

東海大學美術研究所碩士學位
創作論述綱要

指導教授：黃海雲 教授

心境-新境

---江秋霞創作論述---



研究生：江秋霞

中華民國九六年六月

目錄

目錄.....	1
摘要.....	2
圖次.....	4
緒論.....	6
第一節 研究動機與目的.....	7
第二節 研究範圍與內容.....	8
第一章 抽象繪畫脈絡與個人創作歷程概述.....	9
第一節 抽象繪畫創作形式運用.....	11
第二節 從具象到抽象.....	14
第三節 拼貼藝術形式.....	19
第二章 繪畫創作形式與意涵.....	22
第一節 創作與發展.....	22
第二節 媒材應用.....	24
第三章 個人作品解析.....	26
第一節 簡化與安定.....	27
第二節 色面與線條.....	31
第三節 心境・新境.....	34
第四章 結語.....	39
參考書目.....	40

摘要

藝術是人類生活的一環，藝術能為我們帶來精神上的慰藉及思想的啓發。看似一簡單觀念，但在繪畫創作中卻有千百種的可變性及可能性。也因此，你我都在尋找新的表達方式及任何的可能性。

在「心境·新境」創作研究中，我以抽象的形式、單純的構成、象徵的符號來表現自然意象中的真實與虛幻空間，在理性、感性兼具的構圖交互運用之下，期望能表現出自己在這三年的努力成果。全文共分為三章，內容順序，概述如下：緒論：創作動機與目的、研究範圍與內容。

本文第一章簡單說明抽象繪畫脈絡及以康丁斯基、蘇拉吉的觀念運用。第二節個人由過去創作以來，原本追求印象派唯美色彩，直接觀察色彩、感受色彩。漸漸的體認到藉由最原始的線條表現，以抽象思維精簡提煉色彩，去除表象，表現視覺性及繪畫性。將對象物單純化，以主觀具感情的處理方式創作。第三節因個人對於「布」的質感與花色偏愛，試拼貼花布於作品中，嘗試製造出現代與傳統並置的衝突性。

第二章繪畫創作形式與意涵：談到藝術的創作及想像，是以契合主觀心靈為目的，抽象畫不再”再現”物體的形狀，而試圖以不同的視覺、感覺方式表達。第一節對於個人初期創作的心理過程，概由構想(也就是想像)，到實踐及創作的想法，第二節是個人創作的媒材的應用過程。

第三章的部份進入到個人作品解析，從第一節作品的簡化與安定、第二節色面與線條到第三節心境·新境，無法非常清楚的劃分階段作品，但都在感覺最初的碰撞中創作的。以大面色塊，去除繁複緊張線條，豐富層次、造型簡捷，屏除色彩的干擾，使它更接近純粹。作品中有「虛境」與「實境」的對談，「有」與「無」的存在需要，強調精神層面及具有暗示性的語彙。

最後的結論是個人在這創作過程中體認到：繪畫在創作中有千百種的可變性及可能性，只要努力過，即可發現到新的表達方式及任何的可能性。

圖次

- 圖 1 維納斯女裸石雕像(奧地利)..... 10
- 圖 2 康丁斯基 (Wassily Kandinsky)12.
- 圖 3 蘇拉吉(Pierre Soulages 1919--) 「繪畫」 油彩 1959.....13
- 圖 4 江秋霞〈作品一〉油彩・麻布 65.1x53cm 2001.....14
- 圖 5 江秋霞〈作品二〉油彩・麻布 65.1x53cm 2001.....14
- 圖 6 江秋霞〈作品三〉油彩・麻布 116.7x91cm2003.....15
- 圖 7 江秋霞〈作品四〉油彩・麻布 65.5x50cm 2003.....15
- 圖 8 江秋霞〈作品五〉油彩・麻布 90.9x72.7cm 200316
- 圖 9 殘荷田一 (正倉院・日本)17
- 圖 10 殘荷田二 (正倉院・日本)17.
- 圖 11 江秋霞〈作品六〉油彩・麻布 53x45.5cm 200418
- 圖 12 江秋霞〈作品七〉油彩・麻布 53x45.5cm 200418
- 圖 13 江秋霞〈作品八〉油彩・麻布 53x45.5cm 200418
- 圖 14 江秋霞〈作品九〉油彩・麻布 53x45.5cm 200418
- 圖 15 畢卡索 拼貼作品 〈有藤椅的靜物〉.....19

圖 16 布拉克 拼貼作品	19
圖 17 江秋霞〈作品十 餘韻〉油彩・麻布 116.7x91cm 2005.....	20
圖 18 江秋霞〈作品十一 餘韻〉油彩・麻布 145.4x112cm 2006.....	21
圖 19 江秋霞〈作品十二 對話〉油彩・麻布 91x72.7cm 2006.....	28
圖 20 江秋霞〈作品十三 靜觀・觀境〉油彩・麻布 91x72.7cm 2006.....	29
圖 21 江秋霞〈作品十四 面對面〉油彩・麻布 91x72.7cm 2006.....	30
圖 22 江秋霞〈作品十五 角落〉油彩・麻布 116.7x90.9cm 2006.....	32
圖 23 江秋霞〈作品十六 生命的軌跡〉油彩・麻布 116.7x90.9cm 2006.....	33
圖 24 江秋霞〈作品十七 早春的訊息〉油彩・麻布 116.7x90.9cm 2007.....	34
圖 25 江秋霞〈作品十八 躍動的精靈〉油彩・麻布 145.4x112.1cm 2007.....	35
圖 26 江秋霞〈作品十九 月夜〉油彩・麻布 145.4x112.1cm 2007.....	36
圖 27 江秋霞〈作品二十 月夜〉油彩・麻布 145.4x112.1cm 2007.....	37
圖 28 江秋霞〈作品二十一 心境・新境〉油彩・麻布 145.4x112.1cm 2007.....	38

