

心遊·身遊-談「遊」之創作觀

Freedom of mind and experience the situation-to explore
the creative concept of absolute freedom

張維元

Chang wei-yuan

書畫藝術學系博士班二年級

摘要

創作者通常運用直覺進行創造，但是這種內在意識牽涉到許多個人生命體驗、人格特質、社會環境等問題，創作者較不擅長用邏輯的思考去解釋其創作的行為與畫面構成，本文論以「現象學」中的「意向性」面向切入，剖析創作進行中的心理狀態，並探討「遊」的精神形成與審美活動的作用，並且從「游」的精神體現，衍伸出「心遊」「身遊」兩大系統，建構其中的概念，並對觀念轉為實踐過程所出現的問題做出論述，本文試圖透過文獻的梳理與作品的分析，對創作中「遊」的觀念具體實踐，來闡釋對遊的創作觀，企圖釐清自身創作的原點與構作的形成脈絡。

【關鍵字】 遊、心遊、身遊、現象學、意象性

一、遊的創作觀

創作的過程是感性與理性的轉化，作品的呈現是對美直觀的顯現，是自身精神的釋放，所以對於創作的感受是愉悅的，海德格曾說：「人詩意的棲居著」，換言之人類透過感情的移入，將個人情感與外物產生的交集經驗，轉化成生命體驗與審美，透過莊子「逍遙遊」的思想，物我間去除了藩籬，人在意象世界中，獲得了精神的自由，與「逍遙遊」中「遊」的觀念符合，所以筆者將「遊」設定為創作內容的核心思維。

「遊」是中國古老的哲學思想，影響著人們的精神生活，孔子在《論語·述而篇》曰：「志於道，據於德，依於仁，遊於藝。」¹以遊的心態對待六藝，依據仁德實現大道精神；莊子「逍遙遊」則是成為了人生的哲學，認為需要用灑脫自適的生活態度面對世界，任何名利都需看淡，而這種與世無爭的逍遙心態，「遊」正好能夠體現道的精神。

至魏晉時期的社會動盪，人如何去面對痛苦的生活，心靈空虛毫無意志的狀態，老莊思想卻可以帶給世人解釋與安慰，老莊思想藉此發揚。仕人避走山林，不在乎物質名利，而是追求更高的生活境界，透過遊走山林帶著自在的心胸，體悟自然中的「道」。魏晉時期「遊」成為中國的哲學思想，漸而影響了文學與藝術，如山水詩與山水畫的確立，皆是透過「遊」去接觸自然體道，最終為文化留下豐富的成果。

「遊」是精神的體現，莊子的遊並非遊戲，遊玩的單純字意，而是一種精神上的自由解放，必須是無為的、無目的、無限性的生成方式，這種個人身心的

¹ 俞崑，《中國畫論類編》（華正書局出版，中華民國三月臺一版）1 頁

愉悅，莊子用「遊」來詮釋這種精神狀態，魏晉時期的紛擾，讓人開始逃離現實，把社會現狀轉換成自然現象的體道方式，走進山林用愉悅的心親近道，從心靈的自由再到親身經歷走入自然，達到身心自然合一的境界，正是六朝宗炳所說的「澄懷觀道」的精神交融，只有當物我一體達到完全的精神自由時，才能對人生有美的體現。徐復觀對「遊」的解釋曾提到：「莊子的藝術精神，是要成就藝術的人生，是至樂與天樂的，乃是精神的自由解放。」並且也提出西方許多的觀點與莊子的「遊」是相契合的，²例如海德格(Heidegger1889-1976)提到：「心境越是自由，越能得到美的感受。」³黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel 1770-1831)《美學講義》曾提到：「美或藝術，作為從壓迫危機中，回復人的生命力；並作為主體自由的需求，是非常重要的。」所以海德格與黑格爾所認為的精神自由與絕對精神的王國，與莊子以「遊」悟道的概念是相通的，筆者認為在無目的與無壓力的前提下進行創作，勢必產生心中的愉悅感，以致激發無限創造的可能，所以創作是追求自我的心，屬於自己的「人格特質」、「創作力」、「造型美感」才得以出現，風格也藉此而生，這與莊子所謂的「真」不謀而合，不受外在壓力的束縛，真實的面對自我，當心靈自由了，創造藝術享受藝術的人生，這就是「遊」的狀態，所以「遊」概括了人的生活態度，更創造了屬於藝術的靈魂。

二、心遊與身遊的藝術構成

(一) 心遊

遊是精神自由的體現，是「心」所產生的意識作用與藝術精神主體，莊子認為心不應被生理的慾望所駕馭，人需要無己、喪我脫去了身體的枷鎖，剩下了純粹

² 徐復觀，《中國的藝術精神》（華中師範大學出版，2001年12月）60頁

³ 徐復觀，《中國的藝術精神》（華中師範大學出版，2001年12月）60頁

⁴ 黑格爾，《美學》（江蘇人民出版社，2001年7月）396頁

的自由心靈，絕對的自由也必須去除知識的思考，因為判斷也能產生干擾，莊子稱之為「心齋」與「坐忘」，而人的知覺是直觀的活動歷程，筆者認為這就是「心遊」的解釋，是具有人的潛意識、感知、情緒的成分所組成，透過這樣的無壓狀態，使精神達到絕對的體現，再與外物的作用下，才能使藝術的層次昇華。

再以「遊」的創作心態去探討，當接觸外在的人事物，雖然沒有目的性的規定，人還是會具有淺意識的選擇性，對於創作者可能無法解釋，為何直觀的事物讓心靈觸動，讓情感轉移到某件事物之上？我們可以透過胡賽爾(Edmund Husserl 1859-1938)「現象學」中的「意向性」論點進行解釋，物的本質與心的觀照是互通的，是心與物冥的自由境界，而「意向性」是兩者互相作用的結果，也是直觀的行為，形成原因可能透過經驗所構成，人的直覺行為選擇了對象物，因此對象物與觀者間擁有相同的特質，就如同將對象物的內化，最後成為其記憶的一部分，所以意象性是一種隱性的表達理論，透過對象物的組成畫面，經由對象的元件分析，與畫面組構程式的分析，找尋到自我未知的意識，最終釐清自我的內在特質。

