

南 華 大 學  
視覺與媒體藝術學系碩士班  
碩士論文

圖 像 象 徵 與 情 愛 — 張 耀 庭 繪 畫 創 作 論 述

The Symbol of Images And Love  
- A Treatise on Painting Creation by Chang yao-ting

研 究 生：張耀庭

指 導 教 授：謝碧娥

中 華 民 國 一 百 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

圖像象徵與情愛—張耀庭繪畫創作論述

The Symbol of Images And Love – A Treatise  
on Painting Creation by Chang yao-ting

研究生：張耀庭

經考試合格特此證明

口試委員：謝碧娥  
陳政琦  
朱紋皆

指導教授：謝碧娥

系主任(所長)：葉景和

口試日期：中華民國一〇六年六月二十二日

# 圖像象徵與情愛-張耀庭繪畫創作論述

## 【摘要】

本研究主要是以油畫創作方式，表達筆者個人對於情愛的體驗與觀點。筆者藉由圖像學（Iconology）理論來闡釋個人的情愛象徵，在繪畫中個人採用了超現實主義（Surrealism）的創作形式及印象主義（Impressionism）的觀念和技巧。因此，論文除了對圖像象徵有較深入的探討，也對超現實主義的創作理念和方式有進一步的分析和理解，並結合印象主義的色彩觀念，完成個人的繪畫創作和論文撰述。

論文第一章為緒論，說明創作動機與目的、研究問題與難點、以及研究方法。此章從筆者個人的情感談起，闡述個人如何以油畫創作抒發情感，如何藉由圖像象徵來傳達情感和創作意涵，以及在研究與創作上所面臨的困難。方法上，其一是圖像學的分析，從剖析圖像象徵著手，其次文獻探討是以超現實主義與印象主義為主，其三創作實驗是將個人創作理念落實繪畫作品。

第二章為圖像理論與象徵，主在了解圖像象徵的起源、發展與理論基礎，並探討傳統圖像象徵的運用，以及個人基於社會型態轉變而創造的新象徵。第一節說明圖像學與藝術作品之間的關係，第二節論述象徵的起源與發展，及象徵如何運用在藝術創作當中，第三節探討潘諾夫斯基（Erwin Panofsky 1892-1968）所提出的圖像學理論。

第三章為繪畫中情愛象徵與題材的表述。第一節探討傳統繪畫主題中的情愛象徵表現；第二節探討西方藝術中情愛題材的表述，包括宗教經典、古典神話、文學詩作、社會風俗、畫家個人內心世界等五類創作題材；第三節將探討以情愛為創作主題的畫家—夏卡爾（Chagall, 1887-1985）與卡蘿（Kahlo, 1907-1954）的情感表現與創作風格，並說明其對筆者在創作上的影響。

第四章闡釋張耀庭（作者本人）作品的形式、內容象徵，及其與超現實主義和印象主義之間的關係。第一節論述超現實主義與印象主義的發展背景、表現形式與創作技

法，並說明筆者如何將其運用在個人創作之上。第二節論述筆者作品中圖像象徵的表現形式，以傳統圖像與個人創造的圖像為主。

第五章為個人作品分析，敘述筆者在此階段創作的歷程與轉變，並說明所有作品的創作形式與理念。第一節描述筆者在創作歷程上的靈感來源、困難挫折與突破。第二節將深入分析本研究的所有作品，論述主題內容與形式技法。最後結論，提出個人在創作及論文撰寫過程中的研究發現，包括筆者個人學習上的心得與收穫、創作上的體悟與未來的創作方向，並以此做為個人將來研究發展的起點。

關鍵字：圖像學、圖像象徵、超現實主義、印象主義、情愛。

## **【Abstract】**

The study is based on oil paintings to express my personal experience and points of view on love. The iconology is used in the study to explain my love symbol, and the concepts and skills of creative ways from Surrealism and Impressionism, are also adopted in the paintings. Except the deeper treatment of image symbol, there is also further analysis and realization of the creative ideas of Surrealism in the study, and the color concepts of Impressionism are also combined together to finish my creative paintings and thesis.

In chapter one, it's the introduction of whole study, including motive and purpose of creation, problems and difficulties on study, and research method. The chapter starts with my personal emotion, and describes how the oil paintings can express my emotion, how emotion and creative meaning can be conveyed through image symbols, and what kinds of problems on research and creation I met. From the aspects of methods, there are three methods. Firstly, it is the analysis of iconology, and it starts with the analysis of image symbol. Secondly, the treatment of literary is based on Surrealism and Impressionism. Finally, the creative experiment is to put my creative ideas into paintings.

In chapter two, it consists of picture theory and symbol, and the main purpose of the chapter is to realize the origin, development, and theoretical foundation of image symbol. Furthermore, there are discussions of the application of traditional image symbol and discussions of new creative symbol generated from transformation of society. Descriptions of the relationship between iconology and works are presented in section one. The origin and development of symbol, including the application of symbol to creation on art, are described in section two. There are treatments of Panofsky's iconology in section three.

In chapter three, it includes the expression of symbolic subjects and love subjects. The

treatment of symbolic presentation of traditional painting subjects in the section one. The discussions of the expression of love subjects in western art, such as religious classic, classical mythology, literature poetry, social customs, and the inner world of artists are presented in section two. In section three, there is exploration of Marc Chagall's and Carol's emotional expression and creative styles, and the subjects of their works are usually on the basis of sentiment. Besides, there is also clear statement about their affection on my creations.

In chapter four, there is detailed explanation of the style and symbolic content of my works ( author, Zhang Yao Ting ), and there is description of the relationship between Surrealism and Impressionism. The description of the background, expression way, and creative skills about Surrealism and Impressionism is put in section one, and there is also explanation of how I employ those concepts to personal creations. In section two, there is description of the image symbols on my expression ways, which are mainly based on traditional images and personal creative images.

In chapter five, it's the analysis of personal works, and the experience and transformation of my creations in the process are clearly presented, including the statement of creation ways and ideas of all my works. In the section one, it describes the source of inspiration of my creation, the difficulties, and the breakthrough. In the section two, there is deeper analysis of all works, and there are treatments of the content of subjects and treatments of formal skills.

Finally, research findings, which are found in my creation and writing of essay, are proposed, including my personal learning experience, what I learn from the experiences, and the direction of future creation. My future creation will be based on the above several points.

**Keywords :** Iconology 、 The Symbol of Images 、 Surrealism 、 Impressionism 、 love

# 目 錄

中文摘要.....	I
英文摘要.....	III
目錄.....	V
<b>第一章 緒論.....</b>	<b>1</b>
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究問題與難點.....	3
第三節 研究方法.....	4
第四節 研究步驟與架構.....	6
第五節 名詞釋譯.....	7
<b>第二章 圖像理論與象徵.....</b>	<b>14</b>
第一節 藝術作品與圖像學的關係.....	14
第二節 圖像學的核心：象徵.....	16
第三節 潘諾夫斯基的圖像理解.....	20
<b>第三章 繪畫中情愛象徵與題材的表述.....</b>	<b>26</b>
第一節 傳統繪畫中的情愛象徵.....	26
第二節 西方藝術中的情愛題材表述.....	31
第三節 藝術家的情愛象徵與表現.....	43
<b>第四章 張耀庭(作者)的作品形式與內容象徵.....</b>	<b>50</b>
第一節 表現形式與創作技法.....	50
第二節 圖像象徵的創作表現.....	65
<b>第五章 張耀庭(作者)作品分析.....</b>	<b>74</b>
第一節 創作心理歷程.....	74
第二節 作品分析.....	76
<b>結論.....</b>	<b>103</b>

參考文獻.....	105
圖錄.....	107
表錄.....	110
附圖索引 .....	111
中英文辭目對照索引 .....	131



# 第一章 緒論

何謂愛情？相信你和我的答案一定不盡相同，因為它沒有固定的公式，也不會像實驗一樣，每次的因果都相同，但是大多數的人在小時後就開始接觸愛情，依稀記的童年的童話故事書總寫道：「王子和公主從此過著幸福快樂的日子」。然而隨著年紀的增長，我們邁入生命新的階段，開始在茫茫人海中尋找自己故事中的王子或公主，才發現原來愛情不完全像故事所描述的那麼美好簡單。

在本研究創作中，筆者運用圖像象徵的方式來表現情愛的創作主題，然而愛情是如此的難以描述，因此筆者選擇自身經驗中較有意義與感觸的圖像，結合自我的思維和理解，賦予圖像新的象徵意義，以油畫創作的方式，表達筆者對於情愛的體驗與觀點。

## 第一節 研究動機與目的

愛情雖然虛幻如夢，但從古至今人們總是不斷追求著它，甚至不少人願意為愛情犧牲奉獻，如中國著名的民間傳說「梁山伯與祝英台」，為了彼此不惜結束自己的生命；安徒生童話故事中的〈人魚公主〉，人魚為了愛情最後甘願化成泡沫，這些似乎都在述說愛情是一道艱困的難題，困擾著世上的男男女女，但人們卻甘之如飴。而筆者會選擇情愛做為創作主題的動機有二：一是個人經驗與身旁友人的愛情故事所賦予的靈感，二是筆者觀賞過藝術史上許多關於情愛主題的繪畫之後，因內心感動而激發的創作動力。

筆者所處的時代中，童話故事很早就告訴我們什麼是愛情，到了求學時期，校園與家庭卻要求學生盡量避免接觸愛情，直到出了社會，再也沒有機會、沒有人，教育我們如何用正確健康的態度來面對愛情，一路上我們靠著自己去摸索，跌跌撞撞，在懵懂的情況下體驗愛情所帶來的樂與苦。筆者個人經歷了一些體驗，也看著身旁朋友們在情海中起起伏伏，對愛情累積了不少的感觸與觀點，因此想藉由繪畫創作，將最真實而虛幻的感情轉化為具體的作品。

除了自身的經驗之外，筆者在欣賞藝術史上關於情愛的創作主題後，覺得非常感

動，無論在任何時期或繪畫派別裡，情愛都是很重要的創作主題之一，並且在不同的時期，不同的藝術家，對於情愛的表現形式都大不相同，例如范·艾克（Jan van Eyck, 1390- 1411）的《阿諾菲尼夫婦》，他細心刻畫了一對牽手同心的夫婦，並運用了許多的圖像，象徵當時婚姻中的規範與意義，又如馬克·夏卡爾的《文斯上空的戀人》（圖 1-1-2），一對相愛的戀人，甜蜜的躺臥在玫瑰花瓶當中，色彩鮮豔的花卉和靜謐的夜色形成對比，讓筆者感覺到相愛的戀人，就算是安靜的夜晚也無法將他們的熱情澆熄。

這些作品深深影響筆者，不只是藝術史上的畫家，我相信大多數的人對於愛情都有自己的體會與想法，而且在愛情中有很多外人難以理解，或當事人難以啓齒的部分，筆者認為可以將這些細膩的情感投入在創作當中，因為繪畫之可貴再於情感的真實流露，而真摯的情感也最能引起觀者的共鳴。



圖 1-1-1 范·艾克，《阿諾菲尼夫婦》，  
1434 年，油彩、木板，81.8x59.7 公分，  
倫敦，國立肖像畫廊



圖 1-1-2 夏卡爾，《文斯上空的戀人》，  
1956-1960 年，油彩、畫布，  
131x98 公分，私人收藏

本論文撰述的是個人的油畫創作論述，因油畫是筆者近年來比較常使用的媒材，較能夠掌握其特性與技巧，此外使用油畫來創作，可以細膩的描繪出許多層次，也可以恣意的塊染塗抹，就像是能夠配合著情緒的收放，將情感投入於作品之中。也希望能夠用一種浪漫、溫柔且充滿象徵的創作特色，將筆者所認知和感受的愛情表現出來，並期在研究上達到以下目的：

1. 以筆者個人生活中的物件做爲象徵物，創造屬於筆者個人的情愛的圖像象徵。
2. 經由圖像學的理解，能夠使用象徵形式來創作自己對情感的感知與想像。
3. 能表現有別於傳統的圖像象徵，筆者希望以超現實主義的創作形式結合圖像，達到象徵不同的情感意義之目的。
4. 希望以研究中的創作，做爲與觀賞者交流的途徑，運用圖像象徵的方式，將意義與內涵傳達和呈現出來，與觀者分享愛情當中的體會。

## 第二節 研究問題與難點

本研究以愛情爲創作之主題。筆者以本身對於情感的體驗爲出發點，從刻骨銘心的經驗，到同儕之間的分享，無論是在愛情過程中歡笑與淚水的交織，或是憧憬與現實的衝突…等等，都深刻烙印在筆者心中，於是將這些所歷經到、所聽到、所看到的愛情體驗做爲研究創作的題材。筆者通過圖像學對藝術作品的解析，採用圖像學中的「圖像象徵」的概念來詮釋個人創作。

在研究的過程當中勢必面臨到許多大大小小的考驗和困難，第一個困難便是確定研究方向。在創作的方向上，筆者接續大學時期所喜愛的超現實主義風格，並誤以爲超現實主義的創作觀念與傳統的圖像象徵相同，在經過師長的指點之後，筆者開始閱讀超現實主義的相關論述，才發其中所描繪的內容多屬夢境中的象徵，與傳統的圖像象徵有著莫大的差異，筆者頓時陷入研究的困難當中，所幸經過師長的協助與指導，筆者摸索出另一條研究的脈絡，從圖像學的理论進行繪畫象徵的研究。

筆者研究超現實主義與圖像學理論之後，無法放棄對於任何一者的喜愛，因此決定結合兩者於創作之中，即是以超現實主義的創作形式與觀念，改變傳統圖像的表述，達到象徵情愛主題的目的，因此筆者的創作將異於傳統的圖像象徵，也不同于超現實主義追求真實夢境的目的。

## 第三節 研究方法

在研究當中有許多大大小小的問題與難點不斷考驗著筆者，除了需要具備恆心與耐力外，還要在過程中摸索出最能表達個人創作理念的方式，因此筆者在論文撰寫與創作上歸納出主要的三個研究方法，包括：「文獻探討」、「圖像解析」、以及「行動研究」三個層面，詳細分述如下：

### 一、 文獻探討

即是文獻的蒐集、探討與解析，主要朝著三個方向：

#### 1. 以圖像象徵構成作品內容：

筆者以圖像象徵為創作核心，在文獻方面首先蒐集圖像學相關論述，理解圖像學的起源、發展及其與藝術創作之間的關係，並藉由潘諾夫斯基所提出的圖像三階段分析理論，了解藝術作品中象徵的運用與意義，而在筆者的創作之中除了運用傳統圖像的象徵，並發展出個人的象徵圖示。

#### 2. 超現實主義與印象主義的創作形式和技法：

即探討藝術史上印象主義與超現實主義的相關理論，以印象主義與超現實主義的起源背景、發展轉變與技法形式等三部分進行文獻的統整與論述，歷來有關印象主義的圖書有如汗牛充棟，筆者主要採取張心龍所著的《印象派之旅》一書中對於印象主義的介紹，而超現實主義的相關論述，筆者則參考曾長生所著的《台灣現代美術大系·西方媒材·超現實風繪畫》與劉振源所著《超現實畫派》二書所撰寫的內容為主。

#### 3. 情愛的創作主題：

本研究創作以情愛主題，因此以情愛的圖像象徵、情愛的創作題材為主要探討方向，然而此部分的文獻較為零散，筆者以許麗雯所編《300種愛情——西洋經典情畫與愛情故事》一書為主要參考依據，而本論文所闡述的內容，則多為筆者個人將既有的文

獻資料統整過後，所歸納的心得與觀點。

## 二、 圖像解析法

即透過圖像學開啓象徵之路，具有象徵含意的圖像在東西方的繪畫中皆十分常見，例如中國山水畫時常以梅花象徵堅忍不拔，或以仙鶴象徵吉祥長壽；而西方藝術中象徵的運用更是普遍，從希臘時期到當代繪畫象徵都具有重要的地位，但由於文化與時代的不同，一般人很難完全理解一幅畫的所有象徵，因此相關研究者便可運用圖像學的分析方式對畫作進行不同層次的探討，而創作者亦可運用圖像學的理解方式，在描繪傳統圖像之前理解其象徵意義的發展脈絡，以避免發生意義上的誤讀。

在本研究中圖像象徵是創作的主要內容之一，筆者採用部分西方傳統的象徵物以及自己生活中的事物來傳達心中的情感，但面對複雜且多元的象徵意義，筆者必須先經過圖像學的理论研究，了解西方自傳統以來象徵的演變及對繪畫的影響，加強筆者在選取傳統象徵物時更能準確的掌握方向與目標，而不是盲目的引用，此外筆者在尋找自己生活週遭的事物來象徵情感時，也能運用圖像學相關的知識，而不會因為太過草率而濫用。

## 三、 行動研究法

即是創作實踐。過去在大學時期的創作較少思考作品背後存在的意義，直到進入碩士班之後藝術作品成了研究的對象，進而理解一件作品不單只是形式與技法上的表現，還具備創作者的理念、情感與情緒，因此如何運用文字詮釋一件作品也變得相當重要。

筆者終於了解研究過程中理論與創作乃是相輔相成的，創作是個人情感投入於作品之中，並通過理論詮釋作品中的形式與意涵，因此在創作過程中，筆者必須不時地來回於抒發情感和檢視自己的情感，此外，除了要將理論適當地內化為作品的一部分，更要從真實情感的源頭出發才能創作出真正屬於自己的作品。

## 第四節 研究步驟與架構

本研究分為論文撰寫與繪畫創作兩方向進行，在過程中相輔相成並互相檢視與實踐，論文主要章節以及研究的步驟與架構如下：

### 一、 論文主要章節：

本研究論文為闡述筆者創作理念與形式技法，內容共分為五章：

第一章，說明筆者個人創作動機與目的，透過研究方法進行論文撰寫與創作實踐，並擬定創作步驟與架構，隨時檢視個人在研究與創作上的盲點。

第二章，探討圖像學理論，透過圖像學的理論理解象徵的意義與發展，及其如何運用在繪畫創作上，並透過圖像學的分析了解傳統繪畫中的象徵形式。

第三章，以「情愛」為主題，探討西方繪畫中情愛的象徵元素與條件，以及分析藝術史上宗教、話題、文學…等情愛題材的繪畫創作。

第四章，探討筆者繪畫創作中所運用的形式與技法，以超現實主義與印象主義為主，並結合圖像象徵的形式於創作之中。

第五章，敘述筆者在創作過程中的心理歷程，並闡述本研究創作的作品，最後發表筆者的研究心得、省思與未來展望等結論。

### 二、 研究步驟與架構：

本研究步驟可分為以下七個重要歷程：

1. 訂定研究題目：「圖像象徵與情愛」論文研究與創作主題的確定，從筆者個人情感為出發，將創作主題定位在情愛的圖像象徵，表達筆者對於情愛的體驗與觀點。
2. 蒐集相關文獻：進行相關文獻的蒐集、整理與閱讀，包括圖像學理論、藝術史等，並同時蒐集繪畫創作的相關資料。
3. 確立創作觀念：透過對於圖像學的閱讀，理解圖像象徵在傳統繪畫中的影響與意義，並以此做為筆者選擇創作圖像的參考與觀念。

4. 創作實踐與論文撰寫：實際進行情愛象徵主題的創作，並同時進行論文的撰寫，在此過程中創作與論文需要相結合與闡釋，使兩者得以互相印證。
5. 作品完成與論文修訂：作品經過一再自我檢視之後，配合論文的修正與校對，最後完成撰寫。
6. 作品展示與論文發表：論文修訂完畢，同時完成「圖像象徵與情愛—張耀庭繪畫創作論述」的創作展覽與論文發表。

## 第五節 名詞解釋

本節將解釋論文中的專有名詞，說明「圖像學」(Iconology)、「圖像志」(Iconology)與「象徵」(symbol)等名詞的由來與轉變，其解釋如下：

### 一、 圖像學 (Iconology)

「圖像學」一詞是英文「Iconology」的中文翻譯，它是由「Icon」一字與字根「-logy」的結合。「Icon」在牛津辭典中的意思是聖像畫，也就是東正教堂中有關基督聖子、聖母與其他宗教題材的聖像。而「-logy」源自於「logos」(思想或理想)<sup>1</sup>，在中文裡習慣被翻譯成「……學」，例如「Zoology」就是動物學，所以「Iconology」自然就被翻譯成圖像學。

既然圖像的研究被視為藝術史的一門學科，那它的工作就不可能僅限於圖像表面的層次，而是和其他領域的學科相互結合，根據潘諾夫斯基所言：「……所以我建議使用一個相當古老的術語「圖像學」……把它和某種別的方法，如歷史學的、心理學的或批評的方法結合起來以解釋藝術中的難解之謎的地方……。」<sup>2</sup>，由此可見圖像學是一門綜合許多領域的學科，而在藝術史的研究上，圖像學不僅分析藝術作品的形式表現，同時也探討文化、時代、信仰……等與作品之間的關係，最後更深入作者心境及其作品

<sup>1</sup> 參閱貢布里希著，楊思梁、范景中編選，《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》，上海，上海書畫，1990，第417頁。

<sup>2</sup> 同註1 參閱貢布里希著，楊思梁、范景中編選，《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》，1990，第417頁。

反映的世界觀。

## 二、 圖像誌 (Iconology)

「Iconology」一字源自於 1678 年的拉丁文「iconographia」，是希臘文字中的「eikon」（即圖像、影像…等意義）與「graphein」（即書寫、描述…等意義）二字所組成，因此「Iconology」字面上的意義應為「對圖像的描述」，中文經常翻譯為「圖像學」，<sup>3</sup>然而在潘諾夫斯基於 1955 年提出的圖像學三階段分析表格中，將「Iconology」與「Iconography」（圖像學）二字分屬於不同的階段，因此字面上的翻譯不應該同為「圖像學」。

在大陸學術界為區分「Iconography」與「Iconology」二字的差異，將「Iconography」翻譯為「圖像誌」，而日本的漢字翻譯則為「**图像解释学**」（イコノロジー），至於「Iconology」一字大陸與日本的翻譯皆為「圖像學」（日文漢字翻譯為「**图像学**」，日文翻譯為「イコノグラフィー」）。<sup>4</sup>

而筆者在本論文中所引用的潘諾夫斯基圖像學三階段表格，將採用大陸學術界對於「Iconology」一字的翻譯，即是「圖像誌」。

以下為潘諾夫斯基圖像學三階段表格的原文本版與四種中文翻譯版本，以及筆者根據所收錄的中文譯版，彙整出個人翻譯的版本：

OBJECT OF INTERPRETATION	ACT OF INTERPRETATION	EQUIPMENT FOR INTERPRETATION	CORRECTIVE PRINCIPLE OF INTERPRETATION (History of Tradition)
I Primary or natural subject matter - (A) factual, (B) expressional - constituting the	Pre-iconographical description (and pseudo-formal analysis)	Practical experience (familiarity with objects and events).	History of style (insight into the manner in which, under varying historical conditions,

<sup>3</sup> 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，台北，如果，2008，第 18 頁。

<sup>4</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，2008，第 23 頁。



world of artistic motifs			objects and events were expressed by forms).
<b>II</b> Secondary or conventional subject matter, constituting the world of images, stories and allegories.	Iconographical analysis	Knowledge of literary sources (familiarity with specific themes and concepts).	History of types (insight into the manner in which, under varying historical conditions specific themes or concepts were expressed by objects and events).
<b>III</b> Intrinsic meaning or content, constituting the world of "symbolical" values.	Iconological interpretation	Synthetic intuition (familiarity with the essential tendencies of the human mind), conditioned by personal psychology and "Weltanschauung"	History of cultural symptoms or "symbols" in general (insight into the manner in which, under varying historical conditions, essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes)

表 1-3-1 圖像學三階段原文表格（1955 年）<sup>5</sup>

解釋的對象	解釋的行為	解釋的素養	解釋的修正原理 (傳統的歷史)
I 第一層次或自然主題——有 (A) 事實的，與 (B) 表現的主題——這就構成了藝術主體的世界。	前圖像誌的描述 (擬似形式的分析)	實際的經驗 (熟悉對象與活動)	風格歷史 (洞察在不同的歷史情境下，被形式所表現出來的對象和活動之特色)
II 第二層次或約定俗成的主題，構成了的圖像、故	圖像誌的分析	文獻資料的知識 (熟悉特別的主題和概念)	類型的歷史 (洞察在不同的歷史情境下，被形式所表現出來的

<sup>5</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，2008，第 235 頁。

事，與寓意的世界。			特殊主題或概念之特色)
III 第三層次的本質意義或內涵，構成了象徵價值的世界。	圖像誌的解釋	綜合性的直覺（熟知人類心理的基本傾向），這就被個人心理與「世界觀」所制約	文化表徵或「象徵」的通盤歷史（洞察在不同歷史情境下，被特殊主題或概念所表達出來的人類心理基本傾向之特徵）

表 1-3-2 美術作品三層次的意義與其解釋原理<sup>6</sup>

詮釋的對象	詮釋的行為	詮釋的依據	詮釋的修正原理 (傳統的歷史)
I 最初的或自然的主題： (A) 事實 (B) 表現的 ——構成藝術題材的世界	圖像前的描述（暨心理—形式的分析）	實際的經驗（於事與物的熟悉認知）	風格的歷史（洞察在不同的歷史情境下，物與事的表達形式）
II 第二的或傳統的主題——構成意象、故事和寓意的世界	圖像的分析	文學的知識（於特殊主題和理念的熟悉認知）	典型的歷史（洞察在不同的歷史情境下）特殊的主題或理念經由物與事的表達方式
III 內在的涵意或內容——構成「象徵的」價值的世界	圖像學的解釋	綜合的直覺（人類心志重要趨勢的熟悉認知），取決於個人的心理和「世界觀」	一般文化表徵或「象徵」的歷史（人類心志的主要趨勢透過特殊的主題和理念表達的方式）

表 1-3-3 圖像學研究架構表<sup>7</sup>

解釋的對象	解釋的行為	解釋的資源	解釋的矯正原則 (傳統的歷史)
I 第一性的或自然的題材：	圖像前的描述（暨心理—形式的分析）	實際的經驗（於事與物的熟悉認知）	風格的歷史（對不同歷史條件下使用各種

<sup>6</sup> 王秀雄著，《藝術的相對論--作品解釋與價值判斷的新視界》，視覺藝術第3期，2000，第5頁。

<sup>7</sup> Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，台北市，遠流，1997，第44頁。

(A) 實際題材 (B) 表現性題材 ——組成了藝術母題 的世界			形式來表現對象和事件的方法的洞察)
II 第二性的或約定俗成的題材——組成了圖像、故事和寓意的世界	圖像的分析	文學的知識(於特殊主題和理念的熟悉認知)	典型的歷史(對不同歷史條件下運用對象和事件來表現特定主題和概念之方法的洞察)
III 內在意義或內容——構成「象徵的」價值的世界	圖像學的解釋	綜合的直覺(人類心理重要趨勢的熟悉認知), 取決於個人的心理和「世界觀」	一般意義上的文化象徵或「象徵」的歷史(對各種不同歷史的條件下通過特定的主題和概念表現人類心理基本傾向的方法的洞察)

表 1-3-4 圖像學三層次表<sup>8</sup>

解釋的對象	解釋的行為	解釋工具	相應的解釋原則 (歷史傳統)
I 第一主題或自然主題(A) 事實的主題,(B) 表現性的主題——構成藝術母體的世界。	前圖像學的描述(擬似形式分析)	實際經驗(對物體對象與事件的熟悉)	風格史(洞察在不同歷史情境下, 由各種形式所表現的物體對象和事件。)
II 第二主題或傳習主題, ——構成的形象、故事和寓意的世界。	圖像學分析	文獻資料知識(對特定主題與概念的熟悉)	類型史(洞察在不同歷史情境下, 由對象和事件所表現的各種特定主題或概念。)
III 內在意義或內容——構成「象徵」價值的世界。	圖像解釋學的闡釋	綜合性的直覺(對人類心理基本傾向的熟悉), 受個體心理學和世界觀所決定	文化徵侯史或一般意義的象徵歷史(洞察在不同歷史情境下, 由各種特定主題所表現的人類心理基本傾向。)

