

時間意識於中西繪畫表現型態之探討

An Exploration of the Expression of
Temporal Consciousness in Chinese and Western Painting

蔡揚威

Tsai, Yang-Wei

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

本研究第一部份前言係包括研究動機與目的、研究方法與範圍、時間與時間意識的釋義與比較，和相關文獻的回顧探討；第二部份則以中西方時間觀的哲學思想，各自與其繪畫之關聯性與予比較分析；歸納成第三部份，中國繪畫的時間意識表現型態；與第四部份，西方繪畫的時間意識表現型態；經由前述第三與第四部份中西方繪畫的不同表現型態，逐一作風格與圖像分析，而梳理出第五部份的異同處；最終結論顯示這些異同主要受到文化、宗教、哲學、透視方法與美學觀念的影響。

繪畫的時間意識不僅是對時間的感知，而是一種主動的時間操控與體驗，讓觀者在其中感受時間的流動、靜止、斷裂與重組，使時間成為作品中的有機元素，而不是背景的設定。當今中西文化相互交融，時間意識於中西繪畫趨向唯心論與主觀化的共同現象，如何引西潤中，調和中西，值得進一步研究並作為當代藝術創作之借鏡。

【關鍵詞】時間、時間觀、時間意識、四維空間藝術

一、前言

(一)、研究動機與目的

人類生存在三維度的空間裡，無時無刻與時間發生著關係，我們很清楚作為「第四維度空間」¹的時間正分分秒秒的進行中，也知道時間過去了不會再重現，現在會成為過去，未來也即將成為現在，但對於未來卻一無所知，時間是稍縱即逝，短暫而有限，但又是週而復始，循環又漫長，我們既認識時間，卻又茫然不知，這和一千多年前的西方哲學家奧古斯丁(Augustinus)陷入同樣的困境，在其《懺悔錄》寫到：

時間究竟是什麼？沒人問我時，我知道時間是什麼；有人問起，我想說明時，卻茫然不知了。²

也正因為如此，許多哲學家與各宗教對於時間有了進一步的探討，而產生各自的思想與主張，由客觀的物理時間轉化為時間觀，進而對時間產生了主觀的意識，最後形成時間意識。畫家經由透視與光線明暗度處理，在二維的畫紙或畫布或其他繪畫載體，呈現三維的立體空間畫面，而如何再注入時間元素，進入四維空間藝術的時間意識表現型態³，為本研究之動機所在。

透過本文探討而達到以下之研究目的：中西方不同的時間哲學思想對繪畫產生之關聯或影響；歸納時間意識在不同文化背景下所呈現的視覺類型；分析比較中西繪畫對時間的處理型態之異同；經由繪畫表現型態之異同，梳理出各自繪畫風格的轉變與發展趨勢。因此，本論文不僅提供學術上研究時間意識在繪畫表現

¹時間被定義為第四維度空間的概念主要來自愛因斯坦的狹義相對論（Special Relativity, 1905），資料來源：艾普斯坦原（Lewis Carroll Epstein）《透析相對論 Relativity VISUALIZED》，翁聖賢譯，臺北市，牛頓出版，1987，頁 122。

² 林薰香，〈時間的本質〉臺北市，臺灣學生書局出版，2021年初版，頁 1。

³ 文藝復興時期，西方畫家隨著數學幾何的發展，應用透視和陰影來建構原本三維景象或物體。而西方藝術家試圖在二維畫布上展現四維形狀者，為四維空間藝術之呈現。引自蔡揚威《三生石意象：蔡揚威創作論述》國立臺灣師範大學美術學系，碩士論文，2021年，頁 8。（參照 Beth Gersh-Nesic Art History Definition: The Fourth Dimension”，2018 01 15 發表於「ThoughtCo」）

型態之另一構面依據，並且有助於當代繪畫於時間意識主題創作之借鏡與發展方向等雙重目的。

（二）、研究範圍與方法

中西繪畫與時間意識相關聯之作品夥多，而部份繪畫表現是否具有時間性，又往往偏向於主觀上的認知，所以本研究範圍主要聚焦在中西哲學思想，所衍生出與時間意識有顯著性關係之代表性作品為列舉：包括中國傳統繪畫形制的長卷與聯屏、象徵性時間的折枝畫、多重時間的二我圖；與西方繪畫文藝復興時期的敘事宗教畫、強調光影變化的印象派畫作，以四維空間藝術為表現的立體主義、未來主義與超現實主義等為探討範圍，但不涉及當代、雕塑、動畫與影像媒體等。

另本研究採用文獻探討方法以回顧時間性繪畫攸關主題與研究現況；用風格分析法以比較不同時期、流派對時間的視覺表現手法；圖像學分析法來解讀畫作中的時間象徵，最後利用比較研究法與歸納法，就中西繪畫於時間意識代表性作品進行分類並比較其中之異同與轉變趨勢。

（三）、時間與時間意識釋義與比較

「時間意識」(Time Consciousness)是一種哲學、心理學與藝術理論中的概念，指的是個體對於時間的主觀感知與經驗，與物理學上所描述的客觀時間(Time)有所不同。「時間意識」並非指時間本身，而是人類如何感知、體驗與理解時間流動的方式。依胡塞爾(Edmund Husserl 1859-1938)《內時間意識現象學》的核心概念，時間是客觀、可度量的「鐘錶時間」；物理學或日常計算中的線性時間；而時間意識是如何在經驗中構成時間的流動，使過去、現在、未來相互連結。這一概念涉及記憶、當下經驗以及未來的期待，強調時間如何在人的意識中構成連續性。時間的客觀性，即個體的客觀性一般，如何可能在主觀的時間意識中構造出，甚至只要我們試圖對純粹主觀的時間意識、對時間體驗的現象學內涵進行分析。⁴

⁴ (德) 埃德蒙德•胡塞爾《內時間意識現象學》，倪梁康譯，五南出版社，2014年，頁38。

而在藝術創作的脈絡下，「時間意識」可被定義為創作者如何在作品中呈現、操控或解構時間的流動與感知方式，並透過視覺、聽覺、敘事或行為表現，形塑觀者對時間的主觀經驗。這種「時間意識」並非指線性的、客觀的時間，而是透過藝術手法，使時間在作品內部變得可見、可感、可體驗，甚至可被重新建構。

（四）、相關文獻回顧與研究現況

回顧與整理與本研究最相關的文獻計有：2000 年，南開大學哲學系博士研究生劉悅笛（1974~）〈東方叢刊-中國繪畫審美的時間意識〉係透過中國「時間意識」觀念如何影響中國繪畫，來展現藝術的深度與哲學內涵，強調中國繪畫的時間意識並非單純記錄時間，而是將時間化為一種審美體驗，透過「氣韻生動」、「游觀體驗」、「詩畫融合」等方式，使畫面呈現出生命的流動感，側重在中國繪畫審美的時間意識探討。⁵

2013 年蘭友利（1975~）《繪畫的時間性》中國美術學院博士論文，探討了時間在繪畫藝術中的表現與審美特質，從古希臘、古羅馬、文藝復興、印象派、現代藝術到中國繪畫對時間的不同詮釋，共計七個章節，提出了西方繪畫經歷了從古希臘「時間的厚度」⁶到古羅馬、文藝復興、印象派「時間的切片」⁷的變化，再到現代立體派、未來主義對時間的重構。主要側重在西方雕塑與繪畫時間性的探討，最後僅第七章探討到中國繪畫的時間性，認為其核心在於「中道觀」⁸，這

⁵ 資料來源：劉悅笛，〈東方叢刊-中國繪畫審美的時間意識〉南開大學哲學系，2000 年，整理頁 156~163。

⁶ 資料來源：蘭友利《繪畫的時間性》中國美術學院博士論文，2013 年，頁 141~142。「時間的厚度」指的是時間在畫面中呈現為一種連續性與累積性，包含了過去、現在與未來的交疊。這種時間觀強調的是時間的「綿延感」（Bergson 的 *durée*），並非單一瞬間，而是將時間視為一種流動的、充滿內在深度的存在。

⁷ 資料來源：蘭友利《繪畫的時間性》中國美術學院博士論文劉悅笛，2013 年，頁 61。「時間的切片」指的是將時間截取為一個瞬間的片段，畫面中的時間感是固定的，而非流動的。這種方式將時間視為「可以被度量與分割的片段」，每個畫面都是一個孤立的時間點，而不是連續的時間流。

⁸ 資料來源：蘭友利《繪畫的時間性》中國美術學院博士論文 2013 年，頁 163。「中道觀」源於佛教哲學，尤其是中觀學派所提出的「八不中道」，即不生不滅、不常不斷、不一不異、不來不出。這種思維方式避免極端，強調事物的動態平衡與「適時適性」。

與古希臘藝術的「待出」⁹概念有相似性。中國繪畫的時間觀並非線性，而是以「時機」¹⁰為中心的時間性認知，使得作品具有獨特的時間表現方式，通篇論文有許多作者自訂的專有名詞，易流於抽象，就內容比例分配上，偏重在西方繪畫的時間性的研究，中國繪畫的時間性探討僅一個章節，就中西觀點的平衡性而言稍有不足。

2017 年，李鵬（未公開出生年）《中國古代繪畫中的時間觀》中國藝術研究院碩士論文，該論文係通過對中國古代繪畫形制(如立軸、冊頁、手卷)的分析，並列舉了郭熙(約 1020~1100)〈早春圖〉、劉松年(約 1155~1218)〈四景山水〉、顧閎中(生卒不可考，約活動於 10 世紀中葉至後期的南唐宮廷)〈韓熙載夜宴圖〉呈現了古人如何透過不同構圖與觀看方式來表達時間的流動，而古代繪畫時間觀在當代的延用，如徐累(1963~)、劉丹(1953~)、郝量(1983~)等，延續了古代時間觀的形式與內涵，融合現代視覺語言創造新作。所以本篇論文重點方向在於以中國古代繪畫時間觀與形制，來論述中國當代藝術家如何延用，偏重在中國繪畫的探討。¹¹

2019 年王毓影（1994~）《簡析時間性在當代繪畫中的表現》四川美術學院碩士論文，從西方繪畫莫內(Claude Monet，1840~1926)、塞尚(Paul Cézanne，1839~1906)等現代藝術家出發，延伸至立體派、未來主義、超現實主義、抽象表現主義等時間性的發展，呼應至當代繪畫時間性的表現，包括行動繪畫、記憶與歷史的時間性表現、多元時間的重疊與融合、重複與日積月累的時間儀式性與生命痕跡的記錄等五種類型，從創作手法、概念建構、記憶再現等角度，探討藝術家如何在畫面中呈現時間的流動與痕跡，計列舉 10 位當代藝術家，其中以中國

⁹ 資料來源：蘭友利《繪畫的時間性》中國美術學院博士論文 2013 年，頁 11、頁 120。「待出」是一種時間狀態，指的是物象處於「將要顯現但尚未完全顯現」的狀態。

¹⁰ 資料來源：蘭友利《繪畫的時間性》中國美術學院博士論文 2013 年，頁 14、頁 135。「時機」是中國哲學與藝術創作中的核心觀念，指的是時間的適當性與機緣。與西方線性時間不同，中國時間觀更接近於「機遇性」時間，即某個時間點的出現並非必然，而是因應條件的變化而發生。

¹¹ 資料來源：李鵬《中國古代繪畫中的時間觀》中國藝術研究院碩士論文 2017 年，整理自頁 1~頁 24。

當代藝術家作品為分析重點，計有張曉剛(1958~)、劉小東(1963~)、喻紅(1966~)等 8 位，主要側重在中國當代繪畫如何延伸近現代西方繪畫時間性的表現。¹²

