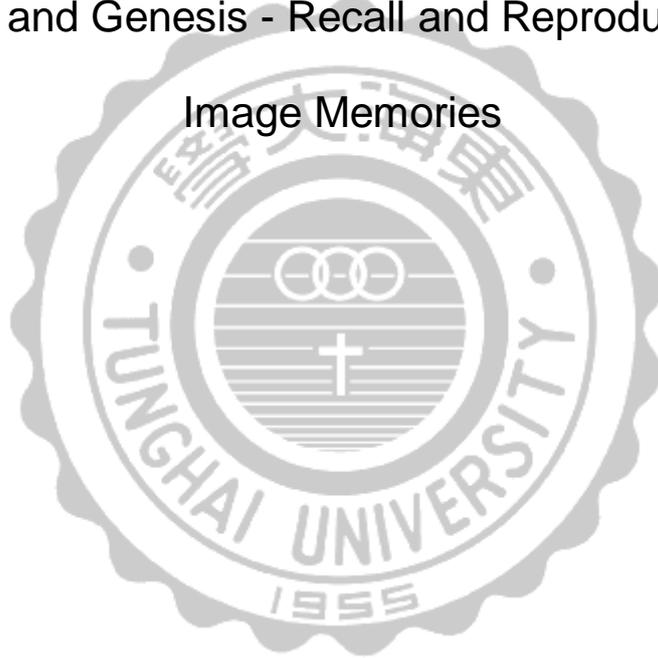


東海大學美術學系碩士在職專班碩士學位  
創作論述

原生・緣起 — 記憶圖像的回溯與再現

Origin and Genesis - Recall and Reproduction of  
Image Memories



指導教授：林文海 教授

研究生：陳威杰 撰

中華民國 102 年 1 月

東海大學美術系  
碩士在職專班

陳威杰 君所撰碩士論文：

「原生・緣起 — 記憶圖像的回溯與再現」

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

鄭月妹 (鄭月妹)

高永隆 (高永隆)

指導教授 林文海 (林文海)

系主任 林文海 (林文海)

中華民國 102 年 1 月 10 日

## 誌謝

創作是永無止境的，而「學習」是人生的第一門功課，從不斷學習與創作的過程中，才能讓自己的身、心、靈不斷成長，然而，重回校園是為提升自我在藝術領域的專業知識及內涵，期能開拓多元的藝術觸角。雖然，已完成學習與研究的階段性任務，但是，內心對藝術的熱忱與執著是不會因此而停滯，藝術的路是義無反顧的、勇往直前的。內心自知未來還會有更多的挑戰與考驗，在等著自己一步步跨越。

在人生的道路上，有許多無聲的精神支持與有形的實質觀照。謝謝三年來在藝術知識領域上，提供給我多元學習的教授們；也要感謝三年來在課業上相互扶持的在職專班同學們，因為有您們的陪伴，讓研究所生涯不孤單。

但最重要的還是要特別感謝指導教授林文海老師的指導，以及口試委員高永隆教授、鄭月妹教授，給予筆者在論文書寫上，許多寶貴的指導與建議，讓我在論文寫作及創作實踐上能夠順利進行，並且深入的探索與表達自己的藝術語言與價值，謝謝你們一直以來的幫助與鼓勵，在此感謝大家。

## 摘要

藝術創作本像是一位挖礦工，從那裡挖取才重要，並不是挖的較深，就會收獲較多，這乃是筆者再回歸學院的目的。藝術創作的靈感，是不斷地透過自我從生活經驗中的累積獲得體悟，也藉由了自身童年的印記，從嚮往童稚單純、直接的無畏本性出發，透過回溯到自我童年記憶的點滴、思想理念與情感經驗，從創作中去挖掘與發現自我內在的精神特質，經由學理探求與美學思想的分析，進而探索內在深藏的記憶思想，啟發藝術創作的動力。再從自我感性與理性的創作歷程中，建構個人的美學生活觀，並透過文字書寫，表達出理性與感性相互交織的創作歷程，以達到追求自我的探索目的。

對記憶、圖像—「原生·緣起」為主題之觀點，從內容的探索與思考，媒材實驗的應用與結合及形式的轉變，將個人的創作思維以主觀與直接的方式探討。猶如相機記錄生命過程，不僅僅是一種外在物象變化過程，也透過生活物象傳達，進而探尋藝術創作與個人生活內在的脈絡軌跡。

論文主體架構：從第一章創作前的思考歷程。第二章童年的浪漫天真，逐步導向內心記憶的重新建構，探索自我存在的意義，重拾生命的純粹本性，並從中喚回兒時記憶以及成長累積的經驗，以及對未來創作發展的省思。第三章創作元素及形式技法運用，乃筆者在創作上的整理與闡述，藉由吸取前人創作經驗、生活來體驗創作當下的感知過程，並將自我在創作上的形式技法加以分析詮釋。第四章乃針對創作作品做進一步分析，並用平鋪直述的方式做詳盡之論述。

有形的作品雖已一一完成，但過程中的無形記憶以及處理媒材的經驗卻仍不斷累積，這些歷程也將成為未來創作研究的墊腳石。

關鍵詞：原生、緣起、記憶、圖像

# Abstract

Artistic work is like mining. The harvest depends more on the site than on the depth of digging, and this is the reason why the author is returning to college. Inspiration for artistic creation flows continuously from understanding gleaned from accumulated life experiences as well as from impressions of childish yearnings, innocence and fearlessness evoked through memories of little childhood incidents, ideals and emotions. Through creative work, the spirit within was probed and discovered; through principles and aesthetic analysis, memories and thoughts buried deep within were further explored, stimulating artistic impetus. Furthermore, through the emotional and rational process of creation, a personal view of aesthetics was constructed, and through writing, the interweaving of rationality and emotionality in the creative process was expressed in order to achieve the goal of self-exploration.

From exploring and understanding the content, experimenting with media application, integration and transformation, the theme, *Image Memories - Origin and Genesis*, delves into individual creative thinking through subjective and direct methods. Like a camera recording a life course, it is not only a process of change in external images. In addition, the images of life further convey the search for the internal connection between artistic creation and personal life.

Thesis primary framework: Chapter One deals with the thinking process prior to a creation. Chapter Two gradually reconstructs memories from childhood innocence, and explores the meaning of the self existence to recapture the innate purity of life. Moreover, it recalls childhood memories and the experiences of growing up, and reflects on the development of future creation. Chapter Three organizes and elaborates on the creative elements, forms and techniques used by the author. The creative and

life encounters of others are used to experience the creative process of the moment, and the use of self in the forms and techniques are analyzed and interpreted. Chapter Four further analyzes creative work, and provides a detailed discussion in a plain and direct style.

Tangible works are duly completed, but during the process, the intangible memories and experience with media continue to accumulate to become stepping stones for future studies in creative work.

**Key Words: origin, genesis, memories, image**

# 目次

誌謝	I
中文摘要	II
英文摘要	IV
目次	V
圖目次	VII
<b>第一章 緒論</b>	<b>1</b>
第一節 研究動機及目的	3
第二節 研究方法及步驟	5
第三節 創作概述及名詞釋義	8
<b>第二章 自我心境剖析及探討</b>	<b>12</b>
第一節 喚起—原生	12
第二節 轉折—改變	15
第三節 緣起—體悟	18
<b>第三章 創作元素及形式技法之運用</b>	<b>22</b>
第一節 創作元素	22
第二節 創作形式與技法運用	29
<b>第四章 創作歷程及實踐</b>	<b>46</b>
第一節 心靈滿足	46
第二節 作品分析	48
<b>第五章 結語</b>	<b>72</b>
參考文獻	74

## 圖目次

【圖 1】畢卡索〈畫家與小孩〉	13
【圖 2】安東尼·達比埃斯〈鐵捲門和小提琴，Metal Shutter and Violin〉	16
【圖 3】杜布菲〈快樂的鄉村風景，Campagne heureuse〉	20
【圖 4】安德魯·魏斯〈Andy in his dad's studio, Chadd's Ford〉	23
【圖 5】安德魯·魏斯〈Wood Stove〉	23
【圖 6】庫爾貝〈採石工人〉	25
【圖 7】〈想〉	26
【圖 8】安德魯·魏斯〈Wind From the Sea〉	27
【圖 9】謝明鋈〈布拉諾風光〉(局部)	30
【圖 10】〈迷霧叢林〉	31
【圖 11】謝明鋈〈新平街景〉(局部)	32
【圖 12】謝明鋈〈勇者的畫像〉(局部)	33
【圖 13】謝明鋈〈蛻變〉(局部)	34
【圖 14】杜勒〈草叢〉	35
【圖 15】安德魯·魏斯〈滿溢的水〉	36
【圖 16】〈窗〉	36
【圖 17】〈泊〉	37
【圖 18】〈慈航普渡〉	38
【圖 19】〈功成身退〉	39
【圖 20】〈老家的門〉	40
【圖 21】〈春回〉	41
【圖 22】〈回憶〉	42
【圖 23】〈午後〉	43

【圖 24】〈青花落〉(局部) .....	44
【圖 25】〈望〉 .....	44
【圖 26】〈保密防諜〉(局部) .....	45
【圖 27】林信宏〈吉祥〉(局部).....	45
【圖 28】〈啟程〉(作品 1) .....	50
【圖 29】〈看戲〉(作品 2) .....	53
【圖 30】〈福滿門〉(作品 3) .....	55
【圖 31】〈祭〉(作品 4) .....	58
【圖 32】〈伙伴〉(作品 5) .....	61
【圖 33】〈六畜興旺〉(作品 6) .....	64
【圖 34】〈昔日黃花〉(作品 7) .....	67
【圖 35】〈窗前記憶〉(作品 8) .....	69
【圖 36】〈等待時機〉(作品 9) .....	71

# 第一章 緒論

「記憶圖像」的回溯與再現，這看似簡單的字句，其實不然，猶如丹麥哲學家索倫·奧貝·齊克果(Soren Aabye Kierkegaard, 1813~1855)：「表象如浮標，本質如魚鈎。」<sup>1</sup>一般人只看到水面上的浮標，卻無法看透水面下的魚鈎。順著齊克果所言，亦自覺如浮標，身處在海面上隨著流水載浮載沉，而牽動它的是水面下的魚鈎，魚鈎的動靜才是真正的影響了個人的內在情感，也往往是我們所忽略且漠視的。

「記憶」，是在記錄生命成長的軌跡，有些記憶是模糊的，越想描述清楚，就會加入更多自己的一些期待與幻想。因此，記憶當中混合了「真實」與「虛構」，有時是連自己也分不清。當「我們累積的記憶—成功與挫折、快樂與悲傷、愛與恨、真實和想像，我們一再的透過記憶塑造自己。……我們從回憶中一點一滴的拼湊出自己。我們是記憶造成的。」<sup>2</sup>

反觀心靈深處的自己，回憶原來的自我，也就是對自己童年的再度追尋。當然，我們的身體已經不再是小孩子了，但是，意識上卻可以再度學習小孩子的純真；無美醜的偏見、隨心所欲的移動畫筆，讓孩童般的純真無邪再現。

在有意識與無意識的交感互動下，或許這正代表創作者內在潛意識的意念，順著這樣的意念進行探索與發現，才能回歸自己的內在靈魂，跳脫已知的知識框架，「回歸原我」到最直接與單純的本質，藉由創作所激盪出的火花，帶領筆者一步一步發掘自我靈魂的壓抑性格。

---

<sup>1</sup> John G. Miller 著，陳正芬譯，《問題背後的問題》[台北市：遠流，2004]，頁 19。

<sup>2</sup> Rebecca Rupp 著，洪蘭譯，《最終的秘密》[台北市：貓頭鷹，2004] 頁 25。

筆者試圖透過美學觀點、心理哲學書籍、藝術家的分析及不斷嘗試、實驗，在創作歷程之中來深入省視、調整自己的藝術創作觀點，希冀能打破童稚的純淨與成人意識間的界線與鴻溝。

就從過去的童年印記開始深掘吧！深掘那埋藏在潛意識裡的記憶，鬆解禁錮許久的自由靈魂，期如孩童般的創作態度，逐步開拓通往人生的下一站，並帶著深深的驚喜以及無法解釋的那份緣份，繼續串起更多、更美好的生命契機。

## 第一節 研究動機及目的

### 一、研究動機

西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856~1939）說過：「我們心靈所曾擁有的事物絕不會消失」<sup>3</sup>。

