

遊觀·擬形—林澄創作研究

Wandering and Observing Within Simulated Forms: A Discussion on Lin Cheng's Painting

林澄

Lin Cheng

國立臺灣藝術大學書畫造形藝術碩士

摘要

「遊觀·擬形」為本研究創作論文主題，主要以筆者 2010-2015 年的創作為主要論述，分為：(一)《駒溜看》(2010-2013)與(二)《駒溜看到巴黎》(2013-2015)兩個系列。「遊觀」的概念最早源於六朝宗炳所提出「臥遊」的觀念，也因而提升了山水畫的地位，爾後「遊觀」一詞於北宋郭熙《林泉高致集》確立，他認為山水作為文人賢士的消遣就是要能可行、可望、可居、可遊。「擬形」為模擬形象之意，《駒溜看》所擬卡漫《七龍珠》的「悟空」之形是代表筆者，並於第二系列轉擬為「龍」之形象。「遊觀」除了是郭熙提出「三遠」的山水畫面空間，其中亦含有莊子「逍遙遊」的精神，筆者更透過北宋沈括的「以大觀小」分別就東西方不同的看法試論本研究「遊觀」的空間。

【關鍵字】 遊觀、七龍珠、擬形、浮空山水

一、前言

創作(creation)是什麼？這是作為一位藝術創作者會面臨或被問到的問題。筆者認為創作除了是將自己的生活經歷與所見轉化為任何題材，且不拘任何媒材與形式，並在不同場域將之呈現，因此創作可以是精神的寄託、自我療癒的功能，對筆者來說甚至是擁有符籙般的功能。身處於一個資訊大爆炸的時代，網路的無遠弗屆更加速了地球村的來臨，因此在創作上如何顯現其特色與風格而不受地球村統一一致性的影響，是筆者時常思考的問題，2013年遊歐的經歷使筆者認為根植於自我文化是方法之一。臺灣由於地理、政治等等因素不免承接來自於四面八方的文化，如：日本動漫文化的影響、美術教育或藝術創作的思維、技法、形式，其實或多或少都來自歐美藝術的觀念。一位藝術家在認識世界之前，必由認識自己作為出發點，創作對筆者來說是不斷與自己對話的過程，從認識自己進而開啟與世界溝通對話的大門，如：透過「創作不打稿」的方式，藉以窺探筆者平時無法覺知的想妄，某層面來說也是對自我的一種認識。藝術創作具有十分主觀的意識，繪畫理論的研究除了有助於筆者對創作脈絡的梳理，也為避免因閉門造車而錯失與國際接軌的機會。筆者於2013年法國當交換學生，體會創作根植於自我文化的重要性，這是在與各國家交流中能區分與其他國家不同的特色與依據，然而在創作與研究的過程中面臨到一些問題，即何謂台灣文化？以及水墨傳統題材在當代的可能性，該如何與當代結合與呈現？因此創作如何拿捏既有在地文化的特色又能與國際接軌，是筆者深思並研究的方向。

二、「遊觀·擬形」之學理基礎

(一)、潛意識與直觀

本創作研究之初視繪畫有如巫師作法與符籙的功用，可將所思所想之願望藉

繪畫來實現。人類早在在二萬年前的阿爾塔米拉洞窟畫（Altamira, about 15,000-10,000B.C）（圖 1）就將繪畫的功能視為具征服大自然的力量，將可獲得豐盛糧食的慾望表現於石壁洞穴中，並將最難狩獵且敬畏的野牛描繪在地洞的深處，常以箭射的畫面呈現，已顯示對牠的征服。¹而在劉其偉《藝術與人類學》一書中根據心理學來觀察薩滿巫，得知薩滿巫其實是根據他自己的幻想力和信心，認為確實可以捕捉或驅走鬼邪，這是他們的精神經驗，同時也在行為上表現出來。巫師能替患者治病就必須產生與患者同樣的痛苦感覺，以此一精神力量，引發患者振作精神，堅強起來抵抗痼疾。²

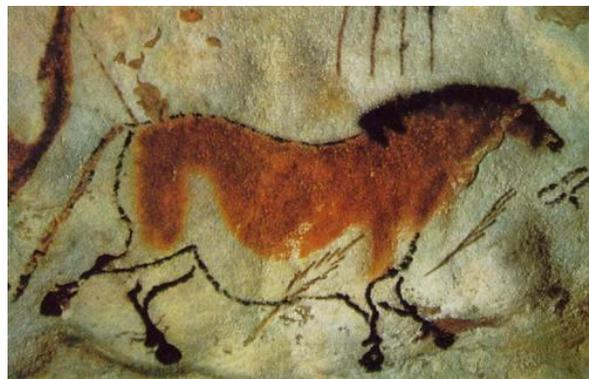


圖 1：阿爾塔米拉洞窟畫（Altamira）
<http://amerikanuak.tumblr.com/page/2>

筆者於創作時也將自己的願望化為元素注入於畫面中，但都是很隨意的置放。同時亦發現 2011 年所繪〈駒溜看（四）〉的巴黎鐵塔在畫面下三分之一處（圖 2），憶起當時的心情很想去巴黎，然而願望尚未實現。到了 2013 年所繪的〈駒溜看（十）〉的巴黎鐵塔已由下方移置頂峰處（圖 3），過沒多久筆者就接到巴黎美院交換學生的錄取通知書。由此筆者認為或許真如薩滿巫一樣透過強烈的念力與想望，夢想已不知不覺藉由創作注入到畫面中，並使之達到目的。³這樣神奇的經驗究竟是因為繪畫真有如古代中國人眼裡具有造物的魔力還是心理學的

¹王秀雄：《美術心理學：創造·視覺與造形心理》（台北，台北市立美術館，1991.11）21 頁。

²劉其偉：《藝術與人類學》（台中，台灣省立美術館，1992）33 頁。

³在古代中國人的眼裡，繪畫就好比《易經》中的卦象，具有造物的魔力。方聞著 李維琨譯：《心印》（西安，陝西人民美術社，2003.12）3 頁。

問題？又因筆者創作是不打稿的方式，常常於完成之時擁有出乎意料的畫面內容與效果，更引起了筆者對潛意識與直觀的研究動機。



圖 2：林澄〈駒溜看（四）〉與局部 2011，宣紙 水墨，36x25cm

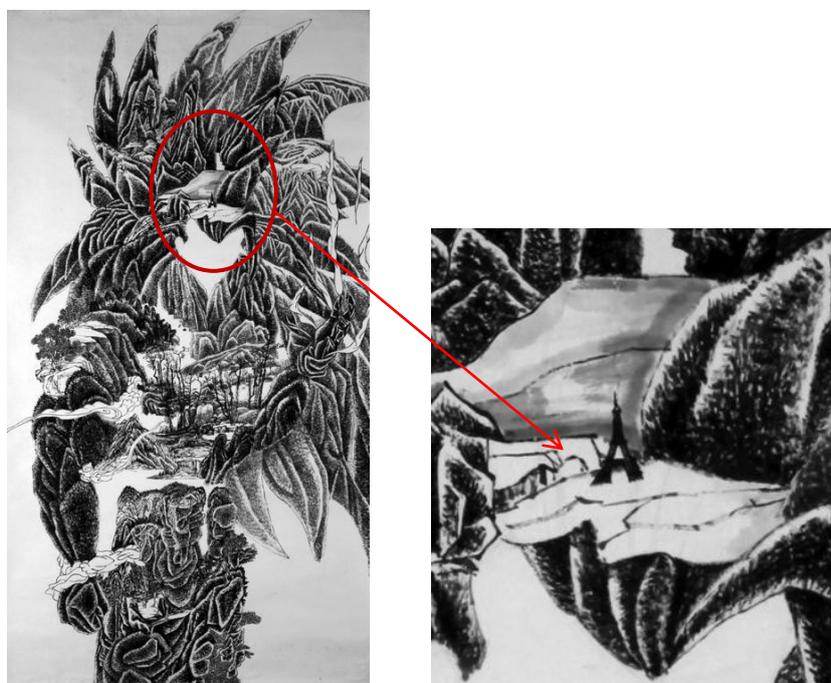


圖 3：林澄〈駒溜看（十）〉與局部 2013，宣紙 水墨，180x100cm

(二)、後現代-挪用與混搭

後現代可謂是視覺系的社會⁴，視覺系社會的複製技術使得過去、現在、未來的影像出現在同一時間成為可能。原創的動力逐漸淹沒在大量的擬像之中，已經不可能追求一種可以共同分享的真實⁵。創新在後現代藝術當中是訊息的提取、排列、組合、重組、轉化、串連，其原因是訊息的快速，視覺訊息以飛快的速度呈現在我們面前，任何觀看過的圖像、影像在瞬間成為歷史。將文化與消費工業中隨手可得的藝術、流行與商品加以改造，運用挪用與拼貼的手法，透過意想不到的方式重新組合，是後現代藝術中時常看到的模式，其創造出來的風格亦有挑戰霸權的意味。筆者聚焦在後現代挪用與混搭的手法，並著手探討挪用與混搭的圖像及元素背後的意義。卡漫是當代文化中不可輕忽的力量，現代人沈迷於動漫，歸咎其原因是因為現代人對於現實的不滿或自我能力無法達到之事，藉由動漫的虛擬故事與形象，恣意的發揮其想像並使身心放鬆馳騁於虛擬的空間，因為在虛擬世界裡可以放心的拿出你真實的情感。筆者馳聘於卡漫《七龍珠》的想像，雖然無法參與其原來的腳本，但卻能對漫畫文本加以改編，創造出屬於自己的故事情境。

挪用與混搭的意義

「挪用」(appropriation)一詞源於西方，意思是運用經典以及眾所皆知的圖像來進行的一種創作方式，是把公眾性的現成物或威權的系統，置於另一種普通物體或系統中，並改變被挪用對象的性質，使之朝向新的語意播撒、延異、遊戲。

⁶「混搭」英文原詞為 **Mix and Match** 是將兩種以上不同的風格按照個人品味拼湊在一起，從而混合搭配出完全個人化的風格，以產生新趣味的作法。「挪用」現

⁴ 哈伯瑪斯 (Jürgen Habermas) 解析媒體為後現代社會加速轉變人類的文化活動，由批判文化轉型為消費文化，由文字思考活動轉型為視覺影像刺激之活動。(The Structural Transformation of the Public Sphere, trans. By T. Gurger, London: Polity Press.)

