

【目次】

堪嶸?	3
?? 乏????? 咖 ?	4
???????? 咖?????	4
???? ? 咖??	5
?? 乏?????? 咖棟?	7
?? 乏??????	7
????????????	8
?? 乏?? 欸???? 券???? 初嬰??????	8
? ?? —? 屏位?? 欸?	8
? ?? 價?? 初嬰??????	10
? ?????? 欸?	11
? ?? 價?????	11
?? 乏????? 價??????????	13
? ?????????????? 咭	13
? ?????? 帙??????????	14
?? 乏? 嬌???????? 嬰?	
?	16
?? 乏????? 地? 價? 欸? 咖????? 拚	
?	18
????? ?????????????? 役?	20
?????	21

???? ? ? 橋? ? 咖? ? ? ? 嬌? ? ? ? ?	24
???? ?	25
???? ? 嗟? 俯槩? ? 一便吸企屏? ? ? ? ? km券	29
???? ?	30
???? 標? ? ? ? ? ? 咖? ? 地? ? ? ?	
稿	31
???? ?	33
???? 晰標? ? ? 炮? ? ? ? ? ? ? 咖? 嬰? 地? ? ? 監?	42
???? ?	42
俟嶸?	45

????

46

【圖次】

圖 1 洪熙勇 純真年代	65cm x53cm	1998	21
圖 2 洪熙勇 春枝古意	72cm x91cm	2002	22
圖 3 洪熙勇 靜物 構成	73cm x91cm	2003	22
圖 4 洪熙勇 蔬果靜物	41cm x31.5cm	2003	23
圖 5 洪熙勇 凝	53cm x46cm	2003	23
圖 6 洪熙勇 室內	65cm x53cm	1998	25
圖 7 洪熙勇 戲夢人生	65cm x50cm	1998	26
圖 8 洪熙勇 悲歌	65cm x50cm	1998	26
圖 9 洪熙勇 百合	72cm x91cm	2005	27
圖 10 洪熙勇 堤	65cm x50cm	1998	27
圖 11 洪熙勇 夜之密室	100cm x81cm	2001	28

圖 12	洪熙勇 心鏡	100cm x81cm	2003	28
圖 13	洪熙勇 有頭骨的靜物	53cm x46cm	2003	30
圖 14	洪熙勇 靜物 構成	73cm x91cm	2003	30
圖 15	洪熙勇 祭	41cm x31.5cm	2003	33
圖 16	洪熙勇 生命之歌	100cm x80cm	2005	33
圖 17	洪熙勇 樹語 1	117cm x91cm	2005	34
圖 18	洪熙勇 樹語 2	72cm x91cm	2005	35
圖 19	洪熙勇 姿態	116.5cm x80cm	2006	36
圖 20	洪熙勇 自?	全開畫紙	2002	37
圖 21	洪熙勇 裸	全開畫紙	2002	37
圖 22	洪熙勇 閒臥	全開畫紙	2002	37
圖 23	洪熙勇 生死之慾	100cm x80cm	2005	38
圖 24	洪熙勇 面對	117cm x80cm	2006	39
圖 25	洪熙勇 山雨欲來	116.5cm x80cm	2006	40
圖 26	洪熙勇 麒麟 1	73cm x91cm	2005	41
圖 27	洪熙勇 麒麟 2	117cm x91cm	2005	41
圖 28	洪熙勇 影之變奏	80cm x100cm	2005	42
圖 29	洪熙勇 涸	73cm x91cm	2005	43
圖 30	洪熙勇 自然?	73cm x100cm	2005	43
圖 31	洪熙勇 蓬勃	73cm x100cm	2005	44
圖 32	洪熙勇 流 沙	73cm x100cm	2005	44

【緒論】

繪畫對我而言，宛如是一場永無止境的自我探索的歷程。畫筆猶如一支鋒利無比的手術刀，一次又一次地剖出自己赤裸裸的內在？而色彩的一次次凝縮與提煉，也讓自己猶如在回

顧人生中的種種酸甜苦辣，在夜深人靜時，內心的諸般雜質完全沉澱下來，面對並淬煉出自己內心真實的感情。

在一連串的繪畫創作思索過程中，體會到：如果將自己的繪畫作品當成一面映照真實世界的鏡子，鏡面本身即是對於畫面各類構成要素的嚴肅探究，它類似於音樂的構成形式，藉著線條、色彩、明暗、結構、動線等元素的和弦式的搭配與對位，來形構其自身的美感。在一連串的對於藝術的學習過程中，對於此種元素之間搭配與對位的探究是無止無盡的，既希望符合美的基本原則，也希望能充滿震撼人心的力量。

而另一方面，鏡面的反射即是自己面對生活、面對自然、面對生命的無窮近的感受與思考；蘊涵在真實生活世界之後的，並非虛無？而是諸如個人內在體驗、生命的陰暗面或幻想等的感受。有些象徵主義的藝術家認為，現實的感知取決於主觀內在的融匯。人與人之間固然存有類似的感知經驗，卻仍然無從臨摹外在的現實世界。此種內在融匯的發抒，藉由繪畫形式表達出來，即是鏡面的反射。

鏡面的自身及反射，一個是形式，一個是內容，兩者間的對立衝突與協和統一的種種歷程，形成了自己面對畫布時的種種思緒。

繪畫的鏡面既可反射出世界的真實，也可呈現出藝術家心靈的意象，於是鏡象與物界以及心靈意象與鏡象形成三者間來回往返以及衝突協調……等種種複雜而又多元的關係。當然，作為藝術創作者的我，最終的目標是，希望能將自己心中所想說的或感受到的能如實呈現給觀者，並達成藝術上的超越。當然，此種目標是極其龐大與艱辛，但自己仍執意尋求此種目標的完成。

至今，我藉由思索此三者間的關係來內省，來沉澱，來表現，來整理自己日常生活所懷所感的紊亂思緒。面對畫布上的空間，我是一個心靈完全自由的旅行者，任憑思緒無羈地飄往各類創作的國度。

第一節 創作的背景與動機

一、成長的歷程與創作的背景

【成長的歷程】

從小學開始，自己似乎就與繪畫結下不解之緣。因為自己總是覺得自己的手很巧 - - 別人畫起東西來覺得很困難，但對我而言卻並非難事。另外，由於我的父親年輕時是畢業於台中師範學校，期間曾受教於呂佛庭教授學習國畫及書法。猶記得小時候，我父親時常將房門鎖起來（畫國畫），雖然我很想進去，卻總被父親拒於門外，這使我對藝術更加深了一種「神秘感」，更令我從小就立下要當一個「畫家」的願望。這個願望就像一個巨靈般的佔據了生命中大部分的時光，在我的童年、少年，以及那些青春輕狂的歲月中，一路緊緊跟隨。

國中時，第一次認識了畫家 - - 梵谷，並且對他「對藝術的狂熱」受到很大的震撼與感動，也燃燒了我對畫畫的熱情。當時學校中有位美術老師在學校開設「素描班」，我也就興致盎然的去學習。記得那時是練習用鉛筆畫「靜物」，從中我也得到了許多繪畫上的基本概念！高中時期，我們的美術老師是陳其茂老師 - - 台中市有名的版畫家，他的教學方式非常生動、活潑和自由，更讓我對繪畫充滿著滿滿的興趣。

進入師院以後，加入了西畫社。記得當時，男生宿舍中有一個空房間，有兩位西畫社的學長在裡面畫圖與創作。我每天跟著兩位學長學畫，心中感覺是既愉快又踏實！另一方面，我也非常積極的參與社團，並多次參加校內的繪畫比賽。自己也在師大路找了一間畫室，勤練「素描」與「水彩」的基本功。看著自己在素描的訓練中一點一滴的進步，心中充滿了喜悅。

國北師美勞組的師資，在系主任林曼麗的規劃之下，師資都是當時藝術界的一時之選，而且觀念都很前衛而新穎，例如：黃海鳴、梅丁衍、盧明德、連德誠、袁汝儀 等。那時，有幾位老師認為，我應該將之前學得的一切寫實技法通通丟掉，以使自己有全新的思考與體驗。

開始教職之後，我積極利用閒暇之餘來學習與創作，也跟李足新老師學習油畫技巧。以往，總覺得有種矛盾的心情，因為自己追求的是「寫實技巧的精進」，跟現代的前衛大膽風格相比，總覺得有種徬徨、不知所措的感覺。但李老師給我一個觀念：無論你畫的是什麼風格，只要你能持之以恆、不斷探索，並「推到極致」，就會成功，不必自限自己何種風格不可以畫。

由於自己一直在素描的領域多所著墨，深感到自己的不足，於是一方面積極研讀有關色彩學方面的書籍，並在兒童美術的教學中刻意加入許多色彩方面的課程，期能教學相長；在一個機緣下，跟隨廖本生老師習畫。在那裡，每一堂課都必須創作出作品。在這種壓力下，自己實驗了許多以前不曾嘗試過的題材及媒材、技法 等；希望在這種自由不羈的氣氛下，能使自己的繪畫有所成長。

後來，在一次偶然的機緣中，我跟著一群畫友在台中市民權路的一間畫室，共同出資請模特兒畫「人體」。從此，我浸淫在人體的繪畫中，感受人體畫所散發的美感。另外，也向劉文貴老師學習人體繪畫的技巧與理念。劉老師教大家先以極度的理性來解析人體，也鼓勵大家多方嘗試各種媒材來畫。在那裡，學習到許多有關人體的知識與媒材的多樣使用方法。

【創作的背景】

進入東海之後，經由大量藝術資糧的咀嚼之後，深覺創作與習作之不同。創作需經過縝密的思維以及脈絡的推展，並表達出個人獨特的思維以及獨具的技法與畫面。於是，自己探索了三個面向的創作思維方向：

其一是卸下偽裝與面具的？赤裸裸？人與自然間氣息的互動與神祕的對話。

其二則是藉由象徵性的圖像或器物，透過氣氛的鋪排，來表達面對人類生存意義的深層思考，並藉由物象追至極致的光影刻畫，去觸發人心中精神層面的細微感動。

其三是藉由描繪山林樹木的蓬勃生氣或陰鬱神祕，刻畫出自然界蘊含的昂揚生命力，並藉由象徵物的引發，啟動心靈深處的細膩情感與浪漫感動。

二、 研究動機與目的

這份創作論述的研究動機，一方面是面對後現代的各種光怪陸離的藝術現象的思索與評析，一方面則是想藉著作品的詮釋，來釐清並剖析自己創作中的諸多想法。並藉由這個梳理創作歷程的過程中，明白自身創作的意義。最終目的是希望如此創作歷程的思考，能為自己今後的作品方向，發展出更貼近自己，更豐富的可能性。

近來靜靜思索當今世界藝術潮流的走向，二十世紀伊始，在一連串現代主義轟轟烈烈，令人眼花撩亂的激情演出之後，西方藝術史似乎已走到了盡頭，從傳統藝術到現代藝術，所有的技術問題，不管是人體解剖還是空間透視，不管是具象還是抽象，不管是色彩還是造形，都已探討到極致，竟沒有任何未臻理想的方向留給今天的藝術家，當今這一代的藝術家已徹底不想在藝術風格上有進行任何“創新”的企圖和野心，他們大大方方地抄襲前人的成果，並且搬用許多現成的風格。於是，80年代的西方藝壇出現了各種換湯不換藥的藝術樣式，然後再加以各種名目：新表現主義、新抽象主義、新普普藝術、新幾何主義、新構成主義、新概念藝術等等。

另外，在世界進入高度資訊化的時代之後，人與人之間的關懷與情感交流日趨減少—越來越多的年輕人沉迷在網路的虛擬世界之中，與真實世界脫節。人逐漸用越來越多的時間面對著冰冷的機械—電腦、手機、電視……，而卻很少肯多花一些時間與活生生溫暖的人交談。其實，西方學者早已預知了未來的此種危機——

史賓格勒在「西方的沒落」曾預卜未來的景象：「沒有一寸泥土，鋪街的柏油和專時把泥

土封存在鉅時森林的世界之外 在石林縫中，遊走著一群群互不關聯的都市游牧人，失土、失血、無根的，搬移、遊走著。這是一群沒有形上學、沒有性靈，純然實際的浮游者，他們沒有傳統 沒有歷史 沒有宗教 他們極其理性，沒有感傷，沒有直覺 這群脫失了想像力的群眾，求所著種種有形的成功。」史賓格勒已看出工業革命的成效雖然使「生活」的品質提升，卻使「生命」的品質淪喪，這是一種文化絕望的心態 。 註 1