而就國外的研究情況而言，側重在藝術家如何受科學和數學理論的啟發，探討更高維度的繪畫表現，如美國藝術史學家琳達·戴爾林普·亨德森(Linda Dalrymple Henderson, 1948~) 2014 年《現代藝術中的第四維度與非歐幾何幾何學》亨德森的核心觀點是，「第四維度」及「非歐幾何幾何學」在 20 世紀初的現代藝術中，並非抽象的哲學隱喻，而是具體的思想資源與視覺想像工具。她詳細探討了數學與科學觀念如何滲入當時的藝術語彙，並指出許多藝術家藉由吸收與轉化這些觀念，試圖打破傳統空間的限制、重構現實的感知模式，其中詳細描述了立體派、未來主義及其他現代主義藝術家如何將第四維度的概念作為挑戰和擴展傳統藝術表現的手段。¹³

美國李奧納德·施萊恩(Leonard Shlain, 1937~2009) 2007 年《藝術與物理學—藝術與物理學：空間、時間與光的平行視野》¹⁴施萊恩指出：「畢卡索透過立體主義表現了同時存在的多重視角，正如愛因斯坦挑戰了牛頓對絕對空間與時間的信仰」，印象派的視覺語言，反映了光不是固定不變的實體，而是會隨觀察者的位置與時間而變動的現象。藝術家將光視為感知的媒介，科學則將其視為能量的傳遞單位，雙方於現代視覺文化中，共同翻轉了對「光」的本體認識。藝術家以感官和視覺直覺進入了空間的相對性，而物理學家則以數理符號揭示了其本體結構；傳統藝術多以敘事形式處理時間，然而進入現代以後，時間不再是線性進程，而成為視覺語言的構成之一。施萊恩在書中提到：「藝術家開始將時間當作畫面結構的元素，讓觀看者感受到事物正在變動，而非已然完成」。從莫內的〈盧昂大教堂系列〉，到杜象 (Marcel Duchamp, 1887~1968) 的〈下樓梯的裸女〉，

¹² 資料來源：王毓影，《簡析時間性在當代繪畫中的表現》四川美術學院碩士論文 2019 年，頁 1。

¹³ 資料來源：Linda Dalrymple Henderson 《The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art》，Princeton University Press, 1983; enlarged , MIT Press, 2014

¹⁴ Shlain, Leonard 《Art & Physics: Parallel Visions in Space, Time, and Light 》 William Morrow & Company, 2007.

再到未來主義的動態繪畫，藝術呈現了一種非線性、重疊性與節奏性的時間觀，這與現代物理中「時間非絕對、可彎曲」的觀點相互呼應。

中西文獻對繪畫時間性的研究各有側重，西方研究已關注走向跨學科分析模型，融合藝術、哲學、數學、物理等科學於一體；而中方研究則更多從圖像內容、文化、哲學及繪畫形制出發，強調時間意識在圖像表現與觀看形式中的體現。但回顧過去之文獻研究，猶缺少對中西繪畫表現型態作系統性之分類與論述。因此，本研究除平衡與融合過去中西文獻之側重外，於中西繪畫不同表現型態做了第一次系統性的分類，並進一步比較其異同，得出結論與中西繪畫表現型態於時間意識之未來發長展趨勢與方向。

二、中西哲學的時間觀與繪畫之關聯性

時間作為人類經驗的基本維度，其哲學思想對繪畫創作具有一定的相關性。中西方文化對時間的理解與詮釋各有特色，進而影響到藝術表現形式。以下茲就中西哲學的時間觀與繪畫之關聯性探討如下：

（一）、中國哲學的時間觀與繪畫之關聯性

中國哲學的時間觀早萌芽於《詩經》當時即有多重時間並存的概念，如《詩經·豳風·七月》寫到「蟋蟀在堂，歲聿其莫」代表的是循環時間觀，「蟋蟀在堂」指蟋蟀本來生活在戶外，但當天氣變冷時，它們會躲進屋內避寒，因此「蟋蟀在堂」象徵著秋天將過、冬天來臨，「歲聿其莫」意思是「歲將其暮」即一年已接近尾聲；「今者不樂，逝者其亡」，有及時享樂意思，反映了對時間流逝的感嘆，是單向的時間觀；另外如「一日不見，如三秋兮」則反映了心理上的時間延長現象，屬於心理的時間觀¹⁵，這些時間觀奠定了中國傳統時間思維的基礎，並影響了後來儒家思想對時間的理解與運用。此外《易經》不僅是卜筮之書，更蘊含深刻的宇宙觀、時間觀與變化觀，提倡「生生之謂易」，即萬物處於不斷變化之中，形成時空合一的概念，而其時間觀的核心理念在於變易、不息、循環、生生不已，

¹⁵ 整理自盧瑞容《中國古代時間觀的萌芽-詩經時間意識探討》人文及管理學報 第四期 2007 年，整理自頁 24~28。

這些思想體系各自從不同的角度，闡述了時間的本質及其對人類生活的意義。而其中對時間觀的理解又以受儒家、道家和佛教三大傳統思想的影響最深，分述如下：

1. 儒家的時間觀與繪畫之關聯性

在儒家思想中，時間常常與歷史和傳統的概念相關，重視時間的週期性，尤其是在代代相傳的儀式和祖先祭祀中反覆進行的儀式。然而，儒家思想更注重當下的倫理行為，而非對時間的形而上學的推測。在《論語》可以找到一些與時間有關的觀點，特別是在生命短暫的認知，子曰：「逝者如斯夫，不舍晝夜。」，孔子以流水比喻時間的無情流逝，提醒人們時間不可逆轉，因此應該珍惜生命的每分每秒，持續地學習和提升自己；在學習的過程與在道德修養上，子曰：「三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而從心所欲，不逾矩。」這段文字既是孔子對自身生命歷程的總結，也反映出他對時間和成長的理解，顯示了在時間的流轉中修身養性的重要性，孔子表達了對時間的珍惜及有限性的認識，這可以視為一種間接的「時間觀念」。

所以儒家強調「天人合一」，認為人應該順應自然的節律，「四時行焉」觀念也為中國繪畫提供了時間表現的文化基礎。時間並非線性推進的單向過程，而是一種循環往復、與自然同步的動態存在，這樣的時間觀塑造了中國藝術「時空一體」的審美模式。所以儒家時間觀與中國繪畫的關聯性在於歷史敘事與倫理秩序，如採用手卷長卷、強調歷史時間的連貫性與自然週期變化。

2. 老莊的時間觀與繪畫之關聯性

老莊哲學主張人不應執著於生命的長短、時間的流逝，而應順應「道」或自然法則，並通過精神上的自由超越時間的束縛。這種對時間的看法反映出對世間事物無常性的深刻體悟，並強調「無為」與「自然」的生活態度。老子在《道德經》第 25 章中提出「人法地，地法天，天法道，道法自然」，「道」本身遵循自然，不受任何外力控制，也無需借助其他事物，自然而然無為無欲，表達了自然運行的秩序和規律，道是永恆不變的法則，不受時間的影響。

莊子提出了「曠達無為」的態度，認為人生短暫無常，故應淡泊名利、順應自然，將生命的長短看得淡然，這樣就能獲得心靈的解脫。《莊子·知北遊篇》提及「人生天地之間，若白駒之過隙，忽然而已。」莊子對時間短暫性的描述，將人生比喻為白駒過隙，時間飛逝的速度無法掌控，表達了一種對時間無常的感悟。所以，道家時間觀對中國繪畫的影響是流動、無為與永恆的自然，山水畫運用散點透視、留白技法，使時間流動不息，呈現宇宙的永恆；觀者可遊可居，自由進入畫境，體驗不拘自由的時間感。

3. 佛教的時間觀與繪畫之關聯性：

佛教引入中國後，對時間的理解也對中國哲學產生了深遠影響。佛教強調「三世因果」，即過去、現在和未來的因果關係，並提出「剎那生滅」的觀念，認為萬物處於瞬息萬變之中。強調無常，提醒人們關注當下的修行，以期解脫輪迴之苦。《法句經》「凡所生者，皆必死；凡所積者，皆必盡；凡所建者，皆必毀；凡所興者，皆必落。」一切有生命的事物，最終都會走向死亡，一切積累的財物、資源或成就最終都會消失。所有建設的事物，無論是物質的建築還是精神的事物，最終都會崩解，所有興盛的事物，終究會走向衰落。《金剛經》「過去心不可得，現在心不可得，未來心不可得」已經發生的事情已成過去，無法再掌控或改變，過去的心境和經歷不可再得。當下的念頭轉瞬即逝，無法真正掌控或抓住，現在的心境也無法固定不變。未來還未來臨，充滿不確定性，我們無法預知或確定未來的心境和情況。

佛教經典中對「時間意識」和「時間觀念」的探討主要集中於無常觀、因緣法，以及瞬間生滅的概念。佛教並不視時間為一個獨立存在的實體，而是以「無常」和「緣起」的角度來看待一切現象的流轉變化，從而體現時間的意義。一筆一墨中體現永恆的瞬間，畫面成為當下感悟的凝結，也是無限生機的象徵。「萬古長空，一朝風月」，在一幅小小的畫面中，凝結了自然的節奏、生命的頓悟與哲理的共鳴。繪畫不僅是再現現實，而是轉化時間，捕捉那一瞬間即是永恆的意義。而對中國繪畫的影響是剎那無常與輪迴，剎那即生滅，壁畫與禪宗繪畫表現瞬間的覺悟與無常觀念，注重象徵，往往以少勝多，利用簡約筆墨呈現深遠時間意識。

(二)、西方哲學的時間觀與繪畫之關聯性

西方哲學自古希臘以來，對時間的理解多為線性進程。基督教的時間觀源自《舊約》中的末世論，強調歷史事件的獨特性和時間的線性進程。這種觀念認為，時間有明確起點的創世和終點的世界末日或救贖，歷史朝著上帝預定的方向發展。這種線性時間觀，強調時間的不可逆性和歷史的終結性。

在西方藝術注重捕捉瞬間的真實性，從文藝復興時期的寫實主義到印象派對光影變化的描繪，立體主義、未來主義、超現實主義等藝術家，致力於在作品中呈現特定時刻的視覺效果，這種對瞬間的關注反映了西方對時間線性進程的理解，這些繪畫上的表現型態由客觀到主觀的轉變，源於以下哲學家的思想，分述如下：

1. 亞里斯多德的時間哲學與繪畫之關聯性

古希臘哲學家亞里士多德(Aristotle 前 384-前 322)在《物理學》中將時間定義為運動的數量。他認為時間與運動密切相關，從物體的運動出發來考察時間現象，物體的運動不單純是位移，而是一切類型的運動：生滅，消長，質變和位移。並非運動本身，而是對運動的「前後」的計數。就發生的先後而言，時間是運動的數，是連續的。運動本身因連續地存在著而永恆，時間則因無限且連續而是永恆。他強調時間的客觀性和連續性，認為時間是度量變化的工具，這種觀點奠定了西方對時間的科學理解基礎。¹⁶

亞里斯多德認為時間是運動的度量，是世界變化的標誌，是線性的、可測量的、與物理世界緊密相關，線性透視強調單一視點與消失點，這是一種將時間與空間數學化的嘗試，符合亞里斯多德將時間視為運動的度量理念，顯然與西方對透視法、敘事繪畫的發展有直接聯繫。

