

# 視 覺 藝 術 論 壇

發行人：邱義源

編 輯 審 查 委 員 會

編輯委員：劉豐榮、簡瑞榮、胡惠君

(本學報所有應徵文稿均敦請校外專家學者審查特刊則不在此限制範圍)

執行編輯：胡惠君

執行秘書：陳昭惠

責任編輯：劉豐榮·何文玲·王藍亭·許維穎·黃昱斌

馬琳惇·林煊哲·林哲勝

編輯顧問：黃冬富；國立屏東教育大學教授兼副校長

黃壬來：文藻外語大學傳播藝術系教授

陳瑞文：國立台灣師範大學藝術學院美術系教授

封面設計：張栢祥





# 國立嘉義大學人文藝術學院視覺藝術學系／視覺藝術研究所

## 「視覺藝術論壇第九期」稿件目錄

藝術創作研究主體全人學習與發展之途徑： 理論及個案分析.....	劉豐榮	2
藝術實務導向研究論文結構與寫作模式.....	何文玲	48
學習者對螢幕移動圖像之舒適度及視知覺偏好研究.....	王藍亭	78
當代水墨思維的異質變奏— 以楊明迭、莊連東、陳芷若作品為例.....	許維穎	106
水墨藝術的布料思考： 以物質、歷史與精神層次的當代性推論前進.....	黃昱斌	126
李伯男藝術創作與地區藝術推展之初探.....	馬琳惇	148
從傑哈·李希特的玻璃板創作探討攝影及繪畫.....	林煊哲	174
何文杞之藝術風格發展及其特質.....	林哲勝	198



# 藝術創作研究主體全人學習與發展之途徑： 理論及個案分析

劉豐榮\*

## 摘要

創作研究在當前國外大學藝術教育學界乃日益受到重視之議題，且當代藝術創作與藝術教育領域亦正著重精神性全人理念之探討，然而國內在此方面探討之文獻仍相對地有限。關於全人藝術創作研究，大學與研究所學生在藝術學習過程中易感到缺乏藉以自我引導之適切概念架構，且或許因未充分熟悉創作研究之理論與進行方式，故藝術學習往往停滯不前，甚至只能在有限概念下作慣性反應、或進行無深刻感情意義之技術表現，乃至將不知其所以然之表現視為無法言喻之藝術境界而自滿。此外對實務與理論、技術與概念、感受與認知等間加以二分之錯誤見解常阻礙其在主體性、真實創造性之發展，且因而影響其藝術之發展。為增進藝術創作主體之全人發展，提昇藝術創作研究能力，本文擬探討其學習與發展途徑之概念架構，具體而言，本文之目的包括：(一) 闡釋藝術與研究之關係，(二) 分析藝術主體與創作之動力因素，以及(三) 闡明藝術創作研究中主體之發展與學習方法。(四) 分析研究生依前述原理與方法之發展與學習情形。本文除澄清前述相關問題外，亦發現經由前述之學習途徑，研究生個案呈現兩方面之特性：(一) 能透過自我、藝術、文化、與生態及其關聯層面之探討，而增進藝術與人生觀之廣度與深度；以及(二) 更能運用審美精神性 (aesthetic spirituality) 之智能 (intelligences) 與藝術之智慧 (artistic wisdom) 於創作與生活，且更具精神性與全人發展之特質。

**關鍵詞：**藝術創作研究、藝術本位研究、藝術主體性、全人藝術學習、藝術精神性與創造性

---

\*國立嘉義大學視覺藝術系教授

# **An Approach to Holistic Learning and Development of the Subject Conducting Research in Art Production – Theory and Case Analysis**

Dr. Feng-Jung Liu\*

## **Abstract**

Recently, more and more emphasis has been put on research in art production or art-based research in university internationally. Besides, spirituality-oriented holistic approach is currently valued in the fields of art production and art education. However, these aspects of studies or literature are relatively few in Taiwan. Concerning holistic research in art production, graduate and undergraduate students tend to feel the need of a relevant conceptual framework for guiding self in their learning process. Inadequate understanding of the theories concerning research in art production or art-based research often causes the difficulties in their related art learning, resulting in repeatedly habitual responses in art creation, skill-oriented expression without deep impression or meaning, or even mistaking the confusing as the ineffable. In addition, the misconceptions of the duality between practice and theory, technique and conception, or feeling and knowing often hinder them from sound development in subjectivity, authentic creativity, and hence in art. For enhancing holistic development of the subject in creation, ability in conducting research in art production, this article attempts to inquire into the conceptual framework on an approach to holistic learning and development of the subject conducting art-production research. Specifically, the objectives of the article are: (a) to interpret the relationship between art and theory; (b) to analyze the dynamic factors among the subject and his/her art production; (c) to clarify the method for learning and development of the subject conducting art-production research; and (d) to analyze the development and learning of graduate students utilizing the above-mentioned principles and method. In addition to clarify the issues raised in the article, two aspects of characteristics are revealed in the student cases after such learning: (a) being able to enhance the width and depth of art and life view through the exploration of self, art, culture, ecology, and their connections; and (b) being more able to use intelligences from aesthetic spirituality as well as artistic wisdom in creation and life, and possess the features of spirituality and holistic development.

**Keywords:** research in art production, art-based research, subjectivity in art, holistic art learning, spirituality and creativity in art

---

\* Professor, Department of Visual Arts, National Chiayi University, Taiwan

# 藝術創作研究主體全人學習與發展之途徑： 理論及個案分析

## 壹、前言

晚近二、三十年來藝術教育在各方向之發展，已使藝術成為核心學科之地位，然而在其過程中許多藝術教育學者卻感到某些本質之事物有所喪失，該事物即強調符合學生之全人需求，此包含意義之創造，而此意義之創造實涉及創造性、以及轉化性與整合性學習，且涵蓋身體與感覺、情緒、認知功能，以及社會、道德、甚至精神性（靈性）之屬性，這種透過意義之創造，聚焦於綜合性或全人之發展，可稱之為「藝術教育之心靈（the heart of art education）」（Campbell & Simmons III，2012）。藝術家之全人與精神性特質展現於其個人創作與生命發展，同時發揮於其扮演藝術教師之角色（Campbell，2003），大學藝術教育之全人方式，以及對藝術創作研究生與藝術理論研究生之身、心、精神與文化之統整教育方針，對其藝術發展、個人轉化與社區轉化深具重要性（Grady，2006）。藝術實務可被視為關聯的與轉化的研究（Sullivan，2012）。

大學中對藝術家之教育涉及技術與哲學兩層面，然而在藝術系所課程中此兩層面有時會產生對立或偏頗之現象，實則此兩者宜加以統整與互補，且對藝術家之教育與其是在訓練無感性之技術專家，毋寧為全人之培養，同時藝術家之學習涉及一些藝術相關之論述，此將觸及廣泛之主題，包括哲學、社會學、政治學、歷史學、科學與心理學等（Rosenberg，1983；劉豐榮，2010）。易言之，透過理論與實務整合應有助於藝術創作研究以及創作者全人之發展。衡諸當今社會、文化與生態環境對個人、社區乃至全球之衝擊日益深廣，當代藝術家關注、表現、與論述之問題可能超乎前述領域之探討，故其教育內涵除了增進其感受性與藝術技術外，在理論、思考能力與研究途徑之啟發益形重要。

綜言之，藝術創作研究或藝術本位研究在當前國外大學藝術教育學界乃日益受到重視之議題，且當代藝術創作與藝術教育領域亦正著重精神性全人理念之探討（劉豐榮，2010），然而國內在此方面探討之文獻仍相對地有限。關於全人藝術

創作研究，大學與研究所學生在藝術學習過程中易感到缺乏藉以自我引導之適切概念架構，且或許因未充分熟悉創作研究之理論與進行方式，故藝術學習往往停滯不前，甚至只能在有限概念下作慣性反應、或進行無深刻感情意義之技術表現，乃至將不知其所以然之表現視為無法言喻之藝術境界而自滿。而且因無法整合實務與理論、誤認技術與概念之二分、將感情與理智二元化，而使創作學習無法有效進行。此外因藝術之知識與見解之不足或對創造性之誤認，藝術創造主體未能充分發展、提昇與超越，藝術智慧未能充分開啟且藝術境界無法突破，遂使真正之創造性難以有效發揮。

為增進藝術創作主體之全人發展，提昇藝術創作研究能力，本文擬探討其學習與發展途徑之概念架構，具體而言，本文之目的包括：(一) 闡釋藝術與研究之關係，(二) 分析藝術主體與創作之動力因素，(三) 闡明藝術創作研究中主體之發展與學習方法，以及(四) 分析精神性取向全人藝術創作之個案主體發展與學習情形。期能有助於前述相關問題之澄清，且增進藝術學習與藝術創造性，使藝術主體之全人得以充分整合發展。

## 貳、本文

### 一、藝術與研究之關係

#### (一)「研究」之概念

吾人可將「研究」之概念解釋為一廣泛如「傘」所涵蓋之過程，此過程旨在擴展人類之經驗與增進理解，且此主要關注知識之創造，或更謙遜而言，關注知的過程 (the process of knowing)。依據此廣泛如「傘」所涵蓋之過程而論「研究」，則科學能被視為研究之一個種類，藝術亦能。然而將科學與藝術分離之科學亦為一個有問題之概念。若藝術被視為經驗之形式，如杜威在其「藝術即經驗 (Art as Experience)」一書所述，則精緻藝術無法限定藝術之界限，亦即藝術核心之美感經驗能在科學研究過程中與其結果之滿足中獲得 (Eisner, 2006)。

#### (二) 藝術在研究中之應用

Eisner 多年來提倡「知之藝術形式 (artistic form of knowing)」，且擴展了教育研究之方法學 (Sullivan, 2004; 劉豐榮, 2004a)。Eisner (2006) 首度在 1993 年創立「藝術本位研究之研究所 (Arts-Based Research Institute)」於 Stanford University，且提供給美國教育學會會員，其理念在於藝術能以創發方式而應用，幫助吾人更有想像與情感地理解吾人重視之學校問題與實務。

Eisner (1971, 1982, 1991) 應用「藝術鑑識 (art connoisseurship)」與「藝術批評 (art criticism)」之概念於教育研究，發展為「教育鑑識 (educational connoisseurship)」與「教育批評 (educational criticism)」之教育研究途徑。「藝術鑑識」關注於「鑑賞之藝術」，「藝術批評」則關注於「顯現之藝術 (the art of disclosure)」。Eisner 此區分，乃指前者可發生在鑑賞與識別之心理過程，而後者則不僅乎此，尚須透過熟練之評論之語言將之表達予人理解。

Eisner (2006) 支持研究方法學之多元論，且主張藝術提供進入經驗形式之途徑，這些經驗形式是無法或難以透過其他再現形式而獲得。例如情感上體驗一個學校、村莊、教室生活情況之能力是需藉藝術表現形式之功能。好的藝術本位研究應產生值得詢問之問題，以及值得追求之理念。Eisner 以藝術教師之教學為例，闡述運用思考之品質形式可達成一些功能：1. 知覺 (perception) 而非僅認得 (recognition)，亦即不僅看 (look) 以便區分範疇，而更要看到 (see)；2. 想像之運用；3. 找到一個形式，以巧妙之敘事方式而傳達經驗。其寫作始於視境而成於文字；4. 與他人分享。此外，Eisner 認為藝術本位研究應能製作影片、錄製影音、敘事、文字之文本、與各種文本，以便擴展再現形式之範圍，應用於教育研究中。開啟吾人眼界之藝術本位研究能在覺知上、認識論上、方法論上成為某種革命 (Sullivan, 2004)。

### (三) 藝術取向研究在藝術創作研究之應用

筆者 (2004b) 曾探討藝術取向質化研究方法，且應用於創作研究中，同時將前述「教育鑑識」與「教育批評」(源自「藝術鑑識」與「藝術批評」) 應用於藝術實務研究者之「創作歷程」與「創作作品」之自我分析方法。此外，前述之知覺、想像、文字敘述、與分享等歷程皆宜熟練且適切應用。同時多元再現形式可應用於創作研究之資料蒐集與分析中。此外，藝術本位研究產生一些類似之種類：



審美本位研(aesthetically-based research)、藝術/研究/教學整合途徑(a/r/tography)、藝術啟示研究(arts-inspired research)、與藝術實務即研究(arts practice as research)等(Barone, 2006)。

#### (四) 藝術本位研究之評論與省思

jagodzinski & Wallin (2013) 對藝術本位研究提出評論，旨在透過質疑藝術本位研究學者們之假設，含現代與部分後現代主義之觀念，且提出不同面向之觀點，其批評實即在診斷藝術本位研究可能問題，以補足其缺失。茲舉其要者，分三方面闡釋其觀點且討論如次：

1. 藝術本位研究中宜省思藝術與知識之關係：此包括知識之性質，以及研究中客觀性、效度、與通則化等問題。首先須注意勿以質化研究取代量化研究而形成新的霸權，使意識型態溜入而喪失 Eisner 原本所謂之「知覺態度是一種選擇」中之自由「選擇」，而受制於一些準則意象或名作。事實上 jagodzinski 與 Wallin 於此之批評應是基於一般科學取向之質化研究，此問題在 Eisner 論述中關於效度之處理雖已漸脫離量化研究之方式，而提出參照充足性(referential adequacy)、結構性證實(structural corroboration)、共識性確認(consensual validation)等策略，此雖對量化研究弊端有所改善，然猶有其科學傾向之慮，故為 jagodzinski 與 Wallin 所垢病。此方面事實上 Eisner 曾提出之藝術取向探究途徑(劉豐榮, 2004b)已與科學取向迥異，此應值得重視與應用。

2. 藝術本位研究中宜關注藝術涉及之意識型態：此意識型態實乃關於內容之問題，亦即藝術教育與藝術本位研究中吾人須注意藝術內容中意識型態之重要性，不宜僅傾向或受限於現代主義所著重之形式美感層面。jagodzinski & Wallin (2013) 舉「學科本位藝術教育(DBAE)」教學範例影帶之內容以及 Eisner 對該內容之評論，而說明藝術本位研究之中心應是藝術之「力量(force)」，且此乃發生於藝術「事件(event)」之時刻。

3. 藝術本位研究中宜探討且認清藝術創作性質：Deleuze & Guattari (1994) 主張藝術並非「再現(represent)」，而毋寧是能產生感覺(produce sensations)，且此種感覺乃不等於對某物之再現感覺。藝術並非單純地被閱讀之物體，而是一種「形成之力量(a force of becoming)」，此乃遠離使用與參照之範圍。此藝術之



詩性品質乃自主的，不受制於藝術家、教師與研究者。藝術是紀念物式的，它單獨站立。此乃開始將藝術看成既非模仿亦非擬似的，而毋寧是一種「形成之力量」，此力量促發感覺與知覺之新世界。jagodzinski & Wallin 認為吾人為嚴肅看待 Deleuze & Guattari 之主張，須捨棄藝術表現之一些過於人文之意象，亦即藝術表現即藝術家生活經驗之表現。依照 Deleuze & Guattari 之理論，假如藝術反映任何事物，藝術是素材本身之表現的潛在可能性，易言之，藝術品並不反映經驗，而毋寧是實現素材之潛能，產生不同方式，使能脫離一種人的觀點。如以畫布上之一個黃色筆觸為例，當吾人能指出世界上黃色之呈現情形，在畫布上之黃色選用能它與任何實用脈絡脫離，黃色即成為自律性的。Deleuze & Guattari (1994) 認為藝術品只是感覺之存有而非其他任何事物，且藝術品存在於它自身。此種自律性與表現主義繪畫很親近，在表現主義繪畫中一些色彩與其他色彩、線條與韻律進入感覺之一些混雜關係中。例如 de Kooning 構成之感覺的混雜色面即孤立存在著，在這些色面中並無反映先前之世界或經驗，而是當這些色面與表現事物之關聯分離時，這些色面促發（在色彩、線條、質感上）差異本身之一些力量。部分而言，此乃藝術即不朽紀念物之意涵，它獨立自存，被看到的既非藝術家之生活經驗，亦非藝術家創造之立基地位置。Deleuze & Guattari 指出紀念物式之行動並非「記憶」而是「寓意虛構 (fabulation)」。由此而言，素材之表現潛在可能性並非由作者之脈絡位置所預先組織，而更成為一種「開啟 (opening)」，透過此種「開啟」，可構成不同之經驗與感覺。

此區分是至關重要的，因若藝術之自律性力量尚未富有意義或具再現性，則藝術仍本具促成差異（感受）之潛能，甚或創造前所未有之事物。由此，藝術之不朽紀念物式力量既是「非人文的 (inhuman)」也是「未來性的 (futural)」，其為吾人呈現的並非意義，而是更激進的，無限多樣性之潛能。若吾人嚴肅看待藝術之不朽紀念物式力量，「藝術意指什麼？」之問題應由「藝術做什麼？與藝術能做什么？」所取代。對 Deleuze & Guattari (1994) 而言，藝術之目的乃在處理來自對客體知覺之知覺像與知覺主體之狀態，以及處理情意變化狀態之情意。感覺 (sensation) 之表現可由 Pollock 之非視覺表現主義作品中一些觸覺性線條例子見到，其作品「無題 3 號」無非闡釋其表現意義之對象，而是一些感覺所組成之塊

面，而此充溢著色彩與線條之感覺塊面實排擠了「再現事物」之作用，於此例中，此感覺並非常識或對某事物之感覺，而毋寧是對無法知覺的或無法認清的事物之一種遭遇（*encounter*），這些無法知覺的或無法認清的事物乃無涉於一些陳腔濫調（*clichés*），陳腔濫調對畫面一直是一種威脅（*Deleuze & Guattari, 1994*）。

藝術本位研究中對藝術創作性質之認清至為重要，若不充分認清或有錯誤之理解可能限制乃至誤導創作研究。前述 *jagodzinski & Wallin* 與 *Deleuze & Guattari* 之觀點說明了現代與當代藝術中之重要特性：如自律的、非再現性、非既有意義之直接呈現、非世界或經驗之再現、寓意虛構的，以及能啟發、促發或引發多樣性之回應等。事實上在創作過程中知覺與感受之形成方式、內容與形式發展情形、以及藝術形式與內容之關係乃不一而足，故可謂存在著藝術創作模式之多元性，此其所以筆者曾就藝術表現模式之多元性且加以分析與分類（*劉豐榮, 1997*）。此外，創作中知識之角色、藝術之認知與情意要素及兩者之關係，以及在創作學習中兩者如何加以應用，此在下文將探討之。

## 二、藝術主體與創作之動力因素

如前所述，藝術實務即關聯與轉化之研究，事實上此關聯涉及主體與其內外之關聯，以及創作與相關理論之關聯。藝術創作歷程涉及創作者生命主體透過藝術創作實踐，而且與外在客體之社會文化與自然環境產生接觸，進而探討意義或引發與意義有關之啟示。藝術創作包括一些因素，吾人可歸納為四方面：（一）藝術創作主體、（二）藝術世界與知識，（三）社會文化與自然環境、（四）藝術創作之實踐（描繪、創造與組織造形）等之動態交流與互動提昇。茲配合圖 1. 創作之動力因素，說明如下：

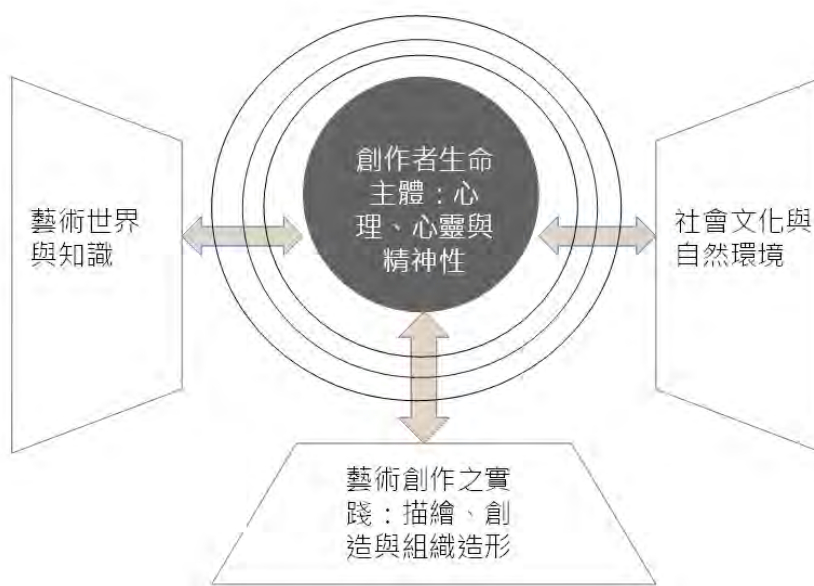


圖 1：創作之動力因素（筆者自編）

### （一）藝術創作主體

藝術創作主體可由心理（mind）、心靈（靈魂）（soul）、精神/精神性（靈性）（spirit /spirituality）加以探討，且此三者與「藝術世界與知識」、「社會文化與自然環境」、以及「藝術創作之實踐」交互關聯，而發展主體之意義與價值觀，且促發主體生命之身心精神（靈）之成長。茲配合圖 2.藝術主體在創作中之動態關聯與發展，說明如次：

1. 心理：就一般心理學而言，心理包括認知（感覺、知覺、記憶、思考、創造性）、情意、態度（綜合認知、情意與行為）等功能。這些功能包含於精神分析心理學之四個心理層面（1）意識（Conscious）、（2）前意識（Preconscious）、（3）個人潛意識（Individual sub-conscious）、與（4）集體潛意識（Collective sub-conscious）。這些功能亦涉及想像界、象徵界與真實界（劉豐榮，2013）。

2. 心靈（靈魂）：介於一般心理與較高之精神性（靈性）間之狀態與功能，相較於精神性層次，心靈（靈魂）（soul）層次具有較多一般人之心理中認知與情緒成份（Miller，2000）。

3. 精神性（靈性）：精神性乃涉及與自己（self）之關係，即個人領域；與他人（other）之關係，即群體領域；與環境（environment）之關係，即環境領域；與超越之他者（Transcendent Other）之關係，即超越之領域（Fisher，2009）。

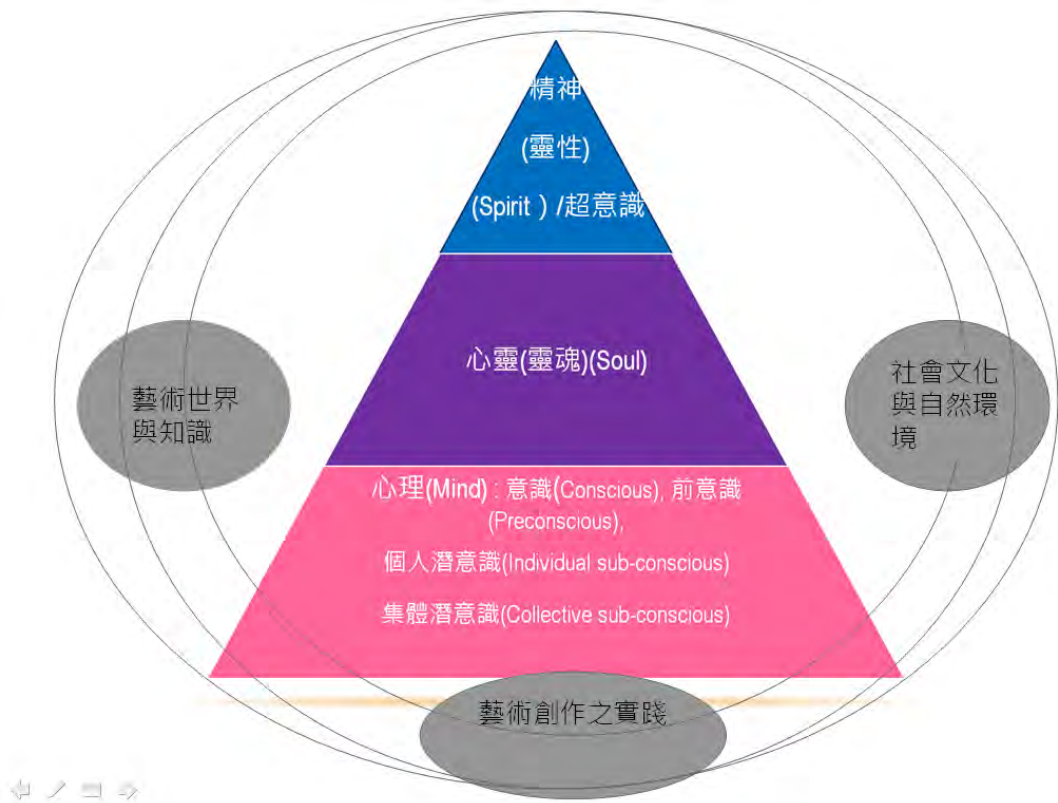


圖 2：藝術主體在創作中之動態關聯與發展（筆者自編）

Fisher(2009)歸納關於精神性之意義，而指出精神性關注個人對存在之意識、與對內在感情與信念之經驗，這些意識與經驗賦予生命目的、意義與價值。精神性幫助個人能與自己和平相處，能愛（上帝）與鄰人、以及能與環境和諧生活。Fisher 於此以括號表示，其說明乃因上帝對某些人可能無意義 Fisher 進一步論及對某些人而言，精神性包含與上帝或超越之實在之接觸（an encounter with God, or transcendent reality）而且此接觸可能發生於有組織之宗教中，亦可能與之無關。然而對其他人而言，精神性並不涉及超自然之經驗與信仰。

Fisher 所使用之上帝一詞或許可代表每個個人所認知之超越之存有或終極之概念，而且此可能因個人之不同文化取向與不同哲學觀點而異。根據 Tisdell (2003) 精神性與宗教不同，但對許多人而言，這兩者是相互關聯的；精神性是關於對所有事物之整體性與交互關聯性之一種覺知與尊崇，而且此種覺知與尊崇乃透過一種所謂之「生命力 (Life forces)」、「上帝 (God)」、「高等之力量 (higher power)」、「高等之自己 (higher self)」、「宇宙能量 (cosmic energy)」、「佛性 (Buddha nature)」、「偉大之精神 (靈性) (Great Spirit)」等之奧妙所產生的，精神性基本上是關於意義之創造且常具現於藝術形式中 (劉豐榮, 2012a)。精神性在藝術學習之應用上，可謂藝術學習者生命之核心、自我實現與自我超越之動力，最高層之意識或超意識，最終極之存在境界與功能，在中國美學或謂之為道、本體、本心、涅槃、真心、真如本性、自性、佛性等概念與境界相通。誠如 Tisdell (2003) 嘗言精神性發展朝向更偉大之真實性 (authenticity) 或更真實之自己 (greater authentic self)，然而藝術創作者對此精神性發展之適切理解、詮釋與應用實端賴理論與實務整合之全人創作研究學習歷程。

4. 精神性智能在藝術領域之應用：此可由兩個概念加以闡釋，即審美精神性 (aesthetic spirituality) 與藝術智慧 (artistic wisdom) 。

筆者 (劉豐榮, 2011) 曾論及審美精神性包括兩層面：其一、如 Campbell 所謂之「自己核心中之強度精神性」，以及「內在自己」與「藝術創作及教學哲學」間所發展之關聯感。此涉及藝術創作中呈顯之精神性、來自創作與教藝術之自我實現與充實過程、精神性瀰漫於藝術家與教師本質之方式、精神性教師對審美與精神性經驗投注如何關聯於其對學生關注等；其二、藝術與教學活動以及生活中對精神性之探討、應用、與實踐。此外，藝術智慧 (artistic wisdom) 之意義包括藝術之品質思考與形成品質之認知能力或「品質之思考 (qualitative thinking)」與「品質之智能 (qualitative intelligence)」 (Eisner, 2002; 劉豐榮, 2004a, 2004b)、以及審美精神性之素養，且應用與展現於藝術、生活與人生中之創造性問題解決、心靈之淨化與美化、精神層次之提昇，終極上趨向生命之圓滿 (劉豐榮, 2011)。透過精神性智能 (spiritual intelligence) 或存在性智能 (existential intelligence) 之學習 (Gardner, 1999; 劉豐榮, 2011)，創作者方能自我超越 (self-transcendence)

與轉化 (transform) (Braud, 2006; 劉豐榮, 2011), 趨向最高之自我實現、體驗最終極之美感經驗、最高層次之藝術境界及審美精神性 (aesthetic spirituality) (Campbell, 2003; 劉豐榮, 2011), 以及契合最圓滿之「存有 (being)」之心靈狀態 (Fromm, 1998; 劉豐榮, 2009, 2011)。

5. 自我實現與自我超越：精神性取向全人藝術創作學習與發展之方向實與人文心理學自我實現與自我超越之發展概念架構 (Eldridge, 2012) 頗為接近，該架構之應用應有助於藝術創作者全人學習之增進。茲以圖 3. Maslow 之人類動機與需求層級，說明如次：

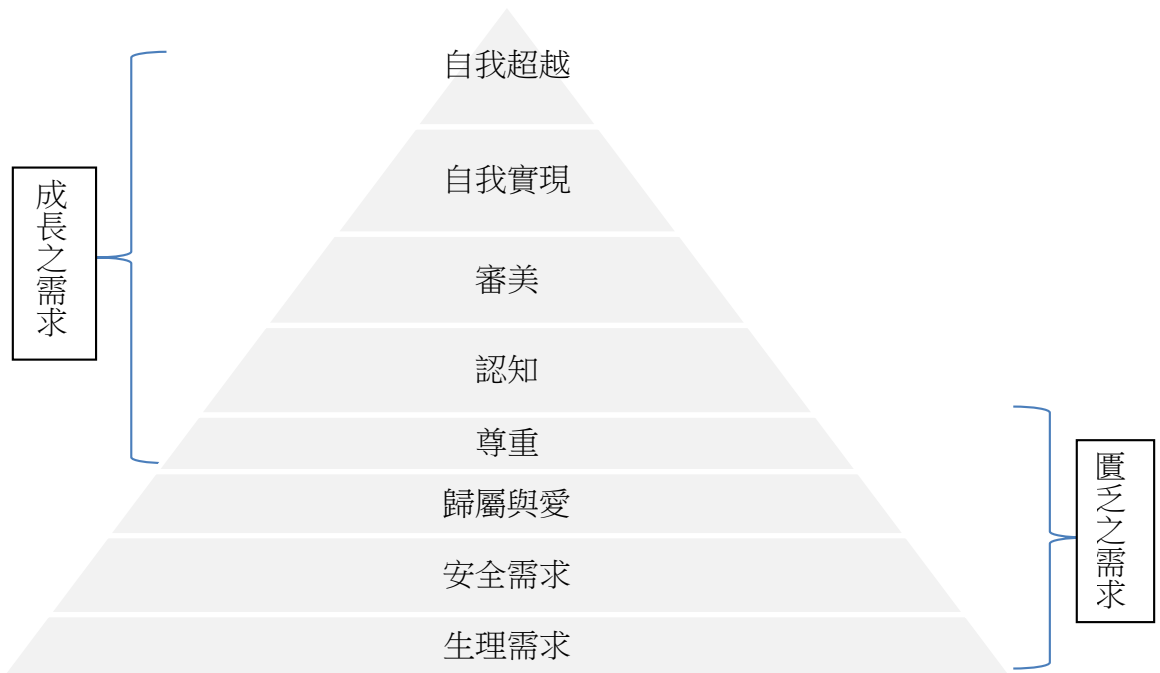


圖 3：Maslow 之人類動機與需求層級 (引自 Eldridge, 2012, 編自 <http://www.edpsycinteractive.org/topics/conation/maslow.html>)

(1) 成長之需求：須先有匱乏需求之滿足。

(1) -1. 自我超越 (self-transcendence)：與超越自我 (ego) 之事物產生關聯；幫助他人以達到自我實現。

(1) -2. 自我實現 (self-actualization)：自我之完成 (self-fulfillment)、潛力之



實現 (realization of potential)。

- (1) -3. 審美 (aesthetic) 層面：對稱、秩序、美。
- (1) -4. 認知 (cognitive) 層面：知道、了解、探索。
- (2) 匱乏之需求：每一較低層次需求須被滿足後才進展到較高層次。
- (2) -1. 尊重 (esteem)：成就、勝任、獲得許可與認可。
- (2) -2. 歸屬 (belongingness) 與愛 (love)：其他人之關係、被接受。
- (2) -3. 安全 (safety) 與安穩 (security) 需求：安全無虞。
- (2) -4. 生理需求 (physiological needs)：飢、渴、身體之舒適。

## (二)「藝術世界與知識」以及「社會文化與自然環境」

1. 範疇與關聯：藝術之全人學習聚焦在透過藝術與在藝術中，探討自我、藝術、文化、生態以及其關聯。以及精神性智能之運用、培養與發揮(劉豐榮, 2010; 2011)。自我、藝術、文化、生態以及其關聯之學習實反映精神性學習之特質，猶如前述精神性乃涉及個人領域、群體領域、環境領域、與超越之領域(Fisher, 2009)。自我探索主要針對個人領域與超越之領域、文化探索主要針對群體領域、生態探索主要針對環境領域、藝術探索旨在對這些領域進行整合探討、創造與表現。

2. 主要內容：藝術探索方面包括藝術史、美學、藝術批評、藝術心理學、藝術社會學、藝術家創作理論、藝術人類學、藝術研究方法學、表現方法與藝術智慧之相關知識等；文化與生態理論包括中西方之傳統與當代相關理論，涉及文化、生態與生存、生命及藝術關聯之觀點等。

3. 理論配合實務之有意義學習：理論與實務宜進行整合探討，此方式將有助於形成意義之學習。理論學習非僅資料與事實之記憶，更要關聯於創作目的、生活經驗、關注之問題與情意之層面。

4. 藝術創作多元特質之認識與變通應用：前述已論及理解藝術創作特質之必要性，實則關於藝術創作特性之多元性反映在不同之理論中，如 jagodzinski 與 Wallin 以及 Deleuze 與 Guattari 之藝術知覺像 (percepts) 情意 (affect) 之力量、開啟與形成經驗與感覺；Collingwood (1936) 之情感與情緒 (feeling/emotion) 表現 (expression)、或 Kandinsky (1914/1977) 之精神性 (spirituality) 表現；Langer (1957) 之表現即意味之直覺；Reid (1981,1969,1968) 之藝術表現即意義之轉化

(transformation) 且形式具現意義；Tolstoy 之 (1960) 藝術即思想與感情之傳遞；以及中國美學與藝術精神中藝術境界 (artistic state of mind/spirituality) 之追尋與喚醒，凡此學習皆有賴「知性力量 (intellectual power)」之運用與「情意」之探索，且整合兩者加以探討與實驗及應用，如此方易提昇其創造性。

### (三) 藝術創作之實踐 -- 描繪、創造與組織造形

此涉及藝術表現方法與實務探索，包括品質思考、媒材、技術、形式、象徵、主題等之應用。創作練習與實驗不僅在使技術精熟以獲得達成創作目的之手段，更須從實務中發現表現方法之原理或啟發創作方向之觀念，同時可由此創造具新形式與內容之作品。此外藝術實務既可反芻、消化與印證所學之多元理論，且該實務之經驗與發現亦能形成新理論之芻型，進而導向新藝術理論之發展。

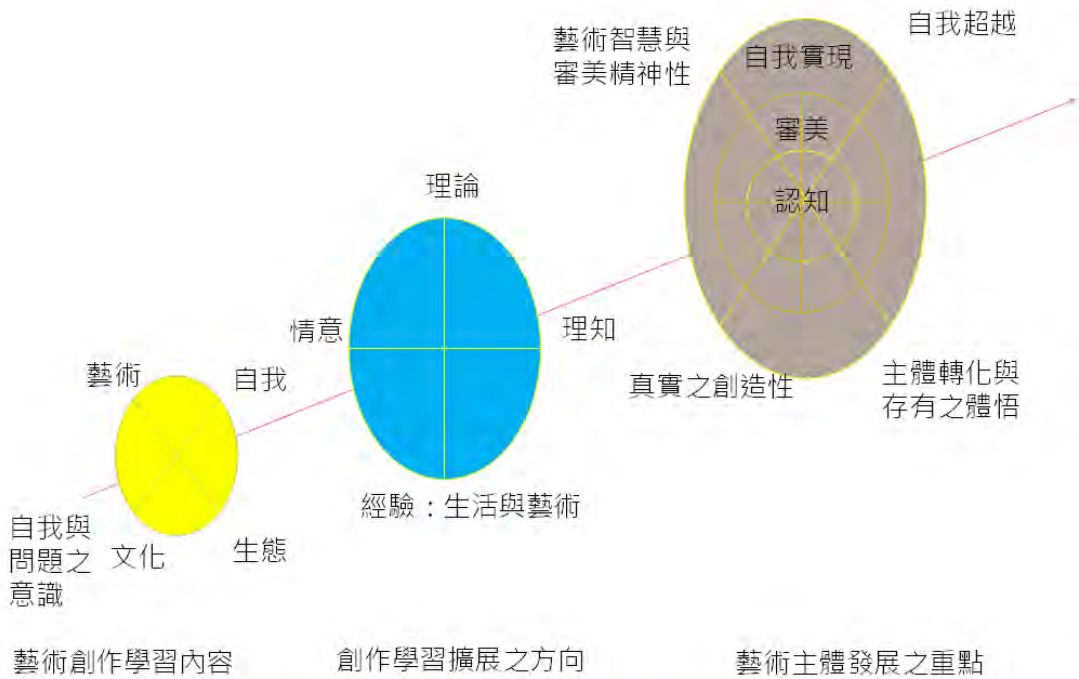
## 三、藝術創作研究中主體之發展與學習方法

以全人觀點之藝術創造性而言，有助於各階段學生創造性發展之規準包括：對材料與過程之精熟、對經驗品質之注意、對興趣與創造目的相關之自我知識、創造過程中功能之整合、以及與他人及自然世界等之關聯。對藝術學生與教師而言，創造性應被理解為全人的努力，亦即將人的屬性加以運用、發展與整合，這些屬性包括身體與感覺、情緒、理知、社會、以及精神性 (靈性) (Simmons III, 2012)。本文著重藝術創作研究主體之真實創造性，亦即全人觀點之藝術創造性，藝術學習歷程強調主體之全人功能之整合發展、投入於精熟學習與問題解決、以及關聯與關懷之探討，關聯與關懷之對象包括與自己、與他者 -- 較廣泛地指他人、社會、文化、生態、全球、宇宙、乃至前述 Fisher 之「超越之實在」、「超越之他者」或 Fromm 之「存有」等。

精神性取向全人藝術創作可應用行動研究之方法，且進行對自我之個案探討，其歷程源自關於「自我」與「問題」之意識，且歷經階段式之循環，藉以自我改進，包括「實踐與研究 I」以及「實踐與研究 II」...等。其學習內容涉及自我、藝術、文化與生態；學習延伸方向可包括「理知與情意」、「理論與經驗」等向度以及其間之交互作用；並朝向認知、審美、自我實現、自我超越、以及其相關之藝術智慧與審美精神性、主體轉化與存有之體悟、以及真實之創造性。

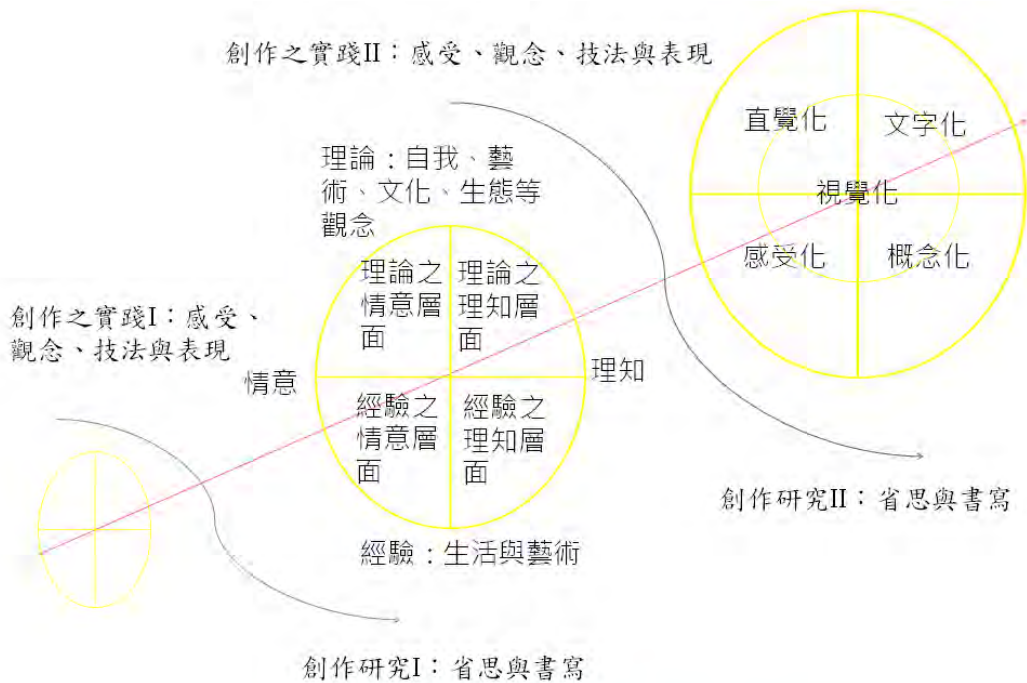


如圖 4. 藝術創作主體學習與發展重點以及圖 5. 創作研究重點與歷程所示。



## 藝術創作研究中主體之發展

圖 4：藝術創作主體學習與發展重點



## 創作學習螺旋式擴展之方向

圖 5：創作研究重點與歷程

精神性取向藝術創作之歷程包括：創作之實踐 I -- 涉及感受與觀念（感受化、概念化與直覺化）、技法與表現（視覺化）；以及創作研究 I -- 涉及省思與書寫（感受化、直覺化、概念化、視覺化與文字化）。

依據前一階段兩歷程之對話、整合與省思，發展第二階段之實務探討：創作之實踐 II -- 感受與觀念（感受化、概念化與直覺化）、技法與表現（視覺化）；以及創作研究 II：省思與書寫（感受化、直覺化、概念化、視覺化與文字化）。

在理知 (intellect) 與情意 (affect) 之關係方面，理知於此乃廣義地含蓋智能、理解力、智能、涉及理性與認知等理智功能；情意於此乃指情緒、情感、感動。情意受理知之引導：理知之改變可調整與轉化情緒，如理情治療法 (rational-emotive therapy) 之原理，其強調藉由理性或認知之改變而轉化情緒與心理狀態。反之，情意之發展亦能修正理知、了解或認知（黃德祥編譯，1984）。實則美學即感性的

認識之學，理知與情意或認知與感情實難以嚴格區分，實互相涵攝。Reid (1981) 曾提出認知之感受與感受之認知，說明具認知特性之感受與具感受特性之認知。前述 Eisner 主張之「知之藝術形式 (artistic form of knowing)」或藝術即品質思考與智慧，實即闡明雖然藝術處理情感，然其亦具認知中之知覺與思考等功能，其創作與鑑賞過程乃依賴品質之智慧，展現於生活精神性與人生問題解決上即藝術智慧之應用。

理論之學習方面，精神性取向全人藝術創作研究涉及自我、藝術、文化、生態層面及其關聯之探索(劉豐榮, 2010)。自我探索包括知覺、認知、感受、情意、意識、存在性智能與全人理論；藝術探索包括藝術表現方法(品質思考、媒材、技術、形式、象徵、主題等)，以及藝術史、美學、藝術批評、藝術心理學、藝術社會學、藝術家創作理論、藝術人類學等；文化、生態議題包括傳統與當代文化、生態及其與生存、生命及藝術關聯之理論。理論之學習可透過表 1. 創作理論記錄評析表(參閱附錄)，依據藝術創作學習內容(自我、藝術、文化、生態)傾向，對自己平日之理論閱讀，進行繼續性與程序性探討，且將其與創作與生活經驗結合進行省思，學習整合理論之理知層面與理論之情意層面。

經驗之學習方面，經驗於此係指生活與藝術經驗，杜威「藝術即經驗」之美學觀中藝術涵蓋生活中經驗之精華或經驗之經驗(劉豐榮, 2004a)。藝術創作有賴細膩之觀察與體驗能力，且能美感地觀照自己或他人之人生經驗，以豐富與深化創作內容。此外，亦須投入於表現方法學之探討與學習之經驗，此包括表現觀念與原理(如完形心理學之應用與形式表現原理)以及表現方法或策略，如媒材與技術之運用、實驗與發展。經驗之學習可透過表 2. 創作實務記錄評析表(參閱附錄)，依據藝術創作學習內容(自我、藝術、文化、生態)傾向，對自己平日之創作歷程與經驗，進行繼續性與程序性探討，將其與理論與生活經驗結合進行省思，學習整合經驗之情意層面與經驗之理知層面。

關於藝術創作之實踐 -- 描繪、創造與組織造形之學習，誠如前述對藝術本位研究之討論中，論及宜認清藝術創作性質，且藝術表現模式乃不一而足。易言之，藝術創作性質在「過程」特性以及「內容」與「形式」關係特性上實存在著多元性，故創作者之藝術表現中輒因主體特質、傾向與選擇，而在前述特性呈現差異，

創作者對這些特性之分析與認識將有助於創作過程之自我了解與增進，此可經由表 3. 藝術表現議題、內容與過程特性分析表（參閱附錄）之運用而學習。其中內容特性可依創作內容之傾向而定位且分析其意涵或意境，過程特性包括：A --> A 意即內容上創作前後頗為一致；a --> A 意即內容上由不清楚或不完整發展至清楚與完整；A-->B-->C 意即內容不斷改變或轉化。A' --> A' 意即形式上創作前後頗為一致；a' --> A' 意即形式上由不清楚或不完整發展至清楚與完整；A'-->B'-->C' 意即形式不斷改變或轉化。這些在美學與各年齡階段之藝術表現上皆有其相應之傾向（劉豐榮，1997）。

此外在自我創作探討之形式分析方面，學生可透過表 4. 畫面色彩分析表（參閱附錄）、表 5. 藝術形式分析表（參閱附錄）對其作品特質加以分析，且進而對其效應闡釋其感受與意境。藉由此分析與闡釋可導向作品之調整與改進，或判斷其是否為階段性之完成。當運用這些分析表進行藝術創作學習時，不僅須選擇其項目，尚須闡釋其特質，同時反思其在理論與實務之意涵，且應用於後續創作之調整或創造。

生活與藝術經驗亦涉及對自我生命發展、自我實現與超越之探討。由前述匱乏需求之滿足進入成長需求之進展觀點而言，藝術主體之發展在成長需求層面上係由認知、審美、朝向自我實現與自我超越。此可透過兩種學習活動而增進：表 6. 創作主體之自我追尋、回顧與省思（參閱附錄）以及表 7. 審美精神性與藝術智慧之應用與省思（參閱附錄），前者有助於自我知識與認同之形成；後者著重審美態度與藝術意境中之自我超越（劉豐榮，2011）。

#### 四、精神性取向全人藝術創作之個案主體發展與學習

本文基於前述之原理與方法而進行精神性取向全人藝術創作教學，透過研究所理論與創作研究相關課程之實施以及課外討論會之分享與探討，課外討論會（約每個月兩次）中，除了由筆者對創作研究相關觀念之引導與分享外，亦請個案學生就該階段自己在前述各表格所敘寫內容、或創作研究之問題與發現提出報告，並共同討論，或進行訪談，在此歷程中個案學生創作主體性顯示已有實質之進展。研究生個案之姓名以隱匿方式呈現，以保護其隱私權，個案資料之處理皆顧及研

究倫理之規範，且請個案簽署其參與研究之同意書。資料分析中編碼依序為「蒐集方式、個案代號、時間（月、西元年）」，例如蒐集方式「理記」、「創記」、「回顧」、「省」、與「訪」分別代表「創作理論記錄評析」、「創作實務記錄評析」、「創作主體之自我追尋、回顧與省思」、「審美精神性與藝術智慧之應用與省思」、以及「訪談」等。茲分析 8 位個案（個案 J, G, P, H, I, T, C, R）在其就讀視覺藝術研究所 3-5 年間學習情況之特性（此 8 位個案依其不同之在學時間實跨 2010-14 年），且就發現之向度與內容重點，歸納如次：

### （一）個案能透過自我、藝術、文化、與生態及其關聯層面之探討，而增進藝術與人生觀之廣度與深度

個案在藝術創作研究之內容或議題層面之表現重點與學習情形，包括如下特質：

#### 1. 自我及其關聯之探索

##### （1）發現藝術與自我之發展及形塑有相互依存之關係，藝術是信心與人生意義之來源

（1）-1 藝術在自我發展與生活充實、以及自我發覺、形塑具重要之角色：個案 J 經過精神性取向全人藝術創作之學習過程與自我省思，發覺藝術與自我成長之有著密不可分之關係，其自幼迄今之發展即為與藝術相互依存之發展過程。（a）從小即被藝術所吸引，其自述：幼兒時期在家中隨手抓著彩色筆塗鴉亂畫，衣櫥、牆壁、桌面都曾是我的傑作，…小時候的我總會專注看著失神，幻想自己像小螞蟻一樣能沿著它遊走進另一個幻想的世界（回顧 J0811）。（b）藝術對自己之意義為必然之習慣且使生活更充實，其認為：藝術對我而言，雖然不像食物和水是維持生命的必需品，而是如同穿衣服一樣，是種必須習慣。就像書中說的「藝術提供了我們線索，知道如何讓自己的生活更充實」對我來說便是如此（理記 J1210）。從個案 G 之自我回顧中顯示藝術與從小以來與其生活有密切之相關；且由藝術反映自己從小以來之家庭與學校生活中各種意義（回顧 G0711）。在個案 P 之自我省思中表達其創作在自我發覺及自我形塑之重要性：為什麼要創作？為什麼要學習、要思考？這一切不是為了什麼目的，就只是為了塑造現在的我。在周遭的人、事、物的影響下，造就了我目前的性格、個性，也因此我想在創作的時候更能夠了解



自己，發覺自我（省 P0511）。

**(1)-2. 藝術是自我調適與療癒之工具，且帶來個人之信心與人生之意義：**  
個案 J 論及：人生的志向選擇了藝術創作，更正確的說法應該是繪畫引導我選擇藝術的道路…。直到現在，畫畫依然是我成就感的來源，但不敢稱作為專長，只是追求一種感覺，我的人生便是在追求繪畫帶給我的信心，在追求的過程中能得到快樂，也許有挫折但是值得、不會後悔，這就是我的路走到現在最有意義的事了（回顧 J0811）。個案 G 從小在藝術中找到自己的價值：老師的讚賞、得獎、高中的作品被美術老師收藏（回顧 G0711）。同時藝術有助於個案 G 渡過且療癒對父親過逝之傷痛：父親過世，我也把自己封閉起來，開學後老師上課完全聽不見，只是一直默默的掉眼淚，課業一落千丈，那一年多的時間，整個是空白的，當時的同班同學，現在一個也沒印象…一直到高三，才突然醒過來的感覺…高中的作品…雖然畫自己的左手，其實，心裡在想爸爸的手，期待在自己的左手各種角度中，去找到像爸爸的地方（回顧 G0711）。個案 H 認為藝術能使其在困頓中帶來力量：藝術對於自身的心靈發展，我覺得就是多了一個自己適合且合理合法的抒發管道，…生活上常有許多挫折失意，也許就是這時候藝術創作或欣賞藝術會讓自己更堅持或有心情繼續走下去或迎接各種失敗（訪 H0911）。

## **(2) 自覺、自我省思與自我突破能力之增進**

**(2)-1. 自覺與省思：**個案 J 自述自參與筆者之精神性取向全人藝術創作教學研究之學習過程後，在自覺與省思能力上有所增進，其認為：有幸參與教授的研究也成為創作時一大幫助，主動思考並隨時記錄，學習培養自我覺察與省思的能力。…當我檢視過去，發現每個階段的自己都成熟了一點，便也朝著更好的自己前進了一步（回顧 J0811）。個案 I 經由理論之閱讀與創作實踐之省思，發現藝術創作與禪之精神性頗為近似，藝術之探討有助於自我覺知、調整與修正，其論及：從本質來看，藝術最近於禪，藝術創作和欣賞上都訴諸直覺，透過美的追求而達到絕對境界，…藝術家的世界和禪的世界是一致的。…生活處處就是禪，在我目前現有體悟，認為即是一種態度，…在藝術創作上的精神很類似於禪，藉由藝術創作得到態度的轉換，轉而寬闊、不執著原本所在意的事物，從中得到解脫；所以藝術創作就像是一種修行（理記 I1011）。

(2)-2. 自覺自我封閉與尋求自我突破：個案 P 對自己內在之曲屈心境有所覺知且有突破自我封閉之動機：《自宅繭》作品中以七個扭曲變形布的空殼，沉浮在空間中，布表皮看似柔軟但其實堅硬，開口處以細線交錯封鎖著內部。以不規則的形體呈現扭曲的心，看似封閉但光又可穿透的薄布表示著這層繭的脆弱。…各個個體漂浮在空中，不與任何東西接觸，獨自處在自己的空間中。對於現在流行的「宅」文化做詮釋，以自身的經驗表現在作品上面…封閉自己(創記 P1012)。個案 P 認為：宅不只是單純的不愛外出，而是在於面對外在的一切有所恐懼，害怕面對複雜的人際關係，害怕跟人有聯繫後的人情過於侵略，對於與人牽扯後必須有的責任過於沉重。在種種的問題下，我封閉了自己，築起了自己的城牆，保護著自己，也擋住了他人。但我自己很清楚，那只是個薄脆的外殼，擋不了我內心深處對外在的渴望，到最後我還是必須去面對這「現實」(創記 P1012)。



個案 P，《自宅繭》，2012，裝置藝術

(2)-3. 焦慮之省思、克服與社會文化關懷：個案 I 從理論之閱讀、生活周遭之觀察，探討「婚姻焦慮」之議題，且逐步藉由繪畫之表現歷程，逐步澄清與克服「婚姻焦慮」之問題。首先個案 I 論及：「在戀愛交往期間，雙方對自我概念的知覺若是自卑、不確定性的，也將帶給對方相同知覺，如：沒把握是否養育好孩子，害怕無法勝任經營一個家，加上每個人都對自己所建構的家庭有個理想模式，所以自覺現實與理想太遙遠，不知從何做起，除了擔憂著『婚姻前配偶的成熟度』，也包括自我概念與行為的成熟度(理記 I1011)。」個案 I 對透過作品之表現與運用語言之評析處理此種焦慮感，其指出《哺育計畫》畫面上，以黑色為底，黑底上黏貼著八個圓圈--三個大圈與五個小圈。三個大圈為主體，分布在畫面上中下的位置，一個在畫面左上方，第二個在中右方，最後一個在畫面最下方且置中；

