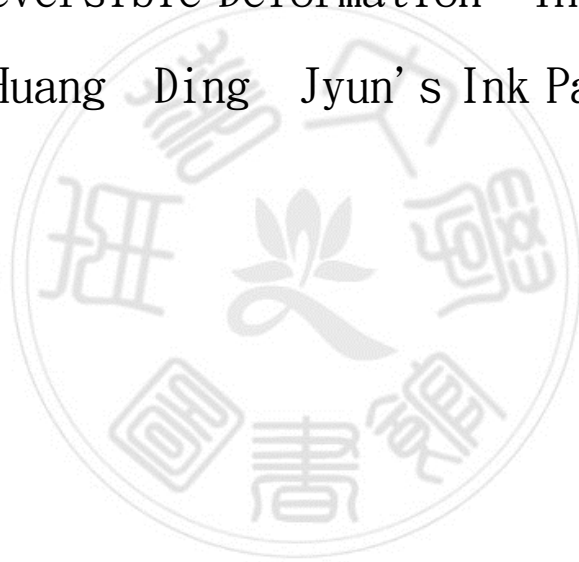


南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系

碩士論文

「變形·反變形」－黃鼎鈞水墨繪畫創作論述
Deformation · Reversible Deformation - The Discussion and
Research of Huang Ding Jyun's Ink Painting Creation



研 究 生：黃鼎鈞

指 導 教 授：葉宗和

中 華 民 國 一 〇 三 年 六 月

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

變形·反變形 - 黃鼎鈞水墨繪畫創作論述

Deformation · Reversible Deformation - The Discussion

and Research of Huang Ding Jyun's Ink Painting Creation

研究生：黃鼎鈞

經考試合格特此證明

口試委員：孫永忠
葉宗和
謝碧娥

指導教授：葉宗和

系主任(所長)：謝碧娥

口試日期：中華民國一〇三年六月十三日

謝 誌

本篇論文從無到有，一點一滴地滿滿累積到完成，已經發了四年時間，畢竟創作論述是一種嚴肅的學術研討，所以在過程中時分發費時間，其中許多老師和同學多有幫忙推薦書，來使作者的創作可以吸取更多方面的知識，這對本研究是幫助相當大的。

在創作研究中因為創作者本身學理基礎和技法方面多懵懵懂懂，所以在一路中碰撞撞，所以每張作品幾乎多有拿去請教老師，重開頭的布局到用墨用色的搭配以及作品中的內涵與寓意，多有很大的收穫，所以本創作作品中仍有擺設第一張作品到後一張作品，可以看出明顯的改變和進步。

另外特別需要感謝指導老師葉宗和教授，在這四年的期間非常耐心的教導，從大學到現在多收益良多，特別在繪畫和知識方面多有提供特別的看法和建議，可以使本創作順利完成。

此外還要感謝在初試和口試期間的指導教授王源東教授和謝其昌教授的點醒和教導，來使本創作更加順暢與完整。

最後感謝家人和師長的諒解與耐心教導，謹以此論文獻給敬愛的老師、親友和友幫忙的人。

摘 要

本研究從「變形·反變形」的研究中，綜合出「變形·反變形」是相反又相成，並具有形而上之抽象思考的內涵，亦同時也包含形而下之生態問題，創作技巧、媒材、作品品質等。從形而上的論點言「變形·反變形」乃是萬事萬物生成的規律，是一種不變的道，形而下而言，「變形·反變形」強調生態、形式多元化、多樣化，多樣化與一，是一體兩面，且統合在一起，才能呈現出藝術生命力。

本研究的目的是在於探討人和自然的生存互動關係，建立起「變形·反變形」的美學思想，並建構個人繪畫風格。

為了更有效能的完成本研究，呈現個人獨特的繪畫風格，採行了哲學研究法、藝術史研究法、觀察研究法、行動研究法。以哲學研究法分析歸納和整理出美學內涵、美學理念；應用藝術史研究法，探討歷代藝術發展過程有「變形·反變形」的發展沿革及作品風格特徵與表現技法；應用觀察研究法，收集本研究主題樹木之生態，以作為創作的基礎；行動研究法強調創作過程中與創作理念的互動與個人創作的心得。

「變形·反變形」的美學架構於多元化、多樣化與一的和合統一整體，是一種天人合一，不偏於人，亦不偏於物的美學特徵。為了體現和的、整體的，又具現在感、時代氣息的繪畫創作，變形、抽象、誇張、擬人創作四種類型，並將作品歸類為幾何系列、切割系列、黑白系列三種創作系列，藉此呈現個人的創作風格。

創作研究過程是一種自我肯定的過程，也是一種自我否定的過程，在自我肯定中獲得研究方向。在自我否定中獲得超越的動力。從「變形·反變形」研究中感受人不能固步自封一成不變，要與時俱進，但也要遵守事物的發展規律原則。

關鍵字: 水墨、數位輸出、樹、環保、變形

Abstract

The study concluded “ deformation and anti-deformation ” is opposite and complementary to each other, and involved the metaphysical meaning of abstract thinking, but also has ecological issues. From the metaphysical perspectives, “deformation and anti-deformation” emphasized ecology, multicultural, and diversification to show the vitality of the arts.

The purpose of this study was to investigate the interaction between man and nature to survive, establish deformation and anti-deformation aesthetics, and construct a personal painting style. In order to reflect the harmony of the painting, the whole, and flavor of modern creative painting, the researcher used deformation, exaggeration, abstract, and anthropomorphic types of creation. The creative works are classified as geometric series, cutting series, black and white series to show personal creative style.

The study included philosophy, art history, observation, and action research methods to explore deformation and anti-deformation of ancient art development and focused on the creative process and ideas of interactive and personal creative experience and to collect the research topic- the ecology of “Tree.”

Key words : Ink Painting 、 Digital Output 、 Tree 、 Environmentally friendly 、 Deformation

目次

| | |
|--------------------------|------|
| 謝誌..... | I |
| 摘要..... | II |
| Abstract..... | III |
| 目次..... | IV |
| 圖次..... | V |
| 表次..... | 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..... | 11 |
| 第四節 創作研究範圍..... | 17 |
| 第二章 學理基礎 | 18 |
| 第一節 「變形·反變形」繪畫美學..... | 18 |
| 第二節 東方的繪畫美學思想與流派..... | 23 |
| 第三節 西方的繪畫美學思想與流派..... | 37 |
| 第四節 現代水墨..... | 42 |
| 第三章 創作理念與實踐 | 45 |
| 第一節 創作理念分析..... | 45 |
| 第二節 創作實踐..... | 52 |
| 第三節 創作表現意涵..... | 58 |
| 第四章 作品詮釋 | 67 |
| 第一節 幾何系列..... | 68 |
| 第二節 切割系列..... | 79 |
| 第三節 黑與白系列..... | 90 |
| 第五章 結論 | 101 |
| 第一節 省思與價值..... | 101 |
| 第二節 期許與展望..... | 102 |
| 參考書目 | 103 |

圖次

| | |
|---------------------------------|----|
| 圖 1.1 唐吳道子，〈八十七神仙卷〉 | 5 |
| 圖 1.2 明藍瑛〈畫雪景〉 | 5 |
| 圖 1.3 清王翬〈千巖萬壑圖〉 | 5 |
| 圖 1.4 研究流程圖 | 10 |
| 圖 1.5 太極圖 | 12 |
| 圖 1.6 五代展子虔〈遊春圖〉 | 14 |
| 圖 1.7 五代關仝《關山行旅》 | 14 |
| 圖 1.8 元倪瓚〈容膝齋圖〉 | 15 |
| 圖 1.9 清高簡〈仿宋元山水八幀之一〉 | 15 |
| 圖 1.10 吳哥窟 | 16 |
| 圖 1.11 森林大樓 | 16 |
| 圖 2.1 〈舞蹈牧放戰爭圖〉 | 24 |
| 圖 2.2 〈太陽神巫祝圖〉 | 24 |
| 圖 2.3 〈人面魚紋盆〉 | 24 |
| 圖 2.4 〈銅人面具〉 | 25 |
| 圖 2.5 〈青銅神樹〉 | 25 |
| 圖 2.6 〈青銅紋飾〉 | 27 |
| 圖 2.7 馬王堆的帛畫 | 28 |
| 圖 2.8 宋郭熙〈秋山行旅圖〉 | 32 |
| 圖 2.9 宋李唐〈萬壑松風圖〉 | 32 |
| 圖 2.10 宋米芾〈春山瑞松圖〉 | 32 |
| 圖 2.11 元吳鎮〈雙松圖〉 | 33 |
| 圖 2.12 元倪瓚〈古木幽篁圖〉 | 33 |
| 圖 2.13 康斯塔伯〈玉米田〉 | 40 |
| 圖 2.14 約瑟夫·瑪羅德·威廉·透納〈冰川和阿沃河的源頭〉 | 40 |
| 圖 2.15 梵谷〈柏樹與兩個人〉 | 40 |
| 圖 2.16 達利《倒影變成大象的天鵝 | 40 |
| 圖 2.17 莊連東〈夜鶯低吟〉 | 43 |
| 圖 2.18 葉宗和〈演化方程式〉 | 43 |
| 圖 2.19 陳世忠，〈廣常溪聲〉 | 44 |
| 圖 3.1 創作實踐規劃圖 | 51 |
| 圖 3.2 參考作品 1 | 53 |
| 圖 3.3 創作者實驗 1 | 53 |
| 圖 3.4 參考作品 2 | 53 |
| 圖 3.5 創作者實驗 2 | 53 |

| | |
|-------------------------|----|
| 圖 3.6 參考作品 3..... | 54 |
| 圖 3.7 創作者實驗 3..... | 54 |
| 圖 3.8 參考作品 4..... | 54 |
| 圖 3.9 創作者實驗 4..... | 54 |
| 圖 3.10 參考作品 5..... | 55 |
| 圖 3.11 創作者實驗 5..... | 55 |
| 圖 3.12 參考作品 6..... | 55 |
| 圖 3.13 創作者實驗 6: | 55 |
| 圖 3.14 參考作品 7..... | 56 |
| 圖 3.15 創作者實驗 7..... | 56 |
| 圖 3.16 參考作品 8..... | 56 |
| 圖 3.17 創作者實驗 8..... | 56 |
| 圖 3.18 柏油路面 | 59 |
| 圖 3.19 牆面..... | 59 |
| 圖 3.20 水泥路 | 59 |
| 圖 3.21 〈裂變〉局部..... | 59 |
| 圖 3.22 〈破碎的樹林〉局部..... | 59 |
| 圖 3.23 逆光樹..... | 59 |
| 圖 3.24 水中倒影 | 60 |
| 圖 3.25 〈森林之肺〉局部 | 60 |
| 圖 3.26 變色葉 | 61 |
| 圖 3.27 〈一葉一世界〉局部..... | 61 |
| 圖 3.28 USB..... | 62 |
| 圖 3.29 〈人造樹〉局部..... | 62 |
| 圖 3.30 幼苗 | 63 |
| 圖 3.31 〈復原與奇蹟〉局部..... | 63 |
| 圖 3.32 玻璃球 | 64 |
| 圖 3.33 〈希望〉局部..... | 64 |
| 圖 3.34 樹幹 | 65 |
| 圖 3.35 樹年輪..... | 65 |
| 圖 3.36 〈樹拓〉局部..... | 65 |
| 圖 3.37 電線桿..... | 66 |
| 圖 3.38 〈轉輪〉局部..... | 66 |
| 圖 4.1 黃鼎鈞 〈森林之肺〉 | 70 |
| 圖 4.2 黃鼎鈞 〈圓〉 | 72 |
| 圖 4.3 黃鼎鈞 〈一葉一世界〉 | 74 |
| 圖 4.4 黃鼎鈞 〈轉輪〉 | 76 |
| 圖 4.5 黃鼎鈞 〈樹拓〉 | 78 |

| | |
|-------------------------|-----|
| 圖 4.6 黃鼎鈞 〈破碎的樹林〉 | 81 |
| 圖 4.7 黃鼎鈞 〈裂變〉 | 83 |
| 圖 4.8 黃鼎鈞 〈復原與奇蹟〉 | 85 |
| 圖 4.9 黃鼎鈞 〈蝶變〉 | 87 |
| 圖 4.10 黃鼎鈞 〈蠟燭〉 | 89 |
| 圖 4.11 黃鼎鈞 〈希望〉 | 92 |
| 圖 4.12 黃鼎鈞 〈神經〉 | 94 |
| 圖 4.13 黃鼎鈞 〈老樹之夏〉 | 96 |
| 圖 4.14 黃鼎鈞 〈腐蝕〉 | 98 |
| 圖 4.15 黃鼎鈞 〈人造樹〉 | 100 |



