

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

美術創作理論組-水墨畫

博士論文

Program of Art Creation and Theory –Ink Painting

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Doctoral Dissertation

經營位置的古與今

—葉帆水墨創作論述

The Past and Present Consideration of position  
—Description of Fan Ye's Creation of Ink Paintings

葉帆

Ye, Fan

指導教授：李振明 教授

Advisor: Prof. Li, Zhen-Ming

中華民國 110 年 4 月

April 2021



## 摘要

從現象學和象徵主義的角度，來對建築空間展開思考和想像的話，那麼空間並不是填充物體的容器，而是人類意識的居所，建築學就是棲居的詩學，筆者的個人創作是以此為題材開始的，而本研究將圍繞繪畫藝術中的空間表現而展開。

本文將研究範圍縮減到敘事學背景下山水畫、界畫、人物畫和風俗畫中的空間表現，這與筆者自己水墨畫創作中的空間表現方式有很大的關係，雖然較強的形式感是筆者作品的特點，但這特點主要也是為了表現暗含在作品中的敘述結構。期望通過對比研究中西方繪畫作品中的空間表現，釐清一些關於繪畫空間表現的脈絡與視覺經驗，進一步深化並應用在個人水墨創作作品中。筆者發現，敘事性情節相關的空間處理，都是有一定經驗和規律可循的，空間表現的發展深受時代的觀看方式影響。研究空間轉向問題，對空間表現作深入的探討和經驗積累。

本文通過對比研究中國古代敘事性圖像的空間營造法則，與西方同類型圖像的空間營造進行對比，主要採取圖像學研究、作品對比分析法、以及文獻分析法，分析中西空間表現差異性的成因。

在本文的結構安排上，首先筆者主要探討了敘事學背景下，中國與西方的空間概念的表現。其中第一層主要研究中國古代敘事性圖像中空間的表現，包括人物、山水、風俗畫，並將最為特殊的一類——敦煌壁畫中經變畫單獨提煉出來，進行圖像分析。第二層著重以西方 14-19 世紀敘事性圖像中的空間表現作為研究對象，討論西方對於「空間概念」的認識，以及在繪畫中的表現方式。

然後，筆者在比較研究中察覺中西方空間差異，並研究這種差異的成因，主要分析源於中西方空間觀念的根本不同，以及作品創作時表現媒材和表現手法的差異。基於這些研究筆者進行了大量的水墨作品創作實踐，分析了筆者的創作理念以及作品的形式，並對代表作品作詳細解析。

最後，筆者認為空間表現與視覺觀看的關係是成互相影響的關係，這一部分，據前人的研究成果，加上了筆者自己的一些想法，一是、為體察藝術創作者如何通過繪畫語言進行空間表現，在視覺表現的引導下，讓觀者看到更多維的空間，有更豐富的視覺體驗。其二、是在水墨畫語境中如何表現空間，形塑水墨中特別的空間表現語彙，拓展水墨藝術語言的邊界，這是筆者研究空間概念並運用於個人創作實踐中的重要環節，希望通過本文的研究能幫助指導筆者的創作實踐。

**關鍵字：經營位置、水墨、空間表現、界畫、敘述性繪畫、透視**

## Abstract

From the perspective of phenomenology and symbolism, to think and imagine the architectural space, then the space is not a container filled with objects, but a dwelling of human consciousness. Architecture is dwelling poetry. The author's personal creation is based on This is the beginning of the theme, and this research will focus on the spatial expression in painting art.

Influenced by the research results of Wu Hong, Long Diyong and other predecessors, this article narrows the scope of the research object to the spatial expression in landscape painting, boundary painting, figure painting and genre painting under the background of narratology, which is different from the spatial expression of the author's own ink painting creation. There is a great relationship. It is hoped that through comparative study of the spatial expression in Chinese and Western paintings, it will clarify some context and visual experience about the spatial expression of paintings, and further deepen and apply it in personal ink painting creations. The author found that the spatial processing related to narrative plots has certain experience and rules to follow. Research is not the goal, but the first step of accumulating experience in exploring spatial performance.

This paper compares the space creation rules of narrative images in ancient China and compares them with the space creation of the same types of images in the West. It mainly adopts imaging studies, comparative analysis of works, and literature analysis methods to analyze the causes of the differences between Chinese and Western spatial performance.

In the structural arrangement of this article, first of all, the author mainly discusses the performance of the concept of space between China and the West under the background of narratology. The first layer mainly studies the representation of space in ancient Chinese narrative images, including figures, landscapes, and genre paintings, and separately extracts the most special type—the Dunhuang frescoes from the changed paintings for image analysis. The second layer focuses on the spatial representation in Western narrative images from the 14th to the 19th centuries as a research object, discussing the Western understanding of "spatial concepts" and the way of expression in painting.

Then, in the comparative study, the author noticed the differences between Chinese and Western spaces, and studied the causes of such differences, mainly analyzing the fundamental differences in Chinese and Western spatial concepts, as well as the differences in the expression media and expression techniques in the creation of the work. Based on these researches, the author has carried out a large number of ink and wash works creation practice, and analyzed the author's creative concept and detailed analysis of representative work series.

Finally, the author believes that the relationship between spatial performance and visual viewing is a mutually influential relationship. In this part, according to the previous research results, some of the author's own ideas are added. First, to understand how art creators use painting language Under the guidance of visual performance, spatial performance allows viewers to see more dimensional space and have a richer visual experience. Second, it is how to express space in the context of ink painting, shape the special vocabulary of space expression in ink painting, and

expand the boundaries of ink art language. This is an important link for the author to study the concept of space and apply it to personal creative practice. 'S research can help guide the author's creative practice.

Keywords: space concept, ink painting, space expression, narrative painting, perspective, iconography.





# 目次

摘要.....	i
ABSTRACT.....	iii
目次.....	vii
圖次.....	ix
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究內容與範圍 .....	5
第三節 研究方法與限制.....	8
第四節 名詞釋義.....	10
第二章 敘事學背景下繪畫中的空間表現.....	15
第一節 中國古代敘事性繪畫中的空間表現.....	15
第二節 敦煌壁畫中的空間表現.....	29
第三節 西方14-19世紀敘事性繪畫中的空間表現.....	33
第三章 繪畫中空間表現的差異性.....	37
第一節 觀念的差異.....	37
第二節 表現手法的差異.....	45
第三節 繪畫藝術中的空間表現如何影響觀看.....	47
第四節 空間表現如何推進繪畫語言的發展.....	49
第四章 個人創作理念與表現形式.....	51
第一節 個人創作思維.....	52
第二節 個人創作媒材研究.....	55
第三節 個人創作表現形式分析.....	57
第五章 個人創作實踐與作品分析.....	60
第一節「迷樓」系列作品分析.....	61
第二節「追憶」系列作品分析.....	63
第三節「中國花園」系列作品分析.....	66

第四節「此時此地」系列作品分析.....	69
第六章 個人代表作品解析.....	74
第七章 結論.....	138
參考文獻.....	140



## 圖次

圖一：山東嘉祥武氏祠漢畫像石

圖二：佚名(宋)，〈洛神賦〉傳為魏晉南北朝，顧愷之

圖三：李嵩〈貨郎圖〉，絹本設色 25.5×70.4cm 故宮博物院藏

圖四：南宋，〈蠶織圖〉，卷軸，絹本、線描、淡彩，28.7×1100 cm，黑龍江省博物館藏

圖五：周文矩〈重屏會棋圖〉，絹本設色，40.3×70.5cm，故宮博物院藏

圖六：〈勘書圖、挑耳圖〉絹本設色，28.4×65.7cm，南京大學藏

圖七：顧閔中，五代，〈韓熙載夜宴圖〉28.7×335.5cm，絹本設色，北京故宮博物院藏

圖八：唐閻立本〈職貢圖〉絹本設色縱 61.5×191.5cm 臺北故宮博物院藏

圖九：隋，展子虔〈遊春圖〉卷，絹本，設色，縱 43cm×80.5cm，館藏於故宮博物院

圖十：唐，李思訓，《江帆樓閣圖》，絹本設色，101.9×54.7cm，藏於臺北故宮博物院

圖十一：唐，王維，〈輞川圖〉，絹本水墨，101.9×54.7cm，芝加哥藝術博物館藏

圖十二：敦煌莫高窟 第 419 窟人字坡頂西坡

圖十三：220 窟南壁，西方淨土〈阿彌陀經變〉

圖十四：敦煌 172 窟北壁〈觀無量壽經變〉

圖十五：《宮娥》迭戈·委拉斯貴支，1656 年，油彩畫布，318×276 CM，館藏於馬德里普拉多博物館

圖十六：荷蘭，彼得·德·霍赫，《讀信的女人》

圖十七：馬格利特，錯誤的鏡子，布上油畫 54cm×81cm 1928

圖十八：馬格利特，光之帝國 Empire of Light，1950 年，布面油畫，48.5×58.7cm

圖十九：蒙德里安《百老匯爵士樂》，1942-1943，紐約現代藝術博物館圖二十：

戰國，曾侯乙彩漆木雕奩，湖北省博物館藏

圖二一：戰國，彩繪出行圖夾紵胎漆奩，湖北省博物館藏

- 圖 二二：葉帆，迷樓 1，100×90cm，紙本水墨，2017 年
- 圖 二三：葉帆，迷樓 3，60×80cm，紙本水墨，2017 年
- 圖 二四：葉帆，小山水境 4，130×47cm，紙本水墨，2016 年
- 圖 二五：葉帆，紮伊拉城，170×110cm，紙本水墨，2017 年
- 圖 二六：葉帆，追憶 1，140×56cm，紙本水墨，2018 年
- 圖 二七：葉帆，天空之城 3，70×35cm，紙本水墨，70×35cm，2017 年
- 圖 二八：葉帆，追憶 2，110×90cm，紙本水墨，2018 年
- 圖 二九：葉帆，追憶 4，140×56cm，紙本水墨，2017 年
- 圖 三十：葉帆，中國花園 4，47×70cm，紙本水墨，2018 年
- 圖 三一：葉帆，中國花園 9，130×49cm，紙本水墨，2019 年
- 圖 三二：葉帆，月夜 1，40×60cm，紙本水墨，2019 年
- 圖 三三：葉帆，小徑花園 1，60×80cm，紙本水墨，2018 年
- 圖 三四：葉帆，此時此地 19，40×26cm，紙本水墨，2019 年
- 圖 三五：葉帆，此時此地 51，40×26cm，紙本水墨，2019 年
- 圖 三六：葉帆，此時此地 41，40×26cm，紙本水墨，2019 年
- 圖 三七：葉帆，此時此地 43，紙本水墨，40×26cm，2019 年
- 圖 三八：葉帆，此時此地 37，40×26cm，紙本水墨，2019 年
- 圖 三九：葉帆，此時此地 33，138×69cm，紙本水墨，2019 年
- 圖 四十：葉帆，此時此地 32，138×69cm，紙本水墨，2019 年

# 第一章：緒論

## 第一節：研究動機與目的

「從現象學和象徵主義的角度，來對建築空間展開思考和想像的話，那麼空間並不是填充物體的容器，而是人類意識的居所，建築學就是棲居的詩學。」<sup>1</sup>這是法國哲學家加斯東·巴什拉<sup>2</sup>在《空間的詩學》中對於空間獨到的思考和想像。

空間與時間一樣是物質客觀存在的形式，通過事物的位置、距離、大小表現出來，在物理層面上看就是在我們生活著的客觀世界裡，一切事物存在和運動的場所，具有無限延展的特性，是人類賴以生存和發展的環境，是產生人類視知覺的物質基礎。

空間表現是繪畫最重要的語言，雖然繪畫也表現時間，尤其是在敘事性繪畫中，但繪畫相對於音樂和電影在變現連續的時間上就有很大的局限性。繪畫在平面空間裡很難直接表現時間的流逝，就和音樂很難變現事物存在的瞬間一樣。繪畫是表現空間的藝術，在畫面裡我們呈現的都是「美的瞬間」。繪畫表現空間的能力是其他藝術門類都難以企及的。畫家通過線條、色彩、明暗等各種造型手段在平面中創造出三維、二維、甚至是多維的空間效果，來表達他們所處的環境以及內心世界。

人們對於空間的認知隨著知識結構、以及社會的發展不斷變化，在科技和哲

---

<sup>1</sup>加斯東·巴什拉，《空間的詩學》（上海：上海譯文出版社，2013），頁 27。

<sup>2</sup>加斯東·巴什拉（Gaston Bachelard, 1884—1962），法國哲學家，科學家，詩人。

學的影響下空間的概念也不斷拓展其外延，如網路技術的發展，使我們瞭解虛擬空間和實體空間的相互作用，繪畫空間表現也必然要求用豐富多樣的形式以適應這樣的變化。在繪畫作品中空間表現實際上就是指畫面各元素之間的位置、關係，空間表現就是繪畫的全部內容，因此空間表現的風格轉變，直接就是藝術風格的轉變。

東西方在傳統繪畫中的空間表現是非常不同的，因為在各自的社會結構、文化傳統、哲學意識型塑了我們不同的空間觀。通過瞭解在不同的時期繪畫中的空間，我們可以更清楚的看到東西方在這一視覺語言上的異同，以及它們之間的交流和影響。在史前時期東西方繪畫對於空間的處理是比較相似的，造型上都偏平面化、不太講究畫面空間感。

然而中世紀開始，隨著近代科學的發展在光學自然主義的傳統下，西方繪畫都是在平面上用焦點透視法來表現虛擬的立體空間，用「註定的視覺點」來製造「牆上一洞窗」把畫面關在鏡框裡面，這與西方繪畫以「看」為方式有關。在中國山水畫對於空間的表現中發展出一套完備的方法「三遠法」，中國的山水畫是「可遊」、「可居」的，山水於中國人來說絕不僅僅是單純的物理空間，它是人們內心的風景，是對自身存在的參照。在山水間他們感悟「道法自然」、「理一分殊」、「格物致知」、發展出禪宗的「一花一葉一世界」，形成了一套獨特的、完善的觀物法。可以說這一時期東西方繪畫在空間表現上差異很大。

到近現代東西方繪畫在空間表現上都發生了很大變化、並且開始相互影響，在中國的傳統繪畫中也漸漸出現焦點透視的表現手法，在西方現代主義繪畫的發展中最大的反叛，就是對以焦點透視為基礎的三維空間再現的反叛。

在當代藝術的發展中，個性和及時性的表達被日益轉換為交叉性和互動多元

的合作，隨著高科技手法而成為「超級藝術」的出現，從感性的、情緒性的、敏感的藝術表現，而日益變成以宏大、理性和超級技術性的「語言」，我們面臨著和過去全然不同的視覺空間感受以及全然不同的視覺創造方式。正是在這一背景下，筆者學習中國傳統繪畫語言的同時積極探索西方繪畫語言，進而展開自己的水墨畫創作研究。

筆者的藝術創作主題是建築空間，建築空間本就是人造之物，每個時代的建築空間都投射著那個時代的慾望。這些空間保護著我們，也囚禁著我們，人和空間互相交流著彼此的生命方式。和古人畫山水時的心境一樣，是借此去發現和表現周圍的環境，和所處的時空。每個時代都在創造屬於那個時代的藝術，當現代的風景已經變化為城市、公路，自然風光被樓宇住宅所遮擋、區格，中國傳統的描繪方法，在面對城市面貌的變化中變難已表現，古人的觀物方式與繪畫方式要如何繼承與發展？筆者期望能創作出回應於傳統的、有意義於文明發展的作品，針對此問題筆者從 2011 年至今，已經創作有關空間表現的水墨作品兩百餘件。嘗試在當代水墨語境中探討二維空間裡三維和多種空間形式的表現。

由於想要延續和發展傳統水墨的視覺語言，用這種獨特的繪畫手法來表現當下的世界，來處理在水墨畫語境中的空間表現。在不斷的創作過程中，面臨當代環境日新月異的變化與傳統水墨語彙的矛盾這一問題，筆者認為傳統是一套價值觀、空間觀、世界觀、因此對於水墨的傳承不僅是材料的傳承，更為重要的應當是水墨所包含的這一整套精神體系。而這個水墨精神又是一個十分複雜的概念，並不只是「文人畫」的精神才代表水墨精神，文人生活方式已經瓦解，所以水墨已經窮途末路的想法是有問題的。從我們的歷朝歷代的藝術家那裡可以得知，對於傳承最好的繼承是革新，而這種革新必須建立在對於偉大傳統的回應中，而水

墨語境中關於空間表現的歷史悠久，自古在畫論中就有「經營位置」<sup>3</sup>之說，因此必須認真研究空間表現這一跟本主題在傳統繪畫中的發展以及演變。

在我們這個飛速發展的資訊時代，圖像在我們的生活中變得越來越重要，我們依靠圖像認識、和交流，它成為我們不可或缺的語言。本文希望通過對繪畫空間的深入研究，加深對於繪畫空間的認知，瞭解畫面中各元素的安排，以及對於畫面關係的處理加強繪畫中觀念的表達，拓展空間在水墨語境中的表現力，重新啟動水墨這一古老而獨特的藝術媒介。進而理清不斷變化中的文化觀念如何對繪畫空間產生作用，繪畫空間的表現又如何影響並型塑了我們的觀看、如何作用於我們的意識。也希望通過本文的寫作，提高理論修養、加強作品分析能力、最終能通過此研究指導筆者的藝術創作實踐。



---

<sup>3</sup>楊成寅，《中國歷代繪畫理論評註：宋代卷》（湖北：湖北美術出版社，2009），頁183。

## 第二節：研究內容與範圍

筆者對於繪畫藝術中空間表現的研究內容與範圍將分為三個主要部分：

### （一）、敘述學背景下的空間表現

受到巫鴻<sup>4</sup>、龍迪勇等前輩研究結果的影響，筆者將研究物件範圍縮減到敘述學背景下人物畫、風俗畫、山水界畫等空間表現，這與筆者自己的創作中空間的經營與佈局有很大的關係，雖然筆者作品形式感比較強，但敘述性一直是作品形式的根基，包括不同系列作品之間的轉變，也是建立在敘事性上的轉變。在本文中將通過研究中西方部分作品的對比，得出一些關於空間處理的經驗與視覺體驗，並運用這些經驗來指導自己的創作實踐。敘事性情節相關的空間處理，都是有一定經驗和規律可循的。研究不是目的，而是空間探討的第一步經驗積累。

如在孔得兵、李根在〈敘事性繪畫創作中的時間與空間意識研究〉<sup>5</sup>一文中察覺到了宏觀性的空間處理概括與總結。文章中，作者認為空間是一切物質存在和運動所佔有的地方，自然也是我們人類賴以生存和發展的環境，自然也是繪畫中不可缺少的重要因素。同時空間因長度、寬度、高度而表現出來，具有三維性、立體感。

在巫鴻《空間的美術史》<sup>6</sup>中，理解到巫先生對於空間的解讀與觀看方式的行為為關照。即使是三維立體空間，也有二維空間的視覺觀看特徵，而在視覺平面的創作中，也有三維空間的觀看方式。關鍵在於創作者期待的是哪種觀看行為。

---

<sup>4</sup>巫鴻（1945—），著名藝術史學家，哈佛大學美術史系教師，主要作品有《武梁祠：中國古代畫像藝術的思想性》、《禮儀中的美術》、《時空中的美術》等。

<sup>5</sup>孔得兵、李根，〈敘事性繪畫創作中的時間與空間意識研究〉，《漢宇文化》22，(2019)。

<sup>6</sup>巫鴻，《空間的美術史》（上海：上海人民出版社，2019），頁 35-100。

在《何為變相？兼論敦煌藝術與敦煌文學的關係》<sup>7</sup>一文中，巫鴻先生詳細描述了降魔變圖像的發展脈絡，也成為我研究敦煌壁畫、經變畫的指導經驗。

張朋川的《韓熙載夜宴圖圖像志考》<sup>8</sup>是筆者解讀五代敘事圖像方法論的參照。

同時，筆者理解的敘事學概念較為淺顯，根據定義，敘事學誕生於 20 世紀的法國，一個被認為是研究敘事作品的科學。新版《羅伯特法語詞典》對「敘事學」所下的定義是：「關於敘事作品、敘述、敘述結構以及敘述性的理論。」而七卷本的《大拉魯斯法語詞典》對「敘事學」的解釋是「人們有時用它來指稱關於文學作品結構的科學研究」，顧名思義，一些非文學性作品，也可以用這樣敘述結構的研究法則對應研究，於是本文借此科學的方法論為前提，研究敘事性繪畫中圖像學與空間表現問題。

## （二）、繪畫中空間表現差異性

通過研究中西方繪畫藝術中的空間表現，能發現存在巨大的差異，筆者將主要從兩個方面來探討形成這巨大差異的原因，第一、中西方空間觀念的差異：不同地域所孕育出的文化觀念，面對空間中國人傾向于感悟自然，講究「天人合一」在天地間領悟宇宙之道、自然之道，是流動的空間觀，因此在山水畫中採用的散點透視併發展出獨特的「三遠法」，古代山水畫家希望呈現在觀者面前的作品是「可居」、「可遊」的理想空間。西方在光學自然主義的影響下，面對空間則更為理性，強調現實空間真實的三維立體效果。第二、在表現手法上的差異：在中國傳統水墨畫的空間表現中畫家著重意象的表達，根據不同的主題和情境，主

---

<sup>7</sup>巫鴻，《超越大限—巫鴻美術史文集卷二》（上海：上海人民出版社，2019），頁 254-334。

<sup>8</sup>張朋川，《韓熙載夜宴圖圖像志考》（北京：北京大學出版社，2014），頁 3-107。

動經營位置。在西方傳統繪畫的空間表現中畫家強調記錄「美的瞬間」，是用凝固的視點，用焦點透視法來安排畫面。

### （三）、個人創作理念及作品分析

這部分主要針對自己近幾年的個人創作，闡述個人創作理念、對繪畫藝術語言之獨特性的認識，筆者的創作是以在水墨語境下的空間表現為主要內容，創作初期以建築空間表現為主題。首先，是分析筆者受中國傳統水墨繪畫中特別是山水畫的影響，古人的觀物方式以及對空間的思考在藝術觀念不斷更新變化的今天，對創作者始終是重要的啟示。然後，是在創作過程中筆者受到的西方繪畫藝術中空間表現的影響，特別是西方現代藝術中出現的各種新的空間表現方式。最後，分析了筆者個人創作的當代語境，在藝術全球化的趨勢下探討「水墨藝術」如何定義，提出筆者認為「水墨藝術」面臨的新問題，並期望通過自己的研究及個人創作實踐來找尋水墨繪畫藝術的新道路。

筆者從近年個人創作的水墨作品中，分四個主要的系列來分析各個系列的創作理念，對水墨媒材的具體運用，及藝術實踐來具體闡釋創作實踐的過程。第一、〈迷樓〉系列，此系列是對古代山水畫中領悟到的一些感受和筆者的日常生活結合的創作，用超現實的手法編織的時光碎片。第二、〈追憶〉系列，是對法國偉大的文學家馬塞爾·普魯斯特作品〈追憶逝水年華〉的致敬，筆者亦期望在自己的作品中用空間承載不斷流失的時間。第三、〈中國花園〉系列，是筆者走訪過一些中國園林，對於園林的喜歡，和從對園林的學習中理解到中國人對於空間的夢想而創作的，中國的園林就是中國人的心靈花園，也是展現中國古人深刻哲思的曲折迷宮。第四、〈此時此地〉系列，是筆者日常素材的樸素積累，是一種「繪畫日記」。

### 第三節：研究方法與限制

#### 一、研究方法

為針對水墨語境下的空間表現，本文主要採用以下三個研究方法：

(一) 文獻考察法：首先為厘清敘述學背景下的空間表現，本文選取了《超越大限》、和《空間的美術史》來展開分析，在研究中西方空間表現差異性的成因時筆者選用了文獻《規範與形式》<sup>9</sup>、《文藝復興人》<sup>10</sup>、《文藝復興時期的藝術》。此外還有一些已經在空間研究領域中的博士論文。本文採用的文獻資料主要來源是通過書籍搜尋，或者通過網路上各學術網站查詢的。

(二) 作品分析法：在本文第二章中選取了宋代的一些代表作品如李嵩的《貨郎圖》、《韓熙載夜宴圖》、《重屏會棋圖》通過對這些作品的圖式，畫面符號以及風格均做了具體而仔細的分析，以此來敘述這些作品中的空間表現手法。在西方繪畫中的空間表現選取了對拉斐爾《聖體辯論》、委拉斯貴支《宮娥》、等作品，進行分析 14-19 世紀幾個重要時期的空間表現和視覺關係。

(三) 個人創作實踐法：筆者通過多年的創作實踐，創作了大量圍繞水墨空間表現為主題的作品，最初是以描繪建築空間為主要內容，對空間概念的理解隨研究不斷深入，作品發展出多個不同的系列，並持續對於水墨媒材的探索。

#### 二、研究限制

---

<sup>9</sup> 貢布裡希，《規範與形式》（廣西：廣西美術出版社，2018），頁 33。

<sup>10</sup> 羅伯特·大衛斯 (Robert Davis)、貝絲·琳達史密斯(Beth Lindsmith)，《文藝復興人》，《文藝復興人》（江蘇：江蘇鳳凰文藝出版社，2019），頁 7-42。

研究限制主要在兩個方面：(一)、「空間」這個概念所包含的複雜情況，它既是一個非常日常、很生活化的詞，但是也是在很多學科中的專業詞，因為使用的頻繁、廣泛性，這個詞彙沒有一個嚴謹清晰的界定，這個概念隨著時代的轉變也不斷衍生出很多新意涵。在美術史中對於空間概念的描述很早就開始了，因此這概念不僅是隨詞彙本身含義的變化而變化，也因美術史的發展，處在不同的美術史語境下產生新的含義。如巫鴻先生在他的著作中談到：

「空間」並不是美術史中的新詞，因此並不需要由一種新的理論將其引入。但是如果仔細觀察一下「空間」這個概念在近二三十年的美術史和視覺文化研究中使用頻率的巨大增長以及這個概念是如何被使用的，我們就會深切的感受到美術史在關注點和解釋方式上已經發生了一個很大的變化，我將這個變化稱為美術史研究中的「空間轉向」(spatial turn)。<sup>11</sup>

在本文的研究中筆者從傳統美術史空間概念出發，緊密扣合自己的個人創作，主要探討在水墨語境下繪畫中的空間表現。

(二)、全球化背景下的水墨語境，中國水墨有其複雜、深遠的歷史，形成了一套獨特的視覺話語，有光輝、璀璨的傳統，而這些在全球化不斷深化的當代文化、藝術交融中產生了許多過去不曾有過的問題，這些問題正推動著水墨語彙往新方向發展。藝術創作是非常個人的事情，每個藝術家因自身的成長環境、學習脈絡、審美傾向、研究程度的不同，對於藝術中的概念都會有不同的理解。筆

---

<sup>11</sup>巫鴻，《空間的美術史》（上海：上海人民出版社，2019），頁9。

者主要是從藝術創作者的角度，嘗試梳理水墨語境下繪畫中的空間表現，選擇了最能論述此重點的代表性文本和藝術家作品，但也可能因為個人的藝術理論知識不足、才疏學淺而有疏漏。筆者希望通過此課題的研究，深入學習、探索水墨藝術新語彙，堅定自己的藝術創作方向。

