

## 第四章 個人創作理念的分析與實踐

### 第一節 個人創作理念與內涵

認識傳統在於今用，理論的探討在於與創作的相互印證，本創作研究嘗試以「浮生紀實」為題材，包含一系列水墨創作實驗，來體現「時空融合」的表現思想與型態。進而體悟到，融合中西或中體西用，都需先重新審視傳統，再以解構的方式，將其轉化為個人語言。再者，隨應時代，對媒材充分瞭解後予以綜合活用，嘗試水墨畫創新空間的表現，最後，總結出在尋求形式突破之時，又必須尋求精神回歸的真理。

論文撰寫與創作實驗的過程中，最大的改變在於對繪畫「時空」表現之思想、觀念變得較為全面，對各種藝術表現之欣賞與接受的角度亦變得較寬廣。吸收東西方藝術的精華後，再以自己的方式作詮釋，進一步精煉為個人的表達方式，並重新審視中國畫的空間處理以及禪的空間精神，因此，展露於畫面的是具象、抽象與超現實意境相融和的風格。「浮生紀實」系列之形式是東方的，內涵是心靈感受的真實反映，意象則期望有時代性的風格，立基於實際的生活中，直接從生活取材，且乃是有選擇性的從中擇取適合自己的元素，融合過去的藝術表現且再創造出新的、屬於個人獨特的藝術表現。期勉自己在不斷地實驗探索中，豐富個人水墨創作的繪畫語言，進而觀照內心，深化生命的意義。

繪畫創作對我來說是一種強烈的移情作用，藉由撲朔迷離之圖像，將內心的情感投射於畫作表現上。內心對事物的感觸、人的本質、都會眾相、社會生活的反映、流逝的時間、記憶中的片段或時間凝結的瞬間……等都是吾在創作時靈感的來源，因而建構出「浮生紀實」的創作方向，在繪畫上最大的期望即在於追求東方的意境與西方的構成形式，自由展現心中所思所感、暢快抒發創作慾望。

現代社會複雜多變，涉足人間的苦澀與甜美，心靈更難以保持澄淨，但藝術是反映生活的，除了努力追求「原創性」、「真我」外，將生活的體驗轉化

成爲我主要的創作題材。對記憶的重溯、生活中心有所感的生命悸動、消逝與繼續、凝止與變動的影像交錯編織成一幅幅如真如幻的影像，在繪畫中呈現這些「心理影像」的意義卻在於解脫。一方面，從現實生活中逃遁，與靈魂激盪、探究內心深處，轉移到畫面中；另一方面，又從自己的畫面上再一次地逃遁——釋放自我，回復稍稍平伏的內心世界。這種雙重性的逃遁，亦揭示了現代人所面臨的精神困境，和現代人爲擺脫困境所走過的心路歷程。所以，這些「心理影像」的意義，便在於所透射出的「心理意蘊」，或者說是透視了一個現代個體的「集體潛意識」（Collective unconscious）<sup>76</sup>。

有自覺性的畫家，當會認知：處在洪流的影响中，如何去發展自己的孤獨感，以及如何在潛意識尋求和發掘個人本身。畫家憑藉直覺及潛意識去創作，但在創作的前後，應同時需要一種主觀性的瀟灑。藝術不單是求表面（外在）的一貫，而是歸於內心的完整、個人的完整；它的追求乃是一種絕對的境域。因此，畫家應克服任何障礙，而在藝術立場上堅定不移。藝術是人類精神素材所創造出來的東西，唯有當人類精神活動超越實際時空，不受自然所限制時，才能產生超自然的想像，而步入心靈世界。藝術家應擁有他自己的宇宙，所以藝術家必須認識自己，認識他存在的宇宙，宇宙也存在他精神世界中。現代美學傾向與自然相對的態度，是時代的必然現象，亦因爲如此，藝術今日展現前所未有的豐富面貌。

傳統與西方，是現代水墨創作者共同面對的問題。有關「現代水墨畫」的定義問題，台灣畫壇的思索並非孤例；反觀大陸畫壇的情形，早在二〇年代開始，即進入現代中國水墨畫的變革時期。薛永年將二〇年代至四〇年代視爲中國水墨畫新形態發展的前期，並將其區分爲三種類型：一爲引西潤中的水墨寫實型、二爲融和中西的彩墨抒情型、三爲借古開今的水墨寫意型。<sup>77</sup>再者，李鑄晉亦針對工具、紙及用色等方面，提出凡是能增強畫家表現其畫作效果的任

<sup>76</sup> 榮格（Carl Jung）的分析心理學針對佛洛伊德理論中五種理念的批評與修正，將自我發展的另一本源，稱之集體潛意識。其不屬於個人所有是人類在種族演化中長期留下的一種普遍存在的原始心像與觀念。榮格稱此種原始心像與觀念爲原型。原型代代相傳，成爲人類累積的經驗，此類種族性的經驗，留存在同族人的潛意識中，成爲每一個體人格結構的基礎。參見 <http://www.webhospital.org.tw/heartsustain/b-3.html>。

<sup>77</sup> 薛永年，〈變古爲今，引西潤中——二十世紀現代中國水墨畫的回顧與前瞻〉，《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄》（台灣省立美術館編印，1994年），頁34-35。

何工具（布條、樹皮等）及形式（版畫或半印半畫）皆可使用，此乃「現代水墨畫」的一個重要特徵。<sup>78</sup>從以上的論述可知，對於「現代水墨畫」的思索，不僅只是侷限在創作媒材的選擇方面，更重要的是，影響水墨畫發展的歷史情境，及以此延伸出來畫家對於此情境的回應方式及態度。

