

# 劉其偉繪畫研究—「薄暮的呼聲」賞析

## A Painting Studies of Max Liu-The Call of Dusk

吳麗玲 Li-Ling Wu

南華大學美學與視覺藝術研究所研究生

### 摘要

本研究是針對劉其偉至今最滿意的作品之一「薄暮的呼聲」為研究對象。撰寫的內容從繪畫思想與繪畫風格及演變切入；在繪畫思想方面：一、繪畫創作理念、二、繪畫學習的主張、三、人生觀。從這三方面來探討。在繪畫風格與演變方面，以作品本身之探討為主。茲以題材為主、繪畫特質為輔的分期原則，將劉其偉的繪畫分為六個時期。探討的範圍包括作品的外在因素與內在因素兩方面；至於繪畫特質方面，主要從形式和內容兩方面探討；形式又從線條、形狀、簽名、色彩、肌理、明暗、空間、動勢、構成、媒材、技巧等十一項繪畫要素逐項討論；內容則分為題材與意義二項一一討論。最後歸納其繪畫演變的重點及繪畫特質。此篇研究期能提供美術界、教育界及政經各界日後發展美術的參考。

關鍵字：繪畫創作、現代繪畫、傳統繪畫、原始藝術、繪畫特質、形態、色彩、肌理、繪畫風格

### Abstract

The purpose of this study is to explore one of Max Liu most satisfied works so far called "Call of Dusk". The contents of the study include the thoughts, the style and the development of his paintings. Regarding Liu's painting thoughts, discussed from creating thoughts of painting, claims of painting learning and attitudes towards his life. As for the styles and developments of Liu works, the main focus is on the art work itself. According to the main principle "subject matter" and the secondary principle "the distinguishing characters of paintings" to divide Liu's paintings into six periods. The range of discussing including two aspects, they are external factors and internal factors of works. For the distinguishing characters of paintings, they are discussed from forms and contents. For the styles, they are discussed by details from eleven painting elements, includes line, shape, signature, color, skin texture, light and shade, space, movement, compose, material and skills. For the contents, they are debated from subject matters and meanings. Finally, concluding the crucial points of his painting developments and characteristics of his paintings. This study is expected to provide useful materials for future studies concerning art, education, politics, and economy.

keywords: Painting creating, Modern painting, Traditional painting, Original arts,  
Characteristics of paintings, Shape, Color, Skin texture, Painting style.

## 壹、劉其偉的繪畫思想

本章將從劉其偉的繪畫創作理念、對繪畫學習的主張及他的人生觀各方面來探討，期能深入了解劉其偉的繪畫思想，進而更進一步了解其作品；由於其作品上寓含很多其對人生的看法，故將人生觀也列入其繪畫思想之一來探討。

### 一、繪畫創作理念

#### (一) 繪畫創作的內涵

劉其偉認為：藝術是一種時代的反映，每個世紀的藝術，都可視為當時生活或思想的一面鏡子；昨天的藝術不能代表我們的生活，猶如人類初期的洞穴不能適合我們今日的高樓一樣。在藝術上，每新的一代，都利用前一代的知識和技巧，加以變化和改進，以適合他這個時代的需求，至於「現代繪畫的精神」究竟為何？他曾在諸多文章中提到此一觀點，同時也成為劉其偉創作時一種形而上的圭臬。劉其偉對現代繪畫的看法可分以下幾方面來探討：

#### 1. 現代繪畫與傳統繪畫

一般藝術史家將二十世紀以前的繪畫定為傳統繪畫，二十世紀自塞尚以後的繪畫界定為現代繪畫。<sup>1</sup>劉其偉認為：傳統繪畫，由於時代的需要，所求的是客觀寫實的自然模仿，故在作畫上，注重確切的輪廓、明暗、透視及藝用解剖等，呈現唯美主義。至於今日繪畫，他主張：現代繪畫重簡潔、直覺、真摯和感性，表現主觀感情、個性，呈現給觀眾的是震撼，不一定要畫得極像的客體，重要的是給予觀者的感受，傳達資訊是直接而單純。

對於繪畫的表現取向，劉其偉早在七〇年代即對當時之前的台灣畫壇的發展，與西方做了比較。他分析指出：我國的繪畫自明末清初迄今均停滯於「唯美主義」，加上東、西文化思想不一，藝術發展的途徑有異，致目前台灣畫壇始終未能突破唯美的觀點。然而，劉其偉也不是全然否定傳統，他認為：藝術的「傳統」要求，並非是一味依樣傳統，而是在傳統中，賦有現代意義的表達、傳統上所否定的，今日則積極賦予意義；既往所認為醜的，今日亦積極發掘其美。譬如原始藝術，既往的觀念，認為它是一種無文化或未成熟的藝術，但在近代觀念中，則認為自然民族藝術的粗獷與樸實，更能顯出作者內在的「真」。<sup>2</sup>

#### 2. 現代藝術與原始藝術

現代一般所謂的原始藝術，除了史前人類所製作的藝術之外，非洲黑人、澳洲土人、美洲印地安人，以及若干民族的藝術。原始藝術強調直覺、自然、感性，現代藝術亦是如此。現代藝術家已放棄陳舊的美學觀念，而重新建立新的形式以配合現代生活的要求。因是，他認為：近代藝術啟發自原始藝術應該是很自然的事。從原始藝術中吸取營養的畫家，在美術上不乏其人，塞尚、高更、畢卡索……等都是，但都止於形式上的借用，鮮少深入探究自然民族整個人類文化層面及為文著作，劉其偉則兼備二者，這是極值得重視的。

#### 3. 現代繪畫與自然

既往的繪畫，多數持著反映自然的鏡子，現代繪畫則有新的美學觀。現代畫家爲了要注入自己的生命，或爲了表達其個性，或爲了強調他所欲達成某項機能（function），可能需要尋求某些新材料，以爲加強他的某些特徵。換言之，爲使他的作品可以與其內在精神取得「和諧」，或使他的畫變得更合乎理想，可能把形態、色彩加以變化，使其結構與顏色上能夠達成「交響」（sonority）。畫家甚至利用幻想，發明新形

