

南 華 大 學
美 學 與 視 覺 藝 術 學 系 碩 士 班
碩 士 論 文



繪畫性滴流之心象表現－謝政佑創作論述
A Research on the Expression of Images
in Drip Painting－
A Discussion of Cheng-Yo Hsieh's Painting

研究生：謝政佑

指導教授：羅雪容

中華民國 九十九 年 六 月

南 華 大 學

美學與視覺藝術學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

繪畫性滴流之心象表現－謝政佑創作論述

A Research on the Expression of Images in Drip Painting
－A Discussion of Cheng-Yo Hsieh's Painting

研究生：謝政佑

經考試合格特此證明

口試委員：羅雪容
洪
蔣瑞華

指導教授：羅雪容

系主任(所長)：羅雪容

口試日期：中華民國九十九年六月十日

謝 誌

「人生終於到另一個階段了！」進研究所後一直在指導教授羅雪容所長的引領之下，循序漸進的將創作研究的方法與觀念釐清，也讓我體會何謂沉浸在書堆中的樂趣；尤其在論文進行中遇到的瓶頸，有賴羅所長適時的給予協助與分析，在此誠摯地向老師您致上無限的感激與謝意。此外，也要感謝林正仁老師在造型藝術上教授如此多元的知識與觀念，讓自身在立體創作上開拓了更高更深的視野，也感謝您不斷的鼓勵讓我在創作上能更有自信。另外在論文審核期間，感謝廖瑞章教授用心在文章中提出精闢的建議，使我能看清在寫作上的盲點與繆誤。

在進修期間，感謝陳泓易教授在課堂上對美學的探討讓自身對哲理的思考有更寬廣的層面，尤其對茶道與葡萄酒獨到的見解更讓我獲得許多難得的經驗。也感謝怡茜姐在資料的申請與審核上費了不少心力，使文件處理的程序上可以如此順利。另外，對於一同在美藝所努力的同學們，非常非常感激您們在理念的探討、經驗的交流、舉辦聯展到口考的最後，一直伴隨在我的身旁，使我在求學期間不感到孤獨無助，真的很慶幸能與您們認識，這美好的回憶會我好好的珍藏在心底。

最後感謝的親愛的牽手，在學業工作兩頭燒時，給予非常多的配合與包容，負起家庭經營與孩子陪伴的責任，其勞心與勞力已非我能想像，在未來本人會盡力來彌補這期間的空白。以上，謹將此文獻給我敬愛的師長、親人以及所有幫助過我的朋友，謝謝您們！

摘要

繪畫性滴流之心象表現－謝政佑創作論述

本文以美國抽象表現主義畫家－傑克森·波洛克之繪畫性滴流的主觀感觸來發展，試圖從繪畫形式與心理分析的角度來解釋自身對滴流圖形的疑問。

第一章確立研究的目的於：(一)新知識的探究與思索；(二)生活的觀察與批判；(三)創作的實踐與貢獻；(四)未來創作的蓄勢與省思；並運用：一、文獻分析法；二、品質思考法；三、行動研究法。三種研究方式來對相關議題進行分析歸納。而在第二章文獻的探討領域包含了四項：一、抽象表現主義畫家波洛克的生平與其滴流技法之相關論點；二、繪畫形式中對點線面之幾何學定義與視覺性質；三、心理分析中羅夏克墨漬測試之理論初探；四、色彩心理學之相關研究。

第三章為作者闡述創作的實踐歷程，從理念的發展到形式的協調作一統整性的探討，且依照歸納出之結論以滴流技法來呈現筆者對心境投射的詮釋與認知。接著第四章中深入的為兩系列主題作個別解析，從呈現的主軸、背景與象徵來詮釋創作意念，以視覺感官的刺激來予以觀賞者暗示，企圖誘發心境的共鳴與心象的反饋。

最終章為結論，針對研究做整體檢視與反省，替創作歷程歸納總結與紀錄，冀希未來有更多思考空間的創作發展。

關鍵字：繪畫性滴流、波洛克、藝術創作、謝政佑

Abstract

A Research on the Expression of Images in Drip Painting

A Discussion of Cheng-Yo Hsieh's Painting

This dissertation is developed and inspired from the paintings of the American abstract expressionist Jackson Pollock and his drip paintings. The author attempted to solve his doubts and questions about drip painting by analysing the painting style and techniques involved and researching works on the psychology of the artists.

The first chapter is focused four objectives of this research:

- (a) The exploration and investigation of new knowledge.
- (b) The observation and criticism of life.
- (c) To review and discuss the meaning of his art works.
- (d) To develop technique and understanding to assist in future work.

The dissertation makes use of Literary, Quality and Action research methodologies when analysing the author's work.

The second chapter is examines relevant documentation in depth analysing: (a) The life of Jackson Pollock and his drip painting technique as well as other related topics. (b) The definition of geometry in arts from point and line to plane. (c) The theory of Rorschach test in psychoanalysis. (d) Color psychology and related studies.

The third chapter is about the progress of the author's artistic work. In this chapter the author explains how he developed the original concept at the beginning and how he worked to improve the skills and understanding needed to achieve his goals. Then according to the conclusion of the research the author shows that this form of painting inspires viewers to imagining associated images and objects.

In the fourth chapter, the author analyses the two series of works from their central themes to the inherent symbolism and the background of the art to explain thought process and core concepts his art work. Using the visual sense to stimulate the viewer's emotions and imagination the artist's work resonates with the audience and builds an empathy with the work.

The final chapter provides the conclusions of the work and research as well as summarizing the process and effort of creating the art work. The author hopes that in the future he will have greater opportunity to explore this art form and develop and extend the creative process to output a further body of work.

Keywords : Drip Painting , Pollock , Artistic Production , Cheng-Yo Hsieh

繪畫性滴流之心象表現－謝政佑創作論述

目次

謝誌.....	I
摘要.....	II
ABSTRACT.....	III
目次.....	V
圖次.....	VII
表次.....	XI
第一章 緒論.....	1
第一節 創作研究動機與目的.....	1
第二節 名詞釋義.....	2
第三節 研究方法.....	4
第四節 研究範圍與限制.....	7
第五節 研究發展與架構.....	8
第二章 學理基礎與理論初探.....	9
第一節 波洛克滴流技法之背景與議題.....	9
第二節 點線面之幾何學定義與視覺性質.....	19
第三節 羅夏克墨漬測試之理論初探.....	24
第四節 色彩心理學之研究論點.....	26

第三章 創作形式與理念.....	30
第一節 創作理念.....	30
第二節 創作形式.....	33
第四章 系列作品解析	41
第一節 大家都很波洛克系列	41
第二節 我也很想波洛克系列	54
第五章 結論	65
第一節 創作綜結.....	65
第二節 未來創作的蓄勢與發展	66
參考書目	69

圖次

圖 1-1	創作研究架構圖	8
圖 2-1-1	波洛克作畫的情景 1950	10
圖 2-1-2	波洛克作畫的情景 1950	11
圖 2-1-3	波洛克 4 號作品 1948	13
圖 2-1-4	波洛克 17 號作品 1950	13
圖 2-1-5	波洛克 12 號作品 1949	13
圖 2-1-6	波洛克 26 號作品 1951	13
圖 2-1-7	科赫曲線的前三級變化	14
圖 2-1-8	樹木枝幹的延伸的示意圖	15
圖 2-1-9	波洛克 32 號作品 1950	15
圖 2-1-10	波洛克的作品在不同時期 D 值的差異	15
圖 2-1-11	波洛克 薰衣草之霧 1950	16
圖 2-1-12	波洛克 秋之韻律 1950	17
圖 2-1-13	波洛克 藍柱 1952	18
圖 2-2-1	點的輪廓特質	20
圖 2-2-2	點與點之間的運動方向感	20
圖 2-2-3	謝政佑 大家都很波洛克〈2〉局部	20
圖 2-2-4	幾何線之特質	22

圖 2-2-5	唐 張旭 古詩四帖.....	22
圖 2-2-6	線條粗細呈現不同之視覺觀感	22
圖 2-2-7	瓦沙雷利 橘色斑馬 1987.....	22
圖 2-2-8	幾何形之特質	23
圖 2-2-9	有機形之特質	23
圖 2-2-10	偶然形之特質	24
圖 2-2-11	不規則形之特質.....	24
圖 2-3-1	羅夏克墨漬測試圖.....	25
圖 2-4-1	黃色光渲染下的物體.....	26
圖 2-4-2	伊登 12 色相環	27
圖 3-1-1	「波拉克和他的情人」電影劇照	30
圖 3-1-2	英國演員 Jeremy Brett 電影劇照.....	31
圖 3-1-3	《雙峰》電視影集.....	32
圖 3-1-4	《雙峰》電影—《與火同行》	32
圖 3-2-1	魯賓之瓶	35
圖 3-2-2	愛薛爾 太陽和月亮 1948.....	35
圖 3-2-3	福田繁雄 福田插圖作品展海報 1979.....	35
圖 3-2-4	約翰·巴爾代薩里 兩個扭曲的人物 1991.....	36
圖 3-2-5	約翰·巴爾代薩里 兩個人物 2005	36

圖 3-2-6	生活體驗與滴流圖形的解讀與共鳴	40
圖 4-1-1	謝政佑 大家都很波洛克系列作品總覽.....	41
圖 4-1-2	謝政佑 大家都很波洛克〈1〉 2009	43
圖 4-1-3	謝政佑 大家都很波洛克〈2〉 2009	45
圖 4-1-4	謝政佑 大家都很波洛克〈3〉 2009	47
圖 4-1-5	謝政佑 大家都很波洛克〈4〉 2009	49
圖 4-1-6	謝政佑 大家都很波洛克〈5〉 2009	51
圖 4-1-7	謝政佑 大家都很波洛克〈6〉 2009	53
圖 4-2-1	謝政佑 我也很想波洛克系列 全作品編號.....	54
圖 4-2-2	小區域動作示意圖.....	55
圖 4-2-3	謝政佑 我也很想波洛克 3-7 局部.....	55
圖 4-2-4	謝政佑 我也很想波洛克 1-4 局部.....	55
圖 4-2-5	線性移動示意圖	55
圖 4-2-6	謝政佑 我也很想波洛克 1-6 局部.....	56
圖 4-2-7	謝政佑 我也很想波洛克 2-4 局部.....	56
圖 4-2-8	謝政佑 我也很想波洛克 2-3 局部.....	56
圖 4-2-9	謝政佑 我也很想波洛克 3-2 局部.....	57
圖 4-2-10	謝政佑 我也很想波洛克 1-2 局部.....	57
圖 4-2-11	謝政佑 我也很想波洛克 1-6 局部.....	57

圖 4-2-12	灌注傾倒顏料示意圖.....	57
圖 4-2-13	謝政佑 我也很想波洛克 1-3 局部.....	57
圖 4-2-14	謝政佑 我也很想波洛克 3-3 局部.....	57
圖 4-2-15	改變畫面坡度示意圖.....	58
圖 4-2-16	謝政佑 我也很想波洛克 1-8 局部.....	58
圖 4-2-17	謝政佑 我也很想波洛克 3-8 局部.....	58
圖 4-2-18	謝政佑 我也很想波洛克〈1〉 2009	59
圖 4-2-19	黑、白色配色示意圖.....	59
圖 4-2-20	謝政佑 我也很想波洛克〈2〉	60
圖 4-2-21	灰色配色示意圖	60
圖 4-2-22	謝政佑 我也很想波洛克〈3〉 2009	61
圖 4-2-23	紅綠配色示意圖	62
圖 4-2-24	黃紫配色示意圖	62
圖 4-2-25	藍橙配色示意圖	63
圖 5-2-1	謝政佑 作品「穿透」2009.....	68
圖 5-2-2	謝政佑 「穿透」正面堆疊效果	68
圖 5-2-3	謝政佑 「穿透」斜向變化效果	68
圖 5-2-4	謝政佑 「我與她與他與它的鞋子」2010.....	68
圖 5-2-5	謝政佑 「我與她與他與它的鞋子」局部.....	68

表次

表 2-4-1 人對色彩三屬性之基本感受統計研究	28
表 3-2-1 墨漬圖形與滴流圖形比對表.....	37
表 4-2-1 白色、黑色之刺激感覺表.....	59
表 4-2-2 灰色之刺激感覺表.....	60
表 4-2-3 紅色、綠色之刺激感覺表.....	62
表 4-2-4 黃色、紫色之刺激感覺表.....	63
表 4-2-5 藍色、澄色之刺激感覺表.....	64

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

滴流技法（Drip Painting）於繪畫中是歸屬於自動性技法（Automatism）的表現形式，幾乎不需經過訓練就能呈現肆情奔放的畫面，一般人多加嘗試後也可以摹繪出類似傑克遜·波洛克（Jackson Pollock, 1912-1959）般的滴流畫效果；正因掌控技巧的門檻不高，作品可在短時間內完成，使偏激者嘲弄波洛克的滴流技巧跟三歲小孩畫的沒什麼差別！但是當筆者觀望著那錯綜交疊的線條時，心中總被撩撥起萬般思緒，這與梵谷（Van Gogh, 1853-1890）作品中激烈線條所帶來的觀感是如此不同，在波洛克的滴流作品中意識不到一個具體的世界，但另一種曖昧不清的情境卻不斷湧現出來，「這些滴流圖形裡也許隱藏著什麼？」「這是否是佛陀所謂的『境由心生』？」我試圖在藝術形式與心理分析的領域來尋求解釋。

佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）於 1900 年出版《夢的解析》一書後，對心理分析學注入了新的動能與活力，雖然佛氏過於以性慾與童年經驗來詮釋的方法也有可議之處，不過其論點著實影響了筆者對分析人性的行為動機，產生了高度的好奇與興趣。而觀看著心理分析中著名的投射測驗－羅夏克測試（Rorschach test）的墨漬圖時，更使筆者不由得的把它拿來跟波洛克的滴流圖形聯想在一起。在羅夏克測試中的重點是讓受測者依自身對墨漬的想像來做語言詮釋，再由回應的答案中去分析影射出來的心理問題；既然對圖形的詮釋某方面是投射自身的意念，那波洛克的滴流作品對觀賞者的視覺刺激是否也為某種暗示？再進一步將繪畫性滴流的概念延伸詮釋生活中液態滴流的體驗，並嘗試從美術形式與心理投射的層面來探究，或許對波洛克滴流圖形所撩撥起筆者的思緒可以得到解釋的方向。

二、研究目的

從理論初探至作品的實踐反思，除在探討繪畫性滴流的心象表現與形式之外，旨在自身思考的層面上能增進縱深寬廣的涵養，培養理念與作品間趨向一種平衡圓融的樣貌。也期望透過創作的歷練，使本身在後續的創作與美術教學題材上能激發更多元的發展與試探。以下將研究的目的擬定為四個標的：

- (一) 新知識的探究與思索
- (二) 生活的觀察與批判
- (三) 創作實踐後的反思
- (四) 未來創作的蓄勢與發展

第二節 名詞釋義

一、境由心生

在相同的時間或環境中，只要情緒或意念的轉變，對事物的觀感就會隨之變動；如同¹朱光潛所談過面對一棵古松的三種態度，在木商、植物學家、畫家的解讀的是截然不同。木商從古松想到了架屋、製器、賺錢等等；植物學家想到了根莖花葉、日光水分等等；畫家則看到了翁鬱蒼翠的顏色，枝葉盤屈的氣勢，各人所見到的古松形象都是各人自己性格和情趣的反照，也就是「一切唯心造」²。

在大乘本生心地觀經卷第四，厭舍品第三中言：「心清淨故世界清淨，心雜穢故世界雜穢。」觀看世界的角度，從當下的經驗與情緒中得到了映照，而觀看藝術品的方式，也隨著經驗的歷練增長而有不同的詮釋與解讀。這讓我想到了蘇東坡與佛印的「佛、屎之辯」³就是說明心境造就觀看角度之絕妙故事。

¹ 參照朱光潛。談美（台北：書泉出版社，1994），1-7。

² 出自華嚴經之覺林菩薩偈末句「若人欲了知。三世一切佛。應觀法界性。一切惟心造。」

³ 參見明朝徐長孺輯《東坡禪喜集》卷之九中馬上談一文，原文為：「蘇東坡與佛印出城遊行。佛印謂坡曰。爾在馬上十分好似一尊佛也。坡答曰。爾穿一領玉眾裘。在馬上好似一堆太牛屎也。印云。我口出佛。爾口出屎。隨從人呵呵大笑。」

二、繪畫性滴流

滴流技法為美國藝術家傑克遜·波洛克於 1946 年後大量運用的繪圖方式，以大膽的揮灑動作呈現出狂野熱情的視覺表現。而「繪畫性」(Painterly) 一詞為瑞士藝術史家漢瑞奇·沃夫林 (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) 用來和「線性」(linearity) 做兩大視覺特質的區分⁴。「繪畫性」經常用來描述鬆散的、快速的、不規則的、動勢的、密集的、不平均的、華麗的、表現的、或以任何方式引人注意到畫面本身的油彩處理方式⁵，所以將波洛克的滴流技法歸屬於「繪畫性」特質的範疇是相當適切的。

三、心象

思想可以約略區別為兩類：「概念性的思考」和「圖像式的觀想」⁶。當我們畢業多年後重回就讀的學校，走過校園中的步道、邊廊、教室，各處皆使我們想起對往年人、事的回憶，這歷歷在目如昨日發生的回憶影像並非透過視網膜所形成的，這類單純浮現在內心不帶任何判斷分析的形象，我們稱之為「圖像式的觀想」或「心靈圖象」，也就是「心象」⁷ (mental image)。如我們進一步解析比對教室等建築物的結構、材質或顏色，人物的動作、言語內容或深一層的精神內涵時，這就成了「概念性的思考」，也稱之為概念 (concept)。一般而言，這兩者是同時交相運作的。

