

印象・當下－王怡文繪畫創作研究

Impression · The Moment—A Study of Wang, Yi-Wen's Paintings

王怡文

Wang, Yi-Wen

國立臺灣藝術大學書畫系造形藝術碩士在職專班碩士

摘要

創作畫者本身與自我心靈對話的過程，中國畫論談「天人合一」、「物我為一」，畫家畫的是自己，把大自然融和在自己的「印象」中，這印象以豐富的文化知識為底蘊，重新鑄造成一個具有自我性格、理想和各種文化修養的「意在筆先」氣韻，捕捉「當下」心靈感動的自然，創造出趣在法外、師承自然，而又高於自然的境界。

本論文從東西方美學思想佐證「印象」的理論，對照東西方藝術家對「當下」美學觀點在繪畫形式上的作用與表現，以東西方論述為基礎結合多媒材的呈現，啟動心靈與自然之間的觀照，進而釐清創作迷思及慣性思維，為日後創作方向發展出自我的藝術語言與風格。

【關鍵詞】印象、集體潛意識、直覺、知覺、符號學

一、前言

南朝宗炳(375-443)所著《畫山水序》：「夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得。雖復虛求幽岩。城能妙寫，亦城盡矣。」揭示了畫家的主觀世界與客觀世界自然美，也就是心與物之間的相互關係，對自然山水作為審美對象的精神屬性也做了進一步的闡釋，既肯定了客觀自然印象的存在，也強調了藝術創作過程中當下感受的主觀性。

在創作過程中所需之底蘊除了廣博見聞外，寫生觀察是其基本要件。寫生，不只寫其形，更重視寫其「生」。中國繪畫對寫生的認知非止於寫其「形」，更要寫其「真」、寫其「生」，進而寫其「心」。面對大自然的當下，觀者因融入大畫而成為一體和諧，基本上是一種忘我或無我的狀態，有如哲學思想家史作檉(1934-)所言：「我們看到了一片山水，被它所打動，只是一種真正徹底被打動，就是人本身被打開了。於是瞬時間，我們不再是個體的人與任何個體之間的關係，而是整體的人與整體自然宇宙的關係，其實這就是整個藝術存在的根本關鍵。」¹

法國現象學哲學家梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)在《眼與心》書中敘述創作者在創作當下的情境：「畫家透過視覺碰觸到兩個極端。在可見物無復記憶的根基中，有點東西在騷動，被點燃了，烈焰席捲了畫家的身體，他所畫的每樣東西都回應這種刺激，他的手下「不過是某個陌生意志(lointaine volonte)的工具」。²我們可藉由美國抽象表現主義畫家傑克森·波洛克(Jackson Pollock)所說來感受其意境：

當我作畫時，我不清楚我在做什麼，只有在經過一段『熟悉』的過程後，我才明白我所作的，我一點也不怕改變，或是毀滅掉我的圖案，畫作有它自己

¹ 史作檉，《水墨十講－哲學觀畫》，(台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2008年12月)，頁102。

² Maurice Merleau-Ponty 梅洛龐蒂，龔卓軍譯，《身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫：眼與心》，(台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2007年10月)，頁136。

的生命，我只是讓它呈現出來。³

就有如康丁斯基所說：「藝術應該無視於一般人對形的見解，無聞於理論教條或時代的要求。他的眼睛應該開向自己內在的生命，他的耳朵應該朝向自己的心。然後去抓取任何一種不管被承認或不被承認的方式。這是將神祕表達出來的方式，所有的方式都是神聖的，只要是基於內在需要的話。」⁴

除了以上幾位研究學家及藝術家的詮釋與體會，筆者認為在《榮格心靈地圖》書中的理論，將「印象」及「當下」的美學思維做了恰如其分的詮釋：「我們人類在宇宙中有特殊的角色要扮演。我們的意識能夠反映宇宙，並把它帶入意識的明鏡中。……人類心靈與個人心理參與宇宙秩序的程度，在無意識的類靈層次最為深刻。通過心靈化的過程，宇宙的秩序模式得以在意識中呈現，最終並且能夠被了解整合。也就是說，每個人都可以通過觀照意象與同時性的方式，內證造物者及其創造性的傑作。因為原型不只是心靈的模式，它同時也反映出宇宙真實的基本結構。……」⁵可見東西方藝術家在追求藝術極致的當下，最終都藉由物象的轉化而回歸到自我心靈深處的探索。

二、「印象・當下」之學理依據

第一節 東方印象・當下之美學思想及相關藝術家

(一) 石濤

石濤(1642-1718)，原姓朱，名若極，號大滌子、清湘老人等，晚號瞎尊者，石濤是其常用號。原系明皇室遺民，為避清統治者迫害，自幼出家為僧。在清朝七十餘年，內心不時泛起家世的隱痛和故國之思，併流露在詩書畫中。為宣洩胸中「鬱勃之氣」，他常寄情山水，精研書畫，不僅登山涉水，搜集創作素材，還更加留意觀察山石樹木的真實結構，石濤畫中的山石結構和山川的折落都非常生

³ 何政廣主編，李家祺等撰文《美國滴彩畫大師-帕洛克》，(台北：藝術家出版社，2001年12月)，頁180。

⁴ 再引：梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)，龔卓軍譯，《身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫：眼與心》，頁90。

⁵ 康丁斯基著，吳瑪俐譯，《藝術的真實性》，(台北：藝術家出版社，1998年)，頁60。

動真實，透過自己的胸臆和觀察自然，將所學的東西融會貫通，他在一方常用印上刻「搜盡奇峰打草稿」七字，表明了他對真山真水的重視。

石濤試圖在自己的繪畫上實踐所著《畫語錄》的理論思想，貫穿《畫語錄》的基本精神是「一畫之法」，他說的山川，不是狹意的一山一水，而是泛指整個的大自然。他畫中的山川也不是一時一地的山川，而是他胸中丘壑的外現；是一個和他靈魂相通的大自然。⁶其中第四章「尊受章」是專談感受：「受與識，先受而後識也。識然後受，非受也。」⁷石濤所說的受和識都是心靈的活動，……受是一種「感受作用」，識則是一種「體認功夫」。我們要明辨各種事物，必先由外界得來許多感覺和印象，就是受；然後根據所受在經過心加以判斷、推理和體認，就是識。可知受與識是互相為用的，不可分離的。所以石濤說：「古今至明之士，藉其識而發其受；知其受，而發其所識，不過一事之能。」……因此所感受的一切，都是經過心的創造以後的景象。這時所見的山河大地，也都是經過自我創造之後的山河大地。這種自我的意識，就是「末那識」的境界。在這個範疇中，心的作用仍沒有超出思辨的領域，故仍類似心理學和觀念論。直到第八識(阿賴耶識)才觸及到物我的本源，而進入一個絕對境界中。在這境界中，超越了時空的界限，而含萬物於其中，所以它是萬物的根本，又是心靈的本體。這也就是石濤所說的「眾有之本、萬象之根」的「一畫」之境。⁸

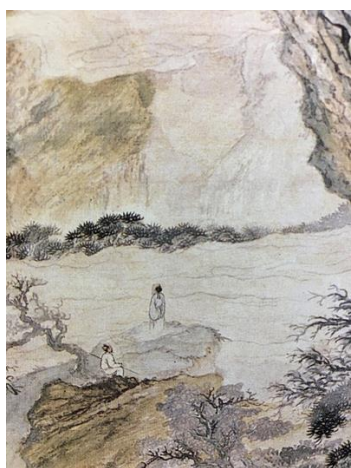


圖 2-1-1 石濤〈廬山圖〉(局部) 軸 絹本設色
209.7 x62cm(全圖) 泉屋博古館住友氏藏

以〈廬山觀瀑圖〉為例，高居翰(1926-2014)在《中國繪畫史》提出了他的見解：「如果畫家不預先根據長久累積下來對現實的掌握，歸納出一種對光、霧、山脈的特性和構造的透徹了解，他就不可能達到這種水平。…在崖底高士的冥想中，現實世界和精神世界在這不可抗拒的境域裡，似乎

⁶ 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，(台北：中國文化大學出版部，1982年)頁139。

⁷ 石濤，《石濤畫語錄中的師情畫意：中國畫的哲學原理》，(台北：九達商行，2003年)頁17。

⁸ 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，(台北：中國文化大學出版部，1982年)，頁131。

合成了一體」⁹(圖 2-1-1)。

我們由此得知「長久累積下來對現實的掌握」(印象)，及「在崖底高士的冥想中」(當下)，對創作者達致「天人合一」的境界是相互為用的。

(二) 鄭板橋

鄭燮(1693-1766)，字克柔，號板橋、板橋道人，江蘇興化縣(今興化市)大垛鎮人，清朝官員、學者、書畫家，擅長畫竹。著有《鄭板橋集》，鄭燮注重對自然和周圍事物的觀察，力主師承自然；他寫道：「風和日暖，凍蠅觸窗紙上，冬冬作小鼓聲。於時一片竹影響零亂，豈非天然圖畫乎！凡吾畫竹，無所師承，多得於紙窗粉壁日光月影中耳」¹⁰。對於繪畫創作的當下有以下的見解：「江館清秋，晨起看竹，煙光日影露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆條作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。總之，意在筆先者，定則也；趣在法外者，化機也。獨畫云乎哉！」¹¹文中提到「眼中之竹」是現實中真竹，經由自己的印象巧思蛻變成「胸中之竹」，但創作時會因當下筆墨的濃淡乾濕而有不同的變異，成為「手中之竹」。

筆者認為創作初時是因印象而意在筆先，而「化機」－是把握當下偶發的趣味加以臨機變化，此「趣在法外者」正是繪畫深奧微妙的根本所在。他把主觀與客觀、現象與想像、真實與藝術有機地融為一體，讓實際落入紙上的竹的印象，當下進入「傳神的變相」狀態，創造了一幅氣韻生動、趣在法外、師承自然，而又高於自然的境界。