#### 第四節：名詞釋義

經營位置，也可以說「經營，位置是也」<sup>12</sup>，經營原來是指建築、營造，〈詩經·大雅·靈台〉：「經始靈台，經之營之。」經是度量、規劃，營是設計、謀畫。謝赫<sup>13</sup>在他著名的繪畫理論「六法」中用來比喻畫家們開始作畫時的構思和佈局，整個畫面的構圖。當「位置」作為名詞時，指人或物所處的具體地點、位置，當它作為動詞時，是安排或布置的意思。例如謝赫說毛惠遠「位置經略，尤難比儔」，是安排、布置的意思，而唐代的張彥遠把「經營位置」連起來讀，「位置」這時就可以理解為動賓結構中的名詞了，他說「至於經營位置，則畫之總要」，把佈局、構圖看作繪畫的提綱統領。位置須經之營之，或者說構圖須費思安排，實際把構圖和運思、構思看作一體，這是深刻的見解，對此歷代畫論都有許多精辟的論述。

傳統中國古代畫家們創作時在「經營」、「佈局」、「營造」上無不十分用心，師法自然、師造化的同時，融入自己的狀態和感悟，根據每種當下與過往，

---

<sup>12</sup> 《中國歷代繪畫理論評注》（武漢：湖北美術出版社，2009），頁 185。

<sup>13</sup> 謝赫，南朝齊梁時期畫家、繪畫理論家，著有《古畫品錄》。

體察萬物之道，遵循著宇宙間的秩序，在作品中通過提煉、取捨、概括、等藝術手法和藝術形式，處理物像間的前後、遠近、聚散、縱橫等關係。例如清代龔賢在說樹和山的畫法：

三株一叢，則二株宜近，以示別出，近者宜曲而俯，遠者宜直而仰……千峰萬峰，中有主宰，昂然為君，拱立臣采，翠列眉端已在天外。<sup>14</sup>

水墨，水和墨，通常是指不用色彩，單用水、墨暈染的一種繪畫技法，這類型的作品為水墨藝術，它的拼音是 shui mo 和英文中的 ink art 所指並不相同，傳統意義上的水墨技法是僅通過加入水和墨的比例不同，在宣紙或者絹布上表現物像的豐富層次形成濃墨、淡墨、乾墨、濕墨、焦墨等效果。水墨畫有三個基本特性：第一是水墨的「單純性」這與其簡單的物質媒材所決定，第二是「象徵性」在水墨黑白、虛實間註定形成的文化特性，第三是「自然性」，這是由於水的大量介入，與水在創作過程中的特殊作用決定了其作品的自然屬性。

傳統中國水墨畫開始于唐代，在五代時期漸漸成熟，宋元時期十分興盛，明清時期在文人士大夫的影下繼續蓬勃發展。形成了水墨畫一系列獨特的講究筆法和墨法的傳統繪畫技巧，如“骨法用筆”、“墨分五色”、“當黑計白”等等。對水墨畫發展影響最深遠的理論，是從王維的〈山水訣〉中開始的：

夫畫道之中，水墨最為上。肇自然之性，成造化之功。或咫尺之圖，寫百千里之景。<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> 龔賢，《龔半千課徒畫稿》（四川：四川人民出版社，1981），頁 15。

<sup>15</sup> 《中國歷代繪畫理論評注》（武漢：湖北美術出版社，2009），頁 103。

水墨畫是中國美術發展中的獨特產物，它承載著中國人觀看和表現世界的方式，在社會飛速發展，中西方文化相互交融的當代水墨畫的發展面臨著和過去十分不同的文化語境，但也有許多文化碰撞所帶來的新機遇。

”水墨畫”體現的是歷史化觀念，在傳統的知識系統裏，它是表現精神生活的重要方式。無論是古代或是當代，它兼具日常性、生活性、行為性、儀式性，而超越性是水墨精神之旨歸，傳統雅集、送別、漁樵、行旅、問道、耕讀等，無不有之。比如經久不衰的〈瀟湘八景〉中去國懷鄉的詩畫吟詠，沈周畫〈墨牡丹〉記錄的挑燈夜賞的追寫，〈落花詩〉中文征明、唐寅等人的吟詠唱和，石濤的〈黃硯旅詩意冊〉記遊式山水等，不勝枚舉。世俗情懷與詩性的超越精神相融相化，思古之情與求新之念錯綜生發。因此，深厚的中國畫不僅僅是單純的繪畫，它的內容就是思想，是一種很有學問的人文之學。<sup>16</sup>

界畫，也可稱為「界划」，是中國傳統工筆畫中的一種，指在作畫時用界筆直尺劃線的繪畫技法，因為在中國畫工具中常用的毛筆，筆尖都是柔軟的，畫直線或平行線就非常困難。在古代通常將一塊長約四釐米的竹片，一頭為半圓一頭有一個和筆桿相合的槽，作為輔助工具固定畫筆和界尺，讓竹片緊貼著尺邊，就可以畫出筆直、均勻的線條，這種技法早期主要用來描繪建築物，後來發展到對於宮室、器物、車船等的描繪。

---

<sup>16</sup>丘挺，《美術觀察「中國水墨畫的現代意義」》（北京：美術觀察雜誌社，2019），頁28。

界畫的歷史最早可追溯到晉代，在顧愷之<sup>17</sup>的〈魏晉勝流畫贊〉中首句便出現：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬；台榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也」。<sup>18</sup>到了唐代為描繪帝王、貴族們的華麗、奢侈的宮殿，界畫得到很大的發展，開始盛行，其中的最具代表性的畫家有李思訓、李昭道父子，他們的作品〈明皇幸蜀圖〉便是此類作品中十分優秀的。宋代是界畫發的高峰，在格物致知的理學觀念影響下，對建築物的描繪畫師們極盡所能的做到準確、細緻，使描繪物想真的一樣，毫釐不差，出現了界畫中的巔峰之作《清明上河圖》。元代因為文人士大夫藝術興起，他們注重書法用筆，青睞於直抒胸臆的寫意畫創作，這種講究筆法、嚴謹、工整的繪畫手法遭到排斥，從事界畫創作的藝術家急劇減少，界畫的發展漸漸開始走向衰落。

明代界畫的發展緩慢，「〈明畫錄〉中列到界畫家僅二人：一為石銳，一為杜堇。其原因是“有明以來，以此擅長者益少，近人喜尚元筆，目界畫都鄙為匠氣，此派日就漸滅者。”這時，人們對界畫的偏見已十分明顯。“明四家”之一的仇英是明代最有成就的界畫家。他的界畫創作大都散見於山水人物畫中，獨立的倒不多見。他畫的宮殿樓臺，嚴謹細秀，發翠毫金，絲丹縷素，獨樹壹幟。這時期還有一些不知名的畫家，史無傳載但水平不低，像安正文的〈黃鶴樓圖〉、〈嶽陽樓圖〉，繡窗雕欄，精細入微，是古代界畫中的佳作。」<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup>顧愷之（348年—409年），晉陵無錫人，東晉傑出畫家、繪畫理論家、詩人。博學多才，擅詩賦、書法，尤善繪畫，與曹不興、陸探微、張僧繇合稱“六朝四大家”，他作畫，意在傳神，其“遷想妙得”“以形寫神”等論點，為中國傳統繪畫的發展奠定了基礎。

<sup>18</sup>《中國歷代繪畫理論評注》（武漢：湖北美術出版社，2009），頁114。

<sup>19</sup>《界畫浮沉錄》鑒賞收藏網，2005。

在清代因為統治階級的喜愛，界畫雖然不像在宋代那樣得到廣泛推崇，但也取得了不小的發展，其中代表畫家有袁江、袁耀，他們的代表作品〈梁園飛雪圖〉、〈驪山避暑十二景圖〉描繪工整精細、雍容端莊有宋代遺風。

透視，perspective 一詞來源於拉丁語 perspicere 一種近大遠小的視覺規律，通過這種規律可以在畫紙或者畫布上，表現空間感和立體感，是繪畫藝術中最基本的技法，它能產生一種視錯覺，使畫中描繪的物像顯得和現實生活中真實的物像一樣真實、自然。近大遠小的視覺規律是因為人類眼睛的結構決定的，是由眼睛視角大小的變化所致。在作畫時需要假想一個固定的視點、視平線、或視心線。

繪畫是在平面上描繪，以平面為載體，通過視覺認知來反映一定空間內容的藝術活動，所以對於空間的認識和研究有很大的意義，廣義的透視學指各種空間表現的方法，出現在線性透視之前，包括縱透視、重疊法、短縮法、斜透視、色彩透視法等等。狹義透視學指的是在 14 世紀時開始逐漸形成的再現空間的線性透視。一般透視可以分為三類，平行透視、成角透視、傾斜透視。

## 第二章：敘事學背景下繪畫中的空間表現

在繪畫中敘述性是非常古老的傳統，敘述性的古代作品曾經是生成圖像認知的主要形式。為了記錄和再現，敘事性在繪畫傳統中是不可忽視的。雖然攝影術發明之後，記錄圖像變得容易，但也正因為如此，圖像信息獨立出來，成為不必從屬於任何敘事的存在，傳統的敘事規則被打破，繪畫中新敘事秩序正在建立。筆者自己的創作正在探索這方面的內容，思考著如何運用新的物像、結構作為新敘事的媒介，怎樣創造和重新編輯繪畫符碼，所以這章先主要從研究繪畫中傳統的敘事方式開始。

### 第一節：中國古代敘事性繪畫中的空間表現

中國古代出現敘事性繪畫的時間非常早，早在東漢時期就已經出現了苗頭，在這之前，更多的是以人物為中心的散點安排法。在這一節，將簡單敘述敘事學背景下，繪畫空間表現是如何推進的。可以分為如下幾個階段來闡述和分析。

#### （一）、從象徵性圖示到敘事性繪畫的出現（先秦-魏晉）

顏延之曾說「圖載至意有三，一曰圖理，卦像是也，二曰圖識，字學識也，三曰圖形，繪畫是也。又周官教國子以六書，其三曰象形，則畫之意也是。故知

書畫異名而同體也。」<sup>20</sup>我們由此可知，當時社會普遍認為，繪畫就是「圖形」，更被看重的是「記錄功能」。

就目前可以看到的圖像資料顯示，先秦時期的人物故事畫，還不能完整地稱為故事畫，更多的是出現人物的圖形。用作記錄、教化、甚至是當時社會的陪葬品。

戰國時期的陰陽五行，在漢代董仲舒的宣導下，完美地發展成「天人合一」的宇宙圖示。在更多的墓葬壁畫中，我們大量發現描繪、記錄人對死後世界的想像，並用來裝飾墓室。（墓室圖待補充例子）

西漢初年的湖南長沙馬王堆漢墓出土的帛畫，就是按照天、地、人三層，分層繪製的。從上到下，帛畫分為三層結構。上層主要繪製日月、天門等符號。正文將詳細進行馬王堆漢墓帛畫的圖像學分析及空間處理的介紹。

西漢時期的墓室壁畫，其實是在「天人合一」的宇宙觀中，發展和擴充出來的。越來越多描繪仙界的圖像出現，比如青龍、白虎、朱雀、玄武的形象。在和林格爾漢墓中，四神的形象被豐富的製作在天頂之上，並且還出現了星象圖。

「視死如生」的觀念越來越深入人心，除了將生前所用的物件帶入墓葬中，另一個非常有代表性的特徵是，將人間所用的物品畫入墓葬壁畫中。

這一階段，所有的空間思維尚不足形成，我們可以從山東嘉祥武氏祠的畫像磚中看到這一現象。如武氏祠畫像石刻，畫面構圖常常呈現上中下三層結構，人物關係正側面的處理非常籠統，所有人的臉都是側面形象，但是身體其實是有正面，也有側面。

---

<sup>20</sup>張彥遠，《歷代名畫記—卷一敘畫之源流》，浙江：人民美術，2011，頁34。



圖一：山東嘉祥武氏河漢畫像石

東漢末年，一些敘事性繪畫才稍稍嶄露頭腳。山東金鄉「朱鮪」祠堂石刻，出現了空間中人物關係的佈局。這應該是一種，對三維空間的嘗試，石刻畫中，人物的主次關係，是沿用大小的處理方式，人物空間的關係，出現了側面、背面的形象，並且他們還被安排在像是「舞臺」一樣的空間裡，形成圍合的態勢。

朱鮪祠堂石刻和同時期的另外一些墓室壁畫，其實反應出當時流行的一種崇尚複雜視覺性的日常表現法則，有專家認為，這是一種社會選擇，也與當時宮廷的趣味「描述性風格」有關係<sup>21</sup>。

發展至東漢末年，長卷形式的繪畫才逐漸顯現。在畫像主要人物旁題上像主之名，或者刻上評述人物的讚頌文的做法，在兩漢時期很普遍，這種左圖右文的形式，奠定了繪畫手卷形式的雛形。直到魏晉南北朝時期，人物畫寫真實模式的確立，形式上，長卷模式基本也成為人物故事畫的主要表現方式。這一時期，長卷式繪畫中的人物故事漸漸與自然景物融合一體，山水景緻慢慢出現在人物故事

<sup>21</sup>巫鴻，《「空間」的美術史》（上海：上海人民出版社，2019），頁 25。

畫中，也成為山水畫發展的雛形。

傳為顧愷之作《洛神賦圖》，就是一副典型的長卷式敘事繪畫。正文將在這裡詳細敘述關於洛神賦圖的符號分析和故事發展與構圖佈局的關係。



圖二：佚名(宋)，〈洛神賦〉傳為魏晉南北朝，顧愷之，絹本設色，27.1cm x 572.8cm，藏於北京故宮博物院

## (二) 穩定的「空間表現」構圖模式（隋唐）

《歷代名畫記》中曾記載「漢明帝雅好畫圖，別立畫官。詔博洽之士班固、賈逵輩，取諸經史事，命尚方面工圖畫，謂之畫贊。」<sup>22</sup>「贊」是一種文體，多用於評論、總結。由於繪畫需按照統治者的需求有選擇的講述事件、歷史，去調動觀者的情緒，所以較注重「真」和「善」的表達。而且唐以前的繪畫常以文學作品為腳本，藉以完整的闡述「道德訓誡」的功能。如我們先前提到的《女史箴圖》、《洛神賦圖》等等。

隋唐長卷形式趨於定型，目前發現的手卷居多。墓室壁畫和宗教壁畫中，更以長卷式構圖方式開始普遍存在並大規模應用。

普遍的觀點是，自魏晉六朝開始，繪畫多服務於宗教。魏晉南北朝以佛傳、本生故事居多，而隋唐則以大型經變故事貫穿始末，開創新的歷史敘事。

<sup>22</sup>張彥遠，《歷代名畫記》（浙江：浙江人民美術出版社，2011），頁32。

魏晉時期的宗教壁畫中，可以看到受到南朝「竹林七賢與榮啟期」的構圖模式影響，用巫鴻老師的觀點來講，即模仿了文學的敘事模式。但是初唐開始的經變故事中，一些不必要的情節可以被省略，主要產生矛盾的人物一定是存在的。

「與多數經變以單體稍微佛菩薩為中心樣式不同，這類繪畫中有兩個人物，左右並列。這兩個人物或競賽或鬥爭，是一個特殊事件的主角；故事中其他的情節場面則作為次等的元素填充在畫面中。」<sup>23</sup>

這類圖像不表現時間的秩序，並不是我們常規意義上的敘事繪畫，但其實是完成了某種空間秩序中的一個時間節點，是具有抽象意義的。初唐的繪畫開始出現了「空間表現」。

其實不止是宗教藝術中發現這樣的規律，在我們手卷中亦可發現這一規律，如《搗練圖》。（正文會正式分析）長卷中，每一個環節都是對應抽象意義上「搗練」的具體相應的流程。巫鴻先生在此處認為，這時出現了一種正反構圖的鏡像概念，即上一個時間節點，主要人物角色之間完成了一次「相互反轉的鏡像」處理，即 A 與 BC 形成了一個閉合小空間，在下一個時間節點上，另一對主要人物角色再次形成一個小閉合空間，並依此類推的在後面的畫面中繼續出現。

總體來講，隋唐時期的敘事畫，完成了從象徵象繪畫到寫實性繪畫的過渡階段，唐代卷軸形式成為當時人物畫較為穩定的構圖模式。

### （三）五代兩宋時期敘事繪畫

五代兩宋時期的敘事學背景下人物畫已經漸趨成熟。經濟高速發展，民間風俗畫、故事畫風靡一時，文人士大夫亦會畫一些輕鬆的怡情的風俗畫做養性、交

---

<sup>23</sup>巫鴻，〈變相於變文：敦煌「降魔變」繪畫〉，收錄上海人民出版社編，《超越大限——巫鴻美術史文集卷二》（上海：上海人民出版社，2019），頁 254-334。

流之道。

目前我們已知五代顧闳中《韓熙載夜宴圖》、周文矩《重屏會棋圖》等，皆為現世可研究當時文人師友相聚的場景提供了幫助，也是北宋風俗畫之始。

宋代敘事繪畫以《清明上河圖》、《文姬歸漢圖》達到了高潮。風俗畫在此時成為整個社會的縮影。不論是情節的推進還是空間的營造，都將風俗生活、歷史故事塑造的非常成功。我們來單獨看一下《清明上河圖》。該圖採用全景模式繪製，作者張擇端並沒有選擇某個主要人物進行描繪，而是繪製了一幅「群像」，展現了同一段時間內，汴京郊外、運河繁忙、都市生活的不同敘事情節。汴河的繁忙漕運，人們爭相做著日常生活裡最普通的事情，張擇端將散點透視和全景構圖發揮到極致，將所有不屬於同一空間的人和場景，安排在一個空間中，慢慢推開，像是一個一鏡到底的長鏡頭，引導觀者視線從手卷的一邊緩緩推進到另一端。蘇立文先生說：「它的視角幾乎是電影化的，穿行於河岸上，就好像一台移動的電影攝像機。在所畫舟船中，他顯示出一種嫺熟的陰影和遠近透視關係的技法，而這種技法在 12 世紀之前的中國畫中別無他例。<sup>24</sup>」

北宋宏觀敘事的氣勢發展到南宋，就被更加表現細膩的小幅風俗畫所取代，比如南宋李嵩的《貨郎圖》，這是一幅短幅敘事繪畫，精緻的畫面將一個瞬間定格在老樹下的一個空間裡。左手邊貨郎挑著扁擔售賣小玩具，一個母親帶著孩子正在挑選，右手側有另一個母親，帶著一群孩子順勢前來觀看，兩個場景的過渡，是以中間的一個孩子沖向貨郎伸手欲拿扁擔上的貨物，為連接點，右側母親的身旁，甚至還有個小孩子拉著母親的衣服，向前俯衝的動勢。整個場景姿態各異，但卻氣脈貫通，讓人視線隨著每個人物的動勢去觀察貨架上的貨物，但每個

---

<sup>24</sup>邁克爾·蘇利文，《中國藝術史》（上海：上海人民出版社，2014），頁 196。

角色自身的特徵又非常鮮明。



圖三：李嵩〈貨郎圖〉，絹本設色 25.5×70.4cm 故宮博物院藏

五代兩宋的敘事人物繪畫，已經可以做到流暢而有有緊湊節奏感的推進情節，一個空間內安排多個空間的複雜故事，即有間隔但不斷續。比如傳為南宋《蠶織圖》，此卷共繪二十四個蠶桑絲織的生產過程。

畫面中分多組人物，每組人物都被房屋的立柱所分隔開來，每組人物之間，都存在互動關係，但組與組之間的人物卻基本沒什麼互動，這種形式曾與巫鴻先生提出的魏晉時期人物敘事畫的「鏡像結構」<sup>25</sup>如出一轍。



圖四：南宋，〈蠶織圖〉，卷軸，絹本、線描、淡彩，28.7 x 1100 cm，黑龍江省博物館藏

<sup>25</sup>巫鴻，《空間的美術史》（上海：上海人民出版社，2019），頁 35-100。

總體來看，五代兩宋的敘事繪畫已經走在頂峰。無論是單一時空的創作還是多空間維度的表現，都可以做到巧妙的經營構圖在同一個時空中，並且表現得非常流暢。

#### （四）分析《韓熙載夜宴圖》、《重屏會棋圖》敘事性空間表現特徵

《重屏會棋圖》描繪的是南唐中主李璟與其三弟四弟、五弟會棋的情景。這幅作品以其屏風中的三重空間營造著稱。我們可以對比《勘書圖》，同樣是三屏風，勘書圖的屏風空間是三個平面結構，而《重屏會棋圖》的屏風空間則是三套疊。

《勘書圖》的屏風幾乎佔有了所有畫面，透過三個屏風，完整展示出三個屏風空間中的山水畫面。而《重屏會棋圖》中屏風之中的圖像又套疊著成為下一扇屏風的全新空間。正文將完善相關符號和圖像學意義。



圖五：周文矩〈重屏會棋圖〉，絹本設色，40.3x70.5cm，故宮博物院藏



圖六：〈勘書圖、挑耳圖〉絹本設色，28.4x65.7cm，南京大學藏

同樣存在屏風空間的還有同期的《韓熙載夜宴圖》，但這幅繪畫的構圖模式與同期其他作品有很多不同，屏風的作用是作為畫面中用來分隔隱秘空間的，全卷分為五段，每一段都是用一扇屏風作為畫面空間建構、營造美感的主要手段。

手卷的起手部分是在描述琵琶獨舞的宴樂場景，韓熙載高坐榻上，背後靠著一座屏風，屏風後藏起一小鋪床鋪，是一個隱藏的私密空間。第二段描繪的是六麼獨舞。韓熙載在羯鼓旁，揚手敲擊，為舞助興。新科狀元郎粲側身斜靠在椅子上，一邊可以照顧到韓熙載，一邊可以欣賞王屋山的舞技。

第三段描述的是宴間小憩。韓熙載坐於屏風圍住的榻上，與一邊圍坐的侍女閒聊。與上一時刻的空間銜接的部分，是一個拿著琵琶走過來的舞姬，與另一位拿著託盤的侍女，正交會招呼的場景。這是一個瞬間，將宴會小憩的輕鬆與即時性發揮的淋漓盡致。

第四段是管樂合奏部分，這個場景下，主人韓熙載高坐椅子上，觀看前方樂伎清吹。在另一幅屏風的圍護下，這個空間形成了閉合，屏風下有另一位打板男子正與另一空間中走來的侍女說話，也因此引出最後一個場景——送別。



圖七：顧闳中，五代，〈韓熙載夜宴圖〉28.7×335.5cm，絹本設色，北京故宮博物院藏

李松先生曾認為，關於〈韓熙載夜宴圖〉畫面的屏風處理有值得推敲的地方，比如第三段的休憩場景中的床、榻的圍屏，都只畫了下半部分，第四段的清吹場景，圍屏也只畫了下半截，這樣的構圖方式出現多次，應是按照當時的敘事人物畫的構圖模式而創作的。

#### （五）敘事性繪畫的情節性與特徵

我們現在談論的圖像問題，都圍繞著「敘事」，所以到底什麼是敘事？

本文在緒論部分，已經界定了敘事相關的問題，即空間或時間上有一定關係可循，完整的描述了一個事件。敘事本身不是一個靜態的瞬間，而是有時間性、

空間性，才能展開畫面。長卷形式，便成為這類敘事性繪畫的載體。

圖像敘事的情節性非常重要，通過情節的轉換來完整事件。敘事性繪畫中的靜態表現，就是某事件的某個情節點，類似定格動畫。圖像的直觀效果更大於口頭、文字的敘事的效果。圖像中的情節表現和空間構圖處理，就成為敘事性繪畫的重要因素。

我們具體來看下，情節是怎麼推動敘事繪畫發展的。一般情況下，情節的推動，往往靠時間先後順序和因果關係進行編排，構成情節的人物一般需要多人完成，畫面中主角作為主體，其餘人物和他形成互動關係。在這樣互動的關係中，物件間的互動就構成了空間，不同的多個空間推進，就暗示了時間性的存在。

### 1、連續的時間性

和獨幅畫相比，用兩幅以上的畫面連續敘述一個故事或事件無疑是「時間性」的表現。視覺藝術中，常常會有「連續在現」的表現手法，可見時間性是敘事性繪畫的一個典型特徵，本文討論的敘事性繪畫，筆者認為一般分為兩種情況：其一是完整的描述一個事件，有連貫的時間表達；另一種是每一個畫面皆是一個時間節點，所有畫面需要貫穿起來，才能查看它所表達的主題，比如《女史箴圖》。

在敘事性繪畫中，情節是最重要的一個部分，它推動了畫作的開始、發展、高潮與結尾，使其形成一個完整的迴圈。如《韓熙載夜宴圖》中，採用長卷形式，記錄了晚宴中的五個片段，聽樂、觀舞、休息、清吹、送別。每一個片段作為一個故事情節，這每一個情節都可以獨立成章，卻又有不可破壞的連續性。

再如閻立本的《職貢圖》描述了一件關於「進貢」的歷史事件。



圖八：唐閻立本〈職貢圖〉絹本設色縱 61.5×191.5cm 臺北故宮博物院藏

這幅作品的營造構圖不在於「情節」的推進，而在於事件本身的行進過程與發展脈絡的紀實。每個人物之間的互動雖然不太明顯，但是整體的運動勢能是從右向左行進的，一眼望去，畫面產生連續的時間線。

## 2、直觀的空間營造

圖像進行敘事具有直觀性。用「繪畫表現事件，使自身處於兩種矛盾的需求之間：一是表現整個事件，以使人們更清楚地瞭解；二是表現事件的一個瞬間，以便忠實於感知的真實性」。<sup>26</sup>

繪畫敘事的特點就是具有瞬間性，這一瞬間也就是繪畫進行敘事時所呈現出的情節。繪畫需要作者盡可能的描述一件完整事件，但是畫面是靜止的，如何在靜止的空間中安排多個情節，營造多個空間，就成為畫家需要解決的問題。

從魏晉到兩宋，很多人都在進行探索，有人人文解決這個矛盾的方法就是將描繪的這個事件按照事件發展順序連續表現，也有人認為不需解決這個矛盾，完全可以讓多個空間共存。如我們前面討論的《蠶織圖》，這種「鏡像結構」形成

<sup>26</sup>王治，《空間表達與寓意--以敦煌西方淨土變結構研究為中心》（北京：中央美術學院，2015），頁 110-117。

一種互文，每個單獨的組別中，形成獨立的小空間，多個小空間連續下來，形成一卷完整的蠶織工作的敘事結構圖，當然作者處理組別之間的矛盾，就是依靠「題注」與立柱分界的方式，安排多個空間存在在一個空間中。

現在，我會將山水畫放在敘事學背景下，進行解讀它的空間處理。

首先，在緒論裡，筆者遵循前人研究成果，認為敘事學背景是建立在事物現象基礎上來討論的，那麼山水其實也是一種現象，唯一不同的是，山水畫不存在像人物畫一樣的情節處理，但它存在時間和空間的處理技法探討問題。筆者現在就在討論，如果我們換在敘事背景下，一部分山水畫的時、空表現將有什麼不同。

在筆者看來，這部分山水畫不簡單的是純粹的山水空間，更多的是一些融合了少量人物角色的場景，卻將更多筆墨投入到山水之間的作品。

南北朝時期，山水林泉往往作為人物畫背景出現。南朝宗炳與王微分別著兩篇目前發現最早的山水畫論，分別是《畫山水序》和《敘畫》。山水畫理論中，第一次討論到空間表現，這也奠定了山水畫的理論基礎。

