

東海大學美術學系碩士班碩士學位畢業製作

創作論述



Analyzing Huang, Min - Chin's Creation Ideas and Style

指導教授：詹前裕 教授

研究生：黃敏欽 撰

中華民國 102 年 6 月

摘要

生活經驗影響了個人觀看世界的方式，專注於微細物的觀察，發現自然景物的平凡之美，是現階段希望呈現的心境狀態，一種單純的美好。

在〈藍色〉與〈白色〉作品中，透過樹與天空的關係來呈現感情世界中戀人之間的距離，與種種不確定的情感游離狀態；〈枯榮〉作品是透過色彩來表現植物欣榮衰敗的演變過程，象徵生命興衰更迭有時的現象；〈叢綠〉系列作品以草叢來象徵生活中的人群，以幾何形區域的草叢空間來象徵人群所組成的社會場域，以留白空間來象徵精神領域，著重呈現個人與人群、人群社會與自然環境之間一種和諧美好的關係（創作者本人投射於作品畫面中的美好想像），思想接近於莊子美學中「天人合一」的理想境界。

所有作品都希冀傳達是關於個人與自己、個人與他人、人群與自然環境之間一種美好和諧的關係，一個關於人類生命關懷與自然環境關注的「愛」的永恆性主題探索。並透過「自然植物鏡像」的描繪，呈現出一個經由想像建構而成的內在心靈的理想永恆世界，且表現其永恆性於畫面之中。

創作主題內容包括象徵主義與傳統文人水墨畫的留白空間美學，思考關於色彩的可能性、題材的意義、視點的變化與畫面幾何構成的涵義。第一章敘述創作動機與研究目的以釐清創作的思想情感脈絡；第二章以風格分析為作品內涵的意義詮釋；第三章以創作理念歸結出作品形式與思想情感特質；第四章為作品（2009～2013年）內容的分析解說，最後結論敘述心境轉變對作品內容產生的影響與未來的創作方向。

關鍵字：叢綠、自然植物鏡像、留白空間美學、莊子美學、「愛」的永恆性主題

Abstract

The living experiences influence the way people observe the world. When you focus on the observation of tiny objects, you will discover the ordinary beauty of natural scene. It's a personal mood status presenting of phase now, also a perfection of purity.

The work "Blue and White" presents the distance between lovers through the relationship of trees and the sky. The work "Withered and Glorious" represents the evolving progress of plants from glorious to withered, symbolizes the phenomena of life cycles and time changes. "Green thickets" series present living people with thickets of grasses, the geometric sectors of grass space are social fields composing by people. And the blank space is the spiritual field, emphasizes on the harmonious relationship of person to people, people society and nature environment -- an imagination of projecting creator to the work. This is close to the thought of "The harmony of nature and man" in Zhuangzi aesthetics.

All the works are communicating the harmonious relationship between person and himself, person and other people, people and nature environment, a subject exploring the eternity "love" and concerns of human lives and environments. Through the description of "nature plant mirror", I try to present my spiritual ideal eternity by composing imaginations and hope it can last in the works.

The subject of creations includes Symbolism and the "blank" space aesthetics of traditional Chinese paintings, the possibilities of colors, the meanings of subjects, the changes of viewpoints and the geometric compositions. Chapter 1 describes the motive of creation and research purpose, and clarifies the context of creation and emotion. Chapter 2 analyzes the meanings of works by style analysis. Chapter 3 generalizes the works form and emotional characteristics through creation concept. Chapter 4 includes analysis and descriptions of works from 2009 to 2013, and concludes mood transferences influencing the context of works, and the creation direction in the future.

Key words : Green thickets , nature plant mirror , the "blank" space aesthetics of traditional Chinese paintings , Zhuangzi aesthetics , a subject exploring the eternity "love"

目次

中文摘要	I
英文摘要	II
目次	III
圖目次	IV
第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究目的	3
第三節 研究方法	5
第四節 名詞解釋	7
第二章 風格溯源	8
第一節 象徵主義	8
第二節 留白空間	11
第三章 創作理念	13
第一節 題材的意義	13
第二節 幾何構成	15
第三節 色彩的思考	17
第四節 視點的變化	19
第四章 作品分析	21
第一節 藍色與白色	21
第二節 枯榮	35
第三節 叢綠	41
第五章 結論	52
參考文獻	55

圖目次

圖 1 夏凡諾，〈青春年華〉，1872，畫布油彩，102.5 × 129.5 cm.....	10
圖 2 錢選，〈浮玉山居圖〉，元代，紙本水墨設色，29.6 × 98.7 cm.....	12
圖 3 菱田春草，〈落葉〉，1909，紙本膠彩，六曲一雙屏風 各 154.2×354.3cm...14	
圖 4 田淵俊夫，〈叢叢讚歌〉，1958，紙本膠彩，170.0×220.0cm.....	14
圖 5 蒙德里安，〈構成 A〉，1920，畫布油彩，91.5 x 92.0cm.....	16
圖 6 羅斯科，〈NO.12〉，1954，畫布油彩，300.0×384.0cm.....	16
圖 7 東山魁夷，〈白夜〉，1992，紙本膠彩，380.0×500.0cm.....	18
圖 8 小野竹喬，〈宿雪〉，1966，紙本膠彩，92.0×138.0 cm.....	18
圖 9 黃敏欽，〈藍色一〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	23
圖 10 黃敏欽，〈藍色二〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	24
圖 11 黃敏欽，〈藍色三〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	25
圖 12 黃敏欽，〈藍色四〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	26
圖 13 黃敏欽，〈藍色五〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	27
圖 14 黃敏欽，〈藍色五〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	27
圖 15 黃敏欽，〈藍色五〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	28
圖 16 黃敏欽，〈藍色五〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	29
圖 17 黃敏欽，〈藍色五〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	30
圖 18 黃敏欽，〈藍色五〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	31
圖 19 黃敏欽，〈等待心雨〉，2009，紙本膠彩，60.5×72.5cm.....	32
圖 20 黃敏欽，〈楓香〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	33
圖 21 黃敏欽，〈枯榮一〉，2011，紙本膠彩，60.5×72.5cm.....	37
圖 22 黃敏欽，〈枯榮二〉，2011，紙本膠彩，60.5×72.5cm.....	38
圖 23 黃敏欽，〈枯榮三〉，2011，紙本膠彩，60.5×72.5cm.....	39
圖 24 黃敏欽，〈枯榮四〉，2011，紙本膠彩，60.5×72.5cm.....	40
圖 25 黃敏欽，〈叢綠〉，2012，紙本膠彩，112.0×145.5cm.....	43
圖 26 黃敏欽，〈叢綠一〉，2012，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	44
圖 27 黃敏欽，〈叢綠二〉，2012，紙本膠彩，45.5×53.0cm.....	45

圖 28	黃敏欽，〈叢綠三〉，2012，紙本膠彩，45.5x53.0cm.....	46
圖 29	黃敏欽，〈叢綠四〉，2013，紙本膠彩，45.5x53.0cm.....	47
圖 30	黃敏欽，〈叢綠五〉，2013，紙本膠彩，45.5x53.0cm.....	48
圖 31	黃敏欽，〈叢綠六〉，2013，紙本膠彩，45.5x53.0cm.....	49
圖 32	黃敏欽，〈叢綠七〉，2013，紙本膠彩，45.5x53.0cm.....	50
圖 33	黃敏欽，〈叢綠八〉，2013，紙本膠彩，45.5x53.0cm.....	51

第一章##緒論#

第一節##研究動機#

小時候（1980年～）生活於自然環境之中，讓自己的心靈上對自然產生了深刻的依戀與情感寄託，所以對自然景物能很容易地感受到親切感。後來在進入研究所就讀（2008～2013年）之前，曾經在社會職場上工作了四年（2003～2007年），因為離開了校園學生的身分進入社會職場，才發現就工作職場內容而言自己是可以隨時被取代的，深深體會到自己的「平凡性」（可被取代性），一如隨處可見的小草。當時的自己曾經為此深深沮喪過，後來發現在職場上表現平凡的自己，也可以很重要、具有不可取代性，對自己的學生而言；也可以是獨一無二的，對自己的家人朋友而言；生活也可以是豐富多彩的，對自己一顆滿足自適的心而言。

過了四年社會上一般受薪階層的人所過的一般生活，體會了平凡生活中仍有許多讓人感動的小地方，才發現原來雋永美好的事物只能來自於平凡的生活，而深刻的感動就躲藏在生活的小細節中。如同印度一位哲人所描述的，當你能夠欣賞生活平凡景物之美，你就懂得如何生活。

希冀追求是一種平凡生活中的真實感動，如同有人所說的，「繁華落盡見真純」，期望過的生活是平凡而簡單的，一種平凡生活中簡簡單單的幸福與感動。

生活本身之中會有許多的缺陷、令人難過、傷心和沮喪的事情發生，但因為有這些不美好人事物的關係，所以才會讓人更去珍惜生活還存在的「美好」部分。而後來經過長時間的生命體驗後才發現，原來「美好」就孕藏在不好的人事物之中，必須要經過不斷的淬鍊才能夠成就其美好的價值，就如同碳元素必須在高溫的地球深處，經過長久時間的晶化，才能夠成為自然界中硬度最高的鑽石¹。

所以創作題材上選擇了日常景物中隨處可見的草叢樹木，希冀呈現平凡景物的美麗迷人之處。自己日常生活中會有一個習慣，就是佇立在路邊俯視著地上的草叢，或蹲坐在路邊凝望著一株株的小草，觀察著小草與草叢、草叢與水泥地之間錯綜複雜的關係，且在心中將之簡化成線與線、線與面、色彩與色彩之間的諸多可能延伸

¹鑽石主要是碳元素在高溫的地球深處，經過千億萬年晶化而成。形成的時間相當的長久，鑽石的結晶構造為等軸晶系，也就是四面立方體構造，由於原子間結合緊密，所以其硬度為10度（自然界中最高硬度）且不受酸鹼、光及水的影響，穩定性極高。