其餘五個小圈散佈於四周，八個圈圈的畫面是相互關聯的、有連續的圖像，如天空由下到上，由橘黃轉為灰藍。作品是超現實的畫面，以插畫式以及帶有許多象徵意涵圖像的作品呈現方式。其中「腹部鏤空的女子」代表兩層意義一個是無法生育，另一個是不願生育者；「孩子」表示正反兩面的意義，其一如同愛不釋手的提包，其二表示著負擔沉重的包袱；「巨乳」中乳房的巨大表現代表兩方面想法，一個是哺育的重要，生殖繁衍力的表達，大地之母母體想像的連結；其二是「拒乳」——拒絕哺育，是性感與情愛魅力的指標；「巨乳上有裂痕的花朵」可以代表著能孕育新生命的管道，並且花朵象徵著美麗的愛情，並且情愛的暗示；「黑雲」則代表對於女性哺育責任方面，在每個世代所受的層層不同壓力，哺育計劃方式也是隨著時代改變（創記 I1011）。

個案 I 在省思生育問題與婚姻之壓力時，亦關懷其相關之社會與文化現象，其認為該作品表述著當今少子化社會現象，世代特殊樣貌——生活壓力導致生育意願低落或不孕；育兒不再受人歡迎，反而被認為是經濟的負擔，以及退出職場發展的表徵。其藉由形式之安排與隱喻，提示觀者須透過吾人之觀照現今現象，亦即作品呈現圓形光圈比喻猶如燈之照明作用，看清事理：世界不停快速地改變，在生活物質上各類產品不斷生產、代換、丟棄、再製造…等等急速轉變改變；不僅如此，在於植物與動物的生命模式、時間及屬性也被改變了，…世界已經是不停攪拌、渾濁不清的狀況，呈現了黑色看不清的背景；必須以探照燈打亮來窺視這世界的現況，在燈光之下圓形的視野，乍然間，驚鴻一瞥，藏匿著在時代的情境，當代所產生的特殊風貌——少子化的社會現象。快速流轉的生活，但孩子的生命歷程，不能如植物、家禽般催熟，產生因忙碌的生活步調而晚婚，以及匆促的日子，無法再添加孩子造成負擔了。現實生活的焦慮，其中婚姻的焦慮是現在適婚男女所要思索及面對的問題，女性對於婚姻焦慮，甚過男性，是因為女性擁有生育能力，在影響婚姻品質因素「婚姻前的變項」之一——是否「正確婚姻角色模式的呈現」角色的改變幅度感受比起男性更甚…期望觀者能連結社會文化的現況，在這普遍的晚婚和少子化趨勢，關懷在其後的心理歷程與變化（創記 I1011）。

個案 I 針對此議題進行相關理論與創作之不斷探討，於《希望》作品之理念與表現中，對前述婚姻與生育議題雖尚有不妥之情，然已顯現較為通達與正向之態



度，根據其對《希望》作品之闡釋：「盆栽」代表新生命培育之處，新生命的栽培必須細心照料，並且帶有歡喜的心情。被期待之下的新生命，是一種希望的象徵，引領美好的將來；「腳部之動態」上，畫中女性腳部的動作，並沒有安然踏穩的在地面的狀態，顯示著不是舒適地倚坐在椅子上，代表真切地關心手上的新生命，卻又帶有志忑不安、憂心忡忡的心情。其對作品意涵之整體評論為：生命的綿延帶來「希望」，大地之母播下「希望」的種子，經由耐心細心地呵護灌溉，逐漸成長茁壯，完成了生命的接續與傳遞。大地之母無私的奉獻與慈愛，不僅是使生命的傳承，更是讓愛在各種不同生命裡流動，希望與愛的永續傳遞。人之母性如大地之母般，其姿態無私、謙遜，為了就是守候手上的「希望」，但卻又難免感到的擔憂，擔心是否照顧得宜，憂心未來是否順遂平安；儘管如此，「希望」的盆栽帶來的是幸福快樂、以及擔憂辛勞，但終究是愛的結晶，是具有未來展望與期盼，引領著璀璨豐美的將來（創記 I0711）。



個案 I 《哺育計畫》，2011，彩墨，115x152cm



個案 I 《希望》，2011，彩墨，90×180 cm

## 2. 藝術及其關聯之探索：

在藝術個人風格之探討上，個案H主張以開放與多元並存之接納態度去嘗試，然而藉自我本質探索、修養與關懷重點而形塑自己之風格。其自述：藝術創作是藝術家在情感及想法上面發揮的載體，而我的創作皆是以自身為出發點燃後再發想其他的各種自己喜愛的創作形式，…創作的特性不管在何種形式上像是卡漫、表現、抽象、甚至是細緻的描繪都會有比較濃厚的自我特質出現，而這些東西越逐漸成熟的時候我的藝術創作將會更接近於我的本質，但自我的本質也在不斷創作中得到修養以及改變（訪 H0911）。

個案 T 由精神分析理論之視野而檢視自己創作之特性，並分別有意之隨機表現與全然潛意識表現之差異，其指出：就榮格的論說來看，若將自己的畫都交給潛意識來創作，那麼畫面必定是無法預測與捉摸的，也已無技術可言，但如今，若是一個創作者是有「意」將其作品以自然的方式呈現，那麼這便只能歸於「在控制之下的隨機」或許這類的隨機創作可能很美，也可能很醜，但我認為這只能認定為創作者再追尋自然的表現型式，而非如同榮格所說的精神分裂般的潛意識掌握了主導權而失去了平衡（省 T0511）。

個案 P 探討藝術之媒材特性與形式自身，及其隱喻資訊衝擊與思想形成之問題。《MIX 系列》作品中個案 P 運用兩個原木的方框內，懸掛著四個塑料袋，其中一方框塑料袋內依序填裝著純水、紅顏料、黃顏料、藍顏料等；另一方框塑料袋內則將純水、紅顏料、黃顏料、藍顏料隨機混合在四個袋內。利用兩種反差製造視覺上的對比，一邊單純的色彩用以引起觀者在觀看另一邊色彩不規則混合時所造成強烈的視覺感受。兩個方框代表著單一個體，各個液體代表著思想，單純的思想個體；和思想混合的個體。此作品為【混識】實驗作品的續作，當初的創作理念如下「大腦無時無刻都在接受大量的資訊，不論那訊息是我主動吸收的，還是在被動條件下五官自主感受到的；這些訊息不斷進入我的腦子裡，不管我是否理解了、透析了，它們還是不停歇的侵入我的腦裡。知識是需要被統整、需要經過思索，再將不同的經驗攪合在一起，但在這龐大的資訊不斷的塞入下，我只能任它們慢慢融合、沉澱。」但作品實際呈現時的效果沒有達到理想。因此在反覆檢討和技術上的思考後，有了新的《MIX 系列》，第一個系列還是以自我的思緒作為表現，以單純的各個思想到思想在經過大腦潤飾後的漸漸融合。但就像液體沒有經過外力的攪和，各個思想還是各有明確的觀念在裡面，而我們只是把它們之間做個聯繫、做關聯，顏料和顏料間的碰觸所產生的痕跡，彼此之間的漸漸相容，就像我們的思想在各個不同的來源匯集後，而所產生現今的自己（創記 P0311）。



個案 P，《MIX 系列》，2011，裝置藝術

### 3. 文化及其關聯之探索

(1) 關注在地文化且將女性特質融入作品表現中：個案 G 在《縫紉機系列

一把脈嘉義》作品中試圖掌握在地文化素材，且表現女性意識與特質：一台巨大的、紅色、變形的縫紉機，強烈的佔據整個畫面…讓我想起「千里因緣一線牽」這句話，使的畫面似乎有股喜氣，然而這股喜氣又被厚重的縫紉機壓過，似乎又帶點哀傷。以台灣女兒的嫁妝縫紉機，車縫些什麼？而縫紉機是帶有家人的祝福，給女兒到一個新環境中，持家的工具之一。…似乎想藉由縫紉機和紅色線要告訴我們，要接合什麼樣的姻緣（創記 G1010）？



個案 G，《縫紉機系列--把脈嘉義》，2010，壓克利，166.5x273cm

**(2) 整合現代主義形式與水墨意境以尋根：**個案 G 透過現代藝術之平面化與東方水墨意境表現方式之融合，呈顯出填補失落、彌合衝突、聯繫於心靈原鄉與文化根源之心境或意圖：《車·縫》這是一幅儉約中帶有意境的畫，色塊的排列方式，很像是一幅中國水墨山水畫，從遠處山峰之間流下一道滾滾江水，黑色似山勢似江水往兩邊拉開穩住畫面，紅色線條似乎帶有生命的在山與水之間竄動，忽上忽下自在穿梭其間，想要在這山水中留下些許痕跡。而巨大的、變形拉長的、紅色縫紉機，是車也是縫的概念，在雕塑著這一歷史山河，隨著姻緣的際會，過去的歷史哀傷與痛，再次呈現（創記 G1010）。個案 G 指出：縫合是為了建立一個新的山河…這樣一幅簡單平塗的作品，給人感覺張力很大，有種壯觀之美。然而作品中帶有一點裝飾性，卻不華麗，反而給人平實之感…與以往作品風格大不相同，反而更能表達對於「尋根」、「家」與「鄉愁」的慾望。此作品主要是受到後殖民主義的影響，加上閱讀、聽老人家說歷史事件之後，有所感而做的作品（創記 G1010）。

**(3) 觀照當前文化與心理現象：**個案 J 在其「生鏽鐵門」意象之創作系列中，對當前文化中之俗與真、以及悲與喜之心理加以觀照與省思。面臨社會與人

生各種壓力與文化價值觀紊亂之此刻，更加突顯人格修養與價值澄清之重要性。其論及：舊鐵門上滿是鏽蝕，就好比是人皮膚上的傷口；象徵的是內心，經過生活中種種的壓力所產生的負面情緒，例如經濟、家人、工作、人際等等，都會像傷口一樣深刻的影響著；而人的面容表情則是瞭解一個人的入口，但能讀出的情緒有限，其背後的內心世界是未知不可測，就像緊閉的鐵門。此生鏽鐵門系列，是自己對人性格的抽象轉化，闡述的是人內心的悲觀與陰暗面。就像生活環境中長期存在卻容易被忽略的角落，例如最近許多要被拆遷的舊眷村（創記 J0910）。待拆的老舊眷村，像是等死般的在社會角落苟延殘喘，緊閉的大門，似乎拒絕與社會聯繫，它紅色的衣服像舊款式新嫁衣，存在於現今的環境中既突兀又不合時宜。重複漆過無數遍的紅色鐵門，終究敵不過外在的雨水肆虐，鏽依舊從骨子裡咬蝕生長出來，紅色漆，不過只是安慰、說服自己的手法，以為這樣便能一勞永逸？這也顯示出一直長久處於人們心中的病態，眼不見為淨的蒙蔽心理。另一方面，紅色油漆也象徵著現代社會大眾盲目追求物質、崇尚名牌的集體意識，像是中國傳統對紅色的崇拜般，奢華風氣瀰漫，豪門、豪宅成為流行名詞，省吃儉用買名牌包、排隊買名牌衣是流行風氣，人們只注重外在表面的美好，卻忽視內在人格修養，甚至用錢來衡量一個人的好壞，也許金錢的確能影響人的性格，但令我質疑的是，一件貂皮大衣是否真能完全遮住臉皮底下的膚淺？（創記 J1110）



個案 J，《生鏽鐵門--紅》，2010，油畫，80F

個案 J 試圖以象徵方式表現人之希望與信心之追求，以遠離悲觀與壓力之衝擊，且批評膚淺與功利之文化，其闡釋自己之作品生如下：紅色代表喜氣，通常使用於新的事物上的彩結，但卻綁在生鏽破舊的鐵門上，這種不合常理的視覺表現，

象徵的是自我矛盾心理，生鏽鐵門是內心悲觀、壓力、創傷的一面，蝴蝶結則是對未來憧憬期待的象徵物，是美好的假象抑或是僅剩的信心依靠？另一方面也是凸顯社會上對於豪宅名牌趨之若鶩卻忽略弱勢角落的落差對比（創記 J1010）。



個案 J，《鏽鐵門--灰》，2010，油畫，60F

#### 4. 生態及其關聯之探索

（1）關注自然生長之狀態，以及生命之延續與生態：個案 P 在《origin》作品中表現其對植物生長之觀察，以及探討自然生命之始末。其陳述：生命的起源和終點是什麼？我想就是那新生命誕生的那一刻吧！新生命的出來代表上一個生命的延續，下一個生命的開始。一個族群、一個物種的延續，延續後代便是他們唯一的手段。我想要描述的，就是那一個物種的開始，與他結束的那一刻…我不單只是想要單純呈現那種子的外貌，更是想把種子那起源的氣息直接表現出來（創記 P1010）。

（2）關注自然資源，期能免於人類之破壞：個案 P 運用布來組成一株人造樹，而真正的自然（植物）生長在其中…自然的資源不斷被我們利用，現在我們發現了生態問題，而要想辦法解決這問題，但生態問題是沒有答案的，我們需要的思考的是如何保有現在還殘存的，找到能夠共存的方法，並永久延續下去。布也是取自於自然，在經過人工所製成，在布與植物之間的互相呼應。我想喚醒人尋找那有限的根源，提起大眾對生態的關懷（創記 P1010）。個案 P 認為種子在孕



育成生命前是需要其他外界力量的促成，所以我希望能藉由觀者的手，去移動他、去放置他，將他們帶到那生態系裡頭，讓他們讓生命源源的繼續繁榮下去（創記 P1010）。

（3）藝術如何表現生態（生態之美或批判生態之相關議題）以及藝術創作對生態破壞之可能性：當我在思考生態這問題時，我一直在摸索我是在操作生態還是呈現生態？我在最初時，其實只是想要呈現那自然的美，但在經過反覆繁雜的思考下，最終出來的還是成為帶有複雜問題的意象問題。為什麼我需要一個帶有社會性的議題在裡面？我不能直接的呈現我所看到自然的美呢？對於生態問題，我在創作時是希望多讓人注意到，那我所使用的媒材不也都是犧牲自然環境下所出來的產物嗎（理記 P1110）？



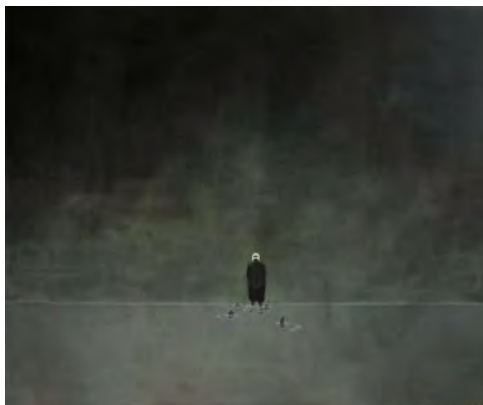
個案 P，《共生？》，2010，裝置藝術

（4）對生態危機之不安與預警：個案 H 在其作品《奢求在天上飛的我們，總往自己製造的汗水裡沉淪》中表現對生態危機之洞察與不安感且提示防患災難於未來之迫切性。其對作品之作如下描述：一個似蛹而戴著面具的男子飄浮載沉於汗水之上，半身蓋著數片的腐葉…其臉上的面具橘紅鮮艷的感覺不適於這個環境空間一般。男子看似喃喃的想要訴說些什麼卻在嘴巴瀕臨水平面之際而無法言語。後面的天空汙濁地帶著些許紅紫色的詭異，夜裡的雲似乎透露著風雨將至的訊息…畫作中的有著紅雲的天空及汙染成綠色的汗水，載浮載沉的男子對於環境或是自身不滿的控訴在自身臨危之際也感到一種無奈及無力之感（創記 H1010）。

個案 H 論及：即使我們知道總有一天資源耗盡，即使知道之後大自然風暴反撲的來臨，在危及自身之際，我和多數人一樣選擇了現實的逃避及靜默…但我省思一番之後對於藝術家創作環境相關議題的時候有了多了一層的看法，對於創作我們往往所要表達的就是我們心裡面的語言或是一種情緒、想法的再轉化呈現，也許除了呼籲提點的功能之外，這些藝術家們也只是訴說表達一種內心的吶喊及對於這些事件的看法。而經過這樣的思考之後，也正有機會看到一幅環境的預警的影像而畫了此幅作品（創記 H1010）。看到了關於 88 水災同為台灣這塊土地上的受難人的新聞竟一樣的感同身受，一樣的哀悼與悲痛，我把這股情緒與氛圍也試著融入在這件《自我-憂傷號》作品當中，這種自身為宅看似漠不關心的型態卻也是如同其他人般的為某個事件感同身受甚至是激動現象的氛圍（創記 H1110）。



個案 H，《奢求在天上飛的我們，總往自己製造的汗水裡沉淪》2010，壓克力，50F



個案 H，《自我-憂傷號》，2009-10，壓克力，100F



## （二）個案更能運用審美精神性(aesthetic spirituality)之智能(intelligences)與藝術之智慧(artistic wisdom)於創作與生活，且更具精神性與全人發展之特質

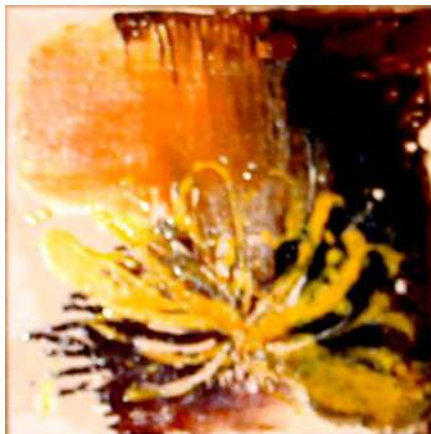
個案之審美精神性與藝術智慧可由兩方面加以分析，即「關於生命與精神性之哲學與藝術理念」，以及「審美態度與藝術意境中之自我超越」。前者側重理念與態度之探索與發展；後者則需以前者為基礎而著重於生活中之經驗、應用、與實踐。且前者主要是基於前述之價值觀向度以及藝術創作研究之內容或議題向度之整合。茲說明如次：

### 1. 關於生命與精神性之哲學與藝術理念

關於生命與精神性之哲學與藝術理念涉及：生命價值觀之發展 -- 終極價值，藝術與哲學中真善美聖之本質價值與理念；生命目的感與意義之發展 -- 由生命價值觀之確定而發展生命之目的感與意義；關於主體（自己）、客體（文化、生態等環境）、與主客交融（藝術）之概念發展 -- 對自我、藝術、文化、生態、與其關聯之理解以及關懷。個案在創作與人生之理念上顯示更能關注人類本質價值，在價值觀之「真」範疇方面：

（1）對主體與客體之客觀化與求真之態度：藉由藝術探討能客觀地看清事物與自我之真實，如個案P所述：我想探討的是「真」，我一直以來的創作都希望能夠以更客觀的角度來探求事物，這也包括我自身。在《MIX系列》（如前圖）的第一部分所述說的就是我自己本身的內在，在我不斷的思考與自省中，我發現自我的思想的混合式多麼的複雜，但也是多麼的單純。而我這部分的創作就是追求這最純粹、最基礎的部分，意識的融合…在我創作《MIX系列》時，我將自己放在第三者的角度觀察自己，不斷的去探清自己的內在，在追求自我的過程中，刻意的不放入太多的感情，藉此能更過於看清楚現階段的自我（省P0511）。個案H論及：藝術創作一直是人心靈中最直接誠懇感情的顯現，而藝術創作者秉持著更為細心及敏感的思考模式和情感來摸索在創作中所思考或表現的主題，而在藝術創作中，首要得先必須清楚自己要的是什麼，及在創作的過程更認識自己的心靈，並且達到自我的認同。有了自我認同的自信後，也才會更清楚自己下一步該如何創作（省H0511）。

(2) 藉美感愉悅之尋求達到心之超越：儘管當前許多崇尚後現代之創作者不認為美是藝術表現之重點，甚或反對美之表現以及美在藝術中之角色，然而個案H則基於其個人主體之體悟，而有不同於當前潮流之主張，其指出：追求真我的過程中，我也顧慮了許多對於美的形式的表現，對於藝術創作來說這不一定是一件好事，但對於我所追求的創作當中，讓自己或觀者看起來對於作品感到愉悅和美是一件一直堅持的事情，這並不是反對一些主張表現反向形式或較於負面表現的藝術作品，而是對於自己追求藝術創作的一種堅持（省 H0511）。個案T在其《花》創作系列中試圖窺見自然中之美與真，透過色彩自發性表現與自動技法之運用，表現生命之流變，同時期能藉美感愉悅之尋求以達到（或找回）超然與寧靜之心境。其陳述：透過能量的交流、人們可感受喜怒哀樂、萬物的言語，達到一種超越自我的境界。…每一件事的發生都有其因緣，可能是好，也可能是壞，那我們該如何去判斷，如何去把握，便是藉由「能量」的觀察，以及心存善念的本心、勇於探索、嚐試的好奇心。…目前我所希望朝向的創作較屬於美和真這兩個面向，主要內容以自我美感為主的操作與分配流動的色彩，並以自然物-花作為主體。內容偏於自我與生態-這主題主要是以生命作為創作主軸，流動的色料就像時間的逝去，花的千百萬種姿態，興衰枯榮…我希望能由此表現出對生命與生態的感觸。…我最喜歡的地方在於創作時的愉悅感，以及自動性技法所做出的效果給我的驚喜（省 T0511）。



個案 T,《花》, 2011, 壓克力

(3) 對藝術價值之珍視與生命意義之省思：關於藝術在人格美善之培養及其在教育中之價值，個案 P 就其觀察有深入之省思，其論及：國小時我就讀美術班，小學上課時，甚至課外活動都是以藝術為主。因為在這樣的教育成長下，我自身都會主動去接受藝術的訊息。但到了國中我就讀的是普通班，那落差就相當的大，記得美術課老師只是丟張紙給我們畫畫，課堂也常常被借走…。在這樣長期的下來，我們的孩子們都只知道為了考試之下所吸收的知識…但在最基本的教育上都不受重視，更何況是深入民心呢？音樂、表演藝術、視覺藝術這些需要更長期的培養才能深植人心，讓民眾在日常生活中，更能主動的去親近接近藝術，需要的正是從最小的最基本開始教育，…但這都是需要花時間去培育、去執行的（理記 P0511）。

個案 C 喜歡研讀老莊哲學與禪美學等理論，常在作品中以卡漫之輕鬆方式探討存在意義與超越生活苦難之哲理。其闡釋作品《下雨了》：滂沱雨中，自己更容易自覺到自己的存在性。當黑色的雨覆蓋整個畫面之後，畫面即全為黑色，黑亦白亦空，一切相對概念的框架就不復存，整個過程表達一種進入破除相對框架的狀態，最後畫面會只剩左上代表現實生活整體的提字，達到兩種狀態共存的完整…延續之前的創作理念，從老莊哲學的「天下皆知美之為美，斯惡矣。」相對概念中去掘取語言的矛盾性，一種公案的觀點。老莊哲學、禪學強調身體力行的實踐，達到身心合一，以卡漫風格手法去搓揉掉現實與想像的界線，表達自己所體悟到的感動（創記 C0711）。其自述自己原有藝術以外之專長，然對宇宙與人生尚有不少疑惑，然為求之探討生命之議題，而進入視覺藝術研究所就讀，在進行精神性取向全人藝術創作研究之過程中，得與老師及同學們之切磋與互動，讓自己找到了人生啟示與答案（訪 C0714）。



個案 C，《下雨了》，2011，壓克力

## 2. 審美態度與藝術意境中之自我超越

(1) 自我轉化以及內省智能與人際智能之增進：個案 G 在自我成長與人際調適上有明顯發展與突破，其省思：自己曾經在被誤會而解釋不清的狀況，長時間處於憤怒之下，不論與任何人談話，言語中皆帶著怒氣，而不自覺。直到有位同學在談話中，透露出她對於我的看法，認為「這個人原本說話就是如此，並沒有惡意」，才突然警覺自己語言行為上出了問題。當反思而想清楚這個壓抑憤怒的過程之後，行為也跟著改善，也能因此同理別人的憤怒，而不去在意…「痛苦的組合」、「肢解的過去」，讓我聯想到用回溯歷史的方式來創作。縫紉機「縫」的組合功能，與車床「車」的肢解功能融合在畫面上，作為把脈在地歷史的創作（理記 G1010）。

(2) 自我觀照以及容受態度之增進：個案 P 自述其在創作與人生態度上學得面對與坦然接受：一直以來的我，不論是在創作上，甚至面對人、事、物上都有逃避的心態…害怕被太多的事情干擾，害怕一切的改變。但人的一生不就是不斷的改變嗎？我…不斷的思考，這些改變，我該如何去面對、去接受，可能這一切會來的太快，會無法負荷。但是我在面對這些衝突時，我太過在乎這些，反而忽略了旁邊的一切。在我坦然的接受後，這全部將會成為我的所擁有的一切（省 P0511）。

(3) 美感距離以及人生智慧之增進：個案 G 能探討老莊哲學且轉化為個人之人生智慧，而漸趨超然與圓融。其曾在水墨創作之學習中對老莊哲理有所涉獵。

在筆者鼓勵下其更深入探討，且能較豁達地看清個人、世事與人際問題，並加以更圓熟地處理。其自述老莊哲理對自己之影響：在閱讀中，找回自己。經過社會的洗禮，許多想像的幽默感都消磨殆盡，一板一眼成為旁人對我的印象。最近卻感覺自己的幽默感似乎有些回來了，與人接觸更為自在，這些都是閱讀老子的幫助(理記 G0211)。個案 G 曾論及王邦雄先生論著對自己該階段有重要啟發之觀點：人走入人間世界去承擔什麼，不會有壓迫感，也不會自以為是犧牲，此即「游於藝」。「由吾心之致虛守靜，以開出生命的微妙玄通，並由吾生的專氣致柔，以回歸生命的素樸本真。」「道家在無掉一切既定之價值規準的作用中，呈顯一絕對的沖虛，與主體無所歸屬的自由。此一由絕對沖虛而顯現的主體自由，就是道家哲學之價值的所在。」。老子「致虛極，守靜篤」，生命無所掛搭，純是一自然，一自在自得之境，當下豁顯一主體的自由(理記 G0211)。

(4) 對意義與價值加以洞察能力之增進：透過相關理論之閱讀，個案 P 由觀點之改變，而能客觀地觀物，且洞察事理與事物之價值。其自述：前陣子在經歷過一些事後，自己的情緒低落，創作也遇到瓶頸，在跟許多人交談後，也看了約翰伯格之書，他的第一章就使自己感受完全改變，日常生活我們習慣的一切，經過一個攝影窗，那畫面就會引起人的注意，但我們沒有想過它們其實隨時就處在我們的週遭。我發現我看事物的方式改變了，我現在看的比起從前更客觀，一些事物即使是微不足道，小到只是一個小小的雜草，從柏油路上的小細縫鑽出，那畫面都能讓我感動。我們何時不是以直覺來觀看？而是被秩序、規則框架住了？因為這些，我們看得更主觀了，但所接受到的東西也更少了。我們要看得更客觀！做得更自主(理記 P0311)！

個案 R 在《細胞系列 I-人的一生》創作歷程中探討生命之緣起從生物學與人生哲學角度，並呈現生命無常及其意義之課題，藉以引發觀者之思考，其說明創作之動機乃因：有感於親人的死亡，昨日還談笑風生的出現在眼前，今天卻變成一具冷冰冰的遺體。除了感嘆命運的不可逆之外，還藉由細胞這個主題來意指人的體內構成是由細胞的分工。水能載舟亦能覆舟，細胞的病變亦也能奪走人的生命。藉由這件細胞作品來闡釋人的一生便是一個生老病死四字。其分析作品形式且指出寓意在於生命之無常：構圖由左上向右下方向，代表人的起源是由上天的



賜予，帶有天賜甘霖以茲萬物之感；右邊構圖以幾何圖形及彎延線條代表萬物所生活的大千世界…。下方畫面細胞細微的不規則邊緣與粗糙的肌理意指不健康、殘弱的，生病隨時都有可能死亡，象徵人的病痛。左方的構圖則是聽聞人死後會經過一個個溫暖的通道，那裏沒有恐懼，光會引導你走到該去的地方，象徵著死後的世界。…每個畫面都有它的義意和我想說的事。…因為有感於生命的無常，再以微觀的角度來看，構成人體的最小分子便是細胞，大則社會，個體是社會的一個小螺絲，小則個人，個體的完整便是依靠細胞的層層分工。生老病死本是世間的常態，本就該習以為常的一件事，但是一個人的情感度不同，我認為人世間最大的悲哀不是生離，而是死別。人們總說：活著就有希望，這句話套用在這裡，活著便有可能再見，若是死了則無再見之日，以科學角度來說，便是分子重組，若以宗教角度來看，死後的西方極樂或是天堂，或許只是撫慰死別的痛苦罷了（創記 R0311）！個案 R 創作《細胞系列》旨在：希望藉由細膩描繪，反映出生命的精采和可貴，替現在少子化的現象做出反思（創記 R1010）。



個案 R，《細胞系列 I-人的一身》，2011，水墨、複合媒材，150\*150cm

（5）移情、慈愛與關懷：個案 G 能主動關心自己學生人格成長與人生發展，發其學生之積極思考與正向人生態度，對學生之生涯發展啟發甚多。此外，其能身體力行關懷學生之個別差異與心理特質，落實高中全人藝術教育之落實，在代課高中美術班時能帶領學生全人發展，且啟發這些高中學生參與及引導國中美術



班學生投入藝術活動，發揮藝術智慧與生命潛力。其指導學生參與社區服務 -- 環保青年志工《清淨家園》活動，其目的乃「希望透過青年學子以身作則；引導中小學生，為自家門口清潔改造；進而影響家人、鄰居；讓中小學生體會到環保可以簡單從家門口做起；由心出發進而影響成人與社區，以致整個市容的改變。」(省 G0511)。



#### 個案 G，全人藝術教育之關懷實踐：指導學生參與《清淨家園》服務活動

個案 T 因近年來周邊親友之際遇，使其感悟人生之瞬息與無常變化，此不僅加深其對已擁有事物之珍惜，且更關懷與憐憫社會上需被關愛者。其指出：因為深深的體認到，雖然在人生的路途上或許有許多不順遂，但比起那些吃不飽、穿不暖，被忽略的、愛無法溫暖到達那角落裡的人，自己是幸福的。因此，我希望，能讓觀畫者透過自己的作品，看到這世界上需要被關懷的對象。望透過這一主題，能讓大家在面對這世上的種種的不幸之時，更能靜心的思考生命的意義，用心的去關懷，同時省視自我與因果，反思自己的幸福，進而關懷或幫助這些被遺忘的角落，此為我創作所要探究表達的主題(省 T0511)。個案 T 於《彼岸之花系列 -- 雨過天晴》作品中，表現對人生苦難與無常之關注，且喚起人們抱持樂觀進取之態度，其標題中「彼岸之花」隱喻於心靈中尋求解脫，「雨過天晴」則蘊涵著希望與轉化為更佳境界之意(創記 T1011)。



個案 T，《關懷系列之一》，2011，壓克力



個案 T，《彼岸花之系列 -- 雨過天晴》，2011，油畫、複合媒材，100F

## 參、結論

綜言之，廣義之研究乃關注「知」之過程，據此而言，藝術本身即研究。且藝術以其特質不僅對質化研究有所貢獻，藝術取向之質化研究亦可應用於藝術創作研究。藝術創作研究可從學者對藝術本位研究之批評中獲得啟示，包括對藝術與知識、藝術涉及之意識型態、藝術創作性質等方面之省思。

藝術主體與創作之動力因素，涉及藝術創作主體、藝術世界與知識、社會文化與自然環境、以及藝術創作之實踐等之動態交流與互動提昇。於此過程，主體之個人轉化乃基於其與藝術及外在因素之互動，而形成交互轉化與增進。

藝術學習有賴理性與情意之互動與交互提昇，理論與經驗之相互印證與交互

增進，創作與研究之相互對話與交互啟發，創作主體與客體之交融與彼此增進。缺乏其一或彼此分離而未加整合往往不能產生良好之學習效果。

藝術創作研究中主體之發展與學習方法方面，本文提出，藝術創作主體學習與發展重點以及創作研究重點與歷程，以及相關可資應用之學習表格與應用方式。在藝術創作研究中，藝術媒材之精熟以及技術與形式處理之專業性實乃藝術創作之必要條件，在學習時絕不能輕忽，否則創作者不能控制媒材，反而為其所控制。然而此必要條件之達成對創作學習而言仍然不足，因其仍非充分條件。技術與形式宜關聯於探討之意圖與內容（理念、情意）以形成有意義之學習與有效之應用，同時在傳統與當代藝術中技術與形式皆未必能與創作意圖與內容截然分離。藝術創作主體與其藝術文化、生態乃密切關聯，因有此種關聯才能形成創作主體與作品之意義，展現創作主體與作品之生命，於此創作者之生活經驗、文化底蘊與藝術智慧實扮演重要之角色。創作主體生命之成長經常反映於作品中，作品境界之創造與體會亦源自於創作或觀賞主體之認知架構，並取決於情意經驗之深廣度與生命發展境界之程度。

本文除澄清前述相關問題外，亦發現研究生個案經由前述之學習途徑，呈現兩方面之特性：（一）能透過自我、藝術、文化、與生態及其關聯層面之探討，而增進藝術與人生觀之廣度與深度；以及（二）更能運用審美精神性（*aesthetic spirituality*）之智能（*intelligences*）與藝術之智慧（*artistic wisdom*）於創作與生活，且更具精神性與全人發展之特質。

精神性取向全人藝術創作研究者宜有開放之態度與周博之視野，以理解與包容藝術創作之多元方式，且基於精神性與創作意圖，自由選擇各種表現模式與創作風格，故創作研究不僅不應受限於制式之框架，實更須開拓適切與創新之創作研究方式。前述之途徑雖為經由筆者之理論探討與實務應用而提出之可能方式，然而其只是可供參考應用之一種途徑，或許也是可據以改進之起點。

## 參考書目

- 黃德祥編譯(1984)。諮商與治療的理論與實施(**Theory and practice of counseling and psychotherapy**)(原作者:G. Corey)。台北市:心理。(原著出版年1982)
- 劉豐榮(1997)。幼兒藝術表現模式之理論建構及其教育義涵之研究。台北市:文景。
- 劉豐榮(2004a)。艾斯納藝術教育思想研究。台北市:水牛。
- 劉豐榮(2004b)。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, 8, 73-94。
- 劉豐榮(2009)。現代與後現代藝術觀點對台灣藝術理論與創作研究之意涵。視覺藝術論壇, 4, 1-16。
- 劉豐榮(2010)。精神性取向全人藝術創作教學之理由與內容層面:後現代以後之學院藝術教育。視覺藝術論壇, 5, 3-20。
- 劉豐榮(2011)。藝術中精神性智能與全人發展之觀點與學院藝術教學概念架構。藝術研究期刊, 7, 1-19。
- 劉豐榮(2012a)。藝術中之精神性及精神性取向全人藝術教育之價值觀。視覺藝術論壇, 7, 50-70。
- 劉豐榮(2012b)。西方當代藝術之創造性及其對大學水墨教學之啟示。藝術研究期刊, 8, 111-134。
- 劉豐榮(2013)。藝術主體性之心理與精神性層面及其在學院藝術創作教學之意涵。藝術研究期刊, 9, 1-16。
- Barone, T. (2006). Gest editorial: Arts-based educational research then, now, and later, *Studies in Art Education*, 43(1), 4-8.
- Campbell, L. H. (2003). *Portraits of artist/teachers: Spirituality in art education*. Unpublished doctoral dissertation. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Campbell, L. H., & Simmons III, S. (2012). Introduction. In L. H. Campbell and S. Simmons III (Eds.), *The heart of art education: Holistic approaches to creativity, integration, and transformation* (xi-xiii). Reston, VA: National Art Education Association.
- Collingwood, R. G. (1936). *The principle of art*. London: Oxford University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* G. Burchell and H. Tomlinson

(Trans.). London and New York: Verso.

- Grady, M. (2006). Art and consciousness – The pedagogy of art and transformation. *Visual Arts Research*, 32(1), 83-91.
- Eisner, E. W. (1971). *The educational imagination*. New York: Macmillan.
- Eisner, E. W. (1982). *Cognition and curriculum*. New York: Macmillan.
- Eisner, E. W. (1991). *The enlightened eye : Qualitative inquiry and the enhancement of educational practice*. New York: Macmillan.
- Eisner (2002). *The arts and the creation of mind*. New Haven & London: Yale University Press.
- Eisner, E. W. (2006). Dose art-based research have a future? *Studies in Art Education*, 48(1), 9-18.
- Eldridge, L. A. (2012). The ethic of caring holistically for art students: Esmeralda's Boutique. In L. H. Campbell and S. Simmons III (Eds.), *The heart of art education: Holistic approaches to creativity, integration, and transformation*. Reston, VA: National Art Education Association.
- Fisher, J. W. (2009). Understanding and assessing spiritual health. In M. de Souza et al. (eds.), *International Handbook of Education for Spirituality, Care and Wellbeing, International Handbooks of Religion and Education 3*, (pp. 69-88). DOI 10.1007/978-1-4020-9018-9\_5, C Springer Science + Business Media B.V.
- jagodzinski, j, & Wallin, J. (2013). *Art-based research: A critique and a proposal*. Rotterdam, Netherlands: Sense.
- Kandinsky, W. (1914/1977). *Concerning the spiritual in art* (M.T.H. Sadler, Trans.). New York: Dover.
- Langer, S. (1957). *Problems of art*. New York: Scriber.
- Miller, J. P. (2000). *Education and the soul*. New York: State University of New York Press.
- Reid, L. A. (1968). Knowledge and aesthetic education. *Journal of Aesthetic Education*, 2(3), 41-49.
- Reid, L. A. (1969). *Meaning in the arts*. New York: Humanities Press.
- Reid, L. A. (1981). Art: Feeling and knowing. *Journal of Philosophy of Education*, 15(1), 43-52.

- Rosenberg, H. (1983). *The de-definition of art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Simmons III, S. (2012). Cultivating creativity in art education and art teacher preparation: A holistic perspective. In L. H. Campbell and S. Simmons III (Eds.), *The heart of art education: Holistic approaches to creativity, integration, and transformation* (231-251). Reston, VA: National Art Education Association.
- Sullivan, G. (2004). Studio art as research practice. In E. W. Eisner and M. D. Day (Eds.), *Handbook of research and policy in art education* (pp. 795-814). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Sullivan, G. (2012). Art practice as relational and transformative research. In L. H. Campbell and S. Simmons III (Eds.), *The heart of art education: Holistic approaches to creativity, integration, and transformation* (pp. 16-29). Reston, VA: National Art Education Association.



## 附錄

表 1：創作理論記錄評析表

創作理論記錄評析表						
理論主題		向度	自我	藝術	創作研究者	
			文化	生態	日期	
理論摘要						
心得與評論						
參考書目						

表 2：創作實務記錄評析表

創作實務記錄評析表						
創作主題		向度	自我	藝術	創作研究者	
			文化	生態	日期	
描 述						
分 析						

闡釋	
評價	
創作議題與 理論省思	
參考書目	
作品或素描稿	

表 3：藝術表現議題、內容與過程特性分析表

範疇	內容特性	過程特性
自我及其關聯：	完整<——>片斷	A --> A
文化及其關聯：	一貫<——>局部	a --> A
生態及其關聯：	深化<——>淺化	A-->B-->C
藝術及其關聯：	複雜<——>單一	A' -->A'
其他：	開放<——>封閉	a' -->A'
	強度<——>平易	A' -->B' -->C'
	和諧<——>衝突	其他：
	其他：	

表 4：畫面色彩分析表

畫面明度（調子）分析表

主要明度傾向 階段距離	高（亮）	中	低（暗）
長			
短			

畫面色相分析表

主要色相傾向 階段距離	寒	中	暖
長			
短			

畫面彩度分析表

主要彩度傾向 階段距離	高（鮮豔）	中	低（不鮮豔）
長			
短			

表 5：藝術形式分析表

要素 原理	色彩： 色相	色彩： 明度	色彩： 彩度	造形： 點	造形： 線	造形： 面	質感： 視覺	質感： 觸覺
對稱								
均衡								
對比								
調和								
統一								
變化								

反覆 (連續)								
漸層								
律動								
比例								
對稱								
單純								
完整								
強調								

表 6：創作主體之自我追尋、回顧與省思表

藝術與我	描述（過去、現在、到未來展望）	省思（經驗與與理論之整合）
生活經驗與藝術在人生發展之角色		（人生觀或哲學）
藝術經驗與創作發展脈絡		（藝術觀或哲學）

表 7：審美精神性與藝術智慧之應用與省思表

藝術智慧	藝術與生活應用經驗之描述	闡釋與省思
凝神、專注與關注當下		
觀照與觀察		
美感距離與超然無住		
洞察、領悟、覺醒		
解構與批判		
移情與共感		
遊戲性		
表現性		
創造性		
美的心靈與整體和諧感		
其他		

## 藝術實務導向研究論文結構與寫作模式

何文玲\*

### 摘要

實務研究論文多年來已為國內外大多數藝術與設計研究所學位之要求，然而，國內藝術系所之學生常面臨創作研究與論文寫作之困難，究其原因可能是對於「何以要進行創作研究」，尤其「如何進行創作研究論文寫作」等問題，尚未有適切之認識。因此本文採理論分析方法探討四方面：（一）藝術創作研究之理由、（二）當前藝術創作研究之特性、（三）實務導向研究論文之結構與變化，以及（四）藝術實務導向研究論文之寫作方法。關於理由方面，本文闡述藝術實務研究乃當前重要趨勢、嚴謹之研究有助於提昇思考、與研究能促進「藝術實務」取得合法之學術地位。創作研究性質方面涉及實務無法被清楚的說明與證實、實務研究取向屬「表演性的研究典範」、實務導向研究成為新取向、以及實務過程與知識生產漸趨重要。論文結構與變化方面，包含實務導向研究之五章（緒論、情勢概念、實務之脈絡、研究者之創作與結論）及其變化。論文寫作方面，包括尋找適當研究方法、瞭解創作研究論文之內容、應用實務導向研究論文之寫作模式（脈絡模式、評論模式、混合並連結模式、與問題引導研究模式）、以及四種寫作模式之反思。結論中，筆者論及在進行創作論文寫作時，可由「問題引導研究模式」開始，較易整合實務與理論；並於創作論述寫作過程中，兼採「混合並連結模式」之優點，以融合創作研究者主觀與客觀之立場。

**關鍵字：**藝術創作、實務導向研究、實務導向研究論文結構、藝術實務導向研究論文寫作

---

\*國立嘉義大學視覺藝術系助理教授

# The Thesis Structure and Writing Model for Art Practice-led Research

Wen-Ling Ho\*

## Abstract

Thesis of practice research has been among the requirements of most art and design graduate schools in Taiwan as well as other countries. However, the art graduate students usually feel it difficult to conduct and write such research thesis. The possible reason for this situation may be their inadequacy in understanding “why” and “how” to conduct and write such kind of thesis. Therefore, through theoretical analysis, this article attempts to deal with four aspects: (a) the reasons for doing art practice research, (b) the characteristics of current art practice research, (c) the structure and variation of practice-led research thesis, and (d) the way to write art practice-led research thesis. Concerning the reasons, this article interprets practice research as a important current trend, well-conducted research as profitable to the enhancement of thinking, and promoting academic legitimacy of art practice. The characteristics of such research involves being ineffable and impossibility of verification, performative research paradigm, practice-led research orientation, as well as the importance of process and knowledge production. The thesis structure includes five sections (introduction, situating concepts, practical contexts, researcher’s creations, and conclusion) and their variations. The writing of thesis involves finding suitable research method, understanding the contents of thesis, applying the writing models of practice-led research (context model, commentary model, hybrid-connective model, research-question model), and reflection on the four models. In conclusion, the research-question model is proposed as the first step better to integrate practice with theory. In writing, the merit of hybrid-connective model is profitable to merging the creator-researcher’s subjective and objective perspectives.

**Keywords:** art practice, practice-led research, structure of practice-led research thesis, the writing of art practice-led research thesis

---

\* Assistant Professor of Visual Arts Department in National Chiayi University



# 藝術實務導向研究論文結構與寫作模式

## 壹、緒論

國內外藝術研究所大多要求創作實務論文之撰寫，故藝術實務研究之寫作議題益形重要。實務研究範圍涵蓋各領域之實務，一般而言，實務性質相對於理論，因此實務研究亦有別於理論研究。藝術實務與研究間有密切之關係，因其交互關聯之方式而形成各種不同之實務研究類型，如「藝術本位」、「實務本位」、「實務相關研究」、「透過實務之研究」、「實務導向研究」...等，這些皆以實務做為研究核心。近年來「實務導向研究」頗受重視，其特徵在於強調實務過程，以及要求在該過程中蒐集研究資料，且其中文字紀錄需與實務發展同步進行，以利研究之分析與反思。在實務導向研究中研究者本身即是實務工作者，此正符合藝術研究所學生進行個人創作研究之需求。在研究文獻中，藝術實務即指藝術創作，「藝術實務研究」在國內常以「創作研究」稱之，而國外文獻中則較常使用「實務研究」一詞，因此本文在論述時因應文中脈絡之需要，將「藝術實務研究」與「創作研究」兩個名詞適當地交互使用。

近年來學者發現透過嚴謹之研究可培養創作者之思考能力，且有助於他們面對複雜環境時，具備解決難題之能力。尤其在研究所階段之學生從事藝術創作，不應只是無意識之創作表現而已，更應培養其獨立研究以及闡釋與論述能力。易言之，創作研究學習者不僅能進行有意識、有方法地創作（亦即 ”know how”），還能以文字論述與評價自己的創作過程與結果，最後完成其創作研究論文。即使創作研究之必要性與功能受到普遍之肯定，但在落實上仍有許多待解決之問題。首先，在研究方法問題方面，雖然獨立研究能力之建立一直是碩、博士階段所要求之目標，然而許多藝術相關系所研究生面對創作研究論文寫作仍常感覺困難，此一方面是藝術創作研究方法尚未發展成熟，另一方面則是藝術創作之獨特性，很難直接套用一般學科之傳統論文架構與研究方法。故如何面對與處理藝術之主觀與感性特質，同時兼顧學術研究之客觀、理性與嚴謹之標準，一直是大學藝術創作研究教與學之重大挑戰，此亦是當前發展藝術實務導向研究所關注與試圖解

決之問題。其次，在學生觀念、方法運用與寫作方面，藝術領域之研究生對研究與創作間應如何互動、或如何讓創作過程與研究產生對話與交互影響，常常認知不足且缺乏有效之方法。有些學生常誤認研究之邏輯與理性會妨害藝術創作之感性層面，導致創作論文是完成創作後才開始敘寫，因此該論文較無法對創作有正面之影響，甚至論文寫作與創作實務缺乏必要之關聯。同時因創作論述寫作能力之缺乏，創作研究論文不是無關於創作，就是呈現散亂紛雜的心情故事，往往缺乏適當之組織、論述之說服力與學術價值。故如何整合創作與研究兩個面向，使兩者能相輔相成，不僅能有系統地寫作以呈現其研究之成果，且累積藝術實務領域相關知識，提升學科價值，應是進行藝術創作研究之重要目標。

為克服前述之問題，創作研究者必須瞭解藝術創作為何需要研究？甚麼是藝術創作研究？應如何進行藝術創作研究？創作研究論文寫作應如何進行？如此方能使研究與創作有良好的互動與對話，並能整合理論與實務，以創造藝術實務領域之新知識，且彰顯創造性學科之獨特性。因此本文旨在分析藝術創作研究之必要性與特質，以及創作研究論文之結構與寫作方法，具體而言，本文目的包括：(一) 藝術創作研究之理由；(二) 藝術創作研究之性質；(三) 實務導向研究論文之結構與變化；以及(四) 藝術實務導向研究論文寫作之方法。

## 貳、本文

本文依前述研究目的，首先探討藝術創作研究之理由，茲敘述如下：

### 一、藝術創作研究之理由

關於何以藝術創作需要研究之問題實涉及三方面：其一，藝術實務研究是當前重要趨勢、其次，嚴謹之研究能提昇思考，其三，研究能促進「實務」取得合法之學術地位。

#### (一) 藝術實務研究乃當前重要趨勢

##### 1. 藝術學校面臨之挑戰與回應研究之需求

藝術創造性之力量是有賴於藝術之創作，同時藝術家之集體意志（collective

will) 確實經常在更新且亦反思他們對世界之理解，甚或反應他們對世界新改變的敏感度。當藝術經常改變其形式時，藝術家總需高度地適應藝術創作之新機會，而藝術學校也不能不有所改變。藝術學校發展歷史之許多案例，顯示了它們在「學術舒適區」與「企圖前衛」間之掙扎。藝術學校之責任是發展新策略，以證明其能有效發展，保護並提升藝術之文化與社會價值，同時新策略必須反應藝術與文化之改變。此外，藝術學校成功地吸收媒體與科技之挑戰，而發展了新策略與課程，提供藝術家可應用之各種技術或科技以創作他們的藝術。過去十年來，「研究」在藝術學校內已引起廣泛的討論，科學、人文及社會科學、與藝術間之一種新關係亦逐漸被建立 (Jung, 2010)。易言之，藝術學校或大學中之藝術家教育，需不斷更新其策略與課程，尤其在國外，「研究」與其他學門已逐漸融入「藝術」領域中。而在台灣，藝術與設計研究所之普遍設立，研究成為高等學位之規範。

## 2. 藝術實務研究在大學中之發展

大學之功能包括生產知識之趨勢，藝術之角色亦有待確立，研究在藝術中之必要性更為鞏固。根據 Jung (2010)，藝術家宣稱他們對知識也有貢獻。歐盟於 2002 年成立了「歐洲研究領域 (European Research Area / 簡稱 ERA)」，鞏固了各個國家對於提升「注重研究」之野心。ERA 企圖串聯歐洲高等教育領域之期待，亦即「研究」應該被支持，以維持我們社會未來之發展。藝術也由這樣之發展中受益，而且許多藝術學校也被迫要發展研究之策略，以確保其資金之補助。許多歐洲國家承認，在藝術中或透過藝術之研究潛力，由支持實務導向研究之博士研究中，可發現令人印象深刻之成就。例如：芬蘭赫爾辛基的藝術大學，在 1991 年授予第一個藝術博士學位，到 2010 年時，整個博士學位授予數目成長已經達到 78 位。在英國甚至擁有更悠久之傳統，其第一個實務本位之藝術博士完成於 1979 年，隨後在 1994 至 2009 年間，已超過 3000 個博士生完成他們創造性藝術與設計之博士學位；澳洲與紐西蘭之策略與課程發展則與英國相似；美國也開始討論創造性學科之博士；在亞洲國家中之中國，研究亦是高等藝術教育機構之重要議題。

由這些國外創造性學科之高等學位發展中，可見藝術與設計實務研究在高等教育中愈來愈重要。此現象還可由兩方面觀察到：一方面是重要的國際學術研討會提供了許多機會給博士生之實務研究，此反應學術界對實務領域之研究性質與

實務之興趣正逐漸地增長；另一方面是在大學中選修藝術與設計研究課之學生數目有明顯的成長（Hockey & Allen-Collinson, 2000; Mimoso, 2011; Newbury, 1995; Yee, 2010; Yeo, 2012）。相較之下，台灣之藝術與設計碩士班雖已逐漸普及，藝術與設計實務研究碩士論文已累積不少數量，然而藝術與設計博士大多數仍偏向理論研究，真正藝術與設計實務導向研究的博士，目前仍頗少出現於台灣之高等教育中，歐洲各國對藝術與設計實務研究積極發展之成果，或許可提供台灣藝術與設計高等教育之參考。易言之，融合理論與實務之創作研究或實務導向研究應為學院藝術教學之重要方向。

## （二）嚴謹之研究有助於提昇思考

設計高等教育之改變從過去強調傳統專業課程之訓練，逐漸轉變為著重將研究整合於課程中。此外，設計實務研究之過程，主要在尋求對研究方法之瞭解，其中允許創造性之發展（Bennett, 2006）。同時，設計教育面對之挑戰，超越了過去教育之目標，亦即使一個設計師畢業時具備終生學習之技巧，能在不斷發展設計企業中成功，如同 Asimov（1985）所說「唯一的不變就是變化」。當一個設計師擁有思考之訓練時，他總是能適應改變，而訓練思考之最好方法即是提供他瞭解如何進行嚴謹的研究（Yeo, 2012）。故研究不僅能提升學生產品之成果，且擴展了他們創造性的自由，尤其有助於發展較高階批判思考與分析，以及科學探究之技巧（Bennett, 2006; Cross, Dorst, & Roozenburg, 1992）。研究對創作有意義的設計是一種具洞察力之方法（Khoury & Rhoury, 2009），此意味著將來的設計師必須具備研究知識，才能在設計中不斷創新（Yeo, 2012）。易言之，為了使設計師能適應當代多變之環境，如過去一樣著重專業技巧之訓練已不足，必需訓練其思考力，而嚴謹之研究有助於思考之訓練，它將使實務者有能力因應各種變化，繼而能創新。

由上述可見設計教育從實務專業訓練之注重，已改變成對研究能力之重視。而藝術創作者在後現代藝術創作之氛圍中，與設計師一樣，必須具備足夠之理論與研究能力，方能增進其思考與問題解決能力，以適應及應付此複雜多變的世界，故在高等教育之藝術專業課程中同樣地亦不能忽視研究能力之培養。

## （三）研究能促進「實務」取得合法之學術地位

當代藝術領域中，許多曾進行過藝術研究之藝術家們皆承認，採取進一步之創作與寫作是一項挑戰。從 1960 年代觀念藝術家之實務開始，已讓人注意到藝術研究之內容不能只根據一個特殊的媒材或趨勢，藝術研究的範圍正如同整個當代藝術領域一樣的深且廣（Hannula, 2009）。欲進行藝術創作研究時，實務者首先必須將實務看成研究，且在實務開始之前，就應將藝術工作室之探究設計成一個研究計畫。然而，此可能會令人氣餒，因為創造性實務之成果無法事先確定，因此可將此種探究看成是一種實踐（praxis），亦即甚麼是已經知道的，以及甚麼將被表現，探討「已知的」與「將要表現的」兩者間發展之變化。透過創作論述或研究論文，將藝術工作室及創作過程的重要片刻再賦予形式，此乃將創作工作置於實務與理論領域內之方法，它亦是過程複製之一部分，並將創造性的藝術實務建立成一穩定之研究學門，不僅能承受同儕廣泛之評價，且因此能合法的與其他領域之研究並列（Barrett, 2011）。

