

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

吾家印記－蔡孟餘油畫創作論述
The Imprint of My Family - A Discourse on the Oil
Painting Creative Works of Tsai Meng-Yu



研 究 生：蔡孟餘

指 導 教 授：羅雪容

中 華 民 國 一 〇 五 年 五 月

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

吾家印記—蔡孟餘油畫創作論述

The Imprint of My Family - A Discourse on the Oil Painting

Creative Works of Tsai Meng-Yu

研究生：蔡孟餘

經考試合格特此證明

口試委員：羅雪容
陳士咸
廖瑞年

指導教授：羅雪容

系主任(所長)：蔡孟餘

口試日期：中華民國一〇五年五月二十日

謝 誌

踏上藝術之路，深深覺得學習是無止盡的，所以筆者慶幸自己能有此契機再次重返校園繼續汲取多方新知。經由學習，淬鍊了自己的創作與眼界；幫助了自己的蛻變與成長，也在藝術領域裡累積了自己的實力與能量。因為藝術而造就了筆者豐富、多彩的人生。

時光荏苒，歲月如梭，猛然回首，這段學習生涯，終將在此畫下句點。回想這些求學日子以來，僅能利用每日所剩不多的空閒時間進行繪畫創作與論文撰寫，對於必須兼顧工作、家庭、學業的筆者而言，無疑是生活上的一大考驗，因此，一路走來備感艱辛，但仍然必須持續保持恆心與毅力，最後總算苦盡甘來，撥雲見日。

在碩士班就讀期間中，非常感謝指導教授羅雪容老師在論文撰寫與創作實踐過程中給予筆者明確的思考方向和觀念上的指引，讓筆者能夠有系統的進行研究剖析，並使油畫創作更加精進。謝謝口試委員陳士誠老師、廖瑞章老師的提點與建議，使筆者的論文與創作能夠更加完善與契合。也謝謝南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班老師們的教導和同學們的相助與鼓勵，這些點點滴滴，實難忘懷。

最後要感謝的是筆者的爸爸、媽媽、先生與家人們，一直以來默默的支持與關懷，並且不遺餘力的付出，總在筆者忙到焦頭爛額之際，幫忙照顧年幼的稚子，陪他玩耍與出遊。而在這段求學期間中，最讓筆者感到不捨與愧對的人，就是摯愛的兒子，因為讀書的關係而讓自己少了許多與他共處的時光。所以非常謝謝可愛的兒子在小小年紀時就能懂得體貼與諒解，因此，在未來，筆者希望能夠騰出更多的時間陪他一起學習與成長，並積極參與他人生的每一階段。

蔡孟餘 謹致於

南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班

中華民國一百零五年五月

摘要

本論文研究旨在探討「吾家印記」的繪畫創作方式與成果。創作理念主要來自於家庭生活經驗與家庭情感的累積，將家庭中人、事、物所構成日常生活的精彩片段轉化為觸動內心創作的主力，藉由創作實踐，讓原本存在於內心深處對於家的印記可以清晰的呈現出來。筆者以行動研究法和理論分析法，透過實際創作行動的實施執行和理論的探究，讓研究順利實踐並從中得到藝術專業知能。根據所擬定之創作目的，加以檢視後得到結論如下四點：一、完成以家為主題的創作題材，經由本創作研究的過程，以藝術形式表現家庭的溫馨與美好。二、蒐集與家的主題相關之藝術哲學觀點、藝術創作學說、藝術流派的文獻作為理論基礎，釐清本研究之理論脈絡，有助於論文之撰寫。三、完成以自身家庭的印記為主題的系列作品，從中獲得純熟的油畫表現技法，樹立屬於個人生命體驗之油畫風格。四、從創作研究的各個階段性過程中，汲取豐富的藝術知識，增進自己的藝術涵養，增廣自己的創作視野。

關鍵字：吾家、印記、立體主義、超現實主義、油畫

Abstract

This essay aims to unfold a working process and the final outcome for ‘The Imprint of My Family’. This project is originated from the assemblage of one’s own sentiments, emotions and experiences in family life; and through transforming those treasurable moments into art works by integrating people, events, and objects, this project reveals an inner impression towards memory and affection. The author explores the discourses on methodology and adopts the fashion of action research, in which praxis and theories are outlined in equal measure, to achieve an improved competence both intellectually and technically. As examining the goals set previously for this project, there are four notable points worth carrying into conclusion. Firstly, while this project is on the theme of home, it requires practices and researches to built up the feeling of warmth and intimacy, and furthermore conveys them through the form of art. Secondly, in order to unravel this essay logically for its working progress, it is helpful to seek for ideas in the fields of methodology on creative practices, philosophy, art theories, and those archives in different art movements. Thirdly, through a project like this, exploring the imprint of one’s own family, the acquisition is not only about an improved skill nor better expression on oil painting but also about establishing a painting style embedded with one’s own personal experiences of life. Last but not least, a richer collaboration of intellect and of insight towards art is generated by reviewing each stage in this project. It broadens one’s horizons on creative production.

Keywords: My Family, Imprint, Cubism, Surrealism, Oil Painting

目 錄

摘要.....	I
Abstract.....	II
目 錄.....	III
表 錄.....	V
圖 錄.....	VI
第一章 緒論.....	1
第一節 創作研究動機與目的.....	1
第二節 創作研究方法與步驟.....	5
第三節 創作研究範圍.....	10
第四節 名詞解釋.....	11
第二章 學理基礎.....	13
第一節 藝術哲學相關論述之觀點.....	13
第二節 藝術相關流派的啟迪.....	21
第三節 典範藝術家的探討.....	31
第四節 視覺藝術的造形元素分析.....	38
第三章 創作理念、形式與技法.....	45
第一節 創作理念.....	45
第二節 創作形式.....	49

第三節 創作媒材與技法.....	54
第四章 作品詮釋與賞析.....	65
第一節 「樂活家居」系列.....	66
第二節 「童稚之境」系列.....	75
第三節 「悠遊幸福」系列.....	83
第五章 結論.....	95
第一節 創作的省思.....	95
第二節 未來的展望.....	99
參考文獻.....	101



表 錄

表 4-1 蔡孟餘「吾家印記」作品目錄表.....	66
表 4-2 蔡孟餘「樂活家居」系列作品圖錄表.....	68
表 4-3 蔡孟餘「童稚之境」系列作品圖錄表.....	76
表 4-4 蔡孟餘「悠遊幸福」系列作品圖錄表.....	86



圖 錄

圖 1-1 創作研究步驟流程圖.....	9
圖 2-1 雷捷，〈機械元件〉.....	33
圖 2-2 夏卡爾，〈我與我的村子〉.....	36
圖 3-1 蔡孟餘，〈泡泡·童影〉局部圖.....	50
圖 3-2 蔡孟餘，〈悠揚樂章〉局部圖.....	51
圖 3-3 蔡孟餘，〈樂園化境〉局部圖.....	52
圖 3-4 蔡孟餘，〈鼓動人生〉局部圖.....	53
圖 3-5 蔡孟餘，〈兒童視界〉局部圖.....	54
圖 3-6 蔡孟餘，畫布打底過程圖.....	61
圖 3-7 蔡孟餘，〈兒童視界〉構圖過程圖.....	62
圖 3-8 蔡孟餘，〈謐逸之域〉上色過程圖.....	63
圖 3-9 蔡孟餘，〈動物巡禮〉描寫與整理過程圖.....	64
圖 4-1-1 蔡孟餘，〈鼓動人生〉.....	70
圖 4-1-2 蔡孟餘，〈謐逸之域〉.....	72
圖 4-1-3 蔡孟餘，〈饗宴〉.....	74
圖 4-2-1 蔡孟餘，〈泡泡·童影〉.....	78
圖 4-2-2 蔡孟餘，〈兒童視界〉.....	80

圖 4-2-3 蔡孟餘，〈樂園化境〉	82
圖 4-3-1 蔡孟餘，〈真情相映〉	88
圖 4-3-2 蔡孟餘，〈動物巡禮〉	90
圖 4-3-3 蔡孟餘，〈悠揚樂章〉	92
圖 4-3-4 蔡孟餘，〈球來球趣〉	94



第一章 緒論

教學生涯迄今，一轉眼數個寒暑如白駒過隙，匆匆而過。筆者有感於「明日復明日，明日何其多，我生待明日，萬事成蹉跎。世人若被明日累，春去秋來老將至。朝看水東流，暮看日西墜，百年明日能幾何？」¹的感慨，因而想重拾畫筆，進入繪畫創作的領域，找尋自己對家的印記與感動。因此，在家庭中須時時觀察，感受生命的歷程與生活的片刻，然而有時當這些對於家的物象記憶悄然湧上心頭時，似也在夢中縈繞，日思夜想，因而筆者欲重拾手中的畫筆，希望可以自由隨意的揮灑彩筆，誠實自在的表現自我，期望藉由此研究的進行探尋了解家庭的意義，且將之盡情地顯現於創作之中，使之能在平庸的日常生活裡，發現充滿感性的自己。透過藝術創作，筆者可以感受到自我內在的渴望，那就是催促著自己，將平日生活中的體驗，做各個面向的嘗試，以展開延續筆者的創作動力。在研究進行的同時，希望可以把握住當下，珍惜與家人彼此間的情感，扮演好家庭成員的角色，選擇適於表現自己的藝術方式，憑著意志力及信心，驅動著自己向既定的目標邁進。

本章分為創作研究動機與目的、研究方法、研究範圍、研究架構與流程、名詞解釋等。筆者以「吾家印記」為題進行研究。

第一節 創作研究動機與目的

此節闡述本創作研究的構想與動機，從研究主題的擬定，在嘗試探索創作中

¹ 錢鶴灘。《中國華文教育網》<http://big5.hwjyw.com/resource/content/2010/06/17/8881.shtml>。資料查詢日期：2015年6月15日。

同時規劃研究的方向，進而確立研究精神與內容，訂定創作研究的目的，而後展開研究，以下分別就創作研究動機與創作研究目的二部分敘述。

一、創作研究動機

筆者在職場工作多年，早已習慣家庭與工作場域的生活型態，即是以一種規律的節奏過著日復一日，年復一年平淡安穩的日常生活。經年累月，自己的認知及想法似乎在這樣的步調模式之下被侷限在既定的範圍之內。直到有一陣子，家中年幼稚子經常興之所至的隨手拿起紙張進行塗鴉，有時會希望筆者陪著一起參與他的繪畫活動，過程中無論是蠟筆畫、鉛筆畫抑或水彩畫，母子倆人總在一張接著一張的畫紙塗抹當中，度過無數個歡欣愉悅的家庭生活。看到孩子心無旁騖且對於彩繪如此的心醉神迷，筆者彷彿開啟了記憶中的抽屜，一幕幕自己從小到大繪畫的影像有如幻燈片般一一浮現在腦海中。於是開始思考，那曾是自己最熱愛的繪畫創作，卻在自美術系畢業後，因為工作的繁忙而日漸遠離消失在心裡的那一端，就這樣地，自己與繪畫創作似乎是兩條永無交集的平行線。基於這個原由，讓筆者瞬間恍然大悟，心中開始發覺若能聚精會神地透過畫筆，將心中想說的話語用不一樣的形式表達出來，必能展現心中最感性的那幅畫。所以想以油畫創作為根基，並結合自己的內在思維來進行創作。

立體主義(Cubism)分割技法的繪畫表現特徵、超現實主義(Surrealism)夢幻神秘的畫面呈現意境，如此獨特且別出新意的藝術流派早已暗暗地佔據筆者心理，而為筆者理論探究之開始。研究主題的靈感來自筆者在 2013 年欣賞到「看見台灣」這部電影的啟發。從小到大，印象中的台灣是一個山明水秀、充滿人情味且保留不少中華傳統文化與民主氣息的美麗寶島。當「看見台灣」這部記錄片經由空拍鳥瞰的視覺角度，將台灣以一種嶄新的視野與姿態，呈現在觀眾眼前時，那種撼動人心的畫面，確實令筆者讚嘆不已。影片中介紹了台灣這島嶼的美麗、壯

闊與隱憂，著實是一部觸動筆者心弦的台灣空拍電影記錄片。此片導演齊柏林(1964-)表示：「我只拍台灣，因為我跟台灣的土地談了一場戀愛。島上的人們總是習慣向外觀望，對外面的世界充滿好奇，窮盡一切能耐去探索與追尋，卻對踩在腳底下的土地感到陌生，甚至冷漠以對。」²因為導演齊柏林的這一席話，使筆者豁然開朗，開始深刻自省與反思「吾家」不就如同寶島台灣般，跟筆者的距離是如此貼近而緊密，但卻因為生活瑣事的羈絆，而逐漸漠視了家庭對於自己的重要性。

一直以來，筆者的父母親對待子女的教養絕少採用威權專制與命令語氣來控制孩子的思想行為，而是以民主方式傾聽孩子們的聲音，使得親子間的互動與溝通總是開放且是雙向的。當筆者走在人生道路上，沮喪失意時，父母會扮演聆聽與協商者的角色，給予安慰及溫暖，所以這用愛包圍；用心經營；用情相待；用笑編織而成的地方正是「家庭」給筆者的美好印象。因此，「家」便成為筆者創作靈感的主要源頭，欲將有關「家」的人、事、物轉化為個人的繪畫創作語彙，以立體主義與超現實主義之繪畫創作形式，來重現那些一直存在而被忽略的家的角落。

二、創作研究目的

許多藝術家的創作題材是取自於生活經驗的感觸，而從中抽取事物的本質，直覺地將物體形狀與色彩不受束縛的表現出來。筆者欲追求的創作內容是與家庭生活感觸相關聯的，冀望從中找出新鮮、與眾不同的創意，如此作品才能萌芽茁壯。抽象派繪畫先驅康丁斯基(Wassily Kandinsky, 1866-1944)曾說：「藝術作品是藝術家以一種近乎神話、秘密的方式產生的。從作者裡，作品得到獨立的生命，他有個性，有獨立的思想，也有物質真實的生命。因此，它不是隨意或偶然發生

² 齊柏林。《馬祖日報電子報》<http://www.skyworld.com.tw/pdf/mtnews/20140323P4C.pdf>。資料查詢日期：2015年6月20日。

的現象；而是負有繼起創造，積極的力量。」³每一件作品皆是獨一無二的，且在技巧和藝術表現形式上均具有與眾不同的巧妙構思。藝術家會因身處不同時代而受到不同文化背景的影響，繼而發展出屬於個人獨特風格的藝術作品。所以筆者欲將創作意念藉著油畫媒材，將內在心靈對於家庭的情感狀態表現在畫布之上。

繪畫創作可以藉由緊握彩筆的手打開心靈的那扇窗，悠然自在，揮灑自如的進行彩繪，可以將豐富的情感盡情的融入畫布裡，而寫下人生瑰麗的一頁。繪畫藝術可謂產生於畫筆的靈活運用，而其表現形式則從創作者意識深處萌生。「『藝術』是將心靈中的物象表現於外，並呈現其獨特的思維與技巧。而這種藉由外在的形式、材料、內容來表達，所觸發人內在情感理性或非理性價值的活動，即為『藝術』。」⁴藝術表現是藝術家彙整人生閱歷，聚積生命情懷之形象彰顯，所以繪畫創作若能結合生活百態的各種剪影，必能創造不同的畫面意境。

筆者的創作論文結合了立體主義的「分割」手法、超現實主義的「潛意識」概念以及家庭的「溫馨」感召，將分割、幻境與真實情感，幾個看似矛盾，不相關聯的概念，藉由繪畫創作形式將之連結而製造出和諧的美感調性，創作出畫面的新奇意味，來達成轉述自我內心真實感受的任務。

對筆者而言，「家」是給予人溫馨、和樂的地方，也是心靈依靠的處所，筆者的家，是個能讓自己勞碌奔波的身心得到解脫，共享歡欣愉悅的甜蜜住所。因此，本創作論文主要是以筆者自己的家人、事物所觸動內心思緒而產生的靈感來源為創作題材主軸，希望藉由藝術創作，來感受對於「吾家」的情感狀態。將自身與家人彼此互動中而產生的喜樂與感動的情緒轉化為創作研究之動力，進而規劃之創作目的為下列幾點：

³ 康丁斯基(Wassily Kandinsky)著。《藝術的精神性》(吳瑪俐譯)(台北市：藝術家，1985)，頁88。

⁴ 邢益玲。《藝術與人生：了解視覺藝術之發展》(新北市：新文京，2008)，頁6。

(一)經由筆者對家的情感意象擬定以「家」為主題的創作題材，以「吾家印記」表現家庭生活中最深刻的幸福與感動。

(二)藉由生活經歷探尋家的深意與藝術創作之關聯性，並蒐集各相關藝術理論的文獻，奠立日後創作的學理基礎。

(三)本研究依據筆者對自我探索與生命體驗的歷程，開啟藝術創作給予自身的影響力，從而創作出「吾家印記」為主題之系列作品，並運用油畫的創作形式來呈現個人繪畫的獨特風格。

(四)藉著創作研究各個階段的經過歷程，貫通藝術相關領域的知識，期望可以增廣自己未來的創作視野。

第二節 創作研究方法與步驟

本創作研究論文以自我家庭情境感知為創作研究主軸，依據自己的創作理念與研究規劃進行創作研究，為了使論文有更扎實的論述觀點，所以運用了行動研究法與理論分析法，期望理論與創作能更趨完整，並根據個人的創作模式擬定研究步驟，其詳細說明如下：

一、創作研究方法

筆者在感性的創作上，更需透過理性的思考程序來建構適於自己的研究方法，方能讓整個研究有堅固踏實的根基。因此，本創作論述的研究方法採用行動

研究法和理論分析法，茲將其說明敘述如下：

(一) 行動研究法

藝術家擅長將思想、情感藉著藝術創作來傳達，然而創作的過程必須時時檢討創作的形式與方向，才能將創作完整的呈現。行動研究法是一種有助於藝術家反思與修正並解決問題的研究方法，當今許多藝術研究者常用此方法進行創作研究省思。「行動研究是指一種探究你自己學習歷程的特殊研究方式，他是透過觀察實務工作來檢驗這些實務工作是否真如你願地發生或進展。」⁵透過行動研究法，可以檢視自己的創作狀況、研究方向，幫助自我創作與研究的持續進行，是完整而具效率的研究方法。「實務工作者，如能透過行動研究，以專業角度建構具有實務工作經驗為依據的理論基礎，不僅能幫助其順利推動實務工作，更能協助其獲得專業成長，有助於提升其專業形象。」⁶在創作研究階段所獲得的知識並非靜滯不前的，會因創作研究的持續進行，不斷的發展演變而促進新的結論產生，所以藝術創作者需要透過行動研究法來實踐、執行自己的實際創作，讓研究能順利完成並從中得到專業的知識能力。行動在研究過程中是極重要的一環，研究的進行需依附著行動，而行動也是推動研究的主力。筆者在研究歷程中不斷的蒐集資料與反思，增廣、加深自己的知識，並琢磨出作品與理論的光輝，所以行動研究法可以為創作研究者提供穩固堅實的理論架構。

行動研究歷程應用於藝術創作研究時，可運用以下五個階段：(一) 創作研究者可先「自我觀察與檢視」；(二) 尋找「欲探討之創作問題與方向」；(三) 思考初步之「創作計畫與方案」；(四) 進入「創作表現與實踐歷程」；(五) 對創作成果與歷程進行「反省與檢討」；經過此歷程之後亦能再次循環探討。

⁵ Jean McNiff and Jack Whitehead 著。《行動研究－原理與實作》(Action Research: Principles and Practice, 2nd ed.) (朱仲謀譯)(台北市：五南圖書，2004)，頁 19。

⁶ 蔡清田。《教育行動研究》(台北市：五南圖書，2000)，頁 35。

此歷程中各階段之順序亦可作彈性安排，各階段之間能彼此靈活轉移。⁷

綜觀上述，創作的歷程是需要不斷的反思、檢討與再進行，如此經各個研究階段歷程的檢討、調整與修正，進而提升研究結果的品質。

（二）理論分析法

筆者使用理論分析法，以研究主題為中心，蒐集相關的文獻及圖書資料，持續整理、分析與探討。「理論分析法包括概念分析、結構分析、思想程序分析、與整體特質分析等。」⁸在理論分析法的運用上，筆者藉由哲學的觀點探討家的意義、空間意象與精神空間，藉以表現出美學的深層意涵。在西洋藝術史上對於繪畫流派的探究，從中整理並列舉出對筆者影響深遠的藝術家，探討其創作形式與作品風格，從中找到繪畫表現上跟精神內涵上與自己創作構想切合的論述資料，作為創作時之參考依據。然後將這些資料加以歸納、分析與整理，而有助於創作研究之發展。