內在記憶對筆者來說是對生活過程的一種淬鍊與昇華，是個人創作思考的秘密武器，與用文字照片記載的記憶資料相比，它是沒有邏輯性的存在著，隨時都以一種鮮明的圖像等著我招喚。的確，「個人的成長歷程都是依附著對過去記憶的經驗而存在」，試想若一個人沒有屬於自我內在記憶的儲存，則對未來將不會有所期待，也將因沒有過往的記憶經驗，而使之對生活環境的人、事、物，有所感動與體悟。

即使不同的時空一直在交替著，必須有自我獨到的邏輯思考，方能呈現出藝術創作，使之成為不可替代性。創作的展現來自自我體悟後的生活經驗，進而昇華而產生清明透澈且單純的心靈圖案，這個是必須的過程，因為它將賦予生命更加堅實的韌性與活力。「生活」是一切靈感的源頭，透過源頭將自我成長經驗及記憶以繪畫的形式創作，創造出屬於自我內在記憶的生命印記，並運用自我內在記憶圖像之原生---緣起，作為主要之創作形式。

藉由創作寄寓於對記憶、直覺、想像的心靈意識歷程轉化中，對“圖像”的再體認，經由個人創作歷程來達到自我實現與滿足，藉以「時間回溯」的創作與研究，進行個人創作脈絡，追本溯源的自我釐清。

### 二、研究目的

為探討以「原生·緣起」為主題的創作表現，藉由時間的回溯與再現，透視

---

<sup>3</sup> 佛洛伊德著，孫名之譯，2010。《夢的解析》，（台北：左岸文化），頁90。

過去的記憶；現在的感官直覺；即未來的想像情境，經由內在情感的移轉，探究藝術創作的本質及內涵，拓展創作和意識表現的深廣度，期於本創作研究中以達到下列幾項目的：

- (一) 透過創作「故鄉的記憶」，傳達故鄉記憶與生活現況的關聯，藉由對故鄉的感懷與思念，作為自己創作的素材。讓「原生」一詞透過訴說與創作來傳達出生命的本源及創作的緣起。
- (二) 探討以「記憶」為寫作主題的作家，以及其對相關題材的思考與命題。然後，與自己的價值觀相融合，建構出個人的創作意義。
- (三) 探討以「圖像」為創作主題的畫家，以及其對相關題材理念與表現的手法，然後以自己創作的題材與時代背景做分析、結合，表現出屬於自己的視覺圖像之創作。

## 第二節 研究方法及步驟

### 一、研究方法

本創作研究是以『水彩創作』為主體，探討記憶圖像與人之間的關係，透過哲學、藝術理論、藝術史等學術探討，加上資料歸納與分析及創作之觀察，以進行繪畫創作研究，作品進行的同時不斷的與理論進行對照，釐清創作脈絡，以修正作品方向或增加作品的力度。

#### (一) 文獻探討法

透過文獻資料的蒐集與探討，說明記憶與人之間的不可分，並探討以自我記憶為中心的創作理念和作品背後的意涵，藉由文獻所學之理論印證於自己的創作上，並做為創作理念的支撐架構。希望能夠藉由作品的呈現來達到創作理念的落實，並融入理論的思考，使文字和畫面的結合更能融為一體。

#### (二) 作品分析法

「記憶圖像」的分析是隨著“時間”的消逝而淡忘，因此，隨時記錄瞬間浮現的記憶，以塗鴉、雜記、照片……等，零零碎碎的圖像將它們保留下來，再做回憶、整理；藉由各種媒材呈現個人的表現風格，經由反覆思考、分析佈局、對比色彩交互應用，在作品中表現不同時空的、想像的、真實的生命記憶圖像，也藉由圖像抒發心中對往昔記憶的感動與幸福！

#### (三) 觀察法

觀察藝術家對記憶繪畫的作品並加以分析，研究他們作品中對於人生中各種記憶的詮釋，包括色彩、造型、表現方式加以觀賞揣摩，希望能夠截前人之長以補自己之短，感受不同記憶圖像的詮釋，冀望有新的風格表現。

#### (四) 敘事法

透過述說自己過去記憶的成長經驗，包括難忘的童年、親情、友情及各種社會現象，加強作品的表現內容；並用說故事的方式來敘述記憶中的一切，也許記憶已經不復原貌，但是經過歲月的修補；作品的呈現，有些感覺卻是越來越親切、美好。

## 二、研究步驟

本創作論述是透過上述的研究方法，經而融入筆者的創作歷程中，透過省思、解構、重組……來釐清問題所在。在此提出研究過程步驟：

### (一) 生活記憶與自我觀照

透過記憶回溯，抽取記憶片段中隱約浮現在內心的畫面，因而循著記憶的痕跡自我觀照，並開始重組記憶片段做為創作的題材，分析題材以何種方式創作，方能呈現完整的作品。

### (二) 創作主題思考

從探討童年的記憶開始思索，回溯至現實的生活，透過潛意識與心靈深層面的探索，省思生命的價值與存在的意義，激發個人主題創作方向。

### (三) 資料搜集

閱讀研究主題的相關文獻，透過自我的分析及探索，並探討藝術理論及藝術家創作經驗，作為筆者創作研究之理論依據。

確定研究的架構與發展的方向以後，將資料與作品彙整評析、省思，並著手撰寫創作研究及作品創作。

#### (四) 完成階段性創作與論文

透過與指導老師的討論與建議，並不斷反覆的檢視與修正，釐清撰寫論文與創作過程中所遇的問題、修正完成階段性創作與論文撰寫。

### 第三節 創作概述及名詞釋義

#### 一、創作概述

本研究於文獻探討上，以「記憶圖像」為主題探討，尋找相關理論及藝術觀點，在創作歷程分為記憶、直覺、現實、想像及成長等階段，作品之表現範圍如下：

- (一) 內容範圍：以“時間”為主題出發，時間之於個人及對生活文化及社會情境的表現為主。
- (二) 時間範圍：以筆者成長歷程做為創作的範圍。
- (三) 材料範圍：以「水彩」材料為主，混合其它媒材為輔，藉由多元媒材的實驗探索，拓展材料的運用及創作表現的領域。

#### 二、情感—圖像—傳達

俄國作家托爾斯泰(Leo Tolstoy, 1828~1910)「藝術是這種人的活動——一個人有意識地藉著某種外在的符號(external signs)，把他所親歷的情感傳達給其他人，使他們受到感染並且也經驗到這些情感。」<sup>4</sup>這就是美學史上著名的「藝術傳達論」(Communication Theory of Art)。這個定義所強調的重點有三：

- (一) 他強調藝術在基本上是有意識地傳達情感，而不是在傳達思想或概念，這可說是藝術與哲學、科學不同之處之一。
- (二) 他強調在未傳達之先，藝術家須先親歷他想表達的情感。如果內心沒有情感即談不上傳達。
- (三) 他強調文藝在情感方面的感染性。在創作之先藝術家須體驗某種情感，在創作過程中，他又會重新體驗到當初促使他創作的情感，而當作

---

<sup>4</sup>劉昌元著，1986。《西方美學導論》〔台北：聯經〕，頁149。

品完成後，觀賞該作品的人也會受到感染而經驗到同樣的情感。<sup>5</sup>

「圖像」的傳達：隨著西方「視覺文化研究」與「圖像理論」的熱潮再現，其特色是不拘泥在充滿意識形態的視覺觀看活動，而是提供出更細膩的藝術理解方案。根據當代學者的說法：圖像學工作的目的，是要描述或者重建那些因為時代變遷而逐漸被人所遺忘的圖像意義，好讓藝術史的門外漢和非該類型藝術的專家學者們，理解這些藝術品的實質內容。

到了二十世紀，「圖像學成為一門描述藝術內容、理解藝術意義的學問」，在藝術史研究中扮演著舉足輕重的角色，補救了那些只從形色、明暗、構圖……等形式原理來理解造形藝術者的缺陷。藉由內容與意義的主題研究，使得藝術品重新和時代關連起來。

圖像學希望通過對作品的描述，告訴我們藝術家的創作意向，以及圖像真正想要傳達的故事內容。而對於不同世代的藝術家，圖像學者也希望能夠比較出他們故事內容的異同。這時，圖像學已經不是藝術史研究法的冰冷專業名詞，反倒成為因應「歷史記憶消逝」所激發出的理解熱情。<sup>6</sup>

### 三、名詞釋義

#### (一) 原生

- 1.原：水泉之本；亦謂事務本原、根原。最初的；基本的。生：眾生；自謙之詞。長出來。(雷飛鴻，2008。《辭海》)。
- 2.筆者用「原生」一詞，基本上是要將自我最初、最真實的一面做為創作論述，

<sup>5</sup> 劉昌元著，1986。《西方美學導論》〔台北：聯經〕，頁 149~150。

<sup>6</sup> 陳懷恩著，2008。《圖像學－視覺藝術的意義與解釋》〔台北：如果〕。

總感覺人是不能忘本的。

## (二) 緣起

- 1.緣起：因緣；事情起始的緣由。因循。(雷飛鴻，2008。《辭海》)。
- 2.在生命經歷過程中，因緣際會的進入大學，並能繼續攻讀研究所，一切無非是遇見太多好同學、好老師的幫忙及鼓勵，方有今日。

## (三) 記憶

- 1.以往的事跡，存留在腦子裡。(陸師成，1975。《詞彙》)。
- 2.對經歷過的事物能夠記住，並能在以後「再現或回憶」在它重新呈現時能在認識的過程。(夏征農，1991。《語辭詞海》)。
- 3.心理學上將記憶定義為：個體對其經驗的識記，保存以及再認或回憶。<sup>7</sup>
- 4.記憶 (memory)。
  - (1) 記憶只以往經驗的再度顯現；或記憶是學習結果的表徵。<sup>8</sup>
  - (2) 指個體在環境中，為生存需要對某些訊息予以收錄、貯存以便隨時使用的處理歷程。
  - (3) 指對內在的心理結構或大腦的生理功能中假設的一種儲存訊息的系統。
  - (4) 指引起個體反應的刺激、事件、形象、意見等消失之後，個體仍保留原反應的心理功能。

## (四) 時間

- 1.時間：時候。(夏征農，1991。《語辭詞海》)。
- 2.時間：心理的(time, psychological)。指經驗的時間，主觀的時間。

---

<sup>7</sup> 楊治良、郭立平、王沛、陳寧，2001。《記憶心理學》，〔台北：五南〕，頁5。

<sup>8</sup> 張春興，1989。《張氏心理學辭典》，〔台北：東華〕，頁400。

3.與空間相對：是指運動不絕進行的過程，包括過去、現在、未來。  
(陸師成，1980。《詞彙》)

## (五) 圖像

1. “圖像”一詞主要來自西方藝術史譯著，通常指 image，icon，picture 和它們的衍生詞。<sup>9</sup>
2. 潘諾夫斯基 Panofsky 的《圖像學》(Iconography)。
3. 「圖像學」源自希臘文「graphein」指的是描述性的東西。
4. “圖像”概念的設定：
  - (1) 心像、印象，指圖形在觀看者心中構成形象認知的心理過程。
  - (2) 塑像、肖像、聖像，也包含有圖形程式的意義，與 icon 同。
  - (3) 映射或翻版、複製、相似的形象，表明圖像的傳播性能。
  - (4) 在心裏對形象的描繪。

---

<sup>9</sup> 陳懷恩著，2008。《圖像學—視覺藝術的意義與解釋》〔台北：如果〕，頁 19。

## 第二章 自我心境剖析及探討

### 第一節 喚起—原生

童年的回憶是許多人都曾歷經而又再三回味的一段成長過程，筆者用「原生」而非「童年」做為論述之始，主要是「原生」乃指廣泛的生命歷程，包含童年、青少年、青年、成年……，筆者透過藝術創作的過程，從喟嘆童年消失，並想為其發聲的念頭為起始，經由一再自我反思、探尋孩童的歷程，間接的誘發自己憶起過往的童年，最後，轉而向孩童學習單純、直接與自由，並為當下開啟另一個創作新方向。

「原生」有如同天地宇宙是個「圓」，當我們回頭看，是我們過去的過去；當我們向前看，是未來的過去。等到終點人生，又回到原點，這個「圓」(原)就是生命之始，也是生命的終點，生命原本就是一個「圓滿」。

#### 一、童年再現

「人生」是一場充滿挑戰與不確定的旅程。雖然說每個人的生命必經歷生、老、病、死，但卻長短不一、際遇不同。有人一出生雖擁有無盡的愛卻常感空虛；有人從生到死總得不到一絲關愛與祝福；有人必須經歷人生苦難才能獲得甘甜的果實。人總有不如意時，即是如此，不管我們是處在什麼樣的狀態下活著，終究無法改變的是——我們沒有權利選擇出生的地方、什麼生活、什麼年代……可是未來是什麼，卻是靠自我去造就的。

