

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

創作繪畫是件極艱難而孤寂的工作，從意念乍現到真正執筆以至作品完成，一直都是和自己的不斷對話。因此，創作過程充滿了面對自我之挖掘與探索。創作時，筆者喜歡在某個單獨而私密的空間中去累積一定情緒，認為創作是心靈層次中現況映照的產物，也就是此時此刻自己所依存的狀態。

狀態具有時間與空間上的不可抹滅性，「當下」、「立刻」、「馬上」等等時間式的文字詞彙都具有這樣之意涵，而畢業製作則以目前生活狀態的感知為自己繪畫與生命留下延續之伏筆，並以此種方式為創作意念鎖定一段時間的思緒及情感，將自我精神意念投射於其他物件上，用直觀方式呈現知覺意識的原本形貌，表達生命階段中無法訴諸言語之體驗。

現代人面對的是充滿反射物的生活型態，尤其對從小在台北這個都市成長的我；無論在家裡或是街道，除了物體本身的外觀形體，更吸引我視線的是映照在上面時時變動的人潮、車輛、雲朵、飛鳥、草木甚至是家中各角落的面貌。偶爾仰頭看著高樓鏡面玻璃上飄動的白雲，會覺得它比真實的天空更讓人炫目；有時盯著桌沿杯子表面反射的我，自己的形態隨著杯子的曲線忽大忽小，常常使自己莞爾一笑，有種不知哪個角度才是真正自己的疑惑；這種困惑也讓自己開始從生活的細節中去蒐尋關於我的視點、我的意識，透過某種物質的反射，似乎于其中發覺更多更豐厚的聯想，隨著物件變形，映射的世界也隨之異化，能以直觀的方式可觀察到的既有存在，這便是創作意圖的起念。

從家中反射物件的虛幻影像直到觀視路邊水溝蓋，創作階段有部分延續亦有轉變

，水溝蓋系列創作始因其金屬光澤反射了路邊的影子，街頭上處處搖動的影子映在溝蓋上，人類踩踏在水溝蓋上，在光鮮亮麗的表象活動著，卻不知水溝蓋下充滿了各式各樣意念的深淵。讓視覺的專注力觀照著不起眼甚至於人類社群中認為是骯髒醜陋不足以為人道的物體上面，看著水溝蓋上覆蓋著一些周邊環境掉落的花葉，觀視兩種不同類屬的物體這樣理所當然的並置，引發自我意識中對於生存於世界的通念，或許世界就是充滿矛盾與衝突，人不也是往往如此；表面展現的與內心所屬的，真的能夠如一嗎？這也是越接觸這個世界自己越不懂的地方，人的本質是什麼？世界的本質是什麼？一再追問自己也無從得知。如梅洛龐蒂

（Maurice Merleau-Ponty, 1908—1963）所言：「在我能對世界做任何分析之前，世界已經存在，從聯繫諸感覺和客體的透視外觀的一系列綜合中得出世界，看來是人為的，因為各種綜合正是分析的產物，不可能在分析之前實現。¹」這個世界確實在我出生以前就存在，因此試圖用思考、理性、邏輯去分析世界與人，不如先懸置不論，以知覺去意識整個世界，讓自己可以體會真正世界的本質和生命對自我的意義。

有人對我提問過一個問題：「要表達人的情緒或心理狀態，為何不直接用人的圖像表現，透過臉部表情和肢體動態，不是讓觀者便可一眼看出妳的創作意圖嗎？」對於這樣詢問筆者不能說是錯的或無理的；用「它」物去隱喻和轉喻「人」之心理活動的創作型態，選擇以無機體來表現有機體的複雜情緒確實較難使大眾瞬間產生聯結，「此物」等於「人」這個輾轉的思想歷程，對於創作狀態的我而言是一種既存現象，「人之心理活動」藉由詩意形式之轉折足以顯示出自我的真實體驗，是一種隱蔽而毋需彰顯的私有直觀感知。

¹ Maurice Merleau-Ponty (2001)。《知覺現象學》(姜志輝 譯)。北京：商務印書館，頁 4。

第二節 研究範圍及方法

從藝術創作的本質來說，理論科學之研究方式確實難以將創作的內涵全盤托出

，兩相背道而馳的路途上，要如何將意象存有之虛杳轉換成智性領域的邏輯，無疑是一項矛盾的哲學思辯，於此，筆者僅能提供身為創作者的本我及理解，將藝術史及美學中某面向的分析方法，為研究所畢業創作階段的內部精神、心靈體驗，以文字條列歸納此過程當中創作萌發的諸多意圖。

本文以兩種方法探討自我創作之圖象及過程，風格分析法與現象學兩者的研究方式差異甚大，甚至在兩種方式之間極難找尋到共通點，因為依研究思想來論；風格分析法強調比對和解析的方式是現象學者不表贊同的科學層面方法。為何以這兩種具有衝突的方式進行研究，是以在藝術歷史與自我創作的連接，必存圖象的比較分析，對於前輩畫家之心理現象在不可知的現況下，僅能以繪畫的色彩、線條與造型來解析他者與本我之間的異同，當筆者在對於其他觀者述說這些異同處時，風格分析為藝術史裡不得不去採納的方式。而論述自己創作的心靈過程時，傾向以現象學回歸本質的探究方式，將筆者感知的現象描述出來，從創作者的直觀感知開始述說藝術之意向性。

一、風格分析法：

藝術不是只有畫面的視覺呈現，還包括所有背後的思想與意識，風格分析法在藝術研究方法上通常指稱藝術史學家檢視作品與時代的關係，將其隱含在圖象下的個人風格、民族風格、時代風格交錯類比，體現歷史下的藝術問題與定位，但是筆者卻將此種方式轉化為研究繪畫圖象和藝術家本質的探索要件。

藝術的成立在於作品、藝術家和觀眾之間的相互關係，僅只有作品的存在卻將作品與外界隔離，藝術並不能真實存在於世界上，藝術具備被觀看的環節，因此解讀也是藝術領域中不可避免的部分。在眾多歷史因素演變下，繪畫視覺風格之分析是以類比為主軸，從圖象中的整體氛圍直至細微的點、線、面，以這些表現模式分析，便可從中衡量時代與個人的藝術要素；就如沃夫林（Heinrich Wölfflin，1864—1945）於《藝術史的原則》中提及：

以品質和表現為對象的分析法，絕對不可能論究事實，問題的關鍵在於第三個因素 - 表現模式。每位藝術家都可發現他跟以前的某些視覺潛能有關，但並非隨時都能實現一切。視覺自有其歷史，揭示這些視覺階層應該是藝術史的首要工作²。