¹⁶ 整理自林薰香，《時間的本質》臺北市，臺灣學生書局出版，2021年初版，頁 64~66。

2. 奧古斯丁的時間哲學與繪畫之關聯性

中世紀哲學家奧古斯丁(Saint Augustine 354-430)在《懺悔錄》，永恆和時間的雙重關係出現既有關又無關的弔詭。二者有關，是因為時間為上帝所造，而且永恆整個只有現在。時間也有現在，二者因現在而連結。但二者的現在性質不同，也沒有關係，因永恆的現在是永遠的現在，永不改變。再者，永恆的上帝在一切時間前，但祂又於現在超越一切過去，也超越一切將來。奧古斯丁的時間概念是主觀的時間觀，他認為過去、現在和未來是心靈的三種活動，過去存在於人的記憶之中；未來存在於人的期望之中；現在才是真正的存在。時間並非外在於人，而是存在於人的心靈之中，過去與未來只是記憶與期望的產物，真正存在的只有「現在」。強調神聖時間的超越性，影響宗教畫中的永恆與神聖時間的表現。¹⁷

3. 柏格森的時間哲學與繪畫之關聯性

柏格森(Henri Bergson 1859-1941)《時間與自由意志 Time and Free Will》的核心論點圍繞科學的「分量時間」與真實的「性質時間」之間的差異，分量的科學時間是可以量化和空間化的，通常表現為一系列離散、同質的單位，排列在時間軸上，為同質的時間；相對之下柏格森引入了「縫延」持續的概念，縫延是一種時間之連續不斷，不能以理智作用，將時間分為無數瞬隙成為空間化，以說明實體。故「無空間性」的時間中之真實生命，是內在的意識之流，是自由活動。持續反映了對時間的內在經驗，而非科學所描述的分量時間，持續不能被測量或劃分，因為它涵蓋了意識的主觀經驗，在此經驗中，時刻是相互融合和交織的，而不是孤立的。¹⁸

柏格森的哲學與立體派等運動，可被解讀為試圖呈現時間和運動的主觀經驗，運動相連，不能分割，故現在與過去通貫為一，於是以成為實在的縫延，¹⁹而非靜態的空間表示不謀而合，呈一定之關聯性。另印象派畫家則致力於表現光線、色彩和氣氛的「瞬間感覺」，而每一瞬間感覺是不同的真實時間，與柏格森「縫延」哲學的持續概念在感性層面上前後相呼應。

¹⁷ 整理自林薰香，《時間的本質》臺北市，臺灣學生書局出版，2021年初版，頁 75~76。

¹⁸ 吳康《柏格森哲學》，臺北市：臺灣商務印書館，1966年，頁 36、257。

¹⁹ 吳康《柏格森哲學》，臺北市：臺灣商務印書館，1966年，頁 26。

4. 弗洛伊德的時間哲學與繪畫之關聯性

弗洛伊德(Sigmund Freud 1856-1939)對時間的理解可以從潛意識的角度來理解，他認為潛意識運作於線性、時間順序之外。在潛意識中，過去的記憶、當前的經歷和對未來的焦慮可以並存，並以非時間線性的方式影響個人的心理狀態。發生在很久以前的事件，可能與當前事件具有同樣的心理存在。潛意識中的時間是無時間性的(timeless)，這意味著被壓抑的記憶、慾望和創傷無論過去多久，都可以重新浮現，並影響行為和情緒。弗洛伊德在討論夢境和潛意識時提到「無時間性」，例如在《夢的解析》中提及壓抑的過程產生了無時間的潛意識，在那裡過去與現在共存，沒有嚴格的時間順序。²⁰

弗洛伊德認為潛意識的時間是不連續的、無時間性的，記憶與夢境交錯影響人的知覺。他的理論影響了超現實主義畫家。薩爾瓦多·達利(Salvador Dalí, 1904~1989)的〈記憶的永恆〉以融化的時鐘象徵潛意識中的時間扭曲，挑戰傳統的線性時間觀。超現實主義藝術家如恩斯特(Max Ernst, 1891~1976)透過拼貼技法，將不同時空的圖像結合，象徵潛意識的時間不連續性。

5. 胡塞爾的時間哲學與繪畫之關聯性

胡塞爾(Edmund Husserl 1859-1938)在《內時間意識現象學》中深入探討了時間意識的結構，提出時間並非外在於意識的客觀存在，而是由意識自身構成的。他認為時間意識包含三個核心要素，包括原初印象，即當下瞬間的直接經驗；滯留，對剛剛過去的經驗的持續意識；預期，對即將到來的經驗的期待。這三者共同構成了我們對時間的連續性體驗，使意識能夠在當下連接過去與未來，形成時間的流動感。²¹

印象派畫家強調主觀視覺經驗，透過描繪光影變化和瞬間的視覺感受，捕捉了藝術家「主觀感受」與「感官體驗」的瞬間印象，與胡塞爾的時間意識理論，

²⁰ 西格蒙德·弗洛伊德《夢的解析》，呂俊、高申春譯，臺北市：五南圖書，2020年，頁514、526。

²¹ (德) 埃德蒙德·胡塞爾《內時間意識現象學》，倪梁康譯，五南出版社，2014年，頁66、67。

對主觀時間經驗的強調「回到事物本身」的現象學，有一定程度的關聯度，畫家們試圖直接呈現視覺現象本身，而非對象的客觀存在，兩者之間存在思想上的前後契合。

（三）、中西方哲學的時間觀與繪畫關聯性之比較

綜上所述，中西方哲學對時間意識的理解各有側重。中國哲學強調循環時間、自然週期變化，歷史敘事與倫理秩序；而西方哲學則關注時間的本體論和認識論問題，探討時間的客觀性與主觀性。這些差異反映了不同文化背景下對時間本質的多元思考。中方美學強調「時間的流變」，時間可以是詩意的、留白的、可體驗的，而西方美學則偏向「時間的凝固」，透過透視法、戲劇性的動勢與光影來捕捉特定瞬間。這兩種時間觀念影響了東西方藝術的呈現方式。以下茲就中西方哲學不同的時間觀與繪畫之關聯性比較彙整如下表一：

表一：中西方哲學時間觀與繪畫關聯性比較表

比較項目	西方哲學時間觀與繪畫關聯性	中國哲學時間觀與繪畫關聯性
時間的本質	線性時間，有起點與終點，歷史不可逆(如基督教末世論)	循環時間，強調自然週期變化
時間測量方式	數學化與線性，透視法、消失點、光影技術，時間可測量	直覺與流動，散點透視、留白、詩意空間，時間不可測量
時間表現方式	歷史性與事件性、主觀體驗	自然循環與意境，表現天地的恆久與人的短暫
空間視角處理	單點透視法，畫面有統一焦點，強調物理現象	散點透視法，畫面無固定視角，讓觀者在畫面中移動體驗時間
觀看方式	觀者被動接受畫面安排的時間與視角	觀者主動參與畫面時間的流動，如手卷長卷畫
藝術風格演變	從客觀轉向主觀（印象派、表現主義、超現實主義）	從自然轉向禪意（禪宗水墨畫、留白美學）

資料來源：本段內容摘要彙編與相關附註 15~20

製表人：蔡揚威

三、中國繪畫的時間意識表現型態

中國繪畫的時間意識表現主要受到儒家、道家和佛教三大思想的影響最深，儒家影響在於歷史敘事與倫理秩序，如採用長卷、聯屏等強調歷史時間的連貫性與自然週期變化與時序觀念；道家是時間的流動、散點透視、留白技法，可遊可居的自由時間感；佛教主要包括敍事宗教壁畫與剎那即生滅的禪宗繪畫，表現瞬間的覺悟與無常，注重象徵，往往以少勝多，利用簡約筆墨呈現深遠的時間意識。基於以上哲學思想的影響，歸納出以下六種表現類型並逐一列舉代表作品分析如下：

(一)、敘事性時間

在同一畫面上呈現一個故事的不同階段，透過重複人物或場景來表現時間的推移，尤其是如何通過「連續場景」或「分段式敘事」來展現時間。

1. 五代南唐顧閎中〈韓熙載夜宴圖〉(如圖 1)：顧閎中運用了「連續敘事法」，即在同一畫卷中呈現一系列連貫的事件，展示時間的推移和情節的發展。透過對韓熙載夜宴中各個環節的細膩描繪，觀者可以清晰地感受到從宴會開始、高潮到結束的整個過程。這種表現手法不僅豐富了畫面的敘事性，還強調了時間的流動性，讓觀者彷彿親歷其境，體驗整個宴會的氛圍和情感變化。



〈韓熙載夜宴圖〉第二段「觀舞」；第三段「暫歇」



〈韓熙載夜宴圖〉第一段「聽樂」



〈韓熙載夜宴圖〉第五段「散宴」



〈韓熙載夜宴圖〉第四段「清吹」

圖 1：五代，顧閎中〈韓熙載夜宴圖〉卷(宋摹本)，絹本設色，28.7 cm × 333.5 cm，北京故宮博物院藏

全圖共分為五個段落，第一段「聽樂」，韓熙載與狀元郎粲坐床榻上，正傾聽教坊副使李家明之妹彈琵琶；第二段「觀舞」，眾人正在觀看王屋山跳「六么舞」，韓熙載親擂“羯鼓”助興；第三段「暫歇」，韓熙載與家伎們坐床上休息，韓氏正在淨手；第四段「清吹」韓熙載解衣盤坐椅上，欣賞著五個歌女合奏；第五段「散宴」，韓氏手持鼓槌送別，尚有客人在與女伎調笑。全卷以連環畫的形式表現各段情節，每段以屏風隔扇加以分段，巧妙地相互聯結，場景顯得統一完整。²²

2. 北魏〈鹿王本生圖〉(如圖 2)：又稱為〈九色鹿王本生圖〉畫家運用了「連續敘事法」，即在同一畫面中呈現故事的多個場景，展示事件隨時間推移的發展。畫面採用橫卷連環畫的表現形式，係由長卷左右兩頭開始、中間為故事結束的特殊順序佈局繪製。左一為九色鹿救起溺水之人，依次描繪了九色鹿救起溺水者、溺水者向九色鹿跪謝；右一為王后向國王要九色鹿皮做衣服，溺水之人正背信棄義向國王告密；右二為負心的溺水者告密，國王率人圍獵九色鹿；畫面中間是國王等人驚醒了沉睡中的九色鹿，九色鹿毫不畏懼，向國王痛訴溺水者的忘恩負義。在國王及侍從之後，是手指九色鹿的溺水人，這個告密者滿身白點，代表惡有惡報，全身生瘡。



圖 2：北魏 敦煌莫高窟第 257 窟〈鹿王本生圖〉(局部) 96×385cm

²² 摘自北京故宮博物院藏品搜索 <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228200.html>

(二)、流動的時間

運用「散點透視」長卷、界畫等手法呈現時間流動使畫面具有流動感，讓觀者的視線隨著畫面移動，從而形成時間的流動變化。

1. 北宋張擇端(約 1080~1145)〈清明上河圖〉：作品以長卷形式記錄了北宋汴京(今開封)城內外的繁華景象。此畫以「散點透視」構圖，橫向展開，從郊外鄉村至城內街市、虹橋、河道，最終進入城市，場景極為豐富。創造了一種「時間旅行」的體驗，觀者可沿著畫卷「城市漫遊」，體驗畫中人的日常生活，帶來了一種「流動的時間」。