表次

| | |
|-------------------------------|----|
| 表 3.1 「變形・反變形」實驗技法對照一覽表 | 53 |
| 表 4.1 作品系列分類一覽表 | 67 |



第一章 緒 論

藝術源於生活，是文化的一部份¹，而文化具有變動不居的特質，因此藝術位於傳統的基石上，追求符合生命志趣、環境、個性與時代的旨趣與品味。又自然造化的事事物物有其生成發展的道理與規律，也多有其自身的形形色色的實像，有其常理的一面，也有其多元變化的一面。為探討藝術文化變動的特質與自然演變造化的生成變化的道理的特由藝術「變形·反變形」之議題的審美創造手法，如何用現實生活與想像來經營中國繪畫創作與欣賞的美學命題，結合東方和西洋的有關論說，來形塑藝術風格與藝術價值。變形、反變形的美學論點與創作的命題，即是本創作研究所探討的重點，本章擬以研究動機與目的，研究方法與步驟，研究架構與範圍、名詞解釋逐一加以說明。

第一節 創作研究動機與目的

高木森(1942—)說：「藝術不是實物的再現，而是現實與虛構的結合」²。說明了藝術表現強調客觀事物忠實的再現，同時也重視主觀情感能動性的發揮。本研究藉由變形·反變形來探討客觀事物的意匠表現，及追求與主觀思想情感的結合與發揮³。以下就一、創作研究動機。二、創作研究目的。分別說明之。

一、創作研究動機

中國已知的繪畫史從漢、唐、宋、元、明、清至今已有兩千多年的歷史傳承，在每個朝代多有不同的畫法流派和繪畫思想，並有所演變，呈現多彩多姿的繪畫風格與多元文化繪畫品味。近年西方文化跟東方文化之間互相交流，對水墨繪畫、生產方式和思想思維造成巨大衝擊，面對這一波文化的新思潮，讓創作者思考水墨因該要如何應變，是全盤西化呢？因為全盤西化會去除水墨固有特色。還是堅守傳統路線固步自封？固步自封，畫地為牢，自我會無法突破，畫面無法適應現代人的欣賞意味，有如

1 國民教育社群網，九年一貫課程與教學：

<http://teach.eje.edu.tw/9CC/fields/artHuman-source.php>（瀏覽日期：2014年1月25日）。

2 高木森，《明山淨水—明畫思想探微》，台北市：三民書局，2005，頁225。

3 李可染，《李可染畫論》，台北市：丹青藝術叢書，1986，頁74。

潘天壽(1897—1971)曾提過：「東方繪畫之基礎，在哲理；西方繪畫之基礎；……若徒眩中西折衷以為新奇；或西方之傾向東方，東方之傾向西方，以為榮幸；均足以損害兩方之特點與藝術之本意。」⁴，然而不能隨隨便便地吸取，必須研究和實驗，否者會失去獨特風格，為此以「變形·反變形」將作為研究主題整理出創作者的美學命題，希望在東方和西方美學的兼容並蓄下，從歷代傳統繪畫史的資料裡綜合出創作心得與理論，並將研究所得的理論，經由創作視覺化，使理論創作結合，以作為研究與創作的基礎。

然而這些繪畫和思想多數可以經過假說、實驗，無論失敗或成功多可以得到新的知識或想法，但西方影響的不只是文化，還有改變中國生產方式的機械，西方引進的機械科技雖然便利，同時也帶來了大量的汙染，其他生物生存的環境在不到幾百年就被人類壓縮和迫害，再隨著近年來人們對土地和資源的需求日漸增大，開始把人類的領土往森林擴張；森林有白天行光合作用之處，可以將多餘的二氧化碳處理成生物所需的氧氣，所以在巴西的亞馬遜森林有著「地球之肺」⁵之美名，再加上森林還有淨化水源等等功能，不過隨著人類大量開發森林，再加上空氣汙染每年上升，少量的森林無法處理大量的二氧化碳而造成了地球的環境突變，像是聖嬰現象和日溫差變大，颱風一次成雙，這些狀況會愈來愈多⁶。所以創作者藉著這篇論文的探討發表，從水墨創作的系列中找出相關的話題，因為畫具有教育功能，可以將利害關係跟心得書寫於本論文，可以有彩繪出人們心中想像模擬出的未來狀態，是好或壞的發展，藉以用來警惕世人。

二、創作研究目的

在這變遷快異的時代，日新又新是一種常態，每天的日月輪迴，風雲變化是必然的結果。本節創作目的強調環境的重要性，以創作中的樹加以模擬人、樹和環境之間的因果關係。本研究「變形·反變形」的美學論說，並結合樹的生態和內涵來作為探討，本研究的主要目的有三個：

（一）探討人、樹和環境的生存互動關係

4 盧忻，《潘天壽》，台北市：藝術家出版社：2001，頁 269。

5 台灣環境資訊協會：

<http://e-info.org.tw/node/87499>，(瀏覽日期：2014年5月05日)。

6 Greenpeace 綠色和平：

<http://www.greenpeace.org/taiwan/zh/campaigns/forests/> (瀏覽日期：2014年1月20日)。

人常常以人定勝天和人是萬物之主的角來看待周遭的自然生物和生態圈，並且不斷的開發森林破壞自然環境，直到近年氣候變化異常、天災不斷才開始反思，地球是人唯一的棲息地，所以人和環境因該是平等的。而樹在人的眼中有如石頭一般，他看似不會動，不會說話，人類大多只是砍伐當原料，但是他在自然界中所做的貢獻卻是十分重要的。所以本創作中將以樹為主題，並用各種方式來詮釋樹，並做為「以畫代教」來說明樹－環境的重要性和無可取代性。

(二) 彙整「變形·反變形」的美學思想

本研究從文獻探討的梳理及東西美學的研究，再以個人創作理念，嘗試建立起系統「變形·反變形」的美學思想。

(三) 建構個人獨特的繪畫風格

繪畫創作是人的情感抒發，在加上繪圖的習慣每人多有不同的習性，所以本研究注重以水墨異於傳統的形式、技巧和不同媒材去創作和各方面的實驗以打造屬於個人的繪畫風格，像是以具當代感覺水墨繪畫風格和電腦輸出等多元風格類型加以呈現。

第二節 創作研究方法與步驟

創作不是一味模仿，是需要系統性的美學理論基礎和梳理對於自然事物深切的感悟，並彙整成完整的創作來源，所以本節先將這些步驟和需求加以整理並將規劃成四個研究方法以下以探討說明之。

一、研究方法

(一) 哲學研究法

哲學研究法以東方和西方兩方哲學主張對繪畫、美學影響，甚至於引發繪畫發展方向，希望藉由哲學研究法的探討，釐清中西美學的異同與交流，並進而融合成為個人美學，激發個人創作研究方向。

本研究以哲學的程序意義，以理性判斷分析處理研究的問題，採行蘭克福特

(Lankford, 1992—)⁷所提出程序作為探討的步驟，其程序方法為 1.辨明理由。2.澄清理念。3.綜合理念。4.提供建議與提供問題。

首先應用辨明理由方法來說明本研究的動機與目的。應用澄清理念的方法，說明「變形·反變形」的意涵，東方西方繪畫美學思想與流派。應用綜合理念方法歸納出「變形·反變形」繪畫美學思想，從中綜合、歸納成個人的創作理念，並依創作者的創作理念總結歸納出個人的創作規劃與創作類型。到最後以提供建議與提供問題的方法，並將創作者對「變形·反變形」的創作理念，應用形式、技巧、媒材給予以視覺化，在創作研究中不斷省思、探討、修訂、增強、補充，發揮品質的智慧。追求高品質的創作，務必使理論與創作結合，整個創作研究的過程成果可作為創作者再次研究的基礎。

哲學與研究方法程序分明，步驟嚴謹，可使研究者確保研究品質，畢竟人們靈動的心，事物的多樣、複雜性，加上繪畫風格沿用的變遷演繹，豐厚多元化，系統性的研究方法，才能獲得研究的品質。

(二) 藝術史研究法

藝術史在歷史長河積累沉澱下，匯集多人的智慧結晶，舉凡繪畫風格的遞變、演成繪畫思潮的風起雲湧及與繪畫作品、時代背景的關係、畫家作品的創作及與思想內容…等都足以提供創作者的梳理彙整，以作為美學理論系統性研究、風格的借鏡、創作技法的探討、審美欣賞的內涵等……，以下說明之。

1.美學思潮、繪畫理論系統性研究：

繪畫史中著錄了許多畫家、文人等對繪畫所提出美學理論、議題，如果能以科學方法做系統的研究，必能從中梳理美學理論的涵養，並作為創作的基礎。

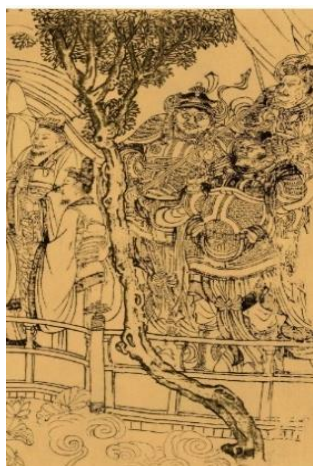
2.繪畫風格的探詢：

繪畫風格可區分為個人的風格、地域性的風格、時代性的風格與國家民族性的風格，如果想對於繪畫風格做全盤性的、統整性的了解與掌握，唯有從繪畫作品著手方可得。創作者借繪畫風格的傳承演變的規律與因果關係的探究，可以從中豐富自己的創作泉源，更可創造出屬於自己的獨特繪圖風格。

每個時代的畫家都有他創作技巧的特色，如唐代吳道子的作品如〈八十七神仙

7 黃宇立，《「有無」、「虛實」之審美創造碩士論文》，嘉義市：嘉義大學視覺藝術系碩士論文，2003，頁6。

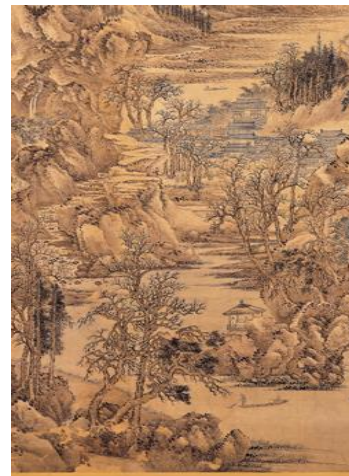
卷)(圖 1.1)中的樹，少墨但線條的力度強烈。明清的筆墨如明藍瑛〈江皋暮雪圖軸〉(圖 1.2)和清王翬〈千巖萬壑圖〉(圖 1.3)中的樹木千姿百態，頗饒生機，墨和彩層次豐富，每個時代畫家多創作出屬於他個人獨特的創作形式符號，從他們的作品，樹表現中，可以感受到畫家中對生活中的樹造型，如何去繁化簡，改變成獨特符號，學習以成就個人繪畫獨特的樹木繪畫語言。