緒論

老子第二十一章：「惚兮、恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物」，這「物」既是記憶中的景物，也是想像中的景物，這「象」既是具象的象，也是抽象的象。我喜歡這種屬於無目的性的、自由自在聯想的世界，使現實生活記憶中的景物經過藝術抽象後，成為想像的景物再回到我們的作品中。

個人在早期繪畫創作過程中，常三五好友共乘，四處寫生，描寫眼前所見景緻，依循著自然界的四季循環，春生、夏成、秋收、冬藏等季節創作作品。因為四季不同的景象節奏變化，提供不同的作畫場景思維。有晨曦暮色、有向陽夜景，作品隨著場景所烘染的氛圍情調改變而改變，呈現出許多題材樣貌的具象作品。

描繪自然景象雖是以景襯情，愉悅而毫無壓力的，但無目的性、無文學性，概念是很薄弱的。只要有熟練的技巧，熟悉透視學或解剖學，即能描畫的很像。當這種寫實技巧熟練後，往往就失去了興趣。

爲了能突破以往寫實繪畫題材及習慣性技巧，進入學校學習美學理論及思考未來創作方向和意義，希望能擴展繪畫領域及作品新意，試圖經由自然具象摹寫到注重作品形式結構的「抽象主義」，進而追求更形而上的情境。

個人創作抽象繪畫作品時，如同安德魯·懷斯說：「**我的繪畫在事實的背後都存在著我的真實**」。不管是一幅風景、一個靜物或是一個生活體驗。我以線性與色面的組合方式，取之於自然。由半具象過程經抽象化轉變到回歸自然境界。藉以抽象語彙融合東方藝術精神的模式做一淺顯敘述研究。念茲在茲黃老師所謂的晦澀性與時代性，要求塑造恬靜、優雅的個人風格，這將是我創作學習所要追求的重點。

第一節 研究動機與目的

在台灣的多元藝術繪畫環境中，具有國際的、本土的、前衛的、傳統的，在這形形色色的觀念與形式表現中，許多畫家付出一輩子努力固守傳統，有些畫家接受挑戰、全然西化，當然還有一些畫家將中西繪畫優點加以融合、呈現出個人獨特風格。處於如此渾沌不明的藝術環境中，如何選擇一條路走，想必是艱辛而漫長。

有感於人們終究會面臨生、老、病、死等生命的循環，當初想法是以抽象繪畫形式創作有關於「人與自然」的問題，藉以抽象語彙融合東方藝術精神的模式中創作。創作是以自然景物中，凋萎的「荷花殘梗」為對象物，枯萎凋折沉入水中後，既抽象又具象的線條形成錯落幾何圖形。但單以錯落幾何圖形線條感動的視覺經驗及感覺經驗，無法很明確的敘述及探索其具有的重要意義？

經過一遍遍的創作後體認到：一幅有意義的繪畫，絕非僅止於畫面所表現的形式，而該有其更多的內在精神。在這內在精神的體驗有賴於對個人的成長背景、創作理念風格演變過程的認識及各方面相輔相成的探知，才能得以真正悠遊於其中，使欣賞有了價值，從中體驗藝術之美。

對於土地的情感與依賴是人性中最具有指標的永恆價值，因此，很順理成章的成為我創作的題材。藉色面與線條的結合，運用顏料滴流偶發技巧，甚至於局部拼貼作法，傳達個人心境及意念。

以上的創作理念是建立在抽象語彙的表現形式上，無論是作為形式美的概念或是藝術內深層的意境表達，都和個人繪畫的整體形象緊密的聯繫在一起。

第二節 研究範圍與內容

在表現形式上，大致分成三個階段：

一、依直覺、大筆觸及情緒性的方式表現，線條、色彩交錯，彩度高，色相多，對比鮮明強烈。

二、以拼貼藝術方式：因個人對於「布」的質感與花色偏愛，試圖製造拼貼出現代與傳統並置的衝突性，拼貼可在花布上作畫，具有再現（成為某種形象的一部分），又可表現（表現自己）。拼貼無法像繪畫那樣表現更多事物，拼貼基本上提供了空間的新觀念¹。

三、利用「線」與「面」的組合，也就是「形」與「色」這兩個單純因素作一簡單敘述：以明銳線條、幾何造型、色彩平塗，色面層次表現等方式，加上肌理與色彩變化營造氣氛，闡述自然界中生命的循環現象，也就是「人與自然」的關係。

本製作論述主要是將個人利用「線」與「面」的組合，在繪畫創作過程中所面臨的問題及自我反省分析與探討結果。期望自己能在創作理念上有新的領悟及突破。本文內容及章節安排分為：緒論、研究動機與目的、研究範圍與方法、名詞釋義。第一章：抽象繪畫脈絡與個人創作歷程概述。第二章：繪畫創作形式與意涵。第三章：個人作品解析及結語。

¹ History of Art for Young People 譯本

第一章 抽象繪畫脈絡與個人創作歷程概述

抽象繪畫的形成不是在某一時刻或某些人所發起，而是對於繪畫的觀念及技巧慢慢演變的結果。抽象繪畫在第二次世界大戰爆發（1939年），法國在法西斯軍隊攻勢下，有許多人逃至美國或隱居避世。而戰爭的殘酷所激起的恐懼和絕望，也誘使藝術家用抽象的、狂熱的線條來發洩悲憤。另也因攝影及科學的技術發展，繪畫和科學進一步結合，開始研究色相、畫面的視覺效果及反應人的心理及精神面貌等等。

