

第一章 緒 論

前言 一

版畫藝術之研究與創作，為筆者自旅外求學階段到返台任教於大學美術相關系、所，至今歷經 20 餘年。求學階段對於凸、凹、平、孔等的四大版種領域之浸染學習，適足以將其實踐於教學與自我創作之中，使之並行而相互成長。

回顧 1999 年返台至今，每一次個展之籌劃準備，正好結合赴外專研所學之各項版材擇之藉以呈現。如 2002 年返台首次個展〈印版與空間對話〉作品大都以綜合併用版為該系列作品之主軸創作技法。2004 年〈服飾、時序〉專題展使用了木凹版的木紋、蝕刻凹版、拼貼等版種綜合併用方式呈現。2005 年於國立台灣美術館舉辦的〈橫 豎 正 反 印 - 版畫個展〉，結集了個人每階段所學和能使用的各類版種之綜合創作，並視之是為個人階段性的版畫藝術之回顧與檢討。

往後至 2010 年歷之間歷經五年餘的時間，研究創作發表了〈家 - 陶版絹印版畫〉創作個展，此階段作品使用絹印技法將釉料印製於陶版後窯燒而完成陶版版畫系列作品。2011 年以〈心靈窗景〉為主題，使用平版、絹印為此系列作品之呈現技術，相繼延續“窗景”之主題研究，技法方面亦以平版為創作持續發展之使用。

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

房舍的組構和外觀形態等的特質，是除了自然地理環境所提供的原有條件之外最能凸顯城市或鄉村特有風貌的元素，如許多大都會是以某段時期以某棟建築為其城市象徵性之地標，如大都會中的巴黎艾菲爾鐵塔、巴塞隆納聖家堂、紐約帝國大廈、雪梨歌劇院、畢爾包古根漢美術館、台北 101 大樓、杜拜阿拉伯之塔 (Burj al Arab)、北京鳥巢等建築，這些建築建造的時期和使用功能均有差異，更

是不同國度、時期的建築師所設計之作品，建築本身即散發和傳達出不同的美感、時代性和城市風貌等特質，除了對於居民有潛移默化的美感影響，對於行旅者更有驚鴻一瞥的視覺驚嘆感應。

城市是人們活動、生活的場所，環境美麗的城市或鄉村，不斷的向人們的感官傳遞著美的訊息。這種環境的淺移默化、薰青陶染的作用，是其他任何美術教育方式都難以代替的¹。筆者也認為，良好的建築設計與規劃，除了能營造出城市的自我風格，居民獲得良好的活動場域生活在其中，所接受的美感正向影響必然可觀。因此，每當自己在外活動或旅行之時，無論身處於都會或是鄉間，建築都成為關注和特別留意的觀察之處。

窗景主題之研創思考點主要基於幾個方面，首重在於冀望經由應用城市環境之美感來進行美的感染與薰陶，並傳達筆者對於“家”與“窗”兩主題之間所表達的內在感知之不同。家於筆者是一個包含生命孕育之初到成長過程中的感知空間，以親情為脈絡主軸，其中包含自我成長過程的記憶與感動。而窗之創作主題則是以觀者的角度出發，是以人們在鄉間、城市等居住生活的場域空間，著重於美在心理和生理層面上的提升，並對於人為建造自然物質資源，在原有的自然地理條件之基礎上，進行創造的特殊或獨創美感的再傳遞。窗於建築中如同人的雙眼，能夠讓人的心靈自由傳遞與進出其中。人們常把眼睛比作“心靈的窗戶”，推而論之，窗或可稱作“建築的眼睛”，其意義不言而喻（藍先琳，2008，8）。因此，筆者擇取以窗景主題為現階段之研究創作藍圖。

二、研究目的

本創作研究發表的時間點正巧是筆者自 1992 年決定專攻版畫藝術至今屆滿 20 年的時刻，於此時間點呈現一階段的創作發表，正能檢視和回顧自我的作品內涵、圖像畫面與內心所感的相對應。

¹ 吳良鏞(1993)。城市環境美學。台北：地景企業公司，頁 47。

筆者因為在留學地停留時間長達 10 年，再加因為研究、展覽或者旅行等因素，再往西班牙的機會甚多。因此，當年初抵西班牙這南歐瑰麗的國度時，對於當地城市風貌、大建築、小房舍等的建構風貌之深刻印象，至今猶如初衷喜愛親臨其中的熱度未減，故而擇定此創作主題。

整體研究創作預期使達到如下所訂立的研究目的：

- (一) 使明晰建築美感對於生活環境的影響。
- (二) 闡述詩、窗景與心靈的互通感應。
- (三) 圖像套印與化學變化之探討。

第二節 研究範圍與限制

本研究創作為使延續 2007~2009 年期間使用陶版絹印所完成的〈Cantabria 之窗〉、〈心靈之窗〉、〈心靈窗景〉等陶版版畫系列作品；並延續使用照相平版四色套印所完成的〈所見之窗 I~VI〉之系列作品，將自我親眼所見認為特別之窗景持續創作。



圖 1-1 所見之窗 IV 21X28 cm 照相平版 2009



圖 1-2 所見之窗 VI 63X85 cm 照相平版 2009
2009 中國觀瀾國際版畫雙年展入選作品、
2011 台灣國際版畫雙年展入選作品

主題限制

為延續 2009 年〈所見之窗〉系列作品，現階段仍限定主題於此範圍，並持續以自戶外觀看所見之窗的角度呈現；唯所看到的窗於形態、材質與美感等特質均有不同，雖然現階段為筆者個人人生中於內心情緒是為黯淡與萎靡的時刻，而許許多多的一扇窗縱然也僅能透露出些微的光茫，於我的內心卻仍是一絲希望的光明面之表徵。是以內心情緒感知為創作軸心，以城市環境之美感的感染與薰陶為支線，因為筆者認為持續生活在優質、優美氛圍城市中的人，必能對於美的感受有更高層次上的追求，是希望之寄託，而此軸心、支線的交融，使萌發出延續窗景美感的創造意念。

創作技法

接續上個創作階段，部分作品以平版為創作基調，又因所欲表現的主題為延續“家”的概念，將歷年來筆者所行經過的路途所見，並曾於內心中留下深刻印象之“窗景”為表現主體，將視眼所及，而感動的當時所拍下適宜的窗景畫面轉介呈現。為使筆者所曾見之窗之景緻，能充分傳達與呈現於內心所感知的窗景氛圍，因此，使用得以完全再現作品畫面原始效果的平版版畫，又為使彩色圖面能完整再現，而選取平版四色(CMYK)套印為此系列創作的印製技法與媒材使用。

筆者將長住居時期和往後數次前往旅行所拍攝的數百張照片逐一觀看，挑選出認為適合傳達的圖像，再經由 **Photoshop** 軟體的調整，有整體畫面或有擇取適當的局部變造使達到適宜的畫面情境，有畫面整體一致性調整的如 VII、VIII、IX、XVIII 等作品；其餘均為依作品所要傳達的特性與效果，進行局部調整或強化肌理或強調明暗等之改變，卻仍以作品的整體畫面協調性為基調。

時間範圍

以廣泛的時間範圍而言，西班牙建築之美給予筆者的印象和影響，是早在 1990 年 2 月初步踏上這個國度時即已開始。印象中猶然記得 1990 年 2 月 4 日清

晨飛抵寒冬中的西班牙馬德里機場，同班飛機還有幾位前往旅行者，他們正巧安排了還在念書的學長來接機，所以跟隨著搭乘地鐵前往彼此相同的下榻處，一個多小時的車輛轉乘之間，那份與台灣都會景致完全不同的氛圍予人極為強烈的視覺感受。此系列作品構思的引發時間，廣義而言，是為筆者抵達西班牙的當時即已蘊釀而成。

狹義的時間角度來說，是為筆者 2005 年再次重返西班牙長住一段時間之後所蘊釀而成，因巴斯克和坎塔布里亞地區，兩地都是依山面海的自然景觀與建築物的美觀景象，予人心境遼闊的特別感受，因之而促使筆者直到 2011 年之間數度再訪的主因，到訪之地點大都為多次重赴，然途中所觀看到的景緻總因天候的差異而有所不同，所感受到的美感氛圍也大不相同，因而使得此專題之創作研究時間長達多年。

第三節 創作研究之時間過程

本系列作品僅少數之創作原圖拍攝於台灣，絕大多數均為筆者自 2005 年以來多次赴往西班牙所拍之窗戶景緻，有拍取自留學 10 年的城市塞維亞(Sevilla)、自首都馬德里(Madrid)、以及曾經前往研究手工版畫紙的巴斯克(Pais Vasco)²地區的翁達利比亞(Hondarribia)、聖·西巴斯提安(San Sebastián)等城、富含古老山洞壁畫的坎塔布里亞(Cantabria)地區³，以及曾經赴往進行水印木刻版畫短期教學的維果(Vigo)藝術學院的所在地彭第維德拉(Pontevedra)城等地。

2005 年至 2011 年間筆者曾 4 次前往西班牙，每回前往之目的地和停留時間長短不一。2005 年前往北部巴斯克地區的翁達利比亞、聖·西巴斯提安進行博士後研究執行手工版畫製紙的實際製作之研究，研究時間為一學期。

² 2005 年 9 月開始筆者獲得國家文藝基金會赴外研究獎助補助，並獲得所服務的嘉義大學之同意，前往西班牙巴斯克區知名手工版畫紙工坊進行製作研究。並於研究完成返台之前，到訪 Vigo 大學藝術學院講學一週，所經之處均曾拍下感覺獨特之窗景。

³ Cantabria 省區位於西班牙北部，又稱為西班牙綠地，也是西班牙最古老的山洞壁畫 Altamira 所在地，自然景觀和城、鄉建築均有其獨特性。

筆者留學時期長時間居住在西班牙南部，因此當有機會能夠在北部停留時，對於相距千餘公里的兩個地區之感受異常深刻。南方屬於溫帶氣候，北方屬於溫寒地帶，地理環境、氣溫、房屋材質與結構等相差甚巨，因此對於首次能夠在西班牙北部長時間停留的筆者而言，除了樂於觀賞自然景觀之外，再就是城市、鄉間各式不同的大小建築體的優美形態，總能引人入勝，而各形式建築物的窗戶景緻更是能夠吸引筆者欣賞之處。

本系列作品所構成的圖像藍本多數取自於筆者 2005 年 9 月至 2006 年 1 月在西班牙巴斯克地區所拍攝的圖像，如作品〈所見之窗 IX〉、〈所見之窗 XIX〉。2005 年 12 月底抵達西班牙西北地區加里西亞(Galicia)省的維果大學位在彭第維德拉城裡的藝術學院講學一週，學院建築隱蔽在一棟二百多年的石造長方形建築中，中間是長方形中庭，整個建築延著中庭全部裝設了玻璃窗，在每個角落都產生出多層次的穿透視覺空間，此景於筆者而言，記憶猶新。

2007 年冬天利用寒假期間自費帶領兩位學生前往西班牙巴斯克、坎塔布里亞及馬德里地區參訪，主要前往的地方包含號稱西班牙綠地的北部坎塔布里亞省的城市和鄉村，此區群聚許多山洞，最知名的就是阿爾塔米拉洞穴壁畫（*pintura de cueva Altamira*）以及綠色群山和綿延不盡的海岸景觀，當地建築慣用的材質包含石頭、木材與鐵的融合使用別具特色，整體的景致予人不同的視覺美感。即如吳良鏞所說：從人們愛美、求美的心理和生理需求上看，城市環境是進行美育的理想場所。在建設美麗的城市環境過程中，使人們的自身精神和情趣也得到提高和升華⁴。此段行程對於首度前往深度旅行的筆者和同行的學生而言，均有良好的收獲，而能取得創作的靈感和圖像。

而馬德里地區之窗景亦是本系列創作多幅作品的取景點，筆者自 1990 年到達西班牙留學，前往這國度的首府之城不下於數十次，許多重要街道和知名建築、美術館、街景等都有一定的熟悉度；返台之後共有幾次機會再次前往該城市，如 2006 年初結束研究前往搭機返台、2007 年寒假帶領學生前往參訪旅行、2007

⁴ 吳良鏞(1993)。城市環境美學。台北：地景企業公司，頁 47。

和 2008 以及 2011 年 10 月三度前往參予馬德里國際版畫博覽會之展覽，這些前往的機會中再次步行於先前即已熟悉的街道或處所，卻能引發另一不同的感受，而能在視眼所及感動的剎那即時拍下那份所認為美感的畫面。

2006 年 9 月開始筆者有幸能有機會受聘任教於台北藝術大學美術學院碩士班創作組擔任版畫研習課程⁵，多年來每周一次往返台北、嘉義之間，在台北地區每週必須前往或爾往之處，對於筆者而言成為生活場景中熟悉的一部分，而華山 1914 文創園區，建築色調與北藝大都是紅磚建築，整體氛圍同樣深具人文藝術特質。當 2011 年 12 月筆者首次進入五月天演創會現場欣賞，而 2012 年 8 月開始他們將諾亞方舟演唱會舞台製作和特效等過程於華山以〈無限創造〉主題公開展出，筆者親往觀賞展覽，當天台北的最高溫接近攝氏 40 度，天空異常晴朗，華山展館的玻璃窗反射出唯美的台北天空景緻，因而產生了〈所見之窗 XXV〉的圖像。

〈所見之窗 XXVI〉是距離民雄不到 5 公里的新港奉天宮廟裡的窗景之一，奉天宮是鄰近信徒或是假日人們走訪的名勝，筆者 1999 年到民雄任教之後亦多次與學生們同往參觀和祭祀媽祖。廟中的建設古雅而優美，以欣賞建築之美的角度觀賞，總能讓人內心無限欣怡，因此特別選此〈恬水〉窗景呈現。以上是筆者再次以窗景為創作主題展的時間歷程與緣由。

第四節 研究創作與教學

對於以創作形式為主要之教學者而言，除了引導學生創作時思維之開拓，技術層面的熟練度與過程中的細節之操作等問題，教學者能夠掌握和清楚說明製作各細節並能在技術實際示範操作能夠熟練，對於學習者必能有更好的領悟與良好的表現⁶。筆者認為教學時能於技法之自我實際執行與再熟悉，於教學成效應能

⁵ 筆者歷年來在台北藝術大學所擔任之課程為〈鑄紙版畫創作研習 I&II〉以研就凹版版畫用紙和創意製紙為主軸，以及〈版畫綜合技法研習 I&II〉為陶版製作與絹印製、窯燒效果為課程內容。

⁶ 學生張瀨文 2008 年畢業版畫作品“女人花系列”使用平版四色套印製作，於當年度即獲得桃園

夠有良性效應。

再者，平版照相四色套印仍為當今大量印刷製品持續使用的印製方式，舉凡報紙、雜誌、書本、畫冊、海報、賀卡及包裝物等大量印製品，仍延續此項印製原理，因此，於專業選修課程中會安排學習者熟悉平版的製作過程、原理，並於實際製作中熟悉單版單色繪稿、製版和印製，以及彩色圖稿製作、四色分版和套印等過程的練習。

此技法於筆者的研究創作使自我於實際操作更為熟練之外，也因平版為當今版畫創作重要的一項創作方式，可複印之版數不在少數，印製的品質因技術的熟練度可確保一致，能維持作品的藝術價值，依此，是學生們足以學習的標的。筆者於 2012 年寒假期間，為插畫藝術家鄒駿昇⁷印製他的作品〈英倫系列〉整套十五件作品，每件作品印製 10 張、2 張 A.P.；此系列作品印製完成後，約有半數的作品為藏家所收藏，除了為藝術家開創出另一可能性，也增多版畫作品予藏家收藏之機會，提升了版畫藝術價值。

在為期一個月的日、夜不停的印製過程中，同時也訓練了多位學生協助印製工作，增加學生學習與實際參予大量印製高品質彩色平版套印的寶貴機會。



圖 1-3 印製前的色調討論 2012.01



圖 1-4 印製完成後藝術家簽名 2012.01

縣美展設計、版畫類首獎。

⁷ 鄒駿昇是近年來崛起的優異插畫家，2011 年擊敗世界各國數百位插畫家獲波隆納插畫首獎，2012 年波隆納插畫比賽主辦單位為他舉辦主題展並有專輯出版，並獲得世界各國重要插畫比賽諸多重要殊榮。他是筆者 1999 年返台任教第一年所指導過的學生。

第五節 版畫藝術與市場價值

版畫藝術發展至今已有一千三百多年，啓自東方的中國、日本和歐洲諸國，多數人對於版畫均有一定程度的認識與喜愛。版畫更是限量版藝術品市場中發展最早的一類藝術品，並分爲複製版畫和原創版畫兩項種類。在當今，在藝術市場中版畫的展出或拍賣會中出現率都越來越高。2012年6月台中飯店藝術博覽會中和2012年11月台北藝術博覽會日本藝術家草間彌生的版畫作品有多量作品於展場中展現。

當金板畫作品的優勢在於，版畫以低價位和限量性的特點成爲中產階級參與藝術收藏及藝術消費的重要品項。李大鈞⁸認爲：「除了版畫作爲藝術品的升值性，版畫作爲藝術品的實用性不應被忽視。版畫具有美化公共環境和適宜走進家庭的優勢，是藝術走進生活的最好載體。現在是重新定義版畫價值的時候了」⁹。第七屆中國北京國際文化創意產業博覽會籌委會，決定舉辦 2012 第二屆北京版畫博覽交易會，足見新興的中國對於版畫藝術的重視¹⁰，官方的重視起因於民間的支持，官方與民間互爲依存，平民化價位的版畫藝術正重又與民間生活再次接軌¹¹。在歐洲有西班牙馬德里的版畫博覽會之舉辦，2012 年已是第二十屆的舉辦，2012 年的西班牙雖然經濟蕭條、百姓生活問題叢生，卻仍然將此版畫博覽會辦得極爲成功，更能用以明證版畫在當地是一項未能被輕忽的藝術。

限量版藝術品深具收藏價值，除了呈現藝術家的構思與創作表現，經過藝術家的簽名，以確定的數量存在於藝術市場上，更因是複數性作品，其較低的價位能鼓勵真正喜愛藝術的更多人參與這類藝術品之收藏。

⁸ 中國百亞軒文化藝術機構總裁。

⁹ <http://www.want-daily.com/portal.php?mod=view&aid=50805> 藝術品重新走向大眾價格回歸後版畫的升值性、實用性成投資新亮點（2012.11.16 查閱）

¹⁰ 在北京市文化局、北京國際文化創意產業博覽會組委會的批准下，2011 年由百雅軒文化藝術機構主辦的首屆“北京 798 國際版畫博覽交易會”得到了北京文化發展基金會、北京市朝陽區委宣傳部、北京市文化創意產業促進中心、深圳觀瀾版畫原創產業基地、法國康頌紙業的大力支持並取得圓滿的成功，成爲北京舉辦的規模宏大、藝術水準高、知名藝術家展品多、展示版種齊全的一次版畫藝術盛會。

¹¹ 清末民初年間，幾乎在全中國於過年期間家家都會貼上年畫，不貼年畫氛圍上就不像過新年，木刻年畫已然是民間生活的一部分，能顯現生活與文化特質，以及藝術價值。

基於上項之總總，筆者認為版畫藝術創作能力的養成必須經由長時間的緩慢累積，創作觀點、作品風格的養成，和創作技法的研練再和作品的獨一性謀合之後，才能建立起獨具風格的作品，個人創作如此，教學亦同，而作品的藝術價值相信是許多創作智慧、精神和時間的正面累積，無可厚非，對於人類文明的發展必然深具意義。

第二章 創作學理基礎

建築藝術的其重要性和發展向來是日新月異，文藝復興時期著名的建築及藝術大師萊昂·巴蒂斯塔·阿爾伯蒂¹²（Leon Battista Alberti 1404 - 1472）對建築「三要素」作了精闢的發揮：「所有建築物，如果你們認為它很好的話，都產生於『需要』，受『適用』的調養，被『功效』潤色，『賞心悅目』在最後考慮（汪正章，1993，35）」。

此為建築大師對於建築這涵蓋面寬廣的，既是實用也是藝術的，人類終其一生必須與之相處的空間物體，下了精闢的注解。在文藝復興時期阿爾伯蒂將『賞心悅目』置於最後，直到當今，筆者認為建築中對於美的期望和追求是日漸加深的，並有更高的期待與要求。

如同二十世紀六〇年代，美國著名建築師艾羅·薩里寧（Eero Saarinen，1910 ~ 1961）仍以類似「三要素」的語言表達自己的建築觀點：「不論古代建築還是現代建築，都必須滿足『功能、結構和美』這三個條件」；「每一個時代、時期或每種風格，都用不同方式滿足了這三個條件」（汪正章，1993，35）。薩里寧的建築觀點將功能、結構和美三要素並列，人類對於建築中美的要求持續不變，對於最原始階段只要求用於棲息、避身的空間建構之要求已然不同，建築中美的要求、需求，當今已是不可或缺的要素。

在西方藝術史中，對於以窗為創作主題者，有波納爾（Pierre Bonnard，1867 - 1947）與馬蒂斯（Henri Matisse，1869 - 1954）兩位畫家的創作內容大都以「窗」作為創作題材，波納爾藉著記憶創作；馬蒂斯則著重在色彩的研究，畫面架構以探討室內、外的空間為主，呈現出一種新的視覺創作經驗¹³。筆者本研究創作

¹²萊昂·巴蒂斯塔·阿爾伯蒂（Leon Battista Alberti，1404年~1472）是文藝復興時期在義大利的建築師、建築理論家、作家、詩人、哲學家、密碼學家，是當時的一位通才。他被譽為是真正作為復興時期的代表建築師，將文藝復興建築的營造提高到理論高度。他著有《論建築》，於1485年出版，是當時第一部完整的建築理論著作，並因應古騰堡的印刷術的幫助下，推動了文藝復興運動的發展。

¹³ 陳薇如（2009）。論「窗」的室內靜觀與其畫面的轉化技巧。台北：文化大學藝術研究所碩士論文，摘要。

之主體思維和建構體系，藉由所見、所感之蘊含美的窗景景緻之傳遞，以窗為心靈之眼的表徵傳達內蘊所思的詩意美景。

本研究創作系列所依循的學理之整體建構思維，起自大場景的建築與城市氛圍的形成對於人美感素養的影響，使明晰建築美感對於生活環境的影響。如奧地利藝術家克林姆（Gustav Klimt，1862 ~ 1918）¹⁴ 的窗景是一幅幅把窗戶也化為景致的莊園美景，爬滿藤蔓的牆壁、有藍有紅也有白的色的可愛窗框、窗台上花團錦簇的盆栽，畫出了人們對西式田園別墅的所有想像¹⁵。克林姆是象徵主義的代表藝術家，更是維也納分離派創始者，其畫作中對於屋舍、窗景的描繪，使得一方小窗仍能在藝術創作中發揮無限的蘊力。

其次，再談及窗在建築中的重要性之外，闡述窗景與心靈的互通感應，使與筆者自我內心的感知之釐清；其次再談論窗的形態與美感呈現，後續以詩與窗之情境作為此創作系列之論述。如下循序分別就〈建築與美感〉、〈窗與建築〉、〈窗在建築中的意涵〉、〈窗的形態與美感呈現〉、〈窗詩與美境〉，等節次逐一敘明各學理觀點。

第一節 建築與美感

建築藝術有狹義和廣義之分，就廣義而言，建築（Architecture）一詞，源自於拉丁文 Architectura，原指「巨大的工藝」。舉凡「工藝」而又「巨大」的各種空間物體，如宮殿、廟宇、府邸、住宅、城堡、陵寢及橋樑、水道等，均可謂之「建築」（汪正章，1993，237）。由此可見，建築所包含的內容、物項、使用功能等至為廣泛，這些隨同人類生命進程持續同在的“巨大工藝”，滲入在每一位

¹⁴ 1890 年代末期開始，克林姆與芙洛格一家在阿特爾湖（Attersee Lake）岸共度了一年一度的暑假，並在當地畫了許多風景畫。這些作品構成了除了圖形之外，唯一讓克林姆認真投入的風格。正式而言，風景畫是以相同的精製圖樣為特徵，強調結構、有象徵意義的碎片。

¹⁵ 何政廣（2011）。《藝術中的窗景》，台北：藝術家，頁 91。

人類生命歷程中的各個階段，與生活息息相關，無可或缺。

一、 建築源起 - 建築在初始時期的各家學說中有如下之形容：《易經·繫辭》記載：「上古穴居而野處，後世人易之以宮室，上棟下宇，以待風雨。」《韓非子·五蠹》：上古之世，人民少而禽獸眾，人民不勝禽獸蟲蛇，有聖人作，構木為巢，以辟群害，而民悅之，使王天下，號曰有巢。《淮南子·修務訓》：舜作室築牆茨屋，闢地樹殼，另民皆知去岩穴，各有家屋¹⁶」。如此，即能說明，遠古初期人類對於居住空間僅止於基本的安身的需求，經過幾個世紀千百年的努力、研究和發展，雖然這樣的建造是人類為了求取生存和繁衍，循序修正各時期居住的需求，居住空間原本是為了生活的理性之規劃與建造，純粹是為實用層面的考量；而後結合了建築工法的進步、建材取得的多元化，和心理需求上的提升，如此的反覆進化，建築對於美的要求是自然而然產生的現象。

到了「上棟下宇」的房屋出現之後，才標誌著人類建築活動的真正開始，才有了如恩格斯（Friedrich Engels，1820- 1895）所說的：「作為藝術的建築術的萌芽¹⁷」。人類有了避居棲身之所，生存有了更多一層的保護，世代生命的延續因而有了更大的契機，生命延續的保障增多，而萌發了更多的創造力，美好的建構物才得以延續發展，以至到當今有豐富建築作品存立於世，供人使用、觀賞。

誠如王振復的見解：人們在建築實踐中對建築實用性功能的不斷追求，最終必然會導致建築美、建築藝術美的誕生。比如，為求其實用性，不能不注重建築形體，諸如比例、均衡、材料質地、牢固程度以及重量等等問題，結果卻意外的迎來了建築的形式美感¹⁸。

建築之美是人類共同追尋的理想境地，城市風貌的建立除了原先的地理位置、人文風貌之外，人類的居住處所，由初始的山洞、樹屋的建造，到工業革命之後，許多以往未能取的材料相繼被研究製造。誠如余東升所言：新材料的獲得

¹⁶ 王振復(1993)。《建築美學》。台北：地景企業，頁 49。

¹⁷ 汪正章(1993)。《建築美學》。台北市：五南圖書，頁 3。

¹⁸ 王振復(1993)。《建築美學》。台北：地景企業，頁 66。

為建築業提供了大量的新型的建築材料，如鋼鐵、玻璃、水泥等。最初採用的新材料和新技术是生鐵的結構方式，以生鐵鑄造梁柱，這就使得建築在高度和跨度上都有了新的突破，出現了如倫敦「水晶宮」展覽館和巴黎「艾菲爾」鐵塔這樣具有代表性的建築作品¹⁹。自此，建築由實用提升到美感視覺的傳遞，再到無窮的想像力之開創，使得建築的藝術之完整度更為提升。

