

東海大學美術學系碩士班碩士學位

創作論述

蜃景

Mirage



指導教授：林銓居 助理教授 李貞慧 副教授

研究生：陳睿淵 撰

中華民國104年6 月

東海大學美術研究所

陳 睿 淵 君所撰碩士論文：

蜃景

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

林彥良 (林彥良)

王怡然 (王怡然)

指導教授 林銓居 (林銓居)

指導教授 李貞慧 (李貞慧)

系主任 詹前裕 (詹前裕)

中華民國 104 年 6 月 26 日

摘要

本篇論述記載了我從 2012 年至 2015 年的創作歷程。從最初對構築幻想場景的追求，到慢慢地在生活、藝術史及零散的相關學科中，嘗試搜捕相互契合的元素。文中的五個章節，從第一章，對畫面形式及架空景色的執迷為出發點，順著風景畫的脈絡，藉著地誌學的概念，慢慢整理出奠基於現實，構築虛幻風景的創作方式。構成這套創作系統的根源，則收錄於第二章，其中記述了從自身來歷、生活中的各種提示、不同脈絡的視覺圖像中，提取畫面構成元素的過程。也述說了，作為主要畫面構成元素的模糊視野，如何藉著凝望乏味繁瑣的身邊建築景物產生。接著在第三章，敘述了作品的繪製手法，及畫面形式安排的考據。同時於此章節，試著梳理了膠彩媒材之於我的意義，和使用的緣由。第四章則以線性的方式，分析了作品發展的歷程——從一開始的〈風景〉；傾向對真實景色的記錄，到〈蜃景〉；開始納入較多的虛幻元素，並引入海市蜃樓的概念。到最後的〈空想地誌〉中，意圖以旅行中不斷變換的視野片段，以三個不同視點串聯成腦海中的奇幻景象。在最後的結語中，簡單歸納了自身及作品的狀況。

關鍵詞：幻想場景、現實、風景、模糊視野、建築樣式、海市蜃樓

ABSTRACT

This discourse reviews my course of art practicing from 2012 to 2015, which begins from my pursuit of constructing a fantasy scene, then gradually incorporates elements which obtained from everyday life, art history and different subjects, and ultimately realizing on paper in painting form. In the first chapter among the five, it starts with my obsession with form and imaginary landscape, goes along with the context of landscape painting and concept of classical Topography, comes up with a method of creating fantasy scene based on reality. Chapter two describes how my background, implications from life, graphics from different sources provide inspiration for my works. For example, the blurred vision of city view which plays an important role in my works is the result of day-dreaming that occurs while staring at the complex but boring pattern of building structures. Followed up by chapter three, which describes techniques and painting compositions used in my practice, and also their references. Other than that, meaning and reasoning of choosing ‘Asian Gouache’ as my major painting medium are also mentioned in the chapter. Next, Chapter four analyses the evolvement of my work according to timeline, starting from “Landscape” which is more like a depiction of reality, moving towards “Mirage” series those integrated with the concept and image of natural optical phenomenon, and finally ends up with “Topography of No Place”, a triptych formed by three different fragments of a moving perspective occurred while travelling, intend to formed an illusory scene by combining different perspectives into a panorama. Lastly, a brief conclusion states out the positions of me and my works can be found in chapter five.

Keywords: fantasy scene, reality, landscape, blurred vision, pattern of buildings, mirage

目次

摘要.....	I
Abstract.....	II
目次.....	III
圖目次.....	V
第一章 緒論.....	1
第一節、研究動機.....	1
第二節、研究方向與歷程.....	3
第二章 實與幻.....	6
第一節、此處彼方.....	6
第二節、建築樣式.....	8
第三節、風景.....	10
第四節、海市蜃樓.....	12
第三章 媒材與形式.....	14
第一節、膠彩.....	14
第二節、轉印.....	17
第三節、顏料與賦彩.....	19
第四節、攝影.....	20
第四章 作品發展歷程.....	23
第一節、〈風景〉.....	23
第二節、〈蜃景〉.....	25
第三節、〈空想地誌〉.....	31

第五章 結語.....	33
参考文献.....	35

圖目次

圖 1	<The Carry>.....	7
圖 2	〈湍湍〉.....	7
圖 3	研究室往外眺望的建築景色.....	9
圖 4	繪本《抵岸》裡的場景營造.....	11
圖 5	繪本《抵岸》裡的城市場.....	11
圖 6	油墨複寫紙拼貼水干念紙.....	18
圖 7	水干念紙(材料實驗)圖景.....	18
圖 8	謄寫於紙上的線稿，以稀釋膠水噴霧固定.....	18
圖 9	鏡頭所捕捉的，理性且而精確的失焦模糊.....	21
圖 10	<Schneelandschaft (verwischt)>.....	21
圖 11	<Vogelfluglinie>.....	21
圖 12	<Untitled(A machine for living)>.....	22
圖 13	<Oil Fields #1>.....	22
圖 14	〈風景〉.....	23
圖 15	〈蜃景 II〉.....	25
圖 16	〈蜃景 III〉.....	26
圖 17	〈窗〉.....	27
圖 18	海市蜃樓成像.....	27
圖 19	作品局部，利用噴霧器製造水漬與積塵的表面質感.....	27
圖 20	〈蜃景 VI〉.....	27
圖 21	〈蜃景 V〉.....	28
圖 22	〈蜃景 V〉繪製過程，謄寫線稿上的浮動石墨層.....	28
圖 23	〈蜃景 V〉繪製過程，在石墨層上嘗試以擦洗營造亮部區塊.....	28
圖 24	〈蜃景 V〉描繪飛蚊症懸浮物和視覺殘留光斑之細部圖.....	29

圖 25	電腦模擬肉眼中的飛蚊症懸浮物影像.....	29
圖 26	〈蜃景 VI〉	29
圖 27	〈蜃景 VII〉	30
圖 28	南下車程途中所見.....	31
圖 29	〈空想地誌〉草圖中的視點安排.....	31
圖 30	〈空想地誌〉	32

第一章 緒論

第一節 研究動機

近年來，我所選擇的題材逐漸朝景物發展。細想它對我的吸引力，我歸納為某種對建構的，最原初的需求與熱愛。不論構築的過程結果如何，它們始終只是浮載於紙上，安靜的、自我圓滿的。若說風景是自我與物質環境相互作用的結果，風景畫作為這個結果的紙上成像，一邊承載著現實，一邊映照我們自身。它誕自那個塑造我的世界，而如今我重新誕下了它。藉著賦予景物鮮活的特質，讓它完滿，並掌握其中視野的統治權，是如此令人感到甜美快慰。

劃定了風景畫的範疇後，我開始在人造景物的區塊上慢慢堆砌。如同對媒材的選擇一般，落定建築題材上，是始料未及的。在成長歲月裡頭，我一直對自然抱持著迷戀與信仰。在一個打開窗戶，跨出門檻就進入自然的馬來西亞南部小鎮，日常觸目皆是濃密植被，人造事物都包覆在其中。成長於此，不論是在知覺上或思考上，都已將自然的參與視為理所當然。於此同時，父親經營的建築事務所生成的另一個環境，似乎並未引起顯性的作用。在事務所幫忙的時光，讓我更加確立自己在自然與人造二元對立上的喜好選擇。縝密的計算與稜角密布的結構一直是我的軟肋，建築物的幾何造型相較自然那自發的，隨時間力量生長的有機語彙，常常顯得單薄無趣。又或許，那些時光所包含的，反覆度量、計算及考量的作業形式，不自覺的與當時生活中許多規範與限制重疊了，讓我感到乏味與自身的無力。但也不是毫無收穫。這段期間，硬是填入腦子裡的一些作業流程、藍圖、建築材料特性、以及對建築物在形式功能上的粗淺概念與品評等，固然只有皮毛程度毫不堪用，但這些建築元素，也許就在這樣的契機下，形成了某種暗號。