發展的關係；或透過層層樹葉仰望天空，天空被許多一層又一層的樹葉切割得瑣碎，形成了如萬花筒一般的明亮小色塊，或陽光透過樹葉的空隙灑落地面，形成了如同帶著溫度的白晝星辰；或遠眺遠方的一棵樹木，與廣大無垠的天空形成巨大的對比關係……，於其中的自由想像與情感依託之處，都讓自己為此著迷感動不已。

第二節##研究目的#

藝術家許瑜庭在《紅土上》文中談到：

藝術創作是透過對自我認知的建立，進而將所認知的存在世界，藉藝術手法達成與世界達成溝通的一種行為。法國美學家丹納（Aippolyte AdolpneTaine，1828-1893）認為藝術的產生，其面貌、特徵及其歷史發展，都取決於種族、環境、時代三個因素。對一個藝術創作者而言，對於自身先天（種族）與後天（環境、時代）因素的發掘與自覺，都有益於階段性創作的深化。²

認識自己的內在世界（思想情感）是藝術創作開始的起點，透過對自己的認識建構出內在心靈的完整世界，藉由藝術品創作與展覽的方式與存在世界的觀者達成溝通與交流。

而在創作上思考如何將東西方文化融合於作品之中，以呈現出具有時代性、區域性、民族性與獨特性的藝術品，是自己長時間以來努力追求的目標。

雖然自己從小受到西方（主要是美國）教育方式養成，但清楚內心深處仍然受到東方美學思想的深深吸引，如莊子哲學中「無用之用，是為大用」的美學觀點，傳統水墨文人畫中「留白空間」、「計白當黑」、「虛實相生」、「妙在似與不似之間」的美學觀點，日本畫中具有抒情符號的「線條化」、「平面化」與「裝飾化」的美學特質。

而平常生活中也會因為興趣而閱讀許多中國古代的文學名著，如詩經、老子、唐詩宋詞、三國志、紅樓夢與金庸系列小說，喜愛的詩詞範疇的文學家有陶淵明、李白、王維、李賀、李後主、蘇軾、李清照等人。接觸的東方哲學思想領域有儒家、道家與佛家，儒家主要影響自己在待人接物上的處世態度，道家與佛家主要影響自己在藝術創作上的美學觀、安身立命的人生觀與宇宙觀。還有藝術創作上的需求而學習的美術史與繪畫理論，都讓自己以不同的方式增進了關於東方美學的諸多涵養。

透過文字論述釐清自己創作上的思想情感脈絡，思索當下時空、環境與血液中本具的民族性對藝術創作所產生的影響，與如何依自己本身具有的資質特長來選取東西方文化中適合的精華部分，加上個人創意見解，而進一步能夠創作出具有當代

²許瑜庭（2006）。《紅土上：許瑜庭膠彩創作理念與風格》。東海大學美術研究所碩士論文，台中市。頁1。

獨特性的藝術品，是論文在最後期望能找到的答案（創作方向）。

而在創作〈叢綠〉系列作品時，則是因為人生經驗讓自己感受到，草叢就像是人群所組成的社會聚落關係一般，所以有了透過草叢生態來描繪人類社會的百種千態的想法，畫面希冀最後能夠呈現的是人與自然之間一種和諧美好的狀態。

第三節##研究方法#

本文是以研究所五年（2009～2013）期間，以草木生命為主題所創作一系列作品作為主要論述對象。研究方法如下：

（一）理論研究法：研讀與研究主題相關的理論，探索分析其美學觀點以作為創作理論依據的基礎。

美學理論以莊子哲學中「無用之用，是為大用」的觀點作為畫面留白空間的美學理論依據，以「天人合一」理想境界作為精神上的依歸；以美術史學家高木森在《元氣淋漓：元畫思想探微》書中提及的「象徵主義」與老子「無為而有為」的人生哲學為風格溯源的理論依據；以美學家李澤厚在《美的歷程》書中提及「有我之境」的精神意涵解釋留白空間以白色胡粉，取代傳統文人水墨畫直接留下紙張材質表面紋理之空白的的原因。

而以美學家徐復觀在《中國藝術精神》書中提及以莊子美學為中國藝術精神主體之呈現（亦為自己創作上的精神主軸），還有美學家陳傳席在《中國繪畫理論史》書中提及的歷代美學理論作為參考對照，以釐清自己在創作上的傳統美學傳承與當代的創新意義。

（二）分析比較法：透過與研究主題相關的藝術創作，進行分析研究，希冀能更深入理解其他藝術創作者的創作內涵。

透過分析與研究主題相關的錢選、夏凡諾、蒙德里安、羅斯科、菱田春草、小野竹喬、東山魁夷、田淵俊夫的作品，理解其創作內涵與精神特質，與分析其對自己現階段創作上精神內涵與作品形式所產生的影響。

（三）內省法：針對創作主題相關的思想情感，進行自我檢視與創作反思，以釐清創作上的思想情感脈絡，建構創作思維及作品元素、內容與形式。

藝術源自於生活，會創作《叢綠》系列作品源於童年生活在自然環境中的深層記憶，而在社會職場上的工作經驗讓我意識到自己的平凡性，平凡有如生活中隨處可見的小草，並將這一層關於生命的體悟轉化成作品畫面中的草叢，而賦予其精神上的意涵。

將《叢綠》系列作品放在自己草叢題材作品的脈絡中檢視，發現其中相同與相異之處，相同的是題材的延續與自然的隨類賦彩，相異之處是視點由

平視到俯視的改變（由近觀到遠觀）；畫面地面由黃土色到白色的色彩變化；畫面草叢分布形狀由自然有機形到人為幾何形構成的改變，觀看植物的心態由單純的欣賞自然美感到賦於其精神上的人文生命意涵。

美學理論以莊子哲學中的「無用之用」觀點作為畫面留白空間的依據，以「天人合一」理想境界為作品精神上的依歸，畫面以綠色與白色為主要色彩，受到美國抽象表現主義畫家羅斯科的色彩元素與畫面幾何分割的影響，希冀作品能在傳統中國美學精神影響下，能夠在描繪題材、使用技法、畫面形式與精神內涵上，賦於當代性的時代意義。

第四節 名詞解釋

- (一) 叢綠：以草叢區域與水泥地面為描繪的題材，以幾何造形構成畫面形式，以綠色與白色為畫面主要色彩。主題內容以草叢來象徵生活中的人群，以幾何形區域的草叢空間來象徵人群所組成的社會區域，以留白空間來象徵精神的場域，著重呈現是人類社會與自然環境之間美好和諧的狀態。
- (二) 自然植物鏡像：這一名詞來自於英國神秘主義者、詩人兼畫家布雷克（William Blake, 1757-1827 年）在 1810 年提及，意謂透過自然的植物鏡像這個點，所見到由想像所建構而成的永恆世界這個面，原文為：
- 這想像的世界是永恆的世界，在我們如植物般生長的肉體死亡之後，我們都將投入它神聖的懷抱。想像的世界無限且永恆，而世人或植物的世界有限且短暫。萬物的永恆真實存在於永恆的世界，我們從自然的植物鏡像中看到是它們的反射。
- (三) 留白空間美學：意指畫面上的留白部份。美學來源於莊子哲學的「無用之用，是為大用」的觀點，傳統文人水墨畫中留白畫面是直接留下紙張表面原本的白色，其中計白當黑、以一當十與虛實相生的美學即是莊子此思想於藝術上的應用發展。而自己在作品畫面上的留白，是塗上胡粉的白色，美學思想較接近於現代美學家李澤厚所說的「有我之境」，強調是畫家主觀情感思想更為直接的表露。
- (四) 莊子美學³：莊子哲學為中國藝術精神主體的呈現，以「無用」與「和諧」作為藝術的基本條件，以「虛靜之心」作為精神的主體，以「情感」與「想像」活動構成美的觀照人生與自然景物，將其藝術化為具有美感的藝術品。
- (五) 「愛」的永恆性主題：意指對人的生命文化與自然環境永續發展之永恆的重視與關懷。

³徐復觀（1979）。《中國藝術精神》。台北：臺灣學生書局。頁 60。

第二章 風格溯源

第一節##象徵主義

美術史學家高木森在《元氣淋漓：元畫思想探微》書中談到：

由於追求脫離現實的抽象境界，畫面就有了「象徵主義」⁴的傾向，「符號」意象可形諸於形式，形式可表現觀念。所以不在實體物之前，也可以繪畫，或變成理想形式（觀念的總和）。……符號的運用，包括顏色、線條、景物與抽象的幾何圖形……

定型化 感性創作

創作：情感 ————→ 觀念 ————→ 符號⁵

在創作上的態度自己是偏向主觀情感的表現與觀念的表達，作品畫面較多內在心境的呈現，與外在環境的關係是較為間接的，所以作品不是自然景物的再現，而主要是自己內在情感、心境與主觀意念的呈現。而所要表達的美感意向是希冀將寧靜、抒情的細膩層次表現於自然景物之中，而呈現出詩意的想像空間。

在作品畫面中運用的符號有點、線、面，色彩與植物造形的元素，後來在〈叢綠〉系列作品中多加入了抽象的幾何圖形與色彩對比關係。又因為在社會上的工作經驗所意識到自己的平凡性以草叢為創作題材來象徵生活中的人群的初步想法；現代人所居住的生活空間，因為生活機能必要性與便利性而呈現幾何造形的都市區域規劃，所以有了以幾何形區域的草叢空間來象徵人群所組成的社會區域的畫面；因為水泥地面簡化成大面積的白色區域，所以有了以留白空間來象徵精神場域的可能性。希冀能夠呈現給觀者的是關於個人與他人心靈空間、人群社會與自然環境之間精神上的一種美好和諧的關係（創作者本人投射於作品畫面中的美好想像），思想接近於莊子美學中「天人合一」的理想境界。