畫卷開始部分為汴京郊外農村的風景，茅舍、小橋、老樹……，首先看到從薄霧中走來一支驢隊(如圖 3-1)。道路和田野上空空的，除了這支走來的驢隊以外，再也沒有其他人，可想而知這是一個安靜的早晨。²³另我們看到清明節掃墓歸來的情景，如同《東京夢華錄》²⁴所記，輜予以「楊柳雜花裝簇頂上，四垂遮映。」(如圖 3-2)²⁵；接著來到汴河碼頭，捨路取河往城門方向前進，遇到一座大橋(稱為虹橋，是畫卷中心)(如圖 3-3)，過橋後捨河取道，上岸遇見一酒肆(十千脚店)(如圖 3-4)、算命攤(如圖 3-5)、軍巡鋪、胡餅攤，雜貨鋪……等進入城門樓，這通常發生在上午至接近中午時分，熱鬧的市集與繁忙的河運活動，如貨物裝卸、人們穿梭於橋梁、碼頭，說明已進入了一天中較活躍的時段。進了城門樓，看到香豐正店紮著縵麗的綵樓歡門，綵球垂掛的裝飾，按《東京夢華錄》的記載「向晚燈燭熒煌，上下相照，濃粧妓女，聚於主廊，以待酒客呼喚，望之宛若神仙。」櫃子燈是酒樓有陪妓的標誌²⁶(如圖 3-6)。這似乎預告著汴京城夜晚的來臨，也是宋朝人的一天。

²³ 引自田玉彬《清明上河圖：宋朝的一天》臺北市 商周出版 2022 初版，頁 18。

²⁴ 《東京夢華錄》的作者是孟元老，這是一部記錄北宋都城汴京(今開封)城市風貌、社會風俗、經濟活動的筆記體著作。全書以回憶錄的方式，詳細描述北宋徽宗時期(12世紀初)汴京的繁華景象，包括城市規劃、市場商業、節日慶典、娛樂活動、飲食文化等，堪稱北宋都市生活的百科全書。引自田玉彬《清明上河圖：宋朝的一天》臺北市 商周出版 2022 初版，頁 32。

²⁵ 張臨生《故宮文物月刊》341 期〈細讀清明上河圖〉，臺北故宮，2011，頁 75。

²⁶ 張臨生《故宮文物月刊》341 期〈細讀清明上河圖〉，臺北故宮，2011，頁 85。

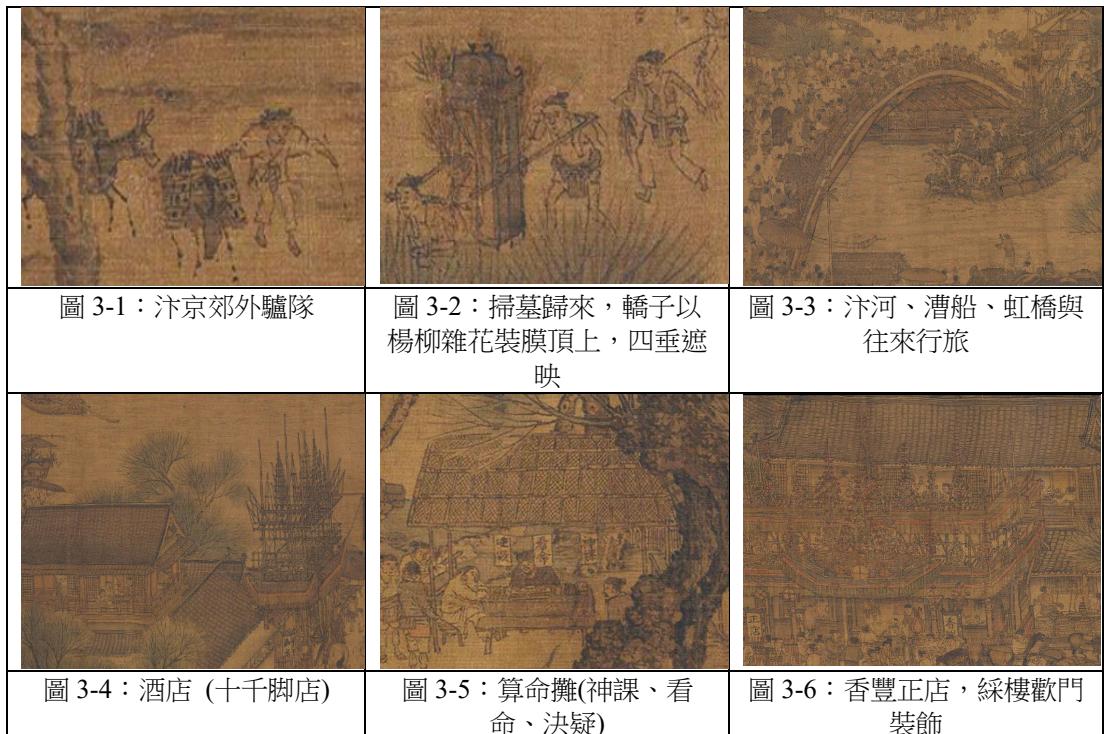


圖 3：北宋張擇端〈清明上河圖〉(局部)，絹本，淡設色，24.8×528cm 北京故宮博物院藏本

2. 明代 仇英(約 1494~1552)〈漢宮春曉圖〉(如圖 4)：仇英採用中國傳統的「散點透視」，沒有固定焦點，而是透過畫面的鋪陳來引導視線，隨著畫卷展開，逐漸揭示春日晨曦中的漢代宮廷為題，「以空間表達時間」的手法，描繪後宮佳麗的生活百態，從而形成時間的流動。

卷首最右方是宮廷外景，其中有朱紅色秋千架，金色亭台頂端，若隱若現於雲端之中，曉煙中露出柳梢，花柳點出「春」，霧繞點出「曉」。直至紅色大門，始進入宮苑之中，圍牆內一灣渠水，鴛鴦飛翔棲息；中段的大殿是宮女的室內活動群像，女樂一組，有婆娑起舞者，有拍手相和者，有鼓弄樂器者，有持笙者；至另一宮殿，中間有鬥草活動，進入另一宮殿是弈棋、熨練、刺繡、哄嬰各有所事，畫出女子在庭園中琴棋書畫、鑑古、蒔花等藝文休閒活動，展現時間的流動；後段有宮女持扇，暗示天氣回暖，畫師毛延壽為王昭君寫像的故事，動態變緩，透過長卷的視線移動，暗示時間的推移與生活節奏的變化。這些場景的排列與描繪方式，不只是靜態地描繪單一時刻，而是展現了從清晨開始後的宮女的一連串活動。



圖 4：明代 仇英〈漢宮春曉圖〉卷(局部) 絹本 設色畫 30.6×574.1cm 臺北國立故宮博物院藏

(三)、象徵性時間

利用季節更替、植物生長、氣候變化等自然元素來象徵時間的推移。如宋代「折枝」畫作多為靜態，但通過描繪花卉的不同開放狀態(如含苞、盛開、凋零)或果實的成熟度，暗示了時間的推移。此外，枝條的動勢和花朵的姿態也能給人生命活動的感覺，間接表現時間的流動。清代畫家李方膺（1696–1755）的《題畫梅》云「觸目橫斜千萬朵，賞心只有兩三枝」²⁷，詩句表達了在繁花似錦的景象中，唯有少數幾枝最能打動人心的意境，這與「折枝」畫法的理念相契合，即通過對局部的精細描繪，突出主題，達到以少勝多的藝術效果。

1. 南宋，馬遠(約 1160~1225)〈倚雲仙杏圖〉(如圖 5)：描繪了一枝白色杏花，枝條蜿蜒曲折，背景留白，突出花枝的姿態美。折枝由左側斜出，至末梢上下分叉，折轉伸展。花朵或含苞吐蕊，或怒放爭勝，翻俯偃仰，渾融天成。

2. 南宋，錢選(約 1239~1299)〈山茶圖〉(如圖 6)：描繪了一段山茶花枝，花朵盛開葉片繁茂，背景簡潔突出主體。畫面構圖簡練，以精細的筆觸刻畫花葉的質感和形態，展現了山茶花的典雅與清新。錢選注重寫實，筆法細膩，色彩淡雅，體現了宋元時期文人畫的審美追求。折枝畫通過對特定時節花卉的描繪，反映季節的變化和時間的流逝。〈山茶圖〉中的山茶花通常在冬末春初開放，象徵著季節的更替。畫家捕捉這一瞬間的美，傳達對時間流轉的敏銳感受，同時也表達對生命短暫和美好事物易逝的感慨。

²⁷ 李方膺題畫詩為袁枚《隨園詩話》卷七所集錄，楊家駱《箋注隨園詩話》臺北市：鼎文書局，1974 年，卷七頁 272。



圖 5：南宋 馬遠〈倚雲仙杏圖〉冊頁。
25.8×27.3cm 臺北國立故宮博物院藏



圖 6：南宋 錢選〈山茶圖〉冊頁
27×28.8cm。臺北國立故宮博物院藏

（四）、多重的時間

在同一畫面中放置多個時空場景，讓不同時間的事件同時出現在畫面內。如乾隆皇帝的「二我圖」，是一種以同一畫面表現對象自身的不同時間狀態的繪畫方式，具有強烈的時間意識。這類作品通常描繪入畫者的兩個形象，例如年輕時與年老時，或者當下的自己與畫中畫，表現個體在時間流變中的自我觀照與思索。這樣的表現方式蘊含了對「變與不變」、「時間與自我」的哲學思考，體現中國傳統文化對於時間的循環性與個人生命歷程的關注。

1. 清乾隆(1711~1799)〈弘曆采芝圖軸〉(圖 7)：圖繪身著漢族衣冠的青年男子，一手執如意，一手輕扶梅花鹿，神情淡定的樣子。在他身旁站有一位提籃荷鋤的少年，從其眉清目秀的五官及瓜子臉的面型上看，與青年人的長相有幾分相似，而他們的臉型又與弘曆登基時「朝服像」非常接近。根據圖中弘曆題詩落「長春居士自題」「自題」二字，推斷此圖應當畫的是弘曆(乾隆)青年和少年時的畫像，分別代表他不同的年齡階段。乾隆在畫上題詩自述：「誰識當年真面貌，圖人生絢屬偶然。」表達了對自己年輕時容貌的追憶。²⁸

2. 清〈乾隆皇帝是一是二圖軸〉(圖 8)：圖繪乾隆皇帝身著漢人服飾，正在坐榻上觀賞皇家收藏的各種器物。其身後點綴室內環境的山水畫屏風上，懸掛一幅與榻上所坐乾隆皇帝容顏一樣的畫像。乾隆皇帝御題：「是一是二，不即不離。儒

²⁸ 摘自北京故宮博物院藏品搜索 <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/233326.html>

可墨可，何慮何思。長春書屋偶筆。」題畫中的儒、墨，是指中國的儒家學說和墨家學說。他認為二者作為中國傳統的哲學思想，如同坐榻上的他與屏風上他的畫像之間的關係，是不可分的畫中畫，因此他提出“是一是二，不即不離”的觀點，表明了他對儒家、墨家學說的深刻看法及其求和為上的統治觀念。²⁹



圖 7：清〈弘曆采芝圖〉軸 紙本
水墨，204×131 cm，
北京故宮博物院藏



圖 8：清佚名〈乾隆皇帝是一是二圖〉軸紙本設色，118×198cm 北京故宮博物院藏

（五）、無限的時間

透過精妙的構圖和筆墨運用，表現「可居」、「可遊」的意境，同時在畫卷的延展中隱含了時間的流動，讓觀者在視覺與心理上都能感受到山水之美。

1. 南宋夏圭(大約活動於 12 世紀末至 13 世紀初)〈溪山清遠圖〉(如圖 9)：是一幅紙本墨畫長卷，此畫描繪江南山水的清曠之美，江湖兩岸的景色，群峰、峻岩、茂林、樓閣、長橋、村舍、茅亭、漁舟、遠帆，勾筆雖簡，形象真實，展現了畫家對自然景色的深刻理解和獨特詮釋。夏圭運用了「邊角構圖」的手法，透過大量的留白和局部特寫，營造出空靈生動的畫面效果。這種構圖方式引導觀者的視線隨著畫卷的展開，彷彿進行一場山水之間的旅行，體驗「可遊」的意境(如圖 9 左)；而「可居」的概念來自中國文人的理想山水，指的是山水景色不僅是觀賞的對象，更是一個可以居住、隱逸的精神歸宿。畫中可見臨水的茅屋、亭台樓閣，隱藏在蒼鬱的樹林之間，這是典型的「可居」元素，表現出畫家對山林隱居生活的嚮往(如圖 9 右)。所以〈溪山清遠圖〉不僅僅是一幅靜態的風景畫，而是一種