⁵ 陸蓉之：《破後現代藝術》(台北，藝術家出版社，2003.7)，227 頁。

⁶ 鄧慶華：《談“挪用”對當代藝術中一個重要創作方法的分析》，天津美術學院研究所碩士論文，2007.1 月，13 頁。

成物的概念源自於杜象（Marcel Duchamp, 1887 -1968）〈泉〉的作品，是以現成物來建立新的價值。因此挪用作為一種手法，在原意中帶有些許嘲弄、貶抑之意，如杜象的作品〈L.H.O.O.Q, Mona Lisa with moustache〉（中文：留著鬍子的蒙娜麗莎）就曾拿達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）的經典名作蒙娜麗莎（La Joconde）加上鬍子，大大的嘲弄一番。⁷然而挪用的對象無論是面對大眾或由專家所鑑定出來特有價值之事物，皆必須建立在「閱讀」上，倘若當讀者對挪用的對象沒有記憶，那麼則失去了以挪用來創作的藝術價值。⁸經典的意義是不會隨著時間改變而過時的，卻有可能隨著挪用的過程中透過讀者的「閱讀」而改變意義。因此創作者挪用會面臨的問題有：是挑戰經典權威？或是對經典的景仰？但何謂「經典」？該如何定義？王秀雄認為：美術家是透過視覺，與環繞他的自然、社會及時代發生關係，而以造形語言表現他所見的外界，同時敘述出他內部的情感與思想來。⁹因此經典的定義可以是反映時代精神，是一種當時代的價值判斷，一個健全的現實社會不可或缺的精神遺跡與歲月寫照，它是一個時代標誌，是歷史延續的結果，同時又是一個下一個世紀的起點。任何時代，任何藝術都有自己的經典，每一個時期的經典都是下一個的楷模、典範、標準、尺度與方向。¹⁰筆者挪用之形來自卡漫《七龍珠》，內容來自傳統山水圖像，雖然筆者亦有原封不動挪用山水圖像的例子¹¹，然而與西方挪用經典圖像，在意義上有所不同，筆者將此意義分為「與古為新」與「統合資用表現」。

⁷ 〈L.H.O.O.Q, Mona Lisa with moustache〉除了使人想起「兩性人」的新定義之外，也在其題目中隱含著一種相當有趣的文字遊戲〈L.H.O.O.Q.〉：elle a chaud au cul.，用法文來念，發音近似「她的屁股眼兒發熱」，聽起來有點一語雙關。杜象將達文西的經典名作當作公然嘲諷的對象，展示了他真正渺視傳統、無視約束的品性。他把反藝術推向了極致，給後繼的藝術運動以新的啟迪。

⁸ 游雯迪：《「挪用」當代藝術創作方法－從「古調新彈」至「移花接木」》（國立台灣師範大學國畫組碩士論文，2009.6）43頁。

⁹ 王秀雄：《美術心理學：創造·視覺與造形心理》（台北，台北市立美術館，1991.11）95頁。

¹⁰ 游雯迪：《「挪用」當代藝術創作方法－從「古調新彈」至「移花接木」》（國立台灣師範大學國畫組碩士論文，2009.6）41-42頁。

¹¹ 北宋范寬〈谿山行旅圖〉與唐李昭道〈明皇幸蜀圖〉的山水圖像均挪用至筆者〈駒溜看（二）〉。

三、「遊觀·擬形」之創作理念

(一)、東方「遊」

莊子（約西元前 369—286）的「逍遙遊」一理念是貫穿《莊子》一書的精神，其哲學思想亦在中國繪畫中體現。莊子生於戰國，所處的是一個強欺弱的亂世時代，無奈生不逢時，對於儒家思想認為有抱負的讀書人必須出仕的想法，以及儒家所說的「禮」、「義」、「仁」在這樣的時代是不存在的，於是莊子從此自入世的視野轉向綜觀無窮的時空。對於現實生活中無法達到或得要的，感到痛苦，是因為人總是以有限的時空畫地自限，因此不以他人的形象畫出自己，唯有反求諸心，回歸真我、超越自我甚至物的形象以及人有限的知識，才能真正的逍遙遊。黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）亦認為：「人的存在，是被限制的，有限性的東西。人是被安放在缺乏、不安、痛苦的狀態，而常陷於矛盾之中。美或藝術，作為從壓迫、危險中，回復人的生命力；並作為主體的自由的希求，是非常重要的。」¹²

莊子逍遙遊之「遊」是生命的大事，是人在天地間最真實的自由。孔子(前 551—479 年)將「遊」做遊戲解，但莊子並非指的是遊戲本身，而是在遊戲過程中所呈現的自由狀態，因為在遊戲中得到的快感，實際上是沒有利益與目的地，同時也視為藝術的最高境界。西勒（Johann Christoph Friedrich Schiller, 1759-1805）認為：「只有在完全地意味上算的是人的時候，才有遊戲；只有在遊戲的時候，才算的是上人。」¹³他認為人因遊戲而與動物有所區隔，然而如何才能得到精神的自由解放？莊子提到「無用」的觀念，來自與「有用」的比較與對應，這是社會所定下的普遍價值，使人們的觀念受到限制，要達到無用之用，唯有透過心齋

¹² 轉引自徐復觀：《中國藝術精神》（台北，學生書局，1966），63 頁。

¹³ 原出處：日譯卡西勒（Ernst Cassirer）：《人間》（An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture）232-236 頁。轉引自徐復觀：《中國藝術精神》（台北，學生書局，1966），61-63 頁。

和坐忘的修養，才能脫離這樣的束縛，這主要是通過兩條路：

- 1.消解由生理而來的慾望，使慾望不給心以奴役，於是心便從慾望的要挾中解放出來，因為實用的觀念，實際來自慾望。慾望消除了「用」的觀念便無處安放，精神當下便得到自由。
- 2.與物相接時，不讓心對物作知識的活動。因為由知識而來的是非，常與由慾望而來的利害，糾結在一起。

莊子並不否定慾望，只是不讓慾望得到知識的推波助瀾，心齋是為了擺脫知識帶來的限制，因為所謂的「我」之所以稱之為「我」其實是慾望與知識的累積。在坐忘的意境中，以「忘知」最為重要，然而莊子的忘知是針對當時的知識份子而言，並不真正是指一個人沒有知識，若沒有知識做基礎，如同小孩子所見之物都是美的、可以用作遊戲的，但小孩最多只有知覺活動，若沒有知識做基礎，便很難昇華至美地自覺程度¹⁴。

萬物之生成都有它本來的用意，端看你把它放在哪裡，從什麼角度去看它。有用與無用觀念，在莊子〈逍遙遊〉的文章說到了越人紋身、斷髮的故事，故事描述南方的商人帶著衣帽到北方去兜售，認為這樣漂亮的衣帽肯定在北方可以受到歡迎並賣到好價錢，但到了北方卻發現那裡的人打著赤膊、紋著身、剪短了頭髮，根本不需要所謂南方自稱為文明人的衣帽。有用和無用的想法也是因人而異，如大小之差是由比較而成，沒有所謂的大和小，這種觀念也與西方的二元對立論有明顯的差異。文中又舉例楚國南方有一隻巨大的神龜，五百年對牠來說只是一個春季和秋季，而上古有一棵椿樹，八千年對他來說卻只是一個春季和是一個秋季，而蜉蝣的生命只有一天。所謂大年不知小年，小知不及大知，個體的不同，以及角度與認知也不一樣，如我們所熟知的彭祖八百歲是為長壽的代表，若與上述相比那這樣彭祖算是長壽的嗎？這該怎麼比較呢？

¹⁴ 徐復觀：《中國藝術精神》（台北，學生書局，1966），72-75 頁。

郭象¹⁵對莊子的逍遙遊意為「適性說」，認為老鷹與麻雀飛的高度本來就不一樣，因此兩者無法相提並論。安於本性，不強求、不造作、不扭曲，適性而為，亦即不分別好壞、貴賤、多寡、高低，如莊子言「極物之真，能守其本，故外天地，遺萬物，而神未嘗有所困也。」以自然無為淡泊之心必能與道相通。擁有一顆寬廣的心，萬物「各然其所然，各可其所可。」誰也不互相嫉妒羨慕，才能各自發揮才能，因為無所爭，如此也將有無限開展的可能，大鵬鳥與小麻雀的境界沒有誰好誰壞、誰尊誰卑，因而能適性的逍遙遊。

「遊」是自由自在活動的狀態，列子御風而行，在一般人以為已經是無拘無束自由的遨遊天地，然而莊子看來並不是真正的逍遙遊，因為列子飛行終究不能無風，因此順天地自然的正道，窮陰陽風雨晦明大氣的極理，那麼便可以遊於無窮之境，便不需要倚靠外力，因此道可謂是形而上的。「遊」的主體是「心」，「遊」與「心」是主客體交融合一，心遊於形體之內，亦可遊於形體之外，因此「遊」從假象的萬物世界中出去飛翔，同時又進入本體「道」的世界中沈潛¹⁶。人生之所以受到壓迫、不自由，乃由於自己不能支配自己，受到外力的牽連，因此受其限制與支配¹⁷，這說明求諸於己心的重要性。

宗炳（375~443A.D.）在〈畫山水序〉說：「余復何為哉？暢甚而已，神之所暢，孰有先焉？」意思即是我還要做什麼呢？使精神愉快而已。使精神愉快，哪個還能比「臥遊」的山水畫更強呢？也正因為「臥遊」山水畫，從畫中實現了觀「道」和對「道」理解更深刻的目的，然後才感到「暢神」，所以說山水的體驗對於宗炳及那個時代的人來說，是更接近「道」的一種過程。宗炳在遊水時，體會了處下謙遜的道理，在遊山時見識到了莊子《知北遊》：「天地有大美而不言。」

¹⁵ 郭象，字子玄，西晉時期哲學家，玄學（理性新道家學派）人士，生年不詳。

¹⁶ 郭月桂：《莊子逍遙遊析論》（華梵大學碩士論文，2013.6），78頁。

¹⁷ 徐復觀：《中國人性論史》（台北，商務出版，1999.9），389頁。

的景致，因此山水是最多也最集中體現出聖人之道的地方，故宗炳說：「山水以形媚道。」山水除了是道的外形，它也呈現一種遠的姿態，筆者認為遠除了是視野之遠亦是心靈之遠。而中國畫的多點透視，不受定點約束，也和道家所主張精神絕對的自由—逍遙遊相契合¹⁸。

若處在太平盛世，郭熙在〈山水訓〉中認為，知識分子就應當有義務出來輔佐賢君，山水雖為君子所嚮往，但未必人人皆要隱居於山水¹⁹，因此在繪畫方面提出了可行、可望、可居、可遊的概念，以滿足於林泉高致之興，這都與宗炳的「臥遊」相呼應。

筆者與莊子的時代相較，可謂處在幸福的太平盛世，只是高樓多於大山大水，生活於喧囂的現代，對於親近自然環境能使筆者身心放鬆。在創作《鮑溜看》這系列時，筆者遊於山水中，是對於現實無法達到之事暫時的寄託並等待夢想實現那天的來臨，在於主客體交換的過程當中如莊周夢蝶（心是悟空，我即是悟空，悟空即是我。）亦是在緊張的生活中得到了精神的自由解放。山水勝境，超邁塵俗涵容豐富且反應聖人之道，因此在精神上使筆者得到滿足。

