

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

捕捉幸福的瞬間—顏淑玫油畫創作論述
Catching the Moment of Happiness: A Discourse on the Oil
Painting Works of Yen, Shu-Mei



研 究 生：顏淑玫

指 導 教 授：羅雪容

中 華 民 國 一 〇 四 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

捕捉幸福的瞬間—顏淑玫油畫創作論述
Catching the Moment of Happiness: A Discourse on the Oil Painting
Works of Yen, Shu-Mei

研究生：顏淑玫

經考試合格特此證明

口試委員：

羅雪容
陳士誠
廖瑞奇

指導教授：

羅雪容

系主任(所長)：

謝碧娥

口試日期：中華民國一〇四年五月四日

誌謝

這一本論文的完成，有著非常多的感觸與感動，終於完成自己多年來的理想及夢想。首先要非常感謝論文口試委員陳士誠老師、廖瑞章老師以及我的指導教授羅雪容老師，在我論文寫作過程及油畫創作過程中，所給予的諄諄教誨及支持與鼓勵。沒有您們的教導、提醒與包容，這一本論文將不會順利產生。

在這二年學習的過程中，需要感謝的人很多，感謝謝碧娥主任引領我進入了藝術的殿堂，學會用新的角度重新去理解藝術的意義及真諦，瞭解藝術對人們的影響。感謝余季音老師給予我論文寫作的訓練，讓我可以把雜亂無章的想法，透老師給的訓練得以統整。謝謝王建堯老師給予我新思維、新的觸角，在課堂上總是激盪挑戰我的想法，讓學習及創作的過程中充滿著新鮮感。另外也要謝謝其他系上老師及同學的鼓勵與指教，給予我很大的幫助及溫暖。

在學習過程中，也要謝謝其他的藝術同好及畫室學員的互勉，總是給予我很多的關心與支持。謝謝羅喆仁老師、我的家人，謝謝你們長時間的支持與包容，因為你們這一路的陪伴，我才能順利的完成這堅難的任務。

謝謝所有陪我走過這一切的師長親友，祝福您們！

顏淑玫 謹誌

2015 年 6 月

摘 要

筆者的創作主題主要在於透過回憶描繪捕捉幸福的感覺，例如：求學歷程與同學們所共享的純真時光，以及轉換為人妻、人母，子女逐漸成爲生活中的要角，小孩天真無邪的笑容、哭泣、撒嬌等不同表情，均成爲值得珍藏的幸福瞬間。在研究方法上，筆者將以行動研究法、品質思考法，並透過其他經典畫作及相關文獻的觀摩與闡述探討，希望從創作中表現出幸福的內涵，使研究與創作達到互補的效果。本論文及創作成果如下三點：

- (1) 依據所制定創作主題「捕捉幸福的瞬間」，藉由對人生的經驗與週遭事物的觀察，以藝術創作來捕捉感動。
- (2) 完成相關藝術流派之研讀，以及透過藝術美學理論的省思，建立筆者創作理念，並確立油畫系列創作的理論架構基礎。
- (3) 達到以油畫記錄創作過程及確立創作風格，透過藝術創作肯定自我，在過程中完成油畫創作。

關鍵詞：幸福感、回憶、瞬間、情感美學、油畫

Abstract

The paintings created by the author mainly capture the feeling of happiness within personal memory. For example, even young girls have grown up and married as ladies; the innocence and sweet flavor of girls in the period of school days still exist in memory of the author and her classmates as critical connections among each other. Then, new lives given birth by these women become the key players of their daily lives. Any expression, action of children, such as innocent smile, cry or whine, for the author always come with the feeling of happiness. The author wants these happy moments have been captured in paintings. Through action research and qualitative thinking with elaborate paintings and related literature review, the connotation of happiness is expected to show in the paintings to achieve the complementary effects within creation and research. The summary of this thesis and art creation is as following:

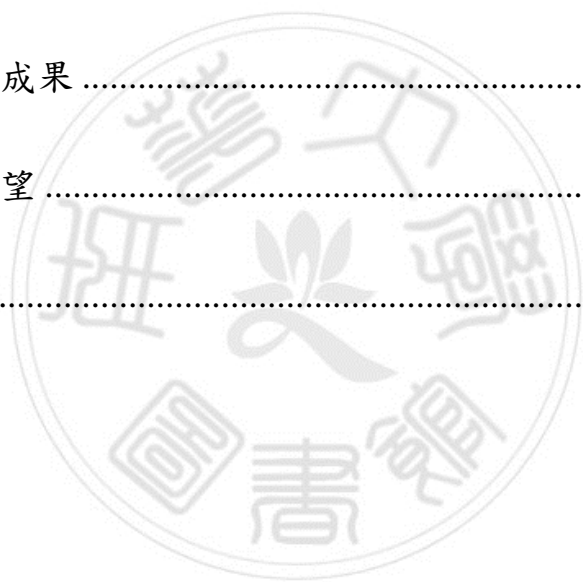
1. According the topic of thesis: capturing the moment of happiness, I review personal experience and observe at environments to capture the touching moment by painting.
2. Through the study of related art schools with reflection on aesthetic theories, the creative ideas for those painting are emerged.
3. The process of painting helps the author to find personal art style. The self-affirmation is also enhanced by the works of art. Those paintings are completed in the cycle of creation and reflection.

Keywords: Happiness, memory, moments, emotional aesthetics.

目次

摘要.....	ii
Abstract.....	iii
目次.....	iv
表次.....	vi
圖次.....	vii
第一章 緒論.....	1
第一節 創作研究動機與目的.....	2
第二節 創作研究方法與範圍.....	5
第三節 研究架構與流程.....	7
第四節 名詞解釋.....	9
第二章 學理基礎.....	12
第一節 情感美學.....	12
第二節 藝術流派的影響.....	15
第三節 典範藝術家的啟發.....	21
第三章 創作實踐.....	29
第一節 繪畫創作理念.....	29
第二節 繪畫形式表現.....	32

第三節	油畫媒材與技法應用.....	36
第四章	作品分析.....	46
第一節	「友誼」系列作品分析.....	48
第二節	「童趣快影」系列作品分析.....	52
第三節	「雋久猶新」系列作品分析.....	60
第五章	結論.....	68
第一節	總結與成果.....	68
第二節	未來展望.....	70
參考文獻	71



表次

表 3-1 不同油畫技法比較分析表	39
表 4-1 「捕捉幸福的瞬間」系列作品表	46
表 4-2 「捕捉幸福的瞬間」系列圖錄表	47



圖次

圖 1-1 研究架構圖.....	7
圖 2-1 莫內，〈日出印象〉.....	16
圖 2-2 卡莎特，〈藍色扶手椅〉.....	22
圖 2-3 卡莎特，〈嬰兒的首次愛撫〉.....	23
圖 2-4 卡莎特，〈海邊的兩小孩〉.....	23
圖 2-5 莫莉索，〈搖籃〉.....	24
圖 2-6 莫莉索，〈湖邊〉.....	24
圖 2-7 莫莉索，〈尤金·馬奈和他的女兒在布吉瓦爾〉.....	25
圖 2-8 魯東，〈藍綠瓶之花〉.....	27
圖 2-9 魯東，〈群花中的歐斐亞〉.....	27
圖 2-10 魯東，〈薇奧萊特·海曼肖像畫〉.....	28
圖 3-1 杜勒，〈自畫像〉.....	40
圖 3-2 顏淑玫臨摹，〈雅各布肖像〉定稿.....	41
圖 3-3 顏淑玫臨摹，〈雅各布肖像〉染色.....	41
圖 3-4 顏淑玫臨摹，〈雅各布肖像〉完成.....	42
圖 3-5 顏淑玫，〈赤子〉定稿.....	42
圖 3-6 顏淑玫，〈赤子〉上色.....	43
圖 3-7 顏淑玫，〈赤子〉完成圖局部.....	43

圖 3-8 顏淑玫，〈歡樂夢幻球〉 打底	44
圖 3-9 顏淑玫，〈歡樂夢幻球〉 定稿	44
圖 3-10 顏淑玫，〈歡樂夢幻球〉 上色	45
圖 3-11 顏淑玫，〈歡樂夢幻球〉 完成圖	45
圖 4-1-1 顏淑玫，〈時光之流〉	49
圖 4-1-2 顏淑玫，〈同心〉	51
圖 4-2-1 顏淑玫，〈坐穩了〉	53
圖 4-2-2 顏淑玫，〈抓不住的水柱〉	55
圖 4-2-3 顏淑玫，〈歡樂夢幻球〉	57
圖 4-2-4 顏淑玫，〈夏日的海灘〉	59
圖 4-3-1 顏淑玫，〈楓情〉	61
圖 4-3-2 顏淑玫，〈成長三部曲〉	63
圖 4-3-3 顏淑玫，〈連心〉	65
圖 4-3-4 顏淑玫，〈幸福〉	67

第一章 緒論

每個人都渴望幸福，也努力不懈地期望實現夢想中的幸福。幸福是什麼？又要如何來界定幸福呢？大多數學者都認為幸福感應來自個人的主觀經驗，如部分學者即以認知和記憶的觀點來解釋部分的人特別容易感到幸福的原因。「該論點學者認為幸福感較高的人，可能擁有一個以幸福為核心的記憶網絡，當生活中有某一事件發生時，比較容易以正向幸福的網絡去因應發生的事件，因此也比較容易快樂。」¹

對藝術家而言，又是如何捕捉幸福感的記憶網絡，將其以視覺影像表達出來？另一方面，對觀看者而言，什麼樣的影像將勾起幸福感或甚至存在腦海中揮之不去呢？每個人都珍惜幸福的感受與回憶，但每個人對什麼是幸福，又或許都有不同的解讀。這對創作的藝術家來說，應是項具挑戰性但總能吸引人們目光的創作主題。

以人物畫聞名的雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919）即認為：『「繪畫應帶給看畫者舒服開心的感覺」。即使在他老年時拖著飽受摧殘的病體，雷諾瓦仍然抱持樂觀，他說：「痛苦終將過去，美卻能永遠存在。」他希望賞畫者能從他的畫作中看見屬於幸福的色彩，領受生命之美的感動。因此雷諾瓦被稱為「幸福畫家」。』²

畫家們的作品就像一個嚮導，超越了語言與理性，通過形相、圖像和隱喻來讓觀賞者理解幸福的奧秘。印象派畫家多強調作品要抒發藝術家的自我感受和主觀感情，許多的印象派畫家也都喜歡、擅長將幸福停駐在畫作上，如：雷諾瓦即透過筆下浮現女性人物的明亮特質，展現她們閃耀動人的生命力，也傳達了他所定義的幸福瞬間。同樣是印象派畫家，莫莉索（Berthe Morisot, 1841-1895）則發揮了女性的自覺與意識，畫下各項與女性相關的主題-家庭、朋友、室內活動、假期...等各種中產階級的美好生活。雖然身處於十九世紀前後都有戰亂的法國，卻透過魔法般的視角，一一轉換為如同祈願般的

¹曾文志，〈大學生對美好生活的常識概念與主觀幸福感之研究〉，《教育心理學報》4期(2007)：頁418。

²何政廣，《幸福大師雷諾瓦與二十世紀繪畫》，臺北市：聯合報股份有限公司，2013，頁5。

幸福主題。另外一位美國印象畫派女畫家卡莎特（Mary Cassatt, 1844-1926），亦是專注於觀察週遭的邊角小景，捕捉生活中人們瞬間留下的動作和印象，尤其醉心於母子親情的互動，由她的畫中散佈出一股溫暖的氣息。筆者期望能從這些藝術作品中得到啟發，找尋描繪幸福瞬間的訣竅與技法。

第一節 創作研究動機與目的

記憶中有著無限的美好回憶，人的情感從小到大經歷的是一條不斷變化的過程，每一個時期都會有不同的理想和情感追求，人們心靈最深處的幸福回憶使人們活在希望中與持續的成長。

一、研究動機

回想過往，許多甜蜜記憶浮上心頭：筆者從小生長於大家庭，總是備受長輩們的疼愛；在青澀的青年時期，朋友間的相互支持與關心，是青春不可抹滅的記憶；與先生共組家庭孕育孩子，這期間更是留下生命中幸福的印記。從教養孩子過程中，得到相當多的生活經驗與學習，孩子更了啟發了我的生命。每每憶起孩子的成長歷程總感到特別幸福，無法輕易忘懷。

對每個人而言，心靈中那份幸福的悸動，就像美麗而跳躍的音符，亦更像清晨時從樹梢輕輕灑下的光線，那樣的閃閃動人引人注目。因此，筆者期望結合個人的生活經驗、成長環境、創作理念、思想與感情等，以色彩、色塊、線條，輕輕雕琢勾勒並一再複刻出記憶中那不可磨滅的意象，並以虛擬、真實，交互穿插，建構發展出筆者個人的藝術風格。

筆者深覺在創作過程中，即是以創作藝術來做心靈療癒，並進而誘發出心底最深處的情感。筆者期盼能就對「捕捉幸福的瞬間」做完整的深入研究與探討。試著學習如何

將自己內心深處的感動，透過繪畫做一完整性的呈現，審視每幅畫的內涵，並學習繪畫的基本力。進而，發展繪畫創作的獨特性，表現個人的繪畫風格，使其成為個人的特色，並與觀賞者進行一場藝術的對話。

二、 研究目的

筆者的習畫過程中，從基礎的油畫技法的練習、素描，學習基礎的寫實畫法和具象的描繪能力，訓練眼睛對事物的觀察力與描繪能力；並期望藉由繪畫來抒發自我情緒，穩定自我的心性，進而改善人際關係。此外，也希望透過研究本議題，尋找參考書籍，大量蒐集素材及資料，藉由相關學理的幫助及藝術流派之影響，讓創作呈現筆者完整思考架構，也藉此在繪畫創作有所提升和進步。在畫作的構圖及創作上，畫面整體可以有完整度和氣氛的營造，同時以構圖突顯主題，使畫面更有趣味性和耐看度。在創作歷程的文字表達上，則針對文章的結構、組織及文筆多加練習，期待能提升文章的研究品質，並提升自己的創作與寫作能力。

筆者希望可以將幸福的感覺加以捕捉，從創作中表現出繪畫內涵，將研究與創作達到學習並進的效果。筆者創作的主题範圍包含：從原生家庭，少女求學時期到出了社會就業工作，與配偶的相識、相戀、結婚共組家庭，到孩子的出生—在教養孩子的過程中，生活上的體驗與互動及其週遭環境、家人、朋友之間情感的交流等。筆者預期呈現橫跨不同時期的不同人物面貌，採用較為溫暖生動的色彩來描繪畫面中所捕捉的幸福瞬間；期望將每段回憶均以繪畫語言平鋪直述在畫布上，描繪每位主人翁們所具有的個人獨特風格，及與筆者之間不易撲陳的細緻情感。

在論文中則將探討畫家們的特有技法與個人畫風，琢磨反芻筆者對典範畫家及經典畫作的體會與感受，筆者希望透過研究與觀摩，將所學所思融入筆者的油畫創作裡。筆者也擬定計劃、寫作論文和蒐集參考文獻，使自己的論文進行能夠通順。在繪畫方面：筆者將以「幸福感」做為創作題材，同時透過不斷的繪畫創作，進而增進自己的繪畫基

本技法的成熟，使筆者的作品能夠呈現個人獨特的風格。最後期望筆者的創作能呈現生命的各種多元面貌，在美學上更以感性、理性，合乎邏輯的思考來延伸個人在藝術創作的精進。

本研究所期望達到的研究目的如下：

- (一) 擬定創作主題為「捕捉幸福的瞬間」，藉由對人生的經驗與對週遭事物的觀察，以藉由藝術創作來捕捉感動。
- (二) 藉由相關藝術流派之研讀，以及透過藝術美學理論的剖析與省思，建立筆者創作理念，並確立油畫系列創作的理論架構。
- (三) 經由油畫記錄創作過程及確立創作風格，透過藝術創作肯定自我，在過程中完成油畫創作。



第二節 創作研究方法與範圍

在創作研究的過程中利用照片及創作過程的文字記錄來整理整個創作的歷程，及其處理所面臨的問題，除了在創作過程中探索及修正外，採品質思考法，針對相關畫派文獻畫作及美學理論，找尋出相關的創作理念與繪畫技法。

一、行動研究法

所謂的「行動研究」是指「由實務工作者將實際的工作情境和研究相結合，以改善實際運作為目的，採取批判、自省、質疑的研究精神，改進實務工作，並獲得專業的成長和提升。」³故行動研究之目的是在於可以解決目前所面臨的問題，以有效的提升研究結果的品質。筆者論文中將依據行動研究實施之步驟進行研究規劃。

