

文史映心·漫幻情境—傳說再造岱員情

Literature and History Reflect My Heart · Wandering and
Transformed in My Situation : The Sensation of Tayoan
Represent from Legend

林 澄

Lin Cheng

國立臺灣藝術大學書畫系博士班二年級

摘要

本文的創作思維「漫·遊之心」，可細分為「漫遊」、「遊心」，來自筆者目前「身」無法遠遊的「遊心」狀態。「遊心」來自魏 嵇康「俯仰自得，遊心太玄」，筆者取其心神縱橫悠遊於自然之間的狀態，「心」是無拘無束的、漫無目地的。「漫遊」指的是筆者「漫」步於城市或心思「遊」於文史資料。「漫·遊之心」強調「心」的作用，也就是將不可視的文獻紀錄、生活所感轉換為圖像，而靈感是在沒有預設目的的情況下，「無意」間獲得的。連橫在《臺灣通史》認為「臺灣」一詞源自《列子》的「岱輿」跟「員嶠」而合為「岱員」，筆者創作內容跨度是從傳說中的「岱員」到歷史中的「台灣」。

【關鍵字】 岱員、臺灣、仙境、遊心、漫遊

一、前言

創作對筆者來說是在緊張的生活中，可以暫且放下現實的紛擾之事，悠遊徜徉於自我塑造的空間，創作過程的天馬行空是平衡現實生活的調劑，亦是藉由「手」的動作達到舒緩情緒的效果。對於一位創作者來說，生活體驗是十分重要的，但在無法「行萬里路」的狀態下，只好透過書中的「黃金屋、顏如玉」作為馳聘想像的創作靈感來源。因而筆者以自身文化、歷史文獻等為載體，以眼觀察、用心感受，形塑成自我世界。筆者認為創作不應如照相機般照本宣科的將視覺經驗直接紀錄下來，郭熙在《林泉高致集》提到：「一山而兼數十百山之意態」，意思是創作者應以不同角度、距離、時間觀察對象物後，經各方面經驗的綜合，再以手實踐。

二、漫·遊之「心」

漫·遊之「心」的創作思維，來自筆者目前的生活狀態，以閱讀文史資料馳聘構築自我想像的世界，作品的產生大多來自「身」無法遠遊的「遊心」狀態。漫·遊之「心」，可更精確的分為「漫遊」、「遊心」，「漫」有漫不經心、閒散之意，「漫遊」指的是筆者漫步於城市或心思「遊」於文史資料時，在不經意的情況下得到的靈感，爾後便著手展開的創作。如：作品〈四海八荒（2）〉於閱讀霧峰林家的歷史文獻，無意間擷取到「草厝」一詞，因而藉「草」字的聯想，以草覆蓋山坡的樣貌表現霧峰林家第一代來到此地的蠻荒景象（圖 28）。「遊心」一詞可溯源自魏 嵇康（224-263）「俯仰自得，遊心太玄」，原意指行動無拘無束，心想自然之道¹，嵇康的遊心是含有對「道」的體悟，筆者「遊心」是取其心神縱橫悠遊於自然之間的狀態，「心」是無拘無束的，且漫無目地的。漫·遊之「心」是在創作初始得到片面的靈感後，才開始認真的逐一推演畫面中元素與元素之間的關係，之後漸漸構築整體空間。

六朝（222-589）是藝術覺醒的時代，亂世帶來禮樂的崩壞，更促使人們追求屬於自我的心靈世界，藝術亦從秦、漢政治的附庸與獨尊儒術的思想中解放，才有了獨立審美的價值，這來自個體（人）的覺醒，因而藝術才會帶來個性、風格

¹周啟成等 注譯，《新譯昭明文選（二）》（臺北：三民書局，2001年2月），頁1041。

與情感的心靈解放。如宗炳（375-443）認為繪畫是可以作為體「道」觀「道」的媒介，在此「繪畫」中的「道」是綜合了宗炳對人生體悟之後的感想，於是「繪畫」有了自己的內容。藝術即是心學，只有個體覺醒，藝術才能擺脫藝術以外的標準，回到藝術本身，創作的主體才能憑著自己的存在感受，在作品上烙上自己的靈魂，抒發自我的情感。²筆者的「心」時而遊於真實，時而遊於虛幻，如：〈雙龍戲珠〉是遊於天外之天不可見的事物，〈四海八荒（1）〉則遊於遠古洪荒、歷史事件，是內心情感的抒發，亦是心靈的寄託。「遊心」是因「心」的作用，才將不可視的文獻紀錄、生活所感，轉換為圖像，因而「想像」在筆者的創作及其重要。強調心靈主體的藝術觀在中國可以說萌芽很早，且一脈相承，《禮記·樂記》曰：「詩，言其志也；歌；詠其聲也；舞；動其容也；三者本於心。」西漢揚雄（53B.C.-18A.D）也曾說：「言，心聲也，書，心畫也，聲畫形，君子小人見矣」，唐朱景玄也提出「萬類由心」，強調繪畫不是自然的再現，「心」的作用，意氣的顯現，表現出來才是真正的藝術³，而後宋人更提出：「畫乃心印」，在在說明中國藝術論中的核心皆建立在「心」的立論上，並肯定藝術想像的必要，關鍵就在作者心靈的主體能動性。

筆者的作品是「遊心」過後的結晶，而不是宗炳「凡所遊履」，作品「皆圖於室」的結果，所以與宗炳之「遊」有所不同。「遊心」特別強調「心」，其理念更接近於姚最（537-603）的「心師造化」，不是眼師、手師，而是「心師」。「心師」有畫家的意識、情感，內心營造的形象，然後以手寫心，紙絹上的形象乃是通過畫家之手傳達畫家的內心情感，已不是造化中標本式的再現，而是畫家的人格、氣質、心胸、學養。⁴唐符載(759-?)有一段記載張璪畫松的話，其中提到「物在靈府，不在耳目，故得於心，應於手...」，張璪在作畫時「若流電激空，驚飆戾天，摧挫幹掣，搗霍瞥列（運筆狀），毫飛墨噴，掙掌如裂，離合惝恍，忽生怪狀...」那是因為所畫之物先融於靈府（心），或因真實的想像，不須作畫時再到客觀世界中去用耳目臨時捕捉對象，而是用自己的手寫自己的心。⁵

²黃明誠，《魏晉風流的藝術精神-才性情感與玄心》（臺北：國立歷史博物館，2009年1月），頁170。

³陳傳席，《中國繪畫理論史》（臺北：三民書局，2014年1月），頁62。

⁴陳傳席，《六朝畫論研究》（北京，中國青年出版社，2015年8月），頁264。

⁵陳傳席，《中國繪畫理論史》（臺北：三民書局，2014年1月），頁33。

司馬遷（139B.C-86A.D.）在《史記》寫道：「漢武帝（141- 87 B.C.）遣方士入海求蓬萊，方士歸來言：蓬萊不遠，而不能至，殆不見其氣。武帝乃遣望氣佐候其氣云。」⁶漢武帝多次派遣方士和軍隊東巡蓬萊，西覓崑崙，但都一無所獲，導致失敗的前提是，仙境只能存在於想像之中，一但被找到則魅力頓失，因而仙境是遙不可及的，並且是人對「長生不老」慾望的投射以及心靈的寄託。在筆者作品〈美哉！福爾摩沙〉內容描寫的即是秦漢帝王求仙於蓬萊的故事，所謂「目有所極，故所見不周」說明人若光用眼去欣賞景物，視力必定有極限，因而所見之景不能周全，而眼的功能也有限，更不可能看到幻想中的蓬萊仙境。如何「以一管之筆，擬太虛⁷之體；以判軀之狀，畫寸眸之明」，將想像中非實體的景物畫出，這都端賴「明神降之」的作用，「明神」即想像力、情感、心境等思想活動，都屬於「心」的範疇。⁸然而「遊心」的目的地最終還是以回到自我為依歸，創作的目的是在寄託筆者的心靈，黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）亦認為「藝術的本質是心靈的，它的終極目的地也就必須是心靈的」⁹。

「藝術作品所提供觀照的內容，不應該只以它的普遍性出現，這普遍性需經過明晰的個性化，化成個別的感性的東西」¹⁰，在此黑格爾強調藝術的風格，他認為藝術的內涵是表達理念的，必須透過藝術感性的形式表現，而這個形式則是會觸動人心，使人提升到精神的層次，因此美和藝術固然要訴諸人的感官，卻又基本上是訴諸心靈。¹¹藝術要以感性的形式表現且能觸動人心，與觀者的「感官」有一定的聯繫，藝術（作品）在觸動人心之前，必定會有某部分吸引觀者的目光，如：作品〈四海八荒（2）〉畫面中如太陽光芒般造形的構圖和「山」字形的形式（圖 24）除了表達臺灣為多山島嶼的形象，亦吸引觀者的視覺感官，促使觀者更想進一步探究創作者所要表達的內容。