任何一個好的研究必須先有一個好的研究對象，因此好的實務將引導一個成功的研究。根據 Aristotle（1976），好的實務是無限制的、自我批判的、且是反思的過程。Aristotle 的核心思想為「好的實務來自於好的實務」，如果從 Aristotle 整個哲學內部看此句子，它是一個非常苛求與奇妙的想法，無疑的是我們可花一生的時間去應對與解決之一個想法。此句子不是同義之反覆，而意指當實務在進行時，它並非是固定的、穩定的與特定的，而是持續不斷地在發展，亦即開放挑戰該實務之範疇，或與它相似的、鄰近的觀點，而非一個無發展可能的說法。它要求我們切入正題，且引發我們回到實務活動之基礎上問：甚麼使得它如此表現？在我們嘗試去做時，有甚麼可幫助它變得稍微好一點？藝術家之焦點是放在做的行動與經驗該行動。藉亞里斯多德之用語，我們必須問「我們正在做甚麼？」以及「它的意義是甚麼？」。因此，進行研究並非要得到一個清楚或涵蓋性的答案，只是為了較清楚地說明問題與脈絡，以維持此過程之進行與發展，其不僅是一個保持開放之過程，且是讓它維持在開放之狀態（Hannula, 2009）。

## 二、當前藝術創作研究之特性

藝術創作研究是一種實務研究，而實務研究性質與一般傳統科學與社會科學



研究之性質有很大之不同，其包含：實務無法被清楚的說明與證實，藝術實務研究取向屬「表演性的研究典範」，實務導向研究成為新取向，以及實務過程與知識生產漸趨重要，茲將這些性質詳述如下：

### （一）實務無法被清楚的說明與證實

研究是一種有系統地探究，其目的為了獲得可傳達之知識（Acher, 1995）。一般研究之評量含四個批評標準：系統化的、嚴謹的、反思的與可傳達的，此可應用於各領域（包含藝術與設計）（Newburry, 1996）。在質性與量化研究中，客觀性、信度與效度一直被認為是嚴謹研究必備之三個要件（Black, 1999; Miles & Huberman, 1994）。然而，實務如何在研究中被有效與嚴謹的使用？傳統的研究以明顯與命題的知識為優先，主要屬語言之模式。故傳統研究不包含與實務相關之特定種類與型態之知識（如：實務的、經驗的、個人的、或內隱的知識），因它們無法用言語清晰的說明。其中尤其是內隱的知識，其不能被清楚確認，且經常與專業的訓練與技巧有關，因此實務研究普遍被認為與其他學術研究不同，因它無法被清楚的說明與證實（Herbig, Büssing, & Ewert, 2001; Niedderer, 2007a）。儘管如此，內隱知識似乎對任何成功之研究皆是必要的，特別是它在研究過程以及在評價與傳達研究成果中，皆扮演重要之角色。內隱知識之所以被學術研究排除，係因為它無法被驗證，故透過實務之研究需要新的方法，以評價或傳達研究中之內隱知識，且必須澄清在研究中實務如何被使用（Niedderer, 2007b）。

### （二）藝術實務研究取向屬「表演性的研究典範」

藝術與設計實務研究之取向，在性質上屬於「表演性（performative）的研究典範」，其不同於傳統之質性與量化兩種研究典範。Haseman（2006）認為「表演性的研究典範」與過去兩種傳統研究典範最主要之差異，在於它選擇不同的方法呈現其研究發現，它以象徵的形式取代了數字與文字之呈現，此研究典範係以豐富的、表象的形式（presentational forms）呈現其研究報告。Langer（1957）說明該表象的形式不被推證的（discursive）或計算的（arithmetic）寫作之線性與順序性限制所束縛，而事實上是藉著參與同時發生的、整合的演出，它們被充當成象徵。Bulter（1993）主張表演性（performativity）是一種反覆的（iterative）與引述的（citational）實務，他清楚地說明表演性涉及反覆而非單一的行動，其總是一再



反覆一種或一套的標準，在一個程度上，其要求呈現出像扮演（act-like）的狀態，其隱藏或假裝一個重複的慣例，因此表演性是慣例的且是反覆的。Langellier（1999）則說明表演性係指明白地說出與安置個人的敘事。Bauman（2003）則將表演性的典範看成是一種方法，使學者們著重於將他們個人的敘事當成情境實務時，為社會結構與文化脈絡更廣泛的意義提供整合的理由。Saldana（2005）認為最具表演性之例子，即是從「文本的民族誌」轉變成「表演的民族誌」，而成為「民族誌戲劇」之形式。例如：採取戲劇製作之傳統工藝與藝術的技巧，為觀眾上演研究參與者與研究者資料闡釋之生活表演事件。

當研究發現係以演出的形式進行時，其中以實務之素材形式、靜與動意象之形式、音樂與聲音之形式、生活的行動與數位的符碼，配置這些象徵的資料。這些象徵的資料具表演的作用，其不只是表現該研究，且表現本身亦變成了研究本身。表演性研究典範超越目前之質性研究實務，因此必須發明新的策略與方法，而實務導向研究正是表演性研究典範之必要且基本的研究策略（Haseman, 2006）。實務導向研究是一種內在的經驗，其中實務者係透過自己的實務開始進行他們的研究，當研究者進行實務導向研究時被稱為表演性的研究。然而，許多實務導向研究者對於學術研究之嚴謹度要求常會感到困惑，因創造性學科之性質是獨特的，雖可參考及應用一些傳統質性研究使用之策略與方法，如反思的實務、參與觀察法、紮根理論、表演的民族誌、民族誌戲劇、傳記/自傳/敘事的探究，以及行動研究之循環探究，而進行他們的研究。然而實務導向研究實在無法完全包含於傳統質性研究之框架中，它具有自己特殊的研究取向，應有自己的方法與策略，而正因為此種特殊性的品質，故被視為新的研究典範——「表演性的研究典範」（何文玲，2011、2014；Haseman, 2006, 2007）。

### （三）實務導向研究成為新取向

根據藝術實務形成研究核心之前提，許多創作者將藝術融入研究中，或以藝術做為開始研究之基礎（Sullivan, 2006），因此產生許多擴展的取向，以因應一些目的。例如，藝術本位（arts-based）研究有一清晰的教育焦點（Barone & Eisner, 1997），藝術注入（arts-infused）研究則反應了較寬廣的社會與教育之興趣（Cole, Neilson, Knowles, & Luciani, 2004），以及實務本位（practice-based）或實務導向

(practice-led) 研究均擴展了高等教育博士階段之實務研究領域 (Macleod & Holdridge, 2006)。藝術家們開始重新思考他們在研究過程內之角色，特別是研究生，他們質疑這些曾被介紹之研究方法所呈現之架構，並尋找更廣泛之方法，以完成他們對於實務之探索並創造與建構新知識 (Baxter, Lopez, Serig, & Sullivan, 2008)。雖然有許多關於實務研究之名詞，在英國與美國分別使用「實務本位」與「藝術本位」之名詞，其用來描述包含創造性作品與寫好之論文兩者一起提交之高等學位要求 (Douglass, Scopa, & Gray, 2000)。上述這些名詞中，「實務本位」名詞出現較早，在 2007 年之後，「實務導向」則逐漸取代了「實務本位」，其中研究之取向亦從強調原創的作品創作，轉變成是整合「藝術實務」於「研究過程」中 (Lycouris, 2011)。

#### (四) 實務過程與知識生產漸趨重要

英國之「藝術與人文研究學會 (簡稱 AHRC)」所定義之研究，主要是關注研究過程而非成果。一般研究包含四個常見議題：研究問題之陳述、探詢脈絡與領域、方法之應用以及結果之傳播 (AHRC, 2003)。實務研究者必須考慮實務如何被直接放置於 AHRC 所定義之理論架構中，以及在實務過程中尋求能提升學科或相關領域之知識與瞭解，同時在研究與實務間提供清楚之區別。實務之進行能作為研究過程組成之一部分，其中實務必須伴隨著研究過程之文件形式，以及文本之分析或解釋，以支持實務之地位，且需呈現批判的反思。作品純粹是出自於創造性的或專業的藝術家之發展而得，它們是傑出的，不只是為了履行研究之要求而已 (AHRC, 2008)。根據上述，實務在研究中可以兩種方式加以使用，其一，實務在研究過程之使用作為產生或獲得知識的一種方法；其二，實務之產生 (指作品) 作為研究之成果，其中亦包含知識。無論是哪種方式，實務被要求一定是伴隨著文字書寫的紀錄 (即分析與解釋)，因這些紀錄亦被認為是研究的一部分。因此根據 AHRC 定義之規範，意味著在研究中實務使用之關係須合於嚴謹的 (客觀性、信度、效度) 批評標準 (Neidderer & Roworth-Strokes, 2007)。然而誠如前述，實務本身無法被清楚的說明與證實，內隱知識難以被驗證，此「客觀性」、「信度」、「效度」之意義，在實務研究中應與科學性之研究有所不同。且其研究之嚴謹性處理方式與傳統質、量化研究應有所差異，以免與藝術特質相違背，此亦呈顯藝

術實務導向研究之獨特性。

如果藝術（實務）是一種知覺的模式，那麼藝術研究就是一種過程之模式，依此則科學與藝術研究並無範疇之區別。易言之，目的皆是為了在研究中產生知識，故藝術研究亦可被視為一種科學研究（Ladd, 1979）。因此研究似乎不只是科學家獨特的賣點，還包含許多藝術家已經進行過之活動。例如：事實上無可爭議的，藝術家們大多數的工作是創造性的且是有系統的，然而在追求知識提升之動機上，整體而言，他們並沒有如科學家一樣的明顯，甚至藝術家們必定須藉著他們已學得與要研究之知識，以表現或表演與反思他們的工作。這樣的現象不只現在才開始，而是一直以來都是如此。若沒有研究之藝術，就如同沒有研究之科學一樣，將缺乏一個重要之基礎。當文化發展時，科學與藝術都依賴著傳統與創新之平衡。傳統如果沒有研究，將如同是盲人引導一樣；創新而沒有研究，則將只是純粹的直覺（Klein, 2010）。由是可知，研究之地位不論在科學或藝術之傳統與創新中皆不容忽視。

瞭解上述當前藝術創作研究之特性後，進而需探討論文寫作之問題。本文只探討實務導向研究論文之結構與模式，因實務導向研究為當前藝術與設計實務研究之新取向，注重研究過程且研究者本身就是創作者，故其適用於當前台灣藝術相關領域研究所之創作研究。

### 三、實務導向研究論文之結構與變化

台灣目前一些藝術與設計創作研究論文，大部分仍沿用理論研究之論文架構。有些學校提供了一些論文規範與格式，如：國立台灣藝術大學碩士論文格式依次為：緒論、文獻探討、研究方法、結果與分析、與結論。國立臺灣師範大學提供之設計研究論文之架構則在第三、四章之標題上做了變化，依次為：緒論、文獻探討、創作內容、創作作品解說與分析、及結論。高師大跨領域藝術研究所對創作論文之規範依次為：緒論、創作回顧與文獻探討、創作內容、作品描述與分析、結論。此外，許吟如與吳宜澄（2010）分析台北市立教育大學 111 本創作類碩士論文，發現創作論文格式與理論研究論文相似，第一章「緒論」與第二章「文獻探討」基本上兩者相同；第三章前者以「創作理念」取代了後者之「研究方法」，第

四章前者以「作品剖析」取代後者之「結果與分析」；第五章「結論與建議」則兩者維持相同。陳靜璇與吳宜澄（2011）亦針對國內某研究所 96 至 99 學年之 52 篇創作研究論文進行分析，發現其研究範圍內之全部創作論文維持在五章節之結構，第一章與第二章與傳統理論研究論文相同，只是在「文獻探討」標題上，有文字應用之差異，其實內容仍是進行文獻探討與分析。由第三章至第五章結論間，每篇論文所規劃章節架構雖稍有不同，而皆是說明研究方法、創作方法、創作媒材、創作理念、以及作品分析與詮釋等內容。

根據上述，台灣目前創作研究論文結構已發展初步之結構，然而多半依據或參考理論研究論文之結構。其實實務研究與理論研究在性質上顯然有所差異，沿用理論研究論文結構之結果，學生往往難以將文獻探討與其後之作品分析相呼應或產生關聯，理論與創作實務無法整合而成一個統一的有機體。在此方面，國立嘉義大學之創作研究論文架構有彈性，但基本上以緒論、創作理論基礎、創作理念、作品分析、結論為架構，其中創作理論、理念與作品分析應較能銜接，以克服該問題。劉豐榮（2004）論及創作研究中理論與實務整合之必要性，以及創作研究可轉化為行動研究與自我個案研究之方法並參酌藝術創作之品質思考歷程，以發展獨特之研究歷程與方法。

然而大多數藝術創作研究所學生尚未能克服論文寫作之問題且視創作論文為艱鉅之工作，研究功能在創作過程難以充分發揮，甚至有些論文淪為創作完成後之補充說明，關於創作過程問題解決之思考與解決方法之抉擇，則較少呈現於論文中，誠屬可惜。因此，進一步建立一種適用於藝術創作研究之論文結構，以幫助國內之藝術創作研究者得到創作研究之實質助益。茲說明實務導向研究之論文結構與論文五章節之變化如次：

### （一）實務導向研究之論文結構

根據 Hamilton 與 Janniste(2009, 2010)之分析，在 2002 至 2006 年間 Queensland 大學創意產業學院之實務導向研究者所完成之 60 篇碩、博士論文，可歸納出一個普遍之論文結構，共五章組成，其中除了開始之緒論與最後之結論外，中間包含三個主要部分，區分為三章，依次為情勢概念（*situating concepts*）、實務之脈絡（*practical contexts*）以及研究者之創作（*researcher's creation*），每一章所包含之內

容皆呈現了特別的功能。茲說明如次：

### 1. 第一章：緒論

此章節需陳述與架構出研究計畫，說明研究主題及提供整個計畫之概要（包含論文與創造性作品，以及它們彼此如何相關聯），其中概述貫穿整個研究之方法學以及使用之方法（可包含創作、表現、文件編制、反思、閱讀以及概念化之策略）。有些研究者在緒論中亦簡短地介紹了個人，以及研究之社會背景或研究動機。

### 2. 第二章：情勢概念

此章節乃透過對研究與實務情勢主要概念之解釋，成為論文中「理論的」與「概念的」部分。此章節包含主要名詞之定義，將此計畫關聯到相關領域之主要理念與議題之解釋，及解釋它們在文獻中如何被瞭解，其亦為瞭解此實務而建立一個理論之架構。有些研究者聚焦於一個中心的概念與理論的觀點，而有些人則透過一系列的主題來操作。當研究計畫融合與跨學科愈多時，研究者更有可能動用多種的概念，如果在一個較大型的博士論文計畫中，討論則傾向於更複雜與微妙之方式。

### 3. 第三章：實務之脈絡

此章節中將實務放置於與它相關之較寬廣實務領域中，此可涉及脈絡回顧（contextual review）或與創作相關之議題的先例回顧，其中檢查此實務領域中主要的先例，以及將它們放在較寬廣的相關之文化世界中，因此可為此研究者之實務與這些先例間彼此關係與區別之瞭解建立好基礎。其中可包含關於實務歷史之探討，有些研究者探討了數十年甚至數世紀之長遠歷史，有些研究者則只聚焦於最近的一些例子。此外，還可探討關於實務領域之發展與變化，有些研究者只聚焦於少數實務者或例子，進行較深度之討論；而有些則應用許多例子，進行廣泛之討論。

### 4. 第四章：研究者之創作實務

此章節描述創造性的實務、研究過程，與在此計畫核心之創造性作品。內容可包含此研究在實務中如何展開、發現之過程與發展之方法以及反覆檢測與評論。此亦可含討論在研究計畫中已實現之創造性作品，並描述它們，也可包含分析或



討論創造性實務在展覽、表演、或實行時，與觀者互動或觀者反應之狀況。有些研究呈現文件編輯之過程或形式，或是檔案保存之過程。重要的是此部分應回到與實務脈絡以及概念部份之連結，因此有助於說明創造性實務對其領域如何擴展或延續，或其對該領域所作之貢獻。

## 5. 第五章：結論

此章節係依據研究發現的、達成的、建立的與爭論的部分，概述研究之主要議題。也可指出研究開拓之可能途徑，實務與概念所導致之研究結果，以及未來可能之研究方向。

從上述論文結構可看出，它不同於過去傳統理論研究論文之結構，在此結構中，創作實務與相關之脈絡兩者皆受到重視，且均可充分表達。然而，論文結構是為了幫助寫作之完整性與流暢性，並非死板應用它，其中仍可因作者之需要適度地加以調整應用。

### （二）論文五章節之變化

在 Hamilton 與 Janniste (2009) 所分析之大部分案例中，論文的這些章節並不是分散的，而是將它們一起操作，形成一個整合之全體。透過理論架構之協助以及通過一些路線，章節間彼此來回的參照，將創造性的實務連結到較寬廣之領域中，最後使其議論能促成該領域之進步。雖然那些案例都在學位論文相同條件之要求下，但每一個皆是獨立之研究，學位論文要求強調「創作論述」與「創造性作品」之連結。其中約 50% 案例之創作論述幾乎是完全依照上述之論文結構。然而在此種論文結構模式中，每一章節之強調與分量之多少，在一些論文中則有些變化，例如在每一章節之標題以及每一章節論述之方式上做變化。在一些案例中，第四章關於研究者自己之實務，或許就擴展成了幾個章節，且在每一章節下各探討不同之主題，在此種情況下之論文則是將情勢概念與實務脈絡兩部分，合併在同一個章節之標題下。

綜合上述，五章節之論文結構與應用之變化，可提供藝術創作研究者架構好自己之論文結構，並於實務開始之前擬定好計畫，並在實務創作過程隨時保持文字與視覺之紀錄與資料，在分析與整理時將它們放在適當的位置與章節。藝術創作與創作論述亦同時進行，方可發揮研究之功能，並對創作實務真正產生影響。



#### 四、藝術實務導向研究論文之寫作方法

明瞭實務導向研究論文之結構後，藝術創作研究者所面臨之問題是如何進行創作研究論文之寫作，而藝術實務導向研究論文之寫作方法可提供創作研究者參考，此包含尋找適當研究方法，瞭解創作研究論文之內容，應用實務導向研究論文之寫作模式，以及四種寫作模式之反思。茲將詳細說明如次：

##### (一) 尋找適當研究方法

藝術研究者似乎同意如下之觀點「如果你不知道你將要往哪裡走，那麼任何的路都可使你到達那兒」，亦即並非將探究看成是線性的步驟，或一個封閉的過程。當富於想像力之見解從一個創造性的與批判的實務中建構時，研究的行動亦可與創作是相互影響的，或是反思的方式。我們已理解的觀念常常限制了尚未被理解之事物被解讀的可能性，因此就必須有一個創造性的行動，從新的觀點去看事物。一個探究的過程包含闡釋與批判的行動，其可能做為新的見解，以確認、挑戰或改變我們原本所理解的觀念。若研究之目標是在創造新知識，則研究應可由不同的或其他的途徑來達成。我們常常將注意力放在有系統且嚴謹的探究，然而有另一種方法，其研究的行動為了「創造與批判」，且強調甚麼是可能的，此將非常適合藝術實務者（包含藝術家、藝術教師和學生）之應用（Sullivan, 2006）。一些曾被提出與應用過之藝術與設計實務研究方法，例如拼貼方法、自傳方法、新敘事方法、藝術審查方法、與以寫作為方法等，這些方法皆可提供從事藝術創作研究者進行研究之參考（何文玲，2011）。

實務導向之研究者有時會重新考慮使用一些傳統之質性研究方法，如訪談、反思的對話技巧、日記、觀察法、實務線索、個人經驗、以及專家與同儕檢閱之方法，以補充與豐富他們以工作為本位之實務探討。當他們修正已存在之方法，而創造新的觀看方式，以闡釋與表現知識的主張時，他們會發明自己的新方法以探索實務之現象。如「藝術的審查（artistic audit）」方法之出現，該方法主要是將傳統之「文獻探討」轉換成對研究者所操作之實務脈絡，以進行更多層次且更豐富之分析（何文玲，2011；Austin, 1962; Haseman, 2006; Swanwick, 1979）。藝術審查方法中可應用不同之藝術批評模式，亦可將藝術審查整合寫作方法，兩者皆曾被應用在大學生與研究生之藝術與設計實務研究教學之三個研究（何文玲、

嚴貞，2011；何文玲、李傳房、陳俊宏、嚴貞，2012；何文玲、李傳房、陳俊宏，2013）中，研究發現學生於創作過程進行研究確實能有效改進創作之品質與批判反思能力，不僅問題解決能力獲得提昇，且學生之主動學習亦因研究而被激發。透過藝術實務研究之幫助，學生在藝術或設計創作過程，不再只是進行無意識之藝術創作，或漫無目的地試探，而是能應用知識去解決自己實務之問題。然而，在此三個研究中均發現學生最感困難者還是創作研究報告之寫作。尤其當研究生面臨學位論文時，常涵蓋較複雜之實務探討面向，除了應用前述之實務導向研究論文之結構、選擇適當研究方法外，亦需理解創作研究論文應涵蓋哪些內容。

## （二）瞭解創作研究論文之內容

關於「創作論文」，一般之定義為由「創造性作品」以及寫好之「創作論述（*exegesis*）」兩部分所組成。在創造性的高等學位中，藝術實務之進行被認為是一種研究，其中強調「探究（*investigation*）」，而探究之理念必須基於藝術實務，因此隨後面臨之一些問題即是：甚麼是創作論述？它應如何進行？它提供甚麼目的？它與創造性作品之間的關係為何（*Fletcher & Mann, 2004*）。國外關於創作研究之文字報告常被稱為“*exegesis*”，英文之“*exegesis*”一詞原本含有「詮釋」或「解釋」之義，在此筆者以「創作論述」稱之，應較能涵蓋其整體意義，且與國內通用詞彙相融。然而本文所論之「創作論述」亦有其特定意義，而與一般國內之普遍認識仍有不盡相同之獨特處。

本文於此所言之「創作論述」，基本上可被認為是一種創作研究報告或論文，其需描述研究之過程，此一研究工作或過程主要是在創作工作室中進行，而由與研究問題及採用之方法學相關之其他研究形式所支持。在任何一個學科中，論文之研究成果往往是獨立於其所進行之研究計畫，然而在創造性論文中，其獨立之研究結果則是創造性作品之一部分。創作論述之角色是呈現該研究之架構，其中包含計畫之一些主要問題、理論、該學科與較寬廣之脈絡。然而創造性作品之審查者或觀賞者未必瞭解這些完成之作品，因此創作論述可幫助充實作品，且使作品更為清晰。這些創作論述係詳細解釋、闡明以及脈絡化由創造性作品所產生之整體，且創作論述根據研究問題與研究者之特質，或多或少是理論的或分析的。

在此種創作論文寫作模式中，研究者能夠產生一個創作論述，以概述與描述工作室本位之計畫，並能用該學科（以藝術實務為研究工作中之視覺與實務本位）之語言，清楚說明該研究（Fletcher & Mann, 2004）。

由上述可知，一個好的創作論述基本上就是創作研究論文組成之文字部分，有了前述論文結構之參考，在組織上較容易掌控。然而，論文寫作時文字之運用則又是另一問題，首先是文字表達方式，其次是要表達甚麼？Pentikäinen（2006）主張藝術與設計實務研究在過程與方法之探究上，應採取一個有系統的論文寫作方式，但在研究過程蒐集資料時，可使用分析或敘事之語言。而 Gillham 與 McGilp（2007）則認為敘事的研究方法在寫作格式上並非井然有序的，其呈現之技術備受挑戰。其中若以視覺要素與視覺原理作為視覺藝術溝通之語彙，將有助於形成可被接受的敘事形式，至於藝術創作研究論文是否可被理解，這些視覺語彙應扮演重要之角色，因它們建立了可傳達之知識。

### （三）應用實務導向研究論文之寫作模式

根據長久以來在其他學科所建立之論文模式，以及從實務導向研究文獻中出現之模式，可歸納為傳統論文模式、脈絡模式、評論模式、混合並連結模式與問題引導研究模式（Hamilton & Janniste, 2009, 2010; Milech & Schilo, 2004）。在研究方法學文獻（Birley & Moreland, 1998; Thomas, 2009）中，一般最常被引用之論文模式就是實證科學之七章節模式，其內容與順序包含：緒論、文獻探討、方法學、資料蒐集、資料分析、發現、與結論。然而，此種傳統論文模式並不適用於藝術實務導向研究，因其無法反應研究在實務中開展之方式。Hamilton 與 Janniste（2010）認為從事實務導向研究者發展其創作論述，所面對之挑戰是「如何將他們的實務放置於一個學術研究之形式中，同時評論他們所採取之詩意方式」。在一些國家中，藝術與設計創作研究者曾做過許多的嘗試，創作論述應包含甚麼內容？採用甚麼結構？採取甚麼聲音與寫作風格？創作論述應該是甚麼樣貌？經由學者們分析已完成之實務導向研究論文，可歸納出四種寫作模式：脈絡模式（Context Model）、評論模式（Commentary Model）、混合並連結模式（Hybrid, Connective Model）與問題引導研究模式（Research-Question Model）。這些寫作模式分別敘述如次：

## 1. 脈絡模式

在脈絡模式中，創作論述扮演著脈絡化之文本，研究者在較寬廣之創造性實務脈絡中，選擇一個討論之議題。例如對相關之實務者或先例、或關於實務之專業與產業的情況，整理出理論或哲學之架構，或進行歷史或批判之分析。因此脈絡模式提供對敘事本位之創造性作品之題材與主題的討論。依此模式，學生應提交一個寫作之文件，其中詳述歷史的、社會的、或學科的脈絡，學生由此發展其論文中創造性或作品之組成部分。此種創造性本位或產品本位之論文被描述為「工作室本位研究」與「該研究理論化」之一種融合，且創作論述即以書寫的文件，以呈現與作品相關之當代重要的辯論與實務，其中傳達與定位工作室之工作。此外，整個論文包括一個展覽以及一篇「支持與補充」該展覽的「研究論文」。然而在脈絡模式之極端形式中，只提供一個與實務平行之文本，完全沒有討論研究者創造性之實務，而著重於該實務以外之相關領域。故此種伴隨著展覽之研究論文可能屬藝術理論、藝術史、或實務方面的論述（Hamilton & Janniste, 2009, 2010; Milech & Schilo, 2004）。因此脈絡模式有可能顯示創作實務，但也可能只是與實務相關之歷史或理論之研究，而與創作實務之發展過程未必密切相關。

## 2. 評論模式

評論模式呈現一種「解釋的註解(explanatory annotation)」角色，其中描述創作過程、創造性作品、以及作品被觀眾或參與者接受之情形。許多類型之專業實務文本（如出現在藝術或設計展覽目錄中之藝術家聲明、小說的序言...等）皆屬於此種評論模式，其寫作之形式與工作室過程相關，如反思日誌與過程日記，其中記載了創作之理念、影響與過程。此外，以語言與研究方法學名詞所描述之計畫亦屬一種評論模式。總括而言，此種評論是個人自我反思的一種陳述，由研究者以一個掌握內情者的位置來敘述，他描繪出對創造性作品與過程相關之獨特瞭解與經驗（Hamilton & Janniste, 2010; Milech & Schilo, 2004）。評論模式之益處是建立了研究論文構成中「創作論述」與「創造性作品」之關係(Milech & Schilo, 2004)。評論模式是具洞察力的，它是內部導向且是內省的。然而，它可能會造成一個印象，即該實務是研究者特別感興趣的，因此只對研究者有價值，它並沒有將其研究計畫與創造性實務，連結到它以前或四周較廣之領域。更重要的是，若該創作

論述不是參考其他研究者先前在此領域已達到的，則其即未能為此實務建立一種研究軌跡，因此其便無法證實能使該領域更進步（Hamilton & Janniste, 2010）。

評論模式中，創作論述被設想成是對創造性作品之一種解釋或評論，其中存在一些強與弱之實例。在兩種實例中，「註解」與「研究報告」有共同的特定品質，亦即是兩者所呈現之創作論述，皆作為創造性作品或產品之輔助。它們藉著在創造性或生產過程之探究，而解釋或描述作品之意義，兩者所採取之途徑，接近「創作論述 (exegesis)」一詞之意義。在一般用法中「批判的解釋或闡釋」一詞乃源自希臘文字「引出 (to lead out)」、「顯示出方法 (to show the way)」之意。在弱的實例版本中，創作論述被看成是創造性作品之一種「簡要說明之註解」；而在強的實例版本中，創作論述被設想成描述研究過程之一個「研究報告」，其中詳細解釋、闡明以及脈絡化創造性作品，並呈現研究架構，以及說出此研究之故事，其中包含目的、方法與成果。在這兩種版本中，弱的實例版本只不過是一種臨時之註解，其與論文無必要之關連，而只是創作者或藝術家之想像，且沒有必要將之看成是一個研究論文。然而在強的實例版本中，要求藝術家或創作者藉著提出一個「報告」，表明其創造性作品或產品之「研究性質」，其報告中將作品放置於學科的、知性的與社會的脈絡中，且符合傳統論文之慣例，但又不同於 18 世紀末與 19 世紀所建立之科學的報告式樣 (Milech & Schilo, 2004)。

評論模式與脈絡模式在個別獨立使用時皆呈現不同之問題，在評論模式中，研究與創造性實務沒有架構在該領域之內或相關與較廣之領域中；而脈絡模式在本質上係以一種外部導向之客觀性，以及與實務分離方式來解決問題，故單獨使用脈絡模式將缺乏對實務與過程之討論，甚至有時連成果之討論亦缺乏。因此當上述兩種模式單獨使用時，其研究論述皆有不足之處，因而限制其力量，此兩種模式皆呈現了創造性實務並沒有連結該實務所處之研究領域 (Hamilton & Janniste, 2010)。評論模式與脈絡模式兩者皆是維持理論與實務分開的模式，在進階處理實務與理論兩方面時，可能使創造性作品變成是主要的，而學術的寫作則做為作品之補充，如此仍維持理論與實務兩部分，並沒有整合。因此若只有創造性作品或展覽個別呈現時，其皆無法被視為研究 (Milech & Schilo, 2004)。易言之，兩種模式當其個別獨立應用時，皆出現了創作實務無法與理論相連結之問題，因此為避



免上述可能之問題，於是產生了混合並連結模式，而將兩種模式加以混合並連結應用。

### 3. 混合並連結模式

「混合並連結模式」即混合「脈絡模式」與「評論模式」，將兩種模式連結在一起，應用於論文寫作結構之三章主要部份中，即前述第二章「情勢概念」、第三章「實務之脈絡」、與第四章「研究者之創作實務」。脈絡模式之內容與途徑適合用於「情勢概念」與「實務先例（實務脈絡）」之章節，目的為回顧該領域已存在之脈絡（如歷史與案例），以便為創作實務建立理念與工作方法。評論模式之內容與途徑則適合用在「研究者之創作實務」章節中，藉以闡明研究者自己之理念、過程與創作之作品。而混合並連結的模式並非只是簡單地連結脈絡與評論兩種模式，而是另具一個獨特的形式與目的，它順應與整合兩種模式，明顯地將創造性實務與過程，連結到較寬廣之理論與實務的脈絡中，因此可稱之為「混合並連結模式」（Hamilton & Janniste, 2009, 2010）。

然而，混合了脈絡模式與評論模式兩種不同取向之觀點，並非是直接且簡單之過程，「混合並連結模式」調和了傳統的觀察者從外部的、客觀的與無私的情勢，以及創作者從內部的且投入的位置，此則需要一種綜合能力。因此要產生這樣一種寫作之形式，將是複雜且真正困難的，因它將不同的樣式與風格混合，同時必須融合眾多的觀點——理論家、批評家、史學家、報導者、與反思的實務者...等。儘管如此，混合並連結模式還是因具優點而被許多的博士候選人所應用，它亦促進創造性實務在研究領域中取得了學術地位（Hamilton & Janniste, 2009）。

當實務導向研究者在寫論文時，不可避免的需要考慮取向（orientation）之議題（如 Barrett & Bolt, 2007; Biggs & Büchler, 2009; Büchler, Biggs, & Stähl, 2009; Gray & Pirie, 1995; Haseman, 2006; Press, 1995; Sullivan, 2005），此意指在各種研究傳統與新的實務導向研究典範差異中形成之寫作方式；並考慮其論文是否應聚焦於其實務內之情勢，或它周圍之情勢，還是超越它。在前述脈絡模式取向中，研究者看著外在於其實務之事物；而評論模式取向則假設一個內在的觀點，與實務有貼切之關係（Milech & Schilo, 2004）。在「混合並連結模式」中，研究者可採用雙重取向，亦即從外部與內部兩種位置來觀看。研究者因須整合兩種模式，故如



何混合此兩種不同取向之觀點，實為其要面對之挑戰。混合並連結模式之危機在於若將不同取向之風格與觀點，僅僅在創作論述中分成不同部分或章節放置，則將使研究呈現出並置的或萬花筒式的與碎裂的，而非一個統一的且前後連貫的陳述。當研究者藉著透過線性的或交叉引用，連結「概念先例」與「實務」部分，整合成一個連貫的闡述時，混合並連結模式可證實研究計劃之創造性實務，對增加新知識有貢獻。因其將創造性實務放在較寬廣之概念領域（第二章）以及先例（第三章）中，然後將它從已建立好之領域中區別出來，藉著顯示方法與作品之過程，引導至創造性成果，它在一些方式上（第四章）改善了此領域，引導了將來之研究軌道（結論）（Hamilton & Janniste, 2010）。

#### 4. 問題引導研究模式

在「問題引導研究模式」中，研究論文之「創作論述」與「創造性的作品」兩個組成部分，係依學生在研究計畫之一些階段中所提出，或修正後再提出之「研究問題」而定。論文中寫作與創作部分被概念化為「對相同研究問題之獨立答案」。因為論文的每一個組成部分，雖各由獨特之論述語言與創作所引導，而每個答案皆與該單獨之研究問題相關。因此研究論文構成之創作論述與作品兩部分，其中創造性的作品並沒有變成寫作文件之圖示，且創作論述亦沒有形成對創造性作品或產品之評論，在此種方式下，「創造性作品本位」論文之兩個組成部分，真正地能整合而形成一個整體。「問題引導研究模式」尊崇兩個主人，即創造性學科的形式與研究領域之語言。此模式承認研究總是伴隨於創造性產品中，然而創造性作品要成為研究，則必須符合其「入門」之資格，亦即是創作必須被構思，且能反思研究問題之主張，而該問題是細心而清晰定義的，並且是建立在該領域健全的工作知識基礎上，同時該創作對產生新理解應有所貢獻（Milech & Schilo, 2004）。

根據 Milech 與 Schilo (2004) 之歸納，「問題引導研究模式」具下列兩項優點：其一，在理論之程度上，「問題引導研究模式」反對理論/實務、藝術家/學者、工作室/圖書館之區別。它主張在一確定的情況下，創造性的作品就是研究，且它定義了那些情況，即研究問題必須與該領域之辯論相關，其中藝術家或實務者關於那些辯論之寫作或實務，兩者皆達到一種可理解之基礎。而且在理論之程度上，此模式尊重創造這些創造性作品或產品之學科專家、自主性、語言與慣例；它要

求這樣的作品在該學科之一些名詞上可被解讀或檢查，而非那些必須還要做解釋的註解。其二，「問題引導研究模式」幫助進行研究之學生，使他們能確定自己之主題與情感，以發展成為一個研究問題，進而去探究這些「主題/問題」曾經被藝術家、創作者與理論家如何做不同之陳述，且要求他們自己的作品（含創造性的與闡述的作品與文字面向）透過這樣的研究而得到理解。問題引導研究模式鼓勵他們去理解「闡述的研究」可以是創造性的，且使他們能以專家的身分，對不同之觀眾去談論。簡而言之，此模式最大的潛力是使得從事研究之學生，從「脈絡模式」的模糊不清（關於創作論述如何與創造性作品相關），與「評論模式」之限制（關於我的創作論述只是對我創造性作品之一種解釋）中解放而出。「問題引導研究模式」使創作研究者可同時採兩種語言，亦即以「創造性作品」與「創作論述」同時針對一個獨立問題進行研究。

#### （四）四種論文寫作模式之反思

關於上述四種論文寫作模式應如何運用之問題，在創作研究論文之寫作與全面學習之考慮上，使用「混合並連結模式」顯然比單獨使用脈絡或評論模式更好。Hamilton 與 Janniste（2010）認為混合「脈絡模式」與「評論模式」兩種不同取向之「混合並連結模式」，可將實務之貢獻關連到一個或多個領域之進步。從創造性實務即研究之觀點，在「混合並連結模式」之創作論述中，每一章節皆有清楚之功能與價值，且這些章節聯合創造出整體的論證，其對新知識有貢獻；此外，「混合並連結模式」將實務放置在一個專門的研究中，不僅注意到實務本身，且將實務置於核心，其允許實務導向研究者得到與實務相關之聲音，且對於內在的詩意以及創作過程與成果之突發事件，能做到適切之處理。

根據 Milech 與 Schilo（2004）教學多年經驗之反思，發現脈絡與評論模式之創作論述產生了「創造性作品」與「寫作文件」之區別。這種寫作與工作室實務之區別導致一些錯誤觀念。例如：藝術家只擅長用他們的雙手，他們工作依賴直覺而非理性，他們無法做批判性的思考或知性的寫作，以及認為學術的寫作本身不是創造性的。這些誤解造成一些從事創作研究的學生對於寫作保持緘默的態度，他們對於成為文字工作者缺乏自信，誤解研究之本質，且對研究抱著敵意，逐漸失去渴望在學術領域中成為一個合法的藝術家或創作者之勇氣...等。在單獨使用

脈絡或評論模式之架構中，學生從事於創造性的作品而將寫好之文件扭曲成為一個次要的面向，而成了為符合學位要求之下所必須進行的一個艱鉅工作。

關於脈絡與評論模式單獨使用，所可能產生之理論與實務無法整合的問題，Fletcher 與 Mann (2004) 提出之「問題引導研究模式」可以幫助藝術創作研究，在此模式中，創造性或創作本位之論文，成為一個雙形式的實體，其中連結係來自於以文字與視覺形式共同探討一個研究問題，調解了理論與實務之斷裂。學生在他們所進行之創造性的實務與研究中，「問題引導研究模式」將理論與實務兩者用力的拉在一起。其鼓勵學生思考「在實務中之理論 (theory in practice)」以及「在理論中之實務 (practice in theory)」，而非「理論與實務 (theory and practice)」。因此讓學生在創作研究之過程，學習在其研究旅程之不同階段，以不同的方式問「我的研究問題是甚麼」。「問題引導研究模式」因其採取以一個研究問題分別以雙路線（文字與視覺形式）同時進行答案之探究，此兩種形式皆在解決同一個問題，因此在尋求答案之過程中，較易整合理論與創作實務。

## 參、結論

本文旨在處理藝術創作研究常見之問題，特別是創作論文結構與寫作模式之議題。首先，在藝術創作研究之理由方面，涉及時勢所趨、創作思考能力之提昇、以及藝術實務之學術地位認可；其次，闡述藝術研究之性質方面，因藝術實務之經驗與內隱知識不易以文字語言模式清楚說明，故須發展新的方法，此即「表演性的研究典範」，其呈現研究發現之方式不同於傳統之自然與社會科學研究典範，同時其重視實務之過程，且要求實務過程需文字記錄，並使其成為研究之一部分，因此藝術實務研究可謂為一種知識生產之獨特研究方式；其三，關於實務導向研究論文之結構，本文闡述五章結構，除第一章緒論與第五章結論外，第二章至第四章的「情勢概念」、「實務之脈絡」、與「研究者之創作」為論文之主要部份，此種結構有助於創作研究論文之組織，然而亦可因創作研究者個人之需要加以適度地調整應用；其四，在藝術創作研究論文之寫作方法方面，研究者需尋找適當之研究方法，藝術創作論文之內容包含創作論述與作品，同時實務導向研究包括四

種寫作模式，亦即脈絡模式、評論模式、混合並連結模式、與問題引導研究模式等，各模式皆有其優點與限制。

「評論模式」與「脈絡模式」個別獨立使用將產生一些問題，例如單獨使用「評論模式」可能讓研究與創造性實務無法關聯於該領域或相關領域，「脈絡模式」之單獨使用則可能缺乏對實務與過程之討論。為解決此兩種模式單獨使用之缺點，可採行「混合並連結模式」，以將兩種模式加以連結應用，亦即採外部與內部雙重取向，如此不僅能調和主觀與客觀觀點，且可將創造性實務與過程連結到較寬廣之理論與實務的脈絡中。此外，在「問題引導研究模式」中，可同時以兩種語言，即「創作」與「創作論述」兩者，對一個獨立問題探求答案，且較容易整合實務與理論。易言之，進行藝術創作研究時可靈活運用此四種模式之特質，例如當藝術創作研究開始時，可先採「問題引導研究模式」以形成創作之探究問題，並可在尋找解答過程，透過「文字」與「視覺」雙形式之探討方式，使「實務」與「研究」產生良好之互動與對話，以增進研究與實務之交互作用，並解決實務與理論分離而無法整合之問題。同時在論文寫作過程兼採「混合並連結模式」之優點，以進行創作論述，如此應可將這些寫作模式之優點加以整合發揮。本文所提供之實務導向研究論文結構與論文寫作模式，應可提供從事藝術創作研究者參考，以解決創作論述與創作間無法關聯之困難。未來之研究尚可進一步探討一些問題，如：創作研究者如何適切與有機地整合其理論與實務？如何在學院藝術教學中培養創作者之理論素養與寫作能力？創作研究者在寫作時如何兼顧學術性寫作要求？以及如何呈現創作經驗與運用內隱知識之詩性語言？…等。

## 參考書目

- 何文玲 (2011)。藝術與設計實務研究相關概念之分析。《藝術研究期刊》，7，27-58。
- 何文玲、嚴貞 (2011)。藝術與設計「實務研究」應用於大學藝術系學生創作發展之研究。《藝術教育研究》，21，85-110。
- 何文玲、李傳房、陳俊宏 (2013)。大學「藝術與實務導向研究」教學個案研究：創作實務理論與寫作之整合。《藝術教育研究》，26，1-31。
- 何文玲 (2014)。實務導向研究在藝術與設計教學之應用 (未出版之博士論文)。

- 國立雲林科技大學設計學研究所，斗六市。
- 許吟如、吳宜澄（2010）。台北市立教育大學視覺藝術學系碩士論文主題與研究法之探討。《藝術學刊》，1（3），71-22。
- 陳靜璇、吳宜澄（2011）。藝術領域研究方法之探討：以創作類研究為主之分析。《藝術學刊》，2（1），109-136。
- 劉豐榮（2004）。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》，8，73-94。
- Arts & Humanities Research Council. (2003). *The RAE and research in the creative & Performing Arts: Response to the funding councils review of research assessment*, Arts and Humanities Research Council, Bristol.
- Arts & Humanities Research Council. (2008). *Research funding guide 2006/2007*. Arts & Humanities Research Council, Bristol.
- Archer, B. (1995). The nature of research. *Co-Design: Interdisciplinary Journal of Design*, 3, 6-13.
- Aristotle (1976). *Ethics*. Harmondsworth: Penguin Classics.
- Asimov, I. (1983). Our future in the cosmos-computers. In J. Burke, J. Bergman, & I. Asimov (Eds.). *The impact of science on society* (pp.59-75). Retrieved from <http://history.nasa.gov/sp482.pdf>
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bauman, Z. (2003). Afterthought on writing; on writing sociology. In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Ed.) Part VI: the future of qualitative research. *The Landscape of Qualitative Research*. London: Sage.
- Baxter, K., Lopez, H. O., Serig,D., & Sullivan, G. (2008). The necessity of studio art as a site and source for dissertation research. *International Art and Design Education*, 27(1), 4-18.
- Barrett, E., & Bolt, B. (Eds.) (2007). *Practice as research: Approaches to creative arts inquiry*. London: I. B. Tauris.
- Barrett, E. (2011). *Developing and writing creative arts practice research: A guide*. Retrieved from <http://thinkingpractices.files.wordpress.com/2011/10/barrett-developing-and-writing-creative-arts-practice-research.pdf>

- Bennett, A. (2006). *Design studies: Theory and research in graphic design*. New York: Princeton Architectural Press.
- Biggs, M., & Büchler, D. (2009). Supervision in an alternative paradigm. *TEXT: The Journal of Writers and Writing Courses, Special Issue, 6*. Retrieved from [www.textjournal.com.au/speciss/issue6/Biggs&Buchler.pdf](http://www.textjournal.com.au/speciss/issue6/Biggs&Buchler.pdf)
- Birley, G., & Moreland, N. (1998). *A practical guide to academic research*. London: Sage
- Black, T. R. (1999). *Doing quantitative research in the social science*. London: Sage.
- Borgdorff, H. (2007). The debate on research in the arts. *Dutch Journal of Music Theory* 12(1), 1-17.
- Büchler, D., Biggs, M., & Stähl, L. (2009). Areas of design research as an alternative research paradigm: Design principles and practices. *An International Journal*, 3(2), 327-338.
- Bulter, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York & London: Routledge.
- Cole, A. I., Neilson, L., Knowles, J. G., & Luciani, T. (2004). *Provoked by art: Theorizing arts-informed research*. Halifax, Nova Scotia: Backalong Books.
- Cross N., Dorst K., & Roozenburg N. (Eds). (1992). *Research in design thinking*. Delft, Netherlands: Delft University Press.
- Douglass, A., Scopa, K., & Gray, G. (2000). Research through practice: Positioning the practitioner as researcher. *Working Papers in Art and Design 1*, Retrieved from [http://www.herts.ac.uk/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0018/12285/WPIAAD\\_voll\\_douglas\\_scopa\\_gray.pdf](http://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0018/12285/WPIAAD_voll_douglas_scopa_gray.pdf)
- Fletcher, J., & Mann, A. (2004). Illuminating the Exegesis, an introduction. *TEXT SpecialIssue, 3*. Retrieved from <http://pandora.nla.gov.au/pan/10069/20040628-0000/www.gu.edu.au/school/art/text/speciss/issue3/fletchermann.htm>
- Gillham, B., & McGilp, H. (2007). Recording the creative process: An empirical basis for practice-integrated research in the arts. *Journal of Art and Design Education*, 26(2), 177-184.
- Gray, C., & Pirie, I. (1995). “ Artistic” research procedure: Research at the edge of



- chaos. *Proceedings of "Design Interfacts" Conference*, 3, 1-27.
- Hannula, M. (2009). Catch me if you can: Chances and challenges of artistic research. *Art&Research*, 2(3), 1-20. Retrieved from <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/hannula1.html>
- Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 118, 98-106.
- Haseman, B. (2007). Rupture and recognition: Identifying the performative research paradigm. In E. J. Barrett & B. R. Bolt (Eds.), *Practice as research: Approaches to creative arts inquiry* (pp.147-157). NY: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Hamilton, J., & Janniste, L. O. (2009). Content, structure and orientations of practice-led exegesis. In *Art. Media. Design: Writing Intersection*, 18-19. November 2009, Swinburne University, Melbourne. Retrieved from <http://eprints.qut.edu.au/>
- Hamilton, J., & Janniste, L. O. (2010). A connective model for the practice-led research exegesis: A analysis of content and structure. *Journal of Writing in Creative Practice*, 3(1), 31-44.
- Hannula, M. (2009). Catch me if you can: Chances and challenges of artistic research. *Art & Research*, 2(2), 20.
- Herbig, B., Büssing, A., & Ewert, T. (2001). The role of tacit knowledge in the work context of nursing. *Journal of Advanced Nursing*, 34(5), 687-695.
- Hockett, J., & Allen-Collinson, J. (2000). The supervision of practice-based research degrees in art and design. *Journal of Art & Design Education*, 19(3), 345-355.
- Jung, K. (2010). Creating a form for research in the arts. In Strand three: New strategies, new programmes. *Peer Power! The Future of Higher Arts Education in Europe* (46-56). Amsterdam: Drukkerij Bevrijding. Retrieved from [http://www.elia-artschools.org/images/products/48/ArtesNetBook%20\(2\).pdf](http://www.elia-artschools.org/images/products/48/ArtesNetBook%20(2).pdf)
- Khoury, M., & Khoury, T. E. (2009). Writing & research for graphic design within undergraduate studies. *International Association of Science of Design Research: Proceedings of the 3<sup>rd</sup> IASDR World Conference on Design Research* (pp. 939-846). Seoul: Society of Design Science.
- Klein, K. (2010). What is artistic research? *Berlin-Brandenburg Academy of Sciences*

- and Humanities*. Retrieved from  
<http://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>
- Langellier, K. M. (1999) Personal narrative, performance, performativity: Two or three things I know for sure, *Text and Performance Quarterly*, 19(2), 125-144. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.1080/10462939909366255>
- Ladd, G. W. (1979). Artistic research tools for scientific minds, In *American Journal of Agricultural Economics* 61(1), 1-11.
- Langer, S. K. (1957). *Problems of art: Ten philosophical lectures*. New York: Scribner.
- Lycouris, S. (2011). Practice-led research in arts, design and architecture. In T. Fell, K. Flint, & I. Haines (Eds.), *Professional doctorates in the UK 2011*(pp.62-70). Lichfield, Staffordshire: UK Council for Graduate Education.
- Macleod, K., & Holdridge, L. (Eds). (2006). *Thinking through art: Reflections on art as research*. New York: Routledge
- Miles, M., & Huberman, A. (1994). *An expanded sourcebook: Qualitative data analysis*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Milech, A., & Schilo, A. (2004). 'Exit Jesus': Relating the exegesis and creative/production components of a research thesis. *Text, Special Issue, 3*. Retrieved from  
<http://www.textjournal.Com.au/speciss/issue3/milechschilo.htm>
- Mimoso, C. (2011). The research training in art and design. In *Conference Proceedings of Doctoral Education in Design Conference*. Hong Kong: Hong Kong Polytechnic University.
- Newbury, D. (1995). A journey in research, from research assistant to doctor of philosophy. *Journal of Graduate Education*, 2, 53-59.
- Newbury, D. (1996). The research training needs of postgraduates in art and design: A practical response. Paper presented at *International Conference on Art and Design Research. NO Guru, No Method?* Finland, Helsinki.
- Niedderer, K. (2007a). A discourse on the meaning of knowledge in the definition of art and design research. *European Academy of Design Conference 2007*. Izmir, Turkey.
- Niedderer, K. (2007b). Mapping the meaning of experiential knowledge in research.

*Design Research Quarterly*, 2(2).

- Neidderer, K., & Roworth-Strokes, S. (2007). The role and use of creative practice in research and its contribution to knowledge. *International Association of Societies and Design Research*, 7, 1-18.
- Pentikäinen, J. (2006). The reconciliation of the hostile ones: writing as a method in art and design research practices. *Working Paper in Art and Design*, 4. Retrieved from URL, <http://www.herts.ac.uk/artdes/vol4/jpfull.html>
- Press, M. (1995). It's research, Jim ...? *Co-design Journal*, 1(2), 39-41.
- Sandana J. (editor) (2005). *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*. Walnut Creek, Oakland, CA: Altamira Press.
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Sullivan, G. (2006). Research acts in art practice. *Studies in Art Education*, 48(1), 19-35.
- Swanwick, K. (1979). *A basis for music education*. England: NFER Publishing.
- Thomas, G. (2009). *Do your research project: A guide for students in education and applied social sciences*. London: Sage.
- Yee, J. S. R.(2010). Methodological innovation in practice-based design doctorates. *Journal of Research Practice*, 6(2). Article M15. Retrieved from <http://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ935247.pdf>
- Yeo, J. P. H. (2012). Research in art and design education: A review. *Academic Research International*, 3(3). Retrieved from <http://www.Journals.savap.org.pk>



# 學習者對螢幕移動圖像之舒適度及 視知覺偏好研究

王藍亭\*

## 摘要

本研究以大學生為調查對象，並以螢幕圖像為主軸，運用不同的移動速度、不同的圖像尺寸及不同的圖像移動方向等變化類別，進行各項實驗調查，以了解不同移動圖像的認知是否有差異，並探討具舒適度的螢幕移動圖像之要素。本研究以 19 吋螢幕為例，受試者感覺較舒適的螢幕移動圖像尺寸是 4cm×4cm、感覺較舒適的移動速度是 2 秒（螢幕距離/秒）、感覺較舒適的移動方向是往左上方或右上方移動的圖像。令大學生感覺較不舒適的螢幕移動圖像尺寸是 10cm×10cm，較不舒適的移動速度是 5 秒（螢幕距離/秒）、較不舒適的螢幕移動方向是往螢幕下方移動的圖像，其結果可提供螢幕移動圖像介面設計者參考依據。

**關鍵詞：**移動圖像、舒適度、視知覺、學習者

---

\*台南應用科技大學視覺傳達設計系副教授

# A Study on Comfort and Visual Perceptive Preference of Screen Moving Images for Learners

Lan-Ting Wang\*

## Abstract

This study aims to understand the variations in the relationships between cognition and imagery of different dynamic images, based on their moving speed, size, moving direction, etc. The results showed that there are variations in readers' cognition concerning each moving image change. Taking a 19-inch screen as an example, college students will feel comfortable if the image is moving to the top left of the screen. College students will feel comfortable if the image size is 4cm×4cm. Readers will feel comfortable if the image speed is 2sec. College students will feel uncomfortable if the image is moving to the bottom of the screen. College students will feel uncomfortable if the image size is 10cm×10cm. College students will feel uncomfortable if the image speed is 5sec. The study results can provide reference for screen image designers.

**Keywords:** Moving Images, Comfort, Visual Perceptive, Learners

---

\* Associate Professor, Department of Visual Communication Design, Tainan University of Technology.



