

東海大學美術學系碩士班碩士論文

創作論述



時序間的進程

The Courses with Time Sequence

指導教授：吳繼濤 副教授

研究生：韓妤 撰

中華民國 105 年 1 月

東海大學美術研究所

韓 妤 君所撰碩士論文：

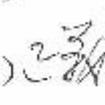
時序間的進程

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

 (李貞慧)

 (李思賢)

指導教授  (吳正義) 

系主任  (詹前裕)

中華民國 105 年 01 月 08 日

摘要

魚，可能不只是一個玩賞的角色，對我來說更是某種生命經驗的陪伴。以如燭火般脆弱的魚兒為發想，思考關於生命的起源與為生存而產生的演化，對應到歷經黑暗期後，自我的思緒轉化，並由時節中的隱避與幻化，建立起自我療癒的系統。

創作藉由魚與生物、非生物的結合，加上中國古代山水樹石與週遭生活物件觀察想像的拼湊，融入自我改造的非現實場域中，並發自古代神話中對生命的想像，模擬創作出多元的構成型態，以及其演化歷程與存在的小世界。

此篇創作自述的書寫，主要分為五個章節，繼創作動機的闡述之後，第壹章探討創作元素與溯源，並探詢東西方富有神話色彩與變形的文學經典。第貳章論及作品中涵蓋的思想理念。第參章透過對自我創作形式的了解，依構圖、意圖表現、筆墨進行說明。第肆章為作品內涵及分析。第伍章則是結論，此五章是創作歷程中自身探討之軌跡。

關鍵字：變形、隱避、時節、療癒

ABSTRACT

Fish, is not just something to be appreciated, but also serves as a company for the author and an aspect of his life experience. The concept of the fish was developed, as fragile as a candle, in the course of the author's pondering of the evolution of existence or the origin of life. Further, it corresponds to the transformation of one's train of thought through the dark ages as well as establishes a self-healing system by means of images from the changing seasons.

With regard to the creation work, the images of fish, other living creatures as well as non-living things were combined with images of ancient Chinese landscapes, trees, and rocks. Observing objects amidst the surrounding life forms helps to integrate the concept of self-transformation. Moreover, a diversified constitution pattern was created by the simulation of the images with life originating from the ancient mythologies and the course of evolution and the world inside the author's brain were shown.

Concerning the current study for the creation work, it consists of five chapters following an elaboration on the motivation of the creation. Chapter 1 explores the elements and does an analysis of the creation as well as delves into the literary classics that are taken from myths that abound in the East and West; Chapter 2 proposes the idea and philosophy mentioned in the work; Chapter 3 illustrates the concept with art composition, intentional expression and writing; Chapter 4 manifests the implication and analysis of the work; Chapter 5 provides the conclusion, which follows the self-exploration during the course of creation.

Keywords: Deformation, Covert, Season, Healing

目次

摘要	I
英文摘要	II
目次	III
圖目次	IV
緒論	1
第壹章 溯源	4
第一節 嬗變	4
一、《變形記》	4
二、《山海經》	5
第二節 混同	8
第三節 漫遊	10
第貳章 共存	12
第一節 隱避	12
第二節 時節	16
第三節 幻化	19
第四節 療癒	20
第參章 落定	22
第一節 視野	22
一、限界	22
二、互融	24
第二節 奇域	27
第三節 緩筆	31
第肆章 更迭	33
第伍章 結論	53
參考文獻	54

圖目次

圖 01 「提塔利克」〔 Tiktaalik 〕	1
圖 02 波希 〈聖安東尼的誘惑〉，1505，油彩・畫板，131.5 x 119cm	10
圖 03 作者不詳 〈竹林七賢及榮啓期〉，南朝，磚印壁畫，88 x 240cm	12
圖 04 郭忠恕 〈臨王維輞川圖卷〉〔局部〕，宋，水墨設色・絹本，29 x 490.4cm	13
圖 05 趙孟頫 〈幼輿丘壑圖〉，元，水墨設色・紙本，27.4 x 116.3cm	14
圖 06 郭熙 〈早春圖〉，宋，水墨・絹本，158.3 x 108.1cm	18
圖 07 顧愷之 〈洛神賦圖〉〔局部〕，東晉，水墨設色・絹本，27.1 x 572.8cm	23
圖 08 李昭道 〈明皇幸蜀圖〉(傳)，唐，水墨設色・絹本，55.9 x 81cm	24
圖 09 吳彬 〈山水〉，明，水墨設色・紙本，306 x 98.5cm	26
圖 10 顧愷之 〈洛神賦圖〉〔局部〕，東晉，水墨設色・絹本，27.1 x 572.8cm	27
圖 11 吳彬 〈山陰道上〉〔局部〕，明，水墨・紙本，31.8 x 862.2cm	28
圖 12 吳彬 〈十面靈璧圖〉〔局部〕，明，水墨・紙本，34.3 x 403.5cm	28
圖 13 吳彬 〈十面靈璧圖〉〔局部〕，第二圖	29

圖 14 韓好 〈噤聲圖冊〉〔局部〕	30
圖 15 韓好 〈穀雨・望煙聽風圖〉〔局部〕	30
圖 16 創作參考素材	30
圖 17 韓好 〈荒山系列〉, 2012, 水墨設色・紙本, 五開, 各 24x 32cm	33
圖 18 韓好 〈小日子系列〉, 2011, 水墨・絹本, 五開, 各 30 x 30cm	34
圖 19~20 韓好 〈小日子系列〉〔局部一、二〕	34
圖 21 韓好 〈只宜樂樂〉, 2010, 水墨設色・紙本, 73 x 270cm	35
圖 22~23 韓好 〈只宜樂樂〉〔局部一、二〕	36
圖 24 韓好 〈驚蟄起〉, 2011, 水墨設色・紙本, 73 x 200cm	37
圖 25 韓好 〈處暑・淖濤圖〉, 2012, 水墨設色・紙本, 90 x 300cm	38
圖 26 韓好 〈夏至・采擷圖〉, 2013, 水墨設色・紙本, 73 x 180cm	39
圖 27 韓好 〈夏至・采擷圖〉〔局部〕	39
圖 28 韓好 〈穀雨・望煙聽風圖〉, 2013, 水墨設色・紙本, 73 x 180cm	40
圖 39 韓好 〈穀雨・望煙聽風圖〉〔局部〕	41

圖 30 韓好 〈春曉〉, 2014, 水墨設色・紙本, 65 x 100cm	42
圖 31 韓好 〈望川圖〉, 2014, 水墨設色・紙本, 五開聯作, 各 27x 35cm	43
圖 32~33 韓好 〈望川圖〉〔局部一、二〕	43
圖 34~36 韓好 〈望川圖〉〔局部三、四、五〕	44
圖 37 韓好 〈寒露・噤聲圖〉, 2015, 水墨設色・紙本, 73 x 180cm	45
圖 38~39 韓好 〈寒露・噤聲圖〉〔局部一、二〕	46
圖 40 韓好 〈噤聲圖冊〉, 2015, 水墨設色・紙本, 五開, 各 27.5x 46cm	47
圖 41~42 韓好 〈噤聲圖冊〉〔局部一、二〕	48
圖 43 韓好 〈池上〉, 2015, 水墨設色・紙本, 65 x 100cm	49
圖 45 韓好 〈花間集〉, 2015, 水墨設色・紙本, 65 x 100cm	50
圖 45 韓好 〈立秋・夜行圖〉, 2015, 水墨設色・紙本, 73 x 180cm	51
圖 46 韓好 〈秋霽〉, 2015, 水墨設色・紙本, 65 x 100cm	52

緒論

我從哪裡來?將往何處去?那些對生命的探究，一直是人們共同追尋的根源問題。人類自靈長類進化而來，從靈長類往前追溯，還有哺乳類、爬蟲類、兩棲類、魚類……。關於人類生命一連串的進化歷程，有各種推論與派別說法，對考古學家而言，化石就是支持的重要線索之一，從化石我們可以推測出過去的氣候與環境，也讓我們對於生物演化有推論的證據。

古生物學家蘇賓(Neil Shubin 1960~)在《我們的身體裡有一條魚》¹書中提到，曾出現在古生代泥盆紀的提塔利克(Tiktaalik)魚²，其化石挖掘與研究過程，從再現資料顯示，牠的特徵介於魚類與原始陸生兩生類動物之間。提塔利克(圖 01)的頭呈扁平狀，身上具有鱗片，沒有鰓，靠嘴巴呼吸。鰭內有肩膀、手肘和腕關節，而形成這些結構的骨骼，與人類上臂、前臂、及腕的骨骼相同。並且此種生物的前肢能夠在地面上支撐牠的身體，可以來回「行走」於陸地和淺水中。



圖 01 「提塔利克」(Tiktaalik)

另外提塔利克的眼睛長在頭頂而不是兩邊，特別的是擁有頸部，可以讓牠們

¹ Neil Shubin。《我們的生體裡有一條魚》(楊宗宏譯)。天下文化。2009。

² 提塔利克魚(學名：Tiktaalik)是一種已滅絕的早期魚類，生存於泥盆紀晚期，擁有許多類似兩生類的特徵，一些保存良好的化石於 2004 年在加拿大北部的埃爾斯米爾島被發現。

做出魚類所沒有的轉頭動作。也就是說這一物種的發現，解釋了生命從海洋過渡到陸地的重要一環。所有生物之間，都是同中有異，人類的身體構造，也有著源自魚類所遺留下來的痕跡。建構動物特徵的處方，就像是代代相傳的百年老店一樣，每一代的口味可能不盡相同，製作方法會有所變化，不斷修改、增補，如此永續不斷。

我創作的起源是來自於所養的魚，但在過程中卻不斷感受到其生命的脆弱，飼料、水質、耗氧量……各種外在因素都可能造成適應困難而死亡。於是我從一開始單純描繪玻璃缸裡美麗從容的金魚，開始思索對於生命的態度。地球生命的起源來自海洋，人類及陸上的動物追根究柢是從水中的生物進化而來，如果進化過程是一個不斷獲得適應新環境所需要的器官的過程，那麼其實我們身體的真實面貌，可能是一條幾經翻修過的魚。就蘇賓的研究進而推論，也許我們即是魚的後代，因此，我以魚這個生物的演化及其生命旅程作為發想，進行延伸創作。

而海底的魚類，是如何離開熟悉的環境，又經過多少死亡、多少消長，才能發展出新的軀體，登上陸地世界呢？為了生存，面對不同環境時，必定會慢慢發展出不同的求生策略。我想那樣的跨越與適應是一段遙遠的旅行，也許沒有實際參與過，但從身上的特徵與結構，可以感受到連結的淵源。就像某些已過去的久遠往事，即便人亡物毀，仍有殘剩的遺跡留下來，寄託著回憶與希望。

人生，就像是一段孤獨的長途旅行。成長的過程中，必定不斷建立自我、建構想法與信仰。而這些自我的認同，都可能有崩塌或瓦解的時刻。我們都經歷過人生某些章節的完結，最親密的家人、以為可以陪伴走久一點的情人、或者一段重要的友情，在無預警結束之時，那是自我某個片段的死亡。我們也許因為一些曾經付出的事物背棄我們而感到憤怒，又或者因為無法盡早放開生命中早已不再

重要的部份而無所適從；可能爲了某些已經逝去的人、或某件已無可挽回的事感到內疚自責。在那反反覆覆的刺痛和強大的失落背後，都提醒著我們必須要對生命做出重大的調整。死不是生的對立，而是一部分。如何面對和釋放哀慟與眷戀，如何在摧毀過後使自己更堅定強韌，如何在一連串挫折中重新適應世界及社會，這是人生旅程中所要經歷的。我相信在一次次自我崩解過後，能夠成長進化、建立出新的我。我希望透過這樣的創作去尋找和創造某一段生命的源頭和發展過程，以及回歸到自我之後，去思考生命爲了適應所處世界而經歷的演變和成長。