<sup>1</sup> 劉其偉，《樂於藝》，台北市：三民書局，1971，頁16。

<sup>2</sup> 劉其偉，〈甘於冷落與孤單〉，《雄獅美術》，台北市：創刊號，1971，轉引自頁218。

狀—造形，以象徵或代表他所感受和所見到的事物，這種改變事物的「藝術的破格」就是藝術的自由，它具有作者的生命，不是「模仿自然」，而是「創作自然」。

劉其偉的自然觀，筆者認為主要源自克利（Paul Klee，1879—1940）的觀點，克利認為：「動是所有成長的根本，造形的根源點之運動形成線，線之運動形成二次元的面，面向空間推移，產生一個三次元的立體」；歸言之，多股力量促成『點→線→面→空間』的結果。即經由漸層、重複或漸進等方式，使線條產生運動、韻律與動力的效果。<sup>3</sup>劉其偉的繪畫創作形式大部分得自自然界的造形與生長法則，再將之主觀純粹化，產生一種半具象的形式，這正體現了他「創作自然」的觀點。

## （二）繪畫創作的意義

### 1. 繪畫創作與感情

本質上，藝術是人類精神的產物，它是人類感情與智慧的結晶。在繪畫創作的因子中，劉其偉尤其是感情為首要，他認為：「愛」是創作的泉源，藝術最高的任務不是「唯美」，而是在於「愛」，一種對人類生命由衷的尊重與關懷。由於劉其偉在貧困的環境中掙扎成長，他深深感受到任何事情都有富貴貧賤之分，惟獨在藝術領域的世界中，才能找到真正的大同。劉其偉在創作上較重視內容，並認為內容可引導形式的表現，即任何創作的過程，都要先藉內省而後知其表現，即使尚未有熟練的技巧，但由於情感的反應，也能發現它解決的方法，這個方法，就是創作的行為；從這個行為中，不論畫家或兒童，同樣地也能創作一幅好畫或一篇好文章。<sup>4</sup>

觀劉其偉在作品中所投注的感情，初以唯美與思古的情感，乃屬個人主觀的感情，而後逐漸擴及動物界及人間世態的關心，則屬群體性或時代性的感情，同時也具有永久性、普遍性與強韌性的特色。

### 2. 繪畫創作與思想

藝術的思想，是指作家所表現在作品裡的觀念意識，它在藝術的創作過程中與感情、想像有同樣的重要性。<sup>5</sup>劉其偉認為一個出色的畫家必有敏銳的思想；有思想的作品才有生命。從思想的直覺和理智出發，他認為「一幅成功的作品，沒有不經過直覺和理智的雙重孕育而產生。」以他個人的創作經驗及現代藝術的創作方法，多是從直覺出發，再以理智修正，他尤強調直覺，並著重靈感、想像力及潛意識的個人內在精神。

在想像力方面，劉其偉認為藝術最重要的往往只是肉眼所不能見、只有感性才能體會的感性。他贊同克利（頁4行23，1879—1940）的看法：「繪畫不是畫你肉眼所看到的，而是畫你心裡所想的。」並將自己認為美的事物重新布置，以自己喜愛的色彩繪畫出來。<sup>6</sup>

觀諸劉其偉繪畫創作的風格演變，從唯美取向，經過繪畫形式的探討而後體現人生觀，思想成份越見增強，而其境界也越漸提昇。尤其他未受學院教育的訓練，思想與創作較能跳脫傳統的窠臼，加上繪畫上的天賦與業餘的心態，想像力能自由發揮。又重視靈感及潛意識的運用，成為繪畫創作更為豐富的靈動，形成特有的風格。

### 3. 繪畫創作與技巧

前述思想感情，可說是藝術內涵的決定因素，但必竟是內心抽象的意念而已，其具體表現則有賴技巧。劉其偉對傳統的寫實技巧或現今各式各樣的技巧均視之為形而下的產物。

<sup>3</sup> 黃美賢，〈劉其偉繪畫研究〉，《雄獅美術》，台北市：第71期，1994，轉引自頁124。

<sup>4</sup> 劉其偉，〈甘於冷落與孤單〉，《雄獅美術》，台北市：創刊號，1971，轉引自頁220。

<sup>5</sup> 虞君質，《藝術概論》，6版，台北市：黎明文化，1987，頁82。

<sup>6</sup> 見Peter and Linda, A Dictionary of Art and Artist, London.

劉其偉從兒童繪畫來闡述感情重於技巧，他說：「兒童繪畫在今天得視為藝術者，實非他們的技巧與熟練，而是在於他們的感動性。這個因素就是高度藝術所不能或缺的所謂的『真』」。但在成人畫而言，他並全然排斥技巧，他認為：成人繪畫則與兒童繪畫不同，除了同樣具備『真』的成份外，尚需要『技巧』，否則對於表現是無法如願以償的。

從劉其偉的繪畫發展來看，早期仍花很多時間在技巧的研究，也譯著不少技巧的書籍，如『水彩畫法』、『水彩技巧與創作』、『水彩畫初階』等書。由此可看出其習畫早期仍極注重技巧，不過這種技巧並不是「酷似」而是著重媒材技巧的運用。

### (三) 繪畫創作的形式

二十世紀的現代繪畫，主要在於將自然分解為「色彩」和「形態」兩大要素。一般概分為音樂性繪畫（music art）和邏輯性繪畫（logical art）二大主流。音樂性繪畫著重自然的色彩與調和，從高更（Paul Gauguin）經馬諦斯（Henri Matisse）以迄康丁斯基（Vassily Kandinsky）形成所謂「自然性的自由」繪畫；邏輯性繪畫，則採取猶似建築的結構程序與方法，使自然形態轉變為抽象，它從塞尚（Paul Cezanne）秀拉（Georges Seurat）經畢卡索（Pablo Ruiz Picasso）及葛利斯（Juan Gris），形成建築形態式的繪畫。<sup>7</sup> 自始研究現代繪畫的他，其創作自然受西方美術思潮及形式的影響；同時，實際的水彩創作經驗中，他感到水彩過於輕薄平滑，質量感不足，於是吸收克利及原始雕刻的營養，自七〇年代末開始著重肌理（texture）的試驗與應用。因之，形態（form）、色彩（color）肌理三者，為劉其偉繪畫形式的表現重點，其重要性與創作先後，也依上述順序排列，以下茲分述之：

#### 1. 形態的表達

繪畫形式中，劉其偉認為造形是最重要，也是最困難的要素。創作的「形態」，並非為模仿自然或追求酷似，而是要表現作者內在的「真」；也不僅畫作視覺可見的世界，更要畫不可見的內心世界。換言之，繪畫創作是一種主觀的表達，即使有應用到大自然的形態，仍要以自己的觀點來表現及注入真摯的情感。此種近於表現主義的看法，概受康丁斯基、克利所提倡「內在精神性」的四次元表現觀點所影響。<sup>8</sup>

