

目 錄

緒論	4
一、創作緣起與研究動機	4
二、研究範圍與內容	5
第一章、初期作品形式演變與風格發展	6
第一節 抒情寫實(2002-2003)	6
第二節 抒情抽象(2004-2005)	7
第三節 非具象 自然變貌(2005-2007)	8
第二章 抽象藝術歷史傳承與脈絡	9
第一節 浪漫主義視野與精神幻化	9
第二節 抽象表現的精神性	11
第三節 非具象的魅惑	12
第三章 媒材與風格表現	14
第一節 媒材因表現而存在	14
壹、油彩	14
貳、膠彩	14
參、壓克力	15
第二節 風格表現	16
第四章 創作自析	17
第一節 自然變貌	17
第二節 隨心而畫	23
結論	33
參考書目	34

圖 錄

圖 1	林順孝 (池影悠悠)	油彩	91x65cm	2002	6
圖 2	林順孝 (水之旅)	油彩	91x65cm	2002	6
圖 3	林順孝 (靜流)	油彩	72x53cm	2002	6
圖 4	林順孝 (靜觀)	油彩	65x53cm	2003	6
圖 5	林順孝 (風景)	油彩	91x65cm	2003	7
圖 6	林順孝 (另一個世界)	油彩	65x53cm	2004	7
圖 7	林順孝 (心源)	膠彩	117x91cm	2006	8
圖 8	林順孝 (幻)	油彩	117x91cm	2006	8
圖 9	Turner (暴風雪)	油彩		1842	10
圖 10	Friedrich (北極海)	油彩		1824	10
圖 11	Jackson Pollock (滴灑的映像)	油彩		1947	13
圖 12	Jenkins Paul (作品)	油彩		1966	13
圖 13	Clyfford . Still (繪畫)	油彩		1958	13
圖 14	林順孝 (象外之象 1)	油彩	117x91cm	2005	18
圖 15	林順孝 (象外之象 2)	油彩	117x91cm	2005	18
圖 16	林順孝 (合流)	膠彩	117x91cm	2005	19
圖 17	林順孝 (象外之象 3)	膠彩	117x91cm	2006	20
圖 18	林順孝 (象外之象 4)	壓克力	116x91cm	2006	20
圖 19	林順孝 (象外之象 5)	油彩	117x91cm	2006	21
圖 20	林順孝 (象外之象 6)	複合媒材	91x117cm	2006	22
圖 21	林順孝 (象外之象 7)	複合媒材	91x117cm	2006	23
圖 22	林順孝 (象外之象 8)	複合媒材	91x117cm	2006	24
圖 23	林順孝 (象外之象 9)	複合媒材	91x117cm	2006	24
圖 24	林順孝 (象外之象 10)	壓克力	130xcm162	2007	25
圖 25	林順孝 (象外之象 11)	壓克力	130xcm162	2007	26
圖 26	林順孝 (象外之象 12)	壓克力	91x117cm	2007	27
圖 27	林順孝 (象外之象 13)	壓克力	30x90cm	2007	27
圖 28	林順孝 (象外之象 14)	壓克力	130x162cm	2007	28
圖 29	林順孝 (象外之象 15)	壓克力	116x91cm	2007	29
圖 30	林順孝 (象外之象 16)	壓克力	91x117cm	2007	30
圖 31	林順孝 (象外之象 17)	壓克力	91x117cm	2007	30
圖 32	林順孝 (象外之象 18)	壓克力	117x91cm	2007	32
圖 33	林順孝 (象外之象 19)	壓克力	117x91cm	2007	32

摘要

個人創作態度漠視細節成規，心理渴望自由奔放的情感發抒，傾向於『浪漫主義』(Romanticism)，為追求精神性『形而上』(Metaphysical)的繪畫風格，逐漸放棄過去常用的題材，企圖尋覓一種新風格、新觀念，期間曾掙扎於寫實與抽象之間，研究課程中，指導老師黃海雲教授常鼓勵我『走遠一點，先把以前繪畫風格放下，試圖找出自己的風格與代表性符號』，在黃海雲老師的指導與鼓勵下，遂將創作當成歷險過程，作品逐漸脫離對事物外貌的視覺依賴，由外在模仿的具象題材，轉變為非具象風格。

創作過程中，一度想往純抽象領域發展，惟由於個人心性喜好自然，因此在主題上仍不自覺地保留部分自然寫意風格，如康德(Kant)所言：『自然只有在貌似藝術時才顯得美，藝術也只有使人知其為藝術而又貌似自然時才顯得美』。¹此一觀念與個人感受契合，且因作品有別於純抽象語彙，因此在本文中以『非具象—自然的變貌』為現階段風格及主題做一詮釋。

佛洛伊德(Sigmund Freud)認為：『偶發行動與無意識動機之展現有關，構圖上的隨意形象，為藝術家暗示了追求一種新的抽象形式之可能性』。²留法畫家朱德群亦認為：

『在感覺的最初噴射中，有許多偶然的因子，每幅畫都好像是擲出的骰子，偶然是唯一的必然，畫家可以藉助偶然性接近或達到完美。偶然的成份甚至可以是畫中最佳最美的效果。畫家的才能也包括邂逅偶然並保留這神來之筆』。³

因此，個人除藉由寫意手法隨心而畫外，並嘗試利用偶發性自動技法，藉由顏料滴流的自然效果，探索暗示性、非具象風格的張力，希望能在創作上尋求一種『超越』(transcendental)視覺表象，形而上的詩情美感。

¹朱光潛著《西方美學史下卷》，台北，頂淵文化事業有限公司，2001。頁 37-38。

² Anna Moszynska 著、黃麗絹譯《抽象藝術》，台北遠流出版社，1999，頁 64。

³陳力川《心不為形役—談朱德群先生的繪畫》(收錄於大象無形 傾聽宇宙) 2003 朱德群亞洲巡迴展、靜宜大學藝術中心，2003。

緒論

一、創作緣起與研究動機

繪畫創作係個人追求自我實現的方式之一，對於繪畫的愛好與執著，已持續廿餘年，並將之視為心靈寄託，初期作品以水彩風景為主，創作動機僅係藉之舒緩身心，純以個人靜觀美感描寫主題，題材則多取材於自然意象。近期多方思索自身創作的意義，為突破以往自然主義繪畫風格，在創作風格上逐漸脫離視覺表象及外在模仿，藉由簡化與抽離造型詮釋表現非具象風格，尋找屬於本身的繪畫語言，以確定往後創作取向。