第壹章 溯源

第一節 嬗變

一、《變形記》

《變形記》³作者是羅馬詩人奧維德(43B.C.~17)，以變形為主題串連了兩百多個故事，集古希臘羅馬神話之大成。故事按照時間順序敘述，由宇宙的創立、大地的形成、人類的出現開始，一直綿延到其在世時的羅馬帝國發展。

書中多處觸及主題人物即將面臨暴力或掠奪之下的變形：達芙妮因美貌而受到阿波羅炙熱的追求時，在逃難中變成了月桂樹；又可見林木仙女徐菱絲，在躲避潘恩的追求時，變形成為水生蘆葦。這類的變形，都是放棄所熟悉的生命型態(或自我)，喪失了主體性，成為新的個體。此外，施暴者或為主掌控制權而產生的變形：宙斯欲帶走歐羅芭而化身為公牛；覬覦麗達的美貌而化身為天鵝，諸如此類為了占有，變形成各種動物型態的例子。在神話故事中，神和動物之間有時僅有一步之遙。神話沒有賦予神固定的動物特性，牠們仍會為達到某種特殊目的而化身成為動物。還有一種類似於救贖式的變形：卡德摩斯夫婦一邊談著不堪回首的往事，追溯家族的不幸，試著要理清種種折磨的來龍去脈，最後在發願下變成了交尾蛇；因丈夫在海上身亡的阿庫娥妮，在縱身跳海之時突然長出翅膀，變形成為鳥。⁴這系列的變形，像是一種解救方式。

不論上述的變形事出何因，細讀奧維德的變形世界可以感受到，其揭露了人類行為的動機，以及人在面對外在壓力之下的反應，除了形體的變化，還包括內在的蛻變，這蛻變對我的意義，猶如歷經成長過程的傷痛，自我觀照那最深層的

³ Publius Ovidius Naso。《變形記》。(呂建忠譯)。書林出版有限公司。2008。

⁴ 以上摘自《變形記》，頁 18~312，書林出版有限公司。

傷口，並逼迫自己正視所有逃避的苦痛，然後達到最極致的階段，於心境上必定會有所超脫。

我描繪多樣變形的生物，牠們在所選擇的棲息地中，不時的需與突如其來的危機抗衡，並試圖自我變異以保護自己。其生命體極其地脆弱，卻又極其堅強，有過多少毀滅，也就能有多強大的生命韌性。如同人類的性格，在夾縫生存越久，似乎心靈與外在姿態都能變得更柔軟，變得到哪裡都能夠適應生存。跌落又再爬起，散落又再拾獲，人們是這樣活下來的。

二、《山海經》

中國古代文學作品中，也保存了非常多的神話片段。《山海經》⁵包羅萬象的內容，如同一篇篇科幻小說，充滿離奇的魅力。當創作之際需要開發新的生物種時，我便翻覽《山海經》的文字以尋找創作泉源，用閱讀文章的方式，畫出文字帶給我的想像，書中怪誕的描述相較於插圖總是賦予我更豐富的靈感。

《山海經》大約成書於春秋末年到漢代初年這一段時期，內容就地理位置可分為〈山經〉和〈海經〉。再細緻劃分，山經可分為五篇，內容多記自然山川地理、奇異的動植物和礦物，還有眾山神的形貌和神力。海經有內、外各四篇，〈海外經〉多記海外各國的異人、異物，顯示了針對不同民族間的描述與想像；〈海內經〉則記海內的神奇事物，兼記一些國家與民族，如匈奴、朝鮮、東胡等。另外還有較晚收集加入的〈大荒經〉四篇、〈海內經〉一篇，此處的神話資料最為豐富。圖像在山海經中佔了十分重要的地位，但從中可以發現各篇章在圖畫與文字間的關係各不相同。〈山經〉就文字敘述而言，十分條理分明，應是先有文字再佐以插圖；〈海經〉文字記錄較為鬆散，是以圖為主，文字是輔以說明的功能。到〈荒經〉五篇中，東西南北次序相應零亂，每條故事可單獨成立，中間無太大

⁵ 《山海經》。註郭璞、譯著袁珂。台灣古籍出版社。1997。

連繫。

在植物的培植方法中，常使用到接枝的方式，將植物的一段枝條嫁接在另一植物上，藉此讓生命有更好的延續，或者衍生出更優良的品種。《山海經》內記錄著許多珍奇異獸、異人異事，也出現許多異類相組接的描述，如〈東山經〉：「有獸焉，其狀如菟而鳥喙，鴟目蛇尾，見人則眠，名曰狢狢。」、「有獸焉，其狀如馬，而羊目、四角、牛尾，其音如獐狗，其名曰徻徻。」、「有鳥焉，其狀如雞而白首，鼠足而虎爪，其名曰𪗇雀，亦食人。」有身形是兔子，卻生了鳥嘴蛇尾；形狀像馬卻長了羊頭，頭上有角，吠叫如犬；有一種鳥形狀像雞，老鼠的腳，老虎的爪。動物與他種動物的拼湊例子，在《山海經》裡多得不勝枚舉。麒麟、玄武、貔貅……這些在中國民間流傳已久的靈獸，不只各自被賦予了長壽、財富等象徵，甚至被神格化，在某些宗教流派裡被崇拜朝奉。〈海內北經〉：「環狗，其為人獸首人身。一約蝟狀如狗，黃色。」、〈大荒東經〉：「有神人，八首人面，虎身十尾，名曰天吳。」這裡提到的是不同國度裡的人種，主要是人與動物的拼接。為什麼中國從古代以來就自詡為龍的傳人？為什麼會有「玄鳥生商」的說法？早期的原始先民，在未有太多的知識去理解性交和受孕之間的聯繫下，往往認為懷孕與動物、植物或自然現象有關，也就因此產生了圖騰和動物力量的崇拜。各種動物形象的神祇出現在古老文化後，才又慢慢的有一些動物或怪獸與人的形象結合，如熟知的女媧、雷公等。

〈南山經〉：「有草焉，其狀如韭而青華，其名曰祝餘，食之不飢。有木焉，其狀如穀而黑理，其華四照，其名曰迷穀，佩之不迷。」、「有獸焉，其狀如狸而有髦，其名曰類，自為牝牡，食者不妒。」、〈西山經〉，「其草多條，其狀如葵，而赤華黃實，如嬰兒舌，食之使人不惑。」、「有鳥焉，其狀如鶉，黃身而赤喙，其名曰肥遺，食之已癘，可以殺蟲。」這些內容是述說，在某些地區出現的產物，

可能是花草樹木或生物，關於其特徵外貌及服食後的特殊功效。有些草吃了就能夠不感到飢餓、有果實狀似嬰兒舌頭，吃了可以使人不迷惑、有樹木閃閃發亮，刮下樹皮配戴便有燭火的效果，讓人不至於迷失在黑暗中、有獸身上具有雌雄性器，吃下能使人少了忌妒之心……。《山海經》內描述了許多擁有病症療效的產物，在閱讀時總是讓我想到了卡通《航海王》⁶裡的惡魔果實，吃下惡魔果實的人將會擁有某種特殊能力，如：轉化為獸形、變為透明人、變成彈簧……，提升自我能力後，得以在充滿危機的冒險世界裡應付各種勢力。

早期的原始社會人民，只採集草木果實為食，尚不知狩獵的時代，以為外在世界的鳥、獸、草、木都和人類一樣是所謂的活物，有生命與靈魂。雖然後期知道狩獵捕魚，但對於風、雨、雷、電等自然現象或虎、豹、狼、獅等猛獸仍然會感到威脅。因此他們幻想著吃了動物的血肉或配戴了動物的角或尾，便會將動物勇猛善跑的能力轉移到自己身上，從而保衛自我。從《山海經》內文的各種滋補療效，可以理解古人期望自己更強大，以及珍愛生命的觀念，甚至現代人也依然有以形補形、吃什麼補什麼的說法，這一切不外乎是希望能夠靠「補充」的方式，使自我外在或內在都能更有力量得以生存。

在我的作品裡，生物的身上往往會有人或者不同生物種的肢體拼接，用以強化自身能力；也有生物因保衛的機制，而衍生出與環境相容的身體型態。除了要回應到一種從古至今的溯源，也透過生物接肢、異化，積極面對生存的意念，期望提醒自己在遇到壓力與挫折時，不是選擇逃遁，而是轉化自我的內在，重建更堅強的信念，以適應一切阻礙。

⁶ 始於 1997 年的日本連載漫畫，內容為描述主人翁蒙其·D·魯夫欲成為「航海王」之故事。東立出版社。

第二節 混同

閱讀神話故事當下，能夠讓心靈脫離現實，從中得到精神上的宣洩，另一方面從學理性的解讀來看，可以從中理解到過去時代所欲表達的思想。神話之所以重要，之所以在每一個時代流傳，在其間得到不同的解讀，是因為它總是試圖解決一些最根本的問題——比如說我們的生命來源，我們和這世界有什麼關係？這是神話的一條主線。與此同時，每個時代的人都會把自己的願望、慾望，希望幻化成真的東西，投射在神話上，從而得到一種假想的滿足。在此，我從東西方蘊含大量變形元素的神話典籍中，進行創作思想蒐集，探究動物與人或動物與動物間的變形轉換，並且將之延伸到創作中，成爲一種躍然於紙面的現代神話，並且對應我對生存環境的思考。

把外界的一切東西，不管是生物或無生物，自然力或自然現象，都看做是和自己有相同的生命、有意志的活物。而在物我之間，更有一種看不見的東西做自己和群體的連鎖。⁷

這是一種物我混同的原始思維，人類文明的發展歷程裡，雖有著時代、地域、民族的差異性，但無論是東方或西方，自原始時期開始，人們便對未知進行了無數的想像，創造出神秘又千變萬化的世界：人與動物有血緣關係，可以互變，人可以擬物化，物可以擬人化。原始思維加上對自然力與神靈解釋的結合，延伸出各種神話傳說，甚至進入文明社會，舊有的神話也伴隨進展成新的神話。

而古今神話中往往出現許多的「怪物」。怪，異也。怪物或者怪獸，是指從觀察者的角度看來是奇特、異於認知的物體。而這些怪異物種的形象，可能多來自人體與生物或不同生物間的嫁接。例如：人首牛身、半人馬、四腳怪……。「怪

⁷ 袁珂。《中國神話史》。重慶出版社。2007。頁 34。

物」的出現，在古代神話中，牠們是神靈幻化為獸形與人類結合的後代；民俗學中，將牠們歸於不同物種間的相交融合；對歐洲中世紀神學家而言，牠們是來自地獄的生物與人間女巫誕生出的產物⁸；現代動物學中也有所謂嵌合體(Chimera)⁹的現象，其英文名稱即來自於希臘神話中一種獅頭、羊身、蛇尾的怪物。在不同地域的神話裡，其實對這些異類合體的變形多有著墨。

在我的創作中，一直都帶有某種神話色彩，包含故事性的描述，甚至是那些變形的生物怪物。自然生命的運作，是歷經了數十億年之演變進化，如此深遠宏大足以孕育、維持地球上每一物種，成就出今日適於所有生物可依存的環境，但這樣規律的機制卻因科技的發達而被人類任意的攪亂，包括了改變生物的機能和特徵，而重組各種動、植物的基因。例如「螢光魚」¹⁰、「環保豬」¹¹……等等。多數實驗的出發點不外乎是爲了能夠提升品種的優化，或是帶給人類更多的效用，但是這樣基於功利主義的生物科技變革，其實是一種反生命、反進化與反倫理的行爲。被改造的生物是違悖自然的畸型產物，有遺傳缺陷與先天身體結構上的不良，如獅虎¹²，天生缺少可以控制生長的基因，所以生長不受控制，從出生起便會不斷生長，直到身體承受不住體重爲止。諸如此類改變大自然法則的作法，是不是也同時在製造某種「怪物」呢？關於我創作裡出現的各種詭異生物，也多少因人類試圖凌駕於自然之上，而改造出不可思議物種，此類顛倒生命價值的現象所啓發。

