

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

由於電腦與網路資訊的快速發展，生活更加多元化，這不僅使得社會與經濟結構改變，也使得人們的生活形態與思考模式產生變化，也就是說人們追求更為視覺化與速食化的世界，例如當下台灣社會的偷情、偷拍事件，都可以透過媒體，赤裸地呈現在我們面前。這也反映了時下台灣的社會現象之一。

因此在這紛亂的社會中，人們對於追求心靈寄託的渴望也就更加強烈。追求心靈的寄託有很多方式，其中人們最常見的方式就是「宗教」，而這也是我的創作理念的來源。家母是佛教徒，她對佛經裡的「因果論」篤信不疑，因而勤念“南無觀世音菩薩”、“南無阿彌陀佛”，以便消除前世所造的業障。在佛經裡的因果論，簡單說來就是：「欲知前世因，今生受者是，若問後世果，今生作者是。」，因此在佛教美術中也不乏有描繪這類題材的作品，大致上都是依據儒、佛的道德標準來表現，所以有著「審判」和「救贖」的意味。而這也增加我的創作題材的豐富性。

此外，在偶然的機會，我看到了東巴美術中的「神路圖」，它是描繪人死後在地獄裡受難的連環式的圖畫，而貫穿其中的神話故事和教諭，反映了他們的生命意識，這種意識融合了他們的傳統和受藏傳佛教影響的生死觀。所以看到他們透過描寫神鬼，所表現出的執著是對人格力量和道德理想的追求。其傳達出的藝術思維和審美意象那麼渾樸鮮活，情感傾注那麼的充沛真切，令我驚嘆不已。因而個人也想借引佛教的這種觀點出發，來闡述這紛亂的社會現象；並以反諷和反省的手法來思索，嘲弄人間的情和私慾，所以在人物表情上都帶有滑稽和自嘲的表現。

## 第二節 研究方法

在本章緒論中，我首先先由自我成長的分析切入，帶出個人特質與人物畫的關係，再論及佛教裡的「業」為何會成為我與創作的動力來源，並闡述民俗畫的特質與中西人物畫的比較以及其對個人人物畫的影響，最後再回到創作上，籍以了解在自我的作品中所含有的特質。

在第二章中，則透過自我觀照的角度，來解析個人的成長環境與母親的特質以及她的宗教信仰，所帶給我在繪畫表現上的影響。其次再以佛教裡的「業」和民俗畫的表現特質，及對中國水墨文人畫和西方新表現主義的作品提出個人的看法，和其對我人物畫的影響。

然後在第三章裡，我主要是透過對自己作品的解析，分析在自己作品之中所含有的特質，並在當中進行論述及探討，藉以表達我的創作理念。

最後在第四章總結時，我主要將我此次的創作，做一個總結式的整理，並希望自己在透過對自己作品的剖析，除了更清晰自己的創作理念外。更增加對自我內在的了解。

### 第三節 名詞釋義

對「業」的釋意，從佛學辭典、中文辭海以及佛教的業論解釋，註解如下：

#### 一、佛學精要辭典：

「業」：1 . 身口意善惡無記之所作也。

2 . 其善性惡性必感苦樂之果，謂之業因。在其過去曰宿業，現在曰現業。<sup>1</sup>

#### 二、中文辭源：

(一)「業」：梵語“羯磨”。

佛教謂在六道中生死輪迴，是由業決定的。業包括行動、語言、思想意識三個方面，分別稱身業、口業(或語業)、意業。

業有善有惡，一般偏指惡業。

<四十二章經>二：“心不繫直，亦不結業。”引申為罪孽。也用詈辭。

<宣和遺事享集>：“業畜不要作業，收來收來！”<sup>2</sup>

(二)「業障」：罪孽。

業，指過去所作；障，即障礙。

業障，謂前世所作種種惡果，致為今生的障礙。

---

<sup>1</sup> 丁福保 孫祖烈《佛學精要辭典》宗教文化出版社 頁 516。

<sup>2</sup> 《中文辭源》修訂本第二本 台中：藍燈文化事業股份有限公司印行 1983 頁 1610。

<華嚴經>二<世主妙嚴品>九：“若有眾生一見佛，必使淨除諸業障。”

唐，釋道世<諸經要集>四<入道述意>：“是以三界六趣，造業障而自述；八解十智，尊歸宗而虛豁。”<sup>3</sup>

### 三、在《阿含》中的「釋尊」業論解釋：

我們時常會看到恰如宿作因說的說法，僅舉出其中一、二個例子來說。

例如《相應部》(19.5 - 10、12 - 14、17) 就說，有人在過去世行了種種惡業，終因其業之果報而生在地獄中，如今，在其果報的餘力量下，繼續在今世之中過著相對於惡業的悲慘境遇。<sup>4</sup>

另外，《中部》一三五的《小分別業經》(《中阿含》一七 《嬰武經》) 則論，人之有貧富貴賤等差別，完全是由業所造(三卷二 二頁)。也即是說，一個人如果造了種種惡業，他死亡後就會生在地獄中，即使是生在人世中，也會遭遇到相對於其惡業的不佳境遇。<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> 《中文辭源》 修訂本第二本 台中：藍燈文化事業股份有限公司印行 1983 頁 1610。

<sup>4</sup> 舟橋一哉著 余萬居譯 《業的研究》 台北：法爾出版社 1993 頁 7。

<sup>5</sup> 同上註 頁 7。

## 第二章 自我關照與人物畫的影響解析

### 第一節 自我成長分析

#### 一、生長背景

我出生於韓國的釜山市，它是一個港都。在韓國之中，釜山的地方語言，是十足的具有草根性的。而它的人民個性也是直爽，喜愛唱歌喝酒。而其中，我家便位於釜山市的繁榮商業區裡的住宅區裡，走幾分鐘就可到市中心，在那兒隨時可見到美軍、妓女以及流氓群打架等，而男人打女人的景象，也就成為我小時候記憶裡的一部分。此外釜山由於地理環境之便，所以與日本文化的接觸是相當早和頻繁的。現在此地更變為外國人的「SHOPPING TOWN」，儼然成了一處觀光勝地。現今韓國與大陸、蘇俄建立邦交後，釜山市滿街都是外國商人。而且也是韓國的第二大城市，但是在文化方面卻是一片沙漠。除此之外，私運毒品等問題更是全國之冠。

#### 二、母親的影響

釜山是韓國外來文化最頻集之處，因此可以看到許多各式各樣的舶來品。在此環境影響下的家母，有了收集可愛的鄉土娃娃和美麗精緻的異國飾物的興趣。家母具有獨特的審美觀，她所選擇的物件常常讓我驚訝不已。此外，她也喜愛在庭園裡種植許多花草，每當炎夏午時，家母常把上衣半掀起，躺在庭園的涼床上睡覺，在我眼中母親體態猶如雷諾瓦畫中的女人般豐潤白皙，這些景象也成為我人物畫造型的圖像之一。

家母是韓國人，在生活及飲食上，都有濃厚的在地味道，個性不拘小節，有些粗簡，率真、活潑。家父則是位有涵養，有學問，受人尊敬的華僑商人，他喜愛幫助他人，親朋好友非常多，也特別疼愛我，但由於他忙於工廠的事業，因此常不在家裡。所以在我的成長過程中，家母對我影響至深。由於母親的因素，我在生活形態上完全韓化，因此對當地的民間習俗與文化的了解多於中國。在我十二歲時父親過逝，母親又重男輕女，面對著哥哥的好動、獨佔慾與戀母情懷，讓我在幼時的成長中受到壓抑與忽視，因而在潛意識裡似乎有著否定、醜化的自傷表現的特質，這也影響了我日後對事情與情感上的思考和作品的表現。

### 三、人物畫的影響

我在幼時非常喜歡看漫畫，家裡常堆積著各式各樣的期刊與漫畫書，我和哥哥放學回家後，哥哥是看漫畫，而我是在畫漫畫。學校功課反而是由我們的家教老師代做，所以我們的家教老師幾乎每個月都在換人，不過到最後，也是由原來的那幾位老師在相互輪流。在週末時，電視台會播放卓別林喜劇短片和韓國的喜劇節目，在喜劇中演員們總是會帶著誇張的肢體動作，與粗俗愚昧的表情。因此在這些環境因素下，在我成長過程中的人際關係裡，也常喜歡扮演著這種互換的角色來取悅他人。當然，這些滑稽的造形，自然地也就呈現在我的人物畫裡。畫畫是我另一種遊戲，因為在我日常生活中的玩偶，幾乎都被哥哥破壞，沒有一個是完好的。因此只好在紙上畫出各種不同的人像，或者做些紙娃娃來滿足自己，這就是我最早的繪畫基礎，也是喜歡畫人物的原因。