本文中探討滴流圖形以「心象」之直覺反饋為主，「概念」的經驗解析為輔。並於創作實踐的階段將理念融入畫面表現，以期藝術作品經過心象意涵表達，能讓展現出來的成果不止單單視覺影像的複製，而是經過「心象」重組後的再呈現⁸。

⁴ 沃夫林在其著作《藝術史的原則》(Principles of Art History) 中以杜勒 (Albrecht Dürer, 1471-1528) 和林布蘭 (Rembrandt van Rijn, 1606-1669) 的作品來佐證「線性」與「繪畫性」的論點。書中敘述：「線性風格見諸線條，繪畫性風格見諸團塊。」

⁵ 羅伯特·艾得金 (Robert Atkins) 著。《藝術開講》(ART SPEAK) (黃麗絹譯) (台北市：藝術家出版，1996)，119。

⁶ 何秀煌著。《哲學智慧的尋求》(東大圖書公司，台北，1981)，172。

⁷ 同上註，176。

⁸ 簡錦清。「眼觀、心象、容情的再現」(碩士論文，新竹教育大學，2005)，8。

第三節 研究方法

一、文獻分析法

針對文中特定的論點來蒐集相關的文獻資料，加以分析後經由整理歸納出結論，一來厚實架構的理論基礎，二來對創作本身也能持續進行檢視與佐證；本研究蒐集文獻的主題分為三大領域：(一) 藝術史與視覺美學，(二) 心理分析學，(三) 色彩心理學。詳述如下：

(一) 藝術史與視覺美學：針對研究方向蒐集波洛克於美術歷史上的生平與影響，將抽象表現主義的興盛與沒落做一統整性的覽讀；另一方面透過王秀雄著《美術心理學》、劉思量著《藝術心理學：藝術與創造》與李長俊譯《藝術與視覺心理學》…等在美術心理學上的著作來累積藝術觀念與增強文章架構，也在論文寫作或闡述時作為檢視比照的基石。

(二) 心理分析學：筆者嘗試以投射測試中的墨漬圖形來與繪畫性滴流圖形來相互比對，以釐清創作中在「投射」觀念的定位，以成作品檢視、省思與重構的基礎。

(三) 色彩心理學：色彩可以傳達強烈且直接的情感。在第二系列的作品中顏色的運用佔了部份的重心，將針對色彩的心理恆常性、溫度、情緒等偏重經驗反應的論述做進一步的探究。

二、品質思考法

藝術創作過程的階段，有賴於品質的思考。艾克（Echer）認為藝術過程乃品質問題之解決，故提出六個藝術創作思考之階段⁹：

(一) 一個呈現的關係（a presented relationship）：此最初或隨興的層面，是對組成要素或整體品質關係加以建構、採用、選擇、與區別，亦即面對某一個或某一些品質，

⁹ 引自劉豐榮。《幼兒藝術表現模式之理論建構與其教育意涵之研究》（台北市：文景，1997），18-19。

且這些品質成爲修整、再建構或改變的可能選擇。

(二) 實質的調解 (**substantive mediation**): 後續的階段有時很快來臨, 有時則需一段較長的時間, 此階段即建立新的品質關係。某些情況中, 這些關係成爲達成預期目的之可能手段對這些關係之選用決定其後品質的選擇, 未來的選擇可能包括對前一選擇的破壞, 亦即另一品質會呈現出來而與開始的品質相互競爭。

(三) 全面性主控 (**determination of pervasive control**) 之確定: 清楚的呈現一個全面性主控的整體品質關係, 此整體所顯示的獨特性可能意味著基於傳統風格, 亦可能是新的形式或風格的產生。

(四) 品質的規範 (**qualitative prescription**): 無論在創作早期或晚期階段若已有一全面的品質則根據品質相關性而開始其後的調解活動。藝術家從品質去推論品質, 亦即對未來「品質的步驟」之預期或意圖係基於現前建立的品質。

(五) 實驗的探討 (**experimental exploration**): 透過媒介的操作進行測試。測試時組成品質之考慮與安排乃根據其與整體或全面品質的關係。

(六) 結論-統一整體品質 (**conclusion: the total quality**): 作品被評斷爲完整的, 亦即達成整體性, 該全面性已充分成爲主控性。然而此爲暫時的事情, 因爲未來的評價可能產生需加以修正的結論。

在構思主題的過程中, 筆者嘗試以紙本、模型、電腦模擬圖來預估呈現的質感並審視作品的意涵, 另一方面在滴流技法的實際操作中體驗媒材的特質, 思考在畫面運用的範圍和限度, 在確立作品最終展現的樣貌後, 企圖在理念和作品之間取得最大的整合與平衡。

三、行動研究法

對筆者而言, 創作是一件孤獨煎熬的歷程, 如何拿捏表達概念的精確, 過或不當終將面臨自我推翻的命運, 無形之中成了心頭上的那顆巨石。所有的藝術, 和人的生存一樣, 都不可避免地要通過不停的自我否定而實現其超越性, 實現其本身所追求的

審美理念¹⁰。於是創作者必須勇於面對自我的批判，過程中對於產生的質疑與問題必須擬定應對的計畫，積極地嘗試突破現有的困境，以達到提升作品內涵的凝聚與精粹。

行動研究的特質在於過程中可以伴隨著批判並立即修正方向，在《計畫—行動—觀察—反思》階段式的循環中持續進行。一般而言，藝術創作的行動研究可分五個步驟：(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) 對創作成果與歷程進行「反省與檢討」¹¹；將這五步驟與本創作結合後歸納如下：

- (一) 創作研究者可先「自我觀察與檢視」：探討筆者對滴流技法的觀感，重新審視起初的動機。
- (二) 尋找「欲探討之創作問題與方向」：嘗試將疑問轉化為多種面向的議題，並評估議題的適切性與精確性，對研究助益的比重為何，從中增減修正去蕪存菁，以釐清創作研究的方向與定位。
- (三) 思考初步之「創作計畫與方案」：從大量的文獻分析來佐驗研究議題的方向，並歸納議題探討後的結論，作為創作理念與形式的發展架構，並對草案不斷地實驗改變、整合重組，企圖在預期或偶然之間成形出創作的樣貌。
- (四) 進入「創作表現與實踐」歷程：在實踐計畫的過程，一般會遭遇到觀念、題材、技巧、意境等執行上的落差而產生衝突，此衝突可能源自於技法上的熟練度，也可能是原先的理念在進行中已經漸漸地偏移改變重心；此時便需回到先前步驟重新思索，層層透析歸納，針對部分環節的疑問來增減修正以獲得解決。
- (五) 對創作成果與歷程進行「反省與檢討」：俗諺曰：「久入芝蘭之室而不聞其香，久入鮑魚之肆而不聞其臭。」每當筆者在實踐進展至一定的程度，便會暫時地斷離作品一段時日，以保持自身批判的靈敏度與客觀性，故在各階段進行整體檢視之前，需預設時間空間做心靈上的沉澱疏離。當審視的角度愈客觀，問題

¹⁰ 高宣揚。《傅科的生存美學：西方思想的起點與終結》(台北市：五南圖書 2004)，377。

¹¹ 劉豐榮。「視覺藝術創作研究方法之理論基本探悉：以質化研究觀點為基礎」。《藝術教育研究期刊》第八期(2004.12)：83。

的輪廓便愈趨清晰，也更能針對矛盾處擬定適切的處理計畫與方法。

第四節 研究範圍與限制

為求研究方向的精確與範疇的精淬，需將各方面做適切的界限，以下就創作中之領域範疇與技法創作來做範圍和限制的闡述。

一、研究範圍

(一) 內容範圍：以繪畫性滴流的圖形來詮釋「境由心生」的觀念。

(二) 形式範圍：作品呈現以單純化圖形為基礎，在第一系列中「地」¹²的部分為具像寫實外，「圖」的方面則以滴流技法來表現。

(三) 媒材範圍：顏料在第一系列之具像部分為油彩，其餘滴流技法採水性或油性調和漆當顏料。底材部分第一系列使用油畫畫布，第二系列則訂做框邊木板，最終以24件併合的方式呈現。

二、研究限制

(一) 繪畫性滴流技法的研究僅以傑克遜·波洛克為代表，其高度之矚目性利於讀者在本文外尋得相關之延伸資訊。

(二) 心理分析中的投射技術包含了許多類別，本研究僅以最符合單純式圖形之羅夏克墨漬測試來做比照探討，只重其觀念而不深究測驗結果。

¹² 「圖」與「地」的觀念，將之於第三章創作形式中敘述。

第五節 研究發展與架構

本研究發展之架構經歸納後分為六項步驟：1. 動機與目的的確立，2. 文獻的蒐集與分析，3. 創作的思考與尋求，4. 作品的計畫與實踐，5. 作品的反思與檢討，6. 未來創作的蓄勢與期望；以下將架構流程以圖示意：



圖 1-5-1 創作研究架構圖

第二章 學理基礎與理論初探

創作不單單只是埋頭苦作就能探其藝術之精髓，並須在學理上獲得相關的支持與佐證，才能使自身創作的架構更加厚實，作品的意涵才能富有深度與層次。本研究針對幾個極具代表性的理論來蒐集與探討，以期在繪畫性滴流技法與心理學的投射測試之間的過渡能做出圓融的結合。以下就一、波洛克滴流技法之背景與議題；二、點線面之造型定義與視覺性質；三、羅夏克墨漬測試之理論初探；四、色彩心理學之研究論點；來分項論述。

第一節 波洛克滴流技法之背景與議題

法國巴黎曾是古典主義、浪漫主義、寫實主義到印象主義的蔓延點，第二次世界大戰後，美國的前衛藝術迅速的超越了歐洲，原因之一是美國經濟的復甦足以支撐藝術家的創作；其二則是戰爭期間受德國法西斯迫害的歐洲前衛藝術家逃亡移居至美國，而後這些歐洲藝術家在美國的創作不斷地與當地藝術交互影響，間接便加速了美國前衛主義的發展。這些 1940 到 1960 年間在美國創作的前衛藝術作品，開始在 1945 年前後被以「抽象表現主義」(Abstract Expressionism)一詞來泛稱，其中更數傑克森·波洛克的「行動繪畫」(Action Painting)堪稱抽象表現藝術中最具「美國式」偉大自由精神的代表。擬定四個議題如下：一、波洛克的崛起；二、波洛克「滴流法」的表現與理念；三、波洛克作品中均質 (All-over painting) 與碎形 (fractal) 的評論；四、波洛克滴流時期代表作品，分別闡述波洛克在藝術上的重要成就。

一、波洛克的崛起

傑克森·波洛克於 1912 年 1 月 28 日出生在美國懷俄明州中名叫寇迪 (Cody) 的小城鎮。18 歲投靠在紐約的兄長並在湯瑪士·哈特·班頓 (Thomas Hart Benton) 的

畫室學習美術，但班頓的地域主義（Regionalism）¹³畫風逐漸的讓波洛克覺得反感，進而尋求一種能與內在心靈深處引起共鳴並具有強烈內在意涵的創作形式。在班頓的影響下，波洛克不但染上酒癮，還因此在 1938 年被公共事業促進局（WPA）的「聯邦藝術計畫」組解雇，借酒澆愁的結果導致酒精中毒而送入紐約的醫院接受治療。期間開始接受榮格派的心理分析治療，畫了許多無意識下的素描，這些超現實主義的概念直接影響到後來滴流技法的發展。尤其受到超現實主義繪畫和德國現代畫家漢斯·霍夫曼(Hans Hofmann,1880-1966)的影響，主張繪畫的行動要比繪畫的主題或觀念更為重要。

直到了 1946 年，波洛克無意間發覺了將顏料滴流到畫面上的效果與其追求的表現形式相當的契合，進而發展獨樹一格的「滴流法」。之後波洛克更將沙子、玻璃碎片或其他東西摻雜在裡面，改變了顏料的流動性與厚度感，在平面作品上製造出凹凸起伏與充滿肌理的視覺表現。

波洛克這種獨特的繪畫方式造成美國中產階級的反彈聲浪，知名藝評家布魯諾（Bruno Alfieri）批評其作品「全然談不上技巧，根本不成形，再

說一次，簡直是胡鬧」¹⁴。但在少數人的眼中，他是突破傳統挑戰現有藝術的開拓者，尤其對年輕一輩的藝術家影響甚鉅。在 1951 年間，波洛克因對滴流技法的厭倦而改



圖 2-1-1 波洛克作畫的情景 Hans Namuth 攝影 1950。

（資料來源：<http://teaappreciationsociety.blogspot.com/>）

¹³ 美國在第一次世界大戰之後，藝術界發展成兩支主要風格，第一種稱之為地域主義（Regionalism），藝術家運用自己的風格來描繪勤奮鄉村美國人的生活情景；第二種稱之為社會寫實主義（Social Realism），他們的作品反映了大蕭條時期的美國城市生活。這兩類藝術家都主張以一種較保守的態度來畫具象再現的作品。

¹⁴ 李家祺。「美國抽象派畫家的先驅帕洛克[Jackson Pollock]一下」，《藝術家》第 46 卷（1998 年 3 月）：421。

變了作畫的方式，以油畫筆勾勒出人物和形體，一直到 1952 這段期間，波洛克的精神陷入極度的沮喪和矛盾，酗酒後的自暴自棄也使朋友一個個遠離。在 1956 年 8 月 11 日的傍晚，他同外遇的模特兒露思·庫里谷曼等人駕車出遊，最後因超速失控撞上橡樹死亡，悲劇性地結束傳奇的一生。綜觀波洛克最大的成就，是與同期之前衛藝術家共同將美國的繪畫藝術首度推向國際舞台，並使美國的現代藝術與世界現代藝術並駕齊驅，也深刻影響了歐洲現代藝術的發展。

二、波洛克「滴流法」的表現與評論

1952 年，美國藝評家哈德·羅森伯格（Harold Rosenberg, 1906-1978）使用「行動繪畫」一詞來形容波洛克、弗蘭茲·克萊恩（Franz Kline）、威廉·杜庫寧（Willem De Kooning）的作品。尤其波洛克在所有的抽象表現藝術家中，在「行動」特質上的表現最為突出與強烈。

自 1946 年起，波洛克開始將顏料運用滴流的方式在大尺寸的畫布上創作，他喜



圖 2-1-2 波洛克作畫的情景 Hans Namuth 攝影 1950。

（資料來源：<http://teaappreciationsociety.blogspot.com/>）

歡將畫布直接繃釘在牆上或地板上，然後手提顏料桶以筆刷或木棒將顏料揮灑或傾倒在畫布之上，尤其畫布是釘在地板時，波洛克可以更恣意的從四面八方去滴灑顏料，有時就乾脆站在畫布上潑灑，好像恨不得將整個人融進作品一樣。波洛克讓自己的精神陷入無意識的狀態下，作品像是主觀情緒和任意行動下的發展，畫面上佈滿了錯綜的線條與大小色塊滴點，這些不是畫家深思熟慮而產生的，也不是源於

對生活的觀察體驗，更談不上是精心刻意之作。

滴流技法屏除理性的安排控制，交由「任意」與「偶然」的結果來達成記述的任務，這完全是受超現實主義提倡的無意識行爲（Automatism）影響。波洛克自己這樣描述他的作畫過程：「當我作畫時，我不知道自己在做什麼。只有經過一段時間的熟悉後，我才看到我是在做什麼。我不怕反覆改動或者破壞形象，因為繪畫有它自己的生命。」¹⁵。所以超現實主義的自動性手法（automatic），也是心象形象化手段之一¹⁶，這種沉浸在意象模糊的潛意識之中，並能碰觸內心直覺的感受，也更能呈現畫家感性抒情的意念。

另外，爲了賦予滴流技法的獨特性，同一時期的藝評家克雷門特·格林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994）也提出了「美國式繪畫」（American type painting）來形容波洛克大尺寸的抽象畫作，加上民族性的鼓舞與吹捧，波洛克的滴流作品便在短時間內被擴張成美國「巨大、大膽、勇敢與自由」的精神象徵。而這股波洛克風潮，引領著美國繪畫藝術迅速拓展到全世界，影響了各地前衛藝術的發展。

三、波洛克作品中「均質」與「碎形」的評論

波洛克在使用滴流法創作的作品中，最爲人所議論的是畫面所呈現出的「均質」與「碎形」的型態。以下就此兩項來敘述：

（一）「均質」之於波洛克

1947年波洛克以滴流技法完成了《大教堂》（Cathedral），此刻藝評家格林伯格便以「均質」之詞爲波洛克突破傳統的繪畫形式，找尋前衛藝術新的出路下了註解。根據「均質」在繪畫中的涵義，就是運用線條、色彩、塊狀來均勻地佈滿了整個畫面，

¹⁵引自 Henry M. Sayre, *Writing about Art*, New Jersey: Prentice Hall, 1995.原文爲：「When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fear of making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own.」