近年來對水墨畫的當代探索，促進了當代藝術家對「筆墨」這一概念新的理解與運用，導出「筆墨不僅當隨時代，筆墨還當隨造化」的看法。水墨畫師法「傳統」之外，借法「西方」也是另一趨勢。看到了傳統水墨畫在運筆的豐富性和細膩感上的不可逾越的極限，也發現了西方抽象表現主義繪畫在總體上失之於「精微」的傾向。<sup>79</sup>新的文化生活，給中國畫的革新帶來新的課題，也觸發了藝術家和理論家們對「外師造化、中得心源」、「筆墨當隨時代」等傳統的新思考。在不斷尋求與當代都市文化進行積極對話的過程中，一些藝術家已經從根本上改變了水墨多畫山林隱逸而較少切入現世生活的傳統習慣，並開創了水墨創作的全新格局，這給予我在水墨創作觀念上許多啓示，亦成爲我創作時作不斷嘗試的動力，吾相信最好的當代藝術是在對傳統文化的深刻瞭解上予以創新。因爲藝術一方面注重創造，一方面更需注重精神和文化內涵。不創造的藝術就是過去的藝術，今天的藝術家只有創造，才能成爲傳統的組成部分，不創造，將來回過頭來看傳統，就沒有任何可留下足跡的東西。

基於自我「藝術生命」的信念，尋求創作上的自我感動，捕捉「藝術創作」真正的精神本質，表現真、善、美之藝術本質，是創作時秉持的理念。在探索天地間，不斷地尋繹屬於自己的創作語言與表現形式，倘若能找到自己獨特的藝術表現，我想這是最大的收穫與快樂。「浮生紀實」系列作品的創作實踐是近年來開始追求自我風格的探索之作，在媒材運用上展現更大的自由度及藝術美感，對時間、空間之呈現嘗試新的表現手法，賦予畫面嶄新感受。整體而言，畫作內容以人文關懷爲出發點，期望與生活結合，創造出水墨表現的另一種面貌。

<sup>78</sup> 李鑄晉，〈水墨畫與現代畫〉，《現代中國水墨畫學術研討會論文集暨研討記錄》（台灣省立美術館編印，1994），頁 12-13。

<sup>79</sup> 參見 <http://www.nanfangdaily.com.cn/southnews/tszk/nfdsb/whzg/200412210572.asp>。

## 第二節 創作題材的選擇

「浮生紀實」系列水墨創作實驗的作品，鋪陳在畫面上時空交錯的影像都來自生活周遭、普通日常所見的人事物。在創作中試圖將這些隨意甚至粗糙的人或物或空的影像經過特意的組接後，使其具體性被抽空，從而成為符號。西方一些評論家喜歡強調這種圖像錯置是企圖用複合圖像完成類似小說或影視戲劇的敘事，但這並非我的原意，僅只是將其作為一種最適合呈現畫作理念的表現手法的選擇。希望賦予作品完整、清晰、強烈的特質及罕有的整體性。

作品題材都是取自生活週遭的事物，再以自己的想法重新安排組合，經由心靈咀嚼的構圖，加之以繪畫技法的運用、肌理的經營表現和氣氛的塑造，進一步突顯圖像意涵，希望傳達出既簡單又豐富，既平淡又深邃的況味。正因為作品表現的內容都是生活中最通常的事物，以之為繪畫的主角，使之成為觀者無法不正視的對象，營造出一個可思、可遊的圖像天地，擴充繪畫的可能性。被從具體語境中抽離的影像獲得了符號意義上的純粹存在，取得以部分暗示整體的效果，使作品具有形式上的穩定性。在畫面中運用組接的方式期望營造某種令人眩惑的流動感——微妙、曖昧、不確定、不可定義……等等各種可能。在作品中另一展現特色，在於使空與非空具有同等強度的容量與表現力，用一種減少影像本身的意義，從而得以表現某種幾乎不可表現的東西——抽象的、形而上的存在影像。除此之外，最重要的，是希望創造出令觀者思考的作品。

## 第三節 畫面形式呈現

影（圖）像的選擇是「浮生紀實」系列作品非常重要的關鍵，選擇呈現的圖像如同一面在自然界中給予我們影像的鏡子，它能打開「知覺之門」，同時也能有些新的表現方式。畫中的圖像雖自生活取材，但並非著眼於描寫某些具有意義性或者較帶感情色彩的東西，而是毫無猶豫地去捕捉那些較具戲劇性的、靜止的或交疊的時刻，腦海中留存的影像，轉化為心靈知覺的圖像。甚至是最具形體的東西，亦賦予另一種印象，透露出其他生命訊息。影（圖）像

於是變成作品本身，處於一種極限的邊緣，且渴望去違反可見物世界的領域及被知覺事物的地平線。就是為了給予一種心靈上的影像，所以我嘗試用複合圖像與時空錯置的表現手法創造更多的可能性。外在現象真實性的表現就記錄了思考的痕跡，在經驗這世界時，影像變成了關鍵性的實驗，此經驗同時是一種認知的行爲，一種創造和發明的形式。

人的知覺在畫面空間穿透時，在視覺上會產生一種精神的驅使，跟著，人身體上的存在與空間意識的關係也開始轉動。我的作品希望呈現的是一種彷彿如意識清晰的白日夢，睜著眼，看到了不尋常的景象，經驗而來卻又與現實時空脫軌。然而影像在這裡並非要引向一個已經消失或不存在的現實，它本身就是一種經驗，一種現實。因此在作品中，影像改變舊有的關係，產生了其它新的可能性，將知覺經驗重組，使其產生流動，這個流動的力量與變向的過程也就是我作品中的主要概念。而影像的出現多來自一種直觀，它在意識的裂縫中巡行，卻又巧妙地與它保持距離。只有在不經意落入其中的時候，才能體驗到一種能量隱隱作響，在意識與非意識之間的共鳴。

對作品的探討，不論風格、材質，終究還是要回復作品本身藝術內涵，才能有較允執允中的看法。將現實影像（包括夜店、旋轉木馬…），經由重疊並置的方式，做理性與感性的雙重連繫，從而表達對「現實」人生（浮生）的思考。經由創作表達對時事、時人的觀感，就像作家執筆，畫家代之以畫筆，同樣是知識份子任重道遠，無可推卸的責任。能以日常生活為創作泉源，又以創作抒發心靈感受，更令人雀躍的是在看似平凡的題材中找到發揮表現的廣度與深度，創造動人心弦的力量，藝術生命因而得以久遠。雖說觀眾得之於影像的情感、經驗與影像本身的真實性未必符合，但吾相信從藝術家個人的生活經驗出發，更能觸動觀者的記憶，引發共鳴。

