

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

生命的消逝難道是為了航向另一個極樂世界而開啟的嗎？我無法體會當人生走到了終點，將會有怎樣的儀式來迎接這座里程碑？我在真實的世界裡努力揣測一個虛幻的國度，試圖去挖掘、發現彼此之間的差異，原以為自我明晰的觀念卻逐漸模糊……。

光陰的消縱即逝往往令人措手不及，前一刻它的旺盛讓我們充斥在生命的喜悅，下一刻換來的可能是無法預知的錯愕，沒想到生命竟如此的詭譎多變，難以捉摸。剎那間，一張凍結的臉孔，漸漸失去溫度的軀體……這一一浮現的畫面，就彷彿在悼念一朵步入枯萎的蓮花 - 素靜地、脆弱地令人窒息。伴隨著生命的殞落、枯萎與凋零，朵朵的蓮花就彷彿高潔的引領者，護航著另一條通往人間樂土的生命，而蓮花又好似你我的另一個親人，陪伴著我們的愛，通往另一個極樂的天堂，看著火中朵朵萎縮的蓮花烈焰似乎吞噬不了它那股堅毅、綻放的光芒，反而如同朵朵即將甦醒的生命，努力的鑽向它生命最顛峰。

藉由燒蓮花的儀式，我才漸漸體會佛教當中的乘蓮花「往生」西方極樂世界，以及「蓮花化生」的觀念，只要燒蓮花這象徵物即可登往極樂。而火的意象正是清除一切不淨之物，除了火在宗教的習俗中本來就具有潔淨、除穢的作用之外，它同樣具有祈福與聖潔之意，尤其火的造型千變萬化，變幻莫測就如同人生，謎樣卻難以捉摸。就是這些複雜的滋味，我逐漸對火產生興趣，在我眼中，它不盡然只是無情的殺手，帶給我的反而是一股暖流，它的炙熱並不會使人拒之千里之外，反而讓人享受於它溫暖的懷抱，就彷彿乘著祝福的翅膀，四處散播熱力與希望，所到之處盡是吉祥與平安……

同樣的，中國早期也有許多象徵祥瑞的符號與圖騰，由於宗教觀念，古代的人民常將自己化身為神獸，因為早期中國對於寫實的人物或人形神像並不關

注，主要在強調內在氣韻生動的傳移模寫精神，並深信人神共體、天人合一的觀念，使得他們認為自己即是神的化身，神即是自己，能夠庇蔭自己和家人。因此我認為早期即使是一些接近抽象的圖騰形體之間，不論是火本身所代表的意義或是祥瑞圖騰的內涵裡，最終都有一個共通的意義存在，那就是寄情於物以得到內心的平靜與勇氣並遙寄祝福於他人。

之所以產生這樣的創作動力是因為親人的過世，在滋味雜陳的心情下，進行了許多儀式來為往生者祈福，對於今日社會宗教的多神信仰，所謂的儀式或形式早已各方融合在一起，甚至失去它最原始的意義，就從「火」這項祭拜儀式談起，東西方有這麼多不同的詮釋意義，而最初我只知道利用「燒」這個動作可以遙寄一些我的祝福給遠方的他，希望在他的世界生活的快樂無虞。但是為什麼在今日科學的時代，仍有許多這樣的矛盾重複在上演，但大家似乎都麻木了，殊不知這與先民的原始圖騰崇拜和中國人固有的天人合一神話思想有著密不可分的關係。因此，驅使我去探究的原動力除了對親人遙念外，還有來自於社會上這股模糊不清的祭拜觀念！最初把情感寄託在荷花之火的那份哀悼之美，隨著時間的轉移，逐漸昇華為對祥瑞圖騰的吉祥之美，希望藉此機會釐清祥瑞圖騰與火的意象之間有何特殊意義與關連性，以挖掘創作最深層的精神內涵！

## 第二節 研究方法

最初在處理關於創作內容的整合時，的確經過一番的腦力激盪才誕生出這篇屬於自我的創作論述，由於我對於一些稚樸、原始的造型文化感到興趣，尤其與個人創作表現上似乎也有相當的契合度，因此論述的重點除了剖析個人繪畫風格與思想之外，幾乎是圍繞在中國原始圖騰的研究及其象徵意義。

首先，從我這一系列的創作靈感來源談起，由親情的別離啟發我對於民間祭祀習俗與宗教儀式的一連串探討，因為被火綿延不絕的生命力所吸引，引發我揭開其神秘面紗的慾望及探究的好奇心，所以最初的研究方向大致圍繞在火紋的形象意義、美感藝術與火本身所創造出的種種意象。然而，由於火的圖像

意義逐漸明朗，並躍升為我創作的主角後，我瞭解到就算再美的紅花，如果沒有綠葉與其他枝桠的襯托，是無法體會自己有多美的，也許亦是個性使然，我發現中國原始祥瑞圖騰有許多純真的面貌和意義是我所喜愛的，而早在原始世界中火就是先民生活最重要的精神象徵，因此進而將自我的創作主軸延伸到火與祥瑞圖騰的比較與探討，原來，這些象徵意義在先民的觀念裡，同樣都具有祥瑞精神，是想像中偉大的神靈，是精神上是最超脫的無形力量，帶給大家的不外乎是心靈上的慰藉。

以上的探討當然是為了我的創作思想來源而鋪陳的，最終我也針對自己的作品提出分析，不論是色彩上、形式上、精神上皆作系統式的分析，主要分為花火意象、祥瑞之火與心靈之火三方面探討，其中我以最貼近自我真實性格的美學觀一一論述，作為此創作時期的一個階段性紀錄，我相信，不論是對於自我創作論述還是自我繪畫創作，我依然還有相當大的空間去開發更多的可能，人的想像潛能是無限的，而未來的創作研究勢必會延續下去。

### 第三節 名詞解釋

#### 一、護摩

護摩又叫護摩呼麼，譯曰燒。原為事火，婆羅門燒火祀天，彼以火為天之口，謂燒饗物於火，則天食之，而與人以福。密教取其法，建設火壇，燒乳木，以智慧之火，燒煩惱之薪，以真理之性火，為盡魔害之標幟。大日經疏曰：護摩是如來日慧火，能燒棄因緣所生災橫。<sup>1</sup>

#### 二、護摩火

護摩火有很重大的意義：護摩火代表「念力」，因為人的想念就跟火的形狀非常相似，但是護摩的火代表好幾種的意義在裏面，不只是念力而已，因為火一升起來它有光，所以也代表光明；火又代表了清淨，因為火燒的時候可以

---

<sup>1</sup> 張曼濤主編，《現代佛教學術叢刊第八輯 - 密宗儀軌與圖式》，大乘文化出版社，民國 68 年，頁 37

把一些煩惱、一些柴薪，那些阻礙的東西全部燒掉，就是代表了清淨，光明、清淨。護摩火的功德很大，真佛行者修護摩法，能獲光明、清淨、消除無明障礙、消除業障煩惱、增加福報、增長智慧，自己的「念力」及法力均會無形中增長增大。因此我歸納了以下幾點它所象徵的意義：

- 1、護摩火代表光明，能破除一切黑暗無明。
- 2、護摩火代表清淨，燒盡一切煩惱和障礙。
- 3、護摩火代表智慧，智慧就是火的一種象徵。
- 4、護摩火象徵祭天，是很殊勝的供養，增加福份。
- 5、護摩火代表涅槃，摧毀普渡之道上，一切雜爛的障礙物

### 三、圖騰

「圖騰」這個詞來自美洲印第安人中的鄂吉布瓦人的一個方言詞彙。它的英文譯寫法是 Totem，也有人寫作 Dodaim 或 Totem。若直譯，其意思是「親屬」，即是人們把某種動植物或其它物體當作自己氏族的標誌或象徵，認為這種物體同自己有某種血緣關係，就好像是該氏族的祖先和保護神一樣。圖騰崇拜在原始宗教形式之中，是不斷發展的。最初是自然崇拜，如日月星辰、風雨雷電、山川土名、動物植物等等。隨著人類征服自然能力的提高和認識水平的進步，才有了抽象的思維和幻想能力，在自然崇拜的實踐中，逐漸發現部份自然現象與自己有一種特殊的關係，而將對自己的期望投射在一些物體上，從大自然中發展出許多象徵力量、勇氣與光明智慧的簡易圖案作為精神標竿。

## 第二章 火的意象與美感藝術

### 第一節 火的圖像所代表的形象意義

#### 一、 中國人心中的太陽神與灶神

一輪紅日躍出東方地平線而緩緩騰升，噴射出無數霞光，炙熱卻溫暖的撫摸著大地，讓人不得不為它的光威感到折服。熊熊燃燒的烈焰中，形體有如波濤恣意奔放，變幻莫測，令人易感到捉摸不定而害怕，然而生活上卻與它產生緊密的關係，它在許多中國傳統儀式上代表著一種象徵吉祥的符號，同樣的，人們對於太陽所散發出的能量，一樣是又愛又恨，因此，在中國，火就代表太陽，除了代表陽光般的溫暖，同時其中還含有憤怒、危險、速度、情慾等涵義在內。說到了火，不論是它的顏色意義或是造型意義，也象徵了熱情與旺盛的生命力，造型也常被用於中國服裝上的裝飾，代表了熱忱，這一涵義的圖案大多用來繡在中國官服上的十二種裝飾之一（如圖 1）。<sup>2</sup> 它的內在思想除了具備豐富的內涵之外，在時代意義上也扮演著重要的角色。



圖 1 官服上的火紋裝飾

中國的火神又叫灶君，古代神話傳說為主管飲食之神，民以食為天，人們祭灶當時主要是為了感謝和頌揚灶神的功德，大約到了西漢，灶神的神職逐漸轉化為掌握人的壽夭禍福，被徹底普遍迷信化了。人們供灶王已經供了 2000 多年，傳說灶君老爺是原始社會管理火種的人，也有的說是炎帝、神農、蘇吉利、

