

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

繪畫組

碩士論文

Program of Western Painting

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

微型中的浩瀚：李怡璇創作論述

The Immensity within the Miniature:  
The Artist Discourse of Lee, Yi-Shyuan

李怡璇

Lee, Yi-Shyuan

指導教授：朱友意教授

Advisor : Professor Chu, Yu-Yi

中華民國 113 年 2 月

February 2024

## 摘要

本研究旨在從探討畫布框架與畫面的協作中，辯證繪畫與觀看間的互為關係。筆者以玻璃球罩的意象取代傳統繪畫中畫框即窗口的概念，試圖形塑出畫面內部的封閉空間，是為一個內部與外部相互辯證的視覺遊戲。藉由將畫布框架比賦於玻璃球之意象，旨在運用平面繪畫靜止不動，且存有於獨立載體之永恆視覺特性，突顯作品作為實在的物件，進而在這個數位圖像高速傳播的時代中，提供觀者安穩的感受，同時也為筆者自身不斷流變的自我意識，提供一個歸屬感。

在文獻探討中，首先以圖像學的研究方式蒐集帝王像與宗教畫中的王權寶球或十字聖球符號，梳裡玻璃球的圖像含意，與其材質特性於題材上的詮釋可能。從中意會在藝術中，透明球體作為權力與世界幾何化之象徵意涵，以及其作為觀看媒介的可能，從而輔佐筆者將繪畫作品類比為玻璃球體之意圖。接續以文藝復興時期以降的作品為例，使用風格造型分析法，探討由透視法形塑的空間觀至現代主義的平面性脈絡之演進，體現於造型畫布的使用。從中探求其造型特殊性與題材的畫面視覺呈現間的協作。最後聚焦於圓形畫的歷史脈絡，其功能性與私密性所提供的情感寄託，以導向筆者的創作主軸。

筆者試圖跳脫平面繪畫中框架與畫面間的傳統關係，展開一系列的命題；如何將安穩、疏離等抽象矛盾感知以油畫間接技法的具象寫實表現手法呈現；如何以玻璃球的意象取代畫框即窗口的觀念，建構一個同時擁有封閉的內部空間、反射指涉的未知空間與觀者所處的現實空間之三元關係；以及如何激發畫布微型世界中的浩瀚感。從筆者玻璃球圓形畫系列本身的造型意涵分析至畫面元素的構成，闡述筆者如何在矛盾的視覺與精神感知中，試圖探尋一種於框架中的歸屬感。

**關鍵字：空間、框架、玻璃球、畫面、圓形畫、造型畫**

## Abstract

This thesis aims to explore the dialectical relationship between the canvas frame and the pictorial space it shapes, elucidating the interplay between the painting and the practice of looking. To delineate an enclosed space within the painting, the author replaces the traditional metaphor of the pictorial frame as a window with the imagery of a glass sphere, creating a visual game of dialectics between internal and external space. By conceptualizing the artwork as a glass sphere, the author emphasizes the significance of painting as a tangible object. In this digital age, imbued with the rapid dissemination of images and fleeting uncertainty, the tranquility of the two-dimensional surface and the enduring visual characteristics inherent in the medium provide viewers with a sense of stability, simultaneously fostering a sense of belongingness for the author's ever-evolving self-consciousness.

Employing an iconographic research approach, the author investigates symbols such as the globus cruciger found in imperial and religious paintings. The significance of the glass sphere in these depictions, along with its material characteristics, is examined in relation to the chosen themes. The study delves into the artistic representation of the transparent sphere as a symbol of power and the geometricization of the world, as well as its potential as a medium for perception. Subsequently, the discussion moves to scrutinize works from the Renaissance onwards, exploring the evolution of pictorial space, from a perspective-driven spatial perception to the flatness context of modernism, reflected in the use of shaped canvas. At the same time, the collaboration between the distinctive form of the canvas and the visual presentation of the subject matter is explored. The focus then narrows down to the functionality and intimacy of tondo paintings, relating to the author's creative intention.

The author endeavors to break free from the conventional relationship between the frame and the pictorial space by initiating a series of propositions: How to materialize the abstract juxtaposition of stability and alienation through the indirect technique of oil painting; how to substitute the metaphorical window frame with the imagery of a glass sphere to explore a triadic relationship between the space within the painting, the outer space indicated by reflection, and the space viewers situate themselves in; and ultimately, how to evoke a sense of immensity within the canvas as a miniature world. In this paradoxical realm of visual and spiritual perception established by the frame, the author strives to seek a sense of belonging.

**Keywords: Space, Frame, Glass Sphere, Pictorial Space, Tondo, Shaped Canvas**

## 目次

摘要 .....	I
英文摘要 .....	II
目次 .....	III
圖次 .....	IV
第一章、緒論 .....	1
第一節、研究動機與目的 .....	1
第二節、研究方法與架構 .....	2
第三節、研究範圍與媒介 .....	6
第二章、玻璃球的內與外 .....	10
第一節、權力的投射 .....	10
第二節、微型的世界 .....	13
第三節、介面、反射與觀看 .....	20
第三章、畫布框架與畫面內容的辯證 .....	24
第一節、窗口之景 .....	24
第二節、平面的形：造型畫布 .....	34
第三節、圓實的私密：圓形畫 .....	44
第四章、創作分析與實踐 .....	53
第一節、玻璃球內的微型世界 .....	53
第二節、造圓/造園 .....	60
第三節、微型中的浩瀚 .....	71
結論 .....	89
參考文獻 .....	94

## 圖次

【圖 1】阿爾布雷希特·杜勒，《查理曼大帝》 .....	11
【圖 2】阿爾布雷希特·杜勒，《西吉斯蒙德大帝》 .....	11
【圖 3】1583 年鑄造的銅幣 .....	12
【圖 4】佚名，《女王伊莉莎白一世》 .....	13
【圖 5】尼古拉斯·希利亞德，《加冕纖細畫》 .....	13
【圖 6】揚·韋倫斯·德·科克，《聖克里斯多福背著聖嬰橫渡大河》 .....	14
【圖 7】佚名，《里科山聖母》 .....	15
【圖 8】安德烈亞·普雷維塔利，《救世主》 .....	17
【圖 9】提香，《救世主》 .....	17
【圖 10】李奧納多·達文西，《救世主》 .....	17
【圖 11】康坦·馬賽斯工作室，《救世主》 .....	17
【圖 12】康坦·馬賽斯工作室，《救世主》 .....	18
【圖 13】揚·范克萊韋，《救世主》 .....	18
【圖 14】耶羅尼米斯·波希，《人間樂園》外聯 .....	19
【圖 15】名和晃平，《像素細胞：鹿 # 24》 .....	22
【圖 16】傑夫·昆斯，《凝視球：馬奈的草地上的午餐》 .....	23
【圖 17】拉斯科洞窟中的壁畫 .....	25
【圖 18】喬托·迪·邦多內，《耶穌在該亞法前》 .....	26
【圖 19】《耶穌在該亞法前》中的透視示意圖 .....	26
【圖 20】斯克羅威尼禮拜堂中《基督的一生》系列之南側牆面的透視示意圖 .....	27
【圖 21】馬薩喬，《聖三位一體像》 .....	27
【圖 22】布魯內斯基透視實驗之示意圖 .....	28
【圖 23】阿爾布雷希特·杜勒，《正在描繪斜躺女人透視圖的繪圖員》 .....	29
【圖 24】約翰尼斯·維梅爾，《繪畫的藝術》 .....	30
【圖 25】梅迪·加迪揚盧，《失樂園》 .....	32
【圖 26】馬賽爾·杜象，《新寡婦》 .....	33
【圖 27】巴爾內特·紐曼，《狂野》 .....	35
【圖 28】法蘭克·史帖拉，《阿維森納》 .....	36

【圖 29】艾爾斯沃茲·凱利，《白飾板：橋拱與倒影》 .....	37
【圖 30】賈斯培·瓊斯，《旗幟》 .....	38
【圖 31】雷內·馬格利特，《形象的叛逆》 .....	38
【圖 32】湯姆·韋塞爾曼，《嘴 # 14 (瑪麗蓮)》 .....	39
【圖 33】湯姆·韋塞爾曼，《靜物 # 60》 .....	40
【圖 34】湯姆·韋塞爾曼，《海景 # 24》 .....	40
【圖 35】松山智一，《我所在之處的日光》 .....	41
【圖 36】簡明，《水仙圖騰》 .....	42
【圖 37】簡明為 BTS 防彈少年製作的琺瑯別針 .....	42
【圖 38】亞歷克斯·伊斯雷爾，《自畫像 (格里菲思天文台)》 .....	43
【圖 39】山德羅·波提且利，《聖母頌》 .....	45
【圖 40】米開朗基羅，《聖家庭與聖約翰》 .....	46
【圖 41】帕爾米賈尼諾，《凸鏡中的自畫像》 .....	47
【圖 42】弗朗切斯科·波提契尼，《朝拜聖子》 .....	48
【圖 43】吉貝爾蒂《天堂之門》上的圓形肖像 .....	50
【圖 44】收錄於《論善終的佈道》中的一件佚名木刻版畫 .....	50
【圖 45】喬瓦尼·迪·謝爾·喬瓦尼·吉迪，《名譽的勝利》正、反面 .....	52
【圖 46】莫里茲·柯尼利斯·艾雪，《三個球體 (二)》 .....	55
【圖 47】華特·馬汀與帕洛瑪·穆尤斯，《旅人 314》 .....	57
【圖 48】華特·馬汀與帕洛瑪·穆尤斯，《旅人 257》 .....	58
【圖 49】華特·馬汀與帕洛瑪·穆尤斯，《夜晚中的旅人 257》 .....	58
【圖 50】筆者填補木心板缺孔的過程 .....	60
【圖 51】以方形面積為小單位橫直向規律地交織平刷上膠 .....	61
【圖 52】裱布時由畫布的中心多方位地向外推刷 .....	62
【圖 53】點搓的方式打底打磨後的肌理 .....	63
【圖 54】《雲中的日夢》之球內風景與球罩的參考圖片 .....	63
【圖 55】李怡璇，《唯一》草圖 .....	64
【圖 56】李怡璇，《共生》草圖 .....	64
【圖 57】《拉比林特斯》參考圖片 .....	65
【圖 58】李怡璇，《拉比林特斯》草圖 .....	65

【圖 59】《雲中的日夢》步驟圖 .....	66
【圖 60】筆者在描繪夜景的過程 .....	67
【圖 61】詹姆斯·惠斯勒，《黑色和金色的夜曲：降落的煙火》 .....	68
【圖 62】詹姆斯·惠斯勒《黑色和金色的夜曲：降落的煙火》的局部.....	69
【圖 63】李怡璇《夢的源泉》的局部.....	69
【圖 64】李怡璇，《白日夢的棲所》 .....	72
【圖 65】李怡璇，《雲中的日夢》 .....	74
【圖 66】李怡璇，《唯一》 .....	76
【圖 67】李怡璇，《共生》 .....	76
【圖 68】李怡璇，《眠花塘》 .....	77
【圖 69】李怡璇，《霞明玉映》 .....	78
【圖 70】李怡璇，《異鄉·憶鄉》 .....	80
【圖 71】李怡璇，《日夢夜未眠》 .....	82
【圖 72】李怡璇，《拉比林特斯》 .....	83
【圖 73】李怡璇，《虛實交織的夜》 .....	85
【圖 74】李怡璇，《浮生熱夢》 .....	86
【圖 75】李怡璇，《那一剎那，我存在》 .....	87
【圖 76】李怡璇，《夢的源泉》 .....	88

# 第一章、緒論

## 第一節、研究動機與目的

對於筆者而言，藝術創作是對於日常生活經驗的淬煉，也是藝術家作為獨立個體存在的證明。

藝術的創新以及藝術與生活的聯通，這些被認為生發於藝術現代性理念的追求，其實來自於審美體制下特有的變動，這種變動，總是抹消藝術與日常經驗之間、各種藝術彼此之間的邊界，除去各種藝術的特性。有些作品造成了斷裂，這只是表明，他們更集中地反映了認知與思考的體制，他們提供的跡象，是先於他們並且從別出而形成的。<sup>1</sup>

青少年時期，筆者離開家鄉，旅居加拿大，經歷文化混血的過程，體驗到空間中複雜的異質性與流動性，並深刻意識到現代社會異質共生的特徵與趨向。在不同未知空間遷徙的感知中，不免對自身定位感到徬徨，對於不同的文化空間各有羈絆，同時卻缺乏歸屬感。在此中，筆者意識到藝術始終如一地伴隨，是一個永恆的存在，畫布作為一個想像空間，使筆者從中感到歸屬感，為筆者的私密空間。近年，疫情可為二十一世紀人們共同面臨的一場浩劫，病毒無止盡地變異，人與人之間關係逐漸疏遠，城市一度如空城般，而家屋的存在成為一個庇護所。然而，家屋雖提供一個安定的空間，長期被迫生活於此限縮空間中時，卻有龐大的窒息感。此壓抑、限縮的窒息感使筆者意識到生活中「框架」的存在，不論是精神上渴望融入社會框架中獲得歸屬感，亦或是肉體上在狹小空間中感到拘束感。同樣地，繪畫空間也是由載體建構的框架所界定，而此框架在文藝復興時期，具有窗框之意，觀者能透過這個窗口眺望著敞開的景象。因此，筆者意會到畫布框架與畫面空間之間的微妙關係，如同現實生活中各式場所空間能夠激發人們於其中所體驗的各種感知，不論是在精神層面上或是身體感官上。筆者將此框架作為系列作的靈感發想來源，以油畫間接技法描繪玻璃球中封閉空間與反射中暗示的

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière 著，趙子龍 譯，《美感論：藝術審美體制的世紀場景》，（北京：商務印書館，2016），頁 5。

未知空間為主題。將此「微型中的浩瀚」研究的文獻劃分為「透明球體於藝術史上的圖像意涵與詮釋方法」與「畫布框架與畫面的協作」兩大研究主軸，以輔佐筆者闡釋自身玻璃球系列如何同時承襲藝術史脈絡，並以創新的視覺效果闡述身處於此時代之感受。將畫布框架等同於玻璃球罩本身，旨在將其視為一個存有於現實空間中的實在物件，筆者藉此探討畫面空間與畫框之間的關係的同時，辯證繪畫與觀看間的關係，進而在將不斷流變的自我意識以平面繪畫永恆的視覺特性實體化的過程中，為自身尋覓一種歸屬感。

## 第二節、研究方法與架構

加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard, 1884–1962) 於《空間詩學》( *The Poetics of Space* ) 中寫道：「一個人也必須喜愛空間，以便經常將之刻劃為彷彿有這樣一個自成一寰的微世界，以便在繪製成的微世界裡之繞出一個整的景觀」<sup>2</sup>。

筆者在「微型中的浩瀚」創作研究中引用巴舍拉於《空間詩學》提出的「微型」( *miniature* ) 與「浩瀚感」( *immensity* ) 之概念，實踐於平面繪畫的研究中，試圖探討在畫布框架與畫面協作中能如何激發出一種形而上的浩瀚精神感知。

「微型」意旨微小的空間，它可以是室內的角落、抽屜中的小物件亦或是心靈中一閃即過的瞬間。另一方面，「浩瀚感」指的是廣闊、無限的空間感，這種感覺可以是大海的無邊無際、大自然的壯麗景觀，或是腦海中無盡的想像空間。對筆者而言，畫布空間是一個微縮的空間，由層層顏料堆疊而成的私密空間，而浩瀚感則來自筆者在創作時的移情作用，使觀者在觀賞畫作時所產生的一種情感上的迴盪，亦或是將觀者推向回憶的深淵。

在此創作研究的主軸中，筆者選用玻璃球作為一個囊括空間的載體。玻璃球透明光滑的介面，使觀者能夠看透其內部空間的同時，也能從球面的反射，看到周遭的景象。筆者認為其特性與藝術作品的本質相仿，畫面空間彷彿是一個被透明玻璃包裹的小型宇宙，而玻璃球作為一個象徵，連結著內在與外在的互動關係。觀者可以在微小中感受到浩瀚，並在浩瀚中體察到微小。這種矛盾的感知創造了一種動態和對話，帶來一種迷人且深入的視覺體驗。

---

<sup>2</sup> Gaston Bachelard 著，龔卓軍、王靜慧 譯，《空間詩學》，（臺北：張老師文化事業股份有限公司，2003），頁 250。

繪畫發展至今，各個畫派彷彿試圖透過各種顏料的堆疊、造型的扭曲來形塑出各時代的「濾鏡」(filter)，將不同時代的元素過濾並轉譯成特殊的藝術語彙。人們可以從畫作透露出的細微線索中，反向推論出藝術家對各時代社會、文化、人性等之觀察和詮釋。筆者作為視覺藝術創作者，一直以來都在建構自己的繪畫語彙，同時在繪畫的範疇中不斷尋覓嶄新的視覺效果與可能。

因此，筆者以玻璃球內的風景創作探討「微型中的浩瀚」的概念，藉以下三種研究方法與架構展開：

#### 1. 圖像學的方法：

圖像學的方法，最早由德國學者阿比·華伯格(Aby Warburg, 1866–1929)，後來則有歐文·潘諾夫斯基(Erwin Panofsky, 1892–1968)與魯道夫·維寇爾(Rudolf Wittkower, 1901–1971)分別將它應用在詮釋造型藝術與建築上。<sup>3</sup>圖像學的方法，主要是一種研究藝術作品中符號、圖像和象徵意義的方法，通常會涉及對宗教、神話、象徵學等相關領域的知識。有關圖像學的要義，並非在於將圖像加以評價，而是研究其圖像如何演變的問題。

潘諾夫斯基的圖像學研究將畫面視覺的閱讀方式分作為三種層級—描述、分析與解釋：<sup>4</sup>

#### 1) 第一主題或自然主題 (Primary or natural subject matter)：

其解釋行為即「前圖像描述」(pre-iconographical description)，以客觀的角度描述物件表象特質，如線條、色彩、形體與構圖等。

#### 2) 第二主題或傳習主題 (Secondary or conventional subject matter)：

將畫面母題(Motif)與更為廣泛與特定的文化、宗教之故事、寓言等有所關聯，圖像本身具有慣例之詮釋手法與意涵，亦「圖像誌分析」(Iconography)。「Iconography」一詞源自於希臘語 *eikon* (意指圖像) 和 *graphein* (意指書寫)，是一種以圖像書寫的敘事行為。<sup>5</sup>

#### 3) 內在意義或內容 (Intrinsic meaning or content)：

---

<sup>3</sup> Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo 著，曾培、葉劉天曾 譯，《藝術史學的基礎》，(臺北市：東大出版，1992)，頁 33。

<sup>4</sup> Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Boulder: Westview Press, 1972), pp. 5–8.

<sup>5</sup> Albert C. Moore, *Iconography of Religions: An Introduction* (Philadelphia: Fortress Press, 1977), p.21.

更進一步以時代背景、宗教傳統、文化特徵、政治因素與社會概況為考量，剖析與揭露象徵圖像所指涉的各種人、事、時、地、物之表徵，即「圖像學」（Iconology）分析之目標。

本研究的第二章主要以圖像學的研究方法廣泛搜集帝王像與宗教畫中的王權寶球或十字聖球符號，梳裡玻璃球於其中的含意，與其材質特性於題材上的詮釋可能，從中進而論證筆者以玻璃球體作為一個空間載體的脈絡性。此外，在分析圓形畫的歷史脈絡時，宗教畫中的「聖母聖子像」與「聖家庭」皆為常見題材，為信眾的情感寄託。而筆者的玻璃球系列便沿用了其圓形畫布與畫面的協作能傳遞出美滿視覺效果之功能。

## 2. 風格造型方法論：

有別於圖像學的方法，風格造型是由「純視覺」（Pure Visibility）的方法論開始，重於分析和解讀藝術作品中的視覺元素和表現方式，以揭示藝術家的風格和創作特點，並將其置於特定的時代、文化和歷史背景中。海因里希·沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1864–1945）曾經把繪畫表現的方式，區別為下列五種類型：

6

### 1) 線性與繪畫性：

線性繪畫強調繪畫作品中的線條和輪廓，注重物體的外形和輪廓的清晰度，以及細節的表現。而繪畫性則著重於筆觸和顏料的質感，突出筆觸的表現和繪畫媒介的特點。

### 2) 平面和深度：

平面意指重於將畫面視為平面，不強調透視和空間深度，突顯平面上圖像的裝飾性。深度則注重創造透視效果和立體感，使觀者感受到畫面中的空間深度和立體形狀。

### 3) 封閉的形式與開放的形式：

封閉的形式強調作品中的對稱、平衡和結構感，使觀者感受到穩定和封閉的印象。開放的形式則偏向於不對稱和不規則的形式，突顯動態和流動感。

---

<sup>6</sup> Heinrich Wölfflin 著，洪天富、范景中 譯，《美術史的基本概念》，（杭州：中國美術學院出版社，2015）。

#### 4) 多元性與單一性：

多元性繪畫強調作品中的多樣性和複雜性，包括多個主題、多種形式和多重意義的存在。單一性則注重單一主題或形式的簡潔性和一致性。

#### 5) 清晰的與模糊的：

清晰的表現強調細節的清晰和精確，突顯形象的細節和細膩的描繪。模糊的表現則著重於模糊、含糊或筆觸模糊的效果，強調情感、氛圍或暗示。

沃夫林在規範各個類型時，使用了二元對立的詞語來強調這些類性之間的相對性和對立性。從此觀點來看，所謂再現，似乎含有一層特別的含意，因為所有造型都指涉某種平行的意涵。然而，風格造型並非依循單一象限發展，而是繁複交織而成的。舉例而言，自文藝復興時期，西方藝術大多涉及透視學，但是透視學本身隨著各式光學儀器的介入，不斷地重新形塑觀察者的視覺感知，也間接反映在藝術作品中。

在此研究中，筆者以風格造型分析法，分析例舉的每一件作品，試圖從中審視自身的作品是如何承襲藝術史脈絡並創新。同時，將第三章的研究主題劃分為傳統透視法形塑的畫框一窗口概念、現代主義實踐於造型畫的空間概念以及圓形畫其造型脈絡與筆者選用其創作之關聯性。

#### 3. 創作實踐法：

創作實踐法旨在以創作行為和實踐經驗為基礎探究創作者的問題意識。這種方法強調藝術家本身的創作過程和創作實踐的重要性，並以此為基礎進行學術研究。透過創作實踐法，筆者能夠進一步探索和理解藝術創作的特質、方法和潛在的意義。

筆者在第四章的創作實踐中，主要以油畫間接技法於圓形畫布上描繪具象寫實的玻璃球與其內部空間的景象以體現「微型中的浩瀚」之概念。運用圓形的框架與玻璃球意象相結合旨在形塑多重空間的視覺效果，探討繪畫空間與現實空間之間的互為關係。此外，在自行切割木板與裱布的過程中，對於載體可塑性的自由度，啟發了筆者對於造型畫的興趣。

### 第三節、研究範圍與媒介

對於創作媒介之思考，戈特霍爾德·埃弗拉伊姆·萊辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781）在其 1767 年的著作《拉奧孔：詩與畫作的界線》（*Laocoon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry*）中，針對當時「詩畫同率」（*ut pictura poesis*）之藝術觀點，首次論證出詩歌與繪畫兩者媒介在本質上的不同，他寫道：

詩歌與繪畫固然是再現的藝術，但它們之間存在一個本質上的差異：前者為一個可見的進行性動作，其各個部分按照時間先後承續；後者是一個可見的靜止性動作，其各個部分的發展在空間的並置中進行。由於繪畫只能在空間中結合符號或摹仿手段，所有關於時間的表現必須被捨棄，因為其媒介本質無法涵蓋進行性的動作，它必需滿足於在空間中的動作；換句話說，我們僅僅能透過它們的姿態來推斷它們的動作。詩歌則相反。<sup>7</sup>

萊辛在此明確地將繪畫與詩歌的界線區分而出，繪畫運用在空間中的形狀和色彩，詩歌運用在時間中明確發出的聲響。

兩個世紀後，克萊門特·格林伯格（Clement Greenberg, 1909–1994）成為「媒介特異性」（*Medium Specificity*）的倡導者，以現代主義繪畫的發展為出發點，主張繪畫的平面性（*Flatness*）為其媒介本質。他在 1961 出版的《藝術與文化》（*Art and Culture*）藝術評論文集中針對現代藝術多元的樣貌寫道：

現代主義藝術作品必須試圖避免仰賴於其媒介本質之外任何經驗領域。這意味著，藝術必須放棄幻象和明確性等要素。藝術應該通過僅僅根據它們各自獨立且不可約化的本質來行動，從而實現實在性與「純粹性」。<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Although both themes, as representing visible objects, are equally adapted to painting, there is this essential difference between them: one is a visible progressive action, the various parts of which follow one another in time; the other is a visible stationary action, the development of whose various parts takes place in place. Since painting, because its signs or means of imitation can be combined only in space, must relinquish all representations of time, therefore progressive actions, as such, cannot come within its range. It must content itself with actions in space; in other words, with mere bodies, whose attitude lets us infer their action. Poetry, on the contrary—”; Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon* (Boston: Roberts Brothers, 1887), p. 90.

<sup>8</sup> “It follows that a modernist work of art must try, in principle, to avoid dependence upon any order of experience not given in the most essentially construed nature of its medium. This means, among other things, renouncing illusion and explicitness. The arts are to achieve concreteness, “purity”, by acting

此外，格林伯格更在〈現代主義繪畫〉（*Modernist Painting*）中指出繪畫的構成性本質可以化約為兩個規範：平面性與平面的界定（*delimitation of flatness*）。因此，在格林伯格眼中，「一塊展開的畫布或是繃釘起來的畫布，儘管不必然為一幅成功的畫，其早已作為一幅畫存在」。<sup>9</sup>

爾後，邁克爾·弗里德（Michael Fried, 1939-）在《藝術與物性》（*Art and Objecthood*）中試圖反駁格林伯格的繪畫「本質論」，他強調：「平面性與平面的界定不該被視為『繪畫的不可化約本質』，而更像是某物被視為一幅畫的最基本條件；而關鍵問題不在於這些最基本、永恆的條件，而是在於是什麼能夠引起堅定的信念，使其成功成為一幅畫」。<sup>10</sup> 換言之，在弗里德觀察中，現代主義畫家的任務是發現當下那些能夠確立作品身份為繪畫的規範，也就是某種能夠符合各種社會現象所界定的徵候之型態。

身處在二十一世紀，當代藝術家彷彿已從媒介特異性之概念解放出來了。藝術的革新乃未盡之事，當代藝術也絕非是以單一線性發展。也因此，筆者從而意識到，媒介的「本質性」是會隨著各種社會現象的發展不斷重新形塑的，而每位藝術家對其都有各自的詮釋。重要的是，在這多元藝術樣貌的橫流中，筆者作為創作者，該如何透過繪畫的藝術表現媒介，詮釋出身處於此時代之人所體悟的個人感知，是筆者不斷反思之課題。

筆者回顧西方平面繪畫空間觀的演繹，發現現代至當代的繪畫之平面性發展，同時也會觸發觀者對於畫面試圖擬仿三維空間感知的思念：

從喬托（Giotto, 1266–1337）到庫爾貝（Courbet, 1819–1877），畫家的首要任務一直是在平面上製造出三維空間的幻象。人們透過這個表面，就像

---

solely in terms of their separate and irreducible selves.”; Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1989), p. 139.

<sup>9</sup> “...thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture-though not necessarily as a successful one”; Clement Greenberg, “Modernist Painting”, reprinted in Francis Frascina and Charles Harrison eds., *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (Harper & Row, 1982), p. 6.