形態來源不論是來自自然界的實象，或是來自潛意識的想像，劉其偉均強調形態呈現於畫面時須經過簡化、純粹化的抽象程序。他認為：曩昔所謂造形，係基於客觀上的一種自然形；而現代藝術的造形，則係指主觀而兼有理知的形態。然而，值得注意的是，劉其偉對抽象與純粹形式的表現，多半未完成脫離自然至不可辨識的階段，他表示：「我不願意脫離自然」其早期作品為模仿自然的產物，到中期以半抽象形式也源自自然界的植物天象，其後期作品也以抽象表現社會性、人間性體材，反映出對世界的愛。換言之，仍有自然之形，而且有豐富的感情。

#### 2. 色彩的運用

劉其偉認為色彩的運用巧妙與否，主要關鍵在於先天的秉賦，後天的學習影響不大，色彩學在他看來也只不過是一種知識而已，他表示：如果沒有這方面的細胞，還是學不好的。就他個人而言，他自認有繪畫上的天才，尤其是在色彩方面，自幼年在毫無特別教育的環境下，他就表現出對色彩獨特的好奇與敏感。他運用色彩最注重的原則就是「和諧」主要是吸收了畢卡索造形色彩和克利色彩運動的觀念，作為其創作上的方法。

<sup>7</sup> Alfred Barr,《What is Modern Painting?》, Dell Pub. Co., N.Y.轉引自註3,頁14

<sup>8</sup> 劉其偉,〈現代繪畫理論〉,台北市:雄獅圖書有限公司,1984,轉引自黃美賢,《劉其偉繪畫研究》(註46)頁56。

### 3.肌理的表現

肌理是劉其偉繪畫作品中極為重要的視覺語言。他認為：「一張繪畫耐不耐看就是肌理的問題」。他注重肌理的緣起主要來自克利及原始雕刻的啟發。在創作上，他認為繪畫之中，尤其是以水彩畫，對於質感的練習和實驗最為重要，如顏料嘗試、紙質試驗。以及特殊工具的應用，此均屬於質感實驗之一。就劉其偉的作品表現來看，越晚期的作品，肌理性越強。先期使用水彩較單純，後期開始使用混合媒材製造更豐富肌理與量感。他的作品尺寸一直不大，其原因之一即為了專注肌理的表現。

#### (四) 繪畫創作理念與態度

劉其偉的繪畫創作理念與態度，其論點可歸納以下四點：

- 1.繪畫創作的內涵在反映時代精神。他認為現代繪畫需賦有現代意義，它雖源於原始藝術與受科學的影響，但植基於自然，以直覺感性的繪畫語言表達個人內在的精神及反映時代的特質，甚至為未來預言。
- 2.繪畫創作的意義在傳達感情思想。他認為繪畫創作要以愛為出發點，以思想為主導，至於技巧則是輔助的其次的因素。在思想層面上，他尤強調靈感、想像力及潛意識的重要性；在感情層次方面，則包括個人的感情與群體的感情。
- 3.繪畫創作的形式以造形、色彩、肌理為主要表現要素。造形的內涵主要是呈現內心世界；造形的方式為純粹化；造形的過程由感性出發，理性修正；造形的要領須注意線條的機能性。至於色彩的運用則是來自天賦，以和諧為原則，用平面化的手法及韻律性的配置為重點。而肌理為畫面耐看的要素，須透過廣泛媒材來練習及試驗。
- 4.繪畫創作的態度為寓研究於娛樂中，劉其偉認為研究的精神須做到認真的精神、試驗的好奇心與忍耐寂寞的修養。

## 二、繪畫學習的主張

繪畫學習的主張，劉其偉分別從三個面向來探討，以下茲分述之：

### (一) 理論與實際

對於繪畫的學習，劉其偉秉持理論與實際並行的理念，主張「了解」、「技巧」、「創作」三者可同時並行培養。他認為學習繪畫須兩方面著手，一是讀書以求理論；另一是正確使用工具以求技巧。理論可溝通思想，技巧能表達感情，對藝術而言，前者是在創造能力的養成，後者是技藝的練習。

### (二) 繪畫理論的學習

劉其偉在他繪畫的前二十年的大部分時間，大都在作理論方面的探討。因此，他對繪畫理論的研究，有深切的體驗及特別的看法。他認為：追求理論獲得一些資料及知識，可以形成畫者的觀念，或藉由觀念孕育靈感，甚至可以增廣經驗、悟性和感情。知識越豐富，越能幫助畫者觀察週遭，進而形成創作上的中心思想。他不贊成「繪畫是建築在靈感上，無需任何理論和分析」的理論。他認為這種觀念過於狹窄，「因為我們無論學習任何一件事，有了理論以後，對於經驗更能增加領悟的知識，也唯有從理論得到的東西，才能獲得深刻的體會」。

### (三) 繪畫創作學習

#### 1.創作學習的方式

一般繪畫學習的方法，概可分為兩種，一種是依照傳統學習描形，一切要依肉眼所見，把對象準確的描寫出來；另一種則視繪畫是一種創作，不在於將物象畫得像不像，而是在表現得好不好，前者方法側重「技巧」屬於客觀的繪畫；後者方法側重觀念，屬於主觀的繪畫。劉其偉認為主觀和客觀的繪畫，兩

者無好壞之分，其學習完全依照個人的天賦、經驗和觀念；然而就他自己的經驗與看法，主張從速寫和自由畫著手最適宜。其理由可從下列幾個方面來說明：

從繪畫表現重點而言，繪畫主要表現作者內在的思想感情，不是技巧的熟練或高超的問題，即是不受技巧束縛，自可大膽落筆，自由表達內心世界。

從作者的心理來看，透過自由嘗試可誘發學畫者的好奇心與創作的動機。繪畫過程中，自由性的運筆及感情思想的表達，可抒發作者內心的情緒；而偶然性的效果意外的發現，更易引發學生的興趣，使初學者先接近藝術，體驗到作畫的不難，讓他自己發現作畫的方法，建立自信，而後再求技巧的熟練。因之劉其偉主張：「由偶發發現的驚喜對創作的誘發，較之予以固定安排訓練內容，其收效當更有力而迅速。」

從人類行為發展觀點而言，在孩提時期信手塗鴉，繼而漸次對事物輪廓的描寫，這種幼年時期的藝術經驗，直至青春期而告停頓。劉其偉認為：「如果今日把這些孩提經驗灌輸給成人，在補充一些造形與色彩的知識，則學生不難充份了解作畫的方法，以我們本身的成熟思想，應立即可以利用這些繪畫要素，構成一連串的創作，而且對於學習也會感到生趣盎然。」

