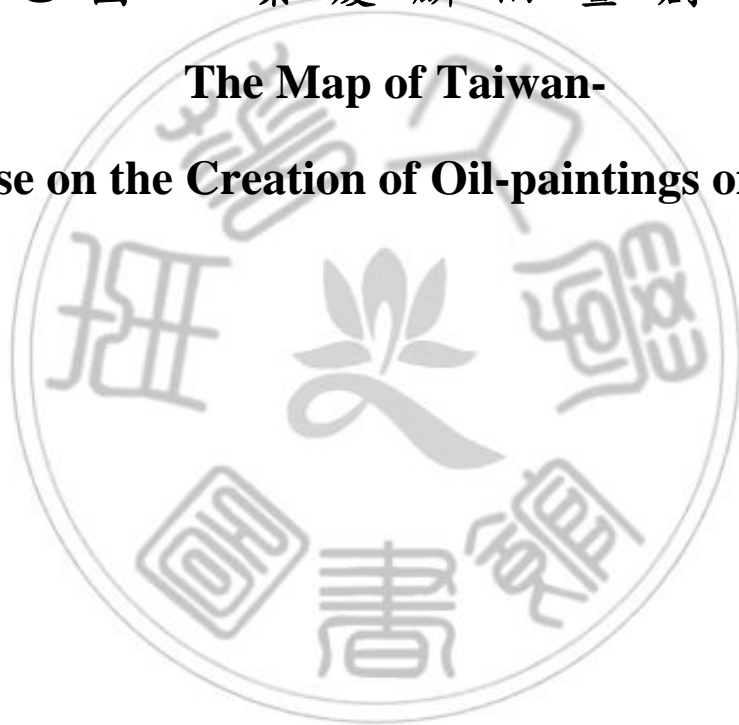


南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

臺 灣 地 圖 — 蔡 慶 麟 油 畫 創 作 論 述

The Map of Taiwan-

A Discourse on the Creation of Oil-paintings of Cai Qinglin



研 究 生：蔡慶麟

指 導 教 授：羅雪容

中 華 民 國 一 〇 一 年 六 月

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

臺灣地圖－蔡慶麟油畫創作論述

The Map of Taiwan

A Discourse on the Creation of Oil-paintings of Cai Qinglin

研究生：蔡慶麟

經考試合格特此證明

口試委員：張雪容

陳士誠

廖瑞章

指導教授：張雪容

系主任(所長)：葉宗和

口試日期：中華民國 一〇一 年 六 月 十 五 日

謝 誌

感謝南華，更感謝羅雪容教授，是催生我人生的第一本論文和系列作品的大功臣，還有陳士誠、謝碧娥、明立國等教授，這群實力相當雄厚堅強的師資陣容，原已對藝術失去的熱情，讓迷茫徘徊的學生再度重拾，並熱愛創作哲學的美好與趣味，亦對藝術整個體系較有一個完整清晰的概念。

感謝我的同學秀華、雅玲、宣廷、嘉琪、子齊…等人，在我的學業上盡一分心力，亦感謝我的親人媽媽、姐姐、姐夫、弟弟和寶貝，給予無私的包容和體諒。

在投入職場當中，不斷地尋覓人生的最後答案，只換來終日忙碌與人間冷暖的現實，一度放棄創作這條艱辛的道路。睽違七年，再次重溫求學時光的感動，進入南華，看見了燈塔的指引，回歸至潛心學習的樂趣，身心靈漸漸復原，產生一股勇於努力把握人生的力量。在這地方，找到所尋找的人生理想和目標，再度展開創作之火，排除不確定的因素，堅定走上藝術家之路。

凡領教我個性和脾氣的人，致上深深歉意和感謝，如果不是您們，我是無法看清自己，更感受到外在世界的排山倒海而來的危機，任何的不愉快或不舒服的事物，化爲我向上成長的良好肥料，讓我感覺到自己人生不是白走的，學校提供我一切知識，社會的大環境教我學會處世爲人的哲理，更感謝上帝一路帶領著我，度過驚濤駭浪的大風大雨，駛向更充滿挑戰的藝術人生。

感謝我周邊的人，與我共同編織一幅更廣闊、更厚實的人生地圖。

謹誌於101年6月 嘉義南華

摘要

本論文以臺灣地圖為主題之創作，呈現思維與情感交融結合之作品，並以圖象美學與心理分析的角度，詮釋筆者的創作理念。本文係採用品質思考法與行動研究法等二種方法，形成理論書寫與創作思考進展之軌道。研究的結論有三：一、藉由繪畫創作的方式，探索材料特性與技法型態，並以美感直覺轉化為藝術作品，傳達對於肌理紋路的美學思想與意義；二、搜尋相關文獻資料，建構相關學理基礎，論述藝術與地圖的關聯性，並援引代表性畫家輔助說明，以為創作理念之著力點；三、在不斷的創作過程中，藉由體驗、反思與審視作品，以歸納經驗，鋪陳創作風格。

關鍵詞：臺灣地圖、蔡慶麟、油畫創作

Abstract

The subject of my paper is a creation through maps which shows the connection of my thinking with my feelings in my works. In my works I try to explain the ideas of my creation through the aesthetics of images and analysis of psychology. In my study two methods can be used, that is, method of the thinking of quality and of actions. Its results can be divided in three: 1. Through the creation of painting to research the character of material and the type of technique, and to transfer aesthetical intuition to the works of arts, to show the meanings and the thought of aesthetics of texture lines. 2. To build the base of academic through literatures which can be seen as the support point for my paper. 3. In the process of creation I generalize my experience and make a reflection on my works in order to show the style of my works

Keywords: Map of Taiwan Cai Qinglin Creation of Oil-paintings

目 次

摘要·····	i
Abstract·····	ii
目次·····	iii
表目次·····	v
圖目次·····	vi
第一章 緒論·····	1
第一節 研究動機與目的·····	1
第二節 研究方法·····	4
第三節 研究流程·····	9
第四節 研究範圍·····	11
第五節 名詞釋義·····	11
第二章 學理基礎·····	17
第一節 行旅視覺藝術的地圖·····	18
第二節 探索美的島嶼·····	25
第三節 翱翔人類心靈的海洋·····	31
第四節 悠遊東西方藝術的長河·····	36
第三章 創作理念與實踐·····	53
第一節 回溯自身心靈地圖的脈絡·····	53
第二節 創作理念的闡釋·····	62
第三節 創作實踐的探研與施行·····	88
第四章 作品分析與詮釋·····	98
第一節 寫實地圖系列·····	99

第二節 非寫實地圖系列·····	112
第五章 結論·····	123
第一節 創作心得統整·····	124
第二節 自身期許與未來展望·····	127
參考文獻·····	129
專書·····	129
期刊·····	135
論文·····	135
網路資源·····	135

表目次

表 1-1	抽象藝術理論主張與觀點的比較表·····	14
表 3-1	筆者油畫材料一覽表·····	90
表 3-2	《臺灣地圖第一、十一和十三號》創作流程步驟解說表·····	95
表 4-1	「臺灣地圖」作品目錄表·····	98

圖目次

圖 1-1	蔡慶麟,《戀戀綠城》	2
圖 1-2	論文書寫與藝術創作流程	10
圖 2-1	許賓香,《想念的季節 I》	46
圖 2-2	百水,《費德利克農場》	48
圖 3-1	蔡慶麟,《臺灣地圖—塗鴉》	55
圖 3-2	達文西,《托斯卡尼和吉安山谷》	64
圖 3-3	維梅爾,《繪畫的藝術》	65
圖 3-4	蒙德里安,《百老匯布基巫基》	66
圖 3-5	杜布菲,《土地的生命》	66
圖 3-6	瓊斯,《地圖》	67
圖 3-7	奎特卡,《無題》	68
圖 3-8	楊茂林,《熱蘭遮紀事 L9202》	69
圖 3-9	楊成恩,《總統府》	70
圖 3-10	戴壁吟,《臺灣站起來 I》	71
圖 3-11	袁金塔,《臺灣魚——漂泊的命運 I》	71
圖 3-12	尤俠,《臺灣心靈地圖之三》	72
圖 3-13	蔡慶麟,基礎技法之呈現	92
圖 3-14	蔡慶麟,變化技法之表現	92
圖 3-15	蔡慶麟,「山、水、海、田、湖」意象元素之習作	93
圖 3-16	蔡慶麟,《臺灣地圖第三號》	97
圖 4-1-1	蔡慶麟,《臺灣地圖第一號》	101
圖 4-1-2	蔡慶麟,《臺灣地圖第二號》	103
圖 4-1-3	蔡慶麟,《臺灣地圖第五號》	105
圖 4-1-4	蔡慶麟,《臺灣地圖第六號》	107

圖 4-1-5	蔡慶麟,《臺灣地圖第七號》·····	109
圖 4-1-6	蔡慶麟,《臺灣地圖第八號》·····	111
圖 4-2-7	蔡慶麟,《臺灣地圖第九號》·····	114
圖 4-2-8	蔡慶麟,《臺灣地圖第十號》·····	116
圖 4-2-9	蔡慶麟,《臺灣地圖第十一號》·····	118
圖 4-2-10	蔡慶麟,《臺灣地圖第十二號》·····	120
圖 4-2-11	蔡慶麟,《臺灣地圖第十三號》·····	122

第一章 緒論

本論文主要論述臺灣各種文化現象的圖像美學，並以臺灣地圖為創作表現之主題，藉由創作表現過程的角度，以論述方式詮釋創作理念的意義與價值，觀看地圖，如同閱讀有機體的圖騰符號，瀏覽臺灣地圖，猶如閱讀臺灣歷史與文化的脈絡，共同體所展現的生命圖像。由自身生活經驗出發，導引情感投入創作研究，展現個人思考與演繹交融而成的創作表徵。

為使本論文有所依據及推展，使整體研究創作得以建構而成，本章將分五節分別闡述，首提創作研究的動機與目的，所採用的研究方法，流程計畫安排，並就研究主題確立創作研究的範圍，輔以名詞釋義之解說，具體呈現本論文基礎之輪廓。

第一節 研究動機與目的

本節闡明研究動機的背景、緣起與促使，及欲達之目的，擬就分別詳述如下。

一、研究動機

本研究的動機產生可分背景、緣起及促使，茲就列述於下：

(一)背景：在人類文明走向二十一世紀，全球瀰漫生活運作結合數位科技應用、大量使用網際網路的時代背景下，筆記電腦、行動手機、數位相機成為新新人類隨身必備的三種神器，影響所及，使得現代藝術面向臻至多元豐富的境界，舉凡

媒體型態、風格流派、美學結構、心理本質、創作經驗、素材質料等以當代藝術體系為主的領域與範疇，皆受數位科技的滲透與變革，產生藝術內涵思維劇烈的揉合與質變，亦是藝術史脈絡與發展必行的潮流趨勢。基於此緣由，自身所處於空間環境與行為狀態，逐漸仰賴電子工具與虛擬媒介，在生活與工作、學習行動上處處依靠電子運算主機系統來操控與運作，亦為普遍藝術家的生活模式之共通現象。

(二) 緣起：在漫長人生歷程的成長當中，片段的童年記憶與生命體驗構築個人心智演進的紋理與痕跡，自然對於紋理的輪廓與形態較為顯著敏感，內心深處的意識在無知覺下潛移默化，逐漸對於相關地圖類型的產物，而有所感受其魅力與誘惑，並不斷投入關注與欣賞，伴隨數位通訊科技革命不斷演進與更迭，於衛星遙測傳送之影像中漫步悠遊，對於家園的美麗帶質感與紛繁具秩序的所見所思而感動驚嘆。近年來環保意識浪潮的高漲，並襲捲至全世界，藝術界莫不深受強烈外界資訊的衝擊，對週遭環境漸漸投入更多關懷與省思，自身在當時濃厚的氛圍下結合植物之媒材，創作出富生命力的大學畢業代表作品，以《戀戀綠城》(圖 1-1) 為主題而對外展示、發表，標誌著心路成長的重要記憶與體驗。



圖 1-1 蔡慶麟，《戀戀綠城》，複合媒材，200cm × 200cm，2000 年。



圖 1-1 蔡慶麟，《戀戀綠城》局部，複合媒材，200cm × 200cm，2000 年。

(三) 促使：在自身走入社會大環境，突然面對許多現實與挑戰，歷經多年歷練與紛擾的洗禮，磨淡當初立志扛起藝術工作者視為最為艱苦的人生十字架，走上

藝術創作這條道路的堅定意念，就在徬徨與渾噩、麻痺下，以及對未來產生充滿不確定感，無助地虛度毫無感受生命意義的日子。就在全世界接連發生重大的災難與動亂，八八風災與金融風暴這兩大重拳撞擊自身所處的家園，影響層面甚廣，頓時感受沈重的苦痛與覺醒，筆者乃重拾擱置久未動過的油畫材料，並延續大學時期創作表現的基底，遂以家園面貌變化觀察與重啟激發創作風格，讓內心無法停止溢滿的情感有所疏導與洩散，並表述其生活與創作所連結之脈絡軌跡，探究其傳達之象徵與詮釋的資訊，作為本論文的研究思考核心之探索方向。

二、研究目的

延續大學時期對衛星影像地圖美學的感受與喜愛，自身對其所產生之意象，汲取其再現及傳達之美感轉為心象，透過創作表現形式與主流媒材，將屬我經驗累積的意念，以系統方法組織理論與思想，解構剖析圖象並描繪轉變，運用筆意、色彩、造形、配置、變形等技法，化為具體藝術作品，獲致其實現帶來的美感、享受創作過程濃縮而成之果實。為有效釐清本論文研究之方向，並創作出一系列相關之作品，擬定以下幾點以做為本論文研究之目的。

（一）藉由繪畫創作的方式，傳達創作理念

嘗試在創作的過程時，從碩一習作至展出之作品，必定會遭遇許多次瓶頸與困難，且適時停筆思考，另尋其他方法以突破種種限制，能理解從頭到尾在創作上最大的差異在於構圖和技法表現，並將理念具體逐次落實，從完成後的作品中得到幻想力釋放的滿足。

（二）建構創作理念核心思想

筆者除搜尋並閱讀相關藝術文獻資料之學理基礎內容，就已知曾為此主題而創作不輟的東、西方藝術家和作品，除此之外筆者亦從舊式書店至網際網路收集

相關地圖之書籍圖片，從創作中按照意念來闡述地圖與藝術的關係，並建構創作理念的核心思想。

（三）透過創作過程，建立作品風格及完成論述

就經歷創作過程得到寶貴的經驗，筆者能反思其中的問題和方法，單憑一己之力不足以建立作品風格及成果，指導教授和同學們的指正亦是創作不可缺少的重要來源，需反覆嘗試並接受他人意見的提供，來逐漸達到所要的目標與進度。

第二節 研究方法

本論文撰寫與創作實踐之研究方法，係採用文獻探討法、品質思考法及行動研究法等三種，以為導引探討撰寫與創作的思考進展之軌道。先由文獻資料汲取關聯本論文之理論與學識，輔以典型名作以為例證，將之分析並深入探討，藉由比較、印證研究目的差距，並觀照自身作品之內容與形式結構之釐清；除對現有文獻資料的研究外，再從實際生活所接觸到相關書籍及影音資料，利用擇選性之搜集調閱方式，分析其美學之觀點，以及內在意義、外在形式空間與表現，萃取精華以供創作思考與檢視的參考。瞭解研究問題本質之所在，以期尋求解決問題之根本方法；接續是作品的產生與剖析，藉由自身的創作理念、表現技法、構圖配色等演繹與闡述，藉以整理、歸納出與自身創作理念相關過程計畫安排，導引一套理論要點，作為個人創作思維上的基礎發展與架構，針對本論文研究所採取之方法分別詳述說明。

一、文獻探討法

有關本論文所涉及的思維與論點，蒐集並篩選契合本研究方向之文獻資料，藉由其釐清分析並歸納整理成學理基礎，循序漸進至統整導讀與研究，對於創作過程本身能有持續地進行檢討與審視的依據，並建構本論文客觀思想與主觀直覺相輔相成，相得益彰的橋樑，茲就蒐集之參考文獻與相關研究內容範圍之資料，依學理性質歸納並區分為三大領域，詳述如下：

（一）藝術史與美學理論

針對藝術史學理論研究蒐集有關抽象繪畫藝術風格的演變，以及對藝術史上的發展與影響；就美學家的藝術哲理與思想內探討其精義和內容，並探究對創作表現形式的美感觀點，即解析美對人類內心情感的變化作用；輔以關聯主題創作的內容與形式之典型藝術家，剖析自身創作所涉及學理知識之關聯性。

（二）藝術心理學概論

透過汲汲鑽研於視知覺藝術領域之心理學家，結合藝術與心理之間互為作用變化的理論，在其出版之著作，分析圖象在人類心理所產生的情緒與反應，以及造形、色彩與構圖於心理傳達強烈的視覺感受與反應做進一步比較探究，以豐富本論文內容與架構之觀點，另在創作中運用造形配色的理論與經驗，以增添創作風格的情感與特質。

（三）相關創作主題的認識與理解

本文為透過相關藝術以外的知識，瞭解地圖學的發展與演進，地圖繪製藝術的歷史脈絡，從實用到裝飾、再鑑賞到思辨的過程，並感受人與地圖之間微妙的關係與互動，開拓人類寬廣的視野。基於自身創作之需要，除搜尋相關涉及主題創作的藝術家之外，亦延伸至媒材技法的形式研究，辨別不同類型的紋理，從中

觀察其表露「人地合一」思想與哲理。

二、品質思考法

何為「思考」，又如何「思考」，不同領域的專家學者針對這二點，提供不同見解觀點，拜爾（Beyer）在 1988 年指出：「思考是心智操作的活動，包括感官介入、知覺和回憶，進而從事構思、推理、或判斷等歷程。其意義和平時常聽說的決定、回憶、相信、考慮、期盼、預測、想像、發明等用詞相近。」¹思考是人類腦部擁有地球上各種生物所沒有的，經由不斷累積知識，逐漸組成系統性的理論，就是思想作用的表現，自有人類誕生以來，從遠古到現代，經過不斷運用思考，終能塑造文明，人類的歷史可謂是一部思想發展史。論到藝術，經過現代藝術運動的發展，人不得不思考藝術問題的本質，何為「藝術」？這個普遍廣泛的議題，歷代哲學家與藝術學專家費盡心思探討，藝術是不斷地需透過相關文獻研究和經驗加以思考才能理解，審美價值亦然。

然創作過程的思維即是一種品質的思考，係身歷其境者的內在與外在屬性間的一種交互作用。²國內藝術家鄭建昌認為，生活體驗對創作有最深刻的決定性影響，了解當代社會影響創作者的事件，能更清楚了解創作者的思路原委。³筆者為說明前述「創作者生活體驗和心理傾向交互作用」之觀點，將在書寫第三章時，回溯自身心靈地圖的脈絡，並剖析潛意識之轉折，描述創作歷程的種種思維與行為。

筆者在本文為連貫文獻探考法與行動研究法，以思考做為啟發與引導的中介，在過程中會遭遇諸多問題，須從相關文獻尋求專家學者的學識與智慧，加以自身思考邏輯機制的運作以取得解決之道，也就是研究者從書寫論述到創作表現，而這過程整體的品質，皆以思考為學理基礎之核心所在。從事藝術創作的人，

¹ 石丹理著，*追求卓越—兒童康復服務新知與實踐*（香港：商務印書館，2006），178。

² 鄭建昌著，*臺灣山海經—土地、海洋、與心靈之觀照*（碩士論文，國立嘉義大學，2004），13。

³ 鄭建昌（詳見第二章第四節，第 49 頁）提出此觀點是意指在探析創作者在「社會環境中的經歷」及「創作者個人特質」時，可以清楚了解創作者個人創作心理傾向和時代環境之關聯。見鄭建昌著，*臺灣山海經—土地、海洋、與心靈之觀照*，13。

是需持續不斷努力思考和繪畫，才能造就精湛傑出的藝術品。

論及藝術家在藝術創作階段運用思考之觀點，根據學者艾克(Ecker)在1963年認為藝術創作過程旨在解決思考品質的問題之觀點，乃提出九點的藝術中品質思考之特徵：

(一) 藝術創作乃藉品質之關係進行思考；(二) 此思考乃為達成進一步品質之建構；(三) 藝術問題之解決乃在藝術媒介中進行，而非全然存乎心中之活動；(四) 品質的問題乃對品質要素或預期效果有所意識；(五) 對品質問題之解決手段乃藉構成要素之品質；(六) 語言可能有助於界定品質之問題。然一件作品可在完成作品後再給予名稱，以語言描述品質問題之能力並非必要條件；(七) 批判性判斷對創作行為而言未必事先存在，亦非最後才產生，而是常發生在行為當中；(八) 形式邏輯法則似乎無法直接應用於藝術家之品質思考中；(九) 藝術史上對藝術問題之品質解決方式，能作為進行藝術評價時之質性標準。⁴

藝術家本身具豐富的想像力，並能深刻感受其個人思想、情感、與意象轉化為某些具體的形式，由於這種處理能力對於品質的視覺化與控制，可被視為品質思考的行為。

依據上述研究程序的方法，在進行藝術創作的過程當中，除源自內心情感的表現成份之外，需持續經過理性思維與架構組織能力之間的相互配合，藝術作品亦透過藝術家運用經驗與智慧，不斷地選擇和比較的思考運作下，將感性與理性以互動與激盪、撞擊之活動下，再藉由媒介物將藝術形式抒發情感並表達理念，促使其成果內容向觀者展現之視覺效果與感染作用。因此藝術創作狀態應是對應經驗品質，而呈現多面向的思考與探究之過程，藝術創作者以移情、轉換與共感

⁴ 劉豐榮著，「視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎」，*藝術教育研究*第8期(2004年12月)：77。

等方式去探索主題意象之內涵，必能使創作理念更為成熟呈現，臻至良善完美之境界。

三、行動研究法

筆者為本論文與創作研究工作的主要對象，且扮演該角色的人即為行動者，亦是主動自我教育與學習的參與者，此狀態係為行動研究法。又行動研究則強調「實踐」(praxis)而非只是「實務」(practice)。實踐是知其然地投入於行動，著重獲致知識，而不只是一個成功的行動。⁵且在配合相關流程的執行，循序發展自我創作的表現，表現與實踐好比是接合在一起的兩隻車輪，支持創作是實踐的核心目標，又實踐亦為創作表現的內在精神。

創作一詞的英文動詞create，有創造前所未有的事物、創作藝術品及製造新物品等意義。其名詞creation則指所有創造有關的活動和所創造的產品，中文的創造一詞，通常指的是發明或製造前所未有的事物。⁶賈馥茗進一步於1976年認為統合的創造說，應著眼於三方面：其一為能力，其二為心理歷程，其三為行為結果。因此，創造為利用思考的能力，經過探索的歷程，藉敏感、流暢、與變通的特質，作出新穎與獨特的表現。⁷對本創作所產生之現象與心路所鋪陳之歷程，須進行自我觀察與記錄，進而將這些具體的作為反思問題的所在，以求創作活動發展之道。

就藝術創作領域的行動研究而言，可將實踐過程分為五大階段：（一）創作研究者可先「自我觀察與檢視」；（二）尋找「欲探討之創作問題與方向」；（三）思考初步之「創作計畫與方案」；（四）進入「創作表現與實踐」歷程；（五）對創作歷程與成果進行「檢討與省思」。⁸前述所提的觀察、探討、計畫、執行、

⁵ 麥尼夫 (Jean McNiff)、羅邁克斯 (Pamela Lomax)、懷特黑德 (Jack Whitehead) 原著，吳美枝、何禮恩譯，*行動研究：生活實踐家的研究錦囊* (嘉義：濤石，2002)，12。

⁶ 陳朝平著，*藝術概論* (臺北：五南，2001)，97-98。

⁷ 陳龍安、朱湘吉合著，*創造與生活* (臺北：空大，1993)，40。

⁸ 劉豐榮著，「視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎」，*藝術教育研究*

反思等階段，可持續再循環，或彈性調整安排，亦或雙管並行，藝術創作者應在創作過程的循環中，透過對自我內心反推的探尋，進行剖析、研判、調整、省思及改進，終究須視藝術家的內隱心理層面情緒作用、以及外顯環境層面影響分佈的種種因素而定。

以上由此可見行動研究不同於其他研究之處可歸納為三項：(一) 視行動為研究過程中的一個重要部分；(二) 受研究者專業的價值觀主導，而不只是方法論的考慮；(三) 必定是內部人員的研究，由實務工作者對其專業行動進行研究。⁹筆者於本次研究過程當中大多數的時間獨立摸索與進行，惟特殊的情形下尚需教授與同學從旁引導與協助，以利無法可由筆者自力解決問題的排除，同時是該研究法的手段與方法的一環。

筆者綜合以上所採用的三個研究方法，方法內容雖然有某些的變化，但有其共同特徵：(一) 獲致知識；(二) 提供證據支持知識；(三) 以明確的探究過程而使知識顯現出來；(四) 將新的知識與既存的知識有所連結。¹⁰期達提升本創作之內涵與品質，意圖在理念和作品之間取得凝聚與揉合，使繪畫行動與技巧更為成熟，確立作品最終完成呈現展示，一方面印證學理觀點的可行性，另一方面藉由創作內容的實現，釐清並反思創作理念及實踐，從經驗中汲取學習與磨練的心得養分，藉以瞭解自身創作協調與整合的能力程度。

第三節 研究流程

筆者將整個研究與創作之流程概分為五個階段：一、思想形成；二、實驗發軔；三、成長發展；四、風格成熟；五、成果發表。以自身的創作歷程作為研究

第8期(2004年12月): 83。

⁹ 麥尼夫 (Jean McNiff)、羅邁克斯 (Pamela Lomax)、懷特黑德 (Jack Whitehead) 原著，吳美枝、何禮恩譯，*行動研究：生活實踐家的研究錦囊* (嘉義：濤石，2002)，21。

¹⁰ 麥尼夫 (Jean McNiff)、羅邁克斯 (Pamela Lomax)、懷特黑德 (Jack Whitehead) 原著，吳美枝、何禮恩譯，*行動研究：生活實踐家的研究錦囊*，12。

發展架構，其中成長發展是最重要的階段，是整個研究與創作的基礎所在，依循觀察、研究、計畫、行動、省思等必經過程之途徑，另透過收集文獻、覺察剖析和內省檢討等方法，以分析個人創作的形式風格與媒材運用，去探討藝術理論的脈絡，再從理論探究與創作過程中進行反思與修正，整合理論與創作歷程，循序漸進，反覆循環，並針對自身當時情況予以調整及加強，並歸納出創作研究方向，達成釐清個人想法，建構創作理念之目標，並作為未來創作發展方向之依據。以下就本論文研究方法與步驟製作成圖以呈現整體研究流程之概念。

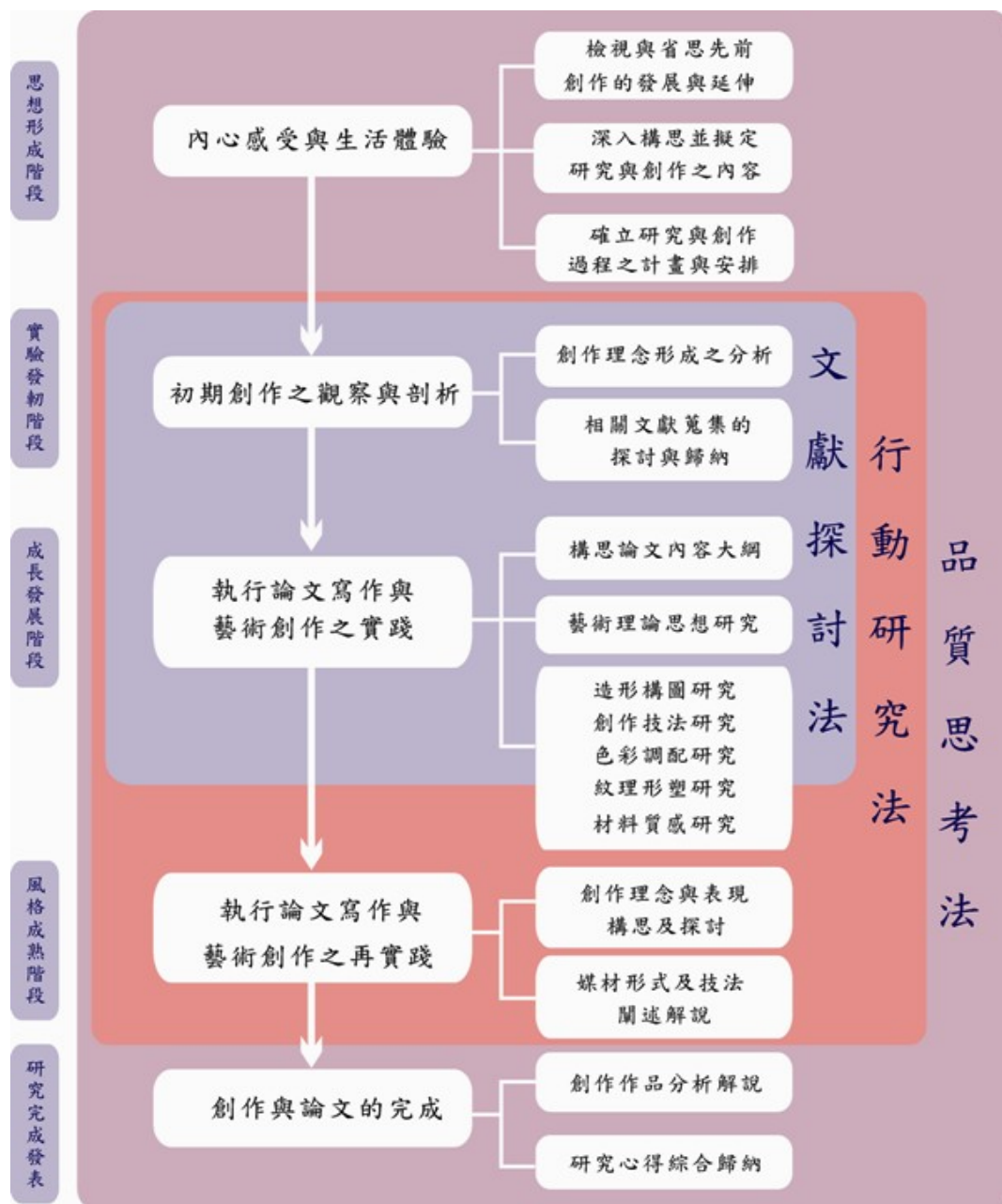


圖 1-2 論文書寫與藝術創作流程

第四節 研究範圍

爲能使本論文有所專注研究與方向明確，需將各方面合適界限，以下就主題範疇、創作過程與媒介區分闡述之。

一、題材範圍

本論文以臺灣地圖作爲創作主題而探究，其類型廣泛眾多，爲利於藝術創作與審美作用，並參考精緻典雅的手工繪製、飛航遙測、衛星影像…等地圖，筆者亦以臺灣爲主要生活旅遊的活動區域，對家園的輪廓亦爲有所熟悉與認識。

二、時間範圍

筆者自 2010 至 2012 年運用自早期素描、粉彩所磨練而養成之繪畫能力，以鑽研多年油畫之基礎技術，從造形構圖、色彩調配、紋路塑造及材料質感，尋求屬於自我表現特色與風格的彩繪技法。

三、媒材範圍

筆者作品以油畫材料爲主，輔助材料爲輔，又技法變化多以輔助材料施作，以呈現紋理之風采多樣，賦予源自生活體驗的情感與理念，用心眼探尋、發掘並再現，人們所看不見的理性與感性交融的藝術作品。

第五節 名詞釋義

一、地圖 (map)

地圖對人類而言是個非常重要的工具，其功能和效用實為廣泛多元，在相關文獻及網路資源裏，對於「地圖」一詞的意義與觀點的論述較為深廣，筆者從中選擇擷取在此整理歸納說明，再與藝術之間的關聯性與價值觀，同時涉汲到哲學思辨的問題，做一簡要的探討。

老子（600-470 B.C.）¹¹所著《道德經》第 25 章有云：「有物混成，先天地生，寂兮冥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天下母，吾不知其名，字之曰道。…無名，天地之始；有名，萬物之母。故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其徼。」¹²上述文字揭示道家哲學對於空間觀的論點，地理學家以各種方法或技術將週遭環境的景觀面貌描繪成圖形，是為「地圖」。

地圖等同繪畫是在客觀現實界以圖像的方式呈現與表達，是人類用以圖像式的語言溝通的方式之一，透過圖像可以達到某種資訊的提供與交換的目的，兩者之間的本質仍有所差異。但繪畫與前述似有相通的原則與方法，皆有學術研究、教育學習與生活應用上的功用。西方人對地圖而言，不謹在圖中載錄豐富的地理知識，擁有地圖者還代表有知識之士，也是展現身分地位的象徵。¹³同時亦記錄人類生活中的文化，展現科技的文明。¹⁴

畢恆達指出：「傳統的地圖觀是笛卡爾世界的產物，認為地圖被視為是真實世界按照一定比例的再現，只是繪圖者和閱讀者之間的媒介。它不僅僅是技術性的問題，繪製地圖是一個詮釋的行動，它也形塑我們的生存世界。」¹⁵說明人類認知環境之特徵，在腦海中留下印象，經過價值判斷，結構成心像地圖（mental map）。¹⁶所有地圖置於一特定脈絡下所建構的意象，人們依據生活經驗與價值觀

¹¹ 原名李耳，字聃，為中國春秋戰國時代著名的思想家，亦為道家學派始祖，著有《道德經》之傳世名著。

¹² 潘桂成著，*地圖學原理*（臺北：三民，2008），1。

¹³ 呂理政、魏德文主編，*經緯福爾摩沙：16-19 世紀西方繪製臺灣相關地圖*（臺北：南天，2005），46。

¹⁴ 呂理政、魏德文主編，*經緯福爾摩沙：16-19 世紀西方繪製臺灣相關地圖*，50。

¹⁵ 丹尼斯·渥德（Denis Wood），王志弘等譯，*地圖權利學*（臺北：時報，1996），viii-ix。

¹⁶ 潘桂成著，*地圖學原理*（臺北：三民，2008），14。

念的條件，導致解讀的角度和立場亦因差異出現相左，認識與認知之間亦有客體的扭曲現象，而做出不同詮釋與判斷的結果。

地圖具有多層面的意義，它是人們描繪空間具體圖像的知識，代表不同族群的文化認知；亦代表了知識權力的操作和霸權的象徵；亦或象徵土地，是族群、國家認同的表徵；不同類型和功能的地圖，也呈現了豐富的文化與生活的面貌。¹⁷這可以與平常在圖書館與坊間所見到《心靈地圖》、《意象地圖》、《時間地圖》、《人脈地圖》與《美學地圖》等書籍，亦有書寫成小說或詩歌，是以「地圖」為日常生活的各種現象之主題或背景，襯托其主要的概念與觀點，做為藝術家可以繪製不同意圖的作品，建構心靈版圖的獨特世界觀，傳達不同的創作理念。