反溯魏晉時代山水畫的形成與心遊的關係，南朝宗炳說「澄懷觀道，臥以遊之」，其意為必須澄清自我的懷抱，去體會自然的「道」，「聖人含道映物，賢者澄懷味像。」聖人對於生命萬物皆含映著道的存在，賢者必須澄清自我的懷抱，品味其中的道理。這句話說明了莊子所說的「心齋」、「坐忘」直通「道」的方式，最終成為物我合一，不受外在限制，無限寬廣的「逍遙遊」，所以宗炳將自身投入自然山水，透過心神的自由走進山水，而「遊」的心態是自然與他之間的橋樑，使應目會心，上升為理，「理」就是自然之美，進而發生了美的觀照，成為美的情感顯現，而宗炳對於自然美的再現，提到披圖幽對而臥以遊之觀點，山水畫的出現雖是替代了真山水，但在觀看觀想的過程，物與心的作用是繼續的，同樣體現了道與美，換言之是在製造心遊的靈性空間，表現了對自然美的理解與看法，

對圖畫的觀賞冥想，使人「不下堂筵，坐窮泉壑」般心遊其境得到心神的暢快，所以「臥遊」也是「心遊」的一種呈現。

筆者認為「心遊」觀點與創作意識類似，創作不一定是繪畫，也可以是詩詞、戲劇透過想像與感情的投射，並選擇了人事物的詮釋，使作品有了更多想像的活動，最終表現了創作者的人格特質與形式內容，當達到與理想不遠的結果後，人終究對創作感到愉悅，所以「遊」是精神的自由解放，從創作的意識到成果，都只是「暢神」的過程而已。

（二）身遊

「心遊」也必須藉「身遊」的轉化，在藝術創作中，觀察是重要的環節，所以必須親身經歷、身體力行走入自然，印證心中體悟的「道」與「美」的存在，一切「萬類由心」，當心有了自由的活動力，並寄情於對象物，進而將美的觀照加以實現，如何實現與實踐，使作品再次出現心靈的觸動，自然的觀察格外重要，但除了客觀的自然美，還需要與主觀意識產生的情境與性質結合，才有可能合乎天人合一的審美意識。朱光潛曾對美的主客觀議題上提到：「美是客觀方面的某些事，性質和形狀適合主觀方面意識形態，可以交融在一起而成為一個完整形象的那種特質。」⁵所以需要達到全面的主客共識美，必須透過「身遊」的親身體會，才能抓住物我的精神謀合，使創作者與欣賞者的審美活動，得到快人意，獲我心的完好的交流。

以山水畫為例，六朝時期的山水形象，多是人物畫的背景，山水的表現多與人等大或小於人物，是概念式的繪畫風格，莫高窟 428 窟北周〈薩埵太子本生圖〉

⁵朱光潛，《朱光潛美學文集》（上海文藝出版社，1983年）71~72頁

中，大地山石的表現還是有符號性概念式的影子，在南北朝時期是山水圖像轉變的特殊時期，為什麼山水逐步形成一門畫科，人物縮小了山川變大，接近肉眼中的比例了呢？筆者認為是親近了自然，開始觀察自然的緣故，概念式的繪畫，是無法解決「道」的思想問題的；山水畫的獨立與發展，宗炳有一定的影響力，從「披圖幽對」「臥以遊之」「以形媚道」等概念的出現，山水畫開始成為彰顯「道」的媒介，為尋求觀念上的體現，觀者也必須借助理解生態自然中的情境構思，進行形式手法的創新，董其昌曾說：「**讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁……皆為山水傳神。**」⁶所以「身遊」就是「行」的觀點，透過「行」去理解自然形質，再去創造屬於自然美的靈性空間，一方面促使觀念的實踐，二方面在形式構圖上達到可行可望的理想，使山水畫成為完善且理想的心靈寄託。



(圖一)：敦煌佛窟 428 窟薩埵太子本生圖(局部)



(圖二)：郭熙 早春圖

反觀當今山水畫的成立，似乎離老莊思想遙遠，但莊子的思想帶給了東方繪畫俱有啟發性的價值，塑造了中國繪畫的面貌，筆者認為生活在現在的創作者，難以體會舊時代的社會情境，或是所謂的文人思想，但可透過「遊」的精神與悟「道」的方式，從精神的思考到創作的實踐，可以釐清創作的動機與形構方法，

⁶俞崑,《中國畫論類編》(華正書局出版,中華民國三月臺一版)720 頁

並使觀賞者的心靈對話，與莊子的「遊」契合，不論「心遊」、「身遊」都是可作為創作的歷程，最終達到精神的自由「暢神」，運用這樣的思考轉向入世，雖然失去體道的意義了，透過「行」的身遊精神，任何的所觀所感，都能豐富自我的創作展現，是筆者對「身遊」的理解與運用。

三、「遊」的實踐與意義

(一) 抽象轉向具體的精神調和

藝術的美是對理想的實踐與創造，在各民族的宗教藝術中可看到，先有宗教的精神啟發，再有宗教的藝術空間，最後藝術凝聚了宗教精神超脫的美感，帶給觀者瞬間的頓悟作用，黑格爾說：「藝術即絕對理念的表現」⁷，藝術並非現實世界的模仿，而是要將生活提升為理想，但是在具體的藝術創作過程中，這種理想的精神顯現，是通過具體的形象，與筆墨技巧所完成，必然會有精神與技術上的落差結果，正如劉勰《文心雕龍》卷六〈神思篇〉所提到的：「方其搦翰，氣倍辭前，暨乎篇成，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也」⁸，也就是在說明創作前的文思泉湧，往往在實踐過程中給打了折扣，所以創作前觀念是豐富自由的幻想，通過了具體地實踐，所呈現的藝術作品，只有無限的接近心中的意象，始終無法達到最初的理想狀態，這也是抽象的「遊」轉為具體「遊」的實踐問題，尤其創作者多少會有背離原先的思考，該如何進行修正，達到畫面與精神一致作用？筆者認為對自我精神的理解是重要的，必須透過「精神的調和」，修整過多的干擾，找回原意的精神，創作者才能準確地傳達心中的理念，使觀者在藝術美感中能夠瞬間體會。輕鬆地理解畫面的精神含義，「精神調和」正是物我合一的修正方式。