¹⁶ 劉其偉。《現代繪畫基本理論》（台北市：雄獅圖書 1994），191。

使作品達到一種視覺平衡、均質的效果。但以 1947 年「均質」論的提出點往後察看，波洛克接著的作品如 1948 年的作品 4 (Number 4)，1949 年的作品 12 (Number 12)，1950 年的作品 17 (Number 17)，1951 年的作品 26 (Number 26)，審視作品中線條和色彩在畫面上的分布並非如此均勻，重心分散於畫面多處，密度的平均與格林伯格的說法是相距甚遠的¹⁷；並且某些作品我們認為是均質之作，其實是波洛克的個人因素，或是畫廊配合展覽空間而將其原作裁切，而去除的部分通常是較不具均質特性的周邊，有意無意間使作品呈現「均質」之貌。

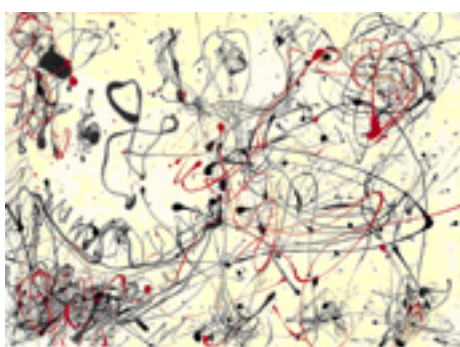


圖 2-1-3 波洛克 4 號作品 1948

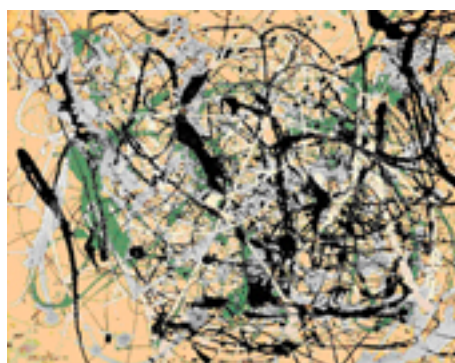


圖 2-1-4 波洛克 17 號作品 1950

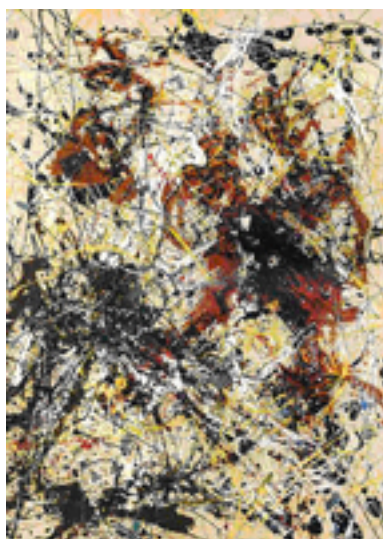


圖 2-1-5 波洛克 12 號作品 1949



圖 2-1-6 波洛克 26 號作品 1951

¹⁷參照謝御婷撰。「論傑克森·帕洛克均質 (All-Over Technique) 的純粹性」。國立台灣藝術大學造形藝術學刊 2007 (2007 年 12 月): 81-98。

但就繪畫藝術的角而言，倒不需如此苛求波洛克作品中「均質」的精準程度，我們可以從另一種方向來解釋格林伯格所提「均質」之意。或許是波洛克的作品太巨大了，人站在前面就如同被「包圍」在畫面裡；就人類視覺的極限而言，要在如此巨幅作品前判斷小區域間的差異是比較遲鈍的，除非將腳步遠離畫面或把作品拍照縮小才能突顯出整體「均質」的差異，但如此一來，觀賞者在層層堆疊的色彩肌理中所產生的「包圍」感便喪失了。所以這種「包圍」感也可說是「均質」裡的一部份，必須觀圖者身歷其境才能體會的。

（二）「碎形」之於波洛克

「碎形」（另一譯「分形」）一詞是由曼德布洛特（Benoit Mandelbrot）在 70 年代時提出。這個字根源為拉丁形容詞 *fractus*，含有破碎的意思。碎形會發展出自相似性（Self-similarity）。也就是說，取任何一個部份加以放大，形狀都會很相似；結構的一小部份和整體相較之下是相當類似。

以瑞典數學家科赫（Helge von Koch）於 1904 提出的科赫曲線為例【圖 2-1-7】，取一長度為一單位的直線。把這線段分為三等分，去掉中間的部分，加入一個小三角形（以紅色線示意）。每一階段中，新的線段按比例縮小取代之前的線段。按照這種方法可以無限的繼續重複下去，分別以整體和區域來相對照下，便可以明顯看出碎形圖形的自相似性¹⁸。

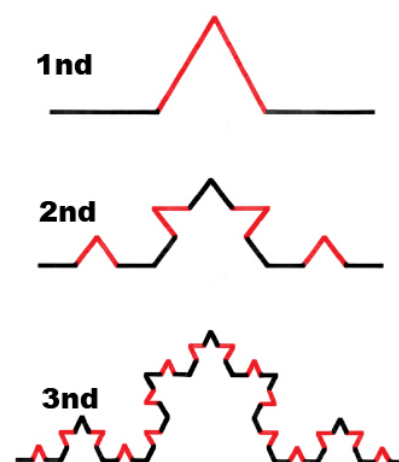


圖 2-1-7 科赫曲線的前三級變化

而碎形的觀念在物理化學、生物學、地球科學甚至天文學中被廣泛的運用和解

¹⁸ 參照張志三。《漫談碎形》（台北市：牛頓出版社 1999），8-13。

釋，如樹木枝幹的延伸，血管、支氣管的分佈，細菌群體的生長及雪花結晶的形態，皆可藉由運算來模擬出幾近類似的圖形。而對波洛克頗為著迷的物理學教授泰勒（Richard P. Taylor）¹⁹，進一步編寫可以計算圖形的複雜度的程式，並將波洛克的作品圖片使用電腦分析，結果發現早在碎形理論提出的 25 年前，波洛克的滴流作品裡已具有碎形的特質²⁰，並歸納波洛克各年份作品的碎形維度（以下簡稱 D）²¹，當然，波洛克本人並不可能知道何謂碎形。

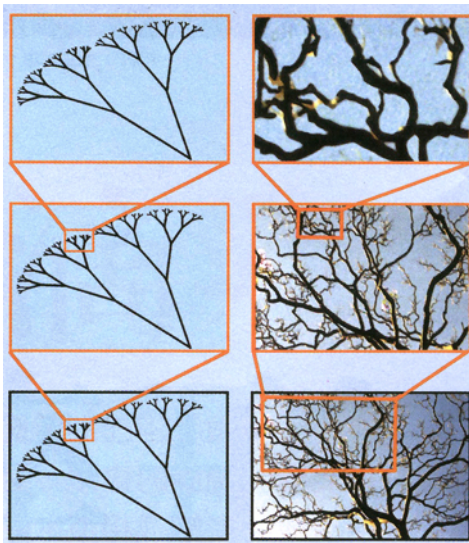


圖 2-1-8 樹木枝幹的延伸的示意圖

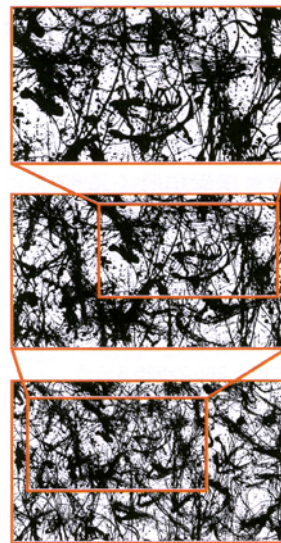


圖 2-1-9 波洛克 32 號作品 1950

（圖片來源：科學人雜誌 2003 年 2 月號）

（圖片來源：科學人雜誌 2003 年 2 月號）

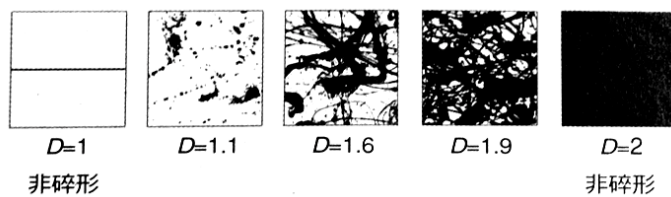
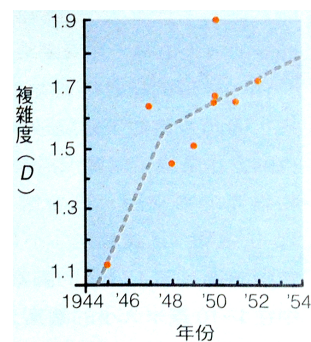


圖 2-1-10 電腦分析波洛克的作品，在不同時期 D 值也有所差異

（圖片來源：科學人雜誌 2003 年 2 月號）



¹⁹ 泰勒原先是新南威爾斯大學凝態物理系系主任，因對波洛克的繪畫感興趣而開始研究藝術。

²⁰ 參照泰勒（Richard P. Taylor）撰。「揪出滴彩畫的碎形之美」（陳義裕譯）。科學人雜誌 12（2003 年 2 月）：44-48。

²¹ D 值介於 1 與 2 之間，簡單來說就是畫面的複雜度與緊緻度

四、波洛克滴流時期代表作品

(一) 薰衣草之霧 **Lavender Mist : Number 1** , 1950



圖 2-1-11 波洛克 薰衣草之霧 1950 221 × 299.7 公分

(資料來源：閣林國際圖書出版 藝術大師世界畫廊 28-美國的精神象徵帕洛克)

此幅為波洛克在發展滴流技法上已臻成熟的作品，在如此巨大的作品面前，觀賞者有如陷入一片迷霧的幻覺中，錯綜交疊的線條迎面撲來，整個人似乎被閃爍的色團緊緊包圍一般。畫面中沒有透視技巧，但厚重層疊的顏料卻製造出空間深入的錯覺。起初波洛克僅以「No. 1」（一號作品）的名稱來命名，但格林伯格建議改成「薰衣草之霧」，使作品瀰漫的紫色調更引人遐想與陶醉，事後也證明一個具體浪漫的題目在迎合大眾喜好的接受度上是比較高的。

(二) 秋之韻律，Autumn Rhythm : Number 30 , 1950



圖 2-1-12 波洛克 秋之韻律 1950 200 × 538 公分

(資料來源：閣林國際圖書出版 藝術大師世界畫廊 28-美國的精神象徵帕洛克)

此幅尺寸較同年之「薰衣草之霧」更為巨大，有可能受到早期一九三五年時接受「聯邦政府藝術計畫」時繪製大幅壁畫的影響，另外「墨西哥壁畫運動」也是原因之一。畫面中使用了白、黑、土黃與藍灰四種顏色，線條的曲度與漩渦感更為強烈。一般常見波洛克創作時之黑白照片，大多為攝影家 Hans Namuth 於當年波洛克繪製此幅作品時所拍攝，是表演也是紀錄。

以往評論中常提及「薰衣草之霧」與「秋之韻律」兩幅巨作是仿自莫內 (Claude Monet) 在維吉尼亞家中所創作之「睡蓮」系列，但筆者多次反覆對照多幅莫內睡蓮之作後並不太認同此項說法。雖然兩者運用色彩的調性與細部處理的繁複在某種程度上類似，但整體在結構與技法予人的精神感受卻是不盡相同，若因「破碎繁瑣的線條」、「巨大的尺寸」、「自然的描繪」之理由而推測模仿之說似乎過於牽強，因為波洛克原初是否在描繪莫內所追求的「自然、光線」²²，亦或作品的命名只是格林伯格的商業手法也是值得商榷。

²² 本節之二提及波洛克自述：「當我作畫時，我不知道自己在做什麼。只有經過一段時間的熟悉後，我才看到我是在做什麼。」，可見波洛克作畫初期「無為而畫」佔極大的可能性。

(三) 藍柱，Blue Poles：Number 11，1952，Pollock



圖 2-1-13 波洛克 藍柱 1952 210 × 487 公分

(資料來源：閩林國際圖書出版 藝術大師世界畫廊 28-美國的精神象徵帕洛克)

在 1951 年時，波洛克對滴流技法已漸漸失去信心，轉而回到初期狂野的圖騰形式，但直到 1952 年間這類作品卻乏人問津，波洛克陷入一蹶不振的窘境，最後在友人的勸說下重拾滴流的方式作畫。但初期因為色彩過於鮮豔雜亂，無法讓作品保持和諧與平衡，尤其發亮的鋁質顏料使畫面發展更加難以收拾。就當波洛克要放棄的時候，靈機一動將長棒塗滿藍色的顏料後壓印在畫面之中，這八條粗線奇蹟似的將失控的局勢壓抑了下來，且在畫面中成為獨特並強而有力的結構。

此作在 1954 年時以 4 千美元賣出，而後於 1972 年由澳洲政府出資 2 百萬美元買下，如此的天價還引發當時澳洲民眾的憤怒與抗議，因為多數人覺得波洛克的作品不值得這麼高的價錢。

第二節 點線面之造型定義與視覺性質

點、線、面是幾何造型的構成要素，繪畫中無論是單獨物件或是複數物件彼此間的位置呼應，皆可用點線面的觀念來做結構式的剖析。

一、點的造型定義與視覺性質

(一) 點的造型定義

幾何學上，「點是無面積的東西」，或「點祇具有其位置，而無其面積」²³。幾何的點是肉眼看不見的東西。他必須定義為無形的東西。若當作物質來想，點就等於零²⁴。但就藝術造型而言，我們很難將一個看不見的物件去做造型上的分析與討探，所以點必須有其面積的呈現。

(二) 點的視覺性質

1、大小與形廓：我們很難去界定點與面的界線在哪裡，只能說小面積的形較偏「點」的性質，大面積的形較驅「面」的特性；另外形的輪廓無論為圓、方、不規則皆不影響其成為「點」的特質。

2、方向性：由於面本身沒有運動傾向，使得點的時間感減至最低程度。「時間」在點裡是幾乎不存在的元素²⁵。但點的數量不再是單數時，視線便會在點與點之間移動，此移動的過程中即有了運動方向，運動軌跡也會伴隨著線條感與時間感。一般而言，視線會沿著點面積大至小、位置近至遠的順序移動，當然也有例外的情形產生。

3、連結與排列：當點與點重疊與排列時，便呈現出一種完全不同的感受，點的

²³ 馬場雄二著。美術設計的點·線·面（王秀雄譯）（臺北市：大陸書店，1980），11。

²⁴ 康丁斯基著。點線面（吳瑪俐譯）（台北市：藝術家出版社，1985），19。

²⁵ 同上註，27。

大小與排列疏密可讓人感受到虛線與虛面的存在，也可表現出圖案明暗調子的變化。

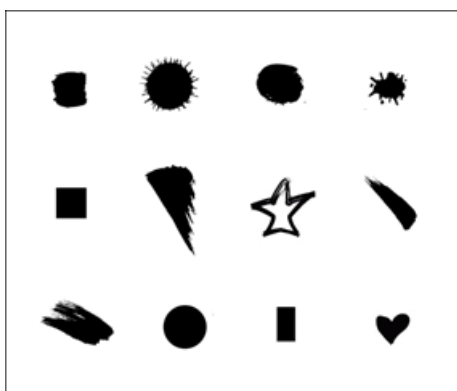


圖 2-2-1 點的輪廓無論為圓、方、不規則
皆不影響其成為「點」的特質（謝政佑製圖）

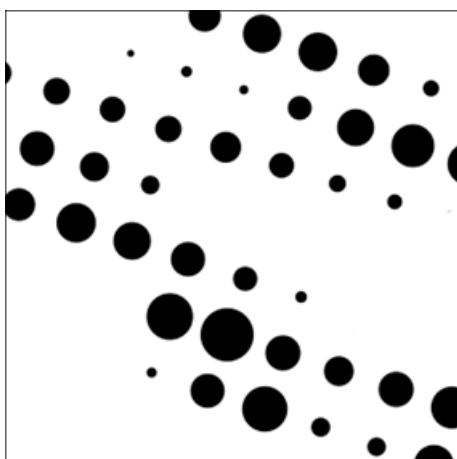


圖 2-2-2 視線在點與點之間移動的過程中
即產生了運動方向感。（謝政佑製圖）



圖 2-2-3 謝政佑 大家都很有洛克〈2〉局部
點的大小與排列疏密可讓人感受到虛線與虛面以及
明暗調子的變化。（經數位處理）

二、線的造型定義與視覺性質

（一）線的造型定義

幾何學的定義，線是只具有位置以及長度，而不具有寬度與厚度²⁶。幾何線是看不見的東西，他是點移動的軌跡，是點的結果²⁷。已經不是靜態轉為動態。

我們不會意識到一種規則的運動感，也沒有一種完成運動的感覺。一旦我們的眼睛回到這裡，它又重新運動起來²⁸。

（二）線的視覺性質

「線」，不但具有其感情上之性格，亦具有遠近感，方向性等空間之性格²⁹。在繪畫線描中，是切割出物件與背景的範圍，表現主題的輪廓與造型，其特性如下：

- 1、幾何線：幾何線表現出理性冷靜之感，具有機械銳利的形態。
- 2、徒手線：相較於幾何線，徒手繪成的線條帶有作者強烈的情感，東方書法為最佳的典範。
- 3、線的粗細：一般對線條粗細的觀感，粗線帶有強而有力的感覺，但缺乏線條之柔和與敏銳感；反之細線就較趨銳利、敏感、柔順之特質。
- 4、連結與排列：與「點」相同，在巧妙的運用排列下也可以呈現出流動與虛面的視覺效果。