二、創作研究步驟

本論文發展的流程是循序漸進的，由「家庭」的情感連結開始，經由學理的分析與創作實踐兩者的同時進行，到最後的統整，其步驟如下：

（一）生活經歷的觀察與探索

藝術創作常來自於生活經驗的觀察與探索，藉由家庭生活及家庭環境中的各個面向的體驗，激發出創作的動力。

⁷ 劉豐榮。「視覺藝術創作研究方法之理論基礎探悉：以質化研究觀點為基礎」。《藝術教育研究》8期（2004年12月），頁83。

⁸ 劉豐榮。《艾斯納藝術教育思想研究》（台北市：水牛圖書，1991），頁11。

(二) 訂定創作主題與方向

經由生活經歷的覺知，歸納出個人創作理念和形式，擬定以「吾家印記」為創作主題與創作方向。

(三) 資料的蒐集與整理

閱讀研究主題相關文獻，蒐集與創作主題有關之資料，經整理而成為個人的思考脈絡。

(四) 創作的實踐與理論的建構

將創作理念轉化為具體作品，並對個人蒐集之資料進行分析和理論的建構。

(五) 創作作品與論文撰寫的反省、檢討與修正

審視創作與理論是否相符合並反覆的思考、檢討、修正，使創作與論文結構更趨近於完整。

(六) 創作作品與理論的整合

經過不斷創作、反思、檢討與修正之後，將作品與論文整合在一起，而完成個人的創作研究。

(七) 完成創作與論文發表

將個人創作研究之成果有系統的整理，完成創作並發表論文。

由上述，筆者將創作研究步驟轉換為創作研究步驟流程圖，如圖 1-1 所示：

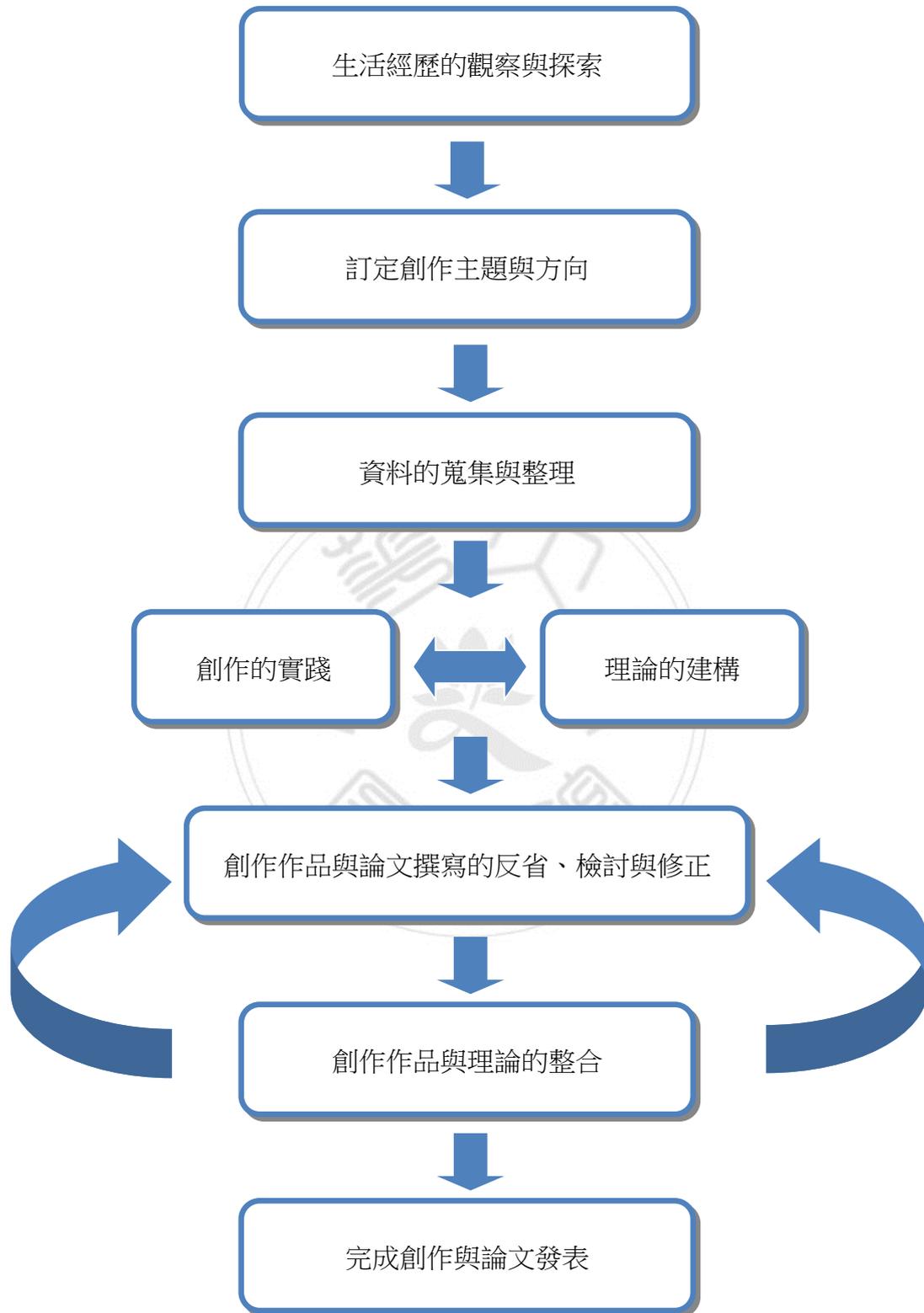


圖 1-1 創作研究步驟流程圖

第三節 創作研究範圍

本創作研究是由記憶中與生活中的家庭經歷為出發，探討自我家庭印記的心靈感受，包含家的景物、空間、成員、情感皆是創作研究的核心，藉此研究可以訴說自己對家庭深厚的情感，同時佐以相關文獻、藝術理論分析，來建構屬於個人的創作美學觀點，而達到創作與論文相輔而行的研究成果。為了創作研究過程能清晰掌握研究方向與理念，本節將創作研究範圍加以說明，分別敘述如下：

一、內容的範圍

創作內容以「吾家印記」為主軸，以個人對家的印象、記憶為創作脈絡，包含了個人對家的感受、對家人的情感依存概念。將心境、情感、印記等藉由油畫創作研究呈現出來。

二、形式的範圍

繪畫創作時，引用了立體主義的分割概念，將家的人、事、物結合並運用畫面重組的形式呈現。此外，也以超現實主義的繪畫風格為主臬，用超脫現實景物羈絆、束縛的形式將內心世界與外在形體的組織結構互相融合之後，而成為筆者的造形原則，藉此表達一種不被真實情境侷限住的藝術形象。

三、媒材的範圍

油畫顏料的最大特點是其可以重疊及顏料的覆蓋力很強，所以即便畫錯了都

可以待畫布乾了之後再塗上一層又一層的顏色，因此，筆者在本研究之創作中是以油畫材料為主要媒材。

第四節 名詞解釋

為了讓創作的語彙能更清晰明瞭，此節將以在本創作論文中使用到的相關重要名詞進行解釋，分別為：一、吾家；二：印記；三、心象，其敘述說明如下所示：

一、吾家

家是什麼？家涵蓋的範圍有多廣？「家可以說是人類生活中最重要的場所，它不只提供物理的舒適，也是生存所必需。」⁹有些人覺得自己的家庭是美滿和諧的；有些人覺得自己的家庭是殘缺衝突的。對於吾家的涵義、解釋與情感體驗會因不同環境、背景、時間、思想等因素的影響，而使得每個人心中對於自己家的想法與感受都不盡相同。

「吾家」指的是我的家。「個人在家中發展自我認同、學習人際界線的界定；而家庭成員則透過家聯繫彼此，再與社會結合。因此家可說是心理與文化過程的核心。」¹⁰因為在自己的家找到了歸屬感，而能夠發揮隱藏的潛能，並實現個人的自我期待。與家人相處的模式可以說是適應社會能力的基礎，所以有和諧的家庭關係，在個人與社會環境互動之下也會有較圓融的人際關係。作家余秋雨(1946-)曾經在《山居筆記》書中提到：「在一般意義上，家是一種生活，在深刻

⁹ 畢恆達。「家的意義」。《應用心理研究》8期(2000年12月)，頁55。

¹⁰ 同註9，頁55。

意義上，家是一種思念。」¹¹筆者認為自己的家並非只是一棟生硬的建築物而已，吾家是一個可以得到依賴、充滿愛與希望的地方。吾家是累了、倦了之後而可以休憩、停泊的岸，吾家也是一個可以伴隨與記錄筆者生命各個歷程的處所。在人生各個階段，所經歷的喜、怒、哀、樂都可以在自己的家庭中得到安慰與分享。

二、印記

印記的形成是經由人物、時間、空間拼湊堆砌而成的，可以是有形的圖像烙印，也可以是無形的感性敘事。本創作論文中所指的「印記」是指源自於家的生活經歷給予自己的印象與記憶。平凡的家庭生活點點滴滴的體會與感受，深刻的在心裡留下難以抹滅的印象與記憶，而這已被儲存在心裡與腦海中的生命歷程景象，不會隨時間的流逝而煙消雲散，反而依然深深烙印在心靈深處而成為自己最珍視而特殊的銘印。

三、心象

心象是心理感知的意象表現，且是存在於內心世界的構想藍圖。心象有時以想像的方式，來達到內心情感的傳達和思想意念的溝通。「『心象』乃心理現象、心理狀態，精神對應所引發出來的『藉景傳情』超越客觀現實物像存在。」¹²當理性與感性的精神思緒蔓延至心靈深處時，會讓心中景致開始呈現出超越客觀現實物像的存在。筆者創作上傳遞的心象意涵是由現實的情境、腦中的思考、內在的感性所組織而成的，而後逐漸在心裡形成主觀意象，再透過藝術創作的手法，將心理圖像轉化成具體的藝術作品。

¹¹ 余秋雨。《山居筆記》（台北市：爾雅，1995），頁 188。

¹² 黃宏文。「山岩交響－『岩』之心象水墨創作研究」。《書畫藝術學刊》4 期（2008 年 6 月），頁 356。

第二章 學理基礎

本創作研究主題是以家庭為出發點，回顧過去與感受當下，自己對家的印記跟情感，必須蒐集來自於家庭生活中的影像記錄，並透過心靈的印象、記憶來喚起自我內在的感受，並試圖從中尋找更深一層的象徵意涵，來增添創作的能量與動力。

筆者的油畫創作是將所欲傳達的思想藉由繪畫形式傳遞出來，在研究過程中，深深感受到藝術範疇的博大與精深，因此，為了強化自己的創作知識與內涵，進而使思想核心有更鞏固的架構基礎，筆者需透過認真努力的學習、廣泛的閱讀書籍、與師長討論研究，並根據學理觀點與藝術理論之精要，從中汲取更豐富的藝術養分，待匯集整理相關論述之後，從中獲取的學理概念，可以使個人創作之作品更完善美好。

本章主要闡述跟「家」相關主題的哲學理論之觀點、現代藝術流派「立體主義」與「超現實主義」對於筆者創作論文的啟迪、創作之典範藝術家雷捷(Fernand Leger, 1881-1955)與夏卡爾(Marc Chagall, 1887-1985)的探討以及視覺藝術的造形元素分析。

第一節 藝術哲學相關論述之觀點

本節中將就藝術哲學與相關論述來探討與筆者創作研究論文相關的兩個主要關鍵議題，即是「家」以及與家休戚與共的「空間」美感問題。此處將綜述「家」的涵義、本質，剖析「空間」的概念、特性。所以筆者總括列舉兩個層面來論述：分別是一、家的意涵、本質之探究；二、空間意象、精神空間的探索。

一、家的意涵、本質之探究

一個生命從新生的那一刻起，便開啟了人生一切的開端。在全然新穎的空間裡生活著，這居處空間，對人類而言，是一處由陌生到熟悉，由熟悉到溫暖的地方，而這空間就是大家都知曉的「家」。家的涵義為何呢？家是在家人的情感依存關係經交叉、疊合後，而產生的一種滲入心靈的意象，進而形成抽象意涵的家？或是一棟可以遮風避雨、安生立命，擁有一個具體形象的家？筆者從閱讀中找尋一些詮釋家的路徑，以期讓作品可以獲致創作的核心寓意。

(一) 家的美學意涵

家是建築物本體的外觀條件，具實的形象，有著具體的家具擺設，是雕梁畫棟、富麗堂皇或斷垣殘壁、蓬戶甕牖？家屋是內在狀態因素，是情感依附，家庭印記的心中盤旋，有著漂泊流離後的鄉愁歸屬的心之居所？「我們的家屋就是我們的人世一隅。家屋就是我們的第一個宇宙。」¹³人是自然環境體系當中的一個生命體，自然界就是我們的家園，是上天賦予人類在地表上純淨的家。巴舍拉(Gaston Bachelard, 1884-1962)在其著作《空間詩學》裡曾經提及到：

家屋將如同火與水，浸潤縈繞著我們，喚醒日夢的火花，點亮了不復記憶與回憶的綜合。在這個遙遠的境地，記憶與想像仍深切聯結，並各自發揮其相互深化的作用。就價值層面來看，它們共同形成了意象與記憶的共同體。因此家屋不再只是日復一日地被經驗，它也在敘說的線索中、在我們說自己的故事時被經驗到。¹⁴

¹³ 加斯東·巴舍拉著(Gaston Bachelard)。《空間詩學》(The Poetic of Space) (龔卓軍、王靜慧譯) (台北市：張老師，2003)，頁 66。

¹⁴ 同註 13，頁 67。

家是人類棲居的地方，可以在此找回共同記憶，喚醒潛意識巨大的力量，將身在其中所感受到的欣喜、快樂、傷心、難過等回憶與想像連結，讓這裡成為許多家庭意象的情感投射處所，也是自我心靈想像的投身之地。「家屋滿足了許多需求：它是自我表達的地方、記憶的容器、遠離外在世界的避風港，也是一個繭，讓我們可在其中接受滋養，卸下武裝。」¹⁵家是一種呼喚，具有一種隱匿著而不可言喻的特別魔力，這家屋的豐富養分讓再緊閉的心靈枷鎖都會立即被解開。

龔卓軍(1966-)在《空間詩學》的導讀中談到：「詩人給我們的是一個方向，引導我們感應到某些特質—如幸福感、安全感、寧靜感、陰暗恐怖感、暴力威脅感等等，他們是詩意象所欲呈現的意象，而不是現實中某個家屋的圖像，這些意境指出了家屋意象的原型特質。」¹⁶暫且不論，這家屋給予人的心理反應是光明正向的或是晦暗負面的，被大家稱為家的這個地方所給予我們的概念，不僅僅是具體建築的空間樣態，家的意涵還包括了對於這家屋的心境感受。「有了家屋，我們許許多多的回憶才有了住處，而如果家屋足夠精巧，如果它有地窖，有閣樓，有僻靜角落，也有迴廊，我們的回憶就有更清楚的藏身之所。」¹⁷我們發生在日常生活的瑣碎片刻，將匯集成棲居活動的狀態，成為儲存屬於這塊土地記憶的家屋。不論生命在這，是如何形塑或凋零，記憶總不斷地延綿長續，雖緩慢但確實的流動在生命的進程中。

（二）家與人的情感關聯

家與人的連結象徵著眾多的意義且涵蓋著許多的層面。兩者之間存在著緊密的聯繫和必然的關係。「如果沒有家屋，人就如同失根浮萍。家屋為人抵禦天上的風暴和人生的風暴。它既是身體又是靈魂。是人類存在的最初世界。」¹⁸人與

¹⁵ 克雷兒·古柏·馬可斯(Clare Cooper Marcus)著。《家屋·自我的一面鏡子》(House as a Mirror of Self) (徐詩思譯)(台北市：張老師，2000)，頁 10。

¹⁶ 同註 13，頁 29。

¹⁷ 同註 13，頁 70。

¹⁸ 同註 13，頁 68。

山水相依，以大地為家，家屋形成人類的軀殼，讓人可以居有定所。「家是人在世間的角落，庇護白日夢，也保護做夢者。家的意象反映了親密、孤獨、熱情的意象。我們在家屋之中，家屋也在我們之內。我們詩意地建構家屋，家屋也靈性地結構我們。」¹⁹我們努力的生活在天地蒼穹之間，體會到人與家之間綿密深厚、微甜微澀的情感，所以我們是身處在家屋內，家屋也深藏在我們的心靈裡。「不論有否意識到，綜觀一生，我們的家屋及其內容物都強有力地陳述出我們是誰。」²⁰從幼年開始對於家的形象已有初步概念，小時候就會在遊戲中築構屬於自己的秘密基地、打造藏身小窩，透過對於家的形塑雕琢，藉以反映出自我存在的價值。隨著年齡的增長，從離家、歸鄉經驗的反思中，再度拾起了曾經讓人對家感到模糊的記憶，而後又重新回憶起自己在家中的成長歷程，與家人們的相處時光。「我的基本信念始終相信個人與家庭之間，有著一股強烈的關聯。既然社會是由個人所組成的，因此，盡量使每個人都成長為最堅強、心智最健全的人，就是件很重要的事情了，而這一切都從家庭開始。」²¹家提供了人們身體與心靈的住所，我們在這裡學習、成長，於是家逐漸變得溫暖而成為記憶銘刻的地方，因此，家與人的關係可謂密不可分，即是家護佑著人，人安居於家。

（三）小結

家對於人而言，是一種精神召喚的無形力量。縱然我們身在迢遙萬里的遠方，不管歷經多少歲月的磨礪，它永遠是心中不曾改變的方向。我們的家屋是在人世間的各角落，家屋是我們最初的宇宙，如果我們能小心翼翼地呵護屬於我們的家屋，即使最破落簡陋的居所，也會有其美好之處。

房子空間的大小、居室結構的舒適、裝潢布置的質感等，只是諸多形構成爲

¹⁹ 同註 13，頁 14。

²⁰ 同註 15，頁 21。

²¹ 維琴尼亞·薩提爾(Virginia Satir)著。《家庭如何塑造人》(The New Peoplemaking) (吳就君譯) (台北市：張老師，2006)，頁 2。

家的幾項要素，如果能去除外在給予的種種附加條件，用心體會、感受無形的家庭意象，必能理解家的本質裡其實蘊含著一種平凡，這種平凡即是在過往與現今的家庭經驗中，那份家與家人之間真摯情感的連結。所以家似乎潛藏著一股特殊的凝聚吸引力，將家人緊緊連繫在一起，往後不管我們遊走在異鄉的任何角落，都能連結到屬於我們情感的最初，讓所有的家庭生活細節彷彿都具有了不平凡的意義。

二、空間意象、精神空間的探索

空間一方面指的是能被看見，具有實體性質的；另一方面像是看不見，浸浴於大自然氤氳的氛圍之中的。在學理上對於空間概念的敘說與研究有著相當豐厚的資源，也存在著很大的論述空間，筆者將個人經驗、感受和論述交相滲透，從較多元的觀點來洞察、解析空間意象與精神空間具有的特性與類別。

（一）空間意象

人與生活可說是構成空間的元素，空間有時是具有心理上的特質，因此，空間顯然無法精確去度量，反而可從心裡層面去體悟。「空間就如同時間一樣，我們每日在其中生活、流動與呼吸。任何的群體行為與個人思考都必須在一個具體的空間內才得以實踐。然而空間絕不是一個價值中立的存在或是人們活動的背景，它一方面滿足人類遮蔽、安全與舒適的需求，一方面更展現了人們在某時某地的社會文化價值與心理認同。」²²建築空間的一角，如客廳、廚房、書房等等，莫不與人有著貼近的關係，是以當我們身處在空間時，便會有對於空間感知情境的顯現。而那樣的熟悉感與親近感，在空間中形成美感特質，也交織出空間的沛然生機。「空間既被視為具體的物質形式，可以被標示、被分析、被解釋，同時

²² 畢恆達。《空間就是權力》（台北市：心靈工坊文化，2001），頁2。

又是精神的建構，是關於空間及其生活意義表徵的觀念形態。」²³具體的物質空間或抽象的精神空間，兩者同時並存且相互呼應著，同時道出了空間充滿著能動性和創造性，也皆是社會中，人為活動的所在角落。「空間是活動的舞台，也是價值觀與權力運作的場域。空間會說話，只要我們習得觀察與傾聽的能力。從觀察空間，到記錄空間、解讀空間，讓我們在空間中冒險，以想像力奪權。」²⁴平日生活的反應乃證實了空間的存在，人們向來總是習以為常、司空見慣的共存於自己熟識的空間裡。若將家屋空間中的事件、物品與生活經驗以相互共生的方式存在著，浩浩湯湯，橫無際涯，誠然是沒有任何事物可以阻擋時空隔閡，反而讓家屋空間啟動了腦中極致的想像力，讓自己參與之中，且在家庭空間裡可以找到任己悠遊的位置。

（二）精神空間

家的空間除了可以用眼睛看得見，用身體觸摸得到，更可以用心靈去感知它的存在，而這就是精神的空間。家的空間是情境化，是迴盪式的感受，是一個可以聚積情感的基本核心。以下筆者將精神空間的部分劃分為三個重點來論述。

1. 再現空間

法國空間理論學者列斐伏爾(Henri Lefebvre, 1901-1991)對於空間的認知，提出了「再現空間」的概念，說明了它是聯繫社會生活的環節，也是一種具有象徵作用的空間意象。

再現空間屬於生活層面，是通過相關的意向和符號而被直接使用的空間，是居住和使用的空間，是一個生活的空間，是亦真亦幻的空間，也是一個被動的經驗空間，是實踐與認知互動的場所，充滿著張力、矛盾和不穩定的象徵世界，是主體性與客體性、抽象與具象、真實與想像、可知與不可知、重複

²³ 吳寧。《日常生活批判—列斐伏爾哲學思想研究》（北京：人民出版社，2007），頁 382。

²⁴ 畢恆達。《空間就是想像力》（台北市：心靈工坊文化，2014），頁 20。

與差異、精神與肉體、意識與無意識、學科與跨學科的匯聚。²⁵

援引列斐伏爾的看法，可獲知空間不僅是物質生活的存在，是生活形式的存在，也是社會關係的體現。「再現空間」是充溢想像力的空間與具體現實空間的重疊現象，透過社會各種的活動關係而再現生活所經驗到的精神空間。筆者的創作方向即是先審視自己與周圍環境的關係，進而牽引出自己對家的想望與回憶。若以筆者的藝術創作內容而言，「再現空間」不啻是呈現家人情感和家庭特殊意義的空間，是可以被介入、自由支配、豐富想像力與增加創造性思維的根本地域。

2. 知覺空間

德國哲學家卡西爾(Ernst Cassirer, 1874-1945)將屬於高層次的人類空間稱之為「知覺空間」。「當我們觀察較高級的動物時，我們遇見了一種新的空間形式，我們可以叫它作知覺空間。這種空間並不是一種簡單的感性材料，它具有非常複雜的性質，包含著所有不同類型的感官經驗的成分——視覺的、觸覺的、聽覺的以及動覺的成分在內。」²⁶人類相較於其它動物而言，是有心理認知行為的，內心裡存有對於空間的心象與觀念。我們對於所處的時空環境，不僅能清楚辨識方向位置，還能讓景物、人事融合於空間中，透過記憶、印象將之連結，轉而成為心裡一個重要的焦點，而漸漸形成精神的空間。「人並非直接地，而是靠著一個非常複雜和艱難的思維過程，才獲得了抽象空間的觀念——正是這種觀念，不僅為人開闢了通向一個新的知識領域的道路，而且開闢了人的文化生活的一個全新方向。」²⁷我們居住過的屋子、到過的地方，都曾留下足跡與身影，因為這些經驗直接地碰觸到自己的內在，而深刻的影響心理感受，所以即便在時過境遷的空間裡，也會因為經由再度思維的過程，而重現當時空間所蘊含的情感與深意，這正是人類所獨有的精神空間。

²⁵ 同註 23，頁 393。

²⁶ 卡西爾(Ernst Cassirer)著。《人論》(An Essay on Man) (結構群審譯)(台北市：結構群，1989)，頁 68。

²⁷ 同註 26，頁 69。

3.情感空間

巴舍拉在《空間詩學》一書中，認為空間是人們互為感知的處所，是意識的靜室幽居，而非僅是容納身體的空間場域，並認為每一個人都需要家與從家延伸擴展而成的自然寰宇界域的護衛。「潛意識有其住處，應該還要加上一點，潛意識有其感到幸福快樂的住處，住在它幸福的空間裡。」²⁸我們在空間裡生存、活動與體驗，讓它成為心靈意識的居住地。當我們的潛意識棲息於空間之中時，將可使深存在心靈最底處的思想，遊歷在自由自在的空間裡，而擁有真實的幸福感受，這就是人類情感的精神空間。「在家屋和宇宙之間，這種動態的對峙當中，我們已經遠離了任何單純的幾何學形式的參考架構。被我們所體驗到的家屋，並不是一個遲鈍的盒子，被居住過的空間實已超越了幾何學的空間。」²⁹巴舍拉談及的家屋是散發著一股凝聚力的空間，它蘊積了情感、想像，因此家屋並不是一個僅有外殼的幾何形體屋子。家屋是具有溫度，擁有幸福感受的情感空間，是可以抵禦外來力量、令人喜愛、滿盈著關愛與夢想的空間，更是情感依歸的感性空間。在幸福的情感空間裡，可以感受到萬物共存共榮的意象，因而情感空間似乎也為人們開啟了封閉空間的狹窄通道，漸次暢通了人與居所間的感性之路。

(三) 小結

精神性的空間，一如我們所熟悉的社會空間、家庭空間、日常生活空間等等，因為被情感的足跡所遍及，而醞釀成一個感受得到時光溫度的空間。空間是共同記憶的場域，像是無可切割的過往場景。人們經由空間的轉換，構成人與空間之間的動態關係，所以我們在空間中活動；在空間中行旅；在空間中盤桓；在空間中凝結記憶的一切。

