

東海大學美術學系碩士在職專班碩士論文

創作論述

時間與意象的綿延

林雅芬創作論述

The Eternity of Time and Imagery

Lin Yea- Fen's Dissertation

指導教授:林文海 教授

研究生:林雅芬 撰

中華民國 106 年 1 月

東海大學美術學系碩士在職專班碩士論文

創作論述

時間與意象的綿延

林雅芬創作論述

The Eternity of Time and Imagery

Lin Yea- Fen's Dissertation

指導教授:林文海 教授

研究生:林雅芬 撰

中華民國 106 年 1 月

東海大學美術系 碩士在職專班

林雅芬 君所撰碩士論文：

「時間與意象的綿延-林雅芬創作論述」

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

趙樹人 (趙樹人)

鄭月妹 (鄭月妹)

指導教授 林文海 (林文海)

系主任 張惠蘭 (張惠蘭)

中華民國 106 年 元 月 6 日

誌謝

在此論文完成之際，首先感謝我的指導教授，林文海教授，給予我許多寶貴的建議與指導，在創作過程中鄭月妹教授及林世元博士的無私指導與建議，和張守為老師的論文撰寫指導，以及研究所期間所有的教授、老師讓我這段學習過程中受益良多，謹此致最深的謝忱，當然也要感謝同窗好友，葆元、雪娥、美月、奕璇、淑如的一路相陪和勉勵。

最後謹以本文獻給我摯愛的先生、女兒、兒子和我所有親愛的家人，以及所有關心我的好友們，感謝你們在我的人生旅程中給予我的所有感動與支持。

摘要

藝術反映著創作者所浸郁的生活環境，及生命體會的想法、觀念或記憶。藝術所追求的，並非在於合乎任何邏輯的分析和呈現，它是由直觀的本能與情緒或感情所醞釀成的圖像或意象。「時間與意象的綿延」所傳達的訊息，正是就現實時空的位置，重新去思索自己過去成長的記憶，傳達內在的普遍性的情感。希望透過直觀意象探討繪畫中的意象之蘊蓄與藝術形式中的意象，及個人的意象凝結。企圖藉由視覺元素和創作的表現，撿拾過往和現實生活中的記憶符碼，寄翼在創作過程中的自我對話，釋放內在多重的情感和新的藝術創作思維。

研究期間以 2015-2016 年間的創作為主要內容，在創作的實踐上以個人記憶場域及生命印記的軌跡，做為創作的主體，藉由抽象形式的構圖呈現，去探詢空間與時間的失去與存在，並且透過創作從中延伸出自我關注，並重新建構自我與多元社會及個人對所處自然環境和存在的省思，進而傳達藝術或生命存在之於我的價值和意義。

本論文主要針對美學元素，以及藝術與藝術作品的創作過程作為探討和論述的脈絡，分述如下：

- (一) 以直覺（*Anschauung*）探討藝術創作的思維。
- (二) 以藝術史中的藝術形式，探討創作中的意象之形成與表現。
- (三) 探討空間與時間做為感性直覺的形式，對創作主題和內容對應的關係與影響。
- (四) 個人作品產生前的創作思維，及作品產生後的個人審美觀和態度的轉換。

Abstract

Art is the reflection of living environment which creator immersed on, includes life experiences, ideas, concepts, and memories. It is not pursuit of any logical analysis or presentation, but the image or picture brewed by our intuitionistic instinct, emotions and feelings. The message from “The Eternity of Time and Imagery” is about to rethink memories of our past growth by instantly time and space to convey for the inner universality emotion. Explore the bedding imagery of paintings and arts, condensation of the individual images from intuitive imagery. Use visual elements and creative performance to pick up memory codes in our past and instantly life. Self- conversation sustenance can release inner multiple emotions and increase new artistic creative idea.

During 2015-2016, used personal memory field and life mark as main body of creation, composed by abstraction to inquire the lost and existed of time and space. Through the creation to extend self-attention and think about the relation between self to pluralistic society; personal to the natural environment and presence, then convey for value and meaning of art and life.

The thesis is mainly focused at the element of aesthetics, and the creative process of art and art works as discussion and dissertation of thread of thought, narrative as follows:

- (1) Use (Anschauung) to explore the thinking of artistic creation.
- (2) Explore formation and performance of imagery of creation by art form in art history.
- (3) Discuss the space and time as the form of emotional intuition, and it corresponding relationship and effect between creative subject and contents.
- (4) Experienced the creative thinking before works and the personal aesthetic and attitude changed after it.

目次

誌謝.....	I
中文摘要.....	II
Abstract.....	III
目次.....	IV
圖目次.....	V
第一章 緒論.....	1
第一節 創作動機.....	1
第二節 創作思維.....	2
第二章 直觀的意與象.....	4
第一節 直覺的創作意識.....	4
第二節 繪畫中的意之形式.....	5
第三節 小結.....	12
第三章 時間印記.....	13
第一節 時間與永恆.....	13
第二節 藝術中的時間特質.....	15
第三節 小結.....	18
第四章 作品分析.....	19
第一節 時間系列.....	19
第二節 記憶系列.....	27
第五章 結論.....	41
參考文獻.....	43

圖目次

圖 1 威廉·德庫寧〈無題二號〉	6
圖 2 威廉·德庫寧〈無題三號〉	6
圖 3 傑克森·帕洛克滴流創作	7
圖 4 迪亞斯·委拉斯蓋茲〈教皇英諾森十世, Pope InnocentX〉	8
圖 5 佛埃傑德〈臨摹委拉斯蓋茲的教皇英諾森十世肖像畫習作〉	8
圖 6 威廉·泰納,〈颱風來襲前- 瀕死的奴隸被丟棄〉	10
圖 7 佛列德利赫〈冰封的記憶〉	11
圖 8 佛列德利赫〈雲海上的旅者〉	11
圖 9 東山魁夷〈白馬的森〉	11
圖 10 東山魁夷〈綠響〉	11
圖 11 博丘尼〈空間中獨特的連續型態〉	14
圖 12 馬歇爾·杜象〈下樓梯的女人 No. 2〉	16
圖 13 林雅芬〈訴〉	20
圖 14 林雅芬〈頌〉	21
圖 15 林雅芬〈城市生活〉	22
圖 16 林雅芬〈陌〉	23
圖 17 林雅芬〈對話〉	24
圖 18 林雅芬〈瞬息〉	25
圖 19 林雅芬〈時態〉	26
圖 20 林雅芬〈晃耀行走〉	28
圖 21 林雅芬〈旅程〉	29
圖 22 林雅芬〈遊移〉	30
圖 23 林雅芬〈歸程〉	31
圖 24 林雅芬〈歲月〉	32

圖 25 林雅芬〈形上的幻影〉	33
圖 26 林雅芬〈密林〉	34
圖 27 林雅芬〈境遷〉	35
圖 28 林雅芬〈鄉愁的聲音〉	36
圖 29 林雅芬〈思念〉	37
圖 30 林雅芬〈鼓手之歌〉	38
圖 31 林雅芬〈覓境〉	40

第一章 緒論

第一節 創作動機

研究所期間(2012-2015)經歷了許多階段性的美學探討及審美試驗，三年來隨著「美術系移地教學」課程，走訪了很多重要的美術館、博物館和歷史古蹟及建築，見證了從文藝復興到現當代的偉大藝術大師的作品，雕刻建築或畫作。當我凝視這些巨作，內心湧出無限的感動，每每試圖在其中找尋「真實」，然而一種觸發我生命內在的感動，引發我對自己所處的環境產生一種深刻的回望，為什麼它看起來如此的虛而不實，為何它和我想見的「真實」如此之遠？很長的一段時間，我在尋索自己心靈的異化，這種異化的存在是相對於事物以取代現實社會。所以，常常內心有股因異化所產生的落寞，也許這是對事物真實的永久性的憧憬。也因這期間的學習視野的超越及美術館、博物館的閱讀，和對當代藝術潮流的體察，開啟我對藝術的新視野和認識，它引領我通往更多創作思維的發展。

黑格爾(George Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)曾說:

藝術可說是一個形象上看得見外表的每一個點，

都化成眼睛或心靈的住所，

使它顯現出心靈來。¹

每天在眼前所顯現的世界，總是一如往常的運作著。但我常思索著，如何在看似相同，實則無時無刻充滿豐富變化的生活中，找到一個能讓自己心靈寄情的處所。經

¹ 黑格爾：《美學第一卷》，朱孟實譯（台北市：里仁出版社，1983年），頁5。

由創作，我想呈現現實生活中之於我的視覺與知覺的解構符號。

宇宙是記憶多彩的鏡子，
一切都是它的組成部分；
它艱鉅的過道無窮無盡，
你走後一扇扇門相繼關上；
只有在太陽西下的那一方，
你才能見到原型和耀光。

波赫士〈永恆(一)〉²

對我而言，在這個不斷追求「擁有」與凡事講求「意義」的時空中，那些日常生活中容易丟失或視而不見的圖像或意境，更能引發我內在最真實的自己。

第二節 創作思維

藝術創作，主要是能夠藉由創作行為，傳達出創作者內在思緒或潛在意識，透過作品呈現在畫面中，托爾斯泰(Lev Nikolayevich Tolstoy, 1828-1910)說：「藝術這種人的活動，個人有意識藉著某種外在的符號，把他所親歷的情感傳達給他人，使他們受到感染，並且也經驗到這些情感。」³而西方重要美學家克羅齊(Benedetto Croce, 1866-1952)認為「藝術即是直覺(直觀)。而直觀在人類的意識活動中，乃是處於根基的地位。」⁴所謂「直覺」顧名思義，便是由特殊的事務所直接引起的知覺；也即是人類的心靈，不假思辨，直接把握個別事物特性和真相的能力。因此，克羅齊認為：「直覺是概念的基礎，並且主張藝術純粹是一種精神的事實，他認為直覺即表現。」

² 波赫士：《波赫士全集II》，王永年譯（台北市：台灣商務出版社，2002年），頁7。

³ 劉昌元：《西方美學導論》。（新北市：聯經出版社，2010年），頁149。

⁴ 朱光潛：《克羅齊哲學述評》。（台北市：正中書局，1987年），頁24。

⁵也就是說，當直覺產生在藝術創作者的內心的時刻，真正的藝術品也同時在他的內心中完成了。而另一美學家柏格森(Henri Bergson, 1859-1941)在哲學觀的藝術論點，對直覺的特性也有如下的描述：「直覺是對特殊事物產生的知覺，而不是對一般事物所生的知覺；它是對具體事物所生的知覺，而不是對抽象事物所生的知覺；它的對象是事物的本身，把握事物的真相。」⁶因此直覺(直觀)不僅能表現情感，同時還能創造表現情感的意象。而「時間」則像是以抑揚頓挫的變奏般存在於我們的體內，而「綿延」則是身體存在感受覺知當中，它是一種純感應直覺生命歷史所呈現的真實，它連結著過去、現在與未來，因著直覺觀照，將過去、現在與未來形成一個有機動態的詮釋，所以它是生命體驗的詮釋，是在瞬息萬變的生命經驗中去觀看所有存在脈絡，並且與之共舞的經驗。我的此次創作，即是以這種生命歷史的回溯，並且在不斷回返又退出中，拼貼、重整歲月中的碎片和碎點，述說時間的軌跡和空間的存有之於我的心靈意象。並配合藝術史上，相關藝術家的意象創作之探討分析後歸納並且綜合出個人的創作理念，達到自我心象的營造。希望經由創作過程中不斷的嘗試與反思，來詮釋個人生命印記的感覺經驗。

⁵ 劉文潭：《新談藝論》（台北市：時英出版社，1998年），頁60。

⁶ 劉文：《現代美學》（台北市：台灣商務印書館，1997年），頁48。

第二章 直觀的意與象

第一節 直覺的創作意識

繪畫中除了對物象的描寫與紀錄之外，也包含了畫者所傳達的思維而不是平鋪直述、枯燥乏味的技術。東方藝術的精髓在意境說，如同詩歌般，繪畫追求意境、品味。意境普遍有形而上的意涵，在繪畫形式中即為寫意，寫意較寫實有更多情感抒發與表現，非單純對物象的模仿，而是可以用來傳情、言志的，透過畫面來呈現創作者的想法和精神，寫意超越視覺，它有浪漫主義的抒情色彩。美國意象派詩人龐德(Ezro Pound, 1898-1972)在〈意象主義者的幾個「不」〉一文中，將意象定義為「一個意象是在瞬間呈現出一個理性與感性的複合體。」⁷他認為意象的形成，有兩種途徑：

1. 以主觀意念「熔化」外界客觀物象，

將它轉化為不同於客觀物象原型的意象。

2. 讓外界物象進入自己頭腦，

經主觀的改造而成為能夠表現本質的意象。⁸

符號學美學的重要學者蘇珊朗格(Susanne K Langer, 1895-1985)，則認為意象是純粹虛幻的對象，是一種虛的實體，她說：「在任何情況下，只要你與它相遇，你就能真正地知覺到它，而不是夢見它或想像到它。」⁹這即是意象的直觀屬性。除此之外，朗格亦強調「意象」具強烈的視覺性、形象性。