<sup>2</sup> 詹姆斯·霍爾著，韓巍 徐延波 郝一匡譯，《東西方圖形藝術象徵辭典》，中國青年出版社，2000，頁 182

張子郭等。<sup>3</sup> 火神在中國民間所扮演的角色一直是和生活息息相關的，它不僅僅被神格化，且大家深信人們的生死與生活無不操縱於它的掌握之內。如果說神話能夠影響人類幾千年的崇拜信仰，那神秘價值到底何在？神話特質在自然學派的觀點上來說，認為原始先民最關心與它們休戚相關的大自然，每一則神話都是以自然現象為核心，透過想像將自然現象人格化，反應原始先民對大自然的崇拜。<sup>4</sup> 也許就是這股人們對自然的執著與渴望，讓他們願意相信對神靈的尊敬是生活中不可缺少的動力，儘管今日是一個講求實事求是的科學時代，畢竟心靈上的滿足是不能靠冰冷的機器來填補的，唯有通過豐富的情感想像才能緊密的結合人心，讓精神生活馳騁在屬於它的自由國度裡。

## 二、 西方人對火的觀念

在埃及，火可以淨化身心；河馬女神塔沃瑞特用手中的火炬驅除魔鬼，自希臘時期起，埃及的喪葬儀式中便使用火來驅魔。火既具有保護性，也有毀滅性：法老頭上的毒蛇形頭飾噴出的火，既能保護法老，又能消滅敵人。<sup>5</sup> 這和中國古老以來先民對火的觀念相似，在生活上，火提供了溫暖，並能驅魔避邪，但在祝融的無情吞噬下，卻又退避三舍，敬而遠之。在棺文中發現關於火的記載，其中描述了另一世界中關於火的各個方面，例如為罪人們設置的火河，它與中世紀基督教關於地獄的概念相似。

在天主教教義之中，煉獄之火能夠淨化人的身心，而地獄之火則象徵懲戒作用。<sup>6</sup> 在另一個幽冥世界觀中，賦予火神聖的功能意義，與火在人間所代表的意義有所改變了，也許是多了一層宗教上的聖意，談論火的形象時，不得不肅然起敬，就好像在地獄中擔任起懲戒的角色一樣，任誰都不敢輕忽它龐大的的權力和功能。而人的生命就像一個運轉的輪子，從生到這世界以來就開始轉動著，如果我們不控制好，這個運轉中的生命之輪就燒起來了，而且是被地獄的火點燃起來的，地獄之火就是毀滅、刑罰的火啊！

---

<sup>3</sup> <http://big5.ccnt.com.cn/culture/gudubeijing/jingchengfengsu/lijie/lijie04.htm> 《華夏之旅 關東糖與二十三》

<sup>4</sup> 趙沛霖，《先秦神話思想史論》，五南圖書出版有限公司，民國 87 年 6 月，頁 6

<sup>5</sup> 詹姆斯·霍爾著，韓巍 徐延波 郝一匡譯，《東西方圖形藝術象徵辭典》，中國青年出版社，2000，頁 182

<sup>6</sup> 同註 5

不論在東西方，火就像神一般，主掌了人類的自由意志和思想，但在西方，火具有更濃厚的警示作用，讓人不得不遵從，而東方人心目中團團的火焰，似乎被想像成較溫和的形象，讓神人間的關係顯的更溫暖而緊密了。在我的創作方向裡，主要靈感來源則是依照中國人對火神的認知，企圖營造出一種神人共體、虛實交錯的想像世界。

## 第二節 火的儀式所代表的宗教意義

「火」的神秘與莊嚴在一般民間的信仰中常被使用於祭典，燃燒的烈焰不是一種生活上的威脅而是一種對生命的熱烈冀求，祈求智慧的降臨；祈求光明人生的降臨；祈求雜念與煩惱能遠離；祈求人生能過得平穩而神聖。

而火對於人之所以產生莫大的吸引力，足以驅動人的意念來提昇自己，可以從佛法的事與理來分析它，將有更深入的意涵，從「事」上來講，野獸見到火多會害怕而不敢靠近，視火為勁敵，同時，火也能供人取暖，給人間溫暖和光明；從「理」上來講，火譬喻智慧、般若，而智慧、般若之火能燒盡煩惱，排除雜念，因此，火是一種光明的象徵，充滿了希望。宗教層面來說，在祭祀時，火的運用常是我們一直以來追隨的重要儀式，也是東方民間信仰多神教的結合，不論是密教或是顯教皆離不開祭祀時以火來消除障惡，追求澄明、平安的生活。

在生命的轉承之間，火供往往成為一種祭拜上不可或缺的儀式之一，我們往往以火這樣的形式，來代表祈福，消除一切不乾淨的雜念等。尤其在面對親人的往生之後，火就像是傳遞祝福的一個媒介，靠著念力，來傳遞我對於往生者的祈求，藉著繪畫，但願能綿延不絕的把這種想法延續下去。

婆羅門教的祭祀用三種火，這也就是現在密宗的護摩，而護摩法令將火視為中心形象，因為火代表以下三種意義：<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>張曼濤主編，《現代佛教學術叢刊第八輯 - 密宗儀軌與圖式》，大乘文化出版社，民國 68 年，頁 39

- (1)「般若」 - 象徵明澄般的智慧
- (2)「淨」 - 消除一切罪惡與煩惱
- (3)「涅槃」 - 摧毀普渡之道上，一切雜爛的障礙物

除了以上護摩之火所代表的意義之外，在我的觀點中，它還有一個最重要的功能，那就是傳遞願望，當我們會用到火為媒介時，大多是因為有所冀求，例如燒紙錢時，希望藉之傳達自己的心念遙寄給遠方的神靈或親人；燒香拜拜時，希望藉之得到心靈上的庇佑或慰藉，誰能抗拒希望的魅力呢！人們總是期望能無限地滿足自己的慾望而寄情於火的所散發出來的意義，不斷地點燃之，火光的熱能似乎會不時發射出強大的希望電波，我想就是這股力量讓大部分的人趨之若鶩，為之著迷啊！

在許多宗教中，火常被喻為是神的體現。在最早的佛教藝術中，釋迦牟尼有時會化身為一根火柱，象徵他的智慧所散發出來的光芒。在他後來的人形化身中，火焰從他的肩上进出，水從他的腳中湧出，這是傳說中他所創造奇蹟的一個例子。<sup>8</sup> 從先民自古以來，對火的崇拜似乎成為一種生活必需例行的責任，之所以火神的形象屹立至今，非空穴來風，而是先民生活上對火的依賴，因為火而取得到溫暖；因為火而找到對抗猛獸的方法；因為火而食得更香甜的食物，所以自然地成為許多人膜拜的對象而神格之、尊敬之。在他們心目中，對於火這個形象很自然的衍生出許多神話故事，然而火在文學地位中的提升，瞭解到生活的能量能夠激發出更多美感經驗與想像空間。神話以宗教為基礎，而神話與原始宗教的共同本質在於都是以原始思維為基礎，而藝術最初的顯現在於神話的瑰麗世界，這世界的構成往往是從人類最親近而真實的生活中找尋靈感，加以想像出無數種虛幻的神靈，或將自己化身為超自然的一部份，達到美的自我實現，也許這就是唯心主義所認為的美即是理想、理念的實現吧！

### 第三節 火紋的形成與美感意義

---

<sup>8</sup>詹姆斯·霍爾著，韓巍 徐延波 郝一匡譯，《東西方圖形藝術象徵辭典》，中國青年出版社，2000，頁 181



## 渦形紋



自新石器時代開始，中國的裝飾圖案便發展出一種特殊的形式，即以 S 形或是 形的曲線作為主要形式，從我們中國字的形體裡，發現這種 S 形的曲線，就是神字的根源，是含有祀義的符號。在西方或別的民族中，也有類似的曲線，像新藝術的藝術家常會以這樣的形體來象徵自然，或變成一種裝飾符號出現在作品中，但是並不如中國的使用來的普遍，在中國已形成一種符號系統，是有含義的「圖畫語言」。古人們穴居野處，對於雷電交加、山搖地動現象產生強烈的恐懼，視為超自然的力量，而以為有神的存在，因而產生了「電」即是「神」（古字為申 - 「」）的意義，且「雲」（古字為云 - 「」）、「雷」、「電」本為同出一轍，最初都是由左右兩個漩渦連結起來的往復造型，皆具有神性，三者形成的「雲雷紋」是一致的。（圖 2）



圖 2 安陽型 鳥嘴龍紋

動物身上有雲雷紋的描繪，地面也有似雲紋的圖案

在中國，雲雷紋的漩渦造型象徵生生不息的循環，商朝時，青銅器上會出現蜷起身體的蛇紋形象（圖 3），另外還可發現似氣流紋樣的渦紋，伴隨著怪獸動物，出現似火焰又似流雲狀的漩渦，形成獨特的渦流紋。另外，早在中國約兩千五百年前戰國時代的樂器 - 笙，上面也發現似火的三巴紋（圖 4），讓人聯想到動物的型態，象徵生命的循環與不息。進而在青銅器的龜背上，又發現到有著類似的紋路（圖 5），龜類複雜的兩棲生態習性，似乎容易令人聯想到火渦、水渦的虛幻與多變性。渦形的連續運轉不息，總讓人聯想到強烈的生命力及旺盛的活力不斷在循環，因而也被運用為火紋的形成。也許先民對於形體寫實的描繪不熱衷，卻能極盡豐富的創造力，運用一些象徵自然的抽象符號來達到最深刻的藝術價值。



圖3 青銅蛇紋 商



圖4 三巴紋 戰國



圖5 青銅龜背 商

我認為火不但是象徵生命力的泉源，也是一切污穢混亂的終結者。它可以帶給眾生無垠的希望和力量，也可以殘酷的奪走他們的一切。在繪畫藝術上，火的造型表現多是象徵意義大於實質意義，如在宗教裡的不動明王身後，總是圍繞著熊熊的烈火（圖6）（圖7），這股金剛火，色彩濃豔而強烈，形體渾厚而充實，如同具有強大的能量一般，能燒盡一切污穢的事物及心念，而且可以燒掉人們的業障，就好像智慧之火，帶另著我們走向光明的殿堂，讓生命在不斷地輪轉與燃燒下，散發出無限的光采與活力。



圖6 不動明王二童子像 局部 日本國寶  
11世紀後半 絹本著色 長 203.3 cm  
寬 149.0 cm 青蓮院 京都



圖7 不動明王二童子像 日本國寶  
11世紀後半 絹本著色 長 203.3 cm  
寬 149.0 cm 青蓮院 京都

此外，我認為在火紋的起源圖騰中，頭渾圓而尾細長，成渦狀型的線條連綿不絕，似乎有股強大的包容涵養能力蘊藏其中，能把生命中不完美的缺陷含納起來，吸收之，再把其中的精華與能量轉釋放出來，這重疊起伏的渦旋，照

