

第一章 緒 論

第一節 研究動機與目的

以「紅土上」作為創作論述的標題，是由於「紅土上」不啻作為一個畢業展覽的專題，還代表了個人的創作美學觀。「紅土」，是腳下所立的土地，是現實的狀態；「紅土上」，則是對現狀地位的自覺，將鏡頭拉遠，關照紅土上的一切是創作者自覺處在現實的狀態，為未來的生命先行回憶的動作。「紅土上」象徵創作階段的一個里程，是個人美學觀的文字建立，同時也是現階段人生的記憶與土地經驗的回顧。

我回溯近年來的創作過程，初期（大四、研一）作品以打破傳統技法為創作重心，著重於媒材（膠彩）自動性技法的掌握，表現單一「有機體」內在精神的抽象表現，並以此作為接近創作主體 生命的內在精神 的方法，但後來卻陷入耽溺畫面本身「未完成」的美感，而難以突破想要探求內在精神的創作瓶頸。畢業後投身中學教職整整一年的時間，其間的經驗，使我對生命與藝術創作的關係，有了更深刻的看法，於是我再度回到東海，希望將原本的創作理念以創作的形式延續。在重新審視大學畢業的作品後，萌生將生活的土地環境作為對生命本質詮釋的想法，同時對於繪畫創作在現時代展覽環境所能擁有的可能性產生探討的興趣。

藝術創作是透過對自我認知的建立，進而將所認知的外在世界，藉藝術手法與世界達成溝通的一種行為。身為一個受西畫教育的東方畫家，文化的心理矛盾是無可避免的，法國美學家丹納（Aippolyte Adolpne Taine,1828-1893）認為藝術的產生，其面貌、特徵及其歷史發展，都取決於種族、環境、時代三個因素。對一個藝術創作者而言，對於自身先天（種族）與後天（環境、時代）因素的發掘與自覺，都有益於階段性創作的深化。回到個人實際的創作經驗裡，我相信任何

一位創作者皆必曾思索這先天與後天的因素對自身創作的影響。我在創作過程中常遭遇如鬼魅一般時時出現的東方式心理：「無限遠」的憧憬、混沌、模糊、曖昧、猶疑、欲言又止的情緒，很長一段時間困擾著我的創作，我在文化閱讀中找尋肯定，卻不得而終。最後回到個人實際的創作媒材——膠彩。從生活中的創作才堅定了創作與我之間的關係——這對創作者而言最實際的問題。我從傳統膠彩媒材的挑戰與繁複的儀式性，重新思考文化、個人生活與創作的對應與融合，而膠彩顏料「親土」的特色，也讓我決定運用膠彩將土地的感覺記錄下來。

大多數學院創作者的藝術經驗，不同於西方藝術史中藝術家的養成背景，藝術觀念大都來自學院師長與同學間的相互觀摩與討論，藉由階段性的團體課程，修習美學、訓練美感，逐漸將其內化為個人創作的形式表現，我無法否認學院教育對我創作上的影響。創作論述的目的，也使筆者正視自身學院的學習過程，從創作理念、經驗、實驗、思索、記憶藉由創作再現、分析，與其他創作者的交流思考，以期作為現實環境得以更親近藝術創作的一個媒介。

第二節 研究方法

就讀研究所的創作，是以「媒材探究法」解決自身在創作上遇到的問題。在論述的方法上，筆者將自己以另一位客觀者的身份，從闡述個人創作過程的轉變，使創作理念得以藉文字傳遞，亦期望可由此行動作為藝術創作上的觸發。藉由另一個身份的角度，得以使自我接近自然主義冗長、瑣碎的創作方式，在使用另一個文字媒介時，可得較為精簡的方法。我運用現象學的方法論，作為此論述研究的方法。現象學，旨在了解一個人其「生命世界」(life world)的生活經驗(life experience)及意圖(intention)。「尋找出一個通盤澄清的出發點」，是整個現象學事業的首要目標。為了達到此一宗旨，現象學研究者必須框出（置入括弧）自己的先見以進入「受訪者」的生命世界及其「自我」的經驗解釋，並以言詞的描述來

呈現此一經驗。我同時身為一位創作者（創作我）與自我創作觀察者（寫作論述我）的身份，需要完成這份創作論述，論述的要義，在於使創作者的創作理念與創作之間的關連得以藉著文字敘述加以明清，使我想在個人創作的過程中，我也時時以另外一種身份觀望那個以膠彩創作的「我」（受訪者），在那觀望的過程裡，我亦企圖尋找「受訪者」（創作我）在繪畫創作通盤澄清的出發點，因此，我使用這樣的研究方式。研究方法如下：

1. 置入括弧（bracketing）：研究者（寫作論述的我）確認並把原本先入為主的成見和觀點描述並懸置的過程。研究者須確認並排除任何原先的想法，以辯證現存的資料。

當不同的身份運用現象學的方法時，容易產生的困擾是如何確認研究者已排除任何原先的想法？而同時身為研究者的「我」（寫作論述的我），對受訪者的「我」（創作我）的創作研究，則能排除「先入為主的成見」，在「置入括弧」的意義上（得以客觀辯證現存資料），則較為明確。

2. 直觀（intuiting）：研究者對於這些人所經歷的現象意義，保持一種開放的態度。

闡述「受訪者」（創作我）在就讀研究所時期創作在心境上的轉變，包含將「現存資料」（1）「受訪者」（創作我）將「氣氛」提顯作為創作主體的研究，及（2）將與經驗結合發生在此創作階段的「旅行意念」加以歸納。（3）「受訪者」對傳統技法的重新思考與實作。

3. 分析（analyzing）：分類並且形成呈現現象本質的意義。

研究者（寫作論述我）與受訪者（創作我）身份重疊，研究者將直觀的現象與創作的發生置入現實展示空間，從創作被置於展示空間的觀察，作為此後「現象本質」（創作我與創作之關係）的繼續探索。

4. 描述（describing）：在了解並定義現象後描述。

瞭解現存資料所產生的影響，研究者就作品（現象）內容的描述，定義創作者與創作（此研究的現象本質）之間的關連。

第三節 名詞解釋

氣氛：1.在特定環境中，所形成的一種可感覺的景象或情調 2. 顯現吉凶的雲氣。

旅行：「麗，旅行也」，在此論文中的「旅行意念」，乃是由創作者個人的成長經驗所歸納出的定義，其意念具有對創作者立場與創作型式的影響。

膠彩：膠，是以提煉自動物身上的膠質，顏料來源為天然礦石研磨而成的粉末，依粗細、顏色濃淡、質感等層級的分類，是開天闢地以來就存在地球上的繪畫顏料。作畫時，需運水調勻，並以毛筆沾染在紙、絹或木板上作畫。與即時性的水彩或水墨不同，膠彩畫從煮膠、裱紙、上礬、待紙乾透，步驟不能出現離譜的差池之後才能開始「表現」。膠彩原為中國古代「丹青」傳統，又稱「工筆重彩畫」，是水墨畫的一支，但中國水墨畫在後來走向文人水墨的發展。膠彩於唐代傳到日本後反而在日本發揚光大，日據時代日本人將日本膠彩傳入台灣，我的膠彩學習基本上是承襲日本在台灣膠彩畫的路線，戰後西方表現主義傳到日本，使日本膠彩畫的形式出現多風格、接近複合媒材的表現，但在裱紙、調和顏料的程序上，仍傳承具有歷史意義的繪畫儀式。

膠彩的傳統方法：「傳統方法」在學理上是一個模糊的說法，但對創作者而言，卻是十分具體的學習過程。在此篇論述中是指膠彩畫繪製的一般程序，分成具體的媒材方法，包括調和膠的比例與顏料素材的使用，以及具儀式性的繪製程序：
寫生 定稿 色稿（大、小下繪） 念紙複印（複製至畫面的手法）（打底）
描線 暈染填色（水筆、沾色筆交互使用） 整理畫面 完成作品。

土質顏料：膠彩顏料多是天然礦物經過物理作用磨碎與水篩法¹處理而成，礦物顏料稱為礦物質顏料，日語稱「岩繪具」，具有色飽和度高、不會褪色的特質。膠彩顏料中的土質顏料，其生成背景是從不同地區土地的土壤經過水洗曬乾製成，日語稱為「水干顏料」。相較於礦物質顏料，水干顏料擁有較強的延展性，柔軟等特性，唯色彩飽和度較低。

膠彩的顏色：顏色名稱慣用自然景物命名，如藤紫、山吹、桃、空、若葉、鶉色、朽葉、珊瑚、枯葉、金茶、白翠末、蛤粉、小豆茶、丹子、鳩羽、紺、辰砂等。顏色隨研製產生粗細不同的結果，在明度彩度變化約有 13 種（號數），創作者在色彩得以有數千種選擇，不同的色彩也因為粗細不同，與膠的調和度也不同。