來台求學後，硬生生的從綠草茵茵的閒散小鎮，落到了冷硬的灰色密林，距今也已經快滿七年。我不會說觸目皆是的怪異水泥鋼骨方塊，從未讓我念起在家鄉，它們那些平實簡樸，齊著矮壯樹木建造起來的遠親。也不敢說這個暗號未在思緒裡牽起一條串聯著視覺經驗與記憶面貌的絲線。而這幾年來的主要系列作，或許亦是依循這樣的暗示完成的。

藝術史上充斥著對風景題材的爬梳，學者們對此大抵秉持一個共識：「風景畫不只是對自然的描寫，更多的是描寫者自身對風景的看法。」卡特琳·古特(Catherine Grout)在其著作《重返風景》的序言中也論述了：

風景的表現手法和如何看、如何思考這個世界（而不單單只有自然）的方式有關。在二元化的思考模式下，城市和鄉村的區別是對立又彼此混淆的。自然／文化二元說，甚至可以導致一部分的人指出風景非關都市的說法，然而風景是和土地甚至整個地球緊密結合，土地是人類和所有文化最原始的元素，我們生活其上也是我們得以存活的重要條件。因此，透過每個風景概念的了解方法，可以得知其中的文化屬性，特別是作者的感官狀態，他的智識，他的慾望，他的恐懼。風景也表達了我們和世界、和他人、甚至是和我們自己的關係。¹

風景題材作為一個跨越自然與人造，連結觀者、創作者、和土地的媒介，長久下來不斷被反覆沿用，卻始終不顯枯竭。或許是因為，關乎自身與周遭的事物永遠被看得這麼迫切，非得仔細描繪與面對不可。

¹Catherine Grout(2009)。《重返風景:當代藝術的地景再現》(黃金菊譯)。台灣：遠流出版,頁 15

第二節 研究方向與歷程

本文所討論的，以風景為題的作品中，繪製過程並非對現實景物直接描寫。作品裡至關重要的環節為構築場景。完成的景象包含大量想像與主觀創造的成分。然而，作品的基礎架構元素，來自實存於我周遭環境的人造景物形象。研究的重點於是落在：如何從現實景物中攫取適當的「材料」，透過何種方式轉換，以什麼造形語彙和視覺質感呈現，以講述作品慾藉景物投射的狀態。

如前所述，作品的根基，為每日生活所經驗的實際景物。其中，城市建築為數最眾，它們紛雜堆積，單調而反覆，宛若匱乏而瑣碎的生活自身。對於這些樓房樣式的採集、紀錄、篩選、和延伸，成了我創作上第一階段的功課。它們採自平日視線中，出現頻率最高的那幾個樣式，彰顯群體面貌多於單一個體自身，枯燥得任誰見了也記不起來。然而正是具備如此特性的素材，成了開展整個系列作的無可替代的基底。

對此處景物的大量採集與紀錄，帶起了關於地誌的聯想。地誌學，顧名思義為「地區的記述」，其紀錄範疇涵括了地理、水文、氣候、人文等。古時，由於形式上的不統一及技術上的不成熟，讓留存的地誌混亂，且缺乏科學的依據及理論的闡釋。近代，地誌學逐漸被「區域地理學」之名稱所代替，並為地質學、地圖學等更專精的子學科劃分²。而它在卸下了理學考據的擔子後，以輕盈的姿態，

²在英文維基百科的記敘中，西方在「Topography」（即地誌學）的學科上，雖然依舊沿用「Topography」之名，但相較早期對地區跨越各種領域的綜合記述，現在的「Topography」，尤其是在美國，指向對地貌的精確測量與記錄，偏向地理與地圖學的範疇，而傳統的「Topography」概念則在歐洲，或文學作品中較為常見，其實「Topo」與「graphy」在字源裡分別為「地方」與「書寫」，與中文的「地誌」如出一轍。

在文學及其他領域中，被賦予更活潑的應用。那些似是而非且天馬行空的地誌形式裡，或以地誌為概念書寫的作品中，我們看到，對地方的記載與旅行，在虛實相交的筆調下，如何地引人入勝。地誌作為我們概念中默認的地方紀錄者，在展開敘述之際，便已向我們許諾了某個地方的存在，並邀請我們的思緒及想像在其中奔馳。而風景畫與地誌常常是緊密相接的，作為地誌的其中一環，往往也附帶了一種交雜著虛實的況味。當繪畫作品以景物為題，藉由我們的觀看，它建構的景已然在我們的認知中成立。不論有多少程度是來自創作者的杜撰，有多少來自真實，當我們判定呈現於眼前的是一幅風景畫，畫中內容便作為「一個地方」存在了。在攝影盛興以後，風景畫漸漸的從忠實記錄者的職位上退下，但描寫特定景點的景物作品從未衰微。在風景藝術的脈絡中，我們常聞此論：

風景，無論是作為附屬品還是主體，都是一種作為媒介的土地，是經過美學加工的土地。它是被自己重新整理過或被藝術的視線整理過的土地，因此它已經準備充分地等待著屬於它自己的肖像畫。⁴

景點本身於作品中的位置，往往作為「媒介」被確立，那是一個通往龐雜多元的，抽象與幻想的概念世界之媒介。確實，風景在我們沒有對它產生看法前，只是無垠土地中的一部分。正是我們對其投向的目光、思緒及想像，讓它躍昇為景。反過來說，人們也較為習慣透過這個現實的索引來窺看思緒及想像的層面。或許我們更應該說，風景與其所召喚的抽象意義之間，是同等重要，交融一體的，並無渠道與目的主次之分。往往就是在現實的基座與其所召喚的抽象意涵交織作用下，我們心甘情願地被說服了。

³ Malcolm Andrews(2014) 。《風景與西方藝術》(張翔譯)。上海：人民出版社，頁 14

在創作的取向上，我無法自拔地被畫面形式與質感吸引。紙上的創造與開拓太過令人沉溺；而我所訴求的，幻想上的構築，若沒有任何規範，怕終究會淪為空泛的夢囈。因此，在展開幻想構築之前，我得備有一個現實基座來與之相制衡。對在地景物的外觀樣式採集，不透過寫生，而選擇機械性的記錄與複寫，無非是想要透過釋出一種「紀實」的信息，來構成現實的基座。奇幻景色，是作品的最終訴求。奇幻，對立於平庸；絢麗，對照於枯燥。這片景致的實質是誕自平庸枯乏的，華美的虛幻。它是視覺上的結果，在整個轉換過程背後，亦是邏輯上的合理結束。從實景過渡至幻景的途徑，是為關鍵。谷川渥（たにがわ あつし、1948—）在其著作《幻想的地誌學》寫道：「正因為幻想立足於對現實的否定上，所以就算幻想是反現實的一種面貌，但或多或少還是和現實有某種形式的連結⁴。」若現實如同一根不可動搖的木樁，轉換的途徑就如同木樁上的栓繩。我們試圖掙脫時，栓繩在拉扯過程中，印在地上形成的痕跡仿如對現實的逃遁軌跡，並只在現實的拘束下彰顯其意義。而我的挑戰在於拿捏拉扯過程中，從實景通往幻象的刻度。

⁴谷川 渥(2005) 《幻想的地誌學》(許菁娟譯)。台灣：邊城出版，頁 18

第二章 實與幻

第一節 此處彼方

生養我的土地與我現居處，以一種奇妙的聯結與差異維繫著。在台將近七年的生活時光，並未完全把這種似曾相似，卻又格格不入的矛盾感洗去。那是種無法度量的奇異差距，且無時無刻都在以一種有機的方式消長。作為一個與此地的人們有著同樣血統與祖籍的來客，我細細品嚐這份差異與矛盾，觀察同源的支流在相異的地域上化作不同的面貌。說不上好壞，或說，我不該在此討論好壞的問題，我所做的僅是捕捉身體與意識交織出的景象，並緩慢的映染在紙上。