從作品與觀眾的關係來看，他認為：「藝術須引起共鳴，傳達感情與震撼欣賞者」才是最重要。畫家若要創作出感人的作品，唯一的要素，就是在作品之中注入自己的生命；純藝術最重要的，往往只是這份肉眼所不能見，只有感性才能體會到「感情」。

值得一提的是，劉其偉對傳統教學法頗不以為然，他尤其反對以下三點：(1) 反對畫石膏像。

(2) 反對臨摹。(3) 反對師承一脈相傳。雖然藝術成功的因素很多，但劉其偉一直認為「天才」是不可或缺的一環。他主張：美術、文學、音樂、體育的學習主要是天份，自修即可，毋須去學。

## 2. 創作能力的培養

劉其偉強調繪畫極重要的步驟是想像力的培養，培養的方式中，可經由許多美學知識的吸收與生活領域的開拓途徑來豐富創作的內涵及增進想像力。由於作品貴在以作品的內涵感動人，而非技巧。因此就劉其偉個人的創作經驗而言，「思想自由」是他創作的原則，也是產生極多畫作的泉源。

## 3. 學習繪畫的心態

劉其偉認為：學藝術如繪畫與音樂，應該盡可能養成專心的習慣，最好的開端就是撇開無益的交遊，孤獨自處。在學畫茁壯期，創作的思維雖可自由，但生活的戒條卻要遵守，自律就是獲取觀眾、尊重自己作品的最先要求。

經由以上的分析，可將劉其偉對繪畫學習的主張做以下的歸納：

- (1) 繪畫的理論與實際並重可同時進行。
- (2) 繪畫理論的學習可透過美術書籍的閱讀與從藝術學的角度來了解藝術。
- (3) 繪畫創作的學習，從自己繪畫學習入手，著重培養想像力及專心的態度，反對學院教育中的一味地畫石膏像、臨摹稿本與師生一脈相傳的方式。

## 三、人生觀

劉其偉的人生觀可歸納以下幾點：

- (一) 生即奮鬥：他認為生存是一種無止盡的挑戰，先求基本生理需求滿足，再向自我理想追求實現，並積極發揮生命的潛力。
- (二) 愛是學習：他對人性秉持著悲觀的論調，認為經由學習可得到愛。
- (三) 功利求而有道：他認為功利是人類兩種不同層次的需求，大可義無反顧的追求，但仍須講求道德。

## 貳、繪畫風格與演變

繪畫風格與演變方面，以作品本身之探討為主。茲以題材為主、繪畫特質為輔的分期原則，將劉其偉的繪畫分為六個時期。探討的範圍包括作品的外在因素與內在因素兩方面；至於繪畫特質方面，主要從形式和內容兩方面探討；形式又從線條、形狀、簽名、色彩、肌理、明暗、空間、動勢、構成、媒材、技巧等十一項繪畫要素逐項討論；內容則分為題材與意義二項一一討論。最後歸納其繪畫演變的重點及繪畫特質。

### 一、第一期（一九四九—一九六四年）

本期的繪畫風格，由於受畫家香洪、馬白水、奧哈拉<sup>9</sup>（Eliot O'Hara）的影響及西方繪畫資訊的啓發，作品具有下列的特色：

- （一）題材以風景人物寫生為主。
- （二）造形依自然比例。
- （三）色彩介主客觀之間，初以固有色，後運用印象派的色彩觀念，改為主觀的運用，但仍脫不開自然界的色彩。
- （四）光源採自然光源，隨季節天候而變化強弱。
- （五）空間以透視法、遠近法等方式客觀的表現三度空間，但都離不開唯美主義的傾向。
- （六）材料以透明水彩及紙為主。直至第四期為止，均使用此種材料。
- （七）以重疊、渲染、縫合的方法綜合運用，尤重水份的控制。
- （八）藉景抒情為其繪畫的動機。外在的壓力所造成的內心苦悶，昇華為藝術的創作，乃是生命力的激發，並轉移為自我實現的追求。
- （九）本期風格初期為自然主義，而後漸走向印象主義。

### 二、第二期（一九六五—一九六九年）

本期繪畫，由於受中南半島神殿藝術古蹟的影響，作品較之上期，具有以下的特質：

- （一）線條很少，以塊面為主。
- （二）造形自古神殿及其裝飾的作品，再純粹化成半抽象。然畫面中的物象的關係比例尤不符自然現象。
- （三）簽名開始使用中國字注音及中國古數碼，仍為說明性質。
- （四）色彩都運用作者主觀的顏色，但仍帶有客體固有古拙色調。
- （五）部份作品極強調集中性的人工光線，明暗變化大；另一部份作品已漸不重視光線。本期已脫離自然光的使用。
- （六）空間表現為二度半的浮雕特質，部份已趨平面化的壁畫特質。
- （七）題材與風格取自神廟古蹟及其浮雕壁畫、石雕等裝飾，具超現實的意味，尤運用古代造形、物象非自然的比例並置或水份與水彩的暈染迷朦效果，產生宗教神秘的氣氛，頗近超現實主義的意味。

### 三、第三期（一九七〇—一九七一）

本期由於中南半島神殿藝術影響的延伸、立體主義及許漢超繪畫的啓發，作品風格較之上期，具有以下的特質：

---

<sup>9</sup>劉其偉編，《現代水彩講座》，台北市：藝術家出版社，1980，頁195。

奧哈拉（O'Hara）1890年出生於美國 Waitnam，於1952年去世，曾在巴黎 Massachusetts Vermont 就學，1890年遨遊歐洲、南美及俄國。在美國定居後自設藝術學院（Telfair Academy），並在 Savannan 及 North Carolina、耶魯大學執教。他在執教期間，製作了很多套有關水彩技巧的影片，他舉辦過個展二百二十一次，獲得許多次榮譽獎，辭世之前並為美國國立學院的學員。

- (一) 首度出現運用很多機械性的線條表現物象輪廓、畫面的分割及構成。
- (二) 逐漸運用幾何抽象的造型，並有記號產生。
- (三) 開始注重肌理變化，部分作品以粉白及拓印的方式增加肌理變化。
- (四) 自本期開始不在注重光線來源及明暗變化。
- (五) 運用立體派的複像及物體分析方法，構成畫面。
- (六) 自本期開始運用二度平面空間的表現法。
- (七) 以現代繪畫的審美眼光及表現手法表現過去古老的藝術及故事。