東海大學研究所期間，為充實本身繪畫語言，開始嘗試壓克力、膠彩、水墨及干酪素等媒材創作，希望藉由瞭解各種媒材特性，靈活運用，活絡創作元素，透過材質、技巧，將心中意象具體化、視覺化。

個人在創作背景上未受各種流派影響，惟在創作態度上重視自由奔放情感的發抒，漠視細節成規，傾向浪漫主義（Romanticism），希望風格上朝向內心主觀情感詮釋，尋求一種浪漫『遺世而獨立』超越視覺表象形而上的訊息，因此以『超越表象—精神性擴張與深化』為主題，期許精神上能與浪漫主義畫家及抽象表現主義畫家遙相呼應，這是個人在研究主題上所欲說明的動機。

二、研究範圍與內容

本文研究範圍由初期自然主義風格開端，漸至近期非具象作品，藉以說明個人從具象至非具象作品間的觀念、風格轉變；創作論述以研究所期間創作為主軸，另輔以進入研究所前二年作品，希望經由具象與非具象風格呈現個人創作理念，以明晰創作脈絡及風格訴求。

研究內容第一章『初期作品形式演變與風格發展』係藉由初期表現形式至近期作品發展，說明本身創作形式與內涵，期程略分為抒情寫實（2002-2003）、抒情抽象（2004-2005）及非具象—自然變貌（2005-2007）三期。

『抽象藝術歷史傳承與脈絡』置於第二章，係創作學理基礎說明，藉由近代西洋美術在形而上、精神性抽象繪畫之發展脈絡做一簡略敘述，由 19 世紀浪漫主義開端到抽象平面藝術的發展，希望經由探討『浪漫主義視野與精神幻化』、『抽象表現的精神性』、『自然的深化和擴張』等主題，闡述影響個人創作內涵之相關性觀念，其中並輔以相關藝術家作品圖片說明。

第三章『媒材與風格表現』係探討個人在油彩、壓克力及膠彩等各種不同媒材使用表現上的心得體會及瓶頸，希望爾後能有效運用各種不同媒材特質，表現出個人特色及風格。第四章『創作自析』，係作品形式分析，藉由『自然變貌』及『隨心而畫』主題，闡述說明作品特色，最後以未來期待做為結論。

第一章 初期作品形式演變與風格發展

第一節 抒情寫實（2002-2003）

初期繪畫創作主要係藉之紓緩身心，借由彩墨抒發蘊藏於內心的世界，此時期多方嚐試寫實、寫意等畫風，試圖尋找出適合自己的表現方式，題材偏向自然具象，如風景、鳥類生態，惟漸由外在模仿轉向主觀寫意表現，乃至內心世界的描述，企圖摸索與外界有所區別的個人表現風格，作品喜以即興的構圖、色調與筆觸，表現寫意、印象、內蘊如詩境般遺世而獨立的空間，透過詩意觀察世界，媒材以水彩、油彩為主。（圖 1-4）



圖 1 池影悠悠 油彩、畫布 65x91cm 2002



圖 2 水之旅 油彩、畫布 65x91cm 2002



圖 3 靜流 油彩畫布 72x53cm 2002



圖 4 靜觀 油彩畫布 65x53cm 2003

第二節 抒情抽象（2004-2005）

此階段在創作思維上，著重於發掘出本身內在表現，因此隨性、不事先預擬畫面，而以寫意性筆觸創作，嘗試以非具象的造型與色彩表達心理意念，惟不依賴純粹的抽象。希望藉由創作及學習瞭解傳統與現代藝術的變化，並從中找到創作的未來性，因此較著力於素材的探索，希望藉由材質的多樣性，激發出更多表現的可能性，惟技法上仍以傳統層層疊色為主，尙少運用自動性技法，風格上亦介於轉型期，尙無固定畫風，媒材除油彩外，亦嘗試膠彩及壓克力顏料。

此階段作品漸減化造型，走出具象形式，刻意營造一種速度感、韻律性，線條中透露出畫筆軌跡、速度感，以自由曲線的非幾何抽象造型變化，引起視覺的律動感，形成動勢，利用虛空變化營造虛幻的空間，形成氣韻的流動，並以不同明度對比、重疊形成前後關係，與色彩透明層次造成視覺漸層變化，尋找一種個人抽象表現形式可能性。(圖 5-6)



圖 5 風景 油彩、畫布 65x91cm 2003



圖 6 另一個世界 油彩、畫布 53x65cm 2004

第三節 非具象—自然變貌（2005-2007）

英國美學家貝爾認為『沒有簡化，藝術不可能存在，只有簡化，才能把有意味的東西從大量無意味的東西中抽取出來』。⁴藝術表現上，重要的應是內化，自然的流露，而非刻意執著，此階段個人繪畫語言並無意跳脫形式主義風格，亦不排除模仿自然景象，重點在如何藉由簡化詮釋過程中，尋覓本身繪畫語言，讓觀者在在精神層次上審思、感動。

此階段較傾向於抽象表現主義風格，著重於個性的表達與即興、偶發性的創作，企圖以象徵之非敘述性手法表達一種超越表象之意念，在技法上藉由顏料滴流，形成構圖上的隨意形象，暗示出抽象形式。惟為避免艱深難懂的純抽象語彙，作品並非以純抽象語彙呈現，創作方式則著重於行動與媒材互動，嘗試運用油彩、壓克力及膠彩等不同特性媒材變化，以滴灑、渲染等偶發性技法，激發潛意識，尋求不可預期的靈感，自然將造型融入非具象架構中，並適度保持造型隨機性，藉以呈現無限的自然形貌，因此以『非具象—自然變貌』詮釋此時期風格，試圖建構一個浪漫『遺世而獨立』的詩性空間⁵。（圖 7-8）



圖 7 心源 膠彩、麻紙 117x91cm 2006



圖 8 幻 油彩畫布 117x91cm 2006

⁴ 司有倫主編，《當代西方美學新範疇辭典》，北京：中國人民大學，1996，初版，頁 508。

⁵ 毛峰著《神秘主義詩學》，北京：生活·讀書·新知三聯，1998，頁 40。詩性空間強調『詩性直覺』，直觀把握世界的方式之一，使人從功利目標中超越出來，進入一個想像中更廣大的世界，這種直觀的目標不是佔有和使用世界，而是要人發展本性的純真，從而與整個宇宙相和諧。

第二章 抽象藝術歷史傳承與脈絡

第一節 浪漫主義視野與精神幻化

在藝術裡浪漫主義代表一種不變的事物或常數，係一種態度、精神及浪漫的心理傾向，渴望自由奔放情感的發抒而漠視細節成規，惟其無既定的教條或風格，因此衍生顯現多種面目與變數；浪漫主義作品崇尚自由、想像、感性、重視內在情感的傳達，強調畫面的動感，色彩瑰麗，筆觸豪放流暢，明暗對比強烈。在藝術的領域裡，藝術家不是依賴對事物或自然的外表視覺，而係強調經驗中非理性和超自然的因素，企圖超越物質與實證的境界，直接指向精神與性靈的崇高意境。⁶

