

東海大學美術學系碩士在職專班碩士論文

創作論述

遊走空間

-王群創作論述

Wandering

-Wang Chun's Painting Discourse

指導教授：林文海 教授

研究生：王群 撰

中華民國一〇二年六月

謝 誌

就讀東海美術系，大學部、研究所，一路走來，要感謝的人太多，在此無論如何無法盡述。生活中諸多的變化，理想與現實間總有著太多的糾葛，但始終不變的是，繪畫一直陪伴著我。在論文的書寫與修改過程中，我好像旁觀者般再次審視自己，這個過程不只是獲得，更是反思與成長。

我要由衷的感謝我的指導教授林文海老師，您縝密的思考邏輯、切中要害的精準提點，讓我在摸索成長的過程中更加篤定，您對待藝術一絲不苟與堅持不懈的態度，更讓我體會到什麼才是作為藝術家該有的風骨，有您的指導，才使我得以有今天完成學業。再來，我要感謝百忙中撥空指導我的口試委員們：鄭月妹老師、張守為老師，在論文的進行當中，細膩的指證論文的盲點、繪畫的方式。福祿貝爾說：「教育無他，愛與榜樣而已。」諸師的言傳身教中，正體現出這樣的精神，感謝您們的教導，我將銘記在心。

許莉青老師，曾經那樣手把手的教導，令我無法忘懷，也影響了我對藝術的看法；倪再沁老師，有緣一起同遊黃山，您娓娓道來的精闢觀點，讓我體會到「道存在於山水之間」；詹前裕老師，您總是淡淡的一句：「用胡粉蓋一蓋，」道出對畫面美感的堅持，構圖要懂得佈局、突出重點；吳超然老師，您一絲不苟的治學精神，讓我在理論的學習中受益良多……更多的師長，都曾經給於我寶貴的學習經驗，我感謝您們！還有一路共同成長的好同學、好朋友們，因為有你們，這條路不寂寞，謝謝！

最後，我想把感謝留給我親愛的家人，是你們給我最大的包容與鼓勵，才讓我今天有機會寫這篇論文，我愛你們，這份彌足珍貴的親情，我將默默的永遠放在心裡，珍藏它、品味它、感受它……

摘要

對我而言，在生活中所體驗到的現實，而導致的心理狀態是創作中所欲表現的。《遊走空間》從「空間」的闡明與意象表現出發，透過藝術史的研讀、美學經驗的累積，將自身體悟、生活、意識等相互激壓、濃縮、累積而出，體現在創作上，是我在這一時空背景下情感的再現，在面對現實中種種不可逃避的現實時，以創作的方式得以救贖。

第一章緒言就創作動機、目的、方法加以敘述，對空間與時間的概念作詮釋，簡要闡明自身狀態與創作間的彼此關係。

第二章在學理基礎上，從東方水墨的虛空情境到西方繪畫對於空間的探討，直到在創作精神上影響我的藝術流派作一溯源之旅，反探《遊走空間》的創作根源、藝術情境，探詢那個迷失在虛擬空間中的我。

第三章從創作的內容與形式剖析自我，結合筆者作品所表達的面向，闡明創作思維、所受影響、形式與內容等概念。

第四章的作品說明，首先概述繪畫技法，再對此次提出的油畫作品作說明，抽絲剝繭，以沉靜的心閱讀自己的繪畫。

第五章的結語，是對於現階段創作狀態作總結，對未來做期許。

通過此次論文的撰寫，誠實的面對與反思自己，在個人繪畫與情感投射上建立起一座橋梁，屬於自己的生命，常常無法與人分享，而以創作來呈現，則有了更多的空間，真實與虛幻，為自己找到另一個存在的方式。

關鍵字：空間、時間、真實、虛幻、情感、自我意識

ABSTRACT

For me, real life experiences that lead to psychological states is the desired result of creation. *Wandering* embarks from the definition and illustration of “space”. Through the study of art history and collection of aesthetical experiences, it compels, concentrates and accumulates one’s self-realization, life and awareness, and manifests them through creation. It is a reconstruction of the me emotions in this time and space. When faced with various inescapable realities, salvation is obtained through creation.

Chapter One is the Introduction, and describes creative motivation, purpose and methods. It interprets the concept of space and time, and briefly clarifies the relationship between the state of self and creation.

Chapter Two is a journey to the origin. It examines, from the empty backgrounds of Chinese water painting to exploration of space in Western painting, to the schools of art that influenced my creative spirit. On the other hand, the exploration of the creative origins and artistic context in the *Wandering* is a probe of the real me who is lost within the virtual space.

Chapter Three is a self-analysis through the content and form of creation. It integrates orientations expressed in the author’s works to clarify concepts such as creative thoughts, influences, form and content.

Chapter Four first gives an overview of painting techniques, then explains the oil paintings by deciphering and meditatively construing the meanings.

Chapter Five is the conclusion, and summarizes the current creative stage and future expectations.

This thesis is an exercise in self honesty and reflection. Due to the greater space, real or illusionary, the personal paintings and emotional projections constructs a bridge to one's life that is often impossible to share with others, thus enabling oneself to find another way of existence.

Key Words: space, time, real, illusion, emotion, self-awareness

目次

謝誌.....	I
中文摘要.....	II
英文摘要.....	III
目次.....	V
圖目次.....	VII
圖版目次	VIII
第一章 緒言	1
第一節 創作動機	2
第二節 創作目的	2
第三節 創作方法	3
一、理論研究法	3
二、自我剖析法	4
第四節 名詞釋義	5
一、空間	5
二、時間	6
第二章 學理基礎.....	8
第一節 東方繪畫中的虛空情境	8
第一節 西方繪畫空間之光.....	10
一、從拉斐爾到矯飾主義.....	11
二、卡拉瓦喬.....	12
三、林布蘭.....	13
四、維梅爾.....	14
第三節 象徵、形而上、超現實、魔幻寫實主義.....	15

一、象徵主義.....	17
二、形而上主義.....	19
三、超現實主義.....	20
四、魔幻寫實主義.....	21
第三章 創作內容與形式.....	23
第一節 創作的源泉.....	23
第二節 空間的建構.....	25
第三節 情境的經營.....	26
第四節 色彩的節制.....	28
第五節 光的表達.....	29
第四章 作品說明.....	31
第五章 結語.....	60
參考文獻.....	62

圖目次

圖1 〈雅典學園〉.....	12
圖2 〈基督變容〉.....	12
圖3 〈召喚聖馬太〉.....	13
圖4 〈聖馬太的殉教〉.....	13
圖5 〈自畫像〉.....	14
圖6 〈讀信的藍衣少婦〉.....	15
圖7 〈阿卡迪亞的牧人〉.....	16
圖8 〈巨像〉.....	16
圖9 〈海邊的修道士〉.....	18
圖10 〈秋天的午後〉.....	19
圖11 〈人的命運〉.....	21
圖12 〈Carmencita Playing〉.....	22
圖13 〈El Mar sin horizontes〉.....	22
圖14 〈記憶-東海〉.....	25
圖15 〈白裙就是自己〉.....	25
圖16 〈雲氣與魚的漂浮〉.....	26
圖17 〈出口？入口？〉.....	26
圖18 〈雲淡風清〉.....	30

圖版目次

圖版1 〈記憶-東海〉	32
圖版2 〈記憶-一抹陽光〉	34
圖版3 〈記憶-小憩〉	36
圖版4 〈旅痕〉	38
圖版5 〈偏愛白色〉	40
圖版6 〈微盪的風鈴〉	42
圖版7 〈出口？入口？〉	44
圖版8 〈雲氣與魚的漂浮〉	46
圖版9 〈白裙就是自己〉	48
圖版10 〈白荷〉	50
圖版11 〈春雪飛花〉	52
圖版12 〈雲淡風清〉	54
圖版13 〈夢迴-千尋〉	56
圖版14 〈夢迴-塵緣〉	58

第一章 緒言

本文中所引入的作品，是這些年來我在東海大學修習過程中對藝術史、藝術理論的感悟和繪畫累積的經驗，以自己的意識觀念加以理解、融和、整理和發揮，再以繪畫形式表達的結果。它記錄了理論的認知、思考的脈絡、心靈的指向，傳達了繪畫技巧的運用觀點。

繪畫是捕捉、記錄及表現不同創意目的的藝術形式。繪畫創作是畫家主觀意向的精心研磨與展示過程，反映其對自身與客觀的認識和表意方式。在時代社會意識、哲學思想，科學、文學等等的作用和影響下，基於畫家的認識傾向和心靈感受，技藝的特徵，以及產生的廣泛認同而形成不同的流派，從中我們體會到他們對情感的描述、對時空的表達、對光的理解與呈現，令人獲得心靈上的感悟，精神上的昇華。

此次提出的作品，上溯到2010年的記憶系列，我想我必須把那時的其中幾張作品一起展出，才會使《遊走空間》完整呈現。它是過程的記錄，也是創作的延續，不變的是主題中那份寂靜、孤獨、詩意的存在，以一種心情、色調貫穿整個系列，不在於畫面物質的異同。作品中，精神處於中心位置，我不由自主的追憶過往，再連接到現實，潛在意識在真實與虛幻間遊蕩，是對已逝歲月的重啓、舊地往事的回憶，同時也映照出現實生活中那隱隱存在的惆悵。

第一節 研究動機

我是一個幻想者，在真實與虛幻間建構自己的世界。象徵主義畫作中呈現出的獨特神秘感，基里訶（Giorgio De Chirico,1888-1978）那種讓真實物件的組合呈現出的孤寂感，或是超現實主義將幻想轉化成新的意象畫面，還是魔幻寫實主義那似真似幻的表現手法，在精神上都使我感同身受，影響了我的創作意識。東方藝術中對於虛空的感受及西方藝術中對空間中光的表達，更讓我吸取養分。我樂於做生活的實踐者，也樂於隨著情緒的起伏，以光的獨特維妙性和空間的存在感，再結合內斂的用色觀念，讓自己和繪畫更接近，以繪畫來抒情、寄情，來隱藏、包覆，使自己進入離開現實後的獨立世界。