- (一)發現問題：自實際工作中發現問題。
- (二)界定並分析問題：就所發現的問題加以確認、評價，並有系統的予以描述。
- (三)草擬計畫：由教師、研究者、諮詢者進行討論、協商，擬定研究計畫。
- (四)閱覽文獻：以了解他人是否也曾遭遇類似的問題，或已達成有關的目標。
- (五)修正問題：經文獻檢閱後，對於初步陳述的問題予以修正或界定。
- (六)修正計畫：問題修正之後，便對先前草擬的計畫重新檢視、修正，使之確實可行。
- (七)實施計畫：依研究設計有系統的蒐集所需的資料，並予以歸類、分析。
- (八)提出結論報告：包括對資料的解釋，從中獲得結論並撰寫報告，以及對整個計畫做全面性的評鑑。⁴

筆者將以照片及記憶、畫作、創作過程的文字記錄、來整理自己人生的故事及創作規劃研究策略，且創作行動研究之研究行動有別於教育行動研究，主要差別在於分享筆

³潘慧玲，《教育研究的取經概念與應用》，臺北市：高等教育文化事業有限公司，2004，頁 330。

⁴高義展，《教育研究法》，臺北縣：群英，2004，頁 10。

者在實際創作中的所獲得的經驗與創作過程的體悟，並進一步針對在創作過程中所衍生的問題，所採取解決方法與途徑，進而進行行動反思以期完成研究，得到結果。

二、品質思考法

筆者對於藝術創作歷程中品質思考研究方面，採用了藝術創作品質思考法。根據艾克(David W. Ecker)所述：將藝術創作視為品質思考與智慧，亦根據諸位名畫家(Moore, Picasso, Kuniyoshi)對藝術創作過程的敘述，而歸納藝術中品質思考特徵如下：

- (一) 藝術創作乃藉品質之關係進行思考。
- (二) 此思考乃為達成進一步品質之建構。
- (三) 藝術問題之解決乃在藝術媒介中進行，而非全然存乎心中之活動。
- (四) 品質的問題乃對品質要素或預期效果有所意識。
- (五) 對品質問題之解決手段乃藉構成要素之品質。
- (六) 語言可能有助於界定品質之問題，然一件作品可在完成作品後再給予名稱，以語言描述品質問題之能力並非必要條件。
- (七) 批判性判斷對創作行為而言未必事先存在，亦非最後才產生，而是常發生在行為當中。
- (八) 形式邏輯法則似乎無法直接應用於藝術家之品質思考中。
- (九) 藝術史上對藝術問題之品質解決方式，能作為進行藝術評價時之質性標準。⁵

藝術創作特別重視質性的原因，是因為藝術創作是內在而複雜的過程，無法使用數字邏輯法則又是量化的方式來進行研究，因為邏輯法則是有規則的，就像哲學一樣是理性的，但藝術創作是感性的，故需要以此方法進行質性評估。筆者對創作作品反覆的檢視評估，重覆的釐清筆者的畫作是否與筆者所設定的主題相符合，需要以此方法進行質性評估。

⁵劉豐榮，〈視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎〉，《藝術教育研究期刊》8期(2004)，頁77。

第三節 研究架構與流程

一、研究架構

筆者創作研究的內容主要是以親子、親情、友情為主要的題材。在創作內容上多以與家人之間的親蜜的互動，孩子天真可愛的舉動，朋友間純真的友誼為繪畫表現的形態。

筆者在創作時不斷的學習繪畫的技巧，也努力研讀各類的藝術史書及藝術流派的資料與書籍，並在創作與論的過程中持續的思考、反思、期望能創作出令人有所感的畫作。

本論文「捕捉幸福的瞬間」油畫創作研究之架構如下：

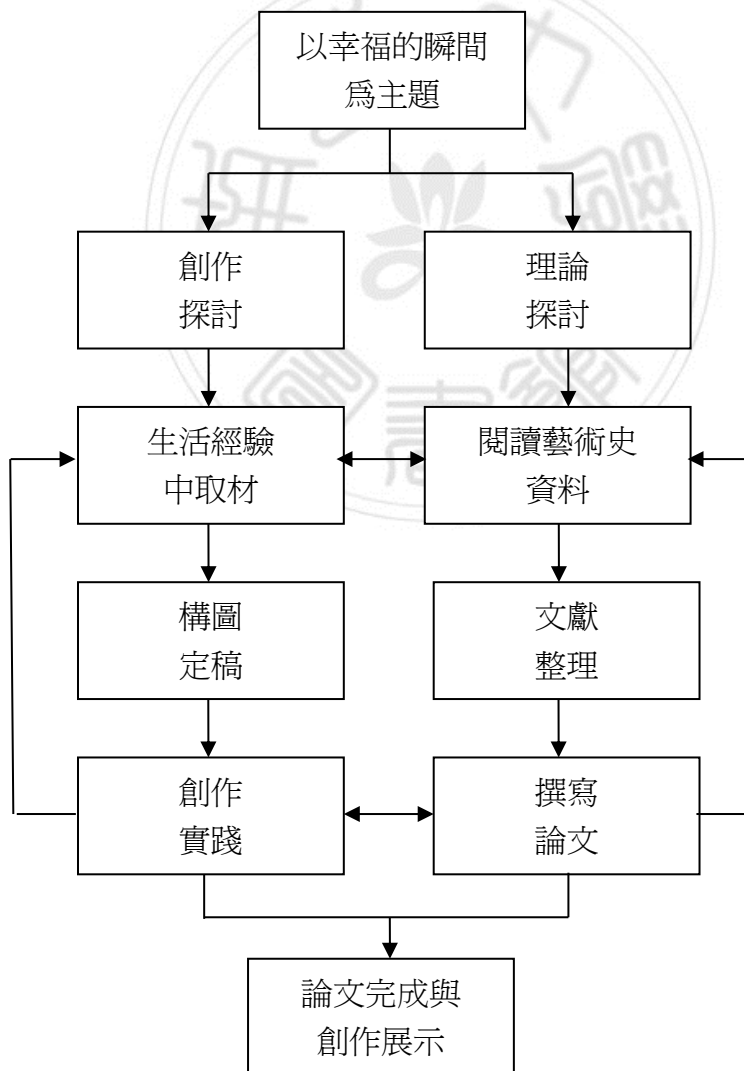


圖 1-1 研究架構圖

二、研究流程

(一) 題材的選擇

筆者從習畫的過程中，得到了創作的動機與想法，更希望透過創作可以實現心靈與記憶中的感受。在成長的過程中總有是許多青澀、靦腆、奔放無論是喜是悲總有貼己的朋友與家人一起分享，再者筆者結婚小孩出生是人生的一大轉折，生命也有了重大的變化，有了即甜蜜及沈重的負擔，照養孩子，與孩子互動每天都是挑戰，這樣的記憶這樣的甜蜜希望創作能讓筆者完整的記錄下來，故筆者選擇以自己為出發，以身旁的人物做為創作的題材，描繪筆者心中所感受。

(二) 形式探討與文獻資料整理

筆者期望創作畫作可以呈現出，與家人及朋友，彼此之間情感自然流露的一面，從日常的生活經驗的累積，彼此間相互依靠、信賴，照顧，筆者期望以自然而不矯情的方式，以印象派(Impressionism)及象徵主義 (Symbolisme) 的畫風來呈現。

(三) 擬定構圖內容

筆者有許多珍貴的回憶，這些充滿幸福的記憶除了存在筆者的內心深處，同樣也有圖片、照片、影像的記錄，筆者從資料當中整理選出適合的構圖，並分析所要表達的主題。重視人物動作、表情、色彩的整體表現是否與主題契合，並同時與指導教授討論，不斷的檢視修改，以達到筆者的創作理念。

(四) 媒材的選擇

筆者選擇以油畫材料來當作創作的主要媒材，並使用油畫畫布，目前在市面上藝術創作的媒材不勝枚舉，但筆者期望以油畫材料來表現筆者創作主題中的那份幸福感，表現出亮麗的色彩及絢麗豐富畫面。再則油畫材料可以重堆疊形成一種柔和協調的細緻感覺。

(五) 進行創作與反思

在確定好構圖後即開始進行油畫創作，且創作的過程中需不斷的檢視作品，反覆的思考油畫作品之品質。

(六) 撰寫創作研究論述

在進行油畫創作之前筆者即收集整理藝術史料、藝術理論、相關文獻、藝術作品、油畫技法，並加以分析歸納適合筆者創作論述的資料，並開始進行論文的撰寫。

(七) 完成創作論述與展覽

在經過不斷的反思與創作檢視，並定期指導教授討論，依照教授給予的意見修改，完成筆者此次創作論述「捕捉幸福的瞬間—顏淑玫油畫創作論述」的論文發表及創作作品展覽。

第四節 名詞解釋

一、幸福

到底幸福是什麼呢？無疑這是人類所關心的一切問題中最重要的一個課題。人們不斷在尋找這個答案，我們應當做什麼？為什麼做？我們希望得到什麼？這一切從根本上都受我們所擁有的幸福觀的影響。幸福理念和人性理論及人生價值觀密不可分。怎樣理解人的需要和幸福？答案還根植於怎樣看待人的尊嚴和價值。

在幸福相關研究使用的相似概念名詞有：快樂(happiness)、幸福(well-being)、生活滿意(life satisfaction)等。其中，生活滿意為以認知角度對生活整體層面進行評量；而快樂則擴展至生活滿意、情緒和心理健康等多層面的評估。在許多研究的定義中，幸福與快樂是相近的；如要刻意區分的話，幸福比快樂更重視心理的長期穩定狀態，快樂則偏重一時的情緒反應。換言之，狹義的快樂是較短暫的正向情緒反應；幸福和我們的人性觀、人生價值觀相聯，和我們的心態和思維習慣有關。

二、幸福感

幸福感是指個人對於自我評價是否幸福的一種主觀的知覺，學者認為幸福感是評價者個人對其生活質量的整體評估結果。「幸福感是衡量個人生活質量的重要綜合性心理指標，並可分為情感(affective)及認知(cognitive)兩向度來探討。情感方面可分為正向及負向情感，認知方面則以生活滿意為其評量之依據。」⁶

不同的人對於同一件事情會有不同的感受，原因是來自於個人有不同的經驗，不同的認知；因此，部分學者以認知和記憶的觀點來解釋人感到幸福的原因，認為人們透過認知系統的運作，解釋生活事件並獲得意義。由此可見，生命的回憶與人們對其回憶的詮釋，影響了人們感受何謂幸福。

三、回憶

『「回憶就是再次活化先前的知覺經驗」，Robert Sokolowski 認為回憶並不是將記憶中的圖像投射至心牆之上，而是一種知覺、經驗的再體驗，當我們在回憶過去的時候，彼時的知覺被我們招喚，而重現出當時的模樣。回憶把人們帶回到過去的故事裡，在故事中重新體驗當時的自我。』⁷

許多藝術家均利用其生命的重要回憶進行創作；反之，生活中的點點滴滴也在不知不覺中塑造了藝術家對這個世界的觀感，溶入於藝術家的作品當中。換言之，創作是創作者對於生命的敘事方式，將過去的經驗與行動，重新呈現出來。透過創作除了再次經驗當下的情緒外，也坦然地將真實的情感表露出來。因此，藝術創作使筆者的人生獲得成長的機會，甚至重新肯定自我。

四、瞬間

「瞬間永恆性」是指造型藝術具有選取特定瞬間以表現永恆意義的特性。作為一種靜態藝術，造型藝術難以再現事物的運動發展過程，但卻可以選擇、提煉、捕捉事物發

⁶ 曾文志〈大學生對美好生活的常識概念與主觀幸福感之研究〉，《教育心理學報》：頁418。

⁷ Robert Sokolowski 著，李維倫譯。《現象學十四講》，台北：心靈工坊，2008，頁94。

展過程中最具表現力和富於意涵的瞬間，用特定的藝術符號將其固定下來。因此，造型藝術的形象雖以靜態方式呈現，卻可以「寓動於靜」，以「瞬間」表現「永恆」。

在事物演變及生命成長過程中選擇、提煉、捕捉到最具典型意義的瞬間，是繪畫、雕塑、攝影作品能夠取得成功的一個重要標誌。如：美學家萊辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729 - 1781) 即指出：「繪畫在它的同時並列的構圖裡，只能運用動作中的某一頃刻，所以就要選擇最富於孕育性的那一頃刻，使得前前後後都可以從這一頃刻中得到最清楚的理解。」⁸意即：創作者應當善於選擇、提煉那孕育包含著生活前因後果的靜止瞬間，通過這一瞬間去表現人物的性格和生命活動的持續性。



⁸朱光潛，《西方美學家論美與美感》，台北：漢京文化，1984，頁 189。

第二章 學理基礎

雖然每一個人對於審美及美的看法標準差異很大，但是對大多數的人而言，美卻是無處不在。一幅畫或是一張照片都可能令人回想起記憶中美好的人事物。這樣的經驗及記憶可以幫助筆者去欣賞眼前的景物，並且將以繽紛色彩的記憶及生活中的美妙景象加以結合，進而發展創作出筆者的幸福場域。爲了培養美感的素養與觀摩名作的技法與構圖，筆者需要收集整理大量的史料，及閱讀相關的藝術書籍、探討美學概念。所以在學理基礎的部份筆者將針對：情感美學、藝術流派的影響與典範藝術家的啓發、分別以這三方面加以說明探討：

第一節 情感美學

在現代生活的快速腳步中，在生活水準提高的同時，人們面臨著價值空泛、信仰流失的精神困境。人與人之間關係冷漠，個人的力量在社會巨大變化前顯得渺小，人們在無法避免的生活苦難前容易感到無所適從。生命力在工作忙碌中日漸衰弱，此時，藝術的拯救迫在眉睫。本節由尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）的生命美學出發，進而彙整朱光潛及克羅齊（Benedetto Croce, 1866-1952）對於情感與藝術的論述，以及符號美學家蘇珊·蘭格（Susanne k Langer, 1895-1982）強調情感對於找尋藝術形式的重要價值；藉此，筆者期望對情感美學的學理基礎有進一步的體悟。

尼采的生命美學把藝術生活與人生的關係提到了首位。尼采生命美學的要義：「藝術的產生是因為生存的需要，堅持為人生而藝術。」⁹通過藝術，我們可以把人對自己生命本質的探尋和強烈的感受大幅度地表達出來，從而實現人生的自我價值。藝術是人的生命力量和生存意義的實現。因此，藝術家應該擺脫現實的困境，用心去體察人生，由生活中淬鍊出藝術創作。藝術來自生存的需要，藝術進入生命，在創作過程中，融入

⁹陳懷恩，《尼采的藝術形上學》嘉義縣：南華大學管理學院，1998，頁 16。

自己對生活的感悟，從中尋求自我的生命價值。藝術拯救人生，生命因為藝術而充實和完美。

美術作品對於生命的特有表達方式，更是激發了人們對於人生涵義無限的想像。如朱光潛在其《無言之美》一文中中所提出：『「無言之美」是藝術的理想境界，美術作品之所以美，不是只美在已表現的一部分，尤其是美在未表現而含蓄無窮的一大部分。』¹⁰「無言之美」的價值，還在於它為欣賞者的想像力提供了極大的空間，使欣賞者能夠自由運用自己的想像力創造一個理想的世界。

在藝術創作的過程中，情感與直覺扮演中重要的角色。克羅齊（Benedetto Croce, 1866-1952）《美學原理》提出「直覺即表現，美是成功的表現。」¹¹克羅齊強調情感在藝術中的意義與對感知的影響。他說：「是情感給了直覺以連貫性和完整性：直覺之所以真是連貫的和完整的，就因為它表達了情感，而且直覺只能來自情感，基於情感。」¹²因此，《美學原理》關於「藝術即直覺」的定義：「不僅突出了藝術中的情感因素，而且把情感提高到直覺（藝術）原動力的地位。」¹³

然而，克羅齊的直覺論點在肯定藝術（審美意象）的獨立性、完整性的同時，卻也割裂了藝術與人生整體的內在聯繫。因此，在《悲劇心理學》中，朱光潛就批判了克羅齊直覺觀點的形式主義弊病：「從主觀方面說來，它把審美感覺歸結為先於邏輯概念思維、甚至先於意義的理解的一種純粹的基本直覺；從客觀方面說來，它把審美對像縮小到沒有任何理性內容的純感覺的外表。」¹⁴相反，朱光潛認為，生活是一個有機整體，各部分之間緊密聯繫，不可分割。他指出：「審美經驗（藝術）與生活有雙重聯繫：第一，藝術是從生活中獲取材料的，是生活的理想化表現，沒有生活就沒有藝術；第二，審美經驗總是要以理解為前提，所有藝術品都是有意義的，而理解藝術的媒介就是個人的生活經驗。」¹⁵

