使感興得以發生，聯想得以展開，在此基礎上生成的象便是興象。
3. 喻象：主體在客觀世界攝取物象，賦予其一定的象徵意義，以此種方式形成的意象便是喻象，它帶有明顯的人工痕跡。
4. 抽象：抽象指創造主體經過自己的頭腦加工，將客體提煉、昇華，捨棄具象而代用一些純粹的形式符號來喚起讀者審美情感的一種意象。²⁹

²⁶朱光潛，《美學思想研究》(台北：駱駝出版，民76)，頁30。

²⁷朱光潛，《美學思想研究》(台北：駱駝出版，民76)，頁81。

²⁸朱光潛，《美學思想研究》(台北：駱駝出版，民76)，頁57。

²⁹趙毅衡，《新批評一種獨特的形式文論》(中國社會科學出版社，1986)，頁91。

筆者以為，創作者本著獨特敏銳度與感知能力，往往能在藝術作品中體現當下的時代氛圍。身處變遷的社會、資訊快速、媒體變動頻繁之際，傳播媒體似乎主宰並催眠了我們的耳目，這一股狂風巨浪，也衝擊了具有悠久傳統雕塑創作領域。

三、 五官之再現與新義

凌嵩郎認為，「在藝術作品表面的意義中，所蘊含的有關作者之種種信仰、態度、觀念、意旨等，甚而至於有關於宇宙人生之種種真理，隨作者所處的生活環境、時代背景、風俗習慣、種族差異等因素的影響，呈現不同的表達方式，而使得藝術表現得內容更為擴大」。³⁰

「五官」這個詞，被使用得很廣泛，在佛教、中醫與面相學等不同領域中，對「五官」亦各有不盡相同的定義。進一步查閱辭典商務印書館(2005 年第 5 版)的《現代漢語詞典》對「五官」的解釋則是：「指耳、目、口、鼻、舌」。正是臉上的五個主要器官，可稱為「五官」。耳主聽覺，目主視覺，鼻主嗅覺，舌主味覺，口則與飲食和言語有關。**五官之解有：人之面也，以知萬物，曰眼、曰耳、曰鼻、曰舌、曰心。**³¹這五個器官是人類認識世界、與世界互動、溝通的重要媒介，人與人的互動會藉由多種不同的行為變化來表示自己想要傳達的意思，而其中最明顯也直接的表示方式就是臉部五官表情變化，透過五官的表情動作，能夠清楚明白的顯示出自己的喜、怒、哀、樂等等情緒。本研究領域將創作不同的五官表情，透過臉上五官的特徵，來判斷對方目前所要表達的是哪種情緒意象。平常看人的時候都是先注意到對方的臉及五官，不但可以認識對方的特徵，還可以知道其情緒變化，因此，有句話說「相由心生」，當人們為了形容內心情緒的變化或是心境時，也常常是用臉的五官表情來形容。所以臉的五官表情是一種共通的語言，它可以讓不同的國家種族、各種不同語言、任何不同年齡的人透過它來做情感的與交流溝通，如從另外一個角度來看，人的身體及臉部五官有很多不同

³⁰凌嵩郎，《中國美術發展史》（台北，全冠彩色印刷有限公司，1988），頁 160。

³¹五官索引典—五官於 2011 年 9 月 31 日查閱。

<http://zh-classical.wikipedia.org/wiki/%E4%BA%94%E5%AE%98>。維基百科。

高度產生了優美的曲線，也有著複雜的特徵和非常豐富的變化，令人驚嘆。

每個人都是獨特的個體，都有表達想法的自由。因此，面貌上的五官表情與肢體表現是投射自我的情緒，這能幫助人與人之間產生認同與共鳴。人類與生俱來的五官面貌，常因時、因地必須透過「面具」的遮蓋隱藏，將喜怒哀樂籠罩起來，並呈現出單一沒有變化的表情。人們的五官躲在面具之後，戴面具人的性格從此隨著面具的角色而走，面具取代了真實的面貌，人們經由面具形象的具體呈現，傳達心中對虛幻角色的實現，真實與虛幻之間是糾解不清、藕斷絲連的矛盾情節的心理…等。平日潛藏不露之面，透過創作而揭示出來，生與死的交集，美麗與痛苦的對比，經過符號意義的詮釋、象徵與轉化，而重新領悟生命的永恆意義達到心靈釋放。因此，筆者將本創作研究之表現內涵分潛在心靈與釋放、傳統面具與轉化分加以探討。

四、 從造形意象探討圖像

在本研究中主要著重於創作內容，是否能夠對應於作品之傳遞訊息而達到清晰、易懂之目的。由於圖像表現手法圖形的造形越跟實物接近，越好視認。³²我們對五官圖像的理解認知，是在日常生活經驗上所得到的聯想與認知，而五官具有實用機能，實際存在價值、美的意象造形。在造形認知的層次裡面，觀賞者藉由實際的視覺經驗所見的視覺形象，經由外在的直接刺激或潛在刺激而深化到屬於個人的，即使大多數的人未能察覺，但造形確實能夠影響觀者的思維方式與情緒，同時經由情感經驗並依賴所謂的「同感、共鳴」而體會到含意。在圖像學的詮釋步驟中，首要依靠的就是視覺經驗，將所見到的形式藉由經驗彙整、判斷與定位。其次仍然必須靠經驗判斷對象物的情感呈現，譬如喜、怒、哀、樂等情感或莊嚴、神秘、崇高等氛圍。基於以上種種分析性質的步驟，才能進一步融合知識法則達到詮釋圖像的目的。

在本研究中，「圖像意象」表示「雕塑造形」設計中。替換位置、拆解與重

³²魏朝宏指導、2000、醫院安全標誌及設置環境之研究、大同大學工業設計研究所、黃貴莉碩士論文。

組並加以錯位、疊合、重組等手法，是本研究首用之方法。將傳統美的造形經由改變來重新詮釋創造具有新形式、新意象之作品，表現在藝術創作中讓觀者藉由審美途徑而瞭解文化。以前的雕塑造形表現真實、完美強調整體。

五、 五官密碼心理意象

知覺是純心理性的，對同一引起知覺的刺激情境，其外在的顯現行為是因人而異的。情感觀：可從表情看得懂。常言道：人之相貌源自於父母親，人的五官構成確實是由父母遺傳所定，面相心理學其實是一門古老而有趣的科學，這其中有什麼神秘的奧妙，五官都會呈現出喜、怒、憂、思、悲、恐、驚..各種表情，五官呈現出完全不同的明確特點，即便是極善於在人前掩飾自己情緒的人，五官表情也會不由自主地洩露您的內心，當心境改換那麼面相五官也將隨之舊貌換新顏。是為心理意象元素有兩類：一類是感覺，另一類是情感。後者包括愉快和不愉快、激動和沉靜、緊張等。心理學是藉由探討人類心裡結構，以試圖理解人類在受到環境刺激下，所產生的各種情緒反應與行為模式的一種學科。雖然視覺藝術藉由各種不同媒材與形式達到傳達情感或陳述事實的目的，然而光是對於表象的理解，並不足以解釋為什麼人類會對某些事物產生共鳴、聯想或是移情作用。因此藉由心理學的幫助可以推測出在事物表象下的深層意涵，以下將藉由心裡學的觀點來引證傳統造形本身具備文化意念的推論。創作是表現情趣於意象，欣賞創作作品也是因意象而見情趣，所以可說是意象趣味化。

第二節 原始藝術

「原始藝術 (primitive art)」？筆者認為那是沒有文字的時代產生藝術，是古代悠久歷史的藝術。「原始」在西文字典的解釋中為「原有」或「早期」之意。而「原始」的哲學屬於「文化人類學」中原始藝術所發展出來的原始思維及原始美學，劉其偉更認為，人文藝術與原始藝術之間最大的不同在於，人文藝術是一種詮釋的、理知的、虛飾的、反省的；而原始藝術則呈現一種直覺的、感性的、神秘的感覺。³³原始藝術像是個謎，有許多內容我們今天已無法理解，原因是今人沒有原始人的生活體驗，又無文字記載，主要訴諸於推測。

原始藝術直覺、感性、真摯的特質，因為原始藝術那種粗獷，強而有力，具衝擊力的特色，不是傳統藝術那種反省、理知、虛飾所能表現的。³⁴

這個論點，是一個事實的陳述。其實，在這個世界裡，還存在著許許多多的民族，他們遠離被稱作文明的這兩個大主流，在封閉的環境中，發展出自己的文化，我們就稱他們是「自然民族」，而這些自然民族的藝術創作，無論是起源、發展的路線、表現的形態及風格，和東方西方都很不相同。我們通常稱做是「原始藝術」。然而在歷史評價尚未達成定論之前「原始」這個字則必須花更多的心力去了解。筆者爲了了解藝術創作的本質，不能不探究原始藝術。爲了蒐集更多的資料，愈深入愈有興趣，甚至無法停止。

一、 原始藝術特點

原始藝術具有生硬性、純真性、力感性和野性，這既是因為原始價值關係通常是低級、粗淺、簡單、直接和本能的，又是因為當時人的認識能力非常有限，只能採用粗淺、簡單、直接和機械的藝術形

³³劉其偉，《藝術人類學-原始思維與創作》，(台北：雄獅出版社，2002)，頁 23。

³⁴鄭惠美，台北市立美術館編審，刊於 1992, 10，現代美術，244 期。

式來反映和描述周圍存在的客觀事物。傳統藝術是屬於文明社會的藝術，是反省的、細緻的、理性的，是加以美化、虛飾的。原始藝術則不然，它主要是少數民族因宗教信仰而作，是訴諸直覺的，是粗獷、屬於感性的。³⁵

(一) 原始藝術的神奇魅力：就原始藝術給人的直觀感受而言，其混沌神祕、多元實用以及抽象與具象交互運用的藝術手法，還是一目了然的。這充滿了神奇魅力的原始藝術，蘊藏了早期人類的精神與生命，使生存在廿世紀的我們，產生奇思遐想式的嚮往。有感於創作應能反映內心的想法，期望藉著美學的訓練，整理自己的創作觀念，更確定創作的方向。

一如史作樞所言：當我進入於原始根源性屬人基礎之表達探討時，我才算是確實地瞭解了我所謂形上美學中，對於整個人類原創性文明表達（包括原始與人文）之基本結構。³⁶

(二) 兼具實用性與藝術性：原始藝術經常出現於有實用功能的器物上，所以是一種將生活與藝術結合在一起的表現。原始藝術所展現的魅力是筆者所讚賞的，但我們也不能忽視它的非藝術性，即原始藝術所具有的實用性特徵。實用先於審美，功能先於形式，這是世界上所有原始民族的藝術都遵循的發展規律。原始藝術採取實用的態度其實並不奇怪，其生產力、思維還不足以使他們採取審美的態度。因此原始藝術總是與實用性相關聯繫的，從而體現出既與實用性相聯繫又與實用性相脫離的特徵。

(三) 具有原始思維的特徵：「原始主義(primitivism)」，其意圖浪漫地或感性地效法之前被認為有原始意味的藝術，以及其他非主流藝

³⁵ 賴明珠，《原始藝術》（台北市：台灣東華出版社，1993），序。

³⁶ 史作樞〈自序〉，《形上美學要義》（台北：書鄉文化公司，1993），頁4。

術市場人士的藝術作品。³⁷儘管從現代人的眼光看原始藝術質樸粗糙很不成熟。原始藝術所反映的豐富生活內容，其藝術創作規律，以及形式手法的逐步完善等等，為現代人提供了取之不盡的寶藏。我們無法也沒有必要再去重複原始藝術，但原始藝術給我們的啓示將是無盡的。

(四) 以人與自然的關係為主：人類的任何作品都與人的思維有密切的相關聯，原始藝術當然也沒有例外。原始思維沒有嚴格的、穩定的邏輯思維結構，但它是以人們的生活實踐密切相關、直覺思維為基礎的，但又不是無邏輯的混亂思維，而往往是通過直覺中的具體對像作為思維的工具和媒介的。在原始藝術作品看來，人與物之間關係、不同類型的生命之間關係、夢中的事物等等，沒有截然不同的區別，也沒有不可突破的界限，天地之間的所有一切都是一個共同體，所有的部分都可以相互轉化、溝通、相互滲透。在這種原始思維邏輯的方式下，任何自然事物與精神觀念和心理感受都會具有形象性、具體性、象徵性等特點。

人類 (human race) 早期原始社會的藝術活動如同他們的信仰生活，是一種社會的或集體功能，而不是個人的功能，換言之藝術原本就是屬於群體。³⁸原始的生活境界、遙遠的原始國度、神奇魅力的神祕，吸引了人心。然而當今，學術界對原始藝術還在繼續的深入研究，相信隨著考古學和人類學更多發現，還有更多的神祕將被揭開。

二、畢卡索與原始藝術

(巴勃羅·畢卡索，西班牙語：Pablo Ruiz Picasso，1881-1973) 現代藝術有很多得自原始藝術的啓發，現代藝術家從原始藝術中吸取了許多創作的養料，許

³⁷藝術與建築索引典—原始藝術於 2011 年 6 月 31 日查閱。

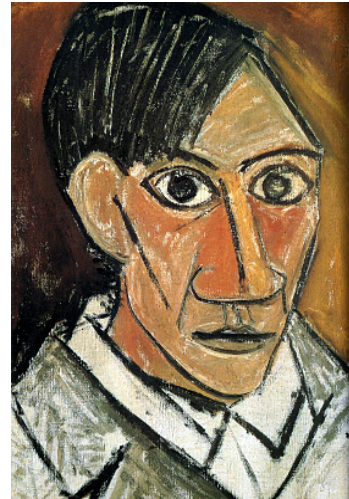
<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8E%9F%E5%A7%8B%E8%97%9D%E8%A1%93>，維基百科。

³⁸劉其偉，《藝術人類學：原始思維與創作》(台北：雄獅出版社，2002)，頁 17。

多現代藝術家受到原始藝術的影響，其中尤其以畢卡索最為人受到注意。畢卡索漸受原始藝術世界的呼喚，1906年畢卡索初次看到黑人的雕刻，受到莫大的感動。黑人原始、大膽、強烈的造形，給畢卡索很大的刺激，將簡化的形式，反映在其《自畫像》中。



800 × 533



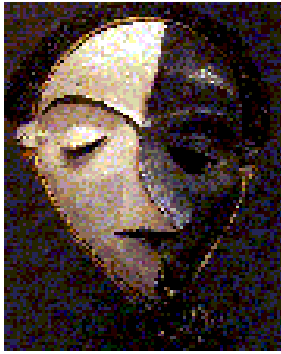
238 × 306

圖 二-1 畢加索，《自畫像》，1906
尺寸：238 × 306，1907
世紀當代展覽館

這時期的作品，幾何、線面的形式佔滿畫面空間。畢卡索這時期基本上不是純美學的，而是走向理性的、抽象的，將物體重新構成，組合，帶給人更新、更深刻的感受。

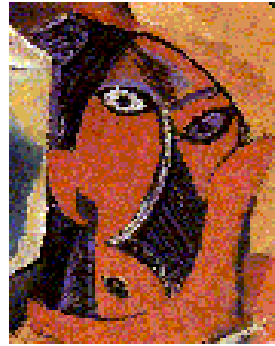
畢卡索參觀了人種學博物館內的大洋洲藝術品後，並開始收集原始藝術品。這兒，我們將欣賞這些純樸有趣的自然民族的藝術。

畢卡索有意識的從非洲面具中擷取所要的元素，從三度空間的立體面具，轉換為繪畫，有趣的是畢卡索又試圖將它立體化了。他把當時流行女體型態的唯美感完全鄙棄，強調純粹的形體，尤如原始藝術的表現是純真又自然與不做作，可以說是「反現代」而又深受原始的非洲土著雕刻藝術影響。



高 26.6cm

加彩木雕非洲面具
比利時皇家非洲文物美術館藏



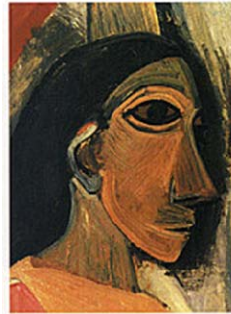
244*233

畢卡索亞維儂姑娘(局部)
1907 紐約現代美術館藏



高 24.5cm

非洲象牙海岸面具木雕
巴黎人種博物館藏



244*233

畢卡索亞維儂姑娘(局部)
1907 紐約現代美術館藏



高 36cm

非洲剛果木雕面具
日內瓦 Rarbicr-Muller 美術館藏



244*233

畢卡索亞維儂姑娘(局部)
1907 紐約現代美術館藏

圖 二-2 卡爾·愛因斯坦《黑人雕刻》

卡爾·愛因斯坦 Carl Einstein 《黑人雕刻》(Negerplastik) 1915。(Edward F. Fry 1991)

1906年，畢卡索在羅浮宮看到伊比利亞半島的彫塑展，印象深刻。同年結識的野獸派大師馬諦斯，也曾向畢卡索展示這方面的收藏品。後來，畢卡索參觀了人種學博物館內的大洋洲藝術品，並開始收集原始藝術作品。…多年以前，他們必然要發現黑人雕刻，並且瞭解到黑人雕刻自身便可能催生了純粹造型。

參考自：當現代遇見原始。

<http://www.aerc.nhcue.edu.tw/4-0/newteach/002/876003/a/moden.htm>

畢卡索雖然沒有參加野獸派，但也一樣愛好純樸，以不同的角度去欣賞黑人雕刻。有藝評家認為立體派開始的時期是從畢卡索製作「亞維儂姑娘」起。畢卡索在創作此幅畫作時，已將受黑人雕刻與塞尚的影響運用在這幅畫裡面了。這時期他開始積極走向「強調畫面構成」的路，此時畢卡索似乎有意把模特兒看成純粹的造型對象，表現出來的肖像就像是木頭雕刻，暨大膽又單純。



圖 二-3 畢卡索《有藤椅的靜物》1912
26.7x35 cm
法國巴黎，畢卡索美術館藏



圖 二-4 畢卡索《亞維儂姑娘》1907
244x233 cm
美國紐約，現代美術館藏



圖 二-5 畢卡索《三個音樂家》1921
200.7 x 223 公分
美國紐約，現代美術館藏 300 x 268



圖 二-6 畢卡索《攬鏡的女人》1932
162.3 x 130.2 公分
美國紐約，現代美術館藏 300 x 268



圖 二-7 畢卡索《格爾尼卡》1937
349 cm x 776 公分



圖 二-8 畢卡索《四個奔跑的女人》1931
年蝕刻畫·宣紙

畢卡索對筆者有著深深影響也是最欣賞著畫家，欣賞他懂得如何體驗藝術，享受創作中的奧妙，也了解到了一件作品就是要用心去欣賞，而不只是單單用眼睛去觀賞，從他的作品中，讓我更加了解也更認識畢卡索的一生與他不同時期的畫風，看出了他對藝術創作的投入，而且把自己生活上的情感當為藝術創作的題材，並為每一幅畫都注入了生命力，為什麼畢卡索是我最欣賞的畫家？那是因為畢卡索他不會被藝術所束縛，作品風格求新求變一再蛻變，從具象到抽象，但都是給人穩重與安定的感覺。總而言之，畢卡索是一位風格多變的畫家，是一位不斷的挑戰、創新自我、自己突破這是我現在必須學習的地方。

三、 非洲藝術與原始藝術

前史博館館長黃光男在中國時報說明的理念：

「我們往往在文明中不免會迷失了人類最根本的『原典』，但是藉由『原始』的世界，卻可以更清楚地檢視自己的價值」、「我們同樣希望，藉由史博館的引介，能激發國人藝術創作的靈感，觸發更多熱衷原創藝術家的誕生，為台灣藝壇注入一股原生的活力。」³⁹

由此論述看來，史博館對於「原始」的詮釋，可以說是一種初始的、未受影響的藝術，而非落後文化的意味。

³⁹黃光男，〈文化非洲原相—生命中最純粹的本質〉，《中國時報》，2003年12月06日，前進非洲藝術專刊文化篇(E3)。



圖 二-9 非洲雕刻藝術品



圖 二-10 非洲雕刻藝術品



圖 二-11 非洲雕刻藝術品



圖 二-12 非洲雕刻藝術品

參考自：非洲雕刻藝術給世界現代藝術的豐富靈感(圖)

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/shuhua/2006-11/02/content_5279519.htm，2011年

1210日

非洲雕刻藝術對世界現代藝術產生過深深的影響，也給無數的前衛藝術家有了藝術創造的豐富靈感及創作的衝動。我雖沒到過非洲，但非洲木雕、銅雕那種誇張、變形與抽象的藝術造型喚起我對非洲的無限遐想。非洲藝術是世界文化重要的一部分，它優豐富的民族特色和風情。非洲藝術它展現人與生命的藝術，都

是人體、身體的形象，形式粗獷、質樸，色彩鮮明、強烈，它緊緊的契合在非洲人的生活世界裡，因此，可以說非洲藝術是“生活的藝術”。

直到今天，相信大家所感受到的非洲藝術之美層面上，更具文化意義，並沒有原始與現代之分或是貧窮與富裕之別。非洲藝術最原始的，也是最現代的。

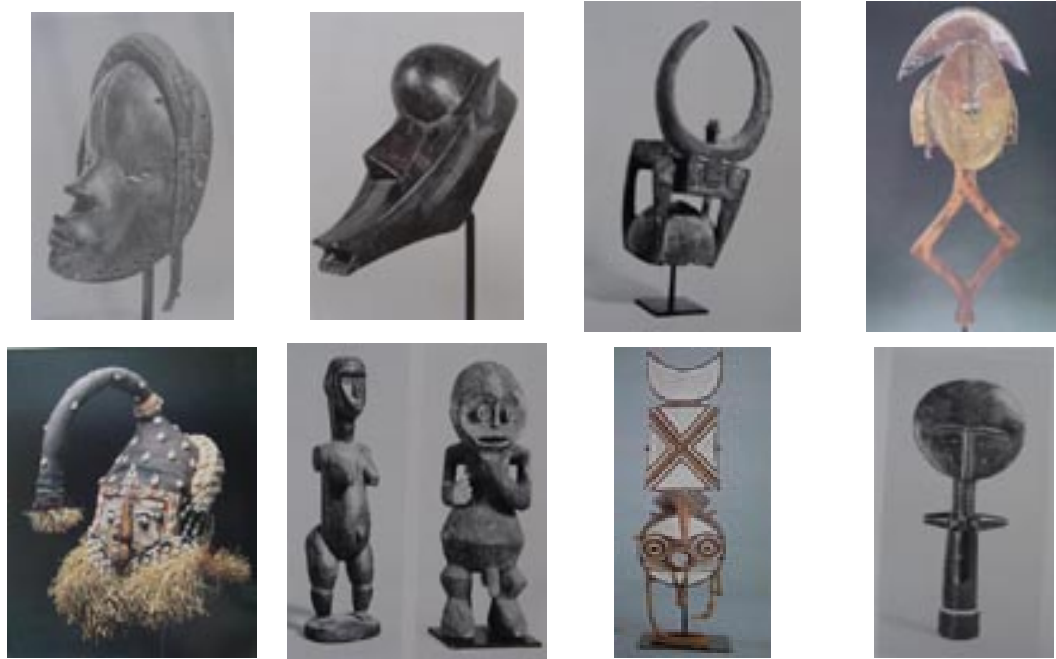


圖 二-13 非洲藝術藝術欣賞

參考自：非洲藝術欣賞，<http://www.aerc.nhcue.edu.tw/4-0/newteach/002/876003/a/africa.htm>，

下載日：2011，12，10

世界上每一個國家的政治、經濟等都有先進與落後的差異，但是唯有藝術沒有好壞之分。在藝術的叢林之中，非洲藝術是獨樹一幟的。劉其偉曾經在《非洲原始藝術》文中寫下這樣的句子：「非洲土著也知道如何去享受他們的人生，他們樂觀、容忍人生的苦難，也盡情享受性的快樂，並且認為兒女全是神的賜與。生存和康樂是向神祝禱最主要的願望。在非洲人的腦海裡，『生命力』就是思想的中心，這種『力』與生命之花所產生出來的藝術之果，怎會缺欠動力與調和呢？