⁷ 費勇：《言無言-空白的詩學》（中國廣東，廣東人民出版社，1999年），頁43。

⁸ 魯西著：《藝術意象論》（中國廣西，廣西教育出版社，1995年），頁132-133。

⁹ 蘇珊·朗格：《情感與形式》，（劉大基等譯）（台北市，台北商鼎出版社，1991年），頁58-59。

十八世紀的西方浪漫主義，讓藝術家開始重視內心世界，浪漫主義運動的浪潮，將客觀的傳統轉移到創作者的主觀內心，連帶影響了整個繪畫思潮，野獸派畫家馬蒂斯(Henri Matisse, 1869- 1954)曾在他的《繪畫筆記》中表示，當他想要畫一個女人時，首先會賦予她一種典雅、一種魅力，最重要是賦予她內在的東西；中國北宋畫家范寬(950- 1020)說：「與其師於人者，未若師於物；與其師於物者，未若師於心。」中國畫家石濤(1642- 1707)說：「夫畫者，從與心者也。」¹⁰這些都說明了繪畫的表現性在於將自身感受表達出來，而不是單單的對景寫生，也就是說「表現及寫意」。

繪畫到了寫意的層面，講究的不是依附自然的如實描繪，而是要力求表現藝術創作者自己的獨特氣質。繪畫脫離客觀自然，而往更內心的方向昇華，具有形而上的含意。然而，每個藝術創作者都有一套獨特的審美體系，並且經過一連串長期的思想觀察，反覆體驗，內化到自己的潛意識中，而形成獨特的個人風格。

第二節 繪畫中的意之形式

一、意與抽象

抽象表現主義畫家德·庫寧(Willem de Kooning, 1904-1997)，他曾以眼罩蒙上眼睛，在黑暗中尋找瞬間突現的想像力，彷彿在述說：「唯有盲目衝動，才会有藝術，睜開眼睛甚麼也沒有。」¹¹他的創作喜用純粹的色彩，任其在畫中無意識的混和、噴灑、滴流，呈現出潛意識裡的心靈世界。對德·庫寧來說，繪畫是一種創作，也是一種行動，而且行動過程遠比結果重要。德·庫寧認為：「形式應該體現真實體驗到的情感，而內容即在於對某一事物的一瞥之間，就像和閃電的

¹⁰ 陶宏：《詩意的交響-朱德群抽象藝術中的東方精神》（北京，中國藝術研究，2010年），頁45。

¹¹ 魏尚河著：《我的美術史》（台北市，高談文化，2005年），頁151。

遭遇。它很微弱，很微弱，這就是內容。」¹²他強調瞬時的觀察，作品〈無題二號〉(1981)(圖 1)和〈無題三號〉(1981)(圖 2)，像在探索空間的虛實，畫面讓人在視覺上產生一種輕鬆、流動、充滿節奏的透氣感。以潛意識引導的畫面，由於是每個畫家，各自不同的創作，而且表現手法也脫離了模仿自然的形式，而透過此種創作形式的解放，來達到心靈的自由。



圖 1 威廉·德庫寧〈無題二號〉，1981 年，油彩、畫布，223.4 x 194.4 cm，威廉·德庫寧基金會，紐約。



圖 2 威廉·德庫寧〈無題三號〉，1981 年，油彩、畫布，194.6 x 221.9 cm，威廉·德庫寧基金會，紐約。

美國抽象主義畫家傑克森·帕洛克(Jackson Pollock, 1912-1956)，則是用「滴流法」將沾滿顏料的刷子自空中滴向畫面(圖 3)，並且隨手來來回回的走動，任其色彩滴流、覆蓋，作品呈現出他的內心心靈景象，就像超現實主義表達夢境或潛意識的心靈世界一樣。德·庫寧和傑克森·帕洛克的作品皆呈現出一種心靈意象和意境。

¹² 魏尚河著：《我的美術史》(台北市，高談文化，2005 年)，頁 151。



圖 3 傑克森·帕洛克滴流創作，取自維基百科，2016. 2. 20。

二、意與半具象

英國畫家法蘭西斯·培根(Fancis Bacon, 1909-1992)，於 1983 年時曾這麼描述過：「只要我能說出我想嘗試些甚麼，我願說我是一個意象的製造者，我很慶幸我一直能夠…依賴某些在我腦中縈繞著的東西過活。」¹³他是二次世界大戰結束後出現的優秀畫家，及意象的創造者，其所創造的意象乃充滿暴力和悲痛的戰後人們的生活，作品多呈現在這些主題及意象上。培根說：「我只在嘗試創造，由我的神經系統裡盡可能準確無誤地取出來的意象，我甚至半個也不懂那些意象，我並不想藉著他們說些什麼，…」¹⁴他的作品有一強烈的特徵，就是人物形象，所具有的那股「真實的靈魂」，會讓觀者驚愕震撼，他用色大膽且晦暗，筆

¹³ 施並錫：《紐約藝術現場掃描：藝術手札(一)》(台北市，草根出版，1997年)，頁 25。

¹⁴ 施並錫：《紐約藝術現場掃描：藝術手札(一)》(台北市，草根出版，1997年)，頁 27。

觸粗曠，雖然人物形體模糊、刻意扭曲，但我們仍可感受到人物有血有肉的軀體，而且都有處於艱難或生死攸關的境地，幾乎是傷痛不堪的面貌。作品的震撼力，是獨特的主題和強烈誇張的變形，畫作中的身體通常處於空間與時間的緊張關係之中，他也常將古希臘悲劇融入一些表達基督教義的作品中，並且經常從大師的作品及雜誌、圖片、影片中選擇他創造意象的資料來源，如著名系列畫〈尖叫的主教們〉引用了迪亞斯·委拉斯蓋茲(Diego Rodriguez de Silvey Velazquez, 1599-1660)的一幅人像畫(圖 4)，一名擁有了絕對權力的人沐浴在生命和心靈庇護所的光耀中---因對人性的深入描寫而著名的一幅畫---並將他擴充成一幅令人驚悸的一個靈魂在地球的地獄中之畫像(圖 5)¹⁵。他傳達的是個人肉體與情感所做最大極限，忍耐著世間的殘酷無情、孤獨寂寞的侵蝕之意象。我們可以感受到他所要體現的真實性和強烈的悲劇成分。



圖 4 迪亞斯·委拉斯蓋茲〈教皇英諾森十世，Pope Innocent X〉，1650 年，油彩、畫布，153×118 cm。羅馬，多利亞·潘菲力 美術館藏。



圖 5 法蘭西斯·培根〈臨摹委拉斯蓋茲的教皇英諾森十世肖像畫習作〉，1953 年，油彩、畫布，153×118 cm。莫伊內斯藝術中心，考芬美術托基金會藏。

¹⁵ (佳慶編輯部 編譯)：《了解藝術》(台北市，佳慶文化，1984 年)，頁 91。

培根對他那些令人顫慄的繪畫意象的解釋是：「任何與生命有關的事情總是駭人的，畢竟我們自從出生便得面臨死亡的威脅。」¹⁶他把生活在冷峻的現代社會中的人們所有擁有的焦慮和孤獨，化做永久的視覺評註。培根進行藝術創作時的根本意圖，與其說是要畫出一件值得一睹的東西來，不如說是要以畫布為舞台，來宣告某種實體的存在。在他的錄音對談資料中，表明了培根對他自己的作品，並不想保持一種羞澀的沉默，也表明了他在外表上雖然不修邊幅，但在創作理念上，仍然堅持展現深刻內涵的雙重性格。¹⁷雖然培根在創作時，根本沒有給予作品賦予任何畫外之意，純粹只是描繪生命體的存在，但是，作品本身所散發出的那種攪動人內心的詩意，正是他所要給世人反思的情緒和意象。

三、意與具象

西方美術史上著名的風景與海景畫藝術家威廉·泰納(Joseph Mallord William Turner, 1775-1851)，其作品常蘊含著敏銳的戲劇張力，他常引述詩句放在展覽目錄話題之下，例如畫作〈颱風來襲前- 瀕死的奴隸被丟棄〉(圖 6)此畫於 1840 年在皇家美術學院展出，在其畫名下，錄有〈希望之謬誤〉裡的數行詩句：

桅杆上的手，敲擊著索栓，
遠方夕陽動怒，雲湧如烈火一般，
宣示颱風將臨。
在牠橫掃甲板，將死者與垂死者，
拋下海之前- 鏢銬至死仍桎梏其身，
希望，希望！謬誤的希望！
你如今又往何處進行交易？¹⁸

¹⁶ 施並錫著：《紐約藝術現場掃描：藝術手札(一)》(台北市，草根出版，1997年)，頁29。

¹⁷ 培根：《西洋近現代巨匠畫集》(台北市，錦繡文化，1994年)，頁8,9。

¹⁸ 艾利克·薛恩斯：《泰納·巨匠世界名畫》，(黃春秀編譯) (台北市，台灣麥克，1992年)，頁122。

畫的寓意是，金錢買賣導致人與人之間的相互殘害。從他的畫作中，我們可以感受到泰納如何彰顯他內在的人文情懷和感傷的意韻。



圖6 威廉·泰納，〈颱風來襲前- 瀕死的奴隸被丟棄〉，1840，油彩，畫布，91×138 cm，波士頓美術館藏。

德國浪漫主義風景畫家佛列德利希(Caspar David Friedrich, 1774-1840)的作品，在寧靜中表現出悠遠的心象風景，他曾說：「閉上肉眼，那麼你將能用你的心眼去看到，浮在目前的圖畫；然後將在黑暗中遇見過的形影帶到日光下，以便從心靈表面反映其它面。」¹⁹佛列德利希的作品主題往往是孤獨，但卻展現澎湃的情感和詩意，如作品〈冰封的記憶〉(圖7)和〈雲海上的旅者〉(圖8)，他透過沈靜的畫面傳達他與周遭自然的對話和內在的心靈意境。

¹⁹ 《大英視覺百科全書(第四卷)》(台北市，台灣大英百科，1998年)，頁202。



圖 7 佛列德利赫〈冰封的記憶〉，1824 年，油彩、畫布，96 x 129 cm，德國漢堡美術館藏，漢堡。

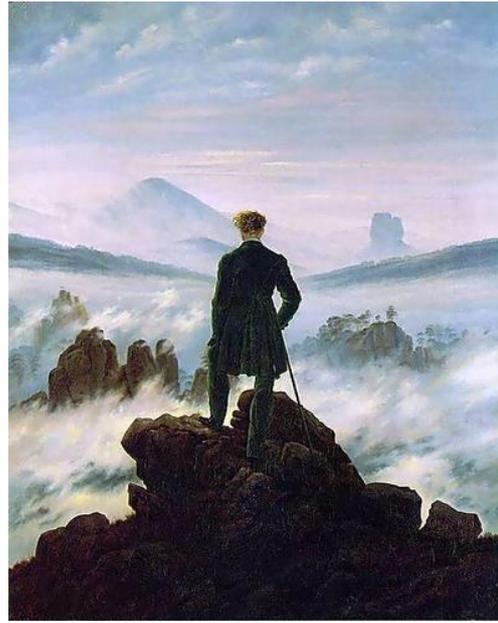


圖 8 佛列德利赫〈雲海上的旅者〉，1810 年，油彩、畫布，95.8 x 74.8 cm，德國漢堡美術館藏，漢堡。

日本風景畫家東山魁夷(Kaii Higashiyama, 1908-1999)，他雖是風景畫家，但他畫的是人類心靈象徵的風景，在其創作歷程中，生命中的磨難和不安，驅使他找到以自然為依歸的東方精神，和日本民族性的美感。其作品〈白馬的森〉(圖9)、〈綠響〉(圖10)他以自己心靈映照自然，表現主觀的生命情思和客觀的景物相互交融的樣貌，畫作色調淡雅、寂靜，隱約的透出孤獨感的心靈意象。



圖 9 東山魁夷〈白馬的森〉，1972 年，油彩、畫布，152 x 223 cm，東山魁夷美術館，長野縣。



圖 10 東山魁夷〈綠響〉，1982 年，油彩、畫布，84 x 116 cm，東山魁夷美術館，長野縣。

第三節 小結

《周易·繫辭上》云「立象以盡意」²⁰說明立象是為了要傳達作者本身的意念。「藝術就是默想。洞察自然，而接觸到自然運行的精神；仰視宇宙，而在方寸之中創造出自己的天地，是心靈的莫大愉快。藝術是人類最崇高、最卓越的使命，他是磨練思想去了解宇宙萬物，並被宇宙萬物的生命所了解的工具。」²¹我們都知道自然物經常含有我們對於它的生活情感、生活印象，而人類是大自然的一部分，當我們在創作時不只是瞬間的直覺感悟，而是經過長期的觀看、經驗在日常生活中、在行旅中，去思索自我內在看待事物本質的面向，及自己生活經驗到的直接價值感和存在感。

所以我的意之形成，乃在於感知到人類只是宇宙萬物浮游的一員，而時間的流逝、地貌的消失，就如「路」的「逶迤」之於「脩迴」，「川」的「既漾」之於「濟深」。²²它引發我久已蘊蓄的內在情意，它不是人類受限於社會所產生的悲愴，而是我內在歷時長久對生活中地景的消逝更迭的複雜情緒，猶如古詩十九首「回車駕言邁，悠悠涉長道。四顧何茫茫，東風搖百草。所遇無故物，焉得不速老。」²³它觸動我對現實環境存在之焦慮的掙扎與昇華的意念。因此我想描繪的是我內在歷時長久的歷史記憶，所形塑出的時間歲月印記，在應目會心之後的生命思索和感知意象。