¹⁰ 朱光潛，《給青年的十二封信》台北：遠流，1992，頁193。

¹¹ 朱光潛，《西方美學家論美與美感》，台北：漢京文化，1984，頁381-382。

¹² 顧俊，《西方美學名著引論》，台北：木鐸出版，1988，頁227。

¹³ 朱光潛，《西方美學家論美與美感》，頁381-382。

¹⁴ 朱光潛，《悲劇心理學》，北京：人民文學出版社，1983，頁16。

¹⁵ 朱光潛，《悲劇心理學》，頁21。

符號美學家思斯特·卡西爾 (Ernst Cassirer, 1874-1945) 也提出相似的論點指出：「美是人類經驗的組成部份。」¹⁶但他也強調藝術家的眼光，不是只用來被動記錄事物，而是要有構造性的；藝術雖然是表現的，但沒有所謂的型構 (formative)，它就不可能表現，色彩、線條、韻律、節奏……等等都是創作本身型構的要素。藝術家在面對自然創作時，他不是對現實的模仿而已，而是對自然形式的發現。在創作的過程中，要從對自然體驗的本身經驗去找尋，之後再將這些經驗「純粹形式化」。「藝術的形式不但是豐富多樣的，更是藝術家的獨特發現和創造，它不是單純的再現或表現，它們都是象徵的 (symbolic)，把「現象的最強烈瞬間」給予定型。」¹⁷

除了朱光潛對於克羅齊直覺論的評論，美國著名符號美學家蘇珊·蘭格 (Susanne K Langer, 1895-1982) 則特別指出克羅齊的直覺說是一種主體的表現，但直覺的釋放情感，自我表現就是藝術嗎？她認為不是的，藝術應該是「能將人類情感的本質清晰地呈現出來的形式，應該是情感的客觀化，是凝結在表現客體上的普遍性，利用符號表現人的普遍的情感，把混雜且流動不止的感覺變成可見的形式，與生命相融合，藉由形式符號客觀的表現。」¹⁸她相信藝術品之間有共同的本質，藝術品是人類情感的符號，所以蘭格給藝術下的定義為「藝術是創造那能象徵人類情感的形式。」¹⁹

是故，筆者認為藝術與美感存在於人的心靈與感官中，藝術創作亦是心靈意象情感與視覺化的表現。「藝術可以說是一種有意的人為活動及其產品，這些活動及其產品無論是模仿自然界的事物，或創造形式，或是表達經驗，或提出假設或見解等等，都表現創作者的思想與情感，進而引發接觸這些活動及其產品的人，情感上的共鳴或省思，並提供增強其知覺的感受性、自我的價值，或是自我療癒的機會。」²⁰筆者透過藝術的表現來呈現個人內在的情感，以繪畫的方式來呈現內心對於身旁的人事物最真實的感受。

¹⁶ 闕美芬，蘇珊·朗格藝術幻象論之符號表現形式，碩士論文，華梵大學，2009，頁 20。

¹⁷ 闕美芬，蘇珊·朗格藝術幻象論之符號表現形式，碩士論文，華梵大學，2009，頁 30。

¹⁸ 劉昌元，《西方美學導論》台北市：聯經出版，1986，頁 198。

¹⁹ 劉昌元，《西方美學導論》台北市：聯經出版，1986，頁 187。

²⁰ 陳瓊花，《藝術概論》台北市：三民書局，1995，頁 2。

俄國文、學哲學家托爾斯泰(Leo Tolstoy, 1828-1910)說：「藝術是傳達感情的手段。」²¹，中國古代的思想也強調六藝，如此看來藝術是生活、文化的呈現，是重要的因素。而透過身體的感觀，與生活的經驗幫助筆者儲存了美的記憶，筆者期望藉著記憶，藉著藝術創作的實踐及多方的參考學術資料，並與師長討論研究，透過論述進而完成筆者的創作主題「幸福的瞬間」，將記憶中生命裡的重要情感：幸福感一一呈現在畫作中，並透過創作、觀察進而發現問題，透過學理的思考及脈絡來尋求表達其情感形式的創作方法。

第二節 藝術流派的影響

藝術創作是情感的表現是心靈的呈現，心靈與情感受常常到種種因素所影響，既是複雜亦難以用言語來表達，因此期望透過藝術創作來表現，得以將自我內心所在的感受與感動藉予藝術創作呈現。筆者深受印象派畫作所感動，尤其是以表現女性柔美，表現親情的藝術家不在少數，以下先針對印象派與象徵主義的特色與風格簡要評述，後續則列舉出創作表現上影響筆者最大的印象派女藝術家瑪麗·卡莎特和莫莉索以及象徵主義畫家魯東(Odilon Redon, 1840-1916)予以說明分析。

一、印象派

印象派之名，由來於 1874 年的法國沙龍展，當時一直是學院派畫家所獨佔的沙龍展，從來不認同非學院派的作品，當時一群主張外光派的畫家，以對抗的心理，借用攝影商那達爾的二樓，把自己的作品在沒有標示展覽會名稱的展覽場上展覽出來。這時莫內曾展出一幅畫，題名為「印象.日出」的作品，當時的美術評論者因該作品之名稱，而譏稱為「印象派」。然而莫內等人之後也認同採用這個名稱，自第三屆畫展以後便乾脆稱為「印象派畫展」。²²

「印象派 (Impressionism)」，是指於 1860 年代法國開展的一種藝術運動或一種畫

²¹ 陳瓊花，《藝術概論》台北市：三民書局，1995，頁 3。

²² 呂清夫，《西洋美術史》台北：大陸書局，2003，頁 2。

風。」²³『印象派的命名源自於莫內於 1874 年的畫作《印象·日出》，遭到學院派的攻擊，並被評論家路易斯·勒羅伊（Louis Leroy, 1812 - 1885）挖苦是「印象派」。』²⁴印象派畫作常見的特色是筆觸未經修飾而顯見，構圖寬廣無邊，尤其著重於光影的改變、對時間的印象，並以生活中的平凡事物做為描繪對象。著名的藝術家有克勞德·莫內（Claude Monet, 1840-1926）、愛德華·馬奈（Édouard Manet, 1832-1883）、愛德加·竇加（Edgar Degas, 1834-1917）、皮耶-奧古斯特·雷諾瓦等等。

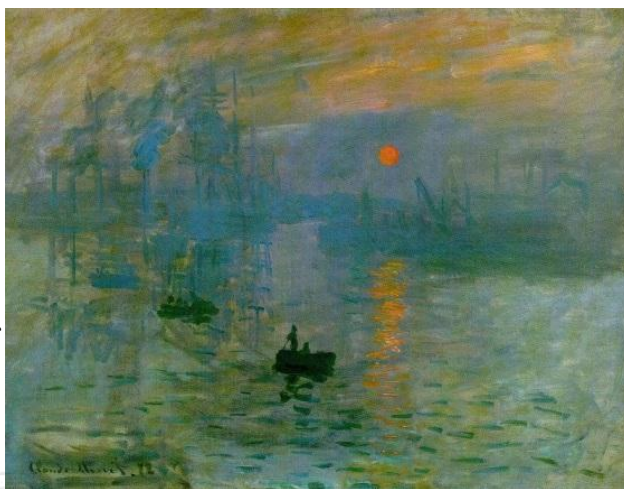


圖 2-1 莫內，〈日出印象〉

油畫，48 x 63 cm 1873 年，法國巴黎馬摩坦博物館收藏。

「印象派藝術家的定義須取決於許多因素的混合，每個藝術家各有不同—諸如選擇現代生活的景象為主題，或是選擇風景氣氛效果的繪畫方式。」²⁵此時，印象派畫家們不再以傳統的宗教或宮庭為主題，開始以風景或是城市、及畫家們週遭的環境人物為主題。他們認為世界上只要是能映入我們眼中的事物、景象、花草、風景，這些富有色彩，都可以利用繪畫自然呈現出來。

「印象派的主要繪畫理論是拜光線為導師，他們認為光影以及相互的顏色反射，是統一一幅畫的成份，而不是賴以素描、輪廓或光影強烈對比為基礎的傳統構圖方式。」²⁶他們認為一件物體會隨著光線的改變而不斷地變色、變形，如莫內對著乾草堆及盧昂大教堂等同一件主體創作了一系列的畫作，畫面的呈現卻幅幅不同。因此，「印象派的畫家看黑不是黑，看白不是白，他們認為黑是深紫、深綠、靛青三色調成，另外印象派亦由科學方式分析得知綠、橙、紫為光學的三原色，而非過去畫家認為的紅、黃、藍三色，所以太陽光是白色還是黃色那要依當時的時間地點而定，不同的光線照耀在不

²³ Phoebe Pool 著；羅竹茜譯，《印象派》，台北市：遠流，1975，頁 4。

²⁴ Paul Smith 著 羅竹茜譯 《Impressionism 印象主義》，台北市：遠流，1997，頁 8。

²⁵ Paul Smith 著 羅竹茜譯 《Impressionism 印象主義》，頁 11。

²⁶ Phoebe Pool 著；羅竹茜譯，《印象派》，台北市：遠流，1075，頁 1。

同顏色的物體上，自然呈現不同的顏色出來。」²⁷

「印象派」強調景物在不同光線下呈現出的變化，畫作多取材自然風景，例如：「河岸水邊景物、巴黎街景建築和現實生活中的片刻。」²⁸為了捕捉繪畫剎那間的永恆，他們不再有時間精雕細琢其作品，因為那瞬間的色彩及亮度稍縱即逝，繪畫技巧的改變是必然且必要的。構圖、設計、線條、空間都比不上色彩的重要，物體細節的描繪，更隨著距離而變模糊了。在強調光線和色彩的關係中，「印象派」作品重視：「氣氛的描繪，常帶給觀賞者煙霧般的迷濛效果，畫家把當時眼中的景物畫出，而最在意的卻在於繪畫本身呈現出來的感覺。」²⁹

由上述可見，印象派繪畫的特色在於借助光與色的變幻來表現畫家在瞬間之際所捕捉到的視覺感受，將之呈現在畫作上。「印象派畫家使用了與投下陰影之物體色彩互補的顏色畫陰影。」³⁰這使得印象派的畫作讓人有一種光亮、活潑、幸福的感覺，反應著畫家最直覺的感受。

印象派著重作畫時瞬間的直覺感受，其豐富的構圖方法和表現色彩後來也廣為世人接受，比起當時的其他西洋繪畫流派更貼近於大自然的原本風貌，也更貼近社會平民階級的生活。「雖然印象派繪畫在發展初期被世人所嘲諷和誤解，發展到後來卻反深受世人的喜愛，使得二十世紀後歐洲西洋繪畫流派演變皆與它具有相當的關聯。」³¹

在美術史上，「印象派」可以說是個總稱，再加以細分可以分成三個時期，依序為：『「印象派」、「新印象主義」（Neo-Impressionism）和「後印象主義」（Post-Impressionism）。』³²在「印象派」初期的馬內被稱為是(印象派之父)，他亦是 19 世紀最具爭議的一名畫家。「1863 年，馬奈以他的《草地上的午餐》震驚了法國公眾。」³³

《草地上的午餐》用色細心，試圖表現出鮮麗的感覺，可從前景衣物色彩的變化、裸女

²⁷ Paul Smith 著 羅竹茜譯 《Impressionism 印象主義》，頁 20。

²⁸ Paul Smith 著 羅竹茜譯 《Impressionism 印象主義》，頁 21。

²⁹ 謝斐紋，〈印象主義之繪畫與音樂探索〉，《人文研究學報》，第 40 卷第 1 期（2006）：頁 88。

³⁰ Phoebe Pool 著；羅竹茜譯，《印象派》，頁 9

³¹ 蘇晉賢，《捕捉瞬間圖像的大師－竇加》，台北市：中國文化大學，2004，頁 31。

³² 馮作民，《西洋繪畫史》，台北：藝術圖書公司，1900，頁 182-206。

³³ Phoebe Pool 著；羅竹茜譯，《印象派》，台北市：遠流，1975，頁 46

膚色與男士衣裝色彩的相互襯托中看出。此外，《草地上的午餐》呈現的明暗交錯顯然已注意到光的變化，使它被視為印象派畫作的先驅。當印象派發展至最高峰時期，緊接著誕生了「新印象派」，此一繪畫運動的興起是受到印象派理論的啓示。以秀拉 (Georges-Pierre Seurat, 1859- 1891) 為首，比印象派更進一步的由外光的追求而運用科學化的描寫法，其色彩理論主要根據光學研究而來，在當時科學家本生 (R. W. Bunsen) 和基爾霍夫 (G. R. Kirchoff) 發明的分光鏡幫助下，「他們分析太陽光後將色調分割成七種原色：紅、橙、黃、綠、藍、靛、紫），而非過去認為的三原色（紅、黃、綠）而已。」³⁴「新印象派」主要是針對印象派的技巧和畫面所進行的一項激烈改革；反對印象派的經驗性寫實主義，不贊同精確地複製那些短暫的視覺印象，而主張一幅畫為了達到預期的效果和表現意圖，必須藉由科學的計量，審慎的計畫和構圖。所以就技巧而言，印象派是直覺的、瞬間的，而新印象派則是深思熟慮的、有計畫的、持續的；因而就在畫面上所產生的效果來看，印象派予人霧濛濛的感覺，而新印象派則是充滿穩定、明確以及和諧的莊嚴氣氛，是印象派瞬變的光線和氛圍的結晶化。

新印象派藉由小色點組成一個整體畫面被認為比其之前的印象派運動更有爭議。印象派以捕捉稍縱即逝的瞬間及粗糙筆觸而備受批評。新印象派引起類似的反應，精心計算規律性筆觸被視為過於機械化。

「新印象派興起後，漸漸有藝術家對這種只依賴視覺及科學分析的畫派感到不滿，而又重新反省繪畫的本質，反對片面追求外光與色彩，強調抒發畫家的自我感受和主觀情緒，十九世紀末，以塞尚 (Paul Cezanne, 1839-1906)、高更 (Paul Gauguin, 1848-1903) 和梵谷 (Vincent van Gogh, 1853-1890) 為代表的後期印象派藝術中，可以看到對形體結構問題的回歸，對表面設計、色彩內涵及裝飾性的重視，以及對表現性變形的自覺運用。」³⁵反對把物體分解成支離破碎的「光」和「色」，回復事物的「實在性」。後期印象派是二十世紀現代主義藝術與其他各種「主義」的源頭：塞尚重理念，注重結構，注意畫

³⁴ 吳介祥，《恣彩歐洲繪畫》，台北：三民書局，2002，頁 153

³⁵ Bernard Denvir 著；張心龍譯，《後印象派》，台北市：遠流，1995，頁 2。

面的建築美，孕育了立體主義。高更、梵谷更注意感情，強調色調的美和藝術表現的象徵意義。

一八八六年是印象派最後舉行的一次畫展，「這一個畫展宣告了印象派的結束，同時也催生了後期印象派的出現。」³⁶參加這一屆畫展的作品大部份都已越出印象主義原來的理論。印象派畫家原來是反抗「沙龍」制度而發展出來的一種風格，但是到了一八八六年，印象派也被後來的年輕畫家所揚棄。然而，後期印象派的出現並不真正代表了印象派的結束，相反地，其影響力一直延續到二十世紀初期。

二、象徵主義

雖然一般人將高更歸類為後印象派畫家，但實質上高更對後續的象徵主義畫派具有承先啓後的關鍵地位。「高更的作品趨向於「原始」的風格，強調尋找來自原始的生命力。」³⁷其用色和線條都較為粗獷，且摒棄理性的色彩分析論，轉而以更主觀的角度，由內心去詮釋而使用主觀色彩。高更的作品中往往充滿具象徵性的物與人，且脫離眾人對固有色彩的認知，搭配簡單大膽的平面化構圖，風格強烈且富有裝飾性。尤其高更後期到大溪地後的作品內容開始傾向於探討人的內心與世界的關係，這種探求人類心靈層面的內容，即偏向於象徵主義的精神核心。

「象徵主義(symbolism)始於十九世紀末，起於文學思潮，爾後影響了美術與音樂領域。」³⁸何謂象徵主義？若從該字的狹義或原義來解釋，幾乎是無意義的；但若撇開原義，卻又可解釋成：「文學中的個人主義、藝術裏的自由、捨棄教條式，而是轉向新的、奇怪的，甚至詭異的事物，這也就是主觀、理想主義。」³⁹象徵主義是主觀的，象徵主義畫家也對詩學、神秘學有深入的研究和關心，以致於能呈現出千萬種的藝術型態。