儘管目前世界的情況雖不致如此嚴重，但其現象卻有雷同之勢。藝術過去提供人心靈冥思、情感寄託、激發想像 等的功能正迅速消退。

在此種現狀之下，試著審視當今的藝術界，人們將會發現——在當今許多藝術場域及雙年展的藝術盛會中，各種視覺符號不斷推陳出新，各種影像、裝置、肢體、行為...的藝術形式互相交疊、穿插、融合，令人目不暇給，可是，許多作品卻失了血色，沒了性靈，甚至造成社會價值觀的錯亂，他們純以譁眾取寵、語不驚人死不休為尚，卻忘了藝術在社會文化中負有向上提升精神、性靈的功能與使命。這與自己當初踏入藝術圈，單純的想像—寫實而唯美，或者浪漫而激情，或者深沉而屬靈的繪畫綺想，相差不啻千里之遠？

如此看來，傳統的繪畫性的平面藝術，基本上似乎是一個在現代主義之後逐漸減退的過程，然而，時代總是不斷的向歷史回溯、檢討。目前在許多國家，傳統的繪畫性的平面藝術卻又有逐漸復興之勢——

對於藝術創造繪畫性的恢復，是很多歐洲和美國藝術家在現代主義逐步開始衰退時的探索方向，從一九六 年代普普運動以來，藝術創造基本上是一個取消描繪、取消傳統繪畫媒介的過程，藝術日益成為無法收藏、無法展出，甚至無法總體觀看的對象，與觀眾的距離越來越大，藝術也日益成為瞬間的行為，而不是雋永的對象，這些當代藝術的發展趨勢，自然使不少人感到若失若離，對於舊形式的藝術，或者對舊藝術形式開始出現懷念，而逐步出現繪畫性復興的現象，與建築上的後現代主義具有平行發展的關係和情況。 註 2

身處在一個標榜著「後現代」前衛精神的時代裡，如果只是汲汲營營忠實的學習如何得到紮實的繪畫技巧，顯然並不足以反映這一時代的藝術思潮。然而，若藝術只是激盪腦力，然後堆砌一些無法深入普羅大眾心靈的艱澀詞藻，再藉由媒體操作來進行藝術的造神，顯然也非我所願。於是，在藝術創新的路上，自己不禁要思考：自己到底是為何而畫？自己要表現的是什麼？如何使自己的繪畫語言得到他人的共鳴與認同？

在沉澱思緒之後，自己體認到：忠於自我才是永續發展之道，縱使外面車馬喧囂，自己

註 1 《東西方藝術欣賞》下冊 -國立空中大學用書 蔣勳 黃海雲 倪再沁編著 民國七十八年五月初版，頁 340

註 2 王受之，《世界現代美術發展》，藝術家出版社 民國 90 年 2 月初版，頁 146

仍然喜於去發掘趨近於宗教情感的、內省式的藝術形式。自己想要找尋的是存在於現實事物中美的規律與本質，而非譁眾取寵，玩弄文字遊戲，甚至形式架空內容的取巧之作。因此，本論述即是欲藉由對本身創作歷程的探討、分析，來檢視自己的創作形式與內容，進一步冀望能達成自我反省、進步的目的。

第二節 研究的方法與限制

這份創作論述內容是從大學時代的畫作開始，一直到進入研究所之後的各系列創作為止，時間跨越了 1992 年至 2006 年之間。

- 一、研究的方法是回溯創作的學習過程，其中包括各個階段的創作過程及體會，以及自己的反思成長？文中將襯以曾經閱讀過的各類美術史及美術專業領域知識，以作為創作過程的對照與思辯。
- 二、研究的限制則是因為語言的薄弱，無法直接參閱諸多國外的理論，故而盡量選擇國內較適合閱讀的翻譯本，以作為此篇創作論述的依據。

第三節 創作的架構

在此篇創作論述裡，主要研究的架構如下：

- 一、探究西方具象繪畫的傳統歷程，並分辨各類？寫實？？古典？主義之定義間的差異，從而尋求寫實繪畫的形式與內容上的真義，希冀能達成真實界的再現並超越真實。
- 二、探究自我的存在意義，並納入生活中的各類體驗及感動。企圖尋找出存在於現實事物中美的規律與本質。希望做到類似於亞里斯多德的理想？藝術的模仿不僅止於現實，還要高於現實？。
- 三、探究能深刻表達人性與自然界真實的藝術手法，希冀能藉由光影的強化以及象徵物的隱喻作用，結合真誠面對自然的繪畫技巧，來表達出自我內在的思緒與觀點與觀者分享。

四、探討宗教情感式的藝術創作—宗教曾幾何時是藝術最慷慨的贊助人，也是藝術的永恆甚至唯一合法主題(中世紀的禁慾主義)，造就了藝術史上無數的偉大作品。時至今日，藝術家雖然不再純粹為宗教服務，然而宗教繪畫所表現出來的人類精神的高度以及深刻崇高的情感，卻仍令人神往？每個人或多或少都有自己所深信不疑或致力追求的真理，雖不全然是宗教，然而，深刻肅穆的藝術創作手法卻可引發人的冥思或反思。這在現今極度資訊化、科技化的當代，或許正是一般人所企求而常不可得的心靈良藥呢？

【第一章：創作的學理基礎】

第一節 寫實風格的定義及其在美術史上的發展

【寫實—客觀精確的風格】

綜觀西洋美術史，一般人幾乎都認為西方繪畫是「寫實」的。這是一般民眾概括性的用詞。確實，在「現代主義」興起之前，整部西洋美術史可以說是一部「模擬」真實具像世界的發展史。

其實，寫實？一詞並不只是一般對藝術史不熟悉的民眾的認知中的——客觀精確的再現真實的物件？，或者？在二度空間的畫面中，創造三度空間的錯覺？如此單純而已。

高千惠就曾將寫實主義分為？觀念的寫實？與？視覺的寫實？二類，她說：

就觀念而言，寫實主義可以以非寫實、扭曲的、潛意識的、非具象的等形式存在，由於創作個體與詮釋單位的不同角度定位，這種自然與社會現象的觀察與取角的目標，幾乎因定義的差距而同根異體地為申論者所前仆後繼地追尋著。所有試圖在形而上的寫實下定義的藝術家，皆以一套思哲去辨證何謂才是真正的現實模擬，透過二度或三度空間的表現形式，他們視此般物象再現為「寫實」。註 3？

可見，寫實的定義因人而異，廣義而言的？寫實？幾乎是無所不包呢？

如果將現實世界的存在本體當做對象，畫家透過藝術作品來反映他對此對象的觀察、

思考或省思，以此來描？寫？現？實？人生。以此而言，所有的藝術品是否都是某一層次定義下的寫實呢？

高千惠在其《當代文化藝術澀相》一書中，將寫實主義的作品視為一面鏡子，並談到觀念寫實與視覺寫實的異同之處：

視覺上的寫實主義在藝術觀念上與前述思考？觀念上的寫實主義？有所不同。如果我們把寫實主義的作品視為一面鏡子，前者的觀念是透過鏡子的反射，呈現出某一角度或現象的真實；後者，視覺上的寫實主義所在意的不是鏡面的反射，而是鏡面本身。許多觀賞者或是未來者，對作品的觀察無法企及鏡面反射出的那個龐雜年代，遂以現實生活的視覺真實比較鏡象的真實，狹義而言，愈是忠實地複製，愈是接近寫實的觀點，不管是毫雕或巨顯，其

註3 高千惠，《當代文化藝術澀相》藝術家出版社 1998 年 2 月二版，頁 126

視覺的震撼來自鏡象的咄咄逼真，即使是幻覺或虛構的領域，亦依其具象的形式而相對性地判別寫實與否。

對藝術作品的解讀，其實就在於鏡面本身的主體探討與鏡面反射後客體的追究之統合與分歧。？註 4？

另外，若以繪畫風格而論，在蔣勳 黃海雲 倪再沁合著的《東西方藝術欣賞》下冊中，將藝術的風格概括歸納為四類：客觀精確的風格、形式主義的風格、情感的風格、幻想的風格。其中，客觀精確的風格定義是：

藝術家以客觀的態度，對事物的外表從事忠實的描寫，而避免加入個人主觀及情感的因素，又稱為自然主義或寫實主義。？註 5？

由此看來，在嚴謹的藝術史中，以寫實來概括所有「客觀精確的風格」並不正確。而客觀精確寫實的第一個重點即是 - 對事物外表忠實的模仿 - 或稱？模擬？。

在西洋的美術史進程中，剛開始，柏拉圖認為「模擬」只是對物質世界的複製而已，物質世界已是概念世界（理式）的複製，故畫家的模擬是複製的複製，與真理隔著兩層，故要將畫家排斥於理想國之外（真實美勝過藝術美）。接下來，亞里斯多德則肯定「模擬」的價值，「詩學」中他提出「藝術模擬自然」，肯定了模擬藝術是一種正當的表現，自模擬中可以產生「快感」。

我們從《東西方藝術欣賞》下冊書中的敘述，可以看出此種快感的來由：

對觀眾來說，自然主義或寫實主義作品使人動心的原因是藝術家精妙的技巧，當觀眾被一幅畫或一件雕塑的逼真所吸引，他們感到驚喜的是因為他們知道所看到的是顏料、大理石、銅組成之事物，而非真人之肌膚血肉或真實的樹石山川，卻又作得如此逼真。人們就是喜歡這種愚弄眼睛的遊戲，這也就是繪畫的目的。

人們喜歡看臨摹自然外表作品的另一個原因是因為它的藝術敘述性非常清楚的告訴觀眾發生了什麼事，視覺藝術一開始便擔任了傳達訊息的任務。

? 註 6?

寫實表現的另一個受人歡迎的原因是普羅大眾的智識有限，他們較能接受直接的感官刺激—對於畫家呈現真實世界手法的驚奇：

遠溯到柏拉圖對藝術的看法，他認為藝術家和詭辯家一般，是幻象發明者和製造者，他

註 4 高千惠，《當代文化藝術澀相》藝術家出版社 1998 年 2 月二版，頁 126

註 5 《東西方藝術欣賞》下冊 -國立空中大學用書 蔣勳 黃海雲 倪再沁編著 民國七十八年五月初版，頁 131

註 6 同註 5

們是本著人們對語言和形象的迷信，而矇騙群眾對真偽世界的判斷，無論如何，世界的摹本是不如真實世界完善。視覺藝術上的寫實表現所追求的便是再製摹本的驚奇，而亙古不變的，多數的群眾一直是形象的信徒，不管是幻覺的擬製，或是真實的再顯，具體的寫實表現是最直接刺激感官與想像的途徑，因為人們有足夠的智識程度解讀作品。? 註 7?