環伺生活環境四周的景物，層疊的樓層渲染成一片奇異的灰白色，而台中特有的灰撲撲空氣在其上罩了一片均質的薄紗。我常慶幸，自己能在校園的綠色屏障掩護下生活，這道屏障多少沖淡了都市的異質感，一步出這裡，就隨著貫穿台中市的大河逐流。灌入五官的各種訊息，廢氣的臭味、交通工具轟隆作響，觸目所及的是，各種人造材質的刺眼反光，以及夜裡的炫目燈光。凡離家，異地感總是首先伴隨著眼見的景物差距沖刷而來，在這裡，這種差距就是以如此微妙的方式呈現：不論建築物用料的質感、樣式、色調、道路的規劃、鋪天蓋地的人造光源、交通工具的音量、和它的氣味。

無可動搖的大環境，加諸在感官上的異樣刺激，往往導致身體以一種最簡單有力的方式應對——忽略之。投身於喧囂之中最後招致異樣的寧靜，是出於五感在無意識下自我遮斷，這種宛若無聲電影般的異樣抽離感，相當引起我興趣。在極致的紛雜喧鬧中得到的靜謐感，矛盾而無奈，是身體與意識的迴避，是迫於現

實的虛幻，而這卻是人賴以前進的必要機制。

對此初步思索的同時，我繪製了〈湍湍〉這件作品。以台中港路入夜後巨量的車流為引子，描繪川流成河的霓虹光，以及被渲染成紫紅色的光害夜空。這些陌生與異質的城市經驗，在最初的震懾後轉化為平靜的風景，以一種詭異而無聲的炫目感烙印於腦中，而我將之轉植於紙上。與此同時，我也萌發了以自然景物對應人造景物的念頭，這幅作品的造型視點受到美國畫家安德魯·魏斯（Andrew Wyeth, 1917-2009）的河景作品影響。在往後系列作品的推演中，我常常思索人造城市景物對應自然地貌，是否能形成一個有趣的對照。



圖 1 Andrew Wyeth, <The Carry>, 2003, Tempera on panel, 52.07cm x 106.68 cm, Private Collection.



圖 2 陳睿淵，〈湍湍〉，2012，膠彩紙本，92cmX162cm。

第二節 建築樣式

建築物作為人造景致最為主要的一環，總是反映習性、風土氣候、發展歷史等因素。此地建築物呈現的集體面貌，可從其樣式與用料質感所達到的一種奇特的均質狀態中察覺。稜角分明且冷漠疏離的水泥貼白磁磚，以及淡綠鐵皮屋的隨意加蓋，在此起彼落的立方體上爬出宛若蝕蝕般的肌理，匯集成一幅怪異的景象。參考建築相關科系對此議題的研究整理：

民國六十年代後，新式材料引進台灣，無論建築材料或是傳統工匠，都隨著全球化時代來臨，新技術的開發與愈便捷的工法而沒落。材料必須仰賴進口或價格過高，工匠年事已高或無法信賴等，都成為房屋修繕時必須面臨的問題。無法全面翻新、僅能部份修繕或增建，替代材料必須能與舊建材作結合，並能預留將來翻新或更改之可能，也不影響原住民之生活，鐵皮的便利性與預鑄性，成了被常見使用的材料。⁵以都市整體景觀而言，「屋頂」構成整個都市風貌最重要的天際線；早期台灣的傳統建築都建構在一個連續的斜屋頂所形成的天際線下，在以平屋頂為主的現代建築流行以來，鐵皮屋是在回復一個斜屋頂所構成的都市風貌。以建築形式而言，台灣雖在現代建築大量流行以後改變原有的建築型態，但由於現代建築的平屋頂無法適應台灣多雨溼熱的氣候，以及土地分割上不敷使用時的加建，所往上加建而形成屋頂的形式，即是最常見的建築形式。鐵皮由於材料取得便利，組裝方便，也能輕易與其他材料接合，所以在台灣加建上獲得大量使用，然而也因此無論城市或鄉村都由鐵皮屋形成最後的天際線。⁶

⁵ 洪鳳雅（2008）。《台灣鐵皮屋住宅現象之研究—以台南為例》。國立成功大學建築研究所碩士論文，台南。第 3-9 頁

⁶ 洪鳳雅（2008）。《台灣鐵皮屋住宅現象之研究—以台南為例》。國立成功大學建築研究所碩士論文，台南。第 5-1 頁



圖 3 研究室往外眺望的建築景色，筆者攝於 2014/12/11。

每個地方的在地面貌，背後成因多半是複雜曲折的。這些建築，這些看似人們橫驕的，以自身為中心所堆砌的產物，卻也是在諸多妥協下，呈現其最終面貌。在對現代建築巨流的盲從，及事後因為經濟、氣候、文化所作的妥協下，落日之際天邊的剪影，那作為眾多面孔模糊集體面貌的天際線，是詭異的，橫線和銳角的交織。於是，台灣現代建築所編織的特殊樣貌成了日常出外觸目皆是、室內遠眺亦無可避免的纏繞景象。在我對窗外發愣時，視線游移在不斷重複又紛雜的視覺元素上，不自覺地，引發出一種由外而內的疲憊狀態。倦怠麻木所招致的恍惚，讓眼前的景物模糊失焦成為一片無可名狀、閃爍不定的奇幻光景。在這個幻化過程中，惱人的繁瑣細節與質感上的違逆感被去除，一如前述關於感知的、自我遮蔽的經驗，這是一片從實景退回眼球裡，縮回腦子裡的觀看歷程。在嘗試把這個視覺經驗轉移到作品上時，我也開始思索這個經驗背後可探討的意涵。在紙上呈現幻化不定的造型與質感對我極具魅力，如何以圖像與質地的演繹來進一步推移到感官狀況，成了作品至關重要的核心問題。

第三節 風景

或許該如此說，〈蜃景〉系列作皆源自於同一片景色。我在腦海裡描繪那幅風景已有好一段時間。裡頭水氣氤氳，一切事物半隱現於模糊曖昧之中，柔和的光暈四處流淌著，比田園詩篇更幽暗，更寂靜一些。這個景色，或世界，似乎是少年時期無謂幻想的延伸，它來自怎樣的暗示或視覺經驗已不可知。在腦子裡一遍遍的描繪，益加確定了我對此種調性氛圍的喜好，也就不難理解，何以一眼就對陳志勇的繪本作品心生喜愛。

擁有一半馬來西亞華裔血統的澳洲籍插畫家陳志勇（Shaun Tan, 1974-），在其成名作《抵岸》中⁷，於刻意營造得破舊斑駁的紙上，以一張張素描畫面，無聲電影般的述說移民者的故事。整本書冊宛若一本老舊的家庭相簿，不安插一句對白，除圖像外僅有一些作者仿造的郵戳和海關印章。對於主角抵達的國度裡頭，各種場景的刻畫，相當令人驚豔。架空般的奇幻景色，乃至生活裡各種細碎事物，都經轉化成超現實的幻想元素。這個由千百張沉默無聲的圖片，宛若記憶片段的串流所編織而成的故事，在呈現形式上所開展的奇幻視野、造型的演繹和流光四溢的架空世界讓人沉浸其中，而作品視覺效果的營造往往最能引起我共鳴。畫面裡的各種驚奇背後，蘊藏了移民者視角中的差異與陌生，在無數個不合理的小細節裡透露的奇妙違和感，傳遞一種經過轉化的，身處異地的不安與徬徨。陳志勇藉圖像所影射的，或許是其父親的移民歷程⁸，探討類似主題的作品比比皆是。但對我而言，看見與我自己祖父輩身分來歷雷同的主角，在相同時空下展開的故事，被以如此不同的口吻敘述，總覺得分外奇妙。細想之下，這部預設觀點偏向兒童的繪本作品，縱然不比那些探討相同議題的文學鉅作來得深刻，