但是現在資料顯示，至少在盛唐時期，獨立的山水畫已經出現，並漸漸形成了一定的視覺空間。可細分為工筆山水和寫意山水，前者以李思訓父子、展子虔為代表，賦色工麗，金碧輝煌；後者則以抒寫文人情懷見長。

傳為隋代展子虔的《遊春圖》，可以看作是迄今為止最早一幅獨立的山水畫。該圖以貴族遊春為主題，描繪了湖水、遠山、草木、遊人。作者採用對角線式全景構圖，表現了一個遊樂的空間。可見此時的山水已經不再是「人大於山」的圖示表達，作者開始用人、景虛實來表現遠近關係。(圖)



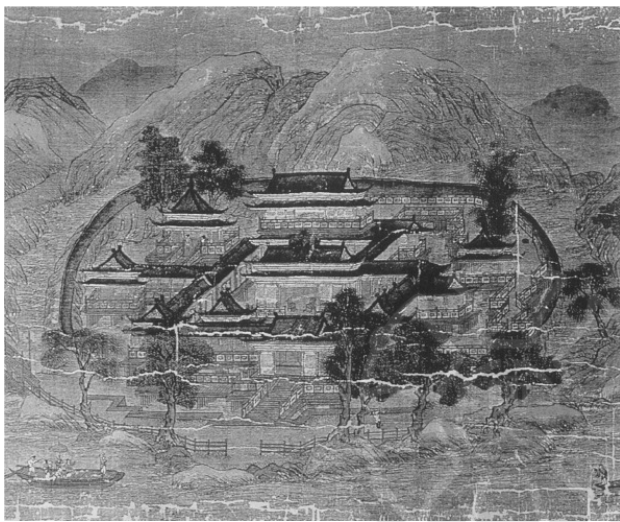
圖九：隋，展子虔〈遊春圖〉卷，絹本，設色，縱43cm×80.5cm，館藏於故宮博物院

另一幅青綠山水代表《江帆樓閣圖》，則更具備這種空間表現。境界比之《遊春圖》開闊，上部大片江水作虛的處理，略點數舟，與畫面下部密集的景物形成強烈的虛實對比，更強調了煙水遼闊、虛無縹緲的境界。(圖)



圖十：唐，李思訓，《江帆樓閣圖》，絹本設色，101.9×54.7cm，藏於臺北故宮博物院

王維<sup>27</sup>的《輞川圖》則與上述兩幅青綠山水大不一樣。構圖模式與空間表現的方法，與同一時期的佛教經變畫非常像，都是以合圍式的樓閣，這或許也與王維學佛修禪有關，他四十歲左右看著周圍的朋友們有的因病離世、有的在政治鬥爭中犧牲，於是漸漸淡出仕途，買下了坐落於終南山下輞川中的園林「輞川別業」。王維被后世稱為繪畫「南宗」，五代時期，山水畫甚至發展到盛極。



圖十一：唐，王維，〈輞川圖〉，絹本水墨，101.9x54.7cm，芝加哥藝術博物館藏

## 第二節：敦煌壁畫中的空間表現

隋唐時期佛教繪畫大盛，畫面構圖、造型、表現技法等都達到了頂峰。所謂「南朝四百八十寺，多少樓臺煙雨中」，可見但是佛教盛行可見一斑。

佛教繪畫也達鼎盛時期。《歷代名畫記》中記載展子虔、鄭法士、楊契丹、

---

<sup>27</sup>王維（701—761年），字摩詰，河東蒲州人，唐朝詩人、畫家，代表作品《山居秋暝》、《輞川圖》。

董伯仁、田僧亮都曾以佛教繪畫得到過讚譽。中國現存敦煌莫高窟中，唐代石窟與繪畫占大部分。唐代石窟中的壁畫，題材多以經變為主，一改北朝時期佛傳故事為主的敦煌壁畫風格。直至宋金時期，又再度興盛以水月觀音為主要流行圖樣的佛教世俗化圖像，敦煌壁畫逐漸走向程式化。本文將重點討論北朝佛傳、本生圖像以及隋唐經變題材壁畫。

在隋時期莫高窟壁畫中，畫師們已經開始主動的運用對建築的表現，來營造繪畫的總體風格，對於三維空間的再現及人物比例關係的處理上也獲得了空前的成功。建築物不再是畫面中概念化的存在，而是真實世界立體造型的繪畫再現，因為描繪建築造型技法的成熟。從此以後，故事畫的表現打破了連環畫的圖案式描繪。在此一時期的史跡畫中，故事場面的圖寫已通過建築的再現構造出了某種真實空間的影子，為初唐時期壁畫中，表現巨幅經變畫中的建築空間打下了基礎。如隋代建造 419 窟人字坡頂壁畫。



圖 十二：敦煌莫高窟 第 419 窟人字坡頂西坡

我們以初唐早起的《西方淨土變》開始探討。隋代西方淨土圖像仍以尊像為主，隨著西方淨土信仰的流行以及唐代佛教禮儀的變化，敦煌唐代西方淨土變出現了一系列的變化。

初唐貞觀年間始修的 220 窟南壁，目前學界普遍認為是西方淨土《阿彌陀經變》，這鋪圖像描繪了西方三聖下的極樂淨土場景。畫面中心有寶池，四方有欄杆環繞，內外相通；三聖以及一眾佛菩薩的身份依照體量大小而定，阿彌陀結跏趺坐，周圍步步生蓮。「身光後雙樹高聳，佛頂七寶華葉化成無量寶蓋，妙真珠網彌覆樹上。」<sup>28</sup>這樣一幅西方極樂淨土的場景可謂是初唐經變的代表作。(圖)

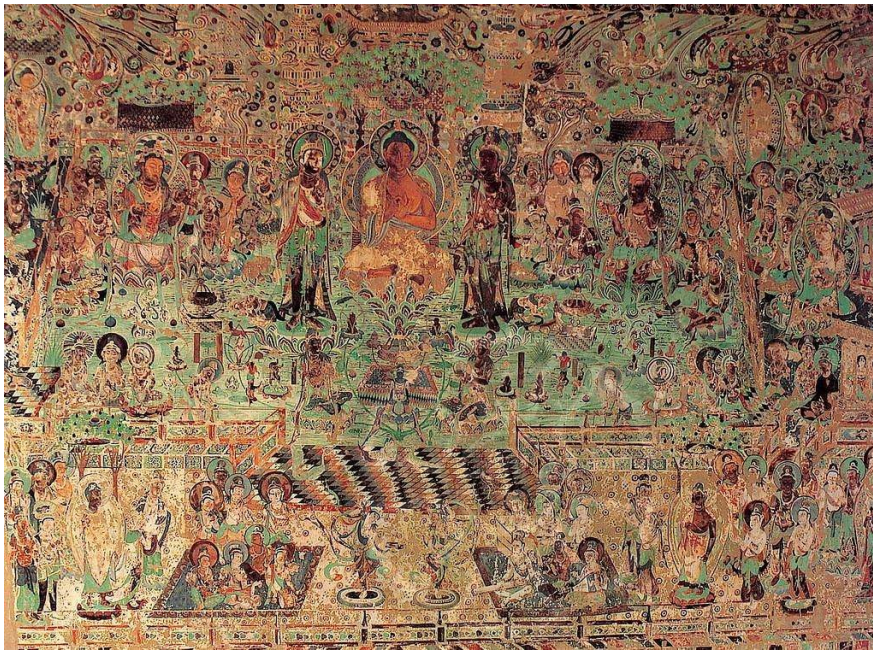


圖 十三：220 窟南壁，西方淨土〈阿彌陀經變〉

在這幅作品中，空間的表現已經成型了，雖然不像盛唐時期《觀無量壽經變》那樣似乎給人焦點透視的錯覺，但作為初唐時期的作品，工匠們很努力的在營造西天佛國的三維立體世界。

畫面整體較零散，但是由於一佛二菩薩的形象過於高大，可以達到將人的視線完全吸引到主尊身上。遠處的樓閣佛域依稀可見。(正文詳序)

---

<sup>28</sup>王治，《空間表達與寓意--以敦煌西方淨土變結構研究為中心》（北京：中央美術學院），頁 73。

7 世紀末 8 世紀初，《觀無量壽經變》的出現，將敦煌壁畫空間表現推上了頂峰。以敦煌 172 窟北壁壁畫為例。



圖十四：敦煌 172 窟北壁〈觀無量壽經變〉

這鋪《觀無量壽經變》的兩旁是豎條的畫幅，表現的是「十六觀」，敘事手法自下而上，一個小篇幅接著一個小篇幅，完整的講了釋迦牟尼教示的「十六觀」來源故事與觀想方式。

巫鴻先生將 172 窟這鋪經變的構圖方式為「三分構圖」，認為它代表了唐代出現的一種新的繪畫方式，目的是將三個空間三種教義融合為一體。居於中心的主尊像，是膜拜的主體，兩旁的豎條故事，是觀想的方法指導。中間的主畫面是採用了建築界畫的繪製方式，較為接近焦點透視的手法，最終引導觀眾去看往畫面的中心——樓閣下方端坐的阿彌陀佛。畫面將「講經」和「觀想」兩個空間融為一體。

從初唐開始流行的巨幅經變畫起，到盛唐時期對於大型經變出現變式、完整

總結和歸納的圖示，空間的概念，在敦煌巨幅經變畫中發展到了極其成熟、完善的地步。

### 第三節：西方 14-19 世紀敘事性繪畫中的空間表現

為了研究在敘事背景下中西方繪畫的空間表現，筆者選擇 14 世紀文藝復興時期至 19 世紀的風俗畫和宗教畫作為對比材料。

15 世紀的西方人認為，埃及畫家畫的一點都不真實，因為作品中的一切物體，不僅能看到正面側面，甚至還能看到後面。阿恩海姆在《藝術與視知覺》中評價，埃及人畫畫是對本來面目的再現，而西方人則是對視覺感知的再現。所以他們會借助透視等方法對視覺空間進行看上去更真實的描述。

我們拿宗教畫中非常有代表性的拉斐爾《聖體辯論》作為分析物件。



畫面分上下兩部分，即人間世與天上的兩個場景，中間用厚重的雲層和天使

作為分隔空間的裝飾。天上的空間正中央，也是整個畫面的最重要並引導大家視線的部分，即三位元一體的聖父、聖子、聖靈。聖父在最高處的圓拱形畫面最上層，耶穌在光芒萬丈的圓環裡佈道，身旁是聖母與施洗約翰，兩側分別排列開各路先知。在雲層下方，是聽著佈道、辯論的各個階層民眾，他們之間彼此會有視線互動，但更多是根據角色性格，給予視覺表現。在這幅作品中，畫面的中心即耶穌，也是這個半圓拱形的焦點。

16 世紀的繪畫空間更多人投入到比例的秩序和數位化的和諧，甚至在對美的理解上，都需要用標準的數位算出來。越來越多的藝術家投入到透視的研究、空間問題的探討中。17 世紀對於空間的探索更上一層樓，視覺的獨特性被挖掘出來，應用在更廣泛的藝術作品中，比如西班牙著名現實主義畫家委拉斯貴支，對於空間的解讀。

《宮娥》這幅作品，研究西方人對空間的解讀，似乎沒人能避的開。畫面中，畫家本人入畫了，他站在巨幅的畫板前，正在為人畫像。而整個畫作中最亮眼的小公主瑪格麗特和兩位侍女，她們正蹲下陪著驕傲的公主玩耍或是說著什麼。畫家是面向我們觀者的，所以他在畫誰呢？應該不是那位小公主。我們在作品的正面會看見另外兩個空間，一個是隱約掛在牆上的鏡子，鏡子裡印出兩個人，據說是國王夫婦，可他們不在我們的視線裡，按照鏡子映射的角度，我們觀看者的位置，正是鏡子裡國王夫婦的位置。所以這對國王夫婦既是畫家的模特，也是這幅《宮娥》的觀看者，他們在欣賞自己的寶貝公主要寶，或是如我們此時正在觀看畫面一般，做個旁觀者。另一個延伸空間，是那位站在門口的侍從。他回首望過來，又似乎隨時可以走出這幅作品的空間之中，去往這座宮廷、這幅畫作以外的空間。

委拉斯貴支營造了四個空間：1 是畫面中舞動、玩耍的場景，她的觀眾是畫幅外的國王夫婦；2 是畫家本人，他在觀看畫面之外，又在被畫面之外的國王夫婦或是我們觀看著；3 是鏡中空間，它映射了畫面以外的國王夫婦，或是我們，他們的觀看者，是畫家本人；4 是那位欲走未走的侍從，他是旁觀者，可以走出去，也可以忽視它，而他的觀眾是我們。

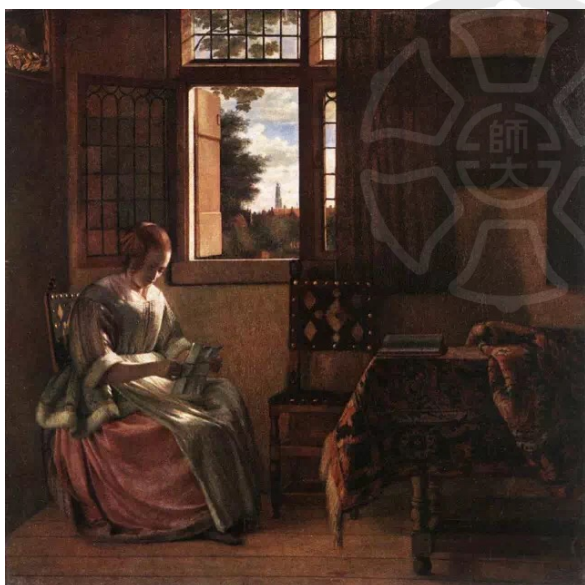


圖 十五：《宮娥》迭戈·委拉斯貴支，1656 年，油彩畫布，318 × 276 CM，館藏於馬德里普拉多博物館

委拉斯貴支的作品對色彩和空間的表達有獨特的見解，這也來源於他從威尼斯畫派既成來的光影處理。以提香、喬爾喬內等人為代表的而威尼斯畫派屬於文藝復興晚期得而藝術流派，由於臨海而商業繁榮的城市，帶來更多富足的經濟條件，這裡的藝術家可以曬著太陽去研究色彩對於光影的表現，對於空間的再現，甚至是對浪漫主義的歌頌與開啟。

同一時期受尼德蘭影響的還有荷蘭，荷蘭小畫派以寫實的靜物、風俗畫中的空間再現，著稱於世。他們這一派的畫家們，總是以豐富多樣的題材打動人，以

高超的空間再現能力俘獲人心。謹小慎微的工人、美麗熱情的少女，流浪漢和醉鬼，都是裝飾居室的好題材。彼得·德·霍赫 Pieter de Hooch（1629-1684）就是一位荷蘭小畫派畫家，他以畫室內場景聞名。《讀信的女人》就是他代表作之一。這是霍赫畫的一幅感人肺腑的室內肖像畫作品，他反反覆復在上面改了十幾年，並一直留在他的身邊，這是表現他的妻子安妮特，在窗前讀堂姐凱薩琳的信時的畫面<sup>29</sup>。1675年，當他聽說維米爾去世的消息後，畫家在窗外的風景裡畫上了那座象徵德爾夫特的尖塔<sup>30</sup>。畫面中窗下一個少婦正在閱讀信件，窗子之外，是另一個空間，展現著如風景畫一般的室外空間。這也是他常用的空間表現手法，常常是在前景中打開一扇門，將景色導向另一個空間。



圖十六：荷蘭，彼得·德·霍赫，《讀信的女人》

西方的敘事空間中，更多的是描述一個暫態空間再現，這與中國連續性空間表現完全不同。

<sup>29</sup>美術網，彼得·德·霍赫 Pieter de Hooch 高清作品欣賞，2018，10

<sup>30</sup>美術網，彼得·德·霍赫 Pieter de Hooch 高清作品欣賞，2018，10

### 第三章：繪畫中空間表現的差異性

本章主要分析由於中西方空間觀念的根本不同，以及作品創作時表現媒材和手法的差異，來比較研究中西方空間表現的差異，並研究這些差異的成因。

#### 第一節：觀念的差異

前文用綜述的方法，將敘事背景下中西方人物畫、山水畫進行了一個大致的對比。我們發現，中西方對待構圖、觀看作品的方式是有相似性的，但其實更多的是差異化。畫面空間就是文人畫家的心理空間的呈現，本文認為，這與中西方在觀看的方式上有根本不同——總結下來，東方空間善於描述完整的連續性空間，而西方創作更傾向於瞬間時刻下的某一空間再現。這源於二者對待空間的觀念根本的不同。

##### 一、東方的空間觀

我們看繪畫的方式是「讀」畫，古代繪畫基於傳統圖像形式，就是畫面平面，非光學化組成，用「移動的視點」，一步一步加添三角式山形，創造了超越鏡框限度外的「擴大的視覺範圍」。

中國的空間觀念是流動的，空間是可變換的，表現在一幅作品中可以多個空間，甚至多個時間點。這種空間表現與中國文人對待空間的觀念有很大的淵源。

中國文人受到哲學流派的影響，強調對虛無的看法，主張虛實相生，謝赫提出的經營位置，其實就是對虛實的佈局。清笪重光曾在《畫荃》裡寫到：

空本難圖，實景清而空景現…真境逼而神境生。<sup>31</sup>

其實就是在說，虛實關係處理好，畫面中觀者想要的「境」就達成了，這個「境」就是指體現在畫面中的廣闊的未畫出和寫明的意境。

在敘事空間中，如何「經營」便成為文人畫家首先要攻克的難關，於是很多畫論都在論述關於「經營位置」的方法論。也建立在這個虛實關係的基礎上，建立在對意境追求的基礎上，中國山水畫對於空間的表現，發展出一套完備的方法「三遠法」。

郭熙在《林泉高致》中首創「三遠」，是對山水畫觀看方法論的總結，即高遠、深遠、平遠。一方面體現了畫者對景物空間的處理，一方面也體現出當時人們對空間觀的理解。在山水空間中，實際就是仰視俯視與平視的三種觀看。中國畫追求這種二維空間中，運用大小、重疊、虛實、留白來表現三維空間，這其中沒有近大遠小的透視關係，有的是對整體空間的經營法則。

在文人畫家的眼中，畫裡的空間是「可遊」、「可居」的，畫面的二維於中國人來說絕不僅僅是單純的物理空間，它是人們內心的風景，是對自身存在的參照。在這些再現空間中，他們感悟「道法自然」、「理一分殊」、「格物致知」、發展出禪宗的「一花一葉一世界」，形成了一套獨特的、完善的觀物法。

## 二、西方的空間觀

在光學自然主義的傳統下，西方繪畫都是在平面上用焦點透視法來表現虛擬的立體空間，用「註定的視覺點」來製造「牆上一扇窗」把畫面關在鏡框裡面，

---

<sup>31</sup>清笪重光說：「山之厚處即深處，水之靜時即動時，林間陰影，無處營心。山外清光，何處著筆。空本難圖，實景清而空景現。神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅疣。虛實相生，無畫處皆成妙境。」安葵，《戲曲理論與美學》（北京時代華文書局，2016），頁298。

這與西方繪畫以「看」為方式有關。

這種觀看方式導致，西方的空間表現往往是一剎那，空間是固定的甚至是永恆的。他們更追求一瞬間的空間表現。相比我們，甚至更注重追求空間感，因為他們會追求表達自然真實的三維空間，畫作具有超高的寫實性。空間是絕對靜止的，甚至是高度物理化的。也基於此，西方藝術家對時間空間的佈局與營造會做出比較多的探索，最終走向程式化發展的路。

西方敘事思維發展脈絡，也可上溯至史前，如我們耳熟能詳的法國拉斯科洞窟與西班牙的阿爾泰咪拉洞窟中的岩刻畫。

而文藝復興時期的西方繪畫，有太多藝術家對於「透視」「三維空間」等問題進行研究與討論。該時期敘事性繪畫中，也一定程度上出現了空間意識和時間秩序思維。

19世紀的古典時代的到來，更是讓空間表現達到了高潮。正文將詳細論述。

他們執迷於研究時間的秩序空間的維度，本文認為是與其對空間哲學的探討和研究脫不了關係。西方人對於空間感有一套自己的哲學體系，筆者在此稍作敘述。現在學界普遍認為，現代社會意義上的「空間」概念尚且不能同古希臘時期的「空間」概念等同，但是他們自己有一個簡單的空间觀，即「一個事物的存在就必然被一個更大的事物所包圍，而這個更大的物體是相對於存在物而言，所以可以看出，希臘先哲還沒有近代意義上背景化的空間概念，在思考空間的時候更多還是一種物體所處的位置的概念。在這裡就產生了希臘空間觀的最早的也是最原始的理解：處所。」<sup>32</sup>

這之後，亞裡斯多德等人分別對所處世界觀進行了完善和解釋。柏拉圖的世

---

<sup>32</sup>張賀，《西方空間觀念的演變邏輯》（蘇州：蘇州大學，2010），頁5。

界觀是認為，宇宙由五種元素組成，宇宙並不是靜止不動的，而是與這五種元素達成動態平衡。柏拉圖將空間比作一個「接受者」，這已經很接近我們現代所認知的「空間」。

至 18 世紀中期，休謨提出：

「時間和空間觀念不是各別的或獨立的觀念，而是只是物件存在的方式或秩序的觀念；或者，換句話說，我們不可能想像一個沒有物質的真空和廣袤，也不能想像一段沒有任何真實存在物的接續或變化的時間」。

從這時期起，對待時空的觀點，從關注外在轉移到關注人本身的思想。這種角度可謂是全新的視角，後被康得所繼承。休謨和康得已經開始將空間概念，納入到人與人之間關係之中，不在獨立在所有事物之外，這也在 18 世紀末 19 世紀初達到高潮，似乎與現代社會哲學中空間的概念開始接軌。

我們發現，一直到 19 世紀來臨，西方人對於空間的哲學層面探討從未間斷過，在西方，繪畫與自然科學的緊密結合是其繪畫藝術的一大特色，他們二者結合的方式與中國完全不同，在他們看了再現現實世界則更為必要，即使是宗教繪畫中，離現實越近也就更具備傳教的意味。代表人物，就是我們耳熟能詳的達·芬奇、米開朗基羅、瓦薩喬等。比如達芬奇，他甚至推動了解剖學、幾何學和透視法在西方繪畫中的運用。正是這種對空間觀念的不斷探討，成為他們圖像表現中空間的理論支撐和技術嘗試。

### 三、近現代空間觀念

這一部分，將主要探討超現實和抽象藝術中，更加靈活運用的視覺原理，以及那些日漸趨向平衡的空間矛盾，這些也在一定程度上反映了近現代空間觀念，在弗洛伊德等近現代哲學、科學的影響下不斷轉變的結果。本小節將以馬格利

特<sup>33</sup>和蒙德里安<sup>34</sup>的創作為主要研究物件，嘗試分析近現代空間觀念在繪畫中的表現。

馬格利特(Rene magritte)20世紀比利時最傑出的超現實主義畫家，曾就讀於布魯塞爾美術學院，被認為是超現實主義中最具有哲學思維的畫家。他的作品充滿了奇幻，神秘靜謐的氣氛，有著許多奇特構想的形象，他的作品常給人許多思考與啟示的空間。探索過立體主義和未來主義藝術風格，之後加入超現實主義畫派，創作出一批離奇的幻覺畫面，如燃燒的石頭，有裂縫的木質天空，鞋和腳的奇妙組合，珍珠裏面的女人面孔等。馬格利特作品風格變化不大，不受流行藝術形式的影響，而專注於創作自己的魔幻超現實風格。作品常常是真實的描繪日常場景不會變形處理，但物像與細節的意外組合，產生奇特怪誕的神秘氣息。使作品具有獨特、超凡的想象力形成了別具一格的畫風。他的非凡想象和富有哲理的思想，不僅給我們的圖像視覺語言帶來了新的啟示和思索，同時也深深地影響了近現代繪畫中的空間表現，形成新的視覺傳達。



圖 十七：馬格利特，錯誤的鏡子，布上油畫 54cmx81cm 1928

---

<sup>33</sup>馬格利特（1898—1967年）比利時人，著名超現實主義畫家，代表作品《戴圓頂硬禮帽的男子》、《夜的意味》、《圖像的反叛》等等。

<sup>34</sup>蒙德里安（1872—1944年）荷蘭畫家，幾何抽象畫派的先驅，代表作品有《百老匯爵士樂》。

《錯誤的鏡子》是馬格利特 1928 年創作的，描繪了一只眼睛，以及投射在這只眼睛視網膜上的藍天白雲。在畫面中眼睛只是一面錯誤的鏡子，因為他所得到的只是自然的幻影，而不是自然本身。世界上沒有眼睛看得見的「真實」，因此繪畫的「真」只是圖解了人眼睛的幻像。繪畫上關於真實的空間與空間的錯覺，一直是一個不斷探索中的哲學問題。馬格利特認為世界上沒有見到的真實，只有感到的真實，繪畫的真實本來就是一種人眼中的幻覺。



圖 十八：馬格利特，光之帝國 Empire of Light，1950 年，布面油畫，48.5x58.7cm

《光之帝國》是馬格利特於 1950 年所作。這張作品看上去似乎是普通的寫實，但仔細看來，作品中明顯的不合常理的矛盾以及作品本身的神秘又冷峻的氣質給觀者帶來精神上的震撼。畫面的下半部份房屋和樹木都是陰暗的色調，萬物都仿佛即將安睡，屋內有隱約的燈光透出，而讓人感到矛盾的是在畫面的上半部份，卻畫滿了如正午般的藍天白雲的天空。這種利用視知覺的錯覺營造黑夜、白天矛盾空間、含混的時間的藝術手法，給筆者很大啟發，筆者在自己的創作中也曾融入這樣的表現空間的方式。

蒙德里安（Mondrian）是 20 世紀最知名的抽象藝術家之一，他的抽象網格畫以與眾不同的方式，成為了現代藝術的象征。荷蘭風格派運動誕生於 1917 年，該派主張純抽象和純樸，外形縮減到幾何形狀，顏色只使用原色，蒙德里安是該畫派最具代表性的人物之一，他藝術純粹、極致，崇拜直線，主張透過直角靜觀萬物內部的安寧。他認為藝術應該根本脫離自然的外在形式，以表現抽象精神為目的，追求人與精神統一的絕對境界。

蒙德里安在巴黎的頭幾年，它所用的灰綠和赭等色彩，是畢加索和勃拉克的分析立體主義的影響之下的，但他的大多數立體主義繪畫，依然保持著一種正面化，他很少搞斜面，或者搞雕塑似的突出。這種突出是法國立體主義作品所限定的，雖然這些作品的三度空間的存在感是很有限的。即使他認可立體主義的信條，他也業已朝著超越、消除主題和三度幻覺深度的方向轉化。<sup>35</sup>

因此在他的作品中是由垂直、水平線分割的色彩平面來創造空間中的深度感，在更內在的維度建構和表現更普遍的空間觀，對近現代繪畫中的空間表現影響深遠，這種影響也包括在現代建築和設計中。