⁸ 王慧萍。《怪物考——西方中世紀的怪物世界》。如果出版社。2012。

⁹ 又名喀邁拉現象，是動物學的一種特殊現象，指動物的兩顆受精卵融合在一起，身爲一個個體並成長。

¹⁰ 一種經過基因改造而培育成功的新種觀賞魚，因爲植入水母的螢光基因而能發出藍、綠、黃、紅等不同顏色的螢光。

¹¹ 一種雙基因轉殖豬，因細胞中遺傳基因的改變，可減少豬隻糞便裡的磷含量以降低汙染機會。

¹² 又稱爲彪、獅虎獸，是雄獅與雌虎雜交之後的產物。

第三節 漫遊

除了文學典籍，在藝術史中也不乏超越現實的變形元素，而最讓我百看不膩的是十五世紀畫家波希(1450~1516)的作品，其畫風前無古人，驚奇如科幻電影般吸引人。波希畫中變形物的多樣性顯示了其豐沛的創造力，藉著憑空的想像，卻發表了如同現今科幻電影裡才會出現的詭異產物，他幻想的場景顛覆現實與傳統風格並且栩栩如生，彷彿確有其物般真實得毛骨悚然。波希以豐富想像力扭曲創造的各式古怪生物，都是將他同時代人認為真實存在的惡魔視覺化後的圖像，目的是為了道德上的說教性，或者對罪與愚行的懲罰。如〈聖安東尼的誘惑〉(圖 02)中，描述了神父聖安東尼在修行途中遇到的各種超自然經歷。畫面裡他正受到許多惡魔的試探誘惑，包括半船半魚的怪物、擁有羊腳的水瓶、長著雙腿的頭顱、揹負樹幹身軀的老人、天空飛滿各種奇形怪狀的機械形生物……。一般畫家所畫常是呈現眼中所見之物，而波希全然由幻想的植物、生物組合成變形怪物去表現一個真實，即當一個人企圖親近上帝的時候，四面八方的邪惡元素就會出現齊聚干擾他。畫面中某些稀奇古怪的物體是中世紀人所熟悉的形象，另外也含有許多當代人才領會的符號與象徵意義，皆和當時的地方民俗、諺語典故、宗教軼事有關。



圖 02 波希，〈聖安東尼的誘惑〉，1505，油彩·畫板，131.5×119cm，里斯本國立古代美術館藏

波希似乎對人類行為百態有高度的敏感，以醜陋形象將人隱藏於底層的內心世界表現出來，並試圖描繪罪惡沉淪的主題來警告世人，而畫面中的惡魔、怪獸及各種難以形容的綜合體，除了表達道德議題也讓人聯想到，其實有時候現實生活中的某些人總充滿負面的能量，說著激進粗暴的話語、做著卑劣的事，他們兇相畢露，高聲喊叫得連嘴都扭曲，他們的眼神充滿了仇恨，完全如同波希筆下變了形的怪物。藉著波希的視野，好像進入了一個異次元的空間，在他複雜的畫面每一處都蘊含了警示性，他迫切的欲喚醒世人，必須面對自身的醜惡，並提醒著人們並非如同自己所想像的美好。

我的生物誕生模式，部分源自於物種在寄居與共生環境適應之下的變異；部分源自《山海經》以來滋補的觀念，幻想多式物種間在爭鬥中，消化了對方便會生成出對方物種更優勢的肢體型態，於是身軀殘留著掠食後所夾帶的演化痕跡。波希筆下多變的怪物多少參考了當時代的傳說以及惡魔形象，其身軀不一定來自已知動物的結合，更帶有強烈的夢魘式特徵，這樣的視覺圖像也賦予了我創造怪異合成生物的靈感，如不同種生物之間的異體接肢到非生物的變形異相等。

另外，爲了不讓畫面中的生物過於偏重西方、或者太慣於參考電影的造型元素，我盡量多攝取東方與變形相關的資料。在東方藝術創作的話題裡，也擁有許多混合了人的造型與昆蟲、動物的鬼怪圖像，並參考日本充滿平面裝飾元素的葛飾北齋(1760~1849)作品與明代線條風格強烈的釋道人物畫，這些閱覽除了能激盪更多的發想之外，也能令我的作品在傳統的基準上和當代對話。

第貳章 共存

第一節 隱避

魏晉六朝畫像磚作品，在現存有〈竹林七賢及榮啓期〉(圖 03)。磚畫中的人物席地而坐，彼此間以樹木相隔，飲酒、撫琴、沉思姿態各異。從磚畫中能夠理解到作者欲表達當時人物擺脫禮法束縛，悠閒於山野林園，任性而超脫，這樣的感受讓我十分嚮往。漢末魏晉六朝是一個政治社會不定的時代，但也促使了人們對於內在精神的強烈探究。外在世界的不安，特別能體認到生命的無常。當時的文學作品中，不時可以見到「生死」、「人生」、「別離」……等字眼，對生死存亡的重視和哀慟，對注定消逝的短促人生而感歎，彷彿是那個時代漫延的唯一議題。若死亡是必然，凋零是常態，我們持續在到達生命終點的途徑，那麼這路途上是否更積極面對生存？竹林七賢的享樂、任誕行爲，也許是把道德的靈魂重新建築在熱情和率真之上，是在當時環境下對人生的一種極力追求。對自我生命、存在思想極力探究的魏晉，成了中國文化承先啓後的轉折時期，影響了之後的山水田園詩、自然山水畫、自然山水園林……等美學發展，諸如適性任情、表現自我、縱情山水等審美趣味，也漸融入並影響山水畫的面貌。



圖 03 〈竹林七賢及榮啓期〉，南朝，磚印壁畫，88x240cm，南京博物院館藏

處在一個改朝換代頻仍、身不由己的時期，陶淵明(365~427)以其生命實踐構建了林泉之隱的典型形態。陶淵明在歸耕田園的生活中融入自己的切身體會，創作了《桃花源記》¹³，其筆下的田園之樂成為古代文人士大夫的心靈家園。桃花源之所以引人嚮往，並不是有什麼奇觀勝景，而是因為那個天地平淡悠逸，與世隔絕不受干擾，和外在世界所拉出的距離，創造一個安寧祥和的境地，隱居其間，成為後世文人經常表現的畫題之一。

在唐王維(699~759)的〈輞川圖〉(圖 04)中，群山環抱著所居別業，結合實景與想像，也建構了一個悠然淡泊的意境。後世繼而出現各種摹本，無論是出自哪個朝代，技法、細節也許有不同程度的出入，但都能發現一個個以山脈、流水、圍籬……圈架出的獨立小區塊，形成所謂口袋型(space-cell)或稱閉鎖型的空間。這樣的空間形式如同設限的領地範圍，其實是某一種隔離，也是一種對主體的保護，隔絕外在形塑出安全寧靜的自處空間。



圖 04 郭忠恕，〈臨王維輞川圖卷〉〔局部〕，宋，水墨設色·絹本，29x490.4cm，國立故宮博物院藏

¹³ 東晉 陶淵明(365~427)著，記述一個世俗的漁人偶然進入與世隔絕之地的奇遇記。

元趙孟頫(1254~1322)藉著〈幼輿丘壑圖〉(圖 05)，描繪東晉名士謝鯤(281~323)被環繞於幽深僻靜的岩壑之中凝神靜思，意境恬適而悠遠，令觀者不由想踏入其中。隱避的題材在不同時代也許會有不同的內涵，無論是政治性或者社會性的隱避，其實在畫面上都表現了人與自然的和諧共處，而心境上是積極的內省甚至執著於人生。



圖 05 趙孟頫，〈幼輿丘壑圖〉，元，水墨設色·紙本，27.4x116.3cm，普林斯頓大學美術館藏

實際上無論是竹林七賢的超脫，或是陶淵明的潛遁，他們所帶給後世畫家所認同的表現傾向，不外乎山林場景和隱避氛圍訴說兩種象徵：一是安息精神，進入自省與自我調節的狀態。隱避並不完全是逃離，不完全是避開俗世紛擾，而是在一個沉潛的空間，靜心地檢視、釐清自我，以更堅定的態度重新面對外界。而另一象徵，是理想的實現，追求放歸山野的人生境界，以及對於無壓力的自然空間的渴望。現今時代的進步和發展太過急切，從生活周遭就能夠確實的感受到，低矮的房屋群每隔一陣子變抽身成林立的高樓，生活在這激烈動盪時局下的我們，也每天在更新以適應變化，我們沒有時間回顧昨日，逐漸遺忘那踩踏的柏油路下曾是一片土壤，蓋滿密集大樓的斜坡曾經綠意盎然。人們似乎忘了其最初的自然原生地，不斷發明各種科技征服、掌控自然。若忙碌緊湊是現代人的生活特徵，那迷惘徬徨便是現代人的共同困境，而反璞歸真尋覓生命真諦的探索之旅，

便為我們提供了一條清涼之路，找回心中潛藏已久的那份寧靜。

中國園林以“天人合一”為哲學理念，及寄情山水，追求人與天地調和共生的境界；“隱逸”是其中心思想，源自於以回歸田園的隱逸高人做為典範的歷史意義或某種價值觀，體現出深厚、濃重的人文精神。在魏晉時期，因崇尚自然、遁世風氣盛行，便相應發展出園林藝術—畢竟，「真正的山水隱居還是很困難的事，個體生命在風雪交加的自然環境中是很難維持的。所以要實現切實可行的“隱居”，還是在自己居住的深宅大院內建立自然山水花園，以實現精神理想的“隱居”。」¹⁴擁有私家園林的士大夫在自家別院裡，透過假山、岩石與水池的佈局，人工模擬出猶如天地縮影的自然山水，構築山林野趣的氛圍，追求的是一種文人所特有的恬靜淡雅的趣味，樸質無華的氣質和情操，並試圖於大自然中尋求在現實社會裡不能滿足的寄託。

仕途的紛爭殘酷，使文人士大夫感受到對於現實社會的無奈，紛紛尋求新的人生哲學和社會價值觀，在老莊道家思想中得到立足，或在山水花鳥的自然中獲得慰藉。林泉之隱、山水田園之樂是他們生活的全部和感情的寄託。而足以溫飽的文人雅士，漸在自家庭院營造素樸而富野趣的愜意天地，最終達到不見人工刻劃痕跡為重要美學特色，形成獨樹一幟的中國文人園林。這種“以小見大，咫尺山林”的空間構思，是以有限面積創造無限的空間感受。基於相似的生命情意，在山水對於現代人似乎是接近模糊存在的當下，即便無法在個人住宅內佈置咫尺自然山水，事實上也能用筆墨去表達無限的意境。

這隱蔽的園林思想似乎也與自身養育寵物的經驗相近，不同品種的魚在混養時會有許多挑戰，有些魚類擁有群居的性格，少了同伴便會鬱鬱寡歡而病弱；有些魚類擁有領地意識，同種之間也會爭鬥受傷。因此，魚缸裡上中下層的飼養分

¹⁴ 辛中俊。〈中國古典園林藝術中的精神蘊涵〉。《園林》。園林雜誌社。2004。頁 6~7。

佈都須謹慎安排，在魚缸內咫尺的水族空間裡利用水草、沉木、石塊，嘗試著堆疊出一座微型空間，我總下意識地建立近似於環繞的佈局，替缸裡的魚安排遮蔽的屏障，這也許是夾帶著某種追求隱避或者安全感的心理因素。一直以來在人與人相處時，總習慣保持一段距離，拿捏著友好與熟悉的程度，這對我來說是一種舒適的安全感。相對於我在繪畫構圖之時，也總慣於鋪陳類似口袋型的包覆空間，形成每個人特有的隱型防護罩，而那些防護罩的大小建構了自我能掌握的安全距離，這樣的防衛圈放在畫面上，也就順勢實體化成為圍繞的保護層。創作中我藉由變形的山石、植物，在紙面上營造幻想式的隱避場域以及季節氛圍，即所謂內在心象的風景，以此種方式填充疏離以及空虛的心靈，亦讓觀者感受到對氛圍的嚮往與滿足，藉此懷想所遠離的自然。