應在日本則形成千變萬化的巴紋，造型簡潔卻能融匯萬物，就像生命體捲起萬事萬物，運動不息，除了東方人對這類的造型感到神往，西方的藝術作品中也常出現漩渦狀的設計圖案來象徵生命的美妙和繁盛。

在日本，受到中國樣式的影響，繪畫中就有強烈表示生命與力量的渦紋出現在動物身上，在桃山時期的障壁畫中，即狩野永德所繪的唐獅子圖（圖 8），動感十足的渦紋裝飾在獅子奔騰的雄姿上，使瑞獸頓時復活了起來，就如同一幅生氣盎然的祥瑞圖騰一般，躍然眼前。為什麼家家戶戶都渴望趨吉避凶？為什麼所有人都喜愛使用富有生命力的渦紋圖形來裝飾萬物？而我又為什麼會選擇這樣的圖形出現在我的創作中？除了圖騰本身造型優雅且變化萬千之外，也許，就是這股強大的漩渦風，把我也捲向人人趨之若鶩的神秘的世界裡去了！



圖 8 狩野永德 唐獅子圖屏風 局部  
16 世紀後半 紙本金地著色 六曲一隻  
長 224.2 cm 寬 453.3 cm 宮內廳

### 第三章 祥瑞圖騰與火的意象關連

#### 第一節 圖騰與神話藝術

“神話是一種無意識的虛構”。<sup>9</sup> 古人在創造神話時，就好像是活在詩的幻想情境當中，他們天真的把虛構當作真實，把超自然的力量賦予萬物，崇拜神靈世界。神話是一種透過想像來征服自然的原始藝術，但其本質特徵、藝術魅力和審美價值獲得充分的評價，是在它產生之後的好幾千年的事了，直到近代理性思維的興盛，神話畢竟只是神話，它的真實性已不再是今日的關切重點，而是其中發生脈絡與時代意義的關連及藝術價值的定義。

「圖騰」這個詞最早來自美洲印第安人，在他們的語彙中認為圖騰即是「親屬」的意思，即是人們把某種動植物或其它物體當作自己氏族的標誌或象徵，認為這種物體和自己有某種血緣關係，是該氏族的祖先或保護神。隨著人類征服自然能力的提高和認識水平的進步，才有了抽象的思維和幻想能力，在自然崇拜的實踐中，逐漸發現部份自然現象與自己有一種特殊的關係，這和中國早期神話中的宗教觀有異曲同工之妙。

在中國，神話最初是以原始宗教為基礎，是宗教觀念的具體化和現象化，對先民來說神話就像是活的宗教，而宗教的體現展露於神話故事中。就像德國哲學家卡西爾曾經指出的“宗教在歷史過程中始終與神話相聯繫，並且滲透了神話的內容。另一方面，神話在其最原始最粗糙的形式中，也包含了在某種意義上已經預視的宗教理想的主旨。神話從一開始就是潛在的宗教。”<sup>10</sup> 如果沒有神話，宗教是不可能只靠其儀式或是繪畫延續至今的。在宗教祭祀儀式中，我們仍保有某種理性科學無法解釋的傳統，如祭祖、神祈崇拜、幽冥世界觀等，就算在今日講求實事求是的實驗精神下，科學似乎不是唯一，早在原始神話和原始宗教中就可看出端倪，天人本為一體，莊子也曾透露出生死一體的觀念，因為早在原始的生活中，先民並不承認生老病死這樣的規律，因為人的生命是

<sup>9</sup>李醒塵，《西方美學史教程》，淑馨出版社，1996，頁 587

<sup>10</sup>趙沛霖，《先秦神話思想史論》，五南圖書出版有限公司，民國 87 年 6 月，頁 23

可以一直延續下去的，這不過是時間和空間的差異罷了，其中的延續性卻是可以無限延伸的。因而在今日社會存在的矛盾現象，皆有其因果可循，神話的力量無形中形成一條斬不斷的權威。

縱然我國很多神話的起源都跟祖先崇拜和祭祀有關，影響我國神話產生和發展與宗教觀念有關，但就影響的深刻和程度而言，任何一個宗教觀念也不能和祖先崇拜相比擬。左傳中曾記載「國家大事在祀與戎」，<sup>11</sup> 說明中國古代國家社會最重要的大事一是祭祀天神、地祇和祖先，一是擁有軍事和武器。他們大量的賦予刀型圖騰靈性，來誇耀自己的能力會受到庇佑因而保護自己的子民，同樣的，人常把動物作為崇拜的宗神，在圖騰文化中，人相信自己來自圖騰，是圖騰動物所演化出來的，死後自然也會還原成動物圖騰，因此把自己化身為神靈之一，這也就是中國儒家哲學所強調的「天人合一」思想，而其中「一」的概念對中國美學而言，即是相當注重的美與和諧之統一性。

## 第二節 原始祥瑞圖騰的象徵

就圖騰的本質來說，是原始氏族企圖對外在世界，在宗教性和藝術性上原初的掌握，它基本上是史前人類精神現象的投射，是原始氏族與自然界抗爭與協調的生存過程中將所產生一切思想、感情將之物態化、形象化的一個具體表現，而原始圖騰藝術的象徵可能就是人類最早出現的寓意符號。文化藝術常相伴於生產或是生活而產生，在中國古代草原游牧民族文化地區，發現了許多新石器時代岩畫，多以動物為題材，這些形象顯示出當時民間的生活方式：以狩獵經濟為主，注意的是動物，敬畏的也是動物，力求駕馭的也是動物，生活與動物息息相關。早期先民利用一些簡單、誇張，卻充滿想像力圖騰符號來反映生活，然而，中國古代到了農牧經濟和農業經濟時期，人們的生產和生活依然離不開動物，牠們仍然受到人們的重視、甚至崇拜。在中國社會中，不論是統治者還是平民百姓，常把美好的祈求、願望寄託於善良的動物之神，以祈求平安、吉祥、幸福。禮記中的禮運曾提到人們「食鳥獸之肉，飲其血，茹其毛；未有絲麻，衣其羽皮。」<sup>12</sup> 先民雖然受著兇猛禽

---

<sup>11</sup> 袁德星編著，《中華歷史文物》，河洛圖書出版社，民國 65 年，序

<sup>12</sup> 王釗 曾協泰主編，《中國瑞獸圖案》，南天圖書有限公司出版，1990 年，頁 23

獸的威脅，但卻又從他們身上求得食物和衣料。因而能給人們帶來益處的禽獸，便被人們視為神靈之物，具備著某種超能力，因而受到崇敬。早期人民注重創意的美術，神靈等圖騰的重視對於他們有著不可抗拒的尊從，自然地，他們創造出許多想像的動物圖騰，將自己還原於圖像中，頓時，原本面目猙獰的猛獸，竟也變的溫馴而更富美感了。

早期中國的美術在先秦時代由於人神合一的概念，對於人物的描繪直接轉移到對物的寄託表現，且不如國外盛行人體雕刻，而強調平面圖騰的顯現，所以流傳下來的人體雕刻僅為不受重視的小臣或奴隸，對他們而言立體人像是不吉祥的象徵，難怪莊子曾經說過中國古代是個禽獸多而人少的時代。在中國商代的美術中，由於當時的宗教是以物神為信仰，所以表現出一種具社會功能的象徵意義出來，在氏族的宗教祭拜中大多以動物為對象，如：龍、蛇、鳥、鳳、虎、牛、鹿、象……等，也少有自然現象的崇拜，如雲、雷、日、月……等。因之，藉由動物的靈體來賦予一些精神意義，與他們的社會型態有著密不可分的關係。

固然圖騰藝術文化對於中國傳統藝術的形式及美學觀念的流變所帶來的影響，處處可見，但民間美術是圖騰文化發展的產物，它們是源和流的關係，在族民的心目裡，強盛的祖先（含族圖騰標誌）是吉祥神（降福）、保護神（祛禍驅邪）、勝利神、生命神（種族延續），在今日又成為祥瑞，知吉凶的先知，成為吉祥神（龍、鳳、麟、虎）、吉祥物（十二生肖）、吉祥圖案（卍字紋、蓮子紋、蝠紋）、吉祥語（福、祿、壽、禧等）。<sup>13</sup> 它以「人」為本，以生活為中心，富想像、聯想，蘊含隱喻、寓意、象徵表現，形象的抽象化、符號化、平面化，構圖自由而色彩強烈，材料技法的多樣性，尊重自發性，偶發性，隨機性，強調創作的原創性，及背後那種引人創作的藝術動力，因而呈現出簡樸，粗獷，古拙、強烈、渾厚、率真的氣質，特別是那濃烈的風格和精神領域，在我們的繪畫語言中是不可或缺的象徵符號。在西方心理學家容格的想法中，他認為原始藝術的表現方式也應該透過象徵來呈現，因為他認為象徵是原型的表

---

<sup>13</sup> 《吳恭瑞論文-水墨創作中的圖騰表現與試探（精華版）》

<http://art.network.com.tw/ArtCo/SpecialMember/Wu/main3.htm>

現，象徵能把人引到文化價值和精神層面去，正是因為象徵才使人能超出自然狀態，進入文明，所以象徵除了能豐富想像世界的藝術價值外，它也是促進社會發展和文化進步的最佳方式。

在祥瑞圖騰的語彙下有許多象徵的寓意性顯現出來，在經過藝術的提煉之後，來突顯出其社會意義，進而瞭解當時的時代背景與人民思想。象徵寓意之所以會存在原始社會中有兩種因素：一是單純的形式因素，只靠形式帶給人藝術的享受；另一種是形式本身具有某種寓意，在這種情形下，含意就賦予藝術品更高的美學價值。<sup>14</sup> 所以在中國發展出許多神話故事或是神靈動物，除了加強了它的時代精神之外，也為藝術寫下了精彩而不可磨滅的一頁，以致於今日才能閱讀到那麼豐富而生動的象徵寓言。

### 第三節 火與祥瑞圖騰的關係

火與祥瑞圖騰同樣是象徵意味濃厚的符號，尤其在古代更是如此，而我又如何會將這兩個重點結合，當作這個階段的創作主題，我將試以「造型」、「象徵意義」、「生活習慣」、「宗教內涵」幾點來說明其間的關連性。