⁴西方象徵主義出現在十九世紀末期（1880~1900），是對當時的社會變革情勢所做的回應，當時畫家認為，以科學知識為準則客觀呈現現實（如同印象主義與點描派畫家依循的準則），缺乏藝術作品應表達的「心靈深度」與「承載理念」。象徵主義藝術一開始就追求抽象的繪畫語言，與目的在務求如實再現可見世界的藝術流派並不相同。象徵主義畫家使用線條性具裝飾的形式語彙，與反寫實主義的構圖方式，尤其是強調線條的繪畫要素與作品內部關聯的構圖。

⁵高木森（1998）。《元氣淋漓：元畫思想探微》。台北：東大。頁 224 - 226。

還有使用色彩表現植物欣榮衰敗的演變過程，來象徵生命興衰更迭有時的現象。希冀呈現的想法是如果能夠以一種豁達人生觀與宇宙觀來看待生命出生死亡的問題，生命的開始到生長茁壯過程、歷經衰敗與結束都可以是一種圓滿理想的狀態。

而透過樹與天空的關係來象徵自己在愛情世界中與情人之間的距離，與種種不確定的情感游離狀態。內在情感在許多的時候都不是個人（自己或對方）能夠去掌控的，而是愛情本身，但愛情本身是變化莫測的，如同天空中的雲層不斷地在改變（如同佛家所說的「諸法無常」，指出現象界的景物沒有一定的常態，隨時都在變化的事實）。而希冀傳達訊息是能夠對於逝去的感情懷著感恩的心，與對於未來的愛情懷著期待的心，或對於當下的戀人懷著珍惜的心，是一種較為健康的情感心理狀態。

所有此階段的作品都希冀傳達出關於個人與自己、個人與他人、人群與自然環境之間精神上的一種和諧美好的關係，所以作品反應了個人內在情感意識狀態，亦具有反應集體潛意識⁶的傾向，即對人文領域的探索與自然環境的關懷，是關於人類生命與自然環境關注的「愛」的永恆性主題研究。透過發生在自身生活週遭的故事，思索關於生命的種種課題，將心得感觸以作品方式呈現給予觀者分享交流。

而十九世紀象徵主義畫家夏凡諾⁷的作品〈青春年華〉（圖 1）中，青春年華的少女存在於端坐於一荒廢的土堆中，呈現出一種寧靜與詩意的心靈空間。畫面空間中呈現點（少女）與面（景物背景）的對比關係；時間上呈現短暫（少女的青春年華）與恆久長遠（背後景物）存在的對比關係；青春美好的少女與衰壞毀敗土堆的對比關係，還有白色、綠色與黃土色的色彩關係。讓靜止的畫面因為諸多不同層次的對比關係，使畫面中心靈的廣度與深度多了許多豐富而細膩的層次空間，所以讓見到這件作品的自己，能為此深深著迷而反覆觀賞不已。這件作品對我創作上的啟發是在越簡單的畫面元素中，越要用心經營安排畫面中元素之間的對比關係，讓畫面內在心靈空間能因此更加豐富精采；畫面元素越是簡單，造形與色彩的掌握越是要精確，才能明確傳達出希冀呈現的精神內涵主題。

⁶ 藝術是人的意識所反映出來的形態，反應出個人內在的精神狀態，即意識形態；反應出群體的意識狀態，即集體潛意識。

⁷ 夏凡諾（Puvis de Chavannes 1824-98）是 19 世紀偉大裝飾畫家，也是象徵派代表畫家，作品中具有表現主義與古典主義的成分，給人高雅的宗教氛圍感受，畫面充滿了莊嚴、抒情與超俗的清新印象



圖 1 夏凡諾，〈青春年華〉，1872，畫布油彩，102.5 × 129.5 cm

第二節##留白空間#

美術史學家高木森在《元氣淋漓：元畫思想探微》書中談到：

老子「無為而有為」人生哲學對後世的文人士大夫影響很大。倪瓚畫藝的最大成就乃於簡淨清純，而這個特點則得力於「媒體材質表面」的巧妙應用；……倪瓚的「空白」是一種生命的本體，相當於老子所說的無或莊子所說的虛，其中內容（實）只待觀者運用詩人的素養去聯想，所以是感性存在，不是絕對存在的。錢選畫〈浮玉山居〉時，把山石一塊塊的擺上去，使天空、水域的暗示處理減至最低程度，於是賦予畫面抽象性和謎樣的效果。

倪瓚作品畫面的「空白」是一種宇宙中之本來就存在的元素，如印度宗教的宇宙觀中世界是由「五大」組成，五大即為地、水、火、風、空，其中「空」指的是相對於實體景物的虛無空間，而畫面中的虛無空間即是「空白」之處。

畫面中的留白空間可以因為觀者的詩人素質的想像，而有了感性的存在（由虛無轉為實有的空間），而中國傳統水墨畫描繪的不完全是具象的景物，也不會完全是抽象的畫面，而是介於似與不似之間的意象的景物空間，追求是物質與心靈之間的一個平衡點，取其中庸之道，而不是走向任何一極端，所以會有所謂「心物合一」、「情景交融」、「物我兩忘」的美好境界與莊周夢蝶的美麗故事。這和十五世紀文藝復興後西方美術的發展歷程有相當大的不同，西方美術中的古典主義即「理性主義」，由極端的物質探究（寫實主義）走向另一極端的心靈探索（抽象主義）。所以基本上東方美術與西方美術是兩個不同的美學體系各自運作發展。

而錢選的〈浮玉山居〉作品有三度趨向二度空間的傾向，天空與水域的部分留下了紙張的空白，所以有了二度空間（留白空間）的畫面，且內容仍具有吸引人觀賞流連的廣度與深度，呈現出一種平淡與天真的境界，是自己在創作〈叢綠〉系列作品時學習的對象，希冀能創作出接近〈浮玉山居〉畫面清新怡人意境與詩意空間的質感作品。

作品留白空間主要美學理論依據是以莊子哲學中的「無用之用，是為大用」觀點，實際畫面以傳統文人水墨畫中的留白空間美學，如計白當黑、以一當十、虛實相生，將虛空的留白背景作了最大可能性的發展，虛空可以是一種無限的可能，可以是雲、水、山巒……，而以「天人合一」理想境界作為畫面精神上的依歸。莊子

美學是自己現階段藝術創作中主要的精神上的依據，與將來的藝術發展方向都有深遠的影響。

而〈叢綠〉系列作品畫面中的留白部分，不同於傳統文人水墨畫的留白是直接留下紙張本身的空白（媒體材質表面的紋理），而是塗上了胡粉的白色或礦物顏料的藍色，較接近於現代美學家李澤厚所說的「有我之境」⁸，強調是畫家主觀情感思想的更為直接的表露，所以使用的是胡粉的白色（而不是紙張本身表面的空白），但還是希冀能在胡粉白色的畫面中，表現出接近傳統文人水墨畫的留白空間美學，是此階段的創作目標。



圖2 錢選，〈浮玉山居圖〉，元代，紙本水墨設色，29.6×98.7 cm

⁸李澤厚（1996）。《美的歷程：李澤厚論著集》。台北：三民。頁198-205。書中第九章宋元山水意境提及三個美學歷程，即一、無我之境，是透過自然景物客觀描繪過程中，間接表達出畫家個人的情感思想於其中。二、細節忠實與詩意追求，從形似中求神似，由有限（畫面）中出無限（詩情），日益成為整個中國藝術的基本美學準則和特色。三、有我之境，是畫家主觀情感思想的直接的表露，強調的是畫家個性特徵的突出，而不必去追求自然景物的忠實再現或多樣精巧。

第三章##創作理念#

第一節 題材的意義

題材上的選擇源自於從小生活於鄉村的自然環境中，大自然的一景一物很自然地進入自己童年的生活之中，而隨著時間的更遞展演，自然也逐漸進入自己的生命之中，在心靈中佔有重要的部份，在生命之中如雨水滲入泥土般的滋潤著心靈，形成心靈養分的重要來源。

就心靈層面而言，自然對就像一個溫馨的家園，在自己心靈困頓疲乏的時候，是個能夠放鬆休憩的場所；也像一位母親，是孕育生命與滋養陪伴自己成長的人。如果自己是一棵樹或一株草，那自然就如同溫暖的陽光、清新的空氣、輕柔的微風、沁涼的雨水與厚實的土壤。所以童年的鄉村生活是自己在創作題材上會選擇自然景物的草叢樹木的潛在原因（遠因）。

從小時候會觀察思考開始，就學著分辨自己與他人的差異性，並重視珍惜自己的獨特性，成為驕傲的來源，認為自己是獨一無二的個體。隨著年齡的增長與閱歷的增廣，發現是自己與他人之間存在許多的相同之處，發現自己具有人性中的許多脆弱部分，如害怕孤單、需要人陪伴、矛盾的感情、掙扎的慾望……，發現了自己身為一個人的平凡性。所以現在心態是不會因自己的獨特而感到驕傲，也不會為自己的平凡而覺得沮喪，學會接受原來全部的自己，能夠欣賞他人（與自己）的平凡之處，在社會人群中找到自己安身立命之處。而大學畢業後職場的工作經驗，讓我清楚意識到自己在社會人群中的平凡性，從沮喪心情到發現平凡的可貴之處，進而能夠欣賞平凡之美。讓自己的「心」安住於平凡生活，從平凡生活中感受體會生命所要傳達的真、善與美的訊息。所以從職場工作經驗中所意識到自己的平凡性，是促使自己在創作題材上選擇草叢的心理因素（近因）。

小時候的自己很自然會去關心協助弱勢的動物，如受傷的昆蟲與鳥類；年紀稍長後會關注流浪狗的問題；近年來開始關注社會上的弱勢族群，如身心障礙人士就業照顧問題；社會上不公平正義的事件，如華隆罷工案事件。與環境生態保護問題，如國光石化白海豚事件、反核四運動。所以關注弱勢族群的天性，與重視環境生態永續發展的觀念也是促使自己創作《叢綠》系列作品的重要原因。