<sup>10</sup> “This suggests that flatness and the delimitation of flatness ought not to be thought of as the ‘irreducible essence of pictorial art’, but rather as something like the minimal conditions for something’s being seen as a painting; and that the crucial question is not what those minimal and, so to speak, timeless conditions are, but rather what, at a given moment, is capable of compelling conviction, of succeeding as painting.”; Michael Fried, *Art and Objecthood* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998), p.38.

透過一個鏡框式舞台般，觀看。然而現代主義使這個舞台越來越淺，直到背景幃幕成為了幕布，而這淺薄的表面成為唯一可供畫家創作的載體。無論他如何豐富地描繪和摺疊這個幕布，即使他仍然在上面勾勒出可辨識的圖像，我們可能會感到一種失落感。我們所關注的並不是繪畫中圖像的缺失，而是圖像喪失了如同我們身體所處空間的幻象般空間的展示權力。比起曾經填充於其的圖像，我們恐怕會更加思念這種空間幻象，或是對它的感知。<sup>11</sup>

審視現今社會的概況，人們重視效率、便捷且不斷的跟隨新潮流。一張張數位化的圖像充斥著我們的日常生活，如此的快速卻在物質層面上如此的「虛」。當藝術家不斷跟隨著潮流而創作，會不會容易被同質化，抑或是像追著龜的阿基里斯一般永遠無法追上潮流？<sup>12</sup>筆者認為平面繪畫因其媒材特性，不論繪製地再快速，也不會是用於詮釋這資訊洪流般社會現象的最佳媒介。然而，繪畫的靜止不動且存有於獨立載體之永恆特性，卻能提供觀者某種穩定性。對筆者而言，那便是唯有繪畫能提供給觀者的視覺感知。

本文以研究畫布框架與畫面相互協作的關係為主旨，實踐於以油彩描繪玻璃球介面所區分的內部空間與外部世界，辯證繪畫與觀看間的互為關係。首先以圖像學的研究方式梳理球體圖像在藝術史中的歷史與表現，聚焦於含有王權寶球或十字聖球的帝王像與宗教畫作為研究對象，探求透明球體於畫面中的意涵，與其透明、圓實的特性在當代中的詮釋可能。

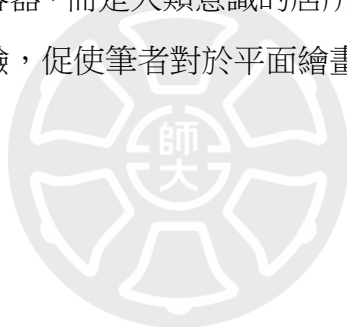
---

<sup>11</sup> “From Giotto to Courbet, the painter’s first task had been to hollow out an illusion of three-dimensional space on a flat surface. One looked through this surface as though a proscenium into a stage. Modernism has rendered this stage shallower and shallower until now its backdrop has become the same as its curtain, which has now become all that the painter has left to work on. No matter how richly and variously he inscribes and folds this curtain, and even though he still outlines recognizable images upon it, we may feel a certain sense of loss. It is not so much the distortion or even the absence of images that we may mind in this curtain-painting, but rather the abrogation of those spatial rights which images used to enjoy back when the painter was obliged to create an illusion of the same kind of space as that in which our bodies move. This spatial illusion or rather the sense of it, is what we may miss even more than we do the images that used to fill it.”; Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1989), p. 136.

<sup>12</sup> 文中「追著龜的阿基里斯」一說源自芝諾悖論 (Zeno’s paradoxes)。希臘哲學家芝諾提出當烏龜與阿基里斯賽跑，假定阿基里斯的起始點位在烏龜身後一公里，他跑的速度雖比烏龜快，仍會永遠無法超越位在前方且同時移動的龜。其概念被運用於日本導演北野武 (Takeshi Kitano, 1949-) 2008 年的電影《阿基里斯與烏龜》中，男主角窮盡畢生在藝術創新上追求突破，卻無法趕上主流藝術。

接著以梳理文藝復興藝術家觀看的方式論述其如何間接形塑出傳統畫框即窗口的概念。後續探求現代主義藝術家如何運用造型畫布作為探索空間的媒介，辯證畫布框架與畫面內容的互為關係。最後聚焦於圓形畫的歷史脈絡，以分析文藝復興時期的圓形畫為例，探討其造型特殊性與題材的畫面視覺呈現間的協作，與圓形畫本身的功能性，並藉此導向筆者將圓形畫布用於描繪玻璃球內部與外部空間之意圖，以及圓形畫之私密性特徵。

在作品實踐與分析中，以玻璃球罩的意象取代傳統繪畫中畫框一窗口的核心概念，闡述筆者如何以具象寫實的視覺手法將安穩、疏離等抽象矛盾感知於平面繪畫中實踐，如何藉由畫布框架的概念呈現出玻璃球內部封閉卻安定的空間與球體外部充滿瞬間性、偶然性無序感的空間兩者二元對立的辯證，以及如何在畫布中的微型世界展現浩瀚感。此外，筆者也將畫面一造型的概念，延展至繪畫一物體，將所繪的玻璃球風景視為實際存有於現實空間之物。在經營畫面內部空間時，意會到空間並非填充物的容器，而是人類意識的居所，對於內在世界與外在世界兩種差異空間中的知覺體驗，促使筆者對於平面繪畫本質的思考。



## 第二章、玻璃球的內與外

在筆者本次的創作研究中，玻璃球體為主要貫穿整個系列的符碼。筆者將其意象作為平面繪畫作品本質的類比（Analogy），以透明介面所形塑的封閉空間替代傳統畫框即窗口—觀者透過窗口看向敞開世界之概念。在本章中，筆者將爬梳透明球體於藝術史中的圖像意涵與其詮釋手法，進而論證筆者將作品類比成玻璃球並將其視為一個微型世界的合理性。在第一節中，筆者首先以帝王像中出現的王權寶球為例，梳理圓球體如何作為一個權力的投射。第二節則是聚焦於宗教畫中的十字聖球概念，其中透明球體的內部空間如何被置換成一個獨立運行的微型世界。在第三節中，筆者著重於論述當代藝術家如何運用玻璃球具折射與反射的視覺特性詮釋當代人們習慣透過一個介面觀看的現象，展現作品—觀者—空間三者的互為關係。

### 第一節、權力的投射

維也納藝術史學者恩斯特·漢斯·貢布里希（E.H. Gombrich, 1909–2001）認為，製像藝術一如繪畫、雕塑或其他類型的圖像傳達活動一皆為再現的，但是這些「再現並不是對現實形象的模仿，而是企圖擁有現實事物的心理衝動所驅策的替代行為」。<sup>13</sup>筆者在本節中將檢視藝術史上帝王像中的圓球體如何象徵著掌權者至高無上的權力。

在藝術史中，圓球體為權力幾何化之符號，蘊藏神性寓意的同時，也是科學與宗教之間的縮影。在阿爾布雷希特·杜勒（Albrecht Dürer, 1471–1528）的作品《查理曼大帝》（*Emperor Charlemagne*）【圖 1】中，查理曼大帝一手握有寶劍，一手握有帶有十字架的金球。此作品為一件雙聯屏（diptych）的左半側，右半側則是《西吉斯蒙德大帝》（*Emperor Sigismund*）【圖 2】。相似地，西吉斯蒙德大帝則一手握有權杖，一手同樣拖有金球。兩幅畫中出現的紋章（Coat of arms）則象徵兩帝王各自統治的領土。查理曼大帝身後繪有象徵德國的聯邦之鷹與法國的百合花飾（Fleur-de-lis），而西吉斯蒙德大帝身後則有五個地區的紋章，即德國帝國、波希米亞、舊匈牙利和新匈牙利，以及盧森堡。兩位帝王手上的金球便

<sup>13</sup> 陳懷恩 著，《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，（臺北市：如果出版，2008），頁 38。

為王權寶球（Sovereign's orb）又名十字聖球（globus cruciger），自中世紀以來是君王與基督教權威的標誌，通用於硬幣、權杖與圖像。此外，王權寶球頂部的十字架為耶穌基督掌握整個世界的象徵。



【圖 1】（左）阿爾布雷希特·杜勒，《查理曼大帝》，1511–1513，油彩板，215 x 115 公分，德國歷史博物館。圖片來源：<https://artsandculture.google.com/asset/the-emperor-charlemagne-albrecht-duerer/NQFoHzjzUkAp5Q?hl=en>。

【圖 2】（右）阿爾布雷希特·杜勒，《西吉斯蒙德大帝》，1511–1513，油彩板，215 x 115 公分，德國歷史博物館。圖片來源：<https://artsandculture.google.com/asset/the-emperor-sigismund-albrecht-duerer/wQEjP2msB1oDgA?hl=en>。

然而在發現新大陸前，古希臘學者們早已提出世界為球體的猜想，球體的意象代表宇宙整體的幾何化，天地並存於同一個地球中。在《理想國》（*Republic*）一書中，柏拉圖（Plato）視命運女神阿南刻（Ananke）的紡錘為宇宙本體。俯瞰時，紡錘呈現出同心圓之意象，而直到中世紀，同心圓常用於描繪宇宙結構。<sup>14</sup> 因此，眾多帝王像手中皆有一顆球體，意旨掌握著全世界，乃是一個權力的象徵。同樣地，哈布斯堡王朝（Habsburg）也延續將球體視為權力象徵的觀點。英國歷史學家傑弗里·帕克（Geoffrey Parker, 1943–）指出，一枚於 1583 年鑄造的銅牌，

<sup>14</sup> Patricia Saldarriaga, “Globus Cruciger: Spheres and Empires in the Hispanic Enlightenment”, *The Eighteenth Century*, vol. 59, no. 2 (Summer 2018), pp. 183–199.

一面刻有菲利普二世 (Philip II, 1527–1598)，另一面則有一匹在圓球上的馬，並寫著拉丁文 *non sufficit orbis*，這明確地展現出哈布斯堡王朝的野心，縱橫天下也不會滿足【圖 3】。<sup>15</sup> 球體在此同時象徵著世界與帝國的權力。此外，*Non sufficit orbis* 一說詞源自於古羅馬詩人尤維納利斯用於描述亞歷山大大帝 (Alexander the Great, 西元前 356–323) 的野心，因此在球上奔馳的馬則為亞歷山大大帝的戰馬布西發拉斯 (Bucephalus)。而將 *Sufficit* 一字一分為二的雲朵則象徵在天上的上帝，暗示著即使能征服全世界的人仍有局限。在此設計中，球體上雖沒有十字架的圖像，卻仍帶有宗教的意涵。



【圖 3】1583 年鑄造的銅幣，一面刻有菲利普二世，另一面則有一隻在圓球上的馬匹，上面寫道 *non sufficit orbis*。圖片來源：<https://imperiumromanum.pl/en/curiosities/non-sufficit-orbis/>。

收藏於國家肖像館 (National Portrait Gallery)，一幅描繪伊莉莎白一世 (Elizabeth I, 1533–1603) 【圖 4】的肖像畫中亦有王權寶球的蹤影。為紀念 1559 年伊莉莎白一世的加冕典禮，畫面中她身穿華麗的金色長袍，長袍上以都鐸玫瑰 (Tudor rose) 與百合花飾點綴，頭頂上的皇冠鑲有諸多寶石，正面凝視觀者，自信地展現其崇高的權力。此作品傳為一件早在 1559 年繪製的複製畫，但當時的作品早已消失，無從考究。然而，尼古拉斯·希利亞德 (Nicholas Hilliard, 1547–1619) 所繪的《加冕纖細畫》 (Coronation Miniature) 【圖 5】則與收藏於國家肖像館的《女王伊莉莎白一世》 (Queen Elizabeth I) 近似。女王兩幅作品中皆以右手握持著權杖，而左手則安放於鑲有寶石的藍灰色寶球上。球體明顯地以寶石

<sup>15</sup> Geoffrey Parker, *The Grand Strategy of Philip II* (New Haven: Yale University Press, 1998), p. 10.

裝飾的金條劃分為三個部分，其形象與 TO 地圖相似，指涉著中世紀認知中的三大洲—歐洲、亞洲與非洲。但這兩件作品中的王權寶球形象不符合當時記載於清單上的描述，在這兩件作品中王權寶球皆為藍灰色，並非為金球。<sup>16</sup>



【圖 4】（左）佚名，《女王伊莉莎白一世》，1600，油彩木板，127.3 x 99.7 公分，國家肖像館。圖片來源：<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02070/Queen-Elizabeth-I>。

【圖 5】（右）尼古拉斯·希利亞德，《加冕織細畫》，1600，油彩木板，8.9 x 5.6 公分，哈雷美術館和基金會。圖片來源：<https://harleyfoundation.org.uk/explore/entry/coronation-miniature/>。

如同各式圖像所詮釋的，多數王權寶球在現實中為鑲有寶石的金球，而凡握有此金球的君王，象徵著其掌握著至高的權力。在現代，王權寶球仍具有權力的象徵意涵，伊麗莎白二世（Elizabeth II, 1926–2022）登基時，手中也拖捧著金色的寶球。王權寶球與在宗教畫中出現的十字聖球相似，球體在此皆為世界的象徵。然而，在宗教畫中，十字聖球的型態相較帝王像中如實描繪的王權寶球更為多元，時常具有超現實的呈現，且更常被描繪成透明的玻璃球體。

## 第二節、微型的世界

在西方藝術史中，在諸多宗教畫中亦可察覺玻璃製十字聖球的蹤跡。在許多描繪聖克里斯多福（St. Christopher）協助化為小孩的耶穌過河的畫作中，耶穌手中都持有十字聖球。一本十三世紀記有諸多聖人傳說的書籍《黃金傳奇》（*The*

<sup>16</sup> Janet Arnold, "The 'Coronation' Portrait of Queen Elizabeth I." *The Burlington Magazine*, vol. 120, no. 908 (1978), p.731.

*Golden Legend*) 中，記載著一篇關於聖克里斯多福最著名的傳說。原名為毆菲魯斯( Offerus )的克裡斯多福，曾立誓要為世上最強大的君王服務。造訪迦南王後，他便去探訪魔鬼。然而，當他意識到魔鬼懼怕十字架後，便認定耶穌為最強大的君王，開始背負他人渡河，作為服務耶穌的方法。有天，一名孩童請求克裡斯多福協助他渡河，但克裡斯多福在途中卻赫然察覺孩童幾乎重到他無法負荷。艱難渡河後，他便向孩童說：「你重到讓我覺得我的肩上揹負著全世界」，而孩童則回應：「你背負的不只是全世界，還包含它的造者。我就是基督，你的君王」。<sup>17</sup>自此，毆菲魯思便改名為克裡斯多福，意為背負基督者，並從此踏上傳教之旅。有別於其他描繪聖克裡斯多福協助聖嬰渡河的圖像，一幅傳北方文藝復興時期法蘭德斯畫家揚·韋倫斯·德·科克 (Jan Wellens de Cock, 1480–1527) 的《聖克裡斯多福背著聖嬰橫渡大河》( *Saint Christopher Carrying The Infant Christ* ) 【圖 6】刻意巨大化聖克裡斯多福背上的十字聖球。以往，此題材的呈現通為聖克裡斯多福背上的聖嬰手中握有一顆較小的十字聖球。有趣地，在此幅作品中，聖嬰乘坐在玻璃球體的十字聖球，表面反射著周遭景色，從聖克裡斯多福吃力的身姿可感知到承擔世界的重量。



【圖 6】揚·韋倫斯·德·科克，《聖克裡斯多福背著聖嬰橫渡大河》，1495-1528，油彩橡木板，35.7 x 45.9 公分。圖片來源：[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Putative\\_Jan\\_Wellens\\_de\\_Cock\\_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Putative_Jan_Wellens_de_Cock_001.jpg)。

<sup>17</sup> Voragine, J. de, & Caxton, W. "S. Christopher (25 July)," *The Golden Legend: Lives of the Saints* (Cambridge: Cambridge University Press, 1914), p.51.

此外，展示於波利維亞波托西的國家造幣廠（National Mint of Bolivia）的一幅宗教畫《里科山聖母》（*La Virgen del Cerro*）【圖 7】，更體現了巴洛克時期與啟蒙運動時期科學和宗教的結合。畫面中央的里科山（Cerro Rico）意即富貴山，1545 年西班牙帝國在此殖民地尋獲銀礦後，開始大量開採和煉製。當時，富貴山的銀礦蘊藏量為世界第一，而白銀貿易更對世界經濟產生深遠的影響。畫面中的透明球體、聖母的光環與聖靈同為淺藍色並呈一直線。此顆球體在視覺上如從聖母腹部的開口掙脫而出般，其透明且不穩定的特性彷彿暗示著里科山附近居民的安危。然而，此顆透明球體的特質恰似亞里斯多德的天球(celestial spheres)，而球體在視覺上隱約帶有里科山當地的景色。球中景象在畫面中成為另一個獨立空間的存在，觀者在此與聖母處於同個全知視角，俯瞰眾生。



【圖 7】佚名，《里科山聖母》，1700–1800，油彩畫布，120 x 100 公分，波利維亞波托西國家造幣廠。圖片來源：[https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:PMa\\_BOL\\_107\\_Potosi.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:PMa_BOL_107_Potosi.jpg)。

在諸多含有十字聖球圖像的宗教畫題材中，畫家在刻畫救世主（*Salvator Mundi*）題材中的十字聖球變化最為多元。十字聖球在宗教畫中的表面質地表現不拘，有金屬光滑的表面，也有透明玻璃的呈現。時而看似實心厚重，時而看似透明輕盈，有時透明的球體中更含有一個內部世界的風景。安德烈亞·普雷維塔利（*Andrea Cordelliaghi*, 1480–1528）在 1519 年的《救世主》【圖 8】中，基督

手中的十字聖球明顯為一顆透明空心的玻璃球體，光透過玻璃球，觀者仍可清晰地看見基督柔順的長袍，視覺上長袍的影像並未受前方玻璃球的折射產生強烈的形變。同樣的十字聖球圖像在提香 (Titian, 1488–1576) 1570 年的《救世主》【圖 9】中，因反射光點厚實的筆觸及球體整體暗沈的色澤使觀者無法清楚看見球體後的衣摺，稍顯沈重實心，如同一顆實心水晶球。關於基督手中的玻璃球體的結構是否為實心或空心的討論，科學家與史學家將目光聚焦於李奧納多·達文西 (Leonardo da Vinci, 1452–1519) 具爭議性的《救世主》【圖 10】上。達文西的救世主，身著寶藍色長袍，右手持十字聖號之手勢，左手掌托著代表世界 (Mundi) 的玻璃球體，象徵將全世界人們的救贖與福祉捧於掌心。沃爾特·艾薩克森 (Walter Isaacson, 1952–) 在《達文西傳》中指出達文西未能將在透明球體後面的物體影像變化如實呈現，當實心玻璃或水晶成為球體或透鏡時，它亦會使圖像放大、反轉或顛倒。因此，艾薩克森認為達文西畫中的球體為一顆不折射或扭曲光線的中空玻璃球。<sup>18</sup>為釐清此謎題，美國加州大學爾灣分校 (University of California Irvine) 的研究人員，經以電腦繪圖技術將平面二維的畫作轉為三維立體場景分析後，推斷基督手中的玻璃球為一顆半徑約 6.8 公分，玻璃厚度不超過 1.3 公釐的空心設計。<sup>19</sup>除了單純透明的十字聖球外，在一幅傳為康坦·馬賽斯 (Quinten Metsys, 1466–1530) 工作室繪製的《救世主》【圖 11】中，基督手中的透明球體表面反射出十字聖號的手勢。經由再更仔細端詳球體的反射，可發現畫家同時也描繪了城市建築的倒影以及畫面下方裝飾性的雲朵。由此可證，透過玻璃球的反射，觀者可以知覺到不存在於畫面中的未知空間。除此之外，有些救世主畫中，基督手中的玻璃球內更含有一個內部世界，如同畫中畫。1520 年，同樣出自於馬賽斯工作室的《救世主》【圖 12】一畫中，十字聖球中清晰地繪有一個晝夜交替的城市景象。新月從厚重的雲朵探出，曙光於海平面升起。相似地，傳為揚·范克萊韋 (Joos van Cleve, 1485–1541) 於 1530 年繪製的《救世主》【圖 13】中，也含有構圖近似的夜景，左邊為陸地，右邊為海洋。不同於前者的城市景象，范克萊韋的球中世界是無人的山景。儘管如此，兩顆玻璃球中皆蘊藏著某種獨立於外部的內部氣候，暗示主客互為之空間關係生成。

---

<sup>18</sup> W. Isaacson, *Leonardo da Vinci* (New York City: Simon & Schuster, 2017).

<sup>19</sup> Marco Liang, Michael T. Goodrich and Shuang Zhao, “On the Optical Accuracy of the Salvator Mundi”, arXiv (2019), pp. 5–6.



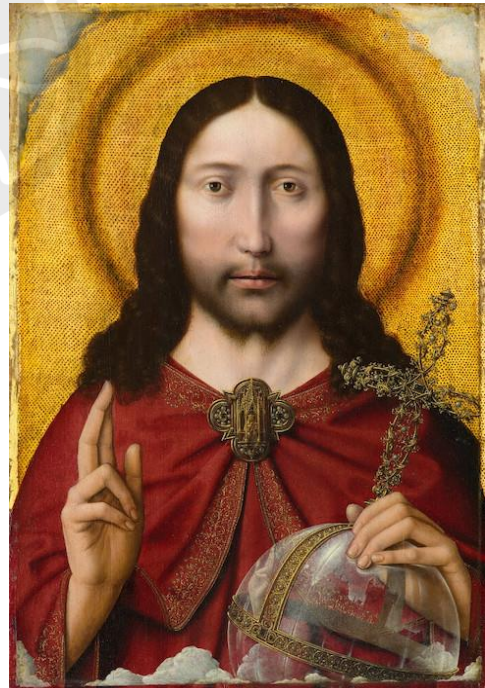
【圖 8】安德烈亞·普雷維塔利，《救世主》，1519，油彩楊木板，61.6 x 53 公分，英國國家美術館。圖片來源：  
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-previtali-salvator-mundi>。



【圖 9】提香，《救世主》，1570，油彩畫布，96 x 80 公分，艾爾米塔什博物館。圖片來源：  
<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/32188/>。



【圖 10】李奧納多·達文西，《救世主》，1499–1510，油彩胡桃木板，65.6 x 45.4 公分，私人收藏。圖片來源：  
<https://www.tuttartpitturasculturaipoesiamusic.com/2017/11/Leonardo-da-Vinci-Salvator-Mundi.html>。



【圖 11】康坦·馬賽斯工作室，《救世主》，1500–1510，油彩木板，53.3 x 36.8 公分，北卡羅來納州北卡羅萊納美術館。圖片來源：  
<https://artsandculture.google.com/asset/salvator-mundi-attributed-to-quentin-massys-and-studio/cwEBp02q1gUUKA>。



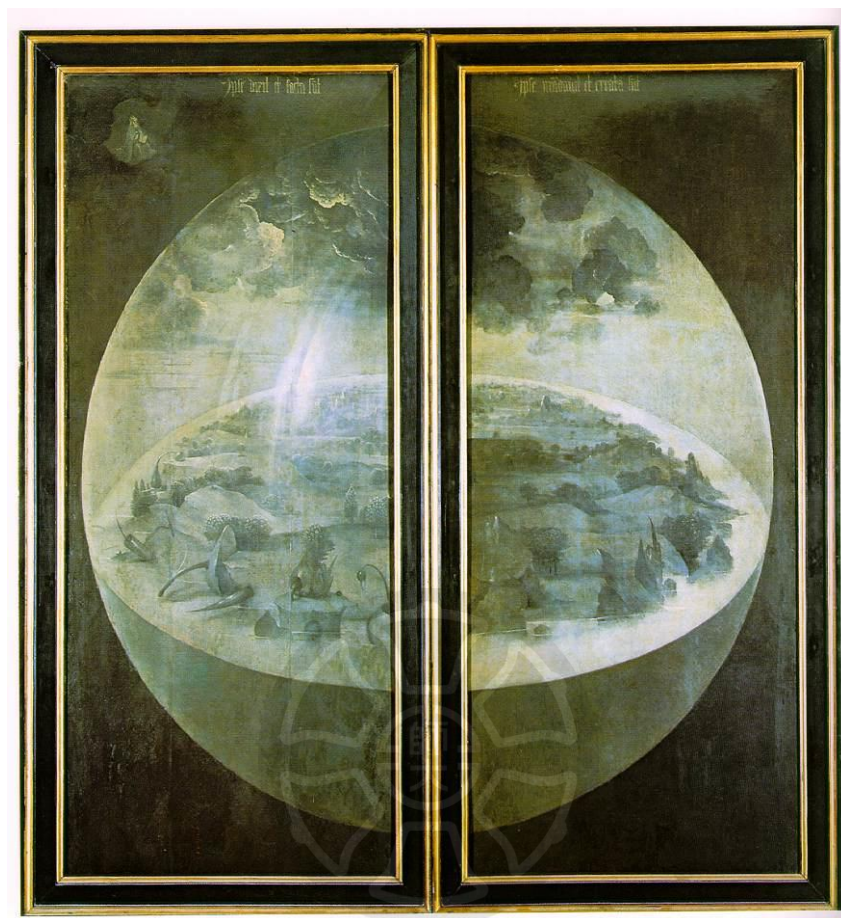
【圖 12】康坦·馬賽斯工作室，《救世主》，1520，油彩木板，72.9 x 50.2 公分，格羅夫納博物館。圖片來源：<https://westcheshiremuseums.co.uk/wp-content/uploads/2018/11/Metsys.pdf>。



【圖 13】揚·范克萊韋，《救世主》，1530，油彩木板，60 x 47 公分，普拉多博物館。圖片來源：<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/christ-the-saviour/4ae851b5-fb6c-40f1-b725-dc1021b5d950>。

除此之外，玻璃球圖像作為囊括世界之載體的意象同樣出現於耶羅尼米斯·波希（Hieronymus Bosch, 1453–1516）著名的三聯畫《人間樂園》（*The Garden of Earthly Delights*）的外部聯屏【圖 14】。當《人間樂園》左右兩翼闔閉時，外部為一個以灰階繪製（*Grisaille*）的巨型透明球體，左上角可見上帝手持十字聖號與聖經，以全知視角俯瞰世界。畫作最上方寫道一句源自《詩篇》的引言：*Ipse dixit, et facta sunt; Ipse mandavit et creata sunt*，意指「願這些都讚美耶和華的名，因他一吩咐便都造成」。雖然荷蘭祭壇畫的外部時常是以單色繪製，與其色彩繽紛的內部產生強烈的對比，但波希單色的運用使觀者在閱讀此畫面時對文本敘事產生分歧的解讀與更多想像空間。球內可能是神創世的第三日（*The Third Day*），一個植物繁盛但尚未有任何人類與動物蹤跡的世界，同時，單色黯淡的景象可能指涉一個晝夜尚未被光體劃分的世界。此外，如同貢布里希所指出，球內的景象可能是神為了懲罰人類，天降大洪水過後，萬物淨泡在水中的殘景。球體上接近

雲層的光束除了是反射外，也可能是大洪水過後的彩虹。<sup>20</sup>不管觀者對球內景象解讀為何，其封閉的世界觀仍與上述的十字聖球之概念相互應。



【圖 14】耶羅尼米斯·波希，《人間樂園》外聯，1503–1504，油彩橡木板，220 x 390 公分，普拉多博物館。圖片來源：<https://www.arthistoryproject.com/artists/hieronymus-bosch/the-garden-of-earthly-delights-closed/>。

玻璃球圖像於西方繪畫的含義演變，從中古世紀帝王肖像中的圓球體至宗教畫中十字聖球的符號運用，皆有權力與世界等意涵。宗教畫中，十字聖球的詮釋從單純中空的玻璃球體、實心厚重會產生視覺形變的透明球體至蘊含內部風景的球中世界之意象皆指向一個於畫面中分割而出的獨立空間。在觀看救世主題材的作品中，觀者彷彿與基督本人處於同空間，窺視著耶穌手中的球中世界，形成一個內部與外部相互辯證的矛盾關係。

<sup>20</sup> E. H. Gombrich, "Bosch's 'Garden of Earthly Delights': A Progress Report." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32 (1969), pp. 162–70.

