

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

奇木的詩意空間—袁新發水墨創作論述

The Poetic Space of Odd Wood--The Discussion and Research
of YUAN, HSIN-FA's Ink Creation



研 究 生：袁新發

指 導 教 授：葉宗和

中 華 民 國 一〇五 年 十 二 月

南 華 大 學
視 覺 與 媒 體 藝 術 學 系 碩 士 班
碩 士 學 位 論 文

奇木的詩意空間—袁新發水墨創作論述
The Poetic Space of Odd Wood -The Discussion and
Research of YUAN, HSIN-FA's Ink Creation

研究生：

袁新發

經考試合格特此證明

口試委員：

蘇宗和
黃宇立
謝振昌

指導教授：

蘇宗和

系主任(所長)：

蘇宗和

口試日期：中華民國一〇五年十二月二十一日

謝 誌

這真是一個美麗又奇妙的人生歷程！想不到解甲歸田之後居然會走上藝術創作之路，圓了我多年來的繪畫夢想，這一切真是上天最好的安排。終於要畢業了，在南華大學 5 年多的日子（其中第 1 年擔任愛妻的伴讀書僮），收穫了豐富的藝術知識、彌足珍貴的師生情誼，以及個人視若珍寶的 12 幅水墨作品，讓心中感到無限的滿足和踏實。

首先要感謝的是「視媒所系主任」也是我的水墨指導恩師 **葉教授宗和先生**。在畢業口考時他曾感性地說：「新發是我指導過的學生之中，最讓我感到辛苦的…」的確，要教會一個從未學過水墨，沒有繪畫基礎的學生，這得需要多大的自信，得付出多大的耐心啊！謝謝老師不厭其煩的循循善誘，終能有此論文的呈現。

感謝學識淵博、溫文儒雅的口考老師 **謝教授其昌先生**和 **黃教授宇立先生**。兩位審查委員從最早的畫作資格審查、論文初審到最後階段的論文口考，其認真專業的藝術指導讓我學習到更多元的繪畫技巧和審美能力。在此，特別感謝兩位老師的悉心教導。

感謝視媒所**謝碧娥**老師、**羅雪蓉**老師、**曾惠真**老師等所有指導過我的老師們，其淵博的藝術涵養，旁徵博引、幽默風趣的教學課程讓我獲益匪淺。感謝系辦助理美麗溫柔的**沛晴**，在工作繁忙之餘還能對我盡心盡力的協助。感謝相互勉勵的同學**紫婕**、**裕強**及所有學長先進與學弟妹們的加油打氣。

感謝好朋友**霈琪**的鼓勵、**茗襄**的加持，高中及軍校同學**明展**、**章義**、**瑞文**、**景盛**、**森溪**、**明潭**、**清池**、**順進**、**龍杉**、**登龍**、**均彥**、**國屏**的肯定。感謝親愛的**爸媽**、**岳父母**及**禎健**、**欣蓉**、**嘉禧**、**蕙雯**…等親友們的祝福。感謝**正茂**姨丈和**梅姨**提供木雕及分享創作靈感。感謝**玲宇**協助英文翻譯校對，以及玲宇家人撥空前往參觀畫展，在此一併致謝！

最後，要感謝愛妻**瑞鎂**，人生路上有的妳陪伴，是我一生最大的幸福，我們要同享最浪漫的事，一起慢慢變老。謝謝兒子**阿舡**、**阿湮**對爸爸的支持，我愛你們～永遠！

僅以本論文獻給所有曾經幫助我、支持我的貴人們，因為有你們的提攜照顧，才能讓我的人生堅毅茁壯，生活更加瑰麗多彩。衷心銘感！謝謝大家！

袁新發 謹誌 2017 年元月

摘 要

奇木乃形狀特異不羣之木，是自然界的產物，具有各種千奇百怪的形態，內蘊豐富的詩意與想像空間，是極佳的藝術創作素材。本研究師法自然，結合「美感、詩情、意象」，融合個人情感意念的想像畫面，創造出具有個人風格的水墨作品。

本研究以奇木主題為主幹，延伸出「心靈、樹舞、偽裝、重生」四個分支系列，從自然美與藝術美的領域論述「美不自美，因人而彰」的本質，繼而擴展到人文精神及環境保護的探討。創作過程結合西方藝術相關理論及當代水墨技法實驗運用，呈現帶有東方特色的奇木水墨繪畫。

藝術源自於生活，本創作題材來自研究者生活上的體悟與心靈的觸動，藉由奇木水墨繪畫，讓自然與藝術美感交融成爲詩意的空間。技法自然，領會自然，融入自然，是研究者現階段水墨創作的方向與目標，希冀能再精益求精，讓爾後創作具有更寬廣的無限可能。同時，藉由本研究之繪畫創作作品，能讓觀者各有省思與心靈收穫，以爲人本文化精神及水墨藝術略盡個人棉薄之力。

關鍵字：奇木、詩意空間、當代水墨畫

Abstract

With strange forms, broad imagination and poetic space, odd wood, the special shape of wood produced by Nature, is an excellent material for artistic creation. The purpose of this study is to create a personal style ink wash painting by combining aesthetics, poetics, imagery and personal emotions.

In this study, odd wood is regarded as the main theme that extends four series: Spirit, Dancing Tree, Camouflage and Rebirth to dissertate the nature and heart of beauty which include the field of natural beauty and artistic beauty, and then explores the topic of humanistic spirit and environmental protection. The creative process combined the theory of western art with the techniques of modern ink wash painting to show the eastern Asian type of odd wood ink wash painting.

Art comes from life and goes beyond it. The creation concept of this study combines Nature and art to form the poetic space by odd wood ink wash painting. The current status and future direction on ink wash works of the study is to learn the techniques from Nature, to experience Nature, and to integrate into Nature while allowing readers to have some reflection and spiritual harvest by appreciating odd wood ink wash paintings in this study.

Keyword: odd wood, poetic space, modern ink wash painting

目 錄

謝 誌	I
摘 要	II
Abstract	III
目 錄	IV
圖 錄	V
表 錄	VIII
第一章 緒論	1
第一節 創作研究動機與目的	1
第二節 創作研究方法與步驟	3
第三節 名詞釋義	10
第四節 創作研究範圍與限制	13
第二章 創作學理基礎	15
第一節 奇木的美感探述	15
第二節 詩意與空間	35
第三節 西方藝術流派	46
第四節 當代水墨畫論述	52
第三章 創作理念與實踐	65
第一節 創作理念分析	65
第二節 創作表現意涵	68
第三節 創作理念實踐	73
第四章 作品詮釋	86
第一節 心靈系列	87
第二節 樹舞系列	92
第三節 偽裝系列	99
第四節 重生系列	108
第五章 結論	115
第一節 省思與價值	115
第二節 期許與展望	119
參考文獻	121

圖 錄

圖1-1 創作研究步驟流程圖.....	9
圖2-1 玉山圓柏（灌叢型）.....	17
圖2-2 玉山圓柏（喬木型）.....	17
圖2-3 山林風災漂流木(忘憂森林).....	18
圖2-4 風化漂流木(台東海灘).....	18
圖2-5 樹頭增生瘤(杉林溪).....	19
圖2-6 小葉欖仁樹瘤(中正大學).....	19
圖2-7 林正茂(書法)林燾祿(題詩)〈不染〉.....	21
圖2-8 林正茂(書法)林燾祿(題詩)〈圓照〉.....	21
圖2-9 玉山圓柏（喬木型）.....	22
圖2-10 波利克里托〈持矛者〉.....	23
圖2-11 達利〈飛舞的蜜蜂所引起的夢〉.....	47
圖2-12 達利〈利加特港聖母的第一幅習作〉.....	48
圖2-13 孟克〈吶喊〉.....	50
圖2-14 南宋·馬麟〈靜聽松風圖軸〉.....	55
圖2-15 元代·趙夢頰〈松蔭會琴圖〉.....	55
圖2-16 清代·李鱣〈松石牡丹圖軸〉.....	55
圖2-17 劉如珍〈明月來相照〉.....	59
圖2-18 劉如珍〈古木遙岑〉.....	59
圖2-19 劉如珍〈枯木〉.....	59
圖2-20 葉美櫻〈生命最後歷經歲月催化對生命自然尊重〉.....	60
圖2-21 葉美櫻〈生命不斷實現夢想及求生存空間〉.....	60
圖2-22 葉美櫻〈樹木如人生百態〉.....	60
圖2-23 黃鼎鈞〈森林之肺〉.....	61
圖2-24 黃鼎鈞〈破碎的樹林〉.....	61
圖2-25 黃鼎鈞〈人造樹〉.....	61

圖2-26 王源東〈困獸〉	63
圖2-27 葉宗和〈赤幣賦 I〉	63
圖2-28 葉宗和〈蕨心〉	63
圖3-1 林正茂(書法)林燦祿(題詩)〈倩影〉	74
圖3-2 袁新發〈圓照〉局部	75
圖3-3 玉山圓柏伏地攀岩展現強韌生命力	76
圖3-4 偽裝成樟樹葉的枯葉蝶	77
圖3-5 袁新發〈偽裝的對話〉局部	78
圖3-6 有情緒的木頭人	79
圖3-7 袁新發〈重生〉局部	79
圖3-8 袁新發〈棋局〉局部	79
圖3-9 袁新發〈舞 I〉局部	80
圖3-10 袁新發〈聞道起舞〉局部	81
圖3-11 葉宗和〈赤幣賦 I〉	82
圖3-12 袁新發〈自在〉局部	82
圖3-13 袁新發〈圓照〉局部	82
圖3-14 孟克〈吶喊〉局部	83
圖3-15 袁新發〈吶喊〉局部	83
圖3-16 袁新發〈聞道起舞〉局部	84
圖3-17 袁新發〈棋局〉局部	84
圖3-18 袁新發〈自在〉局部	84
圖3-19 袁新發〈偽裝〉局部	84
圖4-1 袁新發〈圓照〉	89
圖4-2 袁新發〈自在〉	91
圖4-3 袁新發〈舞 I〉	94
圖4-4 袁新發〈舞 II〉	96
圖4-5 袁新發〈聞道起舞〉	98
圖4-6 袁新發〈偽裝〉	101

圖4-7 袁新發〈偽裝的對話〉	103
圖4-8 袁新發〈生生不息 I〉	105
圖4-9 袁新發〈生生不息 II〉	107
圖4-10 袁新發〈重生〉	110
圖4-11 袁新發〈吶喊〉	112
圖4-12 袁新發〈棋局〉	114



表 錄

表 3-1 物象與作品圖像語彙對照表.....	69
表 4-1 作品目錄表.....	86



第一章 緒論

康定斯基 (W.Kandinsky,1866~1944) 說過一句深具哲理的話：「藝術家生來不是為了過愉快生活的，他不能無所事事地活著。他有一項艱苦的工作要完成，這項工作往往是沉重的十字架。」¹誠然，不斷的創作就是畫家的工作，是每一位藝術工作者必須用心投入，真誠熱愛的偉大事業。因為，藝術作品蘊含創作者的精神、希望、理念與感動等諸多豐富的元素，它確實是既甜蜜又沉重的生命工程。

研究者同樣深切感受到創作的壓力，為了尋找靈感，經常流連山林，尋幽訪勝，去探索、感受那些山清水秀、石美洞奇的天然景觀，希望能尋覓到合適自己的創作方向。某日，研究者在合歡山的箭竹林與冷杉之間，發現了幾株稀疏錯落、發育不良甚至曾遭攀折而斷枝的玉山圓柏，儘管面臨困頓的環境，貧瘠的土壤，它們仍然盤根錯節、伏地不屈，展現出堅忍的生命力。原來，背負沉重十字架的不僅止於人類。那一刻研究者明白了要創作的方向。

第一節 創作研究動機與目的

本論文以「奇木」為創作主題，藉由美感的觸角進入對物象本質的觀照，並列舉東西方具有重要代表性的哲學、美學思想來淺論研究之主題。

創作的理念乃研究者基於對生活經驗與藝術熱愛所匯集而成的構思。以闡揚人本文化的精神、自然環境生態的愛護為基石，用中庸客觀的視角，淺易的描述，來探討當代水墨創作下具有「奇木特色風格」的詩意空間。

¹李沛，《水墨山水畫創作之研究》，台北市：文史哲出版社，民 84，頁 1。

一、創作研究動機

研究者自軍校畢業後長年服役軍旅，部隊事務繁雜，訓練緊湊，哪來浮生半日閒可讓人塗塗抹抹，自得其樂。退役後，就讀本校視媒所才讓研究者另覓到適合心靈安頓的好地方，轉移了生活的重心。然而，沒有任何水墨創作的經驗卻毅然決然選擇水墨創作組，是對研究者學習上的一大挑戰，同時也成全了多年來研究者一直想學畫卻沒有機緣學習的心願。

研究者曾自行嘗試簡單的木雕、刻字創作，也曾向坊間工藝師請教過一些雕刻技巧與奇木材質的欣賞。研究者喜歡巧奪天工的精緻木雕作品，亦喜歡純天然具有特殊造型的奇木，對木材質料本身的色澤、紋理、香味及自然的曲折形態十分鍾愛。除了欣賞之外，每當見到令研究者讚嘆不已的傳神作品時，也會如同沈三白一樣地對作品產生「細察其紋理，故時有物外之趣」²的高度興趣。

研究者以個人生活體驗感受與想法創作出「奇木的詩意空間」系列作品，希望藉此反映目前社會的疏離現象，在本創作中常將昆蟲或是木頭以擬人化的方式來表達作者內心的想法；而「詩意空間」指的是我們現處的大環境，我們都在這個空間中扮演著自己的角色，如何在人我之間的關係中找回關懷與信任，是本創作研究的重要議題。

研究者認為，奇木的生命歷程值得人們省思，它們並未消逝而是用另一種精神存在的方式棲居在這方天地之間，延續著生命的光輝，這是一種詩意的精神現象。所以，研究者認為奇木深具研究創作價值，因此想透過自己的手，用水墨來表達奇木的美感與詩意，是研究者最主要的創作動機。

²本句（細察其紋理，故時有物外之趣）出自沈復《浮生六記》之（閒情記趣）篇章。原句為：余憶童稚時，能張目對日，明察秋毫，見藐小微物，必細察其紋理，故時有物外之趣……）。

二、創作研究目的

藝術具有表現、實用、欣賞、省思等功能。研究者期望創作之作品能夠發揮藝術的價值。因此，本創作研究的目的有三：

- (一) 創作理念與構思是藝術作品的靈魂，藉由作品的呈現，本研究期望自己的作品能發揮人文關懷進而達到反省回饋的藝術功能。
- (二) 奇木有粗獷、蜷曲的天然造形，硬朗的枝幹展現出威武不屈，貧賤不移的風骨，具有教化的作用，在現今社會功利為上的風氣中，本研究希望透過繪畫作品，能給予觀賞者些許觸動及省思。
- (三) 藉由繪畫內容、筆觸風格、用墨變化之呈現，探討作品的意象內涵與分析創作之歷程，以期提供水墨初學者們創作研究的經驗分享；同時透過行動研究與藝術理論，涵養自身水墨創作思維，尋找自我價值與風格，進一步提升內在品質，以期走出自己的創作之路。

第二節 創作研究方法與步驟

一、創作研究方法

在理式世界（又或稱理型）與現實世界分離的柏拉圖理式論中，繪畫只能說是模仿的再模仿，柏拉圖（Plato, 公元前 427～前 347）這種客觀唯心主義論對藝術的貶抑，當然有很多人提出質疑，其中包括他的學生亞里士多德（Aristotle, 公元前 384～前 322）也提出「我愛我師，我尤愛真理」的批判。³研究者也認為，繪畫的學習避不可免地會經

³凌繼堯，《美學十五講》，北京市：新華書店，2010，頁 15-18。

歷「傳移模寫」⁴的階段，卻也不能一言以蔽之的偏執認定繪畫就是一味的模仿。創作是需要具有系統性的立論基礎來支撐其形式內容的，本研究採理論與實作兩部分並重同時實施，考量創作研究之資料蒐集及對象特殊性，本論述主要研究方法以文獻研究法、圖像學研究法、行動研究法為主。說明如下：

（一）文獻研究法

王文科認為：「文獻分析法(Documentary Analysis Method)是指研究者運用邏輯的歸納法，以質的分析過去保存下來之文件，以探求其痕跡。」⁵

針對研究相關資料，諸如哲學、美學、藝術史、繪畫理論、心理學、社會學、詩學、現代藝術流派、水墨技法等所需之相關論文、專書、文件或網路資料，透過有系統的觀察、分類，先期完成蒐集及整理，以為創作依據。

（二）圖像學研究法

圖像學研究方法被引用到中文藝術史及藝術學研究領域已有相當的時日。圖像學是中文對於德文藝術學（*Ikonologie*）及其英譯（*Iconology*）的翻譯。從歷史上說，圖像學是西方藝術學家和藝術史學者用來解釋造形藝術乃至於其他各類造形活動的一門知識進路。⁶從美學的角度來觀察，畫家的創作就是要通過圖像來傳達隱含的各種意義。圖像、造形和各種視覺產品都是藝術史研究者所必須面對的基本對象，因此，在藝術史上所談論到的各種人造物件，應當都可以作為圖像研究的起點。⁷而圖像學工作的目的

⁴傅抱石，《中國繪畫理論》，台北市：里仁書局，民 74，頁 1。註：南朝齊·謝赫在其所著的《古畫品錄》中有提到繪畫六法，六法者何？一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類賦彩是也，五經營位置是也，六傳移模寫是也。

⁵王文科，《質的教育研究法》，台北市：師大書苑出版四版，民 89，頁 207-210。

⁶陳懷恩，《圖像學—視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果出版，2008，頁 15-16。

⁷同上註，頁 37。

是描述或者重建那些因為時代變遷而逐漸被人所遺忘的圖像意義，使藝術史的門外漢和非該類型藝術的專家學者們理解此藝術品的實質內容。從歷史發展來說，圖像學最早是一門建立象徵的學問。⁸因此，研究者希望透過圖像學研究法，用圖像描述、分析和解釋來呈現作品深層的意義，傳達創作理念及作品的意象內涵，以達到創作研究的目的。

（三）行動研究法

繪畫創作即是一種以自身為目標的行動研究。行動研究是實際工作者為解決自己的問題，改進實際而做的一種研究，是反省性的實際工作者專業發展的一種形式。⁹根據部分學者的看法，認為行動研究應有七個主要的實施步驟：1.發現問題、2.分析問題、3.擬定計畫、4.蒐集資料、5.批判與修正、6.試行與考驗、7.提出報告。¹⁰

研究者於日常生活中運用水墨技法對繪畫實施自我創作試驗，當遇到難題時則與同學進行討論或請教老師後再重新進行試驗，直到效果令人滿意為止。對創作作品的不斷實驗、反思、再實驗、再反思，能有效增進創作者的精神理念與表現技巧，使水墨畫的視野更加開闊，技法更加純熟。行動研究確實是反省性的實際工作者專業發展的一種良好方式。

二、創作研究步驟

研究者認為創作研究是藉由不斷的探索與行動中進行的，行動是創作最大的推動力。因此必須抱持一種全心積極投入的心態，才能實踐與完成創作目標。因此，將採取以下行動研究來實施：

⁸王蘭亭、陳怡誼，〈紋章徽飾圖像應用於包裝及服裝設計之視覺傳達研究〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與藝術學刊第三期》，2011，頁 74。

⁹蔡清田，《教育行動研究》，台北市：五南出版社，2000，頁 162。

¹⁰賈馥茗、楊深坑主編，《教育研究法的探討與應用》，台北市：師大書苑，2000，頁 124-127。

（一）確立創作研究的方向與問題

當研究者決定以「創作組」的模式來完成學業之初，曾有數個研究腹案，最後決定以「奇木」為創作的方向，最主要因素是來自於生活的體驗及對自然的愛護。除了心痛被蓄意破壞的玉山圓柏之外，生活周遭所接觸之人，每日從事以及談論的人、事、物，大多都與奇木或木雕有關，因此，自然而然會對奇木創作產生興趣。由此可知，生活體驗是一個非常重要的創作靈感來源，生活上所見各種形形色色，五彩繽紛的事物，都是創作的最佳媒材、媒介。因此，研究者是以生活實際接觸的事物，決定創作研究的方向。

（二）閱讀相關文獻

研究者在完成探討以及分析自身的作品所要傳達的想法與意涵之後，即著手蒐集和奇木相關的題材資料，其中涵蓋有奇木、雕刻、美學、詩詞、意境、藝術、水墨相關理論專書、研究論文、學術期刊、報章雜誌及網路資料等各種訊息，俾利研究者為下一步擬定創作計畫與主題提供有條理脈絡的方向。

（三）擬定研究計畫及確定創作主題

研究者針對自己想要表達的理念，與指導老師討論創作想法及研究主題，開始著手設計作品方向，研究者對自己創作研究的主題，有具體明確的認識，有系統脈絡的瞭解，經評估可行後，開始著手創作畫作圖稿。在整個創作研究的歷程中，研究者隨時與指導老師溝通討論，擬訂想要創作研究的計畫與作品系列，逐步進行有條理的創作。

(四) 蒐集資料及行動實施

本研究在蒐集資料及行動實施方面，分成兩個方向進行，一是針對「論文寫作」部分，一是「創作」部分。在論文寫作方面，研究者主要從學校無盡藏圖書館、國家圖書館網站、中正大學圖書館、其他相關網路訊息等，蒐集有關探討奇木藝術、美學、中國詩學、西洋藝術史與詩意空間等等有關的書籍，以利論文的撰寫，除專書外另參考相關學術研究專刊，惟與奇木有關之研究較少，而偏向於工藝木雕方面的研究論述較多，因此尚須再加強資料蒐集。創作部分則區分四個系列作品與論文議題相結合並於過程中逐一完成修正與創作。

(五) 修正行動方案與再實施

透過研究方法，不斷的實際行動與研究，並對蒐集的相關資料內容，從實際行動中發現創作的問題並思考論文與作品之間的關係，該如何完美詮釋，評估與瞭解創作研究的各個過程與步驟，繼續不斷地修正，才能有效增進創作作品與論文詮釋兩造方面的契合度。

(六) 繪畫創作實踐

研究者不斷地檢測及再修正作品的製作問題，在創作研究的實際行動中，多次與指導老師討論，仰賴老師之協助與指導，嘗試運用不同的技法實施創作，在實施中反復地檢測與實驗繪畫相關的紙張特性、顏料渲染反應、技法效果、特殊工具運用等，在試驗中改進問題直到完成作品。

（七）修訂創作論述

本研究發現在繪畫創作中，往往創作的方向及作品內容會隨著時間與想法而稍有偏離當初擬定的創作主題。因此，必須對創作的內容與主題做出部分的微調及整理歸納，以利後續撰寫研究報告。

（八）完成作品展演與論文發表

研究者將最後修訂的研究創作結果與作品，與指導老師做最後的研討審查，並準備籌劃創作個展成果與論文發表。研究者認為，奇木特異的造形，深具東方獨特的清逸韻味，氣韻高雅詩意盎然，值得研究討論。而提供自身創作經驗的分享很重要，能增進與其他研究者彼此之間的經驗交流，讓爾後的創作更具深度。

本研究架構乃是發軔於研究者個人的社會經驗以及日常生活之中所見所聞的體悟與感觸所衍生的創作題材構思，繼而擬定創作主題，研究計畫與目的並界定創作的方向，同時蒐集各種與主題有關文獻探討加以分析資料、歸納並整理出具有脈絡的學理論述，以為支持創作之基礎、最後完成理論與創作兩部分的統整，以利作品展演與論文發表。本論文創作研究步驟架構流程如圖 1-1：

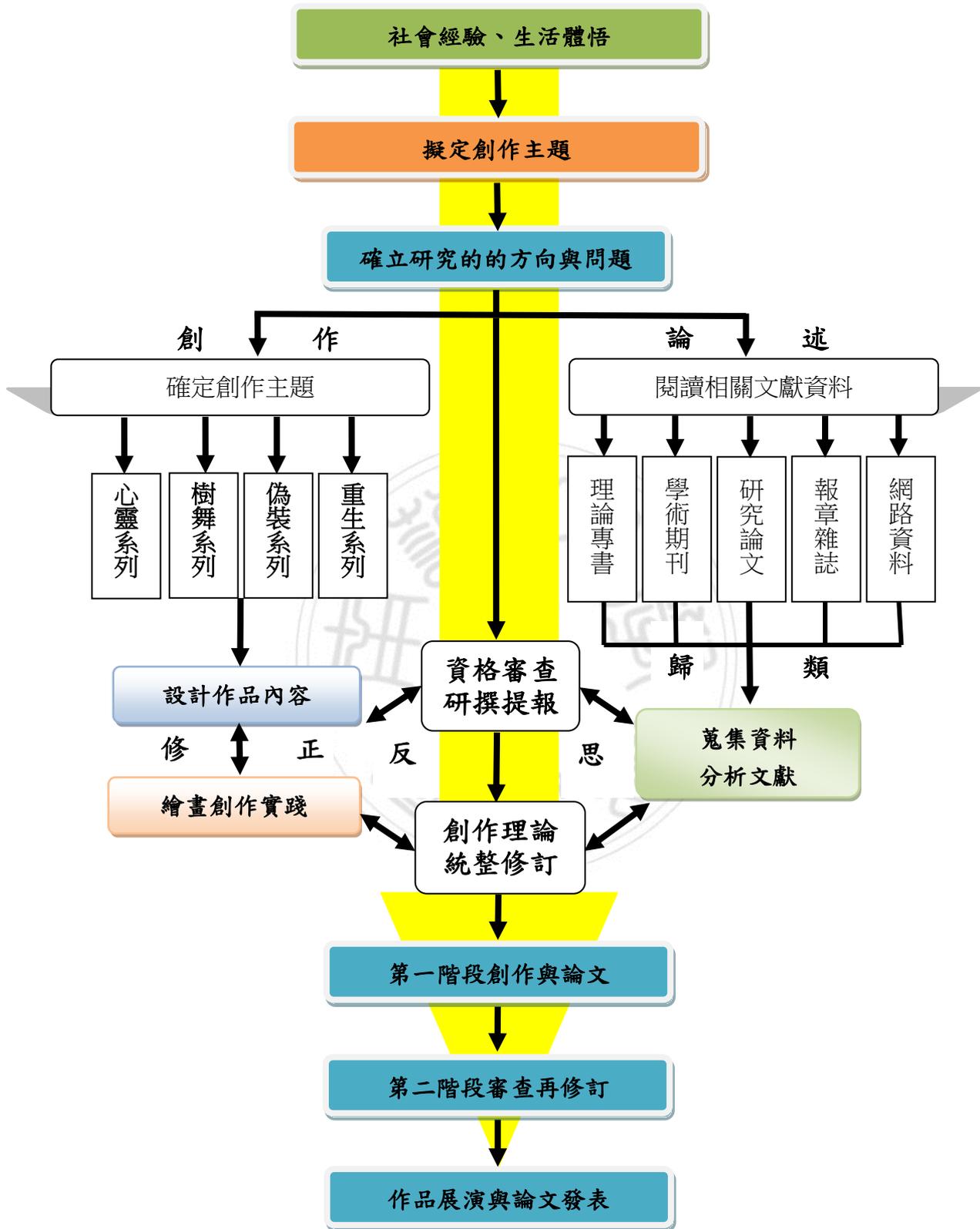


圖 1.1 創作研究步驟流程圖

第三節 名詞釋義

一、奇木

說文解字注：「奇」，異也，不羣之謂。¹¹「木」，冒也，冒地而生，東方之行，從艸下象其根，凡木之屬皆從木。¹²由此知「奇木」不同於一般林木，乃具有奇異、特殊造形之樹木、木頭。舉凡形狀特異不羣之木，皆可以「奇木」稱之。時下收藏者通常會將奇木歸類為藝品。

二、意象

「意」、「象」這個概念，出現在中國的典籍《周易·繫辭上傳》。子曰：「書不盡言，言不盡意。」然則，聖人之意，其不可見乎？子曰：「聖人象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言。變而通之以盡利，鼓之舞之以盡神。」¹³而最早將「意象」二字作為合成詞來使用的則是出現在東漢王充《論衡·亂龍篇》；南朝梁劉勰《文心雕龍·神思篇》：「使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤。」更是直接施於詩歌形象的表述。劉勰的「意象」，所指的並非是眼前的實景真物，而是加上內心意想的形景象貌。¹⁴所謂「詩的意象」，就是主觀的心意和客觀的物象在語言文字中的融匯與具現。¹⁵而畫之所以要用意象為主要的表達工具，主要是要追求「言不盡意」、「意在言外」的想像空間，來傳達創作者的旨意，使人能夠心領神會，不言而喻。¹⁶

¹¹漢·許慎撰、清·段玉裁校，《說文解字注》，高雄市：復文圖書出版社，2008，頁204。

¹²同上註，頁238。

¹³傅佩榮，《傅佩榮解讀易經》，台北縣：立緒文化出版，2005，頁542。

¹⁴吳啟禎，《王維詩的意象》，台北市：文津出版社，2008，頁3。

¹⁵同上註，頁10。

¹⁶曾肅良，《意象構成水墨》，台北市：文建會，2008，頁15。

三、境界

「境界」或「意境」一詞是我國所獨有的一個名詞，作為藝術批評或文學批評的一個重要術語。¹⁷王昌齡著的《詩格》云：「詩有三境，即物境、情境、意境。」許慎的《說文解字》曰：「竟同境，竟者，樂曲終為竟，為終極之意。」而又云：「界，竟也。」¹⁸故境界二字皆有終極、極致之意。王國維的《人間詞話》對於境界有其獨到的解釋：「詞以境界為最上，有境界則自成高格，自有名句。五代北宋之詞所以獨絕者在此。」¹⁹同時，王國維在《人間詞話》中也以「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路。」²⁰「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴。」²¹「眾裏尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處。」²²來比喻古今成大事業、大學問者的三種人生境界。

四、象徵

從西方字源學來看，象徵(symbol)一詞來自拉丁文的「symbolum」…希臘時期，斯多噶學派認為「象徵」是一種哲學或神學真理的隱匿式說法，和譬喻的意思相同。因此，對經典和文本所作的象徵解釋，就是要超過經文敘述事物的表面意義和歷史意義，直接揭露其精神意義。象徵在古羅馬時代則是「記號」的同義語，中世紀和文藝復興初期則多以「圖像記號」之意來理解象徵。無論作為記號或者圖像記號，象徵總是「象

¹⁷姚一葦，《藝術的奧秘》，台北市：台灣開明書店，民 57，頁 314。

¹⁸王國維，《人間詞話》，上海市：上海古籍出版社，2009 年 9 月第 14 版印刷，前言頁 1。

¹⁹同上註，頁 3。

²⁰呂自揚，《歷代詩詞名句析賞探源》，高雄市：河畔出版社，民 79，頁 360。註：語出宋·晏殊（蝶戀花），王國維這三句來比喻古今成大事業、大學問者必經的第一境界，意謂在追求的起步過程中，展望著美好的未來，嚮往著更高更遠更遙闊的天涯路，必得飽嚙追尋中的蒼茫、寂寞和孤獨。

²¹同上註，頁 184。註：語出宋·柳永（鳳棲梧），王國維以此二句來比喻古今成大事業、大學問者必經的第二境界，意謂在追求理想執著堅定，雖飽受挫折、煎熬，嚙遍風雪艱辛，仍不放棄他對理想的嚮往鍾情。

²²同註 20，頁 456。註：語出宋·辛棄疾（清玉案），王國維以此三句來比喻古今成大事業、大學問者必經的第三境界，寫人在追求努力的過程中，飽歷風霜，千辛萬苦欲追尋的理想（所繫念渴思的意中人）終於出現在眼前的喜悅和歡樂。