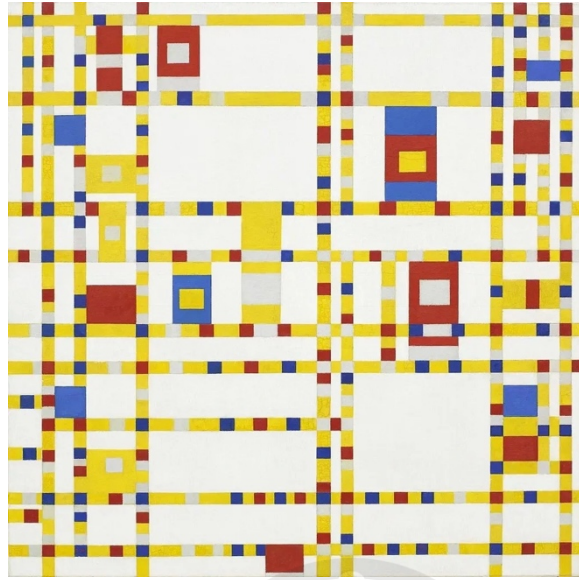
在西方，每一個畫家都會意識到十字形的象征力量和潘多拉盒子的精神能量……當我們對格子的經驗越來越豐富時，我們就會發現格子最現代主義

---

<sup>35</sup>H·H·阿納森，《西方現代藝術史》（天津：天津人民美術出版社，2012），頁 227。

的地方在於，它具備為反發展，反敘事，反歷史充當典範或模型的能力。

36



圖十九：蒙德里安《百老匯爵士樂》，1942-1943，紐約現代藝術博物館

〈百老匯的爵士樂〉是他晚期的代表作，此時蒙德里安居住在紐約，在這五光十色的大都會，蒙德里安感受到沒有戰事紛擾的世界，在紐約創作的作品比過去更為明亮，更為抽象，反映了紐約的現代性，他把對音樂的感受用視覺語言表現出來，線條交織成豐富的都會空間，色彩閃爍富有節奏。蒙德里安用一生的時間，將復雜的世界不斷的提純和淨化，用藝術的思考呈現出事物內部的秩序與純粹的精神。正如他所認為的：繪畫的根本，是以色彩和線條將宇宙萬物體驗為可感知的造型，空間表現這時已經超越了具體層面的表達，走向更精神性的境界，這也啟發了筆者的創作。

<sup>36</sup>羅莎琳·克勞斯，《現代主義神話前衛的原創性及其他》（南京：江蘇鳳凰美術出版社 2015）頁 5。

## 第二節：表現手法的差異

除上述觀念的不同導致敘事學背景下圖像表現的中時空概念的不同外，另一個直接導致中西雙方差距如此之大的原因是，雙方表現手法與繪畫媒介之間的差別。

### 一、中國古代意象表現手法——經營位置

在宗炳看來，位置需要經營。根據現有一部分學者的研究成果，最早出現在《戰國策》中的「經營」行為，是符合當時社會上畫家的思維模式已經人們對作品的觀看之道。（補充關於「經營」的前人記述的概念解釋）

顧愷之在《魏晉勝流畫贊》中指出對待「經營」的要求是很高的，其中在評判荀勗的《孫武》一畫時這樣說：

「骨趣甚奇。二婕以憐美之體，有驚據之則。著以臨見妙絕，尋其置陳佈勢，是達畫之變也。」<sup>37</sup>

彭吉象說他是每談論畫，都論到骨與氣。<sup>38</sup>

如果從對臨一瞬間中的巧妙畫面做「置陳佈勢」，即構成佈局的經營，則算是通達了畫的變換之道。

宗炳《畫山水序》中也提到有關「經營」相關的字眼如：「小」、「迫目」、「寸」、「圍」、「遠映」、「高」、「橫」等，表明了「經營」是自然而然的一種境

---

<sup>37</sup>張彥遠，《歷代名畫記》（浙江：浙江人民美術出版社，2011），頁 57。

<sup>38</sup>彭吉象，《中國藝術學》（北京：北京大學出版社，2014），頁 693。

界，即達到優遊的境界。<sup>39</sup>

「經營」是中國古代傳統繪畫中獨有的空間意識，有當時文人畫家們對物我表現的位置觀念，也體現了他們觀看世界世界觀<sup>40</sup>，即「師造化、得心源」。在外化心物互動的動態感應過程中，「經營位置」之「經營」強調的是「用筆」表達「位置」時，去努力的經營好「位置」，以達到窮理盡性，與天地精神相往還之極境<sup>41</sup>

## 二、西方繪畫中的具象表現手法——透視

「焦點透視」畫法的歷史雖然不算很長，但在西方的藝術史上，這種對於透視與光學的研究可謂深入人心。15 世紀開始，焦點透視法被大量運用於繪畫作品中，比如喬托的《哀悼基督》。所以很多人也認為，焦點透視法是文藝復興的產物，是一種合乎科學規則和視覺邏輯的再現空間的方法。

「早期的文藝復興繪畫者對焦點透視法給予了高度評價，認為這是讓畫面獲得真實空間體驗的「魔術」，然而焦點透視法要求繪畫者有固定的視點和位置，真實的視覺空間感，是畫面獲得空間深度的基礎，因此，文藝復興時期的繪畫空間是靜止的。」<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup>陳葉蕾，《謝赫「六法」視野下的影視動畫創作研究》（北京：化學工業出版社，2019），頁 31。

<sup>40</sup>董欣賓、鄭奇，《中國繪畫六法生態論》（南京：江蘇美術出版社，1990），頁 114。

<sup>41</sup>韓剛，《謝赫「六法」義證》（石家莊：河北教育出版社，2009），頁 197。

<sup>42</sup>王家豪，《論再現的潛能:現實性、敘事與圖像》，杭州：中國美術學院，2019。

### 第三節：繪畫藝術中的空間表現如何影響觀看

海德格爾認為，我們不應該去問空間是什麼？而應該考慮空間如何存在。巫鴻先生根據這一觀點，探討了古代對禮器的重視，認為是在營造死後王國的空間，以及帶有圖像的空間，他認為這些器物上有多了一層圖像的維度。在巫鴻看來，「空間」不應該是既定的，而是那些物與器構建了一個空間。<sup>43</sup>

器物在他作為三維空間中應用的器皿時，它具備實用功能，但當它作為打好底子的被裝飾器，那在藝術家的眼中，就成為一個繪畫平面。這時三維空間因為觀看需要而變成了二維空間。湖北隨縣曾出土一個鴨子形漆盒，這件漆器的空間表現影響的觀看行為非常複雜。首先這件漆器是一件鴨子形的容器，可盛放物品，有實用功能。如果僅僅是擺放，它存在於三維空間。但我們細看會發現，該器皿的腹部密密麻麻繪製著漆畫，分別在腹部兩側表現的是舞蹈和編鐘鼓樂的場景，嚴格意義上來講，這兩幅微型小圖畫並不是敘事性的圖畫，但其實這兩幅圖畫也是一個瞬間時刻上的空間表現。它們獨立成一幅藝術作品，存在圖像空間的價值。而在鴨子容器內部更是繪有其他裝飾紋樣，在容器內部的這些紋樣，被明確的以裝飾意味來定義。

---

<sup>43</sup>巫鴻，《空間的美術史》（上海：上海人民出版社，2019），頁 86。



圖二十：戰國，曾侯乙彩漆木雕奩，湖北省博物館藏

這時我們發現，這一件器物上存在了三種空間表現，完全根據創作者對空間表現的方式，引導我們觀看者去發現。如果當它是容器，那它就單獨存在於空間中的三維立體器皿，如我們需要欣賞它的腹部圖畫，則被創作者帶入到繪畫的世界中，似乎傳達舞樂時的快樂，這時，它作為「圖像」具備了二維空間的觀看意義。但如果我們俯視裝飾紋樣，則又是另一個維度去觀看這件器皿了。

湖北荊門包山 2 號楚墓出土的戰國晚期出行圖夾苧胎漆奩，就更能形象的去解讀觀看角度這種思維模式了。在漆奩的外壁，被一圈連續性的敘事性繪畫包裹著，這種觀看模式甚至是「旋轉」的，因其器形的特殊性，貴族出行賞春的空間被鋪陳開，觀者只要輕鬆轉動漆奩，就可以欣賞到完整的「出行圖」。當觀看結束時，漆奩也旋轉一周。



圖 二一：戰國，彩繪出行圖夾紵胎漆奩，湖北省博物館藏

如果從這裡，我們引申到古代墓葬中棺槨的裝飾藝術，去看它的空間維度，會發現它們存在更多的觀看可能。將棺槨作為一個容器，死者亡靈存於棺槨中，看到被裝飾的棺槨內壁，則是另一種專為亡者打造的觀看空間。這意味著，內部封閉的空間其實與外在的裝飾空間沒有關係。

#### 第四節：空間表現如何推進繪畫語言的發展

人們總是在研究事物中洞悉自然規律。在探討空間這個概念時，中國古人的觀念也是在不斷成長和推進的，西方繪畫觀念更是通過研究科學的透視現象、光學現象等，去推進對於空間的理解。

當我們對於空間的認識一步步更近，對於空間的利用與概念得而拓展，便成為藝術視覺中去嘗試的新實驗。更多人開始嘗試如何用不同材質、媒介去拓展空間維度。例如我們在二維平面中去拓展三維空間。

因為更多樣的嘗試，藝術語言發生了更多種可能，新的數字藝術、新媒體、

多媒體等就是明證。甚至因為有了這些媒介這些想法，我們開始不限於三維空間的探索，甚至是更高維度的藝術空間。近代科學發展中，隨著心理學、現象學、等不同學科的新發現，藝術家也開始表現心理空間、虛擬空間。在許多的抽象藝術作品中，除了表現指向性空間，也開始研究非指向性空間的表達，在一些更具開放性，更多元的藝術創作領域甚至出現了，超複雜的複合性空間的表達。藝術家們對於空間的新表現呈現出作品豐富的面貌，這些新作品折射出這個時代不同的空間觀，人們對通過作品再審視和思考中建立新空間觀，這是一個周而復始，循環往復的過程，視覺藝術，尤其是繪畫藝術就是如此作為我們的認知記錄，公平、真實的記錄著人類主體知覺、視覺的變化。

筆者的個人創作是從地域文化影響、時代空間觀念之轉變中，研究水墨畫中的空間表現，通過前幾章的研究，能夠幫助厘清不同時期空間觀念的變化如何影響繪畫語言的發展，從而期待通過自己的水墨創作實踐，能夠提示水墨語言的新發展方向。

## 第四章：個人創作理念與表現形式

創造性活動，它是一種交會。藝術家們遇到了想要描繪的風景——看著它，從這個角度和那個角度對它進行觀察，全神貫注於此。在抽象派畫家那裏，這種交會可能是和某種觀念、某種內在幻想的交會，這種交會也可能反過來是由調色板上鮮艷的色彩引發的，或者是由畫布上的那種誘人的粗糙的白色引發的。這時，油畫、畫布和其他材料便成為這種交會的一個次級部分；正如我們所正確認為的那樣，它們就是它的語言，即媒介。

“交會的強度”，即藝術家在創作中投入的程度。筆者在藝術創作的實踐中，體驗到專注能帶來“一種快樂，一種被界定為伴隨高度意識的情緒，伴隨著體驗到實現自己潛能的心境。”交會的體驗本身也帶有焦慮，如果藝術家想要體驗到在創造性作品中的那種快樂，那麼，在成熟的創造之中，就必須面對焦慮。沒有和現實交會的藝術，並不是真正的藝術。

在這個意義上說，真正的藝術家與他們的時代是如此息息相關，以致他們無法與此相分離地進行交流。還是在這個意義上來說，歷史的情境成為創造性產生的條件。在創造性中所獲得的知識並不是表面層次的客觀化的理智化，而是在根本上切斷主客分離水平上的一種世界的交會。

## 第一節：個人創作思維

孔子言「志有之，言以足志，文以足言。不言，誰知其志？言之無文，行而不遠。」<sup>44</sup>沒有藝術的表述，即不能傳久又不能「遠行」，所以藝術是必不可少的。繪畫藝術是一種特別的語言，它成為一種出口，用以表達那些不可以用文字、句表達的事物、感受。它也是一種載體通過對這種視覺語言的學習，使筆者認識和瞭解世界。

每天在潔白的宣紙上，用柔軟的毛筆和清淡的墨進入一片又一片的城池，這是一種記錄方式，在每根線條的勾畫之間，在水和墨層層渲染之間，記錄了那些流逝的光陰，變幻的心情，還有那些承載著夢想、失望、歡樂、憂傷的空間。這些空間於筆者而言是早已存於畫面中的，它們等待著被喚醒。描繪中常常會陷入這樣一種狀態，不知道自己身處何處，於是忙忙忙碌碌、兜兜轉轉，以為終究能尋到個出口，於是時光飛逝，暮色降臨，從一個夢境掉入了另一個夢境。

筆者通過自己的親身實踐，在關於「創造」的理解上深受美國心理學家羅洛·梅的影響，他曾說「我們受到召喚要做一些新的事情，要面對一片沒有人的國土，要進入一片森林，在那裏沒有現成的道路，也沒有人從那來指導我們，這就是存在主義者稱之為虛無的焦慮的東西，生活在未來就意味著跳進一個未知的世界，這就要求具有一定程度的勇氣，這種勇氣是沒有直接先例的，也幾乎沒有人認識到它。勇氣並不是沒有絕望；相反它是一種儘管有絕望，但仍然奮力前進的能力。」

---

<sup>44</sup>方聞，《超越再現：8世紀至14世紀中國書畫》（浙江：浙江大學出版社，2011），頁1。

在人類中，為了使存在和成長成為可能，就必須有勇氣，一個男人或女人只有通過他或她的選擇以及他或她對這些選擇的信念，才能完全成為人。人們是通過他們日復一日作出的眾多決定而獲得價值與尊嚴的，這些決定需要勇氣。有創造性的藝術家、詩人以及聖者都必須和我們社會實際存在的諸神進行戰鬥——他們是盲從的神、掌握物質成功和剝削力量的諸神，是被一大群人所盲目崇拜的現在的“偶像”。

這正是使他們被任何強制性社會所害怕的東西。因為他們就是人類古老的造反能力的承載者。他們樂意使自己從混頓無序中浮現出來，以便使之成為有形的東西。這就需要有一種強烈的情緒，一種提高了的生命力，創造性是對不朽的一種渴望，這是一種想要使生命超越死亡的激情。創造是一種交會，和表面追求美的工藝不同，真正的藝術是把某種新的東西帶入到存在中來的過程。

繪畫藝術的偉大並不在於它描繪了觀察到或體驗到的這種事物，而是它描繪了被它和這種現實的交會所提示出來的藝術家或詩人的幻想。因此，詩和繪畫是獨特的、原創的、絕不可能被復制的。創造性就是有強烈意識的人與他的世界的交會。

#### 一、中國傳統山水畫的影響

筆者的創作是從描繪建築空間開始，最初是因為中國傳統山水畫的影響，古人觀山水以參悟天地之道，尤其是北宋的山水畫，是中國山水畫成熟的代表，出現了一批開宗立派的山水畫大師，這一時期的山水畫經過唐、五代的發展，完成了從二維空間畫面上理想化的山樹主題到創構有三維空間、統一地面的幻覺空間。技法完善出現講究筆墨韻味的皴、擦、點、染等程式，造景重造化、重理性，審美由政教、宗教精神逐漸轉向人文精神，是中國傳統審美的文化發展源

頭。此時期雄偉風格的山水，是這個時代新儒學的理學思想的產物，體現了中國藝術的偉大傳統，因為想要繼續這一偉大傳統，想要真正延續這種山水畫中的空間觀，這些是筆者最初在創作主題上選擇建築空間表現的原因。

而對於瞭解宋代以前和宋代以後的空間表現，由於紙本材料的缺失，所以需要從古代壁畫開始，筆者已于研究生期間對於敦煌壁畫中建築空間的表現方式，進行過相關的調查與研究，並以此為論文的研究課題。通過研究分析，瞭解壁畫中各個不同的歷史時期，對於建築空間的再現，發現空間再現方式隨朝代的更替，和當時的文化、政治的諸多影響下產生的豐富變化。在這些研究和學習中，筆者對傳統中空間的表現方式有了比較全面的瞭解。

## 二、西方繪畫藝術中空間表現的影響

在西方現代主義繪畫發展過程中，出現的各種流派都在不同程度上探索出對於空間表現的新方式，如立體派、構成派、抽象派、幾何表現藝術、超寫實派等等，這些新成果也將為筆者的創作研究展開對比、參照。筆者的創作也是沿這一問題，在以中國傳統語彙為背景融合西方現代繪畫的精神，集中在表現現代人生活空間和生存場域上展開新的探索。

從荷蘭藝術家埃舍爾用俯視和平視等透視的相對性，把物理學、建築力學以及不同視點看來自矛盾的空間和建築的視覺特徵混合在一起，在二維平面上創造出結構複雜、巧妙、奇特的三維空間，可以看出他在繪畫語彙中的進行的「科學探索」。給空間描繪這一領域帶來巨大的貢獻和啟示，值得留意與借鑒。

## 三、個人創作之當代語境分析

雖然「沒有哪種語境能被充分詮釋」，但是「離開了語境，意義便不存在。」雅克·德里達。在筆者思考自己的創作時也必須考慮作品所處的當代語境，

這個語境不僅僅是水墨藝術在中國文化藝術的發展中，也應該包括水墨藝術在全球各類型的藝術中的處境，以及整個視覺藝術在當今的文化中的處境。這是一個非常複雜的問題，水墨發展到今天，已經成為了一種特殊的文化符號，水墨藝術問題已經成為文化全球化和地域文化間的問題。

「水墨藝術」是近年提出來的概念，這個概念本來就有其模糊、含混性，它是指所有用水墨材料做的作品嗎，還是指所有中國文化基因的藝術作品，在討論個人創作之當代語境前，這些都是必須清楚。如何定義「水墨」這也是每一個從事水墨創作的藝術家必須做出的選擇，筆者從自己的學習經歷，以及對當代藝術的瞭解，認為有中國文化基因的藝術作品都可以稱為「水墨藝術」，因此水墨藝術不是按材料、和國家或地域劃分，只要作品中是包含有中國流傳千年的文化基因的作品。

藝術的發展和社會、經濟文化的發展息息相關，每個時代都在創作屬於那個時代的藝術，都面臨著各時期不同的問題，水墨畫的問題在中國的發展也是隨著時間逐漸演化，從傳統的文人水墨畫到七、八十年代的「中西融合」現代水墨畫，再到我們現在面臨各種複雜情況的當代水墨，而當代水墨面臨的最大問題是在全球化的藝術文化交融中的問題，水墨因其特殊新，難以轉譯。筆者期望通過自己的創作實踐，在此環境下為水墨藝術找尋新途徑。

## 第二節：個人創作媒材研究

個人創作實踐在以中國傳統語彙為背景，融合西方現代繪畫的精神，用水墨表現現代人生活空間和生存場域上展開新的探索。個人創作主要集中於繪畫平面本身，以抽象和具象的語言相互交織，用線條、色塊，和虛擬空間結構、具象圖

符，在平面與立體、現實和非現實之間展開了水墨空間的建構。線條區格著不同色塊，同時也構建出豐富的超現實空間，如城市，也像迷宮。細膩、敏感的水墨材質能表現出視覺上微妙的觸感，描繪出空間的詩意。用淡雅的墨色，最大限度的保留住水墨特性，在作品裡營造呼吸感。通過夢幻般的虛擬空間，和古代圖符結合，使古典和現代產生連結，這樣人文歷史時間性圖像和迷幻的空間對話出神秘的時空場域。

在水墨這種特別的語境中，水墨和任何材料一樣有它的局限性，但它的局限性也正好是它的特點。選擇放棄堅守對於這種材料語言本身的探索，僅運用水墨精神去做作品當然無可厚非，但那不是筆者想解決的問題，在繼承傳統的水墨精神的同時，更希望對手繪這種古老的方式，這種心手互顫的連接、這種帶有強烈個人痕跡的表現方式傳承下來。當代藝術的蓬勃發展，在與各類新奇的藝術手法比較之下，反而能更加清楚看到水墨的特性，各類型的藝術正是因為不同所以才都各自有存在的必要，也因為各自的存在更需要挖掘各自的獨特性。

人類的意識和創造性都起源於對局限性的抗爭，因此局限性在人類生活中不僅是不可避免的，而且也是很有價值的。創造性本身需要有局限性，因為創造性活動起源於人類對限制他們的事物的抗爭。意識是覺知，而覺知是在可能性與局限性之間的辯證緊張中產生出來的。創造性產生於自發性與局限性之間的張力，後者把自發性強行轉變成多種形式，這就是藝術和詩歌作品的基礎。自發性和局限性相伴相生。

筆者也希望通過創作實踐，把水墨這種獨特性重新啟動，賦予它新的能量，賦予它這個時代的特性。個人創作中只選取水墨材料最基本的筆、墨、宣紙，極少用顏色，「墨分五色」中國傳統水墨畫中，墨已經包含了想要表現的全部顏色

和層次。水墨材料的最大特點是對水在創作過程中的發揮，幾乎沒有任何一類材料能這樣好的發揮水的延展性、透明性。中國的毛筆，因為其獨特的形狀、柔軟的質地能最大限度的展現線條的千變萬化，這一特點尤其能在書法藝術中展現，筆者雖然畫有許多用界尺描出的細直線，但這些線絕不是如硬筆表現缺乏變化的線條，這些直線依然有幹濕濃淡、有輕重緩急只是這些變化都被控制在極細微的層面，這是水墨材料特有的力量，它們適合表現最微小的變化，和心手的連接最緊密，就是這些最簡單的材料能記錄那些察覺不到的顫動，甚或是呼吸。在科技高速發展，人工智慧取代許多的感官的今天的今天，能使用這種質樸的材料，進行有溫度的創作是筆者所感激的事。



### 第三節：個人創作形式表現分析

一件藝術作品的形式，就是指這件作品的所有元素，以及這些元素之間的相互關係。因此藝術工作者，在創作作品時首要關注的就是形式問題。許多偉大的哲學家、美學家對於這個問題也都提出過著名的見解，如康德<sup>45</sup>的美學觀認為：「藝術的目標是美，某件東西要被判定為美，其所需要的一切歸根結底還是其形式。任何人都應能從其對合目的的形式的體驗中獲得愉悅，而對美的評判是關於這類愉悅的非功利的、普遍的、必然的一種判斷。」<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup>康德（Immanuel Kant 1724—1804），德國哲學家、作家，德國古典哲學創始人，著作《純粹理性批判》、《實踐理性批判》、《判斷力批判》。

<sup>46</sup>特里·巴雷特，《為什麼那是藝術》（南京：江蘇鳳凰美術出版社，2018），頁 239。

筆者的個人創作的特點之一是運用界尺，用傳統工筆技巧勾畫的直線來分割和建構畫面，這種作畫的手法在一定程度上是對中國畫中界畫的一種繼承和發展，但和古代的界畫中的直線不同，並不一定要描繪具體、真實的物像，而是根據畫面的需要隨機安排線條的位置，這樣這些直線就獲得了極大的自由。筆者嘗試在二維平面上表現多為空間關係，利用人的視覺錯覺創造出矛盾、不斷延展的空間。通過淡墨在宣紙或者絹上的敷染，由不同深淺的色塊產生強烈或微妙的對比暗示出空間深度。

筆者研究水墨語彙中的空間表現的時間跨度已經有十多年，在此研究初期作品主要是偏具象的超現實主義風格，這時作品的敘述性較強，在畫面中記錄一些個人生活經歷以及筆者對傳承中國文化傳統的反思，因此這些具象的物件不僅提示空間關係，它們本身也是一些重要的、具有象征意義的視覺文化符碼，例如：古樹、明式椅子、太湖石、路燈、磚牆等等。隨著研究的深入，筆者為了嘗試表現更普遍的空間感受，更直接的探索水墨語言本身，作品漸漸走向平面、極簡主義風格，敘述性比較前期作品更為隱晦，希望營造出能傳遞出一些我們平時無法直接看到，但卻能常常感受到的空間記憶。

想象能賦予形式活力，形式能防止藝術家迷失在想象中，形式有利於藝術家的創作，也有利於藝術家享受參與到宏大創造之中的快樂。形式不僅僅是把妳沒有空間寫到詩詞中的意義祛除；它是一種幫助，能幫助妳發現新的意義，激勵妳去壓縮妳的意思，使之簡潔和純淨，以及在更普遍的維度上發現妳想要表達的本質。

就像在宇宙的創造中一樣，有序產生於無序、形式產生於混頓。快樂感就源自我們參與到存在活動本身之中，無論這種參與的程度有多麼輕微。反之，我們在

那一刻也更加生動地體驗到我們自己的局限性。我們發現了尼采所描寫的那種對一個人命運的愛，它會產生一種令人心醉神迷的感覺。



## 第五章：個人創作實踐與作品分析

在創作的夢境中反復思考曾出現在畫面中的元素，讓結構本身成為語言，讓形式更有力量，讓細節豐富飽含深情。更仔細的研究線條，探索線條之間的關係，研究畫面的肌理效果，比較線條分割的塊面大小，處理不同的灰色、色階，通過畫面表像的布排，研究暗示的空間，把時間裝進空間的維度，記錄每一個時間的分岔。讓畫面裡充滿空氣、是可以呼吸的、有著微妙光影處理。有遙遠遼闊、也有狹窄幽閉等各種不同形態空間的結構，以期構建出筆者的心靈風景。在這些創作的日常中每日練習，也必須提醒應該常常忘記自己，去相信一些更直接的感覺，放下斤斤計較的腦袋，去相信畫面擁有自己生長的能力，畫面和創作者的關係應該是平行的，在相互交織間，彼此都在生長，是在相互影響和啟發。

筆者在探索藝術創作的過程中，慢慢理解了自己的焦慮，因為當靈感從潛意識與意識的對立中突破而出現時，打破舊有事物的愧疚、焦慮、恐懼感也會同時出現。這是一個複雜的過程，焦慮、內疚、與新觀念誕生的歡樂和滿足會同時出現。每當科學中的某種重大觀念或藝術中的某種重要的新形式發生突破的時候，這種新的觀念將毀壞許多人所信奉的對維持其理智世界和精神世界的生存至關重要的東西，這就是在真正的創造性工作中產生罪疚感的根源。正如畢加索所說，每一種創造活動首先就是一種破壞活動。

筆者對水墨語境中的空間表現研究已經有十多年，2005年起於廣州美術學院中國畫系學習傳統水墨畫，2011年繼續於廣州美術學院讀研究生開始大量水墨畫創作，2014年研究生畢業後從事職業水墨畫創作。2017年起來到臺灣師範大學美

術系博士班水墨組學習，此時期筆者的作品在繼續沿自己的創作脈絡不斷深化水墨語境中的空間表現的同時，也因為認真觀察、學習臺灣水墨藝術，感受這獨特地域環境所形成的文化，自然而然的轉變著創作的風格，在本章中筆者將在臺灣博士班修業期間比較有帶表性的作品，分四個主要的系列進行作品系列分析。