在東方：

中國藝術史中對於「抽象繪畫」的欣賞，第一個是想到書法中的草書表現形式，懷素的〈自敘帖〉狂草中的書法筆意或中國傳統藝術表演戲曲的言行舉動、佈景中，皆可顯現出對於現實生活中的簡化及精簡，而間接或直接傳達出一種暗示或象徵性的意涵。在老子〈道德經〉中，「**大象無形**」「**大成若缺**」等論述，可為後世對於抽象繪畫欣賞提供了理論基礎。在東方審美傳統中崇尚簡約、象徵、隱喻的由來，大概也是起源於此。

另外在1980年初，中國大陸出現以注重純粹視覺形式、反叛精神、非具體視覺創造為主的抽象繪畫團體產生，那就是「八五新潮」註 潮流，在當時遭到大陸官方的大肆批判與反制，認為抽象藝術是反叛、反動的藝術形式及顛覆僵化藝術體制的工具。一直到1980年中後期，大陸官方藝術機構對抽象藝術家的態度有明顯的改變。其改變原因有三項：其一、是旅居法國華人趙無極受邀「浙江美術學院」客座教授。其二、是西班牙抽象藝術家達比艾絲個展於「中國美術館」。其三是周長江的抽象作品得到美展中獲得銀獎。因此90年代以來，中國大陸的抽象藝術創作漸漸繁榮與發展。

中國抽象藝術發展大致可分為兩大主要脈絡：一、形式語言實驗的抽象：主要是以注重純粹視覺形式為主，反叛精神、非具體視覺創造，僅有口號和標語。二、藝術觀念的抽象：關注點於藝術內在的本質，會藉助外在視覺形

式，以隱喻和象徵性表現，視覺形式的創新及革命不是他們所追求的，他們的作品呈現的是觀念的發生、存在和不斷的成長²。大陸代表藝術家除了眾人所熟悉的吳冠中、吳大羽外，北方有于振立、閻振鐸、祁海平、張國龍、申偉光等等。南方代表有丁乙、秦一峰、申凡、施慧、傅中望等。

在西方：

一尊在奧地利出土的女裸雕像維納斯(圖 1)，面部和四肢的刻畫非常簡略，造型的主要特徵是對女性的外在特徵誇張化，豐滿的乳房、碩大的臀部，充滿了能量。這是原始時期的藝術家有意識的變形，顯現出藝術創作中抽象思維的重要性。當時的表現技巧與現代的技巧不可同日而語，然主觀誇張變形卻是作品充滿藝術精神，手法樸實、真摯而古拙。

西元 1945 年歐洲抽象表現主義(Abstract Expressionism)的興起，形成世界美術界的主流，在二次大戰後，許多的藝術家及金主都相繼流亡到美國，當時紐約成爲新藝術發展中心，所以又稱「紐約畫派」(The New York School)或「行動繪畫」(Action Painting)。也取代了歐洲成爲新藝術發展中心的原因之一。

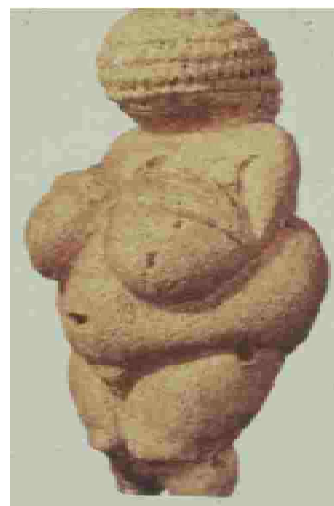


圖 1 維納斯女裸石雕像

抽象藝術並非如一般人以爲的只是戰後現象，雖然它在 1945 年後，才引進某些國家，在 1950 才引人注意，但其源起卻可追溯到 1914 年前，也就是康定斯基於 1910 年的完全抽象畫作。

² 李旭著：《當代藝術型式與觀念》藝術家雜誌 第 357 期。圖 1 維納斯女裸石雕像註「八五新潮」重點是倡導反叛精神，而不是具體的視覺創作，這段歷史所留下的大多是極具轟動性的社會事件，而非富有形式價值的視覺作品，口號和標語鋪天蓋地，形式語言貧乏枯燥。

1910年康丁斯基(Wassily Kandinsky)開始他的抽象畫嘗試，他對繪畫中的點、線、面有獨到的看法，他認為在具象中，點、線和形狀本身沒有特殊涵義，而如果在一幅空白無物的畫中有一點，則意義不同，給人廣闊無邊的想像力，點和線一旦脫離了具體的環境就具備了某種超現實的屬性³。

在1950年左右，抽象藝術的發展趨勢大致分為：一、幾何抽象(L'abstraction Geometrique) (或稱冷抽象)。這是以塞尚的理論為出發點，經立體主義、構成主義、新造型主義發展而來，風格是邏輯的、理性的，以蒙德里安為代表。二、抒情抽象(L'abstraction Lyrique) (或稱熱抽象)，是以高更的藝術理念為出發點，經野獸派、表現主義發展而來，是感性、奔放帶有浪漫傾向。理論上以康丁斯基為先驅，在技術上的革新，以滴畫的方式潑灑，強調自動性及偶發性技法，著重技巧，以帕洛克(J.Pollock)為代表。另外依直覺線條及大筆觸、情緒性的方式表現，則以杜庫寧(Willian de Kooning)為代表。

第一節 抽象繪畫創作形式運用

自1910年開始，康定斯基創作一連串的以「即興」(Improvisation)、「構成」(Composition)和「印象」(Impression)為名的作品。畫裡的描繪性愈少，繪畫風格轉變成形象解放的抒情式抽象。對於抽象畫先驅康丁斯基(Wassily Kandinsky)在書中提及的體驗及抽象畫中音樂性的來源，有深刻的體驗：他說：「只有在沒有具體形象的畫面上(也就是抽象繪畫上)色彩的美才能被充分發掘發現出來」。

