

東海大學美術學系碩士在職專班碩士學位

創作論述

往日情懷

葉芷邑創作理念與形式

The Way We Were

The creative idea and form of CHIH-I YEH

指導教授：詹前裕 教授

研究生：葉芷邑 撰

中華民國 105 年 6 月

東海大學美術系 碩士在職專班

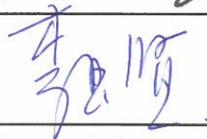
葉芷邑 君所撰碩士論文：

「往日情懷—葉芷邑創作理念與形式」

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

 (黃海雲)

 (李思賢)

指導教授  (詹前裕)

系主任  (詹前裕)

中華民國 105 年 6 月 24 日

致謝

走過數佰個日子，銘刻在心的是東海的培育。
感謝黃海雲、詹前裕、李思賢老師在《往日情懷》的指正，感謝老師 論文的完成，我在

摘要

熟悉的空間、熟悉的人，他們以前是甚麼樣子？愛想像的我，因為照顧親人的機緣，看著老照片，聽著故事，帶領我走入時光隧道，開啟了我對人物畫的探索。

藉由古典油畫技法臨摹了李奧納多·達文西(Leonardo da Vinci, 1452-1519)的作品來學習寫形；再藉由親人面對舊照片對我訴說往事，給了我對過去時空中的人物的想像空間，因為情感的注入，而得其神韻；更進一步，從那比畫派、色域繪畫及美國畫家米爾頓·艾弗里(Milton Avery, 1885~1965)的作品中汲取養分，結合了形與神，揣摩出個人的繪畫語彙。而居住於 12 樓高的公寓，穿梭其間也常在無意中被陽台的花草或窗外山景所吸引，它們也成為我俯拾偶得的畫意。我的創作就這樣遊走於時空回顧的人物與當代生活環境中的景物。

本創作雖是以寫實為出發，並透過形象與色彩的取捨與簡化，追求較為平面的繪畫性本質。人物系列在謀求以單純的構圖與色彩凸顯畫中人物的精神意涵。生活景物系列基本上是延續人物系列的技法，但更純粹、更依賴色彩的對比手法。讓較具抽象意涵的色彩說話，使畫面有更多想像空間，發揮借物詠情的功效。兩個系列無論寫人或寫景，卻都是我內心的幽思。

繪畫並不一定要講崇高。我對親人的回憶、我的生活空間就是我最佳的繪畫題材。當時空倒轉，往日情懷透過親人娓娓道來，寫其形、傳其神，創造生活中的無限懷思與眷念，這就是我的創作中想要追求的藝術精神。

關鍵詞：人物畫、油畫、古典技法、Milton Avery、往日情懷

Abstract

Familiar space, familiar people, what they used to look like? I love to imagination, because the chance to take care of loved ones, looking at old photographs and listen to the story behind , led me into the time tunnel, opened my exploration of figure painting.

With classical painting techniques - copy of Leonardo da Vinci's (Leonardo da Vinci, 1452-1519) works to learn to depict shape; then by the old photographs and the story behind it, gave me space of imagination, with the emotional injection to the characters in the past time; depicts its inherent charm. Furthermore, from the American painter Milton Avery's (Milton Avery, 1885 ~ 1965) works draw nutrients, combines form and content, try to figure out the self individual paintings vocabulary. And living in the 12-storey apartment, during the daily in and out often inadvertently attracted by the flower that are placed in the balcony or the mountains outside the window, They all become my painting inspiration . So I created my art work between reviews the old time characters and the scenes of contemporary living environment.

Although this creation is start from classical realism, but do not emphasis on photo-realistic of reproduction, does not pursuit the scientific perspective stereoscopic visual hallucinations, but with simplified through images and colors to choose, to pursuit the principles of flat painterly. People Series in seeking to simple composition and color to highlight the spiritual meaning in the stick figures. Still life series is basically a continuation of the figure series techniques, but more pure, more dependent on color contrast techniques. Let the more abstract meaning of color to speak, so that the image has more room for imagination to exert the description of the images to the sustenance feelings. Two series in terms of People series or Still life series, they are all come from my inner center ponder.

Paintings do not necessarily talk about the sublime, memories of my loved ones, my

living spaces is my best painting themes. Reverse time and space, the way we were meanders through relatives, “depict it shape, pass their spirit”. Creation life in the infinite nostalgia, this is what I want the way to pursue of the artistic spirit.

Key words : Portrait 、 Oil painting 、 Classical techniques 、 Milton Avery 、 The way we were ◦

目次

摘要	I
Abstract	II
目次	IV
圖目次	VI
第一章	緒論	1
第一節	創作動機	1
第二節	創作方法	2
第二章	藝術流派的啟發影響	5
第一節	臨摹李奧納多·達文西	5
第二節	那比畫派烏依亞爾、波那爾	12
第三節	巴內特·紐曼與約瑟夫·亞伯斯	16
第四節	美國畫家米爾頓·艾弗里	20
第三章	創作理念	24
第一節	繪畫創作的取材	24
第二節	開始創作的心境	24
第三節	繪畫創作的形式內容	25
第四節	繪畫創作的精神內涵	26
第四章	作品分析	28
第一節	時光倒轉的人物主題系列	28
一、〈30 年代帥哥〉	28	
二、〈30 年代帥弟〉	30	

三、〈兄妹童心〉	31
四、〈外祖父・懷恩〉	32
五、〈祖母情〉	34
六、〈父親・茶滋味〉	35
七、〈心怡・出遊〉	37
八、〈回娘家〉	38
九、〈初心・玩伴〉	39
十、〈觀心・向 Milton Avery 致敬〉	41
第二節 生活中的景物系列	44
一、〈寧靜致遠〉	44
二、〈心靜〉	46
三、〈原生〉	47
四、〈2011 這一年〉	48
第五章 結論	49
參考文獻	51

圖目次

圖 1 達文西〈岩窟的聖母〉	7
圖 2 達文西與學生〈岩窟的聖母〉	8
圖 3 李奧納多·達文西〈岩窟上的聖母〉(局部)	10
圖 4 葉芷邑〈聖母〉	10
圖 5 李奧納多·達文西〈岩窟上的聖母〉(局部)	11
圖 6 葉芷邑〈天使〉	11
圖 7 烏依亞爾〈 <i>The Bois de Boulogne</i> 〉	12
圖 8 烏依亞爾〈 <i>Sitting by fireside</i> 〉	13
圖 9 波那爾〈槌球遊戲或黃昏〉	14
圖 10 波那爾〈鄉下餐廳〉	15
圖 11 巴內特·紐曼〈照亮喬治〉	16
圖 12 巴內特·紐曼〈 <i>Adam</i> 〉	17
圖 13 約瑟夫·亞伯斯〈向方形致敬〉	18
圖 14 約瑟夫·亞伯斯〈向方形致敬：具有靈光之習作〉	19
圖 15 米爾頓·艾佛里〈 <i>Mother and Child</i> 〉	21
圖 16 米爾頓·艾佛里〈 <i>Sea Grasses and Blue Sea</i> 〉	22
圖 17 葉芷邑〈30 年代帥哥〉	29
圖 18 葉芷邑〈30 年代帥弟〉	30
圖 19 葉芷邑〈兄妹童心〉	31
圖 20 葉芷邑〈外祖父·懷恩〉	33
圖 21 葉芷邑〈祖母情〉	34
圖 22 林惺嶽〈少女與白鴿〉	35

圖 23 葉芷邑〈父親・茶滋味〉	36
圖 24 葉芷邑〈心怡・出遊〉	37
圖 25 葉芷邑〈回娘家〉	38
圖 26 林惺嶽〈抱貓的小女孩〉	39
圖 27 葉芷邑〈初心・玩伴〉	40
圖 28 李奧納多・達文西〈抱銀貂的少女〉	41
圖 29 米爾頓・艾佛里圖〈Seated Girl with Dog〉	42
圖 30 〈葉芷邑〉	42
圖 31 葉芷邑〈觀心・向 Milton Avery 致敬〉	43
圖 32 葉芷邑〈寧靜致遠〉	45
圖 33 葉芷邑〈心靜〉	46
圖 34 葉芷邑〈原生〉	47
圖 35 葉芷邑〈2011 這一年〉	48

第一章 緒論

第一節 創作動機

在這匆忙的城市裡，我們在熟悉的環境裡長大，對生活空間往往習以為常 - 鐵窗、巷弄、便利商店、汽機車、人行道、行道樹、天橋、地下道、捷運、高鐵、學校、醫院等等。但是，空間「本來」就是這樣嗎？這樣的空間，你會滿意嗎？空間就如同時間一樣，我們每日在其中生活、串動與呼吸。不僅在空間裡，更在時間裡不斷擴張，一切經歷及過去，至今仍影響著心靈深處，我和過去、現在的一切共振共鳴。

大學時利用古典技法局部臨摹了李奧納多·達文西(Leonardo da Vinci,1452-1519)〈岩窟上的聖母〉(圖 1)畫中天使的頭部肖像。在此臨摹當中學到了古典技法，感覺雖可寫其形似，然而就是少了些人物的蓬勃生氣與情感。於是埋下了我想繼續探索人物畫的好奇心。

2011 這一年，將生病的父親來與我同住，以便就近照顧。在這期間，他常常取出舊照片與我一起回憶往事話當年。當我聽著老父親回憶的時候，往往是在觀看著一個靜止的畫面(舊照片)，且因畫面的固定不動，而讓我在觀看畫面時，從一開始對畫面的專注，漸漸進入一種思維的狀態，腦中開始飄離，想像之前發生過的事物，去鋪陳、內化、重演、解構再重組，甚至由自己的心靈來修改記憶中的劇情。這些熟悉的畫面，就會飄移到與其相關事件的種種記憶上，這些回憶與思念不就是我想要找尋人物畫的內在情感了嗎？

之前課堂上臨摹的作品所缺少的蓬勃生氣與情感，從父親回憶往事的時空推移中獲得了填補，就這樣揭開我對過去親人的一連串人物畫創作。而居住於 12 樓高的公寓，穿梭其間也常在無意中被陽台的花草或窗外山景所吸引，它們也成為我俯