▲圖 1.1 唐吳道子，《八十七神仙卷》局部
媒材：絹本設色
尺寸：292x30cm
圖片來源：《八十七神仙卷臨摹範本》



▲圖 1.2 明藍瑛《江皋暮雪圖軸》局部
媒材：絹本設色
尺寸：141.6x55.9cm
圖片來源：《中國山水畫〈清代卷下〉》



▲圖 1.3 清王翬《千巖萬壑圖》局部
媒材：水墨設色
尺寸：254.1x103
圖片來源：《故宮書畫館第六編》

3. 視覺文化的觀看：

從繪畫史系列排列出畫家之創作作品中，可看出畫家因思潮、地域環境、政經背景的綜合激盪下，作品創作內容中會引用象徵物件，或符號意義……等呈現當代的精神、思想特色，因此創作者們可從藝術所留下來的作品中，觀看到象徵和符號等的應用，及如何誇張變形等手法來完成作品，這都是需要細心觀看與學習，對於視覺文化的議題，具有很深的意涵。

(三) 觀察研究法

觀察研究法有數種方式，在本研究中應用的乃是自然觀察和實驗觀察研究……等項目，自然觀察，乃是到自然環境實地調查、紀錄、拍製照片，或是對景寫生所以在美術繪畫方面應用比較多。東方寫生方式與西方多很類似，但又不盡相同，寫生是將實景經由腦中處理，將實景轉化成簡易形式線條。在中西方多少有此類似，中方是應用線條強化變化來區分，西方則是使用強調光源變化來改變色彩變化。在董其昌

(1555—1636)《畫禪室隨筆〈卷二〉》：「讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，立成鄴鄂。」⁸就有提到出外尋找靈感的來源，而不是一味在室內，觀看資料，亦親自觀察實物；像是五代黃筌將各式各樣的生物寫生成稿，再成彙整冊〈珍禽圖〉，由此可見前人就有到實景探查，並運用寫生的觀念，再將這些寫生運用在創作上，所以創作者常常會拿著相機，到處尋找拍攝樹木或拿著寫生簿寫生，研究樹的生長、變形，並將這些資料整理分類。

(四) 行動研究法

創作是一種複雜而嚴肅的議論話題，創作是將創作者的思想、情感、人生觀……等利用各個形式呈現出來，簡略的說是畫家運用感官去接觸生活各個事物，並且透過視覺、觸覺與聽覺等感覺所組合的現象，再去發展想像與視知覺能力，並形成藝術意象，再利用各種形式將藝術意象具體視覺化成形。但在其中以創作者的心理活動狀態更為複雜難以捉摸，因為創作者的個人創作和心理歷程多有不同的想法和看法，像是每個人的精神專注、成長過程中人格發展，對審美感覺和內在情緒的起伏感應……等等多會影響創作者的創作品質，也是創作者個人風格形成的主要原因，且思想不包括語言的層面，還包括非語言的成面，藝術是存在於思想中。只有利用行動研究法才能將創作者心理內在創作不斷研究和實現，在過程中再將失敗的實驗去探討原因直到成功。

劉豐榮(1957—)更指出藝術創作視為一種研究，不再僅以藝術作品為研究對象，將藝術創作的探討方法視為一種研究，是藝術創作本身是一種研究，不僅符合現今藝術教育的潮流，也被西方藝術教育中藝術創作或藝術治療領域所採用⁹，在這創作過程中的研究不論失敗與成功，多將一一紀錄以便日後創作的工具。

二、研究步驟

為了讓本研究在過程中能夠順暢的進行，並獲得較理想的研究品質，特別擬定一系統性研究流程順序。個人從資料的收集，理論探討梳理到創作實踐完成作品，皆本

8 潘遠告著，《明代畫論》，長沙市：湖南美術出版社，2002，頁 200。

9 劉豐榮，《當代美感教育目的論題之省思，第一屆美感與文化學術研討會》，嘉義市：嘉義大學，2005，頁 4~5。

節於實踐與理論研究交互印證開發中進行，其發展過程中是有系統的、漸進的，期進行方式是多元的，並採用品質智慧的管理方式以追求目標達成與品質的要求，以下說明之：

(一) 日常感受

美就在生活周遭，事物多有其不同的樣貌和感受，所以在日常生活中感受到事事物物的感動，並將它在腦海中不斷拚貼和剪裁，不斷的累積在生活中的感受與感動。

(二) 主題和論述方向確立

將腦海中映象最深刻的畫面，予以分析和彙整，且在創作與論述中，梳理出一明確的目標，並確立主題以及日後的創作表達呈現方式，以及論述相關的論說和文章等相關資源。

(三) 收集資料和彙整理論

為以「變形·反變形」為本研究的中心議題，並且以樹木作為本創作的代表，因此需要廣泛收集古今中外關於「變形·反變形」的美學命題，以及做系統性的分析、歸納、整理，同時以寫生、攝影……等資料以作為創作原始資料並將收集文獻資料經分析歸類、歸納，並條列梳理成為有系統的美學命題並從中萃取變形、反變形美學理論，以形成個人研究心得，同時在過程中規撫幾種創作可能發展的類型，以作為創作研究主題的參考。

(四) 建構創作的理念

歷經資料的收集與分析，綜合歸納成系統性的美學命題，逐一給於內化涵養個人的美學修養，並逐漸醞釀建構成自己統整性的美學命題與創作理念，成為本創作研究的理論基礎，並試圖規劃出創作可能方式，儲存豐碩的審美意象，美感經驗，創作類型，以作為創作的參考。

(五) 創作主題與實驗

1.創作主題：

經過美學理論的彙整研究，也逐漸建立個人的創作理念。並不斷的付諸嘗試創作，建立創作資料庫、圖稿及創作中碰到的問題，藉著反覆思考，調整修正，確立以變形

反變形為研究中心的創作實踐主題。

2.實驗：

利用收集得圖稿資料，及美學探討中所得的創作技巧，利用電腦繪圖嘗試模擬構圖創作，同時實際嘗試繪製並將所得心得資料建檔儲存在電腦中隨時再次思考改進與嘗試繪製。

將變形反變形的美學命題及創作理念，選擇代表性的樹木作為研究對象，將之前電腦繪製的稿本。及嘗試的作品在近一步的審查思考，再運用多元媒材、技法、構圖、色彩…等形式，將變形反變形的美學意涵，以樹木為形式予以視覺化。

（六）創作理念之深化與建構

依據研究理論主題，印證創作心得，並廣徵西洋美學思想、美感心得、或博引前人研究心得加以反省檢閱，持續將論文資料加深加廣，務必使理論的結構系統化、層次化、內容品質達到品質思質的要求。

利用作品的創作說明，再次回塑比對檢閱自己建置的創作理念，是否有不對題，或偏離中心議題，同時作品品質完整度也要逐漸的思考檢視。

（七）創作與理論結合和創作理論的統整

將創作與理論兩者加以統整，並梳理出論文之基礎架構，以及有順序整齊地將兩者一一排列。

（八）初稿

將有經過整理排列的論述，依照論文的標準格式和其章節依序置入，並完成本創作論文的初步論說。

（九）省思修正

將初步、或等待完成的作品，發揮筆者的品質智慧及審美知覺能力來探討、省思每一張作品是否有達到所要表達的完成度，了解形式材料視覺性是否有傳達個人的審

美經驗、審美意識及具有深沉內涵意義已呈現出十足審美價值。

(十) 修訂研究論文

透過內容的過程及師長的教導，將所撰寫得論文初稿，再次做全面性的思考與檢討，經由不斷修正、統整在建構務必使論文的內容與架構日趨完善。

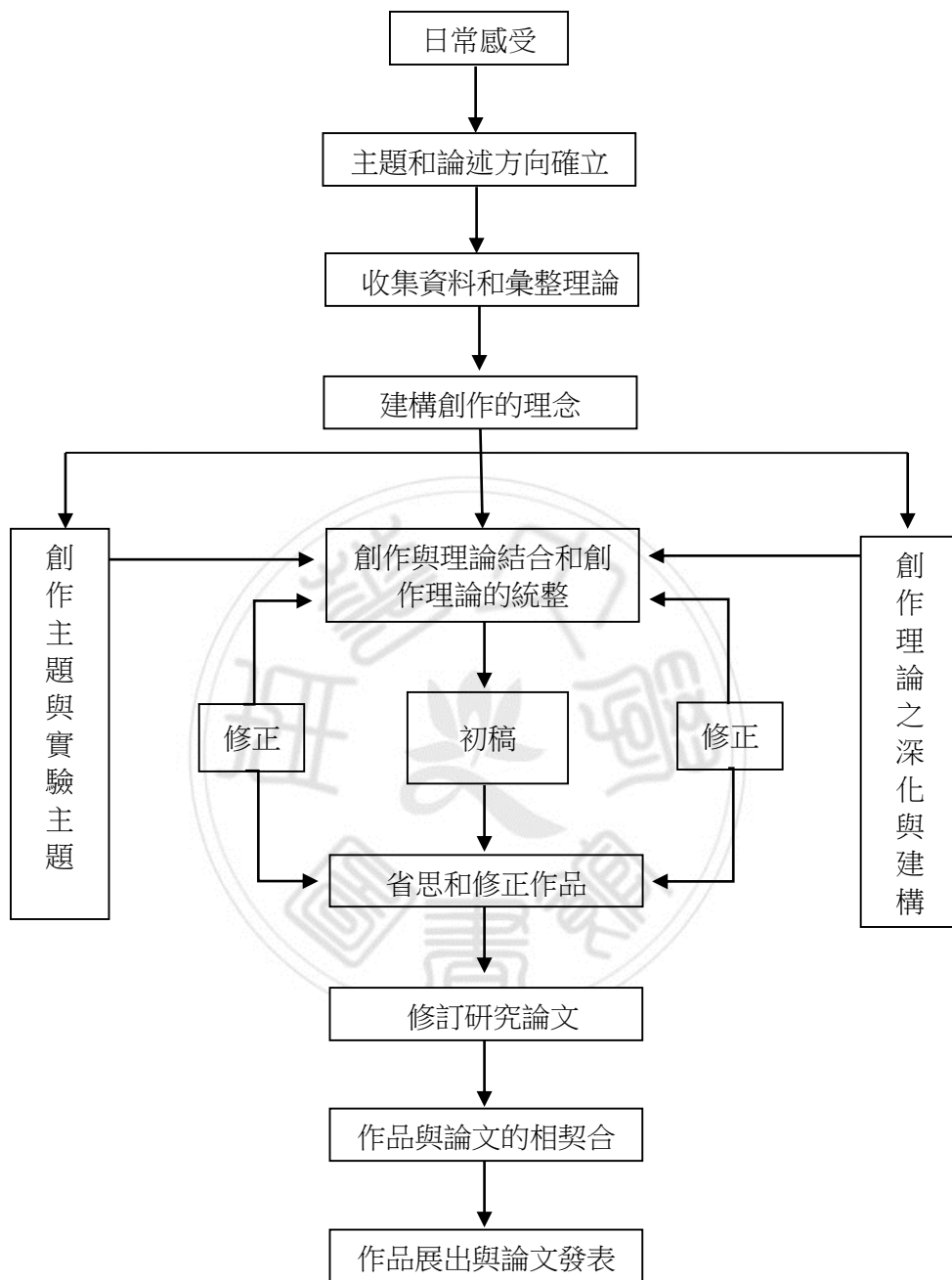
(十一) 作品與論文的相契合

作品經過不斷的修改、潤飾、增添，論文不斷的修正、補充務必使作品與論文達到完整契合通順流暢，讓本研究的創作作品與論文相互印證，相互輝映。

(十二) 作品展出與論文發表

最後繳交個人的在研究所修業期間，對於水墨創作研究成果，選擇適當場所公開展示，藉由他人觀察指正，以作為來日再次研究的參考，並將發展撰寫完成的論文稿列印出版，以呈現個人階段性的研究成果。

