

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

長久以來，對山光水影的婆娑之姿充滿著景仰的姿態。

尤其是登上群山環繞的至高點上，踏著喘息的天旋地轉，如同聖像般的純粹形式帶著詩意般的風景，逼迫著俯瞰--眼角仍然無法連結的連延山脈。有一種超脫人世間的意境，強烈誘發想用畫筆記錄下來的慾念，大地風采的頭角崢嶸，點滴串成一幅幅畫布上的嚮往。

鳶山、大屯山、雪山、合歡山及靜謐的七彩湖，皆是我成長靜思與沉澱的人生發想地。對於山光水色的風景畫有著恍若隔世的眷戀，如同宋詞中那般濃郁的情感，久久無法忘懷。

「少年不管，流光如箭，因循不覺韶華換。到如今，始惜月滿、花滿、酒滿。
扁舟欲解垂楊岸，尚同歡宴，日斜歌闌將分散，倚蘭橈。望水遠、天遠、人遠。」

1

「登上高峰，笑容將是最好的回答」。托爾斯泰說：「藝術是一種語言，是傳達感情的媒介」。²將視點上升到可以擁有整片大地的高度，貪婪的享受孤立於山頭的豪爽快意，而每每總是把這片片風景私藏為秘密，彷彿信手拾來的色塊堆疊，皆可記憶拼湊成我的生命體驗。

所以，我想畫有山有水的風景，試著呈現有別於寫實技巧之外的另一種風景。這樣的創作既是紀錄，也是呈現。記錄人生這趟仍在進行的旅程，從焦慮、掙扎、痛苦

¹ 宋祈：《宋詞-浪淘沙近》

² 朱光潛《文藝心理學》。(台北：頂淵文化，2003) 頁 P19

與無奈；呈現內心深層面對自然的衝動，與低潮困頓的低下沉潛。

所以，我想畫有山有水有思緒的風景，試著找出色彩與形式交疊的新形式，從無我靜謐的詩畫風景，經過戲劇性的快慢刷、刮、抹過程，探究可能誘發畫作的感動表現，再從神秘冰冷理性背面埋藏滾燙嘶吼的激情，而找尋繪畫創作中浪漫的最初。

佛告須菩提：「凡所有相，皆是虛妄。若見諸相非相，即見如來。」³尋找畫作真實的心象表現，就將是你我看見的另一種風景。

³ 《金剛經》〈如理實見分第五〉

第二節 研究範圍與內容

本論文的終極目的是實踐視覺藝術的反省與創作理念的闡發，因此除了透過相關美術史料及研究論文的研究討論，試圖從美術史中相關的例證提出，進而釐清藝術創作的發想與思考路徑，再將其整合分析，反省自身為自身的藝術創作論述。

人生存於自然，也發展於自然。對於一個以繪畫形式做自我表述的創作者而言，風景似乎不只是個早已落入模擬再現議題的其中一部份。本文第二章以文獻探討為主，討論風景畫於美術史的定位，探討風景畫發展的路線與變化。而西方對於風景的說法各有其趣，從客觀的角度分析有關風景的議題，本章並分節說明分析。

第三章分析創作中環繞於天開地闊的悠遊情懷，如何將靜謐卻遼闊的山水風景發想出來，而進入另一種厚重的山水之間。那是一種對於內心的想像，映照出最隱逸的精神性，望見這樣層層疊嶂的崢嶸群峰與遠水汨汨的天寬地闊時，才能感到面對自然的融合與渺小。第二節從「山的意象」的範圍談起，剖析藝術創作的深層心理投射產生的心象，誘發成為創作的的基本圖像。試著找出簡化山形的幾何美感，以及重疊與穿透、延伸在視覺上的視覺映照。淡入淡出的雲霧交纏中，時間的要件的與相互依存的訊號。

最後在無法自拔詩意的浪漫中，緩緩述說苟延喘息的不捨與沉潛。

第二章 風景畫的脈絡與發展

第一節 風景畫的萌發

西洋的繪畫發展，幾乎都是依循著歐洲的政治、文化、社會的發展進程來演變。關於風景畫的起源，各家說法不同，單純為風景的畫作，較早應該是出現在西元前1600年古埃及壁畫「有魚池的庭園」略見一二。而風景畫的出現應是要到十五世紀，比中國山水畫晚了大約四百年。在文藝復興初期，建築師布魯內萊斯基（*Fillppo Brureschi, 1377-1446*）及阿爾伯提（*Leon Battista Alberti, 1404-1472*）等人運用線的遠近製定線條透視法，此法再多方發展的結果之下，使畫中的主體和背景空間起了重大的變化。其後達文西（*Leonardo da Vinci*），捨棄了傳統的線性透視，改採表現較為緩和的「空氣透視法」（亦稱大氣透視法 *atmospheric perspective*）⁴。

而西方的希臘神話之中，人神共構的宗教特質反映了希臘思想重視邏輯性格，人是神創造出來的靈性生命，可以站在高處俯瞰大地，笑傲山川間的一切除了人性化的神之外。當然，人定勝天征服的性格油然而生，大自然成了急欲被征服的對象。相對於人的不可知與知識的一般平民對於自然知覺的貧乏，山川丘壑與叢林峽谷成了令人恐懼的對象。羅馬皇帝君士坦丁（*Flavius Valerius Aurelius Constantine 272-337*）在西元313年頒布「米蘭敕令」（*Edict of Milan*），逐漸使基督教成為歐洲地區最興盛的宗教。為了歌頌宗教人物與傳教的必要性，象徵性的人物畫作成為主流，對於大自然描繪的發展受到部分限制。

十四世紀的義大利畫家喬托（*Giotto di Bondone*），逐漸捨棄宗教人物常見金箔背景，改採建築物的室內或戶外自然的藍天丘陵⁵，此時的手法顯得粗糙而不自然，甚至像是畫布臨摹的效果。在十四世紀末年，林堡兄弟（*Limbourg brothers*）所繪製的

⁴列奧納多·達文西：《達文西論繪畫》（台北：雄獅圖書公司，1980年）：達文西在他的《著色論》（*Treatise on Painting*）一文中；他寫道：「顏色的弱化程度與觀者的距離成正比」。後來發現，這是由於光線通過大氣中的水分及塵埃之類的微粒物質而造成光的散射所致，其散射程度取決於光的顏色，即光的波長。

⁵王哲雄：《印象主義之前—西洋風景畫的萌芽及其演變》（台北：師大學報，1988年）頁550

《豐饒的日課經》(*The Tres Riches Heures* , 1412-16)。將農人辛勤工作、貴族狩獵的樂趣收集入畫，並佐以季節變換的風景，雖然只是小小的手抄本經書，卻開啓了繪畫對自然風景的新題材。凡·艾克兄弟 (*Hubert Vgn Eyck 1395-1426 & Jan vgn Eyck 1390-1441*) 兄弟皆是北歐文藝復興的重要畫家之一，自從改良蛋彩畫的調和油之後，油畫技巧得到新的發展。他們改變了國際歌德的裝飾性風格，取而代之的是將接近真實的戶外光線得以再現，使畫作的層次與明暗調子更加有變化，創造出多幅呈現自然光照下的明亮色彩。(圖 1) 根特祭壇畫時期，畫家對於尋找「背景」作為畫的次要題材愈來愈明顯，逐漸改變宗教人物唯尊的強勢觀念，進而思考自然入畫的可能性，文藝復興的後半期的北方系統得到醞釀中的能量。



圖 1 *Jan van EYCK* 〈*Ghent Altarpiece*〉, 1432, Oil on wood, 350 x 461 cm, cathedral of St Bavo, Ghent.