筆者把家與旅行所到之處的空間賦予更深層的精神情感意涵，藉由繪畫藝術創作來引述某些故事，這些故事是來自於本身的情感、經歷，讓記憶將我們帶往

²⁸ 同註 13，頁 72。

²⁹ 同註 13，頁 14。

時光隧道的空間裡，任我們穿梭自如於其中。在不同的時光空間，彼此呼應，共同存在，得以想像，相互傳承與延續無可遺忘的情感，在一家人的心窩裡，這些都是幸福快樂的生活空間，更是一種無可取代的共同生活印記的精神空間。

第二節 藝術相關流派的啟迪

為使創作與理論互相整合，筆者依據西洋美術史上影響筆者創作的主要藝術流派「立體主義」及「超現實主義」作相關性之說明與探討，以奠立筆者的理論基礎。

一、立體主義

立體主義在藝術史上樹立了新的繪畫風格。立體主義是眾多現代藝術流派中最具影響力且具革命性的畫派，其在於繪畫形式的創新與美學觀點的突破，對於後世之繪畫思想可謂影響深遠。「此一畫派之繪畫形象成形於 1907 年至 1911 年間，立體主義形式上的發明開始影響其他藝術，特別是建築與應用藝術，其革新觀念，同時也是主宰二十世紀藝壇的抽象與非具象繪畫形式潮流的直接來源。」³⁰新的思維模式帶動了新的繪畫觀念，使得繪畫語彙也產生了新的表現方式。「立體派放棄了從平面的角度去觀察物體，而認為任何物體都有它許多不同的面，從四面八方角度去觀察它的不同姿勢。」³¹從不同的視角觀看事物，把多視點看見的多重影像表現在同一畫面上，這正是立體主義從傳統繪畫觀念破繭而出的革命性觀點。「因此，他們要曉得一件事物的真正形象和本質，必需先把眼前對於物

³⁰ 羅成典。《西洋現代藝術大師與美學理論》（台北市：秀威資訊，2010），頁 117。

³¹ 何恭上。《近代西洋繪畫》（台北市：藝術圖書，1996），頁 84。

體所獲得的統一印象，用科學方法，從形、線、色彩、光線以及它對於平面空間的關係，需要予以一一的打破，把原來物體的自然形態支解，使它變成若干不成形體的碎片，然後根據畫家的主觀意圖將這些碎片整理湊合；這樣一件事物的真正形象方可獲得，繪出的東西方是『完整藝術』。³²立體主義主要是創造一個新的繪畫空間形式，改變傳統繪畫遠近透視的技法，將畫面上三次元的呈現，轉換為背景與畫面主題相互穿插，而形成二次元平面空間的繪畫特色。

（一）立體主義的發軔

立體主義的發端始於諸多因素的影響。「野獸派的單純化以及非洲黑人的古拙雕刻造形，是刺激立體派發生的因素。」³³另一影響著立體主義發生的重要原因是塞尚(Paul Cezanne, 1839-1906)的繪畫觀念。「立體主義畫家的繪畫觀念來自於塞尚的藝術：『所有的物體，如省略那偶然起伏的細小部分外，都是由基本形態，即圓筒、圓錐、正六面體來構成』的理論，把此理論融會貫通，創始分解物體的手法。」³⁴立體主義認為將物體與景象的造形簡化成最基本、最簡單的幾何圖形元素，才是所欲追求的繪畫表現方式。根據以上論述，我們得以知道立體主義繪畫觀念主要受到非洲黑人藝術、塞尚繪畫理念的影響而崛起，然後逐漸開花結果，衍變成為二十世紀重要的繪畫風潮。

（二）立體主義的藝術觀念與特徵

立體主義是一個從「感官視覺」過渡到「觀念視覺」的藝術流派，其繪畫的主要意念在於探求幾何形體的美感，並意圖在重組、排列當中形成特別的繪畫形式。

³² 同註 31，頁 84。

³³ 劉其偉。《現代繪畫基本理論》（台北市：雄獅美術，1991），頁 74。

³⁴ 劉振源。《立體派繪畫》（台北市：藝術圖書，1996），頁 23。

立體主義把塞尚尚未解決的部分「物體的構造及其體積的分析與之再構成」，完成了「自分解始至綜合」的繪畫構成，再進而作多點透視立體的描寫。故其所得的表現結果常是重疊(overlap)的複合幻影，結果在同一畫面上，前方與後方、左側與右側、周圍的景觀、內外的狀況，同時可以表現出來。此一注重空間的自由移動與連結，將「視覺」與「知識」的經驗合而為一，相互結合所表現美的樣式，是為立體繪畫的特徵。³⁵

立體主義畫家揚棄古典繪畫的寫實工筆技法，也不講究描摹物體的真實面貌、光影明暗的相互對應關係與傳統景深透視的觀點。「立體主義利用視覺變動的觀點。例如，我們可以從各種角度看桌子：站立時從上面看，坐下時從側面看，當我們撿拾地上的筆時從下面看。」³⁶藝術家們希望視覺角度能圍繞著物體對象而移動，把從不同視點所觀看到的造形簡約成幾何圖形，再加以重新組合。「從美術史來看，立體派的美學可以說是基於對自然主義的反抗，企求回歸繪畫主體的運動，因此立體派將客觀的現實換為各自主體的現實，是一種以知性解釋現實的方法論。」³⁷因為反對自然主義的論點，所以更戮力於追求純粹的創作，並企圖打破具體的形象表現，反而是要表現一種概念性的繪畫內容。

(三) 立體主義的分期與風格

立體主義是一個創新且富有理念的藝術派別，其藝術風格，也隨著時空的物換星移而有所轉變。藝術史上將立體主義大致分為三個時期，而每個時期的繪畫風格都各具特色。

1. 初期立體主義時期的繪畫風格

初期立體主義時期開始揚棄固定視點的繪畫方式，將簡單的造形從複雜的形

³⁵ 同註 33，頁 74。

³⁶ 史蒂芬·利透(Stephen Little)著。《西洋藝術流派事典》(isms: Understanding Art) (吳妍蓉譯) (台北市：果實，2005)，頁 107。

³⁷ 賴傳鑑。《二十世紀初期名畫家評傳—巨匠之足跡(三)》(台北市：雄獅圖書，1997)，頁 46。

體中抽離而出。「在這一時期，立體派所企圖的目標是如何把對象解體，求取單純的幾何學形態，而對於色彩則是不大重視的。是一種『形為先，色為次』的藝術觀。」³⁸此階段藝術家覺得太過豐富的色調會搶奪所描繪對象的形體光彩，認為若能將色彩因素漠然致之，並盡量將色彩以暗色調來處理，定能掌握物體對象的造形，使之更單純化，而讓畫面有更好的效果呈現。

2.分析立體主義時期的繪畫風格

在這個時期，形體分解成為更瑣碎的塊面。換句話說，就是在分析立體主義時期的物象造形被徹底的拆解了。「這個階段又稱為立體最高期(high period)，其造形方法，乃否定以往的透視法，廢棄表現空間之明暗光影，代之以幾何形的構成與色面的組成，並以多點透視觀察物象，即以『時間經過』同時展現於畫面」。³⁹立體主義表現多重視點的空間概念，也涉及了多重時間的關係性，因此，分析立體主義時期的繪畫畫面不僅表現了時間的持續性，也產生了徹底解構的視覺效果。

在早期立體主義基礎上發展起來的解析立體主義進一步減少了具象，加強了抽象的線條。雖然每幅畫都有標題，但觀眾很難在畫面中找到與標題有關的形象。畫面上堆滿了各種形狀的幾何圖形，它們可能表示人體的某個部分，例如頭部、胸部或四肢，但由於和實際情形相差太遠，一般觀眾很難分辨。

40

分析立體主義時期的作品經常無法被看出完整的物體造形，只能從那些依稀可見的線索裡拼湊出隱約的物體形象。因此，在這個時期的作品特色是把物體解構了，訴諸於畫面的是面與面的形狀安排，讓物體因為平面化的處理而邁向更抽象的繪畫形式。

³⁸ 同註 34，頁 39。

³⁹ 同註 33，頁 75。

⁴⁰ 張延風。《法國現代美術》(台北市：亞太圖書，1992)，頁 91。

3.綜合立體主義時期的繪畫風格

立體主義在這個時期的藝術表現又開創了另一番的新局。「到了綜合立體派後，色彩又慢慢地恢復起來。以前他們信奉塞尚的立體構成，一味的探究其奧妙，到了此期他們又開始傾聽高更的色彩，像是從夢中驚醒過來一樣，突然領悟到色彩的重要性，開始採納色面構成畫面的手法。」⁴¹ 在分析立體主義時期的作品裡，因物象分解得極為透徹，以致造形已難被辨認出來。在綜合立體主義時期，以往的多視角繪畫論點持續保留著；不同的是，藝術家將色彩與被過度支解的物象開始復原到畫面當中，使現階段的色彩表現比之前更為自由、多彩。

綜合立體主義時期，藝術表現形式的另一個重要特色即是在畫面中加進了「拼貼藝術」。「所謂的『綜合立體主義』或『拼貼立體主義』的階段上(1911-1916)我們看到，繪畫中加進了字母、字句、數字等等，有時候還有真正的實物。」⁴² 此時期的藝術家會在創作中加進實物，把繪畫和實際物體結合在一起，為畫面增添了幾分的真實感。「最初只是把摹寫木輪、或大理石模樣的壁紙剪成斷片貼上，不久則改為舊報紙、罐頭、酒瓶的廣告紙，再下去就是繩子、釘子，以至器具的斷片了。」⁴³綜合立體主義時期畫家創作時，巧妙地加入了具體的物品來進行拼貼技法，這麼做，不僅可以擺脫畫面的枯燥乏味及拘謹線條的束縛，更可增加畫面的豐富性和層次感。

(四) 小結

綜上所述，立體主義的繪畫特色採用了單純的幾何形態，企圖在形式的排列組合當中，形塑出畫面的美感準則。藝術家主張簡單的繪畫造形原則，努力地從這些造形元素中，創造出符合自己思想概念的作品。創作上，善用各種線條的互相交織而構成輪廓形狀，當這些形狀再重疊交錯之後便產生多樣的區塊面積，如

⁴¹ 同註 34，頁 56。

⁴² 羅斯馬莉·蘭伯特(Rosemary Lambert)著。《劍橋藝術史(8)：二十世紀》(The Cambridge Introduction To Art: The Twentieth Century) (錢乘旦譯)(台北市：桂冠圖書，2000)，頁 10。

⁴³ 同註 34，頁 58。

此，可以讓創作的畫面不但具有多樣性而又具有獨特性。

立體主義畫派的繪畫形式首重塊面的探討，與筆者的繪畫表現形式相去無幾，所以立體主義對於筆者而言，影響甚巨。筆者在理性與感性兼備的基礎上，思考創作進行的方向，從分割與重疊的形式中，創造形變、反覆的視覺神奇。以家庭意象的主體結構反映心靈內在的直覺，用精簡的線條來確立幾何造形的創作面貌。筆者從立體主義的繪畫理念與技巧中獲得新的知識與體會，進一步來探索繪畫藝術的真理與建構屬於自己的創作語彙。

二、超現實主義

超現實主義是一個將創造力、想像力發揮到極致的一個畫派。因為其作品是要體現超現實的幻象，所以每位畫家都用不同的方式來詮釋「超現實」的魔幻意境。「一九二四年，安德烈·布魯東(Andre Breton, 1896-1966)在他所起草熾熱又狂妄的『超現實主義宣言』給『超現實主義』下了如下的定義：超現實主義，名詞，陽性，純粹心靈的自動現象，它藉由口語或文字來表達真正的思想功能，其思想的表達完全不受理性的控制，也超越了所有美學或道德的關照。」⁴⁴超現實主義的興起，揭開了創作上感性多於理性的一面，使人們思想、心靈得到盡情的解放。「超現實主義是注重脫離了現實的潛意識世界，要畫出具有可能性的幻象。他們認為這一切幻象，實際上比現實還要更真實，也比視覺世界的再現更有意義與價值。」⁴⁵超現實主義重視的是潛意識的行為活動，雖然潛意識的情境常常如夢幻般一樣，但對於超現實主義者而言，這才是他們所認為的真實境界。歸根結底，在美術的範疇中，超現實主義是一種未遵循傳統美感標準，並且顛覆傳統規範而發展的藝術派別。

⁴⁴ 曾長生。《超現實主義藝術》(臺北市：藝術家，2000)，頁 13。

⁴⁵ 同註 31，頁 166。

（一）超現實主義的源起

超現實主義的繪畫思想具有一種動人的魅力，一直持續到現在仍然具有相當大的感召力。「超現實主義運動首先在法國展開，立即獲得西班牙畫家們的響應，接著很快地普及全世界。本來這是屬於純粹美術的運動，但不久也涉及文學、雕刻、攝影、戲劇、舞台裝置、電影、建築、商業美術等部門，可以說是轟動整個世界的一種新文藝運動。」⁴⁶超現實主義的發展範圍逐漸擴大為藝術相關領域的國際性運動，因此，超現實主義可說是經由各領域的相互交流、彼此影響而產生的一大流派。「1924年詩人布魯東在巴黎創立超現實主義，繼續達達主義對藝術中一切非理性、顛覆性要素的探究。」⁴⁷所以超現實主義藝術是從達達主義衍生而來的，除了延續達達主義時期的部分特色外，還另闢蹊徑，建立一套新的思維理論。

（二）超現實主義的觀念主張

佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)的精神分析學說提供了超現實主義絕佳的思考途徑。「佛洛伊德用精神分析學說來解釋文學藝術的起源和本質。他說創作家所做的，就像遊戲中的孩子一樣，他以非常認真的態度……也就是說，懷著很大的熱情來創造一個幻想的世界，同時又明顯地把它與現實世界分割開來。」⁴⁸超現實主義在思想觀念上受到心理學家佛洛伊德學說的影響，所以其繪畫觀點是跟潛意識有連結性的。超現實主義的藝術家認為創作必須透過現實世界與心理奇幻意境相揉合，如此才可提升創作的美感層次。此時期創作者更主張要表現心理的內在真實，所以應脫離傳統邏輯思考程序的束縛，將如夢境般的潛意識自在的釋放，藉此表現最真實的自我。「超現實主義畫家說：『藝術就是驚奇。』人們對於周遭的一切並不驚訝，也許是習慣了，也許是過於平凡，現實總被敷衍過去，

⁴⁶ 同註 33，頁 166。

⁴⁷ 同註 36，頁 118。

⁴⁸ 同註 40，頁 91。

其實那些平凡的事物如經加以安排—把性質完全相反的兩件事物湊在一起—可能會觸發你感到分外的美和實在感。」⁴⁹若將平凡的事物與感性的知覺融合在一起，確實可以發現驚奇，而超現實主義就是致力於表現這種意象，這樣一來，不但可以喚起隱藏在心底深處的真實意象，更可震懾觀者的視覺感受。

(三) 超現實主義畫派的表現技法

超現實主義畫家嘗試將真實與潛意識結合，並運用了各種的表現技法來呈現作品內涵。「超現實為引導最秘密、最自發的感動和本質的才能，所以排除熟練的技法，另外尋找出新的方法。」⁵⁰其主要的表現技法如下所述：

1. 「自動記述法(Automatism)：排除合理性的有意安排，完全由『任意』與『偶然』來達成記述的任務。」⁵¹此方法是沒有經過按部就班的程序規劃，而是直接發揮想像力與創作靈感的自動歷程。「正如馬克斯·恩斯特(Max Ernst, 1891-1976)所稱，此釋放過程可視為是發現潛意識的途徑，其目的在展示詩意靈感的機制，並揭露那些妨礙啟示靈感的道德關照或美學標準。」⁵²因創作者依循超現實主義的理念，把心理內在的真實面貌顯現於外，記錄原本內心層面的思考情境，如此便能傳達自發的、偶然的景象，這就是自動記述法的方式。

2. 「現成物體(object)：這是沿用杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968)所發明的『物體藝術』之觀念。」⁵³是一種取自日常生活當中的現成物體作為創作素材的方法。「所有這些以即興方式完成的『變身』作品，都是將日常的物品抽離其習慣性的處境，而呈現出另一種為大家所不熟悉又嶄新的概念。現成物本身可能是經由藝術家挑選過的，也可能是經由藝術家參與製作的，在其不起眼的造形中，實際蘊含了一種隱藏的雜音，並引申出高層藝術的嚴謹性。」⁵⁴使用現成物體當作創作

⁴⁹ 劉振源。《超現實畫派》(台北市：藝術圖書，1998)，頁 28。

⁵⁰ 同註 49，頁 38。

⁵¹ 李長俊。《西洋美術史綱要》(台北市：雄獅圖書，2001)，頁 145。

⁵² 同註 44，頁 42。

⁵³ 同註 51，頁 145、146。

⁵⁴ 曾長生撰文。何政廣主編。《杜象= Marcel Duchamp》(台北市：藝術家，2001)，頁 77。

主題內容，當其呈現在觀者眼前的那一刻起，作品儼然已失去了最原始的功能性意義，反而成為了一個具有另一種意涵的藝術作品。當觀賞者接觸到運用這種技法的創作作品時，有時還可以讓他們有更多靈光乍現的想法出現。

3. 「黏貼法(Collage)：這個技法最初見於綜合的立體派，而在超現實主義裡再度活躍起來。」⁵⁵黏貼技法是現代藝術中經常被使用的技法之一。「此手法導源於畢卡索(Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973)和布拉克(Georges Braque, 1882-1963)。他們在超現實主義運用黏貼法的方式是受到畢卡索與布拉克的影響。他們在1911年以後，常常在畫布上貼上報紙、郵票、壁紙等，來代替顏料的描畫；意圖以此提高畫面的效果，增加具體感。」⁵⁶超現實主義藝術家藉用普遍存在於日常生活中的具體材料，再運用黏貼技法將之拼湊組合在一起，使其產生特殊的畫面效果。

4. 「摩擦法(Frottage)：此技法是恩斯特發明的，用以求得暗示性的意象及肌理的趣味。」⁵⁷在繪畫上，摩擦技法的運用可以製造出畫面特別的意象與肌理質感。恩斯特曾說：「摩擦法，這一手法的目的是要排除一切精神的、意識的傳達。通過精確的技術而使精神諸能力中的刺激感應強烈些。」⁵⁸摩擦法就像拿著硬幣墊在紙張下，用鉛筆反覆在紙張上磨擦出痕跡的技法。運用此種方法所完成的圖畫意象其實沒有包含太多創作者的意識作用在其中，其主要目的是欲尋找出一種畫面的偶發意象。

5. 「騰印法(decalmamia)：也是在於追求意外的趣味及意象的暗示性。」⁵⁹騰印法是將顏料塗在創作素材上，然後再把塗上色料的創作素材擺放在畫紙或畫布上按壓，之後隨即會印出富有偶然效果且具變化的圖案痕跡。超現實主義畫派使用騰印法來摒除人為的創作觀念，讓創作超越思想、理念的表述，而希望製造藝術上一種新的可能性。

⁵⁵ 同註 51，頁 146。

⁵⁶ 同註 49，頁 41。

⁵⁷ 同註 51，頁 146。

⁵⁸ 同註 49，頁 43。

⁵⁹ 同註 51，頁 146。

(四) 超現實主義的畫家風格

超現實主義時期的畫家有的善於將真實情境的世界用神秘、隱喻的方式營造出奇幻式的圖像；有的善於將潛意識情境的世界用象徵、歌頌的方式營造夢境般的意象。然而這些畫家的作品都同樣的為藝術帶來了新的創意與思路。

超現實主義藝術家的創作方法和作品內容五花八門，但從風格來看基本可分兩類。一類帶有虛無主義的傾向，反對一切傳統的「美術概念」，反對一切純美學；另一種傾向儘管有獨特性，但基本上仍然被美學的標準所支配。米羅(Joan Miro, 1893-1983)屬於第一類。恩斯特、吉里柯(Giorgio De Chirico, 1888-1978)、達利(Salvador Dali, 1904-1989)、夏卡爾基本上屬於第二類。第二類畫家雖然基本上遵循美學原則，但作品內容也是「超現實」的。他們模仿夢境中的荒誕場面，把表面毫無聯繫的幾個具象畫面組合、交迭在一起，曲折地反映作者的心理變化。⁶⁰

超現實主義可說是從非理性的觀點出發、跳脫傳統窠臼，去追求詩意、潛意識以及內在心理的感覺，進而將想像力盡情地展現出來，意圖製造超越客觀現實世界的意象。

(五) 小結

超現實主義畫派重視直接的心理感觸，無論是回憶的片刻抑或潛藏心底的情感，都能將穿梭不同時空的心靈意象，同時呈現在同一畫面之中。正因為如此，超現實主義的繪畫，才能展現生命中超越現實世界的活力。超現實主義畫家以其獨特的創造力透過色彩、技法詮釋視覺圖像，重視個人幻想力的自由發揮，將人的內在心靈情感傾瀉而出，進而創造出如魔幻夢境般的奇異世界。因此，無論是

⁶⁰ 同註 40，頁 93、94。

瞬間或永恆的靈感泉源都能不受拘束的創作在畫布之上，這樣的思維與觀點給了筆者很大的啟發。

在筆者的繪畫創作中，效法了超現實主義的自動記述法，在畫布上的草圖記述書寫過程，並無精密周詳的草圖繪製計畫來協助創作的進行；反而是採取無意識下的靈感思維來自由抒發。在創作過程中屢屢反覆思考，偶或浮現新的想法就會繼續進行調整與修改。因此，筆者在創作時的構圖會參考實際景物的元素，再融合潛意識的心象，根據個人主觀的想法，以無意識的觀念摘取現實造形再將之改造，突破真實情境的桎梏，然後使用超現實主義的繪畫觀念，呈現真實與虛幻的空間情境。

第三節 典範藝術家的探討

筆者的創作方向與內容除了取自於生活環境、日常經驗之外，也深受雷捷與夏卡爾的作品風格所吸引。因此，在自身創作中是以二位畫家的繪畫風格為典範，來進行文獻探討。

一、雷捷

雷捷是立體主義時期的法國畫家，受塞尚繪畫觀念影響尤深，會以各種簡單的圓柱、圓形、半圓形、立方體等等的幾何形體為構成畫面的主要形態，雷捷的作品因此擁有獨自的品味與風格。「他說：『我從這場戰爭中看見了人類生命的活力和精神力，我要把我的繪畫當作是這個社會改變時的一種語言。我想說出：人類和自然、人類和機械是不衝突的，而我的藝術像是座橋梁，經過它，人們可以

走進一個和諧的機械環境裡，就像回到大自然的懷抱一樣讓你愉快呢！」⁶¹雷捷因自身參與戰爭深刻的體會，經常透過繪畫創作把軍旅生活的情景與經驗記錄下來，從大砲、機械的造形得到靈感，而逐漸發展出繪畫特別的思考模式與獨特的造形風格。

