

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

「膠彩畫」在臺灣的發展足跡，可追尋到日據時期；然而戰後五十餘年來，膠彩畫(當時稱為東洋畫)的成長似乎不像其他繪畫般的受重視，它在未來可能的發展如何更具有臺灣味，以及表現臺灣近五十年來政治、經濟各方面巨大改變所造成的影響；自「膠彩畫」正名之後，臺灣應該重視這樣一個本土性繪畫的發展，從中來克服臺灣早期被殖民的恐懼與迷惘，建立現代自我的信心；肯定膠彩畫繪畫的過程中，先來包容與接納不完美的歷史傷痛，相信它帶來甦醒的震撼，也成為膠彩畫繪畫的力量泉源之一。讓學習膠彩的人了解這項繪畫的歷史，是整個民族共同發展過，也必須傳承下去··讓臺灣有一個完整的繪畫特色。

在個人的學習過程中，早期是畫面處理等基本的學院派訓練；近年來方萌生什麼是「臺灣繪畫」的質疑，以往臺灣對於世界的文化是採取“只要是世界潮流”都能接受。在這種不懷疑他人文化，直接肯定就成為「臺灣繪畫」。殖民地文化讓我們與原本的根直接斷離，而不知什麼是臺灣的根、臺灣的文化。「一旦“現代性”成為主體的“外化”展現現象時，“現代性”所挾雜的諸多“現實世界”的紛擾，反而成為探討或檢驗主體的真理測量儀。」¹現在再去重新打開眼睛來測量、判斷、尋找什麼是屬於臺灣的，什麼是外來的，讓臺灣人有正確的民族意識來培育我們自己的文化。

在探討臺灣「現代化」的主體時，我們實在也很難解除歷史的包袱，即使我們對「現代」有了表層的認知(Understand)，但是我們是否真能「認同」(Believe)呢？尤其埋在深層結構現象... 面對西方「理性」強勢衝擊所產生的焦慮與矛盾，都造成臺灣社會「現代化」的一再演繹。

藝術圈對於西方美術發展的面貌，也只能浮光掠影的捕捉一些形式美學與些微化

¹ 梅丁衍，臺灣現代藝術主體的迷思，《臺灣美術中的臺灣意識》，台北，雄獅，民 83 頁 276。

約後的創作理念... .. 構成了臺灣藝術環境奇特的畫面 一種不斷「粉飾」
的「現代化」。²

因當在這樣的年代中成長，以為自己站在歐美文化或中國五千年的壘臺上
就可以憑這些來打贏對手，殊不知還有更重要的根基 不知道什麼是
臺灣自己的文化？。這是過去的年代未向我們交代的缺欠，而如何在有限的
條件下，撰寫本文的動機便是開發及肯定自己的文化。

研究的目的：從探討自己作品裏反映出對崇高的恐懼與嚮往。凡是可
恐怖的也就是崇高的，在自己成長過程中充滿了自己恐懼害怕的東西，越
是有如此的心理，越是對此產生崇高的感覺。而相思林系列的作品呈現的
狀態都是朝著一個遠處前進的未知目的，而樹木所展現之風貌便是試著將
崇高在此做出最貼切的表現。人人看見的是在自然中無情緒變化的相思
林，而在我心靈深處則有一股莫大的強烈的黑色魅力向我招手。我帶著顫
慄的心情走向裏頭... ..。

在朝著「崇高」作品去創作時，事實上，是接受了它成為我生命的引
導者，點亮我眼前的光，讓我忍不住的被吸引且不斷的往前。

² 同上註。

第二節 研究的方法與研究步驟

本文對於個人繪畫創作的理念及風格採取之研究方法如下：

1. 先以東西方美學中找出創作中與自己、互引為證的理論。
2. 再於與自己創作傾向相同的理論分析為主。
3. 最後, 提出自己繪畫的創作理念, 並以風格分析法解說之。

在中西的參考資料中, 尋得跟自己對於論題觀念最為接近, 且能引導並給與理論學說上的認同一致。在理論充足的前提下, 當認知達成一個地步, 便可用行動證明理論是否正確, 而繪畫活動的持續與否, 正是印證思考過程和方法是否相扶持、息息相關。本文共五章其研究步驟如下：

第一章：說明研究的動機與目的、研究的方法與步驟。

第二章：從石濤看中國美學的範疇共同為「自然」的深切體會，歷經時代變遷，「自然」在每個時代中的名稱化名不一。再看德國大哲人黑格爾如何將自然給「理念化」了，從人的心靈中對「自然」的美再提升為崇高美。

第四章：繪畫過程中吸引畫者動筆想到創作欲望的因子很多，其中，最吸引我的，首推「線條的魅力」與「心靈空間的探索」，對線條有一種自小就熟悉似的文字符號有好奇想了解的動力；而藉「心靈空間的探索」更是想表達出現階段自己的美感經驗與心情境遇。

第五章：以自己的作品來反向思索自己本身。從「走向深邃的內在意象」的一幅幅畫作中，看見自己真正的內心想法，在「搖晃不定的幽暗樹林」更是訴說自己對世界的崇高感，剝離掉色彩後，這世界剩下什麼可以讓視覺傳達給心靈的最後景象。

第二章 中西方美學家看自然

即將進入在這二十一世紀的今天，我們不再做個只聽一種聲音就可以存活的現代人，尤其在臺灣，在文化開放激盪下的熱潮中，我們知道一件事，唯有讓聲音平息下來的就是真理與知識。下面引用東、西方對於「自然」這個主題的看法與探討；藉著兩個不同的角度，由感性和理性兩種不同領域中，幫助提高對自然的認知。

第一節 從石濤看天下

(一) 石濤所說的山川

除了包括變幻多端的外在自然現象以外，石濤所提及的山川中更涵蓋了人的意識。以人無限的意識去理解山川的有限；在這裡面無限的思索與有限的形體引發共同冥想，達到互相溝通的地步。所以在石濤眼中不論交談的對象(以山或以海的型態出現)為何，在他來看能夠達到與物溝通是最重要的。

我之受也，山即海也，海即山也。山海而知我受也。(「海濤章」)³

人在片刻所能覺察的自然現象雖不夠完整，但體悟到的不止於這樣而已，而是整體。人之能夠有整體的認知，則仰賴於理性認識及綜合經驗所得來的；藉由理性判斷將人所認識的冰山一角，達到全面性的看見整體

以一畫測之，即可參天地之化育也。(「山川章」)

石濤認為如果抓到了自然形象的本質屬性，即大自然的千變萬化，在畫家的「一筆」之中可以涵蓋。

³姜一涵，《石濤畫語錄研究》，台北，中國文化大學，民 71，頁 182。

打開聖經的第一句話，便是「起初神創造天地。地是空虛渾沌，淵面黑暗」（創世紀 1:1）描述的是這世界一開始的面貌。

石濤鑑於混沌一片的遠古是無「法」可言，分別清楚就不是混沌一片的，清楚的形體是有界限的，這「限」是可以從個人的領悟中，有「法」可尋，石濤說：「無法則於事無限焉」（三章法），所以如果遲遲未有「法」的立定，就沒有了「限」，一切將是混沌不分的狀態。

石濤的「一筆畫」如此的確定，是關於自然景觀已不是起初混沌的樣子，沒有石濤的「一畫」，就不能分開混沌。大自然明顯的以「一畫」使萬物清楚顯現，成了天地萬物在畫面上成具體化的關鍵。