最後再依上述十二項流程整理成流程圖，如圖 1.4。



▲圖 1.4 研究流程圖

第三節 名詞釋義

「變形·反變形」在本創作中，他是連串的詞，有如光影、明暗、虛實之類的詞語，在字面來看它是由兩個對比所組合而成，有如在枯木逢春的道理，有著對未來希望的意味。以下將本篇論文研究中，特定名詞，一.變的意涵，二.反變形，三.樹，四.「變形·反變形」之綜論，加以說明。

一、變的意涵

中國繪畫是理想與現實的結合，不以描寫客觀現實生活，再現自然美學為依歸，為了達到此一目標必須從「變」的哲學美學、繪畫技巧，藝術欣賞來探討變的意涵。

(一) 從字義解釋而言

1.許慎《說文解字》：「變，更也，從支，變聲」。從許慎解釋中「變」更有改變之意義，亦即重視藝術創作在思想、理念、情趣、形式、技法等，多要有所參考以前的方式，創作者在加以創新，不可一味固步自封。

2.中文大辭典對「變」的解釋有：「(1) 猶易也。(2) 化也。(3) 動也。轉化也。(5) 奇也。(6) 突然而起。(7) 通也。(8) 權變也等意涵。」¹⁰從中文大字典的解釋，可以說明事物變動演化的種種狀態，創作者們在創作時如何以主觀能動性，去跟客觀事物做最好互動、融合與滲透以達到天人合一、物我同遊的追求的目標。

(二) 就變化的運作方式而言

《易傳繫辭》提出很好的說明，對於藝術審美範疇具有非常大的意義。《易傳繫辭》上說：「生生之謂易」，所謂「易」就是講宇宙的生成和變化。而《易傳繫辭》所表現之「物極必反」之觀念就思想史上之意義看，應是古代中國思想中之變化觀念，而系辭上提出一陰一陽之謂道，以道來說明和解釋陰陽變化方式來展現宇宙生成和變化的過程¹¹。因此創作者們可以從易傳系辭傳所說的象加以規定，應用立象以盡意，觀物取象，將他轉化成審美形象。在此易傳不僅提出宇宙萬物生成變化哲學思辨的命題，同時也點出藝術範疇在萬物生成變化中，如何應用藝術手法達到以單純表現豐富，

10 張其昀等編，《中文大辭典》，台北市：文化大學，1985，頁 1174。

11 勞思光，《新編中國哲學史》，台北市：三民書局，1985，頁 86。

以有限表現無限的美學命題。

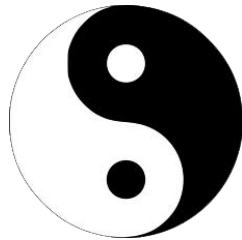
(三) 就變的把握原則而言

老子(生卒年不詳)提出「觀變而思常」的思想，讓創作者們處在歷史長河中，如何定位自身文化地位處境及如何處置傳統經驗與規畫未來發展。老子以道來說明宇宙萬物所遵循的規律，他提出「周行而不殆」又「可為天下母」故是常，而天地萬物萬象無不變，皆為變逝無常，《老子〈二十五章〉》「大曰逝，逝曰遠，遠曰反」，又言：「反者道之動」，勞思光(1927 - 2012)指出，「反」包含有循環交變之意，及相反相成的意涵，認為每一事物或特質皆可變至其反面¹²。而動即運行、運化、轉化亦即是變，因此以反為變之能動性，以反為變之內容，凸顯出藝術範疇中的審美思想，審美意象，審美創作，審美欣賞皆以道為常，以反為內容，以動、以變來獲得審美之最高境界與意趣。

二、反變形

反的字義涵有 1、反覆。「安反側於萬物」¹³。2、覆也。將反這個詞與上面敘說的變，加在一起有則是反變形，就字面上來解釋是變形的反面，不變形或者反覆變形等表面意義，有如以不變應萬變。在本文中的反變形則是在這兩方面中間，列如外形不變但以不同的方式來詮釋，象是取樹的外形，但肌理卻以新的肌理替代，在外型來看他是一顆樹，但是肌理和內在都改變了。

綜合以上各家之說法，變以反為內容，具有哲學辯證思考之象度，變形和反變形實是相反相成對立而統一的整體。如太極圖(如圖 1.5)之運化、互動，更提供了審美意象，審美創作，審美欣賞……等藝術範疇揮灑空間，因此本研究所言之變形、反變形，不限制於藝術創作上之形式技巧，實含有形而上，抽象思考精神情感之內涵，亦包括形而下之形式創作技巧、媒材、作品品質之探討，以下將變之意涵條列如下



▲ 圖 1.5 太極圖 (研究者自繪)

12 梵波，《中國書畫美學史綱》，長春市：吉林美術出版社，1998，頁 66。

13 孫望、郝賢皓，《唐代文選〈第 2 卷〉》，南京市：江蘇古籍出版社，1994，頁 111。

（一）從藝術的本源而言

變是宇宙萬象萬物運化生成的原理原則，亦是宇宙萬象萬物運化的動力，同時也是藝術的生命力根源。

（二）從藝術的主體而言

天地萬物多是「無」和「有」的統一，虛和實的統一。有了這種統一天地萬物才能流動運化，才能生生不息¹⁴，變為天地萬物統一的動能，更是人的生命力和創造的本源。因此人的生命氣質、人格涵養、內在精神、個性情調、風度儀態與創造力皆是變的動能使然。

（三）從藝術的客觀而言

樹為天地萬物之一，是自然的一部份，變是自然萬物運化生成不變的規律，因此變是藝術客體的自然表象，與自然形體像外的統合，不僅強調自然外在的表象特徵之視覺元素，同時也要掌握自然之內在情趣與變化的法則。

（四）從藝術的生命而言

藝術的生命指有形的筆墨特巧特徵及畫面所呈現出無形的神、意境、趣、韻、靜態視覺張力。藝術家從用變的原理原則與多元技巧及多元媒介進行藝術創造，以達到融合「天人合一、化機天運」之結果，並獲得或以有限成現無限的藝術生命。

三、樹

樹在不同的地方多有不同的說明和詮釋一下將樹分為（一）.文化。（二）.在自然（三）.繪圖三方面來解釋之。

（一）文化

樹在《說文解字》中說的單字為：「木生植之總名也。植，立也」¹⁵。樹早期常被人祭祀，所以在神話中常出現，如中國山海經中所形容的大荒之中，有衡石山、九陰山、灰野之山。上有赤樹，青葉、赤華，名曰若木的若木¹⁶，西方的宇宙之樹¹⁷。在

14 葉郎，《中國美學史大綱》，台北市：滄浪出版社，1986，頁 29。

15 許慎撰(清)段玉裁注。《說文解字注》，上海市：上海古籍出版社，1981，頁 428。

16 郭璞撰，《山海經》，台北市：台灣古籍出版社，1997，頁 443。

17 Burnie David 著，溫淑真譯，《樹》，台北市：英文漢聲出版公司，1996，頁 6。

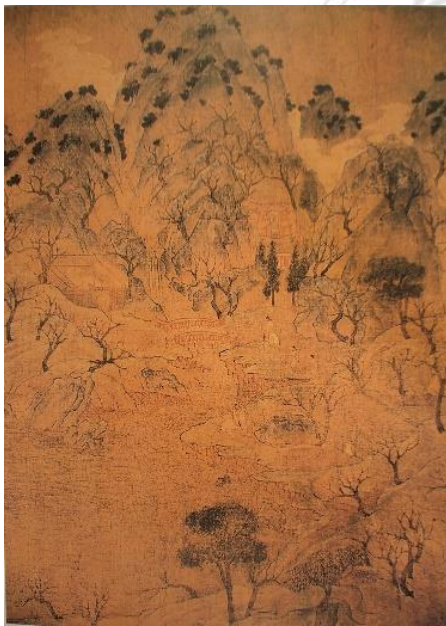
中國古代詩人會用松柏來詮釋人的品格有如《論語》中：「歲寒，然後知松柏之後凋也」¹⁸，由此可知樹被人類賦於很多意涵。

（二）自然

自然界中樹是以根、幹、枝、葉¹⁹四個部分組合而成，每個器官多有其功能，根部可以抓牢大地保護土壤流失，並且可以淨化水源，葉部會調節氣候淨化空氣²⁰。有些樹會開花節果，而果實則是動物的食物，吃剩的果實亦可來生育下一代。

（三）繪畫

在每個時期多有畫家繪畫樹木，並且在每個時代多有不同的畫法，隨展子虔〈遊春圖〉(圖 1.6)樹和葉皆以墨畫以襯托山的白。五代關仝〈關山行旅〉(圖 1.7)則是以墨勾勒用彩填之。元倪瓚〈容膝齋圖〉(圖 1.8)則是單純的以墨勾畫。高簡〈仿宋元山水八幀之一〉(圖 1.9)以墨、白和彩豐富對比強烈。所以每個時期多有不同的風格。



▲圖 1.6 展子虔，〈遊春圖〉局部
媒材：絹本設色
尺寸：43 X 80.5 cm
出處：《中國山水畫〈唐·宋·元卷〉》



▲圖 1.7 五代關仝，〈關山行旅〉
媒材：絹本設色
尺寸：144.4 X 56.8cm
圖片來源：《中國歷代畫派新論》

18 楊伯俊譯註，《論語譯註》，北京市：中華書局出版，1980，頁 95。

19 寶寶知庫，樹的構造：

<http://book.pcbaby.com.cn/opus/963017.html> (瀏覽日期：2014 年 1 月 27 日)。

20 林信輝，《水土保持植生工程》，台北市：高立圖書有限公司，2004，頁 61。



▲圖 1.8 元倪瓚〈容膝齋圖〉局部
媒材：水墨設色
尺寸 61.9x33.3 cm
出處：《中國山水畫〈唐·宋·元卷〉》



▲圖 1.9 高簡〈仿宋元山水八幀之一〉
媒材：水墨設色
尺寸：22x49cm
出處：《中國山水畫〈清代卷〉》

四、「變形·反變形」之綜論

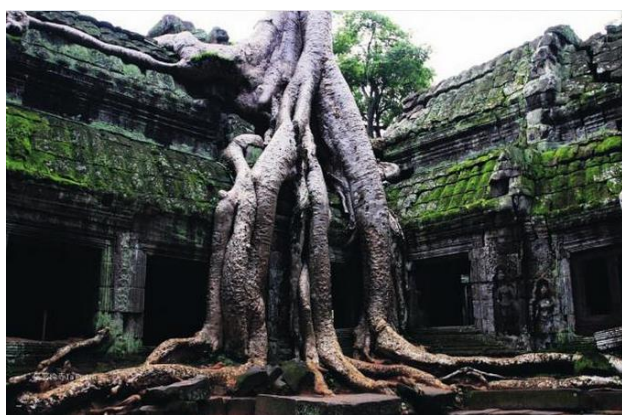
將以上各項的論述加以整合成為創作者創作的思想，本創作以樹為主題應用變型的藝術手法，探討樹的不同生存狀態所隱藏的意含，並以象徵，隱喻、暗示的方式表達出來。因此在變形上追求個人思想、情感的豐富性，樹木生存的樣態的多變性，媒材技法表現上的多元性，形式表達方式的多樣性。而反變型則是一種不變的遍及追求統一整體感，一方面持續求新求變，另一方面將豐富性、多變性、多元性、多樣性作最好的統整，統整成一個自足圓滿的畫面作品，而作品是具有生命力，想像性·意趣性的作品。