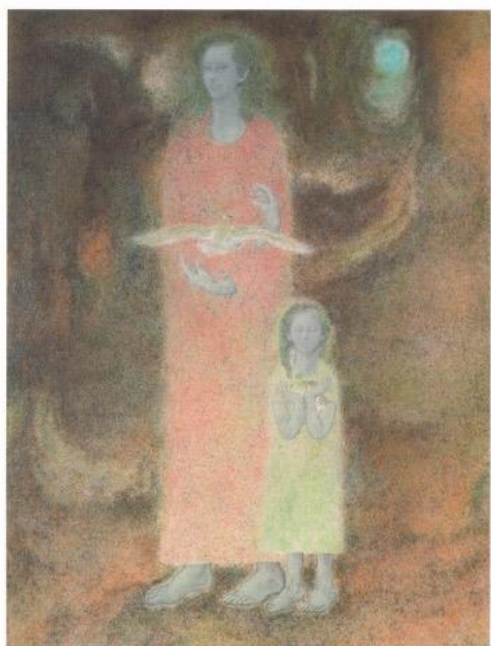
⁷ 李醒塵，《西方美學史教程》（淑馨出版社，2000年2版）362頁

⁸ 劉勰，《文心雕龍》（開明書局出版，1971年5月）卷六 1頁



(圖三) 13.5x15.5cm 創作草圖, (圖四) 大下圖 101x82.5cm (圖五) <暢> 91x72.5 膠彩 2016

透過筆者作品為例，「暢」是自身想表現的情境思想，輕鬆愉快與泰然飄逸的感受，是「暢」的定義方向，於是抽象漸漸地具體化了，並尋找相近的情境，盪鞦韆正好符合這類的特點，此時具體化了「暢」的形象。並且能在初步的草圖中看見，繁雜物像被刪去，人物形象精簡化，更貼近對「暢」的精神表現，筆者認為這就「精神調和」的作用。



(圖六) 草圖 16.5x12cm (圖七) 素描 45x32cm, (圖八) 小下圖 41x33cm
(圖九) <山丘上的月> 220x165cm 膠彩 1989

從高山辰雄的作品可以感受到生命的神聖與靜謐，初步草圖的構圖與筆觸，人物造型與設色，與作品最後的呈現，在內容、形式、技巧上,達到完全統一與和諧，這樣的和諧，是就是透過「精神調和」作用，讓畫面從抽象中呈現出來，徹底的觀照你我的心靈。