從自然現象的「一畫」到繪畫上同樣是以「一畫」表現的天地萬物轉化的支配者取決於人，「人能以一畫具體而微，意明筆透。」（一畫章）第一要點是「意明」，深刻的明瞭理解要摹寫的對象；第二是「筆透」，純熟掌握工具的一切性能，使筆能透徹地傳達意識。如果我們將人的意識也譬喻成一片黑暗混沌的世界的話，那這「一畫」首先要分別清楚的就是我們腦中的天地，才能夠去創造出有別於眼前的第二世界。可見「一畫」取決於人的意識的開發、自主性，絕不是只能改變客觀的世界，更有空間為個人的性情或成長帶來不同的影響。

（二）石濤的意象

石濤以「不似之似似之」，在意象上認知抓住了萬物型式的精髓（神似），自覺性地把握「意象」、運用「意象」。藉由客觀形象啟發意象，這種發動心靈的創作說出石濤的筆墨最生動之處。

畫受墨，墨受筆，筆受手，手受心。（「尊受章」）

在石濤的意象中，我們學到了將注意力集中在思想意識上，其重要性超越過筆與墨。

縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。（「網緝章」）

石濤這種「氣度」與「精神」讓微小的人從天地當中，贏得了應有的

尊重；不再被自然的具體形象約束，有了人的價值（因為人有自己的思考，與不會思考的“物”是不一樣的），不必為物所役。從石濤「懂」自然的規律裡等於在現實生活把握住自己，更在主動努力累積經驗的基礎上與天地之心更為接近，自然而然使人與自然同工，與自然相切。

（三）石濤的天下

中國自古以來對自然的形容，從老子的「天下」⁴、孔子的「天下」（知者樂水，仁者樂山）到《易傳》的象（像）⁵莊子的「天地」⁶「天下」到《世說新語》的「山川」⁷、「山水」⁸，對自然大概定形為可超越自我的觀照，將「自然」放在一個高超的境界上。而石濤承續了這個觀點藉古開今，在「氣概」上支配著整個自然，所以他說：「夫畫，天下變動之大法也，山川形勢之精英也，藉筆墨以寫天地萬物而陶詠我也。」石濤的天下便從「一畫」落下，闢開混沌中產生了。

⁴在老子一書中，老子常用對自然的形容，如「“天下” 皆知美為美……」

⁵「象」，一個為「立象以盡意」，一個為「觀物取象」。

⁶「天地有大美而不言……」

⁷魏晉士大夫文人對自然美的欣賞，已經突破了以往「七七德」的觀念，不是把自己的道德觀念加到自然山水身上，而是欣賞自然山水本身的蓬勃生機。例如《語言》中說：顧長康從會稽還，人問山川之美，顧云：「千巖競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚。」

⁸「以玄對山水」在《禱亮碑文》裡，就是以一種超越世俗的虛靜心胸面對山水，只有這樣才能領略山水美。

第二節 黑格爾將自然「觀念化」了

(一) 黑格爾的自然美

黑格爾認為自然中的美感(在這裡討論的是自然美)正是認為現實生活中的美，全部都有缺陷，為了彌補自然美的缺陷，人的心靈很奇妙的產生對自然有了另一層次的美感觀照(藝術美)，它是人的創造，是精神的產品；可以充分的將自然美反映成心靈美。在黑格爾視自然美不完美的形態下，這種由心靈美反射的藝術美成了「自然美」最佳的代言人。

所以在黑格爾認為的自然美就客觀存在的「自然」而言，只是美的低級形態。因為它沒有自我意識，不能認識自己，所以不能創造美，而“人”才可以看出它的美。嚴格的說，只有“人的意識”才能讓自然美存在。

像太陽這種自然物，對它本身是無足輕重的，它本身不是自由的，沒有意識的；我們只能只就它和其他事物的必然關係來看待它，並不把它作為獨立自由的東西來看待，這就是不把它作為美的東西來看待⁹。

「自然」的重要，在以它為基礎，在我們看的見的幻象和外形的顯現察覺到我心靈的反應：心靈從自然本身產生美的感覺，才能證明自然美的真實性。(為心靈能夠感覺到而存在)。

而在萬象當中呈現一種令人愉快的感覺，是自然美與人的契合，在感發心情即被對象(自然)所喚醒的心情中聯繫起物我的關係。

(二) 觀念化的自然

心靈的外在形狀，用「觀念化」的自然比喻，透過心靈創造圖景和形象，這樣的「自然」已是觀念化的自然。顯現於自然的理念就是

⁹ 黑格爾著，朱孟實譯，《美學》第一卷，台北，里仁，民70，頁5。

¹⁰ 這種形式有本身的力量維持它在它的內容裡來作為形式的地位。

生命，在軀體裡的肯定表現(顯現)，作為無限的形式¹⁰ 如果我們進一步追問：生命的理念在有機生命的個體裡如何可以被認識，以下就是答案。第一，生命必須作為身體構造的整體，才是實在的；其次，這種整體不能顯現為一種固定靜止的東西，而是要顯現為觀念化的繼續不斷的過程，在這過程中要見出活的靈魂；第三，這種整體不是受外在因素決定和改變的，而從它本身形成和發展力，在這過程中它永遠作為主體的統一和作為自己的目的的而與自己發生關係。發明主觀的生命有獨立的自由，而有自發的表現與無生命物體發生關係。生命的個體透過觀念化的活動更深刻地表現一個事實：把外在世界變為它自己而存活。

這種觀念性並不只是我們的思考，而是客觀的呈現於有生命的主論。¹¹

¹¹ 黑格爾著，朱孟實譯，《美學》第一卷，台北，里仁，民 70，頁 70。

"凡是可恐怖的也就是崇高的",因此無論在自然界中,還是在現實生活中,凡是能令人恐怖,在人看來可怕的東西,便都是崇高的。¹²

柏克的美學觀把"崇高"與"美"分開後提出崇高對象的共同點便是可恐懼性。指的是對象體積的巨大,或是顏色的晦暗、力量的強大、無限...等等。

體積的龐大和無限,顯然是一種力量,而朦朧的、陰暗的、模糊不清的形象,它們之所以比明朗清晰的形象更崇高,也是因為它們具有更大的力量來激動人的想像。¹³

柏克以詩作例子:「詩優於畫,就在於詩的形象總是朦朧模糊的,因而具有更強的效果和激動人心的力量」。我們在電影、電視中常見的攝影手法也是如此,當它想讓一件事或者一個人成為危險的力量時來源時,常側寫或報導有關之少數線索,而不到最後關頭,決不會揭去最後一層面紗,以免整個情境失去其崇高感因而消滅觀眾對主角的恐懼與害怕,以達到劇情的高潮。

康德同意柏克的分析,也提出:美的東西有界,崇高則無界的看法。
(the sublime was characterised primarily by boundlessness while the beautiful, dependent on form)

崇高的大是感官無法把握,或者說感官不適應這種無限,大因而就在我們內部喚醒一種"超感性能力的感覺",即理性觀念,它要求而且可以把對象作為整體來思考。崇高感也就是理性功能彌補感性功能的勝利感。因此被稱作崇高的並不是感官對象本身,而只是欣賞者主觀的一種精神情調。

