

東海大學美術學系碩士班碩士學位

創作論述

虛見—微觀

The Illusory Microcosm

指導教授：張惠蘭 副教授

研究生：許喬茵 撰

中華民國 108 年 6 月

東海大學美術學系碩士班碩士學位

創作論述

虛見—微觀

The Illusory Microcosm

指導教授：張惠蘭 副教授

研究生：許喬茵 撰

中華民國 108 年 6 月

東海大學美術研究所

許喬茵 君所撰碩士論文：

虛見-微觀

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

徐嘽 (徐嘽)

耿皓剛 (耿皓剛)

指導教授 張惠蘭 (張惠蘭)

系主任 張惠蘭 (張惠蘭)

中華民國 108 年 06 月 17 日

摘要

暖暖微光中，遊走在城市中孤獨卻自由的靈魂，身為一位創作者所真正追求的是生命或自然的本體，即真正的自由與徹底的表達。

本論文的創作論述主要分為六個章節。第一章主要以創作動機與目的、創作理念來作為緒論開頭。第二章以當代生活中「改變的觀看方式」做為開端，並列舉藝術史裡與我同以微觀的方式或以眼睛作為題材創作的藝術家，其風格及作品特色去呼應參照。第三章主要闡述藝術中的「抽象概念」與「移情說美學」皆來自於生活與自然的感受以及日常生活的視覺經驗所構成；並以源自自然界的混沌和宇宙間關係的碎形幾何學來討論藝術中的抽象，其源於自然萬物。第四章則開始透過造形與色彩以及創作技法來分析作品；並以短詩文字的方式，敘說作品的理念。第五章則透過研究精神分析學說，以自然生態學中的「擬態」行為揭示在觀看中「凝視」與「被凝視」之間的主體建構關係。探討蝴蝶翅膀上如眼睛般的眼紋其表象的不可見性。以及最後以「圓」作為創作論述內容的結尾，圓裡圓外，既向內，也向外，無限迴圈再迴圈，永無休止地循環。希望藉以表述藝術並非終點，也沒有終點，而是作為一個起點，能夠周而復始的延續著。

最後的第六章總結，作為一種回觀，爬梳研究所三年以來的創作過程，也再次梳理了一遍自己的思緒。在這虛幻紛擾的世界，生命與存在是相生相息的，彼此牽絆、交纏，卻從不停頓，永不休止，直至最終化為混沌。

關鍵字：微觀、凝視、擬態、抽象移情

Abstract

In the glimmer of light, the soul is lonely but free strolling around the city just like the creator, what we are chasing is the essence of life and nature, which means true freedom and truly thorough expression.

There are mainly six chapters of the paper listed here:

Chapter I-- Preface: This chapter describes the artist's motives, purposes and the concept of the creations. Chapter II : This chapter begins with the ways of seeing changing in contemporary life. See things from the microcosmic perspective, extracting abstract images as the means of expression. Also list the artists in the art history, who also created their works from the microscopic perspective or used eyes as the theme, the style and the characteristic of their works. Chapter III : To expound the abstract concept and empathy aesthetics in art, which are composed of the experience of life, the feeling of nature ,and the visual experience of daily life. By using Fractal Geometry derived from the chaos of nature and the relationship between the universe to discuss the abstraction in art, it is all due to nature. Chapter IV : This chapter begins with analyzing the artist's works through the shape, color and the creative techniques. Meanwhile, the concept of the work is described in the form of short poems. Chapter V : The chapter analyzes that mimicry behavior in psychoanalysis reveals the subjective construction relationship between viewing patterns of " gazing " and "be gazed" . To explore the invisibility of representation of the eyespots on butterfly wings. Finally, ending with "circle" as the content of the creation, the circle is round and round, both inward and outward, and the infinite circle is looped again and endlessly. I hope to express there is no the end but a starting point of art continuing from the beginning to the end.

At the end of the last chapter VI—Conclusions : As a retrospect, organizing the creative process of postgraduate for the past three years, and also sorting out my thoughts again. In the end, life and existence are interdependent and intertwining with each other but never stop, until they finally turn into chaos.

Keywords: microcosm, gaze, mimicry, abstraction and empathy

目錄

摘要.....	I
Abstract	II
目錄.....	III
圖目次.....	V
第一章 緒論.....	1
第一節 創作動機與目的.....	2
第二節 創作理念	4
一、凝視·存在.....	4
二、吾身	6
第二章 目·觀	7
第一節 觀看的方式.....	7
第二節 微型	12
第三節 靈魂之窗	16
第三章 通感.....	21
第一節 抽象移情	21
第二節 碎形	23
第四章 嚙·凝望.....	26
第一節 藝術的初衷.....	27
一、藝術之啟蒙.....	27
二、回首	30

第二節 過渡	31
第三節 凝盼	34
第四節 形與色.....	46
第五章 凝望之後.....	52
第一節 表象的不可見	52
第二節 擬化·虛幻.....	55
第三節 圓.....	62
第六章 結論.....	65
參考文獻.....	68

圖目次

圖 1	Dennis Wojtkiewicz〈Citrus Series #25〉.....	10
圖 2	Georgia O'Keeffe〈Grey Lines with Black, Blue and Yellow〉, 1923 年.....	11
圖 3-1	許喬茵, 2017 年, 微距攝影下水珠所反射的光景.....	14
圖 3-2	許喬茵〈食物地景實驗〉, 2017 年.....	14
圖 4	許喬茵〈轉轉〉, 2017 年.....	15
圖 5	M.C. Escher 〈Eye〉, 1946 年.....	17
圖 6	Rene Magritte 〈The False Mirror〉, 1929 年.....	18
圖 7	Salvador Dali 〈Spellbound〉, 1945 年.....	19
圖 8	碎形幾何學中的碎形圖畫.....	25
圖 9	劉其偉〈寒露〉, 1986 年.....	29
圖 10	許喬茵〈透〉系列 (共 4 件), 2015 年.....	31
圖 11	許喬茵〈窺〉系列, 2016 年.....	32
圖 12	許喬茵〈窺〉系列, 2016 年.....	32
圖 13	許喬茵〈伺〉, 2016 年.....	33
圖 14	許喬茵〈夜碧〉, 2018 年.....	36
圖 15	許喬茵〈眸〉, 2018 年.....	37
圖 16	許喬茵〈如月之曙〉, 2018 年.....	38
圖 17	許喬茵〈海漚〉, 2018 年.....	39
圖 18	許喬茵〈應物〉, 2018 年.....	40
圖 19	許喬茵〈鯨目〉, 2019 年.....	41
圖 20	許喬茵〈善變〉, 2019 年.....	42
圖 21	許喬茵〈熒惑〉, 2019 年.....	43
圖 22	許喬茵〈掩〉, 2019 年.....	44

圖 23	許喬茵〈渦旋〉, 2019 年.....	45
圖 24	許喬茵, 圓形構圖示意圖.....	47
圖 25	許喬茵〈虛見〉系列二#3, 2018 年.....	48
圖 26	許喬茵〈虛見〉系列二#2, 2018 年.....	48
圖 27	許喬茵〈夜碧〉(局部), 2018 年.....	50
圖 28	許喬茵〈虛見〉系列一(共 7 件), 2017-2018 年.....	57
圖 29	許喬茵〈虛見〉系列二(共 9 件), 2018 年.....	59
圖 30	許喬茵〈翼象〉, 2018 年.....	60
圖 31	許喬茵〈疊蝶〉, 2018 年.....	61
圖 32	許喬茵〈虛見-圓木〉系列(共 12 件), 2017-2018 年.....	64

第一章 緒論

誰能預見現代人生活的孤寂?由每日關於世界的虛擬假象交織而凸顯的孤寂。——約翰·伯格¹ (John Peter Berger, 1926~2017)

覷，覷拆做虛、見。虛，空也。見，視也。有觀看、窺探之意。但除了觀看之意，我認為亦有虛見之意；有時候人們所看到的並不一定是真實的，而是只看到了事物的表象，忽略了真相本質。或許是一種想像，也或許是一個假象，因為人類的眼睛有盲目欺瞞的本性，有的人只願解讀自己所想接受的美好事物，使得生活如同是在一個幻象的假想世界裡。

雖說人類是群體動物，但有時候只是需要彼此的體溫來溫暖並證明自己還活著。然而，內心的空虛如同一個大洞，那兒既冷又黑。在這人來人往的城市，如魚貫水般的喧囂街道與他人擦身而過，擁擠但卻顯得孤獨、難受。生活於這孤獨的城市裡，夜夜流連在深夜的街道，試想靈魂出走於軀殼，在這所剩無幾的世界中，我還擁有什么？如同穿梭於城市間的漫遊者²，在這遼闊的夜空下，俯仰之間，卻如同丟了魂般的徬徨無依，時浮時沉，雖能強烈意識到自我的存在，卻也發現自我的定位是多麼的曖昧、遙遠與虛無。在這個由層層假象所編織的世界裡，往往無法分別真假，無法感受存在。於是我選擇將自身的存在與痛苦置於虛妄的顯現中。

¹ 約翰·伯格(John Berger) (2014)。《另類的出口》(何佩樺譯)。台北：麥田出版，頁 24。

² 漫遊者(flâneur):法語,最初由 19 世紀法國詩人波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire, 1821~1867)使之流行起來,後由文化評論者班雅明(Walter Benjamin, 1892~1940)等人予以理論化。源自 19 世紀巴黎發展中的都市文化與街頭生活誕生出來的特定族群與現象。用以指稱無所事事地晃蕩、閒逛,在街頭張望著,於巴黎購物拱廊街上發生的一切故事,自身也融入在都市景觀中的人。

在這個表象的世界裡，人們容易去選擇遮蔽、忽視和遺忘，而這遮蔽源自於自身隱藏的開端。而眼睛則是容易受到這表象世界的蒙蔽與欺騙，因為有時候觀看的人並不是用眼睛在觀看，而是用充滿慾望的凝視在觀看，只願看到自己所想看到的，而慾望它總是征服了現實，遮掩了虛無與不實。

第一節 創作動機與目的

「當想到我短暫的生命會吞沒於永恆時間，以及我所佔據的狹小空間會消融在陌生的無限空間，我便感到驚慌。」—— 柏斯卡（Blaise Pascal，1623~1662）

「存在」(existence)指涉的是個人的、現實的、當下的存在。而在高更（Paul Gauguin，1848~1903）於 1897 年完成的著名代表作〈我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？〉（Where Do We Come From？What Are We？Where Are We Going？），這始終回盪在高更的腦海中，困擾著他的一生的問題。更使我了解到藝術最終是要回歸於「人」的本質。這種「我是誰？我從哪兒來，將往哪兒去？」關乎於生存的意義這樣的問題，是人對其生命作出思考時，關於生存各個層面的不解與困惑會一一湧現，而很難去解答的問題：人生的意義。

在現實生活裡，周遭環境將我牢牢束縛在各種現實的層面中，這時候覺得自己必須從中抽身，因此，閉上眼睛，深呼吸，讓自己有片刻的獨處。而人對於自我這樣的個體，到底存有多少了解與懷疑？一直以來人們不斷探討關於人的「存在與本質」，尋求自我肯定的自由。但在尋求的過程中，個人對於存在的恐懼，荒誕的感受，反映了人類在面對世界時所感受到的情緒：虛無的，孤寂的，毫無

意義的世界。

在東方的哲學思想中，「夫虛靜恬淡寂寞無為者，萬物之本也。」在莊子看來，寂寞是萬物的根本，人也只有在寂寞中，才能更好地感受生命，認識自己。而西方的哲學思想中，叔本華（Arthur Schopenhauer，1788~1860）的經典名言，「一個人，要麼孤獨，要麼庸俗。」他認為，人只有在與自己獨處時才能達到最完美的和諧，和真正的內心平和。而他，正是在一生的孤獨中，詮釋著世界與個體存在的真實意義。因為沒有相當程度的孤獨是不可能有心內的平和。並在《康德哲學批判》（*Critique of the Kantian Philosophy*，1818）³一文中作了這樣的描述：

「我們生活於其中的可見世界幻覺的產物，是一種騙人的巫術，一種把視覺幻想和空間加以比較所產生的無根基、即無自身本質的外觀，這個可見世界是一層環繞著人類意識的渾濁的迷霧，它是那種同時是錯誤和真實的東西，這種東西人們可以在說他不存在的同時說他是存在的。」

在閱讀完聖修伯里（Antoine de Saint-Exupéry，1900~1944）的《小王子》（*The Little Prince*，1943）後，發覺自己就如同生活於 B612 的小王子般，去思考各種人生的涵義。在這商業充斥著影像廣告的幻術時代，充滿著慾望星火，擾亂著視野，作為一個孤獨的現代人，獨處於屬於自己的 B612，雖然只有一個房子般大小的星球，但孤獨沒什麼不好，我可以享受孤獨，孤獨可以是甜的，麻麻的，陶醉的，使人放鬆的，偶爾造訪其他星球，透過沉思解構外在的紛擾世界，但我是自由的，因為孤獨而自由。如同狐狸教會的那個簡單的秘密：「光用眼睛，看不見真正重要的

³ 叔本華的《康德哲學批判》（*Critique of the Kantian Philosophy*），收錄於叔本華 1818 年《作為意志和表象的世界》（*Die Welt als Wille und Vorstellung*）作為其代表作的附錄和理論前提。

東西。唯有用心看，才能看得清楚透徹。」任何事情都一樣，眼睛可以看到的未必是真實，而真正重要的、真實的東西，是要用心去體會的。眼睛看得到的，不過是些表面的東西。

存在、感受與人脫離不了，人類對於自我的情緒感受，皆與思想有關，這商業幻術時代的森森羅網，唯一捕捉不了只有人思考的自由。⁴在小王子的故事裡，沙漠中的蛇對他說：「在人群裡也是很寂寞的。」這些是芸芸眾生的共同經驗，我試圖將這些感受轉換為藝術的語彙，精神上的自由追求，希望能藉以讓觀者產生更多的共鳴與感受。

第二節 創作理念

一、凝視·存在

動物在看人時，眼神是既專注又警戒的。可是並非在看人時才有這種眼神，但唯有人類才能在動物眼神中體會到這種熟悉感，其他的動物會被這樣的眼神所震懾，而人類則是在觀察動物時，體認到了自身的存在。——約翰·伯格⁵

試想透過眼睛的眸光，可以看透什麼？外在世界成了什麼？世界的本質是否有所改變？人類在知道能夠觀看之後，其實很快就能察覺到自己也可以被觀看。當他者的目光與自己的目光交會時，便是這可見世界的一部份。在觀看之後，確

⁴ 馬欣（2016）。《當代寂寞考》。台北：木馬文化，頁 16。

⁵ 約翰·伯格(John Berger)（2002）。《影像的閱讀》（劉惠媛譯）。台北：遠流出版，頁 5。

定自己置身於周遭世界當中，得以感受自身的存在。觀看，予我而言，它是最安靜，無須透過言語，即可達到溝通的一種方式。有時候，我總是認為說話也令人感到疲憊，反倒喜歡安靜地觀看事物，甚至凝視著一隻動物，都可以在心靈上獲得療癒，或者說得到安慰。細想後，我發現我總是有觀察他人眼睛的習慣，不管是眼型或眼珠虹膜與瞳孔的顏色等等，並在談話過程時專注於對方的眼神。甚至在面對動物時，我也很喜愛觀察牠們眼眸的顏色、形狀與牠們觀看時所反射的景象。也許，這些都是來自我生活中不知不覺養成的習性。或許，人們總說眼睛有神、生動等說法，都是作為一種生命力的表現。

而當我選擇以「眼睛」作為創作時的對象物進行延伸，透過觀、看去闡述藝術與我的生活視覺經驗。透過注視這些反射的世界，全然專注地審視自我。而創作的靈感出發點來自於從微觀的角度去探索具象世界中的抽象性，在微觀畫面所產生的視覺效應中，創造出曖昧的視覺圖像，並激發觀者的共感與想像。

眼睛所架構的是現實空間，是一般事物的外在樣貌，要如何將現實的空間轉換為心裡的現象。因為人類注視的從來不是事物的本身，人們注視的永遠都是事物與我們之間的關係。⁶如若不再受外在表象的誘惑，轉身審視自身的感受，真正去感受到內在的感覺最後仍要回歸到心覺。物象的傳達，無論外在事物描繪的多麼豐富，最終還是要導向心靈層面。

⁶ 約翰·伯格(John Berger) (2013)。《觀看的方式》(吳莉君譯)。台北：麥田出版，頁 11。

二、吾身

每日時間一到，我便前往那裏，開啟那扇門，撲鼻而來的是濃濃的油畫味，這融入我生活的是在熟悉不過的味道。創作之於我，是一種生活的反思與體悟，在動筆的當下，那是多麼封閉、多麼的私密，創作時的專注，使我感到與這個世界隔離，就如同我待在屬於我的 B612，雖然孤寂但這種孤寂感是一種令人歡喜的孤獨。