「浮生紀實」系列作品強調明與暗，動與靜的對比，以黑暗襯托明亮。相較於部分主體的明亮，暗的部分是不容觀者忽視的，即使是暗的構成，依然有著豐富的層次，作品中運用重疊剔透的色彩，表現一個多變化的視覺環境，由色彩形成的幽微氣質，將觀者引領向一個似乎是神秘未知的天地、帶領觀者進入一幽深冥想的世界。由於重疊塊面鋪陳敷色的方法，也使畫面產生一種動

態，雖然整個氣氛是寧靜的，但處於因運動狀態而來的平衡沈靜，充滿了動感的韻律。因使用重疊塊面造成整個畫面呈現出幾何結構，故加上具有高度節奏感的線條，破除塊面的沈重感，亦使這些幾何結構趨於統一及和諧。

「浮生紀實」系列創作靈感與養分來自對生活周遭所見、所聞事件的反芻，亦有大部分來自攝影圖像的借用，然與攝影利用複合影像之特質，著重重複曝光、底片疊映、拼組、手工暗房拼接技巧之創造性視覺展現實驗不同，乃是依創作內涵下意識地拼組不同時空的圖像，以水墨技巧將多種圖像並置與排組，來表現繁複、碎斷的個人性影像記事，謹慎經營的是心中對生活所感的記錄。希望在瞬息萬變的生活景象中，擷取心中有所思、有所感的影像，刻劃人生的體驗，轉化為令人難忘的“人生故事”，透過不同時空影像的重複疊映與光影轉變的過程，讓水墨畫的面貌有更多樣的可能性，並在創思過程中記錄下不斷流逝的生活景象，經營「浮生紀實」之主題。

透過影像中時間與空間的非線性操作，現實的邏輯與意義失效，產生另一種影像自身現實，而它的意義是漂浮的，它的動作是遊移的。在這個過程中我企圖以此探究影像知覺的形式與可能性，以及直視那不可視的存在。

四世紀神父聖奧古斯丁（St. Augustine）說：「時間是靜態永恆的動態表現」。靜態的影像中，「時間」是很隱晦的，事實上我的作品是眾多時間的碎片所集合而成，不同的是，它現在被同時壓縮在一個平面上呈現出來，而不是以動態來表現，在圖畫中對「時間」這個概念所要陳述的和攝影或錄影並不一樣。

此外，「光」的運用也是「浮生紀實」系列創作運用的重要元素之一，中國古典繪畫中的光，大都是表現明暗分佈的。現代水墨畫中的光，不僅表現明暗分佈，而且成為刻畫形象、突出主題、表現畫家情感的新藝術語言。傳統中國繪畫中，歷代都不乏對光有所觀察和表現的畫家或作品，儘管這些表現大都是無意識的，而程度上與我們現代人對光的觀察和理解差別甚大，但也可證明「光」作為繪畫上不可或缺的一種因素，在千百年來的繪畫實踐中確已普遍地存在著，並對中國繪畫的發展進步有著不容忽視的作用。

中國畫以線條為主要造型手段，特別是自宋元以來，文人畫家一直以筆墨為上，把光色放在次要位置，而且光與色又處於分離狀態，所以有人誤認為：「中國畫是線的韻律。光不要了，影也不要了。」其實中國繪畫理論是強調光的，如「陰陽」、「明晦」中的「陽」、「明」指的就是光，只是中國畫家對光色的認識是哲學的、經驗的罷了。因此，中國畫沒有原生影、派生影、全明暗、全色彩等概念，而是把畫面上的光分成正面光、固定光、平面光等。現代畫家受到現代哲學、現代科學與現代人審美要求的影響，其畫面上對於光的處理發生了巨大的變化，在保留部分中國審美習慣的同時，又大膽突破正面光、固定光、平面光的束縛，創造了新的光色語言。

「負陰抱陽」（即背面陰正面陽）是中國畫光分佈的一般法則。現代水墨畫家受現代光學、色彩學的影響，認識到以陽光為主的光源是多向的，光可以從正面來，也可以從上面、側面、背面來，物象的受光面與畫家對受光面的處理，也是多樣的。在現代水墨畫中，有很多人使用強光。強烈的光線集中在畫面的中部而不一定是正面。它的作用不僅在強調畫面光的分佈，也在強調某種意義，因而成爲一種新的造型語言。「浮生紀實」系列中部分作品視需要使用強光以凸顯特定的圖像，並融合多空間的組合去表現圖像，如鏡面之反光，營造空間的錯置重疊。此外，亦用跳動光、飄浮光取代固定光，現代中國畫家受到現代審美動力學和歐洲印象派繪畫的影響，開始打破固定光的束縛。如程十髮的《飲》、楊延文的《蘭島之夜》等作品中的光，都是不規則的、跳躍的。這種光不是依附於物象之上的，在獨立發揮自身的功能。在「浮生紀實」系列如《歸鄉》一作中，以水墨染成的大都市朦朧雨景，並在朦朧的夜色中，以各種燈光的閃爍、跳動，表現出大都市的事物的繁雜和騷動。畫面上的白光、紅光、黃光、長光、短光跳躍著，互相映照，把大都市夜生活渲染得淋漓盡致。這種對光的處理，既有民族基因，又有現代性。畫家們突破了傳統固定光的觀念，可能得益於現代科學的影響。固定光的基本功能在描繪物象的明暗分佈上，主要是客觀的。現代中國畫中許多飄浮之光，則帶有很大的主觀性。許多現代水墨畫中沒有固定的光。強光分散在幾個部位互不聯繫，沒有統一的光源與光亮梯度，強光籠罩在某些物象之上。它主要不是說明物象之上真實的光分佈，而是體現畫家的主觀意圖。飄忽的強光使清晰的畫面變得有些朦朧，呈現