(三) 馬白水

馬白水(1909-2003)，1909年出生於東北遼寧本溪山城溝。馬白水是近代水彩畫大師，結合西洋水彩與中國水墨為其獨特畫風，慣用大色塊處理畫面，

⁹ 高居翰(James Cahill)，《中國繪畫史》，(台北：雄獅圖書股份有限公司，2001年2月五版八刷)，頁157。

¹⁰ 陳傳席，《中國繪畫理論史》，(台北：三民書局股份有限公司，2013年1月2版一刷)，頁290。

¹¹ 陳傳席，《中國繪畫理論史》，(台北：三民書局股份有限公司，2013年1月2版一刷)，頁290。

素描精準、技法明快，將水彩的特性表現得淋漓盡致。於著作《水彩畫法圖解》中指出了繪畫的境界：「繪畫，究竟要畫什麼？初步當然是描寫自然，進一步要表現自然，最後是創造自然。描寫自然是為了自然現象的自然，表現自然則是表現畫家心目中的自然，已經有了個人的學養和個性在內。創造自然才是最理想的、最藝術的自然，那是有生命的感覺，有清新超越的思想境界。」¹² 我們可以明瞭「清新超越的思想境界」在造境的轉化後已完全超越自然現象的自然了。

在寫生時，面對自然的當下，馬白水提出「當我們冷眼面對瀑布，在不予任何分析的剎那。畫家和瀑布都是自由自在，無拘無束，活活潑潑的生命與感受。純粹是超然的審美態度，所謂物我一體，中間毫無雜質，這是最原始最珍貴的第一『印象』活潑感覺。我們要寶貝它，把握它，表現它。千萬不要讓它溜走，被其他任何雜念所以引誘。」¹³



圖 2-1-2 馬白水 尼加拉瀑布(全景) 設色紙本 69×135cm 1980

他分析了創作時當下的意境：「為了達到表現『感覺』的效果，作畫時須聚精會神，和景物本性感覺，發生濃厚的感情，使我們的精神和物性互通讓筆觸和景物合一；那麼作者心靈與景物的生命，以及畫筆的抑揚頓挫發生共鳴作用，自

¹² 馬白水，《水彩畫法圖解》，（台北：從雲軒畫廊，1997年），頁103。

¹³ 李焜培，《水彩畫法1·2·3》，（台北：雄獅美術圖書股份有限公司，1982年1月），頁19。

然筆墨含情，畫面生動了。」¹⁴他也曾說：「在純藝術的繪畫上，只需取其形象，寫其生命，把握景物特點和主要的印象……只要表現景物的感覺和情感就夠了，因此我們一定要省略和簡化，……」說明了作畫時聚精會神(當下)及把握景物特點和主要的「印象」是馬白水創作時不可或缺的要件之一。

(四) 朱德群

朱德群(Chu Teh-Chun, 1920-2014) 出生於蕭縣(今屬安徽宿州)。朱德群繪畫風格轉變的第一個時期，是到法國後，由寫實轉為抽象，旅居法國連續兩年提送朱夫人董景昭的肖像畫參賽，第一年獲榮譽獎，1957 年更取得銀獎。這兩件作品是朱德群學院教育紮實基本功的展現與肯定。這個肯定讓他從具象畫的創作轉向抽象繪畫的探索。

朱德群受新巴黎畫派抽象畫家尼可拉·德·史泰耶(Nicolas de Staël, 1914-1955) 的觀念「抽象並不排斥具象」所啟示，擺脫有形物象的束縛，開始探索內在的潛能。從中國老莊哲學和寫意繪畫傳統中走向自己的抽象，特別的是他的繪畫風格有著貫通中西的藝術表現與精神理解，具有抽象主義的承傳，卻走出更高的自由表現和內蘊的拓展。

朱氏的繪畫皆為自身體驗有感而發之作，這些體驗來自於各地攬勝時，對外在自然壯遊的感受，從北宋山水巨構所激發，閱覽詩詞空間意境所生內在神遊的體會，以及幻化記憶與幻遊宇宙的體悟。以上種種心遊於藝的「印象」，讓他在創作的當下，體現老子所言：「惚兮恍兮，其中有象，惚兮恍兮，其中有物」的玄妙之境。對於自己的創作實踐，他曾指出：「引發我作畫衝動的是直覺上恍恍惚惚的一片不具象影像，唯其是恍惚，所以才有畫的必要。若問那恍惚是什麼？我自己也不知道，或許老子在思維上早已感覺到了吧！他為恍惚下的一個定義說：『無物之象，是謂惚恍。』讓恍惚歸於恍惚。」¹⁵ 這種恍惚正是人與外在對象合而為一時所產生的精神狀態，莊子稱之為「忘我」。

¹⁴ 陳樹升總編輯，《馬白水繪畫藝術研討會論文集》，(台中：國立美術館，2010 年 12 月)，頁 71。

¹⁵ 潘潘，《渾厚·燦爛·朱德群》，(台北：藝術家出版社，2011 年 4 月)，頁 116。

筆者認為恍惚與當下的感動極為相似。唐人符載在觀看山水松石畫家張璪畫松石圖之後，記載了這一段傳神的創作現場：「觀夫張公之藝，非畫也，真道也。當其有事，已知夫遺去機巧，意冥玄化；而物在靈府，不在耳目。故得於心，應於手。」¹⁶可見藝術表現的最高層次是主體心靈對外對象與當下氛圍感動的再創造。

詩人與藝評家余伯阮（Hubert Juin，1926-1987）評論朱德群對於繪畫創作的當下美感呈現做了以下的註解：「但是，他（朱德群）的繪畫場所，亦即特別的對象誕生的所在，亦即動作與身體所展開的範圍，的確，瞬間，（身體的素材瞬間，以及存在的瞬間）的交叉與自然所引發情感的滲入都相當地精準。對於朱德群而言，中國的群山不斷地呈現某種驚人的逼近，她們具現為美，因此，群山支配著美。」¹⁷中國繪畫並非西洋繪畫那種單純的內在自我顯現，重要的是有如石濤所言：「山川使予代山川而言也。山川脫胎於予也。予脫胎於山川也。搜盡奇峰打草稿也，山川與予神遇而跡化也。」¹⁸

法國藝評家穆朗（Raoul-Jean Moulin，1934-2014）則更精準地掌握到朱德群的繪畫語言：「對朱德群而言，風景畫並不是將某處美景簡要地翻譯出來，而是把它當作自然的有機體，人在其中僅是一個組合者，試著從繪畫中翻譯出他的脈搏、他的血壓和一些隨時發生的變化。……其主要技巧根據中國傳統之詩書畫三者一體的觀念，在他手中，畫筆要找回中國書法的韻律，使彩色有節奏，使一片沉默、黯淡，深層的色階，經過透明光線之轉調，呈現出如閃光式的火花。」¹⁹我們得以藉此窺見－朱德群的繪畫表現出了對自然的真誠與想法，也就是轉化過的生命觀與宇宙觀，是生生不息的大自然，雖有毀滅，依然不斷自我創造，老子稱之為「道」，也是中國人宇宙觀中的「否極泰來」易經哲學。

¹⁶ 潘潘，《渾厚·燦爛·朱德群》，（台北：藝術家出版社，2011年4月），頁119。

¹⁷ 潘潘，《渾厚·燦爛·朱德群》，（台北：藝術家出版社，2011年4月），頁87。

¹⁸ 石濤，《石濤畫語錄中的詩情畫意：中國畫的哲學原理》，（台北：九達商行，2003年），頁25。

¹⁹ 潘潘，《渾厚·燦爛·朱德群》，（台北：藝術家出版社，2011年4月），頁88。

他的作品充滿東方韻味。見(圖 2-1-3)。此件作品尺寸顯然是中國水墨的尺幅規格，他嘗試藉由早年臨摹中國畫的體驗，將自己對古代自然世界背後所存在美學思想重新詮釋。在他畫面上開始出現自由流動的即興效果，將自然中的偶然瞬間感（當下）透過自己創作中所產生的感動，傳達出時間凍結的永恆性。作品與現存於台北故宮博物院所典藏的〈早春圖〉(圖 2-1-4)有幾分相近。



圖 2-1-3 朱德群 〈早春圖〉
油彩畫布 120x60cm 1966

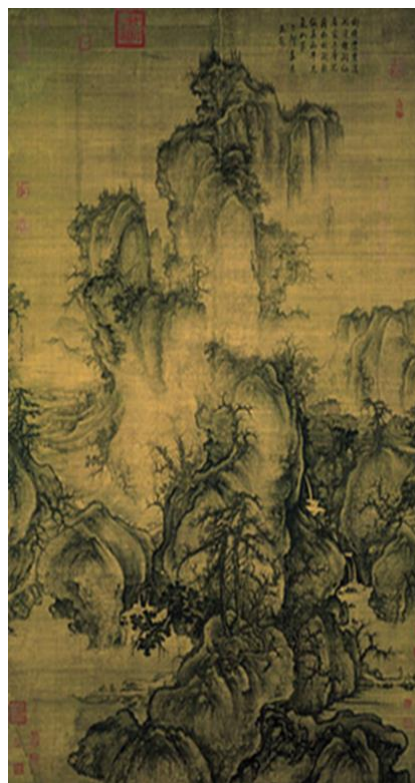


圖 2-1-4 郭熙 〈早春圖〉
158.3x108.1cm 1072 故宮博物院藏

第二節 西方印象·當下之美學思想及相關藝術家

(一)泰納

約瑟夫·瑪羅德·威廉·泰納(Joseph Mallord William Turner, 1775-1851)，泰納是英國浪漫主義風景畫家，創作水彩畫家和版畫，是英國地位崇高的藝術家，也是 19 世紀英國繪畫黃金時期代表風景畫家。早期學習義大利文藝復興繪畫，也研究法國古典主義及荷蘭的自然主義，然後集合各派精華揉入自然的寫生精神，創造富有自然內涵的浪漫主義色彩。晚年作品在技法上開啟現代化之路，被尊崇為印象派先驅及抽象表現的先知。

泰納的特長是對自然有敏銳的觀察力，卓越的繪畫技巧，豐富的構想力和對人類生活的洞察，把風景畫提升到人間體驗的藝術形態。他一生從事廣泛的歐陸旅行和漫遊英倫三島，以山水中的旅者身分，刻劃大自然的精神，創作許多描繪晨昏山光水色映照的繪畫。從歐陸壯大的景觀，泰納找到適合自己的題材，畫出「印象化」的山川風景，煙霧與水氣的表現生意盎然，獲得極高的評價。泰納的創作領域，早期以水彩畫為主，題材為歷史古蹟和城鄉建築，盛期創作主要為油畫，他以絢麗繽紛的色彩，縱橫馳騁的筆觸，飽含浪漫的激情，在畫面上表現大線與大氣之間渾然一體的畫面外，也將個人的感性投入其中，泰納的一位畫家朋友威廉·雷頓·雷奇（William Leighton Leitch）回憶泰納在繪製水彩作品的過程道：