³⁶ Bernard Denvir 著；張心龍譯，《後印象派》，頁 7。

³⁷ Bernard Denvir 著；張心龍譯，《後印象派》，台北市：遠流，1995，頁 98。

³⁸ 魯仲連編《Symbolisme 象徵主義》，台北市：縱橫文化，1997，頁 6

³⁹ 魯仲連編《Symbolisme 象徵主義》，頁 5

象徵主義畫派是由巴黎一群無組織的藝術家，因為反對寫實主義和印象主義而發展出來的藝術運動。象徵主義畫家不同於印象派記錄自然物像與光影的瞬間變化，或寫實主義者所追求的事物真實面貌，而是強調藝術應該傳達主觀的意念、情感和詩境般的想像。象徵主義繪畫強調了主觀精神的表現，用寓意和象徵性的形象，來隱喻主題和情感，是為內在的思想藝術，探究心靈深層之處，接近暗示暗喻的手法表現，帶有神秘主義的色彩。由於他們反對工業社會對物質及理性的過度強調，主張創作應該要表現內在的抽象情感，因此象徵主義有時也被認為是浪漫主義的一種復甦。

藝術中的象徵主義理論則是由藝評家奧赫耶(Albert Aurier)於一八九〇年針對高更的作品所撰寫的評論〈繪畫中的象徵主義〉一文奠下基礎，他認為藝術創作必須同時是意念的、象徵的、綜合的、主觀的及裝飾的。藝術應該以形式表現觀念，藉著一種普遍認同的模式與符號來表達這些形式，以傳達主觀而複雜的認知，而為達此目的，只有裝飾性的作品能夠完整呈現這樣的美學觀。⁴⁰

因此，象徵主義的畫家們放棄了文藝復興以來所發展出的自然主義式的描繪技法，廣為參考文藝復興之前或東方及原始的非西方的藝術創作傳統。平面型態、色彩單純、具有符號意義的構圖方式，成為象徵主義畫家靈感的重要來源。

象徵主義的藝術主要受叔本華(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)美學的啟發，並兼採波特萊爾的「萬物感應」理論和馬拉美(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)所主張的「暗示」手法，作品經常以文學性的主題詮釋出想像般的夢境和詩意感情。「代表畫家包括了夏宛(Puvis de Chavannes, 1824-1898)、牟侯(Gustave Moreau, 1826-1898)、魯東(Odilon Redon, 1840-1916)、伯恩·瓊斯(Edward Burne-Jones, 1833-1898)、波克林(Arnold Böcklin, 1827-1901)、高更(Paul Gauguin, 1848-1903)和霍德勒(Ferdinand Hodler, 1853-1918)...等人。」⁴¹

象徵主義偏愛主觀，摒棄客觀，反對將現實直接再現，而主張藝術應以間接方式來表現更絕對的真理。因此他們用極其隱喻和暗示的手法表現藝術，以求賦予畫面及描繪對象象徵的意涵。他們認為作品旨在傳達主觀意念、情感以及詩境般的想像。

⁴⁰ 李明明，《古典與象徵的界限：法國象徵主義畫家莫侯及其詩人寓意畫》，台北市：三民，1993。頁 111。

⁴¹ 魯仲連編《Symbolisme 象徵主義》，台北市：縱橫文化，1997，頁 9。

象徵主義有時帶有宗教的神秘主義色彩，並對原始世界有高度興趣，甚且摻雜世紀末耽溺頹廢的情緒。在繪畫表現上，他們的題材多樣，時常處理古代神話或聖經寓言的主題、夢境或神祕經驗，以及探索攸關生老病死以及各精神面向的內在思考等主題。

象徵主義畫家們的共同特色是採用象徵和寓意的手法，在幻想中虛構心中的內在世界。詩人說：「不必再忠於外部世界，因為宇宙間充滿著象徵。這種象徵是無法用普通語言表達的，只能神祕地暗示」；畫家也說：「用藝術形象來表達人的遐想，用符號暗示創作者的內心感受，便能把繪畫境界拓展到人的內心世界。」⁴²

藝術評論家奧利耶（Aurier, Georges Albert, 1871-1932）指責印象派為「忠實轉譯印象的感情、沒有再深入探究」。他對於新藝術的目的與本質的定義或可作為象徵主義畫家創作理念的最佳註腳：

與所有藝術一般，繪畫的終目標不應該是物體的直接呈現。它的終極目標是透過轉譯成一種特殊語言以達到理想。在藝術家的眼中，物體本身並無任何意義，對他來說只是符號而已。…一位思想型的畫家，其任務是把存在於客觀現實中的多種元素作出合理的選擇，只以獨立的線條、形式和色彩用在他的作品中，表現出一般象徵的思想重要性。藝術家也應該有權利把形狀、線條和色彩的重要元素作誇張、減除和變形的調整，他不僅可依自己的看法來作改變，同時也可依需要作出任何變形來表達他的藝術觀念。⁴³

第三節 典範藝術家的啟發

一、卡莎特

印象派當中有二位女畫家：『卡莎特 與貝爾特·莫里索（Berthe Morisot, 1841-1895），畫風與題材上受印象派的影響頗大。卡莎特非常欣賞印象派畫家對於外光的表現和明亮

⁴² 朱伯雄，《拉斐爾前派與象徵主義美術》，台北：藝術家出版社，2000，頁162。

⁴³ BERNARD DENVIR 著，張心龍譯，《Post-Impressionism 後印象派》吳瑪俐主編，遠流出版公司出版。頁 149-150

色彩的畫面。竇加、塞尚、莫內、雷諾瓦等印象大師都引她為知心，尤其是竇加更對她的繪畫技巧讚不絕口，還宣稱卡莎特是一位「感覺與我一樣的同好。」⁴⁴

然而當時女性的地位仍受到很大的限制，卡莎特曾說過：「畫家只有兩條路可走；一條是易行的通衢大道，另一條則是艱苦難走的羊腸小路，她稱自己選擇了後者。」⁴⁵當時的男性藝術家偏好呈現淑女的女性形象，如雷諾瓦作品〈彈琴少女〉描繪出上流社會中淑女的女性形象；或是以墮落女子為描繪主題，如馬奈畫筆下的妓女的女性形象〈奧林匹亞〉。「當時的女性藝術家為了能夠找到認同或立足的空間，因此偏好選擇男性藝術家較少描繪的家庭生活、母子親情等題材，以溫柔婉約的淑女形象表現出女性美或女性特質。」⁴⁶家人對於卡莎特的創作過程中帶給她極大的影響，父母對她們的教育也極其重視，曾帶著她們四處去遊歷與學習，所以在卡莎特的畫作中均是以親人及友人出遊為主。卡莎特雖未結婚，但是卻能掌握住母子間互動的瞬間，生動地表現出母親對孩子的關懷，透露出親情間的洋溢以及對於生命的熱愛。

「卡莎特是一位不受世俗觀念所拘束，意志堅強一心投入自己熱愛藝術的女性。」⁴⁷她的創作中多是從日常生活中取材，特別是家人間親密互動及溫馨的描繪，讓人有種幸福感，其畫作之色調豐富明亮，充滿著陽光及自然恬靜。真正是筆者心中所期待的那份幸福的感覺。在卡莎特的畫作均描繪親情為出發點，畫面總是和諧溫馨，尤其重視彼此間神韻的表達，使觀賞者可以清楚了解到卡莎特所意境，如以下之舉例：作品〈藍色扶手椅〉(圖 2-2) 中描



圖 2-2 卡莎特，〈藍色扶手椅〉
油畫，89.5 x 129.8 cm，1878 年，美國華盛頓區國家畫廊收藏。

繪穿著整齊小洋裝的女孩四肢放鬆坐在坐在有扶手的沙發裡。卡莎特清楚的描

⁴⁴ 何政廣主編，《Cassatt 卡莎特》，台北市：藝術家出版社，1999，頁 8。

⁴⁵ 何政廣主編，《Cassatt 卡莎特》，頁 8。

⁴⁶ 胡金銀，《維納斯的金蘋果胡美銀繪畫創作論述》，台中市：東海大學，2013，頁 8

⁴⁷ 何政廣主編，《Cassatt 卡莎特》，台北市：藝術家出版社，1999，頁 8。

地繪女孩臉部的表情，女孩鼓著兩腮像似在撒嬌，且也悄然顯露出厭倦的神情。卡莎特特別將比利時粗毛小狗熟睡的模樣與不安靜的女孩以形成對比。「再者窗邊的灰綠色窗簾與鮮艷的沙發也形成了畫面中另一明鮮的對比。」⁴⁸

作品〈嬰兒的首次愛撫〉中雖然人物均很清楚的獨成一體，但親密的氣氛從姿態及孩子的母親用左手托著嬰兒的小腳，嬰兒輕輕的撫摸著媽媽的臉中表露無遺。「卡莎特擅長以手的的觸摸或相互緊扣，來傳達人物之間的信任及愛撫，展現出她特有的澄澈的觀察力與感性的素描及情感的真實力量。」⁴⁹

作品〈海邊的兩小孩〉孩子們漫不經心的畫面吸引著筆者，在筆者的油畫創作中也嘗試著相似的表现技巧。此畫又再一次的從高視線和狹窄的格局，把人物推向前，讓畫面充滿中央。它的背景雖不同於她慣常的表現，非常開放，然而畫家的興趣卻是清楚的落在主題人物上。沙灘只是滑亮的空白背景，烘托出色調強烈的對比和顏色明確的人物形象。⁵⁰筆者深深為這玫瑰般的膚色表現所吸引，畫面中寧靜的海洋、遊戲中的女孩所呈現的動靜景像，相互交錯地流動。



圖 2-3 卡莎特，〈嬰兒的首次愛撫〉
油畫，76.2 x 61cm，1891 年，康乃狄克州新不列顛美國藝術博物館收藏。



圖 2-4 卡莎特，〈海邊的兩小孩〉
油畫，97.4 x 74.2 cm，1884 年，美國華盛頓區國家畫廊收藏。

⁴⁸ 胡永芬主編，《Callery 卡特特》，台北市：閣林國際圖書有限公司，2011，頁 21。

⁴⁹ 黃長發主編，《Cassatt 卡莎特》，台北市，台灣麥克股份有限公司，1933 年，頁 104。

⁵⁰ 黃長發主編，《Cassatt 卡莎特》，頁 78。

二、莫莉索

另外一位具代表性的印象派女畫家為貝爾特·莫莉索。在歷史上，莫莉索是第一位參加印象派美展的女性藝術家，直到 1886 年每一次的印象派展覽，莫莉索都有作品參加。「當時印象派的女性開始擴大社交圈與活動範圍，那時的社會是以男性為主的藝術圈，莫莉索以她的優雅氣質，獲得藝術家們相當的友誼。當時的畫家竇加、莫內、雷諾瓦、詩人波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）、左拉（E.Zola, 1840-1902）…等，都是她的好朋友。」⁵¹

因為身為女性，莫莉索的畫作多半描繪家庭、靜物、風景，充滿情感，呈現了當時代的女人生活風貌。「莫莉索的名作：《搖籃》（圖 2-5）（1872 年）作品即為莫莉索參加第一次印象派展覽的代表作。」⁵²畫中的人物是她的大姐艾德瑪·莫莉索，其色調柔和明亮，充滿粉色調，莫莉索加了許多的白色來畫「搖籃」，呈現母親對嬰兒純潔無私之愛的美善意境。畫中的母親和入睡的嬰兒，形成一幅溫馨的畫。

「莫莉索的畫中具有人物互動的動態感，充滿了人情味和溫暖。她的人物肖像畫顏色甜美，



圖 2-5 莫莉索，〈搖籃〉

油畫，56 x 46 cm，1872 年，法國巴黎奧塞美術館收藏。

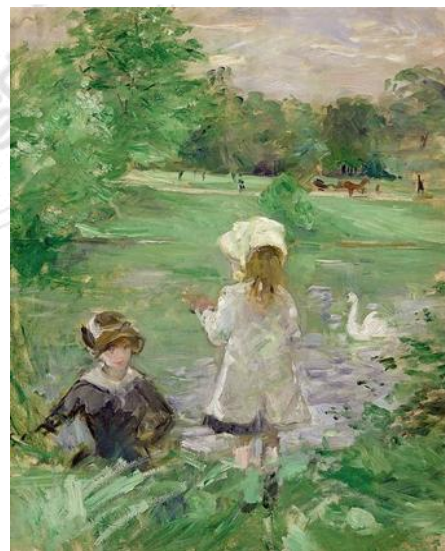


圖 2-6 莫莉索，〈湖邊〉

油畫，61 x 50 cm，1872 年，瑪摩丹莫內美術館收藏。

⁵¹ 何政廣著，《莫莉索》，台北：藝術家出版社，2014，1 月，頁 6。

⁵² 何政廣著，《莫莉索》，台北：藝術家出版社，2014，1 月，頁 26。

整體有一種靜態優雅的樸素美感。」⁵³莫莉索的作品多半是使用粉臘 (Pastel)、水彩 (Watercolor)、或是碳筆 (Charcoal) 相較於一般常用的油彩而言水彩顯得較為輕盈而淡柔，這也成為莫莉索作品的特色之一。她的畫風優雅細緻，色彩明亮，擅長用亮麗粉嫩色調，她和其他印象派畫家一樣重視補色並置，讓觀者自行視覺融合畫面的色彩。她的作品常有母性的慈愛、柔美，畫面經營構圖溫暖和諧。莫莉索也喜歡畫生活周遭的小人物，她的模特兒都是自己的親朋好友，尤其是女性及小孩，所以她的作品也常會讓人覺得十分平易近人，充滿了溫馨自在的氣氛，像是〈湖邊〉(On the Lakeside) (圖 2-6)。

莫莉索也很喜歡以家人做為繪畫的主題，例如這一幅「尤金·馬奈和他的女兒在布吉瓦爾」是尤金·馬奈和女兒在公園的長椅上玩耍的景象，恬靜自在的互動也讓人感到一家和樂的氣氛。

也許是同樣身為女性對於親子的題材讓筆者產生了共鳴，卡沙特及莫莉索影響了筆者的創作技巧與主題選擇，也成為筆者在油畫創作形式技法的學習對象。並透過不斷的學習研究，試圖要將對於生命、生活的感動，進行回顧與系列創作的呈現。



圖 2-7 莫莉索，〈尤金·馬奈和他的女兒在布吉瓦爾〉，油畫，73 x 92 cm，1872 年，瑪摩丹莫內美術館收藏。

⁵³ 何政廣著，《黃金印象》，台北：時報文化出版企業股份有限公司，1997，1 月，頁 19。

三、魯東

印象派畫家試著捕捉瞬間的視覺光彩感受，相對而言，象徵主義則是通過細緻複雜的一剎那感覺，來探測心靈深處隱蔽的內容。在象徵主義藝術家看來，可視的世界和不可視的世界，精神世界和物質世界，無限世界和有限世界，是彼此相互呼應和溝通的。這類象徵不但朦朧、難以捉摸，且具有神秘的傾向。象徵主義畫家卻試著將這種神秘且抽象的內在感受，用具像的圖像加以表達。

魯東(Odilon Redon, 1840-1916)為法國畫家，被尊稱為「現代藝術的啓蒙者」。「他的花卉畫屬於「象徵型」的靜物畫，且受到高更影響，作品帶有裝飾性，色彩表現出情感，線條則是扭曲的流線，造型上帶有一種節奏感。」⁵⁴

1870年普法戰爭中，魯東從軍作戰，但不久即病倒，病中受柯洛的影響，開始畫風景畫，並向版畫家布雷斯丹(Rodolphe Bresdin, 1822-1885)及折衷主義畫家熱羅姆(Jean Leon Gerome, 1824-1904)學習繪畫。「直到1879年他39歲的時候，才開始決心從事繪畫。」⁵⁵

他的美學思想，主要來自象徵主義文學家和詩人馬拉美等人的作品。他認為繪畫主要是結合想像的成果，而不是單靠視覺印象的再現。因此，他既反對寫實派，也反對印象派(Impressionism)，認為寫實派缺少想像力，而印象派又過於重視感官上的感受。他致力於表現現實世界中不存在的鬼怪幽靈和幻覺形象，想要探索一種具有思想魅力的人性美，並創造了屬於自己的藝術語言而成為象徵派(Symbolism)最傑出的畫家。然而，不同時期，魯東的繪畫風格仍有明顯的變化。第一個階段的畫作顏色暗沉畫風神秘。第二個階段則開始大量的油畫與粉彩作品，顏色轉變為非常豐富且重視對比。⁵⁶