一種含蓄的詩意美。這是自然美與心靈美的和諧融合。這種美的現代感很強，又在似與不似之間表現物件，抒發了畫家的情思，表現出東方藝術的韻味。

受到現代西方繪畫的影響，在作品中亦使用自動性技法（Automatism）來鋪陳畫面的基調，自動性技法源自於 1921 年，布荷東發表超現實主義宣言中所使用的「純粹心靈之無意識行為」（pure psychic automatism）一詞，意指一種夢境的表達、心靈的真正運作、掙脫理智的桎梏及免除道德或美的規範所加諸的困擾。另一源流則為歐戰期間，布荷東對佛洛伊德學說之認識。超現實主義繪畫者，常以自動性繪畫的方式，誘發自由聯想中的物象，捕捉其潛意識下的意象<sup>80</sup>。我在「浮生紀實」系列作品中則以近乎自動性技法的拓印，呈現畫面充滿細密繁複的筆觸，線條交錯構成，這些看似雜亂無章的線條，其實是以隨興自由的秩序存在，並以不同層次的黑，營造比擬傳統水墨畫的皴法、空間結構。在一系列「浮生紀實」的作品中，運用了留光白影的虛實層次，讓作品顯露出豐富的肌理變化，水墨淋漓的垂洩，展現創作思維的瞬間，在作品營造的空間裡，漂浮的人物動態、空間透視和光影，讓時空交織在一片錯亂之中。窗與鏡象徵著對空間的穿透，由內而外或由外而內，繫諸開闔與否。不斷複述的「數字」符號，則代表了流逝的時間、記憶中的某時刻或時間凝結的瞬間，呈現不確定的時空感及現代人迷惘的心境。

觀看此次創作歷程，不難發現對現實生活層面的審視與關照，一直是我所關心的議題，藉由畫作呈現出創作者對生命意象與生活內涵的體悟。鄰近存在於我們生活周遭，是許多可見與不可見的凝視與想像，也是我們身體感知的記憶。從早期靜謐氛圍的窗外景象作品中，便隱約透露出往後對生命所充滿的焦慮與遲疑、惶惑，將會在創作中作不斷地探索，或許是因為本身多愁善感，因之形塑了敏銳的內心性靈。但我相信「技法不是作品最重要的核心，思考與心靈的指陳，才是作品的靈魂。」

---

<sup>80</sup> 摘自《雄獅西洋美術辭典》（台北：雄獅，1990）。

## 第四節 作品表現及創作理念解說

杜象曾說過：「藝術家通常不知道他自己作品的真正意義，所以觀賞者總是應該詮釋作品，參與補充完成其創作過程。」<sup>81</sup>「藝術家製作東西，然後有一天被群眾肯定，就可以留名後世。也就是說，所謂的藝術品取決於創作者與觀賞者兩方面。我認為後者和前者一樣重要。」<sup>81</sup>藝術家應與觀者建立溝通的管道，引領其進入藝術創作的心靈，茲就「浮生紀實」系列說明創作理念：

### 一、【創作一】《心境》(圖 24)

#### (一) 表達意念：

我希望我的作品能給觀者帶來切身的感受，並且能對宇宙、人生的真實意義有所啓迪。現代人經常必須在其他事物影像的映照下，才能發現自己或者表現自己，以內在的自我當作鏡子，映照出自己的內在，向深處探索，然後點滴呈現於作品中。且現代人的特質之一是不論外在有多麼擾攘擁擠，心中永遠有著獨自的憂鬱與孤單。創作得之於現實的養分與環境的互動，所以我把水墨創作作為表達自己內心情感思緒和對實物認識的視覺語言，此幅作品就是自我內心世界的外現。圖中如剪影般的人物主要在刺激觀者在觀看影像的同時，從自己的語意記憶網絡中，引發個人獨特的聯想、解讀，提供視覺辯證思考遊戲的線索，進而拼湊出更具體而完整的概念。簡短的說，在這裡，影像不是用來告訴觀者「這是什麼」，而是用來與觀者對話，甚至讓觀者在這樣的對話內容中，看見他「自己是什麼？」

#### (二) 表現方式：

畫面中央呈現一個斑駁的窗框，雨拍打在玻璃窗上，流降而下形成斑斑水痕。構圖上方描繪出崩解之石塊，猶如壓抑情緒之現實環境。窗上投映的人影，交閃在錯落的留白光影之間，迷離的場

<sup>81</sup> 張心龍譯，《杜象訪談錄》（台北：雄獅，1986），頁 68。

景，烘托出窗前青花瓷器瓶插的一株百合，百合花低垂，象徵年少的純真不復往昔，但未綻放的花苞又予人希望的期待。窗外遠處呈現充滿蕭瑟凝重的山水景色，恰如其份地與前景復古青瓷花器與明式椅凳交相呼應，展現古意，窗上映照之少年則是夾處其中，以留白輪廓象徵茫然的心境。

先以自動性拓印技法將畫面印染成水墨淋漓的效果，製造出雨天的意象，然後再以筆墨皴擦出深淺不同的層次，營造詩意般的意境，窗中映照的人影似在內又在外，以來自畫面四周漂浮的強光塑造空間的不確定感，乃暗示過去的時光，也表現懷舊的愁思。

(三) 表現媒材：

玉版宣、水干顏料、胡粉、水墨設色。



圖 24 陳文賢，〈心境〉，2004，180 x 90 cm。

## 二、【創作二】《五點五分》（圖 25）

### （一）表達意念：

德國哲學家恩斯特·卡希爾說：「藝術使我們看到的是人的靈魂最深沉和多樣化的運動。」因此，作品中所要表達的不只是眼睛看到的空間，更欲呈現一個屬於心靈的空間，表達人的靈魂與情感、對人性的探求與發現。透過玻璃的互透性及光源反射之手法與應用，反映人們對現代生活的忙碌、無止息感到心靈撕裂的痛楚，呈現人們內心的掙扎，企圖引領觀者的心靈進入一個寧靜的角落，沉澱現代人紛擾的生活步調。象徵時光流逝的符碼，揉融在滴流的濃淡墨漬水痕裡，企圖捕捉的是剎那間的永恆。

