

圖次

(圖 1) 長沙馬王堆出土的西漢帛畫 (部分)

(圖 2) 大勢至菩薩, 莫高窟第 217 窟

(圖 3) 牟侯 舞中沙樂美 1876 帆布、油彩 92 x 60 cm

(圖 4) 歐姬芙 夏日時光 1936 畫布、油彩 9201 x 76.7 cm

(圖 5) 東海岸系列: 之一 2000 畫布、油彩 80 x 53 cm

(圖 6) 東海岸系列: 之二 2000 畫布、油彩 50 x 64.7 cm

(圖 7) 東海岸系列: 之三 2000 畫布、油彩 116.8 x 91 cm

(圖 8) 東海岸系列: 之四 2000 畫布、油彩 96 x 166 cm

(圖 9) 東海岸系列: 之五 2000 畫布、油彩 96 x 166 cm

(圖 10) 東海岸系列: 之六 2000 畫布、油彩 125.5 x 125.5 cm

(圖 11) 東海岸系列: 之七 2000 畫布、油彩 112.5 x 145.5 cm

(圖 12) 東海岸系列: 之八 2000 畫布、油彩 72.5 x 99.5 cm

第一章 緒論

第一節 研究動機

長久以來對於創作的一種好奇與探索，使我開始不禁去懷疑，我那長久以來一直支撐著我的原動力、其最根本的心態到底是什麼？這或許根本沒什麼解答，或是，可以慢慢擠出一些無關緊要的說辭；不過，心中總會覺得，那些說得清楚的東西，似乎又會離創作最開始的單純想法愈遠。

我總是覺得，生命像是一種不太確定的存在，只有那麼靈光一閃般地短暫；於是，我們用各種方法、形式來紀錄生命。創作對我而言，似乎是一種生活的筆記，由它所湊成的範圍，是一個生活在過去、且仍緩慢走向未來的一個我。

東海岸 這組作品的開始，是我一段短暫的旅行記憶，那時曾為了看海，就這麼獨自跑到東部的花蓮去。不知道為了什麼，總覺得東部對我而言，似乎是一個理想中的桃花源。所以，當我初次見到東方的海岸時，那種感動似乎特別地強烈，也說不出個所以然來。有一次，一個朋友打了通電話給我，說是為了看海，竟連夜搭車，獨自跑到台東去。其他朋友覺得太瘋狂，我卻能夠體會那種感受。

所以，我就開始想畫海岸，一大片的海景、天空、雲朵……我藉著對東部的某種思念，來表達我內心底對生命的看法。

總之，東方的海岸像是心中一種對美好的依戀、或不捨，它的靈魂是一種媚惑，總會吸引著孤獨的人，交疊著所有愛戀的回憶與幻象罷。

第二節 研究方法

主要是從象徵主義繪畫的理念，去分析我的作品中的象徵意味。

第二章所談的，是關於「象徵」的意義與十九世紀象徵派繪畫的理念：第一節從「象徵」的解釋說起，強調象徵雖是一種符號，其內在的意義卻超越了符號本身；第二節談的是象徵派繪畫所受的哲學影響，及其藝術的內在動力，是表現「眼睛所見不到的事物」。

第三章談的是我的創作作品：第一節談的是我作品中所運用的關於神話、宗教上的符號，試圖理出它們在文獻上的意義，是屬於「慣用性的象徵」，由「集體的潛意識」所產生的；第二節開始談我的作品，在這些神話、宗教上的符號的運用下，我試圖找出不同於原來的象徵意義，是屬於藝術家的「創造性的象徵」。

第四章的結論中，我對象徵主義與我自己的創作，做一個最後的歸納、結論。

第二章 創作理念

第一節 「象徵」(Symbol) 的意義

我們一般論及「象徵」，首先聯想到的，便是十九世紀末興起於法國，在文學及藝術上的「象徵主義」(Symbolism)，即是針對當時印象主義和自然主義的客觀描寫的反動，以及對科技入侵人文精神領域、實證主義美學氾濫下的一種批判與反思；他們的作品直接訴諸主觀的心靈意念，強調自由與想像力的馳乘，表現出頹廢、唯美、幻想、神秘、裝飾的形式與風格。

Symbol 這個詞常被翻譯為「象徵」、「符號」或「記號」，並無統一的翻譯或定義。基本上。因為藝術品本身的繁雜多樣化，連同藝術中的象徵，也呈現出豐富多變的面貌，一個點、一條線、一個色彩、一事物，都可以是一個具有象徵的符號。通常，我們所稱的象徵指的是經由人為所創造出來的一種人造符號，與自然的記號，如烏雲是下雨的徵兆等等，是截然不同的。黑格爾說：「象徵首先是一種符號。」¹象徵它是從符號出發的，但其意義卻超越了符號：

象徵是.....經由傳統與習慣或其形與色，喚起它原來無法明確表達的觀念，也就是以看得見的來代表那看不見的，就像字句代表聲音一樣。旗幟可以代表家、國家及愛國情操。²