¹² 李醒塵,《西方美學史教程》台北,淑馨,民85,頁192。

¹³ 同上。

康德說："真正的崇高只能在評判者的心情裏尋找，不能在對其評判而引起崇高情調的自然對象裏尋找。．．．．。"¹⁴

這種對自然客體崇高精神情調，成為人擁有把握宇宙整體和無限的超感性使命，使之產生愉快感。

崇高的對象具有難以抵擋的強大威力，它是一種"恐懼的對象"，但另一方面，它對我們沒有實際的支配力，因此我們對它並不害怕，相反，它還在我們心裏激起"另一種抵抗力"．．．有勇氣去和自然這種表面的萬能進行較量。¹⁵

這裏的"另一種抵抗力"便是人在精神上顯出來比自然威力更強的力量。是從心裏喚起的一種理性力量，使人從危險中解脫，因而產生的輕鬆與愉快。讓痛感轉化為快感的過程也就是對人的理性、使命、勇氣和尊嚴的一種自我肯定。「真正的崇高不能含在任何感性的形式裏而只涉及理性的觀念。」當我們在觀注感力強大的自然對象時心中預先充滿一些觀念，即脫離感性，去追求更高的合目的性觀念，如希許所描述的：

我獨自一人走進荒野，進入冰河以及任何人都遙不可及的山上和樹林中。我無所懼怕的讓自己被巨大和深刻的自然環境所包圍，當我獨自探索常是具有危險性步道的時候，量度必須被重新界定，我的尋常的對於、大、寬廣、無限等觀念的理解，看來都不對了。我必須重新形塑我心中的框框以便容納一個嶄新的世界觀．．．．。¹⁶

這就是人之於自然的超脫性，可以成為人和自然之間的特殊關係：在自我保存在之餘，以精神力勝對原是渺小地位的感性認知，轉換成理性的力量，戰勝自然。

¹⁴ 同上，頁 301。

¹⁵ 同上，頁 302。

¹⁶ Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》台北，遠流，民 87，頁 59。

第三章 從自然中提煉出精神意涵

「世界是經過第一天、第二天...的順序,直到第六天完成的,人類卻是在最後一天(第六天)才造出來。」¹⁷人在面對比自己更先被創造出來的自然,除了謙虛之外,如何再以一種富有時代性創意的新關係來面對。

不論從中國的石濤或是西方哲學家黑格爾,我們都知道在觀照自然的時候,其實最重要的主題不是自然而是人自己。不同的人面對這樣的自然,每個人所呈現的課題不一,意味著因為每個人都是不同的個體,所引發在內心的美感不一,其中提煉出對於個人有意義探討的精神內涵就因人而異。以下兩節作為個人在追求自然過程中的認知研究。

第一節 線條的魅力

這種淨化的線條美 書法藝術在當時遠遠不是自覺的就是到鐘鼎金文的數百年過程中,由始的圖畫形體發展到後來的線的著意舒展,...到東周春秋之際,才比較明顯地表現出對這種書法美之有意識地追求...。¹⁸

從象形基礎上分化出來的甲骨書法,在線條章法和形體結構上,對客觀世界各式各樣的形象、姿態模擬、吸取成就極有抽象美感的文字線條,使之開始探討與更深入表現線條之美。

通過結構的疏密,點畫的輕重,行筆的緩急...,就像音樂藝術從自然界的群聲裡抽出音樂來,發展這音樂間相互結合的規律,用強弱、高低、節奏、旋律等有規律的變化來表現自然界社會的形象和內心的情感。¹⁹

¹⁷ 顧駿,《猶太的智慧》,台北,錦德,1996,頁148。

¹⁸ 李澤厚,《美的歷程》,台北,大鴻圖書,1991年4月再版,頁52。

¹⁹ 宗白華著,《中國書法中的美學思想》,同上,頁53。

在大自然最深妙的形式，便是中國在古代便已發現尋獲的“章法之美”：「以其掙脫和超越形體模擬的筆劃(後代稱為永字八法)的自由開展，構造出一個個一篇篇錯綜交織，豐富多樣的紙上音樂和舞蹈，用以抒情和表意。」

中國書法藝術的獨立發展，正顯示線條本身充滿著生命與表現的能力，足以稱成藝術的靈魂顯出自身的魅力。

「歐追求結構；顏追求表現；米追求自由抒情；趙追求唯美；董追求放逸」²⁰在同樣地書寫線條這個目標上，人各有不同的審美標準與追求的理想境界。如歐陽詢的字體追求嚴謹的構成；顏真卿的書法展現個人自我的風格；米芾的書法同他的畫般自由抒情；趙孟頫追求的書法境界是唯美；董其昌則是追求放逸。「以境之奇怪論，則畫不如山水。以筆墨之精妙論，則山水不如畫」²¹董其昌如此重視「筆墨之精妙」乃是把繪畫看成接近書法而捨自然之形似。在他自己的作品和畫論裏從運用構圖以至肌理，都與書法互通。²²董其昌重視筆墨的趣味大於“對再現自然的關心”而他的作品充滿了自我對傳統及成規在有意識下的選擇。圖畫中「骨法用筆」就是一筆下去，有骨有肉，有生命，有份量，有質感，有性格，有感情，卻是西方繪畫中所沒有的。²³

線條在一筆中有濃淡乾溼變化的不同個性、生命表現。其起落在人心靈與手腕間，來回運作統合。它的魅力在於人對於它的那一分專注精神的投入，就像日本浮世繪的木刻版畫中線條的精神，與石濤的線條精神裏見到的「自有我在」一樣。近代鄉土寫實畫家席德進在練了書法之後，發覺遠比素描對他的筆墨幫助更大，更有效地在水彩紙上把握自然的內在精神

²⁰ 熊秉明，《中國書法理論體系》，台北，谷風，民 76，見序文。

²¹ 董其昌，《畫旨》，台北，亞太，民 70，頁 34。

²² 此論點中談到的“肌理”，個人認為：這一點以膠彩畫來說，更可以展現與其他平面繪畫發展空間的不同(見圖 3，膠彩畫局部肌理特寫)。

²³ 郭繼生，《藝術史與藝術批評》，台北，書林，民 79 年，頁 53。

以書入畫。再從安格爾信徒認為的「線條是美術的誠實，也是美術的榮譽」中，我們知道：線條是忠於人的情感，在表現上，它成為人是有意識、自主的活物，所以不論從古代的寫字、書畫、刺繡、木雕 一再地證明：人的活動是最受尊崇的，因為他開發線條、運用線條，成就了“藝術”創作。

康丁斯基認為線條是種「精神符號」，用來吐露藝術家內在的情感，反映其生命；由此看來，線條的魅力，除了是抒發情感的媒介外，更是可以表現熱情，強調曲線，擁有更多「有意識」的知覺與感性存在。

第二節 心靈空間的探索

16 世紀 比較注重對自然的外表的描述而形成了對自然的“再客觀化” 到了 17 世紀藝術家個人興味（主義）佔了上風，使得自然成為抽象之起點，換句話說，產生了對自然的“再主觀化”。²⁴