### 第三節、介面、反射與觀看

莫里斯·梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) 曾指出：「我們不應該把空間想像為充滿所有物體的一個蒼穹，或把空間抽象地設想為物體共有的一種特性，而是應該把空間構想為連結物體的普遍能力」。<sup>21</sup>相似地，馬丁·海德格 (Martin Heidegger, 1889–1976) 也透過「此在」(Dasein) 的概念勾勒出事物間的相對關係，起到某種空間化的作用。換言之，空間是被形塑的，而人們在日常生活中是透過觀看來界定各事物之間的相互關係，同時意味著，人們可以透過觀看進而意識到自身的存在。

一個人要感覺到自己是一個個別的人類主體，不只要用自己的眼睛和他者的眼睛，還得借助由地方、事物和科技所構成的自然和文化世界，這些元素共同組成了凝視的場域。<sup>22</sup>

文藝復興以降，人們開始善用光學儀器的介面觀看，而意識形態也隨著各式儀器的發明而有所遷移。十五世紀，達文西提出畫家可以透過「暗箱」(Camera Obscura) 生成的上下顛倒影像來觀察描繪物，同時將外在事物內在化。十七世紀，伽利略·伽利萊 (Galileo Galilei, 1564–1642) 使用自製的望遠鏡發現了一系列新的天文現象，證實了尼古拉·哥白尼 (Nicolaus Copernicus, 1473–1543) 提出的日新說，而地球從此不再是宇宙的唯一中心。接著，克勞德鏡 (Claude glass) 的發明，讓人們能透過濾鏡般的有色透鏡欣賞如畫的 (picturesque) 風景，改變人們對於風景的審美品味與觀賞方式。十九世紀，攝影術的興起將視覺從陰暗的內部轉移到光明的外部，同時意味著西方科技和意識形態開展著完成。無疑地，攝影術能快速成像的特徵，普遍被眾人視作絕對的證據，也後續引發諸多學者的討論。強納森·柯拉瑞 (Jonathan Crary, 1951–) 曾經寫道：

如果在十九世紀末期，電影或攝影在形式上好像可以和暗箱做對照，那

---

<sup>21</sup> Maurice Merleau-Ponty 著，姜志輝 譯，《知覺現象學》，(北京：商務印書館，2001)，頁 310–311。

<sup>22</sup> Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君 譯，《觀看的實踐》，(臺北：臉譜出版社，2013)，頁 114。

麼其實在一個社會、文化以及科學的大環境中，已經和暗箱這種發明所預設的視覺條件之間有了很深刻的斷裂。<sup>23</sup>

隨著電腦、網際網路與智慧型手機的出現，人們開始習慣透過螢幕與社會產生連結，也在各大社群媒體介面中，從他人的視角觀看世界。近年來諸多新媒體藝術家更借助人工智慧生成圖像等能力，探究機器人如何觀看，抑或是藉由大數據資料庫探求人類集體意識中的圖像。

人們透過介面觀看，也透過藝術創作來感知社會的各種徵候，因此藝術作品亦可成為人們理解世界的某種媒介。透明球體在藝術創作的運用演繹至當代，以現成物之型態出現居多。這些具反射性的球體因其材質特殊性，使得人們在凝視球體時，思想彷彿會被牽引至更為浩瀚的精神場域，而當代藝術家也各自對擁有不同的詮釋。以下筆者針對透明球體所具有折射特性以及鏡面球體所具的反射特性，梳理出具代表性的當代藝術品，作為介面—空間之思考。

日本藝術家名和晃平（Kōhei Nawa, 1975-）的「像素細胞」（*Pixcell*）雕塑系列，將透明球體視為像素般的細胞，並依附於動物剝製標本與各式容易辨識的物件上。他在網路上購買獲取創作載體後，將其以大量的且不可數的透明球體覆蓋，類似於電腦顯示器上像素化的圖像，形成細胞般的濾鏡。在泡沫般的濾鏡底下，底下的載體，隨著觀者視點的移動，會被局部放大、變形。在視覺上既魔幻也產生某種矛盾的動態感。名和晃平將此視覺效果類比運用望遠鏡/顯微鏡觀測到的物件，抑或是被鏡頭捕獲的被拍攝者。在一次訪談中，他曾說道：

對於我們的視覺和觸覺感官而言，世界是一個表面的連續體，所有事物都被某種皮膚所覆蓋。因為我們通過他們的皮膚感知和意識到物體，所以皮膚的質量決定了我們是否覺得某物是真實的。皮膚成為連接感性與物質的介面，並且通過感性與物質的相互作用產生影像。<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Jonathan Crary 著，蔡佩君，王嘉驥 譯，《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》，（臺北，行人出版社，2007），頁 49。

<sup>24</sup> “To our senses of vision and touch, the world is a continuum of surfaces, and all things are covered with some sort of skin. Because we sense and become aware of objects through their skin, it is the quality of the skin that determines whether or not we feel something to be real. The skin becomes an interface that links sensibility with matter, and images are produced through this interplay of sensibility and matter.”; Donata Marletta, “Kohei Nawa. A Japanese Artist Beyond Cultural Stereotypes”,

在此系列中，鹿標本為名和晃平最具代表性的主題。2011 年的《像素細胞：鹿 #24》（*Pixcell Deer #24*）【圖 15】為一隻被大大小小玻璃球覆蓋的鹿標本。鹿在日本的神道教中被視為神的使者，而在此件作品中，鹿的姿態恰巧與春日鹿曼荼羅中的神鹿相仿，具有神性寓意。<sup>25</sup>不論藝術家本人是否刻意將宗教文本置入於作品中，觀者透過玻璃球，彷彿可以看透物質的本質，看透鹿的靈魂，構成一種嶄新的視覺經驗與對空間的辯證思考。



【圖 15】名和晃平，《像素細胞：鹿 #24》，2011，複合媒材，202 x 182 x 150 公分，大都會藝術博物館。圖片來源：[http://kohei-nawa.net/projects\\_category/pixcell/](http://kohei-nawa.net/projects_category/pixcell/)。

同樣將具反射性的球體作為創作媒介，傑夫·昆斯（Jeff Koons, 1955–）的《凝視球繪畫系列》（*Gazing Ball Painting Series*），挪用各時期的名畫，並將一顆藍色不鏽鋼球置於畫面中央的台子上，凝視畫作的觀者皆會映射於球體表面。

---

*Digicult*, 13 January 2016, <http://digicult.it/news/kohei-nawa-a-japanese-artist-beyond-cultural-stereotypes/>. Accessed 13 July 2023.

<sup>25</sup> “Pixcell-Deer #24”, *The Metropolitan Museum of Art*, 2011, [www.metmuseum.org/art/collection/search/76970](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/76970). Accessed 13 July 2023.

就其歷史脈絡而言，凝視球（Gazing Ball）是具有反射性的球體，最早出現於十三世紀，由威尼斯玻璃匠人手工吹製，現今多作為園藝裝飾。昆斯認為凝視球在此象徵著宇宙的浩瀚，同時也蘊藏著此時此刻親密感。<sup>26</sup>以《凝視球：馬奈的草地上的午餐》（*Gazing Ball: Manet's Luncheon on the Grass*）【圖 16】為例，米歇爾·傅柯（Michel Foucault, 1926–1984）曾在《馬奈與繪畫的對象》（*Manet and the Object of Painting*）中分析《草地上的午餐》（*Luncheon on the Grass*）畫面中的光線，並察覺前景與遠景的光源並不一致。他寫道：「這兩個表現系統，或者更確切地說，這兩個在畫面內部展現光線的系統，在這幅畫中被並置在一起，促成了這件作品略顯不和諧、內部異質的特徵。」<sup>27</sup> 有趣地，當昆斯選用此件作品添加凝視球時，更為作品畫面植入了新的空間觀，使觀者意識在當代觀賞古畫時，時空交疊的複雜關係。畫面中的裸女所凝視之人，也同時映照於作品中的凝視球體上。因此，此系列將球體的反射特質作為將作品—觀者—空間連結的媒介。



【圖 16】傑夫·昆斯，《凝視球：馬奈的草地上的午餐》，2014–2015，油彩畫布、玻璃、鋁，160 x 206.4 x 37.5 公分。圖片來源：<http://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball-paintings/gazing-ball-manet-luncheon-the-grass>。

<sup>26</sup> Alex Needham, "Jeff Koons' Gazing Ball Paintings: It's Not About Copying." *The Guardian*, 9 Nov. 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying>. Accessed 13 July 2023.

<sup>27</sup> "These two systems of representation or rather these two systems of manifesting light inside a picture, are juxtaposed here in this very canvas, are in a juxtaposition which gives this picture its slightly discordant character, its internal heterogeneity."; Michel Foucault, translated by Matthew Barr, *Manet and the Object of Painting*, (London: Tate Publishing, 2013), p.62.

### 第三章、畫布框架與畫面內容的辯證

筆者「微型中的浩瀚」一創作研究旨在探討如何運用畫布框架與畫面內容的有效協作激發觀者形而上的感知。「微型」意指畫布本身作為一個微縮的世界，是一個存有於現實中的實在物件。而筆者藉由利用圓形畫布描繪玻璃球內的封閉空間與其反射的外部空間，使玻璃球罩本身與畫布框架合而為一，畫布即是玻璃球本身，其概念挑戰了將畫布框架視為窗口，觀者透過窗口看向敞開世界的概念。因此，筆者將於此章的第一節中闡述人類觀看的方式如何反映於繪畫作品中，並聚焦於文藝復興以降景框所形塑的透視概念。接著，筆者以美國 60 年代所盛行的造型畫作為研究對象，探究平面繪畫的空間觀如何由畫面內演繹至與現實空間空間的互為關係，與各式造型畫其造型的靈感來源。最後，筆者在第三節中聚焦於爬梳圓形畫的造型脈絡，以論述筆者的玻璃球系列是如何承襲藝術史脈絡並創新。

#### 第一節、窗口之景

「將它視為一扇敞開的窗，可以透過它看到我將畫的景」<sup>28</sup>，當萊昂·巴蒂斯塔·阿爾貝蒂（Leon Battista Alberti, 1404–1472）首次將畫框譬喻為窗框時，彷彿同時開啟了人們觀看的新視野。人們透過觀看界定出空間，也從中感知主客體之關係。勒內·笛卡兒（René Descartes, 1596–1650）對於世界的觀看方式的想法是基於他的理性主義觀點。他認為人類主體需要以思想來理解社會，經由感官體驗或者僅僅依靠心靈之眼去想像的方式並不能得到正確的認識。<sup>29</sup>在笛卡兒學說對於人類主體的理解中，再現佔有相當重要的地位，而他在提倡運用幾何學等數學觀點與儀器精準的測量來理解世界，其著作《幾何學》（*The Geometry*）與《屈光學》（*Dioptric*）詳細闡述了他的各種研究實踐。然而，這種理解世界的方式，同時意味著觀察者需要以自身為主體出發，透過某種「工具」來瞭解世界，而這種工具便會形塑出某種觀看的「框架」，它可以是由光學儀器界定出來的，也可以是某種思想體系。自古以來，藝術家便利用各種工具來觀看，再透過雙手

<sup>28</sup> “First of all about where I draw, I inscribe a quadrangle of right angles, as large as I wish, which is considered to be an open window through which I see what I want to paint.”; Leon Battista Alberti, translated by John R. Spencer, *On Painting*, (New Haven: Yale University Press, 1966), p. 56.

<sup>29</sup> Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君 譯，《觀看的實踐》，頁 107。

的實踐將其媒介化。以下筆者將闡述藝術史中具代表性的觀看機制，以繪畫作品為例，如何構成各時期畫面的「框架」。

在拉斯科洞窟（Lascaux Cave）裡，洞口成為了邊界線，敞開的牆面上，描繪著各式舊石器時代人們的獵物，如野牛與鹿。細看這些動物時亦可發現，它們的形象通常是以扭曲的透視角度呈現，其頭部呈現側面，但它們的雙角卻是以正面可見的樣子繪製【圖 17】。這兩種視角的結合同樣也出現在古埃及藝術中，在視覺上具有種神秘性。另外，大多數的壁畫位於洞穴入口遠處的私密空間，不容易到達。這種位置的選擇，加上壁畫宏偉的尺幅，暗示其場域可能作為神聖、儀式性的場所。<sup>30</sup>同時，這種地理位置也意味著當時的人們在黑暗中需要依靠火炬的光來作畫。在黑暗的洞穴中，人們憑著日常中用肉眼觀察動物後所留下的各種印象，透過眼一心一手的轉譯過程，加以拼湊，重新詮釋在牆面上，而動物圖像本身的立體感來自於牆面岩石的起伏。



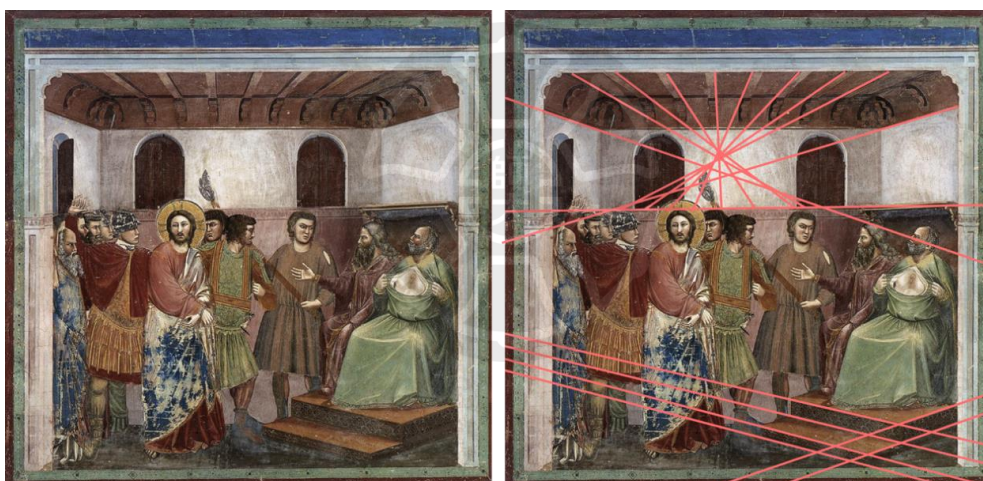
【圖 17】拉斯科洞窟中的壁畫。圖片來源：<https://www.frenchcyclingholidays.com/blog/lascaux-4-a-new-prehistoric-experience>。

到了文藝復興時期，線性透視理論的應用成為該時代諸多作品的共同特色，畫面有了深度，物件也有了立體感，整體具有某種客觀且理性的視覺效果。透視法（*perspective*）一字源於拉丁文的 *perspicere*，意指「看透」，是一組在空間中再現物體的機制，使畫面看起來像是觀者透過景框所看到的模樣。根據透視法的原則，畫中物件的大小和詳細程度，必須符合該物件與那名想像中的觀察者之間的相對距離。這套透視系統未來還會發展出兩個和三個透視點的各種變體，但是在所有的模式中，始終有一個固定不動的觀賞者位置。<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Laura Anne Tedesco, “Lascaux (ca. 15,000 B.C.)” In *Heilbrunn Timeline of Art History* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–).  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/lasc/hd\\_lasc.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/lasc/hd_lasc.htm). Accessed 13 July 2023.

<sup>31</sup> Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君 譯，《觀看的實踐》，頁 165。

雖然喬托·迪·邦多內（Giotto di Bondone, 1267–1337）早在其作品中，展現了他對於透視法的理解，也試圖營造畫面的深度，但其作品往往不是以單一視點所繪製的，若將畫面中建築的線條延伸出去，他們並不會匯集在同一個消失點。以 1305 年的作品《耶穌在該亞法前》（*Christ Before Caiaphas*）【圖 18】為例，喬托於此畫面中試圖呈現收斂透視法的概念（convergent perspective），但在固定位置檢視畫面天花板的屋樑時，觀者亦可察覺它們並不會收束至同一個消失點，而該亞法的主席台則呈現出平行透視的概念（parallel perspective）【圖 19】。此件作品為喬托於斯克羅威尼禮拜堂（Svrovegni Chapel）中繪製的《基督的一生》（*Life of Christ*）之其一幕，每幕場景皆被繪製的景框區隔而開。以後設的角度觀看喬托的個別壁畫場景，乍看之下其透視的概念似乎不夠準確也不夠成熟，但有學者提出其畫面的透視觀是由禮拜堂的結構所形塑的，以觀者的觀賞位置為主要考量。

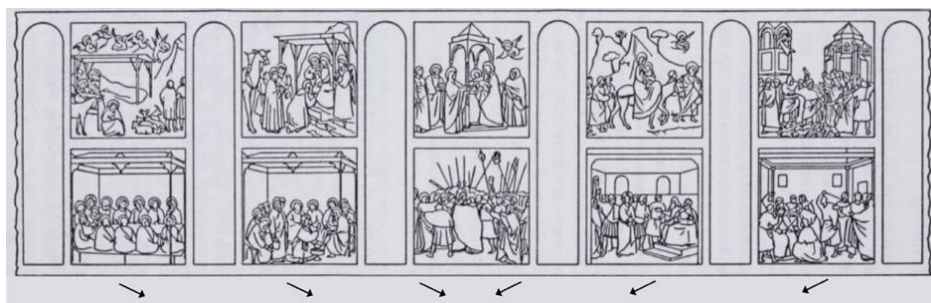


【圖 18】喬托·迪·邦多內，《耶穌在該亞法前》，1305，溼壁畫，185 x 200 公分，斯克羅威尼禮拜堂。圖片來源：<https://www.wikiart.org/en/giotto/christ-before-caiaphas>。

【圖 19】《耶穌在該亞法前》中的透視示意圖。

有趣地，《基督的一生》系列中多數場景皆描繪於禮拜堂的南北兩側牆面上，而其畫面中的建築結構皆依循著前縮透視法（foreshortening），整體畫面的正交線（orthogonal）則趨向牆面的中央軸線【圖 20】。數學家李昂哈德·歐拉（Leonhard Euler, 1707–1783）指出，壁畫中的固定點並不是以數學公式推算而出的，而是以多數觀者活動的中間區域為主。同樣地，弗里德里希·奧斯卡·奧斯特爾（Friedrich Oscar Oertel, 1862–1942）與喬恩·懷特（John White）也認為

喬托試圖透過畫面的透視感引導觀者駐留於禮拜堂的中央。<sup>32</sup> 除此之外，多數場景皆在戶外，而《耶穌在該亞法前》則是描繪室內的景象，而其視覺效果則趨近文藝復興時期發展出的箱子般視覺機制。



【圖 20】斯克羅威尼禮拜堂中《基督的一生》系列之南側牆面的透視示意圖。圖片來源：詹姆斯·斯塔伯賓（James H. Stubblebine）編，《喬托：斯克羅威尼禮拜堂溼壁畫》，頁 158。

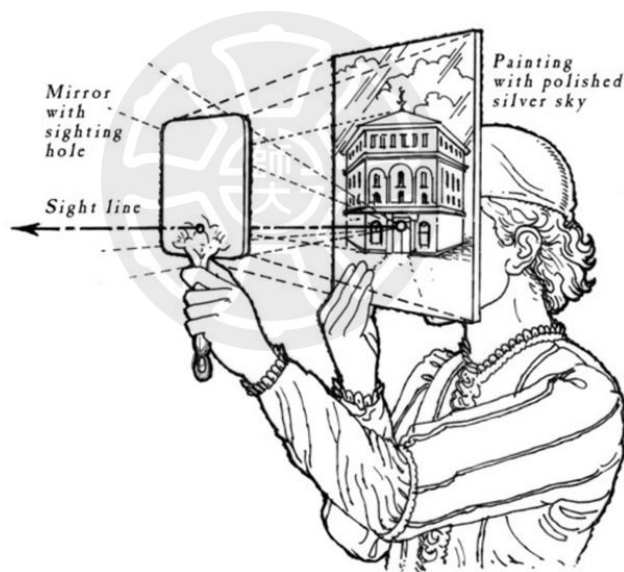
一直到文藝復興時期，菲力波·布魯內斯基（Filippo Brunelleschi, 1377–1446）才經由他精準描繪出的聖若望洗禮堂（Battistero di San Giovanni）與領主廣場（Pizza della Signoria）之景觀首次示範線性透視法的概念。後來更將其觀念傳授給馬薩喬（Masaccio, 1401–1428），其線性透視的影響在馬薩喬的《聖三位一體像》（*The Holy Trinity*）【圖 21】溼壁畫中，有著顯著的效果，牆面上彷彿出現了一個洞窟的幻象。



【圖 21】馬薩喬，《聖三位一體像》，1427–1428，溼壁畫，667 x 317 公分，圖片來源：<https://www.britannica.com/topic/The-Trinity-painting-by-Masaccio>。

<sup>32</sup> Janetta Rebold Benton, "Perspective and the Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua." *Artibus et Historiae*, vol. 10, no. 19 (1989), p.43.

喬爾喬·瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511–1574）在《藝苑名人傳》（*The Lives of the Artists*）中記錄到布魯內斯基對於透視法的重視，與其在屢屢失敗的實驗中，終於研究出精準的構圖方式，完美地描繪出聖若望洗禮堂，那便是以固定單一視點的觀看方式—線性透視（linear perspective）。<sup>33</sup> 然而，人們無從得知布魯內斯基實際上的繪圖過程，有些學者認為他是幾何學的方式計算出一種測量方式，有些則推測他利用了凹面鏡、鏡子等光學儀器。安東尼奧·馬內提（Antonio Manetti, 1423–1497）所作的《布魯內斯基傳》（*The Life of Filippo Brunelleschi*）中唯有記載著布魯內斯基如何向眾人解釋透視法的實驗。首先，布魯內斯基強調了視點的重要性，觀者需要站在一個固定的視點位置，手持一幅 30 公分的鑲板畫（panel）。接著，當觀者透過鑲板後的小孔看到真的洗禮堂時，用另一隻手在前方舉起一面鏡子，他將會在反射中看到完全相同的圖像【圖 22】。<sup>34</sup> 在這個實驗中，鑲板後的孔即是視點，也就是透視法中的消失點。



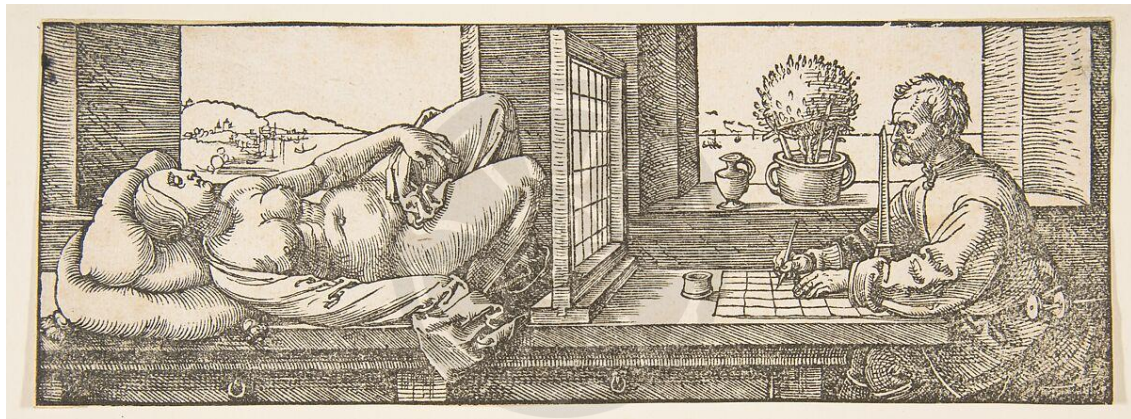
【圖 22】布魯內斯基透視實驗之示意圖。圖片來源：  
<https://editions.covecollective.org/content/brunelleschi-and-re-discovery-linear-perspective>。

爾後，阿爾貝蒂透過其著作《論繪畫》（*On Painting*）將透視法的概念正式成為一種繪畫技巧，並將其觀看機制譬喻為透過一個窗口觀看。繪畫在此時被理解成一座想像的金字塔橫切面，這座金字塔的頂端位於眼睛之中，其側面則由這

<sup>33</sup> Giorgio Vasari, translated by Julia Conaway Bondanella, Peter Bondanella, *The Lives of the Artists* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1991), p. 110.

<sup>34</sup> Malcolm Park, “Brunelleschi’s Discovery of Perspective’s ‘Rule’” *Leonardo*, vol. 46, no. 3 (2013), pp. 259–212.

的點拉出的直線所形成，而和一個給定的視域角度所行成場域的周邊相合。<sup>35</sup>換言之，一幅畫亦是某既定視覺中的金字塔切面，具有一個固定的光源位置與中心（centric），在特定的平面上以線條和色彩的組構進行藝術再現。阿爾貝蒂將其概念機械化，提出網格裝置（grid）的運用，輔助畫家觀察對象物。在一件杜勒的木刻版畫中【圖 23】，他記錄下了製圖員透過網格裝置描繪眼前斜倚的女人。在圖中，網格裝置框取了觀察者的視角。有趣地，根據阿爾貝蒂在《建築論》（*On the Art of Building*）的描述，他認為建築窗戶的作用為提供光線與通風，因此十五世紀的窗是半透明的，並非是透明的。<sup>36</sup>這也意味著，在阿爾貝蒂窗的比喻中，窗是否帶有透明玻璃並不重要，重要的是窗「框」的重要性。如同安·佛瑞伯格（Anne Friedberg）觀察到的，當繪畫界引入窗框這項裝置，把它當成我們觀看這世界的某種螢幕之後，如何把世界框住就變得比框子裡有什麼來得重要。<sup>37</sup>



【圖 23】阿爾布雷希特·杜勒，《正在描繪斜躺女人透視圖的繪圖員》，1525，木刻版畫，7.7 x 21.4 公分，大都會藝術博物館。圖片來源：<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555>。

約翰·伯格（John Berger, 1926–2017）在《觀看之道》（*Ways of Seeing*）一書中寫道：

人們常說，裝在畫框裡的油畫就像開向世界的想像之窗。這大概是油畫傳統對自己所做的形象化描繪——甚至考慮到了四個世紀間所發生的種種畫風變化（風格主義、巴洛克、新古典主義、現實主義等）。我們現在

<sup>35</sup> Hubert Damisch 著，林志明 譯，《窗戶、色彩與抽象》，（臺北：南天，2011），頁 17。

<sup>36</sup> Anne Friedberg, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft* (Massachusetts: The MIT Press, 2006), p. 32.

