

作品簡介與創作研究過程

「虛幻的臥遊」

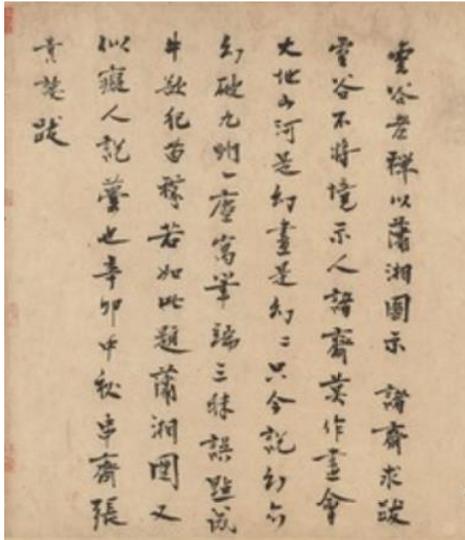
臥遊一詞最早出現於《宋書·宗炳¹傳》。嘆曰：「炳好山水，愛遠遊，以疾還江陵，歎曰：『老疾俱至，名山恐難徧覩，唯當澄懷觀道，臥以游之。』」「凡所遊履，皆圖之于室。」可知宗炳臥遊的概念本指他晚年無力外遊名山大川，遂將過去所探訪的場所或生平所見的名勝化為作品，日後儘管足不出戶，亦可再訪、三訪，或坐或臥而賞之。「臥」一般作休息解；也可指睡覺的地方，即寢室或是臥床；有時也帶有隱居避世的意味，例如：「臥龍」²、「臥雪」³。「遊」的意思更多，以自由、無拘束的解釋為主要概念，相較於「臥」，「遊」在東方美學與如道家思想上涵蓋的範圍更為深廣，例如孔子在《論語·述而》：「志於道，據於德，依於仁，遊於藝。」⁴中，表達他在要求君子成為一個完人之下，對於人的發展與其身心上自由的要求；而莊子更以一種遊世的態度，在社會現實中保持個人一定程度的獨立，包含著超脫物外的精神狀態，《逍遙遊》便是在這個中心思想下誕生的作品，莊子在「忘」與「遊」之間，表達對於俗世的厭惡，為了去擾，連自我都欲忘的狀態。而今概括而論「臥遊」一詞為避開世務、無拘無束地、閒適地玩樂貌。在藝術上，自從宗炳首先提出臥遊的概念，各時代的畫家們在不同的人生際遇之下展開的詮釋，在不斷轉變與演進中深深植入東方繪畫的精神脈絡裡。

¹ 宗炳（375-443），字少文，南陽涅陽（今河南鎮平）人，居江陵（今屬湖北），東晉末年至南朝宋畫家。

² 臥龍一詞見《三國志·蜀志·諸葛亮傳》中記曰：「（徐度）謂先主曰：『諸葛孔明者，臥龍也，將軍豈願見之？』」，指諸葛亮為隱居、尚未嶄露頭角的傑出人材。

³ 臥雪出於《後漢書·袁安傳注》：「時大雪，積地丈餘，洛陽令出按行，至安門，無有行路，謂安已死，令人除雪，見安僵臥，問何以不出，曰：『大雪人皆餓，不宜於人。』」，喻指當世事有不如意和麻煩時退避於後，正直而優越的行為。

⁴ 孔子談的「藝」是指「六藝」，即禮、樂、射、御、書、數，概念上與今日所談的藝術不同。



南宋，李氏《瀟湘臥遊圖卷》跋文局部，紙本水墨，30.3X400.4cm，資料來源：
e-Museum⁵



南宋，李氏《瀟湘臥遊圖卷》，紙本水墨，30.3X400.4cm，資料來源：e-Museum

日本學者小川裕充(1948-)在《臥遊—中国山水画 その世界》⁶中，將歷代經典詳細討論，不論是長寬比例相差不大的作品或長卷，皆在作品的核心概念中，不斷的以臥遊為形式企求再造時代精神性的可能，藝術家們展示著各種自然觀。南宋李氏〈瀟湘臥遊圖卷〉⁷為宗炳提出臥遊概念以來最初具體化案例。瀟湘為中國湖南省洞庭湖南方的風景勝地，這件作品是為了僧人雲谷禪師遍遊各地卻遺憾未能造訪瀟湘而委託繪製。此卷廣闊的瀟湘山水在眼前展現，充滿逸氣的筆觸畫出漁舟村落與樹林，全卷以淡墨為主調，運用墨色濃淡表現出大氣氤氳微妙的明暗。此卷上有南宋張貴謨⁸行書跋：「雪谷老禪以瀟湘圖示諸齋求跋。雪谷不將境示人，諸齋莫作。畫會大地山河是幻，畫是幻幻。只今說幻亦幻，破九州一塵。寓筆端三昧⁹，誤點成牛，欲犯苗稼。若如此，題瀟湘圖又似痴人說夢也。」此