表 1-3-5 圖像學三階段表<sup>9</sup>

<sup>8</sup> 同註 1 參閱貢布里希著, 楊思梁、范景中編選, 《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》, 1990, 第 421 頁。

解釋的對象	解釋的行為	解釋工具	相應的解釋原則 (傳統的歷史)
I 第一主題或自然主題 (A) 事實的主題, (B) 表現性的主題—構成藝術母體 (中心思想 motif) 的世界。	圖像學之前的描述 (擬似形式上的分析)	實際的經驗 (對象與事件的熟悉)	風格歷史 (洞察在不同歷史情境下, 對象與事件表達的形式。)
II 第二主題或傳統主題, 一構成的形象 (意象)、故事和 寓意的世界。	圖像誌的分析	文獻資料知識 (對特定主題與概念的熟悉)	類型歷史 (洞察在不同歷史情境下, 由對象和事件所表現的各種特定題旨或概念。)
III 內在的意義 (含意) 或內容—構成「象徵的」價值的世界。	圖像學的解釋	綜合直覺 (對人類心靈基本傾向的熟悉), 受個體心理學和世界觀所決定	文化徵侯史或一般意義的象徵歷史 (洞察在不同歷史情境下, 由各種特定主題所表現的人類精神基本傾向。)

表 1-3-6 圖像學三階段分析表格 (筆者個人所彙整)

### 三、 圖像譜 (Iconologia)

義大利文人里帕 (Cesare Ripa, c.1560-c.1622) 在 1593 年出版了《圖像譜》(Iconologia)。從字義上來看,「Iconologia」一字是由「Icon」與字根「-logia」的組成,「-logia」具有「理則」、「法度」的意思,而從實際用途上來看,《圖像譜》是里帕將當時記載圖像、擬人像…等象徵意義的典籍,彙整而成的一部圖像基本範本,在實質意義上尚不足以構成一門學科,因此不適合翻譯成「圖像學」,而根據陳懷恩在《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》一書中的論點,認為「譜」字的意義乃是一門技藝的基本範式或根據經典所做的描繪,例如「棋譜」、「拳譜」即是如此,因此將「Iconologia」翻譯成「圖像譜」較為合適。圖像譜出版後影響了當時的畫家,從文藝復興到巴洛克、洛可可時期,畫家們都會參考圖像譜當中的圖像記述與象徵意義來作畫。<sup>10</sup>

<sup>9</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著,《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》,2008,第 235 頁。

<sup>10</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著,《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》,2008,第 163-165 頁。

#### 四、 象徵 (symbol)

象徵 (symbol) 一詞來自拉丁文的「symbolum」, 更早的來源可追溯到希臘文的「συμβολον」(圖像、記號)。在希臘的語言中與「連結整體」或「合併」的動詞有關係。而象徵一詞的由來據說最初是一種彼此辨別身分的方法, 兩個人在互相分離遠日之前, 爲了確保情誼以及日後重逢能夠相認, 將硬幣或者碎瓷片一分爲二, 兩人各執其一做爲信物, 等待來日有幸再度相聚, 就要將信物合併 (symballein), 做爲證據。<sup>11</sup>象徵在希臘時期與譬喻的意思相等, 在古羅馬時期則與記號具有一樣的意思, 直到了 18 世紀才有學者把象徵與譬喻的意思分開, 但是象徵在不同的學科中, 所具有的意思都不盡相同, 所以很難找到統一的解釋。<sup>12</sup>本論文綜其所述, 將「象徵」解釋爲圖像, 記號所呈現的對象喻意或情感隱喻。

---

<sup>11</sup> 同註 1 參閱貢布里希著, 楊思梁、范景中編選,《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》, 1990, 第 09 頁。

<sup>12</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著,《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》, 2008, 第 128 頁。

## 第二章 圖像理論與象徵

本章將說明創作的核心理論－「圖像學」，圖像學乃藝術史的一門學科，有助於研究傳統繪畫的風格形式與內容。面對一件陌生的作品時，透過圖像學的理論分析，可以深入的了解關於該作品的行形式風格、時代背景、作者心境…等。而筆者透過對於圖像學的理解之後，發現傳統圖像的運用必須十分嚴謹，過去的畫家甚至必須按照「圖像譜」（Iconologia）來進行繪畫。<sup>13</sup>這樣的觀念與原則，影響筆者在創作上必須謹慎的使用傳統圖像，並且透過圖像學的分析，更能夠理解傳統繪畫中關於情愛主題的各種象徵。

### 第一節 藝術作品與圖像學的關係

在本研究中圖像象徵是創作的主要方向，一開始筆者並不了解象徵概念的由來，直到透過圖像學的理解之後，才明瞭象徵的起源與形成並非當初所想的那麼容易，筆者從中理解到許多象徵的出現是和它背後的文化體系、時代精神……等有非常密切的關係，例如原始部落的圖騰對當地人民而言，可能是他們的祖先或神靈的象徵圖示，這除了有不可侵犯的意義外，還具有人民的信仰文化與中心思想的象徵。這種觀念影響了筆者在選擇象徵物時，會更加仔細的反覆思考，因為這不僅是個人情感的流露，也是一種文化與時代的象徵代表。雖然今日我們鮮少以圖像譜做為象徵的依據，但透過圖像學的理解更加促使我引用象徵的謹慎態度和認知，也能幫助筆者在引用傳統象徵之前，能有更深一層的體會，也唯有在足夠的理解之後，才能避免誤讀或錯置的情形發生。

「圖像學」是一個一詞多義字，因為我們所創造的圖像與語言本身就具有多重意義，這也讓象徵性的圖像或語言意義更為複雜，例如源自於基督教聖經中的象徵體系就是如此，對當時的基督徒而言，經典中所有的象徵並非是人類生活交流所產生的概念，而是神早已隱藏在世界的話語。亞奎那（Thomas von Aquin, 1225-1274）就曾用多義的技巧來解釋基督教聖經的內容：「……由於獅子的某一種類似，它可以指基督，由於它

---

<sup>13</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，2008，第 21 頁。

的另一種類似，她又指魔鬼。」<sup>14</sup>過去有許多像亞奎那一樣的學者或修士解釋宗教經典裡的象徵，但他們多半是以自身的知識加上個人理解來進行解經的工作，雖然內容細膩有趣，但很明顯這種解釋方法是不夠嚴謹的，而貢布里希（Ernest H. Gombrich, 1909-2001）也認為這類解經法並不適合應用在圖像意義的理解上。

貢布里希提出應從圖像的原始意向進行探討，他認為我們對圖像解釋的意義應該盡量符合作品原意，因此將意義理解為原意（meaning）、意義（significance）和涵義（implication）三種層面<sup>15</sup>。貢布里希認為早期的多義闡釋法會讓圖像解釋的過程更加複雜，造成解釋變成解謎的情況；此外研究者若只憑藉個人的知識範圍來進行理解，可能會過度加入主觀的思考而扭曲製圖者的本意，最後產生錯誤的理解。在潘諾夫斯基的觀點中，他則建議將圖像學詮釋分為三種階段，即圖像學之前的描述—圖像分析—圖像解釋學的闡釋，他認為被描繪的事物本身，因為在不同時空中，受到不同文化、社會、歷史、創作者身心……等的影響，而含有不同層面的意義<sup>16</sup>，例如「彩虹」，從現代的物理學上來看，是一種光線折射的現象；在日常生活中提到彩虹，就會有雨過天青的聯想；而在過去聖經中的意義，因為諾亞方舟的故事，則有上帝免去洪水毀滅血肉活物的承諾象徵。

除上述單一的事物圖像，可能有許多不同的象徵意義外，不同的圖像系統在意義和在創造的目的上也大有差別，例如紋章（coats of arms）、旗幟（flags），兩者都是被刻意創造，被當成可辨識的符號系統。<sup>17</sup>又像是我們生活中常見的交通標誌，它們所代表的意義都必須是單一且清楚的，試想，如果駕駛者在行車當中見到複雜且多義的交通標誌，而無法立即作出正確的判斷，顯然是非常危險的。由此可見，單一解釋的圖像系統和藝術創作時所描繪的圖像，在目的與解釋思維上有極大的差異。在從事藝術創作時，創作者會投入個人的情感與理念，然而這些特質的養成，必定和社會、文化、個人經歷……等有密切的關係，當創作者把情感和理念寄託於圖像的過程時，圖像自然就具有

<sup>14</sup> 同註 1 參閱貢布里希著，楊思梁、范景中編選，《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》，1990，第 31 頁。

<sup>15</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，2008，第 31 頁。

<sup>16</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，2008，第 32 頁

<sup>17</sup> Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著，李時芬、林淑媚譯，《象徵與符號：圖解世界的秘密》，時報文化，2009，第 278 頁。

屬於創作者的心靈特質、時代背景和社會文化……等豐富的內涵了。

## 第二節 圖像學的核心：象徵

象徵為傳統圖像學的核心課題，人類從古代就習慣以象徵做為傳遞意義的方式，至今我們仍時常運用象徵來表達某種意象，在筆者的創作中同樣運用了大量的圖像象徵。本章節將論述象徵的起源、發展，及其如何被運用在繪畫當中。

### 一、符號與象徵的起源

人類之所以和其他動物有所差異，就在於我們具有思考、分析與綜合等行為能力，進而發展出共同的文化特徵，在史前時代人們便開始對生命中的生死進行思索，這一點由當時他們在陵墓當中會放置陪葬品，甚至鮮花的現象便能證實，而藝術的起源也與這一方面的結論有關，自古以來人類便對天地當中的自然現象具有畏懼的心態，因為天災總是帶來死亡與疾病，面對具有毀滅性的未知力量，原始人類以象徵的概念創造出了神祇，而這些神祇多半具有人類或動物的外型（例如鳥的翅膀、羊的犄角等），根據維柯（Giovanni Battista Vico, 1668-1744）所說的，這是因為人類本能的將未知與已知的事物連結起來，而當時的人類的確對於自己身體與動植物最為了解，由此可見象徵對於人類而言是一種必要的思考模式，直到今日我們依然無法捨去，例如我們描述自然景觀時的辭彙，如「河口」、「山腳」等都是將身體結構與自然連結的例子。<sup>18</sup>

以上種種關於生命與自然界的主题促使了圖像被創造，圖像也因此具有傳遞意義的功能，根據本章第一節提到過的，圖像會因為製作目的的不同而形成不同的圖像系統，因此可以將圖像大致區分為符號（sign）與象徵（symbol）兩種形式。符號的目的是直接而單純的，並且具有指涉的作用，它能夠指涉一個場景、命令、單位……等，而象徵則是藉由符號來表達抽象概念與其背後所隱藏的含意，具有詮釋的作用。<sup>19</sup>

<sup>18</sup> 同註 1 參閱貢布里希著，楊思梁、范景中編選，《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》，1990，第 293 頁。

<sup>19</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，2008，第 134 頁。



符號對於史前時期或者文明社會的人類而言都是非常重要的，如遠古人類爲了覓食而狩獵，因此他們必須辨別動物所遺留下來的記號或足跡，甚至要能判斷這些痕跡的時間性，此外過去的人類也在石頭上刻印類似用來計數的符號，而今日人類用來傳遞意義的符號系統更加的廣泛，例如交通號誌、貨幣符號、數學符號……等，由此可見符號的出現大多是爲了生活上的便利與溝通；而圖像的象徵功能最早是應用在宗教信仰上，原始的部落中有許多圖騰象徵了自然界的神靈（例如動物與植物的神靈）或祖先，因此他們必須對這些圖騰心存敬畏並舉行祭拜儀式，下圖（圖 2-2-1）是位於加拿大夸夸加夸（Kwakwaka`wakw）印地安部落的圖騰柱，由上而下總共有五種雕刻柱飾，最上方的雷鳥象徵了力量，其次爲象徵勇氣的殺人鯨，中間第三個抱著青蛙的婦人則象徵繁榮，下方的兩個面具則分別象徵了死者與失蹤的族人。<sup>20</sup>相較於符號的使用，這些圖騰則傾向於人類精神或者心靈上的象徵。



圖 2-2-1 圖騰柱<sup>21</sup>

以上的圖像製作無論是偏向實用目的符號或者偏向蘊含情感意義的象徵，都影響了人類在繪畫上的創作，尤其神話的象徵更在文明出現之後大幅度的蓬勃發展，在神祇繁多的希臘時期，神話的地位甚至是超越歷史的，因爲他們認爲神話比歷史更加嚴肅且蘊

<sup>20</sup> 同註 17 參閱 Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著，李時芬、林淑媚譯，《象徵與符號：圖解世界的秘密》，2009，第 150 頁。

<sup>21</sup> 圖 2-2-1 圖騰柱參閱《象徵與符號：圖解世界的秘密》第 150 頁。圖片於 2011 年 6 月摘錄自網路：<http://blog.chinatimes.com/openbook/archive/2009/05/17/404933.html>。

含哲理，當然這一時期象徵的意義與內容也更為豐富。<sup>22</sup>

## 二、藝術中的象徵形式

謝林 (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854) 曾在《藝術哲學》中提到，普遍性的觀念或者神話可以經由圖式、比喻和象徵三種方式，來暗示當中的概念與寓意，而象徵又是圖式和比喻的統一形式，所以象徵是表達概念與寓意的最完整的方式。<sup>23</sup>因此象徵在藝術的領域中被廣泛的使用，並且在很多時期它可以說是藝術中最重要的一個特質，例如在希臘時期，當時的人認為事物中道德的意義是最重要的，而藝術若要傳達道德意義就必須由寓意的方式來再現，<sup>24</sup>而象徵的力量在中世紀可以說是達到鼎盛，當時基督教信仰掌控了社會的價值觀與生活方式，人間所有一切事物都是上帝所創造的，上帝自然會藉由這些萬物來象徵它的旨意，可見中世紀人的世界觀就是一個充滿象徵的世界，當然在建築、雕刻、繪畫上更是充滿了許多象徵圖像。此外從中世紀開始象徵也被運用於紋章的設計，紋章是當時代表身分的一種徽章，有點類似於現今軍隊中代表階級的徽章，的確在當時紋章的製作即是運用在騎士的文化裡，具有分別敵軍與我軍的作用，後來在十三世紀時被皇室貴族用來代表家族與個人的身分地位，在紋章學中動物的造形是最常見的象徵圖案，例如「獅子」象徵了勇氣，「鹿」象徵了和諧與和平，而象徵家族輩分中的「無足鳥」則代表第四個孩子的身分。<sup>25</sup>紋章的象徵概念最後也影響了十五世紀的徽銘 (impresa) 以及銘圖 (Emblem)。

根據以上的論述，我們可以了解象徵的概念徹底的影響了藝術創作，然而在繪畫的表現上除了通過事物來象徵某種理念外，也會運用「擬人像」與來代表抽象的概念。擬人像形式的介紹如下：

「擬人像」是源自於希臘與羅馬表現抽象概念的一種形式特徵，換言之，就是將無

---

<sup>22</sup> 同註 1 參閱貢布里希著，楊思梁、范景中編選，《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》，1990，第 442 頁。

<sup>23</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，2008，第 131 頁。

<sup>24</sup> 同註 1 參閱貢布里希著，楊思梁、范景中編選，《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》，1990，第 443 頁。

<sup>25</sup> 同註 17 參閱 Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著，李時芬、林淑媚譯，《象徵與符號：圖解世界的秘密》，2009，第 318 頁。

法具體表達的抽象概念，將它轉換成人類的造形，並且賦予「他」具有相關意義的「象徵物」(attributes)，例如眾神之神－宙斯 (Zeus) 的象徵物就是雷霆閃電、頭長羊角、神鳥老鷹等，在丁多列托 (Tintoretto, 1518-1594) 的作品《銀河的起源》(圖 2-2-2) 中就可以看到伴隨宙斯出現的老鷹，以及它爪上握住的閃電。<sup>26</sup>

希臘時期擬人像運用之廣泛可從為數眾多的神祇中窺得一二，除了宙斯、維納斯 (Venus) 等奧林匹斯山的眾神之外，還有表示命運的伏爾圖娜 (Fortuna) 和表示勝利的維多利亞 (Victoria) 等神祇。這些神祇被創造的原因與史前人類一樣，他們是掌管自然力量與抽象概念的神，例如維納斯掌管愛情、波賽頓 (Poseidon) 掌管海洋……等，但後來維納斯與波賽頓演變成直接象徵愛情與海洋，這些雕像也從令人膜拜的功能逐漸轉化為藝術作品，可是他們仍舊具有神祇的身分，因此希臘人就賦予他們各種寓意故事，如此一來增添了象徵與藝術的氣息，神祇的擬人像也成為希臘獨特的文化之一。<sup>27</sup>



圖 2-2-2 丁多列托，《銀河的起源》，1575-1580 年，油彩、畫布，

148x165 公分，倫敦國家畫廊

擬人像之所以會被西方人廣泛的運用，也許是和西方的語言結構有關，在西方國家的語系中這類抽象概念的辭彙是具有「性別」差異的，例如中世紀神學四德行中的「正

<sup>26</sup> 參閱胡永芬總編輯，《天才快手：丁多列托》，台北，格林國際圖書，2001，第 24-25 頁。

<sup>27</sup> 同註 1 參閱貢布里希著，楊思梁、范景中編選，《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》，1990，第 442 頁。

義」就是陰性名詞，所以擬人像必定以女性的樣貌被繪製，這種概念也在文學著作和語言中出現，例如「夥伴」、「奴僕」等名詞的使用，這些具有聯繫彼此關係的辭彙很自然的為抽象概念注入了生命力，像荷馬（Homer）在《伊利亞特》（The Iliad）說的：「逃跑（Flight）是驚慌（Panic）……的夥伴。」<sup>28</sup>

### 第三節 潘諾夫斯基的圖像理解

圖像學的研究者並不認同單純以形式來研究藝術作品，因為若只專注於形式上的分析，顯然容易忽略作品中的意涵。作品的內容不僅是反映了藝術家身處的社會與環境，更包含藝術家的思維、觀念、情感……等，這些都是在從事藝術作品研究不能視而不見的問題。筆者亦傾向於這種看法，即如同潘諾夫斯基所說的：「『形式』形不能和『內容』分離……。」<sup>29</sup>，當我們分析一件作品的時候，形式和內容擁有各自進行討論的空間，但絕不能將兩者看作彼此毫無關聯的區分，內容需要依賴形式的呈現來達到意義的傳遞，形式則是經由創作者思考後，選擇出能夠完整呈現出內容的創作方式。在本研究中，筆者的創作內容運用大量的圖像來象徵許多抽象的概念，因此本章節將探討潘諾夫斯基架構的圖像學理論，做為創作時方向和觀念上的掌握。

根據上述所論，藝術作品中包含了形式與內容，而意義依附於作品內容，內容則是需要藉由形式來呈現，潘諾夫斯基所認為我們若想分析一件作品或是一幅畫，不能僅是注視或觀望著它，我們必須要找出與作品相關的任何事物，來協助我們了解其中的意義，而這些步驟除了從廣泛的文獻閱讀、資料的蒐集彙整外，還必須從作者或藝術家所處的社會來探討，例如在作者時代的社會風氣、宗教、哲學、與作者同一或更早時代的其他相關作品，包括了文獻、繪畫、建築……等，都是不可放過的蛛絲馬跡，換言之，一件作品除了擁有作者原本想表達的涵義之外，還包含深廣的社會價值、時代精神，有些含意甚至是超越作者想要表達的，也就是所謂的世界觀，潘諾夫斯基將上述圖像理解的步驟區分為三個層次，筆者根據本論文第一章所收錄的圖像學三階段原文與中譯版

<sup>28</sup> 同註 1 參閱貢布里希著，楊思梁、范景中編選，《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》，1990，第 219 頁。

<sup>29</sup> 同註 7 參閱 Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，1997，第 182 頁。

本，加以整理並彙整為以下表格：

解釋的對象	解釋的行為	解釋工具	相應的解釋原則 (傳統的歷史)
I 第一主題或自然主題 (A) 事實的主題, (B) 表現性的主題—構成藝術母體 (中心思想 motif) 的世界。	圖像學之前的描述 (擬似形式上的分析)	實際的經驗 (對象與事件的熟悉)	風格歷史 (洞察在不同歷史情境下, 對象與事件表達的形式。)
II 第二主題或傳統主題, —構成的形象 (意象)、故事和 寓意的世界。	圖像志的分析	文獻資料知識 (對特定主題與概念的熟悉)	類型歷史 (洞察在不同歷史情境下, 由對象和事件所表現的各種特定題旨或概念。)
III 內在的意義 (含意) 或內容—構成「象徵的」價值的世界。	圖像學的解釋	綜合直覺 (對人類心靈基本傾向的熟悉), 受個體心理學和世界觀所決定	文化徵侯史或一般意義的象徵歷史 (洞察在不同歷史情境下, 由各種特定主題所表現的人類精神基本傾向。)

表 1-3-6 圖像學三階段分析表格 (筆者個人所彙整)

## I. 第一主題或自然主題：

此階段主要研究可由兩種主題來進行，即 (A) 事實的主題和 (B) 表現性的主題。所謂事實的主題，是藉由客觀的角度來進行形式上的分析。在我們面對一件藝術作品時，放眼望去所能了解到的一切外在形式，諸如線條的流動、塊面的表現、顏色的搭配、光線的處理、材料的選擇甚至是媒材的使用等，這些元素構成了我們能夠直接了解的「對象」，例如人類、動植物、物品、建築、場景……等，而我們之所以能夠藉由形式來掌握對象究竟為何，是因為實際經驗裡我們早已認識和熟悉這些事物了。而所謂表現性的主題，乃是在我們確認事物對象為何之後，我們可以開始判斷的對象的特徵與現象，例如情緒、表情、行為、姿勢等表現性上的意義。這和事實的主題在認識上有所不同，在此我們依然是藉由實際經驗來進行體會和感受，但這種經驗是我們生活中與人相處的一

部分，也就是潘諾夫斯基所認為的「同感共鳴」(empathy)。<sup>30</sup>以上兩種主題構成了第一主題或自然主題，然而，在此階段我們除了運用視覺的元素來進行形式的了解，亦藉由生活上的體會來了解表現性的意義，換言之，本階段已脫離純粹形式的理解範圍，但卻也尚未進入圖像學第二階段的圖像分析層級，因此我們可以將這種解釋的行為稱作「圖像學之前的描述」。<sup>31</sup>

## II. 第二主題或傳統主題：

我們在上述的第一階段完成了作品中對象的描述，並已了解對象的外在形式與狀態，但我們尚未能夠明白對象的象徵內容，而第二階段的圖像分析便是以文獻的知識來解釋對象的象徵內容。根據潘諾夫斯基的說法，我們可將對象稱為「意象」(image)，經由意象的結合能在畫作中呈現故事(stories)和寓意(allegories)。我們根據對象的服裝、配件、身旁出現的事物……等，來判斷對象的身分與名稱，藉此更進一步了解這些事物和對象的關係與象徵意義，分析這些能傳遞出傳統意義的題材，<sup>32</sup>然而在不同的時期、不同的藝術家也許會在進行創作時將不同的題材引進本來的主題，而導致意象與意義的改變，例如中世紀的盛期因為宗教的影響，藝術家們總是避免將同屬於古典時代的主題和題材做結合，因為在當時的文化和思想中，可以創作一位聖母瑪麗亞形象的雕像，但卻不能存在一位具有古典形象和意義的維納斯，那將會被視為一種「偶像崇拜」。這種意象的改變並非只存在於中世紀，在往後的幾世紀依然是不勝枚舉，例如十七世紀的威尼斯派畫家瑪菲(Maffei, 1600- 1660)，他的作品《茱迪斯》(圖 2-3-1)中的女性對象就容易讓人誤解為莎樂美(Salome)。<sup>33</sup>茱迪斯(Judith)和莎樂美雖同為聖經故事中的人物，但兩者所代表的形象卻是天壤之別，前者是勇敢抗敵的英雌，後者則是害死耶穌門徒的小女孩，但莎樂美的姿態在許多畫作中，卻成了一位年輕女子，並端著盛有約翰首級的托盤，因此和朱迪斯的形象混淆並造成觀者的誤解，而瑪菲的作品中的女主

<sup>30</sup> 同註 7 參閱 Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，1997，第 32 頁。

<sup>31</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，2008，第 242 頁。

<sup>32</sup> 同註 7 參閱 Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，1997，第 34 頁。

<sup>33</sup> 同註 7 參閱 Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，1997，第 40 頁。

角之所以能被判斷為茱迪斯，主要是因為象徵「正義」的「劍」適合形象端正的人物。藉由以上敘述，我們可以了解到要進行第二階段的圖象分析並非容易的事情，不同於第一階段，研究者必須熟悉文學作品並具有豐富的文獻知識，否則在主題與題材模糊之際，的確很容易誤解對象的身分與象徵意義，不過就連潘諾夫斯基也認為，第二階段的分析即使我們擁有豐富的文獻史料，依然很難達到完全正確無誤的解釋。<sup>34</sup>



圖 2-3-1 瑪菲，《茱迪斯》，芬陀畫廊

### III. 內在的含意或內容：

在前述的兩個階段，我們對藝術作品完成了描述和分析的工作，我們了解到作品形式和對象所象徵的意義。藝術創作者由於歷史或其它因素的影響而選擇了某種形式來表現對象，並將所想表達的概念或抽象意義藉由對象象徵來呈現，這兩者可謂出自於創作者本身意志，然而在第三階段我們所要探討的部分也許將會超出創作者所能意識的範圍，此範圍之廣泛可涉及到宗教、社會、時代、甚至是國家等，根據潘諾夫斯基的說法，我們可以將其稱為「潛在原則」，而這些原則即潛藏在藝術作品之中。<sup>35</sup>我們若想要對作品進行第三階段的詮釋就必須進入作品的歷史背景和感受創作者的的心靈基本傾向，研究者可以從創作者的生活背景、時代精神來解釋他特有的風格特質，並以風格特質去進一步

<sup>34</sup> 同註 7 參閱 Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，1997，第 40 頁。

<sup>35</sup> 同註 7 參閱 Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，1997，第 35 頁。

推論他的創作態度與人格，例如從杜勒（Durer, 1471-1528）作品中我們發現到，他和其它北歐同時期的畫家在畫面人物的風格上有明顯差別，經過文獻的分析，了解到他三次翻越阿爾卑斯山前往義大利學習，並將古典形式與風格傳至北歐，因此我們可推論杜勒的學習態度是十分努力；我們亦可藉由國家傳統、地區產物、作者背景來了解創作者對於作品的材質選擇，例如米開朗基羅（Michelangelo, 1475- 1564）大多數的雕像作品材質為大理石，這不能說和他過去曾是義大利卡拉拉山採石工人的職業完全無關，根據以上舉例，杜勒和米開朗基羅從未試圖在作品中傳達勤學與個人職業的動機，但經由作品與文獻的詮釋，我們進一步推論兩者的文化背景與人格特質，這明顯是超出了作品所傳遞的意義。然而圖像解釋學階段的研究方式，並非是藉由分析得來，而是藉由第一與第二階段的成果，再以詮釋者的「綜合的直覺」（synthetic intuition）進行詮釋而完成<sup>36</sup>，因此若只依靠文獻和史料是明顯不足的，我們尚且需要以詮釋者敏銳的實際經驗並進入作品的歷史情境中來進行詮釋，例如第一節所提到的「彩虹」，在不同的歷史情境之下便有許多不同的象徵內容，這時我們就必須用綜合的直覺來判斷哪一種象徵意義是符合創作者的心理與世界觀。