浪漫主義者依自身經驗與主觀方式詮釋自然，表達出一種形而上的藝術思潮，各種形式表現出對靈性精神的訴求，19 世紀北歐浪漫主義大師弗列德利希 (Friedrich, 1774-1840 德) 及泰納 (William Turner, 1755-1851 英) 作品中雖以大自然為題材，實則係藉由風景描繪呈現出一種撼動心靈，形而上的崇高精神領域，藉由自由遼闊無際與崇高峻峭的自然氣勢，寄託內在神秘與隱喻，具有超越 (transcendental) 及崇高 (sublime) 的特質。

康德認為：『自然引起崇高的觀念，主要在於他的混茫，它的最粗野最無規則的雜亂和荒涼。惟真正的崇高不是感性型式所能容納的，它所涉及的是無法找到恰合的形象，來表現的那種理性觀念；但是正由於這種不恰合，才把心理的崇高激發起來。例如暴風浪中的大海原不能說是崇高的，只能說是形狀可怕。一個人必須先在心中裝滿大量觀念，在觀照海景時，才能激起一種情感。正是這種情感本身才是崇高的。』⁷

泰納作品裡的自然，反映著人類的情緒，其相信透過自然的描寫可以窺測到某種神意的蒞臨，其作品表現出隱藏在自然背後的超自然神秘力量，由其作品中特別能看出崇高的特質，其狂飆似的筆觸及運用霧與光線變化，簡化景物細節，形式超越自然表象，表達出對靈性、精神的訴求，趨向抽象的領域，顯現出一種浪漫主義視野與精神幻化，其表現正可詮釋康德對『崇高』的定義。(圖9)

⁶ 黃海雲，《從浪漫到新浪漫》，台北：藝術家出版社，1991，初版，頁 17-20。

⁷ 同註 1，頁 26-29。

弗列德利希作品中充滿神秘與隱喻，並超越自然本身的價值與觀念，其曾言：『畫家絕對不要只畫他眼前所見的，還要畫他內心所見的。』⁸弗列德利希及泰納在藝術表現上尋求一種形而上的精神領域，形式超越視覺表象，充滿詩意及對靈性的追求。(圖 10) 個人作品形式雖非直接受其影響，惟卻暗合於精神表現上。



圖 9 泰納【暴風雪】 1842



圖 10 弗列德利希【北極海】 1824

⁸ 同註 6，頁 114。

第二節 抽象表現的精神性

由古代圖騰的演進不難窺知，抽象自古即存在於人類精神根源，描繪可說是人類最單純普遍的行為，惟因歷史演進及創作者本身所處空間、文化及個人經驗等相關差異性致有不同媒材、不同風格的呈現。

黑格爾認為『藝術的最大功能，如哲學與宗教，都是在表現神性或絕對的精神』。⁹西方抽象藝術發展之初，主要係對世界大戰產生理性的幻滅，致尋求不受外在形式干擾的內心精神世界及回應周遭世界的新方法，這正回應了佛洛伊德認為『創作主要在滿足藝術家個人得不到的滿足慾望，而作品則是此慾望的代替品』。叔本華（Arthur Schopenhauer 1788-1860）在其文章『美術的形而上學』中為抽象（Abstract）下了一個準則：『畫面立即引導我們自個別物體轉向造型本身；造型與物質的分離，讓這造型非常接近意念』¹⁰。

倪再沁院長在『水墨藝術之抽象性』文章一節中提到：『抽象的定義就是捨離形象或抽取形象。抽象繪畫就是要把外在的物質性去除，探索內在的精神性，亦即放掉物象追求心象。當畫面上顯現的不再是具象的、現實的、敘事的我們才能看到純粹的造形，進而指向赤裸的內在本質。』

若就西方抽象藝術主要發展脈絡簡述可分為『抒情抽象』與『幾何抽象』，抒情抽象為日後抽象表現主義的源流，常以生理型態的曲線構成畫面，呈現一種感性奔放的動態美，創作觀念活潑自主，較傾向浪漫主義，摒棄直觀的視覺感受，表現強烈的自我感情，二次大戰後，行動繪畫、抽象表現主義等新畫派興起，皆受其影響而產生；幾何抽象，常以純粹幾何造型構成畫面，呈現一種冷靜理性的靜態美。¹¹

進入 20 世紀後，由於各類人文科學的研究發展，拓展了人類的視覺感受及精神視野，透過照相機、顯微鏡、天文望遠鏡等輔助，人類更將視覺延伸至目不可及，小至生物細胞，遠至深海、宇宙等微觀、巨觀的世界，在多元化的視覺世界中，視覺藝術亦自然而然的產生各種不同的創作風格與型式，擴大了抽象藝術的視野及精神領域。

⁹ 同註 2，頁 42。

¹⁰ 同註 3。

¹¹ 參閱東海大學美術系李思賢指導《東西方藝術精神交流研究課程報告彙編》，1999 年 9 月至 2000 年 6 月，頁 126。

第三節 非具象的魅惑

抽象藝術常以各種程度與形式存在著，有些抽象藝術是從自然抽離，出發點是真實世界，把造型簡化至原造型僅有風格上相似之圖像，或改變至完全不可辨識。¹²抽象表現主義（Abstract Expressionism）畫家認為自發性的推動力係必要的，畫面不宜經過事先構思，而應由自身湧發出來，畫家運用自動性技法，尋求偶發的不預期效果，再透過想像，以呈現超脫的自然風格。

在抽象表現主義畫家作品中常表現出非具象世界所獨特擁有的魅惑，帕洛克（Jackson Pollock，1912-1956）作品（圖 11）中常可看到不可置信的多樣、錯綜複雜的形態擁擠著，畫面中多重混淆的訊息不斷的湧現，不確定性與無限感是作品中最突出的特色，其表示作品只是隨著需要自然成形而已，其放棄畫架和調色盤，將畫布鋪在地上，將油彩以滴、潑、濺、灑和扔的方式在上面作畫，圖案以這種方式被釋放出任何可能性的代表意義。