## 第一節：《迷樓》系列作品分析

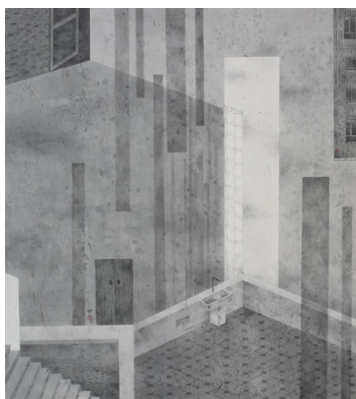
「迷樓」這個意象是筆者從多年創作過程中慢慢提煉和構建出來的，這個系列也是從創作初期至今一直持續在深入的，「迷樓」在筆者的構想中並不是某一座、或某一種類有具體特徵的樓，它是指一種對於空間的想像，是生活在鋼筋混凝土建造的「現代洞穴」中的一種新的空間觀。

此系列作品中使用超現實手法，通過把建築空間錯置來牽引觀者的目光在畫面中游走，筆者期望把古代山水畫中「可居可遊」的空間感受轉化出來，在這種心靈的「遊走」中獲得一種新的穿越，又能收斂在這二維的空間結構中，讓已經迷失在這個圖像、資訊碎片化時代的目光，重新獲得一些古典觀看方式的指引。用古代山水畫中的一些圖像（如水、遠山、古樹、古傢俱等）與現代空間結構相結合，使這些圖像通過對比、對話、產生新的意涵，成為一種文化符碼，構建超越線性時間敘述結構的時空表現。

「迷樓」之「迷」包含三層迷的內涵，一是筆者作為一個現代人穿行於錯綜複雜的都市森林，遊走於網路無盡多維的虛擬空間的迷之感受。二是觀者，在現象學的角度每個人都可以完全自由的對空間展開想像，於是借由作品形成完全不

同的觀感，此為觀看之迷。三是作品本身作為一種新的詞彙，在它行進中有自己的節律，是筆者和觀者都應該尊重的迷之節律。

這種節律就是傳說的靈感顯現吧，其中的某一些方面類似於一場夢，在這場夢中自我和世界可能會千變萬化；但這種體驗的另一方面卻是對我們周圍的事物產生了敏銳的知覺，與這些事物建立了一種生動的和半透明的關係。這個世界變得



圖二二：葉帆，迷樓 1，100×90cm，紙本水墨，2017 年

生動而難忘，這樣一些材料從潛意識中突破出來就包含著體驗的提高。它提高的不僅是思維能力，而且是感覺過程；它當然也會增強記憶。

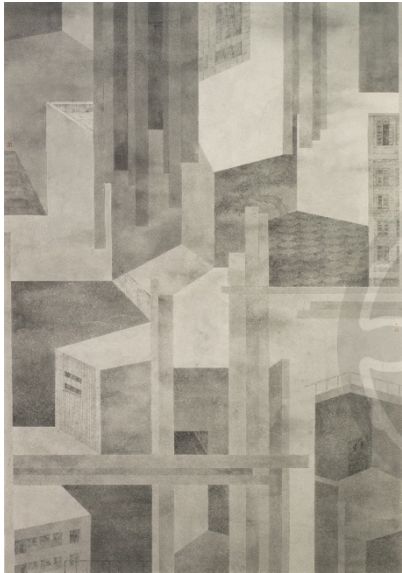
圖見：〈迷樓 13〉、〈小山水鏡〉、〈紮伊拉城〉



圖二三：葉帆，迷樓 3，60×80cm，紙本水墨，2017 年



圖二四：葉帆，小山水境 4，130x47cm，紙本水墨，2016 年



圖二五：葉帆，紮伊拉城，170x110cm，紙本水墨，2017 年

## 第二節：《追憶》系列作品分析

「追憶」系列作品是對法國偉大的文學家馬賽爾·普魯斯特的致敬，意識流小說《追憶似水年華》是在他人生的最後十五年寫完的，這部長篇巨作共七大卷二

百四十多萬字，在文學史享有廣泛讚譽和崇高的地位，是筆者最喜歡的文學作品，自它問世以來受他影響的作家、藝術家不計其數。

但其實這是一本非常難讀的書，篇幅太長所以有這樣的說法「人生很短，普魯斯特太長」，它也常常被評為最催眠的書，不僅因為篇幅長還因為沒有連貫、清晰的故事情節，沒有重大的歷史事件，不同於讀者慣常的閱讀邏輯，充滿整本書的都是記憶的碎片，由這些碎片交織的時光。所以雖然是一本非常有名、非常偉大的書，但真正全部讀完的人並不多，筆者讀它時剛剛經歷人生中第二次車禍，平常的生活被突然按下暫停鍵，在臥床養傷的日子裡有足夠的時間來閱讀，現在想來真是機緣巧合，因禍得福。在之後的歲月裡從這本書裡得到的慰藉，和麵對生活的信心，對美的領悟隨著時間源源不斷的注入，也流淌進筆者的創作中。如果有人問「你想做什麼樣的作品」，筆者的回答一定是〈追憶似水年華〉那樣的。

那是怎樣的呢，在此引用普魯斯特寫在〈追憶似水年華〉結尾，戰勝時間、超越死亡的一段：

「如果時間允許我完成我的作品，我將給它打上時間的烙印。時間已經不可抗拒地佔據在我的心靈，在我的作品中，我將描繪世人，即使冒著把他們寫成怪物的風險：他們在時間裡佔據一個在空間中難以獲得的廣闊得多的空間，一個伸展的無法度量的空間。因為，他們像巨人們潛入歲月之中，同時觸及他們生命中的各個時代，這些時代被眾多的日子分開——在時間中彼此相隔甚遠。」<sup>47</sup>

在他的作品中感受到一種全新的時間觀，那些失去的時間在記憶、在書寫中不斷再生，在記憶的盡頭分岔再生如此循環往復，是一種圓形的時間，無數瞬間

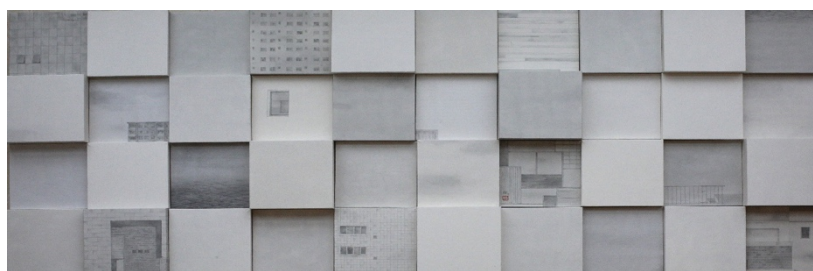
---

<sup>47</sup>馬賽爾·普魯斯特，〈追憶似水年華〉，第七卷，第 340 頁。

化為生命的永恆，在這種意義上，人類第一次超越了時間。整部作品看起來是很迷人、很抽象，但是這種抽象卻是由無比具體、充滿溫度的細節構成的，正如他本人所說「它的每一個細小的組成部分都很結實。」在普魯斯特的世界中看到一個超越表像的世界，筆者的空間觀也由此受到啟發，渴望在世界表皮的皺褶間看到無盡維度的空間。

「追憶」系列作品是筆者用一批定制的小木板，拼搭組合而成。在這些高矮不同的小木板上裱紙、描繪、渲染，光影在凹凸方塊上起起伏伏，如時光的小切片，深淺不同的墨色，閃爍迷離的光影，如陽光灑在生命的長河上。這些各個獨立的時光切片會彼此對話，有內在的呼應，像電影蒙太奇，由各微小角落構成的整體場域，形成微觀與宏觀互映的世界。將對生命的領悟，與書中記錄的那些細細碎碎的時光，交織出有如波光粼粼河面般的畫面。在如搭建積木般組合作品的創作過程中，筆者期望回歸到孩子般的單純，面對藝術始終保有熱情，擁有創造的勇氣。

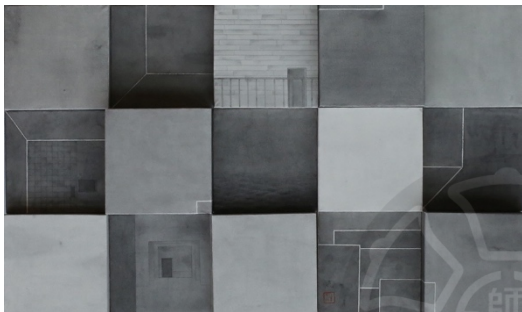
圖見：〈追憶 1〉、〈追憶 2〉、〈追憶 4〉、〈天空之城〉



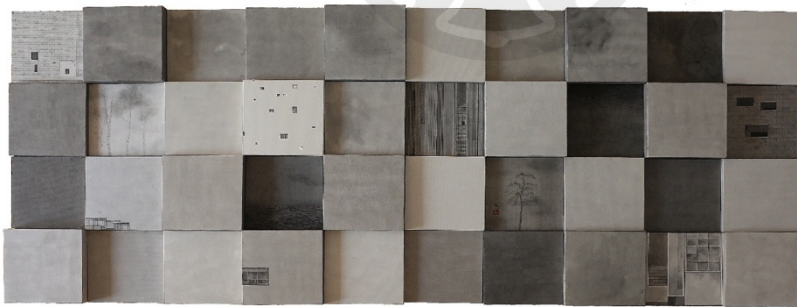
圖二六：葉帆，追憶 1，140×56cm，紙本水墨，2018 年



圖二七：葉帆，天空之城 3，70×35cm，紙本水墨，70×35cm，2017年



圖二八：葉帆，追憶 2，110×90cm，紙本水墨，2018年



圖二九：葉帆，追憶 4，140×56cm，紙本水墨，2017年

### 第三節：《中國花園》系列作品分析

中國自古以來就有造園的傳統，秦時有上林苑，唐代有「行到水窮處，坐看

雲起時」王維的輞川別業，宋代有徽宗親自監製的「艮嶽」，明清園林發展最為繁盛，名園更是星羅棋佈。園林藝術是中國哲學和美學的驕傲，和西方園林喜歡幾何、有序不同，中國園林無序、崇尚自然。在園林裡孕育了中國無數偉大的文學藝術作品，催生出悠遠深邃的東方精神，是中國人的秘密花園，是靈魂安放之所。

帶著對古代園林的無限嚮往，筆者創作了「中國花園」系列，「逛園子」成了筆者最大樂趣的功課，中國南北筆者走訪過許多名園，其中有氣勢恢弘的皇家園林頤和園、有風情無限的蘇州園林，當然還有筆者家所在的嶺南園林。穿行於這些亭臺樓閣、蒼山流水間，瞭解每座園林獨特的造園故事，慢慢感悟渾然天成的美妙，這些一幕幕立體的山水畫組成的是「蓬萊仙境」、是「世外桃源」包含了中國人最美的夢想，我們在園林的虛虛實實、深深淺淺、進進退退之間，體會的不正是我們在行走中的人生嗎。當一個中國人心中有了園林，那不管去到哪都是擁抱著家鄉的。

筆者在日本看見日式園林，感悟看到中國園林的另一種延伸，也忘不了在美國紐約大都會博物館看到「明軒」時的感動。然而最有深刻感觸的園林之旅，是在偉大的文學家博爾赫斯的〈小徑分叉的花園〉中明代彭杲的花園，那是這樣的一座迷宮般的園林：「由相互靠攏、分岔、交錯或者永遠互不幹擾的時間織成的網路裡，包含了所有的可能性。」<sup>48</sup>筆者這種描述中看到了自己心中的圖景，在旅途的飛機上畫下了第一幅〈中國花園〉的草圖，於是在一個俯視的視角安排畫面結構，在經緯之間編織關於園林、關於日月星辰，關於時間和夢想的花園。

---

<sup>48</sup>博爾赫斯，《小徑分岔的花園》（上海：上海譯文出版社，2015），頁 86。

「每個人的經歷都有可能成為這座園林的入口，每個人都將以自己的方式漫遊其中並找到各自的路徑，儘管出口遙不可及，但並沒有迷路的危險，每個人都可以充分的享受漫遊的樂趣，並建造自己心目中的樂園。而我將錄下有關這座園林的一切，在未來的歲月與眾人分享。」<sup>49</sup>

筆者認為用胡昉的這段文字，來表達創作這個系列作品的心情最為合適了。

圖見：〈中國花園系列〉



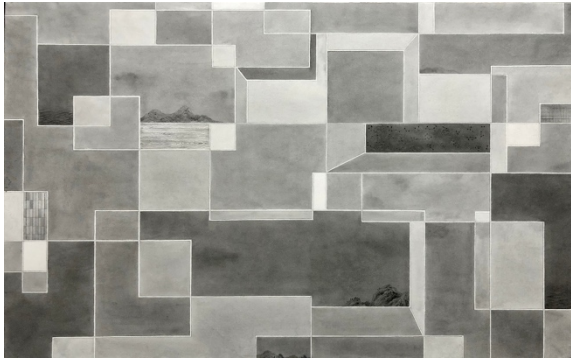
圖三十：葉帆，中國花園 4，47×70cm，紙本水墨，2018 年



圖三一：葉帆，中國花園 9，130×49cm，紙本水墨，2019 年

---

<sup>49</sup>胡昉，《苦惱人的微笑》（北京：金城出版社，2012），頁 3。



圖三二：葉帆，月夜 1，40×60cm，紙本水墨，2019 年



圖三三：葉帆，小徑花園 1，60×80cm，紙本水墨，2018 年

#### 第四節：《此時此地》系列作品分析

在學習藝術的道路上，日常的積累是非常重要的，「此時此地」系列作品是來到台師大博士修業期間開始的一個主要作品系列，也是目前所作所以系列中數目最多的，它們像是筆者創作中的短小詩歌，為了及時方便的記錄那些靈光乍現的瞬間，這種形式自由的創作方式很重要。它們或是筆者的看書筆記，或是某日看展的經歷，或是某一段短小的旅行，或是一次難以忘記的懷念，有點像是日記。

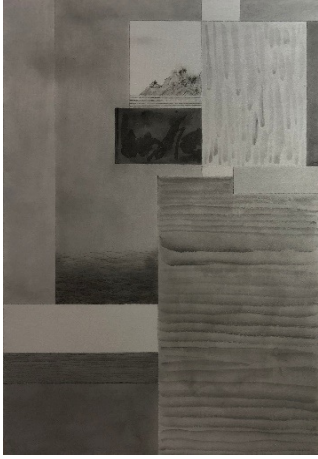
因為形式的靈活多變，在這系列作品中筆者期望真誠、飽滿的記錄當下，並

且積極探索新的繪畫語言，在這個系列中開始加入不同形態的書寫性線條，展現線條間豐富的對話，拓寬線的表現力。對於中國傳統繪畫中元素的學習和積累在此系列中繼續，並建構更為具體豐富的「個人圖符」，作品的表現方式在過去和未來之間、在抽象和具象之間、在平面和立體之間不斷變化，努力發展水墨的繪畫語言。這系列作品中有提示出許多新的方向，能感覺作品有自我生長的鮮活生命力，筆者將在以後的創作中繼續保持和完善。

靈感是在意志努力期間休息時出現的，和人們通常的理解不同，它不是漫無目的的，而是與某種模式一致的。這種模式的一個基本成分就是我們自己的參與或投入，這種實破並不只是通過放鬆，通過潛意識而出現的，相反，這種靈感就是在潛意識層面中誕生的，恰恰就是在這些領域我們進行了最強烈的意識參與和投入。

在創作此類作品時，努力不使自己太僵化、教條化，或者堅持以前的結論，不然這種新的成分進入我們的意識，我們也將絕不會讓自己覺察到在我們內心深處的另一層面上存在著這種認識。筆者也領悟到一個具有創造力的藝術家必須是自由的，能夠把心中的所有成分都自由地表現出來，為可能實現的創造性意志打開大門。

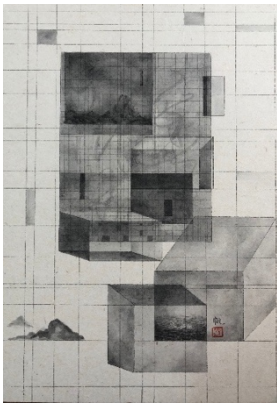
圖見：〈此時此刻系列〉



圖三四：葉帆，此時此地 19，40x26cm，紙本水墨，2019 年



圖三五：葉帆，此時此地 51，40x26cm，紙本水墨，2019 年

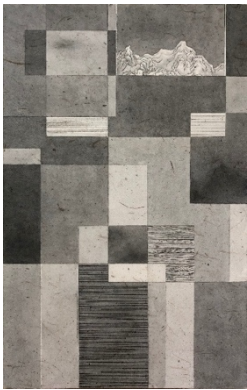


圖三六：葉帆，此時此地 41，40x26cm，紙本水墨，2019 年





圖三七：葉帆，此時此地 43，紙本水墨，40×26cm，2019 年

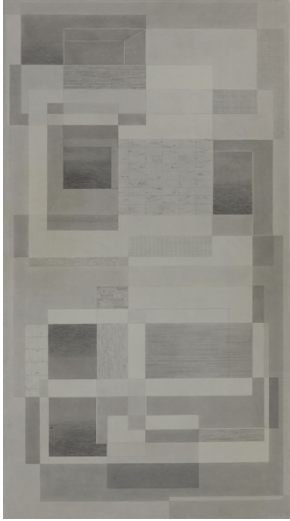


圖三八：葉帆，此時此地 37，40×26cm，紙本水墨，2019 年



圖三九：葉帆，此時此地 33，138×69cm，紙本水墨，2019 年





圖四十：葉帆，此時此地 32，138x69cm，紙本水墨，2019 年



## 第六章：個人代表作品解析

作品一

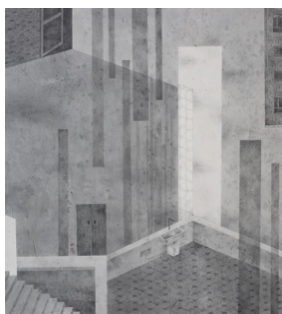


圖 四一：

作品名稱：迷樓 3

媒材：紙本水墨

年代：2007

尺寸：100x90cm



思維理念：此作是一個多時空的場景再現在同一幅畫中表現更多維度的空間和時間一直是筆者努力探索的。整件作品是一個媒介、是一個通道、或是一個引子，重要的不是作品，而是通過它，呈現出內心的視像，邀請觀者在這鋼筋水凝土的都市森林中悠遊，獲得一些浪漫的幻想，一些猶如我們古人在山水畫前，神遊於山水之間的詩意情懷。在當今一切都無比快速發展，一切都喧鬧不安的都市生活中，我們甚至比以前更渴望獲得內心的安寧，通過深灰色階的暈染和空間錯置的精心安排，筆者期望能提供一個安頓心靈的小角落。

以作品右下方的露臺開始往上用界尺區隔出整個畫面的基本結構，用不同灰度的色階鋪呈畫面結構之間的關係。通過對具體物像的描繪來營造矛盾空間，模糊室內和室外空間感，從而也使這些物像超越其表像，更具有隱喻性。畫面左側上下的兩扇門是互為對照的關係，上面的一扇門是朝內半開著，另一扇門是閉上的，它們暗示了彼此所屬的內外空間。在兩扇門的材質上也做了區分，半透明的玻璃門，有著木紋肌理的老木門，帶出了它們所屬的年代感，引入時間的概念。開啟的門象徵著通道，邀請觀者參與其中，它等待被關閉，木門則象徵著保護和拒絕，同時也作為通道等待被打開，在這裏門既是現實空間中的門，也是人心理空間的心門。建築物表皮不同磚紋的描繪，暗示了不同的空間面向，同時也具有一定的裝飾作用，有強烈秩序感的磚塊和抽象的豎條形色塊形成幾何上的呼應，帶來更多層次的節奏。畫面中的階梯指引著一個不同的空間方向，彷彿是由此進入一個地下空間，而階梯旁的水和留白的門型空間更加強了神秘的氛圍。水是採用中國古代山水畫中水紋的表現方式，以此期許連接一個更為遙遠的時空，水的隱喻是更加豐富的，它象徵著我們潛意識中那些心底的漣漪，在某種意義上說水也是一切的事物的開始之處，是我們最永恆的故鄉。

形式技法：此作是在粗纖維的麻紙上膠礬熟處理后畫的，這種紙面會留下一些植物纖維的痕跡，墨平染之後會留下自然斑駁的肌理效果，像黑白老膠片上留下的時光斑點，使作品更豐富、細膩。主要採用了超現實與幾何抽象結合的表現形式，以精細描畫的工筆傳統技法，白描定稿後用淡墨反覆敷染，做畫面明度關係的處理，各個物象之間的相互指涉，共同營造出一幅超現實的靜謐夜景圖。畫面右側白色玻璃寫字樓及左側下方的白色空間與整幅畫大面積深灰色形成對比有如白天和黑夜，仿佛整幅畫籠罩在深灰色的迷濛月色之中。深灰色透明抽象的條

狀物，從中間的過渡牆面蔓延開來，漂浮、穿行於畫面各空間之上，如音樂中不同強弱的音型，使畫面輕盈靈動更具節奏感。

## 作品二

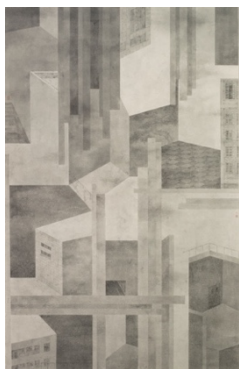


圖 四一二：

作品名稱：扎伊拉城

媒材：紙本水墨

年代：2017

尺寸：170x110cm



思維理念：關於城市的思考和想像，一直是古往今來文人們非常感興趣的，畢竟城市的模樣，如鏡子一般照映著我們自身。義大利作家伊塔洛·卡爾維諾 (Italo Calvino)<sup>50</sup>在 1972 年出版的《看不見的城市》中，就展開了精彩非凡的想像，此作名稱「扎伊拉城」是這本書的第三篇「城市與記憶之三」中描述的城市。

---

<sup>50</sup>伊塔洛·卡爾維諾(Italo Calvino 1923 年 10 月 15 日—1985 年 9 月 19 日),義大利作家。主要作品有小說《分成兩半的子爵。》、《樹上的男爵。》、《不存在的騎士。》等。

「至高無上的忽必烈汗啊，無論我怎樣努力，都難以描述出高大碉堡林立的扎伊拉城。我可以告訴你，高低起伏的街道有多少級台階，拱廊的弧形有多少度，屋頂上鋪的是怎樣的瓦片，但是，這其實等於什麼都沒有告訴你。構成這個城市的不是這些，而是她的空間量度與歷史事件之間的關係.....。城市就像一塊海綿，吸汲著這些不斷湧流的記憶的潮水，並且隨之膨脹者。對於今日查伊拉的描述，還應該包括扎伊拉的整個過去，然而城市不會洩露自己的過去，只會把它像手紋一樣藏起來，它被寫在街巷的角落，窗格的護欄、樓梯的扶手、避雷的天線和旗杆上，每一道印記都是抓撓、鋸銼、刻鑿、猛擊留下的痕跡。」<sup>51</sup>

在卡爾維諾富有哲思的描述之下，激發了筆者對於時間和空間的想像，在此作中結合親身經歷過的空間印象與古代中國山水中的古樹、水等古典意象巧妙構思，呈現出自己心中的"城市與記憶"。每一個不同的空間場景都是一些記憶的碎片，都是城市街角一段過去的時光。筆者期望能帶領觀者的目光自由穿行於畫面，再次體驗有如千年之前古人站在山水畫前神遊於天地間。

形式技法：採用揉紙技法，將整張簪宣紙先輕輕揉出許多細微的摺痕，然後在紙上整片敷以數遍淡墨，使整張畫不僅有像籠罩在迷濛霧氣之中的效果，還顯得厚重、細膩，在此基底上再以傳統工筆的方式勾線、敷染。在畫面結構的處理上，以孩童般搭建積木的心情自由而隨意的安排空間，描繪樓梯、欄杆、隧道、以及建築物來指涉不同的空間轉向，並用抽象的橫條、和豎條、連接或阻隔這些不同空間場景，進一步豐富畫面結構，打破敘述的完整與連貫性，使這些空間既顯得真實又詭異、迷離閃爍不定。互為垂直的橫形和豎條形也象徵著在多維空間中標

---

<sup>51</sup>伊塔洛·卡爾維諾，《看不見的城市》(南京:譯林出版社 2010)頁 8。

註的經緯、以期構建心中完美秩序。用淡墨暈染許多煙雲的效果，柔和了組織幾何形體的硬性線條，給畫面注入了一些溫柔綿軟的氣息，吟出詩歌般的情緒。

### 作品三



圖 四三：

作品名稱：小山水境

媒材：紙本水墨

年代：2017

尺寸：130x47cm



思維理念：「仁者樂山智者樂水。」對於中國人來說山水便是世界。山是一種信仰，水則是生活，有山有水，才是完整的生活方式，小時候我們就在陶淵明的詩句中感受著「採菊東籬下，悠然見南山。」這是一種中國人特有的美學。在擁擠、繁忙的都市生活中，如何安放我們的情感，是否還有抽離於日常的現實生活，找尋到些許精神上慰藉的能力。此作是筆者對於周遭環境體察，對於當下的反思，是穿行於都市間仍然追求的山水之境。雖然在這炫目爾粗暴的世界中人們

更追求迅速、以及感官上的刺激，但是我們和古人一樣始終需要找到好好安頓心靈之所。

此作通過精巧的安排，畫出許多不同方向的空間場域，這種空間堆疊的描繪方式，就好像記錄著許多時光的皺褶，整幅畫用淡墨仔細罩染，追求的是一種平靜安寧的氣氛。畫幅中間的古老櫃子，是一個包含許多隱喻故事的閉合空間，與周圍建築物組成的外部空間形成一種對照，作品中雖然沒有人物的形象，但因為這些物件，還是會使人感到這些安靜的角落充滿了人的溫情。

形式技法：鉛筆在白紙上勾畫出畫面基本結構及其所含的物像，再以傳統工筆白描打底、定稿、過稿到礬紙上後用淡墨層層敷染。通過暗示不同方向的物像，製造矛盾空間，這些奇妙的小角落它們彼此連接、也彼此區隔，相互襯托，在冷靜的直線背後可以感到一種來自思維上的自由、輕快。在畫面中段偏左上方，仔細描繪一花梨木紋的大櫃子，在這些打開的空間中它提供了一個關於內部空間的想像，在現象學的角度這是一個完美出發點，也許到達小時候某個躲進衣櫃的下午，也許是一個收藏夢想的開始，櫃門緊閉與外部空間完全敵對，守著它的秘密一如守護著它的生命。

通過不同深淺的墨色的染出各空間不同情緒，目光穿行其間，在凹凸起伏間感受到連貫、迂回、迴圈往復的複雜迷幻，而這一切筆者都試圖以最簡省的方式呈現，並沒有炫麗的顏色，黑白之間再次強調了水墨的獨特魅力。

#### 作品四

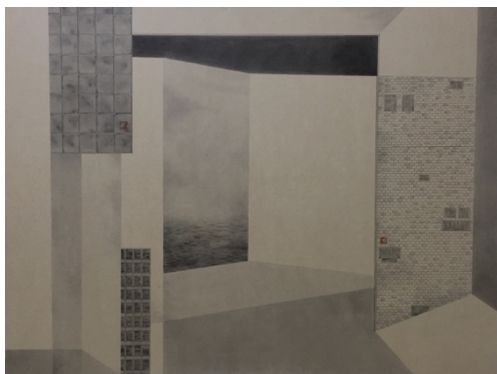


圖 四四：

作品名稱：迷樓 3

媒材：紙本水墨

年代：2017

尺寸：69x80cm



思維理念：繪畫這種藝術形式最讓人著迷的特點便是讓記憶和想像等一切抽象的思維，變得具體、變得可視化，雖然沒法和音樂一樣標記流動的時間，但它可以定格瞬間、甚至也可以表現時間的永恆。此作是筆者在傍晚的街角散步時所看到的風景，平靜的淺赭石灰色是籠罩整個街角的黃昏，是路邊柔和安詳的橘色燈光，畫中上方平整而強烈的黑色是夕陽下建築物背後巨大的投影，也是即將出現的神秘夜空。畫中的水裡有小小的浪花，似有晚風吹來岸邊，建築物的規整、堅硬更加襯托出水的靈動，使整個空間擁有了呼吸。