第二節 時節

節氣，源自中國農耕社會的文化基礎，對農業社會的人而言，春耕、夏耘、秋收、冬藏是一年中的大事，因此對氣候與季節變化，須有一套準則或方法來遵循。中華民族的祖先在長期的生產實踐中，逐步認識到時序與季節更替的規律性，於是二十四節氣在這樣的生活經驗總節中被制定出來。人的生活、與莊稼作物的生長週期，都和這套大自然的循環秩序緊密地連繫在一起，除了反映農物與時序變化，其關照的層面還包括物理環境、風土民情、文化習俗乃至審美趨向等，二十四節氣的重要程度宛如一本生活指南。

時序的週期變化，似乎也對應了生命的消亡，初春時柔和嬌弱卻朝氣蓬勃，正像幼年；夏季炎熱，驕陽似火，如同健壯青年，沒有比這時更洋溢活力更積極衝勁；青春奔放過後，進入成熟圓滿的中年階段，人生經歷了不惑之年也慢慢年華老去；到了生命的冬日，實際上也接近休眠時期。我們只能順從這樣的規律，也無從抗拒。

古代文人從時序變化中感受到季節更迭、時光飄忽、人世變遷、年歲流轉之餘，由此觸發情感，用文字抓住那無常生命的瞬間。他們透過節氣詩或抒發感慨、寄託心志，或懷鄉念友、或人生悲愁、憂國憂民等等，情感均隨詩詞表達出來，為詩詞領域增加了豐富內容。

「林花謝了春紅，太匆匆，無奈朝來寒雨晚來風。胭脂淚，相留醉，幾時重？
自是人生長恨水長東。」¹⁵

南唐後主李煜(937~978)於詞中將人生的惆悵寄寓在暮春雨水豐沛的穀雨時節，即是為融景抒情的佳作。首句便以凋落的殘花烘托出作者的歎息，續感傷春季逝去得太匆匆，而這之中彷彿也揉合了對於人生苦短、來日無多的喟嘆。另外又藉春分日來寫離愁，其在《清平樂》中這麼寫到：

「別來春半，觸目柔斷腸。砌下落梅如雪亂，拂了一身還滿。雁來音信無憑，
路遙歸夢難成。離恨恰如春草，更行更遠還生。」¹⁶

開頭提及春天已過了一半，這背景恰好是節氣中的春分時期；花期晚的白梅拂了一身還滿，掃不盡悲涼的冷寂色調，亦象徵離愁拂去仍來；離恨憂愁本是無可名狀之物，最後更藉春風吹又生綿綿無盡的春草，將實體化的愁緒帶入最廣闊之際。實際上無論是文人或者民間百姓，皆有透過詩詞歌賦來反映四時節氣的變化和面貌，以抒發情感，從另一個側面說明，節氣與生命情感的相互連結作用。

中國山水繪畫除重視線條筆墨、圖式構成外，亦注重意境情調、傳神抒情。藝術家從表現春夏秋冬、四時朝暮、風霜雨雪……等的季節更迭及氣候特徵來寄託理想與歸宿。如郭熙(1020~1090)〈早春圖〉(圖 06)描繪初春雪景消融，透過雲霧與正發芽的樹木表現萬物變化與充滿生意的蓬勃。呼應了他在《林泉高致》中對「早春曉煙」的註解：「驕陽初蒸，晨光欲動，曉山如翠，曉烟交碧，乍合作

¹⁵ 董希平。《李煜》。中華書局。2010。頁 59。

¹⁶ 同註 14。頁 61。

離，或聚或散，變態不定。」¹⁷

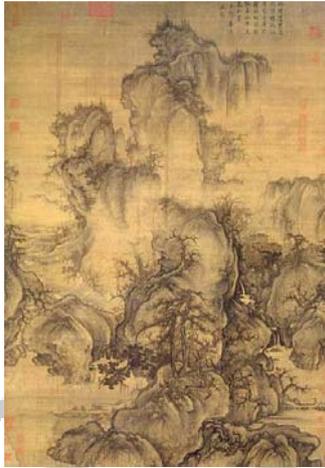


圖 06 郭熙，〈早春圖〉，宋，水墨·絹本，158.3×108.1cm，台北故宮博物院館藏

〈早春圖〉畫中也由點景的人物：抱著嬰孩的婦人、挑擔的童子、划船靠岸的漁夫等以及竹籬、屋舍，帶出恬靜的鄉村風光，這同時也是文人心目中理想的生活境界。自然界雖不可避免有寒冬枯索時期，但春天必定會到來，〈早春圖〉以初春時節表達了一理想式的山水，從漁樵耕讀、安居樂業的畫意，見到了脫離前期五代兵荒馬亂，休養身息、順應自然的淡泊。

「文學產生於存在主體因時間流轉、自然景物榮枯而興發之生命無常的悲情，『遵四時以歎逝』是將個人的生命感傷融入宇宙的永恆變化中，自然事物是作為生命悲情的投射形象而進入文學，將情感變化與宇宙事物的變化相對應，情與物因此得到更深刻的存在內涵。」¹⁸我相信許多人都有顆敏感的心，會因一花、一草、一風、一雨而傷春悲秋，會因悲歡離合而動盪心靈，當內在情感受到波動而久久無法消懷時，也許文人藝術家便透過詩、畫以寬解療癒。寫景蕭涼淒寒之時，生命底層早已根植對生命、存在的思索，這樣敏銳感受生命本質，也為作品帶進更深的層次。

¹⁷ 宋 郭思編。楊伯編著。《林泉高致》。中華書局。2010。頁 133。

¹⁸ 黃明誠。《魏晉風流的藝術精神-才性、情感與玄心》。國立歷史博物館。2005。頁 156。

第三節 幻化

幻化是文學中對於想像事物的超脫，是因現實困頓而生發的思想超越。有段日子曾爲了離開身邊的朋友而失落消沉，縱使知道人生總是不斷地錯過，錯過楊花飄飛的春，又錯過楓葉瑟索的秋，知道世界太多難以預測的變故與身不由己的離離合合，但，當以爲一輩子不會被時間洪流沖散的陪伴慢慢成爲看不見的背景時，那一刻的失去像是某種人生信仰的死亡抑或價值觀的斷裂。生命某個部分結束的時候，不是全然無聲無息的，就像滿佈厚重烏雲的午後，空氣悶悶的，週遭很安靜，耳邊依稀聽見陣陣低沉的遠雷，而雨要下不下……。突然覺得「死亡」不像是遙遠模糊的概念，來不及說再見，便在心中或者未來留下了一個空洞。這個空洞，像填不飽的胃，不管如何補充都是空。時間也像融化了，指針走得特別慢，一分鐘彷彿一小時，一小時感覺是半天，半天猶如一個年四個季。那段日子忽然不知道如何生活，不知道目標是什麼，面對著人群，卻也不在人群中。沒有人知道我正經歷生命的轉變，只有自己知道，只有自己承受，那種結束的感覺。

當身體皮膚遭遇創傷，白血球會聚集將細菌吞噬，接著漸漸產生凝血反應，血塊將受傷部位圈起成爲保護範圍；大概一週後，傷口縮合，有了覆蓋的結痂層，剩下便是在細心照顧的過程中等待重塑癒合。而心的創傷猶如隱形的傷口，孔洞越大越不知如何縫補，它不會自然增生幫助復原的組織，也找不到療程建議說明書，沒有大約的康復週期，也無明確跡象界定是否痊癒。我僅知道強大的內在傷痕能讓時不時隱隱作痛的心變形，濃縮負面的思緒，牽引[出陰影下的黑暗面，變得像刺蝟一樣憤世敏感。

就在失落感充塞，內在崩解、扭曲變形到達某個極限時，每一句撫慰在傷痛面前都顯得極其微弱渺小，每一個雲淡風清的話語都像在嘲諷自己的難以跨越。面對可能的傷害來源，甚至彷彿溫暖的問候、關切，都自然產生防衛機制，提醒

自己，心要變得更堅硬，才不至一碰就碎，慢慢的……外在也開始有所武裝。內心世界如此防衛是爲了與壓倒性的困頓惱苦抗衡，與其被動地讓情緒緩緩消失，也許透過創作，能讓怨懟的日子有幾分投射。於是，那些悲慟無奈終究有了出口。

內在傷痛與變形，具體實現於個人所塑造的畫面生物中，藉由外在形象的變異強化，生成帶有抵禦功效的保護外衣；並且類似雙重性人格(dissociative identity disorder)¹⁹的方式，幻化出另一個主體，虛擬成爲自我的陪伴，或心靈對話的角色(圖 28)。

第四節 療癒

我們無法免除外在世界的傷害，於是靈魂潛藏著長期的病痛，感受著孤獨的苦、焦慮的折磨、失敗挫折的打擊……，何時才能病癒呢？也許在內在精神裡必須徹底接受並且直視造成痛苦的內容，大概就能產生更大的力量去超越生命遭受的刮痕與苦痛。在某個被黑暗屏障的當下，明白不能不從情緒的耽溺中暫停下來，真正地接納所發生的事實，並面對內在的脆弱。是爲了遠離創傷也爲了記下那一刻的創傷，便將當時的心境刺在了身上。也許與過去道別，真的需要一場一針見血的儀式來使心更強悍。

當代作家邱妙津(1969~1995)在日記中所寫下：「面對『創傷』，除了進入創傷記憶裡而死去之外，就是從創傷的記憶裡汲取悲劇性的力量昇華為更去創造性地愛人間，更去創造性的對抗人間。」²⁰暫時擺脫了內在的頹靡不振，而多餘的悲傷便灑落於畫紙上，攤開心中隱微的憂愁，如秋風掃落葉，讓本來心中的壓抑，得到排解。創作中的畫面場景，以一種內心式的虛化意境製造幻象，也爲被虛幻的情感傷害敷藥；畫面中的生物成爲了自我投射的對象，代替我平靜地面對

¹⁹ 患者在正常狀態與另一個複雜行爲型態間「突然轉變」，成爲另一個人格。通常是遭遇強大壓力或創傷事件，引發個人極度的痛苦，因而內在防禦機制啓動，創造出新的人格以應對衝擊。

²⁰ 邱妙津。賴香吟編著。《邱妙津日記【下冊】》。INK 印刻出版。2007。頁 269。

觸礁的各式情感，我發現創作能真正成爲自我療癒的方式。

這些日子以來，創作過程中的療癒就像是繞著迴圈行走般，以爲自己一路向前，卻是循環不斷走回原點，但如同四季的流轉輪迴，又遇見了同樣風景的當下，心態卻是不一樣了。「相同的東西每次都引來一個不同的意義，但這個意義與過去所有的意義反響共鳴。每一次新的經驗都會迴盪著更豐富的和聲。」²¹記憶所黏附的過去種種，交織纏繞成團團糾結的線頭，但走過每一次的心靈四季，與自己的生命糾結對話後，終能緩緩理平，並無限延伸。是否逐漸淡化癒合的傷口了呢？當然有，我也知道，內心底層某個地方，將會永遠留給那個傷痛開端，可是它也會成爲改變的力量與陪伴，於是面對傷口的自身已經不同了。

在四時的更替下，一次次的感懷中，我感悟到生命過程的無限輪迴，聚有時，別有時，這是不變的結局。死亡與崩壞並非暗示全然的孤寂，而是開啓另一組生命律動的原點。每個季節都有花開花落，花朵燦爛綻放到極致就要落，只有落下才能進入下一個生命季節。時節的進程也像是作品的醞釀一樣，同時具有某一種當下與長時間縱觀的循環。