Jenkins Paul（1923-）的作品（圖 12）藉由描繪宇宙心象不可知的境域，表現出神秘的氣氛和情緒，其畫中沈潛著冥思和沈默的浪漫風格。

Clyfford·Still（1904-1980）則認為『藝術是進入未知世界的探險，這是只有願意冒險的人才可以做的事，我們喜歡以單純的方式表現複雜的思想，我們使用巨大的形象，因為他們具有明確了然的衝擊力，我們希望再次重申平面繪畫的重要性，因為他們毀掉了幻覺並且揭露出真相，我們期待和原始與古老的藝術之間建立精神上的聯繫』¹³。（圖 13）在抽象表現主義畫家作品裡，自然已不允許只是考量其外表所見，而是內心的自然觀照，作品除擴大把具象的形態包括進去，且失去了特定的視覺焦點，連畫面最小的細部也能感覺到其個別的全體性，畫面即時沒有起始或結束也能呈現無窮的動感能量。

個人近期創作亦深受抽象表現主義影響對於藝術創作態度的影響，造形與色域純粹以個人主觀感情自由揮灑，著重於個性的表達與即興的創作，藉由構圖上的隨意形象暗示出心象不可知的境域，表現潛意識、內心的自然觀照，呈現另類的動感能量。

¹² 同註 2，頁 1。

¹³ Hugh Honour & John Fleming 著、吳介禎等譯，《世界藝術史》，台北、木馬文化事業有限公司，2001，頁 839。



圖 11 Jackson Pollock 【滴灑的映像】 111×92 1947



圖 12 Jenkins Paul 【作品】 94×53 1966



圖 13 Clyfford · Still 【繪畫】 288.9×405.1cm 1958

第三章 媒材與風格表現

第一節 媒材因表現而存在

藝術的多樣性本身即是一種價值，而藝術的表現則依附於材質上，缺乏材質則藝術表現無所寄託，各時代藝術的審美觀，往往促使新材料及技法的誕生，而材料的更替變化更改變了藝術的風貌，個人研究所期間不斷接觸各項媒材，從試驗中慢慢瞭解各項媒材特性及表現技法，從課程中亦得以瞭解傳統與現代藝術的變化；無論油彩、壓克力或膠彩皆有其優缺點，個人認為表現風格比媒材更重要，惟若能瞭解各種媒材特性充分發揮運用，將更能提高創作發展空間。

壹、油彩

初期個人作品係以水彩畫為主，惟水彩使用雖然便利，但技法多樣性、可塑性，及媒材質感及表現張力上遠不如油彩，且易因溫溼環境受潮，因此漸改以油彩創作。早期作品因受水彩技法影響，因此常以類似渲染薄塗方式進行創作，漸至厚塗，惟因創作過程較隨意，不注重作畫程序，乾性油與揮發性油並用，且因修改，形成層疊厚塗，致使畫面較粗糙，亦少光澤，且初期作品大部分以仿麻為基底材，因對材料本身特性欠缺瞭解，持續厚塗，致使徒增基底材負擔，漸發現早期作品有龜裂，甚或畫布脆裂現象。為避免類似缺陷，目前除注重作畫程序外，畫布選擇改以半麻或全麻為主，並適當使用亞麻仁油及凡尼斯。

貳、膠彩

膠彩係在進入東海研究所後才有機會接觸，接觸之後，對其天然素材獨特性的美感產生興趣，遂在對膠彩材質完全陌生之下，由認識礦物顏料等各項材料開始，舉凡膠礬水製作、裱褙、調膠、貼箔、疊色等，都是新的嘗試，期間曾受課於詹前裕教授、李貞慧及高永隆老師等，在短時間內逐漸對膠彩有了概念，目前雖未能完全掌握膠彩特性及技法表現，惟在接觸各種不同表現風格下，藉由膠彩此一東方畫種，對藝術的多樣性及世界性不同繪畫風貌，遂有了不同體驗。

一般而言，膠彩傳統上所使用的係天然、貴重的礦物顏料及貴金屬，來源取得不易，價格亦昂貴，這是在台灣從事膠彩創作，首要面對的問題。就台灣膠彩發展而言，多少師承於日本，日本膠彩早期畫風傾向於纖細、敏感，但日本戰後

表現技法變化及許多化學材料的出現，已促使日本畫走上多樣性。

94 年暑期課程前往日本各大美術館參觀後，發現在日本膠彩作品裡已較不拘泥於畫在何種基底材上或固守傳統的技法，期間亦不乏以表現油畫方式來表現日本畫。膠彩擁有多樣性表現與技法，膠彩水干雖適合暈染，惟水干多用容易造成顏色髒掉，礦物顏料雖適合平塗，惟價格昂貴，且須多層次覆蓋、疊色，顯色才會漂亮，程序較繁複。

其實就材料方面而言，膠彩自古即係一種被廣泛運用的畫材，就技法上而言，以膠為黏劑，將顏料固定於畫面上的皆可稱之為膠彩，個人在膠彩運用動機上，最主要係綜合東西媒材運用，因此在現階段膠彩作品中，素材上除各式膠彩材料外，亦融合壓克力顏料，基底材亦常以麻布代替絹、紙。

參、壓克力

個人創作上利用壓克力為繪畫媒材時間僅年餘，惟因早期創作媒材係以水彩為主，對水溶性顏料特質，相對的容易接受，且『壓克力本身雖是水溶性，乾後卻可防水，不會產生像水彩每一層顏色會與下層顏色混合，造成混濁的色澤，且與油彩相較，油彩與亞麻仁油等含脂肪油的媒劑調混，容易使顏色混濁而失去光澤，兼之壓克力可使用噴槍簡單噴灑出細緻或霧氣的效果』。¹⁴兼之自然快乾、使用簡單之特性，正適合現階段創作上自動性技法之運用，且因近期畫作尺寸較大，在嘗試壓克力顏料創作後，對其可較容易取得偶發、不預期效果，衍生多樣技巧性，逐漸大量改以壓克力媒材創作，有時並配合油彩、膠彩不同畫材做複合媒材嘗試，因此在論文研究主題最後階段，大部份係以壓克力媒材表現。

¹⁴唐俊蓮編譯《壓克力顏料完全使用手冊》，台北：雅丹股份有限公司，2001。

第二節 風格表現

個人現階段創作的心理意向，傾向遠離世俗的紛擾環境，移情建構一個浪漫『遺世而獨立』的詩性空間，表達如同康德『把美當作一個超然、純粹的自主性領域』¹⁵的美感意向，在技法上除層層疊色外，並藉由偶發性技法『隨心而畫』，自由詮釋內心的自然觀照，並擴大把具象形態包括進去，將自然造型融入一個非具象的架構中，希望能在創作上尋求一種超越視覺表象，形而上的風格。