劉其偉最著名的畫作之一，也是他至今最滿意的作品「薄暮的呼聲」，最初即是發表在這一時期。值得一提的是：本期首度出現的「薄暮的呼聲」一作，該主題在往後二十幾年的創作中，陸陸續續出現很多次，計有十幾幅（圖 1-12），可說是劉其偉作品中重複最多次的題材，而所重複的作品在造形與色彩上，並無多大的改變；個人認為該主題具獨特意義，特別提出說明。「薄暮的呼聲」一作，在形式上是畫一隻經過幾何化與純粹化的鳥，其內涵基本上寓意著劉其偉對其幼年祖母所說故事的記憶：「從前有一個窮苦人家過端午節，小孫子吵著要吃粽子，老祖母沒錢買米裹粽，只好用泥土做了一個假粽給他玩，沒想到小孫子把假粽子吃到肚子裡，死了。老祖母非常傷心，日夜流淚，後來小孫子變成一隻小鳥，每逢黃昏便停在家門前的大樹上呼啼：『婆憂！婆憂！』<sup>10</sup>本題材除了故事性的敘述外，尤寓意著祖孫的濃厚情誼，此正是劉其偉與其祖母當年相依為命與貧苦生活的寫照，劉其偉一再重複這主題，個人認為絕不單是市場的需求，對其童年回憶與祖母感念的成分更為濃重。以下就針對劉其偉的繪畫特質加以分析：

## 1、形式分析

- (1) 線條：數量極少，以色面清晰邊緣線取代之。
- (2) 造形：有機形為主，幾何形僅少之，比例主要依作者主觀的意念予以放大或縮小。
- (3) 簽名：中國國字注音及中國古數碼。
- (4) 色彩：畫面構成尤重色調與面積大小變化的韻律性，兼古藝術傳統象徵色及主觀色，在主體強調的小部位加上高彩度、高明度的色塊，並運用不透明色彩予以裝飾、強化。
- (5) 肌理：注重肌理的豐富性，以平塗材料的實際肌理為主，初期重視重疊透明的感覺，此乃受立體主義分析時期即版畫拼圖的影響。由於開始使用不透明的白粉，使肌理較有變化。
- (6) 明暗：不強調光源，部分作品概念式地加深主體與背景交接處的暗影，表現出人工光源的存在。
- (7) 空間：使用二度空間的表現法，主體以平面方式呈現，不表現立體感，背景更簡化為單純的平面，不再呈現遠近感。根據「圖與地」的造形原則及視覺秩序化的現象<sup>11</sup>，主體為有意義的清晰輪廓，較強的色彩，從單調的平面背景凸出，使觀者能在平面形象體會出空間的感覺。
- (8) 動勢：運用線條的運動及面積大小及明暗彩度、明度變化，引起視覺運動，尤重對比的節奏性。大體而言，比較重視穩定性。
- (9) 構成：重視平衡，對稱的形式構成畫面。以造形、色彩、明暗漸層性與對比性的變化，產生視覺韻律性。
- (10) 材料：初起以透明水彩、紙為直接材料，後來改為棉布為底，媒材別擴增為透明水彩、不透明水彩、壓克力、粉筆、蠟筆、石墨；同時也加入多種輔助媒材，如牛膠、樹脂、酒精、甘油、漿糊、金銀粉箔等，經常多種一起運用。

<sup>10</sup> 何政廣編，《劉其偉的畫路》，台北市：藝術家出版社，1882，頁 59。

<sup>11</sup> Rudolf Amheim，《藝術與視覺心理》，李長俊譯，台北市：雄獅圖書公司，二版，1992，頁 229。



(11) 技巧：剛開始以平塗法，紙為主要材料，後來改為棉布為底，首先將棉布浸熱水，經一夜時間後，風乾使自然縮小，以免做畫後縮水太厲害，再用稀釋樹脂裱在硬紙或木板上，並以書本等物壓平，如此不但可以保持顏料彩度，而且可以防止棉布吸收太多顏料，避免浪費。而棉布由於吸水比紙快而多，疊色時也不致將底層色彩拖起，或因混色太厲害而髒污<sup>12</sup>，而後多以粉顏料製造肌理，以增加畫面質感。在裱框技巧方面，劉其偉將棉布抽掉邊緣 3mm 的紗線，使成鬚狀，然後貼裱紙本上，並使裱紙多露出數公分的寬度；著色時連同布鬚及裱紙一起上色，最後並於裱紙上簽名。如此的技法，不但豐富畫面的肌理，空間更為寬廣，其趣味性也隨之增加。

## 2、內容探討

(1) 題材：取材中國民間藝術及故事傳說，劉其偉稱之為「抒情藝術」。

(2) 意義：劉其偉對於中國民間藝術及故事傳說選材，筆者認為多少受前其中南半島藝術古蹟研究的影響，而轉向本國古藝術探討，也因現代繪畫的不斷研究，能融會貫通地綜合古今，希望「用現代的審美觀表現中國古老之物。」

再者，他將自己後期的作品界定為「抒情藝術」，並發表文章闡述其「抒情藝術」的意義。「抒情藝術」顧名思義是作者感情的舒展，以自己認為美而創造美，雖然要求純粹，不介入繪畫之外的人生因素，但仍具有自然的因子；雖然要求秩序及韻律，但也僅止於純粹，不致掩蔽物象。如劉其偉所言：「抒情繪畫好似一首沒歌詞的曲子可是他的音符卻是自然的呼喚。」<sup>13</sup>所以即興繪畫心胸一片空白，也不似絕對繪畫抽象而至孤立。抒情繪畫同時具備精神與自然，它和其他繪畫的分別，也僅有一線之差，若以繪畫為概念的本身，則便進入絕對抽象；若自然不能純粹化，則繪畫便陷入模仿自然。因此，他認為：抒情繪畫是游離於抽象與自然之間；觀其七〇年代至九〇年代的作品均不脫離抒情繪畫的範疇。

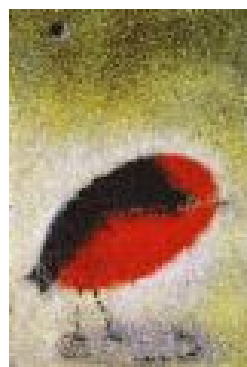
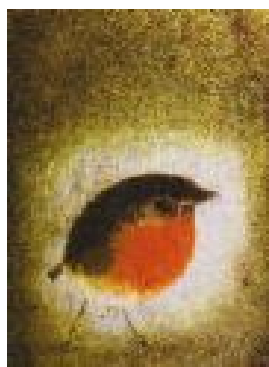