⁵⁴ 許鐘榮，《巨匠美術週刊-魯東》，台北：錦繡出版社，1992，7月，頁2。

⁵⁵ 許鐘榮，《巨匠美術週刊-魯東》，頁3。

⁵⁶ 魯仲連編，《Symbolisme 象徵主義》台北市：縱橫文化，1997，頁8。

魯東的許多重要作品均以粉筆畫完成。例如〈向達芬奇致敬〉、〈顯靈〉（1905）、〈潘朵拉〉（1910）等。雖然魯東早期的作品，在顏色和構圖上明顯偏暗與沉重，但後期魯東十分喜歡描繪花卉題材。這反映了他把自己的心靈深深地陶醉與沈浸在自然和寧靜之中。如圖 2-8〈藍綠瓶之花〉，此畫作于魯東逝世前兩年，呈現花卉無比魅力，既揭示了宇宙自然之美，也觀照了內心世界，從畫作中直接傳遞出內心對美的呼喚。



魯東以花為題材，甚至深刻至可由花映射至人，他說：「花朵和人的面孔一樣，一朵花就是一個謎…它是靈魂的反射」。從這幅畫中我們可以看到魯東這種深入的探索與表達。各色各樣的花朵，在畫面上被處理得如此和諧、協調。

圖 2-8 魯東，〈藍綠瓶之花〉
油畫，65 x 50 cm，1910 年，私人收藏收藏

由於象徵主義的藝術受到叔本華(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)美學的啓發，並兼採波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867)的「萬物感應」理論和馬拉美所主張的「暗示」手法，作品經常以文學性的主題詮釋出想像般的夢境和詩意感情。例如：「〈群花中的歐斐亞〉即為一個詮釋文學主題的代表性的畫作。歐斐亞是莎士比亞名劇「哈姆雷特」(Hamlet)中的一個角色。」⁵⁷哈姆雷特對歐斐亞的「兒女私情」或許存在，卻遠遠不及「復仇」的重要；



圖 2-9 魯東，〈群花中的歐斐亞〉
粉蠟，64 x 91 cm，1905-08 年，：英國倫敦國家畫廊收藏。

⁵⁷梁實秋譯，哈姆雷特，台北，遠東出版，1990。

歐斐亞單純的愛情，在哈姆雷特的復仇恩怨中，是微不足道的，被犧牲也只是時間早晚的問題。

在這幅畫中，透過朦朧的女子側影與花簇間的對比，可以深深的感受到歐斐亞的哀憐與無奈。

另外，魯東的人物畫也頗有特色，如1909年〈薇奧萊特·海曼肖像畫〉：「將人與花卉做了特殊的結構安排，在這幅粉



彩畫中，畫中的花卉與女子都是主角，兩者比例是相同的。」⁵⁸花卉色調繽紛，跟女子的色調彼此合諧地呼應著。作畫手法細膩，將花卉與女子的形象注入了自然的神奇與人性的情感，顯露出畫家幻想與理智並存的一貫個性。同時也利用色彩與女子的側面神情讓整幅畫作流露出一種淡淡的憂愁感。

圖 2-10 魯東，〈薇奧萊特·海曼肖像畫〉
粉彩，72 x 92.5 cm，1909年，克利夫蘭美術館收藏。

魯東畫作經常以花卉又或是人物作主題，充滿著令人感動繽紛的畫面。其所運用的色彩帶有一份情感和感動又或一種想法，色彩是光的照射的效果和反映，色彩藉著光源的投射而變化著，使畫面隨光的色彩演變饒富更多的繽紛，這樣的景像深深吸引著筆者。

⁵⁸許鐘榮，《巨匠美術週刊-魯東》，台北：錦繡出版社，1992，7月，頁15。

第三章 創作實踐

生命中的幸福記憶讓人們快速的從困境中走出，理解變故進而學習如何面對、接受與回應。因此人們所擁有的記憶與經驗就像是生活指引的「寶典」，成為最佳的判斷準則。我們應當要活在當下，珍惜身旁的人事物，每一個過去經驗都像是畫作背景中的色彩，與現下經驗相融合而成新的人生風景。因此筆者透過成長經歷與生活體驗中的生命記憶，將每一個幸福記憶加以整理與分析作為創作元素，進而歸納出創作研究的素材與脈絡。此外，更可經由藝術創作過程自省探索幸福記憶所包含的深層情感，期望透過作品的闡述與呈現，與觀看者進行心流的接觸與探索。在本章筆者將探討創作理念以及生命記憶、幸福經驗與油畫創作題材之相互關係。隨著創作理念的形成，進而探討筆者於本創作研究中所運用之內容形式與表現技法。將其分為以下三個部份來說明：一、繪畫創作理念；二、繪畫形式表現；三、油畫媒材分析。

第一節 繪畫創作理念

筆者創作理念是基於以下三個面相產生：一是個人生活經驗的體驗；二是經由美感經驗的精鍊；三是捕捉日常生活的瞬間精神。

一、個人生活經驗的體驗

繪畫不單只表現出創作者的愛好與性格，繪畫創作的過程中，除了重新省思過往生活經驗的生命意涵，淬鍊創作者藝術的境界，同時也可以開啓人生的思想與情感，使生活更豐富更具價值。朱自清曾提到：「藝術是情趣的表現，而情趣的根源就在人生。反

之，離開藝術也便無所謂的人生；因為凡是創造和欣賞都是藝術的活動」；⁵⁹漢寶德也提到：「如果沒有人生經驗，就無法深度的欣賞文學家所表現出之心靈之美。」⁶⁰可見許多藝術的表達與生活經驗息息相關，藝術家也經常試圖將其生活中的經驗，轉變為藝術作品。

因此，筆者創作的源起主要奠基於個人的生活經驗；生活中的感受觸發人的創作欲望，為許多畫家創作的靈感來源。雖然生活經驗是私有個人化的，但日常生活經驗和對美的體會是人類所共同感受的，藝術作品可以表現美感的喜悅且淨化人心。

在現代社會衣食無虞的生活當中，人們卻經常過度地追求物質享受，而忽略了內在的感受；相較之下，幸福感是來自內心的深層感受而不是純粹受外在感官所觸發。因此，透過本系列的藝術創作可幫助筆者找回生活的重心，用心去細細體會生命中重要時刻其瞬間的感動。也期望喚醒觀看者沈澱已久的珍貴回憶，用內在之眼感受每個人所珍惜的幸福瞬間。所以系列創作的作品主要的構圖，均是生活中的人事物做取材，在加作筆者當時內心的感受來表現。在表現行式及色彩的運用上，亦求可以使畫面呈現出溫暖幸福的感受。

二、經由美感經驗的精鍊

美的多樣性，在大自然和人造物中都處處可見。天地有大美，如黑夜裡繁星點點，黃昏時彩霞滿天，田野裏隨風搖曳的小花，都足以美得令人渾然忘我。另一方面，雕刻、建築、繪畫、音樂等藝術創作，在人們不受限的想像力下，創造了各式不同的別有風貌的美感經驗。但什麼是「美感」的經驗？「美感」的價值應由誰判斷呢？「美所以難以捉摸、定義，基本上根源於太多事物可以激發人美的感受；而且每個人的美感又將常有差異。即便是同一個人，對同一事物，在不同的時間和心情底下，也可能有不同的美感

⁵⁹ 朱光潛，〈朱自清序〉，《談美》，台北市：漢京文化事業，1982，頁3。

⁶⁰ 漢寶德，《漢寶德談美》，台北市，2004，頁42。

評價。」⁶¹因此，我們內心審美的判定，是經由我們的美感經驗累積所形成，具有主體性。

另一方面，如果美的標準或特質不存在，為什麼藝術評論家總是提醒我們注意作品中某些吸引人的特質呢？「因此，美感判斷雖然是主觀的，同時卻像真理原則仍具有某種程度的普遍性和必然性。」⁶²「康德雖然承認美感判斷不是純理性或邏輯的判斷，因此必然有主觀性。但他認為美感判斷仍有其普遍成分，因此把美定義為「一種能普遍使人愉快滿足的事物」。」⁶³

另一方面，漢寶德則是依人類文明的演進，將美感的發展分為四個階段：「第一個階段是原始的美感，以求生存為目的；第二個階段是生命的美感，開始追求心靈滿足；第三個階段，為高貴的美感，以建立文明生活的品味；第四個階段為抽象的美感，以追求普遍的原則為目標」。⁶⁴可見雖然許多哲學家強調抽象的美感，重視美感的普遍成分，但不可否認的是：美感仍來自生命，沒有生命就沒有美的存在；而生命的重要特質是獨特性。「每個人都有自己特有的生命，依其獨特的方式生存的；因此，如果可以感受到這種生命的獨特性，我們將可以體會來自生命與生活的美感。」⁶⁵

綜上所述，筆者希望一方面藉由個人生活的體驗，探索美感經驗的本質，期望透過主體的美感自主性，對於生命中所遭遇的事物，行使自由自主的美感判斷。另一方面，經由典範畫家探索藝術觀念的成熟經驗，將有助於反思美感經驗的普遍性；其目的在透過專業的藝術創作者、鑑賞家、或藝術評論者的經驗，轉化為一個創作者探索藝術發展之參考。

三、捕捉日常生活的瞬間精神

捕捉「剎那即永恆」的當下精神，印象派在色彩的運用上追求真實性與著重瞬間的

⁶¹ 林逢祺，〈美感經驗與教育〉，《教育研究集刊》41期（1998），頁155-170。

⁶² 朱光潛《文藝心理學》，大夏出版社，1995，頁169。

⁶³ 康德，《判斷力批判》台北市，聯經出版，2004，頁246。

⁶⁴ 漢寶德，《漢寶德談美》，台北市，2004，頁54。

⁶⁵ 漢寶德，《漢寶德談美》，台北市，2004，頁56。

表現，對筆者在繪畫創作理念而言有著重大的影響。就瞬間光影捕捉的完整性而言，照相攝影技術的發展、成熟及趨向普及，對早期的古典畫派畫家雖造成了重大衝擊；對後續畫家卻有相輔相成的功效。如：『印象派畫家—竇加曾提及，對他而言攝影相片是「魔術般的瞬間影像」。』⁶⁶竇加本身是一位狂熱的業餘攝影家，在他的畫作中，亦可觀察到許多畫面構圖的形式是採用攝影的手法來創作及表現。對於筆者畫作的繪製構圖過程中，攝影相片的確也幫助將所要描繪景觀人物之造形、比例精準地記錄下來；然而，筆者也相信繪畫的目的並非在於追求與外在景物趨向一致般地逼真寫實。構圖即試著將寫實與意念相結合，期望從創作的畫作中呈現筆者內心的感受，正如竇加也曾提到：「摹繪我們所見到的東西這很好，但描繪出保留在我們記憶中的東西更好。這是變化、幻想和記憶組合起來。我們只能再現明顯觸目的東西，也就是說所必須的東西。這樣我們的記憶力和創造性才能從自然的束縛中解放出來。」⁶⁷因此，除了肉眼觀察所及的真實物體外，藝術創作者更應當嘗試如何將內在的感受融入其中，尋求出適切方式去表現其情緒、直覺和觀念，色調及色彩的處理趨向於，運柔和溫暖且明亮的暖色系，筆觸盡量是輕柔且細膩表現人物肌膚的細緻感，並達到媒材和題材的互依融合。

藝術代表著精神和物質對峙狀態的和解，作家于斯曼(Joris Karl Huysmans, 1848-1907)甚至更進一步提出：「藝術超越自然、心智超越感官、想像超越觀察的論點」。⁶⁸如何由對外界的細心觀察，邁入內在世界，運用想像力拓展藝術創作空間，此為筆者所努力發展的方向之一。

第二節 繪畫形式表現

筆者繪畫形式表現是基於以下三個面相：一是象徵主義與印象派不同風格的融合；

66 胡永芬，《瞬息永恆的大師竇加》，台北：閣林國際圖書有限公司，2001，頁19。

67 光復書局編輯部，《竇加》，台北：光復書局企業股份有限公司，1997，頁82。

68 曾少千，〈魯東的自然意象與精神演化論〉《藝術學研究》，8期，2011年5月，頁10。

二是真實色彩與內在意象的調和；第三則是寫實主題與心靈感受的融合。

一、風格的呈現

印象派與象徵主義雖屬不同時期，也各自有著名畫家。筆者發現此二流派具有再現自然特質之外，部分畫家由再現現實走向內在表現，具有風格融合的特性。席夫(Richard Shiff)曾提出「三層表現理論」：「認為藝術所表現的內容大致有三大層次：一是客體，如人物、風景、經驗的原貌；二是表現藝術家的情感、個性、視野、自我；三是表現媒材的物質特性和傳達力量，顯示藝術家如何因應媒材的挑戰又如何和媒材合作。」⁶⁹對筆者而言，繪畫創作的過程中，經常思考著：如何表達「深刻的情感」，如：幸福感。又如何轉化象徵主義的內在意象，以個人偏好的印象派視覺風格加以呈現？主題如何涵蓋哪些「充沛的藝術形式」？

對於創作者而言，內在和外在表現兩股勢力之間的拉扯，如何呈現於畫作之中，是一項艱鉅的挑戰。印象主義畫作喜歡捕捉自然所引發的視覺感官印象，象徵主義畫家則企圖脫離自然。「而即使是鐘愛大自然光影的印象派畫家，如：梵谷的創作亦並非臣服於自然，而是內化自然，迫使自然改變以符合他的意志、思維、想像，甚至扭曲自然而造就獨特的風格。」⁷⁰

筆者在論述中所選定的象徵主義典範畫家—魯東。魯東他雖與印象主義處於同一世代，卻從未抱持實證態度去捕捉生活的瞬間印象，「魯東畢生追尋一種暗示性、曖昧的、夢境般的藝術，期望透過藝術來照見和激發思想。」⁷¹然而，相似於印象主義。「魯東也認為藝術家師法自然是絕對必要的，這是發現靈感和培養創造力的途徑。」⁷²對於魯東而言，自然是培養想像力和孕育藝術的溫床。「他自述童年時期，熱愛大自然和經營葡萄園的父親，曾教他觀看雲朵的形狀變化，認出雲層浮現的怪異又神奇的生命形態。」

⁶⁹曾少千，〈魯東的自然意象與精神演化論〉，《藝術學研究》，頁 13。

⁷⁰宋瓊媛，〈論花卉創作色彩所奏出的生命樂章〉，碩士論文，文化大學，2008，頁 9。

⁷¹曾少千，〈魯東的自然意象與精神演化論〉，《藝術學研究》，頁 13。

⁷²宋瓊媛，〈論花卉創作色彩所奏出的生命樂章〉，碩士論文，文化大學，2008，頁 20。

基於第二章學理的探討之後，筆者在創作形式技法表現上溶合了印象派及象徵主義的元素。在進行構圖形式表現上，爲了使得創作系列的作品可以更爲附合創作主題，除了以現實的人物作爲主題，更加了象徵性的元素，以加強「幸福感」的意含。並且利用細緻的筆觸，溫暖而且豐富色彩嘗試讓油畫作品呈現出一種具有層次感，在色彩的運用上大量的使用暖色性的調子來作表現，在明暗上亦做了多層次的處理，讓畫面呈現柔和豐富的視覺效果。尤其是在人物的呈現上有許多的挑戰，需要在暗面做提亮的處理，讓人物可以表現出柔和、協調呈現出畫面中漸層及明快的效果。在背景的處理用了許多的形式意象，來傳達內心的情感表現，以裝飾的形式表現的手法，以花卉、植物、自然的景觀跟人物之間的關係做連結的表現。並以色彩表現時間、空間及筆者的感動，要藉著自然景物、想像力以及筆者的情感之間的互視關聯，呈現於油畫創作之中。

二、真實色彩與內在意象的調和

美學家布朗克（Charles Blanc, 1813-1882）在《繪畫和版畫文法》一書中鼓吹：「顏色應回到其真正職責，托出外在真實，並以和諧色彩傳遞畫家的思想。若色彩凌駕素描，則等同瞬間外貌的重要性超出永久形體，生理印象勝過靈魂，並且導致藝術過於物質化而不可避免地衰退。」⁷⁴

在另外一方面，色彩也具有激發聯想的特殊重要性。莫侯（Gustave Moreau, 1826-1898）說道：「如果缺乏想像力，顏色絕不會美麗。色彩必須經過思考、夢和想像而產生」。⁷⁵筆者認爲：一個創作者應當不是自然和光線下偶然情境的奴隸，在細心觀察自然景物之外，在繪圖創作時也應當依自己的意向來安排色彩、構圖、線條、明暗等，創造出屬於自己的風格。