40

⁴⁰（劉其偉畫集出版：首都藝術事業有限公司，2000），頁4。

四、 台灣的原始藝術

台灣的原始藝術，是創作題材與藝術觀點受原始藝術影響的漢人藝術家，如劉其偉、吳炫三等人。劉其偉（1912—2002）與原始藝術的關係。劉其偉以探險非洲、大洋洲和婆羅洲等地和探索原始藝術著名，有畫壇老頑童之稱，在台灣畫壇經常尊稱他為「劉老」。其一生關注於藝術人類學和原民文化田野調查，持續出版相關著作，致力以藝術推廣其對大自然的熱愛和自然生態保育。

- (一) **原始思維：文化藝術，在我們的世界裡常常被分成兩個大脈絡：**一個是起源自近東美索不達米亞平原及歐洲舊世界的「西方文化」；另一個是以印度和我們中國為最大發展中心的「東方文化」。⁴¹每一個地區的原住民都有他們的歷史背景和風俗習慣，也有他們自己美麗的神話與不同的文化，文化是人類學的最原始「原始思維」。因為原始藝術關係到創作該藝術的部族文化、人種、風俗、習慣、特有的道德觀及信仰，那麼產生的雕刻，都是以一個心靈對某個神、精靈虔誠而全心的投注，往往令人震撼與感動的。
- (二) **原始美學：**「原始美學」對於藝術創作的要訣是，依循一種另類的野放、大膽不合理化和浪漫的觀念。正因為不合理化，才能稱為感性是形而上的藝術。所謂原始美學亦即藝術創作最根本的工作。簡言之，它是要透過原始藝術的形態，對藝術發生各種機制的考察，尋找求出那藝術最原初的、而又最內在的本質底精神性。
- (三) **原始藝術與劉其偉：**臺灣畫壇的老頑童——劉其偉，人們就好奇地想到一個問題：他未有師承，也不是藝術科班出身，並表示，學習美術沒有師承可能會更好。因為自學可以不受學院那些規範所束縛，在創作上，取材既可廣泛應用，表現也較為自由、不受束縛，找回童心。

⁴¹賴明珠，《原始藝術》（台北市：台灣東華出版社，1993），頁 82。

劉其偉爲了研究原始藝術，於是經常到原始部落探訪與研究，並體現在他個人的創作中。每一個地區的原住民有他們自己的歷史背景和風俗習慣，也有他們自己美麗的神話。這些不同的文化，引起劉其偉對文化人類學的興趣。享年92歲的劉其偉，是一位平淡且天真的畫家。

- 1.劉其偉他是學電機工程的，是工程師。
- 2.劉其偉三十八歲才拿起畫筆。
- 3.劉其偉靠著自學，六十歲以後成爲文化探險家。還冒險跑到婆羅洲及大洋洲去採集民族的文物。
- 4.劉其偉有著不服輸的個性，八十三歲還遠征巴布亞紐幾內亞。
- 5.劉其偉可愛笑容、充滿愛心、關懷自然、喜愛原始藝術，人人稱他老頑童。



圖 二-14 劉其偉的巴布亞新幾內亞行



圖 二-15 劉其偉的巴布亞新幾內亞行

劉其偉的巴布亞新幾內亞行1993年，劉其偉以八十二歲的高齡深入巴布亞新幾內亞山區做人類學的研究。「1993年公視首度完整播出電視版「劉其偉的巴布亞新幾內亞紀行」，發稿日期：2002 / 04 / 19」

中華民國知名畫家兼人類學家。土著民族的原始、神秘，最能吸引他；原始藝術的樸拙、自然，供給他創作的養分。⁴²

⁴²陳長華原刊 1982.4，光華，第7卷，第4期。

劉其偉非常喜歡去世界各種偏遠的地區探險，其中最喜歡探險的地方，就是非洲的原始部落。劉其偉以實際對自然民族田野採集的體驗，轉換成豐富的創作經驗。通常他會用象徵性的意念、簡約的造型、感性的色彩畫出既神秘又有原始天趣的半抽象作品。他不想顛覆什麼，也不想征服什麼，更不在乎是否主流，他在尋找自己的故事，以一種樸素、單純的抒情寫意形式，簡單的記錄下自己的感覺與感情，這些感覺與感情讓他在現實生活中對周遭的人與事、環境與自然有著高度的興趣。他的作品是為人生而畫，對人生擁有宗教般的關懷與熱愛。

當代繪畫在審美的觀念上，打破了時代與地域的隔閡，承認並發掘各種不同文化區域的藝術價值，同時也突破文明社會的美感成見。認為美的創造與其價值的肯定，跟文明的進度並無必的關係。如此，史前時期的藝術及現存於蠻荒地區的土人藝術，反而因較少文明的感染，而充分流露出直率與純樸的氣質。⁴³

筆者發現劉其偉初期作品的環境意識著重在對舊日原始的自然環境與儉樸單純農業時代的懷念。中期則是以充滿故事性與獨特性的動物主題繪畫，形塑其保育自然環境與野生動物的概念。這給予當代的畫家帶來強烈的啟發。原始主義自此為廿世紀的繪畫開拓，注入了一股返樸歸真的活力。當我蒐集更多的資料，愈深入愈有興趣，甚至無法停止。甚至是讓我不得不佩服老畫家「劉其偉」的勇氣、毅力及藝術理念：1.少了一些學院派的物理性，多一些原始的情感與思維。2.有勇氣多方嘗試：例如，複合媒材。3.他終年長居在塵囂都市，一旦踏進了叢林，將感到自然的崇高和生命的自由與愛、關懷，將心愛的事物重新組合，以自己滿意的色彩或線條把他畫出來。

⁴³〈劉其偉畫路〉林惺嶽，摘自「水彩的挑戰」一試探台灣水彩畫的過去、現在與未來，原刊「雄獅美術」一九八二·六月號。



圖 二-16 非洲原始部落面具

參考自：原始藝術在台灣，<http://www.aerc.nhcue.edu.tw/4-0/newteach/002/876003/a/taiwan.htm>，

下載日：2010.11.02

史前時期的藝術及現存於蠻荒地區的土人藝術，反而因較少文明的感染，而充分流露出直率與純樸的氣質。給予當代的畫家帶來強烈的啟示。原始主義自此為廿世紀的繪畫開拓，注入了一股返樸歸真的活力。高更、馬諦斯、莫迪里亞尼、畢卡索等均受到了影響，並導致了個人創作的突破。

李德也云：「偉大的藝術傳統，常常在後人磨練中重現其璀璨的光芒…在造型觀念與實務的導引中不期然的接觸到、體悟到…才有其積極的意義。」⁴⁴想在繁雜多樣的當代藝術中找到自己的方向，除了要擺脫因襲模仿、擺脫僵化的弊端，更要從材質與五官造形中探索，從異質文化中吸取精妙，轉化為創作的行動力，因為「創作，正是從融合各種殊異的靈感開始」⁴⁵。欣賞和學習不同的異質文化與藝術，是此篇研究抱持的態度和追求自我進步與突破的目標。

劉其偉的藝術創作擅長以半抽象形式，透過想像將現實世界給於簡化、並且變形，色彩古樸，線條粗獷，有著原始風味及神秘的符號魅力，幻化呈現出原始純真的樣貌，作品展現簡單的線條、低調色彩、洋溢著表現派名家克利清純天真的風格。

⁴⁴ 鄭惠美薛平海合編《劉其偉繪畫創作文件》，李德〈流水四十年〉（台北：藝術家出版社，1998），頁32

⁴⁵ 黃光男《前進非洲—原始藝術特展》（國立歷史博物館，典藏藝術社長簡秀枝序文，2003），頁16



圖 二-17 劉其偉《排灣祖靈像》1988



圖 二-18 劉其偉《懷胎的袋鼠》1982



圖 二-19 劉其偉《偉立春》1994



圖 二-20 劉其偉《非洲伊甸園的巫師》1988



圖 二-21 劉其偉《老人與海》1998



圖 二-22 劉其偉《舊來義古》1988



圖 二-23 劉其偉《瓢蟲的婚禮》1979



圖 二-24 劉其偉《肯亞的牛郎》1992



圖 二-25 劉其偉《憤怒的蘭》1988



圖 二-26 劉其偉《排灣族》1998



圖 二-27 劉其偉《薄暮的呼聲》1979



圖 二-28 劉其偉《雙魚座》1997

(四) **台灣原住民文物**：台灣原住民所從事的藝術創作，這些創作品可以說台灣原住民現代的「原始藝術」，借用原住民的話就是「現代的原始」。史前時期的原始藝術，及現存於蠻荒地區的土著藝術，反而是因較少文明的感染，而流露出直率與純樸的氣質。



祖靈像浮雕



祖靈像立體雕刻



盛裝男子像



祖靈像凹刻石版



母子像陶偶



木盾



素燒人偶



浮雕木白

圖 二-29 台灣原住民文物

以上圖片來源取自「台灣原住民的生活用具」---天理大學附屬天理參考館所藏。

<http://www.aerc.nhcue.edu.tw/4-0/newteach/002/876003/a/taiwan%20aboriginor.htm>，下載日：

2010.11.02



排灣族石雕祖先像



平補族木雕像



陰陽人形紋木雕拓本



雅美族陶壺



雅美族女陶偶



雅美族陶偶



排灣族木盾



雅美族木偶

圖 二-30 台灣原住民文物

以上圖片來源取自「台大人類學系伊能藏品研究」國立台灣大學出版中心。

<http://www.aerc.nhcue.edu.tw/4-0/newteach/002/876003/a/taiwan%20aboriginor.htm>，下載日：

2010.11.02

當我們欣賞原住民藝術時，產生或強或弱或深或淺心緒觸動、悸動、感動。與其去研究它「像不像」、「美不美」，作品能夠引發觀者們的共鳴，那股無形的力量愈強，不如去了解作品中所呈現的風俗習慣、傳說、神話等值得探討的表現行為的諸種問題，並且用心體會那些強烈造形與色彩帶給人的感受。

第三節 面具

面具在人類的生活經驗中，扮演著信仰的對象、情感的寄託、祭祀的工具、權力的表徵、娛樂的媒介，也是自古以來人類潛在心靈的藝術活動表徵。

原始民族的儀式中，藉彩繪的面具或臉部化妝，因為他們相信更能夠與超自然力量結合，經過這種裝扮的人，就立刻成了一個特殊的神，有著無比能量的神力，神的使者或巫師用以壓服族人們最有效的工具。當面具成爲一種祭典或表演的道具，藉著面具遮掩原本的面目，而將人化身爲儀式或戲曲中的身分或爲神、鬼妖、動物。只要人們戴上面具，就被賦予神格化或特殊的力量，這個角色往往負責領導儀式的舞蹈動作等工作，使表演者能夠在面具的角色中，進入另一個人物的想像世界裡去表演。面具具有化凡爲聖的神奇功能，

一、 面具（mask）的定義

面具的出現，肇因於遠古先民對主宰其生活的神祕力量，亦即對神靈的揣想與妝扮；當先民佩戴上面具，即是進行一場扮演這種主宰力量的表演。自遠古降及近代，面具的存在依然與各種表演密不可分。

面具把一個人轉化成一個角色人格，雖然，角色人格是一種類型、一種意念，但它也可以帶有感情而把意象表現出來。面具就像是角色人格，它可以辯證式地把個體、社會、夢境，以及現實、神話與自己的故事具體表現出來。面具發展至今大致可分爲：

- （一）「儀式慶典」：自古以來在對諸神的崇拜儀式中，對形形色色的邪魔驅逐儀式之中，往往這些面具的造形手法將裝扮成各種角色，是藝術

(二)「自然崇拜」：原始社會的民族對於一切事物，不僅賦予「神格化」，甚至也認為「靈魂」是一種具形物。

由於視萬物皆為「具象」，某些面具便也應運而生。如此產生的原始面具，原本是原始民族心理上一種具象物的表徵，直到後來，由於生活的進化，因而演變成各種面具藝術。⁴⁷

(三)「圖騰崇拜」：在某個層面可視為一個易寫的象形文字，運用圖騰裝飾，是東西民族共同的特色，圖騰文化有一定的重要性與意義。

圖騰制為原始人類從事狩獵、採集、生產上有微妙的關係。不論東方或西方，均採動物、植物與自然現象為圖騰崇拜，把圖騰視為部族的祖先與神靈，達到保護人民、繁衍、社會教化等意義。因此，古今中外對於面具說法不一。「面具世界構成的是萬神殿。」⁴⁸

在這五彩繽紛、光怪陸離的萬神殿中，有的面具代表動物，有的面具代表圖騰，有的面具代表人祖，有的面具代表英雄，有的面具代表人、物、神、鬼。在古代，面具是先民與天地鬼神溝通的重要工具，不僅能傳達天地鬼神的旨意，又能轉告人間的願望，戴上面具是神，摘下面具是人。

人們將心靈寄託所需投射在面具上，化身為宗教信仰的面具，面具能撫慰人心、情感寄託。從更宏觀的角度說，面具也是心靈的投射，它承載了人們心靈最

⁴⁶春日武彥，李毓昭（譯），《顏面考》（臺中市：晨星出版社，2001），頁93。

⁴⁷劉其偉，《原始藝術探究》（台北，玉豐出版社，1977）。

⁴⁸劉其偉，《文化人類學》（台北，藝術家出版社，1991）。

真切的渴望，透過「面具」的宗教信仰、淨化、實用、娛樂的效能，而能適切的將情感表達與宣洩出來。藝術創作這個行為本身就是一種將事物或圖像心靈化、精神化的過程。

(一)「頭骨崇拜」：郭淨在《中國的面具文化》認為中國人相信頭顱是靈魂的寄生之所在，是難辨真容的幻面，使人們心裡產生敬畏，於是人們轉而把頭顱與幻面變成宗教崇拜的對象。⁴⁹面具的概念，原本是象徵神靈附體，而面具之所以作為神靈依附的憑依，基本上是為了使巫師方便降神、成神，而想出的變通方法。

(二)「文化思想」：面具在個體和社會生活中所呈現出來的表演風格，成為特定時間發生的一個元素，具有一定的文化意內涵。

面具和偶具一樣有移情作用與轉化特質，這與它在文化人類學與劇場的根源，都有直接的關係；在西方與非西方文化上相同的是，祭典儀式中使用面具的目的，都是做為一種與靈魂世界溝通、左右未來、扮演以及釋放情感的手段。⁵⁰

二、 傳統面具與轉化

面具可以視為一種工藝，透過面具的設計與製作可創造出各種不同人物之面部表情與頸部特徵。大多數的兒童喜歡自己動手做面具，發揮創造力來做出自己的面具，再利用這些面具以戲劇的方式演出，都是很有趣的活動。

筆者以傳統面具的轉化為研究主題，將一件作品視為一個面具，把五官造形作直接的轉化，讓人一目了然。並藉由創作的過程中，體會再造面具的意涵以及所能傳達的意念。

三、 娛樂性的藝術表現

⁴⁹郭淨，《中國的面具文化》（上海：人民美術出版社，1999），頁39。

⁵⁰劉其偉，《文化人類學》（台北：藝術家出版社，1991）。

面具的功能，除使用於宗教儀式性的功用之外，另有一部分，則存在於民間節慶表演中。以台灣傳統戲曲和民俗藝陣、北管（扮仙戲）、獅陣、十二婆姐陣、家將團…等面具的運用，都可看到面具所被賦予的豐富娛樂性。但現今藝術表現並不拘泥於流派、形式與媒材，多數作品富於娛樂性等，充滿實驗精神與無窮盡的可能性，突破藝術創作既定形式的藩籬，擦起驚異的火花，作品特徵為異想天開而獨創的思想觀、多重的夢想力與輕盈灑脫的風格。

四、 面具的再現、新義

凌嵩郎（1988）認為，「在藝術作品表面的意義中，所蘊含的有關作者之種種信仰、態度、觀念、意旨等，甚而至於有關於宇宙人生之種種真理，隨作者所處的生活環境、時代背景、風俗習慣、種族差異等因素的影響，呈現不同的表達方式，而使得藝術表現得內容更為擴大」。⁵¹

本創作研究運用視覺元素之原理，將立體造形界定在具象、半具象與抽象之間，創作符合形式要件美感，最重要的是藉由這些雕塑造形，以表現「五官」意象的喜怒哀樂、生命情懷、神秘故事都是創作元素之轉化、詮釋。

第四節 樸素藝術

筆者從《樸素藝術百科全書》及國內外作家檔案來看，大部分的樸素藝術作品，具有濃厚的民俗與個人主義「圖像傳記」表現特質，為「生活而藝術」的美感實踐，傳達出創作者的優美生命詩篇，並涵括個人或社會族群的生活體驗，展現一種平民化的「樸拙美」。

「樸素藝術家」皆為自學成功的藝術創作者，純樸不追求藝術技巧、風格不受學院限制、作品意象天馬行空的自由聯想，借藝術創作為人生「自我實踐者」，隨興與感性的創作、為「情感寄託」者的藝術是樸素藝術。「樸」就像剛砍下來

⁵¹凌嵩郎，《中國美術發展史》（台北：全冠彩色印刷有限公司，1988），頁160。

的原木、天生自然未經加工，「素」就像剛織成未經染色的絹布，因而「樸素」一詞，即帶有未加工、無巧飾、天生自然、原始純真的意思。

「樸素藝術」包含有三個層次的意義：首先作者應是無師自通的「自學者」，其次是作品風格自由或獨特，不受學院美術法則的束縛，最後即作品意象原源自個人或社會生活的「精神性寫實」。⁵²

如法國的盧梭(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)等、或是台灣的紅通(1920—1987)，其畫作元素多元，神祕的文字畫與用色豐富的畫風至今仍為人稱道，因作品的特殊風格，洪通又被稱為「靈異畫家」，他從貧困的生活環境中取材，自力習畫。



圖 二-31 洪通《無題》1973

480 x 240 cm



圖 二-32 洪通《無題》1969

160x41.5 cm



圖 二-33 洪通《無題》1978

175x83 cm

⁵² 蘇振明，《台灣樸素藝術導論》（台北市：中華色研出版社，1990），24 頁。

洪通繪畫技巧用色多變且鮮明，不拘泥實體比例，創作風格超脫現實且自由，極具想像能力。洪通說：我的畫是給人看趣味的，用頭腦去欣賞的很多人都喜歡洪通的畫，欣賞洪通的畫，不需要具有任何藝術上的修養，人人都能欣賞。洪通作品畫面透露靈性、畫面流露出強烈精神力量、筆觸濃密、紋理纖細、形式繁瑣、無師自通的繪畫技巧。創作風格充滿童趣的風味，洪通繪畫技巧用色多變且鮮明，不拘泥實體比例，創作風格超脫現實且自由，極具想像能力，畫作樸拙簡單的圖像，但卻能呈現出均衡且對稱的藝術美感。

洪通使用了原始裝飾藝術中常見的幾何圖樣與鋸齒形的線條，格子式的編織似乎是他的基本的手法。而在豐富的色彩與形象之中，他善於使用圓形的統合力，成為現代、原始趣味一種巧妙的綜合。



圖 二-34 林淵《一樣米養百樣人》2009
文建會策劃《尚璞·素顏·林淵》(雄獅美術出版)頁80



圖 二-35 林淵《自刻夫妻像》2009
文建會策劃《尚璞·素顏·林淵》(雄獅美術出版)頁93



圖 二-36 林淵《石仙姑》1977
文建會策劃《尚璞·素顏·林淵》(雄獅美術出版)頁22

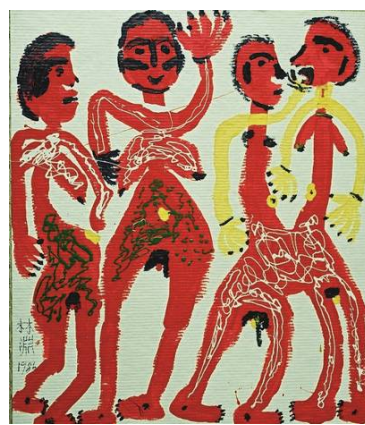


圖 二-37 林淵《性畫》，1986，紙漿纖維板
文建會策劃《尚璞·素顏·林淵》(雄獅美術出版)，頁105

林淵（1913-1991），林淵先生在當代素人藝術家，是很有代表性的一個傳奇人物。一個晚年才拿起鑿刀刻石自怡的鄉野老人，無意中被人發現，他的石刻、木雕、繪畫、刺繡等作品，質樸而率真，充滿著生命的喜悅，有如在氤氳的山谷中散發出一股璀璨的光彩。⁵³因杜布菲的鼓勵，一九八四年黃炳松在埔里籌建「牛耳石雕公園」。林淵這麼說，無關藝術與杜布菲，林淵刻石頭就只是純粹喜歡，這些作品是他對生活的一種記錄、表達和對人生敘述，欣賞林淵的作品也別忘了細心體會他豁達的人生態度與面對生活的純真。林淵在藝術的創作上，所用素材種類、類形、題材，多彩多姿，不限於單一材料，不被俗成所約束，充分展現個人思想與風格，也正視沒受過正式的學院訓練，所以他的作品保持純真而原始風貌，自然形成「萬物皆可用」的境界。⁵⁴

無師自通的林淵，其作品貼近且撼動人心，有著像牛一般的幹勁，就像是蕃薯藤般有著堅強的生命力，又充滿天真與純樸、憨厚粗獷的美和趣味性。這帶給我們的啓示是原創原生、大智若愚、知足常樂等方面，林淵的作品與他的生活環境息息相關，也就是說在藝術創作上有「藝術來自生活」。

林淵用石頭和泥土等等，刻出他生命的樸素藝術家，他沒有比別人有錢，但相信他的一生是非常富有的，因為他藉由創作，把他的喜怒哀樂與生命情懷，透過創作作品來詮釋。筆者被林淵的作品莫名的純真自然、樸拙野趣，造型簡單卻神韻十足，不加任何其他元素的作品，深深地吸引著，同時感受到一種「真、善、美」的感動。同時也分享是他的快樂，因快樂而有創造力，可貴的是他把喜悅的心分享給所有的人。

一、 樸素藝術之源流

「樸素藝術」（Naive Art）這個名詞，約產生於19世紀末、20世紀初期的法國，時當現代主義藝術的興起，大部份的藝術家大都在為材料的創新而努力，

⁵³文建會策劃，《尚璞·素顏·林淵》（台北市：雄獅美術出版，2009），頁27。

⁵⁴文建會策劃，《尚璞·素顏·林淵》（台北市：雄獅美術出版，2009），頁135。

而相較於那些不跟隨當時的藝術思潮，固著樸實地埋首於畫作的人，其更能吸引當時主流藝術領域的關注。⁵⁵而這類的創作者，便是樸素藝術的組成份子。1885年，盧梭(Henri Rousseau,1844-1910)的作品第一次出現在法國沙龍展時，受到當時習於傳統美學品味的群眾所嘲諷，而稱他為「Naif」(法語)，其意為「幼稚、簡單」。然而在1905年，當盧梭過世之後，關於他的論述卻非常的多，他的繪畫作品對當時極欲擺脫傳統學院價值的藝術家或學者產生了一定程度的影響，甚至是成為汲取養分的對象，而當初用來形容盧梭的「Naif」這個字眼，也從負面的評價變成正面的肯定，並將他的藝術表現，稱之為「樸素藝術(Naive art)」，這個名詞後來也用來指稱那些非學院派，自學成功的創作者。⁵⁶在當時的時代脈絡下，關於樸素藝術這樣的稱呼，只是當時的藝術主流圈子對這些非學院派藝術創作的指稱。

樸素藝術名詞的出現，是具有「相對性」的條件，是西方主流文化看非主流邊緣藝術的立場，她認為在樸素藝術一詞出現之前，那些憑興趣、靠直覺去表現的天生藝術家一直都是存在的⁵⁷。有些人天生渾身上下都充滿了藝術氣息，可以輕易地感受到周遭環境的變化。他們是美的鑒賞者，不論是對人、大自然或是日常生活，都有不凡的鑒賞力。