二、現象學與心理層面解析：

現象學³（phénoménologie）先驅胡賽爾（Edmund Husserl，1859—1938）提出一個口號「返回事物本身」，這裡的事物並非泛稱客觀的實物，而是指涉人的意識就是所謂的「現象」。因此筆者在畢業論述中將自己的意識與圖像以現象學的方式敘述，用唯心主義的角度更潛入去探討創作的基礎及根本。

在畢業製作的作品內涵及意識上，本文於相關現象學的部分以（一）直觀（intuition）（二）知覺（perception）（三）描述（describe）三個階段進行

² Heinrich Wölfflin（1987）。《藝術史的原則》（曾雅雲 譯）。台北市：雄獅圖書股份有限公司，頁36。

³ 現象學興起於20世紀初的德國，其創始人是胡賽爾（Husserl，1859~1938）。現象學是二十世紀最重要的哲學流派之一，胡賽爾提出對意識本質的研究，或描述先驗的、絕對的認識之根本與法則；他稱之為「現象學」。

探討：

(一) 直觀 (intuition)：

直觀是不受到外在因素影響，對客觀事物懸置不論，以置入括弧的方式採取不拒

絕亦不否認的態度，從本質的原形去理解事物，事物不僅是視覺所看到的外在物體，能從意識層面去認識、體會事物的本貌便是直觀的意涵。

(二) 知覺 (perception)：

知覺首先不是在作為人們可以用因果關係範疇，來解釋的世界中的一個事件，而是作為每時每刻世界的一種再創造和一種再構成。⁴這裡的知覺方式與俗稱的感覺有些不同，它有從自我出發的一種先驗 (transcendence) 意識之內涵，所謂先驗意識是指不一定與外在經驗有關的，並不是經驗主義所稱的感覺，就如同康德 (Immanuel Kant, 1724—1804) 對美感與快感的分析一樣，現象學所指的知覺可以包括感覺，可是感覺卻無法等同於知覺。

(三) 描述 (describe)：

現象學是指回歸事物本質，因此胡賽爾在現象學的初始便開宗明義的訂定現象學的問題在於描述不在於解釋與分析⁵，本文的經驗者以「我」為主，創作過程及作品內涵採用描述的方式返回我的意識本質，從我的本質綿延出不只是含糊不明的感覺，而是能再次以文字型態表達我的現象場。

現象學是以主觀唯心的論點看待藝術，因此以現象學的方式來解析自己的創作

⁴ 同註 1，頁 240。

⁵ 同註 1，頁 2。

，易被人誤解是替喃喃自語做一個看似具備意義的註釋，如龔卓軍⁶在《身體部
署—
梅洛龐蒂與現象學之後》中所述：「在現代藝術和現代科學的活動中，獨我論的
困難
可以說是常態，藝術家雖有了真實體驗與想像直觀，但是，在他沒有創作出成熟
作
品前，包括作者自己，沒有人能證明他有沒有相關的真實體驗與想像直觀。⁷」
關於
獨我論此點；本人在創作中甚至於著手撰寫畢業論述同時，依然戰戰兢兢擔心自
我
的創作不足以證明自己的真實體驗與想像直觀，可是筆者最後仍是採取了以現象
學
來闡述創作的所有經歷；並試圖藉由現象學探討藝術家在創作時的「初始投入狀
態
(engagement)」，一種創作時之心靈中既存的原型，不是智性的學習可得，也不
完全
來自於外在世界的體驗，本於人類中心、內在主體裡與生具來的知覺，經歷了不
同
的生命粹練後，使得內在意識與外在可見物足以產生聯繫，而筆者就是將這個聯
繫
展現於繪畫的再創造者。

⁶ 龔卓軍為國立台灣大學哲學博士，現任台南藝術大學創作理論研究所博士班所長，曾任淡江大學通識與核心課程組、國立中山大學哲學研究所助理教授，主要研究領域為現象學與當代法國哲學，長期關注身體哲學、美學、現象學心理學，以及精神分析的相關議題。著有《文化的總譜與變奏》、《身體部署—梅洛龐蒂與現象學之後》，譯有《人及其象徵》、《拉岡》、《空間詩學》，合譯有《傅柯考》、《自由與命運》、《夢的智慧》。

⁷ 龔卓軍（2006）。《身體部署—梅洛龐蒂與現象學之後》。台北市：心靈工坊文化，頁 33。

第三節 名詞解釋

一、反射：

意指在任何物體上反映出其他物體的現象，包括水面、金屬物或者任何具有映照物體之平面。反射原指某種自然現象，但於本文中筆者將反射擴張成是心理意識的延續。包括反射影像的空間扭曲現象，這樣普遍的現象卻含有內在情緒的波動，看到的並非只是客觀表象，它更含有更深層的體驗，以自我意識投入於事物中，事物便成爲自身的一部分。

二、介面：

指的是兩個不同空間的連接途徑，以筆者在創作階段範圍來論，它意指兩個面向的交接處，透過介面的區隔，更能讓兩種心理狀態可以相對區隔出來，本文中「介面」更蘊含轉喻的意義，以堅硬的金屬製物用來轉喻人的個體，對於筆者而言有兩項表達之要素：

(一) 個人與他人的互動，總會不自覺受到他者影響，就如金屬介面容易反射出環境的影像般。人不可能獨活，因此人就像是一個反映社會的中間體，在自我意識與外界變化中找取平衡點。

(二) 人類是具有自我保護性的物種，當受到挫折或傷害時總會從更深層的心理狀態產生變化，可是這樣的變化不一定能從外表這個介面窺探出端倪，所以將一個不易改變的硬物轉喻成人的皮表，在目前的階段裡最符合自己對「人與世界」的想像直觀。

三、隱喻 (métaphore)：

最必要和最常用的比喻就是隱喻 (métaphore)，它最受讚賞的是，如果它使無生命的事物顯現的具有感覺和情慾。最初的詩人們就用這種隱喻，讓一些物體成爲具有生命實質的真實事物，並用以已度物的方式，使它們也有感覺和情慾，這樣就用它們來造成一些寓言故事，所以每一個這樣形成的隱喻就是一個具體而微的寓言故事。

在一切語種裡大部分涉及無生命事物的表達方式，都是用人體及其各部位以及用人的感覺和情慾的隱喻來形成的。例如用「首」表示開始，用「額」、「肩」來表達一座山的部位，針和土豆都可以有「眼」，杯或壺都可以有「嘴」，耙、鋸或梳都可以有「齒」，任何空隙或洞都可以就做「口」，麥穗的「鬚」，鞋的「舌」，

河的「咽喉」，地的「頸」，海的「手臂」，鐘的指針叫做「手」，「心」代表中央，船帆的「腹部」，「腳」代表終點或底，果實的「肉」，岩石或礦的「脈」，葡萄的「血」代表酒，地的「腹部」，天或海「微笑」，風「吹」，波浪「嗚咽」，物體在重壓下「呻吟」，拉丁地區農民常說田地「乾渴」、「生產果實」、「浪廢糧食腫脹」了，義大利鄉下人說植物「在談戀愛」，葡萄長的「歡」，流脂的樹在「哭泣」，從任何語種裡都可舉出無數其他事例。這一切事例都是那條公理的後果：「人在無知中就把自己當作權衡世間一切事物的標準，在上述事例中人把自己變成整個世界。」⁸