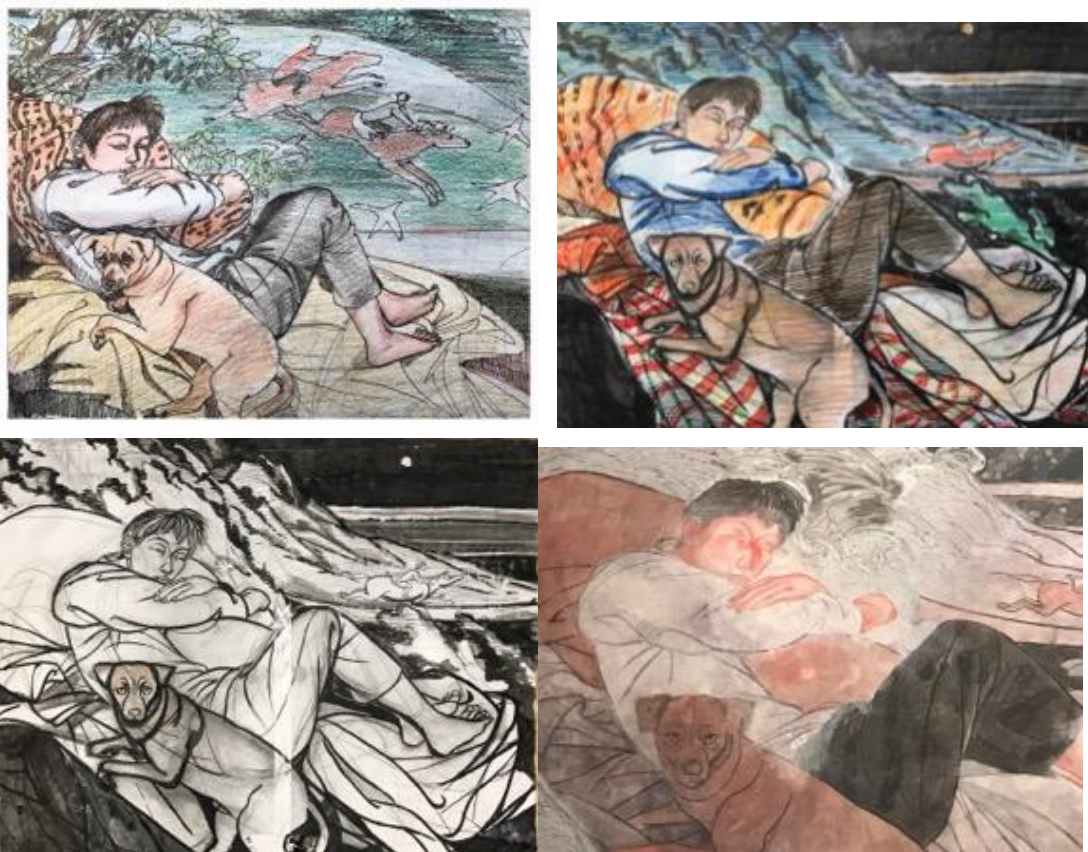
四、創作的理性與感性

在創作中所追求的「遊」，是一種虛空自由，轉向具體實現的精神愉悅，但

暢神的體驗往往是在瞬間獲得的，宗炳所說「神之所暢，孰有先焉」如何捕捉感瞬間的感動，繪畫的能力是不可獲缺的，蘇軾也在《文與可畫雲當谷偃竹記》：「振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱即逝矣。」⁹這種快速的狀態，在水墨畫的創作「逸筆艸艸，了以心胸」的狀態是可以去理解的，比起膠彩畫，更具有「暢神」的感性成分，但創作的過程中，難道完全沒有理性的成分？即使完全的感性，沒有了屬於理性的技術與控制，表現的作品能夠完全的乘載感性的精神嗎？筆者以膠彩媒材為例，其程序較為繁瑣，容易消解「遊」的暢快體驗，在速寫草稿的過程，作為心中的意象，是最接近最初的情境的，事後再將草圖合併，反覆錘煉製作，成為小下圖並進行套色，直到達成理想，再進行大圖的繪製，直到作品完成，還是具有感性與理性並存的狀態，草圖是最接近心靈的創作，是情感最豐富的階段，所以「遊」的感性是存在的，當作品繪製時，就必須運用理性的方式去達成效果，筆者稱之為製作，而最終作品所呈現的藝術意象，回歸到了精神愉悅的感性狀態，所以不論任何媒材，「遊」的意義是在於感性理性的並用，是屬於任何創作的愉悅，與作品成果的感受。

以自身創作為例，草圖的製作是最接近創作理想的階段，是種感性的意識作用，且製作較多種的畫面構圖，與色彩的配置試驗，去符合最初的內在理想，當進入製作作品的階段，會觸及技術的層面，與有意的修正畫面，為就是理性的思考與判斷。

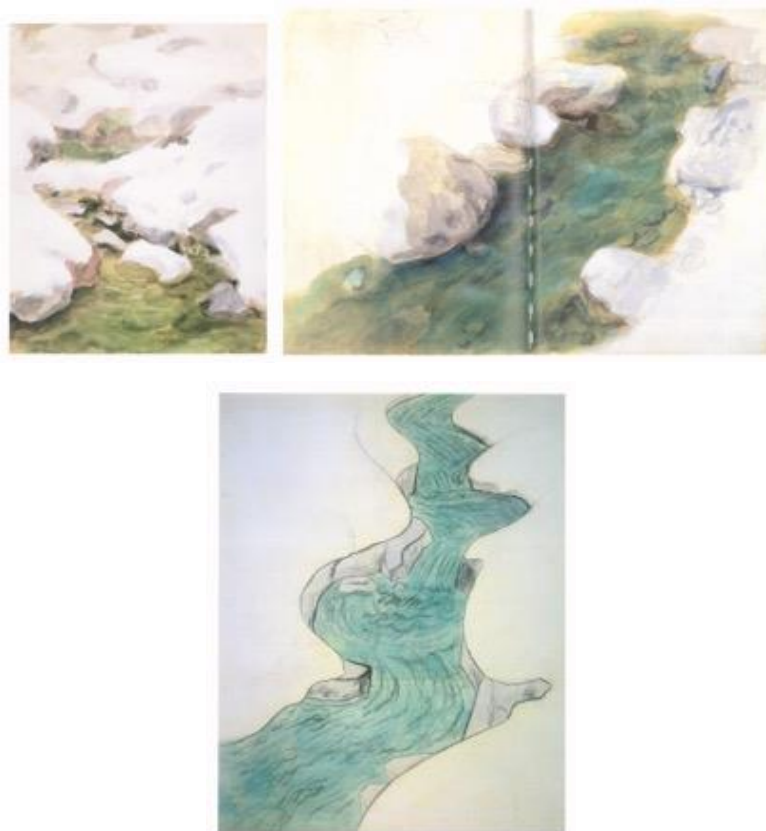
⁹余崑，《中國畫論類編》（華正書局：中華民國三月臺一版）47 頁



(圖十) 草圖 16.5x12cm (圖十一) 小下圖 45x32cm (圖十二) 大下圖 41x33cm
(圖十三) 作品製作過程 <局部> (圖十四) <追夢人> 112x145cm 膠彩 2017

接近完成階段時，創作者會因畫面的作用，進入感性與理性謀和的階段，直到兩者達到平衡，精神就會得到釋放，筆者認為「遊」的創作實踐，是具有理性成分的組成，並在繪製的過程中出現，作品越接近理想，便會出現精神愉悅的滿足，回歸感性的結果。

從日本畫家東山魁夷的作品製作程序中可發現，最初的草圖與完成後的作品比較，對物景的寫生過程，從客觀注入了感性的意識，創作者的理念主導著畫面修正的過程，可以說是藉由感性轉向理性的創作程序。並且有走向極簡化的趨勢，所以理性的判斷，是為感性的創作思想所服務，透過技術達到藝術美的理想，也說明「遊」的創作立場，是需要兩者的相互輔助，才能完整表現自我的精神理想，感性也回歸到作品的呈現，並說明任何媒材的製作雖是理性修正，所以「遊」的意義是可成立的。



(圖十五) 草圖 37.5x29.1cm (圖十六) 草圖 37.5x53.5cm (圖十七) 小下圖 37x30.5cm



(圖十八) 大下圖 126.8x105.5cm

(圖十九) 〈河谷〉 134x107.4cm 膠彩 1953

五、作品解說

本章節以〈內在烏托邦〉之創作理念與實踐之介紹，自身的人生經驗與社會環境中充滿著希望與限制，因限制產生痛苦，以至於妥協、逃避、等心態的生成，矛盾的情節透過了心遊、身遊的方式，將不盡人意的人、事、物轉化成繪畫，並表現出自我理想化的空間與圖示，組織成屬於自己「內在的烏托邦」，可將自我的靈魂與精神，寄託於這樣的理想國度，逃避、隱逸於美好新樂園對抗現實的束縛。針對作品的解析方式，筆者運用「意向性」的概念，來解讀繪畫的動機與意識，還原作品的形成脈絡與創作目的。並將作品以「心遊」、「身遊」的概念，在分化為「獨白」、「美好心樂園」、「神遊」三種系列作品。