⁷陳志勇(2007)。《抵岸》。台灣：格林文化

⁸陳志勇 1974 年出生於澳洲，其父原為馬來西亞華僑，於 1960 年代移民澳洲。

但在內容上的復刻與映照，它對我這樣背景的人而言，無疑是別具意義的。



圖 4 陳志勇《抵岸》裡的場景營，
台灣：格林文化。



圖 5 陳志《抵岸》裡的城市場景，台灣：格林文化。

回頭望向自身周遭那片紛亂刺眼又索然無味的景色，雙眼與神志又快速遁入恍惚模糊的屏障之後。而正是由於對這片無意識的視野忽然有所驚覺，我第一次真切地看見了腦子裡不斷描繪的那幅風景，也看見了這柔和卻綺麗的景緻背後的意味。它們就如烏托邦是為烏有之地一般，只浮載於視網膜與腦海之間，並透著同樣哀傷的氣息。

縱然如此，凝望身邊的人造景物所招致的模糊，進而引發的奇幻景色，還是在我庸碌枯悶的生活中提供了些許慰藉，也在創作的初始階段與結果的連結途徑上，閃現了一個可能性。這個轉換過程在脈絡的邏輯上，構成了真實風景與奇幻景象的過渡關係。而作為誘發這層關係的媒介，「我」的位置與處境，或可以一種隱晦的方式，自顯於這片造型和質地的語彙之中。

第四節 海市蜃樓

偶然之下，海市蜃樓的概念進入了我的作品中。起先，老師與同學以此形容我作品裡的幻象質感，我一時興起，對此做了一些研究。海市蜃樓除了作為一個光學自然現象外，在各個文化脈絡裡也有著相似的意涵。宋代遺民林景熙（1242—1310）在〈蜃說〉中，在目睹了浩瀚大海之上，忽然浮現又驟然消逝的華麗城鎮後，感歎道秦朝的阿房宮、楚國的章華台、曹魏的銅雀臺等不計其數的華美工殿樓台，在時代更迭之中亦化作焦土，藉此文抒發朝代興亡、世事滄桑的感慨。芥川龍之介（あくたがわりゅうのすけ，1892—1927）在〈海市蜃樓〉⁹中，對海市蜃樓意向的運用更為隱晦，文中主角伴隨友人到鵠沼海岸觀蜃，看到稍縱即逝又毫不起眼的蜃景。失望之餘，在岸上倒有幾則奇遇。譬如原本走在身後，打扮時髦的「新時代」情侶，陡然間變成迎面而來，乍看下才發現是裝扮相近的另一對，對此主角們開玩笑說：「這不更是海市蜃樓。」；文章後續中，作者在海水裡撿到水葬屍體上所吊掛的木牌；說起在夢中見過的一個男司機，他的臉突然變成了曾經採訪過主角的女記者的臉等；以海市蜃樓為引子，透過陰森詭譎的筆調，道出人生虛縹，以及對猶如蜃樓般虛幻的時代，所感到的，無所不在卻又觸摸不到的不安。

以科學的描述定義之：「海市蜃樓是自然發生的光學現象，它將光線偏折而在遙遠的距離或天空中生成虛像。在大氣科學中稱為蜃景。」英文中的這個字源自拉丁文的 *mirare*，再經由法文的 *mirage* 而來，意思是「看見的奇景」。與「*mirror*」（鏡子）和「*to admire*」（欣賞）有著相同的字根。而維基百科上進一步補充說：

⁹芥川龍之介（2000）。《海市蜃樓·橘子》（文潔若譯）。臺北：志文出版

相對於幻覺，海市蜃樓是一種真實的光學現象，由於觀測到的位置是由實際光線折射形成的虛像，它可以用照相機來捕捉影像。然而，會出現甚麼樣的影像全由人類心靈解釋的能力來確定。¹⁰

此說某種程度上呼應了作品所追求的性質，一片來自真實的鏡像，幻化成僅供欣賞，無以名狀的美景。

而海市蜃樓給人最普遍的聯想，是沙漠中迷途的旅者在飢渴炙熱之際，突然浮現眼前的一片華美幻境，如綠洲、市集城鎮，又如地上的水窪池塘。旅人向其奮進，卻發現那片似乎含括所有他所需的景象，永遠只是在他眼前搖曳生姿而不可企及。這個故事，或說這個聯想所萃取的情境——在一片悶燥枯槁、延綿不絕的匱乏景貌中，驟然出現於前方，也永遠只漂浮在距離之外的絢麗幻景。在此中，我看見了生活的模型，並且在此情境中，海市蜃樓這個詞帶起了旅行和虛幻的聯想。轉頭回到其視覺特徵上，其成像的質感與形狀，也恰能對應建築物景象在我眼中模糊溢出後，呈現的水平垂直縱橫交錯。上述的種種契合都在勸說我把這個詞彙帶入作品中。將系列作品取名為「蜃景」時，我思忖著，若這個提示能多少引導觀者產生上述聯想，或許能讓作品更饒富趣味吧。

¹⁰ 維基百科（2013年，8月29日）。海市蜃樓。上網日期：2014年9月26日。網址：
<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B5%B7%E5%B8%82%E8%9C%83%E6%A5%BC>

第三章 媒材與形式

第一節 膠彩

我的作品以膠彩為主要媒材。這個媒材，或許是人類最古老的繪畫媒介之一吧。它在若干文化裡輾轉流傳，傳遞的過程中被披上不同意識形態，其定義常常反覆曖昧。其中一支經由日本落腳台灣，被貼上殖民文化的標籤，經歷打壓、正名等波折才終於在此安身立命。在遷徙的過程中，依附其上的意識形態與刻板印象，使得這個媒材，在觀看脈絡的歧異前提下，顯得有些無所適從。林莉鄺學姊於論文中生動的描寫了膠彩畫的尷尬處境：

若視膠彩為一有機體，它穿了很多件衣服，但沒有一件是它自己的。日本殖民時期，它盡力穿的像日本人；進入國民政府之後，日殖民政府給膠彩畫的外衣不中用，它是赤裸的。原本以為國民政府會給它一件原本屬於自己的衣服，或許是，但經過 50 年，身形已經改變，衣服不復合身。經歷多次磨合的痛苦之後，它另造了新衣，新的衣料，樣式卻已過時，看來有種別於一般的，復古的風情，但總有些不合時宜。¹¹

基於自身的本土認同，創作者時常對於輸入自其他文化的媒材，對其歷史意涵之取捨進退兩難。這個媒材的處境如此微妙，宛若一個離鄉背井的族群，每每遷移到新的地域便被植入新的在地外貌，自身身分來歷的絲線卻隱隱約約的牽著。而這個媒材為何吸引我，以及吸引許許多多膠彩創作者投身其中，除了綺麗華美的特質外，或許得歸功於它與創作者和環境格外親密的關係。藝評人張晴文

¹¹ 林莉鄺（2012）。《城市陌影-林莉鄺膠彩創作論述》。東海大學美術系研究所碩士論文，台中。頁 1

在膠彩創作者許瑜庭的創作集序言裡如是說：

這媒材沾染了繪畫歷史上慣有的金碧調性，華麗一辭顯得亦褒亦貶；而它在東洋被那麼謹慎以對的發展了幾百年，上一個世紀再度在台灣開展，其被運用的方式，一直和生活貼得很近。這樣的媒材與台灣的關係，除了是一種繪畫方式的傳習，更可以從政治和文化遷徙的角度來看。它們在藝術家的手裡，大多是入世的。這一得自自然環境的材料，無論在材料的製作或者繪畫的技法、過程，也始終要求作畫者回應它的本質。這個本質就是自然，而其中很重要的部分指向了倫理，也就是面對的態度。¹²

