

東海大學美術學系碩士班碩士學位

創作論述

浮花 飄拂

陳榮章膠彩畫創作理念

Visionary Things Drift Slightly

—The Notion of Creativity of Chen, Jung-Chang's Asian Gouache—



指導教授：詹前裕 教授

研究生：陳榮章 撰

中華民國九十九年六月

摘要

解釋題目命名為《浮花·飄拂》旨在呈現作品中對象物都懸浮在空間之中的共同點。創作中以自然為師，從而賦予對象物新的內在生命，與個人對於畫面呈現的詮釋。將創作解釋為一種透過觀察自然與反視內在自我的過程，並且以此讓創作得以延續。經由回想當時自身的感受以及由現在的角度去反觀作品中傳達出的意義，以兩種角度來看待作品，從中理出清晰思路的方式來闡述整段創作的過程。

初期為延續大學時期的部分想法從事接下來的作品製作，並且不斷的做各種嘗試的過程，希望能藉此提升整體創作上的能力。對於期間發生的自我混沌事件也有所提及，並且以現在的角度對當時的情況做出解釋。

經過一段時間的蛻伏之後，重新做出了有別於以往的作品，作品中出現不同的新元素，甚至是為了更加嚴謹的在創作的過程中將步驟視為一項儀式的進行與完成。在同時間的創作當中製造出最多樣貌，也最豐富的一段期間。

將仙人掌部分的作品獨立提出並重新審視，從最初因為遠行而誕生的第一件作品，一直到事隔半年之後再次出現的仙人掌小幅作品，又在一年之後完成的數件仙人掌作品之中，拼湊出整個創作階段之間的起伏狀態。

透過回顧研究所期間的所有作品與生活，重新檢視，也是再一次的對自己做確認的動作，釐清每一段過程之間相互交錯的關聯性，由此讓自己能夠更加的看清楚自己在創作上的成長經歷。

Summary

Explain that the topic named after 《Visionary Things Drift Slightly》 aim in the middle of presenting a work the objects things all suspend in the space of the joint use click. Take nature as teacher in the creations, give the object thing the new inside life thus, with personal annotation that present to the menu. Explain creations for a kind of through observation natural and anti- see internality self of process, and can make the creations continued with this. Treated a worked with two kinds of angles, by the meaning remembering at that time the feeling of self and informing from the angle in nowadays looked back a work managed the mode of clear way to elaborate the whole process for creating from it.

Worked on a next work manufacture for the parts of viewpoints that continued an university period in the early years, and continuously did the process of various trials, hoped with this promoted whole creations up of capability. The event of the self mentally dense taking place to the period also has to mention, and does an explanation to the condition at that time by the angle in nowadays.

After hibernating of a period of time after, re-did to differ from a former work, appear in the work different of new element, even for the sake of more careful earth at creations of the process lieutenant general step see to carrying on of a rite and complete. At meantime of the creations be in the middle to make the most appearances and also enrich most of a period.

Put forth the work of cactus fraction to independently lay equal stress on to lately examine, from the first work at first being born because of distant journey, until the matter again appears after separating half year of cactus small work, and then will complete in a year of several cactus works in, put together the status of the rising and falling of the whole creations stage.

Re-examining through the all works and life looking back an institute for period is also a for-next of confirm to oneself, distinguish the correlation that the of each of process crossings mutually, letting from here oneself be able to see more clear he or she is in the growth career on the creations.

目次

博碩士論文電子檔案上網授權書.....	II
口委審議通過頁.....	III
摘要.....	IV
英文摘要.....	V
目次.....	VI
圖次.....	VIII
第一章 緒論.....	1
第一節 題目釋義.....	1
第二節 創作動機.....	3
第三節 創作目的.....	6
第四節 研究方法.....	8
第二章 飄拂的意象.....	10
第一節 印象和氣氛—灌木叢.....	10
第二節 飄拂的水母.....	12
第三節 過渡的缺口—空白的 2008.....	14
第三章 浮花錄.....	16
第一節 圈養的植物.....	16
第二節 創作儀式.....	18
第三節 氛圍的呈現.....	20

第四章 浮移的仙人掌.....	23
第一節 視覺的衝擊與刺激.....	23
第二節 緩慢漩往中心的渦流.....	25
第三節 轉趨淡化的印象.....	28
第五章 作品解析.....	30
第六章 結論.....	49
參考書目.....	53

圖次

圖 1 陳榮章〈澗一日靄〉 2007 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 130x32cm x6 幅.....	30
圖 2 陳榮章〈水母之一〉 2007 紙本、礦物顏料、土質顏料 42x30cm.....	31
圖 3 陳榮章〈水母之二〉 2007 紙本、礦物顏料、土質顏料 42x30cm.....	31
圖 4 陳榮章〈水母之三〉 2007 紙本、土質顏料 42x30cm.....	32
圖 5 陳榮章〈水母之四〉 2007 紙本、土質顏料 42x30cm.....	32
圖 6 陳榮章〈月光浮昇〉 2007 紙本、土質顏料 116.4x90.8cm.....	33
圖 7 陳榮章〈纏〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	34
圖 8 陳榮章〈菊之一〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	35
圖 9 陳榮章〈菊之二〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	35
圖 10 陳榮章〈菊之三〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	36
圖 11 陳榮章〈菊之四〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	36
圖 12 陳榮章〈紅蘭〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	37
圖 13 陳榮章〈蝶棲〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	37
圖 14 陳榮章〈水仙之一〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	38
圖 15 陳榮章〈水仙之二〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	38
圖 16 陳榮章〈水仙之三〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	38
圖 17 陳榮章〈白子〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm x2 幅.....	39
圖 18 陳榮章〈自然的變節—迷妄的渦潮〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm x4 幅.....	40
圖 19 陳榮章〈花柱〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	41
圖 20 陳榮章〈紅魚群〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm.....	42
圖 21 陳榮章〈並非死亡〉 2010 紙本、礦物顏料 80.3x80.3cm.....	43
圖 22 陳榮章〈生〉 2010 白麻紙、礦物顏料 90.9x72.7cm.....	44
圖 23 陳榮章〈夕暮〉 2010 紙本、礦物顏料 60x131cm.....	45

圖 24 陳榮章 〈晨霧初綻〉 2010 紙本、礦物顏料 53x92cm.....	46
圖 25 陳榮章 〈藍〉 2010 紙本、礦物顏料 92x53cm.....	47
圖 26 陳榮章 〈初綠之一〉 2010 紙本、礦物顏料 92x53cm.....	48
圖 27 陳榮章 〈初綠之二〉 2010 紙本、礦物顏料 92x53cm.....	48

第一章 緒論

第一節 題目釋義

標題命名為《浮花·飄拂》從字面上直接對兩個名詞作逐字解釋，浮字相對於沉字，帶有一種上升的感覺，花字則帶出了創作以植物為主的內容；而飄字也和浮字一般相較於沉字的意義，點出繪畫作品裡呈現的漂浮感、輕柔以及些微的浮升感，使用飄、浮二字為的不僅只是要取其含有上升之義，而是一種刻意拉慢時間感的方式，就實際的運動狀態而言，飄和浮都不是以相當快速的方式在前進或上昇，而是一種遲緩、延緩的過程；拂字就單字的意思來解釋則是輕輕碰觸、撫摸過對象物的一種過程，也是和飄、浮二字一樣具有較緩慢的時間感，而拂字也意味著在我獨自的創作過程中自然對象物和內心想法之間就有如輕輕拂過一般持續不斷的相互交融的過程。

再者，從字詞意義上作解釋，「浮花」一詞意義為比喻虛幻的或易逝的美好事物。在宋蘇軾〈北寺悟空禪師塔〉詩：「已將世界等微塵，空裏浮花夢裏身。」與宋趙長卿〈柳梢青·甜言軟語詞〉：「紛紛眼底浮花，拈弄動、幾多思慮。」都提及了浮花一詞，並皆用其詞來描述一種內在心理的一種空無狀態，甚而是一種對孤獨感到喜悅，對自我的體認有了一番透徹的見解。浮花一詞的選用正好呼應了我在作品上一種將對象物變得不是那麼具有實體感以及存在感的表現方式。

使用「飄拂」一詞而不是使用一般常用的「漂浮」或「飄浮」這些常用的詞語的目的，不只是為了避免題目文字排列以及單字解釋上的重複性，同時也是為了單字上的片面涵義。使用「飄」字是為了表示空氣感和氛圍，而不使用「漂」字則是不希望因為單字的字面意義而遭到誤解其字義為浮於水面之上之故。選用「飄拂」一詞並不只是為了兩字的個別單字意義，而是取其一詞的詞義，「飄拂」的詞義為輕輕飄搖，而這種輕而緩的移動感覺也符合了我在創作意圖上的目的。

「·」標點符號的使用，並不是要將浮花和飄拂二詞分爲二階段，而是作爲停頓，也是一種兩者並存的表示方式；也可以說是連結狀態與動態之間的接點一般的作用。

《浮花·飄拂》這兩個詞語的結合套用於我各個時間點所做的創作上，就像是一具鐘擺一般，有的虛幻的感受多一些，有的飄移的動態大一點。兩者之間並沒有要完全的取其平衡點，而是要在其中交互的、緩慢的、持續性的擺蕩著，維持著移動性的平衡，有點類似慣性運動的平衡性，一種恆動的穩定狀態，而不是停住的靜止狀態。而我自己的個性上也是如此，並沒有被一道數學上的絕對值所構築而成的框架限制住，就像是時鐘的鐘擺一般不斷的左右來回移動，卻有著令人感到穩定、安穩的感覺。

英文標題的使用則是較爲直截了當的將題目解釋直譯爲 **Visionary Things Drift Slightly**(虛幻的事物輕輕飄動著)，**Drift**(飄動)使用文法中的現在式，而不使用進行式或過去式，則是不願意將時間的範圍擺在一個既定的範圍裡或是過去的時間之中，而是要呈現於一種一段未知時間的流動之中，不近也不遠，彷彿是現在，或是剛經過的現在，抑或是即將來到的現在的這種曖昧不明的時間感。