然而，創作卻如此貼近人生。我們總是生活在矛盾中，個性與共性、順利與挫折、平淡與激揚、孤獨與合群等等千姿百態，從來都是創作的源泉。但形式的展示與技法的運用，空間與時間，動與靜之間等等，都要構成一定秩序（所謂無序，其實也是另類的有序）。對於我，使心靈平靜，在這裡生命獲得自由，成為我的堅持，如果說情感是對生活的體驗，深沉的情感發自內心，託物抒情或情隨景出，以作品呈現，便成為創作的動機。

第二節 研究目的

人們敲遍所有的門，一無所獲。唯一那扇通往目標的門，人們找了一百年也沒有找到，卻在不經意中碰上了，於是它就自動開啟……¹

那扇門，要如何開啓，又通向何方，都還未知，只能在尋尋覓覓中，步步釐清創

¹ 普魯斯特（Marcel Proust）（1998）。《追憶似水年華 I：在斯萬家那邊》（李恆基、徐繼曾譯）。台北市：聯經。頁〈序〉10。

作的狀態。

時間稍縱即逝，無法留住，更無法回到從前，好想停下來，人生簡單就好，不清楚自己爲什麼而執著，雖然帶著些許無奈，但放棄不是我的選項。在創作的過程中，常會遇到意想不到的阻礙，所謂對生命的體會是主觀的，而主觀的生命要如何表現，無庸置疑是一件困難的事，我希望畫面能傳達出自我意識，是幽微的、寧靜的情感再現，淡如水、冷如冰，卻是深刻的。

創作貼近自己，常有無所遁形之感，我也曾試圖嘗試其它方向，但發現那不是自己，如背叛般，我無法違背那個真實的自我。作品著迷於光的神秘，力求以恰當的意境呈現，從中透出令人深思的遐想，空間中物件的錯置，帶有幻覺的滋味，看似平常的空間遊走，卻是個人真實的感受，畫面帶著些許憂鬱，不能引起喜悅，但這就是我的呈現方式。

以繪畫創作來寄情，承載自我意識，在矛盾中尋求掙脫，爲自己開啓另一扇門，這就是創作的目的地。

第三節 研究方法

一、理論研究法

- (一)、探討藝術對於空間的詮釋，不同的文化背景，導致東方藝術與西方藝術表達方式不同，但殊途同歸，在精神層面的追求上，多有相似之處。對應到我的創作狀態，東方文化傳統的根源溶入西方油畫漫長的人文體系，不可避免得衍生出衝撞、融合的現象。

(二)、空間因光的存在而顯現，對「光」的描繪是西洋藝術中重要的一環，如果繪畫只有色彩與對比的問題，光就失去存在的意義；沒有空間作為場域，光就失去表現的舞台；缺少了藝術家對心靈的探求，光就只是光，如此的平淡無奇。

(三)、象徵主義、形而上主義，乃至超現實主義、魔幻寫實主義等都彰顯了自我意識的存在，探求存在於人心理層面的象徵、潛意識等議題。在「遊走空間」的主觀情境表達上，真實與虛幻間，總有太多的糾葛。

二、自我剖析法

隨著歲月的累積，我體會到，不論經過多少的努力，人最後所要面對的，仍只有自己。活著，因為有愛，心靈才有所寄託，家人如此，藝術如此，哲學、宗教亦如此，人或許因愛而痛苦，但這就是人生，或許愛的最高境界是純淨與完美，但這種心靈的平靜又有幾人可以追求的到，庸庸人生、芸芸大眾，我又何嘗不是其中一份子。

看待人生，以創作呈現，縱使千頭萬緒，仍須歸於平靜。創作是學習與創造的過程，創作若太過注重技巧，必然受到它的制約，而無法忠於自己，因此我沒有太多的考慮技巧，但技巧卻在一次次的創作中日趨完善，如能以生命駕馭方法，隨心所欲，我認為那將是創作中的最高境界。我試著以這樣的心情、方式作畫，讓自己的靈魂遊走在畫作間，或許不能呈現最好的視覺表現，卻是最忠於自己的，有主觀的情感在內，也包含客觀的寫實，做到統合性的表達。

這一時期的創作就這樣在情感與現實間磨合，相關個人精神表現、技法呈現、風格與思想理論的探源，我試圖在此作整理，結合文學、藝術史、美學理論等，以釐清現階段的創作內涵及未來的創作方向。

第四節 名詞釋義

時間與空間的關係可分為物理性與思想性，物理性是以科學為基礎去探討時間與空間的面貌；思想性則引用哲學理論探究時間與空間的本質，即加入人的因素。在這裡時間與空間是不能分離的邏輯關係，記憶留住時間，必在空間中反應。

一、空間

空間的概念很廣，在《中華活用大辭典》中提到幾個概念，首先空間是物質存在的一種形式，用長度、寬度、高度所表示；在數學用語中，它是指質點可存在的區域，依質點的位置產生一維空間、二維空間等不同區域；「空間」也泛指天地²。在《辭典》中提到，在佛教用語中，稱諸法無實性為空³，指天地間一切現象都是虛空而無實體的。

物裡的空間即是具體事物存在的表現形式，一粒沙、一滴水、一束光等萬物都有它存在的空間；心理的空間是抽象事物的表現形式，是宇宙間物質實體之外的部分。

在我的概念中，繪畫是空間的藝術，是藝術家營造畫面的需求與想法，是思維對物質分佈區域的劃分，它沒有方向性，是無限的，具有視覺感的。空間的概念既然存在於物質實體之外，就具有更多的人的意識存在或創造的可能性，更能使繪畫者闡明自己的態度。

以作品來說，想要處理的不止是空間本身，而是藉由空間而存在的精神面向。在

² 方季靈（2012）。《中華活用大辭典》。台南市：世一文化。頁 1526。

³ 薛頌留（2004）。《辭典》。台北縣：大中國圖書公司。頁 693。

此空間或許與時間並存，或許只是心裡的表現。要在空間內表達想法，必須賦予相應的含義，以達到表現自我意識的意圖。

二、時間

時，日部，形聲兼意會，表示日月運行以成四時，是計算時間的單位，也泛指某段光陰。從而至時間的概念，一般指時刻的長短，此概念承認時間客觀真實的存在，具有和其它自然事物相近的屬性⁴。不受個人或群體主觀影響，時間會客觀的行進推移，不會加快或減緩其速度，我們常說的口頭禪：「時間不等人」、「每個人都擁有 24 小時」正是此概念的體現。

相對於承認時間客觀的存在，必然出現不同的聲浪，既然時間客觀存在，卻又看不到、摸不著，無實體又如何的空間中存在？時間是人為的產物，古人根據經驗來定義時間尺度，我們因沒有虛度而認為時間具有價值，也因無所事事而認為時間空洞、無內涵，因此時間無法獨立於人的心靈之外，人使時間、空間產生了必然聯繫。

「一切生命都是時空的逆旅或過客，」⁵周遭的一切都處於永恆流失之中，時間強迫我們接受這個狀態，那些曾經經歷的事、走過的路、認識的人，似乎隨著時間的消融而解體。但記憶不會消失，在睡夢中、在清醒狀態下，無數次的重現，伴隨著感覺，曾經熟悉的印象，被喚醒，被記憶重現，使時間彷彿回到過往，那瞬間的真實被找回來了，時間也在此停格。

「我現在每天睡醒的時候，都是一種亦真亦幻的感覺，似乎自己依然身處那所令我魂牽夢縈的宅院。」⁶賈西亞·馬奎斯（Gabriel Garcia Marquez,1927-）正是以這種

⁴ 同註 2。頁 922。

⁵ 馬奎斯（Gabriel G. Márquez）（2004）。《百年孤寂》（楊耐冬譯）。台北市：志文。頁 6。

⁶ 同註 5。頁 14

情感的糾結巧妙的柔和了虛幻與寫實，把時間、空間、人這三個因素串連起來，創作了《百年孤寂》。

第二章 學理基礎

本章將從三個部份論述觀點。首先，接受中華文化的教育與薰陶，不可避免的，在創作裡，空間的表達帶些東方虛實意象，是在精神情感上的一種不可逃避，在空間中遊走，在狀態上更接近東方意識。其次，光的表現在作品中占有重要的意義，它不止是素描關係中的光，更是連接畫面與情感之間的橋梁，藉由光的表現，讓記憶在時空中再現，在此將追溯歷史上西方藝術家如何探求光的表現，追求光與空間、自然、自我的關係。

再就畫面中所呈現出的意境作尋根之旅。創作是自我的、直覺的，與藝術家的個人生活、人格特質等息息相關。雖然象徵主義者要表達的是醒著的幻想；形而上主義者則使真實存在的物件產生夢境的奇幻；超現實主義者要做的是剖析夢、表現夢；而魔幻寫實主義則巧妙的揉合虛幻與現實。但無庸置疑，他們都精彩的實踐了如何表達人的創作力與想像力，這些藝術家正是探討心靈的大師，而我追隨前人的腳步，在精神上接近這一表達方式。

第一節 東方繪畫中的虛空情境

「儒家的思想影響藝術的主體，道家的思想影響藝術的本體。」⁷儒家的思想積極入世，「志於道，據於德、依於仁，游於藝。」⁸，將藝的地位定位在「游」，是「志道、據德、依仁」之後的陶冶性情之舉。道家是主張出世的，崇尚隱居生活，《莊子》的第一篇文章就是〈逍遙遊〉，「逍遙」形容一種沒有目的性、自在的狀態，就像被風吹著一樣，不將事件做為達成目的的手段，從而安頓自己，才可逍遙。「遊」是游說、

