

國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文

消逝的存在－

以廢墟為場景的感通創作研究

Presence of Disappearance-

On the Synesthesia of the Ruin Examination Area

指導教授：黃進龍 教授

研究生：劉佳琪 撰

中華民國一〇二年六月

論 文 名 稱：消逝的存在-以廢墟為場景的感通創作研究

校 所 別：國立台灣師範大學美術研究所

畢 業 時 間：102 學年度第二學期

論 文 類 別：碩士學位論文

指 導 教 授：黃進龍

研 究 生：劉佳琪

頁數：116 頁

Subject： Presence of Disappearance-On the Synesthesia of the Ruin  
Examination Area

School & Department： Graduate Institute of Fine Arts,  
National Taiwan Normal University

Graduation date： June,2013(Second semester in academic year 102)

Category： Essay for Masters Degree

Adviser： Prof. Chin-Lung Huang

Graduate： Chia-chi Liu

Total Pages： 161

## 摘要

廢墟無所不在，或許沒人注意到，在你四周，甚至內心隱蔽處，便有一片廢墟，它因種種理由而彷彿隱形。廢墟不單是一堆瓦礫，而是感受，是意境，詩人和畫家超出功利和道德的框架，看見其中源源不絕的生命力。廢墟之美，在「人」觀看的角度。歐洲十八世紀，美學家從經驗美學的角度發展出一種「如畫美學」來品評廢墟，影響所及，甚至曾經在英國興起過「造廢墟運動」。

筆者喜歡駐足在廢墟中思索廢墟，雖然已經荒煙蔓草人去樓空，但時間的痕跡，仍不斷的從各個角落滲透出來，像是處在無聲的環境中，一種無法抑制的呼喚從記憶深處湧現，與筆者的生命相呼應。正是如此使筆者開始了這一系列關於廢墟的創作及探究。

本論文研究的領域是探討廢墟創作的精神內涵，共分六個章節如下：

第一章 緒論：包含研究動機、目的、範圍與方法。

第二章 創作的理論基礎：就本論文創作所用到的學理部分，進行深入分析研究，前三小節依序就「藝術中的感通」、「廢墟之美」、「藝術中的象徵」分別論述，第四節則針對以廢墟為題材進行創作的藝術家的作品進行介紹。

第三章 創作理念分析介紹：從初見廢墟的感動，到加入感通與象徵手法的創作運用作逐一分析。

第四章 創作內容與形式：就作品形式與技法做詳細介紹。

第五章 作品解說：從創作思考、作品內容對每件作品逐一分析，表達個人對廢墟建物的關懷和生命的探討，同時也剖析個人在創作中所表達的作品含義。

第六章 結論：總結創作研究之感想與省思。

關鍵詞：廢墟、感通、如畫美學、象徵

## ABSTRACT

Ruins can be found everywhere, yet perhaps not that noticeable. There is a ruin around you, externally and internally. For some reasons, the ruin becomes indiscernible. A ruin is not simply a bloc of rubble, but a bloc of sensation, a sort of *Befindlichkeit* ("being in a mood"). The poets and painters transcend themselves away from the practical and moral frames, and see a constant continuum of vital force. The beauty of the ruin depends on how the "Men" view the artwork. In the 18 century, the aesthetists in Europe, from the empirical aesthetic perspective, sought to develop a sort of "aesthetics of the picturesque" to evaluate the ruin, which, so significant as it was, had a "movement of inventing the ruin" in Britain.

I like to stay in the ruin to meditate on the ruin, though desolate and devastating, from which the time trace will constantly emerge from every corner, like in a tranquil environment where a sort of irrepressible calling emerges from the abyss of memory and corresponds to my life. Therewith begins the series of artworks thematically pertaining to the creation and exploration of ruins.

The present M.A. thesis attempts to explore the core essence of ruin artworks; it is divided into six chapters:

Chapter 1: Preface – covers the research motivation, purpose, scope and methodology.

Chapter 2: Theory – probes into my artworks from the theory that the thesis touches upon. The first three sections subsequently concern "the synesthesia in arts," "beauty of ruins," and "symbols in arts,"

followed by the fourth section that attempts to introduce the artists' artwork thematically on ruins.

Chapter 3: Analysis on the concept of the works – seeks to analyze my works from the affective move of my initial sight of the ruin to the synesthesia and symbolic techniques.

Chapter 4: Form and content – demonstrates a detailed introduction concerning the form and content of the artworks.

Chapter 5: Work explanation – examines in details each piece of artwork from the idea of the work and the work content in order to address the personal attention to the ruin buildings and the life exploration. Meanwhile, it attempts to examine the meaning of the work.

Chapter 6: Conclusion – sums up the reflection and reconsideration of the work analysis.

**Keywords: ruin, synesthesia, aesthetics of the picturesque, symbol**

# 消逝的存在-以廢墟為場景的感通創作研究

## 目 錄

	頁次
中文論文摘要·····	iii
英文論文摘要·····	v
目錄·····	vii
圖目錄·····	xi
符號說明·····	xxiii
第一章 緒論·····	1
第一節 創作研究之動機與目的·····	1
第二節 創作研究之範圍·····	4
第三節 創作研究之方法·····	5
第二章 創作理論分析與探討·····	7
第一節 藝術中的感通·····	7
一、感通的定義·····	7
二、感通的相關理論·····	9
三、藝術感通的表現形態·····	14
第二節 廢墟之美·····	20
一、廢墟為何會「美」·····	20
二、探討廢墟之美的理論·····	21

第三節	藝術中的象徵	36
一.	「象徵主義」的發展	37
二.	象徵與符號學	39
三.	象徵的優點	42
第四節	以廢墟為題材的藝術創作研究	43
一.	馬索	43
二.	凡·伊斯達爾	44
三.	喬凡尼·巴歐羅·巴尼尼	45
四.	休伯特·羅伯	46
五.	佛烈德利希	47
六.	保羅·德爾沃	48
七.	山本文彥	49
第三章	我見廢墟之美	51
第一節	初見廢墟	51
第二節	透過藝術感通手法面對廢墟創作	56
第三節	象徵的世界	60
一.	鴿子	60
二.	鋼琴	62
三.	樂譜	63
四.	椅子	66
五.	人	69

第四章 創作內容與形式	71
第一節 作品內容	71
第二節 作品形式分析	76
第三節 水彩特殊技法運用	78
一、 打底	79
二、 底色	79
三、 細節	80
四、 加強	81
五、 缺點	81
第五章 作品解說	83
作品一、記憶的溫度	83
作品二、嬉遊記	85
作品三、微塵	87
作品四、蔓延	89
作品五、離別曲	90
作品六、願	92
作品七、消失的錄音室	94
作品八、嬉遊記（二）	97
作品九、消逝的存在...	99
作品十、邊境	101
作品十一、回憶重影	103
作品十二、永恆的瞬間	106
作品十三、凝結的時光	108

第六章 結論 .....	110
參考書目 .....	113
(一) 中文書目 .....	113
(二) 外文中譯書目 .....	114
(三) 外文書目 .....	114
(四) 期刊論文 .....	114
(五) 電子文獻 .....	115

# 消逝的存在-以廢墟為場景的感通創作研究

## 圖目錄

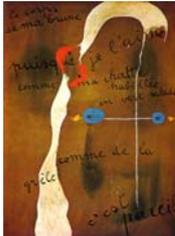
圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 1】康定斯基，《協奏曲》，1911</p>	15
	<p>【圖 2】保羅·克利，《複音音樂》，1932</p>	16
	<p>【圖 3】達文西，《蒙娜麗莎的微笑》，1503-1506</p>	18
	<p>【圖 4】米羅，《我栗色的女人身體》，1925</p>	18
	<p>【圖 5】薩爾瓦托·羅薩，《有阿波羅和女先知庫米亞的河邊風景》，1655</p>	27

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 6】克勞德·洛漢，《義大利風景》，1648</p>	29
	<p>【圖 7】凡·雷斯達爾，《森林溪流》，1660</p>	29
	<p>【圖 8】李成，《讀碑窠石圖》，五代</p>	32
	<p>【圖 9】威廉·亞歷山大《北京西門》，1799，水彩</p>	35
	<p>【圖 10】高劍父《東戰場上的烈焰》，民國</p>	35

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 11】 牟侯，《顯靈》，1876</p>	39
	<p>【圖 12】 楊·凡·艾克，《阿諾菲尼的婚禮》，1434 年</p>	41
	<p>【圖 13】 Maso di Banco，《教宗聖西爾維斯特的奇蹟》，</p>	44
	<p>【圖 14】 凡·伊斯達爾，《猶太人的墓地》，1653-1654</p>	44
	<p>【圖 15】 巴尼尼，《在有阿波羅雕像的羅馬廢墟中講道的女先知》</p>	45
	<p>【圖 16】 休伯特·羅伯，《羅浮大長廊廢墟的想像景致》，1796，114.5 x 146 cm</p>	46

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 17】佛烈德烈希，《雪中的迴廊公墓》，1810，布面油畫，110.5 x 171cm</p>	47
	<p>【圖 18】保羅德爾沃，《在城市的入口》，1940，油畫，170 x 190 cm</p>	48
	<p>【圖 19】山本文彥，《有鐵橋的風景》，1972，油畫，227 x 182</p>	49
	<p>【圖 20】劉佳琪，《中港老街寫生》，2005，39 x55 cm</p>	53
	<p>【圖 21】劉佳琪《中港老街寫生》，2006，39 x55 cm</p>	55

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 22】《消失的錄音室》， 2011，水彩，79 x 55 cm</p>	58
	<p>【圖 23】《離別曲》，2011， 水彩，109 x 79 cm</p>	59
	<p>【圖 24】《記憶的溫度》(局部)</p>	61
	<p>【圖 25】《嬉遊記》(局部)</p>	61
	<p>【圖 26】《願》(局部)</p>	63

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 27】《離別曲》(局部)</p>	<p>63</p>
	<p>【圖 28】《嬉遊記(二)》(局部)</p>	<p>63</p>
	<p>【圖 29】《消失的錄音室》(局部)</p>	<p>63</p>
	<p>【圖 23】《離別曲》，2011， 水彩，109 x 79 cm</p>	<p>64</p>
	<p>【圖 31】《海邊的風》，1948，坦培 拉，48 x 71 cm</p>	<p>64</p>

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 32】梵谷，《梵谷的椅子》， 1889，油畫，93x73cm</p>	66
	<p>【圖 33】梵谷，《高更的椅子》， 1889，油畫， 90.5x72.5cm</p>	66
	<p>【圖 34】《消逝的存在》（局部）</p>	68
	<p>【圖 35】《凝結的時光》（局部）</p>	68
	<p>【圖 36】劉佳琪，《回憶重影》（局 部）</p>	69

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 37】劉佳琪，《凝結的時光》 (局部)</p>	70
	<p>【圖 38】劉佳琪，《廢墟攝影》， 攝影</p>	72
	<p>【圖 39】劉佳琪，《廢墟攝影》， 攝影</p>	72
	<p>【圖 40】小林伸一郎，《廢墟遊 戲》，攝影</p>	73
	<p>【圖 41】《離別曲》底色，2011， 水彩，109 x 79 cm</p>	80

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 42】《離別曲》第二次色局部 細節，2011，水彩，109 x 79 cm</p>	80
	<p>【圖 43】《離別曲》，2011，水彩， 109 x 79 cm</p>	81
	<p>【圖 44】劉佳琪，《記憶的溫度》， 2011</p>	83
	<p>【圖 45】劉佳琪，《嬉遊記》，2011</p>	85

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 46】劉佳琪，《微塵》，2011</p>	<p>87</p>
	<p>【圖 47】劉佳琪，《蔓延》，2013</p>	<p>89</p>
	<p>【圖 48】劉佳琪，《離別曲》，2011</p>	<p>90</p>
	<p>【圖 49】劉佳琪，《願》，2013</p>	<p>92</p>

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 50】劉佳琪，《消失的錄音室》，2011</p>	94
	<p>【圖 51】劉佳琪，《嬉遊記(二)》，2012</p>	97
	<p>【圖 52】劉佳琪，《消逝的存在》，2013</p>	99
	<p>【圖 53】劉佳琪，《邊境》，2013</p>	101

圖 片	圖 片 說 明	頁 次
	<p>【圖 54】劉佳琪，《回憶重影》， 2012</p>	103
	<p>【圖 55】劉佳琪，《永恆的瞬間》， 2013</p>	106
	<p>【圖 56】劉佳琪，《凝結的時光》， 2012</p>	108

## 符號說明

本論文之符號說明：

1. 【】：圖表標號或作品標號
2. （）：說明
3. 「」：引述或重要文詞
4. 《》：書名或作品名稱

# 第一章

## 緒論

### 第一節

#### 創作研究之動機與目的

廢墟，總是輕易的勾起人們各式各樣的想像。對於那些人們日常進出的建築和場所而言，意義和機能已充塞其間，一般人不會也不必去思考它的過去、現在和未來。只有在它老朽衰敗得只剩一副殘軀時，建築的靈魂才會藉由緬懷、喟嘆以及無盡的想像而重生。

筆者喜歡廢墟，喜歡駐足在廢墟中思索廢墟，雖然已經荒煙蔓草人去樓空，但時間的痕跡，仍不斷的從牆縫間、窗隙間，一絲絲、一縷縷的滲透出來，但是又不像歷史記錄般的脈絡清晰，反而像是處在一個無聲的環境之中，有一股無法抑制的呼喚從記憶深處湧現，與筆者的生命相呼應。正是這一種感動使筆者開始了這一系列關於廢墟的創作及探究。

張讓在《人在廢墟》<sup>1</sup>一書的序文當中寫道：「詩人和畫家超出功利和道德的框架，看見了相互作用消長的有機秩序<sup>2</sup>，看見無所不

<sup>1</sup> Christopher Woodward, 《人在廢墟》(Ruins), 張讓譯, 台北: 邊城, 2006。

<sup>2</sup> 當代視知覺心理學家貢布里希 (Gombrich, E. H.) 以非秩序中求秩序的角度, 來探討有機體內的秩序感, 在其《秩序感》一書內提到, 在有機體內本具秩序感機制, 而此機制表現出的形式, 稱為「秩序」形式。因此在此機制下的作品內的形式, 貢氏稱之為有機秩序形式。(張晉彰, 〈論近現代繪畫中之秩序原則〉國立臺灣師範大學 93, 美術學系在職進修碩士班, 摘要)。

在源源不絕的生命力，不看見荒蕪，更不看見淒涼。……廢墟不單是一堆瓦礫，而是感受，是意境。」廢墟的精華，不是建物的歷史，而是時間刻畫在建物上充滿歷史的痕跡。探討廢墟之美的相關理論源自 18 世紀開始對歌德式建築及中世紀廢墟浪漫風景的欣賞，並且開始與追求愉悅的畫境美學相連結，更與地景庭園中粗野、荒殘的造景審美元素相連結。

Christopher Woodward 在《人在廢墟》提到廢墟的存在代表時間、個人和宇宙間的競爭，若能與自然間的對話分明，就能啟動人類的想像力。並指出廢墟在客觀和主觀的兩種價值，客觀價值來自建築外在的結構組織和形體，而作為藝術家靈感泉源的廢墟，則涉及主觀價值認定的部分。

18 世紀英國庭園造景曾興起過一股建造人造廢墟的玩景風潮，John Dixon Hunt 於《庭園與畫境》(Garden and the Picturesque)<sup>3</sup>中針對此一時期對廢墟的觀念進行分析，他認為在重視美感效果的英國畫境美學中，廢墟典型對於觀賞者與造園者來說「指向某些有趣的事實」，而這些有趣事物的事實正是人類想像力的產物。而廢墟的衰敗，正符合了畫境於地景形式上的需求，加上不完整的外形，更加能增加個人對事、物及時空的想像。

---

<sup>3</sup> John Dixon Hunt, *Garden and the Picturesque : Studies in the History of Landscape Architecture*, (1994)179-181.

本次的創作主題，許多是筆者加上主觀的聯想，將所見廢墟遺跡進行再創造。Malcolm Andrew 在《The Search for the Picturesque : Landscape Aesthetics and Tourism in Britain》<sup>4</sup>一書中，整理出五種審視廢墟的要點，包含：情感回應上、對古代事物的回應、美學上的、道德上的以及政治上的。在論及畫境美學進化歷程中，指出「**愉悅的憂鬱與宜人的恐怖，是應對廢墟沉思所產生的兩種情感**」<sup>5</sup>。

因此筆者創作時，從生活體驗中混沌模糊、難以忘懷的廢墟開始，注入生命歲月的體悟，藉由聯想甚或虛擬的方式融合產出圖像，將抽象的情感層次移情於具體的形象，表達心中的感觸。進一步檢視，以廢墟做為探討意義與創作間關係的對象。

廢墟所能喚起的意象與感觸極為複雜，由此而至彼的聯想過程與「移情」有著及密切的關係，所以本研究一方面透過對「藝術的感通」研究，希望能了解隱藏在複雜情感之後的心理運作機制；一方面從自筆者生活圖像出發，藉此探討時間與空間的關係，從過去、現在與未來之間記憶的存續，經由繪畫作為連結的創作過程，重新審思內在對藝術創作的思考與價值澄清，期許自己能開拓更多元而豐富的創作方向，創作出更深入的作品。

本創作研究的目的如下：

一、探討廢墟的美感價值，以其從中獲得靈感，成為筆者一種新的創作主題。

---

<sup>4</sup> Malcolm Andrew, *The Search for the Picturesque : Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800*, (1989).

<sup>5</sup> 同上註，頁 41。

- 二、探討藝術感通對廢墟意象與再創造的相互關聯影響，期許透過文學、音樂與藝術的感通手法激發出不一樣的創作火花。
- 三、探討象徵的意義與發展，思索作品中象徵隱喻手法的運用如何影響作品的意境與內涵的呈現。
- 四、融合過往的學習經驗，在水彩的表現上做更多研究，運用特殊技法表現出粗糙、老舊的質感，形成具有個人特色的畫法。

## 第二節

### 創作研究之範圍

以廢墟為主題，從過去的生命經驗和思考為出發點，身為一個藝術創作者，如何能將心中最深刻的的情思，具體的呈現出來是最重要的。同時對於如何透過「藝術的感通」喚起生命中的深層「記憶」充滿興趣。

因此，本次研究將重點放在建物、時間和心理的交互作用，利用感通手法，將廢墟的荒廢本質，加入了記憶和時間的因子，透過藝術的感通，以寫實手法呈現，象徵心中難以言明的複雜意念。本次論文之研究範圍筆者設定在 2008-2013 年期間所發展出的一系列作品，並以作品中的發展特質為主軸，研究範圍規範如下：

- 一、以建築廢墟為表現主題

廢墟包含的範圍甚廣，廢墟亦可說是凡物必經的歸宿。也許只是個廢棄的角落，或從單獨的建築廢墟到整片的廢墟風景，甚至可延伸至內心的幽微隱晦之處。因此本創作研究有別於西方以廢墟風景為主要描繪對象的傳統，而著重在單一的建築廢墟本身，甚至是從廢墟內部而非外觀來沈思，試圖從混沌模糊中漸次釐清形象，注入筆者主觀的感悟。

## 二、以造境手法傳達音樂文學在繪畫上的感通

走進廢墟體驗到的複雜情愫，常喚起筆者們生命經驗中類似的感動，也許來自音樂、文學、甚至生命中曾發生的某一件事。筆者從中將廢墟圖像藉由聯想或是虛擬的方式融合，將抽象的情感層次移情於具體的形象，創造出符合內心所想的情境。

### 第三節

#### 創作研究之方法

任何創作乃至於創新，都不可能無中生有，必然根植於過去的學習和生活經驗。朱光潛也提及：「創造的想像也並非無中生有，它仍用已有的意象，不過把它們加以重新配合。」<sup>6</sup>甚至更進一步的指出：「靈感是潛意識中的工作，在意識中的收穫。它雖是突如其

---

<sup>6</sup> 朱光潛，《談美》，台北：漢藝色研，1988，頁 89。

來，卻不是毫無準備。」<sup>7</sup>

因此，本創作研究採用理論研究法、比較研究法和實踐研究法，希望自筆者的生命出發，藉助前人的學理和經驗，達到實踐創作的目的。

### 一、 理論研究法

本研究法以廢墟為主題中心，從如畫美學的觀點探討廢墟的特徵，再逐步就創作中運用到的文學、音樂意象，將藝術中的象徵作學理上的探究，期能從歷史先哲的智慧中，為個人的創作研究奠下理論基礎。

### 二、 比較研究法

從古今中外的藝術家作品中，尋找相關的創作進行研究分析與比較，探索藝術家創作的形式、技法和美學觀，以作為創作研究的學習對象和參考。

### 三、 實踐研究法

透過創作的實踐，將形式的探究，與技法的實驗研究，結合個人的生命經驗和美學觀，期能在傳達畫面意境、內涵的同時，挑戰並突破自我的慣性，建立個人的新風格。

---

<sup>7</sup> 同上註，頁 134。

## 第二章

### 創作理論分析與探討

這一章中就本論文創作所用到的學理部分，進行深入分析研究，前三小節依序就「藝術中的感通」、「廢墟之美」、「藝術中的象徵」分別論述，第四節則在古今中外的藝術史上，挑了十二位以廢墟為題材進行創作的藝術家作品進行介紹。

#### 第一節

#### 藝術中的感通

##### 一、感通的定義

感通（correspondence），原為法文 *correspondance*，源自象徵主義（Le Symbolisme）詩人的用語，他們根據著色的聽覺（colour hearing）之現象，發揮為感通說<sup>8</sup>。

感通，亦稱為通感（Synaesthesia），兩者為同義字，但是在文學上較常使用「通感」，藝術創作上較常使用「感通」。

「通感」的修辭格又叫「移覺」或「聯覺」，是指把某種感官所感覺到的事物的特性，從另一種感官的感覺中表現出來，讓人的視覺、聽覺、味覺、嗅覺、觸覺等不同感官互相溝通，彼此挪移轉換，借由不同感官進行不同面向的描繪，將本來表示