（一）雷捷受到立體主義的影響

立體主義的根苗早已悄悄深植於雷捷心中。「大約在 1909 年，雷捷開始接觸立體主義，他曾經這樣表白過：『在我的腦際縈繞著一個念頭，那就是我想把物體拆開來，於是別人便稱我為焊接的操作工人。』」⁶²雷捷追求碎裂、解析、重新組合的形式，所以作品畫面常是幾何形體碎片的組合形態。「1907 年立體主義的藝術革新，對繪畫形式和畫面的結構，提出了創新的觀點，這個畫派由布拉克和畢卡索兩人共同創立，而由畫家德洛涅和雷捷兩人，對這種繪畫風格在法國的發展和傳播，作出了重大的貢獻。」⁶³雷捷在立體主義時期創新了繪畫的表現手法，而成為立體主義畫派裡最獨樹一格的畫家。

（二）雷捷繪畫的風格特色

雷捷繪畫表現的特徵正是立體主義的思想，那就是將幾何形體以主觀的方式來概括對象結構的造形。「在立體主義剛誕生時，雷捷就成了積極的成員，經過多年的探索，他成了立體主義中擅長線條的能手。」⁶⁴雷捷用簡潔有力的線條勾畫造形，藉此強調畫面的力感和動感。「雷捷自己認為，運用幾何圖形和造形形式來描繪人物和空間，是他藝術風格表現中的主要因素。」⁶⁵雷捷深受立體主義

⁶¹ 朱孟庠。《向現代藝術探險去》（台北市：東華書局，2002），頁 18、19。

⁶² 戴費奧瑞(Angelo De Fiore)等著。《巨匠美術週刊 54：雷捷》(Discovering the great paintings) (里景化譯) (台北市：錦繡，1996)，頁 32。

⁶³ 同註 62，頁 4。

⁶⁴ 同註 40，頁 78。

⁶⁵ 同註 62，頁 10。

的幾何造形影響，刻意將物體輪廓形態單純化，因此，在雷捷的繪畫世界裡總是能夠賦予那些靜態的景物蓬勃的生機。「他喜歡帶有圓弧狀的形體，因此也被稱為『圓柱風格。』」⁶⁶除了圓柱風格外，雷捷也特別重視色彩的運用，所以會導入色彩的元素在畫面當中。「雷捷的作品以造形大膽、色彩鮮豔，以及將視線對準外在世界而著稱，反映出他對大眾評價的共鳴。」⁶⁷雷捷筆下的人物皆是一般的平民百姓，喜愛傳達人民不畏戰爭逆境的精神與勇氣，因而也希望創作的主題內容是貼近民眾生活環境的藝術。「雷捷從機械的角度來觀察生活，把人體模型描繪成圓柱體，同時，當他在經歷了戰爭之後，又刻意地把畫面的形象，分割成許多個不同的幾何圖形，使構圖與畫幅所想傳達的意義能夠相吻合。〈機械元件〉正是雷捷對這種看法的概括表現。」⁶⁸（圖 2-1）。



圖 2-1 雷捷，〈機械元件〉，油彩，211×167.5cm，
1918-1923，巴塞爾美術館藏。⁶⁹

在此幅作品中依稀可見各種機械零件經變形而成為圓柱、圓錐、立方體、矩形等等的各種形狀。形狀與形狀間彼此重疊、交叉，不僅可以破除規律、僵化的

⁶⁶ 胡永芬編輯。《藝術大師世紀畫廊 32—為人民服務：雷傑》（台北市：閣林國際圖書，2001），頁 4。

⁶⁷ 同註 66，頁 8。

⁶⁸ 同註 62，頁 18。

⁶⁹ 同註 62，頁 19。

布局安排，反而因此而為畫面製造了量感、躍動的視覺效果。雷捷在這張畫作的色彩上刻意用了黃色與紫色、紅色與綠色等，可以顯現強烈的對比效果，畫面中也運用了許多強而有力的線條穿插其中，如白色、黑色與紅色，藉此可增加畫面的動態感與生命力。

（三）小結

雷捷的繪畫題材一向從自身的生活環境開始著手，雖然經歷戰爭的年代，但不把戰爭殘酷、悲傷的陰暗面記錄下來，反而從另一角度去詮釋戰爭時代的產物如大砲、機器的印記。畫面空間運用五彩繽紛的色彩、塊面分割的技法，讓呆板生硬的描繪對象，變得朝氣蓬勃。雷捷也常採用對比而鮮豔的顏色，這些絢麗的色彩常被配置成為具有韻律感的色帶；當這些色帶與幾何形造形互相交迭之後會產生關聯性的共鳴，讓作品的畫面可以超越色彩與形式的界線。筆者認為雷捷創作的造形與色彩蘊含著動力與活力，所以作品中總是展現了活潑的氣息。

幾何形體是雷捷畫面中很重要的造形元素，筆者的創作「童稚之境」系列作品，學習了雷捷的繪畫風格，將物體或人物造形切割成斷片，藉此可讓畫面因分割而呈現支解、重疊形式的相互連結。筆者創作作品的畫面中充滿了幾何狀的形體，為了讓畫面結構看起來不會雜亂鬆散，所以運用了簡潔有力的線條描繪在其中，同時也仿效了雷捷將更多的色彩注入創作之中，讓作品因為加入色彩的元素而顯得豐富繽紛。

二、夏卡爾

夏卡爾是一位畫風稚樸的畫家，其藝術作品洋溢著愛與感性。「他被人們稱為『超現實派的先驅』，又有人稱他為『染有懷鄉之戀的詩人』。」⁷⁰夏卡爾的畫

⁷⁰ 奚靜之撰文。何恭上主編。《夏卡爾愛在飛翔》（台北市：藝術圖書，2011），頁7。

總是在表達自己心中的情境和愛情世界，他的畫同時也呈現了童趣般的想像。筆者認為夏卡爾是個心中充滿愛的畫家，充滿對家鄉的愛、對妻子的愛，正如同筆者心中充滿對家庭的愛、對家人的愛，因此想藉由了解夏卡爾，讓自己的創作表現能夠更精湛。

（一）夏卡爾繪畫創作的內容

在夏卡爾的許多作品中，繪畫的題材內容看似想像的主題，卻是他生命所經歷的每一段真實片刻。「夏卡爾是一位猶太人，出生於俄羅斯，當時猶太人在俄國受到歧視，使得他一生大半的歲月都流落在異鄉。因此，童年的回憶、對故鄉的思念和傳統猶太民族的信仰，皆成為他畫作裡不斷訴說的淒美故事。」⁷¹夏卡爾喜愛用彩筆詮釋故鄉的景致，將思念故鄉之情，轉換為創作的根源，藉此表達自己對於故鄉的緬懷。此外，作品當中讚頌愛情的美好，也成為夏卡爾繪畫創作的另一個重要題材。「他們夫妻的生活，時常在夏卡爾的作品裡出現。有時在空中，有時在河邊，有時在花園裡談情說愛。」⁷²這些幸福的生活畫面，是夏卡爾藝術創作的靈感來源。夏卡爾的作品中透露著愛的景象，運用立體主義、超現實主義的手法來呈現對親人、故鄉的幸福感受與思念之情，因此，也造就了夏卡爾一生眾多精采絕倫的作品。

（二）夏卡爾繪畫創作的風格

夏卡爾的畫具有將真實、虛幻、過去、現在等一連串故事重組的特殊風貌。「夏卡爾的作品雖是超現實世界，然而他對時代環境卻極敏感。他把外界一人間、社會感受的印象昇華後融入畫中，因此幻想雖奔放，現實雖變形，卻保持著現實性。」⁷³夏卡爾的繪畫重視的是心理層面感受到的真實，而非視覺經驗直接

⁷¹ 黃啟倫。《藝術魔法書：兒童西洋美術鑑賞入門》（台北市：雄獅美術，2006），頁 101。

⁷² 同註 49，頁 172。

⁷³ 同註 37，頁 76。

看到的寫實。「儘管夏卡爾有著苦惱與悲傷，但畫面色彩卻大膽、明朗，用筆流暢，而超現實的自由構圖，也給人天真自由、熱情愉快的印象。」⁷⁴從夏卡爾的繪畫風格裡，可看見夏卡爾將印象中的景象放大、縮小或上下顛倒，且任意的組合在像沒有重力的虛無幻境裡，所以畫裡的人物常是飄忽在空中的情形。「夏卡爾的畫風，表現出自由自在的夢幻世界，具有獨特的想像空間，往往穿越時空又重疊景象，像似描述一連串的美好記憶。」⁷⁵在夏卡爾的作品中，人物可以是飛揚的；動物可以是擬人化的，因此，往往創造了純真與優美的畫面。

夏卡爾是超現實主義的重要畫家，他的畫是在半具象中隱示著很多對故鄉的迷戀，他最愛畫故鄉的風情世事。這有一幅很多人極為喜愛的「我和我的故鄉」，他以分解來統一畫面的構成，把整幅畫分成好幾個部分，每個部分裡都回憶起故鄉農村的美好。這是幅豐富的想像畫，注重色彩與造形理論的研究作品。⁷⁶（圖 2-2）。

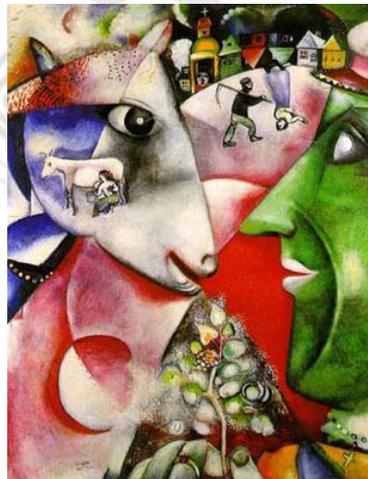


圖 2-2 夏卡爾，〈我與我的村子〉，油彩，191×150cm，
1911，紐約·現代美術館藏。⁷⁷

⁷⁴ 同註 37，頁 75。

⁷⁵ 同註 71，頁 101。

⁷⁶ 何恭上。《西洋繪畫史》（台北市：藝術圖書，1988），頁 229。

⁷⁷ 胡永芬編輯。《藝術大師世紀畫廊 10—謳歌鄉愁與愛情：夏卡爾》（台北市：閣林國際圖書，2001），頁 21。

在這幅畫作中，夏卡爾以分割線區分不同時間、空間的記憶景象。畫面中間採用了以圓心而向外輻射出去的構圖方式，呈現一種獨特秩序的構圖美感。運用顏色、塊面將畫面切割形成各式各樣的幾何圖形，如三角形、半圓形、圓形、扇形等等，這樣可以擺脫刻板、規律的造形原則。

在色彩呈現上，用鮮明、繽紛的色彩表現心裡的故鄉景致。在空間表現上，以大圖像比喻自己，以小圖像比喻故鄉的景物，大小互為強烈對比的用意是要象徵回憶與夢幻的同時存在。而背景的圓形弧線，像極了星球表面，使畫中的景物漂浮起來，形成夢境般的虛幻空間。

（三）小結

夏卡爾繪畫題材的構思，是來自於自身的感受與感情，藉著生命的體驗，蓄積在心靈深處發酵，透過繪畫形式呈現於外。其藝術表現，在內容上，是帶有濃郁故事性的氛圍；在造形上，是自由奔放的創造形象；在色彩上，則是用色鮮明且獨特。雖然欣賞夏卡爾的作品會有進入夢幻意境的感覺，但實際上這卻是夏卡爾心裡最真的現實。

夏卡爾的繪畫風格通常是自由自在的，彷彿像翱翔於天地間一樣的無拘無束。夏卡爾的繪畫創作方式運用如同兒童繪畫般的塗鴉手法，因此，作品的呈現灑脫自在，不矯揉造作，所以總是洋溢著純真與歡樂的情懷。「他的早期作品參與了立體派和構成派的探索，他又是『二十世紀畫家中除馬諦斯』以外最會運用色彩的畫家－（畢卡索如此形容）」⁷⁸筆者在夏卡爾的繪畫風格潛移默化之下，創作的呈現是由形態與色彩兩個主要元素所組成的造形世界，是一種與真實情境迥然不同的畫面組合。受到夏卡爾畫作深深的影響，所以筆者作品的內蘊情感更加深刻；構圖愈加直接大膽；用色愈加豐富多元，進而讓自己繪畫作品的形體與色彩變得強烈且富有想像空間。

⁷⁸ 同註 70，頁 7。

第四節 視覺藝術的造形元素分析

欣賞藝術作品對許多人來說是一種精神上的滿足與收穫，若能透過視覺藝術的造形元素來深入了解藝術品的內容，必能對作品有更多的認識與感動。然而藝術上的造形是什麼？「凡是將吾人意識內容之素材，透過視覺語言，所表達之一切可視或可觸的成形活動，稱為『造形』。更廣義的說：造形涵蓋人類有形文化的全部；它是一種心物交融的活動，擴而大之也是天人合一的產物。」⁷⁹在美術上的造形則包含了構成畫面的各個元素，如形態、色彩、質感、空間等等整體關係的協調性。「視覺造形是人類有意識、有目的創作。換言之，即是透過工具和材料及方法所造成的具體形式。」⁸⁰在創作的歷程中，藝術家時常運用各種的造形元素創作出獨具匠心的作品。在此，筆者就藝術創作中與自己創作較貼近的視覺藝術的造形元素—形態與色彩進行說明。

一、形態

自然界萬物之形態，盈千累萬，各式各樣的形態皆可營造視覺上的美感、增添視覺上的享受。物體皆有其構成的形狀，有些形態看似平凡，有些形態堪稱奇特，大致來說，形態會受到色彩、時間、材質、空間等等條件的影響而遞變。

（一）形態的定義

藝術家在創作藝術品時，運用不同的造形元素會影響作品詮釋的面向與代表的意義。因此，當許多創作者描繪同一物體時，會因個人的體會感知有別，而創造出不一樣的形態意象。「一般而言，凡藉著視覺感官分辨其整個形體樣式，這

⁷⁹ 翁英惠。《造形原理》（台北市：正文書局，1991），頁 2。

⁸⁰ 林崇宏。《視覺藝術與造形》（台北市：邯鄲，1996），頁 30。

樣的形我們稱之為『形態』。」⁸¹在創作的造形條件上，主要需傳達物象內在結構所蘊藏的意涵，這樣的造形在藝術創作中才比較能顯現生命力量。「形態(form)不只是物體的外形(shape)，尚包括物體的結構(structure)，亦即從形態中可以反映出內在的結構。」⁸²形態是繪畫造形上極為重要的元素，在視覺藝術的各個元素中，形態可以說是掌握造形的首要環節。而內在的結構常在作品被觀看時產生心靈及知覺上的反應，讓我們感受到作品的美感。「所謂的形態，絕不是物的形狀傳達到我們視覺所感受到的現象而已，它同時受到生理上與心理上的影響，由過去經驗知覺的形和記憶的形，常和目前的新經驗、新印象相互交替。」⁸³因此，視覺藝術的形態表現，是創作者的視覺觀察與心靈體會的結合。

(二) 形態的類別

形態是豐富視覺感官的必然要素，也是創造畫面的美感條件。「可以直接知覺到的，看得見也摸得到，例如：產品、器具等，稱為『現實形態』，另一種是不能直接知覺到的，僅憑想像，存在我們觀念之中，稱為『觀念形態』，例如繪畫作品的涵意或精神。」⁸⁴在繪畫的世界裡，可藉由「現實形態」與「觀念形態」兩者關係的相連，來描述物體的結構與外形。「形狀一般可分為自然的、幾何的、抽象的、非具象的。」⁸⁵有些藝術家會忠實地將自然原本的形狀作為創作時的輪廓圖樣；有些藝術家則會同時採用自然形狀、幾何形狀、抽象形狀來表現作品內容。

(三) 小結

平面形態在視覺造形上顯而易見，是我們用以解釋物態的形狀或輪廓表現。

⁸¹ 同註 80，頁 76。

⁸² 呂清夫。《造形原理》(台北市：雄獅圖書，2004)，頁 31。

⁸³ 同註 80，頁 31。

⁸⁴ 同註 80，頁 32。

⁸⁵ 李美蓉。《視覺藝術概論》(台北市：雄獅圖書，1993) 頁 91。

然而形態有賴於各種造形成因的完美結合，畫面才能氣韻通透，協調統一。形態的構成除包括了冷靜理性的創作外，還需有感性的理念來構成，由眼見對於外在事物的真實觀感推移回到內在的情感表述，如此，藝術作品才能崢嶸特出，卓爾不群。

藝術家創作觀念與主題內容的表達，經常會藉由畫面的形態結構來轉述。所以不論創作所呈現方式是具象、半抽象或抽象的形態，只要透過藝術家豐沛的想像力與創造力，並且不斷的形塑、轉化與改造之後，形象即會形成新的內涵與新的形態。

藝術作品中豐富的形態變化可以展現創作意境與思維，即使是原先的自然形態已不復見，但經過再造之後的形態，讓創作的主题和代表的意象卻可以為眾人打開另一個無限深邃的感官世界。在筆者的創作中所欲呈現的形態輪廓是視覺上的觀察認知與觀念上的精神內涵，是這兩種情形的交融呈現。筆者創作的系列作品中，在形態上，除了會掌握住物體的外部形象外，也會根據物體的內部精神特徵，將視覺概念的意象傳達出來，此外，更融合自我感知的部分，將人物、物體的形狀經轉化而變成具個人特色的形態意象，讓人可以深切的感受到形態的美感特質。

二、色彩

大自然之所以美麗，無可置疑是因為生活中的形形色色，因此，萬物的存在皆是造形與色彩的完美融合。瑰麗、柔和、璀璨的色彩豐富了我們的眼界，也讓生活環境在眾多色彩的圍繞下而顯得多彩多姿。

伴隨著時間、空間的轉換，色彩會因變化多端而顯得豐富特別。當外在的色彩因素觸及到內在的觀念思維時，我們會因為色彩而聯想到其它相關的事物，所以色彩透過感官覺知，在生活中無不時時刻刻的影響著我們的情緒與思想，在無

形中更觸動了人類的心靈。因此，色彩在視覺藝術中，是最具有引起心理感覺的要素。正因為色彩會影響個人的觀感，所以在色彩的調性上，無論是涼色系、暖色系抑或中性色系，都會給予人們情緒上相異的感覺。

藝術家可借助各種色彩的特質，來增加創作畫面的協調性與豐富度，更可藉由色彩的多樣性變化，來展現個人的創作特色。康丁斯基在《藝術的精神性》一書中指出：「大體來說，色彩是一個媒介，能直接影響心靈。色彩是鍵、眼睛是鎚、心靈是琴絃。藝術家便是那隻依需要敲鍵而引起心靈變化的手。所以很清楚的，色彩的和諧必須建立在心靈的需要上。」⁸⁶筆者認為藝術家依循創作主題內容及表現形式的需要，把自己的心靈圖像與色彩要素整合在一起，畫面的呈現會因此而達到理想和諧的境地。然而對於色彩的運用，得透過生活環境中的各類接觸，用心感悟，才能用色彩來表現自我，讓繪畫創作可以經由色彩鋪張後而顯現畫面的意義。

（一）色彩的要素

色彩一直存在我們的生活之中，具備認識色彩的知識且巧妙地運用顏色，對於創作者而言是很重要的。認識色彩的要素可以讓人更進一步的理解色彩的本質，對個人的創作是有所助益的。在筆者的創作裡，當色彩與色彩間彼此相互影響時，色相、明度、彩度三種色彩要素便會在繪畫中形成相互依存關係，並誘發交疊作用而產生視覺上的特殊變化。因此，筆者將針對色彩的要素亦即色相、明度、彩度進行說明、解釋。

1. 色相

色相是色彩的特徵，也是區分各種不同色彩的首要定規。色相可以讓我們清楚辨別與認識各種顏色。「人在初生時，必先命名以利大家的稱呼，同樣的，在人類使用色彩之初，對每一種顏色必有『約定俗成』的稱呼，因此，每一種顏色

⁸⁶ 同註 3，頁 48。

便像人一樣，都有一個名稱，如紅、黃等。」⁸⁷色相即是色彩呈現出來的面貌，正是色彩的稱謂。色相之於創作上的影響力是不容小覷的，因為不同色相會帶來不同的視覺反應，所以對於藝術家而言，明辨色相，調出符合所需色彩是相當重要的。為了使油畫創作的畫面色彩能夠自然生動、變化多端，在創作中，筆者掌握了色彩要素與調色原理，運用各種顏色使之相互烘托，來增添油畫畫面的豐富表現力。

2. 明度

一幅畫作的用色深淺、明暗變化會直接影響作品的視覺效果。「明度是指色彩明暗的程度。」⁸⁸畫面不同明度的色彩組合可以寄予不一樣的精神意涵。如果運用明度高的色彩，例如：黃色、白色等等，因為明度高，會讓畫面有較明亮的效果呈現；相反地，如果使用低明度的色彩，例如：深藍色、黑色等等，因為明度較低，所以會有較暗沉的效果呈現。然而在繪畫裡，不同明度的色塊、區域經巧妙的安排後，可以帶給觀者無限的美感視野，而讓人不由得想繼續探索更深層的繪畫奧秘。

3. 彩度

彩度是色彩屬性裡的其中一個要素。「彩度是指色彩飽和的程度或色彩的純粹度。」⁸⁹純色一旦被加入其他彩度較低的顏色如白色、黑色或灰色，經調和後的色彩就會顯得混濁而降低彩度，此時的色彩即會變得不再鮮豔了。純色的色彩如未與其它顏色摻合一起時，色彩鮮豔的程度是最高的，因此，純色的色彩都是飽和度最高，也是彩度最高的顏色。當我們在觀賞一幅畫作時，畫面中彩度較高的區域，通常具有強烈聚集視覺焦點的作用，而這就是吸引觀賞者駐足凝視的主要原動力。

⁸⁷ 鄭國裕、林磐鋒。《色彩計畫》（台北市：藝風堂，2002），頁 18。

⁸⁸ 同註 87，頁 18。

⁸⁹ 同註 87，頁 21。

（二）涼暖色的心理感覺

夏日的紅橙驕陽，總是令人想一股腦兒的沁浸在碧綠清澈的海水裡；冬天的皚皚白雪，總是令人想燃起赤紅的火炬躲在溫暖的角落裡。色彩有著極大的潛在能量，會引起心靈的變化繼而影響他人的心情與行為。不同的時間、地點和景物，讓我們對不同的色彩產生不一樣的心理感覺。「在色相環中，以黃綠和紫色兩個中性色為界，紅、橙、黃等為暖色，綠、藍綠、藍等為涼色。」⁹⁰涼色系常帶給人安靜、抑鬱的情感；而暖色系帶給人活潑、愉悅的情感。創作者應用色彩傳遞作品所表現的氛圍，有時也反映出自己的心理感覺。

紅色、橙色等之所以予人溫暖的感覺，可能是這些顏色會讓人聯想到溫暖的陽光、火焰的緣故；也可能紅色、橙色等波長較長的光線，具有引起我們感到溫暖的效能。至於青綠色、藍色等予人寒冷的感覺，可能是會讓人聯想到水、結冰時的顏色所致。彩度高的鮮紅色，給人熱的感覺較為強烈，淡淡的粉紅色則讓人有溫和、和煦的感覺，鮮藍色也比淡藍色讓人覺得寒冷。⁹¹

色彩心理是非常微妙的，色彩會依其調性的不同，而給予截然不同的心理感覺，進而影響個人的思想情緒。在繪畫的呈現上，色彩能隱約的傳達創作者的情感與心象。色彩的心理感覺並非處於恆常不變的情況，會因人而異，也會因生活經驗、文化背景、生活環境的差異而有不同的解釋與看法。