在「造型」上來說，一個有固定的形體，一個卻盡是不同形體的想像，如魔術師的鬼靈精一般，即使造型不同，一虛一實，卻大多同樣來自於想像的圖騰，且兩者同樣皆有象徵生命不息與祈求萬物吉祥的意義存在，尤其在裝飾特性上，圖形本身在我的作品中皆已脫離了它原本的意義，附加上去的多是象徵性質，且重複出現在我許多繪畫作品中，在繪畫佈局與效果上扮演相當重要的角色。

還原到最初的「象徵意義」來說，火在民間有太陽神、灶神等觀念，祥瑞動物則有吉祥神、保護神等意義，在先民的觀念裡，同樣都具有祥瑞精神，是想像中偉大的神靈，是精神上是最超脫的無形力量，帶給大家的是心靈上的慰藉，我希望藉這溫暖的圖騰精神，來象徵自己與周遭親人生命的安穩和愉悅。

---

<sup>14</sup> 劉其偉編著，《藝術人類學》，雄師圖書股份有限公司出版，2002年，頁105

不論是造型還是象徵意義，這些內涵來源皆與先民的「社會生活模式與習俗」有關，火在生活上帶來舒適與溫暖；動物在生活中帶來溫飽與美觀，但兩者卻又都是時時威脅著性命的無形殺手，因此對當時社會人民來說，是又敬又畏，在生活中無形產生強大的影響力。

在「宗教內涵」上來說，很自然地火與動物皆被神格化了，因為他們堅信，火與動物皆是自己的化身，人即是神、神即是人的人神合一觀念，儘管是動物圖騰的崇拜或是火神的嚮往，他們成功建立一種深信不疑的抽象精神思想，來提身自己的地位，以致於把對自己的期望或祝福全寄託在象徵祥瑞圖騰的物體中。

根據以上幾點見解，我想中國神靈觀本是源自同一體系的，尤其天人合一的觀念早期在中國已是根深蒂固，人、神基本上只是一種混淆的角色互換罷了，根本沒有明顯的它我之分，因此，在圖騰象徵中裡，不論是火還是祥瑞動物，對人類都有著相似的內涵精神，當深入瞭解後，我才真的驚覺到其中意義的趣味性，因而我選擇了一種輕鬆的繪畫觀念來構築想像中的祥瑞世界，以此來祝福所有的人。



## 第四章 繪畫創作精神探討

在我所有繪畫的圖像中，各種元素的構成，都是我在這個創作階段裡經驗所積累出來的，不論是有意識的佈局或是無意識的意外效果，都是創作經驗中相當有趣的過程，當然這些作品的呈現必來自有因，我想除了之前我所提及的創作動機之外，我有必要更深入的分析關於我創作的靈感來源，以及我如何使這些元素躍然紙上，並重新轉化之，呈現出屬於我自己的新風貌！

### 第一節 創作形式

#### 一、 樸拙之美

也許是基於自我性格的下意識潛能，關於神話的奧秘世界與原始人的藝術表現，始終對我產生一股莫名的吸引力，驅使我想要一探神秘面紗背後的真實世界。

早在舊石器時代就曾在岩壁上出現某些圖像，以駝鳥、角鹿為代表(圖9)，形象簡單而稚拙，直到新石器時代，由於當時中國北方狩獵極為發達，陸續出現了向馴鹿、山羊、馬鹿、野牛等岩畫圖案，隨著人類對岩石的征服能力增高，且伴隨著旺盛的生命慾望，這些岩畫開始出現了一些新的生命力，富有節奏、自由流暢的韻律感於是產生了，對於當時狩獵的生活，這股綿源不絕的生命力對先民而言，更能增強他們征服自然的信心。



圖 9 大角鹿 早期岩畫之一 4000 至 6000 年前

直到青銅器時代來臨，由於經濟生活逐漸趨向較為穩定的游牧方式，因而帶來了和諧的心境，巫術在這個時候也趁隙侵入了人心，取代了普遍先民的精神生活，因此，生活的豐足不再是他們唯一的寄託，審美的愉悅才是生活上的一大享受。然而在這些古老的岩畫中，除了漸趨豐富的動感和圖畫產生外，線條和平面性的二度空間是此時藝術上的一大特點，也許就是這種單純的表現形式。曾有心理學家指出，兒童從亂塗到具像繪畫主要經歷四個過程，分別是亂塗階段、成形階段、構思階段和形象化階段。<sup>15</sup> 這個實驗主要證明人類早期視覺對形象的接收主要是由圓形、直線的單一結構逐漸走向多重圖形組合，這種由簡至繁的演變方式，不正說明了原始藝術創作中的質樸風格與人類兒童期的基本藝術認知是息息相關嗎！

兒童憑藉著自然純真來表現藝術的生命力，我認為這是相當吸引人的，藝術的精神不應只關注於成熟與否或是漂亮與否，而是那股充滿稚樸卻旺盛的真誠風貌。老子所謂：「為天下谿，常德不離，復歸於嬰兒。」<sup>16</sup> 也正是說明嬰孩是天下最真誠的人，因為在他們的眼中無論是面對乞丐、富人，還是美或醜的事物，透露的皆是最天真無邪的面容，因而人間最真誠、最樸實的美就是嬰兒眼中所表現出來的純淨光輝，所以我認為創作者內心應常保這份真誠，才能創造出永恆的美！

莊子也指出，美應該反璞歸真、化巧為拙，他認為追求純樸、自然、真率為美的原則之一，而這種樸拙的美即是要有「真人」的精神，所以他也指出：

真者，精誠之至也，不精不誠，不能動人。真者，所以受於天也，自然不可易也。<sup>17</sup>

這表示人必須貼近自身的真實、誠懇，也就是與生俱來的真人精神，並不虛假、不嬌柔做作，才能感動人，也才能以自然之美影響他人，莊子所強調的真人之美其實和原始之美、質樸之美皆是同出一轍的，藝術的本質不就是追求

---

<sup>15</sup> 張曉凌著，《中國原始藝術精神》，重慶出版社出版，1992年，頁233

<sup>16</sup> 馮滄祥著，《中國古代美學思想》，台灣學生書局出版，民國79年，頁140

<sup>17</sup> 同註16，頁241

真、善、美嗎？而這裡所指出的樸拙美正完整的涵蓋了所有美的原則。

我以上所提出的觀點，重點皆是集中在人性的天真與自然，尤其它所散發出的原始性情才是最珍貴的。而且，我認為人與自然是密不可分、相偎共生的，就如同中國傳統的「天人合一」觀念一樣，創作應追求的是自我人格的自然實現，但不應對自然呈現做過多的掩飾，或是一味地求物體的形似，即使技巧精湛，完美無瑕，但如果別人只專注留戀於繪畫技巧，或是高超的表現能力，這才是真正令人感到遺憾的，因為人們所看到的並非真相，而是包裹真相外的那層誘人糖衣。真正看似粗拙，卻真情流露的藝術創作，才能真正使人感到眷戀且餘味無窮！

最初，當我在選擇創作題材及創作方式時，曾經思考過這樣的問題，是要迎合大眾所喜愛，還是選擇最貼近自己的性情來創作，在研究所這樣一個不算長的創作時間中，再度面臨到一個新的思索衝擊，真有幾分的運氣成分，我選擇了自己相當有興趣的題材為創作主軸，而真正的瞭解自己，是從這一系列的繪畫過程中才開始察覺，一路走來的過程中，似乎有些錯置，有些意外，但事實上，是繪畫使我找到自己，是繪畫讓我瞭解到自我內心最真實的一面，驚奇中更是充滿感謝，原來這種帶有幾分意外、樸拙的繪畫表現形式就如同反應我真實性靈的一面鏡子，別人用寫日記來紀錄心情，而我卻從繪畫中來找回自己。

## 二、 裝飾之美

裝飾美與樸拙美，乍聽之下似乎形成一種衝突，事實上兩者並非是對立的二元審美立場，在美的原則上來說是一體的兩面，因為同樣是由於表現生命的真實而產生。在古代，由於原始人抽象形式和變形方法的反覆使用，使得形象中的原型成分不斷被排除，形成了純粹的裝飾形象。<sup>18</sup> 抽象和變形方法的廣泛使用，使裝飾美逐漸呈現出蓬勃的生命力，這意味著原始人和諧的心理節律終於找到了適合的表現型態。我認為當人類面對紛擾的外界時，體會著無數的感覺與對象時，依然能以自由的姿態將其吸收進自己的表現形式中，因此，對象

---

<sup>18</sup> 張曉凌著，《中國原始藝術精神》，重慶出版社出版，1992年，頁295

的自然屬性並不重要了，重要的是形式如何能撼動人心，形式隨時都有可能脫離對象，成為自由的創造，這說明了早在原始圖騰中就已有裝飾性審美的產生。

而我在一系列的繪畫創作中，發覺能夠在無限想像的線條、色彩中自由創作是相當有趣的，不論是重複出現的圖案、花紋，還是某些誇張的色彩呈現，為了整體的效果或韻律感，處處皆須細心的組織及經營，以不局限於生活中形體與色彩的真實性為創作方向，並依照自我內容呈現的需要上，將美有意識的鋪陳出來。

中國的繪畫觀念自唐朝張璪即提出「外師造化，中得心源」，古人取法自然，卻不願做自然的忠實呈現者，恣意的創造出自我內心的桃花園，積極開創藝術中的第二自然來。他們透過對自然細心的觀察，將自然結合想像，規律性的再現，形成畫山不是山、畫水不是水的個人意象風格，自然形象於是轉化出特殊而強烈的美感來，因此西方繪畫所謂的透視、準確性，在東方卻出現多視點、圖案式的表現方式，正是說明裝飾性精神在東方的繪畫中具有舉足輕重的角色。

東方的藝術表現似乎比西方更具生命力與原創性，中國人總是認為藝術中的最高境界是講求氣韻生動、自然天成的，雖然說這是藝術最初的自然境界，卻是最難達成的，既是起點、亦是終點。然而，裝飾風往往是在追求最自然、最原始的美感時發生的，它在藝術上的地位對我們而言是不容忽視的。