---

<sup>8</sup> 許天治，《藝術感通之研究》，台北：台灣省立博物館，1987，頁1。

甲感覺的詞語移用來表示乙感覺，使形象生動且產生新意。

若要細分「移覺」（通感）與「感通」的區別則在於「移覺只是感官之間形容詞的挪用，彷彿叫人用眼去聽，用耳朵去看，比較偏守在器官之間；但是，因見紅色而感到溫暖，對綠色覺得寒涼，比較偏向移情的目的。」<sup>9</sup>亦即「移覺」為感官經驗的互通，「感通」為統攝感官經驗的「心覺」。在本論文中採用「感通」的說法。

「感通」手法的運用在中國和西方的歷史上都有跡可循，例如英國著名音樂家馬利翁說：「聲音是聽得見的色彩，色彩是看得見的聲音。」<sup>10</sup>，正說明聲音與色彩可以互通，感官間的交互作用是存在的。這種藝術感通的觀念，在中國也早有言及，例如在《墨子公孟》中言道：「頌詩三百，弦詩三百，歌詩三百，舞詩三百」。意謂《詩》三百餘篇，均可誦咏、用樂器演奏、歌唱、伴舞。《史記孔子世家》又說：「三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶、武、雅、頌之音。」這些說法雖尚可探究，但《詩經》在古代與音樂和舞蹈關係密切，是無疑的。

11

文學上，以「詩中有畫，畫中有詩」著稱的王維，運用感通原理，以多種手法營造意象，在詩詞中表達豐富的情意。而

---

<sup>9</sup> 黃麗貞，《實用修辭學》，台北：國家，2004，頁169。

<sup>10</sup> 轉引自李元洛，《詩美學》，台北：東大，1990，頁536。

<sup>11</sup> 〈中國經濟網：華夏文明〉，

[http://big5.ce.cn/gate/big5/cathay.ce.cn/file/200901/14/t20090114\\_17959474.shtml](http://big5.ce.cn/gate/big5/cathay.ce.cn/file/200901/14/t20090114_17959474.shtml) (檢索日期：2013.3.12)

在西方的古希臘詩人和戲劇家的作品裡的這類詞句也不少，亞理士多德在《心靈論》裡就已提到「感通」的表現手法。

藝術上，18世紀德國浪漫主義對悲劇文學的描寫，是繪畫藝術與文學的感通；19世紀新古典主義雕刻家魯德（Francois Rude, 1784-1855）在巴黎凱旋門上的石雕《馬賽進行曲》，是雕刻藝術和音樂的感通；到20世紀康丁斯基（Vassily Kandinsky, 1866-1944）的音感作畫，米羅（Joan Miro, 1893-1983）的「詩畫」都是將音樂以感通手法表現在繪畫藝術上的經典代表。

## 二、感通的相關理論

### （一）從文學的角度

#### 1. 感通與象徵主義

「感通」原義是指藝術作品裡產生不同衝突的協調，或對立情感的和諧，法國象徵主義主張「各種感官可以默契旁通，視覺意象可以暗示聽覺意象，嗅覺意象可以旁通觸覺意象。乃至於宇宙間萬事萬物無不是一片生靈灌注，息息相通。『香氣，顏色，都遙相呼應』」<sup>12</sup>。十九世紀末葉興起的「象徵主義」，主張發掘隱匿在自然界背後的理念世界，強調藝術應該傳達主觀的意念、情感，憑個人的想像力來創造詩境般的超自然藝術。在題材上遠離現實，側重描寫個人幻影和內心感受，將「感通」作為主要的表現手法。

---

<sup>12</sup> 朱孟實，《文藝心理學》，台北：德華，1981，頁99。

如法國詩人夏爾·波德萊爾 (Ch. Baudelaire, 1821-1867) 的詩句：「回聲渺茫如黑夜，浩蕩如白天。」是用視覺描寫聽覺。另一位法國象徵主義詩人蘭波 (Arthur Rimbaud, 1854-1891)，作品則以瑰麗的色彩著稱，他曾用《母音》為題，做過一首十四行詩，渲染 AEIOU 五音所引起的視覺意象，例如寫 I 音的兩行：『I，燦爛的深紅，淋漓的噴血，盛怒或沉醉時而懺悔的朱唇的笑。』<sup>13</sup>由 I 音聯想到紅色、鮮血和美人的笑容，透過具體的描繪把形狀、色彩、氣味、聲音等因素交織起來，實現經由「感通」的所達到的繽紛意象世界。

## 2. 錢鍾書與「感官呼應論」

錢鍾書在 1962 年將西方「感官呼應論」引進，首先提出了「通感」的理論，並藉此來分析中國古典詩歌。

錢鍾書在〈通感〉說：「在日常經驗裡、視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身，各個官能的領域可以不分界限；顏色似乎會有溫度，聲音似乎會有形象、冷暖似乎會有重量，氣味似乎會有體質。…諸如筆者們說『光亮』，也說『響亮』，把形容光輝的『亮』字轉移到聲響上去，就彷彿視覺和聽覺在這一點上無分彼此。又譬如『熱鬧』和『冷靜』那兩個成語也表示『熱』和『鬧』、『冷』和『靜』在感覺上有通

---

<sup>13</sup> 同上註。

同一氣之處，牢牢結合在一起。」<sup>14</sup>。

大陸新一代詩論詩評家李元洛說：「這種『感官呼應論』是象徵主義詩人的理論基礎，是他們的創作實踐的指針，它拓展了詩的領域，增強了詩的表現力，對法國現代詩歌的發展起了推動作用。」<sup>15</sup>。

## （二）從美學的角度

感通的美學基礎，就是美感經驗中的「移情作用」（empathy），移情作用在德文中原為「Einfühlung」，原創於李普斯（Theodor Lipps，1881-1941），他的學說大半以幾何形體所生的錯覺為根據，他特別強調「自我」（ego）與「非自我」（non-ego）的同一，而所謂自我，乃「觀賞中的自我」（contemplative ego），而非自我乃「形象」或「空間意象」，所以李普斯所強調的是「觀賞中的自我」與物的「形象」或「空間意象」的非自我的同一。<sup>16</sup>

美學家朱光潛是贊同李普斯移情說的，他認為「移情作用是一種錯覺」<sup>17</sup>，他說：「拿我做測人的標準，拿人做測物的標準，一切知識、經驗都可以說如此得來的。把人的生命移注於外物，於是本來只有物理的東西可具人情，本來無生氣的東西可有生氣，所以法國心理學家德涅克羅瓦教授（H. Delacroix）把移情作用稱為『宇宙的生命化』（Animation de l' univers）。」<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> 錢鍾書，《錢鍾書論書文選·第六輯》，舒展選編，廣州：花城，1990，頁92。

<sup>15</sup> 李元洛，《詩美學》，台北：東大，1990，頁519。

<sup>16</sup> 同註8，頁22。

<sup>17</sup> 朱光潛，《朱光潛美學論集》，第一卷，上海：文藝，1982，頁41。

<sup>18</sup> 同註12，頁41。

波特萊爾也說：「你聚精會神的觀賞外物，便渾忘自己存在，不久你就和外物混成一體了。」<sup>19</sup>

而這種「移情錯覺」是由於某種心境或情境的影響而產生的，例如杜甫〈春望〉詩句：「感時花濺淚，恨別鳥驚心。」，是詩人杜甫懷著憂愁、悲恨的心境時所產生的錯覺，詩人感覺自己似乎置身於某種虛幻、迷離之境。又如唐朝詩人李白的「相看兩不厭，唯有敬亭山。」<sup>20</sup>，宋朝詩人辛棄疾的「我見青山多嫵媚，料青山見我應如是」<sup>21</sup>，都是擬人化的移情作用。

許天治主張「藝術感通植基於移情作用，而其對象為藝術品；其移情的範疇既包含人與人的移情；亦包含人與物的移情；而物化與擬人化兼而有之。」<sup>22</sup> 他認為藝術感通的移情作用，既要有「欣賞的移情」和「創造的移情」，先是藉由欣賞的移情，喚起聯想與象徵，引發感通；再藉由創造的移情，激發創作的靈感，引發新的創造，一種藝術感通的創造。

### （三）從心理學的角度

通感也是一種心理現象，心理學上稱為聯覺。意思是說人的各種感官不是各自獨立的，當一個感官感受到一種感覺，另一個感官也會有所回應，這是一種生理現象，也

---

<sup>19</sup> 同註 17，頁 43。

<sup>20</sup> 李白《敬亭獨坐》：「眾鳥高飛盡，孤雲獨去閑。相看兩不厭，唯有敬亭山。」

<sup>21</sup>（宋）辛棄疾《賀新郎》：「甚矣吾衰矣。恨平生、交游零落，只今餘幾。白髮空垂三千丈，一笑人間萬事。問何物、能令公喜。筆者見青山多嫵媚，料青山、見筆者應如是。情與貌，略相似。一尊搔首東窗裡。想淵明、停雲詩就，此時風味。江左沈酣求名者，豈識濁醪妙理。回首叫、雲飛風起。不恨古人吾不見，恨古人、不見吾狂耳。知筆者者，二三子。」

<sup>22</sup> 同註 8，頁 24。

是一種心理現象。一種刺激可同時激起多種感官的不同感知，在大腦中引起共鳴，人類感官的這種通感作用構成了人們認知事物又一生理和心理基礎。<sup>23</sup>

透過這種生理與心理上的聯覺，可以把原本毫不相關的兩個物體、兩個事件、或是兩個理念聯想在一起。許天治在他的《藝術感通之研究》中曾舉例說「中國古時傳下來的說法『天謂之玄，地謂之黃』則天地與色彩共感覺在一起。<sup>24</sup>」

朱光潛也認為：「聯想是知覺、概念、記憶、思考、想像等等心理活動的基礎。」<sup>25</sup>感通的心理基礎是簡單聯想中的「相似聯想」（Association by Simiarity），例如看到菊花想到辭官歸隱終南山的陶淵明，因為陶淵明愛菊，另一方面因為菊花有四君子之稱，會與氣節之士聯想在一起，和陶淵明的性格很相似。<sup>26</sup>一般的比喻都是借助相似聯想，如以「松柏後凋於歲寒」形容堅強的意志和過人的節操。

聯想對於藝術的重要性，朱氏也曾闡述過。他說：「因為知覺和想像都以聯想為基礎，無論是創造或是欣賞，知覺和想像都必須活動，尤其在詩的方面。」<sup>27</sup>可見聯想是藝術感通心路歷程的第一步。

---

<sup>23</sup> 雷淑娟，《文學語言與美學修辭》，上海：學林，2004，頁 149-150

<sup>24</sup> 同註 8，頁 12。

<sup>25</sup> 同註 12，頁 90。

<sup>26</sup> 同註 8，頁 90。

<sup>27</sup> 同上註，頁 26。

### 三、藝術感通的表現形態

許天治在《藝術感通之研究》中指出：「藝術的感通，乃是此一契合的現象作用在藝術品上，再由對原藝術品的契合，自然的引發出靈感和新意，進而興起新的創造動機，再進而創造出含有原藝術品中的若干元素的新藝術品來。…據此，藝術的感通，不是複製（copy）、不是描摹（description）、也不是變奏（variation）。它可以不受時、空的限制，自由馳聘於各種門類的藝術之間，但受感通創作者的文化背景、人格特質、藝術素養與感通時的情緒（emotion）而決定其樣貌。」

28

審美是人類特有的活動。感通手法的使用，可使觀者各種感官共同參與對審美物件的感悟，克服審美物件和知覺感官的局限，從而使畫面所產生的美感更加豐富和強烈。以下分別就音樂與繪畫、詩與繪畫分別做深入探討。

#### （一）音樂與繪畫的感通

水彩畫家馬白水先生在《繪畫的音樂性》一文中指出：「一幅好的畫就是一曲樂章，它不但有組織，而且有韻律。」<sup>29</sup>那繪畫的韻律又是什麼呢？根據馬白水先生指出，就是點、線、面、形、色的組合安排。點、線、面的安排有疏密之分，就會有強弱之別；造形的方與圓，也會給人剛與柔的印象；而色彩的明度、彩度變化，到色彩之間的

<sup>28</sup> 同上註，頁 12-13。

<sup>29</sup> 馬白水《水彩畫法圖解》，台灣：新中，1973 第五版，頁 171。

搭配，會有寒暖、喜怒各種不同的情緒表現；筆觸的流暢度，也會讓人有抑揚頓挫之感。所以馬白水先生曾言「**繪畫的韻律在色彩、形狀和筆觸安排適當而已。**」<sup>30</sup>

馬白水先生在他的《繪畫與教學的心得》一文中詳細就色彩、形狀和筆觸的韻律做了清楚的分析，如不同色彩本身就有進退、寒暖輕重等不同感受，方圓尖鈍、歪斜與否也各自有所趣味存在，有音樂性質的升降、剛柔和緩急等律動感覺。

在繪畫領域中，作品以富有音樂性著稱的就是 20 世紀抽象畫家康丁斯基，他也是感性抽象的代表人物。

康丁斯基受到音樂家華格納與荀白克很大的影響。他曾說過「聆聽華格納，讓他看到線條、色彩與音樂的綜合經驗」，並促使他理解「繪畫能發展出如同音樂所擁有的力量，是有顏色的樂音。」所以康丁斯基一直努力鑽研色彩的力量，他企圖透過色彩表現出動態與聲音，而非僅止於呈現眼之所見，他開創一種新的視覺效果，用色彩的節奏感來震撼人心（圖 1）。



【圖 1】康定斯基，《協奏曲》，1911

---

<sup>30</sup> 馬白水，〈繪畫與教學的心得〉，《實踐月刊》，第 578 期。

和康丁斯基同屬於「藍騎士」(Blauer Reiter)的另一位表現主義大師保羅·克利(Paul Klee, 1879 - 1940)，繪畫中也充滿音樂性，他用純粹的線條與色塊，將作品中樂器的聲浪用繁複的線條圖案呈現出來(圖2)。克利對古典音樂中的格律，尤其對賦格特別有研究，因此他的畫面中充滿音樂的律動感，而隱藏在表象後面的意念同樣令他深感興趣。



【圖2】保羅·克利《複音音樂》(Polyphonie)，1932，  
油彩畫布，106 x 66.5 cm。

## (二) 詩與繪畫的感通

蘇東坡言：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」這是大家最熟悉的詩與繪畫通感的例子，會有這種詩畫和一的發展趨勢，代表中國繪畫在唐朝時慢慢由禮教中的束縛走出，開始步入文學化的階段，張清治教授曾說「蘇東坡道出王維詩畫互通的消息而說王維的畫中饒有詩情，詩中充滿畫意。此一通感，無形中為後世元明以

還的中國藝術三大合作（詩、書、畫）奠定了堅固不移心理基礎。中國山水繪畫的主趣，一般源於詩情，而後轉入畫意；易言之中國山水詩影響了山水畫，也就是詩情多於畫意的一種獨特藝術。」<sup>31</sup>

嚴羽（滄浪）評唐人詩境「如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，…」詩境如月如畫，詩中有色有象。<sup>32</sup>馬白水先生也曾說：「繪畫是無音的樂。有狂想的高潮，有低沉的傾訴，有高遠的境界，有真情的流露。這些都是由於它的組織裡有韻律、有輕重、有強弱的音樂性質表現出來的結果。」<sup>33</sup>北宋郭熙更曾直言「詩是無形畫，畫是有形詩。」可見，詩畫的感通自古有之，它是一種聽覺藝術與視覺藝術的感通。

在西洋美術史中，最有名的一件「畫中有詩」的代表作就是文藝復興盛期義大利畫家達文西（Leonardo di ser Piero da Vinci, 1452-1519）的《蒙娜麗莎的微笑》（Mona Lisa）（圖3），一位藝評家特蘭（Ch.de Tolnay）在他1951年所寫的一篇著作《關於蒙娜麗莎的考察》中曾指出：「達文西由於『蒙娜麗莎』，而創造出比前輩還要詩性，還要紀念性，同時充滿活力之更具體之新方式。……這神秘的詩，由於人物與背景之風景的親密調合而更為強化，……」<sup>34</sup>宗白華也曾言：「達芬奇（達文西）在這畫像裏突破了畫

<sup>31</sup> 張清治，〈無畫處皆成妙境——談中國繪畫之空無觀〉，《故宮文物》，16期，1984，頁93。

<sup>32</sup> 同註8，頁自序。

<sup>33</sup> 同註30。

<sup>34</sup> Ch.de Tolnay，〈關於蒙娜麗莎的考察〉，轉引自許天治，《藝術感通之研究》，頁141。

和詩的界限，使畫成了詩。謎樣的微笑，勾引起後來無數詩人心魂震盪，感覺這雙妙目巧笑深遠如海，味之不盡，天才真是無所不可。」<sup>35</sup>



【圖 3】達文西，《蒙娜麗莎的微笑》，1503-1506，木板油畫，77 x 53cm

現代藝術家中，西班牙畫家米羅( Joan Miró, 1893-1983) 的「詩畫」也是西方畫中有詩的代表。在他《我栗色的女人身體》(圖 4) 這件作品中，他把詩直接題在畫上，整張棕色的背景裡，只用輕鬆的筆觸勾畫出一些簡單的符號。他的詩如此寫道：「具有栗色的女人身體，為何我會喜歡她？像穿了沙拉菜綠衣的母貓，像米菓般，都是相同之物。」<sup>36</sup>



【圖 4】米羅，《我栗色的女人身體》，1925，油畫，130 x 96cm

<sup>35</sup> 宗白華，《美從何處尋》，台北：駱駝，1987，頁 175。

<sup>36</sup> 王秀雄，《世界名畫全集》，NO.18，台北：光復，1980，頁 122。

米羅在他抒情詩意的世界裡，有著一種天真、無邪、貪玩的風格。他以隱喻式的象徵符號為元素做畫，在夢境與真實之間游走，反應出現代繪畫自由表現的精神。正如米羅自己所述：「當我畫時，畫在我的筆下會開始自述，或者暗示自己，在我工作時，形式變成了一個女人或一只鳥兒的符號...。」<sup>37</sup>簡單的畫面中，每一條線和點的組合都非常緊湊，看似隨性卻極富生命力，讓觀者的心情自然的隨著他的線條起舞。

米羅企圖要摧毀理性和邏輯的主宰，探測不可見領域和視覺世界的奧祕，在他的畫面中雖然神秘，但透過他幽默、輕快的手法，表現孩童般的純樸天真，極富詩意。

在藝術的創作和欣賞過程中，藝術感通好比"橋樑"一樣，使藝術之間相互溝通轉化。藝術審美是由接觸藝術作品而產生的一種審美活動，是一種通過藝術符號、藝術形象去認識客觀世界的思維活動。一方面由於藝術作品深刻的描寫，喚起了觀者的某些形象的記憶或生活經驗，引發人們的審美情緒，從而獲得一種審美體驗上的情感滿足；另一方面，觀者透過藝術家對物象的重新詮釋，對客觀事物有了另一個面向的了解，等同經歷了一次藝術美的薰陶，增加了自我的美感經驗。

---

<sup>37</sup> 王朝網路百科，[http://tc.wangchao.net.cn/baike/detail\\_1392508.html](http://tc.wangchao.net.cn/baike/detail_1392508.html)。(檢索日期：2013.3.16)

## 第二節

### 廢墟之美

#### 一、廢墟為何會「美」

探討廢墟之美，勢必要先定義何謂「廢墟」？參照牛津高階字典（Oxford Advanced Learner's Dictionary）針對廢墟（ruins）的解釋，指「廢墟為建築物遭受破壞或嚴重損害後之殘餘，結構處於持續破壞、毀壞或嚴重損壞的狀態。」<sup>38</sup>而建築物保存字典（Dictionary of Building Preservation）解釋廢墟為：「曾經可供居住或使用的建築物或結構物部分的殘餘。」<sup>39</sup>兩者都將廢墟定義為「建築物遭破壞後所剩殘餘的部分」。

但廢墟為何會「美」？

廢墟是世間萬物經歲月刻蝕殘存下的遺跡，相對於「完整」的美感，在廢墟的「不完整」中讓人看到時間的錯落以及空間的殘敗，不管是建築的斷垣殘壁、自然界裡萬物的枯槁死亡、或是歷史遺跡所留下的斷簡殘編，都讓人感受到那種時空斷裂的震撼與迷離，因與當下時空格格不入而顯得別具特色。張讓在《人在廢墟》的譯序中下了一個很棒的註解：「是人力和

---

<sup>38</sup> 按 Oxford Advanced Learner's Dictionary website 之字詞解釋 <http://www.oup.com/elt/catalogue/teachersites/oald7/?cc=global>(檢索日期：2009/02/12)轉引自陳澄君，〈英國廢墟保存之美學意識源流研究〉，臺北藝術大學博碩士論文，2009，頁 17。

<sup>39</sup> "ruin, ruins: The partial remains of a building or structure that was once habitable. See also folly." Ward Bucher, and Christine Madrid, *Dictionary of Building Preservation*, 1996, 395。轉引同上註，頁 18。

天然的角力、死滅和生長的辯證，給了廢墟的難言之美。」<sup>40</sup>

而廢墟審美的概念可追溯到 18 世紀英國的「如畫美學」，在畫境理論尚未被清楚定位之前，廢墟因其混亂、晦澀的形象，使其多被與「崇高」的美感連結。但「崇高」與「優美」之間的區別為何？廢墟之美為何後來在英國獨立發展出一套「如畫美學」的審美理論？第二節會再做一詳述。

簡言之，在畫境的審美觀點之下，姿態優美的古典樣式建築成爲廢墟後，因爲自然的風化、侵蝕，表面產生的粗糙、錯綜複雜的變化，與意想不到的多樣性，不同於「崇高美」那種壯麗、雄偉的尺度，更不同於「優美」那種簡單、平滑的構成形式，因此被視爲較貼近於「如畫」的物件。除了古代遺留下的廢墟外，當時英國上流社會甚至興起一股建造人造廢墟的玩景流行，以滄桑情調爲現世享樂生活的調劑，儘管在本質上顯出不合理的矛盾，但它仍因符合特殊美感氛圍的營造而被使用，成爲上流階級的庭園中爲追求美感所設置的的造景元素之一。人造廢墟在本質上當然跟真的廢墟有別，但由此也可以看出一種新的時代審美觀點的轉變。