第二節 亮麗清新的威尼斯風景

位於義大利北部的重要海岸商業據點，威尼斯不僅是商業交易蓬勃鼎盛的區域，更直接推動繪畫市場的發展。此時又從法國傳入新油畫技法，使畫家們作品的程度提升，風景畫作漸漸流行起來。文藝復興後期的作品逐漸擺脫禁慾式的宗教議題，受到人文思想的啓發和商業繁盛的刺激，令人愉悅的明亮戶外構圖與美女圖受到大眾的喜愛，使得這個時期的繪畫風格亮麗清新，充滿熱情與活力。

威尼斯畫派代表的人物為喬凡尼·貝里尼 (*Giovanni Bellini* , 1430-1516)、吉奧

喬尼（*Giorgio da Castelfrance*，1476-1510）、提香（*Tiziano Vecellio*，1484-1576），讓威尼斯畫派詮釋得光芒四射（圖 2），也提供後人對於風景畫種種可能發展，給予歐洲的風景畫發展埋入即將發芽的種子。喬凡尼承接了來自法蘭德斯油畫革新，畫面的色彩表現更為豐富，空氣透視拉長景深表現，輪廓線幾乎消失，畫面潤澤亮麗，成為當時風景畫的爭相學習研究的對象。



圖 2 *Giovanni Bellini* 〈*St. Francis in Ecstasy*〉,1480, Oil on canvas, 124 x 142 cm, Frick Collection, New York.

而吉奧喬尼與提香這兩位貝里尼的高徒，自然也有許多精采的表現。提香打破以往繪畫中的種種規定，創造出詩一般的畫作，毫無虛偽做作，表現出對世界的覺醒的、開放的觀察。（圖 3）



圖 3 *Tiziano Vecellio* 〈*Bacchus and Ariadne*〉,1522, Oil on canvas, 175x 190 cm, National Gallery London.

來自法蘭德斯的帕地尼爾(*Joachim Patinir, also called de Patinier and de Patiner* 1480 – 1524)也是早期的風景畫家之一，但他的作品並不是完全只有風景，畫面中還是有人物，遵循著過去的傳統，利用畫面中的人物敘事。



圖4 *Joachim Patinir* 〈*Landscape with the Rest on the Flight into Egypt*〉,1520, Oil on canvas, 121 x 177 cm, *The National Gallery*, London UK.

從這幅（圖4）1518-1520年間的創作，作品中已經可以看見透視法的應用，雖然遠近表現仍然有些生澀，大小比例和關係也有些失衡，而且山脈綿延的曲折和人物的斗篷皺摺相當類似，但是將視點提高觀察，看得出是刻意描繪大自然的山川景色。一直到十七世紀的荷蘭，才出現了真正的風景畫，當地於是就出現荷蘭風景畫派。

第三節 獨立風景--荷蘭畫派

西元1609年荷蘭正式脫離西班牙獨立之後，尼德蘭地區分裂成北部荷蘭共和國與南方法蘭德斯的兩個區域。南方仍維持西班牙統治，信奉天主教，日後成為比利時。南北各有發展的特色。北方的荷蘭則獲得政治經濟與宗教的自由，信奉新教，各地教堂不准崇拜偶像，宗教的權力式微；社會與經濟致力發展海上貿易，人民逐漸獲得開放與全新的視野。貿易活動經勝的結果，畫家作品不再依靠只貴族與皇家收藏，一般

市場交易亦十分活絡，各家畫派在荷蘭找到新的發展天地。去除宗教強烈的干預與主導影響之後，荷蘭的繪畫風格十分多元，風景畫也成了此時其中一個相當重要的風格，風景畫作品的數量也逐漸變成多數。

風景畫的獨立，可以說是從 17 世紀的荷蘭正式開始。自由與經濟的獨立，一般市民嚮往美好的山景海景，甚至蜿蜒溪流、農村田野層疊的景象，畫面大多加上畫家想像與美化，有的則出現抒情式的場景，也受到義大利北方系統的史詩畫風影響，充滿了理想性。不過荷蘭風景畫大部分的風格，都趨向於表現自然主義 (*Naturalism*) 的動機，畫面中出現真實的丘壑、田野、風車和溪流，源自於對土地的熱愛與想像，也反映荷蘭興盛的經濟活動和逐漸堅強的國力。



圖5 *J. van Ruysdael* 〈*Windmill Wijk Near Duurstede*〉, 1670, Oil on canvas ,101X83cm , *Rijksmuseum, Amsterdam*

艾賽亞斯·凡·德·菲爾德 (*E. Van. de. Velde, 1587-1630*) 是 17 世紀荷蘭畫派最具代表性的人物之一，而其後的亞可布·凡·羅伊斯達爾 (*J. van Ruysdael, 1600-1670*) 的表現更是令人驚歎。《杜爾司提得附近的風車》(圖 5) 中低於三分之一的地平線，利用空氣透視法表現又深又遠的荷蘭海岸線；諾大的風車與低矮樹叢，掩蓋住中景的紅瓦屋舍和更遠處的哥德城堡，巧妙製造出前後關係和距離。大片厚重的雲層加上點景的傳統荷蘭婦女，讓畫面增添許多荷蘭當地的特質。

第四節 逃避與蛻伏--巴比松與浪漫的影響

巴比松畫派 (*Barbizon School*) 是在西元1830-1840年之間出現的另一畫派，就如同字面上所顯示，這群畫家就聚集在法國鄉下的巴比松小村落，開始探索另一個新的繪畫風格。18世紀的法國政治動盪不安，勞資糾紛更引發恐怖的工人暴動，再加上對外戰爭失利⁶，促使畫家們都逃離是非紛擾的巴黎首府，來到平靜悠閒的巴比松鄉下。政治上的動亂對當時的畫壇產生強烈的影響，1871年復辟王朝在學院會員瓦朗西安納 (*Pierre-Henri de Valenciennes*) 的建議下，增設沙龍展的「歷史風景畫」新選項，藉以宣揚王朝對於人民的歷史天命。構圖中大都帶入熟悉的歷史古蹟與都城，將歷史輝煌的情結重置於現代的風景圖像中，局部對自然的觀察甚為逼真寫實，但以較為集中的主光源來說明戲劇性的史蹟。此種帶有政治目的的藝術沙龍，促使古典畫院畫家們致力頌揚王朝歷史的貢獻，但卻逐漸缺少對藝術應有的熱情和感動，結果卻使畫作呈現冰冷與脫離現實的幻象中。浪漫主義 (*Romanticism*) 於是對此種藝術創作提出質疑，並加以反動與批評。他們肯定畫家以積極的熱烈的情感帶入繪畫創作中，並提議改變當時近乎是程式化的繪畫風格。⁷傑里柯的「梅杜莎之筏」(*La Zattera Della Medusa*) 不僅是法國浪漫派繪畫的代表之作，也是歐洲浪漫潮流的里程碑。

此時期的風景畫主要出現在巴比松畫派，而巴比松畫派的聚集與浪漫主義的興起約同時期，兩者皆是反對古典教條與幾乎程式化的繪畫表現，都以觀察與描繪大自然光影、色彩及季節象徵為主軸，且都帶有逃離政治混亂的意識存在。巴比松畫派的發展超乎想像的快速，1872年居住該村畫家人數竟然佔該村人口三分之一多，並有多位日後發展為巨匠的藝術家現身，如米勒、盧梭、柯洛、保羅·于埃 (*Paul huet*，1803-1869) 等人。

他們的共同理念便是願意直觀感受大自然的，創作的題材皆是由實地觀察而來，再從個人氣質中提取想像或歷史情結。從柯洛的寫生研究中發現，繪畫並無「純真之

⁶ 1870年普法戰爭

⁷ 許毓珍：《論風景畫的歷史沿革及其自然光色的表現技法》(台北：文化大學美研所，2006年)頁24

眼」的存在，風景畫並非只是看到什麼就畫什麼，畫家眼中總會再戴著含有文化與社會成分的鏡片，使繪畫創作成為有歷史、文化與社會氣氛的概念。⁸巴比松畫派與浪漫主義不變的追求則是他們所標榜的「完美和諧」：用寫實的眼光描繪風景，用浪漫的心情表現自然。⁹

第五節 多彩多姿的十九世紀風景畫

拿破崙政權崩解後，開啓歐洲大陸與英國的交通，使英國風景畫作得以進入法國。康斯塔伯（*John Constable*，1776-1837）以風景畫《乾草車》（圖6）（*The Hay Wain*，1821）中明亮清晰的色彩和忙碌平實的農作生活，感動了當時浪漫主義的畫家們如德拉克洛瓦（*Eugene Delacroix*，1798-1863）等人，更加深了英國風景畫對法國的影響。另外泰納（*Turner*,1775-1851）一開始是用水彩作品描寫風景畫，早期他的題材都是用詩意的手法來詮釋暴風雨、火災、雪崩等情節。後受到義大利的天空中找到新的靈感，康斯坦伯曾說：「泰納是用色彩的泡沫作畫」¹⁰，可見泰納描繪風景的動態與光澤深受康斯坦伯欣賞，隨後兩人曾一起舉辦巴黎沙龍展，更創造出許多佳作。

⁸ 李卉婷：《寫生與古典風景畫傳統—探討科洛在義大利的繪畫成就》（台北：異議份子期刊，）

⁹ 黃淑玲：《寫實主義之眼與浪漫主義知情的交會點》（台北：美育月刊 132 期，）

¹⁰ Jose M. Parramion，毛蓓雯譯：《風景油畫》（台北：三民書局，1997 年）頁 19。



圖6 John Constable 〈The haywain〉,1821, Oil on canvas,130.2 x 185.4 cm, National Gallery, London UK.