西班牙藝術家巴勃羅·路易茲·畢卡索(Pablo Ruiz Picasso, 1881~1973)出生於藝術家庭，父親從小就授予一套繪畫技巧，使得他在十二、三歲時，對繪畫技

巧的熟練即超過同齡孩童的水準，但是，畢卡索並不以這樣的繪畫技巧而自滿，當回想起自己的童年階段時，卻發現他缺少如一般孩童般自由成長的想像世界，於是他便回過頭去追尋童心般的藝術表現。



【圖1】畢卡索〈畫家與小孩〉，1969年。

《畫家與小孩》畢卡索在 88 歲生日的前幾天畫了這幅畫，此時心境就像鳥兒歌唱般無比自由、無比快樂！他的名言：「我用盡一生，學習畫的像小孩子。」

畢卡索 14 歲就可以畫得像藝術大師拉菲爾（Raffaello Sanzio，1483~1520），卻越來越體認到「藝術是一個騙局」，努力追求畫得「跟真的一樣」，反而距藝術的真理越來越遠；畢卡索一生不斷自我超越，他的藝術探索之旅，在接近生命終點時，回歸初衷，像孩子一樣無拘無束地創作。

或許童年記憶對於不同個體所產生的意義是不一樣的，是會因人而異，但孩童所與生俱來的天真、簡單、富好奇心的本質，應該是相通甚至不變的。這種不分時代的先天特質，卻會因為社會環境、家庭背景而產生不同的變化。什麼樣的環境就會造就什麼樣的人格特質。

## 二、回歸天真

筆者認為現在的孩童比過去的孩童所擁有更多物質享受，但是，相對的童年時期本該擁有的天真本性也日漸消逝，成人世界的這些失序、紛擾，處處影響著孩童的稚嫩心靈，所以，當孩童過度去接收成人世界的訊息時，這些孩童就已經被迫逐出了童年世界。其實每件事終會物極必反，如同當地球的資源被人類使用殆盡之後，便開始回歸原始、簡單。當藝術創作進入當代後，許多藝術創作者隨著時代的潮流轉變而創作，這樣「當代性」的過度膨脹，最後，還是必須回歸到創作的本質，或許就是回歸天真(本質)的最佳時機。

人們總是健忘的，也許童年時沒有太多的工業化玩具，很多陪伴我們長大的玩具都是自己親手做的，沒有太多世俗的點綴，一切就是那麼簡單、樸實，絲毫沒有驕柔做作。也許只要一些鍋碗瓢盆、幾片樹葉花瓣，就能帶領大家進入異想世界。雖然，沒有電腦裡的虛擬人物相伴，卻多了許多幻想的創意空間，也許當今的孩子更需要的是這樣的「真實」；這樣的「遊戲」天地。

因此，筆者欲透過輕鬆且具故事性的表現手法，來對目前這個充滿壓力的社會，抒發大眾內心的不安與無奈，並對當今的社會提出心裡的訴求，期待能以作品勾起觀賞者內心的那份共鳴之心，使社會不再冷漠；不再自私，而是充滿希望；充滿快樂的祥和社會。

## 第二節 轉折—改變

1999年在台灣藝術大學謝明錫老師的指導下，重拾荒廢多年的畫筆，讓筆者生命作了一個大轉折，這個轉折也改變筆者對生命的另一個看法，進而重新思考藝術創作對自身的意義與精神何在。

### 一、生活轉折

1999年創作的啟發，可以說是筆者生命的重要轉捩點，進而才能進入大學為生命開啟另一夢想。

瑞士心理分析學家卡爾·古斯塔夫·榮格 (Cari Gustav Jung, 1875~1961) 在1913年到1919年「與潛意識對峙期」的研究體驗中，他的內心經歷了一段不確定的時光。那段時間如同處於茫然狀態，自覺得整個人懸在半空中，找不到地方落腳。榮格自述：「我好像一直活在內在的壓力之下。這種壓力有時很強烈，使我不禁懷疑自己是不是有什麼精神毛病。」於是，他覺得自己需要回歸童年，回到過去玩用石頭蓋房子、建村莊的遊戲。因為，他發現接觸石頭、重溫兒時年代，可以幫助他和自己的幻想、創造力銜接。<sup>10</sup> 由此發現，當一個人處於極大精神壓力之下時，總會想回歸一段讓自己最懷念、最自由的愉快經驗。重拾書本尋找當年失落的生活，充實人生亦獲得快樂。

人生最好的滋味是在苦與樂之中調出來的。不要一味去苛責人情冷暖、世態多變，也不要一味去抱怨命運多舛、天意弄人，重要是調整自己的心態，用心去發現生活中的「美和善」。在沒有陽光的日子裏，要學會溫暖自己，使自己變得更堅強，讓自己的心靈充滿希望，世間本不缺少幸福，缺少的只是去感受它的心靈。

---

<sup>10</sup> Ann Casement 著，廖世德譯，《榮格—分析心理學巨擘》〔台北市：生命潛能文化，2004〕，頁51。

## 二、「心」的改變

西班牙當代藝術家安東尼·達比埃斯(Antoni Tàpies, 1923~)對藝術創作的態度是：「藝術家總是生機勃勃、不斷變化的，正如藝術家所表現的那個現實一樣。藝術家絕不是恆定不變的，而應當具有我們所構想的那種變化的概念。」<sup>11</sup> 因此，創作一幅畫對達比埃斯而言，是將自己帶領到另外一個境界並超越自我、突破阻礙我們天性和阻隔人與環境之間的屏障。

Antoni Tàpies的觀念如此，同時也說明了他的藝術，如下圖「鐵捲門與小提琴」。



【圖2】安東尼·達比埃斯〈Metal Shutter and Violin〉，1956年。

小提琴暗示著歡樂、音樂與創造力，橫貼在鐵捲門上，左邊被打了個「X」，歡樂與創造力被禁制、壓抑，但仍然像小草般硬要破土而出，突出於鐵捲門之外。

<sup>11</sup> 李黎陽著，《塔皮埃斯論藝》〔北京：人民美術，2001〕，頁44。

自由與創造，永遠在自我思索之上，創造力就是本身的律法。

達比埃斯在他的作品裡記錄了他個人的世界觀，經由不同材質的處理，無論是以迷樣般的符號、平實的對象圖案、軀體的描繪強調一氣呵成，都在強調對日常生活所觸及的事物的敏感、宣揚身體力行的修行與實踐表現。

改變會使自己痛苦，但不改變自己會吃苦。改變真的很難，所以，如果想改變，那肯定是一件很痛苦的事。雖然是這樣，但在很多時候，我們必須要改變自己，斬斷自己的退路，才能贏得更好地出路。很多時候，我們都需要一種斬斷自己退路的勇氣，因為身後有退路，就會心存僥倖和安逸；身後無退路，才會為自己贏得出路。

於是，筆者從自身所學習的廣告設計上，轉變在藝術創作，表面上以筆創作是相同的，實際上是完全不同的兩件事，前者是為了迎合客戶需要而做；而後者卻是為自己心境而作。一是被支配；一是主動出擊，是決然不同的兩條路。於是，主動的出擊；追尋自我，將以往經驗加以整理組織使之重現記憶之中。

### 第三節 緣起一體悟

決定以「記憶圖像－原生・緣起」為創作主題之後，與自身所經歷有關的生活行為、思想模式……等相關課題更成了筆者研究的關注焦點。經由研究步驟及方向來確定創作主題。

#### 一、跳脫框架

人是一種會嚮往自己，並不斷探求自我的生命體悟。不論是自己逐步形構、或藉由他人的投射，亦或是社會環境的塑造，藝術創作正是藝術家用來探討自我與環境關係的一種方式。安東尼奧·達比埃斯的藝術觀中，他認為繪畫作品，除了畫家賦於的情感內涵之外，還應該與畫家所處的時代的進步動力的意識型態緊密相聯。藝術家總是生機勃勃、不斷變化的。藝術家絕不是恆定不變的，而應當具有我們所構想的那種變化的概念。藝術家是為自己而思考、為自己而工作。筆者覺得唯一必要的干預，是在於怎樣有利於保護這種自由。繪畫，是一種反省生活的方式——反省要比只是靜觀積極——是一種觀察現實、發覺現實，進而發現和理解現實意志的體現。繪畫，也是「創造現實」。

然而「創造現實」是不需要任何規則，我們應該忠於我們深層的衝動。也許我們的探索有時會顯得怪誕和荒唐，但又有什麼要緊呢？應該相信本能跳脫框架。今天，人類已經迷失在一堆騙局和俗套之中，這不能等閒視之，我們應該全力去奮鬥，去恢復人的全部純潔性。

#### 二、回歸原我

從心理學的觀點來看，孩童代表的是靈魂——介於無意識 (unconsciousness) 和意識 (consciousness) 間的產物。榮格也將藝術創作方式分為：

- (一) 「心理學式」(Psychological)的藝術創作：「心理學式」的藝術創作是從人類意識領域中取材，它所包含的經驗和藝術表現都是容易理解的。
- (二) 「靈見式的」(Visionary)藝術創作：「靈見式」的藝術創作所表現的領域則是潛藏在人內心深處、不易理解的原始經驗，必須反覆捉摸。<sup>12</sup> 或許這正代表創作者內在潛意識的意念，順著這樣的意念進行探索與發現，才能回歸自己的內在靈魂，對筆者而言最需要的正是認真的「傾聽自己內在的聲音」，正如德國著名詩人約翰·沃爾夫岡·馮·歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749~1832)所說的：「內在所有的，其實都會展現在外。」<sup>13</sup> 唯有讓外顯的意識與內蘊的潛意識融合，才能釋放出身心合一的精神能量。

法國藝術家杜布菲(Jean Dubuffet, 1901~1985)在他差不多四十歲的時候，回頭走進孩子的世界。他嘗試把他懂得的、學到的全部拿掉；嘗試忘記已知技術的形式標準，想像一個剛出生的嬰兒般，無知卻擁有本能的知性，用最簡單、質樸、純粹的方法進行創造。杜布菲努力達到如何「去」知識，如何無意識的從有到無，無所為地塗畫——去技術不等於沒有技術，技巧來自生活，但不要被技術羈絆，自發性的去感受其中快樂，了解無秩序中，自有它的規則。

自我是一個象徵未來的符號，與象徵過去的老人剛好相反。然而，孩童的符號有時也象徵年老生命轉化後，而到達一種返老還童的單純狀態。於是，筆者選擇暫時放下沉重的責任與莫須有的包袱，讓心跟著自由的線條去旅行；讓靈魂擁有重新甦醒的力量。因此，透過藝術的力量揭示隱沒於內心的情感，在交疊、累積、反芻的創作過程中去體察、領悟，並拾回埋沒在雜亂無序中的遺落部份，而筆者在創作時的反覆動作似乎是一種「觸媒」(agent)，它擴展了能見的範圍並銜接起遺忘與未知的領域。

---

<sup>12</sup> 廖千慧，〈在想像與遊戲中自〉〔國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，嘉義市：未出版，2007〕，頁13。

<sup>13</sup> Roberta Weir 著，尤可欣譯，《達文西的墨水瓶》〔台北市：商周，2008〕，頁99。



【圖3】杜布菲〈快樂的鄉村風景 Campagne heureuse〉，1944年，油彩，畫布，130.5x89cm。

（快樂的鄉村風景）是杜布菲於1944年夏季所畫的，屬於早期的創作，與之後的創作作品明顯的不同。這幅畫回到童稚般的自發性，杜布菲將這幅畫故意畫得很笨拙，好像是小孩子畫的，完全拋棄透視法，使得這幅畫帶有方塊和線條的特色。由於使用的顏色來回刮擦，所以色調似乎有些髒掉，並且顏色並不符合所繪物件本身應有的顏色，仔細看看內容會發現真的宛如鄰家小孩隨手塗鴉，裡面記錄了農村日常生活，不講究流派，不分析結構，繪畫本身就可以傳遞這份輕鬆詼諧。

杜布菲以孩童般的眼光來介紹世界（這個世界裡任何東西不加掩飾、都很直接），以找回塞尚畫風中對平面感的要求，因為這種平面感大多都在當代藝術中屈服了。「使勁帶領靈魂脫離它一般常走的途徑的巢臼。」杜布菲如此寫道：「帶

領靈魂到一個世界，這個世界裡習慣機制不再運作，日常常規遭到打破，於是一切都會出現新意義，充滿了回音、迴響、和聲，這些才是藝術作品該有的行動。腦袋會因驚嚇而震盪，像箭豬一樣被這種讓人渾身不舒服的驚嚇嚇到，全身的刺都豎了起來，精神全部作用都因而覺醒，它的所有警鐘都因而敲響。」