透過畫筆、透過筆觸，一筆一筆的將個人內心的情緒堆疊於畫布上，這個具身體性、重複性的行為予我而言，是一種宣洩，是一種救贖，是生命中不可缺少的一個部分。而這個過程，是一種自我療癒、自我探索的過程。筆畫隨著情感而走，無以名狀的情緒，以不盡然的全貌找尋凝視與微觀之間的情感。當我嘗試從作品中抽絲剝繭，藉由內化後的圖像記憶重新整理思緒，在這裡我將自己比作詩人，揀煉出詩詞，賦予其情感，拼湊出內心世界裡遺失的拼圖，並使創作更加完整。

在影像充斥的時代裡開始改變了觀看的方式，而生活在二十一世紀的人們已然習慣在手機、平板上放大影像，藉以更清晰的看見。這種放大影像的方式，便是我創作時的構圖角度，以微觀的角度形成半抽象的畫面，這種行為是有意識的舉動。繪畫就如同寓言般地闡釋了自我與世界或者自我與他人之間的一種特定關係。「微觀」構圖的方式所表現截然不同的世界面貌，根據每個人不同的情緒感受，而喚起不同的記憶圖像。在微觀世界裡，帶有的抽象性質與意象空間，讓時間好似靜止、凝滯的感覺。藉由藝術創作，將這些記憶片段透過個人的內在消化，重新建構出微觀的世界，使這些物像產生一種生命形態，讓觀者發現另一種存在的可能。

第二章 目·觀

每日的早晨，是手機喚醒了我，下意識地滑開眼前的訊息，往往覺得被這訊息滿溢的世界塞得喘不過氣。視覺影像深深影響當前社會生活的形構和認知，而日常生活領域更充斥著網路、電視、電影、智慧手機等不同管道的視覺影像。這些突飛猛進的科技，已整體地改變了現代人的思維模式、價值觀念、意識形態以至生活方式。而以影像作為溝通和表現形式且數量倍增的世界裡，遍存於生活中的媒體，使人們往往將這些視覺文化(visual culture)⁷視為理所當然，甚至到了視而不見的地步。因此墨索夫(Nicholas Mirzoeff, 1962~)曾言道：「現代生活是在螢幕上發生」。⁸在這轉型的時代裡，21世紀數位影像科技，更加進入生活的普及，因為它們大都已完全融入生活，人們每天接收到五花八門的各種媒體形式所傳達的訊息，漸漸得，已無法將這些螢幕和日常世界分離開來。

第一節 觀看的方式

照片總是帶有某種死亡的暗示，會在它們看似讓時間停止的那些時刻，讓我們想起死亡。——羅蘭巴特⁹ (Roland Barthes, 1915~1980)

自19世紀工業化之後，攝影術的發明改變了這世界觀看以及資訊傳播的方式。攝影不僅能夠紀錄事件、複製真實，藉以捕捉當下的某一時刻，讓瞬間成為永恆。照片同時作為投入深刻情感的物件，使得人們不僅可以利用照片來記憶事

⁷ 視覺文化學者 Nicholas Mirzoeff (1998) 提出「在當今強烈的視覺時代中，日常的生活即是視覺文化」，「消費者經由任何形式設計用來觀看或是增強原始視覺的設備，例如：從油畫到電視及網路的視覺科技介面，並於視覺活動中，尋找資訊、意義或快感」。

⁸ 馮品佳、趙順良主編 (2011)。《(洞)見：視覺文化與美學》。台北：書林出版，頁5。

⁹ 羅蘭巴特(Roland Barthes)，*Camera Lucida*，頁14-15。

件，或是召喚過去記憶中的人、事、物，透過照片思念某位或許已然不存在的人或渴望從未謀面之人。這也使得照片可以突破時間與空間的限制，重現不同時空的人們當下的觀看，或回憶，或共鳴。

雖然，繪畫包含了創作者的主觀思想以及乘載個人的情感，但它同樣具有打動情緒甚至具有產生強烈感受的特質及對於心靈如何描繪這世界的理解並賦予形狀、色彩。

藝術和影像是一種致力於以視覺和物質方式複製世間事物的實踐。因為世界裡存在著事物，於是就存在著它們的再現。甚至可以說，所謂的具象或抽象藝術，其實是在複製概念或是藉由抽出事物的某些面向來再現它們（它們的形貌、結構或觀念意義）。¹⁰（Marita Sturken、Lisa Cartwright，2013）

當蘇珊·桑塔格（Susan Sontag，1933~2004）在《論攝影》中〈視域的英雄主義〉一章提及到英國攝影師福克斯·塔爾博特（William Henry Fox Talbot，1800~1877）藉由相機鏡頭對準貝殼、蝴蝶翅膀，並在陽光顯微鏡的協助下將這些景象放大。當普通的觀看進一步被侵犯——以及當被拍攝對象脫離其周圍環境，變成抽象——便逐漸形成有關什麼才是美的新準則。什麼才是美，變成什麼才是眼睛不能看到或看不到的：也即只有相機才能供應的那種割裂的、脫離環境的視域。¹¹在這裡，可以發現相機並非只是使人有可能通過觀看（透過顯微照片和遙感）來加深理解事物。相機在各種不同意義的共鳴下，它通過培養為觀看而觀看這一

¹⁰ 瑪莉塔·史特肯(Marita Sturken)、莉莎·卡萊特(Lisa Cartwright) (2013)。《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》(陳品秀、吳莉君譯)。台北：臉譜出版，頁 155。

¹¹ 蘇珊·桑塔格(Susan Sontag) (2010)。《論攝影》(黃燦然譯)。台北：麥田出版，頁 146。

理念而改變觀看本身。

自 1839 年攝影術出現後，透過相機鏡頭創造出的影像，總是含有某種程度的主觀選擇，包括取舍、構圖和個人化等。而照相機的發明改變了這個世界的事物，它改變了人們過去觀看的方式，以及使用影像的習慣。在當代生活中因為科技的進步，致使人們習慣使用手機或筆電來收看訊息，也許是用螢幕閱讀器或螢幕放大軟體，而這種放大觀看的微觀方式便是其中一種改變。而攝影的發明改變了繪畫做為再現模式的社會角色，並成為繪畫的輔助工具，藝術家用攝影攜帶走自然的光景，使繪畫不受空間與時間的侷限。繪畫因有攝影照片的輔助，得以表現更加細膩的質感，甚至有助於解放繪畫風格，進而從寫實往抽象邁進。

在這裡列舉一位以果物放大到微觀的角度作為創作題材的美國藝術家丹尼斯（Dennis Wojtkiewicz，1956~），其作品主要描繪切片的水果畫面【圖 1】，試圖以一種更加現代的手法處理帶有傳統性質的靜物畫。透過柔和的高光和陰影，具有戲劇性的背光效果，穿透水果，表現帶有透亮的視覺感，如同彩繪玻璃般的質感。並專注表現微小的細節，或者以局部性放大的構圖方式表現，精心勾勒的果汁、果紋、帶有絨毛的果皮等等，藉以突出自然中的有機形狀和圖形以及帶有抽象的畫面。



圖 1 Dennis Wojtkiewicz 〈Citrus Series #25〉，年代不詳，油彩、畫布，101.6 x152.4 cm

（圖片引用自：<http://www.wojtkiewiczart.com/work/>）

當然，談及到局部放大的繪畫方式，就會讓人聯想到 1920 年代以半抽象半寫實的手法聞名的美國女性藝術家歐姬芙（Georgia O'Keeffe，1887~1986），其題材多為花朵微觀【圖 2】、岩石肌理變化，海螺、動物骨頭、荒涼的美國內陸景觀為主。歐姬芙作品表現的意象一律是花、骨骸、風景的局部，因而形成半抽象的構圖，這種「局部化」的手法運用，將題材佔據整個畫面，以簡潔的色面，簡化的形式，筆調平滑單純，具有韻律感與平衡的構圖，達到近似抽象繪畫的意境。



圖 2 Georgia O'Keeffe 〈Grey Lines with Black, Blue and Yellow〉，1923 年，

油彩、畫布，121.9 × 76.2 cm，休士頓美術館藏。

(圖片引用自：<https://www.mfah.org/art/detail/4197>)

而在現今為符合市場需求，攝影器材日益革新，攝影與被攝物之間拍攝的距離開始有了改變。不管是將拍攝距離逐漸拉大，試圖將整個宏觀世界凝縮於一張影像裡；抑或是距離逐漸被縮短，甚至捕捉被攝物的細節以滿足需求，因此微距攝影是一種逐漸普及於攝影作品中的表現方式。而身為創作者現在所身處的時代，因應消費時代、科技生活，以及現代人以手機螢幕放大的慣性觀看方式，這就好比是微觀鏡頭放大的角度，甚至是使用電繪軟體將物件放大去處理畫面的效果作為另一種表現方式，都是創作者在構圖階段的資料收集來源。在這些被截取放大後的畫面裡，我試圖去尋找有趣的形狀、形式、色彩和紋理，讓觀者在畫面上短暫地停留，去思考，才能發現表象背後的真實，在毫釐之間探尋真美。

第二節 微型

距離創造出微型世界，面對這些帶有遠距性質的自然景象，夢者揀選這些微型，作為他夢想著生活在裡頭的如許孤寂之巢。——加斯東·巴舍拉

(Gaston Bachelard, 1884~1962) ¹²

在生活裡每天所看到的、聽到的影像和聲音都其實是經過了人們潛意識地過濾，那些所感知到的只是自己所想知道的部分而已。生活中，太多的事情和景色，使得人們視而不見，甚至聽而不聞。在這令人迷惑的當代裡，難以注意到身旁發生的微小奇蹟。似乎已遺忘每日的晨曦、每朵地上的花草，及許多習以為常的瑣碎事物，是如何構成這神奇美麗的世界。

我時常從日常生活場景去觀察、抽離事物的形體，浴室灰色磚牆上遺留下的白色水漬；大雨過後，雨珠上反射出的景象；斑駁紅磚牆上，從龜裂的縫隙中求生存的一株綠色植物。因為觀察得以與萬物有所連結，透過這些微小細節，使我觀看到的世界顯得豐富而寧靜。如同書畫裡的屋漏痕一樣，用筆如破屋壁間之雨水漏痕，其形凝重自然。抑或是玫瑰石上亦涵詠萬千景象，可微觀亦可宏觀，其行氣之美，貫乎色紋之中。這些都是出自於大自然給予的養分，我想像自己試圖作為面對這些壯麗自然景象的詩人，融入私密的情緒，透過冥想擷取出其中的意象作為創作的靈感。

在這表象被想像力所主宰的世界裡，意象，它總是走得太急、太快、太遠。我試圖徘徊於每一個意象，體驗其中的天地奧妙，而這微型世界將導引人們去做

¹²加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard) (2014)。《空間詩學》(龔卓軍、王靜慧譯)。台北：張老師文化，頁 264。(原著出版年代：1957)。

夢，做一個白日夢。夢者變成自己意象的存有者。因為它消融於自身意象的空間中，或者將自己幽禁於意象所造出的微型世界裡。在這夢中的想像從來不會是錯的，在這裡沒有對錯之分，不必以客觀的現實來質問意象，意象是因我的心而生，唯有自己得以定奪。當我進入了一個微型世界，意象立刻開始充盈周遭，變大，脫逸。¹³在這裡，我是持著放大鏡通往世界的入口；在這裡，我看待「世界」像是第一次看見它般清新；在這自得其趣的微小世界裡，我將感到更自在，因為這裡是我可自行支配的世界。

自然世界就是一個巨人，而人就是一個小世界，自成一一個微型世界。因此微型世界就如同是「巨大感」(grandeur)的庇護所，而這些極小的事物，如同鑰匙般，開啟整個世界。一件事物的細節可以是一個新世界的信號，這個世界就像所有的世界一樣，含納著巨大感。¹⁴一沙一世界，一花一天堂。世間的一切，原本都是由細節構成的，一個微小的物體中，確實包含著重重無盡的因果關係。我嘗試看得更清楚，只是為了更加清晰看見其細微？還是為了看穿其真實樣貌？以微觀的角度來創作是我研究所一直以來的創作手法，透過微距的鏡頭觀看事物，放大到有如顯微鏡下的景象，這種景象是一種既熟悉但又帶有不確定性的感覺，具有令人著迷的特質，更是可以給予觀者更多自行想像的空間。

¹³ 同註 12，頁 245。

¹⁴ 同註 12，頁 246-247。

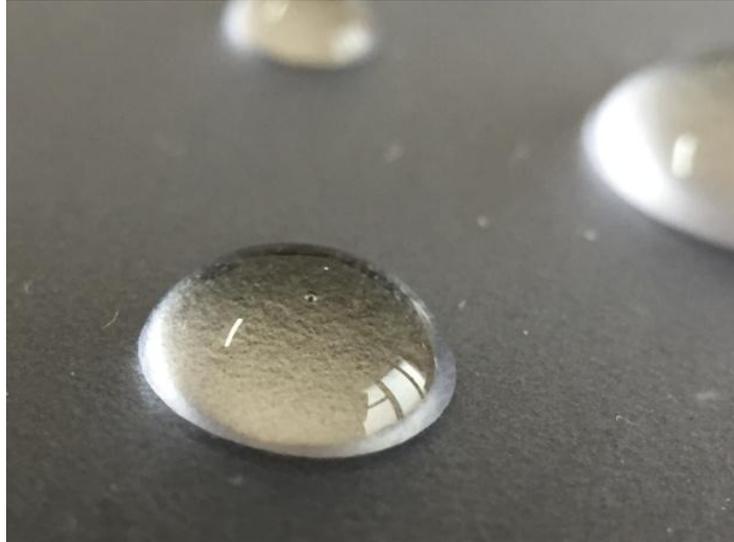


圖 3-1 許喬茵，2017 年，微距攝影下水珠所反射的光景。



圖 3-2 許喬茵〈食物地景實驗〉，2017 年，微距攝影下浮於水面的油珠。

「如同宇宙中，一顆顆的星球，在自身的環繞裡自成天地。再一次，巨大感容納於微小之中。」

在研一時期，我曾透過微距的鏡頭，拍攝許多以水滴反射景象的錄像作品。水珠因表面張力，而成為球形，就像凸透鏡一樣，當光線照射到水珠上時，經過

水珠的折射之後，將會有匯聚的效果，出現亮點在水珠下方。同時，也因為光線聚集而削減了附近區域的亮度，在亮點周圍產生一片陰暗區域。而這種同時能展現出表面張力、折射、與反射等多重原理的自然現象。

在【圖 4】的作品中，折射到水珠的畫面是日常生活中的場景—黑夜中的十字路口街景，車子不斷地從身旁呼嘯而去，這是大部分的人每日重複參與其中卻不曾令人留心在意。反映在水珠上的景象，就如同觀景窗看這世界的角度，這些車子因為紅綠燈，走走停停，如同人生中的跑馬燈，有時前進有時不動，有時快速有時緩慢。晚上的街景，除了有車燈、街燈等光線變化的折射效果外，也因為是夜晚，使得色彩對比與光影表現更加明顯，讓整體畫面更加豐富。透過這種城市景色，去呼應我的生活。