二、抽象

就抽象（abstract）藝術的意義與價值的探究方面，歷經無數的藝術史家及美學家的考據與鑽研，筆者查閱相關文獻資料後，呈現一片眾說紛紜、莫衷一是的現象，為能釐清抽象藝術理論的脈絡，列表 1-1 整理要點，依照下述所提出的觀點，不論抽象藝術的類別如何，足見它們共同的特色在於揚棄傳統藝術的功能，或使之附屬於對可感知的真實之描繪，並強調它具有創造新的感知真實的功能。¹⁸由此亦可以領悟到所謂的抽象，不僅僅於藝術史脈絡的認知與平常溝通的用詞而已，它包含的意義遠比其他的流派理論來得更廣泛，其所持不同的立場與角度的詮釋亦不相同，其辨證至今仍然沒有結束，而是伴隨藝術史演進與發展的茁長與延續，不斷地提出新的見解。

¹⁷ 呂理政、魏德文主編，*經緯福爾摩沙：16-19 世紀西方繪製臺灣相關地圖*（臺北：南天，2005），3。

¹⁸ 雄獅西洋美術辭典編委會編譯，*西洋美術辭典*（臺北：雄獅，1992），20。

表 1-1 抽象藝術理論的主張與觀點比較表

編號	內 容	參考來源
1	叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) ¹⁹ 進一步在他的文章《美術的形而上學》(The Metaphysics of Fine Art)中為抽象提出了一個準則：「畫面立即引導我們自個別物體轉向造型本身；造型與物質的分離，讓造型非常接近意念。」	安娜·莫斯欽卡 (Anna Moszynska)，黃麗絹譯，抽象藝術 (臺北：遠流，1999)，43。
2	從自然景色和客體而來的抽象模式，是以個別或特殊的事物為對象，創作形與色的獨立構成，如同音樂或建築一般，有自主的美感呈現。	雄獅西洋美術辭典編委會編譯，西洋美術辭典 (臺北：雄獅，1992)，18-19。
3	消除事物的殊相和偶然變貌，捕捉其最根本或類屬的形象。這個觀念以阿瑟·叔本華的主張為前導。他認為藝術應依從柏拉圖的觀點，以所理解到的有關事物的概念為根據，而非依據事物的一般外表。	
4	「變形」則指事物外形或比例錯誤 (或不正常) 的再現，它可能是形式化的一部份。不論變形或形式化，都是一種抽象，但是抽象藝術却不一定要經過形式化或變形。	
5	抽象藝術可以分為「根據自然」及「非根據自然」兩種抽象，詳言之，從自然現象抽取所要表現的要素所創作的抽象，乃屬於「自然抽象」；反之，則為非來自自然而純為幾何形的抽象。因此，從自然界出發而成的抽象，也許可以稱之為有機形 (organic form)，非從自然出發者，則稱為幾何形 (geometric form)；前者具有生命，而後者則為非生命。	
6	抽象可說是一種選擇 (Selection)，亦即自某些事物中，選出其所具有某些性質，加以孤立 (isolate)，繼之再對於此一性質所已有的經驗與知識，運用到其他具有同樣性質的事物上面。	劉其偉編著，現代繪畫基本理論 (臺北：雄獅，1999)，94、109-110。
7	在法語中，對於「抽象」一詞有兩種含義，即 Abstract 與 Abstraction。前者是開始時，就不為具體形象的觀念所影響，完全憑直覺 (intuition) 和想像	

¹⁹ 為德國近代偉大的哲學家，意志哲學的開創者和主要代表，其理論不僅奠定唯意志論的基石，更是西方現代思想的發軔，著有 1819 年的《作為意志和表象的世界》。見朱立元主編，*西方美學名著提要 (下)* (臺北：昭明，2000)，204。

	作畫，後者是指從具體的形象出發，發展到抽象的行爲。	
8	一個抽象的圖像可以來自一個真實的物體，它也可以是非視覺的，如情緒或感覺的映現。	羅伯特·艾得金 (Robert Atkins)
9	在 19 世紀流行的一種觀念，認為音樂的、視覺的或文學的感受，都可以藉由另一種等同的表達媒介來呈顯，此稱為「共感」(Synesthesia)。	，黃麗絹譯，藝術開講 (臺北：藝術家，2000)，35。
10	主題基本上都是抽象的，如靜物、母親等都是一個抽象的概念，但是透過藝術的形式而予以象徵性的形象化了。	劉思量著，藝術心理學－藝術與創造 (臺北：藝術家，2004)，43。
11	德國哲學家與藝術史家威廉姆·沃林吉 (Wilhelm Worringer, 1885-1965) ²⁰ 於 1908 年出版的著作「抽象與移情」(Abstract and Empathy)中說：「這種原初的直覺傾向於純粹抽象，因為那是在混亂而黑暗中的形象世界中，唯一寧靜的港灣，它從自身出發，出於一種本能的需求，創造了幾何的抽象。」	羅成典著，西洋現代藝術大師與美學理論 (臺北：秀威，2010)，101、112。
12	抽象須盡力排除具象，而試著以「非物質的形式」(unmaterial forms)來具體呈現作品的內容，當具象形式(the objective formes)的抽象生命(abstract life)降到最低時，會將繪畫的內在共鳴(the inner resonance of picture)明顯的表露出來，就像在寫實的藝術裡，內在共鳴去除了抽象而加強，這種共鳴在抽象藝術裡也隨著寫實的刪減而增強。	
13	評論家夏皮洛 (Meyer Schapiro)：「抽象畫斬除了藝術模仿論的古典觀點。」「抽象藝術擁有衝動性與激奮運動性質，而不是物的性質，這些性質會在我們眼前顯現與變化。」	朱孟庠著，形形色色：圖像語言的奧祕 (桃園：高安邦，2008)，167。
14	康丁斯基 (Wassily Kandinsky, 1866-1944) (見第二章第五節，第 39 頁)認為抽象是為了在無形的形式中賦予作品內容實質真義，而刪除實物表象的一種意願。	奎瓦斯 (David Sannmiguel Cuevas)、滕利亞多 (Antonio Muñoz Tenllado)
15	蒙德里安 (參見第三章第二節，第 65 頁)認為)等著，王荔譯，

²⁰ 為德國著名美學家和藝術理論家，揭示藝術是在抽象與移情之間運動的規律，為先鋒派藝術的興起和發展提供了理論依據，因此被奉為「先鋒的先鋒」。見朱立元主編，*西方美學名著提要(上)*(臺北：昭明，2000)，322。

	新的造型藝術應當以抽象的形式和色彩去表現，運用直線和原色。	構圖（臺北：三民，2002），50-51。
--	-------------------------------	-----------------------

筆者整理製表

第二章 學理基礎

觀念非常重要，但我們必須了解，觀念的優劣其實沒有明確的根據、也無法拿來秤斤論兩，任何的觀念都可以有其價值，當代藝術至今唯一碩果僅存的依據，就是創作意圖。²¹藝術創作伴隨個人思想與情感變動而歷經自身生命本質異變的過程，其中，藝術的思想受之於相關藝術領域之學理基礎，並加以匯集知識咀嚼反思而來，而繪畫情感的質變源自融揉生活經驗與思緒變化的作用，因涉及創作過程之部分，將於下一章詳述。

在本章為連結典型畫家之繪畫風格及創作理念，必須要有共通與普及的概念融匯結合，更是所有畫家在創作表現必須具備的基礎知識，並以此基礎逐漸詮釋自身對於地圖的感受，建立一個系統性觀念的脈絡與架構，如同文藝復興時代的風格表現，使用構圖、配色、技法等藝術表現的媒介形態，再運用透視法、解剖學、幾何學…等科學與數學的技術知識，並結合神話、宗教、歷史…等題材，其淵源與演變發展原理是相同的。

藝術領域對多元價值的特有包容力，一致的理論固然能給予教育上依循的大方向，然而相異分歧的理論則應使其兼容並蓄，使其有機會直接提供或暗示各種可能的解決方向。²²筆者認為「藝術」就像是一張龐大廣闊的地圖，從心理層面的直覺情感與潛意識做為中心點，擴及現實面之視覺世界的範疇之外，吸收藝術體系及領域之外之學門知識與理論，融入可看性與延展性之特質，拓展人類無限寬廣的視野，產生人們得以欣賞更多有趣且蘊含無窮意義的藝術品，藝術是迷人的，人類的思想藉由文字表達，而內心的情感則透過圖象傳達，再由文字和圖象交會激盪，在人類的心靈上構築豐富且崇高的大千世界。

²¹ 葉謹睿著，*數位「美」學？電腦時代的藝術創作及文化潮流剖析*（臺北：藝術家，2008），26。

²² 李伯男、戴明德著，*臺灣美術地方發展史全集－嘉義地區*（臺北：日創社，2003），183。

在本章主要探討筆者的創作背景支持之有力理論引述，並援引其他理論，以及受影響與啓迪之典型畫家，期使筆者在創作動、靜態的過程行爲深化自我表現的信心，得以立足奠基發展，不致流於泛泛空論、毫無根據，使創作能有所依據而推行，本章分爲「行旅視覺藝術的地圖」、「探索美的島嶼」、「翱翔人類心靈的海洋」及「悠遊東西方藝術的長河」等四節闡述之。

第一節 行旅視覺藝術的地圖

筆者認爲在視覺藝術中所表現的形式，是以造形、色彩、構圖、媒材與技法皆爲創作表現的基礎應具備之要素，各有其意義與功能，將於自身所表現風格之階段，以爲疏導轉變與形塑之流的分水嶺，且在筆者於創作過程所必要鑽研思考的議題，茲就前述所提列的要素逐項分述之。

一、「造」象於「形」

造形構成的基本元素有點、線、面²³，筆者認爲各個元素之間位置、或角度、或方向的關係，線條起源於點狀，完成於面塊，它是點和面之間的溝通之橋。點、線、面的應用結合可作爲無界限的組織擴充形成，並依據創作內容目的的不同，在其群體配合與相互作用，而發生變化與差異，營造出令人驚豔嘆服的視覺效果。

對此方面學有專精的康丁斯基則明白指出：「點、線、面三種基本元素都有其生命力所在的特性，端視創作者如何使用這三種生命元素。」²⁴。筆者於創作進程時而體悟到，在畫面以點、線、面所構造的形式，歸納以下三點：

(一) 造形是將點、線、面有秩序以不同組構的方式，經過適當編排與均衡佈置

²³ 戴醒凡、陳淑華、劉江霖等著，*職業學校美術*（臺北：謳馨，1995），38。

²⁴ 林崇宏著，*造形、設計、藝術*（臺北：田園城市文化，1999），132-133。

的手法，構成特殊的視覺符號。

(二) 形象是由人、事、物以及任何世界中可見實體形狀的特質之處理。

(三) 形式足以導引吾等學習透視內在情感的作用，並推究其本質與意義。

因此，在吾人作品當中，透過線條、面塊、點狀的互動與交集，將造形轉化為形象，再轉變為形式，以窺視動人感心的生命圖紋。

二、「彩」繪於「色」

人們的視覺容易見到在生活隨處繽紛煥發的色彩，隨著不同的光線強弱而富變化，對人類心理是大有深厚的影響，康丁斯基提出：「顏色是一種能夠直接影響靈魂的力量，顏色是鍵盤，眼睛是琴錘，而靈魂是有著很多演奏者的華彩樂章。」²⁵筆者認為康氏將顏色與視覺相互影響的狀態描述具形象化，顏色是客觀性的物質，而眼睛是主觀性的感官，人從客體狀態的變化，體驗到美的感受，美是不存在於色彩，而是取決於一種主體的快感享受，當生命受其悸動搖撼，便融為靈魂的一部分，則成為支撐感覺自我存在的力量，若要詮釋此一現象，是需依靠具備藝術天份的人才發揮表現和傳達的行動，方能譜出優美的藝術作品。

巴勃羅·畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973)²⁶：「隨著創作時情感跌宕起伏的變化來選色作畫的，色彩與情感之間有一種內在的關聯」。²⁷明確指出了藝術家是能協調色彩與情感的中介者，人本身就存在生命的經驗，而經驗則隨著成長過程而建構獨特的情感機制，其特徵明顯是在迥異於平常生活當中，如悲傷、歡樂…等之行爲，藝術家處於此種情況下必然受其影響，情緒高昂煥發時則大都選用高明度或暖色系的色彩，相反在低落鬱悶時是選用低明度和寒色系的色

²⁵ 大衛·柯恩 (David Cohen) 著，林秀梅譯，*思維的時態* (臺北：知書房，2003)，173。

²⁶ 為西班牙裔的法國畫家及雕刻家，多產具原創，且多變創新，是二十世紀最具影響力之藝術家。參閱大衛·蓋利夫 (David Gariff) 等著，江俊青、陳美璇合譯，*西洋繪畫史上最具影響力的五十位畫家* (臺北：新一代，2009)，154。

²⁷ 周憲著，*美學是什麼* (臺北：揚智，2002)，138。

彩，若情感歸於平靜淡漠時，依靠本身的直覺，並根據畫面情境的發展，來選用合適的色彩，隨情感選色或顏色彩繪的不同需要，遂達成一種和諧適度的途徑，亦是結果。

筆者於畫作時會時常更換色彩，當出現矛盾的狀況，就必須停頓觀察，或是隔一段的距離，或變換不同角度，據此條件才能決定配色的作法，完成階段前後反復檢視畫作，以取得更滿足理想的美感效果。

三、「構」築於「圖」

顧名思義，「構」即構造、構築，「圖」為圖像、圖案，合這兩字的意義即為圖的構成，在傳統中國稱之「布局」，亦曰「章法」。與南齊謝赫論畫「六法」中所提出的「經營位置」相接近。

大多數的畫家在真正創作之前是少不了一項簡單描繪速成的手續，它可以是整體創作計畫的藍圖，亦可以是即成作品。是預見腦海裏形成畫面圖像的捷徑，為了尋找一種可依賴的原則，能夠使畫家安排繪畫的所有要素，柏拉圖（Plato, 427-347 B.C.）²⁸提出一項法則：構圖是為尋找和表現統一之中多樣性的技法。²⁹筆者認為構圖的目的是為促成創作從開始到完成之間過程的必要手段，亦為作品構成之基礎，佔有創作技巧的各種方法不可缺少的價值，是尋求自身內心的思維概念最佳的指南針。

藝術構圖始於某種條件限制下的藝術創作。如果它的媒材是一幅素描或繪畫，它就必須遵守特殊的布局³⁰。可見構圖與主題、媒材有很大的關聯，絕非漫

²⁸ 古希臘哲學家和教育家，西方文明中極為重要的思想家，著作以採用對話錄的形式寫作，有「自辯」（The Apology）、「詭辯」（The Sophistes）和「饗宴」（The Symposium）…等。參閱張之傑編，*環華百科全書*（臺北：環華，1982），173-174。

²⁹ 奎瓦斯（David Sanmiguel Cuevas）、滕利亞多（Antonio Muñoz Tenllado）等著，王荔譯，*構圖*（臺北：三民，2002），57。

³⁰ 奎瓦斯（David Sanmiguel Cuevas）、滕利亞多（Antonio Muñoz Tenllado）等著，王荔譯，*構圖*

無目的地隨意選擇搭配，而是根據形式和內容的構思需要，為表現構圖張力的動態效果，就得擇選恰切的主題和適當的媒材，具體組織內心欲呈顯的心象，轉變為完整的表達和完美的施展之風格。

筆者雖以臺灣地圖為主題而創作，需藉構圖的方法，亦即如前所述：「尋找和表現統一的多樣性技法」，在統一求變化，在變化中有秩序，依照意志與直覺交相融入，才能讓複雜的造形、配色和技法在之此原則下更為運用自如。

四、「媒」通於「材」

一切必須透過視覺感覺其訊息的精神創造，都依附於可視的物質材料，缺乏材料的具體呈現則談不上傳播，一件藝術品的完整生命便寓於這種物質與精神的結合之中。一件成功的作品固然需要有偉大的思想，但若缺乏材料的支撐，亦是徒然。³¹

筆者認為「媒材」雖在美術上指的是具體表現特殊手法或技巧之材料，單純將人類內在的訊息送達受者途中的工具或物質，若無創作者的理念精神可聯繫建立，它只能充做只是媒材的形式而已，所以為實踐具體的創作表現，須透過各種「無形媒材」與「有形媒材」，前者是指為審美的快感、情感、觀念、知識、智慧、思維、理念…等偏屬心智與感受的層面；而後者則為能灌輸或流露前者的具體產物，如繪畫工具、顏料、基底材或者可用於藝術表現形式的物質…等，兩者之間的關係若發生作用，即為「心」與「物」之間的交流，隨心所欲至臻至理想的移情作用過程中，落實物我合而為一的相互交融之境界，即為藝術表現的內涵，即是構成美感的基礎所在。

所謂有形媒材，就是指必須配合特定技巧來處理的材料，且必須經由某種溶

(臺北：三民，2002)，68。

³¹ 陳淑華著，*油畫材料學*（臺北：洪葉，2006），307。

劑或技巧的配合，才能轉換為藝術形式的材料³²。筆者於本研究主要以「油畫」為創作表現形式之媒介，油畫顏料是由乾性或粉末狀色素與油混合而成，油的特性會決定顏料的品質。³³且油畫可以營造其他繪畫工具未能以觸覺撫摸作品畫面紋理的質感，是任何攝影、版畫及電腦繪圖…等工具機器無法複製或比擬出來的真實作品，這是油畫創作表現的特點。

筆者為讓油畫這種媒材特性能發揮得淋漓盡致，藝術與一般日常事物的界限不應該存在，所以一切生活世界中的素材都可以成為藝術創作的媒介。³⁴筆者不只單純使用畫筆、油畫顏料、畫布、松節油和油畫輔助劑…等，應將媒材應用的範圍擴充到諸如海棉、吸管、牙刷、湯匙、刀叉、筷子、布料、美術紙…等生活物品，以求技法應用變化更形豐富多樣，關於筆者技法應用的部分詳見於第三章第三節。

一件材質選擇或使用過程不當的作品均會造成先天不良，後天也難以調養的遺憾。³⁵對於媒材的特性需加以熟悉理解並適當的取捨使用，如此創作者的心血有效降低損失，防止無謂的浪費，而或間接減輕後世保存維護的資源負擔。

五、「技」精於「法」

「技法」與「技巧」、「技術」同義，人類藝術史的進步與技法有很大的關聯，是一種特殊或個人利用媒材之方法，人類學家理查德·安德生 (Richard Anderson, 1944)³⁶對藝術的敘述：「具有文化意含的意義，技巧地以具影響力、有美感的

³² 李美蓉著，*視覺藝術概論*（臺北：雄獅，1993），107。

³³ 李美蓉著，*視覺藝術概論*，123。

³⁴ 哲倫特 (Christian Saehrendt)、基托 (Steen T. Kittl) 著，莊仲黎譯，*看懂了，超簡單有趣的現代藝術指南*（臺北：先覺，2008），44。

³⁵ 陳淑華著，*油畫材料學*（臺北：洪葉，2006），70。

³⁶ 對藝術學有專精的人類學家，亦為民族美學家，其研究範圍不限於當代文化，且研究了全球十一個文化中藝術的書－《卡莉歐碧的姊妹們》(Calliope's Sisters) 更為其代表作。

媒介來表達」。³⁷這也說明傑克森·波洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）³⁸不用畫筆直接作畫，而用滴、流、潑、灑的方式將顏料置於畫面，把自身潛在的能量釋放到過程中，從創作的過程中體認自我當下的存在意義。伊夫·克萊因（Yves Klein, 1928-1962）³⁹亦以人體沾染轉拓顏料。⁴⁰

技巧若要精進，就得重視方法的任一步驟和控制，技法亦能表現個人思維運用的感覺。油畫筆觸可營造表面紋理質感，有效帶出主題的樣貌，亦可不用畫筆，改用畫刀或手指…等其他媒材，亦或以特殊創新的技法將顏料，以堆積、拼湊、刷塗或滴流行為，或者有人採分割塊面、扭曲變形、轉印組合和放大特寫等技法，在傳統上的單純技法，為考量實驗性階段的創作過程，藝術家對於材料的使用與選擇，往往賦予它的生命，並表現它的生命，致力挖掘更多的可能。觀者從不同變化的效果引起發現的愉悅，間接享受到樂趣，至當代的技法變化愈複雜，作品形式愈多樣，則畫作具有可看性。

由於畫家是用「色彩」「筆」與「心」來作畫，「筆」是被動的，畫家的「心」可全然的操縱與貫注，將「情、意、我」的世界帶進去。⁴¹所以技法可提升個人創作的信心，除學院訓練養成，鑽研另一種形式的技法是必要的，可呈顯內心的感受透過創新的技法傳達，突顯其風格的獨特性，藝術家處於啓動、記憶、進出、控制等藝術表現機制，耗費心思，鑑賞者得以全新的凝視享受，一種嶄新的視覺與知覺經驗以達到藝術的審美意識。

³⁷ 辛西亞·弗瑞蘭（Cynthia Freeland）著，劉依綺譯，*別鬧了，這是藝術嗎？*（臺北：左岸，2004），83。

³⁸ 美國畫家，抽象表現藝術家的領導人物。透過他工作時的照片，這種作畫技術被取名為「行動繪畫」，亦實驗用沙、玻璃及其他材質來創作有肌理的作品。見羅斯·狄更斯（Rosie Dickins）著，朱惠芬譯，*現代藝術，怎麼一回事？*（臺中：三言社，2006），156。

³⁹ 法國藝術家。以自然物質如純色顏料、金色葉子及真的海綿創作。喜好強烈色彩，並為他發明的藍色申請專利。同時他也登上舞臺做表演藝術。見羅斯·狄更斯（Rosie Dickins）著，朱惠芬譯，*現代藝術，怎麼一回事？*（臺中：三言社，2006），154。

⁴⁰ 李美蓉著，*視覺藝術概論*（臺北：雄獅，1993），107。

⁴¹ 羅門著，*羅門論視覺藝術*（臺北：文史哲，1995），200。

總結上述五項提出的論點，視覺藝術表現所共構之各項元素，藉由人類本身從環境、生活、生命和氛圍，衍生出內在的意念、思想、觀點、信仰和情感…等創作行為的基礎，並經過造形、工具、素材、技法和媒體…等的中介或手段，呈現主體和客體的對象與行為的對話，物質層次與精神層次之互動，亦為創作整體之兩面，並隨著時空關係與環境變化，使其中主、客觀因素之動態而變動，互為因果，投入於一種可視性的形式，可展現美感經驗或精神感動，亦歸納出「風格」，是一種藝術家獨有的品牌，亦或獨特的視覺藝術之地圖。

康丁斯基認為藝術品是橋樑，它把藝術家的情感蘊含其中，然後再傳達給欣賞者，使他們感受到同樣的情感。⁴²筆者認為創作歷程正是階段性的進行式，亦每一個階段有它的起迄，而且都是不斷地進行永無停止的內心與思考的活動，從畢卡索可以看出他的一貫思想與理念，風格卻是多變豐華，情感流轉為藝術世界提供了一種妙不可言的心靈淨化之旅。

在筆者思考當中，造形、彩色、構圖、技法、媒材皆為藝術表現的基礎，與謝赫六法的精神與意涵相映成輝，再者各種元素之間的界限似模糊且消失，但又清晰且細微，所以有人認為因為藝術家是能更新與創造材料及方法，而不是被方法與材料創造的。⁴³這種論調顛覆單純以「造形」為主的藝術觀念，亦將造形、色彩、構圖、媒材、技法等等藝術表現基礎之元素，本身兼具獨立和融合的多重意義，藉由創作理念與直觀情感進行探索組構創新的過程，巧妙結合並賦予人文精神本質的意念，形成了視覺的特殊力量，即為風格的形象。這就是當代藝術的趣味與神奇，以上每當有變化與突破，造成藝術內涵的質變，從此分出眾多流派，產生不朽且動人的作品，筆者也體認到藝術竟是神妙。

藝術風格的演進，往往來自其內在結構的質變，藝術風格的突變，則大多受到外在的影響，環境的轉換所造成美學價值觀的逆轉，不是反省式地抵抗，就是

⁴² 周憲著，*美學是什麼*（臺北：揚智，2002），138。

⁴³ 羅門著，*羅門論視覺藝術*（臺北：文史哲，1995），126。

順承地屈從，要不然就得躲入與世隔絕的烏托邦裡為純粹的藝術而藝術。⁴⁴筆者認為若發覺「心」與「物」之間的交流出現阻礙，而產生一些困惑疑慮的問題，亦即那些至為美妙的色彩與線條，能使視覺產生無限的美感與快感，但若無表露在適當的時空情境中，滲透至心靈而反映呈現諸如七情六慾的種種生命感覺與神態，是較流於官能享受而缺乏精神內涵，給予相當距離的心理與陌生的感受。

繪畫材料掌握在吾人的手上，不只是將它塗到畫面或堆疊到畫面上的一個動作，而是一種有主觀意識的意念傳達的過程。也因而一直深信無論是何種材質、何種形式的創作，對於所使用材料的熟悉及敏感度，若不能有效地、細緻地運用其特性，那就很難將材質發揮到所能表現上的最高極限。而是應誠實地面對創作時的情感界限範疇，不去計較世俗的眼光與評價，將更可以使作品散發出獨特的個人魅力，達到創作者個人特質的真實呈現。

第二節 探索美的島嶼

美學（aesthetics）一詞是從希臘字“aesthesis”轉譯而來，原意指感性知覺的能力，直至 18 世紀用於「美與藝術的直觀認知」的學術研究，並逐漸自哲學領域獨立而成的一門學問，在本論文主要探究伊曼紐爾·康德（Immanuel Kant, 1724-1804）的美學理念，由此歸納其理論並引導筆者論述美的觀點，以及闡述自身創作的美學經驗。

一、康德的美學理念

康德先後出版 1781 年的《純粹理性批判》（The Critique of Pure Reason）和

⁴⁴ 倪再沁著，*臺灣美術的人文觀察*（臺北：雄獅，1995），188。

1788 年的《實踐理性批判》(The Critique of Practical Reason)。⁴⁵我們知道《判斷力批判》(The Critique of Judgment)一書為其代表作。康德將兩大批判結合成一個整體的橋樑作用，因而建立了一整套「批判哲學體系」。⁴⁶康德提出就美感意識的性質分別就以下三種品味判斷之詮釋。

(一) 無關心性：美的快感是不關心於物的功用，而是以直觀專心於物的相貌，從中得到感情上的快感與滿足；(二) 無概念性：美具有普遍性，並不依賴邏輯判斷或道德判斷的概念性；(三) 無目的的合目的性：美感判斷沒有明確主、客觀的目的卻帶有目的性，若審美時帶有主觀的意圖和要求，就會導致利害感；更沒有一個客觀的目的表象，不是對客體的本質和功用的認知，亦不是邏輯判斷或善的判斷。⁴⁷

所以康德認為「美非物之屬性，美是生起的對象」。⁴⁸換言之，「美」非物的屬性，也不是出自個體內心的純粹想像，而是個體以美感意識的直觀接觸東西時，是在「內外相即的關係」所產生的。前述提到依品味所做的判斷，更著重於解釋美的判斷力，康德曾提出有關品味的評論，但遠比解釋美的判斷力來得不重要，且指出在美學觀念裏，基於現實環境且為世界共通的，非全然客觀地所顯現美的判斷力，若對於藝術品的本質，觀者自有感知並歸類的能力，是由內在直覺、聯想、智慧與辨別等能力的交互作用而來。⁴⁹在人類的心理機能，當探究某些顏色及材質的組合時會感受和諧與自由的歡愉感，且易認定它是美的。

對康德而言，美的事物吸引觀者的感官，但宜以冷靜且有距離的方式，對美

⁴⁵ 朱立元主編，*西方美學名著提要(上)*(臺北：昭明，2000)，123。

⁴⁶ 朱立元主編，*西方美學名著提要(上)*，123。

⁴⁷ 黃壬來主編，*藝術與人文教育(上冊)*(臺北：桂冠，2003)，127-128。

⁴⁸ 黃壬來主編，*藝術與人文教育(上冊)*，126。

⁴⁹ 辛西亞·弗瑞蘭(Cynthia Freeland)著，劉依綺譯，*別鬧了，這是藝術嗎？*(臺北：左岸，2004)，28。

的感受應是超然且無關利益的，更無關其目的所賦予的感官性質之愉悅，而美之事物構成與創造是由「無目的的合目的性」的概念至為關鍵的特徵，對物體適當的形式有所反應，且未衡量其目的而滿足其想像力與智力，換言之，這種藝術是可達至「想像力自由的釋放」的標準。美感是由感官物件所激起吾人情感、智力及想像力時所感受的，是自由運作不帶刻意的方式。所以康德導論出，「美」是介於自然界和自由之間的中間地帶，可以是個聯繫的紐帶和橋樑。

二、闡釋美的定義

審美或者美感的享受，在吾等人生的諸般感覺中，所佔的地位是很重要的。人類的天性，就是喜好追求愛美的理想，這些秉賦與嚮往，都是由於吾等心理和生理交叉而成慾望的情感作用而來，由於嘗試研判的動機去發現某些外在規律與偶發的變化之理由，與美的影響力是密切相關。「美」的定義，窄義言之，乃是積極的、內在的，而且是客觀化了的價值。換言之，亦即為人們視作一種事物性質的快樂。美是一種價值，一種情緒，一種出自我們人類的天性。⁵⁰

《判斷力批判》亦提到，主張審美經驗之基礎在於從美的靜觀中獲得的不涉利害的快感。美以客觀方式使人產生快感，不源於也不歸於任何概念：所以，品味是透過快感與不快感，就對象作靜觀判斷的能力：這快感的對象，我們界定為美。⁵¹另外在法蘭克福學派對此討論到：「只有本身就具有審美屬性而不依賴於任何其他東西才算得上美，而依賴於其他東西的美只是一種後審美的東西，這其實是康德超功利形式主義美學的翻版，康德就曾把美視為『超脫一切功利的自在之物』」。⁵²

接續前述所提康德關於美的概念，至這邊就「美」的概念再探討辨別，人們

⁵⁰ 劉其偉編著，*現代繪畫基本理論*（臺北：雄獅，1999），47。

⁵¹ 安伯托·艾可（Umberto Eco）編著，彭淮棟譯，*美的歷史*（臺北：聯經，2006），264。

⁵² 王才勇著，*現代審美哲學：法蘭克福學派美學論述*（臺灣：書林，2000），34。

對於美好事物有直接而具體的感受，古來的哲學家則試圖解釋美感體驗的內涵，每往爭論辯證不止，至今仍無法獲得較為廣泛一致的共識與結論，對於美的認定伴隨各自表述而有所差異，也為日常生活中常有的經驗，康德提供諸多值得人們思考談論美的概念，究竟是主觀還是客觀，若仔細分析美的概念，可以發現秩序與和諧的協調常會觸發美感，但現在的作品多在注重觀念的傳遞與散播，甚至是呈現令人感不舒適的醜陋事物，通常會因個人的好惡、觀念的聯想、生活的體驗而有所落差，而會產生不同的美醜觀念，觀者本身需要具備相當程度的鑑賞水準與知識，藝術價值才能呈顯。

另外克萊夫·貝爾(Clive Bell, 1881-1964)⁵³於1914年發表的著作中提出「有意義的形式」(the significant form)⁵⁴，並由此引發我們美感上的感受，易言之，當偶遇「白雪覆蓋峰頂」的景象，感受到隨之產生的獨特與崇高的感動，和康德詮釋同樣的美學概念。⁵⁵再看自然主義美學家喬治·桑塔耶那(George Santayana, 1863-1952)⁵⁶對美的看法，認為美是對一件事物的特質所產生的快感，美是一種愉快，而這種愉快又是作為物的一種特質來加以認識的。⁵⁷

格奧爾格·威廉·弗里德里希·黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)⁵⁸認為美的理念決定自己的形像，即內容決定形式；「祇有真正具體的理念纔能產生真正的形象，這兩方面的符合就是理想。」因此，「美就是理念

⁵³ 英國著名的美學家、藝評家，主要著作有1914年出版的《藝術》，和1934年的《欣賞繪畫》。

⁵⁴ 指的是在各種不同的作品中，線條、色彩以某種特殊的方式組成某種形式或形式間的關係，激起我們的審美情感。這種線、色的關係和組合，這些審美的感人的形式，所以稱之為『有意味的形式』，就是一切視覺藝術的共同性質，參見周憲著，*美學是什麼*（臺北：揚智，2002），170。

⁵⁵ 辛西亞·弗瑞蘭(Cynthia Freeland)著，劉依綺譯，*別鬧了，這是藝術嗎？*（臺北：左岸，2004），31。

⁵⁶ 生於西班牙，遷居美國，20世紀的大思想家，亦為小說家，著有代表作品《美感》等書。

⁵⁷ 朱狄著，*當代西方美學*（臺北：谷風，1988），47。

⁵⁸ 為德國18、19世紀之交最偉大的哲學家，其著作《美學》一書集西方兩千年美學思想傳統之大成，亦是世界上第一部真正稱得上成體系的美學專著。見朱立元主編，*西方美學名著提要（上）*（臺北：昭明，2000），172。

的感性顯現」。⁵⁹

筆者認為「美」是無形體也無任何標準可循的情感作用，透過大自然的觀察與藝術品的鑑賞，能感受某一物象本質的優雅能力，若見到美的事物不甚恰當，是無法引起觀者產生共鳴。美感是人類與生俱來的能力。美與美感的意義並非一致的，美是形容詞，凝視藝術品，使觀者內心產生美感，更不是藝術品本身的美，是觀者本身在觀看時才會發生美感的作用，如同在收聽音樂時，美妙優雅的曲調陣陣悠揚，音籟不帶有美感，聞者靜心傾聽時，才能享受箇中的奧妙之美，所以美是人類才有的共通感與天賦。此外，康德認為「美」是一個對象的符合目的性的「形式」，但感覺到這形式美時，並不憑藉對於某一目的的表現。總而言之，康德把「美」看成「純主觀」的東西，不涉及利害。⁶⁰這也正與前述所言及：「美視為超脫一切功利的自在之物」相吻合。

三、美之於自身創作的經驗

思想是以美感經驗為原料而形成的。思想可謂由感覺活動與思維活動的作用而獲得的美感經驗作為原料而形成的。⁶¹究竟人類的感覺是如何從活動裏而得到美感經驗？筆者引用康德對感覺從材料轉變知識，再從直觀轉變到認識這一過程階段的精確看法，內容如下：

人的認識由感性開始，獨立於我們意識之外的客觀對象提供刺激，即提供經驗的感覺材料、印象、質料，我們主體用自身所固有的認識形式即先驗的感性直觀形式去整理這些材料，從而獲得感性知識。……主體具有的先驗直觀形式與外界提供的感性材料相結合產生現實的即經驗的感性直觀。先驗的直