²⁶ 同註 21，33。

²⁷ 同註 22，47。

²⁸ 羅瑞（Bates lowry）著。視覺經驗（杜若洲譯）（台北：雄獅圖書，1981），40。

²⁹ 同註 22，35。

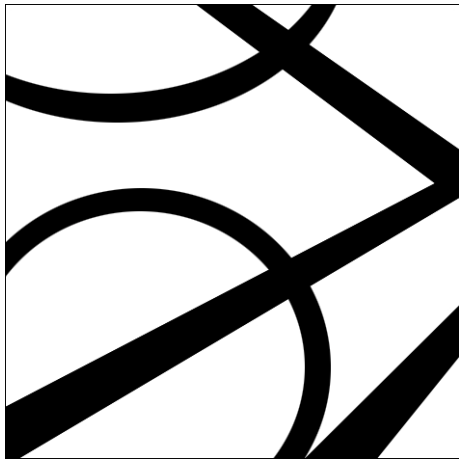


圖 2-2-4 幾何線呈現出理性、冷靜之感。

(謝政佑製圖)

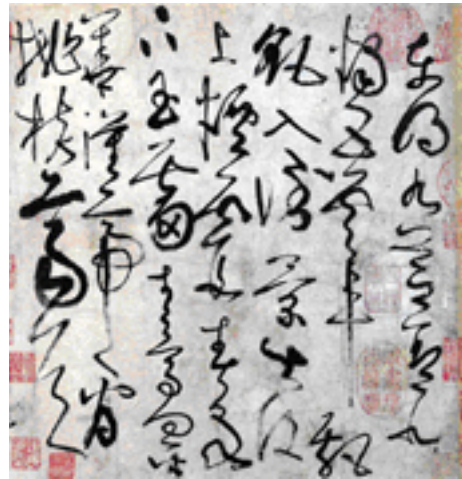


圖 2-2-5 唐 張旭 古詩四帖 局部

書法為徒手線展現作者情感之最佳代表。



圖 2-2-6 線條的粗細呈現不同之視覺觀感。

(謝政佑製圖)



圖 2-2-7 瓦沙雷利 橘色斑馬 1987

巧妙運用線條可以呈現流動與虛面的效果。

三、面的造型定義與視覺性質

(一) 面的造型定義

幾何學而言，面是線移動的軌跡所成之形。但在造型上，卻不能完全依此說法來解釋其性質。而新「面」的形成，是由於面與面的的合成，或其切斷而來的場合，比

線的移動軌跡而形成的機會為多³⁰。

（二）面的視覺性質

「面」在平面上的形狀約略可區分為幾何形、有機形、偶然形與不規則形。

- 1、幾何形：幾何形是由直線或曲線造成，具有秩序、機械性的冷硬感，一般可由數理方法來得之。
- 2、有機形：有機形可謂幾何形的延伸變化，視覺上具有樸實圓滑之感，一般在自然界我們所觸及之物便可發覺有機形的存在，如樹葉、果實、小石子等皆是。
- 3、偶然形：偶然形之產生為作者所不能控制，波洛克滴流技法所成即是偶然之形。
- 4、不規則形：看似偶然形，但可以經由意識來控制成形，作品既帶有偶然形的獨特性，卻又充滿了作者的意念與巧思。

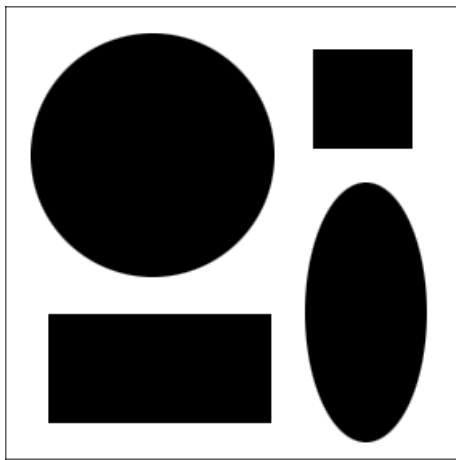


圖 2-2-8 幾何形具有秩序、機械性的冷硬感。

（謝政佑製圖）

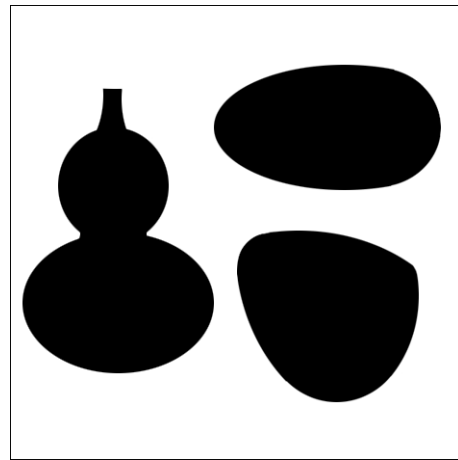


圖 2-2-9 有機形在視覺上具有樸實圓滑之感。

（謝政佑製圖）

³⁰ 馬場雄二著。美術設計的點·線·面（王秀雄譯）（臺北市：大陸書店，1980），127。



圖 2-2-10 偶然形之產生為作者所不能控制。

(謝政佑製圖)



圖 2-2-11 不規則形可以經由意識來控制成形。

(謝政佑製圖)

第三節 羅夏克墨漬測試之理論初探

投射測試是心理學中用來檢驗受測者心理狀態的一種高深技巧，施測時通常在互相應答的環境中進行，臨床上因為不確定的變數太多，施測者的能力與經驗常常左右測試後的結果。

(一) 投射測試

「投射」(Projective) 是源由自精神分析理論裡的名詞；其含義是：受測者將本身內在經驗視為外在現象而不承認其為自己所有。所有投射測試都擬利用這投射歷程，讓受測者不能接受的內在經驗，在不被他知覺到的情形下表現出來³¹。一般投射技術是參照行為主義心理學中的刺激與反應(Stimulus-Response, S-R)理論以及人格理論兩者來做延伸發展。

投射測試最大的特質是受測環境不易造成緊張感，能大幅降低心理上的防衛；另一方面受試者很難摸清問題的企圖，也無從刻意偽裝或隱藏內心的想法，因為題目不

³¹ 柯永河著。臨床心理學—心理診斷 (台北市：大洋出版社，1978)，181。

是單純的是非或選擇題，於是在模稜兩可，意圖不明確的氛圍裏，受測者很容易地將原本不願表達出來的情緒、態度和想法透露的一清二楚。

（二）羅夏克墨漬測試

羅夏克（H.Rorschach,1884-1922）是瑞士籍的精神科醫師，其墨漬測試為 1921 年編製。製作的方法是以黑白或彩色墨水滴至白紙的中折線，而後將紙合起用手將墨水推開，打開紙面及可得到左右對稱的圖形。羅夏克從其製作的圖形中選出十張具指標性質的圖片，其中 5 張是墨色深淺不同的黑白圖，2 張是濃淡不同的墨色再加紅色的圖形，另外 3 張是由多種顏色所構成的彩圖。

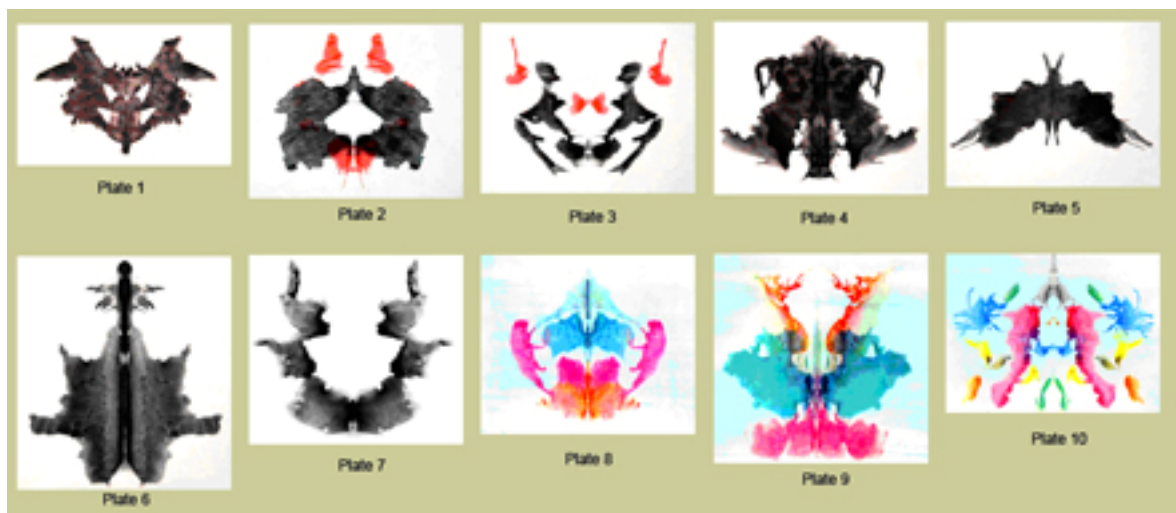


圖 2-3-1 羅夏克墨漬測試圖³²

這十張圖中都是沒有明顯的意義或情節，每張之間也沒有任何連貫性；在施測時讓受測者對它們逐一進行自由聯想，並請他們回答在圖裡看到了什麼或像什麼東西，不一定是整體來看，可以就圖中某一部分回答即可；然後在第一階段的問答後就所得的答案再進一步詢問或暗示被試者問題，並瞭解圖中的哪些內容容易引起受試者的反應。測驗進行完後根據反應圖樣的部位、決定因素、內容、從眾與否等計分。墨漬測

³² 資料來源：http://zh.wikipedia.org/zh-tw/File:Rorschach_inkblots.jpg

試一般用於臨床診斷方面，此方法經常受限施測者的經驗不足而讓程序延頓。

第四節 色彩心理學之研究論點

色彩學包羅廣泛，本節僅就研究相關分三項議點來論述；一、色彩的心理恆常性；二、色彩的冷暖；三、色彩的情緒；探討色彩對於生活經驗的關聯。

一、色彩的心理恆常性

不管外在光源的條件如何變化，視感覺本身有一種慣性，無論有意無意之間，會將所見物體的色彩不知覺的轉換為物體本身原來的顏色。例如在黃色燈光下襯在盆子裡的白布（圖 2-4-1），眼睛實際接收到的是黃褐的布色，但是訊息到了腦子裡我們就會將之認知為記憶中的白色；這種現象在我們生活中判斷色彩時非常重要，此稱之為「色彩的心理恆常性」(color constancy)³³。



圖 2-4-1 我們可依記憶來推斷黃色光渲染下物體的原色。

作家寫作時為了陳述色彩，經常使用某種物體來使顏色的敘述更加精確，加強讀者對顏色的印象與連結；例如「蘋果綠」，「夕陽紅」，「深水藍」，而這種寫作形式對讀者也確實可造成某種程度的經驗喚醒，可見我們對物體色彩有著先入為主的刻板記憶，而這種既有印象可讓我們在昏暗或色偏的光線下，藉由形狀與輪廓來辨認物體在白光下的顏色。實際上這種判定仍有誤差的可能，因為我們只是把它想作是經驗裡自然光下的「那個顏色」。所以人們在感覺色彩時時不光只是靠視覺器官而已，我們更受到記憶和心理的經驗影響。而色彩的心理恆常性在試驗中大概可得幾種歸納³⁴：

³³ 陳英偉。實用色彩學（臺北市：華立圖書，2006），11。

³⁴ 參照林書堯。色彩認識論（台北市：三民書局，1991），114。

- (一) 視覺對象若與之處在的環境隔離，則色彩的心理恆常性便會消失。
- (二) 圖形與背景的明度對比越大，色彩的心理恆常性也就越強。
- (三) 複雜的環境比單純的環境心理恆常性大。
- (四) 年齡介於 9~15 歲之間的色彩的心理恆常性較強。
- (五) 色彩的心理恆常性與視力無關，但隨意看會比細心看的恆常性弱。
- (六) 觀察的時間越長，觀察距離越短，則色彩的心理恆常性越強。

二、色彩的冷暖

從繪畫的角度來看，色彩本身是沒有熱能產生的³⁵，但從許多的色彩中，我們仍可感受到溫暖或寒冷，這並不是顏色本身會散發出溫度，而是生活中的經驗連結使我們投射感覺在色彩上面；例如藍色一般會聯想到水與冰而產生清涼的記憶；紅色則聯想到火、太陽而有溫暖的記憶，但有些色系的溫度感並非如此強烈，這就以個人不同的體認去判斷。所以說色彩的冷暖感應該從心理的方面來探究。



圖 2-4-2 伊登 12 色相環

以光波波長來看，波長較長的偏在紅橙黃色系，波長較短的分布在綠藍色系，根據一般人感官上的經驗聯想，看起來溫暖的紅橙黃我們就歸類為暖色系 (Warm Color)，感覺起來較寒冷的綠藍則是分屬於寒色系 (Cold Color)，如參照林書堯之歸納可再細分為：

³⁵ 這容易與物理上判斷物體表面溫度的「色溫」定義產生混淆；當發光物體表面溫度越低，也就是長波長佔的比例高，光的顏色就會比較偏暖色調；溫度越高，短波長的比例高，光的顏色就會較偏冷色調；例如火燄中橘紅色大約介於 200°C-460°C，白藍色竟可達 750°C 甚至 1500°C 之上。

(一) 暖色系：紅（紫赤）、赤、赤橙、鉻黃。

(二) 中性暖色：赤紫、檸檬黃。

(三) 中性色：黃綠、紫。

(四) 中性冷色：綠、青紫

(五) 冷色系：青綠、綠青、青、紫青

但是上述色相的冷暖感如在明度或彩度中增高或降低後，便可能喪失其原先既有的溫度特性，例如任何顏色提高明度之後都會漸漸趨向中性色。

三、色彩的情緒

既然色彩可以使人產生冷熱感的聯想，當然也可以和人們產生的情感發生連結，所以色彩的情緒即為情感經驗與色彩間相關的結合。譬如在陽光充足時，看到的色彩會顯得明亮、鮮豔，便使人們感覺到爽朗、愉快的心境；而當天空灰濛濛一片時，看到的色彩就變得灰濁、陰暗，心中便感到憂鬱、沉悶。而在色相、明度、彩度三屬性中，給予人的色感情也不盡相同：

表 2-4-1 人對色彩三屬性之基本感受統計研究（資料來源：林書堯，色彩認識論）

色相	暖色系	溫暖、活力、喜悅、甜熟、熱情、積極、活動、華美
	中性色系	溫和、安靜、平凡、可愛
	冷色系	寒冷、消極、沉著、深遠、理智、休息、幽情、素淨
明度	高明度	輕快、明朗、清爽、單薄、軟弱、優美、女性化
	中明度	無個性、附屬性、隨和、保守
	低明度	厚重、陰暗、壓抑、硬、遲鈍、安定、個性、男性化
彩度	高彩度	鮮豔、刺激、新鮮、活潑、積極性、熱鬧、有力量
	中彩度	日常的、中庸的、穩健、文雅
	低彩度	無刺激、沉舊、寂寞、老成、消極性、無力量、樸素

色彩感受是視覺過程中極有力的情緒因素。我們對色彩的反應常是強烈而立即的，而且把許多極為不同的經驗與情緒和某些色連結起來³⁶。如能透徹色彩本身與情感反應的關連性，便能巧妙的運用到色彩中更深層心理的境界。



³⁶羅瑞 (Bates lowry) 著。《視覺經驗》(杜若洲譯)(台北：雄獅圖書，1981)，38。

第三章 創作理念與形式

第一節 創作理念

本節將闡述筆者為何採取滴流技法作為創作表現的媒介，以及剖析對心理學產生熱衷與好奇的緣由。以下就：一、滴流技法的體驗；二、探究人性心理的嚮往；三、兩者的融合創作；三項來論述。

一、滴流技法的體驗

當我們認同與喜愛一位藝術家的同時，也會對他創作的過程充滿好奇與興趣，有就是說創作的過程有時反而比作品本身更具魅力。作品只是創作後的遺留物，作者在施作的過程中可能遭遇各種波折，無論是自身內心的矛盾，技法的瓶頸，或是與社會價值的衝突都讓作品添加許多故事性與傳奇性。法國藝術史與藝評家蒂耶希·德·杜夫（Thierry de Duve, 1944-）認為：「你對他（波洛克）有很高的評價，是因為在他發明的滴流繪畫中，那激越的身體姿態吸引了你³⁷。」而筆者在欣賞波洛克的紀錄片與電影³⁸時，他那隨性忘我如跳舞般的作畫過程令人想起而倣尤。「何不親身一試？」或許能更接近這位被喻為二十世紀最具影響力的美國畫家一步。



圖 3-1-1 「波拉克和他的情人」電影劇照

（資料來源：<http://paulinemu.pixnet.net/blog/post/16814394>）

英國浮龍李（Ver Vernon lee, 1856-1935）認為，移情之產生有賴於身體（包括肌

³⁷ 引自 Pam Meecham、Julie Sheldon 著。《現代藝術批判》（Modern Art: A Critical）（王秀滿譯）（台北：韋伯文化，2003），261。

³⁸ 2000年由美籍演員艾德哈里斯（Ed Harris）自導自演電影：「Pollock」，台譯「波拉克和他的情人」。

肉、呼吸及循環系統在內)對引起移情之物的模仿³⁹。研究之初,筆者對波洛克作品的喜好與引發的情感,已非空手比繪所能體驗,必須親身模擬滴流技法的操作,更實際的從身體與手肘一連貫的運動過程中才能領略箇中奧妙;但模擬的活動非只是臨摹的活動,更重要的是創造的活動。因為藝術家在模擬外在的世界時是經過了選擇、重組與組織的過程,這些過程必須與藝術家的意念結合起來,與他的理想結合起來,成為一個全新的式樣,是為創選⁴⁰。在文化生活與美感經驗的不同,筆者於滴流法中所得之感受必不同於波洛克的體會,施作當下的情緒也絕非波洛克當時的心境,是故將滴流技法再現的過程中,一定經過作者反覆思考、組織,然後選擇適當的媒介後再去表述出來,所以在相同的題材或媒介下重新詮釋出的會是另一種截然不同的風貌。