即如俄國的唯物主義哲學家、文學評論家、作家，革命民主主義者車爾尼雪夫斯基（Николай Гаврилович Чернышевский 1828-1889）說過：「藝術的序列通常從建築開始，因為在人類所有各種多少帶有實際目的的活動中，只有建築活動有權力被提高到藝術的地位」²⁰。此一觀點，強而有力的直述出，建築、建築美所能引發和牽動的力量之宏大，是直接與民眾生活相關聯的。

在東方，於中國數千年的文明、文化和藝術發展史中，能夠與西方建築發展相為比擬者何其多，在不同的歷代以來，使用當時能夠獲取的材料建造。以唐代為例，唐代最大的寺院「章敬寺」²¹凡四十八院，殿堂屋舍總數達 4130 餘間，其平面之複雜簡直猶如一個城市。正如英國學者李約瑟（Joseph Terence – Montgomery Needham, 1900 - 1995）²² 所評述：「中國建築這種偉大的總體布局早已達到他的最高水準，將深沉的對自然的謙恭的情懷與崇高的詩意組合起來，形成任何文化都未能超越的有機圖案。」²³

唐代為中國的盛世，以官方的財力才能有如此浩瀚偉大的建造興工和完成，如此的規劃和佈局，以木頭為建造之使用，呈現人為的智慧但卻藉由歲月時間之累積而成的素材，將其砌造成理想中、美和實用的生活活動空間，此為人類在精神和理想的層面上，將實質和自然環境融合而後的智慧；小規模建造是為個人或

¹⁹ 余東升（1995）。《中西建築美學比較研究》。台北市：洪葉文化，頁 305。

²⁰ 汪正章（1993）。《建築美學》。台北：五南圖書，頁 2。

²¹ 位於長安通化門外。大歷二年（767），魚朝恩獻出通化門外所賜住宅修造章敬寺，以為章敬太后求福。章敬寺修得窮極壯麗，城中的木材不够用，乃拆毀曲江亭館、華清宮觀樓、百司行廡以及將相設官的住宅，其土木之役逾萬億。<http://baike.baidu.com/view/1500166.htm> 2012.12.19 查閱

²² 英國現代生物學家、漢學家和科學史專家。所著《中國的科學與文明》即《中國科學技術史》對現代中西文化交流影響深遠。

²³ 汪正章（1993）。《建築美學》。台北：五南圖書，頁 30。

家庭，大規模的設計與建造則廣及於世世代代的居民，使在適當的活動中配合專門為之建造的空間使用。

二、建築與美 - 建築美的象徵，實質在於以某種自然之物或人工之物的形象，概括地寫意式地暗示一定的抽象的精神意義，寄託一定的審美理想。比如在佛教建築中，以蓮花形像象徵西方淨界，在敦煌石窟中，許多藻井都給以蓮花圖案。而建成於 1963 年的柏林愛樂音樂廳，其外牆如張於共鳴箱外的薄壁一般，整個造型彷彿一件樂器²⁴。某種自然之物有如木材、石頭等這樣的材料，因為時間的成長和推積、累積有其自然形成的紋理，比如木材中的木紋、石頭中的紋理，直接紀錄了時間的軌跡，是自然的鬼斧神刻，是為審美的超然境界。另外，就人工之物，工業文明以後，所能運用的物質材料和日漸多元的技術可供使用，磚塊、水泥、陶版、鐵、金屬合金、玻璃等物，經由人工之製造成形，並廣泛被使用；筆者認為經由人工製造成形之物質材料，除了製造的技術精湛以外，執行者對於美感的涵養也是不可或缺的要害，此類同於抽象的精神意義之見地，而能寄託以審美之理想。

二十世紀初德國近代心理學家與美學家立普斯（Theodor Lipps, 1851~ 1914）指出，所為審美移情，乃是當審美主體進行審美時，將人的一定情感「投射」到一定「對象」的「空間意象」之中，從而達到物我合一的一種審美心理現象²⁵。筆者認為，建築物的建造恰如這樣的審美心理現象，將那審美的情感投射於所欲建造的空間之中，而空間意象是因主事者之實際需求所設定，以往人類只以棲身、避害為需求建造房舍；人類越進入文明之際，需求日益增多，直到當今，各式不同功能的「空間意象」功能與日俱增；以行而言，自以往的火車站、公車站到捷運車站和高鐵車站等的建造，以至於以飛行為移動工具所使用的飛機場等，各有其不同的功能和造形意象。當今許多國家無不以機場為國家首要門面，在功

²⁴ 沐小虎（1999）。《建築創作中的藝術》。台北：洪葉文化藝術，頁 111。

²⁵ 沐小虎（1999）。《建築創作中的藝術》。台北：洪葉文化藝術，頁 127。

能規劃以外，以美為主體訴求是為主要追求目標，此現象乃因時代演變，機場即如同國家之門戶，予人對此國家的第一印象，更是國家之藝術與人文、歷史等蘊含之力之表徵、也是國力展現於眾的一種方式。

而建築之美是在不同的時期、地域、環境、取材、技術和經濟狀態之限制等等諸多條件之下所能促成，而後使能建造出具美感的建物。地球上有太多被人類自有歷史以來，建構出在地表上可觀看到的建物、房舍，房舍建築的造型不同、材料相異等元素的組成，築出每個地方特有的景象。以下為各學者、專家對於美的主要特徵之見解如下：

「形象性 - 形象是美的軀體，美的事物都是以其鮮明生動的形象(由色彩、線條、形體、聲音等形式因素構因) 訴諸人的感受，“個體性是美的根本特徵”，由於美的個體性，決定了美的多樣性、豐富性，美是一個五光十色的感性世界。感染性 - 美的形象是一種在情感上具有感染力的肯定形象。“人並不是因為美而可愛，而是因為可愛而美麗”。(托爾斯泰)

創造性 - 在美的形象中蘊含著人的最珍貴的特性 - 自由創造。創造性表現人類向上生活，美是依附在先進人類向上的生活的外形。(艾青)

潛在的功利性 - 美是以真善為前提，美和功利有密切聯繫，但在美的事物中善的直接功利性被揚棄，善升華為形象，溶化在形象中。(魯迅)

形式的整體美 - 形式是構成美的形象的不可缺少的條件。人們在創造美中自覺地運用形式規律，形成整體的和諧。多樣統一體現了整體和諧的美。」²⁶

基於如上各學者專家對於建築美的學理見解，針對形象性、感染性、創造性、潛在的功利性、形式的整體美等均有簡言意深的明確解說。足見建築所涵蓋的層面廣度有其壯闊與璀璨，原因在於，建築是一座具有相當積體的空間，其形體制定之後，有了美的外觀與內面。總的來說，美的形象是多樣又富變化，能讓人感受到絢爛的感性世界，引發出感染性。

人類因為受到美的感染，而能激發出創造性，創造性的激盪與開發，使得以

²⁶ 吳良鏞 (1993)。《城市環境美學》。台北：地景企業，頁 72。

改善生活，此即印證，“美是依附在先進人類向上的生活的外形”。至於潛在的功利性是基於真、善與美的一致性，是一種昇華和超越，是往超越和超脫的方向前進。形式的整體美，關乎到所有的整體的美的狀態，甚至是息息相關，一個環節牽引著另一個環節，自基礎的打造，到最後的調整修飾，是運用著整體的形式規律，甚或在不規律中統合出的整體感規律，如直到今日仍在建設進行中的西班牙巴塞隆那〈聖家堂〉²⁷，和 1997 年所完成的〈畢爾包古根漢美術館〉²⁸等作品，將許多不同型的類似性或相異性結構設計結合，組構成巨大的整體的和諧，如此多樣性的統一體呈現出整體和諧的美，在有形和無形的美感的傳遞中，能夠發揮極大的影響力。正如黑格爾名言：「美只能在形象中見出」。美在形式，美在形象，美在形象的完整、和諧、生動和鮮明，從而激起人的「愉悅性」美感（汪正章，1993，49）。



圖 2-1 畢爾包古根漢美術館自河岸橋墩觀景 筆者拍攝 2008

城市、鄉村整體景觀之建設，除了個體之需求，更應是整體規劃與規範的機

²⁷ 聖家堂是神聖家族宗座聖殿（西班牙語：Basílica y Templo Expiatorio de la Sagrada Família；直譯為「神聖家族贖罪殿暨宗座聖殿」是西班牙巴塞隆納一座天主教教堂，一般簡稱為聖家大教堂或聖家堂（*Sagrada Família*）。該教堂由安東尼·高第設計，其高聳與獨特的建築設計，使得該教堂成為巴塞隆拿最為人所知的觀光景點。聖家堂從 1882 年開始修建，是世界上唯一一座還未完工就被列為世界遺產的建築物。雖然該教堂並非主教座堂，教宗本篤十六世於 2010 年 11 月 7 日造訪此教堂時將其冊封為宗教聖殿。

<http://zh.wikipedia.org/zh-hk/%E5%9C%A3%E5%AE%B6%E5%A0%82> 2012.12.19 查閱

²⁸ 畢爾包古根漢美術館（Museo Guggenheim Bilbao）是一個專門展出現當代藝術作品的美術館，位於西班牙的畢爾包。它在 1997 年由古根漢基金會創建，是位於全世界數間古根漢美術館之一。它的主建築由法蘭克·蓋瑞(Gehry Frank, 1929 ~)設計，是解構主義建築的代表作。建築外圍則使用約 33,000 片鈦片，使美術館在不同天氣和光線下呈現色彩變化。美術館自 1993 年起歷經四年施工，最後於 1997 年對外開放。

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%95%A2%E7%88%BE%E5%8C%85%E5%8F%A4%E6%A0%B9%E6%BC%A2%E7%BE%8E%E8%A1%93%E9%A4%A8> 2012.12.18 查閱

制下進行建造，這些機制與規範也應依據所處當地之生態環境進行，人生活於適切的規劃環境中，才能感受到那協調性的愉悅環境。吳良鏞：經由技術和藝術通過實地創造，以較小的代價獲取較高品味的城市環境，並使城市景觀中的一切存在物，都必須有適當的功能，每件東西都應該滿足美的要求（吳良鏞，1993，53）。如此，人為建造的美是要能吻合於人的適切需求，依不同地域和國度中的城市、鄉村之差異建造，唯其如此，人才能真實的感受美之存在。

在網際網路暢通的時代，世界上任何地方和角落，只要網路能夠到達，任何景象、現象的訊息都能隨即透過網際網路各項功能方式傳遞。人類透過這模式能知天下大、小事。城市或鄉間的樣貌如同攤開於世供人檢視，美好的事務、景象也能即刻分享，建設美好的故土其實在當今已經成為人類共同的責任與重大意義的執行事項。誠如吳良鏞所說：人不同於其他任何生物。其他生物只具有特定的自然性，而人則是自然性和社會性的統一。自然人只不過是人的粗坯，只有吸取了社會的營養，人類歷史所積累的文明財富，才能成為在社會中生存並做出貢獻的人²⁹。人類生活在自然中並吸取了自然所給予的天然養份，當人類使用了智慧和經由智慧累積所產生的建設才能建設出具美感的居住、生活使用空間，人類幾乎是無一日能離開生活空間而存活，生活在所依存的空間之中，空間所散發的整體氛圍，於功能、舒適、愉悅和美感等的需求，更是人類由古至今共同追尋的目標，個別的建設完成於理想的狀態，才能美化於總體的生活環境，此為城市美的重大意義之所在。

建築及其美的產生，需要一定的社會物質條件為基礎。建築，其體積最為龐大，留存最為久遠，人力、物力和財力的花費也最為浩大。但真正精美的建築藝術不可能出現在生產力極其低下的原始社會，而只能出現在爾後生產力較為發達的文明社會中³⁰。如高第所接受委託建造位於西班牙 Cantabria 省 Comilla 市的夢想之家（El Capricho），Comilla 位在西班牙中北部的小城市，而高第所居住的

²⁹ 吳良鏞(1993)。《城市環境美學》。台北：地景企業，頁 168。

³⁰ 汪正章（1993）。《建築美學》。台北：五南圖書，頁 11。

Barcelona 位在西班牙研著地中海的東北角，兩地相差數百公里之遙，但屋主爲了讓自己有一個理想的夏日居所，而委託高第設計建造此建築，1883-1885 年之間建造完成，整體外觀正吻合於此建築之命名 < 夢想之家 - El Capricho > 的氛圍。集結了高第建築智慧、材料美學、和空間美感等精華於一體，一百多年後的今日這建築依然以他原有的華美容貌屹立於此，也是 Comilla 當地的城鄉指標，筆者先後四次造訪此地，總還是震撼於他精雕華美的氛圍之中。



圖 2-2 位在西班牙 Comilla 的建築 El Capricho 側面



圖 2-3 西班牙 Comilla 的 El Capricho 全景 筆者拍攝 2011

正如< 夢想之家 - El Capricho >的建造，建築藝術及其美的起源是他的物質實用性，而「美」的最後成「形」，還有賴於人的意匠、加工和創作。作爲精神指標者，墨子曾言：關於「居必常安，而後求樂」一句中的「求樂」二字，爲我們做了最好的注解。「求」者欲求，就是說，建築美的產生，一方面反映了人的精神慾望和心理動機，另一方面則必須依靠人們主動地去追求、去創造，才有可能獲得³¹。而這份主動的要求，筆者認爲精神慾望和心理動機是有高層次的要求，隨著個人對各項風格之喜好而選定建造，個人對於風格之喜好，更有賴於自我對於美的認同程度，認同程度即顯露美學之於個人的認知狀態。因爲有了高層次的自我要求，美的理想才能達到。

其次，在許多人的理想與高度要求之下，世界建築歷史的實況證明，建築美的產生具有客觀性的一面，主觀性的那一面更加沒有或缺。如同汪正章所言：人

³¹ 汪正章（1993）。《建築美學》。台北：五南圖書，頁 15。

們對建築在物質功能上的「原發性」需求，關乎著材料、結構和構造等物理方面的問題，屬於美的客觀範疇，表現為建築活動的較低層次；人們對建築審美方面的「繼發性」需求，關乎著人的心理機能和智慧創造，屬於美的主觀範疇，表現為建築活動的較高層次³²。建築中對於心理機能和智慧之創造，有賴於內在經驗和知識之累積，這知識或能視之為實際經驗與技術操作，因此，建築活動的較高層次之範疇，必須仰賴建築師的經驗和智慧之執行，使得這生活中理想的、美的高層次得以實踐和完成。

在「新功能論」中，汪正章認為：建築師在創作過程中一般「並沒有塑造什麼藝術形象，只不過在複雜而嚴格的功能、技術、經濟條件下盡量按照形式美的法則推敲外形罷了」³³。而當代建築中所要擔負的複雜而嚴格的功能必須經由縝密的設計與規劃，才能將理想中的建築所預定之功能完整建造和使用，然這看似簡單的功能仍須與美感、技術操作、材料之使用等諸元素相為配合。就如台北小巨蛋³⁴的功能，外形上他是一座當代的圓形建築，臨界大馬路上的建面窗帷是 LED 燈所組構成的大型跑馬看板，能將當日的活動內容和表演者的圖像反復播放；入口處分佈環繞在圓形建物上，入場後等候入座的等待區，甚至於洗手間的規劃，都能將一萬人同時處在一座建物中的大量群聚的人之壓迫感消除。台北小巨蛋專攻大型表演的場地，和容納眾多觀賞者的功能之外，外觀上能兼顧及美感的呈現，筆者認為是台灣建築中能稱之為新功能的代表建築之一。

再依「兩層次論」中所探討的建築美學，汪正章談及建築物的美，可劃分為「形式美」和「藝術美」兩個層次：只具有一般形式上的審美性質，如對比、協調、均衡、對稱、虛實、色彩、質感等；後者除此之外，還具有較強的思想性和藝術性，並著力於某種「氣氛」的渲染和「意境」的創造，因而「屬於真正的藝術行列」³⁵。當代建築中，累積了人類歷來在建築中所累積的智慧，一般形式上

³² 汪正章（1993）。《建築美學》。台北：五南圖書，頁 17。

³³ 汪正章（1993）。《建築美學》。台北：五南圖書，頁 57。

³⁴ 表演藝術在台灣日漸興盛，台北小巨蛋近年來是流行音樂大型表演的指標場地。

³⁵ 汪正章（1993）。《建築美學》。台北：五南圖書，頁 58。

的美的性質和狀態，在當代的建築材料中能夠滿足於這基本的要求，有許多品質精美的建材可供選用。而建築所要求達到的藝術性，和在氣氛的渲染和意境的創造上，則是層次要求的努力目標。



圖 2-4 西班牙北部古老小鎮 Santillana del Mar 石造古鎮 筆者拍攝 2011

在歐洲，人們把建築說成是「石刻的史書」，建築是歷史(即以往的時代生活)為人們在現實世界所看得見的真实面貌，他是人類歷史的一種特定的物質存在形式³⁶。西班牙北部古老小鎮 Santillana del Mar 是臨近阿爾塔米拉洞穴(Altamira)的古老小鎮，紀元初期即有修士到此建設，建築材料沿襲至今，仍以最原始的石塊建造房舍，在第二層樓才增用了紅磚、木材與鐵三種建築材料，於整體的美感氛圍至為相容。房舍造型沒有過多的細節修飾，石造牆面有堅固的質感和溫暖之色調，走在石板路上，恍若進入悠遠的時光隧道，進入古老的時代氛圍之中，筆者認為，此即是氣氛的渲染和意境的創造所至，是美的元素在其中，能走在那仿若歷史的史書中，如若隔世之感。

當「形式美」和「藝術美」兩個層次之相互對應後，可得知建築中藝術性是最高層次的氛圍與追求。吳良鏞說：藝術是建築的靈魂，因此要做到藝術與科學

³⁶ 沐小虎(1999)。《建築創作中的藝術》。台北：洪葉文化藝術，頁 176。

相統一相結合。要創新就要認識到美的淵源於生活³⁷。當人類意識到這層次面向的需求時，必須在各個層面上有所突破，如使用功能的開創、美感的獨特性，以及時代尖端性等諸多考量，如此，那建築能引發更多的渲染力和影響功能。

建築藝術、環境美學彷彿把我們帶進了人類藝術的宮殿，喚起美的享受，追求美的薰陶，因為藝術和美學是民族精神的再現，也是時代風貌的反映。要創新，現代建築就要突破傳統建築的束縛³⁸。圖 2-5 是自台北藝術大學圖書館入口右側空間的觀景大窗中所能看到的關渡美術館之入口景緻，每週上課之前筆者進入圖書館時，往右邊望去映入眼簾即是這幅景象。秋末冬初，巨大的小葉欖仁樹葉轉區黃紅色調，使得方整的建築產生柔化的視覺效果，多層次的入口玻璃帷幕，減輕了整座美術館的重量感，在整座紅磚氛圍的台北藝術校園中，此處營造出特殊的氛圍美感，頗添了藝術性。



圖 2-5 台北藝術大學關渡美術館入口意象 筆者拍攝 2012



圖 2-6 英國劍橋大學法學院一隅

本圖引自：Contemporary European Architects V, P.137

英國建築師諾曼·羅伯特·福斯特在 1993-1995 年間為劍橋大學法學院打造新的建築體，側面中巨大圓弧形的玻璃帷幕，能夠將校園一角整體反影於帷幕上，在建築造型和材料之使用都能突顯其當代性，和當代幾何、簡約造形之藝術美感。

建築美，不僅是時代的鏡子，在歷史的長河裡不息地奔騰，而且，也是民族

³⁷ 吳良鏞(1993)。《城市環境美學》。台北：地景企業，頁 209。

³⁸ 吳良鏞(1993)。《城市環境美學》。台北：地景企業，頁 209。

的一個鮮明的標幟，具有獨特的民族特色³⁹。校園的藝術化之建造與經營，適能將美感與藝術元素巧妙的注入年輕學子的生活場域之中，建築的藝術性在自然的淺移默化中，已然起了深厚的影響能量。

第二節 窗與建築

建築中的窗如同人的眼睛，無論在形體大小比例，或者是在功能上，兩者之間有極大之相似點。人的雙眼經由光線的照射使得人所面對的物體之形像聚焦於眼球的焦點上。眼睛通過了光而投射到對光敏感的視網膜上，使眼前的景物得以成像，在視網膜上光線被接受並轉化成信號，而後通過視神經傳遞到腦部，才能讓人感覺到物質形體的存在。而窗在建築中有其設立、用材和造型等諸多改變和演化。王充在《論衡·別通》中說：開戶內日之光，鑿窗啓牖，以助戶明也。此說對於功能意象之意涵與人的眼睛之於人的功用相類似，是借光使能明亮的作用。王充這樣的論說可見在新石器時期，在簡陋的棲身家屋中，應已開鑿了窗牖，使生活趨向安好之境。

遠古時代，所能使用的建屋材料尚屬簡陋，後經世代匠人、工人、建造者的努力，演化至今，有了工業後的建築產物，甚或當今的科技發展助長了建材的使用範圍，窗所能製成的外觀形態、使用形式更為多元化。塚本由晴說：窗由許多細微的的部件組成，如細小的格子、雕成蕾絲模樣的多孔質石板、削成薄片狀的石片、紙、磨玻璃等，其共同特色是利用質材的半透明性來呈現⁴⁰。塚本由晴藉由材料的組成說明了以往窗的特性，是半透明性之材質，既是半透明狀態，是能通風、引光，也還具有視覺上的隔離空間之效用。半透明性材質的窗扉讓光經過反射後再擴散，光線擴散之後，消去了光所形成的影的清楚輪廓，讓光呈現融入空間的狀態，是為柔光的效用，無法讓光明顯的穿透。

³⁹ 沐小虎(1999)。《建築創作中的藝術》。台北：洪葉文化藝術，頁 216。

⁴⁰ 塚本由晴·能作文德·金野千惠著 黃碧君譯 (2011)窗 • 光與風與人的對話 - Window Scape 台北：城邦文化，頁 51。

在中國的建築中是要求維護一個封閉空間的同時，又極力主張空間的向外擴展⁴¹。此觀點在民間建築中以中國江南園林式建築為最具代表，是屋宇和庭園交互並存的建造模式，既封閉且開放，是藉靠窗、門或牆扉的巧妙安排所製造、建造出來的獨特之空間特質。一般規模較大的園林建築，是由幾個不同的、相對獨立的景區組織而成。園林中不同的景區，是依照門、廊、窗等之形式將其巧妙的聯接而成。不同的景區之間的劃分，則往往是以牆或建築物面體來完成。牆面上，也都建有窗和各種形狀的門洞，門洞使人能穿行其中，而窗則為人賞景以眼穿行觀望，門洞和窗於是就成為房區和園林之間固定的景框，使突出表現某一特定的景觀，從而巧妙地把建物景區從一個閉合空間過渡到另一園林空間，如此的相互穿梭與過渡，使園林成為一完整性的建造空間。

園林建造的空間之聯接和過渡是靠門、窗和廊等形式來完成的，從而構成了一個有機的組合空間。這種組合空間，既是封閉的，又是向外擴展的，從而形成了獨特的外部空間組織的藝術。這也是中國建築藝術精華之所在⁴²。

窗在歷代中國文人眼中，不但是通風採光的建築構件、觀景造境的園林工具，更是生活起居的伴侶、抒情寄意的載體，如同一泓清波悠悠走進人類的生活，也成為唐代詩人筆下湧動的精靈，更成為宋、元、明、清及近代文學中一個經久不衰且越來越活躍的審美意象，積澱了豐富的文化意蘊⁴³。

建築之於窗如同人之於雙眼，建築物上開了窗即如雙眼的開啓，當光線進入的剎那景緻即生，所不同的是，雙眼結構、造形是既定的，而窗的設計與建造卻可以千變萬化，歷代以來，建築中窗的質地、造形等的特徵，即如同該國特有的建築風格；而顯然藝術風格是建造時所受的重大影響因素之一，風格之建立亦須跟隨時代、潮流中所能取得的建材配料，如此新的規畫建造才能實現。

近代工業化之後，窗成為最先進的商品之一，但窗的週邊濃縮了最多樣化的行為要素。窗原本存在於牆壁等特定的圍護結構（enclosure）中，屬於維護的部

⁴¹ 余東升（1995）。《中西建築美學比較研究》。台北：洪葉文化，頁 95-96。

⁴² 余東升（1995）。《中西建築美學比較研究》。台北：洪葉文化，頁 97。

⁴³ 王書豔（2009）。《唐代園林詩中的窗》。西安：西北大學碩士論文，摘要。

分開放空間，有著聯絡內與外的露出（disclosure）功能⁴⁴。在如此的功能之建立中，建築業者和材料研究者，在現有的條件中總能發現新的可能性，使得窗的製造形態、素材形式的創造性得以提升。就如美國二十世紀建築大師萊特在他的作品中總會為不同的設計案使用藝術玻璃設計門、窗等；萊特想讓光線大量透進來，所以不做窗簾，也不加百葉窗。產生「借景」的效果，長型大玻璃窗外的風景進了屋裡來⁴⁵。這是萊特擅常使用窗與光的相互融合，玻璃能夠讓光線完全穿透，完整的大片玻璃也能讓屋主自屋內清晰賞景，房舍內、外的隔閡因為玻璃的透明性與光的傳遞而削弱了距離。

萊特大量使用玻璃窗之前，許多建築已形成把窗本身空間化的想像力，而在十九世紀初現的纖細鋼骨架和製作大片玻璃等工業技術，得到急遽發展，當時出現水晶宮（Crystal Palace）、米蘭的艾曼紐二世長廊（Galleria Vittorio Emanuele II）、巴黎的拱廊街（Passage）等。相較於石造建築所形成的厚實封閉的建築傳承，聚光而形成的無重力新式建築由此展開新的序幕⁴⁶。而後如貝律銘為巴黎羅浮宮的新入口所建設的玻璃金字塔，切割供整的三角形玻璃帷幕，如同為玻璃金字塔的窗；西班牙當代建築師 Santiago Calatrava 為他的故鄉、其他城市、世界各國設計建造了橋墩、機場、公共建築等諸多建築，為使其巨大的景觀建築物之重量感減除，條狀的白色金屬和大量的塊面玻璃，造成平面式或弧面式的巨型玻璃帷幕是 Calatrava 慣用的守法與素材。

直到今日，窗在建築中仍有其必須存在的重要性，然他已不再像往常一般，有一開口形式，被安置於建築中的某些牆面上，僅能開合或流通空氣等等的原始功能和意象。現代建築的窗經常與牆面體一氣相連，在其組合的每一單元，可以是牆面，也同時兼有窗的功能，甚或再更大的組合單元，也成為建築體的門之功用。「只有將焦點集中在窗延伸出去的各式各樣要素和行為生態系，走出窗只是