## 二、 探討廢墟之美的理論

古希臘羅馬時代巨大的建築，在十五世紀興起的考古挖掘中，慢慢被拼湊起來，於是文藝復興時期興起一股研究古碑文

---

<sup>40</sup> 同註 1，頁 11。

與手稿的風潮，試圖從廢墟上學習羅馬時代建築的光輝。當馬索·班克（Maso di Banco, 1325-1353）於 1336 年畫下第一張以議會廢墟為背景的作品《St Sylvester Sealing the Dragon's Mouth》後，「廢墟」開始出現在文學藝術創作中。作為藝術表現的題材，「廢墟」除了具有考古研究價值之外，廢墟的存在與衰亡也象徵著以古喻今的警示。

然而在十七世紀關注「廢墟」的風潮發展至英國後，發展出一套「如畫的」（picturesque）審美觀點，不同於古典主義中的理想風景，又異於印象派真實畫出眼之所見的寫實風景，並且隨著經驗美學下對畫境特質的釐清，如畫美學的審美標準儼然被視為對廢墟的美感詮釋。

筆者也企圖從中國的美學思想中找尋關於廢墟審美的脈絡，卻發現即使在中國的詩詞文學中大量出現對古戰場、廢城遺址等各種的感懷憑弔，可是在中國水墨畫中卻幾乎不畫廢墟，頂多只有枯樹與石碑引導觀者憑藉想像來懷古。為何會有此現象，也值得深入探究。

筆者試以英國經驗主義的審美觀點作為開端，對 18 世紀英國的「如畫美學」發展進行研究，再進一步探索中國美術中「廢墟」的蹤跡何在。

#### （一）英國「如畫美學」（Picturesque）

「如畫」是一個很早出現的詞彙，對應的英文詞彙為「picturesque」，在《牛津英漢百科大辭典》中的解釋是「如

畫的，美麗可入畫的；(言語等)逼真的，生動的；(人)有個性的，有趣的」。從詞源學上來看，則來源於義大利語的「Pittoresco」和法語的「Pittoresque」，在 17 世紀的末，才從義大利語吸收到英語中。

「如畫」一開始並非風景畫領域的詞彙，而是從文學中「詩如畫」<sup>41</sup>的傳統而來，後來和園林藝術產生關聯。照字面解釋是指，如果某地風景看似一幅克勞德·洛漢（Claude Lorrain, 1600~1682）或尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）或 17 世紀荷蘭風景畫家的作品，便可稱作「如畫」，這個原本很生活化的詞彙在 18 世紀的英國卻被賦予了複雜的含義，並且成爲一種美學範疇，力圖在「優美」（Beautiful）和「崇高」（Sublime）之間取得某種平衡，這一概念對英國風景畫有著深遠影響。這邊就吉爾平、普利斯和賴特三人的論點做一分析探討。

#### 1. 威廉·吉爾平(William Gilpin, 1724 - 1804)

當 18 世紀英國美學家艾德蒙·伯克(EdmundBurke, 1729-1797)<sup>42</sup>提出「優美」與「崇高」兩者種不同的審美觀點，影響英國藝術思想甚遠直至 19 世紀。吉爾平卻認爲其理論有所缺失，因爲伯克將平滑與「優美」聯繫起來，將粗糙和不規則與「崇高」聯繫起來，如此一來優

---

<sup>41</sup> 詩如畫(Ut PicturaPoesis)出自羅馬詩人賀瑞斯(Horace)論文學的古典詩《詩藝》(Ars Poetica)。英譯爲“as is painting so is poetry”，即“詩如畫”。

<sup>42</sup> 英國政論家、美學家。在他的論著《關於優美與崇高觀念源起的哲學調查》(A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757)中，伯克提出優美和崇高二者是截然不同的美學概念，不能被混合。這種區分一直影響英國藝術思想到 19 世紀初。

美和崇高便完全對立，而吉爾平最重要的貢獻就是將二者用「如畫」重新調和起來，並且提出「如畫」是用來評價繪畫的，「優美」是用來評價現實中的事物的論點。

對此，吉爾平列舉了一些例子來加以說明：「一幢帕拉第奧建築可以說是十分優雅的。…但是，如果我們把它畫到畫面上，它就會變得刻板拘謹，而不再令人愉快。如果我們還希望給它以如畫之美，就必須用大錘而不是小錐：我們必須把它打掉一半，破壞另一半的表面，將破碎的部分堆成一堆。總之，我們必須將一幢光整的建築變成一片粗糙的廢墟。如果讓畫家在這兩個對象之間做出選擇，他會毫不猶豫選擇廢墟。」<sup>43</sup>

吉爾平認為崇高和優美這兩種特質很少單獨存在，通常都是混合出現的。例如在風景中，吉爾平分成「壯麗的」和「田園的」兩種主要特質，「壯麗」等同「崇高」，「優美」等同「田園」，並且他認為「壯麗的」是優於「田園的」風景<sup>44</sup>，因為後者儘管宜人，但也描寫較具有鄉村元素的畫面，例如根茲巴羅畫面中的田園鄉村風景。但是，吉爾平認為運用「如畫」的角度，便可將「田園的」這種低等樣式混合「壯麗」元素而獲得提升，因此吉爾

---

<sup>43</sup> 李秋實，〈如畫：作為一種新的美學發現〉，  
<http://big5.cnfol.com/big5/collection.cnfol.com/shuhua/120314/466,2081,11970027,00.shtml>（檢索日期：2013/2/11）

<sup>44</sup> 同上註。

平宣稱：「如畫是優美的一種，但又在一定程度上表現出崇高的粗糙和不規則性」。<sup>45</sup>

吉爾平曾分析 17 世紀歐洲繪畫大師的構圖，例如克勞德洛漢的畫面常以低角度取景，仔細勾勒的前中景、明亮的遠景，加上由兩邊的樹木形成畫框一般的效果。<sup>46</sup>可見針對「如畫」觀點在繪畫上的運用，他強調以自然的手法，明確的空間表現，表現出「如畫的」風景。

儘管吉爾平用「壯麗的」和「田園的」代替了崇高和優美，但並沒有脫離伯克的理論思想，只是加入了「如畫」調和兩者。

## 2. 尤維達爾·普萊斯(Uvedale Price, 1747-1829)

吉爾平之後，普萊斯在他的《論文》(Essay)<sup>47</sup>同樣提出對「如畫」理論的論述，他將「如畫」的特點解釋為粗糙、突變和不規則，而其中複雜多變的元素激起人們好奇心，因而引發興奮感。不同於吉爾平的論述，普萊斯將「如畫」的概念運用到庭園景觀設計之中，而不拘泥於繪畫之內，他不只在大自然中尋找如畫的風

---

<sup>45</sup> 同上註。

<sup>46</sup> 劉紀蕙主編，〈由田園主題的變遷談透納的英國風景〉，《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，(台灣：立緒，2000)，頁 59。

<sup>47</sup> .Ashfield, Andrew & De Bolla, Peter eds, *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory. An Essay on the picturesque, as compared with the sublime and beautiful* (New York: Cambridge University Press, 1794, 1996. 271-75.

景，更積極的在一般的地方建造出如畫的景觀。據說他自己的莊園就有小徑穿過長滿野生樹木的林地，有小橋橫跨急湍的溪水，與當時流行的平緩起伏、純淨空曠的布朗式莊園全然不同。<sup>48</sup>

相對吉爾平來說，普萊斯理論的意義在於將「如畫」作為一個獨立的美學概念提了出來，它不再是作為包含有崇高因素的優美的一種類型，而是努力將一些看似牽強的特性和定義附加在這個詞彙上。<sup>49</sup>

### 3. 理查·佩恩·奈特(Richard Payne Knight)

奈特認同吉爾平和普萊斯對於「如畫」的定義，但是對於如何實現「如畫」或者如何獲得「如畫的」感受，他們的看法卻截然不同。吉爾平在他的論述中有提及「聯想」是重要的情緒發生因素，而奈特不但強化「聯想」和「如畫」的重要關聯性，甚至完全否定普萊斯理論中風景的客觀屬性。

奈特說：「如畫一詞所表達的與繪畫的真正聯繫，是通過聯想獲得的整體愉快，因此它只能由某些特別的人感覺到，這種人要擁有與之發生關聯的相關觀念。也就是說，這種人要在某種程度上熟悉那種藝術。那種有看

---

<sup>48</sup> 彭峰，〈如畫概念及其在環境美學中的後果〉，《鄭州大學學報：哲學社會科學版》，第45卷，第5期，2012，中國論文網，10-13頁，共4頁。  
<http://www.xzbu.com/4/view-3728777.htm>。（檢索日期：2013/2/13）

<sup>49</sup> 同註44。

精美圖像習慣並且能夠從中獲得愉快的人，在觀看自然中的這些對象時，就會很自然地感到愉快，這種愉快還會激發那些模仿和潤飾的力量。」<sup>50</sup>但在奈特看來，「如畫」只是一種聯想原理，而非風景中具備某些特定條件所形成，因此如果從風景的外在特徵去界定「如畫」，就完全是錯誤的方向，因為「如畫」與否的差別其實只存在於觀看和思考的方式之中。

以薩爾瓦托·羅薩的作品來說，吉爾平相信羅薩的風景畫包含了崇高特質，諸如畫面中「被暴風雨蹂躪的樹」（圖 5）這種戲劇性的風景，具有刺激人的心理聯想進而喚起特殊情感或記憶的作用。但若是以奈特的角度來看，那不過是透過聯想所感受到的藝術氛圍，若觀者沒有看過類似藝術作品，他可能就無法感受畫面中「如畫」的特性。



【圖 5】，薩爾瓦托·羅薩，《有阿波羅和女先知庫米亞的河邊風景》，1655，

---

<sup>50</sup> 同註 49。

奈特如此言道：「對於一個儲存豐富的大腦來說，自然或藝術中的每個物件都能在感官中反映出來，或者更新之前的理念，或者啓動早已存在的理念。」<sup>51</sup>

在奈特所寫的《對趣味原理的分析調查》(Analytical Inquiry into the Principles of Taste)一書中，並不像普萊斯一樣僅將「如畫」的定義限制在園林改造這樣狹小的範圍之內，而是嘗試建立一套完整而豐富的關於趣味的理論。奈特的野心比普萊斯更大，在他的《調查》一書中，他從五官開始論述，每種感官一個章節，接著就分析、想像以及激情之間的聯繫做探討，並且涉及了大量理論，如柏拉圖、亞裡斯多德等等，爲的就是探討「針對審美是否存有一個趣味的標準」？

奈特列舉了一系列的例子來證明自然界並沒有具備「如畫」條件的物件，如克勞德·洛漢筆下茂盛的松樹和冬青(圖6)，或是凡·雷斯達爾(Jacob Isaakszoon van Ruisdael, 1628-1682)的巨大橡樹(圖7)，這些風景南轅北轍，唯一相同之處就是他們都是相互對立的事物，並不具備一定的準則。

---

<sup>51</sup> 同註 44。



【圖 6】克勞德·洛漢，《義大利風景》，1648，油畫



【圖 7】凡·雷斯達爾，《森林溪流》，1660，油畫，99.7 x 129.2 cm

因此，根據奈特的理論，風景是風景，繪畫是繪畫，風景中的「如畫」並不需要要求風景樣貌跟繪畫一模一樣，而是要通過景觀讓筆者們「聯想」到繪畫。同一處自然風景，對於有類似美感經驗的觀眾來說，可以讓他想起了某幅繪畫，因此算是「如畫的」；對於沒有類似經驗的觀者來說，它就不是如畫的，因為現實風景並不能讓他聯想起某幅繪畫。奈特也提到，個人的聯想不僅受

限於他的記憶和經歷，也受限於他的文化，在某個特定的社會，特定的流行趨勢和審美品味給了同一個時代的人們一個共用聯想的基礎，比如看同樣的書籍、欣賞同樣的畫作、觀看同樣的場景。可見，在奈特的「如畫」觀念中，重要的是在自然與文化之間建立起聯繫，而不是對景觀進行單方面的改造。

奈特的理論使如畫變得無所不在，任何東西都可以是如畫的，只要它使人想到一幅畫。不過最終，奈特和普萊斯都拒絕對審美趣味下確切的引導，奈特認為沒有一個趣味標準，也不應該有這樣一個趣味標準，因為所有這樣的「標準」都不可避免的會帶來誤導。他們兩位都鼓勵個人培養自身對藝術的敏銳度，並相信自我的美學判斷。而 18 世紀「如畫」美學的爭論以及附加其上的眾多複雜意義，都預示了浪漫主義時代的美學解放。

總結上述研究，在 18 世紀英國對於「如畫」美學的發展，吉爾平是去自然中獵奇，尋找如畫風格的風景；普萊斯是大興土木，建造如畫風格的莊園；賴特則是通過想像，讓景觀與如畫風格的詩歌和繪畫發生關聯，從而獲得如畫的審美感受。

## （二）中國的廢墟

中國有沒有廢墟？當然有，萬里長城、圓明園、江南庭園、山中古塔到市井民宅，有文明的地方，理所當然一

定有廢墟。

而中國的詩詞文學中，隨便都可以舉出無數首詩詞在詠懷古蹟、借景懷古，如蘇東坡的〈念奴嬌〉：「大江東去，浪淘盡，千古風流人物。故壘西邊，人道是，三國周郎赤壁。亂石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪；…」或是李白〈登金陵鳳凰臺〉：「鳳凰臺上鳳凰遊，鳳去臺空江自流。吳宮花草埋幽徑，晉代衣冠成古丘。…」中國的懷古詩詞不勝枚舉，誰都背得出幾段，幾乎每處古蹟都曾引起文人雅士有感而發、懷古惜今，慨嘆前人的舊業，或抒發對物換星移、物是人非的悲涼之感。可見這些廢墟遺跡，是許多中國文人創作的靈感來源，但翻閱中國繪畫史，幾乎找不到任何對「廢墟遺跡」的描繪。

在美術史家巫鴻的《廢墟的故事》<sup>52</sup>中，針對中國「懷古畫」不畫廢墟這一特殊現象，做了深入的分析。其中曾舉出《江南八景》中的「雨花台」為例，落款題字是懷古的內容，提及古臺、頽寺、廢園等等，但畫中卻完全沒有「廢棄」的景像，只有一般的山中房舍，完整無缺。唯一有點懷舊意謂的，只有《江南八景》中出現了一人在土丘上遙望遠方的「空無」。

究竟傳統中國美術中的「廢墟」在哪裡？根據巫鴻表示從公元前 5 世紀到公元 19 世紀中葉的無數個案中，只有五六幅作品描繪了荒廢頽敗的建築。有時，即便藝術家本人在畫上題詩裡描述了殘垣斷壁的景象，畫中的建築物卻

---

<sup>52</sup> 巫鴻，《廢墟的故事：中國美術和視覺文化中的“在場”與“缺席”》，肖鐵譯，上海：世紀，2012。

沒有絲毫破損的痕跡。中國古畫上僅能看到最接近「廢墟」圖像的大概就是碑與枯樹、丘與墟，其中最具代表的就是李成《讀碑窠石圖》（圖 8）。



【圖 8】李成，《讀碑窠石圖》軸，五代，絹本墨色，126 x 104.9cm

此圖表現冬日曠野上，一位騎騾的老人停駐在一座古碑前觀看碑文，近處土坡上的老樹枝葉盡落，樹根盤複，枝幹下垂如蟹爪，環繞殘碑周圍皆是荒石曠土、荊棘枯草滿佈，所有的景物都烘托出無限淒愴之氣氛，一種「念天地之悠悠，獨愴然而涕下」<sup>53</sup>的悲愴之感浮上心頭，充滿對逝去歷史的追憶和對時代變遷的感慨。而畫中景物氣氛凝重寂寥，甚至感覺得出作者心中那種憤世嫉俗，以及高傲孤寂之人格特質。

但其他描寫類似山中隱居、遊歷的作品，在雜草蔓生、古木林立的深山中難道沒有殘破的景色嗎？一一數來，北

<sup>53</sup> 唐朝詩人陳子昂〈登幽州臺歌〉：「前不見古人，後不見來者。念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」

宋以前，中國傳統繪畫以寫實為主，但從唐朝王維、五代關仝、董源，每位畫家都描繪過秋山寒林、村居野渡，畫面中呈現的是蕭疏曠遠的悠然氣氛，但仔細看畫面中若有房舍一定儼然成序，毫無破舊的痕跡。而北宋也就一位李成的《讀碑窠石圖》描寫過殘碑，范寬《溪山行旅圖》、郭熙《早春圖》裡面的房舍廟與簡直是富麗堂皇。

即使到了元朝，中國書畫開始注重「意境」，趙孟頫的《鵲華秋色》中山腳下野草長得都比人高了，屋舍依舊修建如新，甚至連倪瓚的《容膝齋圖》中的那間簡陋屋舍，雖然簡陋，卻仍無破損痕跡。若中國繪畫史繼續往下看，從清初四僧<sup>54</sup>到民初黃賓虹所描繪的山林隱居之景，不管山林樹石畫得多生動，屋舍的描繪手法都還是制式呈現，即使想呈現杳無人跡或是懷古氣氛，畫面上仍舊乾淨到連片落葉都沒有。

但是廢墟懷古是中國傳統視覺意象中不可或缺的一部分，它不但存在在文學裡，也應該存在於建築和圖像之中。那如果筆者同樣用西方考據廢墟美學源起的「如畫」美學角度來審視中國廢墟審美的源流，會發現在中國美學史上，「如畫」並不是一個十分重要的概念，很少有人對它做專門研究。朱自清寫過一篇《論逼真與如畫》的文章，指出，如畫是像畫。像畫的東西本身不能是畫，因此如畫概念不是用來評價繪畫的，而是用來評價諸如山水、人物等繪畫題材的。相應地，逼真是近乎真的。近乎真的東西

---

<sup>54</sup> 四僧指清初四位著名的和尚畫家，分別是朱耷(1626-1705)、石濤(1641-1710)、髡殘(1612-1692)和弘仁(1610-1664)。

本身不能是真的，因此逼真概念是用來評價繪畫的。朱自清引用清朝大畫家王鑑的說法來支持他的主張：「人見佳山水，輒日如畫，見善丹青，輒日逼真。」

可見中國的「如畫」最初並不是用來描述繪畫的，這個源頭就跟西方「如畫」的概念大相逕庭。當筆者們說山水如畫的時候，只是一種慣用的正面評價。為什麼說山水如畫就是好的呢？蔡夢弼曾做過一個概括性的評論：「以真為假，以假為真，均之為妄境耳。」意思是說山水和繪畫之所以是好的，全因為它們真假難辨。中國歷來美學家推崇虛實相生、真假參半、似與不似之間，這些說法可以為證。因此山水之佳在於以真為假，丹青之妙在於以假為真。

中國的如畫也有用來指文學中的人物或景物描寫，例如蘇軾評王維「詩中有畫，畫中有詩」，明朝唐元竑也曾稱讚杜甫《野望》<sup>55</sup>一詩「字字如畫」。宋詞中也有形容美女的詩句「青春半面妝如畫」，形容眉清目秀的美女如畫。可見，中國的「如畫」更接近 18 世紀英國美學中的優美，此「如畫」非彼「如畫」。

可見，中國的美學角度重的是意境，一片風景，無論是壯麗還是秀美，只要能夠如真似幻，就都是如畫的。而西方重的是表象，若不具備粗獷、多變化的風格特徵，無論是繪畫還是風景，就都不能說是如畫的。

根據巫鴻的考究，中國的廢墟影像最早出現全是西方

---

<sup>55</sup> 唐朝詩人杜甫《野望》：「西山白雪三城戍，南浦清江萬里橋。海內風塵諸弟隔，天涯涕淚一身遙。惟將遲暮供多病，未有涓埃答聖朝。跨馬出郊時極目，不堪人事日蕭條。」

人作品，如 18 世紀，英國外交使團面見乾隆，隨團的年輕畫家威廉·亞歷山大（William Alexander, 1915-1997）以畫筆留下大量中國廢墟情景。在他的畫筆下，中國是一個即將或正在敗亡的古老國家，歲月與西方槍炮漸漸奪走它的榮光，讓西方人以至後來的中國人目睹了如廢墟般的國家，並反過來建立起西方帝國的威勢（圖 9）。



【圖 9】威廉·亞歷山大《北京西門》，1799，水彩

中國人自己開始大量呈現廢墟視覺影像要到 1930 年代，具有強烈愛國意識的畫家，如吳作人（1908-1997）及高劍父（1879-1951）等等，開始描繪戰火摧殘下的中國（圖 10）。而圓明園廢墟，這個被視為國恥象徵的歷史宮殿遺跡，也在此時進入中國的藝文表現，用以展現現代中國的國族意識。



【圖 10】高劍父《東戰場上的烈焰》，民國，紙本設色，166 x 92cm

在中國廢墟影像在 20 世紀初成爲一個重要的藝術創作主題，但仔細思考便會發現，這些圖像呈現的思想源頭並非來自本土，而是受外來思想所移植。

那屬於中國文化傳統的廢墟究竟在哪？筆者想用一句蘇軾的話可以解釋這一切：「論畫以形似，見與兒童鄰。」中國書畫向來強調以形寫神，神似重於形似，要表現廢墟的荒蕪，中國畫家會先想到其背後所要傳達的思古幽情，再轉化爲另一種意境呈現。所以當歐洲的浪漫主義以強烈的視覺意象呈現，直觀廢墟之時，中國的文人傳統用象徵、隱喻及文學想像中去感應它。但政治、經濟、文化的力量的介入，卻中斷了中國傳統的懷古表現方式，迫使中國人用西方的眼睛去直視廢墟的浪漫與悲劇。新中國爲求新發展，粗暴地掃蕩廢墟，在戰火中倖存的北京城中心，被塑造成天安門廣場，企圖撇清過往。

正如同葉蔭聰爲《廢墟的故事》所寫的書評中言道：「崛起中的大國，是廢墟的在場，也是缺席。」

### 第三節

#### 藝術中的象徵

綜觀藝術史發展，無論古今中外，藝術的表現手法都是以對自然界的模仿與再現爲主要形式，但不論是自然物（日、月、山、水、動植物、物...）或人造物（手勢、語言、表情、旗幟...），每個物像背後都含有超越其表象可見的潛在意義，而隱藏在物像背後的這層意涵，往往令人好奇，想要一探究竟，「象徵」也就成爲藝術家常用