此外，我在國小時，常常被家中月曆上的圖畫所吸引住，其中以莫內的〈野罌粟花〉和雷諾瓦的〈看書的少女〉這兩幅是我最喜歡的，我那時就用蠟筆來臨摹這兩張畫。直到高中我才正式到畫室裡學習繪畫，在畫室的另一個房間，是一位韓國國寶級的傳統民間面具製作大師的工作室。工作室裡的牆上掛滿著各式各

樣造形的傳統面具，它們臉部表情個個活靈活現，在滑稽裡卻又帶有世俗的親切與喜感，我深深地被這些面具吸引住了。之後，我和母親一起製作了二個面具，到現在還掛在家中。

在我十八歲時，來到台灣，進入師範大學美術系，此時才接受中國文化，也是藝術學習的開始。同時，母親也開始接觸佛教，如今成了虔誠的佛教徒。在大學時與一位新加坡籍的同學，倆人常常到台北火車站附近街道旁的角落坐著，觀看形形色色路人的動態。這種觀察他人的喜好，日後在我的創作裡即可看出來。

在東海的二年裡，個人重新學習水墨材質、膠彩製畫、裱畫製作過程與文人畫對筆墨精神性的思索以及同學之間的相互學習。相信這些會對我日後的創作是有所助益的。

## 第二節 業的解析與影響

在我大學畢業之後，母親開始信仰佛教，從中她找回了心靈的寄託與安慰。因此我長期看著她唸著佛號來懺悔自己的過去。在信仰宗教後，她所體驗的心路歷程，使她的人生開始走向積極與正面。我經常看到母親坐在家中的一角念經文，她認為她先前所造的「業」太重，深怕影響著我們，所以勤奮地唸經。有時我也隨著母親一同去佛寺，聽聽和尚講經。在韓國佛寺裡的牆壁上，都會繪製許多壁畫，其中以六道輪迴裡有關地獄的描繪，最讓我印象深刻。

### 一、從佛教裡「業」的解說

#### （一）業的概念

而在佛教中和六道輪迴息息相關的就是「業」，前人有云：「萬般帶不去，唯有業隨身。」什麼是業呢？簡單說來業是造作之義，是身體和心靈的一切的活動總合。

《長阿經》解說，心所構想曰意業，或思業，將所思發出口曰語業，付之於行為曰身業，此名三業。以善惡之因，必感苦樂之果，名曰業感。善惡之行為，為苦樂之因，又稱為業因，其在過去者曰宿業，現在者曰現業。佛家謂業果決非以一期生命之死亡而終結，死亡為五蘊之循物理法則，由聚而散，生命並非物質，墾人所造之業，並不因身體之死亡消滅；既遺傳給子孫，且死亡之後業力能驅引自己另趨一新方向，形成新生命。<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> 周紹賢著 《佛學概論》 台北：台灣商務印書局 2001 頁 35。

因此可以了解所謂的「業」就是依照著「善有善報，惡有惡報」這個原則來運作，而六道輪迴也因此而產生意義。

## （二）因果

世間一切事物的起滅，並不是毫無理由的，一定會有其發生的原因，有原因，所以就會產生結果。佛教中所說的因果定律，其實也就是這個道理，不只是人世間的聚散離合是受到因果的影響。就連宇宙間萬物的流轉無不受到因果定律的支配。故俗語說：『種瓜得瓜，種豆得豆』。

在佛經中有不少地方都有提到因果報應，如《因果經》中說道：「欲知過去因者，見其現在果；欲知未來果者，見其現在因」。<sup>7</sup> 然而因果論並不是悲觀的宿命論，佛教認為人可以掌握自己的善惡因果，因為因果報應是由每個人的「業」所決定的，那一種業便會產生那一種的果，只要不造惡業，就不會種下惡果。

## （三）輪迴

輪迴，就是指世間眾生在生死死生無窮無盡的循環著，好比是車輪不停的旋轉般，所以被稱為輪迴。

輪迴的觀念古已有之，最早在印度教的《奧義書》中就已經明確的提到了因果輪迴的說法，但是佛教將之發展成更進一步的六道輪迴的觀念。什麼是六道輪迴呢？按照佛教的說法，所謂的六道分別是天道、阿修羅道、人道、畜生道、餓鬼道以及地獄道。眾生依照生前所造的種種善業或惡業，然後依照果報投生在這

---

<sup>7</sup> 周紹賢著 《佛學概論》 台北：台灣商務印書局 2001 頁 37。

六道之中。福報大的可能就投生到天道當天神，惡業大的就可能會投到地獄道中受著種種痛苦的刑罰，而生死輪迴是無窮無盡的。而天道、阿修羅道和人道被稱為三善道，畜生道、餓鬼道和地獄道就被認為是三惡道了。<sup>8</sup>

但是，世間眾生是很難脫離六道輪迴的，就算是投生到天道當天神，一旦福報享盡了，臨命終了，也會面臨「天人五衰」的困境，重新投入到輪迴之中。更何況是人還要面對著生老病死，人要怎麼樣才能脫離輪迴而達到一個寧靜的境界呢？因此悉達多太子四門之遊，勾起了他出家尋求解脫的欲望。一般人更容易因為種種憤恚而在不知不覺中累積了惡業，脫離六道輪迴並不容易，但是有一些較簡單的法門可以讓人消除惡業、累積善業，以求來世福報。勤唸佛號是其中一個相當方便的法門。

因而在《佛說阿彌陀經》中說道：『若有善男子善女人，聞說阿彌陀佛，執持名號。若一日，若三日，若四日，若五日，若六日，若七日。一心不亂。其人臨命終時，阿彌陀佛與諸聖眾，現在其前，是人終時，心不顛倒，即得往生阿彌陀佛極樂國土。』，在《妙法蓮華經》中的 觀世音菩薩普門品 中也說：『佛告無盡意菩薩：善男子！若有無量百千萬億眾生，受諸煩惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩，即時觀其音聲，皆得解脫。無盡意！觀世音菩薩，有如是等大威神力，多所饒益，是故眾生常應心唸。』持唸佛號有如此大的功德，也難怪家母在信佛之後會虔誠的唸頌佛號了。

---

<sup>8</sup> 顏素慧編著 《釋迦牟尼小百科》 台北：城邦文化 2002 頁 89。

## 二、佛教美術的影響

### (一) 佛教中對地獄的描述

一般人都聽說做大惡的人死後會入地獄。佛經對於地獄描述得十分詳盡，如《地藏王菩薩本願經》、《觀佛三昧經》、《起世經》、《正法念處經》與《長阿念經》等都記載地獄的受苦情況和投生地獄的原因。而地獄受苦的種類千變萬化，地獄不但受著宇宙間最淒慘痛苦的刑罰，再加上地獄眾生的壽命特別長久。根據《阿田比曇論》的說法，地獄的時間比欲界天過得要慢，如「等活地獄」的眾生，壽命五百歲，而他們的一天，等於人間的九百萬年。「大叫地獄」的眾生，壽命長達八千歲，而他們的一天，等於人間的二百三十億年。「阿鼻地獄」的眾生，壽命長達一劫。<sup>9</sup>

因此，佛教美術裡就有闡述人死後在地獄受審判，並依生前所作的業障，決定懲罰、轉世、或永遠沉淪於六道等經過而創作的六道輪迴圖。也有描繪十殿閻王審判罪魂，及亡者在地獄接受各種刑罰場面的地獄十王圖，這些作品都具有感化以及警世的作用。

#### 1、韓國〈十王圖〉

以韓國朝鮮時代的通度寺〈十王圖〉<sup>10</sup>，如【圖1】，其很寫實地描繪了地獄裡受罰的畫面，像開膛抽腸、壓石倒刺、鋸解鐵銖、刀山油鍋、剝皮斬腰、拔舌犁耕、倒吊地獄等慘不忍睹的各種刑罰。

<sup>9</sup> 陳柏達 《五福臨門》 台中：慈心文化中心 1998 頁 38—39。

<sup>10</sup> 陳明華著 《韓國佛教美術》 台北：藝術家出版社 1999 頁 174-180，

## 2、東巴〈神路圖〉

東巴藝術中的神路圖，如【圖 2】，也是描繪死者步入神靈之路的畫，這也是受藏傳佛教影響的生死觀，認為人死後靈魂不滅，而亡魂又被十八層鬼域和各種鬼怪所阻，只有通過東巴的超度尋引，才能到達祖先靈魂的居住地，與祖先團聚，然後送到三十三界神地，使之受到神的庇佑等。<sup>11</sup>

### （二）民間對因果輪迴的流傳

因果輪迴的說法在民間極為盛行，在明清的筆記小說中極為常見，而一些大奸大惡之人更常成為這些傳說中的主角，以儆世人輪迴之效。

如：『乾隆初，縣學中忽雷霆擊格，旋繞文廟，電光激射，如潔赤練，入殿門復返者十餘度。訓導王著起曰：「是必有異。」冒雨入視，見大蜈蚣伏先師神位上。鉗出擲階前，霹靂一聲，蜈蚣死而天霽，驗其背上有朱書魏忠賢字。』<sup>12</sup>