⁴⁴ 塚本由晴 能作文德 金野千惠 著 黃碧君 譯 (2011)。《窗・光與風與人的對話 - Window Scape 》台北：城邦文化，頁 24。

⁴⁵ 成寒 (2002)。《瀑布上的房子 - 追尋建築大師萊特的腳印》。台北：時報文化，頁 26~27。

⁴⁶ 塚本由晴 能作文德 金野千惠 著 黃碧君 譯 (2011)。《窗・光與風與人的對話 - Window Scape 》台北：城邦文化，頁 85。

物品的封閉性量產理論，轉換成空間的理論，在毗鄰的風景中找出其價值的經驗談，才能發現現代建築原理中被估的窗的新價值」⁴⁷。筆者認為窗在當代建築中有了一番新的形貌、與定位，他有可被靈活運用，材料使用與造形等的選用空間和彈性，藉由窗的材料使用、造型創意和設置點的觀念之改變，人類在建物之中活動、生活，能有更多與往常不同的體驗和感受，窗如同房舍的靈魂，傳遞著整座建築物的整體精神意象，總是引人注視。

在街道上，窗是固有的存在物。窗可說是為了因應氣候風土，加上在操作性、施工性的制約當中反覆實驗修正，才收斂成各自特有的形式。街道兩側排列在牆面上的窗卻擁有固定的型態，街道空間也由一扇又一扇窗統整起來。象徵著在每個地方的生活個體的窗，各自保有一定的距離，集結成群，成為街道空間的公共象徵⁴⁸。在戶外的街道上活動，已是當今人類生活中

第三節 窗在建築中的意涵

在《說文解字》中“窗”從屬於“囪”：“在牆曰牖在屋曰囪”，象形，凡窗之屬皆從囪。窗或從穴。古代本無窗字，窗是由穴居頂上排烟的洞口“囪”演變而來⁴⁹。而《說文》中也云：“在屋曰窗，在牆曰牖。”可見窗與牖的區別在於：前者位於屋頂後者位於牆上⁵⁰。因此，現今所稱的窗遠古時期是居所頂上用以排除煙霧的洞口，其位置的所在形同一處空間之高頂，與人有一段難以觸及的距離，形式上是與人較為疏離的建物體。

夏商時期，開始出現了城市，出現了宮室、住宅、作坊等類型的建築。商朝的古文證明當時建築上窗的基本形象，〈宮〉字的保蓋頭像房屋的邊際線，〈呂

⁴⁷ 塚本由晴 能作文德 金野千惠著 黃碧君譯(2011)。黃碧君譯 (2011)。《窗・光與風與人的對話 - Window Scape 》。台北：城邦文化，頁 24。

⁴⁸ 塚本由晴 能作文德 金野千惠著 黃碧君譯(2011)。黃碧君譯 (2011)。《窗・光與風與人的對話 - Window Scape 》。台北：城邦文化，頁 348。

⁴⁹ 葉柏鳳(2005)。《牖以為室 - 窗式》。上海：上海科技教育，頁 3。

⁵⁰ 葉柏鳳(2005)。《牖以為室 - 窗式》。上海：上海科技教育，頁 9。

>的上口像窗，下口像門，因其是象形文字，具有延伸之意（葉柏鳳，2005，5）。往後，中國近代建築學者梁思成對於窗再次有所解說為：“在牆上而能開闔的稱牖，不能開闔而在屋上的是窗，如天窗、烟窗等⁵¹。時間更往近代前進過程中，窗、牖的劃分與形式的更換因不同的地理環境、歷史背景等因素，對於房舍需求的不同，在其演化過程裡定形於一窗最終演變成天窗和烟窗，牖則派生出多種類型的牆上窗。在古代文獻中，“窗”與“牖”是相通的，現今的窗特指直接開在牆上的小窗⁵²。以藏族所用的窗式而言，即藏式雕樓建築的窗戶，爲了適應高寒與強輻射的惡劣氣候，雕樓是一種封閉性較強的建築，窗戶一般不大，上部有挑出的窗簷，簷下常懸掛窗簾，以適應高寒與強輻射的惡劣氣候。藏族認爲窗簷式碉樓的眉毛，窗口是明亮的眼睛，因此窗的造型明快，裝飾別具特色⁵³。

當前直接被開設在牆上的窗，是我們生存的世代所慣常看到、使用的窗扉，每當開窗時，窗外的景緻隨即映入眼簾，天候與景緻如何直接影響了人的情緒，人在室內即能俯覽萬物，天氣爽朗時更可將自然顯露的歡樂因子藉由窗子的傳遞，將清新的空氣引入屋內；季節更迭之際，就如一葉知秋之總總的視野感觸，均能牽動人的感悟，一窗一世界的情境即若如此。老子曾說：不出戶，知天下；不窺牖，見天道⁵⁴。老子此番話是用以說明，聖人能藉由窗感知天下運行之道，雖說不直接觀望窗外，然界由窗光、穿流的空氣等諸多氛圍的傳導，細心於司，便能得知天下之變化。這說明了，窗不僅止於光線與空氣和景緻的流通口，於心靈的感通更是任其自由暢快的進出之道。

另一方面，窗的造形與裝飾性在建築中，經過了歷代的發展和改良，窗由原來的一方小口簡單形狀，因爲人對其需求與美感的越加要求，窗的設立更能突顯屋主地位是否顯赫，創建時總會參入巧思，因此，窗的造形、材質等的使用，也決

⁵¹ 葉柏鳳(2005)。《牖以爲室-窗式》。上海：上海科技教育，頁 3。

⁵² 藍先琳（2008）。《牖窗》。天津：天津大學出版，頁 10。

⁵³ 藍先琳（2008）。《牖窗》。天津：天津大學出版，頁 248。

⁵⁴ 老子道德經第四十七章：不出戶，知天下；不窺牖，見天道。其出彌遠，其支彌少。是以聖人不行而知，不見而名，不爲而成。領悟了道，不用出門就能知天下事，不用看窗外就能知天道的運行。<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!FyZ9IEiRGAIYpUfyARd3W8s-/article?mid=78&prev=79&next=77> 2012.12.20

定出建築物風格的妝點性靈魂，窗的形態決定了住屋建築的價值。在中國傳統窗飾的象徵性是體現在雕飾和彩繪之上，寄寓吉祥、如意、福壽、嘉慶、富庶、平安等意涵上⁵⁵。當代建築造形趨向簡約，窗的外觀與結構簡潔明快，沒有太多的紋理裝飾，藉由窗口觀景是一種直接的觀察，直接而明朗。

人的一生中想必都住過不同的房子，在不同城鎮，有過不同的窗景，每個人或多或少都擁有或大或小、或闊綽或窄促的窗；窗的存在連繫了心靈與外面的世界；有了窗，讓光進來，讓風景留駐，窗也是為了等待，等待生活可能發生奇蹟，等待愛情，等待四季的變化，等待未來或緬懷過往……⁵⁶。

窗在生活中是直接和必須使用之物件，他能提升生活機能的暢快之意，能在心靈層面給予無限的冀望與追念，窗框中不斷出現的景緻，飄送進出的微風、細雨和氣味參雜在生活中，是生命中未能或缺的一部分。

第四節 窗的形態與美感呈現

建築美感心理是指人們在觀賞建築美時所引起的特殊心理活動。美在客體，美感則是主體對美的能動反映。建築美的信息發送在於其客體自身，但建築美的信息接收，即「美感」，則有賴於主體的建築審美能力，有賴於審美主體對建築客體的反映程度和反應狀況⁵⁷。這些反映程度和狀況，是一每一個人的美學涵養而定，依個人之審美心理而擇取了自認為美的建造物。

窗的形態與美感如同建築一般，差異在於建築是一座龐大的形體空間，窗扉則是牆面上的一方孔洞，未能與整座建築的總體功能相比擬，形制上更是簡易，經過專業的研製和製造，窗的使用素材、色彩、功能都飽含美感因素，一方小窗或整體的帷幕式大面窗，被參入了〈玻璃〉這個當代窗的建構所必備的元素。即

⁵⁵ 葉柏鳳(2005)。《牖以為室-窗式》。上海：上海科技教育，頁 131。

⁵⁶ 馬帝歐·佩里柯利 (Matteo Pericoli) 著 廖婉如譯 (2010)。《紐約的窗景，我的故事》。台北：馬可孛羅文化，頁 15。

⁵⁷ 汪正章 (1993)。《建築美學》。台北：五南圖書，頁 197。

如葉柏鳳所說：窗式藝術具有時代感和地域性。在現代空間中傳統窗式與時尚相互融合，展現出特有的藝術風采。我們通過對材料與環境的關注，經過對中西方窗式的再次認識和實踐，令古老的窗式藝術在現代文明的包容與階調中重新煥發出生命力⁵⁸。人類對於美感的喜好，即如藝術的更迭，自寫實、印象、抽象，現代、後現代等派別的衍化，循序找尋改變。建築藝術總能引領風騷，率先將各式藝術風格豪邁的向世人宣誓和展示，建物築起的那一刻，即宣告劃時代的來臨。窗的結構、形體的創造與美的建構如是相隨著，窗可以從造型款式、材料技術、使用方式、建築屬性等方面予以區分，並因空間結構與使用功能選擇使用。

中國建築中的園林建築中窗的造型最為豐富多樣，江南園林中的漏窗⁵⁹常見的有方形、圓形、六角、海棠、漢瓶等樣式。從材料上畫分，有木窗、磚窗、琉璃窗、石窗、金屬窗等類型（藍先琳，2008，13）。園林的結構景觀是繞洞環景的建造形式，爲了締造每一場景的造形差異，使用了許多窗型建造於同一建築，與西方的建築將窗型統一規整化之使用有所差異；窗的美的訊息依著各別的形態傳達，所傳遞出來的是讓人感知到的形式與意識上的美。

窗的形式之美更可說爲：是主要體現在空間、造型與裝飾的有機統一。藝術總要適應他所附屬的材料、結構等技術條件，總要適應建築物的實際功能和自然環境，總要以空間服務於各種各樣的使用目的⁶⁰。此爲窗在形式和存立中所能引發的美感價值和意義。

而在意識上的美，自古老文化中的「聚光之窗」，召喚著居住在深牆厚窗的心靈，能藉由窗所傳導的光束、光影解放那被拘束著的靈魂。如 16 世紀義大利的卡拉瓦喬(Merisi da Caravaggio, 1571~1610)留下許多呈現在光束中的人物肖像畫；17 世紀荷蘭的維梅爾(Johannes Vermeer, 1632 ~1675) 則模糊了光束的輪

⁵⁸ 葉柏鳳(2005)。《牖以爲室-窗式》。上海：上海科技教育，頁 127。

⁵⁹ 漏窗又稱花窗，此指院牆上有櫺心的窗。多見於南方園林，是園林建築中最富詩意的建築構件。這種窗一般不能開啓，或鑲嵌木構的櫺心，或以磚瓦鑲砌成通風的心扉，還有用鐵花做心扉的漏窗樣式。漏窗精美、通透，變化無窮，從窗櫺後透露出來的景致，平添迷濛虛幻之美。藍先琳（2008）。《牖窗》。天津：天津大學出版，頁 132。

⁶⁰ 藍先琳（2008）。《牖窗》。天津：天津大學出版，頁 13。

廓，描繪室內人物在擴散的光線中佇立。藝術家是將融合的窗之光傳導到所要表現的空間、圖像意識之中，借用了玻璃導光的意境，傳達藝術家所認為的空間和意境之美。

時間進入到當代，建築所使用的窗，裝飾的繁複度漸次減低，隨著科技的技術發展，窗帷的材料與造型與科技產物在質感和形態上日趨接近，建築物以幾何形態結合各式類同型態的窗框與玻璃，瞬間在平地上以一柱擎天的形態出現，整體的巨大玻璃帷幕，影現該建築周圍遠、近的景緻，恍若現代的都城叢林景觀，是反影與再現的景觀模式，產生了對比性和虛、實之對應關係。人身處於如是的當代建築景觀之中，如同置身在實境與虛擬的交錯情境，只有科技文明的當代，才能塑造如此的景緻。整體觀之，窗在這樣的建築體系中，成為隱沒式的建築組件，當他被開啓時，因為光的折射角度不同才會被察覺，光的折射角度之差異產生出與其他帷幕不同的折射反影景緻，即是整體一致性中的破格；此破格畫面的不同，反倒成為視眼的注目焦點，是不同於集體美的風格。

<窗>在建築中有其不可取代的位置，建築體的完成因為窗的置入而更顯完整；因為窗的功能，使得建築空間的密閉與隔離感消失，能讓明亮的光線穿入，能傳送清新的空氣、氣息；因為窗的材質使用，使得建屋有了裝飾性的美感；因為窗框中的玻璃，使得視野能夠望向近處和遠方的美景；因為窗帷、窗簾的掛起，使得溫暖和美的氛圍得以傳遞。

法國美學家勒內·干格（René Huyghe，1906~1997）指出：因為藝術訴諸視覺，而視覺往往渴望一種源源不斷的食糧，於是視覺發現了繪畫的魅力。藝術的基本手段就是圖像…在藝術中，圖像也是一種敲擊，它喚醒每個人的意識，觀者如具備敏銳的觀察力即可進入它，從而欣賞它⁶¹。筆者將視覺圖像聚焦於窗景，美麗壯觀的建築是人類偉大的藝術成就，而窗是那偉大的藝術創作中明燦的珠寶，能夠突顯作品的整體美的價值。窗經由光的穿透與照射，形成一道光的穿透力的美麗光景，這樣的景緻之美是其獨一的景象，形成許許多多的窗詩美景。

⁶¹ 何政廣（2011）。《藝術中的窗景》。台北：藝術家，頁 2。

窗的形式與特質分類

窗的形式	窗的特質
檻窗	檻又稱隔扇窗，廣泛應用於殿堂、園林和民宅。這種窗和隔扇門相似，窗扇為豎長形，排列組合於兩柱之間的檻牆上。
欄杆雕窗	欄杆雕窗即窗前加護欄的雕花木窗。其窗扇多為對開的兩扇，雕花護欄位於窗扇下部。宋代的欄檻鈎窗極為優雅，是內裝檻窗外設欄杆的一種複合樣式
支摘窗	支摘窗是北方居民廣泛採用的窗型。支摘窗也是在檻牆上裝滿的一種窗，窗扇為橫長形狀，分上、下兩排，下排窗平時是固定的，也可拆卸；上排窗可以向外支撐開啓，支摘窗由此得名。
和合窗	和合窗又名滿周窗，常見於江南，華南一代的水榭和石舫。和合窗的結構與北方的支摘窗相似，組合排列於檻牆之上。窗扇也是橫長形，多為三橫排，其中最下一排是固定的，上面兩排可以開啓。
景窗	景窗是直接開在牆上的窗，窗扇的形狀、大小、位置不拘一格，單扇、雙扇均可。景窗的外框做成磚細宕子，內部為木窗框，有方、圓、六角、八角等樣式，廣泛應用於各類建築中。
長窗	長窗大都安裝在前後步架和前後廊架上，實為落地滿裝的隔扇，江南一代稱之為長窗，北方稱之為隔扇門。長窗兼有門、窗的功能，既方便出入，又可通風採光，在江南園林和各種民間建築中得以廣泛應用。
橫披窗	橫披窗又稱橫風窗。橫披窗位於門或窗的上部，為的是擴大採光面積，並使立面更富整體感。立面較高的建築，由於門、窗的高度有限，其上部尚有一段空間，為使立面更加通透，安裝橫向的窗屨，故稱之為橫披窗。
天窗	天窗即開在屋頂上的窗戶。天窗能有效的改善室內的通風與採光條件，多用於封閉性較強的建築。天窗多以玻璃等材料為心屨，既透光又防滲漏。天窗有兩種基本類型，一種是能開啓的天窗，兼有通風和採光的功能；另一種是固定於屋頂的天窗，無法開啓只能採光。
漏窗	漏窗又稱花窗，此指院牆上有櫺心的窗。多見於南方園林，是園林建築中最富詩意的建築構件。這種窗一般不能開啓，或鑲嵌木構的櫺心，或以磚瓦鑲砌成通風的心屨，還有用鐵花做心屨的漏窗樣式。漏窗精美、通透，變化無窮，從窗櫺後透露出來的景致，平添迷濛虛幻之美。
什錦窗	又稱十樣錦，長見於北方園林建築，結構類似南方的漏窗，一般尺度不大。窗框造型豐富，有圓形、六方、八方、扇面、梅花、桃、石榴等多種樣式。

	什錦窗有三種結構類型：窗框內如果設通透的單層檣心，則與漏窗相似；若框內設雙層心屨，貼花紙、紗或鑲嵌玻璃，稱之為夾棹什錦窗相當於燈箱的功能；還有一種鑲嵌在牆上的“假窗”，不能透光，僅用於裝飾牆面。
洞窗	洞窗又稱空窗，即牆上不設窗扇的窗洞，常見於園林建築。洞窗僅有窗框，結構簡單，形狀、大小和位置確十分講究。空窗是創造園林框景的重要手段，意於勾起由人尋幽探景的雅致。杜甫的詩句“窗含西峻千秋雪，門泊東吳萬里船”，則是框景效應的最佳寫照。
牖窗	古時稱直接從牆上開洞的窗戶為牖。牖窗一般指山牆或後檐牆上開設的窗以及某些附屬建築的小窗。牖窗是住宅建築的附屬性窗，有加強通風，採光的作用，窗戶一般不大，窗框造型也較少變化，形狀以圓形、方形、六角形等為主。
透風窗	透風窗是尺度最小的一種窗，也是中國獨具特色的一種建築構件。透風的形狀多數為方形或長方形，也有採用圓形、六角形和其他形的。透風的飾紋多為寓意吉祥的圖案，有點綴牆面的裝飾作用。
檣格窗	檣格窗也是直接開在牆面上的一種窗，特點是窗扇固定不可開啓，檣格多為整片結構。尺度較大，多為矩形。檣格窗後面可裱糊窗紙，既可透光又擋風寒。檣格窗結構簡單，裝飾性強，在民居中應用較多。
拱券窗	拱券窗即上部為弧形拱券的窗，一般為上、下兩段式結構，上部弧形拱券部分相當於橫坡窗，下部為矩形半窗。拱券窗常見於寺廟建築。窗套常以精美的石雕或磚雕裝飾。清中期以後，文藝復興、巴洛克、洛可可等西方建築風格傳入中國，對東南沿海地區影響尤深。
窑洞窗	窑洞窗及窯洞上的組合式窗，多見於山西、陝北等地區。黃土高原上的窯洞，門一般設在拱形洞口的下部，上部設弧形橫坡窗，門兩側設半窗。窗櫺以方格為主，輔之以套方、井口、万字、柿蒂、盤長等紋樣。
藏式窗	藏式窗即藏式雕樓建築的窗戶。雕樓是一種封閉性較強的建築，窗戶一般不大，上部有挑出的窗簷，簷下常懸掛窗簾，以適應高寒與強輻射的惡劣氣候。藏族認為窗簷式碉樓的眉毛，窗口是明亮的眼睛，因此窗的造型明快，裝飾別具特色。

表 1 窗的形式與特質 資料引自：藍先琳（2008）。《牖窗》。天津：天津大學，頁 24 ~ 248。

第五節 窗詩與美境

在中國的詩詞中“窗”是一個經常被詩人們所用的單詞或複意，窗自原初的函而後加入“穴”使成爲形聲字，本意爲天窗，也泛指爲房舍、車、船等的通氣透光之口。再加複詞有〈窗下〉的讀書之意，〈同窗〉是指同窗之下一起學習的同學，再有〈窗下功夫〉所指爲學問等的諸多意涵。因此也爲詩人們在詩詞中經常引用的語詞，以中文詩爲例中國，歷代許多詩人中引窗境、窗意爲詩使其晶透的崇高胸懷得以表露，窗總是在高處，詩人們以窗居高的超然情懷，藉由窗將蘊藏深厚的文化與審美精粹留入詩章之中。因此，窗的意境經由詩人的闡述、描繪總能顯露無限的美的意境在其中。因此，筆者認爲窗中有詩，詩中有畫有藝術。

歷代以來偉大的詩人們對於窗的美總有諸多讚頌，或更有借境抒發情感的懷情詩篇，白居易曾對於自己的住屋有所描繪：“三間兩柱，二室四牖。洞北戶，來陽風，防徂暑也。敞南甍，納陽日，虞祁寒也”。此處〈敞南甍〉是指開起南面的窗，是能印證白居易對於居屋觀察細微，詩詞短句，以風、日進出窗口的直接描述其居所的特質。

詩人孟浩然在〈過故人莊〉中之詩句亦將窗的意境巧妙的鋪陳在與友人聚會的過程畫面中。詩中所述爲：

故人具雞黍，邀我至田家。綠樹村邊合，青山郭外斜。

開筵面場圃，把酒話桑麻。待到重陽日，還來就菊花。

詩中所要描述的是——友人已經預先準備好了酒菜，殷勤的相待著，大家面對著晒穀場和菜圃園，邊喝酒邊談論農作物生長的情形。話題看似圍繞在農家的雜事上，卻能強烈感受到主客的深厚情誼。親切的主、客相處氣氛，在久遠後的今日，仍能感受那濃濃的友誼。這景象中的窗景，富含著古代農家的古樸與自然的鄉間景緻，詩人的眼睛穿過窗口引領出晒穀和菜圃園的農家景緻，字詞意涵爲友誼歌頌，而畫面的運境有如田園風格的窗景畫。

再談王維的〈雜詩 二〉所寫：君自故鄉來，應知故鄉事。

來日綺窗前，寒梅著花未？

王維一開場即是借助友人的動態畫面，將場景拉回到自己多時未歸的故里，家鄉的景象是一隻是否已開的梅枝與窗的重疊景緻，突顯出園林式的窗的形式，寒梅更是冬天的寫照，葉已掉盡，梅樹彎曲蒼勁的枝桠，更能陪襯窗景的詩境美感。

“寒梅著花”與否則更藏滿了無可言語的情感資訊。“綺窗前”像是傳達某個事件所發生的環境。這窗的情境如此蕭瑟，若因梅花的綻放，則自有另一翻情境了。

而李商隱的〈夜雨寄北〉：君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池。

何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時？

此詩將窗與親人相連結，開場是借景於書信往返的靜態畫面，並借由描述自己當前身處的天候與處境；期望身處兩地的兩人得以早日重聚，而那份期望也由自我的想像塑造重聚時的景象，期望能在窗邊翦燭夜談。李商隱此詩中對於窗邊景象為何未有提及，然既是要翦燭夜談，時間必然是夜幕時分，唯有借靠這線索去想像，那窗的詩境與美。

在文人中通常會以「詩情畫意」來形容園林藝術之美，由此不難看出詩與畫對園林藝術產生的重大影響。實際上，園林可謂詩之具象化，畫之立體化。西方造園亦講究要有「詩人之情，畫家之眼」(poet's feelings and painter's eyes)⁶²。此為筆者將窗景與詩境結合為畫的思維主軸，往常東、西方的房舍結構、材料使用和圖騰裝飾差異極大，是能夠引起筆者極大的注意和將之轉化為藝術創作的主要原因，並將不為大眾完全注意的一方窗景，使其呈現和分享。

美國詩人惠特曼 (Walt Whitman, 1819 ~ 1892) 說：“最偉大的詩人根據過去與現在構成將來的一致。”古典主義代表公正，歌德式代表虔誠，巴洛克式代表富貴，中國文化或可代表融合⁶³。此番話協助筆者對於所見之窗之所以認定其

⁶² 余東升 (1995)。《中西建築美學比較研究》。台北：洪葉文化，頁 257。

⁶³ 葉柏鳳(2005)。《牖以為室-窗式》。上海：上海科技教育，頁 149。

為美的最佳認證，並依此適切的由〈所見之窗〉之作品中做了詮釋。

萊特說：而你知道，建築師就是詩人…，一個有創意的建築師應該去修養這種詩的精神⁶⁴。建築師已將作品提升至如詩的境界，在觀看那立面體的作品景緻時，啓能沒有詩境的感受 !! 建築是立體型態的詩篇，而窗則是將詩篇扉頁翻起的通口，有詩呈現的主體也才能有詩的載體可茲呈現。

窗是浪漫愛情發生的場景，
窗是想像飛馳的靈感之泉，
窗是誘惑的源頭，也可能是犯罪的入口……，
窗是關於自由和夢想，孤獨和寂寞，歡樂與喧囂……。⁶⁵

藉由詩的浪漫情懷與窗給人的想像空間，自赴外留學多年以來，美的景緻總能在許多的旅行中遇見，更能夠遇見許多美如詩一般的窗的景緻，如詩般的窗被收納於照片中，記憶之中，多年之後那記憶飽滿了，適時的將此〈詩與窗景〉的創作意念藉由版畫呈現。所見、所感之美的窗景景緻傳遞，是藉窗使為心靈之眼的表徵傳達內蘊所思的詩意美景。本研究創作系列所依循的學理之整體建構思維，起自大場景的建築與城市、鄉村氛圍的建設之整體樣貌，形成對於人美感素養的影響，使明晰建築美感對於生活環境的影響，也能自我薰染於內心。

⁶⁴ 成寒 (2002)。《瀑布上的房子－追尋建築大師萊特的腳印》。台北：時報文化，頁 15。

⁶⁵ 馬帝歐·佩里柯利 (Matteo Pericoli) 著 廖婉如 譯 (2010)。《紐約的窗景，我的故事》。台北：馬可孛羅文化，頁 15。

第三章 創作理念、形式與技法表現

遊覽名勝，你會被絢麗多姿、名聞遐邇的古代建築藝術所陶醉。故宮長城、雅典遺跡、東方的古老苑囿，西方的「人工石林」，還有世界各地繁華的都市景觀，寧靜的鄉野村落，無不凝聚著古人和今人的匠心、智慧，成為人類文化和文明的結晶⁶⁶。筆者以此窗景為創作主題，是以依循自我在旅途中，視眼所及，剎那之間併發於內心所觸發的凝視與感動；對於觀景有所感的瞬間，景象藉由視網膜、光線的照射，儲入內心潛意識意欲呈現的圖像範圍。依照雅各·馬利·艾彌爾·拉岡（Jacques-Marie-Émile Lacan，1901~1981）「視像—象徵—真實」（the Imaginary - the Symbolic - the Real）三位一體的架構來看，這個超越就是要從涉及視像與象徵兩個層次的成像邏輯，過渡到與象徵、真實層有關的凝視⁶⁷。這凝視的畫面，經過軟體的局部或全景調整，使能達到筆者對於每一圖像畫面所要傳達的意象效果。

馬帝歐·佩里柯利（Matteo Pericoli）⁶⁸：第一次「真正」注意到建築物上的門窗有多迷人，是走在遙遠的都柏林街巷上。儘管冷冷的風讓人不覺拉緊衣領，色彩與式樣極度鮮明的愛爾蘭門窗，卻牢牢抓住我的想像⁶⁹。馬帝歐以建築師的眼光觀察到街道上建築物本體的美感之外，門、窗同樣有著迷人之處；門在功能上是讓必須進、出建物的人與物得以通行；窗在實質的功能上不是用以通行，然卻有著更為廣義的進出之功能，比如戶外的太陽光、戶內的人造照明、空氣、味道、聲響、色彩、意識等等，都能直接或間接經由窗的傳遞，而能內外互通。