隨著時序的變換，透過對生活、身旁景物的思考觀察，我將自身情思灌注於作品當中，一面審視與平復內在。畫裡的小生物平靜無憂的存在於四時節氣圍繞的隱避場景內，在這樣不確定的年代下，體現「也無風雨也無晴」的內心境界。從處暑、驚蜇、穀雨這幾件作品裡頭，可以看見對四時節氣於生物生存世界的想像與期待，倘若節氣是宇宙天地的表情，那麼在處理這些作品的同時，也將個人生命歷程中的狀態與表情轉化於創作之中。

²¹ 米蘭·昆德拉。《生命中不能承受之輕》。尉遲秀譯。皇冠文化出版。2004。頁 107。

第參章 落定

大學三年級以前極少使用水墨媒材創作，也從未實際的去接觸、摸索山水，當開始以水墨進行繪畫時，完全以熟悉的素描經驗與西方觀點來經營自己的畫面。我習慣將畫中物體表現出強烈的明暗，空間總要達到合理的透視。這樣的繪畫觀念，漸漸於表現橫幅的敘事場景時受到挫折，也侷限了構圖的自由和表現。在持續的碰壁中，開始不斷翻閱唐代以前或者元代帶有復古風格的趙孟頫(1254~1322)畫作，觀察著古人的構圖形式，並試著理解那樣的場景安排，還有元代王蒙(1308~1385)那具有騷動與扭曲感的個人精神式山水，以及晚明變形主義中的吳彬(1573~1620)，以強烈個人風格，主觀呈現自然景物造型的作品。傳統中國繪畫從來不是表象的再現，如何將所見之風景轉化呈現出個人風格與內在，也是我認為最重要的思考。

第一節 視野

一、限界

傳統山水畫中，並不強調透視，不採取固定的觀點，雖能察覺到隱微的空間感，但仍大量透出平面的視覺效果，就某種層面而言這也是一種中國式的意象。青綠山水是為繪畫樣式中的一種形式，早在魏晉時期就形成，唯多依附於人物畫，作為背景成分居多。在隋唐時期興盛繁榮，南宋時期再度形成高峰。其嚴謹的形象塑造、艷麗鮮明的色彩，充滿裝飾性以及強烈的視覺感染力。青綠山水所表現的是以描線勾勒為本，進而敷彩的圖像化模式為主，在表現技法不夠純熟的早期，無法關注山水樹石的比例與空間關係，所以平面性明顯，只能用簡單的基本造形與色彩圖解山水自然存在，因此圖案化特徵顯著。從東晉顧愷之(344~406)

的〈洛神賦圖〉(圖 07)可以稍微看出早期山水風景的面貌特徵，畫中人比樹大、樹比山大，無一致的遠近比例，山石樹木皆依疊架的方式並排佈列於畫面，此種單調的結構與平面性其實造成了一種拙稚的美感。我們也清楚觀察到人物和山石的關係在視覺比例上的不合理，並導致有另一種空間的錯置感受。



圖 07 顧愷之，〈洛神賦圖〉〔局部〕，東晉，水墨設色·絹本，27.1x572.8cm，北京故宮博物院館藏

從上古至秦漢，以至於魏晉到南宋期間，中國繪畫的演變，可以看見如何從神話圖繪傾向具體再現的歷程。²²隋唐時期的青綠山水，確立了事物比例在畫面上的關係，但多具體表達美化且理想式的情景，於是在繁複相似的山體造形中，反映了裝飾與平面化的性格，如展子虔(545~618)的〈游春圖〉、李昭道的(675~758)〈明皇幸蜀圖〉(圖 08)。〈明皇幸蜀圖〉中，以重疊的突兀造形架構出崎嶇的山巒，並置起伏錯落看似相衝突的各種山勢，形成蜿蜒而扭曲的走向，比喻出蜀道難行的情境。這樣的奇異畫面，令人感受到其中的詩意與魔幻，開啓了我身處於小小島國下單純的視覺經驗，亦激發了自己在作品中運用平面性為創作基調的靈感。

²² 藝術史學者羅樾(Max Loehr 1903~1988)認為，從漢代到唐宋末年間的 1500 年，可以視為是「中國的再現性藝術階段，展示了從孤立的物體形象向純粹空間的視覺形象的進步。」參考自方聞(1984)，李維琨譯。《心印：中國書畫風格與結構研究》。陝西人民美術出版社。2003。頁 10。

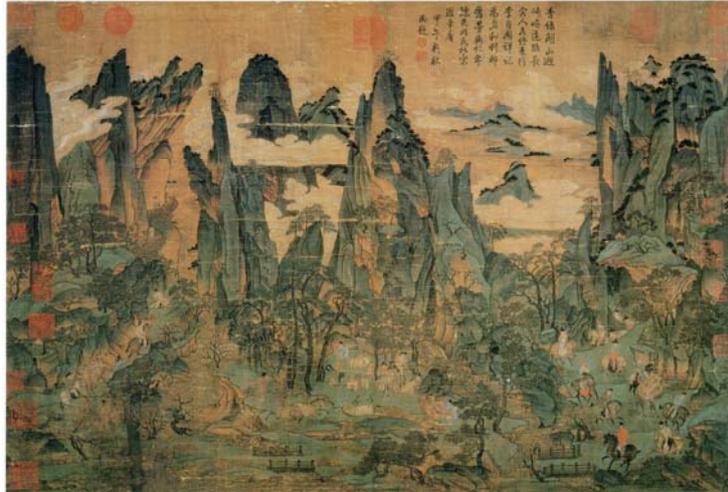


圖 08 李昭道，〈明皇幸蜀圖〉(傳)，唐，水墨設色·絹本，55.9×81cm，台北故宮博物院館藏

二、互融

五代至北宋，因理學主義逐步繁榮，山水畫漸成爲一具體實際空間的描述。對於自然景象隨著季節、時間、地區、位置關係的不同，要求應有大量詳盡的觀察與掌握，構圖上必須考慮大小、輕重、虛實、層次、顯隱……等主次關係。從現存的畫作看來，五代山水畫面中主要表達的部分，較具有清晰、前進、緊湊的形體；次要部分爲襯托主體，便借助模糊、渲淡以形成視覺上的退縮。聚焦的主題形象與陪襯的周圍背景相搭配組合，畫面才有突顯的重心，如同在舞台上，有受注目的主角，也有烘托的配角，彼此相互照映。北宋郭熙《林泉高致》中提到「山水先理會大山，名為主峰。主峰已定，方作以次，近者、遠者、小者、大者，以其一境主之於此故曰主峰，如君臣上下也。」²³一幅畫在佈景之時應先決定主角的位置，再安排其它配角去突顯、呼應，如此才能相得益彰。

元代以降，也許是由於社會急遽變化而造成審美觀念的變革，「形似與寫實迅速被放在很次要的地位，極力強調的是主觀的意興心緒。」²⁴個人風格筆墨表

²³ [宋]郭思編。楊伯編著。《林泉高致》。中華書局。2010。頁 94。

²⁴ 李澤厚。《美的歷程》。三民書局股份有限公司。2007。頁 199。

現漸趨興盛，不再刻意追溯北宋時期立體感造形與空間形式，而回到了筆墨的平面化。延續著前期山水的形式與筆調，明代山水逐漸形成完整的文人體系，直到明代末期有一批畫家在山水形式上做了變化，其中具代表的即是吳彬、丁雲鵬(1547~1628)、陳洪綬(1598~1652)等人，尤以吳彬在山水造形的實現特別具有表現力。

晚明吳彬的〈山水〉(圖 09)在長條畫幅中，一座巨大山岩縱向重疊而上，他以細膩筆法帶出充滿皺摺的岩塊紋理，不論空間遠近皆以緊實皴擦烘托出山體峰頭層層堆疊的量塊感。近代學者高居翰(1926~2014)在《山外山》一書中對此畫描述：「畫家在處理此一巨大而遙遠的造型時，使用了刻劃岩石外表專用的皴法，而這種皴法過去一直是用來描繪距離觀者較近，而且比較不那麼雄偉的岩石。」²⁵吳彬畫作中的山水場域，脫離了遠山無皴、遠水無痕概念，即便是常理認知中具水氣瀰漫的大氣透視之模糊遠景，仍然可見其彷彿在顯微鏡下觀察般細心描繪。高居翰繼續提到「成雙成對的造形雖以並置的方式，出現在同一平面之中，但卻又好像視覺幻像一般，一旦觀者凝神加以注視時，這些造形的空間關係，便又產生了變換。」²⁶或許吳彬慣於在山體上塑造多重細碎塊面，並利用造形相似的山體重疊組合並置，由於此種並置以及畫面用色濃淡與刻劃幾乎同樣力度，在在都縮短了空間距離感受，形成觀者所感受到的某種壓縮感和平面性。

我的作品是多半在創造隔絕於現實之外的異境，藉此逃避當下失落、離散的情感，進而自我渡化。幻想的本質即是跳躍的，在一個逆轉真實世界的想像空間裡，雖以具象的表現手法描繪了場景，但空間距離感卻逐漸消融，使現實與非現實互相交替輪換。

²⁵ 高居翰。《山外山：晚明繪畫(1570~1644)》。王嘉驥譯。石頭出版股份有限公司。1994。頁 230。

²⁶ 同註 24。



圖 09 吳彬，〈山水〉，明，水墨設色·紙本，306x98.5cm，舊金山亞洲美術館藏

我試著以〈洛神賦圖〉中遠山與近景相融，缺乏深遠透視的平面空間性去處理畫面，立意在於減緩繪畫過程中對常理透視的執著，也賦予畫面更深的幻視效果。在構圖之時我便將主角與配角的界線刻意模糊，應該要有前後關係的主體與背景，卻時常平行並置於畫面，偶而主體會轉變為背景的一部分。這是因為構圖當下，未明確安排主次關係，過程在墨染濃淡之時，如同吳彬畫面中的遠景，也使用了忠實描寫的手法，刻意使主次關聯曖昧進而造成圖地反轉²⁷、相連的視覺效果，並形成無焦點透視的畫面形式。畫中的主體，也就是我塑造的小生物，牠們能夠在空間中自然的與場景交替、重疊，此種拉近主次關聯的方式能夠更加強化畫面的平面感外，也達到「生物的擬態」²⁸象徵。

²⁷ 背景與圖形可藉由意識性的觀點轉換，將背景、前景對調而產生不一樣的視覺效果。

²⁸ 指一個物種在進化過程中，獲得與另一種成功物種相似的外表，以欺瞞獵捕者遠離擬態物種，或引誘獵物靠近擬態物種。

第二節 奇域

從《山海經》內文及附圖中的種種離奇描述，充滿了超越現實的色彩；〈洛神賦圖〉中「水不容泛」、「人大於山」的不合常理比例，以及人、仙、神獸共處於同一空間(圖 10)，以故事畫的形式，巧妙地重覆性安排人物在畫面中不同場景出沒，用山水間隔完成了時空的轉換並交代出整個故事的脈絡；直到吳彬作品中山石不論遠近皆細膩描寫，形成前後反置、空間距離縮減，上述涉獵的作品，事實上都帶給人某種怪誕的感受，以及夢境般的奇幻視覺效果。



圖 10 顧愷之，〈洛神賦圖〉〔局部〕，東晉，水墨設色·絹本，27.1x572.8cm，北京故宮博物院館藏

奇域場景的建構，在繪畫史中，尤以晚明變形風格對我的創作脈絡影響最多。吳彬作品中的山水奇石充滿了變化，其型態極具視覺震撼力，造型結構彷彿超越現實，卻又使人相信真實的景象就是如此。欣賞其〈山陰道上圖〉(圖 11)，奇異地質的鋪陳、傾斜扭曲的山體、詭譎的山勢結構，都突顯了強烈的動態感。吳彬畫作中總是像這樣擁有大量極其不自然、變形的山峰岩石，也許這是萬物造化、風雨侵蝕演變而來的結果，是來自於他親身的觀察遊歷；亦或他也經歷了社會與內在的失序扭曲，而衍生出主觀體驗世界的方式；另一種推測，可能是他透過參考奇石、怪木、貝殼等怪異紋理，融入畫面的山石構成，這也在其〈十面靈