⁷³曾少千，〈魯東的自然意象與精神演化論〉，《藝術學研究》，頁 13。

⁷⁴曾少千，〈魯東的自然意象與精神演化論〉，《藝術學研究》，頁 27。

⁷⁵曾少千，〈魯東的自然意象與精神演化論〉，《藝術學研究》，頁 27。

在筆者油畫創作的系列作品中，大多是以人物為主題。面對色彩表現的挑戰，筆者也做了許多的嘗試，例如：在暗面加了藍色或是紫色來提高亮度；或是使用暖色系的紅色與橘色來營造出玫瑰般的膚色，以描繪出在陽光下的自然膚色及光線照射所表現出的景象。此外，筆者也試著以心中意象的色彩感受，來充分表現記憶中的景象、事物，將原有的真實景物加入新的元素與色彩的表現，使真實色彩與內在意像間得以結合並達到和諧。

在筆者油畫創作系列作品當中，有許多的花卉與人物相結合的表現方式。而植物、花朵有時並非只是背景又或只是一種裝飾，它代表著創作者的心情，當時的氛圍與情境。並注重色彩與光的表現，以期望呈現出最佳的情感表現方式，明亮的藍天、粉色系列的晚霞、蔚藍的海、青青的草原、玫瑰般的孩子、青春洋溢的女子、溫馨的親子，透過色彩的混合運用，讓充滿故事性的人與物可以很寓意的呈現在筆者的創作系列作品中。

三、寫實主題與心靈感受的融合

有些藝術家創作的起點在於寫實社會與生活，有的藝術家則執著於揭露內心世界的想法與感受；但是不論外在客體與內在主體孰先孰後，筆者選擇由個人的生活體驗出發，找尋出具有深刻幸福感受的人事及景物。透過實體構圖大小與前後的设计考量，試圖加入個人對於當下感受的詮釋。因此，人物與景觀的素描線條雖是寫實客觀的，光線與色彩也力求細膩貼近實物，以求自我與他人對這些景物的理解與感知；但是，在另一方面，從題材的選擇、構圖乃至於背景色彩的烘托，或是人物表情線條與衣著色調的濃淡，實則點點滴滴細部嵌入了筆者的內在感受。因此，印象主義與象徵主義的風格表現，均有助於筆者走出寫實形式的侷限，卻不迷失於內心世界的虛無飄渺。

再者，於題材的選擇上，雖然同窗與同儕間的情誼、家人與親子間的親情等再平凡普遍不過；但是，藝術根植於生活與生命，平凡生活的當下卻也是幸福的源頭、藝術創作的活水。這些場景雖是筆者個人生命中幸福的回憶，卻相信也和普世大眾的幸福感受

有著莫大的共通性；故希望藉此能夠引起眾人內心的迴響與共鳴，或至少...為個人幸福的瞬間做再次的見證與挖掘出深層的體悟。

第三節 油畫媒材與技法應用

藝術觀念的更新與新的審美需求，往往刺激了新的材料技法的誕生，而材料的更替變換則改變藝術的風貌。因此從某種角度來看：「藝術史也是材料技法的更新發展史。」

76

一、油畫材料的發展

在西方的藝術繪畫史當中，油畫材料、素材的出現，在整個藝術史上有著非常重要的地位。油畫材料的源起可謂及遠古時期的洞窟壁畫，當時繪畫材料是取決於自然界天然的顏料，礦石、泥土或是泥漿和水調而成的塗料，或是植物動物所提煉出來的染料。這些未經複雜加工程序的天然顏料，卻也跟當今畫家們所用的人工油畫顏料，所組成的元素有異曲同工之妙。

在原始時期油畫材料技法是以非油性的方法，諸如膠彩、臘彩及蛋彩等來當作畫用媒介，這些以天然礦物、植物為主的技法一直到了中世紀仍受繪畫者所喜愛。在羅馬基督教時期出現另一種藝術技術—馬賽克（Mosaic），到了中世紀出現了以顏料畫在沙熟石灰混合的濕壁上的濕壁畫。「中世紀繪畫技術中，另有一種技法被廣泛的使用：以油和水調而成膠狀媒介劑—坦培拉。坦培拉可說是一種乳液，是油、水的混合物，因它含有油成分，所以算是油畫的前身。」⁷⁷ 使得畫面顯現出細緻，坦培拉（Tempera）在乾燥後可以保存的很好。「坦培拉其有非常好的覆蓋力，同時又可以用來薄染，然而在濕度過高的環境中會變得脆弱，容易產生發霉的現象。所以不適合於濕中濕的暈染效果，

⁷⁶陳淑華：《油畫材料學》，台北市，洪葉文化，1998，頁6。

⁷⁷游守中〈歐洲歷代重要油畫技法的探討與研究〉，《復興崗學報》86期(民95)：頁335-376。

而必須用線影法和交叉線影法來作畫。」⁷⁸文藝復興時期大師的作品大多是用坦培拉的技法完成的。當油畫材料流行時，坦培拉並沒有因就沒落了，而是被拿來與油畫技法相互使用，直到凡艾克將油畫技法加以改良，凡艾克改良促使油畫技法真正脫離了水溶性的卵彩畫的過渡方法，其畫法亦被稱為多層次畫法（Painting in Layers）。這種多層次的畫法，乃是基於坦培拉畫法中，擔心油料乾的太快，用線影法（Hatching）打稿並塗罩多層的顏色而來。不過也在他改善、延緩油料的乾燥速度後，讓原本不適用於濕中濕畫法的坦培拉，變成了可以做暈染效果的多層次油畫。這樣的改良使得理想的媒劑油畫技法成為了歐洲繪畫史技法的主流。如他著名作品圖 3-1〈阿諾費尼結婚像〉，可看出色彩的透明感，明暗之間的對比也清晰可見，尤其是新娘禮服的皺摺處。筆者也以多層次的畫法來做油畫創作之練習。

二、油畫技法分析

筆者以為需要了解油畫技法的演進過程，對油畫技法、材料史有所了解，對藝術史要有所認知，這樣也才能透過對於歷史的了解，來有助於筆者本身知識的拓展，亦是充實個人創作技巧的有效途徑。

印象派的繪畫運動在十九世紀誕生於歐洲法國，印象畫派的出現可謂是藝術史一個劃時代的革命，開啓了畫家們為表達自我藝術而存在的先河。它是近代的藝術科學，特別是光學與色彩學的產物。每一位印象派大師的繪畫技法皆有異同，也都獨具個人之特色。

雷諾瓦（Renoir, 1841-1919）熱衷於表現顏料的流動感與透明感，筆法流暢多變化，早期畫法偏愛厚塗，晚年轉變成喜愛以較稀釋的顏料薄擦，暗面畫得很薄，幾近半透明；但他仍然始終遵循暗面較而透明，亮調子則厚而不透明的繪畫原則。另

⁷⁸陳淑華：《油畫材料學》，頁 20。

外，竇加(Degas, 1834-1917)則是十九世紀畫家中最關心油畫料和技法的畫家，他始終堅持嚴格的素描造形筆法—簡潔流暢且富變化。到了印象派之父莫內(Monet, 1840- 1926)為了適應戶外光的即景寫生，改採用法蘭德斯的白色吸油性底，並大量使用松柏油精等揮發性油，以利速乾顏料，也因此改變為化學不透明色彩，充份的表現出大自然景緻色彩變化之美。⁷⁹

然而十九世紀工業革命，油料經由工廠大量的製造生產。雖然為印象派畫家提供了戶外寫生的便利，但同時亦衍生出其他問題。其起因於：畫家們為了表現出對於光影變化之直覺感受，針對傳統油畫材料進行了革新的改變；為了使畫作的色彩有更鮮明光亮的表現，大量地使用白色且更為了要減少畫面的光澤度，過度的使用乾性油而造成許多的不協調。有鑑於此許多當代的藝術家，反而重新對於傳統的油畫技法開始產生興趣，並進行研究與開發。

⁷⁹陳淑華：《油畫材料學》，頁 61。

筆者將針對傳統的三大油畫技法做一分析比較如下：

表 3-1 不同油畫技法比較分析表

	凡艾克	提香	魯本斯	筆者創作
技法	多層次畫法	不透明畫法	直接畫法	直接畫法
基底材	木材	粗麻布	木板	以半麻畫布
打底劑	北方-白堊加動物膠 南方-石膏粉加動物膠	北方-白堊加動物膠 南方-石膏粉加動物膠 (打白底或褐色底)	以北方白堊加動物膠 或用鉛白打油底	以白色打底
畫用油	亞麻仁油、松節油、薰 衣草油、威尼斯松香脂	亞麻仁油、松節油各半 及樹脂、松節油	亞麻仁油、核桃油 威尼斯松香脂、松節 油、薰衣草油	亞麻仁油、松節油
草稿	用義大利壁畫綠(黑、 白色及黃褐色)勾勒而 成	直接用褐色系的顏料在 草稿上打底	用炭筆素描	用炭筆素描
底稿	在完成素描之後，以土 黃色、黑色及土綠調合 成坦培拉，在畫上單色 的底稿，在亮調子的部 份預留白色，亮薄暗厚	以多量的顏料，大膽地 作底稿 以濃稠的褐色來畫底稿	以黃和透明褐色調亞 麻仁和珂巴脂的混合 油直接在畫布上勾勒 底稿，保持暗部的透 明感	在打以素描的畫布 上以深褐色調合亞 麻仁油勾勒出明 暗，在亮的部份加 白，暗的部份加黑
特色	主要特色是用畫筆描 會出明確的筆觸，透多 層薄塗的方式處理細 緻且平滑的畫面，絃每 一個細部都能深刻勾 勒出。	提香注意到色相寫實及 光線間色調之間的關係 與對比，更強調光線 的效果，在暗色稿上畫上 做亮部的處理製造出光 影的效果	同時保留了北方透明 及南方厚塗的效果。 特別是在顏料之間很 少作混合，所以亮面 色彩厚實而不透明， 暗部則透明，明暗形 成強烈對比。	筆者溶合了印象派 與象徵主義創作技 法，明暗形成強烈 對比，暗 面中也做了提亮的 處理，讓畫面更協 調更有層次感。

參考來源：油畫材料學，西方傳統油畫三大技法

三、創作媒材實驗

確立研究法及研究相關文獻後，在創作的實踐中爲了熟悉油畫的使用技巧，筆者由油畫古典技法入門，進而改以印象派的畫風完成創作練習。在古典技法練習採用了凡艾克的多層次畫法，利用油畫顏料反覆重疊罩染而建立起畫面。在作畫過程中，由於顏料乾燥的比較慢，所以每塗一層或罩上一層顏色時，會在「溼中溼」中快速使用扇行筆乾掃（blending）輕輕的把顏色掃得又平又潤。『此「溼中溼」掃潤法正是這種技法的主要特長之一，使得油畫的表面光滑如鏡，顏色鮮艷豐潤，物體堅實細膩，細節豐富，被畫出的物體或人物有一種特別可信的真實感。』⁸⁰凡艾克的油畫材料技法特別適合於逼真描繪細節，即使用放大鏡去審視，也一樣纖毫畢見。這種透過多層薄塗所經營出來的畫面是相當細膩平整，且色彩飽和。⁸¹熟悉了油畫顏料與亞麻仁油的運用之後，筆者選定同是北方文藝復興畫家杜勒〈雅各布肖像〉進行實作臨摹。

（一）油畫臨摹過程

筆者臨摹杜勒（Durer Albrecht, 1471 - 1528）〈雅各布肖像〉（Jakob Muffel），作爲多層次畫法的製作解說範例，說明如後。杜勒的肖像畫中的人物，大多是名人或是企業家，或者是自畫像、家人、朋友，杜勒肖像畫均是以半身且頭部略微傾向另一側，且背景也大多採單一色系。筆者所選〈雅各布肖像〉爲杜勒後期的作品，臉部的細部表現較早期的作品剛毅。



圖 3-1 杜勒，〈自畫像〉

油畫，52 x 41 cm，1498 年，西班牙馬德里普拉多美術館收藏。

⁸⁰ 王勝 《西方傳統油畫三大技法》，國立歷史博物館，2000 年 11 月初版，頁 13。

⁸¹ 陳淑華：《油畫材料學》，頁 27。

1. 定稿

首先在 5 號畫布上用 gesso 打底劑打了四層底色，再以複寫的方式完成素描的初步描繪。小心的描繪出底稿輪廓的線條後，注意明暗的微妙變化，再用肯定的線條來塑造形體形狀製造立體感，以利日後上色，使形體呈現一種完整形體。在完成複寫素描後即使用黑色的線條，將輪廓及明暗逐一勾勒。



圖 3-2 顏淑玫臨摹，〈雅各布肖像〉定稿
油畫，35x27cm，2013 年

2. 染色

在完成定稿的畫上，開始選定固有色，利用暗色調、明色調和中間色調等中間色來塑造形體和顏色的關係。首先選定物體本身固有的顏色，再用固有的顏色混合黑色去塑造形體的暗面部份，使畫面呈現立體感。之後再以白色去提高亮面的部份。利用黑線、染色、白線及來回染色

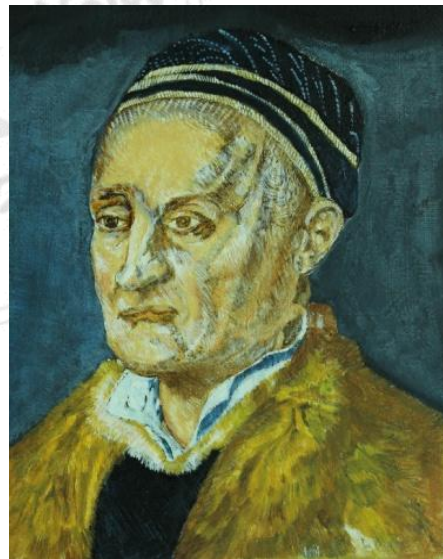


圖 3-3 顏淑玫臨摹，〈雅各布肖像〉染色
油畫，35x27cm，2013 年

數次之後，每個形體開始有了基本的明暗關係和立體感。(圖 3-4)

3. 完成

在最後的階段，爲了使形體表現一種真實感，乃必須深入刻畫形體。用很細微的方式將畫面細節明暗逐一給勾勒出來。首先使用透明顏色罩染在刻畫的地方，這一層透明色不僅能使三個調子的色彩融合統一，還可增加色彩的深層感和光澤感。本來乾的畫面由於罩了一層透明色，而變成濕的表面。因此在這種「濕中濕」中去塑造和調整形體，會使色彩銜接的非常柔和，達到天衣無縫的效果。此乃是凡艾克技法的神秘之處。如圖 3-5 所示。

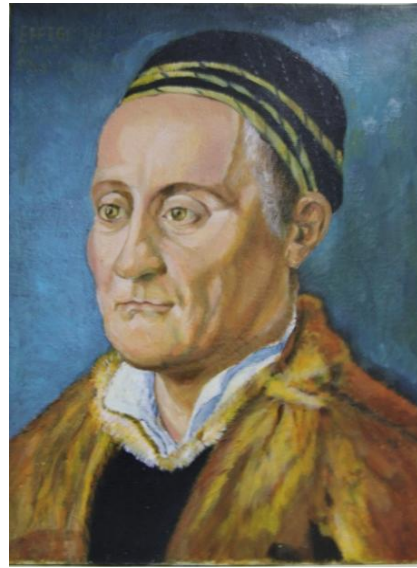


圖 3-4 顏淑玫臨摹，〈雅各布肖像〉完成油畫，35x27cm，2013 年

(二) 繪畫創作實例

在完成古典的多層次畫法臨摹杜勒〈雅各布肖像〉畫作之後，筆者即感受到對於繪畫的渴望，期望透過畫作、利用色彩可以將幸福的瞬間給勾勒出來。

1. 作品〈嬉戲〉創作過程

(1) 定稿

幸福像一件藝術品，是一種有生命的情感呈現，經歷誕生、成長、開花和結果。筆者期望描繪出幸福情景下，不同人們的臉孔、形狀及姿態，嘗試以筆者孩子兒時的天真模樣當做創作的題材。最初的創作靈感是把孩子活潑、俏皮的畫面捕捉體自然的律動，以呈現出生動的畫面。在