產生個人不同的“再主觀化”的心靈景像（本文的主要的中心觀念便是從“紙上的再造山水”延伸為探討紙上的山水與心靈空間的關係）從單純線條（符號）象徵到組織的意象。

心靈從日常生活中經驗了另一個世界，內在和外在不分且一個不屬於日常生活世界的在場的自發性經驗開始出現。²⁵

說明此一心靈世界的成型受日常生活上思想的各個層面影響，而其中有對個人有著特殊的情感或代表意義，讓個人在潛意識中呈現出來且讓這樣的景像或動作持續發展下去，但只存在於個人的心理活動。在一開始時，可能不是個人明確地要“它”發生。但如何讓它發生且留下痕跡，有待後來意識的“順服程度”如果壓抑久了，這一方向的心靈活動並不被發展，自然人的潛意識會把它逐漸地隱退。

站在本文的立場，仍希望將此一類的心靈活動發展成型，在每個人不同呈現出來的心靈景像中，公開肯定它的存在並努力證明它俱有某方面的價值意義，試著了解它。

精神貫穿在她的作品中，就如同樹林中赤熱的銅在跳舞— 在一個奇異的生動氣氛中，樹林在林中彼此交談並在風中溶合一起 有時候 在希許（Gailah

²⁴ 郭繼生，《藝術史與藝術批評》，台北，書林，民 79 年，頁 53。

²⁵ Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》台北，遠流，民 87，頁 53。

Yeliniirsch) 的油畫中，樹林甚至會學習飛翔²⁶

人與人之間也會因看見對方的心靈意象而相互吸引而傾羨，這種美感的流通與表達，讓人深受激勵；然而有時人與人的心靈意象主題是相同，但愈是主題相同，愈是能了解到對方特別的“空間”跟我內在心靈空間的差異點。我們一直在尋找同樣對這片土地、樹林有感覺的人，而互相支持並學習給對方更寬廣的生存空間。互相地帶領對方看見自己心裏的那一片天地 - 其實是可以更被推廣、擴充，就在有興趣的探索過程中，我們互相可以被建立，因為「心靈是一個遠比我們能了解的更擴大和具分析力的」²⁷如惠特曼所說：「一個世界，在我且是最廣的世界，被察覺到了，這便是我自己。」

它可以成為我們陷於迷思時的指導來源，只要靜下來好好聽來自心靈的聲響。

當到達意識的最深層狀態時，你會發現心靈不只是包含了整個神經系統，它也蘊含了整個宇宙。我們心靈在它延伸的狀態，事實上可以看見（感知）在任何時空的所有事物。... 不要逃避了，我們的心靈是一個遠比我們能了解的更擴大和具分析力的...²⁸

美術從本質上從物質世界的時間中擺脫出來，一方面把時間變成外在於作品的東西（美術作品總包含著表達和接受所有必要的心理時間），換句話說 美術把時間從物理世界轉交給心理世界和內部觀覺重新組織的空間圖像。²⁹

²⁶ Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》，台北，遠流，民87，頁58。

²⁷ 同上註，頁59。

²⁸ 同上註，頁59。

²⁹ 王林，《美術形態學》，四川，亞太圖書，1993年10月，頁27。

而在心理世界這樣的“心理空間”是時間化的空間，只有存留感覺與知覺。

凡進入畫面的現實是心靈化的，不管是視覺經驗的直接利用或間接利用，它是一種從視覺性的事物出發，通過時間性的事物，然後回歸到一種新的空間概念。³⁰

現代的精神超越 只能在個人內在的「未知之地」尋的。³¹

重點在顯現藝術家如何從日常生活中現實的題材中，抉取他要的空間，而當他的思緒在所體驗的材料有更深結合或在體現也傳達了精神訊息；「繪畫是以二度空間的物質形式的時空形式作為精神存在的時空形式加以區別」而呈現於感官的物質形式的時空形式，表達在圖像上便是凝固了時間、運動與過程 在一切心理感受凝固了對象，是為“精神活動的時空”而存在，心靈空間討論到此找到了可以擺脫外在世界時間空間縛束的可能。

³⁰ 同上註。

³¹ James E.B.Breslin 著，張心龍、冷步梅譯，《羅斯科傳》，台北，遠流，1993年10月，頁247。

第三節 繪畫藝術的崇高性

藝術是另一種形式的宗教，羅斯科（Mark Rothko）和蒙德里安（Piet Mondrian）都抱持這種看法，... 我想一般都認為藝術的崇高境界不值得人類投注大量的心力去追求。這也就是藝術會淪落至此的原因。...³²

重新肯定「崇高」的觀念，在我們這個懷疑的時代，讓藝術家重視藝術帶有的使命感。

「對物體要有信心」他說，「不要被世界的恐怖嚇倒，一切都是規劃好的，正確無誤，且要完成其使命以達到完美。尋找這條路，你就會從自己身上獲得前所未有的深刻體會—創造的永恆美；你會從一切現在看起來可悲、可怕的东西上得到與日俱增的解脫。」³³

就像余秋雨先生在《藝術創造工程》中引言所描述的：

忘記了我的眼睛是怎麼碰撞到這一段文字的，反正它一下子把我點燃起來—在那個晚上，當倫勃朗還在繪畫的那個晚上，一切光榮的幽靈，包括史前穴居時代的藝術家們的幽靈，都目不轉睛的注視著那隻顫動的手，他們是重新活躍起來，還是再次沈入夢想，就取決於這隻手了。而這隻手的顫動，幾個世紀人們在黃昏中注視它的遲疑動作—這是人的力量以及光榮的最崇高的表現之一。

當我們在歌頌大自然的偉大、雄壯極至時，導致我們內心升起一種崇高感，而我們所用以表達的方式，便成了藝術的崇高性質。

就繪畫性而言，吉爾平（Gilpin）認為最主要的愉快不是對景物做理性的分析，而是面對景物時心靈上的感性反應；Hartle 則認為風景中

³² Suzi Gablik 著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》，台北，遠流，1995，頁69。

³³ Herschel B. Chipp 著，余珊譯，《現代藝術理論 I》，台北，遠流，1995，頁269。

的崇高感是需要危險的景色。史塔佛 (Stafford) 在十八世紀末期提到風景畫的新的發展、新的風味，特別有一種混沌的感覺，依據柏克的說法：混亂、不加修飾是暗示著陽剛味；修飾與秩序暗示陰柔。而「混亂」這樣的品味興起，讓人開始偏好這些殘破、不成比例或不完整的景色。

宣斯東 (Shenstone) 則認為毀滅、頹敗這一類藉著不規則的外型、富有變化的樣式，可用以想像力推衍出壯偉 隆重的感覺，更超乎原有“ 限定 ” 的形式。以 Tuner 的畫為例 (圖 1)「 不完整」的構圖的確為畫面帶來更大的想像空間，也加強了無限與雄偉壯闊。

圖 1 Tuner < 光和色 洪水過後的早晨 > 1843 畫布 油彩 78 x 78cm

法國哲學家李歐塔（Lyotard）提出：現代主義和後現代主義的美學都不再談「美」，而是指向「崇高」。

「崇高」產生於想像與理性(reason)之間極度不平衡的強烈衝突狀態。理性所提供的理念(idea)作為一個「絕對」或「無限」的整體，完全超乎想像力所能表現的範圍。「崇高」便是想像力被逼到自己的極限時，去表現那「不可表現者」(unpresentable)所產生的既痛苦又愉悅的曖昧弔詭之情。³⁴