## 第三章 創作元素及形式技法之運用

庫爾貝(Gustave Courbet, 1819~1877)所謂：「繪畫藝術只能由那些可見、可觸的物象的再現構成。」<sup>14</sup> 對創作者而言，筆者認為「歷史必須和眼下事實產生關聯」；亦如庫爾貝堅持以「當代性」(contemporaneity) 為一個必要條件，然而這「當代性」就是筆者生活經驗及其回憶的「真實」存在，亦是筆者此次創作的主要形式基調。

### 第一節 創作元素

#### 一、懷鄉寫實

不可否認的安德魯·魏斯(Andrew Wyeth, 1917~2009)是七、八零年代最具「當代性」的畫家之一，其影響並不只侷限在美國，台灣當時受影響的創作者亦不少數。

然而，魏斯在藝術表達的世界中，猶如：塔可夫斯基(Andrei Tarkovsky, 1932~1986)用影像來捕捉鄉愁；格里格(Edvard Grieg, 1843~1907)用旋律來波動鄉愁；余光中(1928~)用詩歌來文詠鄉愁；還有更多人腦海中所浮現鄉愁的情景……，是安德魯·魏斯在畫面上營造的，那片空曠而溫暖的詩意鄉土。

安德魯·魏斯生前曾說：「其作品即其『自傳』。而“風格互相滲透是無處不在的，不受藝術家個人好惡的左右。”他覺得個人風格得來全由自己……個人『記憶』才是畫藝精進的最主要動力，其所觀所感在他的心眼中不斷進行著視覺的累積。」

生活環境在改變，然而，安德魯·魏斯描摹環境的技法却至死未變。對筆者而言，繪畫不只是出門去找好風景那樣而已，而是去尋找那些伴隨我成長，並且曾為我所深愛的東西。如圖四，是魏斯的室內照，圖五作品的窗、門、角度……，皆是描摹環境。

---

<sup>14</sup> LINDA NOCHLIN 著，刁筱華譯，1998，《寫實主義》，頁 20。



【圖4】安德魯·魏斯〈Andy in his dad's studio, Chadd's Ford〉，相片。



【圖5】安德魯·魏斯〈Wood Stove〉，1962年，Watercolor on paper，35 x 68 cm。

## 二、社會寫實

(一) 19世紀寫實主義 (Realism) 一詞有多種涵義：

1. 社會寫實主義 (Social realism) 曾用來稱呼十九、二十世紀帶有政治、社

會意味之寫實觀點的繪畫與雕刻。

2. 最普遍的意義通常是指稱描寫醜陋事物，或自貧困階級的日常生活中取材。如庫爾貝（Courbet）等畫家，稱為「寫實主義畫家」。
3. 特殊的用法，係指「抽象」的反義。

（二）「寫實」是最近於古典繪畫的本質，基本上是藉題材、內容轉化成本身對世事的看法，並去轉譯他自身那個時代的風格、思想及面貌於他的藝術創作當中。

英國文評家暨小說家劉易斯(George Henry Lewes, 1817~1878) 1858年就《藝術中的寫實主義》(Realism in Art)一書，所寫評文中的一段：

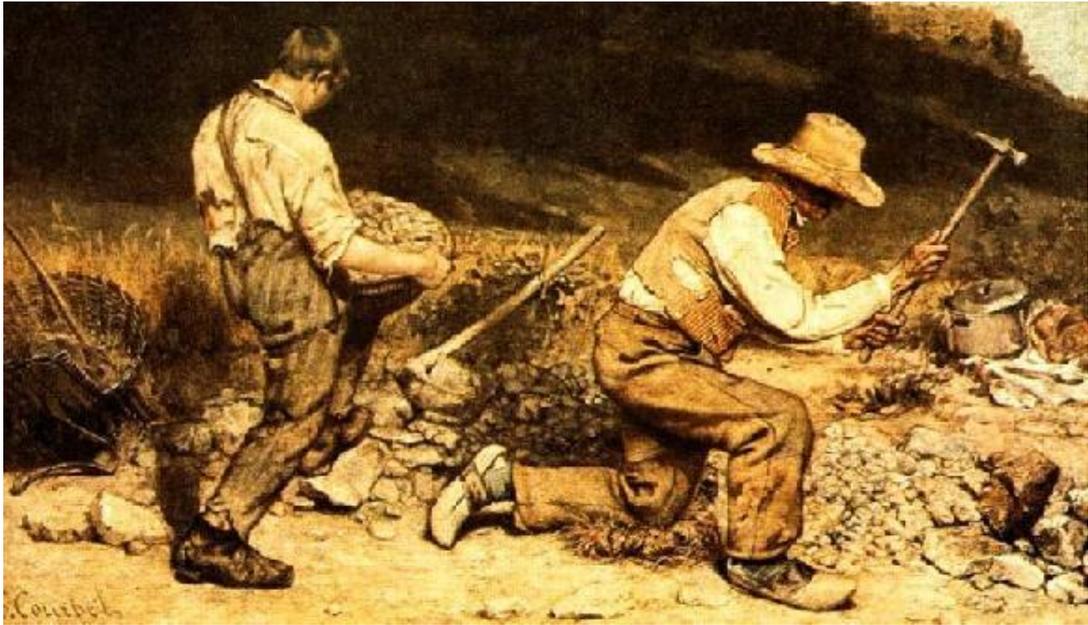
「寫實主義是……一切藝術的基礎，且其對立面並非理想主義，而係造假主義(Falsism)。……」<sup>15</sup> 以自身經驗，筆者認為這是對個人最大的精神支持。支撐筆者一路的創作皆以此為目標，並實踐庫爾貝對「藝術必須傳達真實」的呼聲。

法國藝評家小說家向佛洛里(Champfleury, 1820~1889)在其1852年《家庭故事》(Contes domestiques)一書之序言內這麼說道：「腦中所見蓄積於筆，即成我所見者。這方法看似容易，彷彿人人都能辦到。但真要去除掉記憶，去除掉成見，擺脫掉人所在的環境，直入事物的本心，可得多加琢磨絕非一蹴可及。」故從未畫過寫實畫，是不能瞭解寫實繪畫所要具備的描繪能力，而這能力非一般人可瞭解的，絕非三兩下的功夫。

（三）庫爾貝：庫爾貝是法國一位偉大的寫實主義畫家，1849年他創作了〈採石工人〉。

---

<sup>15</sup> LINDA NOCHLIN 著，刁筱華譯，1998，《寫實主義》，頁 32。



【圖6】庫爾貝（採石工人）1849年，油畫，160x259cm 於1945年被毀。

庫爾貝創作這幅畫的靈感，來自於他在邁西埃爾附近看見兩個鑿石頭的男人。這幅畫的主題在當時曾經引起了激烈的爭論，他們那種沒有前途的悲慘窘況，使庫爾貝留下深刻印象。庫爾貝認為藝術必須描寫這種真實的現象，終結當代那種「矯揉造作且不真實的藝術」。庫爾貝這種思維招致了許多人對他的不解和批評，資產階級和慈善家嘲笑他，他的同事也指責他。

然而，安格爾（Jean Auguste Dominique Ingres，1780~1867）和德拉克洛瓦（Eugène Delacroix，1798~1863）卻被這種極度不同、充實且具說明性和全新的觀念所感動、懾服。庫爾貝的畫作擺脫了古典的規範，那種直言不諱的寫實風格引起了一陣風波，而他本人的作風亦是如此。庫爾貝宣稱自己是：「繪畫的唯一仲裁者」。因此，他不僅是個畫家，而且還是一個不是純為藝術；而是為了贏得思想自由而作畫的人。創作本應如此，心之所向才是創作者的最佳途徑。

然而，寫實並非是一味的追求「像」，要表達的應該是透過自身的分析、解構、重組……，然後表現出自己的「真」情感於畫面上。

如【圖7】：做法不像寫實那般逼真，只在鳥籠與貓的頭部用寫實的技法表現，其它方面，筆者用寫意的手法，讓流動的水氣輕鬆的呈現整個畫面的氛圍，營造出自然之中的緊張氣氛。



【圖7】陳威杰〈想〉，2003年，法國拉娜水彩紙、水彩，77 x 57cm。

### 三、心靈意象

藝術就如同是鏡子一樣，它能從任何一個角度，映照出藝術家繽紛的內心世界。

※每個人的心中或許都有一面鏡子、一扇門、一扇窗……，或許窗外的世界未曾去過，不過每個人所看到的景象卻不一樣，心中若沒有了愛，窗外景色淒涼惆悵；有了愛，就能夠感受溫暖陽光，不再孤獨寂寞——心靈意象。



【圖8】安德魯·魏斯〈Wind From the Sea〉，1947年，Watercolor on paper。

因此，可以說每一個傑出的藝術家，都在「自己的作品裡」，留下了自我的「心靈意象」。藝術可以用來表達作者內在的心靈情感，所以，筆者藉由魏斯個人對家鄉的『記憶』，去尋找那些伴隨我成長，並且曾為我所深愛的東西，以此將自己內在心靈的感情與對人、事、物等的想法表達出來，而此心靈意象或以象徵、或以譬喻、或以暗示、或以烘托、或以渲染……等，將這種情感和 Information 傳達給觀者。

筆者也嘗試把庫爾貝認為藝術必須描寫這種真實的現象，用象徵、隱喻……等，運用於創作之中，並透過庫爾貝對現實生活的忠實描繪，將內在情感、心靈意象移情於日常生活中常見且熟悉的物件上，並將物件轉化為象徵物，希望為自己開啟內心的窗，將心中意象以多樣方式向內探索，並透過象徵探尋心靈深處最隱蔽的內在，逃離現實的侷限，通向更寬廣的可能性。

## 第二節 創作形式與技法運用

自古以來，「水彩畫」給大多數人的印象不外乎是正面的明快、繽紛、流暢，或負面的單薄等既定概念。當然 由於水性媒材的水氣流動性、快乾、便捷……等特質，以至於處理出作風瀟灑、筆調明快及具流暢性的優勢，即為水彩畫的一大特色，一項別種媒材所無法達到的特質，但也因此而被一般人誤認為水彩畫有其限度，在過去甚至還曾經是扮演草圖或附屬品的角色。

隨著時間的改變，人們開始關注生活與社會文化的關係，由於對社會、生活、文化上的關注，在創作題材及手法上，自然融入所關心的焦點。因此，創作的題材不再受任何侷限，或只是扮演草圖或附屬品的角色而已，而是經由傳統中去尋求靈感和現實生活中的經驗衝擊，成為了一種藝術創作的出發點。

### 一、形式技法

筆者將以「透明水彩」的基本技法及偶然性的特殊技法為主題，探討其如何製作效果與實際應用。

#### (一)基本技法

##### 1.基本技法：

(1)平塗法：是水彩中最基本的技法，其他的技法幾乎都奠基於此。

在西洋繪畫史的進展中，印象表現主義出現之前，一直是以模仿自然和依附視覺所觀察物體的外貌作為表現方式。直到塞尚（Paul Cézanne，1839~1906）提出了一個繪畫理論之後，而產生了平塗法。塞尚強調，物體有三種基本形態：圓形、錐形、圓柱形，這三種形態，在畫面上，其實只是「面」分割而成的因素，以前傳統的繪畫採用空氣遠近透視法來決定輪廓、亮暗表現出畫面的立體感，這個「面」的因素由塞尚提出來之後，水彩畫家

們採用了平面化，造形和色彩有了新表現方式，而走出新的風格來，這種技法稱為「平塗法」。

平塗法是運用畫筆，將色彩一塊一塊地依次填到畫面上，不重疊、不渲染，界限清楚，運筆時的方向、筆觸、肌理減到最少，甚至沒有，每一彩色塊面的色彩絕對力求均勻，達到一種單調、堅硬、規律、整齊的效果。

平塗法的畫法是貫徹「面」的理念，不但可以用於表現具像及抽象的風格，亦或呈現出穩定、均衡、對比、理性的境界。不過平塗法之缺點在於畫面若處理不當，易流於呆板且缺乏變化。



【圖9】謝明錫〈布拉諾風光〉，1996年，法國Arches水彩紙、水彩，35 x 22.5cm(局部)。

(2)渲染法(濕中濕)：渲染法是先將紙張以筆打濕，或將紙放入水中浸泡，趁紙未乾時上色，形成精彩而特殊渲開、滲染效果的畫法，跟重疊法正好採取相反的技巧，渲染法所研究的效果是「反肯定、反規律」，而呈現出朦朧、模糊、柔和、滲透，不明確的特殊效果。在水彩創作中，最能表現出淋漓盡緻、暢快自然、柔和優美的感覺，尤其水彩顏料最適於這種特性的技法。