其實，在攝影技術日益精進的今日，數位像機幾乎是人人都有，真實的影像已是隨處唾手可得。如此看來，藝術家除了提供再製摹本的驚奇之外，似乎更應認真的思考、探索如何透過藝術品的這面鏡子去表現鏡面反射的真實或鏡面本身。

【「寫實」繪畫在美術史上的發展】

若以「客觀精確的風格」來暫時定義「寫實」一詞的話，綜觀整部西洋美術史中「寫實」的進程，可以發現：

- a. 希臘古典時代 理想美的典範（理想式的寫實）。
- b. 黑暗（基督教）時代 寫實一度被摒棄。

- c.文藝復興時代 透視法的運用，再次回復理想式的寫實。
- d.巴洛克時代 注意畫面的動勢與戲劇效果，寫實只是手段之一。
- e.新古典主義 再次回復理想式的寫實。
- f.浪漫主義 表現個人情感、異國情調、重大歷史事件，傾向「文學性」。
- g.自然主義（寫實主義） 與「理想主義」相對的「現實主義」。受科學主義、實證主義、民主主義影響。一度被誹謗，被認為是不具理想性，只見到眼前卑俗之物即滿足的一種不高尚不優雅的文學和藝術。庫爾貝說他不畫天使，因為他沒「看過」天使。
- h.印象派 捕捉「事物反射之光、色」，來達到最精確客觀的寫實。
- i.後期印象派、表現主義 抵抗「客觀現實」，意圖回復主觀情感的表達方式。

從以上的整理可以看出西方藝術在「模擬」世象反應人生的歷程上，基本上一方面是對於真實物象如何再現於二元平面的探討，另一方面是對於人生意義或理想在情感上的追求或發抒。但是無論如何，藝術在此階段終究脫離不了具體物象，而藝術終究有其「文本」，有其依循或欲表現之物？若依高千惠言，此即表現鏡面的反射？，它並非如音樂，可以純粹由其構成的各個元素做本身自發性的編排而產生自己的意義，它仍舊須由具象世界取材，它仍舊是依附性的，而非自主性的，直到「塞尚」，這個問題才終於存在於藝術家的思考當中？若依高千惠言，此即表現鏡面本身？。

註7 高千惠，《當代文化藝術澀相》藝術家出版社 1998 年 2 月二版，頁 129

【寫實的各類風格】

而在藝術尚未脫離向具象世界取材的歷史過程中，有些是去除了個人的主觀意識，藝術家成為超然的旁觀者，這在印象主義的作品中可說是達到了極致，他們依據科學理論以達到完全的客觀 此即客觀精確的風格。有些則遵循以往建立的法則、傳統，強調平衡與穩定的意念 此即形式主義的風格。有些則雖仍需向具象世界取材，但卻依藝術家本人強烈的情感與內心本能的衝動所駕馭，這種形象不是照相機所能拍攝出來的 此即情感的風格。有些則設法創造一個新的視覺或新的世界，純屬虛構但卻又能在視覺上使我們能信服於它的真實性 此即幻想的風格。

可見，雖然都是向具象世界取材，但是因為觀念、思想、時空、技法 等的差異，而形成了多種變貌。而也因為這種種的變貌，才豐富了藝術史，也豐富了人類的心靈。

另外，我們應該也要體認到，同樣是表現具象世界的客觀精確寫實，卻也有良莠不齊的作品，我們需要去學習如何分辨何者具有較為深刻的藝術價值：

這種藝術的探求要想成功，必須不光是有一付好眼光，當我們在繪畫一幅大自然景色，我們必須知道如何去簡化與剪輯呈現在我們眼前的景物，刪掉許多瑣碎與不重要的，去蕪存菁，這種選擇需要高度的審美能力與判斷力，同時，藝術家如果認為有需要，它可以添加某些事物在畫面，使作品在結構上或意義上更為完整。同時我們要知道如何去分辨—哪些藝術家是像奴隸般去模仿他們所看見的現實；哪些藝術家是利用客觀精確的方式來表達他所看見的，甚至更進一步，表達超越他所看見的。 註 8

藝術家不應只是機械式毫無知覺地去模仿現實而已，若真如此，與街頭畫匠又有何相異呢？

【具像繪畫的回歸】

另外，寫實主義在當今的處境又是如何呢？在今日，裝置、觀念、影像、身體 等五花八門的藝術已成主流，似乎具象的寫實已成強弩之末，現實的情形真的是如此嗎？王受之認為：

很多人認為在前衛藝術的發展中，寫實主義基本消失了。其實這是不正確的看法，寫實主義在現代藝術的開始、發展過程中，都一直存在，迄今為止，依然是藝術中的一個重要的

註 8 《東西方藝術欣賞》下冊 - 國立空中大學用書，蔣勳 黃海雲 倪再沁編著 民國七十八年五月初版

流派，並沒有因現代藝術的發展而消失。？ 註 9？

而在陸蓉芝所著的《破後現代藝術？ Post-Modern Art?》一書中，對於目前在世界上方興未艾的？新具象繪畫？也有極為精闢的解析：

墨西哥並未展開雙臂迎接現代主義，反之發展成充滿民族性的壁畫藝術，吸收現代主義的

各種風派與傳統的印地安文化結合，表現出反現代主義的具象人物繪畫，不只記錄述頌古老的歷史故事、神話史蹟，也抒發對當代政治社會的感應，具有明顯激烈的民族性和本土性。

1960 年代末期的戰後新生代，對烏托邦理想的幻滅感到憤怒。1970 年代藝術家在錯亂分歧中尋找出路，對本體實在的醒覺認知，加速形成重視隱私的個人主義。1980 年代初期他們終於抹除了現代主義追求宇宙性 Universality 的最後偽裝，以及現代主義者刻意譜出的客觀理性，開始尋覓自己的根源。

人們再度聽從自己的內稟 Inner Forces，回歸宗教與傳統。？註 10？

1978 年 12 月紐約惠特尼美術館 Whitney Museum of American Art 舉辦「新具象繪畫」展覽。「新具象」一詞，至今已不限於 1978 年底展出的那些繪畫作品，也不代表某一畫派或某一種風格，更不是所謂的「主義」，而僅僅形容現代主義之後，眾多以「具象」為語言的藝術創作走向，多種相異的觀念迥異的手法，理念上沒有共通的主張或目標。

新具象繪畫並非後現代時期的革命或突變，因為具象繪畫從未真正死亡。這一撮歷經現代主義遞減行程的抽象甚至極簡的高潮，而仍舊能夠點燃具象大火的星星之源，經過 1960 年代普普藝術、照相寫實的鋪墊，到 1970 年代百家爭鳴的時期，終於燒成燎原的熊熊大火。？註

11？

當泛前衛的義大利，新表現在德國，新具象在美國，自由意象在法國幾乎同時吹起時，畫架、顏料箱再度搬進課堂、畫室、人體素描課終於又擠滿了學生，有些藝術家還自雇模特兒練習人像繪畫。具象繪畫再度成為全球各地的市場熱門話題和注視目標。？註 12？

由以上的敘述，可以看到具象繪畫的回歸似乎又成為一種趨勢，歷史總是如此的反諷，總是在一陣衝刺之後，又回過頭來撿拾歷史的遺產，然後，時代的巨輪未來又將會將藝術帶往何方呢？且讓我們拭目以待。

註 9 王受之，《世界現代美術發展》，藝術家出版社 民國 90 年 2 月初版，頁 110

註 10 陸蓉之，破後現代藝術 Post-Modern Art，2003 年 7 月，藝術家出版社，頁 83、85、86

註 11 陸蓉之，破後現代藝術 Post-Modern Art，2003 年 7 月，藝術家出版社，頁 109、110

註 12 陸蓉之，破後現代藝術 Post-Modern Art，2003 年 7 月，藝術家出版社，頁 133

第二節 「光」在繪畫中所扮演的機能

【光在每個時代的不同角色】

在藝術家欲自「具象世界」取材來表現其所欲模擬的對象時，對光線的探求向來是一個

極大的重點。尤其是在二度空間的平面上營造三度空間的錯覺，經由光線所造成的明暗變化更是不可或缺的。在不同的藝術風格中，對於光線的觀看方式或表現方式也有著極大的差異。以下僅依謝理法先生所著之《藝術的冒險 - 西洋美術評論集》中之【「光」在西洋美術中所扮演的角色】一章來略述光在每個時代的不同角色。

一、概念性的光：

當「光」還沒有對西洋繪畫發揮應有的機能之前，它還只象徵一種神祕的角色；在宗教畫裡代表著聖潔的地位。這當中，「光」只是概念性的「光」，尚未產生出繪畫性的功能。因而它獨立於外，透過教堂的嵌玻璃，投射出多彩的光而映照成象徵宗教聖靈的幻彩。

二、光首次發揮視覺透視的機能：

「光」的功用真正能散佈到繪畫的每一機能裡，算來應該是到了文藝復興之後方才明顯化。那時以人為本位對自然認知的精神開始實踐在繪畫裡，強化了繪畫性的三度空間。它之所以能強化的首要元素，無非是「光」已在這時充分發揮了功能，於是繪畫突破了過去那解脫性的圖示透視，而出現了實際的視覺透視。在這新的透視裡，「光」為繪畫的空間帶進了空氣，使物體的色在空氣中顯示了層次的變化，加上造型透視的準確化之後，越加強調出前所未有的三度空間來，畫面上從此布上了一層「光」的因子。

三、 燈的火光：

到了卡拉瓦喬出現時，情況起了很大的變化。他把光照的度數增加了，而這個光並非天上來的日光，而是燈的火光。所以在他所照射的物體上，光影非常單純而且清晰分明。這一來體積感也因而更為強化，較之過去繪畫中的人體更有雕刻般的重量感。

繼卡拉瓦喬之後，法國畫家拉突兒（La Tour, Georges de, 1592 - 1652）為這明暗強烈的畫面加上了具體的表明。表明的方法很是巧妙，把燭光、火把、燈籠等畫到畫面裡來，明白的說出那些光的來源。

四、 強烈的日光：

在法國畫家克勞德 洛漢（Claude Lorrain, 1600-1682）的畫裡，日出與日沒的海港，陽光從畫面中正面照射了出來。與拉突兒的燭光相比較之下，無疑已增加了千萬倍的強度。

五、 人為的光照 內心之光：

十七世紀最典型的「光」的浪漫節奏，是林布蘭的畫裡表現出來的人為的光照。在

林布蘭的畫中，「光」已不再是燭光、日光、燈光，或者是什麼特定而具體的光，因此他不是常理所能求得的「該亮的地方亮，該暗的地方暗」的光照。在他的畫裡，「光」是握在作者手中的畫筆所賦予的。更正確點說，「光」是作者內心感情的反射。

六、 暗褐色的陰影與背景的消失：

夏丹是法國洛可可時代的畫家 暗褐色的陰影與背景消失了，所以消失，是由於他給陰影與背景找到了色彩，而使之明朗化了。因此，與其說他處理了畫中的「光」，毋寧說他為沒有「光」的地方賦予了新的意義。

七、 大氣中光與色的交融：

在泰納的畫裡，由於「光」在大氣間的千變萬化，使自然的形體也為之一併溶化在「光」裡。他以粗獷的筆觸帶出光與色的相錯交融，終於使色的因子也同時成為「光」的因子，然後在「光」的因子裡映現了自然界變幻中的造形。

八、「光」元素的科學還原：

印象派的畫家們把萬物的形還原到「光」的單純元素裡，因而不再如從前的畫家講求形體的表象，也不探求物的內質，更不表現宗教和神話的內涵，他們只求掌握住變化中的「光」的色彩。這一來，傳統下所謂的藝術內涵 - 宗教的、哲理的、人性的、感情的等等一切，都被犧牲了。

九、「光」與畫布真正的分家：

接著出現的塞尚、梵谷和高更三位從反印象派精神出發的後印象派畫家，對他們而言，「光」已經不再是絕對的存在，不論探求的是構成、空間、色彩、哲理的性格等繪畫的問題，「光」能夠插足其間的已十分有限 從此不但使畫解脫了「光」的困擾，而且也使「光」與畫布真正的分家。？ 註 13？

註 13 藝術的冒險 - 西洋美術評論集 謝里法著 雄獅圖書公司出版 民國七十一年十二月出版 【「光」在西洋美術中所扮演的角色】，頁 2-12

從以上的分析中，可以看出：雖然僅是對於光的運用手法的差異，卻造成了整體繪畫風格極大的不同。更重要的是，對於光的不同處理及因此所造成的明暗差異及色彩變化，卻能微妙地影響著觀畫者的心理感受。

【光的明暗變化所引發的多種情感】

另外，在 Bates Lowry 所著的視覺經驗一書中，有如下的看法：

藝術家可用無限數的方式變化明暗間的對比，這使得他們有可能在觀者內心引起同樣無限數的感興。因為我們在反映一種明暗變化時，會產生許多不同的聯想。純黑與純白之間的一種顯眼對比表示「清楚明白」這個概念，一如「黑白分明不可混淆」這句話所表示的意思一樣。明暗值的尖銳對比也暗示其他種種與清楚明白相連結的品質，其如精確、穩妥、客觀、機警等等。在這兩極端中間的各種明暗值就較不可能引起這些聯想，因為對比的減少而趨近於灰的各種明暗值，他們所具有的意義也有所不同。這樣的區域容易再我們心中產生一種朦朧的或柔和的感情，因為這些感情我們進一步得到曖昧或不確定的聯想。因此，明暗對於藝術家而言是與我們所說過的線條一樣——同具有表現能力的。他靠了對兩者的掌握可以把獨特的意義賦予他的種種視覺形式。？註 14？