²⁰ 郭建勳注釋：《新釋易經讀本》（台北市，三民書局，2004年），頁525。

²¹ 羅丹口述，葛賽爾：《羅丹藝術論》，（傅雷譯）（台中市，好讀出版，2003年），頁18。

²² 柯慶明：《中國文學的美感》（台北市，麥田出版，2006年），頁293。

²³ 《古詩十九首》，商務編輯部編（台北市，商務出版，2003年），頁61。

第三章 時間印記

第一節 時間與永恆

神學家認為永恆是各種時間奇蹟般地結合在一起的瞬間。而柏拉圖(Platon, B.C.427-347)說：「時間是永恆的活動形象。」²⁴我們有了現在，又看到現在正在逐步成為過去，成為未來，也就是說，我們的某些東西變化了，某些東西保留下來了。而我們也可感到自己正在時間中消逝，但是時間卻又被認為是沒有內容的，因為具體的時間即現在，而現在是介於過去與未來之間。奧古斯丁(Augustine of Hippo, 354-430)有一句名言：「當沒有人問我的時候，我知道時間是什麼；但當有人問我而要我解釋，我就感到困惑。」他還說：「我的靈魂在燃燒，因為我想知道時間是什麼。」²⁵我們有鐘點，我們有分秒，我們有記憶，我們有當前的感覺，我們還可預感到未來，但是卻又無法真切地描繪具體的時間，有時候，那種「已經經歷了那個時刻」的感覺令我們沈思。彷彿時間是一種可以感知，但又不能真實具體說明，因為時間在不停的運動。所以時間它涉及了記憶，有關生命發生種種內涵的歷史時間，說明生命是有歷史的，不管過去、現在或未來發生種種，都會連續回應在我們生命的歷史之中，讓我們不斷記憶著我們的故事，將過去、現在與未來融塑成為敘事，不斷綿延著。

唯心論主張者柏克萊(George Berkeley, 1685-1753)所說的：「所有天上的歌唱隊乃至人間的傢俱雜物，總而言之所有構成世界這個大構造物的那些物體，或是它們並不存在於我的或任何其他生靈的心中，那麼它們不是根本不存在，就是存在於永生神靈的心中。」²⁶，愛因斯坦(Albert Einstein, 1879-1955)的相對論中提到：「空間和時間未必能看成是可以脫離物質世界的真實客體而獨立存在的東西。」²⁷，也就是說愛因斯

²⁴ 波赫士：《波赫士全集IV》，王永年譯（台北市，台灣商務，2002年），頁270。

²⁵ 波赫士：《波赫士全集IV》，王永年譯（台北市，台灣商務，2002年），頁271。

²⁶ 巴涅特：《相對論入門》，(仲子譯)（台北市，今日世界社，1971年），頁8。

²⁷ 愛因斯坦：《相對論入門；狹義和廣義相對論》，(李精益譯)（台北市，台灣商務，1916年），頁59。

坦認為連時間和空間也只是直覺的兩種形式，和我們對顏色、形狀和大小的概念一樣，同是不能離意識而存在。空間，除了藉我們所發覺的客觀事物的秩序或排列來認識它之外，並無客觀的實在；時間，除了我們藉事情發生的先後次序來量度它之外，沒有獨立的存在。因此，我們把時間看成是一道恆定不變的時流，由無窮的過去流向無窮的未來。西方哲學家把時間視為線性，即過去、現在、未來←·→，兩頭不可窮盡。而東方古代的哲學家則視時間是圓形的，所謂的「週而復始」，它是輪迴的。

根據人類的經驗，我們可以感知到時間是連續不斷的在運動，而我們似乎也同時感到自己正在時間中消逝。所以時間它是內在的，同時也是外在的感知，因此它也是一切經驗的基礎。亞里士多德(Aristotle, 384-322 B.C)在《物理學》第四卷第十四節中寫道：「如果除了人的靈魂和靈魂的理性之外，沒有任何東西是可以進行計數的，那麼，如果沒有靈魂，就沒有時間。除非時間仍是某種存在者，比如，如果沒有人的靈魂運動能存在，而構成我們時間概念的前和後已經包含在運動中，就其已經是可計數的而言，前和後本身就構成了時間。」²⁸

我們總是照著自己對過去、現在和未來的感覺，以自己為中心，來看待和排序生命事件的先後，但是除了留在我們自己感覺上的紀錄外，宇宙這個客觀的實在並沒有發生什麼事，它只是存在那裡。也就是說，當因和果不再有相聯關係的時候，就人個人本身而言，也就是沒有了時間。所以時間是所有現象的形式條件。

²⁸ 亞里士多德：《物理學，論生成和消滅》，(徐開來譯) (台北市，慧明文化，2002年)，頁134。

第二節 藝術中的時間特質

二十世紀初，受到工業革命影響，電力與機械的普遍使用徹底衝擊人們對於時間、速度和光線的感受，藝術家們透過作品呈現未來感。追求速度、科技，顛覆傳統，未來派藝術家相信世界因速度而更加壯觀、美麗。雕塑家博丘尼(Umberto Boccioni, 1882- 1916)是以人在走路的「動」當作造型的，他的名作〈空間中獨特的連續型態〉(Unique Forms of Continuity in space)(圖 11)，讓人感受到它在表現的是一個人人在逆風行走的樣子。另一個藝術大師馬歇爾·杜象(Marcel Duchamp, 1887- 1968)的作品〈下樓梯的女人 No. 2〉(Nude Descending a Staircase, No 2)(圖 12)呈現的是人在移動的軌跡，用重製的方式描繪從樓梯上走下來的女人身影。



圖 11 博丘尼〈空間中獨特的連續型態〉，1913，青銅雕塑，121.3 x 88.9 x 40 cm，紐約大都會博物館藏。



圖 12 馬歇爾·杜象〈下樓梯的女人 No. 2〉，1912，油彩，畫布，147 cm × 89.2 cm，費城美術館藏。

抽象表現主義畫家或行動派畫家，如帕洛克(Jackson Pollock, 1912-1956)、克萊茵(Franz Kline, 1910-1962)、德·庫寧(Willem de Kooning, 1904-1997)他們的作品，評論家哈洛·羅森伯格(Harold Rosenberg, 1906-1978)在 1952 年寫到：

對一個接著一個的美國畫家而言，
畫布似乎開始成為他們活動的競技場，
而不是一個讓他們在製造、在設計、分析
或表達某種真實或想像的物體的空間。
在畫布上所發生的不是一幅畫而是一個事件。²⁹

對這些畫家來說，他們作畫的形式是在賦予紀錄畫家的身體動作，和創作過程時「時間」所賦予畫面的動感和內在力量。

而近代中國藝術家蔡國強(1957)的作品〈天地悠悠- 為外星人做的計畫第十一

²⁹ Hugh Honour & John Fleming：《世界藝術史》，吳介禎等譯（台北市，木馬文化，2001 年），頁 836。

號)，他用數百公尺的火藥與導火線，鋪設在鐵軌旁，當電車開到定點的時候，點火引發火藥爆炸，讓電車發出巨大的火光，火沿著導火線往前疾馳，最後火光被氣球吊起飛向天空而去。他呈現的就是速度，一種我們用眼睛可以看到的時間之流動的藝術。

第三節 小結

人生經驗就像一連串影像的集錦，而時間與生命似乎是不可分的，德國微積分創建者之一，萊布尼茲(Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646- 1716)提出「時間僅僅是個現象相繼發生的序列。」³⁰也就是說我們生命中所有深刻的感受，都和時間有關，時間可以帶我們穿越記憶，或從一個形式轉到另一個形式之影像編輯，當一切正在發生的時候、或自己正在經歷的時候，很微妙的，我們常常無法體認到，甚至不認為它正在發生，但是隨著時間的流逝，我們年紀增長了，人會越來越統整自己的生命經驗，進而開始進行自我心靈的轉化至成熟，並且可以把成熟看成是一種與日俱增的能力，用於忍受極端的焦慮和沮喪、無助，而這又正是我們所無法避免的挑戰。

英國作家奧登(W. H. Auden, 1907- 1973)稱我們的時代是「焦慮的時代。」³¹我常常在住家附近的巷道、河邊徒步，或旅行中、或觀鳥、捻花惹草時，某些聲音會響起，它不是來自耳畔，而是來自心靈深處某個被遺忘的角落，有時是時空觸動起回憶的聲音、有時是思考流轉的聲音，從內心裡湧現出，它喚醒了我正視到那曾經熟稔和習慣了的景物消失了，稻田、綠地減少了，而我居住的城市流行蓋起歐洲低照環境下，設計用來聚熱的玻璃帷幕大樓；我總會記起小時候，走在樹陰下，吹著南風，夜裡雙手攤開，蒼穹繁星舉手可得的那份幸福。而此刻，我正置身在奧登所稱的「焦慮的時代」中，試圖在時間空間的交錯座標中，把自己跟周遭環境的感悟，轉換成創作泉源，我喜愛大自然，因為在大自然中處處可見瞬間即永恆的意境，那感覺有時是寧靜的、詩意的，有時卻又有著某種愁緒，而海洋深處或太虛天際，則提供我漫無止盡的冥想空間，這是我從大自然中感悟時間、空間的一條脈絡，也是我透過畫面呈現移動、流失、漂浮的意境，述說時間的軌跡和空間的存有，映現內心對瞬息萬變的外在世界之觀照意圖。

³⁰ 金哲：《時間學》，(陳燮君 譯) (台北市，弘智文化，1995 年)，頁 53。

³¹ 莫瑞·史丹：《轉化之旅 自性的追尋》，(陳世勳等 譯) (台北市，心靈工坊，2012 年)，頁 23。

第四章 作品分析

第一節 時間系列

法國哲學家亨利·伯格森(Henri Bergson, 1859-1941)，認為時間是綿延的，此時的每一刻包含彼時的每一刻，並且不停的生成與變化；而這個時間的綿延向度並不只向未來開展，關於我們的過去，那些縈繞心頭的記憶，亦時時刻刻悄然滋長，繁衍出不同的樣貌，時而苦澀、時而甜美，最終積累為存在的厚度。時間也是人生的度量衡，它和空間是屬於我們心靈的主觀構作，時間是一種內在的感應，何懷碩(1941-)在《創造的狂狷》中說：「藝術創作是一種人生的態度，對宇宙人生的觀察、感觸與感受的表達，融合了意志、理性與情感。」³²因此時間系列作品〈訴〉、〈頌〉、〈城市生活〉、〈陌〉、〈對話〉、〈瞬息〉及〈時態〉則是以移情於自然景物之中，所產生的心靈情感、記憶交融匯流的圖像，它是我透過內在的知覺體悟後，以綻出的角度，去思考時間的過去、現在和未來對我的影響，也是我心靈的對話，經由不斷的自我釐清並且回首探望自己內心的那一點點出口，慢慢形塑出我內在對時間距離的情感圖像。透過抽象形式來呈現，並以造形、色彩、符號及結構上的平衡與即興的過程或薄塗、厚塗、罩染的技法表現，希望藉由作品來呈現我內化的感知意象。