²⁹ 摘自北京故宮博物院藏品搜索 <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/233351.html>

沉浸式的視覺體驗，讓觀者在心理上遊歷其中，感受山水的遼闊與時間的流轉，體現了中國山水畫中獨特的時間意識與人文精神。



圖 9：南宋 夏圭〈溪山清遠圖〉(局部) 46.5 × 889.1cm 臺北國立故宮博物院藏

2. 元代黃公望(1269~ 1354)〈富春山居圖〉(圖 10)：其從右至左的展開，使得觀者在視覺體驗上隨著畫面推移，如同親身遊歷富春江的山水景致，這種過程本身就帶有時間的遞進感。江面上的大片留白，留白不是單純的空白，而是讓觀者自行想像畫面未畫出的部分，形成「無形勝有形」的時間感，不僅展現了水的靜謐流動，也形成視覺的「停頓點」，使觀者能夠在畫面的寧靜空間中停留，感受自然的悠遠。在畫面中，黃公望特別細緻描繪了樹石、坡岸、村舍等細節，這些特寫使得某些局部的時間仿若被凝固，而當視線從一個細節移向下一處時，則又恢復了時間的流動。這種「流動與停駐」交錯的方式，使畫面展現出一種流變的詩意，也讓觀者在心理上經歷了一場山水旅程。畫面前景、中景、遠景的漸次推進，使觀者有種循著畫面旅行的感受，彷彿跟隨著黃公望的足跡，體驗著「舟行碧波上，人在畫中游」的意境。此畫所呈現的山水「可行、可望、可游、可居」，正是傳統山水畫四大境界的完美體現。

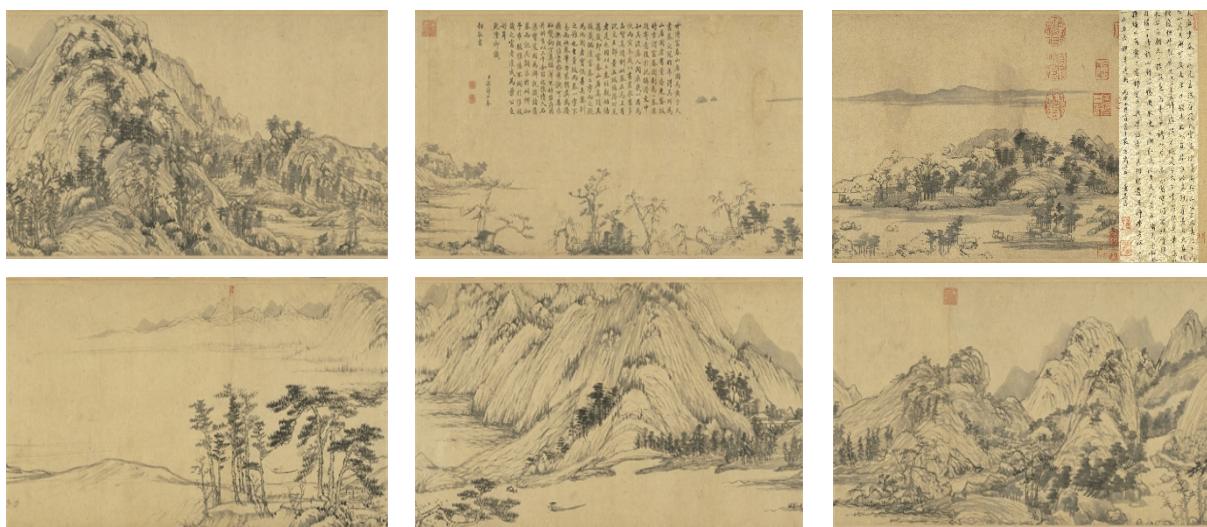


圖 10：元代黃公望〈富春山居圖〉卷(局部) 紙本 水墨 32.5 × 324.8cm 臺北國立故宮博物院藏

（六）、時序的組合

利用不同時令的象徵物來表現時間的循環性，其中又以山水四季變化和花鳥不同時令最為常見，如郭熙在《林泉高致》山水訓中對四季變化的描寫：「春山淡冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如妝，冬山慘淡而如睡」³⁰，這種描寫方式讓繪畫不僅呈現空間景象，也能展現時間的推移，一般採多聯屏的裝潢形式轉化為時間維度的表現。

1. 南宋 劉松年（活動於孝宗、光宗、寧宗年間，約 1155–1224 年左右）〈四景山水圖〉（圖 11）：該作品分為四段，分別描繪春、夏、秋、冬四季景象。每段以人物活動為中心，結合庭院、台榭等建築，展現四季特有的自然風光和人文情懷。第一幅，踏青，春花爛漫，楊柳蔥翠；第二幅，納涼，夏木濃蔭，碧荷點點；第三幅，觀山，秋高氣爽，霜葉盡染；第四幅，賞雪，山裏銀裝，萬籟俱寂。畫面以人物活動為中心，結合界畫技法，精心構建庭院台榭等建築，工整精巧，或富麗，或古樸。山石以小斧劈皴法出之，蒼逸勁健，行筆設色嚴謹而注重法度，畫中人物雖小而形神完備。整幅作品面貌古樸，筆法精嚴，極富南宋畫院作品的特色。³¹



圖 11：南宋 劉松年〈四景山水圖〉絹本，設色，40 × 69cm（每幅）北京故宮博物院藏

³⁰ (宋) 郭熙《林泉高致》：揚州，廣陵書社（文華叢書）2017，〈山水訓〉頁 7。

³¹ 摘自北京故宮博物院藏品搜索 <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234462.html>

2. 明 呂紀(約 1439~1505)〈四季花鳥圖〉(圖 12)：共有四幅，春、夏、秋、冬各一，皆以鴛鴦、當季特色花、山石等等，描繪出季節變化。第一幅春景圖，圖繪春天的景象，畫面中桃花盛開，柳樹搖曳，鴨子在水中嬉戲，展現出一派生機勃勃的景象；第二幅夏景圖，圖繪梔子花、黃鸝、牡丹和水鴨，山石、溪水為背景。通過細膩的筆觸、精妙的色彩運用，生動地展現了夏天的獨特景致與韻味；第三幅秋景圖寫鴛鴦珍禽於丹桂芙蓉秋菊之間，顯得更為沉穩濃郁。樹葉開始變色，與綠色的樹葉相互交織，營造出豐富的層次感；第四幅冬景圖展示流水的大膽秀逸，對自然之中的花卉禽鳥進行寫實描繪，生動地描繪了冬季的自然景觀與花鳥。畫面中，山石被白雪覆蓋，山澗中一棵臘梅樹枝幹粗壯，樹根盤桓在峭壁上，臘梅花綻放枝頭，幾隻麻雀蹲在上面抱團取暖。畫家巧妙地運用透視和構圖技巧，讓整個畫面富有層次感和空間感並加入了四季的時間意識。



圖 12：明 呂紀〈四季花鳥圖〉絹本工筆設色，176×100.8 cm（每幅），日本東京國立博物院藏

茲彙整上述中國繪畫的時間意識表現型態，分別有敘事性時間、流動的時間、象徵性時間、多重的時間、無限的時間與時序的組合等六大類型，其圖像表現風格特點與代表性作品，摘錄整理如下表三。

表二：中國繪畫的時間意識表現型態表

時間型態	圖像表現風格特點	代表性作品
敘事性時間	同一畫面中重複人物，敘述事件進程	五代 顧閎中〈韓熙載夜宴圖〉、北魏〈鹿王本生圖〉

流動的時間	透過視線移動讓時間推進	北宋 張擇端〈清明上河圖〉、明代 仇英〈漢宮春曉圖〉
象徵性時間	以自然景象表現時間推移	南宋 馬遠〈倚雲仙杏圖〉、南宋 錢選〈山茶圖〉
多重的時間	在同一畫面呈現不同時間段	清〈弘曆采芝圖軸〉、清〈是一是二圖軸〉
無限的時間	使時間具有流動感或無限延伸的特質 營造「可居」、「可遊」的意境	南宋 夏圭〈溪山清遠圖〉、元代 黃公望〈富春山居圖〉
時序的組合	利用不同時令的象徵物來表現時間的循環性。	南宋 劉松年〈四景山水圖〉、明 呂紀〈四季花鳥圖〉

資料來源：本段內容摘要彙編與相關附註 21~30

製表人：蔡揚威

四、西方繪畫的時間意識表現型態

西方繪畫的時間意識表現主要受到宗教的影響，如基督教的線性時間觀；亞里斯多德影響文藝復興的透視法；奧古斯丁影響宗教畫的永恆時間；柏格森的時間流動；弗洛伊德影響超現實主義的夢境時間；胡塞爾的現象學契合多重視角。基於以上西方繪畫的時間意識表現型態，可歸納出以下七種表現類型，並逐一列舉代表作品分析如下：

(一)、敘事性時間

在《藝術與錯覺》(Art and Illusion) 中，貢布裡希(E.H. Gombrich, 1909~2001) 認為西方繪畫透過透視與構圖來創造敘事性的時間流動。此技法在單一畫面中呈現同一角色在不同時間點的多次出現，以展示事件的發展過程。透過這種手法，

觀者能夠在單一畫面中體驗故事的完整過程，感受到時間的流動和事件的連貫性，這在當時的藝術表現中具有革新意義。³²

1. 馬薩喬(Masaccio 1401~1428)〈納稅銀幣〉(圖 13)：此壁畫位於義大利佛羅倫斯聖母聖衣教堂的布蘭卡契小堂，描繪了《馬太福音》中的一個場景，稅吏要求耶穌和門徒繳稅。畫面中央，耶穌指示彼得去湖中釣魚，從魚口中取出銀幣以支付稅款。左側背景展示彼得從魚口中取錢的場景，右側則是彼得將錢交給稅吏的情景。畫面中，彼得在不同位置出現三次，分別展示他聽從指示、取銀幣和繳稅的情景。這種在同一畫面中呈現多個時間點的手法，生動地表現了事件的連續性。



圖 13：馬薩喬〈納稅銀幣〉1420 濕壁畫 247 × 597 cm 佛羅倫斯布蘭卡契小堂

2. 喬托(Giotto 1267~1337)〈聖方濟各的傳奇〉(圖 14)：喬托在這組壁畫中運用了連續敘事法，在單一畫面中呈現同一角色在不同時間點的多次出現，以展示事件

³² (英) 貢布裡希(E.H. Gombrich)《藝術與錯覺》(Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation) 楊成凱、李正本、范景中等譯 廣西美術出版社 2023 第3版，頁178、214。第八章〈第三度空間的曖昧性〉(Ambiguities of the Third Dimension) 中，貢布里希深入分析了透視法如何在平面上創造出深度的錯覺，以及觀者如何解讀這種空間呈現。他指出，透視法的運用不僅是技術性的表現，更涉及觀者的心理預期和文化背景，這些因素共同影響了對繪畫中時間與空間的感知。此外，在第七章〈錯覺的條件〉(Conditions of Illusion) 中，貢布里希探討了觀者如何根據自身的經驗和知識來填補圖像中的空白，進而產生對時間流動的理解。他強調，藝術作品中的敘事性並非僅由畫面本身決定，而是觀者與作品之間互動的結果。