³ 張延風著：《法國現代美術》·台北·亞太出版社 頁147

我在顏色中「看見」聲音，藍色就像響亮的小號，黑色就像聲音低沉的大提琴。我在顏色中「看見」聲音，旋律輕捷的樂曲是藍色，歡樂的樂曲是讓他想到綠色，因為歡樂是春天的季節，平庸使我看到黃色。色彩猶如鍵盤，眼睛好四音錘准，心靈彷彿緊繃的弦的琴，藝術家就是彈琴的手，他有意識的撥動各個琴鍵，以激起心靈和諧的震動⁴。

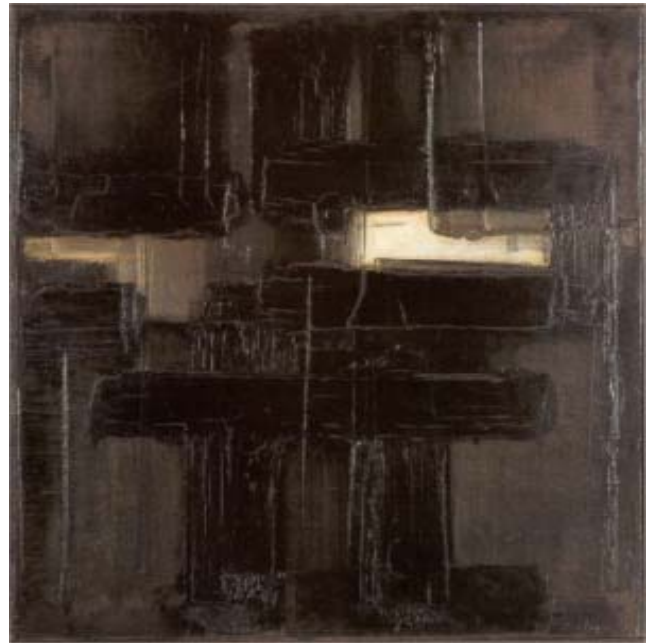


圖 2 康丁斯基 (Wassily Kandinsky)

⁴康丁斯基著·吳瑪俐譯《點線面》·台北·藝術家出版社 2000年再版

在歐洲抽象表現主義畫家中，以法國抽象表現主義畫家；蘇拉吉(Pierre Soulages 1919)最具代表性，1949年起開始他所謂的「黑與白」系列創作，也就是所謂的書法時期。其作品名稱「繪畫」存於日本大原美術館，以大塊色彩平塗，像中國的正楷「橫」、「豎」筆法，有力的筆劃，剛直粗曠的筆觸，喜歡、黑、暗色的底色上畫上明亮的對比色(如白、紅、黃等色)描繪建築性的型態，粗黑現條在畫面上縱橫並充滿生命力。

蘇拉吉(Pierre Soulages 1919--)遵循「手段愈有限，表現愈強烈」的創作原則，使用調色刀或粉刷大刷子，黑色或深色線條或色塊、構圖嚴謹。(圖3)



(圖3) 蘇拉吉(Pierre Soulages)「繪畫」油彩 1959

他認為抽象表現主義(Abstract Expressionism)趨向系統與簡化物象，將自然作為其畫面內容，再將視覺世界中不重要的細節除去，重新精煉自然中與一般視覺中的偶發性質。(同註3)是屬於無形象或抒情式的抽象表現，作品具有詩意的表達與內在的動機(心理即興創作)。

第二節 從具象到抽象

西方的繪畫歷史中，印象派、後期印象派藝術家戶外寫生，使色彩發揮到淋漓盡致，也重新解釋色彩的重要意義及色彩所具有的創造性。任何物體的顏色都不是固定的，它只有在相互比較中才能被確定，色與色間關係密切，互相關聯，色與色間產生的調子也關係著整個畫面的節奏與層次。

因個人原本追求印象派的唯美色彩，從印象派寫生入手，直接觀察色彩、感受色彩。如同在【圖4 作品一】、【圖5 作品二】，以戶外寫生為主，注重比例及光與色的描繪，表現物象受光後的變化。



圖4 < 作品一 > 油彩 麻布 65.1x53cm 2001



圖5 < 作品二 > 油彩 麻布 65.1x53cm 2001

漸漸的因為受到立體派的表現方式影響，在【圖 6 作品三】、【圖 7 作品四】中，皆以平面簡化為主，對象物單純化，以主觀具感情的處理方式，具故事性及隱喻性。在作品簡化之後發現，在色面與色面中有它的獨立性，每一色彩也有它個別的意涵。空間感也產生變化，兩個色彩並置時所產生不同的深度感，在顏料厚疊後造成筆觸間的層次豐富。



圖 6 < 作品三 > 油彩 麻布 116.7x91cm 2003 圖 7 < 作品四 > 油彩 麻布 65.5x50cm 2003



圖 8 < 作品五 > 油彩 麻布 90.9x72.7cm 2003

受康定斯基的影響，在【圖 8 作品五】中，個人依直覺、大筆觸及情緒性的方式表現，流動的線條與色彩交錯，對比層次鮮明，因線條的律動而形成節奏感。

一般人對藝術事物的視覺來自許多方面，而「線條」是最基本的，在中國藝術中首推是「書法」，書法是將「線的藝術」高度集中化純粹化的藝術，以唐朝的草書，特別是狂草⁵。另外同樣能顯現出「線性」的藝術特徵是中國木結構建築的屋頂形狀和裝飾。屋頂的曲線，向上微翹的飛簷，使這個本應沉重的大帽子，反而隨著線的曲折，顯出向上挺舉的輕快。萬里長城更像一條無盡的龍蛇，作永恆的線性流動美，在空間形式上顯出「線」的藝術特徵。