此說歸納出此媒材在輾轉遷徙中被逐漸看見的，另一個面向上的特質。我認為，在這個快速扁平的時代，這個特質以一種另類的、反動的溫吞力量攫取許多年輕一代創作者的目光。又：

若以畫面或題材而言，膠彩畫看上去總是溫婉，其實強悍。它從顏料製造到繪畫者的工作過程，無不充滿需要順應自然才得以圓滿的變數。這些來自大地的材料，往往因為生態或者人文的變化而有了改變；得與不得，並非藝術家單方面的創造說了算數，這是膠材和其他繪畫媒材最為不同處。也因此這項材料得天獨厚的佔有了它與自然的關係。

在尋求個人表現之前，創作者首先將會面臨這樣的試煉——「我」的位置在哪裡，以及，我和作品之間的關係。這樣的關係不只是創作者與創作之間產生連結，更涉及了創作者的世界觀。¹³

¹² 許瑜庭(2012)。《夢露·夢露妳好》。台中：靜宜大學藝術中心，頁 6。

¹³ 許瑜庭(2012)。《夢露·夢露妳好》。台中：靜宜大學藝術中心，頁 6-7。

若材料、形式、與創作者的調性總是會隱隱相合，我在這個材料裡看到的迥異色彩，它的身世、細膩耗時宛若儀式般的準備工序、若土若砂若塵的質地，賦予我許多的想像。縱使這些特質常常並不外向，也許只會是同好眼中的會心一笑。在偶然的接觸下，我以膠彩為主要媒材創作至今，或許在各個層面上都有其必然性。米蘭·昆德拉(Milan Kundera,1929-)在談論小說的譜寫時，指出我們的生命與小說其實並無二至：「人，不知不覺地，依循美的法則譜寫了生命。」¹⁴如同安娜臥軌自盡¹⁵，選擇的動機，往往來自某個巧遇裡的暗示或隱喻。「為甚麼使用膠彩？」，這個問題在研究所歲月裡，經過了多次提問與答辯的循環。撇除了因應創作論述的說辭，或許那些蘊藏在媒材裡的暗示，對我埋藏於意識中的認同，產生了意義的召喚。而回應這個召喚，帶給我美感上的滿足。這就讓它從其它媒材中躍昇而出，以一種理所當然的姿態，在我手上運轉，並在創作上相生相成。

¹⁴Milan Kundera (1984)。《生命中不能承受之輕》(尉遲秀譯)。台北：皇冠文化出版，頁：66

¹⁵ Leo Tolstoy(1878)。《安娜·卡列尼娜》(力岡秀譯)。台北：林鬱文化出版。書中的女主角安娜最初在火車站邂逅佛倫斯基，並展開熱烈的愛情。在感情生變後，安娜選擇在火車站終結自己生命。米蘭·昆德拉以此舉例，美的法則如何在人們的選擇動機上作用。

第二節 轉印

下繪（日語中對「草圖」的稱謂）的製作，在學院教育的訓練中，是不可避免的步驟。在多次縝密的大小下繪後，再把線稿轉寫至紙上，依線取形，依形敷彩。其中包含了對「真實」的「複製」與「再製」過程。

當我進行這個程序時，轉而使用相機記錄的方式，把身邊的建築樣式紀錄下來，輸出後直接將之轉印到作品上，建築物形象不經過草圖重繪。此舉的用意在於利用攝影的紀實性，將真實的訊息直接轉寫到畫面上，免除制作草圖過程中的失真。這個步驟的目的亦是構築我「架空場景」的真實索引，讓這個場景在意義上不至淪為空泛。

而製作轉印用的念紙（複寫紙）是相當吃重的環節。念紙的製作與調配往往視膠彩創作者的需求而調整。最初，我在畫面中突顯如此大量的線稿也只是直覺使然，但隨著作品系列推展則益發奠定其必要性。轉印的動作本就是一種移接的、複製的語彙，恰如身邊景物，宛若樣板刻印的建築樣式與元素，本身就是嫁接自他處，並不斷複製，最後構築而成的統一面貌。

製作念紙時，我除了用酒調以水干顏料，再塗抹到紙上的傳統方法外，也嘗試以市售的油墨複寫紙加工。或使之斑駁以寫出斷斷續續的破碎線條，或將之與傳統水干念紙接合，以求由霸道粗重的油墨，過渡到纖細清柔的鼠色的線條趣味。油墨線排斥水及水性顏料，且帶著一種廉價工業感，以之謄寫身邊建築物，顯得莫名契合。



圖 6 油墨複寫紙拼貼水干念紙(材料實驗)。



圖 7 水干念紙(材料實驗)。

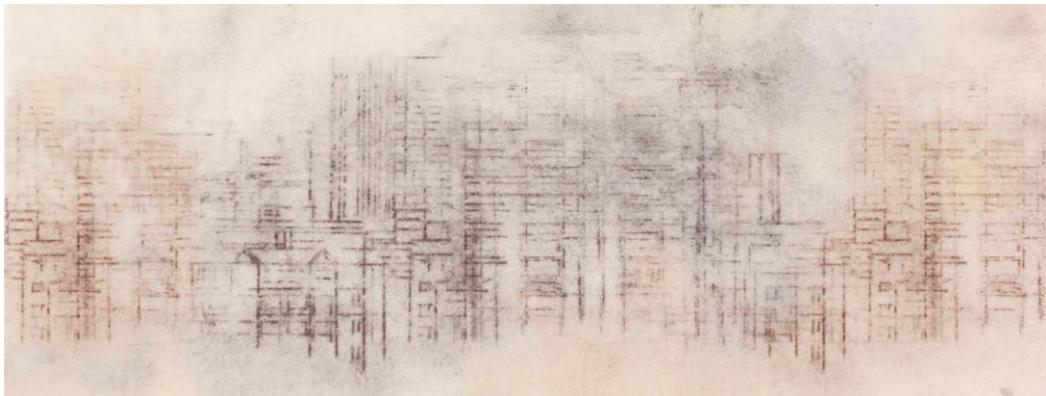


圖 8 謄寫於紙上的線稿，以稀釋膠水噴霧固定。

第三節 顏料與賦彩

膠彩乃是台灣以媒材定義畫種所產生的名稱，以此可將其下的顏料分為三個主要系統——以胡粉染製的水干顏料、岩石研磨成的礦物顏料、和金屬敲打而成的箔，其中，閃閃生輝的礦顏和箔往往成為此畫種的辨識指標。膠彩媒材的物性顯著，材料依附在作品上，也難掩其作為物質的存在感。相較前者，灰撲撲的水干顏料則常常退居其後，扮演打底或陪襯的角色，然而它卻是我作品賦彩的主要媒材。其粉質的特性，如灰塵一般輕盈細小的質地，乃至薄染在紙上時，浮動不定的透明感，與我作品所訴求的質地相合。就連調膠輾磨的程序，薄染時宛若層層沉積於紙上的敷彩過程，都誘發我許多聯想。這些清風拂過就會被揚起的粉塵，及其偏灰的不飽和色調，或許正適合堆砌這個落塵量位居台灣之首的城市吧。

賦彩的手法，以大量的薄染為主，輔以線性的局部描繪，其間穿插著擦洗。我的作品大抵上是在這三個簡單的動作上生產的。敷上的顏料，在層層堆疊後，大多依舊薄到透出紙面。最初謄寫上去的線條構造，在色層的交錯遮蔽下，有一部分幾不可辨，有些仍舊完整如初。正是在輕薄的色層、模糊、無明顯邊界的層層塊塊，與斷斷續續的線條交疊下，我在紙上慢慢的沉積出想像中那般恍惚不真切的質感。膠彩繪畫常常追求媒材物性表現，當今許多繪畫作品也傾向彰顯作品自身作為物的主體性，而對古典那種在畫面上模擬人類視點，營造透視幻覺的作法棄之如敝屣。立基於這樣的脈絡進程上思考自己的作品，常常是耐人尋味的。我雖然在構築場景之際，不執著於擬造所謂「合理的視覺透視」的紙上幻覺，但繪畫作品卻是以「幻覺般的視野」本身為描繪對象。如此一來，回歸輕柔的紙上煙雲，是否為一個更加貼切的述說途徑，也未嘗可知。