而題材選擇上以自然景物的草叢樹木為主，首先是以寫生描繪植物外在形狀、

細節與內在生命姿態，然後再依據自己的情感表現與觀念表達的需要，來作造形上的增減、變形，或色彩上的改變，以符合畫面所要達到的效果需求。

在近代日本膠彩畫家菱田春草⁸的〈落葉圖〉（圖3）畫面中，看到東方美學的詩意空間與日本人纖細敏感的精神特質，是自己在創作時冀望得到的畫面效果。

而現代日本膠彩畫家田淵俊夫⁹的〈叢叢讚歌〉（圖4）植物描繪的畫面中，成功結合工筆水墨的線條之美、天然礦物顏料的色彩之美、箔質感的華麗貴氣之美與畫面留白的想像之美。是自己在創作〈叢綠〉系列題材的學習對象，冀望能繪製出草叢之間色彩上的豐富層次與細膩色調變化。



圖3 菱田春草，〈落葉〉，1909，絹本膠彩，六曲一雙屏風 各 154.2x354.3cm



圖4 田淵俊夫，〈叢叢讚歌〉，1958，紙本膠彩，170.0x220.0cm

#

⁸ 菱田春草(1874—1911)是明治維新時期近代日本畫革新人物之一，與橫山大觀共同創立「朦朧體」。在作品《落葉圖》中，成熟地融合西方寫實技法與東方詩意空間，並呈現出日本人敏感纖細的精神世界。

⁹ 田淵俊夫(1941—)是現代日本著名膠彩畫家，作品具備日本畫中的平面、線條與裝飾化的三種特質。細膩的線條與豐富的色彩，營造出畫面的詩意空間。

第二節 幾何構成

在思考畫面結構時會以幾何造形來構成畫面，是受到荷蘭新風格畫家蒙德里安⁹，與美國抽象表現主義畫家羅斯科¹⁰的影響。

蒙德里安的抽象繪畫作品〈構成 A〉（圖 5），是將原本具象的自然景物重新分析解構後，轉化成為水平與垂直線條組合構成的畫面，因為具有可以大量模仿複製的特質，而深遠影響了後來的設計與建築領域。蒙德里安的抽象繪畫對自己在創作〈叢綠〉系列作品時產生的影響是，以水平和垂直線條構成畫面基本骨架，還有幾何造形區域與區域之間造形與色彩的對比關係，讓畫面融入了設計的元素。

羅斯科的抽象繪畫作品〈NO.12〉（圖 6），是為了抽離一般人所熟悉的具象景物的意識羈絆，而直接以幾何抽象的基本造形，與強調色彩可能企及人的內在深層心靈領域（思想情感的潛意識層面）為出發點所創作而成的作品。羅斯科的抽象繪畫對自己在創作上的影響是盡量單純化畫面上的構成元素，簡化至造形與色彩的基本元素（基本幾何造形與色彩區域與色彩區域之間的關係），讓觀者可以越過具象景物對人心靈意識上的羈絆，直接透過作品進行心靈層面的思想情感的對話交流。對自己現階段在創作上的影響是深遠廣大的，主要是在心靈意識層面上的影響，還有作品盡量以簡單的畫面去呈現人的基本情感需求。

而在創作〈叢綠〉系列作品時，畫面會以幾何造形區域造形呈現，是因為所描繪的題材是現代人生活在都市空間的草叢區域，而非自然環境的草叢區域，是經過人工規劃與水泥地面包圍而成的草叢區域，與長距離的俯視之下造成的視覺結果。

曾經在大學時期（1999～2003 年）嘗試過抽象繪畫，但總覺得在畫面上找不到著力點深入至形而上的心靈空間，而作品只能停留在畫面表層的結構、線條與色彩的粗淺組合變化，很難再深入進去自己的心靈層面的空間，維持一段時期後不得不放棄。所以現在構思〈叢綠〉系列作品時，就選擇嘗試以具象的草叢題材，再次結合抽象的幾何畫面構成，並強調線條與色彩兩種元素，呈現線條本身質地、線條交錯所切割的許多細小的平面（二度空間）與架構而成許多微細的三度空間。

在〈叢綠〉系列作品中，由於畫面背景（同時也是水泥地面）侵入草叢區域造

⁹ 蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian 1872-1944）荷蘭畫家，風格派運動和非具象繪畫的創始者之一，對後代的建築、設計影響深遠。自稱「新造型主義」，又稱「幾何形體派」。

¹⁰ 羅斯科（Mark Rothko 1903-1970）是二十世紀美國幾何抽象繪畫代表畫家之一，作品中呈現出靜謐色彩溫度、深邃平面與宗教氛圍。

成畫面幾何造形的清楚邊界，切割畫面使之成為幾何造形構成的空間，並將複雜的的水泥地面簡化成為的留白的畫面空間，讓地面的暗示減至最低程度，使畫面趨向抽象和平面化的視覺效果。

希冀能在三度趨向二度空間的畫面之中，在自然有機造形簡化成幾何造形畫面之中，在色彩簡化至綠色與白色二種顏色之中，能夠呈現一種簡單的幾何構成畫面，一種單純的色彩美感，一個擁有豐富意象與美好意涵的作品心靈空間。

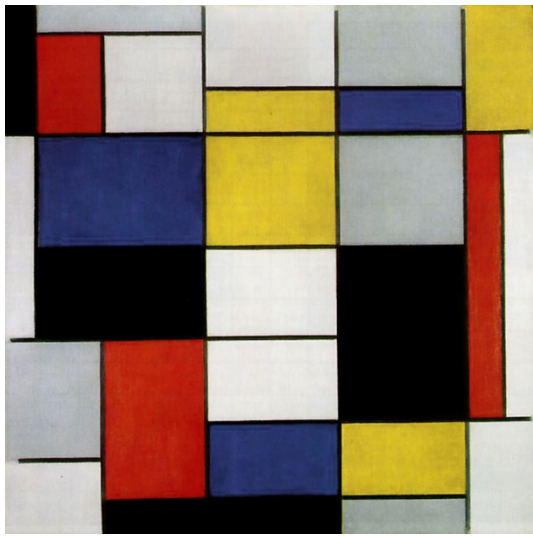


圖 5 蒙德里安，〈構成 A〉，1920，畫布油彩，91.5 x 92cm

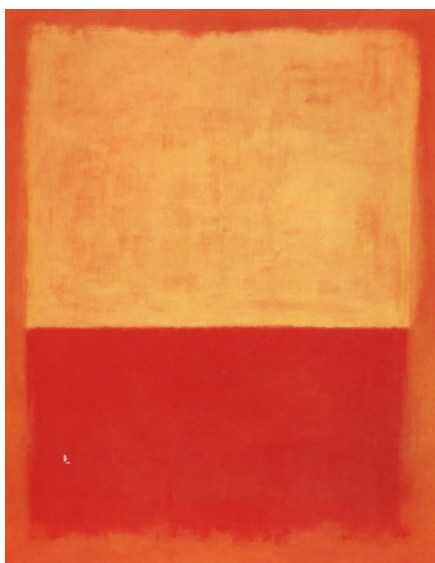


圖 6 羅斯科，〈NO.12〉，1954，畫布油彩，300×384cm

第三節 色彩的思考

因為受到美國抽象表現主義畫家羅斯科影響，而強調色彩單一元素在畫面上的重要性。記得第一次看到羅斯科的幾何抽象繪畫作品時，內心的感動是難以形容的，驚訝地是竟然有人能將色彩發揮到如此的地步，在簡單的畫面構成中，色彩成了畫面的主角，一個有溫度、情緒與性格的主人；不同色彩之間彼此的衝突、溝通到協調的過程，在畫面中都可以尋找到痕跡，色彩邊緣的模糊處理，讓人感覺到一種屬於人的溫度，給人一種溫暖的感受；而畫面色彩本身給人一種美好的感官感受性，一種深邃的色彩層次空間，一種屬於精神領域的層次空間。

而色彩一直都是自己在研究所期間畫面上研究的主題之一，在色彩選擇上一開始會盡量接近自然原本的色彩，從真實自然景物中去感受自然的美感為主要依據，如果有需要改變色彩的話，會以個人情感的感受性或思想表達的需求，作為畫面色彩改變的參考依據。

研究所期間繪畫材料以天然礦物顏料、人造礦物顏料、胡粉、水干顏料與墨條為主，繪製於裱在木板的紙本之上。主要使用顏料是藍色、綠色的礦物顏料與白色的胡粉，希冀呈現出的效果是膠彩顏料的特殊材質的美感。

色彩使用上以藍色、綠色、白色為主要，其它色彩為次要，關於色彩美學觀念上主要是受到近代日本膠彩畫家東山魁夷⁶的〈白夜〉（圖7）與小野竹喬⁷的〈宿雪〉（圖8）影響，東山魁夷對我的影響是色彩（藍色、綠色、白色三種顏色）觀念上的使用，他的作品畫面上的色彩是理性與飽和的用色，讓色彩的感性建立在理性的基礎之上。小野竹喬在色彩觀念上對我的影響，沒有那麼直接呈現在畫面上，而是較偏向心靈層面的，他能夠向自然學習與懷抱感恩心，保持敏感且柔軟的心去親近自然，與自然和諧共處。在色彩美學觀念上，小野竹喬的色彩是感性的，與自己的天生性格接近；東山魁夷的色彩則偏向理性，與後天教育環境養成之後的自己較接近，今後在藝術創作上的畫面色彩是希冀能在理性與感性之間取得一平衡點。

希冀透過畫面基本元素的色彩呈現出自己內在的心靈狀態，包括思想、情感、生命記憶、意識與潛意識等狀態，並透過作品畫面與觀者生命中的基本情感（如溫

⁶東山魁夷(1908—1999)是日本現代膠彩畫家，作品具有日本畫中的平面與裝飾化的兩種特質，且畫面中呈現出理性色彩與詩意空間。

⁷小野竹喬(1889—1979)是日本現代膠彩畫家，作品具有日本畫中的平面與裝飾化的兩種特質，且畫面中呈現出抒情性、童趣、細膩色調、細節描繪、自然主義與詩意空間。