窗景的傳遞有許多層面，藉由窗而能締造出美與想像，也必須依賴於建造者

⁶⁶ 汪正章(1993)。《建築美學》。台北市：五南圖書，頁1。

⁶⁷ 黃冠華(2003)。觀看不見：凝視的概念。台北：政治大學，新聞學研究期刊，87期，頁133。

⁶⁸ 馬帝歐·佩里柯利（Matteo Pericoli）出生於義大利米蘭，米蘭建築學院畢業，1995移居紐約，現居義大利 Turin。

⁶⁹ 馬帝歐·佩里柯利（Matteo Pericoli）著，廖婉如譯（2010）。《紐約的窗景，我的故事》。台北：馬可孛羅文化，頁4。

所賦予的外型塑造；美的建造而後，方能任人或樣貌、或材質、或具象、或意象對之傳達，即如：

窗是浪漫愛情發生的場景，
窗是想像飛馳的靈感之泉，
窗是誘惑的源頭，也可能是犯罪的入口……，
窗是關於自由和夢想，孤獨和寂寞，歡樂與喧囂⁷⁰。

窗所顯露的景緻總能予人更寬廣於一方窗格之範疇，能藉以話心、話景、話想像、話以往。古今中外，許多詩人藉由一方小窗傳達出雄偉浩瀚的詩情氣魄，經由才情文思，能將窗的意境和想像適切傳達。以唐朝詩人王維〈雜詩〉中所寫為例：

君自故鄉來 應知故鄉事
來日綺窗⁷¹前 寒梅著花未

四句詩語中道出時間、地點、景緻與氣息，遣詞雖是閒語、雜感，確意味深長，以窗花前的梅枝描述對於久居在外的人對於家鄉、家人的思念之情，言簡而意長。這樣的情境表達，亦是筆者所欲傳達的意境之其一，能予人在內心中產生觸動。

第一節 創作理念

行旅過程中，儘管是多人同行亦或獨自遊賞，感動的剎那是經由視網膜與光線的傳達與刺激，於記憶中存入圖像載體，經由自我對於場景、景象喜好的直覺選取，而完整無缺的直接紀錄於內心中。在照相機發明以前，藝術家以素描、述

⁷⁰ 馬帝歐 佩里柯利 (Matteo Pericoli) 著，廖婉如 譯 (2010)。《紐約的窗景，我的故事》。台北：馬可孛羅文化，頁 15。

⁷¹ 綺窗：雕刻的窗子。

寫和繪畫等方式，紀錄下自我所欲傳達的畫面；照相機發明之後發展到當今數位化時代，普民均能依自我所擁有的美感知能與修養，將所認為具美感、感動和喜愛的場景畫面直接紀錄下來。所不同的是藝術家有其先前的美感養成，能於拍下景緻的剎那之前，已經有了定見和畫面構成之想像，藝術家有所選擇性的拍製畫面，以然是為藝術創作的一環。

往下即循本研究創作的過程依觀景、製景、凝像和印像等四個單元，藉以闡述作品創作理念的循緒思維與創作程序。

一、 觀景 — 旅行的過程中，筆者藉由數位相機所拍製的圖像，表面看來是隨爾而拍，然在拍照的先前意識，是筆者執意創造機會，多次前往相同的城市、鄉間，甚或選取相同的觀看角度，於不同的年度時間再次前往拍製，此即論證了拉崗理論對於「觀看」的關鍵要義。也就是說，超脫了封閉性想像及對象徵他者的臣服，主體必須回過頭來、進一步地面對自身及現實世界中的匱乏，並維持適當的慾望與想像空間⁷²。此項論證充分顯現筆者對於留學地的懷念與嚮往，此時因為工作，顧慮現實，未能再次長時間停留在內心嚮往之處；在此地，平日所面對、所觀、所感之房舍景象未能吻合於內心之期待，因此，只能借由對於美好空間景緻的想像，寄予期望。而這份美好空間景緻的想像，在本研究創作中，將討論與呈現焦點鎖定在景像中的〈窗〉景，和意境上的〈詩〉意，使互為依托，能夠相互呈現。

觀景時筆者依循視眼所及的剎那直覺，知覺到能夠引起自我欣賞的景觀角度。每位觀者、賞景者，會因循自我既有的先前經驗，有其自我的美感先驗與知覺，許多的歷程的累積，而形塑出自我的定見和觀點。旅途中所觀賞與觸及到的景象，正如黃冠華所言：正是在主體與凝視之間既封閉又開放、既過剩又匱乏的矛盾關係中；拉崗還原了一個我們得以持續觀看、

⁷² 黃冠華(2003)。觀看不見：凝視的概念。台北：政治大學，新聞學研究期刊，87期，頁133。

創造性想像的基本狀況⁷³。

在觀景這個活動和意念之中，可以是特意安排，為了一個自然的生態情境或者是人為所建構的場景，創造出臨近所嚮往的地方。當親臨其境，臨場當時的許多因素滲入其中，如同行者、天候和自我的心境或者身體狀態等，諸多外在因素足以改變那觀景後所留存的記憶和印象。

二、製景 — 創造性想像的基本狀況，使得筆者於景象映入眼簾之時，被凝視的主體開放性的持續傳到自我的主知覺，經意識片刻間的篩檢之後，決定出所欲留存的景緻範圍。每按下一個快門，那自我認同景緻的景象即被留存，而觀景的內心意念也完成了製景的初始階段。筆者的拍照習慣，經常是以定點方式觀景後再多角度移動鏡頭，同一主體拍取多張畫面，使能有多角度的觀察景象留存。

再者，使用設計美編軟體 **Photoshop** 進行筆者欲意傳達的視覺意象之再製造；進行之前，預先擬出想像的理想圖效，再依序實際操作調整和比對效果之差異，使達到自認為的理想圖效狀態。即如劉思量在其《藝術心理學》文中所說：藝術作品必須藉著形式，將內容予以知覺形象化。形式中的各種元素如形、色、空間、光線等也有其動力，各種元素動力之交互作用，因而組成了完形動力結構⁷⁴。

為了在筆者作品中增加上述之各形式的各種元素所呈現的效用，在型態上、色彩、空間效果以及光線強弱等方面，使用不同的功能進行適度的調整。恰能印證保羅·克利(Paul Klee, 1879~1940)所說：漸層、重複、漸進等方式，都會產生運動、韻律及動力之效果⁷⁵。這些效果的製造產生，形成畫面上主要的構成要素，能夠強化作品的視覺張力。

⁷³ 黃冠華(2003)。觀看不見：凝視的概念。台北：政治大學，新聞學研究期刊，87期，頁133。

⁷⁴ 劉思量(2004)。《藝術心理學》。台北：藝術家，頁156。

⁷⁵ 劉思量(2004)。《藝術心理學》。台北：藝術家，頁57。

三、凝像 — 本系列作品拍製的圖像使用電腦軟體調整完成之後，再經由電腦軟體分色；以 **Photoshop** 軟體為例，於影像欄位中將模式調整為青、洋紅、黃和黑（C、M、Y、K）四個色板。電腦將每一圖像依色彩於該圖像之中分佈的位置和色彩深淺的實際狀態分置，依四個色板逐項印製黑白稿於賽璐珞片⁷⁶，此賽璐珞片圖稿即為製版所使用的黑白稿。此黑白稿的定稿製作，作品畫面的型態、質感、色彩和網點等特質，即已確定而凝像。

本系列作品使用〈照相平版〉印製創作，因此將圖像分別於 **PS 版**⁷⁷（**Presensitized Plate**）中晒圖，使用光聚合型陰圖原版晒版，圖紋部分的重氮感光膜曝光後硬化，圖像留在版上，是可印出圖像的部分。非圖紋部分的重氮感光膜未被曝曬，見不到光的部分無法硬化，經調製的專用顯影液溶解而去除，未留圖像在版面上，無法著墨使印出圖像。

經由感光機曝曬、顯影完成的 **PS 版**，需再經由適度的整面膠⁷⁸將整個版面擦拭，使於印製時維持良好的著墨效果。而後再塗上阿拉伯膠原液，使用木漿海綿快速均勻塗佈，再使用乾淨棉質濕布塗擦均勻，使呈薄膜狀態，用於保護版面。如此，作品的圖像以然完成製版，筆者稱之為凝像，是為凝固定著，未能再改變之意。

四、印像 —

版畫藝術創作始自中國唐代，使用適當雕刀工具將所要呈現的圖紋以反紋雕製於木板上，再使用印墨、印紙和印製工具印出圖像，此為木刻版，是為〈凸版版畫〉之領域。在版畫藝術發展歷史上，在〈凸版版畫〉之後依序發展出〈凹版版畫〉、〈平版版畫〉、〈孔版版畫〉、〈綜合併用版畫〉以及〈數位版畫〉等多元技法。每一項版種的製作都是要經由手的製

⁷⁶ 賽璐珞是硝化纖維塑料，是“合成樹脂”的名稱。

⁷⁷ **PS 版**是從英文“**Presensitized Plate**”的縮寫，中文意思是預塗感光版，1950 年，由美國 **3M 公司**(**Minisota Mining & Manufacturing Company**)首先開發。

⁷⁸ 若整面膠稀釋過度，版面易碰傷或髒汙；若整面膠濃度不足，印製時容易著墨不良。

作與印製，雖說數位版畫是經由列表機的輸出印製，然在輸出印製之前仍需經由繪製、調整等製作程序，還是需要經由人手的操作。

劉思量對於藝術品的成立，認為需要以下五點條件，試簡要分述如下：

- (1) 藝術品必須是人手造的。
- (2) 藝術品是獨特的（Unique）：不只是數量的稀少，而且是質量的精。
- (3) 藝術品是具有留存價值的事物：藝術是生命延續的一種表現。
- (4) 藝術品是具有審美價值的事物：傳統美學認為，以藝術本質為出發。
- (5) 藝術品是具體的事物：透過某種具體的形式，藝術品才能存在，才能重複再現，沒有形式的藝術是不存在的。

綜合以上五項條件，藝術品可以說是：以雙手所造、獨特，並具有保存與審美價值的具體事物⁷⁹。版畫藝術所成立的條件，正是與上述所提之特點相符。筆者選擇使用〈平版版畫〉中的 PS 版為創作，一方面是將作品圖像維繫在與原始稿最為接近的狀態，而能兼融當代所發展之版材，和廣泛被使用的印製技術，但以藝術家自我的雙手親自進行手工四色套印之印製。

第二節 創作形式

人類所能創造的藝術類別之中，都需經由一項或多元的形式始能將創作者的想法、意念傳達表現完整。如建築使用堅固不易被損毀的材料，結合了最新發展的技術和素材，依據設計者和使用者兩相認同的結果，建造出理想的容身之所。雕塑的製作，使用能將積體面積堆造出來的形式表達。繪畫或複媒之創作，以能將創作者的思維圖像繪製到某一可繪製的物質之表平面上。

而版畫藝術的創作，是一種間接呈現的形式，多數版種都是需要將圖紋以相反的狀態製作該有的形態在版面上，如〈凸版版畫〉是使用刻刀等工具刻製圖紋，印出的圖像是版中凸起的部位之形式；〈凹版版畫〉使用尖錐或其他工具與

⁷⁹ 劉思量（2004）。《藝術心理學》。台北：藝術家，頁 17。

手法將所要創作的圖紋反向製作於版的凹陷處之形式，所印出的圖紋稱之為〈凹版版畫〉。〈平版版畫〉同樣是將反紋製作在版面上，或手繪、或照相感光製版，傳統的平版版畫是使用油、水相斥的原理印製形式，新發展的〈無水平版〉使用的版材不同，印製時在版面上無需補充水分的印製形式。〈孔版版畫〉則是使用絹網上的細密孔洞，不成像的部位以感光乳膠等填充物填塞，成像的部位是簾空狀態，以橡皮刮刀自網上壓送印墨到置放在網下的印紙，是為穿透、壓印的創作形式。

總的來說，創作形式是擇取一種表達作品內容的組合方式，這樣的組合方式能帶給觀賞者理性的形式美，這形式美的製作完成，即是一件藝術品的完成。版畫藝術的表現形式多元，每一項版種的製作型態與技法差異極大，所能達到的作品圖效和氛圍各有不同。因此，藝術家對於該版種的熟悉度與製作的精緻與完美度息息相關，選定適當的版種形式呈現，亦是作品之創作是否為良好的重要因素。

本系列作品選定使用〈平版版畫〉製作原理的 PS 版，側重於使能維繫圖稿的原始精神，能使用電腦軟體調製筆者所欲強化圖像效果的特質，所累積的印製經驗⁸⁰能將作品之色調充分呈現，因此而選定以此形式呈現〈詩與窗景〉系列作品之創作。

第三節 創作技法表現

筆者求學的主修課程以版畫為主，教學課程中也是以版畫相關課程為主要開課內容，為使創作得以延續，以及在教學上能更為精進，因此，選擇平版版畫中的 PS 版創作，使能完整呈現預先所設定的作品效果。試將平版版畫特質及 PS 版之特性與技法表現簡述如下：

一、平版版畫

⁸⁰ 1992 年筆者首次接觸平版版畫，並於當年度歲末時節獲選為學院院長新年賀卡製作小組，印製石版畫單一圖像 100 張作品，和陸續其他創作作品數十件。返台任教 10 多年以來，每一學年均開設有平版畫課程，期間仍持續使用平版版畫創作。2012 年初，協助插畫家鄒駿昇印製她的〈英倫插畫系列〉15 件作品，彩色套印每件印製 12 張。

1787 年德國的西蒙(Simon Schmid)率先使用石版印製出版畫，開啓了往後石版平版畫發展的基石。西蒙 Simon Schmid 激發出的想法如同一般版畫將石頭視之為刻製圖像的製版媒介物，能將繪製的圖紋複數印製出來；直到 1798 年亞理士·西尼菲爾德 (Alois Senefelder 1771~1834)⁸¹沿用這樣的構想發明了平版畫⁸²。清光緒年間即傳至中國(張家瑀, 2001, 18)，平版版畫影響世界文化之流傳實甚遠大。

傳統的石版畫(石版畫、砂目平版)創作特質，仍需將原稿的相反圖紋製作於所要印製的版面上，其製作過程為先以含油脂的墨筆在預先磨平的版上繪製圖紋，由含有皂質、蠟和黑墨等物質的墨筆依創作者之意念繪製在版上，完成圖繪之後需經酸蝕、顯像等步驟才能製出良好的版紋效果⁸³。另一項特點在於印製技法，是依油、水相互排斥⁸⁴的現象原理進行印製。版面上繪製完成的圖紋，經由微酸液的製版使其顯像和定像，此為製版過程。

印製時使用適當的滾筒滾上適量的平版墨，再將滾筒上的印墨轉到印版上，滾上印墨之前，版面上必須維持適當的濕度，使未曾圖繪的區塊保有微量水分，有圖紋的部分會將水排開。將附有平版印墨的滾筒在版平面以來、回的方式滾動，滾筒上的印墨會逐地附著在沒有水份的版面區塊，亦即為附有圖紋的部位會

⁸¹ Johann Alois Senefelder (1771 – 1834) was a German actor and playwright who invented the printing technique of lithography in 1798.

⁸² 張家瑀 (2001)。《版畫創作藝術》。台北：國立藝術教育館，頁 71。

⁸³ 張家瑀 (2001)。《版畫創作藝術》。台北：國立藝術教育館，頁 72。

使用毛刷或棉花塗刷一薄層松脂粉(耐酸作用)，和滑石粉薄層在石版面上，倒上純阿拉伯膠液並用紗布擦拭至薄層狀態。第一次腐蝕：以預先準備好的腐蝕液進行第一次腐蝕。(腐蝕酸液 30c.c.：6~12 滴硝酸是為弱酸；30c.c.：13~22 滴硝酸是為強酸)調子叫淺的圖區塗上弱酸，調子較深的部分使用強酸進行腐蝕，最淺調的地方可使用純阿拉伯膠塗佈使保護圖像，如此進行二十分鐘的腐蝕。拭去膠液：使用紗布將阿拉伯膠拭淨使承薄膜狀態，並使之至少停留半小時，使其化學反應穩定。洗出圖形：以棉布沾松節油洗淨圖形。封稀釋柏油：以棉布沾附稀釋柏油在版面上擦拭至使呈薄膜狀態。以海綿詹水是去版面上的柏油薄層直到乾淨為止，再以滾筒在石版上滾上製版墨。第二次腐蝕：先塗上松脂粉和滑石粉，再於版面上塗上強酸液，使持續 10 分鐘，以紗布快速在版面上擦拭使成一薄膜，至少停留一日後再印版。

⁸⁴ 依據化學規律，組成物質的分子有極性與非極性之分，極性分子之間相親和，非極性分子之間也相親和，而極性分子與非極性分子相排斥，且極性差越大其排斥力越強。水的分子結構顯示了極性很強的特性，而油的分子結構顯示了非極性特性，兩者之間的極性差較大，因而水和油之間具有很強的排他性。把水與油同置於一個平面上，油所占的部分水不能介入，水所占的部分油也不能介入。李旺、寇疆暉等(2010)。版畫。上海：上海人民美術出版社，頁 81。

將印墨吸附，其他有水分的版面區塊則將印墨排開，如此反覆數次滾送印墨，直到圖像的部分能吸附足夠的印墨，使能印出清晰圖像為止。以上是為平版版畫印製的獨特性。

二、PS 版版畫

PS 版是為英文 “Presensitized Plate” 的縮寫，中文意思是〈預塗感光版〉，1950 年，由美國 3M 公司(Minnesota Mining & Manufacturing Company)首先開發。PS 版的基本結構在淺薄的鋁片上共有毛面導氣層、感光層、鋁版基和砂目等四個部分之構成。PS 版的砂目細密，形成的網點光滑完整，所以色調的再現性良好，圖像清晰度高。PS 版的空白處具有高度的含水功用，印製時水與墨的平衡度易於掌握。

PS 版是平版印刷專用的優質印版⁸⁵種類，一般都是選擇使用延壓性良好的鋁片做為製作的版基，版的厚度通常都在 0.1 ~ 0.5mm 之間。版基預先經過特殊的粗化處理之後，會產生細密均勻但不規則的孔狀砂目⁸⁶，使版面能保有良好的感光膜之吸附性、保水性和親水性之特質，在印刷過程中，只需使用少量的水塗刷在版面上，可以防止油墨的乳化和紙張的變形，明顯提高印製作品的品質。



圖 3-1 PS 版上不規則孔狀砂目

本圖引自：<http://www.pstop.com.tw/c/product.htm> 2012.12.16 查閱

⁸⁵ PS 版的親水空白部分，是一層經過陽極氧化處理的氧化膜，此膜堅硬耐磨，大大提高印刷的耐印力，經過烤版處理的 PS 版更能提昇印量。PS 版的親油墨圖紋部分，是解析度高的感光樹脂，網點的再現性良好，於印刷過程中暗調的大網點不易塞網，亮調的小網點也不易消失，中間調完整，能夠精確的表現高階調及色相。<http://www.pstop.com.tw/c/product.htm> 2012.12.16 查閱

⁸⁶ 水滴型砂目結構配合封孔製程，在印刷 操作中親水性好，保水性佳，版面潔淨，著墨性高，水墨平衡良好。<http://www.pstop.com.tw/c/product.htm> 2012.12.16 查閱

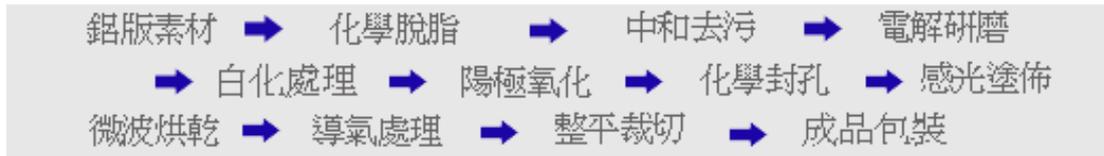


圖 3-2 PS 版版基製程圖 本圖引自：<http://www.pstop.com.tw/c/product.htm> 2012.12.16 查閱

第四節 平版版畫套印與化學變化

如上註解所述，PS 版的親油墨圖紋部分，是解析度高的感光樹脂，網點的再現性良好，於印刷過程中暗調的大網點不易塞網，亮調的小網點也不易消失，中間調完整，能夠精確的表現高階調及色相。以此對應筆者本系列作品所欲呈現的作品特質正相吻合，為筆者擇用此項技法之主因。

在傳統的四大版畫種類中和當代發展與時興的數位版畫，每一版種所必須歷經的刻版、製版和印版等三個創作過程中，存在著許多不同階段的化學反應和變化。化學變化⁸⁷，又稱為化學反應，其一般的定義為：物質的本質或形態上的改變，而產生新的物質。

化學變化和反應含有下列幾個特色，例如反應是不可逆的、變化後的產物和變化前具有不同的性質。化學反應的特質，在於反應是不可逆的、變化後的產物和變化前具有的性質有差異。而所物質改變的狀態最常見者有：顏色的改變、溫度的改變、味道的改變、沉澱的產生、氣泡的產生、狀態型體的改變等等⁸⁸。

PS 版印製時，大多以分版分色為製作版面效果之概念為執行方式，印墨轉印於紙面上之後，色彩完全固著，無法被消除。若為多重色彩的印製，所印製的版面有相同區塊者，色彩與色彩相互重疊，視覺上可以感受到疊色之後的色彩改變，且重疊印製之後的色相改變無法再回復到前一次印版結果的狀態，在疊印印製下一塊版面時情況亦然，完全吻合於不可逆之狀態；一般版畫藝術的印製雖然

⁸⁷ 物質在一些變化中會轉變為別的物质,生成之物質與本來之物質組成不相同，這種變化稱為化學變化,如木材之燃燒，木材燃燒後生成灰、煙和水。化學變化的特徵就是物質之組成發生變化，食物腐敗、鐵生鏽、燃燒、食物之消化等都是化學變化。

⁸⁸ 張家瑀(2010)。版畫藝術中呈現的化學變化 I。嘉義：嘉義大學視覺藝術論壇，五期，頁 72。

在常溫狀態之中進行，然卻也充滿了繽紛色彩的化學效用⁸⁹。

於此，再次印證，化學效用、不可逆性，使得版畫藝術在常溫中即能產生出獨特的表現效果和化學變化。在不同於常溫之狀態，藉由組成物的化學質性變化，可研究和創造出來的藝術表現，有著無限的發展可能性待予創造⁹⁰。



圖 3-3 筆者創作印製作品時之一

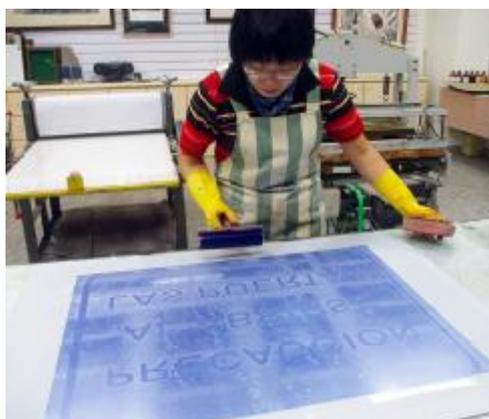


圖 3-4 筆者創作印製作品時之二

城市風貌的建立除了原先的地理位置、人文風貌之外，房舍建築的組成築出其特有的景象，不同的地域環境，使用不同的建築工法和建材，建構出地域性特有風貌。如此透露出來的訊息充分表達了西方文化的視覺中心主義：不管是傳統文化中的思辨（speculation）所強調的心靈之眼，或現代科學方法偏重觀察（observation）所必須具備的雙眼，在在都顯示了對視覺的依賴⁹¹。

這份依賴筆者將其以擇取的看似感性的畫面氛圍，傳達經由理性的思維調整而後的結果，詩的感性和窗景的理性相融為一。即如「理想性自我」，理想性自我基本上來自於外在的視覺形象，是自我據以建立的理想化整體幻覺，並成為視像投射的來源。換句話說，「理想性自我」成為我看我自己的基準，而「自我理想型」則涉及到象徵層的操作（非視像層），透過諸如律法的建立提供出一個象徵位置與秩序⁹²。

⁸⁹ 張家瑀(2010)。版畫藝術中呈現的化學變化 I。嘉義：嘉義大學視覺藝術論壇，五期，頁 79。

⁹⁰ 張家瑀(2010)。版畫藝術中呈現的化學變化 I。嘉義：嘉義大學視覺藝術論壇，五期，頁 80。

⁹¹ 黃冠華(2003)。觀看不見：凝視的概念。台北：政治大學，新聞學研究期刊，87 期，頁 132。

⁹² 黃冠華(2003)。觀看不見：凝視的概念。台北：政治大學，新聞學研究期刊，87 期，頁 135。

如此的象徵位置與秩序之建立，正如筆者綜合本研究創作系列之理念、感悟，將平版版畫分版分色，接續依照色版的深淺先後套印，使色彩漸地演變的印製特質的間接、可複數呈現之特殊性呈現而出。如此，在創作過程中使用多年的時間在外出行走的過程裡逐地浮現象徵層的方向標地，再而劃出自我內心中所定出的象徵位置與秩序感之建立，完成創作。

第四章 作品詮釋

現代人一離開住屋，幾乎就是在街道上以不同的方式移動身軀，在行動中除了街道的景緻，再有即是街道兩旁的房舍、門、窗等的造型和色彩最能吸引過往人群的目光。而屋舍的外觀造型、結構、材質的組成，形構出該城鄉特有之樣貌。如塚本由晴所說：窗可說是爲了因應氣候風土，加上在操作性、施工性的制約當中反覆實驗修正，才收斂成各自特有的形式⁹³。

窗的造形與規劃設計的差異性，也使得各都會、城市和鄉村有其各自的氛圍和風格語彙，展露於外人面前。黑格爾把建築「藝術」和「美」混爲一談，又把建築的象徵意義作爲建築藝術的唯一契機，因而表現出唯心主義的主觀偏見。黑格爾卻獨樹一幟，不同凡響地從另一途徑，即觀念、意識、精神方面，揭示了建築藝術的起源⁹⁴。建築卻實因不同的地域環境，需求者的認同和可取得的建材，以及所能達到的建造技術等現實條件，才能於對觀念、意識和精神等諸多面向之實踐。

本創作系列筆者將主題聚焦於窗的形貌、氛圍爲呈現標的，是反應筆者內心中對於美景的嚮往與期待，映現出當旅行過後所駐留於心靈中的感知與圖像記憶，正由於留駐下的那份感動，藉由作品之完成而能將那份懸念與詩的情懷停放下來。而隨著不同的地理環境、材料取得、喜愛的風格形成街道兩側排列在牆面上的窗擁有固定的型態，街道空間也由一扇又一扇窗統整起來。象徵著在每個地方的生活個體的窗，各自保有一定的距離，集結成群，成爲街道空間的公共象徵⁹⁵。