的表現手法之一。

### 一、「象徵主義」的發展

西方象徵主義起源於十九世紀末的文學運動，1886年法國詩人莫雷亞斯(Jean Moréas)在巴黎的《費加洛報》(La Figaro)發表象徵主義宣言，他認為藝術的本質在於「為理念披上情感的外衣」，並首次提及「象徵主義」(Le Symbolisme)一詞。隨後擴展到繪畫與音樂領域。

而藝術中的象徵主義理論則是由藝評家奧里葉(Albert Aurier, 1865-1892)於1891年在《法蘭西信使》<sup>56</sup>發表的論文〈繪畫中的象徵主義〉一文奠下基礎。奧里葉指出象徵主義的觀念運用於繪畫上組合色彩與形象時應具備幾項表現特色：

**藝術品唯一的理想在於表達觀念，並且以形式表達觀念，又以一種普遍認知的模式來呈現這些形式和符號，它所描述的事物決不是客觀對象，而是主觀認知觀念的表徵，必然是裝飾繪畫。因此藝術品必定是觀念的、象徵的、綜合的、主觀的、裝飾的。<sup>57</sup>**

象徵主義也是對當時寫實主義與印象派之反動，主張藝術應該以形式表現觀念，藉著一種普遍認同的模式與符號來傳達主觀而複雜的認知。並且藝術應解決橫互於物質與精神世界間的衝突，傳達主觀的意念、情感和詩境般的想像。而為達此目的，象徵主義的藝術家認為只有裝飾性的作品能夠完整呈現這樣的美學觀。

因此，象徵主義的畫家們放棄了文藝復興以來所發展出的

---

<sup>56</sup> 1672 年到 1825 年的週刊新聞，後於 1890 年創刊的文藝雜誌。

<sup>57</sup> Hung 的藝術欣賞。[http://hct06157.myweb.hinet.net/art12\\_2.htm](http://hct06157.myweb.hinet.net/art12_2.htm) (檢索時間 2013 年 5 月 23 日)

自然主義式的描繪技法，廣為參考文藝復興之前或東方及原始的非西方的傳統藝術創作。色彩單純、平面型態、具有符號意義的構圖方式，成為象徵主義畫家靈感的重要來源。

十九世紀後半，藝術創作上開始大量使用象徵手法，形成一股藝術思潮，並成為現代主義藝術重要特徵之一。象徵主義主要畫家包括了夏宛(Puvis de Chavannes, 1824-1898)、牟侯(Gustave Moreau, 1826-1898)、魯東(Odilon Redon, 1840-1916)…等人，他們曾經經歷過浪漫主義的風潮，當印象派的光影與色彩當道之時，他們仍孤獨地在追求屬於自己的藝術，在冥想中企求繪畫與文學的調和。他們不描繪眩目的天空，卻刻畫陰霾中的貧病孤苦。逐漸地，當巴黎人厭倦了寫實與耀眼的光線時，他們對夢幻、情緒、心靈的領域感覺飢渴，他們開始對牟侯那種朦朧而詩意的藝術著迷了，這正是象徵主義的藝術之所以能吸引人們的原因—那種頹廢的、病態的苦惱。這種世紀末情懷，正是牟侯、魯東、夏宛等人喜歡表現的繪畫主題。

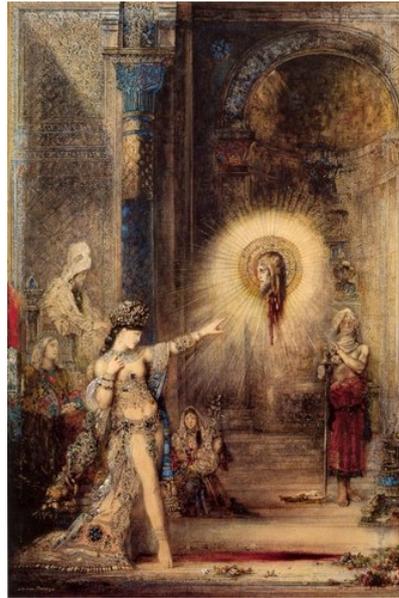
以牟侯為例，他是法國象徵主義最具代表性的畫家之一，作品具有濃厚的文學性，並喜歡用希臘神話故事的題材，表現他在深層的內在意識中如詩如夢的傳奇。他的作品《顯靈》(圖 11)內容取自聖經故事，描述希律王<sup>58</sup>生日時，莎樂美為取得施洗約翰的頭顱在希律王前狂舞，施洗約翰因此喪命。<sup>59</sup>畫面中

---

<sup>58</sup> 羅馬帝國在凱撒大帝時代時，前以色列王國全境的統治者大希律王。

<sup>59</sup> 根據《聖經·新約》記載：希羅底的女兒在眾人面前跳舞，使希律歡喜。希律就起誓，應許隨她所求的給她。女兒被母親所使，就說：「請把施洗約翰的頭放在盤子裡，拿來給我。」王便憂愁，但因他所起的誓，於是打發人去，在監獄裡斬了約翰，把頭放在盤子裡，拿來給了女子。(維基百科，<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E8%8E%8E%E4%B9%90%E7%BE%8E>)(檢索日期：2013.5.2)

描繪施洗約翰被砍頭後的場景，莎樂美將鮮血淋漓的的頭顱騰駕於半空中，冷豔的公主胴體與聖光耀眼的人頭形成強烈對比。作者把人體的感官美與謀殺的恐怖感融合在一起，描繪極為細緻，莎樂美身上的薄紗與飾物流露出一股異國風情，營造出一種既真實又陰森恐怖的詭異氛圍。



【圖 11】牟侯，《顯靈》L'Apparition，1876，，油畫 142 x 103 cm

## 二、象徵與符號學

「象徵」所牽涉到的領域非常廣泛，從心理學、哲學、美學到圖像學，其來自各方的定義更增添其複雜性與不確定性，多半令人聯想到暗示、替代等不確定狀態。根據象徵主義的發展史顯示，每件事都具有象徵意義。而對「象徵」概念與手法的深入系統化研究還是要從近代的符號學理論開始。

符號學家李幼蒸（1936-）在他的著作《理論符號學導論》<sup>60</sup>指出，符號學受到重視主要是在二次世界大戰後的 60 年代左

<sup>60</sup> 李幼蒸，《理論符號學導論》，北京：社會科學文獻出版社，1999 年，頁 1-2。

右，基於科學和邏輯的快速發展之下，以往模糊、混亂的語言表達方式，已無法滿足科學化所需要的精準要求，因此二十世紀以後針對語言學的研究，符號學應運而生。而在藝術作品的內容詮釋上，符號學也因此扮演了重要的角色。<sup>61</sup>以下就索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）<sup>62</sup>和皮爾斯（Charles Sanders Peirce, 1839-1914）<sup>63</sup>兩位當代最重要的符號學理論學者的觀點作一簡單介紹。

索緒爾是當代符號學的創始者，他對符號的象徵理論著重於有關「記號」或是「記號的過程」之研究，他將符號分為「意符」（Signifier）與「意指」（Signified）兩個互不從屬的部份，確立了符號學的基本理論，被譽為現代符號學之父。「意符」是符號的語音形象；「意指」是符號的意義概念部份，「符號」就是由兩部份所組成的一個整體。「意符」與「意指」兩者之間的關係是任意性（arbitrariness），沒有先天必然的關係，二者的連結取決於時空、文化背景。例如英文中的「tree」的發聲及串字組合，因約定俗成的習慣被指涉為「一種以木質枝桿為主體的葉本植物」的概念。<sup>64</sup>

例如在文藝復興時期的法蘭德斯畫家凡·艾克（Jan van Eyck, 1390-1441），他的名作《阿諾非尼的婚禮》（圖 12）中，出現在新婚夫婦腳下的小狗，透過圖像學者的研究，認為有兩種象徵的可能性——性慾或是奉獻。但是把時空拉回到事件發生

---

<sup>61</sup> 李建緯。〈符號學是什麼？從藝術作品談起〉。國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班，<http://beaver.ncnu.edu.tw/projects/emag/article/200605/符號學是什麼.pdf>（檢索時間：2013年5月15日）

<sup>62</sup> 瑞士語言學家。

<sup>63</sup> 美國哲學家。

<sup>64</sup> 維基百科。〈符號學〉

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%AC%A6%E8%99%9F%E5%AD%B8#>（檢索時間：2013年5月15日）

的十五世紀時，我們會發現在此將小狗視為對婚姻的忠誠與奉獻的象徵，顯然的要比性慾之說來的恰當。再來從犬類本身的特性以及被視為人類最忠實的好朋友這件事來看，在含意上相似性極高，因此可推論，小狗在這幅畫中，被象徵是忠誠和奉獻的可能性極高。



【圖 12】楊·凡·艾克 (Jan van Eyck)，《阿諾菲尼的婚禮》，1434 年，木板、油彩，82 x 60 cm，英國國家美術館

另一位符號學大師皮爾斯則是專長處理以造型和圖像為主的視覺藝術中的符號象徵，致力於探索非語言象徵系統的規則與代碼，他將符號區分為「圖像」(icon)、「指標」(signal)和「象徵」(symbol)。「圖像」(icon)是指符號與客體之間外觀相似，可以直接辨識的，例如繪畫或漫畫；「指標」(signal)是符號與客體之間有物理性的連結或因果關係，可以經由聯想來了解的，例如煙是火的指標；「象徵」(symbol)則是指符號來自文化上，必須經過學習的，例如梅花象徵傲骨、十字架象徵基督教。<sup>65</sup>

<sup>65</sup> 常業宏，〈生命的開口－「窗」〉，國立台灣師範大學美術研究所，碩士論文，頁 38。

皮爾斯與索緒爾的最大不同是在於他提出了「詮釋」(interpretation)的觀念。皮爾斯認為：符號之所以為符號乃是因為有「詮釋」的動作，通過觀者的詮釋介入，作品才被賦予意義。一方面肯定了詮釋者的角色，另一方面也說明了當詮釋者或時空脈絡產生變動時，符號的意義也為隨之轉變，它的指涉是動態的。

例如「蒙娜麗莎的微笑」，自從被與聖像和歷史人像區隔開，而被歸類於肖像畫，就開始了詮釋的歷程。再加上達文西自我形象投射之說、佛洛伊德的戀母情節說或是《達文西密碼》一書中的神祕訊息，都可看出詮釋的多樣分歧，唯一不變的只有蒙娜麗莎的形象。由此可知，當詮釋者的觀點不同，意義亦隨之改變。

### 三、 象徵的優點

每位藝術家都有不同的想法，即使同屬象徵主義的畫家，也會因其不同的心理狀態在藝術表現展現出截然不同的風格。綜觀上述所言，使用象徵手法來創作有許多優點，歸納為以下三點因素：

- (一) 象徵屬於間接的傳達方式，具有暗示效果，可增加作品的隱藏意義，並滿足觀賞者主動探索意義的樂趣。
- (二) 象徵可以將複雜的意義濃縮於簡化的意象中，即使慣用的象徵往往也涵蓋諸多歷史與經驗的意義在內。
- (三) 象徵的創造是藝術情境或意念的顯現，可增加作品的複雜性和情感的強度。

根據上述，我們可得知在藝術表現上運用象徵的手法，較容易引起共鳴；再者，因為象徵的朦朧與曖昧，更加強作品的

詩意和意境，讓觀者有更多的想像空間。並且象徵以一個圖像就可以將複雜的含意統攝在其中，讓畫面的言外之意無限擴張。

## 第四節

### 以廢墟為題材的繪畫創作研究

西洋繪畫史中風景畫這個類科要到十七世紀才從歷史畫、宗教畫的背景中獨立出來，但描繪廢墟影像的作品其實很早在中世紀的壁畫中就曾經出現了，並且在十八世紀還一度是流行的創作題材。這個篇章中，筆者挑選了幾位古今中外曾經以廢墟影像作為創作題材的藝術家，做一介紹。

#### 一. 馬索 (Masaccio, ? - 1428)<sup>66</sup>

廢墟影像的呈現最早可追溯到 14 世紀義大利畫家馬索的《教宗聖西爾維斯特的奇蹟》(Pope St Sylvester's Miracle) 這幅壁畫 (圖 13)，畫面中描寫教宗聖西爾維斯特把龍鏈上 (最左邊)，然後轉身使兩名已死的羅馬人甦醒，而君士坦丁大帝和他的隨從驚愕的站在畫面最右側。這是一張宗教畫，場景是在羅馬議會旁的廢墟，主角雖然是人物，但建築的架構已經表現出畫面的空間深度，畫面被劃分為三個部分，以敘事的方式呈

---

<sup>66</sup> Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Masaccio> (檢索日期：2013/3/18)

現，並沒有特別的戲劇性去強調「廢墟」荒廢的感覺。



【圖 13】馬索，《教宗聖西爾維斯特的奇蹟》，1340，寬 534 cm

## 二. 凡·伊斯達爾 (Jacob Isaakszoon van Ruisdael, 1628–1682)

到了 17 世紀，風景畫中於成爲獨立畫科，尤其以信奉新教的荷蘭，出了相當多著名的荷蘭風景畫家，凡·伊斯達爾就是其中的一位。在他的作品《猶太人的墓地》(The Jewish Cemetery) 中 (圖 14)，墓地和斷裂橫倒在畫面前方的山毛櫸，暗示生命的短暫，而人類的虛榮和努力都是枉然，加上密佈的烏雲，整個畫面顯現出強烈的悲劇氣氛，然而畫面左側的彩虹像是爲這片暗黑的世界注入一道希望，象徵基督的復活，充滿哲學意味。



【圖 14】凡·伊斯達爾，《猶太人的墓地》，1653-1654，布面油畫

### 三. 喬凡尼·巴歐羅·巴尼尼(Giovanni Paolo Panini, 1692-1765)

巴尼尼和卡那雷都創作了大量以描繪羅馬建築遺跡為主題的作品，也畫了不少為迎合抱著懷古幽情的遊客而畫的「組合式羅馬古蹟」，也就是把幾個聞名全球的古代不朽建築擺在一起，讓遊客花一幅畫的代價得到兩三幅畫實質利益。並且在他的幻想廢墟中他還會加入身著羅馬時代服裝的人物，增加畫面生動性，使得這種幻想的廢墟景色大為風行。

巴尼尼在這一幅《在有阿波羅雕像的羅馬廢墟中講道的女先知》(St Sibyls Sermon in Roman Ruins with the Statue of Apollo) 作品中(圖 15)，集合了神殿古蹟建築，右方出現了萬神殿建築，左側則是神殿柱子的遺跡，兩者遙相對望，前景的阿波羅雕像站立在巨大的神殿石塊遺跡當中，女先知和人群或坐或站的在這一片廢墟當中，整體畫面經畫家精心安排，籠罩在和煦陽光之中，充滿懷古的氣氛，古典莊嚴又充滿浪漫情懷。



【圖 15】巴尼尼，《在有阿波羅雕像的羅馬廢墟中講道的女先知》

#### 四. 休伯特·羅伯 (Hubert Robert, 1733-1808)

休伯特·羅伯是法國畫家，以畫廢墟著名，他曾經在羅馬待過 11 年的時間，並前往龐貝古城遊玩，對那裡的廢墟留下深刻印象，那種古代的廢墟和現代生活的強烈對比，激發他強烈的創作慾望，並展開以廢墟為主題的創作。羅伯回到巴黎後受邀擔任羅浮宮博物館設計建造委員會的一員，或許是這層原因，他畫下這幅《羅浮大長廊廢墟的想像景致》(View Imaginaire de la Grande Galerie en Ruines) (圖 16)。畫中的羅浮宮在浩劫中成為一片廢墟，米開朗基羅的名作《垂死的奴隸》在畫面右方的斷垣殘壁中，還有碎裂一地的各種文物名作，到處都是趁火打劫的人。這是一件預見未來的想像圖，他將羅浮宮化為廢墟的殘破景象呈現出來，讓筆者們看到在有生之年所無法看到的景象，彷彿暗示著一種人事無常。



【圖 16】休伯特·羅伯，《羅浮大長廊廢墟的想像景致》，1796，114.5 x 146 cm

## 五.佛烈德烈希(Caspar David Friedrich, 1774-1840)

德國的浪漫主義畫家佛烈德烈希一生都以浪漫情懷、靈性追求的方式來表現風景畫。他的母親在他七歲的時候去世，而十三歲時，他的哥哥把他從溺水中救出，反倒送掉了自己的命。這些悲痛的經驗為他本來已經敏感的天性帶來更沉重的打擊，自此，死亡、憂愁、自然等題材便成為他所迷戀的主題。他常漫步於山林海濱，有極端敏銳的觀察力，又擅於表達光線與色彩的精微細節。《雪中的迴廊公墓》(Cloister Cemetery in the Snow) (圖 17) 中以死亡為主題，一塊荒蕪的墳場，幾棵枯萎參天的橡樹，畫面下方隱約可以見到一列送葬隊伍，全都是衰敗和死亡的象徵。灰濛濛的天空把枯樹照得只剩一株株黑影，而頹敗的寺院只剩下一面牆，看起來像是一矗巨型的墓碑，後方的天空中描繪著一輪新月則是基督的象徵，把生命淨化為一種靈性的境界，為他帶來復活的希望，使這幅畫充滿了宗教的訊息。



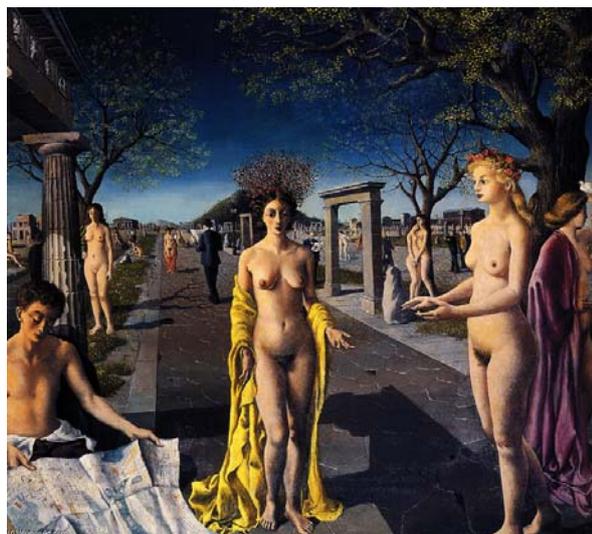
【圖 17】佛烈德烈希，《雪中的迴廊公墓》，1810，布面油畫，110.5 x 171cm

## 六. 保羅·德爾沃 ( Paul Delvaux, 1897 – 1994 )

保羅·德爾沃是比利時畫家，他的作品透過空想與幻影，以其超現實主義風格的裸女畫結合過去、現在與未來，創造出如夢境一般的場域，風格極具獨特創造性，是二十世紀偉大的幻想畫家之一。

德爾沃的一生，都持續在描繪他心中所塑造的女性形象，他所描繪的裸女或半裸女體，是以寫實和裝飾手法，結合超現實時空，表現出如夢似幻的迷人詩意空間，引人入勝。

在他作品中描繪的城市原型以古希臘、羅馬建築、廢墟為主，將古代建築與現實生活結合一起，形成一個他獨創的空間，有一種回憶過往的意味。如他的作品《在城市的入口》(圖18)當中，就可看見希臘式的神殿建築的遺跡，而身材修長、眼神呆滯迷茫、皮膚白皙，宛如蠟像的裸女們，擺出生硬的姿勢，不協調地出現在空曠的街道上，夾雜了衣冠楚楚的男子，表現出夢幻、神祕、脫離現實的風格。他精確地掌握女性群像的體態與比例，強調其外表與內心的關係，裸女們或立或臥成爲邂逅的景況，那寧靜的氣息與週遭人物詭譎氣氛形成對比，諷刺著人與人之間的冷漠與疏離。



【圖 18】保羅德爾沃，《在城市的入口》，1940，油畫，170 x 190 cm

## 七.山本文彥（1937-）

山本文彥是一位日本當代畫家，作品結合靜物、風景、人物做超現實的組合，畫面充滿肌理，常會出現類似動物白骨、雜草蔓生、斑駁牆面等影象交錯出現，虛虛實實，真真假假，如在《有鐵橋的風景》中（圖 19），描寫一段看似廢棄鐵道的下方，岩石、植物、白骨堆滿前景，隔著像柵欄的鐵桿遠方，在藍綠色的薄霧中隱約看到類似發電廠之類的大型建築，特殊的取景角度讓人覺得好像從已經被遺忘的逝去角落向未來的現在發出嘆息，換個角度想，前方的白骨和斷瓦頹垣，是否也會是「現在」的未來？



【圖 19】山本文彥，《有鐵橋的風景》，1972，油畫，227 x 182

綜合以上古今中外的藝術家所表現的廢墟題材，可看出廢墟的各種不同面向，感受到各種不同的美，有淒美、有優美、也有壯美。當然廢墟給人的感受畢竟不一樣，特別是在經過藝術家經營之後所展現出來的廢墟，作品本身又結合了藝術家的感動，就像透過不同的眼睛在欣賞，更像是另一種廢墟迷走。

## 第三章

### 我見廢墟之美

藝術創作的起點，意欲探究的是個人內心的特殊經驗，這種特殊經驗，在每個人的生命中都曾經有過，不管是自幼充滿歡樂回憶的成長經驗，或是歷經生死離別的痛苦、憔悴、憂傷，亦或者是愛情的快樂、悲歡、離合，對每個人而言都是一種特殊的經驗，這種經驗，在藝術家天生所具有強烈的感情與敏銳的神經觸覺之下，激發出與眾不同的觀點與強烈的表現力，這往往就是啓發藝術創作的開始。以「消逝的存在」這系列作品來說，正是邁向筆者心靈創作之路的第一步。

### 第一節

#### 初見廢墟

回想當初開始接觸「廢墟」這一題材，是筆者帶學生參加苗栗縣中港溪美術研究會所辦的寫生比賽，地點在苗栗縣竹南鎮的中港老街。<sup>67</sup> 2004年筆者第一次參加這比賽活動，不免俗的和大家一起坐在那畫著富麗堂皇的廟宇，當年筆者順利拿到社會組第一名。