象徵符號雖然與一般符號或記號同屬於以形指意的範疇，但在形象的原來所指涉的意義上，象徵符號多加有另一個意義，這與記號直接的指意是不同的。因此，

¹ 黑格爾 著，朱孟實 譯，《美學（二）》，台北：里仁書局，1981年9月10日，頁10。

² Max J. Friedländer 著，梁春生 譯，《藝術與鑑賞》，台北：遠流出版事業有限公司，1999年3月30日初版三刷，頁23。

象徵主義的一形二意、或是數意，產生了解釋上的曖昧性和雙關性。所以，「象徵，就是有限形式對於無限內容的直觀顯示。」³

卡西勒（Ernst Cassirer 1874-1945）以符號形式哲學為探討，將藝術視為一種符號的象徵，並認為人之所以異於動物，在於人的思維和行為都是符號化的，人類運用符號創造了六種文化，即是神話、宗教、語言、藝術、科學、歷史等，構成了人類經驗的網脈交流與文化的發展，呈現多彩豐富的世界，而改變了人類的生活。

黑格爾以「意義」與「表現」作為象徵裡的兩個不可分割的因素，其中，意義代表的是一種觀念或對象；表現則是一種感性存在或一種形象。他指出：

象徵首先是一種符號。不過在單純的符號裡，意義和它的表現的聯繫是一種完全任意構成的拼湊。這裡的表現，即感性事物或形象，很少讓人只就它本身來看，而更多地使人想起一種本來外在於它的內容意義。.....在藝術裡我們所理解的符號就不應這樣與意義漠不相關，因為藝術的要義一般就在於意義與形象的聯繫和密切吻合。⁴

關於形象與意義之間的聯繫問題，黑格爾認為其中存在著協調與不協調的部分。形象和意義之間的協調部分，例如，獅子象徵剛強、狐狸象徵狡猾、圓形象徵永恆等等，這都是因為這些現成的物體本身，已經具備它們作為符號時，所要表達的那種剛強、狡猾、或永恆等等意義的性質，所以，我們可從外表的符號形象上得知表達出來的那種思想內容；象徵在此所要使人意識到的，不是現成物體本身

³ 余秋雨 著，《藝術創造工程》，台北：允晨文化事業股份有限公司，1990年3月出版，頁227。

⁴ 同註1，頁10。

這麼一個具體的事物，而是其中所暗示的普遍性的意義。

另外，形象和意義之間部分的不協調，來自於所象徵的形象本身，還存在著與所象徵的普遍意義毫不相干的一些其他性質，例如，獅子除了剛強之外，牠甚至還可以是尊貴、兇猛或其他性質，況且，剛強不一定得用獅子來作為象徵，如牛或其他動物，也同樣具有類似的意義；所以，這種抽象意義的內容，似乎可以無窮盡地以其他事物或形象來表達，因此，象徵在本質上是雙關的或模稜兩可的。⁵

劉昌元則將象徵分為兩類，一為慣用的（conventional）象徵，一為藝術家所創造的（created）象徵。慣用的象徵如十字架（象徵基督教）、國旗（象徵國家）、中國的梅蘭竹菊等，具有約定俗成的意義；另外，創造的象徵如達利作品裡的軟鐘象徵時間的停止或消逝、畢卡索《格爾尼卡》裡的公牛象徵黑暗與殘暴等等，其約定俗成的成分較少，而是藝術家凝聚生命與精神的呈現。也就是說，不同於隨俗而定、含意直接明確的慣用性象徵，創造象徵是藝術家的藝術創作，其外現的形象與被代表象徵之事物之間的關聯，是由形象、功能、或意義上的相似性及其存在間的脈絡、背景來推敲的，其中約定俗成的成分較少，反而具有暗示性、比喻性、甚至是意義的雙重性、曖昧性，以至於有「言在此，而意在彼」的性質產生，⁶也就是以有限形式通向無限的內容。總之，「象徵」可定義為：

.....一種符號，在其中代表物通常總是具體意象，該意象與被代表物之間的關係，不完全是任意約定的結果，而是具有某種形象、功能或含意的相似性作基礎。⁷

⁵ 同註 1，頁 10-12。

⁶ 劉昌元 著，《西方美學導論》，台北：聯經出版事業公司，2000 年 7 月第二版第五刷，頁 250-251。

⁷ 同上註，頁 252。

第二節 內視的觀察者

表現藝術中的象徵，其方法及樣式是非常多樣的，通常藝術家是透過某種符號來表現某種意象，以傳達創作者對外在現實世界與內在主觀世界的情感、經驗、與知識。十九世紀的象徵派繪畫，其背景處在強烈反抗支配十九世紀思想的科學實證主義，而在受哲學家叔本華（Arthur Schopenhauer 1788-1860）的意志和表象世界哲學、以及柏格森（Henri Bergson 1859~1941）的反理性主義哲學思想的影響下，象徵派繪畫一方面反對以「面對自然的窗戶」的印象派繪畫，另一方面以象徵性的隱喻、華麗的裝飾，來畫出他們心中所虛構的夢幻、頹廢的世界。