壁圖) (圖 11)一作中能夠看出端倪，最終結論，都讓觀者陷入了真實與虛幻間來回的地帶。



圖 11 吳彬，〈山陰道上〉〔局部〕，明，水墨·紙本，31.8x862.2cm，上海博物院館藏

在吳彬摹繪觀賞石的〈十面靈璧圖〉手卷(圖 12)，那一塊塊石頭如靜籟夜空中閃爍耀眼的星星；近觀奇石的紋理轉折，似乎看到遠古時空的軌跡、聽見洶湧的波濤、感受到心跳的波動，每塊石頭像是有意識一般，急欲訴說自己。奇石旁的題識中(圖 13)寫到：「……各峰之下，如坪如壑，如蹊逕、如岡嶺，如洞如巖，如錐如戟，如鈎如劍，或隱或見，或半掩而露，或半訕而伸，真所謂百仞一拳，千里一瞬者……」由此可知吳彬在寫生、臨摹之際，將靈璧奇石的紋理、形態視作自然場景中丘壑、蹊徑、岩穴等概念，並透過在吳彬個人風格的筆法營造，使奇石紋理刻畫細緻，宛若升騰的火焰，極富動態感以及竄流的生命力。雖是石頭卻展現了大山的氣韻，僅繪外形卻表現了物體的精神性。



圖 12 吳彬，〈十面靈璧圖〉〔局部〕，明，水墨·紙本，34.3x403.5cm

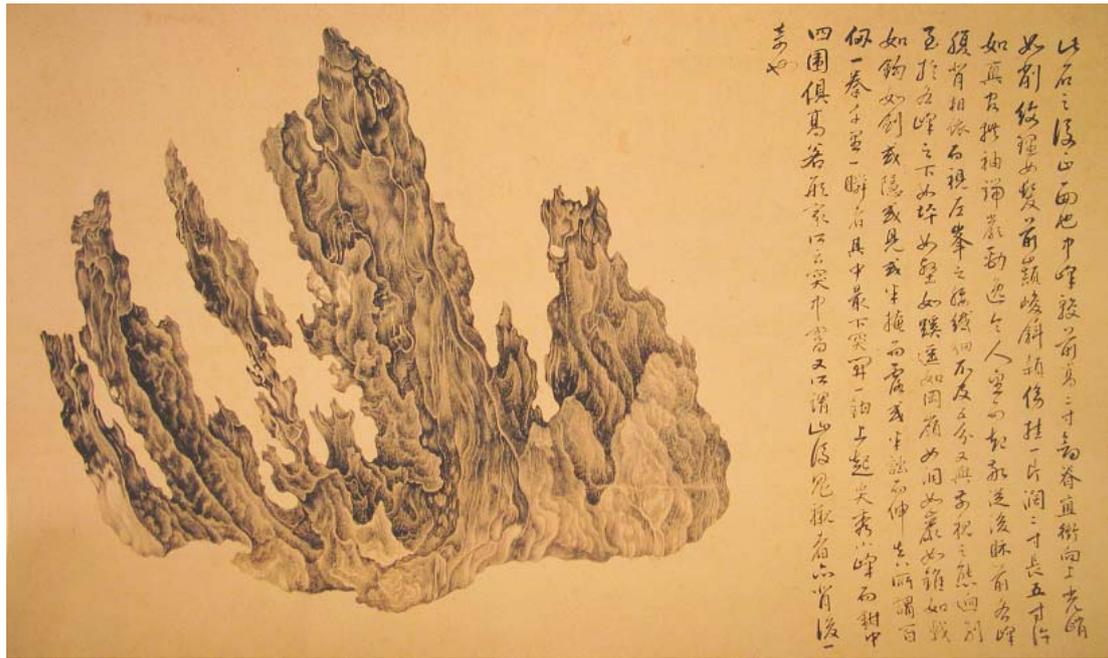


圖 13 吳彬，〈十面靈璧圖〉〔局部〕，第二圖

傳統中國的繪畫並不只是想單純的將對象記錄下來，更多的是去體驗，去追求一種更為抽象的東西。即使堅硬的固體也能以一種流動的方式變化，那是一種跨越原有生命形態的存在方式，如此抽象的意念，我在吳彬的山石中真切的體會到。其作品跳脫了時間與空間感，以真摯的描繪手法，實現了一個充滿精神力量的幻境山水。

吳彬跳離了視域的限制，將眼下局部的片段風景，整合成爲一個更浩大且更具個人風格的世界，小小奇石在其筆下彷彿有了神、變了形，充滿自我生命力，但又維持被理解的可能性，這般躍動的奇幻力量在我的腦海造成極大的迴響並潛移默化在內心發酵。也許我並未如古人，於大山大水中遊歷取材所興之感付諸於紙面，但也許能用更廣闊的視角去看待週遭細小物件，並建立屬於自我的山水奇域。在我的作品畫面中，圍繞畫中小生物寄居、隱匿場所的創作取徑來源，通常可能是陽臺種植的多肉、料理時常見的蔬菜水果、路上撿拾的枯枝石塊或者造型豐富的海底植物互相並置而成，我習慣將微小的細部放大組合，以微觀的方式於

不同角度中發現物件的美感。頁幅中(圖 14)的隱避空間即為海邊貝殼與風蝕岩塊(圖 16)造型所拼湊而成；作為畫面生物修練趺坐的座椅(圖 15)，則是蓮蓬的轉化。



圖 14 韓妤，〈噤聲圖冊〉〔局部〕



圖 15 韓妤，〈穀雨·望煙聽風圖〉〔局部〕

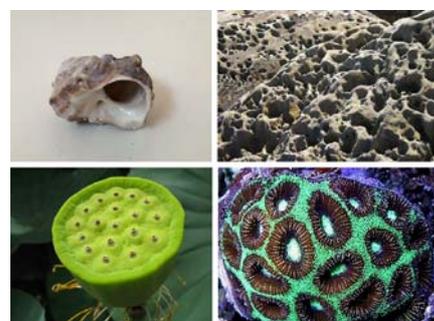


圖 16 創作參考素材

〈十面靈壁圖〉中，小小岩塊可以畫出十個立面，只要稍為更換觀看角度，便可以無窮延伸出各自的形象，每一點點角度的變化，就會引起景色的陡變，於是一顆岩塊能變成一個宇宙，「一砂一世界，一花一如來。」便是以小觀大，靜觀心造的結果。我將觀察的物件寫生之後，經由變形、放大賦予新的外貌與生命形式，藉由主觀意識的轉化，一步步築出不斷變形的山水場域，提供屬於生物們安然自適、無危機感的存在環境。

另外，在我的畫面大部分的林、木、樹、石、山、岳……等自然景物象徵，多以有機體的形式出現。看似堅硬的外型，卻兼具柔軟蠕動的姿態，一方面提供生物活動的場域，一方面卻又孕含生命般能夠自行游移。如作品〈只宜樂樂〉(圖 20)中出現的岩石塊，生長出類似密集扭動中的觸角特徵，與其上衍生出的植物互利共生著；在〈處暑·淖濤圖〉(圖 22)內繁殖的景物，是由太湖石與菌菇類相互作用疊合出的變形有機體，這些變形轉化出的生命形式，類似於植物界中相互影響、相互促進的現象，也就是「共生效應」²⁹，共生在我的作品時常以不同狀態出現，代表著某種依附的渴望，某種互動的需要，需要他人需要我，或者有人

²⁹ 一種自然界的現象：當一株植物單獨生長時，顯得矮小、單調，與眾多同類植物一起生長時，則根深葉茂，生機盎然。

能接收我的需要。

在創作過程中試圖藉真實景色轉化為生命情懷的體現，試圖營造似真似假的隱逸樂園，也承接傳統文人山水「桃花源」的概念，傳達一個心生嚮往卻未抵之境，這皆是為了超越現實的制約與困頓，亦期待引領觀者渡入這些幻境般的避風港。

第三節 緩筆

工筆畫在長期的歷史發展中建立出一套嚴整的技法體系，以勾勒填彩為主體，依自然物體型態，用線條體現物質形貌，再進行敷色。工筆是寫意的對立，因工整細緻，亦稱細筆。我作畫通常以細筆方式表現結構，再用淡墨鋪陳、清水暈染，表現出物體完整的深淺層次後，再以淡彩進行罩色。

從小草圖放大到 1:1 底稿，歷經多次修改定稿之後再移稿，接著反覆數遍的淡墨及薄色重疊，這樣的繪畫過程相較於不求形似的寫意畫法，確實是不夠率性自由並且耗時耗力。但這樣緩慢的繪畫方式似乎又與自身的個性不謀而合，每當被時間逼迫必須在期限內完成某件事時，有些人可能會馬上加快腳步，或者想辦法換個快速完成的方式，但我在被催促之下會是更難以完善地達成目的。我只能按照自己的步調，用最熟悉安全的方式一步一步前進。

我不選擇恣意大筆揮灑，只控制在我能掌握的範圍內，細筆謹慎經營畫面；另一方面，這樣反覆細密疊染的動作，除了能帶來墨色溫潤的雋永，在某種程度上，亦帶給了我思緒上的平靜，就如同打座、手數念珠一般，當不斷重複地做一件相同的事時，會漸漸的無思無想，煩躁雜亂的心性會慢慢澄靜明朗。

輕染慢暈的走筆，是反覆性來回沉澱的積累，彷彿在和身體與心理進行一種對話，在精神全然的投入下，畫面最終將形成一種多層疊加的厚實感與內斂的精神性，我的變形世界即是如此以微乎其微的痕跡，一點一滴的緩緩構築而成。

整體而言，我的作品形式，多將所觀察到的物體變形成為幻想式的圖案，打破固定視圈的限制，巧妙且任意將不同物象組織在橫幅畫面上，模糊主次關聯，以細線概括物體結構，再用墨和彩反覆疊染與罩色，在相互運用之下，都一再體現了平面而無強烈縱深的空間思維，為畫面的非現實情境演繹出契合的繪畫語境。



第肆章 更迭

一、劇照式的描繪

此系列作品以一最主要角色為描寫對象，並繪其相應生存的環境。展現角色獨有樣貌及與環境相融的特性。《山海經》部分為圖在先而文後出，形成「以圖敘事」的書寫方式。〈荒山系列〉便是以此類故事性強的繪畫內容為主，多用線條填彩方式表現，每張畫面都有一個遺世獨立的國度，給予生物安適的棲息所在。