⁶ 漢 司馬遷撰，《史記（一）》（臺北：華正書局，1974 年），頁 467。

⁷ 完整句子為：「目有所極，故所見不周。於是乎，以一管之筆擬太虛肢體；以判軀之狀，畫寸眸之明」。「太」是廣大的意思，「虛」，為非實體。後人曰：「太虛幻境」。此處「太虛」和上文「所見」相對，是「見不到」，而存在想像之中。陳傳席，《六朝畫論研究》（北京，中國青年出版社，2015 年 8 月），頁 156。

⁸ 陳傳席，《中國繪畫理論史》（臺北：三民書局，2014 年 1 月），頁 33。

⁹ 黑格爾著 朱孟實譯，《美學（一）》（臺北：里仁書局，1981 年 5 月），頁 63。

¹⁰ 李醒塵，《西方美學史教程》（臺北，淑馨出版社，2000 年 1 月），頁 366。

¹¹ 李醒塵，《西方美學史教程》（臺北，淑馨出版社，2000 年 1 月），頁 367。

漫·遊之「心」的創作思維，之所以特別強調「心」的作用與涵養，因筆者認為「心」所表現的是一個人的人格特質、個性、學養，倘若「心」能不同於一般，創作出的作品必定不凡，才會擁有所謂的風格。深入探討筆者「漫·遊之心」的創作思維，這些人、事、物之所以能以無目的漫遊心態，抓住筆者的目光，成為焦點，或許無形之中已成為潛意識的一部分，只是藉著「漫遊」、「遊心」重新對焦罷了。

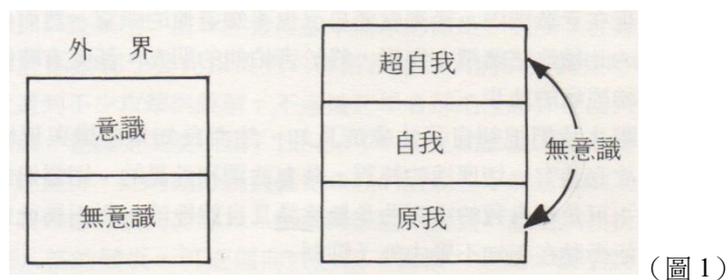
三、漫·遊中的潛意識

「漫·遊」中的「漫」有漫不經心、閒散的意思，是在沒有預設目地的情況下，「無意」間獲得的靈感。然而看似「無意」間獲得的靈感，之所以能重新對焦，乃是藉由筆者的「感覺」將題材、元素拉出來。以上的「無意」與「感覺」，分別為「無意識」(Non-Consciousness) (亦稱「潛意識」)與「意識」(Consciousness)，在佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)的精神分析學中又可分為「原我」(Id)、「自我」(ego)與「超自我」(Super-ego)，筆者以圖 1 表示彼此之間的關係，並詳細敘述之。

精神分析學說源自第二次世界大戰後，主要是以奧地利的醫生佛洛伊德為中心，根據精神分析學理論，我們的心理與行為均受潛意識與意識的控制，尤其是前者無形中強烈的控制一個人的心理與慾望，而自己卻不覺得它的存在。藝術的創作與欣賞，既然是人類的一種行為，必受到潛意識與意識的控制¹²。在此之前我們得先了解「意識」是一種覺知的狀態 (a state of awareness) 因而有主客體之分，能意識到外界並能適應之，稱為「自我」；「潛意識」(無意識)來自自我的本能衝動 (Libido，又稱「原慾」)，故命名為「原我」。「原我」根據的是「快樂原則」，如同一個人餓了就想吃、渴了就想喝，是指人的本能反應，藉以維持基本的生理需求。「超自我」可比喻為一個人的「良知」與「道德」，當「自我」把「原我」的本能慾望壓抑，用以符合外界環境的準則，「超自我」就會開啟稱為「抑制」的心理機制功能。「自我」受到不為社會所容納原慾(「原我」)的刺激時，這時候作為良知，存在於無意識的「超自我」就會把上述衝動「抑制」在無

¹²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，2002年10月)，頁27。

意識中。



「感覺」是對客體的覺知，也就是佛洛伊德所說的「自我」。一般的想法總是認為，感覺乃是被動的，給予主體一種客體的知覺。但仔細想想，我們的感覺狀況並非完全如此。在生活中我們每天都會用到眼、耳、鼻和觸覺，但是如果我們注意力不夠集中，根本不會意識到我們感覺的內容。故沒有專注，感覺多少仍是無意識¹³。在此筆者想強調的是無目的「漫」遊時，受到某物、文獻或生活中片段的吸引，題材與元素之所以受到筆者的選擇與青睞，是對客體有所感覺的重新對焦。如作品〈城市遊龍〉，來自筆者漫步於城市，眼見琳琅滿目的廣告招牌，卻只對招牌「四海遊龍」有所感覺。「遊龍」二字引發筆者選擇以「龍」作為畫中元素，以行走在城市街道的感受，最後更以「城市遊龍」作為該作的題目。佛洛伊德認為無意識乃是種種的慾望受到抑制的一種心理領域，這種無意識能通過抑制的覆蓋下而出現。而自由聯想法以及超現實主義的自動描繪法，就是此種無意識的表露化。¹⁴或許在外人看來，對於作品「城市遊龍」的靈感來自招牌「四海遊龍」兩者的聯繫百思不得其解，且一點都不符合邏輯，但筆者以為這與創作的自由聯想法相似，是不經邏輯思考與推演的。

然而何以在眾多招牌中，獨獨受到「四海遊龍」的吸引呢？這跟筆者一直以「龍」作為創作的元素，有什麼關聯¹⁵？在精神分析學上認為夢與藝術有其類似性。夢、覺醒的白日夢、酒醉及說溜嘴等，就是「原我」受到「自我」壓抑的慾望，趁機流露的表現。佛洛伊德及李德（Herber Read, 1893-1968）很重視「原

¹³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，2002年10月），頁27-28。

¹⁴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，2002年10月），頁35。

¹⁵在此筆者必須強調的是，本文的五件作品，除了〈美哉！福爾摩沙〉以外，其餘皆是在未經深思熟慮的狀態下，很自然的把龍的元素置入畫面中，爾後才有論述的形成。

我」的力動性，認為它的原初性乃是藝術作品的生命力¹⁶。「自我」為了來自「原我」的不具判斷只期滿足的原慾攻擊，常採取其防衛方法以維持本身的健全，因而「自我的防衛方法」¹⁷，與夢和藝術甚有密切的關係。「凝縮」是夢裡最常見的一種現象，意指二人或二人以上的特徵，呈現在一人的身上，例如：埃及與希臘美術中的「人面獅身像」(Sphinx)，是想同獅子一般的兇猛有力與人一般的聰明之慾念，昇華成藝術品者；中國的聖獸「龍」，是集百獸之長處於一身，亦是凝縮現象的藝術品。¹⁸在此筆者要強調的是，本文的五件作品，除了〈美哉！福爾摩沙〉以外，其餘皆在很自然的情況下將龍的元素置入畫面中，爾後才有論述形成。如〈雙龍戲珠〉有雙龍盤旋於上空、〈四海八荒(1)〉有飛龍在天(圖 21)與〈四海八荒(2)〉亦有「龍」潛藏於大海(圖 5)等等。「龍」在筆者的作品中，不管是居於主要或次要，皆佔有一席之地。在《說文解字》中說：「龍，鱗蟲之長，能幽能明，能細能巨，能短能長。春分而登天，秋分而潛淵」，說明「龍」的無所不能、強大、神秘與變幻莫測，且「龍」自漢武帝起即有權力的象徵。或許這可以解釋「龍」何以在筆者無意識的狀態下，自然且習慣的成為畫中的元素與題材。

佛洛伊德認為藝術是我們被壓抑慾望的昇華。慾望受到壓抑時就會產生幻想(Fantasy)，從幻想回到現實世界的途徑，只有藝術之路才有可能。而「昇華」(Sublimation)，據佛氏的解釋，乃原慾要發洩，卻由於種種理由不能被社會允許而受到壓抑。此時，受到「超自我」的指示，把原慾變形以成為被社會所接納的高貴內涵，這就是藝術及道德的產生。故藝術創作的行為，實為滿足此種原慾的代用行為，而其作品自然地保存著本來的慾望同性質的東西。¹⁹由秦漢帝王求先的文獻得知，仙境是人對長生不老以及慾望的投射，如：長沙馬王堆一號墓漆棺上的崑崙仙山以及西漢的薰香器皿博山爐等，皆是人們對仙境的幻想，並將慾望