「即將來臨的黃昏和已經過去的黃昏，已然不可思議地融為了一體，黃昏如同澄明的水晶，孤獨而淒惻，不受時光的影響，不能被忘記。黃昏是珍藏於某處秘密青天的那永恆黃昏的鏡子。那片天空里有遊魚、曙光、天平、寶劍和蓄水池，有著每件物體的一個模本。這說法見於普羅提諾的《九章集》。我們的短暫生命很可能，就是表現天意的瞬息。慢慢暮色裹住了這屋舍。這暮色屬於昨天，屬於今日，滯留不去。」(阿根廷詩人豪爾赫·路易士·博爾赫斯 Jorge Luis Borges(1899-1986)《黃昏》)。<sup>52</sup>

形式技法：顏色是有溫度的，不同的顏色有不同的情緒，此作為表現一個平靜、永恆、美好的黃昏，特意選取淺赭石色的仿古有色宣紙，用更簡練、強烈的結構來記錄。因為結構線在空間中的不確定性，帶來視覺上的迷幻效果，所以即使簡單的結構，也值得無盡玩味。畫面中的幾個區域做了留白的出理，這樣更突出強調了畫面中黑色的區塊，把中國傳統水墨畫中「黑白相生」的繪畫理念，做了新的現代新性嘗試。

---

<sup>52</sup>豪爾赫·路易士·博爾赫斯,《密謀》,(上海:上海譯文出版社 2010)頁 18。

## 作品五



圖四五：

作品名稱：迷樓 5

媒材：紙本水墨

年代：2017

尺寸：80x65cm



思維理念：此作品是以包含古老隱喻的「路」為主題而作，人的一生不知要走多少路，我們常常為了夢想背起行囊，跋山涉水，也曾為路途的美景流連，也曾經穿越艱難險阻，因此路也總是連接著渴望逃逸的出口，和再次安頓的入口。當我們走過那些許許多多蜿蜒的路，從遙遠的昨天走到今天，在某一個隱蔽的角落，停下來休息的時候，擁抱著寂靜，低頭看著自己時會驚訝的發現，那些路已經長在了身體裡，我們現在的模樣就成了那一條條路融匯的模樣。

筆者為了追求藝術的夢想，從小輾轉了許多不同的地方這幾年來到臺灣求學，在無數次長途往返於家和學校之間，在路途里有辛苦、也有經過許多美景、許多感動收穫美好。成長中慢慢明白，經過那崎嶇漫長的道路之後，常常能看到無比壯美的景色，明白了保持再次出發的勇氣的重要。在此作中的公路看起來也許奇怪詭異，筆者卻正是想要藉由這樣矛盾而荒誕的空間，提供給觀者一個超越現實，從而走進關於「道路的梦想」的入口。

形式技法：以白描勾線簡練勾勒出幾個由相互交錯的斜線分割的區塊，再用淡墨層層罩染，分染出幾個空間的進深感，豎線細格條紋作為一個抽象元素，裝飾並串聯起三個相互錯置、套疊的空間，加強了畫面的節奏感。畫面的左上方和右下方的兩個空間，由許多樓宇形狀的小立方體所填充，這樣製造了大空間和小空間的對比，封閉的空間和敞開的空間的對話。水的意象指向思緒的最幽深處，在白色有雲朵的天空的襯托下，像是一片靜靜的夜海，於是路邊白天和黑夜相接，如那在路途中日夜流轉的時間。

## 作品六

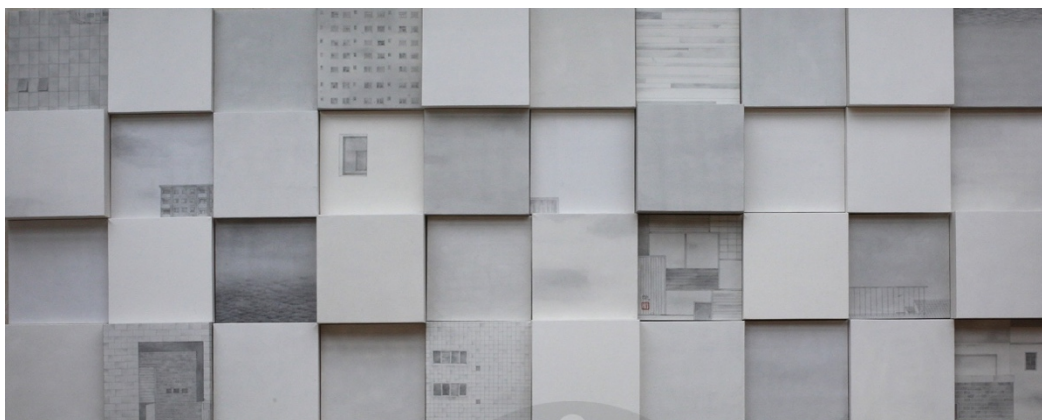


圖 四六：

作品名稱：追憶 4

媒材：紙本水墨

年代：2017

尺寸：140x56cm

思維理念：對空間的描繪只是一種媒介，重要是通過對空間的描繪記錄此由此承載的時間，以及複雜的情感。繪畫是非常不容易表現時間的，但「時間」這個概念對於人類來說是多麼重要啊，我們擁有太多關於時間的思考。古往今來科學家、哲學家們都對「時間」有不同角度的研究和探索，即便是現在在科技如此發達的今天，"時間"對我們來說依然神秘。時間可以是掛在牆上、在手腕上鐘錶裡可以看到的精確的時間，時間也可以是一段聲音、一些氣息、一些情緒，但時間總不會是獨立存在的，它也總因為它的相對之物變化。

在許多的文學和藝術作品中，創作者都渴望表達時間的永恆，渴望創造出超越時間的作品，這其中能真正做到的人很少，而馬賽爾·普魯斯特(Marcel Proust)在他的著名小說《追憶逝水年華》中卻是非常美秒的展現了時間。他用一塊小小的瑪德萊娜蛋糕，就能把我們帶入他整個在貢布雷的時光中，從此我們面對流逝的歲月不再無能為力，時間也許劃過臉龐，但在心裡在回憶里我們能重新啟動時間，在這一重時間裡重新變得年輕，因此他說「真正的天堂是我們失去了的天堂。」筆者出於對他這部作品的感悟，以及自己生活經歷中那些往昔歲月的懷念而創作了這件作品，這是筆者創作的《追憶》系列作品的第 4 件，淺灰的色調，綿延開淡淡憂傷的思緒。

形式技法：此作是用高低不同的四十塊 14×14cm 的木框板，拼接組成的裝置形式的作品，在每一塊木板上裱上熟宣紙，染上淡墨。有些板塊畫建築物的皮膚或者一些空間場景，是筆者對居住過的空間印象之再現，其中兩個小板塊上畫有水，水即可指現實生活中真實的水域，也象徵著流逝的時間和一去不返的歲月，兩片水域在方向上是往上、往下相對安排的，這加強了作品的非現實感，如我們潛意識中對事物的回憶也總是細碎、無序、來去無蹤。

此作中有許多小板塊上並沒有描繪具體的物體，只用深淺不同的淡墨來區分，並把它們穿插安置在畫有物像的小板塊間，不同的灰色有如不同的音階，是天空的顏色，這種對於淡墨的處理，是對水墨透明性的很好展示，似乎能染出淡灰色天空中雲朵的溫度，也準確而細膩的表現了時間中事件與事件間的空白與停頓。

## 作品七



圖 四七：

作品名稱：天空之城

媒材：紙本水墨

年代：2017

尺寸：70x35cm



思維理念：「我們的孤獨就像天空中漂浮的城市，彷彿是一個秘密，卻無從訴說。」這是宮崎駿<sup>53</sup>動畫片《天空之城》裡的臺詞，這是筆者非常喜歡的一部動畫片，是關於愛與和平、美好等終極關懷的作品，他說：「或許每個人心中都有一座，深藏在夜空雲層之中的天空之城。每每這樣充滿感傷地俯瞰著這個世界，靜謐而悲愴。」而在看這部電影之前就，被作曲家久石讓先生的同名樂曲所深深

---

<sup>53</sup>宮崎駿,1941 年生,日本著名動畫導演,代表作《天空之城》、《幽靈公主》、《千與千尋》、《龍貓》等。

吸引，在反復聆聽之後感動於這美好而哀傷的旋律，於是創作了這件以天空為主題的作品，因此不只是描繪天空，其實更為確切的是在描寫，筆者在工作室的窗前一遍一遍聽著的這支旋律，想要突破描繪的局限，不只在表現眼睛能看到的具體事物，還渴望傳遞給觀眾關於感受，關於情緒等更為抽象的思維印象。

比如聽這首樂曲時巨大的孤獨、憂傷、還有深入心底的寧靜，以及那句縈繞耳邊的「如谷之歌，紮根土壤，與風共存，與種子越冬，與鳥歌頌.....」。

形式技法：由於想要表達的內容是更廣闊的，反而在形式上會更簡潔，因為一些更基礎的形式，往往更容易傳遞一種普世的情感，此作是用鑿紙裱在高低不同的35塊10x5cm大的小條形木框板上，然後組合描繪的。這些小板框上只有6個是描繪有表示窗形空間的，其餘都以墨染成煙雲狀的墨暈，這種墨暈效果是水墨材料的特殊美感呈現，可以很好的表現光線、天色、雲霧、水氣等。此作由高低不同小板塊拼接的形式，形成淺浮雕的效果，這種形式進一步邀請觀者和周圍環境一起參與到作品中，根據觀者觀看角度的不同，以及作品在不同光線下小板塊間投影的變化，會產生不同的效果。通過十分簡省的筆墨，使作品更加細膩、擁有更豐富的層次。

## 作品八



圖 四八：

作品名稱：追憶 5

媒材：紙本水墨

年代：2017

尺寸：140x56cm



思維理念：對於一個從小畫畫的人來說，在過去時光的追憶里必然包含了自己關於畫畫、關於創作以及關於學習這門藝術的全部過往，因此作品現在的模樣包含了過去走過的路徑，看過的風景。這些小方塊都是筆者腦海裡不經意間浮現的記憶碎片，它們的數量很多很多無法統計，此作只是剛好抓住了這四十片，把它們留下來自由組合成為這樣一小段印象。因為完全出自潛意識，排列它們不需要任何邏輯，這樣的組合筆者也是第一次見到，充滿感性像首小小的樂曲，有著憂傷安靜的旋律。

這些碎片是從視窗望去的小樹林，一片平靜幽深的湖水，一塊烏雲翻滾的灰色天空，一塊午後陽光下的樹蔭，一片對面街角的牆壁，一棵從古代山水畫從林裡來的古老松樹，一塊有星星躲在雲層後的夜空，一個清晨薄霧中的屋頂，一個黃昏剛被打開的窗子，一次安詳甜美的深長呼吸。

形式技法：此作的排列形式提供了很大的自由，讓筆者可以很靈活的描繪、暈染、塗抹。用三種高低不同的小木框板，裱上熟宣紙。先單個描繪具體物象，暈染不同深淺的墨色色塊，然後如孩童拼接積木般隨意搭配組合，在拼好之後稍微做整體明度上的調整，加強作品起起伏伏的感覺，好像在河邊觀看被陽光照耀河面的波光粼粼。加重在黑白灰染色程度上的對比，增強作品的張力。對古樹、水的畫法是採用中國傳統山水畫的描繪方式，這是對於古代繪畫的回應，對古典的一種回歸，它們在此作品中不僅僅是指樹和水的自然意象，它們更是作為一種文化符號在畫面中連接過去古老時光。這種把樹隱含在迷濛霧靄中，對水用編織般的勾水法畫出水面微波的表現方式，承載的是中國傳統的審美觀，及中國人特有的對環境的情感。

## 作品九

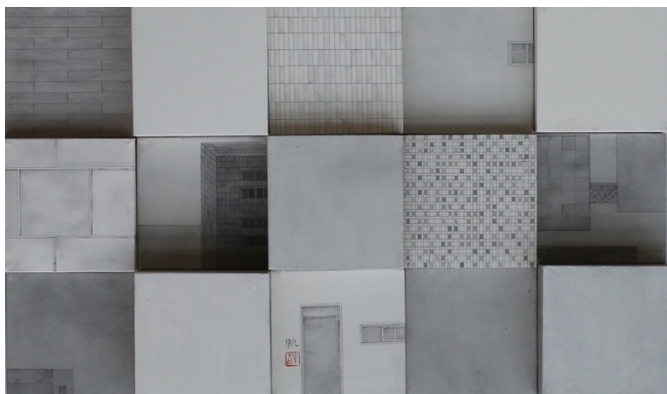


圖 四九：

作品名稱：追憶 2

媒材：紙本水墨

年代：2017

尺寸：27x45cm



思維理念：關於居住的歷史從遙遠的洞穴時代開始吧，現在生活在鋼筋水泥的現代住宅中的我們，看起來好像進步很多，但是仔細想想我們和這些居住空間的關係，會發現我們和我們的祖先比起來，其實並沒有走多遠。在交通便利，通訊發達的都市中，人和人的距離卻越來越遙遠。在大大的都市里我們好像擁有很多的選擇，可以擁有所謂得到快樂的方法，可是實際上城市空間早已被分隔為無數憂傷的小角落，街道上飄蕩的是無法治癒的孤獨靈魂。堅不可摧的摩天大樓間無數小小公寓，其實就是現代版的洞穴，我們依然是被保護、也被囚禁其中。此作是記錄筆者遊蕩於城市街角，穿行於迷宮般的都市空間。

為了緩解空間中迷離、冷漠帶來的不安，描繪了建築物表皮肌理，在不同的牆面，不同材質、大小的磚塊裡尋找秩序感，有效的穩定了畫面情緒。而這些牆面的視角形象也是非常典型的現代語彙，一種工業化的文化符號，小板塊組合畫面的方式，是對我們觀看當下世界視角的映射，是碎片化的、是不完整的。

形式技法：此作為「追憶」系列作品中尺寸很小的一件，長 45 釐米，寬才 27 釐米。小尺寸的作品和大尺寸的作品傳遞的感覺很不一樣，小小的更有親近感，像是老朋友在耳邊說的悄悄話，不似大作品那樣態度強烈好像大聲喊出的嚴肅宣言，小的語言更輕盈節省，像是不經意間溜到嘴邊的兩行詩句，沒有冗長的敘述，只提供一些深深淺淺的、也有些不知所謂的出口，為方便觀者隨時走出、或逃逸。此作沒有強烈的顏色對比，整幅作品籠罩著薄霧似的淺灰白色，靜靜凝視這透明的灰白色空間，會感覺到一種精神上的抽離，一種無可奈何的虛無感。

## 作品十

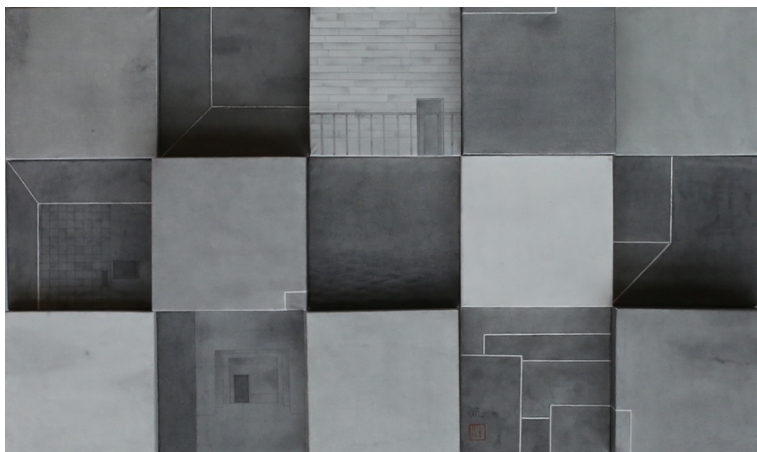


圖 五十：

作品名稱：追憶 3

媒材：紙本水墨

年代：2017

尺寸：27x45cm



思維理念：空間和時間一樣，似乎只是因為人的感知而存在，我們用自己的身體去丈量空間，用生命的長短去標記時間。在夜晚我們對空間的感知，總是帶有夢的色彩，一切籠罩在黑暗之中，一切都含混、曖昧不清，一切都在醞釀之中捉摸不定，萬物都在悄悄生長的瘋狂活力卻使黑夜擁有巨大能量。越是黑暗越是渴求光的明亮，於是古人的詩句裡到處充滿的關於月亮和星星的讚美。野心勃勃的現代人更是把黑夜當成了一張完美的畫布，他們用炙熱的燈光使城市永遠光輝奪

目，似乎為了體現他們無所不能的超強能力，如今夜晚已被驅逐，月亮和星星已淪為可有可無的裝飾，不是仔細分辨的話常常會淹沒在耀眼閃爍的燈光中。

即懷著對過去夜晚的思念，想著其實現在燈光也是奢侈的，它們專為那些不肯入眠者而設，耗費如此多的能量就為了那些少數不眠的人一直睜大著眼睛，也是這樣不眠者越來越多嗎？夜晚的城市沒有白天的喧囂和擁擠，遊蕩在夜晚街道上，感覺多少會比較清醒，此作是筆者夜晚的遊戲，深灰的墨然就的是夜晚鬼魅的空氣，以及對光追逐留下的蹤跡。

形式技法：採用三十塊高低不一的 9x9cm 大的小木框板，裱矾宣紙分別以工筆白描、染墨色，而後拼接完成。在七塊高低不同的小板塊上採用雙線勾勒，通過淡墨層層敷染留出白線，並在板塊與板塊的銜接處也用線條連接，形成空間上二維與三維的多重轉換。白線的板塊在線條多少、和形態上都有節奏的處理，有斜線組成的三維空間，和直線組成的二維空間之間的對比，形成相互反轉的空間。白線既建構和分隔空間，也是光線，是夜晚燈光照射出的建築物輪廓線。畫面正中的水象徵著來自黑夜的力量，由平靜的水紋向周圍蔓延、擴散至整個畫面。

## 作品十一



圖 五一：

作品名稱：中國花園 4

媒材：紙本水墨

年代：2018

尺寸：47x70cm



思維理念：此作意在表現千回百轉、撲朔迷離的遊園經歷，即是筆者回憶往昔走過的園林，也是對於那未曾去過的園林展開的想像。解構了原本傳統山水畫的敘事邏輯，重新建構現代園林、山水畫的水墨語彙。圍繞園林的思考和創作，也是文學、藝術中的經典表現主題，古往今來園林寄託了藝術家們太多的夢想，上演了無數的浪漫與詩意。談到中國園林似乎總有一點嚴肅，常與中國文化傳統、哲學觀念、以及那幾千年的歷史緊密聯繫在一起，因此筆者給這件作品取名為「中國花園」，意在遠離那種宏大的敘事，構建屬於自己內心的秘密花園。

構建花園的目的有很多，對於中國古代文人來說，這是一種折中的方式，在出世與入世之間，在現實與自然之間，在朝堂的喧鬧與山野的冷寂之間，他們找到了園林這樣完美的這解決辦法，在城市空間中按自己的志趣，建造著各具特色的心靈花園，這樣用圍牆隔起來的園子，即隔避了現實，但又與外界隔而不斷，既保有自然中的野趣，又有人工雕琢後的精緻與溫情。對筆者而言在現代的都市生活中，要保有心中的花園比以往更為不易，更需要我們展開想像，在高樓林立的都市空間中，在繁忙擁擠的快速生活中給自己留一些空白，用來連接自然與安頓心靈。

形式技法：因為意在重新建構水墨畫的語彙，雖然依然是在熟宣紙上，用白描的方式勾線，用淡墨暈染，但在形式上用了比較強的形式語言，採用網路狀的構圖鋪滿整個畫面，除了俯視之外也有仰視、平視等多重視角的觀看路徑，意在類比我們在園林中行走時，猶如穿越迷宮般所經歷的起伏，曲折。所有物件星羅棋布，點綴於網格之間。畫面用淡墨輕染，沒有其他顏色，強調水墨本身的魅力，色調清雅溫潤。

整幅作品的結構線，是採用縱橫交錯的直線，筆者亦在嘗試探索在水墨語境中，如何使用最基本的幾何語言，來表現二維、三維、以及多維空間的轉換。這種直線也象徵著世界的經緯，象徵著世界的某種秩序，或者某種內在的邏輯，如此表現帶來一種古老編織的平靜感。

## 作品十二



圖 五二：

作品名稱：茶室

媒材：紙本水墨

年代：2017

尺寸：110x90cm



思維理念：創作必然是和生活緊密相關的，如果長期在生活裡找不到樂趣，得不到滋養，那創作的源泉怕是會慢慢枯竭，作品其實非常像一面鏡子，照映著我們的生活，所以努力畫畫是重要的，但更重要的是好好生活，在生活中慢慢感悟。喝茶就是生活，中國喝茶的歷史也非常久遠，文本記錄可追溯到《神農本草經》中「神農嘗百草，日遇七十二毒，得茶而解之。」茶室從唐代就開始出現，在宋代開始興盛，形成了包含獨特中國人文精神的茶文化。在中國古畫中也常能看到有專門在泡茶的童子和在喝茶的文人，他們總是很放鬆、很開心的樣子，或是討

論著詩書、或是賞花撫琴、或是吃著點心這種輕鬆自在的情境，讓筆者心生羨慕恨不能穿越回去參與其中。

筆者因為生在中國南方從小便開始喝茶，其實小的時候是不太懂關於茶的那麼多精神內涵，但是隨著慢慢成長，會發現喝茶這種習慣會潛移默化的帶來影響滋養身心，自己家裡也有簡單小小的茶室，在某種角度上來說茶室是家宅中的靈魂居所。在這個空間裡聽著水咕嘟咕嘟的燒開，看著茶葉在水中慢慢舒展，聞著茶香瀰漫至整個茶室，時間在這裡變得溫柔緩慢，安靜的喝一會茶，仔細感受和茶彼此交換著能量，在這過程中因為身心得到過很好的滋養，便漸漸離不開茶，對茶博大精深的文化也開始努力學習，中國人是茶在哪茶室就在哪，沒有太多的法度卻也自得其自在，而日式茶道里形式很重要，他們通過「和、清、敬、寂」這樣恭敬的表達著主客之間的心意，日式的茶室因為他們對茶的熱愛，又出現過千利修這樣著名的茶人，已經變得世界聞名，也發展他們的獨特美學理念「軋寂之美」。

此作是筆者結合日式茶室和自己所經歷過的一些茶空間感受而創作的，借此記錄和傳遞喝茶時平靜而悠遠的思緒。

形式技法：此作在形式結構上主要採用直線，形成二維幾何平面型構圖，為營造更為普遍的視覺心理，幾何圖案式的構圖，是對所有空間的高度概括，把現實存在的複雜和獨特消融，橫線和豎線、以及簡單的方塊，是人們認識世界最初的形態符號。因此擺脫了再現空間真實性的束縛，出現更具象徵意味的空間結構。在看似十分理性的結構其實是無數直線的偶然轉折與相遇，筆者在創作時常能感到

這偶發性帶來的驚喜效果，作品彷彿自有生命，由第一根線條開始它便如樹苗一般自我生長，而創作者被邀請參與見證其成長。

此幅作品中的山，採用比較簡練的描繪方式作為一個象徵符號而出現，山水象徵著自然空間，茶室的能量來自於自然中，此作中畫有幾條黑色的突出輪廓的線，它們加強了形式語言，在凸顯色塊間對比之外也豐富了線條的層次感，在方位上起一定的提示作用。只用墨色輕染，不同深淺的墨塊區分畫面結構，使畫面呈現單純寧靜的氣氛。此作與古代山水畫一樣採用的是移動的視點，筆者亦期待觀者們能跟隨自己的視線，以自己的方式進入此空間，一起感悟茶室這個特別的  
能量場。



作品十三



圖 五三：

作品名稱：中國花園 9

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸：130x749cm

思維理念：「不到園林，怎知春色如許」《牡丹亭》。中國園林孕育了無數美麗、浪漫的故事，其中最經典的應該是《牡丹亭》。在紅樓夢中都有梨香院的小戲子演唱《牡丹亭》的描寫：

「唱道是：『原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。』黛玉聽了，心動神搖，如醉如癡，一蹲身坐在一塊山子石上，細嚼『如花美眷，似水流年』八個字的滋味，不覺心痛神癡，眼中落淚。」

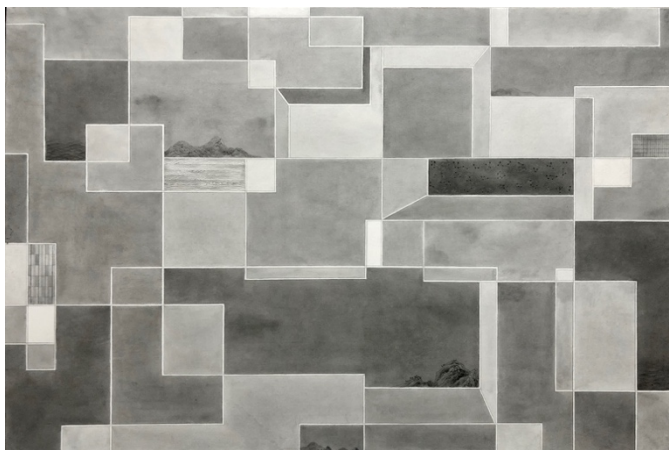
正是因為有像《紅樓夢》、《牡丹亭》這樣蕩氣迴腸、千古傳唱的偉大愛情，使園林鮮活充滿故事，園林中的歲月也變得溫柔了。古代的女性在禮製上受很大的束縛，只有在自家後花園中才得以與自然親近的這一小片天地，以此中國園林不僅是文人士大夫的心靈休息之所，在女性的視角來看，對於長期處在深閨中的女性，園林甚至是她們唯一與外界接觸的機會，園林包含著她們更多熱情與浪漫幻想，那些熱情與幻想裝點著整個花園，這個空間充滿夢的色彩、增添魅力更使人流連忘返。在上演她們一幕一幕浪漫故事時，花園便成了完美的舞臺。當筆者穿行於真實的園林中，腦海中也時常會浮現這些經典故事畫面、古老、憂傷的旋律也會縈繞耳畔，看到眼前情景，會不由自主的回想當時曲中人的心情。

幾年前筆者有幸去蘇州住了小段時間，那時剛好是春夏之交，偶爾會下點小雨，因為喜歡便一一走訪了蘇州的園林，日日穿梭於假山石間。雖然已經被其名聲所累，成為遊人絡繹不絕的著名景點，但還好，石頭還是那些石頭，湖水也還是湖水，只要靜下心來，帶著無所求的心在園子裡閒逛，就會體會到這些園子都各有其絕妙之處。單看園林中的一棵樹、一塊石頭或者一個亭子都不會覺得有什麼特別之處，但當你行走在造園林者精心安排的路徑上，穿過一塊石頭再看一棵樹，或者經過一排長長的樹林來到一個水池中間的亭子，再回頭去看看你經過的