四、轉喻 (metonymy)：

詩人們給事物命名，就必須用最具體的感性意象，這種感性意象就是替換 (synecdoche) 和轉喻 (metonymy) 的來源。轉喻用行動主體代替行動，原因在於行動主體的名稱比其行動的名稱較常用。還有用主體代替形狀或偶然屬性的轉喻，原因在於還沒有把抽象的形式和屬性從主體上面抽出來的能力。以原因代替結果的轉喻當然在每一事例裡都會造成一個小寓言故事，其中原因被想像為一個女子，披上她產生的效果外衣，例如，醜惡的貧窮、淒慘的老年和蒼白的死亡。⁹因為我們對於精神事物的體會，我們都必須求助於想像來說明它們，正如畫家們一樣，我們使他們形成了一些人類形象。¹⁰

五、現象學 (phénoménologie)：

現象學的方式即還原法，也就是先要把我們通常的判斷「懸置」起來，加上「括號」，存而不論。胡塞爾認為，通過現象學還原，就能直覺到純意識的本質

⁸ Vico (2006)。《新科學-上下冊》(朱光潛 譯)。合肥：安徽教育出版社，頁 238~239。

⁹ 同上註，頁 239~240。

¹⁰ 同註 8，頁 236~237。

或原型，最終發現意識有一種基本結構：意向性，即意識總是指向某個對象，總是有關某對象的意識；因此，世界離不開意識，祇有對人纔有價值和意義，離開人，離開意識，就沒有什麼價值和意義。¹¹

受到胡塞爾現象學影響，西方二十世紀之後發展出不同型態關於現象學的哲學、美學觀，各家言論有相同殊異之處，但總不脫回歸本質或原形這點，探討的都是先驗意識的面向，包含巴舍拉（Gaston Bachelard，1884—1962）所指的詩意空間，亦或梅洛龐蒂意指的知覺現象。

六、化現：

羅越¹²（Max Loehr，1903—1988）將中國繪畫史的發展階段分爲四個時期：

- （一）裝飾藝術（新石器時代到周朝），其風格是“（原始再現性形象中的）形式本質”。
- （二）再現藝術（漢代到南宋），其風格就像是“一種工具，好比發現或把握現實的一件用具”。
- （三）超再現藝術（元代），這時，“宋代客觀再現被主觀表現拋棄……風格變成每一個人的中心問題”。
- （四）歷史性的東方藝術（明代、清代），“傳統的風格開始作爲主題起作用，而且被解釋爲它們就是本來的現實”。¹³

¹¹ 李醒塵（1996）。《西方美學史教程》。台北市：淑馨出版社，頁 554。

¹² 羅越（Max Loehr，1903—1988）是第一代世界知名的中國藝術史學者，曾任哈佛大學藝術系教授。他開創性地利用紋樣的風格分析將河南安陽青銅器劃分爲五個時期，並且在其後的考古發掘中得到印證，從而極大地激勵了後來的藝術史學者將風格分析引入中國繪畫史研究的信心。

¹³ 方聞（2003）。《心印：中國書畫風格與結構分析研究》（李維琨 譯）。西安：陝西人民美術出版社，頁 10。

在本文中的「化現」偏向羅越於上述論點中的「第三個時期超再現藝術」，暫且不論羅越的分期是否完備，但是化現的意涵確實存在於中國繪畫之中，強調「以形寫神」，否則「謹毛失貌」的論點，是一種超越現實形體的意象層次，也就是筆者意圖將中國的繪畫觀念帶入目前創作膠彩畫的意識層面。

第二章 反射和穿透之意識

反射和穿透的狀態對筆者來說是某種爲了認識生命本質而衍生的理念，以外在表徵來說反射和映照之狀態是每個人認識自己的第一步，視覺往往都是看向自身以外的事物，藉由此種反射及映照的現象，無論是平滑的反射物或是具有凹凸的非平面物，發現的面貌揭示出反射事物不同時間點、空間點的狀態，這樣的狀態牽引了意識中尚未外顯的現象，在觀視介面上各種外擴、內縮、扭曲、變形狀態的時刻，此種視覺牽動了知覺的內化，使這個現象突然躍現於意識中，反射及

映照都是投映周遭邊緣的事物，兩者的差異在與反射的現象取自金屬物面，而映照來自無光澤的平面反射現象，反射對筆者來說是現在城市中人對外界冷漠的現象，而映照傾向於人與自然的關聯，一種原本就存於世界傾向人的內部思考現象。

本文及創作中所論的被穿透「介面」，筆者以「堅硬的物質」隱喻、轉喻「人的感知」，對於現象學者來說隱喻、轉喻不啻是不值得一提的假說，巴舍拉談到：「隱喻是一種偽意象，沒有深切、實在與現實的根源，隱喻是個轉瞬即逝的表達方式。它是 用過一次就死去的東西。¹⁴」可是筆者卻認為隱喻、轉喻能使觀者理解創作者靈魂現象的途徑，在巴舍拉批判「隱喻」的同時卻又在《空間詩學》中多處窺見出隱喻的影子。藝術具有某些曖昧不明的範疇，它無法像科學般的既是及非的明確，所以在每個畫面的視覺元素上，都有著轉折與不可明喻的私密性，要將此種私密的內容轉化為觀者可體會的感受時，哲學中某種形而上的意念，不足以一筆帶過創作者全部的細密知覺，不可避免的仍是需透過「象徵」來代替實物之刻板印象，但這種象徵並非陳腐不變的述說，而是筆者在創作過程對知覺現象的描述。反射和穿透兩者在本人創作意圖中，皆為了描寫外在世界與人的關係，兩種狀態都讓筆者意識到人與世界無時無刻互為影響、互為牽制的現象，這也是生命裡首度感覺到的真實體驗與想像直觀。

第一節 倒置的現象

真實場景在繪畫中只是某種片段的擷取，它的形象只是創作者試圖要說服別人的言語，筆者用反轉的意念去講述映射的影像是自己所看到的真實，藉由反射的各項物質去找尋人透過視覺，意圖想要證明自己活在世界上的意義。映照與反射的物像皆是倒置之現象，它反映出與真實事物看似相同卻完全相反之次元，於這個現象中要討論的是在時間和空間向度改變後，所引發人在內心深層既熟悉也