莊子「逍遙遊」為「遊觀·擬形」創作系列之理念，筆者創作過程如逍遙遊之精神在遊戲過程中得到自由與快感。在一般人眼中或許繪畫創作是屬無用之物，然莊子言「無用」實是來自「有用」的比較與對應，然而正因繪畫之「無用」即不帶功利性使筆者在創作中能不在乎他人的眼光盡情恣意的想像與發揮。逍遙遊其實亦是筆者的理想，處在時刻都需分秒必爭現今的社會裡，莊子的「適性」及「以柔克剛」等等的道理，正是緩和現代緊張生活的一帖清涼劑，而何謂「無用」與「有用」在現今社會亦是值得思考之問題。莊子之「遊」強調心的作用，他提到人生之所以受到壓迫、不自由，乃是由於自己不能支配自己，受到外力的牽連，

¹⁸ 陳傳席：《中國繪畫理論史》（台北，三民書局，2014.1），22-25 頁。

¹⁹ 郭熙：〈山水訓〉《林泉高致集》。轉引自陳傳席：《中國繪畫理論史》（台北，三民書局，2014.1），82 頁。

因此才會受其限制與支配，而「遊觀·擬形」創作系列正是筆者「心」的表現。

《駒溜看》系列是對精神自由解放嚮往之「逍遙遊」，在《駒溜看到巴黎》系列中乃「身遊」之體現，如郭熙提到欲達山水之「遊觀」即：「欲奪其造化，則莫神於好，莫精於勤，莫大於飽遊臥看。歷歷羅列於胸中。」²⁰

(二)、遊觀空間

1. 「以大觀小」：東方對空間的認知

「遊觀」一詞源於六朝宗炳臥遊的觀念，是中國特有的空間思考邏輯。「遊」，是身體挪移移動的行為；「觀」，是心性綜合直覺的感悟與體知²¹。爾後北宋郭熙(約 1001-1091 A.D.)提出好的繪畫應是一個「可行」、「可望」、「可居」、「可遊」的畫面空間，因此真山水的遊觀，是神遊、心遊、臥遊的基礎。筆者有感現代人緊繃的生活，希冀藉由這樣的題材與畫面空間形式得到精神上的自由解放。創作上除了運用觀、居、遊的理念，更從宋代科學家沈括(1031-1095)《夢溪筆談》對繪畫空間應以「以大觀小」的理念探討筆者畫面的架構空間，並試圖釐清東西方在空間認知上的差異。以下是沈括在《夢溪筆談》對山水佈局的看法：

李成畫山上亭館及樓閣之類，皆仰畫飛簷，其說以為：『自下望上，如人平地望塔簷間，見其椽桷。』此論非也！大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同真山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見，兼不應見其谿谷間事。又如屋舍亦不應見其中庭及後巷中事。若人在東立，則山西便合是遠境，若人在西立，則山東卻合是遠境，似此如何成畫？李君蓋不知以大觀小之法，其間折高折遠，自有妙理，豈在掀屋角也。²²

²⁰ 郭熙：〈山水訓〉《林泉高致集》。轉引自陳傳席：《中國繪畫理論史》(台北，三民書局，2014.1)，83頁。

²¹ 劉繼潮：《遊觀》(北京，生活·讀書·新知三聯書店，2011年1月)，108頁。

²² 沈括：《夢溪筆談》轉引自劉思量：《中國美術思想新論》(台北，藝術家出版社，2001年9月)，216頁。

在宗白華（1897-1986）《美學散步》一書中認為傳統山水畫不應以西洋透視一詞來看，他對沈括在《夢溪筆談》的一段話做了闡述，認為沈括評斥李成（919-967）「仰畫飛簷」（這樣的結果因李成是運用透視法將眼睛所見，忠實的描繪於畫面上），而主張「以大觀小」。又說從下望上只見一重山，不能重重悉見？這是站在反對固定視點的透視法。即是在創作上不能以一種角度來看山，而需透過多角度的觀察才能真正把握真實自然的面貌。在真山水²³中如果侷限於畫家的視域節選和視覺所見，拘泥於看到什麼畫什麼，根本不可能畫出可望、可行、可居、可遊的山水畫。沈括特別強調指出：「若用李成的真山水之法由下向上看，只可以看到一重山，怎麼可以見到重重山呢？」這裡雖然指的是個體的視覺經驗，卻也清楚的了解人的視覺生理侷限性的科學認知。

真實的空間並不拘泥於幾何學透視，因此在藝術的表現手法亦是如此。在古代並未有飛行器，「以大觀小」是沈括當時的一種推測，在現代卻實現了沈括當時的推測，作為一位科學家，這是在科學上的印證。中國人對事物面面觀（一體多面）的方式，在郭熙的《林泉高致集》可以看出：「山近看如此，遠看又是如此；每遠每異；所謂山形步步移也。山正面如此，側面又如此，背面又如此，每看每異；所謂山形面面看也。如此，是一山而兼數十百山之形狀，可不悉乎？」²⁴我們看山是從遠向近看，從高向下看，所以「折高折遠自有妙理」。早在《周易》《系辭》傳已經說明古代聖哲是「仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜。近取諸身，遠取諸物。」俯仰往還，遠近取與，是中國哲人的觀照法²⁵。我們從既高且遠的心靈之眼「以大觀小」，俯仰宇宙。

空間意識可以從我們的視覺、觸覺、動覺、體覺來獲得²⁶。西方繪畫的空間

²³ 真山水指的是李成所用的透視法構圖。

²⁴ 陳傳席：《中國繪畫理論史》（台北，三民書局，2014年1月），84頁。

²⁵ 宗白華：《美學散步》（上海，上海人民出版社，2007年7月），111頁。

²⁶ 宗白華：《美學散步》（上海，上海人民出版社，2007年7月），137頁。

感是「偏於雕刻的和建築的空間意識」²⁷，建築由外看是一個大立體，內部猶如雕刻般是直線橫線的空間組合，人走在建築中富有幾何透視的感覺。中國畫的空間意識是「基於中國的特有藝術書法的空間表現力」是一種類似音樂或舞蹈所引起的空間感。確切的說是一種「書法的空間創造」。中國的書法本是一種類似音樂或舞蹈的節奏藝術，它具有形線之美，有情感與人格的表現，是一種「靈的空間」（心理空間）²⁸。宗白華認為透視學是研究人站在一個固定地點看出去的主觀世界，而中國畫家則是四面八方的觀察後，融會於心，然後以點、線的縱橫，寫字的筆法，描繪出它的生命與神韻。中國繪畫以「筆法」為主體，毛筆沾墨著於紙、絹上的輕、重、緩、急、抑、揚、頓、挫²⁹、線條粗細等皆可表現空間感，下筆便有凹凸之形，進而產生立體感。唐代張旭見公孫大娘舞劍，因悟草書；吳道子觀裴將軍舞劍而畫法益進，書畫都同於舞蹈與音樂所引起的力線律動的空間感覺。書法中的的氣勢、結構與力透紙背，都是表現書法的空間意境³⁰，因此才說中國畫不能以西洋透視來評論。

西方藝術史家宮布里希（E.H.Gombrich, 1909-2001）在《藝術與幻覺》中詮釋中國藝術思想時，引用元僧覺隱：「嘗以喜氣寫蘭，怒氣寫竹，以蘭葉飛舉，花蕊舒吐，得喜之神。」的話說：「中國人的方法關心的不是肖像的永恆，也不是似乎合情合理的敘述，而是某種也許盡量準確地被看作是『詩意的覺醒』。... 他們能夠憑想像的魔力把它們創作出來，因為他們已經研究了它們存在的秘密。但是他們這樣做是要表現和喚起一種深深植根於中國人的宇宙自然觀念之中的精神狀態和情緒心理。」³¹王微（415-453A.D.）在《敘畫》裡也說：「古人之作

²⁷ 西方繪畫在希臘及古典主義畫風裡所表現的是偏於雕刻的和建築的空間意識。而文藝復興以後，發展到印象主義，是繪畫風格的繪畫，空間與情緒寄託在光影彩色明暗裡。宗白華：《美學散步》（上海，上海人民出版社，2007年7月），138頁。

²⁸ 書法創作可以描寫景色，可以寄情，可以繪音，因此所寫所繪，只是一個靈的境界。書境同於畫境，並且是通於音的境界。

²⁹ 如永字八法曰：側、勒、努、趯、策、掠、啄、磔。

³⁰ 宗白華：《美學散步》（上海，上海人民出版社，2007年7月），13-139頁。

³¹ E.H.Gombrich：《藝術與幻覺》（Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation）（大陸：工人出版社，1989年）144頁。轉引自黃明誠：《魏晉風流的藝術精神—

畫也，非以案城域，辨方州，標鎮阜，划浸流，本乎形者融靈。而變動者心。止靈無見，故所托不動，目有所極，故所見不周。於是乎以一管之筆，擬太虛之體，以判軀之狀，盡寸眸之明。」³²這段話王微反對繪畫（山水）是寫實與實用的關係，也提及了若用眼睛看山水景致，是有一定極限的。繪畫是藉由不動的形象已顯現那靈而變動的心，因此以「一管之筆，擬太虛之體」。

2. 「以大觀小」：西方對空間的認知

宗白華詮釋沈括對李成的批判，是對透視法的屏棄，從此中國畫就再也沒有朝這方面發展。在《中國美術思想新論》一書也對沈括「以大觀小」的這段話從西方的角度有了不同的詮釋。書中對李成「仰畫飛簷」的畫法表示贊同，認為亦是符合同時代郭熙的理論：「山有三遠：自山下而仰山顛，謂之高遠。」和李成所稱：「自下望上，如人平地望塔簷間，見其椽桷。」不謀而合。沈括認為畫作應是以俯視角來觀看全景，如「以大觀小，如人觀假山」的說法，是將人的視角拉高、視距拉遠，以鳥瞰的俯視角觀看畫中的景物，古代並無任何航空器，可以飛上天空觀察真山水的面貌，因此只能透過「觀假山」來進行模擬、推演。

空間感來自定位（位置）的安排，如何定位則有「距離」與「方向」兩個基本條件。「距離」是指：遠近、深淺、高低，「方向」是指：上下、左右、前後。距離與方向確定後才有「位置」，而根據「位置」的安排才有所謂的「空間」。劉思量在《中國藝術思想新論》中將「空間」觀念區分為四種，有助於了解畫中的空間關係：

- (1) 物理空間：是自然界中的空間關係。通常以長、寬、高三個指標或向度來定位，也通稱為三度空間，若加上時間的變化就是四度空間。物理空間通常被人認為是真實空間。

才性、情感與玄心》（台北，國立歷史博物館，2009年1月），25頁。

³² 徐復觀：《中國藝術精神》（台北，台灣學生書局，1998年）244頁。

- (2) 心理空間：為了確立位置，人會以自己為中心，在心中設定：上、下；左、右；前、後（深度）的方位系統。也可稱是虛擬空間，與物理的真實空間不同。如在中國傳統哲學中的「虛實」、「有無」等空間觀念，如老子所說：「有之以為利、無之以為用。」是一種「心理空間」³³的陳述。
- (3) 畫面空間：是在二度平面的畫面中，描繪出形象的立體感，以及各形象之間的相對空間位置關係。層次感是形容畫面中各形象之間的空間、位置關係。
- (4) 視覺空間：以眼睛觀察，所察覺到景物之間或畫面中各形象之間的遠近、上下、前後的空間與位置關係。「視覺空間」適用於真實生活的「物理空間」，也適用於創作表現的「畫面空間」。³⁴