那一塊石頭，會發現其中的美妙，這種美妙就像在聽一首樂曲，它婉轉動人卻實在難以用語言形容，和所有中國文化藝術中的那些奧妙一樣，真正美的、真正重要的東西從來都不是用眼睛可以看到的，這是一種只能心領神會的東西。筆者也只能以此作來紀念自己遊園時所收穫的那些美好。

形式技法：以熟宣紙裱在板上，把主要的結構線用白描雙勾出來，再通過淡墨一遍一遍的敷染在由線分割的結構里，把兩根線之間的窄小縫隙留出來，這樣主要的結構線便呈現為一條白色的輪廓線，像光透過紙背滲出來的樣子，而它們也使連接起來的結構更顯得玲瓏、輕盈。畫面中上部在空間的一角，仔細描繪了一塊太湖石，園林裡石頭是不可缺少的元素，石頭所具有的抽象與空靈深深吸引著文人們，擁有靈性的石頭實際上是山水的濃縮。此作品結構線是用網狀有如迷宮般的線交織而成，看似複雜，但因為都是直線，縱然曲折迂回，也還是顯得單純而且靜穆，被線條分割而成的小空間，本是都處在同一平面，卻應為染墨的濃淡不同而有進深的關係。水在此作品中包含多層隱喻，是一個複合型意象，既象徵著園林中的湖水活水池中的水，也是造園者心中渴望大自然中山山水水的水，還是筆者自己創作此作品時，內心的泉水，這水的狀態便直接是潛意識的反映。

## 作品十四



圖五四：

作品名稱：月夜 1

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸：40x60cm



思維理念：

「讓月亮回到你筆下的詩歌，正如在蒼茫薄暮回到你的花園。那個花園裡的同一輪明月，卻無從尋覓你的蹤影。在傍晚幽婉的月光下，地下蓄水池是你謙遜的榜樣，它那如鏡的水面，反映出些許永恆的形象。」博爾赫斯在他的詩《魯拜集》中的句子，他總能在文字間呈現某種永恆的東西，不論是寫夜晚還是其他更微小的事物，輕快的語句總是閃現充滿哲思的智慧。筆者非常喜歡讀他的詩集，年紀小的時候讀，常有讀不懂的感覺，可能因為隔著翻譯始終像隔著面紗，也可能年

輕太輕，還無理解那些隱喻。現在似乎有點明白讀詩懂或不懂都是不重要的，重要的是參與其中，去感受，感受那些被文字所牽引的思緒，感受那些詞句所展開的想像，這過程其實就和聆聽一首樂曲，欣賞一幅繪畫時一樣。

每一天夜幕開始降臨，一天即將結束，自然還是以一千萬年前的這習慣提醒我們該休息，可現代的都市依然熱鬧，人依然忙碌，似乎還有許多夢想需要去追尋，還在期待許多明天和許多屬於白天的遊戲。但是夜晚也是有許多值得被期待的，比如一片星空，一彎月亮，一段安靜體察四周的自由時光。在中國傳統繪畫中描繪夜晚的作品並不太多，偶爾有也大部分是在表現月夜的，在此作中筆者也只是想簡簡單單描繪一個安靜的月夜，也許越簡單，描畫具體物像內容越少，就有越多邀請觀者進入的空間。

形式技法：此作以工筆白描的方式，用白色熟宣紙和勾線筆、染色筆等傳統中國畫工具描繪，通過墨層層敷染，主要結構雙勾的線以白色線留出來，形成一個白色的由不同的方塊、長方形、小立方體構成的網狀結構，這是筆者在努力表現夜晚月光下在都市裡的各種小空間、小角落，也許是一個灑滿月光的陽臺，也許是有雲朵經過的窗前，也許是一個可以仰望星空的小台階。白色的線組成的這些小空間，在夜晚就仿佛一個個自己會發光的小星座，顯得輕盈而透明，這也是都市夜晚特有視覺經驗的產物，當城市燈光打在建築物上，在建築物的邊緣或建築物之間間隙處，常會看到這由光線勾勒出的明顯輪廓。在畫面中間偏右的地方畫有一片有許多星座的星空，星星是作為某種指引而存在於作品中，有豐富的內涵，煩惱時抬頭看看星星，很多事情便可以釋然，看著它們再一次瞭解自己的渺小，身處異鄉思念著家鄉時，抬頭看看星星會得到很大的慰藉，看著它們閃爍在

天空中，想著自己的家人，感到離他們並不遙遠，至少我們還可以抬頭仰望同一片星空。



## 作品十五

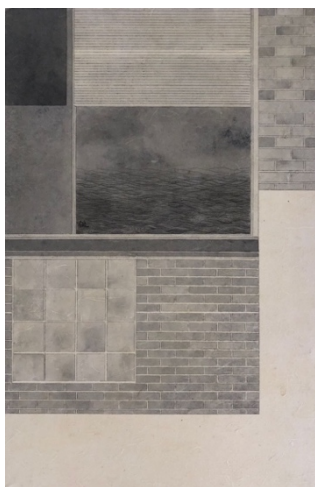


圖 五五：

作品名稱：此時此地 48

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸：40x26cm



思維理念：「大江東去不復返，不分晝夜，河水永遠在這裡，而這裏永遠是新的河水！」這是赫爾曼·黑塞<sup>54</sup>在《悉達多》里說出的河流的秘密，因此時間是不存在的。

「我是向河流學習了傾聽，你也會向河流學習的。河流什麼都知道，我們什麼都可以跟它學。看呀，你也曾經從這水中學習，這是好的，向下探索，下沉，往深處探索。」

---

<sup>54</sup>赫爾曼·黑塞,1877-1962年,德國作家,詩人。主要作品有《荒原狼》、《玻璃球游》、《悉達多》等,一生存獲得多種文學榮譽,有諾貝爾獎、歌德獎。

河流在哪裡都一樣，無論源頭或出海口，在瀑布，在渡口，在湍流，在海洋，在山巔，四處都是一樣的，對河流來說只有當下，沒有過往的陰影，也沒有未來的面紗。」<sup>55</sup>

水包含著一切的開始和結束，它看起來是那麼神秘，那麼充滿智慧，它包含了所有的時間，它是永恆的，去海邊看海，會發現海每一次都是新的，沒有一次看到的會和以前的相同，和天空一樣海的顏色也沒有一天是一模一樣的，每一個海浪每一個都是新的，從眼前經過就再也不會遇見，筆者喜歡去有水的地方，喜歡看水面微風吹起的細碎波浪，感覺得到很好的療癒，在作品中也常常描繪水的意象，在此作品中水是整幅作品的中心，也是作品的靈魂。

形式技法：此作選用的是有纖維肌理效果的淡黃色雲龍皮紙，紙本身是半生熟的，需要刷數次膠礬水做熟，這樣熟處理過的紙和原本的熟宣不太一樣，紙的肌理會有厚薄細微差別，因此熟的程度也會有輕微的差別，這樣使墨敷染的效果更豐富，有空氣迴圈在墨塊中的鬆動感。淺黃色的底色與淺灰的墨色呈現出優雅、迷人的抒情效果。沒有畫一根斜線，都是垂直線構成的二維畫面，卻通過墨色區分、染出進深空間，形成三維的錯覺。

在抽象和具象之間，在明指和隱喻之間，探討畫面各元素所形成的繪畫語言的視知覺反映，比如都是有網格線構成的磚牆和透明玻璃窗戶，在材質上所形成的對比。下方的磚牆因為中間水的連接，與右上方的磚牆形成了一個奇妙的前後空間，這種不用焦點透視法營造空間的方法，其實是中國傳統山水畫中常用的「重疊法」，這使得畫面更簡潔、寧靜，又意味深長。不要完全拒斥非理性的事物，

---

<sup>55</sup>赫爾曼·黑塞,《悉達多》,(北京:中國法制出版社,2018)頁 139。

如果我們不對創造性的潛意識、非理性和超理性的方面開放，那麼，我們的科學和技術就會阻礙我們獲得我將稱之為“精神創造性”的東西。



## 作品十六

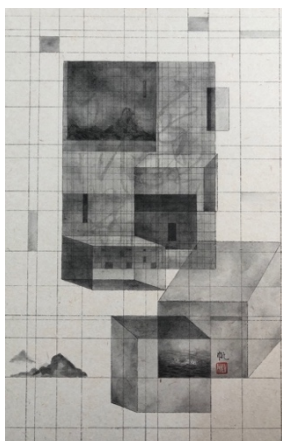


圖 五六：

作品名稱：此時此地 41

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸：40x26cm



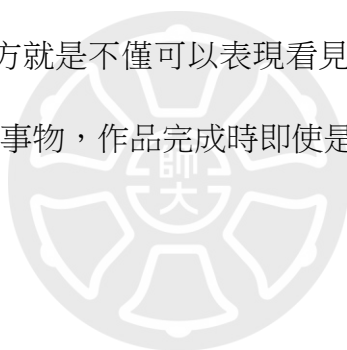
思維理念：此作品是對更多維度空間和時間的探索，這來自於對包圍我們當代生活中的互聯網世界的視覺印象，也與筆者喜歡看的一些科幻小說有關。

「有過親身經歷的人都一致同意，置身四維空間的感覺是不可能用語言來描述的，他們甚至斷言，四維感覺是人類迄今為止所遇到的唯一一種絕對不可能用語言描述的事物。人們總是喜歡用這樣一個類比：想像生活在三維空間中的一張二維平面畫中的扁片人，不管這幅畫多麼豐富多彩，其中的二維人只能看到周圍世界的側面，在他們眼中，周圍的人和事物都是一些長短不一的線段而已。只有當一個二維扁片人從畫中飄出來，進入三維空間，再回頭看那幅畫，才能看到畫的全貌。這個類比，其實也只是進一步描述了四維感覺的不

可描述。首次從四維空間看三維世界的人，首先領悟到一點：以前身處三維世界時，他其實根本沒看見過自己的世界，如果把三維世界也比做一張畫，他看到的只是那張畫與他的臉平面垂直放置時的樣子，看到的只是畫的側面一條線；只有從四維看，畫才對他平放了。」

這是筆者特別喜歡的科幻小說《三體》<sup>56</sup>中對於三維、四維空間描寫的一段，在劉慈欣<sup>57</sup>先生的三體世界里世界是多維度的，這世界上除了地球、地球人、地球文明之外還存在許多別的星球以及別的文明，而小說中主要描寫的三體文明、三體人對地球人的攻擊就是「降維度打擊」。

其實圖像和文字就像是兩個不同的維度，是用完全不同的方式展示或記敘著事物。繪畫藝術最迷人的地方就是不僅可以表現看見的事物，還可以表現想像中的、感覺中的、從未見過的事物，作品完成時即使是創作者也會和觀者一樣有初次遭遇著畫面的心情。



形式技法：此作採用老麻紙礬熟，裱在木框板上畫的。畫面中一層象徵經緯的網格，也可是虛擬的網路世界。畫的中心由深灰色平面和幾個立方體組成，深灰色平面上畫有一層無意識的書寫性線條，是思緒的飛舞的痕跡，深灰色平面上方的大片窗景裡有傳統中國畫中山巒的形象，是筆者有意識的拉長時間的努力，這裡的山巒形象與畫面中左下方的雲山形成呼應，畫中的山與水是自然物質世界的象徵。畫的中部立方體上樓宇的形象，是人工的指涉，是我們努力構建屬於自己空

---

<sup>56</sup>《三體》，劉慈欣，(重慶：重慶出版社 2016)，長篇科幻小說，由《三體》、《三體 II. 黑暗森林》、《三體 III. 死神永生》組成，講述了地球人類文明和三體文明的資訊交流、生死搏殺以及兩個文明在宇宙中的興衰歷程。

<sup>57</sup>劉慈欣，中國科幻作家，生於 1963 年，主要作品有《球狀閃電》、《三體》、《超新星紀元》等，作品被翻譯為多國文字，獲雨果獎。

間的努力，在經緯之間萬事萬物都在努力尋找自己的位置，空間永遠是相對而言的。



## 作品十七

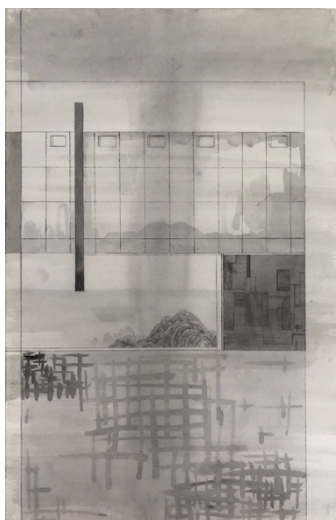


圖 五七：

作品名稱：此時此地 25

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸：40x26cm



思維理念：對於水墨特性的研究，以及水墨語言的探索一直是筆者努力的方向，創作是為了表達、為了記錄、也為了發掘新的事物，作品是對創作者而言就是媒介，以此作品本身也許沒那麼重要，重要的是文明通過它言說了什麼，表達了什麼，為了使表達變得更精準有效，就必須好好研究繪畫語言，因為它們是最基本的工具。在此作品中筆者嘗試把傳統中國畫工筆勾勒的技法，與寫意畫中書寫性線條以及用界尺畫的直線結合，採用抽象元素與具體物像結合，來表現一個薄霧漸漸散去的清晨，在這裡水墨語言更為自由，在不改變材料基本特性的範圍內，極大地拓展水墨材質的獨特表現性，使作品層次更加豐富。

此作是《此時此地》系列作品之一，此時此地意為當下，而這當下也可是過去的或者將來的當下，這件作品也很及時的記錄了筆者瞬間的感受，對於流動、變幻的思緒，能記下來的都將珍貴無比，都是時光留下的痕跡。

形式技法：畫面頂部染有淺灰色的 T 字形，像是清晨柔和的光透過玻璃前的霧氣留下的投影，水墨的透明性、水的延展性很好的表現了光、和空氣的朦朧感，這模糊含混的投影邊緣，像羅斯科繪畫中色域邊緣的一樣。畫中間部分工筆手法仔細描繪的山與玻璃窗框上起起伏伏的山巒投影互相映襯，山旁邊被染成深色室內空間與窗框外的空間形成一個空間反轉，更加強了空間內外關係的相互依存之感，但由於採用的不是符合視覺正常邏輯的再現方式，而是把圖像解構之後並置，使圖像在被閱讀時擁有新的生命，鼓勵觀者主動的進入作品自主安排觀看路徑，獲得更含混或更清晰、更神秘豐富解讀的可能。

畫面下方用書寫性線條交織成幾塊墨色深淺不同的網格，及時的記錄毛筆在宣紙上運動過的痕跡，表現線條的豐富變化，線條交織的鬆散形態像陽光灑在波光粼粼的水面上，也是透過薄薄霧氣觀看遠方的迷離風景。

## 作品十八

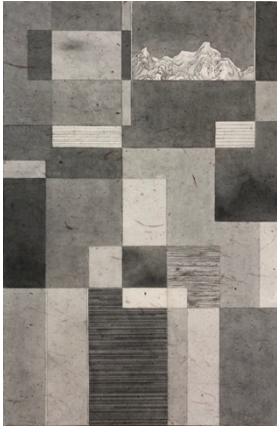


圖 五八：

作品名稱：此時此地 37

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸 40x26cm



思維理念：畫面右上方白色山群主導著整幅畫面，山的形象在中國人的心中一直是某種理想的象徵，自古代開始就有「仙山」的概念。古代詩詞中也有許多對仙山的描寫，如在詩人屈原<sup>58</sup>的《離騷》中就有對仙山崑崙的最早描述：

「朝發軔於蒼梧兮，夕余至乎縣圃。

欲少留此靈瑣兮，日忽忽其將暮。

吾令羲和弭節兮，望崦嵫而勿迫。

路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索。」

---

<sup>58</sup> 屈原,(約西元前 340—西元前 278 年。)中國戰國時期楚國詩人、政治家,主要作品有《離騷》、《九歌》、《天問》等。

在魏晉南北朝時期就開始有關於仙山的繪畫實踐，中國古代人很早就把山水與精神的昇華聯繫起來，在山水間感悟天地萬物之道。巫鴻先生的書《時空中的美術》中提到：

「雷德侯曾經提出，在傳統中國藝術的發展過程中，「純粹」的山水畫是從宗教藝術的山水畫中演變出來的，但仍然保持著昇華的觀念。他寫道：『在這個複雜的漸變過程中，宗教價值逐漸轉變成為美學價值，但前者並沒有完全消失。宗教概念和含義仍然存在，在不同程度上持續影響美學的感知。』」<sup>59</sup>

巫鴻認為雷德侯所談的變化也正是郭熙《林泉高致》的美學基礎，他說雖然郭熙沒有用嚴格意義上的佛教或道教語彙界定山水畫的主題，但他仍然將其看作是偶像以及宇宙本身，並以郭熙的代表作《早春圖》為例進行過具體的分析。

在筆者的這幅作品中，山的形象也是作為理想的象徵，所有的畫面結構和繪畫邏輯都圍繞著它展開，和我們古人畫山水畫一樣，筆者也在認真感悟、體會自然世界、宇宙空間與我們的關係，因此畫面展開的不是某一處具體的空間或場所，而是我們感受到的所有空間、場所間事物物的全部關係。

形式技法：此作亦是繼續延續對水墨形式語言的探索，以垂直線交織畫面主要結構，在饜熟的麻紙上以濃重的墨色平染出黑白相間效果，使畫面有寧靜莊重之感。畫面下方的木紋與磚牆紋，起到裝飾效果的同時加強畫面的秩序感，這兩種紋飾的物質屬性也提示出室內與室外空間，於遠方的山脈形成呼應，使簡單的平面色塊因為物象的轉變，形成不同層次的展開方式，與空間轉向。

---

<sup>59</sup>巫鴻,《時空中的美術》,(北京:三聯書店,2016)頁 139。

## 作品十九



圖 五九：

作品名稱：此時此地 49

媒材：紙本水墨。

年代：2019]

尺寸：40x26cm



思維理念：生活有時候其實是經不起細細思考的，節奏快速的都市中我們穿行於形狀都差不多的樓宇，日復一日的重複著單調的工作，難免不覺得無聊，常常被巨大的虛無感包圍，我們像「西西弗斯神話」中那被懲罰的西西弗斯，推著巨大的石頭上山，等石頭從山上滾落，每天重複。而對抗這種虛無，是我們最重要的事，在這種對抗中找到自己，藝術應該是一個很好的夥伴，藉由它我們展開想像，我們記錄夢想，描繪感受。

此作是筆者面對公寓對面的大樓所展開的想像，這件作品不仔細看會覺得就是一座樓立面牆的局部，可是觀者仔細看會發現很有意思的情況，看著玻璃窗裡的風景，會迷惑自己是站在室內還是室外呢。究竟是透過窗戶看到的山水雲層，還

是樓宇對面的風景在這些玻璃窗上的投影呢。畫中間偏右的窗框裡還畫有帶欄杆的頂層陽臺，這更加強了這種空間上的迷幻感，這種視覺經驗還是很有意思的，在古代傳統山水畫中不曾經出現的鏡像空間。

形式技法：採用淺灰色麻紙，刷膠礬水做熟處理，裱在木板框上，白描勾線，以傳統工筆劃的技法，畫三層樓有六個玻璃窗的外牆。窗框裡面對山水的描繪是在表現另一層進深的自然空間，也是筆者對傳統山水畫中的經典圖符作的回應，畫面中部是一扇有網格的窗，這網格有如一層面紗，透過這面紗我們觀看也被觀看著。



## 作品二十



圖 六十：

作品名稱：此時此地 50

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸：40x26cm



思維理念：旅行總是能激發創作者的靈感，去到一個不曾去過的新地方，慣常的視覺印象被打破，新空氣吹入腦海。旅行是暫時的切斷過去，讓一切有一個新的開始，旅途中遇到的各種美景又因為知道帶不走和時間的短暫而變得更加美好。此作是為一次旅途而作，經過一個美麗的小城，房屋是錯落有致的小樓在山坡上展開，傍晚散步時天上浮現美麗的晚霞在漸漸變得深藍的夜幕裡，這樣的景色只能感歎真如莊子所說「天地有大美而不言啊」，也因為知道這樣的光景轉瞬即逝，如一朵花開花落，所有的相遇都只有一次，即使明天還有晚霞那也一定會和今天的不一樣，所以覺得特別珍貴心生感動。

形式技法：此作的尺寸為 40x26cm 的小尺幅，小的好處就是輕巧靈活，採用白色蟬衣宣紙白描勾線，先用淡墨淺淺敷染，然後用水乾顏色染色。比較特別的是筆者在此作中用了兩層撞色的技法，第一層是在勾線之前就用淡墨和胡粉在噴濕的紙上相撞，產生出流動煙雲的效果。第二層是勾完線後用赭石色、花青色、朱紅等顏色和胡粉一起用"撞水撞粉"的方法完成，這種技法是中國畫傳統技法，雖然自古就零星出現過，但自覺的開始使用，並發展成特殊的技法是居廉<sup>60</sup>和居巢在中國畫藝術上成就。這個方法的獨特之處是在水和粉的結合上，善於掌控水的分寸，在顏色還濕潤的時候，用淨筆蘸水住入水，或是在顏色未幹時，用筆沾粉撞入，讓粉浮於色上，形成自然富有變化的偶然效果，時工筆劃更加生動，更富有表現力。



---

<sup>60</sup>居廉(1828—1904年)廣東省番禺縣人,是中國近代嶺南地區著名的國畫畫家,擅畫花鳥、草蟲以及人物,尤以寫生見長,和其兄居巢並稱二居。

## 作品二十一



圖 六一：

作品名稱：此時此地 51

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸：40x26cm



思維理念：在筆者的水墨創作中始終圍繞中空間這一主題展開，通過各種構圖方式、各種渲染技巧，各種符合邏輯或者違背視覺習慣的效果來探索空間是如何存在，如何被感知的。

一塊磨平的石板或一幅素帛並不構成視覺表現意義上的空間。畫家的工作不是把圖像填入一個事先存在的空間之中，而是通過創造形式元素之間的連接與互動構成各種類型的視覺空間。在這個意義上，即使是肖像畫和靜物畫里的空白背景，也通過與形象的互動而被轉化成繪畫空間的一部分。

德國哲學家馬丁·海德格爾(Martin Heidegger, 1889—1976 年)認為空間並非是個「什麼」，因此我們也不應該提出「空間是什麼」這種問題。哲學家應該問的是

「空間如何存在」，而這種「存在」就是「空間化」的活動，即不斷的設置空間、整理空間和給予空間。因此對他來說，並不是世界在空間裡，而是空間在世界之中。<sup>61</sup>

因此作品中最重要的是就是安排畫面結構、是中國古人所說的「經營位置」這些「位置」暗含了畫面結構的內在邏輯。在此作品中筆者在一個看似非常簡單的構圖裡，通過具體物像的描繪以及深淺墨色的區分安排好幾層空間轉向，使結構精巧別致起來。

形式技法：採用撒有雲母的蟬衣宣紙，作品中間畫有一個會產生視錯覺的立方體空間，這個空間在畫幅中央像一個劇場舞臺，它通過上下兩根斜線以及四棵松樹的位置，引出兩個分別往外和往內的空間，特別是隱在角落的那棵松樹加強了趨向裡面空間的延伸感。松樹是一種特別長壽的植物，中國古人對松樹有非常深的情懷，孔子曾經讚美松「歲寒然後知松柏之後凋。」莊子也曾說過「受命於地，唯松柏獨也正，在冬夏青青;受命於天，為堯舜獨也正，在萬物之首。」因此在古人眼中松樹成了「貞、正、師帥、君子」等美好人格的象徵，畫松也是中國人文畫之心。筆者在此畫松也是把它們當成經典的文化符號，追憶那久遠的時光。

在畫的下方有一個屏風型的門上繪有山水的形象，屏風在中國古代本來就在建築中起到分隔空間的作用，而屏風上往往都繪有山水畫這在屏風中會營造出另一空間，因此屏風是一個非常特別的物件，它的生命連接著它周圍的空間，在這屏風上的山脈與立方體上方的山脈形成呼應，它們像一首樂曲裡同一音形出現在

---

<sup>61</sup>巫鴻,《空間的美術史》,(上海:上海人民出版社 2018)頁 85。

曲子前後的迴旋。被屏風遮掩的深色狹窄空間，和畫面上方有星星的深色天空與立方體空間中的留白形成明度上的鮮明對比，暗示出白天和黑夜交替的時間。



## 作品二十二

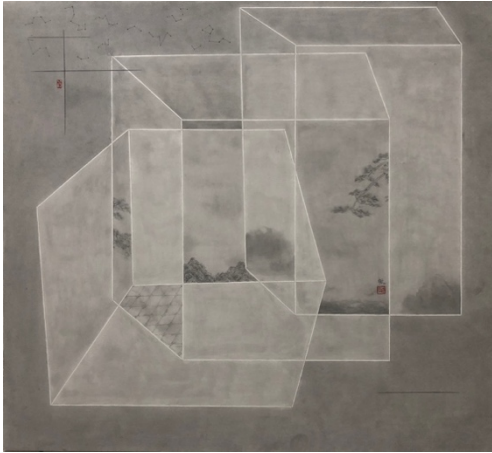


圖 六二：

作品名稱：庭院 9

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸 60x55cm



思維理念：中國人理想中的家是有庭院的，前庭後院指的是一個圍繞著家宅的空間範圍，而房屋就是一個由牆壁框起來的空間範圍，因此重要的不是房屋、不是庭院、而是被它們劃定的空間。我們常常會被眼前的事物所迷惑，而本質的東西常常是看不到的，它需要一定的思考，有時需要閉上眼睛，抽離出現實世界。不然我們就像是活在水裡的魚，和魚一樣永遠感覺不到水，因為我們早就習慣的呆在建築物中，我們也就常常忘了建築本身，也就將會漸漸失去對空間的想像和思考，但空間永遠的相對的，它需要被劃定，自古以來人類就是以自己的身體來丈量著空間，或大或小都是相對而言，如何對待空間也就是我們在這宇宙間如何安放自己。

此作抽離於人們對於日常建築空間的視覺經驗，由三個似乎在發著光的白色立方體組成一座漂浮在空中的庭院，山水的描繪把我們拉回到中國古代對理想山水畫的經典主題，這也是筆者對「仙山」、「仙境」的回應。以現代的表現技法、用超現實的形式來描繪古典的情懷。

形式技法：此作採用白色鑿紙，裱在木板上，以傳統工筆劃的技法勾線、敷染。在此筆者把建築空間還原到最基本的立方體形態，以三個由白色邊線組成的立方體，相互重疊組成一個結構群，立方體的白色邊線是由雙勾的線條墨染之後留出來的，這樣的線條透著光線的感覺。立方體的空間中畫有山、水、雲、松樹等古典中國畫符號、以及庭院的地面，山水帶出了庭院與自然的聯繫，左右松樹的映照有稜鏡般的剔透感，墨的暈染使空間靈動、飄逸。整幅畫籠罩在雅緻的深灰色墨色中，這三個白色的立方體像是夜空中的某些不知名星球，這庭院像是屬於天上的仙宮，畫面左上角的星座符號更加強了這一感覺，而左上角和右下角的黑色線條則開啟了另一空間維度的想像。