- 一、主題：將自然移情於心境發抒，透過簡化的自由非幾何造型，表現心境幻，大氣、恢宏的『心象風景』，而非自然的模仿。在此『象』既是具象的象，也是抽象的象，係一個重新建構的自由聯想世界，一種自然的變貌、幻想的自然。
- 二、構圖：畫面呈現散點透視多元的視覺空間，作畫隨性、不事先預擬畫面，並運用偶發性因素，隨機將自然造型融入非具象架構中，希望透過構圖上的隨意形象，啟發更大的自由與詩意性，建構有意味的形式¹⁶。
- 三、造型、動勢：作品多以曲線造形¹⁷，引起視覺的律動感，形成動勢，並利用虛空變化形成氣韻的流動。或以不同明度對比與重疊營造混沌的詩性空間。
- 四、色彩：個人用色純以主觀直覺，主調上慣用藍、白兩色，以藍色表現天然、冷靜又帶點憂鬱的特質，並以白色統一畫面及暗示詩意無垠的想像空間，使構圖產生透氣感。近期則嘗試利用黑白對比色系，傳達一種單純、強烈的視覺訊息。

¹⁵路況《台灣當代美術大系.議題篇.社會、世俗》，台北：行政院文化建設委員會、2003，頁20。

¹⁶同註4，頁564。貝爾（Clive Bell 1881-1964）認為激起審美感情的，只能是藝術作品的線條和色彩等形式因素，以特定的方式排列組合在一起，這些線條和色彩構成的關係和組合，稱為有意味的形式。

¹⁷高木森《中國繪畫思想史》，1992，頁21。高木森認為『東方文化中人類對於油滑流動的曲線特別敏感，當流線連續旋動而成渦紋或起伏都會衝擊視覺神經而引起心理生理反應。』

第四章 創作自析

第一節 自然變貌

西方自然主義哲學的核心觀點認為自然就是一切，自然是一切存在的總和，認為自然界的一切現象和變化多可通過科學的方法去認識和把握，強調經驗，反對神秘的直覺。¹⁸中國傳統美學則強調天人合一，強調要忠於自然的形態，並避開透視學，如沈括所言『是一個大自然的片斷，隨手檢來的，然而卻有特殊永恆性深刻的意義。中國畫家所紀錄的並不是單視覺上的經驗，而是許多經驗的聚合。當畫家面對大自然美景時，一剎那間啟發了經驗所累積的靈感，這種經驗是以形式來表現，他不但經過一般性的處理，同時還賦與象徵性的意義』。¹⁹

『自然變貌』在此係藉由心靈體驗移情於自然景物之中，表現內在心象風景，在此『風景』係個人心境發抒，超脫客觀物象，此象源於物象，卻超乎象外，係藉由『中得心源，外師造化』，表現出內在性情及審美上的趣味。在此無特定的視覺焦點，色彩上亦隨心運用，意向上則如同康丁斯基所認為『色彩是對靈魂發揮直接影響力的手段，色彩可以象徵著物體以前所意味著的特質。』馬勒維奇『以空間旅行的角度賦予白色一種無限的真實印象及暗示空間深度』。²⁰

意向主義批評法觀點認為『藝術最大的目的不是自然的再現，也不是外在社會與時代的反映，而在於作家內在個性、情感、意向和思想的表達。』²¹此觀點與個人創作理念相當契合，因此在作品自析方面亦傾向此一觀點。

在此不強調造形與主題之關係，亦不希望藉由主題來解釋作品，因此作品主題概以『象外之象』之精神性語彙標示。²²

¹⁸ 李澤厚《美學四講》，台北：三民書局，1996年，初版，頁70。

¹⁹ 蘇立文《中國藝術史》，台北：南天書局有限公司，1992年，初版，頁178-182。

²⁰ 同註2，頁54-57。

²¹ 王秀雄著《藝術批評的視野》，台北：藝術家出版社，2006年，初版，頁173。

²² 『象外之象』原指詩人突破有限形象的虛實，結合生命經歷，再經由想像顯現出宇宙的本體和生命，超越有限形象捕捉出藝術無限深遠的意象。『象』字本身有二層含義，一個是外在的、可感的形象本身，一個是內涵的，只可心會的象徵意義。（轉引自第六屆南區五校中國文學系研究生論文研討會，李致論《司空圖二十四詩品》之美學。）

作品自析

在 2005 年創作期間，媒材以油彩爲主，構圖上常藉由色彩及曲線呈現一種另類的動感能量，強調作品的動勢韻律關係，表現動勢的整體結構，『象外之象 1』（圖 14）即以曲線、色彩表現一種形式趣味。『象外之象 2』（圖 15）亦係油彩作品，整體冷暖色調互相糾結，並以平靜略帶寒意的藍色與白色虛實相應，形成變化，高彩度顏色用於局部，並以白色光暈形成畫面統一性與空靈感。運用不同的方向性造成彼此呼應的張力及動態，形成氣韻流動，營造混沌卻又騷動的空間感。



圖 14 林順孝【象外之象 1】油彩 117×91cm 2005



圖 15 林順孝【象外之象 2】油彩 117×91cm 2005

作品自析

初期創作，常以水為主題，尤喜愛瀑布由上而下飛瀉的場景，『合流』（圖16）係研修膠彩後第一幅完整作品，嘗試以膠彩、壓克力及貼箔方式，以寫意風格表現詩意的幻境，創作過程中風格漸趨向非具象形式。



圖 16 【合流】2005 紙上膠彩、壓克力 117x91cm

作品自析

『象外之象 3』及『象外之象 4』（圖 17-18）則改變寫意手法，以非具象變貌探求與自然相關的抽象語彙，表現心中對自然磅礴氣勢的感動。同樣瀑布飛瀉的場景，惟已將自然移情於心境發抒，表現心中幻化的自然變貌形態。

此階段媒材上除油彩外，並開始接觸膠彩、壓克力，技法上亦開始藉由偶發性激發潛意識，尋求不可預期的靈感。構圖之初，以自動性技法，將顏料由上而下潑灑，營造速度感，作畫過程轉換畫面方向，藉由顏料滴流以獲得偶發、隨機性效果，並利用噴水獲得自然流痕及層次感，創作方式著重於行動與媒材互動，營造非自然光源，呈現神秘性的深度空間。



圖 17 林順孝【象外之象 3】 膠彩 117×91cm 2006



圖 18 林順孝【象外之象 4】 壓克力 117×91cm 2006

作品自析

『象外之象 5』（圖 19）畫中抽離平日所見自然景物，利用自由曲線造型，引起視覺幻象，造成可移動的視點，宛如高速公路上疾駛的視覺變化，卻又冥想與天外宇宙化合。構圖上以油彩漸次薄塗，造成虛空變化，並利用不同明度對比、重疊形成前後關係，造成視覺漸層變化，營造非理性空靈與純粹化的虛幻空間，畫中線條造形與色域純粹以主觀情感自由揮灑，營造一種速度動感能量，企圖表現如孟克『吶喊』中透過強烈的衝突色彩及動感，表達內在感情及精神性視覺，使現實生活記憶中的景物經過簡化成爲心象。