<sup>37</sup> Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君 譯，《觀看的實踐》，頁 170–171。

認為，假如將歐洲油畫作為一個整體加以研究，暫時撇開油畫自身的要求，那麼，油畫的模式並不十分像窗框中開向世界的是窗，倒像是嵌在牆上用以收藏景觀的保險箱。<sup>38</sup>

伯格以後設的角度分析歐洲油畫時，將畫作比喻為一個個收藏景觀的保險箱，他察覺到線性透視法的應用，在視覺上框範了畫面的空間性。同樣地，法蘭克·史帖拉(Frank Stella, 1936-)則在其 1986 年的著作《操作空間》(*Working Space*)中解釋文藝復興以降，人們對於繪畫視覺構成的美學理解是基於其箱子般的視覺機制(box-like mechanism)，而繪畫需要在這規範的限制內保持平衡，否則人們往往不喜歡它。<sup>39</sup>在書中，史帖拉例舉了約翰尼斯·維梅爾(Johannes Vermeer, 1632-1675)的《繪畫的藝術》(*The Art of Painting*)【圖 24】作為一個箱中般視覺的典範。當觀者撥開前景的布簾進入到畫中時，彷彿不小心闖入藝術家作畫時的私密片刻。當觀者沈浸在維梅爾刻畫的種種細節中，如背景的地圖、金屬吊燈反射的光點、黑白大理石磁磚的暗示的景深等，會突然意識到他們彷彿被維梅爾監禁在這個封閉的室內中，而維梅爾正在身後觀察著他們。



【圖 24】約翰尼斯·維梅爾，《繪畫的藝術》，1666-1668，油彩畫布，120 x 100 公分，維也納藝術史博物館。圖片來源：[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Art\\_of\\_Painting#/media/File:Jan\\_Vermeer\\_-\\_The\\_Art\\_of\\_Painting\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Art_of_Painting#/media/File:Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg)。

<sup>38</sup> John Berger 著，戴行鉞 譯，《觀看之道》，（桂林：廣西師範大學，2005），頁 117。

<sup>39</sup> Frank Stella, *Working Space* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986), p. 9.

無疑地，在藝術史中，維梅爾以使用暗箱作畫聞名。暗箱在維梅爾生處的時代已從黑暗房間中牆面上的孔變成一個可移動箱子裝置。十八世紀所流行的景觀圖（*Veduta*），亦與當時所流行的便攜式暗箱有關。與維梅爾同時期的康斯坦丁·惠更新（*Constantijn Huygens, 1596–1687*）曾寫下透過科內利斯·德雷貝爾（*Cornelis Drebbel, 1572–1633*）改良的暗箱觀看後的心得：

我在家中擁有德雷貝爾的另一種儀器，在暗箱的反射裡確實能產生令人驚嘆的繪畫效果。這是一種無法用言喻的美；相較之下，所有的繪畫已死，因為這裡有生命本身，或者更高貴的東西，只是難以用文字形容。其中的形狀、輪廓和動態以一種令人愉悅的方式，自然地結合在一起。

40

暗箱的發明形塑了一種新的視覺機制，這是有光學原理介入的觀看方式。從阿爾貝蒂的網格裝置到暗箱，在這觀看行為的轉變中，唯一不變地仍然為景「框」的概念。而暗箱的出現更預示了十九世紀攝影術的發明。但這種箱子般的透視機制，在當代仍有許多藝術家喜歡玩味其具欺眼的效果。

伊朗藝術家梅迪·加迪揚盧（*Mehdi Ghadyanloo, 1981–*）以他的遊樂場系列探討平面繪畫二維畫面中的半封閉三維空間的視覺效果【圖 25】。在這個系列中，他將畫布視為一個白盒子般的空間，並在裡頭放置各式各樣的遊具。白盒子的上方開了一個洞，光透過那個洞照亮了盒子中的空間。早在此系列發展前，加迪揚盧為一個街頭藝術家，善於在建築扁平的牆面繪製三維空間的欺眼畫（*Trompe-l'œil*），他將此概念延伸至畫布空間中，引用傳統的觀看機制，以當代人造物為主題，展現其作品之當代性。

---

<sup>40</sup> “I have in my home Drebbel’s other instrument, which certainly produces admirable effects in reflection painting in a dark room. It is not possible to describe for you the beauty of it in words: all painting is dead in comparison, for here is life itself, or something more noble, if only it did not lack words. Figure, contour, and movement come together naturally therein, in a way that is altogether pleasing.”; Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), p.12.



【圖 25】梅迪·加迪揚盧，《失樂園》，2020，壓克力畫布，200 x 200 公分。圖片來源：<https://www.juxtapoz.com/news/painting/a-bright-future-an-interview-with-mehdi-ghadyanloo/>。

潘諾夫斯基認為透視法在過去某個時期，代表人們面對空間的一種觀念，因此與其將它視為技術的問題，倒不如將其視為風格的問題較為適切，後來這種對空間的看法，逐漸演變成一種象徵性的價值觀。<sup>41</sup>自攝影術發明後，藝術家便透過各種風格的變異來挑戰這種制式化的觀看機制。不論是保羅·塞尚（Paul Cézanne, 1839–1906）重返以肉眼觀看的「原始」多重視角的方式作畫，抑或是皮特·蒙德里安（Piet Mondrian, 1872–1944）的格子畫，作品對於觀者而言就是藝術家框限出來的景，觀者自始皆是透過藝術家的轉譯而觀看畫中之物。

1920 年，馬賽爾·杜象（Marcel Duchamp, 1887–1968）的《新寡婦》（*Fresh Widow*）【圖 26】，作品名稱取自英文「法國之窗」（French Window）的雙關語。杜象向一名紐約木匠訂製了一扇窗，並以他的另一個女性人格羅斯·瑟拉薇（Rose Selavy）在木框下方署名。然而，他將窗戶的玻璃以黑色的皮革覆蓋住了。觀者無法看透這扇窗，就如同格林伯格所說的現代主義闔上了這扇敞開的窗，「繪畫空間喪失了它的『內部』，成為完全的『外部』，而觀眾也不再能夠從自

<sup>41</sup> Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo 著，曾培、葉劉天曾 譯，《藝術史學的基礎》，頁 219。

己所處的空間逃入其中」。<sup>42</sup> 作品的空間性已演變成作品與展出空間之間的關係，筆者將在下一節闡述現代主義藝術家如何運用造型畫布作為連結作品與現實空間的橋樑。



【圖 26】馬賽爾·杜象，《新寡婦》，1920，迷你法式窗戶、木製框架、玻璃窗以黑色皮革覆蓋，77.5 x 44.8 公分，木窗台 1.9 x 53.4 x 10.2 公分，紐約現代藝術博物館。  
圖片來源：[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/marcel-duchamp-fresh-widow-1920/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-fresh-widow-1920/)。

---

<sup>42</sup> “Pictorial space has lost its ‘inside’ and become all ‘outside’. The spectator can no longer escape into it from the space in which he himself stands.”; Clement Greenberg, *Art and Culture*, pp. 136–137.

## 第二節、平面的形：造型畫布

在 1960 年代，造型畫布 (shaped canvas) 的運用源於藝術家對抽象繪畫的反思，以及想將畫面延展至真實空間的渴望。隨著抽象繪畫的盛行，造型畫布在美國成為一種流行的創作形式，也與當時的普普藝術 (Pop Art)、低限藝術 (Minimal Art) 與歐普藝術 (Op Art) 等藝術潮流之風格相輔相成。然而，有時因為其半立體之型態，造型畫布時常被視為繪畫與雕塑的融合體。許多評論家時常指出：當藝術家的創作載體從平坦的矩形偏離至什麼程度，會被視為一件雕塑作品？<sup>43</sup>針對此思辨，低限藝術家唐納德·賈德 (Donald Judd, 1928–1994) 便將造型畫布視為一個將繪畫推展至三維立體、站立於地面之物的橋樑。同時，賈德也曾經表示：「繪畫的根本問題就是其矩形扁平的畫面直接緊貼於牆面。長方形就是造型本身，也就是畫面的整體，而它也主導並限縮畫面上物件安排的可能」。<sup>44</sup>但有別於彩色雕塑 (polychrome sculpture)，造型畫布仍屬架上畫之範疇，需展示於牆面，而諸多藝術家便利用各式造型載體來實驗畫面在牆面做為扭曲空間的視覺效果。

造型畫布在美國使用的復甦自 1930 年代已有些徵兆，查爾斯·比德曼 (Charles Biederman, 1906–2004)、格特魯德·格林 (Gertrude Greene, 1904–1956) 與查爾斯·格林·邵 (Charles Green Shaw, 1892–1974) 等抽象藝術家皆開始思考使用方形畫布創作的必要性，他們運用零散的造型木塊重構畫面，組成不規律的浮雕形體，辯證色彩與形狀間的互為關係。<sup>45</sup>爾後，巴爾內特·紐曼 (Barnett Newman, 1905–1970) 因其 1950 年狹長的紅條狀作品《狂野》(The Wild) 【圖 27】被譽為造型畫之父。<sup>46</sup>紐曼在 1948 年以《我今生之始》(Onement) 系列開展了他對抽象的「色域繪畫」(color-field painting) 之研究。<sup>47</sup>此系列由飽和的單色佈滿畫面，並由垂直的線條將畫面一分為二。紐曼稱此線條為「拉鍊」(zip)，而「拉鍊」也成為他長久以來創作所運用的符號。然而，「拉鍊」在《狂野》中

<sup>43</sup> Frances Colpitt, "The Shape of Painting in the 1960s" *Art Journal*, vol. 50, no. 1, 1991, pp. 52–56.

<sup>44</sup> "The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape; it determines and limits the arrangement of whatever is on or inside of it."; Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975* (Halifax & New York: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1975), p. 181.

<sup>45</sup> Emily Lenz, "The Shaped Canvas Movement of the 1960s", D. Wigmore Fine Art, Inc, 2019, <https://www.dwigmore.com/recent-exhibitions/2019-102-27>. Accessed 13 July 2023.

<sup>46</sup> Frances Colpitt. "The Shape of Painting in the 1960s.", pp. 52–56.

<sup>47</sup> 王哲雄，〈巴爾內特·紐曼〉，《藝術春秋》，123 期 (2001.9)，頁 67。

成為唯一的元素，旁邊沒有任何陪襯的色面，整張畫布就是「拉鍊」本身。值得注意的是，《狂野》的尺寸為長 243 公分，寬 4.1 公分，足已能讓觀者在視覺上將作品視為展牆上的一個裂縫，一個由藝術家筆刷拉扯開的空間。針對作品尺幅之課題，紐曼曾表示：「尺寸從未是個問題，問題在於尺度，人的尺度」。<sup>48</sup>當作品的尺幅符應其意涵時，才能觸動觀者的感知。紐曼曾在 1965 年對英國藝評家大衛·西爾維斯特（David Sylvester, 1924–2001）說道：「當你說站在我的畫作前可以感知到自己作為人的尺度時，對我來說是最好的讚美之一」。<sup>49</sup>紐曼透過狹長畫布的運用以及其與人的尺度之對比點出了觀者與作品的相互關係。



【圖 27】巴爾內特·紐曼，《狂野》，1950，油彩畫布，243 x 4.1 公分，紐約現代藝術博物館。  
圖片來源：<https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/the-wild-1950>。

1964年，在古根漢美術館（The Solomon R. Guggenheim Museum）舉辦的《造型畫布》（*The Shaped Canvas*）展覽，收錄了理查德·史密斯（Richard Smith, 1931-2016）、保羅·菲利（Paul Feeley, 1910-1966）、斯文·盧金（Sven Lukin, 1934-）、尼爾·威廉斯（Neil Williams, 1934-1988）與史帖拉的作品。策展人羅倫斯·艾偉（Lawrence Alloway, 1926-1990）將展出的作品限縮為具有單一延續畫面之作品，迴避了查爾斯·辛曼（Charles Hinman, 1932-）的半立體極簡作品，

<sup>48</sup> “Size doesn’t count. It’s scale that counts. It’s human scale that counts.”; Lisa Frye Ashe, “On Barnett Newman’s ‘The Wild.’” *Art Journal*, vol. 73, no. 1 (2014), pp. 30–43.

<sup>49</sup> “One of the nicest things anybody ever said about my work is when you yourself said that standing in front of my paintings that you had a sense of your own scale.”; Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, ed. John O’Neill (New York: Knopf, 1990), p. 307.

也未展出相對純粹的圓形與菱形的作品。其中，賈德指認為史帖拉為當時使用造型畫布創作的先驅，接著為盧金。<sup>50</sup>史帖拉1960年的《阿維森納》（*Avicenna*）

【圖28】是以鋁顏料繪製而成，其造型近似方形，但缺少四角，且畫布中央有個長方形的空缺，透出展牆。畫布造型在此回應了畫面中的線條，放射性地，由內向外或由外向內，錦然有序地排列，指引觀者的視線。史帖拉的造型畫啟發弗里德提出畫面的「演繹結構」（*Deductive Structure*），意指畫面內容的構成是從畫布框架推演而出的。然而，隨著史帖拉對多重造型的畫面組合實驗的推展，弗里德解釋道：「如果『被塑型』意味著封閉的造型，那麼史帖拉的圖並非被塑型的」。<sup>51</sup>史帖拉在《操作空間》中提出他對於畫布空間的理想：「觀看一幅畫作的行為應該自動擴展對畫面空間的感知……一幅畫的空間體驗不應該僅限於畫框邊緣，也不應該被畫面所限制」。<sup>52</sup>檢視史帖拉的《量角器》（*Protractor*）系列，作品時常是以圓、半圓、四分之一圓與方形排列而成，造型內布的彩色弧線相連結，圖像彷彿因格式塔完形心理學（*Gestalt Theory*）可以無限地向外蔓延。



【圖 28】法蘭克·史帖拉，《阿維森納》，1960，鋁漆造型畫布，189.2×182.9 公分，私人收藏。  
圖片來源：<https://www.menil.org/collection/objects/2546-avicenna>。

<sup>50</sup> Frances Colpitt, "The Shape of Painting in the 1960s.", pp. 52–56.

<sup>51</sup> "...the pictures in question are not shaped: if being shaped implies having an *enclosing* shape, in term is less applicable to Stella's nonrectangular pictures than, for example, to Olitski's rectangular ones."; Michael Fried, "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons," *Art and Objecthood* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1998), p.91.

<sup>52</sup> "The act of looking at a painting should automatically expand the sense of that painting space, both literally and imaginatively. In other words, the spatial experience of a painting should not seem to end at the framing edges or be boxed in by the picture plane."; Frank Stella, *Working Space*, pp. 9–10.

就畫布造型的靈感來源而言，諸多藝術家以異國的建築結構作為參考。史帖拉《量角器》的半圓形似伊斯蘭的門框以及哥德式穹頂結構。史帖拉認為以建築架構的角度思考畫面的空間概念較有成效，若單從設計角度考慮它們時，它們就顯得扁平且無聊。相似地，大衛·諾瓦羅斯（David Novros, 1941–）則受1963年遊至義大利所看到的濕壁畫與鑲嵌畫影響，發展其移動式壁畫（portable mural）與畫作一場域（painting-in-place）之思考。<sup>53</sup>而當年同行的保羅·摩根森（Paul Mogensen, 1941–）則是受到錫耶納祭壇畫的啟發。諾瓦羅斯的第一件造型畫是由具有棱角的巨大部件所組成，宛如繪製的建築物，同時提出一種畫家重新奪回畫面主導性的方式。<sup>54</sup>1967年，諾瓦羅斯開始以直角造型創作，以回應建築物門的構造。同樣取自建築架構，艾爾斯沃茲·凱利（Ellsworth Kelly, 1923–2015）的《白飾板：橋拱與倒影》（*White Plaque: Bridge Arch and Reflection*）【圖29】，兩個近似半圓的板塊相連，擬仿巴黎的拱橋映照在塞納河的景象。將三維立體的建築扁平化且簡化至二維的畫布造型，更加凸顯出繪畫的平面性。



【圖 29】艾爾斯沃茲·凱利，《白飾板：橋拱與倒影》，1955，油彩造型木板，164.6 x 121.6 公分。圖片來源：<https://www.wikiart.org/en/ellsworth-kelly/white-plaque-bridge-arch-and-reflection-1955>。

<sup>53</sup> Michael Brennan, “A Conversation with David Novros”, *Geometricae*, 1 Aug. 2020, <http://www.geometricae.com/2020/01/08/a-conversation-with-david-novros/>. Accessed 13 July 2023.

<sup>54</sup> Frances Colpitt, “The Shape of Painting in the 1960s.”, pp. 52–56.

畫布框架與具像圖像協作的案例則在新達達 (Neo-Dada) 藝術家賈斯培·瓊斯 (Jasper Johns, 1930-) 的《旗幟》(Flag) 【圖 30】有著顯著的效果。《旗幟》的基底材是由報章拼貼在畫布並裱貼於夾板所製，為一種新達達藝術家運用廢棄現成物重構新美學的常見形式。接著，瓊斯再以蠟彩 (encaustic) 與油彩在上面作畫，擬仿美國國旗，其粗糙的表面保有繪畫性。如同超現實畫家雷內·馬格利特 (René Magritte, 1898-1967) 在《形象的叛逆》(The Treachery of Images) 【圖 31】上寫道：「這不是一根菸斗」，瓊斯藉由此作品戲謔性地提出繪畫中圖像的再現和現實之間的關係：「這是一面國旗，還是一張畫？」此外，瓊斯採用日常物像作為創作題材更預示普普藝術的開端。



【圖 30】賈斯培·瓊斯，《旗幟》，1954-1955，蠟彩、油彩、拼貼於三夾板裱布，107.3 x 153.8 公分，紐約現代藝術博物館。圖片來源：<https://www.moma.org/collection/works/78805>。



【圖 31】雷內·馬格利特，《形象的叛逆》，1929，油彩畫布，60.33 x 81.12 公分，洛杉磯郡立美術館。圖片來源：[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Treachery\\_of\\_Images](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images)。

1960 年代，造型畫布成為普普藝術家湯姆·韋塞爾曼（Tom Wesselmann, 1931–2004）時常實驗的載體。隨著作品尺幅的放大，他的風格更為簡約，且更著重於作品的正面性。主題物件的「去背」使其作品趨近雕塑的形式。<sup>55</sup>例如，他的《偉大美國裸體》（*Great American Nude*）系列在發展初期仍主要是在方形畫布上描繪各式嫵媚的女性裸姿與環境的關係，但自此系列的第 61 件作品，他開始會實驗將女體「去背」並描繪在同樣造型之夾板上，使人物成為唯一的焦點。

1967 年，韋塞爾曼利用唇形的夾板繪製了《嘴 # 14( 瑪麗蓮)》(*Mouth #14 Marilyn*)。

【圖 32】豐碩的紅唇，唇邊飄散著如火般的金髮，韋塞爾曼以巨型的尺幅捕捉下瑪麗蓮·夢露 (Marilyn Monroe, 1926–1962) 作為當時美國最流行的性感象徵，試圖挑動觀者的情慾。



【圖 32】湯姆·韋塞爾曼，《嘴 # 14 ( 瑪麗蓮) 》，1967，油彩造型畫布，152.4 x 274.3 公分。  
圖片來源：<https://www.mutualart.com/Artwork/Mouth--14--Marilyn-/7E8C4F12C2429BDAE68BD0BCC21121CE>。

除此之外，韋塞爾曼也善用造型畫布描繪單一日常物件，並於展場拼湊成一組靜物。《靜物 # 60》（*Still Life*）【圖 33】由墨鏡、指甲油、口紅等六件女性用品所組成，各部件背後以木條支撐，有前有後，將展場劇場化，巨大化的靜物挑戰了觀者對傳統靜物畫的認知。同時期，韋塞爾曼也利用造型畫布來探索負空間之運用。在《海景 # 24》（*Seascape #24*）【圖 34】中，韋塞爾曼利用負空間，

<sup>55</sup> Sam Hunter, “Remembering Tom Wesselmann (1931–2004): And His Alter Ego, Slim Stealingworth.” *American Art*, vol. 19, no. 2 (2005), pp. 108–11.

將女性的乳房空出，並只在畫面上描繪遠方的海景，以及乳頭暗示女性的在場。其造型彷彿是透過一位女性上半身前屈時，手臂、胸部與大腿三者構成的景框觀看海景，使畫面富有遐想空間。



【圖 33】湯姆·韋塞爾曼，《靜物 #60》，1973，油彩造型畫布（六件），310.5 x 845.8 x 219.7 公分。圖片來源：<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/85822/Tom-Wesselmann-Still-Life-60?lang=en>。



【圖 34】湯姆·韋塞爾曼，《海景 #24》，1967，油彩造型畫布，232.41 x 286.38 公分。圖片來源：<https://digitalprojects.wpi.art/wesselmann/unique-artworks/artworks/detail?title=seascape&a=72868-seascape-24>。

全球化與當代社會的液態化，使人們對於空間與邊界的認知不斷更迭，而造型畫布的使用演繹至當代，逐漸擁有更多元的意涵與樣態。旅居美國的日本藝術家松山智一（Tomokazu Matsuyama, 1976–），自小受到東西方兩種不同文化的薰陶，也同時反映在他的作品上。他的作品將各式文化符碼重新編碼，取材自日本的民間傳說、浮世繪、街頭塗鴉與美國抽象表現主義之元素等，以全球化的視角審視自身文化帶來的矛盾。他的「虛構風景」系列採用各式邊緣崎嶇的造型畫布來擁抱現今文化交融、無疆界的社會【圖 35】。



【圖 35】松山智一，《我所在之處的日光》，2020，254 x 185.4 公分，壓克力、複合媒材、造型畫布。圖片來源：<https://matzu.net/paintings/?no=6>。

相似地，華裔藝術家簡明（James Jean, 1979–）的作品也有著東西方符號融合之特色。2021 年，他與韓國偶像團體 BTS 防彈少年合作，繪製了《七個少年的慰藉》（*Seven Phases*）系列【圖 36】。其中，他為七位成員繪製了七件相對應的人格造型畫，並製成珐瑯別針，別具設計感，也將造型畫布之應用推向潮流藝術的發展【圖 37】。



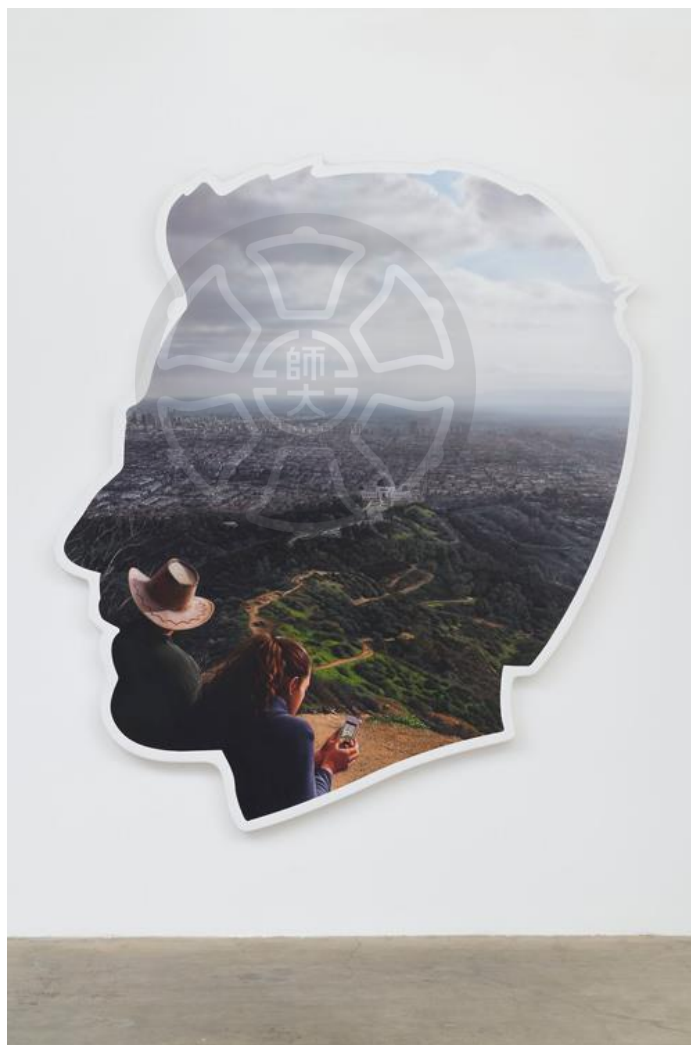
【圖 36】簡明，《水仙圖騰》，2021，88.5 x 79cm，複合媒材、造型木板。圖片來源：  
[https://www.instagram.com/p/CR90W5ffvkX/?igsh=Y3c3dWxvd3Q4Ymty&img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/CR90W5ffvkX/?igsh=Y3c3dWxvd3Q4Ymty&img_index=2)。



【圖 37】簡明為 BTS 七位成員繪製了七件相對應的人格造型畫，並製成琺瑯別針。  
 圖片來源：<https://x.com/JamesJeanArt/status/1464400407178801155?s=20>。

而帶動著時尚潮流的亞歷克斯·伊斯雷爾（Alex Israel, 1982-）則是利用造型畫布，將他的側臉打造成一種標誌的存在。2020 年，伊斯雷爾在高古軒畫廊（Gagosian）舉辦的《時時在我腦海中》（*Always on My Mind*）個展，他的《自

畫像》(Self-Portrait) 系列，跳脫以往高彩度、平塗式的分色塊面，在畫面的內部以具像寫實的描繪手法，捕捉藝術家對於家鄉景觀的觀察，以及先前與美國影視產業合作之經驗，而這些成長經歷確確實實地形塑了他。《自畫像（格里菲思天文台）》(Self-Portrait, Griffith Observatory) 【圖 38】的畫框內部描繪著格里斐斯公園的鳥瞰全景，前景有兩名背對觀者的旅客，其中一位正低頭觀賞著手機剛拍下的風景，點出此時代人們透過手機觀看的狀態。此外，伊斯雷爾的自畫像尺幅之大，觀者在凝視作品時，彷彿能直接走進他腦海中的畫面，一窺藝術家本人的經歷。



【圖 38】亞歷克斯·伊斯雷爾，《自畫像（格里菲思天文台）》，2017，壓克力、填充劑、玻璃纖維，243.8 x 213.4 x 10.2 公分。圖片來源：<https://fadmagazine.com/2020/01/13/always-on-my-mind-is-alex-israels-first-solo-exhibition-in-the-united-kingdom/>。

### 第三節、圓實的私密：圓形畫

「這一邊」和「那一邊」乃是內部與外部辯證的沈重反覆：每個事物都有形狀邊界，連「無限」也不例外。我們企圖為存有者劃定界線，而在界定它的時候，我們又想超越所有情境變化。<sup>56</sup>

圓形畫（tondo）的運用最早可追溯到義大利文藝復興時期佛羅倫斯（Florence），為一種平面繪畫及浮雕的表現形式。<sup>57</sup>Tondo 一詞字源為拉丁文中的 *rotundus*，意指「圓」。十五世紀後期，錫耶那（Siena）、翁布里亞（Umbria）等其他義大利地區也陸續出現圓形畫的蹤影。圓形畫因本身造型傳遞一種永恆的和諧感，通常用於描繪聖母聖子像（The Madonna and Child）或三王朝聖（Adoration of the Magi）等宗教題材，也少數用於繪製肖像畫或具敘事性的主題。

<sup>58</sup>英國藝術史學家韋伯斯特（T.B.L. Webster, 1905–1974）指出：「如果藝術家要以整個圓作為其構圖，他必須將他的畫面與圓形畫框產生某種關聯。他可以將它製作成一個窗戶，透過它欣賞其中的景」。<sup>59</sup>山德羅·波提且利（Sandro Botticelli, 1445–1510）、菲力皮諾·利皮（Filippo Lippi, 1406–1469）、拉斐爾（Raphael, 1483–1520）、米開朗基羅（Michelangelo, 1475–1564）等文藝復興藝術家皆對圓形畫有各自不同的詮釋，而筆者將於此節中闡述藝術家如何利用文本與畫面構圖的協作，回應圓形畫其造型的私密性所產生的圓滿視覺感受。

首先，所有的建築在某種程度上皆是一個框定、塑造人類主體的一種裝置。因此自古羅馬起，在繪畫使用畫框前，建築形式往往是景框的典範，如門、窗、拱門或壁龕（niche）。<sup>60</sup>也因此，諸多祈禱用的祭壇畫亦採用建築形式鞏固畫面的造型，而宗教畫中也時常以建築構造將畫面分隔，將異質空間時序並置以豐富

<sup>56</sup> Gaston Bachelard 著，龔卓軍、王靜慧 譯，《空間詩學》，頁 313–314。

<sup>57</sup> Roberta J.M. Olson, “Lost and Partially Found: The Tondo, a Significant Florentine Art Form, in Documents of the Renaissance,” *Artibus et Historiae*, vol. 14, no. 27, (1993), pp. 31–65.