不論是中文或英文的題目在選擇上，最主要的就是在透露出一種隨時都離自己並不遠的時間感，沒有要闡明清晰明確的時間點，也沒有要將自己的過去、現在和未來侷限在一個固定的模式或公式之中。

第二節 創作動機

每個人擁有一座屬於自己私人、未被認可、基本、但隱含強大力量之夢的眾神廟。¹

這座私人的眾神廟是集結了長時間經驗累積而成的，而我的作品就是在將無法清楚明白的訴諸文字來表達呈現的感受藉由圖像來加以傳達，就像是希臘神話一般，藉由許多的神話故事建構出一座廣袤一切的偉大聖殿，創作之於我也是如此的方式，只是轉而使用畫面圖像來加以體現，雖然方式不同但是目的都是一致。

從不斷的觀察自然界生物的成長姿態，對於植物的描繪之中，逐漸的從中體認到，創作並不是自然的再現這件看似簡單不過的事情，不過執行起來卻相對的不容易達成目標。如果僅僅只是將自然界中的對象物體再一次的具實描繪，那在怎麼擁有靈巧雙手、高超的技法也畫不過造物主精心製作的每一樣事物。有鑑於此，模仿自然就僅止於造物主的巧手之下，而無法突破，即便是再細膩的繪畫技巧，也沒辦法讓畫面上的物體呈現出自然中瞬息萬變的過程，唯一能做的不過就是切片或是切段一般的時間點的紀錄。再現自然變成了僅止於一項紀實工作而已，畫面上並沒有辦法呈現出生命的持續性，也無法表現出時間的流動感。

不過，創作也並非完全不能取自於自然環境，因為我們身在其中，無時不刻都受到它的影響，想要完全的抽離是不太可能的，因為就連我們賴以維生的空氣都是飄流經過各處之後再由我們吸收。外在的身體，即便是每一單位的細胞中都蘊含著一部份關於自然的記憶，既然不能夠捨棄，那麼就應該欣然、坦然的接受這屬於我們的一部份，讓這一份記憶成為我在創作上一項重要的憑藉物質。

植物在現實中規律的生長著，附著於土地上。而創作並不必依循著常態而行，而

¹Joseph Campbell(2008)。《千面英雄》(朱侃如譯)。台北縣新店市：立緒文化，頁3。

是在傳達一份感受，就像元朝鄭思肖所畫的蘭草作品，全都不畫根不畫土，藉此表達國土淪喪的心境。而我的作品和當時的鄭思肖並沒有相同的憤慨激情的情緒，植物沒有扶疏感，反倒是相當的茂密。而將植物呈現在一片飄浮的空間中，並且在這之中伸展著，雖然不踏實，也相當的虛幻，不過卻能夠自在的悠游著，而不被限制住。所以才，浮花與飄拂這種稍縱即逝的感覺和輕飄緩慢的移動方式在我的創作之中都不斷的重複出現著。

關於自身在每段時間裡所產生的各種感受，從外在環境的影響，進而觸及到自我意識上的反應，雖然這些都會被記憶在大腦之中，但是隨著時間的不斷推進，對於當時的情緒起伏就像是投入水中的石子一般，剛開始時激起了密集而起伏較大的漣漪，逐漸的往外擴散之後，越是外圈，離中心越遠，所持續的漣漪就越趨於和緩，然後漸漸的被淡忘掉，即便是記憶著當時的景況，但是卻不再能夠再一次的挑起當時的那一份感動，各種用來形容當時的話語都簡化成了流水帳式條列方式呈現。

爲此，一股極欲將這種不願遺忘時間的想法，並將其紀錄下來，將感受保留住的欲望，有如紛沓而至山中煙嵐雲霧一般，成爲了我在創作上的一股動力。這種強烈的、不由自主的想法總是不停的在腦海中充斥著，揉合出一幅幅新的樣貌，這種主觀式的想法格局並沒有像是造物主那樣宏觀的、客觀式的，並且讓眾人都能夠接受的廣大局面，創作所代表的就僅僅只是一種關於我和自然之間雙方面的交流。

我希望運用一種長時間的創作過程，逐步的體會出、揉合出更加澄清透徹的真實感受，而不是像是日記式的紀錄下每一刻的事件，而是比較接近於散文敘述的方式，將事件在逐漸的沉澱狀態之中，摒棄雜質，逐漸純化的過程，也能夠避免當時淹沒自我意識的情緒起伏所產生的激動情緒，讓畫面上能夠保有當時的感動之虞，而不會在之後反覆回憶時造成不必要的干擾。

而在這整個創作的起源，不是從美術史養分中吸收而獲得的，它和我的生活有著

相當大而且關係密切的連結。我不只是有強烈意願投入創作，在個人經濟的維持上我選擇了大多數創作者都會選擇的教育職業，只是我所投入的並不是每個人都願意進入的場域—特殊教育。在整個教學過程之中，即便是投入比一般人更大、更久的時間和精神，但是，也是因為如此，我在學生的身上看見了被自己強迫遺忘的性格，他們就和我們一樣，都受到了某種限制，只是兩者有所不同罷了，我們受到社會規範的制約，而他們卻是受到部分自我功能缺陷的制約。我們因為限制而成為一個和過去完全不一樣的自己，而他們卻沒有這樣的侷限，他們的率真和對世界的強烈好奇心，即使長大之後也不會將這股熱情完全掩埋起來。

這就像是連鎖效應一般，一旦開始就很難停止，在我反覆省視的同時，也瞭解到了，為什麼這群學生會與我如此親近的可能原因，我和他們一樣有相同的共通點，對某件事物有著異於常人的執著。是一種對彼此之間的相互了解，所形成的一種關係，也是一種難以言表的連結點。

從內在的接納之後，我所看到的視野似乎也產生了不同於以往的轉變，即使是平淡的生活也是一種累積，就像是本節所引用的那段文句一樣，我用畫筆紀錄下屬於我自己的每一段生命片段，雖然沒有像是神話一般擁有許多英雄式的情節，也沒有冒險犯難的驚險過程，但是卻是一種比較接近內在神殿的景象描繪。

讓植物飄蕩在空間中，若有似無的表現著樣貌，是一種自由的想望，而不再附著於土地上，則是不願受到束縛，所以就以《浮花·飄拂》這兩個既虛幻又緩慢的辭彙來建構出整個作品的傳達意象，由這些作品呈現出一座無法達成的烏托邦。

第三節 創作目的

When I was a child, I spoke as a child, I understood as a child, I thought as a child; but when I became a man, I put away childish things.²

（孩提時，我像孩子一樣說話，像孩子一樣表達，像孩子一樣思考；然而成年之後，我藏起了所有稚氣的東西。）

隱藏的事物是不會因此而不再對現在的自己有所影響的，因為有這些過往的回憶才得以構成一個完整的、以現在樣貌以及思考邏輯在生存的我的存在。像孩子一般直率的傳達、描述事物的方式，是沒有辦法被外在的生活環境接納，因為現在的我必須要為自己的各種言行舉止負責，並且收斂起許多未經深思熟慮的想法避免它們在不經意之下脫口而出，而遭致他人非議，甚至是成為眾矢之的這種難以收拾的窘況。

但是這種收斂自我的情形並不會因為時間的流逝而有所沖淡，他反倒像是深切山脈的河道一般，一點一點的於自我之中劃出一道痕跡，這並不是傷痕，而比較像是一種印記，它沒有辦法像錄音磁帶一樣能夠具有覆寫的功能。正視自己的過去，不只是過去發生的事，還有過去那個尚未成熟的自己，就不難發現許多的當下自己的行為模式還是會和過去經驗有所關聯的存在，即便是相當細微的關聯性。

如同上一節提及的關於我和特殊學生之間的相處過程，讓我重新審視自己的內在靈魂，並且使用真正清明透徹，尚未被外在環境矇蔽住視線的雙眼來看待自我和整個環境。甚至是一種幻想式、擬人式的將自然景物套上性格，就像是清代沈復在其著作《浮生六記》中〈兒時記趣〉裡描述的一樣，蚊蟲成了騰雲駕霧的群鶴；癩蛤蟆則變成了可怕的龐然大物。〈兒時記趣〉一文在最初的一段就說出了一直以來大人都遺忘的一種看待事物的方式「…見藐小微物，必細察其紋理，故時有物外之趣。」。這種微觀、小中見大的方式是一種重新咀嚼記憶的方法，雖然有點像是傳說故事一般經過

² 〈哥林多人前書〉，《聖經(新約全書)》(臺中：國際基甸會，2006)，第13章11節，頁528。

了包裝，但是不也就更加的貼近自己和經驗之間的原始樣貌。

環視整個創作並不只是在紀錄，對自己做一種階段性的紀錄如此而已，這過程也是在不斷的重新對自己有所了解，也許是因為自己體認到了外在的挑戰是會有所侷限的，而最大的限制不外乎就是包覆並將精神凝聚其中的軀殼，所以轉而轉向對自我的挑戰，在不斷的思辯過程中必然會產生出許多自己意想不到的想法，有的稍縱即逝，有的卻能夠進而影響外在的行為模式。

而整個過程就像是為每一幅作品執行靈魂注入的儀式一樣，它代表著一部份的自己，是自己的片段時間而不是一道橫切面。選用這種古老的繪畫媒材，透過循序漸進的繪畫儀式，同時也在慢慢的解決當時由於和自身的交談所產生的矛盾感以及所觸發的癥結點。其中的目的不外就是希冀在創作的過程中釋放出一股個人的情緒氛圍、自我的思緒和對自然的體悟。

第四節 研究方法

For now we see in a mirror, dimly, but then face to face. Now I know in part,
but then I shall know just as I also am known.³