暖、悲傷或失落)發生連結而引起共鳴,也希冀作品畫面能夠發展出色彩本身具有的質感、空間、溫度與精神場域。

在〈叢綠〉系列作品中,綠色幾何造形與白色幾何造形的間隔界線是明顯清楚的,與羅斯科抽象繪畫作品中,長方形與長方形之間的模糊界線有所差異,而較接近蒙德里安抽象繪畫的理性分割畫面的界線,可能是因為自己雖然表現的是內在的心象風景,但還是有依據外在世界的自然景物轉化而成的結果。白色畫面無意間也呈現出了屬於台灣地區的日光所帶給人的一種清新、明亮且溫暖的感受性。



圖 7 東山魁夷,〈白夜〉,1992,紙本膠彩,380x500 cm



圖 8 小野竹喬,〈宿雪〉,1966,紙本膠彩,198x295 cm

第四節 視點的變化

不同時期作品中視點從仰望、平視到俯視的改變，代表不同階段的心境變化。

自己原本性格中有相當濃厚的主觀理想主義，習慣只會去看自己希望看到的部分，而自然忽略不重視的部分，如小時候認為人性是善良的，所以只會看到周遭人善良的行為來堅定原本的認知，而自然忽略掉他人不善的言語行為，以建立自己對於人性原來認知的世界觀。過去這樣性格的優點是長久以來培養了自己善良單純的本性，缺點是建構的世界是主觀而非客觀的，所以在大學畢業結束學生身份進入社會職場後，身心所遭受的衝擊是極為巨大的，因為內在世界偏向主觀的原因，當接觸到外在客觀世界挑戰時，自己內在觀念想法無法良好銜接外在社會職場工作價值觀時，就會產生劇烈衝突，尤其是當面臨是否要堅持內在理想或屈就於外在現實的抉擇時，內心往往會有天人交戰的痛苦過程。

進入社會職場後讓我深刻體會到社會與人性的複雜層面，一個人可以有時是天使，而下一刻卻成為魔鬼，以多種的身分存在於社會，人性中則存在許多灰色地帶，不是非黑即白的關係；而社會是由各式各樣的人所組合而成的，所以人際關係更為複雜難解。由於進入職場工作而體會到人性與社會的複雜層面，也對現階段自己的創作產生了一定程度的影響。

在創作〈藍色〉與〈白色〉作品時採取的是仰望的視點，代表追求是一種理想的生活狀態，如同遠方的天空廣闊無垠，雲層變化絢爛繽紛，能夠有許多的美好的想像空間，呈現的是原來性格中主觀理想色彩居多的部分。

而〈枯榮〉作品採取的是平視的視點，代表從遠方的企盼回到現實的生活本身，是雙腳所踏的土地，其中的差異是失去了迷人的想像空間，但卻得到了真實的感動。土地上的草叢雖然是平凡常見的景物，只因為是雙手可以觸及的真實物體，所以帶來真實所產生的感動，呈現的是進入社會職場了解人性社會的許多層面，與現實生活長久體會後所產生的心境變化。

而〈叢綠〉系列作品是採用俯視的視點，代表是從遠方理想的追求回到真實生活週遭人物的關注，重新定位自己與週遭環境的關係，重新排列生活中事物的先後順序，重新定調自己的生活步驟，找到適合自己現在的生活方式，呈現的是自己現在的思想情感狀態，就是在現實生活中還是要懷抱著希望。

從仰望到俯視的視點改變，代表從追逐遠方天空的虛幻雲彩回歸到現實生活的真實土壤，因為自己在長久經驗累積中發現「美麗而虛幻的種子無法根植於現實的土壤」，所以逐漸調整自己的步伐，從現實的生活中重新出發，朝著可能實現的理想目標繼續邁進。

這段期間的重要體會是在追求理想的過程中，不能忽略週遭的親人好友，活在每一個當下，用心去體會每一個當下的美好或難過時刻，在每一刻平凡生活中去發現生命的雋永與深刻的感動，希冀能在之後人生中，在理想追求與現實生活中找到一平衡點，讓理想能夠有在現實生活中實現的可能性，希冀透過自己所創作的藝術品進而能夠美化人的心靈層面與提升生活的品質。

第四章#作品分析###

第一節 藍色與白色

〈藍色〉五張十號作品的連作，是描繪天空與樹木之間的關係，如同戀人一般的無止盡的喃喃細語，屬於抒情的想像空間。畫面上樹木的位置採取一邊或一角的構圖，並讓樹木延伸至畫面之外，構圖上參考攝影取景的局部分割畫面，觀看的視點是遠視與仰望角度，而背景留出大面積天空的藍色給予觀者想像的空間。而天空雲層不同藍色之間的些微差異變化，是以短筆觸重複排列與色彩濃淡變化的隨機堆疊，表現情感在不同時間難以捉摸的變化，如同天空雲層的變化無常；而四隻白色紙鴿高低遠近的不同距離位置有如畫面上的音符，彈奏出如同音樂一般優美的曲線變化。畫面敘述是關於一個愛情的故事，由開始愛情的來訪、過程戀人之間的若即若離，與終成眷屬的美好結果，畫面中呈現是關於愛情的美好想像，於其中情感的淡淡甜美與哀愁滋味，等待的心境過程與雲淡風輕的體會感受，所有情感共同交織而成的畫面詩意空間。

〈白色〉五張十五號作品的連作，是描繪關於逝去的愛情，會隨著時間的長久醞釀而逐漸於內在心靈產生了一種溫度的心理變化，而轉化成為自己生命的一部分的過程。技法上是採用短筆觸的重複堆疊與層層的色彩重疊，希冀表現出情感的細膩變化與色彩的豐富層次感。繪畫過程的色彩濃淡分布是隨機性的，每一層顏色堆疊都有些微的差異，如同情感在不同時間的改變與差異性。

透過膠彩顏料中藍色水干與礦物顏料打底，然後以白色胡粉層層薄塗堆疊，希冀呈現出屬於胡粉白色的細膩質感，與不同細微差異的白色之間所產生的幽玄情感空間與溫度空間，並從中探索自己內在的精神狀態。

將畫面簡化至一棵樹與天空之間的關係，使畫面造形元素單純化，並用白色短直線破壞樹木的完整形體（使用色彩破壞造形的完整形狀），使色彩在畫面取得主導地位，並透過藍色與藍色、藍色與白色、白色與白色之間重疊、交融、拉拒、對抗、妥協、協調至和諧的過程，希冀呈現出自己內在真實的精神狀態。

在〈藍色〉與〈白色〉作品中，都是透過樹與天空之間的關係來呈現在感情世界中諸多不確定的情感游離狀態。技法都是以短筆觸的重複排列堆疊為主，而色彩的濃淡分布是隨機而無意識性的，呈現的是情感在不同時間的無常變化，〈藍色〉

作品短筆觸的顏色是使用屬於原本天空雲層的藍色，藍色顏料是採用細顆粒的礦物顏料，因為加入大量的水分稀釋，所以產生能夠透出底層紙張白色的多層稀薄淺藍色的變化；〈白色〉作品短筆觸的顏色是先使用藍色的水干顏料與礦物顏料打底色約有八至九層，然後重複堆疊白色的礦物顏料的筆觸約有十五至十六層，其中還有使用大面積水洗與砂紙磨擦的技法，來呈現雨中之樹的心象風景。

〈等待心雨〉作品是延續〈藍色〉之後的作品，也是透過樹與天空之間的關係來呈現等待美好的事物發生過程的心境變化。構圖上採取攝影取景的局部畫面，樹木位置在畫面左邊且延伸至畫面之外，樹葉分布的面積超過畫面的二分之一，色彩的繪製是以自然色彩為主要依據，以畫面中雲層的色彩與筆觸變化來象徵等待的心境狀態。

〈楓香〉作品是以仰望的視點，描繪透過樹葉觀看天空時的心境狀態，呈現當下心境中的陽光彷彿有一種繽紛閃爍、如夢似幻的迷人美感。首先以寫生描繪楓香局部的樹枝與樹葉，然後捨去樹枝部分，只有單純表現樹葉與天空之間關係，色彩以藍色、綠色與白色來呈現一個單純的畫面，一種單純的心境。

這段期間〈2009~2010年〉著重在畫面色彩元素的研究，主要的色彩是以白色、綠色與藍色來繪製作品，主要表現是經過內在心境轉化後的心象風景，所以主觀使用色彩來表現個人的思想情感居多。希冀能在心象風景畫面中呈現出色彩本身的質感、空間層次，與透過色彩表現出屬於人內在的溫度情感與心靈空間，是現階段藝術上主要的表現與訴求。



圖9 黃敏欽，〈藍色一〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm



圖 10 黃敏欽，〈藍色二〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm



圖 11 黃敏欽，〈藍色三〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm



圖 12 黃敏欽，〈藍色四〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm



圖 13 黃敏欽，〈藍色五〉，2009，紙本膠彩，45.5×53.0cm



圖 14 黃敏欽，〈白色一〉，2010，紙本膠彩，53.0×65.0cm



圖 15 黃敏欽，〈白色二〉，2010，紙本膠彩，53.0×65.0cm



圖 16 黃敏欽，〈白色三〉，2010，紙本膠彩，53.0×65.0cm



圖 17 黃敏欽，〈白色四〉，2010，紙本膠彩，53.0×65.0cm



圖 18 黃敏欽，〈白色五〉，2010，紙本膠彩，53.0×65.0cm



圖 19 黃敏欽，〈等待心雨〉，2009，紙本膠彩，60.5x72.5cm



圖 20 黃敏欽，〈楓香〉，2009，紙本膠彩，45.5x53.0cm

第二節 枯榮

修·歐納與約翰·符萊明在《世界藝術史》書中談到浪漫主義風景畫家透納（Joseph mallord william turner，1775-1851年）：

透納最後似乎已將畫紙及畫布上運用的顏料，等同於懸在藝術家與物象之間的大氣色彩。……繪畫既不是清晰明確的堅實形式之構圖，也不是自然的模仿，而純粹只是平面上不透明和透明顏料的運用。