## 小結：

由圖像學三階段的理論，我們可以明顯看到潘諾夫斯基對於作品中形式和內容彼此不可分離的堅持，並要求我們在分析圖像和進行詮釋工作時，必須用嚴謹的態度反覆推論，這是因為圖像的意義包羅萬象，除了因為文化而有所不同之外，也會因為畫家的創作動機或心理因素發生變化。例如，潘諾夫斯基藉由圖像學詮釋了 15 世紀范·艾克著名的作品《阿諾芬菲尼夫婦》（圖 1-1-1）。在這件作品當中，男人表情莊嚴肅穆，女人則是低頭羞澀，而兩人執手的動作正是締結連理的象徵，地板上的兩雙鞋代表了男主外女主內的傳統思想，一旁的小狗象徵了忠誠，這是當時人們對於婚姻的應有態度，天花板上的燈座與蠟燭，則是代表上帝的智慧，象徵這場結婚儀式是在上帝的見證下舉行

---

<sup>36</sup> 同註 7 參閱 Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，1997，第 42 頁。



的，兩人必須信守承諾並且對彼此絕對忠貞，除了以上的象徵外，這件畫作仍隱藏了許多古代的婚姻觀念與傳統習俗。<sup>37</sup>

以上複雜的象徵意義是經過圖像學者反覆推論與驗證所確立，這也表示創作者在運用傳統象徵時仍必須了解其背後的淵源，而不至於發生誤用或誤讀的情形，此外經過圖像學的研究分析，筆者對於傳統象徵的運用形式更為了解，例如藝術史家黑美亨（Goran Hermeren）曾在《藝術的再現與意義》中提到「傳統圖像象徵」的三個條件：

1. 象徵內容必須能讓具有相關背景知識的觀眾在正常的觀看條件下獲得理解。
2. 藝術家自己能夠辨識其所描繪的象徵內容。
3. 不能直接描繪所要象徵的事物本身。

根據以上論述可知，傳統象徵首要條件必須要能讓觀眾了解，但此條件前提是必須觀者具有相關知識與背景。第二項條件是藝術家自身必須有意識且慎重地描繪傳統圖像，在描繪所選擇的傳統圖像前，必須了解圖像的意義與內涵，才不至於造成錯誤的意義象徵。第三項條件則是避免象徵意義與象徵物之間的重疊，例如一件描繪維納斯的作品，它不能被用來象徵「愛情」，因為維納斯本身即是代表「愛情」。<sup>38</sup>以上條件成為筆者個人在進行創作時的參考，也影響筆者在選擇傳統圖像前更為謹慎，在筆者作品中運用了大量傳統圖像象徵中的「玫瑰」來象徵愛情，本論文後續的論述將對玫瑰象徵愛情的由來與發展有更詳盡的探討。

而根據圖像學的分析，古典畫作裡的象徵非常雖豐富多元，但當時的畫家因為受到古典傳統和宗教信仰的規範，難以在作品中加入個人的象徵含意，他們雖有選擇但卻鮮少變化，一直到了 19 世紀以後的藝術表現，我們才比較容易看到屬於個人的象徵系統。而在筆者的作品當中，有部分事物的象徵是根據文獻記載的意義來描繪，但在筆者的創作理念中，倘若所有圖像象徵只是以一層不變的形式來再現，那將失去創作與創新的意義，所以，筆者亦嘗試用自己的眼光和角度來觀看事物，在作品中引用了某些古典的象徵形式，並結合個人的情感象徵，而產生一種新的、這個時代特有的繪畫象徵。

<sup>37</sup> 參閱范景中主編，《美術解叢》【總第 36 期】，浙江，浙江美術書院，1989，第 71-79 頁。

<sup>38</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，2008，第 138 頁。

### 第三章 繪畫中情愛象徵與題材的表述

在本論文第二章已經探討了象徵在西方繪畫當中的特色，並透過圖像學的分析與詮釋，使我們可以理解繪畫作品中圖像的象徵意涵，而本章將承接第二章的內容與主旨，探討西方傳統繪畫中情愛的象徵以及情愛題材的表現形式。

象徵的概念在西方生活中非常普遍，也廣泛的運用在繪畫中，它除了能表示隱喻或抽象的概念外（如擬人像），也可以象徵人們的各種情感，在西方有許多運用圖像象徵來表現的繪畫主題，例如情愛主題、悲劇性主題以及宗教性主題…等。<sup>39</sup>本章第一節將闡述西方繪畫中關於情愛主題的象徵，第二節說明西方藝術中各種情愛題材的表述。

#### 第一節 傳統繪畫中的情愛象徵

在任何的族群社會裡，都會發展出一套象徵系統，其意義是共同社會體系的大眾能夠理解的，包括最原始的人類，雖然我們無法確定他們繪製圖像的真正目的，但我們確定這些圖像可以傳達出意義，因此在受到豐富人文與知識薰陶後的藝術家，尤其是繪畫和文學彼此影響甚巨的時代裡，藝術創作蘊藏了更多元複雜的象徵，以下筆者將論述傳統繪畫中情愛主題的象徵。

##### 一、 象徵愛情的希臘羅馬神祇

象徵愛與美麗的維納斯是情愛主題的繪畫中，最重要的象徵人物，祂不僅掌管愛，同時也是愛的化身，由於維納斯的形象，也間接讓裸體在傳統繪畫中成立。<sup>40</sup>關於維納斯的敘述中，祂擁有天生麗質的外表，並憑著自己天生的美貌，私下與許多男性神祇發生戀情，甚至產下子女，其中最有名的就是小愛神邱比特（Cupid）。至於維納斯的的誕生有兩種說法，在荷馬著作〈伊里亞德〉中，描述維納斯是天神宙斯與黛歐妮（Dione）

<sup>39</sup> 參閱許麗雯總編輯，《象徵主義》，台北，縱橫文化，1997，第04頁。

<sup>40</sup> 參閱胡永芬總編輯，《美麗與哀愁-波提切利》，台北，格林國際圖書，2001，第19頁。

的女兒，不過也有其他傳說認為維納斯是從海洋的泡沫中誕生的，因為維納斯的希臘名稱「愛芙羅黛蒂」(Aphrodite) 在希臘文中有「泡沫」的含意，<sup>41</sup>如波提且利 (Botticelli, 1444-1501) 的作品《維納斯的誕生》(圖 3-1-1) 中，可以看到維納斯從海中誕生，腳下所踩的是扇貝，扇貝原本是象徵女性的生殖器官，然而基督教將原意修飾為「重生」；圖中維納斯左邊的是西風之神澤費羅斯 (Zephyrus) 與克洛莉絲 (Chloris)，將剛誕生的維納斯從海中吹往路地，象徵超越世俗的激情；最右邊的是寧芙仙女荷賴 (Horae)，她是象徵繁衍與誕生的春神，身上所穿戴的是春天的花與桃金孃，<sup>42</sup>在傳統象徵中桃金孃代表了「婚姻的信仰」。在此作品中，維納斯以傳統的特徵和形象出現，即是赤身裸體，並且一手覆蓋在胸前，另一手則遮蔽私處部位，<sup>43</sup>不過後來的部份藝術家受到新柏拉圖主義 (Neo-Platonism) 的影響，認為世上的情愛分為聖愛與俗愛兩種，因此象徵愛情的維納斯有了不同的面貌，例如在提香 (Tiziano, 1485 -1576) 作品《聖愛與俗愛》(圖 3-1-2) 之中，便出現了象徵聖愛的裸體維納斯，以及象徵俗愛的衣著維納斯，在里帕的解釋中，裸體的維納斯對於凡間之物不屑一顧，而世俗之愛則是貪圖虛榮與一時歡樂的衣著維納斯。<sup>44</sup>



圖 3-1-1 波提且利，《維納斯的誕生》，1484-1486 年，  
蛋彩、畫布，174x279 公分，佛羅倫斯，烏菲茲美術館

<sup>41</sup> 參閱 Homer 著，劉學真譯，《希臘羅馬神話》，台北，驛站文化，2001，第 08 頁。

<sup>42</sup> 同註 17 參閱 Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著，李時芬、林淑媚譯，《象徵與符號：圖解世界的秘密》，2009，第 71 頁。

<sup>43</sup> 參閱 De Fiore Angelo 等著，王麟進譯，《巨匠美術週刊-波提且利》，第 41 期，台北，錦繡，1996，第 17 頁。

<sup>44</sup> 同註 37 參閱范景中主編，《藝術解叢—總第 36 期》，1989，第 31 頁。



圖 3-1-2 提香，《聖愛與俗愛》，約 1515 年，

油彩、畫布，118x279 公分，羅馬，波蓋茲美術館

而維納斯的兒子—小愛神邱比特，同樣是象徵愛情的希臘神祇，在希臘神話中他的名字是厄洛斯「Eros」，情色一詞即是來自於他的名字，例如英文中的情色藝術(erotica)，<sup>45</sup>到了羅馬時期他的形象發生變化，成為維納斯的兒子邱比特。在文藝復興(Renaissance)時期邱比特多半被描繪成貌美的年輕人，巴洛克(Baroque)時期的藝術家則根據古代羅馬人的說法，將小愛神描繪成孩童的模樣，<sup>46</sup>普羅佩提烏斯(Sextus Propertius, 50-15 bc)就曾透過對邱比特形象的描述，寫了一首關於愛情的古老詩歌：

誰最先把愛神畫成個小孩	quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,	
他的妙手著時令人喝采！	nonne putas miras hunc habuisse manus?	
他發現情人的生活缺乏理智	is primum vidit sine sensu vivere amantes	小小煩
惱便使錢空財竭，	et levibus curis magna perire bona.	
他為愛神裝上翅膀，這也妥當，	idem non frustra ventosas addidit alas,	
他使愛神圍繞著心房飛翔：	fecit et humano corde volare deum:	
因為其實我們正在巨浪中顛簸，	scilicet alterna quoniam iactamur in unda,	
驅使我們的風從不曾平靜過，	nostraque non ullis permanet aura locis.	
他手持利箭，神秘的箭筒垂掛雙肩	et merito hamatis manus est armata sagittis,	
這些武器自有他們的妙用：	et pharetra ex humero Cnosia utroque iacet:	

<sup>45</sup> 參閱胡永芬總編輯，《冷峻的矯飾風格-布隆及諾》，台北市，格林國際圖書，2001，第 14 頁。

<sup>46</sup> 參閱 Marcus Lodwick 著，陳美智譯，《解讀經典繪畫-從神話、歷史、聖經、宗教人物看西洋藝術》，台北，視傳文化，2003，第 38 頁。

正當我們自以為非常安全  
他會從遠處向我們射來神箭，  
被他射中者無人能免於傷殘。

ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem,  
nec quisquam ex illo vulnere sanus abit.<sup>47</sup>

這篇詩歌點出了屬於小愛神邱比特的特徵與其象徵物，也清楚地描寫出愛情的部分特質，例如邱比特的年紀尚在孩提階段，背後有對翅膀，他肩掛箭筒、手持利箭，習慣向人射出神箭…等特徵與象徵物，在許多繪畫中，邱比特即是以如此型態出現，例如卡拉瓦喬（Caravaggio, 1571-1610）的作品《勝利愛神》（圖 3-1-3）當中，描繪出邱比特天真頑皮的個性，畫面中出現的樂器、直角規、書籍…等物件象徵人世間的學識道德，然而這些事物卻敗在象徵愛情的邱比特手下。<sup>48</sup>



圖 3-1-3 卡拉瓦喬，《勝利愛神》，1602-1603 年，  
油彩、木板，156x113 公分，柏林，國立美術館

## 二、 象徵情愛的動植物

傳統繪畫中象徵情愛的動植物與物品，大多與維納斯也有密切的關係，例如象徵情

<sup>47</sup> 同註 1 參閱貢布里希著，楊思梁、范景中編選，《圖像的象徵-貢布里希圖像學文集》，1990，第 223-224 頁。

<sup>48</sup> 參閱許麗雯總編，《300 種愛情-西洋經典情畫與愛情故事》，台北，信實文化行銷，2007，第 56 頁。

愛的植物「玫瑰」與「桃金孃」都是維納斯的象徵物。玫瑰在中世紀是聖母瑪麗亞的象徵，到了文藝復興時期才又成為維納斯的代表花卉，並且復興人們對於維納斯的崇拜，然而至此之後，玫瑰的象徵意義逐漸擴大，涵蓋了基督教信仰、古典文化…等面向。<sup>49</sup>而桃金孃具有愛情、穩定的婚姻等象徵，它是維納斯的常青之樹，在古典文學中被稱為：婚姻之樹，<sup>50</sup>在上述波提且利的《維納斯的誕生》（圖 3-1-1）一作中，就出現了這兩種植物，春神頸上所佩戴的是桃金孃，而掉落在維納斯身邊的花朵則是玫瑰。

至於象徵情愛的動物是鴿子，傳統繪畫中鴿子時常出現在維納斯與邱比特的身邊，在古羅馬的習俗中，鴿子是被用來祭祀維納斯的飛禽。<sup>51</sup>在布雪（Francois Boucher, 1703 ~ 1770）的作品《維納斯的梳妝》（圖 3-1-4）中，可以看到鴿子親近地依偎在維納斯的與邱比特的懷中；除了鴿子以外，古代的海洋博物誌曾描述海豚是象徵情愛的動物，在拉斐爾（Raphael, 1483 ~ 1520）的作品《嘉拉蒂亞的凱旋》（圖 3-1-5）中，可以看到海洋仙女嘉拉蒂亞（Galatea）駕馭海豚所拉乘的貝殼，其中一隻海豚口中正咬著章魚，在圖像學的象徵裡，海豚與章魚各自代表了海中最高貴與最低等的生物，海豚象徵高貴聖潔的愛，而章魚則象徵了放縱的肉慾，因此在拉斐爾的作品中海豚咬死了章魚，正是意味著聖潔的「愛」戰勝了「肉慾」。<sup>52</sup>這些都是傳統繪畫當中象徵情愛的動植物，在筆者的創作中也以玫瑰當作象徵愛情的對象，但不同於傳統繪畫，筆者將玫瑰賦予更多情感與意義，象徵對愛情不同的體會。

<sup>49</sup> 同註 3 參閱陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，2008，第 136 頁。

<sup>50</sup> 同註 37 參閱范景中主編，《藝術解叢—總第 36 期》，1989，第 36 頁。

<sup>51</sup> 同註 17 參閱 Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著，李時芬、林淑媚譯，《象徵與符號：圖解世界的秘密》，2009，第 61 頁。

<sup>52</sup> 參閱何懷碩主編，《閱西洋裸體大觀—神話中的女神與妖精》，台北市，百科文化，1991，第 83 頁。



圖 3-1-4 布雪，《維納斯的梳妝》，1751 年，  
108x85 公分，紐約，油彩、畫布

大都會美術館



圖 3-1-5 拉斐爾，《嘉拉蒂亞的凱旋》，  
1511 年，295x225 公分，壁畫

羅馬，法列及那宮

## 第二節 西方藝術中的情愛題材表述

愛情總是讓人又愛又恨，它總是無禮的擅自出現並搗亂我們的生活，有時干擾我們的理智，有時候又安撫我們的情緒，然而即使它是這樣的貼近我們，卻又若有似無的難以掌握，他總是讓人又愛又恨。包含各種酸甜苦辣的愛情，不會因為時空的轉變而消逝，它始終羈絆著不同時空的我們，即使是過去傳統社會的人們，依舊周旋在各種不同面貌的愛情之中。

這樣迷人多變的愛情，怎麼可能是充滿浪漫氣息的藝術家能錯過的創作主題，尤其在繪畫的領域中，愛情的主題更不可能缺席，歷代畫家不但對這個主題愛不釋手，更以多種的風格和題材來創作，從值得令人歌頌的偉大愛情真理，到充滿肉體慾望的世俗情慾都是藝術家源源不絕的創作靈感。綜觀歷代情愛主題的畫作，無論是社會宗教的影響，抑或是畫家自身的情感抒發，筆者認為西方繪畫在情愛題材上的發揮大致可分為五個方向，即是宗教經典中的故事、古典時期的神話、文學性的悲劇與詩歌、日常生活的題材以及畫家個人的情感歷練與內心世界，以上五種題材的分析與範例如下：

## 一、 宗教經典故事中的情愛表述：

無論是在戰火頻繁的亂世中，或是在和平安定的盛世裡，宗教的力量總是無遠弗屆的影響著人類生活，宗教除了能帶給人類心靈上的慰藉與平靜外更具有教育的功能。在西方的社會中基督教無疑是最大的宗教信仰，不但在羅馬時期成爲了國教，更影響了後來的戰爭。然而宗教的力量也擴及到繪畫的領域中，例如中世紀許多的雕刻、壁畫與祭壇畫……等都是爲了宗教而創作的，因此在題材上自然以聖經故事爲主，這一類的作品除了要合乎信仰的精神外，還要能傳達出正面與勸人爲善的意義，所以在這種社會的風氣下，情愛的題材也就相對受到了約束，即使是到了文藝復興時期，仍有許多具有勸世含意的情愛畫作。

聖經故事中最早的一對夫妻就是亞當（Adam）與夏娃（Eve），他們是由上帝所創造出來的人類祖先，但卻因爲偷吃了分別善惡的果子，從此之後身上便帶有罪惡，甚至是他們後來的子女同樣也必須背負這種原罪。哥德時期（Gothic）藝術家波希（Bosch, 1450-1516）的《樂園》（圖 3-2-1）三幅聯作，便是情愛題材中具有勸世意義的經典代表，這件作品說明本來純潔的人類因爲沉迷肉體情慾而犯罪，最後墜入墮落地獄的過程。波希的作品具有相當多的個人象徵，甚至充滿豐富的奇異想像，在第二幅畫作中的鳥類、水果、花卉都具有放縱情慾的象徵，人們就生活在酒池肉林的樂園之中，畫作後方四個類似山丘的奇異岩石，上面生長了許多植物與生物，是伊甸園中四條河的泉源，畫作右邊的黑暗地獄描繪許多奇形怪狀的惡魔，正對著荒淫無度的男女進行懲罰，許多樂器象徵了愛與慾望的靡靡之音，而一對被利刃刺穿的耳朵，刃上「M」形字母則象徵了反基督的世界縮寫（Mundus），這些情景與左邊兩幅繪畫形成強烈對比。<sup>53</sup>

宗教中的情愛故事總是會合乎道德規範，逾越了神的戒律必定會受到懲罰，但繪畫究竟還是人類情感的真實流露，因此隨著時代的變遷，以聖經故事爲題材的情愛畫作，也出現了較爲貼近人性的內容，甚至是徹底放棄道德的網綁。例如克林姆（Klimt, 1862-1918）的《茱迪斯》（圖 3-2-2）就改變了聖經故事的人物形象，茱迪斯從一個拯救

<sup>53</sup> 參閱胡永芬總編輯，《超現實主義前世教主-波西》，台北市，格林國際圖書，2001，第 14-16 頁。



城邦的猶太女子變成一種致命的誘惑，畫面中她擁有一張不斷釋放魅力的臉龐以及玲瓏誘人的體態，如此具有侵略性的外表正與手中亞述將軍的首級形成一種呼應，他似乎是心甘情願的死在茱迪斯手上。克林姆和當時其他畫家一樣，把這為猶太人的女英雄視為情色與災禍的象徵，這早已是脫離最初宗教題材的約束，完全強調了放縱情慾的一面。

54



圖 3-2-1 波希，《樂園》，約 1500 年，油彩、畫板、三聯畫

中央：220x195 公分，兩翼：219x97 公分，馬德里·普拉多美術館

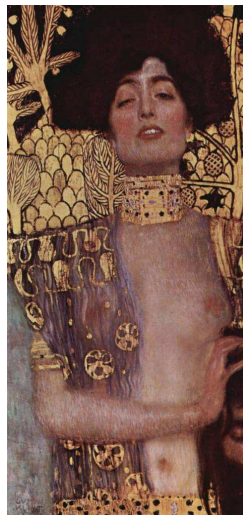


圖 3-2-2 克林姆，《茱迪斯》，84x42 公分，

1901 年，油彩、畫布，維也納，奧地利美術館

<sup>54</sup> 同註 48 參閱許麗雯總編，《300 種愛情-西洋經典情畫與愛情故事》，2007，第 290 頁。

## 二、 古典神話中的情愛表述：

西方藝術史上的許多繪畫派別都對於古典時期的藝術十分感興趣，對於崇尚古典風氣的影響因素很多，例如戰爭後的社會重建、考古文物的出土以及對於當時藝術風格不滿所興起的反抗等，都是促進藝術重新摹仿古典的動力。在戰爭之後所興起的文藝復興改善了中世紀以來與傳統徹底分離的情況，追尋著希臘和羅馬時期遺留下來的精神與觀念，因此文藝復興時期的畫家開始描繪大量的古典神話，這種充滿劇情張力創作題材至此一直延續下去，甚至在二十世紀仍有部分畫家會重新詮釋古典的題材。

在情愛的主題方面，神祇之間氾濫的關係與慾望一直是畫家們津津樂道的創作題材，希臘神話中的眾神之神—宙斯，他多情風流的情史一直是眾所皆知的，在達文西（da Vinci, 1452 -1519）作品中的《麗達與天鵝》（圖 3-2-3）就是一個明顯的例子，同樣的題材在柯雷吉歐（Correggio, 1489-1534）的作品中《麗達與天鵝》（圖 3-2-4）也可以看到兩人之間的曖昧關係，並且以更大膽煽情的姿態呈現。由於故事裡宙斯偽裝成天鵝的形象勾引斯巴達皇后—麗達（Leda），因此後來天鵝的圖像便多了神靈與愛情這兩種象徵。



圖 3-2-3 達文西，《麗達與天鵝》，1506 年，

木板、油彩，112x86 公分



圖 3-2-4 柯雷吉歐，《麗達與天鵝》，1531 年

152x191 公分，柏林·國立美術館

運用象徵來創作神祇情愛的作品還不僅如此，愛神、火神與戰神之間的三角戀愛也是不斷的被畫家所描繪。波提且利是文藝復興初期描繪愛神維納斯相當出名的畫家，他

有許多以維納斯為題材的作品，當然包括了上述的三角戀，在波提且利的《維納斯與馬爾斯》（圖 3-2-5）裡表現了兩人之間微妙的情愫，身為強壯勇猛的戰神，瑪爾斯（Mars）毫無警戒的在維納斯身旁呼呼大睡，「衣著典雅」的維納斯只是靜靜的注視著他，而戰神的頭盔與戰矛竟被頑皮的牧農神當成玩具（牧農神頭上的犄角象徵了情慾），這無非是象徵了唯有愛與美才能降服戰爭；然而同樣的故事，在丁多列托的畫筆之下，三人關係就顯得較為不安與尷尬，在其作品《愛神、火神和戰神》（圖 3-2-6）當中，正在偷情的維納斯與瑪爾斯好巧不巧的被火神伏爾岡（Vulcan）捉姦在床，小狗的吠叫聲，讓躲在桌下的戰神是既緊張又尷尬，而「裸身赤體」的維納斯則是泰然自若的讓丈夫「檢查」，有趣寫實的情景以及神祇表現出來的性格與情緒，宛如現實生活當中的人類一般。同樣的故事題材，兩位畫家卻用迥然不同的愛情模式呈現，筆者認為前者表現出戀人之間個性互補的特質，女人服從男人；男人何嘗不是甘願拜倒在石榴裙下，後者則是赤裸的呈現三角畸戀下的窘境，三角當中若無人肯退讓與割愛，那後果則是三角一起崩塌。在西方世界的觀念中，象徵愛與美的維納斯，似乎總是可以讓好戰與好鬥的心平靜下來，就如同十二星座當中脾氣暴躁的金牛座，也只能被維納斯的愛統治著。<sup>55</sup>而實際上在三角戀裡，美與勇猛的結合也比美與技藝結合更為合理且完美；更有一個古老傳說，早在愛神被宙斯命令嫁給火神之前，就已經是戰神合法的妻子了，他們還共同擁有一個名叫「和諧」的女兒。<sup>56</sup>



圖 3-2-5 波提且利，《維納斯與馬爾斯》，約 1480 年，

版畫、蛋彩，69x173 公分，倫敦，國家畫廊

<sup>55</sup> David Fontana 著，何盼盼譯，《象徵的名詞》，台北，知書房，2007，第 244-245 頁。

<sup>56</sup> 同註 37 參閱范景中主編，《藝術解叢—總第 36 期》，1989，第 37 頁。



圖 3-2-6 丁多列托，《愛神、火神和戰神》，1551 年，  
油彩、畫布，135x198 公分，德國，慕尼黑美術館

神話的情愛故事跨越了好幾個世紀，在後來的許多藝術派別中仍不乏有這一類的情愛題材出現，例如二十世紀的形而上畫家基里訶（Chirico,1888-1978），也創作了不少關於古典神話的情愛畫作，在他的作品《赫克托和安德洛瑪凱》（圖 3-2-7）中描繪了特洛伊戰爭中的故事，畫面中的兩位主角是帕里斯（Paris）的兄長與兄嫂，赫克托（Hector）因為弟弟所引發的戰爭而戰死沙場，徒留妻子安德洛瑪凱（Andromache）與唯一的血脈，兩人無辜的承擔下戰爭所帶來的生離死別，或許他們之間偉大的戀情更勝於帕里斯與海倫（Helen）。基里訶用許多幾何圖形與度量工具拼湊了一對戀人，它們雖然不是血肉之軀卻嚐盡分離的悲苦，兩人的擁抱姿態究竟是分離之前的不捨還是死後重逢的無言，四周無聲的寂靜的場景更替這段愛情增添了幾分哀愁。<sup>57</sup>

古典神話的情愛糾葛總是以豐富的象徵與寓意所構成，各個神祇擁都有不同的性格與強烈的特徵，因此這類的題材非常有趣而且讓人意猶未盡，筆者認為這一題材最具有強烈的戲劇性，畫面中人物誇張的動態、人神共處的世界、奇幻多元的象徵以及離經叛道的情愛關係，構成一幅幅曠世情畫，畫家們更以不同的風格、形式和手法呈現愛情的多變，有些是含情脈脈的暗喻、有些是崇高偉大的頌讚、有些則是輕鬆逗趣的戲謔，這些多元豐富的表達方式，就好像愛情本身多采多姿的特性一樣，也難怪此類題材會一直

<sup>57</sup> 同註 48 參閱許麗雯總編，《300 種愛情-西洋經典情畫與愛情故事》，2007，第 364-365 頁。

延續下去並受到後人的喜愛。



圖 3-2-7 基里訶，《赫克托和安德洛瑪凱》，1917 年，油彩、畫布

90x60 公分，米蘭，現代藝術館，私人收藏

### 三、文學詩作與情愛：

在本章第一節我們已提過有許多的畫家非常熱愛悲劇的題材，這是因為許多的繪畫派別與當時的文學運動有著深遠的關係，而這些文學著作的浪漫內容更打動了畫家的內心，因此不少的畫家在創作題材上，會參考富有文學性的悲劇與詩歌。在情愛的題材中，悲劇與詩歌中不完美的愛情雖然折磨著男女主角，但這種苦痛的浪漫正是許多畫家熱衷的特質，因為在愛情中所受到的煎熬遠比歡樂令人難忘，男女主角無法擺脫殘酷宿命的捉弄，他們愛的越加激烈，結局往往就越加悲慘。悲劇與詩詞的情愛題材在 18 與 19 世紀最為活躍，在英國拉斐爾前派（Pre-Raphaelites）的畫家就描繪了大量關於這類題材的作品，例如羅塞提（Rossett, 1828-1882）的《至福的碧婀翠絲》（圖 3-2-8），其靈感就是來自於但丁（Dante）詩作的《新生篇》，羅塞提以妻子—席戴爾（Siddal）的容貌描繪詩中的女主角碧婀翠絲，畫作中碧婀翠絲之死正是暗示了妻子的亡故，閉上雙眼的安祥神情與毫無抗拒的姿態，象徵面對死亡的平靜與期待上帝的引領，紅色的鴿子象徵