儘管西方一般都將盧梭視為「樸素藝術」的開端，但事實上，早在盧梭之前，就已經存在這一類沒有受過學院訓練的民間創作者，他們走在主流的邊緣，「不求被肯定或被定義」，但他們作品的「樸實、神秘，融合真實與幻化」的藝術表現，終為當時主流圈所汲取與反思的對象。⁵⁸

反觀台灣樸素藝術的發展，其與西方樸素藝術的源流有所差異。台灣的樸素

⁵⁵陸蓉之，《解嚴以後的台灣藝術發展。歷史文物雙月刊》，（5卷4期，1995），頁62。

⁵⁶蘇振明，《臺灣樸素畫家》（臺北：常民文化，1995），27頁。

⁵⁷陸蓉之，《解嚴以後的台灣藝術發展。歷史文物雙月刊》，（5卷4期，1995），頁79。

⁵⁸洪米貞，《台灣樸素藝術圖錄》（台北縣：台北縣立文化中心，1995）。

藝術雖然長久以來一直常存於民間，但是卻未被所重視，直到七〇年代，樸素藝術的蓬勃發展的影響，這才有了被重視的進展。隨著當時經濟生活的穩定發展，樸素藝術家將原本常年的勞動與生活，直接發揮潛能並轉化真誠的情感抒發，並經由回憶與想像，毫無顧忌愉悅的自由創作表現，刻畫出人類與土地的親密關係，映照著台灣早期純樸的生活與歷史文化，這已經超越空間、時間的限制，這正是樸素藝術有它無可取代的地位與價值的。

二、 台灣樸素藝術

在台灣，會被歸類為樸素藝術家，大都是那些非學院派，無師自通或那些老來才埋首於瘋狂又執著的創作的人，他們的風格大部分是樸拙、稚趣、幻化多變、野趣天成。樸素藝術家的態度可說是畫作中全是自己，心中無大師。看樸素藝術作品，像童年時代喜樂的自由創造，觀賞者彷彿回歸人生那最真誠純潔靈魂，被樸素藝術家的真誠流露所思所感動。

(一) 台灣樸素藝術創作內容：以直覺的觀察人物動物造形，注重特徵描寫和個性趣味。普遍以歌頌、緬懷的感性方式抒寫自然風景，以所處故鄉、成長或旅遊經驗中的風景為題材進行描繪，表達個人或家庭的生長經驗，著重空間觀察和事物記錄。民俗節慶或生活工藝皆是創作內容，以自由式的夢幻奇想，隨性變形組合形體任意創作。

(二) 台灣樸素藝術創作風格：兒童般的明快風格與視野構圖和用色慣性，明快樸拙有特殊觀察焦點，故事性豐富而少批判性。強烈的表達個人的情感奔放、色彩俗豔、變形粗獷，自成一格的圖騰有著自創性的符號，表達神秘的原始美感。特別是對人物、動物等生命體施行基礎性的觀察模仿造形，作品樸拙純真和不加任何其他元素的作品，筆者被深深地吸引著，同時享受一種變形的趣味「真、善、美」的感動。

樸素藝術在形式上大多是敘述性的，偏向外在世界的描寫，及對現在生活場景或昔日回憶的描述，創作不僅是心靈的寄託更重要的是要發洩情感，直到積壓

在心中的抑悶全部洩盡為止。蘇振明將樸素藝術家貼近生活的藝術創作，比喻為「視覺藝術的白話文」，將不同的生活體驗與感動，自然地傳遞給觀看者。「他們用謙虛的態度、樸拙的繪畫語言，忠實地記錄下自己的生活經驗，這種發自內心深處的自然吟唱，是台灣庶民的心靈意像。」⁵⁹台灣的洪通、林淵等樸素藝術家的作品，是「台灣的現代原始藝術」，也是台灣社會的歷史圖象。

三、 現代原始藝術與樸素藝術

「現代原始藝術」所以具有「文化人類學」的研究價值，主要在這類藝術品具有純真、原始的人性本質，通過作品的表現，可以窺見人類個體或部落共同的心靈意義。自此，現代原始藝術的樸素藝術家作品，具有文明化石及歷史圖象的意義，所以台灣的洪通、林淵等樸素藝術家的作品，可以說是台灣的現代原始藝術。另一種則是生活於現代文明中的樸素藝術作品，例如法國的盧梭、美國的摩西祖母等樸素藝術家的作品。樸素藝術的創作風格，有如兒童般的純樸構圖及明亮的用色，作品的意象有故事性而少批判性，且用誇張的描寫和刻意的現實扭曲，強烈表達個人情感。應該優先於唯美意識的學院作品。

現代民俗藝術：「樸素藝術」的畫家大都出自民間的自學者，並且題材內容多反映當代社會民俗意識，或美感形式延伸傳統民俗文化的意象，因而可稱樸素藝術為「現代民俗藝術」或「現代民間藝術」。⁶⁰

在筆者的創作之中，一直在學院化的學習之下，受到許多學派理論的觀念與形式薰陶與影響，這些觀念與創作形式都是我藝術創作重要的基石以及創作的靈感根源，創作是無法無中生有的，正因為如此所以要正視其所來源，才能在未來的創作之路上內化成自己的能量而向前邁進。

⁵⁹蘇振明，《台灣樸素藝術導論》（台北市：中華色研出版社，1990），18頁。

⁶⁰蘇振明，《國文天地》六卷五期，「國際現代樸素藝術的風潮」。

第五節 藝術家的啟發與影響

凡是創作，就有因循參考、借鏡....等，因此，一位藝術創作者受藝術家影響並不是可恥的，最重要的是，最後消化出來的東西，才是自己的…。筆者對任何一種有助於創作表現的媒材與技法，都樂於學習和嘗試，並全力投入，期許達到一定的創作高度。

本章就分析對筆者造成啟發與影響的藝術家，以釐清並歸納自己的創作風格。在此，筆者一方面以創作者的立場舉出前輩藝術家在面對不同文化潮流時，藝術家創作的態度、觀點、以及作品所顯現出來的材質、色彩、風格等。另一方面，借諸多文化研究界前輩的觀點，來加以堅實本創作的合理性。

一、 尚·杜布菲（Jean Dubuffet，1901—1985）法國畫家和雕塑家。他是二戰後巴黎先鋒派藝術的領袖藝術家。尚·杜布菲拒絕傳統的審美觀念，受到被他稱作原生藝術（兒童和精神病患者的藝術）的影響。

一個古怪特別的藝術家，一場文明與生命的精彩論述，描寫真實，是藝術家最重要的工作。對40歲才開始創作的杜布菲來說，藝術的意義和本質遠逸於歷史之外，非關評論與價值，只聚焦自然與生命。……史作權在深度觀察了杜布菲創作生涯中的階段與轉折之後認為，「杜布菲創造了一場美學的、寧靜的革命。」⁶¹

杜布菲說：「我非常相信野蠻的價值，我指的是直覺、熱情、情緒、暴力、瘋狂。」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

⁶¹ 史作權，《看見真實心靈的杜布菲》（台北：典藏藝術家庭出版，2011），5頁。

神病患、監獄犯罪的人、兒童繪畫以及巴黎的街頭塗鴉，這些不受重視的邊緣文化人。杜布菲是藝術史上永遠的兒童，杜布菲認為藝術家應該向兒童及精神病患者學習，他說學習一幅“好畫”的方法有很多種，而學習“壞畫”的方法只有一種，何不學習“壞畫”？這是以一種新的角度的思維模式，我們常將自己的觀念局限在制式化的框框裏，而少了創意，我們只要用心，任何媒材都能將我們內心的感動呈現出來。

杜布菲在1946年曾發表的一些觀念筆者擷取如下：人有權利表達思想，工具也有，材料亦如是：「藝術生自於材料和工具，同時應保有工具使用過程中的痕跡，和工具與材料相遇而產生抗爭所形成的結果，人有權利表達思想，工具也有，材料亦如是。」⁶²藝術生自於材料和工具，順應就地取材賦予材料生命力：「偶然事件的不被重視是不近人情的，當藝術家想抽取又拋棄偶然事件中得到的好處時，這也是不合邏輯、妄自尊大和愚蠢的，露營者燃起的火星是取自於隨地可得的小樹枝，並藉助於風的煽動來引燃，架起的營火面也可取用沙，假如剛好沒有沙找到石頭亦可。」⁶³就在這一段話中，筆者受到他的影響，將在生活中的所遇，就地取材，有許多的靈感當然是偶發又是偶遇的，隨緣又隨性的擷取廢棄物、木板、鐵材等，作為創作研究的媒材。

杜布菲所提出來的原生藝術，並非要我們完全否定傳統藝術，藝術應該是要創新，而不是複製。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。同時他也領悟到一個真理，在藝術創作的領域裏，一切都是被允許的，一切都是可能的。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”。杜布菲年過40之後才成為專業藝術家，富有想像力與創造力、創作媒材的多元。

⁶²陳永源主編《尚·杜布菲回顧展》(台北市，國立歷史博物館，1998)，頁81

⁶³陳永源主編《尚·杜布菲回顧展》(台北市，國立歷史博物館，1998)，頁81

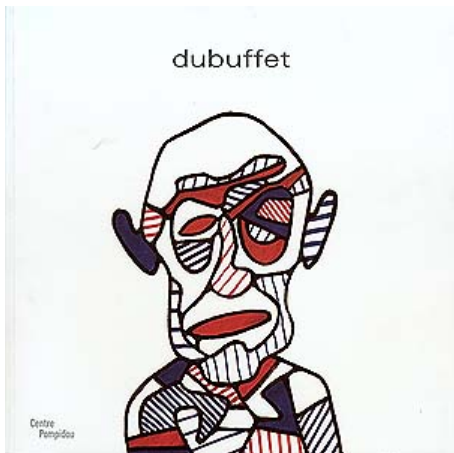


圖 二-38 尚·杜布菲《自畫像》 1966
Jean Dubuffet - Autoportrait II 尺寸 298 × 460

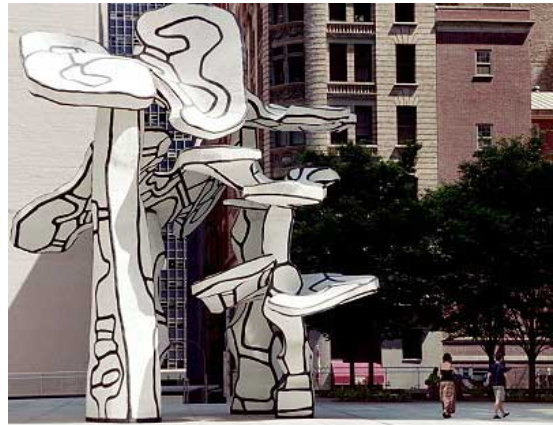


圖 二-39 尚·杜布菲《四樹木》 1972
(Groupe de quatre arbres) 尺寸十二公尺



圖 二-40 杜布菲《Slit/slot sculptures inspired》
尺寸 220 × 276



圖 二-41 杜布菲《à lamanière de Jean Dubuffet》
尺寸 400 × 603



圖 二-42 尚·杜布菲 《人潮》，1961
尺寸 89 × 116，巴黎杜布菲基金會收藏

圖 二-43 尚·杜布菲 《老佛爺百貨公司》
尺寸 800 × 1017

二、 妮姬·杜·聖菲爾（Niki De Saint Phalle，1930—2002）

妮基·杜·聖菲爾是20世紀最受歡迎的法國藝術家之一。是國際知名素人藝術家，作品內容豐富、樣式多變，呈現出藝術家的美麗與傳奇的生命之旅。妮基非學院派的背景，創作出色彩鮮豔、體積龐大、作品不但具有生氣、叛逆、大膽的、獨創性、豐富的感情取向並融合現代美與原始美。她所選用的題材與內容，是喜歡挑戰敏感的話題與大眾的品味，為人們帶來一連串充滿驚呼與震撼的驚人之作。也挑戰她自己的能力。她的作品成功的打破了傳統女性的角色，成就了二十世紀女性藝術的新意義，被譽為法國「新寫實主義」主要代表人之一。

妮姬從未受過學校的專業美術訓練，在藝術表現上缺乏訓練和實踐，因此她的作品反而自成一格，不帶任何學院色彩，而是以她週遭的見聞及記憶來創作，充分的顯現出「素人藝術」（Naive Art）畫家的表現風格。⁶⁴

妮姬突破傳統女性的枷鎖，妮姬所有的創作無非都是在記錄生活、旅行、愛情作記錄，期待夢想都能付諸實現。妮姬將傳統的雕塑造型解構之後，重新賦予作品明朗、天真、活潑的特色。她曾說她用這一生所有的情感與想法，為她的作品注入生命與活力：「**我的情緒、我的時間、我的想法深深植入我的作品中。**」⁶⁵妮姬以特殊的創作理念，再以男性藝術家為主的時代裡脫穎而出，讓社會能肯定女性藝術家的地位價值。這對妮姬的創作有相當大的正面鼓舞，也為她在創作的表現形式上，開啓了一個更寬廣的世界。

1. **材質新思維的啓發：**妮姬為了達到她所要追求及表達的意境，妮姬的創

⁶⁴蘇振明，《台灣樸素藝術導論》（台北，中華色研出版社，1990），頁 20。

⁶⁵Niki de Saint Phalle，《TRACES—AN AUTOBIOGRAPHY REMEMBERING 1930-1949》（出版社：Acatos Publisher，Switzerland，1999），p.117。

作不僅色彩豐富，在媒材上做了更廣泛的運用，刻意的使用各種廢棄物與「現成物」，採黏貼切割的鏡子、玻璃和石頭、石膏、混凝紙、木板、塑膠花、洋娃娃、花布、鐵絲網等當骨架，用混凝紙糊在骨架外面，再塗上鮮豔色彩，並以她特殊的詮釋方式製作，來拼貼出她的藝術創作語言。



圖 二-44 妮姬·杜·聖菲爾《馬比斯博士》
毛線、金屬網、各種物件
80×65×21cm 1964



圖 二-45 妮姬·杜·聖菲爾
油漆、木板、各種物件
243×420×17.8cm 1963

2. **創作表現與思維風格的影響：**「拼貼」風格時期⁶⁶的構思，這些拼貼在妮姬後來一系列的作品當中，發揮了相當大的功能。這深深的改變了妮姬的生活，更使妮姬發現了使用各種媒材於創作上的可能性。

她的創造力跨越了各種領域，涵蓋了繪畫與雕塑、建築與設計、戲劇...等藝術範疇，更是拓展了大眾的美學視野與幻想空間。

⁶⁶羅夫·梅耶，《藝術名詞與技法辭典》（台北：貓頭鷹出版社，2002），頁 102。



圖 二-46 妮姬·杜·聖菲爾《太陽神》1983

油漆、聚酯、鐵骨架、金屬網、玻璃、鏡子、瓷器等

1000x5000x120cm

妮姬也運用電子零件及馬達使這些作品彷彿有了生命般的運動起來。除了「圓形」、「曲線」、「波浪」之外，妮姬也喜歡以人物或自然界的生物為造形，而作品中的圖形在「靜」、「動」之間，「拆」、「解」之際，瞬息萬變的轉化使得圖形產生忽聚忽散、似有形又似無形的效果。



圖 二-47 妮姬·杜·聖菲爾《傑 II 》1992

油漆、金屬元素、電動馬達

155x125x40cm

妮姬因第一個有黑人血統的外孫女：(Bloum) 在1971 年於巴里島 (Bali) 上誕生， 妮姬在這段時期製作了一些以「黑」色為主的雕塑。



圖 二-48 妮姬·杜·聖菲爾《黑色維納斯》
油漆、聚酯
280×89×61cm 1965-1967 年



圖 二-49 妮姬·杜·聖菲爾《黑色蘿絲》
布料、紗、油漆、竹子、金屬網
225×150×85cm 1965-1966 年

「人生有夢，築夢踏實」，「夢想」的羽翼始終陪伴在妮姬的身旁，妮姬一刻也不會忘記要在她的有生之年實現夢想，妮姬為世人帶來了新的藝術風格與形式的表現，更重要的是她轉換了我們對於創造、理解、學習、欣賞藝術的各種標準。妮姬以一貫的坦率性格，賦予作品幻想、神秘的色彩，更以星宿及塔羅牌的觀點解讀《塔羅公園》的理念，也解讀她精采的一生。



圖 二-50 妮姬·杜·聖菲爾《人面獅身》
 聚酯、乙烯基顏料
 30×27×43cm 1975 年



圖 二-51 妮姬·杜·聖菲爾《人面獅身-
 女皇》
 聚酯、乙烯基顏料、金箔
 24×27×43cm 1975 年



圖 二-52 妮姬·杜·聖菲爾《查理男子椅
 子》
 油漆、聚酯、鐵骨架
 135×120×80cm 1981-1982 年



圖 二-53 妮姬·杜·聖菲爾《查理男子椅
 子》
 油漆、聚酯、鐵骨架
 125×114×74cm 1981-1982 年

三、 亨利·盧梭(Henri Rousseau,1844—1910)

被封為“樸素藝術之父”，雖然盧梭沒受過正規藝術教育和高等教育，但他的文化經驗，使他的作品呈現的不是視覺上的寫實，而是一種心靈的寫實，盧梭畫的主題包羅萬象，他用那純真無瑕的眼睛去觀察世界和感受生活的真諦，這使他的畫具有強烈而鮮明的個性。他的作品充滿想像並揉和了現實與夢想，充滿了自然原始的天真活力。卻獲得了當時詩人的讚賞及畢卡索等前衛畫家所推崇。盧梭創作熱衷於創造一個幻想的世界，創作了許多充滿幻想式的作品。盧梭似乎總是生活在一個夢幻的世界，這種與生俱來的愛幻想的天真性格，在他的日常生活中也充滿天真爛漫，他的畫具有原始童話般的魅力。



圖 二-54 盧梭，《夢境》〔The Dream〕，1910 年

油彩·畫布 204.5 x 298.5 公分

現代美術館，紐約〔New York〕，美國

《夢境》是一幅抒情味十足、也最富色彩的裝飾性的作品，是盧梭最具代表性的作品。它展示了幻想中的原始森林，森林有著奇花異木。在這人跡罕見的原始從林中，一位裸體女人躺在不可思議的華麗沙發上，而畫面中間有一個皮膚黝黑的男人吹起長笛。這不是真實的存在，是一個怪異的夢境，是充分表露了畫家天真的想像力。

四、 現成物 (ready-made) 之物體藝術觀念

一個認為穆特 (Mutt) 的噴泉是不道德的，是俗氣的，另一個認為這是一種剽竊，他不過是簡單的器材。而穆特先生的噴泉所代表的道德就如同浴缸一樣。它與我們日常所見的物品一模一樣。噴泉是否為穆特先生所做並不重要，重要的是他選定了它。把一件日常用品陳設出來，賦予其新的標題與觀念，去除了原本的功能性並發現新的意義。⁶⁷

現成物品的選定不是取決於美感為條件，而是沒有涉及到任何品味的漠視，所營造出的是一種巧合，可見他的創作動機是反諷傳統界定藝術品的方式。

現成物成為所謂的藝術物品，同時擁有是真實的、物理的、是可以轉換的，透過作家的觀念與技巧，是機具使用而得到一種延伸，為具有隱喻性功能或是單純視覺上的造形功能，簡單說現成物直接成為材料或者是作品。

在60年代之後作品中所涉及的現成物，並無法用以往現成物的觀點去判讀作品，當初現成物所具有的強烈嘲諷精神與質疑態度也面臨轉型。我們可以在之後的藝術表現上發現：新達達藝術、集合藝術或廢棄物雕塑、普普藝術和德國波依斯 (Joseph Beuys) 的社會雕塑更牽涉他個人的歷史與人智學、還有法國的藝術家拉維爾 (Bertrand Lavier) 的合成物件，將現成物塗抹或覆蓋後強調物品觀念上的改變……等，都可以稱得上是達達傳統的延伸、現成物體系的再擴張。⁶⁸

現成物就如化身為一把鑰匙，開啓了藝術與真實世界的通道。在40、50年代的普普藝術承襲了立體派的「拼貼」，將報章與雜誌上的現成圖像入畫，十年後在美國持續的發酵發展，發展出許多涉及大眾流行與消費文化的社會雕塑作品。

⁶⁷ Will Yrotzler，吳瑪俐譯，《物體藝術》(台北，遠流出版，1991)，173頁。

⁶⁸ 遙亦撰，《現代美術雙月刊 第95期》台北市立美術館發行，61頁。



圖 二-55 Fakhim 德黑蘭妓
女系列之一 物體-雕刻
150x50 公分 2008 年



圖 二-56 韓國藝術家
Kimsooja 「Bottari」物體
2004 年。

關於「現成物」與「拾得物」：

一件拾得物是一件既存的物品—經常是世俗產品—被賦與一種新的定義，成為一件藝術品或藝術品的部分。拾得物觀念來自馬歇爾·杜象。（喬治·布拉克與巴布羅·畢卡索在1912至15年間，已開始運用一些非藝術材料在他們所創的拼貼與集合藝術中，但是他們則顯著地改變了那些材料的本質。）1913年杜象開始實驗著他所謂的「現成物」。他賦與

一件未經改造的商業量產品—如：一個尿壺、一把鏟子—一個名稱再予以展出，如此將它轉換為一件現成物雕塑。他的意圖在於強調藝術的知性本質，並且在過程中讓注意力轉離物品製造過程中的物理行為或工藝性。其他達達或超現實主義藝術家則在作品中探掘拾得物的懷舊潛能，比杜象的作品較少知性元素。⁶⁹

在各種不同的材料中一同構作，看似自由、無拘束的狀態，其實一樣是透過符號所詮釋出的，以尋求新型態的雕塑語言。「呼籲完全拋棄明確線條與封閉式雕塑」。⁷⁰

早期做雕塑都是預先想好造形，甚至有草圖模型，再決定某種材料去執行；現在完全不是如此，沒有預先安排好的進度，只是很隨機的讓它自然醞釀發生。⁷¹

作品中常有不修飾地將拾得物、現成物件直接的運用，顯現出物品原有樣貌與生活的情境。在這當中，創作者透過撿拾或蒐集、做分類、集中，且將物件建構於作品中，作品形成物件的集合體，此創作行為亦可視為對集合藝術的詮釋。

現今社會對開拓人類感官潛能的表現漸趨淡漠，人性化藝術觀想的表露、紀錄下人類最深的情懷的努力是不容忽視。⁷².....在奈薇爾遜（Nelson Louise）的作品中再現生活的片段，透過各個小方框格或是在箱子中，以現成集合材料、木製傢俱零件譜出生活協奏曲，同時給雕塑開拓一個有貴族氣氛美麗的領域。⁷³

⁶⁹ Robert Atkins, 黃麗娟譯,《藝術開講》(台北,藝術家出版社,民國85),81頁

⁷⁰ Anna Moszynska 著,黃麗娟譯,《抽象藝術》(台北,遠流出版,1999)26頁。

⁷¹誠品畫廊策劃,《飛行·非形》(蔡根出版,1998),16頁

⁷²侯宜人著,《自然、空間、雕塑》(台北,亞太圖書,1994),33頁。

⁷³侯宜人著,《自然、空間、雕塑》(台北,亞太圖書,1994),82頁。

從影響我藝術家中體驗之後衍生出複合媒材類型作品的形態，合成材的創作發生，可以追溯到當時因為家裡正在裝潢，於是每天接觸大量廢棄木材，對材料的被棄置感到不捨，加上經濟因素考量，便開始了廢木料的拼湊，就創作而言，這一舉動是對材料的一種新體認，發現到材料所顯現的造形語彙，聯想到另一種可用於創作之上的模式，引發作品創作中的造形開端。

本研究這個藝術的探索歷程，筆者深受藝術家們的個人自由的表現方式，提醒我不同的創作思考，人是愛思想的、人是愛智慧，期待追尋、更深入的探究藝術創作於筆者人生生命中，能進而更加拓展個人的視野。