在渲染法時，畫紙需固定在畫板上，紙張以越厚磅紙越好，不容易皺水

量才易控制。在畫之前，創作者必先仔細思考，且胸有成竹之後，方可著手創作，等濕度逐漸乾涸到某個程度時，再沾顏料著色，顏料與顏料會在水份中相互擴散、滲透、撞擊，產生迷人的效果，最易於表現煙雨朦朧、霧氣迷漫的氣氛。

渲染法，最迷人的是顏料在紙面上與水份產生擴散、滲透的交互作用，這種氛圍是可遇不可求的，常會有讓人意想不到的效果。在技巧上，決定於水的乾濕度而產生滲擴的不同，由於渲染的成敗，取決於霎那間的水份濕度控制，因此，創作者必須非常熟練，否則渲染失敗，一切就必須從來。

渲染法之優點其有濃厚的抽象表現性，且具有深遠的境界，虛實相應、神秘、飄逸、寧靜、氣氛無限，方可展現透明水彩畫之特色。



【圖10】陳威杰〈迷霧叢林〉，2005年，法國Arches水彩紙、水彩，117 x 77cm。

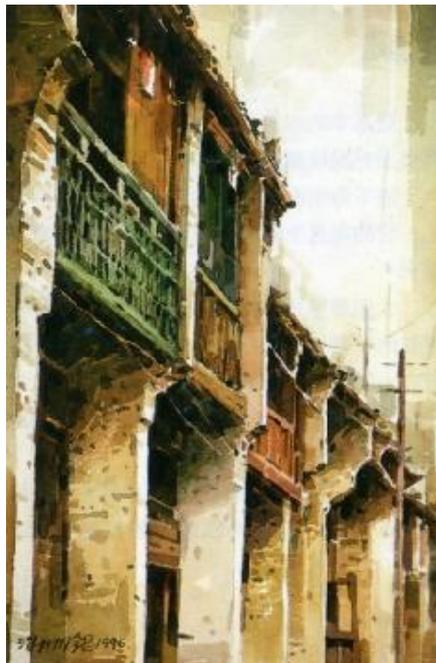
(3)重疊法：重疊法可製作出明確的立體感、空間感及筆觸，「正統英國風」即是指重疊法。初學者用此法較易成功。含棉量較多的水彩紙，吸水及乾燥速度快，適用於重疊法，如：義大利Fabriano水彩紙、日本水彩紙等。作畫

時，整張紙先著底色、留白，等水分完全乾燥後，再疊筆，顏色由淺而深，面積由大而小。

重疊法是水彩繪畫史中最普遍、最成熟、最具傳統、歷史也最悠久的技法，又有人翻譯為「疊色法」。

從十六世紀的杜勒（Albrecht Dürer，1471~1528）的動植物畫、風景畫作品，十七世紀法蘭德斯畫家的田園風景寫生、人物水彩作品，……到十九世紀英國的田園派水彩風景作品，都有許多重疊法的脈絡可循，是水彩畫中最基礎性的技巧。重疊法名如其意，是將顏色由淺入深，一筆一筆地疊色上去，在技術上，要在第一筆顏色乾了之後，再依明暗順序加上第二筆、第三筆，色彩在多次重疊之後，可以產生明確的筆觸及立體感、空間感。其優點是，畫者可以按步就班地一筆一筆畫上去，與渲染法不同，重疊法絕對不能預先將畫紙弄濕，整體而言，可以表現出物體形狀、光線明朗、主賓區別，大小對比井然有序。

重疊法的缺點是流於瑣碎、保守、缺乏變化，更沒有偶然得到的新趣味，沒有意想不到特效產生。



【圖11】謝明鋁〈新平街景〉，1996年，法國Arches水彩紙、水彩，38 x 25cm(局部)。

(4)縫合法：縫合法可以說是渲染法的延伸，它是由許多局部的渲染小色塊構成畫面。縫合法便是組合眾多局部渲染塊面，形成一個有系統的技術，稱之為「縫合法」。這樣說明，可能還難以令人瞭解，讓我們更進一步敘述。不管我們如何詮釋畫面，當我們在構圖之後，必然會形成畫面由許多局部方塊組合成的，再由許多組合成的一個系統，這系統形成一完整畫面，而縫合法是用各式各樣的手法去詮釋小局部空間，每個空間都有其相似性，相似的小空間群便合組合成一個系統，表現出作品的整體感，為避免兩色滲透削弱了形的完整，因此，會在色塊與色塊間留廈一條細縫，當顏色乾涸後，再適當地處理白隙，因此稱為「縫合法」。

縫合法的特色是鮮艷明亮、色彩變化萬千、筆觸靈巧、輕快而灑脫，若有充分的功力，配合熟練的技術，作品很富抒情、浪漫的意味。

縫合法是二十世紀現代水彩畫的產物，基本作法以乾燥的紙張作畫，不敷設底色，因此，畫面可保留較高明度與彩度，適合各式各樣題材之創作。



【圖12】謝明鋁〈勇者的畫像〉，1996年，法國Arches水彩紙、水彩，51 x 76cm(局部)。

(5)乾筆法(枯筆法)：乾筆法是將筆上的水份減少在畫面上作畫，會有斑駁的

效果，在粗紋紙上更可製造出顆粒效果，通常在底色完成後使用。此法與水墨畫中的「皴」有些相似，通常應用在樹幹、老牆等。

水彩畫中，應用乾筆法的發展及歷史都比較短，由於越接近現代，生活方式越趨複雜，所以繪畫技巧越需要不斷地創新、複雜、繁複……，這都是畫家們所追求的目標。

乾筆法是利用筆毛減少水份，並常用側鋒，上下左右推動，甚至將筆勢打轉、加壓、滾捲、斧劈等各種方式，縱橫於畫紙上，通常用於畫古舊的牆面、石頭，蒼勁的枯木、腐爛的枝葉、破舊的物件……，都是很好的表現對象。

美國二十世紀的畫家中，最著名乾筆法表現的畫家有沙金(Sargent)、魏斯(Andrew Wyeth)、席勒(Schiele)等。



【圖13】謝明錫〈蛻變〉，1996年，法國Arches水彩紙、水彩，25.5 x 25.5cm(局部)。

## 2.其他技法：

(1)不透明法：一般被介定於直接銜接油畫的表達方式，這種說法並沒有對或錯

之別，而它只說明了其運用於繪畫的技巧，然而對不透明顏料來說，其範圍則包括，如：樹脂、蛋彩、膠彩、壓克力顏料等，都是不透明顏料的範圍。



【圖14】杜勒(Albrecht Dürer, 1471-1528)《草叢》，1503年，不透明水彩，41 x 31.5cm，維也納阿爾貝提那畫廊。

(2)蛋彩畫：蛋彩畫(Tempera)這名詞的含義，是歐洲中世紀畫家所慣用的一種作畫形式，以水研磨各種色料，加上樹膠或動物膠，將之調成糊狀的不透明顏料，其中以調蛋黃的顏料較為畫家們所慣用，在中世紀的宗教畫家們已非常普遍地運用。

蛋彩畫是一種不透明顏料，這種古老的技術，可以追溯到公元前三千年埃及古王朝時代的王墓壁畫，正是蛋彩畫最古老的印證。

近代由美國畫家安德魯·魏斯賦與新的技巧及內容，震撼世界畫壇，也刮起了國內一股魏斯的風氣，才逐漸在國內生根，蛋彩畫之所以不像水彩畫那樣普遍，究其原因可能是繁忙的工商業時代裏，畫家實在沒有太多的閒暇時間去

調製蛋彩、石膏底板以及逐步疊色，來完成繁複的作品。



【圖15】安德魯·魏斯〈滿溢的水〉，1967年，蛋彩，700x100cm。

(3)膠帶留白、留白膠(遮蓋液)(Masking Fluid)、阿拉伯膠、Gesso(液態石膏打底劑)、膠水、油水排斥、壓印及壓拓法、刮傷紙張、刮除顏料及吸除顏料、灑鹽、茶葉水染色法、灑水法、轉印……等各種技法，不勝枚舉。



【圖16】陳威杰〈窗〉，2009年，法國Arches水彩紙、水彩，45 x 57cm。

## 二、畫面安排

### (一)構圖安排

在構圖安排最重要的原則，包含兩個意義：

1.「統一」：統一意指一幅畫僅能有一個焦點、一個視覺重心。也就是說，一幅好畫一定有一個「區域」是畫面的重點所在，這一區域表達了整幅畫的主要意義，說出創作者真正想說的話，必是整幅畫中最精彩之處。好的畫一定「統一中有變化」，而且「主賓關係良好」，讓觀賞者一眼就能看到主角與配角的微妙關係，尤其是主題會從畫面自然浮現，不用觀者費心找尋。

對一個創作者而言，在畫面構圖之前，就必須安排畫面哪一區域是「主題區」，哪一區是「配角區」，還有「邊角區」的安排是不可忽略的。大體而言，主題區應描寫的較為精確，配角區次之，位居邊角區則畫得較簡略。

\*作品分析：

畫面以單一消失點為主，將視覺焦點聚焦在「春元」二字上，並運用水的倒影來加強主賓之間的關係，讓觀賞者一眼就能看到主角與配角的相關位置。畫面「邊角區」的刻意冷處理，讓畫面景深拉的更大、更遠，才能將「主賓的關係」做更明確的區分。



【圖17】陳威杰〈泊〉，2004年，法國Arches水彩紙、水彩，77 x 117cm。

2.「調和」：「調和」與「和諧」的意思是相通的，有相似的特質。「調和」是指將性質相似的事物並置一起的安排方式。這些物件雖然並非完全相同，但由於差距微小，仍可給人相互融合的感覺。以色彩而言，有調和色的安排；以形狀而言，有形的調和安排。當畫面在局部與局部之間，無論在造型、色彩和筆觸技法都有類似的特質時，它就是調和；也是和諧。否則就只是許多不相干物件的「拼湊」。

\* 作品分析：

畫面上雖然運用許多圖案，但是，整體造型、色彩和筆觸技法是「調和」的，在構圖方面皆以垂直的線條為主，搭配石鼓的圓，讓畫面不至於太單調。畫面上半部以暖色帶一些寒色調，而畫面下方則反之，如此，顏色平均分散在畫面上，使畫面色調平衡和諧的融合一起。



【圖18】陳威杰〈慈航普渡〉，2004年，法國Arches水彩紙、水彩，117 x 77cm。

## (二)造型統一

「造型統一」是指在一幅複雜的畫面當中，尋找一個各部分的共通點，以之來做畫面主題，使畫面不致於七零八落、散漫無章。不論在任何媒材創作中，都必須顧及使畫面趨於統一的重要性。因此，在安排畫面時，一則宜以多樣的變化來充實畫面；二則應以「變化於統一之中」的手法來觀照全局，統整畫面。

### \*作品分析：

畫面上物件的造型幾乎相似，都呈現方圓的形狀，使畫面和諧安靜的呈現。方形的出現，無形之中製造出統一之中仍然有變化，但它畢竟只是陪襯與對比之用，整體感覺仍然是統一而不顯突兀。



【圖19】陳威杰〈功成身退〉，2010年，法國Arches水彩紙、水彩，57 x 77cm。

### (三)色彩統一

一幅畫一定要有一個主色調，倘若穿插其他較不同的色彩或是對比色，則必須要注意它們的「比例」與「強弱」，如果點綴過度干擾主色調，那麼畫的感覺就會不見。色彩讓人對畫面產生「感覺」，色彩主控著我們的情緒，如果我們完全不管，色彩的混亂畫面則暗淡。

#### \*作品分析：

畫面上物件的造型幾乎相似，皆以線條分割方式呈現，縱線三條被橫線兩條的力量所導引，配合主色調的統一，將這幅作品清淡色彩的「感覺」來源，讓這藍色的門感到「清涼與恬靜」佇立在那思念的地方。



【圖20】陳威杰〈老家的門〉，2003年，法國Arches水彩紙、水彩，77 x 57cm。

#### (四)筆觸技法

「筆觸」就是為塑造形體的，從運用筆的方式來講，筆觸包括刷、掃、按、拖、挑、勾、點、擦……等，水彩的特性決定了必須以水為媒介，因此按水分及顏料的多少來說，筆觸又有了乾濕、厚薄的區別。運用不同筆觸可以表現出不同的形體結構，這就是造型，也是筆觸的造型作用。筆觸的統一對作品的完整度是相當重要，一幅畫明明有揮灑的色塊，卻有細小的點描，總是格格不入。但是，若能將著細小的點描融入畫面之中，且能造成畫龍點睛之效，方是創作者應有的本能。