(一) 物理的變

物理的範圍廣大，但在本研究中是一種常態，樹的趨光性，在樹的基本形態中，光會促使樹不斷地往上生長，根部也絡繹往大地覆蓋和扎根，在這成長過程樹頂端的日光被長期掩蔽，樹會往有日光地區繼續延伸而形成樹幹和樹枝的彎曲。由於地形不同，樹的樣貌也跟著多樣性，像是在高山處的樹和低平處的樹多演化成不同樣貌，而根部也會隨著地形不同而有不同狀貌，如凹凸不平的路面和平坦地面，樹根會貼著地面兒跟著起伏，而比較誇張起伏則是在吳哥窟就如圖(圖 1.10)可以看見樹和人造物的結合，建築物已隨時間變遷而殘破，但樹的族群卻一代又一代的存活下來，這種物理的變，通常是經過日積月累的。

(二) 化學的變

在自然的狀態下也有化學的影響，但幾乎很少，比較多的影響幾乎是人為的，人為了生存不斷的開發周遭環境，大地變成柏油路，森林變成高樓大廈，在這過程中還產生了大量的汙染，並不斷地往周圍擴散。汙染是人類使用後的殘留物，同時亦是一種對環境相當負面的激發劑，將會誘發生物快速的突變。不過，人因有人定勝天的心理，且不斷嘗試和實驗，為了使自然生物依照人的意志而生如圖(圖 1.11)，於是人類提存基因加以改造，才有了基因產品的誕生，如為了蔬菜不被蟲蛀，樹木可以快速成長等，所以在化學方面的變，幾乎可謂多是質變，且形態上較為畸形。



▲圖 1.10 吳哥窟
出處: 吳哥窟: 背包客攝影攻略



▲圖 1.11 森林大樓
出處: <http://www.culturalweekly.com/the-vertical-forest/>

第四節 創作研究範圍

本篇繪畫主題是樹，並在每個主題下多有不同的沈思，像樹在環境下的各種變化，如在大自然不同地形的樹和不同海拔的樹、在人類世界的樹等等，希望藉由這些樹不同的反差，來提醒樹在環境中的重要性和非取代性。

一、創作研究範圍

(一) 內容範圍

因為地球上樹種繁多，無法一一描繪，所以創作者挑選可方便觀望的樹，以下將創作中所常描繪和變形的樹依序分類為三項：

1. 台灣的常見的樹，如鄉村的榕樹、樟樹和苦楝樹，在台灣高山中的松樹、柏樹。
2. 以樹林或樹叢等樹群體研究對象。
3. 在自然界特異的樹葉和造型特殊的樹葉，如變色葉等。

創作者在以上所敘述的樹和特定樹的部位以特寫誇張的方式及結合創作者思想情感賦予的變形，並將樹擬人化和象徵化，來給人們沈思。

(二) 媒材範圍

本創作有分實作和電腦繪製兩種，實作以水墨和紙張為主的創作媒材，並以不同材料為輔助，輔助材料有常見有鹽、清潔劑、牛奶、廣告顏料、粉彩、水彩等在日常生活中常見的物品，這些輔助材料在紙張所製造不同的效果，像是臘、水彩、牛奶在紙張上會有不同留白效果，在有些主題會運用不同的媒材加以襯托表現出不同的主題性和視覺意義性。

(三) 時間範圍

萬物生長多有其規律性，在不同的時間和季節多有不同的景物和樣貌，如顧愷之在四時一詩言：「春水滿四澤，夏雲多奇峰，秋月揚明輝，冬嶺秀孤松。」²¹中提到日季和不同的時間差裡景觀和景物多會出現不同的樣貌或生態，所以在尋找創作物時有要在特定的季節和時間去尋找。

21 潘天壽，《顧愷之》，上海市：人民出版社，1961，頁4。

第二章 學理基礎

藝術的本質在於創造出具有審美價值的藝術品，因此在藝術創作過程中要發揮個人主動性思考能力與成熟的創作技巧來達成，而個人思想情感與修養可以經由閱讀理論來充實，水墨畫的創作技巧部分，經千餘年的發展與改變，在技巧的風格與成熟度多有很高發展，可以從文獻探討和作品研究中歸納整理分析，以充實個人創作的養分。

變形的創作手法，古今中外多可尋找到相關研究和創作風格方法，成就了個人的創作風格，所以本研究以東方及西方兩部分作為變形理論探討，以追求融合古今，匯集東方之研究成果，務使本研究之基礎扎實完整。

第一節 「變形·反變形」的繪畫美學

中國繪畫不同於西方風景，西方風景畫偏重於現實生活的客觀描寫，而中國繪畫乃是為了傳達某種哲學觀念和玄理，因此著重於表現人的精神世界。所以「變形·反變形」的美學立論於老莊的宇宙本體論「道」，具體顯現於「有無」、「虛實」的論說，及佛家中道思想之「空有」思想與儒家中庸思想所追求的和的概念，並著參西洋實有宇宙觀與近代美學論說，彙整架構為一.和合為一的美學觀。二.守其神抱其一的美學觀。三.意趣的美學觀。以下逐一說明之。

一、「合和為一」的美學觀

中國人的宇宙觀是一個氣化的、整體功能的宇宙，而道正是這個氣化的、整體功能的宇宙生成的根本法則。氣化宇宙是一個渾沌統一，氤氳不分的世界，即老子所說的：「有物混成先天地生」的世界。在此的物乃是在氣的調和下包容天地萬物的統一整體，不管山川萬物，或是藝術的審美創造皆是其中之一。整體統一的宇宙，由於陰陽不測之神的作用變化，以「有無」相生，「虛實」轉化的功能即「物萬負陰而抱陽」²²變化力量化育成富於變化的多種多樣的生動型態。但多種多樣的生動型態又在「沖氣以為和」²³的功能又復歸於統一的，整體的氣化宇宙，此種宇宙生成演化，變化不居的過程，即石濤(1642—1708)所言：「自一以分萬，自萬以治一，化一而成網緼。」

22 任法融，《道德經釋義》，香港市：蓬瀛仙館，2012，頁101。

23 同上註。

²⁴的生成運化的作用。一是指道、是理、是法，具有根本不變的法則，是一切繪畫所以依循導字的規律，但繪畫創造時需依人主觀情思，客觀物象情態，應用不同的技法的、媒材..等來進行，此即萬也，萬的實現，須以變形的手法來完成，而一代表著道、規律是不變的，反變形，所以一與萬是一繪畫創造一體兩面。

和合為一的美學觀暨要把握宇宙萬物生成的根本法則，同時也要探討天地萬物存在變化的根本道理，審美創造的根本法則與繪畫造型的基本原理。

（一）宇宙萬物生成的根本法則

老子言：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」²⁵道生一的一是一種渾沌紈緼的、氣化的、整體功能的宇宙，是從無到有自然的演化過程，這種自然演化的過程可說是從無法到有法的宇宙生成過程的法則，是一種自然無為的狀態。從事藝術創作要做到「自然」，就是要深刻地體察宇宙本體的「道」的自然無為狀態，以及創作天地萬物的自然過程，將自然無為作為審美創作的基本法則；無論是用筆、用墨還是結構造型等審美創造的各方面多必須以宇宙本體以及創作天地萬物的自然過程和狀態為依歸。以顯現從一而萬，從萬而一的和合美學。

（二）天地萬物存在和變化的根本道理

道做為天地萬物存在和變化的根本法則。萬物在陰陽、有無虛實和合的生成運化過程中，由於緣起緣滅之動力表現了萬物從有到無、無到有之間之輪迴，因此和合為一的美學含蓄打破了紈緼混沌氣化狀態的宇宙，產生了萬物，這即是所謂「一以分萬」而天地萬物的存在和變化以和合為一的根本道理又呈現出整體功能氣化的宇宙，即所謂「自萬以治一」。從事繪畫創作能以深入其理，由畫其態的方法與態度，深入觀照把握天地萬物千姿百態的存在和變化的形態，「變形·反變形」的審美創造法度自然伸展無餘。

（三）審美創造的根本法則

和合為一的美學本於道，立足於「一以分萬，萬以治一」²⁶的根本法則，因此和合為一的審美創作重視對於道的把握，以道為最高運化規律，從而對於外物的審美觀

24 石濤，《畫譜》，台北市：學生書局，1979，頁 31。

25 同註 22。

26 同註 22，頁 31。

照，啟發審美心胸，形塑審美意象，進而立意構思，造型布置，筆墨創作而創造出渾然一體，充份俱足生命力、意境的作品。再以充分俱足完備統一整體的作品作為審美欣賞的對象以返回道的本體，所以說和合為一的審美創造本於道而反歸於道。

(四) 繪畫造型的基本原理

和合為一的繪畫造形乃是和合為一審美創造中的一環，繪畫畢竟是藉由造形、筆墨之運用才能呈現出富有生命力的作品，但造形、筆墨畢竟是在於立形應象，屬於較具體淺顯的東西，謝赫《繪畫六法》：「夫象物必在於形式，形式須全其骨氣。」又說「骨氣形式皆本於立意，而歸乎用筆。」造型、筆墨要和人的藝術觀點以及創作活動中的構思融合才能由心手和一進而達到天人合一、物我和一的境界。和合為一的繪畫造型美學理念，強調借由「變形·反變形」的發揮以追求統一完整而符合時代精神、生命力強、視覺性高作品。

和合為一的美學觀，強調取法宇宙生成的根本法，而且還是貫融在天地萬物中的根本法則，同時也是審美創造、繪畫造型、繪畫筆墨技法的根本法則。

二、「守其神、專其一」的美學觀

藝術創造是以視覺形式呈現在心中之意，因此離不開形象的創造與心的主觀能動作用，即所謂形與神的互動運化作用。王伯敏則指出：「繪畫造型暨要形似，也要有神似，沒有形式，神似落；徒有形式而無神似，畫就刻版無生意。所以繪畫必以有神為貴。」²⁷所以所謂「守其神」者，乃強調繪畫有神的重要性。但要達到守其神必須以「專其一」為繪畫法則，「一」是指宇宙統一渾沌的整體，在繪畫上而言，乃只繪畫的整體，意即繪畫的全局，形象塑造的整體，才能呈現出一個，俱足實備又有生命的畫面，下面就依(一) 形神同時兼顧。(二) 形式自然完美。(三) 意存筆先象應神全，來說明形神之美學觀。

(一) 形神同時兼顧

形和神的統一就藝術客體而言，要把握客體的外在狀況特徵、特質外，同時也要獲得客體的神，使客體形和神能同時展現，就以藝術主題反映現實生活的藝術形象而言，強調客觀物象與作者主觀審美情趣的統一。形神同時兼顧；具體反映到藝術表現

27 王伯敏，《中國繪畫通史》，台北市：東大圖書，2011，頁311。

上，乃是從比較重視表現客觀物象真實性的「狀物」，逐漸向表現物象的概括性和內在精神特徵發展，由表現物象本身的精神、生命、氣息，發展為托物寄情，表達畫家本身的思想情感。由此的藝術創作取向就如張啟業所言：「中國繪畫漸由取神；發展為表意，從神似發展為意似。」²⁸這意似的藝術表現手法正是「變形·反變形」追求目標。