故而，藝術家若能熟練地運用「光」的特質，對於表達自己的創作意念或內心情感，必有極大的助益。

註 14 《視覺經驗》 Bates Lowry 著 杜若洲譯 雄獅圖書有限公司 民國七十三年五月五版，頁 31

第三節 能表達深刻人性的藝術手法

自古至今，出現在世界上的藝術品不知凡幾，但能有幾幅流傳至今而能被稱頌久遠？那些能在藝術史上留名的藝術品，若不是能在形式上給于人極美的視覺愉悅享受，就是在內容

上能深刻表現人性或者反映時代或社會的精神？理性？與？感性？風格在歷史上的無止盡對抗與輪替，正如日與夜、陰與陽一般，大概是宇宙二元性的必然過程吧？西方美術史上，每當一個理性的高潮之後，必定有感性的反抗蜂湧而起，反之亦然。但不論如何，一件雋永的作品必然含有其無法取代的特質，這種特質能經得起時代不停更迭的檢驗而仍能屹立不搖。

不同的作品有不同的表現方式——有的作品講求形式的精確、均衡、完美，企圖給人完美的視覺愉悅。有的作品則是企圖表達深刻的人生體驗、或者反映時代社會的百態。有的作品則是強烈的情感發抒，藝術品成為藝術家感情宣洩的媒介，同時也撫慰了群眾的心靈。

在表現當代精神上，我們還是可以看到不少以古典傳統的手法，描繪出時代現象的作品。現代的創作者經常有一盲點——以為創新即是前衛。在美國，許多美術學系強調想像或概念性的訓練 Conception，系展時，學生運用多樣媒體，聲光交織地擺出五花八門的創作，曾被過去視為正統基礎訓練的技法，則成為落伍的象徵，這也是另一種追逐核心的變形蟲現象。從正面看，迎合了潮流趨勢；從反面看，不也正是一種藝術危機？藝術創作若僅在於展現腦力激盪的成果，而未深刻的用心體會自我的需求，豈不類似膚淺的「出點子」競賽？或譁眾取寵？或驚世駭俗？縱使熱門一時，也很難延伸個人的創作思想，培植出繼往開來的氣魄，而成為另一獨立自主且具有影響性的核心。？註 15？

矛盾的現象是，金字塔頂的人不斷說服群眾相信世俗物即是藝術，而金字塔底的多數者卻往往覺得更能直接理解一幅費時費功所製造出的精緻寫實之作。一個想把藝術與生活畫上等號，一個想推開藝術與生活的距離，以便再現時之外找到另一精神棲所，這種疏離，也正是觀念的寫實定義與視覺的寫實定義愈來愈有相左發展之勢。？註 16？

一幅畫給予觀者的感受不外來自於畫面上結構上的形式與畫面所傳達的內容。一幅深刻而感人的畫作其所具備的因素是什麼？史作檉在其所著之《林布蘭藝術之哲學內涵》一書中，表達了如此的觀點：

在一個真正深刻的藝術世界中，如人真知藝術，常不看其輝煌光彩之一面，而只尋求屬於人類永恆性之人性的表達、呈現與呼喚。因為所謂輝煌，往往只是一種方式，一種時代性，或只是一種極富變化或動力感之偉大之畫面而已，這是一種時代的藝術，但不一定就是一種偉大的人性藝術，或真正永恆的藝術。因為一種輝煌偉大之時代藝術，雖常能令人高昂感嘆並稱頌不已，（如 Rubens，Monet 之繪畫，均有此特質）但一種真具永恆性之人性的偉大藝

註 15 高千惠 《當代文化藝術澀相》藝術家出版社 1998 年 2 月二版，頁 24

註 16 高千惠 《當代文化藝術澀相》藝術家出版社 1998 年 2 月二版，頁 133

術，卻只令人沉默無言、感嘆卻無所稱頌。其間之不同，或者亦唯真聆者，然知其一二罷了。

? 註 17?

在其觀點中，? 永恆性? 的因素凌駕於? 輝煌? 之上。換句話說，輝煌的畫面與充分反映時代的藝術仍不足以形構一個真正的深刻而永恆的藝術作品，其欠缺的關鍵因素是形式與心靈或精神的內涵間的一種一致的窮盡性，並且足以超越時代，吸收過去的既有形式，而以一种全然獨創的形式，予以真實的表達出來。他更認為，形式並非是最重要的因素，純精神的內涵才是關鍵。他說：

藝術之存在，其本質究非形式，而在於一種純精神之內涵。

因為一種真正或高度之個性或精神之表現，往往就是在吸收了過去之一切形式，而又有創新形式之可能時，其個性或精神才能以一种全然獨創的方式，予以真實地表現出來。換句話說，一種真正高度藝術之可能，必在形式與心靈或精神的內涵間的關係，具有一種一致之窮盡性時，才得以真實的完成。? 註 18?

魯本斯一直被史作檉拿來與林布蘭的藝術作比較，他在那個時代中，其技巧與色彩確實已經到達了巔峰，對於畫面的形式也確實足以反映那個時代的風格，然而，其所以不及林布蘭者，乃是他未能實現高度的藝術本質：

一種高度之藝術本質，決不在于任何具有誇張性之畫面上之風格造就，反之，而在於一種深刻之人性內涵之實質表現。不過，人時常都是只被一些形式之誇張技巧所眩惑，而很少能窮盡形式，而真及于深刻而純樸之性靈世界。? 註 19?

魯本斯畫面上的強烈韻律感，雖足以達到一時的震撼，卻未能表達真誠自然的人性本質。史作檉認為：

過份強烈之韻律，或全無韻律之繪畫，都不會是好的繪畫藝術。因為過份強烈之事物，都必具有一種片面性、偏與性。全無韻律，即全無生命，一平面之死物罷了，則非真正之藝術品。因之，在繪畫中，若做到有韻律而最適中，這實在是一件極其困難的事。因為真正之適中，並非形式之強烈之減少，反之，而是強烈之窮盡般之淨化。? 註 20?

可見，真正永恆的藝術或真正能打動人心的藝術，絕非以炫惑或誇張的形式來引起關注

而已。重要的是，你必須以真誠的態度，認真的體會真實人生，並以適中的韻律，表達深刻而純樸的性靈世界。

註 17 史作裡專輯之五-林布蘭藝術之哲學內涵，頁 3

註 18 史作裡專輯之五-林布蘭藝術之哲學內涵，頁 12

註 19 史作裡專輯之五-林布蘭藝術之哲學內涵，頁 23

註 20 史作裡專輯之五-林布蘭藝術之哲學內涵，頁 48

第四節 宗教情感式的繪畫風格與象徵手法的運用

黑格爾(Hegel)認為藝術是普遍理念與個別感性形象，即內容與形式，由矛盾對立而統一的精神活動。藝術的最初階段，以象徵手法表現內容，並以宗教為主要命題。由歐洲中世紀的教堂建築、文藝復興的雕塑與繪畫，到敦煌石窟、中國各地的墓葬和寺廟壁畫，甚至到柬埔寨的吳哥窟。宗教在過去曾是是藝術最慷慨的贊助人，也是藝術的永恆甚至唯一合法主題(中世紀的禁慾主義)，造就了藝術史上無數的偉大作品。但在現今，在我們討論「宗教藝術」的時候，總在隱隱的指向輝煌的過去。似乎宗教藝術已不再是藝術界的主流，這到底是因為當代藝術家都是無神論者，所以宗教也就順理成章地在藝術之中宣告缺席？還是當代藝術的創作模式，欠缺可以用來談論宗教的語彙？

回溯西方美術史，在理性主義與科學勃興之後，人們逐漸只相信實存的東西，繪畫上也漸趨於寫實。以十九世紀末期的法國而言：

當時，畫壇上不論是自然主義的學院派或歌頌陽光的印象派，整個潮流都是以寫實為主。寫實主義的原則 - 如庫爾培所言：「繪畫在本質上是一種具體的藝術 (Concrete art)，只包含實存事物的再現。抽象的對象，並不屬於畫的範疇。」這就是說，繪畫所描寫的是只靠肉眼視覺所觀察到的現實，亦即三次元世界。然而，到 1880 年代之後，有幾個畫家（如摩洛、夏凡諾、魯東）卻意圖另創心靈世界的藝術。他們認為除此三次元的世界之外，另有以心眼方能察覺出來的主觀世界存在，這些畫家有意創造出這種世界的樣式。摩洛曾說：「我不信摸得到或看得到的事物，只有內在感情對我才是永遠的 無法否認的確實存在事物。」

? 註 21?

此種蘊涵在事物背後的東西，分別產生了浪漫主義的追求與象徵主義的追求：

綜觀之，世紀末象徵主義是世紀初浪漫主義傳統在歷史波濤中不斷起伏、復甦的結果，它繼承浪漫主義的感性與唯心的色彩，同為生命中永恆感受的情懷，它追隨個人思潮遐想，上天入海，深入異域蠻荒，以尋求生命與人性最終的意義與真實。不同的是浪漫主義以個人的直覺來尋求感覺的真實，象徵主義卻從個人深刻自省與隱喻中尋求內心的真實，它強調個人沉潛的內在意識而非激動。? 註 22?

象徵 (symbol), 是指用具體的事物寓意某種特殊的意義。在藝術創作中, 作者通過描寫與主題有關的事物並予以間接的暗示, 以顯示出較之本身更為豐富的內涵。? 象徵? 這一種創作表現的手法, 古今中外的許多藝術形式都曾經使用過。例如中國商周時代青銅器的製造, 其中就具有濃厚的象徵意義; 而在文人畫題材中的梅、蘭、竹、菊, 也已經成為象徵志節情操的人品的象徵。西方早期基督教藝術以不死鳥、斑鳩、羔羊、魚等形象作為基督的象徵; 古典繪畫中以狐狸象徵奸詐狡猾, 雄獅象徵強大威武等。這些象徵意義不但為藝術家們所推

註 21 參考網頁: http://weeds.webs.com.tw/critic/c_history/paint_litera.htm

註 22 黃海雲,《從浪漫到新浪漫》, 1999 年 3 月再版, 頁 142

崇, 而且為各個民族所認可和所熟悉的。

而我自己, 也傾向於象徵主義的—從個人深刻自省與隱喻中尋求內心的真實。由於自己的想法是屬於內省式而非情感激動者。故而在創作時嚮想要藉由一些晦澀的隱喻物來激發觀者內心幽微處的情感, 想挑起觀者內心意識的一連串波動, 這是我繪畫上極欲達到的效果。可以說, 雖然我有自己的宗教信仰, 但最終, 我只將此種意識轉化為抵觸觀者內心情感的隱喻畫面, 而非明顯的以宗教物件來提示觀者。以此原則, 我所深信的某些真理或某些欲傳達的情感, 僅限由某些晦澀的象徵物來引發。至於答案, 則已不在我, 而由觀者自由的去感受、想像、冥思 了。

另外, 在我個人探求自我創作的題材時, 台灣的民俗風情、人文歷史與宗教信仰一度成為自己所思所想的主題之一。此時, ? 象徵主義? 式的繪畫風格傾向? 也頗能合於自己想表現的思緒。

【第二章：在現代空間中的「古典」質地】

所謂「古典主義」，通常是指與希臘、羅馬的藝術或思想品質有關的潮流。它包含了完美、永恆，以及希臘人對於生活之觀念為基礎的一些價值判斷；強調思考的秩序和明晰性，精神的尊嚴和寧靜，結構的單純和均衡，及比例的勻稱。由於自己在最初接觸藝術之時，最有興趣且最受感動的也就是這種藝術的莊嚴與純淨，它提昇了人的靈性與對生活的感知，故而不自覺的就喜歡此種具古典意味的畫作。

「古典」一詞有多重的意涵。從時間觀而言，它意指傳統的、古代的；從形式而言，它具有和諧、沉靜、單純的質素；而從歷史觀而言，它則是以古為法，甚至以仿古為特徵。註 23

