

東海大學美術學系碩士在職專班碩士學位

創作論述



指導教授:林文海 教授

研究生:李姿瑩 撰

中華民國 106 年 10 月

東海大學美術系
碩士在職專班

李姿瑩 君所撰碩士論文：

「異象山石」

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)

王麗雁 (王麗雁)

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 10 月 6 日

誌謝

在東海大學美術系研究所就讀的這段期間，可以說是開拓了我和過去相比不同的視野、思想和能力。在一貫教育的學歷之下一步步沒有停歇的大學生活不同，選擇來到這個環境，選擇這個系所，都是一個不讓人後悔的決定。和過往截然不同的風氣，與研究所師長與同學們的相遇，都是令人銘記在心中的感謝。

在學期間，對於我這一位半路出家的同學，研究所的每一位老師給予的是不遺餘力的教導，而同學們無論是什麼樣的年紀，給予我的包容和幫忙也是十分可貴。在此要感謝指導教授林文海老師，在準備期的方向指引以及資料蒐集建議，以淵博的學理背景來指點文章和內容的缺失。也感謝在這幾年之中，對於我在課業和時間上安排緊湊給予諒解的工作朋友，甚至能替陷入茫然無措的我給予鼓勵，就算是不同專門的領域，也能依照各自不同的角度給出使我眼睛一亮的新觀念。

感謝各位曾經指導我的研究所教授、大學以及研究所的同學、和工作的同事們。也非常感謝默默在一旁，即使忙碌也願意無償出一份力的家人們，你們的包容使我得以任性的走自己想嘗試道路、你們的諒解使我完成這個人生階段。

摘要

本論文旨在體現並研究筆者對於創作上，關於山石的觀察以及經過科技調整顏色與光影的表現，從而完成出「意象山石」的創作內容。

第一段敘述研究此種繪畫主題的動機和目的，闡述筆者對於此篇論述的起點以及參考的方向，並界定文本和資料找尋的範圍，最後對於文本標題進行名詞解釋。第二段落開始對於被規範的資料中整理關於東方以及西方，針對畫作內容的研究和整理，以東方的山水線描、以及西方光影的演進為主要內容，加之以臺灣本地為主的礦物和地形探討，以此為基底來敘寫第三章的創作論述。

第三章簡述了以親眼所見並且記錄的山川石海為研究主題，並反思處於大自然真實的樣貌以及透過心中再度刻畫出的山石特色。因此在研究資料的來源上除了最基本的地理知識、礦物學科內容之外，二種是研究東方的山石表現和筆法內容，最後佐以西方的光影變化為主要的主題內容。情感上的表達和整理結束後，第四章配合主要文獻資料分析，依照本論述走向開始進行創作的嘗試，肉眼所觀察的內容和經由科技留影技術保留的影像對比，體會山與石兩者之間的關係、位置和對話。而光影表現也經過電腦處理展現出體會與現實，以及經過鏡頭受到改變的內容。並一一介紹以此方式為基礎所創作出的作品和作品內容。

最後對於發想-整理-思考-實際創作這樣的流程，做了總結。在結論中談論各階段所受到的啟發和影響，以及整個創作流程的心得。

關鍵詞：意象、山石、影像素描、線稿抽取

Abstract

The purpose of this thesis is to reflect and study the author's creation regarding mountain rocks observation and the performance after it has been conducted with scientific color, light and shadow adjustments, thereby completing the creative contents of "Imagery of the Mountain Rocks."

The first paragraph describes the motivations and purposes of studying such painting topic, elaborates the author's starting point and reference direction on this discourse, defines the text and information searching scope, and finally explains the terms of the text. The second paragraph begins to sort out the Oriental and Western information that have been normalized, study and organize the painting contents, and discuss the main contents of Oriental landscape line drawing and the evolution of Western light and shadow in conjunction with Taiwan's local minerals and topography. They serve as a basis to write the creative discussion for the third chapter.

The third chapter briefly describes the research topic of the mountain, river, rocks and sea that were personally seen and recorded by the author to reflect the true appearance of nature and the characteristics of the mountain rocks that were re-portrayed through the heart. So, in terms of research information sources, besides the most basic geographical knowledge and mineral science contents, these two are the writing contents of studying the Oriental mountain rock performance. Finally, the Western light and shadow changes were taken as the main topic contents.

After the end of emotional expression and organizing, the fourth chapter is an attempt to create based on the collaboration of the main literature information analysis and this discussion, a comparison between the contents viewed by the naked eye and the images preserved through scientific photography technology, the relationships to experience between mountain and rocks, and their locations and dialogues. Being processed by the computer, the performance of light and shadow is able to show the experience and reality, as well as the contents changed through the lens. The works and work contents created through this fundamental method were then introduced one by one.

Finally, a summary was made based on the following process of concept development - organizing - thinking - actual creation. The conclusion discusses about the inspirations and impacts subjected by various stages, and the experience of the entire creative process.

Keywords: Imagery, mountain rocks, sketch by the picture, extract the outline

目次

誌謝.....	II
中文摘要.....	III
英文摘要.....	IV
目次.....	V
圖目次.....	VI
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機及目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	4
第三節 名詞解釋.....	5
第二章 文獻探討.....	6
第一節 山石的意義.....	6
第二節 再現與表現.....	13
第三章 創作理念.....	18
第一節 山石的感受.....	18
第二節 西方光影.....	21
第四章 作品說明.....	24
第一節 色彩與造型.....	24
第二節 作品分析.....	29
第五章 結論.....	41
參考文獻.....	44

圖目次

圖 1 沉積岩 拍攝於枋山溪	7
圖 2 沉積岩 拍攝於金山	7
圖 3 火成岩 拍攝於澎湖	8
圖 4 火成岩 拍攝於澎湖	8
圖 5 變質岩 拍攝於太魯閣	9
圖 6 變質岩 拍攝於太魯閣	9
圖 7 出自《芥子園畫譜》頁 215	11
圖 8 出自《芥子園畫譜》頁 211	11
圖 9 大斧劈法 範例	12
圖 10 披麻皴 範例	12
圖 11 <i>Vincent Willem van Gogh</i> 〈畫家旅居阿爾城時的寓所〉 1889	14
圖 12 <i>Edouard Vuillard</i> 〈公園〉, 1894	16
圖 13 電子影像線稿的取出 範例	25
圖 14 電子影像線稿的取出 範例	25
圖 15 局部影像修正 截圖	26
圖 16 局部影像修正 截圖	26
圖 17 再上色 創作截圖	27
圖 18 再上色 創作截圖	27
圖 19 李姿瑩〈山岩〉2016年 壓克力、畫布 162x260cm【局部】	29
圖 20 李姿瑩〈山岩〉2016年 壓克力、畫布 162x260cm【局部】	29
圖 21 李姿瑩〈山岩〉2016年 壓克力、畫布 162x260cm	30
圖 22 李姿瑩〈岩窟〉2017年 壓克力、畫布 162x130cm【局部】	31
圖 23 李姿瑩〈岩窟〉2017年 壓克力、畫布 162x130cm	32
圖 24 李姿瑩〈水窪〉2017年 壓克力、畫布 162x130cm【局部】	33

圖 25 李姿瑩〈水窪〉2017 年 壓克力、畫布 162x130cm-----	34
圖 26 李姿瑩〈漏光〉2017 年 壓克力、畫布 162x130cm【局部】-----	35
圖 27 李姿瑩〈漏光〉2017 年 壓克力、畫布 162x130cm-----	36
圖 28 李姿瑩〈間隙〉2017 年 壓克力、畫布 162x130cm【局部】-----	37
圖 29 李姿瑩〈間隙〉2017 年 壓克力、畫布 162x130cm-----	38
圖 30 李姿瑩〈石林〉2017 年 壓克力、畫布 162x260cm【局部】-----	39
圖 31 李姿瑩〈石林〉2017 年 壓克力、畫布 162x260cm-----	40

第一章 緒論

第一節 研究動機及目的

一、研究動機

因為家庭因素，小時候的我是放山瘋的山猴子，在只有祖母與姑姑的看顧下長大，身處的環境沒有太多的作業與補習，放腳滿山奔跑的大山與東部的大海，這些四周日常的環境太過於平常，以至於直到開始念書回到台中，那些放心奔跑和大喊大叫經過長時間城市環境的束縛，開始被忘記。而從小部分堆在家中角落的石堆，慢慢累積到每個生活轉角都會有的礦物岩石，逐漸取代的真正的山石，從大自然中被剝離、擺放入家中的家石取代了風雨沖刷的粗糙，有的只有直到大掃除才會去除的薄薄灰塵。

而孩童時期眼中的創作光芒隨著年齡增長一層一層的消退，學到了更多技巧，學到了更多美術背景知識，卻丟失了曾經那隨意揮灑的肆意。

筆者的大學生活所研讀的內容，和環境工程有關：面對的不外乎是各種空氣、水、土質又或者是微生物的採樣，計算流量、計算物值比重、計算空氣含量等等，然而自然是複雜的、環境也是多變的，要在短短四年之中，研討左右了島嶼命脈的各種自然環境，甚至他們所產生的作用，無疑是一件非常困難的事情。環境的觀察和學習是瑣碎且長期性的，為了採樣會經過各處不同的環境，為了資料會埋首在大量的文獻當中面對過去的成果，在最後總會封閉在狹小的實驗室中，面對嗡嗡低鳴的機台以及數量龐大的數字，不停止的計算和分析直到獲得一個預定會取得的數據為止。假設、準備、實驗、分析和結論，這樣的一輪又一輪的實驗報告構成了我的大學生活：總是有個明確的答案、明確的數字甚至是簡單明瞭的分布圖。

一直到研究所筆者才開始投入進美術這個需要感性與美感的領域。一直困擾於標準答案和固定動作的研究和觀察如何轉換成足以表達內心情感的畫面和故事，而在面對這些岩石與擺設的時候，我還是會優先依賴過往的經驗，想去了解他的結構和枯燥的理學意涵，甚至會去在意他受到大自然的影響所產生的結果。只能在一次又一次被指導的情況下，透過筆下的描繪，學習盡量捨去精確的科學素描，回溯孩童時期的空間、自己的堅持執著用色，從孩童的環境中品讀氣氛，童趣和現在成人之後的作品差異，扣除技術、評批的眼光、又或者是心態上的差異所造成不同的結果，在成人之後回頭找尋那過去充滿童性世界。

藉著此次繪畫創作歷程，心中對於幼時曠野的記憶還有處於都市石林中，對於自然的光影想像留下紀錄，加上了對那經過時間、風雨、沙塵等等的累積下來的層層地質交互型態的理解，以壓克力顏料表現。以透過繪畫來表達對自然的觀察和經過自我的詮釋，檢視個人對天然的自然景觀以及人為的自然模樣紀錄。