圖 2-2-1 泰納 〈暴風雪－離開海口的蒸汽船〉 油彩畫布 91.5cm x 122cm
1842 年 倫敦泰德美術館藏

「……每一件不同的素描都於一天內在同一地點完成。泰納的作法是當紙還潮溼時，讓未定型的色彩自由地漂浮。……他在木板上將紙張開，然後讓紙浸在水中之後，趁紙還潮濕時將顏料滴於其上；最後在畫面上彩畫出圖樣與濃淡。作品完成的過程相當快速。他會暗示一些突發的狀態，捨去半明度，擦出高明度，拉線條，營造陰影，點彩描色直到設計完成。」²⁰因此我們可以知道泰納在創作的當下先以感性的方式讓色彩自由漂浮，之後再以理性的印象做畫面的整理。

(二) 塞尚

保羅·塞尚（Paul Cézanne，1839-1906）法國畫家，風格介於印象派到立體主義畫派之間。塞尚的早期作品往往表現寫實的人物、風景畫。後來對於直接觀察大自然更感興趣，逐漸從陰鬱的風格解放出來。1882 年以後，塞尚隱居於故鄉附近的小鎮，專心畫起當地的風景。他被聖維克多山的奇異山形及周圍的

²⁰ 何政廣，《泰納-英國水彩畫大師》，（台北：藝術家出版社，1999 年 6 月），頁 190。

景色所吸引，一再重複描繪，分析其中複雜細微的體塊和結構，他為此山所畫的「肖像」，竟有七、八十幅之多。(圖 2-2-2、圖 2-2-3)



圖 2-2-2 塞尚〈從列勒夫眺望的聖維克多山〉
油彩·畫布 63.8 x 81.5 cm 1902-06
美國堪薩斯市尼爾森 阿特金斯美術館收藏



圖 2-2-3 塞尚〈聖維克多山與黑堡〉
油彩·畫布 66.2x 82.1 cm
1904-06 日本東京橋石美術館收藏

塞尚曾說：「風景被反思，他成為人一樣，並成為我內心的意識。我將它客觀化，將它投射並凝住於畫布上。」²¹塞尚在面對風景的當下，各種印象機能開始運作，對風景產生感動並將其呼應在畫布上，他這段話充分的說明了藝術家、物象及作品之間的關係，藝術家藉由物象的觸發在內心形成一股悸動，驅使藝術家將其轉化成精神上的力量，表現在作品中。

對於向前輩大師們學習方面，塞尚有他的獨到見解：「不管你喜愛的大師，都只應作為一個導引。否則，你除了仿效，什麼都不會。對自然有所感……一旦你自己開始感受，你本身的情感終究會出現且壓過他們的威望佔上優勢。」²²他還說：「不要以追隨那些前輩畫家的美麗形式為滿足，要從大自然去探求，去研究。我們不但要憑著自我的感覺來表現自我，同時，我們更要以我們的思考去改變並呈現我們的視覺，因為只有這樣我們的精神才能獲得真正的自由。」²³，他在 1905 年給一位晚輩貝納的信中提及：

²¹ 光復書局編輯部編著，《塞尚》，(台北：光復書局，2005 年 8 月初版)，頁 19。

²² Herschel B. Chipp，余珊珊譯，《現代藝術理論 I》，(台北：遠流出版事業股份有限公司，2012 年 1 月)，頁 27。

²³ 史作樞，《尋找山中的塞尚》，(台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006 年 4 月)，頁 33

羅浮宮是一本書，我們在其中學著閱讀。我們不應守成在名聲響亮的先人那些美麗的公式上而自滿。讓我們前去研習美麗的自然，讓我們試著將思緒從他們身上移開，讓我們按著個人的性格盡力表達自己。再者，時間和反省會逐漸調整我們的視覺，最後，領悟就會來到。²⁴

塞尚始終都與大自然學習，他認為：「一個人必須要有自己的視覺……要創造自己的眼力，要用你之前沒有人用過的眼光來看自然。」²⁵塞尚把自然看成是個人的內在意識，把這個內在意識置於感性的當下、依著印象將感動融入於作品中，他認為身為畫家，首要須執著於視覺當下的感性，經由時間及自我反省的淬鍊，由心之底蘊而生的領悟就會到來。

(三) 康丁斯基

康丁斯基 (Wassily Kandinsky, 1866-1944)，出生於俄羅斯的畫家和美術理論家。康丁斯基具有聯覺（知覺混合）的能力，可以清晰地聽見色彩。這一效果對他的藝術產生主要影響。他甚至把他的繪畫命名為「即興」和「結構」，彷彿它們不是繪畫而是音樂作品。

康丁斯基一生畫風複雜多變，從早期寫實的臨摹，到印象派、野獸派、表現主義，一直到後來的幾何學構成，到最後更發展出抒情抽象的神祕形式。我們很少看到他重複某一種形式。他每畫了一段時期，就把畫筆擱置一旁，拿起鋼筆寫下創作時心中觸發的意念，作理論性的研究。有時甚至先把創作的理論記述下來，然後再用畫筆在畫布上實驗他的新理論，他在 1910 年所畫的第一幅抽象畫(圖 2-2-4)，就是在如此的實驗下完成的。

他先用水彩和鋼筆素描作嘗試，把內心湧現的意象，以及內在的必然性形象化，摒棄對象的具體形象，沒有表現任何自然的對象，純粹是心象的抒發。他認

²⁴ Herschel B. Chipp，余珊珊譯，《現代藝術理論 I》，(台北：遠流出版事業股份有限公司，2012 年 1 月)，頁 28。

²⁵ Herschel B. Chipp，余珊珊譯，《現代藝術理論 I》，(台北：遠流出版事業股份有限公司，2012 年 1 月)，頁 17。

為藝術的目的不在捕捉對象的具體外形，而在捕捉其精髓和靈魂，對康丁斯基來說，「思想」重於「技術」，他從事繪畫，在思想方面所下的功夫，多於在技術方面的訓練，由於注重理論的研究，終於寫出一本探討藝術心靈的論著—《藝術的精神性》。他認為藝術的表現已進入探索內在精神實質的時代。

康丁斯基有一次自覺的說：「我厭惡自己畫中的對象」，他認為藝術的目的不在捕捉對象的具體外形，而在捕捉其精髓和靈魂。因此他從畫面中尋求摒棄對象的具體形象，他先用水彩和鋼筆素描作嘗試，把內心湧現的意象，以及內在的必然性形象化，這幅作品就是他在這種實驗過程中創作出來的，沒有表現任何自然的對象，純粹是心象的抒發，是一幅最初的抽象水彩畫(圖 2-2-4)，由這種發現成為他日後開拓繪畫作風的出發點，開啟了抽象繪畫的序幕，薄薄的奶油塗底，用輕靈筆觸勾劃不規則的色彩與形態，表現了一個從未見過的世界。²⁶由以上的創作過程，我們可以更明確的瞭解，藝術家把握住當下的直覺感受，把內心湧現的印象轉化於畫中，是藝術家結合潛意識情感與創作表現的最高境界。



圖 2-2-4 康丁斯基 〈第一幅水彩抽象畫〉 水彩 墨水 鉛筆 紙板 49.6 x 64.8cm 1910
妮娜·康丁斯基藏

²⁶ 何政廣，《抽象派繪畫先驅-康丁斯基》，(台北：藝術家出版社，1996 年 4 月)，頁 89。

(四)克利

保羅克利(Paul Klee, 1879-1940), 德裔瑞士籍畫家。克利在《克利教學筆記》提出:「常常遵循著大自然的創作路徑, 觀察形體的孳長、變化, 找出其原理, 才是最好的學習方法。也許, 經過了這些觀察和體會……有一天, 你也會成為大自然孕育中的一部分, 隨著它所運行的法則, 如此, 你便可以自由而無拘束地創作了。」²⁷他主張:

藝術, 必須追隨大自然的本質來創作, 才会有生命、有呼吸。因為, 大自然是我們學習時最好的一所學校。²⁸

克利研究自然, 直透自然的深處, 然後才開始作畫。他畫的不是自然的所見, 而是採用「純粹的形」(pure forms) 與色。這些自然形是從個人的潛意識深處產生出來。只有純粹的感覺, 才能有純粹的形存在, 這些純粹的方法, 足以提供畫家無限可能性。他的作品在臨摹現實世界時, 往往摻雜了即興式的隨意塗抹。

克利認為, 藝術家的使命是通過一種感情的表現手法, 來描繪宇宙世界。也就是運用精確的技巧及顫動的線條(就像地震儀畫出來的一樣), 在畫布或紙上表現視覺世界之外的東西, 並對精神上任何細微的刺激做出反應。²⁹這種純粹形的產生, 根源於畫家內在的經驗; 這種經驗, 大部分需要長期的醞釀, 從潛意識的路徑予以淨化以達外露的情緒。畫家最先是從「傾聽當下」開始, 嘗試尋求它的特性和要求; 但他必須讓它自由, 藉以幫助它的誕生。因此, 經過一段痛苦的藝術過程, 「真實」才開始出現。克利相信:「藝術不是渲染視覺; 因為畫家的發現, 就如同科學家的發現。」³⁰保羅·克利一生致力於抽象與非具象的研究, 並藉由符號象徵來傳達其藝術理念(圖 2-2-5)。