現代以及後現代主義已被界定為一種崇高的美學，每個人在「不可表現者」上，都在設法將自己的想像力是否有推到極限的可能來呈現現代繪畫風格的多樣風貌。

³⁴ 路況，《當代形象評論集》，台北，萬象圖書，1996，頁67。

第四章 對崇高中「深邃」的嚮往(作品解說)

在感知到一種幾乎無限的瞬間現象的變化時，我們迷糊了．．．。
這就是崇高給人的感動，它已經達到一個極限，我們無法去闡釋，於是生命就開始有了愉悅，可以有崇高的對象，讓人去尋找去追隨．．．。

第一節 走向幽暗朦朧間

題目：走向幽暗朦朧間的一條路徑（之一）（圖 2）

年代：1998

素材：紙本、膠彩

尺寸：91× 116.5cm

（一）表現的動機與理念

從幽暗不清的混沌世界開始有了界限顯示出形体與空間就在變動的過程中，這些從地土上紮根生長的樹林們，用一種近乎“甦醒”的方式，掙脫晦暗的黑夜，從中開始有了生命的跡象：樹枝開始竄動，在交密相錯中，緊密地將自己的生命與其他生命體相聯。這是宇宙間最充滿魅力的一刻，一種迎接生命來臨的景像，一切即將真相大白。但這過程最迷人的地帶往往不是“結果”般地清楚，而是“曖昧”。它是一種很複雜的心靈空間，在“欲言又止”的狀態表達它豐富的肢體語言。

在圖 3 中，走向樹叢圍繞的天地的心靈景像，是我一直在尋找的。當在物質世界發現一處跟自己心靈裏深處相似的視野空間時，人的心便被它吸引到那一處風景的焦點— 遙遠的終點，望著這樣一直在尋找的景像，與心境相符合、相契合的一個所在。在陰沈沈的樹林氣息裏，仍帶著某種有希望、有趣味成分的空氣流動其中。在漫漫的昏黃景像中，每棵樹都像似有精靈一般，招著手歡迎人的進入，進入它們已經預備好的一條道路。

(二) 表現的形式與技法

對自己的作品而言，我全心追求空間和深度，並嘗試達到自我的風格，儘可能的深入穿透大自然的基本事物而達到他們的靈魂。

以這張「心靈風景」的空間來看，試圖以「霧」的要素，讓畫面的構成物中可自由的顯現或隱退，我藉著製造「清晰」與「朦朧」自主地控制它們空間中的秩序。很喜歡製造出像這樣的心靈景像 洗盡一切鉛華，殘存下來的也是最菁華的部分。在“離相絕彩”的水墨境界中獨尚墨色，十足反映了水墨背後所傳承的文人思想與人生哲學。繪畫創作中仍揮不去對中國的線條、筆墨韻味、水份淋漓的眷戀。在畫面黑到白之間的色調處理過程，先探討的是，可否用黑色的礦物或水干顏料來呈現自古以來的墨色表現，結果在作畫過程中，我發現了這會使畫面有兩種不同方向的發展：一種是使其黑色成為「厚度」的技法表現，顆粒清晰存留下來、筆觸刷過的痕跡，在在揭示「有意識」的戲墨（圖 3）；另一種是多水分、少顏料的輕描淡寫，用以到帶過遠處隱約可見的枝幹，或是被雲霧暫時遮蔽的「不清楚地帶」。（圖 4）在實與虛的表現上，兩者皆有其特點可發揮，以至在這張畫面上，「黑」所呈現的實體與虛幻之間還有許多中間調子，在黑與白之下襯托著。「白」則是另一個重點，它跟黑發揮了同樣的魅力在這張「有水分」的風景上。從放大的細節中觀看，它也可以處理成有虛有實，實體的白如圖 4 的左方，可分辨為帶有大量的雨氣的雲降在葉上，或快成雨掉下；而右方便是虛無的遠景。在中國畫中便常見這樣淡雅的色調；日本畫則是前者的做法較明顯。「黃色」的加入是引導視覺的作用，有勾線填彩的味道。

在圖 4 中，以水晶末顏料濃淡的變化加入畫面造成空間上另一種季節性的心象。是可以悠游自在的一分自由，建立在「物與物之間沒有什麼實際的關係」上，只有自己是這片“慘淡風景”的主人，可以給它一個新的空間秩序。

圖 2 走向幽暗朦朧間的一條路徑(之一) 1998 紙本 膠彩 91× 116.5cm

圖 3 走向幽暗朦朧間的一條路徑（之一）（局部）

圖 4 走向幽暗朦朧間的一條路徑（之一）（局部）

題目：走向幽暗朦朧間的一條路徑（之二）（圖 5）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：97× 130cm

（一） 表現的動機與理念

喜歡幽暗的天氣朦朧的寬闊樹林所營造出一種氛圍，在其中生成的樹，每一種都有它獨特的姿勢，展現自我的個性與格調。隨著路的遠去，人的目光也隨即停在後景那一片淡藍色的風景我想像中的「深邃」，是使人可以自由的來去遊走享受畫面予人的視覺與心靈的平靜，而所謂的平靜在我的感覺裡，是能夠看著萬物一點一滴的生長，在最平凡的事物中，因為「生長」，而從這一塊土地上有了新的希望，記錄這一份平凡，也使我的心有參與的快感。

在東海待了一段時日，感受到大度山上，不論晴雨、季節的變化帶給人不同的印象與記憶，比起〈走向幽暗朦朧的一條路徑（之一）〉中，晨曦樹影清新的模樣，〈走向幽暗朦朧的一條路徑（之二）〉直覺上是一場雨剛下過後不久，霧氣仍未散去，地上留有泥濘、潮溼的痕跡。這樣的景象，雖不是從實際風景中取得，這樣的感覺是我留在東海校園的這段期間常常看見，也常常嗅得到的 有雨的味道的風景。

（二） 表現的形式與技法

由深到淡的層次變化使幽暗朦朧間的樹群有再深入的空間感，很明顯地從前景到背景，表現的形式與技法以及構圖大致與圖 2 相同。

圖 5 走向幽暗朦朧間的一條路徑(之二) 2000 紙本 膠彩 97× 130cm

題目：幽暗朦朧間（圖 6）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：30× 46cm

（一）表現的動機與理念

白雲灰霧在樹群中以灰濛模糊不清的色調帶人進入未知的領域，它不斷地變化著，有時遮住部分的樹，有時籠罩著大地，灰灰濛濛的天氣，有一種吸引我前往的魅力。像是個人內在的「未知之地」般，這樣不知道為何的心靈意象，讓人嚮往與喜愛。

（二）表現的形式與技法

將主題 樹，推到一個壓迫的空間裏面，藉著上方雲的遊動筆觸，暗示這個空間，在沉動的壓力下，仍然隱藏著未知的變數。畫面以黑白色調為主造成鮮明的對比。以樹林的「線條」，雲層的「面」，簡單的構成，建構一張畫。

圖 6 幽暗朦朧間 2000 紙本、膠彩 30× 46cm

題目：朦朧的山頭（圖 7）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：30× 46cm

（一）表現的動機與理念

在自然的空間裏，常常看見顏色的多變化，自己在色彩的使用上卻遠不及陽光下燦爛與繽紛，所以退一步試試單用白色去表現畫面，以及處理線條，與水墨的用筆用墨以及留白的方式背道而馳。