二、研究目的

「山石」是兩個相輔的概念，石對筆者的意義，大部份代表了在城市中心居住許久的住處，遠從花東以及台灣各處被搬回到這個數十坪的獨棟住所形態各異的礦石：他們不再是野外將要經歷風吹雨打的礦物、也不會再受到地殼變動的影響，近乎永久的保有他們被人從大自然中剝離後所擁有的狀態。而山石的山，代表了野外、不穩定、卻又隨時在改變的模樣，一層一層的沙土堆疊，雨淋使石頭間的縫隙塞滿了水氣，偶爾的地層變化也能改變他的形狀，更有的順著溪流而下，被沿路河岸的石頭打磨沖洗，直至大海而變的圓潤卻又嬌小。

在礦物的生成當中，受到不同的化學原子影響，他們也會有著不同的晶體變化，這是屬於小的範圍。而在廣面的山河當中，經歷了時間的壓縮而有層層疊疊紋路的山壁，也隨著山勢的走向有不一樣的形狀。半個家鄉遠在跨過山脈的另外一端，每回回到那個地方，除了有種自己似乎也成了他人口中的觀光客這樣的感慨之外，在地人和歸鄉人這樣身分的改變也不免的影響了對於這個地方的情感。

另一方面也開始描寫出，被挪至封閉位置的大自然，變得不變不生不死也不會再毀壞。隨處擺放的家石在他各自的位置，也產生了異於自然風景的意義，從散亂的石盆和人造的石路上，雜亂卻又一直是近手可得的大自然遺落。石頭堆融入了室內中，卻又不是刻意擺放的觀賞石，雜亂無章的四散在生活裡，和大自然一樣不受控制卻又這麼的理所當然。

而其中的意象，在親眼所見之後，進入了心中所想的步驟。他們不再是觀光區或者是明信片上大眾們眼中的山石，而是筆者記憶中，那混合了陽光、空氣、水分、心情、溫度等等各式內容，反映出的異象。

第二節 研究範圍及方法

一、山石與石種

以各界地理和環境知識為基礎，從紙本和理論為主要目標，對礦物和石種有基本的認知與研究。並將焦點集中在台灣花東常見的地形為大範圍的介紹，再縮小視野低頭觀察組成大山大石的礦物構成和紋理形狀。並佐以實地現場的照片記錄來對應文本的文字記錄和觀察。

二、東方水墨山石

觀察古人作品的分析，盡量涵蓋各時期不同的表現風貌，從五代與唐左右的作品紀錄中推論，並以個人的觀察與心得，配合文獻中的紀錄和記述。探討的內容以山石畫法為主要，排除各別畫家個人的經歷與生平影響，僅以大時代中的主流創作走向為研究目標；也研究至清代以後近現代山水畫作偏好與源起，並以此畫論作品中的東方意境和構圖走向。

三、西方光影表現

就繪畫的形式來粗分，有著線、體、光與色彩的要素，本次的研究範圍主要選擇於著重光線變化的外光派與印象派的繪畫創作，並且按照發生順序將歷來畫家對於光影的表現和色彩運用粗略概分，因三度空間的色彩與光影停留在二度空間的平面

上，每個時代有著他所代表的繪畫與表現方式，自然光線與人為的刻意安排光線皆是展現作品的一種形式，皆是視覺藝術的範疇，因此此論述僅能擇數位當代的代表畫家對於光影的心得，以及對應的作品來作敘述。

第三節 名詞解釋

本創作論述以「意象山石」為主題，在名詞定義上為要表達整體創作的心境，有自己不同的想法，以求研究內容的確定性，因此對於相關名詞的闡釋如下：

一、意象

取自聖經中的詞彙，是種看不見也摸不清，來自於內心中的引導與啟示。在此篇論述中它指的是並非是現存於大自然中，或者是機械可記錄的風景真實樣貌。而是經由筆者紀錄影像後，藉由電子軟體再製、後再輸出的風景畫面。

二、山石

可分為「山」：地球的地殼運動所造成的陸地高起部分，高度在三百二十公尺以上的稱為山，這之下則稱為小山，更之下的則稱之為丘。另一字「石」則是主要構成地殼的物質，由礦物集合而成，成堅硬塊狀，於本論文中則多指立於山中，沒有被植被覆蓋所裸露的岩石。

第二章 文獻探討

第一節 山石的意義

《芥子園畫譜》中龔賢所撰的畫訣序文：「學畫先畫樹，後畫石。畫石外為輪廓，內為石紋，石紋之後，方用皴法。石紋者，皴之現者也。皴法者，石紋之渾者也。」¹此內容提到東方水墨對於山石繪畫的基礎，而皴石和石紋的顯現則會體現在對於岩石結構和基礎成分的理解之上。而在本章節則依照由 2006 年台灣省應用地質技師公會主編的《台灣地質》來分門構成地質的三大類型岩石。

構成地質的岩石主要依照生成的原因，以及成長的方式分為三大類型：沉積岩、火成岩和變質岩。

¹ 1990：頁 35。



【圖 1】 拍攝於枋山溪



【圖 2】 拍攝於金山

一、沉積岩

沉積岩本身是構成台灣地質的主要岩石，由已造成的岩石經過風化破損後形成碎粒或碎屑，再由各種營力搬運到不同的地點和位置環境中停滯，堆積下來，並固化所造成的岩石層【圖 1、2】。依照國立編譯館所主編的《普通地質學》所述：「層裡 *Stratification* 是沉積岩最主要的特性。」²而台灣本島則露出海平面上方的岩石則多為沉積岩，可以說是由沉積岩所構成的一座島嶼。

² 1989：頁 85



【圖 3】 拍攝於澎湖



【圖 4】 拍攝於澎湖

二、火成岩

火成岩是由岩漿結晶凝固而成，岩漿主要是由融化的矽酸岩類成分所組合而成。岩漿活動產生火成岩的形式有兩種，一種在地下深處凝結成岩石，這時候的火成岩稱呼為侵入岩 *Intrusive Rock* 或深成岩 *Plutonic Rock*。另外一種則是順著地表裂縫溢出地殼，在地面上受到空氣冷卻而凝結的岩石，稱為火山岩 *Volcanic Rock*。深成岩的形狀受到岩石中的層狀型態影響，如是岩漿整體貫穿岩層，受到擠壓後冷卻會有水平和直立甚至傾斜的形狀發生【圖 3、4】。而若是火山岩則因為透出地表漫延多為扁平形狀凝結。



【圖 5】 拍攝於太魯閣



【圖 6】 拍攝於太魯閣

三、變質岩

地表下的岩石長久不停止的受到高度的壓力、溫度，使得此區的內部構成物質在經過外力影響之下，產生變異，改變成新的型態。也因為受到的壓力來源不盡相同，所以在變形後的造型特點上也各有差異。例如頁岩受到高溫而熔融而成的片岩本身顯色多為綠和黑，而石灰岩結晶而成的大多有著白色與黑色的條紋結構【圖 5、6】。

「丈尺分寸，約有常程，樹石雲水，俱無正形」梁元帝【508-555】在《山水松石格》中提及物體大約都會有各自的造型，椅子有板面為了使人乘坐、輪子為了能順利滾動所呈圓形，但是山石與雲水則受到各自的環境、氣候、人為等影響並沒有固定的形式。而人能表現的大自然則受到了為了傳留亦或者是為了圖像化，容易有被蓋上固定的型態。

中國歷史長達千年，文人雅士在投入仕途中，也以豪情、淡薄等等無法一說及就得各種心情，投入至筆墨書畫之中，在詩歌、詞賦、畫卷、書本中有著千古流傳的心血，每個不同的朝代總有著能人輩出，表現各個時代的豪情壯志以及文人心血。而畫石的過程中，則又多分為鈎、皴、點苔、染，其中的「皴法」可以說是東方山水畫中的精隨，毛筆的使用、墨水的濃淡都影響了這種畫法的出現，他也是順應自然的必然，礦物的紋理和構成都使這樣的繪畫方式出現如此理所當然，而皴法的多樣變化，也是受到亞洲廣大的地理區域所影響，巨大的緯度跨度使得濕度、地形、氣候揉製出形色不同的地形和土質，板塊的位置擠壓出的高山平原，破碎的峰石和巒石在同一個時代中位於不同的地方，這也使得就算同屬於同一個時空同一個朝代的文人畫家，也會因為所走的位置和背景，觀看得山與石是多麼的不同，加之詮釋的目標和風氣，讓東方的水墨山石有著千變與萬化的多樣性。

而這樣的多樣性也會隨著時間而行走，從最初使用了綠金裝飾為主的金碧山水，青綠、花青、描金等手法創作出濃重的色彩性，到目前為止也多停於顏色的塗抹和山形的展現。後又進入到寫實和線條表現著重的五代，勾描和線的走向影響了山的個性，後進入至以人為主的創造時期，這樣的觀察描寫漸漸的被人所屬的氣與意所取代。



山坡路逕法
 花志晉魏尚爾通人室滿蓬蒿猶當開
 運邱壑既已紛綸逕路還宜商酌大抵
 宜委委曲曲或隱或見不得一味直如
 死蛇折同鋸齒近手儘有佳畫只因開
 運欠安白壁微瑕遂為通幅之累不少
 故昔人有有好山無好路之語蓋路即
 山之無題處也幽人韻士於此棲隱徑
 路貴其眉目使人望而知為有道在焉

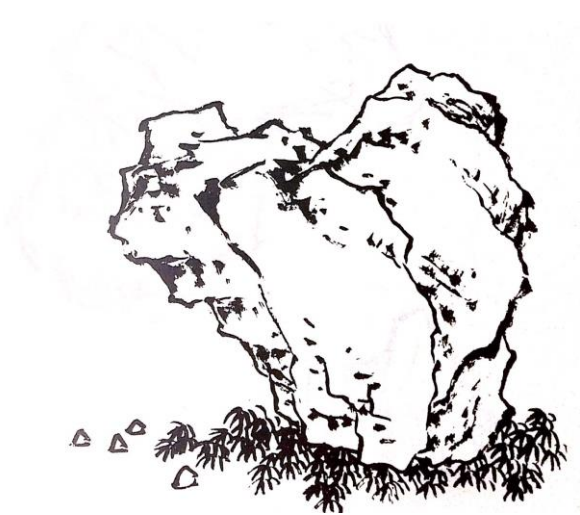
【圖 7】 出自《芥子園畫譜》頁 215



王蒙
 叔明振用
 古篆隸法
 雜入鐵中
 如金鑽鏤
 石鶴骨劃沙
 難師趙吳興實自出壙治
 尖而不稱動而不板圓而
 不成毛圓方而不露圭角
 其兼唐宋諸家無不一一
 運宵元季推為第一大凡
 學一人不可死在一入範
 間如叔明者其於諸家真
 毫髮無遺憾矣