除了尋找適合的字彙 象徵之外，藝術家還需要一些修辭的技法來表達，以避免流於直接的情感疏洩或說教。首先，這些技法主要訴諸於「提喻」 Synecdoche，亦即以部分代替全部。其次，「轉喻」 Metonymy 也是一種藝術家運用的修辭技法。最後，藝術家還擅長運用反覆製造 Repetition 的方式，使物象的再現失去原有的意義，從而達到作者賦予所繪物象新意義的目的。註 24

當然，時代的巨輪不停的向前邁進，人們的生活也越來越緊湊。科技的進步與資訊的快速流通使得人類的知識不斷膨脹，經過不斷分類的結果，終於變成無數支離破碎的東西，極度的純化和自我膨脹，而缺少彼此合作。再加上當代大眾傳播媒體到處充斥，瞬息萬變的資訊令人應接不暇，在凡事講求效率的社會已少人有閒情逸趣坐下來品味藝術，而創作也沒有功夫去探索，因此東拼西湊地模仿舊風格。

人們重視事物的表象而不再費心去思索更深層的意義。在此種風潮之下，當代藝術有些已成為「智力」的鬥獸場，人們無不以譁眾取寵、標新立異為尚。這些藝術不再觸及人內心

的深層意識，而要表達現代社會快速消費，多元龐雜的資訊脈動。加以現代主義工業文明帶來沈重的環保問題，人們意識到「生存」已經面臨絕境，引發了對「進步」的迷思。

在此種潮流之下，我仍堅持自己的畫面能忠於自我，從歷史的傳統具象繪畫中，找回那些迷人的、感人的繪畫質地，而這種質地，自己則是由面對古典的大師身上去摸索、追求，最終希望能在古典的技法中，尋找出能表達現代世界及時代意識的方式而不相悖離。

90年代的台灣，也出現了許多具古典意味的作品。若依謝東山先生的分類，可分為：
1. 台式古典主義：兼容十七世紀荷蘭、法國的古典主義傳統，以古典技法細膩描繪台灣的自然風光、靜物及人物。2. 魔幻古典主義：創作技法類似超現實主義，而其創作意圖則屬於象

註 23 張婉真，永恆價值的追尋 談李足新繪畫中的古典特質，輕忽的秘密 李足新作品集大古出版 2003年4月，頁20

註 24 張婉真，永恆價值的追尋 談李足新繪畫中的古典特質，《輕忽的秘密》 李足新作品集，大古出版 2003年4月，頁22

徵主義，將很多不合理的場面以具體的形象表現出來。3. 後現代古典主義：指的是出現於80年代歐美的後現代古典主義，作品將過去歷史題材當成「現成物 ready-made」加以挪用試

圖營造一種「寓言」。註 25？

？ 作品分析】



圖 1 洪熙勇 純真年代 65cm×53cm 1998

【內容】 可愛的布娃娃被置放在桌上的一角，純真的神情令人不禁莞爾。

【形式】 娃娃後面的背景刻意安排許多垂直線與水平線，藉以烘托娃娃本身布料及姿態的柔軟感，並給予穩定。色彩上趨於古典，以符合我所要的氛圍。

此張畫作完成於讀研究所之前，是在接觸古典技法之後的首批創作之一。那時是利用下班之後的時間，到台中市一家倪朝龍老師所開的畫室中學習。指導的老師是李足新老師，他所指導的許多技法中，先指導以棕色打素描底的古典技法，這是自己以前從沒嘗試過的技法。另外，對於物體的精細描繪也是前所未有的體驗。完成之後，對於此種技法帶來的古典及靜謐氛圍，開始有所迷戀。

由於自己本身對於素描的濃厚興趣以及以往在素描的光影變化及明暗處理上的自我要求極高，故而覺得此種技法深契己心，能夠表達出物體存在的量感以及表達出一種整體色調的極佳掌握。棕色調的底，由於色彩沉穩，與其他色調相比，感覺較為內斂、深沉。以往，記得自己在大學時期，印象派的風氣瀰漫，油畫簡直就跟印象派畫上等號。殊不知，世界是開闊的，技法千千萬萬，應該多去碰觸、學習，而不要限制了自己的眼界。

雖然自己此期深深著迷於古典技法的追求，但內心也很清楚，所有的技法只是表達思想的工具，而非終極的目標。對於創作，不應只囿於一端，而應有全盤的思考。

註 25 謝東山，《台灣類古典油畫緣起與類型》，藝術觀點雜誌，2002 年冬季號，台南：國立台南藝術學院，頁 49



圖 2 洪熙勇 春枝古意 72cm×91cm 2002

【內容】藉由古甕中擺放的樹枝搭配瓜果及落葉，營造時光流逝的感傷及靜謐的時空凝結。
【形式】以舊器具營造時光流逝的氣氛，復加以斑駁的牆壁及木製桌子來加強烘托。以枝條在牆壁上的錯落投影營造光影的神秘感。最後以枝上的嫩葉透露出些許的春意。



圖 3 洪熙勇 靜物 構成 73cm×91cm 2003

【內容】小提琴、美酒、甜美的水果，置放在虛無的背景空間之上，真實的物件與虛幻的幾何空間並置，進行著無聲的對話。
【形式】嘗試透過幾何色塊的水平垂直構成，期能取得與真實物象間的微妙平衡。



圖 4 洪熙勇 蔬果靜物 41cm×31.5cm 2003

【內容】蔬菜水果的隨意擺置，透露出輕鬆愉悅的感覺，斜射的光影讓大自然的恩賜—生命的果實—充滿盎然的生機。

【形式】此畫改以較輕鬆的筆法，來透出較為愉悅的氛圍。色彩上，較之以往彩度也較為提高。在此畫中，再次回復了一些印象派的技法感覺，期能讓自己的色感有所提升。



圖 5 洪熙勇 凝 53cm×46cm 2003

【內容】破碎的臉、茫然的眼，凝視著週遭的世界。每天，我們活在人世間糾葛的網絡中，只有在沉寂內省之時，方能冷靜洞察一切。

【形式】此幅畫嘗試提高背景的彩度，來對照人臉的蒼白茫然。並藉由詭異的長葉光影來烘托

糾葛詭譎的氣氛。人臉及枯枝的細膩刻畫，是為了探求物象的存在感並推到極致，並從中賦予光影及色彩的豐富變化。

【第三章 以「隱喻」與「象徵」表達內在自我】

一幅好的藝術創作可從兩方面來觀察，亦即形式與內容？觀念？。但內容可由形式的安排或結構來加以傳達。藝術品的極大理想在於表達觀念，並且以形式表達觀念。而這可以藉由一種普遍認知的模式來呈現這些形式和符號，它所描述的事物並非客觀對象，而是主觀認知觀念的表徵象徵語言，可稱之為「情緒的象徵」——即通過它，來探測心靈深處最隱蔽的內容。

其實在西方曾經興起過的？象徵主義？藝術家看來，可視的世界和不可視的世界，精神世界和物質世界，無限世界和有限世界，是彼此相互呼應和溝通的。因此，這類象徵不論用抽象的或具象的語言，都是非常矇朧和難以捉摸的，具有神秘的傾向。而我個人即希望能以此種神秘而具象徵性的物件內容鋪排，，營造此種？細緻複雜的一剎那感覺？來呈現一種隱喻的、象徵的，能勾起人心裡深層意識的感動的內容。

關於象徵主義藝術，我們可以參考黃海雲著，《從浪漫到新浪漫》一書中的敘述：

象徵主義代表世紀末普遍發生在歐州的一種藝術運動，和許多後期印象主義者一樣，反對寫實主義與印象主義，摒棄其對事物表面的模寫與瑣碎細節的牽連，而倡言將「事實」轉換為事實內在經驗的象徵，因此事實不再存在，經由心智的轉換，它是一種敏感氣質以其本身方式對世界的反應。

象徵主義藝術家的任務不是再觀察一件事物，而是去透視其內在深處意義與真實，而非淺近之表面，因此藝術家的功能便是做一個內視的觀察者。？註 26？

象徵的一個重點，在於呈現內心的諸種感覺，以靜物畫為例：

象徵型的靜物，特點在於畫中必須表現出視、聽、觸、味、嗅等五種感覺。這五感又與自然或宗教的象徵有關，畫家常選用麵包、酒和水來象徵耶穌受難的事蹟，又或代表聖靈三位一體的暗喻。？註 27？

故而，在象徵主義的畫作中，畫布上的世界是他們心中的一種樣子，而非真實的樣子。

亞里斯多德曾為模仿者指出三種再現法則：「再現事物過去或現在的樣子，他們被傳說或被認為曾經是的樣子，他們應該是的樣子。」 應該是的樣子是什麼呢？亞里斯多德說：「可信的不可能之事比不可信的可能之事更為可取。」?? 註 28?

註 26 黃海雲，《從浪漫到新浪漫》，1999 年 3 月再版，頁 140

註 27 張心龍，《從題材欣賞繪畫》，雄獅圖書，頁 137

註 28 Raman Selden，《文學批評理論—從柏拉圖到現在》，劉象愚、陳永國等譯，北京：北京大學出版社，2000，頁 48

畫家有時為了達到畫面的目標，可以合情理的使用不可能出現的形式。這意味著，真實可以改變，端看藝術家如何取捨而已囉。? 註 29?

在自己近來一系列的靜物畫或風景畫中，，也常常刻意加入一些隱喻之物，或許自己也常想創作一些? 可信的不可能之事?，來提供觀者一些冥想或反思的空間。畢竟，有些東西說的太白就會失去那可耐人尋味的思索況味，適時的提供與日常生活現實經驗相左的東西，可以說是藝術工作者的一項迷人又可愛的地方吧?

【作品分析】



圖 6 洪熙勇 室內 65cmx53cm 1998

【內容】在詭? 的氣氛之下，原本平靜安寧的室內空間突然不安了起來。窗後的人影與潛伏在角落的黑貓暗示著生活中無所不在的面對? 窺視? 時的恐慌。椅上器皿中的甜美果實卻不時遭受黑暗勢力的覬覦 ? 左下角的鬼面?。此幅畫暗喻生活中無所不在的不安及恐懼。

【形式】此幅畫雖有採用偏古典的色調，但整體並不採細膩刻畫的手法。在畫面安排上，利用許多水平及垂直線及層疊的方式，以展現豐富的層次效果。並利用許多不合理的投影來呈現偏離現實的空間。

註 29 Raman Selden, 《文學批評理論—從柏拉圖到現在》，劉象愚、陳永國等譯，北京：北京大學出版社，2000，頁 47



圖 7 洪熙勇 戲夢人生 65cm×50cm 1998

【內容】前面陷於沉思的人像，是夜深人靜時潛藏的自我。而其背後的真實人生此時反倒虛幻不實了起來。此畫想要藉由前面的沉思頭象來隱喻每個人內心的自我，而後面的戲偶則象徵著被生活的牢籠所無形束縛住的現實生活。藉由舞台式的背景鋪陳，表達出【人生如夢】的細膩情感。其實，在我們的日常生活中，每個人都被無形的束縛所綁住，猶如魁儡般無法自主，在此種無形的束縛之中，人生是否只是一場夢？

【形式】利用明暗對照法分出前景自我與後面戲夢，並將繽紛的色彩刻意只置於戲偶之上。



圖 8 洪熙勇 悲歌 65cm×50cm 1998

【內容】在已呈灰黃慘綠的生命河流中，動物的生死對人類來說是如此的漠然，一切只取其利用價值而滿足人類的私我，在利用價值消逝之後，他們已？無關緊要？。

【形式】前面巨大的牛頭骨佔據了二分之一的畫面，利用寒暖色調將前後景分離，並以空中的明月平衡巨大牛骨的份量？以灰綠的河流及枯枝營造悲愴的氣氛。



圖 9 洪熙勇 百合 72cm×91cm 2005

【內容】台灣的野百合純潔高貴芳香而且充滿了強韌的生命力，儘管環境多麼惡劣，依然頑強生存如故。台灣的人民，儘管遭遇不停更迭的族群統治，但野百合的活力依舊在他們身上展現。