（二）表現的形式與技法

構圖以白為主，呈現白色的豐富性調子，主體則佔小部份，類似被雲霧烘托出來的色彩樹林，在技法方面，先是用色彩完整地畫出樹林，再用胡粉一層層地染掉不要的部分，之後在白色的空間用淡藍色渲染及勾勒其陰影，因構圖偏右，便在左方畫上白色的樹枝，使其畫面平衡。

圖 7 朦朧的山頭 2000 紙本、膠彩 30× 46cm

題目：朦朧的樹影（圖 8）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：30× 46cm

（一）表現的動機與理念

表現樹影的暗沉，讓幽暗的樹有另一種風貌，以期表達自己心中對這一幕 在白日快消逝時，陰影予人最沉重之陰暗及神秘感。藉著水的變化，使畫面可以輕鬆起來，因有倒影，讓畫面不致於頭重腳輕。

二 表現的形式與技法

圖 6，圖 7 與圖 8 是一系列的作品，在畫面構成可看出主題的樹被刻意地移至畫面中心之上，並不像圖 2、圖 5 般佈滿畫面，而是縮小了二分之一。

圖 8 朦朧的樹影 2000 紙本、膠彩 30× 46cm

題目：未知的夢境（圖9）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：113× 162.5cm

（一）表現的動機與理念

因有風的流動，樹或草也有了另一種或多種的變化，因有風的流動，才讓生命展現它的韌性也造就它有自己的生長的風貌。

在我追求的空間與深度中多了一種東西，是壓迫感。可能是反映現階段自己的感受。喜歡繪畫的原因是，它很「誠實」，在不自覺中，將人的想法與感覺都融入了，再現時，藉著線條的「誠實」，藉著色彩的「誠實」，成了一幅幅「心靈風景」。

（二）表現的形式與技法

運用藍色從深湛到淡淺的變化中「色塑」空間中「深邃」的體積感，（把平面繪畫上的顏色當成雕塑中的泥土在三度空間裡的角色使用一樣），配合白色的筆觸忽隱忽現，造成實與虛之間空氣中慢慢流動的一股動勢。畫中心上方因雲與樹距離壓迫性的接近，暗示心靈內部的壓迫感。

在畫面的初步處理方面，除左上方外，畫面全貼了一層銅箔，畫面下方地的位置，還保留燒箔的痕跡。先大片渲染以水干藍，再加上礦物白顏料及描繪少許樹幹。在白色顏料使用方面，左方淡的灰白是用胡粉，中間實體的白是顆粒狀的水晶末及岩胡粉，右方則是礦物白顏料及胡粉顏料。因顆粒大小粗細或天然礦物與水乾植物性顏料的差異，造成畫面由「實」的雲霧將風景掩蓋其後或是退至遠方之虛幻空間有多樣選擇的變化呈現。

圖 9 未知的夢境 2000 紙本、膠彩 113× 162.5cm

題目：路徑（圖 10）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：83× 121cm

（一）表現的動機與理念

與圖 8 幽暗樹影一樣的心境下，以崇敬敬畏的心，觀看這一片即隱入黑暗的樹林隨日頭的退出變得好黑好暗好高大。〈路徑〉中下方的草堆讓觀者感受到草叢中的草似魔幻性地生長著，具有感染人，喚人進前去的呼招能力。黑壓壓的山頭與幽深空間裏曲徑中所呈現的樹蔭而遠方或樹縫中透出光的晞疏聲，追求心靈空間的安靜 一種永恒的感覺，與東山魁夷所追求永恒狀態的形体一樣地令人動容與嚮往；樹在有形與無形之中互為掩飾，在背光的層層黑蔭中，仍有流動的思緒在其中。這一幕真讓人嚮往。這個空間絕對是個人的；在解讀自己作品時，關心“裏面”空間“深度”的同時，發現人的思想也可以一直在裡面追隨著崇高性，引出一條讓自己成長的路。

（二）表現的形式與技法

以水墨先在紙上完成初稿，上色後，保留的墨色如中間樹葉叢的部分，再將黑箔貼在樹幹和草堆上以乾布輕擦出想要的效果。其山頭的形狀即參考圖 9 山頭的造型，而背景也用顏料淋蓋下來的技法，與前景的「實」成為對比，加強前景。

圖 10 路徑 2000 紙本、膠彩 83× 121cm

題目：記憶中的山林（圖 11）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：81× 116cm

（一）表現的動機與理念

灰濛的風景：在枝幹的搖擺中透露出遠方樹影的呼應。安逸的氣息裏「永恆時刻」記錄著一份生長的回憶。

（二）表現的形式與技法

採對角式構圖，以水墨打底，統一色調，分前、後景，展現空間的張力。

圖 11 記憶中的山林 2000 紙本、膠彩 81× 116cm

題目：朦朧濕路（圖 12）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：73× 91cm

（一）表現的動機與理念

我畫樹的動機與理念大致是相通的。在這一張裡面有感於樹枝錯縱排列的美感，不失為一種生命生長的節奏。單純地想紀錄生命現存的一個階段。

< 朦朧濕路 > 表達了實際生活的體驗 在空氣中彷彿可以嗅到潮濕的氣息，在心靈空間裏走進了一個涼爽的季节。

（二）表現的形式與技法

這一張以平面化的空間形式構成。底層背景用平塗的方式再加上前景主題 樹，來完成；迥別於其他這一階段畫作中製作的空間深度。為了突顯主題簡化了空間以及保留在上底層時造成的水漬效果。除樹幹外，其他的便是第一層的底色了。

圖 12 朦朧濕路 2000 紙本、膠彩 73× 91cm

第二節 搖晃不定的幽暗樹林

題目：搖晃不定的幽暗樹林（圖 13）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：91× 116.5cm

（一）表現動機與理念

伴隨他的唯有一個深淵 意識到頭腦貧乏的悲慘境況所產生的空虛感 他生活在一個搖曳不定的世界，在其靈魂深處 甚至到了萬般痛苦的程度- 他懂得了，物與物之間根本不存在什麼高度、深度、長度，甚至沒有什麼實際的關係³⁵

在搖晃不定的虛實線條中，若隱若現的樹形在空氣中，從晦暗不明過渡到有著“精神水份”的透澈空間，須經過一片搖搖晃晃的幽暗地界。這是在這個階段中心境所投射的、營造的心理空間。在繪畫平面與心靈之間希望達到一個新的關係。

（二）表現的形式與技法

以“搖晃不定”造成空間上的錯覺，在具體的線條（實）裏又有背景的樹影重疊，在這張幽暗樹林中觀看此一心理空間 從混沌中重新提煉出“藝術的秩序”而這個規則的制定是依照自己喜歡的方式，與現實透視的秩序可以是兩個世界，可不相往來也可交疊。

³⁵ 佟景韓、易英編，《現代西方藝術美學文選》春風文藝、遼寧教育出版社，1995，頁 8。

圖 13 搖晃不定的幽暗樹林 2000 紙本、膠彩 91× 116.5cm

題目：林中的夜（圖 14）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：75× 107cm

（一）表現的動機與理念

每每看見校門口後方的樹林蕭瑟的模樣，都想把它深深的印在腦海中。由下到上，由粗到細，由簡到繁。淺咖啡色的樹梢在天際有如游絲般繞來繞去，猶如惠特曼在他著作〈草葉集〉中所寫的：「靈魂的流出，來自樹蔭隱蔽的大門，並永久引起了疑問，這希望是為著什麼，在黑暗中的思考是為了什麼？」一大片的棕色系樹林沉靜而美麗地回答著。