上述說明色彩在透納風景畫中的重要性，而自己在《枯榮》作品的研究重點也是「色彩」。選擇同一構圖不同色彩來研究表現，探索不同色彩所能呈現，與不同可能性結果之間的差異；透過不同色彩畫面給人心裡感受的差異性，色彩經由筆觸、畫面位置分布、不同時間落筆之間的差異性來表達訴求。

技法上採用薄塗上色，透過色彩層層堆疊，同色系色彩之間抗拒、磨合、交融，復又抗拒、磨合、交融……等重複過程；有彩色（藍色、綠色、紅色）與無彩色的白色之間抗拒、磨合、交融的過程，探索色彩之間的可能的關係，與色彩所能呈現心靈狀態的最大可能性。

《枯榮》作品是由天空系列回歸土地系列一開始的作品，也是重要的過渡階段，描繪題材也由樹木轉換成草叢的主題，觀看角度則由仰望轉換到平視與俯視的視點，會有這樣題材改變的原因，主要是不同生活經驗帶來不同的生命體驗所造成的心境變化，因為經濟需求而兼職畫室教學工作，讓自己由學院如同象牙塔理想環境中抽離出來回到現實生活本身，並連結到進入研究所之前職場四年的工作經驗，所以讓自己有了以描繪雙手雙腳所能觸及土地與草叢的初步想法。且延續探討色彩所能及可能性的發展，研究關於色彩與人的心靈狀態之間的關係，與精神領域相關內容的探索。

《枯榮》作品是希望透過色彩來述說植物生命興衰更迭有时的故事，畫面選擇植物為研究題材，有彩色的藍色、綠色與紅色來象徵植物的欣榮，而無彩色的白色象徵植物的死亡，生命新死亡交替循環現象如同人所經歷的生命過程一樣，有如佛家所說現象界所經歷「成、住、壞、空」的過程。希冀能以描繪人物的謹慎態度來描繪植物的樣貌，將植物當作人一樣來仔細刻畫，並透過描繪植物的生態來呈現所觀察體認到的人類生存法則。

畫面上採取隨機滿佈式的構圖，一如土地上隨處可見的蔓延分布的草叢，希冀透過這種順從自然生態分布如實描繪的作品，能讓觀者感到親切而引起共鳴。



圖 21 黃敏欽，〈枯榮一〉，2011，紙本膠彩，60.5×72.5cm



圖 22 黃敏欽，〈枯榮二〉，2011，紙本膠彩，60.5x72.5cm



圖 23 黃敏欽，〈枯榮三〉，2011，紙本膠彩，60.5x72.5cm



圖 24 黃敏欽，〈枯榮四〉，2011，紙本膠彩，60.5×72.5cm

第三節 叢綠

英國神秘主義者、詩人兼畫家布雷克（William Blake，1757-1827年）在1810年這樣寫道：

這想像的世界是永恆的世界，在我們如植物般生長的肉體死亡之後，我們都將投入它神聖的懷抱。想像的世界無限且永恆，而世人或植物的世界有限且短暫。萬物的永恆真實存在於永恆的世界，我們從自然的植物鏡像中看到的是它們的反射。

「自然的植物鏡像」正好是吸引我選擇草叢為題材的主要原因，希冀透過這個植物鏡像的「點」，來呈現由想像所建構而成的永恆世界這個「面」。而創作源自於生活，自己生活經驗來源於研究所前三年的時間大多生活在美術系館，站在美術系館三樓往下俯瞰，放眼所及都是灰色的建築物，灰色的屋頂、灰色的樓梯、灰色的走道，所以其中綠色的草地自然吸引了我的目光，只因它是有彩度的綠色，在一整棟灰色的建築物中，顯得格外顯眼。

在〈叢綠〉系列作品所描繪是存在人工建築之中的綠色草叢，而非自然環境之中的草叢，希冀能夠描畫出這種單純景物的美麗，將之轉化成白色與綠色並置的畫面，無彩色與有彩色並置的畫面；水泥地面與草叢群落並置的畫面，幾何形態與有機形態¹¹並置的畫面。在畫面上將草叢聚落一叢叢的擺上去，使綠色草地、水泥地面的暗示處理減至最低程度，賦予畫面抽象性和平面化的效果，並希冀能將白色地面呈現出如同傳統文人水墨畫的留白畫面，美學上的依據是莊子哲學中「無用之用，是為大用」的觀點。

作品中的水泥地面因為侵入草叢區域造成畫面幾何造形的清楚邊界，切割了畫面使之成為幾何造形構成的空間。而白色地面與綠色草叢之間成為兩個主體的對比關係，是非自然與自然的對比關係，無生命與有生命的對比關係，無彩色與有彩色的對比關係。透過兩者的對比關係，使畫面多了一份靜止中的動態，而讓畫面關係層次豐富多樣了起來。並且使用簡化後的線條（如木刻版畫的效果）與色彩，使畫

¹¹形態（形體）包含內在的結構，與外在的形體，可分有機形態、幾何形態兩種。1.有機形態：感性、自由、流利，自然造形如河流、木紋、葉脈、貝殼等，人為造形如康丁斯基的感性抽象畫面。2.幾何形態：理性、幾何、冷靜，如現代建築、金字塔、陶瓶等，較與設計、工藝、建築有關，人為造形如蒙德里安的理性抽象畫面。

面呈現具有線條、平面與裝飾化的美學特質。

草叢如同是人群所組成的社會聚落，許多的植物生長於其中，生活於其中，許許多多的故事發生在其中，透過這樣的草叢生態來呈現人類社會的百種千態。所以〈叢綠〉系列作品以草叢來象徵生活中的人群，以幾何形區域的草叢空間來象徵人群所組成的社會區域，以留白空間來象徵精神的場域，著重呈現是人類社會與自然環境之間的美好和諧狀態（創作者本人投射於作品畫面中的美好想像），思想接近於莊子美學中「天人合一」的理想境界。

而目前作品畫面之中多以單一草叢區域、長方形造形與垂直水平線構成，因為幾何造形不同的形狀、大小與位置差異來呈現不同的視覺效果；因為取景多是生活週遭的環境景物，所以就自己而言多了一份親切與熟悉感，但是畫面構圖的造形與位置是有經過增減取舍的，草叢區域的描繪角度是採取長距離觀看的俯視與平視視點交錯而成，且將許多石塊拼湊而成的水泥地面簡化至空白的畫面，並將原本灰色的地面改變為塗上胡粉的白色顏色，使畫面簡化成為只有綠色與白色兩種色彩的單純色彩（在西方宗教色彩中綠色象徵的是希望，而白色象徵的是信仰），而草叢區域與留白空間也構成畫面虛實相生的兩種元素變化。

在作品繪製過程中，如幾何造形的形狀、大小與位置組合是理性思考與直覺判斷的結果，所以在塗色過程中會盡量讓自己趨向感性的心理狀態，如開始在哪裡塗色、塗什麼顏色、該在哪裡換色、畫到哪裡該停止，都是隨機且輕鬆的狀態下進行的畫面效果；草叢區域的小草在草圖繪製時是一根一根描繪，因此線條相當的繁瑣與複雜（加法），所以在上色技法上只使用簡單平塗與最上層只使用少數綠色種類的色彩來呈現，來讓畫面接近統一的色調而趨於和諧的色彩效果（減法）。會如此選擇簡單的技法與少量顏色的原因，是觀念認為畫面上使用的技巧愈少，愈能誠懇表現出真摯且豐沛的情感，所以最後選擇以單純的畫面，來呈現自己內在心靈對外在世界的人與自然永恆的愛與關懷，希冀最後畫面呈現給觀者的是一種可以親近的美好想像空間，可以讓人放鬆無壓力，能夠帶給觀者心靈寧靜感受的作品，是自己創作的初衷與最終的期盼。

〈叢綠〉系列作品中的留白畫面，繪製過程多是綠色草叢區域（實存空間）決定了幾何造形的形狀、大小與位置後，才相對存在的畫面空間（虛幻空間）。但在思考關於畫面構成時，是直接以抽象畫的畫面思考方式，簡化至幾何造形與幾何造形的大小位置關係，及綠色與白色的色彩關係。而畫面中綠色的草叢區域與白色的