<sup>58</sup> Roberta J.M. Olson, “Lost and Partially Found: The Tondo, a Significant Florentine Art Form, in Documents of the Renaissance,” pp. 31–65.

<sup>59</sup> “If the artist is using the whole circle for his composition, he must bring his picture into some relation with the circular frame. He may make it into a window through which the scene is beheld.”; T. B. L. Webster, “Tondo Composition in Archaic and Classical Greek Art.” *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 59 (1939), p.105.

<sup>60</sup> Alison Wright, *Frame Work: Honour and Ornament in Italian Renaissance Art* (New Haven: Yale University Press, 2019), p. 9.

畫面文本的閱讀性。同樣地，圓形畫實際上就像通往天堂領域的窗戶，因為圓形窗戶或牛眼窗（oculi）皆是佛羅倫斯文藝復興建築的特色。<sup>61</sup>圓形畫與矩形畫雖皆可被視為窗口，但相較於矩形框架的，圓形其造型本身暗示著某種神聖性，而筆者將接續探討文藝復興時期的圓形畫如何運用其造型特殊性，在畫面的構圖上彰顯其私密性與美滿的家庭典範。

在諸多圓形畫當中，波提且利 1481 年的《聖母頌》（*Madonna of the Magnificat*）【圖 39】為波提且利最著名的早期圓形畫之一。畫面中，五名天使環繞懷抱著聖嬰的聖母，其中最外側的兩名天使對稱地舉起金冠，與畫面上方的圓拱門呼應，頂部的聖靈光映照在聖母臉龐。圓拱外透出寧靜的風景。聖母右手蘸墨撰寫著《聖母讚主曲》（*Magnificat*），悲傷的神情蘊藏著慈母無盡的憐愛。畫中的聖母身體微彎就勢，托捧著聖子的左手隨畫面的弧狀邊緣彎曲。同樣地，左側紅衣天使的右手環抱住其他兩名天使。從波提且利選擇將七人安置於圓形畫中的構圖可洞悉藝術家似乎蓄意在針對文本的發明（*invention*）中，刻意使內容中的角色與背景，服膺圓形畫布的框架，使整體畫面架構更顯圓實、安定，以在畫面的構圖（*composition*）傳達如同在聖母懷裡的聖子般，被包裹的安全感。



【圖 39】山德羅·波提且利，《聖母頌》，1483，坦培拉木板，直徑 118 公分，烏菲茲美術館。圖片來源：<https://www.uffizi.it/en/artworks/botticelli-madonna-of-the-magnificat>。

<sup>61</sup> Roberta J.M. Olson, *The Florentine Tondo* (New York: Oxford University Press, 2000), p.3.

有別於波提且利刻意使畫中人體動態符應畫面邊界的走向，米開朗基羅的《聖家庭與聖約翰》（*Doni Tondo*）【圖 40】的構成更專注於畫面中人體造型彎曲的表現，以發揚其自主精神性。一道貫穿畫面的水平石牆使前景與背景一分為二，劃分為新世界與舊世界。作為舊世界暗示的背景為開放式的露天景象，充斥著於約旦河邊等待耶穌降臨的人們，赤裸蜷曲的身體，承受世俗的平庸而膠著，期待信仰如甘霖般滋潤枯寂的心靈，眺向新世界。作為新世界的前景，核心人物緊密地壓縮在狹小空間中，激發更集中、有力的畫面張力。前景的構圖中，聖母席地而坐，身體成蛇形曲線式（*figura serpentinata*），轉身將聖嬰從聖若瑟（*St. Joseph*）手裡接過，或將聖嬰遞給聖若瑟。人物的造型獨立於畫布的造型，專注聖子的交遞所象徵的信仰感召，使精神突破畫面的圓形邊界，擴及至背景的舊世界，甚至畫面之外的觀者。圓形的畫框在此彷彿僅提供一個視角，使觀者一探聖家庭信念的凝聚，以作為等待受洗的信徒嚮往新世界的想望、舊世界的救贖。畫面的構成之中，人物肢體環狀扭轉，在堅實的三角構圖中豐盈而擴張的信仰精神，卻於三人相互凝視的眼神中，收束成聖子—聖母—聖若瑟的注視迴圈，暗喻與圓形之中和諧的精神相互輝映，以隱性的精神建構，回應畫布造型背後的意涵辯證。



【圖 40】米開朗基羅，《聖家庭與聖約翰》，1504–1506，油性坦培拉，直徑 120 公分，烏菲茲美術館。圖片來源：<https://www.uffizi.it/en/artworks/holy-family-known-as-the-doni-tondo>。

波提且利的《聖母頌》與米開朗基羅的《聖家庭與聖約翰》皆展現出藝術家對於畫面意涵與畫布框架相互契合的運用。前者畫面內容顯性的環繞式構圖與後者詮釋文本精神性的和諧意念，呼應畫布造型的同時，辯證出圓形畫布與畫面構成的互為關係，使畫面更顯圓潤美滿，間離出內外空間的對峙。內部空間為外人微觀的世界，而外部空間為觀者存有的空間。將兩件作品進行對比時，筆者洞察到波提且利《聖母頌》的畫面元素與圓形畫布造型環環相映，其視覺效果趨近「魚眼鏡頭」（*fish-eye lens*）所拍攝的效果。其效果同樣出現於帕爾米賈尼諾（*Parmigianino, 1503–1540*）的《凸鏡中的自畫像》（*Self-portrait in a Convex Mirror*）【圖 41】中，然而其並非描繪於平坦的載體上，而是凸面的木板。畫面中，背景的窗隨著鏡子的弧面扭曲，帕爾米賈尼諾的右手則在凸鏡的反射中顯得異常巨大，與波提且利詮釋聖母托捧聖子的左手的方式相似。筆者在此推測波提且利作畫時知悉凸鏡的視覺效果，並將其作為工具。達文西認為鏡子是畫家真正的師傅，而鏡子在本質上與畫作相仿，兩者皆具平坦的表面，但所指涉的事物卻超越表象。<sup>62</sup>在達文西眼中，鏡子能如實地詮釋事物的表徵，但帕爾米賈尼諾在此便利用凸鏡挑戰了此看法，藝術家的意圖不再僅限於簡單地描繪外在世界。<sup>63</sup>無疑地，隨著鏡子於十五世紀逐漸普遍化，圓形畫的形象也開始與鏡子聯繫一起。然而當時的鏡子是玻璃製的，而非金屬。<sup>64</sup>



【圖 41】帕爾米賈尼諾，《凸鏡中的自畫像》，1524，油彩凸面木板，直徑 24.4 公分，維也納藝術史博物館。圖片來源：[https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait\\_in\\_a\\_Convex\\_Mirror](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_in_a_Convex_Mirror)。

<sup>62</sup> Leonardo da Vinci, translated by John Francis Rigaud, *A Treatise on Painting* (London: George Bell & Sons, 1877), p. 150.

<sup>63</sup> Edward J. Olszewski, “Distortions, Shadows, and Conventions in Sixteenth Century Italian Art.” *Artibus et Historiae*, vol. 6, no. 11 (1985), pp. 101.

<sup>64</sup> Roberta J.M. Olson, *The Florentine Tondo*, p.97.

除了畫面內部的安排外，波提且利的《聖母頌》與米開朗基羅的《聖家庭與聖約翰》的外框也別具意涵。大多數被保存下來的圓形畫的畫框皆形似鍍金的花圈或花環—有些是簡單的葉子花環，有些是由松針、毬果或葉子和花卉組成，而大多數的設計皆飾有果實，此形象的應用意味著觀者得以透過聖母與聖子，食得樂園（Paradise）的果子。<sup>65</sup>《聖母頌》的畫框便如此般，聖母聖子被鑲有碩果的花環所圍繞。此意象也與封閉式花園（hortus conclusus）的圓形畫概念相似。拉丁文 *hortus conclusus* 一詞意指封閉式的花園，其意象源於《雅歌》（*Song of Songs*）中的一段詠唱：「妳是一座封閉的花園，我的姊妹，我的伴侶，封閉的花園，封印的清泉」。弗朗切斯科·波提契尼（Francesco Botticini, 1446–1498）在作品《朝拜聖子》（*Adoration of the Christ Child*）【圖 42】便繪有封閉的花園景象。畫面中的人物以金字塔三角構圖安置於中心，柵欄框限出的矩形範圍象徵著地球，而圓形的木板則指涉天堂。<sup>66</sup> 畫面中，三名天使環繞於左側，兩名則在右側，與《聖家庭與聖約翰》背景中的五名裸男相呼應。



【圖 42】 弗朗切斯科·波提契尼，《朝拜聖子》，1485，油彩木板，直徑 123 公分，帕拉提那美術館。圖片來源：[https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait\\_in\\_a\\_Convex\\_Mirror](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_in_a_Convex_Mirror)。

<sup>65</sup> Roberta J.M. Olson, *The Florentine Tondo*, p. 169.

<sup>66</sup> Roberta J.M. Olson, *The Florentine Tondo*, p. 179.

社會學家格奧爾格·齊美爾（Georg Simmel, 1858–1918）認為宗教畫的畫框具有將畫面中神聖場域與現實空間區隔而出的意圖，他指出：

每當一幅畫作用於神聖的崇拜目的，每當它融入宗教體驗，每當它通過飄旗（banderoles）或其他詮釋直接與觀者對話時，在藝術以外的領域便開始掌控它，並威脅打破其藝術形式上的統一性。這被具建築結構性的畫框的物力論（dynamism）所抵消，而畫框與畫面相互參照的元素建構了一個牢不可破的堅固聯繫，從而形成一個邊界。<sup>67</sup>

與花環型的畫框相較下，米開朗基羅《聖家庭與聖約翰》的畫框則更為客製化。此件作品是阿格諾羅·多尼（Agnolo Doni, 1474–1539）為紀念他與瑪達萊娜·斯特羅茲（Maddalena Strozzi, 1489–1540）的婚姻，向米開朗基羅所訂製。特別地，米開朗基羅在畫框的設計上融入兩個家族的紋章，與五名向內探出的立體人形。斯特羅茲家族的三眉月紋章與多尼家族的獅子以絲帶串連，象徵著兩家族之聯姻。<sup>68</sup> 五名從小圓框探出的人偶，形似洛倫佐·吉貝爾蒂（Lorenzo Ghiberti, 1378–1455）《天堂之門》（*The Gates of Paradise*）上的圓形肖像（roundel）【圖43】，也可能是從圓盾肖像（imago clipeata）的造型演繹而來。其身份雖無法斷定，但眾多學者推斷位於正上方的即是基督。<sup>69</sup> 然而，觀者會意識若以水平的視線觀看畫作的正面時，基督的臉會朝下，不太明顯。米開朗基羅將基督如此安排可能與圓形畫在當時於家中放置的位置有關。

---

<sup>67</sup> “Whenever a picture served the purposes of divine worship, whenever it was drawn into religious experience, whenever it addressed the intelligence of the viewer directly through banderoles or other such interpretations, then extra-artistic spheres were taking control of it and threatening to break through its formal artistic unity. This is counteracted by the dynamism of the architectonic frame, whose mutually referential components create an impenetrably strong connection— and thereby a boundary.”; Georg Simmel, “The Picture Frame: An Aesthetic Study”, *Essay on Art and Aesthetics* (Chicago: The University of Chicago Press, 2020), p.152.

<sup>68</sup> Roberta J.M. Olson, *The Florentine Tondo*, p. 220.

<sup>69</sup> Chiara Franceschini, “The Nudes in Limbo: Michelangelo’s ‘Doni Tondo’ Reconsidered.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 73 (2010), p.145.



【圖 43】洛倫佐·吉貝爾蒂《天堂之門》上的圓形肖像。圖片來源：[https://commons.wikimedia.org/wiki/ File:The\\_Gates\\_of\\_Paradise\\_-\\_Lorenzo\\_Ghiberti.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Gates_of_Paradise_-_Lorenzo_Ghiberti.JPG)。

諸多德國藝術史學家將大多數繪有宗教母題的圓形畫定義為「默觀崇拜圖」(Andachtsbild)的一種。<sup>70</sup>不同於聖像(Icon)，崇拜圖所描繪的題材在畫面上時常脫離聖經文本，也因其多元圖像誌的應用，能發展成某種敘事循環。<sup>71</sup>潘諾夫斯基認為風景畫、肖像畫其永恆性具有激發觀者意識到上帝所造之物的無限性，而默觀崇拜圖則容許觀者沈浸於造物主自身的無限性中，觸發無邊無際的浩瀚感。<sup>72</sup>此外，默觀崇拜圖通常放置於家中的祈禱室或臥室具有私密性。吉羅拉莫·薩佛納羅拉(Girolamo Savonarola, 1452–1498) 1496年的《論善終的佈道》(Sermon on the Art of Dying Well)中收錄了一件木刻版畫【圖 44】。在圖中，一件圓形畫高置於牆上，畫面中繪有聖母聖子像，其放置的位置也如同聖母聖子在天堂保守著信眾。



【圖 44】收錄於《論善終的佈道》中的一件佚名木刻版畫，畫面中可看到當時圓形畫放置的位置。圖片來源：<https://picryl.com/media/predica-dellarte-del-bene-morire-22>。

<sup>70</sup> Roberta J.M. Olson, *The Florentine Tondo*, pp.2-3.

<sup>71</sup> Peter and Linda Murray, *The Oxford Dictionary of Christian Art & Architecture*, (Oxford: Oxford University Press, 2013), p.19.

<sup>72</sup> Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, (New York: Meridian Books, 1966), p. 19.

由畫作放置的位置推論，此時的藝術家會將觀眾所在的空間考量進構圖的安排，並會與所描繪的神聖人物相關聯，鼓勵畫面的擬態，使神聖人物成為完美世界的理想化典範。放置於家中的圓形畫在題材的選擇上皆具正向的意涵，其概念也如鏡子般，冀望自身家庭能鏡像複製聖家庭典範般的美滿。

圓形的載體與畫面內容的協作亦可追溯至圓形托盤的視覺脈絡。莫里茲·豪普特曼（Moritz Hauptmann, 1792–1868）曾於 1936 年出版的《圓形繪畫》（*Der Tondo*）一書中論述圓形畫通為家中室內擺設，少數出現於工會總部或教會內。以這個推論為基礎，馬丁·魏克內格（Martin Wackernagel, 1881–1962）認為圓形畫僅供信徒私下於家中供奉使用。在檢視文藝復興時期義大利人們的家庭遺產清單檔案後，亦可發掘十五、十六世紀時，圓形畫、分娩托盤（*desco da parto*）、大型粧匣（*cassoni*）、肖像畫等特殊裝飾物件通常擺飾於私人房間。<sup>73</sup>然而，在這些特殊裝飾物中，圓形畫的形式與圓形彩繪分娩托盤相仿，而最早的彩繪分娩托盤可追溯至 1370 年，為實用工藝品。分娩托盤為象徵新生兒成功誕生的禮物，產前用於承裝物品供孕婦使用等實用功能，產後亦可如一般圓形畫懸掛於牆上，因此可推論十五世紀末於佛羅倫斯盛行的圓形平面畫承襲了彩繪分娩托盤的畫面構成與涵意。

分娩托盤的出現可說是人們飽受黑死病肆虐後於十四世紀發展而出的一種新穎家庭藝術品，旨在鼓勵並慶祝生育和新生。<sup>74</sup>與後續發展成的圓形畫相似，分娩托盤上所描繪的題材主題強調家庭、家族、愛情、婚姻和生命的誕生，以不同的方式於兩側呈現。正面通常繪有世俗場景的敘事，而較簡單的背面通常為兩個聯姻家族的紋章、棋盤，或是裸體的小天使，具有生育和繁榮的寓意，也體現了對於後代的期望。當時威尼斯流行一觀念為「其凝視之物，即成其作」，藝術史學者賈奎琳·穆薩奇奧（Jacqueline Marie Musacchio, 1967–）將其現象稱為「想像成胎」（*imaginative conception*），母親於懷孕期間所見所想皆會影響到日後胎兒的長成。<sup>75</sup>以此概念為基礎，便可以體悟分娩托盤其畫面與圓弧框架的協作為何在當時的時空背景下，具有私密感。

---

<sup>73</sup> Roberta J.M. Olson, “Lost and Partially Found: The Tondo, a Significant Florentine Art Form, in Documents of the Renaissance,” pp. 31–65.

<sup>74</sup> Roberta J.M. Olson, *The Florentine Tondo*, p. 25.

<sup>75</sup> Rachael G. Nutt, “What You Look At, You Make: Menstruation and Fertility in Italian Renaissance Art”, *UVM College of Arts and Sciences College Honors Theses*, 38 (2017), p. 8.

展示於大都會藝術博物館（Metropolitan Museum of Art）的《名譽的勝利》（*The Triumph of Fame*）【圖 45】為皮耶羅·迪·科西莫·梅蒂奇（Piero di Cosimo de' Medici, 1416–1469）與露克蕾琪亞·特爾納波尼（Lucrezia Tornabuoni, 1427–1482）結婚時贈與女方的聘禮之一，也是慶祝羅倫佐·德·梅蒂奇（Lorenzo di Piero de' Medici, 1449–1492）誕辰的分娩托盤。<sup>76</sup>畫面中，成群騎士伸出右手與站立於球體上的名譽女神菲墨（Pheme）致敬。菲墨一手握有寶劍，一手捧著邱比特，直挺、自信地俯瞰眾生。球體在此可謂權力的象徵，也呼應著托盤圓弧的邊界。托盤的背面為皮耶羅的紋章：一枚鑽戒束縛著三根駝鳥羽毛，其中穿插著寫有拉丁文「永遠」（Semper）的飄旗。<sup>77</sup>顯然，從《名譽的勝利》題材的意涵可意會到皮耶羅一世對長子的期許，也見證著羅倫佐長大成人後成為文藝復興時期佛羅倫斯共和國的實際統治者——「偉大的羅倫佐」（Lorenzo il Magnifico）。至 1492 年羅倫佐過世前，此分娩托盤一直懸掛於他的私人房間，突顯出此物件是他的私密情感的寄託。<sup>78</sup>



【圖 45】喬瓦尼·迪·謝爾·喬瓦尼·吉迪，《名譽的勝利》正（左）、反（右），1449，坦培拉、銀、金、木板，直徑 92.7 公分，大都會藝術博物館。  
圖片來源：<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436516>。

圓形畫布與十四世紀發掘的彩繪分娩托盤以其造型上與題材的特殊性，多作為家庭裝飾，具有圓滿祥和的私密性，更為人們私人情感的寄託。筆者的圓形畫作品則承襲其圓滿且私密的歷史脈絡，筆者將於下一章中詮釋其實踐方法與意圖。

<sup>76</sup> Jacqueline Marie Musacchio, “The Medici-Tornabuoni Desco da Parto in Context,” *Metropolitan Museum Journal*, vol. 33, (1998), pp. 137–51.

<sup>77</sup> “Recent Acquisitions: A Selection: 1994-199,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 53, no. 2, 1995, p.29.

<sup>78</sup> Jacqueline Marie Musacchio, “The Medici-Tornabuoni Desco da Parto in Context,” pp. 137–51.

## 第四章、創作實踐與分析

在前兩章中，筆者以「透明球體於藝術史上的圖像意涵與詮釋方法」和「畫布框架與畫面的協作」兩大主題作為文獻考究之對象，藉由分析他人的作品，思考自身作品所承襲的歷史脈絡與其如何在影像高速流動、人工智慧生成影像氾濫的時代中展現平面繪畫的媒材特質。因此，筆者於此章中將層層剖析「微型中的浩瀚」系列創作研究的作品，由畫布本身的造型形式至畫面內容，闡述筆者如何在自己建構的球中世界裡，尋得精神上的歸屬感。在第一節中，筆者將詮釋以玻璃球形塑的封閉空間的靈感發想來源，與其概念替代畫框即窗口的創作意圖。接者，第二節為筆者的創作實踐過程。最後，第三章則是系列作品畫面的個別分析，聚焦於探討筆者揀選的題材與畫面佈局如何激發觀者的想像力，在筆者所建構的微型中感知到浩瀚。

### 第一節、玻璃球內的微型世界

當一事物變得與世隔絕，他就變得圓實。<sup>79</sup> 以油彩表現玻璃球中的微型世界的靈感源自於筆者的生活經歷。疫情嚴峻時，筆者獨自生活在狹小的空間裡創作，在封閉與疏離的強烈感受壓迫下，眼前的空白畫布頓時成為一個通往與現實世界平行運作的異質空間的窗口。這使筆者意識到架上畫畫面與畫框兩者相互依存的巧妙關係，也開始思索如何於有限卻敞開的平面空間中凸顯一個封閉的三維空間的視覺效果。畫布本身的形狀主宰著創作者畫面的構成與觀者觀看的景框，而創作者的表現空間彷彿被動地被現有畫布的邊界拘束，如同現今矩形的電子螢幕規範著人們觀看影像的方式。然而筆者認為平面繪畫作為獨立存在的實物，與在虛擬空間中由像素構成的數位圖像在媒介本質上有所不同。平面繪畫不論繪製地再迅速，其生成速度與性質恐不及數位影像的流動性。在資訊高速流竄的世代、無常無序的現實中，筆者認為一件平面繪畫的完成即是永恆，其靜止不動且存有於獨立載體的安定感受，便是筆者所嚮往的狀態。而如何將畫布載體本身的有限空間與創作主題有效地結合，便是筆者本次系列創作的研究目標。

<sup>79</sup> Gaston Bachelard 著，龔卓軍、王靜慧 譯，《空間詩學》，頁 348。

自 2020 年初，新冠肺炎迅速擴散，衍生為全球性的大瘟疫，多國逐一採取封城、疫區封鎖隔離等防疫措施。「本土案例」、「境外移入」等詞彙更是加深活在一個封閉島嶼的知覺，並更深刻感知到「內」與「外」兩者間的相對存在。原先享有的自由，瞬間因疫情而限縮，人們被迫戴上口罩，實施實聯制，人與人的關係距離也逐漸疏遠。雖然當時生活於狹小的家屋中，被四面不透光的水泥牆包圍，但筆者仍可透過手機介面觀看世界與他人聯繫，而此疏離、壓抑的感受宛如生活在一顆玻璃球中。

阿爾貝·卡繆 (Albert Camus, 1913–1960) 在《鼠疫》(The Plague) 中寫道：「瘟疫為奧蘭市民第一個帶來的就是放逐」。<sup>80</sup>此放逐並非肉體上流放於異地，而是隔離與死亡所帶來的孤寂，精神性的放逐，每個人如一個個孤島般。疫情雖然框限住人們的身體感知，卻也同時放大了人們的精神感知。筆者將此疏離孤寂的抽象感受以玻璃球的圖像具象化，如同玻璃球封閉卻又透明，提供平靜的內在空間同時，仍深刻知覺受拘束的窒息感。無形的禁制與靈性的逃逸，不斷在此矛盾中尋找平衡的掙扎，也成為筆者此系列創作的靈感來源。

魯道夫·安海姆 (Rudolf Arnheim, 1904–2007) 認為平面繪畫的空間在深度亦或橫向皆為無限的，畫的邊緣被視為構圖的終界，但再現空間並未終結於此。這敞開的窗存有邊界，但在其中卻不受侷限。<sup>81</sup>如同阿爾貝蒂所指出的，畫面框架是一扇窗，而觀者透過這扇窗眺望外在開闊的世界。框的存在使觀者的視覺經驗區分成繪畫空間與現實空間。觀者看穿框所建構的平面視覺，而非看到框本身。在觀看畫作時，存於畫框外部空間的觀者透過這扇窗，遠眺著窗框外開放性的外部空間。

以往，平面繪畫可謂異質世界的窗口，但其世界不受畫布框架拘束，無疆界地存在。然而，筆者的玻璃球系列致力建構出一個存有於畫布上的封閉空間。以油畫間接技法多層次罩染出玻璃的透明性，使界線似有似無，但在知悉此透明屏障的存在後，觀者便被隔絕於外，與畫布內部空間產生距離感。觀者無法自由穿

---

<sup>80</sup> Albert Camus 著，顏湘如 譯，《鼠疫》，（臺北：麥田出版社，2012），頁 74。

<sup>81</sup> “This world came to be conceived as boundless- not only in depth, but also laterally-so that the edges of the picture designated the end of the composition, but not the end of the representation space. The frame was thought of as a window, through which the observer into an outer world, confined by the opening of the peephole but unbounded in itself.”; Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974), p. 239.

梭於畫框外部的現實空間與內部的畫面空間。具距離感的封閉空間使畫面從以往窗外開放遼闊的景色收束成與世隔絕的微型世界。筆者不將玻璃球視為傳統靜物畫物件組合部件的構圖策略，使用圓形畫布，捨棄描繪反射於玻璃球罩上外部空間的實際全景，而聚焦於純粹描繪玻璃球以及其內部微縮世界；將球體去背，旨在使玻璃球的邊界與畫框邊界合而為一，其球體的影子也成為畫布本身的影子。倘若直接於矩形畫面上描繪一顆玻璃球，如莫里茲·柯尼利斯·艾雪（Maurits Cornelis Escher, 1898-1972）的《三個球體（二）》（*Three Spheres II*）【圖 46】，觀者仍然透過既往窗框的概念窺看這組靜物，畫中的玻璃球存在於畫面的內部空間，並擁有各自的影子。在《三個球體（二）》中，艾雪以石版畫（lithography）的黑白素描灰階描繪出三顆不同質地的球體，由左至右，分別為透明實心的水晶球、具反射性質的鏡面球體與不透光的球體。透過藝術家框取的景框詳端畫面中央的鏡面球體時，觀者可從球體反射中發現艾雪當時在描繪這組靜物時的景象，同時，中央的球體也反射出左右兩側的球體。然而，其畫面構圖的配置，中央球體上反射的艾雪身影，更清楚地向觀者表明觀者正由藝術家本人的視角觀看著這組處在敞開桌面的靜物。



【圖 46】莫里茲·柯尼利斯·艾雪，《三個球體（二）》，1946，石版畫，26.9 x 46.3 公分，芝加哥藝術博物館。圖片來源：<https://www.artic.edu/artworks/118252/three-spheres-ii>。

除此之外，如同筆者於第二章中匯集的救世主題材畫作，基督於畫面中托捧著含有內部景象的十字聖球，觀者在此與基督皆享有處於玻璃球外部空間觀看球內空間的權力，但觀者依舊是透過一個框觀看著基督及其手中的球中空間。

華特·馬汀（Walter Martin, 1953-）與帕洛瑪·穆尤斯（Paloma Muñoz, 1965-）為一對跨國聯姻的藝術家夫妻，自 1994 年，他們便開始嘗試共同創

作裝置藝術。在 2001 年，他們首度以雪花球 (snow globe) 作為創作母題，其靈感源於早年同居時多次搬遷而居無定所的徬徨感。起初，他們曾以蜂蠟製作相較大型的雕塑作品，但在財力與空間有限的狀態下，他們意識到每顆雪花球作為空間載體就像單一件繪畫或短篇敘事的素描，與其他裝置作品相比，所需的時間、精力和金錢的投資也相對較小。<sup>82</sup>在一次訪談中，他們解釋道：

雪花球是一個封裝器。在本質上，它終究是一個特別適合框取我們所想之景的新穎景框裝置。我們敘事場景中瀰漫的孤立感與無助感部分來自於雪花球的形式本身的內在力量，它能夠將主題封裝、微型化，並扭曲其內容物。<sup>83</sup>

馬汀與穆尤斯創造的球內世界的諸多敘事皆圍繞於旅人在雪景中發生的各式詭譎之事，如被野狼追捕、在林中遇害等夢魘般的景。他們認為藉由想像最糟情境已發生後的世界，某方面而言減輕了對未來的焦慮和不確定的恐懼。在作品《旅人 314》(Traveler 314)【圖 47】中，有幾隻飢腸轆轆的野狼環繞著中央的枯木，枯木的頂部建有一棟樸實的家屋。一位母親正在送別即將離家的孩子。孩童踩著高蹺，搖搖欲墜，危機四伏，留給觀者開放式的敘事空間。《旅人》(Traveler) 雪花球系列巧妙地翻轉了視覺的維度觀念，扭曲從外部空間窺探 (voyeurism) 內部空間的典型美學觀；相反地，觀者在此是從外部看向一個外部的空間，意味著觀者處在一個外部空間的外部，構成一個矛盾卻有趣的視覺感知。<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Fanny Montgomery, "Walter Martin & Paloma Muñoz: Dedicated Diggers", *Museé Magazine*, April 2014, <https://static1.squarespace.com/static/57fe520be3df284ac447145c/t/595fb6efe3df285bcd42d1c9/1499444991615/Walter+Martin+and+Paloma+Munoz.pdf>. Accessed 20 December 2023.