圖 19 林順孝【象外之象 5】 油彩 117×91cm 2006

作品自析

色彩可以是抽象畫中創造出造型以及動態幻象的主要手段，色彩互補與同時對立之法則暗示著律動，對光比對一種實際再生景象更有趣，呈現色調、色呈與造型之間的愉悅關係，關注視覺效果的補捉。²³

『象外之象 6』（圖 20）係膠彩與壓克力及油彩複合作品，以色彩創造出造型及暗示律動，呈現色調與造型之間的愉悅關係，技法上以膠彩及壓克力製造厚層肌理，再用油彩以排筆快速營造色域畫面，不留筆觸，讓衝突色系交融形成一種另類的抽象語彙。



圖 20 林順孝【象外之象 6】複合媒材 91×117cm 2006

²³同註 2，頁 13。

第二節 隨心而畫

『畫家絕對不要只畫他眼前所見的，還要畫他內心所見的。』（弗列德利希），高更亦強調隨內在資源『隨心而畫』²⁴，克利在其日記中更有一段感性的告表『一個人離開此時此地而建造起一個彼岸的世界，這是一個能提供全部肯定的世界』²⁵，反思繪畫對我而言，除了興趣外，或許潛意識下亦在於建立自我世界，透過揮毫，感受擁有完全獨立自主的精神世界。

此系列作品中，企圖追求一種更深遠與純粹化的境界，形式上最大的改變是畫面更渾然一體，使人與材質之間達成一種和諧關係，傳達一種『詩性空間』的美感。

作品自析

『象外之象 7』（圖 21）作品中運用干酪素、壓克力媒材，以不同複合媒材，藉由色彩自由潑灑形態，營造流線造型動勢，色彩上以綠色象徵茁壯的生命力，在作品中試圖建構一個自由聯想的世界，以非具象語彙營造出雖非而似的自然幻境，傳達自然的奧秘和美感，喚起觀者對經驗中類似事物的聯想。



圖 21 林順孝【象外之象 7】複合媒材 91x117cm 2006

²⁴ 同註 2，頁 2。

²⁵ 張曉凌、孟祿新著，《抽象藝術—另一個世界》，吉林美術出版社，2000、頁 274。

『象外之象 8』(圖 22)以即興的筆觸營造一種速度感、韻律性，色調上冷、暖相間，藉由色彩及曲線強調作品的動勢、韻律關係，表現整體結構上的動感能量。『象外之象 9』(圖 23)運用構圖上的隨意形象，以即興的筆觸營造一種速度感、韻律性，藉由線條透露出畫筆軌跡、呈現詩意的空間。



圖 22 林順孝【象外之象 8】壓克力、油彩 117x91cm 2006



圖 23 林順孝【象外之象 9】壓克力、油彩 91x117cm 2006

弗洛伊德認為『偶發行動與無意識動機之展現有關，構圖上的隨意形象，為藝術家暗示了追求一種新的抽象形式之可能性。』阿爾普（Sophie Tauber-Arp，1889-1943）則認為『偶發之法則，如同生命出現之本源，偶發提供其重新觀看自然，並將自然造型融入一個抽象的架構中，創造出如同自然的新造型群，其認為幾何的嚴謹最終是太局限了，因為它們映照著心靈的理性建構。更大的自由與興趣將在自然的無限形貌中被發現』。²⁶

作品自析

『象外之象 10』（圖 24）利用滴灑獲得構圖上的隨意形象，再以不同方向性造成彼此呼應的張力及動態的空間，營造出大氣、浩瀚的氛圍，希望藉由觀者自行產生對畫面的聯想。整體色調以略帶寒意的藍色為主，與白色之間虛實相應，局部高彩度顏色，形成變化，造型運用自由曲線的非幾何造型，引起視覺的律動感，形成動勢，探索暗示性非具象的張力。

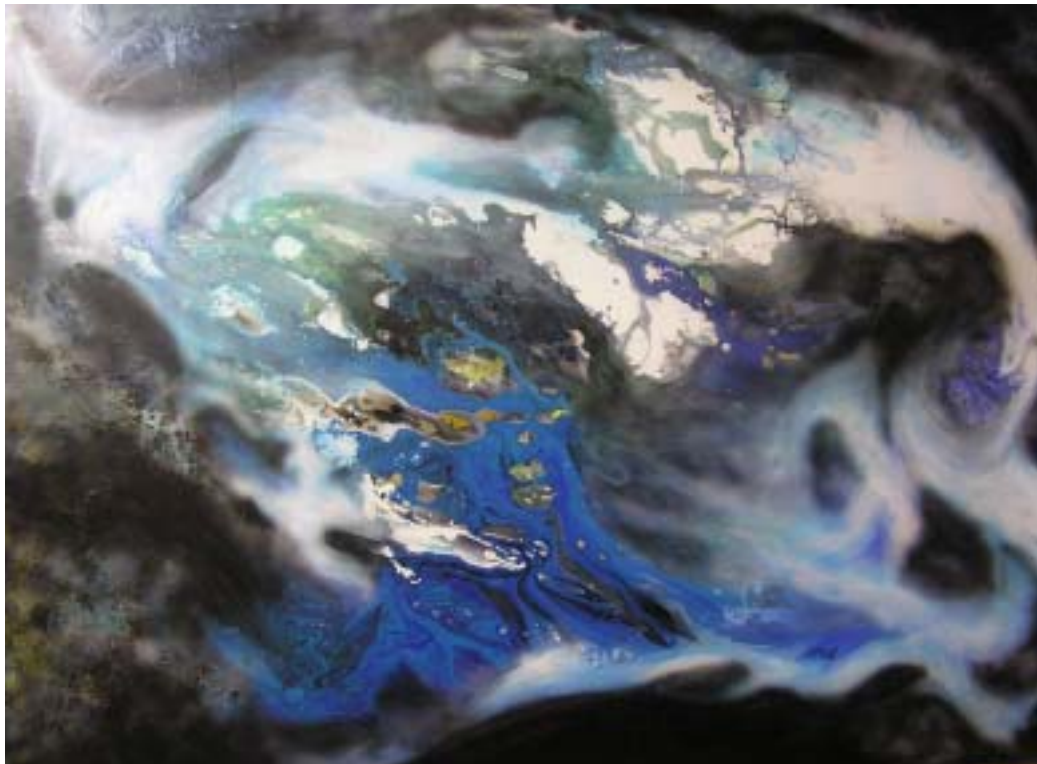


圖 24 【象外之象 10】壓克力 130×162cm 2007

²⁶ 同註 2，頁 64。

作品自析

『象外之象 11』(圖 25)亦利用自動性技法，獲得構圖上的隨意形象，整體色調以冷色系為主，與白色之間虛實相應，局部置以較高彩度之暖色，以獲取視覺上的協調，造型亦運用自由曲線的非幾何造型，引起視覺的律動感，讓觀者似置於化外，觀看宇宙的虛幻空間。