#### \* 作品分析：

畫面上物件的筆觸幾乎相似，都是描繪出磚塊的粗糙，金屬的堅硬，樹木枝幹的蒼勁，基本上筆法上是相同的，使畫面得以和諧安靜的呈現。



【圖21】陳威杰〈春回〉，2005年，法國Arches水彩紙、水彩，117 x 77cm。

### (五)畫面平衡

「平衡」是一種感覺，佈局再完美，卻失去平衡感，就彷彿一幢造型優美的房子卻不平穩，再美的房子也會失去它的功能。「平衡」(又稱為「均衡」)是指在視覺畫面中的假想軸兩旁，分別放置不相同形式事物，但在質量卻是均等的。如此一來，畫面中的事物雖然並不相等，但在視覺的感受上，卻由於份量相同，而產生了一種均衡的感覺。

對稱的形式必定屬於均衡，均衡的形式則是由於假想軸兩旁的物體僅是份量相等，但形式卻是各異，因此，不同於對稱。在兩者相較之下，均衡具有彈性變化，易予人活潑、優美而具動態的感覺。在各類藝術領域中，皆常運用此一形式原理。

#### \* 作品分析：

雖然畫面右下已經塞滿物件，為了畫面「平衡」，刻意在左上畫上兩顆「彈珠」，不致使畫面失去「平衡」。



【圖22】陳威杰〈回憶〉，2004年，法國Arches水彩紙、水彩，117 x 77cm。

### 三、媒材運用

隨著時代腳步科技文明的發達，許多藝術表現方法為廣泛的運用，由於創作上需要，藉由多元媒材手法的創作為表現。在技法表現的運用上畫、貼、染、拓……等和材質的多元（從紙、布、油彩、水彩、墨汁、壓克力彩、礦物彩、染料等並用）不再侷限單一的素材，而是多元的媒材結合，企圖營造出不同質感、肌理的表現，展露了創作的豐富性，。創作媒材的多元創新，促使創作表現上注入了一股新氣象。

想要呈現新感覺，改變媒介比改變技法容易多了。

#### （一）畫布水彩

1. 將油性畫布先以酒精擦拭，乾後才能上色。
2. 不太吸水；水漬易出現；顯色力極佳；易清洗掉色，筆劃勿過度重疊  
故下筆需要高超的「快、狠、準」功夫。
3. 作畫完畢後，必須以水彩專用保護膠保護。



【圖23】陳威杰〈午後〉，2009年，畫布、水彩，72.5 x 91cm。

## (二) 生宣、熟宣紙

1. 生宣易吸水，顯色力差，線條不易掌握，較適合寫意的風格。
2. 熟宣不易吸水，顯色稍佳，作畫時不宜過多水份，容易起皺摺，較能控色彩及線條。



【圖24】陳威杰〈青花落〉，2011年，蟬翼宣、水彩、水墨，120 x 70cm(局部)。



【圖25】陳威杰〈望〉，2011年，生宣紙、水彩，30 x 23cm。

### 3. 在紙上塗滿 Gesso

液態石膏是可塑性的，可塑造任何紋理，因應題材所需，可壓印各種不同的凹凸肌理。



【圖26】陳威杰〈保密防諜〉，2012年，法國Arches水彩紙、水彩、Gesso、壓克力、廣告顏料，59 x 117cm(局部)。

### 4.木板

- (一) 先在木板上塗滿 Gesso，就可進一步描繪。
- (二) 木板中所含的酸性物質必須先被考量，故打底勢所難免。



【圖27】林宏信〈吉祥〉，2001年，木板、水彩，38 x 56cm(局部)。

## 第四章 創作歷程及實踐

### 第一節 心靈滿足

在「記憶圖像」創作過程中，透過實作、觀察、研究與最後的作品展示的呈現，發現了解學理相關論述是成為藝術創作者最基本的課題。藝術創作是生活的體驗，透過藝術的形式表現，再現於作品之上。

在過去的創作經驗上，大致以模仿「自然」為主軸，繪畫的形式只是將所學之技巧，透過視覺上的觀看來美化畫面。經由作品傳遞出的想法及觀點，除了強調個人自我的表現外，更重視作品中的人文價值與存在意義。並從生活表象的事物中，去觀察生命本質與內涵，以及個人與生活空間的相互關係。由此，本文創作上關心的焦點，包含下列幾項的思考面向：

- 一、從蒐集匯整至個人過往記憶相關物件及圖文資料時，筆者深刻的感受可以透過收藏物，達到保存記憶或勾起更多與自我成長相關的記憶。自我內在是無法輕易割捨對記憶物品的特殊情感，因為每一件物品都與自我連起一段故事，而回想越多記憶就會更加清晰，自己也就不知不覺的陷入「記憶圖像」中的懷舊本質。
- 二、每每回想起的過往景象、人物或事件的發生，其實都是與我的生命歷程緊扣著，隨著時間流逝，世代更迭的結果，許多景像人物都不復從前，但此次的研究創作成果，讓我重新喚回曾經出現的記憶，透過創作所記錄下來的，正是對過往記憶的那份純真情感。
- 三、透過自我內在心靈的沉澱，將所有記憶用自我圖像的轉換方式呈現在創作上，在創作中明確的發現屬於自我創作面向。其實就如：「寫實主義是種『無

風格』的風格或是種空靈、如實『反映』或『重現』人生的風格，……」<sup>16</sup>。

對於未來仍舊會秉持求學時期的創作態度持續創作，對自我內在的記憶，不會因為離開一個環境而停止，反而是打開另一扇新體驗的窗、新記憶的門，持續嘗試各種新的體驗，為以後創作注入全新的自我內在記憶。

---

<sup>16</sup> LINDA NOCHLIN 著，刁筱華譯，1998，《寫實主義》，頁 5。

## 第二節 作品分析

### 作品1.〈啟程〉

創作年代：2011

媒材：畫布

尺寸：116.5x91cm



內容說明：

「在主觀的時間中，記憶是在過去；在客觀的時間中，記憶是在現在。」<sup>17</sup>

羅素（Russell, Bertrand Arthur Willian, 1872~1970）

以「彰化扇形車站」的一角為主題，「車站」常是人與人情感的交流站，歡笑的團聚或是痛苦的別離，瀰漫著人們的情感。而「彰化站」是西部鐵路的中點站，是山線與海線的分隔站，是南來北往的火車休息站，更是筆者的故鄉。是筆者心靈的補給站。

個人將過去黑白照片，結合記憶圖像創作這幅景象。「車站」常是外出遊子的起點，畫面刻意安排挑夫一早出發為生計，猶如火車的啟程，欲展開人生美好的一天，那種拼命為生活，反映早期臺灣社會的生活狀態。

形式技法：

畫面安排以火車為主體，呈現的是水平與垂直的「平衡」構圖，再運用鐵軌垂直與弧形拉出畫面動態，講求畫面的美妙關係，平衡感是很重要。布局再美卻獨失平衡感，就彷彿一幢造型優美的房子卻不穩一般。繪畫中的平衡，不只是體積或是重量的平衡，而是「引起視覺注意」的平衡，有時是色塊的平衡；有時是點、線、面的平衡。如此說來，寫實繪畫與抽象繪畫的構圖，其實形式上是一樣

<sup>17</sup> 林飛龍 編譯，1995。《羅素名言錄》。台北：智慧大學出版社，頁 250。

的道理。

在繪畫手法除了具象的景物描繪，也融入「暈染」的手法，並將透明水彩的透明色彩做多層堆疊，煙霧部份則是利用畫布不易吸水的原理，再加上水份的大量運用，使蒸氣自然流暢，表達著時間的無形狀態，並在畫面上，運用酒精與壓克力顏料來營造氣氛，恣意的滴流潑灑，來表達留下這片刻記憶湧現時內在情緒痕跡。



【圖28】陳威杰〈啟程〉，2011年，畫布、水彩，91 x 116.5cm。

## 作品2.〈看戲〉

創作年代：2010

媒材：法國Arches水彩紙

尺寸：50x117cm



### 內容說明：

在農業社會，廟埕一向是村里居民的活動中心。即使在今日的中南部鄉村，每個村莊仍然擁有自己的村廟，廟口聚集了下棋聊天的老人家和流動攤販。每逢神明生日，全村便為了請戲酬神而忙碌不已。記得小時候，每每村子有廟會，常會有歌仔戲、布袋戲團到廟口演出，我和阿公、阿嬤就會拿著小板凳到廟前排隊占位子，雖然，不知道在演什麼，但我就是喜歡那種熱鬧的氣氛。那管戲台上的精彩表演，戲台下是香腸、芋仔冰、麥芽糖……那才是美味。

有人說：「歌仔戲、布袋戲是台灣農業社會的土產」。因為在農業社會時代，一般民眾的娛樂活動極少，歌仔戲、布袋戲就在這種情形下，以通俗而大眾化的面目出現，無論哪一行業，哪一階層的人都可以不費力的看懂，聽懂，因而大受歡迎。隨著時代的進步，台灣已從農業社會急步向工業社會邁進，也使得原有的歌仔戲逐漸沒落。

筆者畫面雖然沒有將戲台畫出，只畫了看戲之人的臉部表情，增加觀賞者參與感。畫面右下方的小孩是筆者自我的投射。

### 形式技法：

畫面以人物為主的安排，「主題內容」既已決定，就是人物安排的位置的問題。一般而言，最能吸引人注意又不致呆板的主題位置是在中央附近，其他還得搭配「配角區、邊角區」同時存在，因此，它是一個區域而非只是一個點，既然是一個區域，總有一個範圍，大體而言是畫面面積的二分之一左右。這並不是一

定的原則，但卻是個人的「經驗法則」。

「看戲」就是這樣一幅畫。縱觀全畫，最適合當主體，最能吸引觀賞者目光的焦點，應該是左邊第三位老者，其次才是右二小孩和右三的老者，其他就是「配角區」的配角。其實，不管主角擺在那一個位置都可以，只要有辦法「瞬間」把觀眾的目光吸引，如此，畫家就已成功了。

在技巧方面，運用色彩的明度、亮度來營造主角與配角之間的關係。主角以較明亮的色彩、銳利的線條和肌理形狀凸顯出來，而配角則以較暗的彩度及明度，讓虛、鬆、淡……隱密在主角的後面，自然的產生「主賓」之間的關係。所謂：「主角畫中浮現，配角天外飛來」。



【圖29】陳威杰〈看戲〉，2010年，法國Arches水彩紙、水彩，50 x 117cm。

### 作品3.〈福滿門〉

創作年代：2010

媒材：法國Arches水彩紙

尺寸：77x117cm



內容說明：

「每個人的生命，都被上蒼劃上了一道缺口，你不想要它，它卻如影隨形。」

我相信，人生不要太圓滿，有個缺口讓「福氣」流向別人是很美的一件事，不需擁有全部的東西，管別人吃什麼、用什麼呢？若能體認到每個生命都有欠缺，就不會再與人作無謂的爭奪比較，反而更能珍惜自己所擁有的一切。

當人可以安逸平穩、無所爭的生活，幸福自然會到來，不用去強求，生命本應是如此，半點不由人。就如阿公一樣，兒孫的平安是阿公的快樂。

筆者刻意安排左上門聯「福滿門」來呼映老人無所爭，又刻意用「壺」與「福」的諧音來表現。而阿公背後的碗是取自「圓滿」之意。

形式技法：

畫面左側「門板」以壓印、噴點後再以細沙紙磨出斑駁的感覺，「茶壺」先用留白膠留白再以縫合技法一一完成，邊角的「貓」用法則較寫意的手法，重複疊色的層次儘量減少，才不致影響「主賓」之間的關係。

在形式方面使用「對照」就是「對比」，「對比大，前進；對比小，後退」。畫面前所擺置的壺，由大遞減為小，製造出深淺、強弱。一幅畫是許多不同的強弱的自然分布，參差交錯所組合而成的，也就是說，某些局部是較搶眼，某些局部會較含蓄一點，也較不引起注意，如此畫面才會生動有變化。