第三章

創作理念與形式

現代科技資訊傳播發達飛速的狂浪，我們身處在資訊隨手可得的時代，透過股掌咫尺間距離，一下子就能超連結到千里之外，這對現代人而言，同時也很殘忍的沖散了人與人之間的親密相連。在這樣的環境氛圍中，疏離、失根、無情、麻木、無助，直逼衝擊著筆者當下的生活，時而被擦肩而過的五官清晰影像或眼神所震撼。因此吸引筆者對人們的五官表情一直抱有高度的興趣，因為人在情緒的催化下，「面貌上的五官表情」顯得十分的弔詭且又變幻多端，令人目眩神迷，更呈現出豐富迷人的且有想像的空間。然而，變化多端的「暫時性」面目，「五官表情」常使「真面目」被矇蔽甚至被蓄意的忽視與掩藏了。在筆者童年的記憶裡，昔日民風純樸鄉下的親朋好友親切五官清晰影像是人們見面問候語：吃飽沒，臉上是掛著和藹可親的笑容。人類溝通的表達方式，除了運用文字、語言之外同時也藉著肢體的動作及五官表情，形成了豐富的表達形式。童年的回憶往往令人回味無窮，卻也喚醒昔日進駐心靈的意象的脈動，對於人與人有著特殊的關懷與感動。

安海姆(Rodulf Arnheim) 說過：「藝術是在幫助藝術家瞭解世界和他自己」。⁷⁴今天筆者以藝術工作者自許，雖然無能以兇猛的海浪來表達自己內心澎湃的悸動，因此，將心理與情緒轉化為藝術的表現，以雕塑透過造形創作藝術來體驗，以做為本研究的主要動機。幻化一個新生命的藝術形象，這種無中生有的喜悅（就像母親孕育生命一樣），非筆墨所能形容。藝術創作是自我生命的呈現，藉著創作對筆者做一番精神性的內省。透過種種生活經驗去體會自我的成長及對生命價值觀念的釐清，也使自我心靈得以昇華，使藝術與生活結合。希望生活中多點文化、加些美學藝術。讓藝術能在生活領域裡充滿祥和、感動、溫馨。讓心靈有休息空間、更是種精神享受，亦能解悶、紓解壓力，並可拉進人與人之間的距離、也是知識交流的橋樑。在繁忙緊張的生活壓力下，我渴望生活中能有點溫馨、感動、色彩或掀起小小的美麗漣漪，能經歷一場全然不同的創作享受？

⁷⁴劉思量，《藝術心理學—藝術與創造，版2》（臺北市：藝術家，1992），頁157。

藝術創作是一種自發性的表現。藝術作品就像「語言」一樣，具有傳達能力的。創作反映著筆者特質、理念與生活體悟及生命的看法。此章節探討臉上的五官、塑形以及賦予新意。

人生如同藝術創作一般，不僅是一個發現的過程，更是一個創造的過程，既然是創造，當然就是要自由自在，在自由的意志與觀念的啓發之下，而無受限的自由創作。將筆者受外在的刺激而產生感動與想法，透過媒材的方式進行各種形式、題材、造形，來展現有意涵的雕塑造形作品。因此，筆者體認到，在這當代藝術風格多元且富變化的年代，要有打不死的蟑螂般的精神與意志，且充滿著實驗冒險的毅力。筆者認為創作的觀念、意志力與媒材都有著密不可分的關聯。因而筆者選擇多元媒材包容於同一作品中，形式以複合媒材等藝術形式的可能性表現。我的藝術創作表現，是一種情感、一種思想的傳達、一種異於日常語言的溝通方式，與欣賞者作思想情感的溝通與分享。

媒材客觀的內容是主觀的、理性的、感性的創作。點、線、面、色彩、造形、材質…等作品元素，轉化成慣性使用的方式，以自成一脈絡與風格，可以是筆者藝術美感經驗也可以是奇思幻想，而後便依不同媒材產生不同的創作表現形式。藉由創作傳達、闡述身心的種種感知，筆者作品形式的發展，從平面浮雕延展到空間、環境的互相轉化，創造藝術作品成為多元化的創作形式。

為達到筆者的自我瞭解與表現自我，並經由認識與表現達到自我昇華的目的。其意義則在於，探究自身之過程，是必須溯源於時空兩大要素之後，自然而然的在創作中體現出時代背景之精神，新的表現形式產生也是反應當下環境需求與創作心境的結果。陳傳席先生說：「**繪畫不必是政治和功利的附庸，而是以審美為原則，以供人欣賞為目的。**」⁷⁵筆者以為。藝術創作不僅是技巧的呈現也是情感的表達、腦力的激盪、生活經驗的累積、感性與理性的思辯，它帶給創作者無限的可能性，當然更重要的是滿足了自我的表現，是人性的反應、是智慧的象徵。

第一節 創作理念思維與轉化

⁷⁵陳傳席 著，《中國繪畫理論史》（台北：東大書局 1997），頁 86。

筆者思考創作與創作者的互動關係，自己的生活、習慣、思惟、關注的事物與其他創作者有何差異？種種這些歷程對我的創作產生了影響。藉著碩士班的課程能有更多的刺激與討論，希望我的作品能更貼近自己身邊的人、事、物，或者有趣的生活，些許悲傷的經驗，還有愉快的記憶…等，對我來說應該有太多的體

驗能清楚的表達在作品上，於是藉取我熟悉且便利的物品，我不再拘泥藝術表現的分類，也不再界分媒材與形式。全心全意由創作角度出發，想要有更多的新嘗試，易不排斥任何創作的方法、方式。於是我從浮雕的方式延伸出來立體作品，並且利用更多的環保媒材來企圖呈現自己的想法；同時發現我需要更多的趣味來延續創作的動機，而現階段的研究生生活內容帶給我很多的衝擊，然而，在搜尋解惑的過程中卻也讓心中的問號，像雪球般越滾越大，筆者就像是好奇寶寶一般不斷地在心中提出我的疑問。爲了收集資料，開始進入圖書館培養過去所沒有的實體書本閱讀習慣，這不僅改變了我對生涯規劃的態度，還拓展了我原本吸收資訊的習慣，更進而提升了我看待每一件事物的寬廣心境。然而，不論是資料的收集，或是關於藝術作品風格的論述到當代的作品，總是帶給我們截然不同的觀感，從其中感受藝術的樂趣、藝術史的脈絡以及美學與文學當中更多的認識。學習觸角漸漸向外延伸，思考方式也越來越周延，企圖使用令自己感動的題材，希望這些經驗落實在我創作上，能在創作與生活之間找到創作的發展方向。藉此，希望找尋與多數人有共同的交集，不必也不須用太多的言語或說明，就能明瞭並簡單的傳達。畢竟創作是一段沒有休止符的進化過程。

理念思維與轉化是形式表現與審美知覺有著密不可分的關聯，審美知覺顯示一種整體性及統一的結構、情感、意義。筆者認爲，因爲有情感作爲條件，我們對美才有一種意象。美感經驗形相的是直覺，是一種凝神的觀照活動。能讓我們有凝神觀照的衝動，並且化爲實際審美活動的，就是我們的情緒與感受，而能令我們「持續」這個的衝動，繼續審美活動的，也不會是無感情意涵的一個空洞的形相。

一、自由與移情

藝術創作以想像的自由來超越現實，在非實在的世界中進行創作。如果缺乏想像的這種對現實自由的超越，就很難有任何藝術的創造。沙特認為正是由於人是超越的自由，因而它才能想像。⁷⁶藝術創作是可以理性與浪漫兼具的呈現，想像世界的天馬行空、無邊無際，唯有在創作中才能獲得完美與真實的呈現，並獲致最大的自由。

海德格認為藝術的重心是作品，藝術存在於作品裡，並且，作品內蘊含真實的歷史，包含整個人的存在。⁷⁷藝術創作活動是創作者向外尋求、亦是驗證自我存在的方式之一，創作的過程是主觀性的歷程，而作品記載著作者的思維活動與如何尋求、驗證自我存在的軌跡過程。所以「踏實努力、肯定自己」就是肯定自我的存在，透過藝術創作所得到的自我實現，正是自我存在的表現。

此處所談的自由有兩個面向：一、外在環境的氛圍。二、創作者的內心。當然筆者不禁要思索，人為何需要自由？

朱光潛：人類要求自由的活動，也是一件耐人玩味的事實。人是有生氣的。「生氣」的定義可以說就是「自由的活動」。……亞理斯多德在「倫理學」裏說，人生的最後目的在求幸福，而幸福就是「不受阻撓的活動」。⁷⁸

將不受阻撓的活動放入現代大都會的生活中顯然是有問題的，因為社會的公平、秩序需要依賴諸多法律規範，當然這樣的措施是不得已，社會民眾多少必然受到了壓抑。既然追求自由是人的天性之一，那要如何獲得自由？即筆者在進行創作審美活動是自由的，一方面不為外在原因所限制，另一方面亦不應為內在激情所干擾。我們能感知到自身以外人、事、物的情感，可以說全憑移情作用，而所意識到、感知到的感受、情緒、性格與意趣。凌嵩郎於《藝術概論》：

移情作用之所以能引起美感，是因它給「自我」以自由伸張的機會，因為自我尋常都囚在自己的軀殼裡面，在移情作用中它能打破這種限制，

⁷⁶ 高宣揚，《論後現代藝術的「不確定性」》（台北：唐山出版社，1996），頁 28。

⁷⁷ 陳瑞文，《當代藝術理論的源點》（藝術觀點，5 期學報，2000），頁 78-83。

⁷⁸ 朱光潛，《文藝心理學》（臺北：漢京文化事業有限公司，1987），頁 231。

進到「非自我」裡活動，外物的形相無窮，生命無窮，自我伸張的領域也就因而無窮，所以移情作用可以說是由有限到無限，由固定到自由，由無生命到有生命，由無情到有情，這是一種大的解脫。⁷⁹

所以在創作經驗中，能讓筆者有所衝動繼續維持審美的認知，就是伴隨著造形形相的情感與美感經驗中。即使僅僅只是單純感動於作品或者藝術創作在技巧、形式呈現等方面之完整完美、和諧、或渾然天成，這些「完整完美、和諧、渾然天成」的情感也仍然是主體情感的外在返照，還是牽涉了主體自身情感的移入。依照這樣的推論，雖然移情作用本身並非審美活動，同時也不限於審美活動時出現，但美感經驗必然連帶著移情作用的發生。

二、想像與直覺

「想像」(imagination)是心理學名詞。基於過去經驗，加上現時的推測，而對事物持有未經證實的觀念與看法，而想像力是聯想力的一種，聯絡變化舊觀念，以構成新觀念的能力。⁸⁰想像力在康德的看法裡，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。哲學家迪卡兒(Descartes)曾經說：「確信不移就是缺乏想像力。」要是我們從不懷疑，就不會有任何想法。「因此藝術家的想像不能只是知性的，而同時又是感性的；因為它是感性的，故容有藝術家的自我的存在。……因此不同的藝術家通過他自身的血肉和心靈，必然會塑造出不同的藝術品。是故藝術家的想像不同於科學家的想像，不能純然自知性來解釋它。」⁸¹《美學與美育詞典》對於藝術想像有這樣的描述：「藝術想像在於突破各別事物的局限和直覺經驗的束縛，調動藝術家的一切知識和經驗為創造獨特的藝術形象服務。……要遵循創作意圖，概括藝術形象的特點，在已有生活機累的基礎上去想像。所以藝術想像是有條件、有方向、有原則的心理活動。」⁸²值得注意的是突破「直覺經驗的束縛」，直覺就是一種感應，因為直覺往往造成個人感知與思維方式的侷限性，如果欲化解這個束縛，就有賴「創造的想像」。朱光潛提到：既是「想像」，就不能從無中生有，因為它不能離開意象，而意象

⁷⁹凌嵩郎，《藝術概論》（臺北：空大出版，1986），頁134。

⁸⁰劉振強發行人，《大辭典》（臺北：三民書局股份有限公司，1985），頁1664。

⁸¹姚一葦，《藝術的奧秘》（臺灣開明書店，1985），頁38。

⁸²顧建華、張占國主編，《美學與美育詞典》（北京：學苑出版社，1999），頁392。

是由經驗得來的。既是「創造的」，就不能祇是複演舊經驗，必須含有新成分。……凡是藝術創造都是平常材料的不平常綜合，創造的想像就是這種綜合作用所必須的心靈活動。⁸³凌嵩郎表示：「所謂想像，是思想在涉及具體物像所經驗的一組意識境，而加以新的綜合者謂之。」⁸⁴又說：「真正創造力的想像與其他型態的想像力不同，是很少會自動產生的，……實在仍是由於我們已經企圖使他活動才活動的，尋常的幻想是散漫零亂的，……創造的想像，卻須把散漫零亂的意向融成一氣，……創造的影像是意志及努力不可分割的一種想像。」⁸⁵所以「想像」是需要有知識與經驗為基礎，並且有主題性的努力思索和組織，方可逐漸構成新的觀念。

「直覺」(intuition) 哲學名詞。亦稱直觀。指直接的領會和覺察。不經推理與經驗的間接手段，而獲致的認知。⁸⁶一種知識不論以何種方式和通過什麼手段與對象發生關係，他藉以何對象發生直接關係、並且一切思維作為手段以之為目的的，還是直觀。⁸⁷我們的知識來自於內心的兩個基本來源，其中一個是感受表象的能力(對印象的接受性)，第二個是通過這些表象來認識一個對象的能力(概念的自發性)；通過第一個來源，對象被給予我們，通過第二個來源，對象在與那個(作為內心單純規定的)表象的關係中被思維，所以直觀和概念構成我們一切知識的要素。⁸⁸「藝術並不在訴諸有意識的感受，而在於一種直覺性的理解。一件藝術作品並不存在於我們的思維之間，而存在於我們的感覺中；它是一種象徵性的表現，而不是對真理的直接陳述。」⁸⁹

在我們欣賞藝術品的過程中，經常有類似的經驗，即精闢的論述固然可以擴展觀賞過程的深度及廣度。但是它似乎無法取代當初第一眼接觸時剎那間的感動。由小逐步擴大的過程分析，是否也說明著，「直覺」能力是可以培養、調整

⁸³朱光潛，《文藝心理學》(臺北：漢京文化事業有限公司，1987)，頁240。

⁸⁴凌嵩郎，《藝術概論》(臺北：空大出版1986)，頁97。

⁸⁵凌嵩郎，《藝術概論》(臺北：空大出版1986)，頁105。

⁸⁶劉振強發行人，《大辭典》(臺北：三民書局股份有限公司，1985)，頁3265。

⁸⁷康德(Kant, Immanuel)，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》(臺北市：聯經出版，2004)，頁31。

⁸⁸康德(Kant, Immanuel)，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》(臺北市：聯經出版，2004)，頁16。

⁸⁹赫伯特·里德(Herbert Read)，梁錦鑒譯，《藝術的意義》(臺北：遠流出版事業股份有限公司，2006)，頁81。

的！另外余秋雨有提到類似的分析，頗有探索的空間：

藝術欣賞中的直覺可分為兩個層次：發現式的直覺和頓悟式的直覺。發現式的直覺也可稱為淺層直覺，頓悟式的直覺也可稱為深層直覺。…… 兩種直覺都不顯現出理性筋脈，而表露為一種震撼狀態。淺層直覺憑藉著感覺器官，而深層直覺則改造了感覺器官。深層直覺是心靈深處的本體精神的自然釋放，這種釋放能奇跡般地改變平日的感官慣性，發現別人發現不了、感應別人感應不了的許多內容。也可以說，淺層直覺是在定勢化了的感覺器官中產生的，而深層直覺則是靠激發感覺器官功能的調整而產生的。⁹⁰

意指深層直覺改造了感覺器官，並調整了感覺的慣性，由此許多專業領域反覆的訓練、培養，不就是重塑學生原有的直覺能力，以提升感官的敏銳度。

三、 靈感

一般人以為創作上的靈感，似乎是飄忽不定，難以掌握。也有人認為是與生俱來、天生的。後天難以培養、改善。畢卡索（Pablo-Picasso）曾經說：我的創作是一種發現而不是找尋。我們可以從畢卡索一生中作品風格的不斷變換看出。米開朗基羅(Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475—1564)，站在巨大的大理石材料前，也曾說出對象(作品)已然在存再巨石之中，我只是去掉了多餘之部分。狂妄中可見其將自己轉化成為一種揭示工具的姿態。在筆者作品的前後產出順序中，時常可見到一種經過發現而來的接續關係，通常下一件作品的靈感，來自於上一件作品的發現。朱光潛對於靈感的說明做個參照。

靈感有兩個重要的特徵。第一、它是突如其來的。我們在表面尋不出預備的痕跡，它往往出於作者自己的意料之外。根據靈感的作品大半都成得極快。第二、它是不由自主的。希望它來時它偏不來，沒有期待它來時，它卻驀然出現。……依近代心理學家說，靈感大半是由於在潛意識。

⁹¹中所醞釀成的東西猛然湧現意識。⁹²靈感也要有預備，……費過一番

⁹⁰余秋雨，《藝術創造論》（上海：上海教育出版社，2005），頁126。

⁹¹劉振強發行人，《大辭典》（臺北：三民書局股份有限公司，1985），頁2778。

心血之後，就可以把它丟開不去再想，姑且去玩幾天或是改做旁的事，讓所想的東西在潛意識中去醞釀，到了成熟時期，它自會突然湧現。⁹³

靈感：當人在實踐基礎上進行由淺入深，由此，由表及裡的醞釀思考時，由於有關事物啟發，茅塞頓開，引起認識上的質的飛躍，史所探索的主要環結突然得到明確的解決。……靈感是敏銳的感受和深入的思考相結合，形象思維與邏輯思維交互作用的產物，步是停留於感性認識階段的感覺印象。靈感的表現形式與藝術家的主觀因素緊密聯繫，常常有不可重複性。⁹⁴

很多的創作者，爲了造成這種特殊的心境，想方設法用自己喜歡的方式進行刺激。……這各種各樣的刺激，可以激發某種特殊的心境，從而使精神高度集中而產生靈感。朱光潛也提到：「文藝的創造還有一件有趣的事實，就是意象的旁通。這也有時起於潛意識的醞釀。詩人和藝術家尋求靈感，往往不在自己『本行』的範圍之內而走到別種藝術範圍裡去。他在別種藝術範圍之中得到一種意象，讓它在潛意識中醞釀一番，再用自己特別的藝術把它翻譯出來。」⁹⁵

第二節 創作形式表現

叔本華（Arthur Schopenhauer,1788-1860）：「藝術是讓我們忘卻現在苦惱的一劑解脫劑。」本創作研究以貼近真實生活爲主要核心，藝術起源於生活，也融入日常生活，生活是一切文化滋長的泉源，將此核心與相關藝術創作和文獻結合。爲發展生活藝術化與藝術生活化，人類的生活物質豐富了之後，我們會進一步想要追求精神的滿足。對筆者來說，就是經由創作的過程，來抒發並表達作者的一

⁹²劉振強發行人，《大辭典》（臺北：三民書局股份有限公司，1985），頁1657。

⁹³朱光潛，《文藝心理學》（臺北：漢京文化事業有限公司，1987），頁252、255。

⁹⁴顧俊，《美學辭典》（臺北：木鐸出版社，1987），頁489、490。

⁹⁵朱光潛，《文藝心理學》（臺北：漢京文化事業有限公司，1987），頁257。

種意念，可以更深入比言語來表達思想和情緒，一種想法的具體實現並表現化。杜威（John Dewey，1859年－1952年）認為「藝術即經驗」，而且主張藝術應融入社會與人們的生活之中。筆者也認為藝術的意義在於，它可以豐富人們的精神生活，透過藝術作品，讓生活中進一步的擴大視野，也加深了對生活的理解和社會現實認識。無論是“經驗”或“感覺”，創作過程裡對生活中能引起我對人們內心的意念轉換成五官表情美的感動之處，經重新體認作一番觀察思考與選擇整理加上想像構思，然後用我想像理想中的特定的色彩造型而隨心的創作，形成自己獨特的造形創作領域。

凌嵩郎提出藝術創作過程為：「觀察、體驗、想像、選擇、組合、表現。」⁹⁶筆者將傳統面具結合這個順序創作思維的呈現，並在藝術創作實務的過程中，發現這些項目過程，有時是交錯生發的，似乎有法，但是也無一定法！創作趨向永遠伴隨著自己內心真切的需要變化而調整。**恩田彰認為「創造活動分為 1.準備、2.醞釀、3.產生靈感、4.驗證的四階段。」**整體看來他們順序、結構大致相同。筆者本身創作形式系列分述如下：

一、「寓意說」系列

將視野延伸到各層面的原始族群，了解其生活型態，並反思人生存在的價值及意義，提昇筆者內在的省思能力，終致豐富的精神內涵。因此，本創作研究運用寓意說手法，以表現作品的形式與內容，並且賦予這些視覺元素含的「隱喻」另一層意涵。筆者嘗試以一種嬉戲、遊戲性與歡樂感的虛擬意象。這正是我享受著的創作情境與創作狀態。

二、「夢境意象」系列

我好似在尋找…一種象徵語言，表達從來一直存在我內裡的什麼，而不是在觀看什麼新鮮事物。即便是後者，我仍舊每每有模糊的感覺，似乎

⁹⁶凌嵩郎，《藝術概論》（臺北：空大出版1986），頁98。

這新見的現象是被遺忘了的或埋藏於我內在本性裡的真實正隱約的甦醒。⁹⁷

常聽說「日有所思，夜有所夢」我不清楚現實生活裡，是否每個人都曾有過作夢之經驗？。「我們每個人在夜晚作夢時都是超現實主義大師，每人都是畢加索、達利、費里尼—可愛與恐怖的徹底混合。」⁹⁸如果可以的話，想多做點夢…甚至在想，會不會是在夢裡的生活才是真正的現實人生，而現實中的生活其實只是夢境？那麼，我想這樣生活會有趣些，心情也會沒那麼辛苦吧。筆者只知道自己會自我催眠，借心理學的能量強化自我意念之實現，然而，藝術創作的特性是具有強烈的慾望，但缺乏達成目標的現實手段，所以在幻想中滿足慾望，並將其夢境、幻想、白日夢，加工創作成為藝術作品。另一方面，藝術的創作品，使人有機會分享那些具有高度價值的情感體驗，使他的認同作用情感得到了昇華，這對每一個文化社會來說，都是十分必要的。⁹⁹構成人類昇華不僅最高的文化成就，而且還是文明發展的動力機制之一。

藉由這個自我增強的意念，我陸續完成我所有的創作工作計畫，也達到自我設置之目標。所以，對我而言這是一種個人主觀意念的有計劃之導引作用。利用自由創作與夢境的幻想意象組合不同現實中的意象，來解放潛意識，使作品中流露想像夢境般的幻覺效果。

遊戲是藝術的起源之一，藝術創作亦是一種探索夢境的遊戲，朱光潛也提到：

「文藝的創造還有一件有趣的事實，就是意象的旁通。這也有時起於潛意識的醞釀。詩人和藝術家尋求靈感，往往不在自己『本行』的範圍之內而走到別種藝術範圍裡去。他在別種藝術範圍之中得到一種意象，讓它在潛意識中醞釀一番，再用自己的特別的藝術把它翻譯出來。」¹⁰⁰

三、「記憶與逗趣」系列

把你的心靈想像成一盆清水，每一個記憶就好像是一匙牛奶攪入這一盆清水

⁹⁷ Anthony Stevens，薛絢譯，《夢·私我的神話》（台北市：紅螞蟻行銷代理，98），頁79。

⁹⁸ 霍布森，《做夢的腦》（台北市：紅螞蟻行銷代理，1988），頁102。

⁹⁹ (Sigmund Freud，賀明明譯，《佛洛伊德著作選》)。(台北市：唐山，1988)，頁407)

¹⁰⁰ 日，恩田彰等著，陸祖昆譯，《創造性心理學》（臺北：五洲出版社，1988），頁130。

中。每一個成人的心包含了幾千萬個這種模糊不清的記憶…我們之中有誰敢說他可以把清水從牛奶中分離出來？¹⁰¹ 記憶像是滲入夢境和幻想中的乳白色分子，真實與虛構並存。事實上我們不一定了解什麼是真相，因為我們知道的是我們所記得的，但我們所記得的絕大部分不能代表事情的所有真相。記憶是個重建的過程，其中混合了事實和虛像的。