從文藝復興的傳統觀念咸認為自然永恆的生命乃是關注的焦點，雖然有大片明亮的天光雲影和田野山巒，最終仍就將熱情主觀的投射於對人這件事情的關注上。但是風景畫演進到印象派繪畫，反而成爲一種發展的阻礙。印象派等人的風景繪畫中，如同我們熟悉的美術史中所呈現，完全悖離巴比松與浪漫主義畫家所追求的自然的热情與仰慕，形成的原因相當複雜與難解，主要的原因還是對於運用色彩與光線的研究性質，希望達到絕對的效果，並從一種理性、客觀的分析與描述我們自己自以爲是的風景。亦即畫家們從迎合大眾的走向的寫實性風格，觀畫而自有所感，轉爲理性、分析性的繪畫風格時，感受創作者本身的意境變成是一件主要的議題。

後來的秀拉等人更將繪畫研究的更具邏輯性，畫面漸漸脫離寫實而走向主觀的構成，以非常細膩的筆觸完成分色技巧的藝術創作，也間接影響野獸派和立體主義，並影響了新藝術與德國表現主義。塞尚原爲印象派畫家之一，但是幾次展覽之後，卻漸行漸遠，因爲他想自行發展出一種可以永久保存於美術館的藝術風格，最後提出所有物體皆可還原成圓錐和圓柱的想法，造就後來立體主義與表現主義的表現手法。塞尚聖維多利亞山（圖7），看出塞尚眼前的大自然景色，在畫面中構成了一個個色塊，其餘物件皆成了圓錐體、正方體及幾何概念的組合。¹¹這是因爲他的風景繪畫創作中，

¹¹ 余素紅：《以物喻意—論圖象心象繪畫之關聯性》（台北：北師大美研所，2003年）頁38

雖是描繪自然山形，卻在過程中融入強烈的主觀意識，也讓作品呈現獨特的思想和風格。



圖7 Paul Cezanne 〈Montagnes en Provence〉,1886-90,Oil on canvas,63.5x79.5cm,National Gallery,London.

強調刺眼、激動、強烈色彩對比的表現手法，是野獸派的風格。曾經參加過野獸派沙龍展的佛瑞茲（*Othon Friesz*，1879-1949）替野獸派風景畫下了一個定義：「結合¹²色彩與大自然所引起的激情與感情，並用這種技巧去呈現太陽的光輝。」。

哈德遜河派（*Hudson River School*）是十九世紀(1800~1870)一個美國的風景畫畫派，是美國建國初期振奮人心與帶有強烈浪漫強懷的藝術創作。作品中大多見到寬闊的土地和關懷，並結合美國人獨立拓荒並建立家園的精神，使畫面深刻而自勵，與荷蘭與威尼斯畫派的明亮清新並非相同。1820 年左右是美國藝術家關懷大自然的巔峰時期，而哈得訊畫派正是匯集同類型的畫家或畫風，甚至將相同觀點的繪畫論述也帶進其中。湯瑪斯·寇爾（*Thomas Cole*，1801-1848）是這一學派的創建者，也是視「廣闊的領土」是美國景觀的最大特色之諸畫家之一。

¹² 同註 7，頁 23。



圖 8 *Thomas Cole (after a Thunderstorm)* 1836, Oil on canvas, 130.8 × 193 cm The Metropolitan Museum of Art, New York .

暴風雨過後的山景 (*After a Thunderstorm*) (圖 8) 是寇爾代表作之一，將視點提高至山峰俯瞰大地，淵遠流長的大河正吸收來自山間的暴風雨，右側前方的雲層中透出點點希望的光芒。山巒低平起伏不大，卻能以幾乎消失於地平線上的遠山，來呈現更遼闊的視野。夾帶暴雨雲層戲劇性的變化，對比河流上安穩的山山的倒影，交織成一幅氣勢磅礴的風景佳作。

最出色的俄羅斯風景畫家要算列維坦 (*Issak Levitan*, 1861-1900)。「黃昏的伏加爾河」(*Evening on the Volga*, 1886-88) (圖 9) 中帶有一些詩意的蒼涼和孤寂，低於三分之一扁平 S 型的構圖中，充滿了寧靜與期待。然而時間的靜默讓期待成為永恆，不動聲色的渲染整個只剩暮色的映照，早已分不清對岸的喧擾。他的作品中出現大量抒情的方式呈現俄國空間的詩意，他告訴友人「不必擔心，我太熱愛大自然了。」¹³，深沉厚重的濃烈情感，他用悲壯的情緒來體驗和觀察大自然，賦予其繪畫當中的精神內涵，並將十九世紀俄羅斯風景繪畫推上巔峰。

¹³ 俄羅斯 19 世紀的風景畫



圖9 Issak Levitan 〈Evening on the Volga〉1886-88, Oil on canvas, 49.5 x 80.2cm, Collection of Tretyakov Gallery, Moskow, Russia.

風景畫自十六世紀法蘭德斯開始，然後到十七世紀荷蘭對風景畫主題的確立，到十九世紀末為止，風景繪畫發展將近三百年。而威尼斯的明亮清麗，到思慕自然主義（*Naturalism*）動機的荷蘭風景，到因政治動亂而契合的巴比松，再到多采多姿的十九世紀風景畫，寫實風景畫始終是主要選擇的題材與方向；而從追求法蘭德斯、荷蘭色調明亮，到十九世紀表現真實自然的色彩，印象派實驗性的色光分析。涵養了日後二十世紀風景繪畫的新的發展。

第六節 近現代的風景畫的變異

二十世紀以降，社會與科技加速演進，經濟活動頻繁，促使新的交通工具出現，也連帶縮短世界溝通和侵略的距離。搶佔資源與討論科技與工業，似乎成了世紀初最大的議題。經濟突飛猛進的另一面，是世界陷入新武器和種族的試煉，經過兩次大戰的洗禮，生命因為過於依賴機器而變得有些微不足道。現代繪畫的腳步也因為如此，產生多元交融且複雜的狀態，彼此相互競爭也相互吸取養分，造成美術史上空前變異

的時代。

未來主義（*Futurism*）的薄丘尼（*Umberto Boccioni*，1882 – 1916）包含文學詩人在內等人，發表堂皇的未來主義宣言書，內容著墨於表現運動的主張。薄丘尼成長中的城市（*The City Rises*，1910）（圖10）作品中，用飛快的線條表現每天、每夜、甚至每小時都在改變的城市風景，畫面中看不見清楚平和的行人或車輛，只見好幾條像是留在網膜上的殘影，連續不斷的運動與更新。¹⁴因為世界無法停止轉動，時間的流逝成了畫面必須要捕捉的重點。

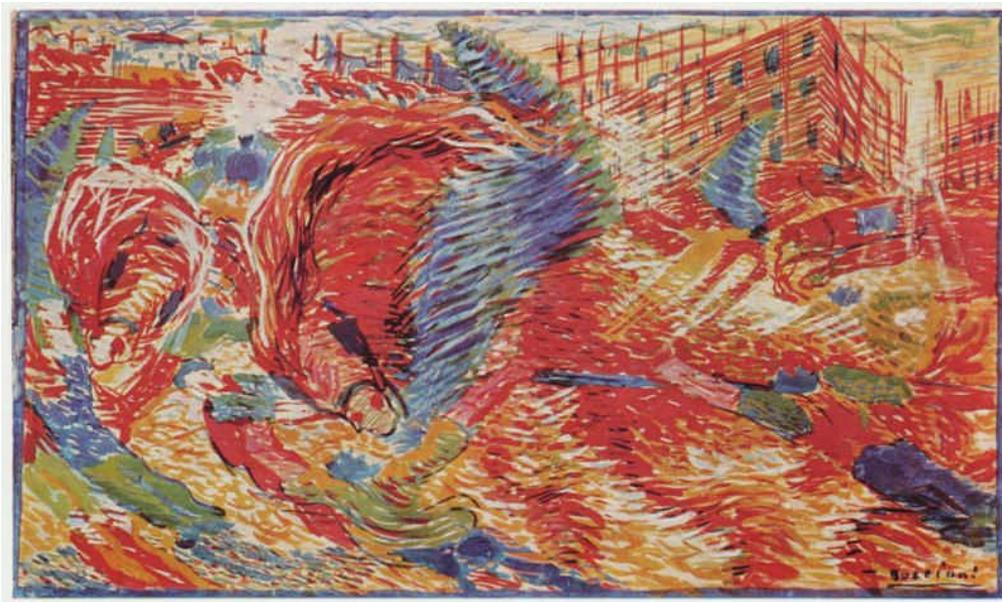


圖 10 *Umberto Boccioni*〈*The City Rises*〉,1910, Oil on canvas, 199.3 x 301 cm, *The Museum of Modern Art, New York*.