圖 17 韓好〈荒山系列〉，2012，水墨設色·紙本，五開，各 24x32cm



圖 18 韓好〈小日子系列〉，2011，水墨・絹本，五開，各 30x30cm



圖 19 韓好〈小日子系列〉〔局部一〕

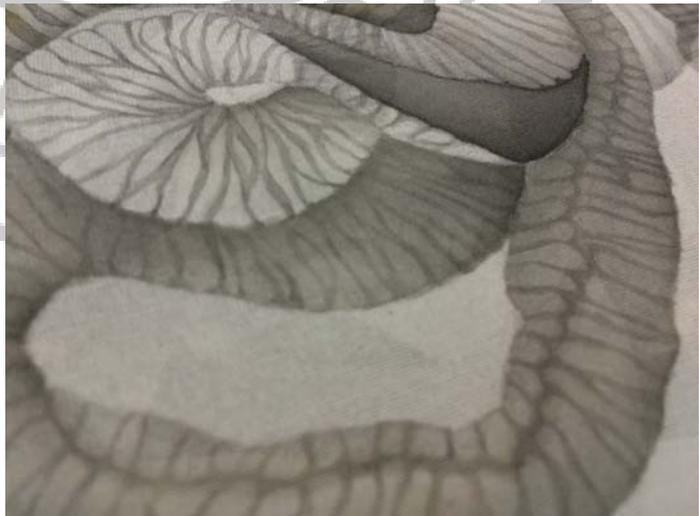


圖 20 韓好〈小日子系列〉〔局部二〕

二、情節式的描寫

這類主題通常擷取了故事中的一段情節做為畫面延伸，以顯現事件過程中最緊湊精彩的部分。場景也相對來說較為豐富、浩大。



圖 21 韓妤〈只宜樂樂〉，2010，水墨設色·紙本，73x270cm

作品使用水墨搭配水干顏料，初次練習將顏色置入於畫面中。「只宜樂樂」第一個樂字代表快樂，第二個樂為享受之意。內容抒寫桃花源般，四季如春的閒適國度，生物以異類接肢、合體的方式重新成為各自獨立的整體，和諧共處於一假想樂園中。

做為水的形體描繪，筆觸通常是緩緩拉起細緻如絲的線條，並隨著遠方霧氣，越往深遠而越淡。但勾勒完作品的海浪造形後，也許是當時筆觸不熟練而顯得生硬及粗曠，與裝飾性的波紋圖案結合後，一片片的波浪顯得更加平面化，板塊與水面亦融合為同一層次。但也因這形式結合下的成果，讓我感受到焦點透視框架被打破的樣貌，與此後在奇域空間鋪陳的可能性。



圖 22 韓好，〈只宜樂樂〉〔局部一〕



圖 23 韓好，〈只宜樂樂〉〔局部二〕



圖 24 韓好〈驚蟄起〉，2011，水墨設色·紙本，73x200cm

此件作品開始加入時序為題，「驚蟄」這一時節，代表了春天終於來到，萬物開始萌芽生長。畫面以雪地中的洞穴底端做為想像，變形的生物們漸漸從躲藏處甦醒覓食，場景仍帶有肅殺的冷意，但能感受到季節中蛰伏的生機。

幾年前曾走訪桂林的鐘乳石洞，千奇百怪的岩溶地形被穿鑿附會成各種逗趣的造型想像，而令我感嘆的是那夢幻離奇的光景，是越過緩慢的歲月長河，經水滴流而侵蝕溶解才終於成形，幾百萬年來靜靜地佇立在黑暗的岩穴中，等待著，等待著某一天能讓世人注目並讚賞它的壯麗。

人生總是有許多不安與惶恐，不知要累積多少時間才能夠成就自我，時間不斷的消逝，生命的型態最終也會邁向死亡，唯一能夠握住的是什麼？在時空遷移之中的每一個當下又如何留下一些什麼？姿態迥異、蜿蜒扭曲而上的石柱，形塑出一個封閉、沉鬱的空間，如同當時作畫的心境，想突破卻又身陷自我懷疑——束縛在微冷時節的小生物們，也像是微小的我，短淺的掙扎著。



圖 25 韓好〈處暑·淖潭圖〉，2012，水墨設色·紙本，90x300cm

「處暑」預言了炎熱夏季的尾聲，與綿綿秋雨的將至，作品呈現的是雨水浸潤過後，軟爛泥濘中匍匐尋找支撐的不明生物，整體以昏暗濁色營造季節的沉悶窒息感。

以岩石團塊結合植物變異構成超現實畫面場景，擷取了過去作品中出現過的菇類造型元素，放大成爲主要的變形體，置入空間做爲發揮。堆疊蔓生並附滿青苔的菇岩，生殖於自泥淖竄出的樹幹上頭，以環繞的佈局包裹住畫面中心的不明生物，形成壓迫的緊張態勢。

沉悶的窒息感同樣是內在心理的反映，此時期正在創作的低潮中擱淺著，不時如陷入沼澤泥淖般，欲爬起卻又抓不到可攀附的枝幹；同時生活中遭遇了好友離去的衝擊，經常感到一種困在黑暗期，逃也逃不了的失序，作品畫面便在這過程中持續堆疊得透不過氣。



圖 26 韓妤〈夏至·采擷圖〉，2013，水墨設色·紙本，73x180cm

自〈處暑〉之後，我在創作中停滯了很長一段日子，轉移了重心亦遠離學校與某些朋友圈，此時的〈夏至〉如同時節轉折，開始試圖於生活與創作的寒冬中，尋回漸暖的力量。

畫面中板塊的部分是由石珊瑚造型轉化而來，綠色的氣泡體高低隆起，蠕動的姿態如正在呼吸吐納一般，它孕育支撐了從左方開始傾斜延伸的樹根。盤根錯節的扭曲樹根上，盛載了眾多的生命體，有附著其上提供養分又得到棲息居所的共生卵，而纏繞於枝幹間的嵌合生物正進行採摘，最後與右上方的兩隻掠奪角色環繞起整個生物鏈的存在狀態。

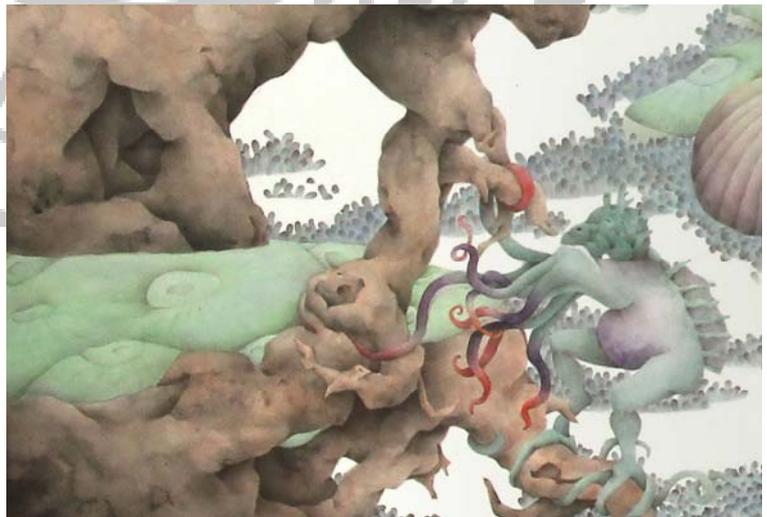


圖 27 韓妤，〈夏至·采擷圖〉〔局部〕



圖 28 韓好，〈穀雨·望煙聽風圖〉，2013，水墨設色·紙本，73x180cm

「於是我關閉我的語言，關閉我的心，深沉的悲哀是連眼淚這形式都無法採取的東西。」³⁰歲月中總是會出現那麼些無計可施的哀愁，那是對誰也無法傳達，就算能夠傳達，誰也不能完全理解的那種內心；哀愁甚至無法轉換成爲語言，能夠說出口的便不是真正的哀愁，只能慢慢積澱心中深處，或者反覆疊染的墨色中。

畫中生物們除了在其選擇的棲息地中，持續與突然其來的危機抗衡，也在山林間、草澤中進行“淨化”。就像某些時候，會突然間想逃離身處的窘況，想逃離世界上所有相互連結的每一條羈絆，到一個荒陌、遺世且完全沒有任何體認卻感到安全、沉靜的地方。

〈穀雨〉這件作品表現了自我虛構的私密空間，由團團山巒包圍的隱蔽場域，成爲撫慰心靈的安樂園。畫面中相互疊合的石珊瑚板塊，隱約有著覆蓋傷口的意念，就像賴以生存的地殼下方，被包覆的是可能造成火山噴發的高溫熔岩；石珊瑚彷彿也代表了爲隱藏底端傷痛的掩蓋層，或者洶湧心緒的某種抑制，這層形象隱約表現出的平穩象徵，亦是潛意識裡欲找尋的支撐和想掌握的安全感與平

³⁰ 村上春樹。《世界末日與冷酷異境》。賴明珠譯。1994。時報出版。頁 524。

靜。

板塊與山體在空間前後構圖上有所鋪陳，但由於不以實際遠近比例表達賓主關係，以及刻意的平面化，於是顯現了主次關聯的不明確，而這樣的不明確也讓場景中的小生物因此與山林相融合，達到物我兩忘的境界。



圖 29 韓好，〈穀雨·望煙聽風圖〉〔局部〕



圖 30 韓妤，〈春曉〉，2014，水墨設色·紙本，65x100cm

創作〈春曉〉之時，一面幻想了時間點與畫面——我想躲藏在季節的晨曦裡，淡如風輕又宛如夢境，誰也看不見的無邊無際。

在蒼鬱的景致中隱匿了滯留的生物，與山林渾然一體，相互融合依附，彷彿不可分割般交織成一共同體。畫面裡緊縮扭曲的石珊瑚似是內心狀態的糾結與轉變，底層的水跡從裡緩緩滲出，彷彿內在釋放的情緒流淌；自水面扭動竄出的小觸鬚，象徵著養分的給予亦或某種昇華過後萌生的能量，鮮明的色彩為畫面帶來靈動的生命力。我以共存概念的奇幻場域，虛構了獨特的療傷景致。



圖 31 韓好，〈望川圖〉，2014，水墨設色・紙本，五開聯作，各 27×35cm

我還是時常想不到存在的意義……

緩緩看著桌邊喝膩的冰咖啡，晶瑩的水露緩緩從杯緣沿著弧線劃下一筆，看著杯底一圈緩緩暈開的水漬，緩緩滲入桌面肌理，我不知道虛度了幾圈秒針，但在這停止一切思緒的片刻，讓我從自我厭惡的泅泳中探出頭，得以吸入深深一口救贖的氧氣。



圖 32 韓好，〈望川圖〉〔局部一〕

王維〈輞川圖〉中傳達的悠然超塵之意境，帶給後人精神上的陶冶，與自然田園的嚮往，以及審美的創造經驗啓發，於是各個時代的文人藝術家皆有以“輞川”為題，實現自我的心靈隱避空間。我取“輞川”諧音“望川”為題，懷想一個淡泊愜意的奇幻場域，以詩意的手法呈現這個時代屬於自己的〈輞川圖〉。

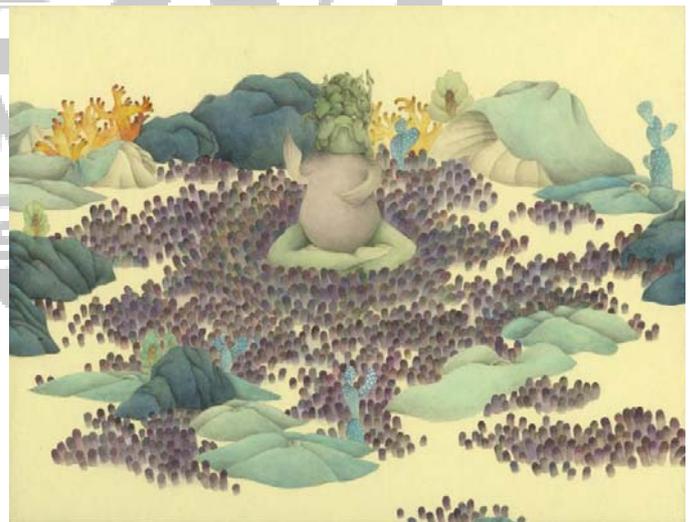


圖 33 韓好，〈望川圖〉〔局部二〕

〈望川圖〉裡的生物，彷彿掉入一個真空的世界，又彷彿被切換至停格畫面，牠們看似漫無目的或放空，卻也許浸淫在自我沉潛的境界裡；即便正在浪費與虛度，那也是多麼坦蕩與浪漫。