一、獨白系列

獨白是面對外界內心的呼喚，是真實自我的聲音，是與現實世界的對抗心裡，是一個屬於心靈逃避地方，並且獲得自由的居遊之處，天地之間唯有自己的聲音，主導自己的意志，並感受到自己真實的存在著，是屬於「心遊」的精神自由之創作思想。

二、美好新樂園系列

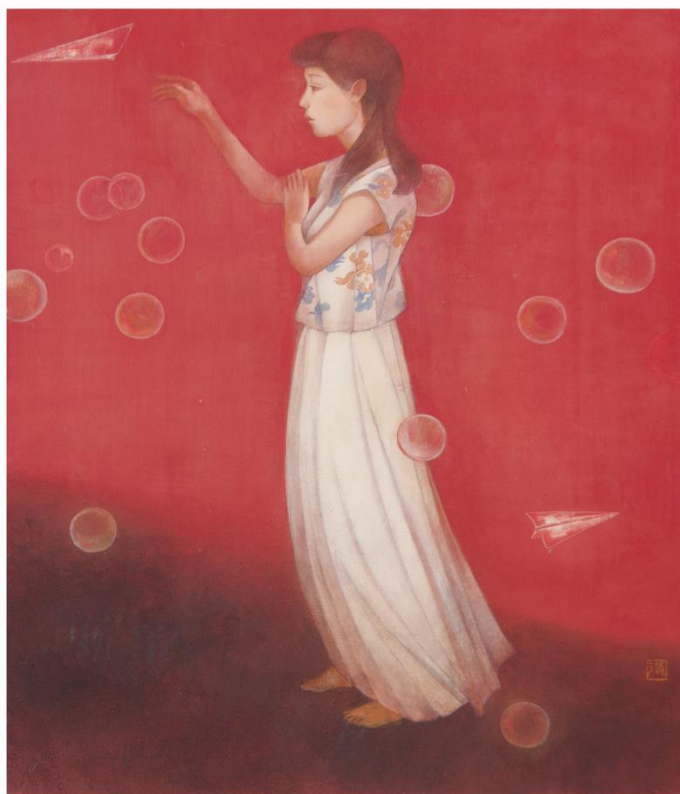
透過「身遊」的身體力行與親身經歷，透過寫生記錄著屬於自我的美好風景，以現象學之意向性的探討，皆回歸到人的片面經驗，對於人與物的連結是意向性的作用，對於創作是記錄著自我的直覺與物像，回歸到創做的過程，可以藉由寫生的圖稿進行拼湊，重組成一件全新的圖像，如同建築自己的美好新樂園，是個能感受到自由與美好的空間，無須過度的理性思維，純屬追求感性的表現。



〈獨白〉2017，91 x 72.5 cm，紙本膠彩

此張作品參考了宗教繪畫中常見的形式，以人物置中、對稱、圓弧的運用，遠景的平遠效果，與蜿蜒的溪流引導出畫面的深遠感，追求的是平靜祥和的意境，表現出內心渴望的自由，在自我營造的空間中安逸寧靜的獨坐著，是逃避現實的隱蔽居所，是內心真實的自我獨白。

此張作品目前為草圖階段，預設作品大小為西畫尺寸十五號，由於筆者想呈現較古樸、簡潔的風格，所以預計在基底色上會均勻塗上墨色，再運用胡粉加上碳酸鈣與方解末進行調和，製作出基底材並不均勻的塗抹，可刮除部分塗料，或在半乾狀態時形塑紋理，之後在繪製時就能表現出古樸的效果，是此作的預期狀態。



〈寄語〉2016，65.5 x 53 cm，紙本膠彩

少女將手上的紙飛機射去，上面寫著無數的話語，希望寄給遠的你，明白我內心的思緒，卻又擔心，如夢泡影，帶著一絲憂慮，希望與挫折全憑微風吹去，是飛揚或墜落都是一縷思意；筆者運將心中的思緒，藉由紙飛機與泡泡的物像，傳達內心對於期盼與失去的掙扎情節，把物的本質與自我的情意結合，營造出心靈中的意境，如同自己心中的小劇場，上演著內心傷感與惆悵的詠嘆調；作品運用了礦物顏料的平塗法，由於顆粒的粗細會影響顏料的附著與顯色，且朱色是較不穩定的色系，因顏料中的粗細差距較大，輕的部分稱為朱標，重的為朱沙，平塗後較易產生分離的狀況，所以必須先透過洗朱的程序，才能讓朱色均勻的呈現。



〈追風少年〉2016，41 x 53 cm，紙本膠彩

追風少年，象徵著自己面對社會的狀態，期許自己不論順境或逆境都能夠勇往直前，雖然對於未來的茫然，但一定有大地的光明替我照耀，我騎著單車無懼的騎往這條無盡的路上，追風少年是對於自我的投射，並且對自我的期許。

此張作品企圖將人的造型變形與簡化，是將對象物內化的過程，所以在草圖製作上刻意精簡，並且針對騎腳踏車行車追風時的狀態，期望凸顯迎風向前的畫面，在背景的处理上選擇了留白簡化，方能使人的姿態不受干擾，在色彩配置上以黃色、藍色、白色的色彩搭配，並在面積大小做了分配，使畫面活潑的呈現而不呆板。



〈暢〉2016，72.5 x 91 cm，紙本膠彩

鞦韆的上下蕩漾，忽高忽低的搖擺，也就如同人的情緒與經歷，人生難免不如意，隨著鞦韆的擺盪，把傷心、煩惱的感受拋於腦後，讓它隨風而去不再想起，就讓我們停留在此刻，隨心所欲，暢神自在。作品中的人物筆者刻意的拉長變形，形成有弧度的造型，模擬人在鞦韆蕩漾時的狀態，並在服飾上留下線條的表現，呼應了擺盪時的方向與風的存在感，並且在背景的呈現上，以單純的色階變化，襯托出人物的造型感，手的彎曲、頭髮的飄逸、褲子的折襞、雙腳的拋起、人物比例的拉長，皆是筆者刻意針對畫左有動線拉長的需要，調整與修正的視覺效果，並同時富有自身情感的投入，且更接近創作當下的意識與感受。在作品的過程上，筆者運用些許的金色雲母與胡粉調和，克服了雲母因礦物為片狀結晶，不能先於礦顏敷色的問題，並且在雲母顯色上較為內斂許多，為此作品的特別發現。