¹⁶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，2002年10月)，頁38。

¹⁷「自我的防衛方法」還有以代換、抑制、否定、認同、退縮方式呈現，「凝縮」為其中一種，藝術的創作動機與內涵皆來自於此。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，2002年10月)，頁44。

¹⁸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，2002年10月)，頁43-44。

¹⁹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，2002年10月)，頁35。

昇華為藝術的例子。然而仙境只能夠在想像中存在，而漢代藝術家從三種不同的源頭發展出一整套視覺語彙以表現仙山。這三種源頭為圖形文字、長生象徵物以及漢代以前裝飾紋樣的重新闡釋²⁰。筆者作品中所造之境的元素來自於現實生活的觀察與文獻等，但都已經過主觀的「變形」。如：〈四海八荒（1）〉畫面中山的質地來自高雄月世界，受到戲劇的影響²¹，結合連橫《臺灣通史》中說明「臺灣」地名來自「岱員」一詞的由來²²，筆者想像遠古的當初，仙島臺灣由地殼變動中而生（圖 20），最後以莊子〈逍遙遊〉中的「藐姑射之山，有神人居焉...」的描述，作為畫中仙人圖像的來源（圖 19）。在山石堆疊的過程當中，筆者逐一加入細節並做調整，當圖像逐一形成，也漸漸將自己的心境投射其中，是筆者與情境互為主體的呈現，其結果形成一個如夢般的仙境，如同現象學家所說的「此在」（*être-au-monde*）：「我既在感覺中成為我，同時又有某物通過感覺而來到，此通過彼，此在彼中」²³。夢與藝術同樣來自潛意識，其差異性在於夢僅是一種畫餅充飢的方法，其幻想是永遠無法實現的²⁴，而藝術是藉由藝術家的特殊才能以及獨特方法，修飾並加工其幻想與白日夢使之成為藝術作品，靠得就是昇華的能力。²⁵生活中的見聞在不自覺中累積於潛意識，題材與元素因「感覺」而被選擇，然而「感覺」也因「專注」分為不同的層次，筆者的創作就是在這些不同層次的感覺中交織而產生。

四、「俯仰」的空間意識

「俯仰」二字來自於魏 嵇康「俯仰自得，遊心太玄」²⁶，表示行動無拘無束，

²⁰巫鴻，《時空中的美術》（北京：生活·讀書·新知三聯書店），頁 136。

²¹詳見本論文第五章 作品解析。

²²連橫在《臺灣通史》〈開闢記〉，引《列子》〈湯問篇〉以澎湖為古之「方壺」，而將文章中的「岱輿」、「員嶠」合為「岱員」，是由音譯發想「臺灣」之名的由來，並認為臺灣島民來自秦始皇派遣方士徐福求仙於蓬萊時，所帶領五百童男女的後代子孫。陳捷先，《嘉慶皇帝與臺灣》（臺北：臺灣故宮，2016 年 5 月），頁 30。

²³吉爾·德勒茲 著 董強 譯，《佛蘭西斯·培根》（桂林：廣西師範大學出版社，2011 年 7 月），頁 37。這句話的另一翻譯為：「同時地，我在感官感覺中改變（*deviens*），而某些事情，透過感官感覺抵達（*arrive*），一方藉著一方出現，一方在另一方之中出現。」德勒茲著 陳焦譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》（臺北：國立編譯館，2009 年 3 月），頁 48。

²⁴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，2002 年 10 月），頁 43。

²⁵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，2002 年 10 月），頁 35。

²⁶太玄有宇宙之意也引身為「道」，所以「遊心太玄」也有「心想自然之道」的意思。周啟成等注譯，《新譯昭明文選（二）》（臺北：三民書局，2001 年 2 月），頁 1041。

遊於天地之間。「俯」與「仰」就字面有「上」與「下」的意思，而「俯」也有聯繫著上下遠近，籠罩一切氣度之意。「俯」與「仰」的對比是構成筆者作品空間的手法。「俯仰」的空間意識是中國藝術中的特色，早在《易經·繫辭》裡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。而「近取諸身，遠取諸物」，俯仰往還，遠近取與，是中國哲人與詩人的觀照法，而這觀照法表現在我們的畫、詩中，構成詩畫空間意識的特質。詩人對宇宙的俯仰觀照由來已久，如：漢 蘇武（140-60B.C.）詩：「俯觀江漢流，仰視浮雲翔」、魏文帝（187-226）詩：「俯視清水波，仰看明月光」、晉 王羲之（303-361）《蘭亭詩》：「仰視碧天際，俯瞰綠水濱」、謝靈運（385-443）：「仰視喬木杪，俯聆大壑淙」等等皆表達出俯仰宇宙的氣概²⁷，又唐 李白（701-762）詩：「舉頭望明月，低頭思故鄉」亦是運用「俯仰」的概念。中國山水詩亦善於運用對比的手法來表現空間感，「俯仰」是將遠近高低的景象並置共存於同一空間，筆者也將此運用於創作中。以下將詳細說明「俯仰」與山水詩中的空間意識與筆者作品之間的關係，以及如何運用「對比」、「多重角度並置」的手法形塑畫面空間。

（一）對比產生的空間

中國山水詩中山水畫面的展露主要是靠空間的表現。詩人經常利用對比的技巧來傳達他對山水全貌所懷的空間意識。²⁸山水詩運用字句間意義的對偶，通過對比的技巧，在意象與意象的對比關係中喚「象外之象，景外之景」，如：謝靈運〈登臨海嶠初發疆中作〉中的一聯對句為例：「秋泉鳴北澗，哀猿響南巒」聯中包括泉水、溪澗、猿猴與山巒，都足以構成一幅山水畫面的個別成分。其間主語「秋泉」與「哀猿」相對，賓語「北澗」與「南巒」相對，動詞「鳴」與「響」相對。對仗中雖只舉「南」、「北」兩個相反的地理位置與自然景色，但在秋泉潺湲、山猿哀鳴互立並存的空間關係之下，喚起讀者一種視覺與聽覺相互投射、彼此交織的感官享受，呈現出的是一幅聲色具備、萬物共存的整體美感經驗。於是語言表象之外的景象，如：東邊的原野、西邊的夕陽，甚至鳥之歸、風之鳴、葉之落，大凡秋天夕暮時刻可能存在的景象，不必寫出都可以通過想像在心目中浮

²⁷宗白華，《美學散步》（上海：上海人民出版社，2009年11月），頁111-112。

²⁸王國瓔，《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1988年10月），頁359。

現。這就是對比運用的效果。²⁹

先從筆者五件作品整體畫面構成來看，皆有「俯仰」天（上）與地（下）的對比構成的空間概念，如：〈城市遊龍〉以仰望的視角，觀看城市中的藍「天」（圖 6），雲朵環繞城市之下的景色，則是「地」的表現（圖 10）；〈雙龍戲珠〉是由空中（天）向下看地球（地）的角度構成空間的距離感（圖 13）；〈四海八荒（1）〉則以臺灣造形的一半空白同時代表「天」與「地」（圖 15）（圖 21），且可以上下翻轉觀看；〈四海八荒（2）〉上半部則以玄（黑）色代表無邊無際的「天」（圖 3）、以龍潛藏與大海中代表「地」（圖 5），以此表現空間距離。若再進一步探討，畫面中亦有以物體大小代表遠近空間的距離，如：〈四海八荒（1）〉畫面中（大）龍（圖 21）與（小）神人的對比（圖 19），〈城市遊龍〉中青花瓷瓶中的龍、坐在舟中的人物與城市之間，大、中、小（圖 9）的前後關係所塑造出來的距離等等。

1、圖像所延伸出的空間與意義

筆者以為成功的作品，除了表達創作者的內心外，更包含了畫外之畫的想像空間。如同上述謝靈運〈登臨海嶠初發疆中作〉詩句藉由對仗，向外延伸了語句中未有提及的景色與意涵，而筆者試圖藉由圖像，使觀者可以聯想延伸畫面以外的情境與意義。作品〈城市遊龍〉與〈美哉！福爾摩沙〉皆以古代與現代的時空對比，形成一個古今對話的空間，如〈城市遊龍〉畫面中推開青花瓷瓶中的龍與舟中人物的姿態「好似在對話」（圖 9），引發觀者對兩者間互動內容的臆測，而畫中景象一反常人的認知，呈現建築物在雲端上，山在下的場景，激發觀者對四度空間的想像（圖 6）；〈雙龍戲珠〉畫面中的兩條龍來自陰陽圖，左邊的黑（陰）與右邊的白（陽）代表黑夜與白天，是一日之時間差的對比（圖 13），而筆者更以圖像延伸代表人生中的逆境與順境；〈四海八荒（1）〉、〈四海八荒（2）〉是以虛（地）與實（圖）對比塑造的畫面空間，如果沒有畫面中的「虛」（空白），就難以顯現出群山的視覺空間效果。由以上得知，圖像所延伸的意義與想像，可以同時來自觀者與創作者，有時亦是創作者心靈的投射。