⁵⁹ 朱立元主編，*西方美學名著提要（上）*（臺北：昭明，2000），174。

⁶⁰ 李醒塵著，*西方美學史教程*（臺北：淑馨，1996），292-299。

⁶¹ 朴先圭著，*繪畫思想與造型理論*（臺北：新形象，1989），13。

觀形式保證感性認識具有普遍必然的客觀有效性質，是感性認識中的主導方面。⁶²

康德因此在先驗感性論中所闡述的，是通向作為認識領域的這一島嶼深處的可靠途徑是感性認識，這個幻想的土地是由自然界本身禁錮於不變界限之內的場域，這是一個被寬廣遼闊、洶湧澎湃的大洋所環繞的。⁶³對於此一論點，筆者認為「感性認識」是指美感等同於一種感動，也等同於一種領悟，但它們之間基於在人類心智作用上的聯結作用而互通，當有領悟而有感動，因此美感方能產生。

透過觀看著臺灣各式各樣的文化，其生命力與創造力的能量源源不絕，自然與文明，傳統與現代，地理與歷史，原住民與新住民，部落與族群，人文與科技，資源不甚豐沛的島嶼，經過四百年的變遷與動盪，造就了偉大的文化熔爐，散播著歷史遺留的美感氛圍，不帶功利且相互包容尊重，只要付出關懷、認同，進而熱愛，讓它可以成為聚集美的能量基地。筆者在創作時須思考人與土地之間微妙的關係，透過想像力的自由釋放，亦即人與環境的和諧與調和作用。亦認為臺灣當前總是在經濟與環境現實狀況的衝突與拉扯下，往往犧牲了美感，亦失去了人與土地緊密連結的協調和情感。

筆者之所以喜愛欣賞地圖，點線面可以化身為不同的視覺符號，地圖可以分成很多種類的地圖，粗糙的至美感的，古老的至現代的，平簡的至精緻的，紙本至數位化，普及版至主題版，平面至立體的，生活應用廣泛，重要的是地圖隨著時代的進步，大眾對美感的需求愈趨提升，拜數位科技的進步，只需進入網路就可以瀏覽不同版本的數位地圖。當閱覽紙本地圖或瀏覽數位地圖，便被許多龐雜繁多的視覺符號給吸引著，領著吾人置身歷境，跟觀看藝術品的的方式雖有所不同，從中可以閱讀於客觀世界帶給吾人各式各樣的訊息，也有人用美感的眼光以神遊的幻覺去目視翱翔，穿越城市麻麻的點點，躍過網絡穿梭於左右上下的線，

⁶² 易杰雄著，*世界十大思想家－康德*（臺北：書泉，1993），96。

⁶³ 易杰雄著，*世界十大思想家－康德*，95。

行走不同色塊，透過人類潛在幻想力的釋放，透過文學的手法、藝術的形式及其他的不同方式將「地圖藝術化」。⁶⁴

第三節 翱翔人類心靈的海洋

筆者為審視藝術品，如同讀心術那樣地令人費解創作者的心思，窮盡所有的知識以揣測作品背後的意義。在解讀所觀看圖像的內容時，除感受其傳達美感之外，亦藉由觀者視覺心理的作用和角度來理解。

本節主要以魯道夫·安海姆（Rudolf Arnheim, 1904-2007）⁶⁵與卡爾·古斯塔夫·榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）⁶⁶分別探討表象性之外顯理論與心象性的內隱理論兩方面闡述之。安海姆的視覺思維理論是由外至內的演繹邏輯，亦由外界的真實所賦予各種視覺刺激的現象，透過其角度和作用理解，反向推究人類的心理反應探討，是表象性的外顯心理剖析；而榮格的原型理論則是由內至外

⁶⁴ 將不同類型的地圖進行再藝術化，可謂是人類心智運作高度的複雜能力之一，表現形式豐富多元，體現美學大師康德所提出「幻想力自由釋放」的觀點。筆者於文獻及網路搜尋有關地圖藝術化的資料，茲就整理分列如下：

- (1) 文學作品類：真藤順丈著，熊瑾陵譯，*地圖男*（野人：臺北，2010）；平山夢明著，高詹燦譯，*世界橫麥卡托投影地圖的獨白*（臺北，小異，2009）；於1999年發表的「天方飛毯原來是地圖」，收錄於余光中著，*青銅一夢*（臺北：九歌，2005），15-28。
- (2) 藝術作品類：莊世和的油畫創作，1957年的《旅行者的追思》及《海水浴場》，參見黃冬富著，*莊世和的繪畫藝術*（屏東：屏東縣立文化中心，1999），129-130；艾婕音於2004至2005年間在全島及離島進行「形塑臺灣」（Made in Taiwan）的系列計畫，探索每一座城市的特殊自然及人文基因，並與當地相關人士溝通交流，拼湊出一個外國人眼中的當代臺灣風貌。見張婉芬編，*鐵道藝術網路：嘉義站：嘉義鐵道藝術村 2005.1-2002.12 成果專輯*（嘉義：嘉義市文化局，2005），17。

⁶⁵ 為德裔美籍心理學家，出版有《藝術與視覺感知》、《走向藝術心理學》等書，「Arnheim」在其他書籍及論文常見有「阿恩海姆」、「安海姆」等不同的音譯，在本文為考量論述簡便之需要，統一稱為「安海姆」，順應國人姓名使用文化之習慣。

⁶⁶ 「Jung」在眾多書籍、論文及期刊等文獻，譯作中文的「容格」、「楊格」、「融恩」及「榮格」，目前流通之書籍著作多以「榮格」最廣，是以為貫穿本論文名稱契合而使用之。

的探索分析，即心理深處的潛意識所反應的形象，加以推敲並還原人類的潛意識語言，推敲解讀人類的複雜心理語彙，為心象性的內隱心理剖析，再綜合視知覺與集體潛意識觀點來探討自身創作之表現。

一、安海姆與完形理論

有關藝術在心理學方面的研究，普遍以完形心理學多著筆墨。「完形」在德文譯成「Gestalt」一詞，意為整個形狀，亦「形成」或「形狀」的同義詞，表示整體的知覺經驗。⁶⁷亦稱格式塔心理學，安海姆正是這一學派的代表學者，深入研究人類心理對於藝術作品呈現的異常反應，發表諸多相關探究心理學與藝術之間關聯性的觀點學說，使得其理論體系趨向健全。除前述之釋義外，筆者從文獻資料搜尋有關「完形」的多種定義，在此提出幾點，詳述如下：

(一) 在視覺場中以各種力量 (forces) 組合成一個自我完滿而平衡的整體，任何元素的改變都將影響整體以及各部份之本來特性。⁶⁸易言之，筆者舉一簡例，點、線、面是造形基本元素，可將之形成一個簡單的圓形，光靠它以描繪成水果或球類，是無法呈顯它的特徵和本質，須融入色彩，加以分出明暗、濃淡，並在周圍並列數類，以形成具張力、動態性的構圖，將其存在感的狀態著實地傳達出來，缺一任何東西是無法呈顯其整體的完滿與均衡。安海姆：「將視覺元素作有組織的安排，而形成一個自我完滿而平衡的整體」。⁶⁹此亦與前一節提及克萊夫·貝爾的「有意味的形式」之觀點不謀而合。

(二) 完形是視覺將完好的作品視為一個動力均衡的知覺場。雖然完形是不

⁶⁷ 亨利·葛萊特曼 (H. Gleitman) 著，洪蘭譯，*心理學* (臺北：遠流，1995)，188。

⁶⁸ 劉思量著，*藝術心理學—藝術與創造* (臺北：藝術家，2004)，209-210。

⁶⁹ 劉思量著，*藝術心理學—藝術與創造*，207。

可分割的，但是藝術作品必須藉著形式，將內容予以知覺形象化。⁷⁰筆者亦認為作品猶如一面鏡子，投射出人類的藝術世界，然而這世界處處充滿許多人類視覺器官的特殊功能之奧祕，鏡子是形式，內容則是人們從鏡子裏所觀看到的事物，鏡子表面是靜止水平不動，然而在視覺上則是處於活動的現象，造成視覺所感知的事物彷彿在運動進行著，這運動是結合張力和動態的條件而構成，亦影響到審美性的觀察過程，視覺將任何不同時間和空間的事物投射在鏡子裏反映成形象，人類可以不斷地受到啓發和思索其中的意義。安海姆重要的觀念是：作品的生命力，是在表達形象的動力和張力。⁷¹藝術作品，不論繪畫或雕塑，基本上不是臨摹自然，藝術家所做的也不只是觀察事物，而是在發現事物的本質。⁷²誠如之前所陳述的，表明藝術家不以模倣自然或擬造客體現象為創作表現之最後目的，而是體察事物所蘊含的本質，並深刻發現無窮的生命力，將之情緒感受以創作方式表達而成，筆者另閱讀安氏所著《藝術與視覺心理學》⁷³乙書，提及其理論與方法。安氏認為視覺經驗並不是機械式被動接受外在世界的刺激，而是主動創造性地組構感覺材料，感覺知覺的組構力量正是藝術創作與欣賞的主要因素。⁷⁴對照安氏對相關藝術的深入研究歸納出的結論，與前述種種之觀點相契合。

所以完形心理學派進一步定出二項定律：第一，整體大於亦不等於部份之總和；第二個則無法分割整個完形。⁷⁵逐漸為孜孜不倦研究藝術的人們拓寬心靈視野的角落，提供能從各種不同觀點的角度切入，極欲揭露偉大藝術品謎題的背後且不為人知的奧秘與哲理，期能解決藝術的各種問題。為能應用安海姆的理論，將於第四章詮釋創作時，嘗試以此方法來剖析筆者創作表現之形式，以便能準確描述內容所要傳達的理念。

⁷⁰ 林群英、陳翠玲著，*藝術概論*（臺北：金華，1999），88-89。

⁷¹ 劉思量著，*藝術心理學－藝術與創造*，19、43。

⁷² 劉思量著，*藝術心理學－藝術與創造*，207。

⁷³ 該書指的是安海姆（R. Arnheim）著，李長俊譯，*藝術與視覺心理學*（臺北：雄獅，1985）。

⁷⁴ 沈清松主編，孫效智等合著，*哲學概論*（臺北：五南，2002），389-390。

⁷⁵ 劉思量著，*藝術心理學－藝術與創造*（臺北：藝術家，2004），259。

二、榮格與集體潛意識理論

榮格，瑞士籍精神科醫生兼心理學家，為分析心理學的創辦人。榮格是人類心靈這片尚未被規劃之神祕領域的先驅者與拓荒者，因此，有人稱他為發現人類內在世界的哥倫布。⁷⁶受西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）⁷⁷的器重與賞識，並深受其理論影響。後來因性慾壓抑之觀點發生歧異而分道揚鑣，另闢發展。⁷⁸

榮格認為人類的潛意識具有一種無可磨滅的渴求，那便是要探尋深藏在生命最深處的一切源頭；我們慾望著母體，並且藉由母體與無限的生命連結起來，而生命以無窮無盡的形式存在。⁷⁹詳言之，筆者認為人類之母—「大地」，亦為母體，在人類的內心世界構成一切力量的寄託承載之處，人類對母體產生漸至發展高度的依存關係，諸如繁衍、育養和活動等需求，是人類安身立命、生生不息的根本，透過各種方式與母體雙向交流與互動，因而匯聚成集體潛意識，而且母體的原型之形式，在西洋有維納斯女神的神話，在中國有女媧之傳說，在印度有溼婆羅之崇拜，在臺灣則有觀音媽祖的信仰，可看出恆古至今以來，在全球所共通而有的特殊現象，一切萬物得以遵循所謂「陰陽五行」、「命運共同體」及「生態平衡」…等萬變不移的自然規律，無窮無盡地運作行度。

靈魂和世界為人類精神領域的地圖，這張地圖首先描述一個人的內在世界和感知結構，其次才是外在世界發生的事件，……藉由建立普遍性的連結關係，明

⁷⁶ 莫瑞·史坦（Murray Stein）著，榮格心靈地圖（臺北：立緒，2011），4-5。

⁷⁷ 奧地利精神病學家、精神分析學派心理學創始人，提出潛意識理論，認為性本能衝動是行為的基本原因，重要著作有《夢的解析》、《精神分析引論》…等。參閱大衛·柯恩（David Cohen）著，唐韻譯，*思維的時態*（臺北：知書房，2003），7。

⁷⁸ 榮格（C. G. Jang）著，劉國彬、楊德友譯，*榮格自傳：回憶·夢·省思*（臺北：張老師，1997），12-14。

⁷⁹ 瑪姬·海德（Maggie Hyde）著，趙婉君譯，*榮格與占星學*（臺北：立緒，2006），74。

確地為人類的心靈結構和精神繪製地圖。⁸⁰筆者由於失聰的關係，與人談話溝通的機會不多，反而對某些單獨遊戲和趣味美勞的接觸頻率較高，其中具地圖性質的玩具，沙盤⁸¹和樂高積木…等遊戲皆均屬之，該遊戲是榮格針對一些遭受心理創傷的病患所設計出的多種方法之一，讓病患無法以言語表達的事物，透過造景的方式傳達內心世界不為人知的秘密，亦將感知外在世界的影響與刺激，心理上的焦慮和憂心都宣洩在那小小的沙盤樂園，藉以釋放出溢漲超量的壓力與負擔。

三、綜合視知覺與集體潛意識觀點探討自身的創作表現

人類的視覺構造既奇妙又敏感，觀看藝術品的整體都可感受安海姆完形理論學說的精義所在，又安海姆是著重外在視覺感受的美，是種科學、邏輯、理性、形式的美；而榮格是主張開顯內在的集體潛意識之美，是種人文、幻覺、感性、內涵的美，從柏拉圖的理想國、康德的自由之地、維梅爾（詳見筆者第三章第二節，第 64 頁）的寧靜氛圍。或者是羅斯柯（Mark Rothko, 1903-1970）⁸²的色域畫作、藝術家們的創作場域到e世代的虛擬世界，亦每個人有自我欲望所構築的心象地圖，把自身所欲想的意念和渴求，投射於那座看不見的城市—心靈版圖。

「視覺疲軟勞累」是自古以來每位畫家最易患得的職業病，長期作畫時身體僵硬無法靈活運作，且會消耗作畫的精力與能量，進而讓視覺因腦部缺乏正常的血液輪流而有不同新的刺激和供需，影響至作畫的效益和興致，亦影響到畫面的

⁸⁰ 瑪姬·海德（Maggie Hyde）著，趙婉君譯，*榮格與占星學*（臺北：立緒，2006），173-174、180。

⁸¹ 蓋瑞·蘭爵斯（Garry L Landreth）著，何長珠等人合譯，*遊戲治療新趨勢*（臺北：五南，2004），411、412。收集、組織，和了解這個資料的技術之一是繪製地圖（mapping），地圖通常是被畫出來或圖示在紙上，然而遊戲室提供了繪製地圖的其他可能，其中之一是沙盤。亦為繪製地圖的目的而使用，用量通常都比較多，是用黏土在一個沙盤的頂盤建構一張她自己系統的地圖。

⁸² 俄國出生之美國畫家。是抽象表現主義的領導人物之一，最初受到米羅與超現實主義的啟發，之後專精於抽象圖像，發展出為人所知的色域繪畫，巨大、模糊的色塊畫。見羅斯·狄更斯（Rosie Dickins）著，朱惠芬譯，*現代藝術，怎麼一回事？*（臺中：三言社，2006），156。

視覺效果，因此筆者採取「隨意作畫」之方式，即為作畫過程時輪流閱讀藝術家傳記或欣賞名畫、以及論文寫作與心得筆記撰寫，適時安排悠遊散步等運動休閒活動，環境掃拭及畫具清潔等不同的肢體動作等，亦為作畫過程的一部分，但易花費不少時間，還能利用暫停作畫時反思作畫時所思考的課題，以及各種問題之挖掘，較能帶給身體靈活勞動的運作力量，且能提高作畫的品質，恢復視覺力。筆者通常特別喜愛在夜深人靜時，腦部最清醒有靈感的時段而作畫。正呼應安海姆所認為：導致偉大藝術創作的那種高貴的洞察力，也無非是平日生活中謙恭的觀察活動的結果，所以藝術家之觀察實在就是生活之工具，一種精練之自覺。⁸³

臺灣雄偉壯觀的地貌形成，條件複雜而多樣，是由大自然各種旺盛的作用力塑造而成，千變萬化的地形之景觀更是全球少見，文明發展三百多年，累積先住民與移住民勤勞的開拓與智慧的經營，從古道到大道，埤塘到水庫，農業到工業，聚落到城鎮，形成多元的人文產業景觀。筆者除在創作裏以地圖為經，地貌為緯，交叉所形成之方格構築地景，進一步描繪主題的場景之外，以藝術的感覺與角度將地圖、地貌及地景的特質，抽離其具象之寫實性，融入並呈顯臺灣人集體普遍、共通的潛意識，如苦悶、壓抑、衝擊、消極…等特殊的情緒表現，再分解、轉換、重組、到合成之過程，全憑自身感受創造，以呈現不同於真實世界所認知的臺灣地圖之形象，它是可以成為生命共同體的象徵性符號。

第四節 悠遊東西方藝術的長河

繪畫是在人類心智操作的發展過程中較為高度複雜之表現，人類運用巧妙的雙手，輔以敏銳入微的視覺感官，充滿求知的欲望，以及豐富創造力的思維活動，發展出諸多各種不同的媒材，而描繪出撼動人心的視覺圖像，在源遠流長、繁盛

⁸³ 安海姆 (R. Arnheim) 著，李長俊譯，*藝術與視覺心理學* (臺北：雄獅，1985)，15。

多變的世界藝術史，已漸由學者專家的勤奮耕耘而有秩序性、系統化分類出不同形態及視覺特徵的繪畫作品，現今的藝術史流派脈絡大都以風格為主而定。

本文主要闡述抽象藝術的淵源與發展，並詮釋抽象藝術兩大巨匠－瓦西里·康丁斯基與保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）的繪畫思想及代表作品，和抽象繪畫在臺灣的發展，再來探討百水⁸⁴（1928-2000）與鄭建昌這兩位藝術家的生平背景、創作理念與作品分析，依個人、地區、國家到世界之層面，來比較東西方藝術的差異與共通之處，來融貫東西方藝術之觀點。

一、論述抽象繪畫的發展與影響

在藝術史上，有關抽象藝術的文獻資料相當廣泛，為俾能有系統性的介紹，茲就西方抽象藝術的淵源與演變、康丁斯基和克利的承先啓後與繼往開來，以及抽象繪畫在臺灣的發展分述如下：

（一）西方抽象藝術的淵源與演變

抽象藝術（Abstract art）泛指 20 世紀反歐洲的模擬自然之傳統，所產生的繪畫風格。⁸⁵它是革命性的，一種從未有過的視覺經驗和精神性，亦是現代繪畫運動的重要思潮之一。⁸⁶它不再重現自然或現實，而以造形的概念來建立其獨立的秩序和構成，故抽象（或半抽象）藝術又稱為「非物象（物質）藝術」（Non-objective art）、「非具象」（Non-figurative art）或「非重現（描寫或表象）藝術」（Non-representational art）。⁸⁷抽象藝術仍有其源流可追溯，而非驟然生成，

⁸⁴ 依該畫家自取中文譯為「百水」，以作為其雅號，為尊重藝術家的理想與心願，並考量本論文研究需要，直稱百水，以向百水大師致敬。見何政廣主編，江添福等撰文，*世界名畫家全集－百水*（臺北：藝術家，2010），6、8、78。

⁸⁵ 雄獅西洋美術辭典編委會編譯，*雄獅西洋美術辭典*（臺北：雄獅，1992），18。

⁸⁶ 朱孟庠著，*形形色色：圖像語言的奧祕*（桃園：高安邦，2008），156。

⁸⁷ 陳正雄著，*抽象藝術論*（北京：清華大學，2005），6。

從印象主義（Impressionism）開始忽略主題，僅注重光和色開始，其暖身運動已然肇始。⁸⁸立體主義（Cubism）⁸⁹及未來派（Futurism）⁹⁰...等創作理念的主張與推動，對抽象藝術的形成都有著催化作用。⁹¹

該派的代表人物，如康丁斯基被公認為是在 1910 年，創作出第一件完全非具象作品的畫家，因此稱之為抽象藝術之父。⁹²其後 1913 年馬列維奇（Kazimir Severinovich Malevich, 1878-1935）⁹³曾在白底上畫有黑色的正方形。⁹⁴以及蘊涵抒情幻想的抽象藝術的先驅－克利。⁹⁵風格派（De Stijl）⁹⁶於 1917 年在荷蘭組成，蒙德里安就是其中的翹楚。⁹⁷

抽象畫是藝術發展趨向主觀的極致，…抽象畫所表現的畫面是看不到現實事物的形象或對象…。它分有以蒙德里安作品為代表的「幾何抽象派」和以康丁斯

⁸⁸ 趙惠玲著，*美術鑑賞*（臺北：三民，2008），161。印象主義興起於法國，始於莫內的《印象：日出》，而成為 19 世紀末葉最初的新藝術運動。摒棄傳統的寫實，而以「光」和「色」去描寫。見劉其偉編著，*現代繪畫基本理論*（臺北：雄獅，1999），67。

⁸⁹ 受塞尚（Paul Cezanne, 1839-1906）繪畫理論與觀念的影響，由畢加索與布拉克（George Braque, 1882-1963）所領導，法國詩人阿波里那爾（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）從理論的立場予以支持，重視型態，專注於永恆存在的表現，故把色彩、陰影等的表面要素排除，將對象從許多的視點去表現及完全的把握。見林群英、陳翠玲著，*藝術概論*（臺北：金華，1999），138。

⁹⁰ 由義大利詩人馬呂奈提（Philip Marinette, 1876-1944）於 1909 年倡導宣揚，根據近代社會激動的生活，及現代工業的刺激，起而反對已往那些沉鬱靜態藝術的作品，並且以新的音韻色調，創造新的內容和形式，要表現出宇宙的一切力動感。見劉其偉編著，*現代繪畫基本理論*（臺北：雄獅，1999），78。

⁹¹ 趙惠玲著，*美術鑑賞*（臺北：三民，2008），161。

⁹² 雄獅西洋美術辭典編委會編譯，*西洋美術辭典*（臺北：雄獅，1992），20。

⁹³ 俄國畫家，同時是個藝術教師及理論者，設計過歌劇服裝與場景設計。實驗過許多不同風格，發明絕對主義的一種帶有抽象幾何造形的繪畫風格，並以此聞名。見蘿斯·狄更斯（Rosie Dickins）著，朱惠芬譯，*現代藝術，怎麼一回事？*（臺中：三言社，2006），154。

⁹⁴ 劉其偉編著，*現代繪畫基本理論*（臺北：雄獅，1999），108。

⁹⁵ 黃麗絹著，*臺灣現代美術大系·西方媒材類：抒情抽象繪畫*（臺北：文建會，2004），12。

⁹⁶ 即荷蘭文「風格」（The Style）之意。20 世紀初的一項藝術運動，是希望在藝術、建築及設計上推動彩色抽象幾何風格。見蘿斯·狄更斯（Rosie Dickins）著，朱惠芬譯，*現代藝術，怎麼一回事？*（臺中：三言社，2006），163。

⁹⁷ 雄獅西洋美術辭典編委會編譯，*西洋美術辭典*（臺北：雄獅，1992），20。

基作品為代表的「抒情抽象派」。⁹⁸前者又稱「冷抽象」(Abstract froid)，傾向屬於知性的、構成的、建築形態的、幾何學的，突顯其理論的觀念性之依據與嚴肅性；後者亦稱為「熱抽象」(Abstract chaud)，屬直觀的、感性的、有機的、生理形態的，不是構成而是裝飾的，同時強調其神祕性、自發性、非合理性。⁹⁹

二戰以後，美國抽象主義衍生出各種層次和形式，成為二十世紀最流行且具特色的藝術風格。¹⁰⁰致使藝術普遍地在國際間相互交流和發展，在藝術史上呈現了前所未有的頻繁，抽象繪畫形成為世界美術的主流。¹⁰¹除此以外，筆者需多方搜尋欣賞當代諸多的抽象藝術畫作，藉以比較與領會，有助深刻明瞭藝術家所要傳達的理念與經驗。

(二) 康丁斯基和克利的承先啓後與繼往開來

康丁斯基為俄國畫家，亦是抽象畫的拓始者之一。¹⁰²以其繪畫和理論發揮巨大的影響，是西方現代抽象藝術的先驅。¹⁰³康丁斯基與法蘭茲·馬克(Franz Marc, 1880-1916)¹⁰⁴於1908年成立「藍騎士」(The Blue Rider)¹⁰⁵，是個影響力遍及全歐的前衛藝術集團，在美術史上可說是全球性的主流。¹⁰⁶

出生在莫斯科這樣一個童話般令人著迷的城市，日後就成為他心靈的故鄉，

⁹⁸ 林群英、陳翠玲著，*藝術概論*（臺北：金華，1999），196-197。

⁹⁹ 劉其偉編著，*現代繪畫基本理論*（臺北：雄獅，1999），110。

¹⁰⁰ 雄獅西洋美術辭典編委會編譯，*西洋美術辭典*（臺北：雄獅，1992），20。

¹⁰¹ 劉其偉編著，*現代繪畫基本理論*，112。

¹⁰² 許麗雯總編輯，*你不可不知道的300幅名畫及其畫家與畫派*（臺北：高談，2004），247。

¹⁰³ 丁寧著，*西方美術史的十五堂課*（臺北：五南，2010），498。

¹⁰⁴ 利用動物表現對宇宙及萬物連鎖關係的感傷情懷，以非自然主義的鮮艷色彩體系，透過抒情的表現對自然的移情，表現自然的本質與動物本性，後來受德洛內的抽象畫作影響，完全抽象化。見羅成典著，*西洋現代藝術大師與美學理論*（臺北：秀威，2010），98。

¹⁰⁵ 最初只由數位畫家自由組成，認為所有藝術是從精神面出發，重視純樸的幼兒美術與民俗藝術。見早坂優子作，許嘉祥譯，*教你看懂西洋名畫*（臺北：尖端，2008），169；主張脫離物象及觀點，以抽象的色點面及線條的律動，作成音樂般境界的表現，傳遞出非言語所能表達的精神狀態。見劉其偉編著，*現代繪畫基本理論*，79。

¹⁰⁶ 早坂優子作，許嘉祥譯，*教你看懂西洋名畫*，168。

也是夢想的泉源。¹⁰⁷見到 1895 年當地展出法國印象派畫家的作品，為其中一幅克羅德·莫內（Claude Monet, 1839-1926）¹⁰⁸的《麥草堆》而留下深刻印象，這幅畫的主題幾乎無法辨識，但他對於畫中色彩所表現出來的不可思議的力量感到驚訝。對這幅畫的感動促使他決心從事繪畫。¹⁰⁹

1903 年至 1908 年在西歐和非洲旅行，其繪畫的風格既有新藝術的特徵，亦有受俄國民間藝術的影響，色彩鮮亮，猶如野獸派（Fauvism）¹¹⁰。1908 年回到慕尼黑之後，他決意放棄再現性的因素。¹¹¹即當畫面的形象和色彩依附自然主題時，而忽略了形象和色彩固有的特質與功能。相反地，則會發揮它的特質與功能。從此，繪畫衝破了傳統的牢籠，從具象的桎梏中解放出來，美術史上第一幅純粹抽象畫于焉誕生。¹¹²

康丁斯基曾因將畫作倒放而深切領悟抽象繪畫的本質¹¹³，且自己為作品的定名也相當抽象，多以「印象」（Impression）、「即興」（Impromptu）與「構成」（Komposition）等為標題的三個系列作品，只以年代編號來區別。¹¹⁴由之可見音樂對康丁斯基創作理念的影響。¹¹⁵他自己解釋所謂「印象」是對外部自然的直接印象，「即興」就是把浮現在內心的心象，一下子畫出來的，也就是他所說的「內在自然」印象；「構成」是把內部的印象經過一定時間，通過反覆習作提煉，

¹⁰⁷ 朱孟庠著，*形形色色：圖像語言的奧秘*（桃園：高安邦，2008），167。

¹⁰⁸ 是法國近代繪畫史上最傑出的印象派代表畫家，採用原色主義、色調分割等技巧，表現光影變幻莫測的各種景象，以《印象·日出》名作廣為人知。見許麗雯總編輯，*你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派*（臺北：高談，2004），199。

¹⁰⁹ 羅成典著，*西洋現代藝術大師與美學理論*（臺北：秀威，2010），100。

¹¹⁰ 為 20 世紀第一場藝術革命，色彩的自律性和畫家情感的介入，是畫面構成的要素。馬蒂斯是該派最重要的首腦人物。見朱孟庠著，*形形色色：圖像語言的奧秘*，118。

¹¹¹ 丁寧著，*西方美術史的十五堂課*（臺北：五南，2010），498。

¹¹² 陳正雄著，*抽象藝術論*（北京：清華大學，2005），4。

¹¹³ 趙惠玲著，*美術鑑賞*（臺北：三民，2008），161。

¹¹⁴ 羅成典著，*西洋現代藝術大師與美學理論*，102-103。

¹¹⁵ 趙惠玲著，*美術鑑賞*，161。

精密地構成圖畫。¹¹⁶

在 1910 年，康丁斯基發表的《論藝術的精神》(on the spirit in Art)¹¹⁷，不僅具有藝術革新的前瞻性，並且有回溯藝術史的重要意義。且探討顏色的「心理學」、「純粹肉體上的反應」、「顏色的聲音」、繪畫形式的「差異」和「價值」，以及它們與「人類的精神價值」之間必然的關係。¹¹⁸於 1922 年出任鮑浩斯(Bauhaus)¹¹⁹學院的教授後，直至 1933 年該校被關閉後才離開，在此期間康丁斯基的作品較專注於幾何形式，多屬純粹非具象的構圖。¹²⁰

他認為色彩的和諧主要在於人類心靈的一種刻意活動：這是內在需要的一個主要原則，「形式是內在之物的外在表現」，它總是依附於時代的，是相對的，因為它不過是今天所需要的途徑，今天展現出來的事物由它來證實、顯揚自己；共鳴，就是形式的靈魂，只有經過共鳴，形式才有生命，才能從形式的內在「運轉」到不需形式的地步。¹²¹

晚年繪畫風格更趨抽象幻想，畫面出現許多引人遐想的奇怪形體，頗富東方異國風味。結合了慕尼黑時期的重視內在性，夢幻圖形及鮑浩斯時期的構成式，成爲一種新的視覺感受，創造了一種完全個性化的純粹造形世界。¹²²康氏的繪畫哲學，已經完全脫離由眼睛所能見的「物質實體」，這些「物質實體」最多構成

¹¹⁶ 羅成典著，*西洋現代藝術大師與美學理論*（臺北：秀威，2010），103。

¹¹⁷ 康丁斯基發表多部具有啓發性的藝術理論著作，其中《藝術的精神性》、《點線面》與《藝術與藝術家論》，廣爲全世界傳閱研讀，在國內由藝術家出版社委託藝術家吳瑪俐小姐翻譯集結出版，以饗國內讀者。

¹¹⁸ 魏尚河著，*我的美術史*（臺北：高談，2005），61。

¹¹⁹ 包浩斯於 1919 年創設於威瑪(Weimar)，其設校精神是將藝術與工業技術結合。同時將美術及美術教育，帶入一個理論、科學和實際的新境界。該校的觀念已成爲 20 世紀影響最廣泛、最深遠的創作思想。見劉思量著，*藝術心理學—藝術與創造*（臺北：藝術家，2004），65-66。

¹²⁰ 羅成典著，*西洋現代藝術大師與美學理論*，105。

¹²¹ 魏尚河著，*我的美術史*（臺北：高談，2005），61。

¹²² 魏尚河著，*我的美術史*，61。

一些「印象」。¹²³其畫面就像夢中的童話世界，燦爛的色彩宛如走進了無憂無慮的彩色國。¹²⁴筆者認為康氏將形狀、線條和色彩各個元素表現非常強烈炫目、淋漓盡致，符合抽象精神所要求的釋放人類某種情感與思緒，讓人類得以對此造形和構圖上的視覺性效果有更大的自由發揮空間。

康丁斯基另一良友的克利，生於瑞士伯恩近郊，為日耳曼裔，雙親皆為音樂家，1898年立志成為畫家。¹²⁵對色彩的變化有獨特的鑑賞力，成熟時期的作品更大量採用多種多樣混合媒材，創作出具有特別張力的畫作。¹²⁶

1914年的北非之旅則是最具關鍵性的因素，克利在日記上寫著：「色彩俘虜了我。我與色彩已融為一體。我是一名畫家。」¹²⁷在1924年延續藍騎士的團體精神，康丁斯基與克利等人再度另立「四藍騎士」，繼續推動新藝術運動，喚醒精神思考裡更神祕的抽象世界的概念。¹²⁸克利曾界定自我的風格形式為「與線條攜手同遊」，他的作品除了給人困惑的單純美感之外，還兼具慧黠與童稚的氣息。尤其是晚期作品，筆觸更加洗練，用色也更加自由，每個線條都具有極大的誘惑力。¹²⁹

克利的創作思想來自對自然與萬物的觀察。所觀察的不是自然事物的表象，而是他所謂事物的內在本質（essence of inner being），這種內在使事物產生功能（function）。¹³⁰其藝術理論正是以造形的基本元素——線條、色彩、明暗為起點，他利用點、線、面來建構自然界的事物。¹³¹所以自由地運用線條、輪廓、色彩、

¹²³ 魏尚河著，*我的美術史*（臺北：高談，2005），63。

¹²⁴ 朱孟庠著，*形形色色：圖像語言的奧秘*（桃園：高安邦，2008），167。

¹²⁵ 魏尚河著，*我的美術史*，216。

¹²⁶ 許麗雯總編輯，*你不可不知道的300幅名畫及其畫家與畫派*（臺北：高談，2004），274。

¹²⁷ 視覺設計研究所編著，戴偉傑譯，*圖說巨匠教的藝術課*（臺北：易博士，2008），156。

¹²⁸ 朱孟庠著，*形形色色：圖像語言的奧秘*，172。

¹²⁹ 許麗雯總編輯，*你不可不知道的300幅名畫及其畫家與畫派*，276。

¹³⁰ 劉思量著，*藝術心理學—藝術與創造*（臺北：藝術家，2004），95。

¹³¹ 許麗雯總編輯，*你不可不知道的300幅名畫及其畫家與畫派*，275。

光線等因素，藉由「使被描繪的對象人性化」的方法，讓畫中人物更加生動。¹³² 他的至理名言：「藝術並不呈現可見的東西，而是把不可見的東西創造出來。」¹³³ 至今仍受廣為藝術家奉為圭臬。

康、保二氏的理論，則完全沒有玄學的色彩，在歷史上很少有人像他們一樣是藝術家，又是藝術理論家，同時亦是藝術教育家。¹³⁴ 他們的創作更提供了身教重於言教，身教結合言教的知行合一的實例。他們的理論對於近代藝術創作和教學的發展有深遠的影響。¹³⁵ 康丁斯基堪稱是抽象藝術世界版圖的開拓者，而克利亦是該地圖的繪製師，為吾等描繪了遼闊而廣大的抽象藝術世界之場域。