【圖 8】 出自《芥子園畫譜》頁 211

而受到清代康熙年間，流傳甚廣的繪畫著作《芥子園畫譜》的影響，宛如教科書般的將歷來多樣變化的山水畫法粗分為山石譜中的教學【圖 7、8】，或應教學之便、亦又因應流通的方便性，這樣的一筆一毫帶練法，培養了之後無以數計的中國畫家，也影響至現代的水墨大家。以點為起始，進入至線與勾描，最後成圖。並把不同門家的創作方法整理出一定的系統：乾筆俯劈【圖 9】、又或是中鋒拉描的披麻【圖 10】等等。



【圖 9】 大斧劈法



【圖 10】 披麻皴

學者必先潛心畢志，先功某一家皴。至所學既成。

這樣的概念充斥於整本畫譜中，學習到的內容也不再是觀察與人的意念，而是宛如幼兒學畫班的按部就班，無關場所、無關南北的統一進程。

至所學既成，心手相應，然後可以雜採旁收，自出爐冶，陶鑄諸家。自成一家後，則貴於渾忘，而先實貴於不雜。約略計之：披麻皴、亂麻皴、芝麻皴、大斧劈、小斧劈、雲頭皴、兩點皴、彈渦皴、荷葉皴、卷頭皴、骷髏皴、鬼皮皴、解索皴、亂柴皴、牛毛皴、馬牙皴，更有披麻而雜兩點，荷葉而攪斧劈者。

如這般的分類合計，多達數十種的皴法紀錄，雖始於中國領土，但根據《繪事微言》所述：「皴法有可相兼者一二樣耳。」指一幅畫中的皴法雖最好統一一致，卻也不需止於同一種畫法，兩者兼容能反映出同一區域的岩紋，反之「自非然者為有不雜者也。」

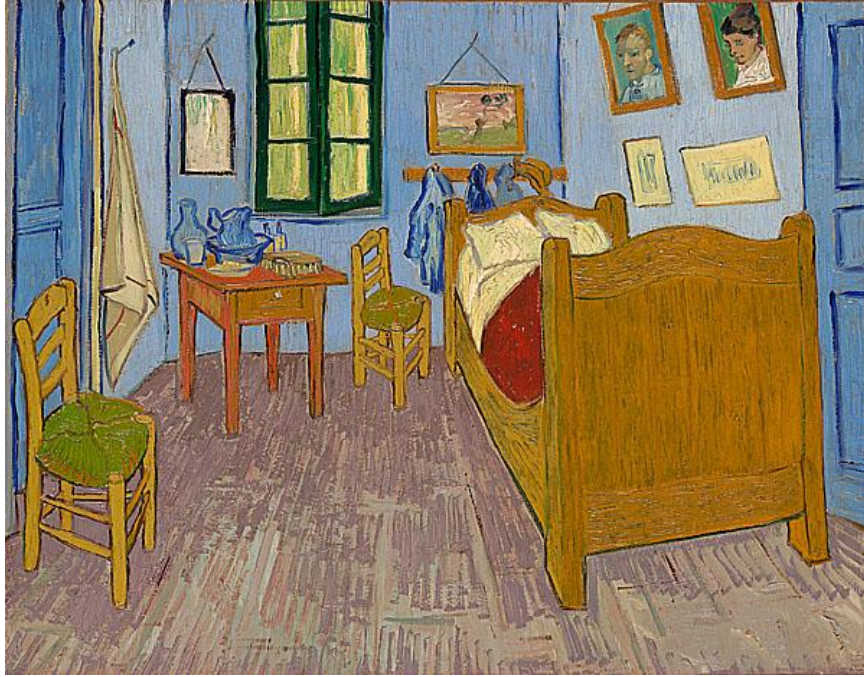
第二節 再現與表現

在逆光的稻草堆中能看見多少的顏色？觀看莫內 *Oscar-Claude Monet* 的《日落稻草堆》，一幅畫作中上半部以青藍的天空為底，金黃色的夕陽從淺白開始往下染深，對應地面上的橘紅稻草堆，反射背光的艷紅色成為背景光影，沒有純粹的黑，只有深紫色與褐色為主層層堆疊的暗影色系，而以紅色暈染出的反射光又以地面上的綠草違反比產生補色關係，將之所有的色彩鮮豔的調和在一幅畫之中。西方的色彩在取景和創作中，畫家對於大自然的靈性和感受經過眼球這樣的器官映入腦海中，再運動畫筆，調和顏料創作在各式各樣的畫布上。我們並非畫家本人、也沒有一起觀看他所見識過的世界，但是在意識和內心的交錯之下，藉由他們的技巧展現出的風景內容，各種的顏色交錯在訴說著情感和當下的空氣。

梵谷 *Vincent Willem van Gogh* 在創造描繪旅行居住的住所時，親筆了一封對於那個房間的念想給親弟弟：

「我腦中有個新概念，這就是他的速寫……此次它純粹就是我的臥室，色彩唯有在此地才是無所不能的，經過他的簡化而賦予事物一種奇偉的神韻，色彩在這兒引發了憩息或安睡的聯想。換句話說，看到這張圖更應該有讓腦子想像或活動得到休息的作用。」³

³E.H.Gombrich。《藝術的故事》。台北市：聯經圖書。2003。頁 548。



【圖 11】 *Vincent Willem van Gogh*〈畫家旅居阿爾城時的寓所〉，1889 年，油彩、畫布，57.5x74cm。

這樣的臥室造型，首先想到的並非事物的視角、造型，從畫家本人的信文中，可以理解或許甚至連畫家本人都不太在意房間原本的色調。對作家而言，這兒是溫暖、令人想睡的。如此的印象在作品中的強度大於他是個位於何處的房間。四周的粗糙斑駁的刷藍牆壁令人冷靜，它可以使這個房間的所有人感到休息和放鬆，進而步入房中內，隨意的掛起衣物和擺放水壺等，灑脫而不注重細節，為何要注意細節呢？那是在外面兢兢業業所需要戴起的、嚴肅而緊繃的個性；進到這個房間，放鬆、隨意、輕巧又充滿了自己的味道。牆上是幾幅自己覺得不錯的作品，躺上床，閉上眼，溫暖的被窩催促著畫家走入夢鄉，能獲得完全的安寧和休息。這樣的一幅作品是任性的、反映了內心的、甚至不注重現實的，窗外透入的光或許是慵懶的下午晨光，不強烈但是令人懶散。閱讀者並不是畫家本人，我們也無從得知當天是否外頭正狂風暴雨，但這些也都不是畫家在紀錄這個房間所重視的，梵谷記錄下來的，是他對於這個房間的感受和體驗。

色彩在西方畫家的眼中不再是單一的紅橙黃綠，他們是混合且受到光線影響的，是會訴說故事和情感並且讓觀賞者宛如閱讀一個故事般的聯想到畫家想要記錄下來的內容，畫家們不再停留於陰暗室內，藉由小小孔洞的顛倒投影創作，開始走向戶外感受自然光下的氛圍，各種顏色開始互相對話，從單純的紀錄一年四季各種太陽光線的變化開始，色彩也開始表現情緒，強烈的黃光、溫和的淺黃、悲劇的紫色、陰鬱的褐與藍、柔軟的淡紫色，顏色紀錄了不只是瞬間的光影，也反映了屬於畫家永恆的感受。

而包含顏色和畫家個人內心的造型變化，一群自稱「那比」⁴的畫家們，提出了這樣的一個概念：

「在作品中，他們寧取由背景裝飾，由形與色的和諧與默契，由材質運用來表現，而非主題的表現。」⁵

他們注重畫家個人對於畫面上顏色與面相的自由詮釋，綜合出主觀方面和客觀方面的調整以展現出所追求的畫面。主觀來自於畫家本人對於畫面的靈感和自由風格；客觀來自於美學上對於技術的追求，這兩者相互加成之後，由畫家記憶中的對於繪畫主題以自我的組織方式表達並繪製出來，合併了印象、美學觀念以及畫家的個人經驗三種創作主軸。

那比派的代表藝術家艾德華·威雅爾 *Edouard Vuillard* 【1860~1940】在二十二歲的時候加入這個團體之中，在經歷學院的學習開始小的主題創作，之後嘗試了秀拉的點描派畫法，並深受當時在法國巴黎深受歡迎的日本浮世繪畫影響。他開始投入到色

⁴ *Les Nabis*，為希伯來文中的「先知」之義。

⁵ 陳英德、張彌彌。《威雅爾 *Edouard Vuillard*》。台北市；藝術家出版。2004。頁 12。

彩多變和自我展現的創作之中，捨棄了線條的刻意保留和描寫，使用純色的平塗，利用顏色與顏色的衝突與融合持續創作。

他的大型創作壁屏〈公園〉系列【圖 12】這幅作品遠方的藍色混灰一塊一塊的浮在天空中，地表的斑駁交雜色塊和天空有了統一的色調，這幅創作並不如外光派等派別像是記錄了時間和畫面，而是宛如攝影師調整光圈和刻意打出有色反光板的描寫出畫家內心的那幅風景。大樹與遠方樹叢、地表的平整、橫列的欄杆，這些物品的造型不是依靠顏色和質地來區分，而是使用了他們各自的造型和變化，尖銳的邊緣顯示了茂密的葉林，光滑平整的邊線是屬於人工打造的外型，又加上顆粒斑點狀態的地面以示區隔這些物品的區分，又能一眼讓人理解創作者記憶中的人與事物。這樣的畫法也顯示在威亞爾的另外一個作品〈布薩尼森林的咖啡座〉，遠與近的樹林藉由不同的造型來區別，統整的綠色基底讓樹林與近處的樹叢和人所做的喝茶區有了區隔。



【圖 12】*Edouard Vuillard* 〈公園〉，1894 年，膠彩、畫布，213.5x308cm。

馬丁·海德格 *Marth Heidegger*【1889-1976】對於藝術作品的觀察和賞析曾提到：「作品的創作存有，只有根據創作過程才能為我們所把握，在這個事實為前提下，我

們不得不深入領會藝術家的活動，以便達到藝術作品的本源。」⁶因此在觀看作品的同時，也是在閱讀一幅作品。作者身處的位置和情感，年代上的差異與風格，觀看作品的同時必須讓自己與過去的作者盡可能的理解與親近。

心境的抒發創作除了是內心的表達之外，不是那麼完整、非現實的造型也是一大特點，繪畫在表現現實的同時也是創作者抒發內心記憶與情感的管道，這也是和照片等攝影技術的區別。超越了現實，表現出的是畫家內心純淨的自然體驗、凌駕了現實，是把觀賞者也一同拉入畫家內心圖像的一種力量。在勾勒出外型之後，以不同的顏色來區分遠近、來區分溫度、來區分材質。作品的存在的意義不再是畫中是否是個有名的地點、某個偉人、高山峻嶺，他普通如隨處可見的公園、一個房間、甚至只是太太們坐在樹叢前飲茶的畫面。