（現在我們對鏡觀照，如此模糊不清，但相信不久之後就能夠彼此面對。現在我無法通盤了解，但相信不久後就能夠像主一樣完全知曉。）

總括這段時期的所有作品，並採取依照種類和形式的不同加以分類論述，藉此呈現出通篇文章的創作觀。藉由創作當時的狀態描述以及現在重新回顧的方式來對每一個段落裡的作品逐一的分析，並且由此分類方法將零散的、跳躍式的創作想法加以重新整理一番。關於本論述並沒有要將作品做圖像上的意義加以註解，而是要直截闡釋作品的內在涵義，並由這樣的過程重新賦予作品更加明確的意境表達。

在每一個時期創作時自己都像是霧裡看花一般，看不清一切，只能望見飄忽的形象，也總是只能夠看見事物本質的部分面貌，而非整體，這一切都僅止於印象一般的記憶，所以才需要透過相對於當時的我，也就是身處在未來的我，往前回溯過去的經驗，並再次對一切過去的想法做一次再檢視，從中理出一條較為清晰的指標，由此指引自己未來可能的方向。

在各類題材的選取之中瞭解出為何當時的我會做出如此的決定，由回顧的方式來重新架構出一場內在的感受過程。先從對外在的感受一直到對自我的想法之間，整段過程的釐清，接著再將自我意識作抽離的動作，盡可能以一種他者的觀點來看待當時的一切以及如何由此導致出現這些作品的過程。一種類似自問自答的方式，不斷的從回答之中挖掘問題，並且再次的回答出相較之前更清晰的答案。

接著從繪畫的作法上做再一次的理解，製作作品的方式如此的多樣，又是什麼因素影響了我，去選擇其中的幾個方式來作為創作時必備的條件。而這些技法所產生出的效果，又是將會如何的在完成的畫面上成為視覺上的與想法上的相互關連性。在以

³ 〈哥林多人前書〉，《聖經(新約全書)》(臺中：國際基甸會，2006)，第13章11節，頁528。

現階段的我重新的回顧當時，並且質問自己，如此的表現方式果真能夠達到傳達畫面語言的準確性嗎？

唯有透過對自己的不斷反覆質詢、反省之中，才更能夠如文初所引用的文句一樣，逐漸的從模糊的身影中望見自我真實的內在想法。使用一種自我與跳脫出自我的他者來交互對自己的創作做一番剖析，以此理清多段交雜的脈絡。而以他者的方式來看待自己作品的觀點，為的就是不希望被自我的意識所侷限住，也由此更加以認清自己該如何看待關於創作這件事。

第二章 飄拂的意象

舒曼說：「將光明投入人們黑暗的心靈 藝術家的職責。」⁴

創作對每個人而言有許多不同的定義，也因而產生出各式各樣的不同表現方式，呈現在每一位前來觀賞者的眼前。就我而言，似乎舒曼所說過的這句話最能夠和我自己引起共鳴，雖然這是一項高遠，甚至可以說是一項不易達成的目標。也就是這種近乎理想的辭彙，更能夠激起許多企圖貼近文句意義的想法，藉以讓創作得以延續，至少就我而言對於創作是抱持著如此的想法。

飄動的感覺雖然和緩卻相當的輕柔，而輕拂的過程卻是相當的溫暖的感受。這兩者並置在一起形成了一股明亮的感受，輕輕的慢慢的拂向心靈之中。從滿佈日暮氛圍的灌木叢到飄動在深藍中散發微弱光線的水母，都以一種溫暖的方式在呈現著，緩緩的沁進內心。

第一節 印象和氣氛—灌木叢

重新對之前的作品，那種幾乎充滿整幅畫面的樹葉的表現方式，充滿著沉悶的、凝重的空氣，甚至讓我有一種這是某個人獨自蜷縮在角落不停的喃喃自語，如此的陰鬱感受，就現在自我認知而言，當時的作品雖然不夠成熟，也不夠穩重，只是不停的在顏料堆疊的過程中將個人情緒塗抹上去，也就是這樣的因素，在作品完成之後，並沒有辦法讓他人藉由畫面讀取到明確的個人意圖，只是一大群複雜的毫無章法可言的思緒盤繞於畫面之中，完全的閉鎖，就連現在的我都無法讓思緒進入畫面中。

當時的作品也呈現出了一部份的自我意識，只是它太過於拒人於外，再重新對舊作回顧之後，我還是從其中再一次的拿取了一部份的畫面元素作為現在的創作基礎，將過去在表現濃厚的葉片層次所使用的重複堆疊方式，再次的運用在灌木叢的描繪之上。

⁴ Kandinsky(1998)。《藝術的精神性》(吳瑪俐譯)。台北市：藝術家，頁 18。

之所以選定灌木作為畫面上的主要題材，也是在延續以往對於樹木的描繪，只是不再將畫面完全填塞住，保留住空間，讓題材完全的呈現在畫面之上，而不只是局部的一部份而已。

作畫過程在安排上也事先在腦海中做過演練，最後決定將古代日本繪師以金色空間作為基底的呈現方式並將其運用在作品之中，不過同時卻也因為過度強烈的反射光源，造成了畫中主體的消弱感，所以才會在金屬上敷上數層薄彩藉以和緩作品中銳利的金屬質感，使其更能夠透射出較為柔軟、暖色調的光暈。

在創作的前置作業裡觀察對象物的過程中，不再只是侷限於著墨在觀察植物的生長姿態這部分，開始對植物周圍的氛圍，不論是空氣的飄動感和光線在植物上產生的種種細微變化，都做了一段時間的觀察之後才決定將日沒之前色彩最為斑斕的短暫的時刻成為作品上的整體氣氛。

〈瀨一日靄〉(圖 1)的作品固然是有相較於之前的作品而言有相當大幅度的進展，也將前作中部分的元素延伸並且經過包裝之後再一次的出現在現在的作品之中，格局也更為大了一些。畫面不再有擁擠的壓迫感與時空凍結的感受，取而代之的是具有一種將時間的流逝納入畫面中的呈現方式，植物表現雖然並不再那麼的具象，卻很自然地融入整體的柔和光芒之中。

植物生長著卻不像直接生根於土地之上，地面與空氣之間的界線變得曖昧，若有似無的飄忽感從畫面中緩緩流出。這樣的呈現，將之前作品的交雜思緒用另一種比較明確的圖像語言，藉由間接的手法來呈現，並不是採用將植物連根拔起這樣激烈的方式，而是讓植物很自然的生存在空間裡，雖然具有著不確定感，但是卻不會迷失方向。

第二節 飄拂的水母

個人和時代這兩個元素是主觀的。藝術家選擇他所喜歡的形式，表現他個人和他的時代。⁵

創作新作品的過程中，心中的問號隨著時間不斷的積累，終究讓執畫筆的手，不得不暫時放下一直以來藉由植物的姿態描繪出心中想望的圖像。對自己感到茫然、無所適從，也就因此暫時停下了以植物作為畫面中心物件的繪畫，重新往外尋找一樣適宜的物件，能夠放置入在接下來作品中的對象物。

水母的出現似乎暫時性的安撫了自我產生的不安定感，由此才決定從陸面上的植物轉換到以水面下的生物入畫。水母隨波逐流、若有似無的身軀，介於一種存在與虛幻的模糊界線之間。生存於不確定之中還能夠如此的泰然自若，這種難以被視覺完全界定的模糊焦點，就再此同時與自己產生了些許的共鳴，所以毅然決然的投入新事物的觀察與創作之中。

過程中，試圖將礦物顏料本身較為剛硬銳利的材料特質，反轉其材料特性成為軟性的表現形式。消磨了一段時間，唯一做到的就是模糊邊際線條的方式，通透感被礦物的光澤取代，在實和虛的界限中似乎不容易拿捏的相當準確(圖 2、圖 3)。在接下來改採用土質顏料，搭上古法，三礬九染的方式，將顏料調稀之後層層敷染，營造出物體的通透感，雖然透明感的目的達成，不過卻也使得存在感變得過於薄弱(圖 4、圖 5)。

〈月光浮昇〉(圖 6)在製作上採用多層的顏色敷染，將水母的透明與輕柔感透過畫面表現出來，在兼顧虛與實之間花了相當多的時間在這之中琢磨，似乎是想由此重新的讓游移的思緒藉此目的達到安定的狀態。繪圖期間完全的投入在畫面的整體氣氛營造，是達到了預先設立的目的，讓自己的不安狀態稍稍獲得平穩了，也在畫面之中呈現出了一種完全無聲的寧靜世界之感。

⁵ Kandinsky(1998)。《藝術的精神性》(吳瑪俐譯)。台北市：藝術家，頁 59。

即便如此，原先以為自己能夠就此扭轉對於創作上的方向，也以為這就是將來能夠持續做下去的一條新道路，只是沒想到這麼做其實並沒有完全解決問題，甚至是偏離了問題的核心。完全的靜謐、封閉的世界，固然從表面上看去是如此的令人神往，但畢竟就像是蔣勳在書中所描述的「**革命者自己營造出來的烏托邦國度，多半是現世裡無法完成的夢想**」⁶，對於我而言，這樣的轉換形式，只是一種逃避的心態，自己以為心裡所想的理想狀態，就能夠成為延續自己在創作上的途徑，並且藉此達到最後的目的，其實不然，這麼做就像是在服用藥物一般，永遠沒辦法讓自己有所跳脫，只是讓自己陷入更加無法自拔的泥沼之中罷了。

為此，就在〈月光浮昇〉這件作品完成之後，對於水母這項題材就和水母的生命一樣，消逝之後就了無痕跡，融入曾經誕生的大洋中，成為自己在創作中的一道回憶。不過也就是因為有這樣的一段時期，才讓自己對於繪畫這件事開始萌發了新的想法與觀念。