第四節 攝影

攝影自發明以來，與繪畫的親族關係便不斷被討論。兩者相互糾纏與辯證超過一個世紀後，現在攝影與繪畫的相互滲透已經不足為奇了。我的作品有著攝影大量的參與。原先是藉助其功能性與便利性來輔助繪製過程，而在影像文化已儼然成為顯學的學院環境裡，攝影的語彙無可避免的進入了思考範疇內。

正如班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)說的:「只有藉著攝影，我們才能認識到無意識的視相。」¹⁶ 試圖於紙上重現視覺的散渙失焦，這種產自無意識身體反應的所見，攝影功能的失焦模糊當然成為首要的參照對象。當然，一張模糊失焦的照片，以及肉眼恍惚之下的視野，在視覺上依舊有著若干差異，而那種差異本身也是模糊難捉摸的。相對於攝影裡頭，精準可預測的模糊效果，肉眼所見的失焦似乎摻入了更多的雜質，而要把那些無以明狀、瞬息萬變的元素固定在紙上，至今依舊是個挑戰。傑哈·理希特(Gerhard Richter, 1892-)在其大量的相片繪畫(Photo Paintings)中，探討了攝影與繪畫的許多面向。就視覺呈現的質感而言，李希特筆下的作品不乏精準再現攝影之模糊質感者，與失焦的照片並無二致。而相片繪畫中的某些類型，有著較明顯且隨興的筆觸拖曳，模糊中帶著不穩定感，彷彿隨著眼皮眼珠的顫動而微微搖晃。在眾多相片畫的嘗試中，固守著繪畫的李希特，有意或無意的慢慢呈列出繪畫相較攝影的能與不能。進一步說，意欲模擬視覺上的變幻不定，出自手與畫具顏料間的不精準結果，或許比攝影更為貼切。

¹⁶Walter Benjamin(1999)。《迎向靈光消逝的年代》(許綺玲譯)。臺北:台灣攝影工作室，頁:20



圖 9 鏡頭所捕捉的，理性且而精確的失焦模糊，筆者攝於 2015/5/10。



圖 10 Gerhard Richter,
Schneelandschaft (verwischt)
1966, Oil on canvas, 50 cm x 40 cm
精準再現攝影之模糊質感的作品。



圖 11 Gerhard Richter, Vogelfluglinie, 1967,
Oil on canvas, 180 cm x 180 cm.
相較之下帶有手的不穩定感，
較貼近於肉眼視覺的作品。

近代攝影中，名為冷面(Deadpan)的攝影風格也給予了我許多憑藉。在宏大場景構築的期許下，我並未選取「投入景色之中」的視點，相較融於喧噪紛亂的周遭，我寧願將景物呈現沉默而疏離的遠觀。在達到一種異樣抽離感的訴求之下，作品視點被導向了對全局的盡覽。這樣的思維，在冷面攝影平淡冷靜且疏離的美學中可以找到許多呼應。冷面攝影那種建立在技術性能上的呈現規格，標誌性的

清晰細節，搭配全面性的廣大視野，常與地景和人造景物等題材相結合。這種形式構成了一種平靜、同時令人屏息的壓到性口吻。在著迷於此的同時，我意欲以同樣的語調在自身作品中說話。當然，作品中所訴求的模糊與冷面的銳利有著調性上的迥異，我嘗試透過對眾多細節的詳盡交待，加上垂直水平的畫面元素，來達到一種低限的情緒狀態，以接近那樣的口吻。



圖 12 Dan Holdsworth<Untitled(A machine for living)>,1999。被歸為冷面攝影的作品



圖 13 Edward Burtynsky<Oil Fields #1>,2003。同被歸為冷面攝影的作品

第四章 作品發展歷程

第一節 〈風景〉



圖 14 陳睿淵，〈風景〉，2012，水干、墨、鉛筆、油墨複寫紙、壯紙，92cmX162cm。

畫架上的這片風景採自工作室外，面向市區遙望下，每日可見的城市景色。作品中，我第一次將景物中的建築樣式謄寫於紙。在其上，也進行了模糊質感的初步操作、線條謄寫的演練、及視覺殘留的效果捕抓。〈風景〉在我的創作脈絡中標示了後續系列作的行進方向。許多形式上的手法和元素在此作中得到實驗，評估與確認，並在後來的作品裡延續。凡能在合理範圍內，為畫面注入異樣而華美視覺效果者，我都給與嘗試。雙眼模糊下，眼中事物所蒙上的一層眩光、直視光源後殘留在視網膜上紅綠斑斕的光斑、以及在後續的作品中嚐試的，飛蚊症作

用下視線中的怪異懸浮物等。我採集這些由身心疲乏引發的現象所形成的璀璨圖像，宛若珠寶工匠般小心翼翼地鑲嵌在畫面中。

第二節 〈蜃景〉



圖 15 陳睿淵，〈蜃景 II〉，2013，水干、墨、鉛筆、油墨複寫紙、壯紙，120cmX194cm。

在展開「蜃景系列」的初期，我一味想要把那些化為模糊白色的建築物反光面，及灰色調層層相疊的深色結構融合，並盡可能推展。在思考上，我無疑還是在繪畫形式上打轉的。在紙上落成一個自覺滿意的塊面後，就無法自己的沿著它往四處蔓延，過程中我走得很慢，步履蹣跚。我想，在這路程中，我是以不合適的盲目方式在摸索前進，一半是我從不預設畫面的完成樣貌，一半是我極度享受這緩慢且曲折的過程。這種在圖紙上的創造，同時是種探索，縱然已經握有地圖，但不經過自己在迷途中的反覆行走，總覺得不真切。在最終的呈現結果上，這些曠日廢時的過程，似乎只能隱約從些微的塗改痕跡裡窺見，但也是在這迂迴而慢條斯理的步伐下，我慢慢得以釐清紙上那片輕盈的幻象中，在層層堆疊的顏料裡，微乎其微的厚薄差距所形成的空間。

在呈現遠觀、靜止的景物時，我下意識的採用了平視的視點，導入了海市蜃



圖 16 陳睿淵，〈蜃景 III〉，2013，水干、墨、鉛筆、油墨複寫紙、壯紙，60cmX160cm。

樓僅在遠處閃現的概念後，就更加遵循這個構圖模式。這般物件平鋪、正面相對的佈置，搭上輕而薄的顏料，難免容易陷入畫面層次單薄的困境。經過反覆的改動和摸索，我漸漸意識到，縱使顏料細如粉塵，在顏料調配的濃度上及敷彩之緊密度上略作調整，即可在區塊內劃分前後。其後，我也開始掌握先在染過底色的塊面上擦洗，再在其上敷彩，或將墨揉入水干顏料之中，借助墨的微小顆粒來沉澱出更綿密深邃的暗色調，讓某些區塊往後退讓的手法。在與作品耗時費神的相處過程中，慢慢找到那些僅只展開於紙與低限的顏料之間的，奇異空間的邏輯與法則，無疑是令人雀躍的。這個建構於紙上的小世界能夠鮮活完滿地獨立運轉，便是對創造者最豐厚的報償了。