⁶ 馬丁·海德格。孫周興譯。《林中路》〈藝術作品的本源〉。上海譯文出版社，2004，頁 21

第三章 創作理念

在求學階段，大學和研究所的轉變落差差異很大，從斤斤計較數字變化和檢體的乾淨轉變為需要表達自我的創作階段，從無情感的實驗數據和分析表轉化成必須投注自身情感的作品。表達內心的感悟在這個兩個階段對筆者來說是最為困難的一項，從無我到自我的階段總會不由自主的把過往的經驗強押上去，所得通常都並不是非常好的結果。由一開始踏入這個以情感為主要創作種子的系所，開始慢慢追回對於這個系統方面的缺失，直到開始需要邁入研究所結束的階段，才能好好的思考是否能把過去視為楚河漢界般兩者不相及的專業交互對話，由過去經驗和自身的創作能力做為媒介，開始進行嘗試。

第一節 山石的感受

在創作的最初內容，只單純以寫生為主，也主要是陳述筆者每次回到山岩間的所見與所聞。而過去習得的枯燥結晶體、地層名稱、山勢走向方式，也讓筆者比起他人多了不同的觀看角度。依照地質學的原理，解剖山石內的脈絡和構成，理解岩石因結構因素而形成的岩紋和岩理。臺灣是個擁有高度濕氣的氣候，無論是從平地到海拔至高原的溫度中，都富含著水氣。這樣的水氣在人造的坑洞和礦路中，因為地形而容易凝結成水膜凝結於岩石表面，雖然無法從中找到具體的水源，但撫摸而上後，手中所殘留的冰涼濕意可以說是山中的特色。

這樣的「山意」卻也無法隨著距離跟著回到遠在臺灣島嶼的另外一端，都市多建

設於平原之中，縱使有著山丘和陵地也不會影響人類的劈砍開拓。這樣深入山中的體驗在小時是個處於成長中的環境，已經不是成年後能唾手可得的記憶了。隨著時間流逝，野外的山石可能經過各式各樣的理由被挪至家中，在封閉的區域體驗山意、撫摸石。沒有芬多精的氛圍，也沒有經過冷熱空氣流動產生的風，失去了野性可是也更能檢視平常掩在大地底下的形狀與樣貌。這些細節紋理開始隨著石頭的增加邁入我的眼中與記憶裡。

而說到家中的藏石，在認真觀察以及理解之前，他們其實非常類似干擾並侵吞生活空間的障礙物，每一個轉角在跨過後都必須小心是否會再度撞上下一個景品。原本擺在桌上的小石小礦，開始延伸到地板，爬上書櫃，占領了浴室，也鋪滿了陽台。直到某一天當我發覺時，這樣的礦石已經和生活中的各種形式融為一體，家的空間由原本單純的鋼筋水泥，轉變成在岩林中行走。這樣的石徑小道理所當然的和漫步在大自然中差異甚巨，卻也有著異曲同工之處。

人造的環境內有著大自然的遺落石塊，他們有的原本就是在沙灘上的趣岩、有的則是深埋在地底下幾公里深的礦產、也有在海中應當是生物聚集的珊瑚，在經由人為的刻意擺放後，在筆者家中形成了小型扭曲的礦坑，這樣的礦坑造型雖然說是家父對於工作忙碌下舒壓的一種方式，但也在談話中相同理解到那種想要親近和觸碰自然山水的動機。不同花大工程配置的書雅人士，配合著風水五行奇穴刻意擺放，家裡混亂的石林反而較為讓自家人容易鬆弛生活緊張的氛圍。筆者無法做到摸著隨手撈起的石頭叨叨念念著他的來源、何處取得，可也會再看見這些石林礦物的時刻，不可免的想念需要跨越大山的另外一個家鄉。

而根據不同的時間去觀察的山石，總是會加上自己對於過去的回憶，無論是這個陡坡原本是有植被覆蓋、這裡的轉角過去是個崎嶇的山石、去年的地震改造了某些環

境等等，最嚴重的還是人為的結果。越來越多的樹林消失，只剩下各色各樣的石林堆積在山棧間。小時的記憶總是開心的，看見的景象是如此理所當然，記憶中的影響是模糊而充滿了美；略微成長後，回去的景色總有著久久未見的念想，

山水畫的特點是以形寫神，也就是氣韻和精神。畫家在追求物體的外型時，也需觀察自然中的一石一木，在客觀的描繪出其樣貌的同時抓住物象的神韻和特點，又以主觀的畫家立場去讀取這個畫面。「凡畫：人最難，次山水，次狗馬。」⁷，畫家的個性與經驗會影響筆下的作品，眼睛所能看見或者是當下感受到的氣氛，或許有邏輯性、又有可能感性占的百分比略多，這些人之常理在在影響物象與空間的性格和特徵。

因此站在遠方，觀察山的造型總是多變，但不變的是牠是基於茂密樹林構成的這一個特點，樹和樹之間的起伏、樹葉和樹葉之間縫隙，延伸到經過人為開發，又或者 是大自然力量鑿斧而成的光滑山壁上，區域的尖銳就變成了蜿蜒而有型的邊緣，他並沒有真正的線條在與光的交會點，卻又是極具魅力的展現這座山的多變樣貌。

皴法之形成看似山石紋理、結構，經客觀觀察、歸納的結果，實則也是畫家內心意志、主觀情緒的表徵。-----把外在世界的模擬專化為內在情緒的體悟，這就是中國繪畫最基本的原理。⁸

因此筆者在記錄與創作時，從遠方單純的觀看是無法完整勾勒大自然的線條，山勢和隱藏在中間的地形變化，只能靠著對於地理的理解和記錄，在處理線稿的時候成為取捨的標準之一。自然是複雜而多變的，一筆的炭痕甚至有可能成為兩到三條自然輪廓的變化，因此也配合從過去所習得的皴法和筆劃勾勒，將自己所想所思並自覺有

⁷ 張彥遠於《歷代名畫記-畫評》

⁸ 倪再沁(2005)。《水墨畫講》。台北：典藏雜誌社。頁9

必要留下的內容最大程度的保留，斑點、曲痕、斷裂的部分都是代表山中或岩窟中的各種走勢。遠觀而言的山景有著偉額的氣量和包含各種生物氣息的溫柔，他並不細緻，但這種粗糙卻是在層層疊疊的樹蔭、岩叢間、山谷中所透露出的大而化之；而深處在山腹中的岩石道路上，觸手可摸的山壁也有著包圍自我的堅硬感，他們是人類為了行走所開鑿出來的通道，是人造的、堅硬的、甚至隱含了一種為了前進而擁有的粗暴感，相比遠觀的山景，相距自己不足兩三尺的距離能非常仔細的觀察其細微的各種變化，也會被開鑿出來的造型所牽制而改變必筆勢的走向。

提筆之前，則必須先得知所記錄場域的理和規則，隨心所欲之前，是對於將要面對的事景物熟悉和理解。「胸有成竹」四字的含意也大抵如此。想像的風景是隨著空想而翻飛、沒有重量感、也不現實的。創作的內容在空間中所存在的體積、重量、結構，它們經過不同的方式，先是雙眼的紀錄、腦中的再描繪、電子儀器的影像留存、文書資料的數字計算、直至被畫落於畫布上，他才能成為一個具有合理性的作品。

第二節 西方光影

以「山石」這個標題作為闡述論文的研究主題，除了在學習的時候，開始學會分辨這些隨機花紋也是時間的痕跡之外，代表著返鄉的思念與對於家的歸屬感，花蓮的太魯閣所擁有的變質岩石，是地層堆疊後，經過擠壓反覆崩裂產生的結果。而從中取得小型石塊，除了也是大紋路中的區塊反映之外，多種的礦物產生的顏色和紋理，交雜的方式都是這種大自然力量的結果。礦物本身的基質受到陽光照射、四周的水面反射亦或者是樹林間的遮影後，原本的在顯微鏡下顯示的絕對顏色受到了影響而改變。水汽的濕潤感和氣息可能會使我眼中的景象帶有鮮艷的青藍色，記憶中的七月豔陽卻也帶給群山山頂屬於炎熱的色彩。

一景一色講述的是對於風景的大印象，交織了從中午經歷黃昏到傍晚，又或者是清晨到白日當空照的顏色，西方的外光派講求的是親眼並體會，盡可能忠實的呈現眼中的顏色到畫布上，理所當然顏料的減色法和光色的色相加法是如此的牴觸。德裔美學家兼心理學家的魯道夫·安海姆 *Rudolf Arnheim* 講述的：「藝術家透過藝術的視覺表現，去了解這個世界和他自己。」⁹眼睛是平面繪畫作品和觀賞者、和作者對話的重要媒介，而這樣的器官又受到心理暗示的影響：例如淺淡的顏色可能有著輕飄飄、乾淨的暗示，又或者對比色使人心雜亂、左思右想。畫家以顏色亮和深來塑造顏色的個性，又創造出深淺、心情的起伏、重量感和存在感的大小。

臺灣的東部是一個靠海又傍山的位置，亞熱帶的光線和空氣濕氣含量，使陽光充足且明亮。地域性的位置也會影響當地人們對於顏色的偏愛程度，例如鮮豔明亮的色彩，暖如艷紅或者是清亮的藍色就較為常在陽光充足的地區出現；而多雲且較為陰濕的地域中，灰冷色系或統一色調就比較常被使用。自然不同的顏色也會受到民族性的影響，而有著許多例外，俄羅斯那明艷的城堡就是一個很好的例子。而在我們被稱為福爾摩沙的島嶼東部來說，海面的光線照射反射到了鄰近的山丘，雖無法進入更內裡的深山中，但是這樣的溫度隨著河流被引入峭壁以及斜坡的森林中。疊色和混色會使的筆者想要表現的空氣變得暗沉，卻也很適合人工開鑿的山窟中，那身邊滴滴答答落下，順著山脈縫間躺流而出的水分色澤。固有色是物體原本的顏色，但是在不同的環境和心情下，心理暗示的力量連帶會影響了將風景計入腦海中，兩袖清風只將心情帶回家中的影像上。在已完成的線條為前提之下，記憶會被情感所影響，就像是甫踏入洞窟中瞳孔尚未放大接受足以完整接收影像的情況一般，人所行走的洞窟口總是如此的黝黑，卻在完全適應後才能發現他有著不輸給熾烈陽光下的各種細微變化的色彩。這樣的暗與亮色的變化過程，以科學的儀器是很難被記錄的，攝影的紀錄是在那麼一刻的停止，然而模糊到看清的一瞬在畫布的顏色選擇上，是那麼多變和詭異的。筆下

⁹劉思量。《藝術心理學-藝術與創造》。台北市：藝術家。頁 259

的過程，不再是單純的顏色，還有著感受到的氣溫、時間、聲響等只存留在印象裡的刻痕。

而在記憶中這種壯闊的心情，受到的影響也讓山體產生鬱鬱體大的印象，回思在記憶中踏出人工隧道甫看清的景象，多是宛如站立在光芒之中，無論是早晨、中午或者是黃昏，不能簡單說是巨碑式山岩，更適合的說法或許是背對著光源，展示自我的意象異常強烈，不吝於的展現自己，也從不在意身上的變化與坑疤，宛如永恆的巨人的矗立在那個地方大山。

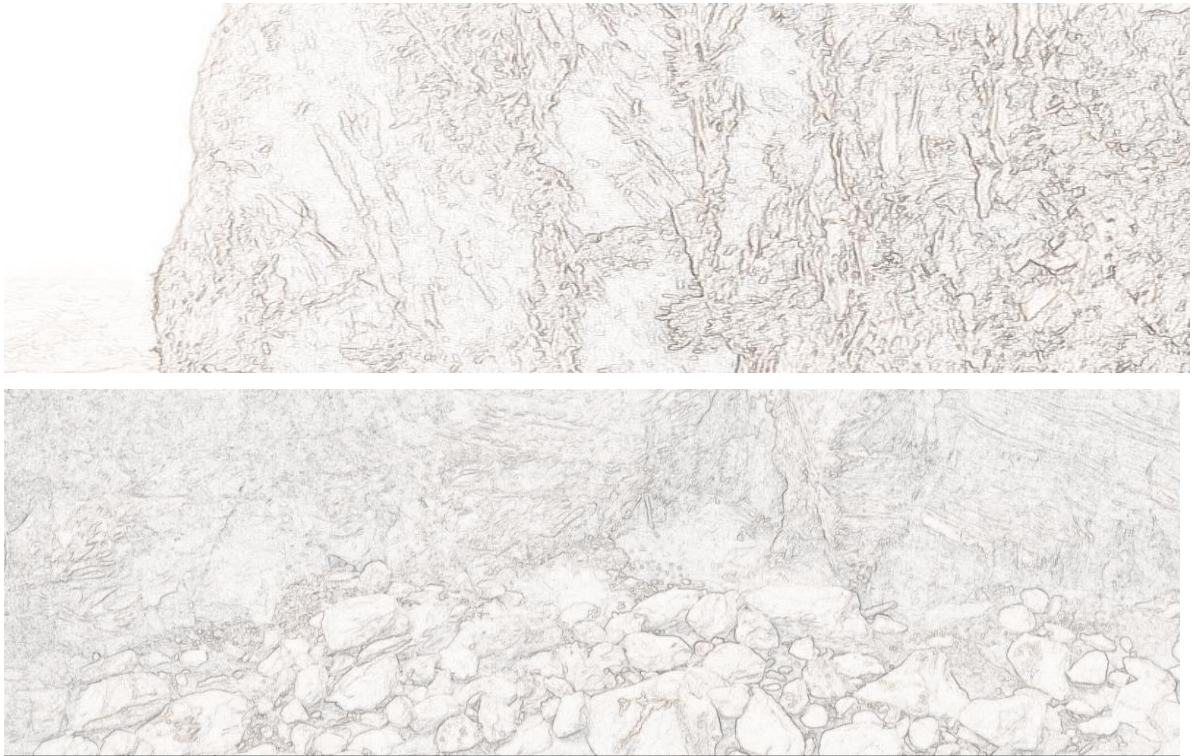
從踏入山軀中，經過漫漫彎路而出，直至離開洞窟，這樣的路徑，隱含著各種不同的情感，他無法被計算、也沒有特殊固定的計量表，忐忑不安的情感和上下起伏的心情，創作者並不是分析師，無法完整的記錄幾分幾秒自己感受到情感變化上升或下降幾個刻度，這樣的細節分析甚至是可笑而又無理的。可在創作時，創作者能把這樣的情感投射在顏色變化中、影響色層分布、甚至無視現實的光溫和色相，來記錄自我當下所感受、所想、所體會到的一切。

第四章 作品說明

第一節 色彩與造型

在藝術的表現中，尤其是平面繪畫上，依賴著各種筆法、線條與色彩。藝術家們強調筆畫下的堅硬柔軟或者強力脆折，來表現出其意志，也就是畫中的骨。又運用不同的形式和風格來刻畫出所代表的情感，填補以及完成肉的部分；使用色彩，無論強弱或淺濃與淡，來完成這幅作品的面皮。畫論中的「意在筆先，胸有成竹。」引導自我提起筆來創作的靈感，總是和在作畫當中的體悟和感情所左右，兩者交互出的對話，或許可能讓創作的途中，使原本的創作方向繞彎遊走、也有的情況是使作品在這慢慢磨情中修正與變化，心中的風景得以更加完整，不在停止於骨感的想法，而是賦予了肉與血，完整了整體的作品。

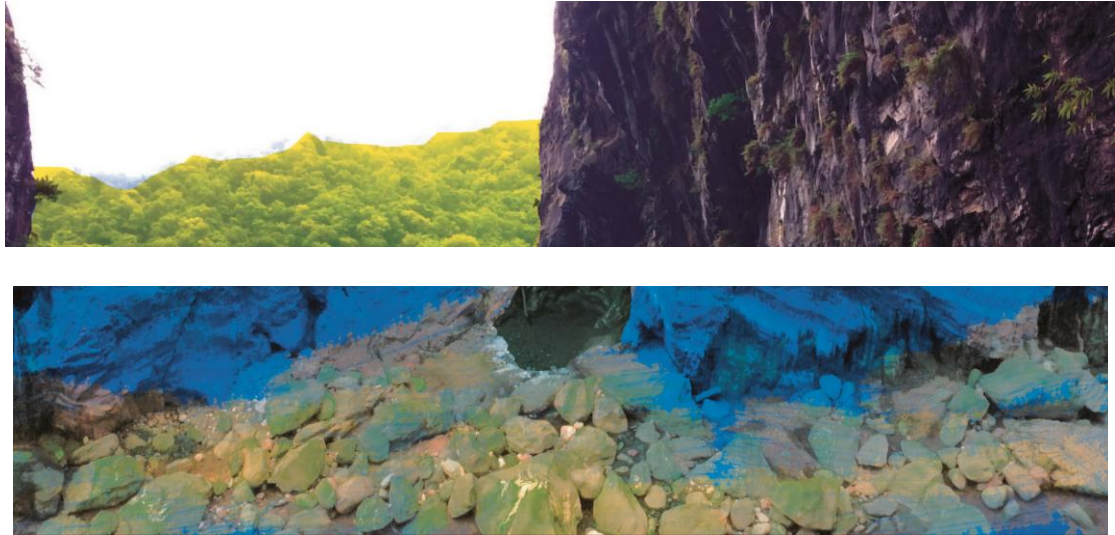
在創作過程中，主要能區分為：影像線稿取出、影像修正以及再上色。



【圖 13、14】 影像線稿的取出

一、影像線稿取出

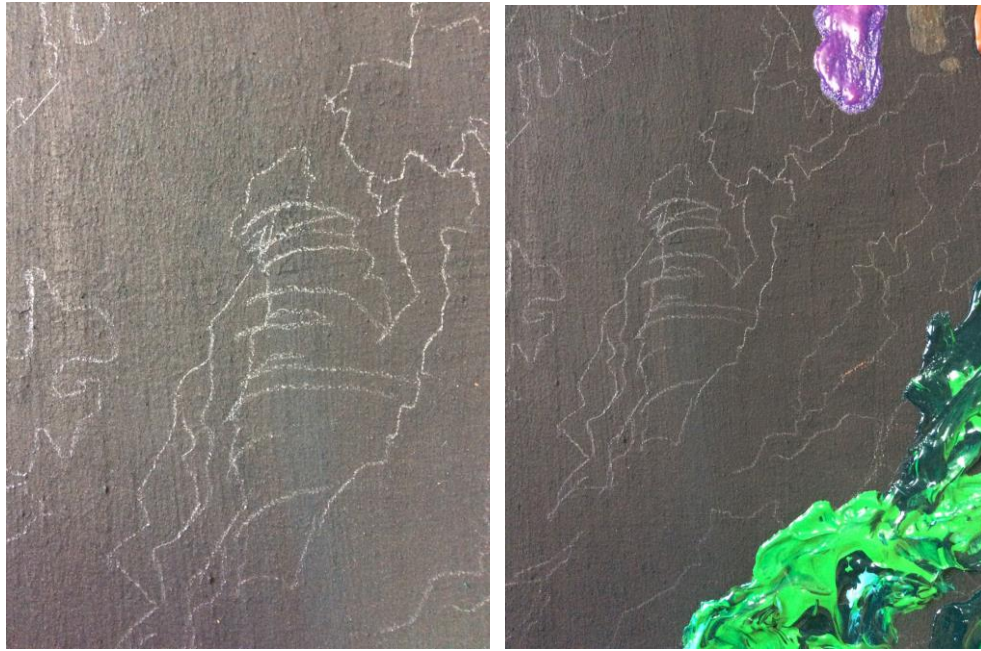
依照過去的行旅記錄攝影，將電子檔案轉存入電腦之中，此種做法無法使用較為傳統的底片型相機。將已經決定好的影像使用電子檔放入修圖軟體，例如此次使用的 Photoshop CS3，在這個階段圖片會有著兩個不同的處理方式，一是為了觀察成品而進行電子上色，二是利用去除飽和度以及負片效果等功能，捨去影像中的所有色彩，只留有線條和較為粗糙的外輪廓，此部分將作為作品線稿【圖 13、14】的預備。



【圖 15、16】局部影像修正 截圖

二、影像修正

影像的修整在去除飽和度和色相之後，會回歸於黑白，此時提高電子筆刷透明度，不再遵守原本的青山綠水，開始不同的嘗試色彩變化和位置，電子軟體的操作可以達到光線的變化、色溫的改變甚至整體色相的調整等等，作品不會只有一種形式的嘗試，同一個位置甚至可以有數種的色彩變化。整體的色階決定之後，利用圈選工具，開始切割作品的不同的位置，分別進行不同的色彩修正，此時需要注意的是色與色相交之處的改變，大自然並非著色本中的，一塊一個顏色的平塗，他會隨著線條和位置改變深淺，這個步驟也能不停的重複數次，直至預覽的圖片完成【圖 15、16】。



【圖 17、18】 再上色 創作截圖

三、再上色

在這個階段需要準備投影機，照片的影像如果只是由人工手繪，會因為放大縮小的問題造成不必要的扭曲。因此使用投影技術將步驟一的線稿投射在畫布上，使用鉛筆或炭筆依照黑白線條，將電腦中的影像複製到畫布上【圖 17】。線稿的描繪必須精確和仔細，再配合影像修正後的電子圖檔，以相異顏料和不同的材料開始進行上色的工作【圖 18】。

在色彩上，紀錄的位置多處於山中，渺小的人所站立的位置使得背光的印象非常強烈，背景的烈焰陽光也使得天空顯得白晰甚至全白，相反的，描寫的山體在這之下，樹林的陰影、交錯的光線讓山林的感受陰鬱而沉靜，亮與淺的強烈對比使得原本應該在白天之下綠的驚人的樹林被刻畫的深沉。而在創作之中，山、石、樹、草等等多樣的物質交錯融合，在不使用與精確琢磨物質質地，轉而投入情感表達的情況之下，造

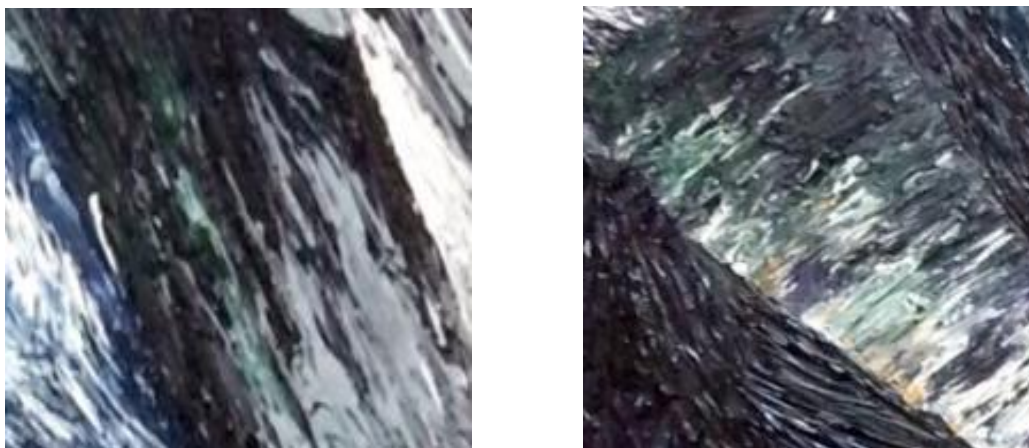
型就會是區分各物的重點，樹林之中彎彎繞繞的小型道路、又或者是抬頭往上觀看頭頂的石窟，輪廓會成為唯一表達物質本質的方式。受限於人類身高與能力，由下往上看會成為這個系列主題中大部分的角度，也是對於山體崇敬的一種觀看方式。

綜合以上的實踐創作，筆者的創作不止於在顏料作畫上，而是運用現有的電子技術、配合不同媒材的綜合表現，使作品更加多元也更貼近融合了感情這項複雜不可言語的影像。創作時無論是在電腦上、或者是跪在畫布邊的思考，都隨時隨地的影響下一刻作品呈現出來的相貌，技法的表現也在輸出列印之後隨時調整與選擇，不只是完全依照相機中的內容，也不只有像是旅遊雜誌內容般的完美圖像，更貼近筆者心中創作的脈絡。之後使用壓克力為主要使用媒材，在各圖面上也使用了例如水乾、礦物的物品。在創作上媒材質感的使用上分為兩種方式，一是以凸顯岩石肌理本身紋路的特性，壓克力的流動性很好的表現了礦物和礦物之間，因為壓力相融而擠壓出的造型，兩者相似的材質宛若麵團般被壓為一體而形成的紋路，卻又完全分離成不同的造型。壓克力乾燥後所帶有的亮光和濕潤感也反映了岩石上表層那股若有似無的濕氣。人為開拓和鑿挖下後，各種器具留有的痕跡，無論是雜亂無章或是宛如劈砍的形式，在具有堆疊特性的壓克力中也能有較為強烈的輪廓造型。另外一方面，為了對應不同礦物表層所造成的視覺觸感，也採用了乾裂、或者是混有砂土的顆粒造型。媒材質感在創作種只能說視為輔助的角色，相異的造型結果才能使繪畫元素的質感表現更為具體。

使用電子技術在創作上，這個階段對於筆者而言也反映了過去多使用電腦和計算的學習背景，肆意揮灑或許也是創作的一種方式，但卻也會偏離在心中、甚至可以說是手中那張當地影像的照片本來面貌。這樣的偏移在創作上也是筆者不太願意看到並嘗試的，也和這次的創作初衷有著不小的相抵之處。意象山石所要記錄的，是筆者眼中真實的山林，他是和現實一模一樣的造型和構成，卻又投射了心中當下所感觸的內容。

第二節 作品分析

一、 作品 1.〈山岩〉



【圖 19、20】李姿瑩〈山岩〉局部，2016 年，壓克力、畫布，162x260cm。

內容說明：

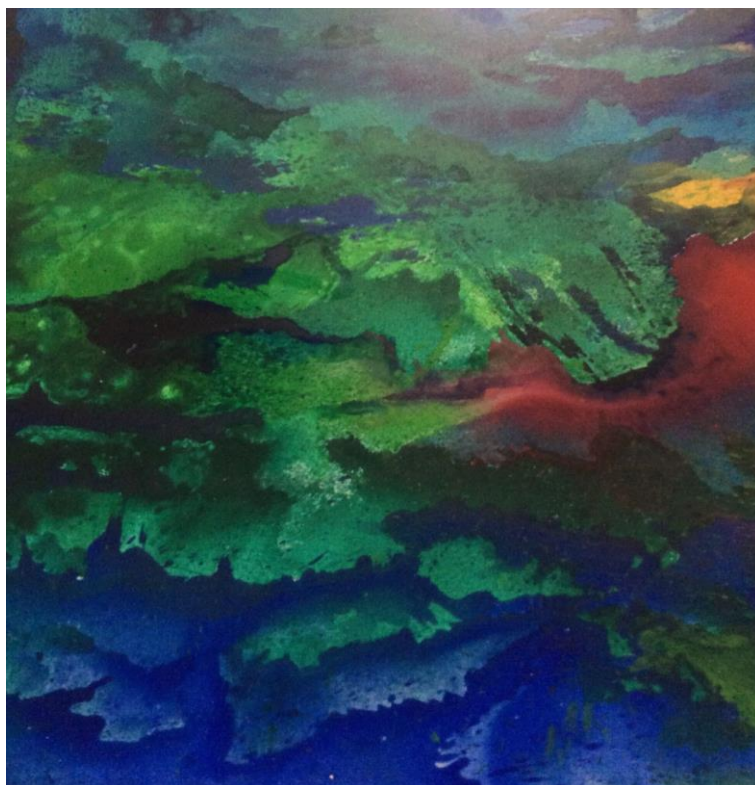
岩石是抓住天降落雨的幫手之一，橫貫公路上的岩石看似堅硬，卻在內里富含著一定量個水份，藉由滴水穿石的力量、又或者有些人為的力量，沿途的山壁總是濕漉漉的，覆蓋在大理石表層總有著一股說不清的水氣。人類走過森林，就會創造出小徑；人類仰望星空，就會創造出星座。¹⁰人的腳步跨過被板塊擠壓而成的高山，過去的人們不但「越過」，也盡己所能的「穿過」，無論是步道或者是小徑，我們在稱讚大自然的鬼斧神工同時，人力的穿鑿和切割也不亞於自然的力量。不同的切面在被穿透過岩石的光線照射後，反射了不同的色彩，那裏有水的光痕也有著岩石本身的痕跡，更也有人造器具切割後的痕跡；像是切蛋糕般的切面，也讓被平時掩蓋在腳底岩石下的層面顯露出來。每一層都代表了一個時光、每一層也都代表了那個時刻所經歷的內容。

¹⁰ 李榮道。《Dragon Raja》。台北：春天出版社。



【圖 21】李震《山岩》，2016年，壓克力、畫布，162x260cm。

二、作品 2.〈岩窟〉



【圖 22】李姿瑩〈岩窟〉局部，2017 年，壓克力、畫布，162x130cm。

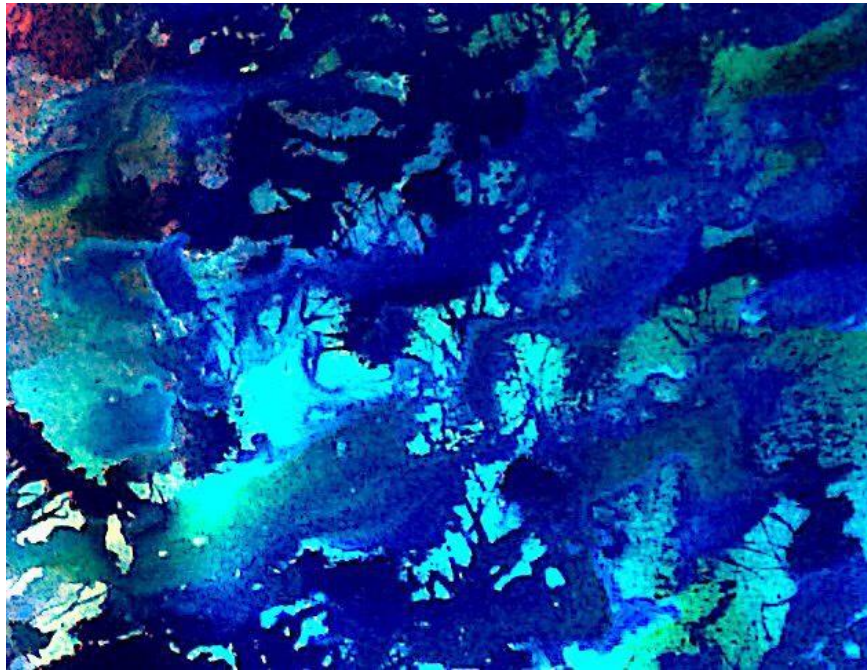
內容說明：

走了一段的山路，從光亮的山棧中踏入人工開鑿的洞窟中，背後是炎熱陽光曬得發燙的高溫，迎面撲向身體的卻是保含水汽的寒風。被這樣前後夾攻的溫度差影響，以及光線瞬間的由亮轉暗的反差，刺眼的太陽光還殘留在視網膜上，前方的洞穴陰影已經侵入了視野。