二、探究人性心理的嚮往

筆者在國中時迷上了偵探推理小說而買了一本厚重的「福爾摩斯探案全集」精裝本,書中在「博斯科姆比溪谷秘案」⁴¹的事件裡,福爾摩斯根據現場遺留的線索來推論兇手是一位身材高大(靴印大小與兩腳距離),右腳缺陷(腳印左深右淺),慣用左手或是右手殘疾(死者被襲擊的角度與方向),另外口袋中放著一把鈍小刀(菸頭切面不齊);精準又合乎邏輯的判斷,使筆者在不知不覺中累積對心理學濃厚的好奇,犯罪事實的推理也是對人性心理的分析,也因小說的影響,爾後閱讀的心理學書籍大多侷限於人格特質的統計與側寫,以及犯罪的動機反溯與研究剖析這兩大類。直到在



圖 3-1-2 演員 Jeremy Brett 劇照飾《福爾摩斯探案集》系列影集福爾摩斯一角。

³⁹ 劉昌元。《西方美學導論》(台北:聯經出版,1986),105。

⁴⁰ 參照亞里斯多德。《詩學》(姚一葦譯)(台北:台灣中華,1982),4。

⁴¹ 參見柯南道爾著。《福爾摩斯探案全集》(夏新譯)(台南:大夏出版社,1988),79-80。

書籍中面對著殘酷的社會案件後，才發現小說與現實是有很大的落差，小說情節雖然精彩，但仍不及真實事件予人的震撼與恐懼感。

而現實與虛構之間的落差並未降低筆者在人性探究上的好奇，只要觸及有關心理推敲之書籍、影集、電影便會陷入熱衷的情境之中。以影集來說，如英國 Granada Television 攝製的《福爾摩斯探案集》⁴²系列影集即為小說幻化而成的真人版本；還有美國大衛·林區（David Lynch，1946-）的《雙峰》（Twin Peaks）電視劇⁴³與其電影《雙峰－與火同行》；《雙峰》中充斥著光怪陸離的人性糾葛，怪誕吊詭的拍攝手法更是顛覆了以往對視覺美學的思維模式。

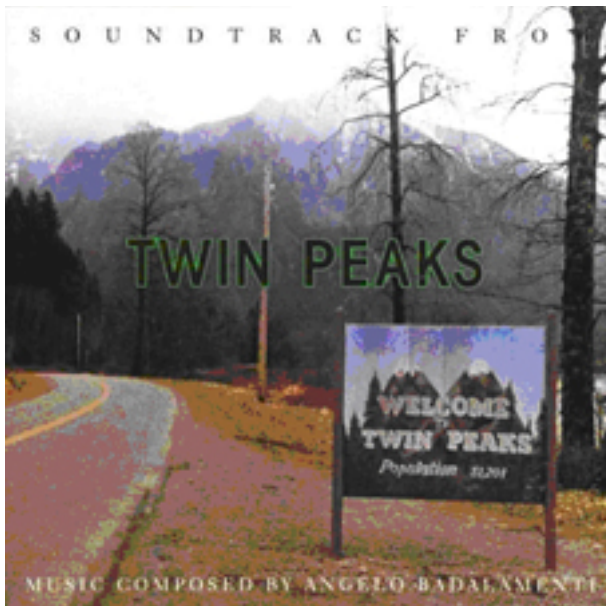


圖 3-1-3 《雙峰》電視影集
（資料來源：影集原聲帶封面）



圖 3-1-4 《雙峰》電影-《與火同行》
（<http://www.chrisvscinema.com/?p=592>）

⁴² 此影集從 1984 年開始在英國的 ITV 電視網播出，由 John Hawkesworth 改編，June Wyndham Davies 製作。其中 Jeremy Brett（1933-1995）更被譽為最傳神、最忠實呈現福爾摩斯形象的演員。

⁴³ 此片榮獲 1990 年美國電視評論協會大獎，1997 年美國金球獎最佳男女主角獎，1991 年美國艾美獎八項大獎，還有 1991 年美國廣播協會最佳電視劇獎。故事人物眾多但個性分明，線索分支不多但劇情峰迴路轉，其中對人類欲望與中產階級的生活的剖析的相當深刻。

三、兩者的融合創作

不同領域的兩種事物，因文化發展的脈絡不同而產生結構詮釋的差異，是否可能人們賦予迥異表象的兩者，在本質上卻是同一種概念？這個質疑的思考，筆者認為滴流技法與墨漬測試在某種層面上是可以互相解釋的，也就是滴流技法的圖形也許讓觀賞者轉變成受測者的角色，而墨漬圖也可稱之為製圖者本人的潛意識創作。

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。第一階段《大家都很波洛克》闡述生活中對液態滴流之心象累積；第二階段《我也很想波洛克》中則引入了羅夏克墨漬測試的投射概念，以單純化的圖形和不同色系來搭配。簡而言之，第一系列是滴流心象的「導入」，第二系列則是滴流心象的「導出」。創作中隨時檢視觀念表達的精準，以期作品與理念結合的品質能維持在高度之上。

第二節 創作形式

「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，即可加以分析的作品事實⁴⁴。理念組織到作品的實踐，思考呈現的樣式與媒材的選擇著實重要，本節闡述筆者實踐滴流法的體驗與心得，並釐清圖形單純化之必要，以下就一、滴流圖形的單純化，二、滴流圖形的心象經驗兩點來論述。

一、滴流圖形的單純化

(一) 圖與地

在視覺心理學上，把視覺對象從其背景浮現出來，而讓我們視認得到的物叫做「圖」

⁴⁴ 劉思量。《藝術心理學－藝術與創造》（台北市：藝術家出版社，1998），65。

(Figure)，其週為之背景叫做「地」(Ground)⁴⁵，一般而言，「圖」是令人視覺印象強烈，具有明確之形與前進性，反觀「地」的視覺印象較弱，形較不明確並具後退性。簡單來說，「圖」就是圖畫中的主題物，「地」即為襯托主題的背景物。一般可以根據王秀雄所歸納之九種特徵⁴⁶來判斷兩者：

- 1.被包圍的形、閉鎖的形成為「圖」，包圍者卻為「地」。
- 2.小面積者為「圖」，大面積者為「地」。
- 3.密度高或有紋路描寫者易成為「圖」。
- 4.二形位於上下之位置，而其面積、形狀均相同，只色彩或明度有差異，此時位於下面之形，易成為「圖」。
- 5.對稱之形易成為「圖」。
- 6.相鄰兩形均具有對稱形時，則凸形易成為「圖」之可能較大
- 7.愈單純之形，就愈成為「圖」，又日常看慣的形，亦易成為「圖」。
- 8.形之方向與我們視野的水平垂直座標相一致者，易成為「圖」。
- 9.有動感、旋轉感之形，，易成為「圖」，靜止之形易成為「地」。

當「圖」與「地」的條件相當時便會出現「圖地反轉」的情形，無論哪一方為「圖」或為「地」皆可表現不同的意義，曖昧感使眼睛產生錯視的有趣現象，最常見的例子是魯賓之瓶(Rubin vase)，而荷蘭的愛薛爾(M.C. Escher)⁴⁷和日本的福田繁雄(Shigeo Fukuda)⁴⁸也是擅用「圖地反轉」技巧來創作的箇中好手。

⁴⁵ 王秀雄。《美術心理學》(台北市：北市美術館，1991)，125。

⁴⁶ 同上註，128-137。

⁴⁷ 藝評家分析他的作品融合了物理學與數學，也充滿濃郁的哲學意涵，故有人稱他的作品是「數學藝術」或是「視錯覺藝術」。

⁴⁸ 福田擅長用錯視原理和反諷幽默的方式精準的詮釋出作品精髓，在設計界被稱為「錯視魔術大師」。

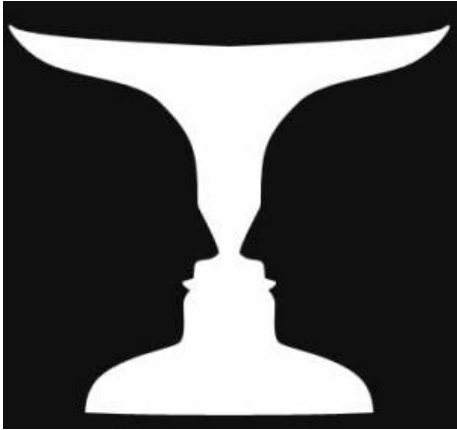


圖 3-2-1 魯賓之瓶



圖 3-2-2 愛薛爾 太陽與月亮 1948



圖 3-2-3 福田繁雄 福田插圖作品展海報 1979

(二) 單純化的的突顯

紐約的約翰·吉布森畫廊 (John Gibson Gallery) 在 1973 年的「故事」(Story) 和 1974 年的「敘事」(Narrative) 兩次展覽中，集結了美、英、法三國的藝術家共同參展，並成功的策動了敘事性藝術 (Narrative Art)⁴⁹ 在國際間的發展。其中參展的美國藝術家約翰·巴爾代薩里 (John Baldessari) 在近年的作品中【圖 3-2-4、3-2-5】，利用雜誌、海報、電影劇照覆貼上鮮豔的色塊，扭曲了細節與人形，物件在視覺上看似衝突，精神性卻是巧妙的連結。約翰運用簡明的色塊，使作品中「圖」與「地」壁壘分明，更加突顯內容的議題。

⁴⁹ 敘事性藝術可看作是觀念藝術 (Conceptual Art) 的延續，取材通常是從日常生活中的紀念物、旅遊的照片及筆記，並藉由拼貼或顏料塗抹的方式來傳達簡明直接的觀念。此運動至 1979 年左右便漸漸勢微。

「單純化」就是視覺上的秩序化。包含：1.「質」的簡潔；2.「形式」與「內容」的一致；3.「質」能表現豐富的內容⁵⁰。筆者於第一系列作品裡刻意將滴流圖形單純平面化，不依著圖畫物件做立體起伏的透視處理，企圖將之從具像的底圖中剝離出來，使滴流圖形成為主導概念走向的線索。



圖 3-2-4 約翰·巴爾代薩里 兩個扭曲的人物 1991



圖 3-2-6 謝政佑 大家都很波洛克系列〈4〉 2009



圖 3-2-5 約翰·巴爾代薩里 兩個人物 2005

⁵⁰ 王秀雄。《美術心理學》（台北市：北市美術館，1991），177。

二、滴流圖形在心境投射的佐證

基於兩者表現技法上的不同，以致在視覺形式上呈現差異，試列表來相互比照，透析出其本質上刺激的關聯。而綜觀各項的分析而言，前者對於「具像」的連結性較為強烈，後者則是「情境」的連結性較強烈；筆者在這將墨漬圖形與滴流圖形對於觀圖者的心象反饋分屬為「靜」連結與「動」連結，並對「動」「靜」兩者做進一步的說明。

(一) 墨漬圖形與滴流圖形之比對表

以下將墨漬圖形與滴流圖形依「技法」、「對稱性」、「點線面性質分析」三項來列表比對：

表 3-2-1 墨漬圖形與滴流圖形比對表

	墨漬圖形	滴流圖形
例圖	 <p>羅夏克墨漬測試圖 編號 1</p>	 <p>我也很想波洛克系列作品 1-1 局部</p>
技法	<p>將黑色或彩色墨汁滴在白紙上，然後從中央處對折並用手將墨汁往空白處推延開來，最後再將之翻開即可。</p>	<p>在不接觸介面的前提下，施作者控制力道與方向，輔之粘稠度的變化和地心引力的拉扯，讓液態自然地在介面上形成偶然不規則的圖形。</p>

對稱性	應用紙張對折的方式，呈現出左右對稱的平衡圖形。	成形過程充滿隨機與偶然，結果難以掌控，圖形呈現出不對稱的狀態。
點線面性質分析	紙張對折接觸產生的毛細現象，使得墨漬圖形多為「面」的組合，是屬於「面」性質較強的樣貌。	操作技法的運動過程使滴流產生速度與方向感，也就是「線」的性質和指向性會較為強烈。

(二) 墨漬圖形之「靜」連結

墨漬圖形在「面」的性質較為明顯，測試者易聯想到具面積感且左右對稱的物像，臨床測試中常出現昆蟲或是動物類的答案，相對於人類的回應也不在少數。許多心理學家在羅夏克測試的施測中，對於受試者最常使用的的指導語是：“它像什麼？”或“這可能是什麼？”⁵¹，由此可知，墨漬圖形是著重於在整體或局部中去牽引出具體靜態的物像，而少動態情境的構想。

(三) 滴流圖形之「動」連結

簡單來說，圖形滴流的聯想就是滴流圖形，我們很難從圖形中去連結到任何物品或生物，僅而去聯想某個情境來解釋見到的滴流圖形，而這些通常是生活中平凡或深刻的畫面，印象也許重疊，也可能跳躍或破碎；例如：“好像杯子裏的水打翻了。”或“騎車摔倒而血流不止的傷口。”而這些聯想是一個動態歷程的情境，滴流圖形只為情境裡的一部份附屬。

⁵¹ 參照柯永河著。《臨床心理學—心理診斷》(台北市：大洋出版社，1978)，183。

三、滴流圖形的心象經驗

本文探究之初以繪畫性滴流為主，至創作實踐之時，筆者將滴流圖形予以單純圖案化，並結合心理分析中投射的概念，企圖在觀賞者的生活經驗之間製造關聯與共鳴；而共鳴產生強弱之重要因素在於人們在生活經驗累積的多寡。生活中我們不斷接收視覺、聽覺、味覺、觸覺等的刺激，從早晨起床那一刻起，到料理早餐之間中就歷經了一連串視覺、觸覺和味覺的交錯刺激；溫暖刺眼的陽光，清新薄荷味的牙膏，響個不停的電話聲，苦澀又香純的咖啡等；這些感官記憶也許暫時被埋藏在潛意識的深處，直到某個機會之下接受到暗示後再被喚醒，重新再被體驗一次；但這種喚醒有時只是短暫的心象殘影，並不會帶來情感思緒上的影響。

本創作中滴流圖形於心象經驗的結合，主要是針對於形象與色彩的聯想來發展：

- (一) 造型的聯想：滴流技法在媒材的調製與操作手法的多樣化影響，所呈現出液態或滴或流，或灑或潑的樣貌，皆可在生活中接觸到的每一種液態物品來做視覺印象上的重疊。只要液體的稠稀程度相當，方向力道類似，其最後呈現出的模樣便會差距不遠。
- (二) 色彩的聯想：相同的滴流圖形，如在不同的顏色搭配後，給予人的認知便會產生差異，尤其是個人印象深的色彩，它會時常潛伏在我們的意識中，一有機會即刻會浮出於心象⁵²。如果一個人喜歡吃香蕉，那他看見黃色時便容易聯結到香蕉的印象；或一個人是政治狂熱者，對敵對政黨所象徵的顏色便會厭惡至極，甚至到反應過度的情況。

形象與色彩的聯想每個人的解讀不盡相同，就算相同的人，在不同時期對同一件事物的觀點也有不同的變化，這變化就是生活經驗不斷的累積所產生的；而經驗的形成，是由於繼續不斷地與週遭的無數事物保持新鮮的接觸。⁵³以滴流圖形而言，生活中舉凡一切與液態物品的接觸都是可經驗的；而感官相伴的形狀、顏色、味道、聲音

⁵² 林書堯。《色彩認識論》（台北市：三民書局，1991），150。

⁵³ 羅瑞（Bates lowry）著。《視覺經驗》（杜若洲譯）（台北：雄獅圖書，1981），11。

也都是彼此交疊連結的印象。在經驗凝結為記憶後，再喚醒於意識之時便不需整體呈示，只要其中細微的要件就可以代替與象徵全部；而當經驗累積的豐富時，對產生的心象連結就越趨複雜，已不能用單一的經驗就能解釋。

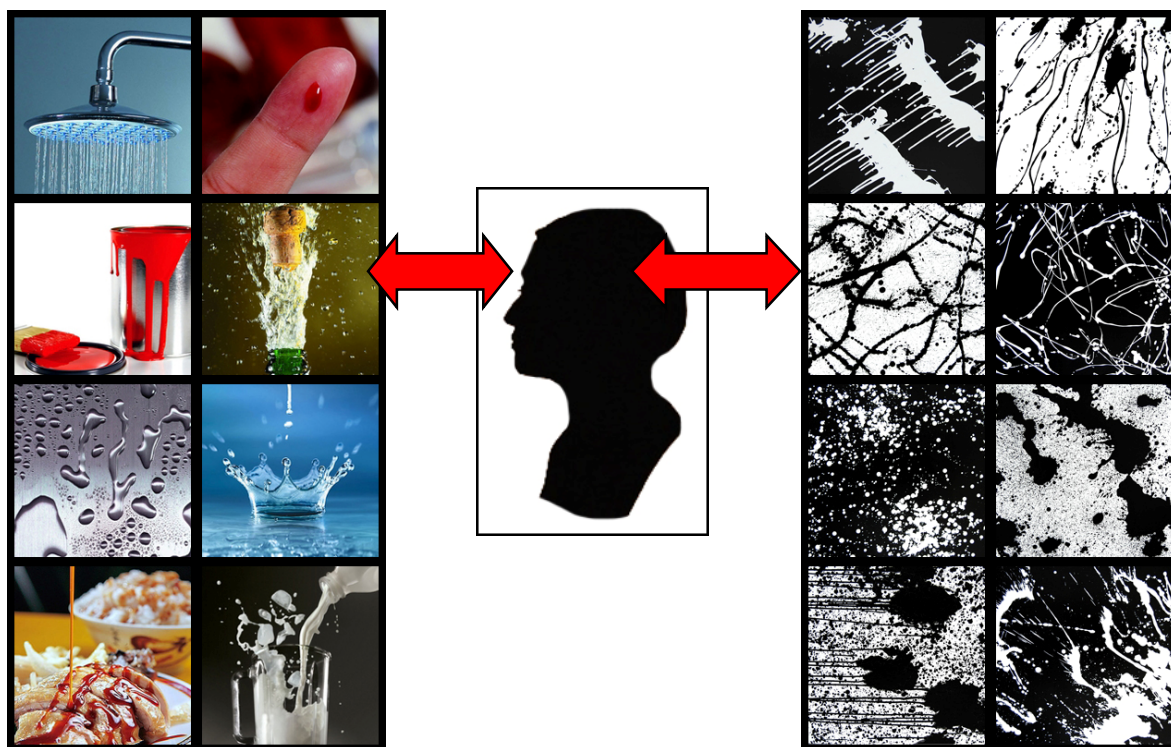


圖 3-2-6 不斷累積的生活體驗直接影響對滴流圖形的解讀與共鳴程度。

(謝政佑製圖)