徵著什麼？」或者「什麼的象徵？」的簡語。²³象徵具有符號性、比喻性與暗示性，此三者為構成象徵的三個最基本的性能，是構成象徵的三個最基本的條件。²⁴康德（Immanuel Kant,1724~1804）在《判斷力批判》當中進一步指出：「象徵的表象方式是一種直觀的表象形式(die intuitive、Vorstellungsarr)而非思辨(Diskursive)的形式。」…黑格爾（G. W. Hegel,1770~1831）認為無論從來源或是歷史上出現的次序來看，象徵「都是藝術的開始」。²⁵韋氏（Webster）英語大辭典對「象徵」一詞曾謂：「象徵係用以代表或暗示某種事物，出之於理性的關聯、聯想、約定俗成或偶然而非故意的相似；特別是以一種看得見的符號來表現看不見的事物，有如一種意念，一種品質，或如一個國家或一個教會之整體；一種表徵；例如獅子是勇敢的象徵，十字架為基督教的象徵。」²⁶



²³陳懷恩，《圖像學—視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果出版，2008，頁 128-129。

²⁴姚一葦，《藝術的奧秘》，台北市：台灣開明書店，民 57，頁 127。

²⁵同註 23，頁 130。

²⁶同註 24，頁 140。

第四節 創作研究範圍與限制

本研究的範圍以內容、時間及媒材三項範圍加以分析，主在探討「奇木」呈現於作品中的美感，當創作者賦予奇木一個融合詩意的存在空間之後所展現的動人生命力。對於奇木的形成原因、自然奇木與工藝木雕之區別，本研究在文獻中會列入研究範圍之中略作敘述說明。而至於奇木的產源獲得、工藝經濟價值、收藏鑑賞、加工製程、市場銷售及其他相關木化石等，則不列入本議題研究範圍。

一、創作研究範圍

(一) 內容範圍

本研究所探討的奇木包含自然林木、天災人禍所造成的漂流木、因林木自身病變形成的樹瘤、人工藝術雕琢而成的奇木藝品等四種類型。其中包含「自然美」與「藝術美」的奇木探討，論述範圍涉及美感、詩詞、意境、存在空間、西方藝術流派、當代水墨畫技法等探討，在取材方面，主要以研究者自身拍攝的奇木種類造形或私人收藏的奇木雕刻樣式為主。

(二) 時間範圍

本研究論述部分，所參考的時間範圍，概自西元 1880 年以後的表現主義及其後的超現實主義等等，乃至現今的當代藝術理論，皆屬研究範圍；而本研究創作部分，自西

元 2011 年研究者從軍中退役之後所接觸的相關各式奇木，以及學者、先進書寫或創作和奇木、樹木有關的論文、創作品等，皆適合列為本研究參考、對照的範圍。

(三) 媒材範圍

以水墨、宣紙為主要創作素材，顏料以國畫顏料、粉彩、廣告顏料為主，特殊繪圖或細部描繪時，則採用寬版油漆刷、排筆、碳精筆、乳膠、咖啡、茶葉等等，合併不同之技法呈現作品風格。

二、創作研究限制

研究者在擬定研究題目後，即著手蒐集相關文獻資料，然論述木雕者有之，探討奇木者少矣，而木雕工藝非本研究之主題故論述不多，僅大略提及而已。目前對於奇木之相關研究文獻，在藝術領域中尚屬偏門，而奇木亦有別於目前傳統的木雕，故相關資料蒐集不易，較未能廣泛實施比較、分析探討。

第二章 創作學理基礎

學理基礎的探討也就是對相關學理文獻的研究分析。文獻探討 (literature review) 乃是針對一個研究問題的相關文獻進行蒐集、評鑑、分析、歸納和統整的工作。也就是與研究問題有關的文獻，作有系統的鑑定、安排與分析後，再予以評述 (review)、綜合 (synthesis)、或摘述 (summary)。²⁷故探討學理基礎的主要目的是在支持本研究之立論根基，釐清研究內容之脈絡方向。本章共區分四節探討：一、奇木的美感探述。二、詩意與空間。三、西方藝術流派。四、當代水墨畫論述。

第一節 奇木的美感探述

研究者在蒐集資料時發現，以奇木為題材的相關文獻探討方面甚為貧瘠，許多的研究學者，會將奇木與木雕相提而論。而研究者認為，奇木概指自然形成並具有特殊形態的木材或樹瘤，未經人工雕琢卻有渾然天成的獨特風貌；而木雕則偏向被歸類於傳統的民間工藝，重在雕工技法的展現。因此，兩者之間雖然都是同樣的材質屬性，但藝術表達的運用方式卻不盡相同，也可說是自然與藝術美感的不同呈現。

美感不等於藝術，但美感與藝術之間有部分的相疊交集之處。奇木的美感是一種自然形成的美，但也可以是經過人為造形而成的藝術美。奇木是屬於自然界的產物，具有各種千奇百怪的形狀，蘊含豐富的詩意與想像空間，本身就是最好的創作素材。當我們在研究一件事物的時候，往往需要先瞭解它的背景源頭及因果關係，追本溯源可以釐清許多事物的真相進而還原本來的風貌。誠如王秀雄所說：「欲了解台灣美術的演進，首先就要了解台灣的歷史。」²⁸易言之，欲要研究奇木，就得明白奇木的生命歷程。

²⁷周新富，《教育研究法》，台北市：五南圖書出版，2007，頁46。

²⁸王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，民84，頁20。

一、奇木的生命歷程

眾人認知中的「奇木」，主要泛指造型奇異、特殊的樹木或木質材料。一般人會將「奇木」與「藝品」相連結，所以，深具「收藏保存價值」的木種，像玉山圓柏、黃扁柏、紅檜、紅豆杉、肖楠、柚木、牛樟等等，也是成為奇木不可或缺的重要條件。研究者將奇木形成的原因概分為：(一) 自然環境因素、(二) 天災人禍影響、(三) 林木病變傷害、(四) 人工藝術雕琢等四種類型。

(一) 自然環境因素

「奇木」是大自然環境下的奇妙產物，給人最直觀的感覺就是「自然」，自然就是美，二千多年前道家老祖就已經深切地體悟到人要時刻不悖自然、順應自然、道法自然，老子的道德經對自然美的觀點就是「人法地，地法天，天法道，道法自然」。²⁹老子所說的自然，是從宇宙觀點出發，認為人心要效法自然，順應自然才是道。³⁰

有些奇木或許是生長在層巒疊嶂的靈山秀水間，林木蒼鬱，漫山碧綠；有些可能是艱辛地活在巍巍峻嶺，危岩如削的頹壁夾縫中殘喘掙扎，不論是什麼樣的命運，它們都曾在這一片土地上努力地生存著。然而不同的生活環境就會造就不同的林木生態，就以玉山圓柏為例，它是臺灣地區位於海拔最高的常綠針葉樹木，有喬木型與灌叢型兩種不同群系。劉如珍表示：「臺灣高山地區植物分布於海拔 3000 公尺以上的冷溫帶區，以玉山圓柏最為優勢的植物社會，其形態分為「喬木型」與「灌木型」(或稱「矮盤灌叢」) 兩類...玉山圓柏因受氣候變化、環境改變因素影響下型態亦有所改變，於秀姑巒山、雪山翠池等地在森林界限以下多形成高大喬木樹林，但是在玉山主峰、南湖圈谷及雪山圈

²⁹傅佩榮，《傅佩榮解讀老子》，台北縣：立緒文化出版，2003，頁 79-80。

³⁰張家蕙，《中國倫理思想導論》，台北市：黎明文化出版社，民 86，頁 65。

谷等，森林界限以上之區域則多為矮小灌叢，並常與玉山杜鵑、玉山薔薇及玉山小蘗等混生。」³¹在台灣 3000 公尺以上的高山寒原帶，由於冬天氣候嚴寒，形成玉山圓柏枝幹分歧並且匍匐糾結的特殊型態，尤其是生長在迎風面，土壤貧瘠的玉山圓柏，它為了適應冬天凜冽的惡劣氣候，經過無數年的歲月演化自然而然地調適成利於伏地攀爬於岩屑石壁的低矮灌叢（圖 2-1），與另一種森林喬木型的圓柏形態迥異（圖 2-2）。由此可知，大自然的氣候、土質、海拔高度等環境變化是影響奇木造形發展的重要因素。



圖 2-1：玉山圓柏（灌叢型）



圖 2-2：玉山圓柏（喬木型）

圖片來源：研究者攝於合歡山東峰

（二）天災人禍影響

在物換星移的無盡歲月之中，許許多多的林木在地震、水災、雷擊或土石流等天災地變中遭受掩埋、焚燬、風化的命運摧殘；有些隨著土石傾瀉淤積成為漂流木；有的則是在山老鼠無情的盜伐下喪失了曾經的翠綠風華，無數的林木在時間長河的洗刷之下，

³¹劉如珍，《清堅如玉 林立高山—玉山、圓柏水墨創作》，國立臺灣藝術大學美術學院書畫藝術學系碩士論文，民104，頁23。

成就了各式各樣不同型態的奇木。台灣在 921 大地震之後，地層鬆動、液化現象日益嚴重，再經「敏督利 72 水災」以及「莫拉克 88 水災」的肆虐，地質惡化更加嚴重，如今只要連日豪雨必定成災，而當洪水、土石流夾著雷霆萬鈞之勢從高山上沖刷而下時，在河川、水庫、港口、出海口、海岸邊等地就會出現無數的漂流木（或稱為水材）（如圖 2-3、2-4）。台灣檜木 Hinoky 俱樂部執行長江鶴也指出：「921 大地震發生後 10 年間，臺灣地區最嚴重的 2 次風災，2004 年敏督利颱風、2009 年莫拉克颱風，所打撈起來的漂流木數量，寫下臺灣歷年來最多紀錄。」³²因此，像八仙山、大雪山附近的大安溪及大甲溪等流域，已經成為目前熱門撿拾一級漂流木的地點。是以許多人會將奇木與漂流木劃上等號，這是一種誤解，漂流木只是奇木演進歷程中的一種型態而已。另外因為奇木具有珍貴的經濟價值，因此人為盜採嚴重，所謂的山老鼠集團，常會透過一些以合法掩護非法的瞞天過海手法鋌而走險（譬如利用颱風來臨前先行非法盜砍標記，俟強颱來襲後以逸待勞合法撿拾），砍伐盜運珍貴的林材或樹瘤以獲取高額暴利。上述的天災與人禍現象是另一種奇木流入市場的形成因素。



圖 2-3：山林風災漂流木（忘憂森林）



圖 2-4：風化漂流木（台東海灘）

圖片來源：研究者攝於忘憂森林、台東海岸

³²江鶴，《台灣木雕產業創新管理》，台中市：天空數位圖書，2010，頁 24。

(三) 林木病變傷害

林木受傷有可能會導致細胞增生病變使樹頭、枝幹扭曲變形，而其古怪稀奇的造形，反倒讓奇木更具藝術價值。黃燕雀就指出：「奇木根幹的種類繁多，它們必須樹幹屈曲，線條扭轉，或舍利幹，或倉古皮，或粗、或細、或長、或短，以自然有情致者最好。」³³ 樹木本身的病變除了造成枝幹蜷曲之外，也可能會形成增生樹瘤，樹瘤在古代稱為「癭」。³⁴因為造形的特殊性，所以樹瘤有很高的經濟價值，一顆渾圓飽滿形體自然的上等木材樹瘤，更是收藏家眼中的瑰寶。樹瘤造形標準的五字口訣在於，圓、飽、重、型、擺。³⁵簡單的說，圓潤、飽滿、實重與含精油量、原藝造形、擺設位置等，就是上好樹瘤考量的標準。



圖 2-5：樹頭增生瘤（杉林溪）



圖 2-6：小葉欖仁樹瘤（中正大學）

圖片來源：研究者攝於杉林溪、中正大學

³³黃燕雀，《各種應用花器的造型—奇木根幹應用》，財團法人花藝文教基金會，網址：<http://www.florist.org.tw/d/d9436.htm>（上網日期：2016年3月24日）

³⁴張嘉文主編，《辭海》，台北縣：鐘文出版社，民89，頁702。（癭：音同影，樹木上所生的贅瘤。）

³⁵江鶴，《臺灣木雕產業創新管理—教你輕鬆擁有保值奇木樹瘤》，台中市，天空數位圖書出版，2010，頁56。

樹瘤是奇木雕刻中最頂級的材料，依照其生長型態，可分為花生瘤、釋迦瘤、金瓜瘤、網沙瘤、釘仔瘤、鳳尾瘤和多重瘤等等諸多類型。木藝收藏家黃偉慶表示：「樹瘤就是樹木本身的一種癒合組織，在樹木受到創傷後，經由細胞無性繁殖後所形成的一種自我保護機制。」³⁶

病態的樹木與其他正常林木相比顯得其醜無比（尤其是樹瘤），然而正因為它的醜反倒凸顯了它特異的美感。江鶴也認為天然原始奇木樹瘤之美，造型上要符合「醜、老、怪、奇」的審美價值標準；在底蘊上要達到「神、秀、雅、禪」天人合一的冥想境界。³⁷以上所述的林木病變傷害也是奇木的第三種形成歷程。

（四）人工藝術雕琢

從考古挖掘顯示，古代的木器，很多是用整塊木頭挖成的，木的加工，有時是藉火燒來提高工作效率。將不必要的部分燒掉，然後用石斧、石鑿之屬，加以修整。³⁸而木材種類繁多，一般常用於木雕的材料概有：檜木、杉木、楠木、樟木、柳安、柚木、櫟木等不勝枚舉，其性能與用途也不盡相同，在人類愈來愈富足之後，原本只為生活實用性質的木器材料也漸漸地發展出了精緻華美的觀賞用途，演變成為木雕工藝。所以，工藝是為了支持生活而追求「美」與「實用」的結果。³⁹工藝在廣義上的定義，係指人為生活需求而製作的器物與實物。⁴⁰木雕工藝，是民間傳統造形藝術之一，「傳統」意味著歷史傳承的意涵，傳統藝術紮根於生活，是民間生活藝術之美，先民薪傳文化之源。⁴¹

³⁶黃俊榮，《極品樹瘤—精品收藏新風潮》，中時電子報，網址：<http://tw.news.yahoo.com/>（上網日期：2016年3月16日）。

³⁷江鶴，《台灣木雕產業創新管理》，台中市：天空數位圖書，2010，頁53。

³⁸史博館，《雕刻》，台北市：國立歷史博物館出版，民78，頁9。

³⁹文化部網站，《台灣工藝總論—台灣大百科全書》，網址：<http://taiwanpedia.culture.tw/>（上網日期：2016年3月14日）。

⁴⁰施丞泰，《傳統工藝產業轉型文化創意產業的行銷策略探討》，國立中正大學行銷管理研究所碩士論文，2009，頁12。

⁴¹國立傳統藝術中心，《傳統藝術概論》，網址：<http://www.ncfta.gov.tw/ncfta-ce/c01/index.aspx>（上網日期：2016年3月15日）。

工藝活動不外提高物質使用價值與精神舒適兩方面，前者偏重於工藝行為，而後者著眼於美術表現，然而一件工藝品，往往無法劃分美術與工藝的絕對性，也惟有兩者合為一體，始能發揮其價值。⁴²然而木雕目前仍被歸類為工藝，極難跳脫窠臼成就藝術，主要是作者本身缺乏獨具慧心的創意，作品內容缺少靈魂，多數的雕刻品被認為流於匠氣，因此藝術價值不高。王耀庭表示：「民間工藝向以具有傳統風格為特色，代代相承，有其一貫的作風，但也往往使因循者，只能在前輩的創作風格裏，依樣畫葫蘆。」⁴³這使得木雕工藝因為源自於傳統，反而受傳統所限的窘境。

人工雕琢是奇木歷程中一個很重要的形成因素，有濃重的商業色彩也帶動了木工藝的蓬勃發展。然而，奇木是美的化身，其實無須刻意雕琢其美感自然呈現，而藝術家或工藝師們對奇木的切磋琢磨具有畫龍點睛的作用，使作品能夠更加傳神（圖 2-7、2-8）。

「創意」是藝術的靈魂。一塊平凡無奇的木材，經過了藝術家、工藝師的創作巧思、高超技法而賦予它新的樣貌之後，其作品的意境有時往往會讓人有不可思議、嘆為觀止的驚豔感。因此，想在自然美之中加入藝術美的元素就考驗著創作者的智慧與巧思。



圖 2-7：林正茂書法 林桑祿題詩
〈不染〉紅檜 長 46x寬 28x高 53cm



圖 2-8：林正茂書法 林桑祿題詩
〈圓照〉紅檜 長 26x寬 15x高 45cm

圖片來源：研究者私人收藏

⁴²張長傑，《現代工藝概論》，台北市：三民書局，民 82，頁 4。

⁴³王耀庭，〈李松林先生的雕刻藝術〉，在《李松林木雕選集》，彰化縣：松林藝術雕刻中心，民 78，頁 86。

二、由美感視角觀照奇木

研究者探討奇木的「美感」，而不說是探討奇木的「美學」，主要是因為美學一詞涉及到流派問題。美學是包姆加登(Alexander Gottlieb Baumgarten,1714~1762)從哲學體系上另外定位出來的一個部門，它是一門大學問。而美感是很單純的，很直觀的展現，不需要將它複雜化，我們看奇木主要就是在欣賞它的美。美的東西其實不一定就特別昂貴，有些人喜歡尋找奇木，有些則喜歡收集奇石，這些美麗的東西都是大自然所創造的，只是大自然並不會去辨別美醜，端看收藏者的眼光，而這種眼光要靠美育來培養。

視覺美的養成之所以困難，正是因為我們無法把美從醜中獨立出來。沒有機會常常看到經典的美質，是無法養成審美的習慣的。⁴⁴王鍊登認為：「真正的美感是『直觀的』(intuitive)，不是『概念的』(conceptive)。所謂『直觀的』是直接訴諸於感官的效應，無法以口語傳達。當你看到一片美景時，絕無法用口語描述其『美』給另外一個人…從客觀性感受轉移為概念化主觀性感受，已不是真正的美感。」⁴⁵

愛美是人的天性，愛美之心人皆有之，真善美一直是人類追尋的至高境界，偉大的理想目標。何謂「美」、「醜」？美醜物象與本質的爭論在這二千多年來仍然持續進行著。東、西方世界的思想家、哲學家、美學家、藝術家們，對美感與藝術各有一套自己的文化見解，對美醜的看法也各有精闢獨到的論證，爭奇鬥豔，百家爭鳴。以下研究者分別就東、西方主要的思想學者們對美的看法來觀照探討奇木之美感。



圖 2-9 玉山圓柏（喬木型）

圖片來源：研究者攝於合歡山北峰

⁴⁴漢寶德，《談美感》，台北市：聯經出版事業，2007，頁9。

⁴⁵王鍊登，《審美學》，台中市：台灣科技美學發展協會，民101，頁90。

（一）西方美感觀

1. 「黃金比例」的美感

研究者認為，要瞭解西方對美的思想首先要從希臘哲學來切入探討，希臘文化是西方藝術的濫觴。美不等同於藝術，但在希臘、羅馬時代，美和藝術應該是相結合的，我們可以從早期的希臘雕像作品上發現既具藝術又富含美感的完美結合，雕像上散發出莊嚴的神性。漢寶德認為：「西洋的藝術，在西元前五世紀的希臘古典時代，美是藝術的主要內涵。那時候的雕刻與建築，以表達神權為主要目的，其精神就是美。」⁴⁶美國學院辭典對藝術的定義是：藝術是美的、令人心動的、具不平凡意義的表現、產物與品質。藝術品是觀念和經驗的美感表現，透過人類的技術，用素材表現出一定的形式。⁴⁷當然，現代藝術已經不能再與美感劃上等號，藝術可以與美感有交集，卻不一定非得交集，藝術有時甚至排斥美感。

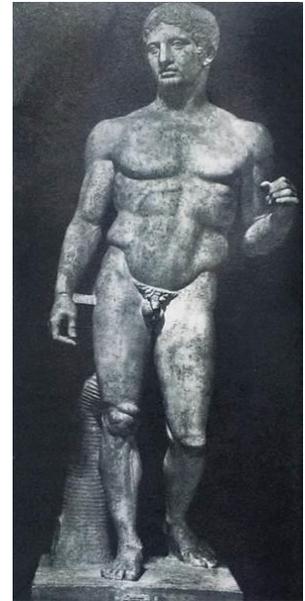


圖 2-10 〈持矛者〉波利克里托

在西方世界談論美質、美感較有具體脈絡可尋的，首推公元前六世紀的希臘哲學家「畢達哥拉斯」(Pythagoras, 572 BC~497 BC)。畢達哥拉斯學派認為天地萬物都有個「數」，數是萬物的本原，數的和諧在於「比例」的和諧，比例和諧的美就是一種自在的美(感性美)，而具體可感的宇宙就是最高的美。⁴⁸因此，這種數的比例美感，奠定了希臘幾何數學與雕塑藝術的發達基礎，希臘雕塑家波利克里托(Polyclitus, 生卒年代不詳)的〈持矛者〉(如圖 2-10)，就是比例理論下被譽為「法規」的完美作品。

⁴⁶漢寶德，《漢寶德談美》，台北市：聯經出版社，2004 初版，頁 20。

⁴⁷黃椿昇，《藝術導論—談美》，台北縣：全威圖書，民 91 初版二刷，頁 2。

⁴⁸凌繼堯，《美學十五講》，北京市：北京大學出版社，2003，頁 3。

研究者認為，畢氏所提倡的這種「一切有數」的美感，應該也可以看成是一種「秩序」，就如同他們認為宇宙就是最高的美一般，在希臘語中「宇宙」的本義就是「秩序」。但如果依畢達哥拉斯學派「黃金比例」的觀點來看，那奇木可能不符合其美感的要求。奇木的生成是難以用秩序來解釋的，它的形狀左彎右曲毫無章法、上下糾結不成比例，就比例原則來看，奇木可謂是「醜陋至極」。當然，研究者認為畢氏理論所說的「數」，是概指可推演的幾何算數、天地時令、季節變化及雕塑藝術等等而言，而對於自然界的花草樹木自不能全用比例來論美醜。

2. 蘇格拉底「合適」之美

繼畢氏之後的「西方三哲」蘇格拉底（Socrates, 470 BC～399 BC）、柏拉圖（Plato, 427 BC～347 BC）與亞里士多德（Aristotle, 384 BC～322 BC），也都對美提出了重要論證，對後世的西方美學影響深遠。相較於畢氏的論述，蘇格拉底以人本主義的面向，深入探究「比例與效用」相互間的關係。他認為數的和諧比例要符合人的需求才能顯出美的效用，美要有功能，美要能合適，美要有實用價值。他強調事物的美要能合乎目的性，這屬於一種自為的美（理性美），所以他也是最早把「目的」引入哲學領域的哲人。

如果說畢達哥拉斯學派所說的美是事物本身的美，蘇格拉底所說的美則是事物合適使用者的美。⁴⁹蘇氏很在意美的實用價值，他認為同一件事物可以同時既是善的又是惡的。我們可以從他和亞里斯提普斯的對話中清楚的感受到他對美的要求。蘇格拉底對亞里斯提普斯說：「任何一件東西如果它能很好地實現它在功用方面的目的，他就同時是善的又是美的，否則他就同時是惡的又是醜的。」⁵⁰就上述的論點，研究者認為「有用的東西就是資源，沒用的東西就是垃圾」這句話有些貼近蘇格拉底的理念。如果說畢達哥拉斯講求的是自在之美，感性之美，重在理想。那麼，蘇格拉底的理念就是自為之美，

⁴⁹凌繼堯，《美學十五講》，北京市：北京大學出版社，2003，頁7。

⁵⁰同上註，頁7。

理性之美，重在實際。因此，觀之奇木，除了擺設觀賞外，它的需求效能及實用性質顯然不高，以蘇格拉底的角度觀之應該也談不上什麼美了。

3.柏拉圖「理式」典範的美

柏拉圖是蘇格拉底的學生，也是客觀唯心主義的鼻祖。他拋出了「什麼是美？」、「美是理式 (idea)」的論點，探討「美」的本質！二千多年來成為各方討論爭議的焦點，從而演繹出各種不同樣式的審美觀念，蓬勃了哲學、文學、藝術、政治、倫理甚至是神學方面的發展，他認為美是一種理式（或稱理型），美的理式具有永恆性、絕對性、先驗性與單一性（一類中有一個）的特點。理式在希臘語中是由 **idea** 和 **eidos** 來表示的。

柏拉圖把美質的本身說成是理式（理型），所以理式就成為了柏拉圖的美學核心概念。他認為「真正的美」存在於人類無所認知的地方，或是天國或是海峽彼岸，從各種物體中抽離了美的存在，因而產生「理式世界」與「現實世界」的分離，理式世界是第一性的，現實世界是第二性的。柏拉圖主張理式高於物質，他認為所有事物都有一個最完美的典範，而這些典範都是從這個理式國度出來的，至於我們所身處的現實世界的事物只能說是理式世界的摹本和影子。就柏拉圖的理論觀點我們可以得知，在理式世界中，每一類至少都有一個是最完美的。所以，奇木也是有一個最美的典範。只是研究者也十分好奇地想知道理式世界中的那個「唯一」的奇木典範，到底是長得什麼樣子？

4.亞里士多德「秩序」之美

亞里士多德是柏拉圖的學生，他和柏拉圖都認為「藝術即模仿」，然而他在美學上多持唯物主義的觀點，亞里士多德否定理式的孤立存在，他並不認同「理式」說法，其認為現實世界是具有真實性的，因此他在現實事物的本身中尋找美的根源。由此可以得知，亞里士多德並不贊同他的老師柏拉圖的思想。他主張各種事物的「理式」就應該存

在事物的內部，如果事物的理式就是事物的本質，那麼事物本質是不應該存於物外的。因此如果說柏拉圖是開啟了從精神上探索美的根源的先河，亞里士多德則是從客觀現實的事物屬性上去尋求美的方向。

亞里士多德認為美產生於「大小」、「秩序」與「尺度」之中，並且要符合質料因、形式因、動力因與目的因等四項核心因素，這也就是其「尺度理論」的〈四因說〉。研究者簡單的說明，比如書桌，他的材質是木頭，這是質料因；設計圖紙是形式因；木工製造是動力因；桌子的用途是看書這是目的因。亞里士多德認為要具備這些要素再加上合適的大小，井然的秩序，合理的尺度，才能符合美的要求。若以上述的這些條件來觀照奇木的美感，我們可以說奇木不是藝術的模仿，它的質料及形式是自然生成的，具有啟發與觀賞的意義性，當然，合適的大小、秩序與尺度是見仁見智的問題。

5.美不自美，因人而彰

唐代文學家柳宗元在〈邕州柳中丞作馬退山茅亭記〉說：「夫美不自美，因人而彰。蘭亭也，不遭右軍，則清湍修竹，蕪沒於空山矣。」美的東西不是因為自己而美，而是因為人的發現才得以彰顯。⁵¹研究者從上述的探討中發現，奇木的美感，似乎比較難以合適地在西方哲學家對美的定義之中展現出來，無論是從比例原則、效用功能、合目的性或者是從質料形式、大小秩序、合理尺度等等，都不適用於對奇木表達。研究者認為，或許太過物質、理性的解釋，無法完美地闡述奇木的美感，也可能是奇木不適用於西方的美感觀。柏拉圖的唯心理式論雖然有個完美的想像，但畢竟奇木是現實世界的東西，虛幻的理想國度，總是讓人覺得飄渺，然而柏拉圖讓人有了精神上的想像空間這是值得參考的。

西方的哲學家與美學家對美感與藝術的談論者眾多，研究者列舉數人實不足以概括論之。個人認為，美與醜存在於客觀的事物之中，我們無法進入到「美」的本質裡面去

⁵¹凌繼堯，《美學的十五堂課》，台北市：五南圖書出版，2007，頁46。

看美，卻可以去觀察、欣賞具有美的本質的事物所展現、流露出來的美感。每個人審美觀的不同，決定了各種事物的美醜及價值，奇木亦然，而「人」是界定所有事物美醜的核心，所有的美與醜都是由人的感覺淨化而來。

（二）東方美感觀

1. 「道德善性」同「美」

「美」這個字在中華藝術和語言之中的應用範圍十分廣泛，然到目前為止，「美」字的起源和原意並沒有特別明確的解說。根據後漢許慎的《說文解字》，採用「羊大則美」的說法。「羊大」之所以為美，則由於其好吃之故：「美，甘也，從羊從大。羊在六畜，主給膳也。」⁵²由此也略可得知，「美」與食色性也的「食」有關，好吃的東西稱之為「美食」。

研究者談論的「東方」，主要是以中華文化為探討的對象。東方的美感觀來自於歷史源遠流長、文化博大精深的儒家道統哲學思想。中國的孔子、孟子、老子、莊子、荀子、墨子等等諸多先賢的思想理論是東方哲學思想的代表。

中國在先秦時期以前，除了文學上的文史哲不分之外，詩樂舞也是相互結合的藝術展現。尤其學術理論經過春秋戰國時期儒、道、墨、法、雜、名、農、縱橫、陰陽家等「三教九流」⁵³的蓬勃爭鳴，讓諸子百家的論述達到極致。

談論東方之美感觀，首推中華民族文化道統傳承至今的「儒家思想」，孔子和孟子是當仁不讓的代表人物，就如同西方聖哲蘇格拉底、柏拉圖與亞里士多德一樣的重要。

⁵²李澤厚，《華夏美學》，台北市：三民書局，民 85 初版，頁 5。

⁵³李添富主編，《洪葉活用成語典》，台北市：洪葉文化出版，1999，頁 99。註：「三教」指儒教、道教、佛教。《北史·周高祖紀》載：周武帝建德二年「十二月癸巳，集羣官及沙門、道士等，帝升高座，辨識三教先後。以儒教為先，道教次之，佛教為後」。「九流」指儒家、道家、陰陽家、法家、名家、墨家、縱橫家、雜家、農家者流。《漢書·藝文志》列述了以上九家者流，連同小說家者流，總稱為諸子十家。並說：「諸子十家，其可觀者九家而已。」

孔子特別注重「仁」的表現，所謂「己欲立而立人，己欲達而達人。」⁵⁴；而孟子則是重「義」的取捨，其所謂「生亦我所欲也，義亦我所欲也；二者不可得兼，舍生而取義者也。」⁵⁵因此，中國古代儒家思想乃以「仁義」為首，分統古代八德，仁義是儒家極為重視的人道基本二德。⁵⁶由此可知，孔孟對美感的觀點更加著重在「人格美」、「內在美」的闡揚。古老的中華文化特別重視倫理與道德，推崇五倫、五常乃至「真、善、美」的極境，真、善、美是人生追求的至高境界。所以，我們如果從儒家的思想來觀照奇木，那麼，從外在美感上可能難以獲得滿意的答案，應該要從奇木所帶給人們什麼樣的內在感觸與精神象徵的方向來切入探討。

2. 「天人合一」的境界美

中國古代的思想理論並不會特別地去談美，中華文化的美是含蓄的、是內斂的，他們甚至將美當成是君子包容的胸襟，是一種道德層面的美德。因此，中國人講「美」與西洋人不同，比如赤身露體的藝術就是不允許的、不道德的、不知羞恥的，不是君子所為的，這種觀念自古至今傳承數千年，直到民國之後西風東漸，藝術家們受到西潮影響才漸漸地能夠接受這樣的藝術。因此，研究者認為，中國的倫理道德思想對「美」有廣泛性的運用，美不一定指美的事物，羊大為美、里仁為美、數大為美，就連品格也可以用「美」來形容。當然，傳統道德也相對的羈絆了美的多面向發展。中國的「美」講求的是一種「精神」的展現，重在「人心」，只要人的心是美的，長得再醜也是美的，這是「內在美」的人文涵養，也是「善」與「德」的展現。由此可知，中國人的審美觀不純粹在於「外在美」的物質表現，而在於人本文化的精神價值。這種精神的展現與柏拉