雲母：mica 在拉丁語意為閃光（micare）；原礦物常發生在頁岩或泥岩的變質過程，可由黏土礦物重新再結晶而成，具有非常發達的解理，最大的特徵，就是容易剝成一張張的薄片，某些砂岩也含有雲母的沉積碎片，常見黑色千枚岩或片岩在陽光下閃閃發亮，主要就是雲母解理面反光的結果。日本膠彩畫的歷史，從桃山時代金碧障屏畫開始，為了使畫面產生華麗裝飾的視覺效果，大量使用了箔、金泥；藉著處理技術，箔可製成不同顏色：如青金箔、水金箔、白金箔、純銀箔，與利用銀箔化學特性而成的黑箔，甚而利用其他金屬，而做成鋁箔、錫箔來使用。而泥是以切下的箔製成的。在大學時期的作品裡，經常使用。除了金屬箔與泥可以產生金屬般的光澤之外，雲母，是另一個可以使畫面產生金屬光澤的礦物顏料。²

¹ 《膠彩畫材料與技法》，頁 16-18。

² 《膠彩畫材料與技法》，頁 24-26。

第二章 記錄氣氛的意識

第一節 從垂直循環到水平行走

創作理念在就讀研究所期間持續著對生命本質的探索，畫面從原本循環不息的意象描寫，轉變為對於生活土地的關注。這並非理念的轉變，而是創作心境的轉變。托爾斯泰在《藝術論》第五章裡提到「藝術是人的一種活動，其要義在於：一個人自覺地通過某些外在的符號，把親身感受過的一些情感交給旁人，使旁人受到這些情感的感染，也感受到那些情感」在每個人的心裡都有一些美好的記憶，藝術家將親身經歷過的一種情感從心裡喚醒，運用舞蹈、色彩、音樂或語言表達的形式將那種情感傳達出去，那就是藝術的活動。藝術創作並不是以先入為主的「追求美」的意識去作的活動，而是將自身經驗累積成的本能知覺，藉由藝術活動感染別人，也從中不斷發掘更深沈的自己。

繪畫對我而言，是一種深沈的記錄。在 2003 年描繪植物的作品，我堅持不以傳統膠彩先寫生再複印到的畫面填色的方式作畫，也不拍攝照片限定畫面物體觀看的視點，而是將觀察與繪畫同時進行。舉例來說，旋（圖 3）這件作品，所畫的是工作室裡一盆類似黃金葛的植物。大肚山氣候溫濕，這株植物的生長速度很快，但因被限制在人工的花盆裡，養分有限，長高的部分很快就枯萎了，新的部分卻從根部不斷的長出來，然後很快地長高再枯萎，枯萎的部分披散在盆子一邊，像張牙舞爪的黃色頭髮。盆子裡逐漸被兩種鮮明的顏色所佔據：新生的綠與枯黃的金色。新生的綠色本應欣欣向榮，卻兩三天就變黃，而枯萎的枝葉，竟比新葉在盆中更有穩定的存在感，後面陸續枯萎的枝葉使其愈加「茂盛」。新生的東西很快就消逝了，不被在意的卻像是擁有強烈的生命力不斷的增加。我將畫架搬到植物的旁邊，每天固定時間觀察植物生長的狀態，並將他們生長的軌跡畫在畫面上，當這麼做的時候，我發現每天枝葉的位置都與前一天的位置不同，當畫筆在畫面上描繪這些一直在移動的枝葉，畫面上的筆觸也不斷的覆蓋前一天的

痕跡，畫面使用褐色、金色、白色單純的色相，突顯記錄枝葉生長的筆觸線條，這些畫面上的線條，以畫面的右方中間做為基準點，大致都朝同一方向發展，先向上生長微微垂向 30 度角，再垂下更大的角度，最後全然垂直向下，連續一個半月每天在畫面上紀錄這個植物，所有的筆觸，最後在畫面裡形成一個立體循環的軌跡。旋 在我的創作中，代表了前幾年創作手法的總和：中性的顏色、「永無休止」的描繪和殘敗重生的題材。我著重生命生長的「寫實」過程，認為如此一來得以讓作品更貼近生命，可是在之後以同樣的植物為對象的作品 轉（圖 4） 月之聲（圖 1） 鈴（圖 2），我很快地發現，剛開始關注對象物因謹慎而緩慢描繪的感覺消失了，在畫面上取而代之的是對生命垂直循環的形式複製，與妄稱想像力的造型元素。於是，我決定去尋找創作窒礙的解答。

對於許多創作者，改變喜好的題材內容是一件不容易的事，但是要從原本的創作習慣脫離更不是一件容易的事。膠彩本是一道手續繁複的創作媒材，小至顏料的種類，大至含有歷史傳統的製作儀式，不同於一般認為藝術是感性表現的看法，膠彩從繁複的媒材種類與手續過程而言，是極理性的。開始運用膠彩創作的時候，我一味地將手邊的膠彩材料塗敷在畫面上，專注地藉由媒材的化學變化作生命消逝、延展、凝滯的聯想，欲使其得以接近對象物內在精神的本質，卻忽略了媒材對於創作延續的重要性，對當時的我來說，繪畫是一件很個人生活的事情，是感性地對現實世界表達自己生活的一種反動，我很少抬起頭認真去感受外面的世界，因為自以為已經瞭解外面的世界。

我從過去的作品中尋找創作值得再延續的真正意義，企圖從中釐清現階段創作的盲點，並發現自己在膠彩媒材的輕忽。而當我抬起頭環顧四周開始描繪生活中的環境，且重新認識媒材與傳統的繪畫儀式，更如同一切技術學習重新回到了初始的階段。至此，個人創作畫面從記錄單一循環的意象，跨出畫面，成為紅土上行走所見。



圖 1、許瑜庭 月之聲 2003 膠彩 130.3 x 97 cm 圖 2、許瑜庭 鈴 2003 膠彩 130.3 x 97 cm



圖 3、許瑜庭 旋 2003 膠彩 72.7 x 60.6 cm 圖 4、許瑜庭 轉 2003 膠彩 72.7 x 60.6 cm

第二節 寧靜的「氣氛」

大抵上我的畫作都是扣著一個緩慢的節奏進行的，並以此節奏經營畫面裡寧靜的氣氛。膠彩繁複的步驟多年來已經累積成創作過程的儀式，這些儀式讓我在畫面描繪的時候，能保持更安靜的心境面對思緒與記憶。《慢活》提到現代人在快速的時代變化下，人們已經漸漸忘記記憶對於生活的重要性，人們擔心「記憶」這件事會為自己的生活帶來前進的阻礙，「我們這個時代一心只想遺忘，它為了滿足這個慾望便將自己獻給速度魔鬼；他加快腳步，好讓我們知道它不想再記住什麼，它已經厭倦自己，討厭自己，它想吹熄那盞縈縈的記憶之光。³」文字裡說的是對人類記憶能力消失的焦慮，我在現階段紅土上的畫面裡，慣常的主題是紅土植物在大自然中靜靜存在的意象，那靜靜存在的意象同時代表了記憶中的生活與現在的生活。

以紅土作為現階段觀察的目標，是因為在大學畢業之後有一整年的工作經驗，那一整年外地教書的經驗中，發現在對大學時代的回憶裡，同時存在著主體事件與回憶背景成片連綿的紅土，紅土上寧靜的氣氛成為記憶事件的要素。在大肚山的山坡上，我經歷著生命的十九歲到二十六歲，紅色的土地上面，有一些東西建立起來，有一些東西消失；傍晚閃著金光的天空，遙遠的灰綠的樹，風裡面茫茫的草，一遇到雨季就覺得滑膩的紅土，是在過去與現在的記憶同時出現的顏色。人的回憶，同時存在事件裡，失落在風景裡。紅土上的氛圍包容了一切具體的事物，與一切抽象的回憶。當再次回到東海大學，面對現實中的紅土進行創作時，我想要傳達紅土在記憶中的寧靜氣氛。

作畫時創作者在畫面裡總有一個主體的詮釋，但是畫面的氣氛，卻是決定是否能將創作者的情感意念傳達出去的主要關鍵。「氣氛」，成為我紀錄紅土進一步

³ 《慢活》，頁 42。

探索的名詞。所謂「氣氛」，常用來表達某種曖昧、籠統，或用來掩飾表達能力的模糊字彙。在本體論的地位，氣氛顯然具有不確定性，但人們卻慣常在各種場合運用這個詞彙，它代表了某種生活總體的印象，又似乎比主體的論調更接近生活，假若藝術品無法規避現實環境審美問題，終將面對與人類生活共同感知的部分，那麼以正視這個名詞在藝術創作裡的實質作用，則有助於使創作更接近生活。德國哲學家吉爾諾特 伯梅（Gernot Boehme,1937~）提出「氣氛美學」的觀念，其論述的重點在於肯定「存在」的豐富與多樣性，特別是與環境的關聯。此一觀念的貢獻，在避免以最後的完成品論斷存在的價值，將觀察帶回現象的總體氛圍，彰顯回到存在的整體時空之重要。對一般人來說，氣氛，是指「在特定環境中，所形成的一種可感覺的景象或情調」⁴，是離開環境之後就瞬間即逝的，但將感受表現在畫布上的藝術家，卻可以藉由記憶的厚度，在畫面上延續氣氛的感受。「氣氛美學」的意義，在於回到人最初感受「氣氛」的概念，重新追尋這些共通元素的存在，使個人認知個人存在的獨特性。

