

圖 2 保羅·塞尚〈有大松樹的聖維克多山〉，1886 - 1887 年，油彩、畫布，59.6x72.3cm，美國華盛頓 D. C. 菲利普收藏。

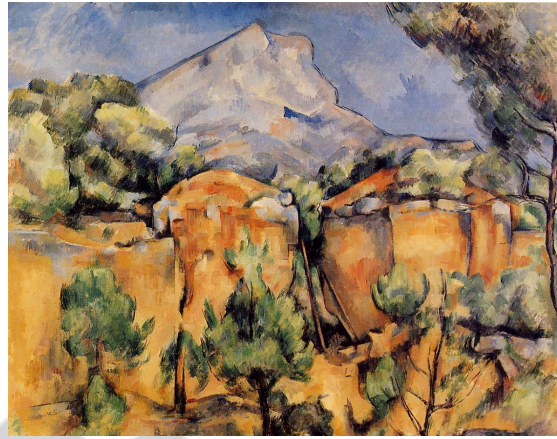


圖 3 保羅·塞尚〈從比貝盧看去的聖維克多山〉，1897 年，油彩、畫布，63.8x80cm，美國巴爾的摩藝術博物館收藏。



圖 4 保羅·塞尚〈山路與聖維克多山〉，1902 年，油彩、畫布，83.3x65.1cm，私人收藏。



圖 5 保羅·塞尚〈從列勒夫眺望的聖維克多山〉，1902 - 06 年，油彩、畫布，63.8x81.5cm，美國堪薩斯布尼爾森·阿特金斯美術館收藏。

聖維克多山(圖 2)整體空間的表現形式是以連續的移動視點，從近景以左、右兩棵樹暗示著視線由上往下的俯視角度，然後再往前以平視來觀察自然物象，其捨棄消失點透視法和空氣透視法來呈現空間。



圖 6 保羅·塞尚〈廚房桌子〉，1888 - 90 年，油彩、畫布，65x80cm，法國巴黎奧塞美術館收藏。

塞尚描繪的所有畫室物品，都融入一個高度複雜的空間構圖裡，空間結合各種不同的視點（由前往後、由下往上，以及由上朝下的高角度觀點），從〈廚房桌子〉（圖 6）可看出對於在同一件物體上採取多視點的方式，並將各個角度的觀察後再體現於畫面上，因此以平視、仰視和俯視等綜合角度所繪成。

回至塞尚認為自然中的一切造型都可以回歸而簡化為球體、圓錐體、圓柱體⁶，當然這是在特定時空下受科學革命的影響所產生，但終究影響了立體派，也間接地影響到未來主義，這種藉由理性的分析，終發展出空間構圖的新系統。西方繪畫就從感官視覺過渡到觀念視覺，產生新的繪畫空間，從最單純的事物中抽離出最簡單的形式，讓畫布上出現的是符號般的造型，經由視覺慢慢被組合在一起，以代表一個實物，這不是具象世界，而是畫家心中的意象。

就因應新的空間觀，持續對空間尋求新的表現方法，一直是藝術家自古以來在探索的問題。而每個時代對於空間的認識不盡相同，因此創作不同的空間表現法。在西方繪畫史的發展進程中，塞尚的空間表現，一直是觸擊我創作畫面交互

⁶ 參考自史作權（2007）。《尋找山中的塞尚》。台北市：典藏藝術家庭。

作用的要素之一，使我知覺到空間存在的重要性：實體及其周圍空間之間的交互作用；畫作表面上明確的符號及它們所代表的改變，其中的真實之間交互的作用，利用分解、交互穿透、多視點，這樣的空間概念，促發我在創作的思考。

第三節 宋代山水畫的空間表現

自然空間觀照方式的不同，就構成中西繪畫空間表現的根本差異，同樣是在畫面上構造出視覺幻象，中國山水畫與西方風景畫在觀念與表現手法發展了極為不同的空間構圖方式。由探討中西繪畫空間表現的根本差異，以中國山水畫為主，西方繪畫為輔的方式進行，企圖理解二者在空間表現上的認知差異。

中國繪畫為了要表現遠大的山水空間意象，以「視點移動」的觀照方式，藉由不斷移動位置、移動視線將全景連貫起來，「這種方法突破了一瞬間的空間印象，或偏狹的物象認識，而不受縛於形」。與西洋畫完全不同（十九世紀末以前），以不受透視法則約束，可移動視點，以大觀小，如人躍身高空，鳥瞰景物一樣，景觀甚可折高折遠，可大可小，無論身之所容，易於把握對象的恆常性，而得以主觀的處理畫面。

「視點移動」另一特點「時間性」，以北宋范寬〈谿山行旅圖〉（圖 7）來說，觀者的目光先注視到遠景的巨山，繞到山右邊，順著一洩而下的瀑布，流到畫面的左方，到前景的小路，順著小路，有幾匹載滿行李的驢子和趕路的旅人，觀者便在范寬營造的山水景色中，彷彿是在不同的地點和時間點，一步步遊歷，這是中國山水畫引人入勝之處，亦是「視點移動」展現的效果。此外〈谿山行旅圖〉的中央高遠大山亦是體現郭熙的「山的三遠」⁷論中之一「高遠」的典型佳作。