⁵ e-Museum: National Treasures and Important Cultural Properties of National Museums, Japan
<http://www.emuseum.jp/> (東京国立博物館, Tokyo, Japan)

⁶ 小川裕充 著，《臥遊—中国山水画 その世界》，中央公論美術出版，2008

⁷ 南宋李氏《瀟湘臥遊圖卷》，為與李公麟同鄉的李姓畫家所作。深受乾隆帝所愛。現存於東京國立博物館。紙本墨筆，縱 30.2 公分，橫 399.4 公分，卷首有乾隆皇帝御題“氣吞雲夢”四字。乾隆帝又於卷中兩處分別題有一跋一詩，題詠不足，又在卷尾畫了一叢竹子並有款識。

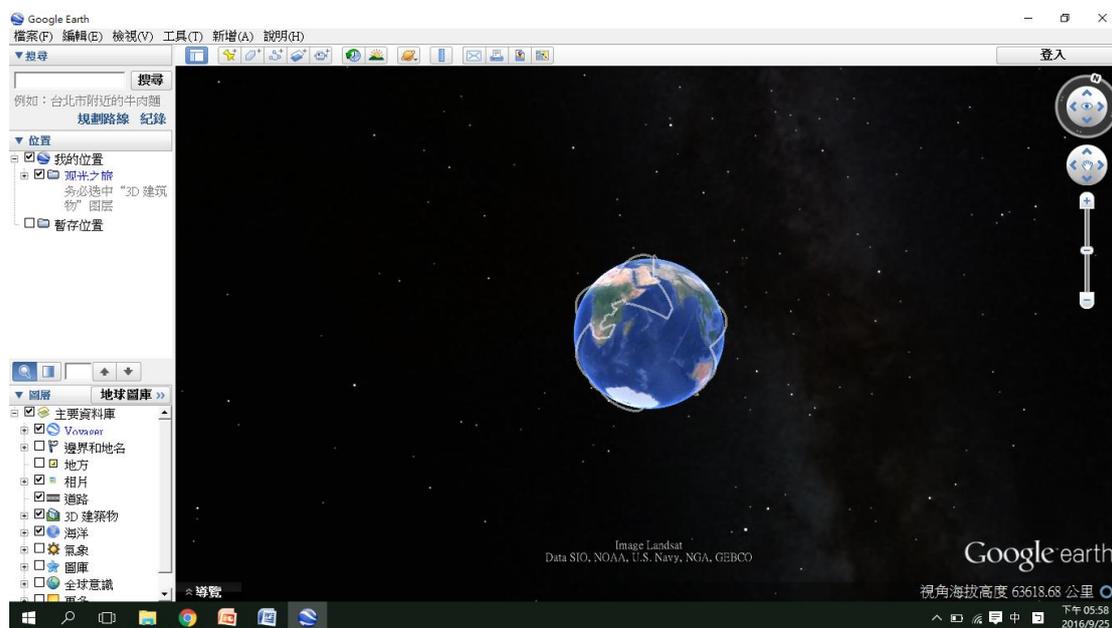
⁸ 張貴謨(生卒年不詳)，字子智，號兌谷。縣城北隅(今北街)人。

⁹ 三昧(梵文：समाधि Samādhi)，又譯三摩地、三摩提，意譯為等持、正心行處、心一境性，佛教術語，意指專注於所緣境，而進入心不散亂的狀態，皆可稱為三摩地，因此又可譯為「止」、「定」、「禪定」。最早出自《奧義書》、《瑜伽經》中，亦為傳統印度教修行方式之一，八支瑜伽的第八支。後為佛教所吸收，將持戒、禪定、智慧三者合稱為三無漏學。

跋中張貴謨點出世界萬物的形象本是變幻的，畫又是將此轉化為幻，可見藝術與世界轉換之間的奇異連結。我認為這樣的觀念觸及到東方美學的底蘊，藝術指向的幻覺在中文的語境中可對照到意識的「不即不離」，即不加入事實的現象、不耽溺其中，但也不與事實一刀兩斷的把自己關進完全的虛空與不由自主中。過猶不及都可能失去生命交迭與更新的机会。在此觸發感官上的無窮盡與不惹人注意的味道散發，也成為我在作品中經營的淡然與漠然。