⁷ 陳傳席（2009）。《中國繪畫理論史》。台北市：三民書局。頁3。

⁸ 程石泉（1975）。《論語讀訓解故》。台北市：先知書局。頁110。

遊戲的意思，古文中通「游」。人的生命充滿限制，莊子（約前 369-286）以「遊」來主張人的生命要自在、不受拘束，像魚一樣在水中優游⁹。莊子「遊」的自在思想也正契合了孔子（前 552-前 479）「游」的放鬆之舉。

六朝玄學家宗炳（375-443）發展出中國第一篇畫論《畫山水序》，顯現出中國畫的特質，不在形似上下功夫，而注重內在的精神意涵。中國人在空間與藝術的觀念中，著重在「虛實相生、虛實結合」，虛可蘊含少、情、隱、氣、神等主觀意象，實則可涵蓋多、貌、顯、骨、形、象等客觀概念。《老子》：「惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物。」¹⁰也正如佛家所說：「即空即有，即有即空」，莊子思想中「天人合一」的境界，這些皆是陰陽虛實的結合。

空白是中國畫的組成部分，可以創造畫境之外的意境。畫面重視空白，空即無，無因有而生，這就是孔子的「有無相生」；建築的空間是無，牆壁、屋頂是有，有了空間的無，我們才能衣食住行。而空白之所以可以製造意境，就關係到處理畫面時的虛實相生問題。

講求虛實的表達，虛空間存在又非存在，看似獨立的世界，存在於有和無之間，又連結著實空間，這個空間沒有一定的出入口跟位置，虛空間之中，時間、空間是一片渾沌，是未知的諸多世界的交會點。清初畫家笪重光（1623-1692）對畫面空間闡述：「空本難圖，實景清而空景現。神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅疣。虛實相生，無畫處皆成妙境。」¹¹強調了一幅畫有畫與無畫處皆是畫，空處妙使畫面充滿靈氣，所謂虛實相生法就是虛與實之間是互相照應，相輔相成的。

中國畫不僅考慮看到什麼，更關心精神意涵的層面，在空間特徵上接近於時空轉

⁹ 傅佩榮（2012）。《逍遙之樂：傅佩榮談莊子》。台北市：天下遠見。頁 19。

¹⁰ 張松如（1981）。《老子校讀》。吉林：人民出版社。頁 121。

¹¹（清）笪重光（1982）。《畫筌》吳恩雷註。四川：人民出版社。頁 24。

換。以意識表達對象，不受西畫中光影、透視的約束，更多的依靠虛實來暗示空間，使得對於自然的表現更主觀、肆意。世界的運行有生有滅、有始有終、有虛有實，永無止境，相對於實的虛，不是空無，是元氣運行其間，使虛實在矛盾中達到和諧。清方士庶（1692-1751）在《天慵庵隨筆》說：「山川草木，造化自然，此實境也。畫家因心造境，以手運心，此虛境也。」¹²筆者以一顆東方之虛實之心，作西方媒材的表達時，藉「實景物」託「虛情思」，透過畫面傳遞的是欲言又止、飄飄渺渺的一絲情素。

第二節 西方繪畫空間之光

西方藝術是宗教、人文的再現，空間是其重要的表達方式之一。文藝復興時期，焦點透視法的運用營造了逼真的空間效果，即在二維平面上凸顯三維立體空間，這一科學方法的使用，也就決定了西方繪畫的視域。繪畫的空間依靠繪畫中表現的形體、色彩、空氣、光線的交互作用，來達到創作者所預期的效果。

繪畫中對於光的詮釋，自文藝復興而形成，光線經過畫家的內化處理，扮演著藝術家眼中可描述的重點。達文西（Leonardo Da Vinci, 1452-1519）暈塗法的使用減弱了透視的生硬，平衡了畫面。米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti, 1475-1564）以強烈的明暗對比處理畫面，「把光線理解為物體存在的原理、物體造型及凸顯效果的因素。」¹³拉斐爾（Raffaello Sanzio, 1483-1520）融合了前兩者的風格，以其和諧明朗的色彩與細膩優雅的線條有別於兩位大師。

卡拉瓦喬（Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610）善於運用明暗，林布

¹² 韓林德（1996）。《境生象外：華夏審美與藝術特徵考察》。北京市：生活、讀書、新知三聯書店。頁 41。

¹³ 黃文捷等（1999）。《西洋繪畫 2000 年 4 十七世紀和十八世紀的繪畫》。台北市：錦繡。頁 64。

蘭（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669）加入有意識的光線，以明暗節奏變化塑造空間感。如果說林布蘭與卡拉瓦喬是對空間中「劇場光」的經典詮釋，維梅爾（Jan Vermeer, 1631-1675）的繪畫則借助了「自然光」，展現出自然光下的世界。

一、從拉斐爾到矯飾主義

文藝復興三巨匠，對於空間中光的表現不同，達文西以暈塗法，極深的人文內涵，表現出的光是含蓄的、哲學的光；米開朗基羅追求人體沉靜之中散發出的精神張力；拉斐爾以其年輕敏銳的短暫人生，綜合了各家精華，他「一生都是孜孜不倦的學習者，具有吸收和改造別人的發明，把他們變為自己的東西的極好天賦。」¹⁴他以37歲的藝術生命，並列於兩位大師之旁，他的作品是文藝復興風格的具體表現。

經過中世紀繪畫內容圍繞著《聖經》的故事來表現，不考慮空間問題，呈現出平面圖式。從喬托（Giotto di Bondone, 約1267-1337）畫面開始出現背景，特別加強了人物畫中的肌理和陰影感，也將過去平板的金或藍色背景改為透視畫法的一般風景。而至馬薩其歐（Masaccio, 1401-1428），真正開始注意到三度空間的問題。拉斐爾更延伸了光與空間的表達，在〈雅典學園〉（圖1）中，空間表現不僅只是單純的科學三度空間的意涵，而是光存在於建築和人物之間，起到調和作用，空間缺少了人而不成一體，而人則各有其精神面貌。在其晚期作品〈基督變容〉（圖2）中，光的表現更消除了空間，使光與聖經故事融合，沒有了建築為背景的透視空間造型，以非透視的遠景呈現空間。

拉斐爾繪畫綜合了文藝復興的風格，特別是對光的詮釋。矯飾主義者，更進一步將光的使用作為工具，運用到他們的繪畫風格中，以誇大的、不平衡的姿勢來描繪人

¹⁴（英）貢布里希（Ernst Hans Gombrich）（2000）。《文藝復興：西方藝術的偉大時代》李本中、范景中等譯。杭州市：中國美術學院。頁 316。

物空間，以產生戲劇化和強而有力的影像。



圖 1 拉斐爾，〈雅典學院〉，
1509-10 年，濕壁畫，底部 770cm，
羅馬，梵諦岡宮，希納圖拉堂。



圖 2 拉斐爾，〈基督變容〉，
1518-20 年，油彩、木板，
728×405cm，
梵諦岡博物館藏。

二、卡拉瓦喬

卡拉瓦喬削減了矯飾主義畫風中誇張的成分，「利用自然光顯現真實的深層意義，以平和而詩化的手法與威尼斯的豪華用色和佛羅倫斯理想化的理性主義抗衡。」¹⁵更在光的表現上達到新的境界。常用明暗法襯托，把人物畫光的亮度增強，如劇場燈光效果，使人物具有雕刻般重量感，同時也加強人物氣氛戲劇效果。在卡拉瓦喬的畫面

¹⁵ 同註 14。頁 64。

中，宗教精神減少了，光是為畫面而刻意營造的。

造型融合在光裡，光、影、空間、背景、人物融於一體，不刻意營造背景空間的三度性，光是畫家表現自我的方式。在〈召喚聖馬太〉（圖3）中，隨著基督與聖彼得的進入，一束光的顯現，呈現主題，〈聖馬太的殉教〉（圖4）中也採用了同樣的手法，突然出現的光使畫面產生戲劇性的效果。卡拉瓦喬的繪畫方式，單純以表現光的方法來成就畫面，也因為他的光是技巧性的、自我的，所以光的來源與去處不需交代。



圖 3 卡拉瓦喬，〈召喚聖馬太〉，
1600 年，油彩、畫布，322×340cm，
羅馬，聖路易·德·法蘭西斯教堂藏。



圖 4 卡拉瓦喬，〈聖馬太的殉教〉，
1600 年，油彩、畫布，233×343cm，
羅馬，聖路易·德·法蘭西斯教堂藏。

三、林布蘭

林布蘭對於光的詮釋，寓以新的涵義，強烈的明暗對比法暗示情感、天啓、冥想。瞬間明暗的反差，以有色光處理色彩、空間、背景、空氣等問題，以達到黑、白高反差間畫面的驚奇效果。「虛與實的技法表現，也創造出深刻的大氣空間氛圍，加上光

的處理與極富魅力的色彩技法更豐富了畫面也增添了空間的表現。」¹⁶林布蘭與卡拉瓦喬最大的不同，在於「林布蘭藉由光線、空氣與陰影等不可捉摸的元素來呈現心靈的深處與微妙的精神探索。」¹⁷

他的光具有表達情感的意味，超越科學光的詮釋，不止是陰影與明暗的問題，更使自我的意識得以顯現。在其一生多張的〈自畫像〉(圖5)中，林布蘭巧妙地運用燈光的位置營造臉部光影，透出人物性格、情緒、境遇的轉變，明確地詮釋了畫家的內心世界。