不論是哲學或科學的唯物論者，都認為這世上只有「物質」才是唯一最真實的存在，無論任何東西，最終都可用物質來歸納、解釋，甚至包括人，也只不過是由一堆分子、原子所構成的「物質」，除此之外，人什麼也不是！叔本華卻認為，「現實世界不是一個實體，而是產生於人類意識中的『假象』世界」⁸。另外，柏格森也反對這樣的理性分析，他認為人的「思想」雖然無法離開大腦的作用，但是，我們不能說大腦就是人的思想。他強調人的直覺（intuition），以及本能對於理智所處的主導地位，他認為「根本的實在是生命的衝動，而不是精神或物質；我們通過直接的、最接近的經驗體會到這種生命的衝動存在於我們自身中，通過同情或“直覺”體會到它存在於別人身上。」⁹而人必須透過直覺才能了解生命、宇宙。

所以，當牟侯（Gustave Moreau 1826-1898）說：「我不相信摸得到，或看得到的事物；我相信的確有我未看到的，和未感覺到的……只有內在感情對我方是

⁸ 高階秀爾 著，潘 譯，《法國繪畫史——從文藝復興到世紀末》，台北：藝術家出版社，1998 年 1 月，頁 260。

⁹ M 懷特 編著，杜任之 主譯，《分析的時代——美國二十世紀的哲學家》，谷風出版社，1986 年 12 月，頁 70。

永遠的，無法否認確實存在事物。」¹⁰正說明了藝術不是對自然的模仿、再現，而應該表達內心情感、使之成為本身的一種主觀的獨立存在。德尼說：「象徵主義就是以色彩和形態，來傳達或翻譯靈魂的藝術。」¹¹正是這種「翻譯靈魂的藝術」，使得象徵主義畫家們嘗試著將文藝復興以來，以理性觀看自然或表現空間的態度，朝向“現實背後”裡頭去找尋，想探索出“現實背後意義”的“不可見的實在”。魯東（Odilon Redon 1840-1916）也說，那是「為了眼睛所見不到的事物，盡可能地利用眼睛可以看到的理論，因此，將依據應具事物法則的人類生命賦予人們認為不應存在的事物。」¹²現實物質的形象世界被藝術家的心智抽絲剝繭地轉化了，轉而成為一種幻想的、華麗的、靈魂的神秘世界；藝術超越了肉眼所見的，而充滿著一種“內視的精神”：

象徵主義……摒棄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，……藝術家的任務不是在觀察一件事物，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作一個內視的觀察者，……¹³

象徵主義創造了一種新的語言，開闢了另外不同的表現途徑。這種象徵語言可稱之為「情緒的象徵」，即通過細緻複雜的感覺，來探索心靈深處最隱蔽難解的感受。在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，是彼此呼應相通的。因此，象徵具有神秘的傾向，不論用抽象的或具象的語言，都是以晦澀、難以捉摸的面貌出現，而情色和偏激的心理狀態，如失敗、瘋狂、焦慮、死亡等等，則是藝術家們有興趣的題材。

¹⁰ 引自劉振源 著，《世紀末繪畫》，台北，藝術圖書公司，1997年3月30日再版，頁77。

¹¹ 同上註，頁88。

¹² 同註8，頁259。

¹³ 黃海雲 著，《從浪漫到新浪漫》，台北：藝術圖書公司，1991年12月初版，頁140。

「象徵主義者.....回到了古典神話中的某些特殊事件----像是獅身人面像 (Sphinx) 及吐火獸 (Chimaera) ----或是聖經中的人物----亞當和夏娃，沙樂美 (Salome)及施洗者約翰 (John the Baptist) ----都大膽地引用這些典故來達成自己創作的目的」¹⁴。在牟侯的作品中，大量引用了神話的題材來入畫，如沙樂美 (Salome)、海倫(Helen)、赫拉克萊斯(Hercules)、俄狄普斯(Oedipus)等古代神話、傳說世界。他畫中充滿著如寶石般多采多姿的色彩、濃厚的裝飾性細節，流露出異樣的妖媚艷麗的官能性感覺，畫裡的異國情趣更增添一股神秘性的浪漫，以創造出一種隱喻性的象徵形象，如表現沙樂美（見圖 3）的許多作品中，都流露出一種性、愛與死亡的象徵。

然而，以這種非純粹視覺的主觀意念來呈現，往往會在個人內在的象徵符號上，產生了與外界溝通理解上的誤解，然而，他們似乎也不以為意，甚至他們「不再願意把一切挑明；他們積極地讓自己不完全被理解，他們的作品所涵蓋的經驗正是要喚起人們的想像力。」¹⁵而這正是因為藝術家的創造性的象徵，原本就具有雙重性和曖昧性的緣故，也因為如此，象徵的意義才能夠超越其所象徵的符號事物本身，成為一種“超越真實的象徵”。