【形式】利用雜亂貧瘠的土堆，及幽暗危險的深林，對照出百合的聖潔與芬芳。

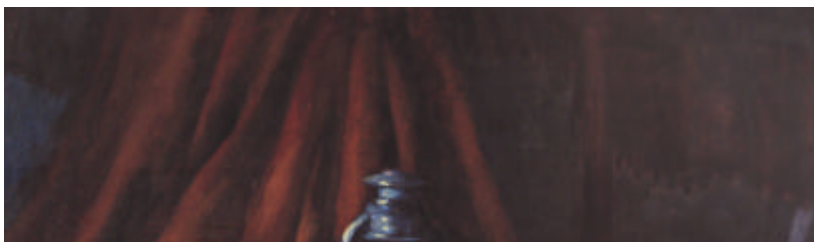


圖 10 洪熙勇 堤 65cmx50cm 1998

【內容】前方的靜物寧靜而充滿思古之幽情，對照窗外的景物，卻又有如夢境一般。夢中的長堤上，有自己一種虛幻的迷戀。

【形式】藉由前景與背景的對照，形成一種詩一般的夢境，窗戶此時是一種彷彿鏡面般的中介物，映照出內心中朦朧的詩意幻象。



圖 11 洪熙勇 夜之秘室 100cmx81cm 2001

【內容】寂靜而幽密的室內，彷彿有些神秘的騷動，它不安於於室內的束縛，既是作者心靈的意象與延伸，也是情緒的出口。而在屋外，寧靜的月光與波光粼粼的海面，則是一種對自由的渴望與嚮往。

【形式】藉由室內陰鬱的色彩及石膏像的姿態，對照室外的黑夜海面，藉由紙飛機的提示及牆上孟克畫作《吶喊》，營造一種神秘的晦澀感受。



【內容】優美精緻的玻璃瓶盛裝著枯乾的芒草，時光凝止，對照出背後心中的騷動澎湃情緒。

【形式】石膏像的姿態及眼神在畫面中顯得突出，它影射著創作者的自身意識。利用鏡子中的澎湃激浪，訴說著？心物二元？亙古以來的自我辯證。

【第四章「芥子納須彌」—細膩微觀寫實的內在意義】

回顧自己的習畫歷程，最初是由石膏像的素描開始。而我之所以著迷於繪畫，認真思索起來，則是由於那種物象的光影一點一滴在自己手中重構起來的那種迷人的感覺。那種感覺不單只是模擬物象的外在表層而已，更重要的是藉由重構物象的過程中，彷彿洞悉了物象的內在，並與自己的主觀意識相呼應，從而找出物質界的主觀共相，並整理出特定時空中的秩序感與美感。

拉曼 塞爾登 Raman Selden 曾指出，「模仿並不是對某物的複製或鏡像反映，而是對現實的一種複雜的中介處理。」註 30

故而，作品的主題，即使是日常生活中常見的樣態，但再經過藝術家巧手的中介處理後，便能微妙的表達深奧的意象、概念。細膩清晰的寫實再現，可以讓深奧的意象、概念傳達的更加精準。

其實我自己最喜愛物體在強烈的光影照射中，所顯現出來的時空凝結感。在此種神祕的光源下，一切時間彷彿靜止了？在靜謐的空間中，你可以細細品味造物者的神奇，也可以靜靜思考人生的意義。它可以表達出作者個人生活的回憶與獨白，又彷彿情人在你耳際的呢喃絮語，叨叨的絮說他所有生活中的片斷。？一沙一世界？，日常生活中不經意的片斷，在細細地重新審視之後，卻是大千世界的縮影。

布洛克曾說，藝術是從一種特定的人類觀點、立場或角度和一種特定的文化背景出發，對現實做的再現和解釋。 註 31

藝術家的一個極大功能，即是提供觀眾一種新的觀看之道。

在藝術的兩種表現手法，再現？與？表現？中，我仍然選擇以？再現？作為支撐我創作內容的背後精神。？再現？較傾向於感性的現實與冷靜的理智，在這外面車馬喧囂的繁雜社會中，我仍傾向於在微光中冷靜地內省自我，希冀能在這後現代早已淪喪的主體性和凌亂失序的破碎拼貼中，重新找回主體性的高貴和尊崇。

註 30 Raman Selden,《文學批評理論—從柏拉圖到現在》，劉象愚、陳永國等譯，北京：北京大學出版社，2000，頁 45

註 31 H.G. Blocker,《現代藝術哲學》，滕守堯譯，成都：四川人民出版社，1998，頁 47

【作品分析】



圖 13 洪熙勇 有頭骨的靜物 53cm×46cm 2003

【內容】本應蒼白的頭骨在周圍冷冽的情境中，卻襯出些許血色，這是生命的反諷。

【形式】極簡而凝煉的色彩，配合冷冽而蒼白的背景以及頭骨的細膩刻畫，期能觸動觀者內

在的深層感受。在刻意抽象化處理的背景中，對照出具象繪畫的迷人之處。



圖 14 洪熙勇 靜物 構成 73cm×91cm 2003

【內容】小提琴、美酒、甜美的水果，置放在虛無的背景空間之上，真實的物件與虛幻的幾何空間並置，進行著無聲的對話。

【形式】嘗試透過幾何色塊的水平垂直構成，期能取得與真實物象間的微妙平衡。

【第五章 面對生命的態度與宗教式的情感流露】

人既從自然界而來，終究要與自然和平共處，最後肉身又須回歸於自然。佛教主張萬物的生命都極其可貴，故要悲憫眾生。而我則每每喜歡欣賞萬物滋長、欣欣向榮的樣貌，那給我一種極具生命力的內在啟發。現代人的物質享受可以說達到自有人類以來的高峰，但在心靈上的失落感，卻也是史無前例。人們迷失於聲色犬馬、五光十色的高科技社會中，逐漸沉迷於物慾的享受，而忘卻了心靈的提升。

在所謂的後現代主義式的時代中，藝術逐漸失去撫慰人心的力量，許多亟欲出名的所謂藝術工作者，無不汲汲營營投潮流之所好，或者標新立異、語不驚人死不休，或者將藝術當作個人功成名就的踏腳石，而失去了藝術家最可貴的那顆？真誠？的心？凡此種種現象，在我看來皆是一種偏離。

在西方，自古以來繪畫即與宗教息息相關，人們浸淫在畫作中表達的神聖或形而上的氣氛中，無形的發揮了穩定社會人心的力量。在俗世的世界中，人們總有一種對於超自然靈性的嚮往。這種崇高的意境表達，也令許多藝術家竭盡心力，運用各種不同的手法來達成此目的。

我們可以藉由回溯西洋美術史，來觀看藝術家如何來表達這一類具有宗教情感的藝術：

宗教藝術的傳統，自中世紀文藝復興，巴羅克時代，概以故事敘述方式表達，到十九世紀初德國，魯恩繪畫在天空巨大的百合花，花中之小精靈。弗烈德利希筆下的哥德式教堂，路旁指標的小十字架。以符號與象徵取代宗教聖蹟故事的描寫。將宗教的情感，寄託在大自然的花草與山川景物中，追求宇宙中一種超自然的靈性，而非俗世經驗與感官的宗教意識。

而宗教的本質在於就人類的天性，從俗世的世界中去尋找神性的顯示，這個神性乃指宇宙中最終之靈性與和諧，是超自然的，而非俗世所謂的天堂，或神靈的世界。

對於許多屬於浪漫精神、氣質的藝術家，它們追求的宗教藝術，乃是要表達這種宇宙自然中超自然的靈性與和諧，藉用繪畫中色彩顏料、符號、象徵或隱喻的運用，將內心中被激發之崇高意境與形而上的氣質表現在畫布與視象。 註 32

舉一個令自己最有感受的畫家弗烈德利希為例：

從弗烈德利希我們可以感受到他個人對自由的強烈信念，他的繪畫已經跨入一種神秘與隱喻的境界，超越自然本身的價值與觀念，直接昇入靈性的領域。？ 註 33？

註 32 《從浪漫到新浪漫》黃海雲著，1999 年 3 月再版，頁 184

註 33 《從浪漫到新浪漫》黃海雲著 1999 年 3 月再版，頁 114

德國畫家弗烈德利希的畫作，常令我有極大的感動。他描繪的大自然，已經超越日常所見的自然景像，藉由畫面的超越，一種崇高的感覺油然而生，直跨入宗教情感的靈性境界。十字架是他常引用的象徵物，這當然跟西方基督教信仰的根源有關。故而，在東方人世界中，有無可以引發東方信仰的象徵或隱喻物？這在我創作的過程中，常成為我思維的一個重心？

另一方面，自然界的許多富於生命力的景象，每每使我驚艷、著迷。在我創作的題材選擇上，常常即以此為主題來表達自己的感動。例如？樹語？系列。藉由大樹樹根緊抓土地，昂然矗立於天地之間，我們看到自然的無限生機。而人類對待大自然的粗暴行為，卻又令人警覺與不捨。而人類自身的情慾的氾濫與缺乏自省，則讓我發展出一系列探討身體與情慾的作品。

最後，人藉由宗教或道德或自省，靈性可以超脫、超越，而不愧為萬物之靈，而非役於身體的原慾，再加上自己對於台灣這片土地的人文關懷與省思，使我發展出一系列以台灣宗教圖像為思考主線的作品。

總之，在我的繪畫觀中，創作非僅只是重現或模擬物象的歷程，而是深沉內省的心靈世界的外在表露，藉由細膩微觀的寫實物象，加以一連串細膩連結的象徵符碼的結構安排，使觀者得以連結個人內在的心靈空間，而得到一剎那間心靈的超越與感動？

近來，在自己的創作過程中，常常想要將對於大自然生命力的感動藉由畫布表達出來，但卻又不想只是單純的再現現實的自然而已。故而，想從西方美術史的源頭回溯、搜尋可以符合自己所欲呈現的繪畫手法。在回溯的過程中，有幾個畫派可供思索。其中，拉斐爾前派的藝術雖然存在時間不長，影響力也不大，但其理念卻頗堪玩味。他們認為藝術不應受到學院派或任何傳統藝術的束縛，而應直接研究自然物象，而且，對所要表現的事物，要盡繪畫本身所能發揮的想像力的作用？這比構圖法則的講究來的重要。我們試看以下的敘述：

他們表示自己的未來藝術應該像拉斐爾以前那些畫家一樣，盡力去描繪他們所見到的事物，或是描繪他們所設想的那些他們希望表達的事物的面目，決不步學院派的後塵，不受任何傳統藝術的束縛。 註 34

自此，自己也開始認真思索是否能直接觀察自然，不以任何前人的畫法為尚，企求以最原始的描繪方式來完整表達自己的感受。於是，創作了一系列以樹林或草叢為對象的畫作。在這些畫作中，自己嘗試以反覆層疊方式描繪所有花草樹木的細節，並參考英國、荷蘭以及巴比松畫派傳統風景繪畫的技巧，試圖創作出有別於一般傳統台灣的藝術家筆下的自然風景畫法。在氛圍上，刻意使用林布蘭式的人為的光照，強調出所欲表達的母題。然後佐以象徵式的隱喻物件，來引發觀者的思考與想像，最終完成自己所欲表達的思想與情感。這一系列的畫作，也傳達了藝術家在面對自然時，對於生命意義與人生價值的深刻思考。

註 34 《世界美術全集—拉斐爾前派與象徵主義美術》藝術家出版社 2003 年 3 月 朱伯雄著，頁 13

【作品分析】



圖 15 洪熙勇 祭 41cm×31.5cm 2003

【內容】背景中幽靜而神秘朦朧的山河大地，是孕育所有生命資糧的母親，僅以祭儀的形式聊以致敬。

【形式】刻意以前面祭儀強烈的光源及陰影，強化物象的存在感。而以冷調且薄塗的技法讓山河大地退遠，並襯托出前景的明晰強烈的量感。在畫面中，物象的真實？存在？才是主角。



圖 16 洪熙勇 生命之歌 100cm×80cm 2005

【內容】生命的繁衍有其奧秘，而豐潤的大地之母孕育了自然界的形形色色的生命。這一切生之秘義唯有自己的縝密觀察與深刻的思考，方能找到解答。

【形式】十字型的構圖具穩定肅穆莊嚴的效果，也使畫面罩上一層宗教般的氣氛。



圖 17 洪熙勇 樹語 1 117cm×91cm 2005

【內容】走在東海大學的樹林間，每每看見大樹盤根錯節的矗立在草地之上，總會被其吸引。尤其是樹葉的空隙間投射下來的陽光照在蒼勁而粗糙不平的樹幹上所形成的動人的光影變化，總令我嘆為觀止？