¹⁴ Gaston Bachelard (2003)。《空間詩學》(龔卓軍、王靜慧 譯)。台北：張老師文化事業股份有限公司，頁 24。

陌生的感受。

「倒置現象」於先前日本畫家的意識大致都是以水面為映照物，讓實物與水面呈現相對照的影像，如小野竹喬（1889－1979）〈象瀉や雨に西施がねふの花〉（圖1）、東山魁夷（1908－1999）〈綠響く〉（圖2）、平山郁夫（1930－）〈金山寺の月〉（圖3）、福井爽人（1937－）〈オアシスの木〉（圖4），他們在畫作中皆是以水為反射物，水的表象改變也影響反射物件的變異，在平靜無波的水面上、在充滿霧氣的水面上、在風吹起漣漪的水面上、在流動於群石間的水面上，即便是相同的實物卻在不同狀態的水面上有不一樣的呈像，當自然與人還具有密切關係時，藝術家的倒置意識始於最原始的水面，從自然界獲得的知覺使之於聯繫情感的選項，東方的藝術家看待自然現象時，他們心中所隱含的不會只是表象的物體，他們賦予自然像詩一般的情感描述表現於畫面裡，關於生命、關於世界的意識，皆被他們投入在所描繪之一草一木當中。

這種的倒置對他們來說是包含在世界裡不突兀不意外的現象，但筆者在繪畫這些金屬物上的倒置虛影，卻含有對自然世界的疏離，是在都市中成長的「我」才能感受的倒置現象，金屬的反射物質就像城市環境一樣的冷漠，它不像水有柔軟的姿態可以讓人心被安撫，它反射的只是世界中冷冽的現實狀態。無法確定前輩畫家的直觀與知覺與筆者是相同的，但能確定的部分是在反射、映照狀態中，我們同樣看到了不被注意的一隅，一個與真實世界無關的角落，卻也是最可顯現世界本質的現況。



左（圖1）小野竹喬〈象瀉や雨に西施がねふの花〉 1976年 膠彩、紙本 59
x90cm



右（圖2）東山魁夷〈緑響く〉 1972年 膠彩、紙本 65x92cm





左（圖3）平山郁夫〈金山寺の月〉 1984年 膠彩、紙本 65x92cm

右（圖4）福井爽人〈オアシスの木〉 1984年 膠彩、紙本 129x72cm

照鏡子是人每天都要做的行爲，少則兩、三次，多則無時無刻（無時無刻有語意上的誇飾，但此等體會卻是經由筆者自教學經驗中獲得，採樣對象爲年齡12至15歲的國中學生族群。）因此鏡子爲現代人最常接觸的反射物，鏡子屬性爲平面光滑的反射物件，所以映照出的模樣都與實體看似具備100%的相似度，但是這種映照本身就是一種謊言，因爲鏡中的影像並非是真正的自己而只是幻象，既使看似如此真實，幻象還存有小小欺騙，因爲在向度的選取上就非是真正的100%複製，但是人卻往往相信這種看似真實的謊言，也許世界本來就不真實，人生存在不真實的世界，隨著年齡增長接觸外在世界越多時自己也被改變了。當被錯置在不屬於自己真正的平台時，越來越能意識到與外在世界的不平等狀態，俗話說：「世界本來就是不公平的。」雖然很小時就聽過，但是尚未真實感受到這個知覺本質之前，從來都不認爲這是心靈的倒置，只當成這是眾人認知集合起來的經驗值，當自己體驗到「人」原來真的無法依照理想和理念生活時，才能夠體會原來每個人都猶如反射的影像，只是世界的倒置罷了，沒有全然的自我亦沒有全然的真實。

第二節 反射的扭曲知覺

現象本就存在於世界，但有可能被人忽略，乃透過經驗的環節彰顯出來。因此，「現象學」就如夜深人靜的片刻。時鐘指針擺動的聲響是清晰可聞的，平常時間卻不易聽見到這樣的答答聲響，這答答聲響不存在平時的時刻嗎？其實「聲響」只是在於人是否意識了這個現象，筆者在創作前，直觀領域中所感受到的扭曲及變形，就如同時鐘指針所發出的聲響，這樣現象場無法客觀的讓所有人都體

會到筆者感知，但筆者在創作時仍保有著想要使觀者能有相同體會的立場，所以在創作此系列繪畫的時刻，筆者不想只是呈現美好、舒服的感官經驗，而是將反射現象中因為介面而產生的扭曲及變形的視覺延續到觀者之內心，而形成除了美之外的感觸，如同康德所說：

「崇高的情感和優美的情感，這兩種情操都是令人愉悅的，……崇高使人感動

，優美則使人迷戀。一個經受了充分崇高感的人，他的神情是誠懇的，有時候還是剛強可怕的。反之，對於優美之活潑的感受，則通過眼中光輝的快樂，通過笑靨的神情並且往往是通過高聲歡樂而表現出來。……崇高必定是純樸的，而優美則可以是著意打扮和裝飾的。¹⁵」

反射的影像常會被人認為是虛幻不真實的，為何會覺得是真實或是虛幻，是因為人透過意識在感覺經驗後劃分出區別，本節中筆者將現實物定為「思」，而反射的影像則為「所思」，筆者認為「思」與「所思」並非能指同一件事物，實與虛的交疊讓人從視覺可悉的物體外象去了解世界。笛卡兒（René Descartes，1596－1650）提出「我思故我在」的名言，笛卡兒指的「我思」便就是人的意識，雖然笛卡兒的我思的理論建築在良知理性上，他曾說：「善於判斷和辨別真偽的能力 這其實就是人們所說的良知或理性。 在一切人之終生來就是平等的。¹⁶」笛卡兒將「思」以理性的部分斷論，這與筆者意指「思」的範圍有些許不同，筆者認為的思緒分為感覺及意識的部分；感覺是比較具體的從身體各個器官得來，如看到感動的電影會哭，被銳利的東西刺到會痛，摸到蓬鬆的動物會感到溫暖，這些都是外在器官給人本身感受，感覺經由人的意識會達到更深層的內化，內化之後就成為人的意識，這樣的意識便是創作中最可貴的程序，藉由這樣

¹⁵ Immanuel Kant (2001)。《論優美感和崇高感》(何兆武 譯)。北京：商務印書館，頁 2~4。

¹⁶ 朱光潛 (1982)。《西方美學史—上卷》。台北縣：漢京文化事業有限公司，頁 167。

的程序讓我們體會到「真實」並不是感官的刺激，「真實」是存在於人類的意識場域。

在藝術中出現的世界，絕非單單是一個日常現實中的給定世界，而且，它也不

單是幻想、幻象的世界。藝術中的世界裡的所有東西，在現存的現實中都存在：

男人和女人的行為、思想、情感、夢幻，他們的潛能和自然的潛能；可是，藝術

術這個世界又是非真實的：它是一個虛構的現實。¹⁷

筆者所強調的意識是透過「人」才能得到的部分，任何畫作中都含有創作者的幻想成分，此非單指抽象畫亦包含了具象畫¹⁸，大眾對具象畫的接受度較高，因為觀者可由視覺的事物去聯想而成為觀者自身的知覺現象，人類眼睛中看見的既是真實卻又是人造物的幻覺，一直為西方繪畫體系的主軸，在視網膜營造出近似真實的感官，這等感官便是筆者所稱的刺激，抽象畫對內心的知覺現象以解構的點、線、面呈現，當描述自己的情緒與感知時，運用抽象的表現方式將自己的情緒以色彩及塊面等抽離解構的元素宣洩。但是當筆者在檢視內心的情緒時，意識的驅使力卻導向具象的形體，但這種具象形式並非依西方模仿論所呈現的視覺刺激，也非只是純然以身體張力去完成的意識面洪流。透過從反射物介面映照出另一空間，空間變異出像萬花筒般的撩亂