第四章 系列作品解析

兩系列的呈現是以滴流技法來做理念上的串連，在內容上一為「外觀」，二為「自省」，兩者勾勒出筆者對本研究主軸之認知與詮釋。

第一節 大家都很波洛克系列

此系列「大家都很波洛克」表現的是筆者對人們生活經驗的解讀，著重以一個寫實的空間來增強畫面的敘述性，明亮的黃色油漆具有提示與點題的作用。



圖 4-1-1 謝政佑 大家都很波洛克系列作品總覽

一、大家都很波洛克〈1〉

內容解析：

處在結構與文化急劇變遷的社會，人與人之間的相處充斥著不安、緊張和挫折，伴隨的是無處紓解的焦慮與起伏不定的情緒。隨著壓力不斷的累積，問題尋求不出答案，面對現實的無力與無助可能轉變成劇烈的自我傷害或暴力行爲；這些行爲是一種發洩的管道，也可能是一種向外求援的警訊。

作品佈題是以筆者在國小任職期間，於同學手腕上看見殘留傷痕之事來構思。那一道道深淺不同的粉紅色條紋，是鞭打的傷痕還是切割的刀痕？每道傷痕背後的故事是否都令人深思：「社會、家庭、自己出了什麼問題？」

形式技巧：

攤開的手掌至於畫面中心，動勢由上而下伸展，在視覺心理上為頭重腳輕，讓畫面產生一種不安之感。手部以灰階的處理上色，為避免皮膚紋路過於凸顯，在底色半乾時便著手刻劃細部肌理，使線條融入底色之中；褐色調的背景處理使氣氛幽暗而凝重，在第二層處理時疊上焦黑色的帶狀水漬痕橫佈於手掌下方，意喻著不斷流下的汨汨鮮血。滴流技法部分先將畫面平置，以小毛刷沾漆並移至適當位置，抬高手臂後快速向斜後方甩出，使油漆在畫布上呈現線條的速度感。



圖 4-1-2 謝政佑 大家都很有波洛克〈1〉 2009 72.5×100cm 油彩、油漆、畫布

二、大家都很波洛克〈2〉

內容解析：

台灣特殊的政治背景與歷史包袱，造就成今日政黨間咆哮謾罵與激情惡鬥的局面，伴隨著消費主義和個人主義的崛起，政治議題牽扯到的範圍也愈趨複雜，我們很難單就一個層面來對某件政治作為來做片面性的解讀。另一方面，媒體也熱衷著扮演炒作話題的角色，將營造相互攻訐的氛圍作為收視良藥；曾幾何時，大家學會了看清政黨利用文宣煽動人群的手段，也習慣了政客以華麗的語言來偽飾自己的錯誤與失敗，久而久之民眾逐漸對政治冷漠，除了不加入任何政黨組織，政治活動的參與度也逐年降低。

此作以選舉海報遭污損為內容表現，候選人的容貌參照筆者的肖像，姓名採異字同音的方式，避開被解讀成影射某政黨或政治人物的疑慮。海報的灰白意喻著人民對政治的失望，如同褪色的照片看不見未來；選舉編號「4」代表著政治已「死」的暗喻；一般人民很難申張自己的政治立場和態度，潑漆是用來發洩心中的忿恨與愿懣的管道之一，也是對政治人物表達諷刺與戲謔的手段。

形式技巧：

畫面中海報位置稍往中心的上方移動，以取得視覺心理上之平衡，物件穩定單純的配置與爆裂肆流的滴流形成了強烈對比；配色以磚牆高彩度的紅色來襯出海報的灰色，相較之下海報的失色更加符合筆者表達「政治已死」的意圖。滴流法的部份是將畫布立起，再以紙杯裝油漆後，略加水平之力往前倒淋上去，讓顏料在落點處隨著重力任意流動。



圖 4-1-3 謝政佑 大家都很有波洛克〈2〉 2009 72.5×100cm 油彩、油漆、畫布

三、大家都很波洛克〈3〉

內容解析：

曾幾何時，突然發覺生活中我們一直在壓抑自身的行為舉止，任何事情不是想就去做，想說就說，我們被教育成爲一個奉公守法，無時無刻受道德的檢視與良心的譴責的好國民；不過也因爲有法令與道德的束縛，我們才不至淪於恣意妄爲的野獸，得以維持普世認同的社會價值。孔子說：「七十而從心所欲，不逾矩。」「逾矩」是行爲超出法律、規條、道德、民俗的範圍，對社會秩序存在著相當的破壞力，但很難否認「逾矩」對於隱藏在內心深處的另一個自己有著難以解釋的引力，也許是「本我」欲掙脫「自我」、「超我」⁵⁴所產生的動力，驅使著我們在某個「逾矩」機會到臨時，內心便交戰著要「循規蹈矩」還是「放手一搏」？圖中的便器代表的是社會秩序的規範，在這之外便溺即是對這規範的一種挑戰與破壞，明知不可爲而爲之是刺激的冒險，相對的必須背負受懲的風險。

形式技巧：

圖中的男性便器採正面來作描繪，毫無遮掩的視角似乎讓觀圖者赤裸裸的面對問題的核心；背景的深藍色調刻意保留錯疊的筆觸來豐富色彩的層次，使底色不至過度平板單調；滴流技法的部份是先將油漆加松香水稀釋，令其黏稠度降低，而後畫面平置以毛刷沾漆在圖上做小區域的抖動與震動，使油漆成點狀散佈的效果。

⁵⁴參照郭有遜著。《文藝創造心理學》，(台北市：正中，2001)，81。大意如下：佛洛伊德三位一體的人格結構原理是以生物的我(id 本我)爲人個的基本構造；從生物的我分化成現實的我(ego 自我)與道德的我(super ego 超我)。三者間充滿矛盾與調和。



圖 4-1-4 謝政佑 大家都很有波洛克〈3〉 2009 72.5x100cm 油彩、油漆、畫布

四、大家都很波洛克〈4〉

內容解析：

這裡筆者將孔子的「不逾矩」來與傅科（Michel Foucault, 1926-1984）所提的「逾越」（transgression）來做個比較。傅科認為：爲了真正的自由，必須敢於向法制和規範挑戰；爲有不斷逾越，才能真正瞭解法律和規範的性質及其對於人的限制的程度，才能瞭解在法律和規範之外究竟還有什麼奧妙，才能瞭解生命本身到底有沒有極限，也才能體會到自由的意義。⁵⁵字面上似乎是一個禁止人們越線，另一個反而鼓勵人們越線；實際上孔子的「不逾矩」偏向是對「本我」之生物本能的控制，而傅科的「逾越」則指在哲學思想上的質疑，並非繞著「本我」的原始衝動在批判。

如將「逾越」的實踐等同不可避免的「逾矩」，忽略與侵犯他人應有的空間與權利，是否已曲解「逾越」的正向意義？如果只是爲了滿足「本我」的欲望而打著「逾越」的旗幟，那人類亮麗光鮮的「自我」實質上跟一般生物的「本我」是相距不遠的。

形式技巧：

此作與〈3〉號圖爲一體兩面的作品，筆者意圖將便器的題材分兩種，分作爲男性與女性的象徵，並將色調給區分開來；滴流技法的部份是將畫布平置，以紙杯盛滿油漆後由高處傾倒而下，除了形成兩處主要色塊，噴濺痕也從這兩處中心發散而佈滿整個畫面。

⁵⁵ 高宣揚。《傅科的生存美學》（台北：五南圖書 2004），24。



圖 4-1-5 謝政佑 大家都浪波洛克〈4〉 2009 72.5x100cm 油彩、油漆、畫布

五、大家都很波洛克〈5〉

內容解析：

人類性衝動的解釋一般歸咎於性荷爾蒙的分泌。尤其在青春期時激增的性荷爾蒙促使著青少年們開始關注異性的一舉一動，蠢蠢欲動的慾望排山倒海而來。如果把性作為生殖繁衍的動力，種族便得以延續和生存；但把性視為生物本能的原始衝動，它又隱藏著一種破壞社會秩序，摧毀倫理道德的力量。從佛洛伊德的泛性論起，大家便開始檢視自身壓抑性衝動後所帶來的影響。

本幅以德國詩人歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）的成名作—「少年維特的煩惱」⁵⁶一書來映射現今少年對性的迷惘與探索。故事中男主角維特不顧女主角綠蒂已訂婚的事實，仍義無反顧的與之墜入愛河，最終雖以悲劇收尾，但文中透露出愛情對人倫道德的衝擊，在心理層面上這段愛情裡兩者是交織著對性的衝動與嚮往。

形式技巧：

構圖中書本與寫真雜誌以左上右下斜放產生動勢，為取得畫面的平衡，便將牛皮紙袋以右上往左下的方向制衡。背景以低明度的深咖啡色來與高明度的寫真雜誌做對比突顯，牛皮紙袋之褐色為兩者間的過渡色塊。滴流部分是將油漆倒入塑膠袋後密封，並在角落處剪一開口，用力擠壓後便可成線狀噴出；圖中的滴流形態譬喻著射精的意象，對男性來說這意象在是性衝動的移情，也可能是意念上的強暴。

⁵⁶ 此書於 1774 年在萊比錫書籍展覽會公開。它是歌德作品中最暢銷的的一本書。一般認為它是歌德本身的自傳書，只是藉由維特的死亡來讓自己在現實愛情的痛苦中得到解脫。



圖 4-1-6 謝政佑 大家都很有波洛克〈5〉 2009 72.5×100cm 油彩、油漆、畫布

六、大家都很波洛克〈6〉

內容解析：

在一呼一吸之間，我們所看到的、聽到的、嗅到的、嚐到的和觸碰到的，在不經意中牽動心靈的感受，生活中對美的體驗往往在於感官刺激與心靈所產生的共鳴，我們對一幅畫、一首歌感動到不能自己時，很難找出一段適切的文字來詮釋心中的感受，如同蔣勳老師所言：有沒有可能—「美」是說不清楚的？⁵⁷在十八世紀受啓蒙運動影響的德國，鮑姆嘉通（Alexander Baumgarten,1714-1762）最先用科學的邏輯性來詮釋有關美感的議題，也就是一般通稱的「美學」；而「美學」這門學科最初的德文寫法爲 *Esthetica*，原文精神應爲「感覺學」，也就是針對身體對事物的感受來分析研究。

就繪畫性滴流的技法而言，筆者認爲這種快速、效果立顯的視覺刺激給予人的多半是驚奇的經驗；生活中也有許多機會運用到滴流技巧，如沖澡、澆花、淋醬料...等，當下覺得有趣，但並不會去思索愉快感的源頭。本圖以皮蛋豆腐這道料理爲底，將油漆如醬油膏般輕鬆的澆淋其上，帶出一種悠閒，隨意、樂在其中的生活態度。

形式技巧：

畫面的裁切使物品趨向左側，豆腐的體積雖然較大，但高明度使之產生輕盈感，而深色皮蛋所形成的重量感拉回了物件配置上的失衡；另一方面豆腐與盤子的色彩相近，只是豆腐偏了點暖色，盤子加了點寒色，這種利用色相類似的方式讓也豆腐的重量感削弱不少。背景的桌布以中性的綠色爲主，並使用方格紋豐富色彩層次感；滴流技法部分先將畫面平置，油漆保持濃稠度而未加稀釋，刷子離畫面約 30 公分處緩慢移動，使滴流下的線條呈現圓滑黏滯的效果。

⁵⁷ 蔣勳。美的覺醒（台北市：遠流 2006），9。



圖 4-1-7 謝政佑 大家都很有波洛克〈6〉 2009 72.5x100cm 油彩、油漆、畫布

第二節 我也很想波洛克系列

筆者以實驗性的手法來嘗試作品發展的可能性，此系列完全脫離具像的描寫，純粹使用繪畫性滴流的技法來操作，並利用色系的變化來豐富多元的視覺連結，以期觀者在圖案本身反饋出不同的意念投射。因三幅本質相通，故將本系列一同做觀念與技法的闡述；以下就滴流法的操作與色系的運用兩點來說明。

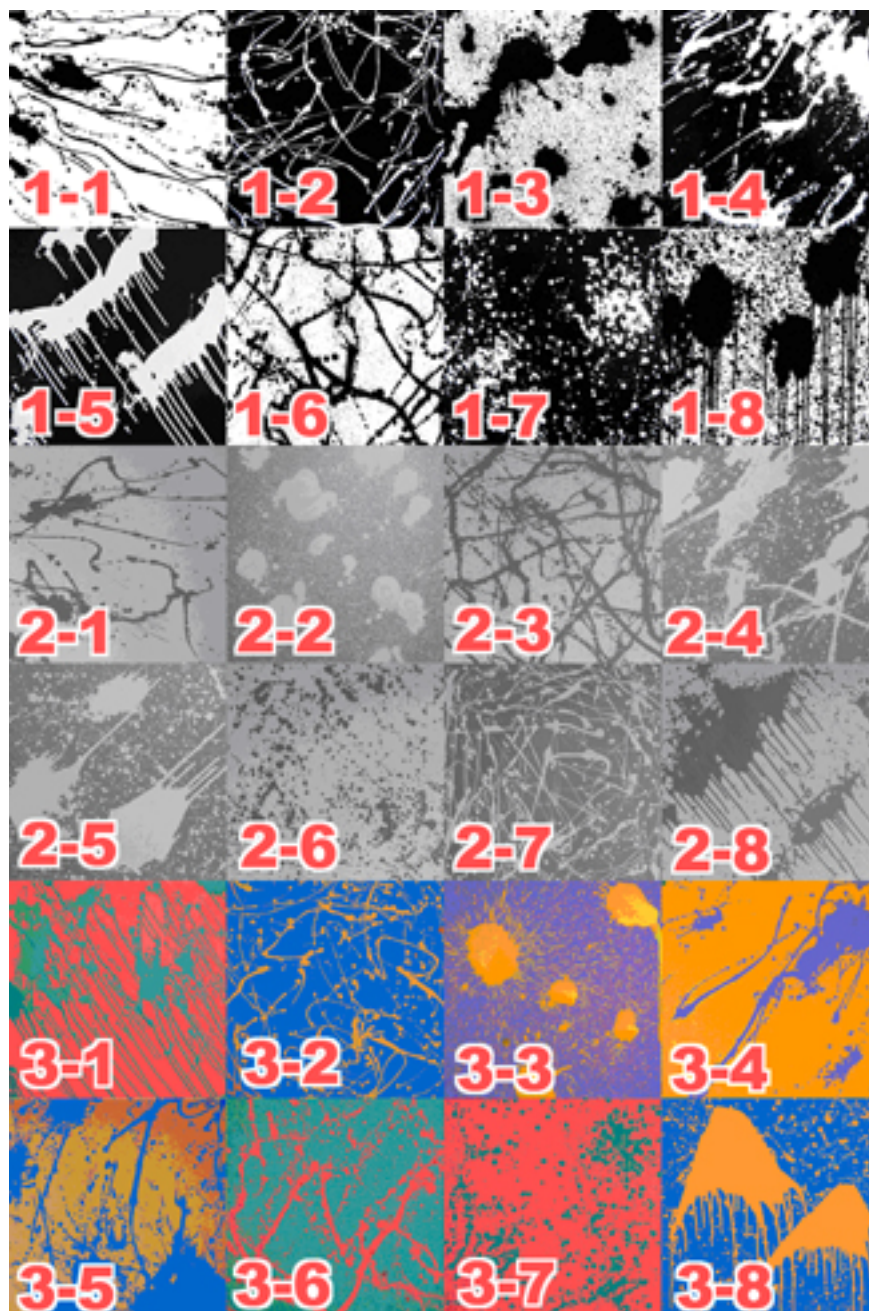


圖 4-2-1 謝政佑 我也很想波洛克系列 全作品編號

一、滴流法的操作

滴流法並非以筆直接碰觸畫面，加上顏料的濃稠度、落點的高低、手部運行的角度與力道...等複雜的因素，所以要操控成形的效果是相當困難，圖像中點線面之結構是相伴成形，無論是點中帶線，線中帶面，或是混凝交錯一起，我們無法很明確的去廓分彼此，只能賴於與其周圍之造型要素比較，或其存在位置如何，而只能用感覺體驗出來而已。⁵⁸ 以下就筆者實際創作之圖像來分析手法之操作，概分為（一）小區域動作，（二）線性移動，（三）灌注傾倒，（四）改變畫面傾斜度；四項來敘述操作的結果。