林郁珮，〈淡漠的時序〉，水墨紙本設色，長邊 69.5X41.5cmX3 件，2016



Google Earth 截圖 資料來源：林郁珮 截圖日期：2016 年 9 月 25 日



Google Earth 截圖 資料來源：林郁珮 截圖日期：2015 年 12 月 1 日

我在法國布爾日美院(Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges)交換期間，成為 Google Earth¹⁰的愛用者，在歐洲行動網路有限的狀況下，自知方向感不佳的我，常常在出遠門之前用 Google Earth 進行一番陌生地的「實景」考察，那些影像拼貼藉由焦慮與不安連結得完美；反之，在異地以 Google Earth 佐以鄉愁，看見的則更像是一張張草率連接的影像拼貼或是抽離畫家思緒的半具象畫。在情緒的往復之間，我體認到每次將 Google Earth 打開後看見的圓，意義上已經不再只是地球圖像，而是一個擁有無窮的細節的圓，而意外獲得全知的視角的我卻沒有無限的時間去瀏覽它，這樣的圓，又彷彿禪宗裡以一筆畫出的圓型符號，意旨真理的圓滿與絕對。然而，回到臺灣生活後我也檢視我所謂的鄉愁，更像是對過去的不可把握之感懷，時間感不斷累積，永遠沒有解套的一天。

現代人睡前臥床拿著手機在世界中漫遊、接收資訊，與過去的「臥遊」狀態相比，心靈活動狀態上有極大的不同，網路普及之後，人們透過網路而來的漫遊經驗，早已超越古人「臥遊」的感官拘限，看似普及、補充了文人的精神狀態，開啟了另外一種「神遊」的可能；也或許，我們正經歷比過去任何時代的更空虛的時代。在藝術作品中的氣味散發，與古人擅於感知的能力相比，而我們更習以為常的被片段的資訊沖刷，也許我們更擅於將三維空間轉換為二維概念，也或許正麻木而迷失其中，走不到那條神遊的路徑上。我以〈虛遊北投大荒山圖卷〉為起頭，將這樣的經驗以「虛遊」為名，嘗試將新的遊歷經驗融入紙張紋路、各種形下之中。大荒山是紅樓夢¹¹裡對於人間的借代，亦是荒誕無稽之喻。長卷創作中我更完整地去經營具象和抽象、存在和缺席之間的關係，並反映現象並爬梳自

¹⁰ Google Earth 是一款 Google 公司開發的虛擬地球儀軟體，它把衛星相片、航空照相和 GIS 布置在一個地球的三維模型上。2001 年-2005 年使用 EarthViewer 3D 名稱，2005 年 6 月 28 日正式以 Google Earth 為名至今。

資料來源：<https://zh.wikipedia.org/wiki/Google%E5%9C%B0%E7%90%83>(閱覽時間：2015 年 12 月 10 日)

¹¹ 曹雪芹、高鶚 著，《紅樓夢》，臺北：人人出版社，2015

己的世界觀。也在此嘗試將「虛遊」概念與清代官員郁永河¹²(1645-?)來臺灣採硫磺寫成的《裨海紀遊》¹³做結合，將這些帶有虛構成份的紀實文字做考察，企圖在時間、空間的裂隙之間找到繪畫性。

長卷的形式在過去影像尚未發展的時代，通常都有著明顯的敘事性，以同一主角反覆出現的手法或是有時間性具體的情節，開拓平面繪畫的侷限。而今影像發達，長卷的形式對我來說，更多的是在玩味圖像間的串連邏輯，卸下了敘事性的任務，以更純粹的姿態讓繪畫性與當代生活經驗結合，再度拓展更多連結的可能。使我著迷的是，即使到了今天，觀看長卷時的身體感依舊牽動著我們，觀者必須近距離、視點大範圍移動的指令仍在。該如何更有效的運用此特性進一步地使觀者與我的作品產生直觀上微妙的心理對應關係，也是我接下來中長期的創作課題。將實景考察與影像切片雜揉成一塊後，剪黏了空間，瑣碎了時間，再統整「遊」的概念，我期許用繪畫再度開啟感知連續的可能。相信這之中有著可被拾取的共同經驗，及鋪展我對於自然觀及生而為人細膩感觸的空間。