難得可貴，康丁斯基和克利歷經二次世界戰役的歲月，不改其志且堅持信念，專心於藝術創作的探索，可惜，重要作品已毀於戰爭破壞，這是西方現代藝術史的黑暗，不過漫長夜晚的時期能帶來曙光，使得藝術如基因突變，分裂再複製，繁殖再衍伸，造就了巨大藝術的結構體系，不論現代人生活在龐大的壓力之下，藝術仍是不可缺乏的調劑劑。

（三）抽象繪畫在臺灣的發展

論及臺灣歷史，猶如本島的溪河般那樣短窄湍急，亦猶如貫穿本島許多條的斷層帶，在這種不利於其文化長久紮根的有效條件下，但地理景觀與環境生態的資源卻是異常豐富，亦積澱厚實人文的生活養分，歷經外來殖民強權入侵、戰後大陸文化統治與歐美現代思潮滲透，構成臺灣美術史繁複多變的面貌，亦融入了臺灣文化的豐沛內涵。而抽象繪畫的發展是其中的某一個流域，亦是某一條斷層帶，對之後當代繪畫有深遠的意義與影響。

所謂「現代繪畫」幾與「抽象畫」劃上等號；此一說法，事實上有其一定的

¹³² 許麗雯總編輯，*你不可不知道的300幅名畫及其畫家與畫派*（臺北：高談，2004），274。

¹³³ 魏尚河著，*我的美術史*（臺北：高談，2005），211。

¹³⁴ 劉思量著，*藝術心理學－藝術與創造*（臺北：藝術家，2004），66。

¹³⁵ 劉思量著，*藝術心理學－藝術與創造*，66。

史實可依據。此一運動在發軔中、前期，抽象畫思想幾乎全面地覆蓋了畫壇中、青輩藝術家的所有思考和眼界。¹³⁶臺灣的抽象繪畫發聲始於1957年出現「五月」¹³⁷與「東方」¹³⁸畫會，是對當時傳統保守的美術體制的反動。¹³⁹蕭瓊瑞曾指出，譽為「中國現代繪畫先驅」的李仲生（1912-1984）¹⁴⁰，對東方畫會與五月畫會有直接與間接的影響，亦對許多在七、八〇年代間崛起於藝壇的創作者，也是多所啓發。¹⁴¹在臺灣美術史佔有相當重要地位且需值得一提的人物。

東方畫會主張現代藝術是從民族性出發的一種世界性藝術形式，並且強調中國傳統藝術觀在現代藝術中的價值。¹⁴²正如文前所揭示，抽象繪畫之得以產生於這些大陸來臺青年的身上，有其一定的文化背景和時代因素。¹⁴³抽象藝術裡不斷浮移與無可定義的元素，呼應臺灣抽象藝術家在身體與心理兩方面不定的「遊子情結」，使這些抽象藝術傾向於介於真實風景與心象風景之間的一種思緒移情。¹⁴⁴它的唯心主觀特質——亦即以晦澀、不關心生活和現實的態度，其實這是政治高壓時代。¹⁴⁵擺脫反共文藝的最佳出路，也是藝術家逃避現實之後唯一能安身立

¹³⁶ 蕭瓊瑞著，*島嶼測量：臺灣美術定向*（臺北：三民，2004），279。

¹³⁷ 由臺灣師大美術系校友創設成立，逐漸形成一個以抽象繪畫為追求目標的激進前衛團體，帶動了戰後臺灣畫壇的抽象風潮及水墨創新。見劉益昌等撰，*臺灣美術史綱*（臺北：藝術家，2009），369。

¹³⁸ 其成員由臺北師範校友為主，作風展現出強烈的現代意識，在吸收西潮的同時不忘結合中國傳統養分。見劉益昌等撰，*臺灣美術史綱*，370-374。

¹³⁹ 劉永仁著，*臺灣現代美術大系·西方媒材類：抽象構成繪畫*（臺北：文建會，2004），13。

¹⁴⁰ 入廣東美專與上海美專繪畫研究所學習，1933年赴東京入前衛美術研究所，創作超現實畫風作品，1949年來臺開設安東街的畫室，以民間授徒方式教導並鼓勵學生思考與嘗試藝術創新表現，李氏以豐富的色彩與線條構成聚合離散的變化，看似抽象卻是表現個人的內心世界。見顏娟英等著，*臺灣的美術*（臺北：群策會李登輝學校，2006），90-91。

¹⁴¹ 劉永仁著，*臺灣現代美術大系·西方媒材類：抽象構成繪畫*，13。

¹⁴² 高千惠著，*藝種不原始：當代華人藝術跨領域閱讀*（臺北：藝術家，2003），126。

¹⁴³ 蕭瓊瑞著，*島嶼測量：臺灣美術定向*，283。

¹⁴⁴ 高千惠著，*藝種不原始：當代華人藝術跨領域閱讀*，126。

¹⁴⁵ 1987年後當局解除全球最長的戒嚴令，以及翌年蔣經國逝世。見李欽賢著，*臺灣美術閱覽*（臺北：玉山社，1996），95。

命的純淨空間。¹⁴⁶

當時畫會成員多以此理念實驗各種創作的可能，嘗試從融合西方思潮與創作媒介的表現之中，尋找一個新的理想。¹⁴⁷以抽象為主軸的「現代繪畫運動」，在一段並不算太長的時間之後，便開始產生分歧的現象，一部分的人，繼續奉純粹抽象為藝術創作的唯一出路，但也有一部分人，開始回復到一種以「物象變形」為主要手法的類立體主義風格。¹⁴⁸礙於市場機制與媒體生態新陳代謝過快的因素，…畫會會員間的離合聚散，是導致該兩畫會後繼乏力、無疾而終的主因。¹⁴⁹

凡走過必留下痕跡，但後人看到的究竟是什麼？臺灣美術指的是描繪具體的景物，還是抽象的心靈，是圖像的經營，還是觀念的辯證，我們的主體性何在？臺灣美術的特質是什麼？在分期的努力上我們還是有許多必須省思的地方，這是一條漫漫長路。¹⁵⁰筆者認為，臺灣美術發展是不斷前進，抽象繪畫目前仍由無數默默耕耘這塊土地美學的藝術家，共同建構並拓展臺灣抽象藝術的版圖。更期許將臺灣背後動人的故事忠實紀錄，或許一個時代過去後，再回顧時能感受到臺灣曾有過美好的理想和行動，得以讓我們可以虛心回顧與反省以往過去美術演變的歷程，並檢視當代美術環境發展的變化，需反映臺灣美術的主體性之呈現，總需有人本著專業眼光去批判和策勵，如此臺灣藝術才有健全的大環境，能在世界藝術史上有舞台空間，得以展現臺灣藝術的光芒。

因此，筆者為瞭解大眾對於抽象畫作的反應與回響的情形，在閱覽文建會於民國 98 年出版的《臺展 80 年》乙書後，筆者發現大部份優秀作品傳達臺灣這塊島嶼，濃濃南國風的草根味道，將時代背景與文化脈絡的特色生動地流露呈顯。其中有位曾為五月畫會會員、丘普畫室創辦人的許賓香（1969-），屢獲各公私藝

¹⁴⁶ 葉玉靜主編，*臺灣美術中的臺灣意識—前九〇年代「臺灣美術」論戰選集*（臺北市：雄獅，1994），52。

¹⁴⁷ 邱琳婷著，*圖象臺灣—多元文化視野下的臺灣*（臺北：藝術家，2011），86。

¹⁴⁸ 蕭瓊瑞著，*島嶼測量：臺灣美術定向*（臺北：三民，2004），279。

¹⁴⁹ 李欽賢著，*臺灣美術閱覽*（臺北：玉山社，2002），81-82。

¹⁵⁰ 劉永仁著，*臺灣現代美術大系·西方媒材類：抽象構成繪畫*（臺北：文建會，2004），5。

廊、機構單位邀請展覽，其作品《想念的季節I》¹⁵¹（圖 2-1），是一幅接近抽象作品，評審委員何肇衢（1931-）¹⁵²先生對此的評語是：

色面均衡，用色相諧而抒情。結構富秩序感，色彩富韻律感。以抽象的筆法作半具象的表現，色調優雅頗為可喜。運用抽象的線與面，很有情緒地表達了自己的所思，效果甚佳。借抽象表現之形，表現具象內容之美，形象與空間的結構，在奇異的色階中，組合得相當美好。像流浪詩人的夢跡。抽象構圖造形清新優雅，用色和諧，激發觀者多重想像空間。¹⁵³



圖 2-1 許賓香，《想念的季節 I》，1994 年，圖片來源：蕭瓊瑞著，臺灣美展 80 年—1927-2006（臺中：臺灣美術館，2009），515。

筆者認為此作品給予觀者一個想像無限且浪漫感人的心靈空間，畫面放進看似臺灣版圖，重疊而帶穿透，或分割再組合，整體色彩亦偏深色系，略帶淺、淡色系，呈現一種懷舊、復古與典雅交集的氛圍，道盡臺灣早期藝文人士普遍鄉愁記憶的文學情懷。

¹⁵¹ 該作品獲選 1994 年第四十九屆全省美展油畫類第一名之殊榮，深受大眾的青睞與好評。

¹⁵² 新竹人，屬於中堅代畫家，師承李石樵，勤奮自學，作品屢獲入選全省、台陽美展，其繪畫是從風景寫生著手，經歷對印象派的光影的體驗學習、野獸派的色彩感召，以及立體派的形象分割觀摩與實驗，隨著年歲閱歷的成長，形塑堅定圓熟的筆觸，飽實的色彩控制力道，洋溢著一種強烈的自信。見陳長華著，*臺灣現代美術大系·西方媒材類：抒情印象繪畫*（臺北：文建會，2004），64-67。

¹⁵³ 蕭瓊瑞著，*臺灣全省美展文獻彙編*（臺中：臺灣美術館，2009），112。

二、表現主義環境藝術大師—百水

本名為佛利德利希·史特華瑟 (Friedrich Stowasser)，至1949年改以亨德華瑟 (Hundert Wasser) 為名。¹⁵⁴生於奧地利的藝術之都—維也納，並受猶太文化家庭的薰陶，他不只是畫家，亦兼建築師、設計師、理論家、作家和自然主義者於一身，多重角色的結合與轉變，展現其極富旺盛的才華與能力，以及深沉濃厚的情感世界。

(一) 百水的創作理念與技法嘗試

先後發表過「超自動主義」(transautomatism)、「視覺的文法」(Die Grammatik des Sehens)¹⁵⁵、「霉化理論」(Verschimmelungs-manifest)¹⁵⁶、「五層皮膚論」、「窗之權利—樹之義務」與「聖之糞」¹⁵⁷等等宣言與文篇，同傳教士般進而以藝術的力量，致力落實其信念與宗旨，融入到他獨特的繪畫語言裏面，並在生活中以行動力表現，使得言行一致，獲得廣大群眾的共鳴與認同。

百水發展出的繪畫技法也堪稱獨一無二。常在同一幅作品中同時使用如油彩、蛋彩和水彩等等多種的不同媒材，以呈現出粉霧質感與光澤的對比效果。另製作打底劑、調製顏料和清漆，皆為永久保存畫作之目的與嘗試。¹⁵⁸

前述提及「五層皮膚論」表達百水創作的主要精神，首先是表皮，再者是衣

¹⁵⁴ 何政廣主編，江添福等撰文，*世界名畫家全集—百水*（臺北：藝術家，2010），146-147。

¹⁵⁵ 主張人類必須有自我創建的意識。該法則不只是討論如何繪畫與塑造的問題，而是要確知本身所具之多方面創造的可能性，人類不應該只是製造的工具，而應創造他的周遭環境與生活型態。見宋美慧著，*渾德瓦瑟之景觀藝術研究*（碩士論文，國立屏東師範學院，2003），33。

¹⁵⁶ 指反對建築風格中的理性主義 (Rationalismus) 為主要訴求。見宋美慧著，*渾德瓦瑟之景觀藝術研究*，34。

¹⁵⁷ 百水認為糞便可以變成「黃金」，它可以使大地生長草地與森林。反對使用抽水馬桶，並自行設計天然肥便缸，避免浪費具有生命的物質。見何政廣主編，江添福等撰文，*世界名畫家全集—百水*，6。

¹⁵⁸ 何政廣主編，江添福等撰文，*世界名畫家全集—百水*，133。

服，第三、四層分別是房子、環境，最後一層則是地球，更實踐其觀點融入創作裏，予人走入畫面中異想世界的神秘與奧妙，與筆者創作的空間思維發展近似，以人為界點，界內為身體、皮膚、細胞、心理，界外為家鄉、城鎮、國家、地球、宇宙…等，描繪出貫穿並超越版圖疆界的限制，呈現獨特的空間觀。

（二）代表性作品的解析

在百水的作品中可感受到充滿強烈個人主義的彎曲線條和鮮豔色彩、佈滿畫面的有機結構、以及散發濃濃的人和自然和諧共存之美，可見其恣意奔放、質樸童稚的繪畫生命力之表現。百水多次描繪的漩渦畫，一直是其重要的藝術觀念之一，帶有生命的神祕、無限的能量、秩序性的擴長之視覺符號，由不規則且纖細的螺紋線條之形式呈現，與迷宮似般永無盡頭，他曾說道：

我的螺旋性圖像是源自於，我想慢慢的嘗試去達成此目標…就是破壞點描派的表現形式。在達成此目標的道路上，是陌生又不可預知的，此時，我必須給自己一些規範和表現形式。…這形式就像是相對立的人們移動後所形成的軌跡。¹⁵⁹

在《費德利克農場》（圖2-2）的作品裏，可見到處充滿螺旋狀的痕跡，從上空俯瞰著的大地，變得凹凸不平，讓人猶如置身在丘陵般的巨大農場，河水與田路流貫其間，大小不一的樹木以群化的排列形式聚集在左下角，數間農舍分佈在畫面的左半邊，屋頂上看似人類



圖2-2 百水，《費德利克農場》，複合媒材，68.5cm × 82cm，1978年。圖片來源：何政廣主編，江添福等撰文，世界名畫家全集—百水（臺北：藝術家，2010），140。

¹⁵⁹ 宋美慧著，*渾德瓦瑟之景觀藝術研究*（碩士論文，國立屏東師範學院，2003），58。

臉面的表情，彷彿呼喚著我們，暫時遠離塵世的喧囂與煩擾，讓忐忑不安的心情投身到畫面，好好享受這座農場的寧靜純樸的自然風光。

觀看作品之後，這種漩渦狀的造形圖案，蘊含生命無限生長擴大的本質，是一切生命的泉源與深邃內涵，是一種向外擴長，向內繁殖的大自然規律，更是生態界架構不可缺少的DNA。與榮格所提出曼陀羅（Mandala）¹⁶⁰之觀點相呼應，亦與地景藝術（Earth Art）¹⁶¹健將羅伯特·史密遜（Robert Smithson, 1938-1973）的著名作品《螺旋堤》（Spiral Jetty）¹⁶²有共同的觀點，亦即重視人與土地的關係協調與平衡。筆者對此易聯想到臺灣常見的天災—颱風、海嘯某種的漩渦現象，這個天災常造成臺灣付出極大的代價，但也帶來省思重生的機會，並約束人類對大自然的征服慾望。

百水不只在繪畫，而且將理念運用在建築，體現「生活即藝術，藝術即生活」之普遍觀念，強調生活與藝術應緊密結合，藝術之為美，美應當顯現在生活中，就連百水畫作的展示處所—「維也納藝術之家」的建築，融入畫家獨特的風格，引起觀光客不斷地造訪與參觀，亦成當地勝景。文化是個好生意，從百水設計的相關產品行銷中足見百水具有文創構想與研發的遠見和智慧，只要將藝術落實於人類周遭的生活環境，讓大眾能因此同沐在美感經驗的享受。

三、譜出人與土地的和諧之美的畫家鄭建昌（1956-）

生於譽為「畫都」¹⁶³的嘉義，青年時期負笈至臺北的文化大學就讀美術系，

¹⁶⁰ 曼陀羅為梵語，一種不可思議的圓圈。在榮格心中象徵著目標、中心點，或精神整體狀態的自體，是一種走向中心的再現自己的精神過程。見榮格（C.G.Jung）原著，劉國彬、楊德友合譯，*榮格自傳：回憶·夢·省思*（臺北：張老師，1997），465。

¹⁶¹ 約在 1960 年代中期至 70 年代末流行於北歐與美國，倡導「回歸大地」的生態運動。見羅伯特·艾得金（Robert Atkins），黃麗絹譯，*藝術開講*（臺北：藝術家，2000），71。

¹⁶² 位於美國猶他州鹽湖區，史密遜以石頭與結晶鹽築出的一千五百英尺長的堤岸——乃最著名的地景藝術作品。羅伯特·艾得金（Robert Atkins），黃麗絹譯，*藝術開講*，72。

¹⁶³ 嘉義古稱諸羅，日治以來出現過許多重要的藝術家，如陳澄波、林玉山及蒲添生等人，地方

學有所成而留在臺北發展，但數年後毅然決定回到故鄉專注耕耘個人的創作，並在當地大學繼續進修視覺藝術研究所，以汲取更多藝術理論的知識與觀點，充實創作的能量與內涵。幼年家境貧困的他，又籠罩在當時政治「白色恐怖」的氛圍陰影下，而影響到他日後的創作方向。

在「臺灣當代藝術」乙書，將其歸類為新表現主義 (Neo-Expressionism)¹⁶⁴，亦有人認為他應是「類硬邊」。鄭氏曾舉行展覽過1984年的「大地之母」、1994年的「史詩吟唱者」、1996年的「生命原鄉」、1998年的「島嶼印記」等系列作品，1999年的「臺灣山海經」可說是他創作至今的回顧和總結，著重在臺灣歷史的內在構成因子：土地、海洋及人民的心靈，充滿慈悲與寬容，緊密而紮實地建構了形式獨特、主題集中，而又內涵深刻、技法內斂的創作構成。¹⁶⁵其中多半有巨人，相對於畫面中的山水或是比例懸殊的小人，主角尺寸顯得頗大，巨人像是個強大的穩定力量。相對於實際的社會狀況，他的作品應該是一種理想的願景。¹⁶⁶

(一) 鄭氏創作理念的闡揚

鄭建昌曾自述：「以單純造型色彩塑造臺灣人圖像，展現樸拙力量，感應宇宙能量，企圖尋找其契合相通之道。用獨特強烈的風格語言，傳承對土地、人文和自然環境的關懷。以單純色彩展現樸拙力量，表現勞動後的滿足；巨大渺小對比，崇敬無限未知；探討人性根本，靈魂遺傳符號，聆聽心靈原始呼喚聲音，感應宇宙能量，傳達生生不息的生命力。」¹⁶⁷

藝術人文的風氣濃厚，對臺灣美術史具有很大的貢獻。

¹⁶⁴ 其定義為挪用 (appropriate) 已有的圖像、技法或風格，企圖喚起觀眾的想像，表達民族或本土文化的寓言、意識型態象徵、神話或想像世界，見謝東山主編，*臺灣當代藝術* (臺北：藝術家，2003)，95。

¹⁶⁵ 蕭瓊瑞，「土地·圓神——鄭建昌的創作關懷與圖像。」*藝術家雜誌*，2011年7月，130。

¹⁶⁶ 謝東山主編，*臺灣當代藝術*，102-103。

¹⁶⁷ 李伯男、戴明德著，*臺灣美術地方發展史全集—嘉義地區* (臺北：日創社，2003)，119。

他主張在生活中體驗土地上人文和自然環境的精神及精髓，用獨特強烈的風格語言，闡述內在精神和周圍環境的互動情感。¹⁶⁸筆者認為此論點最能說明恆貫古今的東、西方藝術家，一直至現今，人類仍不離對土地的依靠與生存，土地向來都是培養創作的泉源，藝術家遠比一般人對週遭環境的體驗與感受來得深刻，使得西方的宗教畫和東方的山水畫散發著濃郁香醇人與土地和諧之美。筆者於2011年夏有幸拜訪到該畫家，此人於本系開課教導學生素描，於是與鄭氏進行一場有意義的對話，畫如其人，對該畫家言談舉止的一股深沉穩靜的力量，隱約感受他飽經人生滄桑與波瀾，亦談一些作品的問題，還談到他在嘗試不同的技巧以創造另類的數位藝術作品，他熱心建議吾人可以閱讀他撰寫的論文，因其生平背景與思想精華全盡在此論文，或是至嘉義鐵道藝術村與他再續討論相關藝術的問題。

（二）鄭氏代表作品的分析

嘉義的鄭建昌曾處理過渡黑水溝的臺灣先民，最近的作品《鯨紋傳奇》中則是出現大藍鯨往海洋出發，臺灣從大蕃薯變成一條大藍鯨、一艘航空母艦。¹⁶⁹從鄭氏創作以臺灣島嶼地形、河流、海岸做為畫面的主要構成，凝凍開墾者、勞動者之「勞動型態」，靜化、單純化的型態表現，在在是島嶼圖像的符徵。¹⁷⁰筆者認為此作品是以具象的形態，近似明清時期地圖的佈局，描繪了人與土地共同生存的情景，簡潔大方，且採用藍、黃、黑三種顏色，藍色隱喻臺灣為海洋國家，黑色象徵臺灣人民憨厚堅韌的性格，黃色則暗示土地無私的恩賜與疼惜，各有意義，古早港灣與潭池、溪河的線條形式融入土地裏，並以化身為鯨魚的整體形式呈現，傳達人與土地的文化性格，富有旺盛與鮮活的生命力。

在瞭解前述提及的藝術家後，筆者認為百水與鄭建昌的生活背景有些相似，

¹⁶⁸ 許有仁總編，*嘉義藝術創作新生代作品集*（嘉義：嘉義縣立文化中心，1998），57。

¹⁶⁹ 黃海鳴著，*從「身體」到「城市」的閱讀*（臺北：臺北市立美術館，2000），194。

¹⁷⁰ 鄭建昌著，*臺灣山海經—土地、海洋、與心靈之觀照*（碩士論文，國立嘉義大學，2004），14-15。

在過去，百水深受納粹德國迫害消滅猶太人的心靈陰影，鄭建昌則活在獨裁政權長期統治的白色恐怖，這樣的環境使得他們周圍環境微妙的變化有所關注，百水憎惡直線，而鄭建昌多使用低明度的色彩，在大多數的作品表現出他們纖細敏銳的情感變化。

第三章 創作理念與實踐

本章主要著重在筆者的「理念」與「實踐」這兩項創作表現的要素來分析，筆者認為理念若未經過完全的梳理、嚴謹的檢驗與思辨的印證，則其邏輯與演繹的輪廓無法清晰，則整體的理念架構亦不穩定，必然使實踐過程當中發生思想的矛盾與錯亂。所以，須先建構理念再逐步實踐，讓內在思維得以藉由可見的形式踏實鋪陳，傳達創作者著重整合品質思考法與行動研究法之「知行合一」的精神原則。

筆者更藉由專注沈思並追尋書寫與繪畫的思路，得以解脫「本我」¹⁷¹的困惑與迷失，真誠面對「自我」¹⁷²的創作表現，進而臻至「超我」¹⁷³的創造精神之成就感，完整呈現自身「心物合一」的成長脈絡與哲思發展，以下就心靈、理念與實踐區分詳述之。

第一節 回溯自身心靈地圖的脈絡

筆者認為人類一生的成長過程之心理，皆受先天環境和後天學習的因素所影響，越是受空間和時間的向度愈大，對心理衝擊的感受亦愈放大。藝術家思維與

¹⁷¹ 本我（id）是個體本能的潛意識的源泉。它形成力必多（libido），即人的性慾和「生活力量」的最大的蓄積庫。佛洛伊德的觀點，參見大衛·柯恩（David Cohen）著，唐韻譯，*思維的時態*（臺北：知書房，2003），64-65。

¹⁷² 自我（ego）是人類性格中實用的、理性的部分，它努力使本我滿足，但是它又知道必須在現實世界的約束下行事。佛洛伊德的觀點，參見大衛·柯恩（David Cohen）著，64-65。

¹⁷³ 超我（superego）是使我們變得怯懦或是高尚的良心，它抑制本我野性的衝動，允許我們把力必多的能量用在「更有建設性」的地方。佛洛伊德的觀點，參見大衛·柯恩（David Cohen）著，64-65。

表現的根源與動機，與自身的生活經驗、心路歷程、生命意義、心靈成長及人生內涵極為密切相關，進而形塑並建構個人理念思維的生命地圖。以下就「心靈成長的生活地圖」、「意識潛隱的轉折與剖析」和「重回藝術教育領域學習的洗禮與恩賜」這三部分一一說明之。

一、心靈成長的生活地圖

這裏主要是陳述自身早期的學習與成長，在本文對於整個創作思維與精神而言相當重要，若無法利用機會書寫回顧前輩子的心路歷程，就無法讓自我潛在的記憶一再重現眼前並重溫種種感受。筆者分為「童年時期的寶島拼圖」、「少年時期的藏寶圖」、「青年時期的地球儀」與「現階段時期的地圖集」等不同階段來說明。

（一）童年時期的寶島拼圖

筆者患有聽覺障礙，自幼隨母親攜至臺南啓聰學校接受語言訓練，須搭乘火車往返於臺南、嘉義兩地奔走，直至國中到高中就讀，仍舊依靠火車載運通勤，沿途緊貼著窗框，凝視著窗外動人的景象，一幅幅的景緻圖像飛快地倒退，而那美妙的風景深深烙在筆者內心無法磨滅的心象，引領自身的靈魂牽伴直到現在。

由於母親從事麵店生意，每日三餐經常吃麵，從碗裏看著交纏糾結的麵條，一時興發生澀地用筷子堆疊或挖掘，聯想著山岳與河川的模樣，招來雙親訓誡一頓，直至買來一些土、紙漿以及彩色化學等黏土，或是在鄰近砂石場現有的泥土，使得筆者玩得不亦樂乎、心滿意足，筆者從這簡單遊戲中學習到手腦並用的樂趣、天馬行空的幻想力釋放，至今仍回味無窮，或許在筆者逐漸成長為大人，在繪畫中保有一絲絲的天真浪漫之情感。

（二）少年時期的藏寶圖

筆者唸國小時，不經意注意到姐姐的課本，就取拿隨意翻閱，尤其是社會課本，當目光瞄到形形色色的地圖時，雖然印刷品質普通，足讓筆者大開眼界，皆為筆者從未看過的地方。當看到臺灣地圖時，上面敘述著：「這是我們所居住的家園」，簡短的一行字句，足令筆者充滿懷疑與想像，一時對家園的形狀原本是這模樣而感到疑惑，但筆者竟老實地拿著書本走到窗戶前或門口外比對測量，方向和空間著實天差地遠，在接收媒體訊息不加思索之關係，以為臺灣位在美國的某一處，直至國中真正瞭解世界之遼闊，自嘲為井底之蛙，知識閉塞之不足，這是因為筆者停留在美國強勢文化主導全球文化意識的濃厚氛圍，以及無法發展成熟空間概念之「運思預備期階段」¹⁷⁴緣故。

由於逐漸養成喜愛欣賞地圖的習慣，圖上呈顯曲折和蜿蜒的線條，筆者時常模仿繪製，在家裏找一塊大黑板或者計算紙，隨意描繪一段時間，直至欲罷不能，竟成為影響筆者一生深遠的塗鴉主要題材。筆者曾見到某位同學，以不同顏色的黏土在課本用的墊板上，以不同的造形構築類似遊樂場的佈局形式，最後以一小圓球以口吹方式往前推移，單人和多人可一同參與遊戲，筆者便興致高昂地仿倣，亦可以做出多種樣式的變化，在當時可謂是種比較另類的童玩形式，無形中提升筆者的進階勞作潛能的層次，對於構圖表現要素－「直覺」大有助益。



圖 3-1 蔡慶麟，《臺灣地圖－塗鴉》，原子筆、彩色筆，2010 年。

直至唸國中時，在書局見到一本手繪許多圖案的世界地圖集，內容豐富繁多且具知識性，因而吸引筆者的側目佇足，由於價格不菲，一直心動著並打算設法購買，於是找兩、三位同學合作湊資，輪流交換閱覽，筆者應是從此用心培養了深度的國際觀，而對國內的「文化觀」直至大學時期後才逐漸成熟，借用流行廣告的名句：「立足臺灣，胸懷大陸，放眼天下」，從此對歷史地理一直抱持高度的興趣和求知慾，隨意探尋各種不同的主題地圖，對創作內容詮釋皆能逆反常理的

¹⁷⁴ 空間概念之運思預備期階段，詳見黃壬來主編，*藝術與人文教育(上冊)*(臺北：桂冠，2003)，173。

思維角度，用一種近似人文地理主義學家的口吻表達自身的想法與心得。

（三）青年時期的地球儀

幾次從國內外機場坐飛機出入國時，最喜歡往窗口外眺望臺灣大地的面貌，深為其精妙麗緻的景像憾動心靈而驚嘆不已，每一次的感受與體驗亦為迥異，是筆者魂牽夢縈的家園故鄉。由於筆者年歲的增長，特別是在面對當前臺灣人環境意識普遍高漲的浪潮，正邁入新的二十一世紀的前一年（即為 1999 年），百年的九二一大震意外發生，衝擊國人文化面與社會心理面，筆者由此漸漸地對於相關國內環境永續發展的政策與重大事件，在報刊雜誌或視聽設備，閱讀外界之媒體訊息而有所留心。

之後一直不斷發生地牛巨鯨翻身與神風巨龍嚴厲的肆虐與蹂躪，尤其在筆者就讀碩士班期間，驚聞日本東北地方發生地震、海嘯與核爆的複合式災難，種種超級的天災地難，揭露恆古至今人類畏懼大地母體的怒氣，對生死無常束手無策，對著蒼天只能傾吐無奈、無力的怨嘆，筆者在創作過程中能深深感受到大地面貌掙掙的痛苦與哀傷，內心漸至偏向濃重的悲觀主義性格。

在 1998 年夏秋交際，負笈臺北學藝，自幼對這座大都會就充滿憧憬與想像，大學四年生活的歲月，偕與師長同學至大臺北地區各大博物館與美術館、知名景點勝地造訪寫生、與藝術家參訪交流，為高樓大廈的雄偉建築和寬廣開闊的綠地廣場所震懾，對筆者心理造成不小視覺衝擊的感受，而後漸漸獨自搭乘捷運和纜車隨心所欲地漫遊，俯瞰整個城市空間，並深入觀察細微的平凡角落，體會偉大首都背後的壯觀與崇高的心靈悸動，城市就像是個承載高密集人口活動的巨大晶圓體，充滿旺盛動力與效率，同時亦潛藏著許多的悲歡離合與勾心鬥角，讓筆者暇想不止亦深思意義，在創作內容產生意欲融揉城市這個元素的移情作用。

拜遵母親諄諄教誨之賜，學有所成後即動身返回嘉義老家，幸有恩師介聘至朴子國小就職雇員，於 2003 年夏赴高雄岡山就任文化局職員，輾轉調至美濃、臺南新營等地服務，歷經萬苦千辛，終於如願返回故鄉工作，期間屢受人際上的

動盪紛擾，頻嚐顛沛流離、冷暖自知的滋味，讓筆者產生起一股彷徨焦慮、憂鬱急躁的逆抗心態，幾度逃迴避職場生活現實的醜陋與苛酷。知名畫家李欽賢¹⁷⁵語重心長提起一段看法。

抽象繪畫的主流和當時的現代文學一樣，幾乎都是由外省籍青年畫家所開創的；他們少小離鄉，在大陸並沒有深刻的生活經驗，在臺灣又沒有入境隨俗地紮根於這塊土地，在他們成長意識中，夾雜著寄寓海島的過渡心理與動亂不安的陰影，這迫使他們在時空的流變中無所依靠，於是那飄忽不定、空無而隨機的抽象繪畫成為他們僅能掌握的「內在真實」。¹⁷⁶

筆者對上述李氏所描述的繪畫感受而心有戚戚焉，研究過榮格的集體潛意識理論，自身長期根植隨境而變、入境隨俗的移民性格與飄游心態，當所承受外界的壓力愈大時，受迫使的心靈幾度逃離，意念便快速轉移到地圖的某一處，彷彿就像是探索心靈的版圖，遂轉向內在心靈本質的對話與探索，這種對話促成筆者藉由繪畫創作，期達自我心靈與精神流轉昇華的釋懷。

（四）現階段時期的地圖集

憑著學生歲月的印象，所讀的史地及書籍雜誌所附的地圖，繪製較為簡單明瞭，色彩與線條簡潔，仔細閱讀地圖傳達的大量資訊，而後在邁入高科技時代，利用網路或是電視，拜天空上的衛星傳來的精緻圖像，讓我們觀察到自己所土生土長的家園面貌，突破國界限制的因素，隨著資訊全球化的腳步，看到更多清楚的國外家園，任何街道、山脈、河流、田野、古蹟，盡入眼簾，古時候的人對於

¹⁷⁵ 李欽賢，國立藝專美工科畢業，長期從事中學工藝教學，業餘全力投入美術史編著的工作，遍閱藝術史冊，以中國、日本與臺灣的美術交流為研究專長。著有《臺灣美術歷程》、《臺灣美術史之旅》等書。見雄獅美術網，百位名家話百畫，http://web2.lionart.com.tw/artist_sayart_100/?p=5（2012年1月27日）。

¹⁷⁶ 李欽賢著，*臺灣美術閱覽*（臺北：玉山社，1996），76。

世界的樣貌都不知道，僅憑想像與感覺世界的樣貌，經過一代代的人類努力，智慧成長進步，工具應用開拓，漸漸清楚認識到世界的面貌，到吾輩這一代，幸而看到更多前所未見的遼闊邊際和清晰分明，基於此，筆者受此影響而感動，上帝用短短七日創造了大千世界，竟是如此這麼美麗，難以形容的撼動，在《從空中看臺灣：齊柏林空中攝影集》封底提到一段：「你還看到一幅黃綠相間的抽象畫，彷彿上帝的畫筆隨意揮灑而成，讚歎之餘，你才驚覺黃色是大雨沖刷農地後留下的砂土，美麗背後竟是殘酷。」此一話語促成筆者極欲探究臺灣大地創作本質的思索。

筆者亦從數位科技工具擷取自衛星地圖真實地域的自然生態與人文景象，由自身視網膜吸收儲存於腦部，累積而成的心象，由物理影像空間營造出人文心理空間的創作過程，體驗藝術的趣味與收穫。

二、潛意識轉折之剖析

榮格認為曼陀羅（Mandala）就是一個探索內在自我生命的旅程，筆者描繪地圖的目的不只是描繪現實世界，而是發掘腦海裏積澱而成的心象，以描繪自我精神與心靈的地圖，進而剖析自我心理與生理的需求及欲望，理解個人潛意識的心理作用，將內心種種複雜的情緒和思維寄託並封存於地圖，當記憶和思維接收的訊息化成符碼與符徵，在審視地圖如同審視自我的心靈結構，進而與自己對話、溝通，獲致漸至協調和諧的療癒方法。