（一）小區域動作

手部無大範圍的移動，僅小區域的動作如抖動或震動。滴落後畫面易呈成點狀分布，創作中可經由點的群聚或重疊來製造視覺的重心，大範圍緊密的連結也可展現出面的特質。由於滴落方向與畫面垂直，小點產生的噴濺痕⁵⁹多由點中心發散。

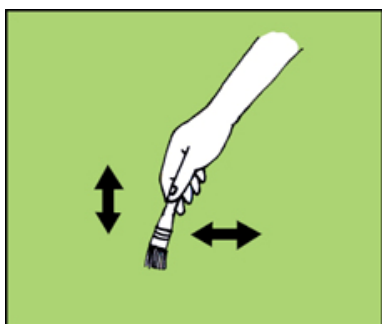


圖 4-2-2 小區域動作示意圖

（謝政佑製圖）

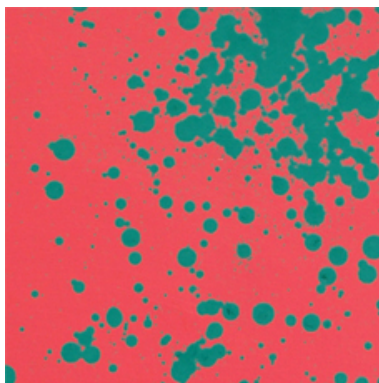


圖 4-2-3 謝政佑 我也很想波洛克

（3-7 局部）用點的疏密來製造重心。

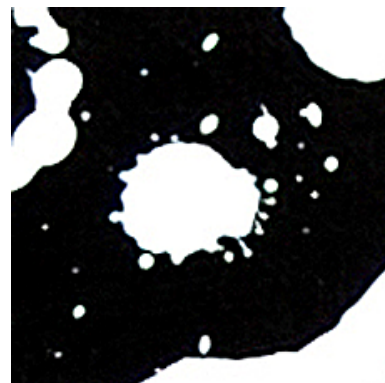


圖 4-2-4 謝政佑 我也很想波洛克

（1-4 局部）滴落後發散的噴濺痕。

（二）線性移動

⁵⁸ 馬場雄二著。《美術設計的點·線·面》（王秀雄譯）（臺北市：大陸書店，1980），11。

⁵⁹ 當液體接觸受力面產生的反作用力使部分往它方濺出，而濺出的方向與形狀取決於當初的施力大小、受力角度、液體稠度..等，目前噴濺痕的研究常運用於刑事案件中對凶器的判斷與現場的重建。

相較於小區域動作中僅利用地心引力的垂直拉力，線性移動添加了運動時產生的平行拉力，線條呈現變的難以預估與掌控。筆者在滴流技法的實踐中所體驗的線性移動可由「速度」、「顏料稠度」、「角度」來預測線條成形的效果，但三者彼此交錯影響的因素太多，單單憑靠經驗也只能預測線條的直曲度，最後細部的表現和線條的發展仍究是偶然與隨機下的成品。

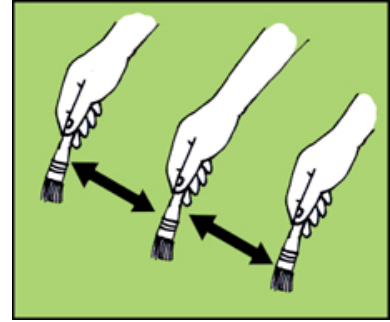


圖 4-2-5 線性移動示意圖

(謝政佑製圖)

以下就「速度」、「顏料稠度」、「角度」此三項在實際操作中，容易影響成形的因素來做歸納性的註解：

- 1.速度：揮灑速度快，行徑短急難以作出轉折，線條曲度低，噴濺痕趨往施力方向；速度慢則可作出曲度較大之線條，噴濺痕較無複雜表現。
- 2.顏料稠度：稠度低顏料黏性弱，反作用力時液體不易被黏力拉住，噴濺痕較細且多；反之稠度高的黏性強，噴濺痕較圓且少。
- 3.角度：揮灑方向垂直向下，線條較為筆直，噴濺痕均分兩側；揮灑加入斜度，線條曲度較大，噴濺痕偏其中一側。



圖 4-2-6 謝政佑 我也很想波洛克

(1-6 局部)揮灑速度快產生之線條。

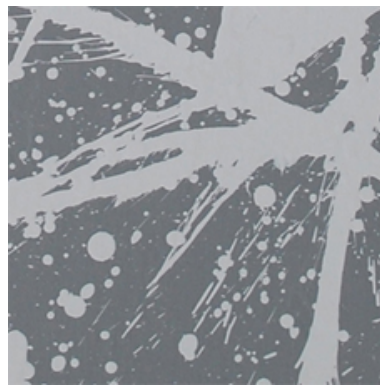


圖 4-2-7 謝政佑 我也很想波洛克

(2-4 局部)顏料稠度低噴濺痕較多。

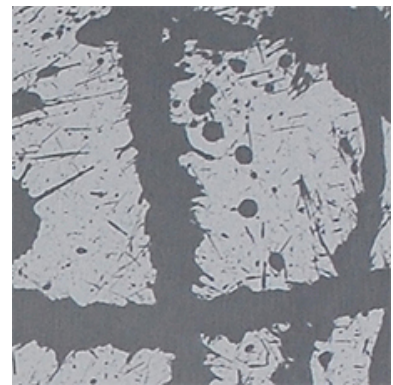


圖 4-2-8 謝政佑 我也很想波洛克

(2-3 局部)垂直向揮灑產生之線條。



圖 4-2-9 謝政佑 我也很想波洛克
(3-2 局部)揮灑速度慢產生之線條。

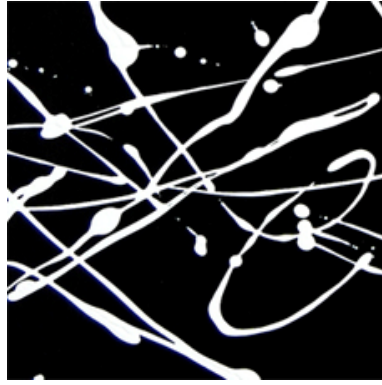


圖 4-2-10 謝政佑 我也很想波洛克
(1-2 局部)顏料稠度高噴濺痕較少。

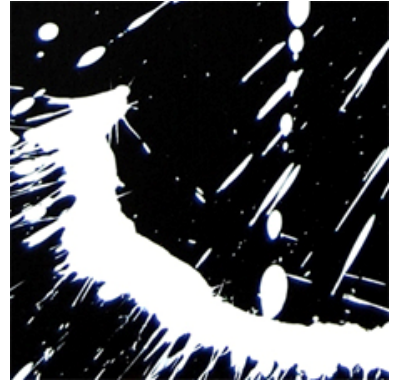


圖 4-2-11 謝政佑 我也很想波洛克
(1-6 局部)斜向揮灑產生之線條。

(三) 灌注傾倒

灌注傾倒顏料時，高度產生的加速度與傾倒時間直接影響面積行成的大小與噴濺痕的複雜程度，但基本上噴濺痕都是由中心朝外以同心圓方向散開；顏料的稠度也有部分的關聯。傾倒點離地越高噴濺痕的範圍就越趨擴大，傾倒時間越久噴濺痕的密度也越趨緊實。

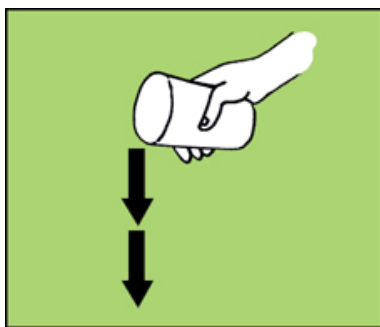


圖 4-2-12 灌注傾倒顏料示意圖
(謝政佑製圖)

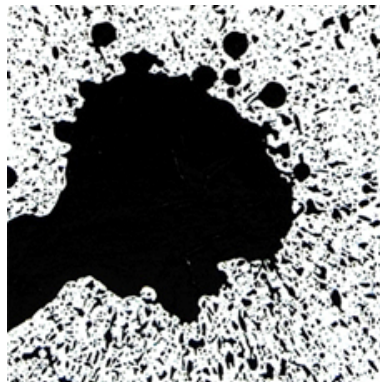


圖 4-2-13 謝政佑 我也很想波洛克
(1-3 局部) 離地較低的灌注傾倒。

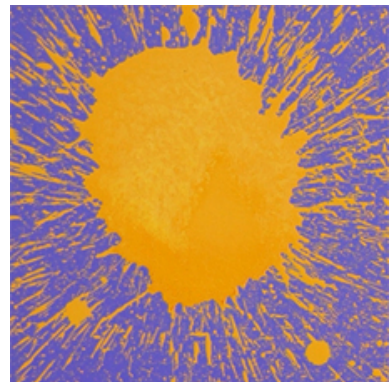


圖 4-2-14 謝政佑 我也很想波洛克
(3-3 局部) 離地較高的灌注傾倒。

(四) 改變畫面傾斜度

當顏料未乾時改變畫面的水平，利用地心引力使液態產生流動的軌跡線，軌跡線的長度與方向可由傾斜的角度與時間來控制。當畫面呈現時流動線若未與下方成垂直關係，視覺上則會產生強烈之失衡感。

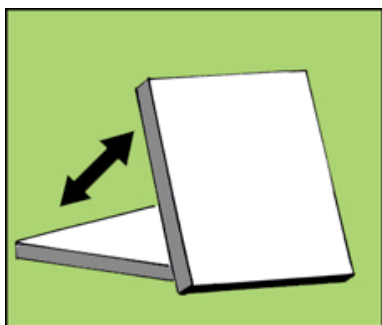


圖 4-2-15 改變畫面坡度示意圖

(謝政佑製圖)



圖 4-2-16 謝政佑 我也很想波洛克

(1-8 局部)畫面愈趨直立流動愈快。



圖 4-2-17 謝政佑 我也很想波洛克

(3-8 局部)線條未垂直底部而失衡。

以上四項滴流技法操作的分類，係由筆者於創作中在有限的時間與空間之下所歸納的心得體驗，四種方式各自擁有視覺呈現的特質，在反覆施作的經歷中更能體會身體與畫面一同律動的共鳴與樂趣。

三、色系的運用

此系列運用滴流技法各自在三幅作品中重覆的施作與呈現，除完成造型聯想之實踐外，另搭配：一、黑白色系，二、灰色系，三、互補色系；三種色系的融入，以期在作品中達到造型與色彩交錯暗示之結果。以下便分述之：

(一) 黑白色系

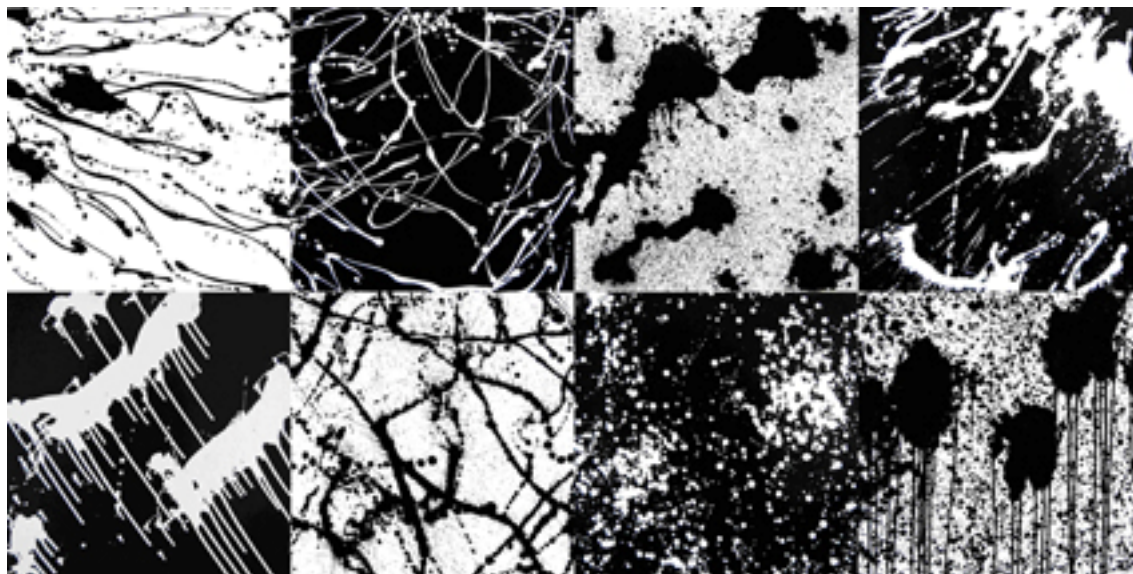


圖 4-2-18 謝政佑 我也很想波洛克〈1〉 2009 240x120cm 壓克力漆、木板

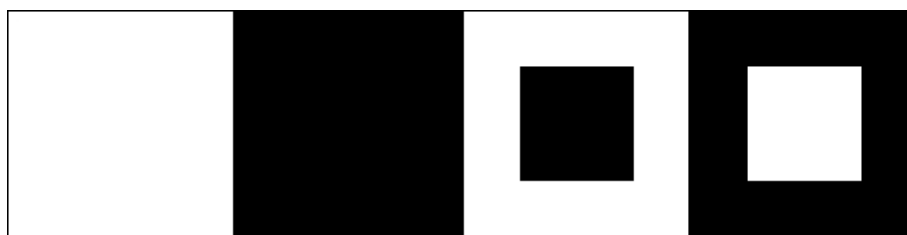


圖 4-2-19 黑、白色配色示意圖（謝政佑製圖）

白色與黑色，分據明暗的兩極端；白色如晝光般明亮，象徵著純潔與和平；黑色如深夜中的黯沉，象徵著神秘與恐懼。兩者的配置產生強烈的視覺印象，極亮與極暗的衝突讓形態鮮明的呈現。一般對黑、白色的感官連結如下：

表 4-2-1 白色、黑色之刺激感覺表（資料來源：林書堯，色彩認識論）

	白色	黑色
聽覺感覺	1.寧靜 2.休止 3.肅靜	1.沉重 2.渾厚 3.幽深
觸覺感覺	1.清潔 2.光亮 3.平坦	1.摸不著 2.失落感 3.厚硬
味覺感覺	1.味精 2.無味 3.平淡	1.焦苦 2.焦味
嗅覺感覺	1.桂花香 2.無臭 3.清香	1.煤炭 2.黑煙 3.墨香

(二) 灰色系

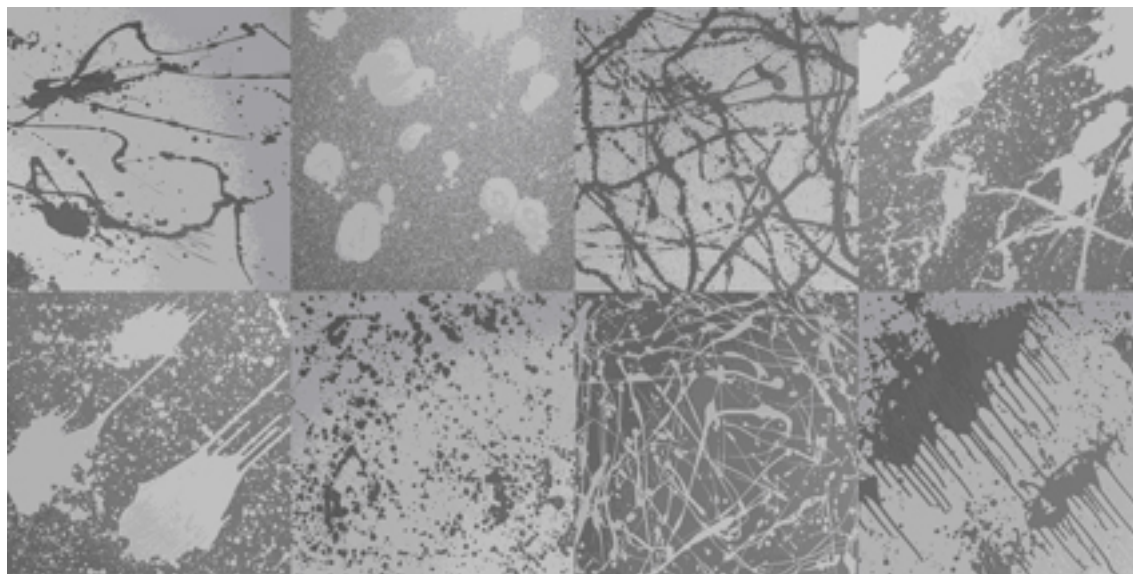


圖 4-2-20 謝政佑 我也很想波洛克〈2〉 2009 240×120cm 壓克力漆、木板



圖 4-2-21 灰色配色示意圖（謝政佑製圖）

灰色，它不像白色般明亮，也不若黑色般深沉，介在黑白之間有著多層次深淺的漸層變化，具黑白部分的特質卻又不走極端，但一般人會將之與黑白同視為無彩，這也許是因為以前的黑白時代給人經驗上的的連結；是故灰色給予人有種壓抑沉悶的感覺。一般對灰色的感官連結如下：