的發展過程。這種手法使觀者能夠在一幅畫中體驗故事的完整過程，感受到時間的流動和事件的連貫性。



St. Jerome 查驗聖方濟各之聖痕 聖方濟各向鳥群佈道 聖方濟各放棄一切世俗財物
圖 14：喬托〈聖方濟各的傳奇〉1297–1299 濕壁畫(局部) 阿西西聖方濟各聖殿

喬托活動於十四世紀上半葉，被稱為「繪畫之父」。他一生的作品，有許多是以描繪聖方濟各的故事為主題，在聖方濟各出生的阿西西城有一座紀念他的教堂，教堂中的壁畫有點像連環圖，以敘事的方式描繪聖方濟各的一生。描繪他的出生，描繪他如何把衣物還給父親，描繪他穿上修道的服裝，描繪他如何向草地上的鳥雀說話。³³

(二)、瞬間的凝固

羅蘭·巴特(Roland Barthes 1915~1980)在《明室-攝影札記》(Camera Lucida)中提到「瞬間的凝固」，這與西方繪畫中的靜態構圖有關，畫作透過捕捉一個「決定性瞬間」，使觀者感受到永恆的凝固³⁴。

1. 維梅爾 (Johannes Vermeer 1632~1675) 〈倒牛奶的女僕〉(圖 15)：自然光從左側的窗戶灑入，強烈地暗示著特定的時間，這種自然光不僅是現實空間

³³ 蔣勳《西洋美術史》臺北市東華書局出版 2017 年，頁 61。

³⁴ 巴特在書中提出，攝影的本質在於「那曾經存在」，即攝影所捕捉的對象確實存在過。這種對過去瞬間的捕捉，使得攝影成為一種將瞬間凝固、賦予永恆性的媒介。他認為，攝影將時間凝固，讓觀者面對的是一個既已過去但又永存的瞬間，這種矛盾的特性使攝影成為一種「死亡的微經驗」。羅蘭·巴特(Roland Barthes) 許綺玲譯《明室：攝影札記》臺灣攝影工作室出版 1997 年，頁 33、頁 89。

的塑造者，也賦予畫面時間的指涉。維梅爾捕捉了女僕專注倒牛奶的瞬間，牛奶流出的軌跡極其自然，是畫中最富「運動感」與「時間性」的部份。透過細膩的筆觸和光影處理，是一幅將「瞬間」轉化為「永恆」的傑作。它所呈現的不只是女僕倒牛奶的動作，而是那個動作所包含的日常重複、靜謐勞動與時間靜止的詩意。透過對光影、構圖、色彩與空間的細膩處理，維梅爾讓一幅簡單的室內畫，呈現出豐富的時間意識與美學深度。

2. 卡拉瓦喬(Caravaggio 1571~1610)〈聖馬太蒙召〉(圖 16)：不是記錄一件事發生，而是凝固在事件即將發生的臨界時刻，這是典型的巴洛克時間觀。時間不是線性進展，而是神性插入歷史的「瞬間斷裂」一個拯救與抉擇的劇場。這幅畫描繪的是《馬太福音》：「耶穌對馬太說：來跟從我。他就起來跟從了耶穌。」但卡拉瓦喬並不描繪整個敘事，而是選擇了「召喚」這一瞬間，時間彷彿被拉長、凝結於臨界點。因此不只是敘述聖經故事，而是邀請觀者進入那個關鍵瞬間，並自己成為馬太被召喚，被驚訝被迫選擇。卡拉瓦喬使用強烈的明暗對比，以光線主導視覺敘事。耶穌與聖彼得身處光源方向，馬太與同伴們則被部分籠罩在陰影中。這種戲劇性的光線塑造了畫面情緒與道德的二元性，無知與覺醒、黑暗與真理。



圖 15：維梅爾〈倒牛奶的女僕〉1660 油彩畫布 45.5 × 41cm 阿姆斯特丹國家博物館



圖 16：卡拉瓦喬〈聖馬太蒙召〉1600 油彩畫布 323 × 343cm

(三)、光影的時間

柏格森認為真正的時間是直覺(intuition)中經驗到的「連續感受流」，這與印象派試圖捕捉光與色彩「第一眼感覺」不謀而合。莫內畫的不是物件本身，而是我看到這個物件的感覺在這一刻如何改變，運用光影變化來表現時間的流動，如一天之中的不同時刻或季節變化。

1. 莫內 (Claude Monet, 1840~1926) 〈印象·日出〉(圖 17)：透過模糊、轉瞬即逝的光影描繪，捕捉了時間的「感覺」而非其「物理測量」。莫內的畫不再是再現「事實」，而是再現「瞬間的知覺」，這種對當下的捕捉，正是印象派藝術中時間意識的核心。莫內使用快速、粗略的筆觸，放棄細節描繪，而是強調色彩和光線的效果。這樣的技法不僅營造出畫面的朦朧感，也使時間感更為流動。畫面以冷色調為主，如藍、灰、綠，營造出黎明時分的寒意與濕氣，並以暖色的太陽打破沉寂，強化時間轉折的感覺。莫內刻意淡化物體輪廓，使物象彷彿溶於光與空氣中，這種描繪方式體現出視覺感受優於物理再現的藝術態度。



圖 17：莫內〈印象·日出〉1872 油彩，畫布 50 × 65cm

2. 莫內 (Claude Monet 1840~1926) 〈盧昂大教堂系列〉(圖 18)：是一組高度實驗性、富時間哲學意識的作品群，代表印象派後期對「時間」、「知覺」與「再現」的極致探索。莫內不是畫一座教堂，而是畫同一教堂在不同時間中的變化與感知差異。莫內的畫筆不再描繪「物」，而是讓畫布成為光與時間流動的現場。這是一種繪畫對「存在流動性」的深刻回應，也可以視為 19 世紀末通往現代藝術與現象學的橋樑。



魯昂大教堂日落時分 100 × 65 cm

魯昂大教堂正午時分 101 × 65 cm

魯昂大教堂正門晨光 106.1 × 73.9 cm

圖 18：莫內〈盧昂大教堂系列〉1892-1894

(四)、瞬間連續性

未來派將一系列凍結的時刻，有先有後地表現在同一幅畫布上。一系列前後連接的單獨時刻疊印在一起，擠入一件作品的結果，是使整個系列得到有效的加速。

1. 賈科莫·巴拉 (Giacomo Balla 1871~1958)〈戴套索的活潑小狗〉(圖 19)：不是靜止畫面，而是將時間轉化為重疊的視覺痕跡，狗的腳步、小腿、尾巴、項圈，甚至主人的腳，都出現了重複、多重形狀的軌跡與殘影。這是視覺對「時間的分解與組合」，並非傳統繪畫那種凝固的「單一時刻」，而是「一段時間之內的移動」，在一張畫布上的壓縮與重現。這種表現手法正回應了早期攝影與



圖 19：賈科莫·巴拉〈戴套索的活潑小狗〉1912 油彩 · 畫布 90.8 × 110.2 cm

電影技術，特別是時間分解攝影的影響，企圖突破靜態畫的時間限制。這是未來主義將「視覺藝術現代化」的實驗成果，讓畫布不再描繪過去的榮光，而是描繪當下的運動與未來的節奏。

2. 馬塞爾·杜象 (Marcel Duchamp 1887~1968)〈下樓梯的裸女二號〉(圖 20)：是現代

藝術史上極具爭議與前衛意義的作品之一，將時間、運動、人體、機械性融合為視覺語言。它標誌著時間不再只是題材，而成為繪畫結構本身的一部分。杜象將一位裸女「下樓」的運動過程，拆解為連續的形體軌跡與位移動態。每一個動作都被分割出來，重疊於單一畫面中，使觀者同時看到不同階段的身體動作。這種技術來自於攝影（如馬布里奇 Eadweard Muybridge 1830~1904）的動態分解攝影），但轉化為繪畫時形成一種視覺的「時間凝結」。



圖 20：馬塞爾·杜象〈下樓梯的裸女二號〉1912 油彩・畫布 146 × 89 cm

（五）、多重的時間

立體派通過整合多重視角來突破線性透視，以同時性來闡釋對第四維度的理解方式，這意味著藝術家將同時從不同的角度，展示同一主題的觀點，這些觀點通常無法在現實世界中同時被看到。

1. 畢卡索 (Pablo Picasso 1881~ 1973)〈坐著的朵拉·馬爾肖像〉(圖 21)：在形式上與維梅爾那種具體再現時間的方式截然不同，但它同樣具有深層的時間意識。它不再關注單一時刻的再現，而是透過形式與情緒將心理時間、歷史時間、記憶與多視角觀察融合於同一畫面中，同時呈現多個投影，每個投影展現一個不同角度，將朵拉·馬爾，在畫中她被呈現為強烈、戲劇化又帶有悲傷氣質的形象，臉部同時呈現正面與側面，眼睛位置錯落，鼻子與嘴巴角度不協調，這種重組打破傳統肖像的單一視角，另外雙手交疊於膝上，但手指形狀異常誇張，似乎握著某種看不見的緊張與痛苦，並使用大量對比強烈的色塊，不符合現實光源，而是表達心理狀態，是一幅時間層次非常複雜的畫作。

2. 畢卡索 (Pablo Picasso)〈亞維農的少女〉(圖 22)：畫中描繪五位站立的裸女，背景設定為亞維農街(當時巴塞隆納著名的紅燈區)，主題為妓女群像。畢卡索刻

意去除情慾表現，轉而以視覺衝擊為主體。打破單一透視與固定視點，將人物從不同角度同時呈現，這種手法可視為將多個時間瞬間壓縮於一個畫面之中。觀者如同在時間軸上移動，不再是靜止地觀看，而是被迫經歷視覺上的「轉換」與「重組」。傳統畫面往往建構一個線性敘事或靜態空間，〈亞維農的少女〉則讓觀者的視線在畫面中來回跳動，產生一種非線性、碎片化的觀看時間，具有深層的時間意識，它不是再現某一瞬間的現實，而是將不同文化、視角與時間經驗壓縮在同一畫面中。畫中「分裂」的形式不僅是對空間的解構，也暗示了時間感的破碎與心理感知的非線性。這幅作品徹底改寫了 20 世紀的藝術發展軌跡，成為現代藝術史上劃時代的作品。



圖 21：畢卡索〈坐著的朵拉·馬爾肖像〉
1937 油彩畫布 41.3 × 30.3 cm



圖 22：畢卡索〈亞維農的少女〉1907 油彩畫
布 243.9 × 233.7 cm

(六)、超現實時間

弗洛伊德在《夢的解析》(The Interpretation of Dreams)提出潛意識中的時間並非線性，常是顛倒、題材的顛倒是支離破碎，不完整的凝縮作用，這與超現實主義畫家如達利的時間觀念相符。透過扭曲的物件與超現實場景，表現心理時間與夢境時間，而非客觀的時間流動³⁵。

³⁵ 西格蒙德·弗洛伊德《夢的解析》，呂俊、高申春譯，臺北市：五南圖書，2020 年，頁 249、289。

1. 達利 (Salvador Dalí, 1904~1989) 〈記憶的永恆〉(圖 23)：受到弗洛伊德潛意識學說的影響，達利將他夢境中的景象表現在他的畫作之中，使作品之中充滿了奇幻、詭譎、夢境般的情景，融化的鐘錶象徵時間的消逝與不穩定性，這幅畫不描繪具體的時間點，而是展現人類內心對時間的主觀感受，打破線性的時間概念。