## 作品二十三

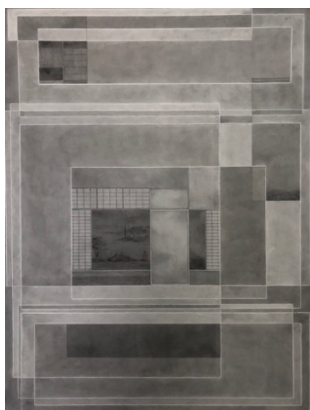


圖 六三：

作品名稱：庭院

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸 80x60cm



思維理念：

曾有幸與友人去過秋天的京都，走訪了許多美好的庭院精巧完整，都有著很高的藝術造詣。這些庭院看似相似，實則有著許多的差異。正如日本的一位寺院住持松山大耕所說：「在京都，有的庭院會讓你參透每一日的珍貴，有的庭院會讓你明白自己只是浩瀚宇宙中的一份一部份，還有的庭院會讓你懂得如何運用自己的弱點。」

庭院優雅、靜謐的氣氛會自然地促使人們放慢腳步，壓低說話的聲音，一步步隨著視線的移動，會有一幅幅美好的畫卷在等待。日本的庭院也有著悠久的歷史，從繩文時代就有了庭園的起源，到了室町時代庭院與禪宗的結合出現了極

具日式特點的枯山石禪庭。日本庭園與中國園林一樣都是自然風景的縮影表現，然而枯山水則代表日本園林的自至高美學。

濃縮了山水自然的枯山水庭園，將禪宗的美學與造園藝術融合於一個空間內，給了人們一個思考人與自然，暫時逃離塵世喧囂的時間與空間，置身於其中彷彿也是一種修行。現在，即使是普通人也可以身臨其境，觸摸禪宗的內核與造園之美。隨著禪文化的普及，魔羯座寂，非對稱的禪宗裡蘊含的美學觀念，也漸漸被概括，提煉出來，枯山水庭園正是人們理解，接近日本禪宗文化的一個重要入口。

形式技法：以雙勾留白的線框為主結構線，不同大小的長方形相互套疊，通過墨色敷染形成空間錯覺，畫的中心仔細描繪京都庭院中的一和式空間，整幅畫面用淡墨一遍一遍的敷染成優雅、安靜、充滿空氣的深灰色，輪廓線的相互套疊也象徵著庭院中枯山水的那一圈圈碎石鋪陳的漣漪，畫面中心的茶室空間仿佛一個巨大的能量場，茶室的氣息在這一圈圈套疊的結構中縈繞、擴展。山、水的形象是日式庭院的內在元素，也是筆者藉此對中國古代山水畫精神的回望。日式的紙窗、門框構建了真實庭院中心的空間結構，在此作中它們與抽象的空間結構連接，形成一個完整、迴圈往復的有機庭院小宇宙。

## 作品二十四

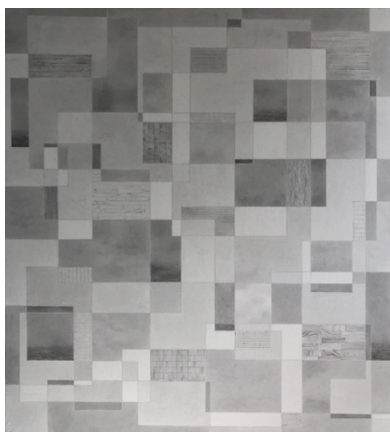


圖 六四：

作品名稱：秋水 3

媒材：紙本水墨。

年代：2019

尺寸：100x90cm



思維理念：

河伯曰：「然則吾大天地而小豪末，可乎？北海若曰：「否。夫物，量無窮，時無止，分無常，終始無故。是故大知觀於遠近，故小而不寡，大而不多；知量無窮。證向今故，故遙而不悶，掇而不跂；知時無止。察乎盈虛，故得而不喜，失而不憂；知分之無常也。明乎坦塗，故生而不說，死而不禍；知終始之不可故也。計人之所知，不若其所不知；其生之時，不若未生之時；以其至小，求窮其至大之域，是故迷亂而不能自得也。由此觀之，又何以

知毫末之足以定至細之倪，又何以知天地之足以窮至大之域！」—《莊子·秋水》」。<sup>62</sup>

這是莊子在《秋水篇》中的一段，他告訴我們這世界上的大和小都沒有絕對的，事物都是不斷發展變化，都有多個維度多個層面，談事物的大小，就要看是在哪個緯度，哪個層面和以什麼為參照，並且即使是這樣大小也不是一成不變的。筆者在這裡感悟到了一種空間觀，莊子是在教我們在面對生命的有限性和局限性時，怎樣以平靜、平和的心態與不斷變化著的世界萬物相處，找到安放自己的位置。

在此作品中筆者嘗試一種去除分別心的鍛煉，以抽象的思維去關照每一角落、每一空間，體會大小、深淺、明暗不同的空間，以及這些相互交織的空間所產生的流動變幻之感。

形式技法：以研熟的潔白宣紙，用工筆白描勾雙線，以淡墨層層敷染。在結構上依然採用迷宮式的構圖，充分發展線條自由交錯，通常是先畫第一根線條，由這一根線條來決定第二根線條的位置，以此推出第三根線條，整個結構便是如此自然生長起來，人的意識被畫面牽引，會發現許多由這些線條交織偶然產生的空間。

此作毫無疑問是用抽象的形式語言，這對傳統水墨語言是一種突破，形式語言與表現技法總是隨著要表達的主題而改變，在這裏筆者是要表達一種抽象的思維，或者說是一種更普遍人類經驗，一種被昇華的空間觀念，已經不再是具體的敘事，沒有連貫的敘事邏輯。抽象的形式語言對觀者是有要求的，要求觀者更主

---

<sup>62</sup>陳鼓應注譯，《莊子今注今譯》，(北京：中華書局 2009。)頁 447。

動的進入畫面，不再只是希望觀者看到什麼，而更期待他們感覺到了什麼，超越了具體的敘述，感官不再被故事所左右，情感也許可以更直接的傳遞。



## 作品二十五



圖 六五：

作品名稱：此時此地 32

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸：138x69cm



思維理念：換一種思維，其實我們每天都在旅行，地球每天不停的旋轉，單是抬頭看看天空中不斷飄過的雲，就會知道「此時此地」過一會便是「那時那地」，每一刻都是新鮮，每一時都值得記錄，作為一個創作者有時真感覺繪畫的最大意義就是記錄，記錄曾經看過的風景，記錄曾經有過的感受。此作是筆者從自己的居所出發，感受周圍環境，對於我們的星球，對於宇宙所展開的思考。在此作品中有象徵星球表皮描繪，也有河流這最遠古的物像，有一扇木門在畫面的中心

處是進入或來到此空間的入口。這也是筆者在紐約一次參觀自然科學博物館的記錄。

在此作品中筆者採用的是比較含蓄、隱晦的語言，有用來標記星座的星像圖，有象徵意味的網格，有穿越時空的古典圖符，這些語言甚至都不在同一個層面上，它們相互交融，形成一個豐富而有張力的新語境，但在設色上極高雅、簡單，僅用簡潔的墨色敷染整個畫面黑白分明，使整個宇宙回到最初的單純、靜穆。

形式技法：此作是以傳統工筆技法結合現代形式語言，以抽象結構和具象元素結合來完成的。畫右上方有一塊標記了很多星座的白色，和畫有象徵銀河的水紋塊面相連，在星座群的下面有一個幽暗的隧道，隧道的側面是象徵地表的紋飾，它們一起形成了一個有趣的星際空間，這與左邊有門的立方體結構呼應，這個立方體以及白格子色塊一起隱喻著人類居住空間。這些不同的空間單元用散點透視、和重疊法連接，使整個畫面錯落有致，斜線增添了畫面動勢，黑白色塊的強烈對比使畫面富有張力。

此作品在染色上，充分表現了水墨暈染的細膩，畫面中在不同的灰度上做出了很細微的變化，這種變化是其他材料難以到達的，只有在原作前才能感覺，這些灰度色階甚至不是明度上的變化，而是一種因為水的參與而擁有的那種難以察覺的透明度，而這種透明度在筆者看來就是水墨這種材料的特殊魅力，也是中國畫中難以企及的技術高度。

作品二十六

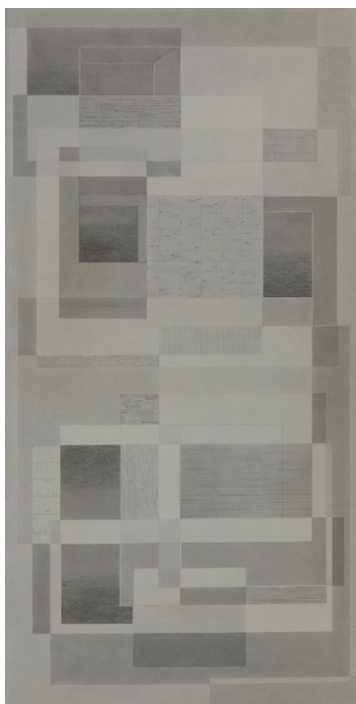


圖 六六：

作品名稱：此時此地 33

媒材：紙本水墨

年代：2019

尺寸：138x69cm



思維理念：當馬可·波羅向忽必烈汗描述了許許多多他旅途走訪過的城市之後，忽必烈汗提到了他從未講過的城市「威尼斯」。

波羅說「每次描述一座城市時，我其實都會講一些關於威尼斯的事。」「為了區分其他城市的特點，我必須總是在一座總隱於其後的首要的城市出發。對於我，那座城市就是威尼斯」。「記憶中的形象一旦被詞語固定住，就給抹掉

了」。「也許，我不願意全部講述威尼斯，就是怕一下子失去她。或者，在我講述其他城市的時候，我已經在一點點失去她。」<sup>63</sup>

威尼斯是一個特別讓人著迷的水上城市，甚至有點魔幻色彩，此作是筆者從威尼斯旅行回來所作，很喜歡這座古老的城市，而且那次旅行的經歷也很特別，因為知道自己方向感不好，一直用智慧地圖導航著，可是還是迷路了 好多次，比起迷失帶來的恐懼，卻更有一種時光穿越的感覺，一會見到了水和小橋，一會又是古老磚頭堆砌的牆，再走還是這樣的水、這樣的牆、人被一圈一圈的環繞著，這是真正遭遇的迷宮啊。晚上去聽了維瓦爾第(Antonio Vivaldi，約 1675-1741)的《四季》在時光的輪迴中感受著某種永恆，這種旋律如何在繪畫作品中表達呢。

形式技法：是畫威尼斯所以自然畫了很多水，用傳統工筆的技法畫了細膩微小的水紋，水浪很平靜，因為那裡的水總是很溫柔的輕輕蕩漾、緩緩流動著。整幅作品籠罩著一層淡淡的煙灰色墨，有水汽充盈的感覺。是為了描述一種印象，講述一次迷路，所以採用的是抽象的形式語言，由大小不同的方形結構組成，營造一種空間上迷幻、但結構平衡的感覺。在此作品中水紋、木紋、石頭磚塊的磚紋、以及大理石紋等表皮的紋飾不僅起到了分別空間，和裝飾作用，而且也象徵各種不同基礎物質元素。

---

<sup>63</sup>卡爾維諾,《看不見的城市》,(南京：譯林出版社 2012)頁 87。

## 作品二十七

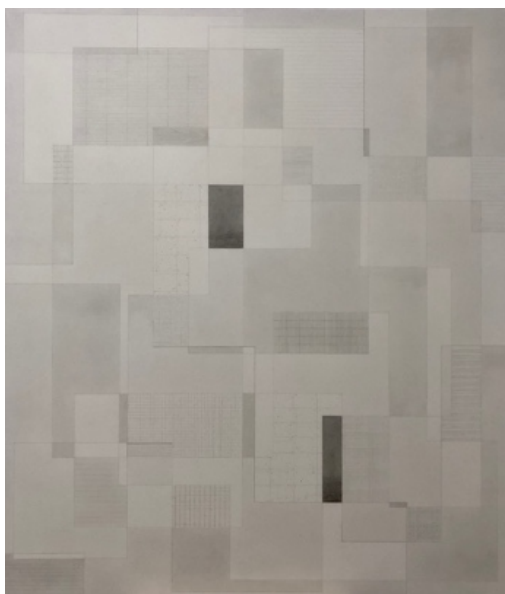


圖 六七：

作品名稱：銀河系 3

媒材：紙本水墨

年代：2020

尺寸：100x185cm



思維理念：「請仰望星空，而不要俯視腳下。試探找到你雙眼所見事物的合理性，然後去猜想到底這宇宙存在的意義在何處，保持一顆好奇的心。」這是史蒂芬·霍金先生給年輕人的著名建議。仰望星空的時候我們才會意識到人類的渺小，才能暫時超越現實的瑣碎世界，追問一些終極問題，來真正思考一下我們的過去和未來。對宇宙的探索就是對我們自身的探索，能幫助我們正確認識到我們在宇宙中的位置，以及我們與宇宙間萬物的關係。

「在人類培育的所有科學中，天文學無疑是公認最崇高、最有趣和最有用的。因為從這門科學獲得的知識，不但導致地球本身的發現..... 而且我們的能力，也因為它傳達的宏偉觀念而獲得放大，我們的思想也因此得以高翔在低下的狹義偏見之上。」——弗格森(1757)。<sup>64</sup>

隨著科學技術的發展，人們的宇宙觀也不斷發展變化，水從海洋、從河流流經我們的身體，空氣從高山、從平原穿過我們的身體，星星的數量比沙灘上的沙粒還多，比地球形成之後的秒數還多。現在可以瞭解到我們的地球並不是宇宙的中心，銀河系也不是最特殊的星系，我們並不是世界的主人，我們只是宇宙存在之鏈上普通的一環。這樣的宇宙觀能帶來有如宗教的力量，在一切運動和變化之中充滿靈性，使我們謙遜。

此作是筆者在仰望星空時想像自己站在世界的邊緣，想著人類用有限的智識面對浩瀚的宇宙，這永遠的迷時的孤寂和蒼涼。如果我們的生命就是因為宇宙的運動、發展、結束而來，那麼也就是說因為一切走向消亡、一切終將結束才有了我們，這樣危險、殘酷的命運下我們更應該珍惜和友愛。

形式技法：此作以白描勾線，淡墨敷染，用極簡形式結構安排畫面，深黑色的塊面中水的意像是生命之河的象徵，是宇宙間古老的物質元素。採用了許多格子的塊面形象，「格子」是筆者認為最基本的畫面結構，能連接到最大的普遍性，非常適合此作的主題，最初格子是指涉建築，格子區分空間，但後來會發現格子有很強的自主性，它本身就是視覺結構，它拒絕敘述和任何形式的線性閱讀，正如羅莎琳·克勞斯所說：

---

<sup>64</sup>泰森,《宇宙必修課》,(臺北：遠見天下文化出版 2018)頁 205。

「由於格子的二價結構，格子是完全患有精神分裂症的.....。由於有了格子，這種特定的藝術作品展現出來的只能是碎片，也就是從一個無限制的更大的構造中任意取出的一小片而已，這樣，格子就把藝術品往外推出，迫使我們去承認超越邊框之外的世界。這是離心閱讀。向心的藝術品自然是從美學物體的外限往裡推進。當某物把藝術品與真實世界，與周圍空間以及與其他物體相分隔的時候，格子就跟閱讀某物的再現建立起關係。」<sup>65</sup>



## 作品二十八

---

<sup>65</sup>羅莎琳·克勞斯,《現代主義神話前衛的原創性及其他》,(南京:江蘇鳳凰美術出版社 2015)頁 10。

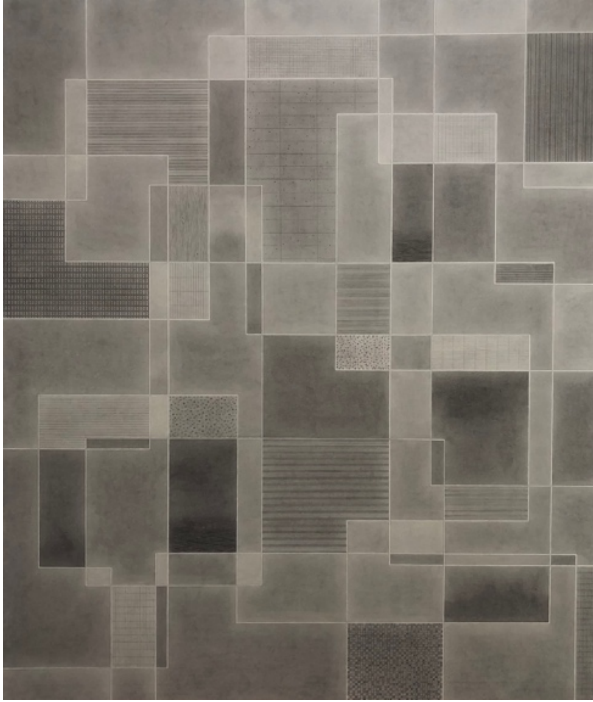


圖 六八：

作品名稱：銀河系 4

媒材：紙本水墨

年代：2020

尺寸：100x185cm



思維理念：「星系：一個被引力束縛的系統，包含恆星、氣體、塵埃和其他更神秘的成分，它們在宇宙中共同運動就像一個單獨的天體。一旦第一代恆星形成，它們中的大部份成員將不可避免的被其他恆星的引力吸引，形成星團，然後是大團的星團，並最終形成巨大的恆星集群，圍繞著它們的引力中心運動.....。」

我們自己的星系——銀河系——包含了估計 4000 億顆恆星，有著一個典型的棒旋星系結構。這個結構的星系在宇宙中隨處可見.....銀河系是一個巨大的結構，它的盤接近 10 萬光年寬和 1000 光年厚.....天文學家無法知道銀河系形成的精確時

間，銀河系中已知最老的恆星在銀暈中，高齡 132 億年.....我們的古代先祖們敬畏這條夜空中明顯的白色光帶，通常設想它是創世神話中的光與生命之河.....母星系的尺度和壯麗舉頭便見。」<sup>66</sup>

宇宙間有那麼多星系，銀河系也只是其中的一個，並無特別，這種宏大的宇宙觀能幫我們認清自己的位置，作為藝術創作者，我們如何通過藝術的形式去繼續探索和表達，在這方面中國古代的哲學家莊子在他的《秋水篇》中曾給我們啟發：北海若曰：「否。夫物，量無窮，時無止，分無常，終始無故。是故大知觀於遠近，故小而不寡，大而不多，知量無窮。」

形式技法：在熟宣紙上以工筆畫的方式勾線、敷染淡墨，深灰色調籠罩在白色網格結構之上，營造出宇宙的浩瀚、深邃。格子結構形成座標的平面感，打破真實維度空間的塑造，但格子自身的秩序感帶來的純粹性使它與周圍物體區分和相連，正是這種網格結構的曖昧特性，賦予作品更多的解讀空間。這使得作品中每一個被線條分割的塊面成為獨立的空間單元，右能自然的與其他塊面一起組成一個可以無限延伸、擴展的宇宙空間。透過畫面中的網格結構，能同時感受物質在期間的流動和被封閉。這種簡潔的抽象表現形式是在面對無限遼闊、神秘莫測的宇宙空間時，筆者嘗試表現無窮的努力。

---

<sup>66</sup>吉姆·貝爾,《天文之書》(重慶：重慶大學出版社 2015)頁 4。

## 第七章：結論

在這個信息飛速變化的時代，我們的生活被影像和視覺科技所主導，權利和資本的構築的現代世界里，全球化的進程中文化產業化，我們如何感知內心，如何真正擁擠獨立的思考，這是作為藝術創作者必須面對的問題。

真正的藝術是一種抗衡手段，它具有自主性，能抗拒商業化，並能讓主體性（subjectivity）得以保留，保護其不受客體化（objectification）的侵害。藝術能提供真實的愉悅感，而不是主流媒體提供的那種轉瞬即逝的感官刺激，藝術能貢獻真正的內容，這些內容能抗衡流行媒體，並能改變社會。藝術沖擊一體化和被動性。克萊門特·格林伯格<sup>67</sup>也受到了阿多諾<sup>68</sup>思想的影響，即藝術理應抗拒大量生產的文化或媚俗文化的窒息效應。<sup>69</sup>

筆者多年來一直從事水墨畫創作的研究，了解水墨不僅僅因為其媒材特殊的物質性，還因為它在幾千年的時光中被賦予的獨特文化基因，使它在當代文化藝術的交流和發展中面臨諸多困境和問題，但也是因為它的這些獨特性使水墨藝術獨立于其他流行文化和藝術，因此對水墨藝術創作的思考，就正可以作為藝術家對於這個時代社會文化問題抗衡方式之一。在這個角度，在全球當代藝術場域里，提供當代藝術的東方經驗（比如說空間觀、寫意性），這或許是十分有意義的。

由於科技的發展，我們生活的環境發生了巨大的改變，當今的人類對於空間體驗也和過去有極大的不同，一些著名的哲學家、學者們就曾指出 20 世紀是

---

<sup>67</sup>克萊門特·格林伯格(Clement Greenberg 1909—1994 年),美國藝術批評家,著有《藝術與文化》。

<sup>68</sup>阿多諾(Adorno 1903—1969 年),德國哲學家、社會學家、法蘭克福學派代表人物,著作有《啟蒙的辯證法》、《美學理論》、《權利主義人格》等。

<sup>69</sup>特里巴雷特,《為什麼那是藝術》,(南京:江蘇鳳凰美術出版社 2018)頁 321。

「空間的紀元」，例如福柯<sup>70</sup>認為「20 世紀對空間和共時性的重視是與執著于歷史進化論的 19 世紀最不一樣的地方。」在社會學領域已經出現「空間轉向」，后現代主義的奠基人之一弗雷德里克·杰姆遜提出「后現代主義是關於空間的，現代主義是關於時間的。」<sup>71</sup>

因此通過本文對繪畫中空間表現的研究論述，和筆者個人創作水墨作品的實踐分析，可以看到空間表現在視覺藝術中起到的決定性作用，繪畫中的空間表現隨時代變化而變化，而空間表現的方式直接影響藝術風格的變化。在美術史的研究中也出現了空間轉向，筆者希望通過自己的水墨創作實踐，學習古代經典的同時仔細研究當下時代的藝術形態，融合各種技法、不拘泥于任何藝術流派深化作品內涵，使繪畫中的空間表現藉由水墨獨特的藝術語彙，生發出真正能啟發人新的空間感知，再次在繪畫這種二維平面上的藝術中，尋找連接古典與未來藝術的通道，使水墨藝術在對空間表現的思考中獲得更廣闊的新發展。筆者深信水墨藝術擁有強大的生命活力，它在不同的時空里流轉、融合，不斷被重新構建，和可以無限延續下去的空間邏輯一樣，因此水墨藝術中空間表現是一個可以不斷深化的課題，而在撰寫此文中筆者也了解自己在理論知識和創作水平上的不足，希望通過今後的努力學習，加強自己的專業素養，堅定的繼續在藝術的國度里努力研究和創作。

---

<sup>70</sup>福柯(Michel Foucault 1926—1984 年),法國哲學家、社會思想家,著有《瘋癲與文明》、《規訓與懲罰》、《知識考古學》等。

<sup>71</sup>巫鴻,《空間的美術史》(上海:上海人民出版社,2019),頁 10。

## 參考文獻

### 翻譯書

- 馬丁·蓋福特著，王燕飛譯，《更大的資訊》，上海：上海人民美術，2013。
- 羅洛·梅，楊韶剛譯，《創造的勇氣》，北京：中國人民大學出版社，2008。
- 福柯，謝強，馬月譯，《規訓與懲罰》，上海：新知三聯書店出版社，1998。
- 克萊門特·格林伯格，沈語冰譯，《藝術與文化》，廣西，廣西師範大學出版社，2009。

### 專書

- 丁弋茜，《12-15 世紀義大利《最後的審判》圖像研究》，北京：北京服裝學院。
- 孔得兵、李根，《敘事性繪畫創作中的時間與空間意識研究》，台北：漢宇 2019。
- 方聞，《心印——中國書畫風格與結構分析研究》，西安：陝西人民美術，2004。
- 方聞，《宋元繪畫》，上海：上海書畫，2017。
- 方聞，《超越再現：8 世紀至 14 世紀中國書畫》，浙江：浙江大學出版社，2011。
- 王治，《空間表達與寓意——以敦煌西方淨土變結構研究為中心》，北京：中央美術學院。
- 王家豪，《論再現的潛能：現實性、敘事與圖像》，杭州：中國美術學院，2019。
- 王慧民，《敦煌佛教圖像研究》，杭州：浙江大學出版社，2016。
- 加斯東·巴什拉，《空間的詩學》，上海：上海譯文出版社，2009。
- 石濤，《苦瓜和尚畫語錄》山東：山東畫報出版社，2007。
- 巫鴻，《空間的美術史》，上海：上海人民出版社，2019。
- 巫鴻，《超越大限——巫鴻美術史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019。
- 胡昉，《苦惱人的微笑》，北京：金城出版社，2012。

貢布裡希，《規範與形式》，廣西：廣西美術出版社，2018。

高居翰，《山外山》，上海：三聯書店，2009。

高居翰，《不朽的林泉》，上海：三聯書店，2012。

崇秀全，《耶穌圖像的象徵藝術研究——以義大利12-15世紀被釘十字架耶穌圖像為例》，浙江：浙江大學出版社，2011。

張朋川，《韓熙載夜宴圖圖像志考》，北京：北京大學出版社，2014。

張堅沃，《林格爾·哥特形式論》北京：中央美術學院出版社，2011。

張賀，《西方空間觀念的演變邏輯》，蘇州：蘇州大學，2010。

陳葉蕾，《謝赫「六法」視野下的影視動畫創作研究》北京：化學工業出版社，2019。

博爾赫斯，《小徑分岔的花園》，上海：上海譯文出版社，2015。

彭吉象，《中國藝術學》，北京：北京大學出版社，2014。

董欣賓、鄭奇，《中國繪畫六法生態論》，南京：江蘇美術出版社，1990。

漢寶德，《物象與心境》，上海：三聯書店，2014。

劉穎，《敦煌莫高窟吐蕃後期經變畫研究》，北京：中央美術學院，2010。

邁克爾·蘇利文，《中國藝術史》上海：上海人民出版社，2014。

韓玉濤，《寫意論》，北京：人民美術，2009。

韓剛，《謝赫「六法」義證》，石家莊：河北教育出版社，2009。

羅伯特·大衛斯，貝絲·琳達史密斯，《文藝復興人》，江蘇：江蘇鳳凰文藝出版社，2019。

楊成寅，《中國歷代繪畫理論評註：宋代卷》，湖北：湖北美術出版社，2009。

特里巴雷特，《為什麼那是藝術》，南京：江蘇鳳凰美術出版社，2018。

吉羅莎琳·克勞斯，《現代主義神話前衛的原創性及其他》，南京：江蘇鳳凰美術出版社，2015。

姆·貝爾，《天文之書》，重慶：重慶大學出版社，2015。

泰森，《宇宙必修課》，臺北：遠見天下文化出版，2018。

卡爾維諾，《看不見的城市》，南京：譯林出版社，2012。

陳鼓應注譯，《莊子今注今譯》，北京：中華書局，2009。

赫豪爾赫·路易士·博爾赫斯，《密謀》，上海：上海譯文出版社，2010。

爾曼·黑塞，《悉達多》，北京：中國法制出版社，2018。