了愛與死，嘴裡叨著一株罌粟花，是悲傷的象徵以及妻子因吸食毒品而喪生的緣由。<sup>58</sup>

除了古典時期的詩歌外，19 世紀的浪漫詩作也同樣能激發畫家的靈感，亨特（**Hunt**, 1827-1910）的《伊莎貝拉和巴西爾的鉢》（圖 3-2-9）正是取材於當時詩人濟慈（**Keats**, 1795-1821）的詩作，畫中的女主角伊莎貝拉（**Isabella**）無法和情投意合的羅倫佐（**Lorenzo**）相愛，貧富的差距不僅逼得他們無法廝守，更將羅倫佐逼上絕路，伊莎貝拉悲傷的將羅倫佐的首級埋在栽種了羅勒葉的鉢中，在西方的藥草與香料的象徵裡，羅勒葉具有連結愛情與財富的意義<sup>59</sup>，這與詩作中的故事情節恰巧不謀而合。<sup>60</sup>



圖 3-2-8 羅塞提，〈至福的碧婀翠絲〉，1870 年，  
油彩、畫布，85.1x67.3 公分，倫敦，泰特藝廊

<sup>58</sup> 參閱胡永芬總編輯，《天上人間：羅塞提》，台北市，格林國際圖書，2001，第 14 頁-15 頁。

<sup>59</sup> 同註 17 參閱 Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著，李時芬、林淑媚譯，《象徵與符號：圖解世界的秘密》，2009，第 88 頁。

<sup>60</sup> 同註 48 參閱許麗雯總編，《300 種愛情-西洋經典情畫與愛情故事》，2007，第 172 頁。

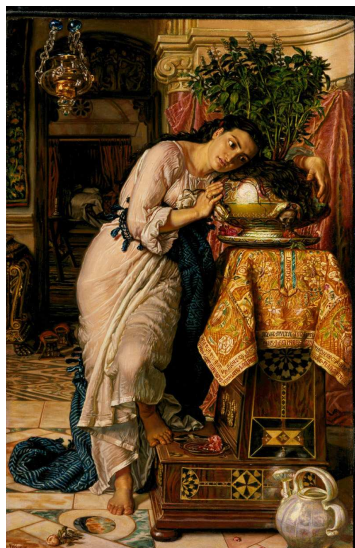


圖 3-2-9 亨特，《伊莎貝拉和巴西爾的鉢》，1876 年，

油彩、畫布，187x116 公分，英國，紐賽蘭恩美術畫廊

許多情愛詩作與悲劇的結局，通常都留給人們一種悵然所失的感覺，畢竟要像邱比特與賽姬一樣能歷經諸多考驗，最後結為神仙眷侶的美談實在不多，也許畫家們通常都比較多愁善感吧，對於人生避免不了的悲苦總是特別感觸良多，尤其在情愛的題材裡，無論是詩作或是繪畫都細緻的勾勒出愛情讓人心碎的一面。羅塞提面對妻子的死亡始終難以忘懷，詩作與他心境的相互呼應最後轉化成為繪畫作品，以唯美卻又蘊含無限惆悵的氣氛表達了對於亡妻的思念，這種情感的流露正與蘇軾所謂的：「十年生死兩茫茫，不思量，自難忘……。」一樣令人感慨。

#### 四、 風俗民情的情愛表達：

上述的三種題材都是取自於傳說或者文本的故事內容，配合著故事的起承轉合，讓作品富有強烈的戲劇張力，但相較於這類曲折離奇的經典故事，以人類生活為題材的小品愛情則更為平易近人，畫家以自己細膩的眼光體察生活點滴，並用浪漫輕鬆的方式對現實情愛進行描繪，這樣的形式無論是對創作者本身或觀賞者來說，都更加親切也更加真實。例如荷蘭畫家維梅爾（Vermeer, 1632-1675）就有許多刻畫一般市井小民的情愛畫

作，他在的《讀信的少女》（圖 3-2-10）、《情書》（圖 3-2-11）等作品中以樸實而含蓄的手法，表現出青春少女收到男性友人或者丈夫來信的情景，在這兩張作品中女主角的表情雖無特別激動，但由她們專注的神情與重視的態度，我們自然可以體會到這封傳達愛意的信件，確定讓她們內心雀躍不已。這些寫信、寄信、收信的行為多少會發生在情侶身上，但在當時的社會環境中，書信的往返必定需要較長的時間，尤其是相隔兩地的戀人更是苦於距離的無奈，因此維梅爾將這種綿綿的相思，以充滿寓意但卻貼近生活的方式描繪出來，如此引人入勝的畫意輕易的打動觀者的心，更讓我們嗅到一絲淡淡的哀愁。而這些寧靜恬適的風俗畫作也蘊含了細膩的象徵，例如在作品《情書》中，牆上的風景畫是一幅海面上的小船，當時的文學著作中，常以小船比喻戀愛時的心情；女主人手上的弦樂器是男性追求愛慕者的象徵。<sup>61</sup>

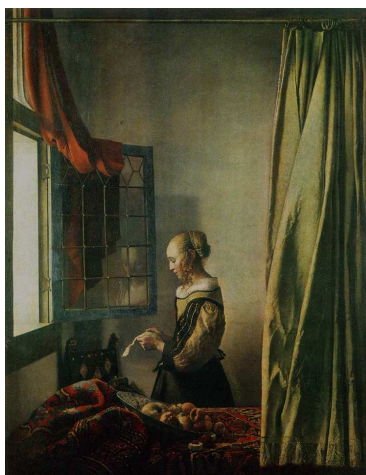


圖 3-2-10 維梅爾，《讀信的少女》，1667 年，

油彩、畫布，46.5x39 公分，

阿姆斯特丹，國立美術館



圖 3-2-11 維梅爾，《情書》，1670 年，

油彩、畫布，44x38.5 公分，

阿姆斯特丹，國立美術館

另外在 19 世紀末，羅特列克（Lautrec, 1864-1901）有許多的作品也是取材於生活週遭，這些作品大多是描繪阻街女郎的工作情形，刻畫了很多天天在酒店中逢場作戲的女子，其中有一幅作品《在床上》（圖 3-2-12）則是描繪女子之間的微妙情愫。羅特列

<sup>61</sup> 參閱胡永芬總編輯，《靜謐幽光：維梅爾》，台北市，格林國際圖書，2001，第 26 頁。



克有很長的時間都生活在巴黎的紅燈區附近，他對於這些天天在紅塵中打滾的女郎十分了解，無論是她們的外在或內心，羅特列克總能用浪漫的色調和諧的畫面呈現出來。《在床上》這件作品是描繪兩個女人之間的愛情，成天面對性愛的交易的兩位女郎共同在床上休息，從她們臉上的倦容來看，我們很容易了解這兩位女子對於男性的失望與排斥，或許對她們而言女性之間更能互相疼愛對方，但這樣的結果是她們的本意嗎？或者這只是環境驅使下的反抗行爲，對她們來說愛情到底是什麼，真愛又在何處？可能她們早已無力思索這些問題，只想好好的在床上休息。<sup>62</sup>

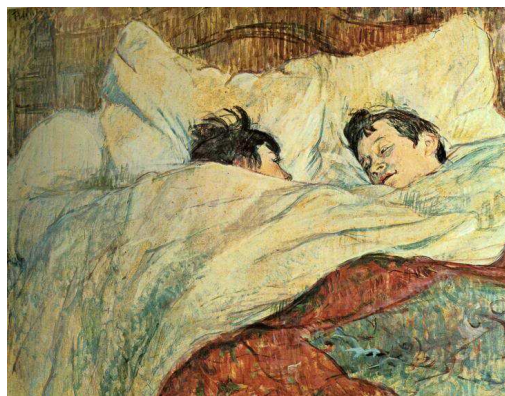


圖 3-2-12 羅特列克，《在床上》，1892 年，油彩、畫布，

99.5x81 公分，巴黎，奧塞美術館

這些取材於一般生活的情愛故事以一種娓娓道來的抒發呈現在我們眼前，我們不得不佩服畫家的眼睛，總是能夠以平凡的手法將情愛主題詮釋得淋漓盡致，或許人世間的情愛不如神祇或者史詩來得賺人熱淚，但簡簡單單的小情小愛才是最難得可貴的，因此這種一般生活的題材也一直是畫家們的偏好，例如畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）的《戀人》、亨利·盧梭（Henri Rousseau, 1844-1910）的《婚禮》等都是這類題材的代表之一。

<sup>62</sup> 同註 48 參閱許麗雯總編，《300 種愛情-西洋經典情畫與愛情故事》，2007，第 307 頁。

## 五、畫家內心世界的情愛表現：

在情愛的繪畫主題中，有非常多的畫家會以自身的情愛體驗做為創作題材，畫家們情不自禁的描繪他們所迷戀的情人，或者將自己與情人之間的濃情密意烙印在畫面當中，因此這些作品都被賦予了滿滿的愛，藉由這些畫作我們除了可以對作者的愛情歷程有更多了解外，同時也認識到他們感性的一面，以及對於愛人無法自拔的痴狂。這一類的題材不用經過華而不實的修飾，也不需要多加質疑，因為這是畫家們實實在在的個人詮釋，例如莫迪里亞尼（Modigliani, 1884-1920）畢生的創作裡有二十餘件的作品是描繪自己的妻子珍妮。這一對戀人是真心相愛的，兩人也擁有一個女兒，可是身為猶太人後裔的莫迪里亞尼以及他窮困潦倒的生活，使得珍妮的父母大力反對兩人的婚姻，最後更導致珍妮走向自殺的命運。在作品《珍妮－布赫特妮》（圖 3-2-13）中，珍妮同時擁有自己與莫迪里亞尼的特質，紅頭髮、沒有眼珠的藍眼睛以及修長的臉型與脖子，一方面我們可以感受到畫家的孤獨氣質，一方面也可以看到莫迪里亞尼對珍妮的愛並非是狂放的佔有，而是溫柔呵護的體貼感，這也是因為當時的珍妮已懷有他們二個結晶。<sup>63</sup>

當然除了莫迪里亞尼之外，也有很多的畫家會將最愛的女性當成創作題材，例如前一節提過的達利，畢竟能將「繪畫」與「伴侶」這兩個人生的最愛，結合成為作品是一件多麼美妙的事情，但這樣的創作在德爾沃（Delvaux, 1897-1994）的作品中卻有另外一種獨特的詮釋。德爾沃的母親曾這樣告誡過他「保羅，你要記住，除了我以外的女人都是蠱惑人心的惡魔，她們的身體就是毀滅你的武器。」<sup>64</sup>，由此可知德爾沃從兒童時期，便在母親所灌輸的「神聖」觀念之下成長，因此他一直對女人這個名詞產生了恐懼與渴望的矛盾。在他的作品《花架的衣裳》（圖 3-2-14）中，女子以一種弔詭與夢幻的對立形象出現，後方的火車則象徵了男性的角色。但德爾沃對愛情仍有著不可抗拒的眷戀，尤其在五十歲那年，他為了與舊日情人破鏡重圓，毅然決然的結束了一段沒有熱情的婚姻<sup>65</sup>。從這裡我們便可以理解德爾沃受到「母親影響」與「真實情感」兩種內外力量的

<sup>63</sup> 參閱胡永芬總編輯，《火熱的靈魂：莫迪里亞尼》，台北，格林國際圖書，2001，第 28 頁。

<sup>64</sup> 許麗雯總編，《你不可不知道的畫家筆下的女人》，台北，高談文化，2004，第 275 頁。

<sup>65</sup> 同註 48 參閱許麗雯總編，《300 種愛情-西洋經典情畫與愛情故事》，2007，第 379 頁。

擠壓，並在創作中抒發他內心變調的女性形象，在他心中這位外表毫無血色、兩眼無神以及肢體僵硬的新娘，究竟是天使還是惡魔呢？這恐怕是他一生的謎題。



圖 3-2-13 莫迪里亞尼，《珍妮－布赫特妮》，  
1919 年，油彩、畫布，100x65 公分，  
紐約，古根漢美術館



圖 3-2-14 德爾沃，《花架的衣裳》，  
1976 年，油彩、畫布，150x130 公分，  
東京，私人收藏

### 第三節 藝術家的情愛象徵與表現

在上一節的敘述中，我們可以發現情愛在神話、宗教或現實社會中所扮演的重要角色，而對於人自身而言更是無法脫離這些愛恨情仇，打從我們一出生便沉浸在溫暖的愛當中，所以我們從小就開始學習被愛與愛人，到了青少年時期，愛的力量除了來自於家庭外，兩性之間的愛更逐漸在人們的心中滋長，這時我們可嚐到愛情所帶來的美好，但也面臨更多的課題與考驗，這些點點滴滴也潛移默化的留在我們的心中，有許多畫家會把這些美麗與傷痛當成創作的靈感或題材，在畫布上揮灑或刻畫他們深深淺淺的愛情故事，在作品中我們看到畫家流露出的情感是如此的真實與可貴。筆者在本章節將探討兩位擅長以情愛做為主題的畫家－馬克·夏卡爾與芙麗達·卡蘿，他們畢生都在描繪自己的愛情故事與人生遭遇，他們正如其他人一樣歷經了愛情的滋味，但卻是兩種迥然不同的故事情節與創作風格，這些寶貴的作品與故事影響了筆者的創作方向與理念，以下有

詳細的說明。

## 一、夏卡爾

夏卡爾是一位充滿愛心的藝術家，也是二十世紀最浪漫的畫家。從他的作品中可以看到滿滿的愛以及對於故鄉的細膩描寫，充滿童趣造形的鷄、羊、狗等家禽與家畜是他對於故鄉的思念，而巨蟹座的夏卡爾正是一個典型愛家的男人，無奈他這一生有大半輩子是在異鄉渡過，因此只好憑藉著記憶勾勒出腦海中的家鄉。夏卡爾曾說過：「色彩代表一切，用對了色彩，形式也錯不了…。」<sup>66</sup>無論是描繪思鄉之苦或情愛之美，他的作品總能是富有鮮豔的色彩與天真無邪的氣氛。

活潑浪漫的色彩是夏卡爾的特色之一，這些富有生命力的顏色為他孩童時期的農村情景添加更多的趣味，樂天愜意的農村生活在他的作品《我與我的村子》（圖 3-3-1）中更可以明白看到，牛和農人之間的眼神交會，說明了人與牲畜之間除了相互依賴外也擁有一層情感，夏卡爾憑著記憶中的人事物將許多過去的片段串聯起來，再配合他自然善良的天性，把兒童時期的生活以充滿愛的氣氛加以詮釋。<sup>67</sup>

這樣情感豐富的畫家面對自己所愛的人，必然會在作品上留下愛的證明，作品《生日》（圖 3-3-2）當中，正在作畫的夏卡爾面對妻子貝拉·羅森菲特（Bella Rosenfeld）的來訪高興的飛上天空，貝拉手中的花束正是要替兩人裝飾房間用的，而又驚又喜的夏卡爾用深情的一吻表示了無限的愛意與歡樂，飛舞的兩人彷彿置身於人間天堂一般。<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> 參閱何政廣主編，《世界名畫家全集-夏卡爾》，台北，藝術家，1996，第 185 頁。

<sup>67</sup> 參閱 Giuliana Zuccoli Bellanton 編，王麟進譯，《夏卡爾》巨匠美術週刊，第 19 期，台北，錦繡，1996，第 8 頁。

<sup>68</sup> 參閱胡永芬總編輯，《謳歌鄉愁與愛情：夏卡爾》，台北，格林國際圖書，2001，第 14-15 頁。

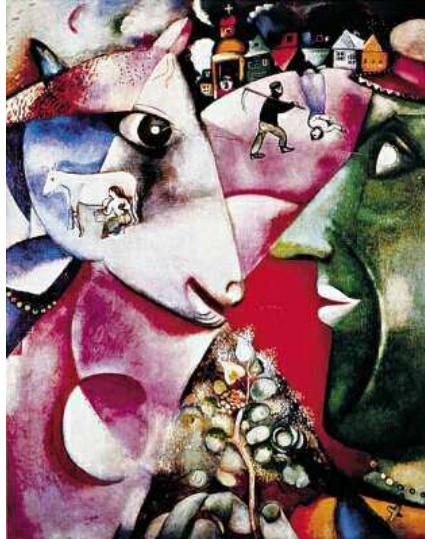


圖 3-3-1 夏卡爾，《我與我的村子》，1911 年，192x151 公分，

油彩、畫布，紐約，現代美術館

夏卡爾的色彩與構圖一再呈現他內心無拘無束的浪漫，他喜歡用大量的暖色調表現快樂活力的氣氛，這正與他樂天的性格一樣，就如他所說的：「愛也是詩…我們本體是愛，我們由愛組成，否則還能怎麼活呢？那就是為什麼我目前強調彩繽紛的愛…。」<sup>69</sup>在夏卡爾繪畫的世界裡因為有了愛而更加美麗和諧，相反的愛對於夏卡爾而言也正是他創作的泉源。在夏卡爾作品中，鮮豔豐富的色彩以及天馬行空的情愛畫面都影響了筆者的創作，大量的暖色運用的確可以達到開朗的氣氛與協調畫面的效果，但是有時候使用太多暖色則會讓畫面過於和諧而失去反差的力量，這是筆者曾經所犯下的錯誤。

在《生日》一畫當中，夏卡爾選擇大量的溫莎紅與暗紅色來表現地板與四周的事物，如桌子、床等，所以畫面具有穩定的效果，而人物的服裝與牆壁的色彩舒緩了紅色產生的緊張感，除了讓整件作品更舒服外也讓四周空間更加明確，並巧妙地突出兩人飛舞時輕飄飄的感覺。

<sup>69</sup> 同註 66 參閱何政廣主編，《世界名畫家全集-夏卡爾》，1996，第 175 頁。



圖 3-3-2 夏卡爾，《生日》，1915 年，81x98 公分，

油彩、畫布，紐約，現代美術館

夏卡爾的情愛主題創作具有強烈的獨特性，在藝術史上實在很難將他歸於任何派別，他吸收了許多畫派的優點並轉化成創作上的特點，他獨樹一幟的色彩與構圖，讓情愛的力量以一種更和諧與歡樂的氣氛表現出來，這是在其他畫家作品中較少看到的，也是筆者需要學習和參考的。

## 二、卡蘿

如果說夏卡爾是沉浸在情海當中優遊自得的魚，那墨西哥畫家卡蘿就是海中乘風破浪的小船。卡蘿的一生並不順遂，從小她便在小兒麻痺的惡夢下成長，1925 年的一場車禍讓她原本就蹣跚的雙腿加倍受創，導致後來無法生育的事實，然而這還只是外在軀體所受的痛苦；卡蘿的內心一樣是傷痕累累，她一生最愛的男人，也是當時墨西哥聲譽日隆的畫家—迪也各·里維拉（Diego Rivera, 1888-1957），兩人相戀一年之後便締結婚約，但是生性風流的里維拉並未對妻子忠貞，甚至和卡蘿的妹妹發生親密關係，這一切的不幸對於卡蘿而言無非是雪上加霜。<sup>70</sup>

但不幸的遭遇並沒有摧毀他的生存意志，反而讓她這一生在繪畫的世界中發光發熱，也證明了她對里維拉的愛是至死不渝的，雖然她中間曾經試圖移情別戀，但是 1940

<sup>70</sup> 參閱胡永芬總編輯，《墨西哥的生命之花：卡蘿》，台北，格林國際圖書，2001，第 02-05 頁。

年與里維拉二度的結婚便看得出來卡蘿的情意堅定。而這些對丈夫又愛又恨的複雜情感，讓她在創作上發揮所有的力量，例如在作品《迪也各與我》（圖 3-3-3）當中，卡蘿將腦海中遺忘不了的身影直接描繪在她自己的額頭上，因為當時的她正擔心丈夫是否再度外遇，畫中她得長髮捲曲的纏繞在脖子上，似乎將她勒的喘不過去一般，更像是一種三千煩惱絲的真實寫照。<sup>71</sup>

另外在《穿著特旺納裳的自畫像中》（圖 3-3-4）也有類似的象徵，里維拉依舊是卡蘿念念不忘的那個人，畫中的特旺納裳是卡蘿最愛的服飾，但她更想將里維拉留在四周佈滿的網當中，卡蘿以強烈的愛挽留這一生讓她既依戀又心碎的男人，但在現實的關係裡，到底還是卡蘿被里維拉的爱僅僅網綁住。<sup>72</sup>

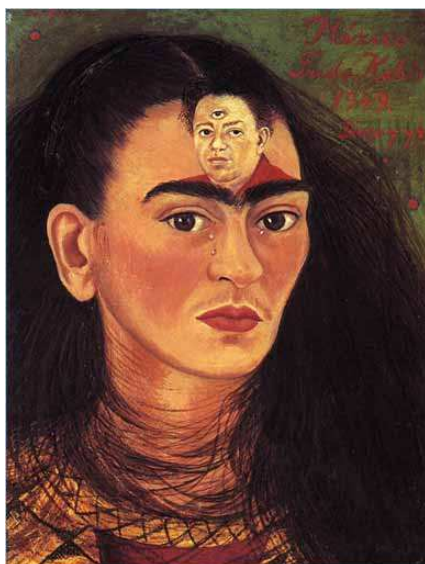


圖 3-3-3 卡蘿，《迪也各與我》，1949 年

<sup>71</sup> 同註 70 參閱胡永芬總編輯，《墨西哥的生命之花：卡蘿》，2001，第 08 頁。

<sup>72</sup> 同註 48 參閱許麗雯總編，《300 種愛情-西洋經典情畫與愛情故事》，2007，第 393 頁。

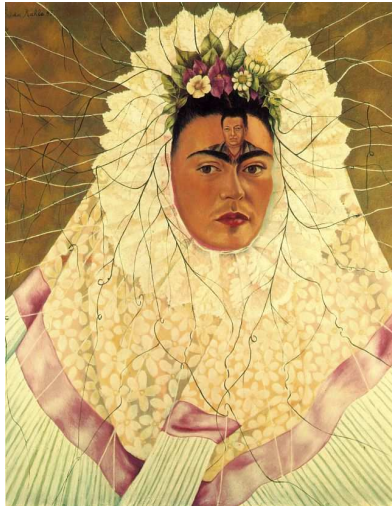


圖 3-3-4 卡蘿，《穿著特旺納裝的自畫像中》，1943 年，油畫，  
76x61 公分，墨西哥，傑克與娜塔莎吉門

在卡蘿的創作中她運用了許多個人的象徵圖像，並將自己濃烈的情感，以及對丈夫愛與恨的矛盾很忠於自我的描繪出來，這對筆者在創作上有許多的啓示，因為個人生活的題材正是最貼近人心也是最能感動自己的，有人說卡蘿的繪畫就是一本自傳，作品中表現了她一生的坎坷，每一件作品都是她當時的寫照，許多象徵的圖像也毫不矯情的被描繪出來，這正是筆者在創作中所想表現的，用最平凡的對象來象徵筆者最真實的情感。

## 小結：

情愛主題在繪畫創作中十分常見，第一節所提到的維納斯與邱比特都是情愛的傳統象徵，它們的身邊出現的動植物與身上穿戴的物品也象徵了愛情，筆者在創作中引用了維納斯的代表植物「玫瑰」當作象徵愛情的傳統圖像，並結合個人的象徵表現情愛主題。第二節談到情愛繪畫的題材，藝術家以不同題材表達各種情愛的面向，包括具有教化意義的宗教題材、戲劇性的神話故事、富有詩意的文學與悲劇題材、恬適淡雅的風俗題材以及畫家個人心境的表述，而筆者的創作則以「文學創作」與「個人心境」為主要題材，例如作品《跳他的跳，唱他的唱》與《好大的一個期待》便是透過閱讀文學創作產生的



靈感，並以文章主旨或故事情節做為創作題材，而其他作品則多屬筆者個人心境的表現，透過個人經驗與內心共鳴所產生的靈感。在第三節談到夏卡爾與卡蘿兩位藝術家，透過他們作品的創作形式與理念，了解兩位藝術家如何運用繪畫來表現情愛的創作主題，並如何將個人情感、情緒、際遇、回憶…等融入在創作之中。夏卡爾運用鮮豔的色彩表達了情愛的美好，卡蘿則是作品中運用了大量的個人象徵圖像，兩位藝術家的作品都對筆者造成深刻的影響，個人創作上也有了更多的思考與方向。

## 第四章 張耀庭（作者）的作品形式與內容象徵

在大學時期的繪畫與創作過程中，筆者並未深入的思考繪畫背後的意義，直到進入碩士班之後，才開始在自己所偏好的繪畫風格與派別中進行研究，並將這些研究的心得與想法適當地與創作結合，並在不斷的創作過程中尋找其他新的創作方向。

本章節將論述筆者碩士班時期創作的形式、技法、與創作理念，在創作每一件作品之前，筆者皆反覆的思考該如何準確的詮釋自我的內心及真切的表達出情感，並能夠精準的掌握住整體系列的主軸與核心精神，這是筆者在創作時給予自己的基礎目標，在研究過程中雖然未能一蹴可幾，但隨著時間的累積，循序漸進地掌握住創作的方向，並在繪畫的領域中越發興趣的傳達自己的情感，以下筆者將更詳盡的論述本創作的形式與內容。

### 第一節 表現形式與創作技法

在表現形式與創作的技法上，筆者接續了大學時期就非常喜愛的風格，即是超現實主義的表現形式，該主義的表現形式以違反邏輯的思維與破壞西方二元論為主要的觀念，超現實主義的藝評家布荷東（A. Breton, 1896-1966）曾寫道：「對心智而言有一點很重要，不能再將生與死，真實與想像，過去與未來，可溝通與不可溝通的，高與低，視為相互抵觸。」<sup>73</sup>他們拋棄了繪畫中過去墨守成規的傳統審美觀，之後更結合了佛洛伊德的心理學理論，強調「夢境」較之現實情境更為真實；而在創作的技法上，由於創作主題以愛情為核心，因此筆者嚮往運用較濃烈的色彩來呈現愛情的氛圍，因此在技法上以印象派色彩的觀念處理畫面，並希望藉由色彩對於人類心理層面的影響，營造出浪漫、溫暖、和諧的感受，最後藉由超現實主義的圖像創作形式來表現愛情的創作主題。

---

<sup>73</sup> 參閱 Suzi Gablik 著，《馬格利特》，台北，遠流，1999，第 71 頁。

## 一、 超現實主義與張耀庭作品的創作形式

超現實主義是由一群志同道合的文學家與藝術家所組織而成的派別，並於 1924 年由法國詩人藝評家布荷東 (A. Breton, 1896-1966) 提出了「超現實主義宣言」，正式的宣告了超現實主義的誕生。超現實主義的思維強調反理性、反傳統、反邏輯，並且結合了當時盛行的佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 的潛意識 (subconscious) 理論，尤以《夢的解析》一作影響最為深遠，超現實主義主張人們應該放棄眼見現實的描繪，他們意識到唯有夢境中的真實才是最真實的；而就藝術史上所介定的「超現實主義」而言，其創作技法大致分為兩種類型，第一種就是為書法式的超現實 (Calligraphic Surrealism)，如米羅 (Miro, 1893-1983) 及恩斯特 (Emst, 1897-1976) 就擅長以「自動書寫」(automatic drawing) 的形式來進行創作，另一種則為寫實的超現實 (Veristic Surrealism)，像達利 (Dali, 1904-1989) 及馬格利特就較常以「精緻屍體」(Exquisite corpse) 的方式進行創作。<sup>74</sup>以下為這兩種創作形式的論述：