圖5 林布蘭，〈自畫像〉，
1632年，油彩、木板，34.4×28.2cm，
倫敦，肯伍德廳藏。

四、維梅爾

維梅爾運用了自然光，把它帶入畫面，結合色彩及合理的透視安排，使用了微小的畫點，「在受光的亮面，像針頭般的高光點，讓畫面產生生動的效果。」¹⁸使傳統

¹⁶ Max Doerner。(2006)。《歐洲繪畫大師技法和材料》楊紅太、楊鴻宴譯。北京市：清華大學。頁336-339。

¹⁷ 何政廣主編(1998)。《林布蘭特：繪畫光影魔術師》。台北市：藝術家。頁22。

¹⁸ 同註16。頁332。

的日常題材室內畫與風景畫昇華成爲詩意世界。「他的作品不僅描繪了空間更刻劃出時間的感覺，靜穆內斂的繪畫風格與對光線敏銳的描繪皆觸動著觀者的感受。」¹⁹

維梅爾深知光和影對一幅畫的影響，絕對的寧靜，簡潔的構圖，光的流動在此凝固，〈讀信的藍衣少婦〉（圖6），黃、藍、灰色的巧妙運用，作品尺寸不大，卻給人難忘的視覺衝擊。

藝術家對於光的表現雖然各具特色，但每一種新藝術的誕生，總是在前人的探求中，吸取經驗，發展自我。藝術家需要心中有物，否則不需要創作，而如何才是精湛的表達，必然要與自我結合，光的表現，都只是外在方式，關於內在的呈現，有關心靈，需各自體會，追求極致。



圖 6 維梅爾，〈讀信的藍衣少婦〉，
1663 年，油彩、畫布，46.5×39cm，
阿姆斯特丹，國立美術館藏。

第三節 象徵、形而上、超現實、魔幻寫實主義

榮格說：「夢是通向內心深處和心靈中最隱密深幽處的一扇小暗門。」²⁰在那裏，

¹⁹ 何政廣主編（1998）。《世界名畫家全集：維梅爾》。台北市：藝術家。頁 10。

²⁰ （美）約翰·拉賽爾（2010），《現代藝術的意義》常寧生等譯。北京市：中國人民大學。頁 150。

我們過著一種補充性的生活，夢與夢想是人類與生俱來的能力，在此，人們把不可能變為可能。

普桑（Poussin Nicolas, 1594-1665）的作品〈阿卡迪亞的牧人〉（圖7），讓畫面籠罩一抹虛幻與死亡的陰影。哥雅（Francisco Goya, 1746-1828）在〈巨像〉（圖8）中，地面上的車隊與旅行者，被空中出現的巨人驚嚇的混亂場面。這些畫都會帶觀者進入一種特別的精神狀態，是藝術家通過想像寄託或實現自我意識。



圖7 普桑，〈阿卡迪亞的牧人〉，
1639年，油彩、畫布，85×121cm，
法國巴黎羅浮宮藏。



圖8 哥雅，〈巨像〉，
1808-12年，油彩、畫布，116×105cm，
普拉多美術館藏。

十九世紀，美國詩人愛倫·坡（Edgar Allan Poe, 1809-1849）：「我們所看見和所

表現的一切，都只是一個夢中之夢。」²¹1857年，法國詩人波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）發表詩集《惡之華》，剖析自己內心對邪惡、墮落的沉迷、掙扎，他說：「應該能夠做夢和懂得做夢。」²²

睡眠中充滿那些奇幻！

由於古怪的遐想，

我排除景象中

不規則的植物，

儼然自豪才華的畫家，

我在自己的畫中，品賞，

用金屬、大理石和水

混成的令人陶醉的單調。

波特萊爾《惡之華》〈巴黎之夢〉²³

詩人隨心所欲的建構屬於自己的人造景像，表現出一種神祕的浪漫主義氣息，這種冥想的思維啓發一股對內心世界探索的風潮。法國詩人讓·莫雷阿（Jean Moreas, 1856–1910）在其1886年發表的《象徵主義宣言》中，聲稱「藝術應給思想以可感覺的形式。」²⁴強調藝術應表達人的遐想，將繪畫延伸到人的內心世界。

一、象徵主義

象徵主義者的夢是一種醒著的幻想，是由任何的感官經驗所引發的，這種經驗藉

²¹ 夢中夢（A Dream Within a Dream），也譯作夢中之夢，艾倫·坡最早於1849年發表。

²² （法）Baudelaire（1821~1867）1985。《惡之華選析：上》莫渝譯。台北市：桂冠圖書。頁200。

²³ 同註22。頁196。

²⁴ 朱伯雄著（2003）。《拉斐爾前派與象徵主義美術》。台北市：藝術家。頁162。

著藝術的手法可以將人的心智帶離塵世的專注，進而暗示、喚醒某種出乎意料而又有待人類想像力安排的經驗，一種充滿情感暗示力的經驗。象徵主義者不但未曾睡著，而且痛苦地警醒著。²⁵

象徵主義的夢表現醒著的幻想，不同於佛洛伊德學派（Freudian）的睡眠之夢。象徵手法運用到藝術創作上，不同於寫實主義對現實的直接再現，它偏愛主觀性，傾向於內心情感、靈性、想像力，強調內在生命，不是人與物之間的情景交融，也不是人對自然的感覺體驗，而是個人心理的偏執。由於是刻意地用想像來彌補生活，而事實上這只是虛構中的滿足，不是真正的滿足，所以對生活的焦慮、抑鬱、恐懼等心理便仍然在想像中和作品裡呈現出來。

至於表現的手法，則引用了各種適於自己目的的典故，並且以主觀的、不拘泥於自然的形與色的運用，以達到將自己無拘束的想像具象化，以及傳達內心情感的目的。弗里德里西（Caspar David Friedrich, 1774-1840）畫面中極端的疏離感賦予風景與人物以戲劇性、象徵性與心理層面的表現，使原本逼真的現實世界變得神祕、不確定起來。見〈海邊的修道士〉（圖9）。



圖9 弗里德里西，〈海邊的修道士〉，
1809年，油彩、畫布，110×171.5cm，
柏林國立畫廊藏。

²⁵（英）Milner, John（1988）。《大英視覺藝術百科全書》〈象徵主義及新藝術〉。台北市：台灣大英百科。頁50。

二、形而上主義

基里訶是一位以高度象徵性幻覺藝術著稱的義大利畫家。在他的心目中，藝術家是一些靠其天賦的洞察力來重新審視日常物品，將他們中不為人們所注意的一種神祕和預示性的要素挖掘出來。「形而上」以繪畫的觀點解釋其含意，「就是在物質世界、在事件、感覺和事物之外，是不同於現實的另一個地方，它處於可見與不可見之交界處。」²⁶他們將想像的形象，與日常真實的生活事物，或古典傳統融合在一起，使現實和虛幻揉而為一。畫面是靜止的狀態，記錄、描繪著記憶和思念。

基里訶習畫於德國慕尼黑美術學校，曾臨摹文藝復興畫家的名作，受古典繪畫的薰陶，這也在他以後的創作中那種水平、垂直的構圖與古典的建築等畫面感受到，在定居巴黎期間，受象徵主義畫家阿諾德·柏克林（Arnold Böcklin, 1827~1901）影響，同時吸收來自以尼采和叔本華等以人為中心的哲學思想，「有時我會創作小幅繪畫，因為柏克林的時代已經結束，我開始運用筆下的畫作，試著表達出我在尼采的書中所發現的強烈而神祕的感覺……」²⁷（圖10）。



圖 10 基里訶，〈秋天的午後〉，
1914，油彩、畫布，48×69cm，
泰森·帕爾尼米查收藏室。

²⁶ 田青、閻斌（2001）。《西洋繪畫2000年：6 二十世紀繪畫》。台北市：錦繡。頁207。

²⁷ Pere Gimferrer（1994）。《基里訶》許季鴻譯。台北市：錦繡。頁9。

基里訶的行而上藝術，把夢的氣氛與夢的本身的分得很清楚。將真實物件組合放置，表達的空間是理智的、象徵性的、邏輯的場域，卻使畫面產生夢境的奇幻、孤寂的神秘感。這一創作思維也是筆者在創作時所欲表達的方式，是無法脫離現實的情感綜合物。

三、超現實主義

超現實主義是反理性、反計劃、反邏輯、反客觀世界，受佛洛伊德學說影響；以表達潛意識甚至無意識的心靈底層真實。²⁸

世界大戰的結束，出現這樣的說法：「新藝術必須滿足新要求，而最緊迫的新要求則是找到處理被解放了的無意識的新方向。」²⁹這一時代性促成了超現實主義的誕生。受到精神分析學家佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 的影響，認為人的真正面目，是隱藏在潛意識及夢境裡，剖析夢、表現夢成為超現實主義畫家的任務，相信繪畫不應受理性及傳統所束縛，於是便嘗試在繪畫中融合現實及內心世界的景象。

「一切的心裡活動，無非就是潛意識的發展和延伸，」³⁰佛洛伊德認為潛意識是人類心裡活動的真正本質，如果說「潛意識」是根基，人的心裡就像上面的建築，是可以感覺得到的部分，而「潛意識」則是隱藏在下面。「假定潛意識的存在是正常需要的，我們也擁有各式各樣潛意識存在的證據，而藝術家即找到了自幻想世界返回現實世界的途徑。」³¹藝術家可將複雜的心裡活動，從內心深層去找根源，根源的核心即是人的「潛意識」，心理活動受潛意識的支配，藝術是潛意識的象徵表現。

²⁸ 曾長生 (1984)。《超現實主義藝術》。台北市：藝術家。頁 17。

²⁹ [美] 約翰·拉賽爾著 (2010)。《現代藝術的意義》常寧生等譯。北京市：中國人民大學。頁 153。

³⁰ 高宣揚 (1993)。《佛洛伊德主義》。台北市：遠流。頁 52。

³¹ 同註 30。頁 52。

馬格利特（Rene Magritte, 1898-1967）的作品傾向於一種心理自發性的表現，用樸素的圖像敘述故事。他自稱是個思考的人，以繪畫交流他的思想，以打破常識、破除人們眼見為憑的概念，使觀者更進一步思考。他對繪畫方法興趣不大，認為畫面所表現的東西才是重要的，「世界之所以深深吸引我們是由於其神秘玄奧。」³²〈人的命運〉〈圖 12〉是一幅畫中畫，透露出的神秘性超出科學的領域。