物理空間之外，每個人都創造了一個心靈空間。畫面空間就是藝術家心靈空間的具體呈現。藝術家就是藉由畫面空間的處理，突破實際物理空間的限制，獲得心靈解放、心靈自由，因而超越人為的與物理的空間限制。³⁵為什麼平面繪畫會使人產生心理、畫面與視覺空間感呢？以下是筆者運用物體之位置與漸層、透視等關係來塑造的畫面空間：

- (1) 畫面本身的區劃位置與空間關係：若有一畫面，以上下邊框為界，畫面中的物體排列越接近上邊位置表示越高、越遠或越小，在水墨畫中我們稱上邊為「天」；越接近下邊位置之物代表越近、越低或越大，水墨畫裡稱之為「地」。也就是物體近的大、遠的小；近的低、遠的高；低的大、高的小；大的近、小的遠；低的近、高的遠；大的低、小的高。
- (2) 物像之間的交錯、重疊與空間關係，如筆者〈駒溜看十〉（表 1）這件作品，就是運用山石交錯、重疊塑造畫面中前後的空間關係。
- (3) 漸層作用產生的空間感：漸層作用（gradient）是將造形、色彩、明暗、濃淡

³³ 如同宗白華所說的書法與繪畫的「靈的空間」。

³⁴ 劉思量：《中國美術思想新論》（台北，藝術家出版社，2001年9月），174頁。

³⁵ 劉思量：《中國美術思想新論》（台北，藝術家出版社，2001年9月），221頁。

等以漸增或漸減之方式加以變化，而產生視覺上的漸增、漸減、漸強、漸弱、漸大或漸小等的變化效果，而產生空間的縱深感。

(4) 透視法所形成的畫面空間感：透視法 (perspective) 是依據視覺對於空間認知的原理，將畫面上各物像或造形，安排在畫面虛擬縱深空間中的妥當位置，以便統合在一個特定的視覺空間系統中，藉由這種視覺法則的運用，解決了平面空間如何表現三度立體事物的困境，因而造成畫面具有立體感、層次感和空間感。

以下透視法為筆者在畫面中所用：1.二次元的透視法 (Two dimension perspective)：此法可時常表現在埃及人的繪畫和浮雕。2.平行等積透視法 (Angular-isometric perspective)：也稱為正前面向透視法，以六面立方體圖形為代表。在中國傳統的几椅屋宇的表現上，又將此一平行等積透視法略加改變，而以 45 至 60 度左右之俯視角，將此一立方體之底面及頂面後側加以抬高，前緣降低，形成後側邊緣反較正前邊緣為寬的表現法。如：〈清明上河圖〉與筆者〈Je ne sais pas encore-Je reviens à Taiwan〉(圖 4)這件作品，畫面中建築物就是以 45 至 60 度左右之俯視角呈現，這件作品構圖除了是依所擬之龍形亦是藉俯視角方便筆者安排各物體出現於同一畫面中，物體底面及頂面後側加以抬高，前緣降低，使筆者在表現建築上更能呈現其前後的樣貌。3.線性透視法(Linear perspective)：簡單來說就像是站在鐵道上，看見鐵軌彷彿在遠方相交在一點上。所有畫中的景物，沿著這些設定的投射線，越往畫面深處形體越來越小，空間也越來越緊縮，最後所有事物凝聚在一個消失點上，³⁶〈Je ne sais pas encore-Je suis à Paris〉這件作品，物體元素的安排依據龍盤旋的外形(圖 5)當物體與線條沿著轉彎處越往消失點 a，物體與線條分別越來越小、越來越密集(圖 6)，使之有推遠的感覺。

³⁶ 劉思量：《中國美術思想新論》(台北，藝術家出版社，2001 年 9 月)，190-198 頁。



圖 4：林澄〈Je ne sais pas encore-Je reviens à Taiwan〉局部
將屋宇地基的後側加以抬高，前緣降低，此時視角約 45-60 度，
就能看到如〈清明上河圖〉屋子裡的大小事

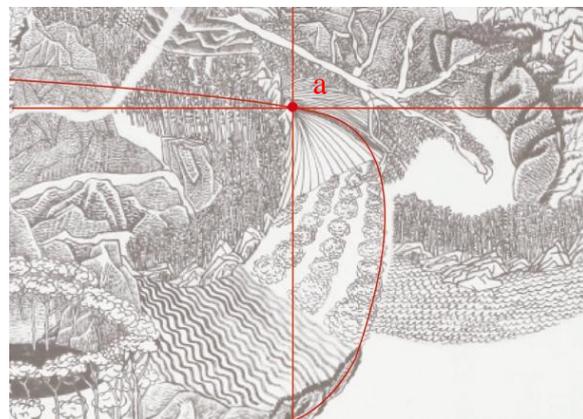


圖 5、圖 6：林澄〈Je ne sais pas encore-Je suis à Paris〉局部
作品物體元素的安排依據龍盤旋的外形，當物體與線條沿著轉彎
處越往消失點 a，物體與線條分別越來越小、越來越密集。

中國人對於生命和空間的態度不是正視的抗衡，緊張的對立，而是縱身大化，與物推移。³⁷如筆者作品常憑藉黑白墨色的一虛一實、一明一暗的流動節奏表達畫面的空間感。筆者遊觀的空間是由郭熙所提出的「高遠」、「深遠」、「平遠」的「三遠」法及自創「浮遠」做為構成畫面的基本要素。「三遠」若以科學的用語來說即是仰視角、俯視角、平視角的取景構圖。「遠」的作用皆把人的視野和思想引向遠方，人登高而能望遠，才不會拘泥於眼前事，才可做長遠的打算。「高遠」引申有積極、向上之意，「平遠」則有「沖融」、「沖澹」之感覺，不會給人的精神帶來任何壓迫。³⁸宗白華解讀沈括的「以大觀小」不僅是反對透視法，亦

³⁷ 宗白華：《美學散步》（上海，上海人民出版社，2007年7月），144頁。

³⁸ 陳傳席：《中國繪畫理論史》（台北，三民書局，2014年1月），87頁。

是要我們超越人的生理侷限，這是從繪畫創作中洞見人生的哲理，如「觀假山」能舉一反三。李成的「真山之法」，是對景臨摹於紙上，沈括提出的疑問即是每個人的站立點不同若把眼睛所見的各個角度直接描繪於畫面上，那將會呈現矛盾的混亂場面³⁹。在此亦是延伸我們看事情不應被個人視野所蒙蔽，每個人站的位子不同看到的角度也就不一樣。筆者作品是由多個角度構成，也只能就個人的觀點與所能把握的「全面」將真實盡量呈現而已。

(三)、擬形「幻化」

「擬形」有模擬形像之意，而物像在大自然界的美猶如「清水出芙蓉，天然去雕飾。」⁴⁰「遊觀·擬形」亦是源自不打草稿直觀之方式⁴¹來進行。正所謂：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」正是由少到多的過程，今筆者以同樣的道理，即以一形體之確立，爾後逐步推演。畫面中的空間、位置是根據物與物之間相互的關係來安排，但在這當中仍有許多出人意料之外不確定因素的存在。在擬形造境的過程中需有「『形在江海之上，心存魏闕之下。』神思之謂也。文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載...。」⁴²這裡說的「神」即是想像，創作者於構思時，想像往往飛向遙遠的地方。所以當創作者凝神思考時，可以聯想到千年之前的生活。人的「神」能無遠弗屆，創作時構思活動的精神狀態不受侷限。⁴³「凝神」亦是擬形具備的重要過程之一。「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏澹五藏，澡雪精神。積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照...。」意思是創作除了要認真學習來積累自己的知識，再次要參考自己的生活經驗來獲得對事物的徹底理解。以「虛靜」培養靈感是十分重要的，否則再多的美景也僅是走馬看花。「虛」能容物，「靜」能觀物，是以筆者需保有沈澱的心情，不讓先入為主得觀念所蒙

³⁹ 原文：若人在東立，則山西便合是遠境，若人在西立，則山東卻合是遠境，似此如何成畫？

⁴⁰ 出自唐朝詩人李白《經亂離後天恩流夜郎憶舊遊書懷贈江夏韋太守良宰》。

⁴¹ 在此不打稿的意思為創作所構成物與物之間的關係沒有透過事先安排與設計。

⁴² 劉勰（約 465—520）著：《文心雕龍》一〈神思第二十六〉

⁴³ 黃承達著：《文心雕龍創作論實際批評》（國立彰化師範大學，2008 年）9 頁。

蔽，自然能使內心想像自由發揮，得到靈感，其意如宗炳所說的「澄懷觀道」。「虛靜」、「凝神」、「積學識理以構思」是擬形中的重要過程與關鍵。

昔者莊周夢為蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為蝴蝶與，蝴蝶之夢為周與？周與蝴蝶，則必有分矣。此之謂物化。⁴⁴

莊周夢蝶是擬形過程中的情感經驗（移情作用），意思即是說當一個人因為忘掉自己而隨物像而化時，物化之物，就是存在的一切。莊子夢為蝴蝶而自己覺得快樂的關鍵，實際上就是不知道自己是莊周這件事，倘若莊子夢為蝴蝶而仍然知道自己本來就是莊周，心裡就會產生計較之心、計議之心，便很難「自喻適志」。因為「不知周」，所以當下的蝴蝶，即是他的一切。⁴⁵莊周夢蝶的主客體合一，在筆者「遊觀·擬形」的過程中亦是如此。李普斯（Theodor Lipps, 1851—1914）提出「自我」與「非自我」的觀點，認為移情作用之所以能引起美感，是因為「自我」打破自己軀殼的限制，進入「非自我」裡活動⁴⁶，因此究竟悟空是筆者或筆者就是悟空呢？

四、「遊觀·擬形」之創作實踐

（一）、構圖

凡經營下筆，必合天地，何謂天地？有如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中間方立意定景。⁴⁷

⁴⁴ 出自莊子〈齊物論〉。轉引自徐復觀：《中國藝術精神》（台北，學生書局，1998.5）97頁。

⁴⁵ 徐復觀：《中國藝術精神》（台北，學生書局，1998.5）97頁。

⁴⁶ 原出處：李醒塵：《西方美學史教程》（台北，淑馨出版社，2000.2）。轉引自陳淑瑛：《自然冥想—意象風景創作研究》（國立臺灣藝術大學碩士論文，2011）48頁。