### （二）表現方式：

有別於傳統山水運用的重疊法與上下法（遠物在上，近物在下）之構圖形式，摒棄固定視點，運用多消失點之空間表現手法，以鏡面般的光線色塊區隔架構出不同層次的空間，又將不同空間以不定向光影交錯疊映在一起，造成獨特的空間效果。畫面強調由光線變化所營造出的情境氣氛，從刻意講求真實情境轉換為帶有超現實氣氛的光線效果。日與夜、明與暗之間模糊的過渡期間，亦正對應了人性心理顯性與隱性交疊的灰色地帶，曖昧不明，耐人尋味。運用黑與白之對比關係，營造出深度的錯覺，呈現異乎尋常的空間。畫中人物傳達作者對生命的轉瞬變換之不穩定感，探討生命輪迴與人際之間相互的心靈感通。

### （三）表現媒材：

玉版宣、水干顏料、泥金、胡粉、水墨設色。



圖 25 陳文賢，《五點五分》，2004，180 x 90 cm。

### 三、【創作三】《消逝》（圖 26）

#### （一）表達意念：

腦海中湧現出無盡昇華的浮光掠影，彷彿就開啓了新人生之門，不耐與無奈，全部隔絕在門外，直到黑夜也沉沉睡去。作品中表現某種人生的急迫和焦慮，年少無知的輕狂生活，直到老年後的驀然回首，徒留懷舊感思，夾雜希望與失望揉混的情愫，這也正是現代人的基本情狀。人生一幕幕交錯的場景，浮光掠影般交雜浮現在腦海裡，似乎提醒著人們，光陰的可貴與生命的轉瞬和變換無常的人生。象徵時光的符碼再次出現，漂浮於不同空間中，企圖表現的是時間的流逝、生命蛻變的紀錄。

#### （二）表現方式：

以不同層次的黑，營造比擬傳統水墨畫的皴法與空間結構。一面經營心中理想圖像，一面又描繪著平凡又令人百味雜陳的現實環境。淡墨與濃墨、時間與空間錯置並陳，營造了如蒙太奇式的表現，更增添畫面之敘事性及弔詭氣氛。使用複合圖像，刺激觀者從片段片段的影像符號性意義的連結中，拼湊出更具體而完整的概念。畫中可明顯看出三個垂直向度的空間，依次描繪家、老人、青年的圖像，在其間以水平置入的「時間平台」作連結，產生如故事般的情節，但說故事的仍是觀者。由於重疊塊面鋪陳敷色的方法，也使畫面產生一種動態，雖然整個氣氛是寧靜的，但垂洩而下的頂光與時間平台的斜向光束交織，充滿了動感的韻律。

#### （三）表現媒材：

玉版宣、水干顏料、泥金、胡粉、水墨設色。



圖 26 陳文賢，《消逝》，2004，180 x 90 cm。

#### 四、【創作四】《夜迷離》（圖 27）

##### （一）表達意念：

描畫都市中芸芸眾生，在光燦浮華生活下隱含的悲涼滄桑，這樣的處理，是濃縮都市生存中各類問題和社會矛盾的戲劇性表現，也是對現代城市生活中各種隱藏面產生的觀感，但並非予以主觀評價，期望引導觀者從作品中隱含的沉靜力量中，去細細品味、思考。室內空間是一般人絕大多數時間所在的場所，許許多多的人、事、物都可能發生，而酒館的空間雖是公眾場所，同時也是最讓人恣意放肆的私密的場所之一。畫面引導觀者以類似偷窺的角度，做了時間性的記錄——結合逝去的記錄，畫中出現的圖像易令觀者有直接的聯想，清晰地如說故事一般，圖像如電影劇情、呈現或提供某種「視覺感官刺激」，訴求的是人生之百態。

##### （二）表現方式：

在畫面中應用重疊塊面鋪陳敷色的方法，使畫面於凝重中產生一種動態，雖然整個氣氛是寧靜的、時間像是凝止的，畫面橫臥的主體人物處於因運動狀態而來的平衡沈靜，充滿了動感的韻律。線條的作用具有高度節奏感，重疊的塊面造成整個畫面呈現出幾何結構，而線條使這些幾何結構趨於統一及和諧。

##### （三）表現媒材：

玉版宣、水干顏料、胡粉、水墨設色。



圖 27 陳文賢，《夜迷離》，2004，180 x 90 cm。

五、【創作五】《生命的元素》（圖 28）

（一）表達意念：

我常問自己：「如何確知生命的意義已被尋著？」會這麼問自己，倒不是因為出現對信仰的疑惑，而是我認為生命需要成長，成長的起始，應是回到那最基本的問題上：意義的溯源與不斷地自我對話。尋找意義，並非能一次完成、一勞永逸的簡單，因為意義需要從經歷中去完成它自己。相較於部分主體的明亮，暗的部分是不容觀者忽視的，即使是暗的構成，依然有著豐富的層次，重要的是由色彩形成的幽微氣質，將觀者引領向一個似乎是神秘未知的天地。

（二）表現方式：

用畫筆、顏料，一筆一筆的描，莫非是要在平面的作品上，經營出一個假想的空間，造出一個虛象、虛實體或假空間。以虛實共生的圖像使從材料從物質性裡走出來，將之轉化為生命邏輯相似的形式、一個感情符號、構成一件藝術作品。藝術之所以為藝術，是因為它能使精神透過物質層次以感性方式表現出來。此作品中集結不同時間的碎片，以白色光影將之統一起來，月色昏暗朦朧，增添畫作的靜謐感。