拾偶得的畫意。我的創作就這樣在時空推移的親人畫像，與當下生活中的景致中交織激盪出來。

第二節 創作方法

本創作的方法主要有：一、臨摹法；二、感情的注入；三、藝術流派與藝術家啟發影響；四、分析法。茲詳述於後：

一、臨摹法：

在古典技法的學習中，我嘗試臨摹古典時期的畫作。李奧納多·達文西 (Leonardo da Vinci, 1452~1519) 的〈岩窟聖母〉是我所著迷的畫作。我局部臨摹了這件作品。在打底、層層堆疊，這樣緩慢深刻的學習中，讓我得以初步掌握了人物畫的外在形象。然而，古典畫作的臨摹，雖可寫其形似，但為什麼就是少了那份生氣與情感？經過深思分析後才恍然大悟，由於對象人物是陌生的，無法得知其個性，也沒有情感上的注入，因此描繪出來的人物是沒有生命感的。

二、感情的注入：

那麼如何能描繪出有生命感的人物？也就是如何可達到謝赫《六法》之一所謂的「氣韻生動」¹？「氣韻生動」是要超越外在的線條和形式而達到想要的精神意境。那麼精神意境如何得之？當生病的父親來同住的那段日子，父親經常端詳著親人的舊照片，回憶昔日的點點滴滴，對我娓娓道來。在父親的感召下，我回歸了自身，從他的生命脈絡中，觀看父女關係與體會親人間的親情。為了父親的臨終陪伴，反而讓我忙碌的心情得以沉澱下來，也恰恰給了我對往日時空中的親人有了想像的精

¹ 唐代美術理論家張彥遠在其所著《歷代名畫記》記述：「昔謝赫云：『畫有六法，一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類賦彩，五曰經營位置，六曰傳移模寫。』」詳俞劍華編 (1973)。《中國畫論類編》。臺北：華正書局。頁 32。

神意境。這份主觀的感情應該融入我對親人形象的描繪，因為人物畫的重要性不是外觀形象的忠實模擬，而是將細膩感情思維注入畫中人物。筆者透過舊照片的影像做主要題材，結合自身經驗及主觀色彩注入感情，以半抽象方式來詮釋作品。

三、藝術流派與藝術家啟發影響：

然而有了古典技法，也有了精神意境，但要如何融合？若用達文西的古典技法直接來描繪 30 年代的家人，似乎太刻板，沒有屬於他們年代的靈魂，我的主觀情感又該如何依附？古典技法的年代太久遠，不如我再找幾位年代較近的畫家來補足。

於是那比畫派(Nabis)的烏依亞爾(Edouard Vuillard 1868-1940 年)、波那爾(Pierre Bonnard 1867-1947)，美國畫家米爾頓·艾弗里(Milton Avery, 1885-1965)，色域畫派(colour field painting)的巴內特·紐曼(Barnett Newman，1905~1970)、色彩學的研究者約瑟夫·亞伯斯 (Josef Albers)等等幾位畫家吸引我燃燈研讀。

那比畫家對繪畫的色彩、造型、線條、構思表現注入了主觀化的要求，造成畫面形與色的單純化，尋求一種樸實的風格。高更 (Paul Gauguin, 1848-1930) 是他們的最大靈感啟發者，特別是模仿他的造型和用色方法²。

色面(色域/色場)繪畫盛行於 1950 年代中期到 1960 年代晚期的美國，正如其名地，它包含兩個要素—「色彩」與「場域」。自然色在此不被使用，改以具表現性的色澤覆蓋整個畫布；並視畫布為單一的面，色面畫家認為繪畫應該尊重平面性本質而不是創造三度空間。從簡單及單純中，追述多彩多姿的變化，也是其以極簡的方法，達到最宏大的效用³。

艾佛里的畫作與某些法國野獸派畫家有些共通性，他們都大膽使用鮮明的色彩。另外，艾佛里的畫作又被與抒情現代詩相提並論，因為他們的作品都有著濃厚

²何政廣主編〈民 88〉。《世界名畫嘉全集·波納爾：先知派繪畫大師》。台北市：藝術家。頁 26。

³修·歐納，約翰·弗萊明”著吳介禎等譯(2001)。《世界藝術史》。臺北：木馬文化。頁 839。

的現代抒情詩意。濃烈的色彩、二元繪畫性、抒情詩意，筆者認為這樣的作品應該很適合用來描繪記憶中的親人形象的。

四、分析法：

達文西的色澤是典雅柔和的；那比畫派(Nabis) 認為純粹的色彩等同光線，而且就像精神喜悅的表達，深受高更的綜合主義及日本浮世繪的影響。他們了解全部藝術都是一種轉換，就像一種接收的感覺，也了解客觀的變形，它依靠於純粹美學及裝飾性的觀念。這種特別的著色技巧及客觀的變形就進入個人的表現裡。而艾佛里則較常在對比的色調中來取得而協調。當然，在取材上，因為年代的關係，達文西較多以神聖與貴族為對象；而艾佛里的取材更貼近一般人的家居生活；色面繪畫以明確輪廓的抽象形狀、光滑平坦的大色面，沒有圖與地分別，純粹追求色面與造型的繪畫效果。

筆者想要描繪的親人形象是以寫實為出發點的，因為需要有具體鮮活的人物形象才能用來訴說我對他們的往日情懷。然而，在比較分析之後，便可了解，古典技法只能當作掌握人物形體的基礎，若要進一步描繪人物的神韻，必須再從波那爾、烏依亞爾、艾佛里、巴內特.紐曼、亞伯斯等的畫作中汲取靈感，學習他們善用對比手法，把色彩當作繪畫的主要構成和感情的中心，再透過自己內心的轉化，與畫中人物內在精神融合，期使畫面超越外在寫形，讓時空推移中的親人形象能達到「氣韻生動」，而訴說出筆者對他們的往日情懷。

第二章 藝術流派的啟發影響

第一節 臨摹李奧納多·達文西

描繪人物我喜歡具象寫實，所以我選擇從古典技法出發。李奧納多·達文西 (Leonardo da Vinci, 1452~1519)是我所選擇的畫家。

達文西認為繪畫不只是一份職業，更是至高無上的知識體系。達文西的年代視覺文化還未受到攝影及電影左右的時代，當時他抱持著以繪畫作為人類共通語言的理想，透過繪畫的形式、色彩與氣氛的營造，可讓視覺影像的客觀事實精確重視現，甚而進一步傳達出潛藏於事實之下之動念，在達文西心目中，這是表達「心靈活動」不可或缺的元素⁴。

達文西從而立之年左右開始記錄自己藝術創作的心得和科學研究成果，準備寫成繪畫論、力學和解剖學三部著作，但未能實現，只遺留下大批筆記。達文西的繪畫論筆記按內容大致可分為「美學理論」和「繪畫的基本科學」兩部分。「美學理論」主要討論繪畫和現實的關係及繪畫和其他藝術的關係；「繪畫的基本科學」則闡述透視學、光影學、人體比例和解剖學、人體的動作與姿態和表情以及自然現象等知識。在「美學理論」的「繪畫與現實的關係」中，達文西指出自然是繪畫的源泉，繪畫是自然的模仿者，意即畫家必須以自然為師。達文西還進一步闡述：「畫家的心應像鏡子一樣，將自身轉化為對象的顏色，並如實攝進擺在面前的一切物體的形象，應當曉得，假如不是一個能夠用藝術再現自然一切形態的才藝能手，也就不是高明的畫家。」⁵這就是說繪畫是反映在畫家心裡的自然，借藝術手段將它再現出來。達文西又指出：「作畫時單憑實踐和肉眼的判斷而不運用理性的畫家就像一面鏡子，只會

⁴ 國立歷史博物館(2000)。《達文西-科學家、發明家、藝術家》。台北市：國立歷史博物館。頁 39。

⁵ 同註 4，頁 195。

抄襲擺在面前的東西，然而對它們一無所知。」⁶ 達文西要求畫家不僅依靠感官去認識世界，而且要運用理性來揭示自然界的規律。達文西一方面以自然為師，一方面又十分強調理性的重要，要求畫家具備透視學、光影學、植物學、人體解剖學等方面的知識，以之指導創作，忠實地反映自然萬物的形態，並和豐富的想像力結合，創造出自然中所沒有的形象。

達文西畫的〈岩窟聖母〉有兩幅，一幅在巴黎羅浮宮(圖 1)，一幅在倫敦的國家畫廊(圖 2)。兩幅畫的主題相同，人物的位置也大致類似，只有小部分的修正，比較兩幅畫的異同，也許是一種特殊的經驗。畫家重複處理同一主題，出現多幅作品的情形並不少見。有時是因為業主不滿意，要求重畫；有時也可能畫家自己覺得需要修正，或用不同角度再處理一次。而達文西在繪畫創作上關心的並不是「完成度」，往往反而更強調思考的過程。他在同一主題上反覆推敲、探索、修改的過程，也往往比一般畫家更複雜。

⁶ 雄獅圖書編譯(1993)。《達文西論繪畫》。臺北：雄獅圖書出版。頁 51。



圖 1 達文西〈岩窟的聖母〉
1483~85，油彩、木板，197.3 x 120cm，巴黎羅浮宮藏



圖 2 達文西與學生〈岩窟的聖母〉
1988~90，油彩、木板，189.5 x 120cm，倫敦國家畫廊藏

〈岩窟聖母〉是達文西盛年時代最關切的主題，嬰兒時代的耶穌和施洗約翰，也數次出現在他的創作中。西洋美術史中，處理耶穌嬰兒時的「聖嬰」主題的畫很多，但是處理施洗約翰為嬰兒狀態的畫很少，達文西為什麼數次處理施洗約翰的嬰兒圖像？達文西最後一張畫也是在處理施洗約翰，而且處理的形式大異常態，達文西對施洗約翰為什麼情有獨鍾？施洗約翰對達文西有特別隱喻的意義嗎？在這張充滿「謎語」的岩窟聖母中，天使臉上透露著神祕的笑容。祂用手指著一個嬰兒，這個嬰兒是耶穌嗎？以祂所在的位置，被聖母右手護衛著，祂應該是耶穌。但是，祂跪在地上，雙手交握，朝拜另一位嬰兒，這個姿勢，顯然表示祂是施洗約翰，天使旁邊的那位聖嬰才是耶穌。耶穌伸出兩隻手指，正在向施洗約翰祝福。在(圖 2)〈岩窟聖母〉中，施洗約翰手中加了一個長柄十字架，祂的角色就明顯多了，而天使也不再伸出手指，減少了畫面的神祕感。達文西顯然在(圖 2)「岩窟聖母」中置放了更多隱喻和暗示，增強了畫面猜謎般的層次趣味。