2. 馬克斯·恩斯特 (Max Ernst, 1891~1976) 〈沉默之眼〉(圖 25)：這幅作品描繪了一個超現實的景觀，其中一座山的中央有一隻巨大的眼睛，彷彿在靜靜地注視著周圍的世界。這只「山的眼睛」象徵著對時間流逝的見證，以及對永恆與短暫的思考。恩斯特的作品通過超現實的手法，深刻探討了時間與存在的關係，邀請觀者反思時間的本質與人類的處境。



圖 23：薩爾瓦多·達利〈記憶的永恆〉1931
油畫畫布 24cm × 33cm



圖 24：馬克斯·恩斯特〈沉默之眼〉1943 油
彩，畫布 108 × 141cm

(七)、時序的組合

利用不同時令的象徵物來表現時間的循環性，透過這些元素表現自然與人類之間的聯繫。

1. 朱塞佩·阿爾欽博托(Giuseppe Arcimboldo, 1526~1593)〈四季肖像畫〉(圖 25)：透過蔬果、花卉和枝葉拼湊成人物肖像，象徵春夏秋冬的更替，表現時間的週期性概念。以春季肖像為例，臉部由各種春天盛開的花朵構成，如玫瑰、鬱金香、風信子等；眼睛與眉毛由較暗色的花朵或葉片拼湊而成，創造出立體感；鼻子由百合或其他細長的花朵組成；嘴唇以紅色花瓣組成，顯得生動而富有表情；頭髮與頭部，由茂密的綠葉和花朵組成，象徵春天萬物復甦、生機勃勃的特質。



圖 25：朱塞佩·阿爾欽博托〈四季肖像畫〉1573 油彩畫布 76 × 64cm(每幅) 羅浮宮藏

2. 阿爾豐斯·慕夏(Alfons Mucha, 1860~1939)〈四季〉(圖 26)：這組作品以擬人化的手法，透過女性之美，展現四季的風情。純真無邪的春天、燥熱窒悶的夏天、結實纍纍的秋天與天寒地凍的冬天。慕夏成功地將時間的流轉與自然的變化融入藝術創作中，讓觀者在欣賞每個季節之美的同時，感受到時間的流逝和生命的循環。

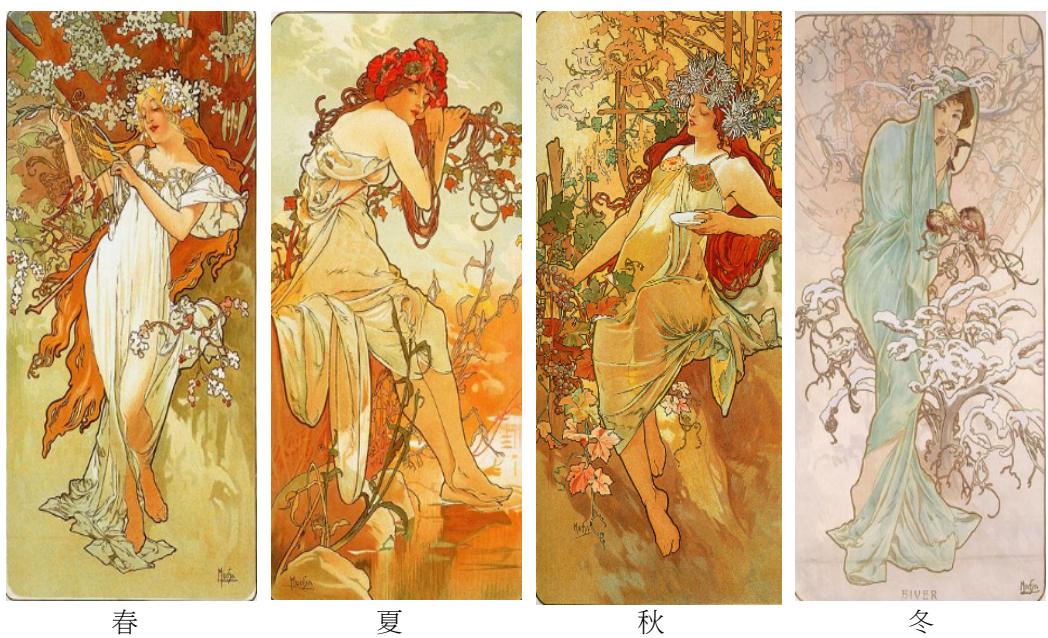


圖 26：阿爾豐斯·慕夏 (Alphonse Mucha) 〈四季〉1896 103×54cm

茲彙整上述西方繪畫的時間意識表現型態，分別有敘事性時間、瞬間的凝固、光影的時間、瞬間連續性、多重的時間、超現實時間與時序的組合等七大類型，其圖像表現風格特點與代表性作品，摘錄整理如下表三。

表三：西方繪畫的時間意識表現型態表

時間型態	圖像表現風格特點	代表性作品
敘事性時間	同一畫面中重複人物，敘述事件進程	馬薩喬〈納稅銀幣〉、喬托〈聖方濟各的傳奇〉
瞬間的凝固	畫作透過捕捉一個「決定性瞬間」，使觀者感受到永恆的凝固。	維梅爾〈倒牛奶的女僕〉、卡拉瓦喬〈聖馬太蒙召〉
光影的時間	運用光影變化來表現時間的流動	莫內〈印象·日出〉、莫內〈盧昂大教堂系列〉
瞬間連續性	將一系列凍結的時刻，先後地表現在同一幅畫布上	賈科莫·巴拉〈戴套索的活潑小狗〉、馬塞爾·杜象〈下樓梯的裸女二號〉
多重的時間	在同一畫面呈現不同時間段，從不同的角度，展示同一主題的觀點	畢卡索〈坐著的朵拉·馬爾肖像〉、畢卡索〈亞維農的少女〉
超現實時間	透過扭曲的物件與超現實場景，表現心理時間與夢境時間	達利〈記憶的永恆〉、恩斯特〈沉默之眼〉
時序的組合	以多種象徵物組合表現四季更迭，讓時間在畫面中凝結。	朱塞佩·阿爾欽博托〈四季肖像畫〉、慕夏〈四季〉

資料來源：本段內容摘要彙編與相關附註 31~34

製表人：蔡揚威

五、中西繪畫時間意識表現型態之異同

中西方繪畫在表現時間意識時，各自發展出了不同的表現手法與類型，這些手法與類型既有相似之處，也有明顯的差異，但同中仍有異，異中有同，不外乎歸因於不同的哲學思想所衍生的差異。然而二十世紀西方現代藝術家的想

像力受到一個重要刺激源，即更高、看不見的第四空間維度的概念，來探索形而上學的內容，這第四維度是一個多重含義的術語，涵蓋了從科學到唯心主義哲學和神秘的「宇宙意識」等範疇。³⁶正如數學家和物理學家探索第四維及其在替代現實中的可能性一樣，藝術家們能夠從單點視角和它所代表的三維現實中脫穎而出，藝術風格演變從客觀轉向主觀而去除線性時間的觀念，如印象派光影的時間；表現主義瞬間連續性與多重的時間；超現實主義的超現實時間繪畫的獨特表現型態，而這些表現手法是當時中國所沒有的。以下針對其異同比較分析如下：

(一)、相同處

中西方繪畫雖然風格不同，媒材與裝裱型式亦各不同，但在時間意識的表現上，有些方法是相近的：兩者皆有「敘事性時間」、「時序的組合」和「多重的時間」的表現型式，顯示中西方藝術家都有意識地在畫面中融入相同的時間概念。

1. 敘事性時間：

中西繪畫都運用了同一人物重複出現的方法來呈現時間推移，讓觀者能夠在單一畫面中理解一個完整的事件故事。中國傳統長卷代表作品，包括有五代顧閎中〈韓熙載夜宴圖〉、北魏〈鹿王本生圖〉在同一畫面中描繪相同人物的不同動作與場景，以表現故事因時間發展與敘事性，其中又深含隱喻，如韓熙載夜夜笙歌，「猱雜」、「自污」³⁷來逃避南唐帝王李後主的監視，以求自保；〈鹿王本生圖〉的九色鹿則是痛訴溺水者的忘恩負義故事。

西方的代表作品，包括列舉的馬薩喬〈納稅銀幣〉與喬托〈聖方濟各的傳奇〉，畫面中，彼得在不同位置出現三次，分別展示他聽從指示、取銀幣和繳稅的情景；喬托〈聖方濟各的傳奇〉描繪聖方濟各不同事件的傳奇故事，這種在同一畫面中

³⁶ Linda Dalrymple Henderson 〈The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture〉 (二十世紀藝術與文化中的第四維度之影像與想像)，University of Texas at Austin 德州大學奧斯汀分校 2009 年，第 131-160 頁。

³⁷ 臺靜農《龍坡雜文》-夜宴圖與韓熙載，臺北市，洪範書店出版。2018，頁 4、9。

呈現多個時間點的手法，生動地表現了事件的連續性。唯同中仍有異處，中國繪畫一般以長卷的開合縮放來作時間敘事，而西方則以連環式的濕壁畫，分段不同事件來敘述宗教歷史故事。

2. 多重的時間：

多重的時間係指在同一畫面中放置多個時空場景，讓不同時間的事件同時出現在同一畫面內。而中國繪畫最具代表性的作品，如二我圖中之清〈弘曆采芝圖軸〉；而西方代表作品如畢卡索〈朵拉·馬爾肖像〉、畢卡索〈亞維農的少女〉，均在同一畫面呈現不同的時間段，從不同的角度，展示同一主題的觀點；雖然中西方同為多重時間概念，但同中仍有很大差異，以〈弘曆采芝圖軸〉畫中人物同是乾隆，但卻以兩種不同的形象出現，象徵他在不同身份或年齡階段的自我，時間顯然是拉長的「異像同構」；但相對畢卡索〈朵拉·馬爾肖像〉、〈亞維農的少女〉、畫中人物雖為同一人或多人，但卻在同一瞬間，拉近時間從不同角度的「同像同構」，來表現多重的時間性，這和中方拉長了時間概念，由不同身份，年輕到年老的自我表現方式大異其趣。

3. 時序的組合

中西方之繪畫兩者都利用象徵性物件來表現時間的週期性概念，而非直接描繪時間的流逝。中國傳統的書畫裝潢品式，以長卷與多聯屏的裝潢形式，最能表達時間時序的概念，為東方形式美所獨有，完全迥異於西方繪畫單一畫面的呈現，而多聯屏形式常常被用來表現四季的時序組合，以轉化為時間維度的表現。南宋劉松年〈四景山水圖〉、明代呂紀〈四季花鳥圖〉該作品分為四聯屏，分別描繪春、夏、秋、冬四季景象，展現四季特有的自然風光和人文情懷。

西方代表作品以朱塞佩·阿爾欽博托〈四季肖像畫〉、慕夏〈四季〉則以人物為中心，透過不同時令蔬果、花卉或人物穿搭來展現不同時序的組合。唯中方慣以山水或花鳥來表達四季風光景象，而西方則以人物造型為主軸配合四季的花草植物來搭配，呈現以人為中心的生命榮枯和四季輪替景象。

(二)、相異處

經由前段中西繪畫的時間意識表現型態之歸類，中國繪畫的「流動的時間」、折枝畫的「象徵性時間」、可居可遊的「無限時間」，與西方繪畫的「瞬間的凝固」、「光影的時間」、「瞬間連續性」與「超現實時間」，各自互異，而這些相異處源於文化、哲學、科學(數學、物理學)、透視與美學觀點發展的不同，使中西方繪畫形成了各具特色的時間表現型態，茲分析如下：