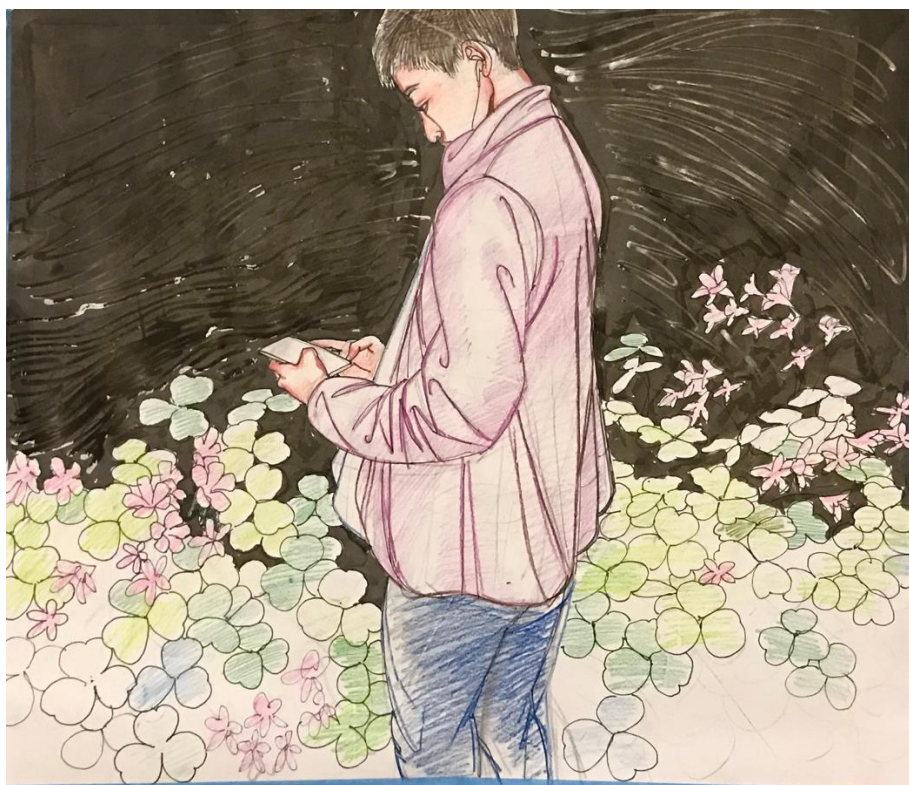
〈星空〉2016，91 x 72.5 cm，紙本膠彩

寧靜的夜裡，騎著單車吹著微風，仰望著滿天星空，每一顆星都如此明亮，照耀著漆黑的夜，指引著我的方向，從此對於黑夜我不再害怕與迷惘。人物的衣紋運用了古代宗教繪畫中的凹凸法表現其體感與明暗，並嘗試將銀箔貼滿畫面，經過氧化的過程，產生鏽黑的效果，能夠讓作品除了能觀察到礦物顏料的質感，並且能看見金屬箔類的光澤變化。



〈途〉2016，45.5 x 53 cm，紙本膠彩

一個人經過連綿的山坡，蜿蜒的長路，感受著寬闊寂靜的大地，如同面對人生的風景，我應該用什麼樣的心態面對自己的未來，是樂觀或是悲觀？但我希望是樂觀的面對人生，我不斷的在內心對自己呼喚，告訴自己勇敢前行，接受面對現實的種種考驗，深信自己一定能走向光明的目標，所以我總結了自己的心態，回首來時路，莫忘初衷。此張作品在人物的描寫上，刻意的將人體拉長，並且表現出人的曲線與動態，在畫面背景的風景描繪上，將有弧度的波浪狀態，表現在山坡與浮雲的物像上，結合物體的組成，期望帶有律動的節奏感，不至於讓畫面過於沈靜，而導致沈悶感。



〈一塊青草地〉2017，45.5 x 53 cm，紙本膠彩

近幾年智慧型手機的問世，讓我們的生活習慣有很大的變化，人不需要交談、問候、購物、遊戲、等生活的瑣事，幾乎都能一機搞定，人沒有了行動與表情，行為的情緒傳達不再重要，而是被一個看不到的訊號，在空間中進行訊息的傳遞，他是屬於一個人的世界，旁人無法解讀手指間的點劃，是失去了人真實的生活意義。對筆者而言，我們都被時代所同化，趨勢逼迫我們妥協與接受，但筆者期望回到一塊青草地的溫暖，不再陷入無形的暗流，去除冷漠與孤獨，追求真實美好的存在感。此張作品正在草圖階段，以手機為題材，預設以寒暖色的對比，並且在黑色區塊中，表現所謂看不見的訊號，所以會在基底上做出紋理，來模擬黑暗中無形的波動；在人物與草地間的關係，以暖色系為主，將融入胡粉與雲母結合的技法呈現，表現出質感中的光澤度，是筆者預期的效果。



〈追夢人〉2017，145.5 x 112 cm，紙本膠彩

在沈睡的夢裡，騎著駿馬奔馳於皎潔的月光下，輕盈自在的任我遨遊，追求著自由與理想，夢醒時分夢境即將消失，於是我不斷的奔逃，希望別被現實所吞噬，但終究現實將我帶離了美好的夢中，眼中迷濛的再度看見熟悉的世界，我空虛的坐著回想著，夢裡是個多麼和諧寧靜的世界呀，並且期待著與理想再度相見。〈追夢人〉作品的構思在於現實與理想的掙扎，就如同夢醒時的情境，所以我將內容設定為睡夢中的情境，將夢裡夢外兩個時空互相並置，並且把擾動夢境的情節，描繪成波動的雲，比喻成吞噬夢境的現實，在媒材上，嘗試運用了香灰與胡粉調和，再加上遺留儲存下的顏料，目的在嘗試膠彩堆高的可塑性，因顏料的密度增加，與香灰的黏著度提高，在堆高塑形的作用上有良好的效果。