¹⁴ John Milner 著，《象徵主義及新藝術》，《大英視覺藝術百科全書 5（中文版）》，台灣大英百科股份有限公司，1988 年 10 月初版，頁 52。

¹⁵ 同上註，頁 50。

第三章 作品分析

第一節 關於幾個符號在文獻資料上的解釋

我作品裡的幾個符號，其靈感是從中國的神話中所取得的。容格（C. G. Jung 1875-1961）認為，神話的構思、內容，與我們在夢中的思考幾乎是一模一樣的，他以「原型」（Archetypes）的概念，主張人類擁有一種天生的本能，與生俱來便有傾向製造一些象徵，像是光象徵聖潔、天堂，而黑暗象徵邪惡、地獄；另外，各個民族也都有其自己的太陽神、月神等等，這種製造出來的象徵，是整個人類在經歷無數次的經驗之後，深刻留在腦中且遺傳給後世，在相當程度上，是具有普遍性的集體想像、構思的產品，甚至它超越了空間與地域、時間與年代，為所有民族共同保存著；而這種具普遍意義的象徵，容格解釋為是由集體潛意識所引發出來的基本象徵。¹⁶

在分析我的作品之前，我擬先將在我作品中反覆出現的符號，做形象與意義內容上的概略分析：

「太陽」：

這個形象直接擷取於長沙馬王堆出土的西漢帛畫上的太陽圖像（見圖1），它是一個紅色圓圈裡的一隻黑色烏鴉的圖像。《山海經》裡說：「湯谷之上有扶木，一日方至，一日方出，皆載于烏。」用飛鳥來做為象徵太陽的神話似乎是許多民族的特徵，如埃及的太陽神就是老鷹的頭，而古代的中國人相信，烏是太陽的精魂。

¹⁶ 關永中 著，《神話與時間》，台北，台灣書局，1997年3月初版，頁106。

另外，在談及「神話時間」時，一般總是以「永恆」的態度來看待。在《馬依撮奧義書》(Maitri Upanishad)中說，永恆有其消極與積極的一面，消極面說的是「時間的消失」，因為它超越了時間的流轉，沒有歷史，且不再參與時間的擴延；積極的一面指的是「時間的圓滿」，因為人在其中保有時間的整體，並享受到神話時間中的原初完美。然而，在這種歷史以外的無時間的狀態與時間開始的關鍵處，太陽扮演著一個重要的角色，因為太陽的出現，於是有了日出、日落、有了四季；奧義書中也指出了這種關鍵：在太陽存在以前，萬物是無時間性的，無分割的；太陽的出現，才開始了以年份為分段的可分割的時間。¹⁷而當這個世界有了太陽、有了時間的同時，也隱含了死亡與再生的原始意義：「在古代人的信仰中，太陽和月亮也是具有時間死與再生的本質，冬至被認為是太陽力量衰老的時候。」¹⁸

「朱雀」：

中國的楚民族以鳳鳥為圖騰，鳳，指的是神鳥，「朱雀」是另一個說辭。楚人以鳳的圖騰作為祖先和民族的表徵，也就是說，這是他們尊重和崇拜的祭祀之物。另外，在楚人的想像中，這神鳥的身體是紅色的，是具有熱能的，因為他們認為祝融是鳳鳥的化身。於是，這種以「朱雀----鳳----火神」做為崇拜祭祀的象徵，正代表著楚人以太陽日神的親嗣、後裔來自居，而「天上的太陽、地上的火，正是給人類帶來光明和溫暖，給予了人類改造自然和自身生存、發展的力量。」

19

除此之外，這朱雀的形象是異常美麗的，牠幾乎包含了所有的美德，甚至可與自然的萬物合為一體，變化萬千：

¹⁷ 同上註，頁 151。

¹⁸ 王孝廉 著，《中國民族的神話與信仰》，台北：時報文化出版企業有限公司，1992 年 12 月 15 日二版一刷，頁 160。

¹⁹ 林奇 著，《朱卻說》，故宮文物月刊 144，1995 年 3 月，台北：國立故宮博物院，頁 133。

楚人崇奉的圖騰鳳（朱雀）的形象，雄奇、勇猛、矯健、華麗，而且變化莫測，它.....有時在百卉叢中展翅雄踞，翼尖伸出兩頭，氣象非凡，.....有時幻化為花卉滿身，合植物與動物為一體，美麗奇妙，.....最令人神思遐想的是楚漆畫中那些獸頭人身的造型，表現出獸人交混的世界，那完全是一個充滿原始野性活力的世界。²⁰

這種將大自然感情化、精神化的做法，顯現的是人與自然之間的融合，天人相通、相應的原始情感。

「水燈」：

水燈的造型大多為房子的形狀，用竹子、紙張所搭建起來的，在台灣的民間信仰中，放水燈是一個盛大的普渡活動，人們在這一天會帶著水燈來到水邊，經過一連串的祭祀活動之後，水燈會被點上火，然後隨著水流飄像大海。其目的主要是在為水上的孤魂野鬼照路，招引其到陸地上享用人間所供奉的祭品，這樣才能使水路兩界平和。而且「人們相信，水燈漂流愈遠，能招引更多的孤魂，更能庇祐施放之人事業順利，闔家平安。」²¹然而，對我而言，那是一種物質燃燒消失後，成為一種宗教性的、安慰心靈的精神上的象徵。