在東方畫風中，裝飾性的繪畫是解決藝術與自然相當巧妙的一種手段，而對於膠彩這樣的重彩表現形式，對於應用鮮明的石青、石綠、朱砂、金泥、箔等材料來作畫，色彩鮮明、豔麗而富麗堂皇，常為了表現某些題材與審美的需求，便形成了風格強烈且饒富趣味的裝飾風效果。除了中國早期的青綠山水、金碧山水將自然以強烈的色彩呈現在繪畫藝術風格裡，在日本也有許多藝術家承襲著中國傳統繪畫精神，並加以更傳神、更豐富的描繪，如桃山時期的狩野畫派和江戶時期的光琳派。狩野派在當時由於戰爭及西方建築知識傳入，興建了許多城堡，但由於作為防禦之用，城堡多高而堅實，因此採光不佳，且當時的幕府將軍為了誇耀權勢，積極創造出極度光亮且色彩強烈的襖繪屏風畫，採用大量的金箔來裝飾金地、雲地，色彩鮮豔耀眼，景深淺短，繪畫象徵精神更

加趨於裝飾。(圖 10)(圖 11)而較為優雅的琳派繪畫，受到大和繪與此的影響，將流暢的線條和瑰麗色塊全化為裝飾性的繪畫形式，而尾形光琳不但對自然有所體察，結合工藝典雅的裝飾特性，也將日本的裝飾畫風格提升到了極致。(圖 12)因此，對於今日我們在膠彩畫的詮釋，不但要將中國以形寫神、中得心源的藝術觀銘記在心，同樣地，固有的傳統裝飾風格也是膠彩畫相當豐富的創作靈魂。



圖 10 狩野永徳 唐獅子圖屏風 16 世紀後半 紙本金地著色 六曲一隻 長 224.2 cm 寬 453.3 cm 宮內廳



圖 11 狩野光信 四季花木圖襖 (部分) 16 世紀 紙本金地著色 長 179.0 cm 寬 116.5 cm 園城寺勸學院 滋賀



圖 12 尾形光琳 紅白梅圖屏風 1716 二曲一隻 各 106.x172.cm 熱海美術館

## 第二節 色彩象徵

已經不太記得自己何時開始意識到色彩所帶來的感覺，努力回想孩時的我是如何運用色彩，似乎有幾種顏色是我特別偏愛的如黃色、藍色、紫色、臙脂色等，尤其最愛把對比的顏色擺在一起，因為沒有什麼配色比這更美了，直覺的色彩感受自然出現在我兒時的繪畫上。漸漸地，當我學會了什麼是色彩三要素，什麼是調和，什麼是對比……，一項項審美原則不覺中已影響了我最直接的色彩本能認知，我開始懂得運用色彩想像與色彩情感來表現、來裝飾、來象徵，而色彩想像與色彩情感早就在原始先民的生命色彩上出現了。

原始色彩中最常見的是黑、白、紅，從人的視覺觀感來看，白色為陽光的顏色，黑色為火光的灰燼，紅色則象徵著動物特徵與熱血。他們在戰爭中或是狩獵中發現，一旦人沒有了血液就會失去生命，因此會在人死後的墓地周圍灑下紅褐色的礦粉，希望死者再生，從此可以看出最早人們色彩的產生是從他們生命關連的事物中取得，並運用於與生命相關的地方。有時，他們也會以一些象徵性的色彩塗在身上，來表示是在生病、服喪或是到宴會去。然而在中國也有五正色，中國在產生文字之前即有黑與白的太極陰陽圖，在陽變陰合中產生了水、火、木、金、土五行，也就是分別代表黑、紅、青、白、黃的五色，早在中國五色立之時，這股自發性的色彩本質肯定，似乎也印證了原始色彩所產生的生命本質意義。

而現代人對色彩的審美意識，皆是奠基在原始生命色彩的本質意義上，對生於現代的我而言，色彩的原始意義固然會指引我創作時的想法，但更應在生命色彩上有所自覺、有所想像，豐富的藝術創作，不就是在於色彩情感的無限想像嗎？而中國的所謂“五色”，在我的創作中也是最根本、最廣泛運用到的色彩，藉由以下更深入的色彩分析，我想作品便能自說自畫了！

### 一、 紅色

『紅』這個字在中國早期被運用的不多，大多是以『赤』或『朱』代替，甲

骨文中『赤』是以大和火合體而成，因此整體意義是火的旺盛之意，而火也成為生活上溝通的媒介，而它也有藉著火來去除霉氣、惡運的意思。在先秦時期，孔子也把『朱』這個顏色列為“五色”之首，因為它的視覺色彩是最強烈、最堅定的，因而在漢代常為人民和統治階級的喜愛。中國民間一直到現在仍視紅色為趨吉避邪的吉祥色彩，不但人人喜歡，連一些喜氣節慶中的剪紙、春聯等皆離不開這個色彩。然而在原始人的心目中，紅色卻形成一股神秘而強大的生命力，是熱情、也象徵生命的永生與再生，也因為這些原因，紅色在我此階段的創作中扮演著相當重要的角色，就像是象徵情感的寄託一般，能賦予繪畫無窮的生命力量。

## 二、 黃色

中國人的皮膚偏黃，而中國五行是以黃色為中心正色，所以黃就好比大地的顏色一般，是中國人的命脈色彩。中國的《白虎通義》記載：「黃者中和之色，自然之性，萬世不易。黃帝始作制度，得其中和，萬世長存，故稱黃帝也。」<sup>19</sup> 黃帝以來，即把黃色視為彩色之王，而且從漢代之後，黃為帝王之色，市井庶民皆不能使用帝王象徵金色、光明的黃色為衣。黃色是屬於暖色調的顏色，和金色一樣都彷彿太陽光輝般的耀眼，象徵溫暖與光明，與西方偏負面的觀點是不一樣的，也因此常喜愛以此色來象徵溫暖的情感，在我的創作中，黃橙色的火紋或是植物往往成為我投射的對象，我想，這就是幸福的色彩吧！

## 三、 青色

青色同時包括了綠色和藍色，其中綠色是大自然中最具生機的色彩，它不但帶給人生氣，同時產生了寧靜、祥和之氣，是人們得到滿足最穩定的泉源，不會輕易的令人感到激情、煩躁或是興奮，倘若生活沒有了綠色，必定令人索然無味、乏善可陳，情緒感到枯燥。而藍色給人的第一聯想是廣闊的天空，是深邃的大海，由於在科學上呈現出高頻率、短波長，因此易使人產生透明、捉摸不定之感，縱使純淨的藍就像大海一般的遼闊、寧靜，卻依然給人一種冷漠、

---

<sup>19</sup>李廣元，《色彩藝術學》，黑龍江美術出版社，2000年，頁103

孤寂、高傲的內縮性感覺。

在西方文化中，藍又代表著母親高潔的母愛一般。記得康定斯基似乎曾形容過藍色會隨著明暗不同，而產生不同的情感流露，當藍接近深色時，呈現出的是無盡的悲傷、落寞，是一股莊嚴而雅致的氣氛，當越接近淺色時，它就越淡漠，越是高不可攀，在繪畫中，除非我刻意避開使用這個顏色創作，否則藍色總在不覺中悄悄爬到我的畫紙上，是我最喜愛、運用最廣的色彩。

#### 四、 黑色

黑色是所有光、色的吸收，而無光無彩就是黑的本質。黑色是原始世界的生命本色，常在岩畫中發現木炭被拿來當作黑色顏料使用，不但取得容易且穩定度高、不易褪色。中國道家認為五色會亂目，因此他們堅信唯有黑色才是最崇高、最神秘的正色，並以“無中生有”做為道家的精神思想。中國人亦曾提到“天玄地黃”的世界觀，以玄來代替天，即是黑色的意思，這裡的黑色帶有清靜、玄幽、神秘、深邃、淡泊、求真的意涵。秦朝時，黑色成為官王之色，因為秦位於北方，屬水，因此官服中大量出現黑色，具有莊嚴、神聖的力量。此外，中國北方為幽都的所在，人死後為陰，自然地，黑的寂靜與陰的深幽也形成了密不可分的關係。但若提到治喪期間的衣著色彩，中國是受到西方的影響才接受了黑色的喪服。歸結以上觀點，黑在中國不但可比五色之首，甚至可為萬色之最，與西方把黑象徵為冥府之色，真可謂天地之別啊！

黑在中國一直以來可說是處於不敗之色，從中國文人畫的地位即可看出端倪，不但強調墨具五色的筆墨精神，並且提倡以墨為主、以色為輔的繪畫觀念。在膠彩的創作精神裡，黑墨並非主要運用色彩，卻可以是對照心情的表現色彩，它的素靜、它的高雅、它的神秘及它的東方精神是我為之著迷的因素，曾幾何時，躍為我繪畫創作不可或缺的生命色彩，我認為，黑具有一種閉鎖性格，在創作情感中，有種欲言又止而矛盾的複雜傾向，似乎能更深刻映照本人內心的潛在不確定感，而黑彷彿深邃、未知的無底洞，看不盡也摸不透，因此，往往引發出觀者無限遐想，不覺中也成為我繪畫的一種表現手段。



## 五、 白色

白色是大自然中最明亮、純淨的色彩，不受任何暖色調的影響，對中國來說具有多重意義，古人曾相信所謂“白立而五色成”<sup>20</sup>，說明白色在五色之中是相當重要的，雖然白色與黑色在中國來說是相互聯繫，相生相剋的，但在五行中它又和金色是相對應的，這說明了中國人看到白色時會聯想到陽光、光明和潔白。自然界的萬物大多依賴陽光而得以生生不息，所以從原始時期開始，它也扮演著生命驅動者的角色，萬物因它而豐富、因它而繁盛。

在西方的觀念裡，白色所代表的地位比東方還要崇高，因為白色還代表了天國，聖潔而神秘的色彩具有驅邪的功能，常被用來包裹屍體或是當作陪葬品的顏色，甚至許多民族也拿來當作最佳的喪服顏色。

若以宗教的角度來看，東方的佛教則以白色象徵極樂世界，西方則以白色當作教皇的服色，因此，我認為東、西方在對白色的追求上 - 聖潔與希望，觀念上是相當接近的。相對於黑色，白讓人有一目了然、一眼望穿之感，它的光輝、它的高潔成為一種恆古不變的精神象徵，在想像上似乎缺少了馳騁、迂迴的空間，對我而言，它的感動不如黑來的深刻，常是一個被遺忘了的色彩。