另外一則是一個逆子試圖毒斃母親而遭雷殛死的故事：『戈太僕仙舟言乾隆戊辰，河間西門外橋上，雷震一人死，端跪不仆，手摯一紙裹雷火弗爇。驗之，皆砒霜，莫明其故。俄其妻聞信至，見之不哭，曰：「早知有此，恨其晚矣。是嘗詬誶老母，昨忽萌惡念，欲市砒霜毒母死，吾泣諫一夜不從也。」』<sup>13</sup>

至於民間廟宇所流通的善書對於這一類的因果輪迴報應的故事更是多不可數，在這裡我就不再一一舉例了。

---

<sup>11</sup> 東巴文化研究所編 《東巴文化藝術》 雲南美術出版社 1992 頁 147。

<sup>12</sup> 紀曉嵐 《閱微草堂筆記》 台北：漢風出版社 1994 頁 63。

<sup>13</sup> 同上注 頁 84

### （三）「業」對我創作的影響

韓國民間宗教信仰是融合佛教、道教、儒教思想的一個綜合體。所以韓國當地人的生死觀，也就明顯的表現在日常生活裡，例如人死後會入地獄，前世因果輪迴論等說法，這不只是中國所具有的觀念，在韓國民間中也是如此。

去年夏天，我和朋友一起去求神拜佛問姻緣，在那裡聽到解籤的廟公談到前世因果、還債、業障等，所以他叫我們要多做功德，就可以消除業障。今年，我裝設了第四台，收看的頻道也增多了，需多共同性內容也一再一再地重播著，如偷拍事件、性派對等許多社會現象，都是透過電視媒體，反覆地傳播到我的生活裡。在此之後，我又在一次偶然機會中，看到東巴藝術方面的書籍，其中神路圖所描繪的生死圖，其精彩的想像和渾樸鮮活的表現方式，給了我很大的啟發，再加上先前母親信佛的影響，因此我就以目前的社會現象，再加入佛教的因果觀，來闡述人與人之間的業緣、業因，就產生了此次創作的主題了。

### 第三節 「民俗畫」的特質與影響

所謂“民間美術”，就是指：在封建農業經濟制約下的勞動者的美術。是指以手工勞動為主的農業，它不是機器操作的農業大生產方式，是一種獨立的“自給自足”的經濟生產方式。因而它的生活充滿著本土的獨特內容，這種獨特的內容一方面是對物質生活的追求，另一方面也包括人們對精神生活的寄托和需要。而“勞者”，則是指主要從事於體力勞動者，他們是農民和手工業匠師<sup>14</sup>。

王毅.《中國民間藝術論》

如果從藝術“純度”的要求來說，所謂的民間美術作品應該是民間創作者靠自己的感受，不受他人的影響而創作的成果。也因此民間美術作品中表現上的“藝術性”也最質樸。所以無論是在門窗上的所貼的“喜花”，和情人所繡製的荷包，肚兜，或是為小孩所穿的虎頭帽，虎頭鞋等衣物飾物，這一些都體現人內心中所渴望的願望，這些也體現出民間群體所具有獨特的審美觀。

#### 一、特質表現

##### (一) 民間

不過民間美術大多只有區域性的風格差異，比較少具有“個人風格”特徵，但民間美術中往往較強調從宣揚“人情”的方面，例如說：郭巨埋兒得金的題材，主要是透過對母親的孝順情份所致<sup>15</sup>。所以從這個角度來說，民間美術的文化特質是在是建立在教化人心和滿足民間審美觀，而不是在反映“人性”的欲望。

---

<sup>14</sup> 劉道廣 《中國民間美術發展史》 江蘇美術出版社 1992 頁 7。

<sup>15</sup> 同上註 頁 12。

所以，民間美術表現的中心題材，是人與人的人際關係，人與自然之間互動的內容，因此我們就會了解它們常常表現的題材，不外乎就是傳統農業下普通家庭所期待的平安和睦，祈願婚姻美滿，多子多福等題材的意義內容了。

## （二）信仰

《中國民間美術發展史》一書中所記載著：

封建農業經濟又決定了人類和土地，天文的依存關係。人們在長期的宗法群體中生活，已經習慣有一個“主宰”來決定自己的生活的。...，一切自然物都有專司之神，天，地，山，川，花草樹木，家畜，器具，幾乎所有和人類生活發生直接關係的對象都有一個主神。...這些各方主神與人們的生活關係是如此密切，所以，如果從宗教的嚴肅性來說，...一方面來自人們的“不安全”感，另一方面又是出自一種實用功利目的，一種“急功近利”的觀念。<sup>16</sup>

一般民間的“神靈”崇拜往往是屬於比較功利性的，也就是說是因為有利害關係，才要拜神。甚至在禱告時說：「如果神明保佑讓幫我們渡過難關，將來將會謝神酬庸」。如果不靈驗，那麼那些神靈將受到人們的冷落。

也因此在這種情況下，每一個農業家庭都是帶著一種既親近又隨便，而不是崇拜的態度去侍奉神靈，這就使人和神之間的關係具有濃厚的世俗味，民間美術在處理這些題材時，就並沒有像西方宗教那樣的具有排它性，所以佛教寺廟也往往成為包括民間美術在內的集中場所。特別是在民間壁畫上，我們既感到了民間

---

<sup>16</sup> 劉道廣 《中國民間美術發展史》 江蘇美術出版社 1992 頁 13。

生活的活力，也能體會民間美術的“稚”與“拙”藝術所獨具的魅力，從形象上清楚其中的世俗化了，而我們在當中就可以感受農民所有的素樸與美感。

### （三）樣式

這些民間美術者都沒有經過專業學習的美術訓練，他們沒有“比例”、“透視”、“構圖”、“色彩”之類的知識，所以在創作過程中他們發揮了形象聯想的能力。所採用的象徵的手法是一種“轉彎”聯想的方式，並不是直述性的替代方式，而是經過啟發聯想成為一種暗示為人們理解，如“松、鶴、龜”，“山、水”等都是象徵“福”、“壽”的意義，實際上是運用傳統圖像中約定俗成特定含義之後才表現出來。

此外借喻也是民間美術中的一種常用手法，它主要是利用了中國文字單音而多義的文字特點，通過一些同音不同義的物象名稱，諧和某句含意吉祥的俗語，例如一幅剪紙，剪的是一條大魚和元寶，可以和“年年有魚（餘）”發生諧音而帶有吉祥祈福的意義。

所以說民間美術活動是建立在人們美化生活的過程中，但是，這種“自娛”，必須建立在民間區域所熟悉的事物上，也就是說，民間美術的審美觀，是在整個群體中獲得了共鳴之後才能完成的。民間美術的“自娛”性質在本質和其它形態的美術“自娛”部分是有很大的差距：中國傳統文人美術的“自娛”，宮廷貴族的“自娛”，現代派藝術家們純個人的“自娛”，都具有強烈的個人色彩。所以我們可以說就藝術感染力而言，民間藝術都是不能與之相比的。

#### (四) 特質

民間美術的質樸是和生活緊密連繫在一起的，是屬於一種綜合性的性質；在這裡面，具有一種生命力、一種視覺符號。雖然很多時候民眾並不認為那些雕塑、面具、裝飾、民間活動等等是藝術，因為它們都有功能性目的，是與自己的生活和生存有著密不可分的關係。

所以有從民間美術裡我們可看到兩個意義：一是它喜怒哀樂的情緒表現，並不同於學院藝術那樣複雜微妙。二是“具有約定俗成的意義”。它的形式構成，對某些事物的再現，往往具有一定的寓意、是一種理念信仰基本態度的東西。所以這正是群體和傳統活動中的自然呈現。

它的整體風格和基本內涵，在其特徵、形態、風格上與那些學院的藝術有很大的差距。所以單就本質而言，民間美術符合圖像學的解釋方法，就是創制、解讀和傳播，而人們習慣就是這樣一種精神符號，訴求點是直接而明朗的。所以我們可以在其中看到相當單純的東西，如自然崇拜、生殖崇拜、祝福祈祥、鎮妖辟邪、愛情婚姻、等等；所以，作為一種藝術符號，民間美術常常採用一些聯想性的、集體程式的語彙。因此，民間美術符號的解讀性就有其感動與張力。