我更進一步發現認知「氣氛」與人類情感的密切連結，並非是近年來藝術研究的趨勢，在科學上也是如此。2004年諾貝爾生理醫學獎⁵，頒予兩位美國研究者 Richard Axel 與 Linda Buck。科學家在人類嗅覺系統分子層次中的細胞組織運作，發現了 G 蛋白複合受體(G-protein-coupled receptors)基因家族裡，包含 1000 個受體細胞，這些受體細胞，分別連接到嗅球莖上的絲球體，再由絲球體與數個嗅覺受體細胞相連，其所組成的嗅覺受體基因群，約占人體基因的 3%，是人類能辨識一萬多種不同氣味，並對這些氣味有記憶的基礎。是為什麼「我們不但能感知到春天紫丁香的氣味，而且還能在日後的回憶裡記憶這個味道」⁶的原因。此觀念還可同時運用在味覺及費洛蒙等其他感官。這項研究，是人類感官觀念上的

⁴ 《當代》188期，氣氛作為新美學的概念，Gernot Böehme/文，谷心鵬、翟江月、何乏筆/譯

⁵ 2004年諾貝爾生理醫學獎 - 「芬芳何來？」，獎的原名是 The Nobel Prize in Physiology or Medicine，舊名翻成「醫學獎」，出處：Nobelprize.Org <http://nobelprize.org/index.html>

⁶ Sciscape 科景 <http://www.sciscape.org/>

突破；過去人類不明白，為什麼在體內僅有 1000 個嗅覺基因，卻能辨識一萬多種氣味，結果顯示，人類並非從單一物體，嗅得單一的味道，而是一種氣味的組合。嗅覺受體數量之多，依賴腦部認知作用的結果，人們自以為聞到某個味道，其實每個人的感受都不同。科學研究愈加發現，人類感知如此複雜，對於一個感官的記憶，並非如原來所認為是由單一對象產生，而是一群同環境的共通元素共同塑造成人的記憶。

舊有的美學理論其社會功能，提供了藝術史、藝術批評等種種詞彙，然在這發展的途徑上，創作者感性與自然的部分，卻幾乎從這種討論中消失。任何一位有經驗的學院創作者，都曾經歷過這種時刻，僅就單一的完成品論斷，即使引發再多藝術討論，亦與創作者真正的精神疏離；但如何使自己在既定的創作上持續定位及繼續移動，對創作者而言，卻是十分嚴肅的課題；必須認知的是，若以氣氛作為創作整體概念經營的前提，創作者在於對對象物的感知，當已醞釀屬於創作者的情感厚度；否則「氣氛」將使繪畫創作流於空間的裝飾品，無繼續討論的意義。當個人認知個人存在的獨特性，就產生了「存在」的自覺，是我的創作裡不斷與自我對話的部分。不過，我難以事先論斷自我創作的階段完成，是否擁有「喚起存在」的意義，對創作者而言，「喚起」存在的感受，是創作者後設創作的理想價值。「氣氛」的探究，對個人創作的意義，是視野的開展；創作者得以擁抱一個美好的精神，卻有許多的方法讓所感受到的美好精神傳達出去，不用局限在單一的象徵意涵，對於單一的事件與對象物也能不失去繼續認識的好奇，且得以將視點放諸周遭共同影響感知的因素，擁有更大的思索廣度與發揮的空間。

第三節 「旅行意念」的介入

我的童年在母親認為小孩子應該多參與都市與鄉鎮不同的生活這種半策略的教育下，擁有多次城鄉間搬家與轉學的經驗，在八〇年代，一個小學生的遷徙，是安靜帶點孤獨堅強的形象。於是在我的性格裡逐漸出現「旅行」的特質，旅行對我而言，是時間到了就起身出發的遷徙。因為搬家的經驗，我喜歡便於攜帶，有機組合，輕便且帶有觸覺質感的生活用品，這個喜好因為記憶的回復與創作連結後，也影響創作型式的改變，我開始選用小的尺幅去記錄紅土上的風景與植物，像是收藏的動作將他們都放進我的畫面裡，收集起來，連同與他們相處時感覺，等到有一天帶走他們。「紅土上」的作品，像是一個創作旅途的駐站筆記，也是過去記憶厚度的詮釋。

法國美學家丹納（A Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893）所提出的「種族、環境、時代」三因素說，認為任何的創作，皆同時包含了創作者個人的歷史背景與成長經驗。其見解在於揭示藝術不會憑空而來，創作者在先天（種族）因素與後天（環境、時代）因素，對作品都有無法抹滅的影響與特質。但同時身為一個需要以文字闡述創作的創作者，回到創作者個人的成長經驗，所有的經驗並不會因為曾經發生而全然記得，但是在現階段「紅土上」的創作中，因為童年遷徙經驗浮現，發展出創作意識與之相互並行的對應模式。我從自身的經驗，闡述創作中所介入的「旅行意念」與自身創作相關的部分，歸納出較具體的看法，目的在於使觀者理解創作者經驗所言之「旅行意念」。

「旅行」一詞最早出現於許慎《說文》「麗，旅行也」，涵蓋定義甚為廣泛，是尚未被完整定義的名詞。因為遷徙的記憶，我所認為的旅行應是一種心境，而不只是地點與地標之間的連結，旅行的時候，可以肆無忌憚地凝視事物的存在，卻能保留自己的空間。這種凝視，讓人覺得沒有負擔，並有勇闖天涯的勇氣；我

歸納出三個對於「旅行意念」的抽象特質，以更清晰個人創作美學觀的「旅行意念」：

- 1 心靈的歸屬
- 2 孤獨的必要
- 3 對強大勢力的警覺

(1) 心靈的歸屬 旅行最大的魅力，在於時空轉換的自覺，所引起的各種的心理狀態。常常旅行的人皆能體會旅行時心靈的歸屬感；從文學的角度來看歸屬感，陳黎在《地上的戀歌》這篇文章裡寫到：

三十年來，我未曾離開過這塊土地，我未曾中斷過對它的追求，對它的愛，然而我為什麼不能清楚地聽見它的歌聲？我為什麼不能充沛而鮮活地學唱它們，教唱它們？我為什麼不能看到操縱這塊土地的手，心甘情願地讓這塊土地上的喉嚨、舌頭、眼睛、耳朵享受對自己鄉土的愛，歌唱自己的歌？我為什麼還要流浪？所以，我站起來唱歌。⁷

「所以，我站起來唱歌」所隱含的，就是與無根的流浪者不同的地方，是因為體認到歸屬感，擁有歌頌美好的自信。對現在旅行中的人來說，這心靈的歸屬是現實中的家，對有些人而言，則是信仰。在 2001 年我參加了西班牙與義大利 21 天的美術館之旅，那是我第一次見到西方古典油畫真跡的旅行，但印象最深刻的，是在義大利龐貝城見到的一件無名氏創作者所做的小型鑲嵌畫，內容是用數千片很小的磁片鑲成的一個年輕女人的頭像，磁片在畫面裡的走向，會隨著畫面人物的造型轉折，磁片顏色在明度的變化上極為豐富。那件作品乍看之下就像一幅小型的古典肖像畫，但是近看的時候，卻會發現是一件需要很大的精神才能完成的作品，當我去感受作者用鑷子將微小色彩差距的磁片一片一片黏貼在畫板上的情態，我覺得不可思議——那需要多大的安靜才得以完成阿。在那樣的作品前面，很容易感受到自己在現實世界裡的無知，我無法用「工匠精神」，或是「修

⁷ 追尋生命與詩藝的顛峰——試論陳黎，賴芳伶。

行」這樣的詞彙，去表達對作品的感覺，而是「極大的安靜」。我覺得這種極大的安靜，是我在創作的時候必要的，是創作心靈的歸屬感。

也許我們再將視野從現代拉到縱向的世界歷史，看中世紀這一個奇妙的人類時代。「旅行」，竟是中世紀蓬勃盛行的人文活動⁸。在早期的史學家眼中，中世紀是一個破碎與黑暗的世紀；當時的歐洲交通困頓，治安危險，在中世紀歐洲各處遷徙的這些旅人包含多種職業，傳遞福音者、冒險家、藝術家、或純粹為了商業利益而長程奔波的商人，他們的旅行與建立在多以遊興為出發點的現代旅行不同，是以貿易、政治與宗教為最終的目的，其筆路藍縷所累積下來的旅行經驗，使世界的版圖隨其腳步，一點一滴的勾勒出今日的樣貌，成為現在旅行觀念的古老雛形。從這裡，創作者的我提出問題：中世紀的旅者多是為了個人生活的完成，而做的刻苦（或危險）旅行，竟為數百年之後的歐洲歷史研究作了龐大貢獻！倘若，將當時一個中世紀旅者，視為當時地球上的一個小點，小點的足跡逐步繞成了有形的世界版圖，其經驗成為歷史時間上的地標；小點的旅行，無形中與其他更多的小點，完整了整體時空上的人文意義；我畫出了個人創作定位的光譜，將個人自身情緒表現或是生命信仰等龐大而孤單的人生想法，退後到（或擴大到）更長久的生命之後，就目前在現實時空所能運用的意義，描繪當下的土地，由為著「藝術美」苦惱的「創造者」轉變為一個實行記錄者的角色，創作者由記錄反應內在精神且保有個人創作心靈上的歸屬感。