### 第三節 作品解析

在我的作品中常不自覺地出現許多象徵性的符號，最初，只是純粹的想影射自己、影射家人，去創造一個當時自己內心真實的情境，並藉由作品表達自我。隨著時間的流逝，情感會消卻，心境會改變，投射的景物自然會隨著心情的轉換而改變，然而創作最原始的精神仍是一致的，就像最初我把生命的榮枯寄託於植物，彷彿從植物的靈魂中看到了自己和家人，不論是荷花還是向日葵，它們本身有股脫俗的清新與旺盛的生命力，因此我喜愛運用象徵的意境畫出對人、事、物產生的感受，使情感是婉轉、含蓄而非直擊人心的，這一直是我所追求的繪畫表現方式，是自我心靈的寫照？或是一個自我期許的目標？如何自

---

<sup>20</sup>李廣元，《色彩藝術學》，黑龍江美術出版社，2000年，頁102

我解讀、自我反省，相信只有從我的繪畫來尋找答案了。

「藉物託人」、「以象傳情」，在我的創作方式裡一直是很重要的表現手法，如同我之前所陳述的，我不喜歡用清晰而裸露的形象描繪來直接的告訴觀者我的想法，就這點似乎可以看出我受中國繪畫思想影響相當深。在謝赫六法中就曾歸納了中國美學的主要觀念，不論是形象描繪或是敷彩設色，皆是以氣貫之，以心寫形，直接的真實形象描繪不是創作重點，最含蓄且最真實表現性情的繪畫方式即是中國人所講求的內在意境。因此，我常以較委婉的繪畫語言來呈現情感，繪畫的真實存在於繪畫中的想像，我構築一個虛幻的繪畫世界，將親人或是自己投射於想像的物體世界中，不論是植物的化身、火的意象或是如故事般所上演的祥瑞圖騰，都可找到大夥的身影，彷彿我所象徵的事物也隨著注入的生命力蠢蠢欲動，隨畫起舞。

繪畫是奇妙的發現，至少我一直這樣認為，因為繪畫除了可以讓我們激發潛能，還可以讓我更深層的認識自己、發現自我。繪畫象徵不是寓言而是表現或暗示，如同心理學家容格所說的，藝術是從集體無意識中出發的，在藝術意象背後隱藏著許多真實的原型是我們看不到的，它暗示意義是超越我們的理解能力的。就一個長期創作的主軸而言，我的象徵物會隨著時空、心境而轉變，而其中的寓意事實上早就存在了，並非因為我的創造而產生，我不過是藉原型創造出龐大的背後意義來做為創作泉源，所以，他曾說：

藝術是一種天賦的動力，它抓住一個人，使他成為它的工具。藝術家不是擁有自由意志、尋找實現其個人目的的人，而是一個允許藝術通過他實現藝術目的的人。<sup>21</sup>

這個觀點著實帶給我不小的震撼，我不是駕馭藝術作品的人，而是集體無意識牽引著作品的象徵含意，我只是把象徵意涵重現、實踐出來的工具罷了！我想這並不是一個悲觀藝術家的心態，而是藝術創作中有太多無形的意義早就存在了，去開創、挖掘這些原始意象的人，除了藝術家本身之外，又有誰有這個能

---

<sup>21</sup>李醒塵，《西方美學史教程》，淑馨出版社，1996，頁 541

耐呢？所以為什麼我是從繪畫中找到自己、認識自己？不過就是自我潛意識的開發繃了出來，使我有機會從探討繪畫的過程中，重新瞭解自己。而我試著從以下的自我作品分析，一點一滴的找回自我。

## 一、花火意象

最初我畫花象徵生命的榮枯，當時正面臨親人生命的消逝，瞬間的生與死、動與靜映入眼簾，衝擊我最大的不是冷靜地分析各中美醜，而是無限的祈禱再祈禱，就這樣，希望一路上有我的祝福安詳陪伴……因此產生了以下兩張象徵生命護航的作品。（圖 13、14）荷花就好比我的親人一般，我畫他來形容生命的輪迴與榮枯，他的誕生充滿喜悅；他的茁壯充滿驕傲；他的死亡讓人心痛；他的復甦令人滿懷期待，而蓮花又象徵靈魂從無序的狀態昇華至明淨的狀態，由於在民間祭祖習俗中，火往往是傳遞訊息的媒介，不論是燒香、燒紙錢、燒蓮花……等，我們藉由「燒」這個動作，似乎可以求得心靈上的平靜，因此，火在我的畫面中成為相當重要的元素，藉由火所象徵的澄淨、涅槃等意念來傳送我對親人的思念及祝福。

我認為畫面出現的色調中青色是重點，這個色彩對我而言可以說是下意識的色彩，常不自覺地出現在我心中的藍圖，是一種憂憂之美吧！就如同我之前對色彩所做的分析一樣，綠色是生命的表徵，而藍色是寧靜而孤絕的，尤其在「炎殤」這張作品裡，不論觀者對畫面的氛圍感受如何，對我而言，它是一張令我感到哀傷的作品，荷花象徵我逝去的親人，我不知道他在他的路途上走的是否安穩，是否如同我們的祈禱一樣，但至少希望我的熱力、我的祝福能隨著澄靜、光明的火傳遞出去，讓一路上盡是大家的祝福陪伴著、守護著。



圖 13 李采芳 <荷舞> 2001 膠彩、紙本 130.3x89.4 cm



圖 14 李采芳 <炎殤> 2001 膠彩、紙本 116.7x91 cm

記憶是永恆的，情感是無常的，而時間往往是殘酷的，作品就如同我的心情寫照，此刻的心情和下一刻的心情不一定相同，更何況幾個月前的心情和幾個月後的心情，又怎能要求他們忠心不變、永恆不渝呢？時間的流逝會貪婪的帶走許多不屬於它的東西，包括了人的情感、情緒、繪畫想法……等，但是創作的中心精神思想卻是無法動搖的。也因此，我將對親人的思念情感逐漸昇華為祝福之情，祈求大家的平安、祥和與幸福。這四張火舞系列（圖 15、16、17、18）所要傳達的意念即是簡單卻意義深遠的「祝福」二字而已，四張分別代表四季，如生命的輪迴，一樣是以植物象徵生命不息，但我卻選擇了向日葵來結合火的意象，因為火的光芒就如同太陽一般，和煦而耀眼，不但是力量的象徵也是代表死亡和再生，而向日葵就好像太陽的化身，隨著太陽的出沒而律動，生命的旺盛就如太陽般的強韌，所以很自然地，我將二者合而為一，來表現生命輪迴的路途裡不再是嚴肅幽靜的，而是佈滿陽光般的溫暖與神聖。

在藝術創作裡，植物的描繪對我而言意象性大於形象性，藝術應該把自己的美加到自然身上，使題材得到昇華，通過個別表現出一般。對於藝術家來說，自然只是藝術的材料寶庫，藝術家要憑偉大的人格去勝過自然，創造出第二自然，這是一種感覺過的、思考過的，用人的方式使其達到完美自然。<sup>22</sup> 所以我在植物的表現美上是經過心靈的轉化、沈澱、重新思考過的，大自然之於藝術創作，就好像一個排列組合一樣，不同的人所排列出的結果是不盡相同的，最重要的是如何在每一次的組合中，開發出不同的新意來。

---

<sup>22</sup>李醒塵，《西方美學史教程》，淑馨出版社，1996，頁 318



圖 15 李采芳 <火舞系列一> 2002  
膠彩、紙本、銀箔 120x50 cm



圖 16 李采芳 <火舞系列二> 2002  
膠彩、紙本、銀箔 120x50 cm



圖 17 李采芳 <火舞系列三> 2002  
膠彩、紙本、銀箔 120x50 cm



圖 18 李采芳 <火舞系列四> 2002  
膠彩、紙本、銀箔 120x50 cm



## 二、祥瑞之火

「火」的形象在我心目中是一種溫暖的象徵，充滿著祝福與旺盛的生命力，而中國的傳統瑞獸圖案，不但體現了深邃的文化內涵及精神，同時也是人們善於寄託美好願望的對象之一。大部分人對於火的第一印象，大多聯想到都是不好、令人心生畏懼的，隨時對人們的性命造成威脅，更別談主動親近它，但我們不得不承認，每當我們有所求之時，它往往會是我們最依賴的慰藉，並引領我們朝向光明、希望，或是幫我們傳遞祝福、消除雜念等。也因為這樣，我對火本身意涵的延伸轉移到吉祥圖騰之描繪，種種關於祥瑞動物的神話及象徵圖騰似乎在我的創作思維裡又再度活了起來，躍然於畫面之中。

從原始的圖騰中，我也採用了許多象徵意義來充實這一系列的作品，我想，對人類來說，象徵意義就代表對潛在的生命力與創造力的認知。早在中國哲學家 - 莊子就曾經提出所謂象徵性語言的重要，他深知，言有盡而意無窮，無論用怎樣精確複雜的語言，都不能完整的表達最真實的意義，因此我們不如跳脫所謂描繪性的語言，朝象徵性語言深入探索。在人們的意識中，神話或傳說裡經常用象徵意義來代表真理、正義、仁慈、智慧、勇氣、愛情……等屬於較抽象的觀念，如同中國人的觀點：「人之初，性本善。」人類先天原始傾向是善良而充滿活力的，因此，我深信從這些原始圖騰中，我能夠找到我要的勇氣與智慧，並以其力量感染他人。

也因此之後作品裡（圖 19、20、21），我試圖訴說原始動物與火之間的故事，其中的動物若隱若現，看似不具份量卻又極其重要，皆是一種祥瑞的象徵，而馬正象徵了太陽，常被用來祭奉太陽神，牽引著他們的戰爭，而在遠古的葬禮中，它似乎能夠英勇的守護著亡靈，引向光明之路，因此馬還成為最重要的陪葬品，對於英雄、武士來說，它被運用為坐騎，象徵無比的力量、勇敢和迅捷，不論對在世者還是往生者，馬都能成為一個相當具代表性的祥靈，所以在我的作品中，自然是一個創作的符號了。而鹿在道家中則象徵長壽與財富（與中國“俸祿”中的祿同音），祈求長壽彷彿就是對生命美好下了一個定心丸，財富更是人人汲汲追求的，因此自古鹿即是溫馴、長壽與財富的綜合體，沒有人會不喜歡它、不願親近它的。而老虎也是力量、權力、和英勇無畏的象