<sup>83</sup> "The globe is an encapsulator. When all is said and done it is essentially a novel framing device particularly well suited for the kinds of scenes we imagined. The sense of isolation and helplessness that permeates our narrative scenes is partly due to the intrinsic power of the snow globe format to encapsulate, miniaturize, and distort its subject matter."; The Penleaf, "Islands: The Art of Martin & Muñoz: an Interview with the Artists", *The Penleaf*, 2008, <https://static1.squarespace.com/static/57fe520be3df284ac447145c/t/595fe672197aead5b7f9bf47/1499457139773/The+Penleaf.pdf>. Accessed 20 December 2023.

<sup>84</sup> Carlo McCormik, "Elegy in White", *Aperture*, Winter Issue 173 (2003), p. 19.

除了三維立體的雪花球裝置外，馬汀與穆尤斯更利用雪花球作為攝影作品的素材，成為將三維視覺轉化為二維平面視覺的遊戲。由於雪花球本質上是一個微縮的模型，觀者彷彿擁有全知視角，可由多種角度觀看內部的世界，一覽無遺。另外，以肉眼觀看的觀者可能也會受其小型的尺寸規範，無法看清楚內部模型的細節。對馬汀與穆尤斯而言，雪花球的微小使其在展場上存在感略顯低調，因此他們期待能透過微距攝影將球內場景放大，彰顯其劇場性。



【圖 47】華特·馬汀與帕洛瑪·穆尤斯，《旅人 314》，2016，複合媒材，19.05 x 15.24 x 15.24 公分。圖片來源：<https://www.martin-munoz.net/works/8q72htjok0fljvy40zmkv6vv3ly08y>。

在雪花球《旅人 257》【圖 48】中，一位男子抬起右腳看向左方，腳底下躺著一名被巨石壓住的人，球中瀰漫詭譎的氛圍。當其作為攝影作品時，藝術家刻意將雪花球放置於黑色背景前，營造出夜晚的氛圍，同時也捕捉了球內白雪紛飛的意象【圖 49】。

藉由將兩者視覺做對比，筆者意識到攝影作品在某方面而言趨近平面繪畫的媒材本質——它具有利用景框凝結住具流動性元素的能力，凝塑出永恆的視覺效果。但有趣的是，馬汀與穆尤斯的雪花球作品雖皆為立體裝置，然而當他們將作品以影像的方式紀錄於網站上時，作品早已平面化。而在這兩種平面化的視覺效果中，筆者洞察到兩者間的不同。當藝術家拍攝雪花球整體時，其背景的去背襯托出影像中的作品做為一個「物件」存在。因此，在觀者認知中，雪花球是一個存有於

現實中的物件，在照片中它便如同「靜物」存在。然而當藝術家蓄意特寫雪花球內的景象時，場景延伸至矩形框架外的未知空間之視覺效果，會使觀者忘卻其作為一個「物件」，影像在此詮釋的是一個「風景」。



【圖 48】（左）華特·馬汀與帕洛瑪·穆尤斯，《旅人 257》，2009，複合媒材，19.05 x 15.24 x 15.24 公分。圖片來源：<https://www.martin-munoz.net/works/8q72htjok0fljvy40zmkv6vv3ly08y>。

【圖 49】（右）華特·馬汀與帕洛瑪·穆尤斯，《夜晚中的旅人 257》，2009，彩色顯色相紙，101.6 x 83.82 公分。圖片來源：<https://www.martin-munoz.net/works/8q72htjok0fljvy40zmkv6vv3ly08y>。

然而在筆者系列作中，當玻璃球體成為畫面造型本身，觀者則置身於玻璃球外，直接窺視球中封閉的內部空間，筆者的玻璃球世界作品是作為一個實在的物件存有於現實中。球罩上暗示出的外部空間直接與現實空間對話。玻璃球罩取代了窗框的概念，成為界定內部世界與外部空間的視覺遊戲。觀者與畫面的關係，如今轉為在畫框的外部現實空間中，觀看畫框內由顏料層層堆疊出的封閉卻安逸的內在空間。

2013 年，多倫多大學（University of Toronto）進行的一項研究發現，與直線空間相比，受試者認為曲線空間更為舒適，且身在此空間中會激活他們的前帶扣皮層（anterior cingulate cortex）——一個專門參與共感、獎勵預期與對物體的情感等認知功能的大腦區域。<sup>85</sup>而人類對圓弧造型的先天性偏好與情感依戀更持續影響設計師與建築師現代物質文化的設計。在自然界中，崎嶇的岩石、尖銳的刺亦會使人感到威脅，而都市中具銳角的人造物仍帶有銳利、冰冷且理性的視覺感受。

<sup>85</sup> Manuel Lima, *The Book of Circles: Visualizing Spheres of Knowledge* (New York: Princeton Architectural Press, 2017), p. 52.

筆者選用圓形畫布作為創作載體，首先因圓形一造型在視覺上「是一種安全、溫和、愉悅、優雅、夢幻，甚至是一個能喚起寧靜、和平與放鬆的美麗形狀」<sup>86</sup>之外，更將其視為一個獨立存在的封閉式形狀，其造型無法像矩形畫布，能夠藉由拼接而擴展。

此外，安海姆認為當孩童以「圓形」詮釋他們所欲表達之物時，「圓形在此已不象徵圓潤的造型，而是具有一個『物件』的本質，因其作為實物的緊密性將其與不明確的背景區分而開。」<sup>87</sup>因此，當筆者選用圓形畫布時，其造型本身具有某種收束於中心的張力，筆者也以此凸顯出作品作為一個獨立存在於現實中的物件。其概念一如傅柯論馬奈作品時所提出的「繪畫—物體」(painting-object)，傅柯認為馬奈的繪畫挑戰了自文藝復興以降，藝術作品試圖否認其作為幻象般存在的概念。他解釋道：「馬奈所做的事情，某種程度上是使得畫面中的內在特性與畫布的物質特性或材質限制，重新浮現出來，在此之前的繪畫傳統如赴使命般地掩飾此些特性。」<sup>88</sup>當筆者的畫面內容與畫布框架合而為一，作為一個獨立存有於現實空間中的玻璃球微型世界的同時，也意味著筆者將種種無形的抽象感知、回憶中早已消逝的景象進行重塑，並以具象繪畫將其實體化。在這「虛—實」的轉譯過程中，筆者透過平面繪畫其永恆視覺特性，為不斷流變的自我意識尋覓一種安定的歸屬感。每個存有於玻璃球中的微型世界囊括著筆者的過去、現在與未來，球體之間雖然不具有連貫的敘事性，但卻皆能作為一顆顆個體獨立存在。

筆者以油畫間接技法層層罩染出玻璃球透光的材質特性，在光穿透玻璃所產生微妙色彩與造型的遞嬗中，捕捉內在與外在空間的抗衡之間，和解的剎那。以圓形畫布表現玻璃球的內部空間與反射的外部空間，蓄意將畫布外的空間等同於玻璃球的外部空間。玻璃球中蘊藏著筆者的內在情緒，而表面則反射出現實外部空間扭曲變形的無序感。透過描繪玻璃球中唯美的花卉、寧靜的景色，在無可遁逃的內在空間中，尋覓一絲平靜與生機。筆者將在下一節中闡述筆者的創作實踐過程，從基底材的製作至繪畫技法的使用。

---

<sup>86</sup> Manuel Lima, *The Book of Circles: Visualizing Spheres of Knowledge*, p.52.

<sup>87</sup> The circle does not stand for roundness but for the more general quality of “thingness”- that is, for the compactness of a solid object as distinguished from the nondescript ground”; Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, p. 177.

<sup>88</sup> What Manet did was to make reappear, in a way, at the very interior of what was represented in the picture, these properties, these qualities or the material limitations of the canvas which painting, which the pictorial tradition, had up until then made it its mission in some way to sidestep and to mask.”; Michel Foucault, translated by Matthew Barr, *Manet and the Object of Painting*, p.30.

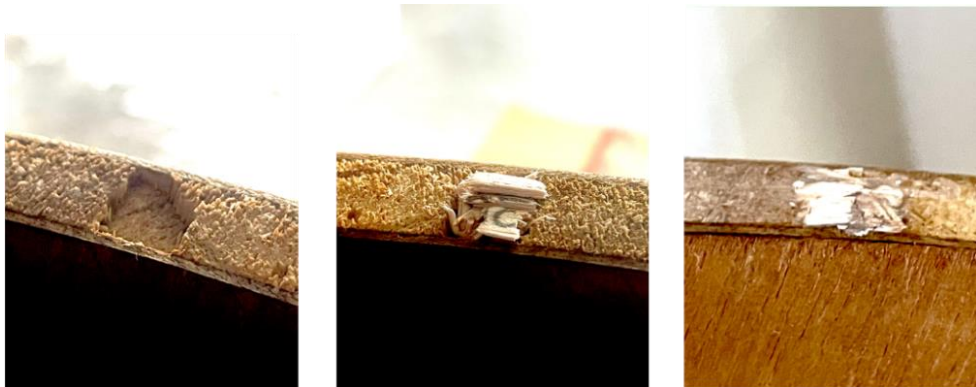
## 第二節、造圓/造園

筆者在此創作研究中，專注以圓形畫布作為創作載體，並著手嘗試自己製作基底材，在實作的過程中，筆者意識到畫布造型的可塑性，同時也產生對造型畫布的興趣，盼能成為未來創作的發展之一。筆者認為畫布框架與畫面內容若能有效地協作，更能增添作品的完整性。本節將闡述筆者的實務操作，從「造圓」—基底材的前置作業，如木板的裁切、去酸、上膠、裱布至打底，至「造園」—後期畫面層的佈局經營以及描繪手法。

一般傳統油畫的結構層次，由最底層至最上層可分作為：基底層（載體、胚布與打底）、繪畫層（底稿、單色底與顏料層），以及最後的保護層（凡尼斯）。首先，筆者選擇使用木心板做為畫布載體。木心板的中間夾層通常採用鋸切成等厚的麻六甲銀合歡木或柳桉木靠近心材部位的木條，將其平鋪併排成芯板後，在與上下層的薄木片膠合而成。其三層式的結構相較於實心木板還要堅固、不易變形且較輕。此結實的基底材有助於筆者之後反覆點搓的打底方式，畫布不會因為沒有背板而無法承受過多層打底的重量進而鬆弛。同時，此基底材堅硬的性質也反映在作品最後呈現的視覺效果。畫布層因緊實裱貼於平坦的木板上，更能凸顯出筆者畫布框架作為玻璃球罩，堅固地包裹著畫面內部的安穩空間。

在木板的裁切上，筆者先測量方形木板，找出中心後，在中心先放置一塊木頭邊角料，再將一個螺絲釘栓定於此之上。接著將一條長等同於圓形半徑的繩子固定於螺絲釘上，另一頭綁一支鉛筆，如圓規般繞出一個圓後，再加以修飾。

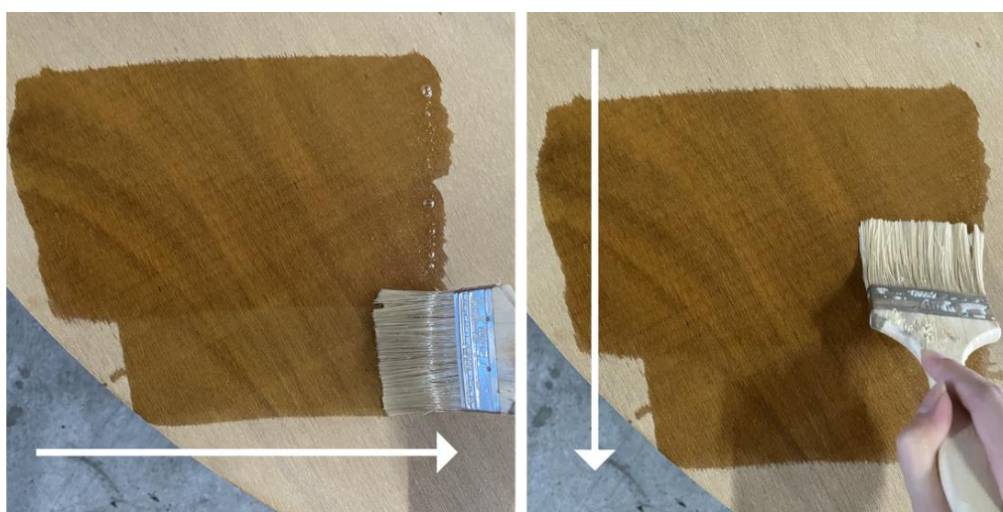
接著筆者以手持線鋸機沿著邊緣線切割，操作時配戴護目鏡以防眼睛被木頭碎屑噴濺。爾後，筆者先檢視木心板邊緣是否有無缺孔，將缺孔以磨碎的木頭碎屑填滿，並用木工專用黏著劑將其填補，再使用木工刨刀將木板邊緣削平【圖 50】。



【圖 50】筆者填補木心板缺孔的過程。

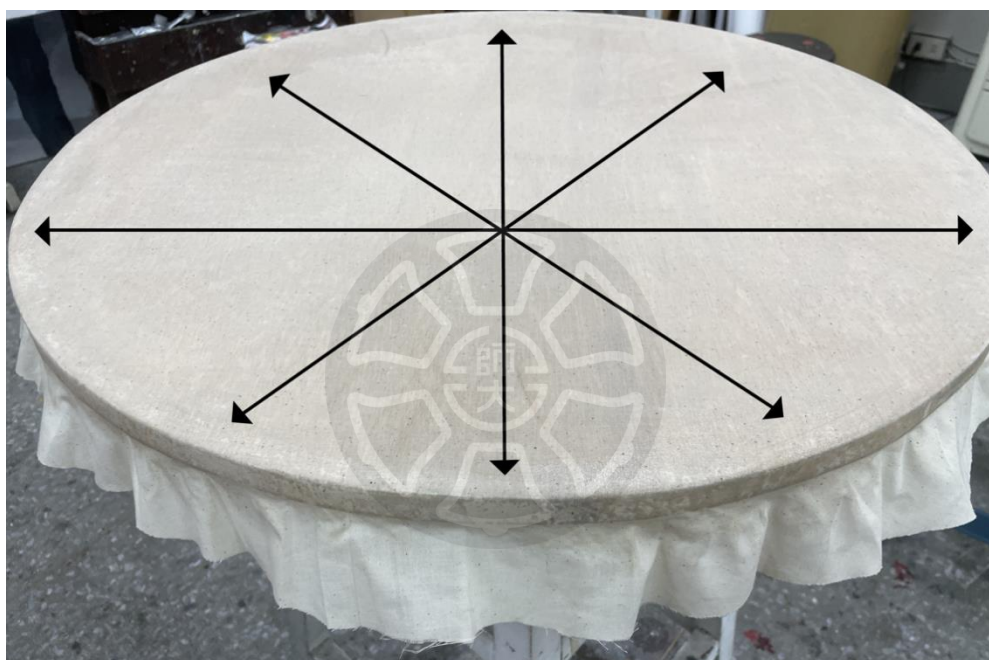
在去酸前，先使用 240 號的水砂紙打磨，再依序使用 400、600、800、1000 號的水砂紙，由粗到細打磨至平滑，以防裱布時畫布起皺。由於木心板本身仍含有酸性物質，裱布前將木板平放去酸一步驟是不可或缺的。筆者在將打磨完的木頭粉塵刷掉後，使用小蘇打粉與溫飲用水調勻後的鹼性溶液除酸，其小蘇打粉與水的比例為 1:10。小蘇打粉比例越高，去酸越強，但殘留餘木板上的小蘇打粉粒越多。為確保能中和木板的酸，筆者使用筆毛較硬的豬鬃排刷將褐黃色的酸性木質素搓出，再以抹布擦拭。此步驟可反復施作至木板搓出的雜質減少，待木板乾燥後，即可上膠。

倘若畫油直接接觸到基底材的木質纖維，可能會促成油質氧化的現象，因此筆者在裱布前會在木板的正反兩面與邊緣上兩層動物膠。每面平均上膠能夠減低木板受濕氣影響而變質或張力不一的風險。筆者選用血清瓶來承裝溶解稀釋的動物膠，其瓶身具有刻度、可密封、耐熱且具有保溫功能的特性，使煮膠的過程相較容易。筆者先將 45 度上下的飲用水倒入血清瓶。泡膠的水不可以過燙，以免破壞角質。然後再將動物膠粒分批次倒入水中，慢慢攪拌待膠粒完全溶解。先倒水再溶膠旨在以防膠粒黏著於瓶底使膠液不均勻。膠與水的比例為 1:10。泡好的膠須儘早使用完畢，若反覆加熱三次以上可能會使膠水變質。先將所需的膠水量倒入另一個容器後，筆者使用豬鬃毛的排刷沾取膠液，以方形面積為小單位橫直向規律地交織平刷【圖 51】。在上膠時木板也需平放，以免引力使膠水滴流，分布不均。第一層膠需要塗刷較厚，讓木板表面吸飽膠水，等乾時間也需較長，但自然陰乾即可，不宜放置於冷氣口下或日曬。



【圖 51】以方形面積為小單位橫直向規律地交織平刷上膠。

等木板雙面與邊緣上好兩層膠且完全乾透，便可開始裱布。筆者使用濾豆漿的棉胚布來裱貼。因筆者基底材為木板，棉布裱貼時延展性較佳且畫布與木板間較不易產生空鼓。由於筆者採用圓形畫布作為載體，筆者會先將胚布裁剪成直徑比木板長至少 20 公分以上的圓。裱布前先在木板正面上一層膠，將畫布捲起後，小心地將其邊緣與木板的一邊對齊，慢慢順著鋪平。檢視整體畫布位置後，使用豬鬃毛排筆，由畫布的中心多方位地向外推刷，也可使用刮板使畫布貼合木板，並將多餘的膠刮除【圖 52】。裱布時動作要迅速，以免膠液凝固不均勻。正面的布面裱平後，將木板邊緣與木板背後近邊緣要收邊的地方上膠，再將邊緣刮壓貼齊。爾後再將剩餘的畫布順著統一方向抓皺折疊貼平。



【圖 52】裱布時由畫布的中心多方位地向外推刷。

筆者的玻璃球系列作以油畫間接技法多層次薄塗罩染來經營畫面，因此選擇採用吸收性的打底劑，以縮短後續作畫時每層罩染的乾燥時間。筆者使用法國專家級打底劑（Lefranc Bourgeois）與粉狀二氧化鈦（Titanium Dioxide）調配成 2:1 的吸收性打底劑。兩者皆可依照濃稠度用 1:1 的水稀釋，方便將兩者攪拌結合。接著，筆者同樣用豬鬃毛排刷沾取調配完的吸收性打底劑，以方格為單位橫直向交織平刷。第一層的打底可較厚，填補畫布纖維織紋的縫隙。每層打底需要完全乾燥後才能再打下一層，否則未來可能會造成龜裂紋。筆者在第二層打底時，開始用「點搓」的方式，製造具顆粒感的基底。來回打底 10 層以上過後，用打磨機裝 400 號的水砂紙打磨，再依序使用 600、800、1000 號的水砂紙，由粗到細

打磨至理想的平滑程度。因筆者使用搓的方式打底，打磨後仍會保留細微的凹凸變化，具有透氣感，也增添畫面層次感【圖 53】。



【圖 53】以點搓的方式打底，打磨後仍會保留細微的凹突肌理變化。

在經營球內風景時，筆者會先揀選過往所拍攝的元素，加以重組後製成參考圖片，再透過觀察透明球罩在現實中所欲反射出的景象之樣態，反覆來回參照【圖 54】。因此，筆者不仰賴投影機，選擇以手構圖，在過程中梳理每個物件的相互關係與體感，在影像中做取捨，重構出筆者的心象風景。在系列創作初期，筆者在畫布上打稿前，會另外繪製一張鉛筆素描草圖【圖 55】、【圖 56】，後期熟悉如何將內部風景與反射的外部空間結合後，會直接於畫布上構圖。



【圖 54】《雲中的日夢》之球內風景與球罩的參考圖片。



【圖 55】李怡璇，〈唯一〉草圖，2021，鉛筆紙本，直徑 30 公分。



【圖 56】李怡璇，〈共生〉草圖，2021，鉛筆紙本，直徑 30 公分。

在創作後期，筆者在拍攝參考資料時，有時也會將重組後較為複雜的景象輸出。將其剪成圓形後，放置在半圓形的球罩內觀察，並四處尋找適合與球內景色並置的反射構圖。以作品《拉比林特斯》的參考圖片【圖 57】與素描草稿【圖 58】為例，筆者會針對畫面需求加以取捨細節抑或是強調局部，並不會完全照著攝影結果。



【圖 57】《拉比林特斯》參考圖片。



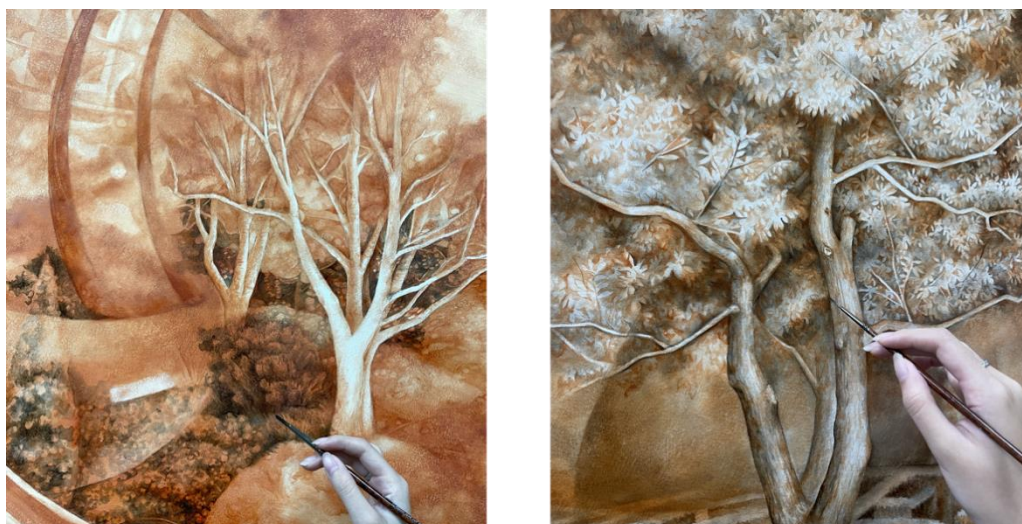
【圖 58】李怡璇，《拉比林特斯》草圖，2023，鉛筆紙本，直徑 50 公分。

完成構圖後，筆者會以赭褐色（**Burnt Sienna**）描繪黑白稿，有色底的使用能使畫面整體色調較和諧。此外，先以單色繪製底稿，便如同素描草圖之概念，使筆者在經營拼湊式的風景時，能在創作初期時將畫面物件之造型與明暗確立，以避免後期罩染時需要大幅度修改，也能增加畫面的整體感。在描繪白天的景緻時，筆者會接續以白色與黑色在完成的赭褐色底稿之上局部提亮跟壓暗，但不會完全遮蓋住底下的赭褐色底。用白色提亮雲朵，一方面讓之後罩染時，透明度高的顏色較不會受底下褐色干擾，一方面也增加雲朵的體積感。以《雲中的日夢》繪製過程為例，筆者為凸顯處中央雲朵的立體感，反覆用白色提亮至理想的視覺效果，而從雲中透出的光則是從一開始便刻意預留下來的【圖 59】。



【圖 59】《雲中的日夢》步驟圖。

然而在描繪夜景系列時，筆者發現球內光點適合在繪製黑白稿時預留畫布打底後的白，之後再以亮色罩染至深，光的感覺才較輕柔、無厚重感，唯有前景的局部光點適合提白【圖 60】。玻璃球罩上的高光再以鈦白（**Titanium White**）點綴，以顏料的不透明度與厚度區分球內之景與玻璃球罩的質感。筆者在罩染時是以肥蓋瘦的方式，運用松節油（**Turpentine**）與亞麻仁油（**Linseed Oil**）調和而成的畫用油，依罩染的層數增減兩者比例。筆者在繪製最底層單色稿的第一層時，會先單純以顏料和松節油稀釋過後的狀態描繪，鄰近留白處則先多以乾擦的方式處理。待單色底稿較完整時，再加入亞麻仁油，此時松節油與亞麻仁油的比例為 5:1。往後作為乾性油的亞麻仁油比例須隨罩染層數增加，具揮發性的松節油則須減少，顏料與顏料間才能牢固地結合。



【圖 60】筆者在描繪夜景的黑白稿時，會先在有人造光的地方預留下畫布的白或是底色。

筆者多以林布蘭專家級顏料與好賓專家級顏料作畫，並使用具透明度的顏色，如天青藍（Cerulean Blue）、群青藍（Ultramarine Blue）、樹綠色（Sap Green）、喹吡啶酮玫瑰（Quinacridone Rose）、與象牙黑（Ivory Black）等。由於筆者已在畫布上繪製褐色黑白稿，筆者在罩染時一開始會使用稀釋過的原色或是未經多次混色的高彩度顏色，並在描繪虛薄的物件時會先盡量避免白色的使用，以防後續在罩染時顏色混濁或體積感過度厚重。

筆者在檢索藝術史上描繪夜景畫的藝術家時，發現以描寫夜景聞名的美國藝術家詹姆斯·惠斯勒（James McNeill Whistler, 1834–1903）曾經表示：「顏料不應該塗得太厚。應如輕呵於玻璃窗上的氣息一般輕盈」。<sup>89</sup> 1850年代至1860年代間，惠斯勒曾嘗試許多油畫技法，起初他喜好以刮刀厚塗，但自1870年代，他便開始以薄塗的方式創作，顏料層輕薄至肉眼可見畫布本身的織紋。<sup>90</sup>此外，與筆者所使用的表現手法相似，惠斯勒同樣也使用具肌理感的吸收性打底。

在仔細檢視畫布時，我們亦可發現整個表面充斥著豐富的色彩：沒有平坦的單色調，而是由不同薄紗般的藍灰色形成的七彩光澤。每一層由黑色和白色混合過的三原色鋪在一個粗糙、具吸收性的畫布上。惠斯勒所選的技法喚醒了沈靜的顏色，也善用布料的質地；較薄、更液態的頂層顏料會沉

<sup>89</sup> “Paint should not be applied thick. It should be like breath on the surface of a pane of glass.”; Otto H. Bacher, *With Whistler in Venice* (New York: The Century Co., 1908), p.31.