⁵李澤厚著：《美的歷程》·台北·三民書局（1996）

「線條」，它可以說是點的連續運動所形成的，當它延伸包圍住一平面時，就會造成輪廓、形狀，與其與四週的關係，構成一個空間⁶。

研一下學期，在寒冷的二月天，學校帶一批學生赴日本參觀東京美術館等十多所展覽場，在正倉院前有一畝已將近全殘的荷花田（圖 9、10），當時是在接近傍晚時分，那乾枯凋萎的殘梗，歪歪斜斜不經意的線條，折入水中所形成的幾何型圖樣，那是屬於孤寂感傷的色彩與線條，似抽象又具象，讓我感動了許久，安德魯·懷斯說：「當你感覺到風景的乾枯時，你得到的是一種孤獨」。也讓我體認了運用乾枯的線條、以抽象思維精簡提煉減化色彩，來尋找屬於自己的內心深處的語言。



圖 9



圖 10

【圖 11 作品六】至【圖 14 作品九】中，個人想藉由最原始的線條表現，在已熟悉的技巧中，以平面、簡約的線條和變形，加上肌理與色彩的變化，營造出東方內蘊精神及內在情感，表達抽象筆觸中有具象的情感，去除表象，表現視覺性及繪畫性，色彩少、層次多，真實回到最初的原味。

作品在嚐試中作品形式似乎無法達到心中的要求，在國畫領域裡，個人的刻板印象是，國畫追求意境、墨韻與留白，也就是「虛實觀」。而西畫不就是運用顏料的特質來盡情表現色與色的發揮嗎？一時之間無法克服以更精簡純粹的黑、白兩色來表現西畫。

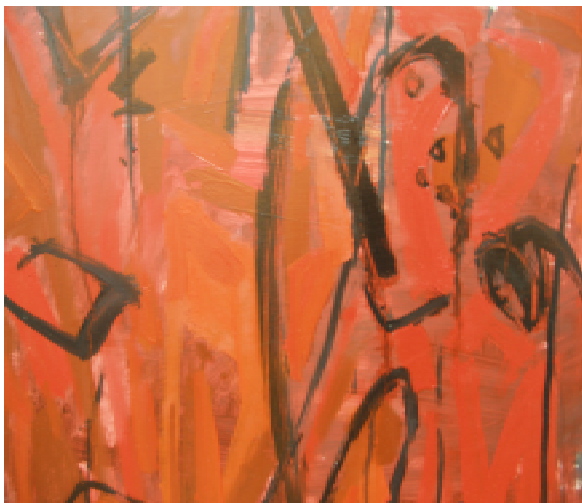


圖 11 < 作品六 > 油彩 麻布 53x45.5cm 2004 圖 12 < 作品七 > 油彩 麻布 53x45.5cm 2004



圖 13 < 作品八 > 油彩 麻布 53x45.5cm 2004 圖 14 < 作品九 > 油彩 麻布 53x45.5cm 2004

⁶康丁斯基著·吳瑪俐譯 《藝術的精神性》 藝術家出版社

第三節 拼貼藝術形式

拼貼(Collage)：「拼貼」一辭源於法文 coller(膠黏，to stick)，在英文中，它是動詞也是名詞：作拼貼，即是將紙張、布片或其他材料貼在一個二度的平面上，創作出一件拼貼作品。(同註 2)。畢卡索創作出第一件精緻的拼貼，即 1912 年的「有藤椅的靜物」(Still Life with Chair Caning)(圖 15)：他在畫布上黏了一片印有藤編圖案的油布，以此方式取代直接在畫布上畫出藤編圖案。從此模糊了藝術中真實與幻象的區別。

畢卡索運用真實世界中的非藝術元素，甚至是廢棄物，往往賦予一種特殊的粗糙感，但卻又充滿詩意。拼貼並置在一個新狀態下的物體，更能顯現出強烈且特別的感情張力，以及人們於物體上留下的各種行為及代表的歷史意義。拼貼藝術不是風格、流派或主義，它是一種技法。



圖 15 畢卡索拼貼作品

拼貼(Collage)：即是將紙張、布片或其他材料貼在一個二度的平面上，創作出一件拼貼作品。

拼貼藝術運用真實世界中的非藝術元素，

甚至是廢棄物，往往賦予一種特殊的粗糙感，卻又充滿詩意。被置於新狀態下的物體，強烈地表現其形態固有的感情，以及人們於物體上留下的各種行為、歷史。拼貼藝術不是風格、流派或主義，它是一種技法。

立體派布拉克以細沙扮顏料，把布塊及木置入畫中。畢卡索也創作出第一件精緻的拼貼(圖 16)。



圖 16 布拉克 拼貼作品

【圖 17 作品十】、【圖 18 作品十一】以花布局部方式創作，因個人對於「布」的質感與花色偏愛，試圖製造拼貼出現代與傳統並置的衝突性，造成具有東方思想語言。是屬於直觀的、感性的、有機的，注重作品的形式結構，具象因素越來越少，只有抽象的形與色來傳達某些意會不能言傳的意境。



圖 17 < 作品十 餘韻 > 油彩 麻布 116.7x91cm 2005



圖 18 < 作品十一 餘韻 > 油彩 麻布 145.4x112cm 2006

第二章繪畫創作形式與意涵

抽象畫堪稱二十世紀典型的藝術樣式，對於一般觀眾存在著一定的溝通難度。抽象畫由於其語言和圖示簡化、渾沌或模糊，在一般欣賞者看來似乎都差不多。但是深入進去了解後便會發現，抽象畫也有著不同的特徵。特別是那些有備而創，有感而發的抽象作品。抽象畫不再「再現」物體的形狀，而試圖以不同的視覺、感覺方式表達，呈現一個非實在的感覺經驗，或是個人的精神世界。