〈林中的夜〉表達戲劇性般的情緒起伏與糾結不清的思緒纏繞心頭的寫照。畫中月亮的突顯其實一點也不誇張，它真的就以這樣的形式存留在我的腦海中，成為一個很亮的「符號記憶」。曾經比較過巴比松畫派中的風景畫，心中一直對其描繪的“繪畫時間”有一個觀點：大部分的風景畫都是描述早晚晨昏的景象，少有中午或晚上的。若有人有興趣畫中午或晚上的風景時，我想他繪畫的「符號性」是強烈的，因為日頭或月亮在此一時段有著非常明顯的存在，觀察者不可能不知道它們的「偉大」，因而繪畫多少會走到符號性的崇拜上。但我清楚現一階段對樹枝線條仍有想繪畫的空間，故保留走上符號性的可能。晨昏的光線的確吸引著我，讓「深邃」的意象可以慢慢的成形。

（二）表現的形式與技法

這一張一開始便想用水墨結合膠彩的方式畫成，在蓋掉大部分的水墨（除右下方仍保留住底層墨色的自然流暢外），用「加」的方式反覆地充實畫面線性流動的可能。左下方以「盛上」製作出不同的厚度表現，突顯前景。「月亮」則貼了銀箔加強其亮度，由於實際的視覺經驗與畫面在現經營之間的落差，讓這張畫面以「深邃」的意象記取夜晚的回憶。

圖 14 林中的夜 2000 紙本、膠彩 75× 107cm

題目：晃動不定的樹林（圖 15）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：81× 116cm

（一）表現的動機與理念

藉由「樹」的題材，表達自己遭受驚嚇時的心靈景象。

你知道，我從來就沒能接受我還活著這個事實。所有的事都讓我感到害怕驚惶。

從我最年輕的歲月開始就是這樣。你知道生命對我而言，太沉重了。³⁶

不自覺地活了二十幾年，生命仍處於幼年般的膽小，無力承受自己面臨到的考驗，「我從來就沒能接受我還活著這個事實」而我一直不知道為甚麼我要活著！莫名的恐懼慢慢升起，直到整個人瀕臨崩潰。這樣的想法一直伴隨著我年輕的歲月，擾亂我的思緒與生活，它讓我感到「世上無一處是安歇之所」。藉繪畫傳達出心中世界是這樣的不安與焦慮。

（二）表現的形式與技法

以粗到細的黑礦物和黑箔，以大筆觸畫上去。構圖與一般樹林形式無異，再以排筆刷出白色雲層的痕跡，使畫面晃動的成分加深。利用色彩的裝飾性整合畫面，配合氣氛的需要。

³⁶ John Berger 著劉惠媛譯，《影像的閱讀》，台北，遠流，1998，頁 98。

圖 15 晃動不定的樹林 2000 紙本、膠彩 81× 116cm

題目：風波（圖 16）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：83× 121cm

（一）表現的動機與理念

人都在尋找跟自己心靈相接近的所在，我尋找的是現階段符合自己心境的風景，找著了，心裡會很舒坦。這一張所描述的風吹草動中沉沉大地的壓力裡有緊張的氣息從四面八方風湧而來，路徑在狂風動亂間通向山的另一頭。

（二）表現的形式與技法

以山頭隆起的造型構成主要樹林生長的面積，再以蕭瑟的筆法側寫樹影，表現的形式與技法與圖 14 同。

圖 16 風波 2000 紙本、膠彩 83× 121cm

題目：林中日落（圖 17）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：117× 91cm

（一）表現的動機與理念

從已經死亡的草叢中生長出相思樹林迷濛的影像與日落時分相互呼應，像是閉幕的宣告。結束了一天之後，一切將黯淡下來。

（二）表現的形式與技法

採取西洋定點的透視，構圖以前景圍繞四方，中心成為焦點所在。前景中有秩序地分出前後關係，再以厚塗的方式製造肌理。樹影以小筆渲染，在白虛渺中造成樹枝搖曳生動模樣。

圖 17 林中日落 2000 紙本、膠彩 117× 91cm

題目：遊（圖 18）

年代：2000

素材：紙本、膠彩

尺寸：80× 116cm

（一）表現的動機與理念

從一系列〈幽暗朦朧間〉、〈搖晃不定的幽暗山林〉繪畫的過程中，加上對「崇高」有了更深入的了解與明白之後，想藉著「距離感」跳脫這些不安與束縛，但仍想保留住自己繪畫的特色與對畫上的偏好，如線條的活潑性及隱藏在白色顏料底下的彩色世界的表達等等。

深層的恐懼仍然存在，我可以把它藏在白色筆觸的掩蓋下，如圖中心上方逆向生長的淺灰色樹形所象徵的模樣。而悠遊於上的一小朵白雲，則投射了我的心情：以飛快的身影掠過這個可能充滿危險的地方。

靈魂的流出是快樂，這裡便是快樂，我想它是瀰漫在空中，隨時期待著，現在它流向我們來了，我們只好接受了。這裡興起了流動的和依戀的性質，這流動的和依戀的性質，便是男人和女人的清鮮和甘甜，（晨間的香草每天從它的根莖散發著清鮮和甘甜，不會多於它自己不斷地散發著清鮮和甘甜）對於這流動的和依戀的性質滲透著老年人和青年人的愛的血汗，從它的急流中蒸發著...對於它起伏著接觸之戰慄的渴望的苦痛。（W.惠特曼〈草葉集〉）

這樣深邃的空間，是一種個人不停向內找尋自我所衍生出的共同想法，更深地將個人帶入自我更深的意象。

（二）表現的形式與技法

〈遊〉的形式與其他張迥別，以俯視的視角觀看大地的變化。右上方樹的造型簡化到「心靈」中樹的樣子，其他小樹以多樣化的面貌依畫面需要來變形組合。「霧」仍是畫面的靈魂所在，白色面積一如往常的畫面般佔了一半的面積，在使用上以小筆有意地留下痕跡，其狂亂的筆觸以「逸筆草草」抒發無窮盡的有形天地。貼銀箔無非是想讓畫中的白有多一點的

層次，而繪畫中的「河」中段銀箔氧化成焦黃色的意外成了一種效果。形式上以虛實交錯，如左上方虛的空間與局部實體的樹幹成對比；而風向也引導著畫面有方向性的生長著。

圖 18 遊 2000 紙本、膠彩 80× 116cm

第四節 作品小結

在心靈的空間裏，一直有一股壓迫感。想尋找一條出路，將這股幽暗之氣在畫面上舒發出來，而繪畫創作讓我更認識裏面自己的心靈意象— 是一片不安、煩躁與潛伏著憂鬱時藉著動筆的過程，讓這一股壓抑的情緒成為作畫的源泉。也成為自己欣賞崇高所引起的共鳴，繪畫不只能表現美感，也能表現崇高，何況乎心靈真誠地感受所描繪出來的另一個充滿未知的世界。個人對崇高致上最高敬意，因為它釋放出感性，用理性將人帶入前所未有的境界——心靈崇高之地。