<sup>90</sup> Joyce Hill Stoner, “Whistler’s Views on the Restoration and Display of His Paintings.” *Studies in Conservation*, vol. 42, no. 2 (1997), p. 107.

進畫布的縫隙中，露出第一層顏料，產生一種閃閃發光的效果。透過這些低調的手法，虹彩般的色彩潛伏在畫布的縱緯交錯之間。這種色彩的豐富性，超脫一般日常視覺，暗示著深度和空間，實物與虛空，動態與靜止。

91

以惠斯勒的夜景《黑色和金色的夜曲：降落的煙火》(*Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*)【圖 61】為例，雖惠斯勒當時描繪的對象是倫敦夜空中的煙火景象，一發煙火在黑夜中迅速降的意象；然而，惠斯勒以輕薄的顏料與筆觸使整體畫面趨近抽象，色塊與色塊間的消融，具象主體的消逝，將畫面的閱讀性交託給觀者。端詳畫面時，觀者可察覺顏料層仍具有厚薄之分，背景薄至可看到似織紋的肌理【圖 62】。而筆者在處理畫面時，也會運用顏料的厚薄來區分背景與前景、虛與實【圖 63】。



【圖 61】詹姆斯·惠斯勒，《黑色和金色的夜曲：降落的煙火》，1877，油彩木板，60.3 x 46.6 公分，底特律美術館。圖片來源：<https://smarthistory.org/whistler-nocturne-in-black-and-gold-the-falling-rocket/>。

---

<sup>91</sup> “On closer examination of the canvas, we see that there is rich color across its whole surface: no monochromatic flatness but an iridescence that results, painting conservators tell us, from thin veils of varying blue- grays (each comprising the three primary colors with admixtures of black and white) lying atop a roughened, absorbent canvas. Whistler’s technical choices enrich the mute colors and exploit the texture of the fabric; the thinner, more liquid top layer of paint has sunk into the crevices of the canvas and exposed the first layer of paint, ‘creating a shimmering effect.’ Through these unobtrusive means, rainbows of color lurk in the interstices of canvas warp and weft. This chromatic richness, just beyond the realm of casual sight, suggest depth and space, object and void, movement and stillness.”; Marc Simpson, “Whistler, Modernism, and the Creative Afflatus”, *Like Breath on Glass: Whistler, Inness, and the Art of Painting Softly* (Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), p. 27.



【圖 62】詹姆士·惠斯勒《黑色和金色的夜曲：降落的煙火》的局部。圖片來源：<https://smarthistory.org/whistler-nocturne-in-black-and-gold-the-falling-rocket/>。



【圖 63】李怡璇《夢的源泉》的局部。

善於描繪夜景的惠斯勒受弗雷德里克·雷蘭 (Frederick Leyland, 1831–1892) 啟發，將他的夜景稱之為「夜曲」(Nocturne)，靈感源自弗雷德里克·蕭邦 (Frédéric Chopin, 1810–1849) 的著作《夜曲》。爾後，他便在其著名的《十點鐘演講》(Ten O'clock Lecture) 將大自然類比為音樂。

大自然包含了所有畫作的元素，顏色與形狀，如同琴鍵包含了所有音樂的音符般。然而，藝術家的使命是以科學的方法來挑選、選擇和組合這些元

素，使結果變得美麗—就像音樂家收集音符，譜成和弦，直到從混沌中產出壯麗的和諧。<sup>92</sup>

如同惠斯勒所表述的，藝術家可從大自然中萃取靈感，並透過對於色彩、形狀、構圖等藝術原理的理解，從混沌中重構和諧感。相似地，美國景觀設計師弗雷德里克·奧姆斯特德（Frederick Law Olmsted, 1822–1903）亦視「公園為大自然的畫布，需由人類工程進行微調」<sup>93</sup>。筆者認為揀選拼湊經營畫面的概念即如同造園者造園般，強調了創作的藝術性與組織性。在前一節中，筆者已闡述圓形畫布作為一顆玻璃球，是實在存有於現實中並囊括虛構空間的微型載體，在下一節中筆者將深入剖析作品的畫面內容，與其如何激發浩瀚感。



---

<sup>92</sup> James McNeil Whistler, *“Ten O’Clock”: A Lecture by James A. McNeil Whistler* (Portland: Thomas Bird Mosher, 1916), p. 12.

<sup>93</sup> Karen R. Jones, John Wills, *The Invention of the Park: From the Garden of Eden to Disney’s Magic Kingdom* (Cambridge: Polity Press, 2005), p. 6.

### 第三節、微型中的浩瀚

浩瀚感就在我們自身體內。它與一種存有的擴張狀態緊密關聯，這種狀態總被生活所箝制，被謹小慎微所侷限，但是當我們孤獨一人時，他又再度復甦。一但我們靜止不動，我們就身在他方，並且在一個浩瀚無垠的世界裡做著好夢。浩瀚感是靜止不動之人的運動；浩瀚感是靜謐白日夢所具有的動態特質之一。<sup>94</sup>

畫面做為一個由畫布框架所規範而出的空間，是一個由藝術家運用顏料層層堆疊出的微型世界。以人的尺度而言，存有於畫面中的風景往往是現實景象的微縮詮釋。而觀者的視線早已習慣穿透畫框，觀看著彷彿不受框架拘束所運行的空間。當筆者將畫布框架等同於玻璃球本身，刻意強調邊框的存在，觀者能更明確地意識到畫布框架與畫面內容兩者間相互依存的關係，並在這封閉且靜止不動的畫面中，沈浸在浩瀚的想像中。

在玻璃球中，筆者以個人經驗作為起點，揀選柔美的微觀花卉與寧靜祥和的無人風景為主題，經營球內亦畫框內的微型空間，盼觀者面對這些具遠距性質的自然景象時，精神上感知存有於此中的安穩感，並在此靜止不動的封閉空間中與狀態下體察浩瀚感。在球內風景系列創作中，筆者主要以「雲」、「魔幻時刻」、「夜景」、「人造光源」與「封閉花園」等母題作為能夠召喚觀者體內浩瀚感之催化劑。本章節將闡述筆者如何運用這些元素經營球內風景的浩瀚感。

筆者的作品《白日夢的棲所》【圖 64】描繪玻璃球內的遊樂場雪景。遊樂場為童年遊樂的場所，蘊藏兒時的白日夢，而雪的意象使觀者聯想到傳統的雪花球。遊樂場與雪花球皆象徵純真的童年，此時球內的景象也成為觀者兒時日夢的棲所，召喚一純真年代的想望。此件作品為球中風景系列的第一件作品，其靈感來自於疫情時期，筆者觀察到許多公園中的罐頭遊具皆被封鎖關閉，不開放孩童遊憩。當時筆者路過如此空蕩的場所時，眼前的寂靜頓時與昔日歡鬧的場景產生劇烈對比。那一閃即逝的回憶瞬間，與筆者當下的感知同時並存，激盪出一種矛盾的感

---

<sup>94</sup> Gaston Bachelard 著，龔卓軍、王靜慧 譯，《空間詩學》，頁 280。

受。日常中，「公園是一個精神避難所——一個沉思的場域，大自然被塑造成個人靈魂探索的理想場所」<sup>95</sup>。雖然當豎立於中的遊具因疫情而封閉，民眾依然能以遠觀的方式，回憶過去的種種日夢，抑或是針對此超脫現實日常的景象，引發更浩瀚的想像空間。因此，筆者選擇試圖將此景重構後封存於球中，並將遊具的色彩主要簡化成粉色與藍色調。粉色具有甜美、美好的視覺感受，而藍色則相較冰冷疏離，試圖建構出一座承載著昔日童年日夢的樂園。筆者在描繪此件作品時，蓄意將重點放在球內風景的具象構成，因此球罩則以白色高光與相對抽象的圓弧線條暗示。此外，前景的積雪也暗示著區隔內部與外部空間的透明球罩。在完成此件作品後，筆者便開始思索球內風景的時序與反射的外部空間是否有更多詮釋可能。



【圖 64】李怡璇，《白日夢的棲所》，2021，油彩畫布，直徑 60 公分。

<sup>95</sup> “The park also serves as a spiritual refuge - a realm of contemplation, with nature cast as an ideal setting for individual soul searching”; Karen R. Jones, John Wills, *The Invention of the Park: From the Garden of Eden to Disney’s Magic Kingdom*, p. 7.

在繁忙的現實日常中，筆者往往會被天空的霞光、雲朵或每逢節日時人造光源渲染的自然景象等特殊意象所吸引而駐足欣賞。筆者認為當下面對這些景象的欣賞是非常單純，且發自內心被直覺主導的感受，而同樣地，筆者希望作品能帶給觀者如此單純樸實的美好感受。同為攝影師與畫家的愛德華·史泰欽（Edward Steichen, 1879–1973）曾寫道：「黃昏是一天中多麼美麗的時刻，當事物似乎消融於彼此，一種宏偉而美好的寧靜感籠罩著一切。如果我們有這樣的感覺，為何不讓這種感覺反映在我們的作品中呢？」<sup>96</sup>。因此，筆者便在日常開始先以快拍的方式記錄下這些稍縱即逝的片刻作為創作的素材。然而，在日後翻閱這些影像紀錄時，筆者意識到此些快拍片刻彷彿已成冰冷的標本。當下所見、所感觸到的氛圍皆被矩形的景框壓縮、扁平化了。意識到繪畫與攝影的鬥爭，霍拉斯·勒科克（Horace Lecoq de Boisbaudran, 1802–1897）認為藝術不在於自然中，而是於人類的感覺與天賦對其的詮釋中；因此，他更認為效仿機器是一場既費力又無意的奮鬥。<sup>97</sup>因此，筆者以重新營造玻璃球內空間感，並利用球罩具有包覆性的視覺感受，重新復甦與擴大當下所感觸到的浩瀚感，企圖將觀者的精神感知包裹於此內。

在筆者同為球中風景的作品《雲中的日夢》【圖 65】中，一朵積雲佔據畫面中央，雲隙光映照大地，世界彷彿圍以那朵雲為核心運作。雲隙光又名耶穌光，因「廷得耳效應」（Tyndall effect）而生成，具神聖的靜謐之感。<sup>98</sup>筆者試圖以雲隙光作為玻璃球內部空間穩定性中的安定感受，取曾經的旅遊經驗之中，在高速行駛的火車上所見雲隙光視覺的親身性感受。球中的景象由筆者旅遊經歷的回憶片段拼湊而成，並不著重於真實場景的再現，而是企圖將旅途中所感受到的寧靜片刻封存於筆者建構的玻璃球世界內。在作品中，雲佔有過半的畫面空間，懸浮於空中，其造型的立體性，由別於虛無飄渺的雲霧，是一個安定的存在的同時，也是一個未知空間，充斥著浩瀚感的想像空間。回憶現實的旅途中，火車當時恰巧環繞著一朵巨大的積雲行駛於軌道上，而當筆者從車廂內的窗凝視著那朵雲時，

---

<sup>96</sup>“What a beautiful hour of the day is that of the twilights when things disappear and seem to melt into one another and a great beautiful feeling of peace overshadows all. Why not, if we feel this, have this feeling reflect itself in our work?”; Marc Simpson, “Painting Softly- An Introduction”, *Like Breath on Glass: Whistler, Inness, and the Art of Painting Softly*, p. 13.

<sup>97</sup> Marc Simpson, “Whistler, Modernism, and the Creative Afflatus”, *Like Breath on Glass: Whistler, Inness, and the Art of Painting Softly*, p. 67.

<sup>98</sup> 「廷得耳效應」是當一束光穿透雲、霧與塵埃等膠體粒子後散射而出的一道光路。

它彷彿成為了世界的核心。在那短暫的片刻中，筆者的思緒仿佛也被那壯麗卻純淨的景所洗滌。余伯特·達彌施（Hubert Damisch, 1928–2017）在《雲的理論：為了建立一種新的繪畫史》（*A Theory of/Cloud/*）中提出當雲以象徵語言出現於具象文本中時，它並不單指涉天地之間的關係，而是涵括人間與天界間的關係，是一個只依循自身法則的空間與一個科學無法探秘的神性空間兩者間的關係。<sup>99</sup>同樣地，《雲中的日夢》中的雲朵在此為觀者與具浩瀚感想像空間的橋樑，雲隙光則象徵真理，在玻璃球包覆下的畫面深處，作為內部世界的想像，召喚觀者。



【圖 65】李怡璇，《雲中的日夢》，2022，油彩畫布，直徑 60 公分。

<sup>99</sup> Hubert Damisch, translated by J. Lloyd, *A Theory of/ Cloud/: Toward a History of Painting* (Redwood City: Stanford University Press, 2002), p.107.

喬耶·布斯奎 (Joë Bousquet, 1897–1950) 在《引導月亮的人》(Le Meneur der Lune) 寫道：「我鑽近遠距離所賦予的微空間裡，可望探測在裡面受限於縮小的鎮定感。」<sup>100</sup>人之所以是自由的，是因持之以恆的創造力及想像力；觀者肉體上雖處於球罩外，觀看畫作時卻可將心靈投射於畫面中的微型世界，想像存有於此與世隔絕的空間。畫面世界如同其他世界，那含著巨大感 (grandeur) 的素質。微型世界是巨大感的庇護所之一，而觀者便從在這巨大感中享受在微型世界中的安穩感。<sup>101</sup>現實中，玻璃球的反射會隨周遭環境異動而改變，光穿透實心玻璃球，會使其中影像扭曲，但相反地，當光穿透中空的玻璃球時，其存有於內部的影像並不會產生形變。因此，實體玻璃球會反射的特性，使其具動態流動的視覺效果，然而當筆者以油彩將玻璃球的形象轉為平面繪畫時，它便為靜態的，展現繪畫本身的永恆性。筆者的作品《唯一》【圖 66】與《共生》【圖 67】畫面構成為微觀玻璃球中的桔梗，球體表面環狀反射的影像暗示出外部空間的城市景觀。外面的世界充滿著綿延不絕的未知，筆者透過平面繪畫靜止不動的永恆特性建構出一個堅定的內部空間，而存有於中的主體本質不會因外部空間而改變。

端詳這兩件作品時，可發現球罩反射出的城市景觀，天際線透出一道暖色的光。筆者特意選在傍晚夕陽西下即將入夜的魔幻時刻拍攝參考資料。這時的天空時常出現高彩度且飽和的暖色調，且同時出現冷暖色調並置的景象。在攝影藝術中，魔幻時刻 (Magic Hour) 一術語意指日出或是日落前，光線呈現出一種柔和、暖色調的效果，對攝影和藝術創作具有特殊的吸引力。在攝影中，這段時間的光線特別適合捕捉景物，創造出迷人的影像效果。攝影師納斯托·艾爾孟德羅斯 (Néstor Almendros, 1930–1992) 曾表示「在這段時間中，天空雖然有光，但卻沒有太陽，光線極為柔美，也正是其魔幻的原因。」<sup>102</sup>筆者在租屋處的頂樓觀察球罩上的反射時，發現天色漸暗時，反射的彩度與形象會更為明顯。筆者藉由描繪球內花卉的實景，研究球罩上反射的邏輯與合適的景象。

---

<sup>100</sup> Gaston Bachelard 著，龔卓軍、王靜慧 譯，《空間詩學》，頁 282。

<sup>101</sup> Gaston Bachelard 著，龔卓軍、王靜慧 譯，《空間詩學》，頁 246–247。

<sup>102</sup> “It is the moment when the sun sets, and after the sun sets and before it is night. The sky has light, but there is no actual sun. The light is very soft, and there is something magic about it.”; Michael Freeman, *Capturing Light: The Heart of Photography* (New York: Focal Press, Taylor & Francis Group, 2013), p. 103.



【圖 66】李怡璇，《唯一》，2021，油彩畫布，直徑 30 公分。



【圖 67】李怡璇，《共生》，2021，油彩畫布，直徑 30 公分。

在筆者的作品《眠花塘》【圖 68】中，筆者描繪夕照下的河塘景緻。由於在圓形畫面上的構圖相較於矩形更容易陷入將畫面主體置中的慣性，因此筆者在構思此件作品時，選擇避免刻畫單一主體並將其置於畫面正中間，營造出浪漫且寬廣的整體感。因此，天空佔有畫面的三分之二，落日垂掛於海平面的中央，前景則以花叢點綴，試圖傳遞出由內而外透出一絲暖意。球罩上的反射暗示著筆者目前所居住的城市之夕照景觀，兩個相似時序卻不同的地點同時存有於畫面空間中。此外，作品名稱《眠花塘》取自棉花糖的諧音，雲彩受魔術光的渲染，其甜美夢幻的景象仿若一整片稍縱即逝的粉色棉花糖般，如同美國詩人羅伯特·佛洛斯特（Robert Frost）在其同名著作中表述的概念「金光易逝如夢鄰」。<sup>103</sup>筆者將這些美好的瞬間以平面繪畫的永恆視覺特性，封存於球中。



【圖 68】李怡璇，《眠花塘》，2023，油彩畫布，直徑 120 公分。

<sup>103</sup> Robert Frost, "Nothing Gold Can Stay", *Complete Poems of Robert Frost* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1943), p. 272.

筆者的球中風景雖然皆有一個實際場景作為原型並加以轉譯，但通常不刻意指涉出一個特定的地點。然而，在作品《霞明玉映》【圖69】中，筆者嘗試透過描繪豎立於玻璃球寧靜內部空間的玉山與紛亂外部城市空間的反射，將臺灣最高峰與最高人造建築101大樓相互輝映。相似地，筆者選擇表現霞光短暫映照於山脈上的片刻，球罩上的白色高光同時也與太陽的形象合而為一。內部空間與外部空間邊界的消融，筆者在這矛盾的視覺與精神感知中，探尋一種於框架中的在地歸屬感。筆者雖然沒有親身領略玉山壯麗的景色，但透過在網路介面上閱覽大量的玉山圖像，並加以彙整重組後，將集體記憶中的玉山形象封存於球內，並將筆者的個人經驗投射於球罩的反射中。



【圖 69】李怡璇，《霞明玉映》，2022，油彩畫布，直徑 72 公分。

在創作發想的推衍上，筆者意識到球體內部空間與外部空間的互動關係，如同在回憶與現實之間不時切換的複雜感知。在此系列中最為私密且個人的作品《異鄉·憶鄉》【圖70】中，筆者透過描繪在加拿大的童年家屋追憶。筆者因年少時期隨家人在臺灣與加拿大之間遷移，經歷文化混血的過程。當置身於現在所處之地回溯當時的點點滴滴時，如夢般的記憶歷歷在目。現在囊括著過去，卻又趨近未來，在這東西方文化相互交融的成長背景之養成下，筆者不免對於個人身份定位感到徬徨。在不同地方皆有不同精神上的羈絆，卻又同時缺乏歸屬感，也不禁使筆者思索「家」的定義為何。筆者在此件作品中，將球中風景設置於藍色時刻（Blue Hour）的景象。藍色時刻通常為日落後的30至40分鐘內，屆時尚未入夜，天空會被渲染成飽和的藍色，而人造光會陸續點亮，映照於建築上。同樣地，筆者將畫面的前景佈滿人造光點，光點的走向引領著觀者的視線到筆者的家屋，彷彿家中總是擁有一盞為遊子而亮的燈。藉由冷色天空與暖色人造光糅合成童話般的景象，試圖帶給觀者溫暖的感受，以及觸發觀者對於家的想像。此外，在仔細端詳畫面左邊的黃色反射，其中有一扇窗的形象。在構想畫面時，筆者選擇在租屋處頂樓的露天空間拍攝參考資料。當時已入夜，而租屋處室內的暖光也投射在球罩上，球內為筆者回憶中的童年家屋，反射中則為現居之處，兩者在畫面中並存，相互滲透。

梅洛龐蒂曾解釋道：「『圖形』和『背景』，『物體』和它的『周圍環境』，『現在』和『過去』，這些詞語概括了時空觀的體驗，而時空觀的體驗最終歸結為回憶的消失或邊緣印象的消失」。<sup>104</sup>筆者以平面繪畫的媒材特性將不同的時空壓縮至同一個畫面層。球體的內部與外部空間，對應著筆者的過去與作畫的當下，而在觀畫時，觀者便處在另一個時空中。其感知雖會隨著視線的游移產生流動性與複雜性，然而，平面繪畫在媒材本質上仍為靜止不動且存有於獨立載體，能提供觀者一種視覺上的安定感受。在作畫的過程中，筆者則藉由梳理玻璃球內部空間與外部反射兩者相互層疊的曖昧關係，在抽象的混沌中試圖找尋一種安穩的歸屬感。

---

<sup>104</sup> Maurice Merleau-Ponty 著，姜志輝 譯，《知覺現象學》，頁 46。



【圖70】李怡璇，《異鄉·憶鄉》，2023，油彩畫布，直徑100公分。

封閉空間中的歸屬感亦如生長於封閉花園中的植物般，安穩、被受保護。筆者所建構的球中風景，是由自身過往經歷中的景色拼湊而成。因此，在重構每個球內的場景時，筆者宛如造園者般，建構一個個微型的封閉花園。在藝術史中，封閉花園的主題通常以一座被柵欄環繞的視覺形象呈現。其遠離世俗塵囂的靜謐場域與伊甸園相仿，皆是一個心靈的庇護所，一個容許日夢的想像空間。平時，人們透過各類植物景物的變化，體悟到四季的遞嬗，時序的更迭；透過各式花卉的花語與象徵意涵闡述個人私密情感。人造的秘密花園中，不同植物共存於此，不同花卉相互對話，在造園者的主觀意識之下，建構一個微型世界。筆者透過描繪玻璃球中的封閉花園，打造精神的烏托邦同時，探討人與大自然的關聯。

人與大自然的關聯體現在人對於大自然的各種想像與再造。巴舍拉在《空間詩學》中，描述德國詩人萊納·瑪利亞·里爾克 (Rainer Maria Rilke, 1875–1926)

的詩時寫道：「天空的穹窿變成圓形，再度環繞在一棵孤單的樹周遭，這棵樹成了宇宙的軸心，與宇宙詩歌的法則相互唱和。」<sup>105</sup>在筆者玻璃球內的封閉花園中，樹亦如此般佔據了花園的中心。人造光源與自然相互交織的夢幻景象，在寧靜的夜裡，透露著一絲由內而外的生機，點亮了觀者的想像空間，以及大自然生生不息的生命力。

生命之樹 (Tree of Life) 的題材在西方藝術史中，以不同形象出現在諸多宗教畫中。藝術家從文本中揀選生命之樹的特色，並運用想像力將它們實體化，使其形象多元化，也為其傳說增添神秘的色彩。而筆者描繪的樹，以科技所隱含人的智性與作為他者之自然的交織，光映照在樹上，樹木彷彿被重新注入新的生命，被渲染上絢麗的色彩，彷彿是現代花園中的生命之樹。

在《日夢夜未眠》【圖 71】中，筆者以油畫間接技法，描繪夜裡的人造花園，霓虹的人造光源由下而上地投射在樹上，周遭也充斥著在夜裡閃爍的燈光。球體表面暗示出外部空間的城市景觀。外面的世界充滿著綿延不絕的未知，透過平面繪畫靜止不動的永恆特性建構出一個堅定、封閉的內部花園空間，而存有於此中的主體本質不會因外部空間而改變。此件作品為筆者首度嘗試描繪充斥著人造光源的夜景。筆者認為夜晚的景色會因各式光源點綴，抽離了日常環境固有的樣貌，富有更寬廣的想像空間。

在《日夢夜未眠》一作品中，球體上的反射有別於其他件作品相較具體。筆者選擇在租屋處的樓梯間拍攝參考照片，因此，反射中的內容是由室內的窗口望向對街的臺北舊公寓之景。相對地，球內的花園景觀靈感則取自於位在溫哥華城市中央的范度森植物園 (VanDusen Botanical Garden)。此植物園為筆者旅居加拿大時，時常與家人拜訪之休憩場所，其中的花卉植物更多達 7,500 種品種，一年四季皆有不同的樣貌。每逢冬季時，植物園會舉辦聖誕燈節 (Festival of Lights)，園區中會佈滿閃爍、色彩斑斕的燈飾，充斥著愉悅的佳節氛圍。憶起當時的夢幻造景時，天氣雖是寒冷刺骨的，人處在那被光點包圍的歡愉之地，內心卻是溫暖的。如惠斯勒的《夜曲》系列，筆者作品中有強有弱的光點，不同物件於球中唱和，譜出夜花園中的交響曲，夜晚的花園中充滿著由日夢者點亮的生機。

---

<sup>105</sup> Gaston Bachelard 著，龔卓軍、王靜慧 譯，《空間詩學》，頁 348。



【圖 71】李怡璇，《日夢夜未眠》，2022，油彩畫布，直徑 100 公分。

在《拉比林特斯》【圖72】中，筆者描繪出位在一座拉比林特斯迷宮中央的樹木，樹木與其生長的環境因人造光源產生出的強烈明暗對比。作品名稱《拉比林特斯》為英文*Labyrinth*的直譯，意旨螺旋形的迷宮。*Labyrinth*有別於矩形的*Maze*，只有單一的歐拉路徑（*Eulerian Path*）直達中心，其中並沒有任何錯中複雜的路徑，可謂一條直往心靈的古徑，供人在漫步之間冥想。位在中央的樹，因人造光而在夜裡發光，彷彿指引著遊園者，緩緩地邁向意識深處。

在歷史上，多數中世紀的拉比林特斯迷宮通常為圓形的，且時常是以同心圓的概念構成，並由呈十字形的半徑劃分，其意象如十字聖球般，暗示著基督對於世界的影響。它們的構成涵括了兩個重要的原則：「線性的路徑象徵著時間的進程、基督教歷史的演繹與人類文明的發展；整個圖形則展現了圓形的完美，其中

包括宇宙、永恆、儀式與季節的重複和復興。」<sup>106</sup>

因此，筆者選擇描繪螺旋形的迷宮除了因其造型特殊性回應著圓形畫布造型本身，能襯托出球體的內部空間感外，也因迷宮中的單一環狀路徑能引導觀者的目光最終滯留於迷宮中心。由於迷宮本身的構成與路程皆為固定的，因此人在其中能依循著路徑，逐漸從混沌中釐清出規律與明確性，進而尋獲一種安定感。

在中央樹的詮釋手法上，筆者以間接技法層層勾勒出一片片由人造光烘托的葉子。透過顏料層與時間反覆的堆疊，筆者在創作過程中將畫面中的物件視為精神的寄託，並於球內安穩、近乎對稱的畫面佈局中，得到心靈上的救贖。



【圖 72】李怡璇，《拉比林特斯》，2023，油彩畫布，直徑 90 公分。

<sup>106</sup>“They combine two important principles: the path defines linear progress (the march of time, of Christian history, of human life); the whole pattern illustrates circular perfection (the cosmos, eternity, liturgical and seasonal repetition and renewal).”; Penelope Reed Doob, “Mazes in Medieval Art and Architecture.” *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), p. 103.