（一）建構個人潛意識的心靈地圖

童年時自身可能是來自於聽力障礙，而這個缺陷亦成為心理無法根除的病源，至少年時如骨牌效應推倒，視覺思維上所遇到難以言諭的問題，造成自身判讀上的框限，如今再次審視自我，筆者如何去創造自身所能表現的藝術行為與方式，生活中瞥見而過的圖像，在腦海裏無意識自動複製儲存，鎖在潛意識下的某

處儲藏室，之後歷歷可見的圖像，猶如翻閱古老的相片集，似曾相識的感覺不斷浮現，時間的流逝讓所思所想的心事漸漸消失在內心看不見的地圖中。

（二）解構自我潛意識的人際地圖

自身成長的臺灣更是筆者自我精神與心靈的依靠所在，惟對人類的真實形象不感興趣，但對人際關係的網絡形態瞭如指掌。同學與同仁們曾經與作者談及，咸認吾人心事重重，猶如背負眾多大大小小的石頭，聽到這樣的批評與看法，讓筆者驚訝與懷疑，正是如此，應視為給予筆者可重新反思和檢討生命發展脈絡的機會。

筆者的親朋好友、師長同學和長官同仁，甚至施於援手或糾纏的陌生人散居於島嶼的某角落，各自工作與生活，靠著奇特緣份連結一個個的心靈不斷地接觸與互動，形成集體潛意識最基本的呈顯形態，亦自我原型的三要素—「暗影」、「內我」和「假面」¹⁷⁷，構築成一張張離散混雜、悲歡離合的人際網絡，長久以來於社會大環境磨練奮鬥，於人際圈厭倦種種的虛偽、粉飾和敷塞等，導致自身對於人類—這個世上複雜的生物失去興趣，甚至頻臨意志崩潰分裂的邊緣狀態。

當筆者在現實中的人生，面對源自生活、工作、家庭種種的壓力，心靈便會尋求藝術療養形式的慰藉和沈靜，不自覺在廢紙角落處的空白處，以藍色原子筆讓靈性的線條，隨心所欲繪出不存在於現實世界的島嶼塊狀，畫出數個大島、數個小島、數個渺小的島，筆者認為是神祕原型的潛意識作用，眾多島嶼代表筆者內心深處的煩悶和愁苦，藉以塗鴉方式重新排列、佈局，透過儀式性的、內省角度的、遊戲式的，釋放異於常人之幻想力與審美向度，換取身心靈積累負荷流洩釋出的自由，由眾多島嶼組成的地圖意味著是筆者生命裏重要的心靈圖象，亦是

¹⁷⁷ 參見王溢嘉編著，*精神分析與文學*（臺北：野鵝，1994），60-61。「暗影」是潛意識中自我的陰暗面，也是我們的意識希望予以壓抑的卑下或不快的心靈諸面；「內我」是指個人的內在自我，以別於其外在性格的表現；「假面」是我們社會面的人格，亦是「內我」的反面，它好像我們在人生舞臺上表演時所戴的面具。

無聲的生命版圖，與一般年輕人藉由電玩發洩過多精力的相同道理，沈迷於自我心靈爲中心的主觀世界，讓自身可以暫時忘卻外界的煩囂喧鬧，徜徉悠游於虛擬地圖。從事專研心理學教育領域的二姐，認爲可解釋成自我補償作用性質的繪畫表現，是筆者所以將它做爲生活中另一種的藝術行爲。

（三）再解構自我潛意識的文字地圖

古人悠然神往於山水間，透過著文字的紀錄傳承於現代，驅動著當代的我們遊走於天地間，其人生際遇的情懷不同日而語。高、國中時閱讀過蘇軾的赤壁賦、酈道元之《水經注》…等文篇，「曲水流觴」、「大江東流」、「銜遠山、吞長江，浩浩湯湯，橫無際涯…」，「念天地之悠悠」一些在國、高中國文課本朗朗上口的詩詞片段，無形中帶給筆者浪漫遙想的文學情懷，至今還能感受字詞之間所呈現的文人傷感與似有所思的氛圍。

前述提起大自然的形容詞，因爲國文課本裏面沒有附加圖片，只能在腦海裏想像並浮現那個情景的佈局，有時會將地理課本來做比對，讓文學性的詩意字詞和地理性的客觀知識做一個交流與溝通，理解時間和空間的因果關係，足使產生筆者意欲以藝術手法來呈現各種的表現形式，滿足一種藝術創作的動機。

溫和的陽光照耀著平原，清晨的冷風吹向雄偉的山群，隔著在奔馳大道的車窗遙望著摩天大樓和低矮屋舍，橘紅色的黃昏倒映海邊，活絡熱鬧的夜市商圈，都是自身所常憶起的心象，對應臺灣的地圖上標記著，筆者只要看到這張地圖，就常讓自我生起莫名的感動，真實與虛擬世界交構的意象地圖引導著筆者不斷地去追尋腦海裏深藏的潛意識之旅。

三、重回藝術教育學習圈的洗禮與恩賜

回顧大學時期的一連串創作過程，面臨到諸多問題，可能是個人學識涵養不夠深刻，藝術高深的學問理論也無法獲得吸收消化，家庭變化因素也是其一，當

時無法循序有系統的方法可以處理其中矛盾複雜的難題，如今筆者生活和職業逐漸穩定，更慶幸有這麼寶貴的機會可以考上南華大學進修深造。社會大環境所教給筆者的東西，歷經人生的挑戰，飽受世間的冷暖，拓展視野的向度，感受極為深刻，驅使內心渴望融入藝術的學習油然而生，再次重回繼續鑽研藝術的路程，記憶層面深處的潛意識再次激發與啓迪，原本遺忘已久繪畫與勞作，其中樂趣和感覺已逐漸尋找回來，重新思尋自我心理的建構之路。

筆者曾與二姐某次討論，她認為筆者可能患有七年之癢，提前面對中年危機和出現一種半強迫妄想症的徵兆，著時使令筆者詫異，而後深入分析，筆者坦承是受到長期投入公務體系工作的影響，對馬斯洛需求層級論（Need Hierarchy Theory of Maslow）¹⁷⁸的動機與渴望，企圖改變並強化自我的能力日漸低落，不斷地對人生處世的問題一直所苦惱著，至今過了多年的職場生活，深感自身朝向邁入中年期的困愁與鬱悶，捫心自問自己在這迷失自我的期間，歷經多次動盪與混雜，到底創造了什麼，而留下那些美好的事物？往事不堪回首，筆者決心全心投入藝術殿堂，並努力地大量閱讀藝術與創作知識。

在不斷追尋人生最後的答案，它引導筆者前往、尋找、游走、反思於精神與物質之間的深淵與裂縫中，一邊進行藝術心理的療癒與陶冶，一邊飛覽當代藝術的生態面貌，感性與理性的交融與互換，讓自身能從藝術海洋中得到有如鬆口氣般的救贖；進行繪畫，是筆者與自己的對話：起心動念，化爲筆者繪畫的構圖；產生情感，成爲筆者創作的技法；體會生活，變爲筆者書寫的思索。

¹⁷⁸ 亞伯拉罕·哈羅德·馬斯洛（Abraham Harold Maslow, 1908-1970），美國人本心理學家，其所提出「需求層級論」，係爲匱乏需求（生理、安全、愛與隸屬與尊重等四項需求）與成長需求（自我實現與無爲等二項需求，亦稱存在需求）所組成之，當人類內在的驅力作用滿足前一層後，便會再進一步推往至高一層需求的產生，建構人類對於外、內在各層渴求與滿足之生、心理面，甚至於精神面之動機的階段體系。參見王秀雄著，*美術心理學：創造·視覺與造形心理*（臺北：臺北市立美術館，1994），50-53。

第二節 創作理念的闡釋

繪畫的意義不再是單一的，它已繁衍碎裂成多種意義。畫家的觀看方式，則可根據他在畫布或畫紙上留下的痕跡重新建構。¹⁷⁹我們的視野，在以它自己為中心的範圍內持續地主動、移動並掌握事物，以建構周遭的事物以及它們所呈現的我們的存在。¹⁸⁰筆者為詮釋看似混沌複雜且互不相關的自身創作之理念，主要在於以「觀看」為重心的視覺思維，非以「觀念」為主導的敘述形式，以區隔兩者之間的用法與屬性，觀看本身具有直覺性與多義性，非為觀念的線性邏輯與平鋪直敘，在觀看的過程當中藉由肉眼與心眼的遞換訊息並判斷解讀的機制，即解碼與編碼的機械性的連貫反應，以獲致滿足自身審美快感與沉思知性所需要的目的，筆者以觀看的方式，將於本節分別闡述「地圖意象的剖析」、「創作思維的建構」和「創作內容的經營」等三個單元，以呈現筆者創作理念的脈絡與架構。

一、地圖意象的剖析

法國哲學家畢西·格魯克斯曼 (Buci-Glucksmann) 嘗試提出—「地圖學」(cartographie) 的藝術表現模型。「地圖學」是文藝復興在透視法之外另一偉大發明。透視法在平面上呈現三度空間的距離景深，地圖學則是從高空鳥瞰的觀點將地表的球面立體轉換為一個平面的投影座標系統。¹⁸¹

「地圖」這種東西在本論文的創作研究，非為人們於現實界面所常見的地圖，而是經由自身深入的博覽與觀察，經過內心的感受與思考，歷經創作的體驗與互動，引領著筆者航向未知而神祕的海域，探尋那未被發現的處女地，逐漸融

¹⁷⁹ 約翰·伯格 (John Berger) 著，吳莉君譯，*觀看的方式* (臺北：城邦，2010)，13、25。

¹⁸⁰ 約翰·柏格 (John Berger) 著，陳志梧譯，*看的方法* (臺北：明文書局，1989)，3。

¹⁸¹ 路況著，*臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗* (臺北：文建會，2003)，50。

匯為吾人的精神與心靈的想像境域，這種圖像可視為「虛幻」與「真實」交叉而成的視覺版圖，用自我意識之雙手描繪圖形於畫布上，漸形為獨特而充滿主觀的地圖。

地圖與藝術之間的關係在藝術史普遍的理論觀點是無相關的，甚至相互排除與分離，具有區隔和不相容性，但地圖在「預定為藝術」(art by destination)¹⁸²及於創作可成為某種主題或部分題材，亦於「轉變為藝術」(art by metamorphosis)¹⁸³的一種特殊手法之表現，或者用以傾向抽象的形式觀看沉思。依照柏拉圖著名「床的譬喻」(here are three beds)¹⁸⁴，筆者認為為理式世界的永恆事物，投射於感性的現實世界而成影像，藝術也亦摹仿現實世界，而現實世界發生過的事物，融入藝術世界並留住永恆的存在，地圖亦同，皆是依循各學門的技法原則和觀點原理而製造，產物的真實再現。自遠古時代至後現代的藝術，地圖亦如影隨形，伴隨時代的進步，透過不同的形式而大放異彩，各個時代的古老地圖，於今日而成為珍品，亦成為彌足珍貴的當代文化資產或學術研究材料，且都被公開展覽過。以下就東、西方對地圖形塑成藝術的觀看角度，介紹說明如下：

¹⁸² 為當代人類學者賈克·瑪奎所提出，「預定為藝術」是指平面或立體的物品是以繪畫、雕刻或鑄造的技法製成藝術品。參見賈克·瑪奎 (Jacques Maquet) 著，武珊珊、王慧姬等譯，袁汝儀校譯，*美感經驗* (臺北：雄獅，2006)，52-53

¹⁸³ 認為那些手工藝品或工業製品，它們原本不屬於藝術的範疇，但後來被網羅在藝廊和藝術館的脈絡。見賈克·瑪奎 (Jacques Maquet) 著，武珊珊、王慧姬等譯，袁汝儀校譯，*美感經驗*，52-53。

¹⁸⁴ 出自《理想國》卷十，柏拉圖以實例說明床有三種：第一是床之所以為床的那個床的“理式”(Idea，不依存於人的意識的存在，所以只能譯為“理式”，不能譯為“觀念”或“理念”)；其次是木匠依床的理式所製造出來的個別的床；第三是畫家摹仿個別的床所畫的床。這三種床之中只有床的理式，即床之所以為床的道理或規律，是永恆不變的，為一切個別的床所自出，所以只有它才是真實的。從此可知，柏拉圖心目中有三種世界：理式世界，感性的現實世界和藝術世界。詳見朱光潛著，*西方美學史—上卷* (臺北：漢京，1982)，29-30。

(一) 西方地圖繪畫藝術的先驅與承傳

1. 李奧納多·達文西 (Leonardo da Vinci, 1452-1519)¹⁸⁵

文藝復興時代譽滿天下，同時數學很好的達文西也能畫很多張的地圖，如《托斯卡尼和吉安山谷》(Map Of Tuscany And The Chiana Valley) (圖 3-2)，圖中地名和河流名稱都標示得很仔細，比例位置也很精確，托斯卡尼亦是其出生地。筆者認為達氏正是練就多畫多看多思的功力，運用透視與測量的方式來



圖 3-2 達文西，《托斯卡尼和吉安山谷》(Map Of Tuscany And The Chiana Valley)，筆、墨水，33.8 cm × 48.8cm，約 1502 年，英國溫莎，皇家圖書館。圖片來源：陳彬彬著，從○開始圖解達文西(臺中：晨星，2008)，41。

描繪地圖，有助他能仔細觀察人體各部分的器官，以及曠世名作《蒙娜麗沙》、各作品的背景特殊的風景佈局變化，從近景漸至遠景，流暢的安排到能夠襯托出整體的氣質與巧妙的氛圍。

2. 揚·維梅爾 (Jan Vermeer, 1632-1675)¹⁸⁶

由於地圖是一種藝術，地圖是美麗的而且可以充當裝飾品之用。在荷蘭畫家維梅爾的畫作裡，《繪畫的藝術》(The Art of the Painter) (圖 3-3) 及局部一《地圖》，畫中牆上有許多地圖並不一定為其屋主之貿易需要而掛在那裡，地圖

¹⁸⁵ 為文藝復興時代的偉大藝術家，達文西象徵「文藝復興全才」(Renaissance Man) 在各學科領域都有卓越的表現，可說是天才時代中的天才。達文西不僅將他天賦的才華、敏銳的見識、高度的智性，以及無止盡的探索，應用在繪畫、雕塑與建築等藝術創作，他幾乎在所有人文知識學科的思想、實驗與科技範疇，完成極具原創性的成就。參見大衛·蓋利夫 (David Gariff) 等 3 人著，江俊青、陳美璇合譯，*西洋繪畫史上最具有影響力的五十位畫家* (臺北：新一代，2009)，30。

¹⁸⁶ 維梅爾是十七世紀荷蘭市民階層所產生的代表性畫家。他精細地描寫一個限定的空間，優美地表現出物體本身的光影效果、人物的真實感與質感。參見許麗雯總編輯，*你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派* (臺北：高談，2004)，106。

展示著擁有者希望去生活的環境。¹⁸⁷

筆者認為地圖雖在藝術史上畫作出現的次數相當少，卻在維梅爾的傳世作品中，頻繁出現地圖的形象，顯見地圖這種元素成為畫面結構重要的素材之一，地圖象徵客觀的世界觀，佈局在畫作的一角足以傳達出藝術家內心意欲表現的理想世界，生動反映所處時代的背景特色和環境氛圍。



圖 3-3 維梅爾，《繪畫的藝術》(The Art of the Painting)，油彩、畫布，130 cm × 110cm

，1660 年，奧地利維也納，藝術史博物館。圖片來源：早坂優子著，許嘉祥譯，*教你看懂西洋名畫*（臺北：尖端，2008），91。



圖 3-3 維梅爾，《繪畫的藝術》(The Art of the Painting) 局部—《地圖》，油彩、畫布，1660 年，奧地利維也納，藝術史博物館。

3. 彼耶·蒙德里安 (Piet Mondrian, 1872-1944)¹⁸⁸

蒙德里安指出：真正的藝術家是把大城市看作形象化的抽象生命，他會感覺大城市比大自然更靠近自己…。¹⁸⁹《百老匯布基巫基》(Broadway Boogie Woogie) (圖 3-4) 重複相似的形狀，感受到節奏正活潑躍動。各處都有不規則的聚集，就像爵士樂的即興演奏般。¹⁹⁰它是由垂直與水平的彩帶交織成整個畫面，並飾以

¹⁸⁷ 保羅·柯拉法樂 (Paul CLAVAL) 原著，鄭勝華等譯，*地理學思想史*（臺北：五南，2005），234。

¹⁸⁸ 生於荷蘭，初期以畫具象畫為主，後來受立體主義的影響而轉投入抽象畫派的創作風潮中。他的畫風是利用強烈的色彩，和嚴謹的垂直和水平線條構成整個畫面，他的作品不僅在美術上、在建築與設計上都造成了很大的影響。見許麗雯總編輯，*你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派*（臺北：高談，2004），265。

¹⁸⁹ 許麗雯總編輯，*你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派*（臺北：高談，2004），265。

¹⁹⁰ 內田廣由紀著，*跟著大師學構圖*（臺北：尖端，2010），39。

彩色小方塊，因受標題文字的影響，便依照紐約市街道平面圖來閱讀的意圖。¹⁹¹

專研文化哲學研究的人類學者賈克·瑪奎亦進一步詮釋蒙德里安的格子。它變成一種刻意造成的秩序、一種潛藏的生命構圖，生命中的行動、感情在圖上分布、定位、分類並控制成爲亮麗的點。¹⁹²克利亦認爲畫家必須像工程師一樣，使作品的結構擁有「負荷力」，形式上的元素必須平衡，直到整體達到一種穩定的狀態爲止。¹⁹³

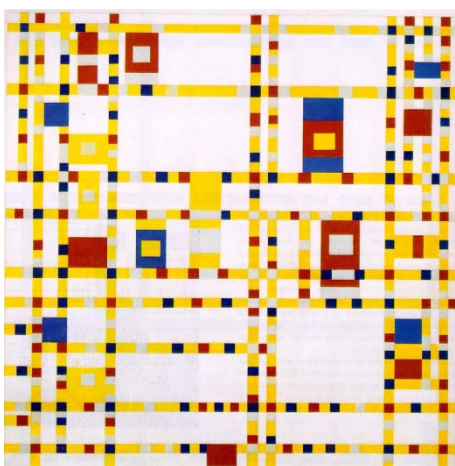


圖 3-4 蒙德里安，《百老匯布基巫基》(Broadway Boogie Woogie)，油彩、畫布，127cm × 127cm，1942-43 年，美國紐約，近代美術館。圖片來源：內田廣由紀著，跟著大師學構圖（臺北：尖端，2010），39。

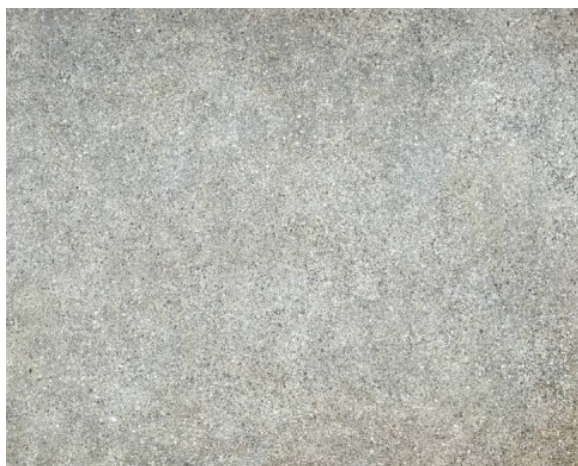


圖 3-5 杜布菲，《土地的生命》(Life of the Soil)，油彩、畫布，129.5cm × 161.9cm，1958 年，英國倫敦，泰德畫廊。圖片來源：安娜·莫斯欽卡(Anna Moszynska)，黃麗絹譯，抽象藝術（臺北：遠流，1999），129。

4. 尚·杜布菲 (Jean Dubuffet, 1901-1985) ¹⁹⁴

在 1946 年展出極具肌理的畫作《高度的色彩》(Hautes Pates)，並且進而在數年後之快筆畫的抽象構圖中，暗示著大地表面，稱爲「肌理學」(Texturologies)。這些粗糙肌理的「大地繪畫」，如《土地的生命》(Life of the Soil) (圖 3-5)

¹⁹¹ 賈克·瑪奎 (Jacques Maquet) 著，武珊珊、王慧姬等譯，袁汝儀校譯，美感經驗（臺北：雄獅，2006），121-122。

¹⁹² 賈克·瑪奎 (Jacques Maquet) 著，武珊珊、王慧姬等譯，袁汝儀校譯，美感經驗，122。

¹⁹³ 許麗雯總編輯，你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派（臺北：高談，2004），275。

¹⁹⁴ 杜布菲稱得上是戰後對歐洲與美國兩地的畫家，最具影響力的藝術家之一。見許麗雯總編輯，你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派，300。

在一定高度往下看時，如同重建了大地的形貌與構圖，經由杜布菲在展覽與書本中的廣泛引用，更造成了立即的國際性影響。¹⁹⁵

5. 賈斯培·瓊斯 (Jasper Johns, 1930-1988) ¹⁹⁶

頻繁使用美國地圖這種媒材創作，如《地圖》(Map) (圖 3-6)，透露出選用的題材特質是具有高度辨識性的，盼能刺激觀者去質疑眼前所見，以及為何他們必須依照事物即定的模樣來觀看。他在抽象、再現、感知、經驗、藝術與生活的思考中，尋找一種能使藝術超越純然的形式領域、而進入觀念範疇的方法。¹⁹⁷



圖 3-6 瓊斯，《地圖》(Map)，油彩、畫布，198.1cm × 314.7cm，1961 年，美國紐約，現代美術館。圖片來源：王秀雄著，藝術批評的視野 (臺北：藝術家，2006)，81。

6. 蓋勒姆·奎特卡 (Guillermo Kuitca, 1961-) ¹⁹⁸

於 1989 年創作《無題》(Untitled) (圖 3-7) 的作品，奎特卡為它解說如下：

這是一幅在色彩和方向上發生兩極變化的三聯畫，是由掛在牆上的三張人造

¹⁹⁵ 安娜·莫斯欽卡 (Anna Moszynska)，黃麗絹譯，抽象藝術 (臺北：遠流，1999)，129。

¹⁹⁶ 亦稱強斯，是美國最具影響力的普普藝術畫家，是第一位將實物納入畫作的畫家，深受杜象的影響，不同的是，他並沒有將這些實物當作主題，而只是將它們納入畫中。見許麗雯總編輯，*你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派* (臺北：高談，2004)，365。

¹⁹⁷ 大衛·蓋利夫 (David Gariff) 等 3 人著，江俊青、陳美璇合譯，*西洋繪畫史上最具有影響力的五十位畫家* (臺北：新一代，2009)，183。

¹⁹⁸ 生於阿根廷的首都布宜諾斯艾利斯，俄裔猶太人，早期受舞蹈藝術家畢納·鮑許的藝術思想的影響，他的繪畫所傳遞的戲劇性，形成與現實發生關係的象徵系統，他借用了戲劇的外在形態，以此顯示矛盾的、現實的戲劇意義。見魏尚河著，*我的美術史* (臺北：高談，2005)，53。

皮床墊所組成的。圖面清晰明亮的一幅是德國西部…，在右邊的兩幅中，作者採用深色底，以釘上的鈕扣來代表城市。奎特卡以通過每一幅作品與其他作品相互連貫的內在邏輯，去接近同一主題。…亦試圖在地理、城市的複雜變化中，揭示在隱匿在這些表面圖像之下的矛盾事物。城市的結構和繁榮在畫家冷靜的描繪下，注入了關係錯綜的「潛在危險」因素。表面的分離與本質的相關聯性，使得其城市地圖富有戲劇般的節奏。奎特卡曾解釋說：我開始畫地圖時，使用的是歐洲公路交通地圖。因為這些地圖簡明扼要，城市高度集中在沿線上。¹⁹⁹



圖 3-7 奎特卡，《無題》(Untitled)，油彩、乙炔基床墊，320 cm × 171cm，1989 年。圖片來源：魏尚河著，我的美術史（臺北：高談，2005），61。

（二）臺灣美術意識的地圖學

解嚴年代的臺灣美術在繪畫上最特殊的表現形態則是一種「新圖式主義」，在圖像造形之上還加入各種符號、標語、命題，讓繪畫從「可見性」的形式直接轉換為「表述」的形式。²⁰⁰由此特殊的文化現象，筆者認為臺灣地圖在國內最為普遍常見的圖像，形狀近似蕃薯、香蕉、芭樂、米粒與葉片…等，亦是多重複合的意象，在政治社會運動、文化藝術活動及視覺設計廣告等大眾日常接觸的現象較頻繁使用的素材，其視覺符號投射為臺灣人集體潛意識的共同原型—「土地」

¹⁹⁹ 魏尚河著，我的美術史（臺北：高談，2005），54。

²⁰⁰ 路況著，臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗（臺北：文建會，2003），50。

或「母體」的象徵，並探索臺灣那神祕不可知，充滿神玄奇特、懷古親切的文化世界，將它呈現在我們眼前。

筆者對臺灣地圖情有獨鐘，是從小到大，戀戀所見的一種圖形，從臺灣古地圖到臺灣衛星地圖，仔細觀察每一個地名，每一項圖例、每一種顏色，它向人們傳達了它自古而來交織成歷史與地理的刻痕，同時亦傳達它內在的面貌與精神，史地學家、文學家和藝術家多用它來宣揚或述說不同的思想與哲理。對於使用過臺灣輪廓之圖形為創作題材之一的藝術家，舉例楊茂林、楊成愿、戴壁吟、袁金塔、尤俠等人為代表，茲就這些畫家的創作理念及作品詮釋分述於下：

1. 楊茂林（1953-）²⁰¹

創作了充滿引人思古幽情的《臺灣製造》系列作品，是當時典型的新圖式繪畫，他把「MADE IN TAIWAN」這個已成國際形象的臺灣標籤，畫成像海報或廣告看板的圖案標語，諷喻當時整個「發現臺灣」的本土意識與主體意識，重新界定「臺灣製造」如同重畫臺灣地圖。之後《熱蘭遮紀事 L 九二〇二》（圖 3-8），就挪用臺灣古地圖，或考古的遺跡器物之圖案。「發現臺灣」可以是發現新大陸的世界新地圖之展現，同時也是一種自我的「摺曲」，從「現在」直接折向無限遙遠的過去與記憶。²⁰²



圖 3-8 楊茂林，《熱蘭遮紀事 L9202》，油彩、壓克力，193cm × 97cm，1992 年。圖片來源：謝東山著，臺灣當代藝術（臺北：藝術家，2003），148。

²⁰¹ 1953 年出生於臺灣彰化。1979 年畢業於臺北文化大學美術系，1985 年為臺北畫派創始成員及第一任會長，榮獲第一屆雄獅美術及李仲生基金會現代繪畫創作獎，他的作品展覽紀錄尤其豐富，迄今已舉辦過 20 多次個展，亦受邀參與各國美術館舉辦的雙年展。參見大未來林舍畫廊，楊茂林，http://www.linlingallery.com/artist_introduce.php?id=13（2012 年 1 月 22 日）。

²⁰² 路況著，臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗（臺北：文建會，2003），51。

2. 楊成愿 (1947-) ²⁰³

是另一典型的「新圖式」畫家。如《總統府》(圖 3-9)，他更是直接挪用臺灣從荷蘭、鄭成功、清朝、日據時代的古地圖的圖形與符號文字標示作為圖像元素，與一些現實或超現實意象並列在畫面上。另外也有一系列畫作將一些具歷史地標意義的臺灣古建築以透視圖或平面示意圖的方式畫成圖示說明性的「臺灣圖式」。²⁰⁴其作品的關注焦點從大時空集中至臺灣本土，臺灣地圖成爲



圖 3-9 楊成愿,《總統府》,油畫,130cm × 194cm, 2001 年,臺灣臺北,市立美術館。圖片來源:文化建設委員會,國家文化資料庫:臺灣當代藝文人才資料庫, <http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/art/> (2012 年 1 月 23 日)。

慣用的語彙,除此之外,具有時空意義的重要建築也佔有同樣地位。本土意識的內容形式也成爲一連串雜碎、片段的意象。²⁰⁵整個畫面中錯綜著一個個「日式漢字」,以圖像加上文字並行的做法,突顯出臺灣在日治時期的殖民地歷史,以及殖民者在文化及建設上對臺灣所施加的種種「改造」,每一個圖像都包容著一組歷史、文化概念的片段。²⁰⁶

²⁰³ 1947 年生於花蓮,1967 年考入國立臺灣師範大學,正式接受美術學院教育。負笈日本大阪藝術大學油畫研究科深造。回國後加入十青版畫會,從事創作與教學工作;兼精油畫與版畫創作,作品質量俱豐,並積極參與各大類型展覽競賽,迭獲佳績。見國立臺灣美術館,楊成愿創作回顧展, http://www.ntmofa.gov.tw/chinese/ShowInformation2_1.aspx?SN=2666 (2012 年 1 月 24 日)。

²⁰⁴ 路況著,《臺灣當代美術大系·議題篇:社會·世俗》(臺北:文建會,2003),51。

²⁰⁵ 謝東山著,《臺灣當代藝術》(臺北:藝術家,2003),148。

²⁰⁶ 謝東山著,《臺灣當代藝術》,148-149。

3. 戴壁吟 (1946-) ²⁰⁷

擅長以製作再生紙漿成板為創作媒材之基底，透過主要以生活中的土地、社會和人民為創作內容的對象，表達他對自己生長於臺灣種種的認識與關切，花費心思和時間研究技法、形式與精神交構的畫面世界，其作品內容常描繪中西文字符號、數字，以及葉片、扇子、衣架、網路等日常所見平凡之物。如《臺灣站起來I》（圖 3-10）為戴氏作品，傳達親切的視覺語言。²⁰⁸



圖 3-10 戴壁吟，《臺灣站起來 I》，混合媒材，90cm × 115cm，1999 年。圖片來源：曾長生著，臺灣現代美術大系·西方媒材類：超現實風繪畫（臺北：文建會，2004），104。



圖 3-11 袁金塔，《臺灣魚——漂泊的命運 I》，水墨、綜合媒材，112cm × 140cm，2002 年。圖片來源：曾蕭良著，臺灣現代美術大系·水墨類：意象構成水墨（臺北：文建會，2004），137。

²⁰⁷ 學生時期師從何文杞、蔡水林、廖繼春、李梅樹、楊三郎等人，對繪畫影響非常高，1975 年藝專畢業後遠赴西班牙求學，二十多年異國的完整獨立生活的訓練，給他帶來對自己內在的最大轉變。對紙這種媒材的運用，機緣起於埔里傳統製紙廠學習技藝，讓戴壁吟呈現可觀的表現力且滿足創作需求。曾長生著，臺灣現代美術大系·西方媒材類：超現實風繪畫（臺北：文建會，2004），95-97。

²⁰⁸ 曾長生著，臺灣現代美術大系·西方媒材類：超現實風繪畫，97。

4. 袁金塔 (1949-) ²⁰⁹

在「臺灣魚」系列的創作中，如(圖 3-11)，袁金塔運用了臺灣島、魚、葉、國旗等符號，並採用重複、均勻、對比等形式。突顯出臺灣數百年來的地位與處境，不論是作為領土藩屬殖民地附庸，這條魚不斷地改變它的形態與外表，試著從重重壓抑裡透出一口氣來，也期望臺灣能從千年桎梏中找到屬於自我的一片空間，優游徜徉於美麗的太平洋。²¹⁰

5. 尤俠 (1962-) ²¹¹

以《臺灣心靈地圖之三》(圖 3-12)訴說身為臺灣子民的身份，發出一種關懷聲音道出：所描繪的並不是這座島嶼的輪廓，不是山海的景致，更非城鄉的外貌，而是企圖勾勒出潛藏在心靈、身處屬於這塊土地的記憶、百姓的情感、歷史的容顏，以及國族的靈魂。²¹²



圖 3-12 尤俠，《臺灣心靈地圖之三》，水彩、紙本、電腦修圖，42cm × 30cm，2001 年。圖片來源：陳永賢著，臺灣藝術經典大系·插畫藝術卷 1：臺灣插畫圖像美學(臺北：文化總會，2006)，124。

為整合上述藝術家之作品，筆者認為觀看紙本地圖或數位地圖所呈現的臺灣

²⁰⁹ 袁金塔生於彰化員林農村，幼年顯露繪畫早慧的才華，年輕時積極參與多項繪畫比賽，中年時期遠赴紐約的美術研究所深造，受現代藝術的衝擊，突破墨守既有的成規，融合東方水墨與西方繪畫思想，運用多媒材，年年產生可觀的畫作以展現新的理念，任師大美術系教授至退休後仍創作不輟。見曾肅良著，臺灣現代美術大系·水墨類：意象構成水墨(臺北：文建會，2004)，123。

²¹⁰ 曾肅良著，臺灣現代美術大系·水墨類：意象構成水墨(臺北：文建會，2004)，127。

²¹¹ 本名為尤傳賢，先後就讀於復興商工美工科、奧地利維也納應用美術學院，經由不同領域的藝術學習，淬鍊出不一樣的創作特色。取名尤俠意在喜愛自由、不受任何羈束，天馬行空地飛翔於圖畫的想像空間，有更寬廣的自由度去發揮。見陳永賢著，臺灣藝術經典大系·插畫藝術卷 1：臺灣插畫圖像美學(臺北：文化總會，2006)，118-119。

²¹² 陳永賢著，臺灣藝術經典大系·插畫藝術卷 1：臺灣插畫圖像美學，121。

圖像，不只是單純的視覺符號，它蘊含客觀上的生態、文化、生活、產業…等活動現象，並豐厚這塊島嶼與附屬島嶼組構的場域。

有人認為臺灣美術新生代的「新圖式」就是用一種「畫地圖」的方式畫畫與作藝術，把臺灣存在的經驗實體壓扁凝縮成一塊鳥瞰無遺的平面、切面或是表面，而以一种「這就是臺灣」的指稱姿態，宣示其藝術版圖的佔領與完成。²¹³地圖作為符號與事物之間「按圖索驥」的關聯，隱含著某種「以說為做」的語言行動，以及以認知為佔有的「知識－權力」策略，猶如「紙上談兵」的雄辯術。²¹⁴亦是臺灣美術新生代的「看圖說話」，它既是可看的也是待解讀的，既是一種意象也是一種知識，或者是一種知識的意象。因為地圖本身就是一種知識，但也可以是一種裝飾。²¹⁵

二、創作理念的建構

為闡釋筆者創作的思維架構，以「哲學性的探尋」、「史地觀的闡述」、「跨域性的交會」、「人文觀的流轉」、「生命力的舒展」等五項就分下詳述之。

(一) 哲學性的探尋

先賢聖哲的思想，是前人指引後輩導向完美生活的指南針，是導引人類依據理論觀點，建構屬於人類得以釋放與開展普世價值與人本意識的理想國之藍圖。筆者創作理念的思維的衍生與演變之脈絡，其形成的原因與條件，除第一章緒論與第二章學理基礎分別所提及，品質思考法之各種方式與康德美學思想的精髓，來思索世界空間觀的問題，以及人類創造地圖的根本原因，除地圖之為人類提供一個認識與理解世界的各種資訊之途徑，還能為人類遼闊的思想世界開闢另一層