，它給予筆者的是「知覺和真實獲得」的交流，反射與映照的虛幻性使它充滿更具意識的現象，它脫離實物外型的約束、阻礙，更能引發人思想的投射、情感的

¹⁷ Herbert Marcuse (2001)。《審美之維》(李小兵 譯)，桂林：廣西師範大學出版社，頁 225。

¹⁸ 具象畫與寫實畫不等同，它是抽象畫的相對詞，表示可得知事物外在形貌的繪畫，卻非是將立體感、體積感描繪如實的寫實繪畫。

轉移，將原來單一的解釋，擴展成每個人個體的經驗。

來，再貼近窗戶些，此際你正強迫自己別讓注意力因戶外種種而分散，直到你

看見這些視像裡的核心之一，它們像是玻璃中的囊腫，有時如小小的骨節般透

明，但是大多數的時候是霧濛一片，或者是捉摸不定的半透明，這樣的形狀總

讓你想到貓咪眼睛的瞳仁。

世界的本質是否有所改變？克服了表象的是真實的本質嗎？無論如何，經實驗

檢驗的事實是，視像核心的介入足以使整個眼前所見的景象看來虛軟無力

圍牆、岩石、樹幹、金屬構造物，在變動核心的週遭區域裡喪失了所有僵硬的

特性。¹⁹

現實生活或環境變化加諸於「人」壓力；使之產生內在的化學變化，將人的思緒觀念扭曲，就如上述蒙地牙哥（André Pieyre de Mandiargues，1909—1991）在〈景觀裡的蛋〉所指的「視像核心介入後的改變」，透過這樣型態的變異也確實呈現了筆者看到的一種極度不平衡的狀態，凝視著事物本體，也注視著反射面裡映射的變形物件

，這些事物的外在形體就像被抽離骨架之肉體，呈現如液體一樣沒有固定形體般

¹⁹ Gaston Bachelard (2003)。《空間詩學》(龔卓軍、王靜慧 譯)。台北：張老師文化事業股份有限公司，頁 248，取自安德列·皮耶·德·蒙地牙哥(André Pieyre de Mandiargues)〈景觀裡的蛋〉一文。

的狀態，可是在虛軟無力的視覺狀態中卻孕育另一種可能性，這個可能性便是「人」沒有恆常不變的感覺，視覺的變異在於人的知覺感受，同物件在知覺感受下會展現不同的呈象，但我們仍知道它是同一個物件實體，當物件映照於反射物上，物體本質未曾改變過，但變形的現象卻對我產生更多不可名狀的意識重擊，令虛幻映象活躍於眼裡，使心頭莫名的激動無法平息，最後無能為力去去阻止它的改變，只能去感受物形的扭曲並藉此抒發情感上的缺口。

第三節 隱喻的介面

隱喻是藝術創作的表現手法最常被涉及的環節，就如維柯（Vico，1688—1744）對隱喻所思考的論點，這種形象思維是一種創造性思維，是人在不理解時卻憑著自己來創造事物，而且通過自己變形成事物，也就變成了那些事物，維柯所謂的隱喻正是指中國古代詩論賦、比、興三體中的興。²⁰這樣的隱喻也就是近代美學中所指的移情作用，移情作用會將自身的情感轉移至其他物體上面，「介面」透過隱喻、轉喻的方式之後，它的意義亦隨著不同元素更迭。以筆者研究所的創作形式，「介面」具有兩個層面的意義，一是指反射的介面另一是指穿透的介面，但皆代表的是「人類」的本體，只是前者是外在世界對人的影響遷化，後者表示的是人類本身的內化思緒。

自己在創作想像過程與圖像呈現上，最後容易傾向如詩一般的文字隱喻手法。畢業製作的期間，創作時筆者藉由洗去或覆蓋顏料之過程來藏匿太過鮮明的情感，將「自身」轉化為「它物」之繪畫語彙是種極度隱蔽的方式，或許是潛意識裡拒絕再將自己攤在陽光下讓別人恣意閱讀，然而在某種不能稱謂的心理狀態

²⁰ 維柯（Vico）在《新科學》將隱喻作為以己度物的形象思維，他認為人心由於它的不確定性，每逢它墮入無知中，它就會對它所不認識的一切，把自己當作衡量宇宙的標準。又如最初詩人們就用這種隱喻，讓一些物體成為具有生命實質的真實事物。

同註 11，頁 237~238。

裡，生活空間成爲自己唯一的依靠，回到家屋空間時才能真正放鬆緊繃的情緒，這樣的空間是撫慰心靈回歸平靜的地方，可是一旦踏出了家屋空間的出口抵達外部空間時，擔心、害怕、恐懼等負面情緒瞬間高漲，所以不由得希望能隱藏在感覺能安心舒服的空間裡面，就如在繪製〈反射的微型介殼〉（圖5）時想像門永遠只是個幻象，它即便在反射影像中開啓了那扇門，「我」仍是存在於「我」的意識中，無需離開這個幻想的烏托邦。

內與外的轉換都在於「門」的開啓，而這扇門能否開啓存乎於人的意識，但內與外的現象不是對立的二元論，而是類似巴舍拉所說的：「當我們陷入存有之內，我們應該不斷的努力走出去；而當我們努力自外於存有時，我們有應該不斷努力走進它內部。這樣，就存有而言，所有的情況不過是迂迴反覆、循環不已、來來回回的迴圈。²¹」這等螺旋線的現象就猶如在現代社會裡人類的意識形態，當我們試圖隱退至介面的內部時，只是碰撞到某個點之後便朝向外外部移動，「介面即是障壁」所以我們無法體認自己是否接觸到真正本我，他人更無法確定他們理解的是否爲真實的「我」。

每個自我都在體驗著它的體驗，而且在此體驗內包含著大量的、真實的、意向的成分。²²人存在的目的是爲了體驗他未曾體驗過的知覺，透過介面的平台「內」與「外」呈現一種恐怖平衡，外在衝擊逐漸被內心吸收轉化後，真實的現象被個體分隔爲許多部份，那個部分願意展示於眾人眼前都是經由自我意識選取，現在的人在隱藏的部分或許比揭露的部分更多，人成爲文學中隱喻的隱喻，只能從不經意的一瞬間才能知曉人真正的原型。