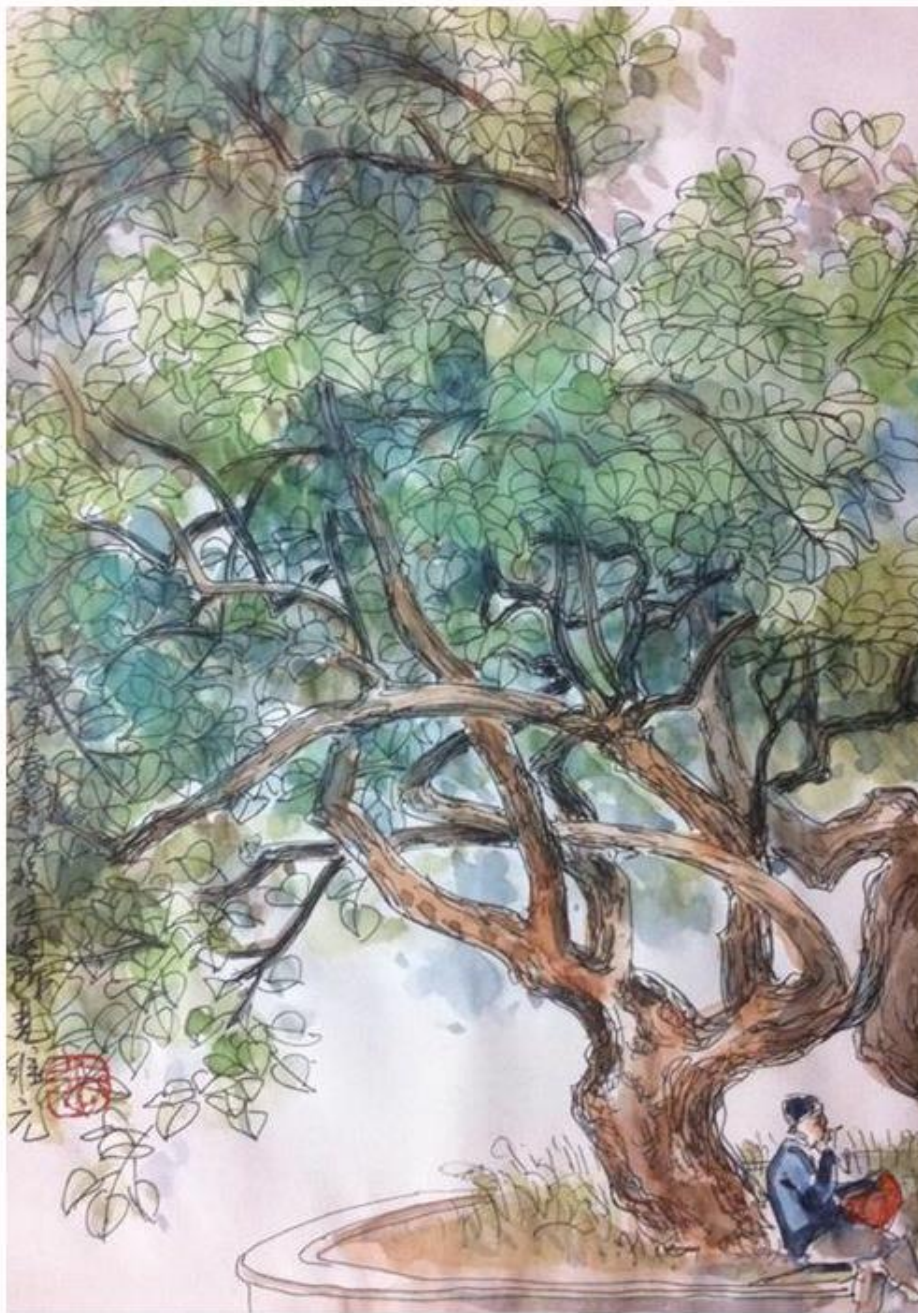
〈漫遊吾境〉2017 295 x 194 cm，紙本膠彩

腳踏車是筆者在創作中常使用的題材，對於自身而言，它是乘載著童年記憶的對象物，是富有有速度、逃避、遊玩、夢想……等意涵的表現。他也是種自我的獨白，把腳踏車比喻為自己，並且漫遊於任何想去的地方，社會的壓力與期望，無形地成為了人壓力的來源，社會制度的束縛，讓人嚮往著自由的解放，所以人會尋求心靈的出口，找尋一個可以隱蔽的場所，修復自己的身心，直到自己痊癒為止，與魏晉時代的隱逸精神相同，歸隱山林重拾自我的價值，吾境指的是我內心的風景，腳踏車漫遊在移動的風景中，一幕幕的反映我的心境，當在一個美好的片刻，我決定停下速度，停留棲身在屬於我的風景中，享受著我的遼闊。此作以寫生作品為依據，透過了簡化的程序，營造出山林間的深沈寧靜，並且將原寫生作品的內容調整，單獨增加了紅色腳踏車的對象物，使畫面的單車產生與風景的對比，增加了孤獨卻又自在的感受，為此作品的安排構思。