（二）形式自然完美而真

藝術創作講究造型功夫，要求藝術具有高度的藝術修養，廣闊的生活知識和理解生活的真知卓見，因此在繪畫造形中的造形並非對生活的自然型態簡單如實地加以摹擬之，而是在傳達表面的像的同時充分顯現物的內在本質，即荊浩所言：「搜妙創真」的主張，張起業：「真並非物的象形，是集中、概括的形。」²⁹，陳傳席（1950—）也說過：「圖真的本質就是傳神，就是得其氣韻，而不同於一般形式。」³⁰形真的審美觀念還包括變形³¹，藝術創作為了達到創作者主觀感受的一種強化，對人的主體性的一種特殊肯定，畫家依據生活的體察、積累，先立意，然後模擬想像物形，暨根據對象實際的變化，又要發揮畫家主觀能動作用力加以藝術處理，達到「用心造境」獲得「驅山走海」的表現³²。這就是強調集中選擇乃至改變的藝術手法，將客觀物象反映到藝術中所出現的變形。變形往往和藝術的誇張相聯繫。但誇張不等於變形，變形卻總是通過誇張來實現³³，因為誇張的藝術手法能夠有力表現生活的真實，並讓物象形是得到自然完整的形式，也就是真的形式。但變形、誇張在東方藝術領域中，不是十足的主觀任意性，而是強調符合理的要求。

（三）意存筆先、象應神全

象應神全是意存筆先的結果，藝術形象的創造，是審美主體創造性地反映審美客體的產物。把握客觀物象的精神特徵。並表現這種特徵，從而創造藝術形象，在這過程中畫家發揮主觀能動的情感，審美意識和想像，並運用它們去取捨，去表現，再造這一物象。此即意存筆先之精華耳。概而言之，意存筆先關係審美造型與審美意境之

28 張啟業，《中國畫的靈魂》，北京市：文物出版社，2003，頁 28。

29 同上註，頁 20。

30 陳傳席，《六朝畫論研究》，台北市：台灣學生，1991，頁 74。

31 王伯敏，《中國繪畫通史》，台北市：東大圖書，2011，頁 311。

32 同上註，頁 368。

33 曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，台北市：木鐸出版社，1987，頁 28。

議題，因此欲達到象應神全之創作目的，首先必須使物象全形了然在胸，並醞釀出物象完整的生動意象³⁴，藉此以得物之神，繼而在觀察、體驗外物時，注意把握物象神態意趣並形諸筆墨。此時之筆墨以用我之我法、我之筆墨；以盡傳達我知性我之情。

三、意趣的美學觀

形神美學著重於物的觀照，把握藝術造型、筆墨等與主觀心理的作用，而意趣則重於上述過程中所獲致的結果呈現之辯證。亦與形神之說密不可分，渾然一體，今只是為說明方便強加以分別立論說明。

意除指畫家的主觀意志，情思意思，還指神似、神韻、意趣、生意；也指藝術表現上含蓄和精煉概括，當然更指意境。³⁵中國繪畫自唐吳道子的寫意山水，徐熙的落墨花卉都是一種表意的繪畫表現，一種去繁就簡，精而造疏的繪畫風格，讓中國畫逐漸在主觀用筆墨和用線條上有不到之到的程度化和裝飾化。以下依四方面來說明意趣美學。

(一) 藝術方法而言

中國繪畫強調用線形成對物象的簡化，具有很強的概括性，同時也具有表意的特性，而達到不似之似，形成中國繪畫特有的程式化和裝飾化。程式化是從客觀物象的抽象中提煉、概括出來的，再突顯某一種類型物象該強調的部分，同時也捨去不要的和不適宜用線用墨或難以表現的部分³⁶。在這概括性強又具有規律性的筆法程式所表現出來的物象，不僅逐漸趨於簡化而且不同程度的改變了實體物象的型態。如此簡化變形之方法，就會使物象具有類型化，裝飾化意味的造型。此亦即「變形·反變形」藝術語言在傳承與創新的著力點。

(二) 形象塑造而言

畫見其大意是中國畫應用集中、概括的藝術方法，以打破時間、空間的限制，讓山水畫可以重重悉見，人物畫可以見前庭後巷中事，以達到表意的功能。有時也可以著眼於橫斜一枝一葉，其餘全皆捨去，由於能捨留下一大片空間、空白；不僅主題很強、很突出，更可能製造情節性很強的畫面；讓人從畫中有限的形象去想像，聯想，

34 同註 32，頁 121。

35 同註 27，頁 32。

36 同上註，頁 34。

以補充和豐富畫中未畫不足之處。此乃「變形·反變形」在藝術創作過程，對於繪畫造型及空間的應用，提供了無限的揮灑爛應用的空間。

(三) 審美趣味和審美理想而言

中國繪畫創作時追求簡而意足，欣賞畫面時強調不似之似，不足之足讓人留有意足神實的境地，不足與足猶如變形、反變形一樣總是在一定條件下向它的對立面轉化，所以追求簡而愈備的境界。簡對表現形象而言，意味著形的不足、不了、不到。但獲得取一而萬千的提煉，形象從取捨精煉中概括出來；從視覺感知而言，物象或許遠遠未達到的地步，但以藝術表現物象的本質特徵來說，恰又達到，並見是獲得至妙和自然圓真的境界。

第二節、東方的繪畫美學思想與流派

再者以歷史方面來探討對藝術的影響特別東方文化淵遠流長有相當豐厚文化積澱，在藝術文化成就上有異於西方藝術的獨特表現，充分顯現出東方民族的生活情趣、宇宙觀、人生觀。中國人對藝術態度不以具體表現為追求目標，在藝術創作上採取似與不似，具象與抽象之間，或許這些變形是有意還是無意變形，但在現在的美學角度來說，這些古老的藝術品多具有變形的意涵，因此在銅器、壁畫、雕塑、繪畫、書法……等藝術創作時往往採用了許多誇張變形藝術創作手法，而每種藝術類型及每個時代誇張藝術手法多有不同獨特的表現方式，變形在東方的影響有兩方面；其一為歷代「變形·反變形」理論探討其二為東方「變形·反變形」的美學觀。茲分別說明如下以下依，六個階段來做說明，從中梳理出各種類型的變形創作手法及各時代的創作風格以作為個人的創作理論。

為了能系統性瞭解與把握東方之繪畫在諸如的理論發展概況，以做為創作者的變型、反變形的美學理論基礎，實有逐一詳細探討之必要，以下依各年代排列從史前一直到現代美學理論探討。

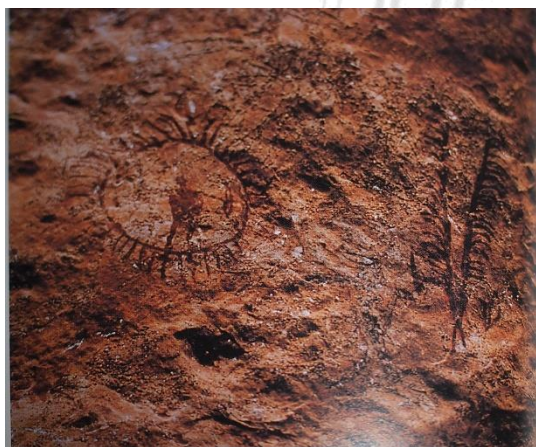
(一) 史前時代「變形·反變形」美學理論探討

史前時代距今雖然歷史久遠，但從遺存的文化產物中可以看出先人以「變形·反變形」的美學應用。

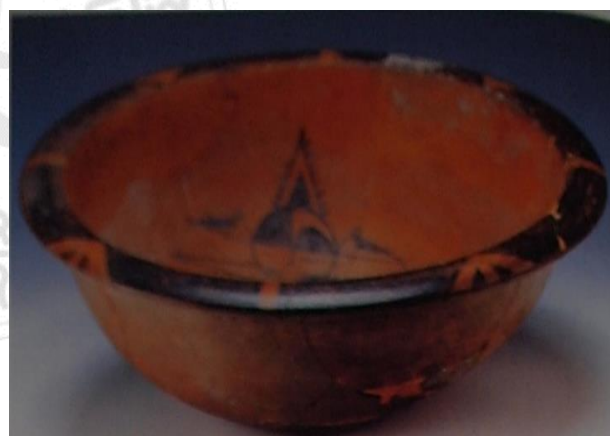
有類似圖案象形又似文字的符號³⁷，還有遺留下的遺跡和使用器物，大多是由扭曲變形的器物，有崇拜族群生殖繁衍和因大自然的神奇浩大崇拜及狩獵動物的圖形和，特別是在石器時代，遠古人以狩獵為生並對大自然崇拜和信仰，並在石壁上刻畫出有點抽象又神似如舞蹈牧放戰爭圖(圖 2.1)和太陽神巫祝圖如 (圖 2.2)之後又進展到其他器物的繪製和器物材質的提升，本篇以龍山文化、半坡文化、三星堆的圖樣為代表作為史前史代「變形·反變形」創作介紹。



▲圖 2.1 〈舞蹈牧放戰爭圖〉
出處：《中國繪畫三千年》



▲圖 2.2 〈太陽神巫祝圖〉
出處：《中國繪畫三千年》



▲圖 2.3 〈人面魚紋盆〉
出處：《中國繪畫三千年》

1.半坡文化：

該文化是目前中國最早的彩陶發現，繪製內容是具有變形扭曲的動感線形和幾何

37 《中國雜誌》，中央文物供應社，加州大學，1984，頁 102。

圖形，顏色為紅和黑³⁸，捏製外型有碗、壺、瓶、三足鼎，其中以三足鼎、鬲和尖底瓶造型較特殊，陶缸上有繪圖鸛魚圖及石斧圖陶缸，被視為中國國畫之祖，構圖類是現在的排列，上色為平塗，外觀有勾線，線條已有粗細變化。人面魚紋盆，是由人首魚身（圖 2.3）所構成，富有現在超現實的抽象畫，可見古人的想像力也是非常豐富的。李松認為古人的變形繪圖方式是先以寫實的方式摹擬實物，再來是裝飾性處理，也就是裝飾性寫實，最後一步脫離物體的形體，變成抽象化符號。³⁹

2. 龍山文化：

龍山文化進一步的將陶器上的圖示符號運用到了極致，繪紋以幾何變形線條與半坡文化有交互影響⁴⁰。材質已知可燒製灰陶和白陶，在陶器的外型已有固定的曲線型態。

3. 三星堆：

其中最具代性的首屬青銅變形人物如圖(圖 2.5)，為著名人物圓耳長眉大眼、縱目型態形變甚多，藝術創作及具有變形、誇張的藝術手法，表現出一種神秘而攝人魂魄的力感。在青銅器中還有八件青銅神樹（圖 2.6），跟祭祀有關，表現以「變形·反變形」的藝術手法來象徵人們對神靈之間的尊敬。



▲圖 2.4 銅人面具
出處:《三星堆: 古蜀王国的神秘面具》



▲圖 2.5 青銅神樹
出處:《文物背後的中國歷史》

38 嚴文明，《仰韶文化研究》，北京市：文物出版社，1989，頁 2。

39 陳瑞林，《中國古代圖形藝術簡史》，北京市：清華大學，2006，頁 5。

40 同註 38，頁 2。

(二) 先秦時代「變形·反變形」美學理論探討

先秦時代哲人輩出，特別是在老莊哲理對東方美學俱有很深的且遠的影響。老莊哲學雖不直言美學論述，卻成為東方美學思想的根源又先秦時代在器物美的表現上，往往呈現出變形藝術特徵，在「變形·反變形」的美學上有很高成就與價值。以下分別說明之：