圖 11 馬格利特，〈人的命運〉，

1933，油彩、畫布，100×81cm，

克勞德·斯巴克藏。

四、魔幻寫實主義

魔幻寫實主義是20世紀四十至五十年代，在拉丁美洲形成與發展出的文學創作方法。結合現實與虛幻，把現實放入一種魔幻的氣氛中加以描寫，使作品內容顯得光怪陸離。「所謂魔幻從表面上看也許神奇、虛幻，實際上它卻是哥倫比亞乃至整個拉丁美洲的基本事實。」³³

這一文學思潮對應在藝術領域，表現出題材富於幻想，畫面構思神秘誇張，常以一種具體的現實為場景，是自然的、社會的、歷史的，或心理上的現實，不受自然法則、邏輯和正常思維的限制，但又不違背原有的現實，製造出幻象的氛圍，「它不但

³² 同註 26。頁 271。

³³ 賈西亞·馬奎斯（Gabriel G. Marquez）2004。《百年孤寂》楊耐冬譯。台北市：志文。頁 114。

正視、關心、而且把周圍的現實作為創作的源泉。」³⁴



圖 12 洛佩斯，〈Carmencita Playing〉，
1960，油彩、畫布，107×150cm。



圖 13 納蘭霍，〈El Mar sin horizontes〉，
1976，油彩、畫布，61×50cm。

當代西班牙藝術家安東尼奧·洛佩斯（Antonio Lopez, 1936-）作品〈Carmencita Playing〉（圖12），畫面中的小女孩蹲在露臺上，戶外是真實的空間，身邊排放著縮小的室內場景，衣櫃、床、座椅等等，呈現出對時間與記憶的傷感。愛德華多·納蘭霍（Eduardo Naranjo, 1944-）的作品〈El Mar sin horizontes〉（圖13），破碎的影像、純淨的海水，如同畫家與靈魂、時空的對話。

³⁴ 柳鳴九主編 1987。《未來主義 超現實主義 魔幻寫實主義》。北京市：中國社會科學。頁 424。

第三章 創作內容與形式

第一節 創作的源泉

創作離不開生活，但必須自我沉澱，生活是多樣的，但沉澱的過程卻是孤獨的。孤獨使人思考，很自我卻不寂寞，享受孤獨中那片刻的寧靜，把生活中的點點滴滴、柴米油鹽在此放空，找尋內心深處那一絲感覺，在夜深人靜時，一筆一筆描繪，游走在自我建造的空間裡，從而探詢人生的出口。

藝術作品雖說多為滿足主觀情感、情緒的需求，屬於濃縮過、誇張化的表達，但不會脫離過生活而獨自存活。人是創造藝術的主體，人要生活就離不開社會，藝術和人一樣，也必然在社會生活中汲取養分，才能有血、有肉、有情感、有活力，創作如果缺少了生活的體驗，就只剩天馬行空，人云亦云，要成就個人風格只會是一種空想。

波蘭導演奇士勞斯基（Krzysztof Kieślowski, 1941-1996）由於創作上的不自由和他的童年遭遇，使他的個性中形成一種嚴肅、沉默寡言的個性。在影片「藍色情挑」中，以他對生命獨特的透視力，剖析人生自由與愛的真諦，藍色調的運用，襯托出主題中對自由與愛的迷惘，人是一種聯繫著過去、期望著未來但又毫無把握、無法確定的存在物，只要人有個難以忘懷、無法切割的「過去」，又有個無法拒絕、不可逃避的「未來」，人或許就永遠沒有自由。作品中散發出一種隱隱的悲觀。奇士勞斯基有一種力量，平淡的故事，在奇士勞斯基的手裡，總能探詢到人生的真諦，娓娓道來，不譁眾取寵。

美國畫家魏斯（Andrew Nowell Wyeth, 1917-2009），幼時體弱多病，沒有上過

學校，也幾乎沒有離開過家鄉，他將日常生活中的點滴，以抒情詩的韻味，在寂靜與淡淡的哀愁中，散發出感人的氣息，不譁眾取寵，「即使是最常走的小路上，他也能隨時獲得新的發現，觸動作畫的靈感。」³⁵ 我想這些大師的作品之所以感人，是他們存在於真實的社會中，體會出生命與自然的本質，探尋到生命的真諦，也因為如此的孜孜以求，所以在藝術的內容形式上都有感人之處，而為世人所讚嘆。

仰慕大師，體會他們的創作情境，最貼近自己的生活就是最真實的。這幾年家裡、東海來回的跑，我的生活圈除了工作外，就幾乎不離這左右了，畫作在這裡醞釀、創作而成，我的家沒有客廳，那裡變成我的畫室，坐南朝北，陽光不太能光顧於此，卻非常的幽靜；而美術系，新建的系館，粗糙的清水模牆面有著素雅的美感，遠景、近景、屋裡、屋外，這一切攪和著心情，空間、時間在這裡頓足，靈魂真實遊走於此，藉著熟悉的一切，用畫筆記錄出心情點滴。

建築空間變為強而有力的載體，需要承載的是自我情感的氾濫，一鋼一柔、一實一虛，在畫面的取材上就有了無盡的元素。在自己熟悉的環境中，處在柴、米、油、鹽與親情、人情、感情的混和體中，在這充滿情感的空間中，讓生命與創作在此融合，讓情感如入無人之地般在空間遊走，在真實空間裡營造出非真實氛圍，筆者以此建構出自我的體系。

以這樣的思維模式創作，〈記憶-東海〉(圖14)，場景是F101的戶外空間，遠望東海湖，雖然描繪的是真實的自然，但光線、色彩的處理，卻依著自我的心情，把黑白兩色拉到極致，如夜晚般的視覺。作品〈白裙就是自己〉(圖15)中，更多的加入自我的表現，周遭的環境是自家的院落，而白色的長裙就是自己，想要飛卻沒有出口，或是根本不需出口，因為那只是情緒，仍然受現實的約束。

³⁵ 何政廣編著(1996)，《世界名畫全集：魏斯》。台北市：藝術家。頁 156。

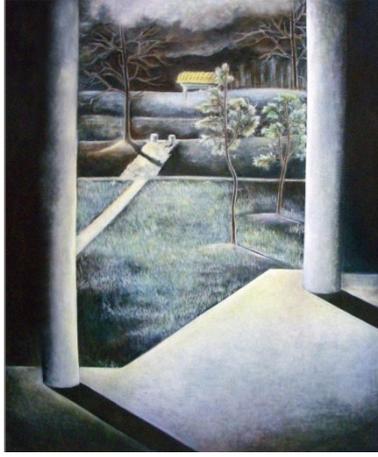


圖14 王群，〈記憶-東海〉，
2010，油彩、畫布，
116.5×91.0 cm。



圖15 王群，〈白裙就是自己〉，
2012，油彩、畫布，
145.5×112 cm。

第二節 空間的建構

東西方文化傳統的差異，在繪畫上出現不同的表達方式，東方繪畫講求超越形式之上的心靈層面追求，而西方則從人性出發呈現對比的色彩藝術。但無論東方、西方，藝術家以心靈呈現畫面，到達某種高度之時，以精神面來說，則削減了差異性。

西方繪畫的空間呈現現實的存在空間，也表現理想的超越空間。卡拉瓦喬是描繪光影變化的寫實主義者；林布蘭掌握這種表達方式，但卻不極端的加以描述，而是以精神主導，將畫面處理推進到理想空間的範疇；現代抽象主義畫家蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）對空間的處理，異於古代大師，追求一種垂直水平的平面造型，同樣屬於理想表達，和宗教精神有關。

中國繪畫講求的虛境表達，化實景為虛境，創形象為象徵，把人的心靈映射到實境上，創造出意境。與西畫中以精神主導畫面，營造心理層面的表達，都超越了繪畫

技巧表現的問題，也就是所謂面對生命時的執著之情，讓東西方繪畫的隔閡在此消彌。

「氣，雲氣也。象形」³⁶，關於氣的存在，在東漢許慎（約58-約147）的《說文解字》中就有解釋，氣沒有一定的形狀，也代表自然界寒暖陰晴的變化，更深一層，人的精神狀態也可由此體現。筆者，在畫面實體與空間處理中，總是習慣性的加入雲氣的物質，貫通、融合畫面，但也觀察注重真實空間中物體之間光影的變化，以達到一種中西融合後的空間，無庸置疑，這是東西方文化影響下的產物，隨著畫筆的起起伏伏，畫面中既存有西方繪畫的觀看方式，又保有東方意識中虛實空間的影響，在真實的場景下，是遊於此的自我意識表現。〈雲氣與魚的漂浮〉(圖16)、〈出口？入口？〉(圖17)中虛實之氣與真實空間的表現同時存在。



圖16 王群，〈雲氣與魚的漂浮〉，
2011年，油彩、畫布，
116.5×91.0 cm。



圖17 王群，〈出口？入口？〉，
2011年，油彩、畫布，
116.5×91.0 cm。

第三節 情境的經營

³⁶ (東漢)許慎，段玉裁注(1983)，《說文解字注》一篇上。樹林：漢京文化。頁20。

象徵主義畫家用視覺形象表現神秘與玄奧，追求屬於自己的表達方式。凡是從人類存在及命運產生的苦惱，到內在的思考、精神的狀態、夢的世界等都是他們的表現對象。象徵主義者祈求繪畫與文學的調和，充滿朦朧與詩意的世紀末情調，體現出追求、探詢自我的藝術思潮。