⁵⁴傅佩榮，《傅佩榮解讀論語》，台北縣：立緒文化出版，民 88，頁 150。註：論語·雍也篇第六：子貢曰：「如有博施於民而能濟眾，何如？可謂仁乎？」子曰：「何事於仁，必也聖乎！堯舜其猶病諸！夫仁者，己欲立而立人，己欲達而達人。能近取譬，可謂仁之方也已。」

⁵⁵傅佩榮，《傅佩榮解讀孟子》，台北縣：立緒文化出版，2004，頁 301。註：孟子·告子篇 上：孟子曰：「魚，我所欲也，熊掌亦我所欲也；二者不可得兼，舍魚而取熊掌者也。生亦我所欲也，義亦我所欲也；二者不可得兼，舍生而取義者也。……」

⁵⁶張家蕙，《中國倫理思想導論》，台北市：黎明文化出版社，民 86，頁 30。

圖形而上的理想世界不同，柏拉圖的美是分離的，各式最美的典範不存在於現實世界的人事物。中國人的「美」，講求的是「天人合一」的境界，人是真實的，天也是真實的，人與天地之間的交融是一種「真實的精神」。「天人合一」是中國哲學與倫理思想的最高境界。⁵⁷易經對天人之間的關係亦多有記載，《易經乾卦》象傳：「天行健，君子以自強不息。」⁵⁸《易經坤卦》象傳：「地勢坤，君子以厚德載物。」⁵⁹這都是在表示天人交感的密切體悟。因此，研究者認為，如果用東方對美的觸覺來探討奇木的美感，我們就不宜從形體上的美醜角度來觀照奇木，而是應該去探討奇木所能帶給我們的精神展現。

3.莊子的美感觀

奇木之所以稱為「奇」，是因為普遍的樹都長得比較正、比較直，因此讓人一見之後會自然形成強烈的對比印象，這其實也是一種「習以為常」的刻板潛意識。史鴻文認為：「美與醜是超逸藝術美學的哲學範疇，但在藝術中有最充分的表現，它與人們的審美認識關係最密切。…同時美與醜往往相互包含，美往往同時伴隨著缺陷。」⁶⁰而研究者也認為，奇特到了極點有時反而能夠彰顯事物不凡的美感，正所謂奇正相生，若沒有正木的對照，則難以凸顯奇木的特異之處。奇木之美是需要想像力的，我們若能解開一直以來固定僵化的思維模式，就如同莊子的哲學思想一般，那麼就會發現奇木之美充滿了想像空間。

相對於老子，莊子對人生的理解更加內在化，也許他像尼采一樣，認為「人是一個不太完美的東西」，所以他企圖從更內驗化、更超越化的層面上來理解人、拯救人，所

⁵⁷張家蕙，《中國倫理思想導論》，台北市：黎明文化出版社，民 86，頁 27。

⁵⁸傅佩榮，《傅佩榮解讀易經》，台北縣：立緒文化出版，2005，頁 11。註：〈象傳〉說：天體的運行剛健不已，君子因而要求自己不斷奮發上進。象傳，又可再分為二：「大象」解釋卦象，附在〈象傳〉之後，「小象」解釋爻象，附在爻辭之後。

⁵⁹同上註，頁 29。註：〈象傳〉說：大地的形勢順應無比，君子因而厚植自己的道德來承載萬物。「大象」解說全卦的，坤卦由下坤上坤組成。它所代表的是地，而其性質則是「順」。

⁶⁰史鴻文，《中國藝術美學》，鄭州市：中州古籍出版社，2003，頁 417。

以他也就更注重精神的體驗。因此，莊子的人生哲學更具藝術色彩，對中國藝術美學的影響也更大。⁶¹

莊子（莊周，字子休，西元前 368～288）是中國偉大的哲學思想家，他也是道家老子的後學，對於「道」也有自己獨樹一幟的看法。莊子的思想無遠弗屆，壯麗且遼闊。《莊子》內篇的〈逍遙遊 第一〉中就能夠發現其對「道」的寓意深遠：

北冥有魚，其名為鯤。鯤之大，不知其幾千里也。化而為鳥，其名曰鵬。鵬之背，不知其幾千里也。怒而飛，其翼若垂天之雲。是鳥也，海運則將徙於南冥。南冥者，天池也。」⁶²

當我們看到這段話的時候，一般人都會將其看成是神話故事或斥之為無稽之談。然而，研究者認為這不就是一種「超現實」的先驅概念嗎？

莊子想要傳達給世人的不是誇大、荒誕或怪力亂神的事情，而是精神力、想像力的偉大。就像「夏蟲焉能語冰」，夏天的蟲子無法活到冬天，因此牠不知道冰的樣子，但不能因為它無法看見，就否定了冰的存在。這也就是說，世間一切事物皆有發生的可能。傅佩榮表示：「莊子擅長說『寓言』，其目的不只是為了啟發我們的想像力，也為了展示他卓越不凡的見解。譬如，以『不知其幾千里也』來形容鯤與鵬，就是要破除我們的一般見聞，讓想像力得以自由發揮。其次，鯤『化而為鳥』，表示萬物有可能相互轉化，因為它們的根源皆是道。」⁶³袁行霈認為：「莊子的體道人生，實為一種藝術的人生，與藝術家所達到的精神狀態有相通之處。」⁶⁴

⁶¹史鴻文，《中國藝術美學》，鄭州市：中州古籍出版社，2003，頁 66。

⁶²傅佩榮，《傅佩榮解讀莊子》，台北縣：立緒文化出版，2002，頁 3。註：莊子是戰國時期宋國人《莊子》三十三篇，分為內、外、雜三個部分。本段文章解釋：北海有一條魚，名字叫鯤。鯤的體型龐大，不知有幾千里。牠變化為鳥，名字叫鵬。鵬的背部寬闊，不知有幾千里。牠奮起高飛時，雙翅張開有如天邊的雲朵。這隻巨鳥，在海風大作時，就會遷徙到南海去。南海，是一個天然大池。

⁶³同上註，頁 4。

⁶⁴袁行霈，《中國文學史上冊》，台北市：五南圖書出版，2004 初版二刷，頁 134。

因此，當我們再回頭來看待「奇木」的時候，對於其造形上的「醜、老、怪、奇」應該能有更多的想像空間，更深入的看法與體會。莊子對人生的觀照，非常通達，他認為宇宙的一切事物，都是相對的關係，有始必有終，有生必有死，這是自然的現象。⁶⁵

莊子的哲學，是自由的哲學。是把生命放入無限時間、空間去體驗的哲學。⁶⁶而對於美，莊子也有自己獨特的見解，他在〈齊物論 第二〉中談到：「毛嬙、麗姬人之所美也，魚見之深入，鳥見之高飛，麋鹿見之決驟，四者熟知天下之正色哉？」⁶⁷莊子的意思是說：毛嬙、麗姬是眾人欣賞的美女，但是魚見了她們就沈入水底，鳥見了她們就飛向高空，麋鹿見了她們就迅速逃跑；這四者，誰知道天下真正悅目的美色是什麼？在我們認為美的事物，在魚、鳥及其他動物的眼中無疑是既危險又恐怖的，絕對談不上美感。因此，他認為人之所以認為美或醜的事物，只是因為人站在「人」的立場來看待事物，如果能拋開人類中心主義，而從各種動物本身的角度去設想，就能夠超越分辨，知道「萬物相同」之理。

由此說明，當人類認為美的事物時，相對於事物的本身而言反而可能是一種致命的危機，就如同莊子在〈人間世 第四〉所談到的「千年散木」，散木是沒有大用的木材，樹枝蜷曲不能當樑柱，樹幹木心開裂不能當棺材，因此人類不會將它砍了當建築材料或作其他大用途，然而正因為它的「不成材」，反倒使它能够趨吉避凶生存千年。

李澤厚認為：「莊子那種齊物我、一死生、超利害、忘真幻的人生態度和哲學思想，用在現實生活中，顯然很難行得通，也很少有人真正採取這種態度；但把它用在美學和文藝上，卻非常恰當和有效。」⁶⁸從這裡也可以看出在人們的認知中奇木是愈稀奇愈有價值，愈醜怪愈漂亮，怪不得愈好的木材、愈特殊的奇木、樹瘤，都成了山老鼠眼中的搖錢樹。

⁶⁵朱榮智，《向人生問路》，台北市：黎明文化事業公司，民 82，頁 197。

⁶⁶羅龍哲，《哲學的天籟—莊子》，台北市：時報文化，1998，頁 7。

⁶⁷傅佩榮，《傅佩榮解讀莊子》，台北縣：立緒文化出版，2002，頁 41。註：毛嬙，越王寵姬；麗姬（或稱驪姬），晉獻公夫人，皆為古代美女。

⁶⁸李澤厚，《華夏美學》，台北市：三民書局，民 85 初版，頁 99。

4.近代對美的探討

針對美的本質問題，在 20 世紀 50 年代中國美學界也曾展開一場熱烈的討論，其中以蔡儀的典型說，李澤厚的客觀性與社會性統一說與朱光潛的主客觀統一說為代表，形成了三種主要的觀點。蔡儀主張「典型說」，他認為：「美的東西就是典型的東西，美的本質就是事物的典型性，而典型是事物的常態」。⁶⁹他引用了宋玉的《登徒子好色賦》來說明他的論點，宋玉在賦中提及「東家之子」，⁷⁰她那穠纖合度，著粉太白，施朱太赤，傾城絕麗的容顏與比例就是女人的「典型」，也就是這類事物（所有的女人）中，最美的代表典範。蔡儀舉此例說明在每一種不同的類型事物中，都有一個屬於這類型中最好看、最漂亮的，那就是典型（美的本質）。本研究認為，這種說法相似於柏拉圖理式世界中的典範，差別是蔡儀的典型美存在於現實世界，而柏拉圖的典型美卻只存在理式的精神世界之中。再則，這樣的典型美與莊子的齊物論觀點也不同，莊子認為要以萬物的立場視角去看待萬物才能得到真正的美，然蔡儀的典型美感論需要由「人」的感覺與肯定來成就它的價值，因此像蟑螂、老鼠、蒼蠅、跳蚤等，儘管牠們是同質類中最典型的，恐怕也難以被稱之為「美」。就上述蔡儀的論點觀之，各種材質的奇木在現實世界中必然各有一個典型存在，問題在於是誰來界定這個典型？

李澤厚則是主張美是客觀存在的。他認為美的本質要符合社會作用，這種社會性是客觀存在的，它依存於人類社會，卻不依存於人的主觀意識。⁷¹他舉了「國旗」當例子，他認為國旗只是在一塊布上頭畫了一些標誌或符號，本身無美可言，但他代表的意義卻是「國家」，所以讓人看了覺得很美，因此他認為美是具有社會性的價值存在。對此，研究者則有些不同的看法：在布上劃上圖案是一種創作藝術，與在紙上、牆上或是其他

⁶⁹凌繼堯，《美學十五講》，北京市：新華書店，2010，頁 23。

⁷⁰李添富主編，《洪葉活用成語典》，台北市：洪葉文化出版，1999，頁 1259。註：東家之子記載於宋玉寫的〈登徒子好色賦〉這篇文章裡：天下之佳人莫若楚國，楚國之麗者莫若臣里，臣里之美者莫若臣東家之子。東家之子，增之一分則太長，減之一分則太短；著粉則太白，施朱則太赤；眉如翠羽，肌如白雪；腰如束素，齒如含貝；嫣然一笑，惑陽城、迷下蔡。然此女登牆窺臣三年，至今未許也。……

⁷¹同註 68，頁 24。

各類型的物品上進行書畫、彩繪或雕刻等等是同樣的意思，就藝術欣賞的眼光而言，其本身也是具有美感的，即使不是國旗也有它的藝術價值存在，卻不盡然需與社會性有太大的關係。依照李澤厚的論點來看，奇木如果具有其社會意義的代表性那它就是美的。研究者不禁自然地連結起阿里山上的神木，相信有很多人只要一想到阿里山就會想到阿里山上的神木、阿里山的日出或者是阿里山的森林小火車，神木是代表阿里山的一種象徵，而阿里山與日月潭則是代表台灣觀光聖地的另一種象徵。由此推知，無論是神木、日出、火車、阿里山或日月潭，它們都具有社會意義，所以應該都是美的。

朱光潛則是認為美是一種價值，這種價值所指的是事物對人的意義。他認為美的本質是客觀的事物存在，加上主觀的價值判斷所產生的，所以他的論點是「主、客觀統一才是美」。他以「一朵紅花」及「情人眼中出西施」的譬喻來說明他的立場。他認為，一朵紅花，每個人都知道花是紅的，這就是客觀的事物，卻不代表花是美的！要透過人的評斷後才有價值美感，而且每個人對花的感受度不同，所產生的價值就不一樣，就如同情人眼中所見到的「西施」，可不代表每個人都認同這個「西施」是美的。由此，我們可以得知朱光潛認為要成就美（醜）的條件，需要有甲（主觀）、乙（客觀）雙方的互動對應關係，才能形成一種物質上的投射與接收現象，進而產生出具有美（醜）的感覺。所以，以朱光潛的觀點來說，奇木的美醜（乙方客觀）純粹就看每個人的好惡而定（甲方主觀），而得到愈多人認為美的奇木其價值性也相對就愈高。

研究者認為，美的事物因人而美，這與柳宗元所說「美不自美，因人而彰」是同樣的意思。美是由人所界定的，人與禽獸之所以不同，首在於人有「羞恥心」，所以會產生害羞與罪惡感，懂得遮衣蔽體，漸漸的產生道德與家庭觀念，接著學習判斷是非、對錯、善惡、好壞與美醜。因此，「人」才是決定美的價值的主體，二千多年來所有優越的思想家、哲學家及美學家們，尚仍為了「美的本質」的定義而爭論不已。想來「美真的是難的！」或許這個議題沒有答案，或許就像一首詩：「盡日尋春不見春，芒鞋踏遍

隴頭雲，歸來笑拈梅花嗅，春在枝頭已十分。」⁷²美，早就自存於我們心中，如果我們
在心中尋不著美的蹤跡，那麼在別的地方也是找不到的。就研究者認為，奇木精神很貼
近東方的哲學思想，所以奇木藝術說是具有東方特色的產物應該是行得通的，奇木是美
的，有外在的美，也具有內在的美，能讓人體悟禪機，增長智慧。



⁷²呂自揚，《歷代詩詞名句析賞探源》，高雄市：河畔出版社，民 79，頁 591。註：宋羅大經·（鶴林玉露）某尼悟道詩：「著意尋春不見春，芒鞋踏破嶺頭雲。歸來笑拈梅花嗅，春在枝頭已十分。」，本詩的詩意和辛棄疾青玉案的「眾裏尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」與宋人夏元鼎的「踏破鐵鞋無覓處，得來全不費功夫」二句相似。

第二節 詩意與空間

詩是美的化身，詩也是一種語言的藝術，詩是情感的傳達。德國古典美學代表人物康德（Immanuel Kant, 1724~1804）則根據藝術的形態把藝術分為三類；一是「語言藝術」，包括言詞的表達詭辯和詩的呈現。二是「造型藝術」，就是通過直覺的感官形象來表現的藝術，如繪畫、雕刻、建築等。三是「感覺遊戲藝術」，主要指的是與聽覺相關，注重情感歷程的藝術。⁷³

詩對藝術的貢獻，不僅在於文學藝術，各種的創作藝術都能夠融入詩意、展現詩意。德拉克洛瓦（Eugene Delacroix, 1798~1863）也曾經對繪畫與詩的類似性表示過看法：「我在畫家中能找到散文作家與詩人。詩是不可缺的要素。」⁷⁴漢寶德也認為：「西洋人與中國人一樣的是他們對於詩這種文雅的、不需手工的東西，是看得比藝術更為高尚的一種精神活動。」⁷⁵根據上述正顯示出「詩」對東、西方藝術而言，都具有相當重要的文化意義和價值。

一、奇木的詩意

中國人重視詩意，所謂「詩者緣情，賦者體物；詩不忌簡，賦不厭繁。」⁷⁶這是對中國古有詩賦的看法。宗白華在其〈流雲〉小詩中也曾寫道：「啊，詩從何處尋？從細雨下，點碎落花聲。從微風裡，飄來流水音。從藍空天末，搖搖欲墜的孤星！」⁷⁷對詩與美的看法，凌繼堯曾加以補充：「詩是美的化身。宗先生主張在細雨微風、落花流水和搖搖欲墜的孤星，這些眼觀耳聽的客觀事物中尋求美。」⁷⁸

⁷³黃椿昇，《藝術導論—談美》，台北縣：全威圖書，民91初版二刷，頁4。

⁷⁴王秀雄，《藝術評論的視野》，台北市：藝術家出版社，2006初版，頁55。

⁷⁵漢寶德，《漢寶德談美》，台北市：聯經出版社，2004初版，頁21。

⁷⁶袁行霈，《中國文學史上冊》，台北市：五南圖書出版，2004初版二刷，頁10。

⁷⁷宗白華，《宗白華全集第三卷》，合肥市：安徽教育出版社，1994，頁267。

⁷⁸凌繼堯，《美學十五講》，北京市：北京大學出版社，2010年3月12次印刷，頁1。

我國的詩詞意境發展到唐宋時期達到成熟高峰，詩意簡潔、詞情高雅、境界深邃。晉代大詩人陶淵明的詩詞作品對意境說頗有貢獻，如其詩作〈飲酒〉：「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。」這可說是歷代都公認有其絕妙意境之佳作。民初，王國維更借用了西方的美學觀念，對其境界作了「造境」與「寫境」、「有我之境」與「無我之境」等分類，使意境說的討論，得到進一步的深入，並為意境的內涵注入了新的血液。⁷⁹王國維寫哲學意味的詞都是用象徵的手法，把一份高深的哲理隱藏在他刻意經營創造的意象之中。⁸⁰

王國維是我國近代文學史上一位著名的文學批評家和美學家，他所標舉的『境界』說，集古典意境論之大成，我們稱之為古典意境理論的終結。這樣說，不僅因為王氏境界說深刻地總結了古典意境論，更在於他用新的哲學觀點和美學思想解釋了意境範疇，為意境在現代的探索走出了新的路子。⁸¹因此，很多的藝術家都喜歡用奇木來當創作的材料，主要就是因為它們的造形特殊，會令人產生不同的想像意境，意境也有人說成境界。就王國維在其《人間詞話》中的解釋：「境界，乃是指真切鮮明地表現出來的情景交融的藝術形象。」⁸²所以，境界的基本特徵就是要「情景交融」。是以，我們回過頭來觀視奇木就可發現，奇木豎立於天地之間是多麼的自在融洽，其原本就是自然界的產物，奇木和自然本是一體的，和天地之間的關係也是情景交融，和諧安適的。對於天然奇木與大自然的關係，台灣檜木 Hinoky 俱樂部執行長江鶴也曾提出，天然藝品在於其呈現出天人合一的「具相」，讓藏家產生無限的幻想空間，進而產生了驚豔的讚嘆、感動及情懷。⁸³

⁷⁹王國維，《人間詞話》，上海市：上海古籍出版社，2009年9月第14版印刷，前言頁4。

⁸⁰時報文化，《春夢秋雲一詞選》，台北市：時報文化出版，民73，頁275。

⁸¹陳慶輝，《中國詩學》，台北市：文史哲出版社，民83，頁134。

⁸²同註78，前言頁2。

⁸³江鶴，《臺灣木雕產業創新管理—教你輕鬆擁有保值奇木樹瘤》，台中市：天空數位圖書出版，2010，頁53。

（一）詩情意象

隨著季節的變化，樹木的姿態、色澤與外觀，會漸漸地受到影響而改變它的風貌，這時詩人也會心有所感的去詠讚它。詩人對植物主觀的「綜述性靈」，審美思想與審美感情產生的「意」與植物的「象」，經過「聲畫妍蚩，寄在吟詠；吟詠滋味，流於字句」，這種創作者對植物主觀的「意」，與植物的種種的「象」，透過觀察、審思和美的釀造，並利用語言文字的和諧交融與辯證統一，就是所謂的「植物意象」。它常是發諸主觀情感的歌詠創作，而留下不朽藝術篇章。⁸⁴

《詩經》是我國最古老的詩歌總集，共三百零五篇，亦是周朝最美的文學結晶，堪稱中國文學的「源頭活水」，影響歷來文人至為深遠，其內容也有很多與林木有關的詩篇，例如：

桃之夭夭，灼灼其華，之子于歸，宜其室家。〈周南·桃夭〉⁸⁵

南有樛木，葛藟纍之，樂只君子，福履綏之。〈周南·樛木〉⁸⁶

蔽芾甘棠，勿剪勿伐，召伯所茇。〈召南·甘棠〉⁸⁷

其中的「桃」、「樛木」、「甘棠」都是樹木，作者藉由林木作為詩的意象來使用，以其外在的風貌同時連結詩人想要表達的主題情感，塑造出一個獨特氛圍的詩意空間。另外，所謂北詩經，南楚辭，在屈原的《楚辭》⁸⁸之中，亦常用植物、林木的象徵或隱喻方式

⁸⁴吳啟禎，《王維詩的意象》，台北市：文津出版社，2008，頁344-345。

⁸⁵袁愈葵譯詩，《詩經》，台北市：台灣古籍出版社，2000，頁15。註：全詩：桃之夭夭，灼灼其華，之子于歸，宜其室家；桃之夭夭，有蕢其實，之子于歸，宜其家室；桃之夭夭，其葉蓁蓁，之子于歸，宜其家人。

⁸⁶同上註，頁11。註：木下曲曰樛，樛木即樹幹彎曲下垂之意。

⁸⁷同上註，頁34。註：甘棠：即棠梨樹，又名杜樹，落葉喬木，果實圓而小，味澀可食。

⁸⁸傅錫壬，《新譯楚辭讀本》，台北市：三民書局出版，民65，頁2。註：據隋書經籍志序說：「楚辭者，屈原之作也。…蓋以原楚人也，謂之楚辭。」但楚辭成書之時，以非僅收錄屈原一人的作品。…所以「楚辭」實代表楚地特定的體式。「楚辭」者也，乃文人以楚地特有的音律、詞彙、事物，藉以抒發個人情感的詩歌。

來傳達其理念與情感的抒發。例如〈離騷〉：「飲余馬於咸池兮，總余轡乎扶桑；折若木以拂日兮，聊逍遙以相羊。」⁸⁹或是〈九歌·少司命〉：「秋蘭兮麝蕪，羅生兮堂下，綠葉兮素枝，芳菲菲兮襲予。」⁹⁰等，都有用到以植物、林木來象徵、隱喻詩人的情感與祭祀時的聖潔芳香。

如上所述，《詩經》在意象創造上的巨大成就，體現了詩歌意象論出現的歷史必然性。再看看《楚辭》，那更是一個充滿生動意象的世界。...《詩經》和《楚辭》在中國文學史上宛若皓月，它們無疑地為意象論的產生準備了充足的條件。⁹¹

詩是語言藝術，中國詩詞文字精鍊，多透過「意象」的營造來豐富作品內涵，也能適時引發情感的聯想，由此可知，「意象」在中國詩學中有著極其重要的地位。「意象」，是中國詩學的重要審美範疇，就地位而言，意象之於古典詩歌，有如形象之於現代文學藝術。但意象並不同於我們今天所說的藝術形象，它的古典色彩和民族性格是現代美學和藝術理論範疇所不能代替的。古典意象論有著豐富而深刻的內涵，在整個中國詩學中占有極其重要的位置。⁹²

李元洛的《詩美學》中提到所謂「詩」的意象，就是主觀的心意和客觀的物象在語言文字中的融匯與具現。它是詩歌所特有的審美範疇。.....詩的意象，就是在情與景的相互作用中產生的，它的本身就包括了情與景兩個要素，而不能把意象簡單地視為與情無關的「景」或與情趣無關的物象。⁹³所以說，意象就是「意」和「象」兩者之間的完成融合，也就是生活之中的「外在景象」和詩人「內在情意」的交融而呈現出來的作品風情。

⁸⁹傅錫壬，《新譯楚辭讀本》，台北市：三民書局出版，民 65，頁 39。註：扶桑，神話中的樹名，（淮南子說）扶桑即日初昇之處。若木，神話中的樹名，相傳在崑崙西極，日所入處，若木即扶桑之變文。

⁹⁰同上註，頁 67。註：秋蘭、麝蕪都是植物香草名稱。

⁹¹陳慶輝，《中國詩學》，台北市：文史哲出版社，民 83，頁 58。

⁹²同上註，頁 53。

⁹³吳啟禎，《王維詩的意象》，台北市：文津出版社，2008，頁 10。

（二）詩中有畫

中國古代文人雅士縱情山水，欣賞、體察各種大自然現象的事物美感，並將這種體察展現於詩、書、畫、藝之間，這就是意與象結合的自然反應，柳宗元所說的「美不自美，因人而彰」即是對「美的本質」下了一個很好的詮釋。

所謂唐詩宋詞，詩在唐代進入了中國古典詩藝的高度成長期，是詩意象繽紛綺麗的時代，有很多具中國文壇代表的詩人，也流傳很多富含意象的不朽詩作，王維即是其中之一。王維（699～759），字摩詰，自幼聰慧，九歲能詩，其妙筆丹青、通音律、精禪學，是擅寫山水田園詩的田園詩人，可謂是詩、書、畫、藝皆絕的全才人物，與孟浩然開創了山水田園詩派風格，世人並稱「王孟」，在詩壇上被尊為「詩佛」，與「詩仙」李白、「詩聖」杜甫、「詩魔」白居易、「詩豪」劉禹錫等同享盛名。蘇東坡在欣賞王維的〈藍田煙雨圖〉時曾謂：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩」。詩中有畫，畫中有詩，是蘇東坡對王維詩與畫的極高評價，也成為後世評價他詩作的專屬讚語。⁹⁴

葛路認為：「我們理解畫中有詩，就是說畫中有詩那樣的意境美。意境美是通過藝術家觀察自然景物，遷想妙得，情景交融得出的優美的境界。」⁹⁵史鴻文認為：「畫為空間藝術，它訴諸的是視覺；詩乃時間藝術，它訴諸的是聽覺。然王維之畫却能把欣賞者從空間引向時間，從視覺引向聽覺；王維之詩又能把人從時間引向空間，從聽覺引向視覺。所以說，王維的詩與畫，體現了詩與畫的結合。」⁹⁶

王維寫田園詩，經常將樹的意象帶入作品中，尤其像是對遠樹、紅樹、古木、寒樹、獨樹等等的意象詞，運用展現的淋漓盡致。例如：「古木無人徑，深山何處鐘。」⁹⁷一下就將「古木」給人的悠遠、蒼勁之感表露無遺；「遠樹帶行客，孤城當落暉。」⁹⁸將「遠

⁹⁴吳啟禎，《王維詩的意象》，台北市：文津出版社，2008，頁29。

⁹⁵葛路，《中國古代繪畫理論發展史》，台北市：丹青圖書有限公司，民76，頁102。

⁹⁶史鴻文，《中國藝術美學》，鄭州市：中州古籍出版社，2003，頁351。

⁹⁷趙昌平譯注，《唐詩三百首新譯》，台北市：建安出版社，1998，頁270。註：五言律詩—〈過香積寺〉

⁹⁸同上註，頁20。

樹」一詞直接拉開了空間的距離；「坐看紅樹不知遠，行盡青溪忽值人。」⁹⁹其中「紅樹」讓人有著春意盎然、生機蓬勃的感覺。樹的意象帶來各式各樣的情感象徵，王維在寫送別詩時，也常使用「獨樹」、「鄉樹」或「惆悵新豐樹」等，讓人感受到作者當時心中的孤獨、無奈不捨與依依離情。吳啟禎也認為：「樹的意象詞包括獨樹、村樹、遠樹、新豐樹、鄉樹、入雲樹等，在詩人筆下各有其主題表現，或哀傷送別，或高聳挺立，或優閒適意等，都表達了樹的象徵意涵。」¹⁰⁰王維的詩就像是一幅絕美的山水畫。當然，中國詩人對林木的詩意描繪多不勝數，詩意與情境相合，每一首詩都能讓人心中浮現一幅幅感受各自不同的美妙畫境。例如：松下問童子，言師採藥去〈賈島·尋隱者不遇〉；綠樹村邊合，青山郭外斜〈孟浩然·過故人莊〉；無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來〈杜甫·登高〉¹⁰¹等，無論是松、綠樹或落木都能讓人在心中充滿對詩意解讀的無盡想像。

中國畫傳統以來受「天人合一」哲學觀的影響，注重畫家心意和情景相融合的「意境」。¹⁰²歷代偉大的哲學家，充滿詩情畫意的詩人、畫家，將他們對大自然的所觀、所聽、所感，融入了他們對事物理解的意念之中，或抒懷、或言志，各種悲歡情緒，透過創作，一覽無遺的展現在人們眼前，詩如畫，畫如詩，洗滌了人心的靈性，啟迪人們對美的更深體悟，這才是偉大的成就作用。

二、奇木的棲居空間

「人詩意地棲居」是德國詩人賀德林（Friedrich Hölderlin, 1770~1843）寫的一首詩中的句子。海德格用「詩意盎洋」（poetic）這個富有想像力的字彙來形容一種天人共存、主體可以安身立命的「棲居」狀態。所謂「人之居也如詩」（poetically man dwells），賀

⁹⁹趙昌平譯注，《唐詩三百首新譯》，台北市：建安出版社，1998，頁187。註：紅樹指桃花樹。

¹⁰⁰吳啟禎，《王維詩的意象》，台北市：文津出版社，2008，頁348。

¹⁰¹劉墉，《唐詩句典》，台北市：水雲齋文化出版，民80，頁145-156。

¹⁰²李芷葳、陳國傑、蕭文杰，〈論中國寫意繪畫與西方表現主義之異同〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與藝術學報第二期》，2010，頁88。

德林的詩句被海德格引用，來闡述他心目中理想主體存在於世界的一種安適狀態。¹⁰³

海德格 (Martin Heidegger, 1889~1976) 是 20 世紀德國著名的哲學家，人的存在是他所關心的問題。海德格認為，有無詩意是能否存在的標誌，詩意地棲居是真正的存在，沒有詩意地棲居就不是存在，詩意使棲居成為棲居，「詩意地棲居」是相對於「技術地棲居」而言的。海德格主張詩意地棲居而反對技術地棲居。在技術占統治地位以前，人類是詩意地棲居的。¹⁰⁴由此可知，機械科技僵化模式的技術讓世界發展、進步的同時也壓抑了詩意感性的和諧。

研究者相信海德格一定會十分喜歡《禮記·禮運大同篇》中所描述的：「大道之行也，天下為公，選賢與能，講信修睦…盜竊亂賊而不作，故外戶而不閉，是謂大同。」的境界；或者是像陶淵明「採菊東籬下，悠然見南山」¹⁰⁵那種歸隱田園，灑然自適彷彿置身於桃花源中，日出而作，日落而息，樸素無華，雞犬相聞的閒逸詩意。

本研究是以奇木為主題，來探討、思考現代的人們及萬物在此方天地棲居安適生活的「詩意空間」(poetic space)。原本身處在大自然森林裡詩意棲居的各式自然奇木，因為種種無法抗拒的原因而離開了原本的棲居之地，它們是否還能詩意的存在？或許我們不是奇木故不知奇木的想法，就像《莊子》裡所說的「子非魚，焉知魚之樂？」或許我們也可以用〈莊子·齊物論〉的視角把自己幻想成奇木來思考這個問題，就如同「莊周夢蝶」般遨遊在奇木的世界裡。

這個由物質組成的世界，本來就是一個又一個、層層疊疊、裡裡外外，無窮無盡的空間所形成，而時間的變化也會改變空間的格局，所以，時間與空間規則一直以來都是人類不斷深思、探索的重大議題。如果我們將距離無限的拉遠來觀看，在浩瀚無邊的宇宙之中，「地球」也不過是顆塵埃罷了，就如同我們拉開抽屜，裡面同樣也一定會有很多毫不起眼的塵埃。