人的五官且並無美醜貴賤之分。它們居於人的頭上，享受著至尊之位，控制著四肢的正常工作，它們長在各自的地方，有各自的工作，它們各有所長，各有所短，但搭配的是那樣勻稱。筆者運用面貌上的五官器官，及其動作做為比喻，五官是與自己最密切的，每一天的生活作息，有著密切的關係。於是衍生對自己生活上所遭遇的一些行為活動的智慧。套用在身體器官上，做貼切的比喻。創作當下的心路歷程，讓後人透過這些作品或文字的傳述，瞭解當時的時空背景，及文化脈絡。

透過作品的詮釋，驚然發現自以為是的創作「當下」，隱含了創作者整個意念的投射，包括理性的、感性的、隱喻的、解脫的或是束縛的。由於閱歷、境遇、心情等等的差異變化，即使對同一事物，也會無傷大雅的弔詭與趣味，以及它是如此簡單卻又充滿豐富意象的。

1. 「眼」：眼睛是人心靈的窗戶。「就如一對相戀的魚」，但尾巴要在四十歲以後才出現（稱：魚尾紋）。中間住著一道鼻梁，這使著它們一輩子是無法相見，雖然偶而也會有機會混在一起，相見的是夢中他們相思的淚。
2. 「耳」：耳朵站在臉的兩側，像兩個侍衛，「真是無可奈何的存在」，因為他無法關閉，不論咒罵或讚揚，他必須接聽。是個只有翅膀而無身軀的鳥在不斷飛翔。
3. 「鼻」：鼻子位居眼睛的下面，占了一個中心位置，每次吃飯，總是他先聞到氣味，好像飯是為他一個準備的！鼻子可以聞到氣味，別人聞到花的香氣，人聞到了味道總會感謝鼻子。「尤如沒有碑碣雙穴的墓」，鼻子外型像隆起的墳塚，梁山伯和祝英台就葬在這裡。鼻子是一個聲息相通的地方，梁祝的情愛是具有相同頻率的感情的執著，在雙雙殉情後更具結合與息息相關之意，如此喻意堪稱恰當。如果聞到垃圾的臭味、或有人放屁臭，

¹⁰¹ E. Loftus & K. Ketcham 著，洪蘭譯，《記憶 VS. 創憶》（遠流出版社，1998），頁 66。

如果沒有雙手來幫忙這實在是一種無可奈何的存在，他可就要遭殃了。

4. 「嘴」：「說什麼好呢？」唯、吃是第一要義的，歌、也唱，問題是：唱的是喜樂或哀歌？是生活擠壓下的哀鳴，是一種無可奈何。嘴，「也曾吻過」，令人產生遐思，「不少的」更富羅曼蒂克。
5. 「眉」：「在哭與笑之間」，有時是「眉開眼笑」，有時是「柳眉倒豎」，有時是「眉頭深鎖」，開合之間表露了人世間的喜怒哀樂。

第三節 創作與實踐

創作靈感來自筆者的每一個起心動念，都能有百變樣貌的圖像，它亦是多方面的疊積在自己內心感受、感動、信念與意涵而成為的作品，於是，創作自己所想像的是永無窮盡的創作來源與天地寬廣的揮灑空間。尋找一種最適合表達的形式，人類的情感意念，往往不易表達又複雜且不容易被了解的透徹，我們常聽說：「用筆墨難以形容」，是說當個人無法詳細描述他的感受時，會說的。因此，要探索人類五官情感意象的表現是一件非常不容易的事情。人生目的不一定要有偉大的構想或偉大的發明。相反的，它往往是來自於我們對那些毫不起眼之夢想的執著。對筆者而言，能藉此經驗的體會並以創作研究來揮灑表現，表達自我和抒發內心的情感意義，將五官意象轉換至造形上的構想，就為了探討立體造形作品的語意與意象。

每一次創作的遭遇都是一次「新的」事件；每一次都需要勇氣去再度肯定。¹⁰²作品本身則儘量以筆者意涵的狀態呈現，讓觀者可以單純體會造形與現代技法的相互運用之美，希望能在不經意間展現存在作品中的點、線、面縱橫交錯的造形組合，並以此達到帶給觀者以「悠然見南山」一般的悠閒適性。陶淵明《雜詩》：「采菊東籬下，悠然見南山。」

筆者自身在創作過程中所期望追求的則是，借由吸取傳統造形的簡潔風格及其大膽色彩與媒材的運用，來達到創造作品的呈現是情感澎湃的、是有血有淚的筆者內心的獨白，盡情的陶醉在那種創作的精神狀態中。因而，往往因為過於重視局部的表現，卻忽略了整體的佈局，但這不也正是自身生活在群體下的寫照。朱光潛對於創造所提出的定義為：「『根據已有的意象做材料，把它們加以翦裁、

¹⁰² 羅洛·梅 (Rollo May) 傅佩榮譯，《創造的勇氣》(臺北：立緒文化，2006)，頁 21。

綜合，成一種新形式。」材料是固有的，形式是新創的；材料是自然，形式才是藝術。」¹⁰³所以實踐形式是無中生有，為人類所呈現的感性紀錄。但是它要建立在「已有的意象做材料」。

多元文化的交會、自由的發表環境、經濟的發展，從這個觀點來審視台灣目前的藝術創造環境，筆者有了更多的期待與信心，因為藝術創造永遠需要向人們已經習慣了的審美系統挑戰，就象徵一種新的切入角度。所以余秋雨對於「新鮮的藝術語言」提出另一種說法：「凝結了的“傳統”，不能傳之後世，不能統貫歷史，因此也就不是真正嚴格意義上的傳統。」¹⁰⁴很明顯地台灣目前似乎正處在一種情境。

正如羅洛·梅（Rollo May）所言：「我們世界的疆界在我們腳下移轉，我們一面發抖一面等著看：是否有任何新形式會取代失去的疆界，或者是否我們能從這個混沌中創造出某種新秩序。」¹⁰⁵這表示科技時代飛奔的腳步越來越快，正加速調整、改變國家、社會、經濟的結構，人性必然或多或少地被拉扯、擠壓，這種人性與環境的變化，正是藝術創作者無法漠視的。

作品構形的革新則以原始造形為主外還參酌西方，西方美術史裡有立體派、野獸派等，這些畫派作品中呈現活潑而不拘泥的造形構成，提醒筆者創作時該更有個性一點。畢卡索、杜布菲、妮姬、台灣的紅通、劉其偉、林淵等藝術家的傳記，他們是永無休止的在砥礪自己、發掘自己、界定自己，他們永遠在拋棄過去的自我，從不停滯、從無滿足、死而後已！這些作品內容的表現中告訴我們創作應該更忠於自己、忠實於自己當下對生活的感受，把真實的生活觀感抒發在作品裡。在創作中除了著重上述真實生活反映的形式明顯的另類雕塑創作外，我們仍不能完全拋開傳統的藝術理論，因為特有民族性的藝術表現還是應該要有自己的文化特色。羅洛·梅（Rollo May）言：每一次創造的遭遇都是一次「新的」事件；每一次都需要勇氣去再度肯定。……而遭遇「經驗、真實的狀態」當然是**一切創造的基礎。**¹⁰⁶

¹⁰³朱光潛，《文藝心理學》（臺北：漢京文化事業有限公司，1987），頁38。

¹⁰⁴余秋雨，《藝術創造論》（上海：上海教育出版社，2005），頁19。

¹⁰⁵羅洛·梅（Rollo May），傅佩榮譯《創造的勇氣》（臺北：立緒文化，2006），頁49。

¹⁰⁶羅洛·梅（Rollo May），傅佩榮譯，《創造的勇氣》（臺北：立緒文化事業，2006），頁2。

第四節 創作媒材與方法

“創新”可以有很多種解釋，它可以是題材的創新，也可以是內容的創新，甚或媒材的創新，觀念的創新。藝術創作從不同角度思考後再現來表現筆者豐富多彩的生活，人的生命色彩光輝的五彩內心世界。是在表現自己的情感意識層次，也說是「藝術表現生活，但高於生活」的寫照。藝術創作為人類精神文明的產物，它是人類特有的，由感官器官、知識儲存及認知、思維方式重疊建構而成。

一、多元的創作形式

在創作之路上，筆者願意相信，任何方式、任何想法所產生的作品在價值上對於作者本身是無可取代的，終究藝術創作的目的不應只是為創新而創新，而是與生活結合，與心靈結合。藉由固有造形美加以重新組合期望能展現不同的美感風貌與經驗，呈現出單純的形式美。知性的目的則在於，作者期望藉由直觀式的思維方式與表現手法誘導觀者慢慢進入形象思維的深層思考模式。

恩田彰提到：「創造就是把已知的材料重新組合，產生出新的事物或思想。創造就是把已知的經驗重新結合，產生具有新價值的東西。也就是說新的思想觀點，是從已知的經驗中產的。……筆者認為，感性認識的資訊作為開放的資訊，具有廣延性，而理性認識的資訊作的閉合的資訊，受到一定文化的制約。」¹⁰⁷

這就意味著創造行為的發生，是與創造者的旺盛生命力（感性、廣延）有關，而且同時必須兼具冷靜、客觀（理性、制約）的判斷力。

藝術之創作活動，反應了筆者來自心理的、生活的與生命的綜合感知，最後呈現的立體作品形式，其中所使用的自然素材如紙、木頭、鐵等媒材。筆者一但有了深刻的信念，自然就有執行動力與恆心。將創作理念與感受轉化成具體作品形態的展現。

二、媒材研究：

¹⁰⁷日，恩田彰等，陸祖昆譯，《創造性心理學》（臺北：五洲出版社，1988），頁61。

「廢棄物」：指未改變原物質的形態，將再生資源直接重複使用或經過適當部分功用後使用。在 1950 年代歐洲與美國的興起以廢棄物湊合的藝術品稱為「廢物藝術」(Junk Art)，又稱「廢物雕塑」(Junk Sculpture)。廢物雕塑是由工業殘碎物集合而成的作品。其根源可溯自畢卡索布拉克 (Braque, Georges, 1882-1963) 的立體派拼貼與組構，然而廢物雕塑的真正始祖是德國達達藝術家史維塔斯，庫克 (Schwitters, kurt, 1887-1948)，他在第一次世界大戰後開始運用在街上收集來的廢物創作集合與拼貼作品。¹⁰⁸如何將「創作觀念」、「媒材語言」、應用技巧表現融為一體，再配合觀念及空間的利用與表現。

「混合媒材」：如果將混合媒材的定義，說是利用兩種以上不同的材料來完成作品的方式。那麼混合媒材的歷史可溯及古希臘的青銅雕像。而若是定義為，利用現成物與其他材料混合來完成作品，那麼它就始於達達的藝術。現代藝術裡引用混合媒材的最大目的，是要對傳統美學提出質疑；並讓現成物的正常關係性瓦解，以震撼觀眾的思想。通常引用混合媒材的作品材料的限制較小；只要是適於表達創作者理念的材料均可登臺一現。如此一來，表現技法往往與作品融為一體，故常被誤解其並不需要技巧。國內直至目前對混合媒材的定義，仍以所謂的兩種以上的材料之傳統觀念為主；較不強調混合媒材的精神性的定義，因此屬後者之作，仍較不被重視。¹⁰⁹

在材質裡遊戲：雕塑家 Alexander Calder 曾經說過「意念存在於任何事物中」。¹¹⁰在我與創作之間，我的工作室就像資源回收場，堆滿各式各樣隨手可得的廢物利用的材料，我喜歡將物件再改造賦予新的詮釋。「從無到有，當然是創造；但將已知的事物未知化，也是一種創造。」¹¹¹。我希望結合市面上的現成物，用最單純純粹的手法，製造出令人驚豔的視覺效果。

(一) 創作材料：

1. 媒材—各種不同的自然素材如紙漿、木頭、玻璃、鐵網、廢棄物等媒材等。
2. 做法—拼貼法這裡的拼貼並不是指將事先所預期的圖樣組合在畫

¹⁰⁸ Robert Atkins，黃麗娟譯《藝術開講》(台北：藝術家出版社，1997)，頁 91-92。

¹⁰⁹ 李美蓉《探討臺灣現代雕塑：雕塑媒材與造型的對話》(台北：台北市立美術館，1993)，頁 9

¹¹⁰ 何政廣主編，《活動雕刻大師柯爾達》，(台北市：藝術家出版社，91)，頁 143。

¹¹¹ 原研哉，《設計中的設計》，(台北市：磐築創意出版，2005)，頁 49。

面之中，更多的是利用不預期的狀況下將舊有的作品重新安排組合，創造出有別於原先畫面意義的新作品。

(二) 油漆、壓克力、油彩顏料：

3. 色彩影響我們之激動程度。
4. 能夠以色彩吸引觀者的視線，採用重彩的方式表現出明顯的顏色變化，突顯出造形的個性。從而藉由形象的注目達到期望瞭解。

三、創作方法：

1. 筆者藉由包覆手法，運用紙漿、紙黏土、鐵網、廢棄物重新包覆，包裹著現成物，將一些單純的、理想的物件安置在一個畫面，現成物的運用成為主要畫面元素，現成物具有暗喻的形式，代表著記憶是被層層存放心中，日常生活物品與記憶中之事件相關聯。
2. 拼貼、包覆為技巧，將創作元素隨心靈意象表現出來。以不合比例的武器、誇張放大的五官、扭曲加強五官型態…等。
3. 使用油漆、壓克力或油彩為顏料，以木頭、玻璃、鐵等媒材構成畫面，加以構思入進行創作實驗，最後呈現的立體作品形態，表達每一個作品故事的新意。

色彩上的應用，有著裝飾性色彩之外，幾乎都是高明度及高彩度，而沒有在意其調和性，這是筆者目前之應用在色彩上的風格。

第五節 進入碩士班前期的作品

學校裡的學術研究，透過了實務操作，而得以具體化為一種理論實踐的方式。最好的藝術教導是引導對美學的認知、材料的無限可能，對創意性卻從來不設限，好像什麼都沒有教可是我卻學到了東西。進入研究所就讀碩士班的這些日子裡，讓自己接觸到一些未曾接觸過的領域，在立體造形相關方面更是影響甚大，因為它啟蒙了筆者如何將廢棄物、現成物運用在創作上，並讓自己對於媒材的運用與選擇有更進一步的認識與了解。在創作過程中，特別領悟到這些二度被利用的廢棄物，當透過自己的雙手與巧思彷彿能夠賦予這些廢棄物有了新的生命，就好比再一次生命的重生。

進入碩士班後接觸新的材質和學習新的技術所創作的作品。沒有什麼特別的創作動機，只是很平凡的想法作一些不同材質與造型的作品，因為我覺得多變的造型比較有趣。一個藝術追求的創作者，應該有勇氣多方面嘗試，自己作品好壞，要個人真誠的感覺而定，因為創作自身就是不合理的。我不喜歡太保守，試一試總不會有什麼壞處吧？」

作品（一）：對眼

創作理念：在這個作品中，呈現的是一組日常生活中常見椅子，椅子是傢具種類中最重要，最原始的椅子可能以木材或石頭的原始面貌呈現，隨著科技發展與材料的創新，幾乎所有的材料都可應用於坐椅的設計。

1. 難以辨認為坐椅的形態。
2. 建構出椅子的新形態。
3. 藉由這個作品的「衝突」，表達對「舊」、「新」的省思。

以生活中常見的材質，於材料和功能特性間的轉用，可以成為新造形的意象，使得使用者對於產品有新的感官經驗。自己下意識的喜愛用包覆感、覆蓋性強的表面材質來創作，一方面可能是遮醜外，更多了幾分神秘的詭譎感，讓人有更多想像空間，呈現出一種善良想像的美麗。



圖 三-1 沈香齊，「對」，2008



圖 三-2 沈香齊，「眼」，2008

作品（二）：抱柱子的天使～蝶夢

創作理念：古代門神在民間十分受歡迎，於是家家戶戶大門上都貼有門神。台灣舊稱蝴蝶王國，感嘆家中的柱子怎麼看都覺得單調無味，於是就想給它點顏色瞧瞧。採 L 形雙面角度（彩蝶雙翼的外形）設計，便利於平貼在柱子的兩面，就如蝴蝶停留柱子上。轉眼比翼彩蝶雙雙飛撲在花叢間。



圖 三-3 沈香齊，「抱柱子的天使」2009
（彩蝶雙飛校園花叢）



圖 三-4 沈香齊，「抱柱子的天使～蝶夢」2009
尺寸：171*64*47



圖 三-5 沈香齊，「抱柱子的天使～蝶夢」2009
尺寸：148*64*67

作品（三）「游游看-魚系列」

創作理念：作品「游游看-魚系列」，以游來游去做發想，展現一種即興、隨性創作的童趣感的感覺。

擬喻 游來游去…本無意 魚來於去…自在心

這是魔幻意象，心上的念頭，實現成爲真實的情景，唯有魔幻才有可能吧！當它穿透越海洋游到草地，像在不可能的幻境中，完全已脫離真實，而變成魔幻寫實，產生了如真如幻的意象。

我有時覺得自己像魚缸裡的魚，當遇到不開心的事就想逃避，當有人一靠近魚缸，就想游走，不然就裝死或是一動也不動，似乎不想被打擾。我喜歡在自己的世界自由自在的。而我對魚的感覺是有點喜歡又不太喜歡，因爲魚總是面無表情，有點距離又不是太有距離，就像我自己，有時有點喜歡自己又有點討厭自己一樣。於是，我是游走在幻想與真實裡的魚小姐，分不清是現實還是白日夢，我好像分不清自己的真真假假，假假真真。

「我」可能是一個在精神上及現實上被困鎖的人，渴望透越、突破。感嘆在阿諛諂媚、訛諛我詐的社會，做人做到這種地步未免太辛苦了吧？我願我是那自由自在輕鬆愉快的魚兒。表示在潛意識中希望自己的力量能增加，擺脫眼前的煩惱，鬆一下身心。

魚…。明明是象徵自由的，是代表人的自由和嚮往，但看起來卻不自由？作品真的可以反應作者的內心世界以及對人事物的觀感。魚兒們由於因緣際會來到草地而與人們見面，這是一種人與動物之間自然流露的關懷情感。

想想看，有一則故事說：總統魚逆流而上，牠們有想到什麼越挫越勇的道理嗎？長大後發現，沒有嘛，牠們恐怕純粹只是不游上去就沒有適合的環境可以繁衍而已嘛~

（魚）藝術這個主題蠻有興趣，也許跟自己生活週遭的事、物比較親近些，藝術作品不只是在美術館裡才看的到，現在藝術已經不只是侷限在美術館的空間裡，它在我們週遭孕育著，這種感覺很棒，藝術與生活環境空間得結合，比在美

術館裡看到藝術的作品，那種感覺更來的奇妙，感覺藝術不再是冷冰冰的東西，藝術作品是活的，是一種在作品、人群、公共環境並與我們的生活富互動及發人省思、引起共鳴，延伸人類心靈共享與追求的自在展望。



圖 三-6 沈香齊，「游游看-魚系列」2009



圖 三-7 沈香齊，「游游看-魚系列」2009



圖 三-8 沈香齊，「游游看-魚系列」2009
尺寸 62*48*87



圖 三-9 沈香齊，「游游看-魚系列」2009

作品(四): 迴

創作理念: 感恩好友贈送二張舊椅子的物品，舊椅子讓我有一種蒼涼的懷舊感情浮上心頭。決定我反應的不單是它有多好用、它有多好看，卻喚起我的懷舊之情。此作品，同時也是一種懷念「舊玩具」憶兒時的印象氛圍裡。

這一面考驗著我塑造媒材的能力，一面也是興起我挑戰現成物設計的觀念。現成物除了回收、再利用新的材料，注入新生命延長物品壽命，經過排列組合完成這幅作品構圖。使用現代木板的質感和舊椅子古老的歲月痕跡並存，也可算是另類的再創造。意涵著『傳承』與『創新』。

當一件作品表現出令人愉悅、親切的情感。就是為什麼日常生活中會影響情緒的物品，也必須迷人、愉悅、以及充滿樂趣。



圖 三-10 沈香齊，「迴」2009

作品（五）：變形金剛兔

創作理念：為維護地球環境、珍惜資源的基礎上。因此有了”綠色”概念下的新意象，工業文明廢棄物的綠色再現雕塑作品應運而生。以人們消費過程中所產生的廢輪胎、廢鐵..等為材料來創作作品，這是廢棄物資源回收再造再利用再創新造型與價值。而不只是為了可以回收，而是盡情的收集使用來創作新生命。藉由不規則形狀的材料經過觀察、想像、選擇、組合、剪、綁、焊、彩繪的方式創作出屬於獨一無二的獨特性作品。皆由雙手把毫無特色的材料，幻化為一個新造型新生命的形象，雖不敢說把拉圾變黃金、化腐朽為神奇，但這種無中生有的喜悅非筆墨所能形容。

廢棄物有現成造型及質感的特性、可用來建構並變化造型。以生活環境熟悉的動物兔子為題材，兔子給人性情溫和、可愛、溫馴、多產、跳躍、人見人愛的印象，有著隱喻人緣好的意象動物。創造有著童趣的藝術，成為了校園裡的那些大、小朋友們一段有趣的生活對話。在校園裡，陪伴著充滿活力且熱情的孩子們，一起讀書與遊戲。意喻著『打造啓蒙、生活、知識、藝術活化校園』的藝文教育意涵。

採用生動鮮豔的色彩黑、紅、黃系列作彩繪，代表幸福和溫暖的空氣。這個主題相信校園裡的同學們會有興趣，這是跟我們自己生活週遭的事、物比較親近且熟悉的，雕塑作品不只是在美術館裡才看到的，它在校園、走廊等生活週遭出現，這種感覺很棒、很特別吧？感覺雕塑作品不再是冷冰冰的東西，它可能是活的，它是可以與我們的生活結合。

「變形金剛兔」是筆者碩二的作品，取材汽車零件的汰換後的廢料，這些原已失去使用價值的物件，在創作新思維的巧思設計創意的，轉化為動物符號的特徵形體美學，資源的轉用，亦是反映當代有著綠色環保概念。創新出另一種再生的新生命。



圖 三-11 沈香齊，「變形金剛兔」2010
(攝：南華大學校園)



圖 三-12 沈香齊，「變形金剛兔」2010
(焊接組裝中)



圖 三-13 沈香齊，「變形金剛兔」2010
(攝：嘉義縣梅山國小校園)

第四章 作品詮釋與賞析

「五觀意象」一直是人與人相處間良好的溝通橋樑，筆者創作時導入幽默意象的元素，來創造一個屬於這個世代的藝術創作者所獨創的隱喻、嬉戲、遊戲性與歡樂感的現世寓言。可讓作品更加親切，引起觀賞者共鳴而更受歡迎與青睞。本章乃依循創作理念，分別就筆者的實際創作之表現意涵、表現媒材與技法以及作品詮釋論述之。

經過二十幾年的創作時間裡，從事藝術創作於筆者而言，雖然身處於藝術學院的大環境之中，我和一般學院出身的藝術創作者不一樣。我的藝術創作很簡單，很容易辨識出作品的內容、主題與組成物件，不管是藝術家或是民眾都可以輕易了解。我覺得藝術創作的議題可以不要太沈重，只要觀者感覺到快樂，也讓自己得到歡喜與滿足，那就是我的目的，也是我創作動力與快意的來源。

一、 本創作媒材與技法：本創作方式的作品，有浮雕和立體兩種面向。作品以油性水泥漆為主，因其表現方式之不同，使用材料互異立體作品以回收現成物為主，輔以少數鐵材、紙漿做為作品。