⁴⁷ 郭熙：《林泉高致集》。轉引自陳傳席：《中國繪畫理論史》（台北，三民書局，2014.1）91頁。

郭熙（約 1020-1100）是在中國傳統繪畫理論中最早談到類似構圖方法的藝術家與理論家，他在《林泉高致集》談到「立意」的說法相當於現代藝術用語「構思」。「經營、立意、定景」的製作過程，意即現代用語「構圖」。⁴⁸「構圖」指的是畫面的構成或結構，依據視覺原理，將畫面的各種元素，如造形、色彩、線條等等作整體而有計畫之安排組合，以表達作者的意念，並達到藝術性之要求。成功的作品，是依據視覺原理，將作品中各元素以有機組合的方式，形成視覺上有秩序和規則可尋的組織系統。一件作品有沒有辦法吸引人或者完成度夠不夠，都離不開視覺動力的安排，所謂視覺動力就是指畫中形、色、空間位置等元素之間的相互關聯所呈現的運動感。

本節透過畫面構圖中的動勢、氣勢和人物姿勢甚至是展呈方式的外形所帶來的張力探討筆者作品中的視覺動力。張力（*tension*）是畫中的形象、色彩、空間位置之安排，所蘊藏的內在力量（*force or energy*），在視覺上產生諸如擴散、收縮；前進、後退；位差、大小；尖銳、柔和；循環、往復；虛、實等等能夠達到吸引視覺注意力的效果。⁴⁹在傳統理論中「勢」的說法與「張力」的觀念極為接近。勢與「力道」、「力量」、「動力」、「動態」、「動向」都有關係。因此筆者在本研究將動勢也等同作動力（*dynamic*）解。「動勢」：指事物的「動力」、「動態」與「動向」。「氣勢」：是由氣所產生可感知的力道或動態，由勢、力道或動態也可推知氣的樣態。「氣的間質功能」⁵⁰是畫面中氣與動力結構之關係，筆者畫面中之氣勢亦透過「氣的間質功能」來貫穿整體畫面。「氣」在傳統經典中有各家對「氣」的看法，如老子的「沖氣以為何」、孟子「集義養氣」。《莊子》一書中對氣的看法，是將「氣」、「無」、「一」三個概念，當作同樣意思來使用。「氣」、

⁴⁸ 劉思量：《中國藝術思想新論》（台北，藝術家出版社，2001.9）23 頁。

⁴⁹ 劉思量：《中國藝術思想新論》（台北，藝術家出版社，2001.9）238 頁。

⁵⁰ 「氣」，無形物象、無質無量、無意無識、無差別，故無所不包、無所不在又無所不能；能方能合、能動能靜，就像「雲氣」的變動，是以生成演化變動流行之源起、端點，也是生成演化變動流行的動力、觸媒和間質中介。「氣」內建於萬物之中，物本身因有「氣」而得以「調和均衡」，「氣」因為「間質」功能的作用，而能夠出入穿透形、質之外，也就能夠由此一物件傳達至另一物件。劉思量：《中國藝術思想新論》（台北，藝術家出版社，2001.9）242 頁。

「無」、「一」是形容萬物成形之前，混同如雲氣。在此筆者將「氣」作為雲氣解，而「雲氣」的變動，是生成演化變動流行之起源、端點，也是生成演化變動流行的動力、觸媒與間質仲介。⁵¹「氣」的「間質」作用也可透過觀賞作用而得知，譬如說筆者遊學巴黎見到〈蒙娜麗莎〉這件曠世巨作，內心會被作品所牽動，而感受到一種類似創作者在畫中所表達的某種行動與熱情。這種行動與熱情的傳達，固然是經由作品的形、質被感受到，創作者的行動與熱情其實是透過氣「間質」轉換作用，而與畫中的形、質合而為一，類似傳統水墨中講的「氣韻生動」。觀者也是透過氣的「間質」作用，而掌握住畫作中氣、形、質。「氣」因為「間質」功能的作用，而能夠出入穿透形、質之外，所以也就能夠由此一物件傳達至另一物件。因此無論是就「氣」之義上之抽象概念或具體符號其「間質」作用，在筆者的作品畫面中都佔有重要的角色，如：〈駒溜看（九）〉（圖 7）雲氣的變動自人物左下角 a 線沿著山石、樹向右上環繞上升，經中軸線 b 線向左直至上充盈畫面整個上方，藉由雲氣將整體畫面做一連結。「姿勢」：指物體的形象和動作樣態。「姿勢」可依據物件的現存外貌，推估出力量來源、運動潛能、力道大小、動力方向、動作速度、動態樣式、移動過程與變動位置等等。因筆者創作藉用卡漫人物的形相，在畫面中固也透過人物姿勢帶來視覺動力。

⁵¹ 劉思量：《中國藝術思想新論》（台北，藝術家出版社，2001.9）242 頁。



圖 7: 林澄〈駒溜看(九)〉2013, 宣紙 水墨, 180x100cm

(二)、設色—「計白當黑」

黑團團裡墨團團，黑墨團中天地寬。⁵²

此句話道出山水畫因靈活的運用水墨而表現在畫面中的豐富多采。傳統水墨能以單一色「墨」(黑色)做許多變化媲美色彩，甚至使一物體達到陰陽向背與凹凸立體的效果，令筆者深深為此著迷。「計白當黑」說明了黑、白(虛實)在水墨畫中的妙用。筆者運用此法即黑與白相互的關係在畫面中塑造形象(figure)

⁵² 出自清代畫家石濤題畫詩裡的句子，常被用來描述黃賓虹晚年的山水。
王伯敏：《山水畫縱橫談》(濟南，山東美術出版社，2010.1月) 300頁。

與背景(background)（也稱為圖與地）⁵³的畫面空間，甚至以此區分畫面中主客體的位置。以黑、白為主色，主要是想使畫面提升到一種比較純粹的關係，不使主題因顏色而受到干擾。對筆者來說墨色（黑色）的運用在某些時候也可視為一中性特質（介質）因為顏色之「自然」⁵⁴可以使觀者自由發揮想像。在《藝術與視覺心理學》一書中提到對於色彩的偏好，可能與某些重要的社會及個人的因素有關。⁵⁵因此墨色（黑色）在傳統水墨中亦可當作是有個性或主觀的顏色。「墨」的運用源自於莊學的精神，莊學強調「樸素」與「自然」，所謂「不留斧鑿之痕」，「既雕既鑿，復歸於樸」，都是以「自然」為最高準則，在此「墨」等同於樸素的觀念，這是因主觀的理念而運用，在宗炳的那個年代亦代表的是隱士性格的顏色。黑與白，在西方色彩理論中亦做明度講。「白」有兩個意思，一是為白色顏料所塗的白色，另一個是紙絹本身所留下來空白的部分。⁵⁶本研究所探討的「白」也就是紙張留下空白的部分亦是傳統水墨畫中時常探討的主軸。

用「墨」一詞最早見於五代荆浩〈山水訣〉（一作：山水節要）：筆使巧拙，墨使輕重。使筆不可反為筆使，用墨不可反為墨用。凡描枝柯葦草樓閣舟車之類，運筆使巧，山石坡崖蒼林老樹，運筆宜拙。雖巧不離乎形，固拙亦存乎質。遠則

⁵³形象與背景也被視為：正向空間(positive space)與負面空間(negative space)(即為水墨畫中的「實」與「虛」) 劉思量：《中國美術思想新論》(台北，藝術家出版社，2001年9月)，193頁。

⁵⁴唐代張彥遠說：「夫陰陽陶蒸，萬象錯步。玄化無言，神工獨運。草木敷榮，不待丹綠之采。雲雪飄颻，不待鉛粉而白。山不待空青而翠，鳳不待五色而絳。是故運墨而五色具，調之得意。意在五色，則物象乖矣。…」由此可見我國繪畫的最高的畫境，不是模寫對象，而是以自己的精神創造對象。墨色（黑色）的運用實是出於一種「藝術意欲」。董其昌在畫旨說到：「眾生有胎生、卵生、濕生、化生。余以菩薩為毫生。蓋從畫師指頭放光拈筆之時，菩薩下生矣。佛所云，種種意生身，我說皆心造，以此耶？」這句話當然是一種想像與猜測，但從這句話中我們推測山水實是從畫師的精神通過他的指頭放光而生出。生出以後的山水，有五個顏色；但能生五色之色，卻是玄。玄乃五色得以成立的「母色」。水墨之色，乃不加修飾而近於「玄化」的母色。「運墨而五色具」，是說僅運墨之色，就含蘊有現象界中的五色，覺現象界中之五色，皆含蘊於此墨色（玄）的母色之中，這便合乎玄化。這是墨即玄色的由來。在〈畫山水訣〉中，一開始就說：「夫畫道之中，水墨為上；肇自然之性，成造化之功。」也是同樣的意思。水墨是顏色中最與玄色相近極其素樸的顏色；也是超越於各種顏色之上，故可以為各種顏色之母的顏色。這是顏色中的「自然」。中國山水畫之所以以水墨為主，這是和山水畫得以成立的玄學思想背景，及由此種背景所形成的性格，密切關連在一起。徐復觀：《中國藝術精神》(台北，學生書局，1998.12月)，256-258頁。

⁵⁵Rudolf Arnheim 著 李長俊譯：《藝術與視覺心理學》(台北，雄獅圖書公司出版，1985)，343頁。

⁵⁶劉思量：《中國美術思想新論》(台北，藝術家出版社，2001年9月)，129頁。

宜輕，近則宜重。濃墨莫可複用，淡墨必教重提。⁵⁷文中一開始荆浩就提出了作為一位創作者不可拘泥於筆墨，不使筆墨的運用而限制自由發揮的空間。並區分畫山石與畫植物、舟車之類用筆的方法。以及遠山與近景應分別用淡墨與濃墨，濃墨不可重複使用，淡墨可以依次淡染。水墨山水畫自唐興起以後受道家思想和玄學的影響就一直佔有統治的地位，因而之後就忽視了對色彩的研究。⁵⁸因此從墨分五色一直到清代發展的墨分六彩，不僅是觀念上的，可以說同時也是技巧上的成就，即是在墨色上的運用越來越富有深度與變化，使之具有新鮮活潑的生命感，此乃中國繪畫的一大特色。

黑白、陰陽的對應關係

「兩儀相對觀」是中國傳統思想精華，此一觀念重視相對性，重視整體的關聯，重視事物之間活潑變動的關係，這也是《易經》反覆申述的精華所在。傳統兩儀相對觀的特性如：陰陽、虛實、動靜等成對的兩儀，是既對比又融合，既分離有對應，相互消長，相互依存的關係。⁵⁹在筆者的畫面中也存在著陰與陽的動靜關係。如筆者在〈Je ne sais pas encore-Je reviens à Taiwan〉(圖9)這件作品中就以太極圖為創作理念(圖8)。以陽與陰作為動、靜之分。黑與白的顏色是陰與陽，分別代表的是女性和男性。陰代表女性，其特質引申有被動、溫和之意；陽代表男性即有積極、陽剛之意。筆者在畫面中把臺灣比喻為陰，對應著背景畫面白色的陽。在這件作品中筆者將陰(黑色)比喻為台灣(圖11)，意指在政治環境中的處境以及臺灣人溫和的個性。筆者由臺灣(陰的形象)向世界出發，透過龍身∞型的陰陽調和後，到達龍眼(此處龍眼中的白代表陽)之處向外噴發，以陽銳利的眼神姿態喚起「龍的傳人」⁶⁰，藉此喚起我臺灣民族精神的自覺。