¹⁰³許甄倚，《棲居的詩學—陳黎作品中的空間印象與人文關懷》，第三屆花蓮文學研討會，2005，頁 1。

¹⁰⁴凌繼堯，《美學的十五堂課》，台北市：五南出版社，2007，頁 308。

¹⁰⁵呂自揚，《歷代詩詞名句析賞探源》，高雄市：河畔出版社，民 79，頁 203。註：陶淵明〈飲酒詩〉，原詩：「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，欲辯已忘言。」

繪畫，本來就是在有限的空間之中尋求無限空間的可能，這是研究者對繪畫的一種認知概念。因此，當研究者在以奇木為創作主題時，看見的是奇木在空間中存在的「精神意義」。奇木之外有無限空間，奇木之中何嘗不是空間無限，有多少人詩意地棲居在地球上，就有多少微生物詩意地棲居在奇木之中，「一葉一世界」道理在此。葉宗和教授曾說過：「繪畫無法迴避空間問題的存在，繪畫空間具有無限性追求下的有限性，也就是說，繪畫一直在有限的畫面中尋求著對無限的自然空間的突破和超越。」¹⁰⁶然而，藝術形象所蘊藏的內容，往往要比語言直接的形容來得精彩豐富。為什麼要用「棲居」而不用「寄居」、「暫居」，誠如海德格所說，用「棲居」主要乃是在闡述其心中理想主體存在於世界的一種安適狀態。海德格受老子觀念影響乃通過本真的道說來談藝術，顯然對「得意忘言」也有體悟，海德格的「思」與「詩」的對話，也即是「思」與「藝術」的對話；他讓「思」深入不可說的神祕和隱喻之境，而成為一種詩意的棲居。¹⁰⁷雖然海德格通過對存在與事物的認知來導出藝術的本質，然而這種「事物」的本質在當下存有（the Being of being）之際是被遺忘的，除非我們將它喚醒。譬如：當我們走進博物館，在欣賞一幅幅的名家作品時，隨著導覽器的說明，我們剎那之間便有如置身於作品的情境之中，我們從前對作者時代背景、生命歷程之有關認知與理解的知識記憶，都會在當下再被一一喚起，然後與「當下的存有」現況重疊交融。

這種現象學的問題已經進入了哲學領域，用晦澀艱深的詞句來解釋是一件辛苦的事情，其實我們對事物的理解可以用更淺顯的描述來說明。或許研究者用「深廣意識」或「潛藏意識」的說詞會更加簡易些。慈濟大學教授余德慧表示：「夢想的現象學乃在於探索『精神的沛然奔放』與『靈魂的深切』，此即為我所謂的『深廣意識』…詩意奧秘空間（MPS, mytho-poetic space）的存在即是『夢想』。」¹⁰⁸夢想可以無視空間、穿越時間，無所不在，或許有人將其視為「潛意識」，有的人則稱為「日夢」。研究者也試圖透

¹⁰⁶葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，《美學與視覺藝術學刊第5期》，南華大學，2013，頁5。

¹⁰⁷謝碧娥，《杜象詩意的延異：西方現代藝術的斷裂與轉化》，台北市：秀威資訊科技，2008，頁185。

¹⁰⁸余德慧，〈詩意空間與深廣意識〉，刊載於加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，台北市：張老師文化出版，2003，頁6。

過這種「日夢」的幻想進入奇木的綺麗世界，去探尋、摸索看看能否剖開、觀察奇木中的詩意空間。

「詩」的概念是一種人文精神的彰顯，是與「身體」分不開的，而不僅是「心」的飛翔、去肉身的唯心幻想結果。加斯東·巴舍拉認為：「詩意象在人的現實當中，做為人的心靈、靈魂與存有的直接產物，而浮現於意識中的當下現象。」¹⁰⁹邱俊達則加以說明：「表達創造了存在，而這種表達正是透過詩意象（poetic image）引發我們道說的事件，也表現出詩意象所具有的跨主體性。詩意象如同一顆隨風散落的種子，當它落入靈魂的肥沃土壤中時，它的萌芽、成長將帶給這片土地一種全新面貌。」¹¹⁰海德格指出：「詩的首要任務是將人帶回到土地上，使之歸屬土地，因此將人帶進棲居的狀態。」¹¹¹對海德格來說『真理』並非存在那裡，它不能獨立於人類心靈而存在，就像言語不能獨立於人類心靈存在一樣，沒有言語就沒有真理，而語言就如同藝術，都是人類的創造。既然藝術作品的物性特質不被否認，因此海德格乃反過來從藝術再導向作品的物性，認為：藝術就是真理讓自身投入藝術作品，而藝術作品的本質只會在於如此的開放中，亦即真理的在場、現身（presence），藝術作品愈是能進入存有的開放性之中，愈能將觀賞者帶離世俗，進入真理的領域。¹¹²許甄倚指出：「海德格認為現代人之所以常常感到生命的貧乏與無詩意，原因在於我們已和古代棲居藝術（the ancient art of dwelling）斷裂的結果…『存在』的安適與否與『地方性』這種空間感覺的密切關係…有種強烈的回到家的感覺，而這種『家』的感覺，就是海德格所講的一種人與自然和諧相處的『回鄉』狀態，莊子所謂「天地與我同在、萬物與我齊一」的棲居意境。」¹¹³

研究者試舉個簡單的「詩意地棲居」例子來說明棲居的問題，比如對我們的父母親或祖父母而言，他們在很多年以前曾經蓋的「房子」、改建的「倉庫」，自己挖的「井」，

¹⁰⁹加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，台北市：張老師文化出版，2003，頁36。

¹¹⁰邱俊達，《朝向詩意空間—論巴舍拉〈空間詩學〉中的現象學》，國立中山大學哲學研究所碩士論文。民98，頁4。

¹¹¹許甄倚，《棲居的詩學—陳黎作品中的空間印象與人文關懷》，第三屆花蓮文學研討會，2005，頁1。

¹¹²謝碧娥，《杜象詩意的延異：西方現代藝術的斷裂與轉化》，台北市：秀威資訊科技，2008，頁185。

¹¹³同註109，頁1-6。

親手種的「樹」甚至是找人設計的「書房」或一起去買的「大衣」，都會具有特殊的親切感。而其實「房子」、「倉庫」、「井」、「樹」、「書房」、「大衣」這些東西本身並沒有特別的含意，但當人們把情感投射到它們身上時，它們就會成為一種溫馨的、往昔的象徵，具有無窮的意味，讓人感到無限親切。因為每一件東西都是他們親力親為完成的，這裡有很多具有人性的東西存在，這就像是一種「回憶」，一份「感情」和自我的「存在感」，這些曾經的東西都是一點一滴在自己的眼中，在自己的手裡逐漸完成的。這種存在感能令人感到熟悉、舒適與安詳，這就是一種「詩意地棲居」。如同在我們的記憶之中，也會有很多熟悉的環境、認識的街道、記憶的角落、各種熟悉的人、事、物，都會讓我們產生詩意的甜美感，當我再看到這些場景時，那種回憶（記憶）會立刻再現，而讓人倍覺溫馨。如果有一天這些東西遭人損毀、移平、重建，或者被後輩棄如敝屣的給丟棄了，那自然就會給原創者一種領域被破壞、被侵犯的不安全感，而轉變成為「物是人非事事休，欲語淚先流」¹¹⁴的滄桑、落寞與不勝欷歔，熟悉的環境既然已經變得不再熟悉，當然也就無法繼續詩意的生活下去了。所以，「詩意地棲居」是一種人與自然的和諧關係。而什麼是「技術地棲居」，所謂「技術地棲居」的意思是說，在工業社會中，技術統治越來越無所顧忌，越來越遍及大地，取代了昔日所見的物的世界的內容。它不僅把一切物設定為在生產過程中可製造的東西，而且透過市場把生產的產品配送出去。人的人性和物的物性，都分化為一個在市場上可計算出來的市場價值，技術把所有的存在物都帶入一種計算的交易中，而人利用科學技術滿足自己的物質慾望，忘記了「存在」和人的意義。¹¹⁵

賀德林為浪漫主義詩人的重要代表，追求人與自然的和諧。所謂「詩意地棲居」，就是透過人生藝術化、詩意化，來抵制科學技術所帶來的個性泯滅、生活刻板化和碎片化的危險。「刻板化」指現代技術為了生產和使用的方便，把一切變得千篇一律。「碎片化」指人和自然脫節，感性和理性脫節。人成為被計算使用的物質，成為物化的存在和

¹¹⁴宋·李清照詞《武陵春》：風住塵香花已盡，日晚倦梳頭。物是人非事事休，欲語淚先流。聞說雙溪春尚好，也擬泛輕舟；只恐雙溪舴艋舟，載不動許多愁！

¹¹⁵凌繼堯，《美學的十五堂課》，台北市：五南出版社，2007，頁308。

機械生活整體的一個碎片。¹¹⁶可見，過度的理性就會弱化了感性的空間，科技的發展相對地也壓迫了人與自然的和諧關係。

朱光潛《談美》中曾說：「詩的本質就是想像、激情、感覺而不是理智。」¹¹⁷所以，無論是海德格的「詩意盎然」、賀德林「詩意地棲居」或是加斯東·巴舍拉《空間詩學》中的「詩意空間」，全都是以前詩意象的人本感性精神對於「存有」這個大哉問的想像、探索及省思，這也是我國道統思想中「人法地、地法天、天法道、道法自然」所追求的「天人合一」的最高境界。



¹¹⁶凌繼堯，《美學的十五堂課》，台北市：五南出版社，2007，頁308。

¹¹⁷文潔華主編，《朱光潛當代中國美學》，香港浸華大學人文中國學術叢書：中華書局，1998，頁99。

第三節 西方藝術流派

西方藝術傳承悠久，可溯源自古希臘、羅馬的愛琴海文化雕塑開始。研究者認為從 13 世紀起西方藝術進入了蓬勃發展時期，在創作形式與技法的不斷創新之下，藝術型態也變得豐富多元。從喬托（Giotto di Bondone,1267~1337）擅長的「濕壁畫」¹¹⁸到范艾克（Van Eyck,1390~1441）和他的哥哥希伯特發明了油畫技法，藝術發展更是進入了高成長時期，我們可以發現從文藝復興時代的藝術高峰直到現今的二十一世紀，西方藝術流派仍然不斷推陳創新。

西方藝術創作技法的流派眾多，各式主義風格紛陳，有獨特的創作內容及形式表現。研究者的許多構想和技法有一些是來自於西方藝術流派的啟迪，像是〈圓照〉、〈吶喊〉等作品均有列入創作的參考範圍，特提出說明。

一、超現實主義的構圖想像

一九二四年，達達派的跟隨者繼而創立了「超現實主義」（Surrealism）；法國詩人與評論家安德列·布賀東（Andre Breton,1896~1966）發表了「超現實主義宣言」（The Surrealist Manifesto）；並把「超現實主義」定義為是我們純粹心理自動作用，並藉此表達出我們真正的思想過程，而且這種作用不受理性、美學或道德的約束。¹¹⁹超現實主義（Surrealism）是從達達主義分離出來的一支藝術運動，於 1924 年發表「超寫實主義宣言」。其主張包括：排除慣例與系統、絕棄理性主義、活用佛洛伊德（Freud Sigmund,1856

¹¹⁸許麗雯暨藝術企畫小組編著，《你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派》，台北市：佳赫文化出版社，2010，頁 1。註：「濕壁畫」的原意是「新鮮」的意思，是一種十分耐久的壁飾繪畫。製作時先在牆上塗一層粗灰泥，在塗上一層細灰泥，然後將大型的草圖描上去，在塗上一層更細的灰泥，這就是壁畫的表層。…這種技法興起於 13 世紀的義大利，而於 16 世紀趨於圓熟。

¹¹⁹黃椿昇，《藝術導論談美》，台北縣：全威圖書有限公司，民 91 初版二刷，頁 148。

～1939)的「潛意識」理論、接受實驗、接受自動技巧 (automatic technique)，以及在創作上以幻想、幻覺、錯覺與夢境來引導。超寫實主義在開拓繪畫領域上有很大的貢獻，也成為開啟現代藝術蓬勃發展的金鑰匙。¹²⁰

超現實主義畫派有很多享譽國際的藝術家，如夏卡爾、基里訶、恩斯特、米羅、馬格利特、達利、卡蘿等等。研究者的「心靈系列」作品〈圓照〉即具有超現實主義的色彩。

超現實主義技法的實驗，不僅僅只是西洋畫上能使用，也可以將它以類似形式技法表達於水墨畫中。¹²²〈圓照〉是研究者的第一幅作品，畫面中描述觀音菩薩從屋子的空間上方一個風化的奇木之門中顯現身影，注視著下方茫然沈思的老祭民背影。從一個特異、不應該出現的空間中突然出現，這樣的構圖理念符合超



圖 2-11 達利〈飛舞的蜜蜂所引起的夢〉畫布 油彩 51X41cm 1944
圖片來源：翻拍自《你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派》¹²¹

現實主義的形式風格。對於超現實主義的看法，威爾·岡波茲 (Will Gompertz, 1965～) 認為：「混雜的隱喻、不協調的組合、詭異的事件、令人毛骨悚然的結局、可怕的場景、神秘的旅程，超現實是讓人感覺奇怪詭異的藝術。」¹²³例如：我們看到 (圖 2-11) 達利 (Salvador Dalí, 1904～1989) 的作品《飛舞的蜜蜂所引起的夢》這幅畫，其所描繪的場景是一個女主角被一隻圍著石榴飛舞的蜜蜂所螫咬，從石榴裡又蹦出一條大魚，魚的口中又接連跳出兩隻雄壯威猛的老虎。從一個物像中可以突然出現，表示這個物像具有空間出入或轉移能力，畫中的「石榴」和「魚」都有「門戶進出」意涵。門有時間、記憶

¹²⁰許麗雯暨藝術企畫小組編著，《你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派》，台北市：佳赫文化出版社，2010，頁 315。

¹²¹同上註，頁 329。

¹²²洪朝家，《建構龍形繪畫語言—洪朝家之水墨創作論述》，南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班碩士論文，頁 100，頁 46。

¹²³威爾·岡波茲著、陳怡錚譯，《現代藝術的故事》，台北市：大是文化出版，2016，頁 374。

與空間的象徵。王秀雄認為：「『門』的記號繪畫，通過了它，我們來到這人間，並且為了生活與認識這世界，我們又不知懷著多少歡樂與苦楚的心情，打開過無數之門。何況這一扇門之後，仍然有許多等著我們去開啟，去通過！」¹²⁴

我們再看達利的另一幅超現實作品〈利加特港聖母的第一幅習作〉(圖 2-12)，這是達利作品中最著名的一幅畫作，它開創了一系列宗教繪畫的連作，宣布了微暗派時期的開始，一切前人繪畫所留下的神聖象徵圖象全部被打碎、懸浮在空中，彷彿世界是沒有實體形象的空虛狀態。¹²⁵我們從圖畫中可以清楚的看出聖母微抬雙手，做出保護懷中聖嬰耶穌的姿態並坐在一個碎裂並懸浮於四周的「門」之中。

我們從上述兩幅超現實的作品之中看到達利天馬行空的內心世界，毫不受空間及時間的拘束，用新穎、另類的想法將門的型態展現出來。而研究者〈圓照〉作品中的圓形風化奇木，就是「門」的意思，代表著另一個時空的未知世界。



圖 2-12 達利〈利加特港聖母的第一幅習作〉畫布油彩 50X37.5cm 1949
圖片來源：翻拍自《你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派》

二、德國表現主義的情緒張力

1905 年表現主義出現在德國，源自於印象主義演變、發展，是對傳統理性主義思想的

反駁與背叛。¹²⁶在馬諦斯 (Henri Matisse, 1869~1954) 的野獸派之後，在德國興起了康定斯基 (W.Kandinsky, 1866~1944) 的抽象表現主義 (Expressionism)。而說到『表現主

¹²⁴王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，民 84，頁 285。

¹²⁵許麗雯暨藝術企畫小組編著，《你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派》，台北市：佳赫文化出版社，2010，頁 330。

¹²⁶李芷葳、陳國傑、蕭文杰，〈論中國寫意繪畫與西方表現主義之異同〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與藝術學報第二期》，2010，頁 87。

義』的繪畫運動則是由兩個青年團體分別展開的，他們分別是『橋派』和『藍騎士』。表現主義者追求的是物體的精神，所以以極個人化的色彩、造型或空間來傳達情感，而非追求科學精神的瞬間景象；所以他們不把自然視為首要目標，並擺脫了文藝復興以來的傳統目的，強調藝術創作是以精神為主，表現主義繪畫採用少數的強烈色彩對比效果，卻在緊密形式中，追求構圖單純化。¹²⁷易言之，表現主義具有鮮明的理論主張和美術特徵，認為主觀是唯一真實，極力主張內在的精神和心理狀態，在繪畫造型上追求強烈的對比、扭曲和變化的美，以表達情感經驗和精神價值。¹²⁸

在表現主義畫派的藝術家之中，以挪威畫家愛德華·孟克（Edvard Munch,1863~1944）德國畫家艾密爾·諾爾德（Emil Nolde,1867~1956）及喬治·盧奧（Georges Rouault,1871~1958）等是表現主義畫派的代表人物。

孟克是表現主義畫派的佼佼者，他接續了梵谷（Vincent van Gogh,1853~1890）扭曲線條，表達主觀的形式風格，他 1893 年的著名作品〈吶喊〉即深受梵谷的影響。孟克在畫中仿照梵谷，將畫面變形，以傳達內在深層感受。其成果是一幅表現主義的經典之作：人物臉上帶著混合恐懼和乞憐的扭曲表情，使觀者強烈感受到畫家對這世界的焦慮感受。¹²⁹本研究認為，這是藝術家們的一種移情作用，所謂的「移情」是把個人的知覺情感以投射的方式展現到外物身上，使外物呈現出自己的內心世界及心中所想，由此我們或許就能體會當時孟克作畫時心境狀態。

表現主義的畫家，強調繪畫不再於描寫真實的自然現象，而在於『表現自我』他們描繪物象的目的，就在傳達畫家的情感與人生觀；畫家把他們心裡的情感或體驗或人生觀『移注』於外物，稱之『移情』；『畫』是在表現他們的內在感情與主觀意象，並以強烈的主觀的色彩作畫。¹³⁰

¹²⁷黃椿昇，《藝術導論談美》，台北縣：全威圖書有限公司，民 91 初版二刷，頁 140。

¹²⁸李芷葳、陳國傑、蕭文杰，〈論中國寫意繪畫與西方表現主義之異同〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與藝術學報第二期》，2010，頁 87。

¹²⁹威爾·岡波茲著、陳怡錚譯，《現代藝術的故事》，台北市：大是文化出版，2016，頁 134。

¹³⁰洪朝家，《建構龍形繪畫語言—洪朝家之水墨創作論述》，南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班碩士論文，民 100，頁 46。

孟克的〈吶喊〉(圖 2-13) 確實是一幅帶著強烈與刺激色彩的重要代表作，畫面中一個迎面而來狀似骷髏，用雙手遮耳張口嘶喊尖叫的人，其貌驚慌、恐怖，圖中的人、事、物都是扭曲變形，描畫手法極盡的誇張。恐怖瘋狂的夢魘！蠟黃、消瘦的臉龐和彎曲的身體被背景纏繞吞噬，大海、陸地、天空也被波浪般的血紅線條所淹沒，似乎已無路可逃。畫面呈現狂鬱的氛圍，空氣中強烈色彩與線條所產生的動感令人不安，整個構圖在旋轉中充滿粗獷、強烈的節奏，所有的形式要素似乎都傳達著那

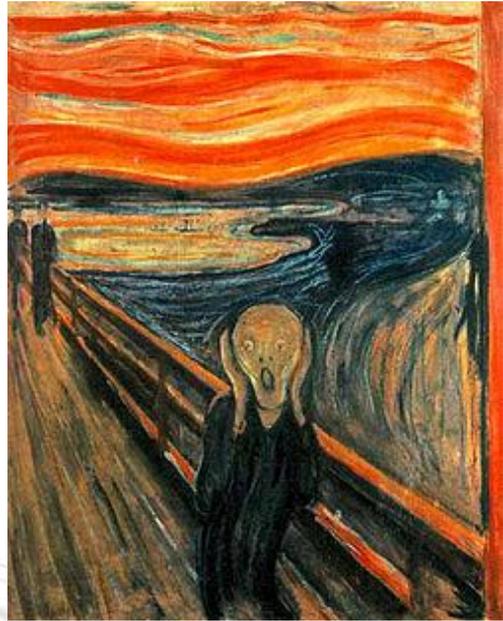


圖 2-13 孟克〈吶喊〉91x73.5cm 1889
圖片來源：翻拍自黃椿昇《藝術導論談美》

一聲刺耳的尖叫。孟克以極度誇張的筆法，把人類極端的孤獨和苦悶，以及那種在無垠宇宙面前的恐懼之情，表現得淋漓盡致。¹³¹其完美體現了表現主義的本質，與梵谷同樣情緒化地使用狂野扭曲線條和激烈的色彩來造成視覺上衝擊，這種心理強烈呼喚式的處理手法，對後來的德國表現主義起了非常重要的影響。

西方藝術自 19 世紀末期之後，不僅在形式上吸收了東方藝術的元素，更開啟了對個人主觀心靈與情感表現的追求，擺脫中世紀以來尋求客觀真實的理性描繪方式；由對「感性」的追求開擴了現代藝術的視野，也拓展了現代藝術的樣貌及形式。¹³²在中古時期的歐洲，宗教教權高漲，各種具有宗教意識或能彰顯教義的內容便成為繪畫主流，而二十世紀則受到消費文明及都市文化的影響，藝術家創作的內容題材多來自大眾化、低成本、大量生產的物品以及當時蓬勃發展的大眾傳播影像（電視、報紙、印刷品等），從生活周遭著手，藉由現代文明的再複製，創造「普普藝術」的大眾藝術新思維。由上述二例可見，內容表現確與歷史及生活息息相關。在「形式」的表現上，同樣也受上述

¹³¹李芷葳、陳國傑、蕭文杰，〈論中國寫意繪畫與西方表現主義之異同〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與藝術學報第二期》，2010，頁 92。

¹³²同上註，頁 92。

因素影響。例如因地理與文化差異，歐美習以油畫或水彩對畫面施以色塊式的塗、畫，著重色彩的色調變化與強調擬真的立體及空間透視，而東亞地區如中國或日本的傳統繪畫則以毛筆來做線條的靈活運用，透過皴、擦、染的工夫來表顯筆墨的趣味，二者呈現出截然不同的表現形式。¹³³

德國的美學家席勒（J. C. F. Schiller, 1759~1805）認為：「美可以成為一種手段，使人由素材達到形式，由感覺達到規律，由有限存在達到無限存在。」¹³⁴繪畫與人類的歷史脈動和日常生活是息息相關的，內容與形式的表現自然也會因為時代的變遷及文化差異而有不同的風貌。本研究「重生系列」作品〈吶喊〉的內容表現與形式風格即是以孟克的扭曲線條方式來表達當時個人的情緒，抒發抑鬱的低谷期。同時，也希冀能讓現代水墨的美感，嘗試透過西方藝術流派技法的表現，使創作的作品能成為一種形式交融的存在。

¹³³馬世聰，《繪畫基礎》，台北縣：全華圖書出版，2008，頁 16-17。

¹³⁴席勒，《美育書簡》，台北市：丹青圖書有限公司，民 76，頁 27。

第四節 當代水墨畫論述

「當代」是歷史的時間、空間所造成的分野，亦是技法與思維區隔式的語彙。「當代水墨畫」亦有人簡稱為「水墨畫」，之所以套上「當代」這個框框，無疑是要使其更適合我們這個時代，以別於古典或傳統的繪畫。¹³⁵蕭瓊瑞則是以西方藝術的發展歷程來斷代分界：「對於現代美術的斷代詮釋，學者們一般以現代繪畫之父塞尚的造形意念為開端，而後包括野獸派、立體派等抽象化風潮，全盛時期約在二十世紀初至六〇年代間，並將之前視為近代或現代，之後則屬當代(或後現代)。」¹³⁶葉宗和教授明確地指出：「『當代水墨畫』泛指自 80 年代至今，多元發展下的水墨畫，包含了現代水墨畫與其他類型的水墨畫。」¹³⁷本節主在研究與本論文有關之當代水墨繪畫傳統源流的時代意義、水墨特質與形式運用等相關議題之探討。

一、當代水墨畫的時代承啟意義

葉宗和教授曾說過：「當代水墨不等同於中國元素，它是一個很具包容性的當代藝術概念，有別於傳統水墨，當代水墨採取的是國際化的觀念與表現方式，也因此當代水墨可以是，也應該是超越地域、種族、文化的一種藝術方式。」¹³⁸因此，研究者認為，「立足臺灣，接軌國際，承先啟後，繼往開來」，是臺灣「當代水墨畫」現階段的時代承啟意義。

¹³⁵葉宗和，〈當代水墨畫的特質〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書公司，2013，頁 3。

¹³⁶陳其南，〈繼往開來—建構台灣現代美術系譜〉，在蕭瓊瑞，《台灣美術大系》，台北市：文建會，2004，頁 5。

¹³⁷葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，《美學與視覺藝術學刊第 5 期》，南華大學，2013，頁 3。

¹³⁸同上註，頁 5。

繪畫的起源，幾乎與人類的歷史同其久遠，早期的人類，或在岩壁上描繪動物、人形，或在身體上彩飾紋樣，或在器物上刻劃圖案；這些行為的目的，至今仍為學者揣測紛紜，有的認為那是一種基於巫術、宗教的需要，有的認為那是為了裝飾、恫嚇，或求偶的目的，有的認為應是一種社會階層的表徵，有的則以為完全是人類塗鴉的內在衝動使然。¹³⁹藝術家楚戈認為，單從繪畫這方面來看，中國水墨藝術最保守的估計也有一千多年的歷史了，它是精神文化也是一種生活的方式。正像油畫在西方人的生活中建立了一個多彩的世界一樣；水墨藝術也和中國人的生活緊密地結合在一起了。不僅審美觀受到它的影響，就是生活習慣、思想言行也無形中接受了它的洗禮。¹⁴⁰而就臺灣水墨繪畫的發展歷程來觀察，我們可以發現水墨文化在臺灣的發展脈絡也宛如像是一部臺灣開拓史。臺灣文化曾歷經多次移民、殖民的影響，在歷史演變中產生多次與不同文化之間的衝突對立、妥協、交流、學習及再生等，也因而發展出多元的文化風格。莊連東認為：「政治變動劇烈與水墨畫發展顯然有其密不可分的對應關係，就事實來說，臺灣的歷史本身就是一部混雜化的被殖民與移民史。…多元互動的過程，本身就是臺灣文化形成的一部分，也是影響臺灣水墨風格形塑的因素。」¹⁴¹就美術史觀點言，明清時期是臺灣水墨奠基的重要階段，水墨繪畫在臺灣的延續、發展和明末清初大規模的漢人移民以及鄭成功轉進臺灣有關。如果從漢人墾殖台灣的歷史觀點而言，水墨繪畫應該是在明清之際，伴隨著官吏與仕紳階級而渡海來台。¹⁴²因此，中國文人、畫家陸續地將水墨書畫的文化素養傳入臺灣，是臺灣美術發展的一次重大變革。故臺灣書畫早期深受中國大陸移民過來的藝術家之影響，多以傳統的文人水墨畫風為主，所以文人畫是當時繪畫的主流。

國畫大師胡克敏曾說：「文人畫必須要有文人的修養，文人畫包括詩、書、畫都在內，書法是非常重要一環，中國人的毛筆字和畫畫的毛筆是一樣的，若俱有書法的基礎，

¹³⁹蕭瓊瑞，《島嶼測量》，台北市：三民書局，2004，頁 261。

¹⁴⁰蕭瓊瑞，《台灣美術大系》，台北市：文建會，2004，頁 77-78。

¹⁴¹莊連東，〈臺灣當代水墨畫的時代意義〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書公司，2013，頁 3。

¹⁴²吳超然，《台灣當代美術大系》，台北市：文建會，2003，頁 14。

對線條的運用，自然有獨到的功夫。」¹⁴³王秀雄也解釋：「文人畫是從元代開始興起的，文人畫的特色是畫中賦有文人氣質，講究文學意味與書法墨韻。目的在宣抒胸中逸氣，並不考究畫中的技巧和形似，可以脫去一些成規的束縛。」¹⁴⁴

當 1895 年馬關條約台灣割讓給日本統治後，寫生、寫實的觀念高漲而讓講究用筆用墨的傳統水墨被新的寫生概念取而代之，水墨繪畫遭受排擠地位遽跌，而水彩、膠彩和油彩則成為台灣繼水墨之後的另一波「新美術運動」的主流，而且繪畫形式走向東洋風格。臺灣文化本來就是中國文化的延長，可是當它成為日本的殖民地之後，文化的本質又了多層殖民地文化的性格，在美術的領域裡，這種殖民地文化的性格尤其顯著。¹⁴⁵不過，隨著二戰結束日本戰敗離開，中國水墨繪畫又逐漸復甦成為學校教育的主要課程之一，當時又稱之為「國畫」，而盛極一時的東洋畫則成為了殖民地時代的印徵罷了。

自從國民政府遷臺之後，也有一批跟隨政府過來的水墨畫家，他們普遍都有著極高的國學素養，且大部分是以傳統文人的身分自居，對他們而言，琴棋書畫只能算是一種怡情養性的風雅興趣，並無特別積極地去發展水墨藝術的文化。蕭瓊瑞則認為：「水墨作為一種繪畫的媒材，隨著漢人的移居台灣，迄今約近三百餘年的歷史；其間，曾因日治時期新美術運動膠彩畫的興起，水墨繪畫一度消沉。唯戰後，隨著國民政府，以及大批大陸畫家的遷台，水墨畫再度成為台灣畫壇的主要畫種之一；且因納入學校課程而再度興盛。...水墨在戰後台灣的發展，路徑頗為多元：有延續傳統文人筆法，講究骨法用筆、氣韻生動者；有強調寫生、重視現實，講究應物象形、隨類賦彩者；但亦有結合西方現代抽象藝術觀念，嘗試以當代人的情感，表現中國水墨以虛代實、得意忘形的高度美學精神者。」¹⁴⁶

中國繪畫是以「山水」為正宗，西畫則多以「人物」為主。王秀雄表示：「在大陸，山水畫為文人畫的主流。自唐代興起後，經五代、宋、至元而大為盛行，明清也是一直

¹⁴³薛平海主編，《美術·傳播·印象》，台中市：台灣省立美術館，民 81，頁 175-176。

¹⁴⁴王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，民 84，頁 25。

¹⁴⁵謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，頁 18。

¹⁴⁶蕭瓊瑞，《台灣美術大系》，台北市：文建會，2004，頁 8。

延續著盛況，歷代名家極多。...明清人為標榜學有淵源而非杜撰，學畫時喜歡臨摹古人作品。這一種師古臨摹的風氣，使得許多畫家忽略對自然的直接觀察，一味學習古人的筆墨皴法與造境，致使他們的繪畫跟時代和生活環境脫節，徒有形骸，而缺乏畫家的個性與創意。」¹⁴⁷