⁷ 北宋郭熙的「山的三遠」論，出自《林泉高致集》的「山水訓」：「山有三遠、自山下而仰山顛、

皆影響我在結構畫面空間（圖 8）時，採取多樣透視的思考方式，以及時間性的運用，在畫面分割，交互透明的空間穿越間，企圖製造某種屬於當代意味的「盤桓」、「周旋」、「徘徊」、「流連」的超現實幻境。



圖 7 范寬〈谿山行旅〉，宋，絹本、設色，206.3x103.3cm，台北國立故宮博物院藏。

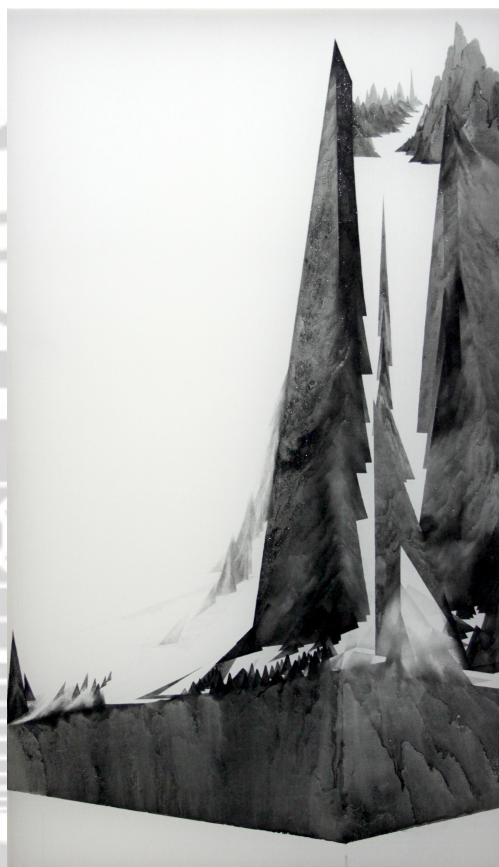


圖 8 洪于庭，〈嵩〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm。

從南朝宋·宗炳《畫山水序》所描述的透視圖法，更可是遠早於西洋千年以上的早期實踐，諸多學者從中藉由視點的角度來進行透視的研究，因此也能夠推

謂之高遠。自山前而窺山後、謂之深遠。自近山而至遠山、謂之平遠。高遠之色清明、深遠之色重晦、平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀、深遠之意重疊、平遠之意冲融而縹緲。其人物之在三遠也、高遠者明瞭、深遠者細碎、平遠者冲澹。明了者不短、細碎者不長、冲澹者不大。此三遠也。」

想出後來發展的深遠。《畫山水序》一文中提及「豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之遠」。中國詩中所常用的字眼，如「盤桓」、「周旋」、「徘徊」、「流連」；《易經》中常用的「往復」、「來回」、「周而復始」、「無往不復」等，也均體現出中國人的空間意識，這種意識也反映在層層疊疊的尺幅山水之中⁸。

北宋郭熙〈早春圖〉（圖 9）象徵北宋山水畫黃金時代的名作。郭熙〈早春圖〉將前景、中景、遠景用以「山的三遠」的視角來處理。理論上，是畫家本身視點移動的軌跡，也可說是畫家的「心眼」所想像的空間，將真實的三度空間，置於畫面上的二度空間，分解、重組，而架構出令觀者目光停留、遨遊的視覺空間，這原理如同電影攝影機的鏡頭，可拉近推遠，亦可在不同或同一個時間點，從多種角度呈現出景物的全貌。