圖 25 林順孝【象外之象 11】 壓克力、畫布 130×162cm 2007

作品自析

『象外之象 12』(圖 26) 風格界於抽象與具象之間，構圖之初利用滴灑獲得隨意形象，再以不同方向性造成彼此呼應的張力形成動態，營造出大氣、浩瀚的氛圍，讓觀者似置於化外，觀看宇宙的虛幻空間，以傳達內心自由奔放的詩情美感。



圖 26 林順孝【象外之象 12】壓克力 91x117cm 2007



圖 27 林順孝【象外之象 13】壓克力 30x90cm 2007

『象外之象 13』(圖 27) 作品，係嘗試以壓克力媒材，表現中得心源、外師造化的審美情趣，構圖藉由潑、灑、噴等技法取得心中自然變貌的意境，傳達一系列作品中嚮往自然情趣的心緒。

作品自析

英國美學家貝爾認為『沒有簡化，藝術不可能存在，只有簡化，才能把有意義的東西從大量無意義的東西中抽取出來』。²⁷

『象外之象 14』（圖 28）作品中，將自然造型簡化融入非具象的架構中，探索暗示性非具象的表現張力，構圖上刻意以自由曲線的非幾何造型引起視覺的律動感，形成氣韻的流動，色調以略帶寒意的藍色系為主，與白色之間虛實相應，並以透明層次營造視覺漸層變化，營造大氣、浩瀚的氛圍。

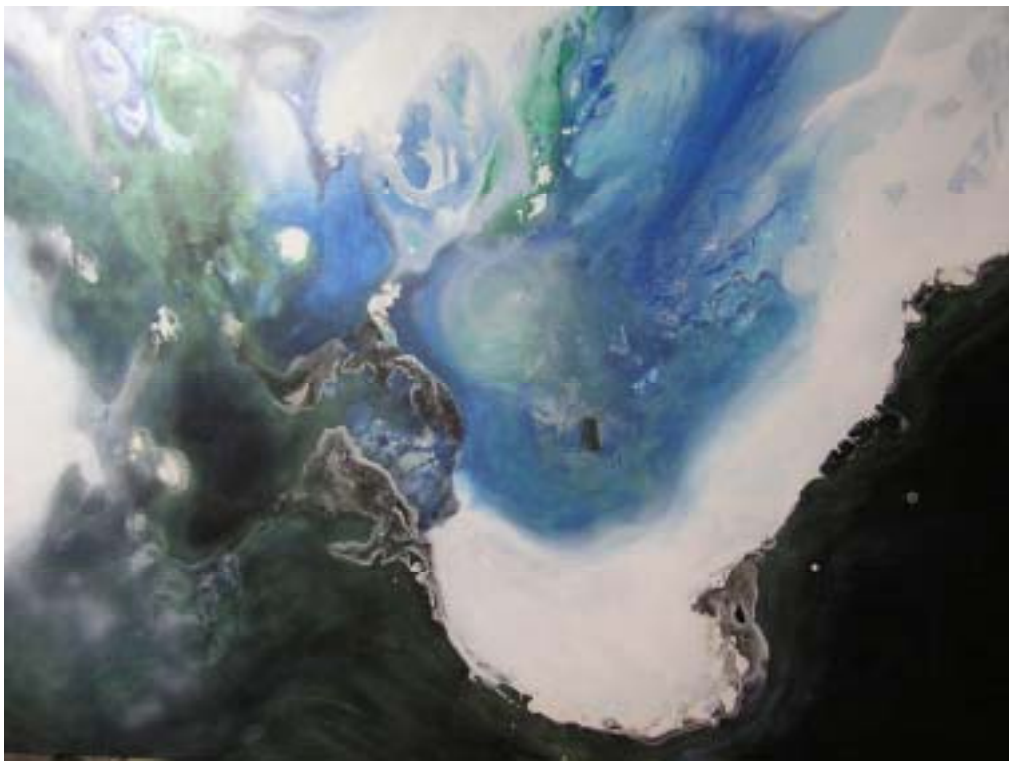


圖 28 林順孝【象外之象 14】壓克力 130×162cm 2007

²⁷同註 4。

色彩可以是抽象畫中創造出造型以及動態幻象的主要手段，不同色彩並置會創造出頗不相同的效果，色彩的互補與同時對立之法則暗示著律動，對『光』比對一種實際再生景象更有趣，呈現色調與造型之間的愉悅關係，關注視覺效果的捕捉。²⁸

作品自析

『象外之象 15』（圖 29）作品中，以灰、紫色為主調，白色亮彩為視覺上的焦點，使構圖產生透氣感，不至顯得沈悶。整體上以偶發技法，營造一種具有機特質的變形，造形上以大小不同明度、彩度的對比關係形成畫面的空間感，呈現柔和、詩意的律動感。



圖 29 林順孝【象外之象 15】壓克力 117x91cm 2007

²⁸ 同註 2，頁 12-13。

『象外之象 16』(圖 30) 作品中，藍、黑色主調，與白色之間虛實相應，構圖之初先以高採度色彩營造一種有機特質的變形，並以不同明度、彩度的透明層次形成霧與光的效果，產生神秘、溫潤的光線變化，藉由視覺漸層變化呈現色調與造型之間的愉悅關係，營造晦澀、空靈的心象世界。



圖 30 林順孝【象外之象 16】壓克力 91x117cm 2007

『象外之象 17』(圖 31) 作品中，構圖上以斜線營造動勢，並以壓克力營造不規則，較厚實的肌理，色調上寒暖色並用，希望藉由色彩的互補與對立，暗示律動與光線，呈現色調與造型之間的趣味性。色層間，並漸次簿塗，以增加畫層間的折光率，營造較豐富的色彩透明層次。