²⁷克利(Paul Klee), 周丹鯉譯, 《克利教學筆記》, (台北: 信實文化行銷有限公司, 2013 年 2 月), 頁 35。

²⁸克利(Paul Klee), 周丹鯉譯, 《克利教學筆記》, (台北: 信實文化行銷有限公司, 2013 年 2 月), 頁 34。

²⁹克利(Paul Klee), 周丹鯉譯, 《克利教學筆記》, (台北: 信實文化行銷有限公司, 2013 年 2 月), 頁 34。

³⁰克利(Paul Klee), 周丹鯉譯, 《克利教學筆記》, (台北: 信實文化行銷有限公司, 2013 年 2 月), 頁 35。

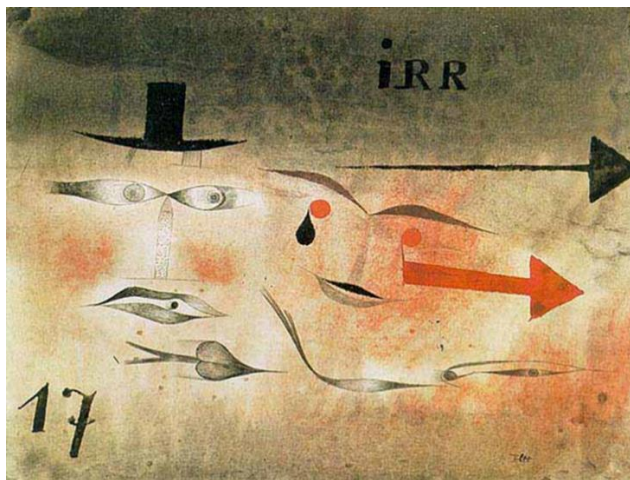


圖 2-2-5 保羅·克利 〈箭〉 水彩 墨水 紙裱厚紙 22.5 x 28.5cm 1923 瑞士巴賽爾美術館藏

(五) 魏斯

安德魯·奈維爾·魏斯(Andrew Nowell Wyeth, 1917-2009)。美國當代新寫實主義畫家，以水彩畫和蛋彩畫為主。魏斯的繪畫，往往透過鄉村小屋，山野鳥獸和樸實的小人物，表現人類內心的孤寂感。在極端寫實的優美自然景象和洋溢詩情作品中，潛含著一股淡淡的哀愁與懷鄉的感傷。他以敏銳的感觸，精緻的寫實技巧，捕捉視覺的一瞬，與心理的想像聯結。「論到繪畫，我是個注重心靈表現的人，藝術要表現出這種想法，但卻不容易得到它。」³¹

魏斯以他豐富的印象和聯想，表現在畫中的哲學原則，是他創作的精髓所在。他說：「我對事物的感受比我所能畫出來的要強得多。在我動筆之前，留在我腦海中的印象，始終無法在繪畫中完全表達出來。」³²而魏斯終其一生都從家鄉的景致取材，從平凡的鄉鎮中，透過畫家的心靈之眼，闡述他對此地最真實的情感，將實在的時空轉化至無限的心靈宇宙。誠如他在自述中所說的：「在某一時空裡，開始一本正經地注意觀看。任何單純的物品都無所謂。於是這件東西的意義深遠，便開始明瞭了一假如對它若不湧現什麼情感，它便沒有際限。」³³

³¹ 何政廣，《美國寫實派大師-魏斯》，(台北：藝術家出版社，1996年11月初版)，頁81。

³² 何政廣，《美國寫實派大師-魏斯》，(台北：藝術家出版社，1996年11月初版)，頁61。

³³ 魏斯，《魏斯水彩畫集》，(台北：藝術家出版社，1981年3月)，頁6。

魏斯對於感動的那一瞬間，有以下的描述，他說：「我把自己造成空洞的殼子，質言之，就是把自己努力作成一種共鳴板的樣子。不斷地捕捉由什麼東西或從誰發來的震動。」³⁴魏斯把當下的感受與印象貫注於作品中，創造出富於真實性、有生命的藝術作品(圖 2-2-6)。我們可從老魏斯在他緬因州的夏屋裡憑窗遠眺，被當前新英格蘭的平凡景色吸引得神遊物外的描述中略窺一斑，他寫道：「這是一幅極平凡的風景，沒有一點引人入勝的地方。可是當一陣微風吹過，這幅平凡的畫面，竟然充滿了生意，紫丁香的葉子在風中飄舞，光彩流動……我的心靈忽然對眼前這幅孤立而互不相干的景象激賞不已，驚奇於其中蘊藏之美，竟是如此之宏，如此之豐。它不就是最美最動人的景象嗎？」³⁵筆者由此而悟出，「印象、當下」的美學境界無東西方之分。

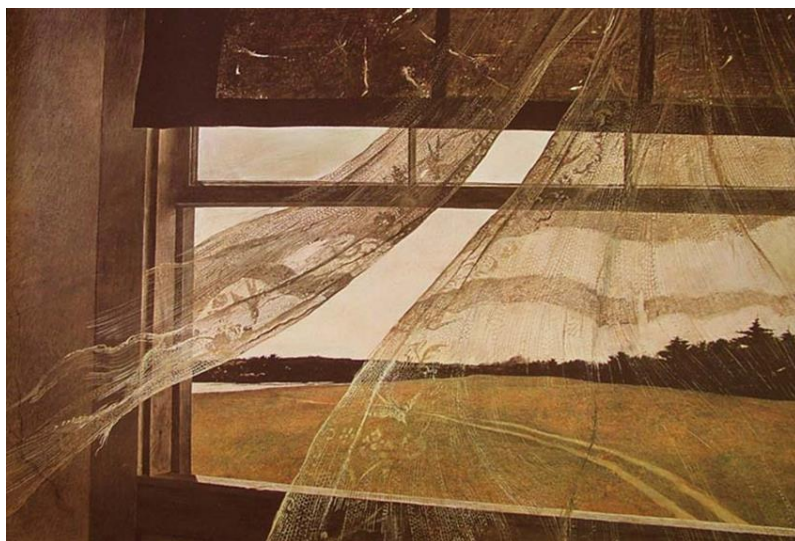


圖 2-2-6 魏斯 〈海風〉 蛋彩 畫版 47 x 69.9cm 1947 年 安赫斯特學院蜜德美術館藏

第三節 符號學的運用

「藝術上的象徵性是用來解釋畫面的一種視覺語言」。³⁶藝術家於創作時，將意識形態透過圖像符號所轉化而成的象徵、意涵傳達給觀者，筆者認為是藝術表現層次的另一種視覺語言。筆者於論文中將引用法國符號學家羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915-1980)的論述，在巴特的模式裡，除了外延和內涵這兩層意義之外，

³⁴ 魏斯，《魏斯水彩畫集》，(台北：藝術家出版社，1981年3月)，頁6。

³⁵ 何政廣，《美國寫實派大師-魏斯》，(台北：藝術家出版社，1996年11月版)。頁157。

³⁶ Miranda Bruce-Mitford、Philip Wilksinson，林時芬、林淑媚譯，《符號與象徵：圖解世界的秘密》，(台北：時報文化，2009年12月初版)，頁9。

還有符號(sign)，符號包括符徵(signifier，能指)，即聲音、文字或影像，以及符指(signified，所指)，即文字或影像所引發的觀念。³⁷也就是運用符號學中的「能指」作為指示，帶出「所指」的隱喻及象徵，讓觀者解讀創作中的意涵。羅蘭·巴特所提出的符號學並不限於語言的範圍，而是比語言更廣泛、更抽象、更具普遍性的符碼或代號，其著作《符號學原理》即是關於作品內在結構的分析。羅蘭·巴特認為符號學的符號是被表示成分和表示成分複合的產物。一旦符號被構成了，社會就可以很好地使用它，並且好像它是專門為使用被創造的客體一樣的被論及，「因此，符號用途(很可能)具有一種人類學上的價值，因為它的確是工藝和意義被編織在一起的關係的組織單位³⁸」。

符號學的意義很容易在新的文化脈絡中被重製、改造和重組。但這同時也意味著，重要的概念或觀念可以轉變成所謂的「自由活動」(free-floating)的符徵，隨著優勢文化漂浮，幾乎不具備固定的基本意義。³⁹筆者在創作中，引入符號學的能指－底片(圖 2-3-1)、水晶球(圖 2-3-2)、水墨波紋(圖 2-3-3)作為指示，帶出「所指」的多重隱喻及象徵(印象、回憶、雲霧)，讓觀者能透由圖示，解析出作品的意涵，就是運用了符號學被重製的概念。

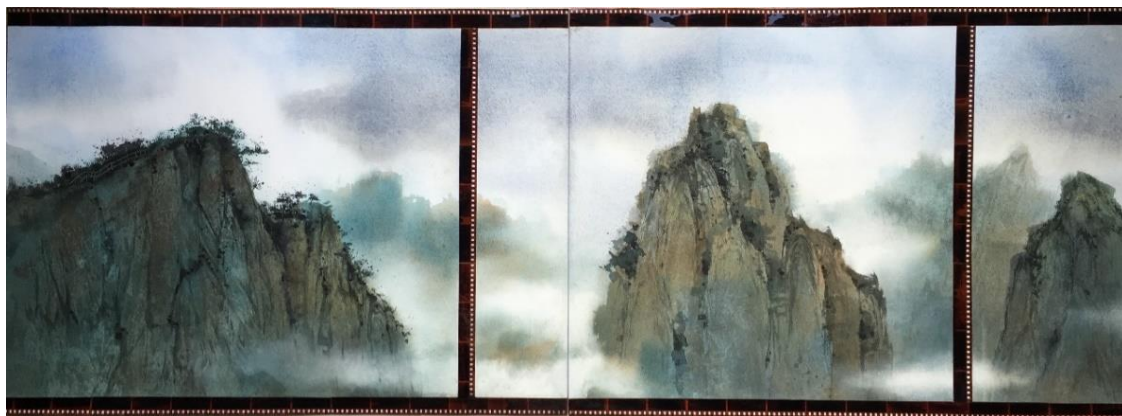


圖 2-3-1 王怡文 〈追憶〉39cm x 109cm 水彩顏料 寶弘水彩紙 底片 2017

³⁷ 瑪莉塔·史特肯(Marita Sturken)、莉莎·卡萊特(Lisa Cartwright)著，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐》，(台北：城邦文化事業股份有限公司，2013年8月)，頁40。

³⁸ 羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，洪顯勝譯，《符號學要義》(台北：南方叢書出版社，1988年4月)，頁20。

³⁹ 瑪莉塔·史特肯(Marita Sturken)、莉莎·卡萊特(Lisa Cartwright)著，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐》，(台北：城邦文化事業股份有限公司，2013年8月)，頁100。