以上幾個符號的產生，都是人們經年累月所累積下來的想像與經驗，如同容格所說的，是由集體潛意識所產生出來的具有普遍性的象徵，同時，它們也是屬於約定俗成的慣用性的象徵。而當我在運用這些象徵符號的同時，除了符號本身在文獻資料中所具有的象徵意義之外，有更大的部分，是我想透過這樣的符號，來想像、傳達一種關於生命的象徵。

²⁰ 王慶生 著，《繪畫：東西方文化的衝撞》，台北：淑馨出版社，2000年4月二刷，頁7-8。

²¹ 劉還月 著，《台灣民間信仰小百科——醮事卷》，台北：臺原出版社，1994年2月，第一版第一刷，頁170。

第二節 自我作品解析

通常，我創作的靈感，大概都是從生活上去尋找、體驗出來的，不過，我並不特別去環繞著關於我記憶中某個特定對象、或事件的陳述。

我運用了許多從神話、民間信仰上的符號，嘗試著與我的想像結合，並不是要以古寓今，因為對自我生命的體會，是每個人、每個時代都會有的，並不只屬於過去。而我會用這些符號來作作品，主要的目的並不是藉由符號本來的象徵意義再說一次，而是想藉著對這些符號的運用，重新找出另外的視覺經驗及想法。

在我每件作品中都有的烏鳥，除了神話裡的意義外，我將原本完整的圓切成兩半，頭、尾各自環繞著半個圓，置於畫幅的兩旁：左方是烏鴉尾巴的部分，像是牠正要離開畫面；而烏鴉的前半身則放置在右方，讓牠的頭朝向左方，正巧面對著牠後半身尾巴的部分，我想表達的，除了是某種原本完整的形象被切割後，所產生不完整的失落感之外，另一種想藉此表達的，是關於自我的凝視。因為，烏鴉的首與尾是各被安置於畫面兩邊的極端，像是烏鴉環繞著畫面追逐著自己尾巴的感覺，除了有一種像夸父追日般的永遠追逐之外，烏首凝視著另一邊的烏尾，似乎猶如夸父凝視著天邊遠遠的太陽般，怎麼也無法縮短彼此之間永無止境的距離。

在技巧上，我比較習慣將油畫顏料調松節油稀釋，然後一層一層薄薄地覆蓋上去。在筆觸的描繪上比較細膩，注重物體本身的小細節及光的變化。我嘗試運用不同的顏色，來表達像是清晨、白天、日落的感受。以下就是我對作品的分析：

(圖 5) 東海岸系列：之一 2000 畫布、油彩 80 x 53 cm

這件作品最初始的構思，是因為當時整天下雨下個不停的梅雨季。因為我居

住在鄉下的環境，所以，對雨水總會特別地敏感：一方面，它可以為乾枯的河床、土地、稻苗……等等一切生命添上活力；另一方面，它卻也可能帶來摧毀一切生命的災難。

在作品的顏色上，我用了大量的黑、赭色系的顏色，表現泥土的感覺。在畫面的中央，雨水向下的落勢讓泥土陷了下去，而一根根細黑的苗草從泥土中竄出，正釋放著它的生命力；而這所有的一切，卻又被房子的簡單、透明的架構所籠罩著。關於這個透明的房子的形象，是從雜誌上所刊民間放水燈的祭祀活動的圖片得來的靈感，而在這裡我想表示的，是一種封閉的、且無法永存的消逝狀態。

所以，當我將草苗的生長與燒著火的透明房子結合之後，想藉以表達生命裡一種生與死的狀態；我想畫出的，是一種既有生命甦醒時的歡愉、喜悅，卻又在背地裡隱藏著死亡隱憂的象徵。

（圖 6）東海岸系列：之二 2000 畫布、油彩 50 x 64.7 cm

在顏色的表現上，我以單純的黑色背景來襯托畫面中心的白色物體，也就是房子形狀的水燈。水燈漂流在一片黑暗的夜色中，裡面的花朵被層層的如絲狀物的煙火所遮掩，而透出蕊心的部分，表現出一種性的慾望；另外，畫面底下透出一道淺綠色的 V 字形空間，在此表示了一個方向的出口。

所以，我試圖將這種祈福的形式看成是一種慾望的出口，遠離了宗教式的情操。雖然「黑色是沉默的色彩」²²，但它卻是包含了所有的色彩，是一種以「無彩色中表現了無限色彩的意境之象徵意象」²³，以至於黑暗的空間裡似乎總有一

²² 湯永成 著，《色彩的象徵性與視覺語言之探討》，《台灣美術 40 期》，台中：台灣省立美術館，1998 年 4 月，頁 38。

²³ 同上註，頁 37。

股媚惑，它可能是一面牆、或是一個洞穴，總之是一個看不透的無止境空間，使人聯想起死或終了；所以，這樣的漂流似乎是沒有方向，可以是開始，也像是結束；原本是屬於人間與冥界的溝通模式，在此我想象徵的，是一種生命可知的慾望、與對未來方向的茫然未知狀態。