第三節 過渡的缺口—空白的 2008

⁶ 蔣勳(2008)。《孤獨六講》。台北市：聯合文學，頁 109。

哥德說：「藝術家以自由的精神站在自然之上，將之依他較高的目的來處理。他(藝術家)同時是它(自然)的主人和奴隸。他是它的奴隸，因為他必須藉助這個世俗的東西以使人能夠瞭解，以達目的。它也是他的主人；因為這個世俗的東西是為這個目的而存在的。藝術家以一個整體和世界交談，這個整體不是來自自然，而是他的結晶，或者說是上帝的氣吹出來的。」⁷

在以水母做為題材來創作的過程告一段落之後，後續又重新尋找了多方面不一樣的題材來做創作上的媒介物質，只是幾乎沒有一件作品在創作的過程中能夠與自己產生相互契合的共鳴，以致於做出了許多未達完成階段就放棄的物件。整體的狀態就像是失去了終章的迴旋曲一般，不斷的在相同的兩點之間來回踱步，多次都以為終於有所突破，卻都像是浮沫幻影一樣，不具有持續的特性，只是短暫閃過腦海的一縷思緒，稍縱即逝。

從自然的環抱之中擷取創作元素的過程裡，我似乎是因為過度的將自己設限於某一區塊，以致於失去了和整個世界交談、傾聽自然言語的能力，也沒辦法像哥德說的將美麗的結晶或是上帝的氣息以一種美麗的姿態呈現在觀者之前。就像是回到混沌的團塊之中一般，素材俯拾即是，卻都不是那塊能夠與之相契合的拼圖。

大多數人並不是大徹大悟，只是因為愚鈍而習慣於忍耐罷了。⁸

一直以為忍耐就能夠有所成長，卻變成只是在表現自己的愚鈍，也是過於習慣自己將自己安放在一處自我認知為安全的境地之中，就越是看不清、聽不見真正自己和這無時不刻都環繞周圍的自然所產生的共鳴。這種怯懦的情緒變成了牽制想法前進的羈絆，也讓感官變得遲鈍，才會造成當時不斷的在多樣題材之間游移不決。

回想當時並不是一無可取，如果沒有經過這樣的一個階段說不定接下來的創作就

⁷Kandinsky(1998)。《藝術的精神性》(吳瑪俐譯)。台北市：藝術家，頁 86。

⁸押井守(2004)。《攻殼機動隊 2》。台北：普威爾國際股份有限公司影視出版。

不會出現，也正好因為對許多方面的嘗試，讓接下來更能認清每一件作品中應該要呈現出來的成效。也理解出所謂的自我設限，只是將自己觀看世界的角度變得狹隘罷了，當自己對世界開上一扇窗，世界就會回應一道光給自己的內在。與其在自我混亂中枯萎，不如迎接外在的挑戰更能讓自己有所成長。

就是因為有過如此的階段，讓創作出現了不一樣的轉變，也讓作品出現了以往沒有出現過的元素，並且也使得附加於作品之中的繪畫語言變的更加豐富。似乎這樣一段的空白是在為下一階段做準備的工作一樣，就像是虛線一般，隱沒入空白中的實線，將會在空白的終點時出現。

第三章 浮花錄

我認為藝術作品所以具有一種能讓人感動的性質 並不僅是對秩序和彼此相

互關係的認識，而是在作品中的每一部分，以及其整體，都瀰漫著一種帶有情緒的氣氛。我們在此所定義的這種純粹的美感，其中所蘊含的情緒，並不來自對生活經驗中類似情緒的聯想和暗示。然而我有時會覺得這種感受是受到某種十分深沉而模糊，卻又極其廣泛普遍的回憶所驅動。藝術似乎能夠觸及生命中所有情緒色彩的潛在層次，這些潛在層次又形成了實際生活中各種特殊情緒的基礎。藝術似乎能使某時某地的一種重要的情緒流露出來，從而能由我們現存的狀態中釋放出一種情緒能量。或者，藝術也許真的能使得殘留在心靈中的那些由生活中不同的情緒引起的感受甦醒，但卻不再聯想到當初的經驗，藉此我們得到了情緒上的共鳴，然而卻不會受到以往經驗所帶來的衝動和限制所干擾。⁹

花卉多彩的模樣呈現著生動的活力，然而這股活力卻在作品之中省略，植物們變的更加孱弱和纖細，畫面上不再只是清晰的表現樣態，而是附加入個人的情緒，讓這股能量在畫面中緩慢的流淌。藉由花朵的美麗姿態為底本，詮釋出一股虛幻縹緲的感受。

第一節 圈養的植物

重新回到對植物的觀察，只是觀察的視野相較於之前的作品，有了改變，從眼前距離目光較近的花卉開始著眼，透過仔細的觀察，明確的勾勒出花卉本身的線條。並且在此當下描寫之中，賦予線條獨具個人性格的特殊性，也同時在觀察之中將畫面連結到自我的內在，一幅幅透過花卉的型態樣貌傳達出關於自己內在的構圖，因而慢慢的在心中成形。

取材不再只是從花卉中擷取其中一項物種來述說關於自己內在中的感受，而是順應著當季生產的花卉作為畫面的題材，因為在相同的時空背景下，才更能清楚感受出自己與植物之間所相互產生的連結。因為對自己的有所體認，也明白自己會因著季節

⁹ Herbert Read(2006)。《藝術的意義》(梁錦鑒譯)。台北市：遠流，頁 78-79。

的遞嬗而使得看待外在的角度會有所更動，對於自己的內在思惟也會相對的產生些微的變化，可能之前我所認同的一切觀念會在之後又被自己所推翻。既然如此，那又何必堅持自己原先的想法，並且爲了這個已經被之後的自己所不認同的想法，堅持下去。所以，順應著時空的規律，自己也應該和自然之間產生同步，而不再逆風而行，因爲明知不可爲而爲之的這種行徑，對自己來說是相當行不通，也做不到的。

作品的尺寸，似乎也因爲注視的視野的改變，相對的也變得不一樣。畫面從長形變成了方形，畫幅變小是因爲視野的改變，而尺寸的改變，卻是和攝影產生了聯繫，傳統的 120 底片正好就是這種方形的框架，或許是因爲一種新鮮、好奇的感受，造成了我在尺寸的選訂上做了稍微的改變，就像是將自己當成相機一般，將圖像透過雙手沖印到畫紙上。

雖然這些植物並不是在自然的環境中自然生長，是經過花農的細心照料之下，藉由人工之手培育而成，它們不像野生的植物有著堅韌的生命力，它們離不開被盆栽限制的空間，不過卻在其中恣意生長，綻放出短暫的美麗。從中似乎更能看出我和植栽彼此之間兩者相同的特質，心靈是受到軀體的限制的，所以才會有時會有力不從心的失落感產生；不過也是透過這股限制的力量，使得內在得以受到澆灌、滋養，產生出許多瑰麗奇幻的想像空間。

體會生命這件事情是在我創作發想時總是在從事的過程，從植物的生命轉變中，一點一滴的加深自己的內在涵養，甚至一改自己先前視軀殼爲包袱的想法，更能坦然的接納自己，並且將這股想法注入作品之中。

第二節 創作儀式

靈魂在找到一塊堅實的基石以後，就會完完全全的躺臥下來，並把自己的整個存在都匯聚在一起，既不回憶過去，也不瞻望未來。時間對它來說已不復存在。沒有過去，也沒有未來，只有現在。但這個現在既不呈現出持續性，也不呈現出變化性。處在這種狀態下的靈魂，也沒有任何的感受可言 沒有快樂，也沒有痛苦，沒有渴望，也沒有恐懼。它唯一感受到的事情只有自己的存在，而單單這一種感受，已足以使它覺得被充滿。¹⁰

重新沉澱思緒之後，創作的過程也因此延長了許多，並且刻意放慢步調，將創作當成是在完成一件神聖的儀式進行著。讓花卉在畫面上的佈局預先在腦海中不斷的排列，之後在勾勒出線條輪廓，並覆描於薄透的楮皮紙上。貼上金屬箔的白麻紙不像之前一樣直接呈現，而是將畫上植物線條的薄紙覆貼在其上，消弱銳利的光澤，讓光源是從紙的縫隙中微微的發散而出。對於顏色的使用，並沒有要刻意的使用濃重的顏色，藉此突顯出花卉，而是讓各種顏色都摻入白與灰色調，降低顏色的影響。

線條和色塊之間的平衡總會左右最後作品的效果，既然畫面中並沒有太多複雜的線條，那麼就勢必要讓顏色將整個中心物挑起於背景之上，不過，一旦顏色過於搶眼，那線條的表現就會被完全的壓制。所以，才會將畫面的顏色做了淡色調的處理，讓顏色能夠稍微的將整體構圖凝聚起來，又不會將線條的效果壓弱。

這次的創作過程就像是在完成一道重要的儀式一樣，好像在將自己一部分的靈魂注入畫面之中，讓畫面不只是在描繪植物，而是在藉由植物反映出個人的身影。在這樣子慎重的過程，外在的時間變得無關緊要，只剩下內在與畫面所產生那股有如涓涓細流一般緩慢流過的時間。

於此同時，背景變得不再具有相當程度的重要性，它不再具備著實體感，也沒有明確的界線可言，一切都是迷迷濛濛的氣團，而花卉就這麼的泰然自若的存在於這飄

¹⁰ Philip Koch(2006)。《孤獨》(梁詠安譯)。台北縣新店市：立緒文化，頁 154。

浮的狀態之中，並且微微的搖曳著。

回想創作當時的狀況，似乎並沒有太大的情緒起伏可言，一切似乎就是這麼理所當然的完成了。身體與內在也沒有感受到極度的疲憊與倦怠感，這種儀式般的過程，雖然是拘謹了些，但是卻也讓自己獲得沉澱的空間。那時候的自己，真的就只有自己，畫面反映著一個有點不清晰的自己，卻不曾讓我感受到疑惑，因為我能夠很清楚的就知道它就是在映照著屬於我的性格特質。

第三節 氛圍的呈現

雖然有時候總是會受到外在的許多干擾，不過，就在我創作這一系列花卉的過程之中，似乎很能體會出「獨步天下，吾心自潔。無欲無求，如林中之象。」¹¹這句話的涵義，不論生活中出現多少雜音，只要自己不受影響，不去汲汲營營於追求短暫的光芒，就能夠像是一頭生活在森林中的白象一樣悠然自得。