⁵⁷同上註。

⁵⁸實際上，中國早期繪畫也和世界各國繪畫一樣，主要依靠色彩。謝赫在「六法論」中就把「隨類賦彩」作為一法。而墨只是用於勾線，勾線以後全靠色彩賦染。

⁵⁹劉思量：《中國美術思想新論》(台北，藝術家出版社，2001年9月)，144頁。

⁶⁰傳說中國人類始祖伏羲、女媧皆是龍身人首，黃帝也是由「龍」變來的，華夏子孫都是黃帝的後代，故我們都自稱為「龍的傳人」。



圖 8:太極

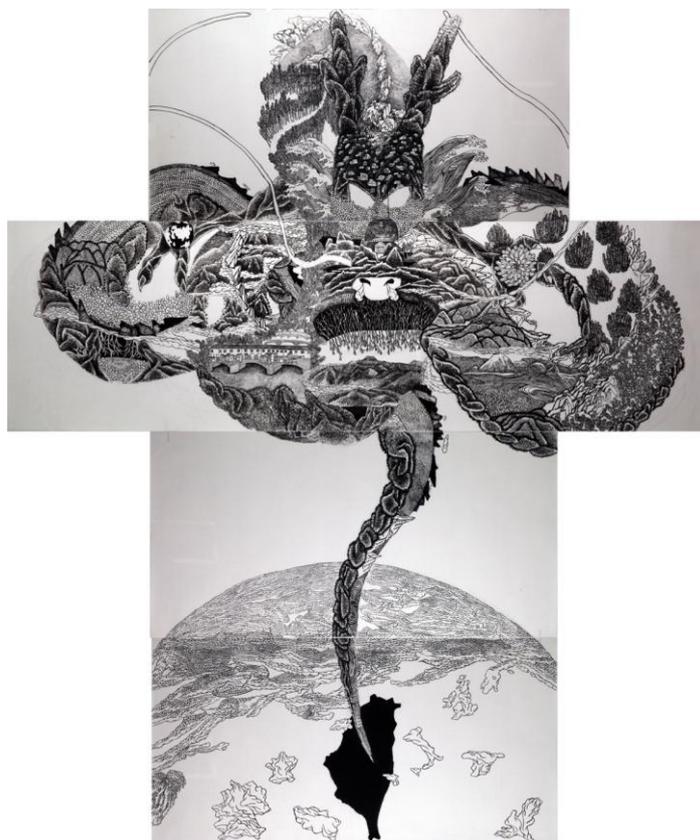


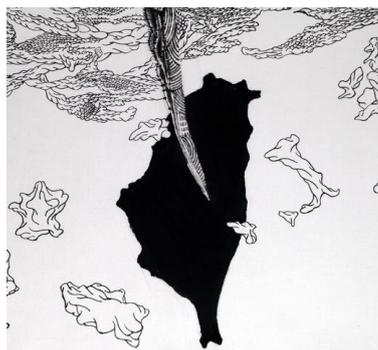
圖 9:林澄〈Je ne sais pas encore-Je reviens à Taiwan〉, 2014, 宣紙 墨, 280x260cm

墨著於紙上，事實上並沒有色彩，而所謂的墨分六彩之說是中國畫論中墨色的運用，與西方之用色理論的差異在於文化背景的不同，用筆用墨的問題，是中國繪畫所獨有。西方色彩理論則認為色彩有三個向度：1.明暗值（以白到黑分為十度，中間為灰色）2.飽和度（濃淡）3.色相或顏色。⁶¹ 筆者創作以墨色為主軸。在創作中亦運用了其他異於傳統水墨的技法，如：素描與西畫的平塗手法。（圖 10）（圖 11）筆者亦認為創作不應拘泥於筆墨，而是視畫面、主題與可以表達創作者的意志為運用的主要依據。試圖掌握傳統中的墨分六色之間的關係。郭熙在〈畫

⁶¹ 劉思量：《藝術心理學》（台北，藝術家出版社，2004年3月）150頁。

訣〉云：「一種使筆，不可反為筆使；一種用墨，不可反為墨用。」「使筆墨」即不要做筆墨的奴隸。⁶²唐代水墨的出現，是因藝術家向自然本質的追求使然。但本質與現象，在中國思想中並非對立，所以水墨與著色，也非對立。順著水墨的意味而著色時，則所著者自然為淡彩，或水墨與淡彩並用。因水墨與著色並非對立，所以作為一位畫家，僅有主向之不同，但在水墨與著色之間，可自由運用。

63



左：圖 10:林澄〈Je reviens à Taiwan-龍符〉局部。素描手法的運用。

右：圖 11:林澄〈Je ne sais pas encore-Je reviens à Taiwan〉局部。平圖手法的運用。宣紙吸水量多。

(三)、創作模式：擬形、混搭、挪用與潛意識的運用

本研究創作之「擬形」的方式是選一圖像作為擬形的依據(表 1(a))，以事先模擬好外形，但畫面中的內容物並未事先安排好(表 1(b))，而是先擬一物體，爾後再根據畫面中物與物之間的關係做安排(表 1(c))，即是本研究兩系列「創作不打草稿」的方式。第一系列《駒溜看》，大部份挪用來自山水圖像(元素)，選擇圖像的手法，筆者認為是無意識的且未經刻意安排，在這裡指對圖像沒有背景或文本的認識，圖像是以直觀(直覺)⁶⁴來選擇，因此構圖是視創作當下的情況來調整哪幅山水圖像適合畫面中哪個位子。潛意識的發現在本研究創作系列分別來自兩種創作方式：元素的置入與山石結合所顯現的圖像。筆者運用潛意識於創

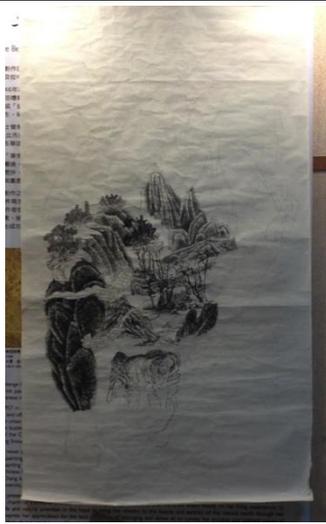
⁶² 郭熙：《林泉高致集》。轉引自陳傳席《中國繪畫理論史》(台北，三民書局，2014.1) 89 頁。

⁶³ 徐復觀：《中國藝術精神》(台北，學生書局，1998.12 月) 259 頁。

⁶⁴ 參閱本研究第二章第一節「遊觀·擬形」之學理基礎 19 頁。

作的方式除了是將外形先擬定，畫面中的內容物則無透過安排，使物與物、景與景之間產生對話，使原本之「物」既有的意義也因另一物而衍生出不同的意義，同時也是與自我對話的過程。

(表 1)〈駒溜看(十)〉創作演變過程

		
<p>a. 選一圖像作為擬形的依據</p>	<p>b. 擬形：畫面中的內容物並未事先安排好</p>	<p>c. 先擬一物體，爾後再根據畫面中物與物之間的關係做安排</p>
		
<p>d.</p>	<p>e.</p>	<p>f. 完成</p>

「創作不打稿」的想法來自書法行草書的書寫方式，即是書法構圖在書寫的過程中時常是視字與字的關係做變動，這樣的方式對筆者來說也是一大挑戰，因為畫面隨時在變動，物與物之間的關係也需時常做調整。「創作不打稿」手法筆者認為與超現實主義（Surréalisme）⁶⁵所提倡的「自動書寫」（automatism）⁶⁶有著異曲同工之妙。自動書寫運用於繪畫上指的是無意識的透過拓、染或煙燻等方式（圖12），再從中找出形體，是較被動的發掘自我潛意識的方法，然而在筆者的創作系列畫面中可以看到清楚的看到筆者仔細描繪每一建築的細節，是帶有理性的創作方式，此點與超現實主義的「自動書寫」強調以一種感性、恣意揮灑的創作方式有所不同。筆者透過理性描繪物體的手法，試圖以一種積極的方式激發潛意識，在這方面頗似達利(Dali Salvador,1904-1989)的「偏執狂批判法」（或翻譯成「偏執狂經驗」）⁶⁷。



圖 12:多明哥茲(Dominguez Oscar) 〈橋〉(Le pont) 1937 年，移印法，65x50cm

⁶⁵ 不用觀察也不用理性思考，而以快速的創作，將自身與外在事物完全分離，將心靈所顯現的事物記載下來，是超現實主義的特色。超現實主義從不在藝術及文學上自我設限；相反地，他們十分推崇個人自由，題材也常涉及性愛（如馬森(Masson André,1896-1987)及達利的作品）。恩斯特(Ernst Max,1891-1976)認為：政治、理智及社會禮教成了個人自由及創作最大阻礙。於是他們尋找各種可自由隨性發揮的方式：如自動性書寫或繪畫、噴漆及噴沙、拓印法、移印法等方式來創作。楊文玄主編 謝君麗譯：《超現實主義》（新北市，縱橫文化事業股份有限公司，1997.10）6 頁。

⁶⁶ 「自動書寫」一詞源於布荷東（Breton, Andre,1896-1966）1924 年的《超現實主義宣言》，一開始是指文學創作的運用。自動書寫指的是在沒有清楚的意圖與意識的情況下，讓文字或影像自然呈現在筆下的創作形式。筆者認為「自動書寫」頗似東方傳統繪畫中「筆隨意走」的概念，筆隨意走是指創作者不受形體的拘束，想到哪就畫到哪，然而要筆可以隨「意」走，不僅取決於畫家的生活經驗更包含個人的涵養等等，如畫山水所表達出來的山水已經不是原本山的樣子，而是畫家飽覽山川後胸中丘壑的表現，亦如「胸有成竹」之意。

⁶⁷ 達利認為：「幻覺與感官現象多少有著一定程度的關聯，而偏執狂活動卻完全不受感官所影響，因為它都使用一些可以控制和辨識的材料。」

「偏執狂」的目的和自我誘導的幻覺不同，因為偏執狂的膽妄並非絕對的個人經驗，而是可與他人分享的。「對任何人而言，只要有偏執狂創作者的稍加提示，不論物體化身成怎樣不同的形狀，都是可以控制和辨識的。」