美國魏斯（*Andrew Wyeth*, 1917）的「飛揚的羽毛」（*Airborne*）（圖11）和美國哈德遜河畫派名家：寇爾的作品大相庭逕。淒冷的原野邊沒有任何枝幹粗壯的大樹，一棟橡木白的屋子斜對著昏暗的午後微光，寂靜也寂寞。這幅和「克莉絲汀」風格頗為類似的名作，卻嘗試以第一人稱的方式詮釋這一片悲壯情懷。或許因為啜泣嗟嘆使視點降低，所以構圖造成一半是冰冷的原野，一半是佈滿凝結般的雲絮。消失點正是畫面中央，無盡的冷空間讓飄零的羽毛恣意旋繞，觀者的感受正是主體所形塑出來的迎著風、打著哆嗦的黯然情緒，情緒的濫觴溢滿在懷斯的作品中。風景本身或許沒有

¹⁴何恭上，馮作民譯：《西洋繪畫史》（台北：藝術圖書公司，1981年）頁221

什麼情感，但是欣賞畫作的人竟都能感動於那股，流於歐洲移民中對家鄉的淡淡愁悵，或許車禍過世的父親給他不小的影響，使他將每張畫布都融入自己最深也最揮之不去的懷念。



圖 11 Andrew Wyeth 〈Airborne〉1996, Oil on canvas.

奇里柯（*Giorgio Chirico* 1888-1978）1913年創作的作品《紅塔》（*The Red Tower*）（圖12），寬闊的地平線橫於畫面的下半部，讓觀眾須以仰望的姿態注視看似簡潔方正的視野。稍為誇張式沒入地平線的遠景山巒和低矮的紅瓦屋，延伸到令人覺得阻隔與突兀的紅磚塔，右方伸出一半的騎士雕像似乎透露著過去英勇圍城的豐功偉業，終結在此時此刻的十字交會路口，暗示凝結的空氣與不安的氣氛。奇里柯試圖營造一種古典與現實交錯的矛盾情結中，並將現代人對於冰冷與孤獨的世界，用許多空洞的景物來思索另一種精神層面的創作意圖。這個作品中，風景畫變成一種媒介，使人探索更多畫面上無關的物件，也引導人去關注畫家精神層面試圖解決的困惑。



圖 12 Chirico 〈The Red Tower〉 1913，Oil on canvas，The Art Institute of Chicago.

處在以表達理念為主流的藝術時代中，透過繪畫發掘人性潛意識的面貌當然可以成為藝術的一種表達。既然透過藝術表達神聖性與氛圍是一種藝術，那麼透過藝術表達人性潛意識的層面當然也是一種藝術。達利的繪畫，正是這種挖掘潛意識的最佳表達；但另一方面，他的作品也深切反映出自己的深層意識。

《記憶的堅持》(The Persistence of Memory) (圖 13) 作品中，有平坦的泥地草壤，有平靜的遠山峽灣，有黎明初現的水景，也有枯籐老樹的滄桑無我，看似一幅風景畫的表現。他把環境中不發生關係的東西以「並置法」(Juxtaposition) 在一起，這樣的方法能把日常事務變成奇幻的感覺。¹⁵或許作者的記憶關鍵在於時間，而時間無止休的堆疊讓人產生無法呼吸的窒息感，記憶便在這其中衍生，但主觀意識中，代表順序與邏輯的時間，竟會填寫「軟化」的形容詞，如同爬滿侵蝕佔據的蟻群，布滿令人不寒而慄的無解與驚悚。

如果誘發心理感受是一種藝術，那麼達利的創作引人注目，正是由於他的作品非常契合地表現出各種人類心理的現象。達利對於風景畫，竟又是另一種潛意識精神的感知。

¹⁵ 王秀雄：《時代.情感.形式》〈超現實主義的狂人與天才畫家〉(台北：台北市立美術館，1989年)頁208



圖 13 Salvador Dalí 〈The Persistence of Memory〉1931，Oil on canvas, The Museum of Modern Art, NY



圖 14 Piet Mondrian 〈Gray Tree〉1912，Oil on canvas，79 x 108 cm, Gemeentemuseum Den Haag.

1903 年，蒙德里安在荷蘭布拉拜特信地區住了很長時間，此時作品多為孤立的村舍，淡紫色和灰色的神秘森林內景。1911 年底，蒙德里安來到巴黎，馬上受到立體派的影響，畫出作為本世紀繪畫中對確定主題進行不斷抽象化，名為《樹》(Tree) (圖 14) 的唯一組畫。風景畫在蒙德里安的創作中，只是一個沒有太大意義的主題，藉以發展抽象化的實驗，畫面本身的色彩、構圖與作者的意境變成次要的問題，也使風景繪畫朝著形式方面的可能性思索與碰撞。風景畫本身的題材是俯手可拾，任何地點皆有可能蒐羅入鏡。只是如此的內涵，滿足不了二十世紀現代主義思潮的交互融合與衝擊。多元發展的思想與論壇，意味著風景畫以形式發展變成無法避免的過程，而風景畫此後便逐漸走向繪畫自身的獨立性的路中上去。

第三章 環繞山水之間—創作理念自述

第一節 山水畫的啓發

海德格爾曾說：「活在看中的驅動或在視覺中的沉迷構成了人類的存在方式。」繪畫的空間創造，就是要在二維的畫面上虛擬出一個三維空間的視覺幻象，畫境萬物的呈現都有賴於這個空間的構成。¹⁶石濤說：「一畫之法立，而萬物著矣」意思是說：創作的方法，就是將世界萬物的形象¹⁷和繪畫結構最基本的因素一以貫之，統合其中。達文西在他的繪畫論中提到：「畫家若以他人的畫為準繩，就只能畫出平凡的畫；要是他願意向自然學習，就可以獲得優異的成績」¹⁸足見中西方繪畫創作中，畫面的自然構成與空間再造，都是首要解決的問題。

西方的風景畫在中國被廣泛的稱作「山水畫」，比起西方約早至少五百年開始定出調律，中西方時間差異如此鉅大，不論從政治發展與文化背景皆有其發展脈絡，其中宗教的因素更是影響甚鉅。不過，西方風景繪畫題材中的十五世紀達文西蒙娜麗莎的背景裡，窺見西方對自然探索的契機，而其所作的《亞諾地方的風景速寫》亦被認為是西方風景畫的鼻祖。李霖燦在《論中國山水畫與西洋風景畫》中提到：

達文西是一位天才奇人，西方人對他的天賦和造詣都認為不可企及。十分特別的是，這張風景畫有很多鑑賞家都看出與中國山水畫的格調情趣頗為相似，若說他受了東方影響不太可能，只能說是某種智慧階層中作品的不約而同，……。¹⁹