# 學習者對螢幕移動圖像之舒適度及 視知覺偏好研究

## 壹、緒論

### 一、研究動機

媒介是一般人獲得資訊最重要的管道之一（張卿卿，2012），人們訊息的傳達與溝通，大部份來自於「視覺」，視覺也是人類感知事物之重要媒介之一，隨著後現代的圖像社會來臨，人們吸收資訊的方式趨向「視覺化」，且生活中充斥著大量的圖像（Canham & Hegarty, 2010; 許馨尹，2008）。在教學中，運用圖像可提升有意義的學習（Su & Klein, 2006; Zhu & Grabowski, 2006），一個好的圖像能被人們的視覺系統快速地編碼（許峻誠、王韋堯，2009）。圖像資訊不僅可以傳達訊息，還廣泛地被使用在各種教材之中（周怡君、伊彬，2008; Kohls & Windbrake, 2008）。移動圖像較容易引起視覺神經之反應，且對學習者較具有視覺的吸引力（Kohls & Windbrake, 2008; Vaughan, 1993），而螢幕上圖像的各式移動效果，在目前的數位教材中，也廣泛地被使用（Wang, Hwang & Lee, 2012）。然而，圖像要與學習任務相稱，否則學習將受干擾，且動態圖像對訊息理解有顯著效果（Zhu & Grabowski, 2006; Schnotz, 2005）。

基於大學生是電腦螢幕之重度學習者，所以為了進一步了解大學生對移動圖像形式呈現的舒適度感知，因而引發本研究之探討興趣。在數位化媒體普及化的今天，信息內容必須透過移動圖像的方式呈現，其所佔的比例非常高（陳瀚凱、管倖生，2012；Preece, Rogers, & Sharp, 2007）。活潑生動的移動圖像能夠有效成為目光焦點，並提升學習者的喜好及興趣（Clark & Lyons, 2004; Laeng & Teodorescu, 2002），因此，移動圖像介面形式的各式變化，也因不同的學習者會產生不同的視覺認知，進而影響學習者的視覺感受（陳曉菲，2010；Bacigalupi, 1998），因此本研究也針對不同性別受試者進行調查。

## 二、研究目的

電腦教學是時代科技的產物，也是有效的教學工具，與學習者可產生高度的溝通（湯清二，1997），圖像正是學習者透過電腦界面，互相交流及傳遞的重要媒介之一（Miller, 2011; 曾剛，2006），構成要素包括圖像的大小、方向、色彩、明暗、紋理等。移動圖像在傳達過程中，會隨著其移動要素之設定而影響學習者所接收到的訊息，圖像特性也在訊息傳達中是扮演著重要的角色（鞠宗紋、魏美惠，2012; Saunders, 1994），因此，學習者於觀看圖像後的「舒適感覺」顯得格外重要。

本研究以螢幕移動圖像之不同移動速度、尺寸、移動方向等各種變化要素，研究目的是希望藉由各實驗變項，了解學習者對不同移動圖像之舒適感覺是否有差異，並希望了解學習者所認知的舒適螢幕移動圖像具有何種特性，並針對不同性別的大學生進行調實驗調查，研究結果希望提供資訊圖像設計者於螢幕移動圖像設計時作為參考依據。

## 貳、文獻探討

### 一、視覺舒適度之定義

「舒適」（Comfort）一詞源自於法文的 Confort，其拉丁字根為 Confortare，後人引申為「方便、適合」之意，教育部重編國語辭典修訂本（2012）對「舒適」一詞定義為「舒服安適」，其相似詞為「稱心、適意、舒服、舒坦、舒暢」。英文字 Comfortable 一詞的解釋為「令人舒服的、覺得舒適的」，然而，舒適的視覺感受是其主觀的，會因不同領域而使用不同的定義，但沒有絕對的定義（Lambooi, Jsselsteijn, Fortuin & Heynderickx, 2009）。Sagawa（1999）在視覺舒適程度的研究中指出，視覺舒適是指受試者在看到圖像時的心理感受；Lueder（1983）也認為舒適是一種主觀的經驗，且來自於生理與心理。人們根據較廣泛的規範判斷舒適與否，所以舒適也是一種經驗，其視覺舒適度與圖像因素的應用程序有關（Quintus et al., 2008）。Yee（2001）認為舒適是最貼心的要求，舒適可以有很具體的表達及有實驗的數據。

綜合以上各學者對舒適的定義及詮釋，本研究綜合整理成表 1。本研究發現：舒適的定義是「複雜」而「深奧」的，因為舒適不只包含「生理」與「心理」的感覺，也同時是「主觀」與「客觀」經驗感覺的綜合反應。綜合各學者之詮釋，本研究所定義的「舒適度」，是以「視知覺」(Visual Perception)的角度切入實驗。本研究舒適度是視覺感知由視覺感官系統對外刺激（螢幕圖像）所產生的舒適程度，當學習者在經各種不同的螢幕圖像體驗後，會對螢幕圖像形成感覺，之後形成「好與惡」的心理情緒的反應，本研究則是依此詮釋及歸納的定義，進行各階段之實驗調查，且本研究希望根據螢幕移動圖像對視覺感知的自變項與依變項之關係，及視覺舒適度定義的組成變項，經由大學生觀看不同螢幕圖像之測量，分析不同螢幕圖像變項對於大學生之舒適程度及心理感受。

表 1：學者對舒適的定義及詮釋表

學者	年代	「舒適」的定義及詮釋
Lueder	1983	舒適是一種主觀的經驗，且來自於生理與心理。
Sagawa	1999	舒適是指受試者看到圖像時的心理感受。
Yee	2001	舒適是貼心的要求，可以有很具體的表達及有實驗的數據。
文馨英漢英英 雙解辭典	2004	Comfortable(中文：舒適) 是指：令人舒服的、覺得舒適的。
陳俊東等	2009	舒適度是人類承擔特質用直覺來判別的訊息。
Lambooij et al.	2009	舒適會因不同領域而使用不同的定義，但沒有絕對的定義。
教育部重編國語 辭典修訂本	2011	舒適是指舒服安適；其相似詞為適意、舒服、舒坦、舒暢。

(資料來源：王藍亭，2013)

## 二、移動圖像的定義及功能

本文對於研究主題「螢幕移動圖像」之概念性定義 (conceptual definition) 如下：「移動圖像顧名思義是指非靜止不動的圖像，本研究的移動圖像是指顯示在螢幕上，具有位移及方向性，並可改變螢幕整體畫面編排構成的圖像，稱為螢幕移動圖像。」動態圖像在媒體設計上（廣告設計、網頁設計及動畫設計等），最常被運用的動作特徵就是「位移」，當觀者瀏覽移動中的動態圖像時就會產生視覺動線，藉此達到訊息接收目的（陳瀚凱，管倖生，2012）。

在螢幕移動圖像的研究中，學習者針對螢幕移動圖像的不同變項，包含：不同圖像尺寸、不同移動速度、不同移動方向等操作，進行大學生對螢幕圖像舒適度的測量。圖像接收屬於人類先天的本能（李紀瑩、楊叔卿、鄭棋文，2010），本研究以移動圖像為研究主軸，其螢幕移動圖像的功能 述如下：

（一） 由於移動圖像具有動態特性，因此螢幕移動圖像也具有引起大學生注目及注意力的功能。

（二） 螢幕移動之圖像比螢幕靜止不動之圖像，更具有訊息傳遞的功能。

（三） 移動圖像在螢幕界面中，較為生動活潑，且具有使學習者提高學習興趣的功能，並具有良好的解釋功能。

### 三、移動圖像之感知與視知覺學習之探討

視覺在人類感官中佔有舉足輕重的地位（陳一平，2011），物體概念在認知科學上，扮演著關鍵核心的角色，尤其在「視覺」上，更形重要（莊麗娟，2008）。視覺圖像也扮演網頁間相互連結的重要橋樑，更是網頁與學習者間良好互動的關鍵（張瀚文，1999）。目前圖像在學習網頁中，除了以靜態方式呈現外，移動效果與學習者或學習者的情緒感受相依（Bacigalupi, 1998；Norman, 2004）。視覺經驗是視知覺的產物，運動知覺是相當複雜的視知覺問題（陳一平，2011）。

以靜態圖像與動態圖像而言，通常人們會比較注意動態圖像的訊息（Wolfe & Horowitz, 2008），但如果圖像移動的速度不恰當，圖像的移動則不能產生視知覺或注意力，即圖像移動得太慢或太快都不適合（Lin, 1996）。學習者較喜歡電腦螢幕上的移動圖像（Bartrama, Wareb & Calvert, 2003）；根據 Szego & Rutherford（2008）的實驗指出，在電腦螢幕前，比較兩個相同速度（向上及向下）的移動幾何圖像，發現向上的幾何圖像比向下的幾何圖像更有活力，而向下的幾何圖像感覺迅速較快。另外，在感知速度與視知覺之間的論點是：當對速度知覺的影響顯著時，水平移動的幾何圖像與垂直方向的幾何圖像相比較時，學習者對水平移動的幾何圖像之速度感較低（Szego & Rutherford, 2008）。知覺的來源主要是來自於視覺，視覺情報處理的系統精密而複雜，Solso（2000）指出人的視覺注意受到意圖、興趣、知識、動態所驅使，偵測到刺激或有趣的特徵時，人類就會移動眼睛給予完

全的注意力。

綜觀上述各文獻，整體而言，學習者觀看各種圖像時，當圖像訊息傳至大腦時，不同的圖像會因不同學習者而產生不同之圖像意義，即便是相同的圖像，也會因圖像的外在圖像資訊特點改變，而使學習者的視知覺或視覺舒適度產生變化，本研究希望針對受試者觀看螢幕上的移動圖像的感覺差異進行探討。

#### 四、螢幕移動圖像之視覺舒適度探討

目前有關視覺舒適度的相關研究及文獻，大部份是建築視覺、景觀視覺、照明視覺、文字視覺、閱讀視覺、產品視覺、造形視覺等的舒適度研究探討，有關於螢幕上呈現移動之數位圖像的視覺舒適度研究探討較少，本研究以螢幕移動圖像議題，進行移動圖像之視覺舒適度的文獻探討。Wilkinson（2007）曾探討移動圖像，並發現移動圖像有特別的視覺影響力，且影響感官的舒適度。Kooi & Toet（2004）曾探討觀看圖像時所造成的舒適及不舒適的各種感覺；圖像移動的速度不恰當時，也可以改變圖像位置或其他因素，使受試者感覺到舒適（Rookes & Willson, 2000）。

綜合上述文獻，整體而言，本研究中的「螢幕移動圖像視覺舒適度」，是指對大學生在學習上有「較佳」的視覺舒適感受，及有「較好的」流暢感受，只要螢幕移動圖像的呈現方式與移動圖像的視覺原理，達到資訊設計各因素的適切性及美感性，且使大學生在心理感受上給予正面的評價，都能算是「較佳」的視覺舒適度。

### 參、研究方法

#### 一、研究方法與研究設計

本研究利用移動圖像所組成的螢幕畫面條件，以學習者（大學生）觀看的方式測量在觀看螢幕中之視覺舒適度。本研究探討多個變項之間的關係，以了解自變項及依變項的關聯性，並透過實驗操作加以測量。而本研究的自變項（實驗變

項)是各種螢幕圖像的變因,包含螢幕圖像的尺寸、移動方向、移動速度、性別等,並分別以三個實驗,分別進行重覆實驗二因子變異數分析(Two Way ANOVA)及事後檢定分析(如表 2 所示),本研究的三個實驗分別為實驗一:圖像尺寸之重複實驗二因子變異數分析、實驗二:圖像移動速度之重複實驗二因子變異數分析、實驗三:圖像移動方向之重複實驗二因子變異數分析。

實驗一的自變數是螢幕圖像之尺寸(5 個水準:2×2cm、4×4cm、6×6cm、8×8cm、10×10cm)與性別(兩個水準:男性、女性)。實驗二的自變數是螢幕圖像之移動速度,5 個水準為 1 秒、2 秒、3 秒、4 秒、5 秒(螢幕距離/秒)與性別(兩個水準:男性、女性)。實驗三自變數是螢幕圖像移動方向(8 個水準:由下往上、由上往下、由右往左、由左往右、由右下往左上、由左下往右上、由右下往左上、由左上往右下)與性別(兩個水準:男性、女性)。本研究的依變項(反應變項)是大學生在面對各種不同之螢幕圖像條件下,經由主觀的感知產生不同感受程度的螢幕圖像「視覺舒適度」。本研究採用的方式,是把每一位受試者要接受的所有試次以「完全隨機」方式進行,完全隨機化是為了消除偏差,把不可測因子的效應隨機化變成隨機誤差,表 2 為研究設計及變項說明表。

表 2:研究設計及變數說明表

	人數	依變數 / 量尺	自變數	水準數	水準名稱
實驗一: 螢幕圖像 尺寸	136 人	螢幕圖像之視 覺舒適度/ 7 格尺度偏好表	螢幕圖像之尺 寸(大小)	5	2×2cm、4×4cm、 6×6cm、8×8cm、 10×10cm
			性別	2	男性、女性
實驗二: 螢幕圖像 移動 速度	136 人	螢幕圖像之視 覺舒適度/ 7 格尺度偏好表	螢幕圖像之移 動速度	5	1 秒、2 秒、3 秒、4 秒、 5 秒(螢幕距離 / 秒)
			性別	2	男性、女性
實驗三: 螢幕圖像 移動 速度方向	136 人	螢幕圖像之視 覺舒適度/ 7 格尺度偏好表	螢幕圖像移動 方向	8	由下往上、由上往下、由 右往左、由左往右、由右 下往左上、由左下往右 上、由右下往左上、由左 上往右下
			性別	2	男性、女性

※本實驗的速度單位是:「螢幕距離 / 秒」,簡寫成:「秒」 (資料來源:王藍亭,2013)



本研究共三個實驗均採用重複實驗二因子變異數分析、事後檢定分析等，並透過問卷勾選統計其數據，以七個等第的量尺進行量測，從「1」到「7」分別代表從「舒適」到「不舒適」（即平均數字愈低代表愈舒適），並對移動圖像樣本中的各要素實驗進行分析比較。實驗步驟是先將問卷回收後統計出受測者對移動圖像舒適度的偏向，在假設其他變因已被控制的情況下（即其他變因不影響實驗的情況下）進行。

## 二、研究對象

本研究的對象是台南應用科技大學視覺傳達設計系的四技部大學生，不設定年級（大一至大四學生均有參與），以 150 人進行實驗及問卷調查。受試者觀看實驗移動圖像樣本並填寫問卷，扣除遺漏填答或不完整且難以判別答案之無效問卷 14 份，其問卷回收後之實際有效問卷為 136 份，分別為男性受測者為 54 人，女性為 82 人，實驗中的每位受試者觀看動態圖檔影片及問卷勾選時間約為 3-4 分鐘。本研究以不同性別的受試者進行實驗，以了解男性大學生與女性大學生是否會對螢幕移動圖像之視覺舒適度產生差異。

## 三、實驗圖像樣本及類別

識別物體的形狀是生活中很重要的一環，視覺系統能區分形狀變化和方向（Lawson & Bulthoff, 2006），本研究的圖像樣本是以自繪的「瓢蟲」圖像作為實驗樣本，選用瓢蟲圖像為實驗樣本是因為此圖像造形近似圓形、三角形、方形及菱形（如表 3 第 1 列所示），著名的數學家歐幾里德（Euclid）在數學經典名著〈幾何原本〉（Elements）中，除了探討點與線外，最先探討到的幾何形（geometric）依序即是圓形、三角形、正方形，此三種形是幾何形最基本的形狀，也是幾何形中最常見的形狀。又依據劉思量（1998）在藝術心理學一書中提到圓形、三角形、正方形是三種內在與外在相互牽引的最基本造形，因此本研究選擇符合幾何基本形體的「瓢蟲圖像」作為實驗基本圖。

本研究為了避免色彩因素影響實驗結果，所以實驗一、實驗二與實驗三的瓢

蟲圖像樣本，都是以黑白單色為主，使用 Adobe Illustrator CS3 繪圖軟體繪製瓢蟲圖像樣本後，以 Macromedia Flash Professional 8 繪製成移動圖檔，實驗進行時，並以 Quick Time Player 專業版播出動態圖檔於螢幕中央。本研究以 Quick Time Player 進行實驗，是因考量 Flash 所播出的移動圖檔，其螢幕會呈現較扁的長方形，受試者會受較扁的長方形螢幕而影響正確之判讀，所以使用螢幕較接近正方形的 Quick Time Player 呈現移動圖像，表 3 第 2 列是以 Quick Time Player 播出的螢幕實驗圖像樣本移動之路徑圖動態截圖。本研究的三個實驗各將螢幕移動圖像樣本之實驗類別分為三大類如下：

### (一) 實驗一之圖像樣本----不同「尺寸」(大小)之實驗圖像：

本研究的實驗一之圖像樣本尺寸分別為：2cm×2cm、4cm×4cm、6cm×6cm、8cm×8cm、10cm×10cm 五種(如表 3 第 3 列所示)(螢幕移動圖像檔編號分別為：A-1、A-2、A-3、A-4、A-5)，本實驗的圖像移動方向均設定為「由下往上」移動，圖像移動速度均設定為 2 秒(本實驗的速度單位是：「螢幕距離/秒」，為了方便撰寫，簡寫成：「秒」)。

### (二) 實驗二之圖像樣本----不同移動「速度」圖像之實驗圖像
















圖像移動速度分為：1 秒、2 秒、3 秒、4 秒、5 秒共五種，本系列實驗全部設定瓢蟲圖像為 6×6cm (如表 3 第 4 列所示)(螢幕移動圖像檔案編號分別為：B-1、B-2、B-3、B-4、B-5)，本實驗的圖像移動方向均設定為「由下往上」移動。「秒」原本是時間單位，本研究把「秒」設定為「移動速度」，是指每一個移動圖像從開始出現於螢幕，移動到消失於螢幕所花的時間，本實驗的速度單位是：「螢幕距離 / 秒」，為了方便撰寫，簡寫成：「秒」。如：圖像移動速度「1 秒」，意思是指圖像從開始出現在螢幕到走完螢幕的時間共 1 秒，以此類推，也就是說圖像在 1 秒內走完螢幕的移動速度是較快的，而圖像在 5 秒內才走完螢幕的移動速度是較慢的。

### (三) 實驗三之圖像樣本----不同移動「方向」之實驗圖像

圖像移動方向又分為：下往上移動、上往下移動、右往左移動、左往右移動、右下往左上移動、左下往右上移動、右上往左下移動、左上往右下移動等八種方向。本系列實驗全部設定瓢蟲圖像為 6cm×6cm (如表 4 所示)(螢幕移動圖像動

態檔的編號分別為 C-1、C-2、C-3、C-4、C-5、C-6、C-7、C-8)，因為表 5 的五種不同圖像中，6cm×6cm 的瓢蟲圖像是五種尺寸的中間值，因此本實驗的圖像移動速度均設定 6cm×6cm 的瓢蟲圖像作為此實驗樣本尺寸之依據，速度統一設定為 2 秒（螢幕距離/秒）。

表 3：實驗圖像樣本說明圖

瓢蟲圖像	近似圓形	近似三角形	近似方形	近似菱形
				
移動路徑圖 1	移動路徑圖-2	移動路徑圖-3	移動路徑圖-4	移動路徑圖-5
				
動態檔 A-1 實際呈現 2×2cm	動態檔 A-2 實際呈現 4×4cm	動態檔 A-3 實際呈現 6×6cm	動態檔 A-4 實際呈現 8×8cm	動態檔 A-5 實際呈現 10×10cm
				









※本實驗的圖像移動方向均設定為「由下往上」移動，圖像移動速度均設定為 2 秒（螢幕距離 / 秒）

動態檔 B-1 螢幕呈現 1 秒	動態檔 B-2 螢幕呈現 2 秒	動態檔 B-3 螢幕呈現 3 秒	動態檔 B-4 螢幕呈現 4 秒	動態檔 B-5 螢幕呈現 5 秒
---------------------	---------------------	---------------------	---------------------	---------------------

※ 本實驗的圖像移動方向均設定為「由下往上」移動，瓢蟲圖像尺寸均設定為 6×6 cm 本實驗的速度單位是：「螢幕距離 / 秒」，為了方便撰寫，簡寫成：「秒」

（資料來源：王藍亭，2013）

表 4：不同移動「方向」之實驗圖像樣本（從實驗動態檔截圖）

動態檔 C-1	動態檔 C-2	動態檔 C-3	動態檔 C-4
下往上移動	上往下移動	右往左移動	左往右移動
			
動態檔 C-5	動態檔 C-6	動態檔 C-7	動態檔 C-8
右下往左上移動	左下往右上移動	右上往左下移動	左上往右下移動
			

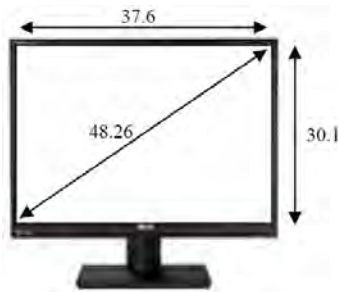
本實驗的圖像移動速度均設定為 2 秒（螢幕距離 / 秒），瓢蟲圖像尺寸均設定為 6 × 6 cm  
 （資料來源：王藍亭，2013）

## 五、實驗環境

本研究為了降低實驗環境的干擾因素，將實驗環境設定在安靜的研究室內，使受測者不被影響而能專心作答。由於不同的螢幕尺寸各具特色，也各自擁有不同的螢幕長度和寬度，而螢幕寬度為影響閱讀的重要因素(簡佑宏、陳建雄,2005)，故本研究的實驗設備設定以 ASUS19 吋之液晶螢幕為主，螢幕尺寸為 37.6 公分×30.1 公分，螢幕對角線為 48.26 公分（如表 5【1】所示），螢幕播放時的螢幕解析度設定在 800×600 像素，每一個實驗的螢幕移動圖像，都以 Quick Time Player 播放。Quick Time Player 實驗螢幕中的圖像尺寸外框實際尺寸為 28 公分×23 公分（如表 5【2】所示），其比例大約為 1.2：1。

實驗環境的照明為一般教室的普通日光燈，視認距離採受試者與螢幕頂端的直線距離為 45 公分，受試者入座之後，調整座椅的高度，由於受試者頭部自然擺動之故，所以受試者眼睛與螢幕視窗所形成的視覺夾角約為 15-30 度(如表 5【3】所示)，桌面到地板的距離為 70 公分，椅面到地板的距離為 45 公分，實驗一、實驗二與實驗三均為相同的實驗環境，受試者無不良反應。

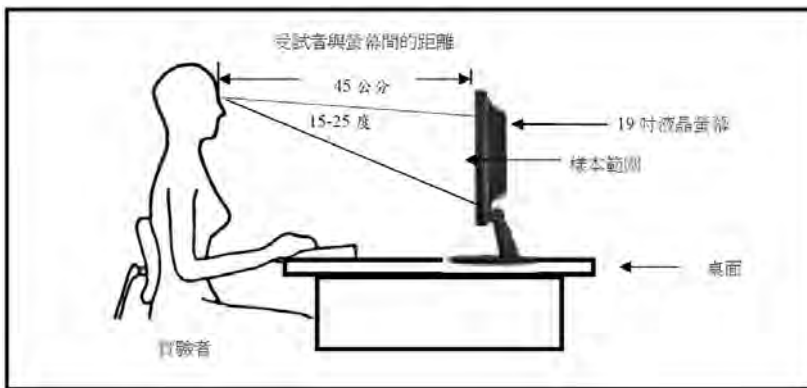
表 5：實驗環境說明表



【1】 19吋實驗螢幕尺寸



【2】 實驗螢幕圖像之外框尺寸



【3】 實驗環境設置

(資料來源：王藍亭，2013)

## 肆、移動圖像之調查統計分析與討論

本研究的移動圖像調查與統計分析共分為三個實驗，即三個螢幕移動圖像的舒適度調查及統計分析探討，並將受測者對螢幕移動圖像的意象評估實驗調查數據，問卷回收後以 SPSS 統計軟體計算其平均值 (M) 與標準差 (SD)，以了解圖像於量尺上之意象，並統計出語意偏向。本研究以 1 分至 7 分的七格語意量尺，1 分代表靠左側的正向語彙，7 分代表靠右側的正向語彙，以「舒適的 v.s. 不舒適的」為例，即愈接近 1 分代表愈舒適，反之愈接近 7 分代表愈不舒適，以下則分階段個別述之。

由統計結果觀察，在圖像的尺寸和圖像的移動速度上，男性和女性的舒適度認知無差異。本研究為了解不同的移動圖像要素改變對受測者是否產生不同差異，在假設各個變因是相互獨立且不互相干擾的情況下進行實驗。本研究各階段實驗調的數據，包含不同尺寸的螢幕移動圖像、不同速度的螢幕移動圖像、不同方的移動圖像等三組本描述性統計結果（平均值與標準差數據）。受試者對較大尺寸的移動圖像實驗之感覺差異較大，尤其是對 10cm×10cm 的瓢蟲圖像之感覺差異最大。以不同移動速度移動圖像實驗而言，受試者對移動速度較慢的移動圖像之感覺差異較大，尤其是對移動速度為 5 秒的瓢蟲圖像之感覺差異最大，受試者對於不同移動方向的移動圖像實驗而言，感覺並無明顯的差異分佈。

## 一、實驗一：不同螢幕圖像尺寸（大小）之統計分析

### （一）實驗一之重複實驗二因子變異數分析

實驗一經過 136 位受試者的實驗之後，以 Excel 軟體進行資料數據的建檔工作，再以 SPSS 統計軟體進行資料分析，為了避免實驗偏頗，使用重複實驗二因子變異數分析及事後檢定分析，先固定圖像移動方向與圖像移動速度，探討一個因子（圖像尺寸）對依變數（螢幕圖像視覺舒適度）的影響，可能取決於另一個因子（性別），假設檢定的目標有三項：1. 圖像尺寸的主作用是否存在。2. 性別的主作用是否存在。3. 圖像尺寸與性別之間是否對螢幕圖像視覺舒適度存在交互作用。實驗一在各因子或集區的樣本個數，其中以性別為區分的 2 組樣本數各為 270 及 410，以圖像尺寸為區分的 5 組樣本數均為 136 筆。

實驗一在「受試者間效應項之檢定表」中（如表 6 所示），在「性別」因子對於螢幕圖像視覺舒適度的反應上來看，兩種性別的自由度為 1，F 值的顯著水準為 0.830，未達顯著水準，意指性別對於螢幕圖像視覺舒適度之主效果不存在，即相同性別對視覺舒適度的感覺差異不大。在因子「大小」（圖像尺寸）對於螢幕圖像視覺舒適度的反應上來看，平均平方和為 41.096，自由度為 4（共有 5 種不同的圖像尺寸），F 值為 17.474，顯著水準為 0（非常顯著），表示不同的圖像尺寸對於螢幕圖像視覺舒適度的主效果是存在的。

實驗一在交互作用的部份，表 6 的「性別\*大小（圖像尺寸）」項的平均平方



和為 0.949，顯著水準為 0.806（0.05 以上），並不顯著，表示單一「大小」（圖像尺寸）因子的主效果雖然明顯，但是在不同的螢幕圖像尺寸及不同性別的組合下，對於螢幕圖像視覺舒適度之主效果是不存在的，此結果也可以解讀出男性與女性大學生在不同圖像尺寸因子中，學習者的性別對於螢幕圖像視覺舒適度感覺是沒有差異的。

表 6：受試者間效應項之檢定表（不同圖像尺寸）

依變數：螢幕圖像視覺舒適度分數

來源	型 III 平方和	型 III 平方和	自由度	平均平方和	F 檢定
校正後的模式	166.222a	9	18.469	7.853	.000
Intercept	10448.020	1	10448.020	4442.376	.000
性別	.109	1	.109	.046	.830
大小	164.384	4	41.096	17.474	.000
性別 * 大小	3.795	4	.949	.403	.806
誤差	1575.772	670	2.352		
總和	12638.000	680			
校正後的總數	1741.994	679			

a.R 平方 = .095（調過後的 R 平方 = .083）

## （二）實驗一之事後檢定分析

由於前述提及表 6 中，大學生在因子「性別」對於螢幕圖像視覺舒適度的反應未達顯著水準，表示性別對於螢幕圖像視覺舒適度之主效果不存在，因此本階段不再針對「性別」因子進行多重比較，僅針對「圖像尺寸」（大小）因子進行多重比較。在「多重比較」的 Tukey 法中，比較兩兩組別之間不同圖像移動速度的平均數差可得知，圖像 A-1 與圖像 A-5 的差異比較（I= A-1，J=A-5）、圖像 A-2 與圖像 A-5 的差異比較（I= A-2，J=A-5）、圖像 A-3 與圖像 A-5 的差異比較（I= A-3，J=A-5），其平均數差異分別為-1.37、-1.24、-0.94 的水準，顯著水準大多為 0.00，差異非常顯著，表示實驗一的五個不同圖像尺寸（大小）樣本差異明顯、各具代表性，且圖像 A-1、圖像 A-2 與圖像 A-3，在兩兩組別相比的情況下，均優於圖像 A-5。此外，圖像 A-5 分別與其他四個圖像（圖像 A-1、A-2、A-3、A-4）兩兩組別間比較的結果，其顯著性也都是 0.00，差異非常顯著，此結果也可以解讀出大學生在不同圖像尺寸因子中，對於螢幕圖像視覺舒適度，普遍而言是較小的圖像優於較大的圖像。

### （三）實驗一之估計邊緣平均數分析

本研究的圖 1 是螢幕圖像視覺舒適度之邊緣平均數所繪成的圖（不同圖像尺寸），從圖中可得知螢幕圖像視覺舒適度平均數最低（最舒適）是圖像 A-2（4×4cm），其次是圖像 A-1（2×2cm）；螢幕圖像視覺舒適度平均數最高（最不舒適）的是圖像 A-5（10×10cm）。圖 1 是平均數的剖面圖，可明顯比較出五個不同圖像尺寸對螢幕圖像視覺舒適度之分佈情形，圖像 A-2 的折線最低，即以 19 吋實驗螢幕而言，在視覺舒適度感覺中，4×4cm 的移動圖像最受大學生青睞，移動圖像愈大則受試者的視覺舒適度愈低。

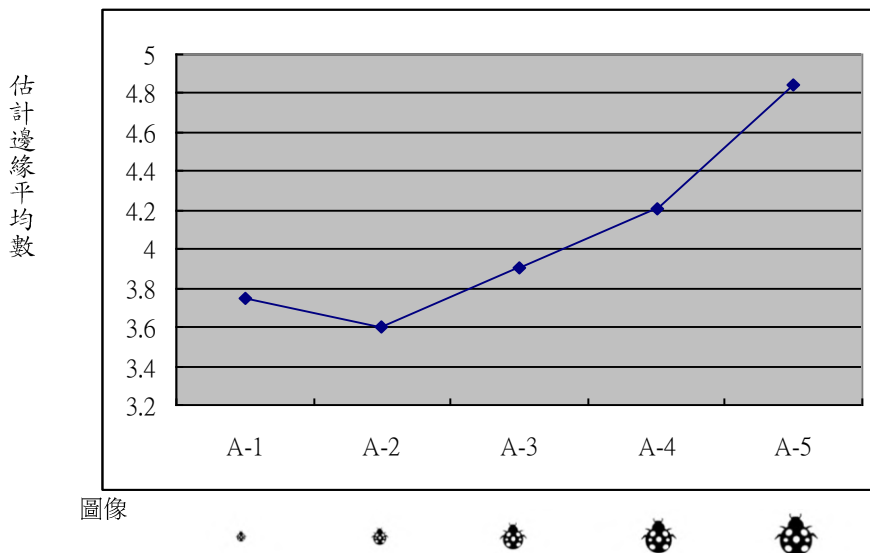


圖 1：螢幕圖像視覺舒適度之估計邊緣平均數（不同圖像尺寸）  
（※平均數字愈低代表愈舒適）（資料來源：王藍亭，2013）

## 二、實驗二：不同螢幕圖像移動速度之統計分析

### （一）實驗二之重複實驗二因子變異數分析

實驗二的研究方法、研究程序、受測人數、受測時間等與實驗一相同，實驗二經過 136 位受試者的實驗之後，使用重複實驗二因子變異數分析及事後檢定分析，先固定圖像移動方向與圖像尺寸，探討圖像移動速度的因子對螢幕圖像視覺舒適度的影響，假設檢定的目標是：圖像移動速度與性別之間是否對螢幕圖像視

覺舒適度存在交互作用。實驗二各因子或集區的樣本個數，其中以性別為區分的 2 組樣本數各為 270 及 410，以圖像移動速度為區分的 5 組樣本數均為 136 筆。

實驗二在「受試者間效應項之檢定表」中（如表 7 所示），在「性別」因子對於螢幕圖像視覺舒適度的反應上來看，兩種性別的自由度為 1，F 值的顯著水準為 0.056，雖然未達顯著水準，但是非常接近顯著水準，意指雖然性別對於螢幕圖像視覺舒適度之主效果不存在，但其已接近存在與不存在的邊緣。在因子「圖像移動速度」對於螢幕圖像視覺舒適度的反應上來看，平均平方和為 93.584，共有 5 種不同的圖像移動速度，所以自由度為 4，F 值為 50.191，顯著水準為 0（非常顯著），表示不同的圖像移動速度對於螢幕圖像視覺舒適度的主效果是存在的。

實驗二在交互作用的部份，表 7 的「性別\*圖像移動速度」項的平均平方和為 0.966，自由度為 4，即  $(2-1) \times (5-1) = 4$ ，F 值為 0.518，顯著水準為 0.722（0.05 以上），因此並不顯著，表示單一「移動速度」因子的主效果雖然明顯，但是在不同的螢幕圖像移動速度及不同性別的組合下，對於螢幕圖像視覺舒適度之主效果是不存在的，此結果也可以解讀出男性與女性大學生在不同圖像移動速度因子中，對於螢幕圖像視覺舒適度感覺是沒有差異的。

表 7：受試者間效應項之檢定表（不同移動速度）

依變數：螢幕圖像視覺舒適度分數

來源	型 III 平方和	自由度	平均平方和	F 檢定	顯著性
校正後的模式	390.109a	9	43.345	23.247	.000
Intercept	13128.945	1	13128.945	7041.381	.000
性別	6.827	1	6.827	3.662	.056
速度	374.335 4	4	93.584	50.191	.000
性別 * 速度	3.864 4	4	.966	.518	.722
誤差	1249.243	670	1.865		
總和	15221.000	680			
校正後的總數	1639.351	679			

a.R 平方 = .238（調過後的 R 平方 = .228）

## （二）實驗二之事後檢定分析

在「多重比較」的 Tukey 法中，比較兩兩組別之間不同圖像移動速度的平均數差可得知，除了圖像 B-1 與圖像 B-3 的差異比較不顯著之外，其餘的兩兩組別之間相比較，其顯著水準大多為 0.00，差異非常顯著，表示實驗二的五個不同圖像移動速度樣本差異明顯且各具代表性。

## （三）實驗二之估計邊緣平均數分析

實驗二中的圖 2 是螢幕圖像視覺舒適度之邊緣平均數繪製而成的圖（不同移動速度），從圖中可得知螢幕圖像視覺舒適度平均數最低（最舒適）的是圖像 B-2（移動速度 2 秒），其次是圖像 B-1（移動速度 1 秒）及圖像 B-3（移動速度 3 秒）；螢幕圖像視覺舒適度平均數最高（最不舒適）的是圖像 B-5（移動速度 5 秒），其次是圖像 B-4（移動速度 4 秒）。圖 2 是平均數的剖面圖，可明顯比較出五個不同圖像移動速度對螢幕圖像視覺舒適度之分佈情形，圖像 B-2 的折線最低，即以 19 吋實驗螢幕而言，在視覺舒適度感覺中，移動速度 2 秒的移動圖像最受大學生青睞，且移動圖像速度愈慢，則受試者的視覺舒適度愈低。

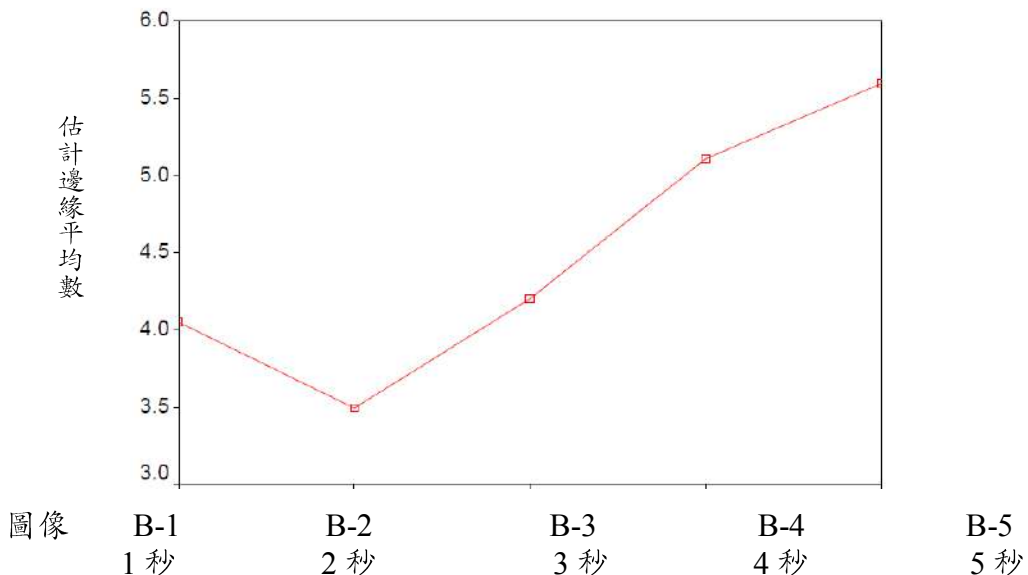


圖 2：螢幕圖像視覺舒適度之估計邊緣平均數（不同圖像移動速度）  
（※平均數字愈低代表愈舒適）（資料來源：王藍亭，2013）

### 三、實驗三：螢幕圖像移動方向之統計分析

#### (一) 實驗三之重複實驗二因子變異數分析

實驗三的研究方法、研究程序、受測人數、受測時間等與實驗一和實驗二均相同，實驗三經過 136 位受試者的實驗之後，使用重複實驗二因子變異數分析及事後檢定分析，先固定圖像移動速度與圖像尺寸，探討圖像移動方向的因子對螢幕圖像視覺舒適度的影響，實驗三在各因子或集區的樣本個數，其中以性別為區分的兩組樣本數各為 270 及 410，以圖像移動速度為區分的 8 組樣本數均為 136 筆。

實驗三的「受試者間效應項之檢定表」中（如表 8 所示），在「性別」因子對於螢幕圖像視覺舒適度的反應上來看，兩種性別的自由度為 1，顯著水準為 0.198，未達顯著水準，意指性別對於螢幕圖像視覺舒適度之主效果不存在。在圖像移動方向因子對於螢幕圖像視覺舒適度的反應上來看，平均平方和為 21.673，自由度為 8（共有 8 種不同的圖像移動方向），F 值為 11.573，顯著水準為 0（非常顯著），表示不同的圖像移動方向對於螢幕圖像視覺舒適度的主效果是存在的。

實驗三在交互作用的部份，表 8 的「性別\*圖像移動方向」項的平均平方和為 0.712，自由度為 7，即  $(2-1) \times (8-1) = 7$ ，F 值為 0.830，顯著水準為 0.914（0.05 以上），並不顯著，表示圖像移動方向因子的主效果雖然明顯，但是在不同的螢幕圖像移動方向及不同性別的組合下，對於螢幕圖像視覺舒適度之主效果是不存在的，此結果也可以解讀出男性與女性大學生在不同圖像移動方向因子中，對於螢幕圖像視覺舒適度感覺是沒有差異的。

表 8：受試者間效應項之檢定表（不同移動方向）

依變數：螢幕圖像視覺舒適度分數

來源	型 III 平方和	自由度	平均平方和	F 檢定	顯著性
校正後的模式	162.172a	15	10.811	5.773	.000
Intercept	15956.050	1	15956.050	8519.864	.000
性別	3.106	1	3.106	1.658	.198
方向	151.714	7	21.673	11.573	.000
* 方向	4.982	7	.712	.380	.914
誤差	2007.648	1072	1.873		
總和	18928	1088	1088		
校正後的總數	2169.820	1087			

R 平方 = .095（調過後的 R 平方 = .062）

（資料來源：王藍亭，2013）

## （二） 實驗三之估計邊緣平均數分析

由於實驗三的多重比較表冗長，故在此為不佔篇幅而予以刪減，大致而言經兩兩相比的 Tukey 檢定後，其顯著與不顯著的圖像方向約佔五成。本研究的圖 3 是螢幕圖像視覺舒適度之邊緣平均數表繪圖而成（不同移動方向），從圖中可得知螢幕圖像視覺舒適度平均數最低（即最舒適）的是圖像 C-5（由右下往左上移動），其次是圖像 C-6（由左下往右上移動）；螢幕圖像視覺舒適度平均數最高（即最不舒適）的是圖像 C-2（由上往下移動），其次是圖像 C-8（由左上往右下移動）。圖 3 則是依邊緣平均數表，繪出其平均數的剖面圖，可明顯比較出五個不同圖像移動方向對螢幕圖像視覺舒適度之分佈情形，即以 19 吋實驗螢幕而言，大學生在視覺舒適度感覺中，移動方向往斜上方的圖像最受大學生青睞，不論是向右上或左上移動的圖像，都具有較高的視覺舒適度。反之，螢幕移動方向往下或往右下及左下，在均視覺舒適度的感覺均不受到認同；向左或向右的圖像，其視覺舒適度的評價不高也不低。



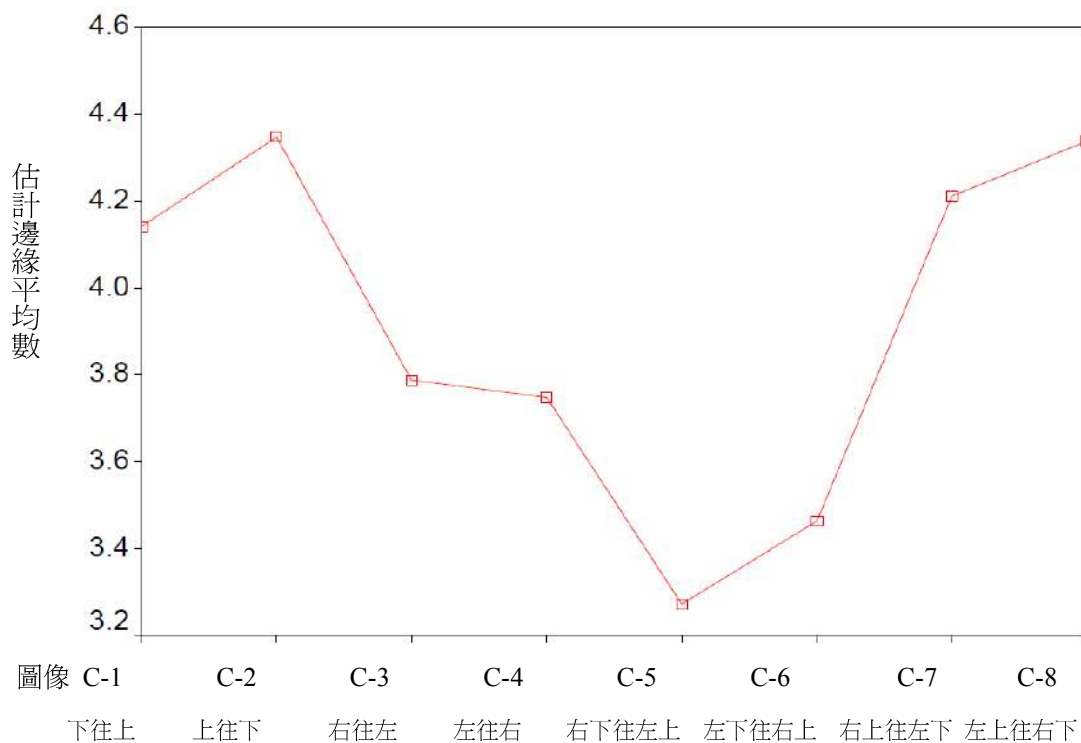


圖 3：螢幕圖像視覺舒適度之估計邊緣平均數（不同圖像移動方向）  
 （※平均數字愈低代表愈舒適）（資料來源：王藍亭，2013）

#### 四、螢幕移動圖像之視覺舒適度與視知覺之討論

本研究的重要性與價值包含了解學習者對螢幕圖像速度知覺及視覺感受，並了解大學生不同的視覺舒適感受。良好學習素材若能適度地呈現在螢幕界面上，能使大學生有效的處理視覺訊息 (Felder & Soloman, 2012)。在螢幕界面中，速度知覺更能在網頁頁面效果中，強化大學生在學習上的視覺效果與臨場感，並提供極具感官刺激的效果。本研究的三組樣本再經過統計後，獲得上述的結果，研究結果發現，影響移動圖像之舒適度的因素有：「圖像尺寸」、「圖像速度」與「圖像方向」三種。以下就本研究的結果，再分別依「不同尺寸」、「不同速度」與「不同方向」的螢幕移動圖像進行討論：

### (一) 不同尺寸的螢幕移動圖像之討論

在本研究的實驗中，以 19 吋的螢幕呈現圖像樣本，受試者認為最具視覺舒適度的螢幕移動圖像尺寸為 4cm×4cm，其次則是尺寸為 2cm×2cm 的螢幕移動圖像，此兩種尺寸的圖像在螢幕面積上之配置都是偏小的圖像樣本。由研究結果可以了解，不同螢幕圖像的尺寸能使大學生有不同的視覺感受；面積比例的視覺舒適度，主要的影響因子包含心理因素與生理因素，不同的圖像的面積與螢幕的面積比例，其視覺注視度及視覺舒適度的確有所差異 (Holmberg, 2004; Radach & Kennedy, 2004)。就螢幕畫面的面積而言，本研究的結果受試者感覺舒適的圖像，在整個螢幕中是屬於較小面積的圖像樣本，此結果與瓢蟲的圖像特性有關。以 4cm×4cm 的螢幕移動圖像為例，其圖像的面積與螢幕的面積比例，約為 1:40 (約 16 cm<sup>2</sup> : 644 cm<sup>2</sup>)，此面積比例是建立在螢幕畫面中沒有文字及其他訊息的實驗下，受試者所認為的最舒適的比例。根據文獻指出，圖像愈小，其注視率不一定愈低；圖像愈大，注視率也不一定愈高 (簡郁芬、吳昭容, 2012)，所以圖像尺寸與注視率並沒有一定的關係，然而圖像尺寸與視覺舒適度有一定程度的關係存在 (Kooi & Toet, 2004; Wilkinson, 2007)，也就是受試者認為圖像尺寸不僅與視覺舒適度有關，還與受試者個人所認知的視覺審美性與視覺流暢性有關。

### (二) 不同速度的螢幕移動圖像之討論

根據本研究的調查結果顯示，受試者認為螢幕移動圖像具有視覺舒適度的移動速度為 2 秒 (螢幕距離 / 秒)，其次是移動速度 1 秒 (螢幕距離 / 秒) 及移動速度 3 秒 (螢幕距離 / 秒)，最不舒適的螢幕圖像是移動速度 5 秒 (螢幕距離 / 秒) 的圖像，可知在視覺舒適度感覺中，移動速度較快的移動圖像較受大學生青睞，移動圖像速度愈慢，則受試者的視覺舒適度愈低。具舒適度的移動圖像之速度是 2 秒 (螢幕距離 / 秒) 的樣本 (偏快的圖像樣本)，不同的速度會造成不同的視覺舒適度，也因此類移動圖像能在網頁的頁面效果中，強化學習者的視覺效果與臨場感。

此結果僅為本研究在 19 吋螢幕下所實驗出來的結果，由於不同的螢幕尺寸各具特色及用途，也各有其閱讀距離及螢幕圖像比例的因素，所以此結果不適用於不同螢幕尺寸之實驗結果。在本研究的實驗中，19 吋螢幕的圖像樣本，搭配

6cm×6cm 的瓢蟲圖像，由螢幕的下方往螢幕的上方移動，所呈現給受試者的視覺舒適度，是以稍快的速度移動，較受到大學生喜愛，也可了解年輕的學習者並不認同螢幕上的圖像以緩慢的速度多動，然而，此結果亦僅限於單一圖像實驗，不同風格的圖像則另需再進行實驗，而可以確認的是，在各種不同螢幕尺寸的感知中，不同移動速度的圖像，對觀看者而言，各有不同的注意力與視覺影響程度。本研究中的五種不同螢幕圖像的移動速度，對受試者而言，移動速度為 2 秒（螢幕距離 / 秒）的螢幕圖像被認為最舒適的圖像，但所謂「最舒適」的圖像移動速度，是一種「相對」的概念，而非「絕對」的概念。

### （三）不同方向的螢幕移動圖像之討論

本研究的受測者認為較不舒適之移動圖像，多半也是被認為不受喜好的圖像，心理學的理論認為人類對於視覺圖像的認知，是經過心理感受與視知覺組織所形成的，因此就移動圖像的方向性及訊息感知的行為層面而言，人的視覺會比較關注「向上」移動的螢幕圖像（Szego et al., 2008），不論是向左上方、右上方、正上方等，都是學習者認為視覺較舒適的方向，此與本研究的結果呼應，即大學生較青睞移動方向是往螢幕「斜上方」移動的圖像，本研究的結果指出朝向「右上方」或「左上方」移動的螢幕圖像，都具有較高的視覺舒適度。本研究的實驗結果也與 Szego（2008）等人的視覺系統研究結果一致。當物體是橫向的左右移動，無論是往左或往右邊方向，視知覺所觀測的方向與實際物體的移動方向相反，在本研究中向左或向右的圖像，則視覺舒適度的評價不高也不低。另外，本研究中螢幕移動方向往下或往右下及左下，在均視覺舒適度的感覺均不受到大學生認同，因受試者認為瓢蟲圖像往下是不佳、不順且令人不舒適的方向，且與知覺是物理刺激的性質有關。

### （四）不同性別的學習者對螢幕移動圖像之討論

本研究的統計結果發現，螢幕圖像在不同速度下移動，男性和女性大學生的視覺舒適度略有不同，顯著性非常接近 0.05，但其差異並不是特別明顯。另外，由實驗的統計結果發現，不同尺寸及不同移動方向的螢幕移動圖像，其男性和女性大學生的視覺舒適度及感覺認知並無明顯差異。由於男性與女性在生理及心理上，本來就有很大的不同，所以近年來，許多新的科學研究，探討性別差異的原

因，包含大腦、荷爾蒙或其他原因。本研究的實驗假設，認為對於不同性別的學習者對螢幕移動圖像的視覺舒適度是有差異的，但研究結果顯示性別對視覺舒適度之感受是沒有差別的，也代表生理的腦神經元結構差異性不及視覺系統與知覺系統的輸入差異，也表示大學生對螢幕圖像的觀察模式停留在表層。由上述（一）（二）（三）（四）的詳細討論中發現，舒適度與視知覺偏好是否與執行之「職務」（task）確實有相關，視覺舒適度與視知覺的偏好，呈現「正相關」之關係，也可以說，受試者知覺到圖像的視覺舒適度較高，則相對也是受到學習者偏愛的圖像。

## 伍、結論與建議

在視覺化圖像的時代下，許多靜態的圖像轉往數位媒體，並藉其以動態的方式表現，圖像的動態形式也成了影響受試者的感知因素之一。本研究經由問卷調查統計結果與探討，得到以下結論與建議：在三種不同螢幕移動圖像實驗中發現，移動圖像在尺寸、速度以及方向的變化下，皆會對受試者的感覺認知產生差異性。以 19 吋螢幕為例，大學生感到最具視覺舒適度的螢幕移動圖像是 4×4cm、速度 2 秒（螢幕距離 / 秒）、往約 45 度角斜上方移動的圖像。大學生感到最不具視覺舒適度的螢幕移動圖像是太大、太慢、且往螢幕「下方」（右下或左下）移動的圖像。另外，由實驗的統計結果發現，在不同螢幕移動圖像尺寸及不同移動方向上，男性和女性大學生的視覺舒適度感覺認知並無差異；在不同圖像速度上，男性和女性大學生的視覺舒適度感覺然略有不同，顯著性非常接近 0.05，但其差異並不是特別明顯。在科技進步的社會中，螢幕上的移動圖像雖然帶給學習者活潑、多樣、豐富的畫面，但也衍生出視覺疲勞及視覺負擔等問題，因此移動圖像之視覺舒適度研究，成為現今的螢幕圖像研究的重要課題，本研究希望能將研究結果提供日後圖像設計的參考，亦希望提供數位學習教材圖像於螢幕規劃之參考依據，並提供資訊設計者於螢幕移動圖像設計呈現時作為參考依據。

本研究在實驗過程中，希望提高研究的客觀性，但對於實驗仍有諸多限制，提供以下建議以供後續研究參考：本研究在初期研究時基於各項考量，使實驗易

於進行，因此各階段實驗假設各圖像移動變因是獨立存在的，也因而把三種圖像改變的因素（尺寸、移動速度、移動方向），在每一個實驗階段均控制並固定其中兩種變因，才不會因變因過多而干擾實驗，建議後續研究者可加入多種變因，比較能符合實際上的網頁螢幕頁畫面。由於本研究的實驗過程中，需針對受試者各別於研究室中進行，因耗費時間及人力，所以受試者設定為 150 人之內，每次實驗只能單機單人，無法大規模的受試者同時進行，所以受試對象難以擴大更多人次，建議後續研究者能增加人數，使其研究結果更具客觀性。本研究的實驗樣本僅能針對單一種圖像樣本（瓢蟲圖像），無法同時進行多種風格的圖像實驗，建議後續研究者再增加樣本的圖像類型，且不僅以黑白的圖像格呈現，還能加入較符合實體的彩色圖像樣本。本研究所使用的重覆實驗二因子變異數分析，是屬於縱斷面的資料分析，目前本研究以資料是「常態分配」的假設為前提，建議後續研究者參考本研究之初步結果後，再探討不同的因子、集區的作用（主效果），進而修定研究設計，以達到最佳的研究效果與研究結果。

## 致謝

本研究感謝感謝 103 年度「科技部研究計畫」經費之補助，計畫編號：MOST 103-2410-H-165-003 及 MOST 103-2815-C-165-009-H。感謝國立雲林科技大學設計學研究所博士班李傳房教授之指導，並感謝國立成功大學系統系李坤洲教授在統計分析的協助。

## 參考書目

- 王藍亭（2013）。螢幕圖像傳達之視知覺偏好研究（未出版之博士論文）。國立雲林科技大學設計學研究所，斗六。
- 張卿卿（2012）。科學新聞資訊呈現形式及其對閱聽眾資訊接收的影響-以科學知識觀點與認知基模理論來探討。科學教育學刊，**20**（3），193-216。
- 張瀚文（1999）。圖像資訊之描述與分析。大學圖書館，**3**（1），104-115。

- 許峻誠、王韋堯 (2009)。學習背景差異對簡化圖形之偏好研究，*藝術教育研究*，**17**，109-130。
- 許馨尹(2008)。數位學習圖像隱喻之探討，2008年臺灣網際網路研討會論文集，1308-1312。
- 陳一平 (2011)。視覺心理學，初版一刷。台北：雙葉書廊。
- 陳曉菲 (2010)。視覺認知訓練之應用教學。*書畫藝術學刊*，**8**，53-65。
- 陳瀚凱、管倖生 (2012)。移動圖像信息在模糊邊緣與明度對比分析上之視覺評量方法研究。*設計學報*，**17** (1)，59-77。
- 曾剛 (2006)。視覺圖形演變淺談。*安徽文學*，**9**，40。
- 湯清二 (1997)。交互式多媒體教學系統在國中生學習細胞分裂的成效研究。*科學教育學刊*，**5** (3)，267-294。
- 鞠宗紋、魏美惠 (2012)。以圖像教學檢視身心障礙幼兒多元智能及其發展。*幼兒教保研究期刊*，**9**，101-120。
- Canham, M., & Hegarty, M. (2010). Effects of knowledge and display design on comprehension of complex graphics. *Learning and Instruction*, *20*(2), 155-166.
- Chang, Y. M., Lin, C. Y. & Lee, Y. K. (2005). The preferences of young children for images used in dynamic graphical interfaces in computer-assisted English vocabulary learning. *Displays*, *26*(4), 147-152.
- Clark, R. C., & Lyons, C. (2004). *Graphics for learning: proven guidelines for planning, designing, and evaluating visuals in training materials*. San Francisco, CA: Pfeiffer.
- Kohls, C., & Windbrake, T. (2008). *Where to go and what to show: more patterns for a pattern language of interactive information graphics*. Proceedings of the 2006 conference on Pattern languages of programs (pp.1-11). Portland, Oregon: ACM.
- Kooi, F. L. & Toet, A. (2004). Visual comfort of binocular and 3D displays. *Displays*, *25*, 99-108.
- Laeng, B., & Teodorescu, D. S. (2002). Eye scanpaths during visual imagery reenact those of perception of the same visual scene. *Cognitive Science*, *26*, 207-231.
- Lambooij, M., IJsselsteijn, W., Fortuin, M., & Heynderickx, I. (2009). Visual Discomfort and Visual Fatigue of Stereoscopic Displays, *Journal of Imaging Science and Technology*, *53*(3), 30201-1-30201-14(14).