在試著將創作與《裨海遊記》與具有時間、空間感的長卷形式產生關係後，我也思考了很多事情，也有感到不足的地方。這之中觸及了一些問題：如何用更精確的角度探討時間的問題；文學與藝術作品中建立於真實之上的虛構空間特性的轉化，與我個人的關係；在圖像串聯的工作上的精準度與精神性；以及若將此計畫延伸，該拾取哪些碎片，將其導向未來發展的方向等等，都是需要時間解決的待續篇章。



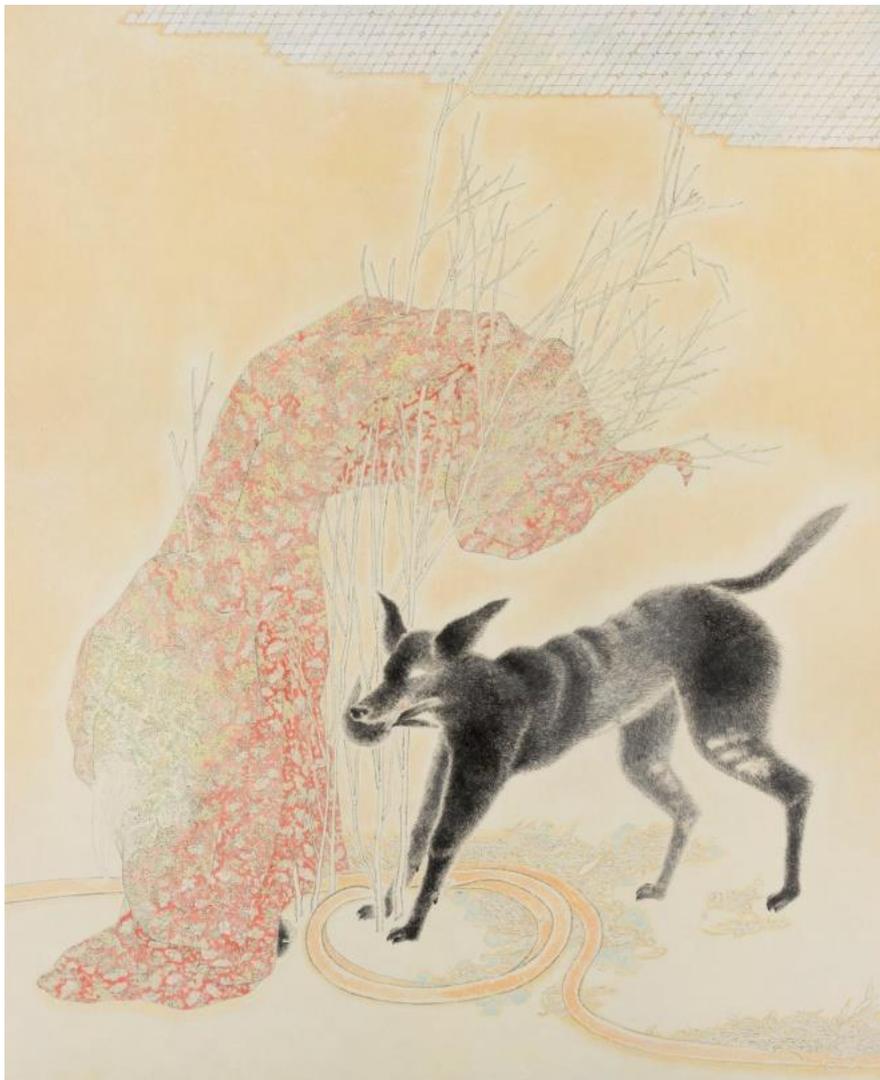
林郁珮，〈虛遊北投之二-登岸之後〉，21.5X694cm，水墨紙本設色，2016年

藝術創作對於幻覺的迷戀可以追溯到在洞穴中終於懂得使用火的祖先們，夜晚圍著火席地而坐時，癡迷於隨著火光搖曳的黑影，在生活用品上創造了連續、重複的造型，而美由此原點走向萬劫不復的幻象中。「幻」作為一個巨大自然觀之下無窮辯證的主題，我藉由創作反覆推敲它與我的關係。