³² 何懷碩：《創造的狂狷》（台北市，立緒文化，1998年），頁205。

作品說明：圖 13 〈訴〉



圖 13 林雅芬〈訴〉，2015，油彩，畫布，145.5 x 97 cm。

我聽見那些垂垂老人說話：

「一切東西都在變，所以我們退出去一個接一個。

彼等首似鳥爪，膝如老荊棘扭曲，在水之涘。」

我聽見那些垂垂老人說話：

「凡美麗皆飄逝如斯夫若流水。」

葉慈〈葉慈詩選〉³³

創作概念：此畫作以橫幅的水平構圖為主，意圖呈現穩定和橫向延伸的遊走時間。

³³ 葉慈：《葉慈詩選》，楊牧編譯（台北市，洪範書店，1998年），頁47。

作品說明：圖 14〈頌〉

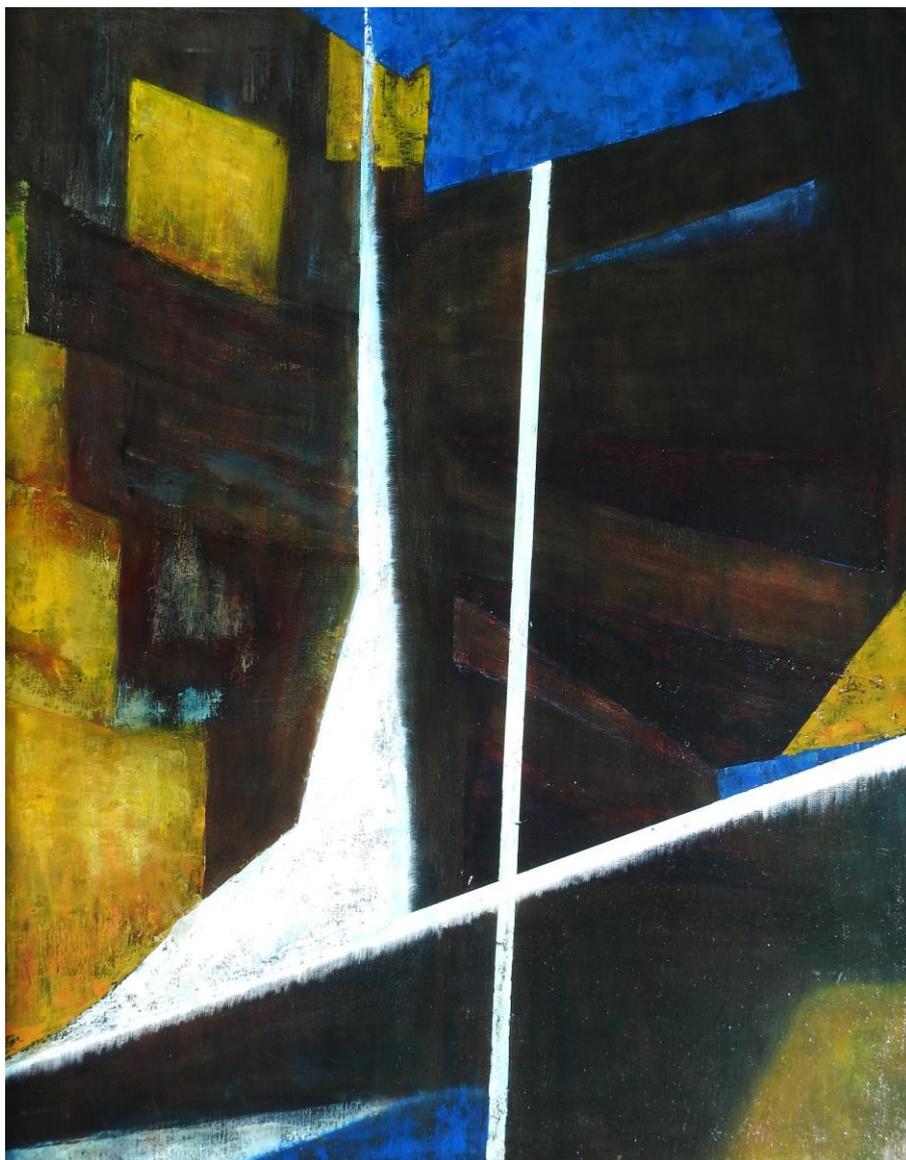


圖 14 林雅芬〈頌〉，2016，油彩，畫布，145.5 x 112 cm。

今天是明天的苗頭 昨天的延續

上帝的每件事物在寧靜的氛圍中

都神秘地將它頌揚

無論是傍晚或是月亮的精華

波赫士〈波赫士全集 II〉³⁴

創作概念：以類似十字架的結構，用宗教般的神聖情愫來緬懷歲月。

³⁴波赫士：《波赫士全集 II》，(王永年譯) (台北市，台灣商務，2002 年)，頁 434。

作品說明：圖 15〈城市生活〉

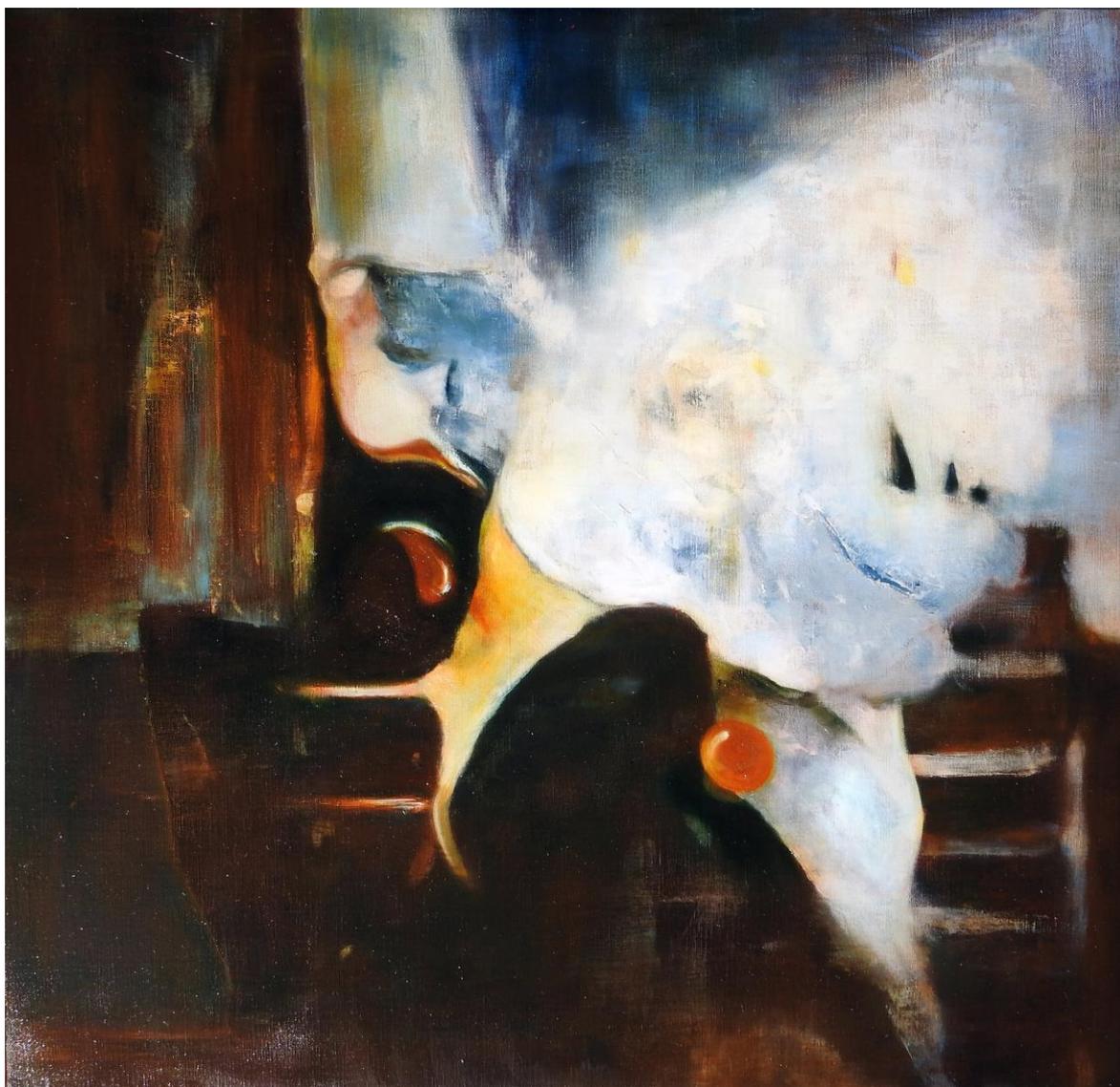


圖 15 林雅芬〈城市生活〉，2016，油彩，畫布，80 x 80 cm。

創作概念：畫面以斜角切劃，產生高明暗差，呈現日與夜的時間意象。

作品說明：圖 16〈陌〉

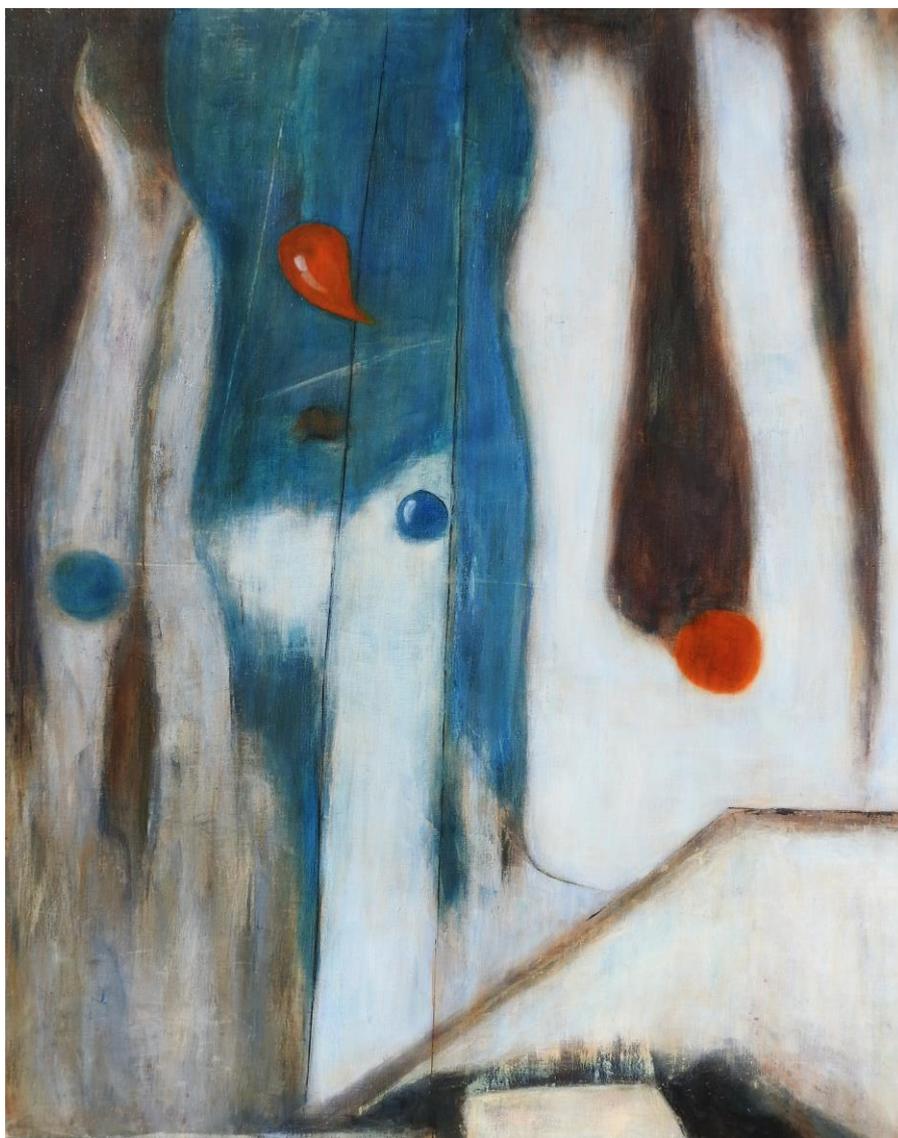


圖 16 林雅芬〈陌〉，2016，油彩，畫布，145.5 x 112 cm。

很多條路 我都沒走過

很多角落 我也沒到過

這就是我住的都市

我是這裡的陌生人

吳瀛濤〈我是這裡的陌生人〉³⁵

創作概念：作品以分割的構圖呈現空間印象及想像，架構出時間流動的韻律。

³⁵吳瀛濤：《笠詩選-混聲合唱》，(趙天儀編選) (高雄市，春暉出版社，1992年)，頁25。

作品說明：圖 17〈對話〉

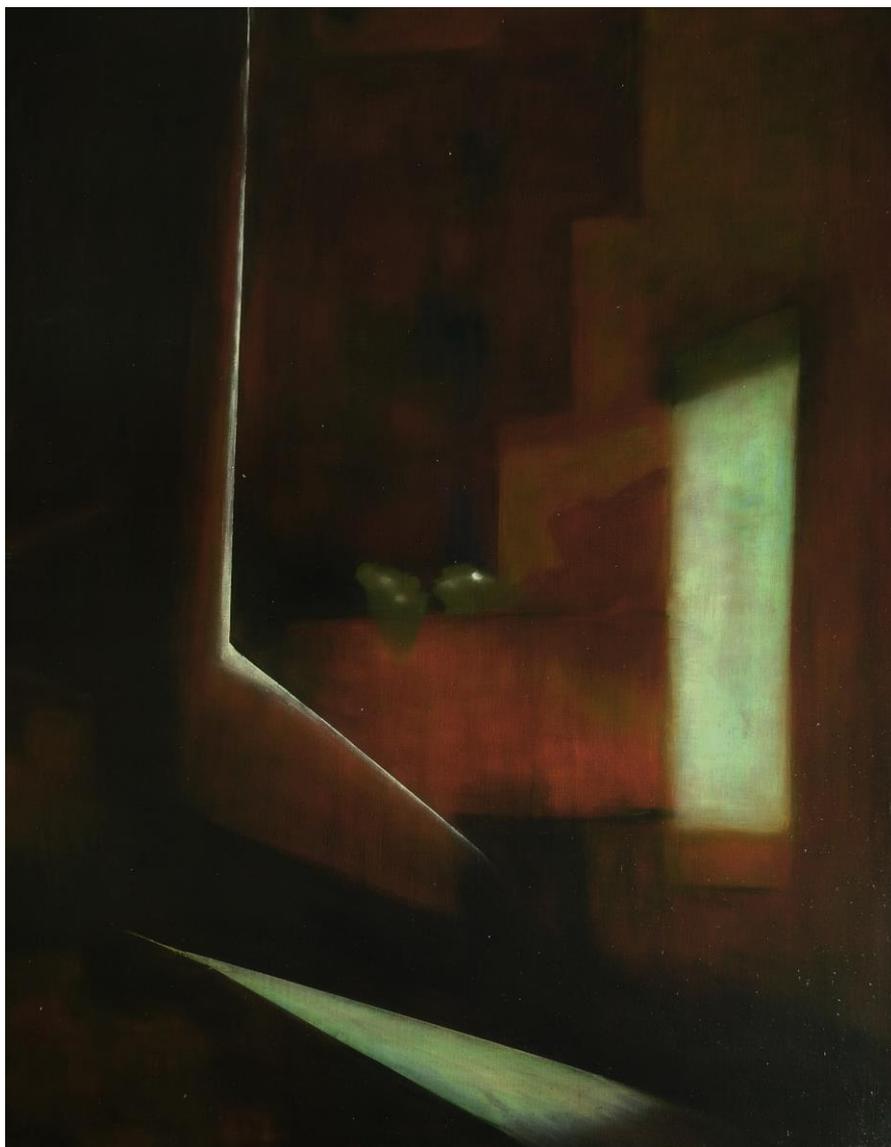


圖 17 林雅芬〈對話〉，2016，油彩，畫布，145.5 x 112 cm。

「對話」是開放對立衝突

未完成的多元事件

是一種亦此亦彼且同時存在的立場

劉康〈對話的喧聲〉³⁶

創作概念：畫面以極少的亮色，帶有硬邊或極限感，映襯了深邃的不確定性，誘導出一種思維上的朦朧，呈現時間的漸漸隱去。

³⁶劉康：《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》（台北市，麥田文化，2005年），頁193。