- Lueder, R.K. (1983). Seat comfort : a review of the construct in the office environment. *Human Factors*, 25, 701-711.
- Miller, P. (2011). The Processing of Pictures and Written Words: A Perceptual and Conceptual Perspective, *Psychology*, 2(7), 713-720.
- Quintus, K. & Halle, M. (2008). A Composition Tool for Creating Comfortable Stereoscopic Images. *Stereoscopic Displays and Applications XIX*, 6803(1).
- Rookes, P. & Willson, J. (2000). *Perception: Theory, Development and Organization*. Routledge.
- Sagawa, K. (1999). Visual comfort to colored images evaluated by saturation distribution. *Color Research & Application*, 24(5), 313-321.
- Saunders, S. J. (1994). Graphics and how they communicate. In Moore DM & Dwyer FM(Ed.). *Visual Literacy*, NJ: Educational Technology Publication; 183-208.
- Schnotz, W. (2005). *An integrated model of text and picture comprehension The Cambridge handbook of multimedia learning (pp. 49-69)*. New York: Cambridge University Press.
- Solso, R. L., (2000), *Cognition psychology*, 6th ed, MA: Allyn & Bacon.
- Szego, A. P., & Rutherford, M. D. (2008). Dissociating the perception of speed and the perception of animacy: a functional approach. *Evolution and Human Behavior*, 29(5): 335-342.
- Vaughan, T. (1993). *Multimedia: Making it Work*. New York: McGraw-Hill.
- Wang, L. T., Hwang, S. P., & Lee, K. C. (2012). *A Study of Visual Perception between Moving and Static for the Shapes on Computer Screen*. 2012 KSBDA Monash University International Conference, Monash University, Australia.
- Yee, R. (2001). *Hospitality & Restaurant Design No.2*. New York : Visual Reference Publications, Inc.
- Zhu, L., & Grabowski, B. L. (2006). Web-based animation or static graphics: Is the extra cost of animation worth it? *Journal of Educational Multimedia and Hypermedia*, 15(3), 329-347.



# 當代水墨思維的異質變奏—— 以楊明迭、莊連東、陳芷若作品為例

許維穎\*

## 摘要

變奏曲（Variation）是一種樂曲的結構形式，旨在進行主題的演變。此種曲式是以一種易於辨識的主題曲調，並採取各種方法將主題進行各種可能的變化。而筆者觀察到許多當代藝術作品中具有這樣的特色，本文即以音樂曲式當中「變奏曲」的主調與變奏形式，做為論述當代藝術創作的一種譬喻法。試圖呈現一種當代在打破疆界的創作模態下，多元樣貌作品中似曾相似的共同指涉，而這個指涉在此設定為當代藝術創作中的水墨意味之想像。

當討論到藝術創作中的變奏手法，很難不注意到這些創作所產生的脫離或遠離主調的異質運用。作品可以運用非同一性的手法來進行創造，藉此產生複數性的可能。於是筆者接續著在這些複數可能性進行關注，討論這些異質變奏的創作模態背後，因為創作者所採取的手法不同，使其造成作品內部媒介之間權力關係的特殊溝通。並發覺作品當中異質變奏所產生的價值，期望能開展一種對於水墨切入觀點所能探討的不同觀察及思考。

**關鍵詞：**變奏、異質、媒介、水墨

---

\*國立臺灣師範大學美術學系美術創作理論組（水墨畫） 博士班研究生

# Variation in Contemporary Creation of Ink- study on Yang, Ming-Dye, Chuang, Lien-Tung, Chen, Tzu-Jo

Hsu, Wei-Ying\*

## Abstract

Variation, in music, refers to a music structure where material is repeated in an altered form according to specific themes. The research has been inspired by the observation which this technique is also implemented in modern art creation. Hence, this paper aims to study the application and its metaphor for all this. The application seems to be a hard attempt to break the conventional art creation process. A great variety of artworks have been found the same application, and here, more specifically, the imagination of creation of Ink.

In light of the variation in art creation, the creators usually use the technique of heterogeneity, meaning that the materials used are far different from their themes. The art works could be created by heterogeneous approaches to create an interesting plural diversity. Then, the researcher further studied the norms of creation. As these artists applied different approaches to build up a special communication among the media in their works. We have noticed a worth-noting value presented by the works. Based on this finding, the researcher further discussed different observations and perspectives from the creation of Ink.

**Keywords:** Variation, Heterogeneity, Media, Creation of Ink

---

\* Doctoral student, Art Creation and Theory Stream (Ink Painting), Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

# 當代水墨思維的異質變奏— 以楊明迭、莊連東、陳芷若作品為例

## 壹、前言

在當代眾多的藝術創作模態中，常可見到異質材料、媒介交互雜混的跨界動作。而這些強調差異的創作裡，有時候仍可發現一些相近的面向。就好像是編曲方法截然不同、看似毫無關聯的音樂，卻能從中聆聽出熟悉的旋律。筆者試著觀察具有這些特質的臺灣當代視覺藝術創作，並從中發掘出一些具備相當差異的創作媒介，各有表述，卻都隱含水墨思維的不同作品。

本文從這些作品的創作形式來進行論述，主要分成兩大部分。第一部分主要是借用音樂曲式當中「變奏曲」的主調與變奏形式，來做為論述當代藝術創作的一種譬喻法。旨在說明一種當代在打破疆界的創作模態下，多元樣貌作品中似曾相似的共同指涉，而這種指涉在本文裡設定為當代藝術創作中水墨意味的樣式。作品運用了變奏的特殊手法，代表創作已經產生了脫離或遠離主調的異質運用。作者可以運用非同一性的手法來進行創造，藉此產生複數性<sup>1</sup>的可能。第二部分便是著重在這些複數可能性的討論，探討作品中多元創作媒介之間的權力關係。

文中所欲舉例之討論對象，不但對於相互彼此之間是差異的存在，從他們各自的創作來說更是異質的組合體。筆者的目的是在差異之中討論一種共相，這裡便以變奏曲當中主調與變奏的形式特色作為比喻。本文的第一部分先提出具有水墨意味為「主調」的創作模態，並突顯這些創作模態係以異質表現為「變奏」手法的事實。第二部分則討論這些進行異質變奏的創作模態背後，因為創作者所採取的手法不同，所造成其作品中媒介之間權力關係的特殊溝通。

---

<sup>1</sup>本文中所使用的「複數性」(plurality)及「複數的」(plural)詞彙，是指兩個以上的組成，或多元、多數、多重等義。

## 貳、主調與變奏

主調與變奏是變奏曲的主要形態，變奏曲(Variation)是一種樂曲的結構形式，字辭源出拉丁語 *variatio*，目的在進行主題演變的音樂表現手法。「以變奏技法為創作原則，由主題及隨後數量不等的變奏段落組成。變奏曲式除獨立運用外，還可作為大型套曲中的一章。(朱立元，2012，頁 275)」許多當代藝術作品中便具有這樣的特色，彷彿具備有共通的主調，卻進行過改造。對主調進行多次變奏的過程中，因著手法的不同、不熟悉，使得主調也有越發陌生化的可能。這裡即從廣義解釋的範圍，以水墨意味為主調探討當代藝術作品中的異質變奏。

### (一) 創作意義上的變奏

以音樂曲式的術語「變奏」來比喻視覺藝術創作的狀態，主要是從類似變奏曲當中「主調與變奏」的編排特色為出發點。因此以「變奏」作為討論的方向，不僅僅是在乎創作中的「變」(變奏)，還要看見其「不變」(主調)。因為當聽眾意識到自己正在聆聽「變奏曲」的當下，樂曲中的「主調」已經被辨識出來了。若無主調的存在，變奏曲就無法成立，而變成別的曲調或毫無關聯的獨立曲目。視覺藝術也是如此，創作中常可見到多元的「變化」特質，但有些作品不僅僅如此。可以看到某些作品的變，是有所憑藉、有所依附的。

變奏曲以主題曲調作為對象，施以各種變化之術，並且讓閱聽者也明白這一點，而非將之認為另一首樂章。這裡援引變奏曲的概念，在多元豐富型態的視覺藝術中，或隱或顯的辨識出其中熟悉的「主調」。而這裡就以作品中潛藏的廣義水墨意味為基本識別，探討其中可能的變奏狀態。換言之這裡並不談論某些被歸類為水墨作品的種種創作分析，而是討論被辨識出水墨意味的藝術作品中的實質變奏現狀。

作品進行變奏手法雖然對主調有所憑藉，然此種憑藉是視某種主要中心為對象而進行動作，像是依附、反動、批判、解構...等等的各種可能。這種動搖中心主體的方式雖然有方法可循，但仍是一種不穩定的運動方式。而變奏手法有各種可能且無法預知，這種不預期的改變也是其創造力的重心所在。



## （二）召喚水墨主調的變奏創作

筆者在觀察當代藝術作品中發覺其中一種現象，是在創作媒介之界線被解除的狀況下，卻從作品中召喚出水墨範疇的記憶指涉。就像是聆聽變奏曲一般，在乍聽的陌生感之後，卻喚醒了記憶中熟悉的主旋律。這樣的作品不論在材料及符號的辨識度上，亦或是在其創作理念脈絡上，都很難被歸類在所謂的「水墨」之中。然而在觀看這些多元媒介並置的創作時，卻像是聆聽不同手法的創作曲式、甚至不同演奏樂器的變奏曲一樣，產生一種熟悉的、對水墨的遙遠想像。

這裡要釐清的是，以水墨意味為主調的變奏觀點，不會先預設討論對象作品為水墨本位、或以水墨的背景知識及歷史指涉談論之，而是從作品的現狀回過頭去挖掘可能的水墨意味。換句話說，談論的重點在於並非以水墨為先決條件而進行創作，而是任何創作都可以使用、操作水墨作為其中一種語彙的可能性。

二十世紀末所顯現的文化現象，將對主體進行批判、革命與顛覆的現代性世界觀，轉向多元主義的後現代之中。文化觀察的目光進而聚焦在這個世界的多元、差異、主體解構後所產生的不確定性（劉千美，2001，頁 1）。而這些文化現象也正是當代藝術思潮的現在進行式，甚至於水墨相關領域的創作及研究也意識到這樣的衝擊並試圖拓展自身的邊界。劉千美曾形容藝術是一種尋求差異的欲望，「一種不斷要求逸出自我之外、尋求重立差異之源的欲望。（劉千美，2001，頁 23）」，為了脫出已知的、象徵意義已完備的內部，便航向陌生的新大陸。也因此出現了諸如「實驗水墨」、「新水墨」、「墨非墨」、「再水墨」...等許多名目試圖給出水墨的新定義。

而這裡所想要談論的變奏的觀點，是一種特別的思考方式。它並非是要下另外一個所謂的當代水墨新定義，也不是對於承先啟後、與當代藝術思潮接軌的道路架設路標。也許如詹姆斯·埃爾金斯（James Elkins，1955-）<sup>2</sup>的觀點，以用墨方

---

<sup>2</sup>詹姆斯·埃爾金斯（James Elkins，1955—），芝加哥大學藝術系藝術史博士（1989），現為芝加哥藝術研究院藝術史、藝術理論和藝術批評系教授兼 E·C·Chadbourne 主任（1999—），2008 年被授予瑞典哥德堡大學榮譽博士，其主要研究領域為圖像理論、非藝術圖像、文藝復興與現代主義之間的關係、科學與藝術之間的關係，藝術史、藝術實踐與藝術史之間的關係等。此段說明參考自：羅潔（譯）（2011）。《藝術是教不出來的》。（原作者：詹姆斯·埃爾金斯/James Elkins）。北京：北京大學出版社。

式、毛筆工具、宣紙基底材或傳統水墨技巧等標的，來定義水墨作品的身份認同在當代藝術實踐是有待商榷的（詹姆斯·埃爾金斯，2006）。這裡也無意將水墨作為文化載體及國族認同存在的帽子扣在作品之上，而是更專注在創作實踐中視覺語言系統的變化。

### （三）作品中的變奏

作品中能被發掘水墨意味的主調，並不表示它就是水墨作品。正因為以脫離水墨本體論的視點來觀看這些具有變奏手法的創作，「召喚」水墨的主調才能形成意義。臺灣當代藝術創作者中，有許多運用異質手法的例子。而筆者發現其中較為特殊的，是乍看與傳統水墨媒介表現有差距的作品，卻給出了水墨意味的氛圍。

### 繁複具體實踐中的抽象性表達

水墨的其中一個特殊之處便是寓抽象思維於具象之中，它和世界上其他種類的繪畫方式與審美都有極大的不同，是一種獨立發展的自為體系。而楊明迭（1955-，臺南）積極吸納許多西方的創作手法，並以繁複具體的高度勞動來實踐。這些密度極高的執行過程最終也是要寓抽象思維於作品之中，以水墨藝術發展脈絡來看待楊明迭的作品，似乎比起西方藝術發展脈絡更為適合。

在《水衣》系列（No. 9, 10, 11）、《水中的雲朵》系列（No. 1, 9, 10, 19, 20）（圖1）、《碎型》系列（No. 28, 45）、《草衣》系列（圖2）等創作中，楊明迭以絹印及鑄造玻璃技術將圖像燒製在水晶玻璃當中，並用立體、裝置的方式呈現。這些跟傳統水墨媒材無關的作品，卻帶出了特殊卻熟悉的水（水晶玻璃）墨（絹印墨）視覺想像。



圖 1：楊明迭，水中的雲朵 No.10，2004，絹印、玻璃、木，60×300×25cm  
(圖片來源：藝術家)

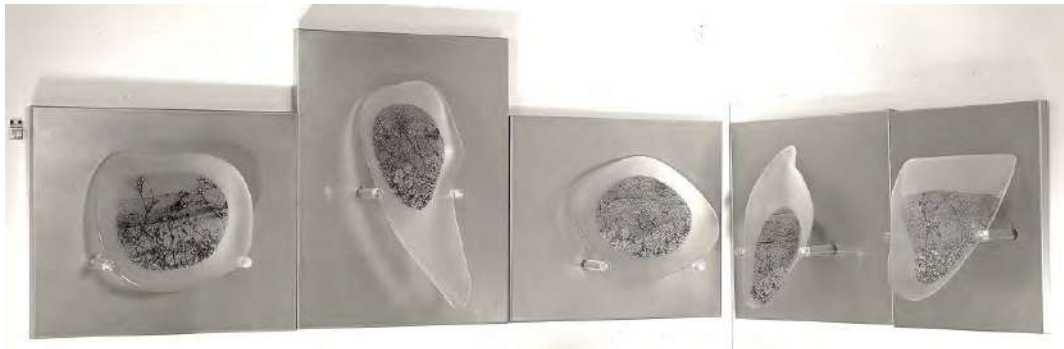


圖 2：楊明迭，草衣 No.26，2011，絹印、玻璃、金屬，55×230×10cm  
(圖片來源：藝術家)

作品當中的水其實不是水，而墨不在載體之上反而被載體包圍。作品當中的水與墨，不再是作為一種創作材料的作用存在，而是作為一種語言符號的理解，形成一種材料與語言系統邏輯思考的交錯遊戲。藝術家以近現代的創作方式重新召喚了中國繪畫中非單一角度的、移動的、甚至包含不同時間的特殊視點，以及運用複合媒材的技術表達了他所重新理解的無常觀。

### 生住異滅的生命書寫節奏

莊連東（1964-，彰化）以水與火為筆，在《通透靜觀》系列組作中（圖 3、圖 4）同時呈現兩種書寫模態，創作手法在過程中重複反轉的操作。以水性顏料「手繪」進行加法創作，在作品中創造「實」空間；以火的溫度「燒烙」作為破壞圖像介面的減法創作，扮演著打開視覺通道的角色，在作品中創造「虛」空間。與過往水墨造境的虛實觀念不同，以穿透的方式將平面繪畫 2D 的虛實視點進行解放。



圖 3：莊連東，通透靜觀系列，2010，繪、燒、布  
（圖片來源：藝術家）



圖 4：莊連東，通透靜觀系列：迂與轉，2010，繪、燒、布，270×150 cm×2  
（圖片來源：藝術家）

或許作品中某些水墨材料、用筆、裝裱方式可以作為一種符號，喚起觀者某些對於水墨繪畫的記憶，然而這些類似水墨的符號並不能帶領觀者進入作品的終極關懷。在進行所謂的當代藝術創作，莊連東試圖召喚的是水墨繪畫當中時間性的空間觀，並以此為啟示。

水墨繪畫系統中，創作者在紙絹上造出外於肉身世界之境，並代表了自身與外部之間的抽象性關聯。莊連東也造了一個這樣的境，只不過這個境並不在他的作品之中，而是使作品成為一把入境之鑰，作為一種召喚水墨特有空間的引子。若要得中國繪畫之世界，觀者之眼必須進入畫中，使得身歷其境。然莊連東的作品不等觀者入畫，而是自行介入肉身的空間。若要得莊連東所造的境，便是將觀者之眼放在觀者自身與作品之間。

### 溝通系統之間的相互溝通

陳芷若（1990-，臺北）在攻讀大學時的創作，以破碎、零散、不規則的廣告印刷品和書畫材料的宣紙組合在同一個畫面當中（圖 5、圖 6）。藝術家所塑造的不只是畫面質感、色感的視覺變異，這些異質材料的結合也作為畫面基底材而存在。換言之，在繪畫的言說開始進行之前，藝術家已先行造出了一個預設條件的環境場域，爾後才在這場域之中述說他所見的世界。



圖 5：陳芷若，城市塑造 II，2013，複合媒材、紙本，55×170cm  
（圖片來源：藝術家）



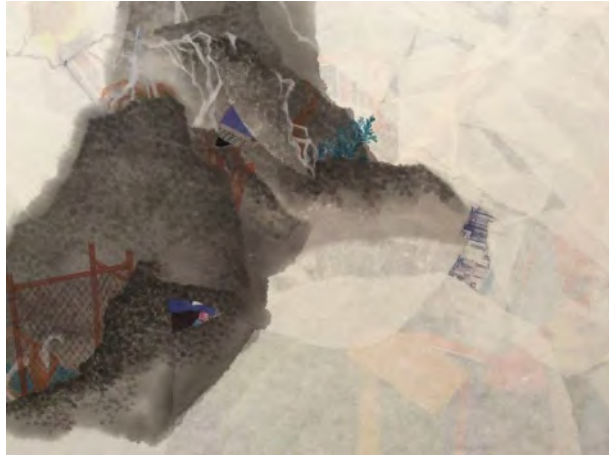


圖 6：陳芷若，城市塑造 II 局部，2013，複合媒材、紙本，55×170cm  
（圖片來源：筆者攝於 20140510《時光容器 2》展覽，臺北：誠空間）

作品當中的基底材基本上是以「書畫用宣紙」和「印刷廣告紙」組成。先不論宣紙作為基底材被用來書寫或繪畫些什麼內容，光是宣紙自身的存在便承載了深厚的歷史與文化的記憶<sup>3</sup>。而現代今社會的印刷廣告紙則是一種在工商業環境下，追求大量、快速、廉價需求下的產物。即便兩者有今昔不同的歷史意義，卻都是被用來進行資訊溝通的媒體承載物。

不論是宣紙或印刷用紙，作為一種訊息承載體就會產生載體（紙）與資訊（墨）的關係。陳芷若將這些關係進行一種複雜的交纏，改變了載體（紙）是為了資訊（墨）服務的線性規則。藝術家試圖在作品中召喚紙與墨的溝通，並將這些溝通放在一個他所開闢出來、時間順序交錯的溝通場域當中。成為不同溝通系統之間的溝通。

上述所討論的各個作品不論從形式或內容來看，都具有各自本身的獨立性與特殊性。這些創作手法迥異的作品，其中的某些部份就像是線索，能開啟水墨藝

---

<sup>3</sup>常被視為紙中之王、紙中貴族的宣紙，乃「文房四寶」（自宋朝以來「文房四寶」指湖筆、徽墨、宣紙、端硯）之一，具千年的歷史。早在西元六世紀的唐朝，宣紙就被封建朝廷定為貢品。其傳統製作技藝也在 2009 年被聯合國教科文組織正式列入人類非物質文化遺產代表作名錄。



術脈絡中的某些記憶。上述所舉出三位藝術家創作的系列作品都已經沒有材料框架，作品中複合性媒介所鋪陳的如同以不同樂器演出變奏曲式。

變奏曲必須要有主調或主題，但矛盾的是它事實上是作為客體而存在。因為藝術家更願意一個閱聽者去關注作品中的變奏歷程，這些並不存在於楊明迭的地景裡、也不在莊連東的蜘蛛裡、更不在陳芷若的建築物裡。而是存在於它們各自所被裝配的媒介系統裡。他們提供給閱聽者的不是絕對真理，而是一種自己正在行走的路徑。

## 參、創作媒介的權力關係

上述作品中得以見到異質媒介進行複合運用等變奏方式，同時也造成了作品觀看路徑的複雜度。將原本作品立即性、一次性的畫面呈現，增加了時間性的空間感，以及觀賞思路的轉折維度。因為藝術家所給出的終極關懷不在作品的內容裡，而在組成整個作品的媒介的裝配模態裡。

這裡所談的「藝術作品中的權力關係」是一種名為異質性（heterogeneity）的跨界特質。藝術作品中的權力關係可能的來由之一，在於作品中的複數主權之間所發生的特殊否定性的並存結構。作品中具有異質的媒介系統，系統與系統間的對話關係，即本文所要探討的一種作品政治性<sup>4</sup>。

### （一）創作媒介政治性

若以奧古斯都·波瓦（Augusto Boal, 1931~2009）所言「人類一切活動都是政治性的（奧古斯都·波瓦，2000，頁19）<sup>5</sup>」邏輯推論，政治性在創作這項人類行為中便無所不在。媒介作為人在創作中的表達方式，自然也無可避免。而這裡所言之創作媒介政治性，並不作為創作的目的、亦非創作的內容，而是做為作品中創作語彙的權力關係的展現。這種關係的開展是來自各個創作媒介所形成的語彙系統，系統中的媒介構成要素（例如材料、方法、題材...等）根據其本身所承載

---

<sup>4</sup>本文所使用「政治性」一詞意指，複數的系統所相互產生的權力佈局與關係。

<sup>5</sup>奧古斯都·波瓦宣稱：「本書試圖揭露所有劇場都必然是政治性的，因為人類一切活動都是政治性的，而劇場是其中之一」。（奧古斯都·波瓦，2000，頁19）

的各種歷史及意義。

因此當作品中出現複數的創作媒介時，也代表著異質系統的相遇。它們之間便形成複雜的權力關係，亦即非單一、非單純的一種政治性。這些作品不進行單純而直接的符徵連結符旨的垂直再現，不對外進行敘述，而是提供線索。線索像是路標，能幫助閱聽者看見藝術家的欲望，看見他欲在作品中建構的力量場域。但若試圖在作品中取得藝術家給出的真理，是無效的。

作品中的權力關係若表現在媒介的異質性，即使這些複數媒材原先存在於不同體系之中，卻因為創作手法使他們在作品中「接合」(articulation)(林淑芬, 2006, 頁 98)<sup>6</sup>，進而產生這些異質媒介相遇前所不存在的意義。因此這裡所探討的重心，異質性之於創作所產生的最大價值，不在於材料或手法的多元或視覺的豐富程度，而在於因為異質所產生出來互相牽動的鍊接關係。

## (二) 媒介的異質性溝通

本文所討論之創作都具有異材料併用的共通特色，也因此它們產生出一種去中心的觀看方式。然而這裡所討論的異質性並非材料意義上的，這也就是筆者沒有先將這些作品先做一個水墨身分認證的原因，因「水墨」一詞即是屬於材料意義的。異材料在作品上會作用出新的視覺、形式，然而材料本身是中立的、具獨立性的。若是考慮到作品本身的自足性、生產性、系統性和場域性，就必須以媒介的裝配作為閱讀路徑。

媒介作為創作的一種溝通介面，也可視為創作的語彙。當創作者選擇將不同的媒介設置在作品當中，這些異質媒介便會在作品這個場域產生跳脫創作者主體操縱的變化。媒介自身特殊的排斥性或排他性所形成的權力結構，本文舉出的藝術家創作都運用了一些具有特殊排斥性的物質，卻硬把它們一起呈現在同一個作品上面。若把作品想像成一個舞台或場域，它們就像是在這個場域裡進行角力或碰撞一般的權力狀態。

碰撞的動作由異質來操作，既然謂之碰撞，就沒有和諧、融合的打算，而是

---

<sup>6</sup>引用林淑芬的原註說明：此處的「接合」(articulation)指的是將原先沒有內在關連或共通性的事物與政治訴求，透過建立可以共同指涉的外部對象而產生共通性，結合成一個「等同鏈」(chain of equivalence)。(林淑芬, 2006, 頁 98)

更接近拼裝、嫁接的概念。本文欲討論的作品當中都涉及一種手法，一種創作語言的混合。而這個混合並非把所有的異質材料或手法處理得相當融合或協調。但這些作品可以看出差異性，所以這些作品中強調的不是協調性，反而是不協調性。

若以厄尼斯特·拉克勞（Ernesto Laclau, 1935~2014）的概念來看（林淑芬，2006，頁 118）<sup>7</sup>，異質性的存在突破了單純二元對立的僵化狀態，而不協調性在同一場域的產生即顯示了二元對立空間鬆動的可能。不協調性來自於異質媒介系統之間所產生的矛盾性、排斥性、甚至對抗力道，這代表作品當中絕對主體的立場消失。

### （三）作品中媒介的權力關係

#### 凝結的水與墨

楊明迭以高溫將玻璃鑄造成水的意象，並將地圖或地景以內斂低調的墨色燒製在玻璃裡面，看來就像是從水中映照出來的景象，頗有鏡中像、水中月（于君方，2000，頁 26、27、29）<sup>8</sup>之感。觀眾必須透過藝術家創造的水為中介，才得以見到那片局部、片段的風景。那麼這片風景究竟是真實，抑或是虛幻的倒影？作品中所成像的種種，不論是文明痕跡、自然地景、或是微觀世界，觀之卻無法觸及。就像伸手取水中月，月亮便立即消逝一般，在作品中觸碰到影像的唯一方法即是毀滅。

水之於繪畫，是種材料介質的立場。而楊明迭利用其他材質來講水這件事，

---

<sup>7</sup>拉克勞提出異質性概念的用意，便在於突破敵對所造成的二元對立空間的僵化；強調這個空間變動的可能性的同時，也指出了其不可能完滿的特性。一如拉克勞所言，一個完全的再現空間，亦即拉克勞所稱的「同質性」（homogeneity），預設了所有社會實體都將被吸納進入等同關係之中（以非敵即友的形式展現），而造成無可撼動的敵對疆界。但是拉克勞坦言，不僅疆界的置換經常發生，疆界的完整性也不時地被無法再現的異質性所阻斷（2000:141）。而由於這些異質存在無法被疆界所圍堵，也因此無法被化約成辯論過程中的差異。（林淑芬，2006，頁 118）

<sup>8</sup>鏡中像、水中月取自佛家語。鳩摩羅什所譯的《大智度論》（《大正藏》第一五〇九經）中也說：有人欲籌量虛空，盡其邊際，及求時方邊際，如小兒求水中月、鏡中像，如是等願皆不可得。（《大正藏》，卷二十五，頁 277c）。在佛教學術研究文獻中，「水中月」始終列於十喻之一，十喻說明了世間一切本質是「空」，且無任何實體，因為一切都是緣生的。水、月或水中月是常見的佛教譬喻，它們是針對無常與世間的一切皆無實在性而說。（于君方，2000，頁 26、27、29）

讓水實體化、存在化，也因此才能接續談它與墨之間的關係。水喪失媒材介質的身份，卻成了視覺的介質，我們透過「水」來看見景象，如同透過水來看水中月一樣。

中國山水畫中以地景為意象，畫的是人與自然的關係。其中散點透視的運用，建構出「可游」的審美境界。楊明迭這些系列作品，也同樣具有屬於他獨特的、可游的視覺韻律。他以玻璃燒融出看似流淌卻又凝結的水的造型，「好像在下過雨玻璃窗的後方，雨滴的張力像光學儀器將眼前景色微縮至方寸之內，在水滴狀的玻璃之後所有地景、街道、樹枝、風沙都顯得疲軟無力而變形。<sup>9</sup>」水珠、水滴等液態流質如同逼近眼前般的巨大，而當中的影像有時卻又像是遙遠的彼方或從高空眺望。作品的視點忽大忽小、忽遠忽近，時不時光線介入作品而干預了觀者的視線。這不只是作品物理性的空間感，更像是《華嚴經》所指「佛土生五色莖，一花一世界，一葉一如來。(劉昭仁，2011，頁 60)」那種擺脫線狀前進的空間觀。

楊明迭在水、墨、留白等在視覺上進行質變，其留白空間的實體化、立體化，造成了抽象概念的可觸性、有限性。並將意象上水、墨的提取為各自獨立的語彙，再讓兩者以特殊的視覺經驗結合成作品。他「將技法的專門知識視為創新的源泉，不但多方遊走於各式不同概念的材質之間，並以無限地嘗試、組合來突破舊圍的視覺經驗、認知範疇。<sup>10</sup>」版畫、雕塑、鑄造玻璃、紙漿、蜜臘...等複雜且精湛的技法，卻是為了成就一個單純、低限的視覺。

## 水與火的對話

作品的重點存在於這兩種創作方式，時而相互排斥、時而相互依存的關係當中。莊連東作品所使用的基底材，不論是紙張或布料皆由纖維所組成。其創作媒介的閱讀途徑，也顯現在書寫方式與基底材之間的對話。在中國道學系統中，水與火都是構成天地萬物的基本物質，具有相互制約、相互排斥的「相剋」特性。

---

<sup>9</sup>周郁齡（無日期）。碎形異質的微縮世界---試論楊明迭作品。民 103 年 5 月 10 日，取自：「東門美術館」網頁—楊明迭頁面：[http://www.liart.com.tw/artist\\_info.php?id=23](http://www.liart.com.tw/artist_info.php?id=23)。

<sup>10</sup>高子衿（無日期）。試探楊明迭作品中的藝術特質。民 103 年 5 月 10 日，取自：「國立中央大學藝文中心」網頁—〈試探楊明迭作品中的藝術特質〉頁面：<http://www.ncu.edu.tw/~ncu7195/exhibit/94/ex3/framein-4.htm>。

對於纖維基底材，水會被吸引進而攀附，而火則容易讓其消滅。

從莊連東的作品中可以察覺類似的特質，創作中水（顏料）與火（燒烙）兩種具相剋特性的書寫對於作品基底材進行了矛盾的操作。水與火的書寫之間即是一連串生與滅的過程，顏料手繪的操控性與燒烙時難以掌控的不可預期性，似乎也道盡了無常。不同於許多畫家在創作時添加與節制之間的過程，莊連東的書寫過程彷彿是在時進、時退之間拿捏、衡量。

底紙、顏料、畫絹、典具帖紙、宣紙、麻布，時貼時畫，材質以裱貼的方式被添加在作品上。而火將這些材質燒毀，讓它們從作品中被去除。添加、去除，再從前或後繼續再添加、再去除，如同在平面繪畫中，展開雕塑（泥塑）一般的創作歷程。水走在基底材纖維裡的痕跡，以及火將基底材撕裂的開口，並存的媒介打開了讓觀看游移與穿透的路徑。

實體物質與鏤空之間，形成相互消長、相互抵抗、相互依存的權力關係。藝術家的創作過程就像是下圍棋，不論是一筆一墨、一燒一洞，皆不可回復。因此必須一步一算計，攻守佈局。實與虛、強與弱、死與活、去與留，這些異質衝突無法被同化。它們藉由顛覆彼此的行動來轉動自身的藝術世界，莊連東在作品中所佈局的是一種達到某一刻平衡然後停止的張力。

## 言說的風景、關鍵詞的溝通法

陳芷若的作品是一幅幅言說的風景，他在畫面裡所造出來的境，是異質媒介的溝通場域。而這溝通場域的地基，也重新打造。藝術家將宣紙和廣告紙撕碎，讓它們喪失原本的功能性與承載能力。但也因為以破碎、零散的拼貼方式，重新組合成不再是它們原來的自己、另一個、另一種的基底材。藝術家建構片面、瑣碎、不完整的藝術場域，來暗示他所接收到的生活經驗與資訊，並且也以顏料手繪的方式來回應這個他所認識到的場域。

作品當中手繪部分與拼貼的部分的連結，其中一部分在於「圖像」。陳芷若通常選取具有空間特性的廣告紙，像是建案工程廣告或具有建築物圖像的廣告單。這些素材被安置在作品基底環境當中之後，藝術家在上面手繪的圖像，常常會根據這些廣告單圖像相關的啟發、聯想，繪製出像是建築、鷹架、圍籬等圖像。而



建案廣告單上容易被忽略的自然樣貌，藝術家也試著凸顯出來，而在畫面上以煙雲、植物、盆景等在畫面上進行點景。這些手繪的點景在作品中扮演的角色，就像是在一篇文章或一本書當中被特別標記出來的重點<sup>11</sup>。

輸入藝術家的環境訊息與藝術家輸出的訊息，兩個具有時間差的訊息呈現在同一個畫面中，呈現了輸入與輸出兩個渠道間產生的權力互動關係。環境資訊是片面的，而藝術家也以片面的方式去凸顯他從環境資訊中所提取的。在一個片斷資訊所構成的 all-over 畫面中，再丟出一個一個片段的形象：被遮掩的廣告圖案與字體、手繪的動物、植物、建物等圖案，做為關鍵詞以提供閱聽者作為辨識的路標。

整個畫面布滿了由異質性概念所不斷重組的片斷訊息，這些原本互不相關的訊息被鏈接（溝通）在一起成為複合詞而出現。手繪-機器印刷，宣紙-廣告紙，撕裂-組合，水墨-油墨，凸顯-隱藏，這些不是二元對立的存在，它們已經成為一個組裝。必須同時看待它們，包括它們之間的邊界，不是以原來的方式看待它們，它們已成為第三件事。每一組完成鏈接（溝通）的複合詞，也能再與其他關鍵詞或複合詞繼續開展溝通。

上述作品中媒介的權力關係，並不一定是所謂固定的大/小、強/弱的局面。這些作品中所呈現更多的是一種不同力量之間時而對話、時而牽制的相互性、流動性。楊明迭作品中的物質性與語言性的轉換，以及視線的間接性與空間距離的變換。莊連東作品的異質媒介間相互抗衡又相互依存，一進一退之間如同阿根廷探戈一般強烈的頓挫感。陳芷若則是將所有的完整給打碎，完整的繪畫語言或溝通模態重新以片斷的方式與別的片段進行溝通或重組，再次出現已是新的機組式整體。

---

<sup>11</sup>陳芷若曾在訪談中提到：我手繪的部分會是以底層有相關的，我會挑選一些適合畫面上擺的。但是這些東西有點像是標註重點的感覺，像是看英文你會覺得某幾個詞彙在這段裡面很重要。（筆者：像畫線。）...對，但是那個畫線可能只是一個詞，它其實放在每一個篇章的時候意義又會不一樣。我喜歡這種就是，雖然我畫了這個線、提了這個物件出來畫，但是大家的聯想會差很多。...就是大概看得出來是個城市，可是大家的生活背景或是對底層的印象不一樣，會造成很分歧的想法。陳芷若訪談摘錄：民國 103 年 5 月 10 日《時光容器 2》展覽開幕，臺北：誠空間。



這些作品所表達的不是一個絕對權力的存在，而是權力關係的運動過程。藝術家使作品「陌生化」(defamiliarization) (朱立元，2012，頁 225)<sup>12</sup>，解除了閱聽者對作品的熟悉感。目的讓閱聽者不要陷入內容，反之將它們疏離、增加感受的曲折度。藝術家以變奏的方式讓原本熟悉的主調陌生化，藉此讓閱聽者清楚意識到自己正在觀看作品的過程，並接收到藝術家在作品中所佈署的權力關係。

## 肆、結論

變奏的創作形態建立在先備主調的改裝形式上，主調成為對象，創作者也許用不同的和聲、調整不同的旋律、對位、或節奏，甚至以不同的樂器、或不同的配器方法進行變形。變奏的創作形態對於已知的、已完成的、完整封閉的意義進行釋放，創作最初所憑藉的主調喪失了主體地位，變奏也沒有成為新的主體。在變奏曲裡它們不能失去彼此，當對方消失，自己亦死。當閱聽者接收到變奏曲，即使喚起他心中的主調，也不再是原來那個。變奏曲是以一個複合體的組裝形態出現。

本文所討論的是在當代藝術創作中，存在某些像是變奏曲一般的視覺藝術作品。作品當中的主調不一定能夠被輕易辨識，卻因為當中的變奏手法，使得作品成為一個開放性的閱讀空間。文中所舉出的實際作品，都使用了異質媒介的複合性創作模態。筆者以閱聽者的角度從這些創作中辨識出隱約的主調，因而喻之為變奏曲。這些作品都不是以水墨創作脈絡下的創作方法所完成的，而他們的創作手法，卻試圖在對某種對象（主調）進行對話，而筆者認為那個對象很適合以水墨創作系統的觀點來進行討論。

異質媒介被用來在作品中進行佈局，其複合性組合便在當中形成權力關係。拉克勞的異質性觀點（林淑芬，2006，頁 118）告訴我們，異質性的權力關係不是僵化的二元對立局面，而是具有變動性、不穩定性的。作品中的異質性媒介因著自身的不完滿、亦無法被同化，而與對方形成一種相互依存、相互排斥的運動關

---

<sup>12</sup>「陌生化」(defamiliarization) 亦稱“間離效果”。藝術家拉開對象與審美者之間的距離，使欣賞者感到陌生的方法。(朱立元，2012，頁 225)

係，不再是一種非敵即友的政治關係。對方是在自身的系統之外，那麼與對方結合（結盟）變成全新的另外一種系統，也成為一種可能。

異質變奏所產生的價值，不一定在於對於主體的抗拒與解構。其中更特殊之處有可能在於，脫逃主體之後，從一個遙遠的地方回望自身所脫逃的。因著變奏產生的位移、變形，脫逃的動作來自一個追求的欲望。它建立在未知的某時、某地、某種未定義，屆時會有一個全然不同的觀察及思考。

## 參考書目

- 毛秋月（譯）（2006）。中國當代水墨畫的新定義（原作者：詹姆斯·埃爾金斯/James Elkins）。美術研究，2012 年第 4 期，11-13。北京：中央美術學院美術研究雜誌社。
- 朱立元（主編）（2012）。藝術美學辭典。上海：上海辭書出版社。
- 林再立臻、邱伶琳、徐兆甫、涂智惟、陳芷若、陳國華、陸真儀、曾詩涵、曾霆羽、華建、賴帥錚、簡佑任、簡翊洪（2014）。時光容器：滑世代的墨彩語境。臺北：華建 出版編輯。
- 林淑芬（2006）。拉克勞（Ernesto Laclau）霸權理論中的敵對與異質性。政治科學論叢，30，97-130。臺北市：國立臺灣大學政治學系。
- 吳軒慧、曾建穎、蘇煌盛、葉采薇、邱伶琳、陳冠菁、顏好庭、呂宛書、林依文、陳芷若、蕭珮宜、林郁珮、吳承翰（2013）。水墨 Online - N 世代聯展。臺北：赤粒藝術。
- 周郁齡（無日期）。碎形異質的微縮世界---試論楊明迭作品。民 103 年 5 月 10 日，取自：「東門美術館」網頁—楊明迭頁面：[http://www.liart.com.tw/artist\\_info.php?id=23](http://www.liart.com.tw/artist_info.php?id=23)。
- 高子衿（無日期）。試探楊明迭作品中的藝術特質。民 103 年 5 月 10 日，取自：「國立中央大學藝文中心」網頁—〈試探楊明迭作品中的藝術特質〉頁面：<http://www.ncu.edu.tw/~ncu7195/exhibit/94/ex3/framein-4.htm>。
- 莊連東（2010）。穿透·游移——時間感應中圖像與空間對話的水墨創作思考（未出版之博士論文）。國立臺灣師範大學美術學系博士班，臺北。
- 楊明迭（2010）。楊明迭作品 Yang Ming-Dye。臺南：東門美術館。

- 翟璐（編輯）（無日期）。中國畫為何沒有走向抽象。取自「中國國際廣播電臺國際線上」網頁—〈中國畫為何沒有走向抽象〉頁面：  
<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/3601/2005/10/19/109@744189.htm>。
- 劉千美（2001）。差異與實踐：當代藝術哲學研究。臺北：立緒。
- 劉昭仁（2011）。螢雪齋文集。臺北：秀威出版。
- 賴淑雅（譯）（2000）。被壓迫者劇場/Theatre of the oppressed（原作者：奧古斯都·波瓦/Augusto Boal）。臺北：揚智。
- 羅潔（譯）（2011）。藝術是教不出來的（原作者：詹姆斯·埃爾金斯/James Elkins）。北京：北京大學出版社。
- 釋自衍（譯）（2000）。空花水月鏡中像（原作者：于君方）。香光莊嚴，61，22-43。  
嘉義：香光莊嚴雜誌社。



# 水墨藝術的布料思考： 以物質、歷史與精神層次的當代性推論前進

黃昱斌\*

## 摘要

在台灣當代水墨藝術的表現中，布料材質的混搭使用逐漸成為一種創作的趨勢，創作者藉由布料材質的特殊性與水墨暈染的接合，使得此項表現形成獨特且具有高度發展的可能性。本文即以布料材質為主要書寫的對象，藉由四項議題來闡述這種多元的創作方式，它分別為：布料材質的特性與媒材實踐、布料的陰性書寫、布料的靈性儀典、布料的當代性接軌。最後，藉由這四項涵蓋歷史、材質、精神與當代性的表現手法，試圖引流出當代水墨表現在融合了布料特質的狀態下，能夠開展出更為多元與豐富的面貌。

**關鍵詞：**水墨、布料、陰性書寫、儀式、當代性。

---

\*國立台灣師範大學美術系博士班研究生

# **Meditation on the fabrics in the art of Chinese brush painting : The advancement of modernization from the perspectives of material, history, and mind**

Huang, Yu-Pin\*

## **Abstract**

The application of mixture of fabrics has gradually become a new trend of art creation in contemporary Chinese brush painting in Taiwan. It is a highly promising technique in the future using the special properties of the fabrics and the unique effects of ink dispersing on the fabrics. This article would focus on the fabrics as the major material. The four topics to elucidate the manifolds of this technique would be covered as follows: the unique features of the fabrics, *écriture féminine* of the fabrics, the spiritual rituals of the fabrics, and the use of the fabrics in the contemporary art. At the end, we shall address the manifold and bountiful illustration of contemporary Chinese brush painting with the aforementioned four topics covering history, material, mind, and modernism to lead to the new art form in using the fabrics.

**Keywords:** Chinese brush painting, fabrics, *écriture féminine*, rituals, contemporary art.

---

\* Doctoral Student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University



# 水墨藝術的布料思考： 以物質、歷史與精神層次的當代性推論前進

## 壹、前言

為了拓展台灣的水墨藝術，許多水墨畫家早在六〇年代便提出改革的方法，不過，謝東山與朱佩儀（2002）撰文提到關於水墨藝術在今日的式微，《前衛水墨——中國傳統繪畫的最後出路》文中指出，目前具有指標性的展覽，如台北國際雙年展中，已經很難見到水墨藝術的位置，而且，水墨繪畫的媒材性與價值性漸漸消失，在學院中，學生學習水墨繪畫的比例逐漸下降，同時藝術市場的交易情形，水墨畫也很難與西方藝術匹敵，又王嘉驥（1998）撰寫《在傳統邊緣：拓展當代水墨藝術的視界》一文中指出，水墨藝術失去了與當下社會溝通的能力，而且因為水墨藝術堅守與維繫在傳統之中，所以逐漸為年輕一代的藝術家所揚棄，傳統的水墨繪畫佔據台灣水墨藝術圈的主要地位，也宰制著創作方向以及評論詮釋的主導權，水墨繪畫之內容與時代脈動無法一起成長或是產生變化，缺乏積極且互動的關係，以至於在藝壇上漸漸的被邊緣化。

就其原因思索，可以得知水墨藝術的創作者往往偏重於人與自然的關係中，一種形而上的精神性表現，尤其是「天人合一」的單一核心思想，更影響著自古至今眾多的追隨者。不過，從 1960 年代到今日，水墨藝術的發展由「五月畫會」與「東方畫會」掀起改革之潮，到現今已有五十餘年。從中華文化淵遠流長的水墨藝術來看，雖然五十年的時間只是滄海之一粟，然而，這五十年的渺渺時間，恐怕已造成水墨藝術具體的變革與重大的進步，畢竟，現今環境給予藝術創作的養分多元、豐富，同時，時代變遷的快速、開放，實是影響深遠。

目前水墨藝術創作的方式多著重在內容與精神上的表達，對於材質散發出來的感覺與材料給予的力量甚少提及，以至於在其發展上難以有嶄新的見解或是巨大的突破，就筆者觀察，其關鍵在於水墨的材質或本質上未能多加深入探討與開發。關於媒材本質的思考，本文著重在以往水墨藝術創作中減少被關注的素材——

布料的脈絡發展，以及布料的使用對未來開創的可能性來做探討。本文依序論述物質材料---布料的四個面向如下：

- 一、水墨藝術中布料材質的特性與媒材實踐：
- 二、水墨藝術中布料的陰性書寫：
- 三、水墨藝術中布料的靈性儀典：
- 四、水墨藝術中布料的當代性接軌：

針對以上四個議題，筆者試圖從材料使用的方法中，從物質層面、精神層面、歷史以及當代性作為切入研究的方法，以實踐布料藝術在當代水墨表現的各種可能性的鋪陳，而開拓屬於水墨藝術表現的新面貌。

本文的探討範疇設定在水墨藝術下，物質材料中布料的書寫，亦涉及到水墨藝術以外的其它布料媒材，以布料為核心，期許聚焦性的探討水墨藝術的東方精神與當代多媒材的使用，同時，透過文獻來了解布料在歷史上的重要價值以及建構水墨藝術的未來發展。

## 貳、水墨藝術中布料材質的特性與媒材實踐

現今是多元且扁平化的世代，去中心化的思維以及後現代氛圍允許創作者可以挪用或是嫁接混合各種殊異的價值。但身處於台灣現今推廣水墨藝術之情況，其學習與傳承水墨藝術的人口及學生數降低的現象，指出了水墨藝術遭遇到困境，甚至每況愈下。是否因為要學習高度的技巧，如線條的表現過於困難，或是對於水墨墨韻的美感難以理解，亦或是習慣西方透視寫實的觀看角度而難以體會東方水墨游移的多視點的審美趣味，進而造成了水墨文化的斷層？種種原因似乎都有可能。

不過在這斷層期間，仍有許多水墨創作者試圖活絡台灣水墨的發展，並努力推廣與奠基台灣水墨的藝術運動，如李振明、洪根深、袁金塔、莊連東、黃朝湖、劉國松等人。蕭瓊瑞（2009）在台北市立美術館的期刊《現代美術》撰文，針對美術館的水墨藏品中作出統整與歸納，並對台灣「現代水墨」類型做出分析，此

處指的「現代水墨」類型原先意指 1960 年代至抽象藝術在台灣約莫 10 年的巔峰發展，不過蕭瓊瑞在文中提出對「現代水墨」的形貌應是高度的結構性與實驗性，或者，以畫面構成和媒材、技法實驗為重要手段，並且從中歸納出七種類型的現代水墨樣貌。（分別為：1.寫意 2.墨色 3.形意 4.抒情 5.構成 6.觀念 7.色彩。）從其分析中可見，材料的發展性仍未被多加關注，媒材（紙張或布料）被視為載體似乎只是一種理所當然的存在，倘若要接上此斷層，發展物質材料的探討，相信是具有潛力的明確方向。筆者試圖分析紙張與布料這兩種素材的特性，如表 1 所示：

表 1：布料與紙張的特性分析

特性	布料	紙張
延展性	具延展性	不具延展性
保存性	易保存、不易壞	不易保存、易破、易壞
承載性	可承載厚重顏料	較不易承載厚重顏料
可塑性	可塑性強	可塑性強，可破壞後重塑
修復性	布料經緯線難以修復	紙張纖維雜易於修復
墨與彩的細膩度	墨與彩的細膩度強	墨與彩的細膩度最強
多元發展性	廣	廣

中國繪畫中絹布的使用早於紙張，紙張的發明出現之後，繪畫表現在紙張上成為一種快速且效果也好的媒介。不過，布料或是紙材都是呈現中國繪畫的重要載體，均有其優點，紙張雖然取代了布料的普及性與方便性，而且紙張表現墨與彩的敏感度，在皴、擦、染的效果上略勝布料一籌，不過，兩者均有可塑性，布料的保存性以及承載顏料的效果優於紙張，其具有的延展特性甚至可以跟空間做搭配，使空間變化出更多的可能性，同時，布料發展的變化多元且豐富，例如：衣裳。

在水墨作品中，物質材料在以筆趣墨韻為主導的這個區塊裡，甚少被廣泛提及與研究，除了「墨」本身的特性之外，是否仍有其他媒材可以共同參與、組構的可能性呢？事實上這裡指的就是材料的使用，以及使用後材料本身的表述語言，在陳瑞文（2008）於《德勒茲的圖表史觀特徵》一文中即提到：

材料自身的臨現力量便是這個美學革命的核心；而從再現世界的目的性轉到語言材料自身，以語言材料自身捕捉非思想的力量，便是現代哲學

革命的核心。(matériau de pensée) 捕捉本身不思想的力量。

從物質材料去考慮藝術的創新，理解材料自身表述的可能性，除此之外，還使得材料與週遭的環境結合，並產生新的意義。水墨藝術創作者可以學習了解，材料本身具有的語言以及力量，並將之活用水墨創作上，藉此豐富水墨藝術的範疇。除此之外，在陳瑞文(2009)《以問題性為核心的美學經驗：德勒茲的圖表思想》文中也如此提到：

德勒茲和瓜達里認為現代性藝術家能創造材料—力量 (matériau-forces) ……如何鞏固材料，如何讓多元材料件持臨現 (presentation)，讓材料能夠引出這些非聲音的、非意義的、不可見的、不可思想的力量。這種部署乃是一種無器官、無身分的身體部署，此種部署不再深化土地力量或民族力量，而是透過材料-物質流竄的分子運動，開放給宇宙力量。這是什麼樣的藝術家呢？這種藝術家不再拘泥於物質在形式找到相應的居所，而是轉化傳送力量的材料，如同現代哲學家透過思想材料 (matériau de pensée) 捕捉本身不思想的力量。

布料本身的材料特性，藉其延展的特性與多元材料組合的可能開放性，皆拓展出一種物質本身的力量強度。材料與物質的流竄產生的力量展現於布料本身所提供的編織厚度、針織多寡與柔韌舒展等特質，因故創作者在使用這項材料與水墨的結合時，將更具發揮以及千變萬化。

### 參、水墨藝術中布料的陰性書寫

女性主義興起後，陰性書寫成為某些藝術創作者裡去中心化的、反父權的概念。陰性書寫的本質除了與女性自身的身體有很大的關連性之外，或許也牽涉到部分男性內心層面的投射，換句話說，無論創作者是男性或是女性，皆可透過其作品來涉及陰性書寫之表達，彰顯對於人的潛意識中陰性特質的揭示(刁筱華譯，原作者：R.Tong，1998)，對於使用布料的創作手法，其布料的軟性特質或許可以

屬於陰性書寫的一部分，不只如此，對於布料上，花色的記憶，也涉及到陰性書寫的成分。以藝術家林明弘為例，林明弘的作品中花布樣式的呈現是對台灣記憶中母親的回憶，花布印色的作品對於台灣人而言涉及到集體的文化記憶，符合臺灣人的審美趣味，屬於當時台灣人的流行品味。尤其台灣觀者對於這樣的印花會聯想到六〇年代至九〇年代之間對於日常生活中，尤其是睡眠使用的棉被套深感熟悉，因為日常生活中每天都會用到這些俗稱「客家花布」或是「阿嬤的花布」(圖1)，所以觀賞者自然對這樣的印花布的視覺形象產生親近感與被包覆在床上的安全感。



圖 1：林明弘，枕頭七號+家，1997，複合媒材，75x 275 cm  
(圖片來源：國立台灣美術館授權)

再者，將母親與花布之間的關係做出緊密結合，透過花布的造型符號與色彩，串聯起母親的角色，同時母親身分又帶給人極大的安全感，最後，這兩種感覺銜接起來，完成整個陰性特質中那種母性關懷的溫暖與柔軟。

不過，對於其他國家的人而言，少了共同文化記憶的部份，使得印花布的視覺效果變成一種直接式的感官刺激與新的經驗，因為對於不同國籍者而言，這樣的圖案較不具有敘事性，觀者對於花布的重複與連續性，以及拋掉繪畫性的線條，藉由色塊組合而成的色彩區塊更具有完整的視覺強度與氛圍，在牆面或地面上的花樣反倒成為一種觸覺空間，人可以置身在空間裡面，當作品放大到比人還大時，