圖 31 林順孝【象外之象 17】2007 壓克力 91x117cm

康丁斯基認為以可視的形與色來表現不可視的精神世界，才是繪畫的目的，情感由色彩和形式的源泉中流出，而不是來自實體的認知。在其看來繪畫承擔著表現『心理狀況』的任務，畫面的不和諧、古怪刺眼的形式，恰好暗示著心靈的衝突和變化』。²⁹

『象外之象 18』(圖 32)作品中，具有前進感的鮮紅，象徵洋溢強烈而動盪的生命力及激情，以具有退縮特質的灰藍色象徵消極、被動，藉由冷暖色調互相糾結，產生彼此對立又呼應的張力，以色層關係營造混沌、卻又騷動的空間感，暗示個人創作點的心靈的衝突和變化。『象外之象 19』(圖 33)作品中，構圖上則無特定的視覺焦點，在色彩上亦隨心運用，企圖以不和諧的隨意形象，暗示心靈的衝突和變化。

²⁹ Jacques Marseille 主編、王文融等譯《世界藝術史》，台北，聯經出版社，2003，初版，頁 289。



圖 32 林順孝【象外之象 18】壓克力 91×117cm 2007



圖 33 林順孝【象外之象 19】壓克力 91×117cm 2007

結論

朱光潛先生在『談美』一文中認為：『世間並沒有天生自在、俯拾即是的美，凡是美都要經過心靈的創造。』現階段創作形式上逐漸脫離客觀物象再現，在技法上則藉由偶發性技法隨心而畫，將自然造型融入一個非具象架構中，希望藉由象徵性運用，擴大想像空間，並擴大把自然形態包括進去，自由詮釋內心的自然觀照，期使個人創作能藉由抽象概念具體化，呈現一種超越表象，屬於內心世界的自然深化和擴張，傳達一種屬於個人風格的神秘與詩意。

在創作過程中刻意擺脫形體的約束，希望藉由顏料自由潑灑形態及主觀改造，喚起觀者對經驗中類似事物的聯想，呈現一種『象外之象』，在主題上亦多方嘗試，因此呈現各種變化不拘的特質，惟同時亦可能使作品本身失去評量標準，正如同陳力川先生認為『**抽象畫是自由的冒險和藝術家的抗命，因此它本身也成為形式的抗命和冒險，必然帶有求索和變化不拘的特質。有形體的畫，形既是約束，也建立了一種標準；抽象畫無形，雖擺脫了約束，但也失去了標準。要享受自由的可能性，就要接受自由的風險。如何把持自由而不誤入迷途是抽象畫家的難處。**』³⁰

藝術發展到現代已經擴大到不限定於一個區域、一個時代，在後現代思潮中，平面繪畫創作已非當代藝術的核心形式，畫什麼？或許並非創作的重點，就個人而言，研究所期間主要在於確立個人風格，因此在主題上多方嘗試，重心皆在循內在資源，探索內心本源，創造一個內蘊形而上的詩性空間。

繪畫風格形成是一個自然的過程與內化，而非刻意執著，反思個人現階段創作中，色調上或過於主觀，強調內在心靈創作表現的同時，亦缺少了與現實社會氛圍的連結，致無形中與觀者之間容易形成一種心理的距離，如何適切傳達本身創作理念，並避免浸淫藝術創作自由的同時而迷失方向，是個人現階段省思與持續努力的方向。

³⁰同註 3。

參考書目

壹、中文書目

- 一、黃海雲著《從浪漫到新浪漫》，台北：藝術家出版社，1991。
- 二、E.H.Gombrich 著：雨云譯《藝術的故事》，台北：聯經出版社，1993。
- 三、Anna Moszynska 著、黃麗絹譯《抽象藝術》，台北：遠流出版社，1999。
- 四、Heinrich Wofflin 著、曾雅雲譯《藝術史的原則》，台北：雄獅圖書，2002。
- 五、Jacques Marseille 主編、王文融等譯《世界藝術史》，台北，聯經出版社，2003。
- 六、張曉凌、孟祿新著《抽象藝術—另一個世界》，吉林美術出版社，2000。
- 七、《大象無形，傾聽宇宙》2003 朱德群亞洲巡迴展、靜宜大學藝術中心，2003。
- 八、《自然的氣勢—虞曾富美創作三十年展》，台灣省立美術館，1996。
- 九、司有侖主編《當代西方美學新範疇辭典》，北京：中國人民大學，1996。
- 十、東海大學美術系李思賢指導《東西方藝術精神交流研究》課程報告彙編、1999年9月至2000年6月。
- 十一、王秀雄等譯《西洋美術辭典》，台北：雄獅圖書公司，1982。
- 十二、魯西著《藝術意象論》，廣西：廣西教育，1995年。
- 十三、陳淑華著《油畫材料學》，台北：洪葉文化事業有限公司，2000。
- 十四、唐俊蓮編譯《壓克力顏料完全使用手冊》，台北：雅丹股份有限公司，2001。
- 十五、林功·箱崎睦昌著、廖瑞芬譯《膠彩畫材料與技法》，台北：藝術家出版社，2002。
- 十六、朱光潛著《西方美學史下卷》，台北：頂淵文化事業有限公司，2001。
- 十七、Hugh Honour & John Fleming 著、吳介禎等譯《世界藝術史》，台北：木馬文化，2001。
- 十八、李澤厚著《美的歷程》，台北：三民書局，2000。
- 十九、潘娉玉著《台灣當代美術大系·媒材編：油彩與壓克力》，台北：藝術家出版社，2003。

- 廿、張新龍著《新古典浪漫之旅》，台北：雄獅圖書股份有限公司，2001。
- 廿一、羅秀芝著《台灣當代美術大系—議題篇【文化·殖民】》，台北：行政院文化建設委員會，2003。
- 廿二、毛峰著《神秘主義詩學》，北京：生活·讀書·新知三聯，1998。
- 廿三、王秀雄著《藝術批評的視野》，台北：藝術家出版社，2006。
- 廿四、李澤厚著《美學四講》，台北：三民書局，1996年。
- 廿五、蘇立文著《中國藝術史》，台北：南天書局有限公司，1992。
- 廿六、胡永芬等編《藝術大師世紀畫廊》，台北：閣林國際圖書有限公司，1991。
- 廿七、黃春秀等編《巨匠與世界名畫》，台北：國巨出版社，1992年。

貳、外文書目

- 一、H.W.Janson and Anthony F.Janson,HISTORY OF ART FOR YOUNG PEOPLE ,
4nd.ed , N.Y.Harryn Abrams , Inc.2003。
- 二、大岡信編《現代の美術 8 躍動する》，日本講談社，1972。
- 三、再考近代日本の絵画。日本：印象社・セゾン現代美術館，2004。
- 四、20 世紀日本の美術。日本：集英社株式會社，2003。