Jean-Louis Gaillemin 著 楊智清譯：《達利：超現實主義狂想天才》（台北，時報出版，2006.2）62 頁。

「偏執狂批判法」⁶⁸與其說是機械式的自動書寫，毋寧說是一種與心理學較為接近的創作形式。創作者並不是在潛意識中消極地等待結果出現，而是要求自己積極地激發潛意識下的創作本能。雖然達利的畫作是以夢境或幻想為基礎，在製作上卻都經過深思熟慮。他不在抑制意識的情況下作畫，相反地，他通常會細心地打稿，甚至偶而會使用放大鏡來描繪細部。達利就是以這種「偏執狂批判法」創造出畫中的幻想世界；藉著這種方式，他將幻想的影像與現實世界結合（或可說是將現實世界轉換為幻想世界）。達利因此營造出一種蘊含多層意義的雙重影像（double image）⁶⁹，如：（圖 13）首先第一眼呈現於我們眼前的是一水果盤與女人的形象，接著畫面中右上角可識別出狗的影像，狗的眼睛又變成了貫穿山岩的隧道等等，雙重影像亦會不斷的增生繁殖，甚至還會變成三重影像。《駒溜看》系列中悟空與山水運用圖地反轉的方式，使其形體亦是雙重影像的表現，外形除了是悟空亦是山水的一部分，如（圖 14）在畫面中人物下方的部分留有一條瀑布，既是景中的元素也是構成了形體的一部分，筆者於《駒溜看》系列企圖將非真實的幻想世界轉為真實；《駒溜看到巴黎》系列，是筆者於歐洲實際身遊將所見轉換為畫面中的元素，相較於第一系列在表現手法上於理念與形式等，更多是東西方元素的混搭，筆者企圖將所見的真实轉換為個人遊觀的桃花仙境，如：〈雙龍搶珠〉。



圖 13:達利 〈浮現在海邊的臉孔與水果盤〉
 (Apparition of face and fruit dish on a beach) 1938 年，114x144cm

⁶⁸ 偏執人格特質：「表現極度敏感，思想行為固執死板，心胸狹隘，愛嫉妒…其病症以妄想、固執、偏狹、自戀為基本特點，扭曲人與他人與世界的關係。」蔣天平著：《神聖的疾病：美國小說（1950-1970）中的瘋狂形象研究》（成都，巴蜀書社，2010）131 頁。

⁶⁹ 劉名揚譯：《幻想國度之神：達利》（台北，閣林國際圖書有限公司，2001.1）12 頁。

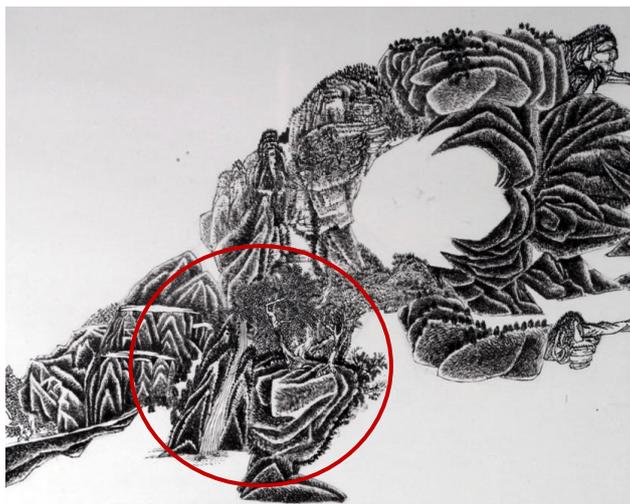


圖 14: 〈躑溜看（十一）〉局部

自動書寫來自於佛洛伊德的自由聯想（Free association）⁷⁰，在《佛洛伊德傳》一書指出所謂的自由聯想並不是真正的自由，病人的心智活動雖沒有被引導到一個特定的目標上，但他卻仍在精神分析的影響之下，所以我們應假定不可能有任何與該狀態無關的事會進入他的腦海。⁷¹由此說明筆者雖運用自動書寫的方式來激發潛意識，但其心智活動仍然受到一定的限制，畫面中物與物之間的關係，仍受制於筆者所想要表達主題的聯想。筆者認為創作的自由聯想運用在創作上，某層度仍受限於創作者的生活經驗與生活圈。

潛意識的發現來自如：《躑溜看》系列，山石與山石的組合所顯現出的形象或象徵符號的置入，作品於完成後，往往有意外之形（體）的發現。然而對於自我潛意識或心理狀態的發現，有時是需要經由時間的累積，而且有時看單張作品是無從得知的，如：〈躑溜看（四）〉與〈躑溜看（十）〉兩件作品分別是在 2011 與 2013 年完成，筆者也是待整系列完成後，才得以窺見並分析內心的想妄。筆者將巴黎鐵塔的元素置入，在畫面中巴黎鐵塔的符號象徵：夢想、自由、浪漫與

⁷⁰ 病人想到什麼就說什麼，並且不給予任何思路的指引。但有一點非常重要，就是病人必須把每一件他自己感受到的都說出來，而不能屈服於自己的判斷中，而把自認為不夠重要的，不太有關係，或毫無根本意義的棄置一旁。佛洛伊德等著 廖運範譯：《佛洛伊德傳：思想巨人的生涯心路》（台北，志文出版社，1999 年 11 月）51 頁。

⁷¹ 佛洛伊德等著 廖運範譯：《佛洛伊德傳：思想巨人的生涯心路》（台北，志文出版社，1999 年 11 月）52 頁。

藝術的殿堂；山石則象徵：力量、穩定、出世與神仙思想，透過兩者的結合，使筆者雖暫時囿於現實，卻能在所造之境（山水）中悠遊自得，並藉由山石穩定我心的力量慢慢朝夢想邁進，既是希冀出世同時也是入世的心理狀態。潛意識的發現有時也透過與他者的互動、藉以釐清筆者的心理狀態，並引發更深入的探討。曾有觀者對〈駒溜看（四）〉巴黎鐵塔置放的位子提出疑問，何以鐵塔會置放在人物腰部較下面的位置？是否有象徵陽具的意味？筆者研讀達利的作品發現，在達利作品中有很多關於象徵的意義，有時候連他自己也無法解釋（或是在當時只是很單純的想法），而藝評家們往往是透過藝術家生平的總和與分析才得以對作品有所詮釋，創作者當然有創作者對自我作品的詮釋，然而透過旁觀者的角度是否有一種「旁觀者清」的意味呢？筆者亦有此相似的經驗，關於〈駒溜看（四）〉何以巴黎鐵塔置放的位置會在於此？筆者的解釋只是單純的認為鐵塔就是適於畫面此處如此而已。

（四）、展呈方式

筆者將創作主要的展呈方式分為：1.橫向式（長卷式）。2.直軸式。3.加長直軸式。4.十字形。5.T字形。展呈方式與所呈現內容的關係如下：

1.橫向式（長卷式）：為傳統水墨特有之形式。古代長卷欣賞方式是將畫作置於桌上以左手展開畫作，右手收起之方式觀賞。在觀賞的過程中左手持續展開如望向未來，而右手將過去收起，觀者彷彿經歷了過去、現在、未來。而筆者〈雙龍搶珠〉（100x570cm）運用橫向的形式始於欲表達依河開展的岸邊主題，以大尺幅長卷呈現，展現「步步移、面面觀」的遊觀方式。與小幅長卷不同的是，觀者需以身體遊走的方式進行。至於身遊時身後的景物亦代表著過去，而觀者遊走的當下即是現在、並藉身遊走向未來。長卷亦具有表達故事性內容，如連載漫畫般，這樣的形式甚至可以溯源自東晉顧愷之（346-407）的〈女史箴圖〉（圖15）。筆者認為橫向式更能於畫面上表現時間與空間的關係。



圖 15 東晉 顧愷之〈女史箴圖〉局部 現藏於倫敦大英博物館

2.直軸式：為傳統水墨特有之形式。郭熙在《林泉高致》中所提到的三遠：平遠、深遠、高遠，直軸式更能體現這樣的空間而達到觀、居、遊的審美情趣。因山的走勢是直立向上，且筆者直軸幾乎都是 100x180cm 的尺寸，這樣的形式顯得四平八穩，除了能表現山高山仰止的滂礴氣勢，在形式上更容易表現山予人莊嚴肅穆之美（表 1）。

3.加長直軸式：與直軸式的展呈理念大致相同。在這值得一提的是運用這種加長型直軸式的方法更能表現筆者自創的浮空山水，如：〈駒溜看(一)(二)(三)〉，因畫面狹長(240x60cm)，筆者可以較直軸式(100x180cm)留下較多佈白空間，在視覺上使人更有騰空飛起的感受（圖 16）。



圖 16:林澄〈駒溜看(一)(二)(三)〉2011，宣紙 水墨，240x180cm

4.十字形：是橫向式與直軸式的組合。〈Je ne sais pas encore-Je reviens à Taiwan〉(260x280cm)是一正十字架的造形(圖9)；〈Je ne sais pas encore-Je suis à Paris〉十字架的造形偏左一側(140x135cm)(圖17)，是想藉形式使畫面中神龍有擺尾的動感姿態。十字形的展呈方式源自十字架，兩件皆是筆者想藉由這樣的形式傳達作品內容與思維。「龍」是東方人的象徵，如同我們時常自詡為「龍的傳人」，如今在筆者《駒溜看系列》已由悟空的形象化身為一條巨龍來到西方國家，從台灣出發俯瞰著大地。畫面中圓弧的地球形狀如同龍珠，當七顆龍珠集結，即是願望實現的時候，神龍將自七龍珠出現。形式上運用如十字架的外形，是出自基督教對於「原罪」的概念。在西方「龍」時常扮演邪惡的角色，其原因出自於其實龍最初的形象就是誘惑亞當與夏娃食智慧之果的那條蛇，在此藉展呈的形式傳達東方與西方極度不同的文化差異。〈Je ne sais pas encore-Je reviens à Taiwan〉和〈Je ne sais pas encore-Je suis à Paris〉兩件作品畫面中龍身盤桓於上空呈現倒∞橫向式的姿態也與十字形式相輔相成。