徵，儘管它也吃人，令人畏懼，但它更多的是被當作吉祥物，是一個具有威嚴的瑞獸。我藉由這些象徵性圖騰，以簡單的線條和造型，輕鬆營造一個樸拙而充滿趣味的想像世界。我的情境想像是時時變換的，色彩運用更是張張不同，任由人們的自由意志無限馳騁於我的作品裡，且不論是畫中的小人物、小動物或是任意流竄延伸的祥和之火都能快活的悠游在這愉悅的天地中，共同編織出神話般的奇幻世界，盡情燃燒出無窮的平安與幸福。



圖 19 李采芳 <原始物語一> 2003 膠彩、紙本、黑箔 130.3x97 cm



圖 20 李采芳 <原始物語二> 2002 膠彩、紙本、銀箔、洋箔 145.5x97 cm



圖 21 李采芳 <原始物語三> 2002 膠彩、紙本、銀箔、黑箔 182x116 cm

創作是一連串的想像與變化，想像使繪畫更有生命力，而變化讓繪畫更加豐富精彩，我在創作的時候，爾而也會因想法頓滯感到茫然，但不斷擴展自己的想像卻能使創作靈感源源不絕，每一個創作想法的延續，都可以感受到與之前所呈現出的作品有所變化、有所不同，我想，也許這就是一股對現狀感到不滿足所激發出的創作動力，皆下來四張作品（圖 22、23、24、25、26），不知道大家有沒有發現它與之前作品的異同處，但確實又有新的想法注入我的靈感來源，至少我知道，創作的想像又再度主宰我的創作了。

中國自古以來即有天人合一的天真藝術思想，原始世界裡的藝術是生活中的自我想像，最真實也最美好，在西方一位英國藝評家兼畫家的弗萊也曾提出“藝術是想像生活的表現”<sup>23</sup>，他認為藝術是表現想像生活的，但藝術也同時要

---

<sup>23</sup>李醒塵，《西方美學史教程》，淑馨出版社，1996，頁 529

注重形式的情感，像我們在創作的同時，畫面的構成、色彩、韻律、空間、明暗等造形藝術同時也是想像生活的表現，這些繪畫的要素一直都是我創作的思考重點，因而接下來這幾張我除了持續發揮自我想像去構築另外的繪畫語言，在空間的佈局上更添加了其他趣味的元素在裡面。火紋之美往往象徵生命的豐饒與不息，我利用它綿延不絕而強韌的流線造型，重新結合中國象徵祥雲的符號，讓恣意流動的火紋與祥雲之捲紋，乘著祥和之風舞動於生命足跡之中。在整體形式上除了線條造型的一番結合以外，畫面貼箔的祥雲似乎又是另一層的想像空間，受日本狩野畫派金雲地的吸引，我試著把這樣的創作形式轉換為我畫面上具有裝飾性代表的圖騰空間，在我的作品中，它是祥瑞雲朵的象徵，生命繁盛的象徵，也是裝飾空間的象徵，而我試圖營造的即是一個自我想像的祥瑞世界，我對原始的詮釋應用於我營造出的想像，並非真實的呈現原始風貌，畢竟我不是生活於當時的社會環境，影響我的只是原始先民的稚樸精神，甚至羨慕起這種單純式的思考與生活，作品中，我憑著對藝術的認知重新建構屬於自己的世界，時而莊嚴，時而古拙；時而濃烈，時而平靜，我想這就是對以下幾張作品所做的最佳註腳，即使繪畫表現不盡相同，然最終目的仍是一致的。我想，畫中的世界也許有幾分虛幻，卻依舊是內心最真實的反射，你是否和我一樣，也在畫中找尋自己的影子，或是也曾迷失在作品之中呢？



圖 22 李采芳 <凝> 2003 膠彩、紙本、銀箔、黑箔 60x60 cm

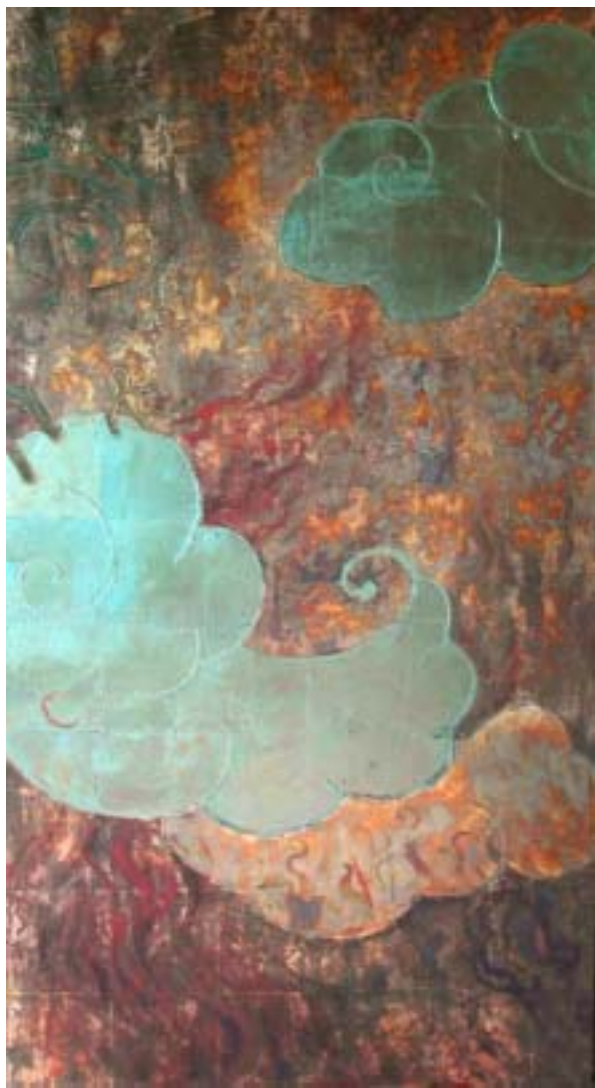


圖 23 李采芳 <濃語> 2003 膠彩、紙本、銀箔、青貝箔 130x70 cm

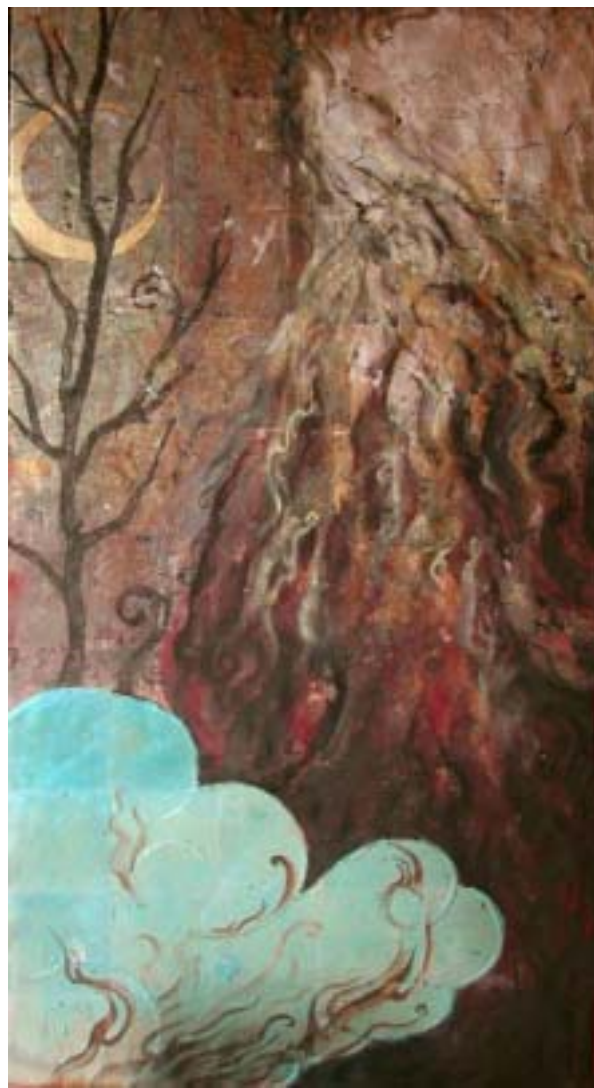


圖 24 李采芳 <夜焰> 2003 膠彩、紙本、銀箔、青貝箔 130x70 cm



圖 25 李采芳 <瑞變一> 2003 膠彩、紙本、銀箔、青貝箔 116x97 cm



圖 26 李采芳 <瑞變二> 2003 膠彩、紙本、銀箔、青貝箔 116x97 cm

最近，由於自己接觸了篆刻藝術，在刻印的樂趣中發現在每方小小的印框裡竟藏有無限的想像，是歷史足跡的見證，是線條自由的流竄，是朱白文勢力的相互較勁，也是祥瑞動物的大本營。早在中國春秋戰國時代即開始有印章的出現，而圖畫入印自戰國到漢魏都有，以漢代為最多，又稱肖形印或象形印，其中形式多樣、簡練而生動，除了人物、鳥獸、車騎、吉羊、魚雁等圖案外，常以吉祥的四靈(龍、虎、雀 - 鳳、龜)入印的，這類“四靈印”常被人們當作吉祥物配戴在身上，能趨吉避凶、招財、保平安。

這陣子，我在繪畫與篆刻中不斷打轉，突然瞭解到中國人所謂詩、書、畫、印本為一體的藝術概念，從“書畫入印”與“畫印合一”即清楚的指出中國人在繪畫上的藝術成就是應該與篆刻並駕齊驅的。古代象形印渾厚而古樸，不論文字或圖案都有股純厚的質樸美，令我相當著迷，尤其在古時又是最佳吉祥配戴物，因此我試著將印章中的肖形圖騰加進繪畫創作裡，將火與祥瑞的意象更緊密、更富趣味的結合在一起。而黑色調是我這一系列(圖 27、28、29、30)的主要色彩，很自然的，我並沒有將印文裡最常見的朱白當作主要色彩運用，而選擇我認為最能表達深邃、樸拙與真實的黑色調，它同時也是原始精神的象徵，對我來說是最有意義的生命色彩。在作品形式上我一反往常，採大、小張錯落而規格不一的呈現方式，主要是想反映印譜本身錯落的表現形式，如一個個獨立卻又相互牽連的印章一般，彷彿個性分明卻相互依偎的一家人啊！這一系列的作品，除了在創作想法上又增加了一些新的衝擊，畫面構圖上也改變了一些組成元素，但最初的創作理念卻不曾動搖，如同我之前所提到的，創作思想可以不斷延續、發展，想像空間卻是無窮無盡的。