²⁹王國璽，《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1988年10月），頁357。

2、詩中有畫，畫中有詩

中國詩人極善於利用中文語法的靈活來塑造「意象」，意象有靜態的和動態的，它們都直接訴諸讀者的感官。通過意象，讀者可以體會詩人所欲傳達的山水形象，進而因山水形象的聲色狀貌或精神氣韻而喚起形似或神似的感覺³⁰。筆者以為圖像也可反過來傳達詩中的意境，正如蘇東坡（1037-1101）提出了「詩中有畫，畫中有詩」的命題，並主張「詩」與「畫」互相滲透，而他認為擁有這樣水平的就是唐代的詩人王維³¹。筆者作品〈四海八荒（1）〉以枯樹、無人跡的小徑等（圖 15）塑造畫面，呈現出唐 柳宗元（773-819）〈江雪〉中的「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅」的意境；而〈城市遊龍〉畫面中的舟中古代人物（圖 8），行船於一望無際的空白江面，流露出近於「孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪」的象外之意。筆者試圖在有限的視覺圖像中創造無限的意境。

（二）多重角度並置的空間

中國山水詩畫面構圖的特徵，不是依據單點透視法來經營安排的，而是以多重或迴旋的視點，來把握大自然的全境。如果依照透視法原理，我們就必須通過詩人（創作者）的「自我觀點」來接觸詩中呈現的山水景物。也就是說詩人在一定的時間內，立於一個固定的角度，只能看到片面，而看不到全面，如見山前就見不到山後，見朝景則不見夕景，就無法表現萬物共存的全貌。³²宋代詩人寫山水，也是將仰觀、俯瞰、傍眺、近察等不同視點所攝取的各色物象，共存並置於空間，如王禹偁（954-1001）〈村行〉詩句的中間兩聯「萬壑有聲含晚籟，數峰無語立斜陽。棠梨葉落胭脂色，蕎麥花開白雪香」首句強調的是自然的聲響，攝取的是晚風中的萬壑，是臨空俯瞰的鏡頭；二句寫自然的靜默，視點投射在斜陽下佇立的疏峯，是朝高遠處仰視的鏡頭；三、四句則將視點轉向路邊近處，是景物生命的特寫鏡頭，讓我們看見胭脂般的棠梨葉在飄落，白雪般的蕎麥花在盛開。詩人傳達的是在山中俯仰往還、流連轉折的整體美感經驗，其中還包括風的聲音、花的香味。³³

³⁰王國瓔，《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1988年10月），頁389。

³¹葉朗，《中國美學史大綱》（上海：上海人民出版社，2011年12月），頁301。

³²王國瓔，《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1988年10月），頁378-379。

³³王國瓔，《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1988年10月），頁386-387。

這種以不同角度去攝取景物的構成方法，不是透視寫實的描繪，而是創作者主觀意識所創造出的藝術空間，北宋 郭熙（1020-1090）在《林泉高致》提出的「三遠」之法，亦是將「仰山嶺、窺山後、望遠山」融合在一個畫面。³⁴筆者作品〈四海八荒（2）〉亦是以仰觀（圖 2）、俯瞰（圖 4）、遠望（圖 3）、近視（圖 5）等不同視點所看的各個物象，共存並置於同一空間，並非以單點透視佈局。畫中景物的每個角度來自筆者生活中發生的事件，或閱讀文獻後的感想，因而空間的構成是生活「面面觀」的總和。中國山水詩把不同角度的景象並置組合在同一畫面，讓讀者可以從多重或迴旋的角度同時看到畫中現象的整體全貌，而沒有詩人「自我觀點」的介入與情緒的干擾，使讀者可以直接去感應畫中萬物共存並發的本來樣貌³⁵。〈四海八荒（2）〉乍看之下似乎並無明顯的主題與觀點，構成畫面的各個角度，是最後形成論述與觀點的綜合思考。筆者以色塊搭配文字暗示所要敘述的內容與彼此之間的關係，並以不同顏色，傳達敘述主題的優先順序，如：以紅色色塊代表霧峰林家與中國，用以表現兩者之間的關聯（圖 26）（圖 27）；佔整體少部分的色塊並不干擾畫面帶給觀者整體的感受，也比較不會影響作品的各個角落與細節。此件作品，筆者以綜合角度的整體面貌呈現，以間接的方式，最後以「潛龍勿用」³⁶傳達自己「面面觀」後的體悟與觀點。筆者試圖塑造的是臨空流動、上下轉折的空間，畫面中各個角度雖以片段組成，但是是和諧、統一的，而非斷裂的。

綜觀筆者作品有「遠看取其勢，近看取其質」的特色，雄偉的景觀來自遠觀，纖細微小之物取自近景，兩者相對比之下，使雄偉之景更為雄偉，細微之景（物）更為纖細，筆者試圖創造一個既可以宏觀又可以微觀的世界。中國繪畫的空間觀，如前所述，含有創作者「心靈」的投射，如：〈城市遊龍〉來自生活於都市的感受，而〈雙龍戲珠〉空間佈局的安排，則來自於筆者試圖超越國家、種族甚至人類的視野來構成畫面空間。然而由「心」投射出的空間意識亦來自於生活中視覺、觸覺、動覺、體覺³⁷感官的累積，作品〈城市遊龍〉就是來自於筆者漫步於城市

³⁴宗白華，《美學散步》（上海：上海人民出版社，2009年11月），頁107。

³⁵王國瓔，《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1988年10月），頁388。

³⁶意指事物發展之初，尚未成大器之前，應韜光養晦，等待時機成熟後便能一飛沖天。筆者以此比喻自身（臺灣）近況與因應之道。參見第五章 作品解析。作品五。

³⁷宗白華，《美學散步》（上海：上海人民出版社，2009年11月），頁137。

的身體感官與視覺記憶。杜甫（712-770）的兩句詩「乾坤萬里眼，時序百年心」表現出中國藝術獨特的時空美學觀³⁸，而筆者正是以這樣的概念，穿越、來往古今，並形塑畫面空間。



（圖 2）仰觀



（圖 3）遠望



（圖 4）臨空俯瞰



（圖 5）近視

³⁸宗白華，《美學散步》（上海：上海人民出版社，2009年11月），頁97。

五、作品解析

作品一：〈城市遊龍〉



(圖 6) 林澄〈城市遊龍〉2016，金潛紙、墨、壓克力，100x230cm

創作思維

畫面中的構圖，來自目前所居住的板橋，每天行走於城市間，深感生活離自然越來越遠，蓋滿摩天大樓的城市，使筆者時常是以一種仰望的視點，向外看城市中的那一小塊藍天。閱讀臺灣歷史文獻受到清朝、日治時期所票選「臺灣八景」³⁹的啟發，選擇以國民政府來臺之歷史建築作為建構畫面空間的元素，意在表現這些中國式的建築興建在這塊土地上，反映臺灣與中國不管在歷史、政治或文化上都有剪不斷的情感糾葛。

畫面中青花瓷中的「龍」推開瓶身(圖 7)，準備遊向城市的情境，來自筆者漫遊於城市時，目光受到廣告招牌「四海遊龍」的吸引，而得到的片面靈感，最後更以「城市遊龍」作為題目。位於青花瓷右下方有一小舟，舟中人物以古代的

³⁹ 「臺灣八景」一詞最早的文獻紀錄是 1694 年修輯，1694 年（清康熙 35 年）付刊，由高拱乾所撰的《臺灣府志》。這部臺灣第一本府志選定的臺灣八景名單是：安平晚渡、沙鯤漁火、鹿耳春潮、雞籠積雪、東溟曉日、西嶼落霞、斐亭聽濤、澄臺觀海。日據時期，1927 年(昭和二年)於《臺灣日日新報》以投票方式決定新「臺灣八景」，由「民選」脫穎而出的八景為：(一)基隆旭岡(二)淡水(三)八仙山(四)日月潭(五)阿里山(六)壽山(七)鵝鑾鼻(八)太魯閣峽。「臺灣八景」之前，又另立兩個所謂的「別格」，宛若「聖地」，即：「神域」臺灣神社、「靈峰」新高山(玉山)。莊永明，《臺灣鳥瞰圖：1930 年代臺灣地誌繪集》(台北：遠流出版事業股份有限公司，2016 年 1 月)，頁 2。