圖 2-14 南宋 馬麟
〈靜聽松風圖軸〉局部



圖 2-15 元 趙孟頫
〈松蔭會琴圖〉局部



圖 2-16 清 李鱣
〈松石牡丹圖軸〉局部

圖片來源：研究者翻拍自《中西美術比較》¹⁴⁸

研究者將南宋·馬麟（圖 2-14）、元·趙孟頫（圖 2-15）、清·李鱣（圖 2-16）等三人的松樹作品做一比較之後發現，中國傳統文人畫經過了數百年，在歷經了數個朝代的更迭變遷後，其繪畫的形式風格似乎並無太大的變化，形成一種定型與僵化感。繪畫若被定型則是一件很可怕與糟糕的事情，就如同影、歌星同樣害怕戲（歌）路被定型一般，跳不出窠臼的束縛，也就無法創新、突破，當然也代表著末路的來臨已不可避免。藝術家文霽曾說：「繪畫體驗，有錯誤、有心得、有痛苦、也有喜悅。有人說：人生的真正意義所在，就是『過程』。也許我的畫永遠不會定型，因為我的慾望無窮，藝術是無止

¹⁴⁷王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，民 84，頁 27。

¹⁴⁸孔新苗，《中西美術比較》，濟南市：山東美術出版社，2008，頁 25-45。

境的。」¹⁴⁹研究者對傳統水墨的欣賞總是會產生一種「空靈」的觀感，畫面潔淨美得像詩，在恬適中充滿怡然自得之感，又有那麼點「不食人間煙火」的意境。傳統水墨自有其傳統的特質在裏頭，其他藝術是難以取代的。然而，因為它們的畫意境界有些雷同，像是文人山水畫中的山、石、樹、橋、亭、水、雲、瀑等，若是將其畫面經營重組，則又是一幅不同風景的山水畫，但不論如何的經營佈局，它的形式特質是不變的。也就是說，當我們將眾多的山水畫排排在一起共同觀看之時，會發現好像每一幅畫都差不多，相似度好高，就如同（圖 2-14、2-15、2-16）雖然已歷經了南宋、五代、元、清等多個朝代數百年的時間，但猛然一看這些圖畫就像是出自同一人之手筆一般。這是一種內容表現及形式被定型的徵兆，無論再如何精進也難以跳出這個框架，能精進的或許只剩下越來越精鍊、純熟的技法了。傳統水墨是中華文化的源流象徵之一，水墨是一種思想，獨立，人格化，內在感悟，以及心靈思惟的延續，蘊藏著詩情畫意，充滿了感動與生命力，它含有非常濃厚的民族文明感情。¹⁵⁰雖然它的內容與表現形式漸漸地與世界藝術脫節，但卻仍然是中國文人雅士流傳千年的精神寄託。儘管「文人畫」這個名稱在今天已喪失其外在意義，但做為特定內涵的浪漫主義繪畫思潮，在今天和將來，仍將會對中國畫壇產生深刻影響。¹⁵¹藝術家村上隆（むらかみ たかし,1962~）曾說：「藝術家能做的就只有創作了。」¹⁵²這個說法與康定斯基說「創作就像背個了十字架」是一樣的意思，雖然聽起來沉重但貼近現實。黃椿昇指出：「中國繪畫與世界各地的繪畫發展都有一個共同的特徵，那就是都是以人們所關心的自身問題開始出發。」¹⁵³確實如此，藝術本來就是源自於生活，人生本就沒有十全十美的事情，不經歷風雨何以見到彩虹，水墨繪畫需要更多「有故事性」的感動，有故事的人才能創作出璀璨的作品。如果能加入此精神元素會更有意義，這也是當代水墨追求的目標與方向。

¹⁴⁹蕭瓊瑞，《台灣美術大系》，台北市：文建會，2004，頁 65。

¹⁵⁰同上註，頁 110。

¹⁵¹倪再沁，《水墨畫講》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2005，頁 47。

¹⁵²村上隆著、長安靜美譯，《藝術戰鬥論》，台北市：大鴻藝術公司出版，2010，頁 300。

¹⁵³黃椿昇，《藝術導論談美》，台北縣：全威圖書有限公司，民 91 初版二刷，頁 198。

二、當代水墨與時俱進的創新變革

形成一種「觀念」並不容易，這可能需要經歷很多的嘗試，而在不斷的試煉之中才能得到的體悟，在經驗的累積中逐漸形成習慣與模式，久而久之就變成了自己的「觀念」認知。由此觀之，一個根深蒂固的觀念得之不易，想要改變這個觀念則無異是難上加難。所以，對於想突破被傳統水墨束縛的藝術形式，則必然會經歷新觀念與舊觀念之間的衝突期，就像家庭中也會有代溝、有叛逆、有磨合最後總會產生妥協及和平共處模式；在政治上，不也是經常會上演「保守派」與「改革派」之間的衝突戲碼，一種長久以來習以為常的「觀念」要改變本來就會遇到許多的爭議與質疑。誠如吳超然所說：「從 1949 年之後，『國畫』在臺灣已經逐漸被『水墨畫』或是『現代水墨』所取代。然而，當『現代水墨』為了適應當代的藝術潮流而在題材與技法的表現上無所顧慮時，許多人內心會質疑：這是水墨嗎？水墨如果只是用毛筆、墨汁與宣紙，可是卻試圖做出油畫、素描與水彩的效果，這還是水墨嗎？水墨畫應不應該有底線？這個底線又何在？」¹⁵⁴這確實是「傳統水墨」與「當代水墨」兩者之間必須取得平衡、共識的問題。

隨著 1980 年代政府解嚴之後，台灣美術發展就已經開始呈現出多元風格的樣貌。蓬勃發展的美學觀是八〇年代台灣美術進入深度思想與表現觀念的時機，旅居海外及留學海外的畫家返台，帶進了大量國外美術新潮的理念和資訊，啟發了更多年輕的台灣藝術家從事創新的嘗試；他們不但對新的思潮有更深的認知，對本土題材的探索也比以前更為深刻，在創作媒材的選擇及技法的應用，也能打破過去的成見與積習。¹⁵⁵「地球村」或「現代化」的浪潮不只是對政治、經濟有衝擊，對藝術文化界來說也是影響深遠，尤其是電腦、網路，資訊時代的來臨，當見到世界各國的藝術或工藝一直不斷地求新求變，創造發展的同時，我們不得不重新思考「水墨」發展的問題，如果我們一直堅持著「傳統水墨」的創作風格，守在傳統水墨的框架下繼續緊握傳統。那麼，我們的藝術是否會

¹⁵⁴吳超然，《台灣當代美術大系》，台北市：文建會，2003，頁 14-15。

¹⁵⁵黃椿昇，《藝術導論談美》，台北縣：全威圖書有限公司，民 91 初版二刷，頁 242。

更加的脫離世界藝術的軌道？而「閉關自守」對我們的藝術教育有幫助嗎？會不會造成藝術觀念與表現的落差和困擾？這應該也是需要關心的問題。既要馬兒肥，又要馬兒不吃草，顯然是不切實際的事情。換言之，想要在水墨藝術上固著傳統，保守以對，不求突破；又希望能走上國際舞台，崢嶸頭角，發光發熱，這是無法兩全難以實現之事。

葉宗和教授認為：「傳統水墨畫的一大特點，即是以嚴格的筆墨程式化語言作為繪畫的基本表現手段，因此對畫面效果的判定首先是基於與「藝術傳統」的關係，而不是與客觀自然的關係。維持文人對筆墨程式之壟斷，筆墨程式很自然地演變為一種『文化符碼』，筆墨已經成為一種中國文人的『神話』，而且是具有視覺審美特性之意義系統。換句話說，傳統派或先輩畫家筆下的人文景象，不僅以『不食人間煙火』之姿與現實生活絕緣，且千篇一律地耽溺於格式化的『古老神話』之中，無可迴避面臨『固步自封』的僵化危機。」¹⁵⁶

研究者認為，這確實是「傳統」與「當代」水墨之間的兩難困境，我們既想保有傳統文化又不想被摒除於現代國際藝術之外，那應當如何取捨？無論是「抽象 vs. 具象」、「傳統 vs. 現代」、「東方 vs. 西方」，台灣在 1987 年解嚴之後，隨之而入的各種思潮不但讓人目不暇給，而且令人錯亂。新世代的藝術家選擇水墨做為創作的媒材，本身就具有一個複雜的文化意涵足以從不同的角度來解讀。¹⁵⁷本研究認為，傳統確實需要保留，因為那是文化根源；然而，水墨藝術也的確必須突破傳統才能走向國際化舞台。然而，我們沒有必要將兩者對立化，這本身就是一個時代走向的必然性，「創新變革，繼往開來」本來就是每個時代都會歷經的一種「過程」。所以，無論是抽象或具象、傳統或現代、東方或西方，都可以和平共處，各自發展，這才是藝術包容之道。

「當代水墨畫」的崛起，是時代潮流的發展趨勢，它有別於傳統形式又不失其傳統精神，研究者認為「當代水墨畫」他有一個非常明顯又可愛的特質，那就是它的「包容性」。我們能夠將傳統水墨中的人、事、物融合到當代水墨畫裏頭，也可以將西方藝術

¹⁵⁶葉宗和，〈當代水墨畫的特質〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書公司，2013，頁 5。

¹⁵⁷吳超然，《台灣當代美術大系》，台北市：文建會，2003，頁 14。

畫的內容或元素搬到當代水墨畫之中。比如我們所見的劉如珍玉山圓柏作品（圖 2-17、2-18、2-19），圖畫當中有傳統水墨骨法用筆的氣韻、山水雲霧渲染的效果；也可見到浪漫的藍、紫色調與墨色之間的融合輝映，帶有著西式的風味。這種風格已經有別於傳統水墨的表現形式，卻也能展現出另一種風情，讓人觀之心曠神怡，耳目一新。



圖 2-17 劉如珍〈明月來相照〉140x72cm



圖 2-18 劉如珍〈古木遙岑〉140x72cm



圖 2-19 劉如珍〈枯木〉140x72cm

圖片來源：研究者翻拍自劉如珍《清堅如玉 林立高山—玉山、圓柏水墨創作》¹⁵⁸

研究者的主題是「奇木」方面的創作研究，其中「樹舞系列」的題材同樣也是玉山圓柏，雖然題材相同但是表現內容卻不一樣。安海姆（Rudolf Arnheim, 1904~2007）也說：「內容和題材並非一回事，因為在藝術裡，題材本身只作為某些內容的形式而已。但是由視覺形象來再現客體乃是多數藝術家所遭遇到的形式問題之一。」¹⁵⁹所以，同樣是以玉山圓柏為客體來實施創作表現，在內容上研究者以玉山圓柏來象徵堅忍不屈的人格精神。

¹⁵⁸劉如珍，《清堅如玉 林立高山—玉山、圓柏水墨創作》，國立臺灣藝術大學美術學院書畫藝術學系碩士論文，頁 104，頁 86-90。

¹⁵⁹安海姆著、李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北市：雄師圖書公司，1982，頁 90。

當代水墨畫並非是一種固定的形式或表現，而是時間上的當代或指一種正在發生的水墨行為。¹⁶⁰這也是研究者所說的廣大「包容性」，就因為「當代水墨畫」並非是一種固定的表現形式，所以可融合各種水墨媒材及特殊技法，像圖 2-20、2-21、2-22 等三幅葉美櫻的水墨樹木作品，則又是另一種不同風格的當代水墨創作。水墨的經營位置，也可以說是經營空白，講究的是虛實、疏密、黑白的關係。¹⁶¹然而，在下圖的作品中，我們見不到代表傳統水墨的虛實經營，也沒有留白與疏密的佈局結構，但卻有著傳統水墨的色彩及氣韻在裏頭，畫作的線條雜而不亂，形式表現充實而飽滿。



圖 2-20 葉美櫻 〈生命最後歷經歲月催化對生命自然尊重〉水墨 150x220cm

圖 2-21 葉美櫻 〈生命不斷實現夢想及求生存空間〉水墨 150x220cm

圖 2-22 葉美櫻 〈樹木如人生百態〉水墨 220x150cm 二連屏畫作

圖片來源：研究者翻拍自 葉美櫻《從樹木體現出生命力量—葉美櫻水墨創作探討》¹⁶²

研究者認為，所謂的「當代水墨畫」就是一個「觀念」的新思維創作，也可以說是一種「新水墨」，這種觀念與國際現代藝術的氛圍有密切的關係。謝里法曾說：「『觀念』是從一個簡單想法開始，想到哪裡作到哪裡，作到不能再作時，作品就告結束。最後所謂『作品』不過只是一種『過程』」。¹⁶³因此，「觀念」促成了「當代水墨畫」新思維創作的改造革命。

¹⁶⁰葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，《美學與視覺藝術學刊第 5 期》，南華大學，2013，頁 3。

¹⁶¹李素月，《本質·禪機—「舞動中的張力」水墨創作研究》，國立台灣師範大學藝術學院美術學系創作班碩士論文，民 100，頁 48。

¹⁶²葉美櫻，《從樹木體現出生命力量—葉美櫻水墨創作探討》，國立臺灣師範大學美術研究所水墨創作組碩士論文，民 100，頁 56-66。

¹⁶³謝里法，《紫色大稻埕》，台中市：國立台灣美術館，民 97，頁 162。

對「當代水墨畫」而言，無論是東方的傳統藝術或者是西方的流行藝術，甚至是現代化、科技化、網路資訊等，任何你想像得到的題材，都可能是「當代水墨畫」的創作養料。如下圖 2-23、2-24、2-25 等三幅畫，是黃鼎鈞的水墨樹木作品，我們從其中看到了改造、變形的概念運用。像圖 2-23〈森林之肺〉，將樹木象徵為人類的肺部，來隱喻森林就如同人類的肺功能一般，以顯示其重要性。王秀雄說：「對觀眾想傳達某種觀念或想法而製作的圖像，是一種對照性的象徵。」¹⁶⁴由此，我們可以清楚的瞭解其象徵的意義；圖 2-24〈破碎的樹林〉，則加入了西方立體派的元素，以切割、幾何等構圖形式來呈現樹林的破碎現象；圖 2-25 的〈人造樹〉，更是加入了 USB、隨身碟、積體電路等科技概念，形成另一種東西融合、風格迥異的當代水墨畫創作題材。

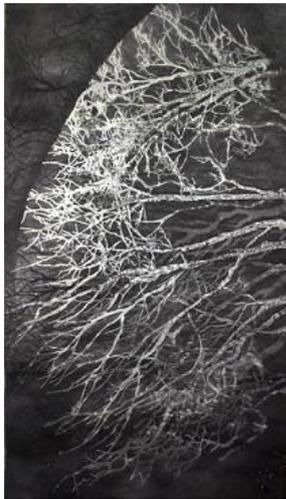


圖 2-23 黃鼎鈞〈森林之肺〉
水墨設色 雙宣 180 X 90 cm



圖 2-24 黃鼎鈞〈破碎的樹林〉
水墨設色 雙宣 90 X 180 cm



圖 2-25 黃鼎鈞〈人造樹〉
水墨設色 宣紙 180 X 90 cm

圖片來源：研究者翻拍自黃鼎鈞《變形·反變形—黃鼎鈞水墨繪畫創作論述》¹⁶⁵

¹⁶⁴王秀雄，《藝術批評的視野》，台北市：藝術家出版社，2006 初版，頁 136。

¹⁶⁵黃鼎鈞，《變形·反變形—黃鼎鈞水墨繪畫創作論述》，南華大學視覺與媒體藝術學系碩士論文，民 103，頁 70-100。

三、當代水墨畫的特質與技法

我們現今身處的時代是一個訊息流竄，知識經濟與科技資訊大爆發的新世代，而藝術是時代的見證者，它跟隨著每一個時代人們的腳步，反應著現實世界的需求，呈現出當時的社會風貌與習俗文化，這是藝術的必然走向也是它的存有特質。而藝術的特質則需要由當時代特有的媒材及技法才能完美呈現出來。舉個例來說，西方藝術在范艾克（Van Eyck, 1390~1441）還沒發明油彩之前流行的是濕壁畫，濕壁畫就是那個時代的風格。我們看不到油畫的存在，因為沒有「油彩」這種媒材，所以不會有油畫的技法和油畫的特質產生；而東方的藝術，在蒙恬還沒發明毛筆之前，先秦時期的藝術主要是雕刻，文字也是刻在竹片之上的，雖然當時已經有紙的發明，但不普及也不實用。換言之，在每一個時代有什麼媒材，就會創作出相對應的技法，而這樣的技法風格會成就了那個時代的藝術特質。

「當代水墨」一詞是為了區別「現代水墨」的不同，我們有時為了方便研究歷史所以經常會去區分年代，中國文學史也將年代斷代成了「三古七段」。而藝術，雖然出自於藝術家的創作，但是政治、經濟、教育與意識形態等，對藝術家的影響力甚大，換言之，站在社會與藝術家的互動關係來研究美術史，乃是近年來美術史研究的趨勢。¹⁶⁶研究者認為，我們說的「當代水墨」其實也可以說是「當下水墨」，是目前現階段所處的一種存在感。所以才說「當代水墨」所意指的是時間問題。

從東方美術史的進展來看，當代水墨是現代水墨的延伸，將水墨視為一種承載藝術觀念的創作媒介，是二十世紀以來無可迴避的路徑，亦為必然趨勢。¹⁶⁷因應現今社會的蓬勃發展，什麼媒材沒有？因此，本研究認為，「當代水墨」的特質就是具有「廣大的包容性」、「媒材的自由性」、「議題的多元性」、「技法的創造性」和「觀念的顛覆性」。「當

¹⁶⁶王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，民 84，頁 29。

¹⁶⁷葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，《美學與視覺藝術學刊第 5 期》，南華大學，2013，頁 3。

代水墨」是一個極現代性的用語，「現代性」這一個詞彙，涉及到「新奇」與「永恆」的矛盾。法國美學家波德萊爾表達了一個關於現代性的一個經典論述：「現代性是短暫的、易逝的、偶然的，它是藝術的一半，藝術的另一半是永遠和不變的……。」¹⁶⁸這也就是為什麼「當代水墨畫」是指「時間」上的當代，或者可說是「現在進行式」的水墨行為，而不是用固定內容或形式表現來界定「當代水墨畫」的意義。

「當代水墨」具有多元的特質，技法相對也倍加精彩，在王源東等四位教授合著的《臺灣當代水墨特殊技法》乙書中所談及的技法就包羅了隔離、滲透、拓跡、印痕、相斥、相融、覆蓋和重疊等等多達 33 種特殊技法，這其中尚不包括運用電腦特效、合成的方式。研究者的創作形式受到上述技法的諸多啟發，其中參考王源東及葉宗和二位教授的水墨技法並加以運用於個人〈圓照〉、〈自在〉等二幅作品之上，具有甚佳的效果。



圖 2-26 王源東〈困獸〉局部
棉紙 水墨設色 蠟筆 45x70cm

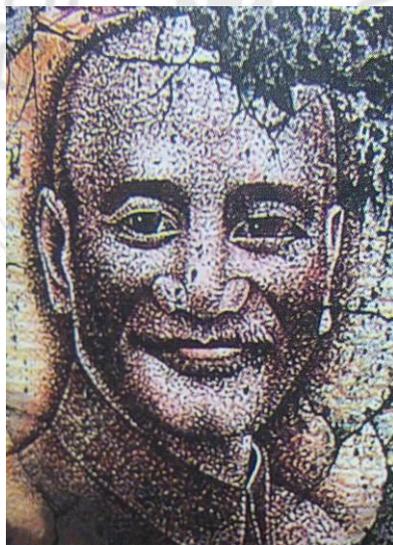


圖 2-27 葉宗和〈赤幣賦 I〉局部
生宣紙 水墨設色 76x96cm



圖 2-28 葉宗和〈蕨心〉局部
生宣紙 水墨設色 2012 45x45cm

圖片來源：研究者翻拍《臺灣當代水墨特殊技法》¹⁶⁹

¹⁶⁸孔新苗，《中西美術比較》，濟南市：山東美術出版社，2008，頁 2。

¹⁶⁹王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書公司，2013，頁 67-315。

哲學思想家史作樞曾經說過：「畫家並不一定是藝術家，尤其在文明發展數千年之後，什麼形式沒有？什麼技術沒有？所以，只要人有某程度之情感或技術，在某一時代中畫出社會所需要的『好』畫來，似乎並不是一件太難的事。但藝術家就不同，因為文明都是從藝術開始的…它的基本條件即『原創』，所謂『原』就是第一，所謂『創』就是有所新。」¹⁷⁰唐朝白居易說得好：「文章合為時而著，歌詩合為事而作。」¹⁷¹凡是創作，都不能離開時代，繪畫也是如此。

一個時代的繪畫風格不會突然改變或者是無中生有而來，它一定有慢慢轉變的脈絡與跡象可尋。相信再過五年、十年、二十年，也一定會有更新式、相應時代的水墨風格、形式技法出現，或許那時也叫「當代水墨」或者改弦更張另立名目，但那都已無關緊要，對藝術家而言，那只是一句名詞而已，重要的是如何將水墨藝術推向國際舞台，讓世界的人知道水墨藝術、瞭解水墨藝術最後愛上水墨藝術，這是一個沉重的使命，有賴於志同道合的有志之士、先進後學繼續努力。

¹⁷⁰史作樞，《水墨十講 哲學觀畫》，台北市：聯澧書報社，民 97，頁 72。

¹⁷¹袁行霈，《中國文學史上冊》，台北市：五南圖書出版，2002，頁 734。

第三章 創作理念與實踐

不知美為何物、何物為美的人，相對地就缺乏審美鑑賞和判斷力，同時也會喪失想像力、創造力及對事物的感知與品味，精神生活顯得貧瘠。研究者的創作理念主要是想透過「奇木」所展現出來的美感，表達自然美與藝術的交融狀態以及棲居於詩意空間中的人際與生存關係。

奇木之美涉足了「自然美」及「藝術美」的領域，自然美是自然事物所蘊含之美；藝術美是藝術作品所呈現的美。形式或表現的美僅僅是藝術所特有的。康德（Immanuel Kant, 1724~1804）正確地指出：「自然的美是一種美的事物，藝術的美是一個事物的美的表現」，我們可以再加上一句，理想美是一個美的事物的美的表現。¹⁷²研究者認為，創作的理念是作品意義之所在，為何而作？為誰而作？則是創作理念的精神目標。

第一節 創作理念分析

一、藝術的詩意探索

無論是自然奇木還是用繪畫、雕刻而成的藝術奇木，都是藝術與美感結合的型態，在藝術中帶著美感，在美感中展現藝術，不會像抽象畫一般地讓人難以理解，其意境是美的、令人愉悅的。

約翰·杜威（John Dewey, 1859~1952）曾說：「藝術是我們所從事的其他日常生活的連續，在人類生活領域中所論及的藝術特點，如形式與韻律等，其實都可以在我們的日常生活經驗中發現」。¹⁷³在藝術創作裡，沒有一定的法則遵循，藝術家都在這茫茫大

¹⁷²席勒，《美育書簡》，台北市：丹青圖書有限公司，民 76，頁 244。

¹⁷³湯瑪斯·華騰伯格（Thomas E. Wartenberg）著，劉藍玉、張淑君譯，《論藝術本質》（The Nature of Art: An Anthology）：名家精選集 13—杜威，藝術即經驗（art as experience），台北市：五觀圖書出版，2004，頁 2。

藝術世界中尋找真理，創造出自己的路，尋找自己的存在，靜觀世界變動，反思自我，創造自身藝術價值。在藝術的創造工程裡，作品是理念的實踐。¹⁷⁴也就是說，創作者的藝術理念源自於自我本身的生活體驗，理念與經驗息息相關，密不可分。

在現代的藝術中，我們看到了五花八門的藝術新風貌，那些藝術家們可以不再需要像文藝復興時期那樣專為宗教、政治、貴族們而創作，也不再拘泥於歌頌自然的美好。他們用自己的眼睛去探索世界的變化，體驗新的社會價值觀而能創作出多元豐富的藝術品。就像我們在印象派的作品中，可以感受到太陽光的源源生命力；而在立體派的作品中，我們明白了藝術的視野其實是可以從多個角度來認識和分析這個世界的；在未來派的作品裡見識到科技發展讓藝術動了起來；達達主義也讓我們體會到美醜不是絕對的。不同的藝術家都有不同的藝術理念，個人風格獨立、色彩鮮明。藝術是理念的呈現，所以藝術的發展才能夠一直帶給人們無窮無盡的想像力，處處充滿著新穎和驚奇。

二、修己善群的關懷

研究者的創作分為「心靈」、「樹舞」、「偽裝」、「重生」等四個系列，共 12 幅作品。其中「心靈系列」的創作理念在於人本文化關懷的精神，像是作品〈圓照〉，研究者主要在探討一個心靈的枯寂、空虛與對未來生命不確定性的茫然，透過一個老榮民寂寥的背影，以及菩薩從樹木年輪中顯現並且朝著老榮民的背影深深地凝視，體現出一種靜默的、悄然無聲的關懷精神。作品〈自在〉則是藉由彌勒佛來隱喻人們物質生活的匱乏生存不易，僅能棲居在一方小小天地之間，然而所謂「籠雞有食湯鍋近，野鶴無糧天地寬」，人們要學習彌勒佛笑口常開、寬恕能容的精神，讓心靈存在天人交感的大自在之中，如此方能身心安頓，怡然自得。

¹⁷⁴溫建凱，《人·慾望—溫建凱之現代水墨創作論述》，南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班碩士論文，民 104，頁 24。

三、生態環境的保護

大自然的生態環境關係到人類及萬物棲居的生存空間，對生活環境及自然生態的保護是每個人應有的共識共行，無論是天災或是人禍，對自然的侵襲與破壞都是生存者的災難，「樹舞系列」的創作理念在於闡揚自然生態環境之美，並藉用玉山圓柏蜷曲變形的枝幹，多數光禿的樹枝，來表示生存的艱辛與對多舛命運的不屈精神。「偽裝系列」的創作理念在於物競天擇，適者生存下的自我保護，不安全感、不確定的命運，只有靠偽裝來掩飾面具下的真實，偽裝的生物同時也是代表著人與人之間相處與生存狀態的一種影射，在無法得到真正實際有效的保護之下，對於面臨食物鏈之中處處危機的生存環境，只能自求多福的偽裝自己，保護自己。

四、生命精神的傳承

自然界的生命演化有生有死、有始有終，就如同日有起落，月有圓缺，唯有人類的精神傳承可以長存世間以供後人足法。研究者「重生系列」水墨作品所畫的主角都是一些有經過藝術雕刻形象的木頭人，而不再是自然界的樹木。

創作的理念在於：被雕刻過的木頭原本是活生生的林木，可能受到天災地變的影響死去之後變成漂流木，也可能是人禍所為被盜砍盜伐以致於喪失翠綠的生命。沒有了生命跡象的木頭經過了雕刻家或藝術家們的重新整理、雕琢、刻畫、詮釋之後，再一次賦予它們新的生命存在，它們死而復生但是型態已大不相同，這是另一種生命的延續，精神的傳承象徵。但是，棲居空間已然改變，棲居的詩意也已蕩然無存，原本它們生長在大自然的山林懷抱中，現在可能已移居到藝品店或收藏者的家裡，如果我們用莊子〈齊物論〉的看法，以奇木雕刻品本身的立場和角度來看待事件，或許會有「人面至今如處去，桃花依舊笑春風」之憾，不知它們喜不喜歡這樣的改變和結局。

第二節 創作表現意涵

藝術源自於生活，人們面對生活周遭的環境需求，漸漸的發展出各種藝術來滿足社會大眾的心靈精神。研究者透過水墨來表達奇木的美感與詩意，同時也省思環境的保護議題。謝東山認為：「所有藝術的發展，都與環境脫離不了關係。」¹⁷⁵因此，研究者創作表現的意涵都圍繞著人文關懷與自然環境的時間與空間來思考。

研究者之創作初衷也是基於對奇木與木雕之喜愛，因此將它們的美感帶入了水墨世界。而在雕刻與水墨的轉換之間讓研究者對作品產生更緊密的情感結合，藝術作品是創作者腦力激盪的產物，藝術的可貴即是在於作品之中，有藝術工作者賦予它的生命力。

葉宗和教授認為：「水墨藝術不應單單只被看做是一種繪畫方式，而應該視作一種概念與精神，無論屬於那一種創作模式，都是植基於傳統的中國繪畫。」¹⁷⁶在現代水墨表現意涵裡，水墨畫並非只有水與墨的問題，它有一套自己的語言系統：一套符號語彙，運用許多圖像語彙的發揮，作者的情感與物象得以合而為一，讓思想得以傳達溝通。¹⁷⁷而研究者的創作表現也是傾向於傳統的中國繪畫方式，作品中多數是古典的美感表現而非抽象的創作表現。

繪畫帶有「隱喻」的作用，也就是創作的意涵，詩詞也是同樣的，我們在詩詞之中也處處可見蘊含著各種隱喻的象徵，像是李清照的〈一翦梅〉「花自飄零水自流，一種相思，兩處閒愁」，就帶著濃烈思念的隱喻，而蘇軾〈江城子〉「料得年年腸斷處，明月夜，短松岡」，就有傷心的意涵。繪畫意涵要從繪畫空間去尋找，畫面能夠創造出各種假設的空間挑起人們的各種思考活動，創作者隱喻的事件則得透過圖象意涵來傳達。

¹⁷⁵謝東山，《台灣當代藝術》，台北市：藝術家出版社，民 91，頁 20。

¹⁷⁶葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與視覺藝術學刊第 5 期》，2013，頁 1。

¹⁷⁷溫建凱，《人·慾望—溫建凱之現代水墨創作論述》，南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班碩士論文，民 104，頁 58。

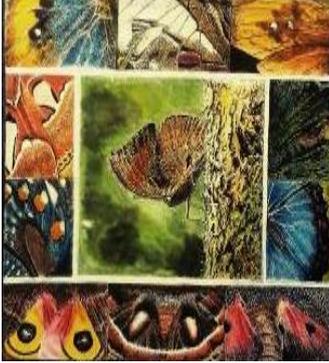
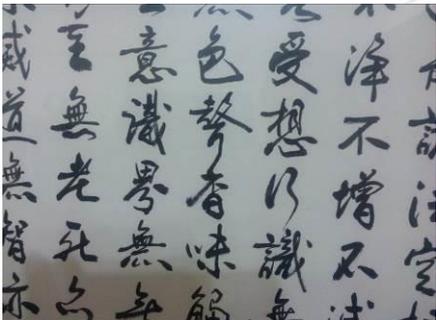
本創作共區分為：心靈、樹舞、偽裝、重生等四個系列，12 幅作品，物像與作品圖像語彙對照如表 3-1，創作意涵說明如下：

表 3-1 「奇木的詩意空間」之物象與作品圖像語彙對照表

項目	物 象	作品圖像語彙
風化圓木		
意涵	<p>「風化」具有滄桑之意，而圓形透空的木頭，它代表的是一座空間之門。「門」是一個時空通道，無論是實體的或是心靈的，從一個空間穿越另一空間的重要媒介，它也可以說是一個開始或結束的象徵。圖像語彙為心靈系列〈圓照〉之局部。</p>	
玉山圓柏		
意涵	<p>玉山圓柏具有百轉千折的型態，就像是一群為生命、生存而舞的舞者，它們與天抗爭不屈於惡劣環境，為了適應生存而蜷曲變形卻更展現出貧賤不能移的風骨，象徵著不服輸的精神，有著生命綻放的意涵。圖像語彙為樹舞系列〈舞 I〉及〈舞 II〉之局部。</p>	

<p>棋 子</p>			
<p>意 涵</p>	<p>棋盤是命運，棋局是人生。人就像是一顆棋子，世事如棋變化莫測，但是總脫離不了「擺佈」與「被擺佈」的命運，永遠只能在棋盤的空間中遊走。棋子象徵著傀儡、輸贏與人生。圖像語彙為重生系列〈棋局〉之局部。</p>		
<p>木 雕</p>			
<p>意 涵</p>	<p>木雕的前身可能是生意盎然的參天巨木，經過人工的雕琢，重新賦予它新的生命，如同浴火鳳凰涅槃重生，有了新的價值與定位，木雕象徵著創意與新生。圖像語彙為重生系列〈重生〉與〈吶喊〉之局部。</p>		
<p>榕 樹</p>			
<p>意 涵</p>	<p>榕樹盤根錯節的吸附力，展現出旺盛的生命企圖意象，錯綜複雜的脈絡，像極了現實世界的人脈關係網，氣根密佈又仿若有著萬般的煩惱，榕樹有著「容恕」的諧音意涵。圖像語彙為心靈系列〈自在〉之局部。</p>		