### 1. 自動書寫 (Automatic Drawing)：

多數的超現實主義藝術家認為，人類眼前所見的一切事物並非完全真實的，因為主宰人類思考邏輯、描述事實以及認知世界的歷史，都是經過個人的修正與裝飾之後存在於我們的記憶中，這樣的思維正巧與心理學所認為的不謀而合，而我們人類腦海中所記憶的真實歷史，則會無法預期地隨時出現在我們的夢境裡，並且以象徵的方式烙印在人類的潛意識中，因此只有夢境中的一切才是真正確實發生過的真實歷史。

然而在人類潛意識中所呈現的世界，總是充滿了夢幻、乖張離奇的故事劇情，更甚者，完全以四分五裂、不知所云的幾何圖形或是奇異造形出現，因此超現實主義藝術家將這種人類潛意識狀態轉為創作形式，便發展出了所謂的「自動書寫」，即布賀東所稱的「純粹心靈的自動主義」(Pure Psychic Automatism)。<sup>75</sup>強調以自動性做為創作的形式，畫家們拋開一切的約束和目的，自由灑脫地讓線條、幾何圖形…等，以流動、變形、不

<sup>74</sup> 參閱劉仁永執行編輯，《台灣超現實展》，台北，台北市美術館，2008，第 18 頁。

<sup>75</sup> 參閱曾長生著，《台灣現代美術大系·西方媒材·超現實風繪畫》，台北，文建會，2004，第 13 頁。

規則的圖示隨機出現在畫面中，其次是將這些圖示做為畫面中所有人事物的造形基礎，這種非理性與理性的結合讓作品更增添了想像力與不可預期的特色，而以自動性的技法為基本，之後恩斯特發展出了「摩擦 (Frottage) 技法」、超現實主義畫家杜民給士 (Oscar Dominques, 1906-1957) 發展的「轉寫 (Decalcomanie) 技法」與「拼貼 (Collage) 技法」，這些都可以視為自動性技法的一種。<sup>76</sup>

## 2. 精緻屍體 (Exquisite corpse) :

精緻屍體最初是源自於超現實主義活動者的文字遊戲，此遊戲的精神是強調無法預期的偶然性，這個觀念最後延伸到藝術創作上。遊戲必須有三位以上的參與者，他們在不互相干擾，互不了解的情況下，隨意地在紙上寫下不同的詞句，之後再依序唸出紙上所寫的內容。由於事前參與者都不知道彼此心中所設想的文字，所以詞句的組合結果往往會出人意料。在此筆者描述遊戲的範例，假設例句的文法組成為：形容詞→名詞→時間副詞→動詞，由四位玩家分別負責四種詞性。例如：在正常語意下所出現的詞句組成應該為「美麗的蝴蝶正在飛舞。」，將此文法與遊戲結合之後，結果出現的文句組成或會許變成「燙手的蝴蝶結昨天在喝茶。」。這種遊戲的觀念不只運用在文字上面，超現實主義者以同樣的方式來作畫，每一位參與者在紙上畫下一部份未知的物件之後，將紙張反折，只留下一點痕跡讓下一位參與者接下去作畫，最後完整的作品將會是隨機組合而成的莫名物件。超現實主義者布荷東曾替這種遊戲寫下定義並命名，他寫道：精美的屍體。——這一遊戲的內容是好幾個人合寫一句話或合畫一幅畫，…使這一遊戲得名的經典例子便是用這種方法得到的句子：精緻的——屍體——將喝——新的酒 (le cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau)。<sup>77</sup>

這種強調偶然性與隨機性的遊戲方式影響了超現實主義的畫家們，無論是集體創作或是個人的靈感，邏輯、理性與正常的事物都被他們排除在外。這種表現形式的主要代表藝術家為馬格利特 (Magritte, 1898-1967) 與達利 (Dali, 1904-1989)，他們時常以不

<sup>76</sup> 參閱劉振源著，《超現實畫派》，台北，藝術圖書，1998，第 41-44 頁。

<sup>77</sup> 柳鳴九主編，《未來主義·超現實主義·魔幻現實主義》，台北，淑馨，1990，第 136-138 頁。

同的元素、造形、時間、空間組合而成一幅令人矛盾與困惑的作品，例如馬格利特在作品《自然的優雅》(圖 4-1-1) 中，融合了「有生命的」與「無生命的」鳥與葉子，<sup>78</sup>結合而成了一種介於動物與植物之間的矛盾生物，又如同作品《紅色模型》(圖 4-1-2) 中，將人類的腳與皮鞋結合成令人不知所以的物件，此類「異種混合」的表現形式，表達了破壞思考邏輯與推翻二元對立的絕對觀念，並與人類作夢時介於「清醒」與「沉睡」之間，這種不穩定、模糊又真實的狀態有類似的思維。<sup>79</sup>

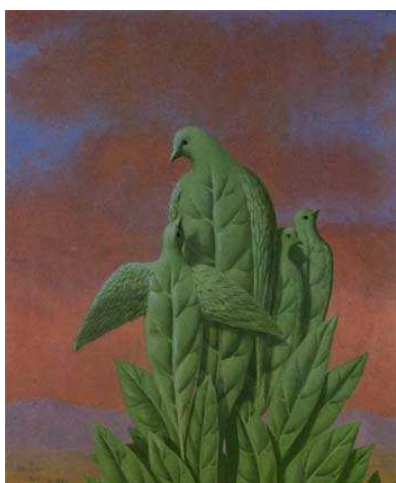


圖 4-1-1 馬格利特，《自然的優雅》，  
1963 年，油彩、畫布，55x46 公分，  
布魯塞爾



圖 4-1-2 馬格利特，《紅色模型》，1935 年，  
油彩、畫布，72x48.5 公分，  
斯德爾哥摩爾現代美術館

在馬格利特的作品中也時常改變物體的尺寸、位置或本質，創造出不協調的畫面，將物體隨機並同時地放置在不應出現的場域中，或將其變形、縮放為不成比例的大小，例如在作品《心弦》(圖 4-1-3) 當中，原本輕巧脆弱的酒杯，變成了巨型又穩定的形象，寧靜的佇立在一望無垠的草原當中。<sup>80</sup>而這種模稜兩可與撲朔迷離的圖示也以瘋狂又令人驚艷的樣貌出現在達利的作品中，但是不同於馬格利特，達利不虛構矛盾的物件，而是利用物件本身就具有模稜兩可的特質，以「雙重形象」的形式表現在作品當中，

<sup>78</sup> 參閱何政廣主編，《馬格利特：魔幻超現實大師》，台北，藝術家，2003，第 78 頁。

<sup>79</sup> 同註 78，第 131 頁。

<sup>80</sup> 同註 78 參閱何政廣主編，《馬格利特：魔幻超現實大師》，2003，第 131 頁。

例如在其《無形的睡女、馬和獅子》(圖 4-1-4) …等作品中都有這種有趣的視覺幻影。

81



圖 4-1-3 馬格利特，《心弦》，1955 年，

油彩、畫布，112x145 公分，布魯塞爾，私人收藏

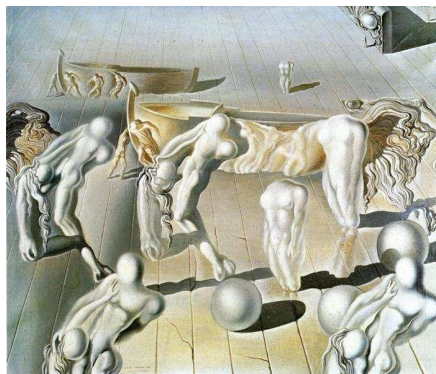


圖 4-1-4 達利，《無形的睡女、馬和獅子》，1930 年，

油彩、畫布，50x60 公分，巴黎，私人收藏

### 3. 超現實主義觀念與形式的運用：

以上為超現實主義中最常見的兩種表現形式之一，在本創作中筆者皆嘗試了這兩種形式，在初期的作品當中以「精緻屍體」的創作方式居多，在本創作的前幾件作品，筆者運用了許多「異種混合」、改變物體尺寸與將物體放置在矛盾空間…等表現形式，之

<sup>81</sup> 參閱 De Fiore Angelo 等著，王麟進譯，《巨匠美術週刊—達利》，第 15 期，台北，錦繡，1996，第 8 頁-21 頁。

所以會選擇這幾種形式，是希望能將超現實主義與象徵情愛的傳統圖像做結合。筆者認為人類的情感同樣能突破二元的邏輯思維，除了兼具「理性」與「感性」之外，應當還有非常多的複雜的情緒混合其中，使我們游移在「現實」與「個人情感」之間，誠如人們在理性的束縛之下，卻還屈服於軟弱的性格，這種感情上的為難與無法定義的情況經常困擾著我們，因此筆者希望藉由上述的表現形式，將原本單純的圖像轉化成情感的象徵，而非單純地以形體或過去約定俗成的象徵來表現情感。筆者認為象徵情感的圖像，會隨著個人情感的增減消長、冷暖起伏，圖像可以自由的組合或拆解，筆者選擇超現實主義的創作形式，便是希望在創作中能表達創作理念，並釋放個人的情感與情緒，讓畫面更具敘述性與趣味性。

筆者除了運用「精緻屍體」的混雜表現形式外，後來也開始嘗試運用「自動書寫」的形式，然而筆者運用此技法的目的與超現實主義的觀念不盡相同，在創作的過程中，首先有意識的選擇了適當色彩的油畫顏料，其次無目的的在空白畫布上隨機的塗抹出不規則的線條或平面，待打底過程結束後才將主要構圖描繪至畫布上，而隨機打底的色彩痕跡與圖案，便可以做為物件的靈感來源與造形基礎，但異於超現實主義畫家為表現潛意識的目的，筆者乃是為了畫面的協調與視覺感受，仔細斟酌色彩的選擇，有意識且有計畫的思考該如何將這些平面色塊轉化成具有意義的象徵物件。筆者在嘗試「自動書寫」或半自動性技法的過程中，對於繪畫有許多不同的體會與感受，隨機的觀念與表現手法可以讓繪畫充滿許多無法預期的成果，偶然性的力量讓作品更活潑，更具魅力，此外，筆者還體會到繪畫原來可以如同遊戲一般，原先創作者與作品之間似乎只是循著某個遊戲規則前進，但偶爾靈機一動地了打破規則與束縛，更能使作品有出人意表的效果和感覺。

總的來說，筆者雖運用超現實主義的表現形式，但所表達與傳遞的意義卻是與之大不相同，超現實主義強調潛意識的表現，拋棄世俗與傳統的一切象徵，並挹注了夢幻、奇異甚至瘋狂的氛圍，構成背離傳統又引領前衛的思維與觀念，而筆者的個人創作則是運用超現實主義的表現形式，「有意識」的將其變形、扭曲、縮放以表現人類情感的張力與活力，並同樣將夢幻、奇異與瘋狂的氣氛灌注在作品當中，藉此表現出更多人類情

感的不同面向，但最大的差異在於，筆者仍嘗試藉由創作來抒發情感，因此每一件作品皆有許多象徵的意義，如同故事一般的紀錄著筆者切身經歷的過去。

## 二、 印象主義與張耀庭作品的創作技法表現

筆者的作品受到印象主義（Impressionism）用色觀念與技巧的影響頗為深遠。在印象主義之前雖然有許多的藝術家承先啓後地在色彩運用上有諸多的創新，但是色彩最關鍵的突破乃在於 19 世紀中末期，在當時社會與繪畫趨勢的發展之下，印象主義畫家將科學中有關光線對人類視覺的影響注入繪畫之中，並且提倡將畫布搬到陽光底下，隨著時間的日出與日落，細膩地觀察光影與色彩之間的變化，因此豐富的彩度與明亮的畫面都是印象主義作品的特徵。

受到印象主義觀念的影響，筆者的創作偏愛使用明度較高的色彩，並且使用大量彩度較高的純色來作畫，目的是爲了營造出鮮豔與明亮的畫面。以下筆者進一步論述關於印象主義用色的技法，並說明筆者作品與該技法的關係，並論述色彩對於人類心理所產生的影響和效果。

### 1. 印象主義的發展

在創作的過程中，筆者受到了印象主義繪畫技法的影響頗多，明亮的畫面與大膽的用色是吸引我的主因，不但在視覺上讓人心曠神怡，而且可以藉由色彩融入自己的情感。印象主義在色彩上大刀闊斧的轉變，挑戰了傳統繪畫的原則與規範，然而諸多的創新皆與當時的社會發展息息相關，例如 19 世紀中期追求科學的精神，激發早期印象主義畫家對於光線的興趣，此外更早的藝術家與繪畫派別也提供印象主義的畫家們諸多啓示，例如德拉克洛瓦（Delacroix, 1798-1863）提出了揚棄使用土褐色與三原色理論，馬內（Manet, 1832-1883）的作品《短笛手》（圖 4-1-5）運用不同的色彩，以平塗的方式呈現光影的變化，突破了傳統繪畫中對於光影的表現方式，這對印象主義的藝術家們都有很強烈的衝擊，此外，巴比松畫派（Barbizon school）對於追求光線的變化以及堅持



戶外寫生的習慣，也影響了印象主義畫家們把畫架搬到太陽底下的創作方式。<sup>82</sup>

印象主義在藝術史上可以分成三個轉折點—印象主義、新印象主義（Neo-Impressionism）以及後印象主義（Post-Impressionism）。在上一段的論述中談到了印象主義的開端，這些先驅影響了許多印象主義的畫家，如莫內（Monet, 1840-1926）、畢沙羅（Pissarro, 1830-1903）、雷諾瓦（Renoir, 1841-1919）、竇加（Degas, 1834-1917）…等，印象主義一詞起源於莫內的作品—《印象的日出》（圖 4-1-6，在此一時期，這些畫家幾乎拒絕使用黑色與褐色，作品的色彩也因為陽光而更接近自然，在畫面上放棄過去傳統細緻平滑的質感，改運用生動灑脫的筆觸痕跡，增添了畫面的光影跳動與放鬆的感覺。<sup>83</sup>

印象主義發展至 1886 年，一位年輕的畫家運用了一種嶄新的繪畫方式，替印象主義開啓另一個新的風貌。秀拉（Seurat, 1859-1891）運用了當時的色彩學說，主張以原色來做描繪，利用觀眾的眼睛做混色效果取代顏料本身的混色，並且將色彩以最小的單位—「點」，並置在畫面上，秀拉的創作理論比起印象主義更加貼近科學原理。在其作品《星期日午後的大嘉特島》（圖 4-1-7）中，秀拉將原色以細膩的筆觸「點」在畫布上，他堅持只用白色來進行混色，讓畫面顯得更加明亮，秀拉獨創的特殊技法在藝術史上稱為點描畫法（pointillism）或稱做新印象主義。<sup>84</sup>

<sup>82</sup> 參閱張心龍著，《印象派之旅》，台北市，雄獅，1999，第 20-29 頁。

<sup>83</sup> 同註 82 參閱張心龍著，《印象派之旅》，1999，第 45 頁。

<sup>84</sup> 同註 82 參閱張心龍著，《印象派之旅》，1999，第 81-83 頁。



圖 4-1-5 馬內，《短笛手》，1866 年，  
油彩、畫布，160x98 公分，巴黎，奧塞博物館

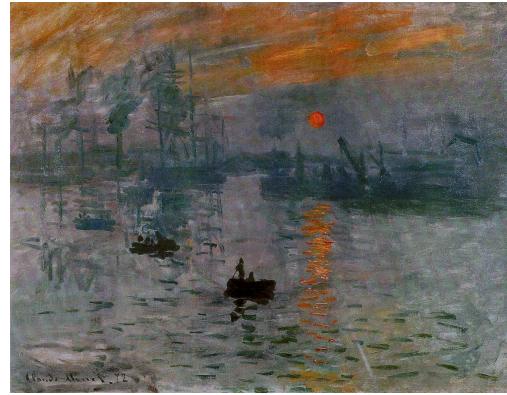


圖 4-1-6 莫內，《印象的日出》，1873 年，  
油彩、畫布，48x63 公分，馬蒙丹美術館



圖 4-1-7 秀拉，《星期日午後的大嘉特島》，  
1886 年，油彩、畫布，207.5x308 公分，芝加哥藝術學院

1886 年是印象主義舉行了最後一次的畫展，此畫展宣告印象主義的輝煌時代已過，接續著的是「後印象主義」的開始。「後印象主義」一詞是由英國藝評家弗利（Fry, 1866-1934）所創立，這並非指印象派主義的結束，而是印象主義的反思，主要是為了標示出那些追隨印象主義腳步，卻又開闢出不同創作路線的畫家們，如塞尚

(Cezanne, 1839-1906)、梵谷 (van Gogh, 1853-1890) 與高更 (Gauguin, 1848-1903)。<sup>85</sup>

塞尚是畢沙羅的學生，比較於其他印象主義的畫家們，塞尚的作品顯得更具有體積感，他非常講究畫面的結構與平衡，在他的作品《聖維克多山》(圖 4-1-8) 當中，塞尚已經跳脫印象主義既定的用色與技法，他在畫面中加入了黑色，並用漸層、平塗的方式來處理畫面，而在構圖上，塞尚創造了多點視角於一景，畫面中的遠山、房舍與田地都有各自的透視，這樣畫面更具有深遠的感覺。<sup>86</sup>



圖 4-1-8 塞尚，《聖維克多山》，1885-1887 年，  
油彩、畫布，67x92 公分，考陶爾德藝術學院

相較於塞尚的穩固，梵谷的作品則與他的人生同樣的激烈，他的作品總能感染觀者的情緒起伏，如火焰一般的強烈，狂放而瀟灑的筆觸轉動著美麗的色彩，在其作品《星夜》(圖 4-1-9) 當中，梵谷釋放自己的情緒，以油畫鏟揮灑出狂暴的波紋，在梵谷的星夜中，是令人如此難以平靜的夜晚。<sup>87</sup>

<sup>85</sup> 同註 82 參閱張心龍著，《印象派之旅》，1999，第 70 頁。

<sup>86</sup> 同註 82 參閱張心龍著，《印象派之旅》，1999，第 71-72 頁。

<sup>87</sup> 參閱 David Boyle 著，賈月、劉松濤譯《印象派藝術》，香港，三聯，2002，第 112 頁。



圖 4-1-9 梵谷，《星夜》，1889 年，油彩、畫布，72 x 92 公分，紐約，現代美術館

而與梵谷曾是好友的高更也從印象主義的繪畫裡，探索出屬於他自己的風格，高更認為繪畫不應該太過依賴自然，因為對於高更而言單純描繪自然的事物明顯是不夠的，在作品《佈道會後的夢幻》（圖 4-1-10）中，紅色的背景已經遠離的過去印象主義對於自然的描寫形式，而在畫面中散發出的宗教神秘氣氛，也是高更象徵性的表現特色。



圖 4-1-10 高更，《佈道會後的夢幻》，1888 年，油彩、畫布，73x92 公分，蘇格蘭，國家美術館

## 2. 印象主義色彩觀念與技法的運用

印象主義用色的觀念中特別強調光線與色彩的對比關係，並且放棄傳統混色的技法，改採用色彩並置的效果，這樣的技法除了提升畫面的彩度外，更讓光與影的對比更

加鮮明，這主要是因為顏色並列時會影響視覺，鄰近的色彩會因此變得更加明亮或黯淡，例如莫內的《阿奈德依的賽艇》（圖 4-1-11），畫面中藍色與橙色的交互使用，增添了畫面的整體感與色彩的強烈對比，莫內認為當並列的鄰近色彩為對比色時會最為醒目。<sup>88</sup>



圖 4-1-11 莫內，《阿奈德依的賽艇》，1872 年，油彩、畫布，  
19x29.5 公分，巴黎，奧塞博物館



圖 4-1-12 雷諾瓦，《青蛙池》，1869 年，油彩、畫布，  
66x94 公分，瑞典，國立美術館

在莫內、雷諾瓦等印象主義畫家的作品中，他們擅長用平短的色塊來表現湖水表面上的波光，例如雷諾瓦的《青蛙池》（圖 4-1-12）<sup>89</sup>，此技法除了讓剔透的湖水表面顯得

<sup>88</sup> 同註 87 參閱 David Boyle 著，賈月、劉松濤譯《印象派藝術》，2002，第 22-23 頁。

<sup>89</sup> 同註 82 參閱張心龍著，《印象派之旅》，1999，第 35 頁。

光影盪漾外，更增強了光與影的對比，這是印象主義呈現水波與水面反射的一大特色，在筆者的作品當中，也嘗試運用此種技法來呈現海岸邊的水花，例如在作品《跳他的跳，唱他的唱》（圖 4-1-13）當中浪花。此外，習慣在戶外寫生的印象主義畫家們，觀察到在充足的日光照射下，即使是最黑暗的陰影也有它們自己的顏色，只不過被黑色所籠罩在陰影的周圍，因此很快的印象主義畫家們揚棄了黑色的使用，<sup>90</sup>而且在光影的差異上也不再使用明度來表現，而是盡量的使用原色，這使得畫面變得鮮豔斑斕，除去了傳統繪畫中的暗色調子。在筆者的創作當中，也嘗試運用黑色以外的色彩來呈現物件的陰影，例如作品《舊感情》當中沙漏的陰影與作品《好大的一個期望》（圖 4-1-14）中蘋果的陰影，筆者便以藍色與紫色作為影子的色彩。

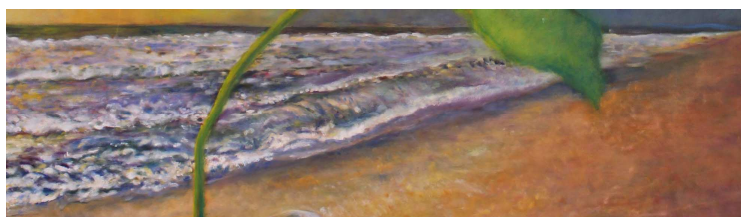


圖 4-1-13 張耀庭，《跳他的跳，唱他的唱》，2009 年，  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）

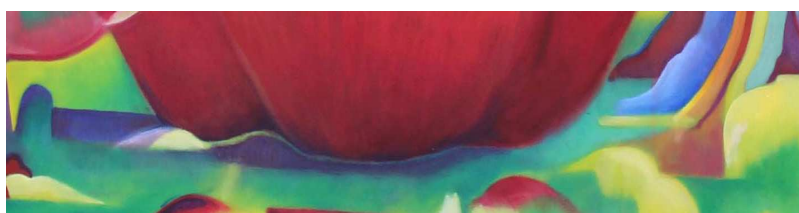


圖 4-1-14 張耀庭，《好大的一個期望》，2010 年  
，油彩、畫布，130x97 公分（局部）

從印象主義到新印象主義的諸多畫家，受到光學和色彩研究的影響，但是只有追求自然色光的目的，逐漸無法滿足後來的畫家，例如後印象主義的畫家－高更，就是一位

<sup>90</sup> 參閱 David Boyle 著，賈月、劉松濤譯《印象派藝術》，香港，三聯，2002，第 62-63 頁。

能夠跳脫印象主義形式技法的畫家，將豐沛的情感與原始的性格融入色彩之中，例如在作品《黃色基督》（圖 4-1-15）中，高更即以黃色來象徵他對於生活情感的疏離，<sup>91</sup>畫中色彩已脫離印象主義追求自然光影的目標，這種主觀的色調乃發自於他內心的情感，而這件宗教畫也與古典繪畫的表現方式不同，過去宗教畫的表現是對基督的崇拜與頌讚，而《黃色基督》中耶穌纖細的肉體以及周圍寧靜的氣氛，都更高更對於真實心靈的追求。

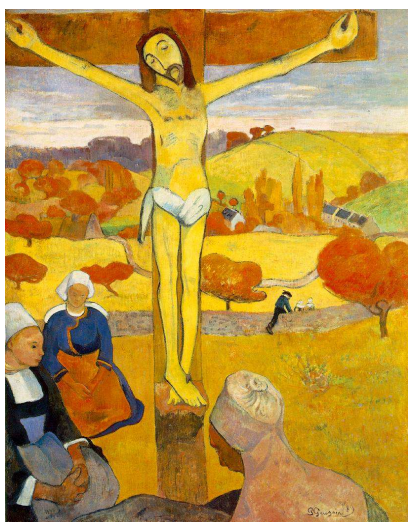


圖 4-1-15 高更，《黃色基督》，1889 年，油彩、畫布，

92x73 公分，歐布萊特·諾克斯藝術館

高更曾說過：「…不要太過臨摹大自然的真實，藝術要有抽象的作用；要在大自然面前的沉思中把他提煉出來，要更多地考慮創造而不是結果，…。」<sup>92</sup>高更更堅持在創作上不應該只是描繪自然，因此在他往後的作品中，幾乎不將印象主義的形式技法放在第一，而是以個人的情感心境與畫面協調度做為首要考慮。而當高更晚期遭逢了人生巨變之後，他創作了一件巨幅的代表作《我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？》（圖 4-1-16），他曾在給友人的信件中如此描述這件作品：「…在這張大畫裡：一個接近死的老女人，一隻奇怪愚蠢的鳥結束了詩句一日覆一日，人們活著，依靠本能，到處浮

<sup>91</sup> 同註 82 參閱張心龍著，《印象派之旅》，1999，第 76 頁。

<sup>92</sup> 參閱 De Fiore Angelo 等著，王麟進譯，《巨匠美術週刊—高更》，第 8 期，台北，錦繡，1996，第 6 頁。

游一泉源、嬰孩、生命又開始—。」<sup>93</sup>高更思索著人生的意義，思索人類擺脫不掉的生老病死，畫中他以遠方的神像提出了「我們從何處來？」的問題，接著以畫面中間採集水果的女性，象徵我的生存的基本需求與意義，右下角的嬰兒則象徵了「我們往何處去？」的人生方向，左下角的老人則是意味了人一生的結束，這整幅作品說明了人生必經的興衰，探討生命存在的價值與意義，作品蘊含了強烈的情感與豐富的象徵。<sup>94</sup>



圖 4-1-16 高更，《我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？》，

1897 年，油彩、畫布，141x376.5 公分，波士頓美術館

筆者閱讀過高更作品《我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？》的相關背景之後，甚為感動與震撼，藝術之可貴乃在於情感的真實流露。無論在創作技巧與內容主題上，高更都成功地將印象主義的觀念轉化成自己的風格，這樣的創作形式與理念也影響了筆者。希望能藉由色彩來表達情感細膩的情愛主題，因此筆者除了運用印象主義的用色觀念進行創作外，同時以個人在畫中的直接感受與共鳴來選擇色彩，脫離物件對象固有色的限制，表達個人的情感與象徵，例如在作品《癮者之愛》（圖 4-1-17）中，以綠色、紫色、黃色…等色調象徵糜爛的情愛，藉由繽紛的色彩裝飾對於人們身心有害的煙霧，這即是筆者個人對情愛成癮的一種想像，而作品《再生》（圖 4-1-18）當中以紅色的葉子當作情愛過程中的傷痛，因為紅色給予筆者一種有關「血液」的感受，因此以紅色象徵過往情愛的傷口。

<sup>93</sup> 同註 92 蔣勳著，《破解高更》，2008，第 127 頁。

<sup>94</sup> 同註 82 參閱張心龍著，《印象派之旅》，1999，第 113-114 頁。





圖 4-1-17 張耀庭，《癮者之愛》，2010 年，  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）



圖 4-1-18 張耀庭，《再生》，2011 年，  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）