〈岩窟聖母〉把四個人物放置在荒野中，地面上花草的處理非常精細，每一株草葉上似乎都反射著夕陽金黃色的光，聖母腰帶的金黃色也像約翰卻又充滿感傷的黃昏的光。畫面後方的山水背景更是西方繪畫中少見的幽深神祕風景，霧狀透視一直伸向不可知的視覺極限，好像宇宙空洞的回聲，一陣一陣在畫中盪開。達文西顯然在〈岩窟聖母〉中隱藏了他心事，他希望有人可以解讀他的心事⁷。

在達文西的〈岩窟上的聖母〉作品中，我前後局部臨摹了聖母及天使的頭部肖像(圖 3 及圖 5)。我臨摹的〈聖母〉(圖 4)以水彩顏料描繪，初步嘗試學習掌握畫中人物的外型。接著臨摹的〈天使〉(圖 6)則以古典油畫技法臨摹。先以赭色顏料打底，乾了之後，再以白色顏料慢慢地一層一層地堆疊，作出明暗立體的層次。人物部分只使用這兩種顏色，在最後在背景再染上一層較具有情感的色彩。

⁷ 蔣勳(2006)。《破解達文西密碼 *Cracking the Da Vinci Code wit*》，臺北：天下文化。頁 128。



圖 3 李奧納多·達文西〈岩窟上的聖母〉(局部)



圖 4 葉芷邑〈聖母〉

2008，紙，水彩，39 x 27cm



圖 5 李奧納多·達文西〈岩窟上的聖母〉(局部)

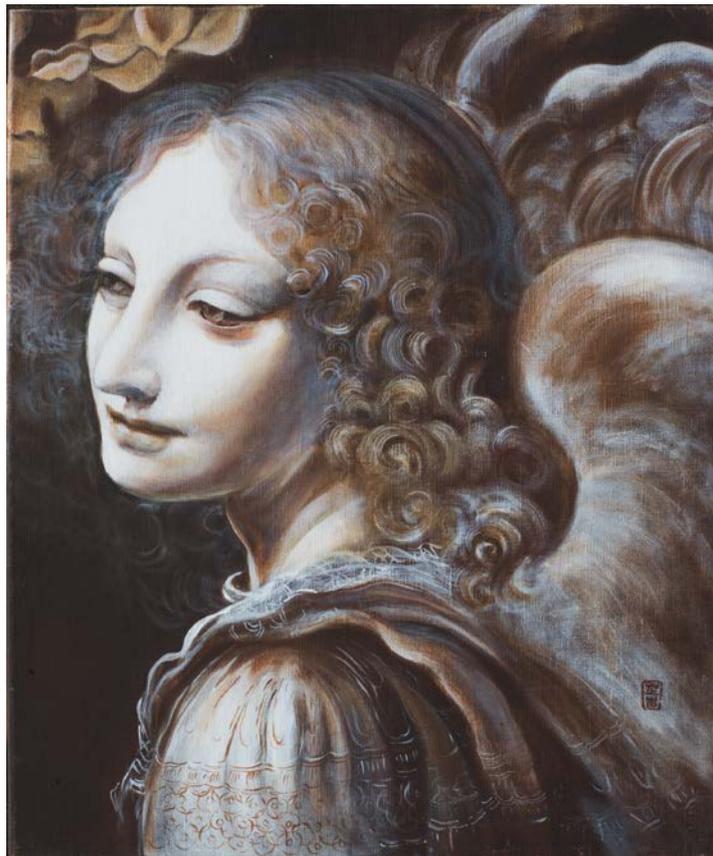


圖 6 葉芷邑〈天使〉

2008，油彩、畫布，45.5 x 38cm

第二節 那比畫派烏依亞爾、波那爾

烏依亞爾(Edouard Vuillard 1868-1940 年)是那比畫派的畫家，出自於Julian學院，在那裡與那比藝友們會合。早期受到高更綜合主義的影響，那真正迷惑他的是日本浮士版畫，圖案化的形式及色面化的色彩，迴響新藝術的美感及徵像。他對色彩敏銳大膽和諧處理，對肌理、形式的安排，確定而生動的構圖，在作品中顯露無遺⁸。

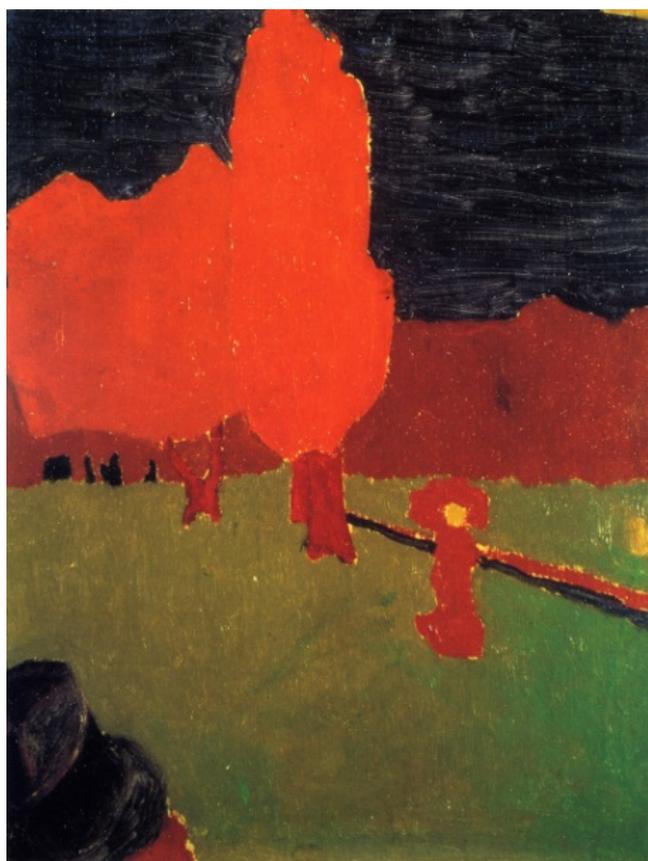


圖 7 烏依亞爾〈The Bois de Boulogne〉

1890 年，油彩、畫布，27x 21.5cm

烏依亞爾〈The Bois de Boulogne〉(圖 7)採用青、朱紅、黃、綠、黑、藍等色所組成的燦爛光彩畫面，作品畫面並不單純是自然的再現，也不是外界風景忠實的描寫，而是利用抽象及自己的感受來表現。

⁸ 同註 3，頁 805。

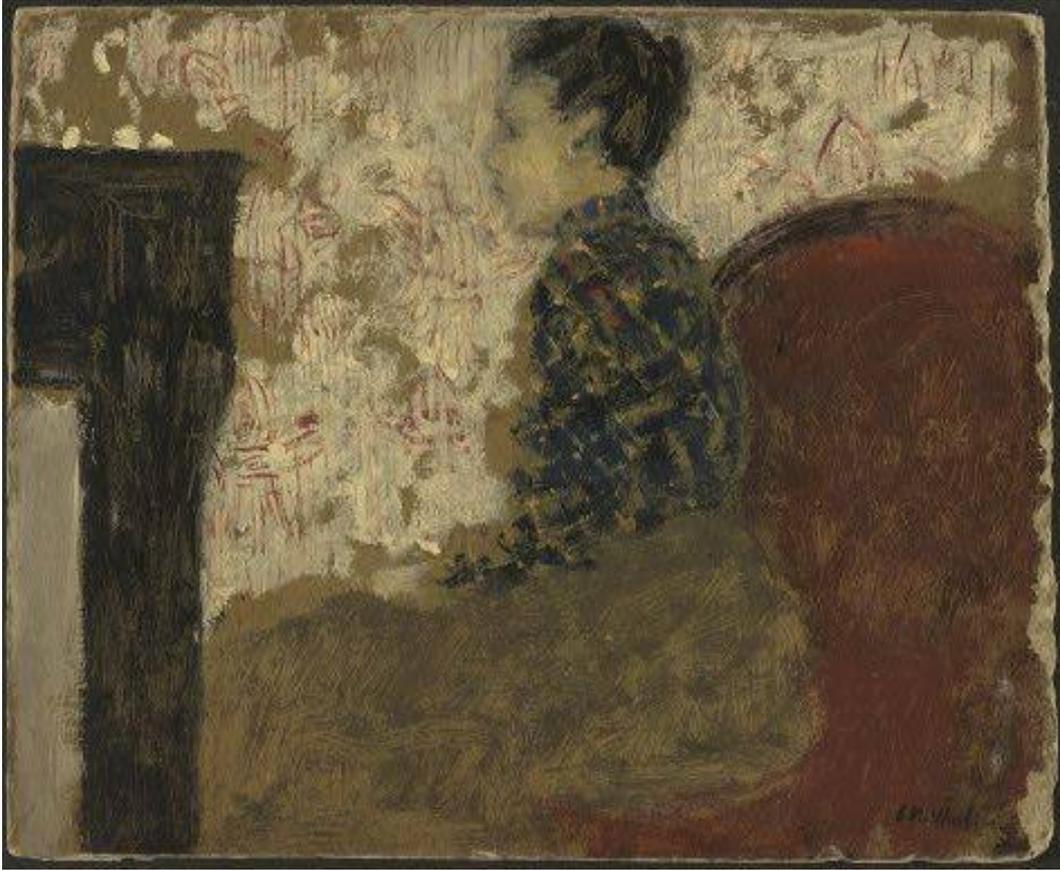


圖 8 烏依亞爾〈Sitting by fireside〉
1894 年，油彩、畫布，21.4 x 26.2cm

烏依亞爾〈Sitting by fireside〉(圖 8)中間色大地的色彩穩定莊重把褐色的色階處理得好極了，處理光線在牆上非常柔美，每幅畫上的衣服將質感的厚薄、蓬鬆、柔軟，在顏色表現上非常迷人從不唐突。