（三）表現媒材：

紅星玉版宣、水干顏料、胡粉、水墨設色。



圖 28 陳文賢，《生命的元素》，2004，180 x 90 cm。

## 六、【創作六】《迷與謎》（圖 29）

### （一）表達意念：

講求實用而輕忽人文理想的都市型態，卻也形成缺乏關懷的社會環境，容易造成人們失去對「人」及對「自己」的熱情與關懷，因而在生活的目的或生命的意義…等心靈、精神層次上的體會常顯得漠不關心。年輕人正值自我統整、角色混淆以及人格的形成與發展之關鍵時期，他們常會為「我是誰」、「我要做什麼」、「未來會如何」…等這些有關自我概念的問題感到迷惑。一個人如何看待他的人生，如何運用時間，是面對生命態度的重要指標之一，也是影響生命意義與價值實現的重要關鍵。

### （二）表現方式：

構圖形式運用多元透視法則以及虛、實交錯的空間分割等，嘗試迥異於傳統的水墨繪畫法則。運用影像所具備的另外一些功能與意義，即：「弔詭、多義」的符號性意義，在作品中預先「埋設」一些線索，教觀者在觀看的過程中，主動進行屬於觀者個人獨特的一些視覺思考與視覺辯證的遊戲。也因此，影像本身需要觀者自行進行視覺掃描與編輯，在光影之歷時性關照、瀏覽中冥思，運用錯置時空之影像並能引發觀者進行無限遐思的聯想。象徵時間的數字符碼亦再次強調時間的流逝感。

### （三）表現媒材：

紅星玉版宣、水干顏料、胡粉、水墨設色。



圖 29 陳文賢，《迷與謎》，2004，180 x 90 cm。

七、【創作七】《幸福的定義》（圖 30）

（一）表達意念：

幸福是什麼？這真是一個最難回答的問題。對於被病痛折磨的人來說，身體健康就是幸福；對於為情所困的人而言，有情人終成眷屬才是幸福；對渴望有所成就的人來講，事業成功才是幸福。還有更多的人認為金錢能帶來幸福。歐洲最權威的市場戰略諮詢機構之一英國漢勒中心進行了一項關於幸福的調查，對象包括英國、美國、墨西哥等國的 21,000 名成年人。調查結果顯示，金錢並不能買來幸福。幸福到底在哪裡？普希金說，幸福的特徵就是心靈的平靜。心靈怎樣才會平靜？無非是滿足自己的心靈需要。那麼，幸福是什麼的答案我們找到了，所謂的幸福無非是內心的一種需要，世間萬物都有可能給人帶來幸福，即使是現在屋外正下著雨，小女孩仍在風雨中賣玉蘭花，獨自品味踏實生活的小小幸福。

（二）表現方式：

在作品畫面右下方描繪一位小女孩穿著雨衣，因雨勢暫棲避於騎樓，低著頭看著籃子中待售出的玉蘭花，後方背景呈現出服飾商店的玻璃櫥窗，窗裡模特兒展示的衣服，與前景的小女孩形成強烈的對比，產生不協調的諷刺感。

（三）表現媒材：

玉版宣、水干顏料、胡粉、水墨設色。



圖 30 陳文賢，《幸福的定義》，2004，240 x 120 cm。

八、【創作八】《歸鄉》（圖 31）

（一）表達意念：

現代人生活忙碌，鎮日汲汲營營，生活步調每天卻還是一成不變地在繼續著。每天匆匆忙忙於工作、家庭、人際交流，生怕錯過任何一刻，獨處時，回過頭卻仍不知道在尋找什麼，疲憊的感覺便常忍不住湧上心頭。對於出外工作的遊子而言，這個城市無論多麼熱鬧繁華，始終只是停留的驛站，忙碌的生活背後，思鄉情愫格外地濃烈，腦海裡閃過的是父親的身影。故鄉的父親年華以逝，背脊漸駝，眼角的笑紋卻愈見明顯，為的是留予子女心中寬慰、不予牽絆。自己的青春也在不知不覺中逝去，彷彿看見已然衰老的未來，寄望遠方的家裡，有著尋覓一生的溫暖。

（二）表現方式：

運用了留光白影的虛實層次，讓作品顯露出豐富的肌理變化，水墨淋漓的垂洩，展現創作思維的瞬間，在作品營造的空間裡，漂浮的人物動態、空間透視和光影，讓時空交織在一片錯亂之中。以水墨染成的大都市朦朧雨景，並在朦朧的夜色中，以各種燈光的閃爍、跳動，表現出大都市的事物的繁雜和騷動。畫面上的白光、紅光、黃光、長光、短光交互跳躍著，互相映照，把大都市夜生活渲染得淋漓盡致，城市雖是如此繁忙，但人與人常僅是擦肩而過，彷彿置身在不同的空間，白光呈現的是人與人之間溫度的失去。

（三）表現媒材：

玉版宣、水干顏料、泥金、胡粉、水墨設色。



圖 31 陳文賢，《歸鄉》，2005，150 x 120 cm。

九、【創作九】《生之迴》（圖 32）

（一）表達意念：

這個世界找不到沒有憧憬的人，每個人或大或小都有自己的願望和理想，一個沒有憧憬的人是我們無法想像的，只是有的人很幸運的實現夢想，得償所願，而有些人只能將夢想埋藏在記憶深處，隨著歲月塵封起來。每個人都渴望夢想成真的驚喜，就是夢裡偷著多想幾次也是幸福的。人生總是在得與失，苦與樂之間不斷輪迴徘徊，猶如旋轉木馬一般，不停的旋轉。但“在一切失去時，希望依然存在”，生活不是一種負擔，無論成敗得失，無論悲喜哀樂，無論精彩平淡，無論貧富驕奢，只有摯愛生活、擁抱人生才能享受其中樂趣，我們擁有的是過程的精彩而不是結果的短暫。

（二）表現方式：

運用複合圖像，以蒙太奇式的手法將日常生活和戲劇性情節結合，藉由光線與場景烘托出人物的內在情緒。試圖揭露、剖析心理層面，卻又充分追求視覺呈現上的美感，營造出既美麗又恐懼的複合情境，開放給觀者自由聯想。