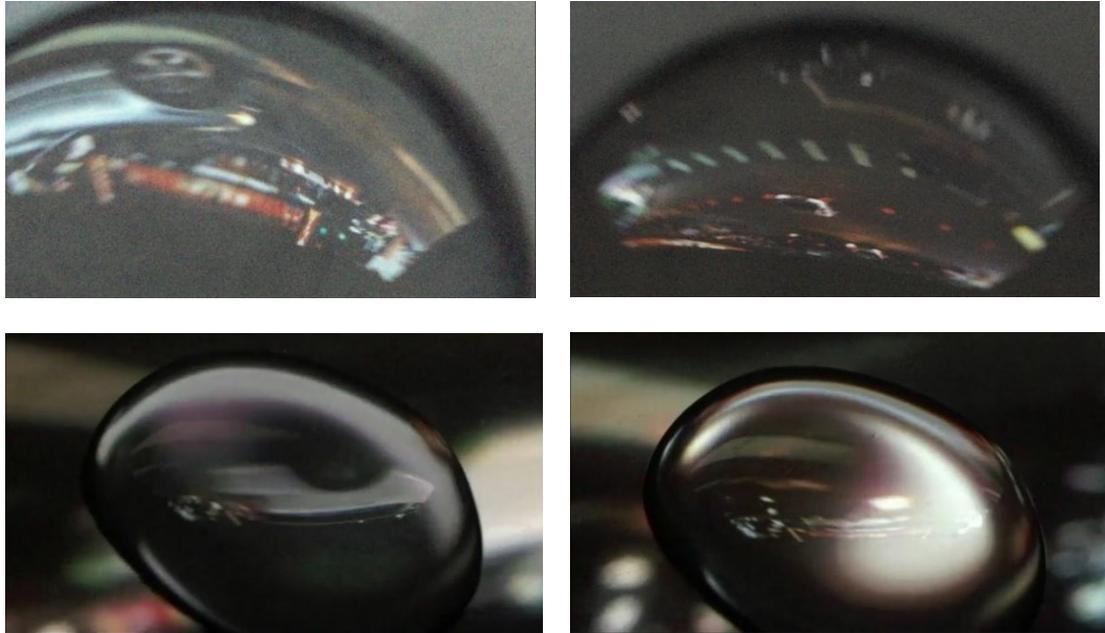


圖4 許喬茵〈轉轉〉，2017年，錄像攝影，影片總長3：05。

第三節 靈魂之窗

靈魂之眼，心靈之窗，當一個人細細凝視著另一個人的眼睛時，就能從中了解這個人的內在靈魂。一個眼神，足以表達千萬種情緒，眼睛作為接受的器官，它讓人們得以看透這世界的景色、世間的冷暖，也如同一面鏡子反射著內心所「想看」的事物。從心理學角度來說，眼睛所發出的是人與人心理溝通中最明顯、最準確的信號。因此，從眼睛的窗戶向內心深處張看，是了解一個人心理動向的一種方式。人的內心隱秘，但心底最深處的想法，總是會不自覺地透過眼神流露出來。比如，人在歡樂時會眉開眼笑；憂愁時則目光悲戚；憤怒時則怒目攢眉；驚恐時則瞠目結舌等。由此可見，眼睛可以訴說著各種情緒時的表情，幾乎所有的人際關係都離不開互相注視這件事情。

眼睛在日常生活中扮演不可或缺的角色，然而正由於太過習慣它的存在，很可能因此忽略了其重要性。眼睛也像是鑰匙，打開通往世界之門，使人類能夠領會到世界之廣與世界之美。而眼睛具有多重的意象，除了作為身體器官的同時，也是一種具有極高辨識度的符號，在過去的文化裡眼睛成為一種極具魔法性的力量。巫鴻（1945~）在《禮儀中的美術》裡談到：「歷代中外文化都把眼睛看作是具有奇怪魔力的東西」。¹⁵

在東方宗教文化裡，薩滿教的信仰堅信，透過蒙住人的雙眼，可以通過內在之光進入靈界，在此眼睛是作為一扇探入神秘世界的「大門」，一種通往未知的手段。而在西方宗教上來說，眼睛是可以看到全部，無所不在的神；而在哲學來說，眼睛象徵光與知識。

¹⁵ 巫鴻（2005）。《禮儀中的美術》。北京：三聯書店。

在繪畫方面，許多藝術家都有處理過「眼睛」這個題材。由荷蘭版畫家艾雪（M.C. Escher，1898~1972）在 1946 年所創作的〈眼睛〉【圖 5】這件作品中，他利用凹形放大鏡畫出自己的眼珠。在看似平凡的眼睛中，乍然發現浮在眼球表面的並不是觀者的自我型態，相反地，是充滿警示意味的骷髏頭，艾雪透過這樣的標示，希望觀者了解到人類所必須面對的問題，無論是接納或排斥，人都必須面對最終關於死亡的課題。

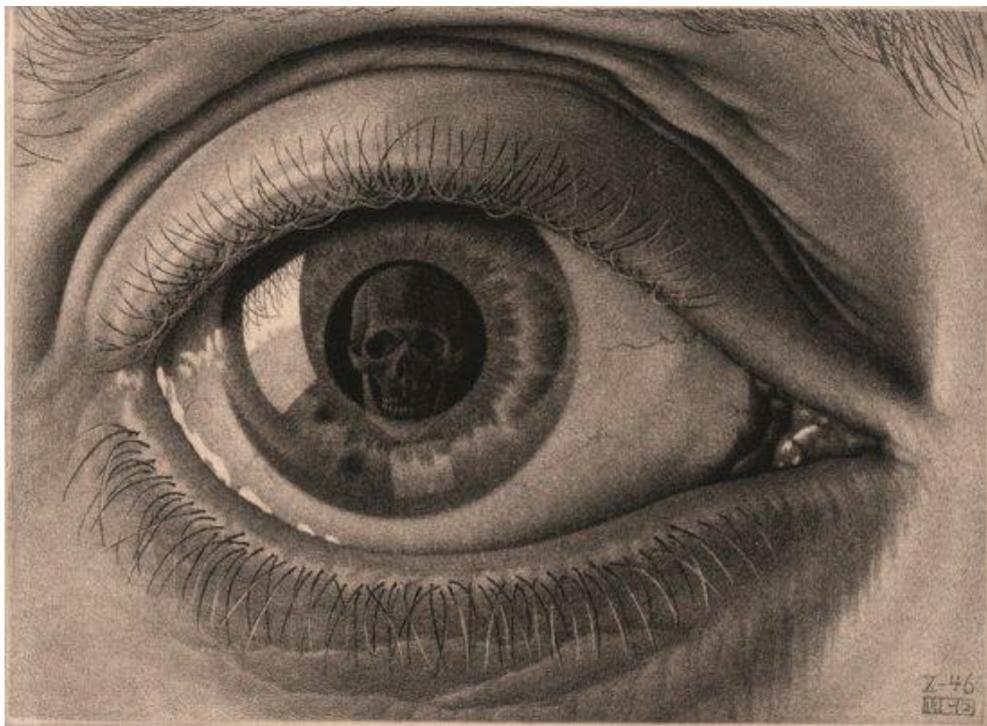


圖 5 M.C. Escher 〈眼睛 (Eye)〉，1946 年，美柔汀，13.9×20 cm。

（圖片引用自：<https://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/eye/>）

在佛洛伊德學說中，失明往往被詮釋為閹割焦慮（Castration Anxiety），因此「眼球」此一意象引起了超現實主義者的興趣，對這些超現實主義藝術家來說，眼睛的作用是「看」，往自己內心看，同時也往外看。在馬格利特（Rene Magritte，1898~1967）1929 年創作的〈虛假的鏡子〉【圖 6】這件作品中，一個沒有睫毛的

巨型眼睛，大大地睜著，注視著前方。眼睛裡的虹膜反射的是幾抹白雲及藍天。馬格利特的這幅畫作，讓觀者如同透過窗戶觀看，它不僅暗示著觀眾擁有「觀看」與「被觀看」的二元對立性，也提醒著觀者，人們往往習慣望向世界的表象，卻有可能忽略背後的本質。人們所看到的時常不是事物的真貌，而眼睛只會反映出如藍天白雲般平靜安詳的表相。這便是馬格利特對人類眼睛欺瞞盲目的本質所作的批判。

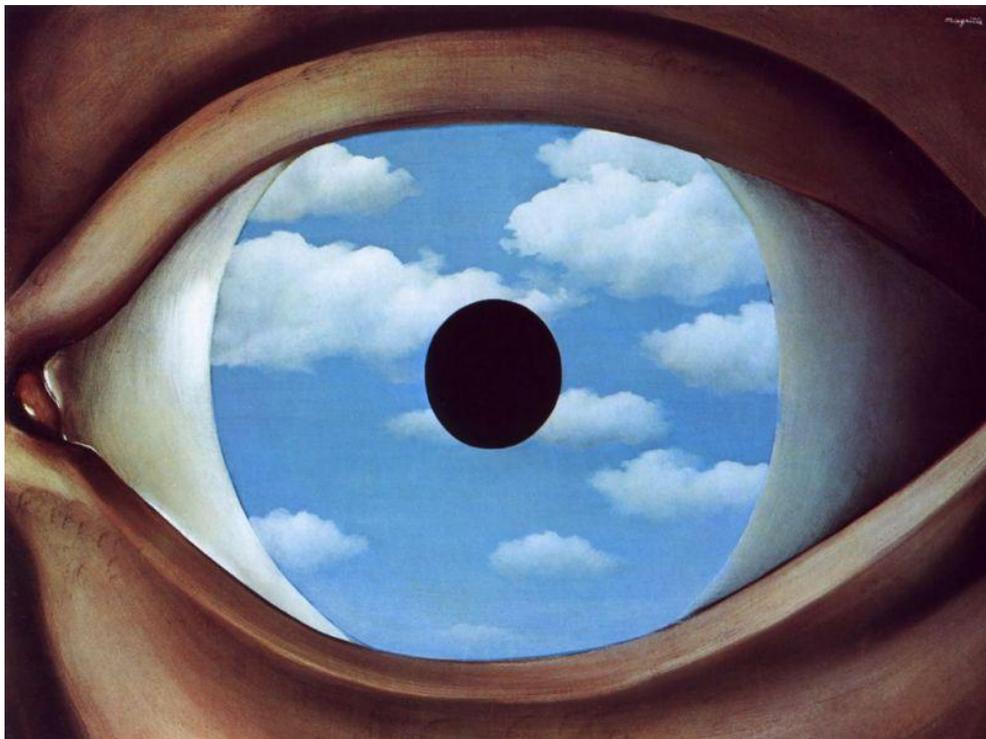


圖 6 Rene Magritte 〈虛假的鏡子 (The False Mirror)〉， 1929 年，油彩、畫布，54 x 80.9 cm，美國紐約現代美術館藏。

(圖片引用自：http://leuvenartgossip.blogspot.com/2015/07/blog-post_22.html)

或者是在達利 (Salvador Dali, 1904~1989) 的〈意亂情迷〉【圖 7】此幅長 11 公尺，寬 5 公尺，佈滿眼球的巨幅油畫，乃是達利於 1945 年為「緊張大師」希區考克 (Alfred Hitchcock) 同名電影「意亂情迷」所製作的佈景。幽而深邃的

瞳仁中，散發出深藍色的憂鬱，緩緩的從畫面中望出，看著畫面外的一切，眼睛卻早已盈出海藍色的淚。站在它的面前，直覺目光穿透內心，深層思緒開始翻滾。究竟是觀者在觀看這幅畫作，還是畫作中的眼球在凝視著觀者？其中的主體與客體的關係或許不是那麼重要，而是觀者站在〈意亂情迷〉之前便能感受一股震撼，不論是那成串的眼球，還是透過自己的雙眼，都已深刻地感受到潛意識世界的撥動。

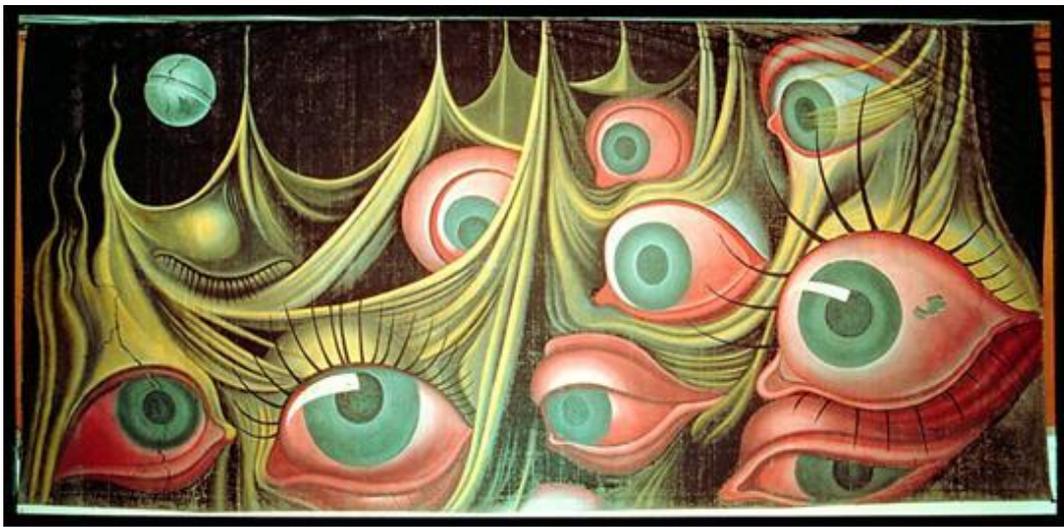


圖 7 Salvador Dali 〈意亂情迷 (Spellbound)〉，1945 年，蛋彩油畫，5×11m。

(圖片引用自：<https://www.thedaliuniverse.com/en/spellbound-painting>)

眼睛作為一種身體器官，在漫長的文明演化過程中，無論於東方亦或西方，都成為了一個流經萬年的視覺符號，更由純生物層面上的文化表徵逐漸嬗變為思維、意識上的指稱，成為一種內觀式的內在視界，根植於人類的文化裡。而眼睛對於我的藝術世界來說，它是作為一種內在情感的投射，它反映著我所觀看的事物與景象。眼睛這個造型和窗戶的意象作連結，就如同觀景窗，透過這扇窗，望向外面的世界。這些眼睛彷彿就是一個個不同的人，從每個人雙眼所望見的世界都有各自獨特的樣貌，同時也向內探看自己內心世界的心靈之眼，而每個人都有

屬於自己內在的一方世界。就如同西班牙哲學家奧爾特加（Ortega y Gasset，1883~1955）在其著作《藝術的去人性化》（*La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela*，1925）所言：「我們不再將自己塞入外在世界中，而是努力在畫布上傾倒出內在的事物—想像中的理想事物。眼睛已不再吸收、感知事物，而是映射著內心的風景與人物。以前，眼睛是真實世界流入的渠道，如今，它們是幻想流出的噴口。」¹⁶

¹⁶奧爾特加(Ortega y Gasset) (2010)。《藝術的去人性化》(莫姬妮 譯)。江蘇：譯林出版，頁 232、233。

第三章 通感

在藝術創作中，藝術表現不可避免地表達了內在的或者說是心理的狀態。每件作品都有一個故事，帶有某種感受、某種情緒。當把世界感理解成了一種心理狀態，¹⁷在這種狀態中，人們在面對宇宙，面對外在世界的現象，查覺到了自身的存在。就如同約翰柏格所說：「世界的外表（the look of the world）本身，正是對世界作為彼界（thereness）之存在最強大的一種確認。觀看世界因此持續地提醒，並確認了我們與彼界的關連，從而滋育了吾等的存在意識（sense of Being）。」¹⁸有的時候，或許透過凝視著一張照片、一個影像、一段過往，即便短暫，但都讓觀看的人藉以確認了自身活在世上的存在感。這種心理狀態在心理需要的質態中表現出來，同樣在藝術作品中，也在藝術作品的風格中獲得了外在顯現。因此，藝術作品的風格特點也就是心理需要的特點。

第一節 抽象移情

藝術表現無法脫離外觀而獨立存在，它包含了藝術家與作品間的聯繫。這種聯繫是通過與作品表達的情緒相通感而產生的對於作品的直覺。透過對於抽象形態的一種通感，意即透過可視性、可感性和觀者的視覺經驗產生關聯性，作為觸發感情的一種中介，在觀看時從畫面上的形式特徵連結與形象類似的情感，將自然界中的某些部分與心理現象相聯繫。當所見形象與人的心境或視覺經驗相吻合時，便會喚起相似的情感，並將感覺投射到自然環境上，因為這些環境與感覺之

¹⁷ 「世界感」這個概念，意指人在應世觀物中面對世界的精神態度和感受。—沃林格(Wilhelm Worringer) (2010)。《抽象與移情》(王才勇譯)。北京：金城出版，頁 11。

¹⁸ 約翰·伯格(John Berger)、尚·摩爾(Jean Mohr) (2009)。《另一種影像敘事》(張世倫譯)。台北：臉譜出版，頁 94。

間存在著相似性而被選擇。

而這樣的經驗揭示了源自於投射的一瞬間，如果一個人將他的感覺投射到環境中，比如憂鬱。當這個人感知到自然環境中的一部分與他的憂鬱相一致的時候，例如：陰雨綿綿的下雨天，使人感到寂寥憂愁；導致他這樣做的是，除了兩者之間的相似性，還有投射記憶。這一記憶將會以人們所熟悉的類似情況的方式來組織或者建構感知。換句話說，人們認識到的自然環境的某些部分，在其中能夠投射出當下的感覺。這是因為，自然物作為一種與心理狀態相一致的東西，是可以為人們所感知的。而這一可感知的東西源於自然物的相似性與人類投射內心狀態的能力。