基里柯畫中的神秘感不是來自幻想的世界，而是生活現實。他以人體模型、器具、幾何體組合畫面，借此描繪謎樣般的孤寂世界，是冥想中內在的風景畫。畫面的寂靜、水平垂直的形式、靜止於遠方、拖著長影的人物，都具有濃厚的象徵性，深深的巷子、拉長的影子，令整個畫面凝結出一種神秘感，彷彿寂靜的空間會發生意想不到的事情。

超現實主義者依靠夢境、自動和偶然，使藝術重新回到生活中。如果說現實主義者重於觀察、研究、再現可見的事物，超現實主義者則把可見的事物做為一種依據，去引導出主觀的幻覺、意識、情感，展現眼睛看不到的世界。瑪格利特擅長把被畫物體作奇特組合式搭配，造成某種特殊的效果，使人從一個新的角度觀看，從而達到不同的認識與理解。

魔幻寫實主義者的創作形式，更讓筆者感到心有戚戚焉。在個人創作的過程中，真實存在的場景不過是為了表達內心所思的道具，在無意中，和魔幻寫實的精神相契合。

在藝術史的表達中，這些畫派都不同種程度上影響我，帶給我無限的精神能量與創作語彙，基本上我也是夢幻的體驗、經營者，在思想上接近這一表現形式。在思緒遊走、跳動時，在空間中找到載體，隱藏與包覆自我。

我的作品是內斂的，不斷的向內在挖掘，在真實的空間中，要表達的是自我的情感，要體驗的是屬於自己的生命，作品創作的過程就是自我探索的過程。在〈雲氣與魚的漂浮〉（圖16）爲了畫面的需求，改變了視角，讓不可能同時出見的兩個空間同時入畫，幻想自己就是那隻魚兒，悠閒自在，這樣的時光總是特別少。〈出口？入口？〉

(圖17) 顯現對生命的迷茫，對生活狀態的無所適從。

這樣的表達方式，是夢幻與真實的結合，是真實的人存在於虛幻的空間，或是說真實的空間存在虛幻的人，已不重要，以自我意識經營新的空間情境，是生命沉澱後的呈現。

第四節 色彩的節制

繪畫創作在本質上是畫家表達情感的方式，因而色彩的表現極為重要。色彩是視覺藝術中最情感化的因素，具有在瞬間喚醒注意和感情共鳴的效果，也可說它是極易氾濫之物。過份注重色彩，可能會取得很好的效果，但卻不一定是張好畫，所以在繪畫中，除了色彩，我們也以線條、輪廓、明暗等因素限制它，一張作品，如能使這些因素達到和諧，可堪稱高明之作。

在《遊走空間》中，我的用色偏愛古典的、沉穩的或具有神秘性的色彩，以「節制」的方式表現色彩，「節制」的意義就不是保守或無變化，這是對於節制的誤解。真正的節制，是收斂與約束，是發自心靈深處的情感與心靈的共鳴。

達文西是藝術家，也是軍事工程師、建築家、雕塑家，他使用非常理性的思維方式作畫。畫面從內部透出輕柔的色彩，隱隱內含在形體中，背景常有迷茫的風景，具有神秘的浪漫氣息。

林布蘭的藝術帶有豐富的心理意涵，「他慣使事物顯得相當簡約純樸，但卻出落得彷如奇蹟。」³⁷畫中色彩的呈現就是光的呈現，色調與光線的變化複雜而微妙。作

³⁷ (瑞士) Heinrich Wölfflin (2005)。《藝術史的原則》曾雅雲譯。台北市：雄獅。頁 226。

品中慣用的暗色背景，充滿了暗示與隱藏的空間，其中明暗不等的中間色彩，造就了物的存在和物與物之間的空間感，如果說暗色背景充滿著無限性，那麼以色彩所呈現的光也同樣充滿著無限性，而形成對比，林布蘭就是這樣在節制的創造中蘊含出如此豐富的層次感，使他有別於同時期巴洛克畫家，歷久彌新。

作品要表達精神性的一面，我沒有選擇使用絢爛的顏色，而是把色彩層層包覆，隱隱呈現，在明與暗的對比中尋求微妙的表達方式。創作的過程中，從古典技法到混和技法的使用，從深色底到灰色底的使用，總是讓色彩在明與暗之間拉大差距，再加以溶合。白色的使用非常的普遍，如素描、水墨般，在黑、灰、白的向度中遊走，再層層罩染，讓色彩在反覆的暈染中達到多層次的厚實表現（不是顏料堆疊的厚實）。

第五節 光的表達

西洋史中對於光的詮釋就是一部藝術史的寫照，光在我的創作中，同樣扮演著重要的角色。空間中的光瞬息萬變，時間在這裡稍縱即逝，需記錄的是活生生的人生，紀錄的速度趕不上歲月的流逝，對於自我生命意涵的追尋。

光限制、影響著空間，不同的空間具有不同的空間性格，創作者的情感通過光的領域，使空間上升到精神的向度。我要表現的光是結合了自然界真實存在光和自我表現光下的產物，以東方虛實之氣，融合西方概念光，使空間與空間物體達到和諧，以追求精神層面的表達。

空間是捕捉光的容器，光是空間中的靈魂，沒有光，視覺無從談起，空間中元素的形態、色彩、質感依託光的能量，爾有了表達的可能。在光的空間中加入了時間概念，使空間不再靜止，凝固，從而產生了遊走的狀態。在作品中光的使用很自我，

在作品〈雲淡風輕〉(圖18)中，有來自前方與左側的光源，而茶花也散發出內在光，配合空間中虛實雲氣的存在，讓畫面呈現意境，從而表現自我。



圖 18 王群，〈雲淡風輕〉，2013，
油彩、畫布，130×89.0cm。

創作內容是指構成事物的諸多要素，而形式則是連結這些要素之間的結構關係，之間相輔相成。如果把畫作看作有生命的「個體」，那麼建構此個體的物質就成為它的載體，傳遞表達的思想內容只有通過這些載體才能顯現出來，因此，內容與形式不能獨立存在，他們只有表現為統一，作品才能產生。

第四章 作品說明

我是一個自我情感的探索者，從浪漫主義、形而上主義、超現實主義、魔幻寫實主義中吸取精神養分。著迷於光與空間的對話，將自己對生命的記憶、回響寄情於此，將客觀的寫實，加入主觀的情感表達，小火慢燉。

綜觀此次提出的油畫創作，從建築的角落到不同空間的組合，寂靜、孤獨的場景是直覺營造的，將情感與方法作統合，以情感經營畫面，以技法控制畫面，以期達到一種平衡。畫面中，人物出現的不多，也大都不是畫面的主角，畫中充滿空間的是雲氣或水氣，色彩在半明半暗的冷色調之間，精神接近潛意識的夢幻表現，又把自己的主觀放入，畫給自己，無須做作，忠實就好。

以此心境作畫，神秘的空間中，隱藏著靈魂，超越現實的畫面組合中，包覆的是無盡的思緒。真實空間中的景物，卻是筆者表現情感的傀儡。一虛一實之間，孰真孰假？是真實空間中的虛幻遊走，還是虛幻空間中真實情感的再現。

在技法的運用中，〈記憶〉系列作品使用間接技法，先打一個深色底子，再以鈦白分層畫出如素描稿的畫面，接著以稀釋的透明色層層上染，每一層的繪畫都要等待下層顏料的乾透，直至完成階段。接著的作品則混用了間接與直接技法，打一個灰色底，先以不透明的顏料構圖作畫，過程中會根據需求使用鈦白或鋅白等白色顏料使畫面呈現光或雲氣的意向，當畫面接近完成的階段，則使用透明色罩染，以至作品完成。繪畫的過程遵循油畫基本技法「肥包瘦」的原理，先從松節油打底做起，再循序漸進加入亞麻仁油。

一、〈記憶-東海〉



圖版 1 王群，〈記憶-東海〉，2010，油彩、畫布，116.5×91.0 cm。

〈記憶-東海〉(圖版1)

畫面是由美術系望向東海湖的場景，我佇立在系館的長廊上，單純的描繪一個東海的景緻，在古典畫法層層耐心的經營下，慢慢達到自己要的畫面效果，是自然風光與自我感受交之下的東海記憶。回到當初來讀書的原點，要圓的，只是自己想繪畫的夢。

歲月

青楓，木棉，草坡，小徑

款款輕訴，悠悠歲月

一迴身

方知逐日來去匆匆

逆著光，不經意間

心動了

晝與夜的混沌

化作一隻夢蝶

二、〈記憶-一抹陽光〉



圖版2 王群，〈記憶-一抹陽光〉，2010，油彩、畫布，116.5×91.0 cm。

〈記憶-一抹陽光〉(圖版2)

在系館 101 教室望向戶外，或許是有些疲憊，不禁然出現這個畫面。在繪畫的過程中，爲了達到自己所想表達的意境，在層層的描繪過程中，反覆的推敲細節、質感，以期在視覺及精神層面上都達到自我滿足，這是一種沉靜、再思考的漫長過程，常使自己有了新的體會。

一抹陽光

在一抹陽光下

小樹，神清氣爽

玩偶，自然沉靜

擁擠的世界

喧囂的人群

好想自己就是它

靜靜的享受這片刻寧靜

三、〈記憶-小憩〉



圖版3 王群，〈記憶-小憩〉，2010，油彩、畫布，145.5×89.5cm。

〈記憶-小憩〉(圖版3)