1. 本創作將運用原始藝術中的原始色彩作為創作元素。在原始藝術中所使用紅、黑、白三種顏色，南美、非洲、台灣都是以此三色為主。在原始藝術中，這三種顏色象徵了興奮、希望、死亡、頹廢、喜悅、哀傷，因此筆者的作品當中便大量的運用了這三種顏色。白色的極簡、純潔、樸實、乾淨、溫柔是人們年輕時的單純，黑色的犀利、冷冽、沉穩、力量、像是人們洗鍊過的智慧，黑與白向來就是兩條平行的力量，像徵一種衝突、平衡、鮮明，這兩種色彩同時存在於我性格裡。
2. 本創作技法：紙漿作品。紙漿作品以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直塑出立體物，再使用氣動刻模機修飾細部，再用砂紙打磨。待乾後刷上石膏水，再用砂紙打磨。再以顏料著色(有些省略此步驟)。另一種以雕塑油土塑形、翻製成石膏模後，將紙漿平舖在石膏模上，儘量把水份壓乾，約一週左右紙漿乾透便可脫模。製成品上塗上一層石膏水，再用砂紙打磨，乾後以顏料著色。
3. 立體作品：木材，以電動線鋸切割出構圖物件造形，鐵材，用電焊焊接

出構圖物件造形，後刷上批土，再使用氣動「打模機」修飾細部及表面，再用砂紙打磨後以顏料著色。

筆者本創作作品表現的好壞，如果沒有人去使用它們的話，看起來就像是一件藝術品一般，像是展覽館內的藝品們那樣冰冷、高傲不可碰觸。我反對太保守，試一試總不會有什麼壞處的。一個藝術創作的追求者，應該有勇氣多方面嘗試，不管什麼材質我都要試過，只要用心，任何媒材都能將我們內心的感動呈現出來，而可以盡情的去摸、去碰觸、去體驗使用它們。

本章將作品分爲三個系列，第一節爲、系列一、「寓意說」系列，第二節爲、系列二、「夢境意象」系列，第三節爲、系列三、「記憶與逗趣」系列。

第一節 「寓意說」系列

就因爲寓言具有文學特質，可以突破時空的限制，在不同時代與不同國家被自由的加以運用，並賦予新意。筆者創作是以一種嬉戲，具有非真、扮演，遊戲性與歡樂感的虛擬場景。

系列一爲「寓意說」系列：寓言的義界在中國文學史上，「寓言」一詞最早見於《莊子》〈寓言篇〉與〈天下篇〉。其文曰：寓言十九，重言十七。卮言日出，和以天倪。¹¹²

寓言是一種形象（故事）和理論（寓意）相結合的邊緣文體。它同時作用於人的感情和理智，因而具有較強的說服力。……「含不盡之意，見在言外」。寓言的意義也不像一般文學作品那樣完全靠形象本身來顯示，而是由作者加以點化、誘導、闡述，同其他事物進行類比，收到言在此而意在彼的效果。這樣一來，寓言作品的兩個部分——故事（形象）和寓意（理論），便各自具有相對的獨立性；也就是說，簡括的寓言形象具有極大的可塑性、靈活性，「仁者見仁，智者見智」，人們可以馳騁想像，比較自由地加以運用，可以賦予新意。因而，一個寓言故事往

¹¹²郭慶藩編、王孝漁整理，《莊子集釋》（台北：萬卷樓，1993），頁947。

往可以突破時間、空間的限制，出現在不同時代、不同國度、甚至觀點對立的學派的著作之中。¹¹³

筆者在寓言系列創作中，明顯發現其取材於現實生活，極具男女為題材故事色彩的特質，皆是人們生活中重要的內容，相當接近我們的日常生活，當然也有憑空杜撰想像的世界。筆者展望創造一個屬於這個時代的現世寓言。這是我此時享受著的生命情境與創作狀態。

譚達先在《中國民間寓言研究》中也說明寓言的特徵是：

- 1.含有比喻和諷喻，全篇貫串著一個極其明顯的寓意。
- 2.含有教訓，在全篇中，教訓性最為重要，趣味性次之。
- 3.一般來說，作品形式比較簡短。¹¹⁴

以寓言為創作題材，取自日常現實生活中有的親切、具有婉轉、比喻、啟發性的故事理念來表達並作為我創作方向，是可以藉著作品的傳達力量來感染人們的心靈，感到格外親切、明晰，產生共鳴，並樂於接受它，進而達到省思的潛移默化功能。我的創作和一般創作者些許不同，因為我只創作我喜歡的東西。

¹¹³ 陳蒲清，《中國古代寓言史》（板橋：駱駝，1987），頁 322-323。

¹¹⁴ 譚達先，《中國民間寓言研究》（台北：台灣商務印書館，1988）頁 1。

系列一、「寓意說」系列



系列一、作品一、「心念」



系列一、作品二、「品」



系列一、作品四，「公婆椅」(婆)



系列一、作品五：「公婆椅」(公)



系列一、作品三、「若愚」

圖 四-1 沈香齊「寓意說」系列作品圖錄

系列一之作品一、「心念」

(一)、創作理念

人、魚、蛙、水草、乳牛→制式的感官中有吶喊的欲望、悠遊的期待、隨波的感覺、溫馨的呈現、自樹一格的自信。「**創作是一種半自畫像，或說是一捲倒帶的影片，所拍的對象是由我們這雙眼睛對望出去的世界。**」¹¹⁵筆者的創作構成雖然以動物作為主角，傳達在同一空間中所意識到的存不存在與真實感受，在這具象的造形結構中，呼應的是筆者內心的本質。

「心念」的力量是無可限量的，心裡的每一個念頭、每一個感覺、每一個信念，時時刻刻都有心念伴隨左右。於是便會感覺某些事物使我快樂、悲傷、苦惱、平靜。無論是好的或壞的，全憑我所種下的心念，心念決定了我們如何看待世界，更決定了我們對世界的觀感。以「山不轉，路轉，路不轉，心念轉！」才能創造更有意義的人生。

當選擇不同的心念，即將改變想法，當我改變想法，應該會改變我的態度及行為，當我改變修正行為，我期望有不同的表現，當表現獲得肯定，相信我的人生、我的生命是有意義！

個人在創作論述的命題思維上，將本身對生命的熱愛投射於作品的造形表現中，呈現個人針對五官意象形態的關切與體認，擷取人類五官中既存的造形透過千變萬化的表情拆解遊戲，學習幽默和情緒的認知與表達，結合創作主題，融入作品的表現中。造形突破框架讓視覺有延展的意象，不同比例、不同線面的切割關係裡，做為空間感做不同的關係陳述，訴說人們心靈的起伏、情感的波濤思想的矛盾，表現在舞動的五官形象理。也能夠讓作品擁有豐富的變化感。

(二)、創作媒材與技法：

「心念」為浮雕作品：創作形式為木板、保特瓶、保麗龍片、紙漿結合做為骨架的作品。表面以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物，少部分面積裹嵌碎玻璃片。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。著色本身就是一種探險也像是一種遊戲一樣，所用色彩大多白色及黑色與摻有少量的紅色，以原色的彩度。如此看來，畫面將呈現繽紛的色彩。

¹¹⁵鍾文音，《中途情書》（台北市：大田出版，民94），頁260。



圖 四-2 沈香齊，「心念」2010，
尺寸 78*63*17

系列一之作品二、「品」

(一)、創作理念

喜悅於口耳之間，然口耳的流言蜚語，也讓嗅覺神經啞口無言、呱呱哀號，腦部神經更是垂頭喪氣、思緒雜亂、愴然落淚。

「品」可拆成『三口』，三個口，有眾口鑠金、三人成虎說法，「品」字原意為『人的特性』，「品」也有等級的意思，品寓意有品嘗滋味之意，今藉以引申為詮釋作品的鑑賞能力。我如果能持之以恆的創作，將得到心靈上的滿足也是品味自己生命，做自己喜歡的事、開心最重要，只要我能不斷探求新知及創新，就是品味自身的人生。或者可以引導我進入「人到無求品自高」的境界。

藝術創作是我個人情感的抒發與心中意念的表達，五官表情是一種象形，表情如「笑」、「怒」、「悲」、「歡」等…瞬息萬變，進一步將這些基礎元天馬行空的念頭素分解、扭曲、變形和整合。

俗語說：人心隔肚皮，人的思想是複雜的，甚至無法理解，又云：心壞無人知，嘴壞最厲害。心結就是人們溝通的障礙，表面是坦然面對，以豁達的胸襟面對一切，但在人們內心深處，仍是一道道的枷鎖，層層疊疊，無盡的束縛。畫面中沈思人是一臉憂容沉重，內心有千千結，是壓力或是有解不開的結？背負著巨大五官的鼻子像，極力想掙開束縛；像展翅的飛鳥，極力找尋生命的出口。

(二)、創作形式與技法：

「品」為浮雕作品：創作形式為木板、保特瓶、保麗龍片、紙漿結合做為骨架的作品。表面以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體浮雕物。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。

著色所用色彩大多白色及黑色與摻有少量的紅色，以原色的彩度。如此看來，畫面將呈現繽紛的色彩。黑白之間，有神話，有故事。



圖 四-3 沈香齊，「品」2010
尺寸 80*69*21

系列一之作品三、「若愚」

(一)、創作理念

冷眼看待卻又悄然不屑、故作鎮靜卻又戰襟危坐、不滿小物卻又無從抗衡、期待異軍卻又無力歡迎、看似擁有卻又支離難全。

求知若飢，虛心若愚，「若愚」也像是一個魔法無邊的魔術師，它總是在陣雨過後的天空中，出現了一座七彩繽紛的彩虹。讓我聯想到做一個創作的的神奇魔術師，創作中能讓我深深沉醉其中，長期的創作而滿足在自我天地裡，總覺得只要我喜歡有什麼不可以，其實具像、抽象、立體對於我而言，都有種快樂自在的舒放。於是，創作自己所想像的是永無窮盡的創作來源。心情像是下了好多天的雨後也是覺得如此的美麗，快樂小水珠的聲音悄悄飛上心頭，使我沉醉在我是創作魔法無邊的魔術師。領略作品中世界的千姿百態。

「若愚」是一個故事，一切如水、看我、聽我、想想我，一起分享光和熱、喜、悲是關於人生中的點點滴滴如何串連在一起這當然是一種非常理想的境界，知易行難；但是對於生於當下，如此荒誕魔幻之現世的創作者而言，與之對應的幽默感是必要的。我覺得藝術創作的議題可以不要太沈重，只要觀者感覺到快樂，也讓自己得到喜樂與滿足，那就是我的目的。

(二)、創作形式與技法

作品中，透過形狀、色彩、線條的交替變化，也能在視覺上產生波動的運動感，隨而引發心理上或輕快、或激昂、或緩慢，或跳躍的情緒，暗示我在有限的時間和無限空間裡，不斷向前邁進，找尋造型創作生命的心路歷程。

「若愚」為浮雕作品：創作形式為木板、保特瓶、保麗龍片、紙漿結合做為骨架的作品。表面以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物，少部分面積襄嵌玻璃珠與碎玻璃片。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。所用色彩大多白色及黑色與摻有少量的紅色，以原色的彩度。如此看來，畫面將呈現繽紛的色彩。



圖 四-4 沈香齊，「若愚」2010
尺寸 64*64*14

系列一之作品四，「公婆椅（公）」、作品五：「公婆椅（婆）」

（一）、創作理念

靈感來自「家後」（妻子）這首歌的歌詞感動……。

我會陪你坐惦椅寮 聽你講少年的時祿你有外賢……

吃好吃醜無計較怨天怨地嘛袂曉……

你的手我會甲你牽條條因為我是你的家後……

阮的一生獻乎恁兜 才知幸福是吵吵鬧鬧……

你的心 我著永遠記條條 因為我是你的家後……

因為我嘛不甘 看你 為我目屎流……

「公、婆」：生活中有苦有甜~~才叫完整。

愛情裡有鬧有和~~才叫情趣。

心情~有悲有喜~~才叫體會。

他們有深厚的伴侶感和相互扶持的情誼。

「無冤無家，不成夫妻」：台語「冤家」意指「吵架」，指「每對夫妻都會吵架」。

「公婆椅」牽手走過千萬年，風雨晴晦從不悔，同繫連縈共結千萬年。

嘴唇也是非常吸引人的地方，是一個造形可愛又性感、美麗紅嘴唇往往會帶來不同凡響的吸引力！嘴乃面相中相當重要的門面，是臉部美的重要特殊的表情器官、最富有表情變化的部位，形態特別引人注目。口乃言語之出處，食物之入口。俗語說：禍從口出，病從口入口。

（二）、創作媒材與技法

「公婆椅」為具實用的坐椅作品，坐椅是家具種類中最重要的一種類之一，以實用功能吸引著參觀者進入作品，就是吸引觀賞者參與身體觸碰、乘坐，達到心靈感知意義。

用色彩大多白色及黑色為底色，少量面積是紅色的，以原色的彩度。如此看來，畫面的美麗紅嘴唇將呈現視覺焦點。創作媒材為木板，木材以電動線鋸切割出構圖物件造形，與紙漿作品結合的作品。紙漿作品：以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色



圖 四-5 沈香齊,「公婆椅」(公)2009
尺寸：125*42*55



圖 四-6 沈香齊,「公婆椅」(婆)2009
尺寸：130*50*48

第二節 「夢境意象」系列

在真實人生中，卻對真實感到疏離、乏味與陌生及都有著無名的恐懼、甚至厭惡。人生應該有夢，好的夢想是一種憧憬是理想與一種抱負。夢帶給人生的最大意義，無非是心靈的安慰。夢的形式包括了讓人驚醒的惡夢以及可能伴隨著夢遺的春夢。身在夢中，而不知是夢，在做到好的夢的時候便是幸福的。我要把夢想建築在本創作研究的架構上。利用夢境意象來解放自己的潛意識，達到自由的創作去重新組合不同現實中的意象，以傳達本創作研究的藝術語言。

佛教認為做夢是由於意識的作用。我們對人世間萬象的認識，是由於眼、耳、鼻、舌、身、意等六根，隨時感覺外在的色、聲、香、味、觸、法等六塵，產生種種的認識作用。就像眼睛辨識了各種顏色、各種形狀，耳朵認識了各種聲音，鼻子認識各種香臭味道，舌頭認識了酸、甜、苦、辣，身體認識了冷熱軟硬等等各種觸覺。平常我們的心和其他的眼、耳、鼻、舌、身一起來的活動，意思是和這五種感官一起來認識世間，一起來熟悉這個世界。但是，到晚上睡覺的時候，眼睛不看東西了，耳朵也不聽聲音了，身體也都停止運作，這時只有心仍舊獨自起來活動，因此夢境的產生了。因此我們白天有什麼願望、無法實現的希望，被壓抑的情感、壓力無法發洩，或是平常某些心事不欲人知，這些都會藉著夢中出現完成，這也就是心理學家稱的：「所謂夢就是潛意識的活動」的道理所在。

有一則典故，莊周夢蝶「昔者莊周夢為蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志，不知周也。俄然覺，則蓬蓬然周也。不知周之夢為蝴蝶與，蝴蝶之夢為周與？」¹¹⁶

莊周夢見自己變成一隻蝴蝶，飄飄然，十分輕鬆愜意。這時全然忘記了自己是莊周。一會兒醒來，對自己還是莊周十分驚奇疑惑。認真想一想，不知是莊周做夢變成蝴蝶呢，還是蝴蝶做夢變成莊周？一般人認為夢和現實是相反，但莊周認為是一樣的，人生和夢都是一種意象，因此成就了這麼有名的典故。

夢境與現實雖然是相反的，但卻是一種較感性柔情的訴求表達。夢中真的是什麼都有、什麼都不奇怪，可盡情發揮我的想像力去創作。

¹¹⁶周明俠〈莊周夢蝶與「以物觀物」〉，《齊物論》主旨解讀（船山學刊，2000，第1期）頁188-189。

系列二、「夢境意象」系列



系列二，作品一「得意」



系列二，作品二「得寵」



系列二，作品三、「相依偎」
「揚眉伸氣」



系列二，作品三「相依偎」
「古典鳳眼」



系列二，作品四、「舞弄」



系列二，作品五、「神奇五官寶貝之1」



系列二，作品六、「神奇五官寶貝之2」

圖 四-7 沈香齊「夢境意象」系列作品圖錄

系列二之作品一、「得意」

(一)、創作理念：

無謂的宣嚷與我無關、冷冽的空氣對我無傷、窒礙的空間難我不倒、
非禮的視覺邀我不起、胡言的天下亂我不了、荊棘的指教駭我不倒、
頤指的詢問壓我不下、自在的想像向我微笑、希望的氣息對我招手。

「得意」，有欣然自得的樣子之意。紅樓夢·第十六回：於寧榮兩處上下裡外，莫不欣然踴躍，個個面上皆有得意之狀。李白經典作品之一。

人生得意須盡歡，莫使金樽空對月

天生我才必有用，千金教盡還復來

在人生的旅途中，在得意和失意時一直是陪在身邊。

我最「得意」的一天

我最「得意」的一件作品

表現「得意」時神氣十足的姿態

五官其實彼此之間帶有連貫的關係。認識五官的位置，認識喜、怒、哀、樂..的表情，表情洩漏心理的喜怒哀樂，身體的疼痛、疲倦，味覺的酸甜苦辣，就視覺而言，人跟人最直接的溝通應該是表情。個人經由重新審視臉與五官形塑變化之間的關係，並透過各藝術等多元化媒材，將人臉的五官進行多種呈現與解讀方式。期盼以個人身體感知的主觀感受與氣份之營造來呈現。

(二)、創作媒材與技法

筆者在創作的實踐過程中，總有些不經意的意外效果發生，這意外的效果有時是助力也可能是阻力。筆者嘗試藉由白與黑，讓畫面呈現似近又遠的獨特距離，期望能使觀者在跳躍的情緒中，有一種穿越物自身的表象而進入虛幻世界的感受。

創作媒材與技法為保特瓶、保麗龍、燈泡、紙漿結合做為作品的骨架。表面以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物，少部分面積襄嵌玻璃珠與碎玻璃片。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。所用色彩大多白色的遷想及黑色無聲的抽象，



圖 四-8 沈香齊，「得意」2009
尺寸 62*48*87

系列二之作品二、「得寵」

(一)、創作理念

有著趾高氣揚的表情，就像走路時腳抬得很高，十分神氣、驕傲自滿、得意忘形的樣子。

驕傲是我本質，拘謹是我的習慣，仔細是我的態度，

觀察是我的運動，思考是我的興趣，言語是我的工作。

人的一輩子，切莫因"得寵"。不可因得信於高官，而有阿諛諂媚之舉。越是成熟飽滿的稻穗，頭就低的越低，在地位越來越高的同時，也不能忘了瞻前顧後，才不會失去自我。人生旅途中，切莫"得意"。有人說過："物極必反，樂極生悲。"縱使有一些好事發生在自己身上，也不可沾沾自喜，否則禍福相倚，成功的下一步，很可能就是失敗。人是互相的，受人點滴之恩，當湧泉以報。**藉由作品"得意""得寵"告誡自己待人處事要真誠。**

(二)、創作媒材與技法

色彩最能直接的反應出一個人的潛在個性或是目前的心情和思維。在有色彩的世界裡，此刻有黑白色的風吹過，此作品以白色為主色調，白色的極簡 樸實 乾淨 溫柔。是人們年輕時的單純，黑白色系一直都是我要表現比較特立獨行、冷酷或是簡約樸素風格的表現手法。透過這樣簡潔有力的色調呈現個性感，俐落的線條與清爽的花紋變化也能夠讓作品擁有豐富的變化感。

創作為媒材保特瓶、保麗龍、燈泡、紙漿結合做為骨架的作品。表面以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物，少部分面積囊嵌玻璃珠與碎玻璃片。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。所用色彩大多為白色及黑色，以原色的彩度。



圖 四-9 沈香齊，「得寵」2009
尺寸 62*43*94

系列二之作品三、「相依偎」、揚眉伸氣&古典鳳眼

(一)、創作理念

戀人牽著手彼此偎著，那場景像是一幅動人的畫。

喜歡緊緊偎在你身邊睡著.....

喜歡你身上獨特的味道.....

漫漫人生行路，願每一顆孤獨的心，因為是緣份都可以找到相依的對象。

相依未溫暖的愛，依偎著你的身體，總是在白晝黑夜的交錯，

相依未只有在睡夢裡，好想好想，依未在你的胸口，

相依未、讓你，無私地將我全部的包圍，結果那些錯覺，總在街燈黑夜浮現眼前，

在偷偷想你的時候，說不出痛的感覺，原來回憶是少得那麼很可憐，

多想再看你一回，但眼淚就是不爭氣的流。

我的創作很簡單，很容易辨識出作品的內容、主題與組成物件，不管是藝術家或是尋常民眾都可以輕易了解，而不自覺的走入作品情境中。

人的一生之中，依靠與依賴是不可缺少的。小時候依賴著我們的父母，而長大以後，朋友就是我們得力的幫手。俗語說：「在家靠父母，出外靠朋友」這便說明了依靠與依賴和我們是形影不離的。

(二)、創作媒材與技法

不再只是侷限於視覺作品的呈現，希望做到「觸覺」在視覺傳達上的可能性。「相依未」是具有實用性的作品(坐椅)，椅子是家具種類中最重要的一種類之一。椅子倘若上面座坐個人，便形成有趣的某一種畫面，當身體介入作品時，人們不只是參觀者，也是表演者。

創作媒材以木板與廢鐵材做為基本架構，木板以電動線鋸切割出構圖圖形，木板與廢鐵材焊接為椅子造型，作品結合的小作品。小作品：以另一種雕塑油土塑形、翻製成石膏模後，將紙漿平舖在石膏模上，儘量把水份壓乾，等一週左右紙漿乾透便可脫模。製成品上塗上一層石膏水，再用砂紙打磨，再以油性水泥漆顏料著色。



圖 四-10 沈香齊，「相依偎」，2011

(一)、創作理念

享受像蝶兒般沒有約束的自由飛舞

讓情緒沸騰中放縱盡情的翩翩起舞

「飛舞」對於人們來說似乎是很遙遠的事情，只因我沒有天然的翅膀，有的只是笨重的身體和永遠渴望創作的思想。

童話中的精靈都可以飛舞在百花叢林中，伴著悠悠的音樂，就像書本上說的：此曲只應天上有，人間哪得幾回聞。好友說我幼稚、太過天真，因為我的心中總有個能自由飛舞的夢想。耳朵有雙蝴蝶的翅膀，像蝴蝶一樣隨自信舞動的飛舞，嚐盡生活中的甜美滋味飛舞、飛舞……想來，那似乎也不是什麼很難的事情。因為夢裡的我總能讓五官飛動起來，他們各自都可以自由的舞弄，十分逍遙、十分自在！他們越過柵欄，跳過小河，飛舞著穿過雲層，白雲漂浮在腳下飛吧、飛吧。只要能在春風夏花秋月之中自由飛翔，在花間草葉裡自在的嬉戲，舞蝶兒就會覺得快樂滿足。

耳朵也是五官中唯一像愛美的蝶兒雙翅，亦是我選中佩戴飾品的場所，但是美是要付出代價的，在耳朵上穿上孔，掛上耳環，確實能讓五官顯得更加美麗，但是穿孔時的疼痛卻會讓我刻骨銘心。我想最讓耳朵煩心的事情還是，兩隻耳朵明明是雙胞胎，卻永遠也無法團聚。

我不想顛覆什麼，也不在乎什麼是主流，只是在尋找、作白日夢、編寫故事，是一種最真實、最單純的創作寫意形式，簡單的創作自己的感覺與感情的對話，這些生活中對周遭的人與事，持續的高度的興趣。

(二)、創作媒材與技法

「舞弄」為具實用的坐椅為發想的作品。創作形式為木板為基本架構，木材為木工師傅遺留下的廢棄木板，少部分以電動線鋸切割出構圖物件造形，於木板邊緣裹嵌朔膠粒、鐵釘、湯匙，並結合紙漿的作品。紙漿作品，以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。使用紅、黑、白三種顏色作為創作元素。