塞尚（Paul Cézanne，1839~1906）曾說：「物體間會彼此滲透貫穿，他們一直存在著，以不被察覺到的細微姿態，在自己的周遭散佈私密的類似映象。」¹⁹這是因為人們辨識事物的外貌的視覺經驗，有時候是需要其他事物外貌的記憶來協助，而這些記憶以熟悉的方式，在心中投射出來。所以在星光閃爍的星空中，藉由辨識動物的造型、樣貌來歸納出星座；或是由奇怪的岩石造型看到象鼻或是女王頭等形狀，這些都是來自於日常所熟知的圖形，是眼睛所見與視覺記憶相互印證的結果，會以一個影像穿越滲透其他的影像的方式不斷呈現。

對於想像與創造力的體悟，藝術家艾雪紀錄了一段翻譯自達文西（Leonardo da Vinci，1452~1519）所說的類似想法：「當你必須再現一個影像時，觀察到一個被汙點及碎石塊分裂損壞的牆，你可以輕易地在上邊發現如河流、石頭、樹及平原等風景不同的樣態；你也同樣可以看到奇怪的臉或人的形象。」這是一種存

¹⁹ 同註 18，頁 115。

在於人類的普遍想像力，抽象的影像被人的感知及某種程度的「魔術」指引並具體化，使思維想像被視見。²⁰

而透過視覺經驗產生所謂的移情作用，意即觀看者當下所見之物結合了過去的經驗牽引了當時的情感，將這份過去的情感帶到眼前的事物上激起了相關的心理反應。所以，這些內在的感受與外界事物的存在聯繫在一起，並將兩者融為一體，向外投射在同一個現實存在之上。美學家朱光潛（1897~1986）即是從「移情作用是一種錯覺」²¹的觀點，來看待「通感」，而這種「移情錯覺」是由於某種心境或情境的影響而產生的。所以當人們在觀察事物時，由於某種心境的影響，可能會產生什麼樣的錯覺，因而把現實客觀景象和表現虛幻的錯覺結合起來。

第二節 碎形

在那些動物的澄澈、圓碩與寧謐的雙眸裡，我看見了世界的變化萬千，它平靜的投射，映出的倒影是天地萬物對自己的一瞥。在這視域裡，如同漫遊者般尋找存在於海隅地角中的記憶痕跡，織構著朦朧曖昧的想像，在這裡掙脫了時間與空間的枷鎖。在這私密的微小世界裡，探索著內在遼闊的浩瀚感，揭示自然界中隱藏的維度。

藉威廉·布萊克（William Blake, 1757~1827）的四行名詩，「砂中窺世界，野花有天堂，手掌握無限，須臾即永恒。」²²，來隱喻環境、生命、空間，與時

²⁰ 張光琪（2008）。《科學思維版畫大師：艾雪》。台北：藝術家出版，頁 119-120。

²¹ 朱光潛（1982）。《朱光潛美學論集-第一卷》。上海：文藝出版，頁 41。

²² *To see a World in a Grain of Sand, And Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand, And Eternity in an hour.*
-- Auguries of Innocence by William Blake.

間。人類能否自一顆砂塵看到這世界？在自然界中，那些處於自然狀態的物體並不天然的就是藝術家心目中那種具有詩情畫意的對象，只有它們的生命運動形式呈現的生命內涵才能成為藝術家移情其中並給以描寫的對象。如同沃林格

（Wilhelm Worringer，1881~1965）所言：「自然主義是表現有機生命的真實。自然主義並不是指人們要忠於外表形象地表現客體對象，不是要人們拋棄對生命體的想像。自然主義是指喚醒對有機生命、真實之美的感知，創造相應的對象。」²³我認為唯有抽取出這些自然萬物的特徵，賦予其形體、色彩，才能表現最純粹和最直觀地樣貌。

人們能看見海，但看不見海裡的點點滴滴；能看見山，但看不見山中的光怪陸離。自然總是慷慨而羞澀地將自己的面貌呈現，在這「視而不見」的微觀世界，也隱藏著很多意想不到的樣貌。人類發現在雲、山脈、閃電、海岸線、雪花、植物根和動物毛皮的圖案等遍存於自然界的事物形狀，放大細部後來看，就會發現會呈現類似碎形的抽象畫面【圖 8】，並稱之為碎形幾何學（Fractal Geometry）。

人們發現到「碎形」（Fractal，有「零碎」、「破裂」之意）可以用來描述各式各樣的物體，從蜿蜒的小溪到股價的變動，從人腦的結構到星系的分布，碎形可以無盡的涵容一切。碎形通常被定義為「一個粗糙或零碎的幾何形狀，可以分成數個部分，且每一部分都是整體縮小後的形狀」。碎形在理性的數學世界裡，存有一種詩意般抽象的物體，用於描述自然界中存在的事物。這便是來自自然界的混沌和宇宙間的關係，碎形意蘊著「從一顆沙粒中窺探整個世界」，從而引導出的宏觀、微觀的概念。透過零散破碎的形式併入意象的千變萬化，並從世界空間的浩瀚感與內部空間的深度感中得以整合為一。

²³ 同註 17，頁 22。

As within, so without; as above, so below.

「如其在內，如其在外；如其在上，如其在下。」

如上所述，這四句話代表了古代煉金術的宇宙觀，其涵義為在上者或在外者，指大宇宙，包括神、自然和整個地球；在下者或在內者，指小宇宙，包括人類的靈魂或心靈。無論是神、自然、人類或心靈，內外上下的相應表現的是一個統一和諧的宇宙，用中國傳統的煉丹術的話來說，是大周天與小周天的關係；用西方宇宙論的話來說，就是大宇宙(Macrocosm)與小宇宙(Microcosm)的關係。而在這宇宙的視野，其中局部（微觀）能夠反映出整體（宏觀）而且反之亦然。

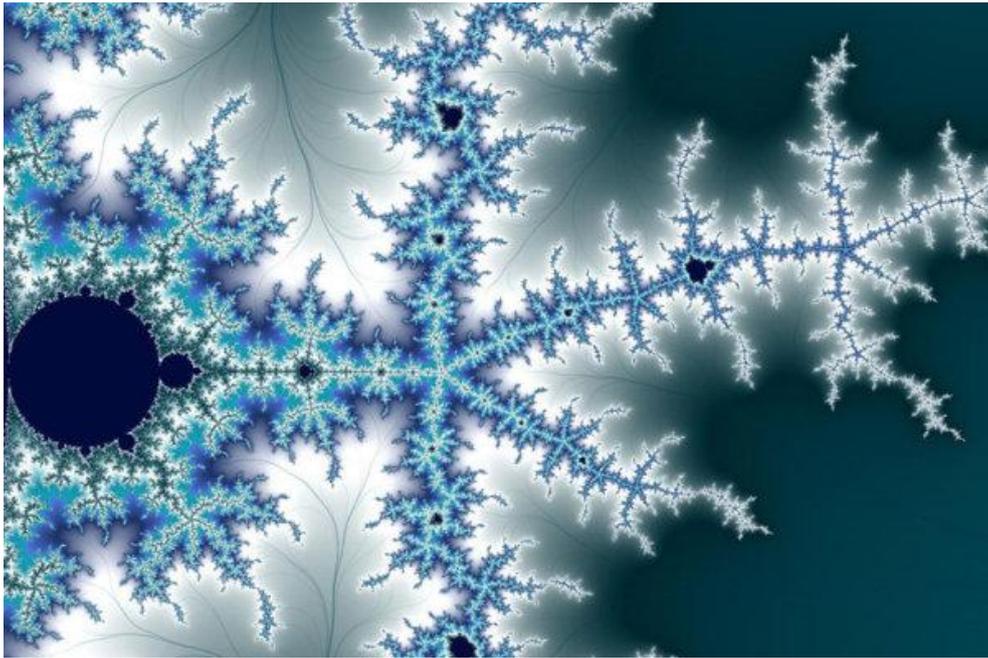


圖8 碎形幾何學中的碎形圖畫。

(圖片引用自：<http://blog.udn.com/029690/7183957>)

第四章 嚙·凝望

書寫與繪畫既後於記憶，又是感覺，它們本身是人們用來理解獨立的存有的官能。我希望藉由來自繪畫及其對象的敘述，向上游伸展自己，透過文字，達到下游。我認為文字帶有極具曖昧與隱喻性話語的層次，這些文字創作發生在字句的微細思緒之間，發生在某個詞句轉瞬即逝的生命之間。因此作品描述的部分將以手札或短詩記錄的方式表現。詩是對具象人事物的一種抽象解釋，是一種特殊氛圍的審美觀，一種隨時處於游離的精神狀態，它遊走於一切事物之間，並且賦予它們不同的生命解讀，但其本身卻無法被任何事物單一化的定義。因此我希望藉由詩詞的方式，引導觀者在繪畫的空間遊移時，提供更多的想像與可能性。

研究所時期，以油畫結合複合媒材形式的平面繪畫為表現方式，並分為兩系列。一是〈凝盼〉以動物的眼睛，局部性放大到微觀的角度，由具象的符號走向較抽象的表現方式，表現眼神在凝盼時，所反射於眼睛上的景象，實則也是觀看者內心所想觀望的景色；二則是〈擬化·虛幻〉以眼睛作為創作的發想延伸至蝴蝶翅膀上擬態眼睛的眼紋、眼斑為另一系列。在這裡母題的作用是次要的，即使母題改變了，抽象繪畫的諧和效果也不會有本質上的改變。

我認為這種微觀的角度是抽象的，如同宇宙的星球般，既宏觀又微觀。從微觀世界中尋求抽象的元素，將其從具象世界中解放出來，形成帶有些許曖昧的畫面，形象的寬泛性和不確定性相較於具象形式，更能依據個別的心理差異再延伸出無限的想像空間。試圖在作品中提供細微的暗示，引導觀者過去生活視覺經驗的積累融入觀看的過程，用想像力發揮各自不同的解讀和詮釋，喚起更豐富的聯想與象徵。

第一節 藝術的初衷

身處在科技發達、資訊充斥、網際網路普及的時代裡的藝術創作者，在經過教育的洗禮，閱覽過無數書籍、欣賞過如許多的偉大畫作，使得創作者在創作時的當下將潛意識裡學習到的這些經驗表現在其作品中。就如同劉其偉(1912~2002)所說：「一位藝術家受別人影響並不可恥，在學習過程中受人影響也是應該的，不受人影響已是不可能的事了，最後能消化出來的東西才是最重要的。」因此，在這樣的時代背景條件下，創作者如何將學習到的經驗知識轉化形成具有個人的風格特色，如何使自己的作品進而去感動人心，是當代創作者要去思考的一個地方。

一、藝術之啟蒙

劉其偉老師曾說：「藝術應該是一種時代的反應，每個世紀的藝術都是我們瞥見當時生活或思想的一面鏡子。」²⁴在藝術創作過程裡，總會有那麼幾個讓一位藝術家受啟蒙的對象，不管是他們創作的題材，抑或是其創作風格與技法，總是或多或少的帶領創作者進入這個未知漫長的藝術世界。在我的藝術創作裡，劉其偉老師的藝術觀與繪畫的題材等，讓我受到了相當程度的影響。佔據他繪畫題材半數以上的「動物」，便是其中一個因素。在兒時接觸繪畫的階段，第一位臨摹的藝術家作品，便是劉老的動物們。在當時對於身為孩童的我來說，這些單純、可愛的動物，啟發了我對於藝術的愛好。在當時雖然只是使用水彩這個媒介去描繪動物的造型，而沒有去深刻了解老師媒材上肌理的表現與繪畫背後的藝術觀。但是在那個當下卻也種下了一顆我對於藝術與動物的愛的種子。這些畫中動物的

²⁴ 胡慕昀(2010)。《環境教育融入國小中年級視覺藝術教學之行動研究－以劉其偉及其作品為例》，頁42。新竹教育大學藝術教育與創作碩士班碩士論文，新竹。

靈魂，已然深深的刻印在我心中。

但對於現在的我來說，我認為劉其偉的動物們已經不再是寫生的範疇，而是寫意、寫情的，身為一位藝術家，對某種題材的選取必有其因。在劉其偉來說，這是一種愛屋及烏的精神抒發，他把對動物的關愛，透過動物的形態，注入作品中。不斷藉著各種動物來詮釋自然界的溫愛，希望人們能從這些飛禽走獸的身上學習到一些做動物的真理，盼能補足一些缺憾，有補世道人心。²⁵他認為最有價值的東西就是「愛」，他愛這個地球，愛這些野生動物。他說：「當你知道愛，你就知道這一切都需要感恩。」並將保育觀念植入繪畫作品中，藉由藝術用他沙啞的聲音大力疾呼環境保護的重要性，要留給下一代乾淨美麗的大地，劉其偉老師的藝術讓我了解一種物我和諧的生命狀態。

劉其偉所描繪的題材不論是源自於自然物象或自己的想像，運用簡化的手法，呈現出純粹性的形態與色彩。並融合東西方、現代及原始的藝術繪畫風格，加上創作者自己的思想情感及表現特色，表現出他那獨特的繪畫風格。我從劉老身上看到，藝術在於注入個人思想、情感，並能反映時代的精神；他尤其強調直覺、想像、潛意識的表現。在造形的表現上，先從感性出發，再經由理性修正；色彩兼顧和諧性與韻律性。除了透過繪畫表現事物形象或作者思想感情外，他尤重視畫面的整體美感，以及注重肌理的變化性與裝飾性。在其 1970 年代後的〈二十四節氣〉系列之作【圖 9】，將抽象的題材予以具象化後再以抽象的形式造形來表現，富有淋漓色彩，蘊含無限詩意及深刻的情感來表現其對四季變化的感受。

²⁵鐘金鈞（1983）。〈劉其偉教授的繪畫—逸趣橫生、韻味無窮〉載於鄭惠美、薛明海合編，《劉其偉繪畫創作文件》，頁 61。

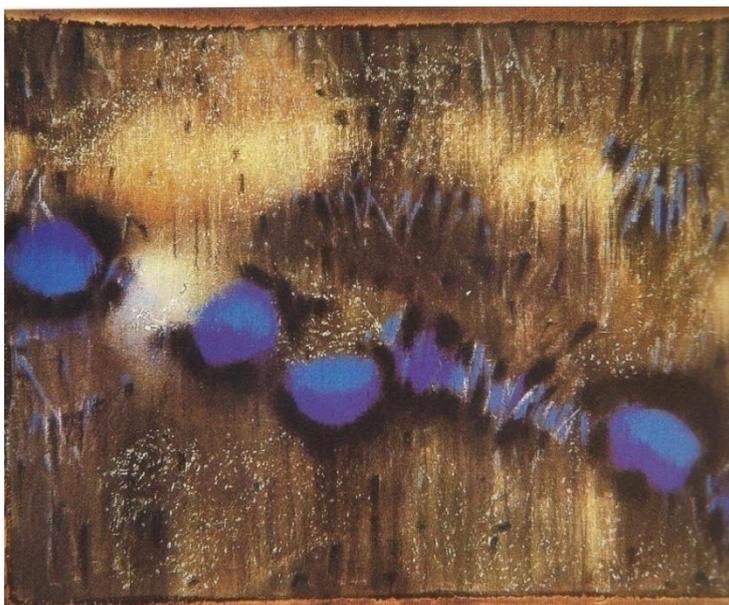


圖 9 劉其偉〈寒露〉，1986 年，混合媒材、棉布，36×50 cm。

而這種對大自然生命展露了詩意的詮釋，並將詩歌安置在藝術演化的生命洪流中，也就是發現生命自我成長的根源，即所謂「自然誕生自然」的藝術理念者—20世紀表現主義中最富詩意的造形大師—保羅·克利（Paul Klee，1879~1940）—抑是劉其偉其致敬也是其學習的對象。克利將和諧的音樂、並列的詩意、幽默、對不斷發展結構的關注、和自由流動的聯繫等等融合在一起。克利曾說：「藝術不是去複製我們眼睛看到的東西；而是怎樣去表現我們所見。學習如何去觀察物象的內部，尋找它的根源。」²⁶克利的哲學，研究自然，不是模仿它的外貌，而是如何去了解它生長的現象。他所繪的不是肉眼所見的自然，而是以「純粹的形」（pure forms）與色去詮釋，是從個人的潛意識深處浮現出來的。只有純粹的感覺，才能有純粹的形存在，這些純粹的方法，足以提供畫家無限可能性與神秘性。因此其藝術所表現的特點，是對於線與色、空間的了解與掌握，色彩並置與重疊的排列，以表現其童話、詩情、夢境、生與死之美。進而從他的作品上去思索現代藝術精神的若干脈絡，從中汲取養分。