波那爾〈Pierre Bonnard 1867-1947〉也是那比畫派另一畫家，深受日本浮世繪的影響，成為色彩主義者，是野獸派裡最善於駕馭色彩的一位，有「色彩魔術師」的封號，擅長以最抒情、最實質的感性色彩，展現其敏銳的燦爛世界⁹。



圖 9 波那爾〈槌球遊戲或黃昏〉
1892 年，油彩、畫布，130 x 162cm

〈槌球遊戲或黃昏〉(圖 9)這是波納爾早期那比畫派時代的代表作，在平面化及主觀性的一種非現實的面貌下，描繪家人在青蔥翠綠的後花園槌球的遊戲場景：前景一位男士及兩位女人，仔細看中間與愛狗在一起的這位女士，雙手拿著槌球棍底著頭專注打球的神態，這裡人物及樹叢及花卉緊貼成一面，一點深度都沒，還好，畫的右邊背景一群人圍繞成圈嬉戲，形構一種空間，突破平面化及圖案化的想像空間。

⁹ 諾伯特·林頓 著楊松鋒譯(2003)。《現代藝術的故事》。臺北市：聯經。頁 201。

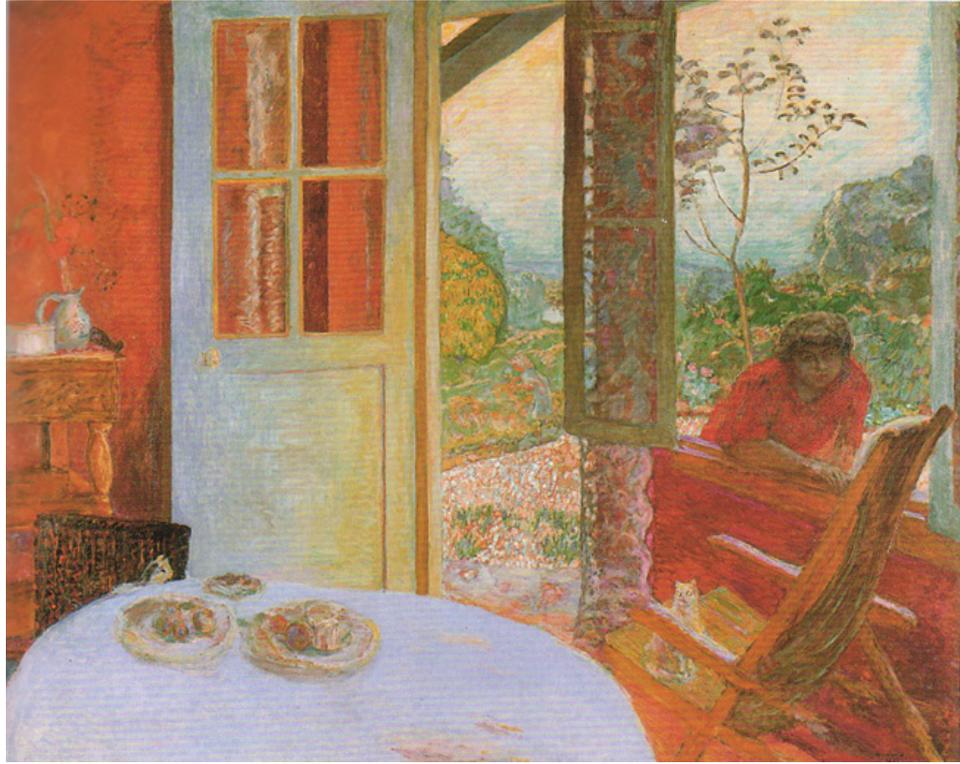


圖 10 波那爾〈鄉下餐廳〉
1913 年，油彩、畫布，164.3 x 205.7cm

波那爾常以技巧來表現空間的光學和顏色，定義出周邊的現象和敏感的光，以靈巧的活力來從事繪畫，使視覺功能完全反應在美學的基調上，常以週遭的人、事、物作為題材，常以鏡子和鏡中影像巧妙地輝映，營造出整體的空間感，在畫面的構圖上，為了取得最佳的視覺效果，是以二度空間的方式作為對視點的引導，圓形的桌子和盤子，常常是一半留在畫面外，給予人視覺有更大的延伸感¹⁰。

¹⁰同註 2，頁 43。

第三節 巴內特·紐曼與約瑟夫·亞伯斯

巴內特·紐曼(Barnett Newman, 1905~1970), 是美國 50 年代抽象表現主義運動最具代表性的畫家, 從 1946 年起, 在垂直結構裡, 展現其最平靜、最純粹的大色域抽象, 傾向於東方精神的, 對美國年輕一代的藝術家有舉足輕重的影響(尤其是 60 年代的後期色彩抽象藝術的主要畫家路易斯 Louis 和諾蘭 Noland、70 年代的極限藝術, 乃至 80 年代的新幾何)。



圖 11 巴內特·紐曼〈照亮喬治〉
1961 年, 油彩、畫布, 290 x 442cm

紐曼〈照亮喬治〉(圖 11)作品一向都由畫布形式來決定畫面結構, 畫面經常是由一條或數條垂直線(色帶)形式劃分, 在對比穩健的色彩裡透過形式/色彩來隱喻。特別是在 1957 年, 紐曼心臟病突發, 從生死邊緣返回人間, 將生命體驗深入藝術之中。尤其 1961 年 2 月, 其兄喬治與世長辭, 面對死亡, 黑色成為繪畫的象徵, 使紐曼更深沉針對精神狀態的新探討。紐曼說道: 「黑色是當一位藝術家嘗試創作一些

新東西時才使用。在這巨大白畫布無限的空間裡，只有三條莊嚴的垂直線，以中間這條黑寬線條為主軸，它畫分左右不等的區域，左邊接近白布邊緣，一條精細黑線條、右邊一條中空留白，使人聯想起上帝受難像所戴的有刺的桂冠。」¹¹



圖 12 巴內特·紐曼〈Adam〉
1951~52 年，油彩、畫布，130 x 162cm

紐曼的繪畫是在巨大的畫面上塗上強有力的單色，色彩絕對的平塗，中間有成排的線帶成垂直或水平方向通過畫面。有的在平面的底子上僅畫一根或兩根垂直的線條，他用自稱的「拉鍊 / Zips」定義了繪畫的空間結構，同時進行劃分、結合與組成。這種「拉鍊」的創作方式，貫穿了他的終生作品。他的作品看上去非常簡單，以純色、鮮艷、充滿活力的朱紅色當絕大面積的背景。紐曼的繪畫以其簡單的形式對後來的極少主義藝術產生了影響。

¹¹ 同註 3，頁 840。

約瑟夫·亞伯斯 (Josef Albers) 是一位十足紳士型的德國與美國藝術家和教育者，曾在德國包浩斯 (Bauhaus) 學習並任教過，其對二十世紀歐洲的藝術設計立下了基礎的教育課程，影響深遠。1933 年受邀前往美國北卡羅來納州的黑山學院實驗人文學院任教，後來又轉往哈佛大學、墨西哥大學、辛辛那提藝術學院，最後 1950 年，亞伯斯擔任耶魯大學的設計系主任，定居於康乃狄克州的紐哈芬 (New Haven, Connecticut)。

包浩斯的理念得以在美國發揚光大，繼而在全世界對現代建築與設計產生無與倫比的影響，亞伯斯扮演了關鍵的角色；在藝術教育方面，長年的教學相長累積出二十世紀最具啟發性也最著名的色彩認知理論，1963 年問世《色彩的交互作用》(Interaction of Color) 至今仍被認為是視覺色彩研究的經典之著；在藝術創作方面，由於亞伯斯對材料、形式與色彩的純粹化、簡約化的探索鑽研。

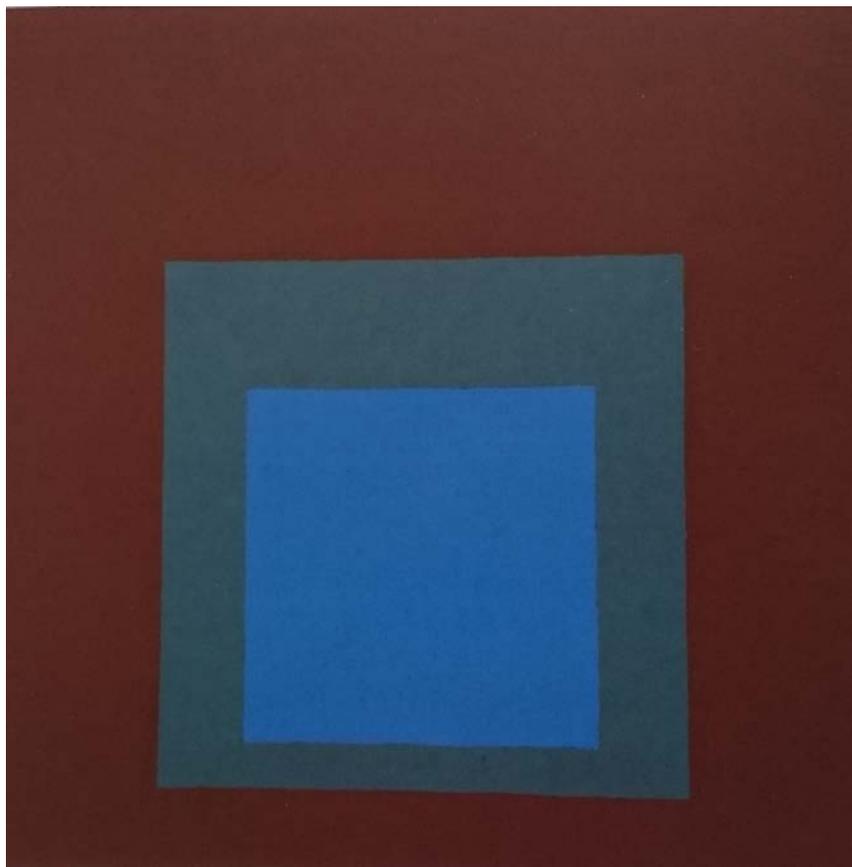


圖 13 約瑟夫·亞伯斯〈向方形致敬〉
1951 年，油彩、畫布 61x 61cm

自 1949 年起持續發展〈向方形致敬〉(Homage to the Square)系列畫作，此系列的典型構圖係畫面上三或四塊方形單色色塊以等距離逐一內縮，平面上的色塊呈現出嚴謹的幾何層次進而賦予觀者三度空間的視覺感，方形是現代設計的原則，亞伯斯在這方面研究相當久，也頗有心得。回到最單純的色彩和造型，簡單的方形變化便可以無窮無盡，善於利用色彩視覺效果，以對比色或冷暖色的互補強弱及排列組合，造成不同的視覺印象心理，創意與趣味盡在其中¹²。