【圖30】陳威杰〈福滿門〉，2010年，法國Arches水彩紙、水彩，117 x 77cm。

#### 作品4.〈祭〉

創作年代：2011

媒材：畫布

尺寸：116.5x91cm



#### 內容說明：

中國人的崇祀鬼神，祈求賜福，原希望能使陰陽調和，而得風調雨順，五谷豐登，子孫繁衍，六畜興旺。因之陰陽哲理成了中國人的宗教信仰和社會生活的本源，另一方面，孔子說：「敬鬼神而遠之」、「非其鬼而祭之詔也」。祭禮為人生寄託的中心，其崇拜對象都是有來歷、有意義的。如祭天之隆重與普遍，乃由於天與人之吉凶禍福息息相關，尤其農業社會，收成豐歉，要靠天，因之婚喪喜慶，小孩出生，均須拜天，以天為生命寄託的中心，而構成天地人合一的和諧精神。

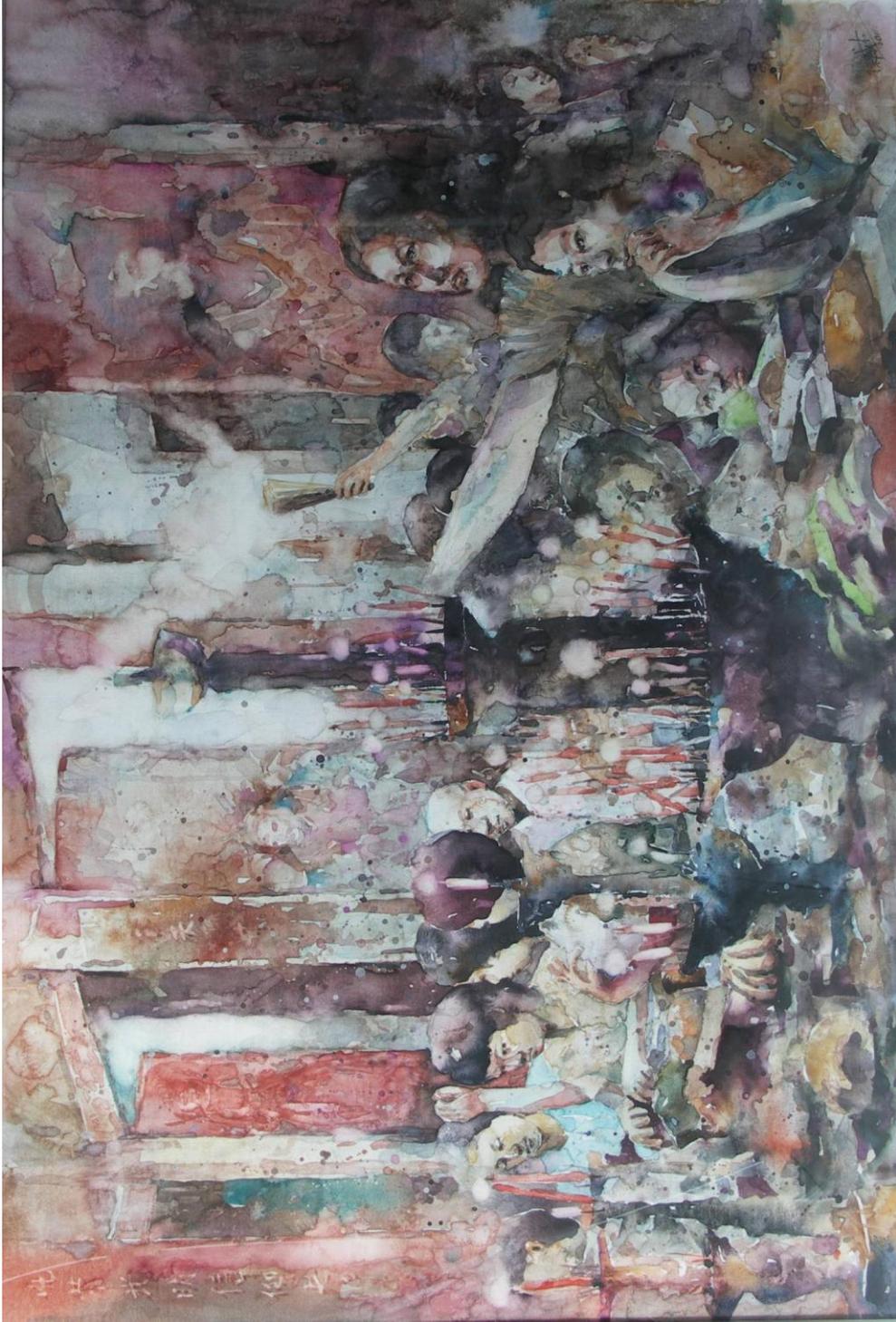
祭祀，必有其禮儀。禮儀，必有其方式。其內容與方式，大致如下：

1. 牲饌：牲禮有三牲五牲之分。三牲：為豬、雞、魚三品。五牲：為豬、雞、鴨（鵝）、魚、卵（或他物）。三牲五牲之外，更有羅列出珍海饈之屬者。
2. 茶酒：祀神必獻茶、酒，尤以酒為不可缺。俗云：「拜神無酒擲無筵。」
3. 香燭：俗謂「燒香點燭。」可見香與燭，為拜神所必需之供物。
4. 冥紙：俗以紙製各種錢幣焚化之，以供神明及死亡者應用，謂之冥紙。冥紙種類繁多，大別之，可分為「金紙」「銀紙」兩類。
5. 擲杯筊：筊以竹木斲削，如彎月形，有兩具，外凸內平。

#### 形式技法：

畫面是早期黑白攝影作品，經由筆者附以色彩加工創作完成。

形式上寫意重於寫實，是從自然中抽出一些色彩、點線，卻依然保留它可辨的說明行，然後專注於它的結構與整體之美。一切點到為止，一些人文性、抒情性，也有一些結構性，所以，畫面上運用許多自動性技法，如：「色彩漫流法」(Painting techniques)、「渲染法」(濕中濕)、「擦洗法」……等技法，所營造出的畫面是統一中帶寫意。



【圖31】陳威杰〈祭〉，2011年，畫布、水彩，77 x 117cm。

## 作品5.〈伙伴〉

創作年代：2009

媒材：畫布

尺寸：116.5x91cm



### 內容說明：

以「火伴」為主題創作，其中包含著雙重意義：一是兄弟之情。大哥與我相差七歲，在早年的農村社會裡，弟弟或妹妹不是奶奶帶大的；不然就是哥哥或姐姐，筆者也不例外，從懂事以來哥哥一直相伴，從牙牙學語到一口流利的「海口腔」，從學習腳踏車到摩托車……直到大哥三十二歲去逝那年，筆者才驚覺人生的無常，今天才會以大哥報著弟弟的親情流露做為創作題材，筆者故意將人物畫成逆光面，五官刻意不畫，代表大哥在筆者心中猶如歲月累積，已不是有形的形象所能取代的。

第二層的涵意是狗與人的感情，總覺得牠在我的成長過程中從不缺席，不管是小黃、小黑、kuro、didi……等，牠們的忠心陪伴，牠們全是「我的家人」。

### 形式技法：

形式構圖：為營造整體氣氛，使畫面不要太亮，只留下地上一道斜陽，整個畫面是從暗面中去找尋歲月的痕跡。從右側斑駁的磚牆，先將畫面的景深營造出來，從最亮的「羅源茂」磚牆到後面的陰暗面，做出畫面右側的層次。畫面上方刻意加上帆布，使光線柔合的投射在「主角」身上，讓整體氣氛更加濃烈。左側的陽傘是為了「平衡」畫面重量，使整體畫面趨向「平衡」。

技法方面：上方帆布運用「薄塗」技法，讓透明水彩展現其特性「透明」。又側「羅源茂」磚牆，為了製造斑駁肌理，所以運用壓克力顏料堆疊固色。在左

側下方的石墩是運用「壓印」的技法，形成自然的斑駁之感，「主角」左右兩隻狗刻意讓牠們一明一暗的交錯，乎應出「主角」的重要位置。雖然，人物用的顏色不多，技法接近「平塗式」的手法，只求「主角」自畫面隱然出現，而非刻意去強調。



【圖32】陳威杰〈伙伴〉，2009年，畫布、水彩，116.5x 91cm。

## 作品6.〈六畜興旺〉

創作年代：2012

媒材：法國Arches水彩紙

尺寸：57x77cm



### 內容說明：

是什麼時候，家裡養起雞、鴨、鵝、豬，「不知道」，總感覺家裡只要有吃不完的菜餚，家裡的雞、鴨、鵝、豬就要加菜囉。也許從來不知道牠們的名字，也沒有想過要給牠們取個什麼樣的名字，最多也許只是「咕咕雞、鴨仔、鵝鵝、小豬……」，但是，在兒時記憶中，牠們卻是一群重要的「配角」。

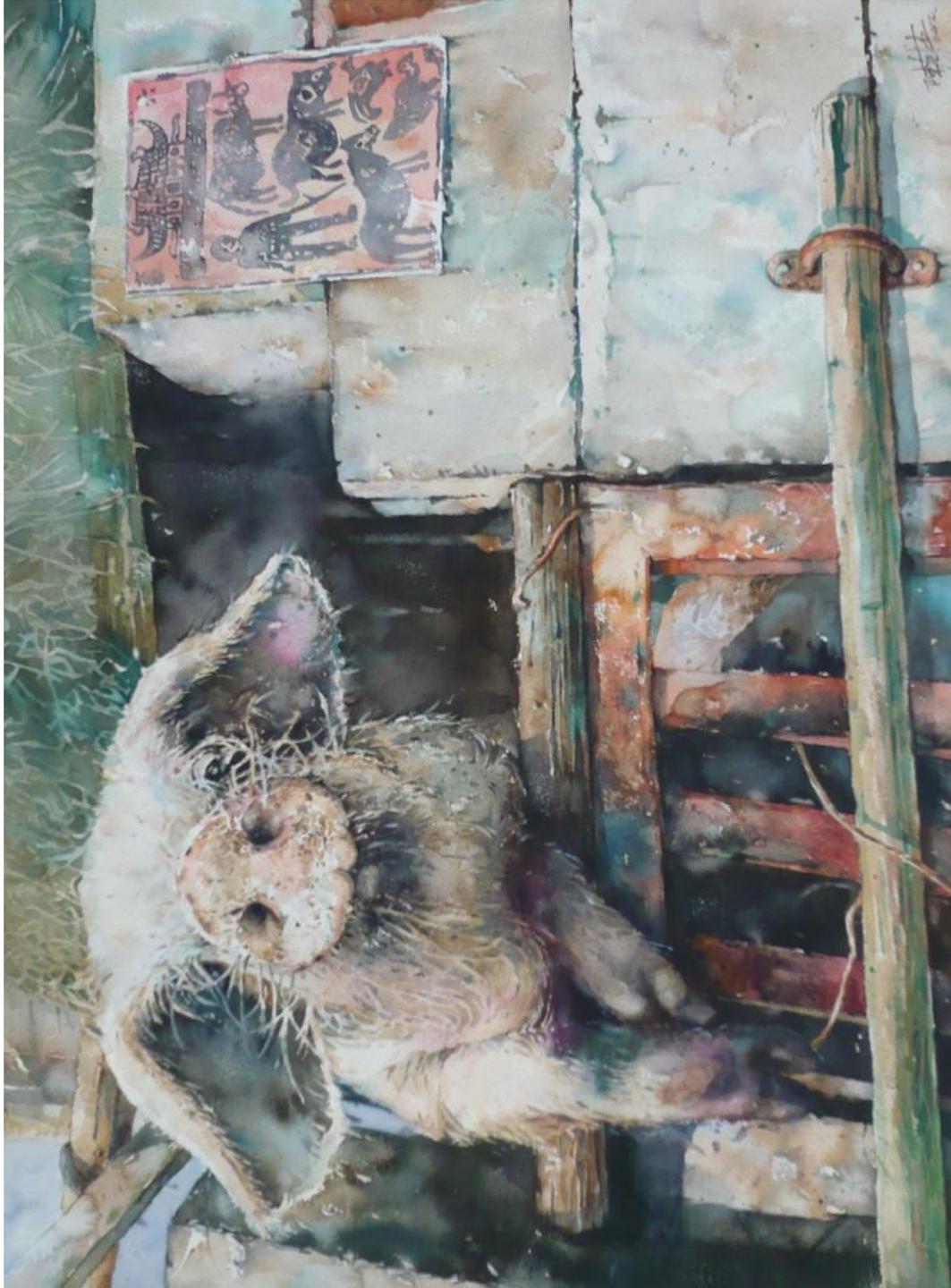
不過總讓人奇怪的是阿嬤總是會在小豬家門口，貼上一些奇怪的符咒，貼了以後就會生更多的小豬，很奇怪，小時只知道小豬一天到晚都想著吃，難道不給牠吃，只是貼一些奇怪的圖案，小豬就會長大嗎？兒時天真的疑問。