（三）表現媒材：

玉版宣、水干顏料、泥金、胡粉、水墨設色。



圖 32 陳文賢，《生之迴》，2005，180 x 90 cm。

十、【創作十】《珍藏記憶》（圖 33）

（一）表達意念：

記憶是人腦對過去經驗中發生過的事物的反映。識記、回憶和認知都是記憶的過程。記憶是反映機能的一個基本方面。由於記憶，人才能保持過去的反映，使當前的反映在以前反映的基礎上進行，使反映更全面、更深入。也就是有了記憶，人才能積累經驗，擴大經驗。記憶是心理在時間上的持續，有了記憶，先後的經驗才能聯繫起來，每個人心中都有一些沉澱在心靈深處的回憶，無法忘懷也無法回頭，卻只能將記憶存放在內心的角落來細細品味。

（二）表現方式：

表現的內容都是生活中最通常的事物，以之為繪畫的主角，使之成為觀者無法不正視的對象，營造出一個可思可遊的圖像天地，充滿無限的可能。圖畫中使用的瓶瓶罐罐，象徵記憶的收藏，透明玻璃的材質則是表露人生每一段記憶的交錯，時間仍不斷地消逝，但珍藏的記憶卻帶給人一種生命的延續，作品中集結各種時間的片段，壓縮於同一平面中，利用影像互相交疊，引發更多樣的聯想與解讀。

（三）表現媒材：

雙宣、水干顏料、胡粉、水墨設色。



圖 33 陳文賢，《珍藏記憶》，2005，180 x 90 cm。

十一、【創作十一】《預約下一季的美麗》（圖 34）

（一）表達意念：

追逐時尚，大概是現代人的習慣動作，已成為生活的一部份。爲了與時俱進，爲了不被後生譏笑老土，爾後，才發現追逐時尚原來是件累人而徒勞無功的事。於是，怕累的人只好自我解嘲，追逐不了時尚，咱就退一步欣賞時尚吧，那不也是生活嗎？或者，就在這談論的時間，剛以爲追求到的時尚早已轉變、變成不時尚了。表現人對真實的無法掌握，希望透過人內心的省思，沈澱思慮，真正尋得人生中重要的東西。

（二）表現方式：

借用攝影的記錄性質之圖像，更運用了後現代藝術風格中常見的虛構情境與角色扮演，精心計畫的人物場景配置，年輕女孩在面對商品展示櫥窗前，一方面亦投射內心的慾望。女孩眼神飄忽，彷彿在與內在最深層的自我對話。靜止的時間反映出女子的容顏、身軀，整體構圖寧靜而淒美。