圖 四-11 沈香齊，「舞弄」2011
尺寸：146*100*46

系列二之作品五、「神奇寶貝之1」

(一)、創作理念：

「五觀寶貝~你好神奇」打開了自己所有的感覺，視覺與聽覺、還有味覺加上嗅覺及觸覺的想像之意象，把五官寶貝經拆解再重組一起，然後營造成像個海角樂園般的感覺，這個系列期望表現可愛、天真，人見人愛的神奇寶貝，就適合在這個主題裡擔任男主角了。將自己置身於故事中，跟著作品中的角色，天馬行空地遨遊在自己的幻想世界裡。其實那就是一種個性，恬靜淡泊，與世無爭，容易陶醉在芬芳的情境裡，喜歡享受自得其樂的歡愉。

「左眼、右眼」傻傻分不清楚，

左眼：迷人的眼睛，又大又圓的眼睛，

右眼：閃亮的眼睛，炯炯有神的眼睛。

五官中的眼睛位居於人的頭上，享受著至尊之位，故事一開始是「五官」夢想能像鳥一樣地振翅飛翔，但是都無法成功，最後利用「脫逃法」，離開了那如監獄般的臉，想要體驗自由的滋味，奔放的心靈，穿過黑暗，飛向海灘上的星光，真美，黑夜！空洞中有個聲音在提醒他—回家。「五官」鳥從來就不飛行的啊！當在天空飛翔的感覺，表示將邁向戀愛之路，是將展開一段動人的戀情。雙眼是一對戀人名（山伯）（英台），由於他們中間個著一道鼻梁（馬文才），這使得他們一輩子是無法相見。就像俗語說的：有緣千里能相聚，無緣對面不相識。戀情為所有人一輩子所嚮往追求的東西，愛就如遊戲也可以飛到藍天遨翔、攜手漫步後花園。

(二)、創作媒材與技法

本作品媒材為運用回收機車廢輪胎做為骨架的作品。表面以保麗龍、寶特瓶、紙漿完成的小作品結合，小作品為紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物，少部分面積裹嵌塑膠粒與鋁線。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。所用色彩大多為紅色及黑色，以原色的彩度彩繪。

本創作將運用原始藝術中的原始色彩作為創作元素，紅、黑、白三種顏色，台灣也都是以此三色為主。這三種顏色象徵了興奮、希望、死亡，因此筆者的作品當中便大量的運用了這三種顏色。

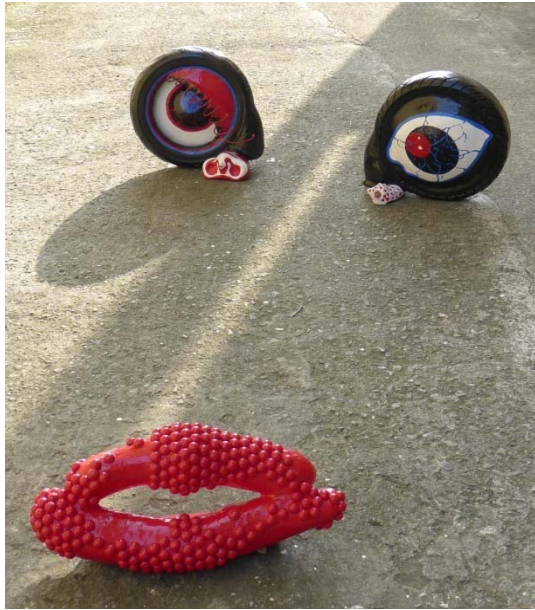


圖 四-12 沈香齊,「神奇寶貝之1」2011
尺寸: 42*50*30、42*50*48、28*47*35

系列二之作品六、「神奇寶貝之2」

(一)、創作理念

「溜溜秋秋、甲兩粒目矙」為台語的俗諺，意思就是說凡事靠兩隻眼睛察顏觀色懂得靈活變通去應付週遭的一切事物。在人的面孔中最重要還屬眼睛，正如大家所說，眼睛是心靈的窗戶。我們能通過他看到外面的美好世界，更重要的是別人可以通過他感悟我們的心靈。

「溜溜秋秋，吃這兩朵目矙」：就靠這兩顆眼睛轉來轉去，來判定情勢。「神奇寶貝」有著明亮的眼睛是心靈的窗戶。他除睡覺外，一直不停地，一絲不苟的工作。白天一起床，走路時，其他的器官都不忙，只有他睜得看著路，看書、找東西也是他到處張眼看。問：「神奇寶貝」啊！你在找什麼？「神奇寶貝」：因丟一個五毛錢，在找尋二個一塊錢啦！意為，「二塊減五毛＝一塊五」覺悟（台語）這是否讓人感覺白日夢一場。

對「五官」我絕無偏愛，因為我們每一個人都不能缺少他們當中的任何一員，正如手上的手指那樣，五官只有團結一致，方能發揮最大的功能，創造最美好的未來！如果說真的有上帝，而上帝創造了人類，那我真是佩服上帝的才智，上帝創造了人類的五官且各施其職，卻又取長補短，堪稱絕佳夢幻組合。

(二)、創作形式與技法

本作品媒材為運用回收機車廢輪胎做為骨架的作品。表面以保麗龍、寶特瓶、紙漿完成的小作品結合，小作品為紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物，少部分面積裹嵌塑膠粒與鋁線。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。所用色彩大多為紅色及黑色，以原色的彩度彩繪。



圖 四-13 沈香齊，「神奇寶貝之 2」2011
42*50*48、25*52*20

第三節 「記憶與逗趣」系列

一個創作人應該是一個會說故事的人，同時我是一個喜歡去感覺的人。我的創作靈感是住在腦裡的細胞泡泡，它跟著生活一起飄啊飄、去尋尋覓覓，尋找某種感覺尋覓那曾經的故事……，不斷的在生活裡遊戲，在遊戲中作夢，在遊戲中創作……。康德說過：「美是一種無目的的快樂。」**遊戲說=遊戲快感說=遊戲衝動說**，康德認為那是一種非功利性，自由而愉快的活動。¹¹⁷遊戲的樂趣在於能夠無限的想像，不受約束的。在美學上，藝術與遊戲的結合有自由、自主結合個人的創造性等意涵，「想像」源自於浪漫主義運動，自從浪漫主義之後，透過康德、席勒等思想家的陳述之後，「遊戲」在美學上的地位才更為明確。

對我來說，當創作一旦有了目的性，我就會變得不快樂了。對於創作，都能享受自己在其中的專注力以及帶來的樂趣。遊戲帶給生活的光彩，但能使心靈感到飽滿，我尊重、聽任於偶然痕跡與發想，喜歡跟著感覺走，喜歡毫無預設的創作，期待一場美麗的意外。創作一直陪伴著我過無數的日子，喜歡生活在創作中、喜歡玩藝術，也喜歡以創作來作弄自己，來平衡自己的感情與情緒。

找尋著幸福回憶的電纜線，我閉上眼睛穿越時光回到從前，深深呼吸忍住回憶的想念，伸手觸摸那張泛黃的舊照片，就像幸福停在瞬間，多想回到那曾經只屬於我生長童年的從前。記憶代表一個人對過去感受、經驗與印象的累積，人是有豐富感情的動物，因此我也會有懷念過去的習慣。例如說：失戀的人們會念自己曾經的情人，畢業的學生們會懷念當初對自己好的師長、同學們，子女會懷念已過世的親人或是曾經所擁有過的好東西等。人生最精彩且最有趣的片段，經由記憶懷念回味無窮。

生命是一本書，歲月的飛逝一頁頁不停翻飛，在泛黃的幾張情義紙頁中，記錄著簡單而溫暖的感動。有時候我們偏愛某人或某件物品，是因為記憶深處有濃得化不開的關係。尋著美好滋味，追索童年的記憶與味道，穿越時空傳遞記憶的思念與祝福。

¹¹⁷ Kritik der Uiteilskraft，鄧曉芒譯，《判斷力批判：康德》（台北：聯經出版公司，2004），頁 70。

逗趣是以有趣的天真的想像，創作家有時候就像小孩一般，有一種簡單的輕鬆的感受，如兒童對所有事物的看法總是抱持著探索尋找的樂趣，因此比一般人更容易感受到自己內在真實的聲音。本系列將五官自然加以變形，從自身上的情感與靈感收集起來，幻化成一個含蓄幽默的柔美與浪漫、夢境般的情境，使作品既活潑又充滿詩意的意象世界，會令人會心一笑的，另一方面也較有意義及深度的作品。「五觀」中題材甚為多樣，想像力可暢快的發揮，在這些元素釋放的過程中得到一種不可言喻的樂趣。

系列三「記憶與逗趣」系列



系列三，作品一，困仔人有耳無嘴 系列三，作品二，心眼小嘴巴大 系列三，作品三，視覺藝術系



系列三，作品四，「舌舌，不著一等」 系列三，作品五，「誘惑」 系列三，作品六，「漾」



系列三，作品七，「熱唇」 系列三，作品八，請按一個「讚」 系列三，作品九，「媚」

圖 四-14 沈香齊、「記憶與逗趣」系列作品圖錄

系列三之作品一、「孩子~有耳無嘴」

(一)、創作理念

眼睛是我們天生的相機，小時候一雙眼到處看，將每一個新奇的東西映入腦海，將一幕幕景象印在那名為「記憶」的底片上。

生命沒有如果，只有後果和結果。

過去的不再回來，回來的不再完美。

對於過去，不會忘記，但有著回憶的想念。

因為有過不完的明天，今天永遠只是起跑線。

生活簡單單純就迷人，人心純真尤如小孩就幸福，

如果能學會簡單其實就不簡單。

小時候常聽爸爸說：「囡仔人~有耳無嘴，閉上嘴巴去旁邊玩。」當時縱使心裡有疑問，也得乖乖的閃到旁邊去，因為我是「囡仔人」啊？這是我的童年時光。筆者有一位對孩子教育、禮儀與規矩都有所要求的嚴父。長大以後才了解父親的告誡：「囡仔人~有耳沒嘴，是要訓練我們小孩子的聽話能力，當大人講話的場合裡，練習聽懂對方所要傳達的意思，並得仔細思量自己想說的話，拿捏該不該說、合不合時宜，練習著察顏觀色與還得深思熟慮。爸爸說：話一出口萬一傷人，是千金也難買回的…。」如此謹言慎行的深意，包含著嚴父對孩子的殷重期望，令我印象深刻，因此常細細咀嚼「囡仔人~有耳無嘴」這句話的智慧與內涵。

從完成的作品中，自我閱讀到兒時記憶，一種全然清冷靜寂的陌生境域，一個既陌生又似曾相識的驚覺。因為（過去）遺忘，所以（現在）現實得以保有。然而遺忘的本身，也一再提醒那個曾被遺忘的真實存在。所以在我的作品中，仍可以在不經意的細微處，發現到與過往的幸福回憶的電纜線。

(二)、創作形式與技法

「孩子~有耳無嘴」作品媒材：為運用回收汽車廢器物、電鍋，將汽車廢零件等焊接成造型骨架。於臉部表面以紙漿完成的小作品鼻子、嘴唇作結合，小作品為紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。所用色彩大多為黑色及紅色，以原色的彩度彩繪。



圖 四-15 沈香齊，「孩子~有耳無嘴」2011
尺寸：132*62*60

系列三之作品二、「心眼小—嘴巴大」

(一)、創作理念：

心眼不是指真的眼睛！是我自己的想法和跟想像力！我喜歡每天靜坐幾分鐘，神遊千里，心眼見到的是真性情的感動。生活中如果能乘著想像的翅膀翱翔，是多麼的無限遼闊與自由自在。

原來我每天開心的或是不開心的，都會有不同的事情與我發生故事，與我共同創作，創作舞台無限大，想像是種溫柔的創意革命，它可以輕易地改變現實的世界。聽說有一種「眼睛」鳥，這種鳥在飛經山谷時會順著氣流往下墜落，可是就在你以為他要摔落谷底時，結果他聰明有智慧，懂得利用谷底的上升熱氣流一躍而飛，而飛得更高更遠……。

在我創作的日子裡翩翩飛翔，
作品將再重新開啓另一視窗，
啓發靈性有著全然智慧之眼，
挑戰掙扎妥協更深層的自己。

眼、嘴、耳三個主要角色，就視覺角度而言，極具動態和韻律之美，能夠產生強烈的視覺動力效應，他們之間沒有特別的互動，就像是獨立的個體，他們自己在自己的世界發酵，但又分享著彼此之間的喧鬧與沸沸揚揚，及那一點點的美好，角色之間的互動還是如往常一樣，各有各的空間，各有各的世界。不需要用言語，我們的默契，只要用心去聆聽。

(二)、創作形式與技法

本作品媒材為運用回收木板、木條做為骨架，結合紙漿完成的小作品，小作品為紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油漆顏料著色。

因為你「眼睛」鳥，我感到自己的存在，心中充滿了感動，只想對你說聲「謝謝你」。在色調的處理上要想表現的是比較深沈的情感，「智慧之眼」具有特殊的眼光或見解。是採用金銅色。金銅色代表穩重、掙扎、妥協。

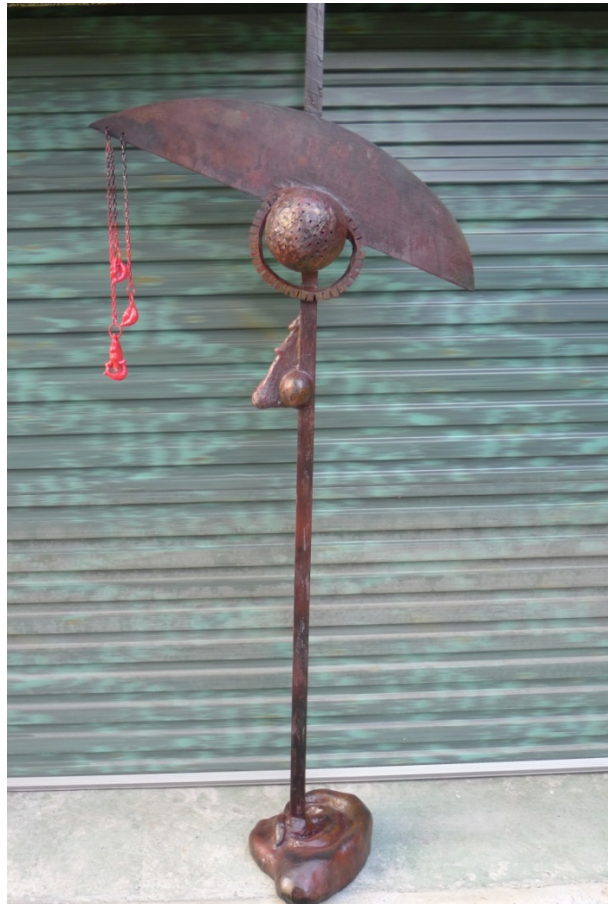


圖 四-16 沈香齊，「心眼小一嘴巴大」2011

尺寸：186*82*38

系列三之作品三、「視覺藝術系」

(一)、創作理念

筆者刻意將眼睛，做了一種誇張的表現，用來反諷人有一種先入為主、不能只看表面的慣性，視覺真是「眼見為憑」嗎？您真的用眼睛「看」東西嗎？如果真的眼見為憑，那又為何又常常「視而不見」？曾幾何時我們生活的世界中，眼見的範圍都漸漸佈滿虛情假意的假象，也可說是更加地映襯了此作品的主題「視覺藝術系」。

圓滾滾可愛的大眼睛稱：「靈魂之窗」好好的凝視、好好的用眼神去捕捉這個世界吧..... 視覺藝術系。那隻眼黑暗的寂寞彷彿來自天邊的孤星，眼神深如黑洞吸盡了我的情感，為什麼滿天的璀璨星光都掉入了你的雙眸。月牙般的笑眼有著數不盡的溫柔，總是千山萬水。人的眼睛能夠表達思想情感，甚至能表達用言語難以說明的極其微妙的情感，只要觀察人的眼神，一切都隱藏不了的。就如同孟子說的：「觀其眸子，人焉廋哉」之意差不多。眼睛會流露人的感情，熱情和慾望這個感覺器官，可是能反應我們最深層的感情，並透露一個人潛藏在最深處的情緒。

「故事就是故事，要說的東西全都在作品裡面了。至於要怎麼理解有什麼體會，那是你的事。」將自己置身於故事中，跟著作品中的角色，天馬行空地遨遊在自己的創作幻想世界裡。

曾聽說過這麼一句話「有逝去不回的時間，才使記憶顯得珍貴」。被棄置在街道一角的機車輪胎，曾經是我們每日必需的交通工具，曾幾何時它只能靜靜的在角落旁看著人來人往。這輪胎隱身在角落下，這孤寂的物件被遺忘、棄置在角落裡，它的命運在我的世界裡得到存在的價值，而它亦承載著我的青春記事，成了我記憶的盒子。

(二)、創作形式與技法

「視覺藝術系」本作品媒材為運用回收機車廢輪胎、廢鐵、鐵線、厚紙板做為骨架的作品。骨架表面平鋪紙漿完成，紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物，少部分面積囊嵌玻璃珠與鋁線。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以平光油性水泥漆顏料著色。



圖 四-17 沈香齊，「視覺藝術系」2011
尺寸：172*38*30

系列三之作品四、「舌舌，不著一等」

(一)、創作理念：

「舌舌.. 不著一等」俗語意為：動作太慢 不會得獎。

作品「舌舌..味逗鼎」，是一種記憶心境上的意象，表現自己五官偽裝在動物的身體裡，人其實很多習性跟動物很像。不過確定的是，覺得自己某些行為跟蝸牛很像，個性直直、呆呆、慢慢的，慢慢攀爬，既卑微又高貴，真是一種美麗的束縛。我從小就是反應慢得出名的慢郎中，想不到如今卻走文藝的路，慢有慢的精，慢的妙，慢在功夫。其實只要有能力，不需要一定要快，一樣可以才華可以很出眾的，甚至會人羨慕，這將是開拓自己的另外一條創作路。

「舌舌，不著一等」的作品內容源於我的一個夢，我夢見自己在綠意盎然的草地上，我奮力地一點點爬形地面，就像菜園裡的蝸牛，攜手漫步在草原上。即使年華老去，也不會失去對方，也不會擔心十年後，我們的步伐不一致。其實在夢中，我根本就是一個蝸牛，卑微、渺小，當我好不容易探出頭來，我看到濱崎步（日語：浜崎あゆみ，1978年），長了一對華麗的蝴蝶翅膀，身旁佈滿美麗的花朵，就像神一樣的在天空飛翔，終至消失於天空，然而，身為一隻蝸牛的我，只能無能為力地仰著望她漸行漸遠飛走，這隱喻了我現在的感覺。其實那就是一種個性，恬靜淡泊，與世無爭，容易陶醉在芬芳的創作情境裡，喜歡享受自得其樂的歡愉，像蝴蝶一樣。

(二)、創作形式與技法

本作品媒材為運用回收汽車廢器物、機車廢輪胎、廢水桶等結合成為作品骨架。於臉部表面以紙漿完成的小作品鼻子、嘴唇作結合，小作品為紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。

所用色彩全部為紅色，紅色是生命力、能量的色彩，可培養出強烈意志力和積極性，增加自我主張的欲求。作品鮮豔指數百分百，掌握了紅色意義。而對我來說色彩也是帶有溫度性的，傳達了「快樂的、刺激的、溫暖的、興奮」的訊息。



圖 四-18 沈香齊，「舌舌，不著一等」2011
尺寸：68*45*66、40*45*62

系列三之作品五、「誘惑」

(一)、創作理念：

當兩座活火山撞在一起談戀愛的時候，那種爆發力及破壞力著實可以用風雲變色來形容一紅唇。所以，兩人會談一辈子的戀愛。

對妳心跳的感應是如此溫熱親近
懷念妳那鮮紅小嘴微微噉起
溫柔氣息環繞著我受不了誘惑
我此刻卻只想親吻妳倔強的嘴
放肆又怎樣浪漫又何妨
揚起誘惑紅唇讓靈魂釋放
你的香味我的唇無法抵抗
沸騰的溫度不斷在上揚
"吻我吧"跟"把我融化"
危險的紅唇滋味吻了一下就心醉

大部分的愛情往往都非一次定終生，總尋尋覓覓，重複著因為了解而分開、因為了解而相依偎的過程。

(二)、創作媒材與技法

「誘惑」創作媒材為裝潢廢棄木板為基本架構，木材為木工師傅遺留下的廢棄木板，少部分以電動線鋸切割出構圖物件造形，於木板邊緣囊嵌玻璃珠並結合紙漿的作品。紙漿作品，以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。使用紅、黑、白三種顏色作為創作元素。



圖 四-19 沈香齊，「誘惑」2011

尺寸：108*60*40

系列三之作品六、「漾」

(一)、創作理念：

如花朵一般的花樣年華，花是美的化身為發想，主要是以擬人的型態為主軸，創作者使用童趣的創作方式，來表現，總說女人談戀愛時即便不用特意打扮也會散發出迷人的風采，而作品的運用恰巧襯托了這句話，沒有什麼特殊技巧，裝飾直接呈現了女性本身的美麗氣質。當內在與世界與週遭環境產生互動時，是內心情境上的轉換。只是單純想表現還有別的隱喻：對許多女子來說，婚姻是美夢，而夢想不一定都能成真，也可能會像泡沫般化為烏有。但我並不需把答案說的很明白，觀者開心就好，做做夢嘛，我想這也是它有趣的地方！

睜一隻眼、閉一隻眼、要對我好一點

我再尋找一種發自內心、直覺而童心的衝動

常常，我哀愁帶著現在的快樂

如果無法改變什麼，那麼，就隨性的走……

佯裝成一個天真的小女孩，隨性的創作吧……

我不是遊戲的主人，只會跟著感覺走……

(二)、創作媒材與技法

「漾」創作媒材為裝潢廢棄木板為基本架構，木材為木工師傅遺留下的廢棄木板，少部分以電動線鋸切割出構圖物件造形，於木板邊緣裹嵌朔膠粒、玻璃珠並結合紙漿的作品。紙漿作品，以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。使用紅、黑、白三種顏色作為創作元素。

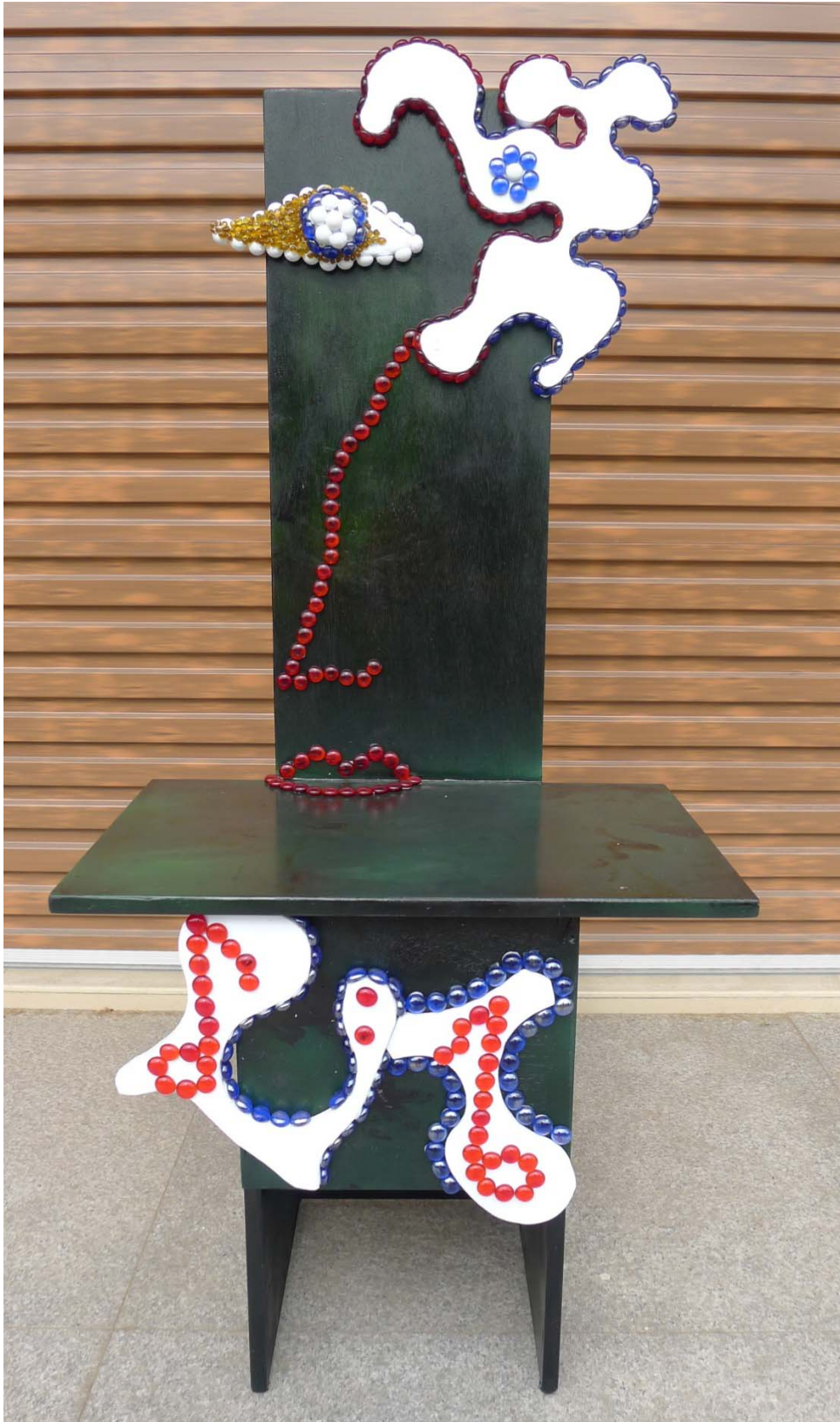


圖 四-20 沈香齊，「漾」2011
尺寸：140*62*40

系列三之作品七、「熱唇」

(一)、創作理念：

張開我的雙臂把妳環入我的保護懷抱裡
妳的美麗溫柔讓我願意成為妳愛的俘虜
只要妳輕點上紅唇就足夠讓人為之傾倒
我的真心對妳來說雖熾烈但卻不夠濃情
害怕妳只把我的感情當成我的一個遊戲
我不是很會說甜言蜜語絕對是真心誠意