作品說明：圖 18〈瞬息〉

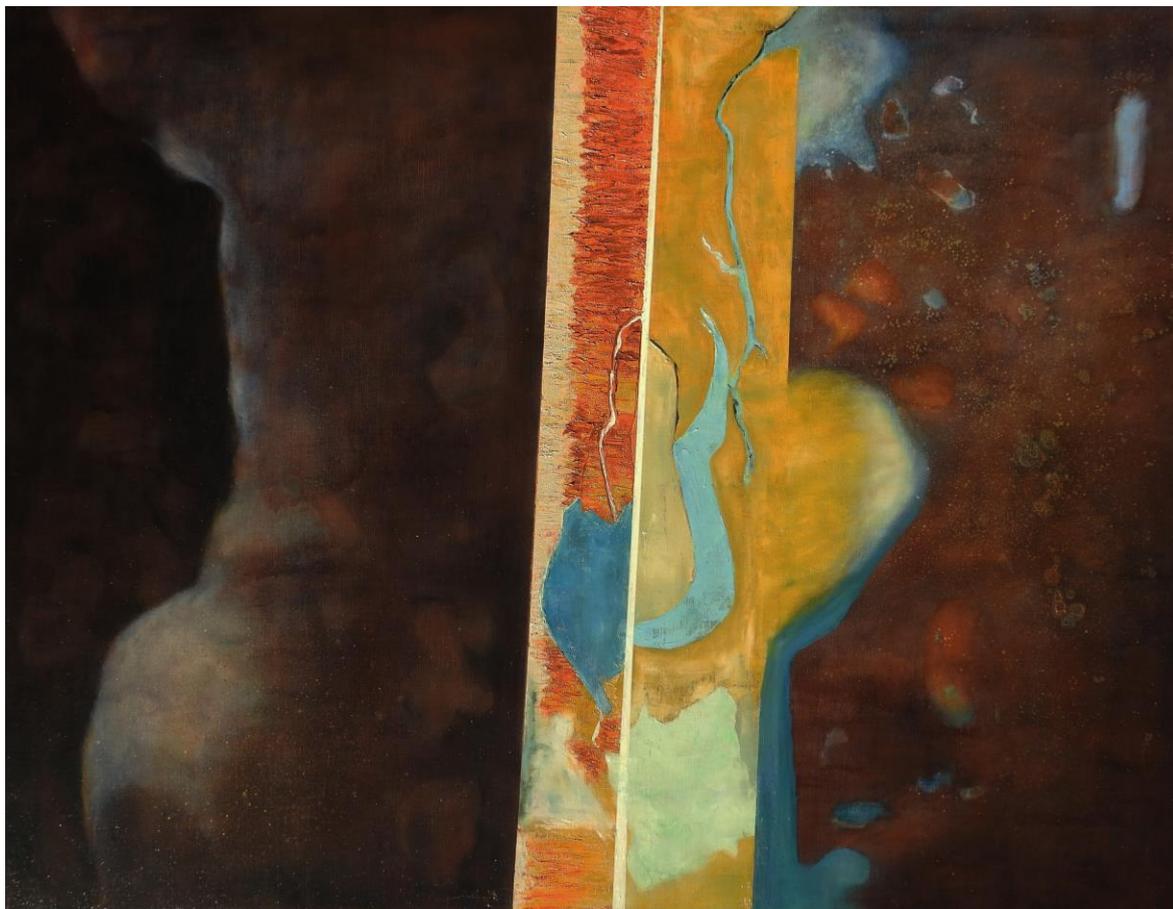


圖 18 林雅芬〈瞬息〉，2016，油彩，畫布，145.5 x 112 cm。

現時寥落孤寂

回憶構成了時間

時鐘的慣例是交替欺騙

歲月像歷史一般虛幻

波赫士〈瞬息〉³⁷

創作概念：利用畫面結構之疏密，與明暗彩度之反差，將視焦拉引至畫面中央，並產生虛實對比的效果，呈現時間的過去、現在與未來。

³⁷波赫士：《波赫士全集 II》，(王永年譯) (台北市，台灣商務，2002 年)，頁 448。

作品說明：圖 19〈時態〉

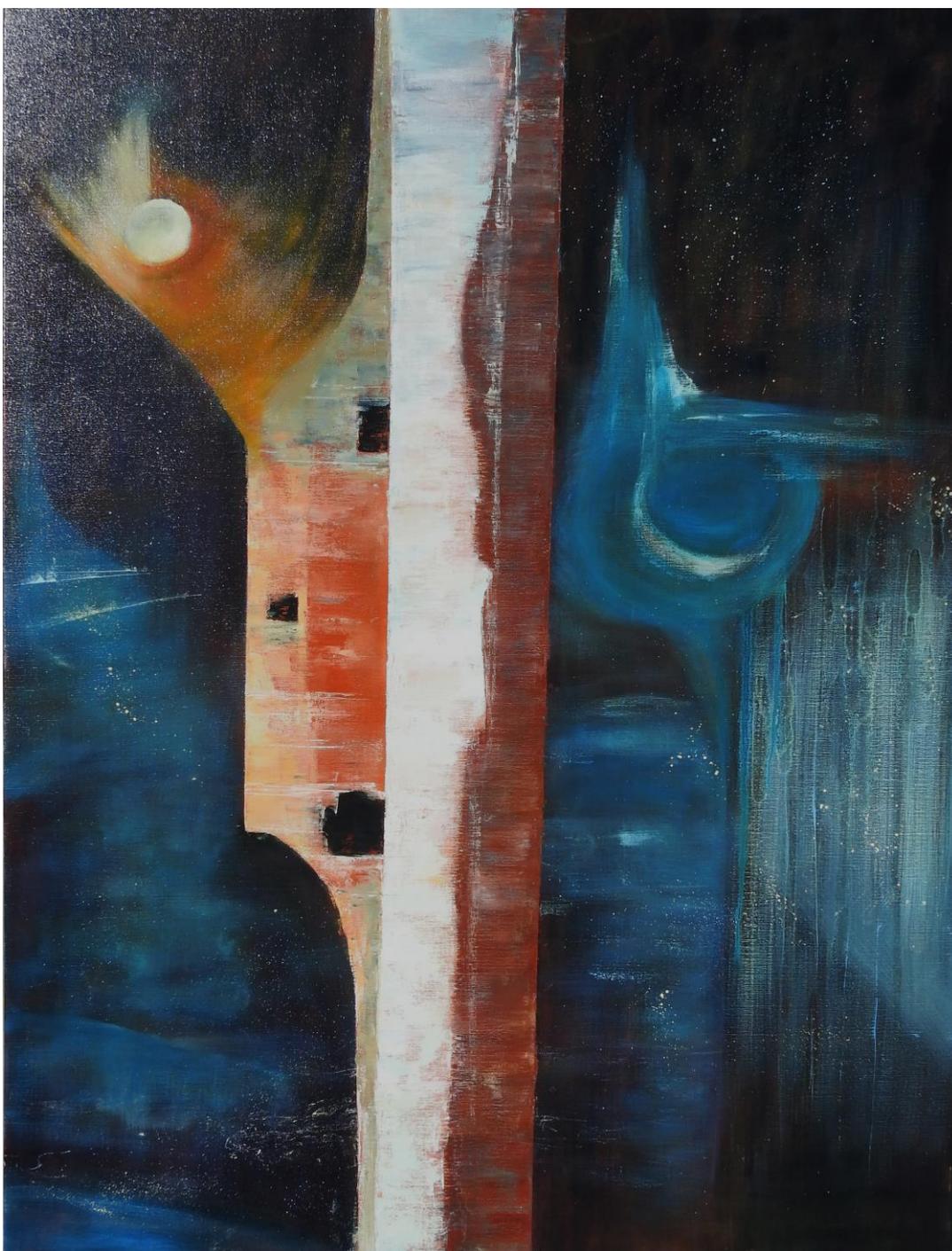


圖 19 林雅芬〈時態〉，2016，油彩，畫布，145.5 x 112 cm。

創作概念：垂直式的構圖，以硬邊的直線與曲線增加力量，讓作品效果顯得挺拔矗立而不搖，述說時間在宇宙中的日夜更迭的不變定律。

第二節 記憶系列

記憶是什麼？什麼是記憶？記憶系列的作品〈晃耀行走〉、〈旅程〉、〈遊移〉、〈歸程〉、〈歲月〉、〈形上的幻影〉、〈密林〉、〈境遷〉、〈鄉愁的聲音〉、〈思念〉、〈鼓手之歌〉、〈覓境〉我以圓形符碼及飄浮的意象，探討移動狀態中人的記憶，因為曾經看過、聽過、擁有過、失去過，所以感悟到存在是經由內心經驗以後的真實。眼前的景象都是光的獻禮，而時間卻讓它化成記憶，但我知道當光影消失，它不會因此消逝，因為它曾在我生命中存在過。

圓形是一種符號如汽車的方向燈或十字路口的方向燈，它提供了一個焦點、一個旅行者前進的方向。在古文明裡，圓形代表太陽，在西方中世紀甚至以圓形影射永生救世主，也就是天。它除了有人生境界完滿之外，也經常象徵著自然的力量，或者與自然的融合。圓的移動方式和線這種具有強烈目標性的運行方式，最大的不同來自圓的移動終須回歸原點。圓的力量是既靜止又移動、既短暫又永恆，所以這一系列作品在畫面上我皆以漂浮的圓形符碼來呈現，建構我對生命記憶中的意象。生命的歷程有太多不能言語的經驗和感動，它們層層的暈染，慢慢的積累沈澱，凝結成我內在濃郁的情愫，雖然也許時空次序錯置、片段、跳躍，但這些過往的聲影常觸動我，進而轉換成我創作的動能，如同後現代主義認為藝術實踐中，藝術成了支離破碎的東西，時間在這樣的藝術中消失了它線性規律，它不分過去、現在、未來，因此，我的作品記憶系列即是藉由這些內在記憶的片段化和不完整性來呈現。

作品說明：圖 20〈晃耀行走〉



圖 20 林雅芬〈晃耀行走〉，2015，油彩，畫布，145.5 x 112 cm。

我們一生中雖然做了許多事情

但擁有的

只不過一瞬間而已

過後

就非以「曾經有過」這句話來表示不可

叔本華〈叔本華論文集〉³⁸

創作概念：此作品以三角構圖，旋轉的線條，堆積或薄塗的上色呈現時間歲月行走的記憶歷程。

³⁸叔本華：《叔本華論文集》，(陳曉南譯) (台北市，志文出版社，1993年)，頁 61。

作品說明：圖 21 〈旅程〉



圖 21 林雅芬〈旅程〉，2015，油彩，畫布，145.5 x 112 cm。

這個島嶼已經 從伯勞鳥的航圖裡消失
灰面鷺也開始為他們的旅程 尋找新的終點
只有我們 望著日漸減少的天空發愁
我們也能飛越重洋 也能適應別的叢林
但我們不走 我們要努力把種子
吐在被毀掉林相的土地上 再種出新的樹
因為 我們不是過客
我們是 世居於此的 留鳥