圖 2-3-2 王怡文〈最美的遇見〉局部



圖 2-3-3 王怡文〈到此方知〉局部

三、創作理念與題材形式

第一節 古典與當代共構

當代藝術所展現的是前所未見的多元化，視覺或感官刺激已不是判斷藝術品的唯一條件，需更加依賴「思考」。在藝術品與日用品(現成物)越來越類似之際，更難判定出藝術的標準。比起能貼近一般大眾認知、淺顯易懂的通俗藝術，需要訴諸語言、文字及哲學觀念去詳加闡述的藝術作品，常讓大眾摸不著頭緒。我們得以發現許多藝術品已不再賞心悅目，有些當代藝術甚至是不太美，也不好保存，龐大、占地方、甚至跳脫博物館陳列的框架，這些並無好壞標準。應當對藝術的多樣性、各流派的不同表現法，採取欣賞包容的態度。有如藝術家李宗仁(1966-)在《繪畫語言的建立－以油桐花繪畫創作為例》一文所提：

古典的事物有某些值得珍惜延續；當代的元素也有需要重視推廣，就算無法共榮也當並存。或許可以不必再去興起不實際的爭論，釐清傳統古典與當代元素後，優劣留待後世評斷，而當下的問題只是創作者與欣賞者有條件的堅持與選擇。⁴⁰

⁴⁰ 李宗仁，〈繪畫語言的建立－以油桐花繪畫創作為例〉，《書畫藝術學刊》，10: 3，（台北，國立台灣藝術大學，2011年6月），頁31-54。

於當代的此際，創作者可以更自由的去揮灑表達自我理念，藉由改變形式傳達其意思，更新傳統題材內容而個性化，融合技法以展現差異化，讓繪畫創作進入更具包容性的發展階段。創作者需要透由對照的方式去印證自己是什麼？進而建立出自創作的系統化及邏輯性，因此理性的研究、個性的選擇、感性的創作是筆者在研究所課程中學習到的最佳創作圭臬。

(1)、理性的研究

創作作品需要嚴謹的規範、清晰的內在邏輯，才可以將創作者的觀點讓觀者明瞭供人尋思；需要外在的邏輯、大量的閱讀、搜集與分析資料以確保自己的作品與眾不同，在作品的表現上，更需要不斷的辯論對話與自省。因此創作需要大量理性的研究。

(2)、個性的選擇

筆者在個性的選擇有以下四個方向：

- (一)從「再現與表現交融」過渡到「表現」。
- (二)心象的探索與實踐。
- (三)加入符號學(底片、水晶球)作為創作的互文。
- (四)改變或加入不同媒材、技法以增加主題的表現。

(3)、感性的創作

感性的創作是許多藝術家被奉為圭臬的要素之一。事實上，理性與感性總是互相交織纏繞在我們的心理與生理，透過文學、詩歌、音樂與藝術的表現激盪出觀賞者的共鳴。筆者所謂「感性的創作」是本論文研討的主要項目：創作時，依著「印象」將感受的「當下」表現出來。感性的創作涉及層面深廣，筆者將於第二節「直覺與知覺互用」中做更深入的探討。

第二節 直覺與知覺互用

筆者以朱光潛《文藝心理學》裡主張藝術創造需有三大因素：「蓄積媒介的知識」、「模倣傳達的技巧」與「作品的鍛鍊」來作為本章節核心的呼應，主

要在探討創作時「印象」及「當下」的關聯性與重要性，也就是朱光潛歸納出的「作品的鍛鍊」。

他的觀念如下：以繪畫創作的角度而言，創作者對於直覺形象或物象有情感意象的連結，但當他要將這情感表現出來時，大半會因為所選擇的表現形式之故，而必須由直覺狀態進入知覺與概念的理性判斷，例如以繪畫形式來看，假設以具象方式呈現，就必須注重構圖、比例、空間等概念。因此藉由理智作用可以將創作者眼睛所見之物轉化與分析為藝術的形式，雖然還未有實際創作行為，但是已在創作者內在形成了美感和創作的印象。依朱光潛所言，知覺不同直覺乃在於觀者將自身知覺外射為物的屬性，刺激是知覺的成因，知覺是反應動作的預備，一般知覺都含有實用性。也就是感官接觸某種事物時，心裡明白它的意義與效用，可以對外境起適用的反應動作，知覺不像直覺要物我合一，知覺以經驗及記憶為主要，不以「當下」的視覺刺激為主。

據朱光潛依著心理學家的研究，將創作面相分為兩種，一是反省的，二是直覺的。「凡是作品都必有一個中心觀念，不過中心觀念如何發生，則隨人而異。反省類作者在下手時心中就懸有一個中心觀念(或主旨)，然後抱著這中心觀念去四面八方的思索，逐漸發展，直至作品完成。直覺類作者則入手並無確定明瞭的觀念，他先只做普遍的修養，讓潛意識中醞釀一種觀念，到時機成熟時便猛然爆發，趁著這一股靈感構成他的作品。」⁴¹我們一般人先訂主題後創作，是反省的創造(如主題繪畫比賽類)；直覺的創造則是偶然即作，筆者以為如王羲之(303-361)的〈蘭亭集序〉、顏真卿(709-785)的〈祭姪文稿〉等都歸納為此類創作。

(一)反省的創造:

第一步：中心觀念的發生(有意識的發生)

第二步：創造(作品的完成)

第三部：修改

⁴¹ 朱光潛，《文藝心理學》，(台北：頂淵文化事業股份有限公司，2003年5月)，頁277。

(二)直覺的創造:

第一步：普遍的修養(潛意識的醞釀)

第二步：中心觀念的湧現(靈感)

第三步：中心觀念的發展及作品的完成

這兩種創造在第二步中都是一些靈光的乍現，第一步大半都經過長期的準備，第三步需時的長短則隨人而異，所謂鍛鍊的功夫就在這第三步中見出。從表面看，直覺的創造需人力較少，但是它一定要有普遍的修養。實際上，凡是創造都不能無直覺，也都不能無反省，所差別的不過是程序的深淺罷了。德國劇作家歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832)在著「維特的煩惱」時偏用直覺，所以兩星期就可以寫成；在著「浮斯特」時偏用反省，所以要費六十年的心血。他自述著「浮斯特」的經驗說：「本來只可以從自然流露得來著，我須以意志力得之，此其所以為難。」⁴² 我們從中西藝術史中得以發現，大部分藝術家都屬知覺的創作，唐朝歐陽修(1007-1072)每作一文，即糊在牆壁上改而又改。宋朝朱晦庵(1130-1200)嘗見過他的「醉翁亭記」原稿，發端凡三四行復悉塗去，而易以「環滁皆山也」五字。唐朝韓退之(768-824)替賈島(779-843)定「僧推月下門」為「僧敲月下門」，都比原作勝百倍，作品在推敲再三後所提煉出的深刻性更顯雋永。

塞尚曾提出「眼與腦」相互作用的觀點，他認為直覺地用「眼」洞察，理智地用邏輯組織「『去實現自然的一個具體意象』是一個畫家所必要的」。⁴³ 馬白水在《白水畫選》也說：「繪畫的內容是思想情感的具體表現，不只是用手用眼，同時也用腦用心眼去玩味，妙造而表現出來的美的意象。」⁴⁴因此我們可以得知：大部分的藝術創作都是經過理性的分析與設計，只有少部分在特殊情境下興起而作，而一個真正依著直覺創造出的成熟作品，必須有熟練的技巧與成熟的心靈為底蘊，否則作品易流於空洞粗糙。誠如史作檉在《光影中遇見林布蘭》所言：「一個藝術家，一旦處理他自身心靈或觀念的時候，其實就是他真正成熟風格建立的

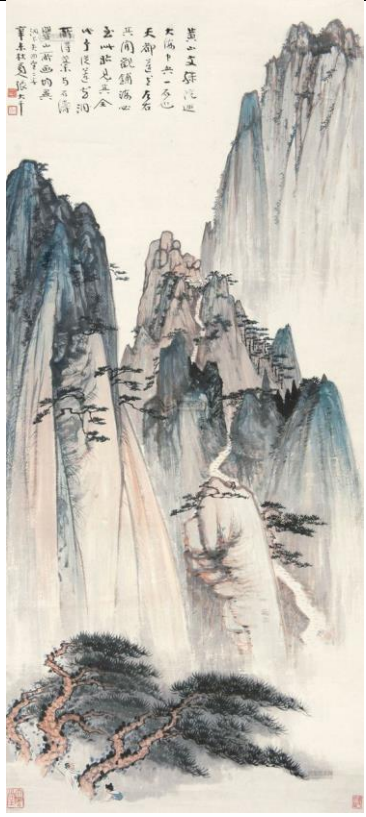
⁴² 朱光潛，《文藝心理學》，(台北：頂淵文化事業股份有限公司，2003年5月)，頁278。

⁴³ 魯道夫·安海姆(Rudolf Amheim)，滕守堯譯，《視覺思維：審美直覺心理學》，(四川：四川人民出版社，1998年3月)，頁45。

⁴⁴ 李焜培，《水彩畫法1·2·3》，(台北：雄獅美術圖書股份有限公司，1982年1月)，頁16。

時候，很顯然地，像這種情形，絕不是一個二十或三十歲的人所能達到，一般而言，多在四十歲以後……。」⁴⁵王羲之曠世之作如此，同樣地，顏真卿及蘇東坡(1037-1101)亦如是觀。以下篇章，筆者略舉幾個中西畫家早期與晚年的作品做比較，希冀可以略窺幾分藝術家得以傳世不朽的奧秘。

表 3-1 張大千作品分析表

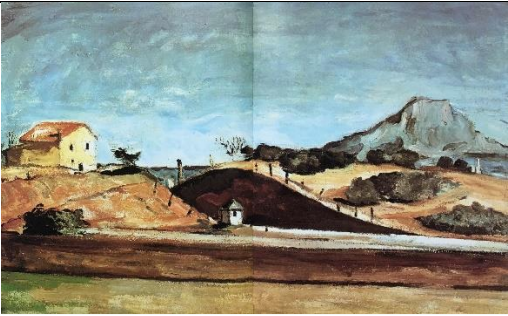
	早期作品	晚期作品
圖 例		
說 明 文 字	張大千 〈黃山文殊院〉 立軸 設色紙本 130x 56.5 cm 1931 年 ★仿石濤筆法、構圖	張大千 〈秋山夕照〉 潑墨潑彩紙 本 1968 年 ★受抽象表現主義觸發開啟潑墨風格

⁴⁵ 史作檉，《光影中遇見林布蘭》，(台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006 年 4 月)，頁 81。