圖 1：「薄暮的呼聲」(一) 圖 2：「薄暮的呼聲」(二) 圖 3：「薄暮的呼聲」(三) 圖 4：「薄暮的呼聲」(四)

<sup>12</sup> 劉其偉，〈畫布水彩的試驗〉，《雄獅美術》，台北市：第 105 期，頁 104-110。

<sup>13</sup> 劉其偉，〈抒情繪畫的游離世界〉，《雄獅美術》，創刊號，1971。轉引自台灣省立美術館，《劉其偉創作四十年回顧展》，台中市：台灣省立美術館，1990，頁 112。



圖 5：「薄暮的呼聲」(五) 圖 6：「薄暮的呼聲」(六) 圖 7：「薄暮的呼聲」(七) 圖 8：「薄暮的呼聲」(八)



圖 9：「薄暮的呼聲」(九) 圖 10：「薄暮的呼聲」(十) 圖 11：「薄暮的呼聲」(十一) 圖 12：「薄暮的呼聲」(十二)

#### 四、第四期（一九七二—一九七八年）

本期繪畫風格，由於受潛意識自動性技巧、克利繪畫的啓示及「藝術歸鄉運動」的美術潮流刺激，作品較之前期，具有以下特質：

- （一）以二十四節氣為題材，用抽象造形表達抽象意念。
- （二）畫面構成特重韻律性，以面積大小、彩度強弱、明度高低與線條方向引起觀者視覺的運動。
- （三）應用裱貼的技巧，以自然界的樹葉、石子、果子等堆砌形態。
- （四）藉著二十四節氣的題材，隱喻對童年的回憶及對祖母的思念。

#### 五、第五期（一九七九—一九八六年）

本時期的繪畫，由於受原始藝術的圖騰記號與克利繪畫的影響，以及美術品商業化的時代風氣所致，與之前期相比，本期風格有以下特質：

- （一）以動物為題材，造形為抽象的有機形式，且以單一形態獨占畫面居多。
- （二）部分作品的簽名變為畫面的裝飾造型，文字放大變形且移到畫面中間，成為畫面構成與平衡的要素。
- （三）本期開始以棉布及混合材料為媒材，表現出渾厚的多層肌理及溫潤的色彩；框裱時，布邊留鬚，裱紙超出布邊數公分，並於裱紙上色簽名亦具特色。
- （四）除形式外也著重作品意義，以文字性的手法一一說明作者所賦予作品的特殊意涵。
- （五）所取材的動物種類多屬溫和性情，尤常表現受孕或母子溫馨的場面，概與其戀母情結有關。
- （六）作品產量增加快速，且至此後每年都有不少作品，至於作品的創作內容，分為學術性與商業性兩類型，二者品質不盡相同。

(七) 試驗的性質很濃，一個題材同時或斷續畫好幾張，注重各種媒材的試驗。

## 六、第六期（一九八七—二〇〇二年）

本期繪畫風格，受非洲原始藝術、克利繪畫及政治解嚴的影響，在風格上有極大改變，較之前期有以下的特質：

- (一) 題材大為擴展，且有很多為前所未有，如政治方面的觀點、對社會病態的指責、文明科技的抗爭及原始民族的同情。本期題材由以政治性、性、自畫像及原始藝術的題材最具特色。
- (二) 線條使用量增多，且呈現多種面貌，包括幾何、有機、曲、直、剛、柔等不同性質的線條。
- (三) 形狀綜合前五期，包括具象、抽象、有機、幾何、單一、群組等各種式樣。
- (四) 色彩以赭紅、粉白、黑色最多，顯受原始藝術的影響。
- (五) 構圖以群像重疊、重複地擠滿整個畫面，增加畫面向外的張力與向內的壓迫力，進而強化及抗爭的意念與情緒。

## 七、各期繪畫風格演變及繪畫風格綜述

### (一) 繪畫風格演變的重點與比較

#### 1、形式方面

- (1) 線條：由不使用到成為形式構成的重點。
- (2) 形態：由理性客觀比例到感性主觀變形變位。
- (3) 簽字：由普通說明標註到趣味裝飾。
- (4) 色彩：由客觀固有色到作者主觀意識的表達。
- (5) 肌理：由單薄平滑到豐厚拙澀。
- (6) 明暗：由重視光線到漠視光線。
- (7) 空間：由三度空間的表現，到二度空間的表現。
- (8) 動勢：由具體客觀為主的動勢到抽象構成的韻律。
- (9) 構成：由漸層對稱形式到對比韻律形式。
- (10) 媒材：由水彩紙到混合彩、畫布。
- (11) 技巧：由單純到複雜。
- (12) 風格：由自然主義、立體主義過渡到表現主義。

#### 2、內容方面

- (1) 題材：由唯美景物到人間現實。第一期風景為主；第二期中南半島神殿古蹟為主；第三期中國民間藝術及故事為主；第四期中國節氣為主；第五期動物為主；第六期以人物為主。
- (2) 意義：由暗喻到直陳。第一期作者藉景抒情；第二期描寫異域神殿古蹟；基於神秘氣氛與特殊形式的感動及發現欣喜；第三期延續第二期古代藝術的興趣，並試圖以現代繪畫的手法呈現祖國現代藝術，體現他「汲新潤古」、「引西潤中」的創作意念；第四期藉節氣的抽象表現，寄寓童年回憶及對祖母的懷念；第五期為動物可憐或可愛的意象，並賦於文學性的獨特寓意，呈現他對動物的感情及其人生觀；第六期以直接的方式表現出他對人世間的看法。