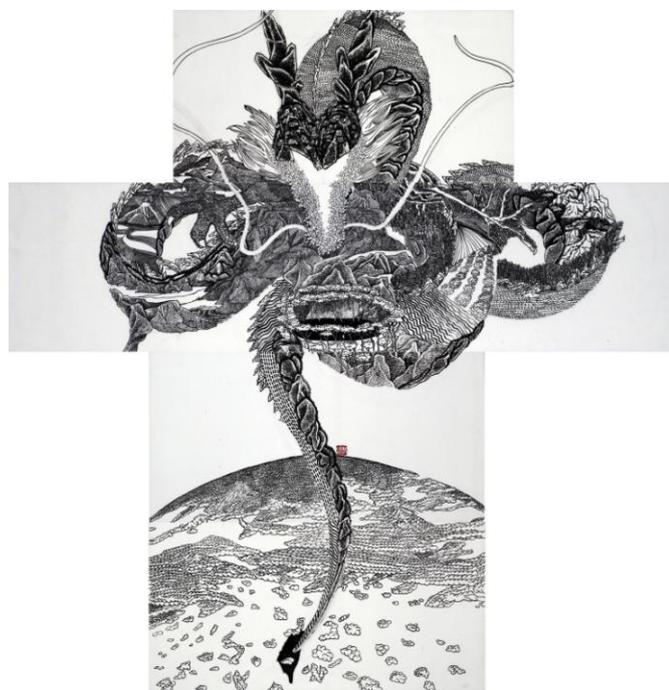


圖 17:林澄〈Je ne sais pas encore-Je suis à Paris〉 2014，宣紙 墨，140x135cm

5. T字形：即是西漢禊衣⁷²的形式（圖 18）。筆者運用此形式帶出西漢禊衣的神仙思想，結合西方龍自星球盤旋向上的形象，漢代的神仙思想與筆者取名〈龍符〉作品名相呼應（圖 19），即是創作對筆者來說有如符籙般的功能。展呈方式橫向式與直軸式的組合，長卷置於直軸最上端，龍身的造形正好運用 T 字形呈現。T 字形邊長的尺寸是依「魯班尺」⁷³俗稱「文公尺」製作，是東方特有的傳統，文公尺運用於風水，為建造房宅或製作家具時所用的測量工具，尺上面每個刻度上皆有吉、凶的文字，這些文字有：大吉、財、義、官、添丁、財庫、劫、害、病等，傳統上認為若符合文公尺的尺寸則可逢凶化吉。〈龍符〉尺寸為長 260cm、寬 303cm，長與寬各在陽宅「財」的位置上，在意義上即可帶來錢財、富貴之意。畫面中西方龍的形象是筆者旅遊於法國聖米歇爾山（Mont-saint-Michel）⁷⁴步行走向山頂著名的聖彌額爾山隱修院（L'abbaye du Mont-Saint-Michel）中，身感其走勢就有如這條西方巨龍螺旋向上，蜿蜒的帶領筆者直攻至山頂，恰於禊衣升天的意義有著異曲同工之妙。

⁷²西漢時代的成就以湖南長沙軼侯利倉及其家人的三座墓的出土物為代表，禊衣畫為其中之一，畫面中不是對物象形質的描寫，而是來自飛升的想像力與飛升形象的配合。更具體的說，藝術家找到具有飛躍奔騰力量的形式去負載他們奔向永恆的意志，而這個新的形式便是「流線力」的發揮，它的效果得自流線與機體流線力之結合。引自高木森：《中國繪畫思想史》（台北，三民書局，2004.1）66 頁。

⁷³相傳為春秋魯般所傳之尺，即曲尺，又稱商尺。「魯班尺」為中國古代木匠測量尺度的源頭，文字的涵義包含了八卦五行的演變、色彩對應的位置與風水方位的吉凶，尺度的制定則是參考古代十二音律學中黃鐘律呂所衍生而來的，同時文字與尺度的說明也已成爲決定的參考，而產生實用的價值，不僅影響往後土木建築與木器製造的尺度法則，也滿足了人們信仰的需求，造就其歷久不衰的地位。《古代建築學雜論》記述：「魯班尺是魯班依『玄機八卦』之學制定的尺法，長一尺四寸四分，以生、老、病、死苦五字為基礎，劃分為八格，各有凶吉，依序為『財、病、義、離、官、劫、害、本八字』」。引自張誌睿：《魯班尺原則與設計構成關係之研究》（國立成功大學工業設計研究所論文，2008.7）8 頁。

⁷⁴聖米歇爾山（法語：Mont-Saint-Michel）是法國諾曼第附近，距海岸約 1 公里的岩石小島，為法國旅遊勝地，也是天主教徒的朝聖地，山頂建有著名的聖彌額爾山隱修院（L'abbaye du Mont-Saint-Michel），聖米歇爾山及其海灣於 1979 年被聯合國教科文組織列為世界遺產。聖米歇爾山在諾曼底地區以南的布列塔尼，靠近歐洲邊境的聖馬洛（Saint-Malo）海灣的小島，小島呈圓錐形，周長 900 米，由聳立的花崗岩構成。海拔 88 米，經常被大片沙岸包圍，僅漲潮時才成爲島。聖馬洛海灣漲潮迅猛，潮汐之間的差額超過 15 米，每逢傍晚，大西洋的潮水有如萬馬奔騰般撲過來，將山邊的流沙淹沒，聖山頓時變成汪洋，蔚爲奇觀。但十九世紀人們建築長堤連接聖米歇爾山後，水流受阻，潮水的起落在沙地留下大量淤泥和沉積物，久而久之地勢變高，島的形狀改變，海潮奇觀亦隨之消失。



圖 18:西漢 袞衣畫升天圖

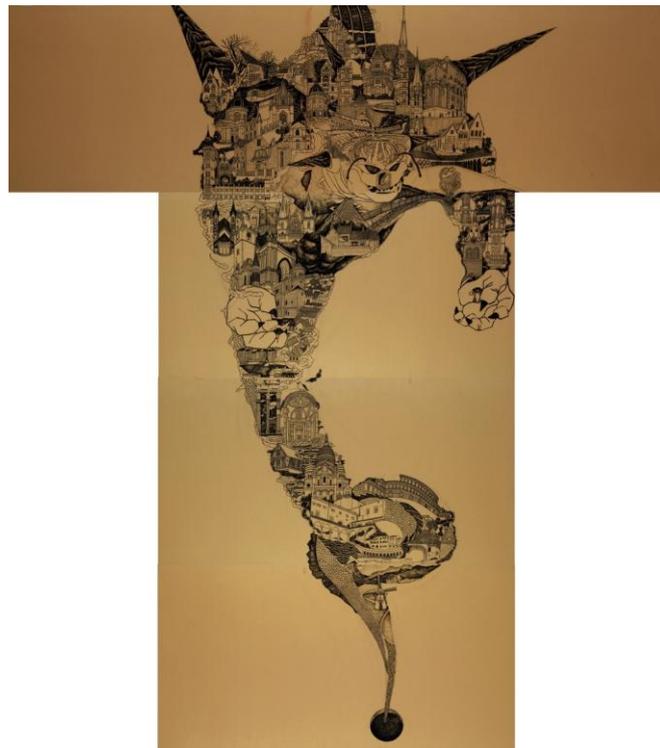


圖 19:林澄〈龍符〉，2014，埔里黃金紙 墨，303x260cm

五、結論

「遊觀·擬形」創作系列呈現的是唯美與細膩，由這樣的風格表現筆者個人的觀點與人格特質。挪用卡漫的創作理念是有另一想法，筆者觀察現代人的生活十分繁忙充滿了壓力與緊張，所以希冀能藉由卡漫輕鬆無壓力的特質喚起觀者童年記憶中天馬行空的想像力，作品畫面未必需要唯美，但在題材或畫面上的呈現

希望帶給觀者歡樂、有趣的感受，這是筆者創作的目標。《駒溜看到巴黎》系列表達的是筆者對臺灣文化的關懷與反思，筆者認為對國家社會的關懷未必需用激烈的手段來表現，如：想要表達愛護動物的議題未必就要將血淋淋的一面呈現，現實生活當中已經有許多不完滿與不如意之事，何必還要創作出一些令人不舒服、血淋淋的作品來使觀者苦上加苦呢？這也是筆者個人的創作理念之一，如《駒溜看到巴黎》就是用一種正向的方式表達對自我文化的反思與關懷。

參考書目

中文書籍

- 王伯敏，《山水畫縱橫談》，濟南，山東美術出版社，2010年。
- 王秀雄，《美術心理學：創造·視覺與造形心理》，臺北，臺北市立美術館，1991年。
- 史作檉著，《水墨十講，哲學觀畫》，臺北，典藏，2008年。
- 石守謙著，《風格與變世：中國繪畫十論》，北京，北京大學出版社，2008年。
- 宋兆麟著，《巫與巫術》，成都，四川人民出版社，1989年。
- 李醒塵，《西方美術史教程》，臺北，淑馨出版社，2000年。
- 宗白華，《美學散步》，上海，上海人民出版社，2007年。
- 柳鳴九主編，《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》，臺北，淑馨出版社，1990年。
- 徐復觀著，《中國藝術精神》，臺北，臺灣學生書局，1998年。
- 陸蓉之著，《破後現代藝術》，臺北，藝術家出版社，2003年。
- 陳傳席著，《中國繪畫理念史》，臺北，三民書局，2014年。
- 陳英德、張彌彌合著，《德·基里訶》，臺北，藝術家出版社，2003年。
- 張紫晨著，《中國巫術》，上海，上海三聯書店，1996年。
- 高木森著，《中國繪畫思想史》，臺北，三民書局，2004年。

- 高宣揚著，《佛洛伊德主義》，臺北，遠流出版公司，1993年。
- 葉朗，《中國美學史大綱》，上海，上海人民出版社，1987年。
- 劉繼潮，《遊觀：中國古典繪畫空間本體詮釋》，北京，生活·讀書·新知三聯書店，2011年。
- 劉其偉，《藝術與人類學》，臺中，臺灣省立美術館，1992年。
- 劉思量，《藝術心理學—藝術與創造》，臺北，藝術家出版社，2004年。
- 劉思量，《中國美術思想新論》，臺北，藝術家出版社，2001年。
- 羅秀芝，《台灣當代美術大系議題篇：文化·殖民》，臺北，藝術家出版社，2006年。
- 龐進著，《中國龍文化》，重慶，重慶出版社，2007年。
- 瀟湘文著，《漫畫研究：傳播觀點的檢視》，臺北，五南出版，2002年。
- 《七龍珠Z電影篇 悟空與達爾的合體！！復活！！》，臺北，東立出版，1996年。

翻譯書籍

- Rudolf Arnheim 著，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，臺北，雄獅圖書公司，1982年。
- Jean Baudrillard 著，《物體系》，林志明譯，臺北，時報出版，1997年。
- Sigmund Freud 等著 廖運範譯《佛洛伊德傳：思想巨人的生涯心路》，臺北，志文出版社，1999年。
- E.H. Gombrich 著，兩云譯，張正霖 陳巨擘譯，《藝術的故事》，臺北，聯經，1997年。
- Jean-louis Gaillemine 著，楊智清譯，《達利：超現實主義狂想天才》，臺北，時報文化，2006年。
- 方聞著，李維琨譯，《心印：中國書畫風格與結構分析研究》，陝西，陝西人

民美術出版社，2003 年。

- 楊文玄主編 謝君麗譯，《超現實主義》(Surrealisme)，臺北，縱橫文化事業股份有限公司，1997 年。
- 劉名揚譯，《幻想國度之神：達利》，臺北，閣林國際圖書有限公司，2001 年。

中文期刊

- 《虛擬的愛-當代新異術》，臺北，臺北當代藝術館出版，2004 年。
- 《臺灣當代·玩古喻今》，臺北，臺北市立美術館，2012 年。

論文

- 郭月桂，《莊子逍遙遊析論》華梵大學碩士論文，2013 年。
- 《筆墨革命-歸素還真再出新貌國際水墨學術論壇》論文集，臺北，國立臺灣師範大學，2015 年。
- 張誌睿，《魯班尺原則與設計構成關係之研究》國立成功大學工業設計研究所論文，2008 年。