表 3-2 黃賓虹作品分析表

	六十歲以前(白賓虹)	六十歲以後(黑賓虹)
圖 例		
說 明 文 字	黃賓虹 〈亭樹春曉〉 67 x 33cm 1917 年。 ★ 章法多從古人，沒有自創風格，皴法多為披麻，筆筆分明，強調線條，跟 60 歲以後比起來留白部分尚多。	黃賓虹 〈溪山伐舟〉 94.5x34.5cm 1954 年。 ★達至渾厚華滋境界 墨法有以下突破： 1、運用積墨、宿墨、漬墨 2、點彩法 3、鋪水法

表 3-3 塞尚作品分析表

	早期	晚期
圖 例		
說 明 文 字	塞尚 〈聖維克多山與通路〉 油彩・畫布 80 x 129 cm 約 1870 年 ★由灰色與青澀的厚塗法可以看出早期習作的手法，此畫仍有留早期較為鬱悶暗色調的影子，給人一種心理上的壓迫和緊張感。後來受了畢沙羅的影響，出外寫生後，作品才開始變得明亮起來。	塞尚 〈聖維克多山 Mont Sainte-Victoire〉 油彩・畫布 73 x 91 cm 1904~1906 年 美國費城美術博物館 ★色彩與筆觸構成如交響樂之韻律，將大自然以圓錐體、立方體來處理，即「不只是描寫對象」的態度來創作，暗示著豐富的幾何學原理。

小結:

因直覺性的創作需要等待及磨練，筆者以為創作時則可以參酌自己所作的寫生稿或心得扎記，試圖回到感動的當下，以印象中的感知從事創作。如果印象不夠清晰時，則以蒐集的照片做輔助，照片最好是自己親自拍攝為宜。以筆者為例，在創作之初，必有強烈創作的欲望與意象，當筆者決定以此意象為創作時，會理性分析用什麼構圖、材料、色調去呈現，而從創作之初到完成作品，其實直覺與知覺是不時混用的，先是感性的隨當下情緒而畫，之間偶爾停筆觀看，理性運用知覺做調整，讓畫面意象與筆者內心感受趨於一致。

第三節 創作題材與形式

(一)、創作題材

筆者的繪畫創作主題是「印象·當下」，因此題材也以筆者想掌握「當下」的感動與「印象」中的氛圍為主，包含了外在具象如風景、人、事物等，或是心象部分的情緒、情感與知覺。

當看見外在的表象時，我們是透過經驗學習及印象，也就是前人的知識傳遞與加注其上的法則來感知，這之中少了個人的自覺意識部分，但是經過生活經驗所生成的內在意識運作後，會轉化成個人特有的印象感知。因此創作時，筆者會以此印象感知為蘊底，把當下的感受為主架構。初始，筆者以寫生方式(圖 3-3-1)繪製當下氛圍的圖稿，兼以文字書寫當時的感受，創作時，再以照片(圖 3-3-2)為輔，作為創作時的依據。



圖 3-3-1 王怡文 西班牙(Caceres)寫生與文字記錄圖
14 x38cm 2014



圖 3-3-2 〈西班牙 Caceres〉王怡文 攝影 2014

(二)、創作形式

未進研究所前，筆者只以水彩從事創作，在與指導教授溝通時，教授提出的觀點令筆者的思緒豁然開朗：藝術家堅持的、所追求的應當是藝術的本質不應迷失在當代流行的思潮。選擇最適合洽當的形式、技法、媒材，儘自己所能去演繹好創作的題材內容，是創作者應有的態度。

因此筆者的創作形式將依創作需要選擇適合的媒材，除了媒材的不同，筆者在創作的畫面上，將引用法國符號學家羅蘭·巴特的論述，以符號學的能指－底片(圖 3-3-3)、水晶球(3-3-4)作為指示，帶出「所指」的隱喻及象徵(印象、回憶)，讓觀者能直接解析作品的意涵。技法上，則融合各種媒材，利用拼貼(圖 3-3-5)，呈現異於以往的繪畫面貌。



圖 3-3-3 王怡文〈海的交響曲〉 21cm x 83cm 水彩顏料 岩繪具 水彩紙 底片 2018



圖 3-3-1 王怡文〈最美的遇見〉 48cm x 70cm
水彩 岩繪具 貼箔 浮石粉 無酸樹脂
2018

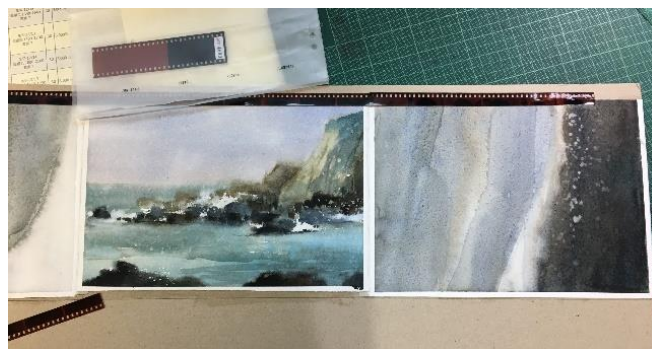


圖 3-3-2 拼貼底片

四、作品分析

第一節 「自然境表現系列」創作理念分析

自然境表現系列主要詮釋筆者在面對大自然當下的感受，此種感受的詮釋迥異於筆者以往的具象表現創作方式，以往筆者的創作是對客觀世界的模仿再現，將大自然的景色以水彩的諸多技巧再現於畫紙上，以表現得「像」為目標卻忽略了心靈世界的主觀表現，藝術之本質應能反應客觀現實又能表現主觀理想，既有內容又重視形式，是理性與感性的融合，知覺與直覺的共構。

筆者歸納出此系列的創作方向有以下三點：

- 一、注重主觀情感與心象的呈現。
- 二、利用各類媒材以確切表現意象的情境。
- 三、引用符號學以達成不同的形式表現。

作品呈現上，嘗試運用宣紙拼貼，底片分割畫面產生特別的視覺效果，另外也運用拓印、揉紙、燒烤、刮刻、水拓等方式製造肌理，以期能達成筆者表現自然氛圍之意境。創作時，筆者有感於嘗試新媒材技法以求創新突破之際，需謹記不能完全沉溺於技法的實驗之中，仍需不斷提昇個人美學修養與致力追求藝術此之本質，才是應的路徑。

作品一：海的交響曲



一、創作理念

藝術創作如能於再現自然的當下，啟動感動藝術家的潛在意識，藝術家對於所見的對象就會產生一種直覺，帶給他繪畫的靈感。此件作品的創作理念源自於寫生作品，筆者於 2017 年 11 月與朋友們到鼻頭角寫生，很不巧當天陰雨霏霏，我穿著雨衣在岩洞下畫畫，狀極狼狽，還須不時護著畫紙以避免被打濕作品。當時氣溫寒凍，海浪拍打岩灣時飛濺出的浪花聲，讓人有種與自然「天人合一」的感動，我很感性的畫下此幅作品(圖 4-1-2)，然後收手去喝熱飲取暖。之後，再也沒管這件寫生作品，它被置入我的寫生盒中直到今年的十月，因為找另一件作品的緣故，我與它再度重逢，那天寒冽淒冷的氛圍再度湧入腦海，有如往昔底片的場景般，依著印象，我把當時岸邊的灰階沙岸以抽象的方式繪出，用三張底片(符號學概念)的排列方式呈現出當天的氛圍，試圖還原當下的感受。

二、作品解析

1. 運用礦石顏料透過光線的折射會產生繽紛的閃爍質感，筆者敷了一層鑽石粉在通透的水彩上，讓畫面呈現出異質感。
2. 延續底片、符號學表現方式。以內容物是風景的底片裁接、拼貼成三張底片，用以呈現出「回憶」的場景，左右方的畫面以黑、灰、白低彩度來烘托主體的寫生作品，用渲染法表現沙灘的石礫與水波紋，構圖上以大、中、小色塊呈現，是具象與抽象、再現與表現的結合。



圖 4-1-2 王怡文鼻頭角寫生

作品二：最美的遇見



圖 4-1-3 王怡文〈最美的遇見〉 48cm x 70cm 水彩 岩繪具 貼箔 浮石粉 無酸樹脂 Arches 水彩紙 2018

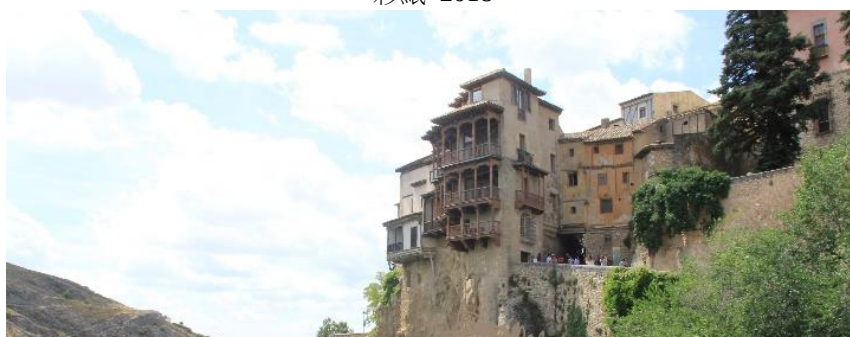


圖 4-1-4 昆卡(Cuenca, Spain) 王怡文拍攝，2016

(一)、創作理念

圖中水晶球裡的建築物是昆卡抽象藝術美術館(Museo de Arte Abstracto Espanol)，建築物是懸壁屋(圖 4-1-4)。這些歷經風化侵蝕的懸壁屋年代久遠，歷史可回溯到十四世紀，房屋依著陡峭的石灰岩山脊而建，到了十五世紀曾當作皇室夏宮使用。1960 年代在西班牙抽象藝術家 Fernando Zóbel 的帶領下，創立了抽象美術館，是二十世紀西班牙本土藝術家的大本營，展示了許多現代抽象藝術的

作品(圖 4-1-5)，更增添了懸壁屋的多元意象，也是筆者在這作品中想表現的主對象。

把心中的意象轉換成繪畫有多種表現方式，筆者由「再現自然到表現自然」嘗試了許多方式，從改變媒材技法開始實驗，然這些創作都只屬於外在形式的改變。

此件作品與前面幾件作品最大不同在於：一開始的理念設定，跟以往就有所區別。主要是筆者想藉由畫面表達一種提示性的意涵，藉由符號學「水晶球」的能指來暗喻「看見」過去、現在、未來的所指，甚至能看到千里之外的景象，筆者透由水晶球的視角，將印象帶往另一個空間，彷彿是一種最美好的遇見。