### (二) 劉其偉的繪畫綜述

綜觀劉其偉的作品，可歸納為以下幾個特性：

1. 裝飾性：在表現形式上，作品除說明事物或表現作者思想感情外，尤重視畫面的美觀。七〇年代末期注

重肌理的變化性，畫面週邊的抽紗及裝裱的技巧，八〇年代簽名符號與圖案性造型的安排設計，都是明顯裝飾性。這種情況，越到晚期的畫圖越顯著。

- 2.融合性：其繪畫風格融合西方、東方、現代及原始的藝術，並加以自己的思想感情及表現特色，表現出獨特的繪畫風格。在繪畫媒材上，它以水彩為本，融合蠟筆、粉筆、石墨及非繪畫性的媒材，產生多種不同的效果，不但打破了往昔水彩媒材單一使用的侷限，也形成其繪畫之特色。
- 3.純粹性：在形狀與色彩方面，不論所描繪的題材是源於自然或作者自己的想像，均能運用簡化的手法及美的原則原理，呈現出純粹性的形態與色彩。
- 4.和諧性：色彩方面，不論以類似色或對比性的運用，均極重視和諧的效果，劉其偉更擅長以水份的含量、肌理的統一或線條的特質暗示，製造畫面全面性的和諧。
- 5.幽默性：在造形題材及內容上，以可愛簡化的形狀，人間性的題材及感性的內容及說明或暗寓的方式，呈現出作品幽默的氣質，尤其對自我揶揄最為凸顯。
- 6.試驗性：創作態度與技巧上，不論是科學的研究態度或是興致勃發的神來之筆，均具極大的實驗性，常常在同一主題上，變化各種造形或色彩，做不同的嘗試。

### 叁、結論

#### 一、繪畫思想

本研究係對劉其偉作品外在因素的探索開始，在深入作品內在因素研析，進而探究二者間互動的關係；亦即從探究劉其偉的繪畫思想著手，轉而研究其繪畫風格、演變及繪畫與劉其偉人生的關聯。

##### （一）繪畫思想

劉其偉的繪畫思想，在創作方面，主要源自西方現代的繪畫思潮，兼攝原始藝術的營養，再溶入他個的經驗，發展出他個人的繪畫的創作理念。他主張繪畫的重點，在注入個人思想、感情，並反映時代精神，尤重視直覺、想像、潛意識的技巧表現。在繪畫形式上，他以形態、色彩、肌理為主要表現元素；造形著重感性出發、理性修正，純粹化地呈現內心世界；色彩注重來自天賦，兼顧和諧性、韻律性；至於肌理，則須經由廣泛媒材的練習與試驗。在創作的態度上，主張寓研究於娛樂中，著重認真的精神、實驗的好奇心與忍耐寂寞的修養。在繪畫學習方面，主要來自他個人業於自習的經驗，主張理論與實際並重，應同時進行，認為應從美術書籍的閱讀與藝術學的了解，來學習繪畫理論；從自由繪畫、想像力的培養及專心的態度來學習創作，一反學校教育中，畫石膏像、臨摹及師生一脈相承的學習方式。至於人生觀，則是他繪畫作品的最佳體現，他認為「生存即奮鬥」，先求人生基本需求的滿足，再求自我理想的實現，並注重發揚生命的潛力。對人性，劉其偉秉持性惡的悲觀論調，認為愛是經由學習而來。

##### （二）繪畫風格及演變

劉其偉的繪畫風格，不斷綜攝西方、東方、現代、原始的繪畫領域，尋找自我超越，依題材為主，風格為輔，概分為六個時期。其演變過程：線條由不使用到成為形式構成的重心；型態由理性客觀比例到感性主觀變形、變位；簽字由說明標註到趣味裝飾；明暗由重視光線到漠視光線；空間由三度空間到二度空間；動勢由客體動作為主到抽象構成的韻律；構成由漸層對稱形式到對比形式；風格則由自然主義到表現主義；題材由唯美景物到人間現實；意義由暗寓到直陳。綜觀其作品具有裝飾性、融合性、純粹性、和諧性、幽默性及試驗性等多種特性。

#### 二、劉其偉繪畫的省思

經由全面的探討，個人認為劉其偉及其繪畫仍有以下未臻理想之處：

(一) 後期繪畫思想與行徑受市場影響，有礙創作品質的發展。「利」固然是畫家創作上莫大的鼓勵與促動，但太過則可能支配或抑制藝術家的創作靈魂。劉其偉約七十歲的繪畫行情大為上揚與熱絡，致作品的產量大增。雖有很多堪稱藝術性的佳作，然亦有不少作品過於粗率、或近乎複製。故若能集中精力於藝術性作品之探研，不為利誘、堅持自我，追求更卓越的繪畫品質，將有更高的繪畫成就。

(二) 專注繪畫「事業」的心力不夠，致創作潛能未能充分發揮。就繪畫創作、著述、教書、文化人類學研究四項主要興趣相比較，隨著年齡增加逐漸偏重文化人類學，尤以鑽研藝術方面的文化人類學及田野調查為最，並視為畢生最大的志業。至於最早產生興趣的繪畫創作，反而心力漸少。更由於上述繪畫市場熱絡的因素，致使繪畫創作對他失去挑戰性，視繪畫為輕易之事而缺乏用心。因之。其繪畫的潛能，也未能充分發揮出來，殊甚可惜。

(三) 自由繪畫及閱讀書籍的自習方式，未具普遍適用性。劉其偉極重視天生的藝術稟賦，強調直覺潛意識與靈感的感性創作，認為繪畫理論知識經閱讀即可得來；這固然是學習繪畫的要法，但並非是絕對有效的方法。他忽略學校美術教育的價值、學校系統性的課程安排、學習環境的氣氛、教師臨場指導示範及同儕間的切磋觀摩的重要性，這些都是有效的學習的重要因素。他自習的理論，個人認為較適合繪畫天份或初步學習者，但對天份不高的學習者，在無人指引鼓勵下，未必能自我領略與積極學習，倒反而可能徒生挫折感而告停頓。對自習繪畫已有相當程度者，若無外在刺激，可能一直停滯在學習的高原時期，品質上亦難有進展。

### 三、劉其偉繪畫予人的啟示

雖然有以上的遺憾，但整體來看，經由研究劉其偉繪畫仍予吾人諸多的啟發，個人認為有以下幾點：

#### (一) 創作方面

1. 繪畫作者當關心生活週遭，以個人感受反映當世及環境特質。藝術的創作，不論是擷取古、今、中、外的文化精華，回歸現世特質的呈現，甚或成為時代的預言，才具有時代的意義。
2. 作者宜充實思想、培養情感以豐厚作品內涵。
3. 作者宜勇於嘗試、創新，不斷追求自我突破。繪畫創作的潛能，嘗試經由不斷地多方嘗試激發出來。風格的塑造固然是面目的呈現，但不宜因此故步自封、沉溺於成名風格，或只求迎合大眾所好。若果如此，抑制作者創作潛能，豈不可惜。