圖 3-5 顏淑玫，〈赤子〉定稿油畫，53.0 x 45.5 cm，2013 年

在畫布當中，故筆者選擇了孩童在遊戲時身慎選圖檔及決定好整體的構圖後，即著手於打好底稿的畫布上以炭筆勾勒出孩童的外形。如圖 3-6 所示。

(2) 上色

完成外形的繪製後，即開始上色。孩子身上衣服的颜色是以藍色為主要的色系。因是在溪旁遊玩，所以衣著有多處的捲摺。筆者利用紫色表現皺摺暗面的部份，以及以粉色將衣服亮的部份給呈現出來，再利用多種層次的藍色來表現褲子的立體感。孩子臉部的表情是最難以表現的部份，他似乎發現了什麼好玩的東西，步伐很小心。筆者使用了不同色調的膚色來修飾圓潤且粉嫩雙頰，尤其在表現行走動作上更為用心，力求繪製出孩子生動活潑的動感。如圖 3-7 所示。

(3) 完成

在最終的階段做細部的修飾時，筆者以屬性相同明度較高的色彩相互堆疊，期望可以表現出立體感，筆者並未採用寫實而是較為接近印象派的技法。在創作的期間，內心總是不斷地回想起孩子兒時的模樣以及童言童語的情境。猶記得孩子總是在筆者情緒緊繃時，適巧說出一些讓人會心一笑或是舒緩情緒的話語。有時筆者覺



圖 3-6 顏淑玫，〈赤子〉上色
油畫，53.0 × 45.5 cm，2013 年



圖 3-7 顏淑玫，〈赤子〉完成圖局部
油畫，53.0 × 45.5 cm，2013 年

得孩子真正是一位有智慧的修行者，孩子那天真無邪的生活觀，正是筆者所嚮往的。這

樣的創作過程，讓筆者內心再次填足了滿滿的幸福感，並試圖表達如圖 3-8 所示。

2. 作品〈歡樂夢幻球〉創作過程

(1) 打底

在完成古典技法的臨摹及完成多次的油畫創作練習後，筆者開始進行大幅的油畫創作。首先筆者先確定創作的方向，選定主題。即開始在 50F 的畫布上，先以用 GESSO 做為打底劑，在畫布上以平刷打了四層底劑。



圖 3-8 顏淑玫，〈歡樂夢幻球〉打底油畫，116.5×90.5cm，2014 年

(2) 定稿

在完成打底這項工作後，待畫布已呈現平整且乾燥後，即開始以炭筆繪製構思好的創作內容來完作定稿，並嘗試著以素描方式先用炭筆，在畫布上作出初步的明暗與陰影，表現出形體的樣貌，藉此完成畫作的主要構圖。



圖 3-9 顏淑玫，〈歡樂夢幻球〉定稿油畫，116.5×90.5cm，2014 年

(3)上色

完成炭筆構圖後，即開始構思畫作的主要色系的鋪陳。此畫作在主要的構圖上所要呈現的是：在一個平面上呈現出兩個空間的層次，以營造出一個有故事的畫面。孩子小的時候，筆者跟家人總是會一起出遊，並留下許多的珍貴畫面。本創作的目的即是希望結合這些畫面，成為幸福的動態景象。筆者以柔和、溫馨的粉色與粉紫、藍綠色做為主要的色彩的表現。在人物膚色的處理上：在背光的情形下臉部的肌膚呈現暗面光澤感，加了淡淡的藍、粉粉的紅與紫，使得畫面有歡樂的感覺。



圖 3-10 顏淑玫，〈歡樂夢幻球〉上色
油畫，116.5×90.5cm，2014 年

(4)完成

在創作過程中筆者思考著：故事如何呈現，形體又要以何種構圖嵌結，背景又要如何的與主體互相呼應。由於筆者與家人經常陪孩子到戶外去踏青、運動、認識動植物。所以就構思以植物花草作為意象的表現，以超現實的形式與人物結合。並且參酌了魯東畫作的表現方式，整張畫作想要表現出：孩子在家人的陪伴下，在充滿著自然，但又有些夢幻、想像的情景中開心、愉快的玩耍。



圖 3-11 顏淑玫，〈歡樂夢幻球〉完成圖
油畫，116.5×90.5cm，2014 年。

第四章 作品分析

本章節筆者將針對系列作品「記憶」與「幸福」依照主題與內容、形式與表現技法等繪製出一系列作品。並針對各系列作品的名稱、年代、媒材與技法、尺寸、創作理念、主題與內容及整體表現等做詳盡解說，下表為「捕捉幸福的瞬間」創作論述中所有作品的內容，筆者將「捕捉幸福的瞬間」作品列表與圖錄分如表 4-1 及 4-2 所示，單張作品依序於以下二節解說分析：

表 4-1 「捕捉幸福的瞬間」系列作品表

友誼系列				
作品編號	作品名稱	創作年代	媒材	尺寸
4-1	時光之流	2014	油畫	116.5×91cm
4-2	同心	2014	油畫	116.5×91cm
童趣快影系列				
4-3	坐穩了	2014	油畫	116.5×91cm
4-4	抓不住的水柱	2014	油畫	116.5×91cm
4-5	歡樂夢幻球	2014	油畫	116.5×91cm
4-6	海灘嬉玩	2014	油畫	116.5×91cm
雋久猶新系列				
4-7	成長三部曲	2014	油畫	116.5×91cm
4-8	楓情	2015	油畫	116.5×91cm
4-9	連心	2015	油畫	116.5×91cm
4-10	幸福	2015	油畫	116.5×91cm

表 4-2 「捕捉幸福的瞬間」系列圖錄表

友誼系列	
 <p>時光之流</p>	 <p>同心</p>
童趣快影系列	
 <p>坐穩了</p>	 <p>抓不住的水柱</p>
 <p>歡樂夢幻球</p>	 <p>海灘嬉玩</p>
雋久猶新系列	
 <p>楓情</p>	 <p>成長三部曲</p>
 <p>連心</p>	 <p>幸福</p>

第一節 「友誼」系列作品分析

一、〈時光之流〉作品說明

年代：2014

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50F（116.5×90.5cm）

（一）主題與內容

高中時期，同學們經常一起活動分享彼此的喜怒哀樂，除了留下許多青春懵懂的記憶也建立了深厚的友誼。難得的是，這樣的友誼經歷畢業、就業、結婚生子，乃至於父母相繼離開時，幾個好友一直都是扮演著很重要角色，至今仍持續連繫一直未間斷過。他們是筆者經歷人生旅程的良知益友，與他們的互動是生命中不可缺少的珍貴回憶。因此筆者希望可以以油畫創作的方式來表現筆者內心對朋友的想念與感謝。

（二）形式與技法

當筆者創作本幅作品時，似乎回到了青春時期，在形式的表現上，希望呈現出青春洋溢的感覺。在畫面右下角是以筆者的半身頭像，以微仰眼神飄向遠方來表現出同學的思念，做為此一創作序幕的揭開。

在技法上筆者嘗試以象徵主義魯東的畫作風格為參考元素，以天空作為主要的背景。為考慮整體畫面顏色的搭配，在天空的部份以較為溫暖的色系來呈現。以平塗方式做出漸層、漸染的處理，試著讓背景有別於一般的藍天，呈現出一種浪漫夢幻的感覺。在人物最下方以藍綠色及鮮艷的色彩來處理，流動的畫面想要表現出歲月時光的流逝感。中間則以花朵、蝴蝶加以綴飾，暗喻著雖然我們已由少女、少婦而跨入中年，但彼此見面言談間，仍可輕易回溯至年輕的共享回憶；我們之間仍然保有青春時代的同學情誼，並未隨著時光衰減流失。



圖 4-1-1 顏淑玫，〈時光之流〉

油畫，2014，50F 油畫，116.5×90.5cm，2014 年。

二、〈同心〉作品說明

年代：2014

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50F（116.5x90.5cm）

（一）主題與內容

在充滿著緊張壓力的職場上，不但得面對主管的嚴峻且無理的要求，更常因同事間工作上的矛盾而引發不愉快。這些工作中人與人的衝突常使心情跌落谷底；不過，難能可貴的是仍有一群知心的同事朋友能和我互相加油打氣，使落在泥濘溝渠中的心靈有如被甘露洗淨一般，充滿著再度迎接挑戰的活力。我們之間的友情對我來說正是生命所賜予的珍貴寶藏，知心同事成爲在人生的路途上不可或缺、陪伴我邁進的天使。

（二）形式與技法

筆者在 50 號的畫布上先以炭筆勾勒出素描的底稿，緊接著以深棕色加白或是加黑，以薄塗的方式先整理出明暗與漸層，以利於日後的上色。在充滿陽光的 12 月午後，斜照的光線在人物的臉部及衣服營造出許多光影，帶來溫暖的感覺；所以當筆者在進行此油畫創作時，即在色彩表現上，運用了許多豐富的色彩。尤其是在人物的衣服上，更做了因光影照射而產生在皺摺的處理，讓整體的畫面呈現出層次感。在構圖上，同事間彼此的身體緊緊的相互依靠，但又彼此牽動著，就像工作與生活上相互合作，但偶而仍難免有些小小的摩擦與爭議。

在人物的臉部的處理上，因爲大家笑的非常開懷，有很多的細節需要表現，又因光影的關係，需要有很多的提亮與暗面的處理。在構思背景該如何來呈現時，爲了表現出回憶的層次感，所以筆者在形式運用了印象派的技法，採用非具象的方式，透過各種不同彩度的綠與黃來呈現綠意盎然的感覺。在畫作的另一角則利用了灰階處理明暗效果，呈現出相似於彩色相片與單色底片重疊的效果，如同繽紛景像自回憶中擷取出現一般。



圖 4-1-2 顏淑孜，〈同心〉

油畫，2014，50F 油畫，116.5×90.5cm，2014 年。

第二節 「童趣快影」系列作品分析

一、〈坐穩了〉作品說明

年代：2014

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50F (116.5×90.5cm)

(一)主題與內容

創作中的主人翁是筆者的孩子，當時小寶寶只有二個月大，很神奇的是：寶寶竟然可以穩如泰山的坐的好好的，並且露出可愛的笑容。所以當時拍了一整組有趣的影像，現在則透過繪畫將心中對於孩子的疼愛表現在畫作上。

(二)形式與技法

筆者的第一張 50 號創作便要偌大的畫布上進行相對較為簡單的構圖，是頗大的挑戰。首先用棕色打底，再以炭筆勾勒出人物的素描。還是小嬰孩的肌膚看起相當的粉嫩、透明，又因為是坐著的姿勢，身體有很多的皺摺處，在細節的處理上就有很多色料上的運用，想著是否該利用古典技法的方式來進行染色。在一開始，筆者先利用不同色調及明度的膚色來進行染色，先將主要的色調帶了出來，再利用綠色及咖啡強化暗面的部份。接下來利用紫色及淡淡的藍色來處理暗面中較為亮的部份。寶寶衣服先用粉紅及紫色來處理，並且在亮的地方加白色，在暗面摺折處以加藍色來處理，將衣服畫面的立體給呈現出來，可以看出寶寶身上衣物柔軟的感覺至於在背景部份即參考了蒙德里安 (Piet Cornelies Mondrian,1872-1944) 立體三原色的元素來呈現，但又不希望太過於具象，所以在色彩都做了加白的處理。



圖 4-2-1 顏淑玫，〈坐穩了〉
油畫，2014，50F，116.5×90.5cm，2014年。

二、〈抓不住的水柱〉作品說明

年代：2014

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50F（116.5×90.5cm）

（一）主題與內容

畫作中筆者的小孩當時第一次看到地上湧出的噴泉，興奮的表情生動可愛，小手一直想要去捉住明明捕捉不住的水柱，其天真活潑的模樣，令人莞爾。即使是現在已經成長茁壯為一個青少年了，但筆者仍然可以隨時在腦海中浮現當時孩子在水池裡逗趣的場景，這就是瞬間即永恆的幸福景像。

（二）形式與技法

筆者的第二件作品是以孩子遊戲時的模樣為創作內容，孩子天真可愛的笑容是筆者心中幸福的來源，筆者希望可藉由油畫創作的方式將孩子的驚喜、活潑又顯有點笨拙畫面生動地描繪呈現出來。開始先以棕色打底，等底稿乾了之後再用黑色的炭筆做外形的素描。對人物而言，依然是臉部及膚色的部份最為考驗了。其中臉部有一部份因為水面反射的光線照映，有些部份特別亮，所以用白的膚色來呈現；再以粉色修飾紅紅的臉頰，並用淺藍與淡紫來強調臉部暗面部份，讓孩子的膚色呈現出有暗也有亮的感覺。

在衣服的部份基本上是以圖片的原色為主，但因為是在水池中玩水所以做了許多加白加淡的處理，讓身上感覺充滿水珠的視覺效果。地板的鐵蓋的部份筆者將構圖加入蒙德里安風格的元素；但因為水波盪漾的關係，方格從畫面看起來是晃動的。噴起的水柱一開始只是用畫筆重覆的疊染，但一直無法達到所要呈現的效果。後來利用畫刀來處理畫面，才逐漸形成水柱在光線照射下光亮與厚薄的效果。在整張構圖上半部地板的處理是土黃及藍色、白色相互疊染，以營造出地面的原色及水波紋的感覺，以及光線照耀的景像。



圖 4-2-2 顏淑玫，〈抓不住的水柱〉
油畫，2014，50F，116.5×90.5cm，2014年。

三、〈歡樂夢幻球〉作品說明

年代：2014

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50F（116.5×90.5cm）

（一）主題與內容

這是以兩個影像所結合的油畫創作，筆者在孩子小的時候總喜歡隨時捕捉孩子與家人的影像。創作裡小孩與爸爸正在草地上開心的玩著。而筆者正在一旁拿著相機正在做著記錄。相機記錄了回憶，球的滾動帶來了歡樂，組合出家人之間的幸福氛圍。

（二）形式與技法

此創作是以兩個影像來呈現，在形式上期望可讓畫面呈現兩個空間，將不同的活動或意涵在同一平面上表現出來。主要形式的技法參酌了象徵主義魯東的畫作，雖然魯東在早期的作品比較多是黑白素材為主，但到了後期出現了較多的彩色畫作。魯東會把局部寫實的題材與具有抽象意味的背景相合，這樣的處理方式深深的吸引筆者。故筆者用了溫馨、浪漫的粉紫以平塗改的方法來處理背景，不像先前的畫作主要以厚塗方式來製造層次感。在畫作的上方以方形來連結兩個畫面的關係。因為是背光的關係，所以群群跟爸爸的臉上是較深膚色加了咖啡色做打底，但因為反光又做了暗面亮的處理，加了藍與粉色，使其與整體的色調更緊密。原本單調黃色的彈力球，筆者卻改以魯東超現實的象徵風格表現，加上了繽紛的綠草與花朵，好像地面也隨著表現圓球而滾動，帶出了歡樂與夢幻的動感。



圖 4-2-3 顏淑珍，〈歡樂夢幻球〉
油畫，2014，50F 油畫，116.5×90.5cm，2014 年。

四、〈夏日的海灘〉作品說明

年代：2014

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50F (116.5x90.5cm)

(一)主題與內容

在筆者孩子年幼的時候，縱使工作繁忙，外子和我仍會撥出一點時間，約幾個老友，一起帶著年幼的孩子們出遊。炎炎夏日時，孩子們最喜歡的活動就是嬉水，所以我們每年夏天都會帶著孩子們去墾丁的海邊，親近蔚藍的大海。我還記得兒子第一次望向海的時候，彷彿被海的廣闊給震懾了一般，遲遲不敢靠近。最後是我牽著他小巧玲瓏的手，一步一步地走向大海。在他逐漸不再畏懼了之後，反倒是我坐在一旁，目光緊緊看著他，生怕他一個不留神便被大海波浪的觸手綁架。如今，兒子大了，不再需要我擔心、陪伴，亦漸少與他一同出遊；但當時的點點滴滴，仍在我的生命中留下了美好的一頁，是我永遠的幸福珍藏。

(二)形式與技法

夏日的海灘充滿了陽光，柔軟的沙灘像是孩子的遊戲床，主要的構圖是希望呈現出前景、中景、後景，讓畫作可以有遠近的視覺效果。因為夏天時節，陽光非常的充足，所以在創作過程中，嘗試著表現光影的強烈效果。但因為畫作中媽媽幫孩子撐著傘，身體遮蔽形成了影子，所以有些地方也會有暗面的呈現，在沙灘的色調上形成了強烈的對比，有陽光地方的細沙呈現潔白並帶有一點點水藍色的視覺效果。在背光部份的處理，以土黃及深綠來強調暗面的效果，以營造出沙堆的效果。在人物肌膚紋理線條的處理上，運用了橘色及粉紅色，來增加因為陽光照射所呈現的紅潤效果。平靜的海平面似乎是與天空連成一線；但也許是因為天空上飄浮著雲朵的關係，陽光也在海面上營造出深淺的色彩效果，並且海平面下的暗礁也若隱若現的浮現在水面上。