高更認為所有顏色都有其專屬的情感內涵，有些顏色脫俗高尚，有些顏色平凡庸俗，有的顏色是哀傷的，有些顏色則是積極樂觀的。<sup>95</sup>而筆者個人則偏愛鮮豔明亮的色彩，因為明亮的色彩正是快樂進取的，能讓人們的心情積極而樂觀起來，筆者期待藉由色彩來表現歡樂的氣氛，即使作品的內容是在描述情愛過程中的傷害或挫折，仍不想使用過於沉悶的色調來表現，反而希望能從鼓勵、安慰的角度來描繪。高更認為藝術家除了能藉由創作傳遞情感外，也要將自己的本性表達出來，<sup>96</sup>使用能讓人愉悅的色彩除了可以讓觀者心情開朗外，也能將筆者自己的情緒、感受導引至歡樂舒暢的層面，這除了讓筆者在創作中更加感受到繪畫的愉悅之外，同時也能將情愛的主題以健康開朗的態度來表現，最後透過個人對於色彩的感受與領悟，隨心所欲的運用色彩表達自己的情感與本性，更是筆者期待在創作中達到的目標之一。

## 第二節 圖像象徵的創作表現

圖像象徵是本創作主要的表現形式，筆者嘗試結合傳統圖像與個人選擇的圖像，即是傳統圖像意涵與個人圖像徵意涵的結合，期待能傳達出筆者的情感與創作理念。很多

<sup>95</sup> 參閱何政廣主編，《世界名畫家全集-高更》，台北，藝術家，1996，第 40-41 頁。

<sup>96</sup> 同註 96 何政廣主編，《世界名畫家全集-高更》，1996，第 37 頁。

傳統圖像的象徵意涵，多為共同文化中普遍大眾所了解，但其背後的歷史與演變卻鮮為人知，而筆者描繪的個人圖像，乃是生活經驗或情感共鳴後的選擇，當中的意義更是需要筆者描述與解釋。本節將論述創作當中傳統圖像背後的意涵演變、筆者個人圖像象徵的意涵，以及超現實主義的創作形式與圖像象徵的結合。

## 一、 筆者創作中的傳統圖像與象徵

在筆者創作的大多數作品中，大多以玫瑰花當作象徵愛情的物件，會選擇玫瑰花的原因除了它的意涵淺顯易懂，現今的社會無論東西方，在許多國家的文化中，玫瑰與愛情幾乎畫上了等號，它最初與愛情連結的時代久遠，卻沒有因此被大眾所淡忘，它的象徵意涵與價值隨著西洋情人節、婚禮…等節慶而被傳承，說到愛情，玫瑰花也許是最歷久而彌堅的象徵物件。

至於玫瑰花會成為代表愛情的植物，是起源於希臘羅馬時期的神話故事，維納斯是從她的父親—烏拉諾斯（Ouranos）切割的皮肉當中所誕生，當這塊皮肉被扔入的海洋後，海面上出現了泡沫，這灘泡沫後來便化做了象徵愛與美之神—維納斯，當維納斯從海洋踩踏到陸地的剎那，腳邊就孕育了盎然的嫩草與白色的玫瑰花，因此最初象徵維納斯的玫瑰花其實是白色的，代表了她的純潔。後來維納斯愛上了一位名叫阿多尼斯（Adnois）的美男子，她這樣的行為惹惱了另外一位情人戰神瑪爾斯，因此瑪爾斯便藉著阿多尼斯外出打獵之時，化身成為瘋狂的野豬，用利牙狠狠的刺死阿多尼斯，維納斯聞訊之後立即趕到他的身邊，雙腳卻踩到了白玫瑰的刺，她的鮮血染紅了遍地的白玫瑰，至此之後世界上的玫瑰便不只有白色，而紅玫瑰也象徵了愛情當中的堅定，玫瑰莖上的刺則象徵愛情中的苦樂。<sup>97</sup>

玫瑰象徵愛情的由來源自於戲劇化的神話故事，乍看之下是兩個相愛的人生離死別，不過筆者認為這當中還有許多更有趣的部分，本論文第三章第二節曾經提到愛神、火神與戰神間的微妙關係，維納斯最初是由宙斯許配給火神伏爾岡，但身為父親的宙

---

<sup>97</sup> 同註 46 參閱 Marcus Lodwick 著，陳美智譯，《解讀經典繪畫-從神話.歷史.聖經.宗教人物看西洋藝術》，2003，第 112 頁。

斯，為何要將自己的女兒許配給癩腿又其貌不揚的火神，其中原因竟然是維納斯曾經拒絕了父親的求愛，在帶著不甘與怨恨而締結的婚姻，自然不會是什麼好的開始，因此之後維納斯戀上了外表、性格皆與自己匹配的戰神—瑪爾斯。

筆者認為故事前半段已經點出了愛情當中無法勉強的部分，倘若我們對某人是缺乏熱情與激情的，那實在很難對他產生情人之間的情愛。不過真正象徵愛情的玫瑰花，最後居然是盛開在維納斯、阿多尼斯與馬爾斯之間的情愛糾葛，三個人之間的拉扯除了愛情中最後分離的痛苦之外，在過程裡還有維納斯想保護戀人的不安與恐懼，而且為了維護檯面下的愛情，兩個人必須發展出更堅定的情感來面對風雨挫折，而戰神的忌妒與被背叛的被羞辱，讓他也發揮本能且不擇手段的奪取愛情，而代表愛與美的維納斯經歷了伏爾岡、瑪爾斯、阿尼多斯三段曲折的情愛，她不斷移情別戀的行為更點出了愛情的不穩定性。古代神話事其實已經暗示了很多愛情的特徵，在今天的社會中，愛情以更直接、更多元的方式存在時下男女之間，筆者認為單純的一朵玫瑰花，無法象徵這些細膩又豐沛的情感，所以嘗試在創作當中改變了玫瑰花的外型與色彩，來詮釋風情萬種的愛情。

除了玫瑰花之外，在本系列創作的作品《舊感情》（圖 4-2-1）與《陳舊的悄悄話》（圖 4-2-2）當中，也分別描繪了沙漏與海螺兩件傳統的象徵物件。沙漏最早是用於航海，目的是用來計算時間的工具，也是西方的靜物畫中時常被描繪的對象，尤其在荷蘭的靜物畫歷史中帶有濃厚的勸世意味，例如荷蘭畫家納弗（Matthys Naiveu, 1647-1721），其作品《鸚鵡螺與魯特琴》（圖 4-2-3）靜物畫當中，就以沙漏做為勸勉人不宜蹉跎光陰的意思。<sup>98</sup>沙漏在本創作中同樣代表逝去的光陰，在物件的外型上筆者將沙漏與枯萎的玫瑰結合，象徵了愛情的逝去與緬懷的意思。圖 4-2-2 《舊感情》局部

---

<sup>98</sup> 同註 17 參閱 Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著，李時芬、林淑媚譯，《象徵與符號：圖解世界的秘密》，2009，第 132 頁。



圖 4-2-1 張耀庭，《舊感情》，

2009 年，油彩、畫布，130x97 公分（局部）



圖 4-2-2 張耀庭，《陳舊的悄悄話》，

2009 年，油彩、畫布，130x97 公分（局部）



圖 4-2-3 納弗，《鸚鵡螺與魯特琴》，18x24 公分，Johnny van Haften 倫敦畫廊

而海螺的象徵意義與海洋有所連結，例如在希臘神話的故事中，是屬於海神—屈頓（Triton）家族的象徵物，祂們將海螺當作號角般使用，在屈頓的父親波塞頓要出巡時，祂們會為父親吹響海螺來開路，同時海面上若興起暴風雨而產生船難，屈頓也可以用螺聲來平息風雨的肆虐。<sup>99</sup>在魯本斯（Peter Paul Rubens, 1577-1640）的作品《大地與海洋的結合》（圖 4-2-4）中，屈頓就以海螺做為號角，替大地女神西莉絲（Ceres）與海神波

<sup>99</sup> 同註 41 參閱 Homer 著，劉學真譯，《希臘羅馬神話》，2001，第 14 頁。

塞頓的婚禮吹奏進行曲。<sup>100</sup>而在筆者的作品《陳舊的悄悄話》(圖)當中，運用海螺的形象取代玫瑰花象徵愛情的意涵，會有這樣的構思最初是源自於兩者的外型，以筆者個人的觀感，由於兩者的外型基礎都是球體，加上繁複的轉折面，以及玫瑰的花瓣與海螺的紋理皆有流線的特色，因此在外觀上有了類似的結構，而質感上乍看之下是一柔一剛，一軟一硬，但看似嬌嫩的玫瑰，其莖上的尖刺卻有堅忍不拔的意涵，也因此有了想反轉愛情如鮮花一般，耐不住風吹雨打的印象，最後決定利用貝殼禁得起歲月磨損的特質取代了玫瑰。



圖 4-2-4 魯本斯，《大地與海洋的結合》，1618 年，222.5x180.5 公分，

聖彼得斯堡赫米塔美術館

## 二、 筆者創作中的個人圖像與象徵

傳統圖像的象徵意涵多半是來自於時代文化或神話故事的背景，古代的描繪者或許不了解象徵意義的來龍去脈，但是有一個需要遵循的大原則就是，作品象徵的意義需要能讓同時代的觀者清楚了解。而筆者在本創作中，除了運用傳統的圖像象徵外，也加入個人的圖像系統，這些圖像是從筆者的生活環境、個人內心的共鳴兩個面向來選擇，最後透過學習繪畫的經驗來捨棄多餘或不需要的元素，個人的生活文化與內心共鳴最大的

<sup>100</sup> 張心龍著，《神話·繪畫：希臘羅馬神話與傳說》，台北，雄獅，2000，第 50-51 頁。

差異點在於，時代文化下的產物多半是為大眾所熟知，代表的意涵也非常容易被大眾所接受，但是經過筆者內心共鳴而選取的物件，背後含意與緣由就只存在於筆者個人的心中，此外最重要的一點，筆者將這些物件在外型上做了主觀的變形或組合，讓圖像的意義層次更為豐富，作品不再以傳統的意義為主，觀者也難以一目了然，因此需要仰賴作者對作品內容的闡述與解釋，才能使觀者更深入了解作品所要傳達的意涵，以下是從筆者從選取事物圖像的兩個方向來論述。

### 1. 生活中的事物：

最初人類的象徵系統除了運用在未知的大自然中，也反應在生活文化裡，例如傳統圖像的沙漏表示了時間的流逝，然而今日的科技日新月異，許多的生活物件不再全是仰賴手工製作，取而代之的是的科技產物推陳出新，筆者生活在瞬息萬變的現代，天天受到新事物的刺激與感染，在成長的過程裡，影響頗為深刻，因此在創作中希望脫離過去傳統圖像的限制，從更貼近自身生活的環境來選擇有意義的圖像進行創作，但同時它們的意義又必須能被大眾所接受。在作品《舊感情》（圖 4-2-5）中的齒輪、《陳舊的悄悄話》（圖 4-2-6）中的電話以及《癮者之愛》中的香煙…等，這些物件背後所象徵的意義都是一般大眾所熟悉的，齒輪的轉動表示了時間的運行，電話的發明代表了溝通、對話與聆聽，而香菸則是一種成癮的象徵，當中比較有趣的是，筆者在描繪作品《陳舊的悄悄話》的時候，一直斟酌於電話與手機之間的選擇，兩者的共通點都是縮短了溝通上的距離和限制，其中手機更提倡了便利性、多元性與可攜帶性，雖然筆者近幾年的生活比較依賴手機的使用，不過他的多元性質分散了作品中想強調溝通的意義，而且經過繪畫的學習經驗來判斷，電話的外型與質感會比強調科技的手機更為適合，所以最後筆者仍決定選擇電話做為象徵物件。



圖 4-2-5 張耀庭，《舊感情》，

2009 年，油彩、畫布，130x97 公分（局部）



圖 4-2-6 張耀庭，《陳舊的悄悄話》，

2009 年，油彩、畫布，130x97 公分（局部）

## 2. 內心的共鳴：

從現代藝術之後，畫家們漸漸藉由繪畫來表現個人的內心世界，畫面中出現的人事物，所代表的意義也逐漸脫離傳統，例如上述的超現實主義的畫家，多數作品反應了夢境的世界，所描繪的人事物也都源自於夢的真實，與傳統的圖像象徵意義完全是毫無關聯。在本創作中，有部分的物件來自於筆者內心的情感與共鳴，除了在象徵的意義上頗為主觀外，在外型上更經過了變形和重組。在作品《好的大一個期望》（圖 4-2-7）中《白雪公主》的童話故事、以及作品《慣性》（圖 4-2-8）中的安撫奶嘴…等，無論在意義與外型上都是筆者以個人的角度來新詮釋，例如《白雪公主》在文化上的意義與天主教和基督教之間的興衰有很深的關係<sup>101</sup>，筆者則是以個人角度來觀察童話故事中公主和王子之間微妙的供需角色，公主往往因個人特質（女性的柔弱、婦人之仁…等）引來不必要的禍端，最後總期待王子能拯救她們並承諾幸福的未來；而安撫奶嘴在用途與意義上，是爲了安撫嬰兒的哭鬧和成長過程的需要所設計的產品，外型上類似母親所供給養分的乳頭，更深一層的意義，則是能讓嬰兒感覺到安全感。筆者從個人的角度重新思考這些事物，希望能藉由個人的體會和領悟重新詮釋。

<sup>101</sup> 同註 17 參閱 Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著，李時芬、林淑媚譯，《象徵與符號：圖解世界的秘密》，2009，第 273 頁。



圖 4-2-7 張耀庭，《好大的一個期望》，2010 年，  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）

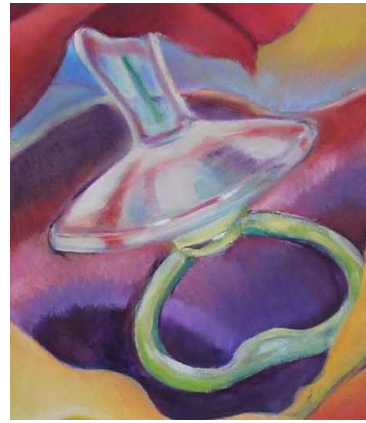


圖 4-2-7 張耀庭，《慣性》，2011 年，  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）

### 三、 超現實主義的創作形式與圖像象徵的結合

本章第一節的部分論述超現實主義創作的表現形式，作品當中所要傳遞的是夢境中潛意識的真實，並且注入了夢幻、奇異的氣氛。然而超現實主義對於人類的情愛的主題，同樣有獨樹一格的想法，由超現實主義畫家們揚棄古典繪畫的角度來理解，他們認為過去繪畫對「美」所謹守的觀念和態度，都是受制於理性的規範而產生的，那些教條和原則阻礙我們表現自己的情感，甚至扭曲人本來的特質，在強調解放內心真實情感的前提下，超現實主義對於情愛的創作主題最終回歸到人內心的慾望，超現實主義宣言說：「對既被認識的精神形式以外，我們的心還會感動，我們要留心於自己最秘密的、最自發的、尚未加過粉飾的感動。」<sup>102</sup>

人類內心的情感與慾望在佛洛伊德著作《夢的解析》理論當中，大部分都是與「性」有密切關聯。佛洛伊德認為人類對於性的渴望是自然存在的，卻因為道德、倫理、宗教與法律而必須受到壓抑，一但我們進入到睡眠狀態時，這些壓抑的慾望便會在潛意識的層次中沒有拘束的換化成各種形貌出現，這就是為何超現實主義畫家創作關於情愛主題的作品時，畫面總是與性慾有諸多的聯想。<sup>103</sup>

<sup>102</sup> 同註 76 參閱劉振源著，《超現實畫派》，1998，第 23-26 頁。

<sup>103</sup> 同註 76 參閱劉振源著，《超現實畫派》，1998，第 26 頁。



在筆者的創作當中，參考了很多關於超現實主義的技法與形式，但是同樣對於情愛的主題，筆者更傾向於夏卡爾作品呈現出來的氛圍。如上文所述，情愛在多數超現實主義的作品中，性慾時常成為畫面隱含的意義，而筆者則是想傳達愛情帶給我們的一切感覺，就如夏卡爾用愉快單純的畫面來表現情愛；以及卡蘿將生命遭遇的一切悲歡離合都融入情愛創作，因為情愛當中除了「性」之外，還有很多值得咀嚼與思考的感受。

愛沒有公式也無法公式化，它存在於每個個體當中。夏卡爾的情感除了濃烈的愛之外，更增添了甜蜜與浪漫，只要我們有感覺就會嚮往愛情，夏卡爾的一生起起浮浮，愛情是支持他創作很重要的動力，快樂的像是飛在天空的一對戀人，總是帶給觀者積極、陽光、溫暖的幸福感，卡蘿的畫筆下的愛則顯得赤裸而淒美，不論是愛情或親情都曾面臨到劇烈的挫折，她將這些傷痛轉化成個人圖像的象徵，以直接、不修飾的樣畫面表現她對丈夫的愛恨交織，然而這些還只是兩位藝術家個人的情感歷程，筆者認為愛情中還有更多觸動人心的模樣，這些模樣就是筆者想要描繪的，不同於夢境中出現的荒誕事物，筆者參考卡蘿的創作形式，以圖像象徵的方式詮釋這些虛無飄渺又真實的感覺，也像夏卡爾一般拼湊著生命中的回憶，透過象徵的方式，描繪出頗具詩意的恬淡畫面，畫面裡的人事物地，經過了畫家巧妙的安排與變形，真切的流露出真實的情感，比起一層不變的靜物，更讓人深刻的感受到豐沛的情感，這些事物同樣存在於你我之間，只不過它們未必是牛、羊、公雞或樂師，對夏卡爾與卡蘿兩位藝術家而言，現在畫面中的人事物，每一個都是不可取代的生命片段與內心共鳴，它們也因此被賦予了意義，同樣的在筆者的創作裡，這些事物也透過象徵的形式被賦予了意義，它們也是筆者生命中不可取代的片段，也是筆者內心真實的共鳴。

這些生命的片段與內心的共鳴，是眾多的人事物與筆者之間碰撞出的火花，但是單純的事物卻無法象徵細膩的情感與複雜的意義，筆者藉由超現實主義的創作技法，嘗試讓事物不單純只是物件，而是經過了拼湊與變形之後，成為能夠傳達出情感與意義的圖像，就如同夏卡爾畫筆下的戀人總是快樂的，而且是快樂到突破了地心引力，飛躍在浩瀚的星空中。

## 第五章 張耀庭（作者）作品分析

在本創作中，筆者從自身的情感與經驗出發，尋找能夠象徵個人感情、情緒與經驗的圖像，並藉由超現實主義的手法改變圖像的外型，以達到筆者情感的狀態，此一過程為筆者研究創作的主要核心。本章節紀錄了筆者在創作過程中的心理歷程，描述筆者在創作時所遭遇到的盲點與困難，最後尋找出解決的方法，並突破困境的過程。

### 第一節 創作心理歷程

筆者在大學時期就非常喜愛超現實主義的創作風格，因此進入研究所之後，便決定以超現實主義的形式來進行創作，至於創作主題則是經過反覆思考之後，決定從個人的「情感」為出發點來進行創作，並且將主題範圍訂定在情愛之上，靈感的來源是筆者個人經驗或身邊親友的案例，這些過程與故事都使筆者在心靈的成長上獲益良多。

創作的一開始筆者只顧著完成自己的想法，而忽略了應該更深入去了解超現實主義的背景與發展，所以在第一張作品《操之在己》（參閱圖 5-2-1）當中，無論在內涵上或技巧上都略顯生澀，沒有辦法清楚掌握到超現實主義與圖像象徵之間的差別。後來經過了閱讀，筆者對於超現實主義創作的觀念和理論，有了更為深入的了解，但也發現到原來超現實主義的創作內容是描繪夢境裡的真實，因此並沒有精確的象徵意義，這與筆者最初的理念大相逕庭，也讓筆者頓時陷入了研究的困難當中。

在經過了師長的指點之後，筆者開始閱讀有關圖像學的論述，逐漸的理清思緒，了解到圖像象徵與超現實主義之間的異同，最後重新規劃創作的方向，即是以超現實主義的風格做為創作形式，改變一般圖像的外型和體積，以達到象徵筆者個人情感的目的。在此之後，筆者創作了第二件作品《跳他的跳，唱他的唱》（圖 5-2-2）與第三件作品《舊感情》（圖 5-2-3）。這兩件作品，是本研究真正結合了創作形式、內容與理論基礎的開端，因為透過了對圖像學的了解，筆者開始謹慎的選擇畫面中的象徵物件，並且尋找這些物件的相關文獻與象徵意義之來源。

在完成了前面三張作品之後，筆者發現在心境上很難與作品內容有強烈的連結，論其原因，作品中的圖像似乎與自己的生活經驗過於疏遠，部分的事物的象徵意涵都是文化背景所教導的，因此筆者決定選擇與個人生活相關並有深刻經驗的事物，所以在接下來的作品中，開始出現比較符合筆者時代背景的圖像，例如作品《陳舊的悄悄話》（圖 5-2-4）的電話，以及作品《聽，我們說花》（圖 5-2-5）中的耳機，直到後來的作品，筆者皆以此觀念做為選擇圖像的重核心。

而在完成第五件作品之後，筆者開始思考一個問題，過去的五件作品雖然都已超現實主義的創作形式為基礎，但是圖像與場景的處理上大多以寫實為主，筆者希望能在寫實的框架之下尋求突破，所以在後續的創作上將更多的心力放在色彩的突破上，並結合印象主義的用色觀念來進行創作，所以在接下來的作品《癮者之愛》（圖 5-2-6）當中，筆者一心追求突破物件固有色的限制，想將個人的情感融入在色彩之中，並且參考超現實主義的自動性技法，將之前打底所使用的色彩、筆觸與痕跡留下，直接做為畫面的一部分以及物件本身的色彩，可是在此遇上一個盲點，筆者為了追求畫面對比色的美感，運用了大量的補色對比來處理畫面，因此忽略了明度與畫面空間的遠近，整件作品顯得太過鮮豔而過於俗氣，筆者在歷經了一段時間的瓶頸之後，暫時放下畫筆，停下創作的腳步，重新借閱了許多畫家的畫冊，也與師長不斷的討論，最後終於在作品《好大一個期望》（圖 5-2-7）當中，對於如何將情感、理念與色彩三者結合，有了新的體會，原來繪畫雖是感性的舒發，卻也必須偶爾回到理性的軌道上，仔細思考物件與色彩之間的關係，並有計畫的將底層的色彩做取捨，都是很重要的創作過程。

在對繪畫有了更多的熱情與興趣之後，筆者把握住這份動力，加緊腳步的創作了最後兩件作品—《慣性》（圖 5-2-8）與《再生》（圖 5-2-9），在此階段整個系列的創作已接近完整，除了在用色上更加隨心所欲之外，在心境上也有了很大的轉變，對於繪畫與情愛有了更深的了解與體悟，尤其在創作最後一件作品《再生》時，筆者完全的沉溺在創作的愉悅之中，情緒也隨著作畫的狀態起伏，無論在感情或創作裡，挫折都不會缺席，但是突破了難關，克服了挫折與傷痛，才能再一次成長與重生。

## 第二節 作品分析

本節，將分析與詮釋筆者個人在研究所碩士班階段的創作，從主題內容、形式技法與創作理念三個部分加以論述，作品共計九件：

		
<p>《操之在己》 91.0X72.5 公分</p>	<p>《跳他的跳，唱他的唱》 130.0X97.0 公分</p>	<p>《舊感情》 130.0X97.0 公分</p>
		
<p>《陳舊的悄悄話》 130.0X97.0 公分</p>	<p>《聽，我們說花》 130.0X97.0 公分</p>	<p>《癮者之愛》 130.0X97.0 公分</p>

		
<p>《好大一個期望》</p> <p>130.0X97.0 公分</p>	<p>《慣性》</p> <p>130.0X97.0 公分</p>	<p>《再生》</p> <p>130.0X97.0 公分</p>

表 5-2-1 作品一覽表

作品（一）《操之在己》



圖 5-2-1 張耀庭《操之在己》

油彩・畫布 30F（91.0x72.5 公分）2008 年

## 主題內容：

作品《操之在己》中的主題想表達各種的情愛關係，有真有假，有虛有實，然而這些情愛關係的狀態，都掌握在我們自己手中，有時候一段情愛關係結束了雖然痛苦，但這份情感的過程卻是單純而真實，反之，有些愛情看似光鮮亮麗，卻是建築在利益條件的交易上。

## 創作理念與形式技法：

此作品為筆者碩士班時期的第一件創作，當時一心只想臨摹超現實主義的創作風格，因此在技巧與內涵上較為薄弱，然而筆者仍將它納入此創作系列之一，因為這件作品完成後所面臨的困難與研究問題，都成為筆者未來研究與創作上的轉折點。

《操之在己》的構圖以超現實主義風格為主，運用了「異種混合」：結合手掌與枯萎的花朵、將物體置於奇異場景中，手腕從土壤中冒出來，畫面前面即是一隻手，掌心長出了一朵枯萎的玫瑰花，另一隻手則托著一面鏡子，鏡中照射出一朵金色玫瑰花，後方的天空出現一只隨風飄曳的風箏；色彩方面，筆者在此階段創作中，並未思及印象主義的色彩與技巧，因此作品畫面皆以暗紅色調為主，藉此表達情愛的主題<sup>104</sup>，但由於畫面過於協調，所以無法呈現印象主義中補色對比的美感。在本作品中有兩朵玫瑰，一朵是已枯萎的玫瑰，低垂的根莖與花萼象徵愛情的消逝；另一朵是出現在鏡中的金色玫瑰，金屬製的玫瑰象徵了用錢堆砌的愛情，雖是盛開的狀態，卻只能出現在象徵虛假的鏡子之中；畫面的兩隻手與玫瑰有密切的關係，傳統象徵中的手掌具有很多涵義，如權力、誓約、援助…等，本作中的手則象徵了「掌控」，因為無論是枯萎、盛開、真實或虛幻，各種情愛都掌控在我們自己的手中，任由我們自己選擇；而天空的風箏，取其隨風飄蕩的特質，象徵人們在各種情愛關係中的離合聚散。

---

<sup>104</sup> Eva Heller 著，吳彤譯，《色彩的性格》，北京，中央編譯，2008，第 52 頁。

作品（二）《跳他的跳，唱他的唱》



圖 5-2-2 張耀庭《跳他的跳，唱他的唱》  
油彩·畫布 60F（130.0x97.0 公分）2009 年



## 主題內容：

創作的靈感是源自於筆者國中時期所閱讀到的一篇徐志摩（1897-1931）的文章——〈海灘上種花〉，文章內容是描寫一個不經世事的小孩，在海灘上愉悅的種下花朵，雖然這花朵無法成長，但是小孩在精神與心靈上富足才是最可貴的。筆者借用了的海邊的場景和部分物件，並加入童年時期所聽過的一則童話故事——「灰姑娘」，以不同文學的靈感創作出屬於自己的繪畫象徵。

## 創作理念與形式技法：

畫面的構圖以放大的巨型玫瑰花為主體，透或畫面，觀者能夠立即將眼光聚焦在花朵上，畫面底下的沙丘、鏟子與水桶更襯托出玫瑰龐大的體積，玫瑰以對角線方向延伸出去，是爲了增加畫面的動感。

背景是清晨的海灘，主要的色調爲藍色的天空與橘黃色的沙灘，以藍色與橘色來營造補色的對比美感，但是爲了讓畫面更爲協調，天空與沙灘又有明度上的差異，即是藍色偏暗，而橘黃色偏亮的處理方式，這樣的明度對比效果可以避免彩度過高而產生的壓迫感。至於畫面中央浪花的處理方式，是以印象主義平短的色塊堆疊而成，藉以增加浪花的跳動感，並且使海浪的彩更爲鮮豔，上端天空加上大塊的白色雲朵，整件作品的時間點雖然是在清晨時分，可是筆者仍希望畫面的呈現不要過於黯淡。