（圖 7）東海岸系列：之三 2000 畫布、油彩 116.8 x 91 cm

我想畫一個晴朗的天氣，可能是關於驟雨來臨之前的那種樣子。雲朵像是長了翅膀的天使，飄在黃昏、或早晨的天空裡。由珠子串連起來而構成的一張網，像簾幕一般遮著掩前的風景.....。

不知曾經從哪裡讀到佛家所形容的宇宙，說那就像是一顆顆串聯在一起的珠子，然後連結在一個大的珠子上，大珠子再連結小的珠子，如此無止境地連接，就構成了一張大網；而且，每一個大小的珠子，表面上都會映入其他所有珠子的影子，.....這麼一直下去，就構成了宇宙。所有的宗教都會談及生與死，並藉著人們對生死的害怕、不知來傳教，不過，在我的作品中雖然運用了這些宗教上的意象，但我想傳達的並非完全是一種對宗教的信仰，而是想藉由這些宗教上的形象，來表達我對生命本質的看法。

我將佛家所說的一顆顆珠子，轉化成了像是由一粒粒的卵所串成的網，想藉以表達生命的起源，而生命與生命之間的網狀脈絡，則象徵著生物鏈上彼此的牽連、循環；另外，透明的房子的外型架構，則是象徵一種短暫存在的狀態，只要一經火的燒噬，就會完全消失；而這所有的一切，都發生在一個「白日」裡。

「白色在心理學上表現純粹、真實的意象」，²⁴我覺得白色是屬於和平、聖潔、

²⁴ 同上註，頁 37。

神秘的，所以，我將生命的象徵放在白日裡，一方面表達生命短暫消失的感慨，一方面卻覺得這狀態並不是消極的，畢竟在風雨過後，又會出現晴天。

（圖 8）東海岸系列：之四 2000 畫布、油彩 96 x 166 cm

延續上幅作品的感覺，在這件作品中我以一半的上半部畫幅來表現陰天的意象，用的色彩赭黑色系；在畫面的下半部份中，我則用了黃色系來表現光照上海洋的樣子，「黃色是太陽的色彩，是生命的色彩，亦是喜悅的色彩。」²⁵我想藉以傳達一種對溫度的感受。

畫面的又上方的藍色捲狀物體，象徵的是風在跑的樣子；而在畫面左方的像是長著羽毛的翅膀，則象徵一種快速移走、流動、消失變化的雲霧。整件作品所象徵的是颱風來臨前雨勢欲來的寧靜氣氛。

在作品的下方，我畫了一個島嶼的形狀，那可以說是我觀看這個世界、宇宙的地方，也是我賴以居住、生長的所在。在我生長的這個小島上，即使只是小小小小的，我的生命、呼吸、記憶、情感、一切的一切，都在這裡被承載、被累積、被呵護著，即使它只是小小的一個島嶼，卻是我生命的一切。

小島雖然蘊藏著豐富的生機，但被置於廣闊的海面之上後，它卻顯得極為孤立、不安，甚至沒有目標、沉淪、而失去掌舵的方向；或是，它原本就只是一個幻影、一個海市蜃樓，其上一切的建構，似乎早已經注定將會被拱於虛幻的底層之上；另外，在小島或房子的邊緣，我用了一把一把的火的形象，想藉以增加一種潛伏的不安、緊張、或無法抵抗的即將被海水吞噬的毀滅感。

²⁵ 同上註，頁 34。

(圖 9) 東海岸系列：之五 2000 畫布、油彩 96 x 166 cm

剛開始的靈感，是來自於印度的佛的形象，由其是手的部分，他們用多隻手來表達手的移動，也就是象徵時間。在我的作品中，我經過幾次的簡化，僅將佛的身軀與手勢留下，也就是為了強調時間的意義。

佛像的身體背著光，頭與腳掌的部分則都被掩蓋於雲朵的背後，我想藉此表達一種恍惚的、不可見的神秘；因為手勢本身就代表著時間的移走，畫了三隻手臂的意義，各指著半圓的光暈、島嶼、以及缺了的月亮，主要目的是想強調時間在過去、現在、與未來，發生在神的身上時，也只不過是移動了手的瞬間，但在人間裡，卻是從光暈、島嶼、到月亮圓缺的一段光陰。然而，生命大概就是從神的手的移走中，死亡之後再又重生。

(圖 10) 東海岸系列：之六 2000 畫布、油彩 125.5 x 125.5 cm

因為黑色象徵著「把喜歡或是悲傷等種種的感情壓抑在意識底下，也就是『影』亦即黑色的部分。」²⁶而黃色所代表的除了是太陽、生命的色彩之外，同時也象徵著「予人神秘性及不安定的心理感覺。」²⁷所以，黑色的下半部與上半部的黃色空間，顯現出一種不安、緊張的感受。