畫中的植物幾乎沒有呈現出拔地而起的實在感，每一株植物都飄浮在空間之中，沒有植物應有的旺盛生命力，而是孱弱的生長著，就這麼在不確定之中駐足。細軟的線條框架成的花卉外形，好似輕輕碰觸就會煙消雲散一樣，和畫水母和灌木時不一樣的是，當時並沒有所謂的線條上的使用，每個部分都是色塊的集結，經由顏色來聚合出主體的樣貌，而現在則是改用線條來框架出植物的形貌。相同的是，雖然兩者之間用不一樣的方式來呈現物質的樣貌和姿態，卻都共有一項相同的特徵，它們在空間之中並沒有一道絕對值存在，不是絕對的實體，也非完全的虛無，只是介於兩者之間，在中間左右輕擺著。

〈纏〉(圖 7)這件作品刻意的將桃花枝，一枝枝有如綁辮子一樣相互交纏，似乎是想要做到某種程度上聚合的效果，企圖降低因分離而產生的鬆散感，不過即使是努力的將枝條纏繞，讓花朵綻放，卻依舊還是掩蓋不住即將分散而開的動作，而畫面所呈現的就是在即將散開之前纏繞的景象。

菊總共畫了四張不同樣貌的花朵，從略帶愉悅心情的〈菊之一〉(圖 8)，到了像是在面向鏡頭攝像的〈菊之二〉(圖 9)，接著穿著長裙冉冉上升一般的〈菊之三〉(圖 10)，最後伏倒而下依舊展現淡雅的美麗的〈菊之四〉(圖 11)。這四件作品就像是被細細的絲線連結在一起似的，不是那麼的有關聯，彼此之間卻又很難分的開。愈是盛開就愈顯其中的衰弱；而愈是斑斕的呈現，底下就會出現愈多的雜質。一切似乎看似不那麼完美，卻也因為這樣更加的讓美得以呈現，一切都是由相互比較而來的，如果只存在著一樣，那麼就不能就深刻的體會出美的意義。

¹¹押井守(2004)。《攻殼機動隊 2》。台北：普威爾國際股份有限公司影視出版。

蘭花運用了兩種不同的手法來描繪，〈紅蘭〉(圖 12)傳達的並不只是紅色的花朵，而是要藉由花朵的指引，關注於若有似無的根。互相交雜、糾結在一起的根，沒有依附任何的實質物體上，就這麼被空間中的白所托起。而這樣的根與葉，其實並非完全的呈現在虛的狀態中，透過底下的金屬箔微微的散發出光芒，又將它的存在感稍稍拉回了實際中。〈蝶棲〉(圖 13)使用了隱喻的方式來闡明這件折枝作品裡花朵的形態，盛開在一起的花朵，就像一隻隻的蝴蝶，雖然擁擠的聚在一起，卻都展開雙翼，即將離枝，停歇在上面就是為了短暫的休息吧！「棲」字所代表的並不是絕對的居所，而是比較傾向於暫時休息之處的涵義，所以才為作品起這名稱，以便能夠更明白的解釋出折枝作品的傳達意念。

水仙在畫面的營造上相對的就比前面幾件作品含有較高的存在感，不過即使如此，依舊沒有削弱浮升的感覺，背景的处理變得稍微具象了許多，讓植物似乎就此安放於其上，不過輕軟的葉片，懸浮在背景中的細微顆粒，又再次的挑起了緩緩落下的物體，讓畫面維持在不上不下的情況之中。〈水仙之一〉(圖 14)依舊是在呈現一種看似較為歡愉的景況，而〈水仙之二〉(圖 15)以及〈水仙之三〉(圖 16)兩件卻同時在表現出並沒有絕對的枯萎的這種狀況，在癱軟之中又會出現新生，處於懸掛之下，依舊能夠重新獲得再生。

〈白子〉(圖 17)描繪的是南部家鄉種植的檳榔樹，一顆顆尚未熟成的種子，依附在開展如珊瑚的枝條上，左右兩片，是將兩株植物拼裝而成，為了更加突顯出豐盛之感所做的並置。理應呈現青黃色的種子和深綠色的枝幹，全都褪去了顏色，為的是要讓種子更能夠呈現在畫面上，也藉此製造出懸浮的感受。原本應該是生長在顏色濃厚的檳榔，卻在畫面中完全的表現出截然不同的冷色調，極大的反差性，與視覺既定印象的違背，並沒有在對世界發出控訴的意味，只是想要由這樣的方式來顯現一種深處異地的感覺，一種沒辦法清楚訴諸於文字上的切身感受。

作品在整體中一直在重複訴說著不確定性的存在必要，也就是關於內在自由的必

然性，自由的想像力有權利在它自己的時空裡呈現它自己的。這是孤獨多珍貴的一項禮物呀！要是沒有這項禮物，生活會變得如何的難以忍受啊！¹²這種無法被明確規範、限制住的感覺，就是一種內在的自由，在自己的孤獨之中唯一能夠無拘無受、駕馭馳騁的想像空間，在其中自己將會愈來愈認清自己，進而接納自己，承受必然出現的一切試煉。這不是達到解脫的過程，而是進一步認清自我的儀式。

第四章 浮移的仙人掌

自由讓我們可以去從事創造，而自由的想像力，更是創造的必要媒介；回歸自我讓我們可以接受到內心的創造呼喚；契入自然讓我們可以在物質材料上預見我們創作

¹² Philip Koch(2006)。《孤獨》(梁詠安譯)。台北縣新店市：立緒文化，頁 149。

品的輪廓；而反省則可以讓我們把構成新作品的各項分散的元素匯聚到思維裡面去。

13

自然一直以來佔了相當多的比例在我的創作思緒之中，因為自然無時不刻都在利用各種形式，不論是視覺、嗅覺、聽覺、觸覺……等等形式，都成為自然進入內在的管道，也因為兒時總是與自然為伍，所以才會對於自然產生了濃厚的情誼，因此對自然有種難以切割的連結存在著。

仙人掌引起的異域情懷，就像大氣中的漩流一樣快速的擾動了平靜的一切，詭譎的顏色飄蕩在腦海中，就像是渦流一般不停的飄移著，漩往中心又再次往外漩出。開始時這種情緒相當的強烈，不過時間總回沖淡撫平起伏過大的回憶，漸漸的漩渦狀的仙人掌不再強烈，扭曲的姿態也逐漸展開，伸展成原來的樣貌。安靜、沉浮於半空之中，並與空間緩緩的相融在一起。

第一節 視覺的衝擊與刺激

仙人掌的出現為我在創作上帶來了不一樣的衝擊，會將仙人掌納入創作題材中完全是參加了一次旅遊所造就的，那次的旅遊是到澎湖，在短短的四天行程之中，幾乎天天都能看見四處蔓生的仙人掌，和本島不同的是，澎湖上的仙人掌生長的情形相單的單一，其他植物能夠混雜在其中生長的其實並不多，所以常常放眼望去就是整片的仙人掌。這樣子的印象就像是來到了一處特別的，抑或是對我而言是詭譎的、奇異的領土。

鮮血般紅潤的果實如星點般灑落在一大群深綠之中，而這些深綠卻又長滿了整人的刺針。不僅如此，仙人掌所綻放的花朵居然是美麗的鮮黃色，真是讓我意想不到，這麼樣子長相特殊的植物居然會冒出這麼嬌柔的花朵。這股奇特的、又無法解釋的現

¹³ Philip Koch(2006)。《孤獨》(梁詠安譯)。台北縣新店市：立緒文化，頁 183。

象，不斷的在心中翻騰著，一反以往對於植物所應該擁有的既定印象。

在被仙人掌包圍的時間裡，有一種好像住在堡壘中的感覺，完全不必顧慮自身的安危，因為這些植物擁有最好的武器。雖然，仙人掌的生長令我感到不可思議，不過也使我對它感到些許的畏懼，那些穿插在仙人掌周圍的盡是一些殘枝敗葉，在經過詢問之後了解到這些枯枝並不是已經枯萎，而是因為季節的關係而進入休眠的狀態，只是仙人掌依舊不停的生長，才將這些植物完全包覆了。即使是知道了真正的原因，不過，放眼望去的只剩仙人掌恣意生長的情景，還是有種令人感到害怕的距離感不斷的在蔓延著。

仙人掌在某種程度上就好像是我在 2007 年所畫的水母一樣，兩者擁有相同的特點，水母因為柔弱的外形所以將拖長的鬚線佈滿螫人的刺細胞；而仙人掌並沒有堅硬的像樹木般的外殼，所以掌滿了針般的刺。他們沒有穩固的外在，所以讓自己成爲一項能夠擊退的武器，不是爲了攻擊，只是很單純的想要活下去而已。

這種只是想要好好生存下去的聯想，讓我又對這樣的植物萌生敬畏之感。從對仙人掌的生長感到驚訝，一直到最後對仙人掌這樣突然走進個人生命之中的植物，似乎在心中激起了不小的漣漪，讓我總是對它無法忘懷，在內心之中深深的刻下了一道印記。

第二節 緩慢漩往中心的渦流

藝術家應該無視於一般人對形的見解，無聞於理論教條或時代的要求。他的眼睛應該開向自己內在的生命。他的耳朵應該朝向自己的心。然後去抓取任何一種不管被

承認或不被承認的方式。¹⁴

產生形變樣貌姿態的仙人掌，就像是天氣圖中的低氣壓一樣，緩慢的漩往中心，慢慢的飄浮移動著，遠觀看似平靜緩慢的樣貌，靠近卻感受到波濤洶湧的情緒起伏。藉仙人掌的樣貌並加以變形來展現出一種不可能出現的姿態，這種漩渦形的排列方式讓原本生於地上的植物，離地並且緩慢的騰空而起，並且以擾動氣流的形貌將感受釋放在畫面中。