基於這種想法，我以抽象繪畫方式探索，運用法國抽象表現主義畫家；蘇拉吉(Pierre Soulages 1919)像中國的正楷「橫」、「豎」粗曠的筆觸及康丁斯基(Wassily Kandinsky)繪畫中的點、線、面的觀點為經緯，在理性感性兼具的形、色、構圖交互運用下，畫出自認為有意義的作品。因為記號性、幾何化簡約的造型與純粹色彩，可脫離對外在具象的指涉。這種圖像空間的啟發，引發一種重要的探索---以西方抽象的形式來傳達東方思維與情境。

第一節 創作與發展

個人創作時，意念通常是反覆無常繁雜的，有時單純、有時意念延伸到另一意念之外，糾葛的、纏繞的，在那一瞬間似乎想著很棒的作品即將出現，然往往眼高手低，無法轉化生成，沒有能力將意念變成有趣或形而上的形象。「意念」充其量僅僅是創作最初的動機而已，這是自己要突破的方向。

藝術的創作及想像，是以契合主觀心靈為目的，所以在創作想像過程中，作品本身需具有感情及審美趣味的訊息。對於創作的過程，我概分為兩個階段；(一)構想：構想其實就是想像，一種觀念。它可以將記憶中的感覺表象和意象結合，而產生一種新的繪畫語言。藝術構想中需要有所「選擇」，也就是對自然景物或對象物的取捨，在取捨之中，作一個心理思考。瑞波

(Th.Ribot,1839—1916)則認為：「藝術的創造想像是將感情也當作是材料的」。它是擬人化的，也是以「形」來轉化等方法創作的。⁷

(二) 創作：創作是一種實踐的行為，使創作者本身的構想組織，得以構成。內在意象思維得以具體化。創作的同時也可能產生意外或偶發的「發現」。在這種嘗試探索之下，可得到更多的可能性。

「繪畫創作」這動作本身並不難，但是在表現形式上要具有時代性、具個人風格的繪畫作品，實非易事。在繪畫學習階段，心隨筆意，自由不受牽絆的用色及線條表現、即興構成。老師常要求每位創作者「須放棄包袱，尋找繪畫的形式與方向並具晦澀性。創作者需靜下來尋找象徵性的符號，拋棄物象，將潛意識及非自然產生符號放在畫中」。

過去因接觸國畫十幾年的原因，轉以油畫媒材後，也常會出現習慣性的書畫用筆技巧，也因如此，對於黑色線條的表現形式，如法國抽象表現主義 Pierre Soulage、如 Kline 等，都很推崇欣賞。在第三章中，個人將創作的作品過程分成三節敘述說明，最主要是利用線性與色面的組合形式呈現，也有以拼貼藝術形式呈現。在創作作品中，將家中的花布試著以直觀、好玩的心態，以塊面花布做拼貼，試圖藉此讓畫面產生曖昧性，以想像來借題發揮。藝術創作除了要有內在構想外，還要有外在的操作(創作)才算是具體完成。

⁷ 《現代美術第 31 期》NO.31 1990 台北市立美術館館刊 頁 49

第二節 媒材應用

「媒材」，是視覺傳達的一個基本要素。英國哲學家 Bernard Bosanquet 在《美學三講》中說：「藝術在激發吾人身心一體之感應，而這種感應需藉助外物來加以體現。」這裡所講的「外物」，即是媒材。由於各種物質的屬性不一，因此，每一種媒材所能傳達情感的特定意義也各不相同，善於掌握媒材屬性的藝術家，才能有效的使媒材在我們的手下「活起來」，進而使我們作品有加分作用。

由於現代人生活日趨「數位化」，運用 PHOTOSHOP 影像處理技巧，做出多種可能的造形與色彩變化嘗試之後，然後在畫布上構圖、塗抹、修飾、進而創作而到作品的完成。也常應用了「電腦繪圖」做為畫面結構的主要媒材。對當代的創作者來說，壓克力相較於油畫有著易乾、花費低等優點，是相當便捷的媒材，但個人在使用媒材上還是習慣以油畫來創作。畫筆和油料的交互作用製造出的每一筆、每一處流動和每一寸肌理，都可能產生預想不到的效果，油畫顏料也較好掌控。

由於油畫顏料較具內斂與黏稠的特質，拿它做為底色或較具飽和色面的處理，壓克力彩是新近發展出來的水溶性顏料，其色澤鮮明亮麗，風乾速度極快，頗能吻合當代社會議題的表徵。個人使用媒材打底通常使用兩種方式：

第一、是將深色壓克力加水調開後，大量倒在仿麻畫布上，以三合板薄片刮刷鋪底，在不自覺的操作中即會發現有機的線條或結構，得到意外的暗示性，而產生聯想。

第二、以油彩打底時，第一層將油彩與 50%亞麻仁油，第二層油彩與 20%亞麻仁油混調，下筆之前會將需要的顏色調勻，在調的過程中，如果是調拌愈久，顏料愈是綿密。這種打底方式會使作品更飽和，呈現所謂的曖曖內含光的效果。

在技巧上，個人作品第一階段具象寫生作品以自然再現、厚疊方式，在畫面上留下豐富多變的肌理，除了強化質感的變化外，也留下色料陳跡效果。從有形到無形中，曾以三種方式嘗試：（一）滴流的方式（二）以瓦濼紙壓印（三）以貼布做局部裝飾，在各種變化創作中，試想著該如何在作品上表現不同型式？一直是我努力的課題。雖然不管什麼方式，過去的藝術家都有使用過，也談不上創新，但對於身為一個創作者，總要試一試，並且親自體驗一番。