自〈窗〉這件作品起始，海市蜃樓的形像被引入，化為作品的造型語彙。縱橫交錯的線性元素一方面作為海市蜃樓的成像特徵，另一方面是垂直水平的建築造型，在恍惚視野之中，幻化而成的視覺效果。〈窗〉是「蜃景系列」中的一個半實驗作品，描繪工作室裡頭，透過滿佈水漬和塵埃的窗戶玻璃往外眺望所見。作品裡，除了嘗試營造灰塵堆積的質感，也附帶了多色念紙謄寫的嘗試，意圖另闢途徑來模擬失焦之際，物體邊界仿如岔開般的眼花撩亂。這個手法並未得到後續的應用，倒是水漬與積塵的表面質感在後續作品中延續下去。



圖 17 陳睿淵，〈窗〉，2014，水干、墨、複寫紙、壯紙
60X60cm。



圖 18 海市蜃樓成像。



圖 19 作品局部，利用噴霧器製造水漬與積塵的表面質感。



圖 20 陳睿淵，〈蜃景 VI〉，2014，水干、墨、鉛筆、油墨複寫紙、壯紙，40cmX120cm。



圖 21 陳睿淵，〈蜃景 V〉，2014，水干、墨、鉛筆、油墨複寫紙、壯紙，85cmX175cm。

相較先前作品，〈蜃景 V〉更像是對此繪畫形式的極限試探。在讓觀者眼花撩亂的訴求之下，將底層線條謄寫的堆疊次數翻倍，間接地讓細節量暴增。造型上，建築樣式的不合理堆高，樓房比例的錯置，讓它們化作一片徒有建築物肌理的怪異浮層。材料上，以大量的鉛筆石墨取代墨，意欲借助其浮動輕薄的質感，讓畫面質地躁動。散布其上的視覺殘留光斑、飛蚊症般的漂浮物，是視覺在被強制灌入超乎負載的訊息與光線後，肉眼的疲乏效應產生的怪異幻覺，如同複寫線

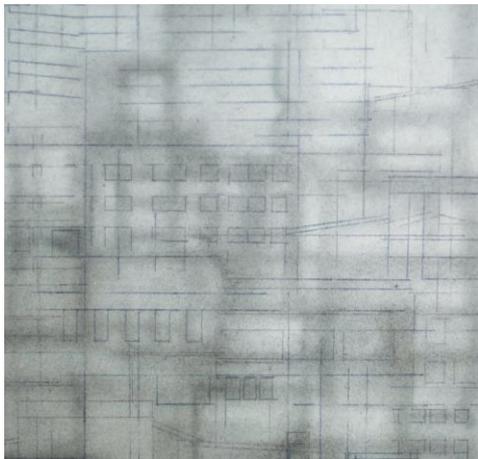


圖 22 〈蜃景 V〉繪製過程，謄寫線稿上的浮動石墨層。

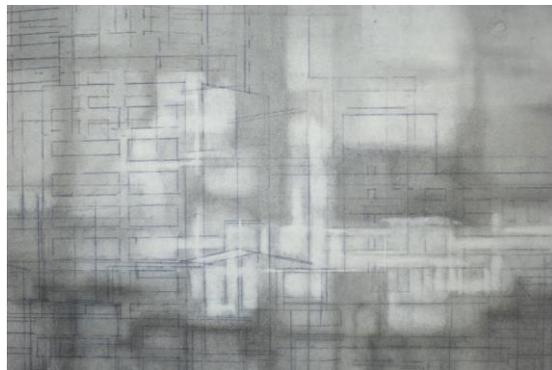


圖 23 〈蜃景 V〉繪製過程，在石墨層上嘗試以擦洗營造亮部區塊。



圖 24 〈蜃景 V〉描繪飛蚊症懸浮物和視覺殘留光斑之細部圖。



圖 25 電腦模擬肉眼中的飛蚊症懸浮物影像。

稿的增量，它們也在此作中更頻繁地出沒。這些安排，加上畫面中均質的顏料密度，都使這件作品在現實與虛幻的軸線上往幻覺的端點靠攏。然而這種建築樣式的無意義堆疊，某種程度上是反映現實的，如此壅塞的畫面元素所傳遞的，那種令人厭煩慾嘔的密集瑣碎，似乎也更加導向現實。相較為現實所催生的沉默幻景，這幅在繪畫效果上致幻的作品，反倒帶起了速度與喧囂，儘管仍舊操著內斂壓抑的口吻。我視此作為創作脈絡上必經的過程，一個較為歧異的思考點。如同接下來的，畫面中建築樣式同樣過度堆疊與誇大的〈蜃景 VI〉一樣，它們在畫面形式的不真實，卻詭譎地喚回了真實情境。



圖 26 陳睿淵，〈蜃景 VI〉，2015，水干、墨、複寫紙、壯紙，145.5cmx112cm。



圖 27 陳睿淵，〈蜃景 VII〉，2015，水干、墨、複寫紙、壯紙，110cmx225cm。

也許是在前兩件作品所促成的鐘擺效應下，後續的三聯屏作品〈蜃景 VII〉中，重新拾起建築樣式的合理規範，並且只在均質整體的中間處，浮現了蜃景般的幻覺。基本上，此作算是回歸了最初腦海中尋求的，平實口吻述說的幻影。在我耗費時日踏勘出來的空間中，畫面物件各得其所地安置著，沒有橫空飛出的怪異飄浮物，亦無跳躍的光點，這片生自乏味而疏離的美景在眼前不發一語，不給於任何承諾，僅是在遠處搖曳生姿。

第三節 〈空想地誌〉

生活迴圈無可撼動地沉冗運行。自從母親來台長住，我不時會南下探訪。南下行程成了脫離迴圈的小契機。搭乘客運途中，窗外掠過的景物在移動的視線狀態下變得格外新鮮。而隨著南下行程越發固定，它很快的變成了生活迴圈的一部分，車窗外的景色漸漸在腦海中固定下來，也就變得索然無味。於是我打起了主意描寫這趟行程的途中所見，以一種旅行地誌般的口吻，想再度喚起這個好不容易竄起，卻即將要沒入深沉晦暗的日常死水裡頭的小浪花。我想記述車程中不斷變幻的視點，橋上俯視爬過平原的溪流；冬日的夜間在道旁一列列架起的燈泡，相鄰的是半透明的塑料布棚子，不時切換成迂迴的高架公路，起此彼落。當然，稍作查尋便能得知，車程中看到的不外是溪流沖積下的嘉南平原，途經的奇幻燈林是施行延長光照的菊花田，對在地台灣人而言是稀鬆平常的景色，如今，對我亦是。所以趁著夜晚，當一切喚起現實的細節都退入曖昧模糊之中，當理性隨黑暗逐漸睡去，不再叫囂著讓我辨清眼前所見的事物何者為真何者為假之際，我可以在車廂裡，逕自假想這趟虛構的異地遠行。



圖 28 南下車程途中所見，筆者攝於 2015/5/10。

此作擷取了車程中三個印象最為深刻的地方風貌，即平原上的溪流、夜中明燈的農田與棚子、和蜿蜒的高架道路。形式上為三聯作，三件作品景色與視點各異，由左至右分別為俯視為主、平視為主、和仰視為主，但裡頭的物件又都依循