開始製作仙人掌的時間其實是和其他階段之間相互平行的，只是斷斷續續的一直沒有持續性的在題材中琢磨。最早的一件作品是在空白的空窗時期出現之前，開始著手繪製〈自然的變節—迷妄的渦潮〉(圖 18)這一件作品，約莫從 2008 年初一直到該年中才完成，中間經過了三至四個月的時間斷斷續續的繪製過程。作品最初也不是現在所呈現的樣貌。一開始是打算一次同時繪製四件，藉由四季的變換作為每張畫面的呈現面貌。不過，又希望這四幅畫面能夠互相有所連結，所以才會將像是團塊一樣生長著的仙人掌在畫面之間畫上連接處，讓它們像是聚集並且生長在一起的植物。

經過多次的修改之後，草圖在分為四片的狀態之下完成，而繪製上色的過程進行時，卻是將四片作品合併，同時上色，這時只是為了避免將來作品之間無法兩兩銜接所採用的方式。卻在這樣的過程之中，讓四件結合的作品之間的連結性完全遠遠大過於四件分離時所產生的張力，這股緊密的連結是我當初完全沒有預料到的結果。

畫面像是漩渦一般緩緩的往中心流入，在讓視野隨著畫面漩往中心的過程之中，會在每一個方框中體會出不同的季節氛圍，雖然整件作品呈現出一股灰暗的色調，不過卻很能夠傳達出當時我對於初次見到被大片仙人掌包圍的那股有點害怕卻又好奇的感覺。中心處長滿了像是鮮血般紅潤的果實，不過，佈滿周圍的尖刺卻又像是守衛一樣，嚇止所有想要逾越的人。

¹⁴ Kandinsky(1998)。《藝術的精神性》(吳瑪俐譯)。台北市：藝術家，頁 60。

畫面是紊亂的、躁動的，視覺很難平順的滑過畫面，有如持續的碎浪不斷的拍打著，也像是在佈滿碎石的小徑上騎單車，不間斷的震動感、抖動感一直存在於畫面之中。

仙人掌就像是一種藥劑一樣，一旦服用了就會令人感受到安定感，不過卻不是真正的安定，回顧當時自己所認定的安心感，在這件作品中，似乎相當難以看出來，因為整件作品都是持續不斷的在微微抖動著。好像是中毒反應一樣，不斷的編織出一層層虛假的安穩感，並將其矇罩於眼前，麻痺了自己的感官，全然沉浸在由仙人掌編織成的堡壘之中。

就在這件作品完成之後，對於當時在澎湖時因仙人掌而產生的創作動力，印象逐漸淡化的之後，整個人有種被掏空的空虛感，就像戒毒時產生的禁斷症狀一樣，急忙的想要盡快堵塞一切，彌補這塊陷落的區域，才會因此讓 08 年後半段完全沒有一件作品的完成。

在之後繪製花卉群像的作品同時，又畫了兩張以仙人掌做為題材的作品，分別是〈花柱〉(圖 19)和〈紅魚群〉(圖 20)這兩件，相較於第一件作品，這兩件作品依舊延續了上一件仙人掌作品中漩渦式的結構，構圖上，〈紅魚群〉和〈自然的變節—迷妄的渦潮〉畫面中心的構成是相同的；〈花柱〉則是在漩渦中心掌出了一枝開滿黃色花朵的仙人掌。

這兩件小幅的作品，沒有了前作的躁動，而是表現出相當平穩、安定的流動感，尖銳的刺也變得扭曲、柔軟了許多。不過似乎還是保留著前作中碎狀的顏色分布，讓畫面上還是能夠看出前作的影響，只是畫面整體的明度提高了許多，氣氛也變得柔和，沒有強勢的防衛心態在畫面中流竄。

第三節 轉趨淡化的印象

自由：不是完全的無拘無束、隨心所欲，而是根據你自己所選擇的規則來行事，是一種自律。 真正的自由就是，除了自己的抉擇以外，不受任何事物的約束，而

你的抉擇，又是從你對自己生命之所是與所當事的了解而來的。¹⁵

在題材之間不斷的遊走之後，又再次的重拾起停歇的仙人掌植物的製作，延續之前對於線條的描繪，在接下來的〈並非死亡〉(圖 21)這件作品中依舊沿用線條作為表現，不過，在這件作品之後，就有所發現到自己能力的侷限，線條的運用放在較大而且沒有像小幅作品那樣的密集之中，就出現了極度鬆散、無法凝聚的情況。〈並非死亡〉這件作品因為只有單一的團塊，所以並沒有出現鬆散的狀況，不過在接下來群聚的團塊繪製草圖時，就發現了這般問題。問題既然出現了，就要試著尋求解決之道，在不要放棄線條的情況下，我所採取的解決方式就是淡化線條的濃度，以顏色的變化來區分每一個部分。

仙人掌不再是以變形的姿態呈現，而是以真實的外形浮現在空白之中，以〈生〉(圖 22)這件作品為開端，顏色的分布由中心向外擴散、淡化，植物像是由空白中竄生而出的，就像是新生的動物破殼而出的過程。

空氣的瀰漫依舊是自己一直不斷的在作品中不斷使用的元素，所以為此開始了對空氣氛圍的描寫，在兩件作品〈夕暮〉(圖 23)與〈晨霧初綻〉(圖 24)之中，藉由時間點的不同呈現出不一樣的色彩和氣氛，〈夕暮〉是將仙人掌中的顏色帶到空氣中擴散開來；〈晨霧初綻〉則是由撥開白色的霧氣來看見包裹在晨霧中的情景。

最後的三件作品〈藍〉(圖 25)、〈初綠之一〉(圖 26)和〈初綠之二〉(圖 27)就相對的更加的淡化了，也更是簡略。似乎是即將要消散的物體，存在感已經逐漸的凋零，即使是呈現著綠色卻也不再具有相當堅韌的生命感。

仙人掌這樣題材從一開始像是成癮一般的不斷的傳達出微微的躁動，似乎是在不斷的訴說著什麼一樣，不停的喃喃自語著，而且擁擠的畫面帶著一種令人窒息的感覺，想要將人引進畫中卻又不讓人真正的進到畫裡；停滯了一段時間之後，又再次出現的仙人掌，變得溫馴了許多，雖然依舊好像還是在呢喃著什麼話語，卻已經褪掉了先前畫面中出現的不安定感，畫中的仙人掌似乎是飄浮在半空中一樣，在仙人掌聚集

¹⁵ Philip Koch(2006)。《孤獨》(梁詠安譯)。台北縣新店市：立緒文化，頁 150。

時產生的縫隙中，不經意的讓植物脫離了地面，讓存在呈現在一種飄浮的狀態之中。

最後一次將仙人掌當做題材，讓仙人掌不僅僅只是飄浮於空間之中而已，就連植物的存在感都完完全全的在每一件作品之中逐漸失去，這時的創作是在呈現著自己對於過往那份熱情的逐漸淡忘，所感到的無力感，也在最後的作品中讓自己體認到，過去就是過去，一旦過去了就成爲回憶，再怎麼深刻的體會也會被時間填平，試圖回溯並不能再體會當時的感受，只有愈來愈趨淡化的印象存在。

第五章 作品解析



圖 1 陳榮章 〈澗一日靄〉 2007 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 130x32cm x6 幅

將畫面切割為六片，不只是實際上的考量，在運輸和收藏上的便利，同時也是在呈現一種對於舊時代中被視為生活一部分的屏風所表達的敬意。重複性堆疊過程，雖然看似單調卻也是一種沉澱思緒的過程，藉由如此的過程，慢慢的將希望獲得寧靜安穩的這般心態注入畫面之中。

畫面揉合東方的空間營造方式與西方近代的印象氛圍的創造技法，讓畫面著重於呈現出緩慢的時間感，讓視覺感受稍稍大於視覺圖像的解讀。



圖 2 左 陳榮章 〈水母之一〉 2007 紙本、礦物顏料、土質顏料 42x30cm



圖 3 右 陳榮章 〈水母之二〉 2007 紙本、礦物顏料、土質顏料 42x30cm

讓水母就像是發光體一樣，獨自在漆黑的空間裡悠遊自在，獨自發出幽微的光芒，就像是由鬆散的顆粒聚集而成，隨時都會消失一樣的飄浮在空間中，讓細軟的觸手輕輕的拂動搖曳著。



圖 4 下 陳榮章 〈水母之三〉 2007 紙本、土質顏料 42x30cm

圖 5 上 陳榮章 〈水母之四〉 2007 紙本、土質顏料 42x30cm

捕捉水母在同一個動作下透過鏡子與實體所製作的兩件作品，並且刻意在其中一隻水母以黑色來呈現，是在傳達一項相當簡單的意象—實體與虛物之間的連結，透過正反兩面的倒置方式敘述出兩者的不可分割性。



圖 6 陳榮章 〈月光浮昇〉 2007 紙本、土質顏料 116.4x90.8cm

三隻飄動的水母，像是在遊戲一般，緩緩的飄往上方灑落光芒之處。呈現出大洋中的靜謐感，以及想要突破侷限的感覺，雖然沒有用相當激烈的動作來成顯這股悸動，而是透過光源的灑下與水母的飄升感來傳達。

藍色的使用不只是因為自然中呈現的色彩，而是因為藍色所產生的封閉性，將許多雜音都削弱至近乎無聲的地步，並且能夠拖緩時間流逝的步伐，讓畫面營造著一股被幽微空間包覆環繞的氣息。



圖 7 陳榮章 〈纏〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm

相互交纏繚繞的桃花枝，就在緩緩灑下的砂子箔落盡前，依藉著花朵的開綻而分散，並且終將會消逝在末端的白色之中，而這種消逝前的時刻卻是最為美麗的一段時間。明知將會失去的這種不穩定感，反而讓視覺暫留在消失前的那一刻的美好。