林明豐〈留鳥〉³⁹

創作概念：水平構圖，以厚塗方式呈現厚重的歲月堆疊，及記憶意象。

³⁹林明豐：《地平線》（台北市，笠詩刊社，1986年），頁8-9。

作品說明：圖 22 〈遊移〉

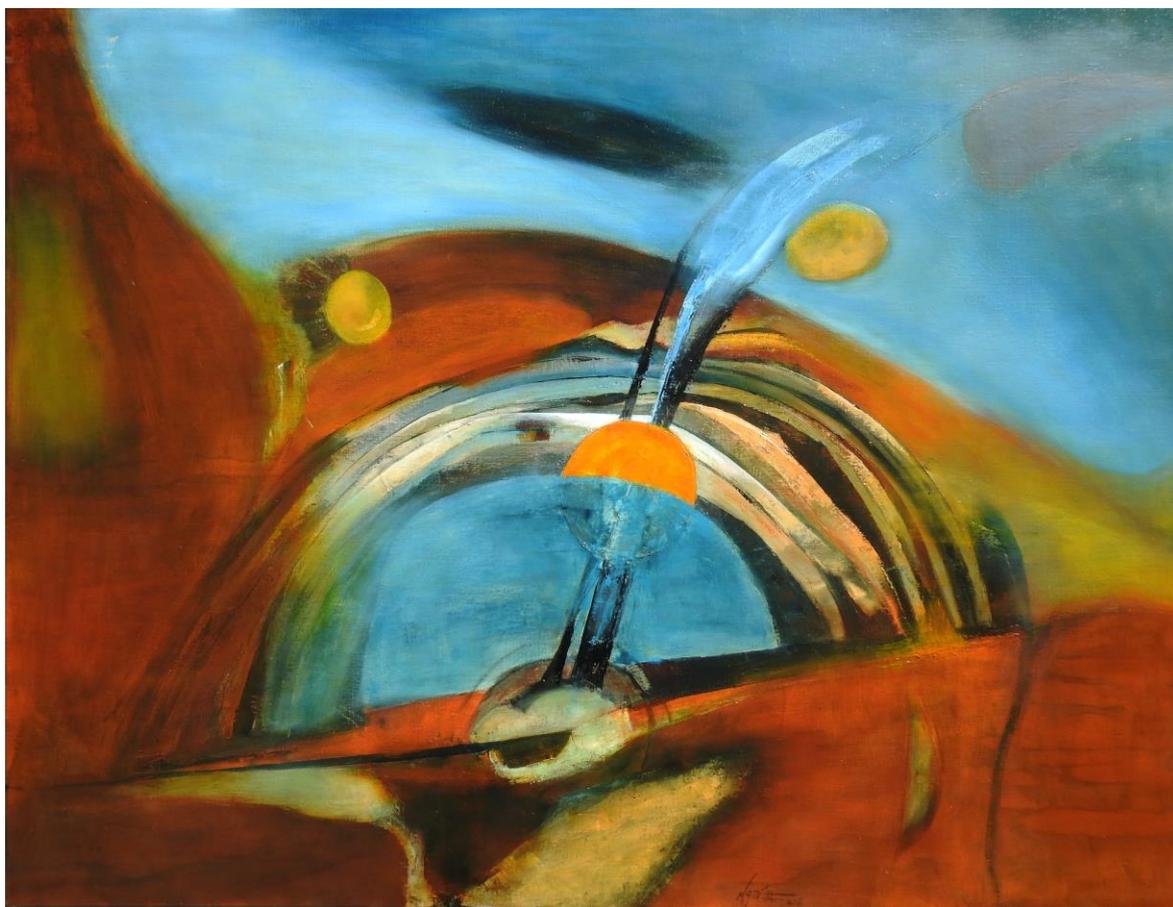


圖 22 林雅芬〈遊移〉，2015，油彩，畫布，145.5 x 112 cm。

我常常在風中眺望

所以 我將跟著風

就好像它在我的世界

在我的屋裡和心裡移動

馬提〈冥想：我心中的風〉⁴⁰

創作概念：畫面以三角構圖增加漂浮的穩定性，用色塊和線條形塑出一種內在勢力的效果，呈現出內在聲音騷動的意象。

⁴⁰ 馬提·史提潘尼克：《心靈之歌的旅程》（台北市，格林文化出版，2002年），頁106。

作品說明：圖 23 〈歸程〉

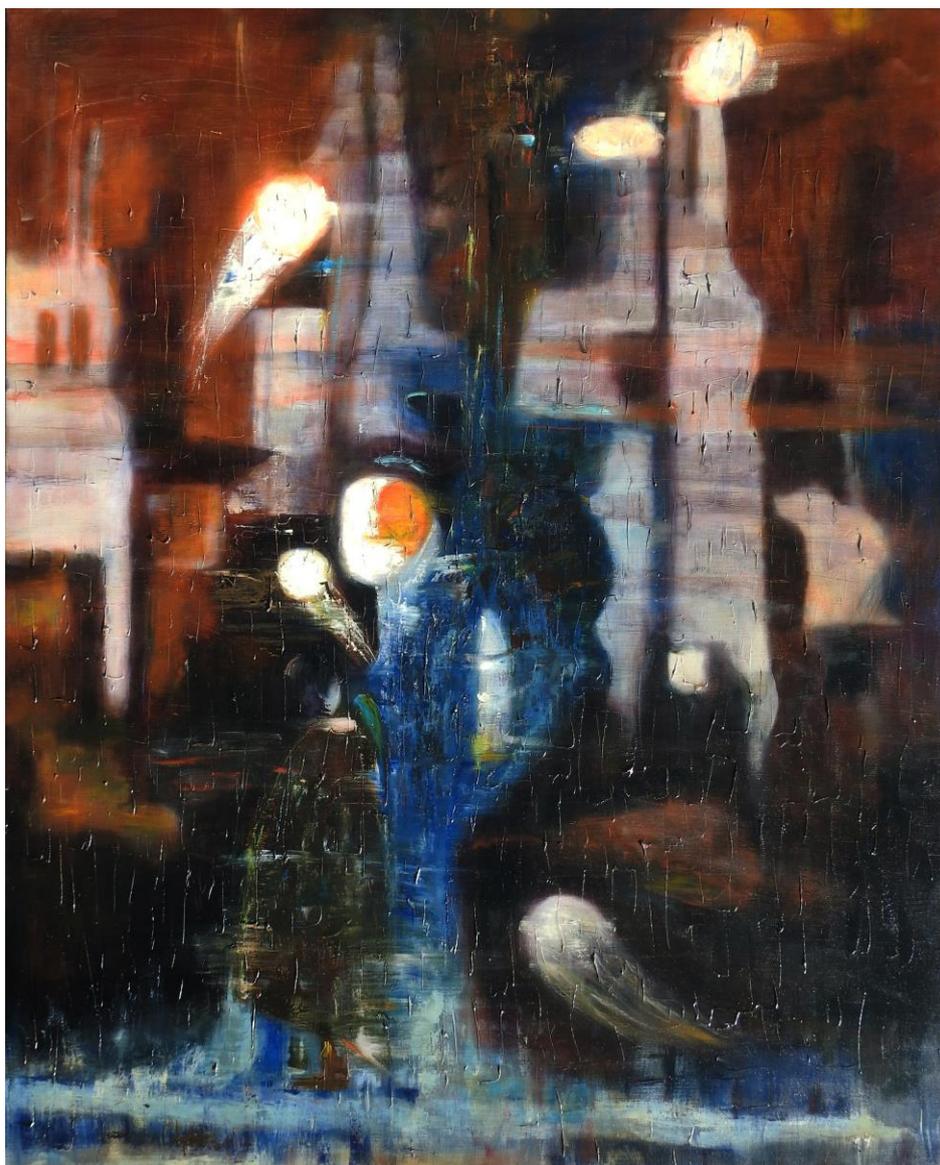


圖 23 林雅芬〈歸程〉，2015，油彩，畫布，162 cm × 130 cm。

平林默默煙如織 寒山一帶傷心碧

暝色入高樓 有人樓上愁

玉階空佇立 宿鳥歸飛急

何處是歸程 長亭更短亭

李白〈菩薩蠻〉⁴¹

創作概念：以模糊的迷離畫面，反映複雜甚至矛盾的情緒及個人記憶意象。

⁴¹ 柯慶明：《中國文學的美感》（台北市，麥田出版，2006年），頁283。

作品說明：圖 24〈歲月〉

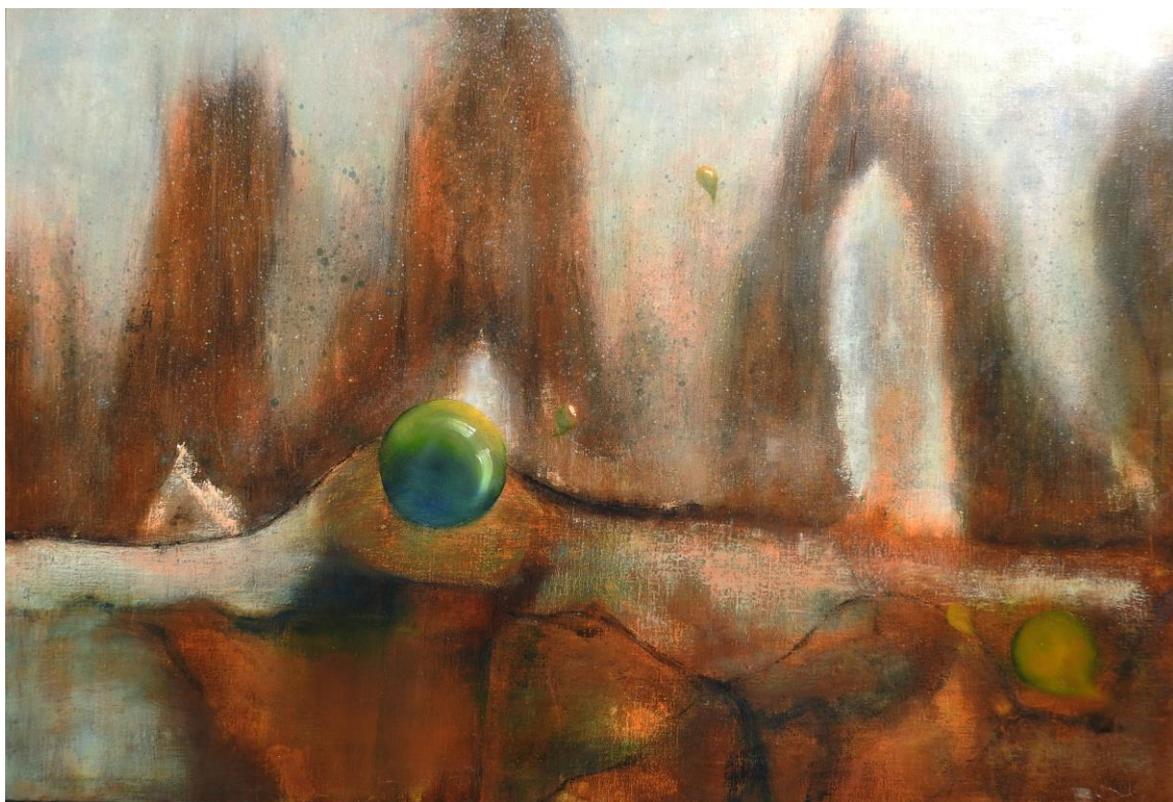


圖 24 林雅芬〈歲月〉，2015，油彩，畫布，116.5 cm × 80 cm。

歲月磨損了記憶

反覆誦讀依舊枉然

正如我的生活編織了

厭倦的歷史又把它拆散

波赫士〈波赫士全集 II〉⁴²

創作概念：以懷舊的色調及如水墨般的效果，呈現歲月點點的印記。

⁴²波赫士：《波赫士全集 II》，(王永年譯) (台北市，台灣商務，2002年)，頁416。

作品說明：圖 25 〈形上的幻影〉

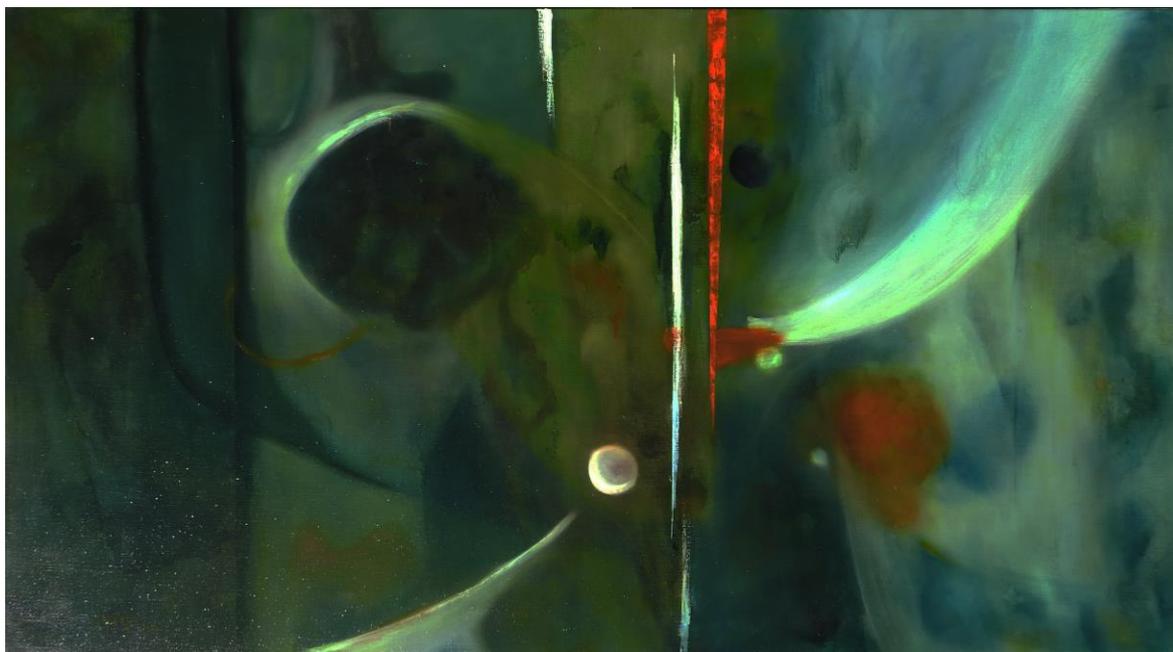


圖 25 林雅芬〈形上的幻影〉，2016，油彩，畫布，145.5 cm × 80 cm。

是誰把夢的海拔 拉的那麼高

高高的閃亮的舞台 幾乎難以承受

千百年的月亮 輪番上台踩踏

踩踏著高山與流水 凌駕時空的

交相撞擊的節拍

雲天〈是誰把夢的海拔拉的那麼高〉⁴³

創作概念：以X形構圖，讓上下左右能相互貫通，使漂浮的時間印象可在左右兩個場域中流動穿梭，呈現內在想表達的一種情感性的意象。

⁴³ 莫渝：《笠詩刊-274 期》（高雄市，春暉出版社，2009 年），頁 86。

作品說明：圖 26〈密林〉

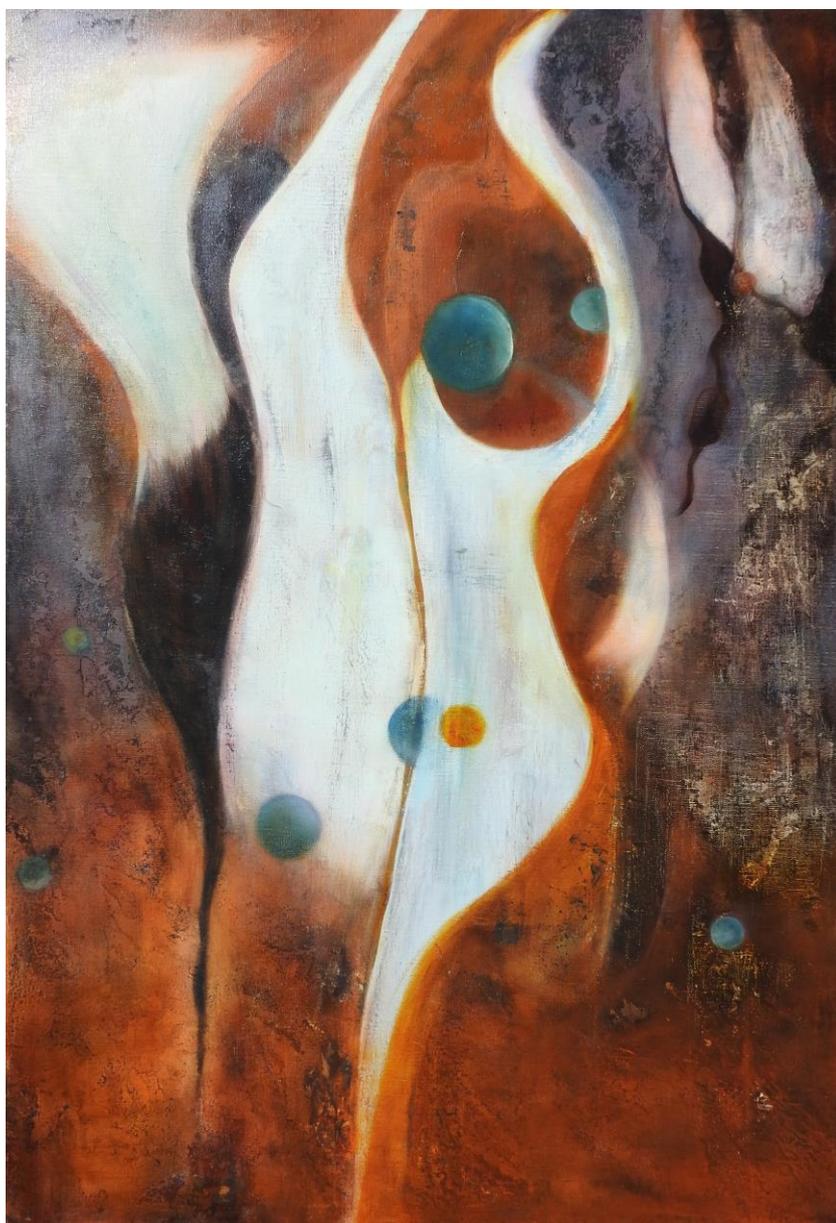


圖 26 林雅芬〈密林〉，2016，油彩，畫布，116.5 cm × 80 cm。

竄進密林 伸直雙臂 杉林的枝幹 挺直擎天
欲踢開朽葉重疊的陋習 而千萬層的年輪鬱悒
去封鎖我 於停滯的歷史

陳千武〈密林〉⁴⁴

創作概念：以斑駁的背景來表現歲月的痕跡，而上下貫通的線條暗喻記憶的串流。

⁴⁴陳千武：《笠詩選-混聲合唱》，(趙天儀編選)(高雄市，春暉出版社，2002年)，頁82。

作品說明：圖 27〈境遷〉

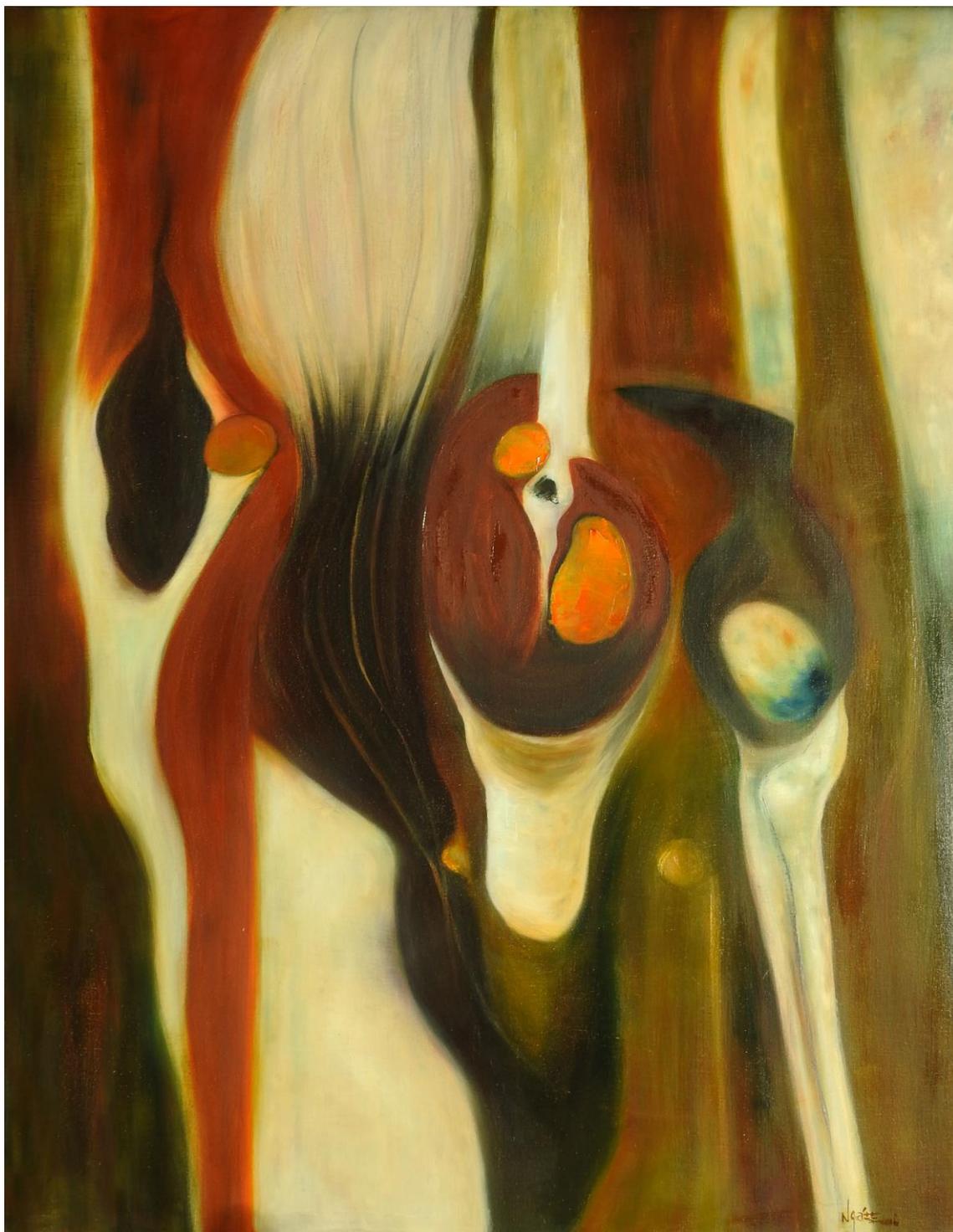


圖 27 林雅芬〈境遷〉，2016，油彩，畫布，116.5 cm × 91 cm。

創作概念：畫面中間以橢圓構圖，而用上下的線條貫穿打破，隱喻時間歲月之於人世萬物的不確定性。

作品說明：圖 28 〈鄉愁的聲音〉



圖 28 林雅芬〈鄉愁的聲音〉，2016，油彩，畫布，116.5 cm × 91 cm。

有一種聲音 從極遠極微

隨時喚叫

那聲音 牽扯你 絆倒你

讓你寸步難行 讓你羽翼不得翔空

甚至 夾千軍萬馬之勢

撞擊你 傾壓你

莫渝〈鄉愁的聲音〉⁴⁵

創作概念：圓形的多個漂浮體，象徵歷史歲月之於人的一層層記憶，幻化在空中的時間與空間感。

⁴⁵莫渝：《笠詩選-混聲合唱》，(趙天儀編選) (高雄市，春暉出版社，2002年)，頁629。

作品說明：圖 29 〈思念〉

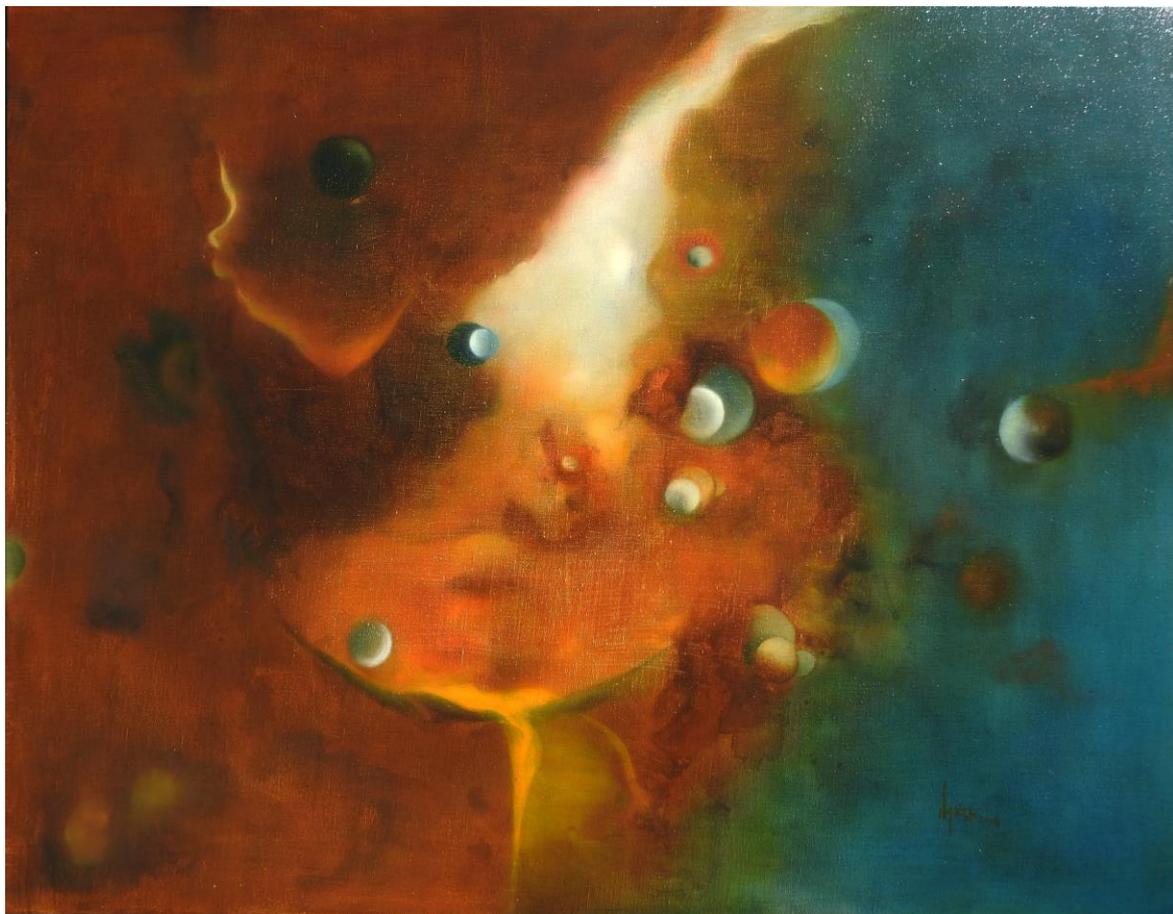


圖 29 林雅芬〈思念〉，2016，油彩，畫布，116.5 cm × 91 cm。