驚嘆的是樹根那種牢牢抓住土地的感覺，給人一種昂然向上的啟示與激勵。而在它庇蔭下的小草小花，因陽光穿透而呈現的嫩綠的色彩，也令人感受到視覺上無上的愉悅。

此種大自然間的和諧充滿生命力的景象，使我不禁拿起畫筆，記錄下這動人的一刻。

【形式】以大樹幹及樹根龐大的二分之一的畫面突顯出主題。背景則是以陽光下的樹群及林間小徑做為襯托。並刻意刻畫出土地上的每一棵小草及小花，以營造蓬勃生命的感覺。



圖 18 洪熙勇 樹語 2 72cm×91cm 2005

【內容】所有的生命，經過歲月無情的洗禮，總會留下滄桑過往的痕跡。而生命的動人之處，也正是在時光流逝之後，所能細細品味的每一個過往的歷程。

其所堆疊起來的歲月的印記，值得我們去細察與省思。大紅的布花，是對於生命力的讚嘆與禮敬，源自於台灣可愛的民俗信仰，這也算是對生命的一種致敬吧？

【形式】以夜間暗藍的天色作為背景，以幽微的柔和光線來刻畫樹幹上所有感人的歲月的刻痕。最後以大紅布花來提振效果，並表達對於生命力的珍惜與崇敬。

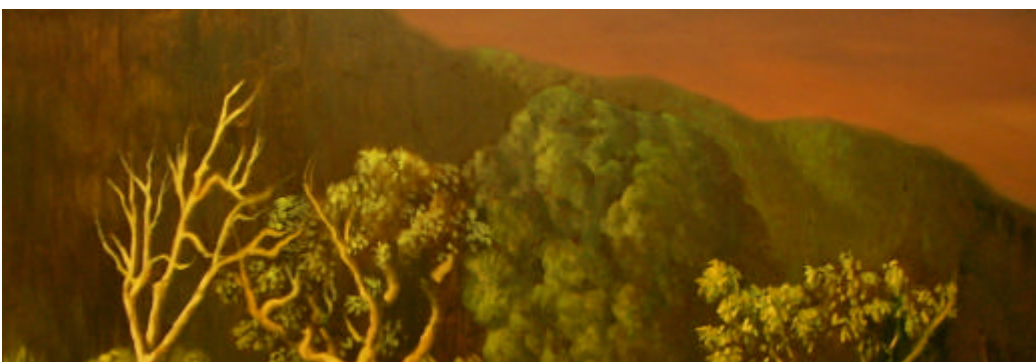


圖 19 洪熙勇 姿態 116.5cm×80cm 2006

【內容】山徑之上，面對樹木的各種姿態 或新生而稚嫩，或茂密蓬勃，或只剩枯枝殘葉，或因頑抗風雨而身形扭曲，或已仆倒在地 生命的歷程本是如此，大可不需驚惶失措，以一顆自在的心面對生命實象，你可以靜靜的思索這一切。

【形式】同樣以暗褐色為底，運用細密繁複的筆觸，層層上色。構圖上改採橫式水平構圖，並以主要的幾棵樹幹為垂直線來形塑畫面的穩定及莊嚴感。光影上，藉由樹葉的暗化以強調樹幹的光亮，點出主題。前方的亂草及枯枝，用以暗喻生命遭遇的坎坷辛苦 種種隱喻的作用，目的即是藉由畫面的鏡面來反射外境，並用以傳達自己的內心深層的情感，這應該是自我的情感在畫面上的一種投射吧。

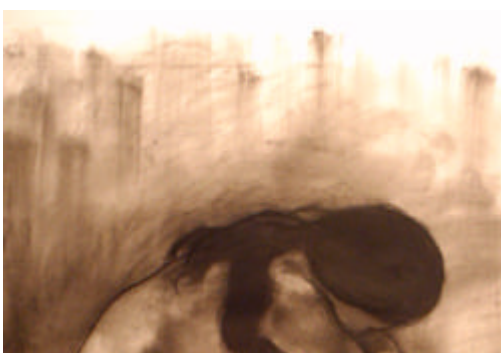


圖 20 洪熙勇 自? 全開畫紙 2002



圖 21 洪熙勇 裸 全開畫紙 2002

圖 22 洪熙勇 閒臥 全開畫紙 2002

【內容】此三幅表現人體的各種姿態。人是擁有七情六慾的動物，同時也最具有智慧與靈性。從身體的各種樣態，可以表達人類在生存環境底下的各種面對的態度？有時低泣哀傷，有時憂愁冥思，有時卻又悠閒自得，端看你如何面對人生，取決於你所採取的態度？

【形式】此三幅與以往的材質—油彩—不同，皆以炭筆素描構成。主體人物刻畫細膩，期能表達人體細膩豐富的骨架與皮膚的質感。背景則採用表現性的筆觸，以揮灑而漩渦狀的線條呈現空氣流動般的效果。

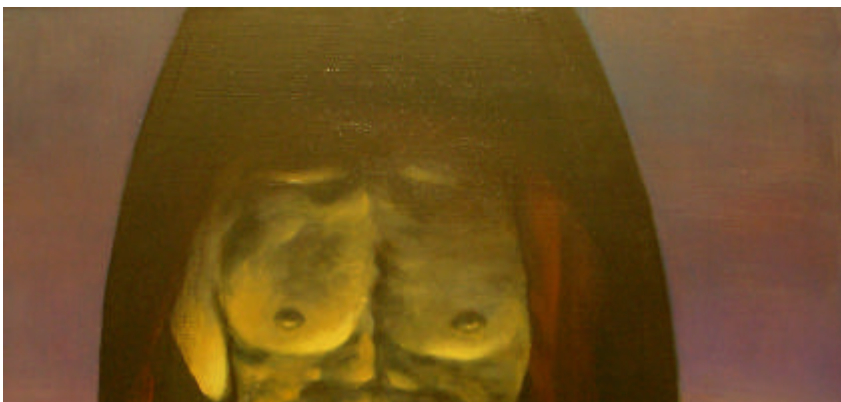


圖 23 洪熙勇 生死之慾 100cmx80cm 2005

【內容】性? 的原慾衝動是一種矛盾。沒有它，生命無法得以延續繁衍。但有了它，人類若無法克制而任其氾濫，卻又是對靈性的嚴重斲傷，它會使人的層級降至與獸類相當，而失去了高貴而屬人才有的靈光。

【形式】此畫以強烈的下方光源呈現強烈的神秘感。並以強烈的聚光效果突顯主題。在此畫中，我嘗試以象徵的手法，營造一些超現實的意象，期能在一連串的的隱喻符號串流下，引發觀者瞬間強烈的心靈感受。



圖 24 洪熙勇 面對 117cm×80cm 2006

【內容】人當初赤裸裸來到這個世界，經過了家庭、社會的種種歷程，一方面是認知了這個五花八門、萬象紛沓的世界，另一方面卻也逐漸迷失自我。許多人庸庸碌碌、汲汲營營於名利的戰場，許多人迷惑在物慾橫流的聲色洪流之中而遭淹沒。

當夜深人靜，內心的原形才會顯露，才會去思考存在的意義與真相。此畫表達了自己在赤裸裸如新生之兒面對天地蒼穹之時的感受，人該何去何從？此畫提供觀者深層思考的空間。

海洋是蘊育一切生命的起源，我們出生時即是赤裸裸地來到這世界。面對海洋，我們思索、體會、品嚐生命造化的諸種況味。雖然前方礫石遍佈、障礙重重，頭頂上烏雲密佈、風雨欲來？但遠方明亮的光芒，卻給予人無限的希望。

【形式】以大片陰鬱的低沉天空，隱喻人生的悲歡無常。而以裸體的男人，暗喻創作者自身，但在普遍性及影射的原則之下，它也可以化為觀畫者自身，前方的土石堆、後方的遠山皆僅是符號，端看觀者每個人自己的感受及詮釋。



圖25 洪熙勇 山雨欲來 116.5cmx80cm 2006

【內容】陰鬱的山林裡，一場風暴即將來襲。草木叢生滋長，森林深處萋萋鬱鬱，前方沒有道路，似乎充滿者深不可測的重重危機。幾近乾涸的湖水，雜石遍佈，但我心如明鏡，面對畫布，一個心靈的棲所，有何可畏懼？

【形式】以暗褐色為底，運用細密繁複的筆觸，層層上色，來表現出森林既陰鬱又繁茂的效果。後面的山林景色，刻意不現遠景、壓低色調，以表達不可跨越且又窒息的束縛情境。層層厚重的黑雲，籠罩天際，以營造風雨欲來的情境。前方的一方明淨水潭，則用以營造對比效果，並有構圖上的提示作用。明亮的畫布及畫架，則是想藉由人為的光照，刻意超越自然實境，以表達心靈意象及隱喻暗示。



圖 26 洪熙勇 麒麟 1 73cm×91cm 2005

【內容】藉由台灣廟宇鮮豔色彩所展現的生命力，我挑選最富於象徵意義的神獸—麒麟作為繪畫主題。廟宇燕尾向上昂揚的意象與民眾對神明的敬畏有互相呼應之效。而此種生命力的展現卻非來自於自然，而來自於人類的智慧與巧手。

【形式】藉由後方天空黑夜雲彩的奇特變換與皎潔明月，對照廟宇強烈鮮豔的大紅大綠色以及金黃燦爛的麒麟金身，營造民間特有精采的生命力。



圖 27 洪熙勇 麒麟 2 117cm×91cm 2005

【內容】麒麟的意象經由時空的轉換、象徵符號的添加，以及表現性的流動線條，會呈現什麼樣的意象？民俗傳統的符號經由現代意識的加工、轉換、再詮釋，會給予觀者何種體驗？這是本畫所希冀探索的答案。

【形式】一反以往的咖啡色主調，此畫以藍紫色為主。主要是想跳脫民俗的通俗色彩，賦予新意，並重構意象，加入一些象徵符碼，以使觀者自行串連意象，自由想像。

【第六章 鏡面自身？視覺寫實？探究與藝術形式的二元思考】

在自己創作的思維歷程中，常常會有許多二元性的抉擇時刻。抽象？或具象？寫實？或寫意？冷峻？或熱情？冰冷？或溫暖？機械，或自然？生命力，或消逝的感傷？凡此種種，每一個不同的抉擇決定了不同的畫面呈現。自己也常常思索，自己要表現的是什麼？

有時覺得繪畫是一種思考力的考驗而非只是單純的技巧呈現而已？畫面的構成形式，時常呈現既對立又統一的融合結構。其實，此種在統一共同基調之下，所呈現的諸多對立的繪畫要素，諸如明暗、色彩、線條等，正是豐富畫面內涵的重要因子。

於是，我嘗試著顛覆一張畫布一個畫面的方式，將畫面分割為不對等的兩個部份，而這兩個部份，則擔負起既對立又統一的形式因子。藉由兩個部份的辯證思索、對立矛盾，或互為表裡等，企圖呈現出較一般畫面更為豐富的形式表達方式。此種方式，在自己近來的創作中逐漸呈現一條清晰的脈絡。在每一個所欲探討的母題之下，以一系列的並置畫面方式呈現，企圖引發觀者加入這場有如對立一般的形象思索場域中，一同感受畫面帶給你的驚奇？