¹⁶ 錢志堅：《畫境與畫意—中國山水畫與西方風景畫的空間構造比較研究》（台北：炎黃藝術，1993年2月）頁43

¹⁷ 葉朗：《中國美學史綱》中提到：一畫的概念就是世界萬物形象和繪畫結構的最根本法則。

¹⁸ 李奧納多·達文西，雄獅圖書公司編譯：《達文西論繪畫》（台北：雄獅圖書公司，1981年）頁50

¹⁹ 李霖燦：《論中國山水畫與西洋風景畫》（台北：大陸雜誌，第七卷第七期）頁197。

蒙娜麗莎的背景並不是一部分的取景，而是帶有許多全景的意圖，風景速寫中，都像在半空中以四十五度俯瞰大地，當時雖已經提出許多飛天器具的構想，但還不至於真的至於半空中寫生。²⁰應該是達文西窮寫景寫生的功力，透過觀察與想像，將心中那份對自然的記憶與格局，用畫家應有的眼光和心境來闡述無限延伸的憧憬，此點與中國是山水的表現竟有異曲同工之妙。

兩種不同文化體系的過程，很自然產生不同的文化結果：在歐洲經歷十五、十六世紀的轉折發明「風景之後」，對於繪畫的觀念進入現代性、獨立主體、獨特審美趣味的。而風景的發明亦與發現新大陸那股渴望新天地的遙想息息相關：哥白尼提出日心論，世界為著無限大和無限小的各種爭辯與權力延伸喧騰一時，風景畫面的意義是征服的、擁有的，人定勝天般的自信與熱情昭告世人將被救贖。反觀東方的山水出現，並不牽涉獨立的事件或者英雄表現，而是為了自身超脫凡人的胸懷與共存自然的隱逸情結，也代表天體演化的統一形式，並富有詩意的連結。「山水」中的「風景」意義則概括了人所有感覺，就像霧氣瀰漫般籠統且帶有一些神祕色彩。

根據羅歇 (*Alain Roger*) 的研究，歐洲史上的獨立風景畫，其來源之一是文藝復興時期的畫中之窗 (*Veduta*)，²¹將視野引到戶外，歐洲的風景就是把這扇窗裡的畫面擴展到整張畫布上的構圖。以往古典技法寫生時，老師常指導我們用雙手的食拇指相對顛倒組成「取景窗」，應該就是這個道理。然而歐洲的取景窗僅限於有限的框架中發展，且多為橫向發展。反觀東方的山水構圖，多半沒有侷限，甚至以橫向或垂直的開放於觀者面前。

明朝末年，利瑪竇帶著天主教和歐洲古典繪畫來到中國，西方的透視學及陰影光線開始進入山水畫系統中，並試圖造成影響。龔賢 (1618-1689) 的《千岩平遠圖》(圖 15) 中，明顯看出對於西方新觀念的好奇與嘗試，尤其是月光下光影夢幻動人，而且通幅頂天立地全部由墨痕填滿，分明是西方人的構圖。²²但是本質的水墨暈染層次分明，千岩萬壑依片鳥瞰景色，山水畫精神亦無喪失，可說中西方交流頗為成功的

²⁰李霖燦：《山水畫與風景畫的探討》(台北：美育雙月刊，1980年9月)頁43

²¹幽蘭：《景觀：中國山水與西方風景畫的比較研究》(台北：二十一世紀雙月刊，78期，2003年8月)

²²同註21

作品。



圖 15 龔賢〈千巖平遠圖〉1618-1689 年，水墨設色紙本，62x103cm，北京故宮。

對於山高水遠空間悠遊的實驗，一直是個人繪畫創作中所不斷追尋的。西方風景畫自現代以來，逐漸多元發展的思想與論壇，意味著風景畫以形式發展是無法避免的過程，此後便逐漸走向繪畫自身獨立性的路。

中國水墨山水，千餘年不衰敗的原因，就在於非自然真實的寫照，而是表達思想和精神境界。屢變者形貌，不變者精神。筆墨精神千古不變丹青方可萬古長新。

我們可以從中國文化精華得到深刻啟示，用於油畫實踐：古人論畫謂「造化入畫，畫奪造化」……。²³

中國畫中的山水結構，一直令個人神往。尤其是凌空鳥瞰，洞見奧曲的美妙呼喚，似乎已去掉偽善的表皮外衣，昇華於人世雜亂的包袱與無奈之外。那是一種對於內心

²³龐均：《繪畫寫生哲學論》（台北：藝術家出版社，1999 年）頁 24

的想像，映照出最隱逸的精神性，望見這樣層層疊嶂的崢嶸群峰與遠水汨汨的天寬地闊時，才能感到面對自然的融合與渺小。這樣多視點的風景畫創作，可以在畫中游、在畫中住、在畫中行、在畫中望，而不是我們站在某一點所做的觀察紀錄，而想要表現一種無我與沉潛的內在思維。²⁴

藝術的時代性並非意味著反映時代的客觀外表，那是被動的追尋；藝術乃是表現人對客觀世界的感應，是內在的情感與觀念。²⁵

藝術表現是作品的靈魂，也是精神層面的另一種表現。對於結構山水式的佈局與安排，應是面對創作心境的寫照。

²⁴侯立仁：《風景畫的演變研究》（台北：大陸書局，1978年）頁203

²⁵何懷碩：《苦澀的美感》（台北：大地出版社，1982年）頁72-73

第二節 三角幾何的形式思維

山是臺灣這個蕞爾小島的浪漫起伏，激情的震撼擺盪於三四百年來的歷史情結，大部分的土地都能和山的意象中堆疊記憶。不論觀照真實自然的態度為何，每個藝術家眼中仍然帶有不同視野的文化視角與社會意涵。若從山的意象來談，早期歐洲的風景畫作裡的山是堅硬的、是背景式的，甚至只是畫布上皺褶的延伸。後來風景畫獨立為創作的主题之後，山轉變為描繪空間深度的工具，藉以遠近的色彩或大小比例的差別來說明透視的法則。而中國的山經過藝術家的薰陶後每創奇峰，山已成為藝術家本身的心靈的寫照，亦藉以表現紓發胸中逸氣的象徵手法，卻仍然遼闊與深不可測，兩者的觀念不盡相同。

藝術作品是作家的生活體驗、感情、思想及人格的投射，作家把這些內容透過美的形式表達出來。因而一件作品離開作家之手，猶如人一樣藉其美的外衣吸引觀眾，並傳達出其內蘊的感情及思想給觀眾，而引起他的共鳴。²⁶

對我個人而言，山是雄壯的、是威嚴莊重的，卻也像母親一樣蘊含滋養著大地的生命。幾次的登山經驗中，山是一個看似靜謐沉穩卻隨時能捲起風暴豪雨，瞬間吞噬家園的可怕巨獸，孕育萬物的山林有如此巨大的矛盾與極端，增添幾分敬畏與恐懼的神祕感。但山林並非只有表面的形象，古人賦予其幾多詩意的浪漫，在文學的魅惑中更是屢見不鮮。唐朝張璪有云：「外師造化，中得心源。」師法自然，才能獲得心中創作之泉源，也才能從自然中看見自己內心深層的映照。

吉州青原惟信禪師，上堂：「老僧三十年前未參禪時：見山是山，見水是水。
及至後來，親見知識，有箇入處：見山不是山，見水不是水。而今得箇休歇處：

²⁶王秀雄：《美術心理學》（台北：台北市立美術館出版，1997年）頁12。

依前見山祇是山，見水祇是水。大眾，這三般見解，是同是別？有人緇素得出，許汝親見老僧。」²⁷

就如同禪師所言，山有許多變化，看山的人更有許多層次。人生際遇幾何，飛黃騰達與沉潛落寞的時不我與，依著山勢的變化萬千，配合雲霧的交纏迴繞，千百種姿態猶抱琵琶半遮面，如何心境就有如何風景。此時寫實的形象轉為繪畫意念，藝術家創作的內心言語和個人理想從磅礴山勢中，傳達潛意識中的蕩氣迴腸。從此更可見古人順應自然天理，追求合而為一的意識本源。

真正的物象應該超越視覺的內在，塞尚除了外界的自然，更重視內在主觀的心象。風景畫的創作形式進行了某種確認，在他看來應進一步即精神的介入：眼睛與精神應該相互幫助，並致力於他們相互的發展。²⁸他將二十世紀的繪畫帶進一個新的境界，從寫實的表現出發，帶進抽象與辨證和二維的形式，將謹守透視學原理的古典風景轉為主觀的全面性的意象。塞尚不是要人們完全放棄對透視的學習，而是強調眼睛如何觀看的主體重要性，並以多視點的觀察再深入自然，表現物象同時景象的可能。這種空間與表現，是作者「內在意象」理智與直觀的雙重標準。²⁹