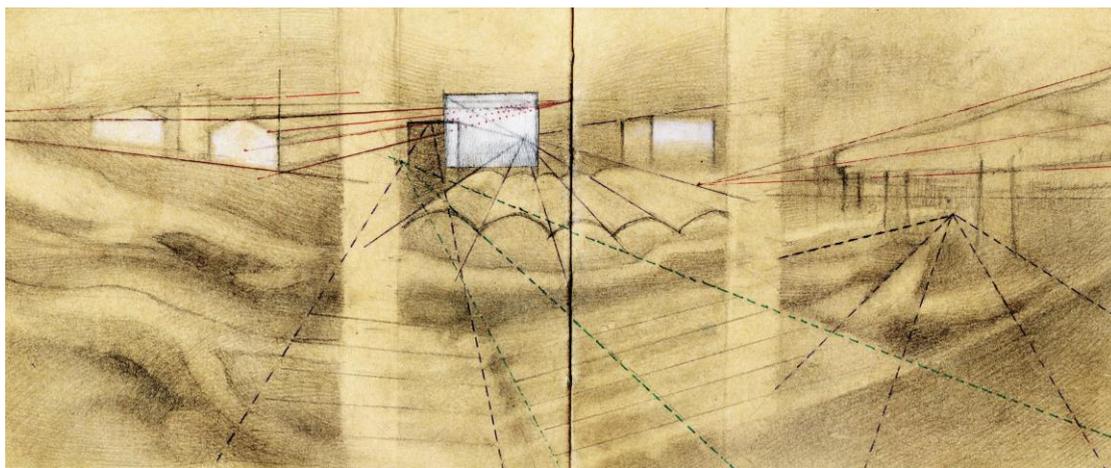


圖 29 〈空想地誌〉草圖中的視點安排。

非統一的透視佈排。這宛如行旅途中的三個分離片段，為貫穿畫面的河流所串聯，在畫面銜接處也多有刻意安排的相通之處，而在畫板之間，留有十至十五公分寬的間距。諸多設計，皆為了呈現「看似聯貫之全景，又為不同片段」之趣味，藉著浮動的視點，再現移動的視野，但移動中的記憶片段所架起的，是腦海中的全景，通過移動中的記憶重構，來形塑一片奇幻景色。依舊是真實地貌的記錄，雜以虛幻的構築，唯此次視點的配置，也參與了實景到幻景的轉換。



圖 30 陳睿淵，〈空想地誌〉，2015，水干、墨、複寫紙、狀紙，各 110cmX75cm，三聯作。

第五章 結語

依此創作模式繪畫至今，我依舊樂此不疲。畫紙上塗塗抹抹，逐漸摸索出輪廓的建構方式，以及其跨越實與幻的寬大承載力，讓它在某個象限上近乎無窮。而膠彩在台灣，意圖以嶄新的身分出發之際，其在美學歸依雖然仍舊有所指向，但它有待定義的姿態和相對開放的發展方向，無疑是輕盈的。我也樂得以此媒材，胡亂捕捉與試探，試圖在此間尋求意義的可能性。

當然，這般半記述性的創作模式，對創作者本身而言，意義永不匱乏。生命中總有無盡的事物值得緬懷與紀念，而創作者本身永遠擁有充沛的想像力與感情來加以潤澤它們。細想自身在創作上，透過不斷的把實與幻鎔鑄為一，並聊以自慰的舉動，或許本身即是一個麻木與妥協的手勢。而在此常駐久留，我開始思忖，異地的些許疏離與格格不入或許並不全然是負面的。在周而復始的生活中，開始對這些咬合不整的齒輪感到麻木不仁，這件事本身，是否更令人害怕呢？當我凝望著這片理當陌生的景色，漸漸的不感到一絲違和，我的某種感知，也許已和此處彼方的邊界一同，慢慢消弭了。

活著，總伴隨身體與感知的逐漸消亡。這種知覺的喪失，仿若病變的牙髓，抽去後便不再感到不適，但某部份的知覺卻也永遠死去了。究竟是我不斷的在困頓的生活中，找尋這種逃遁的縫隙，讓我對環境的異質感漸漸麻痺。還是說，因為想要抵禦這種麻木，我才在乏善可陳的周遭，意欲重新提取這些奇幻風景呢？我實在說不上來。或許兩者皆俱，漸進地相互作用而生，或許兩者相生相成，並無先後之分。不論如何，生命的進程總是無時無刻在推進。此時困惑鬱結的處境，往後回頭看或許已然雲淡風輕，曾經在腦子裡的拉扯，也只剩下痕跡，銘刻在沉默的作品中。

在學院的濡養下，我們不知不覺間都揹負起，以客觀而精準的藝術語言，懷抱廣大觀眾的重責大任。自己難免對此抱有焦慮，因為在我的作品中，各種元素的佈排及轉換過程，本就產自一種封閉的情境，它們作為一個自外而內的轉寫，以及創作者自身的慰藉，皆已完滿。但就如膠材媒材背後的工序種種，作品內埋藏的訊息，換來的可能只是少部分知情人的會心一笑。這些呈現手法、由實至幻的轉換過程，如何能藉著更加直觀的方式傳遞，並在風景畫、媒材、及更多面向上引起觀者思辨，就成了我往後繼續思考的方向。

在這三年間，基於自身對構築腦內幻想的嚮往，及創作上的封閉傾向，我更多是在釐清關於自身的處境和思考。如今，這個始於研究所困頓生活的創作，即將隨著這段生活的結束而暫告一段落。我也勢必要更多地從廣袤的外部環境、藝術史、和新的生活中，獲取資訊與養分。長久以來，我一直在原地，一邊繞著木樁打轉，一邊眺望著前方景色，而我現在即將要踏步前行。

參考文獻

引用專書

- 谷川 渥(2005) 《*幻想的地誌學*》(許菁娟譯)。台灣：邊城出版
- 芥川龍之介 (2000) 。《*海市蜃樓. 橘子*》(文潔若譯)。臺北:志文出版
- 施世昱(2003) 。《*台灣當代美術大系·媒材篇：膠彩藝術*》。台北市：文建會。
- 陳志勇(2007) 。《*抵岸*》。台灣：格林文化。
- 許瑜庭(2012) 。《*夢露·夢露妳好*》。台中：靜宜大學藝術中心
- Catherine Grout(2009) 。《*重返風景:當代藝術的地景再現*》(黃金菊譯)。台灣：遠流出版
- Charlotte Cotton(2011) 。《*這就是當代攝影*》(張世倫譯)。台灣：大家出版
- Italo Calvino(1993) 。《*看不見的城市*》(王志弘譯)。台灣：時報出版
- Leo Tolstoy(1878) 。《*安娜·卡列尼娜*》(力岡秀譯)。台北：林鬱文化出版。
- Malcolm Andrews(2014) 。《*風景與西方藝術*》(張翔譯)。上海：人民出版社
- Milan Kundera (2014) 。《*生命中不能承受之輕*》(尉遲秀譯)。台北：皇冠文化出版
- Walter Benjamin(1999) 。《*迎向靈光消逝的年代*》(許綺玲譯)。臺北:台灣攝影工作室

網頁

- 1、 維基百科 (2013 年, 8 月 29 日)。海市蜃樓。上網日期：2014 年 9 月 26 日。網址：
<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B5%B7%E5%B8%82%E8%9C%83%E6%A5%>
- 2、 維基百科 (2015 年, 5 月 22 日)。Topography。上網日期：2015 年 6 月 3 日。網址：<http://en.wikipedia.org/wiki/Topography>

- 3、 Joe Hage (2015)。Photo Paintings by Gerhard Richter。上網日期：2015 年 6 月 6 日。網址：<https://www.gerhard-richter.com/>
- 4、 Tate (無日期)。Dan Holdsworth。上網日期：2015 年 6 月 8 日。網址：<http://www.tate.org.uk/art/artworks/holdsworth-a-machine-for-living-untitled-p78536>
- 5、 Edward Burtynsky (無日期)。Photographs/Oil。上網日期：2015 年 6 月 8 日。網址：<http://www.edwardburtynsky.com/>
- 6、 維基百科 (2015 年，2 月 11 日)。飛蚊症。上網日期：2015 年 6 月 4 日。網址：<http://en.wikipedia.org/wiki/Topography>

論文

- 1、 洪鳳雅 (2008)。《台灣鐵皮屋住宅現象之研究—以台南為例》。國立成功大學建築研究所碩士論文，台南。
- 2、 林莉鄺 (2012)。《城市陌影-林莉鄺膠彩創作論述》。東海大學美術系研究所碩士論文，台中。