跟人產生一種親密的關係，一種被籠罩住的感受，寬廣宏大而且具有人性，使得觀者在現場感受時也可留意到被包覆住的溫暖，其目的不只是裝飾性，而讓材質與色彩更發揮自身的力量，讓自身的作品凝聚各種異質力量並且促成一個巨大的陰性場域。正如陳瑞文（2008）該文中所言：

它最重要的美學動作，在於將顏料/材料從人物或概念的附屬解放出來，不再涉及抽象的形式追求，也不涉及完美的變形運動，而是在拒絕任何形式趨向，應用各種可能方式的同時，讓材料維持材料本身強度。

整個陰性場域中，觀者與林明弘的作品產生互動的狀態，是精神上隨意的觀看，也是參與其中的遊牧，自由的遊牧不但讓材料述說本身的強度，對空間靈活的應用狀態也使得材料本身的使用越來越開放。

藝術家林平曾在 2003 年台中車站旁的「台中二十號倉庫」策展了「ㄅㄆ/包袱」一展，以布來進行創作對女性而言十分自然，女性對於布料的編織本能，或布料的縫紉特性都脫離不了提到關於陰性書寫。姚瑞中（2002）於《台灣裝置藝術 since1991-2001》書中表述：

使用布料當作創作媒材，是當代女性藝術家表現的主要素材，它柔軟、可塑性高、又不需要粗重勞動的特性，並且與女性的日常生活息息相通，自然而然就成為女性藝術家慣用的材料之一。

由此了解到布料對於女性藝術家的確具有深層的情感，從中延伸出藝術家林珮淳（1995）的作品《相對說話》（圖 2），其作品除了有布料柔軟的特質之外，刺繡的方式以及對色彩的選擇，突顯出其女性角色，同時，批評與反思女性角色之定位以及被物化的社會現象：

林珮淳 1995 年的作品《相對說話》，對女性角色的定位提出反思與批評。這個系列作品共有六十幅尺寸大小大小等同的平面圖象，包括了蓮花扇面、古今中外的美女典型、三寸金蓮、高跟鞋等而畫面主要是以紅、藍、紫三個顏色所構成的，在此一格格的絲綢畫面上，她再以金色刺繡繡出



關於「傳統佳人」與「現代美女」的標準定義，例如「三寸金蓮」對照「現代金蓮」……

在父權的社會價值體系下，女性往往被規範以及被設定有不同的標準，《相對說話》作品中很容易察覺到藝術家以布料的使用，再運用對照、比較的方式，讓觀者可以了解古往今來中對女性角色不公平的對待，值得發人省思。

藝術家本人說（林珮淳，電子郵件，2014/06/13）：

《相對說話》系列說明中國纏足陋習與今日美容塑身文化做對照，揭示女性自古以來無法掌握身體自主性的消極循環。

纏足本身就是使用布料來對女性做為一種約束的行為，雖然殘忍以及對女性不人道，但是卻很明確的指出，布料跟女性之間的身體的親密連結是有很長的歷史淵源，在林珮淳的作品裡，身為承載物的布料，以及內容上繪製或縫製的纏足，可以說是相互呼應。



圖 2：林珮淳，相對說話系列 1，1995，布料、複合媒材，270x400cm  
（圖片來源：藝術家提供）

從這件作品來看，還有本文之前提出的藝術家林明弘的花布系列作品來分析，其創作語彙均帶有東方色彩與形象符碼，並兼具其東方韻味，雖然這些都不是我

們所認為的水墨作品，不過，可以讓台灣水墨藝術發展注入更多創作性的思維與觀念。

在 2001 年藝術家吳瑪俐曾受邀為台北市婦女新知協會「玩布工作坊」授課，她與工作坊的學員產生了「心靈被單」之計畫，主要內容在藉由「藝術治療」來抒發女性被禁錮的心靈，並表達出言語無法敘述的傷痛感。

而另一位女性藝術家陳幸婉（1999）的作品《傷》（圖 3）中，更可以感受到藝術家利用布料形塑其語彙時，帶入自身極大的傷痛感，透過布料軟質材料的呈現，塑造出軟雕塑的陰性特質。



圖 3：陳幸婉，傷，1999，複合媒材，200x125cm  
（圖片來源：台北市立美術館授權）

畫面上黑色的布料宛如水墨線條般的延展，同時顯示出其外擴的不規則方向性之力量，讓布料材質產生了自發性的強烈語言，試圖以實驗的精神將東方水墨元素帶入到多媒材的表現，似乎傳達出藝術家欲發洩或表達的情緒以及傷痛，其作品的呈現跳脫了傳統架上繪畫的框架限制。

因應布料材質的種種特性，如柔軟性，易於女性創作者操作的方便性，溫暖的材質性，使得布料成為陰性書寫的媒介，喚起觀者對於布料材質背後的母性特質與共同記憶，例如「阿嬤的花布」是一種溫暖的心靈包覆，或是《傷》中那樣帶有情緒性的抒發，對於人生傷痛的感召與自我療癒。

是故，水墨藝術創作者或許可以更具有宏觀的視點、多元的包容性，來使用

布料進行創作。透過布料的種種特性，更貼切的表達內心情緒抒發的契合度，以豐富水墨藝術的領域。

## 肆、水墨藝術中布料的靈性儀典

在中國傳統的喪葬習俗裡，布料材質常常扮演著十分重要的媒材，如招魂幡、輓聯、披麻戴孝之裝扮等等，並透過儀式的進行，塑造出東方宗教神秘色彩的情調氛圍，尤其儀式中祭師表現出來的行為動作與穿著，引領現場的人進入儀式迷音，以藝術家張永村（1995）作品《乾坤不老》為例，（見圖 4，照片右一為張永村。）便將自身化為巫師並進行祈福，布料穿戴在身上並透過肢體的演出，在空間中，其行為似乎是某種對宗教精神上的實踐，以及對未來的祈福或是期許。



圖 4：張永村，乾坤不老，1995，張永村（右一）  
進行儀式祭典般的巫師作法行動藝術表演後之合照  
（圖片來源：黃朝湖提供）

對於中國的平面繪畫而言，真正開始繪製並倡導畫在布上，要等到戰國時期，這是一個重要的分水嶺，也是一項重要的變革。在此之前的繪畫媒介都是繪至於金屬或是陶土等立體之物，在此之後就漸漸轉化到平面布料，進行平面繪製甚至是創作，以至於繪畫樣式獨立，而不再只是紀錄，更是一種創造力與想像力的呈現，也是思想的昇華。

戰國時期以前的手繪圖畫，一般都是在牆壁上或是石磚上，然而在 1942 年，中國湖南長沙出土戰國時期的帛畫，如《鳳夔美人》、《人物御龍》等帛畫，便是在布帛上繪以人物與龍鳳等神靈之間的關係的銘旌。尤其在馮遠（2006）所著的《中國繪畫發展史》中提到：

最早出現在麻布、絹帛上的繪畫，可能是出殯時張舉前導的旌幡，其性質類似古文獻記載的銘旌。…河南洛陽東郊商人墓葬中的布質畫幔殘片，還能辨認出上面的幾何紋飾是用黑、白、紅、黃等色彩繪制而成的，這可以稱為我國現存最早的布畫，從這裡可以推斷布質繪畫的產生要早於商代，人類自從有了禦寒擋風的布料以後就可能注意到它可以進行繪畫了。

布幔內容涉及了一連串的隱喻、指涉與敘事的功能，其憑藉著儀式的動作而讓這些內容像是栩栩如生般訴說著眾多的故事，尤其在喪儀中用來出殯時高揚張舉的布幔旌旗，其材質便是布帛或是麻布。此外，還有布幔開始使用的時間，恐怕在商代甚至在商代之前就有繪製於布幔上的可能。而在該書中更提到：

只是由於布畫不像地畫，陶器上的繪畫，岩畫那樣容易保存，所以，更顯珍貴。在布上進行繪畫要求很高的技術，更能充分展示繪畫自身的特點，這必然會促進繪畫的發展，開啟了後世帛畫的先河。

在布上進行很高技術的描繪，充分顯示了先民因為布幔使用的關係而提高了手繪能力的技術性，讓繪畫得以保存、觀察、記錄，並逐步要求手繪技巧的成熟，再演變為創作。在繪畫之外，棺木上的布幔作為招魂使用的銘旌之證據則在於當時出土的楚國墓穴中，帛畫上方邊緣繫有絲繩，使得布幔可以作為懸掛的用途，該書中也提及了此一部份：

帛畫的上緣裡有一根細竹條，逐條當中繫有棕色絲繩，當為懸掛所用，據此推知當是用在喪葬儀式中，作為送殯時開路的旌幡類物品張舉和懸掛……

在前方引領帶路的引導者在喪禮儀式進行中，不禁令筆者想到希臘酒神的神話，在酒神迪奧尼索斯（Dionysus）狂喜狂悲亦或是瘋癲的催化下，喬裝成半獸人或是獸人並掛飾著誇張陽具造型的隊伍與引導者展現了戲劇性的效果與張力。筆者從以上的資料去思考遠古時期布幔的物質材料特性歸納出：

第一、布幔具有承載畫面內容的功能。

第二、布幔相較於其它媒材如岩壁或是金屬，可表現的手法也更加細膩。

第三、布幔與空間的結合使得空間有了新的詮釋。

第四、手執布幔的引導者產生了某種類似儀式或是類似戲劇演出的意義。

棺墓上使用的布帛，單就物質材料而言，對後來的東方藝術創作影響之大，不只在水墨藝術上，布料的使用是絹布的開端，而絹布亦對水墨藝術產生了重要的發展，再者，對爾後的宗教藝術也有很大的影響，其巫覡儀式行為對於今日的東方觀念藝術或是行動藝術也不無可能是其濫觴。

緊接而來的是，棺木布幔是將精神與風俗轉化為畫面的重要的載體。中國藝術從器物上的裝飾運用轉為布面上的平面繪畫，其意義在於較為單純的繪畫性質脫離了大部分的實用價值美感，並將虛幻轉為現實的重要史料，如陳祖懷（2006）《話說中國列國爭雄：公元前 403 年至公元前 221 年的中國故事》書所言：

湖南長沙戰國楚墓出土的帛畫“人物龍鳳圖”表現的是龍鳳引導墓主人靈魂升天的涵義。圖右下方一寬衣長裙女子，雙手合十，目視前方，神情端莊，人物上方為一龍一鳳。龍鳳是升仙登天乘駕的工具，反映了古代“引魂升天”的迷信觀念。

帛畫上面的圖樣，明示了一種祈求與寄望的思想，它代表了繪圖者所期待，或委託者的驥望成份，這樣的思想藉由圖示的方法表現出來，不但具有宗教的儀式性，更添加了些許迷信的觀念。尤其在馮遠（2006）書中也提到了類似的說法：

有人認為龍是越人崇拜的靈物，鳳是楚人早期的圖騰，畫面中的婦人是在祈求楚人早日結束對越人的戰爭，實現南方的安定統一。但更多學者傾向於該畫與葬儀有著某種必然的聯繫。其中一說認為婦人為巫女，是



為墓中死者祝福。……《三禮》中所記載的銘旌，其目的可能有二：一是表明死者的身分及相貌，告知世人；二是祈禱靈魂升天，圖其形象告知以天。

從以上文字中去推敲與了解，可見得在現實事件的層面上，約略描述出，墓中男子、女子的外貌年紀，衣著的樣式型態與身上的配件與飾品等，都具有崇高的身分地位與階級制度，與當時部落或是國家尊崇的圖騰型態，以及地方、區域有各自喜愛的文化圖樣風貌。而在鬼神崇拜心理層面上，更提到引魂升天的概念，也是東方宗教重要的基本概念之一。龍鳳等神靈圖樣具有高度的想像力並將想像力具體化，人物對於所信奉的宗教具有至高無上的虔誠信仰，對死後世界的不確定性與未知性給予了安祥平和的期待。

當時的人們，將現實生活的真實情況與對死後世界甚至是未來世界的追尋，相互交融在一起，畫面上的內容告訴我們，布幔的作用在於精神上的實踐與對未來的期許。多數的書中著墨在旌旗布幔中的畫面內容，尤其畫面上使用的各種元素與圖樣各具代表不同涵義，如西漢長沙馬王堆一號墓（墓主利蒼）出土的帛畫，此帛畫稱為「非衣」，畫面的構圖分為上、中、下三段，上段為天界，中段為人間界，下段為冥界，各個層段裡的神獸、鬼怪、人物皆有其象徵意義，同時，也象徵人的生命可能可以藉由某些儀式獲得靈魂再生，或是對死後的國度有所期待，並希冀可以再過一次理想生活。

帛畫是在戰國至漢代期間的墓葬品，絹本畫是晉唐以後的布料繪畫，帛畫上的中國仙術，神話思想與絹本畫上的繪畫特性雙雙結合，使得精神內涵訴諸於繪畫表徵之中。繪至於布料上變成更具專門研究發展的、獨立的繪畫樣式，其藝術價值也成為中國繪畫運用於布料上最初也最為有力的證明。

張永村作為布料靈性儀典的實踐者，除了在布料上繪製之外，更將布料穿在身上，使自己成為巫師一般的藝術家，自此，他的作品不只趨向當代藝術或是行動藝術，更承接了古老布幔的宗教精神與某種信仰。



## 伍、水墨藝術中布料的當代性接軌

無論是現代水墨、實驗水墨，或是當代水墨，雖偶有藝術家繪製於絹布或是棉布上，但是均並非以布料為主體，不過在九〇年代，經由藝術家黃朝湖推廣一系列的「彩墨」藝術活動下(黃朝湖對彩墨有其見解，認為應將彩墨翻譯成「Tsai-Mo Art」，目的在以彩墨一詞取代或形塑東方水墨的專有名詞，彩墨包含了彩與墨，同時與水墨有所差異，以下在本章節均稱為「彩墨」。)布料得以成為「彩墨」藝術承載的主軸，黃朝湖使用具有台灣特色的「富貴綢」作為「彩墨」創作的基底材(圖5)，在其文章資料中提到：

21 世紀的來臨，我們開始嘗試以全新的未使用過的媒材來自我挑戰，首先以台灣量產的布旗用綢布來作畫，這種軟性的布(名為富貴綢)，具有棉紙的吸水性和渲染性，也有畫布的細密度和聚彩性，即可以表現韻味和線條，也可以表現制性和濃彩，隨著藝術家個人的喜好，可以完成不同於水墨畫和油畫的特殊效果，呈現彩墨畫的高度創造性和東方精神。(黃朝湖，2004)

他認為軟性布料所具備的吸水性與渲染性，具有特殊細密度的聚彩性，同時可能提供彩墨表現的特殊韻味，並且能夠提供創作者呈現多元的創造性與東方精神的省思。

尤其黃朝湖(2005)在《國際彩墨衣裳藝術大展專輯》中提到：

彩墨藝術強調東方精神與鄉土特質的發掘與探究，通過實驗性與當代性的結合，以形塑彩墨藝術的多元風貌，因此，除了以紙質做為媒材來創作之外，我們也試圖回歸到唐宋時期絹布媒材的創作，並引伸到當代大量生產並被商業化使用的綢布上，開始提出軟布材質的創作方式，由於軟布適合於渲染、塗抹，也適合於折疊、併剪，更適合水性、膠性和油性顏料的使用，再加上富有挑戰性與實驗性，因此，多年來完成了以布旗、布幔、布條的實驗性畫作，驗證了軟布媒材的多面向可塑性，同時

由於其可攜帶的方便性，在國內外巡迴展中獲得極高的評價。

從文章中可以檢視到黃朝湖對於「彩墨」藝術的推廣有兩個重點，其一為積極推動在地素材的發揚。「富貴綢」的特性同時兼具有紙張的效果，也有其優越之處，對於顏色的使用上來說，顯色力佳，可厚重堆疊，也比紙張耐磨，耐擦洗。



圖 5：黃朝湖，彩墨衣裳，2005，富貴綢、彩墨，150x180  
(圖片來源：藝術家提供)

以堅韌度來看，布料不易破損撕裂，柔軟有彈性且較不容易有摺痕，纖維強韌較不易斷裂，布料的保存效果也優於紙張，紙張則容易受潮發霉，也常常因為保存不當而產生斑斑油漬，就繪畫性而言布料與紙材都具有高度的吸水性和渲染性，雖然在精細度描繪的部份，紙張略勝一籌，但布料若是加上其他輔助的媒材如膠礬水、漿糊或是底漆等等，或許也可達到類似的精緻程度。

在此，黃朝湖做到了承先啟後的作用，並使「富貴綢」這種台灣在日常生活中廣為使用的媒材，得以成為「彩墨」藝術的主要載體。

其二為黃朝湖推廣的「彩墨系列」活動中，諸如「彩墨布幔藝術」、「彩墨方巾藝術」、「彩墨衣裳藝術」、「彩墨塗雅藝術」等等均用了統一的布料材質「富貴綢」，這或許是繼唐朝之後，第一次布料成為水墨藝術的主要基底材，而且也因為布料的特性，透過布料的便利性以及可攜帶性強，使之容易將「彩墨」藝術推廣

到國際舞台，再加上其展出方式與空間做結合，作品整體呈現不再被傳統所侷限住，亦可做出設計性和裝置性的嶄新變革，強調當代性的台灣「彩墨」藝術便與國際間產生更多的連結（圖 6）。

當代藝術的名詞出現後，我們不再只是表淺的看到對象物所呈現的樣貌而已，更去探究對象物內在的本質，並再從本質出發，使其獨立成敘述性，以及自發性的表達媒材。



圖 6：國際彩墨衣裳展，2005，台中市大墩藝廊，245x215cm  
（圖片來源：黃朝湖提供）

如果將布料視為傳統的手工藝材質，那麼莊秀玲（2003）在《台灣當代美術大系－媒材篇》中提到：

二十世紀中期以後，傳統手工藝材質從實用器品的材料角色轉變，成為現今藝術表現的媒材之一。其意義有二，第一、就材質本身的表現性而言，它為藝術創作提供新的可能性，包括質感、觸感與形式的空間豐富變化；其次，就材料本身所具備的符號象徵性而言，可就其傳統以來所肩負的社會價值與地位的象徵性來探討。

傳統的物質材料就「彩墨」藝術的範疇而言，布料是否可以為創作提出新的可能性？布料在日常生活使用中實在是非常廣泛，例如將布料製成為衣裳（圖 7），

為「彩墨」藝術提供創作的可能性之外，它也改變了創作者及觀看者觀看的方式，理解作品也因此有更大的可能性，而且，平面的「彩墨」藝術轉為立體的呈現效果，也將對東方精神的觀念由平面延伸觸角轉到真實生活中，穿著自己設計好的「彩墨」衣著，除了追求一種時尚品味之外，也是將藝術實踐在生活中的高度趣味。

身處「彩墨」藝術中去認識新、舊媒材、了解新、舊媒材，運用新、舊媒材是極為重要的，它模糊了畫種的界線，也因此，有部分的水墨藝術創作者會憂心，當西方思維或是全球化造成單一文化價值的強制覆蓋時，水墨畫會就此消失滅亡，如同《文化研究》一書中（陳貽寶譯，原作者：Z.Sardar 與 B.V. Loon，1998）所言：

全球化傾向於維持西方經濟上和文化上的帝國主義形式。它推廣一套主流文化實踐和價值---以單一視野告訴人們生活應該要怎麼過，以犧牲其他視野為代價。

然而，黃朝湖在推廣「彩墨」藝術時，其目的並不在於反對水墨藝術文化領域的成就，也不是要消滅水墨畫種，他的觀念是為了擴充畫種本身的強度需求而進行的擴張行動。



圖 7：國際彩墨方巾走秀，2006，台中市文化中心  
（圖片來源：黃朝湖提供）

## 陸、結語

台灣具有相當程度的後殖民主義（post colonialism）精神，對於西方的文化霸權除了吸收之外也能做反省與批判的工夫，藉此衍生出混雜的，雜交性的特質，使得文化與藝術上反而有全面的包容性，從原有的文化根源進行移植的中國水墨藝術，或者西班牙、葡萄牙、日本文化與各國藝術的交融影響，這文化藝術滲透的過程或許是痛苦、悲傷或者是充滿對立，然而卻也正因如此，使得藝術可能產生新的質變，某些強勢的文化暴力雖然有可能消融台灣水墨藝術的可能，不過，從積極面來看，這種後殖民的精神或許是一種混合的重組，對物質材料不斷的挑戰與分享，藉由過去以及現在的經驗不斷繁殖的過程，來建構對未來的，並對自我文化的價值肯定。

在水墨作品中，物質材料在以筆趣墨韻為主導的這個區塊裡，甚少被廣泛提及與研究，除了「墨」本身的特性之外，是否仍有其他媒材可以共同參與、組構的可能性呢？物質媒材與創作者，兩者之間的互動過程或許能產生極大的效益，因為材質的確能感動創作者與觀賞者，彼此間相互交流的力量與氛圍是可貴的。

藝術的創新除了在內容上表現之外，因應時代的潮流及需求，使得媒材也能加以突破，突破是創新的本質，當然，我們絕非沒有必要去否定水墨畫使用宣紙、棉紙這千百年累積下來的習慣、傳統與價值，畢竟，以紙張做為媒介，在其上呈現的線條、墨色與染色，所展現出來的細膩程度絕對是絕妙精讚且難以取代。然而，對物質材料的開創，對各式媒材的使用，諸如石磚、木材、皮革、金屬、布料、塑料，電腦科技種種運用材料的實驗精神，也與當代藝術理念相當符應。

水墨藝術也如同其他藝術種類一般，有著各式各樣的精神或是主義融入在其中，無論是浪漫或是自然主義，人文情懷或是社會關懷，也或是遵守水墨天人合一的中心思想者，皆有其立論之處，也有其重要性。然而，這些是屬於水墨畫種的內容，而對於物質材料的開發者與使用者而言，我們也要明白其重要性，以及貢獻一己之力，物質材料對現今的藝術創作而言是一種可期待性的、想像的，以及開發的可能，倘若對於創作的表現內容都可以持有寬宏的態度，那麼對於其發展或是開拓應當也能秉持著開放的思維才是。



在某個低限度的範圍內去實踐了物質材料，使得布料在水墨藝術中獲得了奠基與延伸的意義，剛好可以呼應現今的多元價值，在當代藝術的觀念裡，創作的無邊際儼然是一種最為開放的態度，創作的「內容」或是「物質材料」都有各自發展的空間與觀念，水墨藝術屬於藝術的一環，顯然對於材料的發展與使用也將更加跨界，物質性的布料看似只是具體的、可見的、表象的材料，但深入去理解與研究，就可以知道布料不只是內容的承載物，當觀念與物質材料相互搭配時，將使表現力擴展開來，正是相得益彰，或者，物質材料本身就具有相當程度的說明性、悠久的歷史性，深遠的文化性。布料的各種特質諸如穿透性、柔軟性、輕巧性、視覺性、觸性等等，是屬於物質材料的「自為性」，「自為性」是物質材料本身的語言產生對外界的連結，是臨現也是存在的必然，而使用不同的手段來對布料進行堆積、切割、編織、扭曲、皺摺、塑造等等手部活動則是屬於對物質材料的「人為性」，「人為性」是外部力量對於空間內的物質進行力量的撞擊，會促成新的、力量大或力量小，或是方向性的新場域。物質材料可以探討的屬性實在是不勝枚舉，而且，不論是哪種屬性應當都可以活化水墨藝術。

水墨藝術發展至今，已呈現有別於傳統文化的多樣性，從院體畫、文人畫較為單一的主軸，到現代、當代較為活潑性、多樣化的路程，雖然在國際舞台尚未是十分活躍的藝術畫種，不過以東方水墨的文化素養及人口數量來推測，在未來水墨藝術將成為另一支強勢畫種也許是指日可待。

## 參考書目

- 刁筱華譯（1998）。女性主義思潮（原作者：R.Tong）。臺北：時報。
- 王嘉驥（1998）。在傳統邊緣：拓展當代水墨藝術的視界。*藝術家*，281，472-477。
- 姚瑞中（2002）。臺灣裝置藝術：**Since1991-2001**。臺北：木馬文化。
- 莊秀玲（2003）。臺灣當代美術大系—媒材篇：材質藝術。臺北：文建會。
- 陳祖懷（2004）。話說中國列國爭雄：公元前 403 年至公元前 221 年的中國故事。中國：上海文藝。
- 陳貽寶譯（1998）。文化研究（原作者：Z.Sardar & B.V. Loon）。臺北：立緒文化。



(原著出版年 1997)。

陳瑞文(2008)。德勒茲的圖表史觀特徵。中外文學，37(4)，13-58。

陳瑞文(2009)。以問題性為核心的美學經驗：德勒茲的圖表思想。現代美術學報，17，11-43。

馮遠(2006)。中國繪畫發展史。中國：天津人民美術。

黃朝湖(2004)。全國彩墨衣裳藝術大展專輯。台中：台中市文化局。

黃朝湖(2005)。國際彩墨衣裳藝術大展專輯。台中：台中市文化局。

黃朝湖藝術國度部落格。取自

<http://www.art-show.com.tw/hch-kingdom/> (2014/06/02 閱讀。)

謝鴻均(2003)。臺灣當代美術大系議題篇：陰性·酷語。臺北：藝術家。

謝東山、朱佩儀(2002)。前衛水墨--中國傳統繪畫的最後出路。典藏今藝術，117，58-64。

蕭瓊瑞(2009)。臺灣現代水墨的類型分析--以臺北市立美術館藏品為對象。現代美術，143，48-77。



## 李伯男藝術創作與地區藝術推展之初探

馬琳惇\*

### 摘要

本研究透過「文獻分析法」、「半結構訪談法」與「藝術批評」，探討嘉義資深藝術家—李伯男之藝術創作特色與其在地區藝術推廣中所扮演的角色，具體而言，本研究目的包含（一）李伯男之生平與藝術發展歷程，藉此瞭解創作者之生平、時代背景、家學淵源與其藝術發展之間的關係；（二）李伯男的藝術創作之特色，配合其生平與學習歷程，分析其各階段之作品表現特色與其現階段之發展；（三）李伯男於地區藝術推展之情形，於此探討李伯男於地區藝文之影響與推動，以及對地方文史推動與其對在地之貢獻。

**關鍵詞：**李伯男、李秋禾、藝術創作、嘉義地區美術發展史、地區藝術推展、鄉土意識

---

\*國立嘉義大學視覺藝術所研究生

# A Preliminary Study on Bo-Nan Lee's Art Production and His Promotion of Regional Art

Lin Dun, Ma\*

## Abstract

This research paper is conducted by Literature Review, Semistructured Interviews and Art Criticism to probe into Chiayi veteran artist, Bo-Nan Lee, whose art' productions' features and his status of promoting regional art. Specifically, the purposes of this research include (I) Background of Bo-Nan Lee and Development of His Art Productions. Through the process, we can acquaint ourselves with relationships between this artist's background information and development of his art productions. (II) Features of Bo-Nan Lee's Art Production. With analysis of Bo-Nan Lee's educational background, artworks' features of different stages and the development of present stage, we would look insight it. (III) Circumstances of Bo-Nan Lee's Promotion of Regional Art. This part probes into Bo-Nan Lee's influence, promotion, contribution of regional creative industries and activities of Arts and Humanities.

**Keywords:** Bo-Nan, Lee, Qiu-He, Lee, Art production, History Development of Art of Chiayi county, regional art promotion, local-awareness

---

\* Graduate student, Department of Visual Arts, National Chiayi University

# 李伯男藝術創作與地區藝術推展之初探

## 壹、前言

從現代進入後現代以後，吾人對藝術世界之認識以不應僅限於一般藝術史之鉅型敘事，而更應從特定與地區中探討個別藝術家之特色，亦即理解地區藝術家之文化脈絡及其藝術，實深具意義，因其能補足現有藝術史所未能及之藝術在地真實性，且呈顯有價值之藝術特質與觀點。

李伯男在藝術創作、藝術推廣與嘉義之文史紀錄上皆有其貢獻，他目前已是嘉義地區資深藝術家，其父親李秋禾與恩師曹根乃是促成今日之李伯男的之推手，其生平、家學淵源與時代背景應值得探討，此為本研究動機之一。而在藝術創作上，由李伯男之圖畫脈絡來追朔此名藝術家之生長過程與面對社會環境變遷，其心境之影響，他以移情的方式讓繪圖成為抒發情感的管道，並藉此成為前進的動力，甚至結合新時代創作工具—電腦，為其輔助創作，這在早時的嘉義藝術界中實為少數，其藝術成就、創作歷程與創作方式，對後輩學子應具有啟示作用，此為研究動機之二。

李伯男畢生致力於嘉義藝文之推動，如新藝術之推廣，早年因其氛圍尚未成熟，直到 1995 年代旅外藝術家陸續回歸家鄉，且日漸增多，在幾次展覽交流機緣中聯結，並成立「新觸角新藝術團體」，實踐長期駐立心中的想望，這也是嘉義市第一個現代藝術團體；在文史方面，積極投入撰寫嘉義紀事，對嘉義地方之文史的幫助極大，而在教育方面，長達約三十年時間任教職，盡力栽培學子，孕育在地人才，其對嘉義藝術之貢獻頗多，為值得研究地區藝術推展者，此為研究動機之三。

基於上述，本研究之目的包括：(一) 李伯男之生平與藝術發展歷程，(二) 李伯男的藝術創作之特色與(三) 李伯男於地區藝術推展之情形。研究範圍方面，本論文較著重李伯男各階段之作品分析與其對地方藝文推廣之貢獻。

## 貳、 本文

### 一、 李伯男之生平與藝術發展歷程

#### (一) 李伯男之生平

##### (1). 時代背景

於 1945 年 8 月，日本昭和天皇發表《終戰詔書》接受波茨坦公告，大日本帝國無條件投降，台灣結束了約五十年的「日治時期」，進入嶄新的一頁。台灣光復後，統治權轉移為國民政府，政治經濟與社會文化也產生了劇變，因戰後經濟復甦遲緩、民生凋敝、物價波動劇烈，於 1947 年爆發了二二八事件，全台灣都受到嚴重波及，當時嘉義畫壇的領袖陳澄波任職嘉義市議會參議員，為「二二八事件處理委員會」之代表，因前往水上機場欲與國軍和談而被拘禁，未經審判就被押至嘉義火車站前廣場槍斃，陳澄波死於非命以後，他的學生歐陽文因與他平時交往緊密竟也被捕，所有與他有關係的畫家為求自保，忍痛將其畫作銷毀，甚至逃往他鄉，嘉義藝術因此沉潛一時。(蕭瓊瑞，2013)

李伯男 1948 年出生於嘉義市，正是台灣二二八事件之隔年，家有八個孩子，他排行第五，李伯男追憶「在印象中，小時候因生活較簡樸，家中時常不點燈，當時怕黑，母親總以：「麥哭阿！大人（警察）來捉愛哭的因仔！」來使我安靜入眠，當時的街坊們也都是這樣方式。(李伯男，2003，頁 17)」而在他五歲之前，家境清寒，全家都住在文化路嘉義醫院對面的小陋屋中。

##### (2). 困境中對藝術的萌芽

之後，父親李秋禾（圖 1）跟隨恩師林玉山先生到台北，並於開南商工任教，而全家亦隨父親遷移至台北東門市場附近的小巷中，因家中經濟較為拮据，故五歲到七歲期間未曾上幼稚園。父親對他疼愛有加，時常帶著年幼的他往博覽會或畫展去參與活動，在過程中結識許多年長的藝術家們，這時期的影響使他對於藝術及這群藝術家們產生好感及敬意。可惜不久，因父親身體微恙需休養，又舉家搬回嘉義。回嘉義後進入崇文國校就讀一年級，學校老師知曉父親是嘉義有名的藝術家，時常指派「額外的」功課，像是海報、壁報等，請他帶回去完成，其實



是要他藉由父親代為完成，這也影響了年幼的他，心中暗自決定要與父親一樣，成為一個很會畫畫的人。

回到嘉義之後，寄宿在父親的好友「新台灣餅舖」老闆的倉庫中，但這住所對當時的他來說，二層樓的倉庫簡直是如豪宅般，又是老闆免費借用給他們的，可見父親當時的人脈及其藝術才華被當地尊敬且推崇。而父親於平日亦會協助餅舖設計包裝盒、廣告文宣等等，將其藝術天分發展的淋漓盡致，使他從小就以父親為偶像，並引以為傲。父親也時常邀藝術家們來家中切磋，偶爾也會有即興水墨之共同創作，而這些叔叔伯伯們也都是曾在日治時代參加「台展」、「府展」入選的畫家，使他從小就浸淫在這些藝術環境的薰陶中，也啟發當時年幼的他對藝術的興趣，並對家鄉中常見的靜物景色、一花一草一木有新的感覺，一天中光影的變化與景物的倒影、農莊生活隨處可見卻又富滿家鄉味，這些都幻化成諸羅美好的畫面，而這些景象也時常被當時之藝術家們拿來作題材，描繪成對嘉義之印象，此番情景也逐漸在他裡面烙印，使他對家鄉開始產生特殊的情懷。

但於 1957 年，他國校三年級下學期時，父親因鼻癌復發逝世，美術薰陶也因此中斷，在資源不再豐富的情況下，學習緩慢了下來，家中生活也因此陷入困頓。林玉山教授知其家中情況，就為父親舉辦「後援展」於台北市中山堂（圖 2），邀請全台畫界提供畫作與父親遺作一起義賣展出，其中有林玉山、于右任、溥儒、楊三郎、陳進、郭雪湖、李石樵、張義雄、吳學讓、席德進、陳慧坤、黃鷗波、陳丹誠、李大木……等人慷慨相助，而義賣的金額用來資助李伯男家中困頓的經濟，以舒緩家中之負擔，並出版「李秋禾畫集」來紀念其父親，李伯男說：「這本畫集成為我從事藝術創作的動力與參考圖本。」（李伯男，2009，頁 6）。在初中時就讀省立嘉義中學，在班上功課不佳，成績也不理想，上課時常用橡皮擦雕刻自己設計的造型圖案，隨意蓋在紙張及課本上，也算是自得其樂，李伯男回憶：「那應該是我最早也最純真的創作，屬於自發性版畫製作。」（李伯男，2003，頁 18）」母親知道後，就帶他去曹根老師的畫室中接受指導，曹根老師是他的啟蒙老師，也是先父李秋禾最常稱讚的畫家，而當時的曹根也是嘉義市最年輕也最被看好的藝術家。



圖 1：先父遺照李秋禾



圖 2：李秋禾後援展

### (3). 環境中的貴人

曹根老師不但指導他繪畫技法，還教他不只用肉眼觀察事物，更需要開啟心眼去理解其結構與色彩。老師為人十分隨和，其畫室平時都可任學生自由進出練習。此外，老師不只著重於繪畫教學，在文學與哲學上也是時常叮嚀學生要多充實，呈現出來的作品才會有內涵，老師知道他家境清寒，不收他學費，有一次他問同學多少金額，偷偷繳納，還被老師責罵且退回，使他更是立志要努力向上，不辜負老師對他的期望，會有今日的李伯男，曹根老師功不可沒。

後來，李伯男考上台灣師範大學美術系，師從林玉山。在大學之修業期間更是擴增藝術之新視野，加上台北是大都會，在多元的美術環境的圍繞下，使他對當代新藝術產生憧憬，並在大學四年中以超現實的手法營造畫面氣氛，因此建立美術創作之自信心。

### (4). 致力美育、文史以回饋家鄉

畢業後，回鄉服務，先在國民中學任教美術十三年，後於 1985 年轉任嘉義高商廣告設計科教師，也常教導學生以影像合成做插畫類型的創作，以激發學生創意思考，積極投入美術教育。剛開始回嘉義時，李伯男有心推動現代美術發展，只可惜當時的新藝術氛圍尚未成熟，直到 1995 年代旅外從事新藝回歸家鄉藝術家

日漸增多，與展交流之機緣中聯結成立「新觸角新藝術團體」，才實踐長期駐立心中的想望。爾後，嘉義新藝術的活動開始受重視，而李伯男平時就有蒐集嘉義地方文史，十分利於相關之編撰，目前致力於創作以及帶動地方新藝文，盼能激勵更多本地藝文發展之動力，使嘉義藝術之百年歷史不被埋沒，藉著他而能重現當時嘉義藝術的繁華（李伯男，2003）。

## （二）李伯男之藝術發展歷程

以下略述李伯男獲獎與展覽之相關紀錄：大學時期 1971 年作品「奏樂的女郎」獲第 22 屆師大美術系展油畫組第三名。1972 年畢業返鄉，於嘉義市第一信用合作社舉辦「向陽三人聯展」，1976 年於嘉義市奧馬服飾舉辦「奧馬三人聯展」，展出超現實畫風 240 號的油畫，轟動嘉義一時。1981 年作品「問候」獲第 35 屆全省美展國畫第二部第三名，作品獲省立美術館典藏。1998 年於嘉義市文化中心有「李秋禾、李伯男父子聯展」，李伯男作品高達五十多幅，相當於第一次個展。

在 2000 年參展「嘉義市 228 美展」，乃電腦影像合成，並應用數位藝術設計相關文宣；隔年著手編著「二十世紀嘉義美術活動記事」。2002 年於嘉義市文化中心參與「跨域新相新觸角藝術群 2002 聯展」，同年參與文建會主導「台灣美術地方發展史計畫」，與戴明德合撰「嘉義地區」，並於隔年 10 月出版。2004 年與戴明德策展與參展「諸羅精神圖像場域藝術展」於嘉義市立博物館開館之首展，同年於藝術田創意藝術空間「意象大師—李伯男數位藝術小品個展」。2005 由嘉義文化局推薦，代表嘉義參展於台北世貿三館國際畫廊博覽會「嘉義之美—嘉義美術傳承新軸線」。2006 年參展「數位藝術在嘉義 E-Art」於嘉義鐵道藝術村；同年參展「05-3456100 嘉義百號油畫展」於嘉義市立博物館，數位創作與油畫並行。2008 年於嘉義高商舉辦「從手繪到數位處理的繪畫—李伯男創作展」。2009 年「李伯男師生聯展—時空流轉意象對話」於嘉義市二二八紀念館。（房婧如，2014）

## （三）李伯男之藝術背景

李伯男曾就讀嘉義市崇文國民小學、嘉義中學，並於中學時在曹根老師的畫室習畫。大學北上就讀台灣師範大學美術系。於 1972 年畢業返鄉，先於國民中學任教美術教師 13 年。之後，於 1985 年嘉義高商廣設科擔任教師，從事精細素描

及各類插畫媒材的嘗試，並在九年後任嘉義高商廣設科主任，並於 2001 年帶領國立嘉義高商廣告設計科業務，評鑑為全國職校商業類優等，因行政事務較為繁瑣，生活繁忙，時常以零碎時間創作，嘉義公園系列的油畫作品即是如此完成。

因著教學需要，他於 1993 年開始自修電腦繪圖，製作一些影像合成的作品，這期間以地方史觀繪製電腦合成的作品，有「懷念恩師－曹根先生」、「藝術之龍－林玉山大師」、「一隻鳥兒啾啾啾－嘉義 228 美展」、「神木精神－陳澄波大師」、「嘉義美術史觀」及「諸羅精神圖像場域」等。1980 年第四屆全國油畫展優選，獲准於 1981 年加入中華民國油畫學會會員。1995 年為「新觸角藝術群」創會召集人，為嘉義市第一個現代藝術團體催生。1998 年從事本地美術活動的整理工作，先於嘉義市金龍文教基金會出版的「諸羅情采」中連載「二十世紀嘉義美術活動記事」。1999 年任嘉義市美術協會第七屆理事長。2003 年擔任「嘉義市鐵道藝術發展協會」第一屆理事長。

於嘉義高商廣設科主任退休後，近十年來陸續受邀設講座，於 2004 年嘉義市文化局志工訓練「嘉義美術回顧與展望」講座。2005 年嘉義縣文化局義工訓練研習會「嘉義近代美術」講座。2007 年嘉義市文化局「傳統工藝交趾陶傳習－動物、人物造型之剖析」講座，同年嘉義鐵道藝術村美學與生活講座「從手繪到數位處理的繪畫」，期間亦陸續擔任地方大學、中小學生美術競賽評審等，資料繁多不及備載。

#### （四）李伯男之藝術相關著作

李伯男除了在藝術創作上對嘉義有影響，對嘉義美術史亦有傑出的貢獻。因著歷史軼聞容易隨時間被世人淡忘，隨著時代變遷，早期文獻不易保存，唯恐歷史隨著時代快速更迭而與之湮滅，需要有人能著手紀錄並編撰史料，能深化嘉義地區的發展並作歷史研究。李伯男因感念家鄉的情懷與身為道地嘉義人，他在平常就有蒐集、網羅嘉義藝文展覽、活動之資料的習慣，並陸續整理 1901 年至 2000，此百年間的活動概況，並在 2001 年先行編印「20 世紀嘉義美術活動記事」，並連

載於金龍文教基金會<sup>1</sup>出版的「諸羅情采」一書內，此書內容主要為記錄嘉義藝文活動的軌跡，而此記事亦作為日後撰述嘉義地區美術史的重要依據。也應邀參與嘉義大學美術系教授簡瑞榮編纂「嘉義市志－藝術文化志」之審查，為市志文史記錄的正確性把關。與戴明德於 2003 年完成「台灣美術地方發展史全集－嘉義地區」，探討本地各類美術各時期互動的情形，以及本地生根默默耕耘的藝術家或藝術教育家為文化傳承的努力所留下的記憶，作為後人學習或評價的依循，此著作對嘉義美術史十分有貢獻。

## 二、 李伯男之藝術創作

### (一) 李伯男早期之藝術創作分析

李伯男的藝術創作階段，若以媒材來分，大略可分為油畫創作與數位藝術兩階段，而其作品風格並不拘泥於抽象或具象，他所選之題材十分多元，在其作品中，所見之人、事、物，甚至是幾何圖形、不經意的造形與色彩等，都經過創作者之思考，將觸動其心靈之部分入畫。李伯男說：「我不執著於「獨特」或「風格」，但在作品的要求上，我卻有一種執著，認為視覺藝術必須能感動自己，且品質上一定要精緻完美。(李伯男部落格文字資料)」觀看李伯男的作品，總會發現這些呈現在眼前的圖畫帶著創作者內心對周遭的關心與體悟，以主觀的角度表達其看法及感受，而當時所接觸到的環境對其階段性繪畫造成深刻的影響。李伯男將早期之藝術創作之歷程分成三個關鍵性的階段，第一個階段是「現代藝術探索階段」(1971-1975)：為大學期間在台北就讀之所見所聞，將其所學結合所見，再依感覺構思成圖像；第二階段是「鄉土關懷」(1976-2003)：為畢業後返鄉任教職，發現嘉義與台北之藝術生態相差甚遠，在台北所學之現代繪畫與當時期注重寫生與技法之嘉義截然不同，為配合當時期嘉義，此時期之作品亦較多寫生，也時常參

---

<sup>1</sup>財團法人金龍文教基金會於 1995 年 12 月經嘉義市政府核准設立，1996 年元月於嘉義地方法院完成法人登記。基金會係由關心藝文人士籌組，由於當時嘉義市的文化建設起步較慢，基金會明確訂定「以推廣文化藝術為宗旨」，希望結合民間的能量，共同協助推展藝文。董事會推舉董事長及聘執行長各一人，下轄企劃、編輯、活動、行政、義工等五組；另依業務需要，適時編組分項委員會，以利工作推廣。(取自金龍文教基金會網站 <http://www.long.org.tw/>)



與地方的美術活動；第三階段為「在地人文觀察與科技繪畫」（1993－2003）：在1993年開始自修電腦繪圖，利用影像處理軟體之功能，使畫面之造形與結構產生變化，達到許多手繪無法達成的效果。而在嘉義參與藝文活動的期間，有感嘉義之藝術發展需有文獻傳承，故在研究電腦繪畫期間，也學電腦文書處理與圖文編輯，從前是詩與畫之結合，這段時期則是文史與畫之結合。以下為此三階段之藝術作品分析。

### （1）「現代藝術探索階段」階段（1971-1975）

李伯男於1968年考進台灣師大美術系，北上前往就讀，台北之藝術資源不但多元且豐富，除了大學所學之藝術理論與繪畫技巧之外，在課餘時間時常參與畫廊所辦各類畫展，也因此接觸國內外許多不同的技法與觀念，尤其是當時佛洛伊德學說的新心理學「夢的解析」中，以「潛意識」為概念的超現實繪畫，如達利、瑪格麗特、米羅、康定斯基等，對李伯男之影響最深。對於欣賞藝術，李伯男有其獨特的見解，他說：「畫展是一次想像力的盛宴，多元的口味有多種的感受。你可以用自己的方式去看、去想像、去思考、去詮釋，你的想法也許與作者的原意不盡相同，也許更豐富，那麼，你也是在創作，是欣賞的再創造。（李伯男，2009，頁7）」而在平常練習時，李伯男以自由的塗鴉來建構心中的意象所形成圖畫，不事先計畫構圖，而是憑感覺而作畫，將不同造形元素與平時視覺所接受到感官之衝擊融合在作品中，因知覺亦受所處之社會環境中之「符號」影響和制約，再結合潛意識的夢境和幻想，將之拼湊成創作，即可成為創作者之素材，其作品並未事先規劃其創作理念，而是完成作品後再以畫面呈現之元素加以解釋所用之符號。以下這幾幅作品為代表：

《奏樂的女郎》（圖3）是仿西洋古典名畫，以半具象扭曲合成。整體畫面採不完全對稱，整體線條柔美，呈現出浪漫溫柔的氣氛。畫面右上方有具粉色的女子軀體，雙手似正撫著豎琴，有種視覺節奏在畫面中演奏著，給人輕鬆柔和的愉悅感；中間形似百年老樹的部分，創作者敘述其靈感取自於由阿里山之老樹瘤，和左、右方樹狀透明垂直的線條如森林原始的呼喚，兒右方的樹幹重疊在女子身軀上又好似絲綢若影若現；前方的景物中，淺色的草皮與海邊形成奇妙的視覺印



象，海又與中間的同色的樹互相呼應，以野柳之奇石結合海水中之生態形成帶有熱帶植物風味之氣氛，後方背景隱約可見悠閒的白雲與畫面的左中被框住的飛鳥形成對比，又因其色彩安排使這詭異氛圍竟變為和諧。此件作品曾參與 1971 年師大美術系系展，榮獲油畫組第三名，而美學教授王秀雄對此作品之評語：「是東方抒情的超現實繪畫。(李伯男，2009，頁 7)」可見 1970 年代的台北，對繪畫自由度並無拘束。

《山水變奏—時光》(圖 4) 是屬較抽象之形式，畫面可見切割的座標線條及簡易的象徵符號。垂直的線條穩定了畫面，而在線條底下的驚滔駭浪、風起雲湧也似乎被格線框住，流動的線條形成空間中趣味，整張畫面色調簡單統一，水藍、灰白與褐色調，頗有老舊地圖的味道，兩種冷色調的顏色使畫面理性不少。畫面中似在描繪故事場景，在空間感中又增添時間性，視覺焦點會先放在中間偏左上的雲霧，在由中間的白點擴到四周，不平靜的海與格線的垂直，兩種矛盾組合，使人有種閱歷風霜的感覺。而在技法上也有所突破，先將顏料稀釋，再以大筆刷抹，筆觸則較奔放自由，然後趁顏料尚未風乾，以橡皮刮出具流動感的線條，並仿畫筆之運行，使畫面更加自然。整體給人感覺既緊張又平和，時空交錯彷彿就在這一瞬間。

《文憑的迷思》(圖 5) 畫面以褐色系為主，整體形象有如穿著學士服的畢業照，看似肖像畫。畫面中簡單的配色與幾何圖形，使頭像成為視覺焦點，臉孔模糊，除了描繪簡單的輪廓外，其餘的耳眼鼻口幾乎灰飛湮滅，以橡皮刮出的線條有力又縹緲，如同畫面中的人正在自言自語。這畫乃是，李伯男在進入大學就學的期間，看到心目中所期許的大學生與現實生活所看到的落差極大，原本心想大學生應該學富五車、品德兼優，在學期間努力培養能力，並對社會與家國有貢獻，但觸目所及的卻是他們以文憑為驕傲，實際則無抱負，也無實力能力，品德生活更是腐化，光靠文憑是不能完全信任的，在這學士的外表下，又有多少真材實料，腐化的面孔無表情嘴角卻有些微上揚，這角度中藏有許多不屑與嘲諷，將其對文憑與大學生的虛假，以諷刺的手法在畫面中呈現出來。

《禪坐的下午》(圖 6) 此張作品在大學美術系 61 級畢業展中獲得優選，三幅

連拚的油畫象徵李伯男當時對人生的觀感，左邊畫面中的黃方框中隱約有隻飛鳥，往中間飛去，背景則是以簡易的幾何製造如同四度的空間感，而畫面中心主體的女性雙腿與淡化其中的方塊，隱約代表人在由母腹出生後，所需歷經的過程，是發光綻放亦或埋入歷史中，由周圍的方塊產生許多種的組合，令人覺得神秘且神聖，而最右方畫面的褐色畫框中有著嬰孩胚胎，連著臍帶象徵於母腹中，等待這降生於世，左右兩幅中白霧左右呼應，使畫面循環不息，令人有想像空間。



圖 3：奏樂的女郎，  
1971，油畫，80F



圖 4：山水變奏—時光，  
1971，油畫，30F



圖 5：文憑的迷思，  
1972，油畫，30F



圖 6：禪坐的下午，1972，油畫，三張 80F 連拼

李伯男對此件作品的闡釋為：「生命是一種緣，雖然莫名的出生，縱使如何地

淡泊，總會在生命的過程中，和社會、人群互放一些光亮，而後如漂鳥安祥地離去。」(賴萬鎮，1998，頁 57) 藉著符號圖像來敘說他對生命的看法。



圖 7：意象，  
1973，油畫，80F



圖 8：珍珠的故事，  
1971—1975，油畫，100P

而嘉義大學教授劉豐榮曾於 1998 年為《李秋禾、李伯男父子聯展專輯》撰文敘述：「以抽象或半具象形體構成，藉自由形或幾何形表現純粹抽象或暗示意義的象徵圖形。(賴萬鎮，1998，頁 113)」

《意象》(圖 7) 畫面色調以藍色為主，如詩如畫，具有無邊的想像空間在畫面中，創作者以視覺表達音樂的美感，並將之述諸於畫面，以抽象的形式表達，其配色與畫作《奏樂的女郎》相似，皆具有古典浪漫的氣息隱於其中，藝術家將聆聽音樂時所領受的意象，藉所繪之畫面的流動性呈現，作品如同串連起來的童話，並以聯想力連結彼此，畫面的安排著李伯男常運用的素材，畫面中心的鳥、黑白的臉孔、下方的卵以及似海底礁石與生物的景觀等，彼此緊緊相連又格格不入的穿梭其中，耐人尋味。

《珍珠的故事》(圖 8) 歷經四年完成，本來是無目的性的仿西洋古典名畫之

曲線和結構美做為畫面形色的練習，但因服兵役而中斷，退伍後重新省思後再下筆。此作品所描繪的是人性腐化、拜金主義及貪婪為罪惡之根源，其構圖取自西洋名畫，讓人不禁聯想到波提切利的《春》、《維納斯的誕生》等古典名畫，而畫面的素材有阿里山的樹瘤、奇珍異寶、於背景的海邊、拉鍊開啟的日與夜、星星如珍珠般璀璨、仿盧梭的熱帶植物、似金的半月等影像合成的背景，是生活周遭景物結合想像的置入；左下方的孵蛋裂開，裏頭滿有寶物暗示生財，也象徵世人對搖錢樹之期盼，在孵蛋上方藏著兩個暗晦不明的人，邪惡的眼滲透至畫面中間的角色，好像孕育著貪婪，正待機準備搶奪中間的珠寶，而中間的人物面無表情，動作似在防備著敵人，也在採收著這些豐盛利益，窺探般貓頭鷹的眼好似生活中所充滿的危機，整幅作品因冷色調而使其中的情感顯得更冷漠與自私，與創作者所要闡述的原意與個人的人生觀有相當的關係。李伯男自年幼家境清寒，物質與生活不富裕，在自我調適後，把對金錢的渴望轉為對精神思維的滿足，也對現今社會充斥的拜金主義感到鄙視，此件作品於 1975 年入選南部展。

在現代藝術探索階段這階段，因畫室的學習與就學期間在學校的所學，發揮在這幾幅代表作品中，有其共通點，例如自由奔放的曲線、幾何圖形、浪漫的色彩和古典西洋畫的構圖等。李伯男表示「因在學畫初期在畫室中欣賞畢卡索、布拉克的畫冊，對立體派之形色做過研究，加上曹根老師對於構圖的教學很嚴謹，他注重畫面中各實體間包含「造形」與「色彩」的呼應關係，靜物的寫生比例雖求正確，位置的排列卻允許自由調整產生動勢，造形有時稍加變形以取得畫面的均衡，在統一中力求變化，加上老師瀟灑流暢的運筆，畫面頗富韻律與張力。」而已故的父親李秋禾的遺作，其簡潔暢快的鉛筆素描技法也影響到他的構圖。父親的恩師林玉山先生，於師大傳授的水墨技法中「運筆與構圖」，與氣韻的「流動與呼應」，與王秀雄教授的藝術原理，其中「圖」與「地」之間的關係等。在這階段皆以圖畫的方式呈現。

李伯男自中學時期就喜歡寫詩，將心境實化成文字，再將文字轉化成圖像，常是詩畫同步創作。因個性較內向不擅表達，連創作的詩也都是以暗喻、隱喻居多，故繪畫成了當時心中的鬱悶與不平之氣抒發的最佳管道，將其想法與感覺以



繪畫的方式表達在畫面上，以藝術治療在人生初踏社會與面對環境的壓力時的慰藉，此階段的作品以超現實風格居多。

## (2)「鄉土關懷」階段(1976—2003)

在1970年代，因鄉土意識的覺醒，使台灣藝術正在邁入新紀元，這時期的嘉義美術所描繪的題材大多以寫生或針對升學與競賽而訓練的基礎技巧為主，課程大多也以技法磨練的素描、水彩為主。李伯男於師大畢業後，回家鄉的國民中學任教職，而大學階段所學的與嘉義之藝術環境截然不同，所以表現風格由「超現實」轉換成以「寫實」為走向，一方面是為了順應學子的升學需要而朝此發展，另一面也是希望能藉此增強繪畫之基本技巧。平時與在地畫家四處寫生，描繪家鄉周邊的景色，也極力投入地方的美術活動，過程中也時常拜訪啟蒙恩師曹根，請其指點作品。這階段之作品大都以「鄉土寫實」為表現題材。