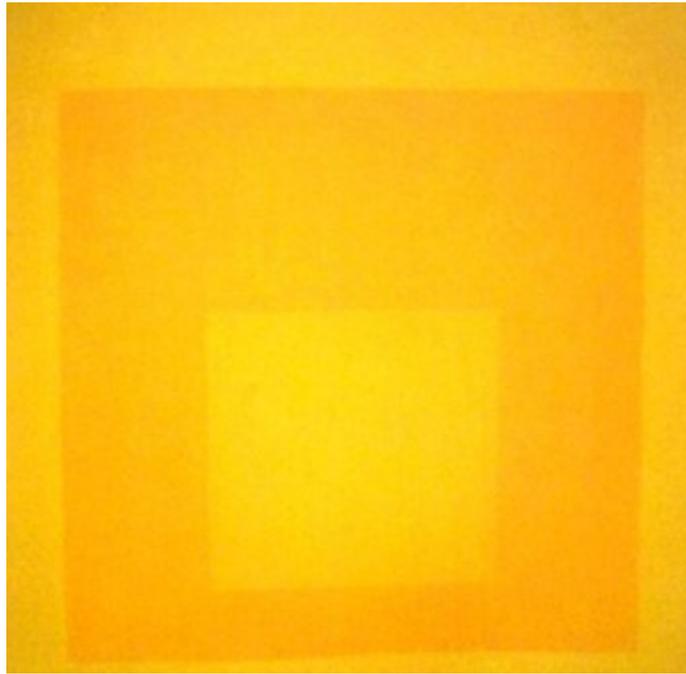


圖 14 約瑟夫·亞伯斯〈向方形致敬：具有靈光之習作〉
1959 年，油彩、纖維板，45.7 x 45.7cm

亞伯斯在最初的〈向方形致敬〉作品中，使用了強烈的色調對比與黑、白、灰的有限用色。接下來的幾年，他前所未有的開始探索強烈及活潑色彩組合。設計上統一形狀與功能，著重美觀與實用特質，在色彩上探索協調與不協調，呈現出表現的差異，亞伯斯針對色彩深入分析，進行了新的創作方法，主張「形式追隨機能」的理性風格，對現代設計觀念的啟發影響深遠¹³。

¹²奧利佛·巴克爾主編(2010)。《極簡·大用：包浩斯巨匠亞伯斯》。高雄市：高雄美術館。頁 184。

¹³同註 12，頁 218。

第四節 美國畫家米爾頓·艾弗里

為了讓畫面有較多的當代情感，我選擇美國畫家米爾頓·艾弗里(Milton Avery, 1885~1965)。艾弗里擅長像詩一般地描繪主題，這正符合我想要把主觀情感帶入舊照片上的人物的需求。

艾弗里 1885 年出生於美國紐約，1938 年艾弗里的繪畫進入真正的成熟期，畫面極端展現了內心的一切，在顏色和造型上更為強烈。更大的畫幅，更稀薄的顏色，把以往強烈的色彩對比改換成相對柔和的鄰近色對比，給人清新溫柔的感覺。剔除了畫面多餘的繁瑣沒有意義的東西，用簡單的顏色及形狀直接表達。但形狀並不是完全的抽象，而是參照了現實景物，只不過非常極簡。他拋棄了傳統的技術包袱，使畫面在柔和樸拙中帶有詩意的疏離感，充分展現個人特殊的繪畫觀點，清新而脫俗。

從艾弗里的作品中，可以感受到純真和美好，而且每幅作品經常都具有不同的形式。他想讓我們看到的並不是那些外顯的東西，而是要從內心深處去體驗的東西。他看似孤獨，疏離於大眾，但他卻有著比普通人更為敏銳的觸覺，把藝術的核心指向畫中人物的精神需求。例如〈Mother and Child〉(圖 15)描繪母親懷抱著兒子，用色和和形象都力求簡化，以母親的低彩度襯托高彩度的兒子，讓觀者視線聚焦於母親懷抱中的兒子，描繪母親微傾著頭部眼神專注於兒子的神韻。因為畫面的簡化，而自然流露出母親對兒子的呵護與關愛。



圖 15 米爾頓·艾弗里〈Mother and Child〉
1944 年代，油彩、畫布，111.76 x 81.28cm

艾弗里也致力於描繪自然景色，但他喜歡簡單的形式而不是逼真的細節。他的色彩運用是極具個性化的，以至於接近抽象。在〈海草和蔚藍的海〉(圖16) (根據他對馬薩諸塞州的普羅文斯鎮的記憶畫成) 中，畫面上方的邊緣，天空呈純粹而精細的藍色帶狀。畫布的其餘部分分成了兩塊形狀、大小幾乎相同的不規則四邊形。在左下方，顏色輕淺的水草，和天空的色調遙相呼應；畫面的右上方，是一個顏色更深暗的楔形，

飽和的藍色上，分佈著小塊的淺藍和更強烈的深黑色。整幅畫像有魔力似的，淺藍色斑點像海浪的泡沫點綴著大海；黑色則是矛盾的色彩，正如亨利·馬蒂斯(Henri Matisse, 1869-1954)評論一幅自己的畫作時說的那樣：「黑色的使用是作為一種明亮的而不是深暗的顏色」¹⁴。事實上，在許多方面，艾佛里的風格更接近亨利·馬蒂斯，而不是當時美國盛行的畫風。例如，他喜愛簡潔的形式和無景深的色彩運用，從而使他的作品中瀰漫著一種引人遐思的寧靜。¹⁵



圖 16 米爾頓·艾佛里〈Sea Grasses and Blue Sea〉
1958 年，油彩、畫布，152.7 x 18.73cm

¹⁴ 何政廣主編(1997)。《馬蒂斯》。台北市：藝術家出版。頁 144。

¹⁵ 紐約現代藝術博物館(2004)。《Publication excerpt from The Museum of Modern Art》。紐約：紐約現代藝術博物館。頁 227。

艾弗里注重畫面的鮮明色彩、注重畫面的平面結構、注重個性的展示。從簡潔的構圖及畫面肌理的變化中呈現出一種沉思般的寧靜與和諧。而在他畫面中近乎抽象的點線處理，與東方傳統繪畫的美學思想似乎有著異曲同工之妙。與他同時代的抽象藝術大師馬克·羅斯科(Mark Rothko, 1903-1970)這樣評價艾弗里：「他是一個偉大的詩人，他的畫面就像詩集，充滿了寧靜、甜美、質樸。他是詩人的探索者，強有力地表達著他的內心世界。」¹⁶艾弗里的繪畫是源自於生活的收穫，是一種表達生活中細膩感情的藝術。

¹⁶ 孫建平、康弘(2013)。《當代藝術中的風景》。天津：天津人民美術社。頁 14。

第三章 創作理念

第一節 繪畫創作的取材

十七世紀的荷蘭畫家們，揭開了風俗畫的序曲。他們不再歌頌聖殿、不再討好王公貴族，更多的是從民間生活中取材，為中產階級作畫。

平凡的人理應描繪平凡的景物。我的繪畫創作不談政治、經濟或社會等偉大的議題，而是平實地取材自家庭成員以往的成長過程、節氣等，或自己的居家生活環境與景物。描繪生活中濃濃的親情與呼吸品味的空間，這樣的取材才是平凡的我所深刻感受到的。藉由舊照片，畫面主要是家庭成員，照片中的影像喚起自身的回憶、感情與思想，且觸動潛藏於內心深處的個人情感。繪畫創作對我而言，是一種生活記錄與分享，也可能是獨享或抒懷。總之繪畫是我生活中感情的宣洩。

第二節 開始創作的心境

當禪者打算繪畫的那天，他會坐在明窗淨几之室，桌面收拾乾淨，左右焚香，好筆好墨準備齊全，然後用清水洗淨硯臺，好像接待貴賓似的。於是，靜定心神，清除雜念。一定要達到這種境界以後，才開始作畫。吾心與宇宙合一，兩者之間的和諧產生非常的象徵，心境透過此一象徵，表現於山水之中，於是山水成為某種心境的表現。¹⁷ 這樣的創作心境是我所追求的，讓自己氣定神閒之後，才開始著手創作，才能有沉澱出畫中的意境。

¹⁷ 鈴木大拙等著 (1979)。《禪與藝術》(劉大悲譯)。台北市：天華。頁 99。

小時候放學走路回家，常常喜歡走不同的路線，經常繞過田野、樹林、池塘，探險防空洞，總是好奇地看看田野間的嬌客，樹上的小鳥，池塘裡的魚兒，探訪鬼魅的家。童伴都受不了，久了以後，回家半路上就變成我一人獨自探險，歡喜快樂慢慢走路回家。這養成我國小寫作文及作文上繪畫題材不間斷的泉源。真正的走路總是寂靜的，天空藍得何等漠然。我們低頭前行，偶而地嘟囔出一些聲音，讓自己安心。萬里無雲的晴空，紮實飽滿地充斥在周遭，一片沒有任何東西能超越的寂靜。如此慢慢地、寂靜地，走路也是我尋求繪畫的泉源，這種慢是完美的貼合時間，讓時間延展深化了空間。