而蒙德里安在上個章節提到的《灰色的樹》中，已預見他的畫風將轉為一種新的簡化風格，雖然這件作品仍帶有強烈風格的寫實徵兆。作品中呈現的優雅與精緻相當難得，呈現純潔精簡的境界，甚至到了神聖般的簡單狀態。這樣抽離簡化原本形象，並穿透交融於物件間的構圖，使他的作品呈現出一種很確實，也充滿抒情詩般的平衡。

遠觀的山如同幾何三角形，走近時卻又有三角形內部存在的山石疊障，山林枝葉的交錯參差，於是山中有山的自然觀看經驗融合為一。³⁰而將三度空間的深遠山林脫去繁複多餘的外殼，山的造型簡化只剩下三角形的符號，以三角形的二度空間表現三度空間，三角形的重疊與穿透、延伸在視覺上便成了對山的視覺映照。視覺緩慢的在

²⁷ 普濟：《五燈會元》（卷十七，宋）

²⁸ Nicole Tuffellic，董強、曹聖操、苗馨譯：《19世紀的藝術》（閩林國際圖書，2002年11月）頁62。

²⁹ 王淑滿：《山海經緯》（中國文化大學藝術研究所論文，1999年）頁26。

³⁰ 袁慧莉：《空、間、遊、轉》（台北：台北藝術大學，2004年）頁24

山形的淡入淡出而舒緩，時間並不構成悠遊的要件，反而只是更宏觀的體驗山形與雲霧交纏的滲透，並帶著連結和相互依存的訊號。

在創作的角度中，刻意放入簡化山形的構思，三角幾何的形式思維，似乎透出山形意識的另一種可能性。

第四章 創作歷程

創作歷程（一）：沉潛 I

深札文學傳統與描寫情緒感受的俄國風景畫家列維坦(*Issak Levitan*, 1861—1900)的風景畫中，也充滿寓情於景的憂鬱現狀，1898 年的作品「寂靜」，可以深刻感受作者灰澀沉鬱的情緒。而能受人感動的主因，仍取決於創作中灌注滿腔的抒情力量，使畫面充滿具有詩意的境界。



圖 16 *Issak Levitan* 〈silence〉1898, Oil on Canvas, 96x128 cm, The State Russian Museum。

又如同陳隆興的「哭泣半屏山」作品，畫面中帶入許多令人動容的景象，黑色的炭精筆和乾澀的筆法描寫從工廠排放出來的廢氣，糾結的線條和強烈的對比色表現出藝術家的鬱悶情緒，再加上陰暗不明的光線，似乎更透露出困頓無力的無奈氛圍。



圖 17 陳隆興〈哭泣的半屏山〉，1989 年，炭筆與油蠟筆，31x 43cm，出自林宜靜《台灣綜合展望》2003 年 3 月號 NO.8。



圖 18 張文鴻〈沉潛〉，2008年8月，油畫仿麻，72x91cm。

沉悶的空氣裡響著孤寂的琴鍵清脆的低吟，伴隨著自以為是的靜定金剛。佛告須菩提：「凡所有相，皆是虛妄。若見諸相非相，即見如來。」創作情緒的開端就是始於陷入無可自拔的浪漫陷阱。

這是一個失意的年代。

一份樸實認真的工作就在消失邊緣，一間裝載記憶的住居被迫出賣，一件創作者的作品無法得到入場許可，一片耀眼的陽光逐漸遮蔽。於是我選擇沉潛。

沉潛是沒入黑暗的些微曙光，沉潛是在黏膩矯柔造作的推疊中載浮載沉，沉潛是呼吸不到新鮮的空氣，沉潛是抬頭仰望，沉潛是浸淫孤單，沉潛是苦笑也是放下。

畫面以三角形構圖，挪出許多空間來沉澱與堆疊色塊。刻意營造沉悶無法呼吸的窘境，所以幾乎是使用暗色系緊緊扣住畫面角落。彷彿剪影一般，再以強烈對比描繪山石嶽崎的節理，放縱沉澱凝重並給予難以迤邐自在的枷鎖，內心似乎也披上一層灰濛與掙扎。

創作歷程（二）：三種冷色



圖 19 張文鴻〈三種冷色 I〉，2008 年 9 月，壓克力顏料仿麻，72x91cm。



圖 20 張文鴻〈三種冷色 II〉2008 年 9 月，壓克力顏料仿麻，72x91cm。



圖 21 張文鴻〈三種冷色Ⅲ〉，2008年9月，壓克力顏料仿麻，91x72cm。

遠方微黃的日照仍舊稀微，山脈看似連接又好像不是，三種獨立的色彩載體，分別承載不同時間的延續或連結。第一種紫色背後牽引著來自暗色域的詭異冷；另一種藍代表鬱結無法動彈的冷；綠光山色則希望透露是一種非凡的灑脫，一種無為靜定的冷。面對相同高度的俯瞰觀點，我妄想製造最冷的朝露，來暗示與眾不同的縱橫山勢。背景與底色共染了三次，欲以壓克力加水表現暈染的層次感，希望製造愈來愈遠的平遠山勢。

在康丁斯基的畫作中，具體形象抽離後所完成的圖只剩下線條，點，以及簡單的幾種顏色。黃色是指銳角和三角形；紅色相當於直角和四方形；藍色相當於鈍角和圓形。他認為，色彩的和諧者要來自於人類心靈的一種刻意活動：這是內再需要的第一個原則，「形式是內在之務的外在表現」，他總是依附在情感的投射範圍。

共鳴才是形式的靈魂，只有經過共鳴，形式才有生命。



圖 22 張文鴻〈三種冷色〉，2008 年 9 月，壓克力顏料仿麻，273x72cm（連作）。

創作歷程（三）：沉潛Ⅱ



圖 23 張文鴻〈沉潛Ⅱ〉，2008年11月，油畫仿麻，112×145cm。

山勢逐漸往右下傾斜，雲霧也輕悄悄的往低沉方向流動，形成一幅寬闊流動的雲海，不甚清晰的山頭隱身於雲霧，雖有桀傲不遜的堅持和光磊，卻選擇沉潛於其中。

四分之一的畫面在山頭之上，是清澈潔淨的晴空，也是單純靜謐的藍，與尖銳刺眼的雲層刮刀效果形成強烈的對比；一邊象徵與世無爭的無為靜定，一邊象徵匿溺於隨波逐流的人生百態。那是一種對於現世的妄想與期待，越過層層雲霧的那端，是否仍然能俯瞰群山，羽扇綸巾談笑風生？

本作品利用大量油漆刮刀代替油畫刀進行創作，刻意將雲霧轉換微堅硬銳利的層次，山石部分因為使用油漆刮刀的關係，將紫色和綠色、黑色混合，並斜刮畫面使之產生類似水墨畫的皴法，山石紋理節比鱗次，自認是「帶有意義的形式」。刮刀的使用非但不能速戰速決，還特別需要醞釀、節奏及抑揚頓挫，才能呈現山巒層疊的景象。

創作歷程（四）：掙扎



圖 24 張文鴻〈掙扎〉，2008 年 11 月，油畫仿麻，112x145cm。

排山倒海來的雪白山勢，硬生生的擋住將要前去的視線。而遙遠的山那頭的靜謐，似乎仍有喘息的機會。但來不及抬頭，就只是毫無思緒的匆忙再匆忙。

彷彿一場排場盛大的交響樂隊，扭曲變形成無數的崩落，錯亂的音階像是高低起伏的淒壯山勢。忽高忽低停擺於撲朔迷離的五線樂譜，不平衡的陰陽對峙，不對稱的凹凸節理，是跌倒也是跳躍；詮釋無法施展的氣力，掙扎則是最好的注腳。

整個畫面是以充滿節奏和明顯起伏的山線為主軸，配合八分之一即將褪去的遠方小山，使人感覺窘迫和不安。本作品大量使用白色，希望能營造冷峻、寒凍的感覺；和蒙德里安的抽象實驗不同的是多加了感情的回顧，而大部分的山，用的是油漆刮刀混色及斜刮山線的技巧，則是希望表現山線層疊及令人停止喘息的高低山稜。