1. 道與自然美學：

老子再到道德經上認為道作為宇宙本體是一種無形無狀的存在，即所說的「無狀之狀，無物之象」⁴¹而道也是宇宙萬事萬物生成運化的狀態與過程。老子說：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」⁴²同時老子也提出「道法自然」的說法，認為宇宙的本體是道，本身是一種「自然」的狀態，因此道創造天地萬物也是一種自然無的為過程。老子提出道法自然的命題論述，規劃出中國自然美學，書畫藝術要作到自然，就要深刻體察宇宙本體「道」的自然無為狀態以為創作天地萬物的自然過程。自然美學觀提供筆者藝術創作要同自然之妙有，得之自然，妙合自然。

2. 「有無」、「虛實」的美學：

先秦的宇宙觀是帶有深層的宇宙情調和宇宙意識，此種宇宙的情調意識正是涵養中國美學的基礎。老子說：「有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆。」⁴³在此老子提出宇宙萬事萬物的生成是循環往復的一種變化不拘的過程，並以「反者道之動」⁴⁴來進一步說明天下萬物無生於有；有生於無，有無相生，有和無相互轉化、相滲透的運化狀態。虛，亦為宇宙的本體，莊子秋水篇「道無始終，物有生死，不恃其成，一虛一實，不任其形。」虛是宇宙生成過程中的某種空虛狀態，而盈是指一種充實狀態，虛和盈（實）構成了對比統一的關係，虛和實雖是處在一種對立的狀態，可以因為反的功能作用，可以互相轉化和相互滲透，表現出虛中有實，實中有虛，這對中國繪畫創作而言，不管在心物合一、筆墨運用、構圖布局、風格表現··等美學命題上說具有很深很大的意涵。

3. 氣化宇宙的美學：

41 吳廣義、溫斌，《解讀道德經》，北京市；內蒙古人民出版社，2006，頁 28。

42 同上註，頁 88。

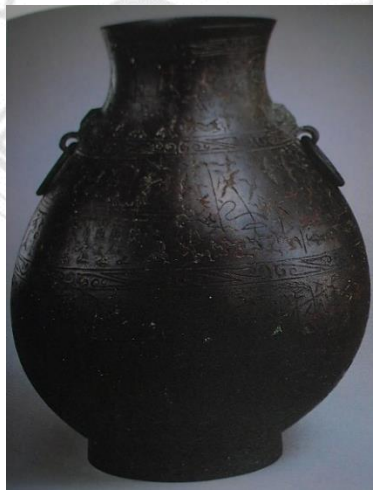
43 同上註，頁 5。

44 同上註，頁 83。

老子首先以哲學的思辨突出形而上「氣」的探討和思考，成為哲學跨向美學的開端，也為中國美學確立基礎。老子言「道生一」這個一即是氣化的，混沌未開而整體性強的宇宙，亦即象徵天地萬物那種陰陽交合，渾然統一的整體狀態。葉郎說：「萬物的本體和生命就是『氣』，也是『道』，萬物都包含有陰、陽這兩方面對立或傾向，在看不見得氣中統一，或成為一整體。」⁴⁵這種宇宙觀不是強調萬物的變化性，而是強調宇宙萬物的統一性和整體性此種美學思想即本研究以反變形來探討繪畫的統一性與整體，有別於變形著重於個殊性、個差異性。因此繪畫創作重於對人、神、物、畫的全面性，統整性的把握，才能把握和表現出這種渾沌鴻濛的宇宙天地，如樊波(1957-)所說：「此種繪畫藝術才能有較博大的氣象和氣勢，畫面的布局才會有一種統一和整體感」⁴⁶。

4. 就先秦變形藝術而言：

青銅器裝飾簡練，帶有帶狀布置的饕餮紋，以一種極為誇張，簡潔的藝術手法表現出一種既神秘又含有一種神威思想的藝術魅力。其中有動物造型裝飾銅器(圖 2.6)，以一種極富想像力將不同動物特性或人物變形組合，既不失其個體造型特色，又具有渾然一體，氣勢雄偉的藝術品，可說是早期變形、反變形的藝術實踐。



▲圖 2.6 青銅紋飾
出處:《中國繪畫三千年》

45 同註 41，頁 83。

44 葉郎，《中國美學史大綱》，台北市：滄浪出版社，1986，頁 73。

46 樊波，《中國書畫美學史綱》，長春市：吉林美術出版社，1998，頁 74。

(三) 秦漢、魏晉南北朝、唐五代「變形·反變形」美學理論探討

秦漢時期的思想是為鬼神意識，神仙思想盛行，為死後的世界產生的新的憧憬，因此神仙意識慢慢成為秦漢的文化思想在藝術思想方面的影響甚大。魏晉南北朝人文思潮發達，熱愛自然山水的美學興起，而有遊一觀的美學思想。唐五代提出意境說美學議題，讓東方美學探討增加多內涵。

1. 神仙思想：

高木森從秦漢文化思想中整理出神仙對藝術的衝擊有三點：第一點激發創作的原動力，在文化上宗教慢慢多產生跟神仙有關的論敘，像是道教。第二點提升想像力的境界和內容，古人開始對死後世界的想像越來越多，下葬儀式也用繪畫旌旗來作為慎終追遠之功用，像是馬王堆的帛畫(圖 2.6)。第三點人類對宇宙的信仰並探索宇宙運行原理，在繪圖創作上是具象變形的圖文裝飾，寫形甚微⁴⁷。到了漢代開始盛行畫像藝術，畫像藝術是具象和抽象的流線力的線條運用，在漢墓中就可以看到壁畫和誇張變形的鎮墓獸，壁畫是以彩色線條，到了魏晉外來宗教傳入中國，並與中國神仙意識開始交融。繪圖風格亦受到引響，外來的機體性和本土的抽象性，交融出中國佛學畫，就是這時期的產物。



▲圖 2.7 馬王堆的帛畫
材質: 絹
尺寸: 92X47
出處: 《圖說秦漢》

47 高木森，《中國繪畫思想史》，台北市：東大圖書，1992，頁 75。

2.形神兼備美學：

形神美學部分涉及藝術形式與內容的議題。漢淮南子〈原道訓〉言：「夫形者，生之舍也；氣者，生之充者也；神者，生之制也。一失位，則三者傷矣。」樊波指出形神是構成一個人生命的兩個基本因素。形是生命的載體；神是生命的主宰，而形神兩者可以藉由氣的運作，讓形和神做內在的統一起來，同時強調神對形有支配和主導的作用⁴⁸。魏晉南北朝顧愷之在《魏晉勝流畫贊》：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬，台榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得」中提出「遷想妙得」，以「遷想」藝術意匠手法去尊重客觀事物的變化，才能結合「人心之達」，讓創作者們通達人情事理，熟悉人的生活，了解人的的內心世界⁴⁹。在繪畫創作時才能達到以形寫神的意境。

3.應目會心與自然之勢：

宗炳在藝術創作的議題提到審美觀照的美學命題，提醒創作者們從事審美創作是離不開對自然事物的觀照和體察的把握。宗炳〈畫山水序〉：「夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。」所謂「應目」，乃是通過眼睛來對自然事物進行一般的觀察和了解，這種觀察方式往往只停留在自然事物的表面型態的掌握，如果要對自然事物內在規律和生命意涵作深度的感受和把握。就必以「會心」的功夫來達到。因此樊波言：「應目會心強調畫家通過觀察和體會來對自然山水之內在之『理』加以把握，那麼類之成巧則是強調畫家通過審美創造將自然山水內在之理，以類似的形象加以選擇，提煉和概括，並巧妙的表表現出來。」⁵⁰宗炳亦提出自然之勢的美學命題來演繹繪畫創作在構圖布局之要領，應用自然之勢之藝術手法表現自然山川的整體氣象和格調。就勢的美學命題王微敘畫言：「夫言繪畫者，竟求容勢而已。」要求繪畫創作須映含氣這個宇宙本體及天地萬物生生不息的氣化過程，落實到具體畫面的形象構造上就是要表現出這一種勢，簡言之就是要表現自然山川的千變萬化的動勢。

4.「外師造化，中得心源」與意境美學：

南朝姚最提出「心師造化」，強調藝術家的先天稟賦和後天學習的互動關聯。張璪提出「外師造化，中得心源」的美學命題，力追審美創造的主觀條件和客觀條件的結合關係。張璪所講的主觀條件即「心源」；強調藝術家要充分發揮心的主觀能動性，煥發個人整體生命力及調動內在心源的活力，並與客觀條件「外師造化」相結合，充

48 樊波，《中國書畫美學史綱》，常春市：吉林美術出版，1998，頁105。

49 王伯敏，《中國繪畫通史》，台北市：東大圖書，2011，頁157。

50 同註48，頁20。

分體察萬物之情性。繪畫藝術，必須反映客觀物象的真實性和表現思想感情的客觀能動性有機地綜合在一起⁵¹。就會達到樊波所說的：「只有實現主觀和客觀的高度融合和統一，實現藝術家內在心源與宇宙萬物的交流匯通，才能使藝術家在審美創造活動中達到遺去機巧，心手協調，出神入化的自由境界。亦即道的境界。」又西方美學家尚一保羅·沙特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)所說人的「揭示作用」，由於繪畫創作通過描示作用，讓樹木、綠葉、芳草、土地……等之間在我眼前建立起緊密的關係。當然外師造化著眼於對不同氣候、不同季節、不同物象的審美觀照和審美描繪。

從「心師造化、中得心源」相互聯繫之下，獲得主觀客觀融合，此種融合狀況在心中形成審美意象，如果以李可染(1907-1989)所言的意匠經營之法，將心中審美意象視覺化即形成了含有意境的藝術品。宗白華(1897-1986)說：「藝術家以心靈映射萬象，代山川而立言，他表現的主觀生命強調與客觀的自然景象交融互滲……就是構成藝術之所以藝術的意境。」樊波指出：「從深層意義上看審美意境的構造不僅是主觀與客觀的融合和統一，而且還是對這種主觀和客觀的超越和提升。從主觀方面來看，就是超越一般感官和理智的限制；從客觀方面來說，就是要突破自然景物的有限型態而提升到宇宙本體的無限境界。」⁵²約而言之。意境是主觀和客觀的融合和統一，也是有限形態和無限境界的統一，也是形似和畫外的統一，也是有形和無形的統一。更可以說虛和實、象內、象外的高度融合和統一，意境給予創作者們從事審美創造時要注重應用虛與實互相轉化，有限與無限互相融合，表現出實中有虛，虛中有實，虛虛實實中達到以有限表現出無限的境地。

(四) 兩宋時「變形·反變形」美學理論探討

兩宋時期的畫家對自然的詮釋異於唐以前的說法，自然在宋人的眼中是以人為出發的小自然，因此在藝術創作上不管思想觀念上、技法表達上皆有所創新。

1. 求真的藝術觀：

宋人所提倡的真是抽象的，也是精神的，更是主觀的。因此利用探索客觀物所隱含的儒家品格便是搜奇以創真，如(圖 2.7)畫中景物因有了人格感染力，所以比客觀事物的表面形式還真⁵³。有了人格典範的感召力的造景，便視為相當於有了神力的東西，甚至認為好的繪畫應該表現自然景物的奇異神力，動植物如此，山水石頭也是如此。