（三）小結

色彩學的範疇甚廣，學習色彩可以運用於各種領域之中。筆者在接觸色彩學的書籍裡，可以發現許多關於色彩的奧秘與精髓。從諸多藝術風格的演變歷程

⁹⁰ 同註 87，頁 57。

⁹¹ 賴一輝。《色彩計畫》（台北縣：新形象，1993），頁 92。

中，即可窺見名家對於色彩的調配、色彩的組合等，更藉此體察到藝術家的用色技巧與用色觀念。從豐富的色彩能感受到藝術家的色彩思維與創作風格以及隱含的色彩意境。然而學習色彩除了能夠獲得色彩理論的知識外，亦可與實際生活體驗作結合，將其累積成為個人的色彩經驗，儲存成為色彩的豐碩寶庫，方能更正確的應用色彩於創作上。筆者透過色彩的調色技法與混色原理，可以提升自己在視覺藝術創作跟鑑賞時，對於色彩運用的能力。

回顧油畫發展歷史的足跡，不論是文藝復興時期，古典主義時期、印象派時期，或是立體派等等時期，各個時期的藝術家都是將色彩視為繪畫基本的語彙，在畫面上用色彩來表達個人的內心情感。因此，色彩在美術上具有顯現於外的光彩魅力，所以若能多接觸自然景貌，增益自己對於色彩的感知能力與敏銳程度，便能創作出感動人心的作品。「藝術家應用色彩的方法，並不是採取絕對的對比色或相似的類似色或調和色，而是盡可能讓色彩起交互作用，以達到所需的平衡感。其中所使用的顏色，可能涉及到時代性、象徵性或心理意涵。」⁹²總括而言，色彩是一個樞紐，因為它輔助了形狀並有助於創作之展現。在繪畫上，藝術家用自己認為適合的色彩來塑造形態，讓色彩與形態相應共生，而製造出令人嘖嘖稱奇的效果。

筆者在本次創作系列的作品中，運用鮮明而熾烈的色彩來點綴創作的畫面，讓作品因為有了色彩的傳遞而代表著某種象徵意涵的存在。在作品中的繪畫藝術表現則是將色彩以重疊以及色塊的形式呈現，讓畫面中的顏色具飽和度而形成色彩的張力。在這次創作中也試圖掌握用色的基本方向，亦即是將涼色系與暖色系交疊著並用，經由如此，可構成極為多彩的畫面效果。色彩在繪畫中是個重要的因素，所以筆者嘗試在阡陌縱橫的分割畫面中，盡情地揮灑色彩，大膽且自由的用色，希望創造出屬於自己繪畫上的純真色彩，繼而彰顯個人作品色彩的獨特性。

⁹² 同註 85，頁 88。

第三章 創作理念、形式與技法

藝術是一種可以讓大眾傳遞情感、洗滌心靈的精神良方。藝術創作對於筆者而言是一種釋放個人情感的呈現方式，也是表達自我的核心過程。藉由照片的蒐集與每一階段對家的印記，再經過不斷的思索、醞釀與萃取而構成藝術創作的基礎藍圖，期盼透過油畫的創作把這記憶猶新的心靈悸動傳達給大家。

畫家陳慧坤(1906-2011)曾說：「『美術的一個特點，就是在表現運動所需的充分活動餘地的空間問題。』又說：『所謂的空間，不只是物理的、自然的空間，還包括創作活動時存在於內心的想像的藝術空間。這種空間也可以說是距離、位置、質量等等不同的性質互相關連而產生形成的一種(平衡感)』。」⁹³由此得知，前輩藝術家陳慧坤認為美術創作除了需要眼睛深刻地凝視世界外，亦須再經過心靈上的想像而再現內心的視覺輪廓與形象，所以繪畫的空間不僅僅是現實世界的存在空間，也包含了內心世界的存在空間。筆者的創作是個人心象領悟的外在呈現，追尋的創作目標是視覺的寫實到意境的超越，因此，在「吾家印記」系列的作品創作裡，運用了虛實交錯的空間布局，簡化了繁瑣複雜的人物形象，讓想像可以跨過現實的界線，進而將個人豐沛的內心情感清晰的表現在畫面當中。本章將分別闡述說明筆者的創作理念、所運用的創作形式與表現技法。

第一節 創作理念

對於筆者而言，創作是連接自我感受與真實生活的管道，經由創作可以拼接一連串的生活故事，而後使之重現於油畫創作上。創作理念是根源於自己內心深

⁹³ 蕭瓊瑞。《台灣近現代藝術 11 家—激盪·迴游》(台北市：藝術家，2004)，頁 42。

處縈繞許久對家庭的印象、感情，並企盼與個人的家庭生活經驗交織而成精彩畫面，因此，將個人創作理念分為三點來論述，分別為：一、再現記憶的軌跡；二、尋找幸福的起點；三、實現真實與心象的融合。

一、再現記憶的軌跡

在往昔的人生歲月裡，總有一些故事片段或情節，值得慢慢品味與追憶。高中時期的筆者曾經嚮往能夠自我獨立，所以期冀大學階段有幸能到異鄉負笈遊學，並堅信從此必能展開一段屬於自己無拘無束的夢想天地。但年少輕狂的自己以為只要憑藉著堅定的信念，獨靠著一己之力量，無論身處何地，定能化解迎面而來的難關。豈料，如願成為異鄉遊子時，才是一場漂泊旅程的開始，一路上有險峻、有蜿蜒、有顛簸，每當陷入人生低潮時，即使家人無法陪伴在身邊，依然可以透過電話那頭熟悉的聲音、柔和的語氣，立刻給予徬徨無助的自己最大的關懷與溫暖。進入教育職場後，面對接踵而來的難題，諸如班上學生偏差行為的處置、親師之間溝通合作的情況、當下教育體制革新的種種問題等，偶爾內心裡也會因為隨之而來的巨大壓力產生焦慮不安的情緒。此刻，家人依舊真誠又耐心地聆聽著自己的傾訴並提出明智的勸勉，也因此常讓筆者茅塞頓開、如釋重負。

記憶之所以彌足珍貴，是因為生命經歷著各種挑戰與淬鍊。「記憶不止把我們送上日常生活的軌道，也有更深沉的功能。我們把一生中的記憶沉積起來，固化變成我們存在的基石。」⁹⁴筆者對於家的記憶便是從日常生活中一點一滴的感觸所累積，自然而然儲存在腦海裡。「日常生活指出生活中我們不斷重複的行為，一再遊歷的旅程，以及我們久住的空間。這些日常生活的特色，確確實實地編織了我們每天的生活。上述那些是最接近我們的景致，最直接與我們相遇的世界。」

⁹⁴ 蘿普(Rebecca Rupp)著。《記憶的秘密》(Committed to memory: how we remember and why we forget) (洪蘭譯) (台北市：貓頭鷹，2013)，頁 31。

⁹⁵日常的家庭生活裡的事物無論是驚鴻一瞥或是刻骨銘心，都是構成家庭生活狀態的真實樣貌。「人除了生命之外，記憶是最值得珍惜的，因為人是根據記憶去累積經驗，然後從經驗發展為知識、智慧，使得生命成長進步。如果在人的存在裡，把記憶的部分刪除淨盡，生命頓時成一場空白，憧憬與希望將成為泡影。」

⁹⁶在記憶裡，雖然家庭生活片段常被忽視與淡忘，但只要筆者踏著這些記憶的軌跡，依然可以將家人、事、物的景象與美好記憶迸出燦爛的火花，再現於筆者自己的藝術創作當中。

二、尋找幸福的起點

春去秋來，彈指之間，不知不覺人生已悄然地與下一階段產生新的脈絡關係。尤其身為母親之後，新的開端擁有新奇無比的魅力，也讓自己多了份自信與熱情。每每看見自己的孩子展露天真可愛笑顏，甚或擁抱孩子感受親情溫暖時，彷彿是在喚醒自己，必須蛻變成為心中那個堅強而又勇敢的母親。更因為從為人子女的角色多了成為母親的身分，正式告別了那曾經不知天高地厚、懵懂無知、執著於自我生活的個體，此時的肩上更增添了一份對孩子應有的關照與責任。

幸福是什麼？幸福又會在哪裡？對於幸福的定義，每個人心中都有各自的見解與答案。「生命裡忘不掉、捨不得，都是幸福的開始，不是一直要有新的東西，然後把舊的丟掉，這樣不會有記憶。幸福，就是從這些事情慢慢建立的。」⁹⁷大家都盼望幸福縈繞在身邊，家庭歡樂洋溢、笑語盈耳，但生活裡並非凡事皆如意，難免會遇挫折與煩惱，只要熱情不被吞噬、信心不被摧毀，即使面對重重困難險阻而舉步維艱，每一次歷練都是經驗的累積，每一次磨難都是一種珍貴的體悟。

⁹⁵ Ben Highmore, Gaspare De Fiore, and others 著。《分析日常生活與文化倫理》(Everyday life and cultural theory: an introduction) (周群英譯) (新北市：韋柏文化，2009)，頁 2。

⁹⁶ 劉耿一。《由夢幻到真實》(台北市：雄獅美術，1993)，頁 81。

⁹⁷ 蔣勳。《天下雜誌》<http://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5039545>，資料查詢日期：2016年 2 月 28 日。

筆者的家庭因夫妻間的尊重與信任、親子間的溝通與分享，一路走來雖然偶遇荊棘叢生的道路，但一家人互相扶持、陪伴與關心，漸漸就會發現，幸福並不遙遠，幸福其實就是在身邊。對於筆者而言，幸福正是心靈深處的微妙感受，無論身處逆境或順境，家人、先生、孩子都會為自己帶來一份慰藉與關懷，使自己擁有愉悅幸福的心境，因此，筆者創作時，運用彩筆構成的畫面記錄了家庭斑斕多味的生活，將幸福感受用色彩塗抹出來，因應色彩的溫暖感覺而刻畫出對家人浩瀚無垠的愛。

三、實現真實與心象的融合

藝術創作對於藝術家而言，是一種情感性與精神性的傳達，然而創作與呈現的方式卻各有巧妙，有的可以是力蘊豪邁、狂放縱逸；有的也可能是隨物賦形、韻味雋永的創作形式。「吾家」的生活印記圖像對於自己而言，就像是時間序列的幕幕片段重現眼前，而作品的呈現往往是時間與空間亂序的夾雜堆疊。「藝術是認識現實表現現實的，但現實的現象是雜亂的，而藝術所表現的是純粹的，現實雖是藝術的對象，但本身並不是藝術。所以藝術雖反映現實的，但不是反映現實的單純的現象，而是反映現實的本質。」⁹⁸筆者作品的詮釋方式並非僅只於將現實存在的真實景物鉅細靡遺地刻畫出來，盡可能地在能見的空間中嵌入個人感知，冀望在真實中也能看見心象傳達的璀璨與感動。「美術是主觀的成分較重的一門學問，要有個性、感情和思想。繪畫不是自然形象表面的描摹或再現，而是作者藉自然的形態和色彩，甚至以心裡的影像來表現自我世界的一種藝術。」⁹⁹筆者將熟稔的真實家庭生活景象與自我內在思維聯繫，釐清脈絡之後，創作的作品即是夾雜著真實情景、生活經歷與家庭情感的心象再現。冀望在創作上能擷取客觀現實的形象，重新賦予畫面一個生動的景象，希望自己能夠創造出突破框架

⁹⁸ 林群英。《新編藝術概論》（新北市：新文京，2006），頁 2。

⁹⁹ 陳長華。《台灣現代美術大系·西方媒材類：抒情印象繪畫》（台北市：文建會，2004），頁 78。

的作品。換言之，在繪畫表現上，筆者著力於捕捉真實世界與心象世界的意境與氛圍，試圖使作品畫面產生精神意象和現實意象的融合情境。

第二節 創作形式

筆者在創作反思中歷經觀察、體驗、想像、統整，表現方式為真實與虛無視覺形象的相互應用，並將構圖、空間、形態、色彩等造形要素與自身創作理念結合，形成獨特的創作風格。「在視覺藝術作品以線條顏色賦予美感造形的外衣之前，作品是被一種看不見的刺激而引起其靈感來源。作品透過『形式』才能使作品本身成為可見的，經由形式我們才能面對精神的意識。精神透過作品的具體化而與作品之形式相合。」¹⁰⁰換句話說，藝術家是透過創作的形式來引領觀賞者進入自己的內心世界，因此，繪畫創作除了需擁有獨特的構思與創意外，倘若能再藉由繪畫表現形式來傳達創作的理念、意涵，作品必能達到物我交融的境界，也能彰顯創作者的精神內涵。在此，筆者將繪畫創作的造形表現形式分為兩個重點來探討，分別為：一、點、線、面的造形形式；二、分割、重疊的造形形式。

一、點、線、面的造形形式

繪畫是造形藝術中極重要的藝術表現形式之一，而點、線、面是構成造形的基礎架構也是畫面布局的必要條件。筆者為了增強畫面的張力，運用形態和點、線、面之表現形式，以及自我主觀的色彩鋪陳，期望作品能充分顯現油畫創作的多元變化，甚至於希望可以創造出引人入勝的意境。

¹⁰⁰ 劉思量。《藝術心理學—藝術與創造》(台北市：藝術家，1998)，頁 26。

（一）點的造形形式

點是繪畫造形的基本因子，點的虛實、大小、分布的多寡與疏密均會使畫面呈現不同的視覺效果跟心理感受，因此，筆者必須作適當的安排與配置才能傳達出符合畫面需求的氛圍效果。「點是一種具有位置的視覺單位，它是線與線相交的交集，或是最小單位的圓形或其他形狀，都被認定為點，要視本身點與其所存在周圍環境之構成比較，只要在整體環境中有集中性，並具有凝聚視覺的作用，都可以稱為『點』。」¹⁰¹在創作系列作品中，筆者運用最簡單、最單純的「點」，開始逐漸衍生出「線」與「面」的構成。有時筆者會視畫面需要將點放大而形成圓形的面，即是將某些點由小逐漸放大，讓小的點與大的點間產生互相呼應的空間位置關係，透過巧思布局畫面空間，巧妙地運用大的圓、小的點組構畫面，讓圓與點之間形成和諧統一的形式（圖 3-1）。



圖 3-1 蔡孟餘，〈泡泡·童影〉局部圖，油畫，2015。

（二）線的造形形式

線是造形元素中最能呈現出動態與韻律的元素。「線是屬於點移動的結果，所以有開端、有方向性、有終點以及過程上有距離長度的特性。」¹⁰²線在繪畫上具有重要的造形功能，即便是將線條恣意的表現，都能成就創意無限的造形。透

¹⁰¹ 林崇宏。《造形基礎》（台北市：藝風堂，1995），頁 75。

¹⁰² 同註 80，頁 83。

過線條來造形可以完成各種形狀的輪廓，如圓形、三角形、四邊形以及不規則形等等的形狀皆是。「線具有速度感，亦可表現動勢，也具有感情上之性格。粗的線讓人感覺堅強有力，細的線則讓人覺得纖細銳利與快速感。此外，直線與曲線，也會讓人感受到不同的造形感覺，對造形整體會造成很大的影響。」¹⁰³因此，運用線條來造形，無論是率性不羈的對物體形狀輪廓的精簡描繪，或是躍然紙上，栩栩如生的仔細刻畫，線的確是不可或缺的視覺造形要素。

筆者在創作的作品裡皆有線條存在的蹤跡，有時運用線條自由的特質而讓畫面更顯靈活；有時藉用線條的粗細來製造畫面肌理紋路的變化；有時也運用了大膽的筆法用色彩勾勒出變換無窮的線條。筆者在作品中運用了線的各種特質，如長短、粗細及方向性等，使線條夾雜交錯展現在作品空間，而讓畫面的表現力量更顯強烈。偶或為了增強畫面內容的視覺效果，背景會運用雄渾、粗獷的線條呈現，這麼做，也可以為畫面增添些許渾厚的力度感和空間延伸的豐富性(圖 3-2)。



圖 3-2 蔡孟餘，〈悠揚樂章〉局部圖，油畫，2016。

(三) 面的造形形式

在繪畫造形上，面的形成可說是由物體輪廓形狀所構成的。「『面』」的特性較

¹⁰³同註 101，頁 94。

線和點更為複雜，按面形成的原理，已是線在二度空間移動的軌跡，不論是直線或是曲線的移動，都可以形成面的形式。」¹⁰⁴面可以由規則的幾何圖形或不規則的幾何圖形所構成。當這些規則與不規則的面與面重複且交疊出現時，便會使畫面產生新的秩序而製造出不同形式的視覺趣味，也可增加畫面的變化性。

在「吾家印記」系列作品的創作畫面中，可看出物體形象被線條分割之後而形成塊狀的色「面」。筆者透過物象結構簡化的演繹過程中，使其產生單純化的造形，而呈現簡約的視覺美感。此外，筆者利用各種幾何圖形的面，產生面跟面的相互交織，而後又製造出另一種新形狀的面，經由此蔓延的過程，可以創造出許多面的重複交疊現象。而由此種方式衍生的各種「面」形，不僅創造了形態各異的塊面效果，亦使物體造形突破了傳統的藩籬而為形態開拓了新天地，也賦予了畫面無窮的生命力（圖 3-3）。



圖 3-3 蔡孟餘，〈樂園化境〉局部圖，油畫，2016。

二、分割與重疊的造形形式

在西洋繪畫史上，立體主義可說是最重視畫面分割與重疊表現形式的藝術流派。立體主義畫派利用分割線將物象重疊並列，使其產生近似移動的動態空間效果。筆者學習立體主義畫派的風格，創作上運用了簡單而單純的造形元素進行重

¹⁰⁴ 林崇宏。《造形與構成—視覺設計應用的基礎與原理》（新北市：視傳文化，2002），頁 67。

疊、交錯，將不同形態的圖形作妥善的安排，創造出極富變化的造形，也為畫面帶來煥然一新的感覺。

（一）分割的造形形式

畫面分割是筆者創作形式中的一種，運用自我主觀的意識將畫面分割成不同的區塊。「把整體分成部分，就叫做分割，就像切生日蛋糕一樣，把一個完整的畫面，利用直線或是曲線，做有規則或是無規則的劃分，便成為一張分割的作品。」¹⁰⁵在作品中，筆者運用分割線作為畫面的延伸，且利用線條的分割製造出面體的形式。「不規則性的分割，不需要任何數據，可依自己的感覺達成構成，稱為『自由分割』，不但富於變化，也具有自由舒暢的感覺。」¹⁰⁶在創作中，筆者採用自由分割的表現形式，可以經由線條交錯構成分割畫面，使物象分解、造形簡化。由於自由分割的形式變化的空間較大，所以形式上比較自由不受束縛，因此，畫面上會有一種不具任何象徵意義的「形」存在。筆者因受到立體主義畫派的影響，採用了分割技法的簡潔形式，雖然畫面中物象被分割了，但並未將物體形象全然的扭曲變形，所以物象的形體輪廓依然隱約可見（圖 3-4）。



圖 3-4 蔡孟餘，〈鼓動人生〉局部圖，油畫，2015。

¹⁰⁵ 林品章。《基本設計》（台北市：藝術家，1985），頁 33。

¹⁰⁶ 同註 80，頁 92。

（二）重疊的造形形式

筆者在創作上，重疊形式的運用即是將物象、空間重新組合之後，而形成新的重疊畫面。「重疊乃是一種圖形遮蓋了另一圖形之某部分，重疊現象不僅在兩個或兩個以上造形之間發生，甚至在一個造形的部分與另一部分之間也會發生。」¹⁰⁷當兩個或兩個以上不規則的面形相互交疊且並置時，可創造無數變化的新造形。造形的重疊是沒有賓主之分的，重疊之後常有特殊的效果產生，可使畫面更具豐富度。「重疊組合可將平面的感覺衍生出空間感和動態感，重疊不僅可把同質的事物組織成一體，也能將不同成份或元素的圖形作優美的安排而不覺得雜亂。」¹⁰⁸作品中，筆者使用的重疊形式雖非以一種規律性的原則作安排，但為避免過於凌亂的重疊面形產生，仍然會給予部分的統一性。而為了使畫面有較佳的效果呈現，會斟酌重疊、鄰接形狀位置的相互關係性而鋪排（圖 3-5）。



圖 3-5 蔡孟餘，〈兒童視界〉局部圖，油畫，2015。

第三節 創作媒材與技法

各種形式的藝術創作常需藉著媒材的使用、技法的展現，方能成就一件完整

¹⁰⁷ 同註 80，頁 95。

¹⁰⁸ 同註 80，頁 86。

的藝術品。創作者透過造形、色彩等視覺原理呈現出可以讓觀賞者欣賞的作品，如此，將能傳達創作者的內心情感，而提升藝術創作的價值。在此節中，筆者將創作媒材與技法分為三項進行相關說明與分析，分別為：一、油畫媒材的特性；二、古典油畫技法的分析；三、創作技法的實踐過程。

一、油畫媒材的特性

藝術媒材作為創作介質時，它所擁有的特性，其實會深刻的影響著創作者的作品風格特徵，所以創作媒材在藝術創作上是影響作品表現方式的關鍵因素。筆者在大學就學期間曾經接觸過多元的創作媒材，諸如水墨、水彩、膠彩、版畫等等，然而對於筆者來說，油畫是自己較熟悉且較易掌握的創作素材，因此，便以油畫作為本次創作的主要媒材。

油畫是一種變化性極大的彩色畫材，可以彩繪在不同種類的基底材上，並展現不同的繪畫效果。油畫媒材的相容性也很高，所以易於和其它材質同時並用，而有充分發揮的餘地。油畫更可使用厚塗、薄塗、重疊、潑灑、渲染、拼貼等等多樣的表現技法，來製造畫面的肌理與質感，而讓作品呈現特殊的繪畫紋理和眾多色彩的層次變化。

油畫自發明以來，在材質上便不停的演化和革新，因而讓畫家們可以將作品不斷修改，直到造形與色彩完美結合為止。創作者透過油畫的材料、油畫的技法，將所欲表達之理念呈現在創作中。「油畫可以作多次重複塗抹，故能調成各種各樣的調和感的色調，蘊涵深而意韻精緻，並可表現強烈的掩覆力或澄徹的透明之質。」¹⁰⁹油畫材料特性所形成的表現力較強，因此可以詳細縝密的描繪，也可厚重豪邁的堆砌。「與利用水彩的透明效果比較，使用油彩更能達到一個色澤豐富的暗面。油彩的緩慢乾化特性更容許濕融畫法的應用，這是壓克力顏料和蛋彩畫

¹⁰⁹ 陸韜。《油畫繪製入門》(台北市：南天書局，1989)，頁 56。

難以達到的。」¹¹⁰這些油畫的優點是其它繪畫材料較少具有的。在油畫顏料的使用上，筆者會加入少量的畫用油—亞麻仁油，來增加顏料的光澤和透明感。在進行創作時，為避免使顏料混入過多的媒介劑而產生不必要的變化，所以盡量將油畫媒材單純化，藉此可降低畫布損壞的程度。

自中世紀開始西方繪畫在油畫技法上有著卓越的貢獻，古典藝術大師的作品都是經過多年不斷刻苦鑽研、反覆錘鍊才有純熟的技法展現。因此，師法名作是可幫助自己熟悉油畫材料與認識古典油畫技法的重要途徑。所以在碩士班就學期間，筆者在進行創作的同時也在老師的指導下臨摹了古典油畫名作，作為深入理解油畫特性的方法。