崩落在繁弦急管的錯亂中，掙扎擁有的是一種力量。

創作歷程（五）：紫色的山



圖 25 張文鴻〈紫色的山〉，2008 年 12 月，145.5x97cm，油畫仿麻。

是一取孤獨的瓢飲，安靜的撼動著來自湖光山色的迷濛。

色源感染孕育而成的絢麗優雅，冥冥中，似有定數。

站在巨人的肩膀，仰臥如數人生蒼茫，已浸潤在如詩般的繾綣難荏。

俄羅斯風景畫家列維坦（*Issak Levitan, 1861-1900*）空靈般的蒼涼和孤寂，與低於三分之一扁平 S 型的構圖中，靜默和渲染式的色彩使畫面充滿了寧靜與期待，並含有抒情的方式俄國空間詩意。然而看席德進的畫也像品一首優雅的詩。蔣勳說，「油畫像是他內心對火熱慾望的歌頌，那裡面是感官的悸動」，這個作品因席德進而啓發。畫面中遠近大山層層疊嶂於眼前，山角崢嶸的堅硬被善於偽裝的雲霧裹藏包容，隱喻著的是心中那層無法突破的糾結與困頓；暮色妝點著一群又藍又紫的山頭，是安靜也是撼動。而偏好紫色是個人最大的迥異，只因藏有淡淡愁悵的氣味。

猛然咀嚼隱喻強烈的畫面，紫色大山擁有如同詩人般憂鬱及情感，隨著時間溢滿而後昇華，是隱喻詩學的另一種傳遞。

創作歷程（六）：穿透



圖 26 張文鴻〈穿透〉2009年4月，油畫仿麻，112×145.5cm。

抽象表現畫家德·庫寧（Willem de Kooning 1904-1997）說：「她很微弱，很微弱，這就是內容。」

帶有一些原始的神秘氣息與詭譎情調，畫面中盡是大面積的平塗，或許有些明暗的變化，豐富的顏色讓人無法聯想到山水風景的時空構成。建構如此理性的，秩序的容器中，團塊的衝擊、疏離、間隔、反覆，像山的形式不斷的製造一些內容，又不斷的消解這些內容。

上個章節提到風景畫在蒙德里安的創作中，只是一個沒有太大意義的主題，藉以發展抽象化的實驗，畫面本身的色彩、構圖與作者的意境變成次要的問題，也使風景繪畫朝著形式方面的可能性思索與碰撞。如果只剩下形式，創作的情緒並沒有被減

損，也沒有被無限制的縱情擴張，而是被濃縮。有時，空間是相對封閉的，甚至只剩下一個平面。而在這些被暗示的平面中，物象聚攏又散開，豐厚黏稠的顏料造成畫面的沉澱與重量。更多時候，形式穿越了多重的空間，一次次描述那微弱的內容。

所以可以穿透，穿透平面裡的平面形式，穿透即興的節奏也穿透偶然興起的濃郁意念。

創作歷程（七）：池邇



圖 27 張文鴻〈池邇 I〉，2009 年 10 月，油畫仿麻，97x145.5cm。



圖 28 張文鴻〈池邇 II〉，2009 年 10 月，油畫仿麻，97x145.5cm。

從法蘭德斯的帕地尼爾(*Joachim Patinir, also called de Patinier and de Patiner* 1480 – 1524)作品中已經可以看見透視法的應用，而山脈綿延的曲折和人物的斗蓬皺摺相當類似，但是將視點提高觀察，看得出是刻意描繪大自然的山川景色。本次創作試著將地平線提高，視線放諸於展望的角度，突出於雲靄的上方，山勢寬廣迤邐不絕。

整個畫面是以白為基調，然後以褐黃為金色的結構山水的方式，欲表現平面與立面山石的模糊界限，並不盡然臣服於色原暈染間，反而獨立於中。如此一來就變成瑕疵，一種無法說服風景畫技巧的瑕疵，充滿突兀且不安。像個空殼般，抓不住來去不定的煙塵，一種叫做炫麗的煙塵。面對貼近界限的餘暉將盡，空想曾經的光鮮繁華，悵惘也將沒入。

佛說：「如是我聞，凡所有相皆是虛妄...。」佛可以說是一種智慧，是一種非凡的灑脫。充滿瑕疵的流雲，不過是另一種貼近生命的企禱。

輕撫山水望見迤邐，因而抱持著上升的態度，為自身的過去與未來遙想。



圖 29 張文鴻〈池邐〉，2009年10月，油畫仿麻，291x97cm 全版連作。

創作歷程（八）：另一種，藍。



圖 30 張文鴻〈另一種，藍 I〉，2009 年 11 月，油畫仿麻，112×145.5cm。



圖 31 張文鴻〈另一種，藍 II〉，2009 年 11 月，油畫仿麻，112×145.5cm。

同樣用藍來說服山脈連綿，宋朝王希孟選用長幅來表現清綠幽深的境界。千里江山圖中畫面峰巒起伏、綿延千里，山間有高崖飛瀑，點綴著房舍、屋宇及水榭、樓台；水車和橋樑依地勢而建，湖上則有漁舟、遊船蕩曳其間，水天相接，突顯江河浩渺無盡。神遊其間，那股無邊無際的繚繞逸懷，倚著橋亭樓台的不斷峰迴路轉。只能嗟嘆：「壯美千里，江山如畫！」。然而時間的長軸並未因此而靜止不動，反而更加綿長與廣闊。畫筆下的畫布有限，但是對於多重視點神遊其間，延伸的時態卻是無限。

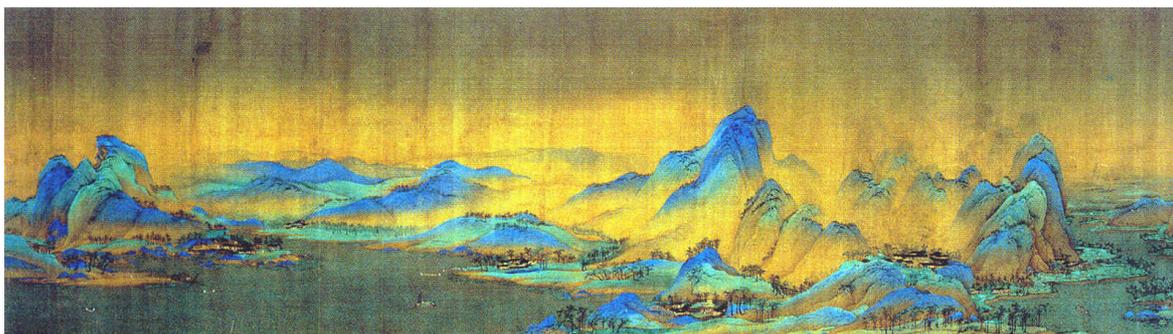


圖 35 宋·王希孟〈千里江山圖--局部〉，1113 年，橫軸絹本設色，51.5x 1191.5cm，現藏北京故宮。

腦海裡最清澄的藍，是海天一線無阻隔的寬闊與明亮，風和而舒緩。細看片片人生的風景，寧願在保持低調的尺度，緩慢的抒發對藍的波光淋漓。於是，安靜的望著這另一種，藍。沉澱的自省心境在這樣異樣的山勢與湖藍中，成就了時間的綿延。

而這另一種，藍，慢慢洗滌了曾經的灼熱難耐，剩下的矛盾是表面的平靜安穩和洶湧澎湃的心象側寫。激情過後，重新出發，重新建構人生風景中異樣的藍。

那是一種低調的藍，一種亂了方寸的藍。



圖 36 張文鴻〈另一種，藍〉，2009 年 11 月，油畫仿麻，112x291cm 全版連作

創作歷程（九）：如歌行板。



圖 37 張文鴻〈如歌行板 I〉，2009 年 12 月，油畫仿麻，80 cm x 116.5 cm。



圖 38 張文鴻〈如歌行板 II〉，2009 年 12 月，油畫仿麻，80 cm x 116.5 cm。



圖 39 張文鴻〈如歌行板〉，2009 年 4 月，油畫仿麻，80 × 233 cm 連作全版。

試圖將山形簡化為無我的造型，不想要有過多累贅與摩蹭的描述，直接將厚稠的顏料游曳蜿蜒於淨白的畫布上，寂靜深夜裡有伴隨苦笑の狂放激情，掩映不住加速催化的天旋地轉，只是道盡眾人皆醒我獨醉般的浸淫孤單。