留白空間，是沒有界限而延伸至畫面外，希冀給觀者是一種無拘束的自由感受性。



圖 25 黃敏欽，〈叢綠〉，2012，紙本膠彩，112.0×145.5cm



圖 26 黃敏欽，〈叢綠一〉，2012，紙本膠彩，45.5x53.0cm



圖 27 黃敏欽，〈叢綠二〉，2012，紙本膠彩，45.5x53.0cm

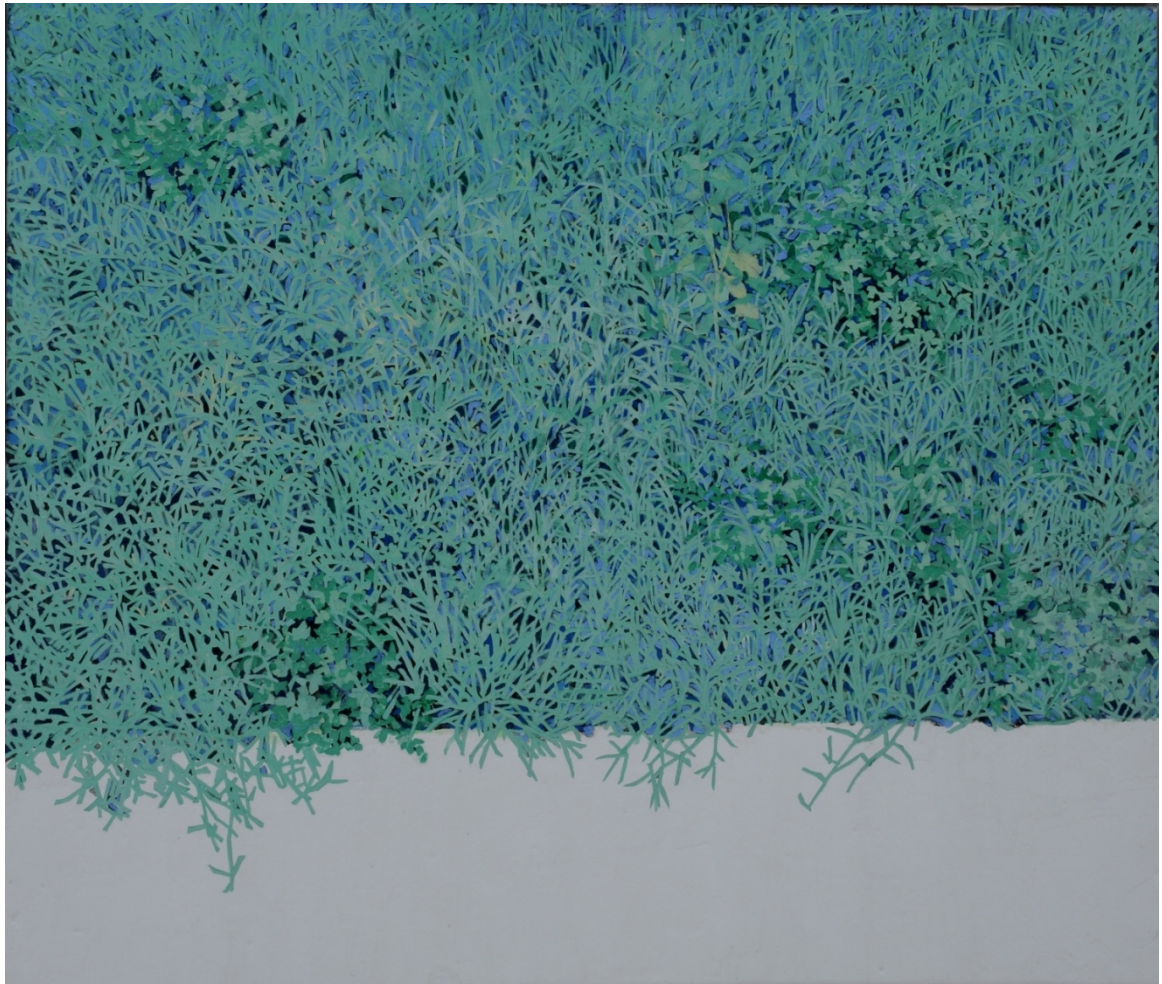


圖 28 黃敏欽，〈叢綠三〉，2012，紙本膠彩，45.5x53.0cm



圖 29 黃敏欽，〈叢綠四〉，2013，紙本膠彩，45.5x53.0cm

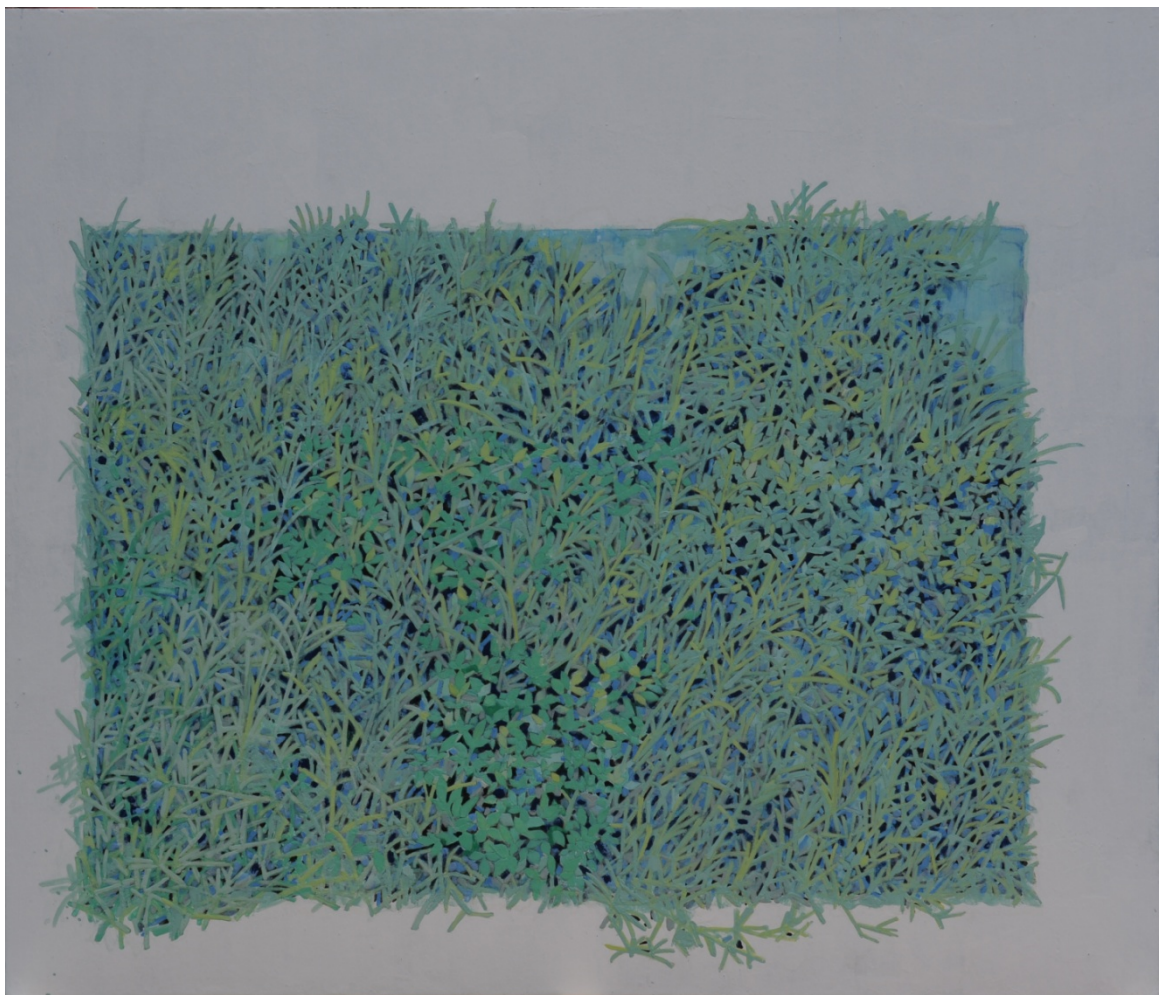


圖 30 黃敏欽，〈叢綠五〉，2013，紙本膠彩，45.5x53.0cm

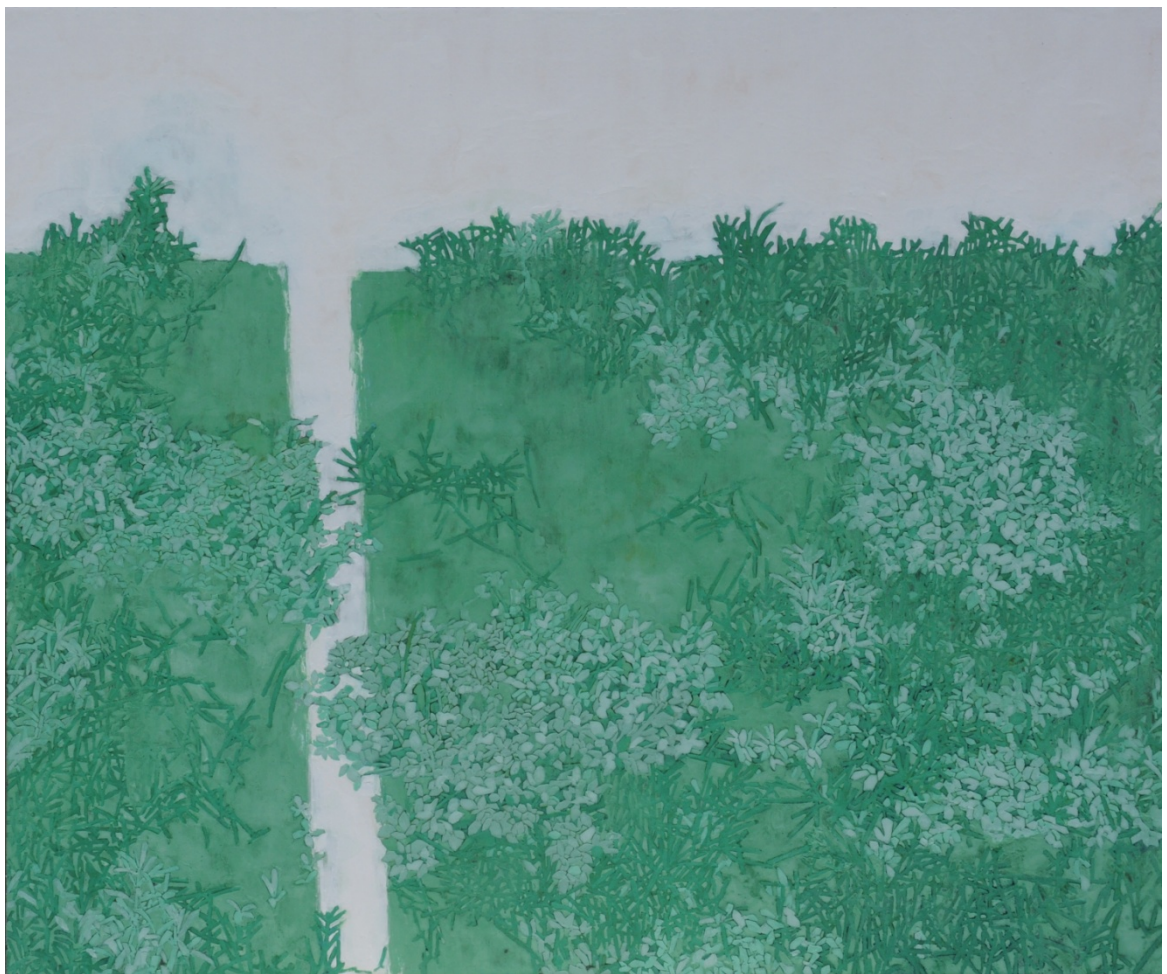


圖 31 黃敏欽，〈叢綠六〉，2013，紙本膠彩，45.5x53.0cm



圖 32 黃敏欽，〈叢綠七〉，2013，紙本膠彩，45.5x53.0cm



圖 33 黃敏欽，〈叢綠八〉，2013，紙本膠彩，45.5x53.0cm

第五章 結論

隨著年齡的增長與人生閱歷的增加，愈來愈相信「境由心生」這句古諺語，許多人際之間的情境、外在環境的改變往往多是心境的化現。而藝術如同一面鏡子，呈現的是自己當下的心靈狀態。