想要靜下心來才開始創作，臨摹法剛好給了筆者創作前的心靈洗滌。當筆者鋪繪底色時，具象的造型或繪畫的形式等都暫時不去想它的。唯一專注的就是眼前所鋪繪底色時的單純色彩與筆觸。這單純的動作讓筆者與即將開始作畫的畫面相連結，外在的紛擾便慢慢地去除，自己的心靈慢慢地清空了，心境也就以慢慢地沉靜下來了。

第三節 繪畫創作的形式內容

繪畫中的抽象元素，如線條、筆觸、色彩、線條與色塊的組合、空間經營等，他們傳達著某些意涵，但有時卻無法具體言說。而繪畫中的具體元素，如具體的人物形象、物品、圖案等，他們常讓人一眼就知道畫的是甚麼，言之有物。繪畫太具象了，缺少了想像空間，容易流於沒有深度內涵；繪畫太抽象了，沒有感情徵兆之景物，又容易流於空洞無物。所以，筆者主張繪畫必須藉物詠情，即借用客觀具像之「物」來表達創作者主觀抽象之「情」。

繪畫中的抽象元素，例如線條，它寓意很廣且形式多樣，運用長、短、粗、細、直、曲的形式，可以呈現出柔美、光滑、剛硬、粗糙、細膩等材質的特性；也能表現遠近、高低、輕快、穩重、蒼勁、笨拙、延伸、停滯、翻滾、膨脹等律動之美；

例如色彩，明亮的色調可傳達喜悅、開朗，暗沉的色調可傳達悲傷、憂鬱；又例如對比的運用，它可以營造遠、近的空間關係或主、客的從屬關係等。這些抽象元素都需經過心靈的觀照、投射而轉化為主觀的情思。

親人或生活景物是客觀又曾經具體存在的，以他們為描繪對象是感情的依附。再藉由線條、色彩等抽象的繪畫元素，經過心靈感官的想像、解構再重組，虛擬出內在的真實，並探索自我心靈深處隱密的場域。他們不再是表象的他們，而是我內心所想的他們的意象了。所有的創作，都介於客觀的自然與主觀的人為之間；在具像與抽象之間，在自然世界中創造人為的心境世界，藉由繪畫以主觀的表現形式反映隱藏在內心的精神世界。

第四節 繪畫創作的精神內涵

時間從不停下腳步的，人一日一日老去，回憶就日益珍貴。睹物思人，看著舊照片，倒轉的時空中，往日的情懷一一浮現。昔日的小孩長大了，父母教養我們的責任已經圓滿完成；當年英俊的年輕人老了，他們曾經為他們的人生而奮鬥；而今各奔前程，留下的只有歲月的痕跡，孤寂的心境！

看著老照片中時光倒轉的親人們，感嘆歲月的不饒人，有一份幽思與眷念，卻也有一份孤寂，為什麼孤寂？景物，遠了；光陰，遠了；人，也遠了！熟悉的人卻有時空的隔闕。在父親訴說著往日情懷的溫馨中，卻也滲透著孤寂之感！

孤寂和寂寞不一樣。寂寞會發慌，孤寂則是飽滿的，是莊子說的『獨與天地精神往來』，是確定生命與宇宙間的對話，已經到了最完美的狀態。唐代柳宗元的詩作《江雪》云：「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪」¹⁸仔細品

¹⁸ 呂自揚主編(1981)。《歷代詩詞名句析賞探源》。高雄市：河畔古典文學。頁 25。

味詩中之意境，這清、靜、寂、寒的畫面卻是一種遺世獨立、清寂孤高的人生境界的象徵。能夠體會那份空寂，才能夠在孤獨之中，領略到心靈真正的孤寂。

孤寂不是指形體上的孤寂，而是指心靈、精神上的孤寂，是平和清淡，是疏離的。能品味書寫的墨香，品茗的茶趣，還能將自我的思緒在畫布上獨享這繪畫中的孤寂。回憶親人的舊照片是孤寂的、但伴隨而來的也有著甘甜、苦澀與哀愁，這滋味只有自適自得才能品出那股暢然，也才是真正能通往自己心靈深處之道，從而轉化到畫布上，在創作中注入這濃濃的往日情懷！

第四章 作品分析

第一節 時光倒轉的人物主題系列

人與人、人與自然、人與宇宙關係的永恆性，空間與時間、虛與實的情境、存在的價值、生命的意義。此作品創作期間，正是父親生病期間搬來與我同住之時。在親情感召下，回歸自身，觀看父女關係與體會兄弟姊妹親情。在父親生命脈絡與生死情境中最後臨終陪伴，由舊照片、聆聽話當年、生活的省思、體悟共同記憶、觀察，而觸動自身心靈內在的精神，將細膩感情思情於畫布上，於是創作了這一系列時光倒轉的人物主題。

一、〈30 年代帥哥〉

父親一張 1957 年的舊照片揭開一系列的時光倒轉的人物主題。我把聽來的感覺將舊照片轉換為〈30 年代帥哥〉(圖 17)。

這件父親年輕時的半身像，在構圖上是仿造原本的舊照片，在色彩上，為了表現時光凍結的感覺，採用了單一赭色系統。單色系可以創造遙遠的時間距離，有一種色彩在經年累月後已經褪色的錯覺。背景是空白的淺色、頭髮深黑、臉部淺色、頸部深黑、襯衫亮白、西裝深黑，如此以單純的深淺相間對比來塑造人物外形，而且，除了臉部，其他區塊都幾乎近似平面的色塊，讓視覺焦點方在臉部。而人物的肌膚並不完全追求擬真再現，即不表現平滑的肌膚感，而是局部使用暈塗，局部則略帶稜角的色塊，以凸顯畫中人物略帶倔強的個性及充滿期待的神情。



圖 17 葉芷邑〈30年代帥哥〉
2012，油彩、畫布，116.5 x 97 cm

二、〈30 年代帥弟〉

這件作品是將我二叔的舊照片轉換為〈30 年代帥弟〉(圖 18)。延續前述作品〈30 年代帥哥〉的風格，仍是仿照舊照片構圖、單一赭色系、深淺對比的畫風。一樣讓視覺聚焦於臉部，但因為二叔的個性較溫和，所以減少了些稜角的色塊，而增加些淡淡的暈塗，並加強了深邃、濃情的眼神。



圖 18 葉芷邑〈30 年代帥弟〉
2012 年，油彩，畫布，116.5 x 91 cm

三、〈兄妹童心〉

使用明度與彩度對比，色與構圖型式，我將一張我與哥哥兒時的照片，轉化創作為〈兄妹童心〉(圖 19)，並用單純的對比手法來處理畫中 2 人的關係。在延續單色系創作外，加上對比色的運用，即在單一紅色系中加上前景的綠色植物點綴。同時，為了表示對大師的崇敬，背景放上他的〈Maternite〉畫作，此畫作色系也獨立於主題色系之外。

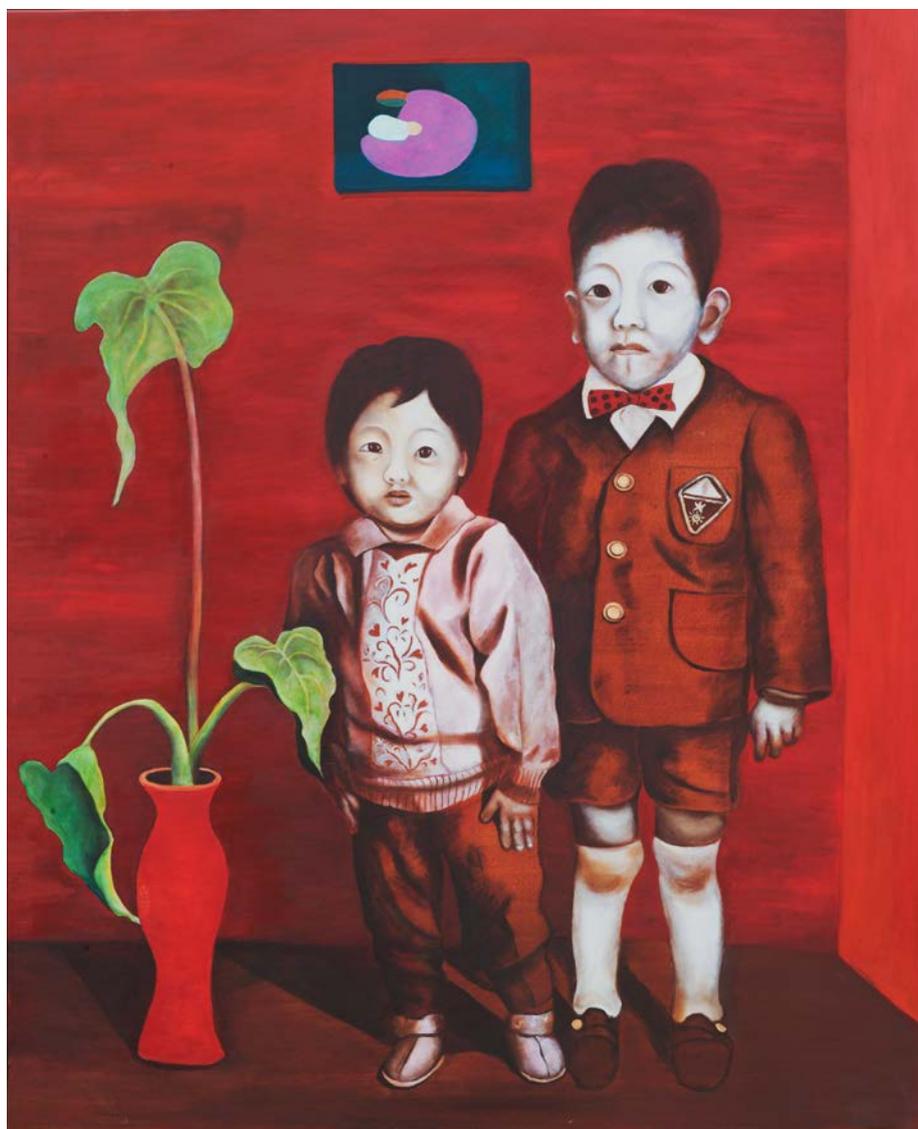


圖 19 葉芷邑〈兄妹童心〉

2014，畫布、油彩 162 x 130cm

四、〈外祖父·懷恩〉

我的外祖父是早年鼓勵與扶持林惺嶽畫家走向繪畫路途，是個虔誠基督教徒，是日據時代漢文教師，也是我的書法及藝術繪畫的啟蒙老師，小學時每週最期待跟母親回娘家，又可同時參加教會唱詩歌做禮拜，每逢節慶就會送上面印有很優雅高貴圖畫的卡片，父親家的原生家庭是佛教徒，我好幸運是能在兩個不同宗教洗禮下長大，也同時在外祖父及林惺嶽舅舅藝術家庭中薰陶成長，感恩與懷恩造就如今的我。