我的作品帶點生活感、又帶點想像的味道。不再侷限於視覺的呈現，希望做到「觸覺」在視覺傳達上的可能性。我是創作中的女人，不斷的在生活裡遊戲，在遊戲中作夢，在夢裡遊戲中創作。作品五官特色是有一個大大的嘴唇和小小的眼睛。扭轉的頭、開叉的雙腳和高舉的三根毛，彷彿正在快樂得手舞足蹈，注視著前方的事物—聚集在一起的雙面具，就好像是每個人生活在世界上，都需要很多的面相，用來應付各式各樣的人事物。人帶有多重面具，惡魔之心將由此而產生。椅作上方是一隻「智慧之眼」，它將超然的注視著這一切事件的發展。

(二)、創作形式與技法

創作對我來說，即是從日常生活中發現神奇機緣。我喜歡藉多材質來說話，試盡各種現成物不合邏輯的拼貼，將生活中手邊原本醜醜的、不起眼的小物再重新組合排列，追求神奇有趣的革新，以詼諧、趣味只為完成一份精緻的狂喜！

「熱唇」創作媒材均是汽車零件廢棄現成物為基本骨架，以焊接為本作品造形椅子，媒材呈現著充滿生命力與張力，並結合紙漿的作品。紙漿作品，以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。大面積使用紅、白色作為創作元素。



圖 四-21 沈香齊，「熱唇」2011
尺寸：106*66*50

系列三之作品八、『給你按一個「讚」』

(一)、創作理念：

(我)目前還快樂的活著、愛著、創作著，於是想把一切的一切感受、感動，直覺而簡單的創作出來……。

台灣黑面祖師公廟，位台北三峽，建築精美，雕樑畫棟，令人讚嘆！

黑面祖師公，白目眉，無人加你請該己來，……………
一個面佻笑咳咳，笑甲一個嘴離西西，到底爲啥代，
爲啥代，舉椅頭仔看目眉，椅頭踏無好削落來，
削一個有嘴齒，攔無下頰，真利害大聲小聲哀，
無講無人知，無講無人知無人知

在本作品靈感從諺語、台灣囡仔歌中探討人們如何運用自己所熟悉的五官，本研究只想要表達「五觀」的意境，以生活體驗結合內在情感爲訴求，輕鬆中帶著逗趣的作品，有著令人賞心悅目，且具親和力地撥動了你我的心。

(二)、創作形式與技法

『給你按一個「讚」』創作媒材爲廢棄木板爲部分基本架構，椅背爲木材質，裝潢師傅遺留下的廢棄木板，以電動線鋸切割出構圖物件造形。椅坐、椅腳爲鐵材，二者以焊接爲本作品造形，於木板、鐵材結合紙漿的作品。紙漿作品，以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出立體物。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。使用紅色、黑色顏色作爲創作元素。我的作品中，常常出現著黑色。黑色在中國古老傳統中，是正統、尊貴、權力的象徵。



圖 四-22 沈香齊，「請按一個讚」2011
尺寸：115*85*70

系列三之作品九、『明』

(一)、創作理念：

生命如棋，黑與白的交錯，兩難的世界裡，人生亦如戲，戲中有棋，棋藝中戲演人生。宇宙萬物之中，不論是什麼，都受到一種無形的力量支配！

「明」為日與月二個字的組合，日、月對應陰陽原理，是一體兩面的積極與消極，動與靜、明與暗，相互消長，共榮共存就像天上的日月星辰。日與月如「一線間」有著搞曖昧的關係，曖昧的氛圍會讓人處在一種亢奮的情況，眉間放一字寬，看盡人世間的風光，誰都把生、老、病、死、悲、喜在嘗，恩怨難計算。人生有些事情，很微妙的如果不說清楚，永遠沒有人能明白，這些事情，說明白，就沒有那種動人心弦的甜，人有不同階段，同一個人對同一件事物，或許會有不同的愛憎，但只要有心，距離不是問題、黑或白顏色不是重點，就什麼都不是問題。是不是真心，不要用眼去看 得用心去體會。

「明」有著水汪汪的眼睛，閃亮亮像那洋娃娃。眼睛是靈魂之窗，眼神是每個人眼睛無言的情感流露並與外界溝通，臉上的五官，唯有「眼」得以傳神，當自己有什麼樣的心思時，透過眼神的傳達，你將無法所遁形。相由心生，也可由眼神看出一個人的心思和為人，眼神是非常微妙的肢體語言之一，善用能與人溝通，能增進表達的生動與人際關係。眼睛最能表達人們內在深處最渴求的慾望，透過眼睛能把外在世界盡收於眼底，又可將內在世界反射出去，作品中欲表達出內心之渴望慾望的貪婪，卻不能因此擺脫心靈貧乏的自我。

(二)、創作形式與技法

『明』創作媒材為廢棄木板、鐵釘、圓球、為基本架構，結合紙漿的作品「紅唇」。紙漿作品，以紙漿加入白膠與石灰粉調勻，直接手捏塑出紅唇造形。待乾後刷上石膏水後，並以砂紙磨平，再以油性水泥漆顏料著色。鑲嵌紅色、黑色顏色的玻璃珠作為創作元素。黑色與紅色在中國古老傳統中，是正統、尊貴、權力的象徵。



圖 四-23 沈香齊，「明」2011

尺寸：116 直徑

第五章 結論

在本篇創作作品創作的過程中，從五觀的寓意與夢境、記憶與逗趣、賦予意象的型態的表現，創作論述中，筆者描述了在摸索的創作過程中，學習從材質到立體造形與形式的經營中提昇至精神層面，所以筆者用心體會著生命的生活趣味與悲喜，透過轉化將它意境表現在本創作作品中。

「舞動五觀」這個主題對於我個人的創作而言，是一次新的挑戰、新的壓力。因此一連串創作的過程發展，以不斷的用不同的角度檢驗了自我，自我重建、批判、想像、推翻之間以跳躍的思維的概念，透過藝術創作的方式，作品的呈現足以表達作者內心的氛圍，是筆者自我心靈得到了某種程度的和諧及愉快，當然是舒解了自己的情感，就像石頭投入湖面泛起漣漪一般，讓我的生活從此截然不同感動，並重新燃起對藝術創作的熱情，找到屬於自己的內在創作動力。

每一系類的作品意象相應，以探索藝術與生活之間的關係，視覺及觸覺形式來呈現本創作研究。學習藝術創作是可以從生活中就地取材的，同樣以一個舊器物重新賦予新的樣貌的動機，藉由多種媒材的共構、鑲嵌組構、搭架而成立體造形作品。然而，創作的過程是一連串的變數與不確定，甚至是悲喜交集連接而成的種種體驗，從生活情境演變為自我內在情思，用嬉戲性的角度，讓筆者的創作深入到心靈的真實心境，並來抒發自己內在深處情思在生活之間。

第一節 創作省思

創作如同生命的成長，是一條遙遠且漫長的道路，筆者是一個期待生命有火花的人，應該努力活在當下，於是對人的生活環境有了深刻的觀察，透過創作的過程與作品的成果，賦予其創作精神及省思。自己這個階段的體驗、感動與自我的醒思，終於體悟生命的尊貴，我於不斷的創作中與自己的五官對話，經過漫長的創作過程，經切割、焊接、捏塑、上色等沒有目的性的，只是跟著感覺走，在這浩瀚無邊的創作宇宙，我備感溫馨、自由開放的創作天地，在這裡我無須向旁人解釋說明，不用擔心害怕他人的誤解與指責，我可以盡情創作探索藝術與生活之間的關係，及保有自己創作中的創作精神，我可以竭盡創作所能舞動五官，透

過藝術創作的滋潤，找到對創作生命單純的感動。

本創作的主题發展的過程中其實是很偶然的，當然也有其莫名的潛在意識。是筆者對於環境與生活體驗的省思，是自己真誠的心靈探索，忠實地記錄自己的生長與生活經驗，注重個的情感與趣味、故事性豐富而少批判性，變形粗獷，有誇張的事物造形和特意的現實扭曲，藉此抒發內心的記憶與情感，展現本研究作品有原始藝術變形的趣味。人的感受在不同階段是不同的，創作思維是個虛幻變化的東西，作品呈現有著瞬間的滿足感。常聽人說創作是一連串的探險活動，我也身受同感，每當我遇上瓶頸「山窮水盡疑無路」時，卻真的在下一步出現「柳暗花明又一村」，創作出前所未有的新視界，這是吸引筆者的地方。

第二節 創作心得

對於視覺藝術的深刻受教經驗中，兩年多來在老師的引導下自由的研究創作，並鼓勵發展自我風格，且能在過程中了解自己，進而得到情緒的釋放，困惑的解答，感受的藝術指導方式對我的藝術創作表現方式、創造力性格就具有正向的影響。

創作心得與作品檢討，透過了實務操作過程中的突發狀況：

1. 製作過程：因為鐵與木材的特性無法做出椅背及椅座的彈性材質。
2. 上色過程：原先構想和最後完成的作品會有些差異，油漆重覆上色，易有起泡現象，且稀釋油漆的濃度要適宜。
3. 搬運過程：作品體積龐大，搬運費時費力，且在搬運過程中，易造成作品毀損及顏色的刮落。

『欲先善其事，必先利其器』，完備的器材配合上專業的知識與技能，方能完美呈現。因為研究後發現人性是多元複雜的，所以如何在多數的立體作品中呈現豐富造形層次感是筆者迫切思索的問題，於是多媒材的運用成了研究者創作時躍躍欲試的概念。就如同人與人之間的接觸會帶來化學變化、相互影響，媒材與媒材間的交叉、重疊、塗抹也同樣帶有化學的效果，在視覺上令人好奇或訝異，彷彿媒材帶有點擬人化的味道，由於媒材本身的複雜性映襯出主題多元。

覺得作家的藝術作品，不弄個隱藏其中的正面涵義出來就會俗氣了，無論是任何形式的創作，總要強調一下奮發向上的人性光輝之類的東西，創作這種東西應該是多面向的。一種譬喻、聯想、將研究主題自然創作成美好的作品，帶給人們另一種不同的想像感受。筆者嘗試的僅僅是小小區塊的人性便感觸良多，偶有心有餘而力不足的疲憊感，展望未來，期許自己若有機會還能再多深掘、多進到社會的角落去創作呈現另一種路線的人性。

第三節 未來展望

在創作的過程中，筆者自得其樂，卻也發現自己需要改進的部分，也深覺自己在技巧上的不夠純熟以及題材不夠廣泛及不足，日後的創作路途是永無止盡漫長，我還是會一本初衷地沉溺於多媒材的多變性及色彩的奇幻世界中，並期許自己能夠嘗試更多元的技法以及題材，也許會有另外一種驚奇的收穫。

藝術創作是能反映人生反應社會文化的一種傳達媒介，本研究對筆者來，只是多媒材創作研究的開端，也是個人創作生涯的一個里程碑。未來的創作之路，可能會有更多的瓶頸與挑戰等著筆者去面對，但我並不會因此而感到惶恐害怕，因為知道生命的旅程就是一路充滿著驚奇與冒險的旅程，若不向前走，只能停留在原地，就無法得知將會獲得什麼樣的收穫與驚喜。筆者生命中的點點滴滴都是創作靈感的泉源，會繼續努力去發掘生命中任何的美好事物，將自己對生命的期待與熱情透過藝術創作來傳達並與他人分享，亦期待能讓更多的人看到筆者對藝術創作的那份熱忱與努力。人是有力量的，只要相信，就可以看到白天的流星，半夜的彩虹。所以感謝那些平凡卻深刻的點點滴滴，創作也是在紀錄自己的日常生活，也許瑣碎，但我將會這樣繼續的感動與創作下去……。

現代藝術的拓荒者塞尚所說的：「**畫畫一並不意味著盲目去複製現，他意味著尋求各種關係的和諧。**」¹¹⁸相信人類藝術創作技巧仍會一直演變下去，各種的派別及各種的創作方式仍會推陳出新，而創作所將維持的不變真理，應該仍會是尋求各種關係的交流、和諧。藝術創作是能反映人生與反應社會的一種傳達媒介，本研究對筆者來，就是多媒材創作研究的開端，也是個人創作生涯的一個新

¹¹⁸王富徵主編，《塞尚 Cezanne Paul》，(台北市，光復書局，1996)，頁 93。

的里程碑，期許自己在未來能拓展更寬廣的創作領域，並繼續未來創作之方向。

- (一) 創作，就是筆者一種生活的感覺，展現作品是種感受。
- (二) 創作，將是筆者一種生命的過程，因此期待作品被理解。
- (三) 創作，將是筆者一種成長的艱澀，作品是心靈的期望。
- (四) 創作，會是筆者一種經驗與歷練，作品將是筆者另類的自傳。
- (五) 創作，會是筆者一種品味人生法，將會是筆者樂活一輩子。

參考書目

一、專書

- 文建會策劃，《尚璞·素顏·林淵》，台北市，雄獅美術出版，2009。
- 日，恩田彰等著，陸祖昆譯，《創造性心理學》，臺北，五洲出版社，1988。
- 王富徵主編，《塞尚 Cezanne Paul》，台北市，光復書局，1996。
- 史作檉，《看見真實心靈的杜布菲》，台北：典藏藝術家庭出版，2011。
- 史作檉〈自序〉，《形上美學要義》，台北：書鄉文化公司，1993。
- 朱光潛，《文藝心理學》，臺北，漢京文化事業有限公司，1987。
- 朱光潛，《美學思想研究》，台北，駱駝出版，民76。
- 朱光潛，《詩論》，中國，北京出版社，2009。
- 朱光潛，《談美》，台北市，臺灣開明書店，1979。
- 何政廣主編，《活動雕刻大師柯爾達》，台北市，藝術家出版社。
- 李美蓉，探討臺灣現代雕塑：雕塑媒材與造型的對話，台北，市立美術館，1993。
- 侯宜人著，《自然、空間、雕塑》，台北，亞太圖書，1994。
- 余秋雨，《藝術創造論》，上海，上海教育出版社，2005。
- 吳山等人主編，《中國工藝美術辭典》，台北市，雄獅圖書有限公司，1995。
- 呂清夫，《造形原理》，台北市：雄獅圖書，1998。
- 沃夫林(H. Wofflin)著，曾雅芸譯，《藝術史的原則》，台北，雄獅圖書，1987。
- 林崇宏，《造形原理》，台北市：藝風堂，1995。
- 姚一葦，《藝術的奧秘》，臺灣開明書店，1985。
- 春日武彥，李毓昭(譯)，《顏面考》，臺中市：晨星出版社，2001。
- 洪米貞，《台灣樸素藝術圖錄》，台北縣：台北縣立文化中心，1995。
- 凌嵩郎，《中國美術發展史》，台北，全冠彩色印刷有限公司，1988。
- 凌嵩郎，《藝術概論》，臺北，空大出版，1986。
- 原研哉，《設計中的設計》，台北市，磐築創意出版，2005。
- 徐桂峰等人主編，《藝術大辭海》，台北市，華視出版社，1984。
- 神林恆道 朝江宏三 島本浣編，潘禧譯，〈第一部 美術史的歷史與方法〉，《藝術學手冊》，台北，藝術家出版，1996。
- 高宣揚，《傳科的生存美學：西方思想的起點與終結》，台北市，五南圖書，2004。
- 高宣揚，《論後現代藝術的「不確定性」》，台北，唐山出版社，1996。
- 康丁斯基，《藝術的精神性》吳瑪悌(譯)，台北市，藝術家出版社，1998。
- 康德(Kant, Immanuel)，鄧曉芒譯，《純粹理性批判》，臺北市：聯經出版，2004。
- 張慶勳，《論文寫作手冊》，台北，心理，2002。
- 郭淨，《中國的面具文化》，上海，人民美術出版社，1999。
- 郭慶藩編、王孝漁整理，《莊子集釋》，台北，萬卷樓，1993。
- 陳永源主編，《尚·杜布菲回顧展》台北市，國立歷史博物館，1998。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北，東大書局，1997。
- 陳鼓應，《老莊新論》，臺北市，五南出版，1994。
- 陳蒲清，《中國古代寓言史》，板橋，駱駝，1987。
- 黃光男，前進非洲—原始藝術特展，典藏藝術社長簡秀枝序文，2003。
- 誠品畫廊策劃，《飛行·非形》，蔡根出版，1998。

- 赫伯特·里德 (Herbert Read), 梁錦鑒譯, **藝術的意義**, 臺北, 遠流出版, 2006。
- 趙敦華, **《維特根斯坦》**, 臺北市, 遠流出版事業股份有限公司, 1988。
- 趙毅衡, **《新批評一種獨特的形式文論》**, 中國社會科學出版社, 1986。
- 劉其偉, **《文化人類學》**, 台北, 藝術家出版社, 1991。
- 劉其偉, **《原始藝術探究》**, 台北, 玉豐出版社, 1977。
- 劉其偉, **《藝術人類學：原始思維與創作》**, 台北, 雄獅出版社, 2002。
- 劉其偉, **《藝術人類學：原始思維與創作》**, 台北, 雄獅出版社, 2002。
- 劉其偉畫集出版：首都藝術事業有限公司, 2000。
- 劉思量, **《藝術心理學—藝術與創造, 版 2》**, 臺北市, 藝術家, 1992。
- 蔡清田, **《教育行動研究》**, 台北市：五南圖書, 2000。
- 鄭惠美薛平海合編, **《劉其偉繪畫創作文件》**, 李德〈流水四十年〉, 臺北市, 藝術家出版社, 1998。
- 賴明珠, **《原始藝術》**, 台北市, 台灣東華出版社, 1993。
- 霍布森, **《做夢的腦》**, 台北市, 紅螞蟻行銷代理, 1988。
- 鍾文音, **《中途情書》**, 台北市, 大田出版, 民 94。
- 羅洛·梅 (Rollo May), 傅佩榮譯, **創造的勇氣**, 臺北, 立緒文化事業, 2006。
- 譚達先, **《中國民間寓言研究》**, 台北, 台灣商務印書館, 1988。
- 蘇振明, **《台灣樸素藝術導論》**, 台北, 中華色研出版社, 1990。
- 蘇振明, **《臺灣樸素畫家》**, 臺北, 常民文化, 1995。

二、論文期刊

- 周明俠〈莊周夢蝶與「以物觀物」, 〈齊物論〉主旨解讀〉(船山學刊, 2000, 第 1 期)。
- 陳長華原刊 1982.4, 光華, 第 7 卷, 第 4 期。
- 陳瑞文, **《當代藝術理論的源點》**(藝術觀點, 5 期學報, 2000)。
- 陳懷恩, **《尼采的藝術哲學。美育月刊》**, 86 期(台北市：國立台灣藝術教育館, 1995)。
- 陸蓉之, **《解嚴以後的台灣藝術發展。歷史文物雙月刊》**, (5 卷 4 期, 1995)。
- 黃光男, 〈文化非洲原相—生命中最純粹的本質〉, **《中國時報》**, 2003 年 12 月 06 日, 前進非洲藝術專刊文化篇(E3)。
- 黃貴莉、魏朝宏、2000、**《醫院安全標誌及設置環境之研究》**、大同大學工業設計研究所碩士論文。
- 楊玉如, **《公共空間戶外雕塑造型意象研究》**(南華大學美學與藝術管理研究所, (碩士論文, 全國博碩士, 論文資訊網, 092NHU05673002, 2003)。
- 遙亦撰, **《現代美術雙月刊 第 95 期》**, 台北市立美術館發行。
- 劉其偉畫路, 惺嶽, 摘自「水彩的挑戰」—試探台灣水彩畫的過去、現在與未來, 原刊「雄獅美術」一九八二·六月號。
- 衛言, **《十堰大學學報, 文學意象的文化底蘊, 1994 年第 4 期》**。
- 鄭惠美, 台北市立美術館編審, 原刊 1992.10, **現代美術**, 244 期。
- 蘇振明, **《國文天地》**六卷五期, 「國際現代樸素藝術的風潮」。

三、辭典

- 小牛頓國語辭典，牛頓出版股份有限公司，無日期。
小牛頓國語辭典，台北市，牛頓出版股份有限公司。
劉振強（主編），《大辭典》，台北，三民書局出版，1985。
劉振強發行人，《大辭典》，臺北，三民書局股份有限公司，1985。
顧俊，《美學辭典》，臺北，木鐸出版社，1987。
顧建華、張占國主編，《美學與美育詞典》，北京，學苑出版社，1999。
羅夫·梅耶，《藝術名詞與技法辭典》，台北，貓頭鷹出版社，2002。

四、英文參考文獻

- Will Yrotzler，吳瑪俐譯，《物體藝術》，台北，遠流出版，1991。
Saint Phalle Niki de，《TRACES—AN AUTOBIOGRAPHY REMEMBERING 1930-1949》，出版社，Acatos Publisher，Switzerland，1999。
Kritik der Uiteilskraft，鄧曉芒譯，判斷力批判，康德，台北，聯經出版公司，2004。
Geoffrey E. Mills，蔡美華譯，《行動研究法》，台北市，學富文化，2003。
E. Loftus & K. Ketcham，洪蘭譯，《記憶 VS. 創憶》，遠流出版社，1998。
Anthony Stevens，薛絢譯，《夢·私我的神話》，台北市，紅螞蟻行銷代理，98。
（Sigmund Freud，賀明明譯，《佛洛伊德著作選》，台北市，唐山，1988。
Anna Moszynska 著黃麗娟譯，《抽象藝術》，台北，遠流出版，1999。
Robert Atkins，黃麗娟譯，《ART SPEAK 藝術開講》，台北，藝術家出版，1996。
Robert Atkins，黃麗娟譯《藝術開講》，台北，藝術家出版社，1997。

五、網路資源

- 五官索引典—五官於2011年9月31日查閱。
<http://zh-classical.wikipedia.org/wiki/%E4%BA%94%E5%AE%98>。維基百科。
藝術與建築索引典—原始藝術於2011年6月31日查閱。
<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8E%9F%E5%A7%8B%E8%97%9D%E8%A1%93>，維基百科。