這件作品的的靈感主要來自於〈海灘上種花〉一文，作品名稱取自文中的兩句話：「跳他的跳，唱他的唱。」這兩句話雖然不是經典名句，但筆者覺得非常有意思，是本作品最初的創作動機。

每個人從小或多或少都會對愛情產生憧憬，越認爲自己是特別的人，越相信自己能夠擁有幸福，於是我們的夢越做越大。思考到這裡筆者決定加入童話故事中「灰姑娘」的南瓜馬車，隱藏在雲朵中的南瓜馬車與主體玫瑰，都象徵了我們童年的夢想，在故事中的灰姑娘看似平凡，她卻認爲自己是特別的，她努力讓自己可以參加舞會，並且成爲玻璃鞋唯一的主人，成爲萬中選一的王妃。

然而，夢想時常被現實所幻滅，當時年紀小不懂什麼是現實，就像「海灘上種花」，文中的小孩不懂沙灘無法孕育花朵一樣，不過，難得可貴的是當我們帶著夢想去迎接愛情時，當下的我們已經體驗什麼叫做幸福了，就像小孩把花種下，他開心地「唱他的唱，跳他的跳。」。

作品（三）《舊感情》



圖 5-2-3 張耀庭《舊感情》

油彩・畫布 60F (130.0x97.0 公分) 2009 年

## 主題內容：

這件作品以回憶過往的戀情做為題材，藉著模糊的記憶片段、泛黃的照片來想念過去的情愛歷史，有些人很害怕觸動這些回憶而選擇逃避，或許他們有某些難言之隱，不過筆者認為我們應該誠實勇敢的面對過去。

## 創作理念與形式技法：

本創作的構圖以沙漏和玫瑰花的結合做為主體，接著將視線帶往左下角的齒輪，齒輪上方是一個即將融入背景的記憶片段。沙漏與玫瑰的組合靈感源自於超現實主義「精緻屍體」中的「異種混合」，將木頭製而無生命的沙漏，與容易凋謝的花朵結合，這樣的組成象徵了過往的愛情。雖然沙漏沒有生命，但在傳統的圖像中象徵了時光的流逝，是和回憶有關的意象；除此之外，筆者個人也以齒輪做為象徵時間的運行。在作品的色調上以橘黃色為主，為了避免色調過於調和，部分的齒輪描繪成深藍色，但是齒輪在視覺上的強度不能超過主體，所以筆者只留下一個完整的齒輪形體，其餘的四個齒輪都用放鬆的筆觸和平塗的方式處理。齒輪與沙漏之間的陰影，雖然並不明顯，但卻是整體畫面重要的條件之一，陰影的動向有助於觀者將視覺從沙漏移往齒輪，並且可以穩定畫面，暗示沙漏是位於一個平穩的桌面上，而沙漏陰影的色彩則採取印象主義的補色觀念來描繪，以淺紫色和藍色為主，與背景的橙色和黃色形成色相對比。

此作靈感來自於筆者平時所聆聽的流行音樂，「聽音樂」是筆者生活中非常重要的活動，除了可以排遣壓力之外，也可以激發創作的靈感，從音樂當中獲得的感動轉化成個人繪畫創作，對筆者而言是寶貴的經驗。不同於抽象表現主義用線條或色塊表現音樂的起伏，筆者用寫實的圖像來象徵豐沛的情感，並藉由不同圖像的擺設與呼應，將觀者的視覺停留在玫瑰花、沙漏和齒輪之間，形成一種循環，就如同回憶一般纏綿；也不同于超現實主義運用異種混合的技法來表現詭異的夢境，筆者乃是以不同圖像的拼湊混合，表示回憶的不完整。

作品（四）《陳舊的悄悄話》



圖 5-2-4 張耀庭《陳舊的悄悄話》

油彩·畫布 60F (97.0x130.0 公分) 2010 年

## 主題內容：

中國古代詩人蘇軾曾用一首《江城子》來悼念亡妻，詩中最有名的一段便是：「十年生死兩茫茫，不思量，自難忘。」，對於離開人世的妻子，即使不用刻意地去回憶，自然也是無法忘懷，無論古今，多少人承受回憶之苦，然而這些點點滴滴卻是難以抹滅。

筆者個人藉由海螺的外在形象，取代玫瑰來象徵愛情，以其堅硬且不怕歲月侵蝕的特性，暗示過往情愛中令人無法忘懷的人、事、物。並以個人經驗選擇電話做為情人之間交流談話的象徵。

## 創作理念與形式技法：

作品主體以海螺與電話為主，筆者希望以簡單的圖像象徵細膩的情感。海螺在許多文化中是象徵音韻或樂器，因為它能夠被用來吹奏，而且仔細聆聽還能發出陣陣聲響，而筆者在此將海螺象徵為愛情，取代之之前幾件作品中的傳統圖像玫瑰花，會有如此構想乃是海螺與玫瑰之間的關聯，第一，兩者外形皆以球體為主，並且擁有流線型的紋路；第二，玫瑰雖嬌嫩，但其根莖具有愛情中堅定的象徵意涵，因此筆者將這種特色強化，讓更堅硬的海螺取而代之。而電話是一種溝通、協調與聯絡的現代化工具，今日的電腦通訊軟體或手機仍無法完全取代電話的詩意，對筆者而言電話是情人之間溝通所依賴的媒介，透過個人經驗選擇電話做為交談與溝通的象徵。

筆者運用了超限實主義的創作技法，將物體隨機並置在同一場域，畫面中的電話與海螺同時出現在海底，象徵愛情沉沒入海，悄然消逝，海螺發出的聲響正好與無聲的電話形成呼應，筆者希望在超現實主義不協調構圖的衝突感中，增添幾分淡淡的寂寥。作品整體畫面以藍色調為主，為求協調與營造海底的環境，海螺、電話以及陰影都是以橘色、紅色與粉紅色等暖色調為主，以達到色相與冷暖色調的對比美感。而遠方的電話線具有穩定畫面的功能，由於水平線太過傾斜，而且四周環境同屬藍色調，導致作品空間不太穩定，因此筆者藉由電話線的反光與陰影，暗示水平與垂直間的空間關係，並且有助於畫面後退至更深遠的空間。

本作品《陳舊的悄悄話》創作靈感承接上一件作品《舊感情》，筆者希望刻畫出人們對於過往情感的依戀。電話是情人之間交談與溝通的工具，從交談與溝通的過程裡，人們會逐漸熟悉彼此說話的方式、口氣與態度，進而培養出一種習慣和默契，也許某句話、某個字眼或某種口音都是對方的專屬象徵，因此筆者藉由電話來象徵情人之間的對話。海螺是筆者個人創造的情愛象徵，海螺與電話對談是一種無形的交流，最後海中的環境暗示了沉寂，象徵一段過往戀情的陳舊，當人們回憶起某個心動片段，自然就會想起彼此的習慣與默契，然而這些點點滴滴雖然陳舊，雖然不會刻意去想念，但就是永遠忘不掉。

作品（五）《聽，我們說花》



圖 5-2-5 張耀庭《聽，我們說花》

油彩·畫布 60F (130.0x97.0 公分) 2010 年



## 主題內容：

玫瑰花是情愛的象徵，一整束玫瑰花除了象徵滿滿的愛，筆者認為應該還有更多的涵義，可能包括了感謝、期待、害怕…等細膩的感受，可是當我們把所有注意力都放在甜蜜的熱情上，就容易忽略這些細膩的感覺。作品中耳機象徵了一種聆聽，因為耳機具有左右兩種聲道，如果沒有同時聆聽左右聲道的音樂，就聽不見許多別出心裁的效果，就像是聽不見對方埋藏在心中的聲音。

## 創作理念與形式技法：

本作品的主體是花束和耳機，花束當中包裹了不同顏色的玫瑰花，具有不同象徵的意義，例如白色瑰象徵純潔、紅玫瑰象徵熱情、粉紅玫瑰象徵慾望、黃玫瑰象徵溫暖與快樂…等等，筆者藉由不同花卉的意義表示情人之間不只有熱情，應該還有更多需要被對方關注的感覺、想法與情緒。

本作品運用超現實主義的技法，結合耳機與玫瑰的外形，象徵情人之間需要藉由「聆聽」來互相了解與體諒。在構圖上花束的造形和角度產生一種頭重腳輕的墜落感，搭配上背景黃色光暈的處理方式，使畫面增加了活潑的動感。至於色彩部分，筆者希望營造甜美浪漫的氣氛，在花卉的描寫上使用過多的紅、黃色調，導致畫面太過調和而失去張力，後來在畫面中加入了綠色的葉子、藍色的耳機以及紫色的背景，增加補色對比的效果，方才解決了色彩的單調感。

會選擇耳機做為創作的圖像，其靈感源自於筆者個人的經驗。聽音樂是筆者平時熱愛的休閒活動，在一次偶然的經驗中發現耳機分為左聲道與右聲道，兩種聲道所播放的音樂是不同的，這發現讓筆者聯想到，倘若是一對戀人一起使用一只耳機，兩個人耳朵所接收到的音質與頻率卻不盡相同，明明親密地依偎在彼此身邊聆聽同一首歌，可是兩個人的聽覺卻有如此迥異的感受。

戈爾泰曾經說過：「世界上最遙遠的距離不是生與死的距離，不是天各一方，而是我就站在你面前，你卻不知道我愛你。」戈爾泰一語道盡戀人之間貌合神離的酸楚，缺

乏溝通與聆聽的愛情，會使彼此的距離越來越遠。



作品（六）《癮者之愛》



圖 5-2-6 張耀庭《癮者之愛》

油彩·畫布 60F (130.0x97.0 公分) 2010 年

## 主題內容：

對於愛情，有些人很清楚自己要的是什麼，有些人卻沒有目的的在情海中載浮載沉，筆者身邊有一些朋友，在感情中過得很不快樂，可是他們沒有勇氣離開，進一步詢問時，無法離開的原因竟是不想生活中沒有愛情，這說法讓實在讓人驚訝，並給予筆者創作的靈感，希望藉由作品表現出一種對愛情成癮的現象。

## 創作理念與形式技法：

筆者首次在作品中加入超現實主義的自動性技法，將最初隨性打底的色彩保留，並從形狀外觀聯想物件的圖像，例如樹木與背景即是筆者經過打底後的聯想所構成。除了自動性技法之外，筆者也運用了異種混合創作形式，結合了在意義上完全相反的香煙與樹木，香菸是沒有生命的物件，樹則是象徵了蓬勃的生命力，香菸會釋放出破壞環境的氣體，而樹則是具有維護環境、平衡生態的功能，在兩者結合之後樹木脫離原本的象徵與意義。至於背景則是透過打底造形的聯想，將色塊描繪成變色龍身上的紋路，在本作中雖然沒有特殊的象徵意義，可是在視覺上能營造一種詭譎神秘的氣氛，呼應香菸所帶給人們糜爛頹廢的主觀印象。

本次創作筆者希望跳脫物件固有色的限制，在畫面中加入屬於個人情感的色彩，因此除了保留事前打底的顏色之外，也隨意地更換物體本身的顏色，但是在未經思考的情況下，筆者運用過多的補色對比，導致畫面太過艷麗而顯得庸俗，並在視覺上產生一種壓迫感，經過師長的指點，將畫面中部分的黃色改變為白色，除了增加了整體的明暗調子，也降低了背景紅綠對比的強度。

在圖像象徵上，樹脫離植物原始的意義而成為香菸養分的供給者，香菸混雜著樹木開枝散葉，甚至本來綠意盎然的葉子全部消失，只剩下香菸所釋放的煙霧繚繞著樹幹。畫面中的圖像象徵意味無法脫離情愛的綑綁，一旦失去愛情，就如同失去生活機能，日子過得渾渾噩噩，就好像煙毒成癮一般非得吸食愛情的氣體才能活著，因為這些人即使活在一不愉快的戀情之中，仍抱持「寧濫勿缺」的心態，雖然怨著自己感受不到愛情

的快樂，卻還是甘願委曲求全地折磨自己。

作品（七）《好大的一個期待》



圖 5-2-7 《好大的一個期待》

油彩·畫布 60F (97.0x130.0 公分) 2010 年

## 主題內容：

本作品靈感源自於圖畫故事《白雪公主》中的情節，受到繼母皇后的迫害而逃進森林的公主，在誤食下毒蘋果之後死去，幸好王子積極地救援與偶然的機運，白雪公主有幸逃脫死劫，然而白馬王子也就成為她的救命恩人。然而在現實生活中，我們也會期待伴侶為自己做些什麼，可是當期望逐漸變成對方身上的壓力，這時候卻很少有人願意成為一位騎著白馬找公主的王子。

## 創作理念與形式技法：

本作品中筆者運用了超現實主義的自動性技法，在森林的與草地的部分保留最初打底的痕跡與色塊，並改變一部分樹林的固有色，變更為不同色塊組合的畫面，最後突破物件本身的造形限制將色塊延伸重疊，形成奇幻瑰麗的森林。

此外，筆者也運用了超現實主義的另一種技法，即是改變物體原有的尺寸，將童話故事中白雪公主所誤食的毒蘋果放大，改變物體尺寸的目的在於創造另外一種比例上的調和，使用巨大的蘋果象徵人們過分期待下所產生的壓力，並以寫實的技法加以描繪，與周圍奇異的環境形成一種強烈的對比張力。

畫面中的色彩組成大多為紅色、黃色及綠色，一開始筆者運用鮮豔的黃色進行描繪，但由於黃色在視覺上具有調和的功能，導致紅色與綠色的對比美感降低，因此筆者調整部分區塊的黃色（例如蘋果的缺口與部分葉子），加入白色重新描繪，使部分黃色區塊明度增加且彩度降低，如此便強調出紅色與綠色之間的對比美感。

在創作理念上，筆者有意強調現實世界與童話故事的差異，暗示人們在愛情中不該過分依賴對方。蘋果在傳統的象徵中代表繁衍、永恆，在基督教世界裡象徵罪惡與誘惑，筆者在此將蘋果喻為「愛情中的期待」，靈感源自於白雪公主吃了蘋果後，等待王子救援的故事情節。在現實世界中我們或多或少對於自己身邊的愛人有所期待，適當的期待有助於彼此付出和努力，但是過多無理的要求則會成為對方的負擔，將童話故事的情節轉移至現實生活，很少有人能擔負起太沉重的愛情壓力，因此本作品將寫實的巨大蘋果

擺放在充滿虛幻不實的森林當中。

當我們向對方提出要求之前，或許應該想想這個請求會不會太過分，適不適合出現在現實的生活中，然而換個角度想，若我們說出一些近乎苛求的話語，其實並不是在考驗對方有多麼愛自己，反而是自己扼殺了愛情。



作品（八）《慣性》



圖 5-2-8 《慣性》

油彩・畫布 60F (97.0x130.0 公分) 2011 年

## 主題內容：

筆者曾經閱讀過一些關於心理學的報導，內容敘述人們在追求伴侶時，多少都帶著對於父母形象的依戀，也就是一般我們常說的戀母（父）情節，假若在孩提時期曾經遭遇過感情上的創傷，例如父母親的離異、失去重要的親人…等等，這些失落感都會伴隨著人們的成長，並且反應在未來的愛情當中，尤其對於情人之間的分離會特別感覺到焦慮，因為這使人們回憶起幼年時期的失落感。筆者希望透過繪畫鼓勵自己與朋友，勇敢面對過去的傷痛，並抱持健康的心態面對愛情。

## 創作理念與形式技法：

畫面構圖是一朵巨大的玫瑰花，花朵的中央出現一個安撫奶嘴，從奶嘴中又長出一朵紅色玫瑰花。筆者運用超現實主義的技法改變玫瑰和奶嘴的尺寸，最大的花朵象徵父母以及生活環境對人們的影響，奶嘴意味童年心理發展的關鍵時期，上方的紅玫瑰則表示未來發展的愛情，以物件不同的尺寸與比例暗喻人生不同的時期，並且依序排列組成一個彼此環環相扣的關係。

在的色彩上筆者再一次嘗試跳脫物件固有色的限制。但在更換色彩的過程中仍舊考慮物件本身的體積感，順著花瓣的轉折與明暗變化，逐漸將花朵的受光面變更為黃色與橘色；背光面變更為紫色與藍色，藉此呈現畫面補色對比的美感，並將個人情感寄託於不同的色彩之中。至於安撫奶嘴與小玫瑰的呈現方式，則是依照物件的固有色進行寫實的描繪，目的在於突顯兩者與大玫瑰的差異。至於背景則以較放鬆的筆法來描繪，除了增加畫面的活潑與動感之外，也與畫面中的奶嘴達到意義上的呼應。

此作品的創作靈感源自於心理學報導，過去筆者是一個個性主觀的人，對很多事情都堅持自己的看法，直到接觸了心理學的內容，理解到人類有很多習慣與行為是迫於無奈，隨而筆者開始調整自己看待事物的角度，從更多面向來觀察事情，包括人們對於情感的態度。

人們對於愛情會帶著過去童年的經驗，例如可以從某個人對於情感所抱持的態度是

否樂觀，來推論他的童年是否曾經遭遇一些不愉快的經驗。此外人類也會主動避開受傷的經驗，例如從某次經驗裡了解火是燙的，也就知道不應該隨意碰觸火，在心靈上亦是如此，假若曾經在感情上受過太嚴重的傷害，例如欺騙、分離…等，未來對於類似的事件就會顯得特別恐慌，假若帶著太多敏感與恐慌進入愛情，就會在愛情中產生很多問題，受過傷的人會因為對方的一些行為舉止，而產生過度的反應和焦慮，最後導致一段關係提早破裂。

筆者希望藉由繪畫勉勵曾經受過傷害的朋友，雖然我們無法改變過去受傷的事實與歷史，但是回頭重新檢視自己的內心的傷口，將傷口好好包紮治療，帶著一顆像是沒有受過傷的心重新接受幸福，才是真正幸福的人。

作品（九）《再生》



圖 5-2-9 《再生》

油彩·畫布 60F (130.0x97.0 公分) 2011 年

## 主題內容：

本創作靈感接續上一件作品《慣性》，強調人們會帶著過往不好的回憶，進入一段新的關係裡面，最後因為自己太過敏感與焦慮，讓新的關係又一次破裂，重蹈覆轍的經驗會讓人越來越失去安全感，因此筆者希望藉由創作給予自己和朋友信心，運用開朗的色彩與感性的畫面來安慰受傷的心。

## 創作理念與形式技法：

構圖上筆者運用了超現實主義的構圖方式結合玫瑰和雨傘，畫面下方將許多大大小小的葉子隨性重疊，有的是剛剛發芽的新葉；有的則是隨風飄落的枯葉，象徵了過去情感的往復交織，然而畫面中央最主要的一枝玫瑰，筆者將其葉片描繪成紅色，將葉脈勾勒成破裂的痕跡並夾雜在繁複的葉子當中，這道裂痕象徵了過去愛情所帶來的傷害，花朵隨著莖幹往上生長延伸，最後是一朵和雨傘手把結合而成的玫瑰花，藉由雨傘包覆的特性，象徵一種心靈上的安全感。

色彩上以明亮色為主，並適當的更換物件的固有色，在複雜的構圖中藉由色彩的轉變與調整，釐清每個物件彼此的位置與關係，例如在紅色主葉的周圍，筆者將其他小葉子描繪成半透明狀態，有些葉子更幾乎與背景融為一體，這除了可以襯托畫面的主體之外，也能夠營造出比較感性浪漫的氣氛，而在畫面的左方與下方，筆者選擇了比較深的藍色與紫色來處理，表示花叢茂密的感覺並具有穩定畫面的功能，畫面中的色彩相較於之前作品更顯自由，物體、背景與四周環境之間的色彩相互流動，讓彼此關係更加密切，在視覺和情緒上也更加緩和舒暢。

本創作以玫瑰和雨傘的結合象徵愛情中的安全感，花朵本是禁不起風雨的摧殘，就像人的心耐不住一次又一次的傷害，但是當我們治療好內心的傷痛，自然就會對自己有信心，對愛情有安全感，不再懼怕自己的愛情是否會再一次失敗，也不會懷疑自己是否不夠完美，就像原本憔悴的花朵最後生長成一株不畏風雨玫瑰。

筆者創作情愛主題的的階段中，除了在創作上尋求變化與突破之外，也在心境上追

求成長與蛻變，並將此過程轉化成爲繪畫創作。一開始筆者將個人的觀點做爲創作題材，所描繪的內容多半爲自身的體驗與心情，到了後期筆者將創作題材擴展到人們心靈的層面，並希望藉由繪畫傳達一種正面的力量，不再只是沉溺於悲傷的回憶或淒美的故事，反而是感謝過去曾有過那麼一對悲傷的經歷，讓自己可以看清楚個人情感上的盲點與錯誤，並藉此機會讓自己的心靈成長茁壯。

## 結論

筆者從大學時期便非常喜愛超現實主義的創作，因此在碩士班就讀時即希望對超現實主義的相關理論有進一步的了解，超現實主義許多畫作所表達的是人類的潛意識象徵，作品的形式構圖往往是沒有意義的圖像聚合，此觀點與古典繪畫中凡事都具有象徵意義的圖像差別甚遠，因此筆者決定在個人創作中融合超現實主義與古典圖像象徵的創作形式，運用超現實主義的創作風格，改變一般圖像的單純表徵與創作形式，以此現個人情感與創作理念。

筆者從創作構思、訂定題目、蒐集相關文獻到繪畫實踐的創作，歷經三年的時間，在學理方面必須經過統整、閱讀與理解等過程，並將理論基礎內化成為作品的一部分；至於繪畫創作更需要投入心思，除了按部就班的逐一完成，仍必須在技巧與內涵上追求突破和創新，在研究過程中筆者也曾經面臨許多困難與盲點，例如在論文撰寫上，必須仔細斟酌論文形式的用字遣詞，並反覆修正標題與內文，使論文更加完整，此外更要花費心思在文獻的匯整和理解上。過去曾經誤讀超現實主義的創作觀念，雖然使研究進度發生落後，卻也從中尋得另外一條研究脈絡，即是圖像學的相關研究。而在繪畫方面更需要花費心思，如何運用印象主義的創作觀念、如何將色彩與創作理念結合、如何將情感轉化為具體的創作、如何將學理適當地應用在創作上…等等。這些理論與創作上的問題層出不窮，也時常影響筆者作畫的情緒，有時候甚至感到沮喪挫敗，然而求學之路並無捷徑，不同階段雖然遭遇到不同的瓶頸，但是每當克服一個問題，就對自己產生多一分信心，經過了三年的琢磨與努力，在師長與同學的指點下，逐漸修正自己的盲點與錯誤，最終能將個人的情感結合理論基礎，落實在繪畫創作上。

回顧過去三年的時光，筆者也看到了慢慢成熟與進步的自己，在研究的過程中不僅提升了學識涵養與創作技巧，更體會到一步一腳印的道理，過去三年的生活如今回想起是如此豐富與踏實，更重要的是筆者對於繪畫創作有了更多的體悟和感動，從一開始戰戰兢兢的態度，到後來將創作融入生命，用另外一種享受的心情完成創作，看著一件一

件作品從無到有的過程，除了甚感欣慰之外，也把過去遺失的興趣重新找回。

本階段的研究雖告一段落，但筆者明白自己無論在學理或創作上仍是十分不足，例如在情愛象徵的圖像研究上，筆者只探討了傳統繪畫與個人的情愛象徵，也許未來能從情愛的創作主題開始，更加深入探討藝術史上不同繪畫派別的情愛創作，例如表現主義、新藝術…等繪畫派別。此外筆者對於超現實主義的研究同樣是稍嫌薄弱，正由於筆者對超現實主義具有非常濃厚的興趣，因此無論是相關的文獻理論或報導論述，都應該注入更多的心思，在未來筆者希望能從更廣更深的角度來探討超現實主義，唯有徹底完整的了解超現實主義的理念和觀點，才不至於因誤讀而發生錯誤的認知，此外超現實主義對於台灣當代的影響亦非常深遠，無論在油畫、插畫或錄像藝術上都具有重要的代表性，因此筆者未來的創作形式與內容也會繼續朝著超現實主義及其影響的方向努力。至於在創作的技法上，筆者一直追求色彩上的進步與突破，反而忽略了繪畫的其他元素，例如構圖、筆觸…等，因此畫面雖感性浪漫但略為保守，在未來的創作上希望能有更多不一樣的嘗試，甚至是媒材上的創新，都是筆者未來希望能邁進的目標。



## 參考文獻

### 一、專書與著作

- 何懷碩主編，《閱西洋裸體大觀—神話中的女神與妖精》，台北市，百科文化，1991。
- 何政廣主編，《馬格利特：魔幻超現實大師》，台北，藝術家，2003。
- 何政廣主編，《世界名畫家全集-夏卡爾》，台北，藝術家，1996。
- 何政廣主編，《世界名畫家全集-高更》，台北，藝術家，1996。
- 柳鳴九主編，《未來主義·超現實主義·魔幻現實主義》，台北，淑馨，1990。
- 貢布里希著，楊思梁、范景中編選，《圖像的象徵—貢布里希圖像學文集》，上海書畫，1990。
- 許麗雯總編，《你不可不知道的畫家筆下的女人》，台北，高談文化，2004。
- 許麗雯總編輯，《象徵主義》，台北，縱橫文化，1997。
- 許麗雯總編，《300種愛情——西洋經典情畫與愛情故事》，台北，信實文化行銷，2007。
- 陳懷恩著，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，台北市，如果，2008。
- 張心龍著，《印象派之旅》，台北市，雄獅，1999。
- 張心龍著，《神話·繪畫：希臘羅馬神話與傳說》，台北，雄獅，2000。
- 曾長生著，《台灣現代美術大系·西方媒材·超現實風繪畫》，台北，文建會，2004。
- 劉振源著，《超現實畫派》，台北，藝術圖書，1998。
- 劉仁永執行編輯，《台灣超現實展》，台北，台北市美術館，2008。
- 蔣勳著，《破解高更》，台本，天下遠見，2008。
- David Boyle 著，賈月、劉松濤譯《印象派藝術》，香港，三聯，2002。
- David Fontana 著，何盼盼譯，《象徵的名詞》，台北，知書房，2007。
- Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，台北市，遠流，1997。
- Eva Heller 著，吳彤譯，《色彩的性格》，北京，中央編譯，2008。
- Homer 著，劉學真譯，《希臘羅馬神話》，台北，驛站文化，2001。

- Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson 著，李時芬、林淑媚譯，《象徵與符號：圖解世界的秘密》，時報文化，2009，第 278 頁。
- Marcus Lodwick 著，陳美智譯，《解讀經典繪畫—從神話.歷史.聖經.宗教人物看西洋藝術》，台北，視傳文化，2003。
- Suzi Gablik 著，《馬格利特》，台北，遠流，1999。