(二)、作品解析

以當時寫生的初稿(圖 4-1-6)為參考依據打出線稿後，塗上無酸塑酯及浮石粉(圖 4-1-7、4-1-8)。等乾，上水彩，繪出水晶球後貼箔，水晶球內的貼箔意象來自於美術館內的抽象作品(圖 4-1-5)，筆者在真實的畫面上並置水晶球，意圖構成一個「超現實」的畫面，傳達出一種抽象的神秘感。

將畫面裁成兩部分，將另一部分的畫面倒過來，意喻水晶球的影像與與現實生活相反，製造古今錯置之感，並延續符號學的表現方式，用底片拼貼完成。



圖 4-1-5 昆卡抽象藝術美術館作品
王怡文拍攝 2014



圖 4-1-6 王怡文 昆卡抽象藝術美術館寫生 2014



圖 4-1-7 王怡文〈最美的遇見〉過程圖(一)



圖 4-1-8 王怡文 〈最美的遇見〉過程圖(二)

作品三：不要不見

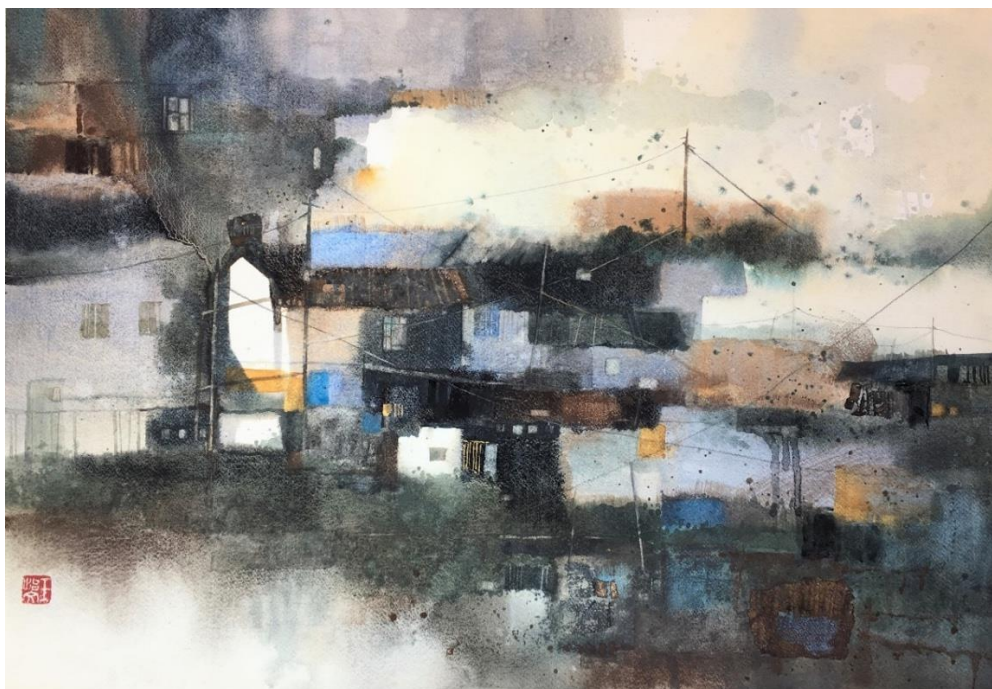


圖 4-1-9 王怡文〈不要不見〉56cm x 78cm 水彩 岩繪具 貼箔 Archival 水彩紙 2018

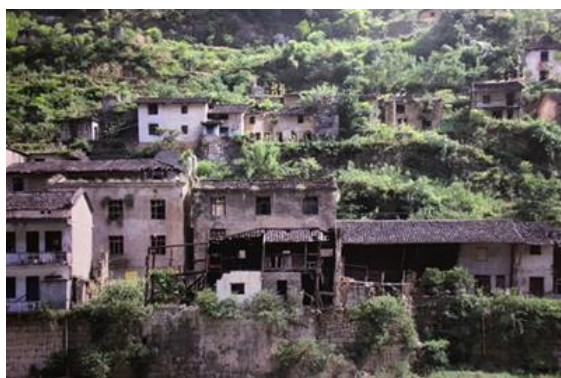


圖 4-1-10 寧廠古鎮 王怡文攝影 2018



圖 4-1-11 王怡文〈不要不見〉草圖 2018



圖 4-1-12 王怡文〈寧廠古鎮〉寫生 27cm x39cm 2018

(一)、創作理念：

寧廠古鎮(圖 4-1-10)是重慶市政府公布的首批歷史文化名鎮。古鎮地處巫溪縣，屋宇古樸依山傍水而建，青石街道、吊腳樓、過街樓等古建築沿後溪河蜿蜒延伸三點五公里，寧廠古鎮有四千多年的製鹽史，筆者於 2018 年夏天參加台藝大、香港中文大學與重慶大學的寫生交流，第一個駐足點就是寧廠古鎮古鎮雖破舊卻予人一種質樸感，頗有古意。可惜的是在接下來的幾個古鎮中，筆者再也看不見這樣的氛圍，因此筆者想將寧廠古鎮給人的第一印象留存於繪畫中，唯恐在不久的將來，寧廠古鎮也會如其他的古鎮般商業觀光化，如今將之記錄下來，也算是一種見證。

(二)、作品解析

創作時依據 2018 年夏於古鎮寫生時的速寫(圖 4-1-12)，參考預先畫的明暗草圖(圖 4-1-11)，創作方式將水干顏料與水彩併用融合，實驗發現產生的沉澱效果與黑色水彩顏料不同，效果略差，也許與用量的多寡也有關係，筆者日後會再多做實驗比較其中的差別。

為了表現破舊的屋宇，筆者在水彩紙上貼箔與燒箔，讓加了硫磺的銀箔遇熱後產生多層次的肌理效果，圖 4-1-13 是燒箔前，圖 4-1-14 是燒箔後的效果。



圖 4-1-13 王怡文〈不要不見〉貼銀箔局部圖



圖 4-1-14 王怡文〈不要不見〉燒箔局部圖

第二節「花卉意象系列」創作理念分析

南朝謝赫在《古畫品錄》中說：「若拘以體物，則未見精粹，若取之象外，方厭膏腴，可謂微妙也」。「象外」指畫家不要拘泥在有限的物象，須突破這固定有限的形象，以達到神游象外之境地，不拘以體物即「象外之象」。是一撲朔迷離，有隱喻功能的形象，充滿無限趣味、餘韻猶存，讓人欲罷不能興味盎然，突破有限形象至無限之象，是有形與無形、虛與實的結合。可見技法不是創作主要問題，而是如何將思想感情融入畫中，深化寓意之妙，也就是通過畫家的自我意象，使外表形象成為心靈的揭露，顯悟出宇宙萬物的本體。此「花卉意象系列」基於此理念而作，筆者以意象為出發點，藉由花卉這個自然物的「印象」，表現筆者的「當下」感受，目的不在「象」，而是在「象外之象」所隱喻的意象。表現物以簡易或幾何造型呈現，偏向於主觀的表現，而不是客觀的再現。

作品四：那些花兒



圖 4-2-1 王怡文〈那些花兒〉 52.5cm x45cm 水干 岩繪具 貼箔 褚皮紙裱板 2018

一、創作理念

自然界中的植物原本是沒有特別象徵意義的，但是經由藝術家的詮釋卻能賦予其生命內在精神的意涵，看到花的繁華落盡，希望作品能從自然的生命中呈現出事物真實的境界，看似只是寫生花朵外象的創作，實質上希冀能透由花的表徵描繪，賦予物象本質內涵的再現。

二、作品解析

繡球花向來被當作是一種吉祥花卉，因此繡球花的寓意有吉祥、喜慶、祝福、長壽之意。從古至今，在我國的一些刺繡、陶瓷等作品上，也常用繡球花作圖案，當今，人們賦予繡球花的花語還有希望、美滿、豐盛、團圓的涵意。因為希望送我繡球花的朋友能獲得這樣的寓意，在創作前，特意寫生了多張繡球花作參考(圖 4-2-2，圖 4-2-3，圖 4-2-4)，上色時敷以多重藍紫色調並做出花瓣線條上的變化，希冀能從礦石顏料的質感來表現出美滿豐盛的調性。這件膠彩作品剛開始先淡墨上底色，做出不同層次的灰階，再以水干敷色，貼箔，最後上大量的礦石顏料及咖啡色、黑色鑽石粉以完成創作。



圖 4-2-2 王怡文繡球花寫生(一)



圖 4-2-3 王怡文 繡球花寫生(二)



圖 4-2-4 王怡文繡球花寫生(三)

第三節「文字意象系列」創作理念分析

此系列結合文字與抽象的方式呈現。經由學理研討，筆者認識到石濤所說「眾有之本、萬象之根」的一畫之境，都是經由心的創造之後的景象，這時所見的山河大地，是經過自我創造後的山河大地。他在贈黃燕思山水冊中提到：「余得黃山之性，不必指定其名，寄上燕思道兄，與昔時所遊之處，神會之也。」，又說「黃山是我師，我是黃山友」。這種師友情非常微妙，畫家不只外師造化，還更深入與其為友，說明了他寫黃山並非寫黃山之形，而是得黃山之性而與黃山神會，藉黃山之形質以表現個人之思想。

此系列以石濤「藉黃山之形質以表現個人之思想」的表現方式來創作，藉由書寫的書法文字，運用符號學的「能指」以表達「所指」的含意，詮釋出筆者的意象形式。文字的意象對於中文體系的觀者而言，不啻增加了理解的能力，對於無法認知文字含意的觀者，篆書所呈現的線條亦可視為抽象元素的一環。

作品五：尋



圖 4-3-1 王怡文〈尋〉 56cm x78cm 壓克力顏料 墨 宣紙 Gesso Arches 水彩紙 2017

一、創作理念

此創作以「非具象」的方式來表現，結合東西方的媒材與形式，靈感起因於一首王詩安的歌〈Home〉，歌詞中敘述了主角曾看過美麗的極光，也曾迷失在夜晚的澀谷，在經歷過璀璨也疲憊的生命歷程後，她更加地確定自己要尋回「初心」，她告訴自己：I'm coming home! (我會找到自己)，筆者由此引發創作動機，因為視覺藝術的創造，並不只依賴於眼睛的視覺，而是心靈。視覺攝入的只是圖像，只有心靈才能解讀圖像。因此，我把在平日練習書法所寫的〈修心八偈〉作為主架構來創作。當時對於生活周遭的人事物有著極強烈的無力感，為了勉勵自己，就開始自運〈修心八偈〉，想藉著書寫來修正自己、調整心態。從「一切威儀觀自心 微惑尋生即覺察」，到最後的「深觀諸法皆如幻 離執離繫得解脫」，都成了自己在修心、觀察自我的最好明燈。