²⁶何政廣 主編（1999）。《詩意的造型大師：克利》，頁 8。。

二、回首

至此，我回望自己對藝術的初衷，藝術讓我重新以一個新的視角去看待大自然。我知道雖然我的人生經歷還沒有很豐富，需要透過生活的體會才能讓藝術創作具有內涵與深度。但我希望我可以向克利與劉其偉學習他們藝術上的精神，並保有他們共同的特質——純真性。如同克利所主張的：「藝術並不描繪可見的東西，而是把不可見的東西創造出來。」我常再思考要如何使單純的具象轉化為內在的，將所醞釀的大自然意象，代替大自然自身的造形。要如何解脫物象所給予人們的外在，才能透露藝術的純真性。為了追求內在的真實，我將對象物加以簡化、變形，甚至改變觀看事物的角度，透過對藝術的想像，從桎梏事物的封套裡尋求出口，以便傳達自己的第一感受。

一方面，平日對於詩詞的喜愛。詩，是以最洗練、精簡的文字去表達繁瑣、龐雜的意象，也因此詩的文字結晶度很高，這也是它讓我著迷的地方。試圖將這些文字裡詩意的美與藝術結合，藉以讓畫面蘊含文學的詩意與想像神祕性。「藝術往往生於寂寞，死於浮華」，寂寞使人沉思、反省，但在這個過程使人發現很多的哲理，創作也是一樣。有人說「孤獨」是一種主體不願意擁有的心理狀態，是一種精神的痛苦，那麼「獨處」就是主體的自主選擇，是一種心甘情願的精神幸福境界。那麼我希望能夠獨處在自己內心藝術世界，以一種主觀的詮釋來結合現實的景觀，將心靈的意圖注入自然的結構中，為這世界帶來一點的美。

第二節 過渡

眼睛是靈魂之窗，動物的眼睛也不外乎如此。人類透過眼神的凝視，在能見與所見中，與動物溝通、傳遞感情。在動物眼睛系列的早期作品，主要是取動物外貌的局部，描繪眼睛與動物的毛髮，甚至含括動物所處的環境。這時期的作品，主要強調眼睛的通透感以及神態，藉以表達多種情緒。眼睛對我來說，它是一種具有無言的力量，一個視線其實就足以讓觀者震懾住，甚至具有強烈的窺視感及侵略感。一方面，想表現眼睛所反射的光線，但不刻意去描繪觀看時的倒影。整體給人的感覺，是一個望向他方的孤獨感，而究竟牠們的所見之物，是面對畫面的觀者還是心裡的景象？

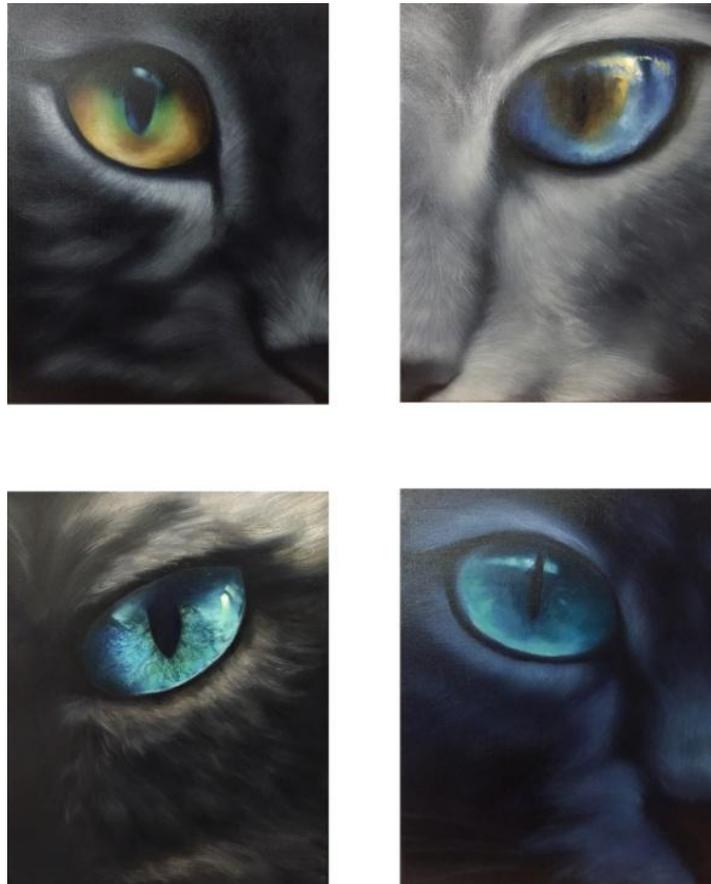


圖10 許喬茵〈透〉系列，2015年，油彩、畫布，35×27 cm（共4件）。



圖11 許喬茵〈窺〉系列#1，2016年，油彩、畫布、飛機木，45.5×53 cm。

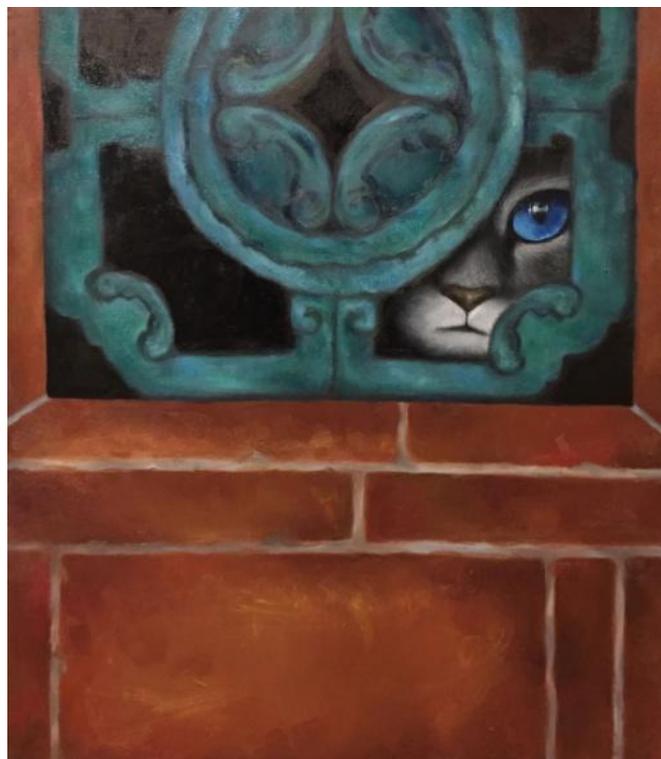


圖12 許喬茵〈窺〉系列#2，2016年，油彩、畫布，53×45.5 cm。



圖 13 許喬茵〈伺〉，2016年，油彩、畫布，53×45.5 cm。

第三節 凝盼

觀看一事物，其視線就猶如觸摸一個對象般，也等同於觸摸自己，如同這些事物是身體的一種延伸，而身體則是世界的延伸，這種感覺存在是密不可分的，即我以及其自身與我想協調的所有其他事物是不可分割的。這種交叉的感覺既可以是視覺的，也可以是觸覺的。在繪畫的形式中，以筆觸及技法多面向的方式顯露我所想表達的可見性。

「總有某些東西殘存，以供主體療傷，並維持它的存在，成為有欲求的主體。」²⁷—Sean Homer (1959~)

物以其可感形貌引起主體的情感，召喚主體的觀賞，在與主體的交流中，物並不是客觀自然物，而是因交往被滲入情感色彩成了體現情感的意象之物。在繪畫的過程中，我逐漸的不再去描繪「像」這件事，而是去描繪心中的事物景象，雖然是從描繪具象的事物為出發，但最終成形的樣貌，我往往也說不準。但我知道作品最終的成形，一定是來自於藝術家思想的內部狀態。這些來自藝術家的主觀思想，直覺性的、有意識的，來自生活的形塑做以表現，無視外在世界，專注於主觀的內在圖景，不再去模仿現實，而是還原本真。當我透過眼睛作為一扇觀景窗時，這時所表現的凝盼之景，它如同某種東西從一個階段到另一個階段不斷的遺落、穿越、轉換，而且總是或多或少使我們失去掌握。當人們在觀看時，多少會帶有某種欲望、期盼，但它同時也帶有某種悵然若失的失去。然而這種失去並非是全然銷聲匿跡的失去。

²⁷ 同註 8，頁 209。引用自 Homer, Sean. *Jacques Lacan*. London:Routledge,2005.Print

任何表象都有兩面。一方面，表象反映著某一個事物；另一方面，它也反映著「我」的一部分。例如：我看見眼睛，然後，我得出關於它的表象，接著，我開始想像這些瞳孔所反射的景象。因此，對於眼睛來說，表象只是表象而已；但對於我來說，表象卻是我的一種現實狀態，是真我的瞬間，是我本質的片段。因此，繪畫像一扇開啟的窗，不開向世界，而是向觀者的內在空間，眼睛自然就是為我而生的感知對象。

並試圖在這具象的符號中尋找抽象，在抽象的世界裡尋找具象。儘管抽象藝術並不是「再現」的，但是它仍舊能夠指意。也就是說，它指向「自發的或者深切感受的場景。繪畫成了在作品中體會到自由以及自我的深層介入的個體象徵。」²⁸所以當人們感知到心靈缺少某樣東西時，而努力試圖去尋找可感知的在場。

²⁸ 薩林·柯馬爾(Salim Kemal)、伊萬·卡斯克爾(Ivan Gaskell) (2008)。《藝術史的語言》(王春辰等譯)。南京：江蘇美術，頁 144。



圖 14 許喬茵〈夜碧〉，2018 年，油彩、畫布、銀箔，91×72.5 cm。

如夜空般的碧藍而寧靜
淺碧粼粼，海光天影相接
如霽色冷光相覷
寂靜沈潛於水中，盈滿的靜謐
那藍色的瘀傷，久久不能褪去

在那遙遠的藍，心的遠方，是不是也有一個很遙遠的國度？以具冥想性的藍色調為主，表現一種通透感、一種深不可測的神秘性。可以讓人聯想到自然萬物，深沉的大海、結晶體、宇宙的星球等各種想像。

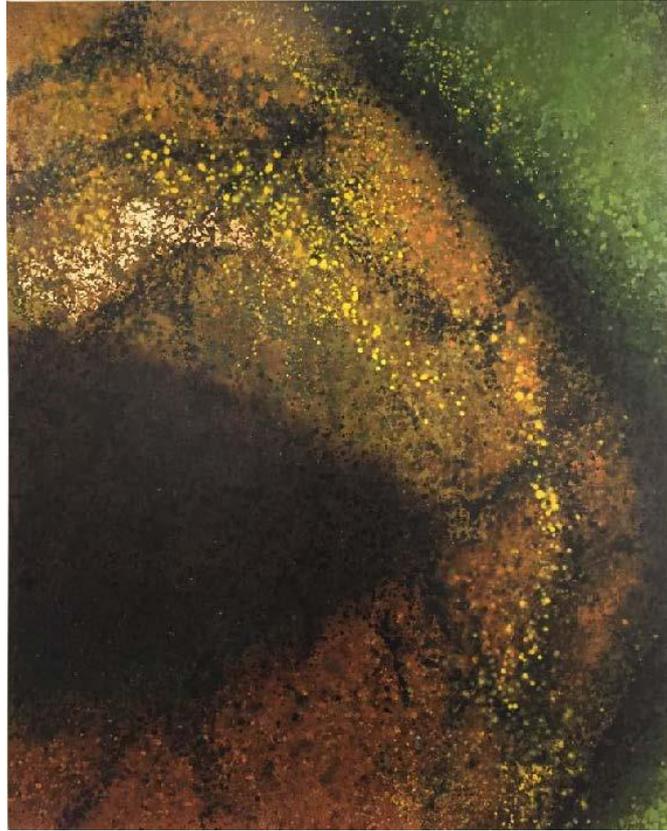


圖 15 許喬茵〈眸〉，2018 年，油彩、畫布、銅箔，91×72.5 cm。

凝眸那灑落在深沉的黑裡，是無邊無際的黃

如夜與光般的遼闊

如同黑夜裡的點點星光，璀璨眩曜

指引著迷失的方向

在這金黃的世界裡，光明通往於未知

以薄薄的油彩噴灑、堆疊，透出局部的基底層，使色點有層疊、朦朧感，也讓底色隱約顯現。加上局部性的貼箔，增加其裝飾性。



圖 16 許喬茵〈如月之曙〉，2018 年，油彩、畫布，91×72.5 cm。

如月光般地早晨曙光，緩緩地滲透著這個世界

四面輝散之光的孤寂

如同一層薄霧罩染著，朦朧緩慢的充盈

伸展於一片廣闊而靜止的旋律

混沌初開，萬物萌生，天地宇宙間的微米、宏大與浩瀚，從情境中去感受，便能更加接近原始的心靈層面。在這裡，虛幻世界顯得低調而簡單，就像一縷陽光，輕輕拂過，照耀著現實世界的事物，對它們加以美化，為它們鍍上虹彩和些許光澤。畫面上，以半透明的薄油彩堆疊、罩染，透出局部的基底層，使色彩有層疊、朦朧感，也讓底色隱約顯現。

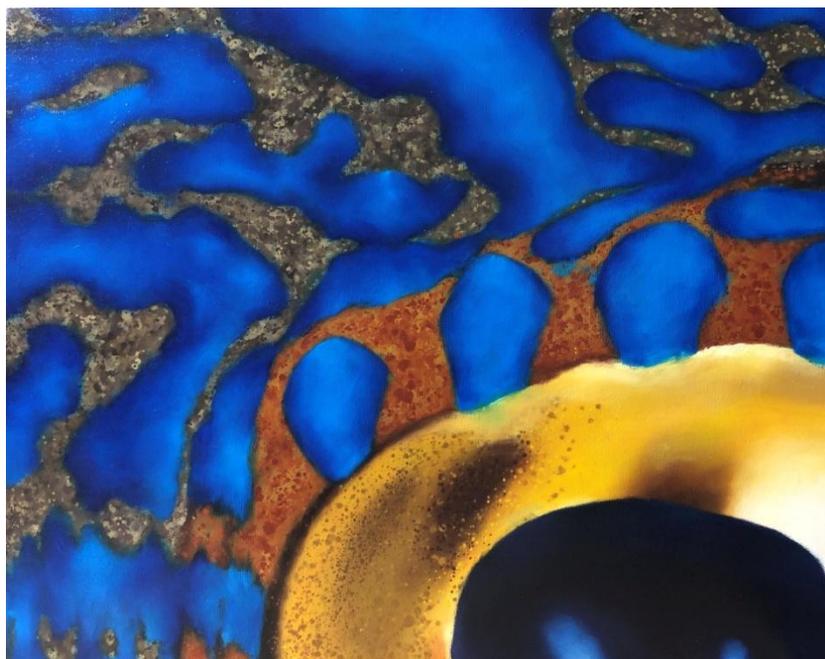


圖 17 許喬茵〈海漚〉，2018 年，油彩、畫布，72.5×91 cm。

悠悠空塵，忽忽海漚

如空中的沙塵游蕩不定，海里的泡沫飄蕩涌流

而在這潮起潮落之中，浮游於海上的泡沫

猶如一塊塊的小島坐落於這紛繁複雜而又廣闊無垠的世界裡

等待著，墜落於深沉的黑洞

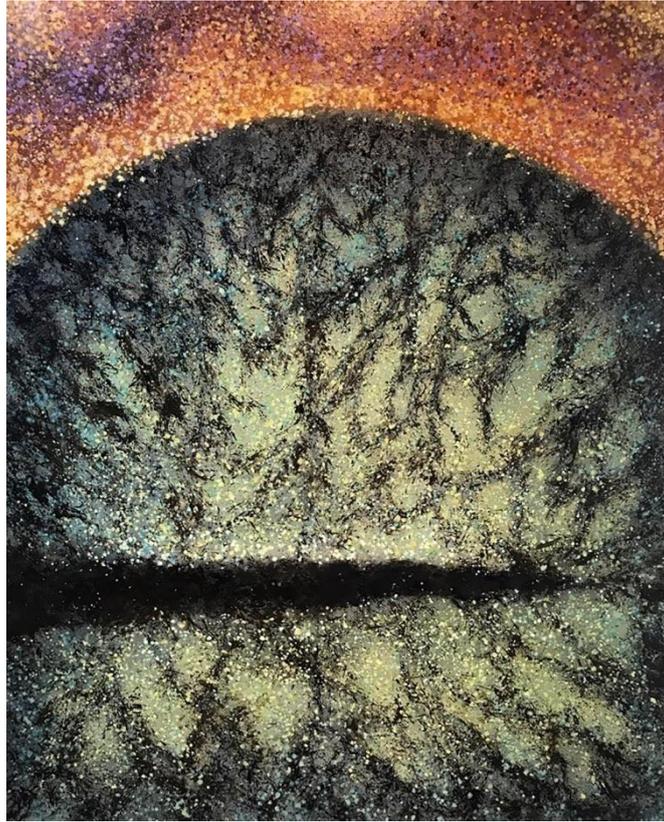


圖 18 許喬茵〈應物〉，2018 年，油彩、畫布，100×80 cm。

萬象森列 圓融有序

陽光從葉隙透出 使森林灑滿一地斑駁碎金

這幽微的斑光

如同一群在夜空中移動的星星

詭譎的樹木交織錯落

那道如同裂縫般的黑洞

攫取的是 你目光中的靈魂

飛舞在林間的熠熠星點，恣意穿梭在黑夜的閃爍微光。畫面上，以層疊的螢光色點灑落，藉由油彩的噴灑、堆疊，以及隱約顯現的底色，製造視覺畫面的層次感。瞳孔部分則使用到植物纖維沾染顏料的方式，試圖製造肌理上的質感變化，朦朧曖昧的交織糾纏。色彩上則以高彩度的橘橙色與低彩度的螢光綠對比互補。