## 二、期刊

- 王秀雄著，《藝術的相對論--作品解釋與價值判斷的新視界》，視覺藝術第 3 期，2000。
- 范景中主編，《美術解叢》【總第 36 期】，浙江，浙江美術書院，1989。
- 胡永芬總編輯，《美麗與哀愁—波提且利》，台北市，格林國際圖書，2001。
- 胡永芬總編輯，《謳歌鄉愁與愛情：夏卡爾》，台北，格林國際圖書，2001。
- 胡永芬總編輯，《火熱的靈魂：莫迪里亞尼》，台北，格林國際圖書，2001。
- 胡永芬總編輯，《靜謐幽光—維梅爾》，台北市，格林國際圖書，2001。
- 胡永芬總編輯，《天上人間—羅塞提》，台北市，格林國際圖書，2001。
- 胡永芬總編輯，《超現實主義前世教主—波西》，台北市，格林國際圖書，2001。
- 胡永芬總編輯，《墨西哥的生命之花：卡蘿》，台北，格林國際圖書，2001。
- 胡永芬總編輯，《冷峻的矯飾風格—布隆及諾》，台北市，格林國際圖書，2001。
- 胡永芬總編輯，《天才快手：丁多列托》，台北，格林國際圖書，2001。
- De Fiore Angelo 等著，王麟進譯，《巨匠美術週刊—高更》，第 8 期，台北，錦繡，1996。
- De Fiore Angelo 等著，王麟進譯，《巨匠美術週刊—達利》，第 15 期，台北，錦繡，1996。
- De Fiore Angelo 等著，王麟進譯，《巨匠美術週刊—夏卡爾》，第 19 期，台北，錦繡，1996。
- De Fiore Angelo 等著，王麟進譯，《巨匠美術週刊—波提且利》，第 41 期，台北，錦繡，1996。

## 圖 錄

• 圖 1-1-1 范·艾克《阿諾菲尼夫婦》.....	02
• 圖 1-1-2 夏卡爾《文斯上空的戀人》.....	02
• 圖 2-2-1 圖騰柱.....	17
• 圖 2-2-2 丁多列托《銀河的起源》.....	19
• 圖 2-3-1 瑪菲《茱迪斯》.....	23
• 圖 3-1-1 波提切利《維納斯的誕生》.....	27
• 圖 3-1-2 提香《聖愛與俗愛》.....	28
• 圖 3-1-3 卡拉瓦喬《勝利愛神》.....	29
• 圖 3-1-4 布雪《維納斯的梳妝》.....	31
• 圖 3-1-5 拉斐爾《嘉拉蒂亞的凱旋》.....	31
• 圖 3-2-1 波希《樂園》.....	33
• 圖 3-2-2 克林姆《茱迪斯》.....	33
• 圖 3-2-3 達文西《麗達與天鵝》.....	34
• 圖 3-2-4 柯雷吉歐《麗達與天鵝》.....	34
• 圖 3-2-5 波提且利《維納斯與馬爾斯》.....	35
• 圖 3-2-6 丁多列托《愛神、火神和戰神》.....	36
• 圖 3-2-7 基里訶《赫克托和安德洛瑪凱》.....	37
• 圖 3-2-8 羅塞提《至福的碧婀翠絲》.....	38
• 圖 3-2-9 亨特《伊莎貝拉和巴西爾的鉢》.....	39
• 圖 3-2-10 維美爾《讀信的少女》.....	40
• 圖 3-2-11 維美爾《情書》.....	40
• 圖 3-2-12 羅特列克《在床上》.....	41
• 圖 3-2-13 莫迪里亞尼《珍妮－布赫特妮》.....	43

• 圖 3-2-14 德爾沃《衣架的衣裳》.....	43
• 圖 3-3-1 夏卡爾《我與我的村子》.....	45
• 圖 3-3-2 夏卡爾《生日》.....	46
• 圖 3-3-3 卡蘿《迪也各與我》.....	47
• 圖 3-3-4 卡蘿《穿著特旺納裳的自畫像中》.....	48
• 圖 4-1-1 馬格利特《自然的優雅》.....	53
• 圖 4-1-2 馬格利特《紅色模型》.....	53
• 圖 4-1-3 馬格利特《心弦》.....	54
• 圖 4-1-4 達利《無形的睡女、馬和獅子》.....	54
• 圖 4-1-5 馬內《短笛手》.....	58
• 圖 4-1-6 莫內《印象的日出》.....	58
• 圖 4-1-7 秀拉《星期日午後的大嘉特島》.....	58
• 圖 4-1-8 塞尚《聖維克多山》.....	59
• 圖 4-1-9 梵谷《星夜》.....	60
• 圖 4-1-10 高更《佈道會後的夢幻》.....	60
• 圖 4-1-11 莫內《阿奈德依的賽艇》.....	61
• 圖 4-1-12 雷諾瓦《青蛙池》.....	61
• 圖 4-1-13 張耀庭《跳他的跳，唱他的唱》(局部).....	62
• 圖 4-1-14 張耀庭《好大的一個期望》(局部).....	62
• 圖 4-1-15 高更《黃色基督》.....	63
• 圖 4-1-16 高更《我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？》.....	64
• 圖 4-1-17 張耀庭《癮者之愛》(局部).....	65
• 圖 4-1-18 張耀庭《再生》(局部).....	65
• 圖 4-2-1 張耀庭《舊感情》(局部).....	68
• 圖 4-2-2 張耀庭《陳舊的悄悄話》(局部).....	68
• 圖 4-2-3 納弗《鸚鵡螺與魯特琴》.....	68

• 圖 4-2-4 魯本斯《大地與海洋的結合》.....	69
• 圖 4-2-5 張耀庭《舊感情》(局部).....	71
• 圖 4-2-6 張耀庭《陳舊的悄悄話》(局部).....	71
• 圖 4-2-7 張耀庭《好大的一個期望》(局部).....	72
• 圖 4-2-7 張耀庭《慣性》(局部).....	72
• 圖 5-2-1 張耀庭《操之在己》.....	78
• 圖 5-2-2 張耀庭《跳他的跳，唱他的唱》.....	80
• 圖 5-2-3 張耀庭《舊感情》.....	83
• 圖 5-2-4 張耀庭《陳舊的悄悄話》.....	85
• 圖 5-2-5 張耀庭《聽，我們說花》.....	88
• 圖 5-2-6 張耀庭《癮者之愛》.....	91
• 圖 5-2-7 張耀庭《好大一個期望》.....	94
• 圖 5-2-8 張耀庭《慣性》.....	97
• 圖 5-2-9 張耀庭《再生》.....	100

## 表 錄

• 表 1-3-1 圖像學三階段原文表格.....	09
• 表 1-3-2 美術作品三層次的意義與其解釋原理.....	10
• 表 1-3-3 圖像學研究架構表.....	10
• 表 1-3-4 圖像學三層次表.....	11
• 表 1-3-5 圖像學三階段表.....	11
• 表 1-3-6 圖像學三階段分析表格.....	12
• 表 1-3-6 圖像學三階段分析表格.....	21
• 表 5-2-1 作品一覽表.....	77

## 附圖索引



圖 1-1-1 范·艾克，《阿諾菲尼夫婦》，  
1434 年，油畫、木板，81.8x59.7 公分，  
倫敦，國立肖像畫廊



圖 1-1-2 夏卡爾，《文斯上空的戀人》，  
1956-1960 年，油畫、畫布，  
131x98 公分，私人收藏



圖 2-2-1 圖騰柱



圖 2-2-2 丁多列托，《銀河的起源》，  
1575-1580 年，148x165 公分，倫敦國家畫廊



圖 2-3-1 瑪菲，〈柴迪斯〉，芬陀畫廊

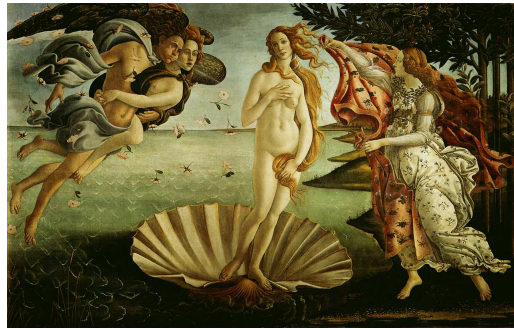


圖 3-1-1 波提且利，〈維納斯的誕生〉，1484-1486 年，蛋彩、畫布  
174x279 公分，佛羅倫斯，烏菲茲美術館



圖 3-1-2 提香，〈聖愛與俗愛〉，約 1515 年，油彩、畫布  
118x279 公分，羅馬，波蓋茲美術館





圖 3-1-3 卡拉瓦喬，《勝利愛神》，1602-1603 年，油彩、木板，  
156x113 公分，柏林，國立美術館



圖 3-1-4 布雪，《維納斯的梳妝》，1751 年，  
油彩、畫布，108x85 公分，  
紐約，大都會美術館



圖 3-1-5 拉斐爾，《嘉拉蒂亞的凱旋》，  
1511 年，壁畫，295x225 公分，  
羅馬，法列及那宮



圖 3-2-1 波希，《樂園》，約 1500 年，油彩、畫板、三聯畫

中央：220x195 公分，兩翼：219x97 公分，

馬德里·普拉多美術館

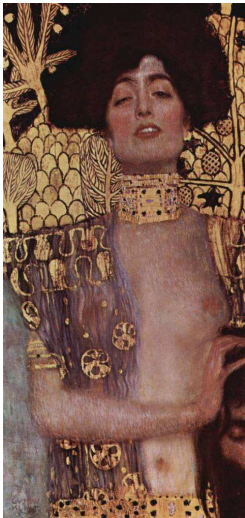


圖 3-2-2 克林姆，《茱迪斯》，1901 年，

84x42 公分，油彩、畫布

維也納，奧地利美術館



圖 3-2-3 達文西，《麗達與天鵝》，1506 年，

木板、油彩，112x86 公分



圖 3-2-4 柯雷吉歐，《麗達與天鵝》，1531 年，152x191 公分，柏林·國立美術館



圖 3-2-5 波提且利，《維納斯與馬爾斯》，約 1480 年，  
版畫、蛋彩，69x173 公分，倫敦，國家畫廊



圖 3-2-6 丁多列托，《愛神、火神和戰神》，1551 年，  
油彩、畫布，135x198 公分，德國，慕尼黑美術館



圖 3-2-7 基里訶，《赫克托和安德洛瑪凱》，1917 年，油彩、畫布，  
90x60 公分，米蘭，現代藝術館，私人收藏



羅塞提，《至福的碧婀翠絲》，  
1870 年，85.1x67.3 公分，  
油彩、畫布，倫敦，泰特藝廊

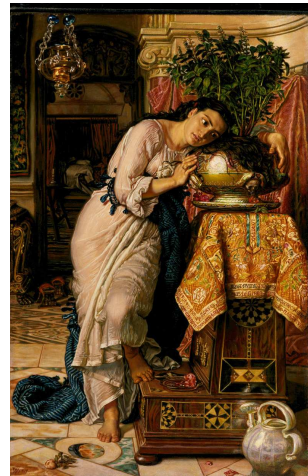


圖 3-2-9 亨特，《伊莎貝拉和巴西爾的鉢》，  
1876 年，油彩、畫布，  
187x116 公分，英國，紐賽蘭恩美術畫廊

圖 3-2-8



圖 3-2-10 維梅爾，《讀信的少女》，1567 年，  
油彩、畫布，46.5x39 公分，  
阿姆斯特丹，國立美術館

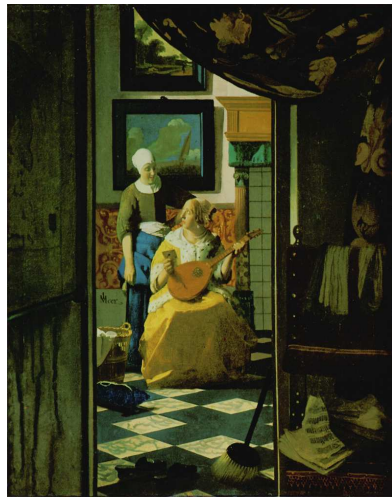


圖 3-2-11 維梅爾，《情書》，1670 年，  
油彩、畫布，44x38.5 公分，  
阿姆斯特丹，國立美術館



圖 3-2-12 羅特列克，《在床上》，1892 年，油彩、畫布，  
99.5x81 公分，巴黎，奧塞美術館



圖 3-2-13 莫迪里亞尼，《珍妮—布赫特妮》，  
1919 年，油彩、畫布，100x65 公分，  
紐約，古根漢美術館



圖 3-2-14 德爾沃，《花架的衣裳》，  
1976 年，油彩、畫布，150x130 公分，  
東京，私人收藏

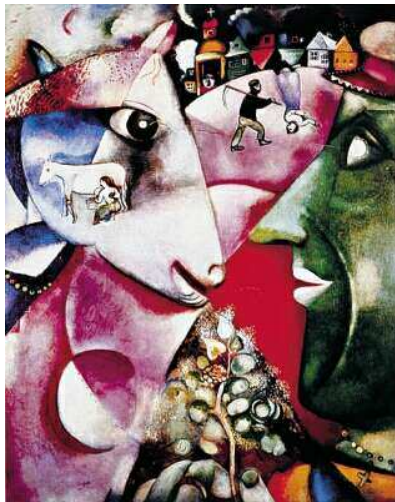


圖 3-3-1 夏卡爾，《我與我的村子》，  
1911 年，油彩、畫布，  
192x151 公分，紐約，現代美術館



圖 3-3-2 夏卡爾，《生日》，  
1915 年，油彩、畫布  
81x98 公分，紐約，現代美術館

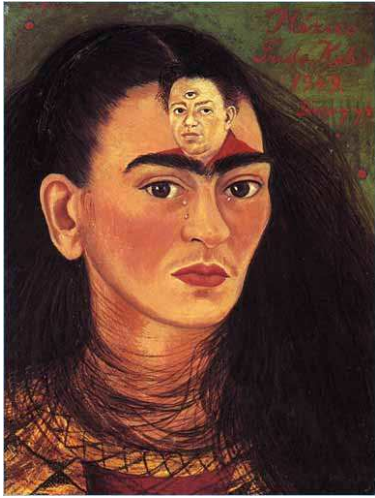


圖 3-3-3 卡蘿，《迪也各與我》，1949 年

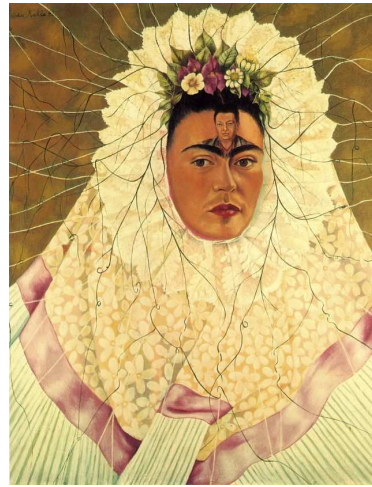


圖 3-3-4 卡蘿，《穿著特旺納裳的自畫像中》，1943

年，油彩、畫布，

76x61 公分，墨西哥，傑克與娜塔莎吉門

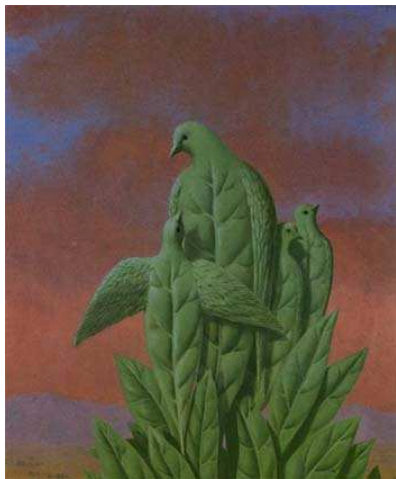


圖 4-1-1 馬格利特，《自然的優雅》，

1963 年，油彩、畫布，

55x46 公分，布魯塞爾



圖 4-1-2 馬格利特，《紅色模型》，1935 年，

72x48.5 公分，油彩、畫布

斯德爾哥摩爾現代美術館



圖 4-1-3 馬格利特，《心弦》，1955 年，  
油彩、畫布，112x145 公分，  
布魯塞爾，私人收藏

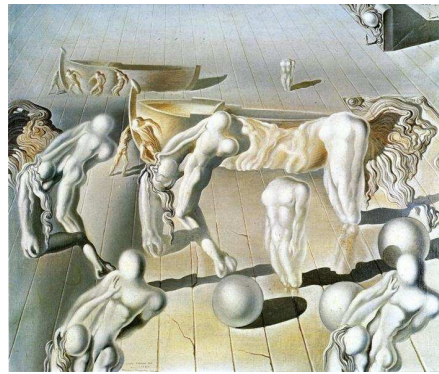


圖 4-1-4 達利，《無形的睡女、馬和獅子》，  
1930 年，油彩、畫布，  
50x60 公分，巴黎，私人收藏



圖 4-1-5 馬內，《短笛手》，1866 年，  
油彩、畫布，160x98 公分，  
巴黎，奧塞博物館

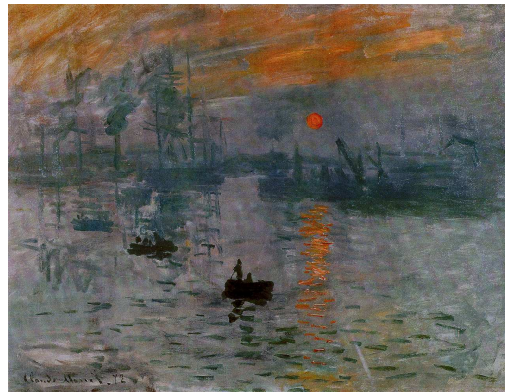


圖 4-1-6 莫內，《印象的日出》，1873 年，  
油彩、畫布，48x63 公分，  
馬蒙丹美術館





圖 4-1-7 秀拉，《星期日午後的大嘉特島》，1886 年，油彩、畫布，  
207.5x308 公分，芝加哥藝術學院



圖 4-1-8 塞尚，《聖維克多山》，1885-1887 年，油彩、畫布  
67x92 公分，考陶爾德藝術學院



圖 4-1-9 梵谷，《星夜》，1889 年，油彩、畫布，72 x 92 公分，紐約，現代美術館



圖 4-1-10 高更，《佈道會後的夢幻》，1888 年，油彩、畫布，  
73x92 公分，蘇格蘭，國家美術館



圖 4-1-11 莫內，《阿奈德依的賽艇》，1872 年，油彩、畫布，  
19x29.5 公分，巴黎，奧塞博物館



圖 4-1-12 雷諾瓦，《青蛙池》，1869 年，油彩、畫布，  
66x94 公分，瑞典，國立美術館



圖 4-1-13 張耀庭，《跳他的跳，唱他的唱》，2009 年，  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）

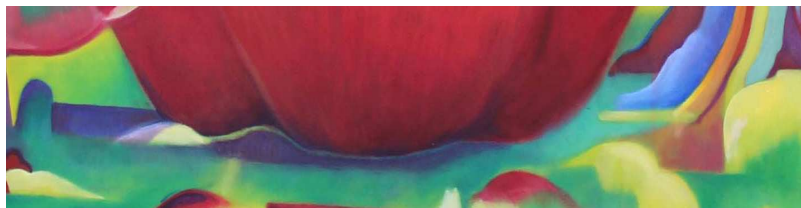


圖 4-1-14 張耀庭，《好大的一個期望》，2010 年，  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）

圖 4-1-15 高更，《黃色基督》，1889 年，油彩、畫布，  
92x73 公分，歐布萊特·諾克斯藝術館



圖 4-1-16 高更，《我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？》，  
1897 年，油彩、畫布，141x376.5 公分，波士頓美術館

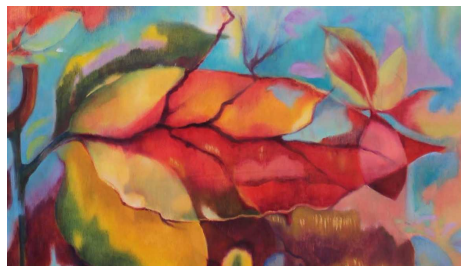
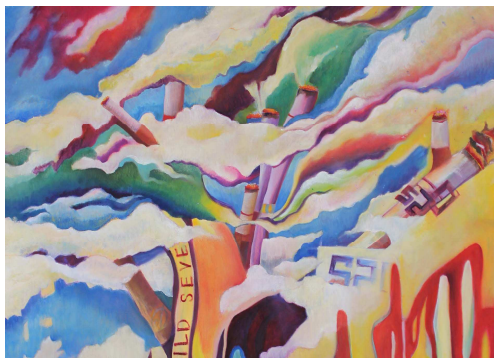


圖 4-1-17 張耀庭，《癮者之愛》，2010 年，  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）



圖 4-2-1 張耀庭，《舊感情》，2009 年，  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）

圖 4-1-18 張耀庭，《再生》，2011 年，  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）



圖 4-2-2 張耀庭，《陳舊的悄悄話》，2009 年  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）



圖 4-2-3 納弗，《鸚鵡螺與魯特琴》，18x24 公分，Johnny van Haeften 倫敦畫廊



圖 4-2-4 魯本斯，《大地與海洋的結合》，1618 年，222.5x180.5 公分，

聖彼得斯堡赫米塔美術館



圖 4-2-5 張耀庭，〈《舊感情》〉，  
2009 年，油彩、畫布，  
130x97 公分（局部）



圖 4-2-6 張耀庭，〈《陳舊的悄悄話》〉，  
2009 年，油彩、畫布，  
130x97 公分（局部）



圖 4-2-7 張耀庭，〈《好大的一個期望》〉，2010 年，  
布，130x97 公分（局部）



圖 4-2-7 張耀庭，〈《慣性》〉，2011 年油彩、畫  
油彩、畫布，130x97 公分（局部）



圖 5-2-1 張耀庭《操之在己》油彩·畫布  
30F (91.0x72.5 公分) 2008 年



圖 5-2-2 張耀庭《跳他的跳，唱他的唱》  
油彩·畫布 60F (130.0x97.0 公分) 2009 年



圖 5-2-3 張耀庭《舊感情》  
油彩·畫布 60F (130.0x97.0 公分) 2009 年





圖 5-2-4 張耀庭《陳舊的悄悄話》

油彩·畫布 60F (97.0x130.0 公分) 2010 年



圖 5-2-5 張耀庭《聽，我們說花》

油彩·畫布 60F

(130.0x97.0 公分) 2010 年

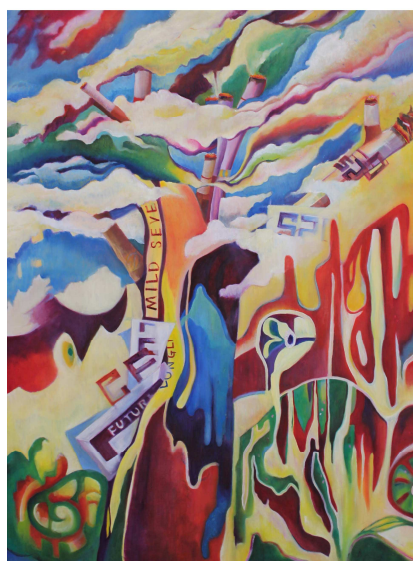


圖 5-2-6 張耀庭《癮者之愛》

油彩·畫布 60F

(130.0x97.0 公分) 2010 年



圖 5-2-7 《好大的一個期待》

油彩·畫布 60F (97.0x130.0 公分) 2010 年



圖 5-2-8 《慣性》

油彩·畫布 60F (97.0x130.0 公分) 2011 年

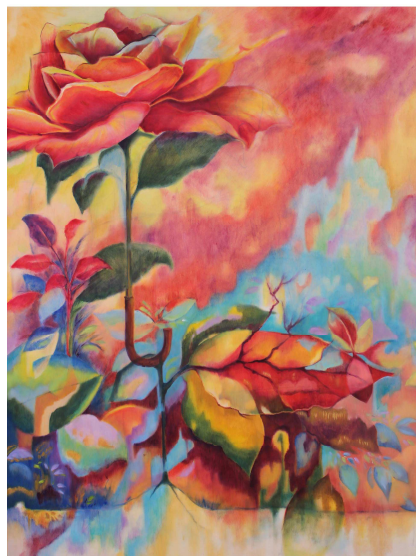


圖 5-2-9 《再生》

油彩·畫布 60F (130.0x97.0 公分) 2011 年

# 中英文辭目對照索引

## 【A】

Adam 亞當

Adnois 阿多尼斯

allegories 寓意

Modigliani 莫迪里亞尼

Andromache 安德洛瑪凱

Correggio 柯雷吉歐

Aphrodite 愛芙羅黛蒂

attributes 象徵物

automatic drawing 自動書寫

## 【B】

Barbizon school 巴比松畫派

Baroque 巴洛克

Bella 貝拉

## 【C】

Calligraphic Surrealism 書法式的超現實

Pissarro 畢沙羅

Caravaggio 卡拉瓦喬

Ceres 西莉絲

Ripa 里帕

Chloris 克洛莉絲

Monet 莫內

coats of arms 紋章

Collage 拼貼技法

Cupid 邱比特

## 【D】

Dali 達利

Dante 但丁

Decalcomanie 轉寫技法

Rivera 里維拉

Dionne 黛歐妮

## 【E】

Degas 竇加

Manet 馬內

Emblem 銘圖

empathy 同感共鳴

Exquisite corpse 精緻屍體

Erwin Panofsky 潘諾夫斯基

Ernest H. Gombrich 貢布里希

Eros 厄洛斯

erotica 情色藝術

Delacroix 德拉克洛瓦

Eve 夏娃

## 【F】

flags 旗幟

Flight 逃跑

Fortuna 伏爾圖娜

Maffei 瑪菲

Boucher 布雪

Frieda Kahlo 芙麗達·卡蘿

## 【G】

Galatea 嘉拉蒂亞

Seurat 秀拉

Chirico 基里訶

Vico 維柯

Goran Hermeren 黑美亨

Gothic 哥德時期

Klimt 克林姆

## 【H】

Rousseau 盧梭

Hector 赫克托

Helen 海倫

Bosch 波希

Homer 荷馬

Horae 荷賴

## 【I】

Iconologia 圖像譜

Iconography 圖像志

Iconology 圖像學

image 意象

implication 涵義

impresa 徽銘

Impressionism 印象主義

Isabella 伊莎貝拉

## 【J】

Tintoretto 丁多列托

van Eyck 范·艾克

Vermeer 維梅爾

Miro 米羅

Keats 濟慈

Judith 茱迪斯

## 【K】

Kwakwaka`wakw 夸夸加夸

## 【L】

Leda 麗達

da Vinci 達文西

Lorenzo 羅倫佐

## 【M】

Magritte 馬格利特

Post- Impressionism 後印象主義

Mars 瑪爾斯

Matthys Naiveu 納弗

Emst 恩斯特

Michelangelo 米開朗基羅

## 【N】

Neo- Impressionism 新印象主義

Neo-Platonism 新柏拉圖主義

## 【O】

Oscar Dominques 杜民給士

Ouranos 烏拉諾斯

## 【P】

Picasso 畢卡索

Paris 帕里斯

Paris 帕里斯

Panic 驚慌

Cezanne 塞尚

Paul Delvaux 德爾沃

Gauguin 高更

Personification 擬人像

Rubens 魯本斯

Renoir 雷諾瓦

pointillism 點描畫法

Poseidon 波賽頓

Pre-Raphaelites 拉斐爾前派

Post- Impressionism 後印象主義

Pure Psychic Automatism 純粹心靈的自動主義

## 【R】

Raphael 拉斐爾

Renaissance 文藝復興

Fry 弗利

Rossetti 羅塞提

## 【S】

Salome 莎樂美

Sandro Botticelli 波提且利

Schelling 謝林

Sextus Propertius 普羅佩提烏斯

Siddal 席戴爾

Sigmund Freud 佛洛伊德

significance 意義

sign 符號

stories 故事

subconscious 潛意識

Surrealism 超現實主義

Symbol 象徵

synthetic intuition 綜合的直覺

## 【T】

The Ilida 伊利亞特

Thomas von Aquin 亞奎那

Tiziano 提香

Lautrec 羅特列克

Triton 屈頓

## 【V】

Venus 維納斯

Veristic Surrealism 寫實的超現實

Victoria 維多利亞

Vulacn 伏爾岡



## 【W】

Hunt 亨特

## 【Z】

Zephyrus 澤費羅斯

Zeus 宙斯

Zoology 動物學