（2）孤獨的必要 在許多藝術家的創作裡，孤獨，是一個非常重要的主題。孤獨，得以讓旅行者在另一個時空中照見自己。在《旅行的藝術》裡，引用了巴斯卡《沈思錄》對於空間的文字：

我想到 我佔有的這個小小的空間政要被無限的空間吞噬。然而，對無垠的空間，我一無所知，這空間也不知道我的存在。這個念頭讓我驚恐，我很驚

⁸ 《中世紀的旅人》

異，自己為何會在這裡，而不是在別的地方。我沒有理由要待在這個地方，沒有理由現在身在這個地方而不是在過去。是誰把我置於此處？⁹

旅途中的臨界空間，是旅行的人得以感受孤獨與獨自思考的時刻；根據艾倫·狄波頓¹⁰（Alain de Botton）的說法，臨界空間如休息站、旅館房間、機場、飛機上或是火車裡之所以吸引旅人的原因，在於這些空間提供了一個具體的背景，使人得擺脫「這積重難返、自私自利的日常世界」¹¹那背景是具體面的目的地，從抽象面來說不啻是前述心靈上的歸屬感。臨界空間，提供了一個使人逃脫心靈習慣箝制的機會。這是一種空間的奇妙經驗，有目的地的旅行，常因為行前的資料蒐集，在真正到達目的地之後，腦中反而一片空白或是浮現潛意識早已準備好的讚嘆或評論，而在旅途的臨界空間中，卻會想起生活深層的心底經驗。在我的創作裡面，正在思考時的我也會同時畫畫，將思考時的感受以另一種形式的畫面呈現，這並不是說，尚未有肯定的表現意念而胡亂塗畫的意思，而是指，當我在思考的時候，會企圖想要將思考的我的感受在畫面上存留下來，我將色彩精簡，只用三四個顏色。

在我的作品「草一」（圖5）、「風草：紅土上的臨界空間」（圖6）、「山紅」（圖7）裡，想要表現紅土上的臨界空間。畫面裡詮釋的是騎乘時，道路兩旁風裡的白草與紅土的想像。對一個目的地為紅土的（當地）旅人，騎車經歷兩旁風景的時刻，就是一個臨界空間。我使用單純的黃白綠、黃草土、與赭粉，表現身在臨界空間中的記憶感受。這幾件畫面，在構圖上放棄了自然風景的地平線，專注在車子的速度與時空間產生之獨立抽離的空間意象；「風草：紅土上的臨界空間」藉由土質顏料與水分的調和，草的筆觸交疊在方形的畫面上，從水分少的顏色至水分多的顏色過渡，有幾個層次甚至不調顏色只用水，最後完成的是三個綠色的方塊，表現的是人在風景中流動的感受。

⁹巴斯卡《沈思錄》（Pensees，68），《旅行的藝術》，頁189。

¹⁰《旅行的藝術》作者。

¹¹《旅行的藝術》，頁076。

旅行意念的孤獨，對「紅土上」創作價值，在於呈現獨立思考的過程。我常常感覺到現在的藝術創作，創作者必須面對不同以往的時代，創作者正處於一個沒有文本的後現代環境，一個知識資訊爆炸的時代，一個懷抱理想主義生活容易銷聲匿跡的時代，我們這一輩的創作者，在這樣的時代裡，想從現象的呈現去座落一個時代的意義，已然在快速變化的環境中顯得狼狽，而不顧一切地去鑽研自己的情緒，埋身在回憶喃喃自唱的作品，又似乎不若品味廣告與大眾來得接合。現代的創作者面臨的許多現實的問題，是在其他時代的藝術家或美學思想家所無法想像的；思考的跳躍、各種慾望的嘗試，創作者都在運用傳統創作行為時實地與過去的價值對抗，在這樣的環境裡創作，我企圖將思考時的過程，同時在作品的脈絡中呈現出來，與其他的作品連結，作為個人創作特色的表現。



圖 5、許瑜庭 草一 2005 膠彩 159 x 63 cm



圖 6、許瑜庭 風草：紅土上的臨界空間 2005 膠彩 53 x 53 cm



圖 7、許瑜庭 山紅 2004 膠彩 82.2 x 41.1 cm

(3) 對強大勢力的警覺 強大勢力的警覺，乃是由於在旅行中儘管有不不斷的驚奇，心靈滿足愉快，卻還是會因為旅行的關係，提高對於環境的警覺性，不管是團體旅行或是自助旅行，在安適的想像背後，總有著對陌生異地強大勢力的機警；海德格(Martin Heidegger,1889-1976)指出「藝術不僅擁有外在意義上的歷史，更是根本性意義上的歷史，它在時代的變遷中與其他許多的事物一起出現，同時變化、消失。¹²」。對應至創作脈絡的心態上，對於強大勢力的警覺，也常存在在我創作過程中——是對於形式的警覺；一旦覺得繪畫已偏離真正的感知太遠，落入了套用技法題材形式的疑慮，我會馬上停止畫面的進行，尋找其他接近理念的方法。創作者在畫大幅的作品時是將自己放在畫面裡，與畫面同時進行感受，而畫小幅的作品，則是將自己放在經驗之外，以另一種角度或鏡面再次審視經驗的過程；2003 年研究所前期的作品，是延續大學以與自身比例相當的大畫創作，在偌大的畫面，耽溺自動性技法的不確定性，藉著金屬箔與礦物性顏料間，不斷修飾、掩蓋、融入、抽離，企圖由膠彩素材的挑戰尋找本質。而「紅土上」的小幅創作，卻使我跳脫容易耽溺的創作情緒，在思考與繪畫行為之間可以得到更大的效率。

對於旅行意念介入紅土上的創作，在此亦呼應於前一節所探討「氣氛」所言之「記憶的深度」；紅土上的繪畫，看似在同一個場域記錄光線不同的變化，但是並非只是如此。若將紅土上畫作置於一象限座標軸，統合論述所言之「氣氛」與「旅行意念」，畫作乃是除了 x 軸的橫向空間點與 y 軸的時間點外，還包含 z 軸記憶深度點共同形成的座標，所共同呈現之空間情境的調和。

¹² 《「認同/疏離」談雙重指涉的創作觀 - 王德和創作論述》，頁 31。

第三章 對傳統膠彩的思考

第一節 東山魁夷的 道

傳統是什麼？有一個比喻說得很好，「傳統是什麼？傳統就是明明知道那裡沒有站牌，卻等得到公車的地方」所謂的「傳統」，不同於「經典」的意義，那是普遍親近在人的生活裡，隨著時代容易被人遺忘，卻又似乎不會消失的東西。

「傳統方法」在學理上是一個模糊的說法，但對創作者而言，卻是十分具體的學習過程。當我在創作上遇到瓶頸，便回到傳統的膠彩畫資料與製作過程去尋求解答。我注意到東山魁夷（1908-1999）這位膠彩風景畫家，對於他以傳統的手法，所表現的自然風景放射出寧靜不張狂卻深刻的力量覺得感動。東山魁夷，出生於1908年日本橫濱，於1931年東京美術學校日本畫部畢業後，赴歐洲留學，1935年，父疾歸國，連遭喪父與世界大戰被徵召入伍當兵，直到戰後的1950年，東山魁夷才以 道 在「日展」上真正確立起風景畫家的地位。

許多經歷世界大戰的日本膠彩畫家（如東山魁夷），他們相信創作的發生，來自於深刻感受生命行進時的平靜。一生都以風景畫為主的畫家東山魁夷，雖也在西方現代主義東傳後，出現思考西方現代觀念的畫作，但大抵上東山魁夷一生的繪畫不脫東方情調恬靜儒雅，予人心靈平靜的風格。他在自傳中提到對於代表作品 道（圖8）的文字：「一條道路，在我心中。這是絕望和希望交織的路。它既是遍歷歸來的路，又是重登旅程的路。它是對未來充滿憧憬的路，又是對過去誘發鄉愁的路。」在畫家心中，矗立在風景中的路，是因為擁有深厚情感的意義才會想要將其描繪下來。深厚的情感，並非只是在風景中所發生的單一事件，或是天真的想像力使景物變形表現，而是畫家在人生之路上遇到各種挫折或愉快的當時，自然景物的安靜陪伴，使畫家在經歷了人生風雨之後時，從內心由衷產生想要藉著繪畫來「紀念」的心情。



8、東山魁夷 道 1950 膠彩

其實在大學一年級的膠彩課時我就接觸過東山魁夷的作品，但是比起橫山操等抽象表現風格的畫家，當時的我更著迷於後者。時至今日，我對東山魁夷的畫作有了不同的感覺。道 這件作品作於 1950 年，正是畫家經歷人生風霜歸來所做，畫的是畫家生活中的一條道路。一條道路在畫面中高高拔起，在畫面上方地平線頂端停駐，路的盡頭向右彎曲以色彩的暗示，延續了路在地平線之後無限延長的感覺，畫面以綠青、灰白、天藍為主要色相，更顯得那矗立的 道 ，在偌大的畫面作為一種心靈歸依的象徵。