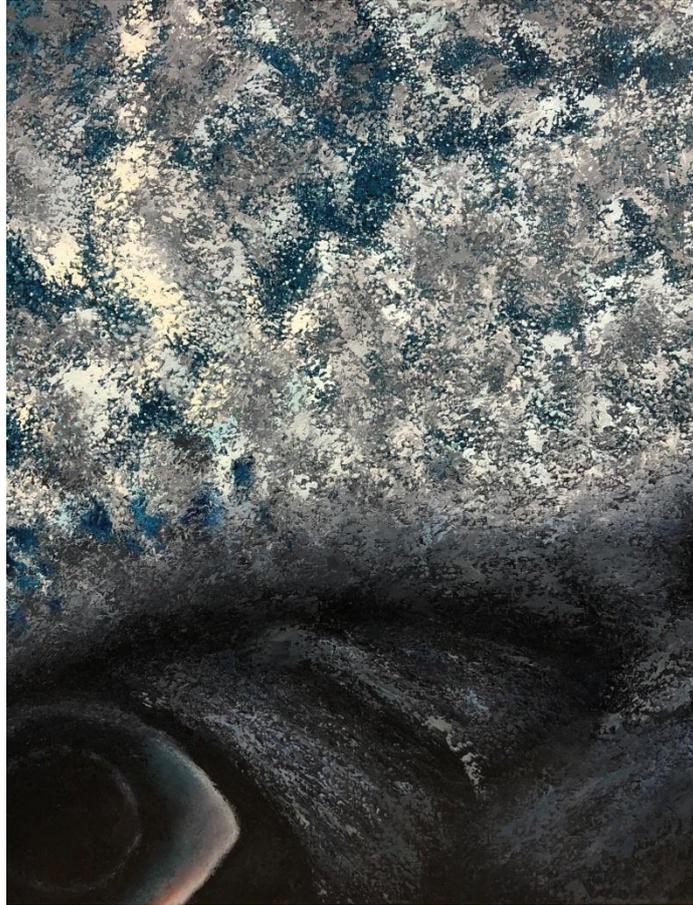


圖 19 許喬茵〈鯨目〉，2019 年，油彩、畫布，100×80 cm。

身處一片無盡的深藍中
波瀾般的白色浪花透露著深沉的灰暗
52 赫茲的孤單
你是那千里傳音的寂寞歌者
尋找那凝結的北極光
沉入千尋的海底 是你留給大海最後的溫柔

油料層層堆疊的厚重肌理感，帶出古老、神秘、龐大海洋生物的體積感，藍綠色的基底藉以隱喻遼闊的海洋，黑白灰的明度意象，帶有一絲靜謐與穩定。



圖 20 許喬茵〈善變〉，2019 年，油彩、畫布、銀箔，80×100 cm。

你那各轉各的 善變的眼球
訴說著那淡淡的孤單與寂寞
變幻莫測的色彩 只為了逃逸隱蔽那種種的哀傷
那捉摸不定的無常 偽裝著的堅強
然而
世界從來不需要那麼多 顏色 來掩飾自己

以大地色調的暖色系作為主色調，土黃、褐色、紅棕的組成，以及帶有部分的灰色調(灰藍色、灰紫色等)藉以提高並豐富鮮明的色彩。一方面也暗示了，接近大自然色彩的大地色與變色龍的體色會因為外在環境改變、情緒變化而有所不同的特色加以連結。技法上則以色點加以裝飾並豐富畫面的層次，使整體畫面達到一個和諧感。



圖 21 許喬茵〈熒惑〉，2019 年，油彩、畫布，100×80 cm。

是荒曠 是虛寂 是月夜 是夕照

熒熒如火般的紅色塵埃

如落霞般的金橙之光

舞起了綻放的旋律

幽幽的蜂蜜色交織交融

為這萬籟俱寂的永夜

罩染一抹迷離的氣息



圖 22 許喬茵〈掩〉，2019 年，油彩、畫布、銅箔，91×72.5 cm。

如翡翠般的透亮 從背後凝視著的目光
一眼瞬間 掩飾的是你那攪不住的慾望
你在良夜星光裡閃耀
在星輝斑斕裡放歌
如傾如訴的 哼著一曲輕歌

以油彩大面積的噴灑、堆疊，微微的透出局部的基底層，使底色隱約顯現。並使用相近色的色彩去做變化，以及使用大量的油料，讓色點有層疊感，帶有一種陶瓷、琺瑯般的質感。並以銅箔切割出粗細不同的線條或長方塊交互拼貼，作為畫面中動物眼瞼底部的輪廓，再施以色彩薄塗與重疊，在空間上分隔出前後關係。



圖 23 許喬茵〈渦旋〉，2019 年，油彩、畫布、銀箔，112×145.5 cm。

沒有邊際 沒有止盡的 藍
如同那遙遠的彼岸 萬物常寂
你是如此的冷冽堅硬
走向虛空深處
如同那黑洞 吞噬著 浩瀚宇宙的星系
隨著漩渦旋入那混沌不測的深淵

如同大海的藍色既有的深邃明淨，有人說藍色的靜謐不是悲傷，而是一股穩定的力量。在這張作品裡，我希望觀者可以走入這個藍色世界，去感知無限的藍中所帶來的感受與意象。在畫面上的亮點，暗示出空間的深度，指引觀者的目光。每個迴圈都帶有不同的藍色，就如同漩渦般，迴旋著。除了以油彩大面積的噴灑、堆疊外，以自動性技法的方式，讓油彩與油彩之間互相排開、溶解，使下層底色產生微度與空間，以及局部性的灑箔增加畫面的視覺效果。

第四節 形與色

造形圍繞著一定的氛圍，透過人的夢和幻想延伸、廣布，人視之為湧生意象的裂隙，導向一個不確定的領域。²⁹—Henri Focillon (1881~1943)

藝術創作它既是物質上的也是心智上的，它既是形式也是內容。身為一位創作者，我認為藝術的本質是超越人們附加在藝術上的任何詮釋。而藝術家就好比是造物者，而這種所謂的「造物」或「創造」，即是一種主動創生的，因此我認為造形是一種情感的，最內在的活動，造形催化情感，使藝術誕生。是人們透過外在的形給予物質，使之成為心靈或精神上的外在對應。而此種創造的原動與初衷，便是普及於萬物之中，是我內心所感，關愛或為人心所專的題材，故有萬物唯心，心造世界等說法。

在這裡我試圖正視我的創作中其造形的完整性與諸多面向。如 Focillon 在《造形的生命》(*The Life of Forms in Art*)提及到的生命本身根本就是造形的創造者。

「生命就是造型，造形就是生命的形式化。」(Life is form and form is the modality of Life.)³⁰而自然也 and 生命一樣，創生造形。人們透過有機生命設計出螺旋線、行星軌跡、蜿蜒的曲線及星形。而人的眼睛和動物的眼睛大多是圓形便是自然現象之一。此為生物結構趨近於圓的「有機造形」呈現的生命形態，圓形有自我滿足，週而復始之意。給人圓潤、韻律、和諧、溫柔的感覺。我從作品造形中的構圖、色彩、形式、空間，探詢物類之間更深層的關聯，以及繪畫的技法等面向來討論。

²⁹ 亨利·福西永(Henri Focillon) (2001)。《造形的生命》(吳玉成譯)。台北：田園城市出版，頁 40。

³⁰ 同註 29，頁 39。

而趨近於圓的「有機造形」的眼睛，是我研究所以來作為我創作的母題，也是每件作品裡所構成的造形要素之一。構圖上主要以半圓、橢圓、3/4 圓、1/4 圓、水滴狀等圓形的造形，置於畫面的某一角或占據整個畫面【圖 24】。在方形的畫布上，這些帶有圓形的曲線造形，試圖在這方圓之間找到平衡點，創造視覺上的沉穩與輕靈。由於人們的視線是漂浮的，因此視覺欣賞的關鍵：「任何造形都需要設法抓住漂浮的視線，亦即在造形的表面上設置幾個斑點，讓視線棲其上，或投注其上。」³¹而我作品中這些圓形便是我希望藉以抓住觀者漂浮的視線，作為畫面的重心。在我的抽象繪畫中，畫面已不再描寫物體的遠近，只在表現形、色關係。這些形態、色彩因其大小、強弱、疏密等性質，亦可表現心理上的遠近感或遠近之間的空間。

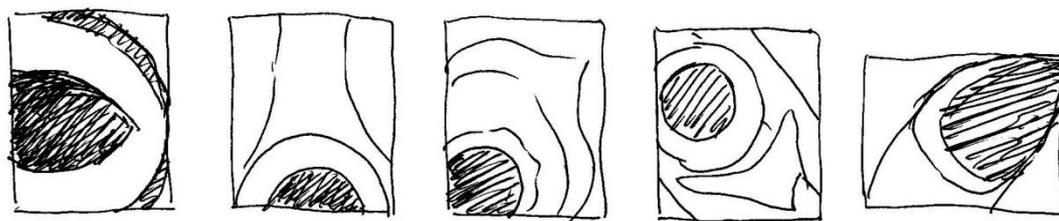


圖 24 許喬茵，圓形構圖示意圖。

在色彩方面，不同的色彩在同一平面上可以產生互異的遠近、張縮與力量，並在色彩的相互關係中建立出形態。而色彩也比其他要素（如形態、質感）對人類具有更強的力量。例如：人覺得在淺色或亮色的包圍中較為舒服。那是因為色彩造成的情緒狀態、聯想、回憶所引起的。³²舉例來說：暖色是前進色，會趨近觀者，在心理上具有歸屬感；冷色則是後退色，會遠離觀眾，在心境上具有疏離、靜謐感。而明暗色調的差異也會在觀者心理上產生一種獨特的運動，比冷暖運動更具強迫力，並且善用較灰色的底色，來提高並豐富較鮮明的色彩。在我的作品

³¹ 呂清夫（1984）。《造形原理》。台北：雄獅圖書出版，頁 55。

³² 同註 32，頁 74。

中多以同色系不同色調的深淺、明暗變化作為整體表現，這種利用色環上鄰近的類似色來增加彩度。以【圖 25】來說，以暖色系為主色調，深紅褐色慢慢漸層為橘棕色，甚至帶有些許粉嫩的粉橘色，並以筆觸反覆皴擦，在視覺上造成一種粉粉霧霧的感覺。並使用到藍色與黃色的補色關係，作為畫面的重心，捕捉觀者的視線，並使整體視覺上形成平衡。這種以對比色作為局部性重點加以強調也可在【圖 26】所見。



圖 25 許喬茵〈虛見〉系列二#3，2018 年，油彩、畫布，45.5×53 cm。



圖 26 許喬茵〈虛見〉系列二#2，2018 年，油彩、畫布，53×45.5 cm。

以【圖 14】〈夜碧〉這件作品來說，以冷色系為主色調，利用藍綠、藍紫增加藍色的彩度。並使用少許的褐色、紅紫色等暖色調，讓整體畫面更加協調、安定與內省。以藍色的圓，帶有向心運動，這種藍圓具有向內收縮之感。

藍色的運動，一方面規避觀者，另一方面內斂於自身的心中。任何藍色幾何形狀，均能以這種規避和內斂的方式，從精神上影響觀者。藍色調越深，效果越顯著。深邃的藍色，讓我們感受到一種對無限的憧憬，一種對純淨和超脫的渴求。³³—康丁斯基（Wassily Kandinsky，1866~1944）

色彩本身就是主題，因其自發性的存在，而鮮活起來。色彩的重要性就如同康丁斯基所言，色彩沒有輪廓，它是從畫面的輪廓線解放出來，能夠顯示出一種無拘無束、無邊無涯的擴張力，使人有如身臨無邊際的宇宙。因此色彩所帶有的精神性象徵，以及它在心理效應上伴隨的感受性與影響力，使之豐盈了生活在其中的人們。在繪畫上，色彩具有距離感，可進可退，使畫面營造靈動力，使空間膨脹，因而豐富圖畫結構。³⁴

而在繪畫的技法上，使用到了各種不同表現肌理質感的繪畫方式。其中使用到的厚塗法，以濃稠、多油的顏料進行畫面的堆砌，並使用到植物的纖維沾染油畫印製於畫面上，製造肌理上的質感變化，這種轉印的方式，使筆觸不直接接觸於畫面，帶有不可預料性以及即興創作的成分，一方面也能增加視覺效果；以及使用到稀釋劑將其噴灑在未乾的畫面上，使上層顏料產生些微的排開、溶解，同時使下層底色產生微度與空間【圖 27】。

³³ 康丁斯基(Wassily Kandinsky)(2013)。《藝術中的精神》(余敏玲譯)。台北：華滋出版，頁 133。

³⁴ 同註 33，頁 145。



圖 27 許喬茵〈夜碧〉(局部)。

部分作品則是使用到了自動性技法，以扇形筆沾染油料灑點的方式表現，由色點構成色塊、色面。這些點不能過於搶眼，亦即裝飾不能漫無限制，而須節制到只為強調「形態」。因為裝飾有其視覺的必然性，但不能製造太多的焦點，來妨礙視線的棲息。³⁵而這些點並無一定的大小和形狀，其具有凝聚視覺的作用。點的形態單純簡潔，在視覺上給人以富於張力和流動感。並且有意識地控制畫面配置的節奏感，否則會使視覺面產生凌亂感，因此點的不同大小、位置和順序以及顏色會引起視覺上的聚散、引導方向的作用。在這裡點擴張變成一個面，這些輪廓的交匯達到一定的程度，形成各種面貌，點因此開始消失，而在它的位置上，面開始表現為一種初始的存在。³⁶

而眼蝶系列的作品則以薄塗的色彩經過反覆皴擦、罩染，虛實相間，表現出

³⁵ 同註 31，頁 55。

³⁶ 康丁斯基(Wassily Kandinsky) (1926)。〈抽象藝術的基礎〉載於佟景韓主編 (1994)，《造型藝術美學》，頁 24-25。台北：洪葉文化出版

概括、簡約的視覺美感。並透過柔和帶有模糊、朦朧的筆觸以及相近色系上的色調變化，使畫上的每一筆彼此對照，互相呼應，藉以表現蝴蝶翅膀的肌理質感。

我在放棄了具體的世界後，便開始追求浮動的幻想。在草稿階段，將這些真實轉換為圖畫符號的語言。每每交織在具象化的意象之後，造形它產生了可動性，釀生多變的形態。或許這些造形相貌上的特質與自然神似，並透過風格化再次分解，重新建構成屬於我個人的繪畫語彙。或許它具有裝飾性，並存在於其中。在這些造形的架構中，它存在著種種事物，如同一個完整的宇宙，分隔成各式各樣的空間塊。有時候區塊分明，有時候如同星夜般散置錯落紛華，繁複而撩眼。這些留白與填滿造就了形狀的秩序。而這些表現性的造形與色彩，使各自的曲線對應、縫合，讓彼此的關係變得融洽。

第五章 凝望之後

在斑斕點點的世界裡，看著看著，眼睛逐漸模糊焦點，攬不住的是慾望，它逃脫了，從我的視線中脫逸。究竟我是主還是客？究竟是我在看著他們，還是我被凝視著？凝視的背後隱藏著一股莫名的詭譎，因為我在他者之中存在著，成長於、成形於他者之中。

第一節 表象的不可見

「任何人都可以感受到被看不見的東西（幽靈）所注視著」——德希達

（Jacques Derrida，1930~2004）

法國哲學家傅柯（Michel Foucault，1926~1984）曾說，即便只是一名觀賞者看著一幅畫作這簡單的行動，凝視的範圍還是可以擴散到不同的再現、主體位置和視線上。證明了凝視總是透過一種關係場域建構而成，包括來自物件的目光。而觀賞者的目光總是在觀看的場域中被建構，也就是說任何影像或物體都會以看回去的方式，來召喚（interpellation）³⁷看著它的人類主體。在召喚中我們或許會被呼喊，彷彿那訊息「是針對我而且只針對我」，但它永遠不會真正「屬於我」。對象不只讓我們可以觀看，還可以讓我們將自己理解成一個想看且無法不看的主體。³⁸