圖 34 韓好，〈望川圖〉〔局部三〕



圖 35 韓好，〈望川圖〉〔局部四〕



圖 36 韓好，〈望川圖〉〔局部五〕



圖 37 韓妤〈寒露·噤聲圖〉，2015，水墨設色·紙本，73x180cm

畫幅整體冰冷的色調，意欲呈現一種時間、情感、關係的抽離。相較於〈穀雨·望煙聽風圖〉時使自我沉澱與企求平復的創作心境，在這時期是已經能夠冷靜地、冷眼地面對多餘的聲音以及曾經的創傷。

湖水是存在固定面積的窪地裡，水體不會連結到汪洋，也不會氾濫，窪地(蓮蓬)中的水代表著有限的悲傷，雖懸浮其間也不過是生命中的局部，就像偶而碰撞身上浮現的傷疤，瘀血不會遍及全身，只是某個角落開個淚花。

畫面兩端的生物靜靜相望，個體與群體之間疏離的對立著，左方未浸潤湖水中的生物帶著俯視姿態，表達即便遠離人群也能平和自處的自在態度。

世界的模樣，或者存在本身，都艱澀而令人困惑，在經過現實洗禮後，也更懂得如何自適生存。微風徐徐的山林間，一切是這麼靜謐，只有時間緩緩流過。那打坐姿態的生物，也象徵了自我。於是我也用所能掌握的方式，在內心幻化的異境裡，得到了療癒。



圖 38 韓好，〈寒露·噤聲圖〉〔局部一〕

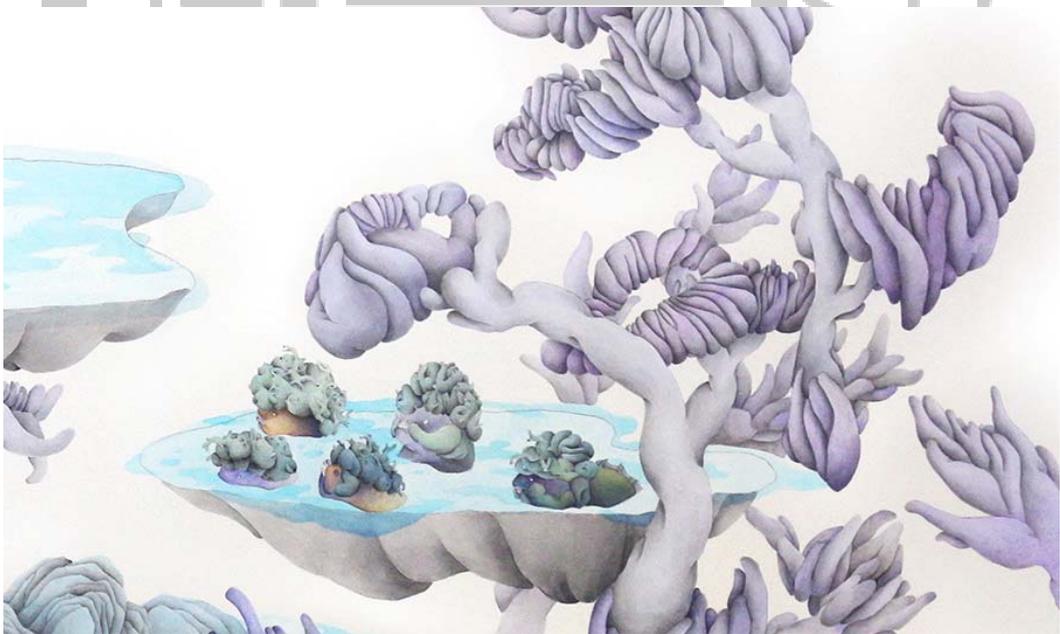


圖 39 韓好，〈寒露·噤聲圖〉〔局部二〕



圖 40 韓好，〈噤聲圖冊〉，2015，水墨設色·紙本，五開，各 27.5×46cm

面對著如鏡像投射的自己，那是內心幻化出的另一個實體，陪伴在每一個孤立黑暗的時刻。

當傷痛來襲時，內在自然衍生出陪伴者這般的夥伴關係，對視的生物們由嘴裡吞吐的細微絲線相連著，以一種無聲的方式進行對談。絲線亦為思線(思維線路)，象徵著主體與虛擬自我的思緒交換；絲線間有著鬆、緊的相互拉扯與矛盾，象徵主體與虛擬自我的對立。反覆在思線中流轉拉扯，終能建構出真正內在的平靜。

建立另一個自我，其實便是透過審視內心面貌，來支撐外在孤立世界的一個方式。



圖 41 韓好，〈噤聲圖冊〉〔局部一〕



圖 42 韓好，〈噤聲圖冊〉〔局部二〕



圖 43 韓好，〈池上〉，2015，水墨設色·紙本，65x100cm

這段日子，那些來不及拆解、無法過濾的我一併倒進了一窪窪湖水裡，或深或淺的在其中擱置。

些微蔓延的湖水綠，輕盈地描述“傷痛”，因為傷痛的沉重感不容易說明，也不想輕易對人揭示，那是極為內在的苦澀。我認為傷痛是不滅的，即使時節流轉間改變了存在的方式，它仍然會在某時某刻牽制著並且隱隱作痛，就像湖水會流動，每一次往蓮蓬裡傾倒，那百萬個細微的水分子都會重組，重新建構後，每一個水分子間的關係已經全然不同，然而裡頭依然是水。

畫中的生物側身直視著觀者，赤裸的耳語透出尖銳的質疑，自動套入窒悶與折磨但無力回擊，只好不動聲色的對峙，似乎先移開眼的人便輸去。後方放大的頭部似乎是脫離主體的另一個我，以旁觀的角度俯視這一切荒謬，以虛擬的出世姿態跳脫膠著現狀。



圖 44 韓好，〈花間集〉，2015，水墨設色·紙本，65x100cm

許多人觀看的第一眼，似乎都感受到畫面的祥和寧靜，而這份平和的確如同以往企圖營造的氛圍，但在事物表層的薄膜下，總是要抽絲剝繭，細看才能發現其中可疑的紛亂。

作品中謎樣的世界裡，綜合了過去畫面出現過的花草植物，平均地將元素鋪陳於畫紙，產生出繽紛的效應。而這種繽紛是來自爆炸性的集合，無論顏色或者造型，由於細碎而隱約充斥躁動感，在並列佈置的冷靜與暗藏的騷動中牽扯出緊繃與不安。

沒入水面的生物與鏡射的形象相依靠著，也許面無多餘表情、閉口不言，顯眼的手部姿態比擬各自的不平靜，雖相互凝視，內心卻洶湧複雜。



圖 45 韓好〈立秋·夜行圖〉，2015，水墨設色·紙本，73x180cm

此件作品呈現了強烈的封閉性，顏色飽和濃郁，沒有絲毫留白的出口與喘的餘地，彷彿無限向下墜落於死寂的黯夜。

生物們或許有著動作中的姿勢，卻更接近凝結靜止，恰似標本佇立著；此處的石珊瑚就像乾涸的沙漠，蜂窩狀的樹根如風割穿孔，一切是爲了演繹沉重、窒悶情緒高漲的瞬間。

這一個沒有太多呼吸律動的超現實疆域，石珊瑚版塊從微弱的黑白墨染、胭脂色層的覆蓋、藤黃混朱膘、再到赭石多次疊加……，幽深的湖水甚至因反覆的顏料堆積，看見厚度與光澤，每一次的色彩轉換與猶疑，事後回想，其實都來自於當下作畫時潛意識不安、煩躁的暴露，不計後果的將自我內在情緒潑灑到了畫面，於是最終形成了比意念開始之前更壓迫的結果，同時隨著創作時間的延長，也在這反覆疊染間得到了情緒的紓解。



圖 46 韓妤，〈秋霽〉，2015，水墨設色·紙本，65x100cm

秋日雨後天晴，空氣清朗明淨，獨坐於秋山環繞的生物，看似俯聽流水，亦或沉思默想神遊物外。

扭動的山體來自於仙人掌科造形的幻化，仙人掌是擁有堅強性格的植物，耐得住乾旱嚴寒，不甚需要餵養呵護，總是昂然挺立，散發著爲了生存而奮力抵抗一切的壯麗美感。仙人掌涵蓋的意象，呼應了創作過程中爲平復自我而構建療癒景致後，衍生出的內在進化——即堅強抵禦時序間各種被迫面對的苦痛撕裂。

生物獨立現身於畫面，不再需要透過想像出的另一個體陪伴；一窪窪象徵悲傷的湖水，也不再需要掩飾或者視而不見，所有的傷口都只是生命過程中的一部分，一切終將安好。行筆至此，透過連串的論述分析也已抹淡了無盡的脆弱、虛無，日後即便在迷霧中也能依循著創作前行。

第五章 結論

創作之於我，是頹喪期間的陪伴，是哀痛情緒的釋放、精神的療癒，在書寫過程中，透過反覆的梳理之後發現，隨著時間的推移，被打亂的內在秩序漸漸在創作時序間重新排列組合。從過去畫面中表達情緒的場陷，接著對於心中孔洞的壓抑並視而不見，繼而試圖和創傷平和共處，最後直到面對、平復內在傷痛，隨著自身的生命經驗，不斷在循環的過程中透過創作調理、解析自己，亦從反省內化中，逐漸瞭然生命本質的結構。

我從不擅於詮釋、說明自己，而是將直覺解譯成語言試圖與他者進行溝通，就像處理自我傷痛需要緩慢療程一樣，我仍在尋找自己的節奏。創作中存在的各式變異場域與超現實的拼湊，其實都是在模擬一個能夠安頓心靈的山水田園，都是在建構一處充滿療癒的歸屬空間。我期望作品能夠脫離語言，並得以碰觸到觀者的內心產生某種悸動與對話。

歲月裡經過的那些高低起伏，對我來說難以抹滅，每個年紀或者階段對於傷痛的承受程度是不一樣的，對當時的我而言就像歷經一場生命的斷裂，即使物換星移，仍無法遺忘，但隱藏於心的傷口都漸漸成爲成長與創作過程的養分。接下來的日子帶著這些歷程，去體驗生命的價值，這個時代並不美好，但期望在創作間認知自己的想望，超越世俗生活的羈絆，並帶給觀者哪怕是一秒也好的現實鬆綁。

參考文獻

專書

- 王惠萍。《怪物考-西方中世紀的怪物世界》。如果出版社。(2012)。
- 李澤厚。《美的歷程》。三民書局。(2007)。
- 邱妙津。《邱妙津日記【下冊】》。印刻出版。(2007)。
- 袁珂。《中國神話史》。重慶出版社。(2007)。
- 高居翰。《山外山：晚明繪畫(1570~1644)》。石頭出版股份有限公司。(1994)。
- 郭璞注、袁珂譯註。《山海經》。台灣古籍出版社。(1997)。
- 郭繼生。《藝術史與藝術批評》。書林出版有限公司。(2007)。
- 郭思。《林泉高致》。(楊伯編著)。中華書局。(2010)。
- 國立故宮博物院。《晚明變形主義畫家作品展》。(1977)。
- 黃明誠。《魏晉風流的藝術精神-才性、情感與玄心》。國立歷史博物館。(2005)。
- 廖陽。《中西美術題材比較》。河北美術出版社。(2000)。

中譯著作

- Milan Kundera。《生命中不能承受之輕》。尉遲秀譯。皇冠文化出版。(2004)。
- Neil Shubin。《我們的生體裡有一條魚》。楊宗宏譯。天下文化。(2009)。
- Publius Ovidius Naso。《變形記》。呂建忠譯。書林出版有限公司。(2008)。
- Rob Dunn。《我們的身體，想念野蠻的自然》。楊仕音、王惟芬譯。商周出版。(2012)。
- Umberto Eco。《醜的歷史》。彭淮棟譯。聯經出版事業股份有限公司。(2008)。
- Veronica Ions。《神話的歷史》。杜文燕譯。圓神出版事業。(2005)。
- 村上春樹。《世界末日與冷酷異境》。賴明珠譯。時報出版。(1994)。