¹² 郁永河(1645-?)，字滄浪，清浙江仁和人，會考取秀才。生卒年月不詳。自稱：「余性耽遠遊，不避險阻」的嗜遊者，來臺灣之前，已六度遊歷八閩，可說已「八閩遊遍矣」。同時他也是極富冒險精神的旅行家，對旅行「海外」世界，極為嚮往，他說：「探奇攬勝者，毋畏惡趣；遊不險不奇，趣不惡不快。」以偶然的機會，自告奮勇來臺灣採硫，寫下了他的渡海、採硫、旅行經歷，題名《裨海記遊》，傳抄版本甚多，亦有直接寫做《採硫日記》的，允稱清國文人寫下的現存最早也是內容最豐富的一本臺灣遊記。

¹³ 《裨海記遊》(又名《採硫日記》)，為清朝官員郁永河所著，書中描繪17世紀的臺灣風土民情。

「形而上者謂之道，形而下者為之器。」東方的藝術形式中有許多話語在無聲的場域中不斷呢喃，這些象徵與譬喻的本體都棲居在有形象的事物中。借此喻彼，在觀察日常生活中，以作品作為感覺傳遞的媒介，轉換在博物館中還魂的變形的標本；如每一代人經歷寒來暑往、熱漲冷縮後失序的地磚；來自 Google Earth 遊歷形象之上的空缺感受。在描繪物、空間與留白中試圖留下各種痕跡，也利用有形之物討論不易流露的身、心理的狀態，透過描繪它們指涉人在經歷生命徒勞的集體經驗中，在肉身包覆之下心中往復的稀薄與狂喜，表面雲淡風輕，卻還是能從細微現象中找到破綻的狀態。我視線條為水墨獨特的繪畫語言，細冷的線條在畫面上灑落，纏繞過後的情緒化為觸覺，它們在獨立的筆觸與物件的輪廓兩種狀態之間游移，並且嘗試在長卷形式的作品中，藉由觀看畫面時所產生的時間性與臺灣曾經發生的事件、故事做結合，使那些我所關注的可見與不可見，如 Google Earth 裡那顆擁有無窮細節的地球一般，在虛構與真實間產生建立更多結構的可能。



林郁珮，〈花園〉，107X87.5cm，水墨紙本設色，2016年



林郁珮，〈空缺〉，49X74.7cm，水墨紙本設色、純金箔，2016年



林郁珮，〈無明〉，71X74cm，水墨紙本設色，2017年



林郁珮，〈更好的地方〉，75X126cm，水墨紙本設色，2017年



林郁珮，〈渡下午〉，97X97cm，水墨紙本設色，2017年

水墨當代性的問題一體兩面，既棘手也整體。而各種藝術類型的當代性皆由現代性生長而來，我不認為畫出當下生活的表象即是有當代性的創作，在我的工作中，圖像及影像的脈絡關係、繪畫內在的邏輯、東亞繪畫史中符號的內在意涵等等，都是我督促自己所關照的事項。雖然不可逃避地在創作過程中面臨了一些水墨觀眾群相對較少或是入門門檻相對較高的問題，但我仍認為涵蓋於平面繪畫的水墨，還有很多發展的可能，也確實在全球化的當下它正以具體的淡然散發出某種視覺的特殊性。

過去我直覺的因著來自生活中情緒、對環境變動的感觸對應到心理狀態的觀察而開了創作的起頭，而後也體認到創作這件事是非常需要各方面的養分來支持的，是一個耗時、難解的問題。在此階段，透過這本創作論述，整理了我在脫離直覺創作後，不斷思考的核心狀態與問題，與繪畫有關的、與生活有關的、來自內心細緻感觸的。雖然不知道組織是否得宜或是有些反覆，但這的確是我當下的取向。

在荒地漫遊的動物，那種缺乏安逸，肌肉隨時準備緊繃的情境，到底要過多久才能釋懷呢？流浪的終點也許只是體認安逸的不可得，沿途那些倏忽的安定感或許才是夢幻極大化的體現。現階段，我的創作以平面繪畫為範疇、水墨材料為基礎，嘗試在生活與創作之間，找到自在的狀態，企圖尋回我所在的當下。每一次創作計畫的開始，就像從自己平日蒐集而來的碎屑中找到一點什麼，透過複雜的轉換與整理，製造超越物象、精神性再現的載體，也譜出一段段迂迴也不可逆的關係式。不論在尺幅長寬比例相差不大的景中，或是在「虛遊」概念之下的長卷作品，都是我在觀察文化、環境、歷史、土地、情緒等等之間積累與轉化。身處於當下不斷增生表象薄膜的生活經驗裡，我期許自己的藝術創作仍有以幻為本，提供刺破當下表象、喚起感知的可能。



林郁珮，〈隙犬〉，47.5X23.5cm，油印凸版、純金箔，2017年