³⁷召喚（interpellation）：馬克思理論家阿圖塞（Louis Althusser，1918~1990）所創之詞，用來描述意識形態系統如何叫喚或「呼喊」社會主體，並告訴他們，他們在這個系統裡所佔的位置。（出自註 10，頁 477。）

³⁸ 同註 10，頁 134。

談及到表象的不可見性，其根本概念來自於所謂「想像的凝視」，如同一個被主動消解的「點」——以眼睛的抽離形式出現。在這以笛卡爾式幻想的形成機制來討論，亦即「觀看自己在看自己」的我思主體。依照法國精神分析學家拉岡（Jacques-Marie-Émile Lacan，1901~1981）的說法，「凝視」（Gaze）³⁹就如同將手套由內向外翻轉，我以眼睛的方式出現，我看我自己在看我，意識就是此「自己看自己」的幻覺。從觀視的關係來看，拉崗（1978:195）明確地主張，「我們並不看、而是被看；不是具有自由意志的主體，而是客體。環視著我們的凝視，一開始就讓我們成為被看的對象和存有物，卻完全不對我們顯示這個情形」。⁴⁰

以自然生態學的擬仿（mimicry）為例來解釋這個關係，法國思想家卡拉（Roger Caillois，1913-1978）認為：「有一種自然法則，在此法則運作之下，有機體（organisms）會變成環境的俘囚。牠們會因此而穿上牠們周遭空間的外衣，譬如變成相近的顏色。」⁴¹昆蟲藉由發展出與環境一致的保護色來融入環境中，確保自己不會被發現，例如昆蟲表面像眼睛的圖案，即所謂的眼點（ocelli）。又或者是蝴蝶翅膀上的同心圓狀的圖形，眼紋、眼斑（eyespot）來模擬眼睛。這些眼點的作用可能具有偽裝的功能，讓敵人誤認為後翅的眼點是頭部而不會攻擊真正的頭部，吸引捕食者的注意力遠離最易受傷害的身體部位。眼點作為一種模仿形式，擬仿其他動物身體上的斑點或不同動物的眼睛以欺騙潛在的捕食者，或是藉由各種隱蔽環境隱藏起來，以達偽裝、隱藏的效果；或表現為不可食用、危險的動物，以顏色鮮豔，對比明顯的體色代表警戒色，警告天敵不要捕食，以達威嚇防衛之作用。

³⁹凝視（Gaze）：在視覺藝術理論中，凝視是用來描述特定的觀看關係，在這種關係中，主體深受欲望的動力所影響，渴望在物件或他人之間以某種軌跡觀看和被觀看。（出自註 10，頁 474。）

⁴⁰ 黃冠華（2006），〈觀看不見：凝視的概念〉，《新聞學研究》，87 期，頁 144。

⁴¹ Darian Leader（1998）。《拉岡 Lacan》（龔卓軍譯）。台北：立緒文化，頁 20。

另一方面，在拉岡的說法裡，透過對外在環境的模擬與偽裝，使自我軀體有所變異和轉化。主體被某個外在形象所引發的想像所俘虜的情況下，就如同生物以「擬態」的行為讓生物個體融入周遭的環境習性。並從擬態行為的「凝視」與「被凝視」揭示主體建構中，潛意識慾望結構的顯現。拉岡得出的一個結論是：當凝視回望之時，主體（擬態昆蟲）試圖讓自己配合它，以自戀為基礎而建立的「誤識」(méconnaissance)的前提下，昆蟲使自己以為是這樣，而牠自己便成為了那個點狀 (the stain) 的存在，如同消逝點一般，牠相信那些觀看牠的敵人也會如牠所想一般的看他。而且，這些昆蟲認知了自己對於此對象/客體的依賴與慾望，便會自動擬態，展現其斑點。這個「被觀看」的狀態下，擬態就自動發生了，其所展現的是潛意識中最直接的慾望，同時也是牠所看到的理想自我，以及牠所慾望被人看到的自我，這就是為什麼這個對象是誤識，也因此主體幸而得以將自己的消逝點符號化，成為看到自己看自己的意識的幻覺。⁴²

擬態這個自我想像的過程，源自於主體最深層的慾望。藉著想像，將自我建構出來，成為一個觀看的凝視結構。

引述拉岡的話：「他們雖擁有眼睛卻無法看見」。從「正常」的視覺來看，我們的眼睛看不見我們被（凝視）觀看；眼睛所看到的總是經過被反轉過的、誤識的。根據這種反轉 (inversion)、誤識的作用原則，假設我總是被（凝視）觀看——我看到他者正在看我 (I see the Other seeing myself)——那麼透過想像、避開他者正在看我的事實，觀看的模式就會變成我看到我在看我自己 (I see myself seeing myself)，進而達到所謂笛卡爾的自我意識幻想。⁴³ (引自黃冠華，2006)

⁴² Jacques Lacan (1998) .*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London : Vintage.p.83

⁴³ 同註 40，頁 145。

精神分析所處理的，正是意識的理想化，以及意識的誤識。而拉岡利用盲點（scotoma）的暗喻說明視覺驅力(scopic drive)的問題。

如此一來，個人在意識上獲得了完整性的想像。如同人類，更是在擬態的形態下，融入社會，以各種他人或社會期望的面貌展現自我，如同生物為了生存而披上虛假的外衣，掩飾真實的自我，隱藏內在的情緒與感受，不知不覺間逐漸習慣了偽裝或武裝自己。在浮華喧囂的塵世中，如何能去偽純真，脫盡形跡，展現生命本質，似乎是那麼的遙不可及了。

第二節 擬化·虛幻

蝶，自身獨有的寂靜。如寧靜的掌心裡的脈紋，隱退到自身當中，將自己凝縮到靜謐地存有狀態。那薄如紗的翅翼，輕盈剔透而脆弱。埋伏在世間，一陣風起，奮力睜眼，那雙雙靈動的眼，透晰明亮，它們凝視著，流露熟識的目光，它捕捉到了可見的存在。你是那虛幻的夢蝶，承載著自由和美的情感，讓人夢魂牽繞，夢幻迷離，「夢景皆虛謬，莊周化蝶，蝶化莊周。」在這紛擾的世界裡，究竟是莊周夢蝶，還是蝴蝶夢莊周呢？

〈擬化·虛幻〉這系列是以蝴蝶翅膀上擬態眼睛的眼紋、眼斑為表現。以看似如同真實般的眼睛，讓他者誤以為被注視著，而這種具威脅性、有毒的、隱匿的，便是蝴蝶擬態的特徵。因此藉以作為創作的發想以微觀、放大的構圖方式，表現一種看似美好夢幻卻帶有曖昧、鮮豔等具威脅性的致命感。我希望作品的第一眼，是可以迷惑到觀者的，此種微觀下的樣貌，讓人說不清是什麼的不確定性。是眼睛？是星球？還是蝴蝶？而這系列它有趣、迷人的地方在於，觀者就如同掠

食者的角色，被這些眼睛所迷惑。然而雙方對視的這件事已然不存在了，只剩單方面的以為自己是被注視著。

「假作真時真亦假；無為有處有還無。」把假的當作真的，真的就變成了假的；把不存在的當成存在的，存在的也成為不存在了。我希望在〈擬化·虛幻〉這個系列裡，它可以有微型匯聚大小於方寸之間，而自有其遼闊之道。在這微型的世界裡，存有著無邊際的宇宙之美，由我的私密感受所生。作為凝視者（觀者）看到了它們的存有，不只是一雙雙的眼睛，不只是一只只的翅膀，它們不再只是被凝視的主體，它們是由觀者的慾望所生，在觀看的視域裡蔓延開來。在存有的表面上，在存有既想被看見、又想隱藏起來的界域當中，半開半闔的存有，如同一扇窗，通往一道雙向的夢。

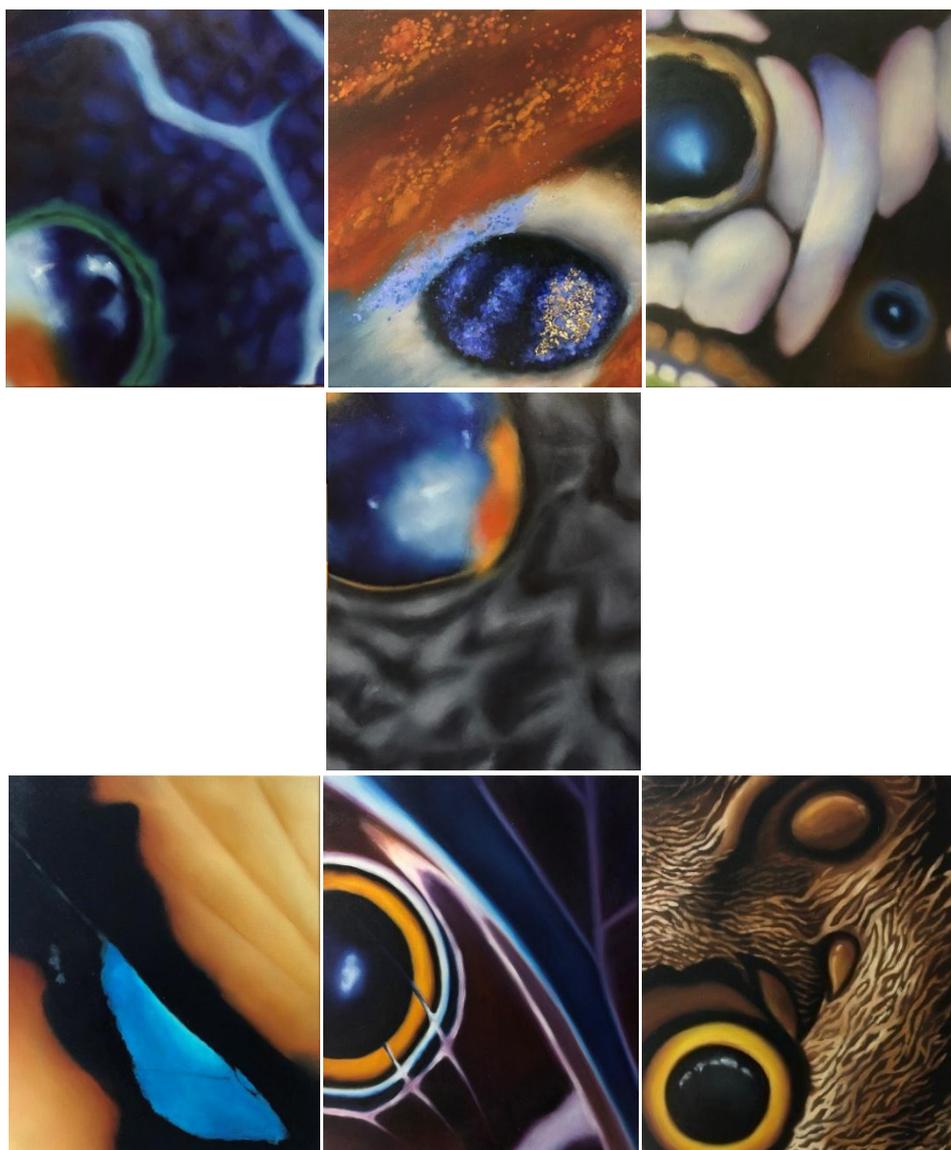


圖 28 許喬茵〈虛見〉系列一，2017-2018 年，油彩、畫布、銀箔，
53×45.5 cm (共 7 件)。

你是那靜謐宇宙裡，那只湛藍的星球
你是那深藍海水裡，那只圓潤的寶石
你是那昏暗時分傍晚裡，那只熾熱的斜陽
你是那翅覆羽雜的斑紋裡，那只琥珀色的瞳仁
你是如此幽微、虛幻
你是混沌的太初

你是朦朧的歲月

我喚不到你，尋不著你的蹤跡

而你總是輕易的從我掌心中悄然溜走

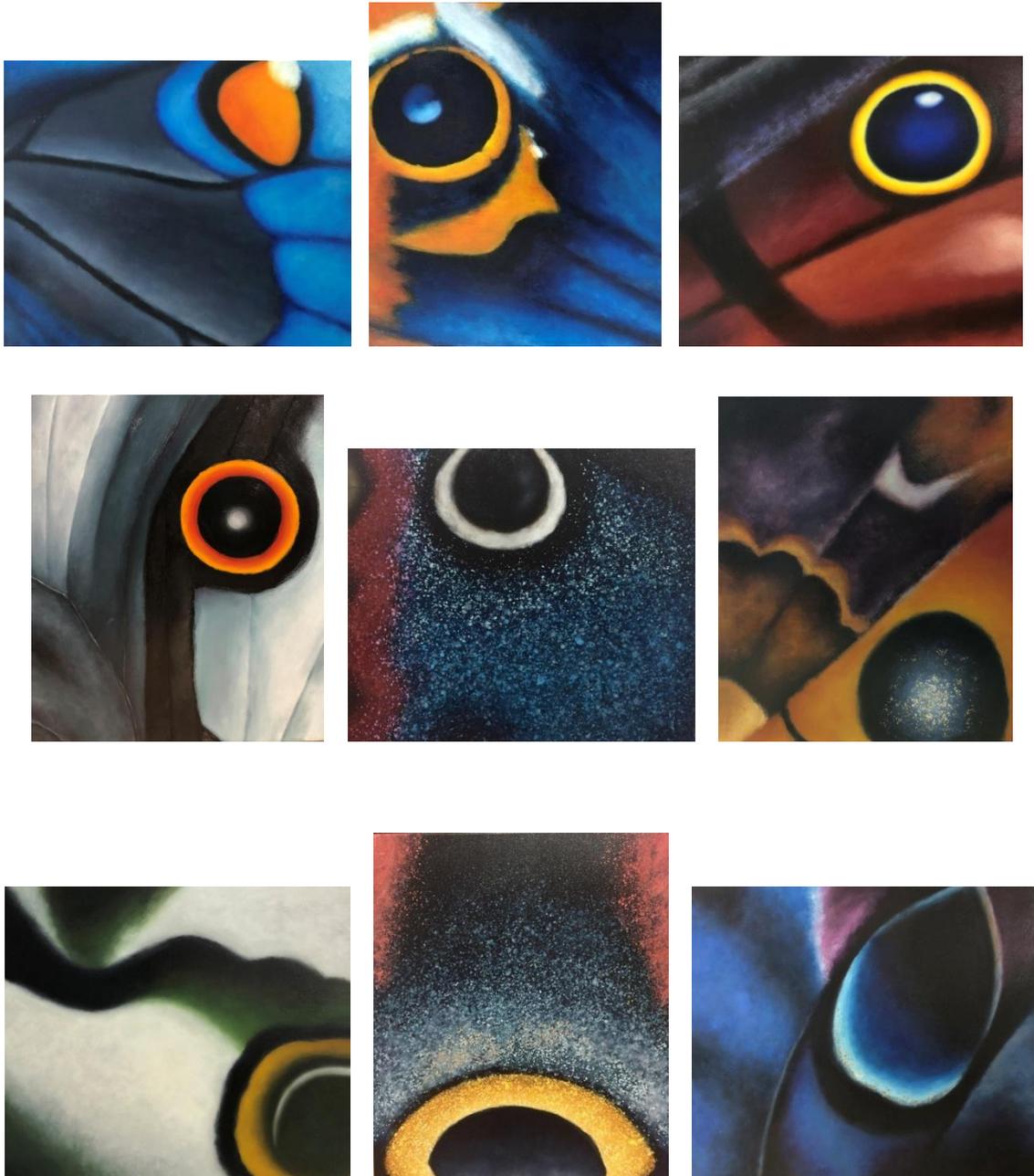


圖 29 許喬茵〈虛見〉系列二，2018 年，油彩、畫布、銀箔、仿金箔，

53×45.5 cm (4 件)、45.5×53 cm (5 件)。

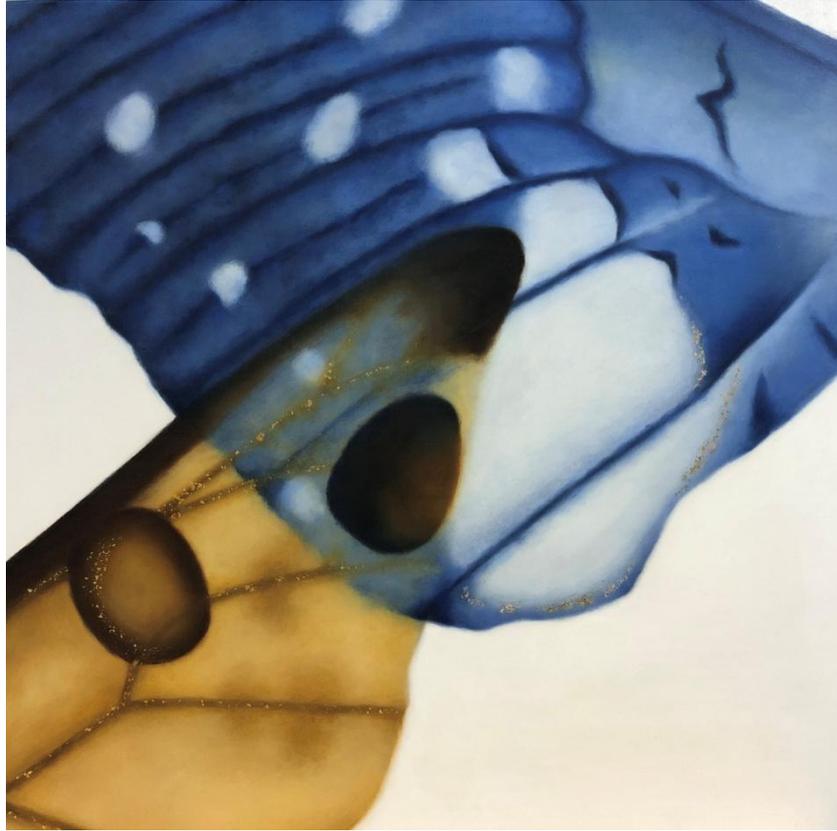


圖 30 許喬茵〈翼象〉，2018 年，油彩、畫布、仿金箔、銀箔，80×80 cm。

如薄紗般的翅翼，輕盈剔透的羽衣
嬌艷動人
重疊交織著的是你那朦朧而內斂的美
詩人為你賦詩歌頌
你那御風而行，輕盈自在的姿態
你那如此自由輕靈的意象

作品畫面的構圖上背景大量留白，這種「空間」即為造形中所謂的「虛空」要素，如同中國繪畫的餘白，強調虛實的重要性，這個空間可以是平面上的空白，為造形帶來了抑揚頓挫，就如同呼吸一般的空氣感。