²¹³ 路況著，*臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗*（臺北：文建會，2003），50。

²¹⁴ 路況著，*臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗*（臺北：文建會，2003），50。

²¹⁵ 路況著，*臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗*，50。

的意義與價值。

依老子對於世界建構，而開顯一個完整明確的地理環境構造，其生發展衍，必有一個超越、終極、內在的根據，此種根據，即世界得以建構的形而上原動力，特名之為「道」。²¹⁶接著來閱讀另一段：

自然充滿著無限的生機，是宇宙萬物生活及進化的指標；亦是人類生存的實際環境與狀態。藝術家們大多是自然的膜拜者，他們折服於宇宙萬物的組織架構；感嘆氣候陰晴冷暖的變化莫測；驚訝於生態的平衡秩序，不再空洞地透過那狹小的視野去尋求物體外在的真實；不再一味地追求色彩和光的科學分析，開始重新思考繪畫的本質——一個人內在的精神涵養，促使藝術家們不得不深入大自然界，仔細地去觀察瞭解它。儘管人的生存時空是這麼的渺小且微不足道，但唯有以短暫的生命來面對廣大無窮的宇宙萬物才能有所體悟。藉著創作之過程進行純粹繪畫空間（dimension picturale）的探索，這正是智慧的結晶、藝術傳播的成果。²¹⁷

筆者認為「道」構成世界，而這個道是人類思維的邏輯發展的整體形象，是人類先驗為它賦予系統性的意義，宇宙萬物所遵循的法則和秩序，亦是大自然以無形的作用與動力化成景觀空間變化的證明，而人類依據它的面貌再次以繪圖的方式具體呈現，藝術品與地圖以平視或俯視的不同角度將形象忠實紀錄，亦轉化為人類藝術與科學發展的基礎，「道」再次向吾人展現它繁複且奧妙的形象。

一個完整的人，對環境須具備的一些能力，一個整體的人，則是對生命本身的觀照。建立時間之流的生命地圖則是面對成長與死生，生命的面相是橫，時間之流是縱，慢慢發展出自己生命的樣貌，等於是在混沌的心田上印下這個地圖。

²¹⁶ 潘朝陽著，*心靈·空間·環境：人文主義的地理思想*（臺北：五南，2005），249。

²¹⁷ 中華民國後立體派畫會（華藝藝術網授權轉載），翁美娥撰，「後立體畫派的創作理念（三合一）」，2000。http://www.後立體派畫會.tw/index-BB04.html（2011年8月20日）。

²¹⁸筆者長期由自我去感知這個世界，對環境有所一定的認識能力，進而探索生命本身存在的使命與彰顯的意義，內心所形成的思想版圖，藝術表現行為可以驅使與引導，並將它具體呈現於客觀世界，展現心靈與意識交互作用活動的圖像。

（二）史地觀的闡述

翻閱世界地圖或荷據臺灣時期的古地圖，瀏覽每一個島嶼形狀的美感，吾等認為其蘊藏著無法形容美的感動之處²¹⁹，認識臺灣地理，亦是認識並看透臺灣人的本質；理解臺灣歷史，亦是理解臺灣人的性格。一連串的殖民文化入侵、掠奪、征服、威嚇、迫害等等作為，猶如臺灣人的心靈原鄉—臺灣，如樹狀般的河流而延伸的，那看似傷裂痕跡的美學。臺灣文化生態是由歷史與地理不斷堆積沉澱而成，一種詭譎的場域與氛圍交匯而成的文化大熔爐，歷經歐美主流文化經由傳播媒體與知識分子搬運到這塊土地上，強勢沖積與侵蝕，使得本土八〇年代所衍生的鄉愁思路與草根氣息因此消失，亦或消融於全球化的浪潮。

用臺灣的事實、史實，人、事、時、地、物去檢驗，以這些為背景、為題材，才能深入瞭解發生在臺灣的內涵…。²²⁰步隨學者專家勘查臺灣的歷史脈絡，追溯於史前時代，經過幾千年文明發展的洗禮，亦透過人類逐漸建立系統性的圖案與符號，加以數算及科學技術的輔助，以及伴隨著日新月異、不斷進步的科技機器，其古地圖至現今的 3D 地圖。²²¹人與空間關係非常密切，生活漸至文化面，都與環境產生微妙的互動與關聯。

臺灣三、四百年來替換了五、六個政權，導致臺灣的政策、文化等無法恆定

²¹⁸ 林谷芳、孫小寧著，*歸零*（臺北：橡實，2008），160。

²¹⁹ 筆者多次閱覽世界地點，用沉思的美感角度觀察，菲律賓、印尼的輪廓具有破碎之美，太平洋洲羣島嶼的形狀蘊含純淨之美，而日本群島的形狀具有狹長綿延之美，大不列顛的島形相當有古典之美，格陵蘭島的邊緣有種壯麗之美，在臺灣的形象則有文靜沉著之美。

²²⁰ 林季嫻著，*臺灣人地關係初探*（臺北：前衛，2007），181。

²²¹ 是由數位科技研發出一種軟體，可將平面地圖轉換為 365 度視角的立體地圖，可見到街景與人物的清晰面貌，如谷歌（google）網站所開放全視角地圖的網頁。

累積，加上高度變動的地體結構，迫使臺灣人發展出一套特殊的「慣性變化性格」以及「跳躍文化」，這部分並成爲臺灣文化的基調特質。²²²筆者認爲臺灣本身受到人們賦予扮演眾多不同的角色，諸如島嶼、海洋國家、東亞鏈帶的樞紐、四小龍之一、母親、土地、我們的島等等，藝術家在描述著臺灣大片寬廣雄偉、深遠遼闊的天地山川，悠遊探索森林田野的奧妙，如朝聖者般行旅之心，循著一條條如行雲流水的動轉，並通向至原始生命的終端處，讚頌、聆聽、冥想、凝視、釋放著生命顫動的節奏，纏綿糾結的意念，引領筆者至豐美的生命島嶼之幻景。

（三）跨域性的交會

筆者在本段主要探討地圖欣賞對自身藝術創作的影響，藝術家與外在世界的「交會」(encounter) 是羅洛·梅 (Rollo May, 1909-1994) ²²³的重要觀念之一，而每次交會都會產生新的「洞察」，每一次畫的都不一樣，都是新的，因爲它都表示一種新的洞察力。²²⁴筆者憶起在學院派畫室內，每回作畫時凝視模特兒，其凹凸的肌理和誘人的性器，讓畫家的目光瀏覽任一角落，測量其比例和尺寸，盡收眼底於畫作中，筆者將其幻想爲人體地圖，以俯瞰的角度從腳底游移至頭頂，如山脈的骨幹，如島嶼的肢體，如丘陵的乳房，如湖泊的子宮，如血管的河流，如平原的皮膚，讓豐富的想像力在創作過程的進行而游移，自由透過情感與思維得以釋放。

筆者尋尋覓覓，追求自我的創作理念，思索個人表現形式的邏輯演繹，展開內在的繪畫生命，發現人生原本就是一場不斷地尋找答案的旅程，每當找到答案，就明瞭到以前所遭遇過的問題亦由此釋疑，內在思辨的過程不斷地一步推一步往前，然藝術就如同巨大的山脈，浩瀚的海洋，無邊無際的疆界，永遠充滿種

²²² 林季嫻著，*臺灣人地關係初探*，182。

²²³ 美國著名存在主義人文心理學家，擔任過精神分析會會長，其文學的創作觀深受佛洛伊德和榮格的影響，出版具影響力的書籍有《愛與意志》、《創造的勇氣》等。見王溢嘉編著，*精神分析與文學*（臺北：野鵝，1994），75。

²²⁴ 王溢嘉編著，*精神分析與文學*，88。

種等待吾等去掘發的問題，但也會不時發現值得深入研究的問題，帶給筆者有機會深思對於生命遵循的規律法則。

筆者常以自身觀看思維，這兩個由外界反射的光線，描繪它的影像，到視覺神經即藝術的情感作用，並透過繪畫的技法，在畫布內只構成一形像。可由笛卡兒對於生理學之觀點看出端倪。筆者認為地圖與藝術在某種層面是可以互相詮釋，地景藝術與日本枯山水與庭園設計的手法不謀而合，其呈現蘊含濃濃的藝術哲理思維，以地圖為例深入思考，藍色的河流，是表徵筆者的心靈流轉，紅、褐色相間的屋瓦，是顯現筆者的內在熱情，青綠色的山脈，象徵筆者生命的核心思想，如此每一次凝視地圖，就如同進行著思緒沈澱與心靈治療的精神狀態下的無意識活動。

所謂創作的整體觀，或許是筆者創作所展現的風格較不易達至成熟的整體觀，但筆者強調的是，整體觀不代表一種風格的固定化和連貫性，亦不強求一種線條接連一種線條，形態和變化要統一，反而是對創作過程的核心思想，一種源自生活的態度。舉一例子，某位藝術家他看了一座山，優美又雄偉，但至第二天，他推翻前次的觀點，他指出那是具律動的稜線層次之峰巔，接著推翻，他很謹慎確定的嶺岳，隔天他走完整個山脈的一圈，他為達成「欲窮千里目，更上一層樓」，在他的意念中，他腦海裏描繪山的整體形象，已接近整個山的整體觀，時間覺知限縮他的印象衍展，空間感知能察覺他的心象架構，時間與空間本是相互影響，從這例子可以理解整體觀是包含各個思維觀看的過程，所結合起來的整體美感之經驗。

（四）人文觀的流轉

人是一種自我慾望及情感控制強烈的動物，在文明發展進程當中，人所感知的環境與空間，沒有了地圖，人類將會面對的是充滿不確定的世界，那會是一個毫無可以讓心靈與意識釋放出幻想與理想而成的黑暗世界。從政策到文化，沒有一個東西抓得久，因為找不到一個真正的始源，今天接納這個，明天接納那個，

一直在跳躍變化……，此乃臺灣的重大文化特徵之一。²²⁵由此筆者可看出臺灣亙古以來是個遺民與移民交織而成的島國，歷經墾拓、殖民、改造、終戰、建設、解嚴至民主自由一連串的建構、發展及深化的過程，由風俗傳統跨越文明現代，鄉紳的地位轉換菁英的角色，從高壓奴役到爭取獨立自由，而漸有本土意識之主體思想，亦影響至臺灣美術歷史的脈絡與本質，關注臺灣美術自日治以來至後現代的發展歷程，先民冒險犯難、勤勞力行的精神之火，源源不斷、延續傳承著，第一代的藝文工作者奮鬥與開拓，第二代的醞釀與爆發，第三代的綻放與燦爛至今，未來的一代代將接棒文化香火，向前行進開闢出一條屬於臺灣人的道路。

種族和環境不是懸在時間之外的東西，它們都是人們生活過、形塑過的時間，因此，也都是歷史情境。種族是個發展過程，處於無常、突變、和交換之中。地理環境雖然站在不可動搖的基盤上，卻仍容許修正和調整。²²⁶瀏覽臺灣每一個角落所積蘊內在的人文張力，筆者能感受其流露出其生命堅韌的呈現，以直觀與情感交融作用，將深處潛藏於腦海內的記憶不斷地掘挖與召喚，翻攪心靈深處內在舞動中的充沛能量，作為編織創作的素材，繪製出蘊含臺灣文化特色的導覽式圖像。

論及臺灣人的「苦悶」文化，其表現形式非常廣泛，有情感的、有思維的、有生活的，甚至是藝術家追尋自我創作潛在力量的陣痛過程，隨著人類在人生中不同的境遇而有不同的心境。族群時期同化紛擾的苦悶，強權時期資源掠奪的苦悶，殖民時期高壓統治的苦悶，戒嚴時期肅鬥氛圍的苦悶，孤立時期外交困境的苦悶，解嚴時期爭取人權的苦悶，民主時期過渡轉型的苦悶，乃至後現代全球化與本土化思維矛盾複雜的苦悶，當代功利主義競逐激烈的苦悶，甚至團塊世代在夾縫下渴求生存的苦悶，亦是臺灣歷史三百年來集體共有記憶的象徵，進而影響各個時代藝術家的生活與心靈，並融入創作風格的重要元素，筆者將苦悶呈現在臺灣人的表情變化，顯現於家園大地面貌，意喻臺灣人根植一種入境隨俗、隨遇

²²⁵ 林季嫻著，*臺灣人地關係初探*（臺北：前衛，2007），180-181。

²²⁶ 亨利·佛吉隆（Henri Focillon）著，吳玉成譯，*造形的生命*（臺北：田園城市，2001），148。

而安的觀念與心態。臺灣人由於苦悶歷史的遺傳，而有世界觀胸襟的培養，同時亦有擴展主體性的土地文化，如此臺灣的文化國力才能茁壯強大與永續成長。

（五）生命力的舒展

筆者在此特別提出的是，藝術家與一般網路程式設計者不同之處，是在同樣工作、遊戲或參與性質的互動行為中，藝術家蘊含的是獨特觀念的主張或提倡。繪畫與地圖同屬視覺性的圖像，不同的是繪畫是藝術家由主觀依不同的生活題材所表現，地圖則是地理學家依客觀現象所呈現的真實場域，隨著時代的發展，藝術家描繪地圖世界就不約而同朝向各自所要邁向的理想與目標，筆者認為，應從藝術的主觀認知與地圖的客觀學習，找出某種漸進融合的表現形式，於是從衛星地圖影像著手，從大地上可看出有秩序地排列條理的美，那幅景象觸動筆者的審美觀，而感染內在的心靈，也讓精神得以提升到涵養的層次，不斷地再一次次探尋並追溯美的河川源頭，耕耘浪漫情懷的想像。

當在一張紙張或畫布，首次描畫的東西是線條，但筆者強調無法苟同地圖的形式等於線條，易言之，它不應該照著自然的形象順服支撐，死板地且照著規律教條式的描繪，所以在筆者的藝術創作當中，它的形象必須是鮮活的，能蘊含著生命的本質，必須自由自在表現，手腕能靈活運用，心智亦靠直覺作用，將心靈內在的各種雜念與規則通通摒除，讓它如細水長流，讓它如狂馬奔馳，讓它如行雲流水，讓它如曲水流轉，毋須擔心設定的主題，更不去想任何足以干擾的雜念，腦部要清明放空，如此以來，一陣陣的激情過後，細看欣賞之下，美的感動就會由此而生。

三、創作內容的經營

鳥瞰圖所呈現之特殊效果，有如蒞臨山頂或乘熱氣球上俯瞰下的大地景象。…鳥瞰圖所呈現是鳥類飛翔時雙眼所見的立體地貌效果，起伏的大地、人文景

觀、生活藝術，頗具文化價值。²²⁷筆者風格是以簡單融入變化，作品構圖亦從簡要的，再融入思維的邏輯和演繹，漸進到繁複多樣的畫面形式。繪畫的邏輯，在於滿足心靈和視覺的喜悅，而非去複製一些事物。²²⁸筆者認為地球上的大千世界，繁豔多采的景觀容貌，猶如通過上帝巧妙運用創造的施展，而顯現予以人類觀看的抽象畫，讓人類的藝術世界得以滋生繁衍，綿延不絕。

地圖式的風景（cartographic landscape），以鳥瞰的方式從畫面頂部一直到底部展示世界，頗似因應各種景緻變化的舞台背景，一個自由而豐富的構架，滿足了掌握空間整體性的要求。²²⁹筆者認為地圖乃現實世界空間的縮繪，在方寸須間的地圖，以比例換算為標準依據，受限於視覺感官的因素，無法體會客觀空間之大，主觀空間卻是在畫面覺察，更神奇的是人們只要依據這張地圖所提供之各種訊息，就可以理解給予使用者合乎實際、影響頗為實用的知識。

筆者認為世界地圖可謂是全球的畫像，則臺灣圖像則是母體大地所指涉的象徵，以自身喻為地圖，其界限的互動、差異與游移，由此連結臺灣地圖與自身作品之間的關係，受克利繪畫形式表現的啓迪，主要以臺灣地圖為核心的題材，來展現其多樣的風格，以「臺灣山海經的意象論述」、「城鄉景觀風貌的心象論述」、「剖解地圖學的視覺符號」與「人地關係意識形態之窺探」四項分別陳述之。

（一）臺灣山海經的意象論述

大地表面瑰麗繁彩之地形景觀，觀察地景與地貌的特質，其蘊涵並傳達各種意喻與象徵背後的意義，再由地圖的不同面貌推想並分析成為各種情感的表現，以利豐富創作內容之意義，茲就各種景觀的類別容後分列闡釋之。

1. 森（叢）林

²²⁷ 魏德文等合著，*測量臺灣：日治時期繪製臺灣相關地圖，1895-1945*（臺北：南天，2008），214。

²²⁸ 劉其偉編著，*現代繪畫基本理論*（臺北：雄獅，1999），48。

²²⁹ 亨利·佛吉隆（Henri Focillon）著，吳玉成譯，*造形的生命*（臺北：田園城市，2001），88。

人類領土邊緣的標記，強烈象徵生命的循環，亦是變幻莫測，充滿危險和詭譎之地。清楚標示人類權力的極限，屬於大地之母的領土，一種陰性法則，代表進入潛意識的象徵旅程。²³⁰筆者認為森林是大地較明顯的毛髮，守護大地土石不受風雨的肆虐侵蝕以致流失，亦是原住民賴以維生的居住空間，寓有生機無限、力量豐沛之意，在本創作中多以密集性拍打法搭配各種深色系顏料表現之。

2. 沙漠或沙灘

人們只要站在土石流經過、惡地形或是海邊沙灘的地方，都能感受到猶如置身於荒涼又無生機的沙漠，為能俾利筆者創作便於採用之需要，沙漠代表殘酷的真实、嚴酷的掙扎，和惡劣的現實生活環境，卻能召喚旅者心靈的最深處，代表精神和肉體的試煉和挑戰，亦象徵深奧的智慧和啓蒙來源之處，養成完美、不偏不倚的正直態度。²³¹在作品的畫面上運用墨流法，沾以土黃色系顏料表現之。

3. 火山及熔岩

筆者認為火山意喻人類內在心靈的激昂與亢奮，溢出的岩漿翻絞洶湧，愈燒愈火紅，如同火紅的愛情，稍有失控就負荷過重，變成人類受到傷悲與哀痛交織的愛情煉獄。火山可視為獨立、死亡、能量、憤怒，及各個思想交會迸撞且流變融合的象徵，亦視為一種臺灣人的性格，民主運動或美術生態的特殊現象，正好說明了臺灣社會潛藏著足以讓媒體操控的「星火燎原、全面爆發」，人民的驚騷翻騰之動能與力量。

4. 山地（包含丘陵、臺地）

山象徵富有彈性、忠誠，代表陸地的美麗與力量，與純潔和清晰之意相連，同時亦象徵神聖之意，直達天際，帶給洞察力和廣泛的視野，山的高度為它帶來地位和權勢。²³²筆者認為，山岳予人一種具雄偉聳立、莊嚴壯觀的視覺形象、一種堅定與冷靜的性格，因為是山地，在大地最具明顯凹凸的圖案，人類所常見的

²³⁰ 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密* (臺北：日月文化，2009)，28。

²³¹ 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密* (臺北：日月文化，2009)，27、150。

²³² 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密*，30。

地景，諸河的發源地，從俯視的角度觀看山地有種褶皺和條紋的紋理特質，其象徵非常廣泛，有尊貴、巨大、堡壘、寶藏、父親…等。在創作過程以溝紋法表現等高線，亦或轉印法表現山脈的明暗層次。

筆者若以生活現象比喻，丘陵好比倒置的「碗」，臺地亦好比倒置的「盤」，眾多的碗盤疊置併排，形成凹陷、凸出的立體感，在繪畫用法為對比、明暗之表現，意喻日月陰陽之對立觀，亦或是表面下有一股暗潮洶湧、七情六慾的象徵，強烈象徵母性的地球力量²³³，技法則同前述所採用之技法表現。

5. 平原、三角洲

筆者認為平原、三角洲自古以來就成為人類文明發展高度集中的場域，亦是各個文化的匯聚流經之處、滋養萬物的搖籃與適合建構巨大的居住生活基地，通常平原、三角洲伴隨著河川，以「水」為核心擴充發展。河流沖積在時間與空間交互作用，造出大片廣袤平坦的三角洲及平原，賦予一片溫柔、富庶與和平的感覺，亦深藏著偉大母親的多產、豐收、勤勞、樸拙、堅韌與依靠的特質，亦帶給某種祖父母的故鄉印象。

6. 盆地

筆者認為盆地的特色是群山環繞，中間平坦，宛如開口向上的碗盤，有天然屏障的保護，風水絕佳，這些地方容易聚集高密度的人口，地靈人傑，文風鼎盛，亦象徵藏寶圖、聚寶盆的文化意涵，亦象徵女性的子宮、陰道。

7. 河谷、縱谷與峽谷

河谷是豐饒、被保護、被包容的地方，連結著千年以來最初的文明生活起源。河谷被周圍的丘陵和山群保護，不受當地氣候的直接侵襲，是個和平和資源豐富的地區。²³⁴在賦予河谷的象徵意義中，而是一個生命、新開始和穩定的發展，亦有繁殖力、庇護之地、好客、和平、豐富和安全。²³⁵

²³³ 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密* (臺北：日月文化，2009)，63。

²³⁴ 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密*，30。

²³⁵ 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密*，149。

8. 河川

河川的流動意味著時間的流逝，素有「時間之河」之稱，生命本身的典範，更是本質裏與生俱來的力量，亦是萬物源起的家鄉，不斷翻騰更新著，河川意象強烈聯想到渠道，逆流而上表示冒險，順流而下則表示逃離並展開新生活。²³⁶

筆者認為河川是人與土地之間的臍帶，母體與子民的連結，是大地養育人類最重要的資源，生命萬物之源頭，呈現生生不息的蓬勃氣象，更是在大自然界最神聖性的象徵，與蛇龍的形態相似，具誘引與追溯探源的好奇心，亦象徵遷移、繁衍與旺盛，標誌為河川的里程碑的「瀑布」，與噴泉池接近，象徵崇高情操、淨化。以臺灣河川的特色而言是窄短湍急，沿途景觀變化複雜，各有各的特色和優點，提供了各個場域衍生不同的人文景觀意象，催促鄉村城鎮的誕生與發展。在筆者畫作裏最常用的元素，均勻分佈於四周，亦或從左右上下貫穿越過，採滴流法以表現流動的紋理。

9. 湖泊、池塘及水庫

湖泊有神秘、夢幻、沉靜與智慧的象徵，湖面像一面鏡子，讓人類的心思沈澱其中。筆者採搖動基底法，以表現湖泊。

10. 海岸

海岸總是和愛情故事、和平、美麗脫離不了關係，充滿神祕和具有召喚力，本質是安全、馴服，代表美麗和慷慨的來源，亦代表性愛、和平、浪漫、沉靜、深思、退隱處。²³⁷筆者對海岸有一種浪潮拍擊、陽光普照的感覺，亦為人類明暗的界限。

11. 島嶼

難以想像臺灣這座叢爾小島或丸彈之地，卻容納壯麗雄偉的大地景緻，以及幾千年輝煌的歷史，逾 2,300 萬條生命的存在，所以在畫面中放置於臺灣地圖，讓觀者心靈生起一種看似不可思議的偉大、神聖、崇敬及愛護的氛圍。筆者認為

²³⁶ 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密* (臺北：日月文化，2009)，29。

²³⁷ 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密*，28、151。

島嶼就藝術形式來看，它可說是點線面的集合表現，放遠就變成點，近看就成爲面，與許多的點，或面的輪廓，可排列或單獨成一種線。

12. 海洋、海流²³⁸

象徵世界的子宮，萬物的起源，它的心情變化無常，甚至它的暴風雨使人致命，海洋的同義字是殘酷、多變和缺乏同情心，象徵永恆和無邊無際，亦覆蓋住隱藏在底下巨大且具摧毀性的黑色死亡力量，甚至是地獄本身。²³⁹「實的黑潮」孕育出珍貴的珊瑚礁和魚群豐碩的生態體系，造就茂密的林相和多樣生物，因此在海平面的上與下展現驚奇的威力。「虛的黑潮」則由五〇年代白色恐怖時期到1987年解嚴，一波波知識份子對自由的高度期許，前仆後繼地衝撞體制，影響了其後的民主進程和體制。²⁴⁰

筆者認爲海洋對臺灣而言是重要的保護性與隔絕性的藍色地帶，百川匯流的終點，才有寬宏與包涵的心胸，因四周環海且在接近太平洋西北方的核心位置，綿長的海岸是海洋的邊界，週邊海底是海洋的盆地，與大陸、菲律賓和分別接連臺灣、巴士海峽，亦是海上的水道，堪稱爲「海洋國家」之譽。

(二) 城鄉景觀風貌的心象論述

本段茲就「聚落」與「運輸」二項分別陳述。

1. 聚落

爲人類聚集共同生活的指涉，分「鄉村」及「城市」陳述之。

(1) 鄉村：鄉村蘊涵邊緣、純樸、親近、輕鬆的意象，亦象徵和平、純潔、限制、善良和無知的特質。²⁴¹風光明媚的鄉村蓄集生活的能量、感性

²³⁸ 指海水因密度差異或風力而產生的流動，又稱爲洋流。流經臺灣的黑潮是太平洋洋流系統的一環，爲全球第二大洋流，屬於溫暖性的海流，對氣候影響很大，形成優質的海上漁場。見林俊全著，*臺灣空中地理大教室*（臺北：貓頭鷹，2011），144、146。

²³⁹ 肯納（T.A.Kenner）著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密*（臺北：日月文化，2009），27、150。

²⁴⁰ 白靈、張燦文著，*被黑潮撞響的島嶼——綠島詩、畫、攝影集*（臺北：秀威，2011），5。

²⁴¹ 肯納（T.A.Kenner）著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密*，31。

的幾何形式，亦能透露出悠閒與享受的感覺。

(2) 城市：筆者認為某一城市的地圖乃是投射於地方記憶所凝聚的產物。宛如樹幹枝嵯岬狀的城市，正如同現代人內心複雜的情感與思維，充滿矛盾、掙扎的情緒，但亂中有序，又這個秩序是與生俱來的清純之善心，普遍追求美好的渴望，從這紋理中可觀看到一種自我沈穩、堅定的力量，是一幅豐形富色的圖像。

城市屬於人為景觀，代表世俗的力量、資源、機會、知識、溝通、邪惡、危險、詭計。²⁴²是由核心逐漸擴至圈外，如同好幾層的珍珠母將一粒微小的塵土變形為珍珠。一開始，城市即象徵機會、利益、神性、力量、安全感和知識，成了它象徵意義中重要的一環。取而代之的是交流、機會、噪音、野心、譏諷、邪惡和經驗…。也象徵迷人、神祕、危險、致命、探險、黑色類型的傳奇故事。²⁴³

筆者亦認為城市是個抽象性的場域、文明聚集的中心，城市彷彿著虛無、頹廢、險境、前衛、進步、發達、節奏、多元、嚴謹、理性、秩序與效率的幾何形式，可解讀為一種束縛、桎梏的意涵，或人際關係的秩序重建、和諧，高度的自我保護意識，框出人與人之間的容忍底限，技法表現則採畫刀交叉法。

2. 運輸

筆者認為幹線要道的表現形式廣泛，舉凡道路、鐵路、渠道、軌道、交流道、海路皆屬之，象徵蘊涵思路與情感的脈絡，有移動、效率、迅速與系統等特質。其中交流道有很多種不同的形態，如十字形、米字形與蝴蝶形等等，意喻人類的情結，亦或是密集的交流。地圖上以交通運輸要道所分割的面塊，象徵人的自我意識，線條亦為交通運輸要道的形式特色，象徵交流、隔閡及距離，面塊與線條的構成猶如人際關係的地圖。

²⁴² 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密* (臺北：日月文化，2009)，151。

²⁴³ 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密*，31。

（三）剖解地圖學的視覺符號

畢西·格魯克斯曼以希臘神話的伊卡魯斯²⁴⁴作為「地圖學」的原型。伊卡魯斯之眼就是製圖學之眼，一種人為想像的鳥眼，伊卡魯斯飛昇與跌落的神話原型象徵了「地圖學」慾望探索新世界的基本辯證張力。²⁴⁵…伊卡魯斯式的飛昇意志，極欲掙脫舊世界、舊體系的迷宮格局，向一個海闊天空的新世界，無限的擴張與延伸，這包含了一種重畫臺灣地圖的迫切慾望。所謂的「本土化」，就是要在世界座標中重畫臺灣地圖。²⁴⁶

在筆者的部分作品，有人指出圖形位置與實際有落差，其實臺灣島的輪廓是隨不同角度的觀看而旋轉，這個部分「強調」與實際完全不同，是經過自身構思的過程，是爲了滿足構圖上的需要，亦是自身在意念當中，爲創造獨特的地圖。另地圖界線的標誌具有隔離、輪廓、保護與捍衛的意味，周圍疆域的邊緣，宣示主權行使的作用。

筆者認爲飛昇正如代表一種觀看的方式，透視法是從空間當中的一個點呈現空間的景深視域（horizon）向遠方水平線無限延伸。…相對的「畫地圖」，高空鳥瞰觀點使世界變成一個球面，好像是在世界之外把世界當做是一整體來看。²⁴⁷

地圖學的投影學說，亦爲投射理論，繪圖師與藝術家的不同之處，在於客觀與主觀、真實與虛幻、匠師與創作者之差異。每當筆者赴至圖書館，翻閱厚重的紙本地圖或上網瀏覽衛星地圖時，舉目望去，可見它集合了千百種幾何的形態，條理分明、曲折彎曲的線條穿梭其中，森羅萬象、星羅棋布的符號散佈於介面的各處，和大小不一、具份量感的面塊排列置入，形狀和輪廓營造微妙的空間感。

前述已談至點、線、面這三種最基本的視覺元素，更是人類最易辨識的元素，

²⁴⁴ 伊卡魯斯以蠟與羽毛做成的飛行翼逃出迷宮，但因飛得太高，離太陽太近，翼上之蠟融化，墜海而死。見路況著，*臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗*（臺北：文建會，2003），50。

²⁴⁵ 路況著，*臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗*，50。

²⁴⁶ 路況著，*臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗*，50。

²⁴⁷ 路況著，*臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗*，51。

任何元素是被重新配置過，在抽象繪畫最為明顯突出。不過筆者細究自身風格，完成後偏向表現主義，透過自身創作理念與形式呈現形諸繪畫的方式，在過程中用繪畫式的地圖語言，從造形到色彩的轉變，因而表現出自身的風格走向。

（四）人地關係意識形態的窺探

從地圖的虛擬場域到人文主義的空間另一層次的意義，探索筆者源起於臺灣母體的集體潛意識，長期受到臺灣土地主體的命運共同體之觀念，根植於每個人內在的心靈，筆者是緣此於原因而自認為是臺灣土地的一分子，有一股難以割捨的感情，將筆者與臺灣母體連結在一起，易言之，每當臺灣發生哀鴻遍野、天地同悲的天災人禍時，怵目驚心、慘不忍睹的畫面閃入腦海裏。臺灣人受到這快速變動的、無常的、充滿危機的、隨時死亡的，變動地體、瘴厲之地，影響臺灣人的人格特徵。²⁴⁸筆者可感受到全是受傷與生病的臺灣母體，強烈的哀傷與苦痛，筆者無法以言喻的文字表達她刻骨銘心般的傷痕累累，只能以塗鴉方式描繪她是如何默默地承受人類的過度使用與無盡慾望。

在長期的習慣與調適之間，自我受到反覆壓抑和釋放，很快地可在快速變動過程裡，自然的釋放能量，如同臺灣的自然地體，所以，不時可以發現，臺灣人可以很快的習慣、依附並且溫馴地配合外來的力量，也能夠於短暫時間內，接受最新、最快的新奇事物，同時厭惡、捨棄感並可能很快的出現。²⁴⁹筆者亦由前述一段話來看，正如筆者於成長過程中所遭遇的種種衝擊和變化，且本身患有聽覺障礙，在吸收外界的多種訊息，思維和慣性亦伴隨與之不斷推翻、妥協與掙扎，視訊媒體強力且重複放送易記憶性的文字化的口號與標語，以及主流文化的強勢入侵，無法置身於外，由於筆者是道地的臺灣人，卻受人們莫名其妙誤解為非本國人，逐漸讓自我與外界築起著一道看不見的隔閡，每當外界給予一些命令規矩式和教條性的要求，足讓筆者產生一種無法適應的反抗和消極的意念，轉而求助

²⁴⁸ 林季嫻著，*臺灣人地關係初探*（臺北：前衛，2007），180。

²⁴⁹ 林季嫻著，*臺灣人地關係初探*，147。

於自我善惡的道德本質之對話，妥協與歧異之間的調和性無法結合，便驅動自我內在的幻覺儀式，即啟動自我情感的釋放系統，以平衡主觀與客觀的協調作用。

當時間受擠壓不足時，筆者時常為生活、工作、學業等等來回奔波，能停留喘息、優雅悠閒的時間不夠使用，偏好圓圓、橢圓形、方形面塊來代表各種抽象性意念的象徵，以便構築「地圖就是領土」²⁵⁰的幻想世界，發展成一種塗鴉方式，滿足筆者擁有虛擬版圖的想像，以宣洩內在的壓抑，寬窄與狹長之間微妙的張力引發筆者的發想，留下許多情感洩放的遺留物。

因為生存環境，往往塑造生存其上的民族的心靈，此心靈萌發之初，又往往藉宗教和神話的方式呈現出來。沙漠民族、田野民族、森林民族心中的鬼神精靈形象，自是大異其趣。²⁵¹筆者認為與榮格集體潛意識有不拍即合之呼應、共鳴。

臺灣是由外營力和內營力，亦分別為殖民化的和民主化，不斷地作用延續變化，成了我們後現代的一個鄉土認同的象徵。筆者客觀凝視現實世界，經由主觀描繪理想世界，完整呈現出一幅幅的地圖意象，傳達作品蘊含的詮釋和意義，蠢蠢欲動的板塊，象徵人心浮動不定、喜新厭舊與思變圖強的觀念是根基於殖民歷史而發展所養成。筆者還以充滿詩性、文學的構想，構築出一幅對臺灣生態運作的協調，更是一種人地相依、人地共榮的心靈綠活地圖。

筆者思考人與「地圖」的關係，認為藝術品是由「內營力」及「外營力」兩種作用造成，這裏所指涉的分別為情感作用與生活經驗，人類從生活中受到許多不同深刻的體驗，產生悲歡離合、甜酸苦辣的感情，藉由創作表現轉換成藝術品。