相似地，作品《虛實交織的夜》【圖 73】主要描繪夜晚中人造光映照於盤繞曲折的樹枝之微觀景象。畫面主體與背景相互交融，虛與實之間交互遞嬗，趨近抽象的畫面，激活觀者的想像空間。扭曲的樹枝彷彿被光源注入生命般，於球內空間中慢慢延展開來，也如蜿蜒的迷宮路徑般，緩緩引導觀者進入精神上的冥想狀態。

在筆者的畫面中，為突顯出畫布框架即玻璃球罩的概念，接近畫布邊緣的地方時常繪有環狀的反光或弧形的抽象線條。當觀者閱讀球內世界的內容時，在意識到這些裝飾性的邊框作為玻璃球罩的意象後，便被隔絕在外，畫作變作為一個獨立的物件存在。在畫作邊框的詮釋上，惠斯勒也有其見解。他相當重視畫框與畫面的協作並在一封寫給好友喬治·盧卡斯（George A. Lucas, 1824–1909）的信件中自信地表示：

…我對於畫框的設計如畫作一樣細膩，因此它們成為作品中不可或缺的部分，能夠和諧地貫穿整體作品。這當然是我獨創的，從未有人這樣做過——雖然有很多人在畫框上作畫，但從未有帶有真正的目的、或知識，總之從未有人以這種方式，或類似的方式做過。<sup>107</sup>

惠斯勒顯然認為畫框不僅僅是畫作的邊緣，而是整件作品的一部分。因此，他會在框上加上裝飾性的圖騰，特別強調畫框的設計需要和畫作一樣細緻，是一種藝術品的延伸。惠斯勒所謂的畫框意指外框，隨著時代與藝術史發展的推演，到印象派藝術家時，他們崇尚更為簡約的黑白浮動簡易框（Floater Frame），而現代主義藝術家則逐一捨棄使用傳統畫框作為將作品與現實區隔而開的裝飾，更將注意力轉移至畫布內框自身的可塑性，進而發展出多元樣貌的造型畫。筆者則一如此般視畫布造型為畫面整體的一部分，玻璃球罩意象的使用暗示著存在於球內的景並不會延伸出框架外。

---

<sup>107</sup> “... my frames I have designed as carefully as my pictures- and thus they form as important a part as any of the rest of the work- carrying on the particular harmony throughout- This is of course entirely original with me and has never been done- Though many have painted on their frames but never with real purpose- or knowledge- in short never in this way or anything at all like it.”; James McNeill Whistler, *Whistler on Art: Selected Letters and Writings of James McNeill Whistler* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1994), p. 48.



【圖 73】李怡璇，《虛實交織的夜》，2023，油彩畫布，直徑 120 公分。

作品《浮生熱夢》【圖 74】中的園林場景拍攝於范度森植物園的聖誕燈節。筆者在構思畫面時，在背景的夜空中添加了赤紅夾帶著綠的自然極光景象，與地面上鮮明的人造燈飾協奏出發燒夢般（Fever Dream）的超現實場景。浮生若夢，而在回憶過往時，有些記憶仍是鮮明的、熾熱的，使人在追憶的當下彷彿做著如發燒夢般怪誕的感知。在構圖上，筆者將樹木排列於球體兩側，中央的路徑佈滿自體發光的光點，引領著觀者進入森林的深處。



【圖 74】李怡璇，《浮生熱夢》，2023，油彩畫布，直徑 120 公分。

筆者對於探討身份定位與存在的方式，從大學時期以描繪童年快拍影像【圖 75】暗示不斷流變的個體意識，轉為現在透過平面繪畫的視覺特性，以玻璃球意象形塑出的時空並置視覺，在現實的流變中尋求歸屬感。在《夢的源泉》【圖 76】中，筆者描繪一座位在庭院中央的噴水池，其對稱式的結構在視覺上達到一種平衡，也符應《雅歌》中提及的「封印的清泉」之文本。每當路過噴水池時，筆者皆會聯想到兒時將其視為許願池般，在池邊許下願望並將硬幣投入池中，盼夢想成真。因此，筆者在此件作品中融入大學時期的黑白照片系列的概念，將兒時連拍相片中的形象化為豎立於噴泉兩側的雕像。吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze, 1925–1995）在著作《差異與重複》（*Difference and Repetition*）中討論了記憶的

特殊性，強調了其與想像力之間的關係。記憶不僅是對過去的單純保留，而是以想像力的質為出發點，重新構成各個被反思與再造的特殊實例，並存儲在一個被稱為「時間之空間」的專屬領域中。<sup>108</sup>筆者將其套用於此件作品的概念。當人們在許願時，亦會回顧過去的經驗、情感，然後用想像力構建出一種期望的未來。在過程中，人們會將過去的片段重新組合，創造出一種更理想或更具意義的未來場景。此思考運動與筆者創作過程相符。而當筆者化為觀者凝視自己所描繪的許願池場景時，思緒不禁會牽引至兒時在池邊許下種種願望的剎那，不同時空的記憶相互交疊，也使筆者反思當時許下的願望，如今是否已成真？



【圖 75】李怡璇，《那一剎那，我存在》，2020，油彩畫布，116.5 x 91 公分。

<sup>108</sup> Gilles Deleuze 著，安靖、張子岳 譯，《差異與重複》，（上海：華東師範大學出版社，2019），頁 131。



【圖 76】李怡璇，《夢的源泉》，2023，油彩畫布，直徑 120 公分。

綜觀筆者此研究系列的作品，亦可察覺風景之中並不存有任何實際的人物。然而遊具、火車、家屋、花園造景等種種人造物卻暗示著人存在的蹤跡。同時，行駛中的火車、閃爍的光點、噴泉的流水等意象皆具有某種動態性；球內的氣候與時序更襯托其作為一個不受外在現實空間影響，獨立存在的微型世界。筆者以玻璃球罩的意象包裹此封閉的世界，強調畫布框架的邊緣的同時，筆者旨在強調作品作為一個存有於現實中的實在物件。其畫面雖由諸多超脫現實的元素匯集而成，但每顆玻璃球仍是由筆者自身意識驅動畫筆，一筆一畫堆砌而出的微型世界。待作品完成後，筆者便將自身隔絕於自己建構的微型世界之外，一個由透明球罩區隔而出的空間，將閱讀畫面的主體性退讓給觀者。屆時，筆者也成為觀者，藉由靜觀自身回憶與想像所重構的內部空間，靜觀自我。透過此一系列的創作實踐，筆者意識到自身創作脈絡中的核心皆在透過平面繪畫其靜止不動的永恆視覺特性，為不斷流變的自我意識提供一種歸屬感。

## 結論

近年來，數位化的影像與人工智慧生成圖像充斥於人們的日常，其高速流動、快速生成的媒介特性不斷地挑戰身處於當代的藝術家們使用平面繪畫來詮釋其時代的精神。回顧藝術史發展的歷程，在種種平面繪畫的詮釋手法中，具象寫實繪畫的必要性早已於攝影術誕生時備受質疑。然而，筆者意識到在此液態化的社會中，藝術史早已不是以線性式的模式推演，媒介的本質性亦是會隨各種社會現象的發展不斷重塑，而每位藝術家對其都有各自的詮釋。因此，多年來筆者便不斷反思一課題：在這多元藝術樣貌的橫流中，筆者作為視覺藝術研究者，該如何透過繪畫的媒介特性，詮釋出身處於此時代之人所體悟的個人感知呢？筆者便從自身經歷出發，試圖釐清繪畫本身對筆者而言的意義。

疫情嚴峻時，筆者獨自生活於狹小空間中創作。家屋作為庇護所，身在其中能感到安穩，但長期被規範於限縮空間時卻又感到疏離與窒息。此現象進一步喚起筆者過往於兩種不同文化中遷移時對於身份定位的徬徨感。其內與外所形塑的矛盾感知使筆者意識到生活中「框架」的存在與其能激發的各種感知，不論是肉身於狹小空間中的拘束感，抑或是精神上渴望融入社會框架的歸屬感。同樣地，畫面空間也是由載體形塑的框架所界定，而此框架在文藝復興時期，經由阿爾貝蒂對於繪畫看法的書寫，具有窗框之意，觀者能透過窗口看向敞開的世界。因此，筆者意識到畫布與畫布框架兩者間相互依存的微妙關係，也洞察平面繪畫其存有於獨立載體且靜止不動的永恆視覺特性，能帶給觀者某種安穩的感受。筆者便開始思索能如何藉由畫布框架與畫面的有效協作激發觀者的精神感知。

疫情時雖處在封閉空間中，人們仍能透過電子介面觀看世界，此身體感知如同生活於一顆透明的玻璃球中。因此，筆者選擇以玻璃球作為囊括空間的載體，其透明光滑的介面，使觀者能夠看透其內部空間，也能從球面的反射看到外部的景象。此外，筆者認為其特性與藝術作品的本質相仿，畫面空間彷彿是一個被透明玻璃包裹的微縮世界，是由創作者的意識轉換為顏料層堆疊而出之物。玻璃球做為一個繪畫作品的類比，連結著內在與外在的互動關係。觀者可以在微型中感受到浩瀚，並在浩瀚中體察微小，尋覓一種框架中的歸屬感。

「微型中的浩瀚」一創作研究旨在以筆者的玻璃球系列創作實踐，研究以玻璃球介面所區分的內部空間與外部空間，探討畫布框架與畫面內容的相互關係，同

時辯證繪畫與觀看之間的關係。因此，筆者將此篇論文文獻研究劃分為「透明球體於藝術史上的圖像意涵與詮釋方法」與「畫布框架與畫面的協作」兩大研究主軸，以輔佐筆者論述自身玻璃球系列如何承襲藝術史脈絡的同時，如何以創新的視覺效果闡述身處於此時代之感受。筆者玻璃球系列的靈感雖源自於疫情時間的封閉、孤寂等負面感受，但筆者希望能透過永恆美好的視覺畫面得到精神上的救贖，也希望觀者能感同身受。在彙整文獻時，筆者意識到不論是過去或現在，藝術家的作品皆反映出當時的社會氛圍。科技始於人性，藝術作品亦如；人們總是試圖於當下社會的脈絡中，在媒介的輔助下，尋覓與他人觸發共感的方式。

首先，筆者主要以圖像學的研究方式，梳理玻璃球圖像於藝術史中的含義與詮釋手法，歸納玻璃球在繪畫中的表現。在文獻整理過程中發現帝王像中的王權寶球具有世界的意涵，握有寶球的掌權者皆具有至高無上的權力，因此球體在此可作為權力的投射。某方面而言，筆者的玻璃球具有形塑觀者感知的權力，當觀者凝視筆者的作品時，視線會因其具象的視覺構成或敘事受引導至更為浩瀚的想像空間。隱約中，筆者意識到「作品—觀者—空間」三者關係中具有複雜的權力關係。此外，宗教畫中所出現的十字聖球其本質與十字聖球相仿，皆具權力與世界之象徵，但有別於王權寶球如實呈現，十字聖球的詮釋手法更為多元且更具想像力，有 hollow 玻璃球、solid 玻璃球、內部有風景的玻璃球，三種表現方式獨表現在宗教題材上。而在玻璃球反射的介面表現上，除反射畫作之中人物、靜物、風景等亦有反射出畫布世界外的圖像，彷彿與觀者產生對話，進而區分出內在世界與外在世界，以內在世界作為外在世界的想望。透明球體於此彰顯其同時具有內部空間與能透過反射指涉外部空間的可塑性，筆者的系列作品則以球內風景為主。最後筆者聚焦於闡述當代藝術家名和晃平與昆斯如何運用具折射性或反射性的透明球體與鏡面球體現成物探討當代人們習慣透過一個「介面」觀看世界之概念。作品同樣能被視為一個介面，觀者透過此介面洞察創作者筆下的時代表徵。

此外，筆者以風格造型形式分析法將「畫布框架與畫面的協作」一研究主軸劃分為傳統透視法形塑的畫框—窗口概念、現代主義實踐於造型畫的空間概念以及圓形畫其造型脈絡與筆者選用其創作之關聯性。在梳理西方藝術史中畫面空間感的演繹時，意會到人們觀看的方式皆反應於作品中，而藝術家也善用各種觀看機制引導觀者的視線。喬托在斯克羅威尼禮拜堂所繪的壁畫中，展示一種以觀者所處位置為主的透視觀。此外，當時於禮拜堂中的壁畫皆會以建築內部構造作為

框架，相互協作。自布魯內斯基展現線性透視之概念，與爾後發展出的網格裝置、暗箱等光學儀器，間接使文藝復興以降的繪畫作品多數具有箱子般的視覺機制。此時繪畫的空間觀是著重於畫面內部的擬像。當時阿爾貝蒂將畫框視為窗口，而筆者則以杜象的《新寡婦》作為呼應，闡釋繪畫的空間觀從畫面內部轉換為作品—觀者之間的互為關係。1960年代造型畫布的盛行突顯出現代主義藝術家對於畫面延展至真實空間的渴望。史帖拉的造型畫啟發弗里德提出畫面的「演繹結構」，而諸多造型畫布的造型皆受建築架構所啟發。筆者察覺不論是中世紀的祭壇畫或是現代主義的造型畫，兩者皆深受建築構造影響。人們長時間生活於建築中，觀看的方式也潛移默化地隨著窗框、門框等能夠框限出畫面的部件所形塑。筆者的玻璃球系列靈感也源自長時間處在限縮空間中的矛盾感受。此外，在具象題材與畫布造型的協作中，韋塞爾曼的靜物畫系列，有趣地將每個畫布視為單一個日常物件。當它們於展場中匯集成一組靜物時，韋塞爾曼反轉了以往觀者透過矩形的畫框，觀賞存有於畫面空間中的靜物組合。相似地，筆者將系列作的玻璃球罩等同於圓形畫布本身，旨在將其視為一個存有於現實中的物件。但有別於韋塞爾曼的靜物，筆者的玻璃球能同時乘載內部空間也能透過反射指涉外部空間，將多重空間觀壓縮於同一畫面之中，作為畫面內部與外部的折衷詮釋。

最終，筆者藉由爬梳圓形畫的歷史脈絡瞭解文藝復興藝術家如何利用文本與畫面構圖的互為關係，回應圓形畫其造型的私密性所產生的圓滿視覺感受，已倒向筆者運用圓形建構封閉安穩的微型世界之意圖。主要以分析波提且利的《聖母頌》與米開朗基羅的《聖家庭與聖約翰》兩者間的差異性，意會到圓形畫框與畫面內容意義的對話關係，及兩者相互契合運用的不同手法。前者畫面內容的環繞式構圖與後者詮釋文本精神性的和諧意念，兩手法皆運用於筆者的作品中。圖像與圓形畫布造型之間的關係，可以分成構圖與圓形造型合而為一，以形成封閉的世界；另一種則是圓形畫框作為一個視角，聚焦在圖像構圖之中所產生的背後含義，如同窗戶一樣，望向畫布另一端的開放世界。此外，圓形畫布的造型可以追溯到十四世紀的彩繪分娩托盤，在畫面的圓形形制與圖像圓滿意義的協作中，展現功能性。圓形畫布以其造型上的特殊性，與其歷史脈絡之中的意義繼承與收藏實踐，多作為家庭裝飾，具有私密性。相似地，筆者系列作的初衷即是透過平面

繪畫靜止不動的永恆特性帶給觀者安定的感受，盼觀者能將筆者所建構的空間視為私密情感的寄託，並於此中習得一絲歸屬感。

筆者在創作實踐中以油畫作為媒材，使用圓形畫布建構一個封存於玻璃球之中的微型世界，辯證繪畫之中，內部空間與外部空間之間的關係，作為筆者玻璃球系列的創作核心理念。以布面油畫作為媒材表現形式，收集個人經驗之中的圖像記憶，如同造園者般建構一個微觀世界。同時，在自行製作基底材時意識到載體的可塑性，盼往後能開拓更多由「畫面一框架」協作的新視覺可能。筆者以具象寫實詮釋手法，描繪玻璃球介面。在玻璃球的反射之中，指向觀者所在的真實世界，作為玻璃球介面內部風景、靜物所建構象徵世界的邀請。另外，以圓形畫布作為造型載體，旨在捨棄背景與陰影等傳統靜物繪畫之中的空間表現因素，描繪玻璃球介面與內在世界，加以玻璃球的反射，直接朝向觀者所處的真實世界。在邀請觀者的近看實踐之中，試圖引起其對於內在世界與外在世界兩種差異空間中的知覺體驗，進而激發對於繪畫本質的思考。

經營球內空間時，筆者以個人經驗出發，精選柔美的微觀花卉與寧靜祥和的無人風景為主題，盼觀者面對這些具遠距性質的唯美景象時，精神上感知存有於此中的安穩感，並在此永恆的封閉空間中與狀態下體察浩瀚感。因此，在球內風景系列創作中，筆者主要以「雲」、「魔幻時刻」、「夜景」、「人造光源」與「封閉花園」等風景景象，作為能夠牽引觀者至無邊無際想像空間中的題材。此些題材具有時序性，不論是稍縱即逝的自然景色亦或是具動態性的人造物件，但當筆者以油畫層層堆疊，將它們封存於玻璃球中，視覺上它們便不再受外在世界所干擾。

回顧筆者的創作方式，以古典油畫的間接技法，薄塗罩染，相當耗時，但筆者卻又迷戀創作時，顏料疊加所產生的多層次難以被數位化的視覺效果。作為視覺藝術的創作者，習慣以圖像來詮釋日常中各式抽象的情緒感知，時常於梳理畫面繁瑣元素的過程中，釐清混沌的思緒。選擇以玻璃球罩的意象包裹筆者建構的微縮世界，強調畫布框架的同時，旨在強調作品作為現實中的實在物件。畫面部分雖非真實場景的再現，但每顆玻璃球仍是由筆者自身意識驅動畫筆，一筆一畫堆疊而出的微型世界。待作品完成後，筆者便將自身隔絕於由透明球罩間離而出的空間，化身為觀者，藉由靜觀自身回憶與想像所重構的內部空間，凝視自我。在無可遁逃的內部與無序混沌的外部兩者交錯矛盾的感知中，尋獲精神上的寧靜。

透過此一系列的創作實踐，筆者意識到自身創作脈絡中的核心皆為透過平面繪畫其靜止不動的永恆視覺特性，在微型中體察浩瀚，並在浩瀚中感知自我，為不斷流變的自我意識提供一種歸屬感。



## 參考文獻

中文文獻

中文專書

陳懷恩 著，《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，臺北市：如果出版，2008。

中文譯本

Albert Camus 著，顏湘如 譯，《鼠疫》，臺北：麥田出版社，2012。

Jacques Rancière 著，趙子龍 譯。《美感論：藝術審美體制的世紀場景》。北京：商務印書館，2016。

Gaston Bachelard 著，龔卓軍、王靜慧 譯。《空間詩學》。臺北：張老師文化事業股份有限公司，2003。

Gilles Deleuze 著，安靖、張子岳 譯，《差異與重複》，上海：華東師範大學出版社，2019。

Giulio Carlo Argan、Maurizio Fagiolo 著，曾堉、葉劉天曾 譯。《藝術史學的基礎》。臺北市：東大出版，1992。

Heinrich Wölfflin 著，洪天富、范景中 譯。《美術史的基本概念》。杭州：中國美術學院出版社，2015。

Maurice Merleau-Ponty 著，姜志輝 譯。《知覺現象學》。北京：商務印書館，2001。

Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君 譯。《觀看的實踐》。臺北：臉譜出版社，2013。

Jonathan Crary 著，蔡佩君、王嘉驥 譯。《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》。臺北：行人出版社，2007。

期刊論文

王哲雄，〈巴爾內特·紐曼〉，《藝術春秋》，123 期（2001.9），頁 66-69。

英文參考文獻

英文專書

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*.

Chicago: University of Chicago Press, 1984.

- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.
- Bacher, Otto H. *With Whistler in Venice*, New York: The Century Co., 1908.
- Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Freeman, Michael. *Capturing Light: The Heart of Photography*, New York: Focal Press, Taylor & Francis Group, 2013.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood*. Chicago and London: The University of Chicago. Press, 1998.
- Friedberg, Anne, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- Frost, Robert. “Nothing Gold Can Stay”, *Complete Poems of Robert Frost*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1943.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1989.
- Greenberg, Clement. “Modernist Painting.” Reprinted in Francis Francina and Charles Harrison eds., *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. New York: Harper & Row, 1982.
- Isaacson, Walter. *Leonardo da Vinci*. New York: Simon & Schuster, 2017.
- Jones, Karen R. and Wills, John. *The Invention of the Park: From the Garden of Eden to Disney’s Magic Kingdom*, Cambridge: Polity Press, 2005.
- Judd, Donald. *Complete Writings 1959-1975*. Halifax & New York: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1975.
- Lima, Manuel. *The Book of Circles: Visualizing Spheres of Knowledge*, New York: Princeton Architectural Press, 2017.
- Moore, Albert C. *Iconography of Religions: An Introduction*, Philadelphia: Fortress Press, 1977.
- Murray, Peter and Linda. *The Oxford Dictionary of Christian Art & Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Newman, Barnett, *Selected Writings and Interviews*, ed. John O’Neill, New York: Knopf, 1990.
- Olson, Roberta J.M. *The Florentine Tondo*, New York: Oxford University Press, 2000.
- Panofsky, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York: Meridian

- Books, 1966.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Boulder: Westview Press, 1972.
- Parker, Geoffrey. *The Grand Strategy of Philip II*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Simmel, Georg. “The Picture Frame: An Aesthetic Study”, *Essay on Art and Aesthetics*, Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- Simpson, Marc. *Like Breath on Glass: Whistler, Inness, and the Art of Painting Softly*, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.
- Stella, Frank. *Working Space*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986.
- Stubblebine, James H. *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*. New York: W.W. Norton & Company, 1996.
- Voragine, J. de, & Caxton, W. “S. Christopher (25 July).” In *The Golden Legend: Lives of the Saints*. Cambridge: Cambridge University Press, 1914.
- Whistler, James McNeil. “*Ten O’Clock*”: *A Lecture by James A. McNeil Whistler*, Portland: Thomas Bird Mosher, 1916.
- Whistler, James McNeill. *Whistler on Art: Selected Letters and Writings of James McNeill Whistler*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1994.
- Wright, Alison. *Frame Work: Honour and Ornament in Italian Renaissance Art*, New Haven: Yale University Press, 2019.

#### 英文譯本

- Alberti, Leon Battista. *On Painting*. Translated by John R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1966.
- Damisch, Hubert. *A Theory of Clouds: Toward a History of Painting*. Translated by J. Lloyd, Redwood City: Stanford University Press, 2002.
- Foucault, Michel. *Manet and the Object of Painting*. Translated by Matthew Barr, London: Tate Publishing, 2013.
- Leonardo da Vinci. *A Treatise on Painting*. Translated by John Francis Rigaud, London: George Bell & Sons, 1877.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Translated by Ellen Frothingham, Boston: Roberts Brothers, 1887.
- Vasari, Giorgio, *The Lives of the Artists*. Translated by Julia Conaway Bondanella,

Peter Bondanella, Oxford; New York: Oxford University Press, 1991.

期刊論文

- Arnold, Janet. "The 'Coronation' Portrait of Queen Elizabeth I." *The Burlington Magazine*, vol. 120, no. 908, 1978, pp. 727–726.
- Ashe, Lisa Frye. "On Barnett Newman's 'The Wild.'" *Art Journal*, vol. 73, no. 1, 2014, pp. 30–43.
- Benton, Janetta Rebold. "Perspective and the Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua." *Artibus et Historiae*, vol. 10, no. 19, 1989, pp. 37–52.
- Colpitt, Frances. "The Shape of Painting in the 1960s." *Art Journal*, vol. 50, no. 1, 1991, pp. 52–56.
- Franceschini, Chiara. "The Nudes in Limbo: Michelangelo's 'Doni Tondo' Reconsidered." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 73, 2010, pp. 137–80.
- Gombrich, E. H. "Bosch's 'Garden of Earthly Delights': A Progress Report." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32, 1969, pp. 162–70.
- Hunter, Sam. "Remembering Tom Wesselmann (1931–2004): And His Alter Ego, Slim Stealingworth." *American Art*, vol. 19, no. 2, 2005, pp. 108–11.
- Liang, Marco, Michael T. Goodrich, and Shuang Zhao. "On the Optical Accuracy of the Salvator Mundi." arXiv, 2019.
- McCormik, Carlo. "Elegy in White", *Aperture*, Winter Issue 173, 2003, pp. 18–31.
- Musacchio, Jacqueline Marie. "The Medici-Tornabuoni Desco da Parto in Context," *Metropolitan Museum Journal*, vol. 33, 1998, pp. 137–51.
- Nutt, Rachael G. "What You Look At, You Make: Menstruation and Fertility in Italian Renaissance Art", *UVM College of Arts and Sciences College Honors Theses*, 38, 2017.
- Olson, Roberta J.M. "Lost and Partially Found: The Tondo, a Significant Florentine Art Form, in Documents of the Renaissance." *Artibus et Historiae*, vol. 14, no. 27, 1993, pp. 31–65.
- Olszewski, Edward J. "Distortions, Shadows, and Conventions in Sixteenth Century Italian Art." *Artibus et Historiae*, vol. 6, no. 11, 1985, pp. 101–24.
- Park, Malcolm. "Brunelleschi's Discovery of Perspective's 'Rule'" *Leonardo*, vol. 46, no. 3, 2013, pp. 259–212.
- Saldarriaga, Patricia. "Globus Cruciger: Spheres and Empires in the Hispanic.

Enlightenment." *The Eighteenth Century*, vol. 59: no. 2, Summer 2018, pp. 183-199.

Stoner, Joyce Hill. "Whistler's Views on the Restoration and Display of His Paintings." *Studies in Conservation*, vol. 42, no. 2, 1997, pp. 107–14.

Webster, T. B. L. "Tondo Composition in Archaic and Classical Greek Art." *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 59, 1939, pp. 103–23.

"Recent Acquisitions: A Selection: 1994-199", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 53, no. 2, 1995, pp.1-88.

#### 網路資料

Brennan, Michael, "A Conversation with David Novros", *Geometricae*, 1 Aug. 2020, <http://www.geometricae.com/2020/01/08/a-conversation-with-david-novros/>. Accessed 13 July 2023.

Lenz, Emily, "The Shaped Canvas Movement of the 1960s", *D. Wigmore Fine Art, Inc*, 2019, <https://www.dwigmore.com/recent-exhibitions/2019-102-27>. Accessed 13 July 2023.

Marletta, Donata, "Kohei Nawa. A Japanese Artist Beyond Cultural Stereotypes", *Digicult*, 13 January 2016 <http://digicult.it/news/kohei-nawa-a-japanese-artist-beyond-cultural-stereotypes/>. Accessed 13 July 2023.

Montgomery, Fanny. "Walter Martin & Paloma Muñoz: Dedicated Diggers", *Museé Magazine*, April 2014, <https://static1.squarespace.com/static/57fe520be3df284ac447145c/t/595fb6efe3df285bcd42d1c9/1499444991615/Walter+Martin+and+Paloma+Munoz.pdf>. Accessed 20 December 2023.

Needham, Alex. "Jeff Koons' Gazing Ball Paintings: It's Not About Copying." *The Guardian*, 9 Nov. 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying>. Accessed 13 July 2023.

Tedesco, Laura Anne. "Lascaux (ca. 15,000 B.C.)." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/lasc/hd\\_lasc.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/lasc/hd_lasc.htm). Accessed 13 July 2023.

The Penleaf, "Islands: The Art of Martin & Muñoz: an Interview with the Artists", *The Penleaf*, 2008, <https://static1.squarespace.com/static/57fe520be3df284ac447145c/t/595fe672197aead5b7f9bf47/1499457139773/The+Penleaf.pdf>.

Accessed 20 December 2023.

“Pixcell-Deer #24.” *The Metropolitan Museum of Art*, 2011,

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/76970>. Accessed 13 July 2023.