#### 二、民俗畫的影響

一般來說，在學院派裡，對作品的完整度與技巧的成熟度的要求是很嚴謹的，而我在這種學習課程之外，發現到民間美術中世俗化的題材與不重技巧的表現手法，引起我很深的興趣。

事實上，先前許多的畫家們早已對民俗畫起了興趣，並加以融合。特別在宋代以來，宮廷與文人藝術都在不同程度上影響著民間美術的發展，但民間美術也為文人美術提供了大量的美術表現形式和手法。從宋代文人鄙視某些民間美術作品為粗惡不入目開始，直到清中葉之後才有相當多的文人畫家開始接受民間美術形式風格的影響<sup>17</sup>。其中，我覺得齊白石，可說是把民間美術和古典繪畫裡的雅與俗統一起來，也是把百年來古老的繪畫傳統與今日民間思想感情的距離大大地拉近的一位畫家。

### （一）歷代畫家與民俗畫的影響

日本民藝運動的創始人柳宗圓(1889-1961)他認為：

“藝術不只是為上層社會而存在；往往是在與上層社會無關的大眾工藝品中，才可以顯現與那些裝飾不同的珍貴美術品來”。<sup>18</sup>

由此可知民間美術是大眾化藝術，它跟民間生活百態始終緊密的結合在一起，所以它不僅具有想像力，創造力，同時具有旺盛的生命力，也因此表現的形式上，所表現的內容，不外乎是充滿福祿壽喜的理想，忠孝節義的規範，同時也是民間市井村里間中自由地表現自己生活、希望、感情的方式，而其內容是樸實的，手法是奔放的。就藝術創作的觀點上來說，它反映了民間對生活熱烈追求的情緒。

---

<sup>17</sup> 劉道廣 《中國民間美術發展史》 江蘇美術出版社 1992 頁 23。

<sup>18</sup> 周路 《棟方志功版畫集》 安徽美術出版社 1994 頁 167。

例如日本德川時代的民間繪畫「浮世繪」、非洲黑人的原始藝術，原本也是一種鄉土繪畫，反映了當時的民間生活，因此廣泛的在民間流傳和發展。自十九世紀到二十世紀之後，西方藝術家發現了這些民間藝術並加以取材，使之在世界藝術史上佔有了一席之地，所以說民間藝術也為藝術家們提供了一個很好的養份。

## （二）個人與民俗畫的影響

在民俗畫中，個人以韓國的巫神圖、東巴藝術中的占卜經和神路圖、日本版畫家棟方志功的版畫，對我人物畫創作的影響是比較大的。因此我將在下面針對他們對我繪畫的影響來說明：

### 1、「韓國巫神圖」

它是韓國民俗畫之一，而其中心思想是民間對幸福與長壽的祈求。如描繪長命百歲、多子多孫、千年山、三神山、百子圖等。還有描繪韓國本土的眾神像，如山神、龍神、類似佛教的菩薩像、以及中國道教的眾神像等。其所表現的神靈都帶有世俗化的人情味，所以它沒有宗教神像的尊嚴和怪異感，卻具有農民所有的素樸、沉穩和敦實，是非常親切的。相形之下它的表現形式是活潑又有趣的。在《韓國巫神圖》一書中，寫道：

中國的民畫，從整體來看是很完美，在樸拙裡還是有熟練的技巧；日本民畫是在乾淨中帶有現代感；而韓國的民畫則是毫無技巧的笨拙。<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> 尹烈秀 《韓國巫神圖》 EIKA 出版 1997 頁 16。

個人歸納出，韓國民畫的內容簡單易懂、樂天、親切、誠實，這是因為表現手法毫不矯飾、不炫耀。以〈府君圖〉【圖 3】，像不像畢卡索古典時期的人物畫？而另一幅〈五方神圖〉【圖 4】來看，其人物、服裝、空間等表現上，可說是毫不矯飾。

## 2、「東巴文化藝術」

東巴文化是納西族古代文化，因完整全面地保存於東巴教而得名。納西族的東巴教，是介乎原始巫教與發達宗教之間的過渡性宗教，信奉萬物有靈，多神崇拜，並吸收融合了基、佛、道等宗教多元文化<sup>20</sup>。東巴藝術大約分為：（一）木牌畫。（二）畫譜。（三）東巴經書。（四）竹筆畫與經書封面。（五）占卜經。（六）紙牌畫。（七）卷軸畫。（八）神路圖。（九）木偶、面偶、泥偶、木雕。而個人在創作中，以影響我最多的占卜經、神路圖來做說明：

### （1）占卜經

東巴經中的占卜經卷，內容猶如超現實主義畫作般的深奧，圖彩殊異，人物造型富有現代感，尤具原始美術氣韻，而經文的內容包含人的生老病死、食衣住行、五穀豐歉、六畜興衰、經商盈盛、遠行吉凶、戰爭勝敗等等，如【圖 5】。可與個人作品〈生生不息〉【圖 22】、〈偷〉【圖 20】相對照。

---

<sup>20</sup> 東巴文化研究所編 《東巴文化藝術》 雲南美術出版社 1992。

## (2) 神路圖

是用於喪儀和超度亡靈儀式，因該畫旨在引導死亡者步入神靈之路，故謂之神路圖。神路圖是由百餘幅片斷所組成的連續畫，內容結構大體可分為三部分：（一）三十三界神地。（二）人間。（三）十八個鬼域。在這長幅巨作中，它用連環式的畫面，及貫寓其中的神話故事和教諭，反映了納西先民的生命意識，這種意識融合了納西族傳統的和受藏傳佛教影響的生死觀。

神路圖場面宏大，氣勢壯觀，呈現獨特的畫技藝風；看構思、錯綜紛紜而不亂；看線條，粗獷簡約而流暢；看造型，古拙率真而傳神，統卷格調平和深樸<sup>21</sup>，深深地被它吸引住。看完玄奧古老的納西族東巴文化藝術，令我興奮又不禁驚訝！因為其中展現了他們對於世界和人生的精彩想像和理解，可以看到他們透過神鬼執著追求的人格力量和道德理想。藝術思維和審美意象那麼渾樸鮮活，情感傾注那麼充沛真切，樣式風格又如此豐富，是給我許多學習與靈感的來源。個人受此影響而創作的作品有〈鏡子〉【圖 27】、〈罰〉【圖 25】、〈澡湯〉【圖 26】、〈火命人〉【圖 24】。

### 3、棟方志功

1903 年出生於日本國青森市，其作品主要是版畫，是以日本風土之中的如田園、山川、詩歌、傳說、佛經、藝妓等諸題材為主。他的作品把這些東方的內容融於西方現代藝術並與其表現手法相結合，使作品產生既親切又有些怪異、玄妙、奧秘的藝術趣味。<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> 東巴文化研究所編 《東巴文化藝術》 雲南美術出版社 1992 頁 147。

<sup>22</sup> 周路 《棟方志功版畫集》 安徽美術出版社 1994 頁 166。

民間運動的前輩中，有一位陶器家河井寬次（1890-1966），棟方志功在與他交往中聽了不少佛教故事。因而創作了〈華嚴經〉【圖6】、〈釋迦十大弟子〉【圖16】有關佛教內容的版畫作品。他認為：“任何一種斷絕本民族和民族傳統的藝術將會失去生命”<sup>23</sup>。棟方志功對物象的描繪，無論畫什麼，從不照搬寫實，完全是憑感受，更不受透視的限制。他重申：“我想尋找一種風格，在這種風格裡物象無需用西洋畫的透視規律就能組成”<sup>24</sup>。但同時他的作品也不是抽象的無形的，在此畫面中所呈現的點、線、面都具有某種新鮮的調子與節奏的氣息特徵，這就是傳統藝術的現代美。他堅持：“努力掌握傳統民族風格之美，並尋求其一切潛力”<sup>25</sup>。

棟方始終認為創作必須拋開設計去製作，用心靈來產生激情<sup>26</sup>。當然這並不意味著他在製作上的不嚴謹，在創作的道路上，他是有意識地，嚴肅認真地對待技巧的，並且專心人致的。他堅持版畫來自個人的情感，並且認為這些作品應當自然地“誕生”，而不是通過設計生產出來<sup>27</sup>。在這種思想下，他創作了大量優秀作品。這些作品對我學習上影響很多，特別是它的人物造形，富有律動感的線條，鮮明與充滿生命力的色彩等。

在這多元、混合文化中生活的我，無論中外的學院藝術或民間藝術，都在自然情況下，相互牽引著我的學習和創作，個人認為任何物象是沒有貴賤之別，繪畫也是如此，重要的是它是否能使我感動或產生興趣而定。

---

<sup>23</sup> 周路《棟方志功版畫集》安徽美術出版社 1994 註 頁 164。

<sup>24</sup> 同上註 頁 168。

<sup>25</sup> 同上註 頁 169。

<sup>26</sup> 同上註 頁 169。

<sup>27</sup> 同上註 頁 169。

## 第四節 中西人物畫的比較與影響

個人在繪畫的學習上，並不分中西方的繪畫，只要是好的作品，都給予吸取並再加以轉化，所以在學習過程中，我認為在中西人物畫的表現上有它的差异性，並以中國人物畫中的文人畫與西方新表現主義的人物畫，來簡略地做個比較與提出個人的看法以及對個人人物畫創作的影響。