圖 8 左 陳榮章 〈菊之一〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm

圖 9 右 陳榮章 〈菊之二〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm

偌大的花形和纖弱的身軀形成了不相稱的對比，從背後透出光線的裏箔讓原本應該是具有相當存在感的花朵，一時之間變得透明了許多，好像隨時就會消失在空白之中似的。降低的色彩與透明的感覺，讓植物不再顯得沉重，而具有輕輕飄浮之感，緩步遊蕩於這空白之中。



圖 10 左 陳榮章 〈菊之三〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm

圖 11 右 陳榮章 〈菊之四〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm

有如羽毛一般垂墜而下的流線感，呈現著一股優雅的抬升與平躺的感受，著重在線條的交雜，而色彩成了點綴，以此襯托出畫面主體的存在。隱匿的枝葉即使不存在於畫面之中，花朵也依舊能夠自在的伸展著，即使是倒臥而下，還是依然開展著美麗的姿態。



圖 12 左 陳榮章 〈紅蘭〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm



圖 13 右 陳榮章 〈蝶棲〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm

蘭花在東方繪畫中常常作為入畫的題材，是一種高雅的象徵，不過，我之所以將其選做題材並不只是為了蘭花所代表的意義而已，而是蝴蝶蘭盤根錯節的根部以及狀似蝴蝶棲息在枝條上的樣貌，相當吸引我。因此，也刻意在製作時做了些微的調整，花朵部分依舊保有色彩，而根、葉就刻意的不將顏色填滿，雖然如此一來還是會讓人注意到花的美麗，不過也不由得的開始看見根部的特殊；右幅的蝴蝶蘭將花部的鬚狀部分向上延伸，希望能就由此小部分帶出些微的動勢，讓安穩平靜的畫面，帶著一點點蝴蝶即將離枝的感覺。



圖 14 陳榮章 〈水仙之一〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm



圖 15 陳榮章 〈水仙之二〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm



圖 16 陳榮章 〈水仙之三〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm

水仙的表現姿態是花卉作品中動作最爲明顯的，形式應該也是比較劇烈一點的。從一群好像是在飄浮著黑色粒子之中玩耍、嬉鬧的水仙們，接著趨於靜止的平躺在由黑點框設出的白空間中慢慢的伸展，最後在懸掛的情形下再次的生發出枝桠。

同時將生命與枯萎並置在畫面之中，並非要強調這種概念，而是想要傳達出這兩者並存的同時才能體現出更加強大的對於「生」的渴望。



圖 17 陳榮章 〈白子〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm x2 幅

在南部製作的一件作品，當時並不是寒冷的季節，即使在南部也不會有多冷，只是在作品完成之後，卻完全沒有顯現出南部天氣的特質。畫面空間處於一種凝結的狀態之下，而畫面上的檳榔卻是不停的在扭曲著、往外延伸著，好像要離開一樣，卻又在中間緊密地附生在枝幹上，害怕一旦離開就會向下墜落。線條的呈現在其中出現了不斷變動的樣貌，在慢慢的旋轉、扭動中，舒適的伸展著。



圖 18 陳榮章 〈自然的變節—迷妄的渦潮〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔
40x40cm x4 幅

滿滿的仙人掌就像是漩渦一樣緩緩的轉著，幾乎填滿了整個畫面，只剩下一小角枯枝的縫隙裡還有一點空間。

作品分為四個部分，分別都表現著不一樣的景象。左下角的是正在開花期的景象；而左上卻是因為過多的陽光對植物造成的傷害，就像是人曝曬在陽光下太久會曬傷一樣，出現燒焦的痕跡；右上角出現的是即將步入冬季時不停的受到寒風侵襲下的景象；最後右下角出現了用積彩法所呈現出乾枯的植株，表現出枯水期的狀態。用四幅的方式表現整個植物一年之中的種種樣貌。

整個畫面都摻雜著灰色，讓彩度稍稍的下降，只有畫面中心的果實使用紅色，突顯整件作品的主题。我將整件作品當作是自己空想出來的景象，而紅色的果實就像是每一個屬於我的東西，雖然能夠看得到卻沒辦法輕易取得，因為周圍佈滿了會整傷人的小尖刺。



圖 19 陳榮章 〈花柱〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm

在出現果實之前應該要有美麗的花朵綻放，但是堅硬的仙人掌所開出來的卻是纖弱的花朵，所以仙人掌們慢慢的為它築起一層層的圍籬，讓美麗的花能夠在保護之下盛開，為了不傷害到花，仙人掌還為此讓尖刺變得柔軟。



圖 20 陳榮章 〈紅魚群〉 2009 紙本、礦物顏料、土質顏料、箔 40x40cm

六株仙人掌不斷的盤繞在一起，形成一個像是金魚缸的小空間，裡面掌滿了許多紅通通的小果實，像是一尾尾小金魚一樣，不停的圍繞著中央在旋轉，就像是在玩遊戲一樣。



圖 21 陳榮章 〈並非死亡〉 2010 紙本、礦物顏料 80.3x80.3cm

拾取一段枯萎的仙人掌，失去了所有的水分之後，只剩下纖維還未被分解，鏤空的模樣將一切內部都展現了出來，只剩下殘缺的部分，卻不難看出植物在生長時努力的情形，以這樣的形象放入畫面之中，並且在內部維管束刻意的將它染上在醫學中作為區分動靜脈血管的顏色，試圖讓原本已經乾枯的物體，重新在作品中獲得新生。



圖 22 陳榮章 〈生〉 2010 白麻紙、礦物顏料 90.9x72.7cm

著重在畫面中白色與綠色之間的交互應用，就好像是從白色之中生長出來一樣，安定的出現在瀰漫著水份的場域，如此靜靜的享受著生命中的美好，呼吸著涼爽的氣息。



圖 23 陳榮章 〈夕暮〉 2010 紙本、礦物顏料 60x131cm

映照在和煦的夕陽中，枯乾的仙人掌似乎在這一刻燃燒起了低溫的火光，在這溫暖的時刻之中，短暫的回復了生命。局部的上色，在顏色的厚薄之間，呈現著不同的存在感與實體感，清淡的畫面就像是會隨時飄走一樣，雖然刻意的要營造出地面的感覺，卻還是沒有完全的貼覆於地面之上，因為過度的存在感又會讓畫面喪失了飄動的感覺。

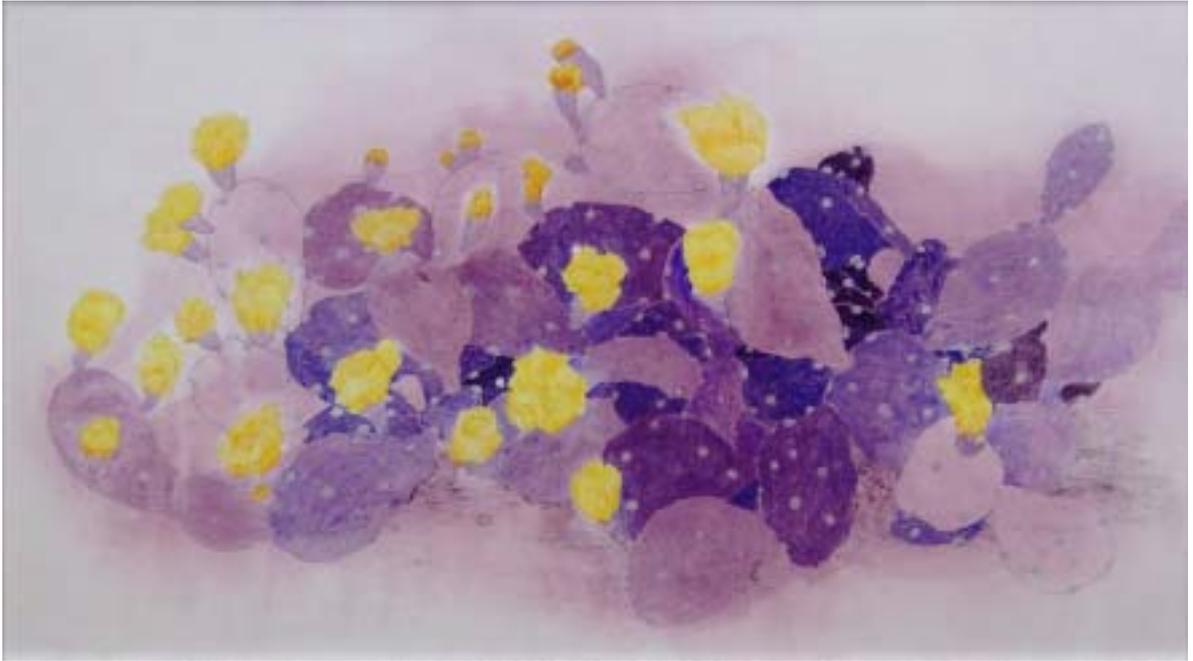


圖 24 陳榮章 〈晨霧初綻〉 2010 紙本、礦物顏料 53x92cm

在陽光還未探出頭來，空氣中盡是一片濛濛的清晨，仙人掌的花朵卻在這時候接而連三的開綻了，濃霧尚未完全的散盡，迷濛之中仙人掌似乎帶著紫色般夢幻的色彩，就像是夢境一樣，輕柔的顯現出來。



圖 25 陳榮章 〈藍〉 2010 紙本、礦物顏料 92x53cm

蜿蜒而升的仙人掌，像是受到吹拂一般，輕輕的搖曳著身軀。水藍色的模樣讓仙人掌似乎是由周遭的空氣所凝結而成的形貌，隨時都會散去，又再次的聚合在一起。不斷的向上浮昇而去，直達蔚藍的天庭。



圖 26 左 陳榮章 〈初綠之一〉 2010 紙本、礦物顏料 92x53cm

圖 27 右 陳榮章 〈初綠之二〉 2010 紙本、礦物顏料 92x53cm

仙人掌的存在變得越來越模糊，是自己與這項題材之間的那層連結變得淡化了許多，作品中仙人掌愈來愈趨近於消失的狀態，也越來越模糊、不清晰，再者兩件作品的繪製中，也將內在中即將捕捉不到這股記憶的清晰度呈現出來。