爾後，於1972年與1975年曾與林木貴、蘇國慶、蔡順忠等藝術家在嘉義舉行過兩次現代藝術的聯展，並造成當時的轟動，因此對在嘉義推廣現代藝術起了動力，也對其新藝術發展有所期待，可惜因時代氛圍不同，使推動新藝術於起步時就有了瓶頸。

於1986年任教於嘉義高商廣告科，因著學校需要，開始接觸精細素描及各類插畫媒材，而在先前技法增強的影響下，寫實能力提高許多，對廣告科常用的色鉛筆上手後，處理畫面轉為以硬筆技法為準，一改先前的油畫創作，以油畫棒繪製作品，自成一套風格。此階段作品可分為三類：(1)基礎再磨練：「人像習作系列」「小品練習系列」「參加競賽系列」。(2)教學示範與媒材的探索：「教學示範系列」「鄉土田園系列」「混合媒材試驗系列」。(3)鄉土的關懷：「嘉義公園系列」。以下幾幅代表之：

《自畫像—我在畫畫》(圖11)為當時磨練技巧的代表作之一，以客觀的角度描繪自己正在寫生的模樣，神情目光專注於畫紙上，令觀者視線跟著凝視畫紙。色調與先前較浪漫抽象的作品截然不同，比較起來擬真許多，此時期的繪畫以寫實占大部分。

《弈趣》(圖10)作品之題材是取自於曹根老師畫室後方遮涼處，由老師親自

設計拼裝的石桌，圓形桌面組裝在大小不一的人孔水泥管上，成了簡易並具有樸實美的家具。後方盤根的老樹是「鄉土關懷」階段常用的題材，而桌上的雀鳥乃受其先父李秋禾擅畫鳥影響，石桌上的棋盤格是刻上去的，與散落的象棋、觀望的雀鳥與飄然的落葉有種瀟然孤寂的氛圍，好似已過許久。麻雀與白鴿的目光集中於未下完的棋盤上，好像正討論著下一步當如何行，著實有趣。李伯男在這時期，已不單單寫生的創作，在描繪景物的同時也將自己的想法繪製其中，先前以詩入畫的手法又重回於此，他也為此畫自題詩一首：

「馬已老 炮已鏽 車 冷冷的躺在歷史的戰場 將軍何在？  
斑剝的石桌 仍浮現方陣的痕 歲月的腳步 是貓  
凝視揮別而去的伯勞 留不住的手，老榕  
無奈地撒下滿地的黃葉 我們只是過來玩一玩的小雀  
不知如何下棋 聒噪一番 搖搖頭 抖抖翅  
那管它？ 馬失前蹄 炮火不繼 車 冷冷的躺在歷史的戰場  
將軍何在？ 將軍何在？（李伯男，2009，頁33）」

據李伯男回憶道：「…在我創作低潮時，再次鼓舞起我的信心。曹老師寮仔的石桌可以說：是我藝海浮沉中的避風港，而老師更是指引我方向的燈塔…1999年曹老師去世之後，我每看到此畫，讀一讀自題的詩：『…將軍何在？將軍何在？』總會興起深深的懷念。（李伯男，2009，頁22）」此畫榮獲第4屆全國油畫展優選，為參加競賽之代表作之一。

《問候》（圖13）也為參加競賽之重要代表作，為國立台灣美術館所典藏。靈感為泰戈爾漂鳥集中一首詩，感其之意境所畫的膠彩畫，描繪晨間雀鳥們的言語，色調偏褐灰色系帶點冷色調，令人於觀畫時不禁起莊嚴肅穆之感，所繪之題材因周圍景物的不完整而使目光集中於畫面中的雀鳥，畫面中缺右方椅背的石椅與左方只露一節的粗樹，都再次烘托了中間的麻雀與籠中雀，籠子下的黑布與偏灰白的石椅形成對比，林中鳥的自由與籠中鳥的拘禁開始對話，實為難得佳作。泰戈



爾漂鳥集詩一首：

『偶然地，牠們相遇，那原是生命的安排。林中鳥：「啊！讓我們飛到林中去吧！」籠中鳥：「啊！請進來讓我們共同生活吧！」林中鳥：「籠子裡，那有展翅的餘地。」「唉啊！」籠中鳥：「在天空裡，我不知那兒是棲身之所。」林中鳥：「唱些森林之歌吧！」籠中鳥：「請坐到我身邊，讓我教你一些學者的語言。」林中鳥：「啊！不，歌曲是永遠不能教的。」籠中鳥：「可憐的我，是不懂森林之歌的呀！」(李伯男，2009，頁23)』

《待航息舟》(圖14)是教學示範與媒材的探索中「鄉土田園系列」的代表作，是與嘉義美術協會同仁旅遊於東港，寫生後回家後繪製而成。此幅畫可以看出作者的寫實能力又提升不少，在自畫像(圖11)中，腳的比例還有些不自然，大腿稍長了些；在這幅作品，畫面的安排較無違和感，配色也較先前作品鮮豔。李伯男自題詩一首：「苦讀著海 望眼斑剝的岸 傾聽古老的故事 以及句句叮嚀 泊著。微漾…藍藍的瞳。任雲行過 (而踩碎波浪 迎向 另一個瞳。)(李伯男，2009，頁33)」

《野趣—牛與白鷺鷥》(圖15)是教學示範與媒材的探索中「鄉土田園系列」的代表作，此幅作品是以色鉛筆繪製而成，畫面中可見明顯的短筆觸，而其筆觸動向有如空氣的動勢，自然隨和，畫面中的兩隻動物正在對話，極富故事性。

林國治老師撰文解說：

『牛哥哥今天閒著出來草地上，白鷺鷥跟隨在牛旁作伴。牛吃草時，躲在草中的蚊蟲、蚱蜢、蟋蟀、青蛙受驚嚇，從草叢中飛躍出來，白鷺鷥將蟲兒們一隻隻啄吞下肚。當牠們都吃飽了，鷺鷥便向牛哥哥調侃一番「牛哥哥，前幾天我看見你舉起了長尾巴，今天卻一直都沒舉起來，敢是尾巴壞了？」，「這不就舉起來了嗎?!」(李伯男，2009，頁24)』



圖 11：自畫像—我在畫畫，  
1976，壓克力畫，8F



圖 12：弈趣，  
1980，油畫，50F



圖 13：問候，1980，膠彩  
畫，91cm×116.5cm



圖 14：待航息舟，1982，  
壓克力畫，20F



圖 15：野趣—牛與白鷺鷥，  
1990，色鉛筆畫，  
27cm×35cm

在李伯男的作品中，所有物件都不是偶然聚集起來，創作者的巧思與情感將人生的寓意放置其中，使畫面文學起來，鄉土味的情境與家鄉氣息的情趣，使人由畫中可見創作者對嘉義的感情，在此階段中更是明顯。

### (3)「在地人文觀察與科技繪畫」(1993—2003)

李伯男於 1993 年開始自修電腦繪圖，乃為因應廣告設計科之教學上的需要「...當主任又接到 case 說嘉義要舉行區中運，學校要去做美工設計。<sup>2</sup>」。運用新科技的工具來處理畫面構圖，影像處理軟體達到的效果結合早期的作品成了新的創作方法。「...我就是在這過程中，開始重視具象的東西在裡面，那具象的東西就會有

<sup>2</sup>李伯男訪談日誌 2014.5.16

時代的人文意象從裡面出來，…在組織上，不想只複製自然還是人文，所以就把它變一下，利用這種變的層次，我很喜歡這種多層次。<sup>3</sup>」而在自學數位藝術的過程中，也學電腦文書處理與圖文編輯，為在日後撰寫嘉義美術史與相關理論研究而用。以往是詩畫結合，這階段則是文史與畫結合，而他也是嘉義地區中，以數位應用為其藝術創作之元素的先驅。

《飛別陰影·迎向光明》(圖 16) 此作品應邀於「2000 年嘉義 228 美展」設計主題版，原名為「一隻鳥兒啾啾啾」，藉畫面中兩隻鳥的對比，來呈現二二八前後，台灣人民的情感。畫面右方被囚禁，有苦難言的鳥象徵解嚴時期台灣人受壓，言論行動遭到限制，而左方展翅翱翔的鳥則象徵台灣人在解嚴後不在被禁錮，民主時代與多文化時代來臨，社會更和平美好。

三階段的繪畫中，都可見以雀鳥為題材，因著先父李秋禾生前擅畫鳥，年幼時期的耳濡目染與思父之情，使李伯男的繪畫有著對父親景仰與思念，移情作用於題材上，甚至透過鳥與鳥之間的凝視與對話，來表達畫面中隱藏的情感，可見父親對他的影響很深。



圖 16：飛別陰影·迎向光明，2000，電腦影像合成—誅羅印記

<sup>3</sup>李伯男訪談日誌 2014.5.16。

## （二）李伯男當前之藝術創作分析

從 2003 年至今，約十年間的藝術創作，帶有對嘉義土地的歌頌，這段期間的作品除了與文史結合的繪畫之外，與自然的對話和對社會國家的關懷都納在題材內，李伯男主張新藝術要有「在地精神」，創作之作品須從本地傳統的根源去延伸發展，並嘗試以結合不同的思考領域、媒材或媒體加以組織變化，將其開發為有本地精神與特色的新藝術。並以前階段所學之數位工具來輔助創作，運用電腦影像繪圖軟體先在電腦上構思重組後，再將其繪在畫布上（李伯男，2009，頁 9）。他認為，在這藝術多元發展的時期，需有創新手法，才不會被潮流同化而邁向世俗，需在這藝術中再度挖掘新符號和新生命，好延續嘉義藝術之命脈。」此時期的代表作品系列有：諸羅印記、靜謐旋律、大地樂章。

《諸羅人文圖像印記》（圖 17）將嘉義之特色結合在畫面中，展現出在地人文風情，畫面後方的玉山象徵藝壇先輩所樹立的精神典範，右方的塔山象徵前輩畫家紮根傳藝之貢獻，而阿里山神木地需像與射日塔的融合，則象徵早期木材產業輝煌的時代精神；蘭潭除了美景之外，有許多學區，如嘉義大學、蘭潭陀中小，表徵孕育人文素養；二二八公園表徵嘉義歷史的一段悲情記憶；文化局之音樂廳是嘉義管樂節的代表，博物館收藏文史古物，供人追思，澄波塑像始以他為嘉義藝術之精神領袖，畫面下方的鹿群表諸羅社源頭；市政府與鐵道藝術村，則表示地方對藝文之貢獻，最後以北回歸線象徵在地藝術家回鄉生根發展的盼望。

並以一首藏文詩為題：

「(玉)峰矗立諸羅天廳，塔(山)橫披堅石疊簇，神木(澄)暉射日傳說，蘭潭曉(波)顯映畫都，拂卸悲情(風)華再造，樂韻文化博(物)思古，市府翻建鐵道(新)藝，宏觀寰宇回歸鄉(土)（李伯男，2009，頁 38）。」



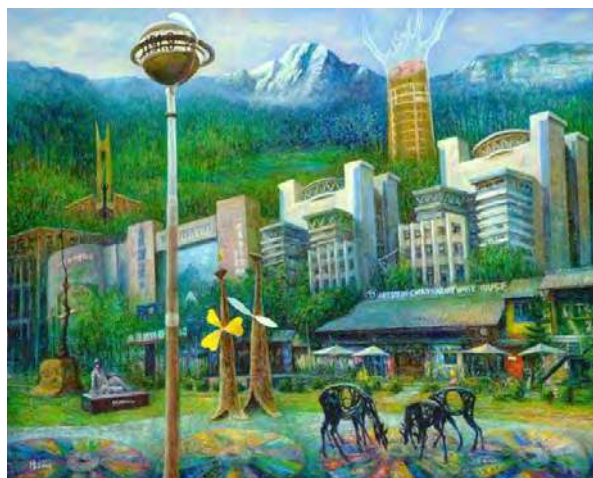


圖 17：諸羅人文圖像印記，  
2006，油畫，100F



圖 18：時空流轉意象對話，  
2009，油畫，100F

《時空流轉意象對話》(圖 18)以圖地反轉為概念將昔今對比呈現出來，在畫面中間的大枯樹中，隱約可見「諸羅人文圖像印記」變色處理過之輪廓，而位居畫面正前方的正是昔日作品「奕趣」，曹根老師寮仔畫室的石桌對李伯男意義深重大，也象徵美術教育的傳承。整體偏向藍色調，如同身處跨時空中，正與不同時空的自己對話著，畫面極富趣味性，又引人深思。

李伯男自題詩一首：

「諸羅天空對話，從古木柵城圖像傳說，到史記的源流，嘉義畫都印記深刻這片土地。群聚運籌的圓几，分享前人的佳餚與今人的品味。挑燈日月星辰，映照祖先翱翔的天空。企盼神木再度春萌，新建猶須人文彩妝。嘉義、嘉藝，語彙串聯成一種意志：佳藝蘊涵諸羅心，對話鄉情意象親。在地紮根拓新域，藝教薪傳代有人 (PChome 家族李伯男部落格文字資料)。」

由現階段的作品可以發現李伯男對於在地的關懷與熱愛，在作品與自題詩中，可見其對地方傳承之責任感。

### (三) 李伯男藝術之特質與其象徵圖象

從以上的畫作當中，吾人不難發現李伯男對於鳥的使用，而鳥也是恩師曹根（圖 19）與其先父李秋禾（圖 20）（圖 21）兩人於水墨作品中常用之題材，而其源頭乃是父親與曹根之恩師林玉山，李伯男表示，這是師生藝術傳承中的象徵符號，直到現今，其藝術創作中仍舊時常使用「鳥」這象徵符號！而在早期作品中，李伯男常以麻雀自居，當老師之後才自詡貓頭鷹，一方面貓頭鷹台語又叫「暗光鳥」，隱喻他常因投入繪畫而導致晚睡，另一方面則表示，貓頭鷹看起來很有知識學問，形象如同博士般，才以貓頭鷹隱喻自身。



圖 19：曹根，志在高遠  
1985，水墨



圖 20：李秋禾  
雄風颯爽，1948  
膠彩畫，3.5 尺\*6.5 尺



圖 21：李秋禾，蕉葉上的麻雀  
1956，墨彩畫，34cm\*45cm

而在《時空流轉意象對話》（圖 18）所見的鳥，每一隻都代表他的學生，鳥類之根據乃是以學生之個性為主，而在此張圖地反轉的圖畫中，在後方的樹梢隱約可見一隻鳥類藏於其中，李伯男說那是位才華洋溢的學生，可惜因病早逝，由此可見他對於教學上的付出與對學生的用心，藉由其畫作，吾人可一窺一二。



### 三、李伯男於地區藝術推展之情形

#### (一) 地方藝術推展方面

李伯男在嘉義藝文上投下非常多心力，畢業返鄉後，對家鄉極有抱負，欲帶動嘉義新藝術之風潮，可惜同輩與之有同感之人不多，近年來因人才與素質的提升，且旅外歸國、有負擔的在地藝術家也逐漸增多，於是他開始召集嘉義之藝術家，陸續推動地方藝文。早年因嘉義位處阿里山附近，交通不如海港發達，故資訊較為落後，也容易為人忽視，但他在研究嘉義之藝文記載中發現一道曙光，嘉義藝術家在歷經清領、荷據、日據時期到民國初年所留下的作品與紀錄十分可觀，在蒐集相關的藝文資訊中發現，嘉義藝術家之比例佔多數，入選「台展」與「府展」的本地畫家之數量更是轟動台灣畫壇，如陳澄波與林玉山即是嘉義藝壇的典範與精神導師。至今，中堅代前輩畫家仍持續在地方推展美術活動，這發現讓他更是下定決心，要成為見證嘉義藝術史的書寫者，藉著平時蒐集的相關藝文消息，在文建會的邀約下，與戴明德於 2003 年完成「台灣美術地方發展史全集－嘉義地區」，是全省最早完成的地區，此書對嘉義之美術發展史貢獻極大。

退休後至今仍然努力不懈，他使嘉義的在地藝術家不在被埋沒，對嘉義的印象從日據時期被封「畫都」之後能夠再繼續的延燒，綻放光芒。於 2003 年嘉義市鐵道藝術發展協會擔任第一屆理事長（應邀為創會召集人，發起立案，當選第一屆理事長），而新觸角藝術群亦為李伯男與幾位嘉義前輩藝術家的帶領下組成，除了自身的藝術創作以外，也致力於在地及現代藝術的推廣，藉著藝術家們彼此交流與互相學習，而使藝術創作有更多元的變化，使在雲嘉南地區的藝術家們在其中找到最適合自己的創作方式，對於地方藝術的發展十分有利，也使藝術能結合生活，融合在地文化，並推廣鄉土意識，使嘉義之藝術發展更有特色。

#### (二) 藝術教育上方面

李伯男任教於嘉義高商時，在教學中關於藝術鑑賞的實驗，他將複製的作品以圖版列排展示，並要求學生寫「欣賞報告」，自由的抒發在看完作品後對於作品之感想。在這項教學實驗中，他發現每位學生觀看相同作品時，在某些意象上有著類同之感受，但因對人生體驗不同，每位學生詮釋的內容與延伸的意含也有其相異處，甚至以另類的思考呈現。這讓他發現，教學中應該讓孩子自由思考，雖

還是需授予正確的知識，但以不侷限孩子的豐富想像力為基準，李伯男說：「因為我的教學，本來就沒有很刻意要學生學我的東西，我都是用講得比較多，除非說你畫的很糟糕才幫你修改，不然我都用講得讓他自己去改，所以後來學生每個風格都不太一樣，都各自有環境，其實我也希望他們描寫自己的東西，畫自己感動的東西。<sup>4</sup>」

與學生亦師亦友，在其社群網站中常可見到學生與他互動親密，學生們也十分愛戴尊敬他，為師表仁厚的胸襟，有如當初曹根老師對他無私奉獻與不求回報的關愛，使藝術在這傳承中因愛顯得更為偉大莊重。

## 參、 結論

李伯男自幼波折不斷，父親早逝、家境不好，在這樣環境下他遇上了改變他一生極為重要的恩師—曹根，除了繪畫，老師教導他許多人生的意義，老師的待人處事以及對教育的貢獻使他深受影響，獲益良多，爾後遇到的父親老師林玉山先生還有許多的貴人，造就他願意貢獻於社會的心，以藝術教育家的角色積極培育下一代，為國育才、作育菁莪；以藝術家的角色紀錄身邊的人事物；以文史工作者的角色活絡地方藝文，接棒撰寫嘉義史的延續，在藝術推廣上更是不遺餘力，積極參與地方活動，稱他為諸羅的守護者，實當之無愧。

在李伯男的創作作品中，可以看見這位創作者心境的變化，從構圖、配色與其各階段的發展，更是可以看出這藝術家豐厚的內涵，他的作品跟他本人一樣敦厚札實，對待事情也是認真執著。作品早期在表現上總會藏有此階段所見之暗示與詼諧，對社會的不滿與嘲諷，因不擅表達而以詩畫呈現；之後的作品反而灑脫不少，反璞歸真，對於周遭社會似乎可以以超然的態度面對，由超現實畫風轉向寫實，現階段更是相互融合，又結合科技潮流，數位應用於創作中，使作品更多面向，由畫作可中看出創作者將對家鄉的情感投射其內，除了投身於相關藝文活動外，亦持續用畫紀錄文史，為嘉義這塊土地默默耕耘。

---

<sup>4</sup>李伯男訪談日誌 2014.5.16。

說李伯男是嘉義美術史的活字典，實不為過，從他身上看到藝術家對國家社會的付出與貢獻，他對嘉義美術史發展的熟捻，與對地方藝文所下的用心，實在令人敬佩，除了學識上的貢獻以外，他也十分關心下一代的藝術幼苗與承接文化的莘莘學子，盼望興起更多對嘉義美術有負擔的下一代，共同傳承嘉義藝術的興旺，他已經見證了嘉義的過去，現在由我們走出嘉義的未來。

## 參考書目

- 李伯男、戴明德（2003）。*台灣美術地方發展史全集－嘉義地區*。台北市：日創社文化。
- 李伯男（2006年7月24日）。我的意象世界－李伯男繪畫自述 1【李伯男部落格文字資料】。取自 <http://blog.xuite.net/bonanlee/002/7429451>
- 李伯男（2006年8月10日）。我的意象世界－李伯男繪畫自述 2【李伯男部落格文字資料】。取自 <http://blog.xuite.net/bonanlee/002/7630935>
- 李伯男（2006年10月9日）。我的意象世界－李伯男繪畫自述 3【李伯男部落格文字資料】。取自 <http://blog.xuite.net/bonanlee/002/8450410>
- 李伯男（2006年11月3日）。2006 諸羅新人文印記〔油畫版〕【PChome 家族李伯男部落格文字資料】。取自 [http://club.pchome.com.tw/photo/myimg\\_view.php?click=y&club\\_e\\_name=wangil&book\\_id=1&photo\\_id=26&photo\\_flow\\_no=157970](http://club.pchome.com.tw/photo/myimg_view.php?click=y&club_e_name=wangil&book_id=1&photo_id=26&photo_flow_no=157970)
- 李伯男（2007年1月7日）。我的意象世界－李伯男繪畫自述 4【李伯男部落格文字資料】。取自 <http://blog.xuite.net/bonanlee/002/9635430>
- 李伯男（2009）。*靜謐旋律－李男藝文集*。自行出版之原始資料。
- 房婧如（主編）（民 103）。*嘉義公園對話 ing－藝術心傳創作展*。嘉義市：嘉義市立文化局。
- 劉昌元（民 78）。*西方美學導論*。台北市：聯經。
- 賴萬鎮（民 78）。*李秋禾李伯男父子聯展專輯*。嘉義市：嘉市文化。
- 靜謐旋律（2006年11月3日）。2006 諸羅新人文印記（油畫版）【PChome 家族李伯男部落格文字資料】。取自 [http://club.pchome.com.tw/photo/myimg\\_view.php?click=y&club\\_e\\_name=wangil](http://club.pchome.com.tw/photo/myimg_view.php?click=y&club_e_name=wangil)

l&book\_id=1&photo\_id=26&photo\_flow\_no=157970

靜謐旋律（2010年4月3日）。時空流轉 2009 意象對話【PChome 家族李伯男部落格文字資料】。取自 <http://mypaper.pchome.com.tw/abiang/post/1320807805>  
蕭瓊瑞（2013）。戰後台灣美術史。台北市：藝術家。

## 從傑哈·李希特的玻璃板創作探討攝影及繪畫

林煊哲\*

### 摘要

十九世紀末以來，西方現代藝術呈現多元發展，二十世紀初杜象宣稱繪畫已死，藝術家們逐漸把觀看的方式改變，將視點從畫作內的故事轉變到畫作本身，探討繪畫本質。本研究以德國藝術家傑哈·李希特（Gerhard Richter）的玻璃板創作為例，導入發人省思的雙重層面：一是圖像的內容性及可辨識的意義。另一個層次是作品本身的物質性及當下存在的同時性。先從物質性觀點切入，探討他在玻璃實體雕塑的應用，以其特性來比較繪畫及照相的固定影像。接著，以非物質觀點分析玻璃被體現在其「照相—繪畫」中的概念。

**關鍵詞：**傑哈·李希特、玻璃板、同時性、照相—繪畫、物質性

---

\*國立臺灣師範大學美術系創作理論繪畫組博士班研究生

# Exploration of photography and painting from Gerhard Richter's glass works

Lin Hsuan-che\*

## Abstract

Western modern art has presented a diversified development since the end of the 19th century, and in the early 20th century Marcel Duchamp claimed that painting is dead, artists gradually changed their way of observation, and changed their viewpoint to tableau itself instead of the function of story for discovering the essence of painting. This research takes a German artist Gerhard Richter's glass creation for example, importing the dual thought-provoking aspects: one is the content of the image and the signification identifiable. The other is the material of work concerning the simultaneity of work's presence. This paper will start from a point of view material, and discuss the artist's application of the glass sculpture. It is important to find the features of glass in order to compare fixed images of the painting and photography. Then, we use the nonphysical viewpoint to analyze the concept of the glass incarnated in Richter's photo-painting.

**Keywords:** Gerhard Richter, glass, simultaneity, photo-painting, materiality

---

\* Doctoral Student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University



# 從傑哈·李希特的玻璃板創作探討攝影及繪畫

## 壹、前言

二十世紀六零年代的藝術創作大環境籠罩在反藝術和反繪畫氛圍之下，繪畫形式在往後以至當代呈現多元且紛亂局面，例如通俗藝術（Pop Art）、抽象表現主義（Abstract Expressionism）或是極簡主義（Minimalism）等都在歐洲興起熱潮。德國藝術家傑哈·李希特（Gerhard Richter, 1932-）1961年自東德移居西德後，面對前衛藝術（Avant-garde）林立的歐洲藝術現象，仍然持續堅持以繪畫媒材作為其創作手段，但同時卻也使用其他媒材照應繪畫。然而，他多元而眾多的作品並不屬於某種特定風格，繪畫形式涵蓋了具象和抽象領域，跨足了空間雕塑、攝影和繪畫等媒材，從濃厚的實驗性質展現藝術家對藝術形式反思的態度，並且探索藝術自身的本質，玻璃材質便是其運用的手法之一。

李希特的作品往往留給觀者對於繪畫及攝影本質無限遐想的空間，從玻璃板系列作品來看，它保留了一些和傳統繪畫及攝影的共同特點。但是，與古典繪畫相比較之下，玻璃板給予我們的不是「美」的形式，也非傳統美學規範之下的視覺邏輯。相反地，此作品材質揭示的是一種去美學（*dé-esthétique*）的態度。

## 貳、玻璃板材質作品和繪畫及攝影間的關係

事實上早在二十世紀初期，馬歇爾·杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）已將玻璃板當做現成物（*ready made*）<sup>1</sup>材料來進行作品製作。《大玻璃》（*Le grand verre*, 1915-1923）（圖1）扮演著一個藝術史中對於繪畫性影像而言非常重要的斷裂角色，我們可以將其看作是一件雕塑，儘管它外觀顯現出保持了繪畫特點之連結：例如

---

<sup>1</sup>根據《Maxipoche》字典解釋現成物 *ready-made*: 被藝術家獨一無二的選擇而加工提升為藝術品的物件。（*Dictionnaire Maxipoche* 2008,2007: 1165）。

縮小的維度比例、透視概念的介入等，並且混合多樣技法，材質除了玻璃外，還有附著在玻璃上的鉛片、油彩、線、凡尼斯、灰塵等等（Judovitz, 2000: 57）。玻璃板取代畫布，而顏料層被好幾樣不同材料代替。包括時間累積和偶然性這兩種製作產生的效果上。例如灰塵的滋養（*élevage de poussière*）（Judovitz, 2000: 63）：此效果是指在玻璃表面上的灰塵經過七個月的沈積後，杜象將其以凡尼斯上釉固定住，並聲稱這些灰塵就像顏料一樣。將灰塵的自然堆砌隨著時間的流逝製造出的印跡（*empreinte*）質疑繪畫和攝影。甚至是作品於 1926 在運送過程中的疏失意外造成的裂痕，然而此意外在多年後作品在拆除包裝時才被發現，杜象卻對此感到欣喜，認為這是個新的效果。某種角度而言，對藝術家來說，「時間」和「偶然」因此實現了作品實踐的過程，不同於傳統繪畫在材料上和製作上的侷限約束。



圖 1：馬歇爾·杜象（Marcel Duchamp），大玻璃（*Le grand verre*），1915-1923，  
Philadelphia Museum of art, Philadelphie

《大玻璃》裡的形體就像懸浮在空氣中，顛覆了古典繪畫依靠不透明的畫布或牆面等載體主宰的視覺邏輯。並且，固定形象與透明玻璃底面的混合安排裝置，而固定形體所顯示出的透視形態之維度，以及當下立即環境之維度，整體裝置作品形塑出一個奇異的時空感知效果。同時，作為平坦維度（二度空間）且透明的玻璃表面，被置放在第三維度空間內，因而能夠提供一個相關於不同空間轉換的

想像可能性。而儘管杜象的玻璃創作和李希特的作品並無直接關聯，我們仍可從歷史角度來分析媒材特性，進而切入此議題之探討。

## 玻璃的指示性（indiciel）倒影

以材質特性觀察玻璃板，由於光線之折射，倒影是一種歸因於它本來的物體之散發物，也是一個被再現在玻璃板上的投射。在此參考查理桑得·皮爾斯（Charles S. Peirce, 1839-1914）的符號概念來詮釋倒影之影像：一個指示（indice）是一個被它所指稱物體反照的符號，因為它真真實實地被這個物體所影響（Peirce, 1978: 140）。然而物體離開後它並未留下任何痕跡。指示的倒影屬於一種暫時的物理投射，其非物質形態依附在玻璃板的表面上，僅有在物體存在的條件下，它才存在。皮爾斯另外還如此描述指示：指示什麼都不表明；它僅僅說了：那裡<sup>2</sup>（Peirce, 1978: 144）。「那裡」不單單促使我們思索空間性問題，也還有時間性問題。因此，指示的倒影指出「此在那」（Ça est là）的現象與攝影的「此曾在那」（Ça a été là）之間的關係比較<sup>3</sup>（Phay-Vakalis, 2001: 132）。倒影的投射是立即的，不同於經過化學處理的攝影<sup>4</sup>被固定之投射。

李希特以物質性面向應用現成物如畫布的替代物，且暗喻性地同時入侵繪畫影像及攝影影像。他橫跨過媒材的邊界藩籬，將實體玻璃以其自身材質性揉合繪畫和攝影的概念隱喻，李希特在 1986 年的個人筆記中曾如此自述：

基本上我是個唯物論者。精神、靈魂、意志、感覺、預感等等，都有物質性的起因（機械性的、化學的、電子的等等），且和它們的物質載體同

---

<sup>2</sup>原文：L'indice n'affirme rien ; il dit seulement : Là.

<sup>3</sup>作者參考羅蘭巴特的「此曾在」（Ça a été）概念來比較鏡子倒影與攝影。

<sup>4</sup>為了對「攝影」有所定義，筆者求助於字典對其之解釋：1. 為一技術，使物體的影像依光的作用仰賴化學程序而記錄在一個被作為感光的支撐物上，或在一個半導體之感光發送器上。接著字典更進一步解釋：從 1816 年開始被尼耶普斯（N. Niépce）發明，往後被特別是達蓋爾（Daguerre）及塔爾布特（W.H.F Talbot）所改良完善，攝影是建立在光線或放射線的活動下所成的複合轉化（…）（Le petit Larousse illustré 2012, 2012: 818）。

時消失，猶如當電腦壞了或被關掉時，它的力量消失般。(Richter,2012: 138)

若以《四片玻璃板》(4 panneaux de verre, 1967)(圖 2)來看，此作品作於 1967 年，是李希特第一次以玻璃為材料的實驗之創作。這些玻璃板擁有和傳統繪畫近似四方、平坦的外形。整體呈現出四塊不同傾斜角度的大塊玻璃板，類似攝影作品的裝框方式個別被四個黑色的細框限制，對此作品，藝術家這麼聲稱：我希望呈現玻璃本身。我試著以足夠質樸的方法來呈現出人們同樣可以觸摸這些玻璃板。這就是為什麼我們能夠將它們作成繞軸轉動…。(Godfrey & Serota, 2012 : 23)因此，藝術家將這件也可說是極簡主義雕塑安置成一件同時涵帶著再現性載體以及可觸性裝置的外觀。觀眾觀察這件作品時，可能會提出個疑問：「這些玻璃板的傾斜度是否有調整的可能性？」，並且在作品四周環繞、端詳，近距離凝視玻璃表面。此外，倒影依賴不同程度之玻璃板傾斜度而呈現出不同之勉強可見的環境影像。玻璃板倒影提供延展視覺空間的可能性，體現空間延展的影像內容主要是真實物體的重複，甚至牽涉空間的容積膨脹。依據此現象，影像內容隨著觀察者和物體的動態變化而同時性地改變它的形體。當觀看者凝試著倒影，他能夠根據不同視角、不同姿態獲得不同影像結果。也就是說，倒影的影像會被看著它的觀者及環境所充實，玻璃因此在帶有線索的、立即的倒影情況下，擁有一種自主性特質。



圖 2：傑哈·李希特 (Gerhard Richter)，四片玻璃板 (4 panneaux de verre)，1967，  
玻璃和鐵，每片 190 × 100cm，Herbert Foundation

## 透過玻璃之所見

部份李希特的玻璃作品是被以如同繪畫及攝影般的垂直方式安置展出。像《玻璃板》(Panneau de verre, 2002) (圖 3) 這樣固定在牆上，藉以雙重諷刺攝影和繪畫。穿透過此玻璃片，觀者可以觀察到「牆面」這樣的物件存在於我們前方，更甚於所謂的「再現」之事物，由此得以對於攝影做出諷喻，相片本質上是一個展示二手觀看的後發事物。玻璃板在此既沒有固定住影像，而是以第一手即時視覺。穿透過《玻璃板》看到的事物也讓我們思考對於繪畫的反思，藝評家 Gérard Wajcman 如此敘述：

畫作是一個活的逆喻，若我們稱其為：一個透明的不透明。如同提及一個屏幕—窗。(Wajcman, 2004: 397)

畫布將後面的牆遮蓋，同時表達了以繪畫方式製作的空間幻象，將自身昇華為一個屏幕，作品《玻璃板》因此可以被視作是關於「屏幕—窗」的暗諷。李希特使用玻璃作為材料但在上面卻什麼都不畫，保持一個全然的透明平面，把作者對於作品的介入降到最低，甚而不隱藏畫後面的事物，透過《玻璃板》看到的東西不再是假冒的空間，而是一個真實、存在並且即刻的空間。

此外，李希特的玻璃板體現攝影物質構造的條件，因為玻璃質料是相機的其中一個本質元素，藝術家的玻璃板如同攝影的整體象徵意念。攝影者持有照相機具依照慾望尋找、調整、捕捉、記錄、再製以及再現所指對象 (réfèrent)。然而在這一整套動作之後，相片顯示的不是事物本身的表現而是再現。機械性的攝影影像讓觀者忘卻、忽略影像被實現的程序，讓觀者投入在攝影所捕捉的影像氛圍裡。

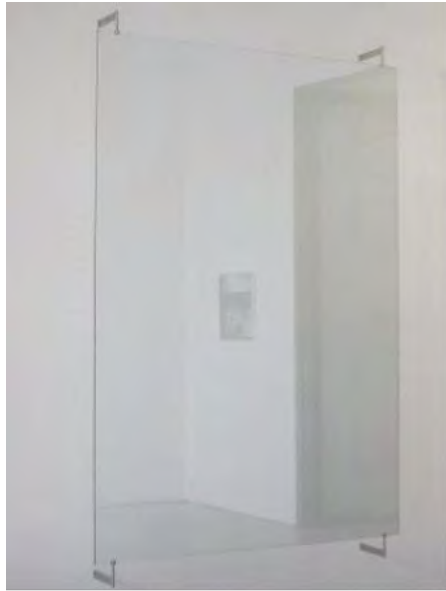


圖 3：傑哈·李希特(Gerhard Richter)，《玻璃板》(Panneau de verre)，2002，Antélio 玻璃，200×140cm，Private Collection, Berlin

### 互動的同時性 (simultanéité)

對於李希特的玻璃材質作品，觀者必須親身在作品前觀察體驗才有辦法充分得到互動的感知，這是唯一能夠感受作品的方法。透明玻璃取代畫布，解放觀者視覺感官的侷限，並且開放給觀者參進入作品中，參與作品的實現，杜象 (Marcel Duchamp) 曾說：觀眾實現畫作。觀眾看到那依據主體自身移動，而同時間產生反饋的影像增生與細膩的形體變化，更刺激身體自發的觀察衝動。轉變成為觀者主體和客體作品的關係，也就是說，觀察者主體感知到的，是眼前因物件本身物質性的特質而擁有了人與物件的互動自主性。而這樣的感覺經驗和我們面對鏡子時的感受又有些許相似，如同法國學者 Sabine Melchior-Bonnet 在《鏡子的歷史》(Histoire du Miroir) 一書中所指出：人們照鏡子為了看到自己，但鏡子給予人們的卻是關於一種他自身謎樣且變貌的相識。(Melchior-Bonnet, 1994 : 117) 感受經驗促使我們做出身體的移動，然後讓自身的倒影能夠隨動作而改變。這個過程中



的倒影因此顯得很不確定且起伏不定，以至於激起觀者一種困惑的感覺。或大或小的移動而讓作品引發出的效果，似乎歸因於觀者希望藉由不同視角來觀察找出某些東西。在這些充滿疑惑的時刻中，慾望反映在觀眾試著證明他自己以及環境的存在。作品引發如此的同時性特質將觀者對作品本身還有觀者自身的倒影之領會同時聚集起來，如同懷疑和確定之間交織糾纏的混合體。



圖 4：傑哈·李希特（Gerhard Richter），六片垂直玻璃板（6 panneaux verticaux），  
2002/2011，玻璃及鋼材組成，252×238×281cm，  
Centre Pompidou, Musée national d'art de Paris

透明的重疊也是李希特運用的手法之一，《六片垂直玻璃板》（6 panneaux verticaux, 2002/2011）（圖 4）以及《十一片玻璃板》（11 panneaux de verre, 2003）（圖 5）兩件作品都以玻璃板重疊裝置而成，前者是一件在由六塊透明平坦玻璃所組成並安放於開放空間中的裝置，而非如同《玻璃板》那樣被固定於牆面上。若從不同角度看之，可觀察到透明平面相互層層疊疊，以至於透明性依視角而時刻在轉換其不同程度的透明樣貌，甚至將空間中反射到的不同的、破碎的和片段的鏡像在同一時間組合在裝置之內；然而後者作者以十一片透明玻璃板安排、近距離依靠著，顯現出微微綠色和猶如鏡子般的效果。依其透明玻璃的密集重疊，光滑的物件製造出像鏡子般的倒影，雖然玻璃個別是透明的，但最後卻呈現不透明狀態，把觀眾與周遭環境表現出像剪影效果的即刻影像。



圖 5：傑哈·李希特 (Gerhard Richter)，十一片玻璃板，玻璃板及木頭組成，2004，  
259×180×51cm，Private collection, Berlin

玻璃的倒影說明了在作品位處的空間與觀者之間的同時性問題，是關於給予者與接受者之間的相關性之質問。就前文所述，這個現象當觀眾離開之後，不留下任何他的痕跡，作品之價值只存在一旦被觀眾觀察時才生效。以視覺觀點來看，繪畫與攝影沒有提出讓觀眾參與到再現空間之內的機會，觀者僅能感受到先前已經被建立的世界。相反地，玻璃的倒影則邀請目擊者與作品結合並且讓其可以自己決定對空間的感知。稍縱即逝的影像展開在一個具體空間之中創造出一個不確實、無法定義的現象氛圍，它融合觀眾心裡的含混曖昧感受以及當下具有豐富誘惑力的環境背景<sup>5</sup>。

因此，玻璃板作品投射出一種能夠表達「出現」與「當下」的特色，就像華特·班雅明 (Walter Benjamin) 所指出藝術作品的概念：這裡和現在 (ici et maintenant (le hic et nunc)) (Benjamin, 1939/2010: 12)。這個概念質疑複製技術的程序，例如攝影能夠快速與方便地保留作品裡的敘述內容，但它卻無法留住事件，也無法代表作品的原來初始，「這裡和現在」的特質因此而貶損，甚至無從尋起。

---

<sup>5</sup>筆者參考 Véronique Mauron 對於倒影在藝術表現上的敘述加以分析 (Mauron, 2001: 157)。

所以攝影是「此曾在」的，因為照片裡揭示的是無法親自觸碰、提取的歷史，已過去不復返。回到玻璃板作品來看，它目擊我們「在此」與「相遇」正在進行中。所見永遠都是一個新的事物，且無法被複製。



圖 6：傑哈·李希特 (Gerhard Richter)，玻璃板下的灰色 (Gris sous verre)，2002，  
油彩、玻璃，121.4×91.4cm，Private collection, Berlin

《玻璃板下的灰色》(Gris sous verre) (圖 6) 是李希特一系列混合顏料與玻璃板材質的實驗作品之一，也是媒材物質性與同時性特質的運用範例，此圖是筆者參觀藝術家在龐畢度藝術中心的回顧展中所拍攝，照片中的筆者就像一個在作品前方的目擊者。身後是展覽的空間以及其他在場觀眾，所有這些物件都被反映在玻璃倒影中並且融合在一個影像裡。從視覺觀點來看，似乎這個展覽變成了此作品的主題，且作品被設定在一個細框裡、掛在牆上，玻璃另一面被塗抹上深灰色油彩。2011 年時，藝術家在一次與學者 Nicholas Serota 的訪談問答中指出：

NS：你的玻璃上繪畫或鏡子上繪畫因此可能只是個策略嗎？

GR：我不這麼看。更恰當地說是希望嘗試製作一些類似物、一個能如此挑逗人的完善物件，事實上是非藝術的：不是由手製作且非常原始基本。

(Godfrey & Serota, 2012: 23)

李希特直接使用玻璃板來取代畫布，並且只使用灰色顏料在玻璃板反面而不

呈現任何形象，也就是說在顏料上我們無法找到任何被定義的圖案。這種方式全然地顛覆了傳統繪畫之手法，因為後者通常被認為是將顏料層安置在載體（support）（不論是畫布、木板或牆面）正面上，以期建構出一個幻覺空間。但這通常與展覽空間本身沒有太大直接關係。因此，觀者可以想像《玻璃板下的灰色》是一件以顏料與載體的關係進而質疑載體上幻象空間的傳統繪畫價值。

一方面，在《玻璃板下的灰色》中，或許可以說藝術家試著以不同方式執行繪畫動作，讓色料的物質性融合在真實空間中。李希特採用透明物件讓繪畫通過透明材質來自我呈現，而乾燥的流淌顏料做為已成過去的繪畫動作印證；另一方面，玻璃板的反光投射參觀者的自我形體，依賴著玻璃的開放性質在展覽空間氛圍裡，整個整體引發存在於固定影像和動態影像之間的混合關係。在這裡彷彿放棄繪畫舊有的封閉空間形式，而邀請觀眾一起參與完成影像。在這條件下，我們可以依意願同時地滲透入由玻璃和顏料組成的畫作場域裡，進與出都如我們所意。

儘管李希特的繪畫作品《威尼斯》(Venise, 1986)(圖7)不是以玻璃實物組成，但乍看之下給人的感覺好像有片透明玻璃隔離畫中的兩個層次。此二個層次同時映入觀眾眼簾，造成雙重的視覺可能性並置。畫中的風景以模糊影像形成一個繪畫性的深度，沈積在畫布底面，就像從玻璃窗望出的視野。然而，懸浮在畫布最上層的抽象顏料筆觸將陷於畫布底面之景深幻象的觀者拉回到畫布最表層，讓觀者喚起實際存在的畫作本身的顏料物質性。此系列畫作諷喻里昂巴蒂斯塔·亞伯特(Leon Battista Alberti, 1404-1472)的「繪畫如同一扇開的窗」這長時間專橫統御傳統繪畫的概念<sup>6</sup>，因此，《威尼斯》象徵這扇窗被關上了，讓觀者虛擬地感覺窗戶的玻璃被畫布表層所代表。物質性（刮塗油彩）與影像性（威尼斯風景）的反差帶出的距離感，提示了真實與視覺幻象之間的矛盾游移。

---

<sup>6</sup>文藝復興時期義大利人里昂巴蒂斯塔·亞伯特(Leon Battista Alberti, 1404-1472)所提的概念，他同時身兼建築師、作家、數學家、哲學家、畫家和理論家等多樣才能，從而提出多樣關於造型領域的幾何學原則，特別是關於建築。亞伯特提出的「繪畫就像一扇打開的窗」之概念廣泛而深入地影響了整個西方美術史發展直到十九世紀。他將繪畫視作為一個視覺投射的體現，而為了精確地將其獲得，應該要好好地善用一種類似窗子裝置的方法，畫作因此被看待成一個虛擬的窗。



圖 7：傑哈·李希特(Gerhard Richter)，威尼斯(Venise)，1986，畫布油畫，86×121cm，  
Baden-Baden, Museum Frieder Burda

李希特繪畫表面最上層的抽象色跡並不再現任何指涉物，顏料只表現自己、代表自己。雖然李希特不利用拼貼的方式，將例如報紙、相片等實體現成物與畫面直接結合，但顏料本身就如同杜象所說是一種現成物。顏料本身的抽象自主性存在，在這幾筆包括刷、刮、擦等的畫面表面的抽象顏料筆跡，同時配合具有偶然性質的動作，並不帶特定的敘事性，此過程與其說是繪畫，不如說比較偏向觀念性的動作，而這樣的畫面重疊過程，似乎又呼應了前文所述的玻璃特質帶來的同時性，不同的是，在這裡同時性體現在固定圖像中。

## 去美學的作品

李希特的玻璃雕塑帶著弱化美學經驗的特質。換句話說，當載體從不透明的畫布被置換成透明玻璃時，在這個玻璃的邊緣內，不再具有肩負著「賦予美」的責任的固定表皮層。透過玻璃，能被看到的，只剩下曇花一現的影像，並且這是再平凡不過的視像，它沒有經過被美化的過程，也沒有被定義，也不再辨別什麼是美什麼是醜。因此，玻璃的外貌包含著不可決定性、不確定性、開放性的概念，在對美學冷漠的視像下，不主動提供傳統對美的認知的視覺邏輯之固定軌道。

觀者面對玻璃媒材裝置作品時，獲得的空間感知也許變成多元空間且紛亂、不規則，在玻璃面上顯出摻雜人們對視覺經驗中的透視理解的片段組合。儘管它

也許展現了某種視野深度，但卻又不屬於任何其他人。也就是說，這個深度並沒有被「某個人」（也許是畫家、攝影師）依其以接受美學訓練的經驗來選擇、解讀過。這個深度，是屬於玻璃目擊者自發的獨有空間深度感知。

### 參、玻璃意象在照相—繪畫中的體現

西方古典繪畫概念中，人們為了在平面上複製自然，傳統畫家企圖使用一種裝置來將他所看到的事物複製在畫布上，如同阿爾布雷希特·杜勒(Albrecht Dürer, 1471-1528)的版畫所示<sup>7</sup>(圖8)。並且在亞伯蒂闡述的「繪畫如同開放的窗」的框架下遵守透視法則，善用繪畫材料忠實地再現、固定自然，讓觀者相信此二度平面所虛構出的三度空間之幻像。根據亞伯蒂在其著作《論繪畫》(De pictura)對透視原則的敘述：覆蓋顏料的一個表平面猶如完全的玻璃般與半透明般，讓整個金字塔視覺穿透這表平面，一次精確地把距離和中心放射、光線的狀態固定住(...)。<sup>8</sup>(Alberti, 1435/2004: 69)。亞伯蒂的透視理論假設人類視野如同一個橫倒的視覺金字塔，人們的眼睛位於塔尖的位置，然後，視覺輻射向前擴張成為一個如同金字塔基底之表面。當我們在此金字塔中做出橫切面，這個橫切面虛擬地扮演一個猶如玻璃平板的角色，擁有讓光線穿透的透明性質，被觀察之事物的色彩就像一層皮一樣附著在這虛擬的透明平板上。

---

<sup>7</sup>此為杜勒(Albrecht Dürer)所作的版畫，附錄在畫家的著作《Instruction sur la manière de mesurer avec le compas et la règle》中，於1525年出版。

<sup>8</sup>《論繪畫》原著是亞伯蒂以拉丁文撰寫而成，筆者在此引述來源為法文版《La peinture》。





圖 8: 阿爾布雷希特·杜勒 (Albrecht Dürer), 描繪躺臥女子的男人, 木板版畫, 8×22cm, (Master, 2011: 8)

李希特的藝術創作除了對繪畫進行審視，同時也檢視了攝影。若要將攝影與玻璃材質做出連結，從暗箱（圖 9）的角色來看或可探知一二。十九世紀上半葉期間，攝影的發明撼動了繪畫在再現領域的地位，然而在影像投射被固定之前，玻璃材質早已依靠暗箱的使用介入繪畫實踐過程。人們試著將「三度空間」轉換到「二度空間」的平面上。暗箱用於繪畫，畫家希望再現出如同視覺習慣一樣真實的事物。依此，畫家們把對世界所得到的觀察，在畫框之內依照對真實的正確擬仿和透視的原則投射給觀者。

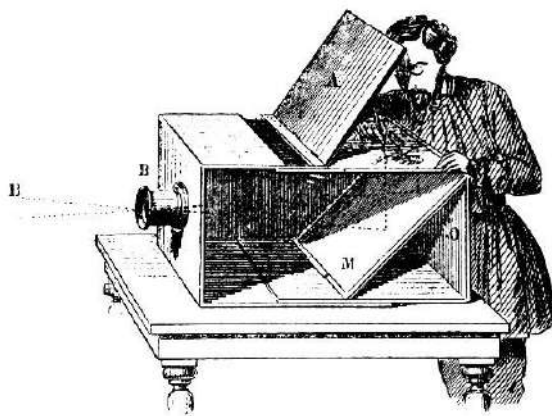


圖 9：暗箱

(<http://www.inohow.co.uk/how-to-set-up-a-camera-obscura/>)



圖 10：理查·艾斯蒂斯，電影院（Movies），1981，畫布油畫，19.75×27.50 in，  
（Wilmerding, 2006: 99）

與李希特同樣年紀的美國超級寫實主義（hyperréalisme）畫家理查·艾斯蒂斯（Richard Estes, 1932-）便是依循投射影像的概念實踐其繪畫創作，他的作品中以大量出現玻璃帷幕最廣為人知，但其呈現方式和李希特大相逕庭，《電影院》（Movies）（圖 10），畫中嚴守透視的結構並且忠實呈現描繪物的形體及色彩，所有畫中事物都像舞台上的演員都變成主角一樣，或是有各自的中心利益（intérêts centraux）一般，結果此幻象提供給觀者太多訊息，以致於超出我們的正常視覺感知。窗玻璃上的倒影複製出物件外貌。當觀者凝視作品時，視覺可能會因此對過多的畫上元素非常敏感，服從於透視法的嚴厲規則。而繪畫性的玻璃反光是固定的，有別於前述李希特對於玻璃實物的應用，也不同于李希特的照相—繪畫。

## 第一次投射與選擇

李希特著名的「照相—繪畫」是他在 1962 年開始嘗試使用攝影相片來作為參照物，影像素材來源剛開始大多是報紙上的時事影像，以至 1965 年，藝術家開始使用自己拍攝的照片作為材料，而這包括了家庭生活照片和旅遊照片。因此，在這個作品實現過程中的第一次投射便是由報章記者或李希特完成的，在此程序中，攝影者選擇拍攝對象，並且影像在相機裡的暗箱構造完成第一次投射。

李希特對於照片的選擇，基本上是通俗的業餘照片，通常這種照片一般來說不被看作是「藝術」作品，畫面中構圖、色彩、風格缺乏學院式美學元素。根據

評論家尚菲利浦·昂端 (Jean-Philippe Antoine) 的分析，李希特對於他的影像模特兒來源之選擇，堅持幾個「基本態度」(attitude de base) (Antoine, Koch & Lang, 1995: 59)，可從中概括出以下三種特質：1. 無藝術家的藝術：機械的自動主義優先於藝術意圖 (…)。2. 好的照片：被再現事物的可辨視性與其透明性 (…)。3. 可被攝影的：日常生活的照片 (…)。第一點指出，影像帶有機械性自動主義超過藝術性意圖的特質。也就是說，作為相機內部本質性構造，暗箱特質取代人眼及手部的動作程序，操作者或藝術家對於美學的構思意圖相當程度上，已被機械已設定好的功能所抑制。大部分工作時間讓與照相機具去執行。操作者的選擇因此無法擁有如同繪畫時那樣程度的手操作介入。第二點，關於所謂影像與模特兒物件之間相似性的問題，觀者從相片攝影影像中的辨識度探討。最後一點指出，如同一般大眾所做的，拿著相機記錄他的生活所拍攝的照片，而拍攝對象與時機不外乎是旅遊參觀時的風景或是家庭私人生活照等 (Antoine et al., 1995: 60)。而非像受過學院美學訓練的操作者那樣被限定在某些符合美的、原創的規範教條之下的影像，因而像是少了藝術以及藝術家的介入。

## 第二次投射與選擇

李希特的繪畫中的具象部分幾乎與攝影影像的世界相關，他的繪畫服務於攝影，且不同於學院繪畫所建立的那套美學形式。畫家製造模糊效果用以獲取一個中性的影像，介於可視的與不可視之間。李希特的模糊，是對攝影影像的一種模擬框架下進行效果選擇，切確地說，他在畫布上打好稿，塗抹大塊面顏料之後 (圖 10)，以排筆全然地、短時間之內將原本銳利、明確的輪廓弱化。這與攝影影像整體同時間產生化學變化的現象作為一種類比，類似一種影像中各部分、不論精細的或粗略的，一致在相紙表面上的同時誕生。此繪畫動作某程度上以繪畫材料取代攝影照片的材質來模擬攝影之形成，如此繪畫過程加上材料的物質性，在此兩者之間揉合出機械性的動作特質。總之，李希特的「照相—繪畫」扮演了一個異質的角色，將繪畫和攝影各自最本質的特性揉合起來。

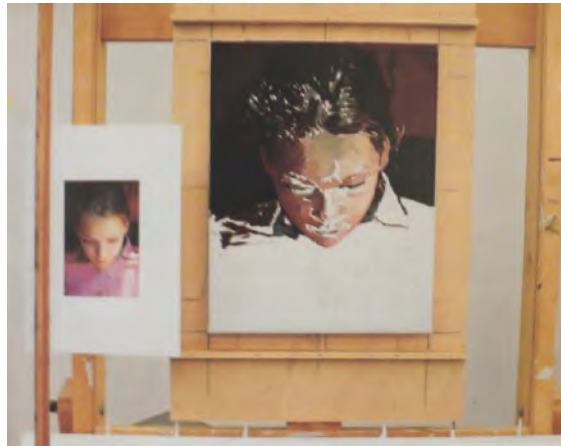


圖 10：《Ella》繪製過程，2007，（Beaux Arts, Paris, 2012: 43）

李希特的第二次投射體現於描繪被投射出來的相片或直接描繪相片的過程中，並且將複製的影像模糊化。關於他對「照相—繪畫」的見解，他解釋道：我們如此地頻繁、天天使用的攝影，使我驚訝。（…）除了一個純粹的影像外別無其他。因此，我想將其擁有、將其再現出——不是為了繪畫而使用攝影作為手段，而是為了攝影而使用了繪畫這個手段。（Antoine et al., 1995: 59）根據 Antoine 的分析，李希特的「照相—繪畫」中存在著「雙重形式」（Antoine et al., 1995 : 56），此包含了影像關於由攝影的模仿力所帶來之「真實性」效果；以及影像關於繪畫以攝影投影作為出發點同時展現自己的「材質性」而成的「抽象性」，換句話說，我們可以在同一個平面中，分析出兩種層次：第一個屬於再現的虛擬深度，第二個屬於表現的真實表面。前者指出，畫面中影像在模糊手法干預之下，所殘餘的物件可辨識度，在某程度帶給觀者的具象感知之下，此部分是屬於攝影屬性範疇的。而後者是指影像以繪畫材料塑造出來，因此可以同時感受到畫面表層的存在。