2005年第二度參賽，回到同一地點，面對一樣的廟宇，一樣的

---

<sup>67</sup> 竹南早期是先民拓殖苗栗中港流域的橋頭堡，因為竹南位於基隆和鹿港的正中間，所以原名「中港」。清乾隆、道光年間，中港地區曾是艋舺和鹿港間最繁榮的港口。當時中港是台灣南來北往的中繼站，中港溪口船帆點點，來自對岸漳、泉兩地，和台灣南北各地的貨物在此上下，好不熟絡。滄海桑田，幾經地形變遷，和長期河川泥沙淤積的結果，「中港」成爲了歷史名詞，廟前老街也趨向沒落，但名列三級古蹟的慈裕宮風華依然如昔。

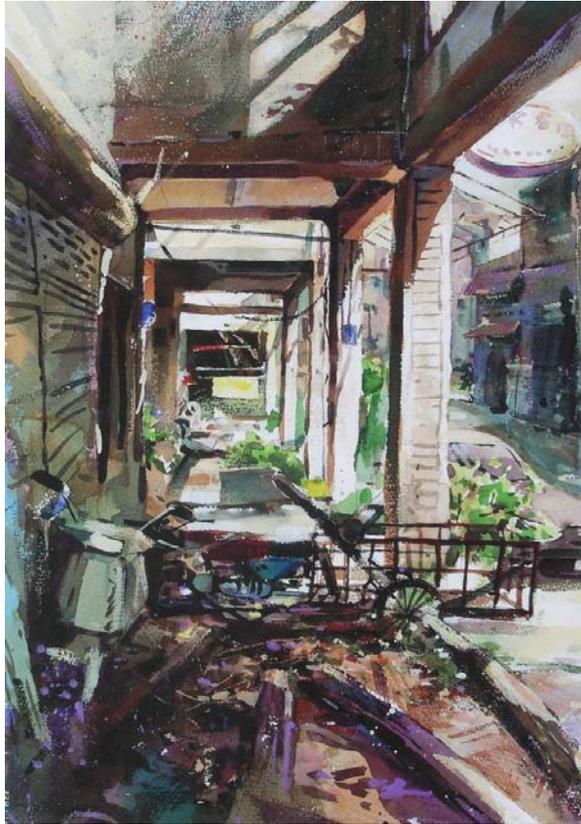
街景，筆者開始思索，要畫一樣的東西、一樣的構圖嗎？於是筆者開始仔細觀察這個地方，廟前的馬路和招牌是嶄新的仿古設計，路又寬又大，路旁的小販、嬉鬧成群的孩童、帶著大包小包畫具呼喊著小朋友的父母，歡樂又熱鬧的氣氛配著大好的陽光，一切如此的理所當然；接著筆者開始慢慢往外圍人少的地方走去，發現隔了兩條街的老街，竟然是完全不同的風景，少了嘈雜的人群、沒了讓人分心的小販，光影灑落寧靜的街道，讓筆者忽然感受到這條老街，這些還沒被虛假的油漆、招牌妝點過的破舊老屋的魅力，它們才應該是這個地方的主角。

不在主要幹道上的老街，沒有重新整修過的馬路和招牌，只剩下殘破的牆面和生鏽的鐵架，老厝用木板擋住的破玻璃，讓人甚至無法判斷裡頭是否還有人住；少了充滿活力的年輕人，整條巷弄中只剩一兩位老先生或老太太坐在門口望著你。越走越遠，開始靜得無聲，左右街道讓人感覺時空錯置，即使在大太陽下都讓筆者有點毛骨悚然。但這不才是這個地方真正的樣貌嗎？

一年 365 天除了辦活動當天的喧囂，剩下的 364 天這些斷瓦殘壁和那些新到突兀的紅色地磚共處在這個近海的小村落裡，一整天根本不會有幾個外人進出。剩下的「老街」和「老人」一樣，伴隨著時間，繼續被人遺忘。

於是筆者走進騎樓下，好奇古式洋房內部毀壞的情況，陽光正好穿透二樓破損的屋瓦，灑落在室內滿地的垃圾、泥土、木條之上，忽然間那一片槁木死灰彷彿被賦予新的生命，讓整個廢墟的輪廓都不一樣了，彷彿是個舞台，所有斷瓦殘木凌亂卻各自有序，好像就定位等著登場的舞台劇演員，斷落的橫樑像是刻意擺在那一般的剛好，垂落的電線完美的劃過，廢棄的鐵板車和摩托車就像男女

主角，完整了整個畫面。放下東西，筆者知道那就是筆者想畫的老街（圖 20）。



【圖 20】劉佳琪，《中港老街寫生》，2005，

很幸運的，這件作品同樣受到評審的青睞，再次拿下社會組第一名。這是筆者第二次走入中港慈裕宮與老街，但卻是筆者第一次真真實實照到內心中最純淨、最純粹的主題。

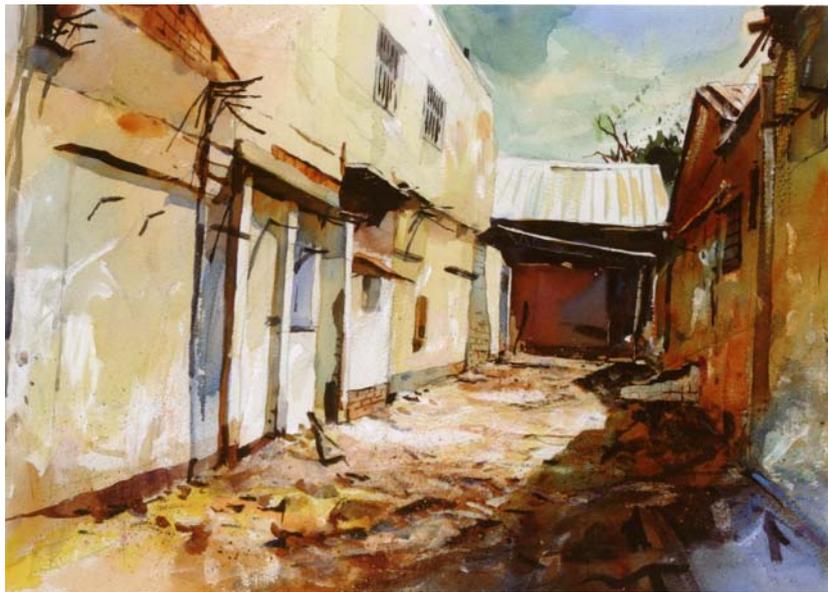
2006 年，筆者第三度帶學生參與比賽，十月分的陽光確實是個適合寫生的季節，秋高氣爽，三度回到這個地方，筆者還特地去看前一年寫生的廢墟，不知變成什麼樣，出乎意料的，居然一模一樣！摩托車、鐵板車動也沒動，彷彿凝結在那道陽光中，所有的呼吸就此停止，所有的生機就此駐足，彷彿火山掩蓋龐貝古城那兩千

年的時光膠囊，在這小小的街道，東風不來，柳絮不開，筆者的心也緊鎖在這桎梏的流光中。十分詫異，在每天繁忙的生活中，總是忙忙忙，最終忙盲茫，忘了繪畫、藝術本身本來帶給筆者的感動，回到這，筆者找回一股清新。面對廢墟，眼前的雜亂，竟已變成生命中最寧靜的風景。

於是，筆者再次漫步在這小小的市街，捕捉這兒的點滴，駐足的時光，凝鍊的風土，筆者細細檢視這一年間，小小村落又變了什麼？一切眼中最平凡無奇的視角，有了新的視野，「工地」變多了，許多老屋外面裹著醜陋的藍白塑膠布、黃色禁止進入的封條，刺眼的在陽光下閃爍，老屋像是被關在牢籠裡，被捆綁著等著被判決死刑，叫你不要靠近。即使陽光灑落，這仍是一棟棟被否定的廢棄物，不再是陽光下重獲新生的風景，剎那-永恆，永恆-剎那，老屋的重建生機卻是老屋靈魂頓去的死亡呼喚。

接著，筆者駐足在一塊房屋空地前，它已經被拆光，不留一根樑柱、一片屋瓦，但左鄰右舍的牆壁上卻悄悄留下這棟房子的足跡。白色牆壁上甚至還看得到電燈開關，浴室的白色方型磁磚、老舊鏽蝕的水管接頭，在在證明它存在過的痕跡，但消逝的時光，或者已隨人去樓空被人淡忘。站了許久，繞了老街一圈又一圈，那片空地、那片牆一直浮現在筆者腦海，筆者發現筆者只想畫那棟已經不存在的老屋，這個畫面讓筆者真正感受到「老街」的現況的悲涼，於是拋開得獎與否的功利思維，筆者決定畫真正想畫的東西---「一片空地」（圖 21）。記得那天當場，住在隔壁的老婆婆還用不太標準的台灣國語告訴筆者「你要去畫廟才會得獎啦！」

沒想到，筆者居然再次拿下社會組第一名。看來評審對於這片老街也有同樣不勝唏噓的心情吧！



【圖 21】劉佳琪《中港老街寫生》，2006，39 x 55 cm

兩次得獎的肯定，讓筆者以後有意、無意的去注意到身邊那些被人遺忘忽略的廢墟，不管在學校角落或是偶然路上撇見，筆者都會忍不住駐足欣賞，拿起相機捕捉牆壁上的斑剝、水痕，縫隙間長出的雜草，每一處斷瓦頹垣，都充滿著生機，在筆者眼中儼然是一幅幅最美的作品，狄更斯（Charles Dickens，1812-1870）在雙城記寫到：「那是最好的時代，也是最壞的時代；是智慧的時代，也是愚蠢的時代；是信仰的時代，也懷疑的時代；是光明的季節，也是黑暗的季節；是充滿希望的春天，也是令人絕望的冬天」<sup>68</sup>，廢墟不再是絕望的冬天，在畫筆揮灑下，筆者心中盡是洋溢著希望的春天。三年的參賽，是筆者對「廢墟」主題的萌芽。

「廢墟」自此走入筆者的創作生命中，然而創作的作品和類似習作的寫生畢竟不能相提並論，因此當筆者認真的要以「廢墟」為

---

<sup>68</sup> 查爾斯·狄更斯（Charles Dickens），《雙城記》（The Tale of Two Cities），台灣：商周，2007。

主題來創作時，就希望它不只是一張「風景畫」，而是能夠結合情感上那種美麗中帶著哀愁的歲月痕跡。

筆者思考過許多不同的創作手法，多視點組合、蒙太奇拼貼、抽象寫意…，但那些方法想想都沒有必要，因為廢墟中早已包含這一切元素，太過複雜的表現守法反而少了最單純的感動，因此最後筆者選擇寫實的的技法呈現，用感通的手法結合音樂、情感與回憶，加上主觀的色彩，呈現一種如詩般的意境，讓觀者在走進畫面時也能感受到筆者在死寂的廢墟之中所感受到的那種悸動。

## 第二節

### 透過藝術感通手法面對廢墟創作

許天治在《藝術感通之研究》中指出：「藝術的感通，不是複製、不是描摹、也不是變奏。它可以不受時、空的限制，自由馳聘於各種門類的藝術之間，但受感通創作者的文化背景、人格特質、藝術素養與感通時的情緒而決定其樣貌。」<sup>69</sup>這段話正是筆者創作這系列作品的想法，因為一般的風景畫在內容上大多是描摹大自然的景色，或者運用拼貼組合的手法，將多處場景結合在同一畫面之中，這並不是筆者所要追求的創作方向。

在描繪了幾張以廢墟場景為題材的創作之後，筆者開始有新的想法，因為廢墟是沒有生命的，給人一種荒蕪的形象，因此筆者開始在畫面之中增加一些有生命的物件，去對比出廢墟的死寂，例如

---

<sup>69</sup> 許天治，《藝術感通之研究》，頁 12-13。

在作品《嬉遊記》當中，利用很小的飛鳥，對比出廢棄工廠的大和殘破；在《凝結的時光》中，加入人、貓和和煦的陽光，為死氣沉沉的廢墟注入一股新的生命。

其他幾件作品中，加入了一些樂譜和廢棄的鋼琴，是因為這些物件本來給人的意象是高貴、光鮮的，在筆者的作品中，如《離別曲》卻是截然不同的形象。套用波特萊爾說過的一段話：「你聚精會神的觀賞外物，便渾忘自己存在，不久你就和外物混成一體了。你注視一棵身材停勻的樹在微風中盪漾、搖曳，不過頃刻，在詩人心中只是一個很自然的比喻，在你心中就變成一件事實，你開始把你的情感、欲望和哀愁一起假借給樹，它的蕩漾、搖曳也就變成你的蕩漾、搖曳，你自己也就變成一棵樹了。」<sup>70</sup>這正是筆者在廢墟中所要營造出來的意境。

由於筆者本身喜歡聽一些鋼琴演奏的音樂，在創作時也習慣邊聽音樂邊創作，在深夜時刻，聽著鋼琴乾淨柔和的樂音傾洩，如同水彩顏料在畫面上渲染的痕跡，慢慢的擴散，有濃有淡一如音符的輕重，而肆意輕快的筆觸就如同音樂節奏一般跳躍頓挫。筆者忽然感受到當下的所處的意境和筆者正在創作的畫面竟不謀而合，也和筆者的心境相通。

尤其在廢墟死寂的畫面當中，讓筆者想起一位挪威鋼琴家 Ketil Bjornstand，他曾經錄製過一張專輯叫《消失的錄音室》，這張專輯錄製的原因很特別，因為當時奧斯陸一間很有名的錄音室 Rosenborg 即將面臨被拆除的命運，而 Ketil Bjornstand 的鋼琴演奏專輯大部份都是在那裏錄製而成，這位鋼琴家倍感不捨，因此決定在那錄製最後一張專輯。

---

<sup>70</sup> 同註 17，頁 43。

這整張專輯完全不經事前規畫安排，他一口氣連續彈奏了二十首即興變奏，直接現場收音，完全不經任何剪接，誠懇而豐厚的情感，直接、不作做地流洩而出，鋼琴音色輕柔純淨，在深夜裡細細聆聽，讓人彷彿處在同一時空，為這間即將被拆除的錄音室惋惜不捨。或許正是這個原因，在一片廢墟死寂中，筆者總會想起這首曲子的旋律。而筆者的同名作品《消失的錄音室》(圖 22)就是在向這位鋼琴家致敬，也透過筆者聽到樂曲的感動，再將那份感動轉化為形、色，表現在畫面意境之中。



【圖 22】《消失的錄音室》，2011，水彩，79 x 55 cm

其它如《離別曲》(圖 23)，描寫的是蕭邦(Frederick Chopin, 1810-1849)所做的 E 大調練習曲第三首，後來訂名為《離別曲》。這首曲子雖名為離別曲，但並不沉重悲愴，鋼琴彈奏的樂音輕柔舒緩，

在柔順悅耳的音符背後透著淡淡的哀傷，因此在畫面中筆者利用飄散的樂譜，帶出一種輕柔節奏感，讓觀者的視線隨著樂譜的揚起、飄落，感受到這首曲子如詩般的旋律。而殘缺的廢棄鋼琴，仍處在中心主角的位置，卻無法出聲，就如同樂曲中透出的淡淡哀傷，你要靜靜感受才能感同身受。



【圖 23】《離別曲》，2011，水彩，109 x 79 cm

在藝術的創作和欣賞過程中，藝術感通好比"橋樑"一樣，使藝術之間相互溝通轉化。透過音樂感通的手法，筆者找到一個自己未曾創作過的主題，引導筆者去思考一些不同領域轉化的創作方式和原則，並且透過筆者作品深刻的描繪，企圖喚起了觀者某些形象的記憶或生活經驗，獲得情感上的滿足；另一方面，也讓觀者透過筆者對廢墟的重新詮釋，可有有另一番新的觀看角度。

### 第三節 象徵的世界

到了近代，在商業文明與科技發展的推波助瀾下，視覺文化快速發展，快速、直覺式的圖像訊息充斥生活周遭，廣告、電影、雜誌、圖表…等，都顯示出圖像的影響力已遍及生活的每一個層面，立即性的、物質的、跳躍式的影像符號已取代過去的語言符號思考邏輯。

因此筆者嚐試運用象徵的手法，將筆者複雜的意念濃縮於簡化的意象中。當建築失去了實用價值，成爲廢墟，消逝的過往與僅存的遺骸牽絆著不願忘記的人們；而對那些不知道過往歷史只看到建築遺骸的人們，任憑自己的想像，重塑了一段屬於自己的故事。正如同這系列的作品中，筆者會安插一兩樣東西，如鴿子、鋼琴、樂譜、椅子…甚至是人，這些都是筆者對這些廢墟遺跡的懷想，他們各自有代表象徵的意涵，列舉於下說明之。

#### 一、鴿子：

鴿子是和平、聖潔的象徵，《舊約·創世紀》記載，上古洪水之後，諾亞從方舟上放出一隻鴿子，讓它去探明洪水是否退盡，上帝讓鴿子啣回橄欖枝，已示洪水退盡，人間尚存希望。到了十六世紀的宗教改革運動，鴿子成爲"聖靈"的化身。

但是將鴿子作爲象徵世界和平的代表圖像，並爲世界公認，當始於畢卡索。1940年，德軍攻佔巴黎，當時畫家畢卡索正在畫室沉思時，一位老先生手捧一隻死鴿子進入畫室，對畢卡索說了一個悲慘的故事。原來老人的孫子養了一群鴿子，平時他經常用竹竿拴上白布條作信號來招引鴿子。當他得知父親

在保衛巴黎的戰鬥中犧牲時，幼小的心靈裏燃起了仇恨的怒火。他想白布條表示向敵人投降，於是他改用紅布條來招引鴿子。顯眼的紅布條被德軍發現了，慘無人道的德軍把他扔到了樓下，慘死街頭，還用刺刀把鴿籠裏的鴿子全部殺害。老人講到這裡，對畢卡索說：「先生，我請求您給我畫一隻鴿子，好紀念我那慘遭德軍殺害的孫子」。畢卡索聽完後悲憤畫了一幅飛翔的鴿子--這就是「和平鴿」的雛形。1950年11月，為紀念在華沙召開的世界和平大會，畢卡索又欣然揮筆畫了一隻腳著橄欖枝的白鴿。當時智利的著名詩人聶魯達把它叫做「和平鴿」，從此鴿子象徵和平的意思就流傳開了。

除了和平，鴿子屬於鳥類，可以遨翔天際，本身也可視為自由的象徵，《記憶的溫度》(圖 24)左下角展翅的白鴿一方面對比著後方被家業所束縛的主人，另一方面它出現在不該出現的地方，暗示著偌大的工廠幾乎停擺的窘境，有點題的用意。而在《嬉遊記》(圖 25)和《嬉遊記二》中所出現成群的白鴿更是畫面中的主角，用輕巧的白鴿對比偌大的廢墟，象徵今與昔、生與死、自由無慮與承載歲月的沉重記憶。



【圖 24】《記憶的溫度》  
(局部)



【圖 25】《嬉遊記》(局部)

## 二、 鋼琴：

鋼琴給人的印象是光鮮華麗的，它是人類雙手的神祕創造，也是文明的象徵。因此多電影中常使以鋼琴為題材，隱喻主角的心境，如在「鋼琴師」這部電影中，女主角無法言語，音樂成為她心聲的寄託，她將她的生命與愛全部融進她的琴聲之中，世上只有知音和愛她的人才能領悟。由此可見鋼琴給人的意象非常鮮明，特別是平台鋼琴，印象中總是尊貴的在聚光燈下散發迷人的樂音，正因如此，廢棄、毀損的鋼琴給人的缺憾感就更為強烈。

當華麗的音符不再，優雅的外觀不再，這些廢棄的鋼琴就像落魄的貴族，令人不勝唏噓，就如同筆者的作品《願》(圖 26)當中在左下角被棄置如朽木的鋼琴，積滿塵土，與一旁磚瓦、腐木無異。

但另一方面，在《離別曲》(圖 27)、《嬉遊記二》(圖 28)、《消失的錄音室》(圖 29)這三件作品中，身為主角的平台鋼琴，雖然不再光鮮，琴鍵毀損、積滿灰塵和傷痕，甚至斷腳無法站立，但在筆者眼中卻更有一種殘缺的美感，充滿著強烈的戲劇性，因此筆者仍用一種聚焦的效果將它們放在畫面的中心，如投射燈一般的光線照射下，它們彷彿再次活了過來，用心聆聽便可聽見筆者起圖營造出來的畫外之音，畫中廢棄的鋼琴正用天籟美聲為觀者娓娓道來這一段辛酸的歷史。



【圖 26】《願》(局部)



【圖 27】《離別曲》(局部)



【圖 28】《嬉遊記(二)》(局部)



【圖 29】《消失的錄音室》(局部)

### 三、樂譜：

在筆者的作品《離別曲》(圖 30) 當中，描繪的場景是一個三面都有窗戶環繞的廢棄房間，並且在畫面左前方是一扇壞掉無法闔上的門扉，而緊貼著窗外就是綠樹藍天，鮮豔而充滿朝氣的綠色，對比屋內陳舊毀損的鋼琴、椅子、地板，是兩個截然不同的世界。

然而筆者希望為室內的沉寂注入一點戶外的生氣，想到利用「風」的元素，讓內外有所流動。但「風」是無色無形的東西，因此筆者加入散落的樂譜，暗示風的存在，象徵一股新的

希望，吹進這片無用之境。



【圖 30 《離別曲》，2011，水彩，109 x 79 cm

美術史上最經典的一件畫出「風」的水彩作品，當屬美國懷鄉寫實主義畫家安德魯·魏斯（Andrew Newell Wyeth，1917－2009）的作品《海邊的風》（Wind from the Sea）（圖 31）。



【圖 31】《海邊的風》，1948，坦培拉，48 x 71 cm

畫面被一大扇窗戶切割為內、外兩個空間，透明的紗簾隨個吹進屋內的海風揚起，一直延伸到畫面最前景，讓你彷彿都可以感受到海風輕撫過你的臉頰。而窗外的景色雖看似平凡無奇，但仔細看從屋子有一條小小的路，往海邊走去，看不清盡頭，路上沒有人、沒有車、沒有任何動物，但他卻畫出了更深層的意境「等待」，也許是等待許久未歸的游子，也許是不捨家人又要再次離開。

魏斯將生活中的片斷，化作令人感動的畫面。出現在畫中的屋舍、人物、鳥獸或農具，都帶著一股寂靜與淡淡的哀愁，他以敏銳的感觸，精緻的寫實技巧，捕捉視覺的瞬間，洋溢著動人肺腑的詩意。魏斯創造一種屬於個人的藝術語彙，以一種獨特的個人風格，應付變化萬千的花花世界，卻也同樣令人著迷。