日本老畫家對於藝術在心中的堅定理念，在文字間大都充滿自信不會羞於承認，我在東山的傳記裡讀到他在創作 道 這件作品的筆記，

在人生的旅途中，有幾次面臨必須作出選擇的重要關口。與其說出我自身的願望，不如說由於外界更大力量的推動。我至今仍堅持這個觀點，正因為我心中孕育著走這條道路的堅定意志，才會產生這幅作品，我彷彿覺得由於創作了這件作品很清晰的確定了人生與藝術在我心中的位置。然而，這既不是驕陽朗照的路，也不是悽慘慘陰影籠罩的路，而是在清晨曙光裡寧靜呼吸平

坦普通的一條路。¹³

在東山魁夷的畫面裡，我所閱讀到的是一位對於創作信念堅持甚於以畫作籠絡觀者視覺的畫家。當我回到膠彩傳統的技巧裡面，去找尋解答的時候，畫家對於信念的堅持，也同時堅定了我對於創作與生活的想法。在《深河》這本書裡，作者遠藤周作藉著書裡的主角大津的口，一位日籍的天主教神父，有一段闡述東洋人與大自然之間關係的文字：

身為日本人的我無法忍受對大自然生命的輕視。無論再怎麼明確、有理論，歐洲的基督教對於生命有他們的上下序列。這裡的人始終無法理解，『看呀！茄子花開的籬笆，多美阿！』當然，偶爾他們談論茄子花開的生命和人的生命的口吻一樣；其實內心理他們決不認為二者是相同的。我認為神不是 在人之外、讓人仰望的東西，而是在人之中，而且是包容人、包容樹木、包容花草的偉大生命。¹⁴

對我來說，創作者與創作的關係，應該也是如此。藝術本質的內在精神，應該是與每個人生活接近的東西。什麼是「生活」呢？在我所受的教育裡，所謂的「生活」，不僅僅是對於自己想要什麼，不顧旁人不顧一切地去努力獲得享受（成就感）而已，而是在為自己目標前進的過程中，也努力瞭解周圍的生命，以對方真正需要的方式相對付出關心，這是我所知道的生活。我現在站在所生活的紅土上，運用著與土地結合的素材，膠彩從色彩的命名到繪製儀式都與人的生活環境，身體的律動有著密切的關係，與其唱和著現代藝術對人心孤寂的誇大詮釋，認真去思考如何使創作更接近生活，使我對於創作的可能與延續，有著更大的期待。

¹³ 《東山魁夷的世界 - 與風景對話》，頁 90。

¹⁴ 《深河》，頁 152、153。

第二節 複製與再製

1840年工業開始大量製造可方便使用的顏料，且由於照相術發明，使自然主義畫家對繪畫的目標，重做檢討，自然主義的畫家都在尋求如何發展寫實的繪畫風格。在傳統的膠彩繪製程序裡，也有對「真實」的「複製」與「再製」的問題。膠彩中「製作稿子」，在程序上的地位，類似「素描」在文藝復興時期作為油畫或壁畫初稿那般重要，是初學者必經的學習步驟。其程序繁複，現在雖簡化許多，但仍保留從炭筆、鉛筆（或是水彩等方便的素材）的寫生，到多張素描稿整理，決定結構、輪廓，繪於與畫作同等大小的紙上，最後以念紙¹⁵複製到最終要完成的畫面上，且還得製作多張小下繪、大下繪等色彩稿¹⁶，才算完成「製作稿子」的階段。受西方繪畫教育的我，剛開始，總覺得創作者情感會因繁複的製稿程序，消磨變相產生「不真實」的情感，並且不認同經由「念紙」「複製」的程序。在2002-2003年，以植物生長為對象的初期創作，我故意去除「製作稿子」步驟，企圖將「素描」於我的意義——創作者認識對象物留下的記錄——直接呈現在畫面，貼合植物生長的狀態——心、畫筆、畫紙，去體會生命循環的意義，阻斷反覆重組寫生稿，可能出現的技術或情感矛盾。但重新回到媒材研究時，卻發現傳統畫家（東山魁夷）的繪畫方式，反覆琢磨稿子，使用暈染填色的傳統技法，「再製」一件作品的意義，也是想要更接近心裡的內在精神。手法技巧原來並不限制畫面內在精神的表現。

在日本膠彩畫家的畫冊裡，畫家常常把多頁寫生稿與色稿的圖片放在畫冊的後半，在膠彩畫家的展覽中也會見到畫家將小的色彩稿與作品並置展出，我對這樣的現象，覺得奇妙，日本畫家將色稿與作品並置，其實是出於對創作的責任，但是並置的場面，將畫家製作過程的「手續」展覽出來，卻將相對於現代藝術（裝

¹⁵ 念紙（日本語），相當於以土質顏料自製的水性的複寫紙。

¹⁶ 《膠彩畫材料與技法》，頁76-78。

置藝術、多媒體藝術、公共藝術)已成為「傳統」的「繪畫」,變成現在展覽中流行的「文件」的感覺,我在 紅草(圖9) 綠草(圖10) 白草(圖11),將膠彩裡面運用念紙「複製」自己稿子的這個程序,提顯到畫作表現,以 綠草這個作品為例,畫面分割為左右兩方的對照,將稿子拓在畫面上,並在葉子的部分著色,畫面的另一邊,是念紙複印後的植物,我以礦物質顏料上色。作品完成之後,我凝視完成的作品,覺得作品表現了一個膠彩組學生的創作生活。



圖 9、許瑜庭 紅草 2004 膠彩 35 x27 cm

圖 10、許瑜庭 綠草 2004 膠彩 35 x27 cm

圖 11、許瑜庭 白草 2004 膠彩 35 x27 cm

關於「複製」,在我的創作裡,還思考到相機這個現在常用來輔助素描寫生的工具。與傳統相機比較起來,數位相機越過了必須經過沖洗,才能見到所拍攝景象的步驟,使數位相機的拍攝者可以當場取決畫面的存留,也可以預設電腦處理的步驟,這使機械在記憶景物再轉換成我的繪畫的過程中,成為真正的輔助品,而避免許多機械轉換到繪畫畫面過程的不可預知性;舉例來說,在 夕霧中的紅土(圖 27-31)的風景意象作品裡,也使相機介入「製作稿子」的階段,但我使照片在相簿中重組排列,其功能在便於在作畫時記住身處在景物中的感官經驗。 - - 傳統畫家將多張寫生稿在創作畫面重組的原意,在於幫助畫家更接近所

感知的「真實」；當我運用數位相機至繪畫時，亦著重在傳統儀式原意的傳承。相機對我創作的意義在於大量的拍攝的照片，是畫面的氛圍處理時能記憶當時的感受，而不只是形象的描寫。

創作初期，我並不遵循膠彩寫生再複印的程序，也不願拍照繪畫，不過瓶頸期對膠彩重新認知的過程裡，我對於膠彩的想法也有了轉變。這論述裡，我不斷地重申在我的創作中，創作者與創作在生活中相互依存的重要，繪畫的溫度會累積在創作者對待媒材的手感之中，書籍的閱讀，生命經驗開拓，對於創作有其階段前進的必要性，但是創作者與媒材之間的磨合，卻是對繪畫創作者來說最重要的意義。

第三節 凝視展出

2004年11月與2005年5月，正好有機會將就讀研究所這兩年作的作品分別在兩個地點展出。面臨展覽的時候，創作者與平時在工作室所做的畫作，彷彿又進行了一次認識。在這兩次的展覽經驗裡，我將原本在工作室的作品，放置到公共的場合，當我在放置的時候，希望也將作畫時屬於生活的感覺，帶到空間的感覺裡面。西方抽象表現主義的藝術家馬克羅斯科（Mark Rothko, 1903-1970），認為巨大作品在有創作者意識的展示空間中（圖13、14以休斯頓教堂的作品為例），觀者會感受大畫引起的漩渦能量，與「引人親密的」感覺，且認為這樣的作法與人更加接近¹⁷，這「與人更加接近」感覺，在我真切生長的土地上，是否會因為相同的形式，擁有相同的意義？我的創作著實進行著真實本質的追尋，能最接近這樣的追尋，而該確立的型式，究竟是什麼呢？

¹⁷ 「一九五一年五月，羅斯科談到他的作品尺寸時曾指出，他的作品卻『要表達一種非常親密，非常人性的感覺』」，《羅斯科傳》，遠流出版社，頁284。

兩次展覽：一次在東海大學的芳華廳，另一次是三義西湖度假村的展示廳。一個是密閉的東海大學地下室個人展覽空間，另一個則是熱鬧、自然光線、同時展出七八位藝術家，平面與立體作品的開放空間。2004年11月的展覽空間裡，我得以運用整個空間展現私人的創作思維過程；我將狹長的牆面間接間隔為左右兩方，左邊是植物的作品，右邊是土地的風景意象。