圖 4-2-4 顏淑汶，〈夏日的海灘〉
油畫，2014，50F 油畫，116.5×90.5cm，2014 年。

第三節 「雋久猶新」系列作品分析

一、〈楓情〉作品說明

年代：2014

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50F（116.5x90.5cm）

（一）主題與內容

年輕時有一回到了南投的山區看楓樹。深秋微雨楓紅的景象，深深地刻畫在心中。當時筆者與外子尙未結婚，走在楓樹林中，滿地的楓葉發出悉悉窣窣的聲音，或是因為風吹的聲音，或是因為腳步所發出的聲音。因山谷還下著小雨，高聳的樹林上頭飄著像是霧又像是雲，樹幹與樹葉若隱若現。山中朦朧的景色如同戀人的心情，飄渺變化不易捕捉。此油畫創作的想法與內容就因此而產生。

（二）形式與技法

在開始進行本油畫創作時，起先的形式表現，主要是設定以兩人世界，為表現的主題。但進行構圖時有了新的想法，希望以一個延伸及連結的表現方法，暗喻著可能的將來。所以在畫面的處理上除了原有的構想的兩人世界外，又加入了在系列作品中曾經出現的作品元素：《抓不住的水柱》，以小孩嬉水的景像相互呼應，期望可呈現出：戀人對建立家庭的憧憬與對未來不確定性的心底緊張感。在技法的運用上是以較為溫馨浪漫的方式來表現，色彩也多運用了暖色來處理楓葉，以加了米白的方式來呈現霧狀的朦朧感，使得整幅創作可感受秋意的涼爽與景物彩色的繽紛，以和心中的感受相呼應。



圖 4-3-1 顏淑孜，〈風情〉

油畫，2014，50F 油畫，116.5×90.5cm，2014 年。

二、〈成長三部曲〉作品說明

年代：2014

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50F（116.5x90.5cm）

（一）主題與內容

此油畫創作是由筆者小孩成長過程三個不同時期的主要活動所組合而成。所想要表現的意涵是希望可以呈現出孩子在不同時期的樣貌，讓筆者可以記錄下小孩成長歷程中快樂的身影。在孩子成長的過程中，爸爸扮演著非常特別且重要的角色，對於一個獨生子而言，爸爸除了父親的角色，亦是朋友與玩伴。所以陪著孩子玩耍、遊戲、運動都是爸爸的重要工作。所以在此油畫創作的前景主要畫面安排，即是父子倆坐在大石頭上望著前方，父親似乎是在講述著冒險故事，是三國志呢？還是西遊記？畫面的右邊，小孩已逐漸增長，此時的小男孩，每天都夢想著成為勇敢的戰士，身上總是有著各種不同的武器，可以用來打擊壞人。左邊圖面上，小孩已經是個小大人了，跟著爸爸騎單車，正在練習為環島旅行而做準備呢！本創作結合了孩童三個時期的重要成長里程碑，形成了相似於影片播映的動態效果。

（二）形式與技法

初步進行此油畫創作之構圖時，最原始的構思是將畫面分格成為三個版面。使成為三個獨立的區塊，但開始進行上色、染色後逐漸發現，原來的構圖並不十分的理想。後來改變用統一的背景色彩整合不同時期的畫面，將三個不同時期的背景相互連接，使畫面呈現完整性。但在主體人物互相重疊的部份則以色料做出疊染的效果，表現出遠近及主要或是次要的效果，讓畫面更加有層次感。在技法的運用上比較多的是，利用色彩不同的彩度及明度來表現出人物之重疊的效果，讓形體看似有著相互關係，但又似獨立的視覺效果。



圖 4-3-2 顏淑玫，〈成長三部曲〉

油畫，2014，50F 油畫，116.5×90.5cm，2014 年。

三、〈連心〉作品說明

年代：2015

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50F（116.5x90.5cm）

（一）主題與內容

俗諺說：「母子連心」，母親就好像是有著敏銳雷達的觀察員，隨時都在掃描接收孩子心中所發出的訊息。不只孩子的訊息可以毫無阻礙的傳達給父母；當父母有任何的不悅又或是不適時，孩子也能洞悉，特別表現出貼心、懂事，予以回應。親子間若能夠心連著心，不就是身為父母者最幸福的感受嗎？在畫中希望將茶園中母子依偎的景象，來表現與母子之間依賴與信任的互動感受。對筆者來說，與孩子之間的親蜜互動是再幸福不過的了，像是往心中不斷填充了無限的幸福能量。

（二）形式與技法

筆者在進行此一油畫創作時，思考著以什麼形式呈現母子的互動氣氛；後來決定以有活力的樹林景觀襯托出母親與孩童互動嬉玩之間的活躍氣氛。構圖設定上以前景、中景、遠景的表現方式來呈現人物、背景。在畫作的右前方有棵大樹，樹木上方超出了版面因此看不到茂密的樹葉及花朵，但在樹幹上長出了小枝芽及嫩葉，剛好與背景翠綠的茶樹相互呼應。筆者利用淡淡的藍綠來表現遠處的樹林根部。由於天氣很清朗，又是充滿陽光的上午時分，所以空氣中仍有一些水氣，讓樹林與蔚藍的天空連成了一色，製造出遠景。茶樹園的部分也採取了遠景與前景的處理，添加了黃色及明度較高的藍與綠來營造光線的強弱及陰影的效果。在人物部份使用了大量的粉色、橘色及咖啡色，以凸顯光線與樹影照映在皮膚上所產生的效果；在暗面裏的亮則使用淡藍或是淡紫來表現，使得畫面更加的繽紛強烈，使得整體畫面充滿了陽光與活力。



圖 4-3-3 顏淑孜，〈連心〉

油畫，2014，50F 油畫，116.5×90.5cm，2014 年。

四、〈幸福〉作品說明

年代：2015

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：50F（116.5x90.5cm）

（一）主題與內容

在假日時與家人一起到戶外出遊，或找一個悠靜的地方坐下來，一同看書或陪子孩寫功課，雖然只是一個再平凡不過的假日活動，但在筆者的目光裏則是象徵著幸福的重要景像。因為家中的成員在平常時總是各忙各的，所以在假日的空閒時段，希望可以透過戶外的活動與家人一同相聚。因此，筆者希望可以透過此油畫創作來表現這樣的一種心情寫照。三個人一起坐在小山坡上，遠處的山是我們的依靠，翠綠草地是柔軟的沙發，擁抱著我們三人讓我們感到即安全又舒適。因為天氣晴朗讓大家的心情特別的放鬆，臉上的笑容也特別的明快開朗。

（二）形式與技法

此油畫創作在人物色彩的表現上相當的豐富，運用了許多的對比色調來強調光影。因為太陽的光線由山的另一邊照射過來，人物是背光的所以有很多的陰影的處理，主要以粉色、橘色、黃色、咖啡色來表現肌理的色調。以紫色來處理暗面的部份，並以淡淡的藍及綠色表現肌膚亮面，除此之外也因為人物衣服反光的關係，更在人物的臉部上增加了衣服的色調，讓光影所產生的效果更為的明顯色調更豐富。筆者希望此油畫創作可以不同於其他系列作品的表現方式，所以使用畫刀疊染出遠處的山巒層層交峯的景象，及前景山波草地綠意盎然視覺效果，整體的創作的表現上期望有一種山景高立鋼強，但人物溫暖柔和，山丘青翠豐富，天空又是柔軟晴朗，呈現出輕鬆活潑且幸福的感受，使人有一種想要在一次回到當時情景的心情。



圖 4-3-4 顏淑政，〈幸福〉

油畫，2014，50F 油畫，116.5×90.5cm，2014 年。

第五章 結論

本論文中所分別列舉的三個系列作品「友誼」、「童趣快影」與「雋久猶新」三大系列捕捉了筆者內心對於週遭生活幸福瞬間的重要場景及人物；其主題突顯了親人與友人對筆者幸福感的重要性，透過自我存在的接受，肯定與創造，進而用心探索自我，獲得了心靈的自我療癒，也彰顯了生命的價值。在創作歷程中，筆者發現對於單純的人事物描寫已不再是重點，更希望能將自己的內心感受藉由不同的表現形式傳遞給觀看者，並透過新穎的創作體驗與嘗試，以及持續自我省思與思緒的昇華，期能突破過去創作形式的限制。

第一節 總結與成果

筆者認為繪畫創作過程是一門透過獨自創作而達到自我提升的生命體驗，在視覺形式上具備有獨特的美感，使之成為藝術，不只是在傳達畫面的藝術敘述性，更是生命個體的昇華過程。筆者依據所制定之研究目的及進行文獻研讀與投入創作發展後，所獲得之結論如下。

- (1) 依據所制定創作主題「捕捉幸福的瞬間」，藉由對人生的經驗與週遭事物的觀察，以藝術創作來捕捉感動。
- (2) 完成相關藝術流派之研讀，以及透過藝術美學理論的省思，建立筆者創作理念，並確立油畫系列創作的理論架構基礎。
- (3) 達到以油畫記錄創作過程及確立創作風格，透過藝術創作肯定自我，在過程中完成油畫創作。

另外，在油畫技法方面，在經過嘗試以古典技法與印象派技法的練習後，補足筆者對於油畫技法的經驗不足；也學習到藉由松節油或亞麻仁油的濃度比例，表現出油畫顏料薄塗或厚塗的效果。古典技法多是用薄塗方式來進行上色、染色，表現出透明

稀薄的效果；古典技法也較常使用線條表現明暗相互協調。另一方面，印象派的技法在筆觸及色彩上較古典技法所呈現的畫作較為活潑、生動而受筆者喜愛。

筆者的創作主題是：「捕捉幸福的瞬間」，印象派技法可以強化瞬間的動態感，古典技法則有助於刻劃出細膩的內在幸福感。因此，筆者以印象派技法繪畫時，融入了古典技法，特別以薄染與厚塗交錯運用並且以面繪於畫布上，以求達到預期的美感和諧效果。

藝術創作除了視覺美感的呈現，也有著心理療癒的功能，使創作者能夠紓解壓力，畫畫的時候，我沉醉在自我的世界裡，享受孤獨的時光，有時似乎也感受到自我成長的喜悅。喜歡在從事創作時，以真實與想像等之不同來源意象作為油畫創作的元素，且在畫面上適當以象徵性意涵之組合構圖方式，以表達當下的內心世界。

對於著作家來說，無意識的將摩寫投入作品中，其實是其心內最深處保留的東西，同樣事件動機的時時重複——主體、形式、有色的和諧——並不是一種無意義的東西……它們是符應著某種情感或某種思想的轉彎的，他們是與一個及內在的關心有關的，並且在很多情形中，他們乃是一種情意的指南及導引。⁸²

此外，透過多種不同主題及嘗試多種不同繪畫技巧的創作歷程，幫助筆者能夠更佳地掌握各種油畫技法及繪畫表現形式；隨著一個系列的畫作完成後又引發另一系列創作的靈感。筆者透過繪畫，以各種造形與色彩把內在情緒及意識轉化為視覺可覺察的意象，深刻感受到創作可激發自己去重新體驗及詮釋特定事件當下內心世界的豐富感受；同時也淬鍊自己如何運用繪畫技法將情感的內在感受具體細膩地表現出來。回首創作歷程，個人像是藉由藝術創作再次獲得重生般的圓滿幸福。

⁸² 趙雅博，《文學藝術心理學》，藝術圖書公司，1995，頁 87

第二節 未來展望

油畫技法的學問博大精深，筆者還需要再多加學習與應用，畫作的質感表現上才能夠更加豐富細膩，並且運用不同的技法與元素，使畫面的層次感更豐富多元。色彩除了明度的變化之外，更加提高了彩度之間的對比，及所搭配互補色之間的關係，讓畫面更為豐富且色彩更加鮮明。

另一方面，透過文獻探討對畫家創作歷程與思索的深刻體會，回饋刺激創作的理念，再經由不同的技法呈現於作品當中，不知不覺間似也擴展了啟發與學習的潛能。反復於內心的思維與外在實踐創作之間，需要時間的沈澱與磨練，除了激發筆者繼續加強油畫的表現技巧的學習動力外，也期許自己追求創作的內涵與深度，將自己的創作理念及心靈感受傳達至作品中，進而發展出個人創新獨特的風格。



參考文獻

一、專書

- 王勝，《西方傳統油畫三大技法》。國立歷史博物館，2000年11月初版。
- 光復書局編輯部。《竇加》。台北：光復書局企業股份有限公司，1997。
- 朱光潛。《西方美學家論美與美感》。台北：漢京文化，1983。
- 朱光潛。《悲劇心理學》。北京：人民文學出版社，1983。
- 朱光潛。《文藝心理學》。大夏出版社，1995。
- 朱自清序。朱光潛著《談美》。台北：漢京文化事業，1982。
- 朱伯雄。《拉斐爾前派與象徵主義美術》。台北：藝術家出版社，2000。
- 何政廣主編。《Cassatt 卡莎特》。台北市：藝術家出版社，1999。
- 何政廣。《幸福大師雷諾瓦與二十世紀繪畫》。臺北市：聯合報股份有限公司，2013。
- 吳介祥。《恣彩歐洲繪畫》。台北：三民書局，2010。
- 李明明。《古典與象徵的界限：法國象徵主義畫家莫侯及其詩人寓意畫》。台北市：三民，1993。
- 胡永芬。《瞬息永恆的大師竇加》。台北：閣林國際圖書有限公司，2001。
- 胡永芬主編。《Callery 卡特特》。台北市：閣林國際圖書有限公司，2011。
- 胡金銀。《維納斯的金蘋果胡美銀繪畫創作論述》。台中市：東海大學，2013。
- 高義展。《教育研究法》。臺北縣：群英，2004。
- 康德。《判斷力批判》。台北市，聯經出版，2004。

- 許鐘榮。《巨匠美術週刊-魯東》。台北：錦繡出版社，1992，7月。
- 陳淑華。《油畫材料學》。台北市：洪葉文化，1998年。
- 陳懷恩。《尼采的藝術形上學》。嘉義縣：南華大學管理學院，1998。
- 陳瓊花。《藝術概論》。台北市：三民書局，1995
- 馮作民。《西洋繪畫史》。台北：藝術圖書公司，。
- 黃長發主編。《Cassatt 卡莎特》。台北市：台灣麥克股份有限公司，1933年。
- 塔爾·班夏哈著（譚家瑜譯）。《更快樂：哈佛最受歡迎的一堂課》。台北市：天下雜誌，2008。
- 潘慧玲。《教育研究的取經概念與應用》。臺北市：高等教育文化事業有限公司，2004。
- 劉昌元。《西方美學導論》。台北市：聯經出版，1986。
- 蔣勳。《美的覺醒》。台北市：遠流，2006。
- 魯仲連編著。《Symbolisme 象徵主義》。台北市：縱橫文化，1997。
- 蘇晉賢。《捕捉瞬間圖像的大師—竇加》。台北市：中國文化大學，2004。
- 顧俊。《西方美學名著引論》。台北：木鐸出版，1988。
- 趙雅博。《文學藝術心理學》。藝術圖書公司，1995。
- Paul Smith 著（羅竹茜譯）。《Impressionism 印象主義》。台北市：遠流，1997。
- Phoebe Pool 著（羅竹茜譯）。《印象派》。台北市：遠流，1995。
- BERNARD DENVIR 著（張心龍譯）。《Post-Impressionism 後印象派》吳瑪俐主編，遠流出版公司出版。
- Bernard Denvir 著（張心龍譯）。《後印象派》。台北市：遠流，1995。

二、學術期刊

曾文志。〈大學生對美好生活的常識概念與主觀幸福感之研究〉，《教育心理學報》4 期(民 96)：頁 417 - 441。

曾少千。〈魯東的自然意象與精神演化論〉，《藝術學研究》，8 期（2011）：頁 1-72。

游守中。〈歐洲歷代重要油畫技法的探討與研究〉，《復興崗學報》86 期(民 95)：頁 335-376。

劉豐榮。「視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎」，《藝術教育研究期刊》8 期（2004）：頁 77-79。

謝斐紋。〈印象主義之繪畫與音樂探索〉，《人文研究學報》第 40 卷第 1 期（2006）：頁 88。

三、學位論文

宋瓊媛，論花卉創作色彩所奏出的生命樂章，碩士論文，文化大學，2008。

賴慧霞，童話故事—童顏，童年記憶圖像之創作研究，碩士論文，國立台灣師範大學，2010。

蘇晉賢，捕捉瞬間圖像的大師— 竇加，碩士論文，中國文化大學，2004。

闕美芬，蘇珊·朗格藝術幻象論之符號表現形式，碩士論文，華梵大學，2009。