每個人的心中或許都有一扇窗，窗外的世界我們或許未曾去過，不過每個人所看到的景象卻都不一樣，那景色是淒涼惆悵亦或是孤獨寂寞，端看自己的心境是怎麼樣。

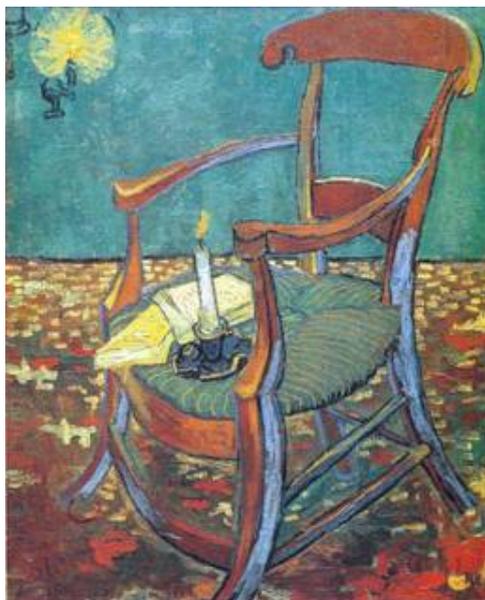
由於這件作品《離別曲》描寫的也是一首樂曲，是蕭邦的作品，曲調柔美，因此筆者也是利用樂譜的飄落聚散，帶出一種音樂節奏感，也暗示一種人去樓空、往事不再的缺憾。

#### 四、椅子：

椅子是給人坐的，讓你坐下來休息沉思、停下腳步觀察你的週遭，椅子的樣式甚至可以代表一個人的個性。說到美術史上最著名的一把椅子，非《梵谷的椅子》（圖 32）莫屬。



【圖 32】梵谷，《梵谷的椅子》，1889，油畫，93x73cm



【圖 33】梵谷，《高更的椅子》，1889，油畫，90.5x72.5cm

這兩件作品是梵谷(Vincent W. van Gogh,1853-1890)爲了懷念離開阿爾「黃屋」的高更(Paul Gauguin,1848-1903)而作。梵谷以椅子的樣式與放置在椅子上的物品來代表一個曾經坐過這張椅子的人，兩張畫呈現完全不同的個性與情感力量，所以這兩張畫可以當作是肖像畫來看待，而不只是單純寫生一張空蕩蕩的椅子而已。。

在《梵谷的椅子》(圖 33)這件作品中，椅子的木頭質地粗劣，椅墊是廉價的燈心草編織而成，地板也是粗獷的紅磚，然後在椅子上放上梵谷最愛的煙斗和菸草。梵谷選擇用這兩件物品來代表自己，可見得吸菸對他來說有多麼重要，他大量地攝取尼古丁用以提神，對常熬夜畫畫的畫家而言似乎已成爲日常生活的一部份。而簡陋的房間和椅子，則完全符合梵谷把生命奉獻給藝術後的苦行僧意象。

相對的，《高更的椅子》精緻且舒適許多，還有把手，地板的色彩與牆壁上的燈火更是呈現著安穩豐足的生活。但椅子上放置的卻是兩本小說和一支蠟燭，到底是何用意？

在梵谷的作品中『熄滅的蠟燭』是梵谷的一個心靈記號，是一個理想幻滅的潛意識表現。他用熄滅的蠟燭，來控訴當時西方社會信仰中應當存有的公義和悲憫已蕩然無存，社會陷入黑暗，貧困的人民已經被棄絕的事實。當梵谷從巴黎出走來到了阿爾，建立了他認爲是桃花源的黃屋，便期待拯救高更而邀請他一起同住，結果造成了瘋狂的割耳事件。

回到《高更的椅子》這件作品，若說牆壁上的燈火是一隻蠟燭，對比之下扶手椅上的蠟燭簡直是隨時會熄滅的窘境；

因此回顧早期『熄滅的蠟燭』的心靈意象，可以看出在這裡梵谷透露出對於『拯救高更』這個理想的幻滅。

粗劣椅子對比精緻扶手椅，紅磚地板對比彩石子地板，藍牆對比綠牆，黃椅對比紅椅…兩幅繪畫一直隱藏著極端的對立，差異處處可見，可見兩位藝術家截然不同的個性。

在筆者想法中，椅子同時也可暗示曾經有人來過此處駐足，雖然我們不知道那個放置這把椅子的人是誰，但我們處在不同時間的同一空間裡，看著同一個風景的過去與現在。

例如《消逝的存在》(圖 34) 這件作品，在畫面最遠方中心位置放置一把椅子，一方面暗示也許有人來過，另一方面就是邀請你坐下來，在水光倒影的教堂中感受一種不被打擾的寧靜。而在《凝結的時光》(圖 35) 棄置了好幾把椅子，讓人立刻聯想到鄉下地方老人家總會三三兩兩坐在戶外聊天，而今人事已非。



【圖 34】《消逝的存在》(局部)



【圖 35】《凝結的時光》(局部)

## 五、人：

畫面中人物的出現都有筆者自身投影的意涵。例如在《回憶重影》（圖 36）當中右上角的女子容顏以玻璃到影的方式呈現在畫面當中，和後方的新竹火車站影像重疊，帶著淡淡的哀傷，或許是回想起過往的別離，或許是正在目送某一個人離開，灰白的色調，分割的筆觸和畫面，讓整件作品呈現出一種超現實的時空。



【圖 36】劉佳琪，《回憶重影》（局部）

《凝結的時光》（圖 37）當中則是描寫一位年輕女孩和整個地方格格不入的坐在那，專注的滑手機，沉浸在自己的小世界裡，和後方將被拆遷、髒髒舊舊的老屋形成一種詭異的對比。



【圖 37】劉佳琪，《凝結的時光》（局部）

時空更迭，藝術家比以往的任何時代都擁有更大的空間和更多元的技術來創造新的藝術形式和語彙，象徵性作品一方面顯現帶有複雜含義的具體意象，讓我們可從多方面探尋其透露的訊息，同時又能透過不相關連的事物之隱喻，看出作品的言外之意，運用巧妙，就能使作品創新又能感動別人。

可以預見的是：創造性的象徵將在未來的世界扮演更重要的角色。

## 第四章

### 創作內容與形式

歌德曾說：「內在所有的，其實都會展現在外。」內容與形式為互為表裡的一體，兩者必須相稱，才能成為一件傳情達意的好作品。在筆者的創作中，有時內容會先於形式，有時會由形式領導內容，但最終目的總是希望能適切的將心中的所思所感透過畫筆表現出來。

#### 第一節

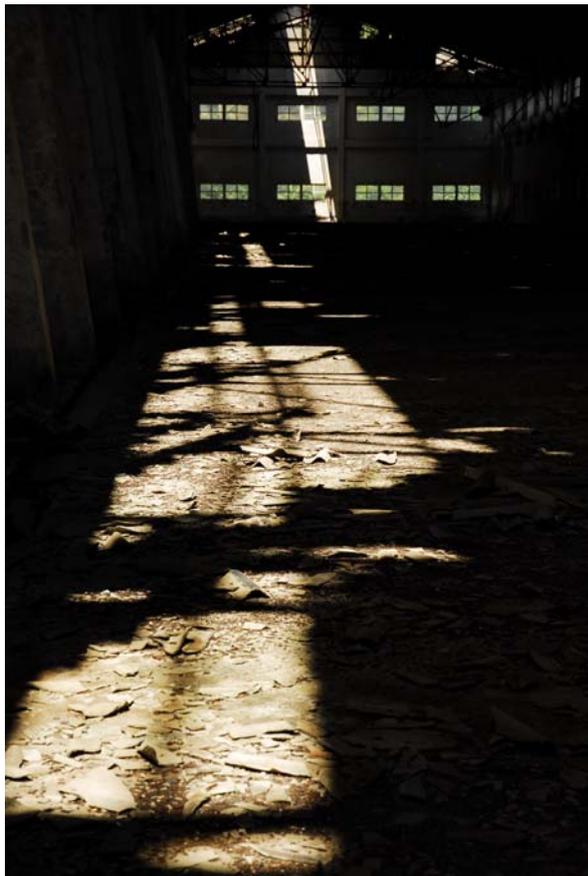
#### 作品內容

如果我們走進一座荒城、一處廢墟，在那裡即使只剩斷垣殘壁，甚至被荒煙漫草所掩埋，卻也蓋不掉歲月的刻痕。那每一道刻痕是少年的歷史在其中，經歷滄桑的人事更迭和光輝燦爛的曾經，只是百年孤寂，現在只能任憑時間的風沙吹過，昔日樣貌早已不在。那裡頭載負的可能是數百年來不斷流逝，而僅存的文化脈絡，而今人事全非，徒留往事讓後人不勝唏噓。

筆者創作這系列以廢墟為主題的作品，是從筆者曾經到過，親身經歷後被感動過的地點開始，例如《記憶的溫度》畫的是苗栗的一間鐵工廠、《蔓延》是淡水的石塊切割工廠，工廠內，那牆上、地上斑剝銹蝕的多變質感（如圖 38），機具與材料的特殊造型和使用過所留下的痕跡，透過光與影交錯出一種特殊的輪廓（如圖 39），遊走於抽象與具象之間的造型，在在都值得玩味。



【圖 38】劉佳琪，《廢墟攝影》，攝影



【圖 39】劉佳琪，《廢墟攝影》，攝影

之後筆者開始著迷於許多廢墟攝影師的作品，如日本攝影師小林伸一郎<sup>71</sup>的攝影作品（如圖 40）。



【圖 40】小林伸一郎，《廢墟遊戲》，攝影

小林伸一郎是日本專門拍攝廢墟的攝影師，持續紀錄探訪日本本土廢墟，1998 年發表攝影集後，開始一系列的廢墟攝影專題創作，2001 年發表的《廢墟漂流》則奠定他廣為人知的大師地位，並影響後人跟進。

廢墟攝影的張力非常強，因為廢墟本身就帶有以時間「記錄」歷史的性質，攝影真實的捕捉殘存的過去，所有的不堪、回憶躍然眼前，讓人不勝唏噓。而小林伸一郎在作品中的取景都很有構圖，色彩懷舊中帶著詭異的鮮艷，像為死去的回憶上色，更添淒美迷離

---

<sup>71</sup> 小林伸一郎，<http://st-rise.blog.ocn.ne.jp/>（檢索日期：2013.6.15）

的感覺。他的作品中充滿敘事性的構圖取景，奇特又詭異的色調都對筆者的創作有所影響。

《嬉遊記》和《流金歲月》就是筆者以看到的日本的礦坑和工廠的廢墟遺跡的照片，進行再創作，所以這幾件作品是確有此地，對於歲月在這些地方所留下的痕跡，以及被慢慢遺忘所產生的荒涼感，都讓筆者深深著迷。

雖然這系列作品中所描寫的都是寫實的場景，但筆者將它視作點、線、面、形、色的重組，其中的抽象元素是構成這系列作品的一個重要元素。因為不希望這一系列的作品只是單純的風景寫生，因此筆者刻意用筆觸、色彩來強調其中的節奏感，用整體的色調來傳達筆者想表現的意境。

這樣的創作理念，讓筆者有新的想法，企圖在單純的風景中，加入更深刻的元素，強調廢墟中的死亡與消逝，再加入新的物件暗示另一種新生。由於在藝術表現上運用象徵的手法，較容易引起共鳴；再者，因為象徵的朦朧與曖昧，更加強作品的詩意和意境，讓觀者有更多的想像空間。因此利筆者運用虛構出來的廢墟場景，加上筆者用來點題的象徵物件，去強化心中完美廢墟的意境，並且象徵以一個圖像就可以將複雜的含意統攝在其中，讓畫面的言外之意更加無限擴張。或許正如歌德《浮士德》所言：「一切消逝者，只是一象徵」，只是在消逝的象徵之中，我似乎聽見了那遙遠的聲音。

因此，下一個階段筆者部分作品運用音樂感通的手法，描繪抽象的情感，如《離別曲》、《消失的錄音室》。凡身為人對事間萬物皆有情，「身無彩鳳雙飛翼，心有靈犀一點通。」正是在說明情的感通，正如我在《消失的錄音室》這件作品的創作思考中寫下的

這段文字：

聽到了嗎？  
最後的餘音繞樑  
是離愁 是不捨 是感傷  
在時間終點上  
荒廢是絕對的死亡  
亦或是重生的必然？

在這件作品中，筆者期許大家看到的不只是一間放著廢棄鋼琴的房間而已，圖畫無法發出聲音，但筆者希望用意境的渲染，讓觀者感受到那架鋼琴的低鳴，進而感受、聯想到身為「人」一定會面臨到的生、老、病、死，就如同那架平台鋼琴一般，每個人都曾有光輝的過去，但隨著時間流逝，我們什麼也抓不住，在時間的終點上，我們只能像它一樣，靜靜躺著，任人處置，怎不叫人感傷。

接著筆者開始在畫面中加入人物，因為這些場景都是筆者自身的回憶，都是一段生命的記憶，如《回憶重影》、《凝結的時光》、《永恆的瞬間》。筆者畫的或許不是真正形式上的廢墟，卻是筆者心靈角落一段被淡淡遺忘的過去，這些主角以不同型態出現在畫面上，為這段時光下了一個註記。

在欣賞這些廢墟景致之時，讓筆者感受到不同的美感衝擊，特別是欣賞那些經過藝術家之眼所創作出來的廢墟意象作品，甚至讓我看到不同時代的對死亡、消逝等意象的態度。

每個人都害怕時光流逝得太快，但靜下來看這段一直在流逝的時光，欣賞將來必定要面對的死亡，廢墟似乎不再可怕，那也不過

就是現在的未來。

死亡可以是瞬間，也可以化作永恆，可以如詩，更可以如畫。

## 第二節 作品形式分析

第一節已就作品的內容做一分析陳述，但真正開始下筆創作，決定這件這件作品的成敗，第一步就是構圖。構圖取決於你觀看的角度、在畫面上位置的擺放、大小、甚至物件的去留，都影響到整個畫面，筆者認為一件作品的成敗，構圖就佔了成功與否的一半。接著到了上色的步驟，畫面氣氛的掌握決定於整張作品的色調，因為水彩不同於油畫，若決定一個色調，之後想要修改，大概就只能重畫了，所以這一步驟也是影響整件作品完成的關鍵步驟。

以下就這兩點鮮在這一小節做一分析探討，其餘的技法運用到完成，則留在第三小節再做說明。

### 一. 構圖張力

每天映入我們眼簾的自然美景時常讓我們怦然心動，一幅優秀的作品總離不開完美的構圖，形式上的美感與意境的營造需要合適的構圖來彰顯的。構圖對於作品的重要性也由此可見。

繪畫創作最難之處莫過於「意境」。「意境」就是作品透過畫面描寫所表現出來的境界和情調，這個境界和情調源於你的文化藝術修養、情感、觀察力，甚至是你的經歷。取景緣於

細膩地觀察，而構圖方式的選擇就是如何精妙地反映那些內容。繪畫早已不再是單純地記錄大自然，而是人與自然的一種獨特對話方式，是藝術地再現人對自然的特殊感受。構圖是一種綜合能力，它需要較強的識別力和個人品味，並將自己的所思所想融入照片中，再透過照片與觀賞者交流。

在筆者這一系列作品中，主要都是以建築空間為主體架構，並且多是由廢墟建物的內部往外看，因此幾乎都是屬於逆光的場景。

而內容描寫上，筆者希望能表現出廢墟殘破的肌理質感，又希望展現其內部空曠的感覺，最常使用的就是一點透視的構圖，因為這種構圖方式最能表現出建築深度的空間，近大遠小的強烈對比，讓筆者可以做到近取其質、遠取其勢的優點。並且，若將光源和視點統一在同一位置，畫面的統一性較強，結構較不易分散。

其中幾件描寫教堂空間的作品，如《願》和《消逝的存在》，筆者刻意使用對稱式的構圖，這種構圖運用不當會顯得較呆版，但從另一角度看，拿捏得當反而更有一種莊嚴肅穆之感。

《回憶重影》則是其中構圖較特殊的一張，筆者希望描寫出望著火車站沉思的少女表情，因此刻意利用類似玻璃倒影的效果，凸顯近景的人物哀傷的雙眼，但半張臉又隱沒到車站的背景當中，結合一些玻璃的倒影作分割，表現出一種時光流逝的感覺。

## 二. 顏色氣氛

廢墟本身是殘破、骯髒的，加上筆者作品中多是逆光光源，因此色調上本應是灰黑色調，但筆者企圖將廢墟給人的陰暗、絕望感抽離，因此用比較艷麗的藍色、紫色、赭色的混色，去處理暗部結構，色彩變化較豐富，效果也比較華麗浪漫。但在另外幾件作品中，筆者則刻意壓低彩度，用接近純灰黑的色調去處理明暗，則別有一種類似水墨的韻味，和前面所言的處理效果會有截然不同的感覺。舉例來說，筆者的作品《願》和《消逝的存再》同樣都是以一點透視角度描寫教堂的內部，前者用色明亮，因此並不會給人陰冷的感覺，即使是廢墟，仍舊充滿希望；但後者整張的色調都是灰黑色調，那種死寂的氣氛就格外強烈。

以筆者的角度來看，不管是鮮豔的色彩或是單純的墨色，並無優劣之分，只是不同意境營造的手法，讓觀者在同樣廢墟的題材中可以感受到各種不同的氛圍。

### 第三節

#### 水彩特殊技法運用

這一系列的創作，筆者選擇水性媒材就是希望保留一種輕快流暢的筆觸，表現出詩意而浪漫的氛圍。但另一方面筆者又希望有油畫給人的豐富層次和厚重感，兩者看似衝突，但是將這種衝突的質感同時呈現於畫面之中，反而有相互補強的效果，讓整體畫面的張力更為強烈。

爲了達到這種既保有水彩的流暢性，又要有油畫的厚實度，筆者運用大量的特殊技法，如保鮮膜壓印、灑鹽、GESSO、砂紙、刀刮等技法，目的在使紙張產生豐富的肌理變化，表現出廢墟老舊質感裡的抽象元素，成爲本次創作的主要風格。

在創作過程當中，因爲有些特殊技法較無法確切掌握形象輪廓，如滴流、保鮮膜壓印、灑鹽、撞色，但這也正是特殊技法最好玩的地方，就是你不知道等下會變成什麼模樣的驚喜感，因此筆者非常享受創作的過程。因爲無法在一開始就設定好最後的樣貌，只能隨著顏色的流動，開始跟著聯想思考下一步要怎麼處理、用什麼顏色，這才開始形塑整個畫面的意境。

在創作媒材上，紙張均使用 300 磅的 Archres，顏料使用牛頓學生級、日本好賓水彩顏料、彩色墨水等透明度較高的顏料，再搭配廣告顏料或壓克力等不透明顏料補強局部質感。

以下將概略的依照創作過程，逐步說明之。

## 一、打底

(一) 在染底色的第一步之前，筆者會先用稍微稀釋過的 GESSO，以扇形筆或牙刷處理出一些肌理。

(二) 接著使用留白膠將部份亮點先做遮蓋，或是做一些不規則的皴擦。

## 二、底色

(一) 待肌理全乾之後，整張染色將大明暗分出，並在底色未乾之前立刻灑鹽，鋪上保鮮膜。

(二) 接著將畫板直立或倒立，讓顏料順著保鮮膜的紋理產生不規則流動的痕跡。

(三) 爲了控制保鮮膜所壓印出來的痕跡清楚程度，在流動的過程中會適度的補進一些顏色做調整，並且在尙未全乾之時，就將保鮮膜撕起，用乾筆去調整色調（圖 41）。



【圖 41】《離別曲》底色，2011，水彩，109 x 79 cm

### 三、細節

上色方式除一般直接畫法之外，爲了保留特殊技法的紋理，在每一層染色時，都必須再局部重複使用上述特殊技法，讓整體效果一直保持到最後（圖 42）。



【圖 42】《離別曲》第二次色局部細節，2011，水彩，109 x 79

#### 四、加強

作品最後，筆者會使用不透明作提亮，並在保留透明度的前提下增加畫面的厚重感，增加色彩的豐富性（圖 43）。



【圖 43】《離別曲》，2011，水彩，109 x 79 cm

#### 五、缺點

水能載舟，亦可覆舟，任何技法均有其長處，當然必有其極限，使用不當即成爲缺點。明白缺點，才能避短取長，甚至化缺點爲優點。

(一) 底層肌理越豐富，相對的，想要得到細緻的描寫度會更難。

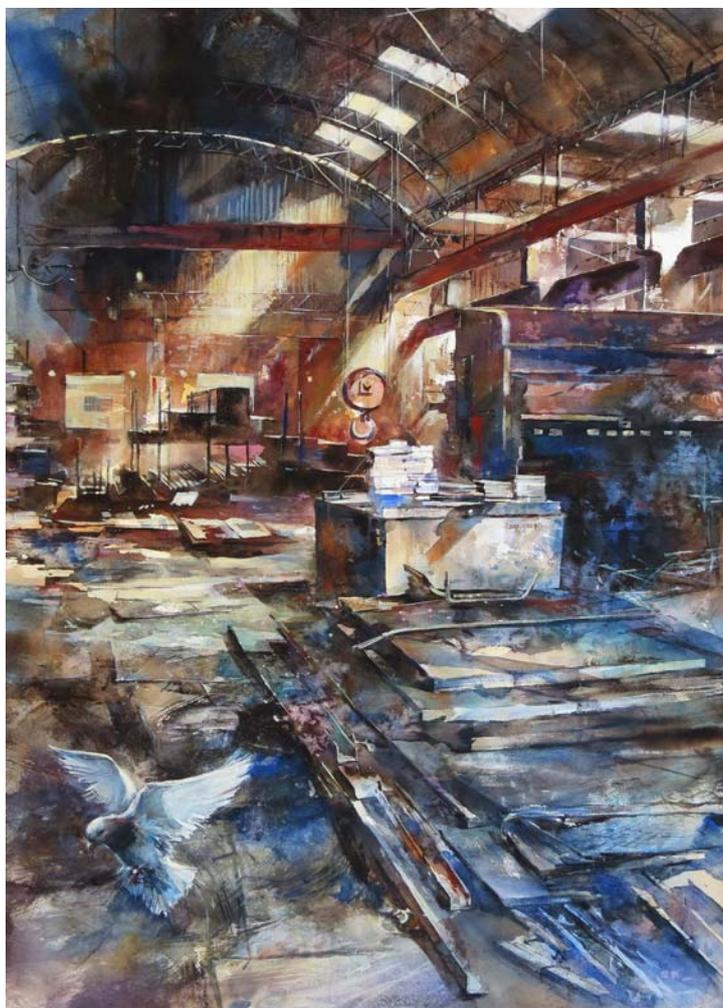
(二) 保鮮膜和粗鹽等特效雖有強烈效果，但紙張容易受潮，約莫三個小時之內須緊速完成底色並吹乾。