樣貌呈現（圖 8），彷彿正向準備遊出的龍問道：「我該往何處去？」而龍似乎並未回答，而是以視點（圖 9），將觀者帶向遠方的城市。畫面中現代城市與古代人物的結合，彷彿穿越時空，雲朵環繞於整個城市周圍，呈現如夢似幻的情境。



(圖 7)林澄，〈城市遊龍〉局部 1



(圖 8)林澄，〈城市遊龍〉局部 2

形式技法

畫面中的建築物取法自張擇端〈清明上河圖〉中白描的表現手法。山石來自傳統水墨的皴法，如：董源〈瀟湘圖〉遠景佈滿墨點的山群，除了呈現煙雨迷濛之感亦運用墨色濃淡將山景漸次推遠（圖 8），並搭配舟中人物塑造古代樣貌的空間。青花瓷瓶以古典油畫技法表現，色彩佔整體畫面少部分，天空施以飛白帶有淡淡的藍色，與青花瓷瓶互相呼應，往左上斜刷的筆觸，是為打破畫面的平衡感。筆者將原本合理的城市景象，轉變為坐井觀天的構圖方式，表現冷冰冰的高樓大廈帶給人孤寂之感。由懸崖向下望的角度，取景自現實中的景色（圖 10），一反一般人從山上向下望城市的經驗，呈現城市在上，山在下的景象，藉以表現

多維度的空間。畫中的城市是我們日常生活中所見，然而卻一反常態的置於雲端之上，筆者試圖在這似曾相似的感受中營造一種超現實感。



(圖 9)林澄，〈城市遊龍〉局部 3



(圖 10)林澄，〈城市遊龍〉局部 4

作品二：〈美哉！福爾摩沙〉



(圖 11) 林澄〈美哉！福爾摩沙〉2017，銀潛紙、墨、壓克力，58x100cm

創作思維

秦、漢時代有許多關於求仙的美麗傳說，從文獻中得知帝王⁴⁰曾求仙於蓬萊。據清 徐懷祖在《臺灣隨筆》首先載曰：「臺郡番民，種類甚繁，莫詳所自，或云秦始皇時，方士將童男、童女五百人入海，蓋出於茲山而育種至今。」除了述說臺灣島民的由來，更為帝王求仙的浪漫事跡添增了一份真實感。仙山是人們所嚮往的世界，蓬萊仙山位於東海中央，終年雲霧飄渺，對筆者來說仙山的形象不遠，就是十六世紀葡萄牙人行經時，都不禁為眼前這美麗的寶島而喊出：「Ilha Formosa!」筆者所居住的臺灣。

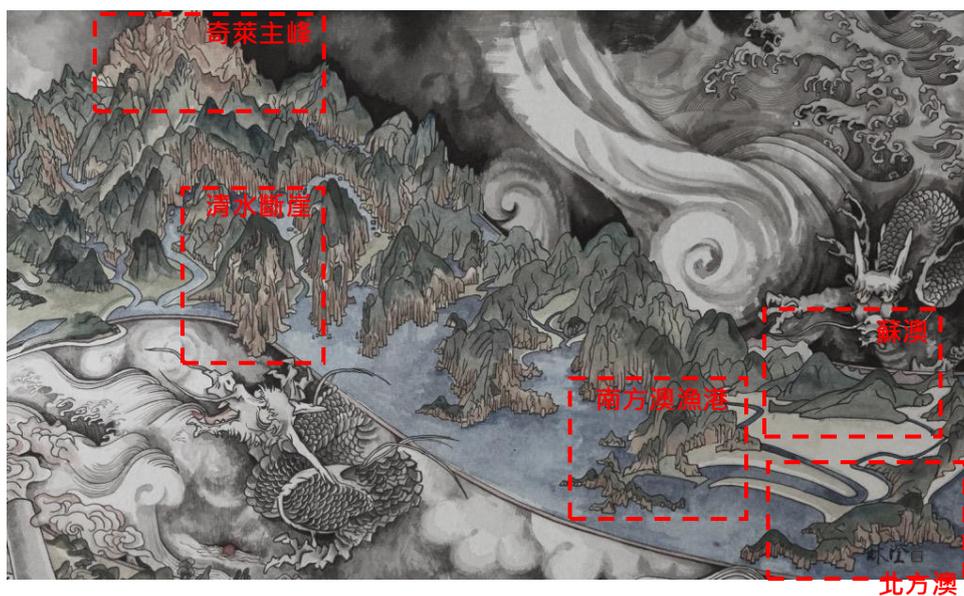
形式技法

王微（415-453）在〈敘畫〉中說：「披圖按牒，效異《山海》。」即是認為：畫山水不是在畫地輿圖，要使繪畫脫離實用性質。筆者一反此論，使捲軸中的「山水」仍帶有地輿圖的辨識功能，群山雖已隨著捲軸略為調整修飾，但仍可知道大

⁴⁰司馬遷在《史記》寫道：「漢武帝（西元前 141-前 87）遣方士入海求蓬萊，方士歸來言：蓬萊不遠，而不能至者，殆不見其氣。武帝乃遣望氣佐候其氣雲。」司馬遷：《史記·孝武本紀》，頁 467。巫鴻，《時空中的美術》（北京：生活·讀書·新知三聯書店），頁 138。

略的方位。如圖（12）所示，捲軸中凸起茶褐色的山峰為奇萊主山，在捲軸邊緣為清水斷崖與畫面最右邊依序為南方、北方澳與蘇澳。科普中的「蟲洞理論」認為時空會如同一張紙捲起來作為點對點的交會，捲軸是用以表現時空的曲折，上半部的山(臺灣)代表的是現代，下半部代表古代，藉由雙龍的翻騰帶動時間捲軸，帶領觀者穿越時空。

博山爐是此件作品營造仙山氛圍的靈感主要來源。西漢美術中一個重要的發展是對「仙山」或「仙境」的表現⁴¹，因而才擁有仙山文化代表的薰香器皿—博山爐，由此一時期的美術發展得知，仙境所需的兩個重要元素即：奇峰和雲氣，而香爐下部以龍形怪獸支撐，似為漢人設想之宇宙⁴²。筆者依此轉化成「龍」在雲中翻騰的樣貌。山的造形以簡約的筆法表現，取法來自〈明皇幸蜀圖〉中青綠山水的設色方式，以色彩抓住觀者的視覺，並以此與墨色的景物塑造前後的空間關係。



（圖 12）林澄〈美哉！福爾摩沙〉局部

⁴¹巫鴻，《禮儀中的美術》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005年7月），頁463。

⁴²漢寶德，《物象與心境—中國的園林》（臺北：幼獅文化事業股份有限公司，1990年6月），頁20。

作品三：〈雙龍戲珠〉



(圖 13) 林澄〈雙龍戲珠〉2017，金潛紙、墨、壓克力，58x100cm

創作思維

人生中總是會遇到順境與逆境，如何從不同的角度去轉換自己的心情，是很重要的。筆者以此概念想像站在一個從未有的角度看臺灣，若從外太空（宇宙）看臺灣，會是如何的景象？從個人到國家或是又超越了國家種族的藩籬，人類世界之外的宇宙又會是怎樣的世界？

全世界使用「南島語」的人，東到南美洲復活島，西到非洲馬達加斯加島，南至紐西蘭，北至臺灣、夏威夷群島，現約 2.7 億人，使用 1300 種語言，「南島語」為世界上僅次於剛果語的第二大語族⁴³。關於南島語族起源與擴散的學說，一般認為臺灣南島語族是由外移居至此，較特別的是，有部分學者認為由亞洲大陸移居至臺灣的族群，在臺灣形成南島語系，再沿著島嶼逐步擴展到太平洋各地。⁴⁴臺灣從空中鳥瞰是一擁有青山環繞的美麗島嶼，筆者將這樣的意象外延至臺灣

⁴³ 審訂：吳密察、翁佳音；地圖繪製：黃清琦、邱意惠、蔡泊芬；撰文：黃驗 黃裕元，《臺灣歷史地圖》（臺南：國立臺灣歷史博物館、遠流出版事業股份有限公司，2015 年 7 月），頁 5。