一、以中國文人畫與西方新表現主義的人物畫的比較：

### (一) 文人畫

宋代黃休復《益州名畫錄》裡將畫家和畫分為「逸格、神格、妙格、能格」四格。他對「逸格」的定義是：

「畫之逸格，最難其儔。拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪。筆簡形具，得之自然。莫可楷模，由於意表。故目之曰“逸格”爾。」<sup>28</sup>

他把逸格列為畫中第一，是最難達到，再是神格、妙格、能格。如徐悲鴻的人物畫，只是以西方寫實來畫物象的外象，是「能格」的表現。陳洪綬的人物，則以「妙格」表現。而齊白石的人物畫，則是描寫物之中的神趣，是「神格」的表現。梁楷的人物畫，是「逸格」的表現。

---

<sup>28</sup> 李來源 林木編 《中國古代畫論發展史實》 上海人民美術出版社 1997 頁 86。

蘇軾《書浦昇畫後》中記孫位畫水「盡水之變，號稱神逸」。則以神逸二字並用。「逸」的本意是超眾脫俗，人之逸，不但有超絕之意，還有清高拔俗之意，畫之逸同之。人之逸有兩種，一是高逸、一是放逸。倪雲林是高逸式人物，其畫亦高逸；徐渭是放逸式人物，其畫亦放逸；高逸趨於靜，放逸趨於動。一動美，一靜美。<sup>29</sup>

從此可證實到中國繪畫的評畫最高標準與其日後繪畫上的影響。譬如：北宋時歐陽修力主「蕭條淡泊」、「閒和嚴靜趣遠」、「畫意不畫形」、「得意忘形」<sup>30</sup>；蘇東坡則尤倡「蕭散簡遠，妙在筆畫之外」、「繪畫以形似，見與兒童鄰」、「平淡清新」<sup>31</sup>；米芾則強調「平淡真」、「平淡趣高」、「率多真意」。黃庭堅更鼓吹以禪入畫<sup>32</sup>。因而文人們畫都是力求簡筆，且不是刻畫而是寫意，又以書法、詩文入畫，可視形而不顧，直以筆墨抒寫自己的真性情。

這種審美觀的樹立，對於中國繪畫發展有著巨大的影響，尤其是文人畫，都朝著筆簡形具的「逸品」方面發展。

因此它在表現思想方面，主要是追尋「人」內修的心靈世界。所以其表現最高目標是要如何傳達出超凡入聖的精神觀，因此其人物畫的表現形式上異於其它的肖像畫或仕女圖。而文人畫，它所追求的是超俗、靈界的氣質，非技巧則可達到之處。

---

<sup>29</sup> 李來源 林木編 《中國古代畫論發展史實》 上海人民美術出版社 1997 頁 86。

<sup>30</sup> 陳傳席 《中國繪畫理論史》 台北：東大圖書有限公司 1997 頁 85。

<sup>31</sup> 同上註 頁 85。

<sup>32</sup> 同上註 頁 86。

介紹文人畫家與作品：

### 1、貫休禪師

< 羅漢像 > 【圖 7】。這一組羅漢像，畫面筆法奇突高古，著重內心禪定之深湛表現。這全以線條和造型來傳遞出人物內在超凡的修行的精神。唐代的人物畫是極其寫實的，但是貫休卻是反其道而行，故意將佛教中的羅漢畫得古怪超凡、高鼻深目、身處岩穴，而不同於敦煌壁畫中精工重彩的阿羅漢，無怪乎黃休復在《益州名畫錄》中將之定為逸品。<sup>33</sup>

### 2、梁楷

< 太白行吟圖 > 【圖 8】，其流暢又穩定的行筆及墨韻渲染，加上用筆揮灑長袍的垂拂曳引，暗示出動態進行的方向。一幅人物畫竟能用簡練的幾筆，就可傳達出如此栩栩如生樣態，即可證實中國繪畫其獨特的表現手法。對物象的描繪要半具象，半抽象，不要求太真實性，否則它的精神性就被它的物象所蓋住。另一件< 潑墨仙人圖 > 【圖 9】，此幅全以墨色來完成，把墨色發揮到淋漓盡致的最高點，用墨隨意塗抹，而藉著墨色巧妙的變化去勾勒出一位袒胸露乳睡眼惺忪的世外仙人，我們不能以西方的人體解剖學來苛求這件名作，奇異、誇張的造型正是此作的絕妙之處。

### 3、陳洪綬

< 楊慎簪花像 > 【圖 10】，陳洪綬是明末清初著名的人物畫家，其人物的形相扭曲，造形變形誇張。方薰在《山靜居畫論》中說陳洪綬「 僻古爭奇，名出幽思。」又說「 僻古是其所能。」<sup>34</sup>說他僻古，是指其有時故意把人物的頭部比例畫得特別大，把軀幹畫得矮胖，衣紋勁挺，古趣盎然。而這樣高古的表現手法適

---

<sup>33</sup> 范叔英 劉山花 楊兵 《中國古代繪畫》 香港 三聯書店 2002 頁 88

<sup>34</sup> 鄭拙廬 談陳洪綬《雅集圖卷》《名家談繪畫·二》 香港：商務印書館 2001 頁 53。

足以表達出他人物畫中內在精神的刻畫。〈楊慎簪花像〉中的主人翁楊慎，號升庵，是明代著名的大文學家，著述之豐被推為明代第一。陳洪綬為了表現出楊慎文學家的特質，所以用誇張偉岸的身軀和細勁清圓的線條來表現出他所特有的氣質。楊慎後來因為惹惱了嘉靖皇帝而受到廷杖，被貶到雲南，最後卒於任所。陳洪綬這張畫或許有幾分自己內心的寫照吧。

#### 4、羅聘

〈鬼趣圖卷〉【圖 11】，羅聘所作人物畫，善於誇張的手法，描寫繪出撲朔迷離、奇異詭譎的鬼怪世界。因此當時就有傳說他目能視鬼：「揚州羅兩峰，目能視鬼，曰：凡有人處皆有鬼。所畫有鬼趣圖，頗疑其以意造作。」<sup>35</sup>其實羅聘並不是因為視鬼而畫鬼，他最主要的目的還是藉由畫鬼來揭露當時社會的一些問題面，以發洩心中的不平之氣。從中國人物畫的藝術樣式，可見到畫家們的獨創性與可造性，是早於西方人物畫的。

#### （二）新表現主義

它是忠實表現人在世間的自我情感。其內容多以描繪當代的都市生活和自我的價值觀為主，所以在表現上採用生動、暴力、醜陋、不安、曖昧、有力的繪畫形式與色彩，是非常具有生命力。因此是比較走向世俗性、真實性的。

新表現主義的繪畫，雖然因人而異，作品風格差別很大，但是都具有共同的地方，其中最主要的共同點是：（一）它們抗拒傳統的繪畫的構圖。（二）具有強烈的個人情緒，表現生活和價值觀。（三）缺乏對理想美的關切和重視。（四）表

---

<sup>35</sup> 紀曉嵐《閱薇草堂筆記》台北：漢風出版社 1994 頁 37-38

現了一種內在的不安、緊張、敵視感、含糊性、曖昧。(五)活潑，強烈的色彩，同時基本上也是協調的。<sup>36</sup>

新表現主義畫家重視描繪的對象，主要強調主觀感覺的表達，而不是客觀對象的描繪。為了表達自己的感受，對客觀對象進行變形誇張處理等手法，來達到表現自我情感和感受的目的<sup>37</sup>。因此，表現主義藝術的形式往往是生動的，強悍的，有力的，無論形式還是色彩都具有這樣的特點。

介紹新表現主義的畫家與作品：

### 1、培根

法蘭西斯·培根 ( Francis Bacon ，1909 - 1992，英國人)，他的作品體現出所有表現主義基本的特色：都抗拒傳統的繪畫，具有強烈的個人情緒，表現都市生活和價值觀；缺乏對傳統美術的圖畫式理想美的關切和重視，從而表現了一種內在的不安、緊張、敵視感、含糊性和曖昧性<sup>38</sup>。他受到現代藝術各個方面的影響，比如畢加索立體派的影響（多角度觀看對象），孟克和梵谷的影響（強烈的個人情緒發洩，並且經常是悲觀的），他使用攝影為創作的參考<sup>39</sup>。他描繪的性、裸體都具有野蠻的、動物性的、放縱的形式。如他在一九八九年創作的〈約翰·愛德華肖像〉【圖 12】，就是這種特徵的典型。