朱雀「有時幻化為花卉滿身，合植物與動物為一體，美麗奇妙」，所以，在這件作品中，我用楚國的朱雀形象與花的形象來表達生命的形象。其中，花朵通常象徵著「生命」或是「女性的心像」²⁸；而在朱雀身上，我以金黃色去表現出牠的耀眼，其頭的部分，則以一張人類的臉來取代，除了想表現出「獸頭人身的造型」，「獸人交混的」，「充滿原始野性活力的世界」之外，也想傳達動物本身所

²⁶ 同上註，頁 38。

²⁷ 同上註，頁 35。

²⁸ Linda Nochlin 著，遊惠貞 譯，《女性，藝術與權力》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1995 年 5 月 16 日初版一刷，頁 117。

具有的與人相同的生命或智慧，那是不容人類的自私去迫害、毀滅的。

(圖 11) 東海岸系列：之七 2000 畫布、油彩 112.5 x 145.5 cm

在這件作品中，我想畫出陽光剛從一朵烏雲的背後，初昇起來的感覺。所以在天空的部分，我安排了以綠色系來呈現，因為我覺得剛剛初醒的生命，該是帶著綠意的，而綠色在此所象徵的，即是「靜寂、生命之意象。」²⁹

畫面中有一朵藍黑色看似巨大的花朵，那原是從「朱雀」的形象而來的，所以，在花朵的身上，仍留有羽毛與翅膀的影子。花朵中間的金黃色物體象徵著花的蕊心，它一方面以蜷捲的姿態將花朵纏繞著，一方面又呈現出放射狀的走向，那是我對生命起源的想像。另外，在畫面的上方，我則以中國佛像頭上的光環(見圖 2)，來象徵一種宇宙生生不息的輪轉。

烏鳥的顏色以黑和白來表現，而「黑色自古即有表示喪事的象徵，對死者的哀悼及懷念之意。」³⁰白色亦是，所以，烏鳥的符號在此象徵著生命的逝去。所以，對這種新生的感受其實是深藏著擔憂的。於是，在畫面左下方畫有一張朝著幽深土地的白色的頭，在此白色象徵著「不安、孤獨、虛無等世界」³¹，他用舌舔試土地的味道或深度而將面朝下，顯示出一個往下的方向；月亮出現在他的上頭，那是不同於白天的另一個世界，其中，月亮圓缺的週期性，正隱喻著「不死與再生的神秘性」³²。

總之，這件作品想表達的，即使是在充滿著新生綠意的陽光裡頭，仍會隱藏著不安的死亡感。

²⁹ 同上註，頁 32。

³⁰ 同上註，頁 33。

³¹ 同上註，頁 37。

³² 同註 14，頁 55。

(圖 12) 東海岸系列：之八 2000 畫布、油彩 72.5 x 99.5 cm

紅色表示熱情、恐懼之意象，使人聯想起「太陽、血、夕陽、火、.....華麗、危險、革命、喜悅」³³等等，是屬於生命泉源的色彩，也會使人產生興奮、發狂、死亡的心理作用。我作品中的紅色天地，是想傳達黃昏的深沉，就好像這世上的一切都即將融入黑夜之前，所遺留下的短暫的一瞬，然後消失，遁入黑夜.....。

從歐姬芙 (Georgia O' Keeffe 1887-1986) 描繪動物骨頭的作品而來的靈感，她的這些作品總是讓人聯想起死亡與復活 (見圖 4)。我將動物牙骨的模樣簡化，所有多餘的部分都被剔除，最後僅剩像兩根象牙連在一起，在交合處有一對空洞的眼窩，背後連接海平線。

動物骨頭、紅色的短暫黃昏、島嶼，這件作品中的這幾個符號，象徵的是一種關於生命的孤寂狀態。

³³ 同註 22，頁 34。

第四章 結論

象徵主義的評論家阿爾貝爾·奧西埃（Alber Aurier）更在《百科事典雜誌》上，以「精神論據」說明了象徵主義繪畫的本質，：

所謂藝術作品是翻譯成一種精神論據的特殊自然語言。所謂精神論據是轉變各式各樣的價值物，最小的場合成為畫家的精神性片段，最大的場合成為該畫家精神性總體與各種客觀存在的本質精神性總和。因此，所謂完全的藝術作品，因為具備一種新的存在、以及獨自的靈魂，所以完全可以說是活生生的存在。而所謂作品的靈魂不外是藝術家的靈魂與自然靈魂的綜合，勉強地說即是父親靈魂與母親靈魂的綜合。因此而嶄新誕生的東西因為是永遠不變不滅的緣故，所以是接近神的存在；在某種條件下都能使足以與它起共鳴的任何人，產生與他靈魂純粹度與深邃度程比例的感動、理念、以及特殊情感……。³⁴

象徵主義繪畫試圖在眼睛的外在世界裡發掘出不可見的內心真實世界，將「藝術家的靈魂與自然靈魂」融合在一起，於是，在一種執著的理想主義的浪漫情懷下，他們透過藝術，探求宇宙的超自然力量和人類的內在生命、靈性與神秘性的藝術形式，那是接近「神」的一種共鳴；牟侯說他的藝術，是一道「神聖的領域」：