年齡稍大之後，才知道那是向上蒼祈求「六畜興旺」的春聯，每每過年家家戶戶都會做的事，並不是阿嬤的魔法，貼了可幫小豬減肥呢，是兒時的幻想（亂想）。

### 形式技法：

在技法方面：原本小豬身上的毛髮，應該先用「留白膠」留白，毛髮的細緻感才不致不見，後來筆者發現留白膠所留下的線條太過於僵硬不自然，所以，就放棄使用「留白膠」留白，直接改用「重疊法」，先將小豬底色定稿，再使用重疊筆法，由大色塊、大筆觸到小色塊、小筆觸，色彩先由亮畫到暗，做出毛髮的層次感。腳的部份刻意將「明度」、「彩度」降低，讓觀者第一眼就可以看見「豬鼻子」，當小豬「主角」完成後，背景也不能太跳脫與「主角」之間的關係。做

背景時，可以先在「主角」區，先用清水打水，然後，再上背景的颜色，使「主角」的邊界線不要像剪影似的生硬，色彩的自然融合方是上策。



【圖33】陳威杰〈六畜興旺〉，2012年，法國Arches水彩紙、水彩，57 x 77cm。

## 作品7.〈昔日黃花〉

創作年代：2012

媒材：法國Arches水彩紙

尺寸：77x117cm



內容說明：

「你有無限時間，長生不老，所以最想做的事，應該無限延期？」不，誰會說是呢？然而我們卻常說，或常聽說：等我老了，就要去環遊世界；等我退休，就要去做我想做的事情；等孩子長大了，我就可以輕鬆了。我們都誤以為自己有無限時間與體力，我們可以一步一步靠近夢想，不必等有空時再打算貼近它吧。如果現在就能一步一步靠近「夢想的實現」，我們就不會活了大半生後，才發現自己不想變成的那種人。

我出了一堆蠢問題，不是嗎？但有些蠢問題，確有它的意義。人生中，每一件事情，都有轉向的能力，就看我們怎麼想，怎麼轉。我們不會在三分鐘內成功，但也許只要花一分鐘，生命從此不同。

筆者以「昔日黃花」為創作的主题，其實意旨自我往昔的美好，常常因不懂得珍惜而錯失，就像作品一般，雖然以是「昔日黃花」，但是，如果人生……『懂得放下的人找到輕鬆，懂得遺忘的人找到自由，懂得開懷的人找到朋友，也一定能找到快樂。』

形式技法：

首先，在畫面上運用「渲染法」，將畫面做有計劃的鋪染色彩，只預留黃花的部份，在用「重疊」、「縫合」等技法將畫面物件一一完成。個人創作大部份會從「主角區」開始，如果「主題」表現的精彩，整張作品就成功一半，在依「主

角區」精彩的程度遞減，才不致造成「主賓不分」的混亂情況。

整個畫面是偏重在下半布，借由色彩深淺、明暗，藉由瓜藤的延伸至屋頂，筆者刻意在畫面上半部用低明度的「薄塗法」，營造畫面的景深，也不刻意做陰影，讓「主題」的明暗更明確，「對比性強，向前；對比性弱，向後」的基本理論。



【圖34】陳威杰〈昔日黃花〉，2012年，法國Arches水彩紙、水彩，117 x 77cm。

## 作品8.〈窗前的記憶〉

創作年代：2012

媒材：法國Arches水彩紙

尺寸：57x77cm



### 內容說明：

「沒有夢想的人，永遠不可能有滿意的成功。

你若要成功，必須從孕育夢想開始。」

午後窗外影像是兒時的幻想，斑白的牆面透露著時間的軌跡，這片段影像，在這時間裡片刻凝結，直覺地挑起內心的悸動，反覆撕去的情緒，留下一種時間的紀錄，在生活觀察同時，想表達當下內心直覺的感受。如果時光倒流，能再活一次，要做什麼？為什麼？畫面的自我童年引射，到底想要什麼？也許記憶已不覆存，但是，肯定的是他至今仍是如「童年」的『真』，一直努力著……。

### 形式技法：

不同的光線造就不同的色彩、不同的感覺，大自然千變萬化，而「側光」是作畫時最易於表現的光源。「正面光」常常會將物體平面化，失去物體的立體感。雖然，「側光」它十分傳統而完美，也許面面俱到，但不容易使人印象深刻，而「正面光」缺少立體感卻能凸顯個人特色。不同光源所造成不同的感受，這全部取決於創作者的需要。

此張作品是運用「側光」，主要的不是要凸顯人物或是任何物件，筆者刻意將一些物件用「寫實」的手法逐一描繪，一個一個用「縫合」的技法銜接，讓畫面在一片歲月時光中穿梭，並運用四十五度的「斜側光」投射在小孩身上，使籬笆、窗戶、水瓢、絲瓜……的「立體感」強化。



【圖35】陳威杰〈窗前的記憶〉，2011年，法國Arches水彩紙、水彩，57 x 77cm。

## 作品9.〈等待時機〉

創作年代：2012

媒材：法國Arches水彩紙

尺寸：117x38.5cm



### 內容說明：

做任何事都要乘時機，所謂時機，便是一種超越人類力量的東西，俗語說：「謀事在人，成事在天」，便是強調凡做什麼事，一定要有時機。等待機，便是造時機，養精蓄銳地等著，大自然的恩惠一定來臨。時機是給予平時有養蓄的人，所以人還是培養等待的心，從靜中培養以便收效。「靜者動也，動極中而靜，靜極中而動。」才能迎接時機到來。

### 形式技法：

這是筆者將杜布菲所說「去」的道理轉變成畫面的呈現。去掉多餘的物件；去掉多餘的線條；去掉多餘的色彩……，將畫面單純化，不失水彩的魅力。是筆者一幅暢快表現的作品。



【圖36】陳威杰〈等待時機〉，2012年，法國Arches水彩紙、水彩，117 x 38.5cm。

## 第五章 結語

只有人類才有「現在」、「過去」、「未來」的意識，然而也僅止於概念而已，在根本上，他們還不了解它的意義為何。<sup>18</sup> 人經由感官物象意識到時間的存在，在花開花落物換星移的剎那片刻才驚覺「時間」的消逝。本研究係以探討以「記憶圖像」為主題的系列創作表現，由時間生活的微觀，探究個人對時間狀態來詮釋記憶、直覺、想像內在時間的意識歷程。「記憶」不僅僅是一種外在物象變化過程，透過生活物象傳遞，由創作回應生活，使藝術創作成為一種內在與外在共存的時間體，創作同時呈現了內心思維軌跡並從創作實踐中賦予作品生命時間的精神。

本研究從「原生·緣起」為主題創作的內容探索到媒材實驗的應用結合，由平面呈現介入空間的形式轉變為思考，整體作品的呈現由具體對個人記憶情感的描述，進而以直覺性的創作方式來呈現對生活中的視覺經驗，透過經驗生活的時間累積轉化成對時間的無限想像，並藉由階段性的發想與創作過程呈現創作中的脈絡軌跡。

在創作的實踐歷程中，以一種理性的學理角度來剖析創作情感思緒的一面，在思緒交雜的過程中，創作是運用繪畫的語言表現自己內在感觸，學理的剖析是經由創作過程去發掘自我更深層的潛在意念進而了解自己，在實踐研究中構築成創作的脈絡，體認到不同的創作思考。

藝術創作的路途仍很寬廣，在記憶、直覺、圖像……的創作研究中獲得許多啟發，本次的創作研究只是實驗的開端，唯有在不斷的探究、思索、內省中才能

---

<sup>18</sup> 范立輝、陳國慶，1994。《叔本華箴言錄》〔台北：智慧大學出版社〕，頁 272。

成長學習。藝術是時代文化的表現，藝術文化是時間的累積，傳統到現代是一種時間延續的過程。達利(Salvador Dali, 1904~1989)曾說過：「我的蛻變並不脫離傳統，甚至可說與傳統是『一體兩面』，蓋傳統必須日新月異，而著重於發現的另一面。他並非如靜態中的外科，只是敷藥於創傷的部分，或切除病患的手足四肢，而是要使創傷的皮膚或有缺陷的四肢再生。」

階段性的創作歷程不是句點而是「再生」，對於未來的創作方向係再以「記憶·緣起」為主題，找尋未來發展的思考點。另一面由生活文化中所關注的焦點再出發，且持續在媒材實驗中發掘新的構成元素。期許自己在藝術創作中，以謙卑的胸懷態度去學習、持以實驗探索的研究精神，並在未來的創作中創造出新的面貌。

## 參考文獻

### 一、引用專書：

- 余秋雨 (2006)。《藝術創造論》。台北市：天下遠見。
- 李黎陽 (2001)。《塔皮埃斯論藝》。北京：人民美術。
- 何政廣 主編，徐芬蘭 等撰文 (2004)。《達比埃斯：西班牙非定形繪畫大師》。  
台北：藝術家出版社。
- 林飛龍 (1995)。《羅素名言錄》。台北：智慧大學出版社。
- 范立輝、陳國慶 (1994)。《叔本華箴言錄》。台北：智慧大學出版社。
- 高宣揚 (2004)。《傅科的生存美學：西方思想的起點與終結》。台北：五南圖書出版公司。
- 張春興 (1989)。《張氏心理學辭典》。台北：東華。
- 黃進龍 (1992)。《水彩技法解析》。台北：藝風堂出版。
- 陳懷恩 (2008)。《圖像學－視覺藝術的意義與解釋》。台北：如果。
- 楊治良、郭立平、王沛、陳寧 (2001)。《記憶心理學》。台北：五南。
- 楊大春 (2003)。《梅洛龐蒂》。台北市：生智文化事業有限公司。
- 楊恩生 (1993)。《水彩靜物技法研究》。台北：藝風堂出版。
- 楊恩生 (1990)。《不透明水彩技法》。台北：北星出版。
- 楊恩生 (2009)。《藝術方舟：畫家彩筆下的台灣與全球生態圖像》。台北：藝術家出版。
- 劉昌元 (1986)。《西方美學導論》。台北：聯經。
- 簡忠威 (2006)。《看示範·學水彩-水彩畫法關鍵必學》。台北：雄獅。
- 謝明錫 (1996)。《水彩畫的奧秘》。台北：雄獅。
- 謝明錫 (2011)。《水彩創作》。台北：雄獅。
- 謝明錫、洪東標、楊恩生 (2006)。《水彩生活畫》。台北：藝風堂出版。
- 蕭瓊瑞 (2006)。《自在與飛揚：藝術中的人與物》。台北市：東大圖書。

- Ann Casement (2007)。《榮格—分析心理學巨擘》(廖世德 譯)。台北：生命潛能文化。
- Bergson, Henri (1976)。《物質與記憶》(張君 譯)。台北市：先知出版社。
- E.H.Gombrich (1994)。《藝術的故事》(雨云 譯)。台北市：聯經出版。
- John G. Miller (2004)。《問題背後的問題》(陳正芬 譯)。台北：遠流。
- Linda Nochlin (1998)。《寫實主義》(刁筱華 譯)。台北：遠流。
- Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilksinson (2009)。《符號與象徵》(李時芬、林淑媚 譯)。台北市：時報文化。
- Roberta Weir (2008)。《達文西的墨水瓶》(尤可欣 譯)。台北市：商周。
- Rebecca Rupp (2004)。《最終的秘密》(洪蘭 譯)。台北：貓頭鷹。
- Sigmund Freud (2005)。《佛洛伊德心理哲學與智慧》(劉燁 譯)。台北市：吉根出版社。
- Sigmund Freud (2010)。《夢的解析》(孫名之 譯)。台北，左岸文化。
- Squire, Larry R. and Kandel, Eric R. (2001)。《透視記憶》(洪蘭 譯)。台北：遠流出版。

## 二、期刊、論文：

- 吳佳憶 (2009)。《童真·意念》。國立台南大學視覺藝術教育碩士論文，台南市。
- 林巖郡 (2011)。《記憶與觀照》。國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，嘉義市。
- 洪根深 (2003)。〈心墨無法〉。《藝術家》。台北：藝術家出版，123期。
- 陳典懋 (2006)。《感官與記憶失焦的瞬間》。國立台南大學視覺藝術碩士論，台南市。
- 廖千慧 (2007)。《在想像與遊戲中自》。國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論

文，嘉義市。

簡珮如 (2006)。《記憶·直覺·想像》。國立台南大學美術學系碩士論文，  
台南市。

蔡淳儀 (2011)。《心靈圖像》。國立台灣藝術大學美術學系版畫班碩士論文，  
新北市。