1. 時間觀的哲學基礎不同

中國繪畫的循環時間觀受儒家、道家與佛家思想影響，中國繪畫常以「自然循環」的時間意識表現，非單純記錄時間，而是將時間化為一種審美體驗，使畫面呈現出生命的流動感，強調時間的流動性和連續性，如春夏秋冬的更迭，山水畫的「可遊、可居」概念，讓人可以在畫中漫遊，體會時間的悠長與無限；而西方線性時間觀則受基督教與希臘哲學影響，西方繪畫多以線性時間為基礎，強調「起點、發展、終點」的過程，如聖經故事、歷史場景等。透視法的發展使得西方畫更常將時間以空間的方式表現，使時間感較為具體。

如此差異的影響中國繪畫更傾向「時空一體」，強調意境與時間的內在流動，如南宋夏圭〈溪山清遠圖〉、元代黃公望〈富春山居圖〉其表現手法使時間具有流動感或無限延伸的特質，營造「可居」、「可遊」的意境；而西方繪畫更強調「時間的瞬間性」，透過捕捉一個「決定性瞬間」，使觀者感受到永恆的凝固。如維梅爾〈倒牛奶的女僕〉、卡拉瓦喬〈聖馬太蒙召〉展現一個戲劇性的關鍵時刻。

2. 透視與構圖方式不同

中國繪畫採用「散點透視」，沒有固定焦點，而是透過畫面的鋪陳來引導視線，隨著畫卷展開讓觀者在畫面中「移動」，展現時間的流動感。如北宋張擇端〈清明上河圖〉、明代仇英〈漢宮春曉圖〉。

西方繪畫則採「焦點透視」如前舉例的維梅爾〈倒牛奶的女僕〉、卡拉瓦喬〈聖馬太蒙召〉，透過單點(焦點)透視法，讓畫面內的空間形成深度，時間與視

覺的焦點一起引導觀者。中方繪畫的時間則是「遊覽式」，觀者隨畫面移動體驗不同時刻的變化。西方繪畫的時間是「聚焦式」，強調一個特定的時刻或場景，透過捕捉一個「決定性瞬間」，使觀者感受到永恆的凝固。

3. 時間的表現方式不同

中國繪畫係以流動的時間、象徵性時間、無限時間等來表達時間方式，流動的時間如北宋張擇端〈清明上河圖〉、明代仇英〈漢宮春曉圖〉，均以長卷，在單一畫作中同時呈現時空的階段性與連續性，由右而左鋪陳，將不同時間點發生的情境同時描繪在同一卷軸上；象徵性時間係利用季節更替、植物生長、氣候變化等自然元素來象徵時間的推移，如宋代「折枝」畫作多為靜態，但通過描繪花卉的不同開放狀態暗示了時間的推移，對局部的精細描繪，突出主題，達到以少勝多的藝術效果；無限時間則透過留白與計白當黑的運用，表現「可居」、「可遊」的意境，留白不是單純的空白，而是讓觀者自行想像畫面未畫出的部分，形成「無形勝有形」的時間感，計白當黑使畫面既有空間感，又有時間的流動感，如在山水畫中，霧氣、雲煙、流水的變化都呈現出時間的推移，在畫卷的延展中隱含了時間的流動。

西方繪畫係以光影的時間、瞬間連續性、超現實時間等來表達時間方式。而這些風格的重要轉變，顯然已打破了先前線性時間的概念，藝術家結合數學，物理學探求第四維度形而上的唯心主義，如印象派運用光影變化來表現時間的流動，專注於「某一刻的光影變化」，畫面表現的是特定時間的短暫效果，如莫內的〈印象·日出〉、〈盧昂大教堂系列〉描繪的是光影變化的瞬間；未來主義透過「連續運動」表達時間流動，例如莫·巴拉〈戴套索的活潑小狗〉、杜象〈下樓梯的裸女二號〉畫面中有殘影效果，將一系列凍結的時刻，先後地表現在同一幅畫布上；超現實主義夢境表現打破線性時間，創造非現實的時間感，透過扭曲的物件與超現實場景，表現心理時間與夢境時間，如達利〈記憶的永恆〉、恩斯特〈沉默之眼〉，而這些創新表現型態影響到當代藝術的表現。

六、結論

經由前面的比較分析，發現中西繪畫於時間意識的表現型態，相異處歸因於不同的文化、宗教、哲學與透視方法等，而相同處則均表現同樣的「敘事性時間」、「時序的組合」和「多重的時間」等表現型式。但時間意識的繪畫表現應不僅是描繪時間，背景設定，時間的感知，而是在創造時間，透過時間意識讓我們重新思考時間的本質與我們的存在方式，使時間成為作品中的有機元素，時間的容器，除在二維的畫布或畫紙表現三維的立體空間外，更讓時間注入三維圖像表現出四維空間意象，觀者在其中感受時間的流動、靜止、斷裂與重組。

二十世紀西方現代藝術家基於上述創造時間的概念，朝向形而上學的唯心主義與四維空間科學的結合，藝術風格從客觀寫實，轉向去除線性時間的主觀方向發展，如同陳師曾（1876~1923）在 1921 年發表的《文人畫之價值》中寫到：

西洋畫可謂形似極矣！自十九世紀以來，以科學之理研究光色，其于物象體驗微。而近來之後印象派，乃反其道而行之，不重客體，專任主觀。立體派、未來派、表現派，聯翩演出，其思想之轉變，亦足見形似之不是盡藝術之長，而不能不別有所求矣。³⁸

但於此同時西方藝術東漸，中國傳統的水墨畫卻發生了一連串的變革，如陳獨秀（1879~1942）的美術革命論，康有為（1858~1927）的變法論，徐悲鴻（1895~1953）的改良論，反而走向求取形似、線性時間觀與單點透視的西方寫實主義方向，中國傳統繪畫一再面臨改革的壓力。時至今日二十一世紀，中西文化不斷的相互交融與撞擊，時間意識的唯心論與主觀化，成為中西繪畫的共同趨勢，如何引西潤中，調和中西，時間意識的繪畫是值得進一步研究的課題。又如臺灣藝術大學書畫藝術學系李宗仁（1966~）教授在〈水墨創作與當代語彙之探索〉專刊，「世界性繪畫語言與共同的潮流」章節上所言：

³⁸ 陳師曾《陳師曾說中國繪畫-文人畫之價值》瀋陽市 北方聯合出版 2018 年，頁 311。

而今還可以不去呼應藝術無國界之世界共同的潮流？難道中西發展全然無相同之處嗎？在當代這決不是只有中西二分法，有可能因主觀性重覆泛濫的傳統論點引述，而忽略了現實的客觀性及自我表述的比重呢？而讓當代思維論述有了位置與發展，可以使技法、內容、形式在演變中更貼近當代文化元素，呼應與共鳴對作者、觀者來說更顯重要，也是文化有了延續及新面貌的呈現。³⁹

如上所述，藝術無國界已成為當今共同的潮流，中西二分法已無法限制當代繪畫的創作空間，時間概念在藝術創作活動中可以是即興、瞬間、縮短，或是延遲與無限；過去、現在與未來可以並陳、錯置或顛倒，讓技法、內容、形式在演變中更貼近當代文化元素，呼應作者的自我表述、取得觀者共鳴更顯得重要，時間成為作品中千變萬化的角色，開創、革新了藝術創作的多面向度，可作為當代藝術創作之借鏡與未來學術研究進一步探討方向。

參考文獻

一、 專書

- 田玉彬《清明上河圖：宋朝的一天》臺北市 商周出版 2022 初版
- 吳康《柏格森哲學》，臺北市：臺灣商務印書館，1966 年
- 林薰香，《時間的本質》臺北市，臺灣學生書局出版，2021 年初版
- 陳師曾《陳師曾說中國繪畫-文人畫之價值》瀋陽市 北方聯合出版 2018
- 郭熙《林泉高致》：揚州，廣陵書社（文華叢書）2017 年出版
- 張清華，《時間的美學》廣西：廣西師範大學出版社，2016 版
- 楊家駱《箋注隨園詩話》臺北市：鼎文書局，1974 年
- 臺靜農，《龍坡雜文》-夜宴圖與韓熙載，臺北市，洪範書店出版 2018
- 劉彥順，《西方美學中的時間性問題》，北京：北京大學出版社，2016
- 蔣勳，《西洋美術史》臺北市 東華書局出版 2017
- （法）羅蘭·巴特(Roland Barthes)許綺玲譯《明室：攝影札記》臺灣攝影工

³⁹ 李宗仁，《李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文集》〈水墨創作與當代語彙之探索〉專刊，2012，頁 96。

作室出版 1997

- (美) 艾普斯坦原 (Lewis Carroll Epstein) 《透析相對論 Relativity VISUALIZED》, 翁聖賢譯, 臺北市, 牛頓出版, 1987
- (美) 高居翰 (James Cahill) 《溪山清遠》, 張堅等譯, 北京: 北京大學出版社, 2024 年 1 版
- (英) 貢布裡希(E.H. Gombrich) 《藝術與錯覺》楊成凱、李正本、范景中等譯 廣西美術出版社 2023 第 3 版
- (奧地利) 西格蒙德•弗洛伊德《夢的解析》, 呂俊、高申春譯, 臺北市: 五南圖書, 2020 年
- (德) 埃德蒙德•胡塞爾《內時間意識現象學》, 倪梁康譯, 北京: 商務印書館, 2014 年 2 版
- Leonard Shlain 《Art & Physics: Parallel Visions in Space, Time, and Light》, William Morrow & Company, 2007
- Linda Dalrymple Henderson 《The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art》 Princeton University Press, 1983; enlarged, MIT Press, 2014

二、 期刊論文

- 王毓影, 《簡析時間性在當代繪畫中的表現》四川美術學院碩士論文 2019
- 李宗仁, 《李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文集》-〈水墨創作與當代語彙之探索〉專刊, 2012 年
- 李鵬, 《中國古代繪畫中的時間觀》中國藝術研究院碩士論文 2017 年
- 高秉江, 〈胡塞爾的內在時間意識與西方哲學的時間觀〉求是學刊 2001 年 11 月 總第 28 卷第 6 期
- 張臨生, 《故宮文物月刊》341 期〈細讀清明上河圖〉, 臺北故宮, 2011
- 陳政鴻, 《中國繪畫的時間表現與創新》國立臺灣藝術大學美術學院 美術教學碩士班碩士論文, 2012 年
- 蔡揚威《三生石意象：蔡揚威創作論述》國立臺灣師範大學美術學系, 碩士論文, 2021 年
- 劉悅笛, 〈東方叢刊-中國繪畫審美的時間意識〉南開大學哲學系, 2000 年

- 盧瑞容《中國古代時間觀的萌芽詩經》時間意識探討》宜蘭大學人文及管理學院，人文及管理學報 第四期 2007 年
- 蘭友利，《繪畫的時間性》中國美術學院博士論文 2013 年
- Linda Dalrymple Henderson 〈 The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture 〉 (二十世紀藝術與文化中的第四維度之影像與想像) , University of Texas at Austin 德州大學奧斯汀分校，2009 年

三、 網路資料

- 日本東京國立博物院藏品搜索
https://www.tnm.jp/modules/r_exhibition/index.php?controller=item&id=3505
- 北京故宮博物院藏品搜索 <https://www.dpm.org.cn/collections/search.html>
- 視覺藝術的百科全書 <https://www.wikiart.org/zh/>
- 臺北故宮典藏資料檢索 <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/>