二、作品解析

1. 拼貼〈修心八偈〉書法作品，局部上 Gesso 作出肌理效果，以壓克力顏料上色，先做出大色塊，再以刮除法刮出抽象線條，創作時筆者順應著當下的感受去繪圖。
2. 因為是首次嘗試抽象方式創作，因此在畫面的右下角，筆者轉印了專屬此畫之 QR Code(圖 4-3-2、圖 4-3-3)，希冀觀者藉由說明得以了解創作者的理念。



圖 4-3-2 〈尋〉QR Code



圖 4-3-3 王怡文〈尋〉局部

五、結論

筆者在學理的研究探討之後，個性化選擇適合媒材來實驗創作，在致力於感性的創作後歸納出以下的結論：

- 一、如果創作者不具應有的修養(年齡經驗及心靈成熟度)，單憑直覺的感性創作，作品無法顯示出實質內涵與深度。
- 二、直覺性的感知屬當下即是創作，稍縱即逝且捉摸不定，創作者往往陷入苦思的困境。當靈感出現時，要確實掌握那短促直覺的當下，對於創作者而言，需有長期的勤學練成的技巧及人文素養為基礎才能達致。
- 三、相較於直覺性的創作不易獲得，大部份的創作者使用知覺與概念性的思考創作。創作者於既有的印象中觀照一個當時感動的意象，此意象在創作者內心已有計畫(構圖、媒材、色調等等…)，因為作品是無數片刻的呈現，在作畫過程中，可以停筆藉由專注於當下，直覺地感知缺乏的部份來修正，使畫面與創作者的心靈感受趨於合一。
- 四、有時理論不一定與實際創作情況符合，但是理論可以做為創作滯礙難行時的參考與方向。創作時，直覺性的創作仍有可能產生，多數藝術工作者在對形象或物象有深入了解後才有直覺，因此知覺性的創作仍以實際的創作為主要，理論為輔。

筆者要以藝術家李宗仁在〈繪畫語言的建立－以油桐花繪畫創作為例〉中說到的話語作為此次論文寫作後的結論：藝術創作是用心關懷人生，反應現實心靈感受的直接方式，故藝術家必須以『真實的情感做基礎』，透過創作表現出對時代、環境的關懷與責任，便能通過時空考驗。⁴⁶

文中「真實的情感做基礎」，筆者以為就是畫者把握住當下的感動，當外在的干擾沉澱下來之後，生命中實質的存在未曾離去，創作者於此際發現它，喚醒

⁴⁶ 李宗仁，〈繪畫語言的建立－以油桐花繪畫創作為例〉，《書畫藝術學刊》，10:3 (台北，國立台灣藝術大學，2011 年 6 月)，頁 31-54。

它，將之昇華為創作靈感，此千古不變之鑰，是生命恆常之因，故得以通過時空考驗而不朽。

參考書目

(一)、專書

- 王家程，《馬白水繪畫藝術之研究彙編》，台中：台灣省立美術館，1993。
- 史作檉，《水墨十講－哲學觀畫》，台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2008。
- 史作檉，《光影中遇見林布蘭》，台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006。
- 史作檉，《尋找山中的塞尚》，台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2006。
- 石濤，《石濤畫語錄中的師情畫意：中國畫的哲學原理》，台北：九達商行，2003
- 朱光潛著，《文藝心理學》，台北：頂淵文化事業有限公司，2008。
- 光復書局編輯部編著，《塞尚》，台北：光復書局，2005。
- 何政廣主編，《抽象派繪畫先驅－康丁斯基》，台北：藝術家出版社，1996。
- 何政廣主編，《魏斯－美國寫實派大師》，台北：藝術家出版社，1996。
- 何政廣主編，《克利－詩意的造型大師》，台北：藝術家出版社，1999。
- 何政廣主編，《泰納－英國水彩畫大師》，台北：藝術家出版社，1999。
- 李焜培，《水彩畫法 1・2・3》台北：雄獅美術圖書股份有限公司，1982。
- 余秋雨，《藝術創造論》，(台北：天下遠見出版股份有限公司，2006。
- 佟景韓、易英主編，《現代西方藝術美學文選：造型藝術美學卷》，台北：洪葉文化事業有限公司，1994。
- 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，台北：中國文化大學出版部，1982 年
- 約翰·伯格(John Berger)著，吳莉君譯，《觀看的方式》，台北：麥田城邦文化出版，2005。
- 保羅·克利(Paul Klee)著，雨云譯。《表現主義大師：克利的日記》，台北：藝術家出版社，1997。

- 保羅·克利(Paul Klee)著，周丹鯉譯，《克利教學筆記》，台北：信實文化行銷，2013。
- 馬白水，《水彩畫法圖解》，台北：從雲軒畫廊，1997。
- 馬諦斯，蘇美玉譯《馬諦斯畫語錄》，台北：藝術家出版社，2002 年。
- 高木森，《中國繪畫思想史》，台北：東大圖書公司，1992。
- 高木森，《自說自畫 II -彩墨詩韻之承與變》，台北：東大圖書公司，2015。
- 高木森，《東西藝術比較》，台北：東大圖書公司，2012。
- 高居翰(James Cahill)，《中國繪畫史》，台北：雄獅圖書股份有限公司，2001。
- 高居翰，《氣勢憾人－十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，台北：石頭出版股份有限公司，1994。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北：三民書局，2013。
- 陳樹升總編輯，《馬白水繪畫藝術研討會論文集》，台中：國立美術館，2010。
- 陳傳發編著，《抽象克利 Paul Klee》，台北：雪嶺文化事業有限公司，2009。
- 席慕蓉，《彩墨·千山- 馬白水》，台北：雄獅圖書股份有限公司，2004。
- 郭繼生，《藝術史與藝術批評》，台北：書林出版公司，1991。
- 康丁斯基著，余敏玲譯，《點/線/面》，台北：信實文化行銷有限公司，2013。
- 康丁斯基著，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》，台北：藝術家出版社，1998。
- 黃可萱，《你不可不知道的 101 位中國畫家及其作品》，台北：信實文化行銷有限公司，2017。
- 許德民，《中國抽象藝術學》，上海：復旦大學出版社，2009。
- 馮作民譯，《西洋繪畫史 The history of Western Art》台北：藝術圖書公司，1981。
- 曾昭旭，《我的美感體驗：道德美學引論》，台北：臺灣商務書館，2005。
- 曾肅良，《傳統與創新》，台北：三藝文化事業有限公司，2002。

- 劉其偉，《藝術人類學：原始思維與創作》，台北：雄師圖書股份有限公司，2002。
- 葉朗著《中國美學史》，台北：文津出版社，1996。
- 魯道夫·安海姆(Rudolf Amheim)，滕守堯譯，《視覺思維：審美直覺心理學》，四川：四川人民出版社，1998。
- 魯道夫·安海姆(Rudolf Amheim)著，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅圖書公司，1984。
- 羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，洪顯勝譯，《符號學要義》，台北：南方叢書出版社，1988。
- 潘禧，《渾厚·燦爛·朱德群》，台北：藝術家出版社，2011。
- 藝術家雜誌主編，《魏斯水彩畫集》，台北：藝術家出版社，1981。
- 龐均，《繪畫寫生哲學論》，台北：藝術家出版社，1999。
- Herschel B. Chipp，余珊珊譯，《現代藝術理論 I》，台北：遠流出版事業股份有限公司，2012。
- Herschel B. Chipp，余珊珊譯，《現代藝術理論 II》，台北：遠流出版事業股份有限公司，2012。
- Maurice Merleau Ponty 梅洛龐蒂著，龔卓軍譯，《身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫：眼與心》，台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2007。
- Miranda Bruce Mitford、Philip Wilksinson，林時芬、林淑媚譯，《符號與象徵：圖解世界的秘密》，台北：時報文化，2009 年 12 月。
- Murray Stein 著，朱侃如譯，《榮格心靈地圖》，台北：立緒文化事業有限公司，1999。

(二)、 工具書

- 教育部重編國語辭典編輯委員會，《國語辭典》，台北：台灣商務印書館股份有限公司，1981。

(三)、 期刊論文

- 李宗仁，〈繪畫語言的建立－以油桐花繪畫創作為例〉，《書畫藝術學刊》，10: 3，台北，國立臺灣藝術大學，2011 年 6 月)。

- 黃子霏，〈《林泉高致集》讀後感〉，《造形藝術學刊》，台北，國立臺灣藝術大學，2006。
- 楊裕隆，〈符號理論與應用〉，《科學發展月刊》，（台北：行政院國家科學委員會，2012 年 10 月）。

(四)、學位論文

- 吳尚邕，〈悠游象外－吳尚邕繪畫創作自述〉，國立台灣藝術大學書畫藝術學系藝術碩士班碩士論文，2015 年 6 月。
- 陳立偉，〈觀看與情感的互涉〉，國立台灣藝術大學美術學系藝術碩士班碩士論文，2013 年 12 月。

(五)、網路資源

- 維基百科。取自 [https://zh.wikipedia.org/zh-tw/知覺\(知識論\)](https://zh.wikipedia.org/zh-tw/知覺(知識論))，日期：2018 年 10 月 17 日。
- 大紀元文化網 神傳文化，取自 <http://www.epochtimes.com/b5/7/8/2/n1789997.htm>，日期:2018 年 6 月 28 日
- 畫廊持之以恆的藝術創作-馮鐘睿回顧展 <http://arts-news.net/node/7725> 藝術推廣新聞頻道。取自 <http://arts-news.net/node/7725>，日期:2018 年 11 月 24 日。
- Bazaar Art & Design 專訪當代水墨大師李華弢:水的語言，取自 <https://www.harpersbazaar.com.hk/art-and-design/insider/li-huayi-landscape-above-style>，日期:2019 年 1 月 15 日。