不知從何而來的

像空氣般不顯現出形狀

像時間從極遠之處

不知不覺地

波紋

逐漸地守住自己的領域之後

高高低低的畫著圓環而去

井東 襄〈思念〉⁴⁶

創作概念：畫面以冷暖及中間的亮點三個不同的色塊，暗喻時間的過去、現在、未來，以圓形體象徵時序不停地運轉與更迭。

⁴⁶井東 襄：《笠詩選·混聲合唱》，(趙天儀編選) (高雄市，春暉出版社，2002年)，頁917。

作品說明：圖 30〈鼓手之歌〉

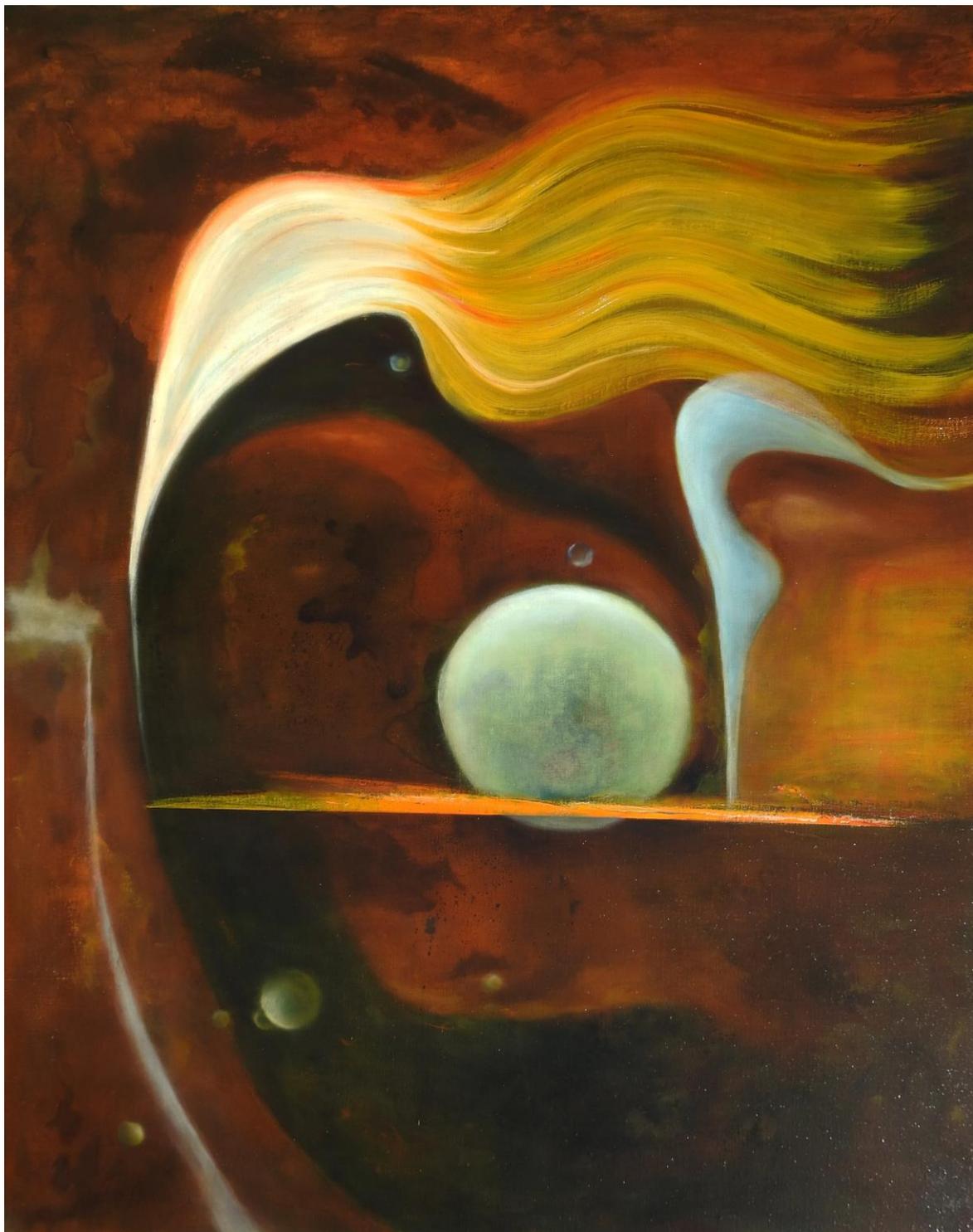


圖 30 林雅芬〈鼓手之歌〉，2016，油彩，畫布，145.5 cm × 112 cm。

時間 遴選我做一個鼓手

鼓面是用我的皮張的 鼓的聲音很響亮

超越各種樂器的音響

鼓聲裡滲雜著我寂寞的心聲

波及遠處神秘的山風而回響

於是收到回響的寂寞時

我不得不又拼命的打鼓

陳千武〈鼓手之歌〉⁴⁷

創作概念：上方飄揚的形狀與左下的一道長拋物線連貫相生，增強與延長了流動性，暗喻了時間與記憶的綿延性。

⁴⁷陳千武著：《笠詩選·混聲合唱》，(趙天儀編選) (高雄市，春暉出版社，2002年)，頁81。

作品說明：圖 31 〈覓境〉



圖 31 林雅芬〈覓境〉，2016，油彩，墨，壓克力顏料，畫布，116.5 cm × 91 cm。

創作概念：世界總是處在不斷變異與消逝的過程中，我想呈現時間的流動和隱約鬆動的空間。朦朧的畫面，如莊子所說：「以“知”來看待萬物，則會衍伸出彼與此的對立，而導致人間紛擾，因此要“任物自然”應以天道之明來照物，而不是“知”。」⁴⁸所以在技法上，我先於墨未乾前加入黃褐色的壓克力顏料，使其呈隨機性的呈現斑點和滲透、滴流效果，再以油彩薄染，希望透過迷濛隱晦的錯位堆疊及微微地晃動，營造出具有時間距離的記憶意象。

⁴⁸ 吳怡：《新譯莊子內篇解釋》（台北市，三民書局，2001年），頁71。

第五章 結論

創作是一條漫漫長路，對一個創作者來說，藝術的本質是流動的，在進入研究所開始，因為藝術美學的知識建構，他開始撞擊我的創作思維，因此所有的感官知覺也開始起了變化，我開始試著讓自己由具象寫實中轉換到抽象的繪畫形式，過程中實驗過帕洛克的滴流創作和自動技法，甚或以厚塗的肌理來呈現效果，眼見一幅幅的畫作呈現在眼前，但它們沒能感動到自己，所以我開始透過閱讀藝術史來觀看自己的不足和盲點。因此，德·庫寧主張：「形式應該體現真實體驗到的情感，而內容即在於對某一事物的一瞥之間，就像和閃電的遭遇。它很微弱，很微弱，這就是內容。」⁴⁹他強調瞬時的觀察和感悟，而這樣的主張給了我創作的方向和動力，因此我開始挖掘內在最確切的最常觸動的感知事物，地貌、人事物的消失，則成我想一探它之於我創作的能量可以如何呈現。

黑格爾(G. W. F. Hegel, 1770- 1831)在《美學》一書中談到：「藝術為絕對精神的表現。」⁵⁰即繪畫創作乃作者，將個人精神內涵和生活經驗具體化呈現的結果。作為一個創作者，我體悟到藝術與生命跡象是形影相隨，創作是直觀的本能，及情緒與感情釀成的結晶。我們因為生活經驗無時無刻的不斷介入與釋出，自然形成了一層又一層的記憶場域、和生命印記。

心理學家安海姆(Rudole Arnheim, 1904- 2007)認為「藝術在幫助藝術家了解世界和他自己。」⁵¹所以整個創作過程中，我以個人記憶場域及生命經驗印記的軌跡，作為創作的主體，思緒在過去、現在及未來之間來回穿梭的自我心靈對話，重新建構自我與多元社會及個人對所處自然環境和存在的省思，在整個修正後的創作過程中，我開始認知到畫面的構圖和冷暖分配的比重都可能讓畫面呈現不同的氛圍，也因為對創

⁴⁹ 魏尚河：《我的美術史》（台北市，高談文化，2005年），頁151。

⁵⁰ 黑格爾：《美學第一卷》，（朱夢實 譯）（台北市，里仁出版，1983年），頁16。

⁵¹ 安海姆：《藝術與視覺心理學》，（李長俊 譯）（台北市，雄獅出版社，1982年），頁40。