圖 31 許喬茵〈疊蝶〉，2018 年，油彩、畫布、銀箔，80×80 cm。

交錯變化的蝶翅

尋找那斑斕蝶翼下的光之隱喻

延伸著，那跳動的翅脈

擷取你那短暫的絢爛美麗

你是如此的美麗而脆弱

永恆卻矛盾的侘寂之美

第三節 圓

在宇宙之中，圓是無限的迴圈，環繞著人類文明的前進。在自然界中，日月星辰、石頭、種子、細胞、原子……等，皆以圓的形象樣貌存在於世間，它是既神秘又充滿生命力的形態。生命的初始概念，即是一個圓，是生命輪迴的更替。中國自古曰：「天圓，地方。」在這裡圓是永恆不滅、迴環運轉的天穹，是上帝的所在。而人類則是存有於這個圓整裡面，圓使自己凝聚成一個點，它是作為一個原初的形構。它是陰陽，是和諧，如同太極，無有窮盡。

康丁斯基曾經這樣談及到他的作品〈幾個圓圈〉(Several Circles) (1926)：

「為什麼圓圈讓我動心？因為它是最謙虛的形狀，但卻我行我素地自成一體；它很明確，但又可作無窮的變化；它同時是既穩定又不穩定的；同時是既順服又倔強；它是帶給自己無數張力的張力。」⁴⁴

對於康丁斯基來說，圓圈是巨大對抗的結合，它把離心力與向心力結合在一種形狀，一種平衡之中。在幾種基本形狀裡，圓形是第四空間最明顯的標誌。

而在北歐的神話裡，銜尾蛇—烏洛波羅斯 (Ouroboros)，一隻作為永遠吞食著自己尾巴的蛇，結果形成一個圓環（有時亦會展示成扭紋形，即「∞」）。象徵著宇宙的統一和永遠。有「不死」、「永遠」、「無限」等意涵。也意味著沒有開始也沒有結束，結束就是開始，開始就是結束。時間永遠持續輪回著，一即是全、全即是一的象徵性。

⁴⁴ 《〈幾個圓圈〉——康丁斯基》，2018/09/06 閱覽。
http://www.atlas-zone.com/art/talk/part_1/art1104466.htm。

圓圈作為一個簡潔的外形，能將人的視覺焦點集中，是一個完美的外形，也象徵著生命的本質。在我的創作中，眼球的輪廓，深沉的瞳仁；眼蝶翅膀上同心圓圖紋的眼紋，都是以「圓」的形態注入其中。在這裡我以圓的外在形式、內在思維來呈現，我對自然、情感與個人的內在思維，以及圓形作為我創作時的情感符號。

我在這引述一段，德國詩人里爾克（Rainer Maria Rilke，1875~1926）在《法國詩歌》當中，描述胡桃木的生命形態：

或許，樹
是往內思考的
樹導引著自己
慢慢給自己
一種形狀，足以排除
風的危險！⁴⁵

在這段詩中，里爾克描述樹幹其為圓柱形的緣故，圓柱形的樹幹沒有稜角可以減輕大風的襲擊，大風颳過來順著圓圓的樹幹很容易就掠過去了。世界上所有的生物為了生存，總是朝著對環境最有適應性的方面發展的，植物也是如此，樹幹圓柱形也是自身生長繁衍的需要。樹能夠把整個宇宙、天地，完全凝聚在它自身當中。就如同巴舍拉在《空間詩學》圓的現象學一章中提及到的：「這種存有

⁴⁵ *Tree that perhaps
Thinks innerly
Tree that dominates self
Slowly giving itself
The form that eliminates
Hazards of wind!*

- Rainer Maria Rilke (1875-1926) *Poèmes français*, translated from the French by Maria Jolas and originally excerpted in *The Poetics of Space* by Gaston Bachelard (Boston: Beacon Press, 1964).

者不僅同時能夠在自身當中建立起圓整性，又能夠在自身當中開展其圓整性。」

46

而〈擬化·虛幻〉系列中的另一件作品，同樣以眼蝶擬態的特徵，作為創作的表現方式，將如同絨毛般或者鱗狀物般的質感描繪出來。繪製於圓木片上，大小厚度不一的木塊表現其層次感。這些圓木一方面帶有不規則的圓，如同眼睛的外形。一方面，繪製於自然的媒材，更貼近於我繪畫回歸於自然萬物的初衷。在這一輪輪烙印在樹木身上的歲月痕跡的年輪，其最終終將回歸於原初。

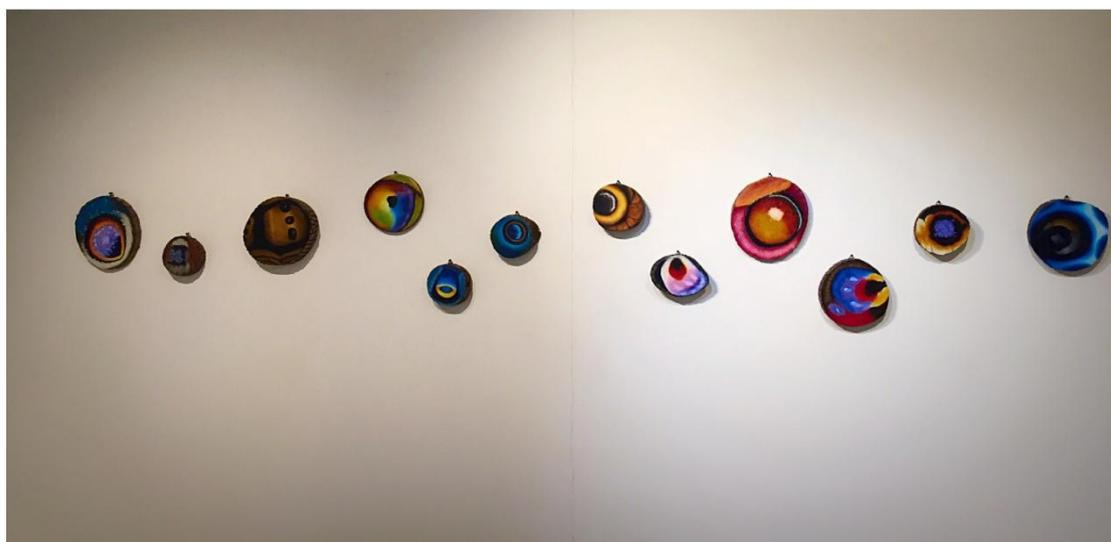


圖 32 許喬茵〈虛見-圓木〉系列，2017-2018 年，油彩、樟木塊，R：13.5~26.5 cm(共 12 件)。

⁴⁶ 同註 12，頁 348-349。

第六章 結論

世界微小又其大，無止盡的虛空幻化，生命的本質究竟是什麼？在動物眼睛的微觀世界裡，那圓融的生命，如沉睡般的寧靜，偶有一股騷動，幻化成不同的樣貌，原來那輕敲心底的是心的映照。一個幻想世界也許不真實，但是它仍是一個世界，一個客觀存在的宇宙，很有意義，也很完美。相對於想像它的主體，它仍保有一份特別的獨立性。它是虛擬的實物。⁴⁷從視覺表象中所看到的與表象本身所表達的永遠都不盡相同。它就像是一條想像之流，流入了一個純粹的理想之殼。

在藝術創作中，以身為創作者的視窗去觀看。對我來說，這種觀看的方式就好比是一支攝影鏡頭，在〈凝盼〉系列中，我將鏡頭 zoom in 的更近，當鏡頭拉得更近時，好像開始可以漸漸的看到斑剝、看到一些令我感到新奇的感受，這時候關於是誰，甚至是描繪什麼動物，這些對象物都好像顯得不那麼重要了。在這個微觀的當下，如同近距離地感受到浩瀚宇宙中的斗轉星移，使我有一種直觀的宇宙意識。而〈擬化·虛幻〉的擬態系列，讓我偶爾再抽身回來一點去觀看，希望透過某種動物的暗示，可能是貓頭鷹或者蝴蝶，試圖去混淆觀者的視聽，我覺得那是另一種感受。因此，我認為這兩個系列，它們是可以對比討論關於觀看的感知，其距離就像一種非關空間的地點，它蘊含一種存在的潛力，由觀者的眼光於此刻當下實化，而不過分地去定義它。這種觀看的距離遠近，給人的感覺不一定是絕對的距離，主要還是來自於人的感受。所以在創作的當下，我是以一種和諧感、直覺性地去建構。

⁴⁷ 同註 16，頁 236。

在前面第二章的第二節「微型」這個章節裡提及到過去在研究所階段所創作的錄像作品。在這裡錄像是作為我資料收集的來源，例如：我所描繪的這些動物並不是我真正很近的去觀看一隻動物，而是經由一個機具作為一種媒介。因為在有攝影術之後，人們的視覺所看到的東西與所謂的視覺經驗，其實都是被這樣一個機具所建構的。所以我認為我的錄像作品並不是我最終所想表現的媒材方式。而是在整個創作脈絡裡，它所扮演的角色是提供了一定程度的養分，之於繪畫如何在解構空間後，重新建構。

而我所描繪的這些對象物，它必不屬於寫生的，而是一種媒介化後的轉變，是受到攝影術及機具的影響。但在繪畫層面，雖受到媒介化的影響，但我並不是要完全的去複製它，而是透過我自己內化後的方式去繪畫出來。這就是為什麼我最終還是一直堅持於繪畫，而不是用錄像或者輸出的方式去作為我所表現的創作媒材。那種親手一筆一筆的將油畫多元而豐潤的色彩透過筆觸去描繪，這種全然性的繪畫行為才是我所想追求的一種表現方式。

在過往，我所觀看的對象，從野生動物做為我的一個脫逃的方向甚至是逃逸的出口，從一個野性的動物，經過內化後成為一片海洋甚至是一片森林，我對對象物裡的一個變化，可能是與身體感變動有關，希望群眾是被包覆的，在這裡群眾反而變成被觀看物。這也與觀看物的遠近距離是有關的，包含觀看這件事情正在逐漸的改變、反轉中。

回想在東海美術度過大學以及研究所以來的創作過程，這七年的時間是積累性的，在懵然一望時，過去已將自己成就至此。在這階段的結束前，我希望不論是對自己、對生活、對世界所有的想法，能夠藉由藝術，有一個告白抑或是自白

的機會。曾有過迷惘之餘，瓶頸之時，對於創作抱有不確定性，但當我在這條未知的創作之路找到方向時，便如撥雲見日般，豁然開朗。再知道自己所想追求的、表現的藝術題材與方式後，創作這件事誠然變的使我欣喜歡樂，帶有期盼，也希望藉由創作與社會有所連結，期許自己的藝術創作能夠與芸芸眾生有所共鳴。

參考文獻

引用專書

1. 朱光潛（1982）。《朱光潛美學論集-第一卷》。上海：文藝出版。
2. 呂清夫（1984）。《造形原理》。台北：雄獅圖書出版。
3. 何政廣 主編（1999）。《詩意的造型大師：克利》。台北：藝術家出版。
4. 巫鴻（2005）。《禮儀中的美術》。北京：三聯書店。
5. 馬欣（2016）。《當代寂寞考》。台北：木馬文化。
6. 張光琪（2008）。《科學思維版畫大師：艾雪》。台北：藝術家出版。

中譯著作

1. Darian Leader（1998）。《拉岡Lacan》（龔卓軍譯）。台北：立緒文化。（原著出版年代：1995）。
2. Gaston Bachelard（2014）。《空間詩學》（龔卓軍、王靜慧譯）。台北：張老師文化。（原著出版年代：1957）。
3. Henry Focillon（2001）。《造形的生命》（吳玉成譯）。台北：田園城市出版。（原著出版年代：1942）。
3. John Berger（2002）。《影像的閱讀》（劉惠媛譯）。台北：遠流出版。（原著出版年代：1980）。
4. John Berger、Jean Mohr（2009）。《另一種影像敘事》（張世倫譯）。台北：臉譜出版。（原著出版年代：1982）。
5. John Berger（2013）。《觀看的方式》（吳莉君譯）。台北：麥田出版。（原著出版年代：1972）。
6. John Berger（2014）。《另類的出口》（何佩樺譯）。台北：麥田出版。（原著出版年代：2001）。
7. Marita Sturken、Lisa Cartwright（2013）。《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》（陳品秀、吳莉君譯）。台北：臉譜出版。（原著出版年代：2009）。

8. Ortega y Gasset (2010)。《藝術的去人性化》(莫婭妮譯)。江蘇：譯林出版。(原著出版年代：2006)
9. Salim Kemal、Ivan Gaskell (2008)。《藝術史的語言》(王春辰等譯)。南京：江蘇美術出版。(原著出版年代：1991)。
10. Susan Sontag (2010)。《論攝影》(黃燦然譯)。台北：麥田出版，(原著出版年代：1977)。
11. Wilhelm Worringer (2010)。《抽象與移情》(王才勇譯)。北京：金城出版。
12. Wassily Kandinsky (2013)。《藝術中的精神》(余敏玲譯)。台北：華滋出版。(原著出版年代：1912)。
13. 暮澤剛巳(2011)。《當代藝術關鍵詞100》(蔡青雯譯)。台北：麥田出版。(原著出版年代：2009)。

外文著作

1. Jacques Lacan (1998) .*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London : Vintage.

引用文集

1. 鐘金鈞(1983)。〈劉其偉教授的繪畫—逸趣橫生、韻味無窮〉載於鄭惠美、薛明海合編(1998)，《劉其偉繪畫創作文件》。台北：藝術家出版社。
2. 馮品佳、趙順良主編(2011)。《(洞)見：視覺文化與美學》。台北：書林出版。
3. 康丁斯基(1926)。〈抽象藝術的基礎〉載於佟景韓主編(1994)，《造型藝術美學》。台北：洪葉文化出版

期刊及學位論文

1. 胡慕昀(2010)。《環境教育融入國小中年級視覺藝術教學之行動研究—以劉其偉及其作品為例》。新竹教育大學藝術教育與創作碩士班碩士論文,新竹。
2. 黃冠華(2006)。〈觀看不見:凝視的概念〉。《新聞學研究》,87期,頁131-167。

網路資料

1. 《〈幾個圓圈〉——康丁斯基》,2018/09/06 閱覽。
http://www.atlas-zone.com/art/talk/part_1/art1104466.htm。
2. 〈如其在上 *as above, so below*〉,2019/04/11 閱覽。
<https://leileinot.wordpress.com/2017/07/30/%E5%A6%82%E5%85%B6%E5%9C%A8%E4%B8%8A-as-above-so-below/>。