人類感情及他們熱情的表現，固然令我感到興趣，但是我關心的不是把這些靈性或精神的活動表現出來，而是在於把這些不知如何處理的內心的靈光外現。透過一種純淨的形象和它所生的奇妙效果，啟

³⁴ 同註 8，引自頁 261。

開一道魔幻的，甚至可以說是神聖的領域。³⁵

在我的作品中，引用古代神話的世界做為創作的內容、題材，這種理念是跟大部分的象徵派繪畫相同的。我作品中出現的烏鳥、朱雀、花朵、佛的手等等的符號，在畫面中都各有其象徵的意義，雖然在某些時候，它們可以保有它們原本在神話中的意義與象徵，但在不同符號拼湊下的重新創作後，必須有另外不同於原義的分析，有如在「創造性象徵」下所具有的曖昧性與雙重性的特色，多出了創作者本人所界定的象徵或意義，雖然這樣的界定，在某些時候是一種危險的事情，因為這很可能會限制了其他人的想像。

在創作過程中，尋找自己的靈魂或內在生命總是最為困難的，然而，這是象徵主義的基本理念。在藝術表現的問題上，因為神秘世界不是單純地用眼睛就可以見著，是無法經由寫實、再現的方法加以捕捉的，也因此，必須使用不同於直接再現的手法才可以。在我創作我的作品時，總是以想像、感覺為主要的出發點，現實世界的真實，對我而言也只不過是一種外在的物質世界，是沒有內心想像世界的寬廣的。「穿上感覺的衣裳」³⁶是象徵主義所面對的世界觀，那是一種所欲追求的事物的理念、也是一種創作時的基本的心法。

另外，我發覺我的作品似乎都跟著時間在走，譬如，清晨的陽光初昇、黃色的如秋天或黃昏的溫暖、或是紅色日落前的一瞬、或是黑夜的迷惘，這樣的自然情境，似乎總在做作品之前，就反覆地浮現於我的腦海裡，然後，我再試著去將這種情境給內化，試圖找出自己的出發點。另外，在作品的構圖上，我似乎有種將主題都擺在中間、或是以十字形的構圖來建構我的畫面的習慣，用這樣的方法

³⁵ 引自李明明 著，《古典與象徵的界限》，台北：東大圖書股份有限公司，1993年12月初版，頁27-28。

³⁶ 同註8，頁260。

來規劃我作品的內容，是想藉著這種構圖模式表達出一種絕對的、宗教性的、比較屬於精神層次的象徵。

總之，我覺得藝術是對一種美的追尋，進而成為一種個人的理念的堅持。生命有其神聖、秘密不可解的地方，而象徵主義就是直覺地想找出這種神秘的內在世界的真實，所有的晦澀、難解、幻想、神話，都在一一開啟著它的想像層次，向我們展現屬於一個奇妙的象徵世界。

參考書目：

Max J. Friedländer 著，梁春生 譯，《藝術與鑑賞》，台北：遠流出版事業有限公司，1999 年 3 月 30 日初版三刷。

余秋雨 著，《藝術創造工程》，台北：允晨文化事業股份有限公司，1990 年 3 月出版。

黑格爾 著，朱孟實 譯，《美學（二）》，台北：里仁書局，1981 年 9 月 10 日。

劉昌元 著，《西方美學導論》，台北：聯經出版事業公司，2000 年 7 月第二版第五刷。

李明明 等著，《美術論叢一 西洋現代藝術》，台北市立美術館。

李醒塵 著，《西方美術史教程》，台北：淑馨出版社，1996 年 10 月一刷。

M 懷特 編著，杜任之 主譯，《分析的時代----美國二十世紀的哲學家》，谷風出版社，1986 年 12 月。

劉振源 著，《世紀末繪畫》，台北，藝術圖書公司，1997 年 3 月 30 日再版。

黃海雲 著，《從浪漫到新浪漫》，台北：藝術圖書公司，1991 年 12 月初版。

高階秀爾 著，潘 譯，《法國繪畫史----從文藝復興到世紀末》，台北：藝術家出版社，1998 年 1 月。

關永中 著，《神話與時間》，台北：台灣書局，1997年3月初版。

王孝廉 著，《中國民族的神話與信仰》，台北：時報文化出版企業有限公司，1992年12月15日二版一刷。

王慶生 著，《繪畫：東西方文化的衝撞》，台北：淑馨出版社，2000年4月二刷。

劉還月 著，《台灣民間信仰小百科——醮事卷》，台北：臺原出版社，1994年2月，第一版第一刷。

Linda Nochlin 著，遊惠貞 譯，《女性，藝術與權力》，台北：遠流出版事業股份有限公司，1995年5月16日初版一刷。

李明明 著，《古典與象徵的界限》，台北：東大圖書股份有限公司，1993年12月初版。

期刊：

《故宮文物月刊 144》，1995年3月，台北：國立故宮博物院。

《台灣美術 40期》，台中：台灣省立美術館，1998年4月。