---

<sup>36</sup> 王受之 《世界現代美術發展》 台北：藝術家出版社 2001 頁 88 - 94。

<sup>37</sup> 同上註 頁 90。

<sup>38</sup> 同上註 頁 95。

<sup>39</sup> 同上註 頁 95。

## 2、拉斯丁

尚·拉斯丁（Jean Rustin，法國人）的人物，使人聯想到醜惡、疾病、手術、變態這類內容。如他的作品一九八三年的〈電燈下的兩個女人〉【圖 13】，表達了衰老和醜陋，對於生命的短暫進行消極的表現，冷漠、變態、衰老，具有一種宿命的氣氛。

## 3、戈魯伯

列昂·戈魯伯（Leon Golub，美國人）趨向採用寫實的表現主義手法來抨擊美國社會的問題，比如他在一九八一年創作的〈審問〉【圖 14】一畫，描寫兩個白人警察在折磨和審問一個全身赤裸的婦女。留白的背景，更能突顯血肉感的人物，使畫面充滿張力。這種近乎於插圖式的描繪嚴刑拷打場面，往往具有很大的社會煽動效果，而這也正是這個藝術希望的結果吧！我認為其表現手法與也貢·席勒（Egon Schiele）有些類同。他們都善用背景留白，並且以強而有力的乾筆來做出人物肌理上的筆觸。

## 二、對中國文人畫與西方新表現主義的人物畫提出個人的看法：

### （一）演進

以中西繪畫的演進來看，當寫實到了高峰，中西的轉變則不同。西方以人為尊，定點透視，發展寫實主義，之後西方走向否定人眼中的自然，逐步走向抽象之路。如塞尚去追尋物體的永恒性；畢卡索的變形，打破形限（形破）；馬蒂斯打破色限（色破）。中國繪畫發展出假借自然物來呈現自己內心的活動，而西方則主體與客體對應，因而出現透視、寫實，進而發展出抽象。中國不依附於具象，也不走向抽象，而專注於筆墨的本質，再走入半具象。所以中國繪畫其精神性強，是超俗與自然和平相處的。

## （二）表現

西方的表現主義繪畫可得到視覺上的滿足，是感官性的、世俗性的、有血有肉的，是對自我存在的表達，用人世間的生、老、病、死、孤獨、空虛來喚醒內心的聲音，並直接地呈現於作品上。西方表現主義人物畫的精神層面是著重於現實生活中的世俗性，不同於中國文人畫思想中領悟與超然的表現。

中西人物畫的根本差異性，是在它的文化思想上，因而形成各自獨有的繪畫風貌。西方表現主義繪畫在內容的表現上是直接的、赤裸裸的、毫不掩飾的。西方人物畫是用極多樣化的媒材，來表現極多樣化的人世情感，因而作品裡充滿生氣、真實的、把人們的七情六慾，毫無保留的釋放出來。可見，一個外放性的民族，可在他們的繪畫裡反映出來。所以，如拉斯丁 < 電燈下的兩個女人 > 【圖 13】畫中情緒的表達非常的直接強烈，其寫實的描繪技巧正足以刻劃出人性灰暗的一面。

相對的，中國水墨人物畫可說是用極簡的材質，來傳達出極高的精神性。因而所散發出來的是沒有火氣的、祥和的、是一種“靜”的美感，是一種內斂性的表現。如梁楷 < 太白行吟圖 > 【圖 8】則是透過對李白形體簡單的幾筆，就表現出了李白「詩仙」的氣質，落筆處不求形似，但求達意，李白昂首吟詩，衣袖飄逸的神態躍然紙上，讓人不禁想起杜甫 飲中八仙歌 中的「李白一首詩百篇，長安市上酒家眠，天子呼來不上船，自稱臣是酒中仙。」的詩句。可知中國畫的特點正好和西方不同，「逸筆草草，不求形似」反而有更大的想像空間以及說服力。

由此可知，一個民族的文化特質，可以影響繪畫材質的選擇，這也就影響繪畫的表現了。

### 三、新表現主義與我人物畫的影響

西方文化在我成長時，就已融合於韓國社會，因而在我求學過程中，對西洋繪畫就自然而然地吸取，一直到考入台灣師範大學美術系時，才開始接觸中國傳統繪畫。這樣的學習過程，讓我以西方的繪畫觀點來看中國繪畫，所以在我的作品裡，可看出人物造型和畫面的空間感與物的質感和量感，都是以西方繪畫的方式來處理，個人作品在精神性的表現上與西方新表現主義是雷同的。

所以，從藝術上來講，表現主義具有非常重要的革命性意義，它主張表達自我，而不是取悅於他人；它主張藝術的目的是主觀表現，而不是客觀的再現<sup>40</sup>。因而在我創作過程也是如此，以現實的事物，用主觀的思維來表現出自我的情感，深具有表現主義的特點。

---

<sup>40</sup> 王受之 《世界現代美術發展》 台北：藝術家出版社 2001 頁 90。

## 第三章 畢業作品風格解析

### 第一節 風格之演變

從進入大學才開始創作的我，這同時讓我有機會接觸到中西各種不同的名畫，在這麼多的畫家之中，以棟方誌功的人物造形、奔放的筆線和充滿生命力的色彩、敦煌石窟裡的重彩壁畫和超時空感的構圖、馬蒂斯其豐潤的人體以及東巴藝術中神路圖等是最令我感動、醉心、也是領悟最多的。個人舉出影響我繪畫關鍵性的畫家。

#### 一、棟方誌功

在棟方誌功的以〈弁財天妃〉【圖 15】一系列作品為例，其強而有力的線條及其鮮明的用色法，如用紅色來描繪出白皙的女體與豐潤度，是具有世俗性的觀音像。談到棟方誌功不得不談他的木刻版畫，其〈二菩薩釋迦十大弟子〉（全十二幅）【圖 16】從這件作品中即可證明出他的藝術才華，簡而有力的黑(實)與白(虛)空間設計及敦樸而厚實的線條。不過，另一幅〈耶穌十二使徒版畫卷〉（全十二幅）【圖 17】所表現的人物造形與空白的安排上過於瑣碎不夠簡練。名家也是經過多次失敗與學習過程中，去解決問題所在，並進而找出自己的路來，才能得來好的作品。

#### 二、敦煌壁畫

對西魏的第二四九窟，窟頂上彩繪的壁畫，如〈說法圖和供養菩薩〉【圖 18】，其飛天以及裝飾圖案畫等顏色鮮豔奪目，線條流動飛揚，是融合了漢族文

化和印度神話風格的作品。因而可見識到不同於傳統的中國繪畫。這種宗教性的繪畫構圖，會讓我與夏卡爾的作品連想在一起，帶進入我另一個時空的繪畫世界。

### 三、馬蒂斯

馬蒂斯(Henri Matisse 1869-1954 年，法國人)，其畫的最大特點，就是畫面的簡潔清晰，因他所有無用的部分都一律省略，給於簡化，再由單純的線條與色彩構組出空間對立的效果，以最小限度的描繪，達到最大限度的美感之表現。他這種的表現形式與中國繪畫性質是類同的，因而很容易轉移運用在我的作品裡。作品〈舞蹈〉【圖 19】。

### 四、東巴文化藝術

東巴文化藝術中的占卜經【圖 5】和神路圖【圖 2】，在古繪畫中是個罕見的繪畫表現樣式，其藝術思維和審美意象那麼渾樸鮮活，情感傾注那麼充沛真切，樣式風格又如此豐富，特別其以粗獷簡約而流暢的線條，和古拙率真而傳神的人物造型以及宏大氣勢的畫面，令我興奮又讚嘆，進而產生了這次畢業作品的題材與表現，是我創作靈感的來源。

當我在繪畫思潮上質疑徘徊時，這些名家作品，時時給予我正確的指導。創作是需要學習的，是從學習中找出一條屬於自己的路。因而多擴充自己生命的領域，自然而然繪畫樣式就會有多樣化的呈現，就如心有多寬，路就有多廣，並讓自己有宏觀的心野，才能有前瞻性的發展。

進入研究所之後，我開始從新回顧以往的作品和思索未來創作的方向，我決定從以往的民俗性題材闊大到整個社會面相，以描繪現代社會男女的情慾。我開始注意到用「筆」的沉與「墨、色」的潤、畫面的透氣性以及水墨淋漓的運用，這是在東海二年吸取倪再沁老師的影響，由於他對文人水墨畫的倡導與教學，因而讓我從新思索中國繪畫的本質。

個人簡單地歸納出在這次學習上的心得：(1) 以往個人關注於自我內心情感的描寫，但此時創作題材放寬到社會層面。(2) 人物 - 試著表現出一種連續性的動態如西方未來派的表現技法。(3) 色與墨的運用，比以往厚實、沉、潤以及多樣化。(4) 對畫面的透氣性以及水墨淋漓的運用，比以往更加的重視。(5) 使用大幅畫面，其構圖、主體與背景、色彩、空間，在其相互之間的處理上，是給了我很好的學習經驗。