作主題的關注和投入，在取材上產生一貫性，隨著作品一件件的出現，終能找尋到自己心靈尋索的脈絡。創作過程的開始只是想為自己的靈魂找一個歸屬，一個可以連結我成長記憶與過去、現在、未來的一條美的經驗之軌跡，並且建構成一種自己能理解的形式，述說我生命中無數的感動。從無到渾沌到意象的產生，最後到作品的完成。猶如中國老子的哲理「道可道，非常道；名可名，非常名。」⁵²我任由心靈意蘊開掘之後，再凝鑄它，希望透過作品的創作實踐中開啟自己對自然與情感及生命多元議題的自省，也期許自我的藝術語言能更清新、自由地表達內心真情實感，進而演繹出個人新的心靈風景與生命意涵。最後以馬汀·布伯(Martin Buber, 1878-1965)的註來期勉自己：「長久以來不具意義的事物，自有其存在的意義。每件事都取決於那內在的變化，當內在轉變發生，此後，也唯有在此之後，世界才會改變。」⁵³

⁵² 馮友蘭：《中國哲學史》（台北市，藍燈文化，1989年），頁220。

⁵³ 莫瑞·史丹：《轉之旅：自性的追尋》，（陳世勳 譯）（台北市，心靈工坊文化，2012年），頁16。

參考文獻

一、引用專書

- 佳慶編輯部 (1984)。《了解藝術》。台北市：佳慶文化。
- 陶宏 (2010)。《詩意的交響-朱德群抽象藝術中的東方精神》。中國藝術研究。
- 魏尚河 (2005)。《我的美術史》。台北市：高談文化。
- 黑格爾 (1983)。《美學第一卷》(朱孟實譯)。台北市：里仁出版社。
- 波赫士 (2002)。《波赫士全集II》，(王永年譯)。台北市：台灣商務。
- 亞里斯多德 (1996)。《詩學》。商務印書館。
- 培根 (1994)。《西洋近現代巨匠畫集》。台北市：錦繡文化。
- 艾利克 薛恩斯 (1992)。《泰納·巨匠世界名畫》。台北市：國家關係企業。
- 葛賽爾 (2003)。《羅丹藝術論》。台中市：好讀出版
- Hugh Honour & John Fleming (2001)。《世界藝術史》。台北市：木馬文化。
- 金哲 (1995)。《時間學》。台北市：弘智文化。
- 費勇 (1999)。《言無言-空白的詩學》。中國廣東：廣東人民出版社。
- 魯西 (1995)。《藝術意象論》。中國廣西：廣西教育出版社。
- 蘇珊 朗格 (1991)。《情感與形式》，(劉大基等譯)。台北市：商鼎出版社。
- 施並錫 (1997)。《紐約藝術現場掃描：藝術手札(一)》。台北市：草根出版。
- 柯慶明 (2006)。《中國文學的美感》。台北市：麥田出版。
- 作者 佚 (2003)。《古詩十九首》，(商務編輯部編)。台北市：商務出版。
- 劉昌元 (2010)。《西方美學導論》。新北市：聯經出版社。
- 朱光潛 (1987)。《克羅齊哲學述評》。台北市：正中書局。
- 劉文潭 (1998)。《新談藝論》。台北市，時英出版社。
- 1998·《大英視覺百科全書(第四卷)》。台北市：台灣大英百科。
- 郭建勳 (2004)。《新釋易經讀本》。台北市：三民書局。

- 葛賽爾 (2003)。《羅丹藝術論》，(傅雷譯)。台中市：好讀出版。
- 何懷碩 (1998)。《創造的狂狷》。台北市：立緒文化。
- 葉慈 (1998)。《葉慈詩選》，(楊牧編譯)。台北市：洪範書店。
- 趙天儀 (1992)。《笠詩選-混聲合唱》，(趙天儀等編)。高雄市：春暉出版社。
- 劉康 (2005)。《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》。台北市：麥田文化。
- 叔本華 (1993)。《叔本華論文集》，(陳曉南譯)。台北市：志文出版社。
- 林明豐 (1986)。《地平線》。台北市：笠詩刊社。
- 吳怡 (2001)。《新譯莊子內篇解釋》。台北市：三民書局。
- 黑格爾 (1983)。《美學第一卷》，(朱夢實譯)。台北市：里仁出版。
- 安海姆 (1982)。《藝術與視覺心理學》，(李長俊譯)。台北市：雄獅出版社。
- 馮友蘭 (1989)。《中國哲學史》。台北市：藍燈文化。
- 莫瑞 史丹 (2012)。《轉化之旅：自性的追尋》。台北市：心靈工坊文化。
- 馬提 史提潘尼克 (2002)。《心靈之歌的旅程》，(李慧娜譯)。台北市：格林文化。
- 巴涅特 (1971)。《相對論入門》，(仲子譯)。台北市：今日世界社。
- 愛因斯坦 (1916)。《狹義和廣義相對論》，(李精益譯)。台北市：台灣商務。
- 亞里士多德 (2002)。《物理學，論生成和消滅》，(徐開來譯)。台北市：慧明文化。

二、引用網路資料

Wikipedia(2016)，Jackson Pollock。上網日期: 2016年2月23日。網址:https://en.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock。