

東海大學美術學系碩士班碩士學位

創作論述

若即若離－詹琇鈞的情感地域與記憶描圖

● Neither close nor away-
Chan Hsiu Chun's
emotional zone through memory tracing

指導教授：李思賢 教授

研究生：詹琇鈞 撰

中華民國 106 年 1 月

東海大學美術研究所

詹 琇 鈞 君所撰碩士論文：

若即若離－詹琇鈞的情感地域與記憶描圖

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

王怡然

(王怡然)

黃舜星

(黃舜星)

指導教授

李思賢

(李思賢)

系主任

張惠蘭

(張惠蘭)

中華民國 107 年 01 月 18 日

摘要

我的創作始終有山與海的風景意象。

我所居住的故鄉，位於地圖上的東方，而居住地可以遠眺花蓮港；花東縱谷與山脈、海洋有種密不可分的关系。我藉由花蓮到台中往返的風景繪製，傳達了人與人之間的距離的存在樣態與處境，使看山不是山，使風景不只是風景。

從風景的拍攝到繪製，我以若即若離的方式描繪景色。這些景色是能夠遠觀、近觀、也能夠細看的場域，比喻人與人之間的距離；然而，因為彼此的對比，使兩者在同一個畫面上，看似互不相關，但卻試圖結合得恰到好處，而這些東西都是貼近日常生活的真實，我用這個若即若離並且拼貼的手法，無非是想組合出新的幻想世界，來陳述我的情感地域與記憶描圖。

我的論述分五個部分：第一章，研究主題的動機、研究方向與歷程，以及靈感來源。第二章，從家鄉為首要研究，延伸至人與人之間的距離，到空間上的風景與山水。第三章，參考藝術史相關文獻，接著探討相關藝術家的作品，再談到草稿轉移到作品的構成關係；最後，談材料與顏色在創作上的可能性。第四章，談論自身作品，以研究所時期的過渡與啟發，談述從家鄉到都會地區的作品風格的結合，並分析創作內容和轉變，延伸至對於風景與自身情感的表達。第五章，統整到東海研究所創作歷程的整理、態度轉變與未來期許。

關鍵字：故鄉、風景、若即若離

Abstract

People might be curious that how come the mountain and the Sea are consistently appearing in my works.

When I talked about my works, I couldn't stop mention about the relationship of my art pieces and my hometown. I drew the majority of inspirations from my hometown. It's a place that has a deep connection with the mountain and the sea. Through this method to express the complicated relationship and situation between people. In this way to observe the things. Mountains are not just mountains. Scenery is not just scenery.

The concept of "absent and present scenery was demonstrated from photo taking to my work creating process. A story and scenery can be seen closer or further, as if the distance between people. The contrasty brought the both side together into a picture that looks seem irrelevant, but somehow perfectly matching each other in a way. Those elements are close to the reality and inspired from our daily life. I used this concept and method with an intention to resemble a new fantasy world that can express the emotion and memories in my head.

This essay is divided into five parts. The First Chapter is the statement of my intention, and the drawing methods i used for this project based on my study from MA program. And how I brought the style of my hometown with modern contemporary city, merge both together into my works. The Second Chapter, I started from studying my hometown and the silence I experienced from art creating process to the environment and situation of blurring and untouchable. Besides, refer artists who had used similar research methods from art history. The Third Chapter, it's analyzed the content of my work and how it changes based on the situation of blurring among people, and discuss where will it lead me to. In the Forth chapter, will focus from the feature of the materials and the possibility of them on art creation to how I express my emotion of scenery on art pieces through the materials from an overlooking point of view. Besides, refer artists who had used similar drawing techniques in their works from the art history. For the

last chapter, it summarize the journey of my artwork process in TUNGHAI University.
And the change of my aspect to the life, and my expectations for the future.

Keywords : Hometown, Scenery, Blurring stage

目次

摘要	I
Abstract	II
目次	IV
附圖目次	VI
圖目次	VIII
第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究方向與歷程	2
第二章 時空縫隙	4
第一節 原鄉與異境	4
第二節 距離	7
第三節 風景與山水	8
第三章 即時想像與媒材實驗	10
第一節 拼貼	10
第二節 攝影	12
第三節 草稿與構成	14
第四節 材質與設色	17
第四章 作品發展	20
第一節 藍色的平塗	20
第二節 留白	23

第三節 殘像	27
第五章 結論	30
參考文獻	32
圖片	35

附圖目次

附圖 1	〈花蓮的夏天〉	4
附圖 2	〈寄居〉	5
附圖 3	〈漫〉	6
附圖 4	〈大清分省輿圖〉	8
附圖 5	〈乾隆台灣輿圖〉	9
附圖 6	〈傍晚的寒風〉	9
附圖 7	〈瀟湘圖〉卷(局部)	9
附圖 8	〈奇蹟之國〉	11
附圖 9	〈蛇木林〉	11
附圖 10	〈獨白〉(局部)	12
附圖 11	〈ITALIAN LANDSCAPE〉	13
附圖 12	〈ICEBERG IN MIST〉	14
附圖 13	〈石梯坪全景影像拍攝〉	16
附圖 14	〈線稿繪製〉	16
附圖 15	〈模糊影像拍攝與合成〉	16
附圖 16	〈線稿繪製 II〉	16
附圖 17	〈FOREST AND DOVE〉	17
附圖 18	〈獨白〉(局部)	18
附圖 19	〈明皇幸蜀圖〉	18
附圖 20	〈湖泊旁〉	19

附圖 21 〈無題〉	20
附圖 22 〈心・裏〉	21
附圖 23 〈若即若離 I〉	21
附圖 24 〈若即若離 II〉	22
附圖 25 〈涉〉	22
附圖 26 〈漫〉	22
附圖 27 〈寒江獨釣圖〉	23
附圖 28 〈心・意〉	24
附圖 29 〈612 號房〉	25
附圖 30 〈心・意〉(局部)	25
附圖 31 〈612 號房〉(局部)	25
附圖 32 〈獨白〉	26
附圖 33 〈滯留 I〉	26
附圖 34 〈滯留 II〉	27
附圖 35 〈潛〉	28
附圖 36 〈潛〉(局部)	29

圖目次

圖 1	〈心·裏〉	35
圖 2	〈寄居〉	36
圖 3	〈若即若離 I〉	37
圖 4	〈涉〉	38
圖 5	〈漫〉	39
圖 6	〈心·意〉	40
圖 7	〈612 號房〉	41
圖 8	〈獨白〉	42
圖 9	〈傍晚的寒風〉	43
圖 10	〈滯留 I〉	44
圖 11	〈滯留 II〉	45
圖 12	〈潛〉	46

第一章 緒論

微風徐徐吹來，臉龐的髮絲來回波動，我所感受到的形象也隨風飄散，但隨著經驗與情感的積累，依舊能夠連貫出整體。地域性的更換，我會感覺當地的氣候，可能還有些背後歷史的氛圍；待消化之後，以俯瞰的視點，將空氣中大氣的濕度與霧氣、樹葉的瀟灑與飄逸，表現在風景上，成為詩性的面貌。

平日與故鄉、風景、親友度過的日常片刻，情感的共有，這些場景瞬息萬變，也是稍縱即逝的。因此我用速寫記錄當下的狀況，或用攝影留下靜止的畫面，彷彿瞬間的凝結。藉由這些原料，在每一次的繪畫過程，我得以反芻記憶的點滴，向生命經驗學習。作品中提到情感與懷念，多以身邊的人事物為主，來自日常經驗與感知。看似渺小，但也因許多的生命片刻交織，才能編織一個個完整生命地圖。然而，我選擇用創作記錄著，這是我體認生命的一種方式。

此創作論述以個人研究所 2014-2018 年期間的作品為研究範圍。作品以平面創作為主，藉由木板、壓克力、鉛筆的創作，保留原有木紋的肌理，再用硬筆（例：鉛筆、炭筆）繪製。探討對生命記憶的延伸與想像，並對照相關藝術家及其作品，爬梳個人的創作理念。

第一節 研究動機

與待在我們的寢室相比，我們在外出待在人群當中的時候，多半要更加孤單。一個在進行思考與勞作的人總顯孤單，讓他願上哪兒就到哪兒去吧，一個人的寂寞是不能以他離同伴多遠的距離來衡量的。¹

¹梭羅《湖濱散記：隱居林中》（106 年 11 月 4 日）。上網日期：2017/11/12。網址：<http://www.haodoo.net/?M=u&P=B16P8%3A0&L=book&F=-1>。

若即若離，一種似是接近又分開的距離，如同島嶼四面環海，遺世獨立，與自身喜歡幽靜的特質相同。也因為這樣，雖然孤獨，卻可以產生自己的個人特質、以及民族特性。而這些島嶼與島嶼之間的距離，比喻成地域與地域之間，在海面上看來似是分開，但在水底的板塊卻有著連貫性。雖然與人群保持距離，但我與他人的聯繫不曾間斷。

沙上的腳印說明有老虎經過；沼澤宣示一脈流水；木芙蓉花意味著冬天的終結。

其餘一切都是靜默的、可以替換的；樹和石只是樹和石。²

這是在卡爾維諾《看不見的城市》中所敘述的意象。這些意象的形容，對我而言極其重要且有效，就像沙上的腳印、流水的沼澤、濕潤的木芙蓉花。我敞著面容得已看見它們的榮光，好像從鏡子裡返照，就變成烙印在畫面的形狀。對於周遭的人事物，五官來感受，我都透過繪畫來表達看法。而這些景象以及人情世故，時間拉長一點，這種依戀、眷戀，是遙遠的近距離。

第二節 研究方向與歷程

家鄉花蓮，是一塊居住在悠閒且步調較緩慢的土地。來到都會區，第一年，居住在綠地裡的舊女宿，第一次到外地獨自生存，著實讓我有異鄉之情，當時生性膽怯，生活的區域無非是第一校區與第二校區的雙向往返；第二年搬到學校以外，也就是現在所居住的地方；感激的是，慶幸在剛到都會區就在綠蔭的屏障居住，在這裡生活了近四年的時間，使我能夠撫慰心靈，這個位於大肚山的綠蔭土地多上沖淡了都會區的異質感，一步出這裡，所有的噪雜，有如貫穿台中市的泉流，永無止息。與此同時，我萌發了最初以現實對應虛幻極大的反差的創作思維，作為接下來的後續作品。

生活壞到一定程度，就會好起來，因為它無法更壞。努力過後，才知道許多事

² Italo Calvino(1993)《看不見的城市》(王志弘譯)。台北市：時報文化。(原著出版年：1972年)。頁 23。

情，堅持堅持，就過來了。³

生活中自然的景色，我用日常拍攝的照片及草圖繪製，製造某種奇觀想像，讓心中的理想不斷被挑戰，並且試圖超越現實來達到平衡。像在台中的住所，從落地窗外瞥見的建築，因經年累月的風吹日曬，產生了油漆的剝落，甚至鐵柱的生鏽；時間的流逝，沖刷了建築原有的樣貌；讓我想要用繪畫這種定格的方式，在觀者面前保留這個狀態。

創作的取向上，純粹是情感上的積累，因此在展開風景的繪製前，在畫面上有所分別，剛開始，虛與實的拼貼對比，是呈現情感的豐沛。而後，這片景致是完善但疏離，枯燥但若隱若現。它是現實上的結果，在整個轉化過程中，也是合理且理性地結束。這些畫是一種自我的心靈救贖，既存在又不存在，呈述一個若即若離的姿態⁴。

我們的記憶及經驗每天都在累積，隨著時間的拉長，在畫作上與這些事物結合。舒曼這麼說：「將光明投入人們黑暗的心靈，是藝術家的職責。」⁵在聖經裡有講述到，你們和不信的原不相配，不要同負一軛，義和不義有什麼相交呢？光明和黑暗有什麼相通呢？你們務要從他們中間出來，與他們分別；不要沾不潔淨的物（哥林多後書 6:14,17）你們不要與他們同夥，從前你們是暗昧的，但如今在主裡面是光明的，行事為人就當向光明的子女（以弗所書 5:7-8,10）我要來說主耶和華大能的事；我單要提說你的公義（詩經 11:16）。公義的果效必是平安，公義的效驗必是平穩，直到永遠。（以賽亞書 32:17）所以要站穩了，用真理當作帶子束腰，用公義當作護鏡遮胸，因為我們並不是與屬血氣的爭戰。所以，要拿起神所賜的全副軍裝，好在磨難的日子抵擋仇敵，並且成就了一切，還能站立得住。（以弗所書 6:14,12-13）平常因為讀經的習慣，這些聖經的話語，有時是用看故事書的方式閱讀，有時是以禱告為話語的呼求，就又如輕聲細語地在我的耳邊述說。它告訴我們，雖然無法阻止試煉的到來，也無法讓即將來襲的暴風雨平息，但是卻能讓我們平靜安穩地抵達終點。

³ 投資網誌（民 103 年 11 月 17 日）。碰到心底的情感！宮崎駿藏在電影裡的 22 句話，句句觸動人心。106 年 3 月 14 日。網址：<https://www.cmoney.tw/notes/note-detail.aspx?nid=19732>。

⁴ 李思賢(2012)。是景非景·若即若離—連建興繪畫中私藏的孤蔽性格與社會觀。誠品股份有限公司。

⁵ 康丁斯基(1998)。《藝術的精神性》（吳瑪俐譯）。台北市：藝術家出版社。

第二章 時空縫隙

黃昏來臨，雨後的空氣裡有樹木與灰塵的氣味，電鍋的午飯漸冷，畫在地圖上的山脈與河流，因為一陣暈眩而在慵懶的曲線上移動；這些片段，使原鄉與異境的氣味、時遠與時近的距離、西方的風景與東方的山水，促成對時空縫隙的連結。

第一節 原鄉與異境

凡是生活在大自然中，心智健全的人，就不可能會有極度的憂鬱。對於健康而無邪的耳朵，暴風雨無非是風神埃俄羅斯式的音樂罷了。任何事情確實無法迫使一個簡單而勇敢的人產生一種低俗的悲哀。我在享受四季給予的友情時，我相信，不管什麼事情都不能使生活成為我的累贅。⁶

由於居住在上美崙，作品〈花蓮的夏天〉（附圖 1）中，鄰近松園別館，所以時常上坡散步於此。松園別館是日治晚期留存下來的古蹟。由於背山面海，可以一覽無遺地目視整個花蓮港，北濱海灘之美崙溪口，位置極佳，而住家附近有一小籃球場，此景象在腦海裡留下殘影，淺移默化之下，有如泛黃的老照片。



附圖 1 詹琇鈞〈花蓮的夏天〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，
80x116.5cm

⁶梭羅《湖濱散記：離群索居》（106年11月4日）。上網日期：2017/11/12。網址：
<http://www.haodoo.net/?M=u&P=B16P8%3A0&L=book&F=-1>。

位於花蓮北部的七星潭，這富有詩意的名稱，相鄰工業區與花蓮機場，此地的海灘，呈現一優美的新月型的海灣，使我產生迷惑感。礫石的晶瑩剔透，在此可以遠眺青山蒼鬱。

在〈寄居〉（附圖 2）（圖二）作品中，白天日曬強，沙灘上無遮蔽物，一眼望去，海灣盡收眼底；但對立的是，此地是颱風的入海口。當狂風暴雨，大雨降臨，漸漸地，大雨傾盆而下。我在這裡想要尋求一個地方避雨，發現路旁有個地方遮風擋雨，而且十分穩固，乾爽怡人。慶幸的是，我能找到這個庇護所。



附圖 2 詹琇鈞〈寄居〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，80x116.5cm

你的恩典是夠我用的，因為我的能力，是在人的軟弱上顯得完全，所以我更喜歡誇自己的軟弱，好教基督能夠覆庇我。⁷

在〈漫〉（附圖 3）（圖四）作品中，對於身處在異鄉的我而言，有時的格格不入讓心裡有難言的陌生與自卑感。還好在綠蔭的土地裡，我會散步於此；在三年前，秋季的某個卯時的夜晚，正巧遇見了曾是點頭之交的朋友，我們邊走邊聊，來到了東海湖，就在這搖曳的樹林與聆聽木林間的摩擦，他向我傳了福音，並且向我分享了他的信仰經歷，雖然那天的對話讓我感覺到心有靈犀，但是，我的寧靜沒有波浪，倒是起了漣漪，這種漣漪讓我清晰地感覺到，即使我們稱做荒誕陰鬱的地方，也存在我們某種同類；於是，在主日那天，我便去了教會。我把它視為天堂與俗世的交接點：聖殿。⁸由於每個禮拜的聚會，讓我覺得產生陌生感的地方又減少了。

⁷聖經《哥林多後書 12:9》。

⁸傑弗森·貝斯齊（2016）《耶穌跟你想的不一樣》（江先聲譯）。台北市：啟示出版。頁 64。



附圖 3 詹琇鈞〈漫〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm

凡你們腳掌所踏之地，我都照著我所應許摩西的話賜給你們了。從曠野，和這利巴嫩，直到伯拉大河，赫人的全地，又到大海日落處，都要作你們的境界。⁹

上方的話語是聖經《約書亞記 1:3-4》所記載的，他是舊約聖經中的其中一本，是聖經全書第六本，記錄了以色列人由約書亞帶領近應許之地的過程，以色列人占有並得著美地為學，已完成神的經驗。耶和華認命做摩西繼承者的約書亞是擔當這項任務的最佳人選。約書亞記，是公元前 1473 年，當時的場面是扣人心弦，極富戲劇性，以色列人在摩押平原上安營，準備就緒，將要進入應許之地迦南。約旦對岸有許多小國分佈四境，每著小國都擁兵自重，在埃及腐敗的期間，他們四分五裂，國勢日弱。要取應許之地，必要先放下許多堅固的大城，困難重重，他們需在這些重大的戰役中，取得勝利，耶和華親自介入，用大能奇蹟地結束他的百姓。幫助他們在該地實現他們的應許。

凡我所走過的風景，我都藉由神帶領我的道路，領進了應許之地。因畫出了這地，然而我們佔有因得著美地。而為了要娶應許之地，對岸雖被分裂的四分五裂，必要先放下許多堅固的大城，這期間困難重重，需在這些重大的戰役中，取得勝利，耶穌幫助我，用大能奇蹟似地幫助我在該地實現他們的應許之地。

⁹聖經《約書亞記 1:3-4》。

第二節 距離

離鄉的風景，比喻人跟人之間不得不分離的相處關係，包含人生各方面的接觸，如婚姻、情侶、子女、父母、友誼，社會等等，我們對地方會有所依戀。對於分離這種時間的距離，有的為了要讓這種關係持續，而不得不疏離關係。這就是起承轉合的「轉」。所有的人事物到了一定的時刻，必須要分開、離別，而後重逢、或再相聚。例如握手的舉動，在兩隻手分離的瞬間，皮膚的接觸是細膩且為時短暫的。在情感裡的接觸，是用身體的每一寸肌膚學習，藉由親密的接觸，去感覺和瞭解一個人。

那個人的一封信寫著，我看到滿足於某人容貌的人，就很羨慕，看到滿足於某人肉體的人也很羨慕。假如抓不住某人的靈魂，也就是說所謂的精神，無倫如何我都無法滿足，正因為如此，我都發不了戀情。對家人，朋友，也許講這些話很失禮，但我認為不管多麼有學問，不管怎樣研究，人心終究無法理解。¹⁰

與妹妹們比起來我是較含蓄且低調的青年，近幾年慢慢察覺到這件事。不管親如手足，也只能心心相通的保有默契，實際上正如彼此的身體分開一樣，心也是各自分開的。

每個人如同一國的領土一樣，必須有適當而寬闊的自然邊界，甚至在兩國的邊界之間，特別需要有一個合適的中立地帶。我發覺與湖對面的朋友交談，那真是一種享受。¹¹

心性的連結，我與他個性互補卻保有默契。當我們緊密相處時，不僅含有我們之間難得一見的親暱與滿足，也會有隨之而來的倦怠，為了不讓倦怠一再復發，而需要有個合適的中立地帶。而這個倦怠，有時會給我們的意識一層催眠的帳幕，讓我們在遠距離互相交談的時候，像霧中花一樣，著實令人陶醉。在這種適當而寬闊的自然邊界，雖然相隔了一段中間地

¹⁰ 夏目漱石（2017）《行人》（林皎碧譯）。台北市：大牌出版社。頁 15。

¹¹ 梭羅《湖濱散記：來客》（106年11月4日）。上網日期：2017/11/12。網址：<http://www.haodoo.net/?M=u&P=B16P8%3A0&L=book&F=-1>。

帶，但不忘讚美自己的幸福，因為我們是一對距離塵世越遠，感情就變得越深的一對伴侶。平常感覺到彼此距離比較遠的時候，總會想念對方在做什麼，而這個單獨的時間讓我想用繪畫來表現這些回憶，也就是在平靜流露出淡淡的思念。

第三節 風景與山水

以風景為題的作品中，繪製過程並非對現實景物直接描寫，完整的景象包含大量的想像與主觀創造的成分。基礎架構元素，來自於周遭環境的景象、形象。風景在我們沒有對此產生看法前，只是無垠土地中的一部分。正是我們對其投向的目光，思緒及想像，讓他躍升為景，反過來說，人們也較為習慣透過這個現實的索引來窺看思緒及想像的層面。

以超現實主義的瑪格麗特為例，瑪格麗特雖是用寫實的顏色來畫風景，但是對於畫的主題以及潛意識的意義，令人省思，而這個拼貼感，在毫無關聯的任何事物上，連結在一起，組合為藝術家心靈世界中的自由或真理，顛覆了寫實主義的一個材料的侷限，是要讓人產生異度空間。

四百年前，在航海技術及測量技術都不甚發達的年代裡，地輿圖是研究台灣歷史的重要線索。全圖繪製精緻，以山水畫般的立面形象詳細繪製山脈、河渠、湖塘等，分別註記境內及海口的地理資訊。不同於現代的地圖，圖中未附方位座標及圖例。是一個方便統治的工具。（附圖 4）而我藉由地輿圖的形式，觀察其顏色與立面的構圖，不是要統治土地，而是為了心靈上的撫慰，透過描繪的方式刻畫山川地貌、城鎮的景緻，同時也呈現出自身對故鄉的理解，以及與故鄉的關係，足以完成自我歷練的時間切片。

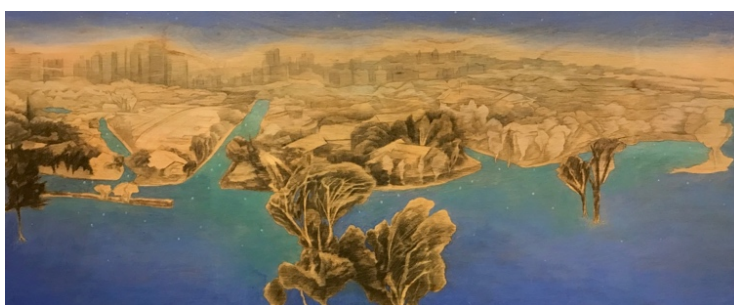


附圖 4 佚名〈大清分省輿圖〉，
1754~1760 年，紙本設色，30 x 35 cm，
美國國會圖書館

然而，我參考〈乾隆臺灣輿圖〉（附圖 5）的形式，運用在〈傍晚的寒風〉（附圖 6）（圖九）中；在中世紀的空間概念，是與天堂位置相對的精神空間。如果說天堂是位於最高的天，那麼地獄一定是在遠離上帝的最深處；在物理空間上，以我的想像，我將其詮釋為地球地心的一點。這一點，如同〈傍晚的寒風〉前景樹叢的那一點上，我將主體放置在前景的中心，於是人間與天堂在此交接，在這件作品的形式上，我採用地圖上的城市作為我的現成物，以恩斯特的轉寫法，作為我的表現方式，完成了這件作品。〈乾隆臺灣輿圖〉局部，將其中的城市的城市相連接後，變成了西方的透視圖，接著以自己的想像，將其富有意象性表達，對於其他的城市也是如法炮製。



附圖 5 佚名〈乾隆台灣輿圖〉（局部），
1756~1759，紙本設色，46x667cm



附圖 6 詹琇鈞〈傍晚的寒風〉，2017，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm

董源的〈瀟湘圖〉（附圖 7），指湖南省境內的瀟河與湘江，指江南河湖密佈的地區，圖繪一片湖光山色，山勢平緩連綿，大片的水面中沙洲葦渚映帶無盡。此兩件作品皆是唐



附圖 7 董源〈瀟湘圖〉卷（局部），五代，南唐，絹本設色，50x141.4cm，

我受到了他們愈傳達清幽朦朧、平淡天真的意境。尤其董源的〈瀟湘圖〉，其遼闊的江面、山勢的平緩，及長蘆葦的水洲，帶出模糊的山巒、人漁的船舟。畫面上流出些許的空白，營造出雲霧迷濛之感，表現出寂靜幽深的山林。當中的人物，右邊是一條即將靠岸的渡船，船上的人與上岸的人正遙相呼應；一邊是拉網的漁夫們正聯合暢快地勞動。

此時此刻，這件瀟湘圖卷令我體會出那種靜觀、遠觀、深思、內省的精神境界。因為這件作品是橫幅捲軸，所以受到其尺寸的影響，因為他是在中國山水畫史上，首度以手捲形式表現江南風光，覽進江中兩岸的所有人事景緻。¹²

第三章 即時想像與媒材實驗

人假使在荒地上走了很長的時間，自然就會期望到達城市。我抵達這個地域的時候，還是個年少輕狂的人，在行駛的火車上，我正看著周遭的人依序穩坐在位置上，我跟他並排坐在一起，慾望變成記憶。這些記憶是片段且連續的，攝影也是一樣，似乎是多重的圖層堆疊後，從側面觀看，具有厚度且立體；以俯視來看，呈現出一個合成畫面，但確是意象的合成。

第一節 拼貼

拼貼，是夢境且潛意識的狀態。它藉由描寫日常生活的每一個事物，迫使我以對周遭的事物更加地注意。拼貼常以複合媒材的創作或是將不同的物質結合轉換的部分可以是材質、觸感、顏色，或是顛覆邏輯的視覺經驗。

超現實主義強調潛意識與無意識下的狀態，通常是在夢境裡的想像。拼貼是從日常生活的舊照片、或報章雜誌上的真實的素材，拼貼於同一畫面上。然而它是一種直覺的表現技法，不是為了表現自己，而是能夠分離出一些現存的物件，組合出一個新的幻想世界，是絕對非理性的。¹³這個拼貼感，讓毫無關聯的任何事物連結在一起，組合為創作者心靈世界中的自由或真理，顛覆了一個寫實主義一個材料的侷限。雖然拼貼感不一定要以一個媒材組合，而雷內·瑪格麗特的〈奇蹟之國〉（附圖 8），將花朵的正體形狀畫出了另一個國度，試圖要讓

¹²巨匠美術週刊（1992）《董源·巨然》，台北市：錦繡出版事業有限公司。頁 4。

¹³巨匠美術週刊（1992）《恩斯特》，台北市：錦繡出版事業有限公司。頁 4。



附圖 8 Rene Magritte 〈奇蹟之國，2 號〉，60.6x50.2cm，1964，油畫

作品具有觀看與被觀看的二元對立，也提醒著觀眾，人們往往習慣望向世界的表象，卻有可能忽略背後的本質。瑪格麗特基金會創始人 Charly Herscovici 曾說：「瑪格麗特對圖像帶給人的暗示深感興趣。一般來說，你看到什麼，就會相信他是什麼，對此你深信無疑，但瑪格麗特深知事物的表象會說謊。」我參考了這些拼貼作品，將每個物件放在他形體的位置上，奇妙地產生異度空間，讓我在畫草圖的時候，想要把這些不同的空間在不同的時間下記錄下來，使其產生荒謬感。

我所參考的藝術家之一，其中是來自於台東太麻里的藝術家潘信華，他的創作題材中，取材自生活周遭景物中的元素，包含舟船、碉堡房舍，都透露往來於花東與北部的蹤跡，潘信華描寫的題材十分豐富且展現出多元面貌，從大物自覺到自然的花草與溪釣經驗的生態觀察，皆成為創作探索的素材。（附圖 9）裝飾性強烈的圖像，在他豐富藝術邏輯與生活經驗的新舊並存下，既陌生又熟悉的現實幻象，介於質變與痕跡的拼貼效果。潘老師遊走於傳統，邊緣的曖昧與奇麗之間，正深刻反映出畫家身處當下既親近又疏離的時代感。



附圖 9 潘信華 〈蛇木林〉，1988，彩墨、手工紙，43x80.5cm



附圖 10 詹琇鈞〈獨白〉（局部），2007，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm

因此，生活當中的歷練，既陌生又熟悉的現實幻象吸收與轉化為自身的創作風格。它可以轉變為它原來的性質，化成截然不同的事物，將物擬人、將人擬物，可被看作是一種隱喻。我在自己的創作裡（附圖 10）（圖八），將現實與幻想做一個比例上的拿捏，讓作品如靈裡的渴望達到平衡。我所借鏡的作品裡，我深深被這拼貼感吸引，因此試圖探索他的作品與我創作之間的同質性與相異之處。

第二節 攝影

在展開風景的繪製前，我得以備有現實的基底來把持，用攝影拍攝全景，鳥瞰的宏觀場景，不論用手機的全景拍攝，或是用相機的連環式拍攝，都能夠囊括所有景色及道路。畫作中藉著拍攝的輔助取景，滿足了我蒐羅所有景色的慾望。這個全景的大量運用，以及景色裡無人的景像，意外地讓作品看起來有強烈的疏離感。因為廣大，除了帶來懷念之外，跟著又會感到孤獨又鬆弛，因為覺悟到不久，便會空無與放掉。¹⁴說明了想擁有一切，卻不投入其身的矛盾心理。最初的幾件作品，背景與圖像界線分明，但背景鮮明的顏色，卻會流進圖像的領域。這樣矛盾的心理，最後留下來的是一幅幅的畫作。

¹⁴ Italo Calvino(1993)《看不見的城市》(王志弘譯)。台北市：時報文化。(原著出版年：1972年)。頁 1。



附圖 11 李希特〈Italian Landscape〉，1967，油畫，95x87cm

我所參考的西方藝術家之一，傑哈·李希特(Gerhard Richter,1892-)的攝影繪畫，有避免用過多的技巧而減弱了事件的真實性。在系列作品中（附圖 11），李希特蓄意地模糊繪畫的邊界，讓追求永恆的繪畫與捕捉瞬間的攝影產生一種嶄新的對話關係。然而李希特的作品裡在於何謂繪畫及何謂攝影等圖像問題的質疑或反省，李希特對於政治與社會的敏感度，即使他很低調掩飾此種感覺，且不帶有強烈的批判意味，李希特以一種機械式的擦拭筆觸或是滾筒來處理灰色，讓描繪具象的畫面呈現出一種模糊的

效果，以模糊出一種觀看照片時的懷舊氣氛，而這種模糊的效果即來自於藝術家的懷疑論態度所導致的曖昧性；他透過此種模糊而刪除細節的處理手法，即使是描繪可能有較多個人情緒或成長經驗，李希特仿如隔了一層紗與作品接觸，阻斷了觀者直接與畫面進行可能強烈的視覺接觸¹⁵；雖然在我的作品裡沒有運用到政治與社會的議題，反倒是這個視覺判斷性的影響啟發了我對於模糊與失焦的畫法

¹⁵ 黃亞紀（2011年12月）。〈由李希特「全景」展談起〉。今藝術，189。頁114-117。

李希特的繪畫特色是攝影繪畫(Photo-based paintings)，攝影繪畫在幾乎歸零的背景中，畫面的空氣、光線彷彿被抽乾淨了。在〈Iceberg in Mist〉（附圖 12）作品中將輪廓模糊，是為了讓所有事物均等，讓一切一樣重要，或是讓一切皆不重要，也可以說是把除了繪畫以外強調形體的訊息將它擦拭掉。對我而言，照片繪畫輪廓模糊的引人之處，無疑在於畫面本身的無意義感。而這種無意義，事實上宣判著作者主觀想像的抵制，有著嚼臘般的無味感，但正是這個層面，我將生活片段所經歷到的照片影像，以極具陌生感的方式再現出來，以至於我的繪畫存在著時間感。



附圖 12 李希特〈Iceberg in Mist〉，1982，油畫，70x100cm

第三節 草稿與構成

隨筆的速寫本或隨手的札記，它們時時刻刻都記錄著我的生活，我藉由它們來代替大腦留下回憶。

對於這次素描的定義，我也在思索到底要怎樣去界定，在文藝復興則認定是用線做創意的表現。在養成藝術家的過程中，它兼具詩性的個人語彙，也具備了科學的訓練，因為當時藝術家需學解剖學、透視學，像科學家嚴謹地觀察世界，這種態度非常專業，對現象表現一種思考與轉化，我覺得可以演進到之後當代藝術比較觀念性創作，我覺得是有所關連。¹⁶

¹⁶ 黃海欣（2011年，11月11日）。Drawing Now-台灣當代素描展座談紀錄（上）。上網日期：2017/5/25。網址：<https://haihsinhuang.wordpress.com/2011/11/11/drawing-now>。

觀看細微的事物，例如空氣的流動，即風的豐富變化萬千，從〈花蓮的夏天〉（附圖 1）開始，到〈若即若離 I〉（附圖 22），每一件事物雖然乍看相似，卻都有不同的內涵。身體如何動，乃是透過姿勢，能表現人的情緒和想法，因此要描繪動作，反而是要表現思想，思考全部都要表現出來。樹叢也是一樣的。樹叢也能表達情感，不是只被風吹亂，或是綁了鐵絲就不會動，而是不受人的意識而動。我用素描的方式表現這些動態，原不知道要畫什麼，最後似乎知道要畫什麼了。在此情況下，我必須要思考如何在已有的經驗繼續往前行，並思索素描有什麼可能性。以鉛筆為繪畫工具的王姿婷在《弱繪畫》書中裡講道：

我以直覺性繪畫的方式引導我作畫的開始，不面對任何預設，以及任何實體的狀態下，心理和理性的直覺是我繪畫的初步。裡面的線條具有明確的路徑，交錯的狀態下，卻呈現一種失焦流動的效果，這之中有種不穩定的性格，在我看來是一種普遍存在的性格。事實上，我想這是我們新的生活方式，或是一種假藉虛無的忙碌來逃避真實的空虛的問題。藉由不停的竄動填補時間的定位，就像是液態的存在，我們存在的樣貌，也會以這種模式顯現出來。¹⁷

平時所攝影的景象，會用全景及拼貼重疊的方式拍攝，而在拼貼重疊的部分，則選擇用軟體上理出一些思緒來。首先，在 Photoshop 空白圖檔上設出畫作的尺寸，圖層與圖層的堆疊，好比心性的移動，形成一種片段的重疊，它們都在一個時空上面，圖層可以隨時抽掉，眼睛闔目則暫時退去。以 Photoshop 的圖層來比喻，這些圖層如同我的記憶，記憶並沒有合併，而是在多個層次上面，它是厚且立體的：從上面看，或說以俯瞰的方式，不是具體的石疊樹、樹疊山，而是疊出記憶。我使用全景拍攝的手法，在空無一人的廣說明了想擁有一切，卻沒有投入其身的矛盾心理。最初的幾件作品，背景與圖像界線分明，但背景鮮明的顏色，卻會流進圖像的領域。

¹⁷ 張晴文，蘇俞安（2009）《弱繪畫》（陳衍秀譯）。台北市：田園城市文化。頁 18。



附圖 13 詹琇鈞 〈石梯坪全景影像拍攝〉，2017，影像，8x28cm

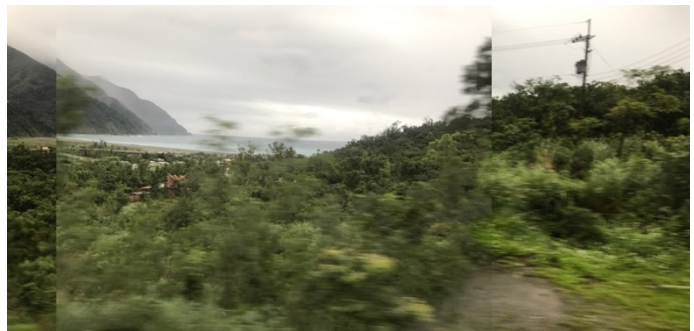


附圖 14 詹琇鈞 〈線稿繪製〉，2017，筆記本，8x20cm

這些隨記的草圖，反觀到我的繪畫，我以直覺性的方式描繪著。這種素描方式，把形體描繪出來，在木板本身的接觸面是點與點之間的連結，試圖不這麼嚴肅地，面對我們生活的隨想與所思。拿起身邊的筆記本、紙張，隨筆表現出來；雖然這個過程也需要構思和營造。當我拍一些攝影照片，得以直覺地表露在木板上，是直接且放鬆的。

這些瞬間的景象（附圖 15），在我的空白筆記本中是浮動的狀態。表現出模糊且失焦的畫面，有如夢裡的場景，睜開眼睛那些殘留的畫面，編織著那一幕幕浩瀚而美麗的日夢。現實的外衣逐漸退去，清晰的視野變得模糊。在恍惚之中，形色無聲地交錯，必定是不可說的，畫中景色的地平線逐漸淡去。

筆記本裡的草圖以圖檔為藍本，我用鉛筆勾勒出大略的景象，這些線條好像是從潛意識裡的所挑出的浮動狀態，咀嚼之後重新賦上顏色；待全部準備妥當，隨後移轉在木板上作畫。這些記憶與用炭筆與鉛筆畫出圖形後，在 photoshop 裡分割出圖像與背景，剛開始的構思，以二元對立的方式將兩者結合成一體（附圖 13、附圖 14）；到了中後期的作品，即使是合成的圖像，我驅使他們處於曖昧的狀態。



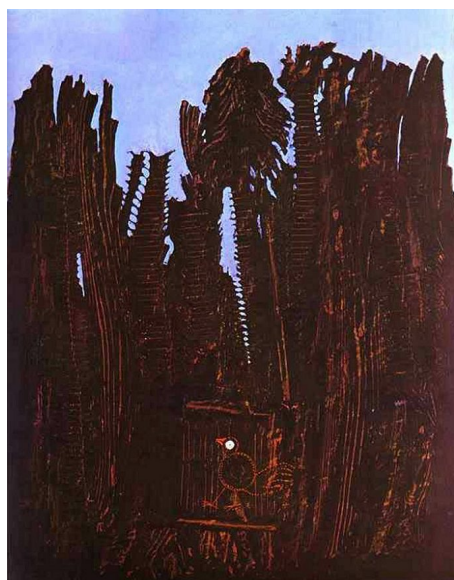
附圖 15 詹琇鈞 〈模糊影像拍攝與合成〉，2017，影像，8x20cm



附圖 16 詹琇鈞 〈線稿繪製 II〉，2017，筆記本，10x19cm

第四節 材質與設色

在材質上，木板的紋理可以使我想像出東西來，有人說達文西是超現實主義的畫家，因為他從牆壁上的水漬看出圖形。因為某種現成圖形以此產生幻覺在創作上的藝術家，最有名的不外乎超現實主義的宗師恩斯特了。他利用所謂的轉印法，將現成物的肌理拓印在紙或畫布上，並藉由想像來完成作品，例如〈森林與鴿子〉，就是以此方式完成的作品。現成物的隨機性是值得玩味的，因為其與意識產生某種的斷裂，反而刺激了意識與無意識之間相互交融的作用。一方面，此種作用也與實際表現的題材無關。所以標題成為另一種隨機。



附圖 17 Max Ernst, 〈Forest and Dove〉，
1927，oil on canvas，100.3x81.3cm

而我用達文西隨機的邏輯，直接畫在有肌理的木板上，並藉由想像來完成作品。我用木板的原因，因為深深地被畫面上的紋路與質感吸引，木板的紋理與其味道是極其吸引我。作品中，我將景象用錯開的方式描繪圖像；先薄染壓克力在畫面上；然後用炭筆及鉛筆描繪瞬間的感覺，繪畫過程主要以多次噴膠與砂紙摩擦的方式進行，以再現雙眼模糊失焦之際，所見景物浮動不定的性質，同時也模擬灰塵層層堆積的過程。這裡所使用的壓克力的特質：可摩擦，並可用減法與加法，與自然的現象的共通足以作為使用它的理由，在這樣增與減的來回過程中，細想他對我的吸引力，我歸納為某種對顏色最原初的需求與熱愛。

我傾向以遠觀且平靜的口吻來描述作品。就目前由〈若即若離〉系列延伸而出的脈絡而言，這些景色始終止於一種一廂情願式的幻想，他們既可遠觀也可近觀，我把這樣的創作方式當成對現實桎梏的消極逃避，並享受在木板上構築一個虛幻景色的樂趣。



附圖 18 詹琇鈞，〈獨白〉（局部），2017，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm

在作畫期間，由於居住於中央山脈與海岸山脈的交接處，海水、天空的關係，類似像海水虛與實的轉化，帶給我顏色的感染力，單純地從天空與海洋去選取色彩。而在閱讀一些文獻的同時，發現有些相關的用色的部分是可以探討的。

在設色上，我慣用這個青色與藍色，隋至初唐的山水畫，設色以沿襲至敦煌石窟壁畫的青綠色為主，稱為青綠設色。所以我運用這個原理，將青、綠色，用暈染的方式著色在風景上，對比的背景，用青綠相似色調加以上色。像是敦煌 286 窟的西魏壁畫（538~539）中，即出現以青綠兩色施塗山石的裝飾手法，造型簡單，這類壁畫多用來做佛教故事的背景，以及區隔敘事場景用。



附圖 19 李昭道，〈明皇幸蜀圖〉，唐代，絹本設色，55.9x81cm，台北故宮博物院藏

¹⁸到了唐代，敦煌壁畫、帛畫、青綠山水，仍多作為人物故事背景，但是山石結石結構更加複雜。到了唐代皇室成員李思訓、李昭道父子，掀起青綠山水的畫法，也成為當時的流行風潮，李昭道〈明皇幸蜀圖〉（附圖 19），就是最具代表性的例子。而青綠山水的上色方式，先在畫面上以墨或花青染出濃淡，在逐漸輔

¹⁸典藏藝術網（2017年，10月23日）。首部曲—唐宋青綠山水的多樣面貌。上網日期：2018/5/25。上網日期：<https://artouch.com/artouch2/content.aspx?aid=2017102310645&catid=03>。

以石青、石綠；染完之後，再以赭石罩染一遍。最後，再一層層薄塗石綠，越到山腳處，越塗越淡，使山腳露出了赭色調。

而我的設色原則，正好與青綠山水的設色原則的前後步驟對調。我是在木板上先用鉛筆打線稿，再用壓克力輔以石青、石綠等古代青綠山水的顏色為原則，將顏料薄塗在木板上，依照構圖，在畫面上染出濃淡，而後再逐漸加深炭筆、鉛筆的黑、灰調子。木板因為能夠加法（畫）與減法（砂紙磨）的過程中，讓畫面產生出多層次的消逝感。完成之後，在上面先噴完稿交；噴完後，正背面再塗上一層木頭漆，像是替木板再次上了一層保護漆，足以完成。



附圖 20 詹琇鈞〈湖泊旁〉，2013，壓克力、鉛筆，80x100cm

青綠色與拼貼的結合一直是我迷戀的創作形式。在〈湖泊旁〉（附圖 20）作品中嘗試的，我採集這些由身心疲乏引發的現象所形成的璀璨。這幅畫原是将紙船像插畫般地漂浮在湖泊上，試圖表現寓意。如此刻意的安排，讓我思索在畫面如何行雲流水，所以在繪畫形式上打轉，這幅畫走得很慢，塗塗改改，步履蹣跚。過程中，我以不合適的

方式，逼迫我前進，其實心理上非常急迫想要完成它，終究有些抵觸。石子的質感與青綠色的調配，過程中輾轉反側，無疑是一種探索，縱然結果是不預設的，都在這些塗改及基理的痕跡上窺見。也在這迂迴而慢條斯理的步伐下，緩緩地畫分出現實與虛幻所形成的三維空間。

第四章 作品的發展

在我所創作的作品中，這些發展的過程，可以推論這個情感的發展與人的相處模式。從藍色的平塗到留白與殘像，初步的嘗試，是畫面分明的狀態之下，試圖要保護不願讓人了解的自身深處；而這些景象與木紋的結合，有種模糊不定的效果，所有東西是實質且硬深深地分開。隨著時間的積累與不斷地嘗試，我漸漸放鬆了對景的概念。留白，是在寥寥幾筆中，淡淡地表現出空靈的狀態，這種詩意般耐人尋味的意境，是創作者心靈與自然結合的產物。

畫面中，這些殘像，它是一種精神性的恍惚，它屬於現實、無奈、無助。但我試圖解開了這個迷惘的狀態；顏色與顏色之間，物與物之間，好像可以親近，但是又很曖昧。突然畫到一個地方舒服了，而心裡則是欲言又止、停頓待轉折。此時此刻，反而是一種豁然開朗。

第一節 藍色的漸層

大學時期的作品，即開始嘗試用鉛筆，以及壓克力顏料畫在畫布上，在〈無題〉（附圖 21）作品中，畫面中的藍色漸層佔畫面約二分之一，山脈以平遠的視點分佈山川的樣貌，植物分佈畫面下方的左右，而在山石中間大膽地分岔出河流區域；此時天空與海洋是連接的。至於畫面中央的，似乎是房子的某一面牆，牆上還有剝落的油漆，這個剝落的油漆感，我用宣紙燒灼的方式表現，並且拼貼於白牆上，它被吊線吊著，這個吊線有種像畫外延伸之感；這個突兀的物件不知是剛從水底撈出，還是從別處放到水中準備搬移至此，讓這畫面呈現奇異的視覺效果。許多拼貼的手法和元素，在此



附圖 21 詹琇鈞〈無題〉，2012，壓克力、宣紙拼貼，60.5x72.5cm

作中得到實驗。評估與確認，並在後來的作品裡延續，凡能在合理範圍內，讓畫面注入異象而枯燥的視覺效果者，我都給予嘗試。

到了都會地區，
在老師的帶領下，認
知到出外寫生的重
要性。於是，初次踏
入雪見國家公園的
山頂，在〈心·裏〉
(附圖 22) (圖一)



附圖 22 詹琇鈞〈心·裏〉，2014，壓克力、鉛筆、礦顏、草絲紙，72.5x133cm

中，我以俯瞰的方式於山間寫生，並遠觀無邊無際的山巒。從花蓮換到不同的地域的情況下，環境的不適應及媒材的陌生感，使孤獨感油然而生。此次的陌生感是來自媒材的不熟悉：膠彩。這個礦顏與牛膠的搭配，是粉末與膠質的混合；而原本我所熟悉的媒材，是壓克力與水的結合，即管狀與清水的混合。所以在不斷地嘗試下，試圖找回熟悉的記憶，用東方媒材與西方媒材混合，外層的天空與海的意象是以壓克力繪製，我把周圍包覆起來，埋藏在底下的礦顏，有如內心的思念，想要保護它，卻是靜默而安撫在其紙上。

回鄉的日子，不時地到處晃晃。鄰近的花蓮港，海岸邊放置著消波塊，眼看著這些大型水泥塊，不斷吸收海浪拍打的衝擊以保護海岸；此時此刻，引起了我對它繪製的慾望。在〈若即若離 I〉(附圖 23) (圖三) 作品中，過程中我試圖將畫面呈現沖刷的樣貌，探討其是否有邊界；最後在照片影像上將邊界合理地分割，經過反覆地改動和摸索，漸漸地意識到，木紋與沖刷的質感相似，藉此確定了後續的基底材。



附圖 23 詹琇鈞〈若即若離 I〉，2015，壓克力、鉛筆，
80x116.5cm



附圖 24 詹琇鈞〈若即若離 II〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，54x113cm

在〈若即若離 I〉（附圖 23）（圖三）與〈若即若離 II〉（附圖 24）的轉變中，〈若即若離 I〉在這固定的尺寸上畫圖，覺得侷限了我想要的寬廣度，到了

〈若即若離 II〉，我將兩張木板合併，嘗試用全景的方式作畫，並且顏色上也從藍色到紅褐色，這樣的大轉折，是在不斷的嘗試中，乃化悲憤為力量。保持了沖刷感，開始有了道路的延伸，像是圖形拼貼於木板上。在與作品費時的相處過程中，慢慢找到那些僅只展開於木板與壓克力顏料之間，圖像與背景之間的空間交錯的融合，無疑是令人雀躍的。這個建構於木板上的小世界能夠鮮活完滿地獨立運轉，對我而言，心裡的雀躍是不斷湧上。

漸漸地，在這濕漉漉的校園裡，2016 年三月的讀書會介紹了古詩十九首之六〈涉江采芙蓉〉，詩句中寫道：「涉江采芙蓉，蘭澤多芳草；采之欲遺誰，所思在遠道。還顧忘舊鄉，長路漫浩浩。同心而離居，憂傷以終老。」在〈涉〉（附圖 25）（圖四）



附圖 25 詹琇鈞〈涉〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm



附圖 26 詹琇鈞〈漫〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，54x150cm

與〈漫〉（附圖 26）（圖五）的作品中，是將詩句轉化到圖像上。在這詩中，是踏過江水採蓮花，也到蘭草生長的沼澤地去採蘭花，這些花朵是要送給誰呢？我所想的他卻是在遠方的

道路上；而我回頭望著這些故鄉，是多麼漫長且浩大的路程；雖然心有靈犀，但在異鄉，彼此的距離卻是非常地遙遠，這樣互相思念的過程會感到憂傷以至終老。古詩十九首中，他所指涉的對象可以是朋友、親人、或伴侶，然而，每首詩的最後的語調都是向下的，但我嘗試用畫作來提起這個調性，表現在每一幅畫中。透過風吹拂樹叢的姿態，以俯瞰的方式往外所見，作品裡嘗試風景與樹叢。畫在木板的質感，以附帶了分割畫面平塗的嘗試，物體邊硬深深地分開，相守到六個月；這個手法並未完全得到後續的應用，倒是鉛筆保留線條及木板表面質感，在後續作品中延續下去。

我如實地畫出每個細節，如同描繪線條，相較為現實所產生的靜默幻景，這幅在繪畫效果上緻幻的作品，反倒帶起了寧靜裡的喧囂，儘管仍舊操練著內斂壓抑的口吻。

第二節 留白



附圖 27 南宋，馬遠〈寒江獨釣圖〉，絹本設色，
26.7x50.6cm，東京國立博物館藏

我與媒材之間的長期相處，漸漸地對它們與景象產生共識，但依舊緩慢地進行著。我開始尋求空無的畫面，放下一些雜訊，儘管它曾是如此美好且浪漫。南宋馬遠的〈獨釣寒江圖〉(附圖 27)，在留白方面做得極盡美感，作品中，他只用了寥寥幾筆，簡單地畫出一葉扁舟和幾條淡淡的水波，卻表現了浩茫大江中垂釣者的逍遙自在。空白之處有一種難以表述的意趣。同時也具有廣闊而富有詩意的意境。留白的精神在於可讓人產生遐想，從而去理解作品，卻每個人

理解的又不相同，構造出空靈韻味，給人以美的享受。感受到留白，是在困頓中求浪漫，在缺憾中求讚美。¹⁹

2016 年的一月，我與家人到林田山，它是位於花蓮鳳林鎮，當時日本人在這裡興建鐵道，且他是一個完善的伐木地區，且全盛時期曾聚集了四、五戶住家，在〈心·意〉（附圖 28）作品中，圖上的房



附圖 28 詹琇鈞〈心·意〉，2016，壓克力、鉛筆，54x133cm

屋就代表著當時住家的分布情況。下方的藍色漸層原是日治時期建造的鐵軌，至此，我依照原本的思維，將能行走的道路都使它成為河流，如同思路泉源般地不斷湧流。而樹開始在無意識的狀態下繪製。然後，留白了前景的植物，讓空間更加寬闊。在李安的電影《臥虎藏龍》中，李慕白對與俞秀蓮在涼亭中說的對話：「我們能觸摸的東西沒有永遠，把手握緊，裡面什麼都沒有；把手鬆開，擁有的是一切。壓抑只會讓感情更強烈，有時我也阻止不了我的慾望，我想要跟你在一起，就像這樣坐著，我反而能感覺到一種平靜。」說明了他們之間的感情，因李慕白相守數十年，卻因俞秀蓮和李慕白的拜把兄弟有婚約，而始終不肯進一步；他們深望著對方，在虛中求實，無話（畫）處給予人無限的想像空間。

¹⁹私享藝術（2016 年，5 月 23 日）。每日頭條-馬遠：無畫處皆成妙靜。上網日期：2018/4/10。網址：<https://kknews.cc/culture/nkqx2.html>

虛與實相對，在〈612號房〉（附圖 29）（圖七）中，這是宿舍陽台的窗景，很多住宅看上去都變得老舊了。四年前搬來這裡，無疑是窗台前有一大田園，且能一覽無遺整片景緻。

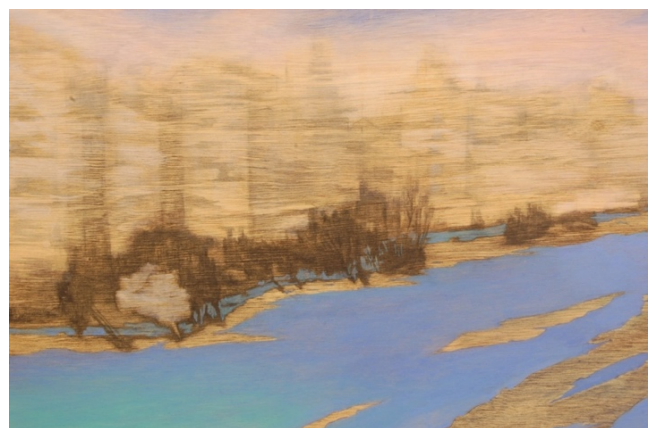


附圖 29 詹琇鈞〈612 號房〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm

我照往常的慣例，將能夠行走的地方都給予藍色漸層的繪製。每當踏入陽台，凝望這遼闊場景，想著繪畫與時間如何流逝，這些未曾看見與未曾觸摸的，在靜默中凝視。在這都市裡的世外桃源，能夠與自身對話，我感覺到另一番舒暢。此時的我產生了信心，信心會使我靈裡有平安。



附圖 30 詹琇鈞〈心·意〉（局部），2016，壓克力、鉛筆，54x133cm



附圖 31 詹琇鈞〈612 號房〉（局部），2016，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm

這些局部的作品，讓觀者不僅可以近觀、遠觀，也能夠細看、遠看著這些景象；在聖經《哥林多前書 2:9》中說道：「神為愛他的人所預備的，是眼睛沒有見過，耳朵沒有聽過。人心也沒有想過的。」這句話是新約聖經全書第七本書，也是使徒保羅哥林多人所寫的第二封信。他是講福音與屬天的智慧，書中討論教會中屬靈的與道德的許多難處，顯示教會在一個墮落的異教會中所面對的挑戰，使徒對此提出了神的標準，與神審判的真實性，指示基督徒

準則的最高層面「凡事為榮耀神而做」《哥林多前書 2:10》²⁰。我讀著聖經，看著窗外，想著這些繪畫與思緒的時間流逝，讓我想在畫面上尋求那看不見也未曾聽見的餘韻。

〈獨白〉的作品（附圖 32）

（圖八），這是在花蓮豐濱鄉的石梯坪，當時是寒假的時候，我與教會朋友聚集在這片大自然美景中，週日聚完會的下午，寒風直吹之下，這地方沒有遮蔽物，我看著這片海蝕平台，有如一張張的照片撕下後拼貼在這



附圖 32 詹琇鈞〈獨白〉，2017，木板、壓克力、鉛筆，
54x133cm

浩大的場景中，就如我去過這裡多次的記憶拼貼，藉由風吹而夾帶著珊瑚與貝殼碎屑，使得這個地區堆積成白色階地，有如畫面中釋放出些許的留白。在寧靜中，留白了它們想停留的瞬間。

在〈612 號房〉（附圖 29）

（圖七）到〈滯留 I〉（附圖 33）（圖十），從顏色上，畫面像樹一樣的空白，天空薄塗淡淡的藍紫色，給予了畫面更多空氣。這是在花蓮到台中往返的過程中，經過蘇澳鎮的一抹殘影，我將個人求學經驗的數次遷移所形成的



附圖 33 詹琇鈞〈滯留 I〉，2018，木板、壓克力、鉛筆，54x113cm

漂泊感，以及相對於這種恍如隔世的失根所引發的記憶殘影，緩緩且溫情地吐路於畫面之中。從車廂外望出去的景象，這瞬間又消逝的狀態，我用炭筆及鉛筆來描繪這些或山、或水、或

²⁰哥林多前書。上網日期：2018/4/10。網址：

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%93%A5%E6%9E%97%E5%A4%9A%E5%89%8D%E6%9B%B8>。

樹、或雲的主體圖形，使我想要留白他前面的空間，就像第三章第二節，瑪格麗特的作品，用拼貼的方式，試圖要讓作品具有觀看與被觀看的二元對立性，使畫面更趨靜謐且怪誕。

第三節 殘像



附圖 34 詹琇鈞〈滯留 II〉，2018，木板、壓克力、鉛筆，54x113cm

在〈滯留 II〉（附圖 34）（圖十一）的作品中，然而，這些景象依舊車廂外看出去的殘像。只是心境不同，環境也不同。在幽靜的生活中，因為世俗的壓力下，我所經歷的周遭是繁雜且快速的，由於我想快點渡過這緊張的過渡期，我使用了有如外星人在塵世

間要飛向外太空的過程，類似像瞬間消失般，不斷地震動。但儘管不斷地操練，還是有聖靈的保護，有如穿著聖潔的白衣，表現在人群中。漂流木漂浮在畫面的草叢上，這些過程雖然痛快但也短暫，試圖讓他保留這些記憶。

祂願意有橡樹，祂就栽了一棵在溪水旁，祂讓它在風雨中飄搖，才能使它耕深、幹高、成為林中之王。照樣，神願意造就一個可用之材，神就把它放在風雨之中，讓他經過風雨的生活，世上許多做大事業的偉人，都是經歷過艱難和痛苦的，神國中的偉人，也是如此，如果神要用一個人，他必定會先答應了這人奉獻的禱告。拿我、劈我、用我。

此時，我與友人一起回到家鄉，我與他在花蓮維持了五天的聚會。黎明五時，我與他與家人約好隔天看日出。隔天早晨，到了河堤旁的海岸，消波塊佇立於海岸旁，船隻的浮動，剪輯於其他的角度，因為要有船的媒介，才有到畫面以外的空間。從〈若即若離 I〉到〈潛〉的作品，這種沖刷感，改為像外星人飛到外太空的瞬間，這種搖曳感，是要讓現實的不平等讓他均等，讓一切一樣重要，讓一切皆不重要，也可以說是把除了繪畫亦強調形體的訊息，

將它擦拭掉。我們須學會甦醒，但對我來說，夢境跟現實是曖昧的。我倚靠著黎明寄託於無窮的期望，就算在最沉的沈睡中，黎明也不會拋棄我們。那個遙遠的地方，有一部份隱藏在我緊閉的雙目之中，我在虔誠的禱告中尋找足跡，美的感官能力越發作用，這些痕跡可能來自潛意識中的室內景象，並且是由窗外看出去的殘像。

在作品〈潛〉(附圖 35)(圖十二)中，這是家鄉的海域，黎明時分，黎明五時，我與友人及家人到了河堤旁，消波塊佇立於海岸旁邊。因為要有船隻的媒介，才有到畫面以外的空間。而這個船隻，處於三分之二的位置偏右，從〈若即若離 I〉到〈潛〉的過程中，沖刷感改為像外星人飛到外太空的瞬間，大概 3~5 秒的時間，呈現在這些殘像作品中。而這個瞬間，是要讓現實的不平等讓它均等，讓一切一樣重要，或讓一切皆不重要，也可以說是把除了繪畫以外強調形體的訊息將它擦拭掉。



附圖 35 詹琇鈞〈潛〉，2017，木板、壓克力、鉛筆，54x116.5cm



附圖 36 詹琇鈞〈潛〉（局部），2017，木板、壓克力、鉛筆，54x116.5cm

我用三聯畫的原因，是要讓木板的高度能夠畫出與正面的不同顏色，讓它產生更曖昧的狀態（附圖 36）。並且讓橫幅轉成直立的方式連畫三張，試圖顛覆之前單一橫幅的繪製。在《馬可福音四 7》中說道：「忽然起了暴風，波浪打入船內，甚至船要滿了水。」²¹在荒漠甘泉的經文中，他說明了這個話語：「在我們的生活中，有許多風雨都是突然之間興起的，憂慮、失望、失敗、病痛等

等。也有許多風雨是漸漸而來的，且只有手掌那麼大的一點，後來漸漸給我們威脅。雖然如此，這些風雨都是神所許可的，為要我們得益處。然而風雨一過，自然的美顯得更完全了。天空中飾著彩色的虹，草木的葉上著閃光的珠子。照樣，風雨之後，信徒穿上聖潔的衣服。臉上帶著屬天的光彩。親愛的，我經歷過神所預備的風雨嗎？我願意免去一時的痛苦，從風雨中逃出來呢？還是讓風雨抬我到更高，更豐富的生命中去？」²²

這股風從畫面外「那一方」吹來，這裡的那一方是來自遠方的那位朋友，他就站在原處不動，任憑風吹拂。船隻的浮動，留白了他的形象，同時也由於他的形象，是一個從區域沿海到藍色山區的媒介，這個元素改變了山區的色調，無情但靜謐的天空色彩。那股風吹到了山那邊，吹到了畫面以外的空間。

²¹ 聖經《馬可福音 4:37》。

²² 荒漠甘泉《2018/1/16》。

第五章 結論

從大學創作至今，儘管中間會有一些步履蹣跚，不過當進入到創作時，我願拋下所有雜念，專心於此，享受在其中。畫板上不斷地塗塗抹抹，逐漸摸索出輪廓的建構方式。生活中總有一些事情值得緬懷與紀念，而作為一位藝術勞動者，有責任將它們以想像力和充沛的情感來加以潤澤，並且用繪畫方式記錄下來，儀式般地看著它，想著它，一點一滴地塗抹完成。而在此居住了四年，此刻思索著，異地的些許格格不入反倒也不是這麼負面。我開始對這些不適應的環境感到麻木不仁，這過程試圖使我受苦，卻也不再使我受苦。當我凝望著日復一日的這些理當陌生的景色，漸漸地去適應這些咬合不正的齒輪，我的某種感知，也許是和在台中所想像的花蓮，逐漸剩下弭平後的輪廓。

我的創作內容與來源，這些日常的風景，加上平時會涉略音樂和電影。在為愛朗讀裡，也許不是直接的詮釋，但累積起來的能量與經驗，能讓我運用在創作思考並靈活想像。由於直覺的想像，以圖像做為創作，然而其中對木板紋路與其氣味，跟鉛筆畫在木板上，那點與點之間造成的素描，趨使我對於木材的摸索與實驗，嘗試了不同的表現方式，打開對創作手法上更多的可能性。

木板與壓克力如同重新詮釋圖像與符號，衍生屬於自己的創作脈絡。剛進研究所的時候，當時在學習如何使用膠彩的材料運用，但之後我傾向於釐清它對於創作的內容與脈絡；在這個始於艱難的生活的創作過程中，尋找繪畫的意義。其轉換的關鍵：必需感動及說服自己。也許是在學院的關係，容易要背負起為作品自說一套客觀解釋的責任，自己時常在這個環節中充滿焦慮。因為作品是由外而內的轉換，以及藉由它們表達自身的情感，即已完滿。作品內埋藏的訊息，也許換來的是少部分知情人的迴響，而這些呈現手法的轉換，如何能藉著更加直觀的方式傳遞，並在風景畫、媒材，及更多面向上引起觀者思辨，它成了我往後繼續思考的方向。

活著，也伴隨著身體與感知的逐漸消亡，這種知覺的喪失，無論如何，生命總是無時無刻在延續。我們都在做我們認為重要的事情，此時的困惑鬱結，往後回頭看卻是雲淡風輕，曾經在腦子裡的拉扯，都會逐一留在畫面上，烙印在靜默的作品中。

在這個時代我們藉著科技讓彼此聯繫更為緊密，同時，我們也愈加自我與自私。我們不願依賴任何人，也不願任何人依賴我們。也許正因如此，我們羨慕看起來更為單純的生活風景與人文事物，為此感動；或是家鄉的部落生活，有很多原住民的聚集地，充滿了許多小確幸，我們欽佩這些單純的人事物懷有相互依存的社區感，原因是這種社區感在我們社會較顯少見。我訂了這樣的題目「若即若離」，一個不是那麼精確的詞，就由創作思考能讓我換個角度。在此身處不起眼但一直存在的環境，至此，還是一樣，隨著階段的結束，暫告一段落；好比處在低處，而這個低處，會使我們在高處穩健地邁步向前。

參考文獻

1. 余蓮（1991）。《淡之頌-論中國思想與美學》（卓立譯）。新店市：桂冠。
2. 巨匠美術週刊（1992）《恩斯特》，台北市：錦繡出版事業有限公司。
3. 巨匠美術週刊（1992）《董源·巨然》，台北市：錦繡出版事業有限公司。
4. Italo Calvino(1993)《看不見的城市》(王志弘譯)。台北市：時報文化。(原著出版年：1972年)。
5. 康丁斯基（1998）。《藝術的精神性》（吳瑪俐譯）。台北市：藝術家出版社。
6. 張晴文，蘇俞安（2009）。《弱繪畫》(陳衍秀譯)。台北市：田園城市文化。
7. 瑪麗塔·史特肯（2009）。《觀看的實踐》。台北市：臉譜文化。
8. 亞瑟·丹托（2010）。《在藝術終結之後·當代藝術與歷史藩籬》。台北市：麥田文化出版社。
9. 約翰·伯格（2010）。《觀看的方式 *Ways of Seeing*》（吳莉君譯）。台北市：麥田文化出版社。
10. 黃亞紀（2011年12月）。〈由李希特「全景」展談起〉。《今藝術》，189。
11. 李思賢（2012）。是景非景·若即若離—連建興繪畫中私藏的孤蔽性格與社會觀。誠品股份有限公司。

12. 夏目漱石 (2016) 《門》 (章蓓蕾譯)。台北市：麥田出版社。
13. 傑弗森·貝斯齊 (2016) 《耶穌跟你想的不一樣》 (江先聲譯)。台北市：啟示出版。
14. 夏目漱石 (2017) 《行人》 (林皎碧譯)。台北市：大牌出版社。
15. 聖經《哥林多後書 12:9》
16. 聖經《約書亞記 1:3-4》
17. 聖經《馬可福音 4:37》
18. 荒漠甘泉《2018/1/16》
19. 黃海欣 (2011 年 11 月 11 日)。Drawing Now-台灣當代素描展座談紀錄 (上)。上網日期：2017/5/25。網址：<https://haihsinhuang.wordpress.com/2011/11/11/drawing-now>。
20. 投資網誌 (2014 年 11 月 17 日)。碰到心底的情感！宮崎駿藏在電影裡的 22 句話，句句觸動人心。上網時間：2018/3/14。網址：<https://www.cmoney.tw/notes/note-detail.aspx?nid=19732>。
21. 私享藝術 (2016 年 5 月 23 日)。每日頭條-馬遠：無畫處皆成妙靜。上網日期：2018/4/10。網址：<https://kknews.cc/culture/nkqx2.html>。
22. 典藏藝術網 (2017 年 10 月 23 日)。首部曲—唐宋青綠山水的多樣面貌。上網日期：2018/5/25。網址：<https://artouch.com/artouch2/content.aspx?aid=2017102310645&catid=03>。
23. 梭羅《湖濱散記》 (2017 年 11 月 12 日)。上網日期：2018/4/10。網址：<http://www.haodoo.net/?M=u&P=B16P8%3A0&L=book&F=-1>。

24. The art Story Modern Art Insight。上網日期：2018/4/10。網址：

<http://www.theartstory.org/artist-magritte-rene.html>。

25. 哥林多前書。上網日期：2018/4/10。網址：

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%93%A5%E6%9E%97%E5%A4%9A%E5%89%8D%E6%9B%B8>。

圖片



圖1 詹秀鈞〈心·裏〉，2014，壓克力、鉛筆、礦顏、草絲紙，72.5x133cm



圖 2 詹琇鈞〈寄居〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，80x116.5cm



圖 3 詹琇鈞〈若即若離 I〉，2015，壓克力、鉛筆，



圖 4 詹琇鈞〈涉〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm



圖 5 詹琇鈞〈漫〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm



圖 6 詹琇鈞〈心·意〉，2016，壓克力、鉛筆，54x133cm



附圖 7 詹琇鈞〈612 號房〉，2016，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm



圖 8 詹琇鈞〈獨白〉，2017，木板、壓克力、鉛筆，54x133cm



圖 9 詹瑋鈞〈傍晚的寒風〉，2017，木板、壓克力、鉛筆，54x113cm



圖 10 詹琇鈞〈滯留〉，2018，木板、壓克力、鉛筆，54x113cm



附圖 11 詹琇鈞〈滯留 II〉，2018，木板、壓克力、鉛筆，54x113cm



附圖 12 詹琇鈞〈潛〉，2018，木板、壓克力、鉛筆，54x111x6.5cm