⁹³ 塚本由晴 能作文德 金野千惠 著 黃碧君 譯 (2011) 窗・光與風與人的對話 台北：城邦文化，頁 348。

² 汪正章(1993)。《建築美學》。台北市：五南圖書，頁 24。

³ 塚本由晴 能作文德 金野千惠 著 黃碧君 譯 (2011) 窗・光與風與人的對話 台北：城邦文化，頁 348。

此系列作品圖像之取得，是結集自 2005 年以來筆者行經之處所拍攝的圖像為藍本，而後再經圖像之調整與置入各式不同的影像處理效果，亦即使用 Photoshop 軟體處理系統中的影像和欄位，選取預前認為適當之效果進行測試與比較，其中包含色調、對比和影像尺寸的調整；以及濾鏡欄位中的扭曲、風格化、紋理、素描、筆觸、像素、模糊、銳利化和藝術風等效果之製造，有作品全圖調整，亦有局部擇取適當效果調整之，總的來說，是使得作品原先拍製的圖檔效果，於製版印製完成後有預定設計的效果，卻仍能維持拍攝原圖之意境。即如吳良鏞所說：美感中理性認識和情感體驗的統一，是在想像中實現的。想像是一種特殊的心理功能，人在反映事物時，不僅能感知直接作用於主體的事物，而且還能在頭腦中將知覺所提供的表象進行加工改造，創造出心的形象⁹⁶。在當前有了電腦軟體的輔助，意念的想像和構成，能在較短的時間內因隨創作者的需求，虛擬出想像的形像、形體畫面，所能開發創造的可能性越加多元。

筆者將此專題研究定位於詩境的傳達，詩境的意涵之傳達即如鄭建青所言：詩須有意象，也貴有意象。詩若無意象，則如“皮不存而毛焉附”。詩人能“籠天地於形內，挫萬物於筆端”，能成功地運用意象來描繪色彩斑斕的想象畫面和情趣世界，引領讀者進入“言之耳目之內，情寄八荒之表”的奇妙境界⁹⁷。如上所述，筆者認為，文字與意境之間內、外互為傳遞想像之意境，其一能豐表於文辭，更內蘊富化了意象的美感，此可應證於詩與意象之間所能達到的旨趣，詩能語焉未盡，卻能傳達意境之美；圖像的意境之傳達有諸多元素可藉以呈現，再加諸詩意情境於其中，適能藉以傳達筆者內心「詩與窗景」中的意象氛圍。

本研究創作系列作品依不同之創作思維共分為〈意象〉、〈遠望〉、〈築夢〉、〈返影〉等單元分子詮釋「詩與窗景」專題之作品。以下依此作品之分類分別詮釋和探討。

⁹⁶ 吳良鏞(1993)。《城市環境美學》。台北：地景企業，頁 76。

⁹⁷ 鄭建青教授任教於美國密西西比谷地州立大學。意象淺說 - <http://home.comcast.net/~wmarr9/duanping-zhengjiq.htm> 2012.12.04 查閱

第一節 意象系列

<意象>於創作而言，即是將客觀的物象透過創作者經由主觀的情感、會悟之後所創造出來的藝術形象。另，也可自外而內，使外在的物象表達出創作者內心情意的思維，亦即寓「意」於「象」之表達方式。而以詩為意象表達時，則是在於追求「意在言外」、「言不盡意」的思維想像，使能藉以傳達詩的旨意，也表現出詩的景象境界。而這想像 - 成為連接感性與理性的橋梁或紐帶，成為形象思維的中心環節⁹⁸。

詩的意象大致可劃分為視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺、動覺和意覺等七種。這七種意象它們時常互相交迭拼和，構成種種意象的交融。例如，“紅杏牆頭春意鬧”一句就既有視覺意象又有聽覺意象⁹⁹。

就心窗與門窗的互應觀點，古希臘哲學家亞里士多德（Aristotle，384 A.C. ~ 322 A.C.）曾說：「心靈沒有意象就永遠不能思考」。眼睛是心靈的窗口，建築是視覺的藝術。建築美感機制自始至終離不開視覺機能的導引¹⁰⁰。哲人亞里士多德這些話，足以映現筆者創作意念中內心深層的呼喚，將潛層的視眼所見窗景，內化為深層意識，再藉由名之為<所見之窗>傳達自我心靈的窗口，圖像表面觀之是為<窗>，而實則為藉以轉述的內心<意象>。

建築是定著的藝術，若非天災或人為因素，他永遠會屹立在原地，任由時間、季節的更替，他不會輕易改變，所會變的是往來其間活動著的人，我來、離開的身軀活動、移動之間留下視眼的印象，潛沉於內心中一段時間之後，轉化成為了意象，這意象沉澱許久過後，必須藉由實現成形而後方修。本“意象”系列中共有作品<所見之窗 X、XI、XII、XIII>等四件作品，以下先敘述場景故事，而後再以主題意涵闡述與分析：

⁹⁸ 吳良鏞(1993)。《城市環境美學》。台北：地景企業，頁 76。

⁹⁹ <http://home.comcast.net/~wmarr9/duanping-zhengjq.htm> 2012.12.04 查閱

¹⁰⁰ 汪正章（1993）。《建築美學》。台北：五南圖書，頁 218。

故事場景：本作品窗景取得的地點為西班牙馬德里市中心的西班牙廣場(Plaza de España)。留學時初抵達的城市，而後求學期間經常為了重要事務或者觀賞重要展覽等諸事，自求學地塞維亞往返於馬德里¹⁰¹之間至為頻繁，多年以來前往馬德里不下於數十次之多吧 !!!

西班牙整個國家當中每個大小城市、鄉村都會有一個以〈西班牙廣場〉為命名的廣場或地方，那廣場或大或小會因隨城市規模而不同，或者因為特殊的建築規劃，也都成為當地的著名景點。馬德里的西班牙廣場位在建都約五百年的首都市中心，與其他景緻或知名建物相比，並無太多令人可以為之眼亮的地方，他確是一個大廣場，有許多大樹、供居民坐歇的長石椅和可以穿走的步道，也有早先已設置完成的公共藝術－噴泉雕塑。

廣場是位在四條大道中間的一塊方形低地，廣場四周的外側街道建滿了高樓，2號地鐵〈西班牙廣場站〉設置於廣場底下，出站之後延著 Gran Via 大道往北方向行走，可以到達馬德里最大的書店〈書之家 - Casa de Libro〉，到此書店是筆者每次前往馬德里必會安排的行程之一。

這廣場的地底除了是地鐵站，另一端還設置了市立停車場，停車場旁邊狹小的通道硬是被華人開起了南北雜貨店，經由在馬德里的學長們的推薦，離開書店之後也會順道前往那地下道，購買些許在塞維亞無法買到的家鄉味糧食。

2008 年和 2011 年筆者再次專程前往馬德里。2008 年是應藝術基金會之邀請擔任在當年國際版畫博覽會的展區策展人，無巧不巧的是當時所住的旅館就在西班牙廣場旁的街道上。在七天的停留中對於廣場週邊的一切感覺依然熟悉，但景物卻仍然吸引著自己的目光。

2011 年為了台灣整體的版畫藝術能夠在西班牙人面前呈現，終於排除了許多困難，和所有參展人的鼎力相助，專程再到馬德里的國際版畫博覽會，將台灣版畫家們的作品整體呈現於會場。當時所安排的住處特意仍然選擇與 2008 年所住的同一旅館。旅館旁的一棟高樓，外觀華麗，使用鑄造的金屬幸運草造型窗框，

¹⁰¹ 馬德里位於全國中心點，塞維亞位在西南方，兩地之間高速公路的里程相距 540 公里。

大面玻璃窗形成整棟建築的底部外觀，玻璃反現出對面廣場上的樹影和更往後方的對街大樓，天空澄淨，樹影頗顯詩意。只可惜最底層的金屬幸運草造型窗框已有破損，使用木板補住，許多部位已招飛字塗鴉，頻添大樓繁景已去的唏噓，於是在那幾日的路經之中，拍下了心中的那份謂嘆!!!

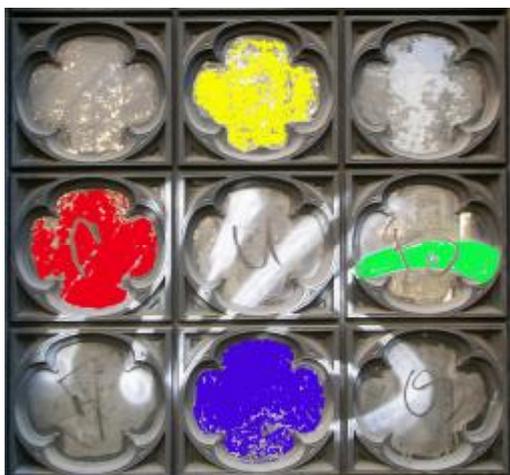


圖 4-1 <所見之窗 X> 2012
56.5 X 60 cm 照相平版四色套印

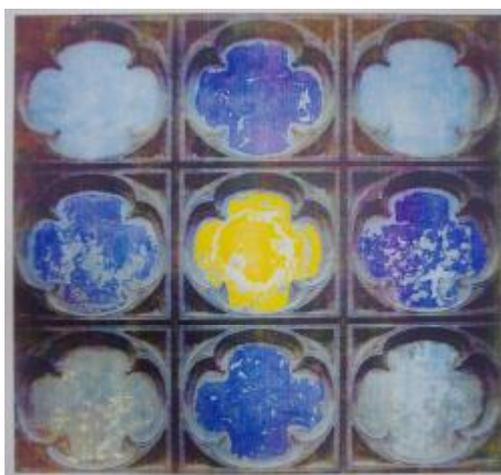


圖 4-2 <所見之窗 XI> 2012
56.5 X 60 cm 照相平版四色套印



圖 4-3 <所見之窗 XII> 2012
56.5 X 60 cm 照相平版四色套印



圖 4-4 <所見之窗 XIII> 2012
80 X 62 cm 照相平版四色套印

主題意涵

錢鍾書先生在《窗》一文中說：“有了門，我們可以出去；有了窗我們可以不出去”。門是人的進出口，窗可以說是天的進出口。門的主要功能是與人出入之便，而窗的功能是吸納天光，使人足不出戶便可欣賞到窗外的景致¹⁰²。馬德里廣場旁的一方精雕細製的鐵鑄大窗，隱約中映現出那建築大樓過往的風華，昔日晶亮的玻璃已蒙上一層薄沙，人手可及之處也被任意的胡亂塗鴉，高頂上的窗玻璃才能明晰的返映對面景像，返影中淨白的巨大建築和清澈的藍天，渾厚的黑色金屬窗框吸引著筆者的注意。

那建物形態和建築材料頗為厚實，外觀由黑色大理石推砌而成，配上了進門右側的幸運草輪廓大型鑄鐵玻璃窗，這窗是整座大樓外側唯一可見的，而使那建築顯得極為厚重和深具神秘感。那窗面形狀是幸運草輪廓大型鑄鐵玻璃，使人能在建築內部直接觀看外面的景緻；身處於街道旁則可透過玻璃上的反影，看到更為遠端的光景。

筆者將在路旁所能拍攝到的最大面積窗景，將畫面以全景和局部切割的方式，分別完成作品〈所見之窗 X〉、〈所見之窗 XI〉、〈所見之窗 XII〉和〈所見之窗 XIII〉四件作品。此系列作品是將整座窗形依中、上、下和全景，造形依就完整，卻有塗鴉畫痕，又能廣面的整體返影所面對的前面景像。筆者使用軟體繪出筆畫圖像，再注入強烈色調進行局部或全型塗抹，使與原先的塗鴉相呼應，也正能突顯玻璃中的灰色調之景緻裡的返影能夠更為清晰。

此樣的鮮、灰對照，是為筆者認對於富含詩意的窗景之意象表徵，也認為和自己的際遇，正與元代的高明之〈琵琶記〉蔡公逼試：「十年寒窗無人問，一舉成名天下知¹⁰³」之意涵相類似。正因為自我的留學時光自 1990 到 1999 年正巧橫跨十年光景，昔日屢次旅途顛簸，風塵僕僕，趕往〈書之家〉尋找新的出書以便增廣知識，以求日後功名。而後、而今，再次前往馬德里〈西班牙廣場〉，這

¹⁰² 藍先琳(2008)《牖窗》天津：天津大學出版，頁 8。

¹⁰³ 後世的人常用「十年窗下無人問，一舉成名天下知」這兩句詩來勉勵人們應當用功努力。

昔日匆忙路經的景物依舊，當時何來心境仔細賞景，於今，能將所學研究創作的作品前往國際版畫活動中展示，於意涵上勉強能與一舉成名天下知相比擬。

此意象系列，鐵鑄葉形窗框，鐵鑄的厚實造型和視覺意象至為堅毅、互久，予人長久屹立的堅實覺，是為十年寒窗的堅忍之意象；窗中反影的樹群與樓屋，看之遙遠而清晰，也正好是白色大樓，與藍天相互輝映，誠如努力之後內心所持的冀望，往後能有寬廣的晴朗天空。這也說明了意象的作用能刺激人的感官，能喚起某種感覺並能暗示出某些感情和色彩。

第二節 遠望系列

本系列作品對筆者而言〈遠望〉有感慨、懷友、思鄉、贈友等的多方意涵，一如詩人藉由詩詞的呈現抒發內心中強烈的感懷之情。當遠望時，視眼所及的景物將因為自身所經歷的過往，而引發出許多的回想、感慨等情緒，或歡樂、或悲傷，或者記憶深刻的過往，那記憶中的畫面再次浮現於腦海，即所謂觸景生情。

中國歷代詩人之中筆者認為以杜甫在〈春望〉中最能道出憂愁情緒、抒發情感，予人強烈感受，道出極盡的懷憂傷情，能夠壯懷望指家國，卻是幽自傷懷。

「國破山河在，城春草木深。感時花濺淚，恨別鳥驚心。

烽火連三月，家書抵萬金。白頭搔更短，渾欲不勝簪。¹⁰⁴」

杜甫感時傷亂的作品中最為珍貴的是，能讓人感受到作者仁愛之心和真摯之情，此兩項因素是此詩所以讓人激賞的主因。而辭語意境中的“國破山河在，城春草木深”之情境，是對照 2011 年當筆者再次前往馬德里國際版畫博覽會展出時，據各方消息報導所說南歐的經濟狀況已臨破產的邊緣；當再次踏上養成我 10 年高等教育的國度時，對於西班牙整個國家所面臨的處境，內心著實有著極大的感觸。

¹⁰⁴ 春望：春天所望之所見。國破：指安史亂軍攻下唐都長安。驚心：心神為之震撼。烽火：戰爭中的警報信號。家書：家信。白頭：頭上白髮。渾：簡直。不勝：禁不起。簪：即簪子，古人用來束髮或作裝飾。<http://www.minghui-school.org/school/article/2005/7/31/45886.html> 2012.12.22 查閱

雖然西班牙不隸屬於自己的國家，然這片國土 10 年培育養成我的感情卻是無法分割與磨滅的。

回顧以往，當 1990 年筆者初抵西班牙，那時整個國家的各方運作極上軌道，許多人對於西班牙的整體感覺認為是極其完備，政府極為用心的經營著國家，照顧著全民百姓¹⁰⁵。當 1992 年 4 月在 Sevilla 的世博會開幕、8 月在 Brcelona 的聖火經由弓箭手射箭引燃聖火台的那一刻起，整個伊比利半島上的這個國度，有上天驕寵的子民，何其光燦的翡頁在我抵達之前已然上演，後續筆者更是長時間參予和見證了西班牙璀璨的時刻。

以下試就各作品之背景故事和主題意涵敘述之：



圖 4-5 <所見之窗 XV> 2012
62 X 78 cm 照相平版四色套印



圖 4-6 <所見之窗 XVIII> 2012
62 X 82cm 照相平版四色套印



圖 4-7 <所見之窗 XIX> 2012
47.5 X 60 cm 照相平版四色套印



圖 4-8 <所見之窗 XXIV> 2012
27 X 60 cm 照相平版四色套印

¹⁰⁵ Felipe González, 1942 年出生於 Sevilla, Sevilla 大學法律系畢業。1982 年 40 歲當選總理，長達 14 年的執政任期，直到 1996 年下台，對於西班牙整體的制度和建設有極大的貢獻。他在 1982-1996 任職期間，是西班牙整體發展極為關鍵的時期。

故事背景、主題意涵

一、感慨

當筆者在觀看到如下四個窗景畫面時，有著各自不同的深刻感受。其中作品〈所見之窗 XV〉是 2011 年在馬德里國際版博會展覽結束後的隔日，接受一位藝術家的邀請前往拜會其工作室時搭乘公車時所拍的景緻。當日下著微雨，在 10 月底秋末冬初的馬德里已顯涼意，車窗外的雨絲平添幾許蕭瑟之意，窗門上所提示的是“留意開門時”（Precaución Al Abrirse Las Puertas），多麼貼心的提醒!! 而對照於遠處的背景建築如同馬德里街道旁的建築，一棟不甚獨特的建物，卻是那橫條示的看版顏色引人注目，那正是西班牙極富盛名和規模龐大的銀行 Banesto（Banco Banesto）的看版；90 年代筆者留學時期，該銀行在電視上的廣告總是以創意的形態出現，企業的識別標誌上的色彩巧妙的使用色彩三原色分佈在標誌上，整體形象讓人感覺是清新而活絡的大規模銀行。

多年過後，身處於正在試圖扭轉著經濟狀況而作困獸之鬥的國度首都，感慨著他們經濟興衰的改變如此之巨大，銀行業正面臨著風霜雪雨的嚴苛考驗。展覽期間觀賞的人潮依然如往年般洶湧，對於欣賞作品的態度依然積極而熱忱，而購買的意願確實與往常有所不同，買畫者都是經過熟思之後才決定買下；甚或許多觀者對於喜歡的作品可說是愛不釋手，卻直言說實在無法付錢買畫，只能作罷。

如此的國家處境，雖不至於就此國家滅亡，然其艱難的狀態猶如文天祥在《過伶仃洋》中所寫的：山河破碎風飄絮，身世浮沉雨打萍¹⁰⁶。國家已面臨困境，正處於風雨飄搖之中，往後的命運即如雨中浮沉、任雨飄打的浮萍，前景堪憂，命運沒有定數，消沉至極。此作品畫面是筆者為當下的西班牙蕭條的整體狀態，留下記憶；直觀而言，是隱含著失落的感受；意涵上是感慨和對往後的期待，風雨總會過去，但必須存有希望。

¹⁰⁶ 把國家的命運和個人的命運連繫在一起，形象地展現了風雨飄搖的政治形勢，說明國家局勢和個人命運都已經難以挽回。

二、懷友

2005 年前往西班牙進行版畫用紙製作研究時，在短期空檔期間受邀前往西班牙西北部 Galicia 省的 Vigo 大學藝術學院進行〈水印木刻〉版畫短期教學，在一週的時間裡與學生們愉快的進行和完成了水印木刻的全程製作。

Vigo 大學藝術學院位在 Pontevedra 城市中，Pontevedra 是一座中小型城市，面對大西洋的海灣，依海而立，海風強大，雨也來得急。因為氣候環境特質，為顧全堅固度和避寒效果，新、舊房屋都是石材建造，整座城市除了街頭店面的裝設擺置是現代化之外，建築氛圍恍若身處於中世紀的時光之中。



圖 4-9 Plaza de Leña Pontevedra Spain



圖 4-10 Vigo 大學藝術學院位在 Pontevedra 市區

Pontevedra 之行除了為客座教學而往，還為了會晤多年的同學、好友 Ana Soler Baena 教授。筆者與 Ana 我們在 Sevilla 同窗 10 載，1990 年進入藝術學院就讀，大三時的〈雙人人體素描〉課時我們在同一組，在那高度達 180 公分的大畫版上，同學彼此間的真實能力在此見真張，Ana 在當時即是此中的佼佼者。

因緣際會都在碩士階段選擇了專攻版畫與設計，自此我們展開彼此良性競爭的版畫創作。1994 年我們同時碩士畢業，同一年我們同時申請獲准博士班入學，博士階段仍選擇專攻版畫藝術的僅剩我們二人。1999 年 5 月我們先後相隔一週完成了博士論文口考，筆者隨即返台任教，Ana 則先走訪其他國家，2001 年進入 Vigo 大學藝術學院任教。2003 年曾到訪台灣，並於嘉義大學美術系短期授課。

2005 年我們再次相遇，在 Pontevedra 上課之餘，大夥兒會到學院附設咖啡廳休息、聊天。因為地理環境的關係，Pontevedra 建築特色除了石材之外，窗戶

的設計幾乎是將房屋的最外環整個包圍，使得建築外觀形成一道整體性的高牆，在視覺外觀上形成整齊的效果。藝術學院是合院形的方塊建築，中間是長方形中庭，用於植樹和花草，建築的四面廊道整個用玻璃窗圍繞，觀望對面的教室總是要穿透過兩層玻璃窗面，冬天時節落葉飄盡的樹形穿透在玻璃反影中，使得空間的層次倍覺豐富，是筆者先前所謂有過的視覺感受。在視覺震動的同時，此一景緻的再現總是憶及昔日與好友、同窗和他的學生們相處的一週短暫時光，而這記憶不僅止於那短期教學的隆冬時光，更能夠延伸到 10 多年前一起〈同窗〉專研版畫創作的美好時光。

三、思鄉 一

筆者首次前往 **San Sebastián** 是在筆者求學時期難得的假期旅行，是短暫的一天時間之停留，沒有留下太深刻的印象。2000 年暑假帶著 3 位學生前往旅行首次再訪西班牙，**San Sebastián** 即是旅行參訪的城市其中之一，我們抵達時應是 8 月 31 日，下榻後，民宿老闆告知我們一些旅遊訊息，當晚我們一行人搭乘公車前往舊城區旁的海灘湊熱鬧。後來才知道我們趕上了這裡的地方節慶，夜晚中整個海灘上擠爆人潮，大家仰頭觀賞市政府施放的煙火秀長達一小時之久，這樣的經驗令人留下深刻印象。

隔日早晨，我們再往海灣賞，日夜間的海灘景緻有極大的差異。**San - Sebastián** 是以兩個極為對稱的彎月型海灘聞名，當地居民和西方遊客夏天來此游泳或衝浪，我們東方人是來此賞景，天氣晴朗時 **San Sebastián** 這面北的大西洋海灣，藍色天空、寶藍色的海水和淨白的沙灘，著實吸引著人的腳步往他走去，我們忍不住那般美景的誘惑，光著腳丫走入潔淨的海灘，但卻只是個過客。

2005 年再次前往 **San Sebastián**，這回有較長的時間可以停留，住處是朋友所開的青年旅館，位於城市舊區海灣旁的古老街道上，街名正巧就是 8 月 31 號（**31 del Agosto**），在此期間每天空餘時間即會步行到這海灣來。初抵時是夏末，天氣變化多端，時晴忽雨，捉摸不定，經常是前一刻才太陽高掛晴空萬里，隨之就

烏雲滿布、頓間大雨，再次體驗到大西洋海灣形氣候的多變化。氣候的變化也使得海灣上的海水顏色多變，乎深、乎淺或渾濁，氣象萬千。

人生旅途有諸多難料，2000年再次來到 San Sebastián 一遊，原以為今生就此與之道別離。萬未能想到因為研究計畫的執行得以再訪此地，當時無數次在海邊漫步，日間、晨昏時刻經常往海邊走去，自那年的夏季到隆冬時刻。一個學期的製紙研究，除了研究時所獲得的新知，對於當地居民也有一番新的認識。

西班牙巴斯克地區（Pais Vasco）是一個積極性和勤奮度極高的族群，位居西班牙領土的正北方，區內的東北角與法國邊境相臨，畢爾包為自治區首府，使用西班牙文和巴斯克語為雙並官方用語。他們的執事態度嚴謹和講求效率，因此能治理出全西班牙人民所得最高的省區，其中又以 San Sebastián 的物價和生活指數最為高昂，在這座十五萬人口的小城市裡，街道自海岸邊以平行十字交叉形式向外延伸發展；人與人的相處極為有善，走在路上相互謙讓有禮；商店櫥窗的展示極為精緻，就連 Bar 裡面所做的 Tapas¹⁰⁷小吃都極為精緻可口，但是物價相對也比其他地區高昂，當時與我房間相臨自德國來建築師事務所實習的德國青年，就曾經抱怨過 San Sebastián 的物價讓他吃不消。

San Sebastián 是筆者人生寄旅內心中一塊淨樂的土地，他們盡全力的付出，維護上天賜予的美麗海灣，建造讓世界各國前往的旅客都留下深刻印象的瑰麗之地；在那裡每天可以遇見來自世界各國的旅人，有年輕背包客，有住五星飯店的旅遊團。當時每每行步至海灣，海岸與路面的相隔界面，由鍛造的鐵花窗欄杆沿著海岸線與海對望，鍛造鐵花窗欄杆被漆成淨白色，與近處的海灘沙和遠方的海面形構成三個色調與塊面，儼然是一件極其壯闊的地景藝術。

當我臨近那海和眺望之時，不禁讓人想起遠方的家鄉，那遙遠的海岸線和更深的遠方，是我來自的地方，而此方的美景卻未能實現於彼方，面對如此優美的景緻，內心卻有些許莫名的哀傷，正如陳子昂的〈登幽州台歌〉句中所示——

¹⁰⁷ 西班牙的咖啡廳每天會在早餐和下午茶時間在吧檯上面擺放幾自家所做的招牌小餐點，南北的食材也有不同，每一道小餐點都有命名，而這樣的點心形式稱為 Tapas。

前不見古人，後不見來者；念天地之悠悠，獨愴然而而涕下。內心莫名的感慨與謂嘆，對於前者讚嘆其優美與良好，而後是嘆自己的家鄉待到何時才能有這樣的景緻供予人賞 !!!唯只能夠冀望於此景的留置並再現於作品中，使內心中的悵惘稍能平歇。即如李商隱之〈登樂遊原〉 — 向晚意不適，驅車登古原。夕陽無限好，只是近黃昏。黃昏已近，明日即不遠，既然有明日的再次到來，就有將理想中的期望付諸實現之到來。

四、贈友 —

作品〈所見之窗 XXIV〉取景自西班牙北部 Cantabria 省中的山間小鎮名為 Pote，是阿爾卑斯山脈末延層層山巒中的小村落，筆者前後到此四次，首次是西班牙友人提議專程開車引導才能到達；後三次都是筆者要求再次前往。Pote 是西班牙境內無數鄉村中的其中一處，筆者四次前往都是冬季，山間的氣溫都已下降到攝氏 5 度以下，所有房舍以石頭建造為主，才能避掩寒冬的侵襲。

Pote 整個鄉村人口不過千人，卻被整理得井然有序，每當車行至此，映入眼簾的即是作品〈所見之窗 XXIV〉所顯示的景緻。四度前來，那塗刷的房舍色調在寒冷的環境中，越發顯得鮮亮和溫暖；同樣被剪修工整的梧桐樹，已然光禿，寬實的枝幹顯露出堅厚的生命力，總能讓人聯想到，來年春日時茂盛的枝葉能將那街道裝滿勝意的綠茵。而這鄉間卻似無聲之境，無有人間吵雜，即如陶淵明〈飲酒之五〉所云：結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏。

採菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。

此中有真意，欲辨已忘言。

陶淵明的詩句借之正能道盡筆者內心的全然感受。2011 年再訪之時，初冬時節，飄落著微雨，隔著微潤的車窗遠望那熟悉的景緻，突顯出此景的詩畫之境。他鄉山中小鎮一隅，那無限的靜逸和悠遠散發無盡的詩境和美感，群排葉已落盡的梧桐樹和自己到此總是身為過客的感嘆，內心總是引發出杜甫〈登高〉七言律詩中的“無邊落木蕭蕭下”和“萬里悲秋常作客”這樣的意境詞語。杜甫是感嘆

自己長期流落異鄉，和國勢動盪不安，想要藉酒消愁，卻又因為年老身體不適而戒酒，更是愁上加愁，而寫〈登高〉。筆者只因他鄉美景與作客而感嘆，卻仍參有對其美境的讚賞之意，他鄉國度如此美境，精心雕造，不免讓人為之慨歎。

能夠到達 **Pote** 是西班牙友人的引導，才能有機會親臨這如詩般意境的小鎮，友人於訊息傳遞中告知，在 **Cantabria** 有我們的家，永遠歡迎我們的再次到訪。此一作品是為感念友人而作，每當筆者與學生們到訪時，有人屢次專程開車陪同和引導我們到訪觀賞 **Cantabria** 地區最優美的地方，這一圖景的完成，即若與友人的感通，景象與友誼總能相串連。

第三節 築夢系列

築夢系列是筆者認為所觀賞的建築景致中，滿是華麗、夢幻的屋宇，房舍散發予人夢幻的感覺，有些是建築整體造型、局部構造元素，甚或是一方小巧窗景都能引起筆者的注意。正如在不同時期、地域特質的差異上，建造者依據所能、可能達成的理想建造出實現自身夢想的園地。

生命來自於家的組織，就如「說文解字中所解釋的〈家〉，人與牲畜都期望能有遮風避雨的休憩之所，家這個具有牆面、瓦頂有形的空間體，能夠阻擋風、雨和其他外力的侵入，生命驅體存在其中，受其保護而得以延續。因此，〈家〉與生命的結合更具有人類生命傳衍的深厚意義¹⁰⁸。」因為這份生命的傳遞的深厚意義，要將對於原初所持的夢想築構，經長就是選擇建構出自身與家人所要相依維生的園地 – 家。

一座建物含有美的因素即證明一份築夢的想望，這份冀望所藉以達成的美好型態與意象，是執行者內心的內涵元素，與所處的自然環境等的外在因素所影響，即如：意象之來源包括外在的自然與人文環境中之視覺意象，以及內在的心理之意象，創作者可藉這些意象發展作品之造形、象徵、與構成，進而形成其理

¹⁰⁸ 張家瑀 (2009)。《家 – 陶版絹印版畫創作論述》。台北：冠唐國際圖書，頁 10。

念與風格（劉豐榮，2004，77）。理念包含了經驗累積，經驗中會讓人知覺出各人不同的喜好，與喜好的風格之養成，再結合現實環境與實際狀況，建造出自我的夢想實現的園地。關於經驗，有如生命體一般，是各自完全獨一的生命歷程與生活體驗，即便是每日相互依存一起生活的兩個人，也必然有其某些細微之處的感知差異，這些差異，即決定了個人經驗的不同。而有關於藝術即經驗，就像劉豐榮所言：藝術有一重要的特性即藝術與吾人之生活經驗實密切相關，誠如約翰·杜威（John Dewey, 1859-1952）所論「藝術即經驗（art as experience）」，杜威認為經驗乃人與自然（或環境）交互作用之結果，經驗中凡屬完整、突出、自足之經驗即為經驗之精華，經驗之經驗，亦即美感經驗（劉豐榮，2004，82）。

此〈築夢系列〉是詮釋筆者個人累積人生旅途經驗，對於美的感知自認為累積了少許的文學、音樂、設計等領域的接近，而後專營於藝術創作，美感經驗的建立趨於多元，因此也能多角度接受不同風格之藝術創作。本系列作品是筆者多年以來行經之處所見之建築窗景，或有因其整體結構、或因其窗景一隅，對於筆者而言，均如預想中的築夢殿堂。以下試將故事背景和主題意涵敘述之：

故事背景、主題意涵 —



圖 4-11 <所見之窗 VII> 2011
23 X 77 cm 照相平版四色套印



圖 4-12 <所見之窗 VIII> 2011
50 X 70 cm 照相平版四色套印



圖 4-13 <所見之窗 XXI> 2012
35.5 X 40 cm 照相平版四色套印



圖 4-14 <所見之窗 XXII> 2012 28.5 X 60 cm 照相平版四色套印



圖 4-15 <所見之窗 XXIII> 2012 33 X 62 cm 照相平版四色套印



圖 4-16 <所見之窗 XXVI> 2012 28.5 X 45 cm 照相平版四色套印

“典麗懷幽”是筆者為此<築夢系列>六幅作品所下的語詞與形容，作品圖像有些是行旅時路經之處一個不起眼的小窗，如作品<所見之窗 XXI>，是一棟不知名的民宅位在路邊的小窗，窗的造形無有特別，內部配上了雪白絲網窗簾，予人

沉靜、安定和極其溫馨之感，簡約的配置，卻引人參入許多的想像，屋內主人的生活畫面隱約浮現，盡是溫儒的畫面；即如非馬詩選中的〈秋窗〉所述：

進入中年的妻 這些日子
總愛站在窗前梳妝
有如它是一面鏡子 洗盡鉛華的臉
淡雲薄施 卻雍容大方
如鏡中 成熟的風景¹⁰⁹

一窗可以是一個世界，窗景盡由人自我去擺置與修飾，窗原本未能傳達情感與訊息，卻因人的觀感、知覺而詮釋著窗所散發的氛圍。窗因不同的功能自房舍牆上或庭園裡被框架而出，配合著建築主體的風貌搭建、配置，每能夠美化、強化建築的整體外觀，非馬〈秋窗〉中的“成熟的風景”中有其妻子美麗的容顏，卻也正因透過那窗，窗有著無限的風景，也映現出詩人的內心世界，一幅美麗的風景，既典雅又滿是幽思。

而作品〈所見之窗 VIII〉¹¹⁰位於 Sevilla 市民公園裡的大型建築，建造完成於 1929 年，是為當年拉丁美洲博覽會活動所建，外觀幾乎是以伊斯蘭風格為主調，門欄窗扉的裝飾極盡華美，有陶、磚、石等建材搭配，並以磚紅為主色調，整體觀之，華美中更顯沉穩內斂，型體細節精雕細琢，尤能吸引路經者的目光。此處是筆者經常前往的地方，每當週日下午忙碌至極的打工過後，總是騎著自行車前往市民公園閒憇片刻，以便將勞頓緊繃的身軀稍稍鬆緩，並將心境調整為即將面對學校課程的狀態；那片刻的閒適時光是筆者每週中唯一短讚的輕鬆時刻，觀賞公園周圍景緻的片刻時光顯得彌足珍貴，於是越接近那建築，易發能夠觀察和感受他特有的美感。

此時回想，每當筆者往那建築走去，正巧都是暮色時分，偏斜夕陽的暖色調

¹⁰⁹ Autumn Window by William Marr 非馬 (1995)。英文詩集《秋窗》。Arbor Hill Press, 92 首詩, 118 頁。“Now that she is middle-aged, my wife likes to stand before the window and comb her hair Her only makeup a trace of cloud the landscape of a graceful poised maturity”。
<http://home.comcast.net/~wmarr9/pautumnbig5.htm#AutumnWindow> 2012.12.22 查閱

¹¹⁰ 此建築現為 Sevilla 市立民俗博物館。

易發照耀出那建築物的紅暖瑰麗，宛若綠地中燦爛的紅玫瑰，美麗至極，而那窗正閃耀著精巧的光芒。此作品也記錄著留學時期的艱辛過程，和內心的豐實收穫；1998年當筆者獲得 Sevilla 大學所舉辦的全國藝術競賽，榮獲版畫類首獎時，當年的得獎作品聯展正巧被選定於此博物館的中庭藝術空間展出，即如為自己奮鬥多年的歷程畫下一美麗的句點。

那窗深含 Sevilla 歷史演化和不同人文精粹之後所產生的獨特風格，那溫潤、溫暖的磚紅色調，更顯窗飾砌造的華美與視覺夢幻，即如筆者內心中自我所欲砌造的築夢之屋，所以屢往接近、靠近他，他能釋下人內心中許多的煩憂。

再談〈所見之窗 VII〉、〈所見之窗 XXII〉、〈所見之窗 XXIII〉都是分佈在西班牙北部的小城鎮 Hondarribia、和 Comilla，小鎮特質都是依海灣建造，因所處的地理環境，建材的堅固度有絕對之必要。石頭砌造是西班牙北部建築慣用的素材，這些窗景處在主要以石頭原色建造的小鎮古老街弄上，尤其凸顯。

作品〈所見之窗 VII〉紅磚建造了牆面，確反以石材堆砌窗框，一方紅牆經由石砌窗框畫出了大小不同的光、景的出入口，也讓大片牆面產生了結構上的韻律變化，既穩定確有對應性的強弱變化。

〈所見之窗 XXII〉作品圖像是取景於 Cantabria 省的 Comilla，是西班牙中北部海岸線旁的一處小鎮，所見之處幾乎全是石頭建造的房舍，經由主人細膩設計的房屋外觀有著許多精巧之安排，此作品即是筆者認為最具美感與故事氛圍的一座建屋。自 2007 年到訪此地前後四次的經驗中，從未見過居住者的身影於此進出，多年來房舍的外觀未有過改變，潔淨的琉璃屋瓦、如同畫故事般造型的潔白垂簷，前後不同造型的窗門和那永保鮮明的硃牆，型構出一幅如夢境般的景巧城壘，猶然是築夢的天地，能將夢境緊鎖在其中。

當 2007 年首次來到 Comilla，一棟如夢幻屋的景象映入眼簾，這正是高第的作品夢幻之屋(El Capricho)，也是高第作品中唯一一座不是建於 Barcelona 的建築，建造完成於 1883 ~ 1885 年之間，一如高第作品的非理性幾何型態建構，結構和外觀細部的裝飾，都可以感受到高第要將夢想建構和維繫在其中。在屋外眺望恍

若身處於夢幻之境，如若有華美的家園當若是了 !!!

玻璃窗的下延，為使其不產生自然的景象反射，因此改變了玻璃原有的折射效果，改以電腦影像處理使產生非現實之狀態，與牆面的花卉裝飾產生呼應效果。

作品〈所見之窗 XXVI〉是臨近筆者工作地點的北港馬祖廟內的窗框，是砌在門樑上端的裝飾窗景，框飾中的〈恬水〉兩字，感覺如同是生活起居中的良伴、寄情抒意的通口，能使烟涼清波悠悠走入生活之中，更又能浸入詩人的敏銳心田，將字句優游寫下，在詩詞洗鍊的完成中是由生活到審美，更是由物質到精神的昇華之美好歷程。筆者讀來〈恬水〉如同生命歷程中，嚐盡許多苦楚，此時如若苦盡甘來的甜蜜之水〈甜水〉一般。

筆者視恬水如甜水，因此牆園古老的紅磚，改之以多彩的先明色調，環繞字形的邊框，加強和突顯了經時光歲月消彌了的圖騰效果，並將色調、肌理轉化為具當代氛圍之質性，用意在於將〈恬水〉與牆園再造，窗框之中的悠悠時光能夠穿越，道古於今，夢可以築。

第四節 返影系列

在返影系列作品中，筆者經由前述三個階段的作品詮釋和自我省視之後，以返影和自我審視與確立之觀點，作為當下〈詩與窗景〉創作的總體省思。在鏡面中自我所能觀察的細微度，凡人應觀點皆不盡相同，不同時間、不同時期，或者不同心境時間裡的自己，所感覺到的自我之影像反射，必然不同。

拉崗在「鏡像階段」(Lacan, 1977: 1-7)所定義的視像層 (the imaginary) 建構，主要論點在於嬰孩的自我 (the ego) 如何成形，亦即個人如何在自身與自身之外的視像 (鏡子裡的自己) 之間建立對應關係。在這樣的異化過程中，人就是不斷透過他人的形象來建立起認同關係，以達到自我的完整性與自主性¹¹¹。

人藉由認同關係的建立，透過各樣形態的經營與建造自我，使達到自我認定

¹¹¹ 黃冠華(2003)。觀看不見：凝視的概念。台北：政治大學，新聞學研究期刊，87期，頁134。

¹¹¹ 黃冠華(2003)。觀看不見：凝視的概念。台北：政治大學，新聞學研究期刊，87期，頁135。

的一種理想的狀態或情境，當人與自身之外的視像（鏡子裡的自己）之間建立對應關係時，筆者認為，此對應關係之建立時期越為長久，即是內心中自我認定的理想與夢想的實踐過程，而這理想與夢想的實踐過程，應該無需在乎長短。

拉崗的鏡像理論不僅是從鏡像看到自己而已，還涉及到自我理想型的確立；不單是視像層的作用而已，還牽涉到象徵層所提供的觀點。用Žižek（1989: 106）的說法，「視像的認同總是代表著他者中某一特定凝視的認同」。藉由他者的凝視以及其對於特定內容或形象表示（不）贊同，人開始學習用他者看自己的方式來看自己，從他者認識自己的角度來認識自己¹¹²。

觀看的角度差異正也是我們自認為所感知到的景、物、事的真相、實相，然視眼角度之偏移，必然使眼睛所感的視像畫面呈現差異，這視角的差異寬容度，是為人的客觀程度。另一方面來說：從「正常」的視覺來看，我們的眼睛看不見我們被（凝視）觀看；眼睛所看到的總是被反轉過的、誤識的。根據反轉、誤識的作用原則，假如我總是被（凝視）觀看——我看到他者正在看我（I see the Other seeing myself）——那麼透過想像、避開他者正在看我的事實，觀看的模式變成我看到我在看我自己（I see myself seeing myself），進而達到笛卡爾的自我意識幻想¹¹³。這樣的視覺觀看和感知角度，筆者認為，當代建築中廣被使用的玻璃反影景象狀態，與此頗相吻合。玻璃的反影對照，不像鏡面顯像的絕對性和明澈度，卻能將既寬且遠的對應物、景適切的顯露，這現象筆者認為如同《瑜伽經》的結集者巴坦加里（Patanjali）所說：心無法靠自己的光來照見一切

只因它也是一個被自性所照耀的客體……

而自性是無限的

能照見內心活動的，只有純粹的宇宙意識¹¹⁴

建築師使用玻璃層層交疊、或相對、或排列、或組構和裁切等手法，玻璃與玻璃之間，或玻璃與物像返影之間，互顯影像，影像層層交錯，產生多彩、優美、

¹¹² 黃冠華(2003)。觀看不見：凝視的概念。台北：政治大學，新聞學研究期刊，87期，頁135。

¹¹³ 黃冠華(2003)。觀看不見：凝視的概念。台北：政治大學，新聞學研究期刊，87期，頁140。

¹¹⁴ 羅傑·渥許（Roger Walsh），法蘭西絲·方恩（Frence Vaughan）編，（易之新、胡因夢）譯（2003）。《超越自我之道：超個人心理學的大趨勢》。台北：心靈工坊，頁43。

絢爛的幻境效果，所照耀反影的主、客體之形式、樣貌與色彩均互為相容，即如那“自性是無限的”闡述，而那如同宇宙意識的無垠、無境的返影，如同人內心的一切活動，能予人極大的感染與感通，能於內心中營造出光亮明潔的場域。

得國包赫斯創始人沃爾特·格羅佩斯¹¹⁵(Walter Adolph Georg Gropius, 1883 ~ 1969) 在二十世紀最初年代設計的兩座建築 — 法古斯鞋植工廠和「德意志製造聯盟」展覽館辦公樓，率先採用細金屬管的角柱、玻璃角窗等新技術，並在辦公樓兩側，破天荒地以明淨光亮、輕盈敞朗的「玻璃筒體」替代了沉重的「角石」砌體。這種「輕飄感」的新風格，表現了新建築「雅緻優美的特色」，它的「駕輕就熟掌握物質與力量的高度技巧給人以一種崇高的感覺」（汪正章，1993，108）。



圖 4-17 法古斯鞋植工廠正側面玻璃帷幕窗牆

圖片引自：

http://www.zwbk.org/zh-tw/Lemma_Show/236616.aspx



圖 4-18 柏林 Lafayette 商業中心外觀

圖片引自：<http://www.pbase.com/goodash/berlin>

當代建築體系中，許多建築使用玻璃建構牆面體，幾乎是牆、窗聯合一體，在 1993 ~1996 年之間由法國建築師傑安·努維爾 (Jean Nouvel 1945 ~)所設計位在德國柏林的 Lafayette 商業中心，外觀牆圍和內部大小結構大量使用玻璃牆樅。外觀景象隨著時間、不同氣候、季節、觀看角度，玻璃牆面返影出建築物前的所有景象，如同萬千變化的大型螢幕體，能夠傳達無限的絢麗圖像，引人無限遐想。

¹¹⁵ 格羅佩斯在 1911 年受到企業家卡爾·班西德(Karl Benscheid)的委託設計鞋植工廠建築，即是後來格羅佩斯的成名傑作「法古斯工廠」，雖然格羅佩斯只負責設計建築外觀，而大片的玻璃立面，是格羅佩斯「為德國勞動階級提供至少六小時的日照」的最佳體現。此為世界上第一座以玻璃幕牆建築而躋身於世界遺產，是現代建築與工業設計發展中一個里程碑。

http://www.zwbk.org/zh-tw/Lemma_Show/236616.aspx 2012.12.22 查閱

有別於商業中心之用途，將大型玻璃帷幕建築結構設置於校園的代表作品當屬於由英國建築師諾曼·羅伯特·福斯特（Norman Robert Foster 1935 ~）¹¹⁶所設計，建於 1993~1995 年的劍橋大學法學院建築體。筆者認為諾曼以透明玻璃帷幕為法學院新的建築空間為外觀建材，除了能夠利用自然天光使節能減碳，於內理之見頗有“明心鑑性”之涵意，在那既規則又明淨的窗帷之下專研閱讀，似能匡正自我而後執法於正義，能有潛移默化之功效，建築型態模燈而當代，也頗富含東方哲思。



圖 4-19 英國劍橋大學法學院入口側面帷幕 圖 4-20 英國劍橋大學法學院入口玻璃帷幕內側
圖片引自：http://en.wikipedia.org/wiki/Faculty_of_Law,_Cambridge

當代中我們能夠面對輕盈透明的玻璃建築之內、外情境，能夠直接感受到建築體內、外的景象變化，或者生命體的活動狀態，與高聳的石砌、磚造牆圍的厚重與阻隔效用絕然不同。德國詩人 P·薛爾巴特就曾經熱情的謳歌說過：「光需要結合」、「玻璃帶來了新時代」、「我們像磚石文化致歉」、「沒有玻璃宮殿，生活將會成為負擔」。而建築師阿道夫·貝恩（Adolf Behne, 1885-1948）也說道：「玻璃建築將會帶來新的文化，這並非詩人狂熱的想像。這是事實！」¹¹⁷ 這事實在當今的城市都會中處處可見，出現在眼前的大型玻璃帷幕成為街景中必然的景緻。

如下筆者試就〈返影系列〉作品之故事背景、主題意涵綜合闡述創作前後之觀點與思維。

¹¹⁶ 於 1967 年創立自己的事務所 Foster Associates，1983 年獲得皇家金質獎章，於 1990 年封爵士；1997 年被英女皇列入傑出人士名冊，獲功績勳章；於 1999 年獲封為終身貴族泰晤士河岸的福斯特男爵（Baron Foster of Thames Bank）。
<http://zh.wikipedia.org/zh/%E8%AF%BA%E6%9B%BC%C2%B7%E7%A6%8F%E6%96%AF%E7%89%B9> 2012.12.23

¹¹⁷ 汪正章（1993）。《建築美學》。台北：五南圖書，頁 109。



圖 4-21 <所見之窗 IX> 2011
60 X 60 cm 照相平版四色套印



圖 4-22 <所見之窗 XIV> 2012
55 X 60 cm 照相平版四色套印



圖 4-23 <所見之窗 XVI> 2012 24 X 62 cm 照相平版四色套印



圖 4-24 <所見之窗 XVII> 2012
56 X 90 cm 照相平版四色套印



圖 4-25 <所見之窗 XX> 2012
41 X 45 cm 照相平版四色套印



圖 4-26 <所見之窗 XXV> 2012 22.5 X 60 cm 照相平版四色套印

王昌齡在〈同從弟南齋翫月憶山陰崔少府〉詩中所示：

高臥南齋時 開帷月初吐 清輝淡水木 演漾在窗戶 苒苒幾盈虛 澄澄變今古
美人清江畔 是夜越吟苦 千里其如何 微風吹蘭杜

其中“清輝淡水木，演漾在窗戶”之字句意境，筆者認為與此系列作品之主題意涵，恰能相為符合與映襯；透過光線和影子互為交錯，古代與當今、中與西之時空已無先後之所謂，慧心與感悟和領會，即是清輝，任憑水、木幽淡，那景因不同的見地和見悟，任由想像與看見顯漾在窗中，而那自認為的看見即若內心中的想望，能在濁中自分辨，清境界中傳清流。

在佛祖時期，原以為是接班人的神秀曾云：身是菩提樹，心如明鏡臺，時時勤拂拭，莫使有塵埃。在一旁正在舂米不識字的慧能接著說：菩提本無樹，明鏡亦非台，佛性常清淨，何處有塵埃。(本來無一物，何處惹塵埃)¹¹⁸。慧能此說使其成為禪宗六祖，即為「作偈呈心，慧能得法」之由來。筆者認為此“明鏡”如同我們基本實在中的〈生活〉，生活層面是寬廣無垠的存在，這明鏡能引之照見自我，物、我之間互為反映與明鑑，即看自我所見何在？我見即我在，而那見才引發反思。對於近代人來說，生活即是指最內在的深處，能於內在中真實自見，如若明鏡鑑照，明晰與原始，能引人進行自我反思。

再者思、見之間即如奧德嘉·賈賽特（Ortega y Gasset, José 1883-1955）所說：思想是反省，是自己反映自己，是自己考察自己。但這種說法假定思想中有二元性，思想將本身化為兩個東西；一個是被反省的思想，另一個是反省的思

¹¹⁸ 顧偉康 (1993)。拈花微笑 – 禪宗的機鋒。香港：中華書局，頁 70。

想¹¹⁹。被反省的思想筆者視之以為窗中的玻璃所反影的景象，而返影於玻璃景象中的原物實景是反思的思想，兩者互相照見，才能映見、有所思想。而劉大悲：思想即是生活，因為思想便是我以某種形式與世界發生關係。生活就是一種運用，因為生活就是創造自己的命運¹²⁰。我們從生活的邊緣退回到生活的中心。那麼，我們將發現許多內在活動的生命定義，這些定義中的美意各個都有深度和一片美好。窗景是生活中的一部分，日出而開、日入而關，他傳遞光線、吹佛微風，日夜時刻與我們同在，同在生活之中。

作品〈所見之窗 IX〉是此系列作品的窗景中玻璃塊面所佔面積最小的一幅作品，除了兩片小窗之外，其他均為砌造牆面，筆者使用軟體改造，將類似反影的肌理貼於牆面，融合了玻璃窗既有的景象，一片結合木樁、石砌和小玻璃窗的牆面，仿若為玻璃帷幕，在那工整的結構塊面體中，依然返影顯露完整的前方景像。為配合結構的垂直、平行之理性分割，將色調調整為薄層的藍色系冷色調，使整體更顯理性和清晰。

〈所見之窗 XIV〉為建於馬德里市中心的西班牙國家銀行總部，自街道外觀看透過鑄鐵花葉藤蔓結構的花雕欄杆，內部的玻璃窗帷仍清晰的顯映街道對面的景象。2011年是西班牙近代中極為艱困的時刻，然因國家的整體建設和全民的美感素養早已完備，國家銀行所屬的建築依然固若金湯，仍像徵和顯露一個國家的堅實後盾。筆者將原本黑色的鐵柱雕窗調整為深藍色，將自然影現的玻璃返影改以紅、綠互補色調，紅色的積極與熱情，配合綠色的寬廣與和平之象徵；景象雖然灰暗不明，原先的厚實建構能夠支撐，明亮的曙光終將到來。

位在馬德里的皇后 Sofia 藝術中心自啓用以來，歷經多次擴建計劃之執行，自 1990 年首次到此觀賞，每回再往總能感受到些許的差異。2011 年再次到此，整個擴建工程已經完成。〈所見之窗 XVI〉即是筆者認為現階段 Sofia 藝術中心極具代表性的景緻之一，新、舊建築體的交界卻經由玻璃帷幕將兩者之間交互融

¹¹⁹ 奧德嘉·賈賽特著，劉大悲譯（1991）。《哲學與生活》。台北：志文出版，頁 200。

¹²⁰ 奧德嘉·賈賽特著，劉大悲譯（1991）。《哲學與生活》。台北：志文出版，頁 15。

合，筆者透過帷幕反影觀看到層層互疊的人體影像，這樣的畫面更顯露虛幻不確定性式的空間氛圍，返影、鏡像與穿透和交錯，影像不知何者為真，然能夠確定的是內心中的定見與明晰思維。

受惠於工業文明的現代人，玻璃建築會帶來新的文化與視覺，此翻形容是筆者認為作品〈所見之窗 XVII〉能適切傳達出的意象與意涵。此建築帷幕是馬德里 Juan Carlos I 世貿園區入口，進入園區大道所目擊的極是此景，園區大道遼闊謹有兩旁的植樹和人行道，因此遠觀時所產生的玻璃反影僅只為天空的色彩，和太陽照射所產生的建築金屬支幹結構。Madrid 斗大的白色字體在藍色的帷幕反影中異發凸顯，晴朗無雲的寶藍色天空，襯映得世貿園區一派爽朗的氛圍，視覺意象強烈，來到此地隨著那明澈的寶藍色調，內心因隨而立即開闊了，此為當代玻璃建築所能引發的視覺強度，是以往所未能感受到的景緻。

而作品〈所見之窗 XX〉原圖是拍攝於初冬時的晨間光景，西班牙北部鄉間晴朗的晨間時分，太陽初起斜照在那毫不起眼的白色小屋窗扉上，因著屋外枝芽撐天的樹影正巧影現在窗框之上，恰如其分的將方框的結構妝點柔化，樹影錯落在窗帷邊緣，並擴展了整個窗帷的景緻範圍，於筆者而言，如同一幅窗畫。使用高彩度低明度的三原色與灰階，窗框週圍加入溫暖的淺橙色調和塊面結構，企圖營造更為鮮活的景緻效果。那小屋原是鄉間一對年老夫妻的溫暖住屋，路經時那風情萬千的樹影與窗景，引我駐足，而能完成此作品。