佛 像			
意 涵	佛有慈悲喜捨的意象，是人類精神寄託的象徵，能夠「佛光普照三千界」，救世人脫劫難；更可「法水長流五大洲」，渡眾生離苦海。代表著智慧、解救、禪意與無所不能之無上法力。圖像語彙為心靈系列〈圓照〉、〈自在〉之局部。		
戰 爭			
意 涵	「可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裡人」。戰爭具有政治、軍事、對壘與抗衡的意象，有「一將功成萬骨枯」的無奈，也有「將軍難免陣前亡」的遺憾，戰爭代表著黑暗、毀滅與死亡的負面意涵。圖像語彙為重生系列〈棋局〉之局部。		
植 物			
意 涵	植物是生命力展現的象徵，它們能夠在夾縫中求生存，也可以「野火燒不盡，春風吹又生」，安然地適應各種惡劣的環境，具有生命強韌、生生不息之意涵。圖像語彙為偽裝系列〈偽裝的對話〉及〈偽裝〉之局部。		

<p>生 物</p>			
<p>意 涵</p>	<p>生物與植物同樣都有代表生命力的象徵，它們活在大自然的食物鏈中，時刻面對著弱肉強食的生態環境，極盡本能的偽裝自己也警惕他人，具有生存、適應環境及物以類聚之意涵。圖像語彙為偽裝系列〈生生不息 I〉及〈偽裝〉之局部。</p>		
<p>書 法</p>			
<p>意 涵</p>	<p>「書畫琴棋詩酒花」是古人生活的情趣，古代的才子詩書畫藝必不可缺。書法是文字的組成，有著記載事件的意涵，也有著中國文學歷史的象徵性，所謂書畫同源、詩中有畫乃是中華傳統文學的精髓，亦是一種具有東方古典美感的創作方式。圖像語彙為樹舞系列〈聞道起舞〉之局部。</p>		
<p>曲 線</p>			
<p>意 涵</p>	<p>扭曲變形的紋路，強烈的感情色調，構成了不太協調的畫面，讓人產生恐懼不安的心理狀態，孟克的構圖風格到處充滿著野蠻粗獷的扭曲線條，就像是一捆捆雜亂無章隨時可能走火爆炸的電纜線路，象徵著心中的極度徬徨與不安全感。圖像語彙為重生系列〈吶喊〉之局部。</p>		

第三節 創作理念實踐

杜威指出：「藝術指涉一個『做』與製造（making）的過程，無論對於純藝術或技術工藝而言皆是如此…每一種藝術，都和物質材料、身體或身體之外的事物有關…藝術家真正的工作，是在作品進程中伴隨持續改變而前進時，於感知領域中建立一個連貫協調的經驗。」¹⁷⁸藝術創作就是一個經驗積累的過程，不斷的創作就能不斷的累積經驗，要完美的呈現作品，需要有故事內涵的題材、技法的運用配合、適當的創作材料、畫面構圖的經營等缺一不可，對於創作理念實踐的方式，研究者分為下列幾點加以說明。

一、創作主題的選擇

研究者以「奇木的詩意空間」為主題的水墨創作，乃是藉由物像的美感融合個人的生活感觸與工作經驗，最後投射在創作的理念上頭的。所以，創作的主题與內容才能夠相互結合而呈現在畫面之上。坊間奇木的創作大部分都是以木雕工藝為主。所謂木工藝就是以木質媒材進行雕製的工藝種類。用途與形制廣泛多元，舉凡生活用品、宗教儀式物品、建築裝飾或小型藝品等，都是表現範疇。¹⁷⁹研究者會以奇木為主題，初始就是因為木雕工藝的因緣，因為藝術確實是源自於生活，在研究者的生活周遭木雕工藝到處可見，這是選擇以奇木為創作主题的主要因素。

研究者將奇木入畫，在整體創作理念表現上，主要是做一種自我的認知、學習、反思與水墨媒材的嘗試，個人喜歡水墨畫的氛圍，但是從沒學習過水墨技法，如果可以用自己喜歡的奇木當題材，用自己喜歡的水墨當媒介，相信創作出來的作品應該也是研究

¹⁷⁸湯瑪斯·華騰伯格 (Thomas E. Wartenberg) 著，劉藍玉、張淑君譯，《論藝術本質》(The Nature of Art: An Anthology)：名家精選集 13—杜威，藝術即經驗 (art as experience)，台北市：五觀圖書出版，2004，頁 14-17。

¹⁷⁹萬煜瑤，《木工藝—台灣大百科全書》，文化部網站，網址：<http://taiwanpedia.culture.tw/>。(上網日期：2016年2月24日)。

者喜愛的形式，同時研究者也希望讓更多的人能夠欣賞奇木的美感與明白自然環境維護的重要性，這也是以奇木為主題的另一個因素。

在研究者進行創作時，依個人的自我風格從外在形象轉變為創作意念，展現主觀的生活理念與人生價值觀。因此，在作品元素內容的取材上斟酌再三，構圖經常一改再改，只為力求美好。作品元素的取材與排列是創作研究中重要的一環，題材的選取可以從平常生活週遭人事物到天馬行空的異想物象，排列組合是決



圖 3-1 創作主題的構想源自於木雕藝術倩影（紅檜），高 52cm，寬 27cm，深 14cm

圖片來源：研究者私人收藏

定畫作是否具有吸引力主要關鍵，求新求變搞創意是不二法門。¹⁸⁰所以，本研究在創作中幾次對主題做了些許微調，目的也是希望能更貼近想要表達的意念，有賴指導老師葉宗和教授多方的啟迪指引方向，讓研究者從矛盾中尋覓到適當的平衡點，在來回的反省與實作中找到作品失敗問題的癥結，然後在反覆的創作過程中去融合、嘗試、再融合、再嘗試，直到完成自己想要的作品形式。

二、主題系列的構想

本研究創作主題共分為：**心靈**、**樹舞**、**偽裝**、**重生**等四項系列，以下分項敘述之。

（一）心靈系列：

「**心靈系列**」最初的創作動機，是因為研究者參加了一次由退除役官兵輔導委員會

¹⁸⁰洪朝家，《建構龍形繪畫語言—洪朝家之水墨創作論述》，南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班碩士論文，民 100，頁 42。

榮民服務處所舉辦的「參觀榮家」之旅。眾所周知，所謂「榮民之家」當初成立的宗旨就是為了照顧年老無依的退伍榮民，是政府給予為國奉獻之榮民的一種福利照顧政策。研究者在參訪榮家時其實心中五味雜陳，感觸良多，畢竟個人也是在軍旅上服務了二十餘年才退役的榮民，所幸的是，至少到目前為止研究者是一個有著美滿幸福家庭的人，當研究者看到許許多多孤獨自處、喃喃自語的老榮民時，心中感慨萬千，不知道這些人是本來就無依無靠呢？還是被子女給送來安養的？研究者從老人家的滄桑雙眼中感覺出「無奈、無助、茫然、迷惘」等諸多情感，讓人不禁想到了曹雪芹的〈好了歌〉：

世人都曉神仙好，惟有功名忘不了；古今將相在何方？荒塚一堆草沒了！
世人都曉神仙好，惟有金銀忘不了；終朝只恨聚無多，及到多時眼閉了！
世人都曉神仙好，惟有姣妻忘不了；君生日日說恩情？君死又隨人去了！
世人都曉神仙好，惟有兒孫忘不了；痴心父母古來多？孝順子孫誰見了！¹⁸¹

當然，並非人人都如同曹雪芹〈好了歌〉中所說的那麼的勢利與薄情，但不可否認這世界上薄情寡恩之人總是有的。

「心靈系列」之作品〈圓照〉，是研究者首張水墨創作，在技法及透視的觀念上尚屬生澀並不成熟，但是作品的意念及想要傳達的人文情感卻是彌足珍貴的。王秀雄曾說：「美術的創作，並非單純的塗抹色彩，或在畫面上以成熟的技法製作些美麗的外衣而已。若如是，則美術等於穿了漂亮衣服的蠟像人，缺乏感人的靈性。美或藝術的內容，毋寧是吾人用其視覺與外界發生關連，並且隨著製作的過程中自覺自己、認識自己，直到在時間的流逝與



圖 3-2 袁新發〈圓照〉局部
藝術是生命的體認

¹⁸¹呂自揚，《歷代詩詞名句析賞探源》，高雄市：河畔出版社，民 79，頁 153。

變化不定的現實社會中，發現『自己之生』及『生之本質』，並把這一種意識道盡在作品上。」¹⁸²研究者也認為，藝術是一種對生命價值的體認與反省，它需要靈性，要具有正面提升、啟發善性的效能。

（二）樹舞系列：

「樹舞系列」的創作動機是研究者在合歡山上看見玉山圓柏努力求生存的感觸，玉山圓柏有著強韌的生命力，每 22.8 年其直徑才能夠增長 1 公分，生活環境與條件都不佳，有些與冷杉長在一起幾乎都被冷杉覆蓋，研究者更有見到一些圓柏遭到折枝，或許是遊客不慎造成，也有可能是人為的蓄意破壞，總之，活得艱辛。王秀雄說：「自然本無情的，它令人產生種種感情者，追根究底，原來是把自我感情投入對象裏，而做一番自我感情的享受，這是美學上所謂的「客觀化了的自我感情享受」。例如，你高興時，一草一木在眼光裡都是幸福快樂的感覺。反之，你悲哀時，萬物好像同情著你，共灑悲痛之淚。」¹⁸³，或許王秀雄說得對，這是一種感情的投射，但是研究者當時在合歡山上的心情是輕鬆平靜的，為什麼會感到玉山圓柏的滄桑與無奈呢？

謝里法認為：「創作不外就是如何去『發現』，然後把所發現的以藝術的手法『保留』，讓它成為一種存在。」¹⁸⁴研究者發現玉山圓柏的堅強生命力，實在是非常符合我國傳統美德「樸實無華、刻苦耐勞」的堅忍精神，是勇者象徵。自然真的是最美、最神奇的，我們去體悟自然，愛護生態環境，感受天與人合的狀



圖 3-3 玉山圓柏伏地攀岩展現強韌生命力
圖片來源：研究者攝於合歡山

¹⁸²王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，民 84，頁 284。

¹⁸³同上註，頁 291。

¹⁸⁴謝里法，《紫色大稻埕》，台中市：國立台灣美術館，民 97，頁 143。

態，對我們的性靈就會是一種最佳的洗禮。

研究者為了要「保留」這個對玉山圓柏生命勇士的「發現」。因此，決定用水墨創作的方式讓它成為一種「存在」的型態，所以，也就產生了「樹舞系列」的創作構想。

（三）偽裝系列：

「偽裝系列」的創作動機來自於研究者對於「生存」以及「人心疏離、世道冷漠」的想法。在物競天擇、適者生存的環境下，無論是人類或是動物，都學會了用適當的偽裝來保護自己，不管是心靈上的警惕或是肢體上的變色變形，都是為了適應環境，為了生存。當然，也讓自己裹上了一層層深厚的假面具，人與人的關係更加疏離。

在研究者創作取材的畫面之中，可以看見在翠綠蒼鬱的樟樹葉上停了一隻枯葉蝶，雖然多了一片枯葉顯得有些奇怪，但不是心眼明亮的人有時還真會被矇混過去，在食物鏈中枯葉蝶無疑是一種十分弱勢的族群，對它們而言，為了生存與繁衍，偽裝就是一種必要的求生方式。

「偽裝系列」是一種對事物的擬象創作嘗試。研究者認為要生動地去描繪偽裝的形態，最好的取材還是以真實的事物偽裝成另一個真實的事物較為傳神。當然，偽裝雖然能改變了身份與名稱卻無法改變事物的本質。李芷葳認為：「所有的藝術作為都是人類的精神產物，要充分、自由地抒發人類的性靈，表達情感，必須擺脫「模仿」與「形似」階段的束縛，藝術創作才能獲得更大的自由。」¹⁸⁵對這個說法，研究者是能予以認同的，只不過因為研究者是一個水墨初學者，尚須要加



圖 3-4 偽裝成樟樹葉的枯葉蝶
圖片來源：研究者攝於國立中正大學

¹⁸⁵李芷葳、陳國傑、蕭文杰，〈論中國寫意繪畫與西方表現主義之異同〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與藝術學報第二期》，2010，頁 86。

強基礎能力建設階段，因此「模仿」與「形似」的束縛必不可免。然而，重要的是這樣的創作方式是研究者所喜歡的形式，個人喜歡較具美感、美質的真實事物，太過於抽象的情感表達方式不太適合研究者的個性與喜好。

「偽裝系列」傳達的意念不只是描述動物為了求生存的偽裝行為，研究者藉由動物的偽裝來象徵人的「面具」，意涵著人與人之間的互動關係和信任問題。研究者認為對於近幾年來世風日下，人情日趨淡漠，以往講求的道德與倫理美德，崇尚禮義廉恥的實踐，已經每況愈下不如往昔，多數人用偽裝來隱藏自己、保



圖 3-5 袁新發〈偽裝的對話〉局部

護自己，無形之中讓自己帶了一個難以摘除的面具，多了虛情假意，少了真心關懷。如何才能挽救人與人之間的信任危機，這是一個必須重視、關心與深思的議題。

（四）重生系列：

「重生系列」的創作動機來自於「木頭人」雕刻的啟發，研究者為了增長見聞及尋找作畫題材，曾利用暑期時間環遊台灣，行經花蓮鄉下時，見到許多有半人高左右的木頭人雕刻被置放在路邊，任由風吹、日曬、雨打，是一些漂流木的作品，這些木頭人表情自然、豐富，讓研究者有了創作的動機。當研究者看到許多雕刻的栩栩如生的木頭人作品時，第一個感覺居然是「它們好像有生命！是活著的！」接著第二個隨之而來的想法是「它們喜歡現在的樣子嗎？它們好像很無奈！」故而順理成章的發展出「重生系列」的木頭人創作構想。



圖 3-6 有情緒的木頭人
圖片來源：研究者攝於花蓮



圖 3-7 袁新發〈重生〉局部



圖 3-8 袁新發〈棋局〉局部

王秀雄表示：「木頭人是廿世紀才成為繪畫題材的。形而上畫家的卡拉兄弟(Carlo Carra and Savinio Carra)和基里柯(Giorgio De Chirico)，首先把木頭人搬到畫面上，來象徵現代人的種種無奈感。」¹⁸⁶研究者也是心有同感。從樹木變成木頭人個人認為是一種時空場域的重生轉換，說它是活的它卻實實在在是死的，說它是死的它又成為了具有意義象徵的形象存在，感覺像是輪迴了一遭，經歷了一場從生到死，由死到生的過程。「木頭人」原本是木雕作品，研究者將木頭人繪入水墨世界，不也是另一種型態的重生方式嗎？這就是「重生系列」創作的想法。

三、筆墨的表現技巧

繪畫的歷史正是視覺的歷史，精準的說是「視之所見」的歷史。繪畫技巧的變化似乎只是為了在觀察方式出現改變時跟得上步伐。¹⁸⁷中國繪畫著重的「思維」、「空間」、「筆墨」的靈性抒發與情感的表現。「筆墨」是創作者藉由線條、墨色的運用呈現「筆趣」與「墨韻」是中國繪畫獨特的形式表現。¹⁸⁸王源東認為：「『筆墨』是水墨畫的重要元素，

¹⁸⁶王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，民 84，頁 289。

¹⁸⁷李芷葳、陳國傑、蕭文杰，〈論中國寫意繪畫與西方表現主義之異同〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與藝術學報第二期》，2010，頁 92。

¹⁸⁸鄭霈琪，《鵝思蕉情—鄭霈琪水墨創作論述》，嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，民 101，頁 84。

它是一種畫面的肌理，也是一種創作的語言，更是水墨技法的生命力。」¹⁸⁹

（一）線條的趣味

所謂的筆墨，也就是線條的趣味，和畫家精神、狀態的投射，乃是中國繪畫一項超越的特色。西方的線條和筆觸，都必須依附整體物象的存在，中國繪畫中的筆墨，則可



圖 3-9 袁新發〈舞 I〉局部 馳騁奔放的線條美感

獨立於整體之外、脫離物象之外，獨立來欣賞。¹⁹⁰石守謙認為筆墨在中國繪畫史上應該至少有三個層次：首先，「筆墨縱使容許有許多種不同的樣貌表現，但基本上則在追求單一最根本的完美。這種理想筆墨的形式追求可以透過兩個途徑進行，一是師法古人，一是學習自然；但這些途徑的最終標的皆不在於外表形貌的模仿，而是要藉之體悟造化的內在生命，並將之化現在筆墨的形式之中。第二個層次是，筆墨可以做為一種文化符號用來區別雅俗之分。第三則是筆墨可與人格修養的歷程相接通…筆墨的理想境界即在於與造化生命相呼應，其追求的歷程遂亦可視之為趨向完美人格的努力。」¹⁹¹

研究者認為，玉山圓柏具有百轉千折的線條，如同形態優美的舞者，蜷曲變形的線條象徵著力量與不服輸的精神。李霖燦認為：「中國畫就是『線的雄辯』，線就是筆…用筆的技巧要高，表現要含蓄，更高的標準還要舒展蟠詰得合乎『自然』，用線亦講究在『自然』中表現出最高的成就。」¹⁹²線條的表現注重意象表達與情感抒發，水墨畫擅用線條來皴擦出肌理，線條的韻律與變化耐人尋味。

書法也是一種線條表現藝術，它是空間藝術但它的流暢感卻存有著時間律動。中國

¹⁸⁹王源東，〈特殊技法在水墨畫創作中的重要性〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書公司，2013，頁 21。

¹⁹⁰蕭瓊瑞，《台灣美術大系》，台北市：文建會，2004，頁 77。

¹⁹¹吳超然，《台灣當代美術大系》，台北市：文建會，2003，頁 19。

¹⁹²李霖燦，《中國畫史研究論集》，台北市：台灣商務印書館，民 59，頁 134-137。

書法是一種空間藝術，書法強調時間性，在線條空間中體現時間的節奏，使抽象的線條展現出舞動的軌跡。¹⁹³

研究者嘗試將書法融入背景當中，在作品〈聞道起舞〉的創作之中，使用書法線條將內在情感含蓄表現出來，書法的線條結合玉山圓柏肆無忌憚的狂野舞動，讓書法的詩意順利地進入畫面的場域空間，生命的舞動傳達內心深層的力量，就如同作品中玉山圓柏得聞大道之後的狂喜。所謂，「朝聞道，夕死可矣。」指的應該就是這個意思。

鄭霈琪認為：「中國水墨的特性，在於那變化多端的線的律動節奏，和水溶於墨時的精彩演出。」¹⁹⁴用水墨表現出樹木枯老、蒼勁、皮皺的質感以及蜷曲、旋轉、震動飛舞等各種動態美感，以線條來表現細緻精微或粗獷簡潔的創作方式，是研究者在水墨繪畫中一直想要表達與呈現的重要內涵。

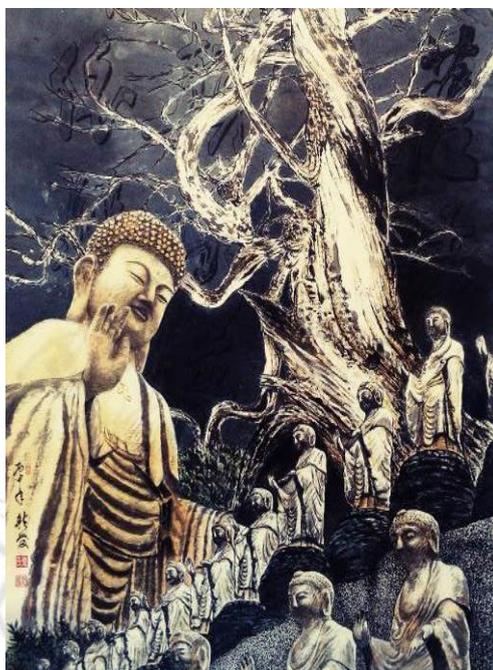


圖 3-10 袁新發〈聞道起舞〉局部

（二）技法的運用

研究者作品〈圓照〉的觀音菩薩及〈自在〉的彌勒佛像乃是受到葉宗和教授的特殊點描技法之啟發，而參考運用於個人作品並以水墨繪畫的方式呈現出來。「藝術創作」是為了抒發作者的情感，傳達創作意念的一種管道，在實驗創作過程中研究者發現，用水墨方式實施點描需要特別注意水和墨的濃淡比例，尤其以京和紙作為水墨媒材必須考

¹⁹³李素月，《本質·禪機—舞動中的張力水墨創作研究》，國立臺灣師範大學藝術學院美術學系創作班碩士論文，民 100，頁 48。

¹⁹⁴鄭霈琪，《鵝思蕉情—鄭霈琪水墨創作論述》，嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，民 101，頁 85。

量其吸水與渲染的特性。因此，在創作時研究者先以淡墨試驗再以漸層的方式逐層加深，直至最後作品的完成，經過層層點描之後，佛像產生了「玉石」的質感，「玉」是高雅純潔的象徵，用玉石的質感來描繪佛像，讓佛像更加顯得厚重、莊嚴與聖潔。



圖 3-11 葉宗和〈赤幣賦 I〉局部 圖 3-12 袁新發〈自在〉局部 圖 3-13 袁新發〈圓照〉局部

圖片來源：研究者翻拍自《臺灣當代水墨特殊技法》¹⁹⁵

荷蘭畫家梵谷（Vincent van Gogh, 1853~1890）的扭曲線條，開啟了表現主義，在巴黎期間也曾受印象派以及日本浮世繪的影響。扭曲的線條表現出一個人內心的真正的狂野情感。他開始將畫中影像的線條扭曲，以傳達他的情緒，像漫畫一般使效果放大。當他畫一棵成熟的橄欖樹，他會為了強調它的年紀，而毫不留情的扭曲枝幹，使它有如節骨嶙峋的老嫗。¹⁹⁶而著名的挪威藝術家孟克（Edvard Munch, 1863~1944）深受梵谷的影響，其在作品〈吶喊〉中仿照梵谷，將畫面扭曲變形用以傳達內心的感受。

研究者將表現主義扭曲線條的表現方式，嘗試帶入「重生」系列的水墨畫作中，如研究者的作品〈吶喊〉（圖 3-15），即以扭曲線條來表達當時對繪畫創作的不知所措，以及焦慮不安的心靈狀態，此即是參考孟克之〈吶喊〉為藍本創作而成。

¹⁹⁵王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書公司，2013，頁 315。

¹⁹⁶威爾·岡波茲著，陳怡錚譯，《現代藝術的故事》，台北市：大是文化出版，2016，頁 131。



圖 3-14 孟克〈吶喊〉局部 1893



圖 3-15 袁新發〈吶喊〉局部

圖片來源：研究者翻拍自《現代藝術的故事》¹⁹⁷

任何創作材料本身都有其獨有的特性與效果呈現的探討空間。如何讓應用在創作中的材料使其充分發揮所有可能性，是藝術創作中極為重要的一環。¹⁹⁸研究者除了運用點描與線條扭曲的技巧來實驗創作外，也嘗試對奇木紋理的描繪掌握與畫面的造境佈局，在一開始學習的時候，用筆生硬且難以控制墨的濃淡及水分，到後來逐漸能體會到用筆、用墨的技巧。

線條是毛筆的重要表現面貌之一，線條的表現，首重於執筆時的輕重與運筆時的疾徐變化。除了墨線的表現外，「皴」、「擦」、「染」是水墨的三種重要技法。¹⁹⁹所謂「皴」法是用比較乾的筆，在山石上擦寫出一些細點、線條、或是陰影，這樣能夠使山石看起來具有粗糙的紋理，感覺起來更為沉穩厚重。這是五代以後山水畫常用的技法，而且不同的畫家，常喜歡用不同的皴法，甚至發展出獨特的皴法，後世常用各種獨特的皴法來辨識不同畫家的畫作。²⁰⁰

研究者的技法表現形式是先大致勾勒草圖，再以皴、擦、染、壓、點、噴、刷等水

¹⁹⁷威爾·岡波茲著，陳怡錚譯，《現代藝術的故事》，台北市：大是文化出版，頁 132-134。

¹⁹⁸王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書公司，2013，頁 218。

¹⁹⁹馬世聰，《繪畫基礎》，台北縣：全華圖書出版，2008，頁 25。

²⁰⁰黃椿昇，《藝術導論談美》，台北縣：全威圖書有限公司，民 91 初版二刷，頁 199。

墨技法直到完成全圖之後再填上色彩，用較為微觀的形式構圖來處理空間的佈局，像是「偽裝系列」的〈偽裝〉及〈偽裝的對話〉等，都是用樹木形體微觀方式來呈現畫中的空間感，對於需要比較細緻處理的樹葉葉面則是運用碳精筆、廣告顏料或用細布沾粉彩塗抹按壓、皴擦出肌理效果的。

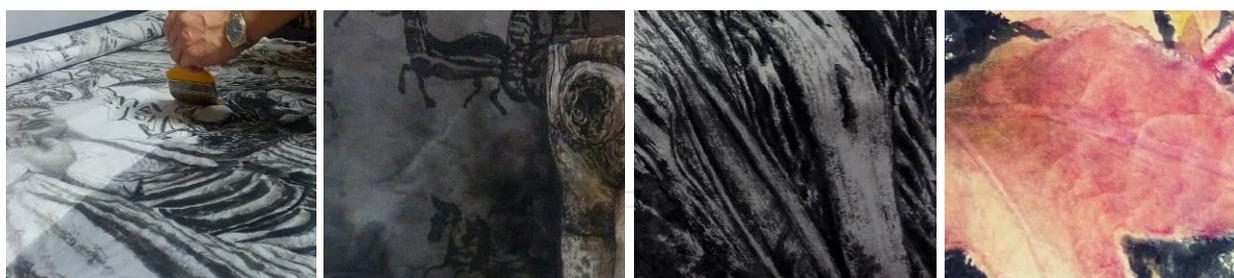


圖 3-16 〈聞道起舞〉局部
寬版油漆刷 上膠平刷實驗

圖 3-17 〈棋局〉局部背景
水墨與粉彩 隨機墨暈渲染

圖 3-18 〈自在〉局部榕樹根
碳精筆實驗 指尖按壓乾刷

圖 3-19 〈偽裝〉局部楓葉
粉彩實驗 樹葉纖維壓製

圖片來源：研究者創作實驗

中國繪畫一向講求用筆、用墨，用筆是表現線條的美感，藉著運筆的快、慢、緩、急表現線條的個性與粗細變化；用墨是用深淺濃淡不一的墨色，層層渲染出景物明暗層次，表現濃、淡、乾、濕的墨韻變化。²⁰¹對於用筆、用墨的拿捏，研究者還尚需多加磨練，有時對圖畫的深淺無法確定，有時甚至畫過頭了而造成了所謂「死墨」的現象。余承堯表示：「水墨畫必須反覆畫幾遍，層次才多感覺才厚，但是重疊的畫法無法一次完成，過度急躁地反覆會使墨色僵化。」²⁰²指導老師也常認為研究者墨色不足或者用墨過多，然而如何讓畫質達到飽滿圓融則得個人勤加練習，總之，藝術是需要創造的，臨摹只是初學者的入門進路。美學家朱光潛曾說：「藝術既是創造，就要用創造的想像。創造的想像也並非從無中生有，它仍用已有的意象，不過把它加以新配合。」²⁰³「繪畫」經過長時間的淬煉，早已產生多元化的表現風貌；自希臘羅馬以來，便將分析藝術作品

²⁰¹鄭惠美，《山水·獨行·席德進》，台北市：雄師圖書出版，民 85，頁 119。

²⁰²林銓居，《隱士·才情·余承堯》，台北市：雄師圖書出版，民 87，頁 131。

²⁰³朱光潛，《談美》，台南市：大夏出版社。民 77，頁 83。

的主要軸向分為內容與形式二大類：「內容」是指從作品或畫面間接推知作品所表達的意向，包含精神、觀念、主題、意義、感受、張力等，是一種形而上的表現。「形式」則是指在作品或畫面中可以直接觀察到的技法、造形、色彩、構圖、透視、筆墨表現及書法等。²⁰⁴藝術家的獨創性是藝術內涵與形式，是藝術家該有獨到的見解和意涵。藝術在自由、創新的思維下創作的靈感才能飛揚。但是沒有深度表現的藝術內涵的技法加以呈現，恐怕震撼人心的張力是無法持久，也無法表現藝術層次的意涵。²⁰⁵

對於概念形式與媒材技法的理解和運用，杜象曾說：「媒材是次要的，首先最重要的應該是概念。...藝術家應該在發展出概念後，才能選定最能充分表現創作概念的媒材。」²⁰⁶而美術史學者蕭瓊瑞則表示：「技法、形式，乃是思想、情感的外貌；沒有技法、形式，也就構不成藝術的表現。...不同的技法、媒材，呼應藝術家湧現不絕的創意思維，也就成就風格獨特的藝術作品。」²⁰⁷其實無論是概念形式或是媒材技法應該都是相輔相成的。研究者認為，形式技法可以讓作品更加生動，但最重要是創作者對生命的體悟，用心創作出來的東西才能夠完美地融入情感於作品之中，感動人心。

畫家如果缺乏生命的體驗，再優秀的技巧，也只是一種插畫般的炫耀。²⁰⁸繪畫要為真實而作，才能得到真隨。技法自然，領略自然，融入自然，是研究者現階段水墨創作的方向與目標。目前研究者的創作方式，在作品完成構圖後會塗上一層膠水，膠與水概約以 1：10 的比例混合調勻，打膠除了能讓紙張纖維更密實外也較容易控制水分以利畫面的渲染，至於其他更加特殊的水墨技法，在研究者未能有效掌握其特性之前較難以運用於個人作品之中，然研究者相信在未來持續不懈的水墨創作下能夠突破自我，發現更好、更適合個人作品表現內容與形式風格的特殊技法。

²⁰⁴馬世聰，《繪畫基礎》，台北縣：全華圖書出版，2008，頁 16。

²⁰⁵鄭霈琪，《鵝思蕉情—鄭霈琪水墨創作論述》，嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，民 101，頁 87。

²⁰⁶威爾·岡波茲著，陳怡錚譯，《現代藝術的故事》，台北市：大是文化出版，2016，頁 52-53。

²⁰⁷蕭瓊瑞，〈技法不只是技法〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書公司，2013，推薦序，頁 5。

²⁰⁸蕭瓊瑞，《島嶼測量》，台北市：三民書局，2004，頁 145。

第四章 作品詮釋

本章的內容將詳細介紹與詮釋本論文「奇木的詩意空間」中的「心靈系列」、「樹舞系列」、「偽裝系列」以及「重生系列」等四個系列的水墨創作作品，並依主題內涵、表現形式、創作過程實施分析，作品目錄如表 4-1，說明如下：