圖 12、2004.11 芳華廳展場

當羅斯科在展示自己的壁畫給朋友看時，羅斯科宣稱：「這不是繪畫。」「我創造了一個空間。」當羅斯科將繪畫創作認為是空間的創造時，他在繪畫時思考的就是躊躇觀者與自己作品間凝視的距離；正在畫畫的羅斯科，正同時扮演觀者的角色；羅斯科說「我創造了一個空間」，其實是成功傳達了一種凝視的距離，那個距離所產生的意義來自於人類共通心靈所需要安全感，是一種眼神的觸覺經驗，不是全然赤裸裸的擁抱。現在，我選擇適合（符合目前生活空間）建築空間的小幅創作，將土地感知的經驗以邊框裱褙，以帶有曖昧距離感的文件方式在牆面上呈現的時候，我將生活中觀看對象的感覺帶進展覽空間裡。



圖 13、圖 14、Mark Rothko 休斯頓教堂作品（1960 年代）

2005 年 5 月在三義《國際桐花藝術節》，與不同國籍不同媒材的藝術創作者，一起聯合展出；因應整體策展計畫作品內容要與環境活動呼應。在開放空間的展示牆面上，繪畫創作者可運用一面獨立的牆面（圖 12），我將「紅土上」的「紅色」，帶到作品的色彩統調中。一件長幅的作品，描繪當地環境的主題植物。



圖 15、三義展場 2005.5



圖 16、三義桐花國際藝術節作品



圖 17、許瑜庭 桐花 2005 膠彩 173 x80 cm



表 1、三義《國際桐花藝術節》作品排列象徵表

因為作品運用的是東方媒材，其土質顏料的質地個性，與其他西方素材的質地個性，相對仍是較為抒情的。我考慮到小幅的作品，在牆面的安排，若以「一」字型方法處理，環境繁雜的元素，將使作品原本想要「貼近生活」的意義削弱；於是參考左右兩塊牆面及前方地面放置的藝術裝置作品，將東方線條為主的紅色長幅作品（圖 17），放在牆面的中間，與其他的藝術家作品，作為媒材特色的區別，整面牆面的呈現，是使作品更接近生活的呈現。創作者來自另一個地方，參與一個新的環境這件事，就是身為學院中的創作者的生活。作品從狹小的研究室離開，面對一群廣大的不可知的群眾，作品因為排列而擁有一種有機的對話方式。在 2006 年一月中旬的畢業畫展的展覽場（圖 18-23），也是以這樣的觀念來呈現個人對於「氣氛」與「旅行意念」的創作觀點。

「紅土上」此種類似劇場演出的型式觀念，作品勢必不可能像黃公望的「富春山居圖」等中國長卷作品一樣，以單一圖面方式將創作者在展覽空間經營的「空間氣氛」流傳下來。整個氣氛注定要斷裂，每一幅畫將自有去處，但是每一件紅土的作品會在不同的空間成為另一個觀者對紅土的懷想。作品是否在不同的場域空間真實傳達了創作者創作時的心境，是我所關心的。當凝視自己展出的作品，

畫作就像在環境中一個個「框架」，從框架裡面，記錄著創作者時光雕刻的生活情感，也記錄觀看的意識；作品的「框架」，實也有著於自我學習繪畫過程的意義。從那一個個的框架裡，我所凝視的究竟是什麼呢？那麼多的「風景」，旅人，所要攜帶走的是什麼樣的風景呢？當人們駐足凝望我的作品，周圍環境所有的作品，也同時影響著感官，駐足凝望的身影，也在我的紅土上創作再一次成為個人創作框架中的記憶凝視。



圖 18、2006 畢業畫展展覽場（局部）



圖 19、2006 畢業畫展展覽場（局部）



圖 20、2006 畢業畫展展覽場（局部）



圖 21、2006 畢業畫展展覽場（局部）



圖 22、2006 畢業畫展展覽場（局部）



圖 23、2006 畢業畫展展覽場（局部）

第四章「紅土」意識的延續與轉化

第一節 細雨春樹

親自接觸膠彩顏料的經驗裡，師長會在課程中告誡學生，要注意某些特定顏料(如辰砂、硃砂、綠青等具有化學或會沈積在體內的物理性質)可能危害人體，這使我養成了在創作時運用科學方法瞭解媒材與實驗的習慣。大肚山的土壤因為含鐵，所以呈現紅色，不利農業生產，紅土上的植物，因此看起來總是灰灰的，翠綠色的作物，在紅土上往往是曇花一現。在畫紅土的時候，我想要表現盛載了許多人的回憶卻貧瘠的紅土。

從地質上的資料顯示，大肚紅土台地地質，屬第四世紀中更新世的土壤¹⁸。土壤分為三類；研究所階段所繪的紅土，屬於古沖積地層風化所形成的台地紅壤，站在遠古時期生成的紅土地上，土的紅色與紅土上的綠，成為最醒目的顏色；我決定了「紅土上」畫作中的「紅色」：岱赭、硃砂、古代朱土、朱土、黃土、法藍西金茶。與綠色：若葉、鴉色、黃白綠、淡白綠、黃草土、鶯綠、及燒綠青。用紅色與綠色的配置，來處理整體「紅土上」脈絡的氣氛。

通往紅土的路，是一條距離學校約十分鐘車程的路，先經過繁忙的中港路，再經過一條規劃成公園的大馬路，接著兩旁的景物只剩下比人高的荒草，一個軍營，過了軍營之後，紅土田便在眼前開展開來，紅土田成片地落在山坡上，並不是一望無際的平原，我們必須在一條左邊的小路左轉，往左邊靠近我們的地平線騎去，讓兩旁紅土田包圍著我們，直到遇到一棵沒有葉子的老樹，右轉，開始下坡，看到山下的城市，再把車停下來。站在擁有一點點高度的紅土上，感受著城市好像在我們的手伸出去就拿得起來的地方，那個地方讓人忘卻煩惱的瑣事，同學們常會一起在紅土田上看夕陽，我喜歡踩紅土感覺紅土在不同時節的個性。有

¹⁸大肚山台地研究 <http://www.scjh.tcc.edu.tw/datu/11-7.html#p3>

很多的回憶隨著時間的流逝在紅土上，許多也記不得了，當我再次回到紅土上，便想將紅土記錄下來，當成日後的回憶。

細雨（圖 24） 春樹（圖 26）這兩件作品，記錄的紅土時間點是冬天將盡，春天即將來臨的春雨氣候，凝滯的紅土，在雨的浸潤下呈現像膏的樣態。

春樹 是「紅土上」的第一件作品，進行了好幾個禮拜都覺得不滿意，土地的部分來回的塗敷，不滿意色彩的感覺又再洗去，礦物質的顏色與土質顏料的顏色，在來回的擦洗中，在畫面裡面混成充滿能量的紅色。 細雨 這件作品，紅土上的空間是因為寒風而劇烈搖晃的竹林樹影，我拉低了地平線的位置，使畫面留出大片土地上的空間，想要傳達在寒冷的氣候紅土的顏色，更加突出的感覺。

在做這兩件作品的時候，除了傳達當時的氣候，也想將與朋友再次重逢的心境記錄在畫面裡。大學時候的好朋友與我在牛毛细雨的傍晚，去紅土田拍照作繪畫前的準備，風太冷太大，無法拍出景物的細節，兩個美術系的老學生，在寒冷的紅土上，因為太寒冷而不住顫抖。美術系畢業之後，班上同學並沒有人成為專業的藝術家，有很多同學在為現實努力生活著，就像 春樹 裡面迎風的瘦樹一樣，當我從外面繞了一圈回到學校裡，我希望為曾經一起創作的生命，留下紅土的記憶。



圖 24、許瑜庭 細雨 2004 膠彩 145.5×12.0 cm

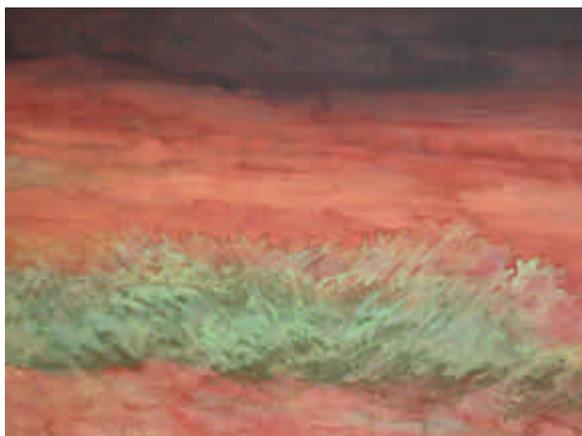


圖 25、細雨 局部



圖 26、許瑜庭 春樹 2003 膠彩 80.3×65.2 cm

第二節 夕霧中的紅土

藝術之本質乃真理之自行設置入作品。由於藝術的詩意創造本質，藝術就在存有者中間打開了一方敞開之地，在此敞開之地的敞開性中，一切存有遂有迥然不同之儀態。¹⁹

常遷徙的童年的我，認為人生就是充滿相聚與離別；但後來發現自己與文學家人生歷練不同；這搬家、轉學其實並沒有這麼激情；面對新學校同學，逐漸習以為常，也不認為是需要流淚遺憾的事，歡迎、送別、同學好、同學再見這些聲音，在成長中逐漸壓縮成記憶裡面模糊的風景，像一首無聲的詩歌，一場無盡的行走，身邊的聲音、色塊、氣味、溫度、濕度，是旅程的一部分，又似乎是在回憶旅行過程的全部。走路，成為一個重要的喜好，創作裡面，我想將行進的意識放進作品的氣氛中。在《夕霧中的紅土》（圖 27-31）這組作品，以紅土上特有的地勢角度，與滿山的草作為畫面的構成與內容，傳達紅土在夕霧微光時刻的面貌。