²¹ 同註 15，頁 315。

²² Edmund Husserl (2002)。《純粹現象學通論》（李幼蒸 譯）。香港：商務印書館，頁 79。



(圖 5) 周依璇 〈反射的微型介殼〉 2007 年 礦物顏料、水干顏料、銀箔、
紙本 91×117cm

第四節 人之內外差異

猶記大學時閱讀《蘇菲的世界》這本類似小說形式的哲學教育書籍時，在〈伊甸園〉章節中蘇菲收到了兩封信，「你是誰」、「世界從何處而來」，她第一次感到原來人是如此奧妙，也是第一次領悟原來生命不是像學校或是大人所述說的那樣理所當然。「人如果不去思考世界，世界仍舊運行著並不因此改變，那人如何為人呢？」這是蘇菲的疑惑同樣也是我的不解。

世界從何而來，人的本質為何，外界干擾了人類的先驗知覺，錯誤的認知引起人類在外貌豎立起警告牌，警示著他人不許越雷池一步，或者在偽善的面貌下打著不為人知的算盤，嬰兒時期個人的喜、怒、哀、樂都可以自在的展現，很少因為外在事物而影響自我情緒表達，這時候的人是最純真不過的時期，隨著人接觸在社群活動越多後，越往激化的方向走去，形構成人的世界。

一個人看的自己的周遭（總是被可見之物所圍繞，即便在夢裡），並根據環境的變化，解讀出事物正以不同的方式在周圍出現。駕駛車子有一種解

讀方式，砍樹又是另一種，等待友人也是一種。每種情境激發出各類解讀。

23

不去解讀他人內心的意圖時，人可以不受到外在影響安然的活在自己築構的美好中，可是人還是必須看向外在世界，因為眼睛就是可見物的意識輸入通道，所以從眼到心產生的化學作用並非只有單一個解釋，「**我們是心靈與身體的複合物，因此一定有著對它的思想。**²⁴」人越發複雜後，產生了某類狀態，也就是裡外不一的狀態。善良一些的人呈現的是保護色型態，心術不正的人則潛藏無限多的意念在偽善的外表下，人的內與外有著無法一言以蔽之的現象。

當意識到世界的狀態後，將硬邊的金屬隱喻為人的皮表，在格狀界線裡「人」的意識隱隱約約的浮現，人本性是好是壞先置入括號中，面對人或稱為他者的這種生物，不去獨斷的評論也不用刻板印象論斷，自己僅僅只是靜靜的直觀著所有現象，將這樣的現象以畫筆用顏料一筆筆的描繪出來，描繪出自我知覺中人的模樣，以描述的手法將體認得到的大人世界，勾勒在每一幅存有懷疑、不解的紀錄自我心靈之畫面內。

²³ John Berge and Jean Mohr (2007)。《另一種影像敘事》(張世倫 譯)。台北市：三言社出版，頁 117。

²⁴ Maurice Merleau-Ponty (2007)。《眼與心》(楊大春 譯)。北京：商務印書館，頁 66。

第三章 漸變與瞬變－創作階段的遞嬗

所謂「好」的繪圖術往往提供一個答案。它也許是了不起的答案，也可能是枯

燥的答案。真正的素描是一種不斷的提問，一種不熟練，也就是對所繪之物的一種接納方式。一旦願意接納，有時合作關係便於焉開始。²⁵

日本在面對膠彩畫創作時，有著十分嚴謹的步驟與觀念，從素描寫生→定稿→小下圖→大下圖→裱紙（絹）→移稿→作品這樣反覆繁密的步驟，它顯現了傳統日本畫對於繪畫與工藝的融合藝術觀，在面對最後作品的本紙前，不斷的試作再修改此種類似工藝在磨練技術的過程，對於傳統日本畫來說似乎具有某一種類

²⁵ John Berger (2006)。《另類的出口》(何佩樺 譯)。台北市：麥田出版，頁 77。

宗教的精神意義，一次一次的繪畫表現之粹練，讓這個具有儀式性的動作與過程，全然表現了日本人某種民族精神性格層面的潛意識，在學習這樣儀式時亦能體驗到他們將這種潛意識轉換成對創作及媒材的身體共構性。

但當在面臨學習膠彩畫，關於此種由日本平行輸入的繪畫儀式時，也曾質疑這樣的創作過程是否符合自己之創作現象與知覺，不斷縈繞在心中的疑問，就像投入於內心湖面產生的一圈圈漣漪。研究所創作階段的前期仍然依循著這樣的儀式，雖然認為它是種儀式，但在嘗試體會這個過程時卻也從中認知到沉靜的知覺，一種可以消弭自我情緒波動的知覺，可是創作藝術是該追求內心平靜的感覺，還是要把「初始投入狀態」作為創作動力的基礎，創作過程該怎樣的才是對的呢？疑惑使自己萌生了更多的內心衝突，這樣的拉扯是讓「我」更能誠實面對「我」的過程，也是足以支撐自己不間斷的創作力量。

第一節 再現和化現之寫生意念

紀錄描繪眼睛所觀察的事物，是膠彩繪畫學習的第一步，「素描不好就不能畫出好的膠彩畫」，「膠彩教育基礎為精確的素描」這樣論點在日本藝術價值觀確立，能向前推至京都的圓山四條畫派²⁶。圓山四條畫派不僅撼動當時京都畫壇，

²⁶ 圓山四條畫派為圓山應舉（1733~1795年）的圓山派及其門下吳春（1752~1811年）分化出的四條派。圓山四條派為當時京都市民所喜愛，圓山四條畫派十分重視寫生的精確性，圓山應舉融合了狩野派精練的線條及西方透視寫生的觀念，他的才能受到圓滿院門主佑常法親王所賞識，根據熱衷於生物學的佑常之要求，他對動植物進行了認真的寫生，同時他潛心研究圓滿院收藏的院體花鳥畫及其寫實手法，發展了於江戶時期的寫實主義畫風。而吳春早年跟隨與謝蕪村學過南畫，所以當他於圓山派的寫實風格上滲入文人畫的情趣，推出繪畫嶄新的面貌，而吳春一門皆住在京都四條通附近，因而得「四條派」之名。

劉曉路（2003）。《日本美術史綱》。上海：上海古籍出版社，頁144~146。

李欽賢（1991）。《日本美術史話》。台北市：雄獅有限圖書公司，頁121~123。

其寫實觀察描繪因素甚至延續至今之日本畫教育，而確實影響圓山四條畫派的透視法、精確的寫生觀以及光影明暗處理的觀念；可追溯至桃山時期，從歐洲因通商發展的蘭學、蘭畫及所衍生的南蠻畫²⁷，西方寫生的重點於再現眼睛所看到的事物，以二度空間模擬三度空間視覺之幻象性，雖然是幻象但卻具有強烈的視覺感官，在當時日本普羅大眾的視覺上投下一顆異國情調的衝擊爆彈。