表 4-1 「奇木的詩意空間」作品目錄表

系列	作品名稱	年代	媒材	尺寸	備註
心靈系列	1.圓照	2012	京和紙、筆墨、粉彩、國畫顏料	76x145cm	圖 4-1
	2.自在	2015	京和紙、筆墨、國畫顏料	76x145cm	圖 4-2
樹舞系列	1.舞 I	2012	京和紙、筆墨、國畫顏料	76x145cm	圖 4-3
	2.舞 II	2013	京和紙、筆墨、國畫顏料	76x145cm	圖 4-4
	3.聞道起舞	2016	京和紙、筆墨、國畫顏料	90x180cm	圖 4-5
偽裝系列	1.偽裝	2014	京和紙、筆墨、粉彩、國畫顏料	76x145cm	圖 4-6
	2.偽裝的對話	2015	京和紙、筆墨、粉彩、國畫顏料	76x145cm	圖 4-7
	3.生生不息 I	2016	京和紙、筆墨、國畫顏料	90x180cm	圖 4-8
	4.生生不息 II	2016	京和紙、筆墨、國畫顏料	90x180cm	圖 4-9
重生系列	1.重生	2014	京和紙、筆墨、國畫顏料	76x145cm	圖 4-10
	2.吶喊	2013	京和紙、筆墨、國畫顏料	76x145cm	圖 4-11
	3.棋局	2016	京和紙、筆墨、粉彩、國畫顏料	90x130cm	圖 4-12

第一節 心靈系列

「心靈系列」是研究者學習當代水墨的第一個創作系列，共有〈圓照〉與〈自在〉兩幅畫作，其中〈圓照〉則是第一幅水墨作品，深具特殊、非凡的意義。研究者將「觀音」與「彌勒佛」入畫，以無所不能的神靈來觀照人心之所向。心靈這種玄而又玄的東西，只有人類會去探索，所以人是萬物之靈。最初創作的想法是希望能透過繪畫及論文的表達讓社會大眾能更加關心老人照護的問題，植基於人本文化關懷的精神，作品內容主要在探討心靈空虛枯寂與對生命未知的茫然，人們如何才能身心安頓，樂觀自處。

「孤獨」是老年人的宿命嗎？研究者發現在醫院的小兒科、婦產科經常是門庭若市，絡繹不絕，熱鬧非凡，大家對新生兒的喜悅之情溢於言表；反觀，在老人病房、安養中心等處卻是門可羅雀，乏人問津。一個是充滿希望，一個是等待死亡，多麼強烈的對比。人往往在意自己的後代卻忽略了生養自己的長輩，殊不知天道循環，因果輪迴的道理乎？透過一個老榮民寂寥的背影，以及菩薩的凝視，表達一種悄然靜默的無聲關懷。

〈自在〉主要在表達一種自由自在、無拘無束的精神，研究者在部隊度過了二十餘年的軍旅生涯，貢獻了人生最輝煌的青春歲月，自從軍中退役後才終於真正感受到自由自在的可貴，研究者其實是以彌勒佛來隱喻自己現在的心靈狀態。現代人物質生活匱乏生存不易，導致精神生活也變得貧瘠，經濟的不自由也是一種拘束，但身處在工商社會微利時代，大多數人也只能窩居在一方小天地之間，要自在安適似乎很難，要能看得開、想得遠更難。研究者希冀人們要能夠常開笑口、寬容大度，學習彌勒佛的精神，讓心靈變得充實，得到自在。

作品一：圓照

年代：2012 年

媒材：京和紙、筆墨、粉彩、國畫顏料

尺寸：76x145cm

一、主題內涵

圓無始，圓無終，照常寂，照常通。〈圓照〉的創作理念是：「冥冥之中自有護佑」之意，所謂「舉頭三尺有神明」，畫中菩薩出現在老榮民的上方，默默的照看著他，眼神中滿是慈悲喜捨，圓形的奇木在圖中所代表的是一座年輪大門，風化的滄桑象徵著時間的流動不息。「門」具有時空通道的意涵，是身、心、靈的空間媒介，也有著開與關、生與死、往與返的意思。圓是循環，代表的是天道循環不盡，永無終結的護佑。

二、表現形式

本作品以超現實主義的構圖方式呈現，觀音菩薩出現在現實的生活環境之中，造成現實與虛幻交錯的現象。此為研究者第一幅作品，構圖形式上下對等二分，顯示出創作者初學的不純熟技法和對構圖佈局的生澀眼光，畫作背景大部分以渲染的方式展現，自上而下漸層加深墨韻，觀音圖像居於正中間上方位置，有表示著大道之行「允執厥中，不偏不倚」的意涵，觀音畫像則以大小及濃淡不一的點畫方式來表達，使觀音圖像帶有石材的質感，以突顯虛實之間的反差效果。

三、創作過程

- (一) 利用點畫方式一次一次逐層加深墨色，以畫出觀音圖像疏密有致的玉石質感。
- (二) 圓形木頭部分以乾筆皴擦出具有枯燥質感的木質紋路。
- (三) 背景反覆染墨製作出層次感，並讓墨由上至下，由濃漸淡以產生漸層效果。
- (四) 地面加入茶葉水混合國畫顏料上色，窗外天空及觀音背景施以少許粉彩。



圖 4-1 袁新發 〈圓照〉 水墨設色 京和紙 76x145cm 2012

作品二：自在

年代：2015 年

媒材：京和紙、筆墨、國畫顏料

尺寸：76x145cm

一、主題內涵

一種心靈自在的精神，如同樹根生命力的展現，在薪水微薄生活匱乏的年代，人們的精神生活也隨之貧瘠，面對現今社會亂象的紛呈，太多的人們難以得到「身心安頓」的生活，然而痛苦的是無法改變這種令人不安的現狀。因此，與其要讓環境適應我們，倒不如我們主動學習「樹根」精神，無論生活在如何困頓的環境，都要能像榕樹的樹根一樣，精氣旺盛的生長著，學習適應環境，適應生活，更要效法彌勒佛樂觀開朗的精神，讓心靈豐富充實，才能得到真正的自在。

二、表現形式

彌勒佛居於圖的正中間位置，代表著人本文化精神的主體地位，也表示想要獲得「自在」，必須「允執厥中」行中庸之道從心中展開的意思。榕樹有著「容恕」的諧音意涵，寬恕是體現人性之最大的美德，而盤根錯節的榕樹從圖面上方垂下，旺盛的生命氣息，錯綜複雜的脈絡，象徵著現實社會的人脈關係。彌勒佛腳下踩著最大的一條樹根，說明「道」其實就在自己的腳底下，只是不自知而已。

三、創作過程

- (一) 利用點繪方式逐層加深墨點以畫出彌勒佛像的玉石質感。
- (二) 將石堆與城牆以皴擦的方式畫出龜裂的粗糙感。
- (三) 初稿完成後畫面上膠，使其更能掌握墨色及色彩的運用。
- (四) 以工筆方式細部描繪榕樹枝幹及氣根，並將榕樹根部打暗融入背景製造空間感。



圖 4-2 袁新發 〈自在〉 水墨設色 京和紙 76x145cm 2015

第二節 樹舞系列

山水畫家宗炳在其「畫山水序」中談到了他在面對山水畫時的「暢神」意境，暢神就是「心神舒暢」之意。為什麼優美的風景能夠令人心曠神怡呢？那是因為人們在欣賞自然美景的時候，無須參雜其他人情世故諸因素，可以純粹以美感的角度去看待世間萬物的美麗，這樣一來就能夠達到如同康德所說的「無目的的合目的性之美。」

從本研究的學理基礎中我們可以清楚的知道，奇木的美感除了從外在形體去找尋之外，我們更要從內在的心靈、精神層面去探索。研究者認為對自然美的欣賞，應該有「抒懷」與「明道」的作用。面對美景可以抒發情懷，更要從自然之中去明白體悟天心。萬物共生於天地之間，自然的生態環境關係到萬物的生存問題，人不能自詡為「萬物之靈」而對其他生命輕忽踐踏，每個人對生活空間及環境生態都應負起保護的責任。天災的發生固然可怕，但人禍的破壞往往比天災更可怕，造成的後果更嚴重。

研究者喜歡描繪自然，主要是因為自然是一種「最單純的美」，這是一種精神體現，這種精神和柏拉圖形而上的理念不同，人要合於自然，也就是老子說的效法自然，是天人合一的境界交融。

「樹舞系列」在舞動旋律之生命感，闡揚自然生態之美的同時，也希冀能讓大家重視林木生態的愛護。作品計有〈舞Ⅰ〉、〈舞Ⅱ〉、〈聞道起舞〉等，其中〈舞Ⅰ〉是以玉山圓柏蜷曲蒼勁的枝幹，光禿的樹枝，來表現對現實命運的不屈服，儘管環境惡劣，生存艱辛，仍然屹立不搖，舞動著生命的光輝；〈舞Ⅱ〉的畫面枝幹盤根錯節，像是在訴說著它們與天地之間的糾纏不休，如一場生命之舞；〈聞道起舞〉主要是以玉山圓柏來表現自然界的植物靈性，當得聞大道時狂喜揮舞的表現，樹也是有靈的，闡述萬物平等，生命尊重的道理。

作品一：舞 I

年代：2012 年

媒材：京和紙、筆墨、國畫顏料

尺寸：76x145cm

一、主題內涵

玉山圓柏百轉千折的型態，就像是一群為生命、為生存而舞的堅強舞者，它們不屈服於惡劣的天候環境，在適者生存的自然法則之下，它們的身軀為了適應生存不得不彎曲伸展，伏岩盤根，就是與天抗爭也要展現出不屈的風骨。現代社會功利掛帥，笑貧不笑娼、為達目的不擇手段的戲碼已然司空見慣，為了自身的利益，越來越多的人成為了「牆頭草，兩邊倒」的軟骨頭，而玉山圓柏卻依然擁有著「蓬萊文章建安骨」的傲然風采，在如今世風日下的社會風氣之中，人們更應該要學習玉山圓柏這種不屈服於強權的氣節和不服輸的傲骨精神。

二、表現形式

本作品看似山水風景卻非傳統水墨畫般的保守創作，山水花鳥筆法也非傳統水墨技法，作品本身不是特別強調水墨與留白或是虛實用筆的風格，是以當代水墨的概念來創作，注重筆與墨重新交融的多元性，在意於點、線、面、色彩、媒材的新關係。

三、創作過程

- (一) 勾勒圖像，完成草圖，逐層堆疊背景墨色以加強空間感。
- (二) 打上膠水緊密紙張毛細孔，以豐富水墨畫面之肌理效果，利於水墨渲染控制。
- (三) 背景天空及雲彩以打濕渲染方式表現。
- (四) 主體樹幹的黑白反差明顯，以強化其立體效果。

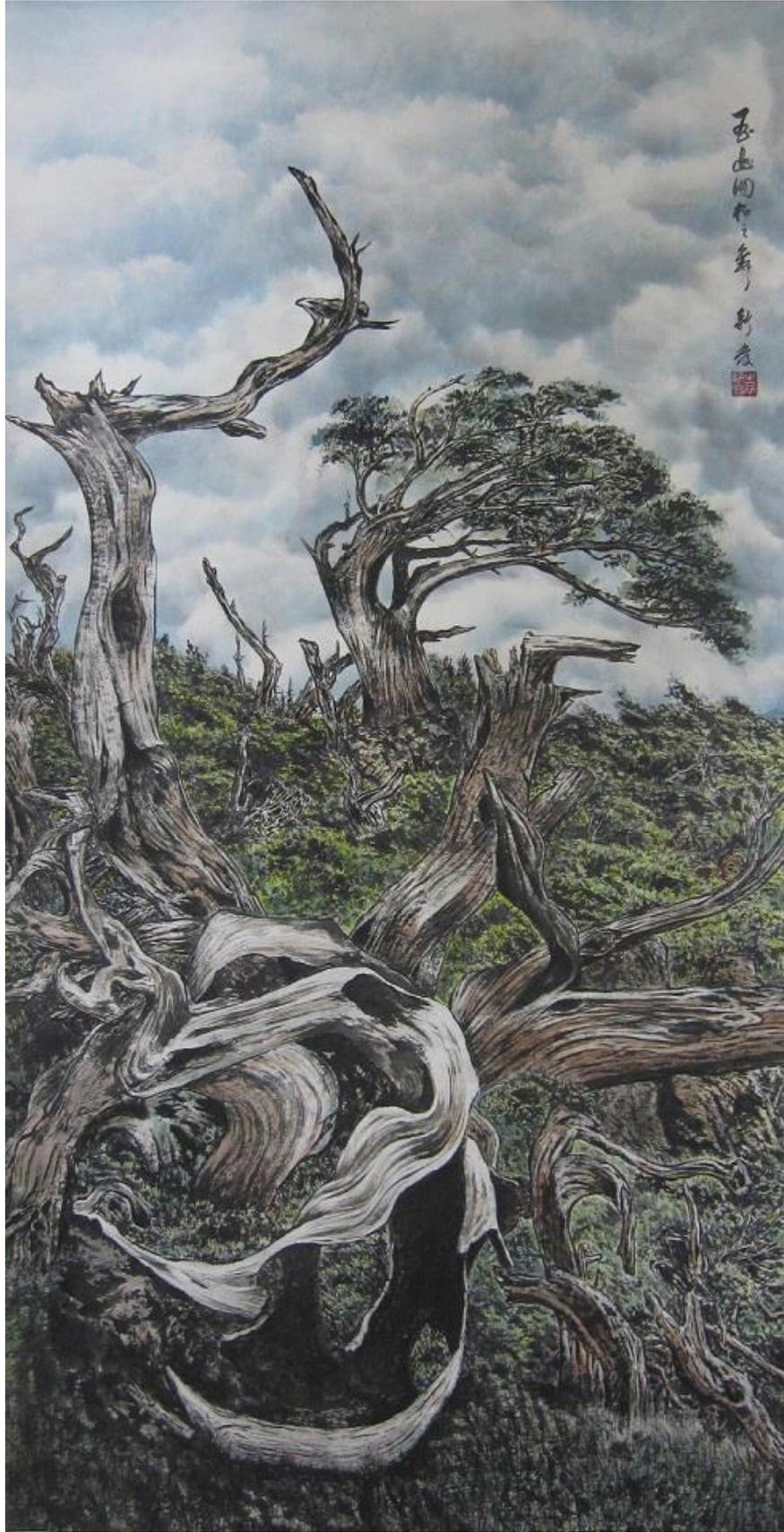


圖 4-3 袁新發 〈舞 I〉 水墨設色 京和紙 76x145cm 2012

作品二：舞 II

年代：2013 年

媒材：京和紙、筆墨、國畫顏料

尺寸：76x145cm

一、主題內涵

糾纏之舞糾纏不休，盤根錯節的玉山圓柏在訴說著與天地之間的糾纏如同生命之舞，世人何嘗不是如此萬般糾纏？人是群居動物，難以離群索居，所以有團體就有著劇烈的競爭，為了繁衍為了生存，所謂食色性也。因此，是人則皆有慾望，有人淡泊名利，有人慾望無窮，要名利、要權勢、要錢財，多少人一生浮沉於名利之舟中，終朝只恨聚無多啊！人心有時比玉山圓柏的鬚根更糾纏，然玉山圓柏的糾纏只是單純地為了生存，而人類的生存卻含著太多的雜質。所謂：洞明世事皆學問，人情練達即文章。人與人之間的相處不也如此一般的糾纏嗎？

二、表現形式

本作品為舞之系列作品，如同〈舞 I〉一般，雖是看似山水風景，卻非傳統水墨畫般的創作方式，玉山圓柏的根鬚布滿大半幅畫作空間，主題偏右，居於全圖三分之二處，與左邊文字形成 V 字（倒三角形）佈局，作品強調樹幹的骨感線條，注重筆與墨重新交融的新風貌。

三、創作過程

- （一）作品取景於所拍攝的玉山圓柏照片，再以電腦合成方式完成草圖。
- （二）完成初稿後打上膠水以利水墨渲染。
- （三）用雙勾畫法來繪製圓柏的小枝。
- （四）層層堆疊墨色讓畫面更有韻味及厚實感。



圖 4-4 袁新發 〈舞II〉 水墨設色 京和紙 76x145cm 2013

作品三：聞道起舞

年代：2016 年

媒材：京和紙、筆墨、國畫顏料

尺寸：90x180cm

一、主題內涵

蒼勁挺拔、高大狂野的玉山圓柏，代表已經有了靈性的自然界植物生命，鄉野傳云：「草木得靈為精，鳥獸得靈為妖，亡魂得靈為鬼，金石得靈為怪，是為妖精鬼怪。」天下萬物，無奇不有，既有生命則有靈性，眾生平等，尊重生命，是我們要具有的認知與共識。所謂「心誠則靈」，心誠之人，心中有神佛則神佛必然存在，因此無論神話中的妖精鬼怪是否真實存有，人們都應該心存敬畏，虔誠以對。圖中如來諸佛是「道」的化身，代表天道、智慧與真理，樹有靈，聞道必也喜極而舞。

二、表現形式

樹木垂直貫通畫面三分之二，與佛像兩相呼應，主題鮮明搶眼。大佛像與諸多小佛像之間形成 L 形構圖，四平八穩的居於全圖下方，讓畫面能夠穩定平衡，圖的背景用墨打暗，其中內含的心經書法字與背景融合，讓畫面有空間感存在，樹的小枝幹部分融入背景之中，有乘風歸去，狂野舞動之感。

三、創作過程

- (一) 用所拍攝的玉山圓柏照片為底圖，再以電腦合成方式完成全幅草圖。
- (二) 畫面上膠，使其更能掌握墨色及色彩的塗抹。
- (三) 用點畫方式繪製牆壁，使其產生石壁的質感，並將佛像襯托出來。
- (四) 反復漸層染墨，讓背景的圖與字融合。

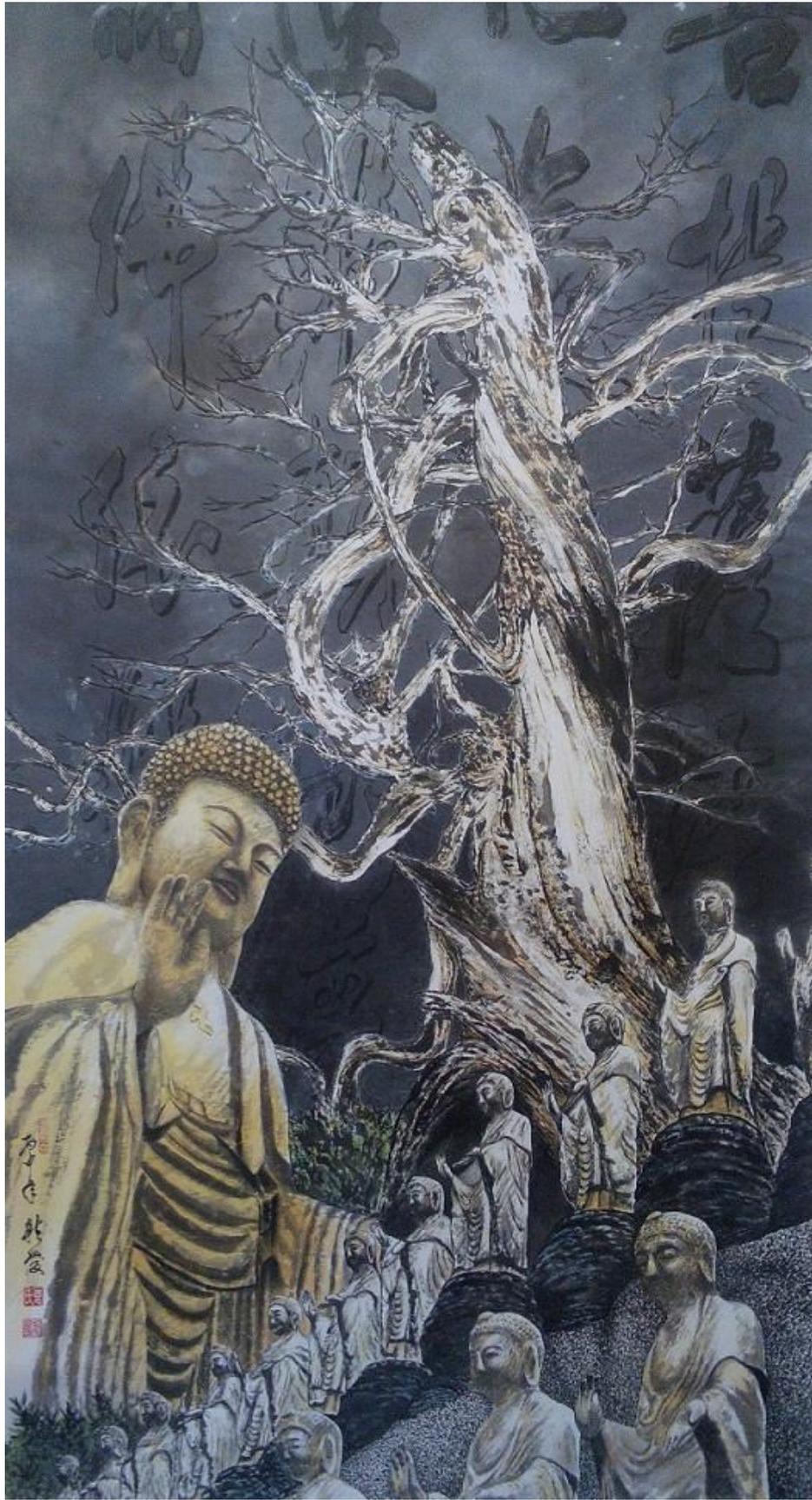


圖 4-5 袁新發 〈聞道起舞〉 水墨設色 京和紙 90x180cm 2016

第三節 偽裝系列

「偽裝」是一種擬態或擬像的展現，它就像一副面具，掩飾自我的真實容貌。動物的偽裝只是單純的要防止被「弱肉強食」的命運或者是增加捕食以提高生存的機會；人類的偽裝很多則是因為要適應工作或環境而不得不委曲求全，以求得在人際關係的相處上有一席之地或者不受欺凌，有些則是帶了個偽善的面具，掛著羊頭實際上卻處處從事著欺男霸女的行為。在現今功利主義掛帥的現實社會中，人與人的關係日趨淡漠，或可說是「世風日下，人心不古」也並不為過，以往農村社會那種夜不閉戶，路不拾遺，雞犬相聞的純樸已難再得。人類比其他動物更善於偽裝，所不同的是，一個偽裝的是形體，一個偽裝的是心靈。

在「偽裝系列」的作品之中，研究者分別用蜥蜴、蝴蝶、枯葉蝶等小爬蟲、小昆蟲來闡述「適者生存」法則下不得不為之的偽裝狀態。就像蜥蜴為了自我保護，免於受到生命的危害，只有靠偽裝來趨吉避凶同時也靠偽裝來成功獲取獵物，其實偽裝的動物也是影射著人與人之間相處的一種狀態，在無法獲得有效的保護之前，面臨著食物鏈的生存危機，只能自求多福的好好用偽裝來保全自己。枯葉蝶和蝴蝶身上的彩裝也是一樣具有偽裝與嚇阻的效用，枯葉蝶是天生的偽裝高手，牠們若是棲息在樹葉堆之中，不特別細察根本就難以發現牠的存在。善於偽裝的人，往往比枯葉蝶更讓人難以捉摸，俗話說「人心難測」，因此才有「防人之心不可無」的說法，這就是人與人之間為什麼難以推心置腹、坦承以對的主要原因。研究者透過「偽裝系列」，用昆蟲、動物來表達、影射人際之間日益淡漠的情感。其中所有的奇木如楓樹、樟樹、柏樹等，都佔據畫面大部分的篇幅，其所代表的是所有偽裝生物們的棲居空間，在這方天地之中一直循環著食物鏈的生態關係，各式各樣的偽裝也持續上演未曾停息。系列作品計有：〈偽裝〉、〈偽裝的對話〉、〈生生不息 I〉以及〈生生不息 II〉等。

作品一：偽裝

年代：2014 年

媒材：京和紙、筆墨、粉彩、國畫顏料

尺寸：76x145cm

一、主題內涵

蜥蜴為了能夠有效捕食獵物，因此靠偽裝來隱藏自己，同時也能夠達到趨吉避凶的效果，要生存就得學會自我保護同時把自己完美地偽裝起來。主題是在影射人際之間相處的一種狀態，我們在社會之間為了要能夠融入群體不受排擠，有時也會戴上虛偽的面具，把自己偽裝或武裝起來，真正能夠做到「貧賤不能移、富貴不能淫、威武不能屈」者鮮矣，而尚能保有「出淤泥而不染」的赤子之心者更是難能可貴。

居於圖畫正上方嬌嫩鮮紅的楓葉，是全圖最醒目之處，象徵著事物的美好本質，是真理和理想的象徵，所以能夠成為吸引大眾追求的目標，然而人們還是很難卸下心防、摘掉面具，用真誠之心來坦然面對。因此，只能止步徘徊於真善美之前，繼續偽裝自己，無法得到真理。

二、表現形式

垂直線構圖，垂直線有向下的力感穩定性。微觀的描繪方式，中心偏上位置是鮮紅的楓葉吸引眾人的目光，卻忽略右下方有隻蜥蜴偽裝潛伏著伺機而動。紋理鮮明的楓樹佔滿整個畫面，代表著此處是這些生物們生活的棲居空間，生命的故事正在上演。

三、創作過程

- (一) 先以電腦合成草圖並完成初稿描繪。
- (二) 以部分皴擦結合點畫方式繪製蜥蜴圖像，再以粉彩配合國畫顏料將楓葉染色。
- (三) 以墨塊完成樹皮分割，上方部分留白虛化以凸顯主題重點。



圖 4-6 袁新發 〈偽裝〉 水墨設色 京和紙 76x145cm 2014

作品二：偽裝的對話

年代：2015 年

媒材：京和紙、筆墨、粉彩、國畫顏料

尺寸：76x145cm

一、主題內涵

本作品帶有「修仙」色彩，在圖中有兩個重要主角，一個是一隻經過偽裝的枯葉蝶，另一個則是化身成樹心隱匿在樹洞中修練的老仙翁。偽裝的枯葉蝶停在樹葉上，無意間發現了同樣也偽裝隱匿的老仙翁。生存於食物鏈的底層，枯葉蝶的偽裝是為了要逃避被弱肉強食的命運，在遇見老仙翁之後興起了修仙脫凡的念頭，仙凡之間的對話中枯葉蝶羨慕地問老仙翁如何能脫離命運的枷鎖，卸下濃厚的偽裝以修成正果，老仙翁則是捻花微笑開釋著枯葉蝶，向其明示著前世今生、善因果報的道理，闡述生命的意義。

二、表現形式

垂直式構圖，微觀的描繪方式，鮮綠的樟樹葉在圖中十分醒目，代表著空間中的生機。樟樹的樹心垂直而立是整個畫面的重心，樹心中的老仙翁象徵著真理大道，粗糙的樹皮是現實生活寫照，枯葉蝶是食物鏈中底層的存在，代表著大多數人們的生活處境。

三、創作過程

- (一) 電腦合成創作草圖，勾勒圖像，逐層堆疊皴擦出背景塊面。
- (二) 畫面上膠以有效掌握墨色及色彩渲染程度。
- (三) 樹葉以少許粉彩及國畫顏料上色。
- (四) 加深樹幹墨色渲染，樹洞周邊以褐、藍色調墨打暗使其增加漸層厚度。



圖 4-7 袁新發 〈偽裝的對話〉 水墨設色 京和紙 76x145cm 2015

作品三：生生不息 I

年代：2016 年

媒材：京和紙、筆墨、國畫顏料

尺寸：90x180cm

一、主題內涵

形形色色、各式各樣的蝴蝶局部彩圖，表現出豐富多元、色彩瑰麗的生命跡象，彩圖中心是一隻完整的蝴蝶，代表著生命的形成，這是一幅以蝶類來代表著萬物生存繁衍，生生不息的作品。天道循環自有定律，大自然孕育著各種生命的形成與發展，使得萬物處於一種「棒打老虎雞吃蟲」的食物鏈平衡的狀態，千萬年來為了能夠生生不息的生存繁衍，萬物自然而然地演化出各種五花八門的保命絕招，食物鏈最上層的人類無法理解也難以體會處於食物鏈底層的生物們是如何艱辛的圖求生存。因此，當我們看到偽裝的蟲、蝶、鳥、獸時，應該尊重牠們、愛護牠們。保護生態、保護自然，其實也是在保護自己，守護地球家園。

二、表現形式

「回」字型構圖，蝴蝶彩圖位於全圖下方三分之二處，由十組不同的蝶翼局部圖包圍著中心的完整蝶圖，象徵著各種蝴蝶最後的生命形成，背景是一大片廣闊的樹林，代表著萬物的生存空間，彩圖上方的三片樹葉其實是枯葉蝶的偽裝，其緩緩地降落在樹林裡，樹林是牠們賴以為生的棲居之地。

三、創作過程

- (一) 先以電腦合成各方塊蝴蝶局部的草圖，再結合背景完成圖像勾勒描繪。
- (二) 完成初稿後將全圖打上膠水，讓背景渲染的墨色易於控制。
- (三) 由上至下，由淺至深，漸層渲染背景。
- (四) 用藍、黑色調加深底部天空及樹幹墨色渲染，增加底部的沈穩度。

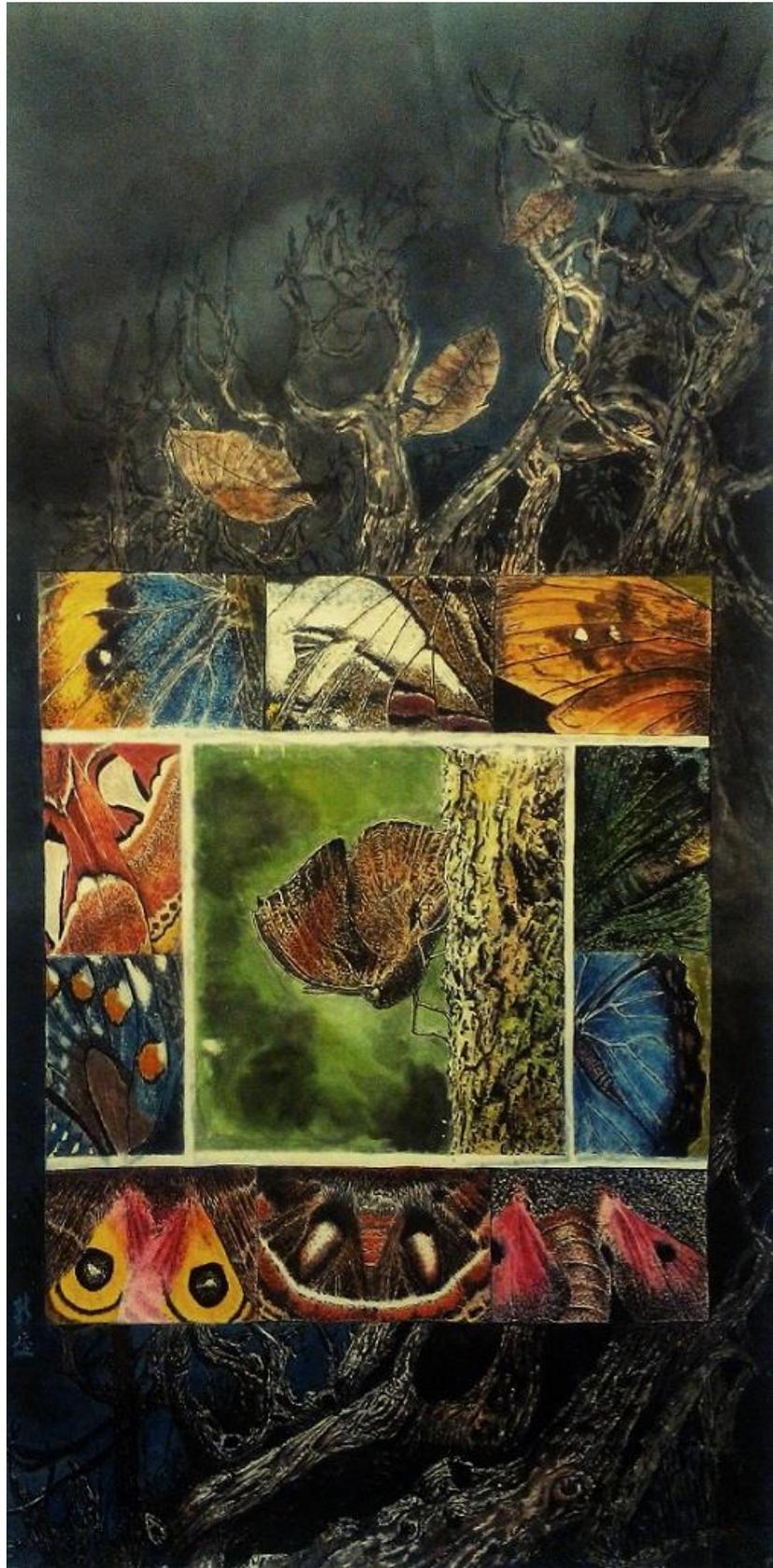


圖 4-8 袁新發〈生生不息 I〉水墨設色 京和紙 90x180cm 2016

作品四：生生不息 II

年代：2016 年

媒材：京和紙、筆墨、國畫顏料

尺寸：90x180cm

一、主題內涵

自然界的奧秘不是人類目前淺薄的科技與知識所能解開的，畫作中展現出日月交替，生生不息的景象，這是天地的恩賜與奇蹟，延續著「生生不息」的主題，本作品在闡述著偉大的生命議題，用日蝶與夜蛾的出沒習性，分別代表日夜循環，並以毛蟲來象徵著繁衍的進行，深邃壯闊、蒼勁巨大的古木背景是蝶和蛾的棲居空間，而蝶蛾也代表著在這方天地之中生存棲息的萬千生物，牠們有的「日出夜息」，有的則是「晝伏夜出」，生活習性雖然不同卻都有著共同的使命，生命的傳承在此日日夜夜，生生不息的演化著，而精妙的偽裝是牠們趨吉避凶賴以生存的天賦本領。