（三）表現媒材：

雙宣、水干顏料、泥金、胡粉、水墨設色。

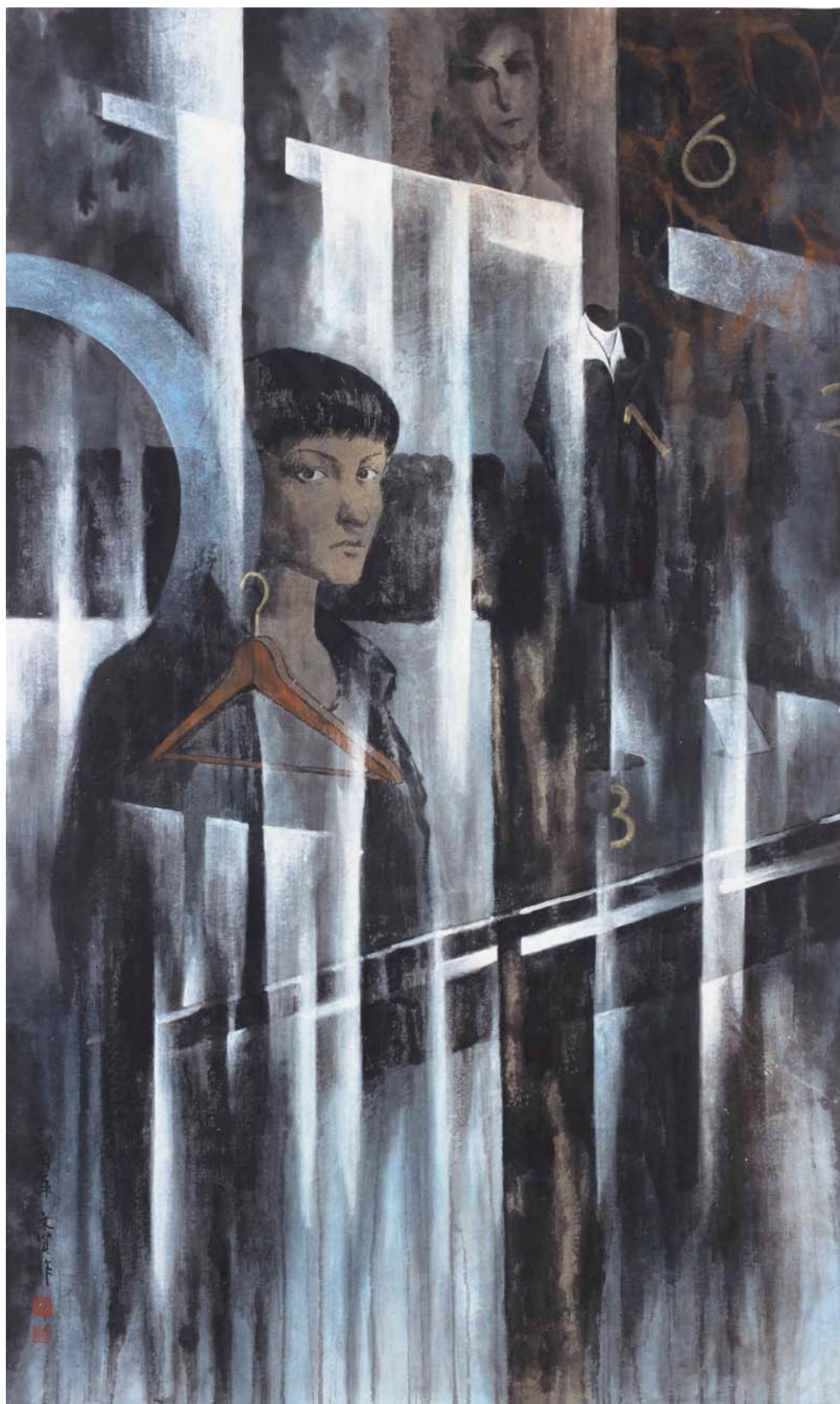


圖 34 陳文賢，《預約下一季的美麗》，2005，150 x 90 cm。

## 十二、【創作十二】《夢的解析》（圖 35）

### （一）表達意念：

夢根本就不是一種心理活動，只是一種肉體的運作，透過符號以呈現於感官的成品。我們可以說，夢一定具有某種意義的，即使那是一種晦澀的「隱意」、用以取代某種思想的過程。因此我們只要能正確地找出此「取代物」，即可正確地找出夢的「隱意」。然而一個正在反省的人，卻需利用己身的批判能力，用來拒斥某些一旦浮現到意識境界即會使他感到不安的意念，以阻止它繼續在其心理中進行，而其他有些觀念，甚至在未達到意識境界，仍未被其本身所察覺前即已杜絕。夢的奇妙在此，人人體驗不盡相同，箇中感受，待自己發覺。

### （二）表現方式：

刻意安排畫中人物的動作表情，以燈光的戲劇性效果，試圖呈現出個人內心潛藏的焦慮與不安，試圖在作品中揭露人性的心理層面，畫面彷彿如停格的攝影作品，述說著人與人之間互動、慾望流轉的故事。在具有寫實細膩美感的圖像裡，卻蘊含了潛在的種種社會疏離、個人偏執等負面心理，因而突顯出作品特殊的張力。

### （三）表現媒材：

雙宣、水干顏料、泥金、胡粉、水墨設色。

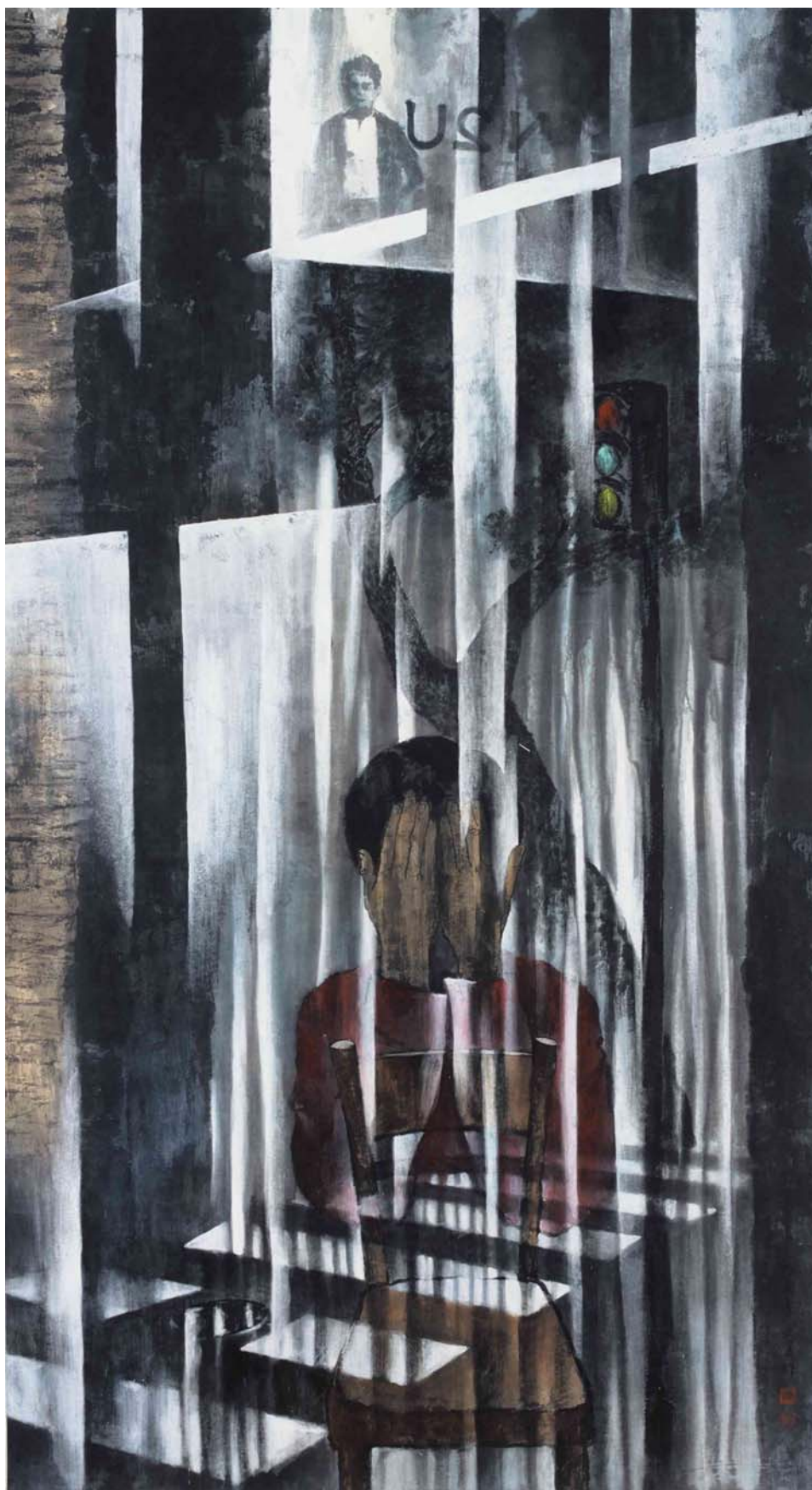


圖 35 陳文賢，《夢的解析》，2005，180 x 90 cm。