當面對素描時，許多人的印象都是依照光影及體積畫出如實際物體般的真實，筆者先前創作經驗以中國水墨繪畫為主，著重的是意識面，古人所謂「以形寫神」的意念，形體的描繪不只是再現出真實的外貌，重視得是內在氣質的發現並提煉出來，許多畫論中都可看到「師自然」的重要性，但自然與畫作卻存有著微妙的關係，如石濤（1642—1707）在《畫語錄》中提及：「山川始予代山川而言也，山川脫胎於予也，予脫胎於山川也，蒐盡奇峰打草稿也。」²⁸在石濤的觀念將自然是化為表現內在的一項元素，他並非如實畫出黃山的某山尖或是某松樹，來證實它是黃山的哪一處角落，而是加入自我意念去勾勒想要呈現的構圖，相對於石濤能在十八世紀初就有此見解，而自己面對現在從學院中學得的體積和光影素描方式，讓筆者不斷反思繪畫與自然的關係，現階段對筆者而言自然與藝術的關係並非只是詳實描寫出來，就如顧愷之（約 345—406）在《魏晉勝流畫贊》所述：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬，台榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。」東晉時中國山水畫尚未成為主流，當時人物畫仍蔚為風尚，所以前面的論點保有時代藝術審美觀的牽制，是否為藝術的絕對標準不在此節討論範圍，可是顧愷之所提及的「遷想妙得」部分，明白點出創作過程的意識狀態，

²⁷ 藝術方面，單點透視素描和動、植物的寫生速寫逐漸推廣普及；油畫方面，從模仿基督教的聖像開始，到後來描繪新奇的南蠻繪（「南蠻」一詞源自中國華夏思想對南方化外種族的蔑稱，桃山時期織田信長和豐臣秀吉的統一霸業，更有意強化此種君臨天下的觀念，泛指南洋諸域的土著為南蠻之餘，竟把佔領這些島嶼，進而出入日本港口，從事貿易與傳教的歐洲人也稱為南蠻人。）徐小虎（1996）。《日本美術史》。台北市：南天書局有限公司，頁 119。

²⁸同註 13，頁 229。

也是指人運用聯想力將思想、心靈遷入所畫之對象的心靈知覺過程，經由自我造形遷化後，使對象物可以活躍於紙上。

以川端龍子（1885—1966）於 1945 年創作的〈爆彈散華〉（圖 6）來論，植物的散落姿態加上不規則的金箔，卻讓畫面充滿華麗的動態及力量感，乍看此張充滿裝飾意味之畫作；好似意欲使人的視覺感官愉悅，但其中隱喻的轉化力量卻是畫作擁有生命的不二法門，〈爆彈散華〉是川端龍子在 1945 年的作品，此年美國在長崎及廣島投擲原子彈結束了第二次世界大戰，兩枚原子彈對日本人內心造成出乎意料的空蕩，在戰爭期間許多畫家都將戰爭的殘酷如實表達在繪畫中，例如小野具定（1913—2000）的〈第二ブーゲンビル島沖航空戰〉（圖 7）詳細描繪了戰機正處強力轟炸的現實場景，但川端龍子在〈爆彈散華〉裡卻越過寫實戰爭畫的風格，以一種詼諧的象徵手法表現出內在情感，此種想法也受到東方繪畫對於自然與藝術美學思想之引導，將某種想要強化的特質提煉出來，化現的繪畫藝術觀由此產生，也就是東晉顧愷之所指的「以形寫神」甚至是唐朝張彥遠所稱的「意存筆先、畫盡意在」。

繪畫是靜態的表述，它需要用各種視覺元素獲得的一切，去引發觀者得到審美知覺甚至情感交流。筆者對於繪畫之意識是傾向東方美學的，畫面是自己與自然的對話，也成為觀者與創作者知覺現象的對話，如研究所階段前期面對植物所創作的〈綻放〉（圖 8）和〈秋暮〉（圖 9）皆是透過自然形體汲取個體情緒的表現，將內心的知覺轉換現實物來隱喻某種意義，這種隱喻最常見的是中國繪畫的題材，如四君子的梅、蘭、竹、菊各代表不同人物的情操氣節，此為文人畫家所鍾愛的題材。〈綻放〉的百合盛開意指對事物期待的情緒，花朵相對的模樣在闇夜中進行對話，保有一種私密而緩緩的情緒，而〈秋暮〉如標題的所指，在秋天的暮色下給人即將消逝的傷感，即將要邁向冬季凋零的遺憾，這皆是使外型化現為觀照自我內心的情節。



(圖6) 川端龍子〈爆弾散華〉 1945年 膠彩、紙本 249x188cm 太田區立
龍子紀念館藏

(圖7) 小野具定〈第二ブーゲンビル島沖航空戦〉 1944年 膠彩、紙本 181.8
x245.3cm



左（圖 8）周依璇〈綻放〉 2005 年 膠彩、紙本 60.5x53cm



右（圖 9）周依璇〈秋暮〉 2006 年 膠彩、絹本 60.5x72.5cm

第二節 視覺呈現的形式框架

梅洛龐蒂認為視覺有時是一種假象，「眼睛也只是令身體興奮的工具並非知覺本身」，這學說有部分的正確性，但對一個身為視覺藝術的創作者，視覺卻是我唯一可以證明我真實體驗過現象本質的媒介，透過這個媒介（現階段之媒材筆者，指稱的是膠彩）具有的特性，表現創作的意向與現象。

顏色雖然只能靠眼睛感應，但染匠或畫家的思維與斟酌難道是少得了的嗎？人

類的意識與感覺，其間所存在的差異相當大，在在決定了藝術對象與推想的性

質，並對生活與態度產生了最大的影響。²⁹

當面對膠彩畫的形式框架時，極為受到日本視覺呈現的影響，從裝飾性、平面性的大和繪傳統下，箔的金屬感與顏料的飽和性是筆者對膠彩的初始印象，大和繪及琳派華麗視覺感下的日本膠彩畫體系，給予自己不同以往追求墨色溫潤的視覺震撼，起初筆者認為這種震撼只是官能的刺激，但潛入深層意識之後，卻發現這樣的知覺現象更貼近自我的靈魂。

內在美其作用在於彰顯將感情與賦於藝術作品生命的思想關聯起的形式。在藝術作品中將感情與思想觀聯起來的形式，除了美之外，當然還有別的，例如厭惡、色情，崇高、憐憫、恐懼，以及黑格爾所提到的那些與審美有關的情況。所有這些形式都有助於說明藝術在人類生活中之所以重要的原因……美並非構成藝術定義的一部分。美可以是許多形式當中的一種，透過這些形式，思想得以呈現於人的感受，釐清藝術於人類生存的