二、古典油畫技法的分析

在油畫創作的探索過程中，激發了筆者對油畫與技法再認識的意念。認識傳統油畫技法是幫助自己熟悉油畫技法最快捷、最有效的方法。所以在此將以西方傳統油畫技法為論述重點，來探討凡艾克(Jan van Eyck, 約 1395-1441)之油畫技法、提香(Tiziano Vecellio, 約 1485-1576)之油畫技法及魯本斯(Peter Paul Rubens, 1577-1640)之油畫技法，以下將以三人的油畫技法分項敘述說明。

(一) 凡艾克之油畫技法

凡艾克以前的畫家大多使用坦培拉蛋彩畫法，這是一種用蛋清調製顏料的方式，直到凡艾克採用油來取代蛋清之後，而讓油畫材料、技法不斷的更迭與遞嬗。因為這樣的結果，使得油畫的表現力得以充分的發揮效果，而讓作品的呈現形式產生了突破性的大躍進。

¹¹⁰ Brian Gorst 著。《油畫技法全集：各種油畫表現技法的步驟解析》(The complete oil painter) (顧何忠譯) (新北市：視傳文化，2004)，頁 7。

凡艾克創造出來著名的多層次畫法，用多層透明、半透明不透明的油畫顏料反覆重疊而建立起畫面，這種多層次畫法的製作過程非常考究，與我們目前所流行的隨意性多層次畫法是完全不一樣的。因為凡艾克使用大量的透明和不透明的多層次罩染，畫面顏色的最終效果呈現一種光和視覺的綜合混合，使得油畫的表面光如鏡面，色彩鮮豔豐潤，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。¹¹¹

凡艾克所使用的多層次畫法，是一種過程繁複且刻畫細膩入微的技法。這種方法運用了精巧、多層次的塗法將人物形象、質感惟妙惟肖地描繪而出，所以有別於先前的油畫技法。「在處理這種多層次畫法的油畫時，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『濕中濕』中迅速使用扇形筆 blending（也叫乾掃筆），輕輕的把顏色掃的又平又潤，經過一次一次的罩染，會使得畫的表面最後會呈現出一種極大的豐富和深層的潤澤效果，這種『濕中濕』的掃潤法正是此種油畫技法的主要特長之一，也正是蛋彩畫無法達到的效果。」¹¹²多層次油畫技法的創作歷程必須是循序漸進的，並且經過一層又一層的局部上色而形成。由於在深入刻畫形體之前會使用較稀且薄的顏色來罩染，所以位在下面層次的顏色就能依稀顯露而出，而逐漸與上層的顏色之間形成微妙變化的色調。由此得知，凡艾克油畫技法的特色是描繪細節清晰、逼真，色彩飽和、溫潤，畫面質感平滑、光亮，因此，凡艾克對於油畫作品描繪的細膩程度總是令人感到嘆為觀止。

（二）提香之油畫技法

油畫基底材的使用，常因時空背景的演變而逐漸發展出符合當時環境需求的繪畫基底材。「南方油畫尺寸大，很難找到大尺寸的木板硬基底，於是，提香開

¹¹¹ 王勝。《西方傳統油畫三大技法》（新北市：史博館，2000），頁 13。

¹¹² 同註 111，頁 13。

始使用亞麻布來作畫，他充分利用亞麻布這種材料本身的特性，製作和處理一些非常有趣味的肌理效果，而這些都是木板基底所無法做到的。」¹¹³相對於北方文藝復興的畫法，南部的義大利人提香對於基底材的使用已與以往有很大的區別。「他放棄樹脂的使用，直接將想法大略勾畫在有色底畫布上，在顏料中調和白顏料，以不透明的厚層顏料來作畫。」¹¹⁴在油畫技法的發展史上，因提香開創了不透明的厚塗畫法而成為一位關鍵性且具影響力的畫家。「這種新技法的特色是在暗色稿上畫上亮部，取代了以往由亮面逐漸加暗的畫法。」¹¹⁵。所以這種由暗面逐次畫到亮面的技法也成為了現今許多畫家經常使用的油畫繪畫方法之一。「這種厚塗法使得畫面的透明性和每一層顏料之間的乾燥期不再顯得那麼重要。畫家因此既可即興作畫，又可在作畫過程當中自由地修改構圖或畫面，而不再拘泥於由明至暗的過程。」¹¹⁶。由此可知，提香革新了北方傳統色彩罩染的油畫技法，反而從傳統中創造了個人的特殊畫法而影響至今。「提香在油畫技法獨樹一格，充滿表現力，不會一味地細心經營北方那種幾乎不留筆觸的細節，而是大筆如掃，筆意生動，對後世油畫技法有著深遠的影響。和北方畫派相較之下，其技法的確顯得簡便且少約束，畫家也因此較有揮灑的空間，因而普受歡迎，甚至逐漸地連北方畫家亦受其影響。」¹¹⁷提香所使用的油畫技法是不以嚴謹與真實人物如出一轍的方式將形象完整描繪而出，取而代之的是一種運用粗略線條的勾勒描繪與畫筆鋪色，是較隨意、自由的畫法。「與北方畫派偏好描繪細節的技法相較之下，我們不難發現提香的畫法較能掌握全幅畫作的整體感。」¹¹⁸油畫技法終在提香的貢獻與影響之下，有了很大的進展，也再次的將油畫的色彩、造形和筆觸的運用向前推進更新。

¹¹³ 同註 111，頁 60。

¹¹⁴ 劉明、張澎編著。《油畫材料與技法叢書》（遼寧：美術出版社，1997），頁 23。

¹¹⁵ 陳淑華。《油畫材料學》（台北市：紅葉文化，1998），頁 31。

¹¹⁶ 同註 115，頁 30。

¹¹⁷ 同註 115，頁 34。

¹¹⁸ 同註 115，頁 32。

(三) 魯本斯之油畫技法

魯本斯從臨摹名畫中學習油畫的固有技法。「魯本斯對油畫技法的最大貢獻是他創作的直接技法義大利文叫『埃拉波銳抹』(Alla Prima)，意思是一次性完成畫法。而現在我們通常叫做『濕畫法』(Wet into Wet)。」¹¹⁹魯本斯在前代繪畫大師的風格啟迪下，逐漸領略並研究出可以代表個人繪畫風格的畫法。「魯本斯技法的特色在於暗面保存北方的透明薄塗法，亮調子部分則採用他在義大利所學的不透明厚塗法。這樣的畫法所產生畫面，其亮調子部分的顏料層較接近義大利的畫法，還是比暗面來得稍厚些，但由於暗面是以透明畫法處理的，因此可免去義大利人因使用完全不透明法所導致畫面灰暗的缺陷，而使得油畫所能營造出的優美效果得以充分發揮，油畫技法的表現也更形豐富。」¹²⁰此種技法起源於魯本斯將歐洲北方與南方技法的相互融合、相互參照而衍變形成的特殊技法。無論是對於當時或現在的藝術家而言，魯本斯的油畫技法仍然是吸引著許多人想去依循、仿效的技法。

(四) 小結

筆者認為多畫、多想、多學，是精進繪畫能力的不二法門，觸類旁通，善加變化，可以靈活運用於創作上。所以對於筆者來說，認識傳統油畫技法能夠讓自己的油畫技能更扎實深厚。

繪畫在不同地域有其獨自發展而成的材料與技法，也因為不同的材料、技法及文化背景才形成了各具特色的畫風。即使傳統油畫的各種技法已經經過漫長歲月的洗禮，但依舊保有其值得仔細體會與琢磨之處。然而繪畫的任何表現形式、媒材、技法都有其存在的意義與價值，倘若能從時代的變遷中發展出不同的繪畫技法，定能創造出新的繪畫風格，而使油畫創作可以綻放綺麗的光彩。

¹¹⁹ 同註 111，頁 102。

¹²⁰ 同註 115，頁 35、36。

三、創作技法的實踐過程

一幅創作完整的油畫，除了要別出心裁外，還需要有純熟的表現技法才能達到創作的巔峰而成為油畫臻品。畫家不僅要思考繪畫題材與內容，而且更要仔細地思索如何運用與創作主題相符合的技法表現，才能呈現出具有個人情感、韻味的獨特風格作品。認識古典油畫技法後，筆者經由思想上的融會貫通，逐漸發展出符合自己創作方向的系列作品，並運用適於自己創作理念的表現形式與技法，為畫中的各式形體、元素賦予新氣息、新面貌。在這裡，筆者將以自己創作技法的實踐過程順序逐項敘述說明。

（一）打底過程

每位藝術家對於打底的要求都不盡相同，有些會花很長的時間在打底上；有些會直接省略打底的步驟而直接彩繪在畫布上。若就油畫顏料特性來說，某些顏料具有透明性的特質，所以它會將位在底層的顏色透顯出來，正因為這樣，所以畫布在經過打底之後的整體畫面氛圍表現，會較具有統一、和協的調性。

經過打底程序的畫布也會比較容易將顏料堆疊在其上。「多數畫家誤認為油畫技法可隨心所欲無休止地一層層重疊覆蓋，因此打底無關緊要，但往往忽略了底色會隨著時間而顯露至表面。打底對畫面的亮度、畫作的保存、壽命的維持，以及各種顏料的顯色作用都有非同尋常的影響。」¹²¹ 打底雖然並非是每位油畫創作者必定使用的方法，但缺少了這一層功夫，對於油畫作品的保存會因此受到不同程度的影響。在畫布上打底是筆者實踐繪畫過程的首要步驟，也是增加畫面色彩飽和度和厚重感的方法。筆者依照自己繪畫的習慣，在畫布尚未開始構圖之前會先在畫布上打上幾層的底色。打底的方式是採用油性有色打底，慣用中間色

¹²¹ 同註 115，頁 114。

調作為打底的顏色，所以筆者將咖啡色、紅褐色與白色油畫顏料均勻調和後，塗在畫布上進行第一層次的打底(圖 3-6)，等待畫布完全乾燥之後，再接續第二層、第三層的打底，然而每一次的打底皆分別從不同方向來進行。



圖 3-6 蔡孟餘，畫布打底過程圖，2015。

(二) 構圖過程

構圖是進行繪畫創作過程的先決條件。在繪畫上，創作者透過構圖可以將畫面中景物的形態、結構作適當的安排，而有助於下一階段創作的進行。因此，筆者認為在畫布還未上顏色之前的構圖是有其必要性的，因為構圖能夠把形成畫面的所有主題內容進行有序的排列組合，並依據自己主觀的配置使畫面具有趣味性和創造性。

筆者構圖的主題與方式即是從許多照片中挑選出適合當作油畫創作主題內容的照片，從多張照中擷取需要的畫面，並同時加入自己的構思，再將其組合而成在同一幅畫作中。筆者構圖的方法是使用炭筆在打完底色的畫布上做草稿性的輪廓描繪，在進行構圖時並未先另外製作一張素描草稿，而是直接在畫布上起稿，這樣的構圖方式各有優缺點：優點是可一氣呵成的把想要表現的主題內容直接描繪在畫布上，而使畫面一目了然；但是，其缺點就是耗費較多時間在畫布上

塗抹與修改。待筆者完成炭筆初步構圖後，會再視畫面實際情況，進行修改與調整炭筆的構圖。到了構圖的最後階段，會使用黑褐色油畫顏料進行輪廓線條的描繪勾勒，然而使用油畫顏料構圖的同時，也會再度的環顧畫面整體的情況，可隨時修正與增減物體的形態，以求達到畫面結構的完善與畫面形象的完整，直到構成視覺上的美感為止（圖 3-7）。

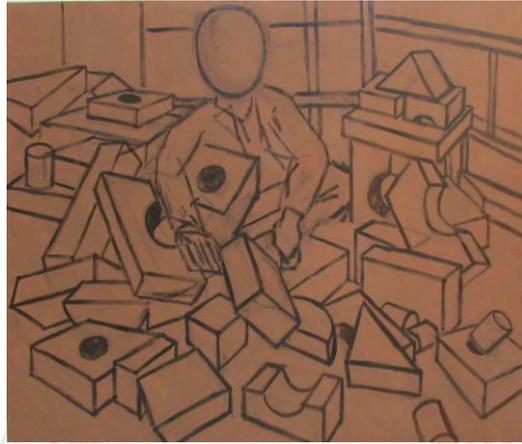


圖 3-7 蔡孟餘，〈兒童視界〉構圖過程圖，油畫，
116.5×91cm，2015。

（三）上色過程

上色是筆者創作中影響畫面呈現效果的關鍵程序，上色前理應對於整體畫面色彩有一定的想法與概念。上色過程的順序是由暗面畫到亮面，完成各個局部之後，再加以調整。筆者在畫布上創作時，第一遍上色的方法是先使用褐色系的色彩鋪上大色，形成接近單色調的油畫素描底圖。這麼做可以讓物體形象與背景空間構成畫面最初步驟的立體感，且讓畫面有一種整體的協調性。除此之外，為了能節省塗滿畫布空間的時間，會在油畫顏料裡加入適量的亞麻仁油，來增強顏料的流動特性。待經過數日，顏料完全乾燥之後，再繼續進行下一階段的顏料上色。

第二遍的設色不會刻意避開物象原本的輪廓線條；相反地，會讓造形的面與面之間的色彩相互融合在一起而可以顯得更自然美妙。這時，也不要求物象描繪一定要很完整到位，反而是要在把握畫面整體色彩關係和諧的前提之下，能夠慢

慢形成塊面的區域色彩（圖 3-8）。

在這個階段裡，塗布在畫面的顏色，一方面是來自於物象原本的色彩，另一方面是源自於自己直覺感受的色彩，兩項因素相互調和、相得益彰。在這個進程中，是屬於中階段的敷色時期，因此，注重的是，不同色彩間的聯繫，色塊形狀的分割，寒暖色系的分配，作法就是先塗敷暗色調，然後逐次的將亮面漸漸提亮，並運用顏料疊色的作法，先將深色畫上，再一層層將淺色疊上，在這個階段上色的過程，仍然是依循色彩由深畫到淺的規則與原理。



圖 3-8 蔡孟餘，〈謐逸之域〉上色過程圖，油畫，
116.5×91cm，2015。

（四）描寫與整理過程

藝術作品若少了細節描繪，彷彿少了畫龍點睛的作用一樣，會缺乏動人的火花，而一件失卻總體感覺的繪畫作品，畫面空間便無法產生一個明確的視覺焦點而顯得雜亂無序。因此，在進入創作的最後階段裡，應特別著重作品的細節處理與整體關係，作品才能顯現出亮點。

筆者創作作品的深入刻畫，意指的是構圖、色調、形態、筆觸、質感等各種因素在這過程中連貫整體畫面的視覺表現。在這一階段裡，逐漸進入到第三個調

子、第四個調子與細節的處理工作，且開始進一步地根據畫面需求而有所選擇的刻畫物體形象的細節，並反覆地進行畫面造形與色彩的整飭。色彩的鮮明或混濁程度等等的種種細節，在此時正需要有一個全盤性的思維考量，於是此階段開始逐步調整細部，希望讓創作畫面的呈現具有高度的完整性。

本研究論文的油畫創作畫面是經過多層次的色彩堆疊，在這眾多創作實踐的步驟中，為了能突顯主題，讓形象得到強化，同時須兼顧到畫面是否適於心靈的意象表現，再繼續進行修改、潤飾與整理的階段任務。在創作步驟接近尾聲時，筆者會在掌握住畫面總體的視覺效果與精神內涵的氛圍考量下，進行理順畫面的程序而完成所創作的作品（圖 3-9）。



圖 3-9 蔡孟餘，〈動物巡禮〉描寫與整理過程圖，
油畫，116.5×91cm，2016。

由創作理念的形到形式與技法的實踐過程，包含：油畫媒材的特性；古典油畫技法的分析；創作技法的實踐過程。筆者在創作研究過程中深感思考與實踐的一致性之重要，也是經由碩士班所學之學理，來奠立個人創作的重要基礎與契機。

第四章 作品詮釋與賞析

生命是生活痕跡的累積，在看似簡單而又平凡的家庭生活裡，卻有著值得細細品味的感人故事。每個故事的情節都有些許動人之處，而這些故事隨著時間的演進，有著成長；有著歡笑；有著幸福；有著記憶。

儘管家庭生活的每一個階段或過程均隱藏著不同的挑戰與艱辛，但那用誠摯之心編織的家庭故事都代表著某些特殊意義與象徵意涵。簡單、素樸的家庭生活，總絡繹不絕的交織著家人的真情寫照，訴說著爸爸、媽媽和孩子一起的幸福和滿足，並一步步地引領著一家人走進了濃濃的溫情裡，讓濃郁溫暖的親情可以相互映照著。

筆者創作研究論文的方向，旨在傳述對於家庭的日常印記，藉著繪畫創作的理念、媒材與技法來重現一己對於「家」的深層感受，而遂使一系列相關的創作作品能夠因應而生。除此之外，筆者因重視家庭的核心價值，認為家庭的參與是鞏固家庭情感的重要因素，因此，竭盡全力地將家庭情感投射在「吾家印記」系列作品的創作裡，就是祈望在創作的畫布上能留下對於家庭永恆的光輝與美麗的印記，並且能夠完整了自己對於藝術創作的具體實踐。所以「吾家印記」系列的創作是自己與家人生命際遇的陳述，筆者可以盡情地把這些涵意幽微的情節投注於具體的造形與色彩中，而讓作品饒富深意。

本創作研究的論文以「吾家印記」為主題，因此，主題內容是在以整體脈絡為基礎的前提下而進行思考，接續延伸，漸漸發展為三個系列之作品。在此，將分別對第一節「樂活家居」系列；第二節「童稚之境」系列；第三節「悠遊幸福」系列之作品作陳述與說明。筆者將於這三個小節當中，論述與探究繪畫創作的精神觀念與內容摘要，並逐一闡述、分析各系列創作作品中所衍生的個別畫作的創作理念與形式技法。

筆者將就「吾家印記」創作論述中的作品名稱、創作年代、運用媒材與尺寸規格等作為說明，如下表 4-1 所示：

表 4-1 蔡孟餘「吾家印記」作品目錄表

作品編號	作品名稱	創作年代	媒材	尺寸
「樂活家居」系列作品				
圖 4-1-1	鼓動人生	2015	油畫	116.5×91cm
圖 4-1-2	饗宴	2015	油畫	116.5×91cm
圖 4-1-3	謐逸之域	2015	油畫	116.5×91cm
「童稚之境」系列作品				
圖 4-2-1	泡泡·童影	2015	油畫	116.5×91cm
圖 4-2-2	兒童視界	2015	油畫	116.5×91cm
圖 4-2-3	樂園化境	2016	油畫	116.5×91cm
「悠遊幸福」系列作品				
圖 4-3-1	真情相映	2016	油畫	116.5×91cm
圖 4-3-2	動物巡禮	2016	油畫	116.5×91cm
圖 4-3-3	悠揚樂章	2016	油畫	116.5×91cm
圖 4-3-4	球來球趣	2016	油畫	116.5×91cm

第一節 「樂活家居」系列

在「樂活家居」系列之創作有三幅作品，本節以三個部分來表述解說，分別是：一、「樂活家居」系列作品之創作理念分析；二、「樂活家居」系列作品圖錄；三、「樂活家居」系列創作之單張作品分析，茲將其縷述如下：

一、「樂活家居」系列作品之創作理念分析

回家，當筆者打開那扇厚重的家門，燈火通明，伴隨著聲音的飄盪，屋子裡有著輕輕對話的耳語聲；有著孩子疾速奔馳與跑跳的腳步聲，循著空氣裡摻雜的喧鬧聲與歡笑聲前來，眼前看到的，是一樁樁再平凡不過的日常生活場景。這真實存在的景象，因為有了家庭成員的相互支持與呵護照顧，恍如把家的一切都覆上了濃厚的溫情而讓家人彼此間的情感緊密的聯繫著。

房子是家庭的根基，也是一家人實現永續生命的所在。屋子裡的空間環境經過人們久居之後，總是散發著馥郁美好的氣味，這良好的氛圍逐步地劃破了家人彼此間的隔閡，開始活絡了家庭交流的管道，也培養了家庭成員情感的相互依賴關係。房屋是家的基體，更是一個家庭的感情寄託中心，屋子裡的家人彼此多一點關心；多一點包容；多一點呵護，這個家庭彷彿就擁有世界上最極致的溫暖。

筆者家庭許多幸福的瞬間是源自於我們所居處的室內空間，例如：在餐廳角落裡，用餐時刻除了可以品嚐美味佳餚外，甚至會佐以餐桌上洋溢的笑聲，此刻，家庭歡愉的真正原味，當下具足。由此可知，在家庭生活中一些懷念的憶想常是在餐桌上為我們留下歷歷在目的記憶。例如：在儲放樂器的角落，我們敲打著自己喜愛的樂器，演奏著熱愛的樂曲，讓自己有一個可以抒發心情的管道。又譬如：在樓梯轉角間，我們留駐在一處靜謐的樓梯轉角空間裡，一起閱讀著書籍，細細品味著書香。所以當我們待在這些角落裡，哪怕只是小小的空間，時間一久，這些家屋的角落就能形成筆者家庭視覺可以暫留的畫面，也能捕捉這一些居家天地美好的景致。

「家」指的並非僅只是一個堅硬的建築軀殼，而是指家人之間深藏著看不見，但卻又一直存在著的微妙情感。在「樂活家居」系列作品之中，筆者想反映在居室空間裡，因為每一個地方都有家人情感共存的痕跡，才足以形成房屋溫暖的角落。然而這些家庭角落卻也是人生當中最多溫馨與互古回憶的棲身之處。

二、「樂活家居」系列作品圖錄

以筆者家庭的空間角落及家庭擺置物品之處的各個空間為題材。〈鼓動人生〉擺放爵士樂器的空間是讓家人歡欣鼓舞、紓解壓力與解放心裡感受的居家角落；〈謐逸之域〉是家裡樓梯的轉角空間，在此家人共同參與閱讀、一起載歌載舞，在這地方總是透露著歡樂祥和的氣氛；〈饗宴〉餐桌上的幸福時刻，與家人開啟一段自由發想的對話，積極展開雙向的情感溝通與交流。

筆者為了使創作系列作品更清晰完整，製表如下：

表 4-2 蔡孟餘「樂活家居」系列作品圖錄表

「樂活家居」系列作品		
		
〈鼓動人生〉	〈謐逸之域〉	〈饗宴〉

三、「樂活家居」系列創作之單張作品分析

「樂活家居」系列作品闡明了筆者的居住處所裡，都有可以讓人樂在其中的
一隅，藉由繪畫的方式，忠實地傳遞自己心中的情緒與感情。以下就每件作品的
創作理念與形式技法作詳細地介紹與說明。

作品一：鼓動人生

年代：2015

媒材：油彩、畫布

尺寸：50 號(116.5×91cm)

(一) 創作理念

家中有一角落擺放著一組爵士鼓樂器，家人有空時就會搭配著音樂進行敲敲打打，這是一個可以使身心靈放鬆的空間。會以爵士鼓為創作題材是因它有著鏗鏘有力的節奏聲響，美妙的鼓聲飛昇起來充滿屋內的各個角落，總是能撫慰每顆疲憊的心靈，因此，這個空間場域便成了筆者及家人心靈脆弱或心情混沌時的最佳休憩地。打擊樂的樂聲雖不似鋼琴聲般輕柔悠揚，代之而起的卻是動感十足的圓潤有力，因其聲響氣勢磅礴而帶來具震撼的效果，所以當賣力的透過雙手擊打爵士樂器時，鼓聲往往瞬間畫破了寂靜的室內空間，彷彿可以聆聽到自己內心的真誠吶喊，使被喧囂所擾，被俗事所困的心靈，可以找到一個重新出發的出口。