第三章 個人作品解析

過去主要以戶外寫生並以印象派觀念，具象、細膩、注重比例、光與色的描繪，表現物象受光後的變化。雖然沒有由早到晚，以不同時段去仔細觀察某依特定物象做研究，但也體會出印象派畫家以紫色藍色取代陰暗面慣用黑色的作法，惟印象派過於注重客觀的表現，否定較為主觀的表現 也就是描寫眼前所見，忽視心眼所見的物象，以致無法達到創作者想要表達的情緒。

個人**選擇**抽象繪畫形式創作，一來較能發揮想像力，二來抽象畫具有自由及變化不拘的特質。有形體的畫，形既是約束，也建立了一種標準。而抽象畫無形，雖擺脫了約束，但也失去了標準。如何把持自由發揮而不誤入迷盲的抽象路徑，是抽象畫者的難處。

「意在象外」，在創作上究竟以何種方式和表現形式，才能傳達心中的想法？俄國藝術家康定斯基（Wassily Kandinsky）；從聆聽華格納的音樂中領悟到繪畫的線條、色彩與音樂的神祕關係，從而創造出抽象畫也能表現出音樂般的節奏與力量。

高行健曾說：「重回繪畫，要從不能畫的東西畫起，從畫不下去的地方重新開始。」或說：「重回繪畫，是在藝術裡尋找新的表達的可能性，在藝術強大的限制裡找到不受侷限的東西，放下苦惱便不苦惱，放下傳統非推翻傳統。儘可能用自己的眼光去感受、去審視，藝術創作的種子就在自己身上」⁸。

⁸ 高行健著：《另一種美學》·台北·聯經出版社 2001年

第一節 簡化與安定

現代藝術作品畫面簡約生動，表達更直接，更有衝擊力。現代藝術充滿了變化與創新，一方面可使創作者更自由的發揮自身的想像力與創造力，另一方面在畫面中也開創了一個嶄新的世界。繪畫作品具有鮮明的時代烙印及多元化，抽象的思維愈深刻，作品則欲脫離自然。從古典藝術到現代藝術我們看出，不是藝術本身在變，而是人的思想在變，對於印象派以後，塞尚在畫面上建構了不同以往的透視規則，他明確的意識到，藝術並非物象。

基於以上種種體認得知；將有限的形式表達無限的意念，抽象的美可以給觀者更多的想像空間，安德魯·懷斯曾說：「**畫面表現的東西越少，觀眾接受的東西就越多**」。他認為一切的形色造型，都是為了作品本身抽象的精隨而來。所以在畫面中屏除所有與表現抽象內涵無關的因素及多餘的細節刪去，只留下最感興趣的部份。

追求好作品需有嶄新的形式，需有創造的精神來支撐，好的作品要有深刻的內涵及真實的經驗沉澱，相似的風格往往有不相同的內在精神，為了避免作品中有強說愁的涵義及裝飾風格。因此，在後面的創作中以感情的表現及意義的表現為主，從非「有意味的形式」創作、情緒性的線條揮灑，到唯美平塗裝飾性，再沉澱到追求秩序中的安定感。



圖 19 < 作品十二 對話 > 油彩 麻布 91x72.7cm 2006

【圖 19 作品十二】說明：色彩單純的表現形式，以大面均勻色塊，去除繁複緊張線條，層次豐富、造型簡捷，屏除色彩的干擾，使它更接近純粹，是自然意象的想像作品。作品中有「虛境」與「實境」的對談，「有」與「無」的存在需要，強調精神層面，具有暗示性的語彙。

在我的作品中抽象不只是將對象物平面化而已，亦是一種摘要式的的創作觀，在精簡之後的結果是經過仔細思考而產生的。

「線」變化有很多種，一條線不但具有張力，也可產生需多方向性，在之後⁹介紹的作品裡，「線」是具有意識的代表地平線或是平衡線，甚至是「主題」。



圖 20 < 作品十三 靜觀 觀境 > 油彩 麻布 91x72.7cm 2006

【圖 20 作品十三】說明：黏貼構成的細線，是一種對立，是大與小的對立，是「虛」與「實」的對立，是「理性」與「感性」的對立，強調精神層面及生活人存在的矛盾，具暗示性且刻意製造的趣味。



圖 21 < 作品十四 面對面 > 油彩 麻布 91x72.7cm 2006

【圖 21 作品十四】說明：筆觸與肌理是精神意蘊的表現，我以表現肌理為主的抽象形式，單純的構成，象徵式的符號，運用樸素單一的色調反應豐富的情感，整體具有古樸與渾厚表現力。

第二節 色面與線條

在個人創作中「面」與「線」的繪畫基本元素經常存在，尤其是對於線條與面之間的關係特別感興趣，我開始尋找自己有興趣描繪對象物，在具象與抽象之間，將有意及無意間找出平衡，把不同的元素融合在一起，創造出自己的語彙。

「面」---常是我個人創作上主要的畫面構成，「面」會賦予作品特殊的意義。「面」可虛可實，所謂「虛」指畫面空白的地方，在中國畫中講究「佈白」，故以白當背景，也成一個「面」。但在西畫空白處皆填上色彩，這塊色彩可成爲一個面，當作背景襯托主題更加的明顯，也可展現出象徵性或暗示性的空間表現方法。

康定斯基在《點線面》書中描寫到地平線，他說：「地平線是一個冷而穩的基面，它可以向各個方向平坦的延伸下去。冷和平，是這個線的基本調子。它可以說無盡的冷性運動的最簡形式」(同註8)。