【圖 23】李姿瑩〈岩窟〉，2017 年，壓克力、畫布，162x130cm。

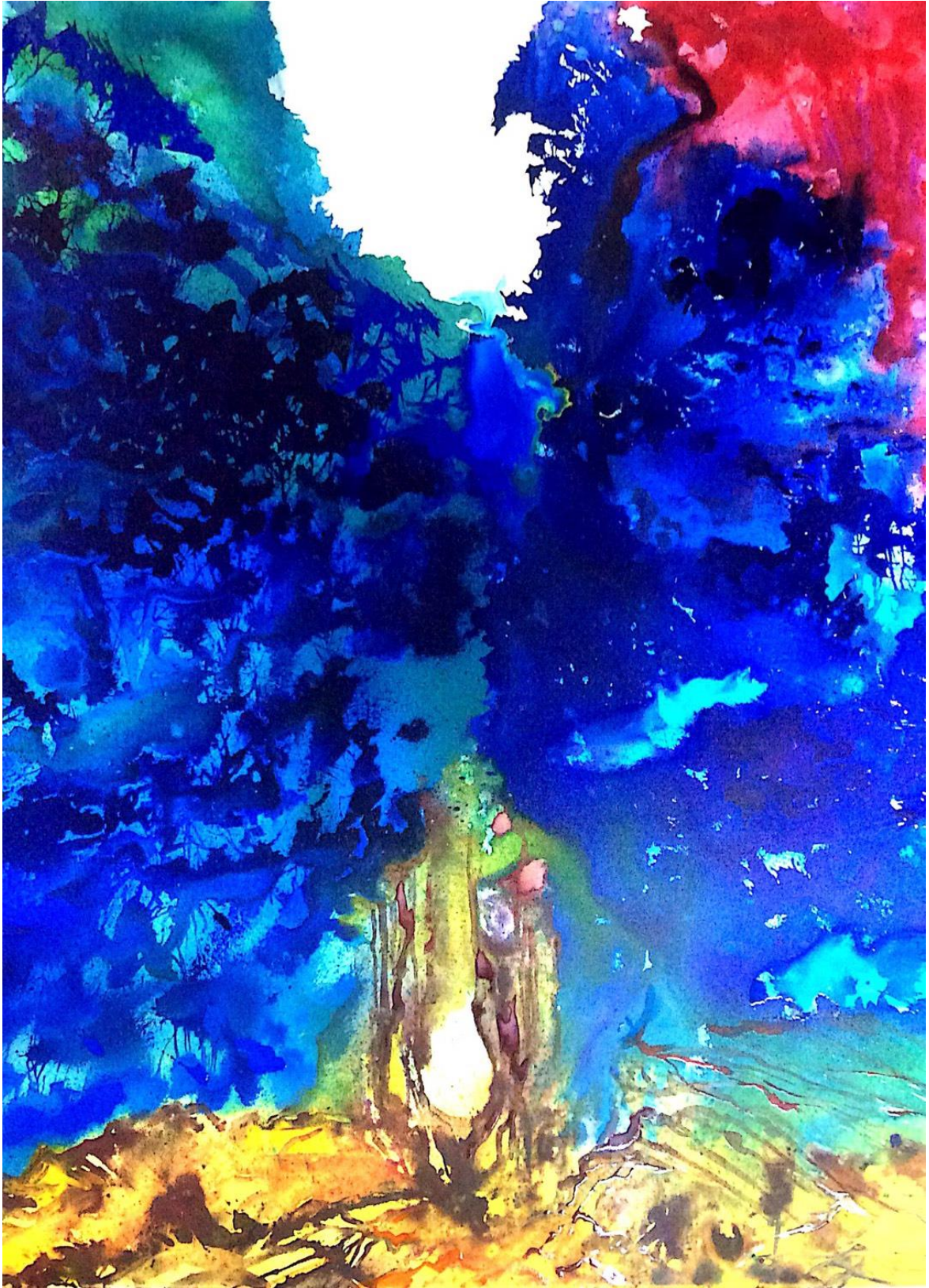
二、作品 3. 〈水窪〉



【圖 24】李姿瑩〈水窪〉局部，2017 年，壓克力、畫布，162x130cm。

內容說明：

高山峻嶺下，兩座山石壁交會處也是地下泉脈湧出的位置，炎熱的艷陽從上方籠罩，溫度經過層層疊疊的樹林，一層一層的冷卻下來。水池因為水量不足而停滯，帶著清冷的味道。畫面中間的位置是主角的地方，厚重的山岩與礦脈也擋不住涓流而出的水，他從石縫中流出，又停滯在巨石圍繞的凹地，被遮擋的氣溫停在水池邊，維持著一定的平衡性，因為距離而無法靠近的位置，只能站在遠方猜測如果踏上那岩石，或許可以體會冰涼的地下水吧。



【圖 25】李姿瑩〈水窪〉，2017 年，壓克力、畫布，162x130cm。

二、作品 4.〈漏光〉



【圖 26】李姿瑩〈漏光〉局部，2017 年，壓克力、畫布，162x130cm。

內容說明：

在穿越由人工開鑿的山路時，崩塌的崖邊會顯露出隱隱約約的亮光，像是特意開的鑿岩窗一樣，外面的光線透過這個開口使得隧道有了光芒，外頭的陽光成了向前前進最好的燈，光彩折射入岩石間，不同的岩石結晶閃耀著各自的色彩，充滿濕氣的空氣中也提升了這些礦物所折射的亮度。但和隧道外相比，那刺眼到近乎白的山壁陽光，又能真真切切的體現出夏日的炎熱和該有的乾燥感。一個山窗隔出了兩個不同的色彩，炎熱又乾枯與微涼帶著濕氣的兩個色彩。



【圖 27】李姿瑩〈漏光〉，2017 年，壓克力、畫布，162x130cm。

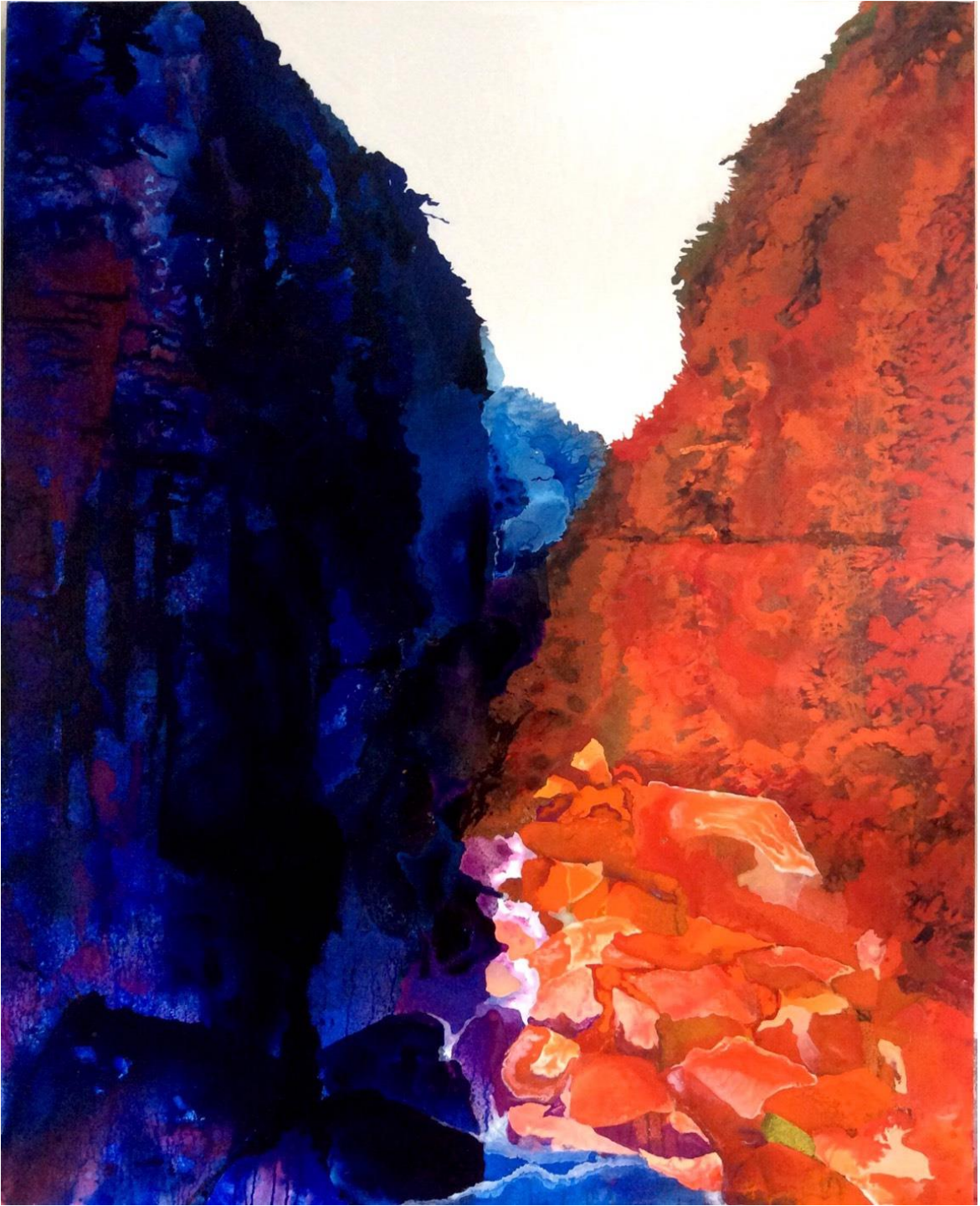
二、作品 5.〈間隙〉



【圖 28】李姿瑩〈間隙〉局部，2017 年，壓克力、畫布，162x130cm。

內容說明：

沿著山壁而下的輪廓，右方的高山蔓延著樹林與叢草，他的線條尖銳又帶有蔥鬱鬱的邊緣、左方的高嶺則是屬於岩層地形，順滑而下的線條曲折又平滑。兩邊相交的縫隙是顆顆巨型而破碎、不規則的巨岩，大多是位於山腳邊，經由溪河沖刷而崩落的碎塊，無論是森林為主的又或者是堅硬如大理石，大自然的力量都是同等且不懈的使用沖刷著，他們一意孤行，使用時間這項武器切割出自己的路，因此出現了峽谷，出現了碎裂的巨岩，也分開出相異又如此相似的地形，兩兩相望又互相衝突著。