畫作至此再搭配其他一般技法的運用，亮面整修及細節、整體感的處理之後即接近尾聲。完成這樣一件作品，通常

在思考收尾的地方會花掉大半的時間，畫少了感覺完成度不足，畫多了又怕少了水彩最初染色的透明度，如何在該停筆的時間停筆，其實才是最難的地方。

## 第五章 作品解說

### 作品一



【圖 44】《記憶的溫度》，2011，水彩，79 x 109.4cm

#### 創作思考：

山城中的鐵工廠裡，午後陽光灑下，  
顯得格外祥和，  
悄悄走近，一隻白鴿被驚得振翅高飛，  
劃破這一片本不該有的寧靜。

這間小鐵工廠就位在筆者任教的學校旁邊，在一次上課帶學生外出寫生時，意外發現老闆也是筆者教過的學生家長。老闆非常大方的讓學生們進到工廠裡的各個角落取景寫生，原本擔心會影響他們工作，也怕學生危險，但一整個下午整個工廠卻彷彿是在午休一般，只有一兩位工人進出，雖然感謝他們提供筆者們這麼特別的寫生場所，但想想，若不是經濟不景氣，產業蕭條，又如何能讓筆者們這樣大白天在裏頭晃啊晃的，更別說讓一群孩子坐在那畫圖畫上一整個下午了。

《記憶的溫度》這件作品雖然描寫的並不是一般人們認知上的廢墟，但在某一程度上來說，他已慢慢被這社會淘汰，因此筆者天天開車經過，卻不曾發現。當你走進其中更會看到許多廢棄許久的角落。

畫面構圖將工廠的主題放在遠景，陽光照射之下，讓觀者的目光自然而然的跟著走進工廠深處，然而左下角卻有一隻鴿子反其道而行要往外飛去，整張畫面的動線一進一出，形成一種趣味性。畫面的重心在上半部，色調對比強烈，與前景形成一暖一寒、一亮一暗的對比。雖然點題的鴿子色調隱藏在下半部的藍色之中，第一眼或許不會注意，但當你望進作品深處，驚覺它的存在之時，那種意想不到的驚喜更耐人尋味。

作品二



【圖 45】《嬉遊記》，2011，水彩，79 x 109.4 cm

## 創作思考：

一群白鴿，在晨光中的廢工廠嬉遊，  
殊不知這片天堂曾經有過的榮景。

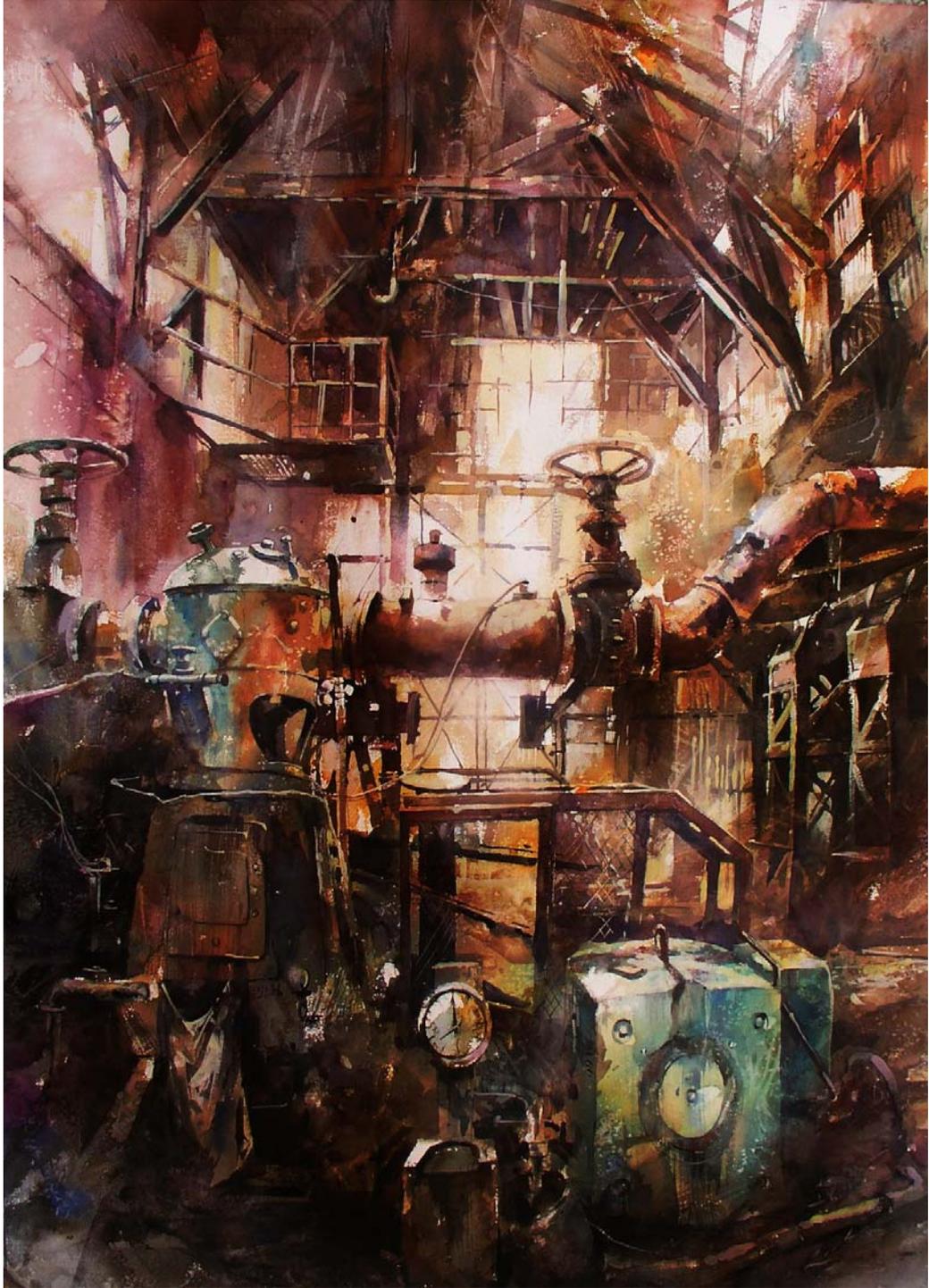
在這個被遺忘的地方，有著一段被遺忘的曾經。

這件作品是繼《記憶的溫度》之後，以相同的題材所作的另一件創作，唯一不同的是所描繪的這座礦山工廠已經完全廢棄，成為廢墟。作品中描寫在光線灑落的清晨，白鴿恣意飛翔，自由無慮，對比所處的偌大廠房，有著幾十年歷史的興衰，令人不勝唏噓。

畫面構圖以一個較低的視點仰視這個工廠的內部唯一的窗口，也是畫面光線的來源。偌大的廠房一眼望去，先看到窗口破損的玻璃，接著光線將觀者的視線往右下帶，兩道紅色鐵梯剛好順著光線將畫面分為暗、亮、暗三個區塊，讓前景、中景、遠景的空間層次分明；畫面下方飛翔的白鴿，微微的高低起伏、或飛或停的在工廠遺留的石柱之間，讓死寂的廢墟多了一絲活潑的氣氛；最後四五隻白鴿振翅飛起，往窗口飛去，將整張畫面的動線再次拉回到最明亮的地方。

這件作品同樣以透明水彩為底，在渲染底色時只掌握大明暗，並在底層打了不均勻的 GESSO，渲染後使用保鮮膜覆蓋，局部灑上粗鹽做出豐富的肌理，表現斑剝特效。等乾之後，再處理細節，最後使用不透明加上飛鳥，並用牙刷噴灑金色和白色的點，讓畫面更加細緻豐富。

作品三



【圖 46】《微塵》，2011，水彩，79 x 109 cm

創作思考：

金光中 仍望往昔重現

微塵裡 感歎逝去難回

茫然在匆匆中打轉

逝去是苦是甜

斜陽歸去

前塵如夢 瞬息 萬變。

廢棄的工廠中，只剩長滿灰塵被棄置的機具，歲月的痕跡在他們身上留下銹蝕與汗漬，如今被塵土覆蓋，永遠的停工，不知是幸還是不幸。

畫面以一點透視的角度仰視整間工廠，展現寬闊的空間；然而機具、管線等所有物件卻佔滿前景，彷彿伸手可及，給人一種壓迫的臨場感。畫面中唯一的光原來自後方的窗戶，所有物件在夕陽微光之中，改變了輪廓，微塵揚起，增添一股神秘感，應該髒亂不堪的工廠，因為已成廢墟，少了嘈雜多了寧靜，引人思古之幽情。

## 作品四



【圖 47】《蔓延》，2013，水彩，109 x 79 cm

### 創作思考：

這裡的寂寥  
是荒蕪吧！  
莫名一股對土地的情懷  
讓思念無止盡蔓延。

由於後工業、泡沫化、過度開發等社會文化發展進程，所產生的建築遺跡、棄置建築、廢棄廠房等形成所謂的廢墟，經過自然重新覆蓋之後，筆者們仍能發現許多的故事存在於其中。慢慢的隨著時間感的消逝，賦予這個空間某種難以描述的沈重美感，比一般形式上的優美更具有震撼人心的力量。

作品五



【圖 48】《離別曲》，2011，水彩，109 x 79 cm

創作思考：

風 輕撫

吹散一地前塵往事

鋼琴 無聲

奏出一段不能說的秘密

創作就像是一片廣闊的天空，而人類的想像力更是無窮盡的。筆者把想像或幻想中不真實的意念表現於畫面之上，呈現出一種脫離現實的意識，進而衍生出另一個新的風貌或意涵。

這件作品取名為離別曲，因為筆者希望營造出蕭邦這首曲子的意境。

蕭邦被譽為「鋼琴詩人」，關於這首離別曲，是他所作十二首「練習曲」中的第三首，全名 Etudes Op.10 No.3 “L'adieux” Etudes。本曲作於一八二七年，據說蕭邦在完成此曲後，曾興奮的說，自己再也寫不出比這更好的旋律了。本來並沒有訂名，是後來有一次，古德曼彈奏本曲後，蕭邦突然抓著古德曼的手臂，激動而深情的感嘆：「啊！筆者的祖國！」，後人才知道本曲是在抒發作者的思鄉之情，從此，這首練習曲就被冠以「離別」的標題。

關於這首曲子有一則小故事，當年才 19 歲的蕭邦，愛上了一位華沙音樂學院的女同學葛拉柯芙絲卡，蕭邦生性害羞始終不敢向她表達愛慕之意，直到當他決定離開祖國波蘭前往巴黎時，鼓起勇氣在葛拉柯芙絲卡的面前，彈奏了這首纏綿幽怨的鋼琴曲，向這位夢中情人告別。

這首曲子雖名為離別曲，但並不沉重悲愴，鋼琴彈奏的樂音輕柔舒緩，在柔順悅耳的音符背後透著淡淡的哀傷，因此在畫面中筆者利用飄散的樂譜，帶出一種輕柔節奏感，讓觀者的視線隨著樂譜的揚起、飄落，感受到這首曲子如詩般的旋律。在這個簡單明亮的空間裡，看似一切安寧祥和，但最終隨著樂譜飄落地面，才發現這終究只是一個被遺忘的廢墟，和一台再也無法發出琴聲的廢棄鋼琴。

作品六



【圖 49】《願》，2013，水彩，109 x 79 cm

創作思考：

一道光

一堵牆

一陣奇想

在斷裂時間中

感受震撼與迷離 交雜

時間用它的方式凝結了一段曾經。

廢墟的意義，在於一個空間以時光包裹的方式，廢墟的精華，不是歷史的建物機具，而是烙印在建物機具上的時光遺痕。在斷裂時間中，進入的人們感受那種震撼與迷離交雜的感覺，或許是一道光、一堵牆、一台廢棄的鋼琴，引出一陣奇想。

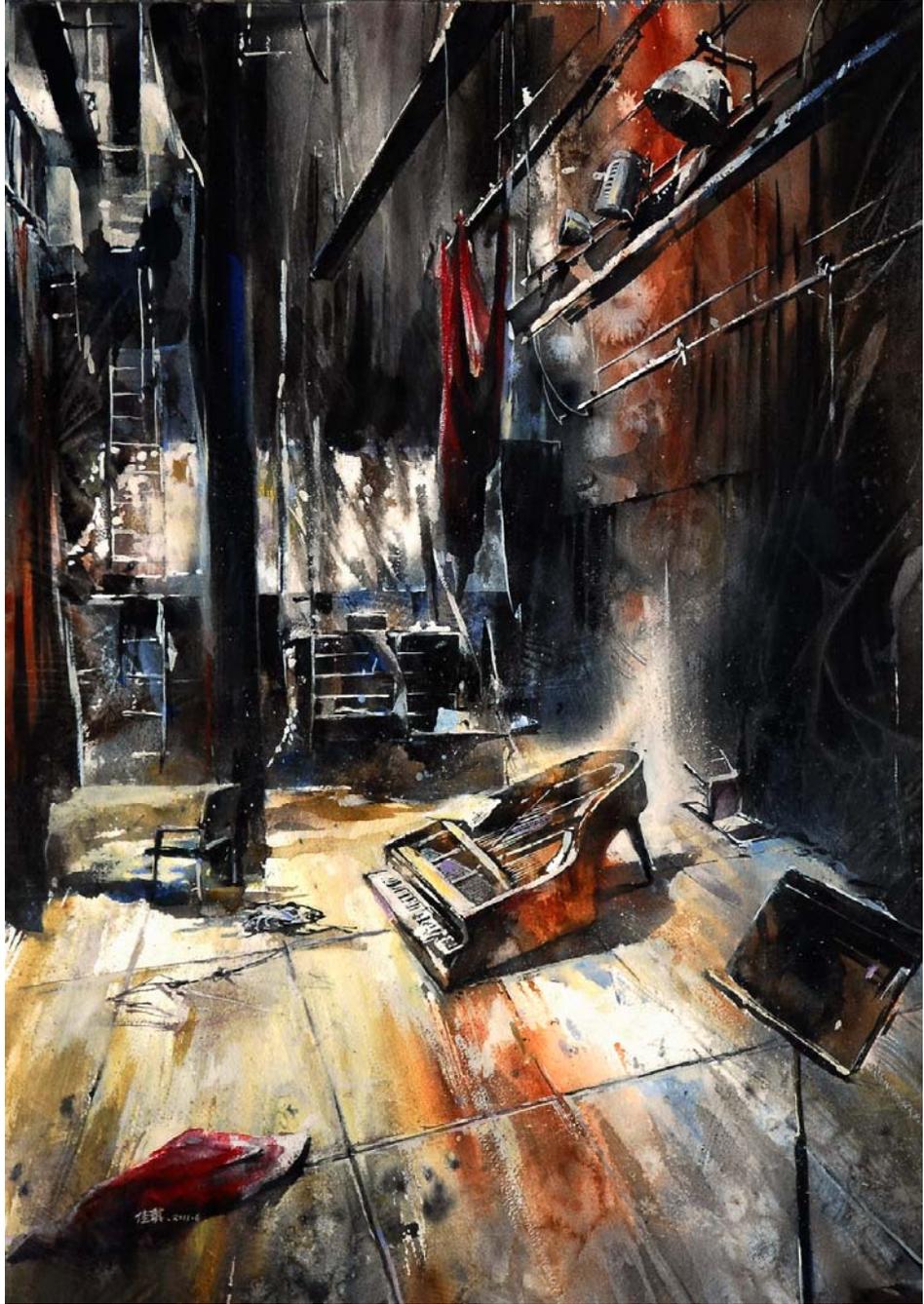
廢墟牽涉的是人類文明的發展，只有人才能對東西加以「廢棄」。教堂曾經是人類精神文明的象徵，庇祐著許多脆弱的心靈，然而連最偉大的神都會衰敗，那種暗示性就如同普桑的名作《我也在阿卡迪亞》一般，象徵死亡無處不在，因此已成廢墟的教堂給人的衝擊感更為強烈。

筆者用強烈的透視感，突顯教堂中柱子的巨大，穩固屹立不搖的形象，暗示即使一切已不復存在，就算已成廢墟，它仍支持著這個曾經是文明的聖地，不動搖。

廢墟終究是廢棄成墟了！

作為一種凝結的時光，廢墟並不粗獷，它是精細而易碎的。

作品七



【圖 50】《消失的錄音室》，2011，水彩，79 x 55 cm

創作思考：

聽到了嗎？

最後的餘音繞樑

是離愁 是不捨 是感傷

在時間終點上

荒廢是絕對的死亡

亦或是重生的必然？

十二月的挪威會是什麼樣的天氣？

與老朋友道別,又是怎樣的一個心情？

【消失的錄音室】並不是筆者作品中所畫的地點，而是一張鋼琴演奏專輯，出自挪威鋼琴家 Ketil Bjorstad。

這張專輯錄製於羅森堡的錄音室，當時這間錄音室正處於面臨拆除的命運，而此處正是 Ketil Bjorstad 錄製他第一張專輯的地方，並且是他所鍾愛的錄音室之一。所以當 1997 年底，錄音室即將拆除的消息傳到法國，他的內心立刻產生很大的衝擊，於是，Ketil Bjorstad 立刻去電確認，並隨即安排行程、聯絡當地 ECM 的錄音師，趕往奧斯陸，飛回那曾有無限回憶的地方。

在沒有時間事先規劃的臨時行程裡，凱特爾回到熟悉的環境，看到與他一起發出美好樂音的老史坦威鋼琴，一坐下來就彈出巴哈的升 C 小調前奏曲與賦格的二十個變奏。之後，他又演奏了幾首他自己以前的作品，總共花了四小

時的錄音時間，留下了兩個多小時的優美鋼琴獨奏。在未經剪接排練的琴聲背後，可以清楚看到一個悲傷的身影，想要透過彈奏與老家道別，誠懇而豐厚的情感，直接、不作做地流洩而出。

憂愁、難捨、感傷……再多的文字敘述，也不能完全及正確的表達出 Ketil Bjorstad 錄製這張專輯時的心境吧！

如果你聽過他早年其它作品，會發現其中的些許差異，少了年少時期的霸氣及炫技，卻賦予了更多的情感及生命，每一個音符中，真真實實的切入了 Ketil Bjorstad 的不捨，屏息著呼吸傾聽，會發現心中泛起了一波波的漣漪，一次次向你的思緒襲擊而來。

所以在這件作品中，筆者以舞台上一架壞掉的鋼琴，搭配戲劇性的光影效果，營造出一種強烈的情感，沒有觀眾的舞台，鋼琴獨自悲鳴，有一種「念天地之悠悠，獨愴然而涕下」的悲壯心情。

雖然最後錄音室還是被保留下來，但每次聽到這張錄音時，總是會令筆者想起離別的友人，以及那些過往的情誼。筆者用這件作品，表達出對這首曲子最真實的感動。

筆者以一個特寫的角度表現出一台毀損的廢棄鋼琴，目的就是要凸顯它的缺陷美，並且想像畫面之中的所有物件都將遭到毀滅，那種悲劇性的情緒，筆者用幾近無彩色的灰調為整件作品的氣氛，只有在主角附近使用高彩度的磚紅色。濃淡強烈的渲染，更加強化整張的戲劇性效果。

作品八



【圖 51】《嬉遊記（二）》，2012，水彩，109 x 145 cm

創作思考：

陰暗、殘破、死亡

少了鼎沸人聲

孤寂成了廢墟的代名詞

一片金光灑落

白鴿起舞

喚醒建築物被遺忘的色彩

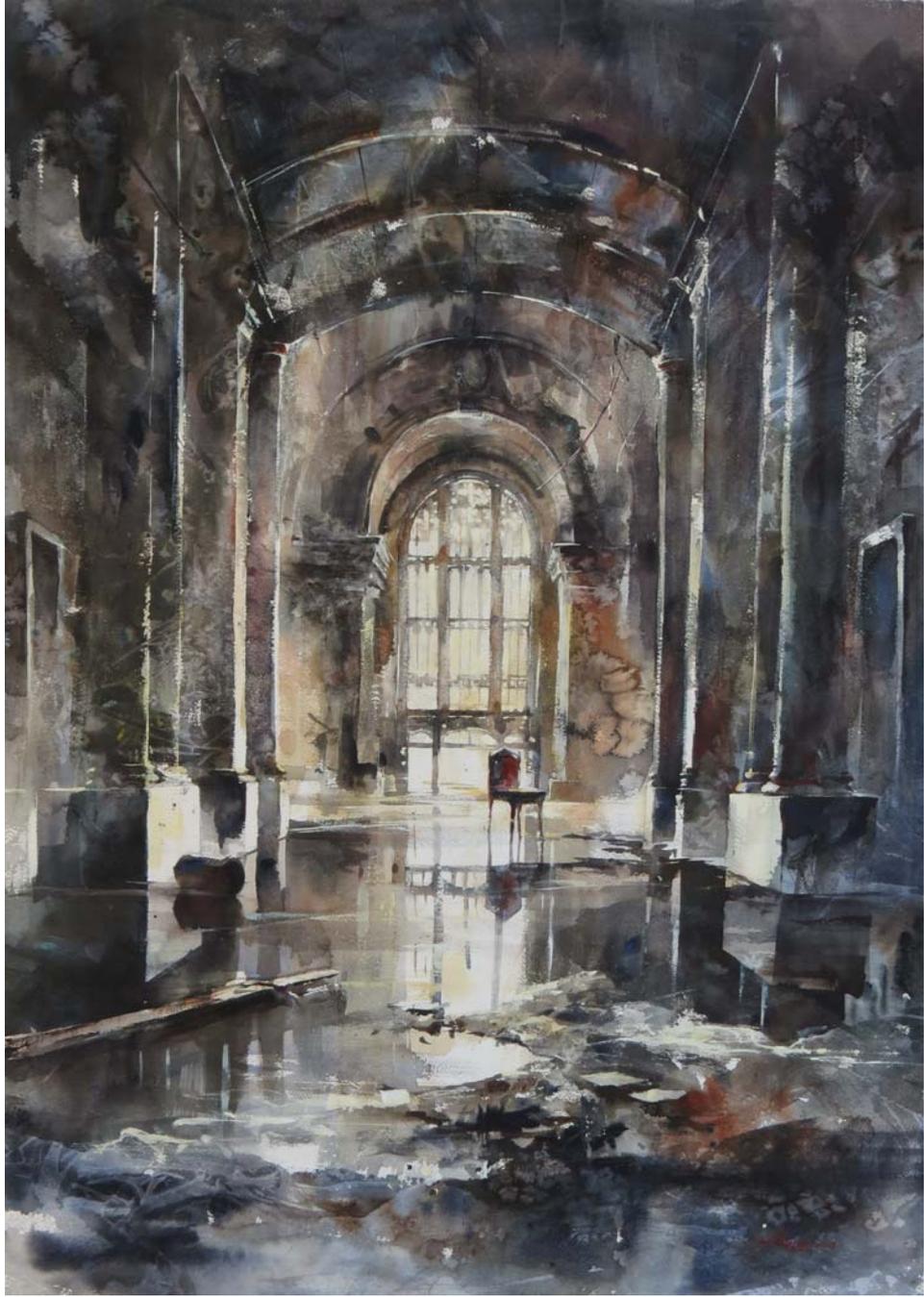
另一種生命形式 就此展開。

陰暗、殘破、詭異...甚至是死亡，廢墟所能讓人聯想到的幾乎都是避之唯恐不及的負面印象，沒有了人聲鼎沸，取而代之的是任憑其自由發展的建築物靈魂，建築物的生命也許從它變成廢墟的那一刻才算真正開始。