⁴⁴ 以 DNA 為例，參加中研院研究計畫的英國學者密爾頓（Terry Melton），分析阿美、排灣、

圖形四周，畫面中有許多支流從臺灣流出（或匯入），代表在人類的大遷徙中，臺灣的南島語族扮演著舉無輕重的角色。

形式技法

「無則無極，有則有盡；朕何以知之？然無極之外復無無極，無極之中復無無盡。無極復無無極，無盡復無無盡。朕以是知其無極無盡也，而不知其有極有盡也」⁴⁵天地之外，還有天地，這是古時對宇宙空間的認識，也來自一種浪漫的想像。畫面左上角有四分之一弧形的星球，緊鄰星球的右邊是以傳統山水的皴法表現另一星球不同的樣貌，在星球之後，又有一貌似海洋的場景，筆者藉以呈現「無極無盡」的空間觀。兩條龍盤旋的姿態來自太極圖。畫面左邊較暗之處以黑夜代表逆境，右邊白天代表順境，筆者以此構圖寓意人生亦時常在順境與逆境之間交替轉換，並藉由盤旋的姿態，達到人生調和。畫面左上角的北斗七星作為在暗夜（人生旅途）迷路時(圖 14)，指引方向之作用。「雙龍」代表筆者，在一個從未有的角度看到了從未有的景色，祥雲在宇宙中流動，伴隨著雙龍的姿態遊走並改變方向。



(圖 14) 林澄〈雙龍戲珠〉局部

布農、泰雅四族與東南亞、大洋洲南島語族的DNA基因序列，發現這四個族群與菲律賓自成一族群，其近側的姊妹群，依次為爪哇、中國大陸、馬來西亞、摩鹿加群島。密氏並推測，環太平洋地區的南島族群可能是自臺灣擴散出去的。1975年澳洲學者施得樂（Richard Shulter Jr.）與瑪爾克（Jeffrey C. Marck）亦認為臺灣是南島語可能的發源地。

⁴⁵ 語譯：「上下八方本是虛無的，所以無極無盡，如果是實有，則就有極有盡了；（有極有盡）我怎麼能知道呢？須知無極之外更沒有『無極』（連『無極』都沒有），無盡之中（『之外』亦通）更沒有『無盡』（連『無盡』都沒有），由無極到無無極，由無盡到無無盡。我因此知道上下八方是無極無盡的，而若有極有盡，我就知道了。」莊萬壽 注譯，《新譯列子讀本》〈湯問篇〉（臺北：三民書局，2017年4月），頁147。

作品四：〈四海八荒（1）〉



（圖 15）林澄〈四海八荒（1）〉正面 2016，金潛紙、墨、壓克力，100x180cm

創作思維

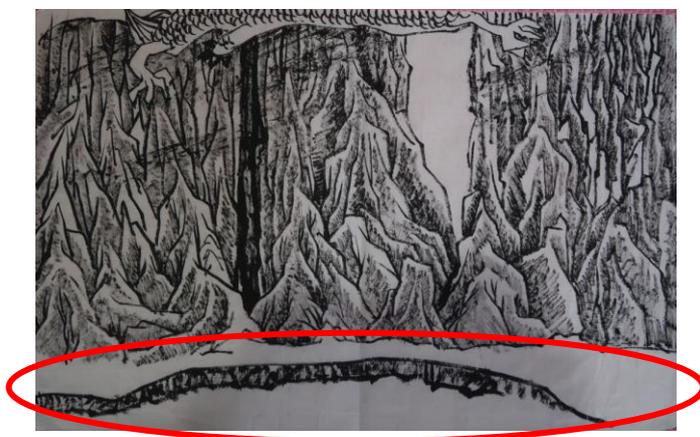
此件作品的特色可以「天」(上)、「地」(下)翻轉觀看。以表現臺灣為主題，翻轉觀看的兩面，各述說著開天闢地的神話故事與歷史事件。以下以正反兩面分別敘述創作思維。

正面(圖 15)：「四海八荒」靈感來自戲劇、電影《三生三世十里桃花》及其歌曲，筆者藉由此劇描寫仙境的故事，享受短暫脫離現實生活的煩惱，並憑著當時的感覺與文獻的輔助，創造出屬於自己的仙境世界。以字意四海八「荒」之「荒」，營造渺無人煙的樣貌，以及「藐姑射之山，有神人居焉...」，想像神人全身散發紅光以半透明的樣貌狀奔馳於林木間（圖 19）。距今約 7000 萬年前，古太平洋板塊歐亞板塊的擠壓，造成地殼變動，觸發「南澳造山運動」，使得沈積在大陸板塊邊緣的地層抬升，形成古臺灣島的雛型；其後地殼變動停止板塊舒張，古臺灣島漸漸下沉。約數百萬年前，菲律賓海洋板塊、歐亞大陸板塊相互擠壓，形成「蓬萊造山運動」，臺灣島再度隆起（圖 20），成為今天的臺灣。⁴⁶筆者藉由個人的想像與文獻依據，呈現在「宇宙洪荒」的世紀中，「臺灣」在地殼變動中正式誕生。

⁴⁶審訂：吳密察、翁佳音；地圖繪製：黃清琦、邱意惠、蔡泊芬；撰文：黃驗 黃裕元，《臺灣歷史地圖》（臺南：國立臺灣歷史博物館、遠流出版事業股份有限公司，2015 年 7 月），頁

形式技法

為天為地的空白處取自臺灣造形的一半（圖 17）。從作品草稿圈起處可以明顯看出取自臺灣造形的一半(圖 16)，爾後在正式的作品中，筆者將之略為拉長變形(圖 18)。筆者以此為正面，在畫面中的最右邊以「神人」作為點景，暗示此面的可讀性。群山以洞穴手法處理，取法於高雄月世界特殊的地貌與山石的質地。以較為裝飾性的手法，表現如畫面左上角的遠山與和樹木造形，營造如〈洛神賦圖〉的稚著之感。在樹的左下方，有一不完整的臺灣地形樣貌，表現臺灣在板塊的運動推擠中形成。



(圖 16) 林澄〈四海八荒 (1)〉草稿



(圖 17)