2012 年八月仲夏專程前往華山 1914 文創園區，觀賞搖滾樂團五月天所辦的展覽〈無限創造〉，那是一個集合表演藝術如何於幕後和表演台前完整結合演出的過程展示，無限創造是將 2011 年五月天〈諾亞方舟〉演唱會耗資億元的舞台效果公開揭密，並展覽出來。



圖 4-27 無限創造展公仔看版 筆者拍 2012.08.18



圖 4-28 無限創造展展場內部 筆者拍 2012.08.18



圖 4-29 華山 1914 文創園區展館一隅 筆者拍 2012.08.18

<所見之窗 XXV>是筆者造訪華山 1914 文創園區當日所拍的圖像之一，那時正當午後炙熱的炎夏，台北的天空出現難得的寶藍色，熱氣上升、雲起雲湧，透過華山展區古老的磚紅色中的舊式木窗，恍若進入古老的時光氛圍。古老的木框圍住了歷史的過往於牆圍，宏磚的色澤與質地也然明述他是過往既存之物，明淨的玻璃照鑑於今明澈的光景，台北以往的天空與今日筆者所見的天空或許未有不同，然過往與現今在窗景中進出交錯，歷史時光於此穿梭，而當日所見、所感會有印記。

窗的材料歷史以來均有改變，當代的窗以金屬和玻璃互設為主要結構，昔日木材與玻璃、木材與紙等相配合，華山 1914 文創園區展館的木質窗扉，與展場內充滿當代前衛技術與科技手法的質性，產生強烈的對應效果。台灣有著維繫長久的歷史建物，融和科技藝術的魔幻表現，是當時藉由那窗景能強烈感受到的氛圍。

上述文論中，將此創作研究專題分別依〈意象〉、〈遠望〉、〈築夢〉、〈返影〉等單元逐一詮釋「詩與窗景」於每一作品中的背景故事，並將筆者創作時的思維意涵依序詮釋。藉由單純建築物窗景的取景抽離，卻經由思維的注入提升了建築本體美與思維建立的價值。即如，建築美的審美價值，來自相互依存的建築形式美與內容美兩方面。建築形式美除其相對獨立的審美意義之外，還在這形式美背後蘊含著或暗示出建築形象的精神意義，這就是建築美的內容，他是抽象性、象徵性的¹²¹。在象徵的意涵域境中筆者加諸以詩的氛圍，使建構窗景與美所能傳遞的美感效用，藉由文人寫詩、賞詩的唯美情懷表述之。

¹²¹ 王振復 (1993)。建築美學。台北：地景企業公司，頁 105。

第五章 結論

本研究創作〈詩與窗景〉，是繼筆者發表〈Cantabria 之窗〉、〈心靈之窗〉、〈心靈窗景〉等系列作品之接續發展，蘊釀時間長達多年。窗之於古詩詞中可溯及漢魏六朝詩選中的〈青青河畔草〉首句中所述 - 青青河畔草，郁郁園中柳。盈盈樓上女，皎皎當窗牖¹²²。此為中國詩人以窗為藍圖描寫空間美感之嚆始，並也隱約傳達出窗之透明美的唯美意境；依此，足見〈窗〉能適切恰如其分的傳達詩人、文人以及藝術家內心所思、所想、所建構之總總創造力，此創造力藉諸於歷史、人文、思維、修養等的累積蘊力，發展而出。

研究初衷與回應

筆者藉由作品分由〈意象〉、〈遠望〉、〈築夢〉、〈返影〉等主題之探討，依城市環境、建築美學、窗景與藝術美感等觀點闡述分析建築美感對於生活環境的影響，兼而談述筆者對於詩與、窗景與心靈的互通感應之觀點，並藉由作品之詮釋與之呼應。本系列作品創作所使用之照相平版套印，試圖在製作過程中一個色彩版面套印另一個色彩時所產生之化學變化，與之探討創作過程與特質，對照所欲傳達之窗景意境。

本系列作品之印製期間多數在台灣的夏季時期，因此，印製時所使用的平版專用印墨與當時的氣溫溫度，以及 PS 版的版面上所留存的濕度，三者之間能夠達到平衡狀態時，版面所能吸附的印墨飽和度即可以達到適中狀態，而能使印製過程順利和獲得良好的印製和套印效果。

這些窗景意境、色調與結構均屬於豐富多元性的型態，為使能完整再現與重現窗景之主體與細膩變化之特質，照相平版四色套印，正能吻合於這樣的需求。在整體的創作品質上，筆者自認為能達到創作原初的預期。

未來創作展望

對於創作者而言，藝術創作永無停歇之時，以窗為主軸創作之理念將是筆者

¹²² http://ziyexing.com/files-2/befor_tang/hanwei.htm 2012.12.02 查閱

欲意持續發展的主題與方向。此系列〈詩與窗景〉作品，雖然所傳達者均為筆者內心感知而藉窗景抒發，然所取之景緻因局限於台灣和西班牙兩個國度，實因為這兩個國家一為祖國、一為多年留學之處，是以自我情感投注深厚為出發點，持續此議題或類似之主題探究，將是筆者後續創作所會經營的目標。

而目前筆者所持之觀點，放置的視角是由戶外觀望，感受建築與窗景所傳達的整體性，並企圖經由窗口由外穿透入屋，是由外而內的單向之心靈遞送和感知之傳達。觀察的視角是由寬廣的戶外，進入室內被侷限著的有限空間，是心靈企望自由的內心返影。

世界之浩瀚無垠，可供觀賞的城市、鄉間景觀何其之多，而能引發筆者關注與欣賞的窗型美景更是數之不盡、取之不竭。而今而後，筆者將再往昔日以前經過的景點以不同的角度再次審視與觀察；而觀察的視角也將有所改變，或由內而外，或不同季節的觀察等型態，應能再有所感悟與啟發。亦或者，將前往他處，感受不同的人文、地理、景觀，依地域之差異，各地的建築風格、材質、創意等面向觀察，持續紀錄、收集具美感與特質的美好窗景。朱沛亭在所著作的〈建築，在旅行的路上〉¹²³一書中，將建築細分為飛機場、火車站、高速公路、都會、學校、新社區等區欣賞和閱讀，筆者認為是對於建築物之欣賞，理想和良好的規劃方式。



圖 5-1 柏林 Lafayette 商業中心一隅 一

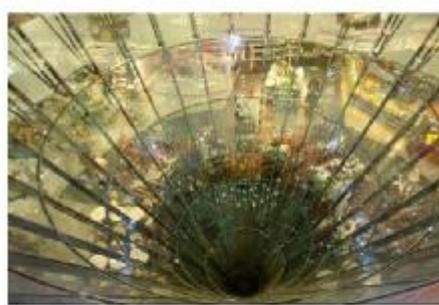


圖 5-2 柏林 Lafayette 商業中心一隅 二

圖片引自：1997《Contemporary European Architects Volume V》，KÖin, Taschen，P.137、139

¹²³ 朱沛亭(2005)《建築·在旅行的路上— My Journey. An Architectural Carnival》台北：木馬文化，目次。

再其次，門與窗同樣是建築中用於進出該建築體內、外的出口，門是用於使人和有形物體的通行，於功能、造型及意識上都與窗有所不同；古今中外，建築發展史中直到當今可建的建築中，門的美感及其可看性，必然有廣大的探討空間，是筆者往後在中、長期階段設定發展的目標。

建築是人類史上最偉大的藝術之一，是人類生活與生命賴以維繫的空間造型藝術，因與人類生活關係緊密，未能切割，因此，建築藝術的呈現即應是被關注的一項主體物。建築是許多人共同努力而後建造而成的共同榮耀，世界上由古至今，在地球表面上留有細數不清的建築，期勉自我，在自我能夠 <看到>的範圍內，盡全力去發掘、發現，使能持續創作。

教學發展與開拓

筆者返台教學至今已跨十餘年，雖然距離桃李滿天下尚為遙遠，然能在研究創作與教學互重之中每每能夠稍有增長，是內心中深感喜樂的事。學生學習、創作能夠有所表現，與之同感歡喜。人才培育是身為教學者的重要使命，期望自我能夠再增強協助推動使與國際交流、展覽或者參予比賽等的機會，是提升學生國際視野的良好機會。或期許自我能再次前往他處研究進修，吸取他人版畫工作室的運作經驗，使提升自我之創作和有效的教學投注與成果。

參考文獻

中文書目

- 王其鈞 (2007) 《古雅門戶》 重慶：重慶出版社。
- 王振復 (1993) 《建築美學》 台北：地景企業。
- 成寒 (2002) 《瀑布上的房子 – 追尋建築大師萊特的腳印》 台北：時報文化。
- 朱沛亭 (2005) 《建築·在旅行的路上 – My Journey. An Architectural Carnival》
台北：木馬文化。
- 余東升 (1995) 《中西建築美學比較研究》 台北：洪葉文化。
- 沐小虎(1999) 《建築創作中的藝術》 台北：洪葉文化。
- 汪正章 (1993) 《建築美學》 台北市：五南圖書出版。
- 何政廣 (2011) 《藝術中的窗景》 台北：藝術家出版社。
- 李旺、寇疆暉 等(2010) 《版畫》 上海：上海人民美術出版社。
- 唐玲玲·周偉民(2010) 《非馬藝術世界》 廣州：花城出版社。
- 張家瑀 (2001) 《版畫創作藝術》 台北：國立藝術教育館。
- 張家瑀 (2009) 《家 – 陶版絹印版畫創作論述》 台北：冠唐國際圖書。
- 張靚蓓/著；陳少維/攝影 (2011) 《凝望·時代：穿越悲情城市二十年》 台北：
田園城市。
- 葉柏鳳 (2005) 《牖以為室 – 窗式》 上海：上海科技教育出版社。
- 劉思量 (2004) 《藝術心理學—藝術與創造》 台北：藝術家。
- 廖修平 (1974) 《版畫藝術》。台北：雄獅圖書。
- 廖修平·董振平 (1987) 《版畫技法 1.2.3》。台北：雄獅圖書。
- 藍先琳 (2008) 《牖窗》 天津：天津大學出版。
- 顧偉康 (1993) 《拈花微笑 – 禪宗的機鋒》 香港：中華書局。

翻譯書目

Bassegoda Nönell Juan 約翰·巴賽戈達·諾內爾 著，徐芬蘭 譯 (2006)

《解讀 (GAUDI) 高第建築的奧秘》 台北：藝術家出版社。

Ortega y Gasset 奧德嘉·賈賽特著，劉大悲譯 (1991)。《哲學與生活》。台北：志文出版。

Martin Judy 著 鐘有輝校審 朱哲良譯 (2002)。《版畫技法百科全書》 台北：視傳文化公司，。

Pericoli Matteo 馬帝歐·佩里柯利 著 廖婉如 譯(2010) 《紐約的窗景，我的故事》 台北：馬可孛羅文化。

Walsh Roger 羅傑·渥許、Vaughan Frence 法蘭西絲·方恩編 易之新、胡因夢譯 (2003)。《超越自我之道：超個人心理學的大趨勢》。台北：心靈工坊

塚本由晴 能作文德 金野千惠 著 黃碧君 譯 (2011) 《窗·光與風與人的對話 - Window Scape》。台北：城邦文化。

外文書目

Goldberg Jeff (1997) Guggenheim Bilbao N.Y. : Princeton Architectural Press

Croft Paul (2003) Plate Lithography – Printmaking Handbooks London :
A & C Black

Wolfgang Amsoneit (1994) Contemporary European architects Volume V Köln :
Benedikt Taschen

William Marr (1995) Autumn Window by William Marr Poetry - 英文詩集
《秋窗》。Arbor Hill Pres

期刊論文

王書豔 (2009)。《唐代園林詩中的窗》。西安：西北大學碩士論文。

李明薇 (2009)。高第建築的文化詮釋 (Arquitectura de Gaudí y la interpretación de las culturas)。台北，淡江大學西班牙語文學系碩士論文。

黃冠華(2006)。觀看不見：凝視的概念。台北：政治大學，新聞學研究期刊，87期，頁 131~167。

張家瑀(2010)。版畫藝術中呈現的化學變化 I。嘉義：嘉義大學視覺藝術論壇，五期，頁 72 ~ 85。

劉豐榮 (2004)。視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎。台北：藝術教育研究，8，73 ~ 94。

網路資訊

http://www.ctptop.com.tw/index_t.htm

<http://www.pstop.com.tw/c/product.htm>

<http://baike.baidu.com/view/132088.htm#1>

<http://home.comcast.net/~wmarr9/pautumnbig5.htm#AutumnWindow>

http://www.zwbk.org/zh-tw/Lemma_Show/236616.aspx

<http://zh.wikipedia.org/zh/%E8%AF%BA%E6%9B%BC%C2%B7%E7%A6%8F%E6%96%AF%E7%89%B9>

附 錄

附錄一：

版畫藝術中呈現的化學變化 I

張家瑤 *

在傳統的四大版畫種類中和當代發展與時興的數位版畫，每一版種所必須歷經的刻版、製版和印版等三個創作過程中，存在著許多不同階段的化學反應和變化。化學變化¹²⁴，又稱為化學反應，其一般的定義為：物質的本質或形態上的改變，而產生新的物質。相對的「物理變化」，一般所舉的例子都是物質三態的變換，像：冰↔水↔水蒸氣之間的相互改變，在外觀型體上因溫度的改變而有了差異，然其組成分子卻是相同，在長溫狀態之下的形體〈水〉於化學式中以 H_2O ¹²⁵ 為記稱。

化學變化和反應含有下列幾個特色，例如反應是不可逆的、變化後的產物和變化前具有不同的性質；經由燃燒，例如汽油、酒精、木頭等具有可燃性，氧氣具有助燃性使產生燃燒作用；氧化，如鐵生鏽；酸鹼中和，如鹽酸倒在水泥地板或瓷器物皿上的可產生清潔作用等，以上的現象都是化學變化，其它有顏色改變、酒的釀造、食物腐敗、光合作用等等都屬於化學變化的一環。

化學反應的特質，在於反應是不可逆的、變化後的產物和變化前具有不同的性質。而所常伴隨著的改變的狀態最常見者有：顏色的改變、溫度的改變、味道的改變、沉澱的產生、氣泡的產生、狀態型體的改變等等。

本文試就常態中不同版畫版種製作過程裡，於處理進行中所引發的化學反應現象進行討論、闡述與印證。

關鍵詞：版畫藝術、化學變化、不可逆性、腐蝕、氧化

* 國立嘉義大學美術系、視覺藝術研究所專任副教授

¹²⁴ 物質在一些變化中會轉變為別的物质，生成之物質與本來之物質組成不相同，這種變化稱為化學變化，如木材之燃燒，木材燃燒後生成灰、煙和水。化學變化的特徵就是物質之組成發生變化，食物腐敗、鐵生鏽、燃燒、食物之消化等都是化學變化。

¹²⁵ H_2O 由氫、氧兩種元素組成的無機物，在常溫常壓下為無色無味的透明液體，俗稱水（water、agua...）。

The Chemical Reaction Presented in Printmaking I

Dr. Chia yu (J.C.) Chang*

The traditional four types of Printmaking and contemporary digital prints all involve three creative processes, namely engraving, plate making, and printing plate, which include different stages of chemical reactions and changes. Chemical change, also known as chemical reaction, is defined as the changes of nature or form where new materials are generated. As for physical reaction, the most common example is the three-phase transformation of water, such as the transformation between ice, water, and vapor. Although the form of water is changed due to the change of temperature, its molecular components are the same. Under room temperature, water is denoted as "H₂O".

Chemical reactions include the following features: the reaction is irreversible; prior to and after chemical change, the chemical agents have different properties; oil, alcohol, and wood are all inflammable substances, while oxygen is a type of combustion-supporting gas that could cause combustion; oxidation, such as the process of rusting; neutralization, such as the cleaning effects caused by the reaction between hydrochloric acid and cement floor or porcelain. The phenomena stated above are all chemical reactions. Other chemical reactions include color fading, fermenting wine, food decay, and photosynthesis.

Chemical reaction is irreversible. The chemical agents prior to and after the reaction are different. The most common chemical change includes the change of color, temperature, and taste, as well as precipitation, froth, and the change of form.

This study aims to discuss, investigate, and validate the chemical reactions involved in the production of various Printmaking.

Keywords: Printmaking, chemical reaction, irreversible, erosion, oxidation

* Associate professor of Department of Fine Arts & Graduate Institute of Visual Arts, National Chiayi University, Taiwan.

版畫（Graphics）這種特殊的創作領域中，點的自發力特別清晰地體現了出來。至於形狀與大小的多樣化，材料工具（的採用）為這些表現力的發展提供了不同的可能性，使點形成無數的不同個體，每一個體都帶有他自身的聲音（伍蠡甫編，1994，.33）。版畫藝術因技法的使用，能使創作者創作的心靈原圖，因不同的呈現手法，而能有極大的表現差異，以下試就版畫技法執行製作過程的不可逆性進行歸納與分析：

不可逆性

所謂不可逆性，以生活中最易感受和遇見的實際情況，如時間一去不再返、杯子從桌子落下並粉碎、雞蛋被攪拌、或糖在咖啡中的溶解都是不可逆的狀態，亦即不可恢復到物質原始的樣態之意。版畫藝術創作執行過程中，有許多步驟、過程和結果

一、 版畫（Graphics Arts or Printmaking）製版：

- （1）凸版版畫（Relief Process）：凸版版畫可使用的版材包含木版、橡膠版、麻膠版、紙版等版材。可使用推刀¹²⁶、刻刀、刮、刷、表面烤燒（張家瑀，2007，61）等方式在木版、橡膠版、麻膠版、紙版等有堅固性之版材上面進行版面的圖紋製作；除此之外，在使用紙版製作的過程中，尚可使用不同物質以具有黏貼功能的膠質物進行紙版表面的黏貼製作。

凸版版畫的特質在於，因為版的表層面，所欲保留印製下來的圖紋部位未被移除、或破壞其原貌，版的表面仍被完整保留。相對的，無須保留、留存下來的版面，其處理過程，經由各種不同刀具的刻版、推刮、去除作品規劃中不需要留存的版塊位置，或者黏貼增多版面效果，這樣的製作，版的本質上未有改變；然經被切割、刻除或者增加物質之後的部位，無法再恢復到原先版的原貌狀態，此現象即為〈不可逆性〉。因此，凸版版畫，

¹²⁶ 推刀法：在木刻版所使用之推刀技法，又稱為木口木紋，使用橫切面的木板以推移尖銳之推刀刀口，將圖紋呈現在木版上。

在製作的表面看來，版面物質本質的改變不大，卻因為版的原貌無法再恢復原始狀態，因而隱含著化學變化的因素在其中。

- (2) 凹版版畫 (Intaglio)：版畫藝術呈現手法最易於理解和被通盤認定具化學變化的版種之一為〈蝕刻凹版〉莫屬。此項技術早期由瑞士藝術家烏爾斯·葛拉芙 (Urs - Graf, 1485~1529)¹²⁷在十六世紀初期以鐵版創作蝕刻凹版 (張家瑀, 2001, 57) 開啓了版畫藝術中直接以化學反應方式改變版畫版面效果的技法。而在林布蘭特 (Rembrandt van Rijn, 1606 -1669) 時期，嘗試以荷蘭酸 (Dutch Mordant)¹²⁸的化學液進行腐蝕，此酸性液的特質在於化學反應緩和，能產生精細、精緻的點與線條效果。

往後用於腐蝕金屬版的酸液有硝酸¹²⁹、氯化鐵¹³⁰等酸液之使用。酸、鹼質性的改變，即是化學反應的效用發生，即便是人體體質的改變，於健康的觀念上，經常強調人體內必須酸、鹼質達到平衡才能保持身體的健康狀態，人身肉體這樣的肌肉群組織，會被酸、鹼質性的多寡影響到狀態之改變。而堅固如金屬物質亦因酸液的侵入而改變了其原有表面的堅固型態，由此足以證明，硝酸 (氣泡的產生現象)、氯化鐵、荷蘭酸性液體在未有任何遮蔽和保護¹³¹的金屬表面上能夠引起腐蝕作用，儘管是緩慢的進行，卻仍是頗具強度的化學變化的作用之產生。

其他技法的金屬凹版如直刻法、推刀法、美柔汀等的製作，雖然過程中未經由酸液的直接腐蝕作用而產生化學變化，然因在版的表層面執行刻繪圖案，製造出點、線和面的效果，經由這些刻繪的步驟，理論上金屬版

¹²⁷ Urs Graf, he only produced two etchings, one of which dates from 1513 – the earliest known etching for which a date has been established. http://en.wikipedia.org/wiki/Urs_Graf 2010.05.10

¹²⁸ 荷蘭酸 (Dutch Mordant) 為凹版腐蝕液的一種 (比重 27°Bé)，最適合於金屬版之細點、線線及精緻面的屬蝕。比例：6~8 杯水 + 1 匙氯化鉀粉 (Potassium Chlorate) + 1 匙食鹽 + 1~2 杯鹽酸。廖修平·董振平 (1987)。版畫技法 1•2•3。台北：雄獅圖書，頁 164。

¹²⁹ 硝酸的水溶液無論濃稀均具強氧化性及腐蝕性，溶液越濃其氧化性越強。

¹³⁰ 氯化鐵，也叫氯化高鐵，是三價鐵的氯化物。它易潮解，在潮濕的空氣會水解，溶於水時會釋放大量熱，並產生一個啡色的酸性溶液。這個溶液可蝕刻銅製的金屬，甚至不鏽鋼。

¹³¹ 當前用於保護凹版金屬表面的防護層為防腐蝕液 (劑)。

無法再恢復到原先相同的狀態。因此，廣義而言，這些方法的製作亦可稱之為不可逆性的化學變化之狀態。

- (3) 平版版畫 (Lithography)：最早期的平版版畫是繪製於碳酸鈣高含度的天然石頭上，此專用於平版的石版石具有無數的均勻細孔¹³²。此類石頭正好是產於德國的特殊石塊，因為地緣和研究精神，1798 年亞理士·西尼菲爾德 (Alois - Senefelder, 1771~1834) 嘗試以當時他正研究著較為經濟和有效率的印製方法要印製樂譜，而研究發展出以石頭作為版材的版畫技法。原先，亞理士·西尼菲爾德嘗試著以蠟、肥皂和煤煙調成油墨，並將樂譜以反紋方式置寫繪入石版上，而促使研究出至今日仍被用於藝術創作的油、水分離的石版版畫，以及後來發展使用於商業用途的金屬平版技法。

石版 (平版) 畫曾經是歐洲許多知名藝術畫們普遍和重要的創作媒材，包括德拉克拉瓦、哥雅、吉利柯、馬內、馬諦斯、羅德列克、慕夏等，到當代的米羅、畢卡索、康丁斯基等偉大藝術家。稍後在美國亦開始有許多石版畫工作室的成立，更因為平版印刷引發快速、大量印刷的世界風潮，二十世紀以後，在電腦數位輸出時代來臨之前，平版印刷可以說是當時期間影響世界最大的印刷技術。

平版版畫的圖紋，執行時以手繪或者照相感光製版方式進行，以手繪圖稿時可使用石墨筆、平版蠟筆、汽水墨和轉寫墨¹³³等含皂質、蠟和墨等油脂性平版繪版材料繪圖。製版過程必須要使用一些化學材料處理，如版的邊緣區和無圖像區先使用經溶解稠稀度適中的純阿拉伯膠塗蓋、酸性處理前的松脂粉、滑石粉的塗刷、版面圖像附著強化的淺層腐蝕使用的阿拉伯膠與硝酸、磷酸等，所用的材料和處理過程都與化學反應相關，是一項多元化學變化的版畫技法，製作過程繁瑣，卻能將藝術家所要表現的圖繪質性與作品特徵完整呈現。

¹³² 廖修平·董振平 (1987)。版畫技法 1·2·3。台北：雄獅圖書，頁 172。

¹³³ Judy Martin 著、鐘有輝校審、朱哲良譯 (2002)。〈版畫技法百科全書〉。台北：視傳文化公司，頁 111。

(4) 孔版：中文所稱的孔版（Serigraphy）一般又俗稱為〈絹印〉，當今製版所使用的框網有繃牢在木框或金屬框上的絲網布，即是石化產品的產物耐隆、特多隆等所製成佈滿細目網眼的絹絲網布，所用的網版填塞劑有許多種類 — 以液態性質而言即有水性、油性和纖維素等類別¹³⁴；種類的使用取決於印墨屬性，原因在於清洗網目和去除印墨時屬使用的清潔劑或溶劑等，不至於將填塞劑去除或破損，能夠確保所製造出來的圖紋之牢固性與良好效果。

絹印製版有許多種方式，本文因討論之主題是〈化學變化〉，因此，以感光製版法為討論範圍。感光製版需調配感光乳膠（劑），感光乳膠內所含物質包括：製版糊樹脂（70%）、清水（30%）、重鉻酸鉀或重鉻酸鉍（4~5g）¹³⁵。此經調製均勻的感光乳劑，均勻的塗刮在準備完妥的絹印框網上，在暗室常溫中晾乾或烘乾，再經由陽光或曝光燈檯曝曬預先準備好的透明片黑稿，此感光乳膠經紫外強光曝曬，由原先柔軟的水溶性，改變為固化的硬化薄膜。由此可以印證，絹印製版所使用的感光乳膠（劑），其組織成份飽含著化學物質，在曝曬圖稿的過程中其質性的改變，由軟質改變為硬質，並無法再將感光乳膠（劑）恢復為原始狀態，亦即為不可逆之現象。

二、 版畫印製：

版畫藝術除了製版過程每一項版種有其獨特的技術和使用的不同版材之外，印製作品的過程與方法，以及印製使用的印墨亦有其差異性。儘

¹³⁴ Judy Martin 著、鐘有輝校審、朱哲良譯（2002）。〈版畫技法百科全書〉。台北：視傳文化公司，頁 61。

¹³⁵ 廖修平（1974）。〈版畫藝術〉。台北：雄獅圖書公司，頁 212~213。

感光乳劑內含物包括：PVA 添加若干醋酸乙烯 PVAC 和若干助劑，質感像白膠，濃稠度如優酪乳狀。感光液為重鉻酸鹽粉狀物（感光性強、稍有毒性。），使用時將兩劑完整調勻，其調製比率約為重鉻酸液：乳劑 = 1:10，一般為調配好之比例，使用時只要將兩劑充分完整混和即可，兩劑完整混和後，放置適當時間使其化學反應穩定後即可使用來塗布刮塗於絹網上，依所需之印製厚度將適當感光乳劑塗刮於絹框之正反網面上，一般又稱印製面和製版面。張家瑀（2009）。家—陶版絹印版畫創作論述。台北：冠唐國際，頁 53~54。