第三節 創作實踐的探研與施行

從理念組織至實踐創造，思考其呈現的形式，所需之媒材工具和技法的擇選運用，並套匯至創作過程種種實驗與嘗試是很重要的，創作可呈現藝術家從「無」

²⁵⁰ 肯納 (T.A.Kenner) 著，呂孟娟譯，*圖騰的秘密* (臺北：日月文化，2009)，28。

²⁵¹ 潘朝陽著，*心靈·空間·環境：人文主義的地理思想* (臺北：五南，2005)，339。

到「有」的一連串發展之歷程，顯現藝術家人格的養成、生活的背景、理念的落實，如同島嶼是歷經漫長的歲月，接受地質運動與作用的洗禮而自然生成，作品是一種由主觀精神的情移作用過渡轉化為客觀物質的創作表現進程之結果。

「形式」指的是藝術家所採用的表現原則、元素和技法，是從畫面和作品本身即可直接觀察到的視覺特性，不必再經由推理、考證或透過藝術家的自述，即可加以分析作品的事實。²⁵²

藝術在幫助藝術家瞭解世界和他自己，藝術家將他所瞭解的事物本質或真實，藉著藝術的形式表達出來，向人們的眼睛作一種視覺的呈現。²⁵³初次繪畫，輪廓形式隨自身意念而形成，非特定是指經過素描、速繪等前置作業精心設計，乃是由「心」與「腦」，亦為情感與思考來主導，有感動才會表達，有些藝術家在創作，是在靈感一來或是受到感動，頓時全心投入專注創作，甚至通宵一晚，奮力呈現自身的生命表徵，而本身則是受到感動或是靈感，從構圖素描，到粉彩草稿描繪，至油畫創作。

一、創作表現的媒材

不同的藝術理念、不同的時代，就會有不同的媒材與技法的表現方式，今日的藝術家於是在更多樣的媒材與技法中，選擇適合自己的方式，來創作與發展自己的風格。²⁵⁴藝術家和藝術之間的媒介—即為藝術創作的材料。藝術家賦予創作材料生命…。地理環境和自然資源直接地影響了創作材料的取得，以及材料的性質和差異性；其差異性，也引導、制約了各地的藝術特色和藝術創作方向與形式。²⁵⁵筆者在執行創作過程須期達「工欲善其事，必先利其器」之目的，對於目前使

²⁵² 劉思量著，*藝術心理學—藝術與創造*（臺北：藝術家，2004），65。

²⁵³ 劉思量著，*藝術心理學—藝術與創造*，40。

²⁵⁴ 邱子容著，*臺灣當代美術大系·議題篇：環境·生態*（臺北：文建會，2003），18。

²⁵⁵ 邱子容著，*臺灣當代美術大系·議題篇：環境·生態*，16-17。

用之媒材的種類與特性應有所認識與瞭解，茲就油畫及輔助等材料分列介述之。

(一) 油畫材料

依筆者目前所使用的油畫材料，採彙整之方式，茲列出如表 3-1。

表 3-1 筆者油畫材料一覽表

種類	廠牌或規格	說明或補充	備註
畫布	比利時仿麻 65%、比利時仿麻和臺灣仿麻等三種。	為作品之基底材，兼具機動性、保存性及應用性；目前使用尺寸有 10、15、30 及 50 號。	視創作需要而選擇不同的尺寸大小，技法實驗及構圖描繪則偏用 10 到 15 號。
畫筆	油畫筆、橡膠筆、水彩筆	水彩筆雖非油畫所用，但在已乾硬的厚塗層次塗敷時易流暢好用，惟有零星掉毛的狀況。	
油畫刀	有鋼鐵製及尼龍製兩種。	尼龍製油畫刀銳利處邊緣光滑，較不易刮傷畫布，是最頻繁使用的油畫工具。	
油畫輔助劑	麗可果釉	Liquiglaze 是非常棒的油彩輔助劑，柔軟、透明、凝膠狀，可混合油畫顏料，以增加顏料之流動性，快乾不易變黃。可增加顏料厚塗的效果，亦可利用 WEBER 稀釋液或是松節油調稀使用，畫完厚塗層亦可重覆作畫上色，本輔助劑使用前請搖一搖，加的量愈多乾的愈快。 ²⁵⁶	使用時須注意與顏料的混合比例，特別是在調底層顏料時，過多時乾得快，但堅硬的速度緩慢；相反地，過少時乾得慢，與前述堅硬度較無差別。
油畫顏料	廠牌廣泛不限，自由選用	大部分為 WINTON 牌，偶有添加 van Gogh 牌顏料。	剩餘顏料保留以混合灰色顏料另為他用。
溶劑	JHON SONE 或 ALLSMILE	有油繪調和油、胡桃油、亞麻仁油、稀釋劑、松節油精…等數種。	
油壺、洗筆	無特定廠牌，	通常畫筆洗淨後，常有殘餘已	

²⁵⁶ 引自包裝本輔助劑之容器外，標示上所刊載之介紹及用法。

筒	以壺、筒口邊緣寬敞為佳。	混合的輔助劑及顏料沈澱到底部，形成一片黏稠層，須時常擦拭清除為宜。	
筆洗液	ALLSMILE 或 Nontoxic Turpenoid Natural	以安全無毒、順暢靈活為主，須時常更換洗畫筆及油畫刀，俟呈現混濁後即汰換清除。	
調色盤		通常以小尺寸之畫布代替，用畢即刮除保留利用。	
凡尼斯	JHON SONE 或 ALLSMILE	補筆及描畫凡尼斯，俟作品放置風乾長時間再以塗佈保護之。	
拭筆布、牛皮紙	以耗舊布料及廢紙剪裁整理而成	用於清除油畫筆與輔助材料所滴沾之多餘顏料及洗筆液。	
木頭畫布夾	由筆者構想自創，委託製作畫框之廠商製造	為考量搬運安全與便利因素，市面上的畫布夾無法滿足筆者的需要，亦可防止灰塵黏附。	
畫架、折疊桌	由筆者構想，採購現成品組裝。	由於作畫空間的限制，必須有效善用空間。所以	

筆者整理製表

（二）輔助材料

筆者為增加並擴充技法的表現及豐富性，陸續加入海綿、吸管、筷子、碎片、牙刷、毛刷、探舌棒、尼龍刀叉或湯匙、塑膠膜（即為環保袋）、錫箔紙、紙膠帶、手指套、棉布、塑膠手套、鐵釘…等輔助素材應用，皆為筆者於生活使用後加以清潔整理存放，落實人類應有效節約利用資源之義務。

前述輔助材料在創作過程起初到結尾時，多用於頻繁密雜的技法表現，發揮輔助材料在畫面施作如刷、刮、擦、沾、印…等不同動作的表現，呈顯筆者展現赤心童真的精神作用，仿效大自然對於土地加諸各種變化之結果，延伸擴足油畫筆在技法表現力有未逮之處（見圖 3-13、3-14），油畫筆則是創作過程末了收尾

的關鍵材料，主要扮演細微修飾或補強色彩的角色。

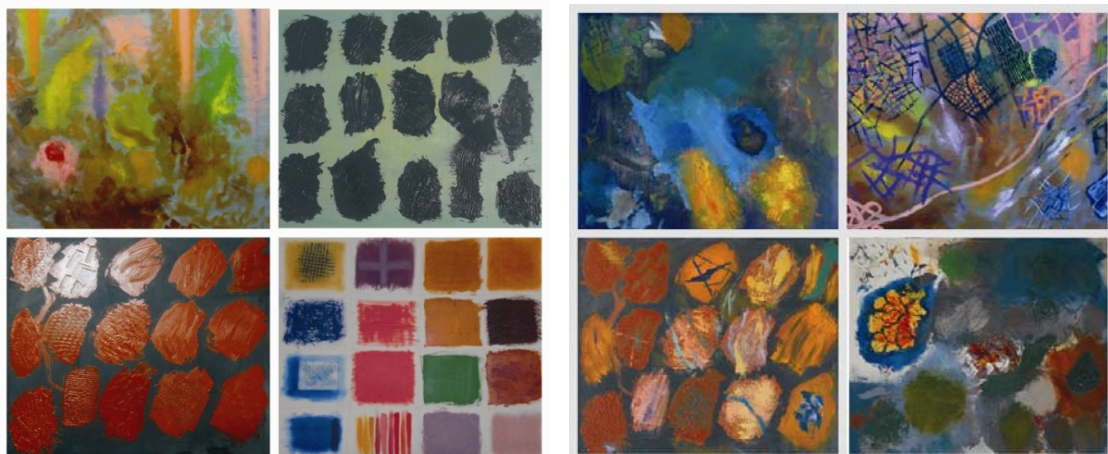


圖 3-13 蔡慶麟，基礎技法之呈現

圖 3-14 蔡慶麟，變化技法之表現

作為一位藝術家，特別是專精於油畫的畫家，對於油畫材料的性質與用法的注意，以提高日後作品的維護狀況，必須瞭解透徹到熟練，一旦遭遇到維護不當的嚴重情形，於筆者而言都是一項沈重的負擔和不可避諱的責任。筆者常在畫室力行清潔工作，以保持作畫環境達到微量灰塵的狀態，進而有助畫作的畫面免受灰塵的影響，亦對技法表現而言較為運用自如、得心應手。

二、技法變化的實驗

技法是隨個人的經驗歷程以成立的。技法的運用價值是在於為了達到目的的手段，並將媒材運用的過程軌跡記錄下來，亦表現媒材運用之實驗與嘗試，換言之，就在於表達作者的思想，故為了表現作者的思想、就以經驗為基礎來創造出適合於其思想表現的技法。²⁵⁷筆者由於就讀高職廣告設計科及大學美術學系，經過長達七年專業基礎技術的培育養成訓練，所以對創作過程表現有一定程度干擾的影響，其保守規矩的心態不時濃厚復萌，造成創作表現突破的瓶頸與障礙，經指導教授發現情形，勸導並鼓勵採取大膽表現之作法，勇於捨棄傳統技法，需再

²⁵⁷ 朴先圭著，*繪畫思想與造形理論*（臺北：新形象，1989），25。

尋求思考繪畫表現的獨特技法。

筆者認為繪畫技法可分為數千種人類心智與手腳結合之自由運作的表現形式，並結合妥善適當的表現媒材，創作變化方法的運用是依據創作者不斷地探究技法的可能性，筆觸隨手腕力道的輕重度而有不同繪畫的風格，藉由這樣的方式以求挑戰自我能力，超越自我侷限，甚至是一種突破自我的思想表現。

筆者於起初創作過程中，以碩士班一年級的報告作業紀錄為摸索與發展之創作表現基礎，從珊瑚湖潭至魚塢池塘為素材應用等習作，採用行動研究法的實驗步驟，從一連串等不同的實驗技法，以驗證自我表現能力的程度，2010年以「山、水、海、田、湖」意象元素之習作（如圖 3-15），將內在的意念與構想大致描繪如實記錄，並於碩士班一年級之第一學期分階段報告說明，以利探究筆者內心對於圖像結構具體呈現的輪廓，瞭解相關表現技法流程的程度，獲致前述作為改善方法的目標與方向，以下就改善方法分為「前置作業之準備」、「基礎技法之呈現」與「變化技法之表現」等列後闡釋。



圖 3-15 蔡慶麟，「山、水、海、田、湖」意象元素之習作

（一）前置作業之準備

筆者於每件作品的製作方式，會事先構思作品的內容與形式，通常主以藍、黑色鋼珠筆速繪，並上網搜尋相關地圖資料，再調整色層以做為搭配，以為引導創作進度與執行之準備，材料方面將已完成灰色打底的比利時仿麻畫布，備以油畫顏料、松節油等核心材料，輔以前述所提及之輔助材料，後續將述及依創作過程情形視畫面效果，逐漸使畫面紋理和色彩運用趨向筆者內心所期望的效果。茲

就有色打底、底稿描繪和準備材料等步驟說明：

1. 有色打底：以灰色系為主，最底層以 8：2 的比例，分別松節油和深灰色顏料攪拌塗佈，乾後再以亞麻仁油或調和油，調拌灰色系顏料層層覆蓋為主，如有特殊效果需求改以其他主色調替代。
2. 底稿描繪：方格或分格描圖法、剪裁遮印法、直覺法等描繪草圖。
3. 準備材料：油畫材料及輔助材料的安排與置放。

（二）基礎技法之呈現

為能拓展油畫顏料的發揮功用，提高其特性與表現的極限效果，將之運用到畫面上，筆者以不同技法來測試，觀察其發展變化，並不斷地調整與補強。

1. 形塑紋理：在施作有色打底之畫布，將傳統畫刀或尼龍質畫刀沾粘廢棄顏料，以拓印拍打法、厚塗法在塗佈處拍打及堆疊，弄出凹凸粗細，乾後再補強顏料的塗抹，以利後續繪製不同紋理的形式。
2. 色彩變化：將色彩層次進一步分析，依照個人色彩運用的經驗，例如深綠色以紅色替代，深藍色以褐色、鉛黃色替代，淺黑色以淺藍色替代，營造更富情感的色調層次。

此基礎技法須多勤加練習和觀察，以利推測變化技法的預期效果，若未紮實堅定，冒然往上發展，恐有增添不確定的困惑，甚至有不穩定的風險，讓前次行動付諸東流、崩壞潰敗，導致偏離了預期的方向與目的，必須一步步踏實紮根，期從技法應用鑽研驗證結果，以利取得良好的進展。



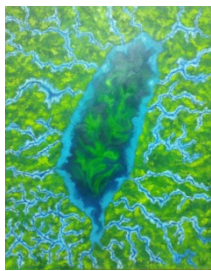
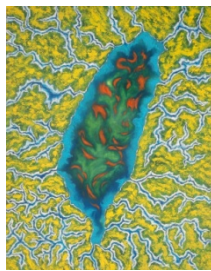



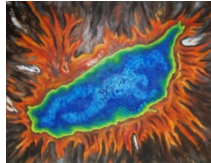
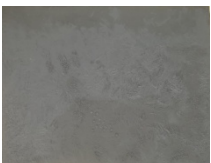



（三）變化技法之表現

調和或堆疊無色及有色顏料可謂是一種技法，亦要辨別色彩與另一色彩交融混雜、攪拌及潑灑後結合後的新色彩，它的價值在於使畫面呈現出炫豔及靈活的變化，此階段，即在碩士班二年級期間的技法，較前一階段更為複雜，不論是擦、皴、拓、塗、染、印…等的表現效果，配色方面須思考慎選，持續臻至創作表現

趨於成熟。

為使瞭解作品創作從無到有的過程變化，筆者舉出 3 張代表作品，提供創作流程步驟解說記錄以為理解，在此剖析此方法或原理，分辨其差異性。茲就選出《臺灣地圖第一號》、《臺灣地圖第十一號》和《臺灣地圖第十三號》，製作（表 3-2）如下：

表 3-2 《臺灣地圖第一、十一和十三號》創作流程步驟解說表

編號	A	B	C	D
臺灣地圖 第一號				
臺灣地圖 第十一號				
臺灣地圖 第十三號				

筆者總結前述所提三項階段之心得，雖受現代抽象表現藝術豐富的畫風影響，但須小心避免「舊酒裝新瓶」的影響，缺乏一種具有創造性的氣息，即全盤接收他人的特色移植於自我表現形式的架構。若要具備一枝獨秀的氣勢，應萃取前輩大師繪畫技法的精髓，須追尋屬於自己的方向和目標，否則易淪流於呆板、亦無法表現強烈個人風格特色的影子而已。

每一個創造都意味舊有的秩序即將瓦解，因此，藝術家在創造時，除了「喜悅」外，還經常有「罪惡感」，就像愛德加·竇嘉²⁵⁸（Edgar Degas, 1834-1917）

²⁵⁸ 為法國的印象派畫家之一，亦為雕塑家，以舞者為創作主要題材之一。

所說的：「每一個畫家在畫畫時，心裏的感覺就跟一個罪犯在犯罪時的感覺一樣。」

259

三、自身繪畫的思維和情緒之流變與轉折

研究時筆者對地圖所引起的欣賞與情感，藉由簡單的描繪山水大地的特色，俟滿足所需要的構圖，再轉移到畫面上，進一步發展與演繹，延續這個觀念來發展，筆者以外觀和自省兩方面來構思創作呈現的風格與樣貌，籍由地圖表現之本質元素與特色，再由筆者觀看作品歸納其中的概念解析與描述，將之具體化為創作動力源泉，以取得自身獨特之風格。有關於表現技法，作者採用單純之畫法，將磨合至成為屬於自身的風格，用客觀的去審視影像地圖的美，從摹仿內化為內在的心象，即為主觀的我。從水墨畫到西畫的技法，用自身理念以筆揮出構圖。

當要創作時，腦海浮現一種圖象，藉由媒材與技法來表現，以一種較肯定的直覺作畫，就會想到作品會變成原本的構圖，但畫了一半，在創作過程時會停留片刻，凝視著未完成的作品，突然閃出更多的想法，想要改變原本構圖，不過要改掉原本構圖，相對地會花更多時間，這是畫者頓時陷入兩難，後無退路的困境，硬生生的遇上瓶頸。

這時候創作當中會不斷遇到作畫心態和方法技巧的問題，就必須要設法面對並尋求處理解決之道，是每個畫家創作的必經歷程，在繪畫過程當中，其心態的變化是最為重要，那麼，如同修行者打禪或者開啓能入畫的音樂，讓自身心緒沈澱昇華，越是焦躁不安與忐忑擔憂的情緒，都是影響畫作的形成極為重要的因素，筆者認為，不妨將此情形看待為情感淨化的作用，愈是對正進行中的作品有強烈敏銳的反應，代表作品碰到瓶頸與阻礙，畫作裏的某部分極不搭調或不夠和諧，是需要筆者投入更多的思考加以克服。

²⁵⁹ 王溢嘉編著，*精神分析與文學*（臺北：野鵝，1994），88。

每當創作至相當的時間，該是反省與整理的時間，對所創作表現之作品仔細觀察，並回想繪畫進程之問題與解決經過，歸納心得，加以改進的方法，同時亦提升自身繪畫的意志，對照已提出的觀點理論，俾使研擬下一步的作法與構想。

有色打底是在進入核心創作之前，必做的心靈淨化儀式，即自客體的外界轉入內心的主體，排除世間的紛擾和雜念，筆者每往容易焦躁竄動，有色打底可以盡情塗抹，由畫面底層的顏料或其他媒材固著黏附想像某種地理的斷層、沈積、擠壓作用，暫時停止構圖配色等進階思維，沈澱有助於筆者緩緩地把雜念放下來，讓自我追逐遊戲的慾望佔據，讓身心都能瀟灑沈浸在創作世界裏。在繪製《臺灣地圖第三號》(圖 3-16)時，經教授指導後，發現自己往往是從細部開始描繪，作品呈顯較為平面性，無法表現其推積疊置的紋理層次，作風容易謹慎保守，此時必須設法大膽改變技法，經過深入思考之後，與其勉強改變傳統技法之質性，不如採取較為自由富變化的自動性技法，一來可以發揮自己在學習過程所學到的美工設計之技能，和自幼所養成之繪畫技巧的質性，二來亦免除易陷在這節骨點一直打轉而無法突破瓶頸之窘境，並把握持續不斷向前邁進的機會。

筆者通常在創作時，所繪製的草稿，其構圖是在心智受到一種感動的、偶發的、靈感的情況下，但絕不是在完成後的定稿結果，還要接受過程當中不斷地反復檢驗、測試，隨著時間的流逝，內心一段段的沈思和默想，專注在畫面中，觀察它產生到發展的變化，產生的想法都會遷移而變動主觀意念的導向，一直等到最後的一道程序，才能宣佈決定完成的時刻，所以筆者認為藝術就是要讓它自然地去創造來形成，減少人爲目的企圖之指涉，發現新的思想和觀點，藝術沒有所謂的死亡，亦沒有終結點，而且是有實實在在的生命。



圖 3-16 蔡慶麟，《臺灣地圖第三號》，油畫、畫布，116cm × 91cm，2011 年。

第四章 作品分析

筆者本創作研究共完成 11 幅油畫作品，如表 4-1 所列。在本章以文學的、哲學性、藝術性、地理性、歷史性、物理性、生態性等多元的角度觀看臺灣地圖，依據過程發展分爲「寫實地圖」和「非寫實地圖」系列。

「寫實地圖」與「非寫實地圖」，亦從外、內在所投射之形式呈現而區分，前者是從客觀世界觀看吾人家園的輪廓，經由直覺描繪出的類具象藝術；後者亦由內心感受的洞察微觀，所形成之類抽象藝術。

表 4-1 「臺灣地圖」作品目錄表

作 品 名 稱	創作年代	媒 材	尺 寸	編 號
臺灣地圖第一號	2011	油彩、畫布	116.5cm × 90.5cm	圖 4-1-1
臺灣地圖第二號	2011	油彩、畫布	116.5cm × 90.5cm	圖 4-1-2
臺灣地圖第五號	2011	油彩、畫布	116.5cm × 90.5cm	圖 4-1-3
臺灣地圖第六號	2011	油彩、畫布	116.5cm × 90.5cm	圖 4-1-4
臺灣地圖第七號	2012	油彩、畫布	91cm × 65cm	圖 4-1-5
臺灣地圖第八號	2012	油彩、畫布	116.5cm × 90.5cm	圖 4-1-6
臺灣地圖第九號	2012	油彩、畫布	116.5cm × 90.5cm	圖 4-2-7
臺灣地圖第十號	2012	油彩、畫布	116.5cm × 90.5cm	圖 4-2-8
臺灣地圖第十一號	2012	油彩、畫布	116.5cm × 90.5cm	圖 4-2-9
臺灣地圖第十二號	2012	油彩、畫布	116.5cm × 90.5cm	圖 4-2-10
臺灣地圖第十三號	2012	油彩、畫布	116.5cm × 90.5cm	圖 4-2-11

本創作論述分爲寫實地圖系列及非寫實地圖系列，由第一節至第二節分別敘

述如下。

第一節 寫實地圖系列

寫實地圖系列是筆者創作發展的重要階段，臺灣地圖不僅僅單純為常見於書坊網站所呈現的真實地圖，將其運用於創作題材的主要元素，隨著觀看的角度或看法，自遠拉近、由淺入深而有所差異，是過渡至下一節「非寫實地圖系列」的基礎。

依自身觀察當代臺灣文化現象的主觀感覺，從中衍生出筆者成長經驗與思維觀點，來呈現創作畫面與實際相反、落差甚大的圖像，顛覆視覺上的固定、制約的印象，回顧過去和現在，不論是文化或社會的記憶、政經或生態的紀錄，在作品當中交匯成的發展結果，反射出本土主體的某一種文化意象。

基於這樣的想法下創作出此系列作品，又分為《臺灣地圖第一號》、《臺灣地圖第二號》、《臺灣地圖第五號》、《臺灣地圖第六號》、《臺灣地圖第七號》、《臺灣地圖第八號》等共 6 幅，詳述如後。

作品一、臺灣地圖第一號

年代：2011 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：116.5cm × 90.5cm

（一）主題意涵：

為詮釋本身對於臺灣地理的觀察角度，逆向現實制約之客觀形象，表現其創造新山河的形態，從河源、湖泊流至大海，山脈及丘陵疊起聳立，交匯發展，呈顯水文是流動的，山脈也是運動的，而中間橘紅色的熔岩，顯示出臺灣島基為板塊擠壓、扭轉作用而成，歷經滄海桑田的變遷，地貌底層下的變化卻是不斷地在運轉著。

此畫作為筆者營造而成的夢幻湖灣，輪廓外圍明亮、鮮豔的色彩，內部卻似翻滾燃燒的火山，意喻臺灣人的性格普遍是表裏不一，外冷內熱，表面上八面玲瓏，左右逢源，而心裏上卻是熊熊烈火，愛恨分明，喜怒不形於色，亦暗示遍體鱗傷的血滴，臺灣人是全世界最會壓抑情緒、沉默不語的民族，這是歷經長期殖民化後的後天遺傳，走過至今為止仍不甚成熟的民主時代，潛藏深植於每一位臺灣人心靈的基因，但筆者無法克制對於情緒上宣洩的衝動，咆哮和怒吼的本能亦猶如火山似隨時爆發，為能轉換心境，只能藉由這樣創作方式表達筆者真實的感受。

（二）形式剖析：

本作品是反思自身所見東、西方之山水畫或風景畫的佈局和表現，橫看成峰側成嶺，由平行的視角轉為俯瞰的角度，原本狹窄的視野變得更為寬廣，以放射狀的藍色水帶和焦點式的點狀紅色，予人一種強烈色彩布局配置的視覺效果，形成的臺灣輪廓線條，使得人們感受現今所處的土地似曾存在的真實性。

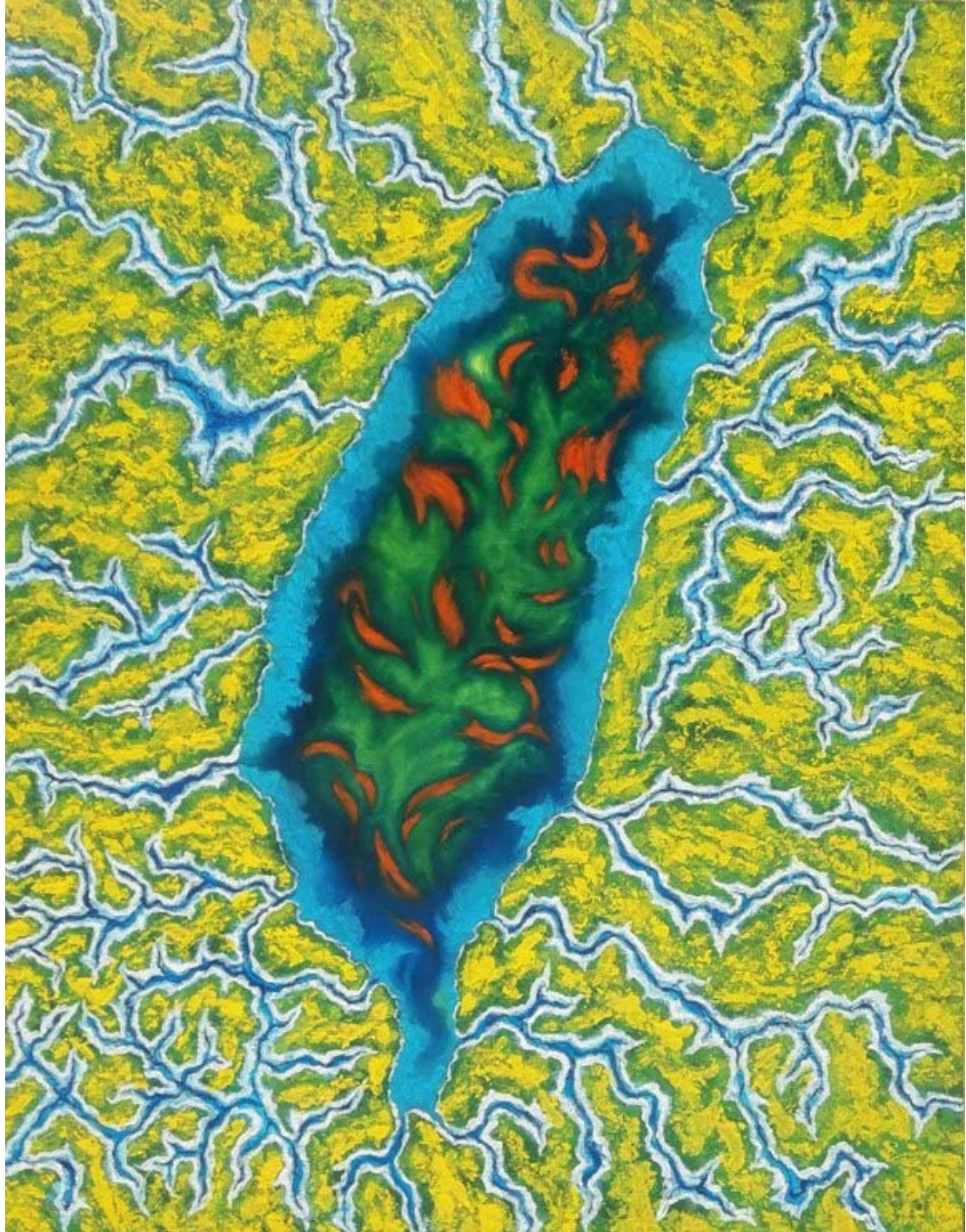


圖 4-1-1 蔡慶麟，《臺灣地圖第一號》，油彩、畫布，116.5cm × 90.5cm，2011 年。

作品二、臺灣地圖第二號

年代：2011 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：116.5cm × 90.5cm

（一）主題意涵：

觀看臺灣西部的廣闊平原，讓人易聯想到星羅棋布的農村、翠綠金黃的稻田印象，這件作品在地圖所觀察來的不同的線條，不同的顏色，讓畫者可從傳統到現代的平原，滄海桑田的變化，去感受到我們這塊土地糾結著過去的開拓、殖民、改革至今的發展等階段變遷，以內心的情感與思想，用媒介刻劃人類活動的軌跡與發展，也是承載著滋養萬物生命的依附與所在、使命的痕跡，讓它呈現出一種流動、吹拂、方向的感覺。臺灣相似蕃薯、游魚、米粒、紡錘之形，以啟發筆者為主題創作之動機，並以地圖為畫布，以地貌為顏料，構成不同的內容，也襯托出特有勤勞、樸拙及堅韌的氣質。

（二）形式剖析：

本作品受蒙德里安成熟期之畫作風格影響，取其輕快明朗的色彩，精心安排的布局之觀念，運用自身所學之繪畫技藝，再將其空間的尺度轉換為抽象的形式描繪，趨向色彩與純粹造形的形體去發展具空間性的抽象圖案。

並以當代主流繪畫形式－油畫為作品表現之媒介，其間暖色、中間色、寒色控制比例約在 5、3、1，由彩度高到低，才能讓色彩顯得飽滿暖和、跳躍活潑的視覺效果。



圖 4-1-2 蔡慶麟，《臺灣地圖第二號》，油彩、畫布，116.5cm × 90.5cm，2011 年。

作品三、臺灣地圖第五號

年代：2011 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：116.5cm × 90.5cm

（一）主題意涵：

以遠古洪水和硫磺之神話傳說為發想，到臺灣孕育著浮現似人的生命，意喻地球形成時是由燃燒和冷卻兩種交互作用而誕生，亦由殖民剝削和民主自由交融而建構的歷史，艱辛而成長，臺灣的環境天然優美，堪稱是上帝賜予神聖的禮物，而臺灣人就是不斷吸取日月天地之精華，卻漸由各種名與利之誘惑而蒙蔽，鎖在藍色塊面的桎梏下，憂鬱症已成為臺灣人不可避免的文明病，是瑰麗的生命？還是趨向凋零的死亡呢？恐怕只有臺灣人的心裏最清楚罷了。

（二）形式剖析：

筆者為顛倒臺灣地圖，給予不同於現實的角度觀看，並置於半抽象之人形，置於圖形之內，按安海姆之圖地閉鎖之理論，予人感受其堅實而密封的視覺效果。為避免單調呆板，採放射狀之火花，緩和氛圍，表現一種接近於和諧。另左上方的粗獷線條，是筆者多次觀察此作品，感覺過於單調而無變化，使畫面較不安定，之後添加一條深藍色的線，以與輪廓邊緣的黃線相呼應。



圖 4-1-3 蔡慶麟，《臺灣地圖第五號》，油彩、畫布，116.5cm × 90.5cm，2011 年。

作品四、臺灣地圖第六號

年代：2011 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：116.5cm × 90.5cm

（一）主題意涵：

筆者在臺灣地圖內以俯瞰角度的大小島嶼排列成人形，塑造出一個形似驍勇善戰的原始族人，表徵臺灣有原住民族居住在臺灣山脈間的大小部落，象徵自由的藍白色大地生活，但周圍著有不同的山脈環繞著，是意喻無形的強大權勢民族站在旁邊環伺覬覦，文明吞噬原始，陰影侵蝕純樸，影射出現今普遍原住民族等弱勢族群的無奈，而淪為文化次等公民的悲哀現象。

（二）形式剖析：

筆者為反轉臺灣地圖，頭部在下，尾部在上，有種頭重腳輕的感覺，是表現沈淪向下的態勢，並在周圍置山脈於臺灣地圖之外，予人感受其堅實密封的視覺效果，營造出坐井觀天、固步自封的氛圍，另用偏重藍綠色系等寒色，給人產生一種壓力沈重的感覺。



圖 4-1-4 蔡慶麟，《臺灣地圖第六號》，油彩、畫布，116.5cm × 90.5cm，2011 年。

作品五、臺灣地圖第七號

年代：2012 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：91cm × 65cm

（一）主題意涵：

該作品說明早期至今的臺灣，仍是以貿易外銷為立國方針與政策，亦是支撐主要經濟之一，由古運河逐漸淤積至現代化港口的擴建，與世界連結國際貿易線，所形成綿密龐雜、條理有序的超級動脈，佈滿臺灣島的角落，構成其內在的旺盛、勤奮及進取的經濟生命力。

曾幾何時，在經過資金外移及向西傾斜的巨大浪潮不斷地衝擊，「臺灣奇蹟」的金字招牌悄悄褪色，外匯大國的光環將不再永續，那段繁華輝煌的歲月永不復返，留下的是虛有其表，選舉式口號的夢幻色彩及慾望氾濫，鎖國與開國思維的拉扯拔河，讓國家與人民付出更多的代價，反思其背後的意義，吾等立身安命的土地到底喪失的是什麼？刻苦勤勞所創造的經濟果實？還是犧牲生態環境換取國民的生活富足呢？還是失去了可以航向更穩定更長遠、亦具有未來性的願景與目標呢？

（二）形式剖析：

筆者參考荷殖臺灣時期熱蘭遮城的地圖，看似兩手合圍或作揖的姿勢，中間嵌入臺灣地圖輪廓之形，以雕鏤曲折有致之堤岸線條，著以橘、黃色系顏料，其餘為青、藍色系，以刀筆採用薄塗法敷蓋，在逐步接近完成時，可以調整局部色調，亦突顯其色彩之對比性。按安海姆之視覺心理分析，有如寶貝抱在懷裏，小心地呵護，下半部比上半部感覺較薄，似有搖搖欲墜之危險，以回應主題意涵之疑慮。



圖 4-1-5 蔡慶麟，《臺灣地圖第七號》，油彩、畫布，91cm × 65cm，2012 年。

作品六、臺灣地圖第八號

年代：2012 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：116.5cm × 90.5cm

（一）主題意涵：

筆者所描繪的臺灣地圖，在圖書館瀏覽一張張泛黃溫柔的臺灣百年老地圖，隱約透露發思古之幽情，密密麻麻的符號傳達它忠實的紀錄與書寫，還有它平凡和溫情的圖象，張張都是臺灣歷史不可分割的故事，值得人們細細品味，遙想著當時文化的大脈動。