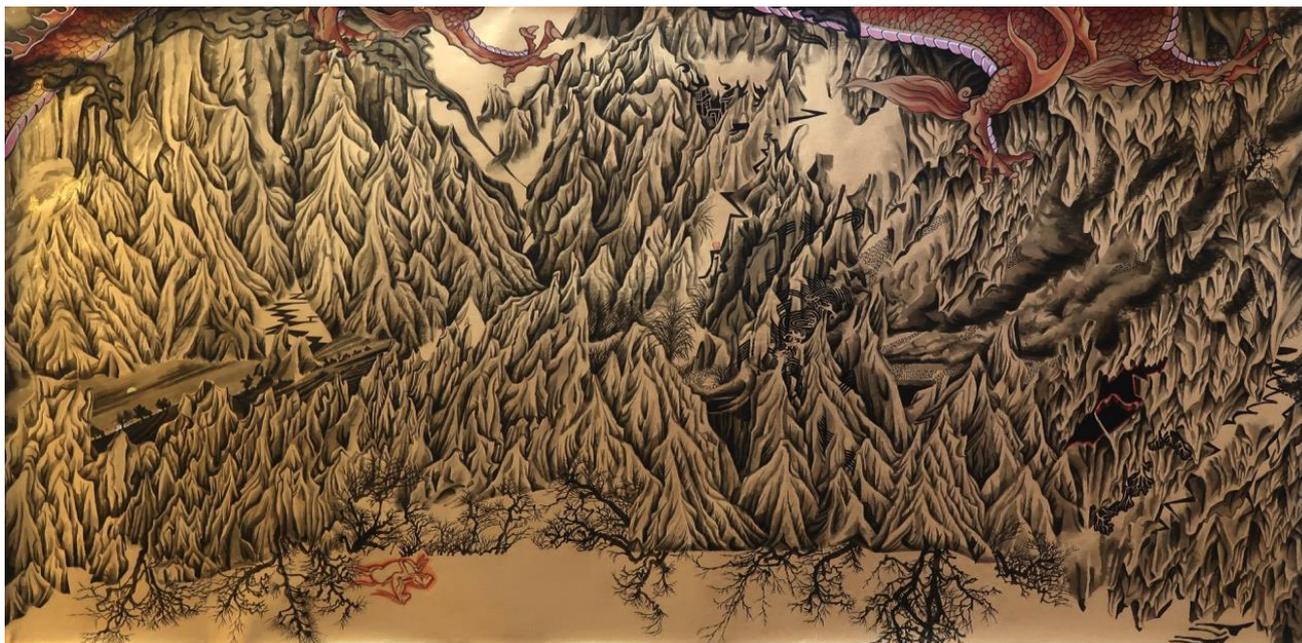
(圖 18) 林澄〈四海八荒 (1)〉局部 1



(圖 19) 林澄〈四海八荒(1)〉局部 2



(圖 20) 林澄〈四海八荒(1)〉局部 3



(圖 21) 林澄〈四海八荒(1)〉反面

創作思維

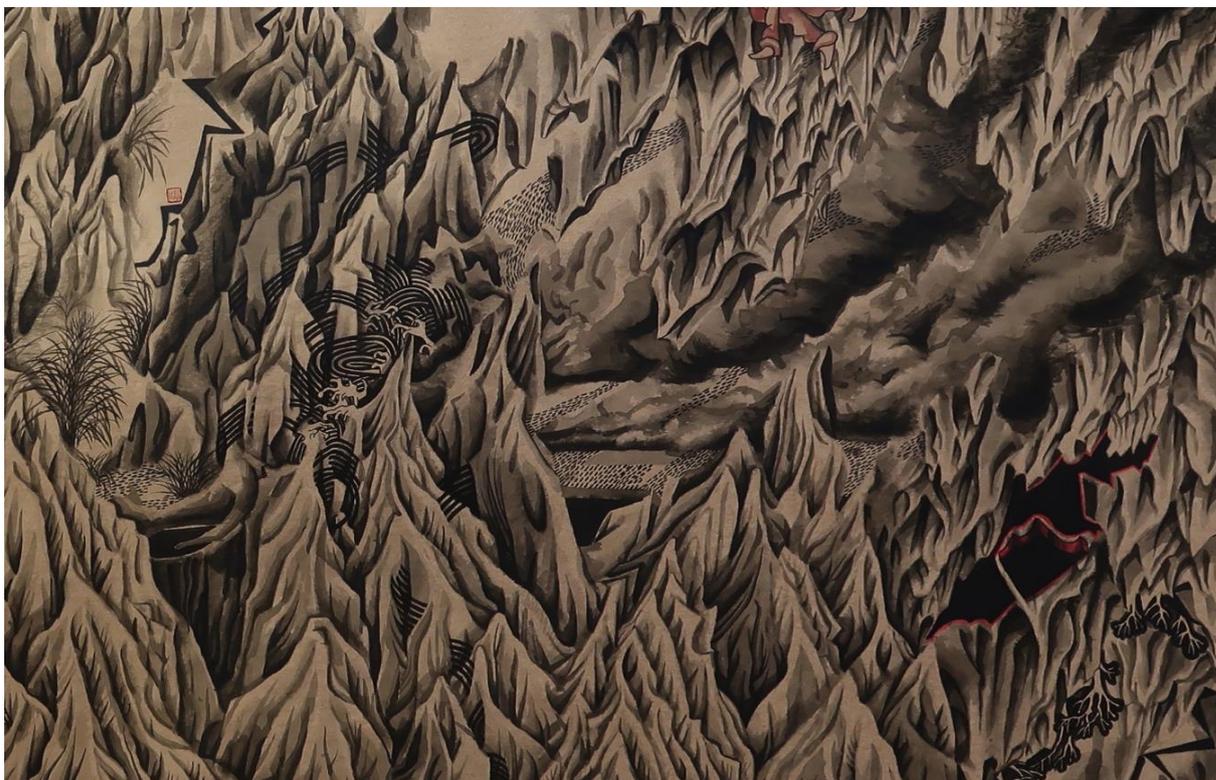
反面(圖 21):清 黃叔璥於《臺海使槎錄》一書中,有這樣的記載:「大肚山形,遠望如百雉高城,昔有番長名大眉。」說明十七世紀臺灣中部有個超部落的「大肚王國」,地名「大肚山」就來自這個平埔族。⁴⁷筆者藉由「地」的臺灣空白造形,向上折射出家鄉顯為人知的大肚王國故事,與 16、17 世紀荷蘭人與明鄭相爭與島上的歷史事件。⁴⁸以畫面中的空白處為「地」,觀者可清楚看見臺中的景色大肚山穿插於山脈間(圖 22)。朱紅色的飛龍代表受明朝皇帝賞賜「國姓爺」的鄭成功,藉由「地」的空白向上折射,亦是代表漢人政權從無到有的狀態(鄭成功是第一個漢人政權建立在臺灣島上)。雜草間的小路與衝出山頭的巨浪呈現漢人來臺開墾荒的艱苦情況(圖 23)。

⁴⁷大肚番王(Quataong),長期統治 15-18 的村社,主要分佈範圍約在今大甲溪北岸的臺中市后里區之南,到大肚河流域。審訂:吳密察、翁佳音;地圖繪製:黃清琦、邱意惠、蔡泊芬;撰文:黃驗 黃裕元,《臺灣歷史地圖》(臺南:國立臺灣歷史博物館、遠流出版事業股份有限公司,2015 年 7 月),頁 12。

⁴⁸早在 1638 年荷蘭東印度公司已知大肚王國的存在,並於 1644 年派兵征服,明鄭時期亦對原住民撫剿兼施,多次討伐西部平原的原住民。

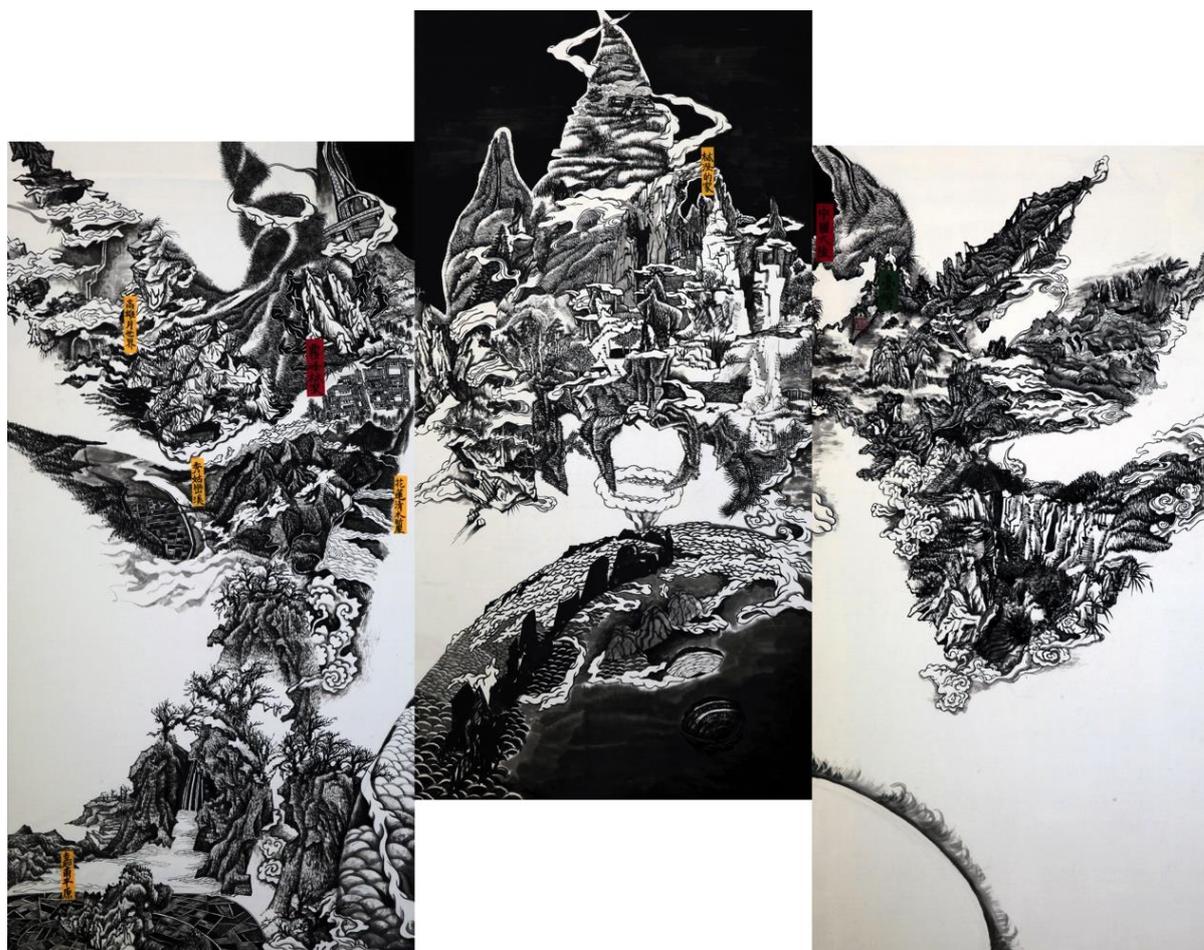


(圖 22) 林澄〈四海八荒(1)〉局部 4



(圖 23) 林澄〈四海八荒(1)〉局部 5

作品五：〈四海八荒（2）〉



(圖 24) 林澄〈四海八荒（2）〉2018，宣紙、墨、壓克力，135x210cm

創作思維

祖籍源自福建漳州平和縣的霧峰林家，祖先林石（1729-1788）於清 乾隆十六年（1746）渡海，並先後攜兩位弟弟至臺灣定居，生子林遜（1762-1783），遜有子甲寅（1782-1838），甲寅生定邦（1808-1850）與奠國（1814-1880）。定邦有三子，長子文察(1828-1864)、次子文明（1833-1870）、三子文彩（1848-1881）。林文察更是少有被皇帝賜封為「太子少保」頭銜殊榮的平民臺灣人，文察歷經平定小刀會、臺灣三大民變之一的戴潮春事變、協助征戰太平天國與中法戰爭，其長子林朝棟（1851-1904）更是見證了 1894 年馬關條約中犧牲下的臺灣，因而霧峰林家自祖先來臺歷經兩百多年，跨越了滿清、日治時期、國民政府來臺，家族史可謂是臺灣人奮鬥的縮影。