在秋日的午後，信步走在系館的長廊上，一個男孩側臥在長椅上，那個姿態打動了我，急忙拿出相機，記錄下那一刻。憶起達賴喇嘛的話：「人類，爲了賺錢，他犧牲健康。爲了修復身體，他犧牲錢財。然後，因擔心未來，他無法享受現在。就這樣，他無法活在當下。活著時，他忘了生命是短暫的。死時，他才發現他未曾好好地活著。」我想這適用於每個庸碌人生，即使知道這個道理，仍然不能自拔，或許正是這樣的七情六慾讓我們有了存在的理由。

得之淡然

緊張，疲於奔命

生活的代名詞

從容，悠然自得

一方心靈的淨土

慾望，總是繁衍得無窮無盡

失之坦然，得之淡然

庸碌人生

夫復何求？

四、〈旅痕〉



圖版 4 王群，〈旅痕〉，2011，油彩、畫布，91.0×116.5cm。

〈旅痕〉(圖版4)

室內的寧靜與窗外的搖曳成一對比，家是寧靜的，而筆者的心卻是浮動的。曾看過一部日本影片，影片名稱已記不清了，唯一還留下的記憶，是女主角每天在樹上綁上黃絲帶，期盼男主角的歸來，從此黃色在我心中就有了特別的意義，是思念、期盼、鄉愁的代名詞。

旅痕

夜，歷經無數歲月

仍在耳邊吟誦幽幽故曲

窗外，樹叢忽明忽暗

黃衣也隨之起舞

漫漫的旅痕是孤寂

寒冷的夜風是孤寂

空虛的回聲是孤寂

那衣，在此也是孤寂的

五、〈偏愛白色〉



圖版5 王群，〈偏愛白色〉，2011，油彩、畫布，116.5×91.0 cm。

〈偏愛白色〉(圖版5)

畫面中光的進入，讓陰暗的牆面呈現幻景。白衣懸在空中，後面的小窗沒有透出光亮，下方，流動的或是思緒，可以穿越時空的物質，這白衣就像我，只能這樣，沒有出口，或根本不想找尋出口，人生本來就無解。

偏愛白色

偏愛白色，如新娘的嫁衣

北方的冬天，樹凋葉落

休眠靜止的狀態

忽然一夜

漫天飛雪

婀娜多姿又不失體面

或許因此，我偏愛白色

六、〈微盪的風鈴〉



圖版 6 王群，〈微盪的風鈴〉，2012，油彩、畫布，116.5×91.0 cm。

〈微盪的風鈴〉(圖版6)

「我的心是七層塔簷上懸掛的風鈴」，詩人余光中藉由風鈴的高懸與因風響起的聲音傳達心中的思念，在此，風鈴也帶著思緒，花瓶玻璃的材質造成了一體兩面的結果，它是植物的避風港，又是極脆弱的物品。

微盪的風鈴

隨風微盪的風鈴

懸吊著空白的紙片

欲言又止的傷懷

窗裡窗外，瓶內瓶外

一抹陽光，一縷思緒

在午後的時光

優遊

七、〈出口？入口？〉



圖版7 王群，〈出口？入口？〉，2012，油彩、畫布，116.5×91.0 cm。

〈出口？入口？〉(圖版7)

以自家院落中的茶花樹和屋內樓梯做爲畫面主體，各自代表兩個世界，不同的物件處在同一張畫面，主觀的賦予不同的意涵，屋裡屋外，約束與自由，是忠實的做自己就好，還是不可免俗的親情、人情，是想要逃離後的回歸，也是生命歷練後的反思。畫面的情境營造，濃厚的神秘感，熟悉的場景，不明確的意境。

出口？入口？

小院裡的茶花開了

沒有陽光的眷顧

幾朵已令人驚奇

屋內的木梯舊了

溫暖的目光穿梭其間

再冷的夜也是暖的

一個外人無法融入的空間

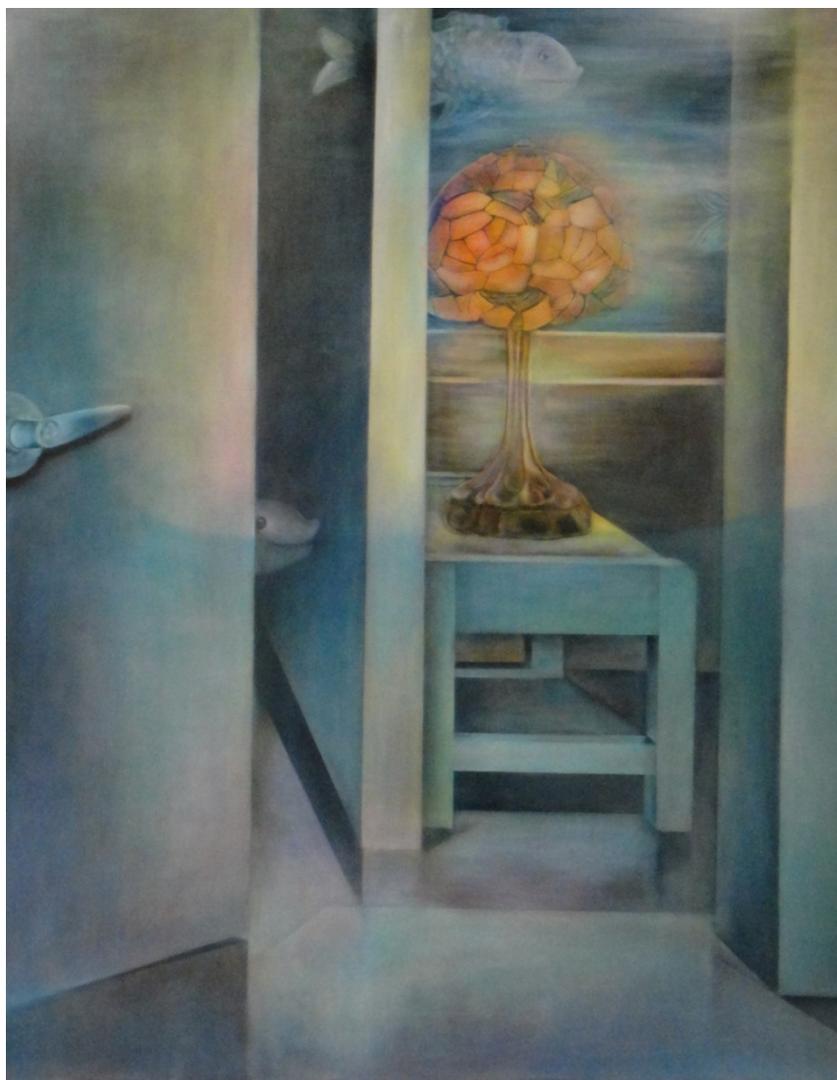
即使

不回頭，不在乎，不追逐

何處是出口？入口？

仍是無解

八、〈魚與雲氣的漂浮〉



圖版 8 王群，〈魚與雲氣的漂浮〉，2012，油彩、畫布，116.5×91.0 cm。

〈魚與雲氣的漂浮〉(圖版8)

輕鬆的心情，自家的室內，慵懶的斜靠在床上，隔壁房間的檯燈開著，想去關又不想起身，不由自主中，伸著頭讓視線更親近一些，於是萌生這個念頭，把它畫下來吧!

魚與雲氣的漂浮

只是一個無意間的注視

魚兒

在充滿雲氣的空間

漂浮

真實與虛幻

現實與夢境

總難得

出神入化的時刻

九、〈白裙就是自己〉



圖版9 王群，〈白裙就是自己〉，2012，油彩、畫布，145.5×112 cm。

〈白裙就是自己〉(圖版9)

建築是隔壁的鄰居的家，門廳的造形正符合畫面的意境。我在院中架好畫架，打底構圖，選用的色系還是我偏愛的暗色調。

這個畫面像是夢境，那白裙就是自己，總是這樣懸著，雖然沒有根基，卻仍依戀著已有的幸福，人生中總有些出神入化的時刻，享受它、記錄它，那份情感也就永恆了。

白裙就是自己

時空有些錯亂

遠方天空剛透出魚肚白

牆面上窗格的光影

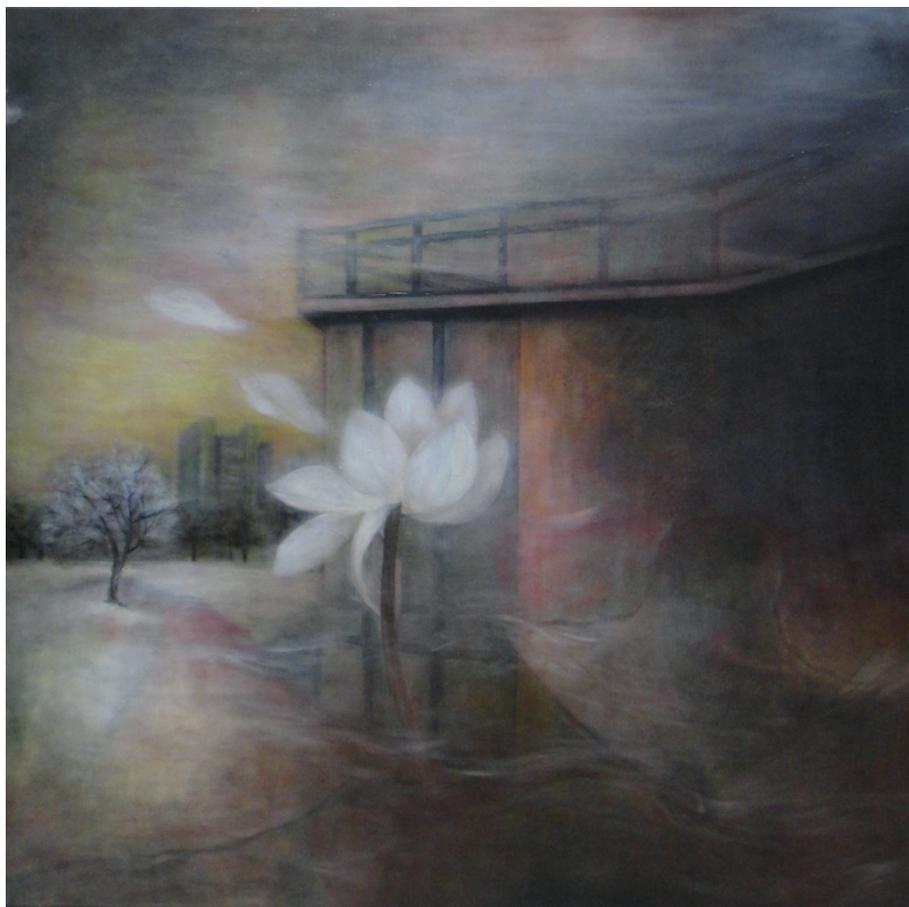
又分明是正午

白裙翩然而至

只是靜止在那裏

沒有飄離的意圖

十、〈白荷〉



圖版10 王群，〈白荷〉，2012，油彩、畫布，100×100 cm。

〈白荷〉(圖版 10)