第六章 結論

從一開始的作品中，延續著大學時期對於群集和重複性的畫面製作中，不難看出其中自己對於未來的創作所抱持著興奮的情緒，雖然當時還不夠成熟，對於畫面的經營還有許多的不足，需要依靠後來的時間所累積的彌補。不過，每看一次這件閃耀著金色光芒的作品，就越是能體會到在時間、知識與經驗的不斷累積之後，反而漸漸的失去了那一份最初的熱情。

但這並不因此而讓創作變得冷淡，在水母的創作中，我比之前更加能夠體認到我與對象物之間的相關性，選擇題材並不是因為喜歡而選擇它，而是因為從觀察事物之中，它對於我的某些部分，可能是性格、思緒、情緒……等等，產生了相同的調性，才會進一步的讓我想對它做仔細的觀察，更進一步的瞭解它，接著在創作中，逐漸的釐清我與對象物之所以產生的相互吸引的關鍵處。

作品空窗的那段時間，其實一直都持續的在創作，只是沒有一件作品完成，一直想要釐清為什麼會出現這般情況就越無法讓思緒穩定，也就讓自己變得更加緊繃。就現在我對當時情況的瞭解，我會將過去解釋為戒除毒癮的階段，因為再這之前我去了一趟澎湖，畫了一幅名為〈自然的變節—迷妄的渦潮〉的這件作品，當時原以為能夠持續以這樣題材畫下去，不過卻因為某種不明因素，一直無法讓構圖有所突破，同時也是礙於現況，無法允許自己再回到帶來感官震撼的地點。結果就讓自己陷落在一陣混沌之中。

漸漸受到時間的影響，起初的那份衝勁慢慢的被沖淡之後，開始了一系列花卉的群像創作，畫面出現了轉變，作畫方式也和先前不一樣，整個人就像是煥然一新一樣，顏色變得不再是重點，反而是線條開始主導起整個畫面，開始使用線條傳達自己，並且將自己的性格映照在作品之中，也開始懂得如何讓作品試著說出話語，雖然像是呢喃一般的語句，不過就是在呈現著我的思緒以及內在性格。

後來又試著將仙人掌的題材重新放進畫裡，因為我總是認為就是仙人掌造成了之後轉變的成因，在繪製的過程之中，我將繪製花卉時的情緒放入仙人掌的創作中，並且簡化許多在繪製花卉時，建立出的繁雜工序。一開始還算的上是得心應手，不過愈到末尾就產生出許多的疑問，以至於作品開始出現瓦解的跡象。也總是會考慮過要不要將這批作品呈現，最後抉擇之下，還是決定留下這批呈現著即將逝去身影的作品，作為自己在之後應該要更能夠看清的事實，正是因為有這樣的作品，我才從中看出了自己還有諸多需要努力的部分。作品就像是一面反映出自己的鏡子，它映照的不是外在的表象，而是內在的靈魂，透過作品也更能夠看到自己應該要做什麼。

總觀自己就讀研究所的創作之後，並且經由與多位他者的交談之間，看出了自己在創作上和別人不一樣的地方，許多人創作都有著能夠依循的脈絡，很容易就能夠解釋出創作中轉變之間的連結。不過，我卻像是同時發展著不同的想法，我的創作足跡可能走過這個部分之後又會改道往下一條方向走去，然後又可能會折返回之前的方向。剛開始我也會認為這樣創作的方式，並不是很適當。不過，如果只是依循著同樣的一條小徑走下去，對我而言，並不會因此出現該有的轉角處。這種死板的性格自己相當能夠體會，所以並不適合別人的方式對我而言可能就是最適合自己的途徑。

在不斷變換題材和作法的情況下，我做出了令自己滿意的作品，因為它紀錄下了我在當時的各種想法和情緒，而在最後我試著固定方向前行時，卻因此而迷失了方向，而作品也慢慢的將這樣的我顯現出來。許多過程都是要經過嘗試才會得到深刻的記憶的，而創作的過程也是如此，這樣的體認卻是我從事特殊教育這項職業之中從學生的身上學習得來。

在這四年的時間之中，每一段轉變都牽動著作品所呈現出的樣貌和姿態，從最開始敘述作品的篇章因為對於日本美術方面有了相較於大學時期更為深入的瞭解後，因此重新思考了作品的處理方式，讓原本晦暗不明的擁擠畫面開始轉成為明亮模糊飽含空氣氛圍的畫面，明度的提高之後，在接著下來的作品中都不再出現過去那般近似黑

濁的早期作品。而在空間的處理之中，對於留白部分反而成爲畫面的一部分，同時也是藉由留白來填補空間，讓畫面中的物體更能夠恣意的生長著，而不是狹隘的受到畫面邊框的壓迫。

作品對於顏色的運用上，從一開始使用飽和的色彩填塞於整件灌木和水母的作品裡，在經過一段空白無創作完成的時間之後，作品中使用的顏色逐漸降低了飽和度，變成淡淡的色彩，由此這段作品空窗的時期成爲了影響後續創作上極大的要素，這一段時間裡所產生出的各式各樣的想法，逐漸的影響了自己在日後的所有作品之中的呈現方式。應該將這一段時間解釋爲促成自己從視覺上對外在的追求轉而對自我內在的心理層面的表達，也就是有過如此的一段時間的摸索和反思的過程，才會引導出之後作品上截然不同於以往的畫面表現方式。

而作品的發展之中關於顏色和線條的比重，從一開始色彩大於線條，一直到後來線條的重要性反而提升並且高過於色彩的使用，這一變動並不是突然的轉變，而是讓前置作業中的線稿，也就是草圖這部分能夠被包含在作品裡面。之前總會認爲線條似乎就僅僅只是作爲之後繪製作品時的參考，後來在作品與草圖之間作了兩相比較之後，發現到了最開始製作的草圖反而比較能夠傳遞出屬於自己的創作樣貌，而作品裡色彩反而是成爲主要的角色，也讓前置作業裡的草圖和作品之間喪失了應有的連結。會讓作品以顏色來作呈現而不是以線條來表示，應該是一種已經成爲習慣性的方式所導致的，因爲之前都是如此在製作，所以後來也就會仿照之前的方式繼續下去。之所以會刻意的將線條這部分在後續的作品裡作爲主要的呈現，是在看過許多以往的藝術家在創作和草圖之間都是具有明顯的銜接點，因爲在製作草圖時就已經相當明確的知道日後作品完成時應該呈現的模樣，所以作品的完成是在接續著草圖之後所作出的成果。而反觀當時的自己草圖就僅只是草圖，就只是作品的大略框架，所以在完成作品之後又再次出現了不一樣的詮釋，已經和製作草圖時的想法相去甚遠。如此的體認之後，作品的呈現就出現了轉折，線條的比重也就因而發生了改變。

所有的轉變，不論是在題材上、畫面上、空間上和氛圍上的改變似乎都離不開空白時期，在這之中有想過要突破，讓畫面出現截然不同的樣態；也因為旅遊加深了身處異地的疏離感，讓自己急著四處嘗試不同的畫面形式和繪畫方式，想要由此能夠讓自己得到依屬感。而在如此的過程之中，也為自己找到了某些特定的、能夠代表自我的方式流露在作品中。

作品中除了轉變之外都還有著相通的共同點，這是一直都存在著的畫面元素，不論是在轉變之前或是作畫方式轉變之後。這項共同的特色就是一種所有作品中的物件都不具有應該在現實狀態下會出現的依附性，所有的對象物都飄浮在一團不明顯的氛圍之中，每樣東西都是飄飄然的浮載著，不論畫面的營造如何的轉變，這項特質卻都持續的存在著，只是在轉變之後飄浮感變得比較明顯。

而對我在創作來說作品是一種自我性格的再現，讓自己更加了解自己以外，也讓他們能夠透過作品的形式來感受、認識創作者的思緒和狀態。作品雖然呈現著許多不同的樣貌和不一樣的形式，不過藉由如此的過程反而更能夠從各種角度來整合出比較完整的內在樣貌，也就是讓作品刻劃出內在的自己，而不是外在的形象。

參考書目

- 王秀雄(1998)。《日本美術史》。台北市：國立歷史博物館。
- 王秀雄(2002)。《美術心理學：創造・視覺與造形心理》。台北市：台北市立美術館。
- 竹內浩一 講師(2009)。《NHK 趣味悠々 動物を描く 竹内浩一の日本画入門》。日本東京都：日本放送出版協會(NHK 出版)
- 佟景韓 主編(1994)。《現代西方藝術美學文選—造形藝術美學卷》。台北市：洪葉文化事業股份有限公司。
- 洪文慶 主編(2001)。《海外中國名畫精選》。台北縣新店市：錦繡出版。
- 宮廻正明(2007)。《—AMA—宮廻正明展》。日本東京都：株式会社高島屋。
- 郭繼生(1990)。《藝術史與藝術批評》。台北市：書林出版有限公司。
- 許麗雯(2008)。《比亞茲萊的插畫世界》。台北市：信實文化行銷。
- 單國強 等撰文(2002)。《中國名畫賞析》。台北縣新店市：錦繡出版。
- 《聖經(新約全書)》(臺中：國際基甸會，2006)
- 詹前裕 主編(2004)。《臺灣膠彩畫史系列演講與座談專輯》。台中市：東海大學美術系
- 蔣勳(2008)。《孤獨六講》。台北市：聯合文學。

- Herbert Read(2006)。《藝術的意義》(梁錦鑿譯)。台北市：遠流。
- Joseph Campbell(2008)。《千面英雄》(朱侃如譯)。台北縣新店市：立緒文化。
- Kandinsky(1998)。《藝術的精神性》(吳瑪俐譯)。台北市：藝術家。
- Philip Koch(2006)。《孤獨》(梁詠安譯)。台北縣新店市：立緒文化。