外祖父及曾祖父的雕像記憶中都是崇高的、威嚴的，放在客廳最明顯的位置，構圖將祖先的雕像聳立加高加大以赭色做基色調再用焦赭簡筆勾勒幾個線條，背景放置兩種宗教的符號，並不衝突簡化色調隱深在靜謐處，形式、簡約構圖，平塗的大色塊，將畫幅填滿，在小小補綴的畫布中再填以更小塊的色料，細細綿綿地延伸著，畫面呈現的是色塊的處理方式，在繪畫過程中是緩慢的，謹慎的、細膩的、用扭曲的線條來表現畫面柔軟，畫面中點、線、面、條紋、亂筆等，紛亂筆觸中表現層次分明亂中有序，強烈藍色帶在組合間呈現最大的色效，要讓視覺感官對過去的事物產生一種懷舊懷念的感覺。



圖 20 葉芷邑〈外祖父·懷恩〉
2016年，油彩、畫布，116.5x 91 cm

五、〈祖母情〉

我的祖母今年就滿百歲，都跟我的父親共同生活，直到我父親離世，生活之道簡單有秩序規律長命百歲，正常老化無大病痛，慢慢過日子真是一位老頑童。

色彩是情感的，以中間色去調製表現令人沉醉的色彩，使用赭、赭紅、生赭、焦赭、淡黃、白、綠、青綠、黃綠等赭色系列將畫面處理展現溫馨、協調、和諧，用色敦醇雅，石獅、雨傘、石階、建築物、玻璃窗、人物之間色彩關係佈置安排，一方面載著歡愉的時光，一方面又寫著憂鬱的色彩，祖母衣服皆是綠色系列，他對綠色的喜好將之明顯佈置人物衣服上，柱子以淡黃色平塗後再以點碎筆觸完全覆蓋，寄情於色彩來表達對祖母的情誼。



圖 21 葉芷邑〈祖母情〉

2016年，油彩、畫布，116.5x 91 cm

六、〈父親·茶滋味〉

父親每日晨起，第一件事必定起爐泡茶，客廳茶几上固定一偶放置茶具，隨時招待友人來訪，烏龍茶、特等茶、水仙茶、鐵觀音茶等等，以茶會友的場景深印心懷。特別是夏天晚餐過後，全家不約而同往前院移動，當然母親是最忙的一位，切水果煮開水，搬出藤椅、板凳、茶具組，父親準備泡茶。“小壺泡”時的父親最帥，喝一口茶，閉眼搖扇，神態悠然自在。小時候我依偎一旁，一小杯茶置於圓凳上，啣嘴吹涼，學父親一小口含在嘴裡，但我半天也品不出甚麼滋味，只要是父親泡的我就開心，這就是父親的茶滋味。

如今的我學茶道，在泡茶寧靜中品茶，然後獨自靜思，詠懷父親之下來繪出對父親的茶滋味。背景以林惺嶽畫家作品〈少女與白鴿〉〈圖 22〉重組再現，以大塊面的垂直分兩個區塊，底色用黃白、檸檬黃、黃綠色平塗後再以翠綠、石綠、草綠等色，點、線的筆觸部分覆蓋部分顯露再以天藍勾勒少女與白鴿線條，中間人物以三角斜切置放於中，西裝與領帶，頭髮，茶壺、茶杯以茶赭、紅赭、凡戴克赭色平塗，頭髮以筆刀刮出一條條線條，桌面水平橫切以赭色打底再覆蓋鎘黃色，並以點與不規則土黃、鎘橙色覆蓋，這茶滋味能體會悠雅自然中的平淡，是最充實最幸福最美好的味道。



圖 22 林惺嶽〈少女與白鴿〉



圖 23 葉芷邑〈父親·茶滋味〉
2016 年，油彩、畫布，116.5x 91 cm

七、〈心怡·出遊〉

全家出遊是一件開懷且籌備已久的生活大事，小孩歡心期待，父親安排工作及母親家庭瑣事等排除萬難，忙裡偷閒慎重出遊。畫面以均衡表現，形體間的節奏簡繁有序，畫面的氣氛呈現悠閒的、柔美的，且充滿圓融心怡的氣氛。用色上使用柔和鮮美的翠綠、石綠、草綠及檸檬黃、淡黃色、白、紫，粉色系，紅赭色樹幹與赭色的石頭及白色平塗的小瀑布將旅遊景點及人物衣著描繪成有暗示性、主觀性及調和美、詩意美、祥和快樂出遊的境界。



圖 24 葉芷邑〈心怡·出遊〉

2016年，油彩、畫布，116.5 x 91 cm

八、〈回娘家〉

回娘家對大人或小孩都是非常開心的。所以在色彩上採用紫、綠、黃、靛等交互對比。母親抱一個又牽一個，顯然是不畏艱辛就是要回娘家。背景並不擬真，也不講求科學透視，而是寫意式地交代回家過程中會經過鄉野、需要搭車等。人物的五官是簡化式地強調歡樂的期待心情。



圖 25 葉芷邑〈回娘家〉

2013 年，油彩、畫布，116.5 x 91 cm

九、〈初心·玩伴〉

貓喜歡跟我玩，有牠在就覺得開心，貓咪需要玩伴。我當貓是手足是家的成員，牠喜歡跟我玩就是在向我撒嬌，只要跟貓在一起就覺得開心快樂，所以我必須每天陪伴牠，這是我小學的日記，每天必須跟貓玩。

紫色和紫紅柔美色彩的細微差異，在追求感性、感動的事物及充滿趣味性的細部描寫，用筆上以補綴般及充滿律動的筆觸去描繪，當時與貓玩伴的生活，用色單純，並且淡淡地顯露出一種不確定的寧靜感及張力，充滿寬廣的想像空間及漸層的和諧感。並將早期林惺嶽畫家作品〈抱貓小女孩〉置放於畫面上，將主觀個人心靈形態，直接的感覺由記憶浮現影像再以色彩來描繪回憶與往事張顯對親密玩伴的懷念。

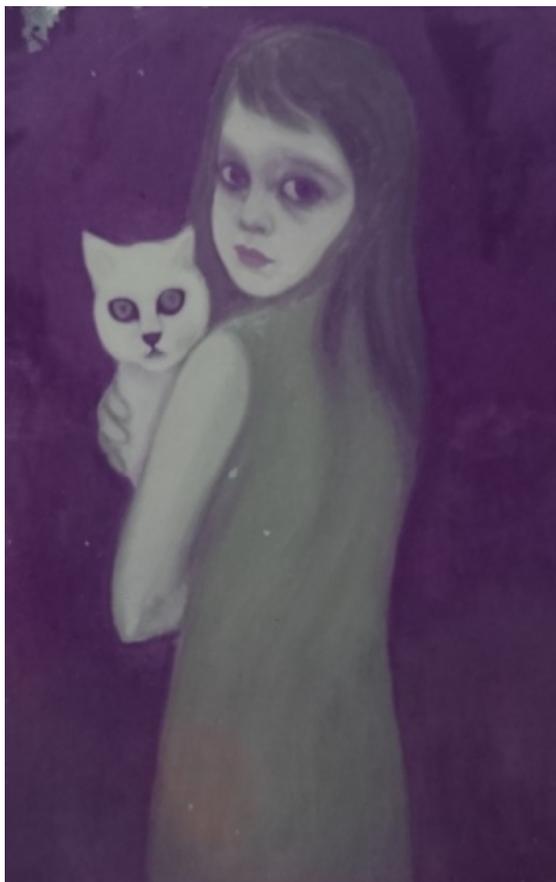


圖 26 林惺嶽〈抱貓的小女孩〉



圖 27 葉芷邑〈初心·玩伴〉
2016年，油彩、畫布，116.5 x 91cm

十、〈觀心·向 Milton Avery 致敬〉

達文西在米蘭期間，為史佛薩公爵最寵愛的一位情婦畫了這張精彩絕倫的肖像畫〈抱銀貂的少女〉(圖28)。畫中少女懷抱著一頭馴順的白貂，臉部微微轉向遠方，好像眺望到生命的另一端。她如此青春、美貌，榮華寶貴，又倍受寵愛，然而，她望向生命的另一端會是什麼？達文西使少女在暗黑的背景中，像一個華美又感傷的夢。

類似的人物主題艾弗里也畫了〈Seated Girl with Dog〉(圖29)。當我看著多年前去紐西蘭旅遊抱著綿羊的照片(圖30)，不禁也畫起這樣主題。因為畫風學習艾弗里，於是背景放上一張他的畫作，就這樣完成這張自畫像(圖31)。