【圖 29】李姿瑩〈間隙〉，2017 年，壓克力、畫布，162x130cm。

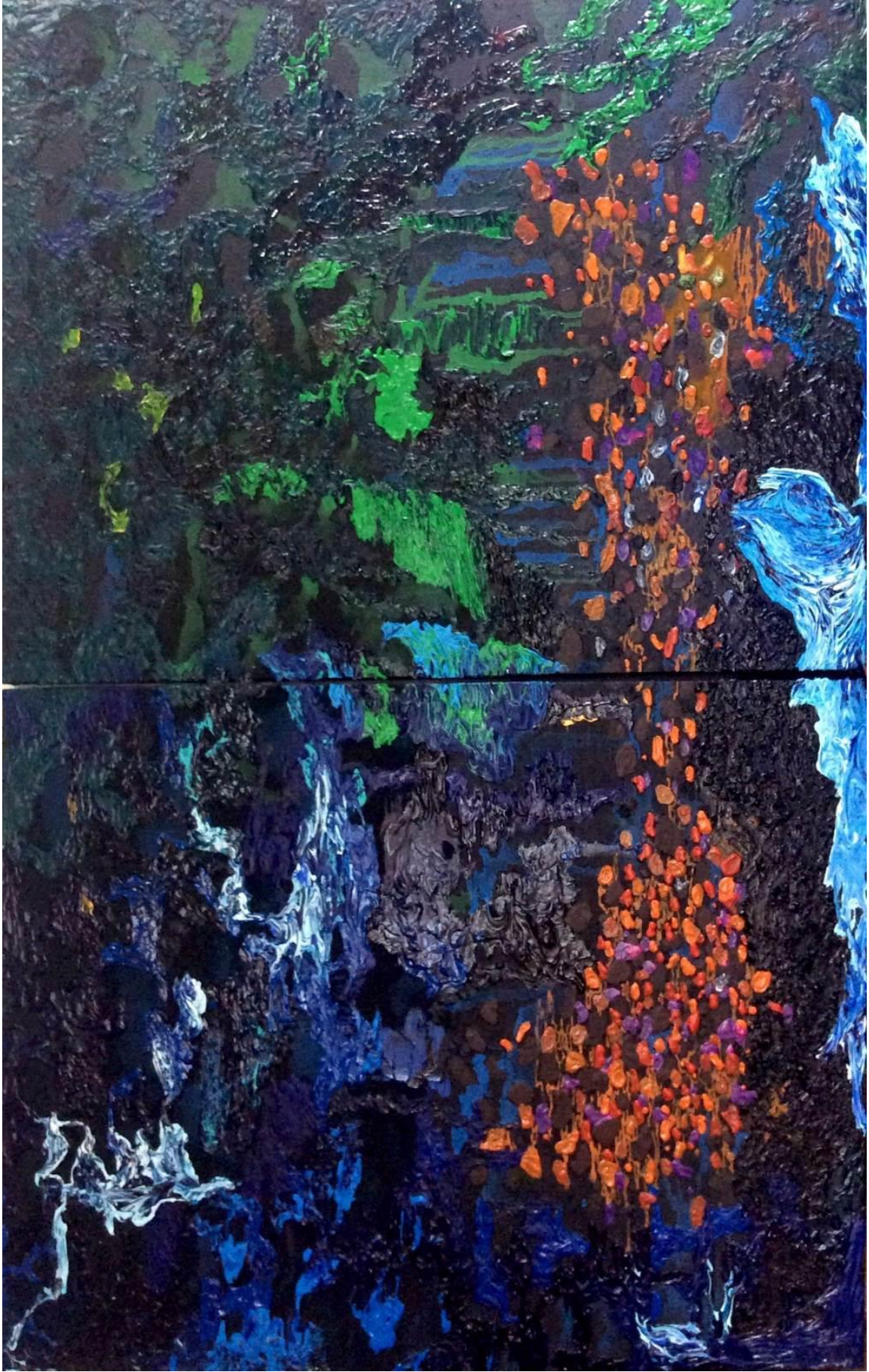
二、作品 6.〈石林〉



【圖 30】李姿瑩〈石林〉局部，2017 年，壓克力、畫布，162x260cm。

內容說明：

人工開鑿的山中隧道，由工人挖掘出的各種痕跡，為了方便、也可能是因山體材質所做的取捨，圓拱式的造型有的位置十分光華，有的地方則有粗糙的石質露出表面。而在山體之下滲出的地下水，也因為地形慢慢累積在底部的溝槽裡，過去的人們也想到了這點，站立之處底下有人造的排水系統。人們的智慧和辛勞組成現在的風景，他們不是很美麗，充滿了磕磕絆絆的造型，卻又包含著重視實用性的樸拙。



【圖 31】李姝瑩〈石林〉，2017年，壓克力、畫布，162x260cm。

第五章 結論

踏步在繁忙城市中，從有記憶開始，水泥建築和被柏油覆蓋的土地，就一直是我身處的環境，每年每年，能從這樣的人造空間中喘息的時間，就是返鄉回歸山野的時刻。在幼小的年紀時，人少路遠卻相對廣闊的山林中，我們會爬上爬下的在山溪林石間玩樂一整天，直到將要返家的時刻，那時候的自己腳踏的是粗糙的岩石，摸索的是喀人碎石，大大小小的傷得過就忘，只留下迴盪的笑聲和愉快的心情。家父和我一樣，自小在同個環境中長大，和只知玩樂的我不相同，他會隨手帶著中意的石頭回到遠在西部的家中，從山野碎石、到海岸邊滑石、也會走入店中帶回不同石種、不同價值的石頭，日積月累之下，這些原本在野外經過風吹日曬的山石，堆疊在家中，層層疊疊的四散在空間裡面，成為家裡環境的一部分。

在孩童眼中，什麼是空間、什麼是色彩，我們處在同樣的世界裡面，但有著不同的經歷，小時候的創作有著我們所曾擁有的夢想和歡樂，因為曾經擁有，所以懷念也試圖抓住這曾隨手可得的能力，放手讓自己創作而產生的作品，在專門科系出身的眼中，自由但不精緻、歡騰又不合邏輯，有著各種可以點出的缺失，但是這些在我的眼中就是現在找不回的童趣。

國小一到六年級有著各種發展階段，從剛入學的一年級，對於工具認知的不足、三年級開始有前後空間概念、四年級認知光影、五年級要在畫作中加入自己的思想、六年級要統合六年所學創作出屬於自己的展覽，這些階段一步一步的讓兒童開始了解何為美術，要保持著理解美感、學習美感的進程，他們藉由理解這些新的內容，讓眼中所理解出來的空間環境重現在畫布上，天空是灰色的、樹是艷綠色、太陽得要鮮紅色並散發出金黃色的光芒才行，空氣裡的溼度直接反映在水藍色的背景上。

而這些的光影和色彩，反映出的與其說是教科書般的內容，不如說是發自內心認可的顏色，經過時光的累積，對於媒材的掌握、闡述自我創作的內涵和表現行事方法也更多，能繼續創作多是因為愛好和興趣，更重者，則是能加內心所想、內心所感透過雙手表現出來的這個流程。小時候的我們是牙牙學語，成長過後的自己是藉由這些流線、電子訊號和檔案在講述作品，不能說是口若懸河，但也期許自己能繼續帶著自信心去感受這個大環境，不停止的嘮嘮叨叨的訴說下去。

從自我所能入手、進而開始發展、最後在自省統整，這樣的過程中，找尋資料本身帶著過去的經驗和印象，這些大量的文獻和內容曾經因為它的位置-需要考試-而帶著令人痛苦的印象。過去的資料，文字只是文字、數據帶有他們各自擁有的專有名詞、問題能導出結果，汲汲營營於這些前往考卷上或論述中正確答案路上的各種支微細節。過去的資料不需要思考，因為這些是前人的成果，我們不停的背誦、不停的計算，直至這些東西在捨去書本之後也能好好的論寫在空白的答案卷中。而在發想的中途，最困難的、也是最容易使自己陷入死胡同的，就是死記硬背的資料如何被使用。畫布不再是答案卷，亦也無所謂的正確答案，龐大而沒有章法的文字和數據，需要完整的去取用和捨棄，何者是這個主題所需的內容、那些事和這些無關的情報。在重新回想的過程中，創作的主題和自己所需要的內容也更為清楚。

研究所和大學最為不相同的地方，在於學習到的內容，多為思考上的準備。「已知」的越多，能思考的範圍就越廣、越深、越清晰，而在已知的內容中，又因為著整理並條理化內容，開始能清楚的自己在哪方面有著「未知」。這樣的不停的探索和思考之後，有如森林盤根錯節的根，他既雜亂又具有系統性，束纖維收束於樹幹中，向著天空發展而開枝散葉，開始投入到足以進行創作的部分。

電子媒材的使用一開始是不曾被考慮的，他的易於複製性使得在學習的過程中，

一直無法成為主流素材。而這次的創作中，這樣的複製性卻在草稿階段有著不小的幫助。因為易於複製，相對的也容易修改，在電子的檔案中小到不能再小的容量卻可以使得同一個畫面有這千變萬種的結果，不需要再使用消耗性的材料和顏料，他是在電腦中各種不同的假設，一套的流程可以從假設、實驗、記錄直達成果。直自這個步驟為止，就剩下開始在畫布上填寫沒有標準答案的作品了。

綜觀這個從開頭到結尾的創作過程，起頭的思想一直著重於結合曾經的所學，浪漫和科學乍聽之下或許是如此衝突的兩樣物件，但卻也是確確實實筆者所擁有的經驗和能力，「當代」這個名詞也給了在找尋需要方向時更廣闊的思路。在過去的經驗中，曾經聽過一句不只一次的話語：「看不懂不就是現代藝術嗎？」這樣的問句在觀賞過不同的現代藝術展覽時，可能是竊竊私語、又或者是身邊的人以正常的音量調笑而出的話句。因此選擇了「山石」這個無論是小至牙牙學語的孩童到行將就木的老人，都會觸摸到、觀賞到、體會到的題材，成為創作脈絡的起點。而筆者也在必須老實的承認，最枯燥無聊的時間，就是整理資料的那段時光，甚至帶有點令人煩悶的。過去的印象再重新面對同樣的筆記和書本時揮之不去，直至在色彩上的研究中，重新找回了對於資料的興趣和感動。

所學為何用？可能是所有人從國小開始都必須煩惱的問題，四年的科學紀錄，要說希望藉著這些創作讓人重新體悟環保、環境、生態的重要性，那未免也太過於矯情。筆者更多是希望靜下心，在偶爾的偶爾中、在我們把投注在電子用品的的心神挪開時，重新紀錄曾經的記憶痕跡而已。

參考文獻

一、引用專書

- 文化圖書公司印行 (1980)。《芥子園畫譜全集》。台北市：文化圖書。
- 王鑫 (1994)。《臺灣的地形景觀》。台北市：渡假出版。
- 何春蓀 (2004)。《普通地質學》。台北市：五南圖書。
- 林文昌。《色彩計畫》。台北市：藝術圖書。
- 陳培源 (2006)。《臺灣地質》。台北市：省地質公會出版。
- 陳英德、張彌彌 (2004)。《威雅爾 *Edouard Vuillard*》。台北市：藝術家出版。
- 陳文山、王源、楊昭男、楊志成 (2011)。《台灣地質圖說明書-花蓮》。台北市：中央地質調查所。
- 梁繼文 (1992)。《礦物學》。台北市：五南圖書。
- 歐秀明。《應用色彩學》。台北市：雄獅圖書。
- 劉德慶、陳慧莉 (2010)。《台灣寶石、岩石與礦物圖鑑》。台北市：貓頭鷹出版。
- 劉思量 (1992)。《藝術心理學—藝術與創造》。台北市：藝術家。
- 藝術教育研究編輯委員會 (2002)。《藝術與人文教育》。台北市：桂冠圖書。
- 馬丁·海德格。孫周興譯 (2004)。《林中路》〈藝術作品的本源〉。上海譯文出版社。
- NHK「美の壺」制作班編 (2008)。《枯山水》。東京都：日本放送出版協會
- E.H.Gombrich (2003)。《藝術的故事》。台北市：聯經圖書。
- Mike Crang (2003)。《文化地理學》。台北市：巨流。

二、引用論文

- 王民杰 (2004)。《『玄岩、翠屏、丹嶂』石的繪畫研究—以臺灣山石為例》。中國文化大學藝術研究所碩士論文，台北市。
- 徐錦鴻 (2008)。《「山石」而立—徐錦鴻基督教信仰繪畫創作論述》。國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，嘉義市。