我的創作由此從單純的植物，進而專注在紅土上安靜存在的意象，在天將暗的時間，紅土田隨著微微起伏的地形，靜謐地呼吸著，以一種極微超然的姿態維持她的樣貌；那土地上盈漫著一種微微的光，傍晚的光，在夏天是金黃色，初春的時候是灰藍色；那個時刻同時是車水馬龍的下班時間。微光中的紅土，即使隔離鄰近喧囂的馬路，仍保持平緩的音律。紅土上灰綠的長草與春天鬆軟赤足踩踏的土，是可以獨自對話的臨界空間。紅土所見的地平線，像一堵矮牆，將山坡上的我與山下的城市隔了開，定睛專注在矮牆與天空之間的邊界，會覺邊界忽遠忽近，世界彷彿只剩下天與紅土兩個色域相互對話，在《夕霧中的紅土》，每一個畫面都以約 1：3 的分割方式去構圖是來自於經驗的呈現，我所畫的這組作品，已經不是真正現實裡的景象，而是以記憶去畫的紅土，繪畫紅土成為連接現在與過去的臨界行為。作品對我而言，不僅僅是一種單純的感覺、印象，是長期土地

¹⁹ 《林中路》，馬丁·海德格著，頁 50。

上直覺的累積。繪畫紅土同時反映了紅土對我的意義——從這平淡節奏中感受到真實的生活。



圖 27、許瑜庭 夕霧中的紅土-1 2004 膠彩 53 x 53 cm



圖 28、許瑜庭 夕霧中的紅土-2 2004 膠彩 53 x 53 cm



圖 29、許瑜庭 夕霧中的紅土-3 2004 膠彩 53 x53 cm



圖 30、許瑜庭 夕霧中的紅土-4 2004 膠彩 53 x 53 cm

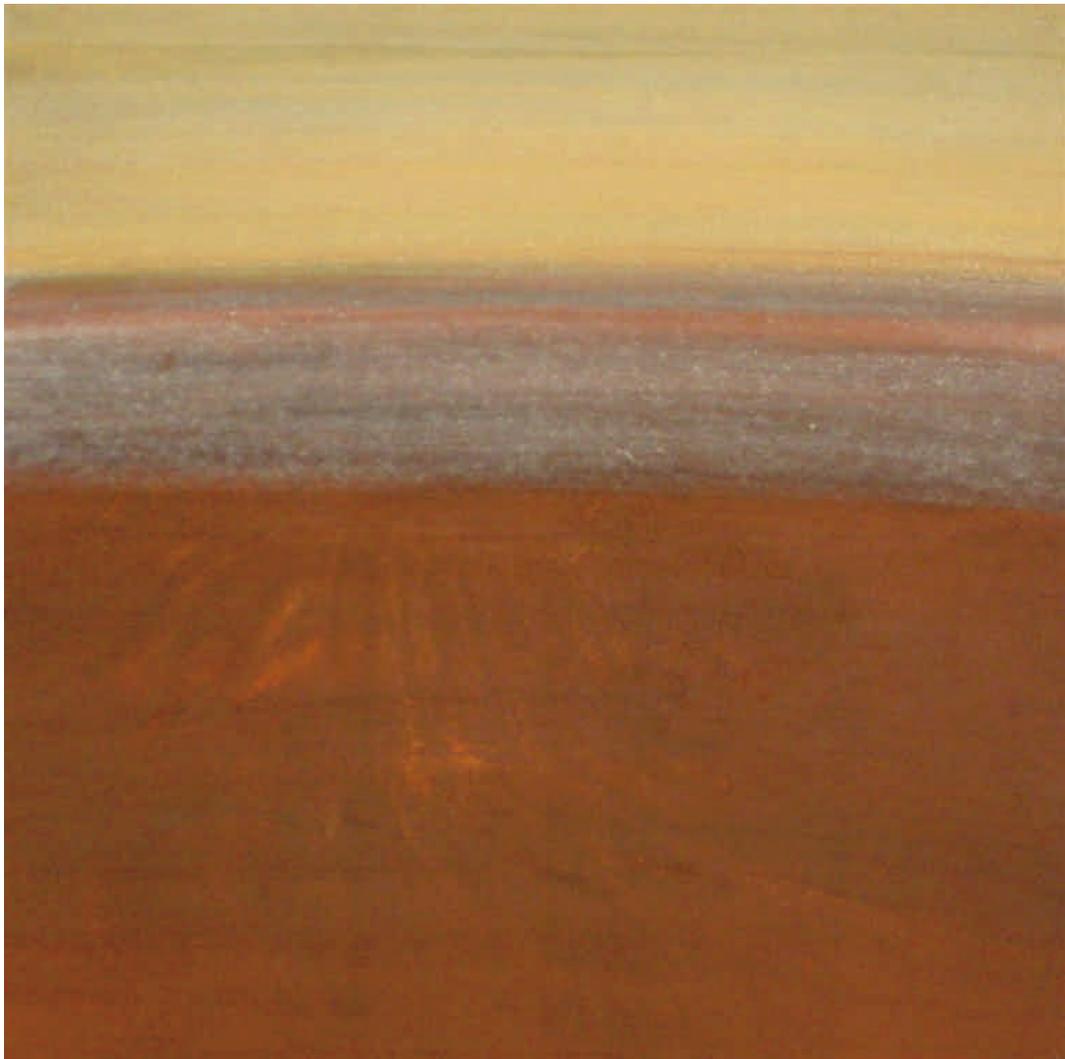


圖 31、許瑜庭 夕霧中的紅土-5 2004 膠彩 53 x53 cm

第三節 「失」的符碼

在「失」的符碼（圖 32-34）這組作品中，主要是以紅土上與記憶有關，現在卻已經消失的地景物。已經消失的東西，因為人的記憶使存在的意義延續下來。長幅的尺寸，與平行橫向的畫面分割，為創作者個人騎乘在紅土上的感知呈現，也作為抽象的回憶流逝與記憶重現象徵的寄託。

大路轉角藍色鐵皮屋的檳榔攤、通往紅土田小路邊的一棵樹、過了季節就剷除的草。騎乘在通往紅土的路上，在那安靜的氛圍中，我感受到一切生物輕輕地進行，只有我在飛馳，大片大片的岱赭、燒綠青、四點金色的光及五點二十分灰白的天空，是片段的風景，也是長得無法截斷的風景，從騎車的指尖、手腕、手臂、臉、頭髮，像被不斷撞擊，又逃不開撞擊而被永恆地包圍。在狀態的背後，是過去時空與現實時空同時在發生的記憶。我在畫面上用稀釋的土質顏料，不斷水平塗敷，用雲母與土質顏料調和，使畫面產生燈光照射下融合的光，如我在紅土上所感受到的光，在畫「失」的符碼時，我成為騎車時所感受到的風與空氣，風與空氣正親融著紅土上在騎車的自己；大路旁的藍色鐵皮屋已經頹圯，小路旁的小樹也已經消失，但是卻因為記憶，使其形象在現實忽隱忽現。因為獨有的記憶讓人知道在已失去地標物的路邊轉彎，將通往讓人覺得安全的回憶之地。紅土上的草，即使被除去每年仍會出現；當有一天紅土上的人離開了紅土，也會記得紅土上的草或因記憶而發光的瘦樹背後所擁有的故事。

「失」的符碼在開始記錄的時候，儘管已經有技術上的想法，但在下筆的時候「我該如何去詮釋已經消失的東西，並表達包含著記憶而存在的意義呢？」，這樣的問題還是不斷在心裡出現。因為沒有對象物的關係，創作者必須回到畫面構成，與畫面介入符號象徵去思考，對於已消失的意象不斷的琢磨，我使用石青去處理符號在逆光的夕陽下，同時擁有的記憶與現實忽隱忽現的形象。