圖 28 李奧納多·達文西〈抱銀貂的少女〉
1489-90 年，Oil on walnut 55 x 40.5cm



圖 29 米爾頓·艾弗里圖〈Seated Girl with Dog〉
1944 年，畫布、油彩，111.76 x 81.28cm

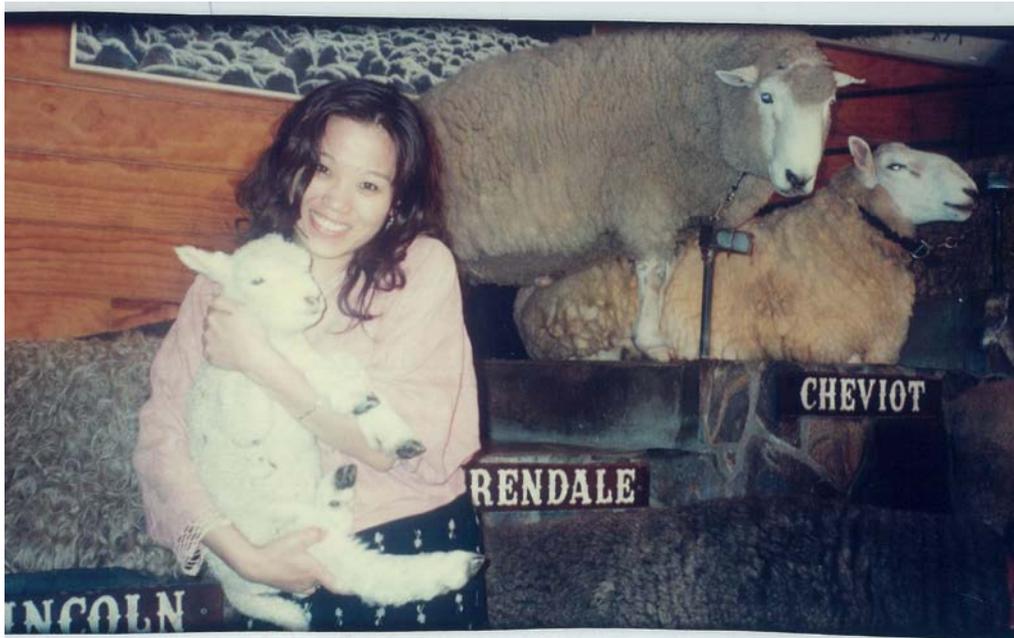


圖 30 〈葉芷邑〉
1993，攝於紐西蘭



圖 31 葉芷邑〈觀心·向 Milton Avery 致敬〉

2013 年，畫布、油彩，116.5 x 91cm

採用不同色系的色塊對比，同時也完全去除了古典的暈塗，只用對比的色塊來交代人物與羊隻的形象，而且僅僅羊隻的五官有用筆勾勒。整件作品以彩色的背景與人物凸顯白色無彩度的小綿羊，甚至人物的臉部表情也捨去了，讓整個畫面的視覺都聚焦於懷抱中可愛溫馨的小綿羊。

第二節 生活中的景物系列

當我們沉浸在大自然中，受到周遭一切的呼喚。宇宙萬物好像都在對你說話，向你致敬，引起你注意：山川、樹木、花朵、蜿蜒小路的顏色等。微風在吹，鳥蟲在低鳴，溪水潺動，腳步踏地聲作響，大地一片交響曲回應配合著你的呼吸。溫柔的小雨貼切地伴隨著你，傾聽它的低語，以及那裡面蘊含的抑揚頓挫，雨水在石頭上跳舞發出清脆聲響。雨勢稍大時彷彿一道道珠簾捎著美妙樂音纏捲而下。人在走路時不可能完全孤獨，因為目光所及，我們擁有那麼多事物，大自然的恩寵，透過凝視這個與生俱來的搜捕能力，一一成為我們周邊的禮物。生活中的景物系列畫作便是在這樣的心境下醞釀出來的。

一、〈寧靜致遠〉

人生的旅程有酸、甜、苦、辣、澀，在面對不如意時，如果想保持一份豁達的情懷及開懷的人生態度，就需要博大的胸襟與氣度。寧靜致遠則是一種更高的精神境界，而是用內心的寧靜來豐富自身的想像力在世間中修練自己的心靈使其達到平淡祥和的境界，不追求名利，生活簡單樸拙。

以蓮蓬為對象物，象徵母親的性格，永遠默默付出與給與，地母一片深紅，幽微的黃光匍匐在赭紅色的山下。這是一種聚精會神的寂靜。讓我們在黑影中，看夜色還輕柔地攬著母親的身軀，我們幾乎不願清醒過來，萬物正在微弱地耳語。



圖 32 葉芷邑〈寧靜致遠〉
2008~16年，畫布、多媒材，116.5 x 91cm

二、〈心靜〉

人，其實不需要太多的東西，慾望降低，只要健康開懷的活著，真誠的愛著，充滿和平及樂觀生活；這些感言是父親離世後我對自己的省思與告誡，將世間的紛繁複雜看淡，從容淡定，無為而為。今年重新將 2012 年的作品〈心靜〉〈圖 33〉背景以群青、普魯士藍以小筆輕輕慢慢，點敲的筆觸覆蓋，隱約留下覆蓋的層次，讓畫面達到簡單宜人，形簡而意濃。



圖 33 葉芷邑〈心靜〉

2012~16 年，畫布，油彩 116.5 x 80cm

三、〈 原生 〉

居家公寓進門前有個陽台，提供我拈花若草的場域。每日進出偶爾就會有意外的驚喜，這株牽牛花的綻放就給了我這樣的驚艷。構圖集中於左側，右邊是大量的留白，花卉為垂直走向，展現牽牛花向上攀爬的特性。以淡黃色系背景襯托鏽黃色牽牛花，不作質感細節的描繪，只以單純的色彩對比表現花卉形象。而壁掛陶盆在淡黃色系上加上淡淡的褐色陶質肌理，但不過分強調以免喧賓奪主。以明確輪廓的抽象形狀、光滑平坦的大色面，沒有圖與地分別，純粹追求色面與造型的繪畫效果。整件作品想傳達的是，晨起看到綻放的牽牛花，那種雲淡風輕的悠哉心情。



圖 34 葉芷邑〈原生〉

2013，畫布，油彩 116.5 x 97cm

四、〈2011 這一年〉

家住 12 樓公寓上，又緊臨台中市東側大坑山谷，因此可以擁有遼闊的視野，山谷景觀得以一覽無遺。家父因病搬來同住的這一年，心情格外沉重，幸好有這一片山景，它晴空陰雨氣象萬千，隨時想獻上殷勤，發揮它治癒人心的功效。

這件作品以兩塊百號畫布雙拼，在構圖上模擬水墨橫卷的俯視視角及水平開展，以展現高樓眺望的遼闊視野。用大塊面並以點、線、面、扭曲亂筆作細部質感的描繪，也使用對比色彩及裝飾性的柔美色彩，將個人心靈形態來表現群山大地的外在形象，讓色彩更繽紛，以蘊含大地的華麗豐饒。



圖 35 葉芷邑〈2011 這一年〉

2011~2016 年，油彩，畫布，162 x 130cm x2

第五章 結論

我、我的時代、及我的生活環境造就我的藝術。時光倒轉的人物主題系列是我與父親的互動中所激盪出來的創作。在這一系列的人物創作中，基本上雖是以古典寫實為出發，但並不講究照相般擬真再現的形體，不追求科學透視的視覺立體感幻覺。而是在透過形象與色彩的取舍與簡化，追求較為平面的繪畫性本質。整體而言，此一系列在謀求以單純的構圖與色彩凸顯畫中人物的精神意涵。

生活景物系列基本上是延續時光倒轉的人物主題系列的技法，不要科學透視的立體感，而是透過形象的簡化與色彩的對比描繪景象。但在此寫景的作品中已經不用古典的暈塗法去描繪物體的體積感，而是更純粹、更依賴色彩的對比手法。讓較具抽象意涵的色彩說話，使畫面有更多想像空間，發揮藉物詠情的功效。不論是雲淡風清的悠哉，或是色彩絢麗的大地之美，都是我生活中的心情寫照。

時光倒轉的人物主題系列描繪的是我與家人的互動關係；而生活景物系列則是描繪我與自己的生活環境的互動。前者的是被親人的舊照片所觸動的喜樂與感懷；而後者則是我被我的生活環境所觸動的情思，然而這場域與情思也因為照顧親人而來。兩個系列無論寫人或寫景，卻都是我內心的幽思。昔人已遠，空留往日情懷獨惆悵！

當你邁開走路的步伐，身體與心靈也將開始相互對話。走路是一個哲學行動、一種心靈經驗¹⁹。走路不用學習，不必技術，也無須花費。我們只需要身體、空間、時間這三個元素。越來越多人喜歡走路，享受當中的恩賜 - 平靜、滿足，與大自然

¹⁹ 斐德里克·葛霍(Frédéric Gros)著(2015)。《*Marcher, une philosophie*》(徐麗松譯)。香港：八旗文化。(原著出版年：2008年)。頁4。

合而為一。只要心能靜，從平淡的生活、平淡的行為中便能有自己的生活的體會。

繪畫並不一定要講崇高。我對親人的回憶、我的生活空間就是我最佳的繪畫題材。寫其神、寫其意，創造生活中的無限懷思與眷念，這就是我的創作中想要追求的藝術精神。

參考文獻

1. 何政廣主編(1997)。《馬諦斯》。台北市：藝術家出版。
2. 何政廣主編(1999)。《世界名畫嘉全集·波納爾：先知派繪畫大師》。台北市：藝術家出版社。
3. 呂自揚主編(1981)。《歷代詩詞名句析賞探源》。高雄市：河畔古典文學。
4. 俞劍華編(1973)。《中國畫論類編》。臺北：華正書局。
5. 修·歐納，約翰·弗萊明著，吳介禎等譯(2001)。《世界藝術史》。臺北：木馬文化。
6. 孫建平、康弘(2013)。《當代藝術中的風景》。天津：天津人民美術社。
7. 紐約現代藝術博物館(2004)。《Publication excerpt from The Museum of Modern Art》。紐約：紐約現代藝術博物館。
8. 國立歷史博物館(2000)。《達文西-科學家、發明家、藝術家》。台北市：國立歷史博物館。
9. 斐德里克·葛霍(Frédéric Gros)著，徐麗松譯(2015)。《Marcher, une philosophie》。香港：八旗文化。(原著出版年：2008年)。
10. 雄獅圖書編譯(1993)。《達文西論繪畫》。臺北：雄獅圖書出版。
11. 奧利佛·巴克爾主編(2010)。《極簡·大用：包浩斯巨匠亞伯斯》。高雄市：高雄美術館。
12. 鈴木大拙等著，劉大悲譯(1979)。《禪與藝術》。台北市：天華。(查無原著出版年份)。
13. 蔣勳(2006)。《破解達文西密碼 Cracking the Da Vinci Code wit》。臺北：天下文化。
14. 諾伯特·林頓著，楊松鋒譯(2003)。《現代藝術的故事》。臺北市：聯經。