#### (二) 繪畫學習方面

1. 繪畫人人可學，學院與非學院人士應相互尊重，經過學校美術科系的訓練，固然可獲知專業素養及技能，但並非意味著在此模式訓練出來的人，個個都能成為優越的藝術家。因為繪畫的重點在於情感思想，即使未經專業訓練及文明洗禮，亦可能有感人的佳作出現。
2. 兼顧理論與創作。尤在二十世紀的現代繪畫強調觀念重於技巧下，學畫者不宜只顧創作而缺乏學理及深層的思想，否則極易流於技巧玩弄或凡俗的作品意境，而繪畫造詣也難有所提昇。
3. 激發潛在的直覺及想像力。藝術的本質是一種感性的活動，直覺、想像力更是感性的無盡泉源，可從中汲取許多寶貴的生命力。
4. 綜攝名家之長，建立自我風格。

### 四、劉其偉繪畫的貢獻

#### (一) 繪畫教育方面

1. 就教學而言，劉其偉的傳述及其繪畫思想、啟發學生創作及引導藝術欣賞，對學校美術教育，有其具體的貢獻。
2. 就教材而言，他發表極多文章與出版著作，以概論、介紹及指引的撰寫型式，深入淺出，循序漸進，極

適合學習者之參考。

- 3.就學習而言，他經由教學及著述的途徑，提出許多自學的方法及個人自學的經驗，提供後學學習的指引；尤對未受繪畫訓練的業餘學習者，其引導及啟發的成效尤著。

## (二) 繪畫創作方面

- 1.就其創作風格而言，綜合現代、原始、西方與中國文化於其一身，由自然主義演變到表現主義，其風格具多元性與獨特性，可以作為同儕或後輩創作之啟發與參考。
- 2.就創作的內容而言，由於極具人間性，由表現對政治的看法、社會病態的指責及科學文明的抗爭等人間世態，頗具警惕性，具有引人省世的功能。
- 3.就創作的媒材而言，畫布及水性、粉質、油性等多種媒材的試驗及應用，拓展水彩及其他媒材更寬廣的使用空間，也啟發吾人對媒材運用的自由性。
- 4.就創作過程而言，注重由直覺、潛意識及想像力出發，對國人一向囿於形象的創作方式，具有啟發作用。
- 5.就創作的作品而言，其作品大量流入民間，雖嫌於過於商業性，然卻也促動民間對美術品的收藏風氣。

綜觀對劉其偉及其繪畫的研究，我們可以發現，劉老資質聰穎，學識修養與研究有多方面的發展，著作豐富，像其本人探險經歷的文章，均屬近代的巨著，啟發了很多現代學子的嚮往探求。他又研究藝術與人類學，原始藝術提供了其創作的資源與靈感，又與現代藝術理論聯繫，更樹立了他從具象到抽象的境界，自創一格的創作。劉其偉是台灣美術發展中頗重要的角色，他雖非台灣省籍，然其繪畫及相關活動均由台灣開始，如謝里法先生所言：「追根究底是個台灣畫家」，而且是個極具特色與貢獻的畫家。本研究只是其中一小部份，還有更大的空間供吾人繼續研究，此篇研究期能提供美術界、教育界及政經各界日後發展美術的參考。

#### 肆、參考文獻

- 王克先，《學習心理學》。台北：桂冠圖書，1989。
- 王秀雄，《美術心理學》。台北：台北市立美術館，1991。
- 台北市立美術館編，《包浩司與現代藝術》。台北：編者印行，1992。
- 台北市立美術館編，《台灣地區現代美術的發展》。台北：編者印行，1990。
- 台北市立美術館編，《走進抽象世界》。台北：編者印行，1992。
- 台北市立美術館編，《美術與教育》。台北：編者印行，1990。
- 朱光潛，《文藝心理學》。台北：漢京文化，1984。
- 何政廣編，《劉其偉的畫路》。台北：藝術家出版社，1982。
- 呂清夫，《造形原理》。台北：雄獅圖書出版社，1986。
- 李焜培，《二十世紀水彩畫》。台北：科教圖書出版社，1980。
- 李焜培，《水彩畫法 1.2.3》。台北：雄獅圖書出版社，1984。
- 李焜培，《現代水彩畫法研究》。台北：雄獅圖書出版社，1983。
- 李錫津，《創造思考教學研究》。台北：台灣書店，1987。
- 林書堯，《視覺藝術》。台北：維新書局，1984。
- 林書堯，《色彩學》。台北：著者印行，1983。
- 林惺嶽，《台灣美術風雲四十年》。台北：自立晚報，1887。
- 林惺嶽，《第二次世界大戰對台灣美術發展的影響》。台北：台北市立美術館，1990。
- 邱琳婷，《人生如此可樂—訪至情至性的劉其偉老師》。龍雕：第四版，1989。
- 凌崧郎，《藝術概論》。台北：國立空中大學，1987。
- 高玉珍，《非洲藝術》。台北：國立歷史博物館，1990。
- 許天治，《藝術共感之研究》。台北：台灣省立博物館，1988。
- 許坤成，《透視現代美術》。台北：藝訊出版社，1985。
- 郭有福，《創造心理學》。台北：中正書局，1973。
- 郭繼生，《美感與造型》。台北：聯經出版社，1983。
- 郭繼生，《當代臺灣繪畫之歷史脈絡》。台北：雄獅圖書，1991。
- 郭繼生，《籠天地於形內》。台北：時報文化，1986。
- 陳國鈞，《文化人類學》。台北：三民書局，1988。
- 陳景容，《剖析塞尚藝術》。台北：光復書局，1973。
- 陳景容，《構圖與繪畫分析》。台北：武陵出版社，1983。
- 虞君質，《藝術概論》。台北：黎明文化，1987。
- 劉其偉，《我的新作試驗與題材》。台北：藝術家，第 55 期，1979。
- 劉其偉，《現代水彩講座》。台北：藝術家出版社，1980。
- 劉其偉，《現代繪畫理論》。台北：雄獅圖書，1984。
- 劉其偉，《略論純粹繪畫》。台北：雄獅美術，1977。
- 劉其偉，《畫布水彩的試驗》。台北：雄獅美術，1979。
- 劉其偉，《樂於藝》。台北：三民書局，1971。
- 劉其偉譯，《現代繪畫基本理論》。台北：歐亞出版社，1962。
- 劉思量，《藝術心理學》。台北：藝術家出版社，1992。

劉思量，《藝術與創造》。台北：藝術家出版社，1989。

鄭惠美，《生存是無止盡的挑戰－訪樂於藝的劉其偉談藝術人類學》。台北：台北市立美術館，1992。