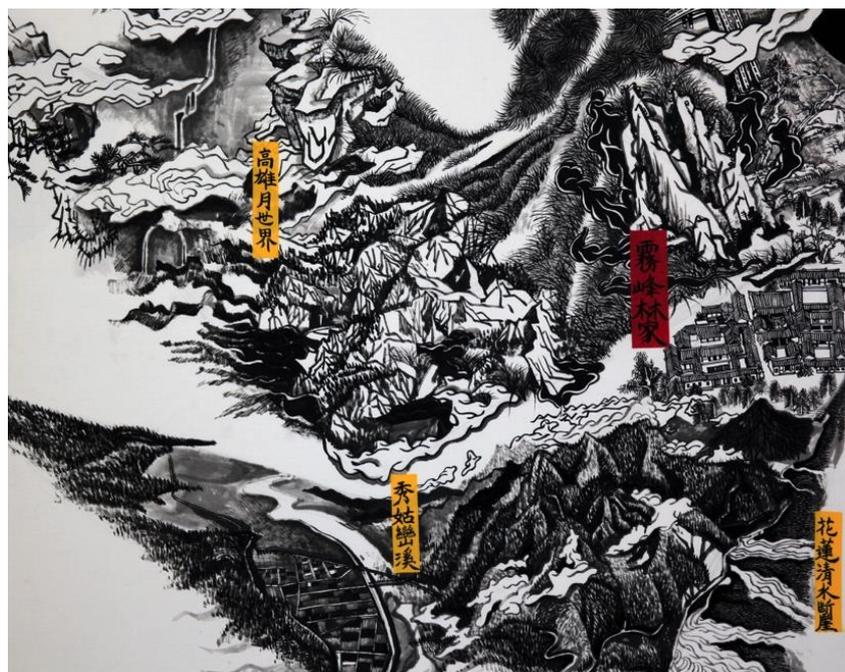
筆者以其家族史為引，畫面中表現的視點是從太空俯瞰世界（期望自身能以更開闊的眼光放眼國際），球形中的海浪由遠至近演變為一條巨龍，潛藏於大海（圖 5），是以自身近況，藉《周易》乾卦「潛龍勿用」，勉勵自己，尚未成大器之前，應韜光養晦，等待時機成熟。

形式技法

臺灣為多山的島嶼，因此作品以漢字「山」的形式呈現，並配合畫面中如太陽光芒之造形，增加視覺張力。如太陽光芒般造形中的各個元素，內容來自不同角度的構成，如：畫面右半部下方山谷的表現方式，左半邊由右下而上，分別標示「嘉南平原」的方格稻田樣貌（圖 25）、「花蓮清水斷崖」山與海的表現、「秀姑巒溪」、「霧峰林家」之建築（圖 26）、「高雄月世界」的山脈與高速公路等，除了平視之外筆者多以俯視（空拍）角度構成畫面空間。畫面右邊標示臺灣之處，筆者以似雲似海的表現手法，呈現十七世紀祖先林石來臺要度過「六亡三留一回頭」黑水溝的驚險。將印章「林澄」蓋在臺灣之內（圖 27），意有作者在此之意。



（圖 25）林澄〈四海八荒（2）〉局部 1



(圖 26) 林澄〈四海八荒 (2)〉局部 2



(圖 27) 林澄〈四海八荒 (2)〉局部 3



(圖 28) 林澄〈四海八荒 (2)〉局部 4

道光十七年（1837 年）林甲寅已讓孩子們分家，林定邦與林奠國搬出祖厝（頂竹圍），這時林定邦已經三十歲遷往現在的草厝，林奠國二十四歲，遷往現在蓉鏡齋。兩兄弟以樟公樹溪為界，以北，虎邊稱頂厝。以南，龍邊稱下厝。⁴⁹

⁴⁹謝仁芳，《風起雲湧阿罩霧：霧峰林家開拓發展史》（臺中：貓羅新庄文史工作室，2016 年 7 月），頁 55。

畫面中靠近標示霧峰林家的地方，以下厝稱為起家厝的「草厝」為發想，筆者以草覆蓋山坡，表現霧峰林家來此之地前的蠻荒景象，「草厝」之名亦是轉換為「滿山坡皆是草」的圖像依據。沿草地而上，似草似蘭葉的符號，筆者稱之為「頭毛皴」⁵⁰，以一點為中心，順中心點由右至左散開，為個人符號之延續（圖 28）。以文字輔以色塊標示地名的作法，靈感來自宋 李公麟（1049-1106）〈山莊圖〉與敦煌壁畫。色塊文字在以墨色為主的畫面中特別突出，是為使觀者一眼明瞭筆者想要述說的事件，其排列的方式亦塑造觀者視覺上的律動效果。霧峰林家與大陸用紅色色塊來表示（圖 26）（圖 27），代表兩者之間難以切割的關係亦凸顯此件作品的主题。以黃色為底色標示「林澄的家」（圖 3），代表由個人出發，向上溯源研究家族文獻，得知家族的來龍去脈，筆者以為更應以畫面所標示的寬廣角度思考和看待兩岸的問題。

六、小結

文字是思想的，給予人想像的空間，圖像是視覺的，因而如何從文字轉換為圖像，是先有文本才有作品，或是先有作品再形成文本，是筆者在創作過程中思考與拿捏的問題，如：東晉顧愷之的〈洛神賦圖〉，是先有曹植的〈洛神賦〉為文本，然後才有作品的產生，但筆者以為這樣的作品性質接近以文為主的插畫。筆者認為圖像也有其「話語權」，創作不要太拘束於先設定好的文本，元素與元素之間的組合，往往也會因自我構成的意象說出它們自己的故事。「作品」是反應筆者生活的載體，在這過程中，「作品」彷彿是生命的有機體，直到停筆完成的那一刻，「內容」皆隨著生活中的點滴一起成長、變化。

⁵⁰ 可溯源至筆者 2011 年軍旅生活系列〈魂（2）〉之作品。

參考文獻

- 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，2002。
- 王國瓊，《中國山水詩研究》，臺北：聯經出版社，1988。
- 宗白華，《美學散步》，上海：上海人民出版社，2009。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》（臺北：三民書局，2014年1月），頁62。
- 陳傳席，《六朝畫論研究》，北京：中國青年出版社，2015。
- 黃叔璥，《臺海使槎錄》，臺灣文獻叢刊第四號，1957。
- 謝仁芳，《風起雲湧阿罩霧：霧峰林家開拓發展史》，臺中：貓羅新庄文史工作室。
- 連橫，《臺灣通史》，臺北：眾文圖書有限公司，2004。
- 臺灣銀行經濟研究室，《臺灣歷史文獻叢刊：臺灣霧峰林氏族譜》，臺北：國史館臺灣文獻館，1994。
- 審訂：吳密察、翁佳音；地圖繪製：黃清琦、邱意惠、蔡泊芬；撰文：黃驗 黃裕元，《臺灣歷史地圖》，臺南：國立臺灣歷史博物館、遠流出版事業股份有限公司，2015。
- 麥斯基爾著（Johanna Menzel Meskill）王淑瑋譯，《霧峰林家：臺灣拓荒之家 1725-1895》（A Chinese Pioneer Family, the Lins of Wu-feng, Taiwan, 1729-1895），臺北：文鏡文化有限公司，1986。
- 伊能嘉矩著 國史館臺灣文獻館編譯，《臺灣文化志》，臺北：臺灣書店，2015。