研究所前後就讀了五年期間，因為生活經驗的諸多改變，在心境上也產生了許多的轉折變化，所以有了畫面視點的改變，從〈藍色〉、〈白色〉作品的仰望視點，到〈枯榮〉作品平視視點，再到〈叢綠〉系列作品的俯視視點，代表從追逐遠方美好的想像回歸到真實生活本身，在現實環境中找到自己的定位，然後重新出發朝可能實現的理想目標繼續前進。

〈藍色〉與〈白色〉分別描繪情感在不同時間的心理狀態，主要是透過色彩與的留白背景空間來表現；〈枯榮〉作品是透過植物題材的欣榮衰壞，以色彩的差異性來表現新生到死亡過程的生命課題；〈叢綠〉系列作品以草叢為題材來象徵生活中的人群，以幾何形區域的草地空間來象徵人群所組成的社會場域，以留白空間來象徵精神的層次領域，著重人與人群、人群社會與自然環境之間一種和諧美好的關係表現。此階段的作品都希冀傳達是關於人與自身、人與人、人與自然環境之間一種和諧美好的關係，一個關於人類生命與自然環境關注的「愛」的永恆性主題探索。

透過「自然的植物鏡像」¹²的描繪，希冀能在畫面中呈現出一個美麗、想像與無限的永恆世界，一種永恆世界中所存在的真實性。

畫面中強調了色彩與留白空間兩種元素的重要性，希冀能呈現出色彩本身的質感、空間、溫度與精神場域，並從中探索、表現真實自我的內在精神狀態；並希冀能夠在白色的畫面中呈現出如同傳統文人水墨畫的留白空間美學，在平面繪畫中找到企及精神領域的可能性。

關於〈叢綠〉系列作品之後創作發展的方向，會繼續增加更多自然或設計的元素於畫面之中，如〈叢綠二〉作品的因為白色進入草叢區域而呈現出如霧似雪的虛幻變化，而使畫面增添一份柔性迷人的詩意想像空間，是無意識之間創作出來的佳

¹²英國神秘主義者、詩人兼畫家布雷克（William Blake，1757-1827年）在1810年如是寫道。本文頁26。

作，所以由水分子揮發而成的霧或凝結而成的雪，是之後畫面發展可能會增加元素之一；〈叢綠六〉作品由之前單一草叢區域發展成為二個草叢區域，之後可能繼續發展三個以上的草叢區域，畫面構成以不同幾何造形的形狀、大小與位置的變化來豐富其畫面效果，參考荷蘭畫家蒙德里安的抽象繪畫作品，加上日常生活的空間景物體驗感受為依據來發展，觀看草叢區域的距離會更加推遠與拉高，是之後畫面可能的發展方向；〈叢綠七〉作品植物的深綠色顏色更貼近日常生活所見的的草叢顏色，因為台灣氣候屬於熱帶與亞熱帶的關係，強烈陽光造成植物身上深綠色顏色的形成。所以深綠色系的顏色是之後畫面發展可能會增加色彩元素之一；〈叢綠八〉作品以斜線構成畫面幾何造形的草叢區域，而斜線也是之後畫面發展會增加元素之一。還有留白空間會由水泥地面（土元素）改變成為河流或湖泊（水元素），是之後畫面發展可能會增加元素之一；草叢區域內以色彩來描繪出不同生命狀態的小草，如黃綠色象徵新生柔嫩的小草，深綠色象徵乾燥茁壯的小草，藍綠色象徵充分濕潤的小草，透過色彩來描繪呈現不同生命狀態草叢的差異性，是之後畫面發展可能會增加元素之一；草叢區域因為規則排列的石階介入原有空間，而造成畫面上的一種視覺引導與趣味性，是之後畫面發展可能會增加元素之一。還有光線（火元素）、陰影、風、雨水等元素的加入，都是之後創作上可能會繼續發展的方向。

將來創作方向上會延續草叢的題材外，會再加入花卉的題材（尤其是台灣的熱帶花卉植物），技法上除了持續自然植物對景寫生素描能力培養外（師造化），希冀能再從宋代花卉名家畫作臨摹描繪重新學起（師古人），並學習歷代花卉名家的技法長處與精神涵養，尤其是工筆花卉線條的靈活變化與質感呈現。

在色彩上，希冀在現有受西方與日本美術影響基礎之上，能夠在加入更多中國與東方（如印度與西藏）古老美術文化的涵養。還有在台灣特殊的地理環境與熱帶與亞熱帶氣候中，陽光的「光線強弱與溫度高低」對植物本身帶來的色彩變化影響，是將來希冀能繼續探討研究關於色彩主題的延伸發展。夜晚的植物景觀色彩也是將來希冀描繪的主題之一，會以黑色的水墨與金色的金箔（銀色的銀箔）結合表現，呈現黑夜的靜秘氛圍與華燈（與月光）的絢爛醉人。

在媒材上延續膠彩礦物顏料的使用，再加入水墨元素的多元變化，希冀能在墨色與彩色之間找到自己心中理想的平衡點，能夠表現出色彩的華麗繽紛與兼具水墨的內斂沉穩（如同日月與水火的和諧並存），並透過「自然的植物鏡像」呈現出內在經由想像建構出來的理想永恆的世界。

在畫面構成上會加入設計的元素，因為人為設計的商品充斥在現代人的生活環境之中，如食、衣、住、行、育、樂等領域，深遠影響了現代人的生活習慣與思考模式，所以在之後創作中希冀能加入設計這個具有當代代表性的生活元素。

所以在研究主題上會延續研究所期間對於色彩可能性發展與留白空間美學的探討，再加入水墨、線條與設計的元素。

思想涉略上希冀能擴及中國與日本的禪宗美學，印度的哲學與宗教等。並透過廣泛閱讀美術史、美術理論、文學等相關領域的書籍，與生活中電影、戲劇（舞台劇）、舞蹈、音樂等欣賞來涵養自己的美學素質，然後透過藝術創作來表現美學涵養於作品畫面之上。

參考文獻#

一、引用專書

- 小野竹喬／塩川京子（1995）。《現代日本畫〔1〕—小野竹喬》。東京：學習研究社。
- 王秀雄（2006）。《藝術批評的視野》。台北：藝術家。
- 田淵俊夫（1993）。《田淵俊夫畫集 1966—1991》。東京：求龍堂。
- 竹內浩一（1998）。《竹內浩一自選畫集 風曆》。東京：小學館。
- 李澤厚（1996）。《美的歷程》。台北：三民書局。
- 東山魁夷（2001）。《東山魁夷的世界—與風景對話》。石家庄：花山文藝、河北教育。
- 林功、箱崎睦昌（2002）。《膠彩畫材料與技法》。台北：藝術家。
- 原田平（2003）。《20世紀日本美術—東山魁夷／福田平八郎（8）》。東京：集英社。
- 倪再沁（2004）。《山水過渡—中國水墨畫的南遷》。台北：典藏。
- 倪再沁（2013）。《閒對西窗—倪再沁水墨個展》。台中：大象藝術空間。
- 徐復觀（1979）。《中國藝術精神》。台北：臺灣學生書局。
- 高木森（1998）。《元氣淋漓—元畫思想探微》。台北：東大。
- 陳傳席（2004）。《中國繪畫理論史》。台北：三民書局。
- 陳鼓應（1992）。《莊子哲學》。台北：臺灣商務。
- 菱田春草（1987）。《菱田春草展》。東京：朝日新聞社。
- 詹前裕（2009）。《傳承與開創—詹前裕膠彩畫展》。台中：國立台灣美術館。
- 鈴木大衛、葛拉帝（2008）。《樹—一棵花旗松的故事》。台北：貓頭鷹書房。
- 劉振源（1995）。《世紀末繪畫》。台北：藝術圖書公司。
- Hugh honour、John fleming（2004）。《世界藝術史》。台北：木馬文化。
- James E.B.Breslin（1997）。《羅斯科傳》（張心龍、冷步梅譯）。台北：遠流。
- Robert Sokolowski（2004）。《現象學十四講》（李維倫譯）。台北：心靈工坊。
- Anna-Carola krauBe（2000）。《西洋繪畫史：自文藝復興迄今》（林欣宜、張采

欣、廖玉儀譯)。KONEMANN。(原著出版年：1995年)。

二、引用論文

吳清川(1997)。《繪畫中「留白」的空靈境域：吳清川的創作理念與風格》。東海大學美術研究所碩士論文，台中市。

許瑜庭(2006)。《紅土上：許瑜庭膠彩創作理念與風格》。東海大學美術研究所碩士論文，台中市。

黃珮綺(2001)。《蔓延：黃珮綺膠彩創作理念與風格》。東海大學美術研究所碩士論文，台中市。

郭禹君(2004)。《長河孤吟：郭禹君膠彩創作理念與風格》。東海大學美術研究所碩士論文，台中市。

鄭營麟(2009)。《飄鳥：鄭營麟創作理念與風格》。東海大學美術研究所碩士論文，台中市。

三、引用網路等電子化資料

彩楓畫室(2011)。《西班牙畫家 Antonio Lopez Garcia》。取自：

<http://tw.myblog.yahoo.com/colorful/articlemid=183&sc=1>。民97年04月03日。台北市。