在構圖的尋找上仍遵循著“心靈指導”方針，喜歡以地面做為畫面起點，從上開始有山丘或地表起伏，象徵大地的生命力；而樹的構成上，一直喜歡用大動勢來彰顯整張畫面的主題，其次便是趣味的營造，都是重點所在；在路徑的安排或空氣（虛實）的穿插融入，都盡情與心靈意象相結合。在質地肌理方面，這一點一直是膠彩所能表現淋漓之處。（見圖 13）

第五章 結論

嘗試以台灣現代的水墨精神融合膠彩，表現“台灣本土畫”的新風貌，而“相思林”這一系列的主題，是與切身所親近的環境上以小觀大。

以中國文化的文人水墨思想的境界，為追求的心靈意象。在綜合中西方美學相應對照之下驗證對自然的主觀意識大於客觀的實體存在後，更幫助創作者在研究的過程中，以繪畫行動証實、加強理論，使兩者互相呼應。

個人的創作脈絡，以從相思林地中尋找與內心相契合的一處所在為心靈意象。在當中探索心靈渴望的空間及其深度，以及為何“崇高的意象”一直吸引著自己，繪畫過程中吸引畫者動筆有想到創作欲望的因子很多，其中，最吸引我，首推「線條的魅力」與「心靈空間的探索」以及「藝術的崇高性」，在「書法」藝術的薰陶下，對線條有一種自小就熟悉似的文字符號有好奇想了解的動力；而藉「心靈空間的探索」更是想表達出現階段自己的美感經驗與心情境遇。每當產生這樣的一張畫作時，會有那麼一瞬間清楚的知道自己是存在的真實感。藝術的崇高性，便是藝術家進步的最大推力。使其意象不斷地成為在人生當中追求的動力。

我的心靈意象 在晦暗幽深、大地沈沉的空間裏，樹林裏的風招搖著 心裏所意會到的卻是好似一切都靜止不動的“永恒時刻”，這一幕所帶給我的迷戀與感動存在心裏，直到如今。

心靈所感受到的，遠超過外界給予的景像。如康德所說「真正的崇高只能在評判者心情裡尋找...」。在心靈化的時空中，以一種“凝固”的心靈空間呈現於畫面。物質世界、心靈世界與畫面的世界，三者之間互為存在的相聯與重要性。

個人的繪畫觀乃是將自然的物質世界看成接近書法的筆墨韻味，對於自然的寫實可以捨棄，成為寫時，寫心靈的“時” 靜止不流通的或是永恒的“時”，而在有意識的抉擇下，尋找到一處與自己心靈景像相像、相契合的“東海相思林”從中去體察繪畫空間的空白與現實景像及心靈景像三者之間在繪畫活動期間的變化。

藉〈心靈空間的探索〉，想表達出現階段自己的美感經驗與心情境遇。從〈走向幽暗朦朧中的一條路徑〉、〈未知的夢境〉以及〈遊〉等一

幅幅畫作之中，看見自己內心真正的想法。從崇高性去看在〈搖晃不定的幽暗樹林〉，明白世界之於個人內心未知之境的啟發。

而在世界為洪荒的認知中，如何雕刻出心裏的一幅“世界”，而這樣的一幅景致的成形（或淨化），往往是追尋了一段年日過後，找回“起初”的心靈樣式。每個人都應該去完成“追尋”的路，「神在我們每個人身上，都有一個旨意— 就是彰顯」³⁷ 我們可以將這個“彰顯”的涵意表達成，把我們心靈景像給彰顯出來— 成為一生的意象。

我個人最喜歡的曲子是 Memory，我在世界任何地方，只要聽到這首曲子，就會覺得，人其實受很多苦，還是蠻值得的，會使我感到生命不再分散、不再分裂，生命整合起來了。因為這個時候我不再向外追求任何有形可見的東西，而已經變成一個純粹的精神— 是內向的，有核心的，可以藉音樂進入一個和諧的世界。³⁸

這是一張很迷人的心靈景像，每個人心裏的樣子都不一樣。

而生命中不可或缺的是，對人生過程中的許許多多的事物，有過「崇高」的嚮往。如何將我們恐懼的黑暗期，一步步推向對崇高更多的認識與追求。

在我個人所追求的意象，是在混沌的世界中煉粹出「如谷之歌，紮根土裏，與風共存，與種子越冬」³⁹ 生命的過程是被用一種有期望的眼神在關心著。縱使有“黑暗期”的存在，也是為了能夠讓生命成熟的經過。

而什麼是生命成熟的樣子，我想，是肯定目標之後，可以喚醒人心底強烈的內在精神，不斷的去超越．．．。

希伯來人為世界最為不幸的民族，面對著無邊無際的磨難和無法逃避的死亡，把

³⁷ 〈新約〉，《聖經》。

³⁸ 林吉峰，《生活美學》，台北，北美館，民 82，頁 20。

³⁹ ³⁸ 宮崎峻，〈風之谷〉。

求生的慾望、幸福的幻想、熾烈的情緒化為對神的信仰 和讚美 把人生視為通向天堂的荊棘叢生的道路，從而激起精神對存在的超越。⁴⁰

一種讓生命甦醒的方式，一種發現世界是充滿魅力而非死寂的方式⁴¹

以這樣的深邃的心靈意象成為我一生所追求尋找滿足的一切。

⁴⁰ 王林，《美術形態學》，四川，亞太圖書，1993年10月，頁155。

⁴¹ Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》，台北，遠流，民87，頁55。

參考書目

- 王林，《美術形態學》，四川，亞太圖書，1993
- 王世德主編，《美學辭典》，台北，木鐸，民 76
- 李醒塵，《西方美學史教程》，台北，淑馨，民 85
- 李澤厚，《美的歷程》，台北，大鴻圖書，民 80
- 余秋雨，《藝術創造工程》，台北，允晨，民 79
- 郭繼生，《藝術史與藝術批評》，台北，書林，民 79
- 張清治，《道之美- 中國的美感世界》，台北，允晨，民 79
- 熊秉明，《中國書法理論體系》，台北，谷風，民 76
- 黑格爾著，朱孟實譯，《美學》，台北，里仁，民 70
- 潘公凱，《限制與拓展》，台北，中華文物學會，民 86
- 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，台北，中國文化大學，民 71
- 葉玉靜編，《台灣美術中的台灣意識》，台北，雄獅，民 83
- 葉朗，《中國美學史》，台北，文津，民 85
- 顧駿，《猶太的智慧》，台北，錦德，民 85
- 齊林編，《樹》，天津，天津人民美術，1999
- 路況，《當代形象評論集》，台北，萬象圖書，民 85
- 陸蓉之，《後現代的藝術現象》，台北，藝術家，民 79
- 佟景韓、易英編，《現代西方藝術美學文選》，春風文藝、遼寧教育，1995
- Bernard Denrir 著，張心龍譯，《後印象派》，台北，遠流，民 84
- Herschel B. Chipp 著，余珊譯，《現代藝術理論 I》，台北，遠流，民 84
- Jean Baudrillard 等著，路況譯，《藝術與哲學》，台北，遠流，民 84
- John Berger 著，劉惠媛譯，《影像的閱讀》，台北，遠流，民 87
- Phoebe Pool 著，羅竹茜譯，《印象派》，台北，遠流，民 84
- Suzi Gablik 著，滕立平譯，《現代主義失敗了嗎？》，台北，遠流，民 84
- Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》，台北，遠流，民 87
- William Vaughan 著，李美蓉譯，《浪漫主義藝術》，台北，遠流，民 84