【作品分析】

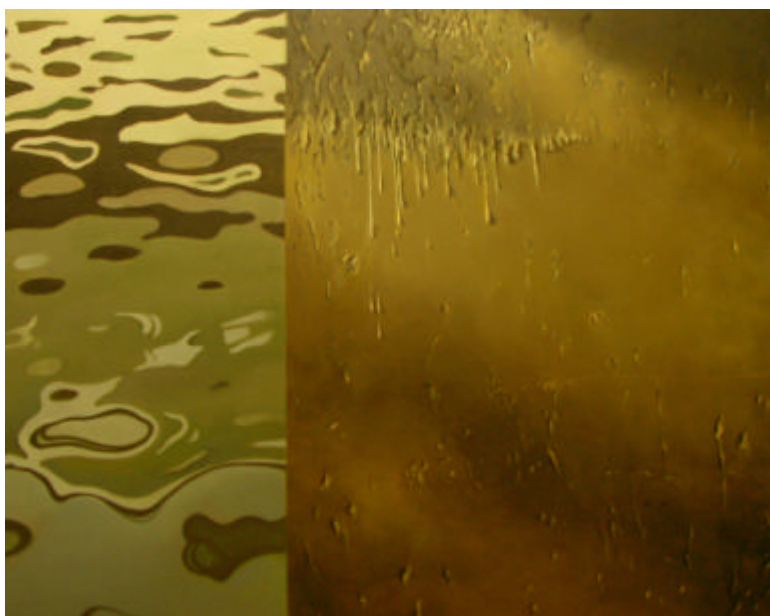


圖 28 洪熙勇 影之變奏 80cm×100cm 2005

【內容】斑駁牆面的光影變化與滄桑的質感與水面因強烈陽光而波光？豔在畫面上同時呈現著互相對立卻又融合的奇妙效果。陽光，給了這世界多采的畫面與視覺的愉悅。

【形式】此一系列皆以畫面分割方式呈現，並置呈現兩種影像給觀者。此方式有二個目的：
一、呈現對比 藉由畫面的並呈，同時呈現性質互異的兩個鏡象，希望由兩個元素的

對立衝突產生對比與對位的張力強度。同時，也給予觀者反思的空間。

二、呈現統一 對立並不意味所有因素的衝突，其調性有另一更大的統一基調來統整二者。此種在對立之下的統一，反而可呈現較一般畫面更豐富的調性。

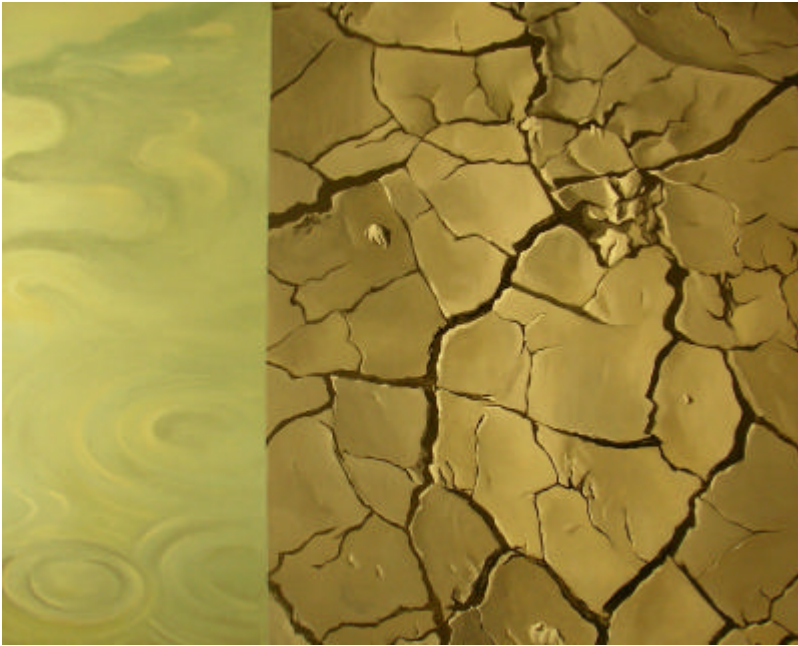


圖 29 洪熙勇 潤 73cm×91cm 2005

【內容】乾涸的土地，因缺水而乾裂。在奇妙而又極富美感的裂紋之下，諷刺的卻是無數生命虛弱的生命無助感。對比著左方的水紋，孕育著生命的水在畫家與詩人筆下，卻又優美朦朧的像是一個美麗的夢境。

【形式】利用右方畫面強烈而又繁複的裂紋，並置著左方朦朧而流動的水紋，營造出強烈的反差感受，但在色調上卻力求和諧，期望能達到類似音樂中的合弦效果。



圖 30 洪熙勇 自然? 73cm×100cm 2005

【內容】人類文明帶來的優雅生活，將自然濃縮成一小方可在室內玩賞的山水盆景。自然繁生的花草林木，雖然沒有幾何規律的美，卻有自然界生氣蓬勃的生命力與無窮盡的變化。

【形式】以右方的繁複筆觸，對比出左方的簡潔純淨。左方畫面上方的方形既有平衡、穩定畫面的作用，同時也隱喻著通往右方自然原野的一扇窗？



圖 31 洪熙勇 蓬勃 73cm×100cm 2005

【內容】錯綜盤雜的樹根，裸露在土地之上，展現蓬勃的生命力。藍天之下，大自然蘊藏著無窮的生命力。

【形式】同樣以右方繁複，左方簡單純淨的形式呈現。此作左右刻意以極大落差的寒暖色調作為對比，來引起視覺上的震撼效果。

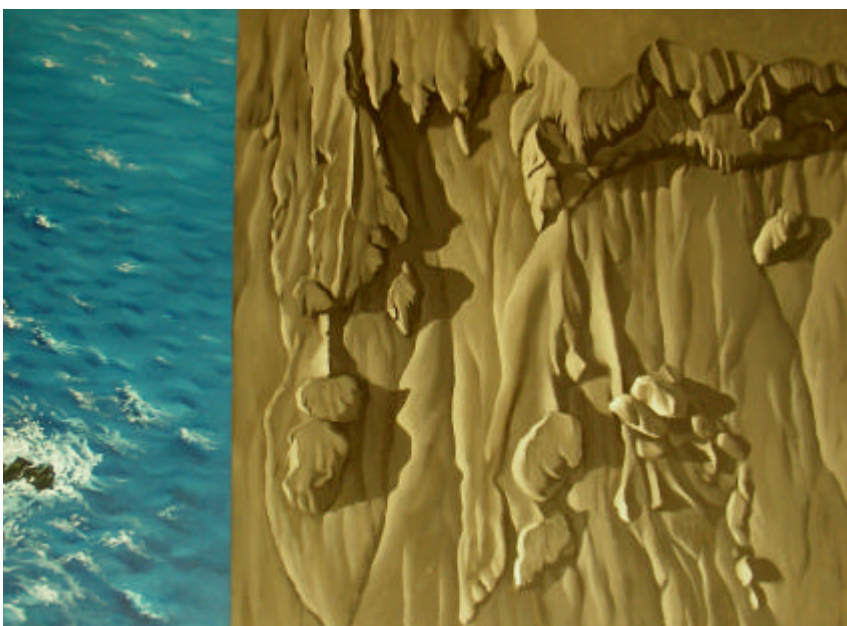


圖 32 洪熙勇 流沙 73cm×100cm 2005

【內容】同樣在自然界中的單純元素——沙、水，在自然界蘊含的能量運作之下，卻顯現極

大的形貌落差？但也皆極具令人贊嘆的美感。歌頌大自然？

【形式】左右兩方同樣皆有流動的樣貌，皆由風而起，但在光影下的呈現卻有各自獨具的美感。寬廣大海的磅礴氣勢，與流沙的細膩緩流，兩方各擅勝場。

【結論】

回顧在藝術創作這條路上一路走來的點點滴滴。自 1993 年從初教系美勞組畢業之後，「現實」與「創作」在我的生活中一直是各據兩端。「現實」中的我，是個國小老師、好丈夫、好爸爸，是一個平凡不過的小老百姓，但是在「創作」中的我，卻是梵谷、唐吉珂德。

昂首仰看藝術史上數不清的偉大藝術家，他們對於藝術創造的堅持與理想一直不斷的燃燒著我的熱情。我一方面不斷的在教育體制與社會中，接觸不同領域學習者的美術教學；另一方面也在繪畫創作中自我潛研，希望在繪畫的內在意義中力求突破，開創另一天地。

早期，以往由於自己能畫圖的時間幾乎都是在畫室，所以題材大多都以靜物或石膏像為主。石膏像大多是古希臘羅馬時期完美人類的象徵，後來，卻成為早期台灣學院體制必描摹的藍本。現在，在自由的學風下，某些藝術學院卻又普遍地收起石膏像，認為它是扼殺創造力的元兇。這使我湧起一股創作的衝動。所以我初期的創作，希冀顛覆石膏像只是練習素描的工具的刻板形象，而賦予它許多不同的隱含意象。我藉由石膏像頭部的不同神情，以及搭配周圍環境的不同變化，來表達內心的諸多感覺及想法。

接著，我開始思索畫面上的題材問題。我的觀點是，題材牽涉到「符號」的問題，符號是使觀畫者進入「感受」畫面的最直接途徑。例如：看到「龍」就會令人感受到「中國」（文化性），看到「繡花鞋」就會令人感受到「束縛」（社會性），看到「蘋果」，也許西方人會聯想到「誘惑」（道德性）等。因此，在選擇題材上，我會盡可能的思索畫面中所有的「符號」因素，以及在自己的安排下，這些「符號」所要呈現給觀者的是什麼樣的訊息？它是自己內心的呢喃？或是對社會環境的對話或吶喊？或者兩者都不是，只是畫面形式所借用表現的材料而已？這些都是自己當時創作所面臨思考的問題。

當然，在創作的路上，不免受到許多藝術家的影響。例如，在創作的光線氛圍上，深深感動於林布蘭的令人動容的？聖光？。在物象的呈現上，偏好於基里珂、達利、瑪格麗特……等超現實藝術家所營造的詭譎境界。在畫面的形式結構上，則受到許多當代藝術家的堅接啟式，從而營造出自己偏愛的畫面形式——諸如十字架式如祭壇般莊嚴的垂直水平式構圖，或者，將畫面切割、並置為不對等的二部畫面形式……等。

在瞻仰並學習偉大的藝術前輩之後，接下來應該就是自我的成長與自我思想與獨特創意

的展現。雖然，在東海研究所的三年之中，自己確實有所斬獲？但細細思索，卻仍有許多不足之處。在色彩層次與變化的豐富性上，仍有許多成長進步的空間。在畫面的形式結構上，也有許多尚待開發之處。在畫面內容意義的思想傳達上，自己仍應更加慎思熟慮，並多關心生活週遭的人、事、物，以提高自己思考的敏感度。

總之，畢業只是另一段旅程的開始，並非結束。感謝東海三年來賜予我的一切？未來的自己，面對創作，仍有著無限的可能。

【參考書目】

1. 藝術的冒險 - 西洋美術評論集 謝里法著 雄獅圖書股份有限公司出版 民國七十一年十二月出版
2. 世界現代美術發展 王受之著，藝術家出版社 民國 90 年 2 月初版
3. 史作裡專輯之五-林布蘭藝術之哲學內涵
4. 東西方藝術欣賞？下冊？-國立空中大學用書 蔣勳 黃海雲 倪再沁編著 民國七十八年五月初版
5. 當代文化藝術澀相 高千惠著 藝術家出版社 1998 年 2 月二版
6. 從浪漫到新浪漫 黃海雲著 1999 年 3 月再版
7. 視覺經驗 Bates Lowry 著 杜若洲譯 雄獅圖書有限公司 民國七十三年五月五版
8. 視覺藝術概論 李美蓉著 雄獅圖書股份有限公司 2002 年 3 月二版六刷
9. 破後現代藝術 陸蓉之？ Post-Modern Art? 著，2003 年 7 月，藝術家出版社
10. 現代藝術哲學 H.G. Blocker 著，滕守堯譯，成都：四川人民出版社，1998
11. 文學批評理論—從柏拉圖到現在 Raman Selden 著，劉象愚、陳永國等譯，北京：北京大學出版社，2000
12. 張心龍，從題材欣賞繪畫，雄獅圖書
13. 《輕忽的秘密 李足新作品集》，大古出版，2003 年 4 月
14. 《台灣類古典油畫緣起與類型》，謝東山，藝術觀點雜誌，2002 年冬季號，台南：國立

台南藝術學院

15. 《現代主義失敗了嗎？》 Suzi Gablik 著，滕立平譯，台北市，遠流出版公司，民 80 年初版
16. 《世界美術全集—拉斐爾前派與象徵主義美術》藝術家出版社 2003 年 3 月 朱伯雄著