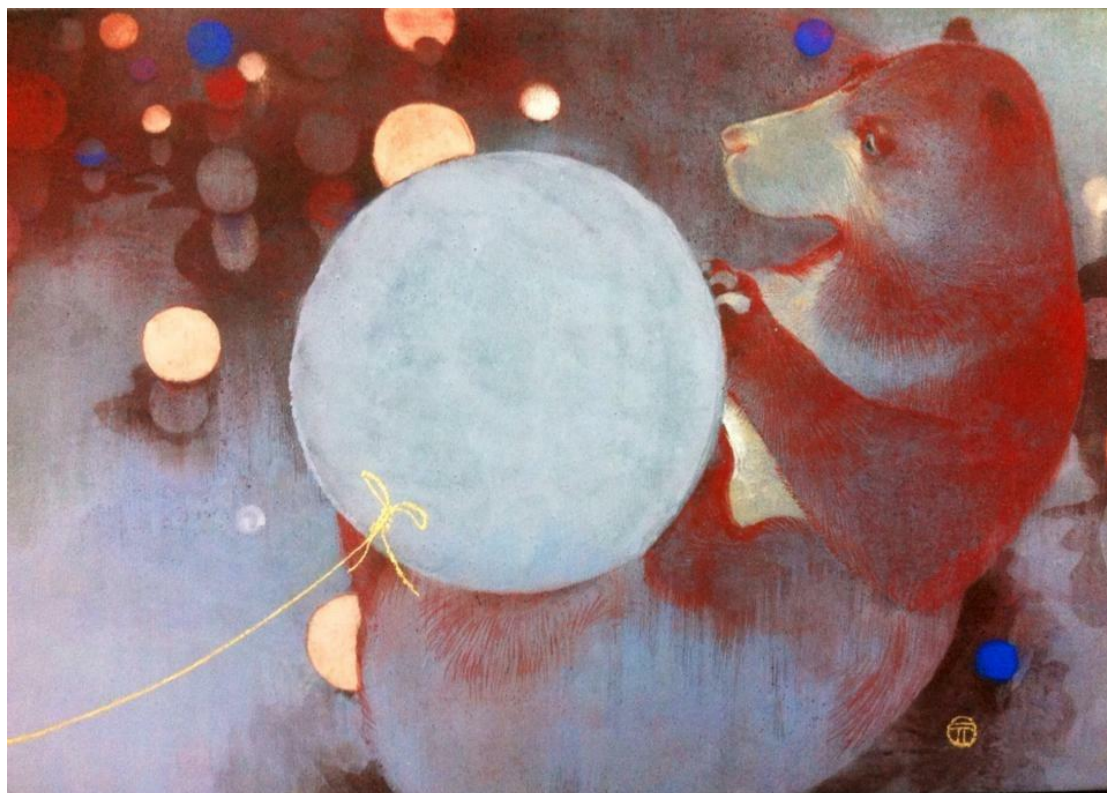
〈屬於我的樂園〉，(速寫)，2017，24 x 17 cm，紙本設色

圓山兒童樂園是兒時與父母同遊的回憶，如今樂園的搬遷，留下了空蕩與落寞，與以往的人聲鼎沸，排隊爭相搶搭設施的場景大相徑庭，當我一個人再次入園，已經是多年後的事，看到破舊的遊樂設施，不經感到時間的殘酷，但它乘載著許多人的回憶，也曾帶給人多少的歡樂時光，我也格外的享受屬於一個人的樂園，細細的回味過去的美好。



〈樹下〉（速寫） 2017 24x17 cm 紙本設色

北投公園是兒時的回憶，父親時常帶著我到公園內下棋，當他正在激烈的競賽時，我總是一個人在大樹下等待著他的身影，每當我匆匆走過，總會無意地想起那段時光，想著一個人靜靜的坐在樹下，享受著綠意與父親的回憶。



〈漂〉2016 15.5x 22.5 cm 紙本膠彩

此張作品為在日本留學期間的構思，對於未來的迷茫與不確定，如同漂浮在水面載浮載沉的球，也像隻被囚禁在馬戲團裡的熊任人擺布，面對人的期待與社會意識，帶來無形且巨大的壓力，並且忘掉了自我，如同熊忘掉了他最初的本能，妥協於不適應的環境中，無奈的循環漂浮著，期待抓住一條帶線的浮球，讓自己抓住一線的希望。

此張作品的取材來自於動物園的速寫，透過觀察熊的習性與狀態，與自身的處境相似，因此將其紀錄，又水球的靈感來自於夏日祭典的園遊會撈水球的活動，球體不段的漂浮在水中循環打轉，如同人生不段的重複相同的境遇，因此觸景生情將入畫，經過物像的結合產生了不同的意義。

五、結語

在筆者的藝術創作體驗活動中，努力讓自己的心靈超越個體的生命有限存在與有限意義，得到一種自由與解放，從而回歸到自我的精神家園，這即是筆者所追求「遊」的境界，也即是海德格爾「詩意地棲居」的境界，本文章引用分析了東西方美學思想，探討「遊」的起源與審美體驗，因媒材的一致性，所以引用分析了日本藝術家的作品草圖，進而探討「遊」的實踐與創作意義，並且分析自我的創作作品，從最初的意象性草圖確立，通過具體的形式內容與表現技法，實現自我追求的理想境地。

本文對於「遊」之創作觀的探討，在於釐清自我的創作依據與脈絡，期望延伸出更具有啟發性的想法，由於筆者目前作品數量有限，期待後續有更多豐富多元的創作成果來進行更深入的後續研究。

六、 參考書目

- 李醒塵，《西方美學史教程》(淑馨出版社,2000年2版)
- 余崑，《中國畫論類編》(華正書局出版,中華民國三月臺一版,)
- 徐復觀，《中國的藝術精神》(華中師範大學出版,2001年12月)
- 黑格爾，《美學》(江蘇人民出版社,2001年7月)
- 劉勰，《文心雕龍》(開明書局出版,1971年5月)
- 胡海,秦秋咀，《中國美學通史》(江蘇人民出版社,2014年1月第一版)
- 史作檉，《史作檉講義,藝術的終極關懷》(典藏藝術家庭股份有限公司出版,2014年9月初版)
- 方聞，《心印》(上海書畫出版社,2016年8月第一版)
- 陳鼓應，《莊子今注今譯》(中華書局出版,2016年4月,第20次印刷)
- 油井一人，《創造的小徑 1,2 冊》(美術年鑑社出版,1993年3月1日發行)
- 葉朗，《美學原理》(信實文化行銷有限公司出版,2014年4月版)
- 溫尼.海德.米奈，《藝術史的歷史》(上海人民出版社,2007年1月第一次印刷)