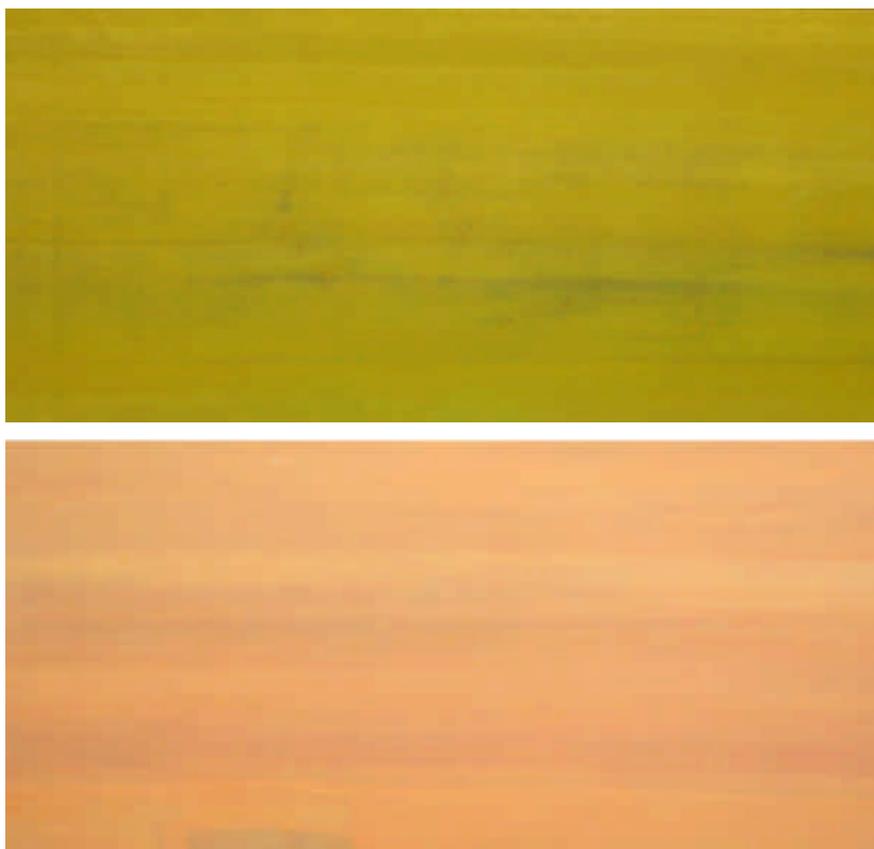


圖 32、許瑜庭 起點 2005 膠彩 58 x 22 (x 2) cm



圖 33、許瑜庭 夕陽草 2005 膠彩 58×22 cm



圖 34、許瑜庭 發光的樹 2005 膠彩 58×22 cm

第五章 結論

就讀研究所階段，我開始思考創作對於自己的價值到底是什麼？我的作品的價值又將是什麼？在就讀大學的時候，這樣的問題也浮現過腦海中，但是大學的年紀與現在全然承認自己是一位藝術工作者的心境是不同的。創作已成為在研究所生活必須坦然面對的事，對研究所的創作者來說，某一個層面，創作具有「工作」的性質，所以，創作對於我的價值是什麼呢？我問同為學院創作者的同學，每個人都有不同的答案，有人說創作只是為了自己，有人說是為了平復情緒，有人說創作是為了說服別人接受自己是一位美術創作者的事實，有人說是為了在紛擾的外面世界奔波時得以關照一個清明的自己，當然，也有人不關心這個問題。對我而言又是什麼呢？創作於我的生活息息相關，許多對於創作的問題，往往在平時的畫畫過程肯定了答案。親愛的外婆過世之後的某一天，我與母親為此事對話，母親說外婆的離去讓人覺得悲傷，但是身為孫女的我，與身為女兒的母親，是無法體會彼此的悲傷的，這個幾年前的對話，在繪畫「紅土上」的作品時，時時影響我的創作。

「紅土上」作品在媒材的使用方法上，是以遵循著傳統膠彩調配膠的比例與研磨顏料的方法，經過具體的實驗，所確立專屬於「紅土上」作品的比例來完成作品的。論述第三章所敘述之對傳統膠彩的思考，在個人創作畫面的實質影響，不是指傳統技法的移植，是對於媒材精神的慎重延續。傳統膠彩的精神是創造精神永恆的價值，膠彩畫作得以經過歲月的洗鍊歷久彌新。當我從媒材的研究，認識了膠彩的傳統價值，我也同時找到了創作對自身人生得以繼續延續的價值。就是「留下記憶」的價值。「紅土上」每一階段看似出現不同形式，但是本質是一貫的，「紅土上」傳達的終極關懷，皆是創作者與生活貼近的靜視。是一種觸覺感的凝視。一種靜靜的凝視，靜靜地記得。當我以觀者的身份看待個人執意認同的創作理念所完成的紅土畫作，其相較於大學時期運用大量的金屬箔，強烈的對

比性色彩與裝飾性的造型畫面，現在的紅土作品在視覺上的感受是較為隱晦的，但現階段的我仍因為想要作出與任何環境都契合的繪畫，而繼續堅持以土質顏料為主的紅土畫作。

創作理念對於生命本質的探索從未停止，在此次貼近生活的創作之後，對於生命本質的意義更接近一步。在藝術領域裡，若非得談論創造這件事，我在「紅土上」所創造的是與生活結合的舒服深度，這不僅在我單一的膠彩畫面中追求，亦貫徹在展覽場域中實現。我並不擔心畫作是否在型式上給予人們視覺的震撼，卻希望我的作品也可以放置在每個人生活的空間裡，人們從作品裡面可以感覺到畫家曾在畫裡的地方生活，並且感受到創作者生活的感知，而不只是一件裝飾品，或是一件僅有機巧的作品。有的創作者認為，藝術無法只有「認同」的情愫，必然需經過創作者內心不斷對立性的衝突矛盾，才得以不斷深廣創作的力度與強度，但在經過這批「紅土上」的創作後，得到的最大的收穫，即是發現認同自己的信念，才能為創作遇到的瓶頸尋找理性的方法，而不隨意放棄創作。當我現在站在紅土上，俯視山下的城市，對於自身所處的位置擁有自由馳騁的思路暗暗欣喜，於是我凝視紅土將其記錄。紅土上的凝視，勢必在下一處的創作，成為懸掛的記憶，然後靜靜地記得。

許瑜庭膠彩創作媒材應用表 (2003-2005)

媒材表 (一)

紙	繪具	膠	礬
雙麻紙、韓國狀紙	土質顏料為主 岩繪具 (號數): 9、13、白	三千本、粒膠	日本畫用明礬

調和膠與膠礬水比例表 (二)

	三千本膠	粒膠	膠礬水(三千本、粒膠)
數量	1 (15g)	15g	1 (15g)
水分	120cc	200cc	500cc
日本畫用明礬			5g

參 考 文 獻

- Alain de Botton,《旅行的藝術》,臺北:先覺/2002
- Carl Honoré,《慢活》,顏湘如譯,臺北:大塊文化/2005
- Milan Kundera,《緩慢》,尉遲秀譯,臺北:皇冠/2005
- Margaret Wertheim,《空間地圖》,薛絢譯,臺北:台灣商務/1999
- Walter Benjamin,《迎向靈光消逝的年代》,許綺玲譯,台北:台灣攝影/1998
- Suzi Gablik,《現代主義失敗了嗎?》,藤立平 譯,臺北:遠流/1991
- Suzi Gablik,《藝術的魅力重生》,王雅各 譯,臺北:遠流/1998
- James E. B. Breslin,《羅斯科傳》,臺北:遠流/1997
- Norbert Ohler,《中世紀的旅人》,謝沁霓譯,臺北:麥田/2005
- Norbert Ohler,《西方美學史教程》,臺北:
- Susanne K. Langer,《情感與形式》,臺北:商鼎/1991
- Johannes Itten《造形分析》,臺北:地景/2001
- 馬丁 海德格著,《林中路》,孫周興譯,臺北:時報/1994
- A 佛里曼特勒,《信仰的時代 - 中世紀的哲學家》,新竹:仰哲/民 82
- 克卜勒,《世界的和諧》,臺北:大塊/2005
- 原田平,《20 世紀日本? 美術 - 東山魁夷/福田平八郎(8)》,集英社/2003
- 東山魁夷,《東山魁夷的世界 - 與風景對話》,石家庄:花山文藝、河北教育/2001
- 遠藤周作,《深河》,臺北:立緒/1999
- 夏目漱石,《心》,臺北:先覺/2000
- 大江健三郎,《為什麼孩子要上學》臺北:時報/2002
- 朱光潛譯,《詩與畫的界限》,板橋:駱駝。
- 劉其偉,《現代繪畫基本理論》,臺北:雄獅/1993
- 趙鑫珊,《藝術 科學 哲學斷想》,臺北:丹青/民 76
- 陳黎,《島嶼邊緣》,臺北:九歌/民 92

陳黎，《苦惱與自由的平均律》，臺北：九歌/民 94

林功、箱崎睦昌，《膠彩畫材料與技法》，台北：藝術家/2002

王德和，《「認同/疏離」談雙重指涉的創作觀 - 王德和創作論述》，東海大學/民 90

《再考 近代日本的繪畫 - 美意識? 形成? 展開》，Remaking Mordernism in Japan1900-2000，特展圖錄/印象社/2004

氣氛作為新美學的概念，〈當代〉188 期，Gernot Bö ehme/文，谷心鵬、翟江月、何乏筆/譯

追尋生命與詩藝的顛峰 試論陳黎，賴芳伶(國立中興大學中文系教授)，1999/彰化師大，發表於「第四屆現代詩學研討會」

Nobelprize.Org <http://nobelprize.org/index.html>

中央研究院地球科學研究所 <http://www.earth.sinica.edu.tw/index.html>

Sciscape 科景 <http://www.sciscape.org/>

NGA Mark Rothko <http://www.nga.gov/feature/rothko/rothkosplash.shtm>

山種美術館 <http://august-7.com/8E528EED94FC8F708AD9/67732.php>

教育部國語辭典 <http://140.111.34.46/dict/>

大肚台地研究 <http://www.scjh.tcc.edu.tw/datu/11-7.html#p3>