### 距離問題：畫面底層的模糊影像

若以實踐過程的角度來解釋裡希特的模糊影像，我們可以兩種形態的距離解釋之。根據藝評家呂克·隆（Luc Lang）在其文章《攝影師之手-現象學與政治》（La main du photographe-phénoménologie et politique）所述（Antoine et al., 1995:

32)，第一個距離處於畫家的眼與手之間，畫家人工地製造繪畫性色跡在畫布的表面；然而第二個距離存在於照相機具的取景窗和物件模特兒之間，此工具物理性地以攝影的光學原理功能記錄下指示（*indice*）。藝術家再以模糊手法將第二距離實踐現在繪畫中，使其蘊含一種「雙重影像」。畫作的模糊影像屬於攝影面向，而不屬於繪畫。一方面，李希特所下的每一筆色彩痕跡都是具體物質的，繪畫因而保持著它自己的材質性；另一方面，從攝影製造出的複製影像代表暗箱的捕捉景觀，指的是攝影影像，影像幾乎就是攝影，因而模糊影像只存在於攝影中。關於李希特的創作態度，他這麼說：

我不懷疑我幾乎不知道的真實，但是我對關於我們的感受帶給我們的影像之真實性保持質疑，它是不完整的、限制的（...）。關於真實性我無法再更清楚描述我自己和真實的關係，並且它總是要帶著模糊、不安全、不可靠、片斷性來看（...）。（*Antoine, 2002: 225*）

作為觀眾，如果重新詮釋李希特所表達的觀點，似乎可以概括地說，觀者在模糊影像中看到的比明確影像更多，因為模糊激發觀者心理投射。不確定的形象、似乎更能套用在普羅大眾身上，而不在限定於畫面指射的對象人物或地點。

窗玻璃的概念是一個吸收了藝術實踐且同時牽涉到繪畫與攝影的中介。由此觀點來看，相對於先前我們討論的真實玻璃材質以同時性特質而去除了倒影和被映事物之間的距離，窗玻璃在此卻象徵了某種距離體現在繪畫中。展現出不同的觀看影像方式且延伸出隱喻性距離，隨之，繪畫影像不再只是空間的再現而已，且還是作品擁有其自身價值的表現。

## 畫布表面如同看不見的窗玻璃

班雅明（*Walter Benjamin*）在 1917 年撰寫的文章《關於繪畫》（*Sur la peinture*）裡提到「繪畫影像沒有底面」（*L'image peinte n'a pas de fond*）（*Benjamin, 1972/2000: 176*），古典繪畫的底面建立了一種距離，為了讓深度顯現出來且讓觀者能夠進入此距離的幻像中，此底面將自己假扮成不存在，繪畫的色料痕跡就承擔了建立此



任務的責任，為此，班雅明更進一步解釋：狹義地看，繪畫的媒介能夠被視作為色斑痕跡；因為繪畫是一個媒介，它是如此的色料痕跡，盡可能使它不認作成底面，亦非圖像線條。（Benjamin, 1972/2000: 176）古典繪畫影像一般來說被視為是一個沒有色斑痕跡的影像，這指的是，當我們忘了、忽略了色斑痕跡，感知便著重在幻覺圖像而不是媒材的物質性，是個透明的過程。相反地，一旦色斑痕跡被注意了、強調了，中斷了深度和識別透明性情況下，它邀請觀眾去感受和理解畫作表皮上的那層不透明的色斑痕跡。深度因此不再是最重要的，畫作重新找回了它的底面與它的色斑痕跡。

李希特 2005 年所作的油畫作品《九月》（September）（圖 12）中，底面影像顯示的是 2001 年九月十一日紐約被恐怖攻擊之後冒著濃煙的世界貿易中心大樓 WTC（World Trade Center）。這兩幢摩天大樓在畫中不是完整的建築，而像是從附近大樓由某個目擊者以平拍角度拍攝的局部大樓相片。911 事件發生時，除了當下在曼哈頓現場的肉眼目擊者，世上各地的人透過電視屏幕、報章雜誌或是其他媒體方式觀看這個悲劇影像。儘管人們沒有親眼見過世貿大樓，但透過大眾媒體的大量傳播，人們因而認識這個建築。且對他的印象是被攻擊之後的冒著濃煙的建築的刻板印象，甚至成了符號。這件繪畫作品中，就像透過屏幕的玻璃看到影像一般，在影像代表的事件與觀者的眼睛之間，有媒介重疊在其中並且介入，好像有個玻璃的屏幕在中間產生出某種距離感，使這一整體轉化成一個疊影。然而影像解讀的透明性，卻被畫面最上層的刮塗油彩給揭發。阻礙觀者的觀看並且讓其產生視覺疑惑。然而這些感知歸於空間距離的範疇，此外，時間的距離也存在畫面其中。





圖 12：傑哈·李希特 (Gerhard Richter)，九月 (September)，2005，畫布油畫，  
52×72cm，The Museum of Modern Art, New York

時間的距離在這幅畫中不同於實體玻璃作品帶給人的同時性且抹除時間距離，畫中的玻璃概念給予人的是一種關於攝影的時間距離感。也就是說，當李希特製作此作時（2005年），已是事件發生的四年之後，畫面底面具象影像代表的911事件是攝影的、過去的。世貿大樓的消失在影像中呈現出一個凝結時刻。歷史屬性和影像依附在由物件產生的時間形跡，而這個形跡證明事件是所謂的「事物曾在」<sup>9</sup> (Barthes, 1980: 120)，但事物現在已然不在。此外，若比較「記憶」與「當下」，世貿大樓被恐怖攻擊的影像嚴然代表了一個集體記憶，儘管這個建築已死、已毀滅，它的影像卻仍然存在著。畫作《九月》反映出世貿消失的記憶擴張了時間的距離。

## 肆、結論

李希特的作品尋找某些關於「在兩者之間」的游移矛盾特質來詮釋藝術，而不是只讓觀者的感知指向內容的解讀。玻璃板做為一個界於人眼和被視物件的物質，引發出轉化視覺的效果。由於這個媒介，觀察者的視覺對焦彷彿同時是遠離到遠方的、到最靠近的被注視物，融合玻璃媒介和觀察者主體自身。這樣模式的

---

<sup>9</sup>筆者援引羅蘭巴特的短句：la chose a été là。

感知邀請觀者發現一個可觸的樣貌、觀者本身的在場及影像的存在，也製造一種模糊曖昧的距離有別於傳統幻像的視域。綜合前文的探討，試以下三點作為總結。

一、主體對於時間和空間的感受姿態：玻璃板實物上的倒影反映主體的在場或不在場。這個操作過程著實為一種對開放的窗觀念的諷喻，因為它要求觀眾別再輕易相信再現之幻象。他的繪畫因此把亞伯蒂的開放之窗轉化為一扇帶著玻璃的關閉之窗。此外並且直接利用玻璃材料以使觀眾能夠穿入一個無限空間，而同時間當下即刻環境也被揭示出來與吸收到作品場域裡，讓觀者直接以身體感覺來體驗在場、衝撞主體與媒介之間的疆界。

二、美學與反美學的矛盾結合：李希特對於作品的態度帶著反藝術、反美學，不流於特定美學形式，卻又以美學形式諷喻美學形式，進而拋出作品自身本質的問題。玻璃板不管是其倒影或觀者透過其透明性質所見的另一端，都像是平凡無奇的景觀，然而玻璃板的外觀、設置即位處的地點（美術館）確又某程度體現其本身作為藝術品的地位。

三、否定的游移性：李希特在照相—繪畫上結合抽象筆跡同時包含體現在兩種影像：一個是攝影範疇的空間深度屬性；另一個是指出可觸及的材質性繪畫感知，這游移的情況彷彿像乘客隔著玻璃窗看窗外景色。當目光聚集在玻璃板表面時，視域忽略窗外景色；相反地，當窗外景色才是觀察目標時，玻璃窗隨之被否定了。此兩者間的相互否定成為李希特作品的張力表現特質，持續不停歇地運作著。

## 參考書目

Antoine, J-P., Koch, G. & Lang, L. (1995). *Gerhard Richter*. Paris: Dis Voir.

Antoine, J-P. (2002). *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*. Paris: Desclée de Brouwer.

Alberti, L. B. (1435/2004). *La peinture* (édition de Thomas Golsenne et BertrandPrévoist). Paris: Seuil.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire-note sur la photographie*. Paris: Gallimard,Le Seuil.

- Benjamin, W. (2000). *Œuvre tome 1*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. (1939/2010). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939). Paris: Gallimard.
- Garnier, Y. & Karoubi, L. (2007). *Dictionnaire Maxipoche 2008*. Paris : Larousse.
- (Sous la dir. de) Godfrey, M. & Serota, N. (2012). *Gerhard Richter-Panorama*. Paris: Centre Pompidou.
- Judovitz, D. (2000). *Déplier Duchamp: passages de l'art* (A. Delahèque et F. Josephe, trad). Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- Jeuge-Maynard, I. & Florent, J. (2011). *Le petit Larousse Illustré 2012*. Paris: Larousse.
- Master, C. (2011). *Windows in art*. London: Merrell.
- Mauron, V. (2001). *Le signe incarné ombres et reflets dans l'art contemporain*. Paris: Hazan.
- Melchior-Bonnet, S. (1994). *Histoire du miroir*. Paris: Imago.
- Phay-Vakalis, S. (2001). *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*. Paris: L'Harmattan.
- Richter, G. (2012). *Textes 1962-1993*. Paris: Les presses du réel.S.
- Peirce, C. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil.
- Stewie. (2013, october 11). *How to set up a camera obscura*. Retrieved from <http://www.inohow.co.uk/how-to-set-up-a-camera-obscura/>
- Wajcman, G. (2004). *Fenêtre- chroniques du regard et de l'intime*. Paris: Verdier.
- Wilmerding, J. (2006). *Richard Estes*. New York : Rizzoli.



## 何文杞之藝術風格發展及其特質

林哲勝\*

### 摘要

本文旨在探討屏東地區藝術家暨藝術教育家何文杞之藝術創作與其社會關懷。在何文杞藝術創作方面，何文杞由早期的現代藝術手法創作，中期的鄉土藝術創作，到近期的台灣原住民藝術創作、自然環保與生態、家庭生活與文化關懷等多元題材。

在社會關懷方面，何文杞長期到台灣鄉村寫生，他以繪畫記錄台灣的景物，並以實際行動發起古蹟的保存運動。何文杞擁有強烈的本土意識，於是他開始在創作中加入政治隱喻，並參與政黨的籌組與運作。後來他又擴大其關懷層面，如台灣原住民與自然生態等議題。本研究結果發現何文杞的創作非常的豐碩，多樣化繪畫題材結合社會關懷的主題。另一方面，他所從事的社會關懷的工作，對台灣文化的保存、爭取台灣政治的民主化貢獻卓著。

**關鍵詞：**何文杞、鄉土意識、藝術風格、藝術題材、社會關懷、水彩

---

\*國立嘉義大學視覺藝術所研究生，退休國中藝術教師

# The Development of Style and Features of Boonky Ho's Art

Che-Sheng Lin\*

## Abstract

This study is to deal with the artistic production and social concerns of Boonky Ho from Ping-Tong county, Taiwan. In the aspect of artistic production, there are six stages: Modern Style, Local Realism, Local Subject Matter, Aboriginal Subject Matter, Natural Environment and Ecology, as well as Family Life and Cultural Concerns.

So far as social concerns, Ho's works reflect on issues of preservation of historical buildings, political parties and operations, aboriginals of Taiwan, as well as ecology and environment protection. The results shows that Boonky Ho's creation is excellent in both quality and quantity of works, with various themes combining social concerns. In addition, He has made a lot of efforts and contributions to cultural preservation and democratization of Taiwan.

**Keywords:** Boonky Ho, artistic production, social concerns, watercolor

---

\* Master, Department of Visual Arts, National Chiayi University, Retired teacher of Junior High School



# 何文杞之藝術風格發展及其特質

## 壹、前言

藝術家暨藝術教育家何文杞是台灣南部頗具代表性之藝術家，他出生於西元1931年，屏東市人。他大部分的時間皆在屏東成長、生活，也將畢生的精力奉獻給這個孕育其人生及繪畫生命的故鄉，這跟他愛戀鄉土和藝術創作有莫大的關係。何文杞的藝術創作題材與形式非常多樣化，其創作內容為藝術與社會關懷相結合。何文杞的藝術創作歷經早期的現代畫派、中期的鄉土創作時期到近期的環保意識題材。何文杞把藝術創作當作改革社會的力量與提升大眾生活品質的媒介，這種使命感一直給他無窮的精神與體力，至今他仍努力不懈地持續地創作。在當今國內藝術家之中能像何文杞一般，全力投入社會運動與藝術創作，兩者同時進行者實鳳毛麟爪。

目前台灣關於藝術家何文杞之研究，包括專書、學術論文、與散見於期刊、雜誌中之專文，主要偏向於何文杞的生平、畫會運動、繪畫風格分期、水彩畫、與在野活動等。而對於何文杞之藝術創作與社會議題之關聯性較為不足，故本文擬針對何文杞藝術風格分期、特質與其社會關懷加以探討。

## 貳、何文杞作品之分期與發展

何文杞的每階段創作皆涉及其時代背景、個人的創作理念與社會關懷的情操。筆者對於何文杞繪畫創作的分期，係根據他在那段時期較關注的議題及創作較多相關的作品來區分，但是其繪畫風格一直都有重疊現象。綜觀何氏的創作歷程，可約略畫分為六個階段：

- 一、1954~1963年的現代畫派研究期
- 二、1964~1975年的鄉土與生活環境關懷寫生時期
- 三、1976~1994年的社會議題融合鄉土創作時期

- 四、1995～1999 年的社會議題融合原住民藝術探索時期
  - 五、2000～2005 年的社會議題融合大自然環保意識表現時期
  - 六、2005 年迄今的家庭生活與文化關懷表現時期
- 茲依次描述與分析如下：

## 一、現代畫派研究期

何文杞在 1952 年進入國立台灣師範大學美術系就讀，跟隨名師學習素描、水彩、油畫、雕塑、水墨等，除了技法研習外，他探討來自國外的新繪畫思潮，因為在當時各種現代化派的主張與表現方式，在台灣正形成新的風潮。那些現代畫派作品大膽的用色，自由奔放的思想，特異不凡的結構與筆觸，深深打動他那年輕強烈充滿熱情的心。何文杞自師大美術系就讀及畢業之後返回家鄉，前後約十年的時間，他的許多創作藉由現代畫派的手法表現出來。何文杞常混合多種的表現手法來創作，表現的方式包括印象派、野獸派、立體派、未來派、超現實主義、抽象表現主義等。他自述：「我畫過各種風格的畫，也研究這些西方的藝術史，並對現代藝術的理念與表現方式有極深入的理解與心得。」

六〇年代的台灣美術是現代主義的實驗期，前衛、反傳統、反藝術…的風氣大行其道，同時的發展大致是順應世界潮流，追求西洋新知，遂成為邊緣島嶼文化面對內部政治霸權的某種出路。因此不但出現在西畫領域廣泛流通的抽象表現主義、超現實主義，即使國畫也講究現代化，抽象水墨或現代式水墨畫就是有意融合東西方形式的例子。

在 1960 年代，雖然何文杞的現代藝術創作形式只持續了幾年，後來他對創作路線的反省而投入鄉土題材，但是他對於現代繪畫的創作，並未全然放棄。何文杞在「我的繪畫歷程」中提到：「後來雖然想走回寫生的路線，但是內心仍然企圖把人生的喜怒哀樂的抽象情意注入畫面，結果作品中出現抽象表現主義的味道。」（李德麟，1999）。

### （一）何文杞之作品與「歐普藝術」

「歐普藝術（Optical Art）的出現，在 1965 在展覽會上陳列出大量規律排列而成的波紋或幾何形畫面，造成視知覺的運動感和閃動感，使視神經在畫面產生

眩暈的光效應現象和視覺的幻覺」。(何政廣，1994)

關於早年的現代畫派作品，何文杞自述：「一九六〇年創辦翠光畫會，時常與畫友出外寫生，畫筆卻自動地畫出抽象或變形的作品。起初尚保存一些自然的形貌，逐漸地演變成完全抽象，只剩下分割線躍動在畫面上，如鑽石般地閃爍光輝，有如三稜鏡下分析的顏色。這些作品類似美國的歐普藝術的風格，何以在遙遠的國度，不同種族的藝術表現卻有著異曲同工之妙，直到歐普藝術的作品展示於世人面前時，簡直令我驚訝。」(李德麟，1999)。

何文杞創作《水塔》(圖1)和《水源地樹林》(圖2)等作品，自己卻在無意之間創作出如歐普藝術的作品，而且是平行發展的風格，何文杞自稱其創作的年代甚至比歐普藝術還早。何文杞的這類作品與歐普藝術作品的最大差別在於，他是水彩或油畫創作，畫面的表現較具有筆觸躍動的韻律感，而西方歐普藝術的作品則較幾何式與機械性。



圖 1：水塔，1961，水彩，10P



圖 2：水源地樹林，1961，水彩，51P

## (二) 超現實主義作品

超現實主義與自然主義相對立，不受理性支配而憑本能與想像。他們把畫面自由自在的安排在一種時空交錯的世界中，毫不受時間與空間的束縛。《恆春街暮色》(圖3)這是一幅屏東恆春街景暮色，何文杞刻意改變建築物的造型，建築物經過扭曲變形彷彿產生晃動，似乎連建築物都有生命力般。畫面中人們有如遊魂般的冷漠，也由於畫面以冷色調處理，街道亦顯得詭異、冷清的景象，充神秘的氣氛。



圖 3：恆春街暮色，1967，油畫，40F

### (三) 立體主義作品

《九曲堂別墅》(圖 4) 是描繪南台灣屏東九曲堂的農村，何文杞在 1959 年以立體派的手法呈現，畫面的物體皆以幾何圖形畫出，色彩以紅、綠對比色為主軸，描繪南台灣熱帶風情。何文杞將建築物、山、地面皆以方形與三角錐呈現，並以移動視點，將不同角度的景觀影像重疊在同一畫面，或是畫出物體的外部與內部。



圖 4：九曲堂別墅，1959，油畫，91×121cm

### (四) 抽象主義作品

一九五七年，何文杞大學畢業之後，當時在離島服兵役時，正好遇到八二三炮戰，他曾提及這段期間，那種身處炮火交集，生死存亡一線間的恐怖經驗，甚至在退伍之後數年，仍是餘悸猶存。後來他以抽象的表現方式創作，呈現分割的立體空間，又有如夢境般的虛幻世界。

一九六三年的作品《追憶》(圖 5)，何文杞以理性的抽象表現，創作內心的深

層記憶與想像。他也常以感性的、直覺的手法，畫出快速、即興的、扭曲的線條與色塊，呈現內心的各種糾結情緒與複雜的感受，具有強烈的視覺效果。



圖 5：追憶，1963，油畫，25F

## 二、鄉土與生活環境關懷寫生時期

何文杞於 1968 年鑑於以歐美的造型手法與思想作畫，自覺實在不適合個人的感受，乃決心回到鄉土題材的創作，從寫生再出發，於是又回到鄉村、農家、街頭、廟宇寫生。

台灣的本土意識的形成與發展，具有其特殊的時空背景，在台灣六〇至七〇年代，現代與傳統文化的跨國疆界，也隨著國際局勢的改變，如冷戰告一段落、中美及中日斷交、保釣運動等。台灣的本土意識受到重視，主要卻是在第一世界拋棄台灣，使台灣無法進入環球都會文化時，所激起對國際社會的不滿與城鄉發展不均的反應，鄉土題材卻隨著反省與抗拒西方霸權的意識抬頭而漸受到重視。

六〇年代後半期，何文杞自抽象表現主義等現代畫派作品回歸鄉土的重要時期，他生長在南台灣對農村的自然景觀有特別的感情，這時期的作品如《白馬名家青山老屋》(圖 6)，其筆下的世界總是滿溢著一種泥土的氣息，和濃郁的鄉土情懷，畫面中簡單的色調和樸實的人們相依為一種安之若素的生命情調。





圖 6：白馬名家青山老屋，1994，油畫，20F

何文杞在七〇年代的鄉土回歸時期，不只抱著欣賞自然景觀或平靜的農村生活的心情，他發現熱愛的家園開始遭到工業文明的破壞，令他非常的痛心，他開始以藝術創作提出反省與批判，這與他在 2000 年之後的大自然環保期，這之間存有一貫的理念。一九七三年的作品《古樹與工廠》、《挖泥夫》，都是強調自然與文明的對照，何文杞在作品中藉著畫面的意涵呼籲國人重視自己的鄉土，挽救我們的生活環境。



圖 7：挖泥夫，1973  
水彩，55×79cm



圖 8：古樹與工廠，1973  
水彩，55×79cm

「《挖泥夫》(圖 7) 呈現的天空是灰濛濛的，遠處是櫛比鱗次的灰色工廠，支支高聳入雲的煙囪向天空吐出深色的濃煙。」(李德麟，1999)。《古樹與工廠》(圖 8) 以灰色系為主，前方的老宅被拆了如同廢墟，曾經茂密的老樹也因為污染而枯死。

由於人們的無知與追逐現代化，缺乏環保意識的後果，工廠的生產過程中卻



帶來大量的污染，犧牲了環境衛生與景觀。政府及民間發揮監督的責任，社會大眾與企業也應有道德與環保的意識，才能使經濟的發展過程，也能注重我們的生活環境。何文杞希望藉助於他的作品能喚醒國人重視環境維護，多一些思考，多一些感情，多一些社會的關懷。

### 三、社會議題融合鄉土創作時期

藝術雖是個人追求美感表現的精神作業，亦須兼具社會意義與社會使命。藝術家所體驗的絕非僅僅是對象的認知意義，而是對象的情感表現性以令人感動的形式及符號語彙，呈現人類生活的內在及外在世界交流互通的關聯性。

何文杞自 1970 年日本之行之後，他開始貼近對象物，以特寫手法捕捉鄉村角落及舊建築物的局部裝置，即建築的馬背、燕尾、古門、窗櫺、牆角一隅等。此階段他追求的意義有兩項：一.表現台灣古建築的人文內涵。二.他以古建築與鄉村景物取其象徵意涵，呈現其強烈政治隱喻。這一時期的作品是何文杞最具有個人特色藝術創作。

#### (一) 建築的人文內涵

何文杞在鄉土取材創作的作品中，從建築的形式功能，裝飾的背後理念，讓我們更了解先民相應於環境的種種生活方式、認知與態度。我們應傳承前人的倫理道德觀，永保台灣人的溫和、純樸、誠懇、勤奮的特質。台灣經過前人的胼手胝足的辛勤奮鬥，今日已進入二十一世紀，台灣的生活物質雖已較富足，但是台灣傳統的優良美德及價值觀正在流失當中，值得國人深思與檢討的。

何文杞自述：「由於長期以古厝為題材，經過細膩描繪的結果，無意間發現台灣古建築的美，寓於「門」、「窗」、「屋頂」與「馬背」、「燕尾」下的壁飾。為了表現鄉土的美，因而轉向局部簡要的構圖，更精密地描寫光彩、空間、質感。如此更能表達內心的強烈情感和意念。一扇舊門，一個舊窗，一塊舊瓦，都能流露祖先的智慧，透露文化奧秘。」(王婉如，2005)。



圖 9：避邪馬背，1991，油畫，100F

一九九一年的作品《避邪馬背》(圖 9)，這是描寫台灣建築的馬被裝飾圖案，馬背下方是一只裝著盛開鮮花的花籃，以花籃作裝飾。過去在佃農時代，如遇上好地主，佃農們會在過年節的時候，用花籃裝滿豬肉、雞肉等贈禮送到地主家，以示感謝地主的仁德(王婉如，2005)。

何文杞喜歡畫馬背、古屋的裝飾品、古門、磚窗等，他認為台灣建築物局部的裝飾性的圖案具有人文意涵。中國人移民台灣時，帶來中國文化的建築形式，把一些圖案裝飾在屋角、屋緣及牆壁上。這些圖案除了美觀外，其中隱含做人處世的道理，充滿著中國人樂天知命、勤奮樸實的個性，及對子孫的訓示與期望。

## (二) 鄉土題材的象徵意涵

何文杞在藝術創作之外，他為了追求台灣的民主政治，他參與政治行動，以及在作品中加入許多的隱喻圖像。在何文杞從事鄉土繪畫的主要時期，尤其是八〇年代，亦正當所謂黨外運動的白熱化階段。自 1977 年美國之行後，他更加肯定了自己鄉土創作的路線，此後，不但藉畫筆保存古蹟與鄉土風貌，也在畫面中注入了更多隱喻的意涵。

何文杞在 1991 年以《避邪馬背》(圖 9) 為藍本，再畫了這幅隱含著政治意涵的作品《黎明》(圖 10)。何文杞在這幅畫呈現何文杞對於當時國內政治環境強烈不滿與控訴，並期待此黑暗即將過去，黎明就要到來的心情。

何文杞自述：「台灣在白色恐怖時代，人心惶惶，人民期待威權時代的結束，迎接民主時代的來臨，如黎明的到來。畫面高處十字架象徵耶穌的慈悲，紅十字的博愛，天空宇宙的一些點代表牛群流著鮮血活動著，牛象徵著台灣人民，先烈

為民主而努力打拼，希望有一天能出頭天。畫面下方的三角弧形避邪馬背「鬼仔殼」是代表避邪平安，未來有如花籃般的美麗前程。」(王婉如，2005)

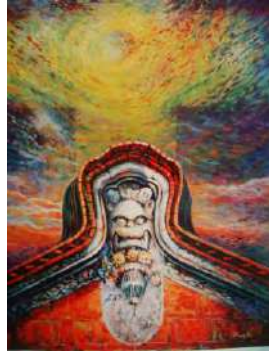


圖 10：黎明，1991，油畫，100F

#### 四、社會議題融合原住民藝術探索時期

何文杞之鄉土作品不只是紀錄表象而已，畫面含有文化內涵與族群關懷。何文杞的鄉土創作及原住民藝術探索時期，主要在探討各族群的文化藝術之美，開啟各族群互相尊重與包容彼此的文化的胸襟。

何文杞於一九九五年，其繪畫創作開始步入另一個新的紀元。他開始對原住民社會及生活型態的研究，擷取其生活畫面、神話、圖騰等，經過其個人的感受呈現在畫紙上。

他研究原民住的生活型態，以便能更深刻地體會及傳達原始民族的生命質感。何文杞自述：「我看到畢卡索的作品「亞維濃的姑娘們」，敬佩偉大藝術家對於不同文化藝術的尊重，這種觀念也一直影響到我後來的社會關懷、尊重多元文化的理念、以及近期的原住民藝術的創作與關懷」(王婉如，2005)。台灣光復之後，原住民的歷史未被記載，語言迅速流失，年輕一代原住民的文化認同普遍發生錯亂。而傳統獵場及生活型態的喪失，就學就業的相對弱勢，均加速原住民傳統社會型態的崩解。

何文杞也提到：「到了二十世紀末在台灣的人們，才赫然發現在台灣島上生存了數千年的各原住民族群才是最珍愛自然，最禮敬自然的族群，他們重視自然生

態資源的永續利用」(何文杞, 2009)。在原住民的社會裡面藉由禁忌、傳說、儀式、歌謠、圖騰等方式內化成為自然法, 而代代相傳。

何文杞的原住民題材探索, 除了以原住民為創作為對象, 更重要的是要喚醒社會大眾重視原住民藝術、原住民的文化、尊重不同族群文化等的深層意義。何文杞從對閩南福佬及客家族群的鄉土關懷, 在近年轉入對原住民的生命尋根。他的目的是為了開啟台灣社會中各種源流相異的文化之間, 各族群皆要相互傾聽並認知與尊重對方的文化主體, 共同在台灣這塊土地上和諧與共生。

「只要一種傳統中存在著視像法則, 那麼這種傳統中的藝術家們, 就能夠變化出無數種能為同一文化中其他成員所理解的新結構, 而這也是新的創造」(Robert Layton, 吳信鴻譯 1995)。何文杞於 1995 年, 他嘗試將把原住民的傳統藝術、面具、服飾、裝飾、日常生活等, 以新的方式來詮釋, 讓畫面產生不同的視覺效果, 以繪畫呈現原住民文化之美。



圖 11：排灣族公主，1996，油畫，100F



圖 12：慶典，1995，水彩，25P

「排灣族公主」(圖 11) 作品中的人物與服飾以較寫實的技法描繪, 畫中一位盛裝的原住民婦女, 在此作品結合寫實與裝飾性的畫法, 將畫面以強烈的色彩與戲劇性的構圖呈現。何文杞在作品中, 以強烈的紅、黃、藍三原色描繪原始的意涵, 並以暖色佔了畫面大部分位置, 藉此表現原住民的熱情與樂觀的天性。

何文杞在「慶典」(圖 12) 中, 以天真、童稚的的人物造形, 畫出原住民的自然形象, 族人在節慶中歡樂的歌舞。背景畫上許多裝飾性的圖案, 表現畫面強烈的律動感, 而其中也隱含他們傳統的圖騰, 如百步蛇、太陽與百步蛇身上的三角形圖案等。

畢卡索受到非洲原住民雕刻的啟發，打破藝術表現對空間的概念，開創了立體派的畫風，對現代繪畫影響深遠。而何文杞在進入原住民的世界，從原住民的文化中得到感動，將其轉換進入其創作中。何文杞將原住民題材加入新的藝術形式，其探究精神值得肯定的。

## 五、社會議題融合大自然環保意識表現時期

「人的生活本來就充滿困惑與潛在的混亂，自然的美學經驗卻可以鼓勵、指導我們找到生活的意義與秩序。自然之美無處不在，如晨曦的山岳、落日的彩霞、四季更迭等，都是美學經驗。大多數人會對這些美學經驗產生強烈的感動，對自然世界的美麗壯觀產生喜悅，甚至生出敬畏。」(Stephen R. Kellert, 薛洵譯 1999)。自古至今人們總是喜愛親近大自然，觀賞自然美景，藝術家則樂於將自然界所存在的萬物轉化為藝術創作。

二〇〇〇年之後，何文杞開始思索，文明是否淹沒了人類純粹真善美的本質，而喪失與宇宙本體的感受性，他進入了墾丁及花蓮山海美景大自然環保自覺的省思。

何文杞於 2001 年的「大尖山牧場」(圖 13) 作品中，他自述：「大尖山在朝霞中如美麗少婦看守著，照顧著週遭的山林、草地，在放牧的牛群中有白牛、黃牛、紅牛、黑牛，牠們和平相處，安祥地在上天賜予的晴朗天空、新鮮的空氣下，享用清香的牧草，沒有任何的爭吵，那一片和平、寧靜的氛圍，有如人間天堂般，這是值得我們深思的。」(王婉如，2005)。



圖 13：大尖山牧場，2001，油畫，162×120cm



在二〇〇五年，何文杞受到花蓮縣長的邀請到花蓮寫生花蓮百景圖，他幾乎走遍花蓮每個鄉鎮，把花蓮勾勒出一幅幅美麗的風景，其中不僅有氣勢磅礴的太魯閣峽谷，還有充滿濃厚的客家風情與原住民文化，處處展現花蓮的萬種風情與多元文化。

何文杞自述：「經過多次長期進駐花蓮，深入了解各鄉村民情事物，我發現花蓮確實上保有相當豐富的人文資產，擁有俊秀的溪水清脆山脈，以及清新無污染的空氣等優質自然環境的所在地她上有很大的開發空間。我投入其中盡情揮筆，只希望把花蓮的好山好水、好風景、好人文呈現出來，與所有愛好大自然美景的朋友們共享，更藉此促進花蓮旅遊觀光文化產業的發展。」（何文杞，2005）

何文杞於 1973 年創作《古樹與工廠》、《挖泥夫》的時代背景，正值台灣社會開始由傳統的農業進入工商業社會，雖然工業發展為國家帶來經濟的起飛，也為人們帶來生活上的便捷，但是工廠的生產過程卻也帶來大量污染。

二十一世紀的台灣，主客觀形式及政、經因素使得台灣這塊原本舉世稱羨的寶島，遭受到非常嚴重的破壞，天災、人禍合而為一的大破壞。人類文明的存在，本來是可以被我們利用的，但文明本身不可形成對人類本身的反控。

藝術家在社會關懷與環保行動中也能扮演極為重要的角色，藝術品不但可以喚醒民眾欣賞與愛護自然美景的觀念，而引起政府重視環保工作。十九世紀美國畫家托馬斯·莫蘭(Thomas Moran)他就是以藝術創作讓政府與民眾了解自然美景，進而促使政府制定法律維護自然景觀的例子。1871 年莫蘭把他在黃石所見的奇美風景畫下來，這位畫家不但向美國人介紹了雄偉的風景，也有助於成立黃石國家公園(美國第一個國家公園)。1872 年 3 月 1 日，格蘭特總統簽署了闢建黃石公園的法案(馮強，1998)。

何文杞在 2004 年在花蓮寫生時，他的作品已由早期畫悲情台灣轉型為快樂的台灣，筆觸豪放瀟灑，自由自在，色彩也隨著明亮艷麗，畫面瀰漫著鳥語花香，百花盛開的景色，可見他當時面對美麗的大自然時的內心是愉悅的。

何文杞盡情揮筆太魯閣國家公園，希望把台灣的美好自然景觀、豐富人文呈現出來。何文杞的辛勤創作理念，希望讓台灣人能重新認識台灣，並更加珍惜台灣自然資源，而讓政府有關單位重視及制定政策保護自然景觀，以促進台灣觀光



文化產業的發展。

## 六、家庭生活與文化關懷表現時期

在 2000 年之後，何文杞在近六十年的藝術創作過程，在時空背景和心境的轉變之下，他開始追求平淡、祥和的境界，其作品也反映他此刻的心境。此外，何文杞也開始投入文明的起源與台灣文化的研究。

### (一) 家庭生活表現

何文杞 2000 年後之繪畫創作題材，有些以溫馨的家庭生活為題材，他以身邊的事物中尋找創作靈感。豁達的人生觀、感性與細膩的心思、普世價值的堅持，這些的心境都呈現在他的最近作品中。



圖 14：美濃搖籃曲，2005，油畫，162×120cm

《美濃搖籃曲》(圖 14) (抱孫樂)是何文杞於 2005 年所完成的家庭生活的作品，畫面中何夫人抱著孫子坐在庭院裡，何文杞自述：「抱孫是每一個上了年紀人的願望，我內人邱金菊抱著剛出生不久的內孫，這幅畫背景配上紫色的藤花棚，再搭配美濃廣善堂及雙峰等山當作遠景。因為內人是美濃出生的，所以美濃的田野風光及花藤，最能表現自己鄉土的韻味。」(王婉如，2005)。畫中何夫人抱著孫子，臉上洋溢著滿足的神情，享受著家庭生活。畫面色彩亮麗、充滿溫馨美感。何文杞在這幅作品呈現近年的心境，以及他對於家庭生活的觀點。

### (二) 文化關懷表現

何文杞於 2000 年之後投入文明的起源與台灣文化的研究，他認為要了解台灣

文化，就必須追本溯源的先了解台灣地區的史前文明。2002 年的一系列作品「大白榕樹下」(圖 15) 等，就是在描繪台灣原住民早期的美好生活習俗與歡樂場面，原住民也是在台灣地區的古王國的後裔，但是由於外來民族的進入並帶來了現代文明取代原住民的文化，再加上對於環境的破壞，已使原住民的生存與文化遭受威脅。



圖 15：大白榕樹下，2002，油畫，162×120cm



圖 16：與那國島立神岩風光，2008，油畫，162×112cm

何文杞在 2008 年參加旅遊團探訪考古學家所記載的花蓮東部的與那國島，而在這附近海域的海底就是沉沒 LA MOO 帝國的地方，他回來之後畫了這幅《與那國島立神岩風光》(圖 16)。他敘述：「一萬三千年前因流星撞擊地球引起火山爆發，地殼下的瓦斯槽的連續爆炸，造成冰山溶解，海平面升高約 1300 公尺，因而導致 LA MOO 帝國的古代文明跟著陸地沉沒到太平洋海底，給後代帶來一團迷。從世界文化史的觀點來解析台灣文化，台灣文化是屬於海洋文化，台灣文化是多元且富包容性的，並擁有各國文化的精華。因為台灣曾經被荷蘭、葡萄牙、英國、

日本等入侵統治過，所以這幾個國家的文化精華也留在這裡。大約四百年前開始有河洛人移民來台灣，也帶來了中原文化的精華。台灣人的包容性很大，一一加以吸收之後形成新台灣文化，由於種族的融合也造成台灣新民族。」(何文杞，2009)。

## 參、何文杞作品之特質

何文杞作品中之寫實風格、動物象徵性與其他藝術家之作品比較：

以下本文將何文杞其寫實表現與魏斯(Andrew Wyeth)之寫實風格加以比較。許多藝術家在作品中以動物為對象，將動物的文化意涵象徵性呈現創作者的意念，何文杞亦有此表現方式，本文將何文杞作品中之動物象徵性與其他藝術家之類似手法加以比較，且探討其形式與內容之異同。

### (一) 何文杞的鄉土寫實

美國畫家魏斯的作品在七〇年代被介紹到台灣，也對台灣的鄉土藝術發展造成相當程度的影響。何文杞的鄉土創作與魏斯的懷鄉創作時間很接近，他們的作品很多以描繪自己家鄉的景物為主也帶有一些隱喻性，但是由於文化背景、環境的不同，他們在創作中的聯想與其象徵事物亦有些差異性。

魏斯被讚譽為美國懷鄉寫實主義繪畫大師，他以寫實的手法描繪他熟悉的鄉土景物，將視覺經驗加以想像的組織，帶有濃厚的鄉土色彩，創造出獨特的懷鄉寫實作風。他描寫美國鄉間自然風土人物的繪畫，表現了人與大自然的交流與調和，取材樸實而富於同情的精神，引發人們懷念鄉土與自然的情思。

1966年魏斯的作品《遙遠的尼德翰》(圖17)，畫中描繪一塊大石頭和松樹。魏斯的父親生前常常談到麻薩諸塞州尼德翰城老家中的松樹。而當魏斯他的太太正在整理老魏斯的信函，打算出版成書之時，她把其中一章的標題寫成《遙遠的尼德翰》，於是魏斯畫出此幅追憶往事的畫。也許魏斯對她父親的記憶，因此當他在緬因州路過原野，無意中看到一塊大石頭時，突然間觸動了他對父親的回憶(何政廣，1996)。



圖 17：魏斯，遙遠的尼德翰，1966，蛋彩，105×112cm



圖 18：何文杞，廢屋儷影，1993，油畫，100P

何文杞這幅《廢屋儷影》(圖 18)是感嘆台灣許多古建築逐漸的被拆除，或任其傾圮的複雜心情下所畫。何文杞在這幅作品當中所賦予的意義，除了對古建築的關懷外，他還聯想到台灣的政治雖然經過高壓統治階段，人們的身心幾近破碎，就如同畫中滿目瘡痍的老舊房子般，而投射在牆上的那道強烈光線，就是指未來充滿光明的希望。

何文杞對此畫自述：「1987 年秋天，我到屏東鄉下偶見一間瓦造古老農家傾斜且搖搖欲墜，屋頂的紅瓦、木條掉落許多，這奇特的造型在朝陽照射下，構成了奪目的光影效果。強烈的光影斜射在土牆上，呈現一股無限的力量，讓人從光影變化中意識到“在失意頹廢中必須振作，再度爬起來奮鬥”的啟示」。(王婉如，2005)

何文杞與魏斯的作品的象徵意義，來自主觀的感觸，以此看來顯得平凡的作品卻隱含種種聯想。一般人看到他們的畫，濃厚的鄉土情感，引起大家的共鳴。

何文杞的作品展現在大眾面前，引發台灣人的親切感，內心由然升起一股強烈的鄉土之愛。他的作品不是只在懷念往日的時光，描繪古建築以及破舊的鄉村景物而已，其創作一直和其長期對社會的關懷有莫大的關係。

## (二) 何文杞藝術中的象徵圖像

### (A)、何文杞作品中的「鴿子」與廖德政作品中的「雞」

一九七七年之後，何文杞更加肯定了自己鄉土創作的路線，此後，不但藉畫筆保存古蹟與鄉土風貌，也在畫面中注入更多政治隱喻，這是何文杞此時期作品的特徵之一。

何文杞創作《黃昏的故鄉》(圖 19) 是其鄉土取材階段時期，1977 年他到美國之後，接觸到台灣旅美同鄉會的人士，有許多人因政治因素無法回國。這些思鄉遊子看到何文杞的台灣鄉土畫作，情緒甚為激動，也與其作品產生共鳴。當時這些台灣僑胞聚會時，時常喜歡合唱歌手文夏的《黃昏的故鄉》這首歌，於是後來何文杞畫下這一幅黃昏的景緻時，便以此首歌名命名，借以描寫海外遊子歸不得家鄉的心情。



圖 19：何文杞，黃昏的故鄉，1990  
油畫，100F



圖 20：廖德政，清秋，1951  
油畫，30F

何文杞 1990 年的《黃昏的故鄉》(圖 19)，此作品中以「鴿子」與馬背為主要的描寫對象。「鴿子」的一般象徵意義為「和平」，嚮往自由飛翔，而馬背就是「家」。

在台灣光復之後，所發生的二二八事件，以及後來的所謂白色恐怖時期，人民終日人心惶惶、沒有言論自由。在當時有些人對政府提出的不滿言論，卻因此被列入黑名單而入獄，或在國外無法回國，他們的處境就如同鴿子無法回到自己的「家」的悲哀，何文杞創作此作品表達他們渴望返回故鄉的心情。

台灣藝術家廖德政在 1951 年的作品《清秋》(圖 20) 的隱喻，和何文杞的作品亦有其異曲同工之處。廖德政在 1951 年的作品《清秋》(圖 20)，這是一幅他作品中少數畫面有加動物的作品。畫面呈現的是廖德政當年住家的後院，數十年的景物變遷，他把早年台灣的寧靜祥和留住。

廖德政的父親在 1948 年，因二二八事件受難失蹤，這事件對他個人的影響頗大，一心嚮往寧靜安定的生活。倪再沁在「尋找台灣美術的母語」一文中，他提到「根據幾次二二八美展的報導，廖德政《清秋》(圖 20) 已是白色恐怖下最具代表性的作品，長久以來，評者對這幅畫有這樣的註解：《清秋》(圖 20) 以被關在竹籬笆的雞譬喻台灣人缺乏自由的悲苦生活，日日看見廣大清澈的天空，卻只有地下二腳的自由，台灣人像是被關在竹籬笆裡的雞，只寄望竹籬拆除，早日享受真正的陽光」(黃香伶，1997)。

何文杞與廖德政都是感情豐富，但能以理性經營的畫家，他們認為繪畫除了讓人看得到有形的形象之外，應該使人感到其他無形的內涵存在，那就是生命力、真實性、以及人間性，看似平凡，卻隱藏深遠的精神魅力。

### (B)、何文杞作品中的「牛」與波依斯(Josef Beuys)行動藝術的「狼」



圖 21：何文杞，無奈，1986，水彩，25P





圖 22：波依斯，荒原狼：我愛美國·美國愛我，1974

何文杞 1986 年的作品《無奈》(圖 21)與德國藝術家波依斯(Josef Beuys)在 1974 年的行動藝術《荒原狼：我愛美國，美國愛我》(圖 22)的表演，此二件作品在東西方不同的文化背景下。他們在作品中皆以動物為象徵性的手法，提出文化與自然生態的議題。

何文杞的作品《無奈》(圖 21)，畫了一群水牛都被繩子綁住，臉部呈現無奈的表情，在畫面中央隱約有一張台灣地圖，象徵台灣就如這群水牛失去自主權的無奈。在台灣早期農業社會時代，水牛和農民之間有著極為濃郁的情感，他們有著生命共同體的關係，甚至台灣常以水牛象徵台灣人吃苦耐勞的精神。

今天我們回顧台灣歷史，在日據時代，台灣淪為殖民地。日本戰敗投降之後又遇上國共內戰，台灣最後成為國民黨政府的反攻據點，進入戒嚴時期，大中國主義教育抹煞鄉土，雖然目前台灣意識甚囂塵上，但前途如何，實在很難預料。國民政府遷台後，以強勢的政治手段界定了中原文化與台灣文化的高低。馬關條約割台、大戰後的國民黨政府，都曾決定台灣的命運與歷史，未來臺海兩岸如何的發展，台灣人有許多無奈之處。

一九六〇年代，波伊斯(Josef Beuys)將表演、聲音、觀念等形式融於創作之中。1974 年 5 月，波依斯在紐約雷納·布洛克美術館從事一場名為《荒原狼：我愛美國，美國愛我》(圖 22)的表演。在美術館裡，波依斯在柵欄裡與一隻荒野狼一起生活三天三夜。三天之後，波伊斯和荒野狼告別，把牠輕輕地貼到自己身上，然後他在屋子裡撒了一地的草。最後，波伊斯又被裹進氈布裡，送到甘迺迪機場，他就離開了紐約，除了這間房子和荒野狼，紐約市其他的東西他什麼也沒有看到。

波伊斯說：「我想要把注意力完全放在狼的身上，我要孤立自己，完全與外界隔絕，除了荒原狼，我不想看見美國的任何東西。」(魏尚河，2005)。荒原狼是

印地安文化的一部分，白人欲去除狼的神聖地位，而醜化、扭曲其形象，就如同視印地安人為野蠻民族。其實是以白人的征服者姿態將其文化強加在被征服者身上。波伊斯以此次的行動藝術，控訴與諷刺美國的種族的不公平待遇，以及殘酷獵殺荒原狼的舉動。

何文杞與波依斯的年代極為接近，他們這兩件作品皆以動物為象徵性的手法，呈現其文化觀與自然觀，強烈抗議強勢文化宰制、取代弱勢文化。他們的理想是希望能拓展人與人對話的最大可能性空間，理解文化上的差異，互相尊重與互相學習對方文化，達成人類共存的和諧社會，人與動物也能在自然環境中達成共生共存的緊密關係。

## 肆、結論

今天的藝術家已不能再與世隔離的一群，而是必須溶入社會中，成為促進希望、快樂、進步、和諧，甚至建立信心與尊嚴的成員。藝術家的創作品應當在人間流通，發揮美感貢獻，他們也有責任為促進心靈改造、增進社會團結，盡一分心力。

何文杞之作品，其所以能悸動視覺、懾服人心，讓人感情澎湃，引發人們懷念鄉土與自然的情思，就在於他能夠將自己的才情與對萬物的關懷，藉由藝術抒發內心的誠摯，露出理想的追求，呈現出執著的堅毅，彰顯出奮發的精神與民胞物與的情懷，表達出個人的獨特風格。何文杞作品與其社會關懷之間，有著絕對緊密的關係。

何文杞的作品在每段創作時期皆有其時代背景、個人的創作理念與社會關懷的情操在其中。筆者對於何文杞繪畫創作的分期，以根據他在那段時期較關注的社會議題及創作較多相關的作品來區分，但是其繪畫風格一直都有重疊現象。何文杞歷經近六十年的藝術創作，綜觀其創作歷程，可約略畫分為六個階段：(一) 1954~1963 年的現代畫派研究時期 (二) 1964~1975 年的鄉土與生活環境關懷寫生時期 (三) 1976~1994 年的社會議題融合鄉土創作時期 (四) 1995~1999 年社會議題融合原住民藝術探索時期 (五) 2000~2005 年社會議題融合大自然環保意

識表現時期（六）2005年迄今的文化關懷與家庭生活表現時期。

在第一階段的現代畫派研究期，此時期是何文杞對於畫面形式上的結構與技法的追求。在何文杞的現代畫派研究期，其中最特別的是他無意間創作出類似歐普藝術風格的作品，他自稱其創作的年代甚至比歐普藝術的作品還早，在東西方不同文化下的藝術家，卻同時產生共同的想法與表現方式，令人頗覺不可思議。

自第二階段開始，何文杞開始觀察、研究台灣文化與建築，並從事鄉土題材的寫生，並積極發起古蹟的保存與維護工作，開始加入更多的社會關懷。這時期的作品反映出他心中所追求的一種恬淡安逸、祥和的社會的情操與遠景。何文杞的繪畫充分地表現台灣地方特色的美，而其作品愈是地域性，愈是有普世性。

在第三階段的社會議題融合鄉土創作時期，何文杞開始以特寫手法捕捉鄉村角落及舊建築物的局部裝置。此階段他追求的意義有兩項：一.表現台灣古建築的人文內涵。二.以古建築與鄉村景物取其象徵意涵，呈現其強烈政治隱喻與本土意識。這時期的作品是何文杞藝術創作最具有個人特色之階段。何文杞八〇年代至九〇年鄉土作品全盛時期，他用心的去思考表現的內涵，這時期其政治詩學相關的作品不少。

第四階段的社會議題融合原住民藝術探索時期，何文杞進入原住民藝術的生命之源尋根。何文杞以原住民為主題，使用現代藝術風格的創作方式，展現對禮讚原始生命及新表現形式的探究精神。何文杞以閩、客為主的鄉土創作至原住民藝術探索，都在發掘各族群的文化藝術之美，他期盼台灣社會中各種源流相異的文化之間，各族群皆有必要相互傾聽、認知與尊重對方的文化主體。

第五階段的社會議題融合大自然環保意識表現時期，何文杞在墾丁草原、東部海岸、太魯閣國家公園的寫生中，他已由畫悲情台灣轉型為歌誦快樂美麗的台灣。在他的作品中，畫面色彩繽紛、筆觸暢快，青翠的山峰與亮麗的天空。

何文杞盡情揮筆太魯閣國家公園之際，他希望把台灣的美好自然景觀、豐富人文呈現出來，並藉此讓社會大眾重視環保的問題，並喚醒國人保護自然生態的觀念。

第六階段的家庭生活與文化關懷時期，何文杞最近的作品也有以溫馨的家庭生活為創作題材，表現出他的心思更加感性與細膩，以及湧現豁達的人生觀。何

文杞在 2000 年開始探討文明的起源與台灣文化。他認為台灣文化是屬於海洋文化，台灣文化是多元且富包容性的，並擁有各國文化的精華。

何文杞的藝術創作始終以台灣的斯土斯民為描寫的對象，其繪畫與社會運動充分表現出他對台灣的文化、政治、與自然的關懷。何文杞的敏銳、學養和個性使之比一般人有更深入的生命體驗，更有辦法在平凡事物中發現不平凡的特性。他始終熱愛台灣土地，將繪畫創作結合社會關懷。「唯有藝術家要多參加社會關懷、參與利益眾生之事，熱愛眾生及大地，才能創造出飽滿、真實生命體驗之真誠作品。」（施令紅，2001）

何文杞在過去因參與政治，增加了人生歷練的多元性；而在藝術的領域上，他的繪畫技巧成熟豐富，他期望自己本土關懷並能兼具國際化風貌的創作。何文杞把藝術的創作當作改革社會的力量與提升大眾生活品質的媒介，而外在的台灣社會現象引起何文杞內心的良知，以藝術對抗威權政權。他以藝術表現台灣的美，始終懷抱人道主義以及勇於追求理想的精神，幾十年來，他依然一本初衷地堅持理想而不改變。

## 參考書目

- 王婉如編（2005）。何文杞—台灣畫展。台中市：國立台灣美術館。
- 李德麟（1999）。台灣畫家何文杞。屏東市：屏東縣立文化中心。
- 李欽賢（19969）。台灣美術閱覽。台北市：玉山出版社。
- 李欽賢（1992）。台灣美術歷程。台北市：自立晚報文化出版。
- 何文杞（1994）。何文杞作品集 1954~1994。屏東市：屏東縣立文化中心。
- 何文杞編（2005）。花蓮百景—何文杞教授水彩油畫寫生專輯。花蓮縣：花蓮縣文化局。
- 何文杞（2007）。何文杞—台灣風情畫。屏東市：翠光畫會出版。
- 何文杞編（2009）。第五十二屆翠光展覽會紀念畫輯。屏東市：翠光畫會出版。
- 何政廣（1994）。歐美現代美術。台北市：藝術家出版社。
- 何政廣編（1996）。魏斯，A.WYETH。台北市：藝術家出版社。
- 吳信鴻譯（1995）。藝術人類學（The Anthropology of Art）（原著作：Robert

- Layton)。台北市：亞太圖書出版社。
- 施令紅編（2001）。玉山－台灣地標關懷生態展。台北市：國立台灣師範大學。
- 倪再沁（1995）。藝術家-台灣美術。台北市：藝術家出版社。
- 馮強總編輯（1998）。讀者文摘。香港新界：讀者文摘遠東有限公司。
- 黃香伶主編（1997）。台灣藝評檔案 1990－1996。台北市：中華帝門藝術教育基金會。
- 薛洵譯（1999）。生命的價值（**The Value of Life**）（原著作：Stephen R. Kellert）。台北市：正中書局。
- 魏尚河（2005）。我的美術史。台北市：高談文化事業有限公司。





視覺藝術論壇·第九期 / 視覺藝術論壇編輯委員會編輯。

-- 嘉義縣民雄鄉：嘉大視覺藝術系所，

民103

面：9.5公分

年刊

ISBN 978-986-04-4430-8(平裝)

1. 視覺藝術 2. 期刊

## 視 覺 藝 術 論 壇 第九期

發行人：邱義源

編輯者：視覺藝術論壇編輯委員會

出版者：國立嘉義大學人文藝術學院視覺藝術學系/視覺藝術研究所

網 址：<http://www.ncyu.edu.tw/art/>

地 址：嘉義縣民雄鄉文隆村85號

電 話：05-2263411 ~ 2801

定 價：360元

印刷者：偉懋彩色印刷有限公司

電話：05-2832696

傳真：05-2843238

出版日期：中華民國一〇三年七月

ISBN 978-986-04-4430-8

版權所有·翻印必究