(二) 形式技法

在造形上，讓鼓的形態盡可能地單純化，去除原本形態中該有的準確造形及具體形象的概念，目的是使色彩因素能夠被特別張顯出來，且讓色彩在畫面的感覺更為清晰。爵士鼓與銅鈸均為圓的造形，而順著圓的弧狀線條將物體分割開來，使空間上形成許多大小、層次不同，若隱若現的圓形。色彩以暖色系居多，暖色系讓人有溫暖、活潑、愉快的感覺，並且隱喻著自我內心裡的能量與熱情。在暖色調中仍然有少許藍色區塊的存在，為的是使之能在輕快、活潑的氣氛中洋溢著一絲沉穩的氣息，這正代表著釋放情緒壓力後，重新尋回自己那顆平靜的心。



圖 4-1-1 蔡孟餘，〈鼓動人生〉，油畫，116.5×91cm，2015。

作品二：謔逸之域

年代：2015

媒材：油畫、畫布

尺寸：50 號(116.5×91cm)

(一) 創作理念

樓梯間往往會是不被注意的角落，走樓梯的時間匆匆而過，走在其中的人也不一定特別注意到這個樓梯間長什麼樣子，有著什麼樣的布置與擺設。上樓或下樓，很少逆向而行或駐足腳步，僅能在急促而繁忙的進程中，偶爾轉過頭來，回望自己曾經留下的足跡。樓梯間的轉角處是一家人居家的幸福角落，筆者與先生會時常跟著孩子蹲、坐在這小小幸福空間，會陪伴著他玩最喜愛的玩具；會共同攜手與他一起跳最愛的鄒族原住民舞蹈；會拿著兒童繪本與他共享親子閱讀的樂趣。在這充滿溫馨氣息的轉角空間，總是為我們多彩多姿的人生，撒滿屬於一家人幸福快樂的種子，而讓我們都能擁有對彼此深深的印記。

(二) 形式技法

各種形式的線條，如垂直線、水平線、斜線的運用，將牆壁、樓梯、扶手的造形表現出來，進而拉出景深與空間的格局。層層的台階與根根的扶手欄杆重複出現，作規律性的排列，展現「反覆」的視覺效果。反覆的階梯造形，帶動眼睛視線不自覺地往上、往下繼續延伸，彷彿給予人一種明顯的線索，去發掘筆者想要透過畫面而呈現的意境。實際上，筆者家裡的樓梯、轉角空間與樓梯間的壁面色彩是以白色系為主色調，但為增添畫面和諧溫馨的氛圍，在以白、灰為主軸的色調中妝點了少量暖色元素，因此，此處就如同經過陽光照射般，默默的為這僻靜的空間挹注了明亮的色彩與全新的生命。



圖 4-1-2 蔡孟餘，〈謔逸之域〉，油畫，116.5×91cm，2015。

作品三：饗宴

年代：2015

媒材：油畫、畫布

尺寸：50 號(116.5×91cm)

(一) 創作理念

結束一天繁忙的工作，此時滿心期盼的便是回到心靈的溫暖歸宿—「家」。一家人圍坐在餐桌前，一邊品嚐著津津有味的豐盛菜餚；一邊分享著生活點滴。屋子裡歡笑聲不絕於耳，全家人習慣在晚餐時刻，談天說地、閒話家常。

畫面中左右兩邊有兩位人物角色分別是筆者本人及筆者年幼的稚子，所要強調的是母親與孩子在餐桌前的親密互動與熱絡交流。對於筆者而言，餐桌代表的不只是功能性的意義而已，家人聚集在這裡，可分享生活的體驗，彼此交流所見與所聞，因此，實質上它代表的是一個家人們敞開胸懷溝通與心靈交流的場域，大家可以在這訴說與傾聽。家人聚集在這裡，彷彿正在享受著一場聽覺與味覺的饗宴。

(二) 形式技法

要呈現出自己內心裡家庭的影像，因而在造形上不刻意強調人物、物體描繪的精準度，所以運用了具有兒童塗鴉般的方式來勾勒人物形象。畫面中運用了分割的技法，將桌子、椅子等物體用線條形式分割開來，繼而形成許多不規則造形的面。左邊窗戶的窗框使用了些微綠色與紅色使之成為強烈對比色，目的是刻意區隔出室內、室外的效果。餐桌上方繪製了一盞燈，刻意製造柔和昏黃的光線，像是淡淡的燈光撒滿整個屋裡的景況。畫面中央用了黃色、橘色、紅色等暖色調，有如涓涓暖流般，緩緩流入心坎裡，讓人看了心裡都不禁覺得溫暖了起來。



圖 4-1-3 蔡孟餘，〈饗宴〉，油畫，116.5×91cm，2015。

第二節 「童稚之境」系列

「童稚之境」系列創作的作品共有三件，在本節中將以三點來分析闡述，這三點分別是：一、「童稚之境」系列作品之創作理念分析；二、「童稚之境」系列作品圖錄；三、「童稚之境」系列創作之單張作品分析，分別作如下之敘述與說明：

一、「童稚之境」系列作品之創作理念分析

窺視自我內心深處，總有一隅清晰可辨的溫暖記憶是屬於童年的美好回憶，那記憶在心裡深處埋藏已久。人生即是如此，正值始齠之年，總盼望著儘快成長，好似昨日才邁入花信年華，今日驀然回首，不惑之年，忽焉而至。人生頃刻，年華垂盡，等到童年早已遠矣時，才曉當年那種帶著幾分好奇，幾分懵懂的純真年代，早已喚不回，也求不得。

歲月不拘，時光如流，從自己孩子誕生的那一刻起，總希望能隨時隨地為他記述各個成長階段的點滴，遊戲當然也是記錄的一部分。在陪伴孩子遊戲的機會與過程中，筆者深刻體會到孩子單純的世界裡，「玩耍」在他的生活中佔有著一席之地，孩子用心的探索，對於新奇的事物充滿著興趣與好奇，時常開心地走進單純美好的童真世界裡，為自己的玩具國度揭開了美輪美奐的序幕。

面對孩子的童稚之心、天真之情，再次掀起筆者內心的陣陣漣漪，想一窺兒童世界的奧妙，才赫然發現孩子認真投入玩耍的態度，看來是如此的天真無邪。他自我陶醉在玩具世界裡，自然表露著純真而不虛偽的微笑，經常讓大人也一起感受到回到童年時光的歡愉喜悅。這是孩子最歡樂的美好時光，也是親子值得回憶的人生階段，所以在「童稚之境」系列作品，筆者呈現了孩子的童趣與童真境界。

二、「童稚之境」系列作品圖錄

「童稚之境」系列作品是以筆者兒子的積木、玩具與遊戲樂園為繪畫主軸。〈泡泡·童影〉描繪的是孩子吹泡泡、追逐泡泡時，在如夢似幻的泡泡包圍下所展露的可愛童顏；〈兒童視界〉筆著勾勒稚子經由眼中所看到與心中所想到的自我天地，這是描畫孩子著手搭建、堆疊積木的境況；〈樂園化境〉是孩子找尋對於兒童樂園的記憶與有關他玩著喜愛玩具的種種回憶，並以此建構屬於他自己的歡樂園地。

筆者將「童稚之境」系列作品製成圖錄，其表格如下：

表 4-3 蔡孟餘「童稚之境」系列作品圖錄表

「童稚之境」系列作品		
		
〈泡泡·童影〉	〈兒童視界〉	〈樂園化境〉

三、「童稚之境」系列創作之單張作品分析

「童稚之境」系列作品呈現了孩子可以自得其樂的處於自己的夢想天地，筆者以油畫呈現孩童天真無暇的童真歲月。下列是作品的創作理念、形式技法的解說與分析。

作品四：泡泡·童影

年代：2015

媒材：油畫、畫布

尺寸：50 號(116.5×91cm)

（一）創作理念

筆者的孩子喜愛玩吹泡泡的遊戲，他會吹出一串串大大小小的泡泡，然後欣喜若狂地追逐著這些漂浮在半空中的泡泡，有時順手將其捧在自己手掌心裡，雖然須臾間泡泡破滅，消逝無蹤了，但它短暫釋放而出的絢麗光彩，卻足以滿足孩子的好奇心。晶瑩剔透的泡泡影像環繞著孩子的笑靨，在和煦的陽光映照下反射出美麗的光芒，變幻無窮的彩色光影，五彩繽紛，隨風飄揚，美不勝收。對於孩子而言，吹泡泡是一件很有趣的活動，當他全神貫注的欣賞泡泡隨時間而變化的美景時，嘴角不時自然流露出一抹淺淺的微笑，純真、可愛的天真模樣，深深牽動著人心，這歡樂的景象似乎娓娓道出快樂無憂的生活，正在綻放著屬於他的精彩。

（二）形式技法

構圖上將泡泡與人物作完善的融合，並以孩子的笑臉為重點，讓主題大而鮮明，使賓主關係更形明確，形成視覺焦點的集中。背景部分穿插了兩條分別以白色、咖啡色為底的律動色帶，色帶的構成除了加強整體畫面的張力之外，更讓繪畫的平面空間呈現了「動」的狀態，也增添了些許的節奏感和韻律感。在色帶上繪製了圓的幾何圖形，使之與周邊圓形的泡泡相呼應，達到畫面和諧統一的效果。泡泡色彩繁複絢麗，大小參差錯落其中，巧妙映襯出色彩單純溫潤的童顏，將無暇純真的笑容表露無遺。



圖 4-2-1 蔡孟餘，〈泡泡·童影〉，油畫，116.5×91cm，2015。

作品五：兒童視界

年代：2015

媒材：油畫、畫布

尺寸：50 號(116.5×91cm)

(一) 創作理念

在玩具中，孩子最早接觸的種類即是積木，在兒子的視界裡，堆疊積木可以創造屬於自己天馬行空的奇想世界。於是他經常沉浸在積木的環境裡，發揮個人巧思、遂心應手的把數個積木拼排而成各種樣貌。蓋房子、造城堡、搭橋梁等等，孩子可以從遊戲中看到積木被自己排列、堆砌成各種造形，因此而樂不思蜀。筆者看見的是孩子專心致志，屏氣凝神地構築多種不同的積木組合與變化，將聯想的事物堆積成想要的樣式，或拼組積木以實現自己的夢想，充分的發揮著屬於他自己的自信心和創造力，並盡其所能的用積木再創想像的顛峰。孩子認真、執著與專注的神情，令人不由得為之動容，因而想拿起畫筆詳細的記錄此情此景。

(二) 形式技法

以「孩子」與「積木」形象作為畫面中主體的符號圖像，將平凡的玩具—「積木」透過精簡、重複的構圖，創造出一種極致的幾何美感。色彩上，則是運用彩度較高的鮮豔色彩將積木重複堆疊在畫面空間，因此製造了分割與層層累積、相疊的豐富堆砌效果。筆者應用積木方形、圓形、三角形、半圓形等結構的概念，將有稜有角與圓弧造形的各式積木營造出多層次的視覺調性。在具立體感的積木中，並置著平面的形狀，使畫面呈現虛中有實、實中帶虛的並存意境。背景運用飽滿蒼勁的有力線條穿插、重疊其中，因此揉合而成獨特的視覺風格，也超越了堆疊積木與繪畫藝術的界限。



圖 4-2-2 蔡孟餘，〈兒童視界〉，油畫，116.5×91cm，2015。

作品六：樂園化境

年代：2016

媒材：油畫、畫布

尺寸：50 號(116.5×91cm)

(一) 創作理念

玩具小火車復古造形的車身，行駛在鐵軌時還會發出鳴笛的聲響，對於孩子而言具有一股強大的吸引力。玩具保齡球組瓶身造形設計十分特殊，顏色非常鮮豔奪目，所以也成了孩子愛不釋手的玩具。筆者曾經帶著孩子遊歷過兒童樂園，在琳瑯滿目的遊樂器材中，深受孩子喜愛的遊樂設施是摩天輪。對於孩子來說，乘坐摩天輪眺望遠方的視野，好比施魔法般，把原本巨大的人物與龐大的建築物體，瞬間縮小得像家中的小玩具，而讓孩子因此而看得目不轉睛，而這也正是在生活中較少嘗試到的經驗與體會，從此之後，摩天輪運轉的畫面便一直深深烙印在他的腦海裡。家庭的空間、角落都可以是孩子的遊憩區域與夢想園地。孩子正以一種真誠與天真之心，一點一滴逐步的建造屬於自己的歡樂殿堂與遊戲樂園。

(二) 形式技法

筆者用奔放、大膽、簡潔的筆觸、描繪火車、雲霄飛車軌道與摩天輪繁複美麗的支架，並運用強烈、純粹、澄明的色彩區塊來顯現玩具的多彩。曲線和弧線通常有律動、柔和、流暢的動態視覺感受，因此在作品中，火車軌道的圓弧線條、雲霄飛車軌道的幾何波浪線條均是弧狀線條的表現，藉此可以化解空間的單調感。而線條與線條的交錯穿插在畫面，不僅可展現線條的魅力，還可使繪畫空間更顯靈活化。整幅畫面背景的各區域流淌在自由明亮的分割色彩中，並匯入俐落勁道的線條來遞增兒童的魔幻奔想空間，也豐富了孩子童真歡愉的美妙境界。



圖 4-2-3 蔡孟餘，〈樂園化境〉，油畫，116.5×91cm，2016。

第三節 「悠遊幸福」系列

「悠遊幸福」系列共分為四幅創作作品，此節大致上分為三個項目來解說，三個項目分別為：一、「悠遊幸福」系列作品之創作理念分析；二、「悠遊幸福」系列作品圖錄；三、「悠遊幸福」系列創作之單張作品分析，其闡述、說明如下所示：

一、「悠遊幸福」系列作品之創作理念分析

孩子的成長只有一次，錯過了是無法重來與彌補的，雖然這些句子對於多數人來說，是一耳熟能詳，老生常談的議題，但卻正是筆者心裡最在乎，也覺得是最刻不容緩的一件事。筆者認為，如果能讓孩子與父母有充足的相處時間與許多共同經歷事物、旅遊的機會，孩子可以從與父母互相付出、溝通的過程中，得到彼此的認同與回饋。孩子也因此可以在溫暖的家庭裡，得到父母的關愛與支持而逐漸明白家庭意義之所在。

「愛是給予；愛是無私；愛是永恆」這一些話語，道盡了父母對孩子的關懷是不求回報的。父母對於孩子的關心與愛護，就像宇宙以地球為中心，讓其它行星包圍著地球運轉一樣，是無時無刻，永不歇止的。對於父母親而言，或許養育孩子以致成長的過程，難免會有些辛楚，但只要看見孩子天真的笑容，任何的勞累與辛苦，瞬間即會消除殆盡，有的盡是溢於言表，心滿意足的感受。

所以若要說父母對於孩子的愛，其實是無庸置疑的，但在陪伴孩子成長的時間上，對許多雙薪家庭的父母而言可能有些許的難處，因此，筆者認為若能把握住任何瑣碎、零星的時間與孩子共同從事一些活動，都是父母親可以陪伴孩子的好時機。所以筆者與先生盡量撥出一些時間與孩子互動、溝通，比起給予孩子更多物質上的享受與需求，會來得有所助益些。有了父母的陪伴，這將能讓孩子在

和睦的家庭氛圍中成長，享受生命的美好。

如何在繁忙的工作中抽出一些時間陪伴、關注孩子？這似乎是身為父母者皆會擔憂的問題，然而筆者也不例外。筆者與先生皆是身為基層的教育工作者，平日耕耘於學校教學工作，因此，僅能利用晚上時間抽空陪伴孩子進行他有興趣的各項活動，所以即便只是在家裡頭玩玩樂器，孩子也能玩得興高采烈，歡天喜地。利用閒暇時刻，在家裡讓孩子跟著樂譜一邊敲打鐵琴，一邊開心歡唱，我們也陪同參與打打拉丁鼓、吹吹薩克斯風，旋即便開啟了一段愉快的幸福時光，倒也別有一番風趣。

周末假日、寒暑假期間筆者就有較多的閒暇時間陪伴孩子出遊踏青，可以四處走訪綠野鄉間，欣賞田園景致，跨越山林野溪，漫步小徑古道，藉著戶外休閒活動而讓孩子找到生命的新視野，也讓自己與先生在平日案牘勞形之餘，找到中途的停歇站而稍事休息。這樣的悠閒時光，能夠放慢生活步調，跟孩子談談心，使親子間的互動機會與日俱增，讓親子彼此間的情感不再生疏，家人的心也能更緊密的結合在一起。

綠野踏青，步行在美景如畫的大自然中，暢享芬多精清新的氣味，會讓自己不知不覺地陶醉在其中，而讓人變得充滿能量，有時還能讓一家人的心情更加輕鬆愉快，精神更顯抖擻飽滿。帶著孩子行旅各地，透過孩子的眼界，讓我們重新感受昔日走過的足跡，重新體驗這山林美景，感受到以往未曾發現的山林原野的美麗。

家庭旅行也是親子間最為津津樂道的事情了，因為旅遊、玩樂對於孩子來說，是另一種學習事物的方式，旅遊的經驗不僅可以串成美好的回憶，也是令家人回味無窮與難忘的事。旅遊可以帶領著孩子走出如出一轍的生活形態，我們與孩子一起看看不同的事物，藉此擴展胸懷與增加人生閱歷。所以家庭旅行的意義在於人、事、物給予我們的感受與家人間那份情感力量的凝聚。因此，有時當全家人一起觀看旅遊照片再度憶起時，就能隨即喚起當初共同經歷過美好光陰的記憶。

在每一次的親子休閒、旅遊時光中，都有許多難忘的事物或經驗，這些都讓我們深受啟發與感動，甚至往往留戀於其中，進而形成幸福的感覺。因此，幸福對於我們一家人而言，其實很簡單，它毋庸華麗的包裝，只需憑我們自己用心來體會，便能感受到幸福的滋味與快樂的因子，所以其實我們所擁有的幸福、快樂是可以隨時存在，更是唾手可得的。與家人悠遊在幸福的天地裡，很溫暖，很平凡，卻也很充實。

幸福不但是一種感覺，幸福其實也是一種發現。筆者在「悠遊幸福」系列的作品裡，主要是將平凡生活中最簡單的幸福，最知足常樂的幸福，以及難忘的幸福時光，用繪畫創作的方式將幸福畫面定格住，希望讓這些美好時光的幸福回憶可以深深觸動一家人的心靈深處，而將幸福感受恆久的停留在彼此的心底，永遠不會磨滅消失。爾後，當我們再次看到「悠遊幸福」系列作品時，就會想起那些曾經經歷過的幸福與快樂，憶起那些存在於心中，永垂不朽而奉為至寶的珍貴日子。

二、「優遊幸福」系列作品圖錄

「悠遊幸福」系列作品所描摹的畫面，是以筆者家人空閒時的休閒活動與出門遊玩的幸福體會為主。〈真情相映〉是先生與孩子在一個旅行景點處的遊樂、嬉戲情景，筆者從父親與孩子的互動中，看見彼此親密的相處情形和真情流露的親情關係；〈動物巡禮〉描繪的是我們對於動物園的深度探訪與高山草原遊歷的盡興之旅，所以是家庭旅行美好記憶的串聯、組合；〈悠揚樂章〉畫面聚焦在一家人歡欣愉悅的置身在旋律悠揚、歡樂氛圍的家屋裡，三人攜手合奏樂器，共同感受音符在空中盤旋飛揚的美妙；〈球來球趣〉是家人們來到戶外，站在蔚藍天空下、伴在崇山峻嶺邊，興致高昂地投入球類運動，一起享受球類運動所帶來的樂趣。

筆者為了使創作系列作品脈絡分明，製作表格如下：

表 4-4 蔡孟餘「悠遊幸福」系列作品圖錄表

「悠遊幸福」系列作品	
	
〈真情相映〉	〈動物巡禮〉
	
〈悠揚樂章〉	〈球來球趣〉

三、「悠遊幸福」系列創作之單張作品分析

「悠遊幸福」系列作品是描繪筆者與家人的相處時間。生活中，無論身處何時、何地，親情的相處時刻，是筆者最為珍視的幸福韶光。下列針對「悠遊幸福」系列的個別作品作敘述與說明。

作品七：真情相映

年代：2016

媒材：油畫、畫布

尺寸：50 號(116.5×91cm)

（一）創作理念

春暖花開，天地間的萬物彷彿都甦醒了，此刻正是到郊外踏青的好時機。大地一片綠草如茵，繁花似錦，把自然界點綴得生氣蓬勃、綠意盎然。父子倆無拘無束的徜徉在萬頃綠地上進行遊戲，相互猜拳、跳格子，在共同的領域裡享受著親子互動的樂趣。擁抱著藍天、白雲、綠地和姹紫嫣紅的百花，在自然與寧靜的氛圍環抱下讓人放慢腳步與紓解壓力，也帶來了少頃的心靈活靜。父子頻繁的互動與交流，兩人的形影似與天地萬物相融而成為一幕動人的畫面。爸爸與孩子間呢喃細語的對話，孩子俏皮活潑的模樣，不覺令人莞爾。兩人彼此的親情互動，在真情傳遞間也散發了溫馨父子情，這恰是一種溫暖的感受與美麗的體悟。

（二）形式技法

在形式表現上，以一種分割與組合的概念呈現，不斷地交織、相疊、分割。以分割線劃分畫面區域時，可營造出若有似無的流動感，而使畫面更顯得生動。筆者重視的是「觀念意境」的雕琢，因而畫面情境展現的是以真實與虛擬的情境交雜的場域，所以出現了夢幻般的天空、幻想式的花朵與奇異化的草坪。人物形象在畫作中所占面積比例較多，也是處於畫面較中間的位置，為的是使父子互動之情成為此幅畫作精神的主要傳遞焦點。色彩以帶有強韌生命力的翠綠色系為主色調，藉以透露春天的氣息。畫面下方與右上方運用鮮豔的色彩描繪百花盛開的景況，讓作品中的大自然景色宛如在陽光照耀下變得熠熠生輝。



圖 4-3-1 蔡孟餘，〈真情相映〉，油畫，116.5×91cm，2016。

作品八：動物巡禮

年代：2016

媒材：油畫、畫布

尺寸：50 號(116.5×91cm)

(一) 創作理念

生活在城市的孩子，大多是藉由閱讀書本上所獲得的知識來認識動物，所以動物對於家中孩子來說，是相當遙遠和無比陌生的，筆者認為這是一件多麼令人感到可惜、扼腕的事。於是決定讓孩子走訪動物園，了解園裡動物的生活習性與居住空間，希望藉此能帶給孩子滿滿的新知與驚喜。在動物園裡，孩子看見了獅子、老虎、大象、斑馬、長頸鹿與他最喜愛的馬及各種珍禽異獸，因此而興奮不已，雀躍萬分，而這就是構成此幅畫作的其中一幕畫面情境。另一幕擷取的畫面，則是一家人為了尋求遠離城市喧擾的寧靜，轉而投入大自然清新的懷抱，來到農場的青青大草原上，面對巍峨高山與廣闊無垠的草原，感受與羊群近距離接觸的喜悅跟餵食綿羊的樂趣，此刻，身處在自然天地間的一家人是多麼快樂、幸福的。