圖 27 李采芳 <印象悠遊一> 2003 膠彩、紙本、黑箔、洋箔



圖 28 李采芳 <一枝獨秀> 2003 膠彩、紙本、青貝箔、銀箔 65x45 cm



圖 29 李采芳 <印象悠遊二> 2003 膠彩、紙本、銀箔 30x30 cm



圖 30 李采芳 <印象悠遊三> 2003 膠彩、紙本、銀箔、洋箔 30x30 cm

### 三、心靈之火

我的想法是自由的；我的線條是自由的；我的色彩也是自由的，幾乎快忘了呼吸自由空氣是怎樣的味道。

在研究所的創作期間，每當我感到疲累，對眼前的壓力感到無法招架時，「思考」這個東西頓時懦弱地不知躲到哪兒去，連腦袋的運轉也顯的特別遲鈍，說我逃避也好，說我為自己的怠惰找藉口也好，我只想隨心所欲輕鬆的畫，自由的想像。然而，這些作品就好像我對自己的催眠一般，自以為正悠閒的張口呼吸，努力的想像自己是天下最幸福、最無負擔的人，事實上，連我自己都不清楚是否我是完全的自由、完全的屬於自己。在圖 31、32、33、34 中，純粹是自我情緒的抒發，不論是牆角的餘火還是夜晚的回憶，都是最貼近我性靈的想像。火的蔓延是微弱的、慵懶的，在它的包圍下令人感到溫暖、放心，就好像生命中突然發現一個自由呼吸的出口，享受片刻的休息與放鬆，又彷彿進入了靈魂的避風港，滿是安心與幸福。其中在圖 31、32、33 中，我選擇最接近生命原色的黑灰色調，這是一個讓我感到安穩的生命色彩，其中有一個小小的突破，即是我發現黑箔不但色彩沈穩、迷人，且相當薄脆，對於塑形來說效果相當不錯，因此，即使是火紋的線條或是灰燼都能表現的趣味橫生，是一個截然不同的嘗試。

對於這幾張作品我將分析的空間開放給大家，因為即使我再怎麼努力想清晰客觀的陳述我的想法，卻始終有越看越模糊、越說越心虛之當局者迷的嫌疑，就說是我的鴛鴦心態作祟好了，如果說，我有權力迴避解剖自我，那麼我選擇維持現狀、保持沈默，也許，你們會看的比我更透徹、夠深入！



圖 31 李采芳 < 哪裡 呼吸 > 2003 膠彩、紙本、黑箔、  
青貝箔 130×70 cm

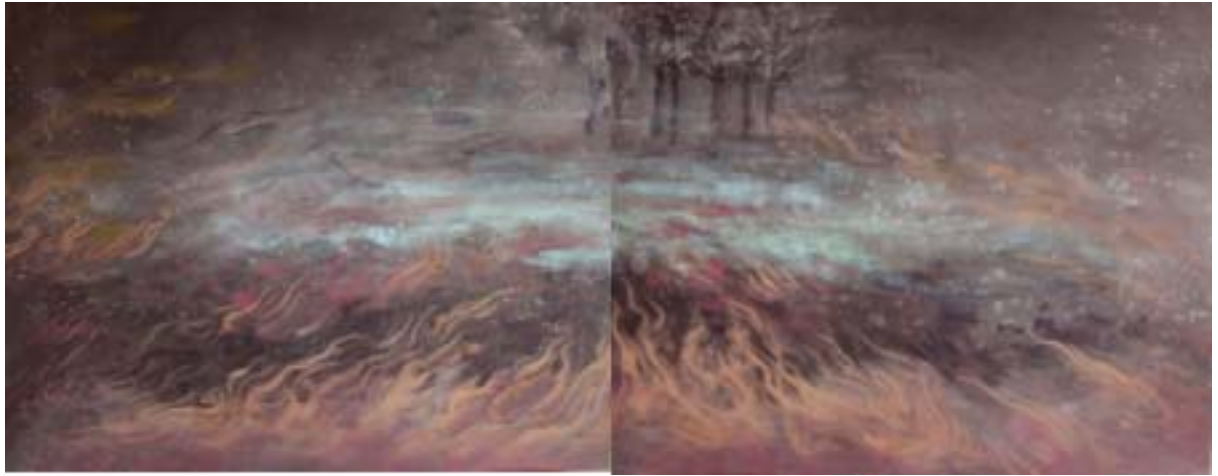


圖 32 李采芳 <夜迴> 2003 膠彩、紙本 252×91 cm



圖 33 李采芳 <不一樣的空氣> 2003 膠彩、紙本 100×80 cm



圖 34 李采芳 < 偶暉 > 2001 膠彩、紙本、銀箔 100x80.3 cm

## 第五章 結論

創作除了常懷好奇心之外，還需要靜下心來好好整理心情，如果沒有這時期的沈澱，我可能不知道原來當出幾乎已平靜的哀慟竟能轉幻出如此豐富的想像世界，不論是祥瑞動物的偶然出現，或是火在紙張上逐漸的蔓延開來，都引起我莫大的衝動想一探究竟，作更深入的探討。在這個階段的創作裡，從最初幾乎不知要如何自我論述到今天，我才發現到一個創作議題的延伸竟是如此奇妙，從最單純的燒紙錢儀式引發我對於火象的興趣，進而作了民間信仰崇拜的價值觀及中國原始祥瑞精神的探討，使我瞭解原始世界的精神是充滿活力與想像的，他們懂得將恐懼轉為勇氣；將不幸轉為祝福，尤其自然散發出的天真美，有如一座承載著希望的熔爐，把我也吸引進去，連火也祥和了起來，心靈也頓時平靜了不少，正是因為有這麼豐富的祥瑞圖騰護航著我，有如烙在身上的一個個吉祥印記，任誰都無法侵入、傷害我。當然，就如同中國古代人民對神靈的深信，我一樣希望能把這樣的意象傳達出去，不論是我的家人，或是我身邊的人，你們都能感受的到。

在創作論述的過程裡，作品的剖析中，不論是從色彩上、題材上、表現手法上，皆透露出自我本性的原始面貌與傾向，由混沌至逐漸明朗，如獲至寶一般。創作就是一連串無止盡的挖掘，在我還未以祥瑞之火為創作主題之前，沒想到我會發現其中有如此多的奧秘與驚奇，就像一個百寶箱，五花八門的珍品等著我一一去挖掘，卻要小心千萬不能在琳瑯滿目的吸引力中迷失自己，如我停止了好奇心或想像力時，永遠無法知道還有更多的喜悅在等著我去細細品嚐。

不論是願望也好，或是自我期許也好，總是伴隨著人的思緒不斷在擴張，悲傷時祈求快樂、平安，快樂時冀求更高層次的需求，馬斯洛（Maslow）曾經提出人類需求基本理論（hierarchy of needs theory），不論是生理需求、安全需求或是自我實現需求，人生總是不斷在和高漲的慾望追逐，當然也包括願望的追求....這段期間的作品就像是我對於自身慾望的反射一樣，到目前為止，我知道找到了我要的，但也許還不只這些，我想，等我真的有能力把這個階段的創作掌握好，好好發揮之後，我才有信心擁有更多的寶物。我總是寄予無限的希望在我的創作裡，雖然還有許多尚未實現的夢等著我去追求，然而，慶幸我能從

創作之中更加認識自己，就如同發現珍寶一般的興奮！



## 參考書目

### 一、專書

1. 王釗 曾協泰主編，《中國瑞獸圖案》，台北市，南天圖書有限公司出版，1990年
2. 王珍珠編著，《外國圖案》，上海市，上海大學出版社，2002年
3. 刑福泉，《日本藝術史》，台北市，東大圖書股份有限公司，民國88年
4. 杉浦康平，《造形的誕生》，北京，中國青年出版社，1999年
5. 李春芳主編，《中國紋飾》，台北市，南天書局發行，1987年
6. 李醒塵，《西方美學史教程》，台北市，淑馨出版社，1996年
7. 李廣元，《色彩藝術學》，中國，黑龍江美術出版社，2000年
8. 李澤厚、劉剛紀主編，《中國美學史》，台北市，里仁書局，民國75年
9. 吳曾德，《漢代畫像石》，台北市，丹青圖書有限公司，民國75年
10. 袁德星編著，《中華歷史文物》，台北市，河洛圖書出版社，民國65年
11. 郭因，《中國古典繪畫美學》，台北市，丹青圖書有限公司，民國75年
12. 陳兆復，《中國畫研究》，台北市，丹青圖書有限公司，民國76年
13. 馮滄祥，《中國古代美學思想》，台北市，台灣學生書局出版，民國79年
14. 張曉凌，《中國原始藝術精神》，中國，重慶出版社出版，1992年
15. 張曼濤主編，《現代佛教學術叢刊第八輯 - 密宗儀軌與圖式》，台北市，大乘文化出版社，民國68年初版
16. 趙沛霖，《先秦神話思想史論》，台北市，五南圖書出版有限公司，民國87年6月
17. 劉其偉編著，《藝術人類學》，台北市，雄師圖書股份有限公司出版，2002年
18. 詹姆斯 霍爾著，韓巍 徐延波 郝一匡譯，《東西方圖形藝術象徵辭典》，北京，中國青年出版社，2000年
19. 羅蘭 巴特，許薔薇、許綺玲譯，《神話學》，台北市，桂冠圖書股份有限公司出版，1997年
20. DAVID FANTANA 著，何盼盼譯，《象徵的名詞》，台北市，知書房出版社，2003年
21. ROBERT H. HOPCKE 著，蔣韜譯，《容格導讀》，台北市，立緒文化事業有限公司，民國86年

## 二、畫冊

1. 中野正樹、平田寬、關口正之編著，《日本美術全集 曼荼羅和來迎圖平安的繪畫 工藝 2》，京都，株式會社講談社發行，1991 年
2. 仲町啟子編，《ARTISTS JAPAN 第四號 尾形光琳》，東京，株式會社同朋舍出版，1992 年
3. 河野元昭、矢部良明等編著，《日本美術全集第 15 卷 永德和障壁畫 桃山的繪畫 工藝 2》，京都，株式會社講談社發行，1991 年

## 參考網站

1. <http://big5.ccnt.com.cn/culture/gudubeijing/jingchengfengsu/lijie/lijie04.htm>《華夏之旅 關東糖與二十三》
2. <http://art.network.com.tw/ArtCo/SpecialMember/Wu/main3.htm>《吳恭瑞論文-水墨創作中的圖騰表現與試探（精華版）》