從東海的音樂系館，望著牧場，這幅畫就入鏡了。有人說：畫面怎麼出現了一個船頭。我不知為何如此，再看，果然有些像。這或許就是一種心靈的不可預知吧！一株白荷在夕陽中，花瓣片片隨風凋零，不盡讓人感嘆：夕陽無限好、只是近黃昏。

白荷

一株白荷

在夕陽中

孤獨的凋謝

清寒素白的樣子

冷不掩其靈

傲愈添其秀

即使片片隨風

依然傲骨婷婷

十一、〈春雪飛花〉



圖版 11 王群，〈春雪飛花〉，2012~2013，油彩、畫布，89.0×130cm。

〈春雪飛花〉(圖版 11)

去掉了窗的硬邊，把室內與戶外聯為一體，從桌面延伸至戶外的是冬天的景緻。唐朝詩人韓愈所做〈春雪〉：「白雪卻嫌春色晚，故穿庭樹做飛花。」把紛飛的白雪比作飛花，十分巧妙，銀裝素裹的世界，單純的令人沉靜，也會是記憶中難忘的片段。

春雪飛花

炒菜鍋，熱水壺，瓶中花

白雪，飛花，春色晚

窗裡窗外

心水微瀾

冷月無聲

只想

凝視那一片靜謐

享受那一份孤獨

十二、〈雲淡風輕〉



圖版 12 王群，〈雲淡風清〉，2013，油彩、畫布，130×89.0cm。

〈雲淡風輕〉(圖版 12)

又是茶花盛開的季節，而自家院落中的茶樹依然並不茂盛，朝北的房屋讓它曬不到陽光，可喜的是，這樣熱愛日照的植物，仍然開出了幾朵花兒，成就了這幅畫。

茶花自古就是文人墨客的筆下愛物，常用來隱喻高貴的品格。花期在冬春之際，有著如松柏般堅韌的性格，明代歸有光詠茶花：「雖是富貴姿，而非妖冶容。歲寒無后凋，亦自當春風。」我也傾心於茶花，喜愛它的清雅脫俗，在畫面中常有表現。

雲淡風輕

在花兒凋謝之前

我必須採下

讓冰冷的水

為你留下剔透的記憶

但是

能留下什麼？

曾經的清雅

還是忘了的好

既然

現在無法把握

未來無法預知

還是雲淡風清的走吧！

十三、〈夢迴-千尋〉



圖版 13 王群，〈夢迴-千尋〉，2013，油彩、畫布，116.5×91.0cm。

〈夢迴-千尋〉(圖版 13)

畫面呈現夢境的狀態，前方的水面，陸地無樹而水中有倒影，人則躺在似乎覆蓋著冰或雲氣的陸地上。午夜夢迴，些許的憂傷浮上心頭，是真是幻已不重要了。

夢迴-千尋

陸上無樹

水中有影

那水定有千尋之深

冰的場域

只是無言

淡定無痕的從容

一幅畫卷

雙頰微紅

午夜夢迴

是歲月磨礪後的平靜

十四、〈夢迴-塵緣〉



圖版 14 王群，〈夢迴-塵緣〉，2013，油彩、畫布，91.0×116.5cm。

〈夢迴-塵緣〉(圖版 14)

秋風吹走落葉，一堆堆的乾草在寒風中顯得蕭瑟，直到第一場瑞雪的來臨，才使那份蕭瑟轉為詩意。畫中岩石的下方，使用松節油加顏料做滴流，隨時控制速度與方向，這一有趣的嘗試，使倒影與水中的樹陰脫離了真實的環境，更接近夢幻的表達形式。

夢迴-塵緣

寒風白雪，回清倒影

微涼

本是水中浮光一片

若隱若現如夢

卻偏偏塵心未了

一旦手中長出糾纏的線

就再也無法扯斷

第五章 結語

在所有具有真正創造力的人們中，本能是強大肯定的力量。³⁸

-尼采

藝術創作要同時涵蓋理性與感性，理性的思維讓藝術家思考取材、構圖等問題，而感性的思維則是創作力的源泉。德國哲學家尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）藉由古希臘的悲劇探求其精神來源，太陽神阿波羅（Apollo）象徵著人性理智與冷靜，酒神戴奧尼索斯（Dionysus）則代表創作中的感性與自由。尼采推崇後者，戴奧尼索斯精神是希臘悲劇的精神支柱，也是藝術創作的原動力，它引申出如酒神般狂癲的充分創作自由，是藝術生命的來源。

自由意識的表現是創作的前提，《遊走空間》正是以自我為出發，以感性的個人記憶、情感為最初的源泉，再以理性的計畫呈現出作品的全貌，創作的過程是成長的過程，這其中的諸多缺失，也隨著經驗的增長而有所體悟。

目前的創作，描繪出生命中種種不可說的困境。生活中的缺憾，可以用想像力來彌補，雖然這其實改變不了任何處境，但發揮了心理補償的作用，標示出轉化日常的生活為意境的方式，開啓了通往內心虛擬世界的大門，得到幻覺式的安慰。

隨著時間的推移、經歷的累積與歲月的流逝，皆是創作者對於事物的詮釋、繪畫理念以及表現手法的主要變因。創作無所謂開始或結束，《遊走空間》僅作為階段性表現，是個人情感與空間的對話。其中又可細分出幾個未來的方向，描繪「瓶中花」、「漂浮的衣」、「裸女」、「室內與戶外的對話」、「人的精神狀態」等都可再延伸

³⁸ 張汝倫。《現代西方哲學的十五堂課》。台北：五南。2006。頁 55。

成爲一個獨立的系列。

試想以一顆東方虛實之心，融入西方古典那堅固漫長的精神，其中的碰撞與體悟，終成爲自己成長的養分與動力，希望自己能常懷創造之心，真實而單純的面對生命。期許未來的我，可以延伸個人情感到更廣闊的領域，由向內挖掘創作養分到向外看到普遍的生命現象，建構更清楚的個人語彙。

參考文獻

1. 程石泉（1975）。《論語讀訓解故》。台北市：先知書局。
2. 賈西亞·馬奎斯（Gabriel G. Márquez）（2004）。《百年孤寂》（楊耐冬譯）。台北市：志文。
3. 傅佩榮（2012）。《逍遙之樂：傅佩榮談莊子》。台北市：天下遠見。
4. （清）笪重光（1982）。《畫筌》吳恩雷註。四川：人民出版社。
5. 李澤厚（1989）。《華夏美學》。台北市：時報文化。
6. 史作檉（2009）。《光影中遇見林布蘭》。台北市：典藏藝術家庭。
7. 陳傳席（2009）。《中國繪畫理論史》。台北市：三民書局。
8. （法）普魯斯特（Marcel Proust）（1998）。《追憶似水年華 I：在斯萬家那邊》李恆基、徐繼曾譯。台北市：聯經。
9. 韓林德（1996）。《境生象外：華夏審美與藝術特徵考察》。北京市：生活、讀書、新知三聯書店。
10. （美）薩拉·柯耐爾（1992）。《西方美術風格演變史》歐陽英、樊小明譯。北京市：中國美術學院。
11. 黃文捷等（1999）。《西洋繪畫2000年：4十七世紀和十八世紀的繪畫》。台北市：錦繡。
12. （英）貢布里希（Ernst Hans Gombrich）（2000）。《文藝復興：西方藝術的偉大時代》李本中、范景中等譯。杭州市：中國美術學院。
13. （德）Max Doerner。（2006）。《歐洲繪畫大師技法和材料》楊紅太、楊鴻宴譯。北京市：清華大學。
14. 何政廣主編（1998）。《林布蘭特：繪畫光影魔術師》。台北市：藝術家。
15. 何政廣主編（1998）。《世界名畫家全集：維梅爾》。台北市：藝術家。
16. 〔美〕約翰·拉賽爾（2010），《現代藝術的意義》常寧生等譯。北京市：

中國人民大學。

- 17 柳鳴九主編（1987）。《未來主義 超現實主義 魔幻寫實主義》。北京市：中國社會科學。
- 18 朱伯雄（2003）。《拉斐爾前派與象徵主義美術》。台北市：藝術家。
- 19 （法）Baudelaire（1985）。《惡之華選析：上》莫渝譯。台北市：桂冠圖書。
- 20 （英）Milner·John（1988）。《大英視覺藝術百科全書》〈象徵主義及新藝術〉。台北市：台灣大英百科。
- 21 曾長生（1984）。《超現實主義藝術》。台北：藝術家。
- 22 （瑞士）Heinrich Wofflin（2005）。《藝術史的原則》曾雅雲譯。台北市：雄獅。
- 23 尼采（2007）。《悲劇的誕生》。劉崎譯。台北市：志文。
- 24 張汝倫（2006）。《現代西方哲學的十五堂課》。台北市：五南。