(二) 形式技法

作品主題內容的安排上，將不同時空背景的景致同時置入畫面中，在構圖上，採用圓弧分割交疊的形式讓空間穿透相融。對於人物形象的描繪則使用隨興而自由的繪畫方式呈現，並運用剛強與渾厚的筆觸，將物象化繁為簡，展現質樸無華的粗獷線條。整體色彩是以各種深淺不同變化的藍、紫色為主要色調，再混合著紅色、白色、棕色等其它色系進行厚塗堆砌，希望讓畫面的各個色層能參差重疊。畫面呈現除了是真實事物精粹的集結外，還隱含了筆者個人情感、思想經不斷磨礪、鍛鍊與陶鑄而形成的意境。



圖 4-3-2 蔡孟餘，〈動物巡禮〉，油畫，116.5×91cm，2016。

作品九：悠揚樂章

年代：2016

媒材：油畫、畫布

尺寸：50 號(116.5×91cm)

(一) 創作理念

宇宙間各式各樣的聲音：蟲鳴聲、鳥叫聲、音樂聲……。這些聲音一遍又一遍的在人們耳畔輕輕迴響時，總是帶給大家不同的感受與悸動。人生就像樂章一樣，生活中的點滴就如同在五線譜上跳躍的音符，可以有不同的旋律曲風，可以有不同的樂譜節奏。音樂的樂聲對於筆者一家人來說，是生活中不可或缺的養分與調劑，聆聽與演奏除了可以讓人心情舒暢外，也是閒暇時的一種愜意享受。有時全家人會隨心所欲，無所羈絆的即興演奏，因此，屋裡經常迴盪著悠揚的樂音。邊彈奏樂器邊哼著歌曲，是樂趣抑或怡情雅興，似乎唯有參與其中之人才能曉悟箇中旨趣。我們經常伴著醉人音樂，沉浸在輕柔旋律中度過段段時光。音樂總是能為空虛匱乏的家庭生活增添無限的樂趣與能量，也是家庭中幸福的點綴。

(二) 形式技法

在構圖中，人物大小的呈現是不符合現實邏輯形式規則的，並似夢境般的飄忽在虛幻的國度裡。藉著「輕、重、緩、急」各種變化的筆觸與色彩的交錯，描繪出自己內在的情感意象，這也是筆者處理畫面的重點。藉由隨意不規則的線條貫穿其中，將畫面切片成一些幾何式區塊的組合，更增添了幾分的想像空間。作品運用紅色為主的暖色系色彩，在畫布之間層層展延開來、遍布整個畫面空間，並融入了些許的小塊藍、白、黃、橘色區域，正好可達到某種程度的提契作用，這就如同音樂裡的切分音符一般，恰如其分的讓畫面節奏有了活潑與新穎的變化。



圖 4-3-3 蔡孟餘，〈悠揚樂章〉，油畫，116.5×91cm，2016。

作品十：球來球趣

年代：2016

媒材：油畫、畫布

尺寸：50 號(116.5×91cm)

(一) 創作理念

在忙碌的生活中，適時的運動是有其必要性的。全家人一起運動，可當作閒暇的休閒活動，又可以健身，還可因此增加共處時光而增進家人彼此間的情感。所以與家人走出戶外，徜徉好山好水，舒展筋骨，是舒暢身心之道。玩球是家中小男孩熱衷的休閒活動，經常帶著大小不同的球具來到戶外進行球類運動。一家人奮力地打球、踢球、滾球、接球、傳球，在遼闊的空地上，一起縱橫馳騁，開心揮汗。雖然不時打得氣喘如牛、汗流浹背，但在陽光照射下，孩子臉頰泛起紅通通的笑臉，可愛至極。經由和煦陽光的映照、微微涼風的吹拂，彼此開心地推著球，相互地追逐玩耍，在大球與小球之間來回穿梭與奔跑，玩累了，就相互依偎趴在大球上休息片刻，休息夠了，再繼續玩球，這恬然自得的景象，令人印象深刻。

(二) 形式技法

筆者在作品之中，藉著「重複」、「集結」、「堆積」的方式，表現球體在畫面空間中的分布。將異彩紛呈的鮮明色調，盤繞在看似無止境的時空循環與延伸中，藉此營造出畫面空間的穿透性和深度感。以簡練的色彩塊面和各種粗細的線條交迭物象，使造形不再靜止固定，而是顯得變化多端且充滿著動態的造形美感。整幅畫作，風格自由即興，雖帶走了實體物象的具體呈現，卻能顯出不同於原始物象的新意涵，像是穿梭魔幻與現實之際，處在虛境與實境間，猶如夢境般的呈現空靈幽秘的氛圍。



圖 4-3-4 蔡孟餘，〈球來球趣〉，油畫，116.5×91cm，2016。

第五章 結論

回味生活事，記述家庭情，以「吾家印記」完整呈現油畫作品。本次的創作研究，從起始的找尋題材、研究動機與目的探求、創作理論的撰寫與繪畫創作的實踐等等，歷經各階段循序的探尋與學習，有時在書寫論文或油畫創作時仍然會有迷惘不解與思考窒礙停頓時，但只要經過時間沉潛，重新整理思維，以不同的角度切入主題與調整面向，再向前行進，繼續熟讀精思後，此時的自己彷彿走出了山窮水盡疑無路的窘境，進入了柳暗花明又一村的佳境。

做學問本無捷徑，有的僅是自己有無積極與勤勉的態度。創作研究本非一蹴可幾，而是需要堅持不懈，盡心竭力，持之以恆的學習，以勤懇錘鍊自己，用磨難換取智慧，最終，總能否極泰來，在學問上有所斬獲，進而提升藝術的素養。筆者在此以下列兩節：一、創作的省思；二、未來的展望，作為整篇論文的總結。

第一節 創作的省思

繪畫之於筆者，猶如陽光對於大地一樣重要，不僅可以滋潤生命，更可洗心滌慮。繪畫創作不是高深莫測，令人顛慄的，所以繪畫創作不會框住我們的想像力。繪畫的內容呈現有時是內心有感而發的，有時像穿行在魔幻與真實之間的。筆者藉由繪畫創作讓感情可以有表達的窗口，也讓自己的情感可以因此而再現澎湃激昂。因此，對於筆者來說，人生能有此一志趣相伴，備感富足。

筆者從家庭中開始找尋情感的因子，醞釀成為創作動力的泉源，再透過資料的蒐集與歸納，將本身的情感、印象與記憶串聯而成創作的渠道。這些屬於個人、私密的情感空間，在自身的生命體驗、現實的生活世界和創作的形式呈現之間相

互作用、交流與彼此影響著，而最終完成的創作作品，一如初衷的達到研究本質的核心，也因此讓自己找到了生命與創作間的平衡點與審美共感。因而回顧與檢視筆者創作研究目的之後而獲得之結論，如下所分述：

一、完成以家為主題的創作題材，經由本創作研究的過程，以藝術形式表現家庭的溫馨與美好。

一直以來，筆者甚少對於家庭生活作特別仔細與深入的覺察，直到研究主題確立後，開始回溯過去、體驗當下、遙想未來，當過去生活的寫照再次躍然面前時，這才讓自己明白藝術的內涵、視覺語彙的表露正是嫁接於家庭與生活之上的。因此，筆者才有此機緣重新以不同的視角環繞與感知家庭的幸福感受，並惦念著關於家庭的一切。

從生命的開始就來到了與自身最緊密的空間—「家」，因為有家人的陪伴與關懷，溫暖的氣氛總是一直圍繞在身邊，這份從未間斷過的溫馨感受也因此喚醒了心靈深處，轉換為藝術創作之形式。經由創作的過程不斷的回憶人生各階段，彷彿進入了時光隧道，穿梭在過去與現在，無形中開啟了自己與家庭的對話，更拉近了與家人之間的距離，於是產生了更親近的互動關係，也因此而增進對家的共識及向心力。因此，筆者的家庭，不管時光如何的推演，空間如何的變遷，對家庭的愛與情，只會愈扎實；愈彌堅；愈溫馨；愈美好。

二、蒐集與家的主題相關之藝術哲學觀點、藝術創作學說、藝術流派的文獻作為理論基礎，釐清本研究之理論脈絡，有助於論文之撰寫。

創作若僅憑筆者自己的思想為出發點來詮釋家庭的意義、構思家庭的形象，好像對創作的內容和涵義上少了有力的骨架支撐著。所以在這次的創作研究中，筆者必須在與藝術有關的範圍裡多加著墨，需憑藉著文獻補苴罅漏，彌補自己才

識上的微薄，因此，多閱讀與研究相關的藝術典籍，了解眾多學說的看法，理解諸多藝術學派的歸類、分析，可以修補自己在學識上的缺乏及油畫技法上的短絀。

研究期間網羅了許多文獻、經典群書，不斷地反覆咀嚼品味，慢慢地消化吸收，累積成創作上的能量與動力，終讓智慧得以重啟，因而建立起筆者的認知能力，並使創作有一個穩固的思想基礎。深信以文獻、典籍為基址，逐漸構築形成本研究論文的主要組織框架，必能向前催生、推進論文的撰寫。除此之外，創作的當下，透過系統性的學理分析亦能讓創作有效率的實踐，因而開創個人對於藝術的新境界，也傾聽到自己內心裡最初始的聲音，讓每一個屬於家的印記能清晰地呈現出來。

三、完成以自身家庭的印記為主題的系列作品，從中獲得純熟的油畫表現技法，樹立屬於個人生命體驗之油畫風格。

許多的藝術家喜愛從孕育自己的家庭或生活環境周遭尋求創作的題材，來探索現實與感官之間的意象趣味，所以藝術是一種介乎現實和虛擬之間的創造產物。筆者將創作主題取自於家庭互動情形中可見的人、景物與環繞自身的相關經驗緊扣在一起，藉由繪畫呈現猶如曇花一現般美麗的瞬間。

家庭生活的部分縮影總在渾然不覺中動人心弦，這是最真切並在實質上體會得到的日常生活景象。這些家庭印記透過內在心理的轉化，將意念湧現，作品即是帶著一絲隱喻的能量。筆者在創作內容上皆是取自於自身家庭的記憶、印象，創作了以家庭為題材的各個系列之作品，透過油畫媒材的創作，運用油畫的表現技法，將自我潛意識中的心象以極簡的造形進行感性的創作。運用鮮豔色彩的堆疊與多層色彩的混色，顯現出紋理，塑造出畫面厚實的質感。運用分割技法展現筆觸、線條的流利和順暢，並使用重疊技法反映肌理、層次的豐富和交融。

在繪畫技法上，立體主義的藝術家致力於多重時間、多重視角對單一物體在空間中的處理，於是分割技法應運而生。超現實主義的繪畫特色則是具有心靈上

的精神性特質，而使得繪畫有了形體扭曲與空間錯置的變化。然而筆者對於家的創作主題除了涉及家的多重空間概念外，亦是個人對於家庭情感的釋放，繪畫表現方式是呈現物象的空間與結構本質，是帶著象徵性理念的畫風，這顯然與兩個藝術派別有著共通特點，那就是皆否定了視覺客觀性的再現。於是筆者的創作沿襲了立體主義把形體重新解構、詮釋，承繼了超現實主義以潛意識的精神思維為方針，藉由創作將立體主義、超現實主義與家的概念作一個完美的結合，而讓自己的創作手法與立體主義、超現實主義有著不謀而合之處。

經由這段過程的學習，筆者更藉著油畫技法的實驗，讓自己的創作技法能蒸蒸日上。創作歷程中持續融入新的想法與見解，啟迪了自我心靈憶往的能力，所以作品總是飽含了個人情感，隱含著自己的風格與特質，也因此而提升了作品獨特的視覺美感和深度的象徵意涵。

四、從創作研究的各個階段性過程中，汲取豐富的藝術知識，增進自己的藝術涵養，增廣自己的創作視野。

在論文的編寫與創作進程中，是需要某些動力的驅使，才能綿延不絕的觸發創作的意念。而這些動力來源是筆者從家庭裡逐一發掘到的，正是所謂藝術創作無法完全與生活切割，反可從生活中窺探、匯集，再創無窮無盡的藝術表現。從藝術的創作中，可以幫助自己從更多面向解讀生命的本質；可以協助自我累積生活的經驗；可以進行一場藝術與自我之間耐人尋味的敘談。

筆者在創作研究上，彷彿遨遊了一趟藝術旅程，在暢遊的過程中，忽然令筆者豁然大悟，發覺原來先前自己對於藝術的知識所知有限，有的只是猶如以管窺天一般，皆是狹隘之淺見，以致於筆者在每一個創作研究階段都曾陷入竭盡智慧仍一籌莫展的窘況，為了擺脫自己知識上的貧乏，於是廣泛地博覽群書、文章、學說，希望藉此能獵取較多的藝術相關知識，並培養自己更雄厚、堅實的創作實力。

藝術，有時像不著痕跡似的自然隱匿在人類生活周遭，待人悠悠去發掘。為了能增進藝術修養，有足夠的藝術稟賦去體會它的存在與美好，所以筆者在創作研究進行時，鏗而不捨地汲取豐厚的藝術知識，經過不斷的深化與擴張後，進入筆者的觀念意識中，盡力學習，滴水終能穿石，不但裨益了一己的美感素質，也精進了自己的藝術涵養因而有了更寬廣的創作視野。

第二節 未來的展望

揭窺藝術的神秘面紗，踏進了一個並非全然陌生的領域，探索其中的奧妙，心中有一點欣喜，有一點沉重；欣喜的是又更接近了這個自己曾經熟悉的範疇，可以放下包袱，一覽藝術的浩瀚；沉重的是該怎麼層序分明、有條不紊的書寫論文，而又該如何將撰述與創作環環相扣、並讓作品鬚眉畢現。種種的困惑與疑慮成日的在腦畔鳴響，最後終以「吾家印記」為題，記述了家庭的吉光片羽，肇始了創作研究的開端。

家庭因為家人相互融入了許多的情感因素而鑄造了許多的感動、許多的溫暖以及許多的幸福。筆者從創作研究歷程中，彷彿嗅到了家庭滿屋的芬芳；重溫了家庭昔日的光景；找回了久違的親情的牽絆。當筆者以謹慎、小心的態度將家庭形象描摹彩繪時，留駐的畫面是具有活力和充滿生機的，而透過這些創作的作品可以發現自我、表達自我，解釋對生活中的種種悸動，同時也給了自己生命之中正向的解答。

筆者始終認為藝術創作是一組與自己心靈對話的溝通密碼，是隨著年歲增長，自我心靈不斷蛻變的痕跡，所以藝術創作其實是貼近自我心理情感投射的傑作。藉由創作，可以填補自己心中的空洞與無知；透過作品，可以拼貼與拆解自己的內心世界，而讓畫面可以清清楚楚，沒有一點遺漏的記載著屬於自己家庭的

印象。於是創作的作品順勢的將時間封存住有關家庭的印記，既熟識而又讓人掛念的地方。

翻開藝術史書頁，裡頭細微記載了大師對於藝術的努力與貢獻，先人對於畢生志業的熱愛與耕耘，看得實令筆者感動滿盈，敬佩萬分。自古以來藝術的傳承都是需要前輩的開學與後進的創新，日積月累，亦能如源源長江，川流不息。藝術，本無邊界，無涯際，所以探索藝術，亦無期限，也無終點。未來筆者將延續創作之路，以前輩為師，借鏡觀形，以補一己之不足，好讓自己走在藝術道路上能平坦通順，而不迂迴曲折。更要效法前輩對於藝術創作的精神，期勉自己在藝術創作上夠孜孜矻矻，並讓自己的藝術種子開出美麗的花朵。

當今的藝術走向已從傳統的訓練中激發出多元並置的技法，所以未來筆者將嘗試與吸納各種媒材的運用，結合傳統與現代圖像的符號，希望可以激盪出藝術的嶄新形式。筆者認為當揮灑空間更遼闊時，就能更無牽制的進行創作；當藝術的領略更寬闊時，就會有更富內涵的作品產出。

藝術創作最難得且最為撓頭的就是，要如何呈現獨異於人的作品，而又要不斷的自我突破。然而筆者的創作通衢尚在起步階段，未來，不是要求自己的藝術光芒揚名天下，光輝四溢，僅期許發揮所長，能逐步的超越自我。將來更希望從生活中俯拾皆是的題材來著手，繪出屬於自己人生優美的景致，讓生命因此留下亮麗的風采。

參考文獻

一、中文書籍

- 王勝。《西方傳統油畫三大技法》。新北市：史博館。2000。
- 朱孟庠。《向現代藝術探險去》。台北市：東華書局。2002。
- 何恭上。《近代西洋繪畫》。台北市：藝術圖書。1996。
- 余秋雨。《山居筆記》。台北市：爾雅。1995。
- 吳寧。《日常生活批判—列斐伏爾哲學思想研究》。北京：人民出版社。2007。
- 呂清夫。《造形原理》。台北市：雄獅圖書。2004。
- 李長俊。《西洋美術史綱要》。台北市：雄獅圖書。2001 三版。
- 李美蓉。《視覺藝術概論》。台北市：雄獅圖書。1993。
- 邢益玲。《藝術與人生：了解視覺藝術之發展》。新北市：新文京。2008。
- 林品章。《基本設計》。台北市：藝術家。1985。
- 林崇宏。《造形基礎》。台北市：藝風堂。1995。
- 林崇宏。《視覺藝術與造形》。台北市：邯鄲出版社。1996。
- 林崇宏。《造形與構成—視覺設計應用的基礎與原理》。新北市：視傳文化。2002。
- 林群英。《新編藝術概論》。新北市：新文京。2006。
- 奚靜之撰文。何恭上主編。《夏卡爾愛在飛翔》。台北市：藝術圖書。2011。
- 翁英惠。《造形原理》。台北市：正文書局。1991。
- 張延風。《法國現代美術》。台北市：亞太圖書。1992。
- 畢恆達。《空間就是權力》。台北市：心靈工坊文化。2001。
- 畢恆達。《空間就是想像力》。台北市：心靈工坊文化。2014。
- 陳長華。《台灣現代美術大系·西方媒材類：抒情印象繪畫》。台北市：文建會。2004。
- 陳淑華。《油畫材料學》。台北市：紅葉文化。1998。

- 陸韜。《油畫繪製入門》。台北市：南天書局。1989。
- 曾長生。《超現實主義藝術》。臺北市：藝術家。2000。
- 曾長生撰文。何政廣主編。《杜象= Marcel Duchamp》。台北市：藝術家。2001。
- 黃啟倫。《藝術魔法書：兒童西洋美術鑑賞入門》。台北市：雄獅美術。2006。
- 劉其偉。《現代繪畫基本理論》。台北市：雄獅美術。1991。
- 劉明、張澎編著。《油畫材料與技法叢書》。遼寧：美術出版社。1997。
- 劉思量。《藝術心理學—藝術與創造》。台北市：藝術家。1998。
- 劉耿一。《由夢幻到真實》。台北市：雄獅美術。1993。
- 劉振源。《立體派繪畫》。台北市：藝術圖書。1996。
- 劉振源。《超現實畫派》。台北市：藝術圖書。1998。
- 劉豐榮。《艾斯納藝術教育思想研究》。台北市：水牛圖書。1991。
- 蔡清田。《教育行動研究》。台北市：五南圖書。2000。
- 鄭國裕、林磐聳。《色彩計畫》。台北市：藝風堂。2002。
- 蕭瓊瑞。《台灣近現代藝術 11 家—激盪·迴游》。台北市：藝術家。2004。
- 賴一輝。《色彩計畫》。台北縣：新形象。1993。
- 賴傳鑑。《二十世紀初期名畫家評傳—巨匠之足跡（三）》。台北市：雄獅圖書。1997。
- 羅成典。《西洋現代藝術大師與美學理論》。台北市：秀威資訊。2010。

二、中文翻譯書籍

- 加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)著。《空間詩學》(The Poetic of Space) (龔卓軍、王靜慧譯)。台北市：張老師。2003。
- 卡西爾(Ernst Cassirer)著。《人論》(An Essay on Man) (結構群審譯)。台北市：結構群。1989。

- Angelo De Fiore, Gaspare De Fiore, M. Luisa Materzanini, Marina Robbiani, and Sabine Ben Highmore 著。《分析日常生活與文化倫理》(Everyday life and cultural theory: an introduction) (周群英譯)。新北市：韋柏文化。2009。
- 布萊恩·高斯特(Brian Gorst)著。《油畫技法全集：各種油畫表現技法的步驟解析》(The complete oil painter) (顧何忠譯)。新北市：視傳文化。2004。
- 康丁斯基(Kandinsky Wassily)著。《藝術的精神性》(吳瑪俐譯)。台北市：藝術家：出版社。1985。
- 羅斯馬莉·蘭伯特(Rosemary Lambert)著。《劍橋藝術史(8)：二十世紀》(The Cambridge Introduction To Art: The Twentieth Century) (錢乘旦譯)。台北市：桂冠圖書。2000。
- 史蒂芬·利透(Stephen Little)著。《西洋藝術流派事典》(Isms: Understanding Art) (吳妍蓉譯)。台北市：果實。2005。
- 克雷兒·古柏·馬可斯(Clare Cooper Marcus)著。《家屋·自我的一面鏡子》(House as a Mirror of Self) (徐詩思譯)。台北市：張老師。2000。
- Jean McNiff and Jack Whitehead 著。《行動研究—原理與實作》(Action Research: Practice, 2nd ed.) (朱仲謀譯)。台北市：五南圖書。2004。
- 蘿普(Rebecca Rupp)著。《記憶的秘密》(Committed to memory: how we remember and why we forget) (洪蘭譯)。台北市：貓頭鷹。2013。
- 維琴尼亞·薩提爾(Virginia Satir)著。《家庭如何塑造人》(The New Peoplemaking) (吳就君譯)。台北市：張老師。2006。

三、刊物

- 胡永芬編輯。《藝術大師世紀畫廊 10—謳歌鄉愁與愛情：夏卡爾》。台北市：閣林國際圖書。2001。
- 胡永芬編輯。《藝術大師世紀畫廊 32—為人民服務：雷傑》。台北市：閣林國際圖書。2001。
- Angelo De Fiore, Gaspare De Fiore, M. Luisa Materzanini, Marina Robbiani, and Sabine Valici 著。《巨匠美術週刊 54：雷捷》(Discovering the great paintings) (里景化譯)。台北市：錦繡。1996 再版。

四、期刊論文

畢恆達。「家的意義」。《應用心理研究》8期(2000年12月):55-147頁。

黃宏文。「山岩交響—『岩』之心象水墨創作研究」。《書畫藝術學刊》4期(2008年6月):355-376頁。

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

五、網路資料

齊柏林。《馬祖日報電子報》

<http://www.skyworld.com.tw/pdf/mtnews/20140323P4C.pdf>。資料查詢日期：2015年6月20日。

錢鶴灘。《中國華文教育網》

<http://big5.hwjyw.com/resource/content/2010/06/17/8881.shtml>。資料查詢日期：2015年6月15日。

蔣勳。《天下雜誌》

<http://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5039545>。資料查詢期：2016年2月28日。