作品中所畫的建築是參考哈瓦那的一間廢棄歌劇院，哈瓦那舊城有著各個時期的建築，從西班牙殖民時期的巴洛克建築到受美蘇影響而出現的新古典主義建築和裝飾主義建築，加上共產主義在政治經濟上的考量，二十世紀以來一直禁止改建，這也使其被列入世界文化遺產。

巨大壯麗的建築結構，加上巴洛克式的細膩裝飾風格，雖然整棟建築已毀損到面目全非，仍然可以感受到他高貴的氣質，讓筆者看到照片第一瞬間就為之著迷。不過為突顯建築物的內在靈魂，筆者去除了下方所有繁瑣雜物，放了一架平台鋼琴，讓這個舞台重新聚焦，用飛舞的白鴿動態展現出一種節奏，加上陽光灑落，更增添舞台的神聖性。

作品九



【圖 52】《消逝的存在》，2013，水彩，79 x 109 cm

## 創作思考：

一種逝去的美感

筆者意欲返回過往記憶之境

一切的不完整

是殘存也是再生

消逝是一種不易感知但又確實存在的持續運動狀態，不易感知仍存有被感知的可能，這並非是完全無感，此讓人聯想到世間似乎存有一股難測卻又不能否認的神祕力量。廢墟是歲月銘刻在萬物的結果，正如人無法逃避死亡，任何人為建造物，不管當下如何宏偉，如何精心構造，亦逃不開廢墟的命運，乃至消亡。

同樣以廢棄教堂為題，加入水的元素，水的表面是非常容易產生波動變化的，一片落葉、一陣風，都會讓水面產生漣漪，畫面中倒影如明鏡，更加強化一種完全的「死寂」。但遠方的一張椅子，又彷彿邀你走進這個空間，坐下來慢慢感受這片「曾經」。

作品十



【圖 53】《邊境》，2013，水彩，48 x 109.4 cm

創作思考：

邊界 無所不在

就像我們的影子一樣

在被遺忘的角落

逃避與追尋著那不安的寂靜。

科技文明的進步，一方面帶動了城市的改造，另一方面卻也將過去的建築物徹底的消滅與破壞。作為城市空間，廢墟只會以濃郁之味隱匿一個時刻，當它出現就是消失。而廢墟一直具有某種奇特的魔力，吸引著許多人的心思意念。從這些廢墟意象中，筆者們可以看到某些對於未來世界的預言與警惕。

偌大的廠房，多少的故事，所有的視線卻為一堵牆所遮蔽，正所謂欲蓋彌彰，筆者用這樣的方式，引發觀者更多的好奇。在平靜中滲入了一絲絲的感傷，複雜的思緒和無以名狀的心情，隨著無限的時間和空間不斷的擴散、蔓延，沒有邊境。

作品十一



【圖 54】《回憶重影》，2012，水彩，79 x 109 cm

## 創作思考：

慢慢消逝的記憶  
一步步沒了蹤跡  
腦海裡，  
沒來得及記下太多畫面  
回憶像是被切斷的線  
只剩映照在玻璃中的臉龐與景交疊  
卻也找不回過去的自己  
和你  
無所謂感傷  
只剩幾分嘆息。

人生無不散的筵席，回憶往事，過去曾同窗共讀的好友，及曾同甘共苦的夥伴，隨著因緣際會，各奔前程，時間久了也就慢慢失聯，只能偶爾輾轉聽到消息。但現今網路力量無遠弗屆，比如說 Facebook 的出現，讓許多同學朋友又再次有了聯繫，喚起了許多共同的回憶。

偶然回想起一首詩，蘇軾的《和子由澠池懷舊》：

人生到處知何似？應似飛鴻踏雪泥，  
泥上偶然留指爪，鴻飛那復計東西。  
老僧已死成新塔，壞壁無由見舊題。  
往日崎嶇還記否，路上人困蹇驢嘶。

詩的內容世講述嘉祐七年蘇東坡赴鳳翔上任的途中，路

經灑池時所作的詩：前半段感嘆人生就像雪泥上的鴻爪印，一下子就了無痕跡。後半段則是說老友剛圓寂未久，而原題詩之壁已毀壞，並回憶以往赴京應考旅途艱困的情景，以此與弟共勉。

就如同當時在網路上看到昔時好友的心情是喜悅的，當年的喜怒哀樂都歷歷在目。但隨著時光流逝，人事已非，這樣的失落曾讓筆者惆悵不已。但仔細想想，作者東坡居士不也是經歷許多苦難，在多次遭貶謫後，仍有那樣豪放不羈、瀟灑樂觀的胸懷！

來到這世上走一遭，若是一直在感嘆逝去的事物，如何過得精采？縱使事物不停更迭，但新的一切總會來臨！

作品描繪的是從新建大樓上俯瞰有百年歷史的新竹火車站，透過帷幕玻璃，筆者的臉龐與歷史交疊，而不完整的輪廓，彷彿隨時會逝去的回憶一般，令人感傷。

作品十二



【圖 55】《永恆的瞬間》，2013，水彩，79 x 109 cm

## 創作思考：

回憶是永恆的象徵  
是時間穿梭的印記  
那年 那天 那個午後  
拿起相機  
我要那個瞬間變為永恆

## 作品內容與形式：

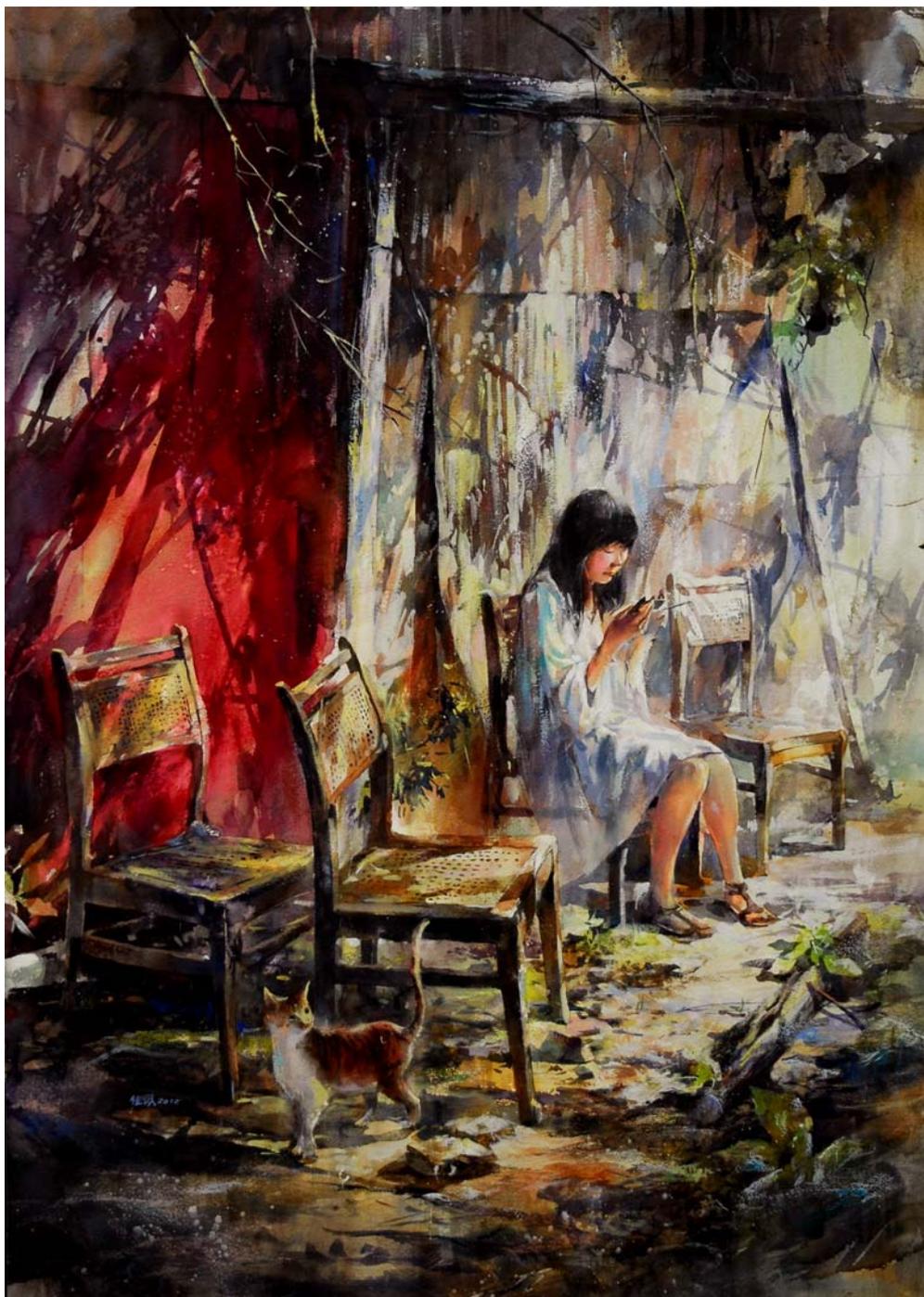
這件作品的形式較其他張不同，本身也並不是個廢墟，但是一段回憶，一段筆者不想遺忘卻漸漸模糊的回憶。那是筆者去年到瑞士在伯恩所體會到的一種恬靜，古老的市街，每棟建築都是歷史，但保存如新，走在拱型簷廊裡，一種時空錯置之感，正如同筆者在廢墟中所體驗到的感受一樣。

作品分為左右兩幅，右邊是一幅寫實的風景，左邊則利用隱沒到陰影中的暗面，做了抽象的筆觸變化。

創作這件作品，畫下這一段靜定時光，那是筆者意欲返回過往記憶之境的渴求。

這件作品是水彩畫在畫布之上，在左半張又再加上壓克力的特效，運用了玻璃珠、龜裂劑、助流劑等壓克力輔助劑，將壓克力作一種較水性的技法呈現，是種新的嘗試。

作品十三



【圖 56】《凝結的時光》，2012，水彩，79 x 109 cm

創作思考：

斷瓦殘垣

空空蕩蕩

懵懵懂懂的跟著腳步走了幾回

椅子 仍在

紅門依舊緊掩

六年的光陰彷彿凝結

我知道消逝雖緩，

但仍舊持續存在。

這件作品的原始構想十分簡單，其實就是一種心隨物轉的心境，人生而有情，感萬物之凋零，因此當筆者面對這片老舊眷村，人去、樓空，蒼老宛若失去生機的同時，心中便不期然的升起一股蕭瑟落寞的情緒。

青春年少的女孩，和週遭沉重蒼老的廢墟形成強烈對比，拿著手機，雖身處荒蕪，但心思全在小小螢幕裡，彷彿兩個世界。左下角一隻貓咪，原本獨享悠閒的午後陽光，卻意外被打擾，悄悄離去。

## 第六章

### 結論

筆者最後將研究對象拉回廢墟本身，期許由經驗歸納出各種廢墟所具有的一致性與多樣性，並從個人經驗或歷史品味中找出廢墟的美學價值，重新審視自然與廢墟之間的關係。

廢墟因其混亂、無秩序等形象引發一般人的恐懼感，其晦澀空間讓人避之唯恐不及。但是，當建築僵直的線條逐漸瓦解，各種自然因素不斷入侵，建築機能消失的同時也意味其形式的解放。隨著廢墟表面的可辨性逐漸消失，其本身的風化、崩解即與衰敗的事實一同成爲歷史時間的見證，死亡的特徵共構成廢墟的內在與外在，使不可見的時間變得可被感知。

創作中，筆者著重於視覺效果與想像力的連結，建築廢墟所代表的不再只是建築本體的死亡，而是其與自然融合後所新生的地景。在聯想之下，廢墟形象代表著衰敗象徵，存在著來自死亡對於形象的諸多隱喻，令人感到憂鬱而悲傷。而廢墟中矛盾、卻又令人流連的地方即在於它與現實衰敗悖離所展現出一種「無用之用」的價值。

本論文研究中所訂定主軸「消逝的存在」所做的結論共有下列三點：

- 一、 在藝術的創作和欣賞過程中，藝術感通好比"橋樑"一樣，使藝術之間相互溝通轉化。對於廢墟這一主題，筆者一方

面做深刻的描寫，希望喚起了觀者的某些形象的記憶或生活經驗；另一方面，也希望觀者透過筆者對廢墟的重新詮釋，能感受到那頹廢中不一樣的詩意之美，看見崩壞中的壯麗，聽見沉寂後的生命樂章。

二、 廢墟作為自然力與時間的見證，最能表現出年歲的事物即是裂縫、汙漬以及植物構成的複雜表面特徵，世間萬物經歲月殘蝕下，讓人看見時間的錯落以及空間的敗壞。當都市更新之時，廢墟的重建，象徵一種重生，但同時也代表廢墟的死亡，或許當大家在抱怨城市老舊殘破之際，可以跳出功利的框架，用另一個角度，靜靜去感受廢墟中那種時空斷裂所帶來的震撼與迷離，珍惜歷史長時間醞釀出的廢墟短暫而脆弱的存在。

三、 在創作手法方面，本創作研究所使用的媒材以水彩和壓克力等水性媒材為主。以往筆者的水彩偏向乾淨浪漫的色彩和筆觸，但是針對廢墟這一題材並不合適，因此嚐試多種製作肌理的效果，表現粗糙、頹廢、老舊的質感，傳達筆者對廢墟這一主題的感觸，這和之前筆者所慣用的手法截然不同。

未來展望：然而就筆者觀點而言，「美」本來就是主觀的，就像對希特勒而言，羅馬競技場不是廢墟而是紀念碑。作為一種凝結的時光，廢墟並不粗獷，它是精細而易碎，短暫而脆弱的，對於愛好廢墟的人，吸引他的正在於此。廢墟本身不過是建築遺骸，其內在的生命力，個人感受不同，同一廢墟在不同人眼裡，意義完全不同。

回顧這系列有關「廢墟」創作，讓筆者想起羅丹的一段話「藝術就是感情。不過，如果沒有體積、比例、色彩的學問，沒有靈敏的手，最強烈的感情也是癱瘓的……要有耐心！不要依靠靈感。靈感是不存在的，藝術家的優良品質，無非是智慧、專心、真摯、意志。」<sup>72</sup>原本廢墟只是一瞥的機緣，一個不期而遇的偶然，當時也僅僅是被那光影灑落下的頹圯所吸引，但慢慢的，筆者開始為之深深著迷。

在所見的廢墟中，筆者沉浸在自己的世界裡，和內心深處對話，筆者任想像力遨遊，在音樂、文學、在生活點滴中迷走，在廢墟的光影中晃盪，為每一個廢墟背後的故事所癡迷，猛然回頭一看竟發現，這一路廢墟的風景，正是一趟找尋之旅，找到了筆者另一種創作題材，不同於以往的甜美爛漫；找到了心靈中那片從未觸碰過的風景，在那裡沒有城市的喧囂、沒有生活瑣事的繁雜，回憶靜靜沉潛伴隨，在那，筆者找到一份寧靜，一種自由。藉由本研究論文，爬梳、歸因這一路的選擇與轉折。

---

<sup>72</sup> 國立台灣大學網路教學課程，多媒體藝術導論，  
[http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th6\\_500/th6\\_500h2.htm](http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th6_500/th6_500h2.htm)（檢索日期：2013/3/3）

## 參考書目

### 一、中文書目

1. 朱光潛，《談美》，台北：漢藝色研，1988。
2. 許天治，《藝術感通之研究》，台北：台灣省立博物館，1987。
3. 黃麗貞，《實用修辭學》，台北：國家，2004。
4. 李元洛，《詩美學》，台北：東大，1990。
5. 朱孟實，《文藝心理學》，台北：德華，1981。
6. 錢鍾書，《錢鍾書論書文選·第六輯》，舒展選編，廣州：花城，1990。
7. 朱光潛，《朱光潛美學論集》，第一卷，上海：文藝，1982。
8. 宗白華，《美從何處尋》，台北：駱駝，1987。
9. 雷淑娟，《文學語言與美學修辭》，上海：學林，2004。
10. 馬白水《水彩畫法圖解》，台灣：新中，1973 第五版。
11. 王秀雄，《世界名畫全集》，NO.18，台北：光復，1980。
12. 劉紀蕙主編，〈由田園主題的變遷談透納的英國風景〉，《框架內外：藝術、文類與符號疆界》，台灣：立緒，2000。
13. 李澤厚，《美學論集》，台北：三民，1996。
14. 蔣勳，《美的沈思：中國藝術思想芻論》，台北：雄獅，2003。
15. 李幼蒸，《理論符號學導論》，北京：社會科學文獻出版社，1999 年。
16. 劉昌元，《西方美學導論》，台北：聯經出版事業公司，1986。
17. 查爾斯·狄更斯( Charles Dickens )，《雙城記》( The Tale of Two Cities )，台灣：商周，2007。

## 二、外文中譯書目

1. Christopher Woodward,《人在廢墟》(Ruins),張讓譯,台北:邊城,2006。
2. 巫鴻,《廢墟的故事:中國美術和視覺文化中的“在場”與“缺席”》,肖鐵譯,上海:世紀,2012。

## 三、外文書目

1. John Dixon Hunt, Garden and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture, (1994)179-181.
2. Malcolm Andrew, The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800, (1989).
3. Ashfield, Andrew & De Bolla, Peter eds, The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory. An Essay on the picturesque, as compared with the sublime and beautiful (New York: Cambridge University Press, 1794, 1996. 271-75.

## 四、期刊論文

1. 馬白水,〈繪畫與教學的心得〉,《實踐月刊》,第578期。
2. 張清治,〈無畫處皆成妙境—談中國繪畫之空無觀〉,《故宮文物》,16期,1984。
3. 陳澄君,〈英國廢墟保存之美學意識源流研究〉,臺北藝術大學博碩士論文,2009。
4. 常業宏,〈生命的開口—「窗」〉,國立台灣師範大學美術研究所,碩士論文。

## 五、電子文獻

1. 〈中國經濟網：華夏文明〉，  
[http://big5.ce.cn/gate/big5/cathay.ce.cn/file/200901/14/t20090114\\_17959474.shtml](http://big5.ce.cn/gate/big5/cathay.ce.cn/file/200901/14/t20090114_17959474.shtml)。(檢索日期：2013.3.12)
2. 王朝網路百科，  
[http://tc.wangchao.net.cn/baike/detail\\_1392508.html](http://tc.wangchao.net.cn/baike/detail_1392508.html)。(檢索日期：2013.3.16)
3. 李秋實，〈如畫：作為一種新的美學發現〉，  
<http://big5.cnfol.com/big5/collection.cnfol.com/shuhua/120314/466,2081,11970027,00.shtml> (檢索日期：2013.2.11)
4. 彭峰，〈如畫概念及其在環境美學中的後果〉，《鄭州大學學報：哲學社會科學版》，第45卷，第5期，2012，中國論文網，10-13頁，共4頁。  
<http://www.xzbu.com/4/view-3728777.htm>。(檢索日期：2013.2.13)
5. Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Maso\\_di\\_Banco](http://en.wikipedia.org/wiki/Maso_di_Banco)(檢索日期：2013.3.18)
6. [http://arthistory.about.com/od/from\\_exhibitions/ig/making\\_nature/moela\\_agasa\\_09\\_02.htm](http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/making_nature/moela_agasa_09_02.htm) (檢索日期：2013.4.25)
7. 葉蔭聰，〈隱身廢墟〉，《明報》，2013。  
<http://chonghead.net/2013/02/04/%e9%9a%b1%e8%ba%ab%e5%bb%a2%e5%a2%9f/> (檢索日期：2013.5.23)
8. Hung 的藝術欣賞。[http://hct06157.myweb.hinet.net/art12\\_2.htm](http://hct06157.myweb.hinet.net/art12_2.htm)  
(檢索日期：2013.5.23.)

9. 李建緯。〈符號學是什麼？從藝術作品談起〉。國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士班，  
<http://beaver.ncnu.edu.tw/projects/emag/article/200605/符號學是什麼.pdf>（檢索日期：2013.5.15）
10. 維基百科。〈符號學〉  
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%AC%A6%E8%99%9F%E5%AD%B8#>（檢索日期：2013.5.15）