二、表現形式

垂直式構圖，對稱的上下方格之中，各有一圓形球體，一個是地球，另一個是月亮，分別代表著白天與黑夜，方格中有圓形，象徵著中華文化「天圓地方，天人合一」的思想，也代表著無所不包的空間。蝶與蛾分別出現在白天與夜晚，上下方格邊緣的兩隻毛蟲將日夜給串連起來了，顯示著生物習性雖有不同但都是棲息在這天地之中的生物，我們應該以萬物平等的心態來對待。

三、創作過程

- (一) 先以電腦合成創作草圖並完成初步圖像的勾勒描繪。
- (二) 逐層加深讓黑色陰影部分能展現出多層次的漸層效果，
- (三) 枯木的樹皮表面，進行細部皴擦，並以褐、藍色調墨，加深周邊樹幹墨色的渲染。
- (四) 蝴蝶、枯葉蝶與蛾進行較精細之工筆描繪以突顯其紋理，使之更具有真實臨場感。



圖 4-9 袁新發〈生生不息 II〉水墨設色 京和紙 90x180cm 2016

第四節 重生系列

「重生系列」作品的主角都是木頭人，原先是打算直接命名為「木頭人系列」，因為繪畫的內容取材都是各式各樣的木頭人。在陸陸續續的幾幅畫作的創作過程中，研究者體認到「木頭人」其實是一種死而復生的存在，經過藝術雕刻的創意作品，從活生生的林木被改製成藝術品，雖然本質還是木頭，但精神已經改變。基於此精神理念，於是研究者最後決定將本系列作品定名為「重生系列」。

這個系列是以「自然美」與「藝術美」的交融結合來呈現不同的水墨美感，當研究者在繪畫自然林木，山水美景時，在心境上會有一種放鬆、自在、隨意的感覺，所以表現於畫紙時也會有一種較為隨性的輕鬆感。因此，研究者認為「自然美」有助於鬆弛人們心靈上的緊張與不安；而在「重生系列」木頭人的創作時，卻會令研究者感到有些崇高、讚嘆、滄桑與徬徨等諸多不一樣、不相容但卻又能混雜在一起同時出現的特殊情緒，讓研究者在創作的歷程上特別感到「壓抑」，一種與木頭人心靈相通、感同身受卻又難以言喻的壓抑。所以，在「重生系列」的作品之中，難以讓人感受到自然美的輕鬆感，卻能讓人產生各種不同的思考感觸。

本系列共有〈重生〉、〈吶喊〉、〈棋局〉等三幅作品。主題旨在探討傳承精神與身不由己的無奈。樹木死了，理應回歸自然，而藝術讓林木的生命得以用另一種精神型態來延續，用一種視角來看，這種型態的轉換具有精神不死的傳承意義，是再生、重生；若將自己化為林木，用另一種視角觀之，如同《莊子·齊物論》的論點所述，因為是良木所以被覬覦，如此一來我們的看法可能會改變，不是傳承重生而是懷璧其罪。因此，好與不好就端看個人心中的價值觀以及所處的立場角度來評判。

作品一：重生

年代：2014 年

媒材：京和紙、筆墨、國畫顏料

尺寸：76x145cm

一、主題內涵

九個木頭人存在一個封閉的空間，木頭人曾經是生意盎然的參天巨木，斷折後被人加以雕琢成為藝術品，重生的生命有點茫然，因此大家七嘴八舌，吵雜異常的爭論不休，昔日熟悉的棲居空間已然不知所蹤，死而復生後又將如何重新生活。主題則是在探討「身不由己」的無奈，木頭人其實也有象徵著「傀儡」的意涵，就如同棋子一般，命運都是無法自己掌握，甚至就連它們要不要重生都是不由自主的。仔細看看，社會上形形色色的人有多少像木頭人一樣？但如果我們從正向、樂觀的視角去看待事物，又會覺得〈重生〉有精神長存薪傳不息之意涵。那似乎在告訴我們看待事物的角度和立場不同，所見、所思也會不一樣。

二、表現形式

九宮格的構圖方式，九是極數，代表「眾多」的意思，背景以渲染方式來表示所處空間，灰濛濛的空間讓木頭人有些茫然不知所措，亮光由圖的中心位置向四周擴散，讓全圖有了聚焦的方向感，木頭人的嘴巴也是朝中間張開的，有熱烈討論的感覺。

三、創作過程

- (一) 先定位木頭人的排列位置，將人物的開口朝向中間，並勾勒草圖。
- (二) 用皴擦的方式將木頭的乾枯、粗糙材質表現出來。
- (三) 以圖的中心位置為聚光焦點，四周用紫、藍色加入淡墨打暗。
- (四) 以漸層方式讓墨由上而下，由濃漸淡，逐層渲染。



圖 4-10 袁新發 〈重生〉 水墨設色 京和紙 76x145cm 2014

作品二：吶喊

年代：2013 年

媒材：京和紙、筆墨、國畫顏料

尺寸：76x145cm

一、主題內涵

以孟克〈吶喊〉為藍本，畫的是研究者的心情，當在思考畫作主題遇到瓶頸，腸枯思竭，毫無靈感之時，真想狂吼而出以發洩胸中鬱悶之氣。木頭人的心情，是一種擬人化的表現方式，圖中的木頭人也覺得生命難以自主，前途茫茫，惶恐不安，不知所措，難以掌控自我的方向與未來，脫離不了被擺佈、控制的命運，因而吶喊而出。因為，它再也回不去了。作品影射人的行為，有時候錯了或許還有機會重來，但有些事做錯了，就像是投入大海的石頭，可能再也無法挽回，研究者希望藉由圖畫表達能使人對自然環境的保護有所省思，別再恣意地砍伐破壞，別等到後悔莫及，有心改過時卻發現無法重來而抱憾終身。

二、表現形式

本作品參考孟克「吶喊」為藍本來描繪的，同時也向偉大的藝術家孟克致敬，作品主要以線條形式來表現出焦躁與不安定性，雲彩與湖泊、山色以扭曲線條來表現，橋面與大樹幹背景則以直式粗獷線條來繪製，主角在圖中略微傾斜，表現出一種不協調及不平衡的感覺，以象徵著內心的焦慮、無助與不安。

三、創作過程

- (一) 以樹幹年輪及參考孟克作品來完成勾勒圖象。
- (二) 畫面上膠，天空部分先打濕後以淡墨渲染層次，並用乾筆皴擦出木頭質感。
- (三) 橋面以大筆側鋒沾濃墨刷出長條裂痕塊面，強化圖象底部的穩定度與厚重感。



圖 4-11 袁新發 〈吶喊〉 水墨設色 京和紙 76x145cm 2013

作品三：棋局

年代：2016 年

媒材：京和紙、筆墨、粉彩、國畫顏料

尺寸：90x130cm

一、主題內涵

人生如棋似戰場，以木頭人比擬為棋子在方寸之間征戰殺伐，只為了取得一席之地的生存空間，古來征戰幾人回，人生與戰場都是嚴酷的考驗，我們不想當棋子卻陷身於棋局之中，難以自主自己的命運，從背景中的古戰場以及畫面棋盤碎裂四散，死傷沉淪，就能看出現實的殘酷。可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裡人，人生就如過河的小兵，戰戰兢兢，如履薄冰。創作理念源自於研究者軍旅生活的感觸，階級的存在，代表著你的身分地位比別人高一等或者比別人矮一截，總覺得自己像是一只棋子，直到退役後才感覺做回自己。所謂「世事如棋局局新」，棋盤上的無情廝殺，在現實世界中也如此，古云：「一將功成萬骨枯」，沒有人願意當枯骨，也沒人喜歡被當成棋子般擺佈，但又有多少人能夠真正跳脫命運。

二、表現形式

垂直的背景與棋盤之間形成一個深度空間，戰爭從背景中的古戰場持續到現今的棋盤畫面上，形成一種時間與空間的延續狀態，S 形的木頭人出場順序有綿延不絕之感，破碎的畫面讓空間力度更加強烈，或站或倒的棋子，象徵人生命運起落浮沉，生死無常。

三、創作過程

- (一) 勾勒棋盤草圖，設定木頭人位置、方向以及與象棋擺設佈局。
- (二) 棋盤空間以淡藍色調渲染，讓畫面產生出冷色系的月光感，讓場景顯得幽暗。
- (三) 用寫意筆法描繪出楚漢時期的兵馬戰車，兩軍戰況激烈與前圖交相輝映。
- (四) 以少許粉彩加上濃墨渲染背景讓古戰車忽隱忽現，晦暗不明，強調其空間延伸感。



圖 4-12 袁新發 〈棋局〉 水墨設色 京和紙 90x130cm 2016

第五章 結論

藝術可以表現時代精神，不同的時代背景會有相應的藝術來展現那個時代的精神與文明，因此杜威強調「藝術源自於生活」，就如同現代最耳熟能詳的一句廣告流行語「科技來自於人性」是同樣的道理。藝術是整個國家民族文化的重要支脈，有完整脈絡可尋，更是歷史的完美見證者，和語言、文字一樣具有同等的重要地位。

「當代水墨」自然是因應當代的藝術需求而存在，就像唐朝白居易說的：「文章合為時而著，歌詩合為事而作。」故無論是詩詞文學亦或是歌賦音律等創作都離不開時代，繪畫也是如此。對藝術創作者而言，藝術作品是作者的內心世界與現實世界的溝通橋樑，因為人有無限的可能，所以藝術也就有無窮無盡的價值等待著人們去創造、去努力地發掘並將它完美的呈現在世人眼前，讓人驚豔讚嘆，讓藝術作品與意義價值永久流傳。

第一節 省思與價值

一、創作研究的省思

繪畫是創造意境的藝術。²⁰⁹研究者在學習繪畫的過程中深刻體認到這句話的意義。所謂「萬事起頭難」，一開始學畫時覺得畫畫很難，水分控制很難，墨色濃淡乾濕掌握很難，色彩調配很難，拿軟的毛筆畫出質感硬梆梆的山石、樹木更難，什麼都難，什麼都不會。因此，單單第一幅畫〈圓照〉就得花了半年的時間才能算勉強完成。然而，學習至今個人覺得真正令人感受到困擾和煩惱的卻是「構圖」，創作最重要的是如何透過繪畫的形式來呈現心中所想要表達的情感，一件優良的好作品能讓觀者產生共鳴，以達

²⁰⁹漢寶德，《談美感》，台北市：聯經出版社，2007 初版，頁 287。

到一種共識共行、發人深省的教化意義，這是所有藝術創作者所追求的目標。因此，能創造出良好的、有創意性、適合自己想要的構圖比上述的種種繪畫技巧更難。

「構圖」，也就是南朝齊·謝赫在其所著的《古畫品錄》中所提到繪畫六法的「經營位置」。所以說，繪畫是創造意境的藝術是很正確的認知，在一幅畫的方寸框架之中，同樣的事物擺在不同的位置，它會神奇地展現完全截然不同的意境。所以，研究者認為「構圖」不僅是經營位置的考量，它已經具有一種「形式」上的設計美，這是個人在學畫的過程之中所體會的心得。

俗話說：「經驗累積智慧」，研究者從一個完全沒有接觸過水墨的門外漢開始學習水墨畫，在這過程中漸漸接觸並學習到「傳移模寫」、「應物象形」、「隨類賦彩」的繪畫觀察力。個人認為，不斷努力地練習，的確能增進繪畫技巧以致於慢慢臻至熟練。而「骨法用筆」和「氣韻生動」則要積累一定的功力再加上些許繪畫天分，才能達到爐火純青的境界。至於「構圖」則要具有形式設計上的審美眼光，漢寶德也是認為：「沒有形式的美，美就不存在…任何美的事物，必須符合形式的原則才稱得上美。」²¹⁰這也是研究者認為構圖很難的原因，指導老師也曾指出，這不只是研究者個人覺得構圖有難度的問題，而是大多數學習繪畫者共同有感的經驗，因為繪畫是創造意境的藝術，構圖就是在此小小的方寸位置之上「創造意境」，當然是有相當難度的。

在創作學習的歷程中，研究者也感受到「天下無難事，只怕有心人」這句話的真諦。本論文的繪畫作品共有十二幅，在指導老師葉教授悉心示範與耐心指正之下，一幅幅水墨作品陸續地完成，研究者發現個人對水墨的契合度與理解度大幅提高，對繪畫的掌控感覺增強，因此下筆揮灑之時能更有自信，每一幅畫完成的速度越來越快，圖畫的尺寸也越來越大幅，從第一幅畫需要半年時間完成到最後的一幅畫實際只需十四天。想一想，就連研究者自己都覺得很不可思議，這真應驗了「人有無限的可能」這句話，同時也激勵研究者未來從事水墨創作學習的目標與信心。

²¹⁰漢寶德，《談美感》，台北市：聯經出版社，2007 初版，頁 280。

二、創作研究的價值

《奇木的詩意空間》之各系列作品，是研究者以個人之生活體驗感受與見聞想法為構想創作而成，在學理基礎的探討中，以美感、詩學、當代水墨發展特質並結合西方繪畫藝術等文獻來支持研究的立論。雖說是個人的生活經驗，但卻也反映了現代社會的現象，內容展現出來的是「人與己」、「人與環境」的關係，如「心靈系列」中想要表達的是老人照護的問題以及個人安身立命，身心安頓的心境，這其實也就是一種「推己及人」、「己立立人，己達達人」以及「己所不欲，勿施於人」的創作表現。

現代的社會價值觀日趨功利，除了科技、醫學比往昔進步之外，人文素質與生活水平和平和二、三十年前的臺灣經濟環境相比不進反退。以前我們身處在那種「以國家興亡為己任，置個人死生於度外。」風雨飄搖的年代，人與人之間的相處，團結和諧，相親相愛，倡導禮義廉恥、發揚孝悌忠信精神，倫理與道德是十分看重的課題，因為它代表的是一種文化精神與社會秩序。因此，對於「老吾老以及人之老」、「幼無幼以及人之幼」的倫常觀念是非常穩固、牢靠的。然而，現在的社會價值觀在逐漸轉變，國中小學的國民義務教育早已經不教學生「道德與倫理」了，「笑貧不笑娼」的觀念也令人見怪不怪而習以為常，越來越多的家庭將年邁的父母長輩送往安養院，照護老人的外傭也越來越多，無形之中似有一股向下沈淪的詭譎力量，正在逐漸崩解整個國家社會的道德倫常，「孤獨」已經成為老人的宿命了嗎？在研究者的創作中蘊藏著豐富的情感與嚴肅的態度，而個人也堅信「因果」的存在，就算人在做沒有天在看，也有子孫晚輩在仿效啊！所謂：「十目所視，十指所指，其嚴乎！」²¹¹不正是這個道理嗎？

研究者認為，創作研究的價值不是以金錢來作為衡量的標準，而是一種對自我技藝有所肯定，對社會大眾有所惕勵或省思的正面價值。在研究者《奇木的詩意空間》創作中常以小爬蟲、小昆蟲、玉山圓柏或是木頭人來做為擬人的象徵，代表的是研究者個人

²¹¹賴明德等註譯，《四書讀本》，台北市：黎明文化出版，民76初版，頁17。註：語出〈大學·傳六·釋誠意〉曾子曰：「十目所視，十指所指，其嚴乎！」富潤屋，德潤身，心廣體胖。故君子必誠其意。

或者是芸芸眾生。而「詩意空間」則是我們現在身處的大環境，這個大環境不就是一個人生的大棋局嗎？我們都在這個棋盤空間裡扮演著自己的角色，卻不見得能也不見得敢勇於展現出屬於自己原有的本色，亦或可稱之為「本質」。因此研究者創作的「重生系列」與「偽裝系列」正是在凸顯一種人性的假面，俗語說：「害人之心不可有，防人之心不可無。」是道德沈淪讓人不再輕易相信任何人，亦或是人心不古而讓世風日下呢！人際之間的關係淡漠，讓人不得不戴著各種面具一層層的偽裝自己的本心，以求能自我保護，獨善其身。因此人際間變得越冷漠越偽裝，越偽裝越冷漠，惡性循環日益嚴重。研究者的各系列作品就是希望能讓觀者在現今的功利社會中，可以重新省思人我之間的關係，卸下冷漠的面具，給社會些許友好的溫暖，找回人與人之間的關懷情與信任感，是本創作研究的存在價值。



第二節 期許與展望

「閒雲潭影日悠悠，物換星移幾度秋。」²¹²學習水墨繪畫至今四年有餘，乍聽之下似乎學習的時間很長，但對研究者而言感覺卻有如白駒過隙般晃眼即逝的匆忙。以前常聽長輩們說，要當學徒學技術至少也得三年六個月才可能出師學到技藝，當時因為事不關己並沒有特別在意，然而自從習畫之後，這幾年來還真是感觸良多，尤其是像研究者這種一無所知，從無到有，一切從頭開始接觸新領域，學習新事物的門外漢而言，更是對「台上一分鐘，台下十年功」能夠深刻地體會。所謂「學而後知不足」，對於當代水墨學習日深越是感到學問之深奧和自己知識的淺薄，學海無涯沒有盡頭，研究者卻是知道「終身學習，終身受用」的道理，將來必也秉持虛心求知的精神繼續學習以求精進。

一、尋求自我創作的風格

有句話說「噴泉之所以漂亮，是因為它有了壓力。」一齣知名的偶像劇也有過這樣一句經典的台詞：「有故事的人，才能創作出璀璨的作品。」雕刻大師朱銘曾經這樣說：「當毛毛蟲蛻變成蝴蝶時，只有毛毛蟲知道牠在成長，而旁人從外表觀察，無法瞭解毛毛蟲與蝴蝶的關係。」²¹³研究者本論文創作的最後兩幅作品，就是在闡述毛蟲蛻變成蝴蝶，生命繁衍「生生不息」的意義。有時，適當的壓力可以給創作者更好的腦力激盪，人往往要生存在逆境之中才更容易成長茁壯。

俗諺：「雞蛋，從外打破是食物，由內突破是生命。」個人認為「藝術」不僅只是「技術」，藝術重要的是創作者內心的思考與參悟。很多的人將學業當作是一種過程，

²¹²呂自揚，《歷代詩詞名句析賞探源》，高雄市：河畔出版社，民79，頁434。註：唐·王勃〈滕王閣〉，原詩：「滕王高閣臨江渚，佩玉鳴鸞罷歌舞；畫棟朝飛南浦雲，珠簾暮捲西山雨。閒雲潭影日悠悠，物換星移幾度秋！閣中帝子今何在？檻外長江空自流！」

²¹³楊孟瑜，《刻化人間》，台北市：天下文化出版社，1997，頁4。

重點是那一張學歷文憑。因此，在畢業的幾年後就將往日所學逐漸淡忘最後歸於原形。這是多麼可惜，多麼暴殄天物之事啊！研究者認為我們應該學習朱銘的藝術精神，將藝術的種子，種活在自己的心田裡。讓我們能夠舉手投足之間便是藝術，達到一種隨心所欲的境界，我們不只是在學藝術，更是在體會人生。因此，創作必須要突破，要尋找屬於自我的創作風格，走出自己應該走的路才是最重要的。

二、回歸自然勇往直前

研究者認為，能在藝術上有所成就之人，必然具有一定程度的美質，是「美」的讚詠者，雖然在二十世紀之後藝術逐漸脫離了美的範疇，已經不等同於美了，但不可否認的，若藝術家不具備美感，又如何知道藝術與美的價值與分別。個人認為，「美」要能與「真」、「善」結合，有真有善才美。因此，人要回歸自然，要找回赤子之心，更要學會從藝術中去尋找自我存在的價值。

善良，是藝術創作者應有的基本特質…藝術家要過單純而自然的生活，要回歸自然，要有童心，才不會被感染。²¹⁴在藝術的學習上我們學的不只是技術，更是要學習為人處事的方式與態度。研究者認為，人要保有純真善良的心，人若不純真，在藝術上也很難有所成就。而從事創作除了技藝的精進之外，「開拓視野」也很重要，能多看多聞、才能學更多的新知，開闊自己的思維。個人曾想過為何會被「構圖」所困擾，是不是自己的想像力已經逐漸僵化，無法跳出舊有的窠臼框架，沒有了新的故事當然也就不會有令人感動、驚豔的好作品。因此，研究者將來會帶著藝術的心去旅行，勇往直前地去充實、吸收自己不足的內在，所謂「讀萬卷書不如行萬里路」，希望有朝一日能夠走出自己的藝術之路。

²¹⁴楊孟瑜，《刻化人間》，台北市：天下文化出版社，1997，頁 255-270。

參考文獻

一、 中文參考資料

- 王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，民 84。
- 王秀雄，《藝術批評的視野》，台北市：藝術家出版社，2006 初版。
- 王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書公司，2013。
- 王鍊登，《審美學》，台中市：台灣科技美學發展協會，民 101。
- 王國維，《人間詞話》，上海市：上海古籍出版社，2009 年 9 月第 14 版印刷。
- 王慶臺，《中國木雕的文人情懷—王慶臺木雕創作展》，台中市：省立美術館，民 83。
- 王文科，《質的教育研究法》，台北市：師大書苑出版四版，民 89。
- 文潔華主編，《朱光潛當代中國美學》，香港浸華大學人文學術叢書：中華書局，1998。
- 孔新苗，《中西美術比較》，濟南市：山東美術出版社，2008。
- 史鴻文，《中國藝術美學》，鄭州市：中州古籍出版社，2003。
- 史作檉，《水墨十講 哲學觀畫》，台北市：聯豐書報社，民 97。
- 加斯東·巴舍拉著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，台北市：張老師文化，2003。
- 朱光潛，《談美》，台南市：大夏出版社，民 77。
- 朱榮智，《向人生問路》，台北市：黎明文化事業公司，民 82。
- 朱銘，《朱銘雕刻系列之 1—人間》，台北市：藝風堂出版社，民 75。
- 江鶴，《台灣木雕產業創新管理》，台中市：天空數位圖書，2010。
- 安海姆著、李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北市：雄師圖書公司，1982。
- 李沛，《水墨山水畫創作之研究》，台北市：文史哲出版社，民 84。
- 李添富主編，《洪葉活用成語典》，台北市：洪葉文化出版，1999。
- 李美蓉，《雕塑—材料、技法、歷史》，台北市：北市美術館，民 83。
- 李霖燦，《中國畫史研究論集》，台北市：台灣商務印書館，民 59。
- 李澤厚，《美學四講》，台北市：三民書局，民 85 初版。
- 李澤厚，《華夏美學》，台北市：三民書局，民 85 初版。

呂自揚，《歷代詩詞名句析賞探源》，高雄市：河畔出版社，民 79。

村上隆著、長安靜美譯，《藝術戰鬥論》，台北市：大鴻藝術公司出版，2010。

林銓居，《隱士·才情·余承堯》，台北市：雄師圖書出版，民 87。

吳超然，《台灣現代美術大系水墨與書法》，台北市：文建會，2003。

周新富，《教育研究法》，台北市：五南圖書出版，2007。

宗白華，《宗白華全集第三卷》，合肥市：安徽教育出版社，1994。

姚一葦，《藝術的奧秘》，台北市：台灣開明書店，民 57。

威爾·岡波茲著、陳怡錚譯，《現代藝術的故事》，台北市：大是文化出版，2016。

袁行霈，《中國文學史上冊》，台北市：五南圖書出版，2002。

袁行霈，《中國文學史下冊》，台北市：五南圖書出版，2002。

袁愈葵譯詩，《詩經》，台北市：台灣古籍出版社，2000。

馬世聰，《繪畫基礎》，台北縣：全華圖書出版，2008。

席勒，《美育書簡》，台北市：丹青圖書有限公司，民 76。

時報文化，《春夢秋雲—詞選》，台北市：時報文化出版，民 73。

倪再沁，《水墨畫講》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2005。

凌繼堯，《美學十五講》，北京市：新華書店，2010 年 3 月第 12 次印刷。

凌繼堯，《美學的十五堂課》，台北市：五南出版社，2007。

許慎撰、段玉裁校，《說文解字注》，高雄市：復文圖書出版社，2008。

許麗雯編著，《你不可不知道的 300 幅名畫及其畫家與畫派》，台北市：佳赫出版，2010。

陳懷恩，《圖像學—視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果出版，2008。

陳慶輝，《中國詩學》，台北市：文史哲出版社，民 83。

國立歷史博物館，《雕刻》，台北市：國立歷史博物館出版，民 78。

曾肅良，《意象構成水墨》，台北市：文建會，2004。

張長傑，《現代工藝概論》，台北市：三民書局，民 82。

張家蕙，《中國倫理思想導論》，台北市：黎明文化出版社，民 86。

張嘉文主編，《辭海》，台北縣：鐘文出版社，民 89。

黃任來主編，《藝術與人文教育上冊》，台北縣：桂冠圖書公司，2003 再版一刷。

黃椿昇，《藝術導論談美》，台北縣：全威圖書有限公司，民 91 初版二刷。

傅抱石，《中國繪畫理論》，台北市：里仁書局，民 74。

- 傅佩榮，《境界的嚮往》，台北市：財團法人洪健全教育文化基金會，1994。
- 傅佩榮，《傅佩榮解讀倫語》，台北縣：立緒文化出版，民 88。
- 傅佩榮，《傅佩榮解讀莊子》，台北縣：立緒文化出版，2002。
- 傅佩榮，《傅佩榮解讀老子》，台北縣：立緒文化出版，2003。
- 傅佩榮，《傅佩榮解讀孟子》，台北縣：立緒文化出版，2004。
- 傅佩榮，《傅佩榮解讀易經》，台北縣：立緒文化出版，2005。
- 傅錫壬，《新譯楚辭讀本》，台北市：三民書局出版，民 65。
- 湯瑪斯·華騰伯格 (Thomas E. Wartenberg) 著、劉藍玉、張淑君譯，《論藝術本質》—
杜威，藝術即經驗 (art as experience)，台北市：五觀圖書出版，2004。
- 賈馥茗、楊深坑主編，《教育研究法的探討與應用》，台北市：師大書苑，2000。
- 葛路，《中國古代繪畫理論發展史》，台北市：丹青圖書有限公司，民 76。
- 彰化縣政府，《李松林木雕選集》，彰化縣：松林藝術雕刻中心出版，民 78。
- 蔡清田，《教育行動研究》，台北市：五南出版社，2000。
- 漢寶德，《漢寶德談美》，台北市：聯經出版事業，2004。
- 漢寶德，《談美感》，台北市：聯經出版事業，2007。
- 鄭惠美，《山水·獨行·席德進》，台北市：雄師圖書出版，民 85。
- 劉墉，《唐詩句典》，台北市：水雲齋文化出版，民 80。
- 賴明德註譯，《四書讀本》，台北市：黎明文化出版，民 76 初版。
- 薛平海主編，《美術·傳播·印象》，台中市：台灣省立美術館，民 81。
- 謝碧娥，《杜象詩意的延異：西方現代藝術的斷裂與轉化》，台北市：秀威資訊科技，2008。
- 謝東山，《台灣當代藝術》，台北市：藝術家出版社，民 91。
- 謝里法，《紫色大稻埕》，台中市：國立台灣美術館，民 97。
- 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社。
- 蕭瓊瑞，《島嶼測量》，台北市：三民書局，2004。
- 蕭瓊瑞，《圖說台灣美術史》，台北市：藝術家出版社，2005。
- 蕭瓊瑞，《台灣現代美術大系抽象抒情水墨》，台北市：文建會，2004。
- 羅龍哲，《哲學的天籟—莊子》，台北市：時報文化，1998。

二、 期刊及研討會論文

王蘭亭、陳怡誼，〈紋章徽飾圖像應用於包裝及服裝設計之視覺傳達研究〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與藝術學刊第三期》，2011。

李芷葳、陳國傑、蕭文杰，〈論中國寫意繪畫與西方表現主義之異同〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與藝術學報第二期》，2010。

許甄倚，《棲居的詩學—陳黎作品中的空間印象與人文關懷》，第三屆花蓮文學研討會，花蓮縣：文化局，2005。

葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，南華大學視覺與媒體藝術學系《美學與視覺藝術學刊第5期》，2013。

三、 學位論文

邱俊達，《朝向詩意空間—論巴舍拉〈空間詩學〉中的現象學》，國立中山大學哲學研究所碩士論文，民 98。

李素月，《本質·禪機—「舞動中的張力」水墨創作研究》，國立臺灣師範大學藝術學院美術學系美術創作班碩士論文，民 100。

洪朝家，《建構龍形繪畫語言—洪朝家之水墨創作論述》，南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班碩士論文，民 100。

施丞泰，《傳統工藝產業轉型文化創意產業的行銷策略探討》，國立中正大學行銷管理研究所碩士論文，2009。

葉美櫻，《從樹木體現出生命力量》，國立臺灣師範大學美術研究所水墨創作組碩士論文，民 100。

黃鼎鈞，《變形·反變形—黃鼎鈞水墨繪畫創作論述》，南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班碩士論文，民 103。

溫建凱，《人·慾望—溫建凱之現代水墨創作論述》，南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班碩士論文，民 104。

劉如珍，《清堅如玉 林立高山—玉山、圓柏水墨創作》，國立臺灣藝術大學美術學院書畫藝術學系在職專班碩士論文，民 104。

鄭霈琪，《鵝思蕉情—鄭霈琪水墨創作論述》，國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，民 101。

四、 網路資料

國立傳統藝術中心，《傳統藝術概論》，網址：

<http://www.ncfta.gov.tw/ncfta-ce/c01/index.aspx>(上網日期：2016 年 2 月 19 日)。

黃燕雀，《各種應用花器的造型—奇木根幹應用》，財團法人花藝文教基金會，網址：

<http://www.florist.org.tw/d/d9436.htm> (上網日期：2016 年 2 月 24 日)

黃俊榮，《極品樹瘤—精品收藏新風潮》，中時電子報，網址：<http://tw.news.yahoo.com/>(上網日期：2016 年 3 月 16 日)。

萬煜瑤，文化部網站，《木工藝—台灣大百科全書》，網址：<http://taiwanpedia.culture.tw/>(上網日期：2016 年 2 月 24 日)。

魏炎順、江韶瑩，文化部網站，《台灣工藝總論—台灣大百科全書》，網址：

<http://taiwanpedia.culture.tw/>。(上網日期：2016 年 2 月 24 日)。