²⁹ Arthur C. Danto (2008)。《美的濫用》(鄧伯宸譯)。台北縣：立緒文化，頁 76~77。

關係，並說明為什麼唯有在一個充分的藝術定義中才能包容這些形式的原因。³⁰

面對日本藝術史膠彩畫的演變，色彩之美、造型之美營造出的季節之美、詩意之美等等視覺感受的高雅意象，成就了日本膠彩畫獨特的審美意識，但是除了美之外的形式又該是怎樣的影響人的知覺呢？或許就如黑格爾所認為的諸多視覺形式對人類所造成的心理體驗，是藝術對自己的一個挑戰，因此在創作過程中不斷的浮現了明朝傅山（1607—1684）所言「寧拙毋巧、寧醜毋媚」的意念，或許醜和拙的意識是一種相對詞，相對於試圖取巧討好人類感官的視覺刺激，某種面向的闕漏或許更能體會藝術的本質，一旦面對既有視覺框架下的設定，如何從意識面去體驗藝術的本質，是在研究所階段尚未解惑的環節。

在不斷追尋創作的意圖時，筆者總會閱讀美術史回顧前輩畫家所知所感的繪畫歷程，筆者相信傳統經典並非是無一是處的包袱，而是前者給予後人最大的恩典，現代真是進步的嗎？不由得打了個問號，因為每每當自己靈光乍現認為找尋到新的方向時，卻在無數的經典中感到挫敗，雖說每個時代的審美意識不盡然相等，可是能夠立足於藝術浪濤之衝擊而不搖，可見傳統經典的藝術型態必有其不可取代性，如同董其昌（1555—1636）認為：「或曰須自成一家，此殊不然，如柳則趙千里、松則馬和之、枯樹則李成，此千古不易，雖復變之，不離本源，豈有捨古法而獨創者乎。³¹」雖然筆者並非完全認同董其昌之綜合主義說法，但汲古潤今的思想卻是創作裡不可缺少的歷程，因此筆者不願意只是一昧追求外象奇巧的空洞，即使是在傳統框架下緩緩匍匐前進也甘之如飴。

³⁰ 同註 29，頁 189~190。

³¹ 高木森（1992）。《中國繪畫思想史》。台北市：三民書局股份有限公司，頁 265。

第三節 媒材選擇與自我意識

閱讀《悠悠大河》這本平山郁夫的傳記式書籍時，對於日本人在從事繪畫創作時不厭其煩的耐心與仔細十分感佩，從中看到了平山郁夫專心於膠彩畫（或稱日本畫）的不懈及恆心，他選擇宗教精神來顯現他的東方意象，他為傳統的努力與堅持，不由得使我審思這個媒材對我創作的意義，還有我該用什麼樣的思維去面對「創作」這個看似眾人皆可作，可是「領悟」卻主導了是否能達到高點的詭譎領域。

在樣樣都方便的時代任何東西好像都可以俯拾既有，水可以從水龍頭流出，
晚上
燈火仍舊通明再不需害怕黑暗，任何資訊都可以從網路上搜尋，生活看似便利但
人與
人的關係卻變的疏離，創作依靠的是對生活的感知，當我們身處便利的優渥時
代，創
作對很多人而言卻變成消磨時間的東西，藝術的虛無感也在我們這一輩的創作者
中蔓
延，就如平山郁夫所言：「今天的藝術家的生存方式也更多樣化了。進入了只要
舉手
之勞就不愁吃穿的時代，缺少了為生活所迫，需要挖掘生死攸關的深層意義的機
會。
說幸運也幸運，然而從創作真正的藝術角度，反而是更艱難的時代。³²」。每個

32 平山郁夫（2008）。《悠悠大河》（楊京、李建華 譯）。北京：生活·讀書·新知三聯書局，頁165。

時代

的藝術家都有其使命，當代的我們好像沒有「國家不幸詩人幸」的感傷情懷，處

於當

代的我們能夠做的是什麼？身在電腦媒體蓬勃發展之時代，我們的繪畫又能代表

什麼

？雖然平面繪畫不再像以往被當成視覺藝術中獨有的表現媒介，但是它卻能透過身體來展現意識的真實，使人直視自己心的原點無所遁形。

繪畫中充滿了各種元素，外在的形式與內在的意識都缺一不可，或許在當代藝術環境下媒材運用的熟練性已非藝術家們追求之目標，筆者亦認為藝術不應該囿限於媒材，但是各種媒材皆有它天生的屬性，就像每個人都具有不同的個性一般，選擇藝術的表達方式應該是每個創作人邁入藝術的第一步，也是心靈表述的最初選項。筆者選擇膠彩為此刻的創作媒材，它的屬性有點複雜，在東方和西方之思想與美學觀的交錯影響下，當代的膠彩畫面貌既多元又殊異，有的創作者依循著傳統之美感經驗，兢兢業業的磨練技法；有的創作者將膠彩變成複合媒材的一部分，只爲了要跟上時代的步伐。而自己在面對膠彩時所看到精神層面的意義，是在學院學習下的我們能感受到的東西方藝術潤澤，也就是將自身所學習到的多元意識，同時融合於一種媒材之中，並從創作過程體會到美學與材質的拉力，再次省思繪畫的本質。

到了研究所階段常會被問到爲何要選擇膠彩為創作的媒材，當在畫膠彩時，水的溫度、水的不定型、水的衝擊力都決定了作品最後的模樣。而以水為主的媒介有很多種，如水墨、水彩、壓克力之類，爲何偏偏自己要選定膠彩這個媒材？因爲膠彩除了水之外更加重要的是膠之運用，膠是接著的媒介而水是延伸的媒介，膠與水互相拉扯的關係，它（顏料）其實是矛盾的，在手與心的交會下，是種身體運動與心靈精神的影響，停滯或是移動都來自於外界的力量，好似無法取

決於本我的意念，顏料就像是「我」這樣的個體，我不能完全定置在我所認定的本位，我必須隨著水與膠的擴張產生流動。此種矛盾就如筆者在面對生命的感受，「膠」試圖將自己固定在這個位置上，但隨著「水」的推動未來會有怎樣的變化沒有人能得悉，膠的濃度讓人的生命更值得玩味，膠遏阻礦物顏料在畫面滾動的驅向，比例越濃的膠所產生之阻擋力就更高，礦物顏料的顆粒隨著膠與水的濃度，似乎抵制的手的運動狀態，身體感受透過筆尖傳達到手掌再到全身，都在創作繪畫時讓筆者感覺仍然活著。這樣的感受就猶如自己在面臨生活的困頓時，受阻礙的程度越高最後獲得的領悟也就更多。