創作是我個人生活上所經歷過的一種記錄，也是內心的情緒、情感的表現。因此在不同時期，就會對生活週遭產生不同的感受。這樣的心情自然地呈現於我的作品裡，也形成了現在的作品風貌。個人作畫時，必以誠心地面對著自我，再把自己的情感專心一致地關注於畫面，讓畫賦予靈氣。當畢業作品完成後，自己在體力和精神上，消耗了需多的元氣。當然從這次創作過程中與完成後的結果，都給了我學習上的提昇與發展出另一種的可能性。

## 第二節 作品內容解析

主要是描繪現代生活裡人們的貪慾。如男女間的性愛、宗教上的依托、以及變相的社會價值觀等。這些內容都透過大眾傳播媒介而得知，成為你我共鳴的社會現象。因此就借用這些世俗的內容，來做為這次作品的表現。作品分為二個方向，一、社會現象，二、佛教因果論，來傳述現實生活中人們的情慾現象和道德上的審判。

一、社會現象：主題以描繪當代男女之間的情愛遊戲。

### (一) <偷>【圖 20】

年代：2002

素材：雙宣、水墨、水性顏料

尺寸：388 × 184cm

近來在媒體上常報導偷情之事，這儼然已成了社會問題。在男女的情愛上似乎傳統的封建思想一直存活在我們的生活裡。畫面中的二位女子正在互鬥，中間安置的火花，如漫畫般的加強語氣，述說她們火烈般的鬥打。畫面以漫畫式的表情凸顯出人物的滑稽與愚昧感。女人頭上的花朵象徵女性的情愛，凋落的花朵說明一段愛情的落逝。三位女子都位於女體的私處，天空上的三片白雲，留放著男人精力的痕跡，血淋淋般地匆忙而飛離的紅色鳥頭，而在一角站望的人與畫面產生對立，這像是拉出另一個空間來看清人世間的情愛世界。事實上，畫面中的三位女子都是同一位，為了表現出她多重的情緒，所以，就利用敦煌壁畫變相圖的連環法，而整幅作品充滿情慾的味道。

## (二) < 遊戲 > 【圖 21】

年代：2002

素材：雙宣、水墨、水性顏料

尺寸：188 × 218cm

之前暴發出某位政界人士大玩性派對遊戲事件，才得知 SM 性愛遊戲已經成為台灣社會現象中的一環，因此讓我創作了 < 遊戲 > 這件作品。畫中運用鮮明色彩與氣霧，還有金粉來增添華麗的性愛遊戲氣氛，並用膠墨的黑色來淋漓於畫中呈現出烏黑般的人間情慾，其誇張的人物造形與戲劇舞台般的畫面構圖，躺在地面上的充氣娃娃，能讓戲者無盡的宣洩。整幅作品以滑稽式的喜感來傳達“性”的樂趣。在性愛遊戲裡可看出人類最原始的本性，從而取得心靈的解放吧！

## (三) < 生生不息 > 【圖 22】

年代：2002

素材：雙宣、水墨、水性顏料

尺寸：282 × 218cm

這是偷情系列之二作品，內容很世俗化，是描繪男人如何在婚姻與私慾之間保持著平衡的關係，其意涵著人類情慾與生命一樣是生生不息的。畫中男女合為一體是象徵合法化的婚姻關係及其後代，而雜生在野地的生命，就放置在畫中曠地的一角。被鎖鏈限制的大鳥頭，勇猛地抓緊著被狩獵的女子，大鳥頭雖然不能自由地飛離，似乎也樂在其中享受著，此幅是這次畢業作品裡最難產的一件，共畫了四次才完成。

二、佛教因果論：從佛教的觀點來闡述當今社會男女，因情愛所造的感情業債，至死後再接受地獄的「審判」、「救贖」，以及自我關照貪慾世界的社會現況。

(一) <打坐>【圖 23】

年代：2002

素材：雙宣、水墨、水性顏料

尺寸：197 × 184cm

母親是位虔誠的佛教徒，時常在家打坐，她認為打坐念經是可以消除業障的好方法。因而常可看到她有趣的畫面，就是看到她在念佛經時，打盹的樣子。當我從東巴文化藝術中的神路圖裡看到修行者的圖像時，就重新加以詮釋。畫中的色度與模糊動態的人物造形有寧靜安祥感，二位修行者相互間的互應，豐厚的軀體，具有著氣球般蓬脹的量感。畫中二人的頭上，各自都插著一朵紅花，是代表情愛，表現出曾被情愛所困苦過，但還保留著一絲對情愛上的期許，因而努力地靠打坐修行洗刷過去或前世所造的感情業債。整幅採用柔和與清雅的色度以及線條來表現畫中人物的懺悔與清淨狀態。

(二) <火命人>【圖 24】

年代：2002

素材：雙宣、水墨、水性顏料

尺寸：97 × 184cm

在佛教繪畫中的地獄圖就有用火來燒罰受刑者的畫，(佛教指業火，是惡業害身譬如火)，因而火又具有洗刷業障的意涵。在世俗生活中人們也運用火來消除病毒及當成避邪之用。這幅作品具有這樣的象徵意義，散佈畫面的紅色與金箔更表現了有如狂舞的火燄，其意涵著藉由烈火來洗滌自己前世所造的惡業來重回新生命。

### (三) < 罰 > 【圖 25】

年代：2002

素材：雙宣、水墨、水性顏料

尺寸：143 × 240cm

東方社會裡，女性對情愛自主權還是依附於男人，但是無論如何受罰者還是以女性居多。從古時女性的貞節牌坊、三從四德，面相學裡的剋夫相或賢慧的面相都以男性的價值觀為主導。這幅是描繪愉情的笨女子被地獄之神受罰，畫中安排具有舞台般的場面，二位鬼神用弓箭來威嚇女子接受審判，畫中左上角的紅鳥頭，正飛離現場不顧女子的安全，這是暗喻現實生活中，男人在偷吃時情慾的狀態。也反諷那些看不清情愛遊戲的笨女子，以及反映現今社會男女情愛之間的不平等與差異性。

#### (四) < 澡湯 > 【圖 26】

年代：2002

素材：雙宣、水墨、水性顏料

尺寸：194 × 184cm

三個人物同泡在熱湯鍋裡，陷入惡性循環的三角關係裡而無法收拾，也意味著他們的命運是在同一個軌道上，並相互牽連著。背景是一大片藍色的熱水，並留出部分的白，隱約暗示出水鍋的形狀。漫畫式的人物造形，自然流動的水痕，賦予畫面的動態。在佛教地獄圖裡的內容中就有用受罰者被入熱湯鍋的描繪<sup>41</sup>，在這裡我把它重新詮釋。（在佛教所說的業海，是指種種惡因，使人淪溺之海。）

#### (五) < 鏡子 > 【圖 27】

年代：2002

素材：雙宣、水墨、水性顏料

尺寸：282 × 218cm

我們平時照鏡子的次數，應不只一、二次的，人們透過它才能看清自己的面貌，也透過它來裝扮、矯飾，使自己更加美麗動人。但借用它所照出來的自己只是表象而已，這就意味著現實生活的世界。畫中鏡子背後的圖象，是普渡眾生之佛祖，象徵形而上的精神層面，指向另一個時空的世界。畫中右上角的紅色的山坡是大地之母的生命之源，而白色是播種者的精物。另外畫中的火則象徵人的氣慾。整個畫面看似平靜祥和的午後，但似乎有種不安詭異感與色慾的氣氛。（民

---

<sup>41</sup> 陳明華著 《韓國佛教美術》 台北；藝術家出版社 1999 頁 180。

間傳說中地獄有一面可以照見罪魂生前罪惡的鏡子，叫做業鏡。<sup>42</sup>如清朝紀曉嵐曾經寫過某人誤入冥司，見閻王殿前「忽現大圓鏡，圍約丈餘，鏡中現一女子受縛受鞭像，俄似電光一撇，又現一女子忍淚橫陳像。因問頃所見者，業鏡耶？曰：是也。」<sup>43</sup>) 這幅是我畢業系列中最後完成的作品，我反思現今社會，只是一味地追尋表象與私慾的滿足，因而想以心靈世界與私慾世界的對應來做反思。畫中右下角的大頭像，是用膠墨來勾繪出滑稽的假象與世俗化的世界，而左半邊則用透明與清晰的色度，來表現清透的心靈世界。

在快速與多變的現代社會裡，人們的價值觀也常常跟隨著改觀，因而有視覺化、物慾化以及快速化等特質，也因此產生了交易式的情慾世界和偷情遊戲，這樣的社會現象，個人加入了佛教的業論，是個現代版的地獄圖與因果論。