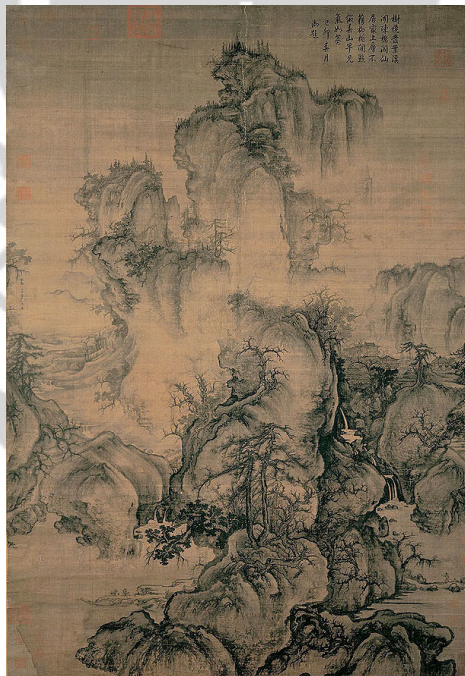


圖 9 郭熙〈早春圖〉，宋，絹本、設色，
158.3x108.1cm，台北國立故宮博物院藏。

⁸ 林逸安〈中國繪畫創作的表現內涵與形式〉，《造形藝術學刊》，頁 159 - 172。

第三章 繪畫空間的發展

第一節 當代性的思維轉換

繪畫創作自始至終都能以個人的本能為根基自由創作，而創作動機也能非常的個人自由無束。從身處混沌多元的當代，藝術領域的寬泛無限，難以不去試以一種當代藝術形態，一種較強的主觀性去探索自身和時代的連結。以當代藝術形態的過度豐富，反映了在開創方面的意圖：要以什麼方式表現出屬於這個時代的繪畫特色？要如何才能將自己的文化見解、美學觀融入早已達到顛峰的傳統技法？於是，在這當代可看到頗為歧異多元的結果，因此當面對當代藝術形態的過度豐富，導致了開始自我創作本能面對極度的不安感與否定，恐慌加劇的向內萎縮，於是向內心底層的探尋，將未知或不可測度的幻想能力聯想在一起。因此而所產生心理底層的心靈感知，於是繪畫空間便成了自我幻想與現實衝突間的棲息新生地。

就以新世代的藝術家不外乎用新的媒材或時下的議題來呈現其作品的當代性，而膠彩這樣的傳統媒材如何呈現當代性，是我想要關切思索的問題之一。其如何透過「膠彩」媒材，試以高度情感化、理性化的技法與自我的心態、個性地結合在一起，多面向呈現出「膠彩」媒材的特質，並依循「中國山水畫」的審美原則，在其中找到「空間意識」、「筆觸」等各種特點；同時又能從中國山水畫的空間思維中連結到和當代之間的可能性。

第二節 山水情感的意識

在藝術氛圍的學習環境成長，對繪畫的學習與磨練，不斷進行各種技法的嘗試與創新，從啓蒙期就臨摹古山水畫以瞭解傳統，至邁向寫生、觀察物象結構，

以及結合中西技法的創作。以至於至今對創作的體察與認知的過程，中國傳統繪畫的思維卻仍如此自然而然的根深於心。

中國繪畫歷史悠久，透過閱讀歷史中的典範可喚起歷史意識的傳承價值，察覺從古至今的傳統山水畫在藝術史上不同時期不曾間斷的出現，而藝術形態卻總能多樣的新異浮現，並不斷挑戰舊秩序的極限，也被受當代科技超群間接的影響，不斷向藝術的極限推擠。推翻傳統典範而重建的，如上海藝術家楊泳梁的攝影山水（圖 10），他把與傳統山水概念相矛盾的現代城市景象，化約為類似於“皴”的視覺單元，通過縝密的構思與精密的數碼加工處理，組織進他的山水畫面，製造出一種嶄新的視覺效果，並進而展開對於城市化與現代性的反思。通過山水長卷這種傳統的形式，展開一種當代性的反思。

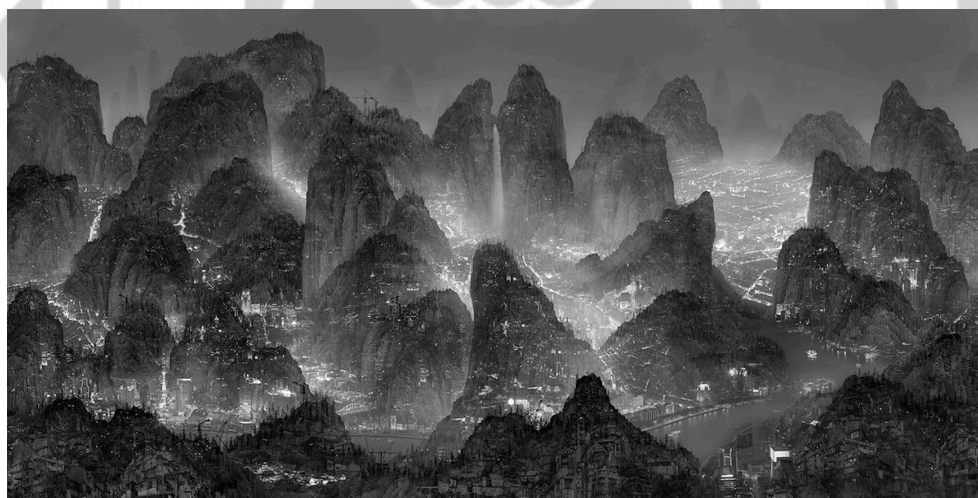


圖 10 楊泳梁，〈The Moonlight - the landscape without night〉，2012 年，柯達專業 Duratran 相紙、LAMBDA 激光輸出，Diasec 裝裱，LED 照明系統 / 愛普生藝術微噴，150x300cm / 105x210cm。

從挪用歷史上山水名家的畫作，以一種意境的臨摹來借古人山水形骸得自我創作面貌，一方面可探討古人的筆法、結構的優點，從而尋求一種傳統的規範。作為人對山水的情感經驗的摹擬、引用，詮釋，藉創作形式表達出的敘事方式，