表 4-2-2 灰色之刺激感覺表（資料來源：同表 4-2-1）

	灰色
聽覺感覺	1.沙沙聲 2.消沉聲 3.無聲
觸覺感覺	1.灰灰 2.粗糙 3.無光澤

味覺感覺	1.水泥味 2.煙味 3.鉛味
嗅覺感覺	1.灰塵 2.夜來香 3.瘴氣

(三) 互補色系

在傳統色彩學中的互補色指的是兩種顏色混合後變成褐色或灰色，巧妙的運用補色對比便能在視覺上產生突出的效果，無論在設計或繪畫上都是相當重要的技巧；例如廠商爲了在讓自家商品在眾多對手中能脫穎而出，擄獲消費者的目光，便常利用互補色的原理來設計包裝。⁶⁰

本幅使用了：1.綠色與紅色，2.紫色與黃色，3.藍色與橙色此三種互補色系來搭配運用，讓作品在黑白灰之低彩色系之外呈現另一種強烈衝突的視覺風貌。

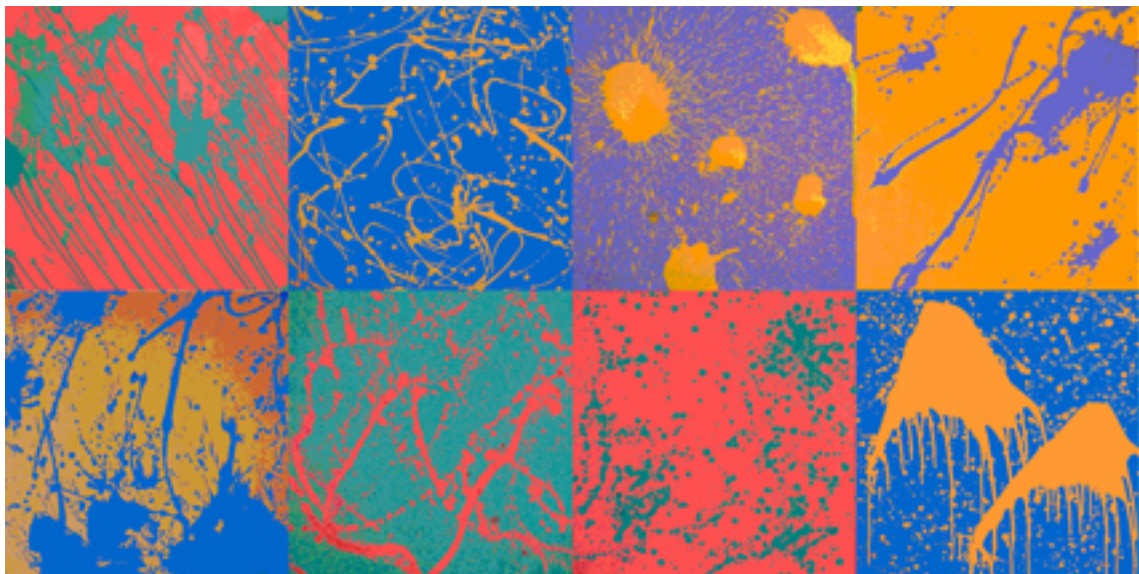


圖 4-2-22 謝政佑 我也很想波洛克〈3〉 2009 240×120cm 壓克力漆、木板

1.綠色與紅色

⁶⁰ 太古集團之「可口可樂」的紅色包裝，對比自家「雪碧」的綠色包裝即爲經典案例。



圖 4-2-23 紅綠配色示意圖（謝政佑製圖）

看到紅色即令人想起熊熊的烈火，除了引起感官的緊繃，也代表著警戒與危險；許多的文明演變裏紅色意喻著警告，像在交通號誌中被大量運用在禁止的告示意義。而熾熱的火燄也被引申為形容人性熱情、積極、主動、開放的特質。

綠色是自然界的色調，像是一座翁翁鬱鬱的森林，也是一片青青遼闊的草原；中性的色調讓人覺得心胸舒坦，給人的是一種友善、舒緩、無壓力的感受，也因此傳達環保的意念中常會使用綠色作為主色調。在一般人對紅、綠色的感官連結如下：

表 4-2-3 紅色、綠色之刺激感覺表（資料來源：同表 4-2-1）

	紅色	綠色
聽覺感覺	1. 吼叫 2. 熱鬧 3. 吶喊	1. 平靜 2. 安穩
觸覺感覺	1. 燙 2. 熱	1. 清涼 2. 涼爽
味覺感覺	1. 辣 2. 甜蜜 3. 糖精味	1. 澀 2. 酸澀
嗅覺感覺	1. 濃香 2. 酸鼻 3. 野香	1. 新鮮 2. 香草味

2. 紫色與黃色



圖 4-2-24 黃紫配色示意圖（謝政佑製圖）

這種由紅色、藍色混合而出的色彩散發出一種神祕的味道，常被用來營造陰柔與浪漫的氣氛，而在古今中外紫色皆被視為典雅，並意味奢華的色彩，尤其在女性化妝

品和服裝上更運用來襯托其高貴與奢侈感；但受到紫色太多且頻繁的的刺激反而會造成精神上的壓力。

黃色有著明亮、精神飽滿的姿態，也是代表財富的黃金色，因此金色具有神聖和希望的象徵，中國在宋朝後，黃色是皇帝御用的色彩。在形容人的性格上常被與樂觀、開朗、充滿活力的特質連結在一起。一般對黃、紫色的感官連結如下：

表 4-2-4 黃色、紫色之刺激感覺表（資料來源：同表 4-2-1）

	黃色	紫色
聽覺感覺	1.明快 2.響亮 3.尖銳	1.亞鈴 2.幽深 3.古韻
觸覺感覺	1.光滑 2.光亮	1.絨絨的 2.豐潤
味覺感覺	1.甘甜 2.甜膩	1.酸甜 2.酸醋
嗅覺感覺	1.芳甜 2.純甜 3.香甜	1.嬌香 2.濃烈的香氣

3.藍色與橙色



圖 4-2-25 藍橙配色示意圖（謝政佑製圖）

藍色同時代表著高闊的天空與靜謐的海洋，它所產生的反應與紅色相反。給予人冷靜、穩定、浩瀚之感，也會讓身體產生一種平靜的感覺；但是，它有時也被代表為失望與冷漠。

橙色的視覺刺激界於熱情的紅色與明亮的黃色之間，常被與快樂、溫暖、陽光來做聯想。另一方面它也有著創意、成就、激勵的象徵。一般對藍、橙色的感官連結如下：

表 4-2-5 藍色、澄色之刺激感覺表（資料來源：同表 4-2-1）

	藍色	澄色
聽覺感覺	1.嘹亮 2.和諧 3.優美	1.高音 2.嘹亮聲 3.轟嚨聲
觸覺感覺	1.流動 2.冰冷	1.溫熱 2.發燒 3.有彈性
味覺感覺	1.生澀 2.酸脆	1.酸辣 2.甜 3.胡椒
嗅覺感覺	1.原野之香 2.烈香	1.濃郁的 2.奇香

顏色的聯想因個人經驗不同而產生差異，但在不同年代下整體的色彩觀念是否也不斷在改變？設若主觀色調是可以表現人類內面的存在，那麼，其人的思考或感情，或者行動的樣式等，將可從其人的配色中略知一二，或臆測全貌，同時與生俱有的內面構造與素質等，則將會反映於個人持有的色調中⁶¹。此系列中筆者深感色彩對生活情緒的影響至深，也期待觀圖者能開始意識到身旁顏色帶給自己的感受，建立一套屬於個人的配色調性，從單向接受色彩進而反向運用色彩來愉悅自己，使生活更加絢麗精采。

⁶¹ 約翰尼斯著。伊田色彩論（江金石編譯）（台南市：大坤書局 1999），37。

第五章 結論

從意念成形之初至學理的探究與作品的實踐，探討的除了研究議題本身的目的之外，期望作品意涵的思考層面上能有更多元的領域深度。另一方面也透過此次創作的歷程，使自身在往後藝術領域的認知與發展有更大的拓展可能。

第一節 創作綜結

反觀兩系列作品從導入至導出的概念表現，目的只在訴說一個意念，而對觀念藝術而言最重要的本質是作品自我的介紹性，它最好的評釋是作品本身，而不是外來的評斷⁶²。筆者呈示多種樣貌的滴流圖像，而文化習俗差異與複雜的成長背景影響了個人判讀，故不後續探究作品對觀賞者有何種暗示或聯想，因研究本非針對臨床心理的分析來做量化上的統計。以下就本文之初設定目的（一）新知識的探究與思索；（二）生活的觀察與批判；（三）創作實踐後的反思；三方面來和實踐心得來做檢視：

- （一）新知識的探究與思索：創作與理論之間需互相支持、驗證以凸顯彼此的存在，筆者在創作實踐後更能體會探究學理的必要性與重要性；本研究之初以：1. 藝術史與視覺美學；2. 心理分析學；3. 色彩心理學部分；三大領域來做文獻的搜集與歸納，除了將師院時期所習得的知識做一統整複習外，也在美學與心理學的領域中有進一步的探究與認知；因新的視野寬廣了，以至各概念間的環扣更加的清晰，赫然發覺先前某些「自我解讀」的觀點竟是如此的粗淺單純，以繆誤解釋繆誤，一錯再錯，所幸未於課堂上對學生大談闊論，否則真淪為「誤人子弟」的最佳代表，這也深刻感受教師本身必須不斷進修，永續充實知識的人生職責。
- （二）生活的觀察與批判：筆者年少時對於現實社會中所不能認同之事總是忿忿不平，質疑秩序真理何在；曾幾何時，隨著年紀的增長心態竟已轉變成習以為常、

⁶² 劉其偉。《現代繪畫基本理論》（台北市：雄獅圖書 1994），250。

甚至還覺得他人反應過度，也許是深感自身能力不足，無法也無力以去改變這些問題，只好選擇了忽視與冷漠來看待這個世界。此次在相隔八年後重新創作的歷程裏，筆者再一次拾回當初對生活反思的熱情，在現實中權力所不及之處將批判轉移到作品中來對觀者做質疑式的反問。這不僅是作者本身情感宣洩的一個出口，也是一個機會、一種機緣來與外界產生碰撞與對談。

(三) 創作實踐後的反思：創作就像是自身對外發聲的管道與媒介，對筆者而言將理念轉換成語言的詮釋是並存著兩相矛盾的情結；有時面對著觀賞者並不想談些什麼，也許是作品在視覺上敘述表現的張力遠比文字本身來的精彩，文字的存在成了限制想像的圍籠，或者是說筆者期待著作品被誤解錯讀，刻意讓作品的意涵產生許多分歧的可能。雖抱持著這種想法，有時筆者卻又趕著向大家說些什麼，也許是急於分享，或者是忙於澄清，憂慮著苦心思索的理念遭受刻意的扭曲或膚淺的批判，不知不覺中落入一元思考的桎梏之中。一件作品的誕生，作者是否就必須負起詮釋的全部責任？或者應該是說，作者必須拿捏意念表達的臨界點，以避免過度解讀的這種觀念比較適切？這為在創作實踐中所另外體會到既有意思又值得繼續思索的議題。最後第四項，筆者另起一節敘述如下：

第二節 未來創作的蓄勢與發展

筆者在滴流法的實作中深深體驗其具有的魅力與驚奇，創作之後如何延續技法的運用，並重新審視自身對社會觀看的角度與層面，這便即為筆者往後在藝術領域裡永不停歇的磨練與修行。

(一) 對社會觀看的重新定位

延續對生活週遭的困惑，筆者仍不斷質疑，不斷批判；但是，如果理念無法與他人產生互動影響，這批判是否還存在著意義？筆者主觀認為必須藉由某種媒介來傳遞

自身的觀念與想法，與外界產生聯繫與對話，這對批判本身而言才能產生價值。

幾年來筆者深感社會結構的異動與教育政策的改革，兩者對校園氛圍的影響相當明顯，而目前最憂心的是家庭與學校兩方無法處理的誤解與心結，許多社會問題的因果追溯大都為教育與家庭問題的延伸，而家長、教師扮演角色的不同，個有個的苦衷與為難之處，加上媒體喜將衝突以二元論定調為非對即錯的方式，使雙方不斷在接收被放大、被偏頗解讀的暗示，尤以將個案推展至對整體觀感的武斷思維，使雙方更難設身處地來站在對方立場思考，更不願去了解那問題中灰色地帶的情緒糾葛。

現今錯亂的價值觀瀰漫在孩童每天所接觸的事物之中，左右著他們的作為與思想。這憂慮也主導著筆者在往後創作的思維方向，在當下的人生階段，先跳脫自身對心靈自由的追求，趁滿腔熱血之際對真實的生活世界作一主觀的質詢與反擊；冀希在透過作品與整個社會對話之間，能有更多人正視學校與家庭之間的問題，也期待影響更多人開始對媒體與商業為利益不惜違叛良心的作為一同做質疑、批判的反思。

（二）拓展滴流技法的可能性

滴流法在平面上存在著表現的極限，形態的呈現與文中分析之操作方式皆相去不遠，因此筆者嘗試著如何將滴流技法結合在另一種媒介上，使其意涵蘊育出多元性的轉變；讓作品最終的樣貌可能是一件具有觀賞功能的物件與影片，也可能是美術教學中的一段體驗課程，亦或轉變成一種概念式的理念傳達，純粹作為觀賞者與作者之間的導體。

在本研究之兩系列創作外，筆者已將滴流技法在不同的題材上做實驗性的嘗試；如作品「穿透」中（圖 5-2-1）將油漆滴流於投影片上，運用圖層（Layer）⁶³的概念將波洛克堆疊的滴流畫面給層層剝開來，在分開的透明面中穿梭便會隨著視角改變而產生組合不同的圖形；而另一件表達「速食消費」概念的作品「我與他和她和它的鞋

⁶³ 圖層的概念常運用在影像軟體的處理上，如 Adobe Photoshop、Corel Painter 中皆有圖層編輯的功能，概念類似於傳統卡通中使用的賽璐路片重疊製圖的方法。

子」(圖 5-2-4) 則是以金色油漆來做滴流技法的點題運用，呈現出現代人對金錢的揮霍與物質生活的迷戀。

執著於滴流技法並非畫地自限，如果將創作的思維化約成橫軸與縱軸，筆者侷限滴流法的用意是企圖將技法於縱軸的深度中去展現到極致，並在探索的同時與橫軸中各類的表現形式來做廣泛的融合、實驗與重組，以實現筆者對於理念做適切表達模式的尋求。



圖 5-2-1 作品「穿透」2009



圖 5-2-2 「穿透」正面堆疊效果



圖 5-2-3 「穿透」斜向變化效果



圖 5-2-4 「我與她與他與它的鞋子」2010



圖 5-2-5 「我與她與他與它的鞋子」局部

參考書目

一、專書：

- 王秀雄。1991。《美術心理學》。台北市：北市美術館。
- 朱光潛。1994。《談美》。台北：書泉出版社。
- 何秀煌著。1981。《哲學智慧的尋求》。東大圖書公司，台北。
- 林書堯。1991。《色彩認識論》。台北市：三民書局。
- 約翰尼斯著。1999。《伊田色彩論（江金石編譯）》。台南市：大坤書局。
- 柯永河著。1978。《臨床心理學—心理診斷》。台北市：大洋出版社。
- 柯南道爾著。1988。《福爾摩斯探案全集（夏新譯）》。台南：大夏出版社。
- 高宣揚。2004。《傅科的生存美學：西方思想的起點與終結》。台北市：五南圖書。
- 高宣揚。2004。《傅科的生存美學》。台北：五南圖書。
- 亞里斯多德。1982。《詩學（姚一葦譯）》。台北：台灣中華。
- 康丁斯基著。1985。《點線面（吳瑪俐譯）》。台北市：藝術家出版社。
- 馬場雄二著。1980。《美術設計的點·線·面（王秀雄譯）》。臺北市：大陸書店。
- 張志三。1999。《漫談碎形》。台北市：牛頓出版社。
- 陳英偉。2006。《實用色彩學》。臺北市：華立圖書。郭有遙著。2001。《文藝創造心理學》。台北市：正中。
- 蔣勳。2006。《美的覺醒》。台北市：遠流。
- 劉豐榮。1997。《幼兒藝術表現模式之理論建構與其教育意涵之研究》。台北市：文景。
- 劉其偉。1994。《現代繪畫基本理論》。台北市：雄獅圖書。
- 劉思量。1998。《藝術心理學—藝術與創造》。台北市：藝術家出版社。
- 劉昌元。1986。《西方美學導論》。台北：聯經出版。羅伯特·艾得金（Robert Atkins）著。1996。《藝術開講（ART SPEAK）（黃麗絹譯）》。台北市：藝術家出版。
- 羅瑞（Bates lowry）著。1981。《視覺經驗（杜若洲譯）》。台北：雄獅圖書

二、期刊：

劉豐榮。2004。「視覺藝術創作研究方法之理論基本探悉：以質化研究觀點為基礎」。

藝術教育研究期刊第八期（12月）：83。

李家祺。1998。「美國抽象派畫家的先驅帕洛克[Jackson Pollock]一下」。藝術家第46

卷（3月）：421。

泰勒（Richard P.Taylor）撰。2003。「揪出滴彩畫的碎形之美」（陳義裕譯）。科學人

雜誌 12（2月）：44-48。

謝御婷撰。2007。「論傑克森·帕洛克均質（All-Over Technique）的純粹性」。 國立

台灣藝術大學造形藝術學刊2007（12月）。

三、碩士論文：

簡錦清。2005。「眼觀、心象、容情的再現」（碩士論文，新竹教育大學）。