這張作品是在本文創作最寫實性的臺灣地圖，筆者除臨摹古地圖之外，開始嘗試用油畫這種西方主流的繪畫材料，將它稚拙的面貌忠實傳達，同時突顯立體的效果，河流和島嶼表現襯托它內在的豐富，也將經緯線和古航線用虛線描繪，是強權國家統治工具的重要象徵，讓它在視覺上彷彿坐進了時光機，盡情遨遊與觀賞，而且筆者如願圓了一回地圖師之夢。

（二）形式剖析：

將臺灣地圖的輪廓逆時針旋轉至 90 度，是依安海姆的視覺心理學角度，使它看似獲得一種平衡感的協調，若不旋轉的則會造成它在視覺上，無法使人感到安心，島的上方呈水平線，向東傾斜約為 20 度，下方亦呈曲線，右邊彎度較狹，以支撐尾部，筆者認為與一般臺灣地圖的角度實為不同，是為求取它在東、西方美學上的平衡，因此清治時期的臺灣地圖採用此法，線條優美且百看不厭。

色彩上以米白色為底，綠、黃色系為主要顏色，為了避免過於單調，最高層次以米白色的虛線交錯盤踞，以求整體感，下方呈帶狀的諸多暗點，不須照實際拉長接近左右兩邊，使得畫面更有穩固感。



圖 4-1-6 蔡慶麟，《臺灣地圖第八號》，油彩、畫布，116.5cm × 90.5cm，2012 年。

第二節 非寫實地圖系列

本節作品系列的創作理念，筆者認為客觀世界所呈現的美感實體，亦是臺灣地圖的真實與自然的面貌，經過內心所感受而投射出的主觀意象，卻是饒富多元具變化，藉由局部切割、比例放大、輪廓變形、重組結合等繪畫手法，以灰色顏料的堆積與有色顏料的塗敷，在畫面上形塑出強烈的色彩與紋理表現，脫離實際到幻覺，似幻似真的「非寫實」現象，滿足人類與生俱來的幻想力所釋放的快感。

筆者基於此理念，創作非寫實地圖的系列作品，分為《臺灣地圖第九號》、《臺灣地圖第十號》、《臺灣地圖第十一號》、《臺灣地圖第十二號》、《臺灣地圖第十三號》等共 5 幅，茲就其主題意涵與形式剖析，詳述如後。

作品七、臺灣地圖第九號

年代：2012 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：116.5cm × 90.5cm

（一）主題意涵：

畫面中筆者描寫行路朝聖的旅人在山的那一頭，俯瞰那片未知的遼闊界域，以一種繪圖師的心靈視覺描畫它的虛幻景觀。那位旅人娓娓道來：「遼闊的綠黃色相間的大地，大小湖泊散落四處，還有數個大小島嶼漂浮在國境之南，蜿蜒的河流，與出海口相連接，看似沼澤或沙洲的人形，靈氣地盤據中央，向我們展示著張牙舞爪、盤根錯節的本面目……。」

筆著向來喜愛畫著不同的河流形狀，將「河流」轉化為「水」的意象，象徵自身生命的成長過程與經驗，也象徵生命共同體的源遠流長，相依為命之根，但水能載舟、亦能覆舟；溫靜如蛇，暴戾如龍，是人類集體潛意識，長久愛憎之巨大心結，筆者用盡心思將兩者結合，並將其本性忠實傳達，喻意提醒世人要對大自然的現象須存有順應敬畏之心，並抑制馴服剝削之慾求。

（二）形式剖析：

筆者參考基隆地區及濁水溪流域的地圖，前者旋轉 180 度，後者則擷取下游部分加以放大，不按照實際輪廓，而用速寫的手法，結合筆者無意識的描繪而成，底層事前以大量灰色顏料逐層往上堆積鏤雕，畫面由中間至下面以小幅度塑造出凹凸之紋理，讓筆者可以盡情以油畫及水彩筆調有色顏料塗敷，大片深綠色穿梭土黃色及淺綠色，中間淡藍色，下面為深藍色，以使畫面在視覺上較有穩固感，易集中焦點之效果，周圍不致於暗黑，反凸顯生動閃爍，以利取得勻稱與協調。



圖 4-2-7 蔡慶麟，《臺灣地圖第九號》，油彩、畫布，116.5cm × 90.5cm，2012 年。

作品八、臺灣地圖第十號

年代：2012 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：116.5cm × 90.5cm

（一）主題意涵：

筆者心中的島嶼面貌不同於一般的臺灣地圖，它是富含生命的實在，臺灣人的心靈版圖，藝術家用一種神遊俯察的角度，漫漫地瀏覽所能見到的角落，窺視著島嶼色彩種種動人的生命圖紋，每一種面塊、每一種線條、每一種點狀，佈局在畫面中任一方位，都有它背後不同象徵的意義。

「民主之流」——一條細長的白色線條，自右向左穿過，意喻民主自由之浪潮，是網絡工具的象徵物，意圖突破同是網格狀的城市和鄉村，不過人一旦走出物體之外，最終得回到這個網內，種種生活和工作為展現出天羅地網的氣勢，把人們網住其中，在自身施予綑綁、束縛、羈絆、掙扎和疲憊等，嚴然成為永久網民，內在世界的複雜與孤寂，然而這網子仍永遠跟著他的一生。

筆者以目前的社會現象，可比喻為網路世界和法治社會，仍然有一些人不敢在網路上暢所欲言、滔滔不絕，「言多必失」成了引以為常的禁錮和紅線。

（二）形式剖析：

筆者擷取中臺灣某一區域，加以分割並放大，畫面上、左、中三方，以紅色的山脈為代表，圍住了近以三角形的平原，強烈的紅色搭配沈穩的綠色，是表現主義的繪畫特色，為避免過於單調，在右下方處，以約佔畫面的六分之一，以土黃色和褐色系顏料抑制，以藍色的線條連貫畫面的整體感。

畫布底層則以大量的灰色顏料厚塗堆疊，紅色部分是以拍打和半螺旋手法，以形塑需要的紋理，而田埂和城鎮則以青色描繪成網狀。



圖 4-2-8 蔡慶麟，《臺灣地圖第十號》，油彩、畫布，116.5cm × 90.5cm，2012 年。

作品九、臺灣地圖第十一號

年代：2012 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：116.5cm × 90.5cm

（一）主題意涵：

當人面對的世界愈趨複雜，不再是自生之初所認知的大環境，那麼這個人的內心世界愈抽象，對於許多的記憶和經驗經由內省交融成爲一種個人的哲學觀，在創作中就必須準確地描述他的情感和思維所變化而成的心靈圖像。

世界地景竟如此地豐富優美，讓筆者的視覺產生一種想捕捉那種自然美的慾望，所以想融入到臺灣地圖的地景內，以增添繁變與豐富，曲折有角的海岸線，突起的山脈和岩石，意喻母體的乳胸和胴體，細長的河流則是象徵母體的臍帶，因此筆者認爲土地彷彿是人類共同的母親，不需用形象，畫面則是她的百變容貌，地圖是某一空間的重疊與壓縮，卻顯示其蘊含豐富的地理變化。

在各種地圖中，人生就好比是一幅華麗多彩的生活地圖，亦是有情緒的，有思想的地圖，有精彩的也有悲傷的，人的一切表現淋漓盡致地呈顯在他的生命地圖當中。

（二）形式剖析：

畫面上方的海岸線，遠看是連成一條直線，平坦而無任何變化，細看之下，驚覺到是臺灣西邊的海岸，從北部到中部的一段，最爲平直，這個問題引起筆者的疑問，因爲它中間有許多丘陵、河川、沙洲等等，所以與對岸的海岸線極有差異，所以這個問題讓筆者在創作當中想把特殊的現象表現出來，中、下半部爲表現山脈色彩的豐富，底層則是大量運用灰色顏料，嘗試以不同的手法，形塑具變化層次的紋理形態，與色彩可以相互爭輝、炫耀奪目。



圖 4-2-9 蔡慶麟，《臺灣地圖第十一號》，油彩、畫布，116.5cm × 90.5cm，2012 年。

作品十、臺灣地圖第十二號

年代：2011 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：116.5cm × 90.5cm

（一）主題意涵：

筆者認為「地圖」是一種多義性的圖像，不限於以客觀世界存有數據所形成的真實地圖，而是將人類內化看不見的或是未形成的實體，化約成一個可視性的概念或脈絡，進而將它形塑為感知的實在。

這是南臺灣倒置而成的畫面，常見「重北輕南」的字眼，若以物理的角度，北邊是在下面，南邊則是在上面，所以筆者將臺灣地圖以 180 度旋轉，理應符合物理邏輯的思維，不過這也與地理方位發生矛盾，所以筆者為有所取捨，留下一半的南臺灣，較有「南方觀點」的主張意味。

右邊有黑水溝，左邊有黑潮，這兩條以紫紅色的海流將南臺灣緊密包圍，使得臺灣人塑造特有堅強實幹的精神，同時能象徵臺灣的文化性格，不像歐美國家同心圓式的文化擴散現象，而是多層次螺旋狀態的集交融合現象，亦喻意東西南北四面分別代表歐美文化、中國文化、南島文化、日本文化，在不同的方位切入臺灣島嶼的核心文化，構成具有包容力特強的海洋國家風度。

（二）形式剖析：

筆者在畫面底層施於灰色打底，待乾後再反覆同樣的作法，是為增強其堅厚度，以因應耐用與預防問題，然後再用刀子或叉子，或是畫筆頭端刮出螺旋的紋路，以營造畫面紋理的質感。

南臺灣呈直角三角形，畫面的左右兩邊紅、藍、青色相間，對照中間的綠、黃、紅色相間，以呈現平衡之整體感。



圖 4-2-10 蔡慶麟，《臺灣地圖第十二號》，油彩、畫布，116.5cm × 90.5cm，2012 年。

作品十一、臺灣地圖第十三號

年代：2012 年

媒材：油彩、畫布

尺寸：116.5cm × 90.5cm

（一）主題意涵：

人類與真實的自然越來越疏遠，使得人們產生自我虛擬化的動機與驅動力，以不同的手法或媒材大量製造具大自然風味化的藝術品，甚至於數位影像或衛星地圖，以記錄大地豐富百態的面貌和紋理之風采，並鑲嵌在牆面空間電子計算機，開闢一張窗戶或鏡子，供人們在生活與工作忙裏偷閒之餘，偶爾觀看大自然所投射的畫像，以滿足或補償精神上可透視或遠眺大自然的慾望，這是一種當代文化鑑賞品味慾望的象徵。

蠢蠢欲動的板塊，造就熾紅的熔岩，燃燒的岩漿，洶湧流竄，經降溫後形成了海洋中的島嶼；群島是上帝賜賦予渾然天成的大小寶石，散落在人類心靈的汪洋大海，遠比山脈或平原場域的界限來得更精巧優美，詩人余光中為地圖迷，讚嘆著島嶼的海岸線，是世上最美的不規則形狀的輪廓。

筆者以此為創作，遠看像是兩片的荷葉，細看猶如細胞體，島嶼的形狀常引起筆者的異想，是塗鴉或速繪最多次的對象，破碎和曲折是其最明顯的特色，筆者看過米羅的其中作品—「藍色一號」，其形狀和佈局最為優異。

（二）形式剖析：

筆者擷取金門縣所管轄的烏坵，是因為筆者在某新聞事件而得知，經上網查詢後，將烏坵旁邊的小島放大，再變形，企圖塞滿畫面，就像梵谷名作《星夜》，把星星變得巨大明亮，構成畫面上的生動與節奏，造成視覺上撼動的效果。將輪廓的形狀發揮到極致，並點綴著紅、紫的色彩，以襯托它的美感。



圖 4-2-11 蔡慶麟，《臺灣地圖第十三號》，油彩、畫布，116.5cm × 90.5cm，2012 年。

第五章 結論

在本論文及創作研究進行到最後的段落，筆者能夠理解到從事藝術所遇到的瓶頸與困擾之處，不僅是行動上的表現，信念與意志的堅定亦為整個創作最重要的支撐，筆者參與文獻探討與心智思考的學習過程，從東、西方的偉大思想家和藝術家那裏汲取寶貴的理念與實踐之心得，再到創作表現的具體落實，使得筆者付出許多的心力和資源，心境感受和生活態度相對地更強烈及變化。

筆者讀到康丁斯基曾說過的一段話：「畢加索為自我表現的需要所激動，就從一種方面轉到另一種方面。因為他不停地跳躍，所以在他連貫的表現方法中出現了一道鴻溝；他那些困惑的追隨者們每次老是發現他與前次有所不同。」²⁶⁰為思考康氏提及的前述觀點，需回顧過去種種的創作過程，在本段落來檢討並瞭解當初在進行研究時，欲達成所設定之研究目的，擬就每個目的反省分述如下：

一、藉由繪畫創作的方式，傳達創作理念

經過自身創作的歷程，以臺灣地圖為主題本質之藝術創作，探索材料特性與技法型態，以所感受美的直覺，轉化為藝術作品，明確傳達自身對創作所要描述的美學思想與藝術意義。

二、建構創作理念核心思想

搜尋相關文獻資料建構相關學理基礎內容，並以代表性畫家輔助說明，闡述地圖與藝術的關聯性，逐步思考創作理念所探研的觀點，作為創作理念核心思想之論述著力點。

²⁶⁰ 張延風著，*法國現代美術*（臺北：亞太，1993），74。

三、透過創作過程，建立作品風格及完成論述

透過一連串持續不輟的創作過程，藉由其中經驗與反思，審視作品以爲漸進歸納經驗，形塑藝術創作風格與表現形式的脈絡，呈現具體的創作形像，並建立作品風格及完成論述。

最後筆者茲就整個研究發展與成果，依創作心得統整、自身期許與未來展望逐項分述之。

第一節 創作心得統整

本節爲統整創作心得，以藝術創作、審美價值、生態環保、景觀文化及人文精神等就五個面向之觀點闡明，分述如下。

一、以藝術創作而言

藝術就像是個無形之海綿物體，對任何與本領域以外之事物，持續地吸取納收、篩選擠排，保守的傳統思想與極端的激進改革之間的角力牽扯、衝突糾葛，分道揚鑣呈現出不同而多面的樣貌，當代藝術生態與思維不斷向前推進。自身亦伴隨地求學求知，求藝求美的身心煎熬，得以窺視龐巨之藝術冰山一角所內蘊的精義與真諦，創作出喜悅與痛楚所交織而成的作品。

放眼全球，發掘衛星影像地圖之美，天地間的遼闊，有更多豔麗深邃的景觀供筆者欣賞，將數位科技所產生之具象，用自身所觀看的洞察與汲取，構築繪境，不失純真求美的情感，得以持續追求地貌質材的美感，同對藝術狂熱、愛戀般的情愫，守護家園、記錄家園的容顏。

二、以審美價值而言

美的秘密藏於自然，歷代藝術家以自然為師，外師造化，乃有審美觀之產生，地圖是在人類推及於想像與心靈的深處的需要而產生，為文明帶來重大的革命性之應用，穿越知識侷限而開拓人類的視野，筆者繼續探索更多的可能性與潛在性，化概念為具體的行動，尋找更多看不見的無盡美感，啟發人們更多的想像與情感，並提升其進一步的趣味享受與審美鑑賞。

三、以生態環保而言

達文西曾推測到未來，世界將不復存在原來的狀態²⁶¹，氣候失調與全球暖化息息相關，人類必須向自然謙卑學習，建構具遠見性的永續經營意識，筆者認為，現代人遠比以前的人更為幸福，因為現代科技發達，地圖應用發展進步，GIS²⁶²功能運用廣泛，能密集追蹤地球環境現況，倘若能加以善用，建構地球生態維護系統機制，有效執行自我保護及改善計畫，落實地景保育觀念，相信人類能克服全球暖化議題。但是該條道路實相當漫長，恐怕吾等這一代人是無法完成，只能寄託於未來接力承傳推動。所以換個角度而言，古代人對地球認知是陌生的，對自然各種現象產生敬畏與崇敬，對於自然生態少有侵犯與過度利用，且能享受新鮮的空氣和清淨的水資源，或許這是現代人所無法享受古代人的幸福之道。

四、以景觀文化而言

地圖影像由近而遠，對於國土規劃要有更深一層的遠見，儘可能保留更多的

²⁶¹ 見村野守美著，吳勵誠譯，解碼達文西漫畫版（臺北：東立，2006），241。第八章：達文西的預言，日文翻譯中文為：「認為我們的世界，將不會是現在這般模樣……。」

²⁶² 地理資訊系統的英文縮寫。

原始面貌，避免人爲過度開發利用，拿臺灣與歐洲相較，歐洲文化景觀更顯形富深厚的人文素養，國內城鎮空間景觀反而較有很大的往上營造的改進空間。

值得慶幸，本島地形與產業生態豐厚，觀看兩側巨大板塊的造地運動所產生繁複富變化的地貌，有巍峨的山脈、有壯美的海岸、有緩和的丘陵、有潺潺的溪流、有富庶的平原等等，變化優美，整個過程彷彿是雕塑師傅拿著銳利的工具，雕刻一塊鬆軟的材料，把大地刻劃得山谷密布。²⁶³在我們眼裏猶如世上最巨大的浮雕藝術，欣賞著它的美感，若能珍惜對待，保存得當，以彌補臺灣在人爲景觀上的殘缺不足之處。

五、以人文精神而言

每個人心中有屬我意識的地圖，生命記憶長河流過夢幻的島嶼，終至千山萬水，歷經拓殖至民主時代陣痛過程的臺灣歷史，形塑並凝聚著共同體的獨特文化展現。在人類逐漸覺悟到自然環境的流失與危機，屢起發聲呼喊心聲要堅持留住青山在、綠水長，真正爲後代子孫著想，但所做的努力是有限的，看了「2012」熱門影片的片段，大地崩裂，海水吞沒，整個文明毀於一旦，讓筆者爲之怵目驚心，深感世事無常，對於「生命自會尋找出路」之意義，產生質疑與反思，觀看我們所珍愛的家園，在國家決意推動農地變更、國土總體規劃等政策，由此可見，未來家園的面貌也會隨著人類意識活動的強弱而變化，因此，畫者將此情景忠實記錄，用內心的情感與思維，不僅僅限於環保意識型態的文人思想，而是用藝術的角度去看待，家園每一個角落深邃的質感與深刻紋理，山的青翠，水的清澈，田的樸實，池的寧靜，海的廣闊，美就藏在其中，站在眼前，領會其中的美，就能體會美的思想，自身以藝術眼光用心去看人所看不見的美，將美化爲一幅幅動心感人的作品，留待後代子孫去評斷與領悟。

²⁶³ 王鑫著，*臺灣特殊地理景觀*（臺北：文建會，1999），14。

第二節 自身期許與未來展望

筆者另在本節以自身期許與未來展望做為最後之註腳，茲就「省思與檢討」、「延伸與運用」和「蓄勢與發展」三項分述如下：

一、省思與檢討

藝術是一種社會機制，提供人類心靈想像與悠遊的場域，它不單是生理的需求，或藝術家追求自己完成的工具而已。²⁶⁴就讀碩士班期間，遭遇過工作上不如意十之八九，內心不斷湧現不為人知的煩悶憂愁，也影響到創作專注之情緒，妨礙揮灑色彩的心靈自由，但危機就是轉機，把這些看做是上好的肥料，充實創作心思的養分，思辨與反省交叉融合的人生哲學表現在紋理裏，將心中溢滿的情感投入到畫面上，人生有了寶貴的經驗，累積了紮實堅強的成長軌跡，渡過一重又一重的難關，將體驗到的印證與觀察內化為自我生存哲學的搏鬥與智慧。

或許，某些人認為用「地圖」這樣的題材來表現藝術，是過於強烈而且不足以傳達藝術的觀點，關於這一點筆者以非常嚴謹且認真對待，反覆思考，地圖可隨人因觀點而異，吾人不論用何種眼光去看待，所以筆者在思考訂出本論文藝術當中，若放棄地圖為題材而隨波逐流的創作，無異是讓整體藝術表現作為半途而廢，無法健全創作活路且建構思維脈絡，其人格精神易導致無法獲得補償作用，正是如此，藝術是一種不斷思辨其本質內在意義的過程，有其自由意識的存在渴求，將其抽離客觀之形象，融入筆者內心情感的作用，透過系統化之思維與創作表現形式，地圖可以視作內在精神場域的理念投射，亦可以視作形式延伸出另一種的內容形式，將美呈現附著於畫布，提供觀者以不同的角度去看待其所感知的

²⁶⁴ 曾肅良著，*眺望文化群島－曾肅良藝文評論集*（臺北：典藏藝術家庭，2004），118。

世界觀，藝術不必侷限此任何範疇與限制，應隨人類追尋哲思與情感交流與溝通，擴大藝術語言的思想領域。

筆者認為城市鄉村的環境應有得到美感的調和，人類雖為自詡為世上最靈巧之能手，藝術家自古就以大自然為師，學習並善用大自然給予的智慧與靈光，但現代文明過度的發展已對大自然造成嚴重的破壞，人們不斷自問，為何與大自然失去和諧之道？其實 1800 年代許多畫家、作家及後來的哲學家們預見了保護自然環境的需要。他們的作品之後就有一重要的動機引證，反映出藝術家們瞭解美國風景將會如何快速地改變。不過大多數的作品，只是旅行時一時興起之作，較少是要為大眾保留景象而繪。²⁶⁵

二、延伸與運用

在創作相關主題系列作品過程，賡續研究新的技法、新的構圖、新的配色，除汲取相關藝術理論與學識外，思索媒材的可能性與表現方式，更需熱情的支持和興趣的培養，保持與藝術的關連性與互動性，對於藝術敏銳的觀察亦有所提升。

三、蓄勢與發展

學無止境，學海無涯，人窮其終身不斷學習新的知識與技術，就在成長當中的輪動與行進的過程中，歷經淚水與心力的洗禮，感受的是每個腳步，充滿感恩與勇氣的痕跡，只有依靠自身的智慧與勇氣，逐漸提升至一個成為完人的層次，追尋並體驗生命存在過程的意義。在日新月異的數位科技發展至今，不斷觀察到地球無窮無盡的自然生態的變化，為自己尋找心靈寄託於各種圖像，沉浸在享受視覺所獲得審美的幸福裏，亦為人類生命的無形版圖做有實質的貢獻。

²⁶⁵ 亞蘭·桑非斯特 (Alan Sonfist) 編，李美蓉譯，*地景藝術：環境藝術評論選集* (臺北：遠流，1991)，4-5。

參考文獻

專書

- 丁寧。2010。《西方美術史的十五堂課》。臺北：五南。
- 大衛·柯恩（David Cohen）。2003。《思維的時態》（唐韻譯）。臺北：知書房。
- 大衛·蓋利夫（David Gariff）等著。2009。《西洋繪畫史上最具影響力的五十位畫家》（江俊青、陳美璇合譯）。臺北：新一代。
- 王溢嘉。1994。《精神分析與文學》。臺北：野鵝。
- 王秀雄。1994。《美術心理學：創造·視覺與造形心理》。臺北：北市美術館。
- 王鑫。1999。《臺灣特殊地理景觀》。臺北：文建會。
- 王才勇。2000。《現代審美哲學：法蘭克福學派美學論述》。臺灣：書林。
- 王秀雄。2006。《藝術批評的視野》。臺北：藝術家。
- 內田廣由紀。2010。《跟著大師學構圖》。臺北：尖端。
- 辛西亞·弗瑞蘭（Cynthia Freeland）。2004。《別鬧了，這是藝術嗎？》（劉依綺譯）。臺北：左岸。
- 石丹理。2006。《追求卓越—兒童康復服務新知與實踐》。香港：商務印書館。
- 丹尼斯·渥德。1996。《地圖權利學》（王志弘譯）。臺北：時報。
- 白靈、張燦文。2011。《被黑潮撞響的島嶼—綠島詩、畫、攝影集》。臺北：秀威。
- 平山夢明。2009。《世界橫麥卡托投影地圖的獨白》（高詹燦譯）。臺北：小異。
- 莫瑞·史坦（Murray Stein）。2011。《榮格心靈地圖》（朱侃如譯）。臺北：立緒。
- 朱光潛著。1982。《西方美學史—上卷》。臺北：漢京。
- 朱狄。1988。《當代西方美學》。臺北：谷風。

- 朱立元編。2000。《西方美學名著提要（上）》。臺北：昭明。
- 朱立元編。2000。《西方美學名著提要（下）》。臺北：昭明。
- 朱孟庠。2008。《形形色色：圖像語言的奧秘》。桃園：高安邦。
- 安海姆（R. Arnheim）。1985。《藝術與視覺心理學（李長俊譯）》。臺北市：雄獅。
- 朴先圭。1989。《繪畫思想與造形理論》。臺北：新形象。
- 行政院文化建設委員會策劃。2006。《2005年臺灣視覺藝術年鑑》。臺北：藝術家。
- 李美蓉。1993。《視覺藝術概論》。臺北：雄獅。
- 李欽賢。1996。《臺灣美術閱覽》。臺北：玉山社。
- 李醒塵。1996。《西方美學史教程》。臺北：淑馨。
- 李伯男、戴明德。2003。《臺灣美術地方發展史全集—嘉義地區》。臺北：日創社。
- 吳靜吉編。2000。《遠流活用英漢辭典》。臺北：遠流。
- 余光中。2005。《青銅一夢》。臺北：九歌。
- 呂理政、魏德文編。2005。《經緯福爾摩沙：16-19世紀西方繪製臺灣相關地圖》。臺北：南天。
- 亞蘭·桑非斯特（Alan Sonfist）編。1991。《地景藝術：環境藝術評論選集（李美蓉譯）》。臺北：遠流。
- 早坂優子。2008。《教你看懂西洋名畫（許嘉祥譯）》。臺北：尖端。
- 村野守美。2006。《解碼達文西漫畫版（吳勵誠譯）》。臺北：東立。
- 何政廣編。江添福撰。2010。《世界名畫家全集—百水》。臺北：藝術家。
- 約翰·柏格（John Berger）。1989。陳志梧譯。《看的方法》。臺北：明文書局。

- 約翰·伯格 (John Berger) 。2010。 *觀看的方式* (吳莉君譯) 。臺北：城邦。
- 易杰雄。1993。 *世界十大思想家—康德*。臺北：書泉。
- 林群英、陳翠玲。1999。 *藝術概論*。臺北：金華。
- 林崇宏。1999。 *造形、設計、藝術*。臺北：田園城市。
- 林俊全。2011。 *臺灣空中地理大教室*。臺北：貓頭鷹。
- 沈清松編，孫效智著。2002。 *哲學概論*。臺北：五南。
- 周憲。2002。 *美學是什麼*。臺北：揚智。
- 安伯托·艾可 (Umberto Eco) 編。2006。 *美的歷史* (彭淮棟譯) 。臺北：聯經。
- 蘿斯·狄更斯 (Rosie Dickins) 。2006。 *現代藝術，怎麼一回事？* (朱惠芬譯) 。
臺中：三言社。
- 林季嫻。2007。 *臺灣人地關係初探*。臺北：前衛。
- 林谷芳、孫小寧。2008。 *歸零*。臺北：橡實。
- 奎瓦斯 (David Sanmiguel Cuevas) 、滕利亞多 (Antonio Muñoz Tenllado) 。2002。
構圖 (王荔譯) 。臺北：三民。
- 保羅·柯拉法樂 (Paul CLAVAL) 。2005。 *地理學思想史* (鄭勝華等譯) 。臺北：
五南。
- 倪再沁。1995。 *臺灣美術的人文觀察*。臺北：雄獅。
- 哲倫特 (Christian Saehrendt) 、基托 (Steen T. Kittl) 。2008。 *看懂了，超簡單
有趣的現代藝術指南* (莊仲黎譯) 。臺北：先覺。
- 肯納 (T.A.Kenner) 。2009。 *圖騰的秘密* (呂孟娟譯) 。臺北：日月文化。
- 真藤順丈。2010。 *地圖男* (熊瑾陵譯) 。野人：臺北。

- 麥尼夫 (Jean McNiff)、羅邁克斯 (Pamela Lomax)、懷特黑德 (Jack Whitehead)。
2002。《行動研究：生活實踐家的研究錦囊》(吳美枝、何禮恩譯)。嘉義：
濤石。
- 張之傑編。1982。《環華百科全書》。臺北：環華。
- 張延風。1993。《法國現代美術》。臺北：亞太。
- 張婉芬編。2005。《鐵道藝術網路：嘉義站：嘉義鐵道藝術村 2005.1-2002.12 成果
專輯》。嘉義：嘉義市文化局。
- 許麗雯編。2004。《你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派》。臺北：高談。
- 許有仁總編。1998。《嘉義藝術創作新生代作品集》。嘉義：嘉義縣立文化中心。
- 瑪姬·海德 (Maggie Hyde)。2006。《榮格與占星學》(趙婉君譯)。臺北：立緒。
- 黃冬富。1999。《莊世和的繪畫藝術》。屏東：屏東縣立文化中心。
- 黃海鳴。2000。《從「身體」到「城市」的閱讀》。臺北：臺北市立美術館。
- 黃壬來編。2003。《藝術與人文教育(上冊)》。臺北：桂冠。
- 黃麗絹。2004。《臺灣現代美術大系·西方媒材類：抒情抽象繪畫》。臺北：文建會。
- 邱子容。2003。《臺灣當代美術大系·議題篇：環境·生態》。臺北：文建會。
- 邱琳婷。2011。《圖象臺灣——多元文化視野下的臺灣》。臺北：藝術家。
- 曾肅良。2004。《臺灣現代美術大系·水墨類：意象構成水墨》。臺北：文建會。
- 曾肅良。2004。《眺望文化群島—曾肅良藝文評論集》。臺北：典藏藝術家庭。
- 曾長生。2004。《臺灣現代美術大系·西方媒材類：超現實風繪畫》。臺北：文建會。
- 安娜·莫斯欽卡 (Anna Moszynska)。1999。《抽象藝術》(黃麗絹譯)。臺北：遠
流。

- 雷飛鴻。1992。《新編辭彙》。臺南：世一書局。
- 路況。2003。《臺灣當代美術大系·議題篇：社會·世俗》。臺北：文建會。
- 榮格 (C. G. Jang)。1997。《榮格自傳：回憶·夢·省思》(劉國彬、楊德友譯)。臺北：張老師。
- 趙惠玲。2008。《美術鑑賞》。臺北：三民。
- 亨利·葛萊特曼 (H. Gleitman)。1995。《心理學》(洪蘭譯)。臺北：遠流。
- 亨利·佛吉隆 (Henri Focillon)。2001。《造形的生命》(吳玉成譯)。臺北：田園城市。
- 劉昌元。1986。《西方美學導論》。臺北：聯經。
- 劉其偉。1999。《現代繪畫基本理論》。臺北：雄獅。
- 劉思量。2004。《藝術心理學—藝術與創造》。臺北：藝術家。
- 劉永仁。2004。《臺灣現代美術大系·西方媒材類：抽象構成繪畫》。臺北：文建會。
- 劉益昌等撰。2009。《臺灣美術史綱》。臺北：藝術家。
- 賈克·瑪奎 (Jacques Maquet)。2006。《美感經驗》(武珊珊、王慧姬等譯，袁汝儀校譯)。臺北：雄獅。
- 葉謹睿。2008。《數位「美」學？電腦時代的藝術創作及文化潮流剖析》。臺北：藝術家。
- 葉玉靜主編。1994。《臺灣美術中的臺灣意識—前九〇年代「臺灣美術」論戰選集》。臺北市：雄獅。
- 雄獅西洋美術辭典編委會編譯。1992。《西洋美術辭典》。臺北：雄獅。
- 陳朝平。2001。《藝術概論》。臺北：五南。

- 陳龍安、朱湘吉合著。1993。《創造與生活》。臺北：空大。
- 陳長華。2004。《臺灣現代美術大系·西方媒材類：抒情印象繪畫》。臺北：文建會。
- 陳正雄。2005。《抽象藝術論》。北京：清華大學。
- 陳彬彬。2008。《從○開始圖解達文西》。臺中：晨星。
- 潘朝陽。2005。《心靈·空間·環境：人文主義的地理思想》。臺北：五南。
- 潘桂成。2008。《地圖學原理》。臺北：三民。
- 陳淑華。2006。《油畫材料學》。臺北：洪葉。
- 陳永賢。2006。《臺灣藝術經典大系·插畫藝術卷1：臺灣插畫圖像美學》。臺北：文化總會。
- 陳玉文。2007。《誰把地圖變裝了》。橡實：臺北。
- 高千惠著。2003。《藝種不原始：當代華人藝術跨領域閱讀》。臺北：藝術家。
- 鍾義明。1990。《臺灣地理圖記》。臺北：武陵。
- 顏娟英等著。2006。《臺灣的美術》。臺北：群策會李登輝學校。
- 謝東山。2003。《臺灣當代藝術》。臺北：藝術家。
- 戴醒凡、陳淑華、劉江霖等編。1995。《職業學校美術》。臺北：謳馨。
- 魏德文等著。2008。《測量臺灣：日治時期繪製臺灣相關地圖，1895-1945》。臺北：南天。
- 魏尚河。2005。《我的美術史》。臺北：高談。
- 羅門。1995。《羅門論視覺藝術》。臺北：文史哲。
- 羅伯特·艾得金（Robert Atkins）。2000。《藝術開講》（黃麗絹譯）。臺北：藝術家。

羅成典。2010。《西洋現代藝術大師與美學理論》。臺北：秀威。

蕭瓊瑞。2004。《島嶼測量：臺灣美術定向》。臺北：三民。

蕭瓊瑞。2009。《臺灣全省美展文獻彙編》。臺中：臺灣美術館。

蓋瑞·蘭爵斯（Garry L Landreth）。2004。《遊戲治療新趨勢》（何長珠等譯）。臺北：五南。

視覺設計研究所編著。2008。《圖說巨匠教的藝術課》（戴偉傑譯）。臺北：易博士。

期刊

劉豐榮。2004。《視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎》。《藝術教育研究》第8期（12月）：73-94。

蕭瓊瑞。2011。《土地·圓神——鄭建昌的創作關懷與圖像》。《藝術家雜誌》，2011年7月：128-131。

論文

鄭建昌。2004。《臺灣山海經——土地、海洋、與心靈之觀照》。碩士論文。國立嘉義大學。

宋美慧。2003。《渾德瓦瑟之景觀藝術研究》。碩士論文。國立屏東師範學院。

網路資源

中華民國後立體派畫會（華藝藝術網授權轉載）。2000。翁美娥。後立體畫派的創作理念（三合一）。<http://www.後立體派畫會.tw/index-BB04.html>（2011年8月20日）。

全球華人藝術網。<http://sales.artlib.net.tw/>。（2012年1月10日）。

國家文化資料庫。臺灣當代藝文人才資料庫。<http://nrch.cca.gov.tw/>（2012年1月23日）。

雄獅美術網。百位名家話百畫。<http://web2.lionart.com.tw/>（2012年1月27日）。

大未來林舍畫廊。楊茂林。http://www.linlingallery.com/（2012年1月22日）。

國立臺灣美術館。楊成愿創作回顧展。http://www.ntmofa.gov.tw/（2012年1月24日）。