圖 22 < 作品十五 角落 > 油彩 麻布 116.7x90.9cm 2006

【圖 22 作品十五】說明：分割的畫面，意象的多元拼湊，色塊將畫面分成幾個不同空間。我喜歡帶以乾枯的線條布局，我認為加上線條能使畫面更加完美與真實。



圖 23 < 作品十六 生命的軌跡 > 油彩 麻布 116.7x90.9cm 2006

【圖 23 作品十六】說明：在動態與靜態的矛盾中，追求型態感和象徵性，畫面分割、詮釋生命的軌跡與自然意象，在已知和未知世界中，表現虛幻與真實，探索實體與虛體。

第三節 心境·新境

指導老師要求所謂的晦澀性與時代性，塑造恬靜、優雅的個人風格。這是一個抽象的目標，一直無法體會與改善。經過好友與親愛的祖母去世之後，我突然有所領悟。祖母在我心中的影像，時時牽動著我的敏感神經，從小到大的記憶與情感，引發我的感懷與思考。雖然眼睛所看的景物依舊，但是尋找「虛」與「實」、「理性」與「感性」的心象題材作品，更具有特殊的意義。



圖 24 < 作品十七 早春的訊息 > 油彩 麻布 116.7x90.9cm 2007

【圖 24 作品十七】說明：感覺來自早春的朝氣，淡雅的色塊與輕快的音階，宣告春的到來，交織成一部奏鳴曲。



圖 25 < 作品十八 躍動的精靈 > 油彩 麻布 145.4x112.1cm 2007

【圖 25 作品十八】說明：運用象徵的符號及樸素的色調來表現森林中跳躍的精靈，畫出對大自然的喜悅。藉由具音樂性自由的線條，色面重疊構成穿插畫面，表現自然意境虛幻與真實的空間，產生一種有趣的張力。



圖 26 < 作品十九 月夜 > 油彩 麻布 145.4x112.1cm 2007

【圖 26 作品十九】說明：構圖虛實相間交互運用，想像在日與夜、動與靜之間的大地脈動，以寫實的意念，自然意像之作。



圖 27 < 作品二十 月夜 > 油彩 麻布 145.4x112.1cm 2007

【圖 27 作品二十】說明：運用豐富的色階和表現主義的筆觸，畫出迷濛暮色下所呈現的神秘感。



圖 28 < 作品二十一 心境 新境 > 油彩 麻布 145.4x112.1cm 2007

【圖 28 作品二十一】將中國山水概念與油畫創作相結合，這一轉變是自然而然慢慢試驗產生的過程，色面由大而小，線條由緊到鬆，彩度降低、呈現安定和諧的穩定畫面。

第四章 結語

在 1937 年左右，原先抽象藝術是爲了否定傳統具象繪畫必須模仿自然外在形式的看法而衍生出來的新藝術。而 1948 年法國畫家蘇拉吉(Pierre Soulages)把自己不經意或不小心放顛倒的寫實作品，視爲生平的第一次豔遇時，就開始開啓那非常屬於蘇拉吉個人內在本質的抽象表現主義。因此，我試猜想每個人也都擁有直覺的抽象感知能力，一起尋找新的表達的可能性。

經歷過學校這三年的學習思考，每個創作者都得自己去面對作品、去激盪去感受。「我表達，故我在。」高行健認爲對藝術家來說，有思考，沒說出來，等於沒說，須找出一種合適的表達方式。

當我面臨創作瓶頸時，儘量兼收並蓄的將中西繪畫的不同觀念匯合在一起，在感覺最初的碰撞中，有許多的偶發因子，藉偶發因子的成份達到畫中最佳最美的效果。在試了又試的塗抹中，作品即是在一個「非刻意執著」的觀念下完成的。

尤其在最後階段（第三章第三節）的作品，我非刻意地將中國山水概念與油畫創作相結合，這一轉變與想法是我在創作思考下所得到的意外收穫。自然而然慢慢產生的一個過程，對我來說，這是一個新的詮釋方式，也實現一種較完整且和諧的藝術表現。

「不經一事不長一智」，只有親身體驗了才能深刻了解，在學校學習只是一個開始，對於抽象藝術探索僅僅也是起步而已，形式的探索和實驗都持續在創作，對於提升作品追求形而上的風格更是我所追求的目標。

參考書目

1. History of Art for Young People 譯本
2. 李旭著：《當代藝術型式與觀念》
3. 張延風著：《法國現代美術》·台北·亞太出版社
4. Anne Cauquelin 著·張婉真譯《法國當代藝術》·台北·麥田出版社 2002
5. 康丁斯基著·吳瑪俐譯《點線面》·台北·藝術家出版社 2000年再版。
6. 康丁斯基著·吳瑪俐譯《藝術的精神性》藝術家出版社
7. Paola Rapelli 著·陳靜文譯《抽象畫先驅--康丁斯基》台北·貓頭鷹出版 2004年
8. 李長俊著：《西洋美術史綱要》·雄獅圖書出版 1998年三版一刷
- 9.¹ 高行健著：《另一種美學》·台北·聯經出版社 2001年
10. 何政廣著《歐美現代美術》修訂版·台北·藝術家出版社
11. 王秀雄著：《美術心理學》設計家文化出版社 1981年再版
12. 李澤厚著：(1996)《美的歷程》台北·三民書局出版
13. 余培林編撰·《生命的大智慧 老子》台北·時報文化出版 1998年
- 14.《西洋現任藝術》台北市立美術館 美術論叢
- 15.《現代美術第31期》台北市立美術館館刊 1990年 NO.31
16. 藝術家雜誌 第357期。
- 17.蘇拉吉回顧展=Pierre Soulages : une re`trospective 台北市立美術館編輯 1994年