英國浪漫主義畫家泰納（*Joseph Mallord William Turner, 1775 ~ 1851*）喜歡從大自然產生的動人心魄的效果中汲取靈感，尤其是光的效果。他的作品出現明顯的線條和力量的痕跡，更加明快、輕鬆，特別是色彩更為絢麗。對於自然中水氣、快速流動的色暈染彩，泰納的畫擺脫了古典派的形式。

本創作畫面中盡是穿梭的雲霧，流連於山巒層疊其間，大片連續的筆觸和忽輕忽重拖曳排刷，未經調合的顏色直接揮灑，強烈暗示的色彩是激昂情緒的濫觴，蓄積已久的沉潛能量盡其所能的找到每一個直截了當的出口。彷彿如歌的行板，時間的流逝與消解將隨著無力憂傷而快慢，悠游與崩落正在幾線之隔；過了彼端的聲聲呼喚，在釋放之後，一定有些什麼，是我所必須放棄的。

快板、中板、慢板。

然後在無法自拔的浪漫詩意中，緩緩述說苟延喘息的不捨與沉潛。

創作歷程（十）：隨光呼吸。



圖 40 張文鴻〈隨光呼吸〉，2009 年 12 月，油畫仿麻，162 × 130 cm。

水平線和垂直線的交錯，就是預備升起的一抹曙光。將顏料和顏料直接於畫布上調合，用旋轉的筆勢說明未盡的氣力。分為三段的睽睽山勢，將重重峻嶺的華麗與蕭索切割分際，帶出舒緩的霧氣間隙，只是陰暗處仍舊保留一貫低調的墨黑。

文人畫所處理的山水已不再視具體的山水，而是一種心境，是人在純粹時間與空間中或渺茫、或從容，或孤寂，或飽滿的各種心緒而已。³¹

山與水之於如此匆忙的俯瞰觀照，滿是曲折的大地只能點點摸索，點點盈眶；然而迷路時，總有些心慌，溢滿的情緒錯落在文人筆墨間，蜷曲和懾服或許只是生存的另一種想望。

當下的生命體現，如同遙望山水，隨光呼吸，平凡而恬適。

³¹ 楚戈、席慕蓉、蔣勳（1987）《山水》台北，敦煌藝術有限公司，頁 86。

第五章 結論與創作展望

繪畫創作如我而言就是一首詩。

文字很難表達繪畫創作者的完整語彙，只能沉思、浸潤而後迴盪，再如詩般的創作。創作的欲望從熱情而內斂，只因腦海沉澱了東拼西湊不完整的史料和文獻，去掉繁複的形式和文理，映入眼簾的竟是記憶與情感的堆疊，與充滿詩意的連結。

一個自然風景的畫家負有使命將宇宙的「靈性」所化裝成的記號、象徵，表現於視覺材料裡，他不再是大自然風景的觀賞者，而是其靈性的參與者，他不在去畫萬物，而企圖從他被激發的情感中，去尋求一個超越的意義，進而達到心靈的開放與歡愉。³²

東西方的不同思路，是衝擊也是交融。試著提出另一種風景畫的可能性：

（一）對於山高水遠空間悠遊的實驗，一直是個人繪畫創作中所不斷追尋的。希望表現出無我的隱逸與內在精神的探討，所以將山水的意境與構圖，融入色彩濃厚、筆觸堆疊的油畫創作裡，試圖超越一些需要詩意探究的情感和心靈歡愉的線索。

（二）將山的造型簡化，以平面的三角形表現三度空間，形體的重疊與穿透、延伸用來暗示山的視覺映照。雲霧的交纏與滲透造成山形淡入淡出的舒緩，時間並不構成悠遊的要件，只是帶著相互依存的訊號。在創作的角度中，刻意放入簡化山形的構思，三角幾何的形式思維，似乎透出山形意識的另一種可能。

³² 黃海雲：《從浪漫到新浪漫》（台北：藝術家出版社，1991年）頁88

藝術活動就是人生當下的另一種體現。創造新的風景境界，除了靠經驗累積與實踐的毅力，更要有無法自拔的浪漫和激昂的熱情。希望藉由此次的實際創作，能重新反省風景山水繪畫之於我的追尋目的，並更豁然於修煉般的精神映照。放諸方寸胸襟，沉潛其中，浸淫美感與造型的體驗，提升無限山勢連綿疊嶂的無言以對。也冀望系列創作完成後，就是新的靈感與想像的發端，欲以詩意般的浪漫為主軸，繼續繪畫創作的探險。

微笑的眼睛，看什麼都是風景。

每一個悲歡，都有著意義；

時間會證明。

參考文獻

(一) 引用專書

- 王秀雄 (1989)。《時代.情感.形式》。台北：台北市立美術館。
- 朱光潛 (2003)。《文藝心理學》。台北：頂淵文化。
- 朱光潛 (2008)。《談美》。台北：新潮社文化事業。
- 列奧納多·達文西 (1980)。《達文西論繪畫》。台北：雄獅圖書公司。
- 李澤厚 (2001)。《美學四講》。台北：三民書局股份有限公司。
- 李澤厚 (2002)。《美的歷程》。台北：三民書局股份有限公司。
- 吳雅鳳 (2005)。《流轉與凝望》。台北：東大圖書股份有限公司。
- 何懷碩 (1982)。《苦澀的美感》。台北：大地出版社。
- 何恭上，馮作民譯 (1981)。《西洋繪畫史》。台北：藝術圖書公司。
- 林宜靜 (2004)。《台灣當代風景畫》。台北：玉山社事業出版股份有限公司。
- 侯立仁 (1978)。《風景畫的演變研究》。台北：大陸書局。
- 梅墨生 (2001)。《山水畫述要》。北京：北京圖書館出版社。
- 黃海雲 (1991)。《從浪漫到新浪漫》。台北：藝術家出版社。
- 蔣勳 (1993)。《美的沉思》。台北：雄獅圖書公司。
- 魏尚河 (2005)。《我的美術史》。台北：高談文化事業有限公司。
- 龐均 (1999)。《繪畫寫生哲學論》。台北：藝術家出版社。
- David Sanmiguel，許玉燕譯 (2001)。《風景畫》。台北：三民書局股份有限公司。
- Jose M. Parramion，毛蓓雯譯 (1997)。《風景油畫》。台北：三民書局股份有限公司。
- Nicole Tuffellic，懷宇譯 (2002)。《西洋美術史-19世紀藝術》。台北：閣林國際圖書。
- Wendy & Jack Richardson，葉眉.溫颺.盧玲 (1995)。《走進藝術的世界—自然之美》。台北：宏觀文化事業。

（二）學位論文

- 王淑滿（1999）。《山海經緯》。中國文化大學藝術研究所論文。台北市。
- 佘素紅（2003）。《以物喻意—論圖象心象繪畫之關聯性》。台北師大美研所碩士論文。台北市。
- 袁慧莉（2004）。《空·間·遊·轉》。台北藝術大學碩士論文。台北市。
- 陳明哲（2004）。《記憶、檢視、寫生風景畫創作研究》。台北市立師範學院視覺藝術研究所碩士論文。台北市。
- 許毓珍（2006）。《論風景畫的歷史沿革及其自然光色的表現技法》。文化大學美術研究所碩士論文。台北市。
- 傅彥熹（2002）。《西洋風景繪畫意境生成之研究》。台北師範大學美術研究所碩士論文。台北市。

（三）期刊文獻

- 王哲雄（1988）。〈印象主義之前—西洋風景畫的萌芽及其演變〉。《師大學報》。
- 李霖燦（1980）。〈山水畫與風景畫的探討〉。《美育雙月刊》。
- 李霖燦。〈論中國山水畫與西洋風景畫〉。《大陸雜誌》。第七卷第七期。
- 李卉婷（2004）。〈寫生與古典風景畫傳統—探討科洛在義大利的繪畫成就〉。《異議份子期刊》。
- 幽蘭（2003）。〈景觀：中國山水與西方風景畫的比較研究〉。《二十一世紀雙月刊》，第78期。
- 黃淑玲。〈寫實主義之眼與浪漫主義知情的交會點〉。《美育雙月刊》。132期。
- 錢志堅（1993）。〈畫境與畫意—中國山水畫與西方風景畫的空間構造比較研究〉。《炎黃藝術》。