管不同版種所使用的印墨有所不同，如印墨軟硬度、印墨纖維的延展度、水性、油性以及絹印所使用的膠質印墨等，也因歷經長久時間的使用，製造廠商以及版畫家使用時的經驗，會因自我的需求特性，適當調整印墨的狀態，使吻合於自我創作印製的需求。

以下試就使用與版畫的印製印墨特質簡要闡述：

- (1) 水性印墨 — 古代水印木刻時期，大都以墨汁印製圖紋；之後再發展出水性印墨，因創作者的喜好有選用透明性或者不透明效果的印墨。墨汁原料較為天然，水性印墨雖然使用水進行稠、稀度的調和，然其印料組成成份中仍然含有樹脂膠合物、化合物所製成的色母色料等。整體而言，當代所使用的水性版畫印墨，實質上仍具相當比例的化學組合物質，如 AP 品牌水性版畫印墨、老人牌水性版畫印墨、Dal er-Rowhey 水性版畫顏料、英國水性版畫顏料和日騰紙箱水性油墨等。
- (2) 油性印墨 — 後續研創出來的凹版原先所使用的印墨為油性印墨，印墨所含的元素飽含了膠質物、延展劑、色料等都為化學性之組成物。石(平)版畫的創造原理是印製時的油、水分離特質，一般的平版畫必然使用油性印墨，其組成內容物與凹版之油性印墨類同。不同地區和國家所製造的油性印墨有其獨特的優點。
- (3) 膠質印墨 — 絹印因為印製方式為穿透式，必須使用柔軟度和能夠易於穿透細密網目的印墨，因此，印墨中含有膠質物和人工色料，飽含了化學質性特質。此膠質性印墨，藝術家會選擇適用和能夠表現出自我作品特質之印墨廠牌，當然也會考慮取得的方便性；近代因為強調環保概念的提升，水性特質之絹印印墨品牌逐漸增多，印墨之清洗無須再使用大量溶劑，對於環境和使用絹印媒材者更多一些保護作用。

三、 印製狀態：

版畫藝術，最早期的技法使用水印方式，並以手持馬連為印製方法，

將水性印墨適量塗刷在版的凸紋上，印墨因手的施力將壓力透過馬連施放於紙面上，即將色彩圖案印製出來。往後，因為印版技法之發展，所要呈現之特質不同，印製方法與使用工具有了相當程度的不同。

以凹版而言，使用可承受相當壓力度之版畫印版機，才能將製作於版平面以下的印紋印墨轉印出來，可說是所有版畫種類之中轉印壓力最大的一項，即因其印製的強度壓力，而能印出清晰完整的凹紋效果。平版版畫的印製，一般使用刮條式壓印機，刮條和印紙以垂直角度和完全緊密度之狀態進行，刮壓印製的壓力略小於凹版，未有刮壓式平版機時，亦可使用凹版機以適當壓力印製。孔版印刷方式為印墨經由橡皮刮刀將印墨刮壓穿透細網網目，印製壓力取決於持用印製橡皮刮刀的雙手，也因為網孔細密度極高，塗刮在網目上的印墨量不宜過多，橡皮刮刀印製時的刮壓力道也要適中並持 45 度傾協角度括壓，使不至於因壓力過大而將印墨印製過多而產生圖像模糊不夠清晰的狀態。

版畫印製時，大多以分版分色為製作版面效果之概念為執行方式，印墨轉印於紙面上之後，色彩完全固著，無法被消除。若為多重色彩的印製，所印製的版面有相同區塊者，色彩與色彩相互重疊，視覺上可以感受到疊色之後的色彩改變，且重疊印製之後的色相改變無法再回復到前一次印版結果的狀態，印製下一塊版面時情況亦然，完全吻合於不可逆之狀態；一般版畫藝術的印製雖然在常溫狀態之中進行，然卻也充滿了繽紛色彩的化學效用。

四、 新材質與化學效用

當代藝術除了講求創新觀念的提升和創造，研究新材質與創作觀念的結合，也成為後現代藝術、科技藝術求新求變的發展趨勢，因此，研究成為藝術學能夠創造、求變的良方。依據版畫歷史的演變狀態，即因創作之需求，以及研究精神的投入，早先每相隔數百年即有新版種的出現，如凸版產生於

西元八世紀，有紀年號的作品產生於九世紀；之後的凹版發明於十五世紀，與平版被研究開始使用於十八世紀末。再往後新技法的研究出現，時程上越為縮短，如孔版使用於藝術創作二十世紀前期、綜合併用版成熟期在二十世紀中期、數位輸出版畫普及於二十世紀後期，此三項版種的出現相隔未超過百年的時間。

二十一世紀以來的 10 年當中，版畫藝術可呈現的樣貌與其他所有的藝術領域相同，筆者認為，主要的推進因素與原動力，在於創作者靈動活化了創作思維，不預先框架所有可能性的產生。因此，版畫藝術的表現除了在常溫中的顏色的改變、味道的改變、沉澱的產生、氣泡的產生等等之化學變化外，〈溫度〉的改變以及印製承載媒材的探求，筆者認為這樣的思考和論點也成為創作型態中新的思考範圍。

非常溫狀態的溫度包括冰點以下和沸點以上的改變，長時間在冰點以下使有如冰雕、雷射雕刻或者印製的創作概念，讓冰與冰的夾層中產生圖案，筆者認為是一項極具挑戰性的創作觀念，其存在性與時間長短，可以因人為因素而改變，以〈水物質〉為例如南、北極冰山的長久性，時間可以維繫長達數個世紀，或在極短的時間內消失，如被放置在常溫中的冰塊短時間即會溶解，由固體改變為液態，溫度到達沸點時更產生氣態的轉化，雖然水物質未因為溫度改變而更換改變其組成的化學元素，然其被印製於其內的印墨勢必因隨溫度之增減而改變其樣貌，載體本身雖可復原，印物質卻難以跟隨回到原始狀態。

亦即，原先被製作在固體上的痕跡，因為載體特質的改變，以雕刻凹、凸效果者，載體消溶後，紋體亦隨之消弭。若以色料印製凸紋，冰的堅固狀態消失後，色料可以隨著溶解於水之中（水性印墨），或者產生具色彩變化的浮油圖紋現象（油性印墨）。

結語

筆者認為〈氧化〉現象亦是有趣的創作思維開發，以釉料被置於耐高溫之載體上所能產生的化學變化最具代表性。「釉」的組成，混合多種氧化性原料，無論是石灰釉或含有鋇、鋅、鎂、等鹼性成份之原料，經過高溫燒成後，均能呈現出乳酌、透明、流釉、無光或不熟等狀態，這些不同的混合物組成就是基本釉¹³⁶。筆者於「家 — 陶版絹印版畫創作論述」著作專書中，將一般之絹印印墨以〈釉料〉代替，經過高溫燒成氧化之後，產生了極具美感與多重樣貌色彩之變化，此化學反應特質，反應出不可逆、變化後的產物和變化前具有不同的性質。

於此，再次印證，化學效用、不可逆性，使得版畫藝術在常溫中即能產生出獨特的表現效果。在不同於常溫之狀態，藉由組成物的化學質性變化，可研究和創造出來的藝術表現，有著無限的發展可能性待予開發創造。

筆者研究多年使用絹印技法印製於陶版上，並使用多種釉料疊印一次燒製完成、不同釉料不同區塊印製一次燒製完成，以及局部印製、局部手繪上釉一次燒製完成等方式，此媒材之選用與再現一個〈家〉為創作主軸，家、居住空間、活動場域等人為製造空間，經常使用之媒材為陶版，陶版小則稱為馬賽克，一般稱為陶版，台灣和隆實業研創〈世大薄〉，用於現代建築牆面，頗具現代性和價值感十足。筆者以台灣南部鄉間生活空間為創〈家〉系列之始，旨在於將自我生活10餘年來朝夕相處的場域空間，以細微之觀察和體驗，將所聞、所見乃至於週遭的植物圖紋描繪與組構，都成為創作脈絡思維體系。

化學變化與反應應用於藝術創作，在執行過程中不同元素、原料的組合，產生了有趣的效用和結果，能應用於版畫藝術之製作，筆者自我期許，以人類最原始的社會結構〈家〉為開端，持續系列性創作。

¹³⁶ <http://www.lifeart99.com/notes/glazepaper-03.htm>

參考文獻

- 伍蠡甫總編 (1994)。〈造型藝術美學〉。台北：洪葉文化事業。
- 張家瑀 (2001)。〈版畫創作藝術〉。台北：國立台灣藝術教育館。
- 張家瑀 (2007)。〈凹版與綜合併用版畫之多元媒材創作〉。台北：國立編譯館。
- 張家瑀 (2009)。家 — 陶版絹印版畫創作論述。台北：冠唐國際。
- 廖修平 (1974)。〈版畫藝術〉。台北：雄獅圖書公司。
- 廖修平・董振平 (1987)。〈版畫技法 1・2・3〉。台北：雄獅圖書。
- Judy Martin 著 鐘有輝校審 朱哲良譯 (2002)。〈版畫技法百科全書〉。台北：視傳文化公司。
- Riva Castleman 著 張正仁譯。〈二十世紀版畫史〉。台北：遠流，2001。
- 2010。〈版・印 - 日本版畫主題展 Plate • Print Japanese Printmaking in Focus〉。台中：國立台灣美術館。
- 1992。〈Francisco de Goya • Grabador • Instantaneas Caprichos〉, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografia Nacional, Madrid。
- 2001。〈Rembrandt's Women〉。London：National Gallery of Scotland。
- <http://www1.ntmofa.gov.tw/artnew/html/5/601.htm> 2010.04 查閱
- <http://bibliodyssey.blogspot.com/2007/01/graphic-mercenary.html> 2010.04 查閱
- <http://www.cgan.net/book/books/print/westword/wwbcp67.htm> 2010.05 查閱
- <http://lewis-clark.org/content/content-article.asp?ArticleID=2557> 2010.05 查閱
- http://es.wikipedia.org/wiki/Ya_tienen_asiento 2010.05 查閱

附錄：



林布蘭 猶太新娘 21.9 × 16.8 cm

蝕刻、直刻、推刀 1635

(本圖引自：〈Rembrandt's Women〉,
London, National Gallery of Scotland, 2001, P.115)



中林忠良 轉位' 82 地 II 57 × 49 cm

推刀、蝕刻 1983

(本圖引自：〈版・印 - 日本版畫主題展〉,
台中：國立台灣美術館，2010, P.56)



哥雅 他們已有座椅 21.7 × 15.2 cm

蝕刻、細點腐蝕、推刀 1799 (版)

(本圖引自：〈Francisco de Goya • Grabador • Instantaneas Caprichos〉, Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid : 1992, P.90~91)



哥雅 他們已有座椅 21.7 × 15.2 cm

蝕刻、細點腐蝕、推刀 1799 (作品)



張家瑀 分子花系列 X 1-6 25 × 25 × 0.8 cm × 6
絹印、釉料、手上彩、燒結 2010

附錄二：〈詩與窗景〉 創作系列明細表

2011 - 2012 張家瑀 〈詩與窗景〉 創作系列明細表

系列名稱順序：意象系列、遠望系列、築夢系列、返影系列

作品名	技法	尺寸	年代	系列名稱
所見之窗 VII	照相平版 4 色套印	23 X 77 cm	2011	築夢系列
所見之窗 VIII	照相平版 4 色套印	50 X 70 cm	2011	築夢系列
所見之窗 IX	照相平版 4 色套印	60 X 60 cm	2011	返影系列
所見之窗 X	照相平版 4 色套印	56.5 X 60 cm	2012	意象系列
所見之窗 XI	照相平版 4 色套印	56.5 X 60 cm	2012	意象系列
所見之窗 XII	照相平版 4 色套印	56.5 X 60 cm	2012	意象系列
所見之窗 XIII	照相平版 4 色套印	80 X 62 cm	2012	意象系列
所見之窗 XIV	照相平版 4 色套印	55 X 60 cm	2012	返影系列
所見之窗 XV	照相平版 4 色套印	62 X 78 cm	2012	遠望系列
所見之窗 XVI	照相平版 4 色套印	24 X 62 cm	2012	返影系列
所見之窗 XVII	照相平版 4 色套印	56 X 90 cm	2012	返影系列
所見之窗 XVIII	照相平版 4 色套印	62 X 82cm	2012	遠望系列
所見之窗 XIX	照相平版 4 色套印	47.5 X 60 cm	2012	遠望系列
所見之窗 XX	照相平版 4 色套印	41 X 45 cm	2012	返影系列
所見之窗 XXI	照相平版 4 色套印	35.5 X 40 cm	2012	築夢系列
所見之窗 XXII	照相平版 4 色套印	28.5 X 60 cm	2012	築夢系列
所見之窗 XXIII	照相平版 4 色套印	33 X 62 cm	2012	築夢系列
所見之窗 XXIV	照相平版 4 色套印	27 X 60 cm	2012	遠望系列
所見之窗 XXV	照相平版 4 色套印	22.5 X 60 cm	2012	返影系列
所見之窗 XXVI	照相平版 4 色套印	28.5 X 45 cm	2012	築夢系列

表 2

附錄三：張家瑀重要資歷



作者簡歷

出生於嘉義市

學歷

- 1994~1999 西班牙 Sevilla 大學藝術學院藝術創作博士
- 1992~1994 西班牙 Sevilla 大學藝術學院設計、版畫碩士
- 1990~1992 西班牙 Sevilla 大學藝術學院藝術學士
- 1987 國立台中技術學院商業設計系包裝組畢業

經歷

- 2004~ 現任國立嘉義大學視覺藝術系、研究所專任副教授
- 2006~ 現任國立台北藝術大學美術系兼任副教授
- 2005 博士後研究 - 西班牙 Paperki 手工紙工作室
- 2005 西班牙 Vigo 大學藝術學院短期客座教授
- 1999~2004 國立嘉義大學美術系、視覺藝術研究所專任助理教授
- 1999~2001 國立台中師範學院美勞教育系兼任助理教授
- 1995~1997 西班牙 Sevilla 大學藝術學院教授助理教學

個展

- 2013 詩與窗景 張家瑀版畫個展 國立嘉義大學蘭潭圖資大樓藝術空間
- 2011 陶版版畫 Just Chang-pon 個展 嘉義鐵道藝術村 4 號倉庫
- 2011 心靈窗景 版畫創作個展 國立嘉義大學蘭潭圖資大樓
- 2010 張家瑀 2010 陶版絹印版畫裝置展 台北結像紀事藝想空間
- 2010 家—張家瑀陶版絹印版畫創作個展 國立嘉義大學民雄校區大學館
- 2009 2009 張家瑀版畫個展 台北縣七星區國際文教中心
- 2009 2009 張家瑀版畫創作個展 國立嘉義大學文薈展覽廳
- 2009 生活藝術空間版畫展 台中 Sepia 咖啡藝術空間
- 2006 2006 張家瑀版畫創作個展 台中市文化局文英館主題畫廊
- 2005 印非薰 — In Fashion 張家瑀個展 台北市政名人藝廊
- 2005 橫豎正反 — 印 張家瑀版畫個展 國立台灣美術館

- 2004 <服飾、時序>張家瑀版畫個展 國立嘉義大學文薈展覽廳
- 2002 張家瑀版畫個展-服華人生 台南縣文化局
- 2002 印版與空間對話 國立交通大學藝文中心
- 2001 張家瑀版畫雙個展－東方藝術的型與色 (Formas y colores Oriental)
阿根廷國家版畫美術館
- 1996 J.C. Chang－版畫展 西班牙塞維亞 Hispano 20 銀行
- 1994 J.C. C 油畫與版畫展 西班牙 Cádiz、Sanlucar de Barrameda 文化中心展覽廳
- 1993 Exposición de Fotografía 攝影個展 西班牙 Sevilla 大學藝術學院展覽廳

重要聯展

- 2013 全國版畫展 台北艋舺龍山寺板橋文化廣場展覽廳
- 2012 壹零貳複轉 - 國際版畫聯展 台南 102 藝術空間
- 2012 嘉大文物收藏展 嘉大蘭潭校區圖資大樓展覽廳
- 2012 國際迷你版畫邀請展暨 國立台灣師範大學
- 2012 視盟藝術家博覽會 台中文化創意產業園區、台北松山文創園區
- 2012 101 新北市美展 新北市藝文中心
- 2012 複藝衍生-台灣當代版畫藝術聯展 台中紅野畫廊、新竹沐之藝廊
- 2012 T-ART 2012 台中飯店藝術博覽會 台中長榮桂冠酒店
- 2012 複眼印象-嘉義國際藝術家聯展 嘉義文化創意產業園區
- 2012 在地文化映像-鐵道現場聯展 嘉義鐵道藝術村 4 號倉庫
- 2012 細微堆疊的蘊力嘉大視覺藝術研究所聯展 新竹教育大學毓繡美術館
- 2012 感性生產-當知識成為態度聯展 關渡美術館
- 2012 繼往開來 台灣、韓國 國際版畫交流展 台北黎畫廊、台南東門美術館
- 2011 西班牙國際版畫博覽會 馬德里 Juan Carlos I 世貿園區
- 2011 亞洲版×圖國際展 關渡美術館
- 2011 視盟藝術家博覽會 台北剝皮寮
- 2011 台灣、韓國國際版畫交流展 韓國首爾市立美術館
- 2011 撞擊·繁衍 台灣－韓國國際版畫展 國立台灣藝術大學藝術博物館
- 2011 全國版畫展 宜蘭佛光緣美術館
- 2010 視盟藝術家博覽會 台中創意文化園區
- 2010 「疏通－交流」台灣國際版畫展 韓國朝鮮大學美術館
- 2009 台灣女性藝術的鏡觀視角－雙凝 國立台灣美術館
- 2008 台灣國際迷你版畫、素描邀請展 國立台灣師範大學
- 2008 ICY-hot 弔詭的愉悅當代藝術 嘉義大學大學館
- 2008 西班牙馬德里國際版畫博覽會 馬德里 Juan Carlos I 世貿園區
- 2008 26 屆桃園美展邀請展 桃園縣文化局
- 2008 台灣當代版畫展 杭州圓緣版畫館

- 2008 台灣當代版畫展 上海圓緣版畫館
- 2008 亞太國際版畫邀請展 國父紀念館
- 2008 全國版畫展 台中港區藝術中心 & 金門縣立文化局
- 2008 視覺平行—版畫同步交換國際聯展 嘉義市立博物館 3 樓藝術空間
- 2007 西班牙馬德里國際版畫博覽會 馬德里 Juan Carlos I 世貿園區
- 2007 視覺平行—版畫同步交換國際聯展 西班牙 Segovia、台灣民雄同步聯展
- 2007 南韓釜山 2007 年國際版畫邀請展 南韓釜山
- 2006 台灣版印青年展 台南科大美術系展覽廳
- 2006 十二屆中華民國國際版畫暨素描雙年展、台北地區版畫藝術推廣活動
「國際青年版畫展」 台北天使美術館、關渡美術館
- 2006 印象西班牙藝術雙年展 台北華山藝文特區
- 2006 Disegno 台灣、西班牙、墨西哥國際素描展 雲林科技大學藝術中心新館
- 2005 台灣、西班牙國際交流展 嘉義鐵道藝術村 5 號倉庫
- 2005 季風轉動 2005 台、日藝術大學校院版畫交流展 國立台灣藝術大學、
嘉義市文化局
- 2005 版畫風 中華民國版畫學會 2005 全國暨國際版畫名家邀請展 國立台灣
藝術大學
- 2004 The Third International Triennial of Ex-Libris "Ioan Slavici" Museum
ARAD, Romania 藏書票展 羅馬尼亞 ARAD Museum
- 2004 ISPA Japan 台灣版畫學會展聯展, 日本、台灣大學教授版畫聯展 日本
東京 Bumpodo 畫廊
- 2004 台日名家版畫邀請展—台灣、日本名家版畫聯展 國立台灣藝術大學
- 2004 台灣·國際迷你版畫邀請展 國立台灣師範大學
- 2003 La Mariposa 墨西哥 國際藏書票展 墨西哥
- 2003 西班牙 Cadaques 23 屆國際迷你版畫展 西班牙巴塞隆納
- 2002 擴張版圖—版畫藝術專題展 高雄駁二藝術特區
- 2001 西班牙、台灣藝術家聯展 嘉義市文化局
- 2000 日本國際版畫邀請展 中正藝廊

獲獎

- 2012 中華民國第十五屆國際版畫雙年展國際聯展入選獎 國立台灣美術館
- 2009 西班牙第二屆國際版畫雙年展入選獎 西班牙 Valladolid
- 2009 中國觀瀾第二屆國際版畫雙年展入選獎 中國觀瀾版畫基地
- 2008 中華民國第十三屆國際版畫雙年展入選獎 國立台灣美術館
- 2008 國立嘉義大學優良導師肯定獎 國立嘉義大學
- 2004 中華民國第十一屆國際版畫及素描雙年展入選獎 國立台灣美術館
- 2003 國立嘉義大學教學肯定獎 國立嘉義大學
- 2001 中華民國第十屆國際版畫及素描雙年展入選獎 台北市立美術館

- 1998 西班牙 Sevilla 大學全國藝術競賽版畫首獎 西班牙 Sevilla 大學
- 1998 西班牙國家金屬版畫會年度競賽入選獎 西班牙國家版畫會
- 1997 西班牙 Xátiva 第四屆國際版畫展入選獎 西班牙 Xátiva 市政府
- 1996 西班牙國家青年版畫獎入選獎 西班牙國家版畫會
- 1996 西班牙伊比薩第十四屆國際版畫雙年展入選獎 伊比薩版畫美術館
- 1995 西班牙 Cadiz 省 Rota 市 12 屆藝術競賽版畫首獎

獎助

- 2005 西班牙 Paperki 手工紙工坊研究 國家文化藝術基金會赴外研究計畫獎助
- 2007 西班牙國際版畫博覽會參展 國家文化藝術基金會國際交流獎助
- 2008 中國上海、杭州台灣當代版畫展 圓緣藝術基金會委託策展暨參展
- 2008 「生態之能見—國際版畫、素描雙年展歷屆得獎作品精選展」 國立台灣美術館、東海大學美術系委託策展
- 2008 西班牙國際版畫博覽會 圓緣藝術基金會委託策展暨參展
- 2010 「台灣島」— 就是要環保 視覺藝術聯盟補助策展暨參展
- 2010 擺渡意象—張家瑀 2010 陶版絹印版畫裝置展 國家文化藝術基金會獎助
- 2011 西班牙國際版畫博覽會台灣展區策展人 文建會專案補助
- 2012 細微堆疊的蘊力—嘉義大學視覺藝術研究所聯展策展 新竹教育大學&毓繡藝術空間專案補助
- 2012 複藝衍生—台灣當代版畫藝術大展 台中紅野畫廊、新竹沐之藝廊贊助

典藏

- 2012 服華人生 2005-2a — 版畫 國立嘉義大學
- 2012 所見之窗 I — 版畫 國立台灣師範大學
- 2012 所見之窗 VI — 版畫 國立台灣美術館
- 2011 分子花系列 — 陶版版畫 關渡美術館
- 2008 我所見之窗 IV — 版畫 國立台灣師範大學
- 2008 La Vida 生命 — 版畫 國立台灣美術館
- 2008 台灣走向 — 版畫 國立台灣美術館
- 2007 Autumn 2004-1 & Autumn 2004-7 — 版畫 韓國釜山美術館
- 2006 ¿ R.O.C.? — 版畫 墨西哥大學
- 2005 風暴 2003 — 版畫 國立嘉義大學
- 2005 藝想圖像 — 版畫 國立台灣美術館
- 2004 思證路途中 — 素描 國立歷史博物館
- 2002 服華人生 IV — 版畫 國立交通大學
- 1998 Cuadro Estacion del Año 系列 — 版畫 馬來西亞文化部
- 1998 Cuadro Estacion del Año VI — 版畫 西班牙塞維亞大學
- 1996 版畫數件 西班牙國家圖書館

- 1995 El Principio del mundo — 版畫 西班牙 Cadiz 省 Sanlucar de Barrameda 市政府
- 1994 La tierra—絹印、Busca—石版 西班牙塞維亞大學藝術學院

專書著作

- 1999 《LA INFLUENCIA OCCIDENTAL EN LA OBRA GRAFICA CONTEMPORANEA TAIWANESA — 西方版畫對台灣現代版畫的影響》 西班牙塞維亞大學，PP. 579
- 2001 《版畫創作藝術》台北：國立藝術教育館
- 2002 《印版與空間的對話—畫集》新竹：國立交通大學
- 2005 《張家瑀 1994-2005 作品集》 嘉義：國立嘉義大學
- 2007 《凹版與綜合併用版畫之多元媒材創作》 台北：國立編譯館
- 2009 《張家瑀 2009 Printmaking Selection of Chang Chia-yu》 嘉義：國立嘉義大學
- 2009 《家 — 陶版絹印版畫創作論述 Home – Discourse on Creation of Silk Screen and Ceramic Printmaking》台北：冠唐國際圖書股份有限公司
- 2009 《家—張家瑀陶版絹印版畫輯 Home – Creation of Silk Screen and Ceramic Printmaking by Chia-yu Chang》台北：冠唐國際圖書股份有限公司
- 2012 《家 — 陶版絹印版畫創作論述 Home – Discourse on Creation of Silk Screen and Ceramic Printmaking》台北：敦煌書局數位出版
- 2012 《家—張家瑀陶版絹印版畫輯 Home – Creation of Silk Screen and Ceramic Printmaking by Chia-yu Chang》台北：敦煌書局數位出版

期刊論文

- 2011 《台灣當代版畫藝術與十青版畫會 — 四十年之縱橫》台北：台北藝術大學 亞洲現代版畫專題論文集—
- 2010 《版畫藝術中呈現的化學變化 I》 嘉義：嘉義大學視覺藝術論壇第五期
- 2009 《絹印與陶版畫之研究創作論述（一）》 嘉義：嘉義大學視覺藝術論壇第四期
- 2007 《手工紙與媒材應用創作探討—纖維與複製意境》嘉義：嘉義大學視覺藝術論壇第二期
- 2006 《植物纖維用於手工版畫紙製作與美感表現研究》嘉義：嘉義大學視覺藝術論壇 創刊號
- 2003 《版畫發展新觀點》嘉義：嘉義大學人文藝術學報
- 1998 《早期台灣木刻版畫》台北：歷史月刊
- 1998 《西班牙第五屆版畫博覽會》台北：藝術家雜誌
- 1998 《馬貝雅（Marbella）西班牙現代版畫美術館》台北：藝術家雜誌

研討會論文

- 2008 《台灣地區文化特色於版畫風格上之演變－亞太國際版畫學術研討會》
台北：中華民國版畫學會
- 2006 《美術系聽障生版畫教學課程研究－以嘉義大學為例》嘉義：嘉義大學
- 2005 《手工紙特質與美感表現－以 Kikis Alamo 為例》嘉義：嘉義大學
- 2005 《綜合版製作與肌理印製特質研究》台北：台灣藝術大學
- 2000 《楊英風之版畫藝術與時代意義》新竹：交通大學

附錄三：