---

<sup>42</sup> 陳明華著 《韓國佛教美術》 台北；藝術家出版社 1999 頁 176。

<sup>43</sup> 紀曉嵐 《閱微草堂筆記》 台北：漢風出版社 1994 頁 489。

### 第三章 創作形式

棟方志功在一九三二年曾這樣闡述他的作品<sup>44</sup>：

版畫產生於東方，同時產了很多風格，不過他們都幾乎試圖制作同樣的效果：完美和點線的布局關係。一個粗率的點，一個柔的點，把它們大小不等的組合在一起，留在白的空間，其意義是深奧的。一條靜止的線，一條運動的線，把它們長短不同置于白色空間，效果是意味深長的。它示意著作品的美感，東方的版畫以它的一個點，一條線的姿態而存在的，它們的每個細節都是永恆的，這種博大的藝術在每個點，每條線上影響著世界。在我的版畫裡，我試圖用點和線條這一存在的說服力，創造出更多的點和線。我試圖用白紙去解釋它們自身，用黑白關係的運用去表現節奏感。

從他的論述裡，闡述了東方繪畫對點線與虛實運用出來的精神面。因此可見中國繪畫在創作形式上的特色。

這次的畢業作品，是將當今世俗的情愛文化與佛教「業論」的內容相結合，再混合了中國水墨的特質與西方新表現主義的表現手法。其風格特點，在前章節裡有詳細的敘述，個人從西元 2002 年創作的形式，依造型，筆墨，色彩來說明。

---

<sup>44</sup> 周路 《棟方志功版畫集》 安徽美術出版社 1994 頁 169。

## （一）造型

個人的作品內容以世俗、宗教為題材，因為民俗、漫畫裡的人物造形與其小丑般的詭異笑容，蠻能傳譯出作品裡詼諧的世界。動態的人物造形，可呈現出生命力的效果，而靜與動，直與斜線的相互運用，會凸顯出畫面的動態感。這時期我對畢卡索的人物造形與構圖非常喜愛。如他在古典時期，所繪製的身軀巨大的女性圖像，一九二一年的〈坐著的女子〉【圖 28】，女子的手和腳掌幾乎使人感覺像是古代建築柱子般碩大，這都使得整個構圖產生穩定的感覺。一九六九年〈畫家與小孩〉【圖 29】，似乎回歸到兒童般天真的心情來作畫，就如孟子說的「大人者不失其赤子之心」，將人還原到最初的本性，亦即還原到孩子般的純樸。在這一點上，讓我想起中國近代的一位大畫家齊白石，他的繪畫造型化繁為簡，似乎回到孩子般的天真稚氣，一朵牽牛花，幾隻小魚，都是以赤子之心去看待，渾然天成。

這次我作品的最大的特色與進步是造型上的簡化與厚碩、膨脹的人物形式，以及多重面的人物組合（連續性的動態）。例如圖〈生生不息〉【圖 22】、〈鏡子〉【圖 27】、〈打坐〉【圖 23】。

## （二）筆墨

材料會影響繪畫的表現，中國繪畫所使用的宣紙和水性顏料，其透氣性高於其它媒材，因此產生出獨特的繪畫質感。筆與墨是中國繪畫的一大特色。因為在表現形式上，中國繪畫都是由筆墨來描繪出物象的質與量感，而且越簡練的筆墨，越看出筆墨的功力，例如梁楷、徐渭、八大山人、齊白石等人的作品中，即可見識到他們只是運用簡單的幾筆，就可表現出豐富內涵的繪畫精神。所以，如何將筆墨運用的好，在中國繪畫上是非常重要的。而這也正是西方繪畫所不及之

處。由此可知，中國書法與繪畫是息息相關的，它可以說是中國的素描。在研究所學習過程中，倪再沁老師對墨曾這樣的闡述過：「用墨要沉、光彩以及潤」，「先心靈沉，則墨能沉」。中國繪畫如元代趙孟頫〈鵲華秋色圖〉其用筆拙澀、古樸、平淡天真，吳鎮的畫作中用筆則有敦厚寧靜的感覺。民初黃賓虹、齊白石、當代江兆申、于彭 在其筆墨運用上即可看出各個畫者獨特的繪畫風格。

個人喜愛臨寫〈泰山金剛經〉【圖 30】，其敦樸厚實的筆線與造形，對初學者的我來說，很適合練出穩實的筆力。而金農獨樹一格的書法，沒有人間煙火氣的弘一法師的書法，都是我喜歡的書法家。而個人在創作時偏好以粗線條表現，這樣可以增添畫面的力感，另外借用不同色調來做出線條的活潑性，最後再以墨暈來穩定畫面中的色彩，例如作品〈澡湯〉【圖 26】、〈罰〉【圖 25】、〈遊戲〉【圖 21】中即可見到。

### （三）色彩

色彩在我畫面主題的表現與造型中，扮演著重要的角色，因為它可強化畫面的生氣、張力以及世俗性，最重要的是色彩可傳達出畫者所想要表現情感意象。因為我對敦煌壁畫和民俗畫裡鮮明的色調，非常喜愛，所以，它們對我創作的色彩表現影響很大。民初海上畫派，如任伯年、齊白石、張大千，他們也善用鮮豔的色彩，來增添畫面的豐富性，他們的作品不像一般文人隱士般故作清高，而有“雅俗共賞”的特點。鮮明的色彩確實具有世俗性的生命力。

在畢業作品系列中個人加強了人物的透明度，其原理就是畫面的留白。記得，倪再沁老師曾說過，他在作畫時，畫面從不一大片的染刷，他是用皴、點，這樣紙張才會呼吸，畫面才会有生氣。如作品〈鏡子〉【圖 27】、〈生生不

息>【圖 22】中，所看到的形與色之間的空白透氣性。還有，在色彩的使用上，呈現出較多樣化的表現。

最後，另一個特色，就是喜好使用大尺寸的畫幅來作畫，因為小幅的紙張，較無法表現出自己的畫意，而面對大幅的紙張時，其延展性與無束縛感，可讓我痛快地揮灑，也可使我流暢地捕捉住思緒的延展，對我來說這是體力與腦力最佳的激盪場所。

## 第四章 結論

創作是非常個人和主觀的，是源於自我的，因而藝術具有非常大的可能性與創造性。所以，自己的作品與他人的作品是絕對不會一樣的。在這個世上沒有所謂的貴賤之別，重要的是在於創作者如何在學習中轉換，並加入自己的新元素。有關創造性之定義中，也有這樣一段敘述：「創作是舊要素的新結合，產生新的內容，是新價值的行為的產物」<sup>45</sup>。所以，創作時，可將俗的東西去俗化，再重新賦予它標記，最後產生出新的世俗化的意義。

因此，學習對我而言是非常重要的，不論是中西正統美術還是民間美術我都吸取，只要有觸動到我的情趣，對我來說都是好的教材。而現在我們生活在所謂「克里歐文化」<sup>46</sup> 這樣交流頻繁的時代裡，許多文化思想會產生混合的現象。將古今的西畫、日本畫、中國畫、韓國畫等的美術形態，重新組合出屬於自己的繪畫樣式。

人物畫一直是我有興趣的題材，這與我成長生活中對「人」的熱愛有關，也因此我比較傾向於描寫人與人之間微妙、複雜多變的情感，並採取大眾漫畫化的表現形式，做出反嘲式的思考反省。

在東海的二年，由倪再沁老師對文人畫筆墨精神的提倡及教學，使我重新思索中國繪畫的本質 - 「筆」和「墨」，以及中西繪畫不同之處的反思。繪畫的表現是多樣化的，藝術沒有絕對性，只有好和不好，因為從不好中才得以比較出較好的，這就是在學習中去提升自我的繪畫。

---

<sup>45</sup> 《台灣美術期刊》第12卷第三期 國立臺灣美術館 1997 頁147。

<sup>46</sup> 「克里歐文化」(Creole) 原指南北美洲和西印度群島之歐非混血人種所說的，把法語、西班牙語或英語混合其土語所形成的混合語言或雜種語言。後來把此意義擴大，泛指混合文化或雜種文化。

在創作過程中的學習，讓我在繪畫上得到了最真實的提升，而對繪畫語言也能有更進一步的探索。從失敗的作品裡可以了解如何去解決畫面的問題，並加以求進與改善，這樣的學習過程是非常重要的。我確信人有多面性的特質與潛能，所以學習要能不固執、不主觀、不武斷才好，這對學習者來說是必要的。

經過這次畢業作品，我已經觸摸出其中的發展性和可能性，這對我日後作品的發展而言是重要之事。我期許未來能繼續學習與成長，來提升自己的藝術領域。最後，感謝東海美術系的教授們，給了我二年來的學習與沉澱的機會。