51 同註 49，頁 365。

52 同註 48，頁 322

53 同註 47，頁 205。

因此繪畫創作在題材常以祥瑞的東西為題材，構圖技法上便以綿延不斷的龍脈作為變形的依據，筆墨技法上山石、樹木的輪廓線和皴筆多大量接受流線魔力以改變過去表現形式

2.重理的美學觀：

重理是宋代的格法，但宋人所說的理應，是自然之理，畫家表現理便以實、靜來涵攝聲、光、動、力，畢竟他們肯定物理衍生的一切現象是絕對真實的，大自然是一個理的世界，一個涵攝豐富的真實空間畫家要如真實的予以表現，而且表現出可觀可望、可遊可居的實質穩定而安逸的畫面空間⁵⁴如(圖 2.8)。宋人重理的美學觀讓創作者們對於自然山水的地理環境、時間狀態都要深切探究其中之理，方能在追求變化多樣的狀態下獲得渾然統一的美學呈現。

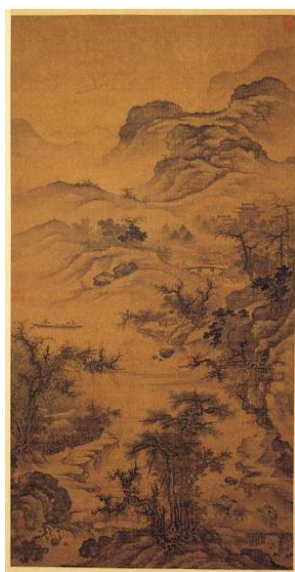
3.抽象表現美學觀：

中國畫常以寫意來表明作畫的技法，因為寫意偏重主觀美感經驗之顯現，強調心中預存的意象，以極大的自由度求組織畫面元素，使畫面更加符合畫題所蘊含的詩意，也讓畫面更加抽象化。而人的意向存在於符號中，高木森認為符號能表現出更豐富的抽象美感經驗，而抽象美感經驗乃是藝術的靈魂，也是最高層次的藝術，但抽象美感經驗是種不穩定的，既是一片模糊，又是飄忽不定，稍縱即逝⁵⁵。就如道家所說的混沌，心理學家稱為潛意識。因此意象的引發與導引發揮作用是宋人極為感興趣的命題。文人畫家找到了揮灑的奧妙，利用還原、鍛鍊，還原鍛鍊，一直到最基本的自然元素。米芾〈春山瑞松圖〉(圖 2.9)就如高木森所說：「把自然景物的表層一層一層剝去，最後只剩下簡括單純的形體，那種形體已經不在是創作者們所目見的自然，而是創作者們心見的自然。」⁵⁶在此將母題的簡化和符號化是宋人變形的絕巧美學成就，也是筆者思考學習的重點。

54 同註 47，頁 243。

55 高木森，《明山淨水—明畫思想探微》，台北市：三明書局股份有限公司，頁 229。

56 同註 47，頁 81。



▲圖 2.8 宋郭熙〈秋山行旅圖〉
媒材：絹本設色
尺寸：119.6x61.3 cm
出處：故宮典藏書畫檢索



▲圖 2.9 宋李唐〈萬壑松風圖〉
媒材：絹本設色
尺寸：139.8 cm
出處：談藝術



▲圖 2.10 宋米芾〈春山瑞松圖〉
媒材：水墨設色
尺寸：35 X 44.1cm
出處《中國山水畫 唐·宋·元卷》

(五) 元明清「變形·反變形」美學理論探討

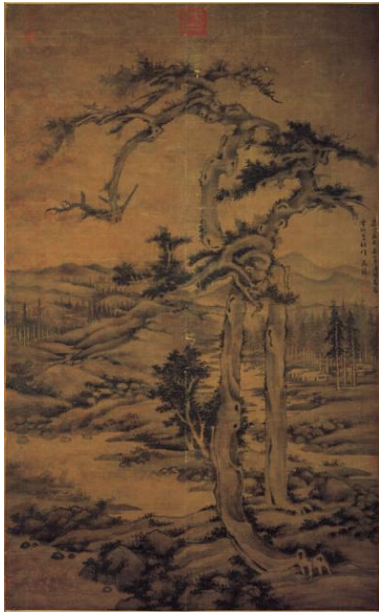
1. 元代時期：

中國繪畫到了元代漸漸的走向另一種不同的繪畫風格，強調復古畫貴有古意，並以書法入畫，那就是李霖燦所說的：「那就是文人的氣息重了，書法的氣味重了，筆墨的氣味重了。」⁵⁷元四家不僅完善了山水畫的水墨技法，而且因為時代的特點為繪畫在審美範疇內增添了「逸」的概念⁵⁸所謂的逸的審美概念，在技法上捨棄形象，追求意境的表現，特別以變形的的方法，應用筆墨技法、構圖空間、符號象徵．．．等方式來進行創作，其中最具代表性的畫家有趙孟頫、王蒙、黃公望、吳鎮、倪瓚。吳鎮的畫風類似禪畫如(圖 2.10)，筆墨快速粗放，重視力感在抽象空間的作用，其作用是線條的移動、粗細變化，並且超然獨立於像外，影響明初浙派的將形式表現和力感作為創作目的。倪瓚如圖(圖 2.11)以減少繪畫元素以及繪畫分量，使畫面空無，一切還原到單純的材質表面，有如馬塞爾·杜象(M Duchamp, 1887-1968)的名言：「簡化、簡化再簡化」⁵⁹的歸零主義之變形手法。

57 李霖燦，《中國繪畫史稿》，台北市：雄獅出版社，2006，頁 105。

58 陳履生，《中國山水畫〈唐·宋·元卷〉》，南寧市：廣西美術出版社，2000 年，頁 5。

59 高木森，《元氣淋漓》，台北市：東大圖書，1998 年，頁 133。



▲圖 2.11 元 吳鎮〈雙繪平遠圖軸〉
媒材：水墨設色
尺寸：180.1 X 111.4cm
出處：《中國山水畫 唐·宋·元卷》



▲圖 2.12 元 倪瓚《古木幽篁圖》
媒材：水墨設色
尺寸：88.6X30cm
出處：《中國山水畫 唐·宋·元卷》

2.明代時期：

一般而言，中國畫家用來發揮創作力的要項是更突顯造型和筆墨。但是由於中國自古以來的哲學思想是以「自然」為宗，所以藝術創作基本是對物象的某些特點加以強調，很少作出違反自然法則規律的表現⁶⁰。明清兩代在精神和意境已無能為力，只有通過臨、仿、撫、摹來標示自己的傳統淵源，確立自己的藝術價值⁶¹。明朝的畫家畫論家多特別強調仿古的重要性，這種「重承輕變」的思想是明代繪畫主流，但同時也出現一種很特別的畫風，今人或稱之為「變形主義」，在外文又翻譯為「詭異畫風」（Grotesque Style）⁶²。也就是個人所提出的變形概念，明初浙派畫家繼承寫意的傳統，以筆墨創型，變形為基本機制，其藝術手法是以誇張扭轉的線條和略帶奇特怪異的造型來表達畫面張力並為觀賞者提供一個創造、想像、虛幻的時空。

3.清代時期：

清朝雖然在藝術創作上有所因襲傳統，借重傳統不去創新的現象，但在美學與繪畫理論的創新是有獨特的見解與成就，關於變形反變形之理論論述為(1)形與神的審美創造；(2)由眼中之竹，胸中之竹到手中之竹的審美創作；(3)有法與權變的美學，茲

60 高木森，《明山淨水—明畫思想探微》，台北市：三明書局，2005，頁 229。

61 陳履生，《中國山水畫〈清代卷〉》，南寧市：廣西美術出版社，2000，頁 3。

62 同註 60，頁 225。

論敘如下：

(1)形與神的審美創造：

布顏圖(清代，生卒不詳)提出形與神的美學議題，來說明主與客相互運化聯系的關係，他在《畫學心法問答》說：「山川之存于外者，形也；熟於心者，神也。神熟於心，此心練之也。心者手之率，手者心之用。心之所熟，使手為之，敢不應手？故練者非徒手練也，心使練之也。」神是存在於物的內在精神需要畫家去認識感受和捕捉，所以說「熟於心」，張啟業指出熟的過程業就是練的過程⁶³。不僅要通過對物的取捨，去其繁冗、留其精粹，而且能變物為我，主客統一成為畫家心靈化的東西。因此說「心之所熟」的重點，在於提煉物象，化為心中之象的東西，在「心手相應」無間的狀態下，「使手為之」表現出來。在布顏圖提出「精熟於心，此心練之也」，實含有運用變形、反變形的審美創造，應用取捨、誇張、隱顯、虛實來構造藝術形象。

(2)由眼中之竹、胸中之竹到手中之竹的審美創作：

鄭板橋(1693—1766)個人有十分豐富的藝術實踐，且擁有相當豐厚的美學思想。他提出眼中之竹、胸中之竹、手中之竹的美學論說，可說精闢而深刻地描示了審美創造的整個過程和基本規律。

眼中之竹就是畫家審美觀照中的竹，強調畫家對竹進行審美觀照時，必須對竹生長環境的整體把握，重點在於對處於明暗、風雨、聲影之中的竹的全身心整合，以成為審美創造的基礎。胸中之竹是在眼中之竹的基礎上產生的。胸中之竹就是畫家心中醞釀而成的竹的審美意象，胸中之竹不等同於眼中之竹，而是將眼中之竹予以簡約，刪減，突顯出某種因素，繼而在主客觀相互滲透運化過程形成審美意象。

手中之竹是將胸中之竹於以表現出來的過程，手中之竹是胸中之竹的變相，必須依賴胸中之竹的醞釀和營構，並對胸中之竹進行變形、變相、新的創造來進行創作，以獲得手中之竹的變相。創作過程要充分發揮和調動筆墨的審美表現力，高度敏感地捕抓和把握手中之竹的各種微妙感和隨機效果。⁶⁴鄭板橋的眼中之竹，胸中之竹，手中之竹可說是「胸有成竹」，「意在筆先」的美學命題進一步的發揮，十分精闢地描述審美創造的完整過程，十分深刻地描述了審美創造的內在規律。

(3)有法與權變的美學：

《石濤畫語錄》是中國美學上極為重要的一部著作，具有系統性與完整的探討中

63 同註 27，頁 27。

64 同註 48，頁 668。

國美學，其中以法與權變創新的美學理念頗有創意性提出獨特的具解。

首先石濤以一畫之美學範疇作為宇宙生成、天地萬物存在和變化的根本法則，同時也是審美創造和繪畫造型的根本法則。基於以上之論說，石濤於〈了法章〉提出法的概念，指出各種具體的形式法則規定，強調畫家對法要有正確的態度，才能超越具體法則的局限，從而獲得審美創作的自由，〈了法章〉言：「一畫明。則障不在目。而畫可從心。畫從心而障自遠矣。」⁶⁵來開啟藝術法則和創造自由的統一關係，由此還說明在法的規範下，如何應用變的手法來突破法的規範，並獲得自由的實現。同時提出「法自畫生，障自畫退。法障不參」明確指出繪畫實踐的意義，說明法則是從繪畫實踐中產生出來的，打破這些法則的束縛必須依賴繪畫實踐，此即「變形·反變形」精義之所在。

石濤對於傳統與創新的命題。也可以作為本論述「變形·反變形」的動力來源。〈變化章〉：「古者；識之見也。化者，識其見而弗為也，故君子惜古以開今。」⁶⁶在石濤看來，傳統不是罪過，更不是一無是處，而是如何看待傳統的問題，要創新就須以「化」的態度和方法來面對傳統，用借古以開今來突破傳統，古人的法則，從而得到最高程度的創新自由。所謂「化」即是「權」，也是「變」，〈變化章〉：「凡事有經必有權，有法必有化。一知其經，即變其權，一知其法，即功於化」⁶⁷所謂經就是法，而權就是變；也就是化，「有經必有權」，「有法必有化」等命題就是講如何變化古人的法則進行自由地創造和創新。石濤更以「我之為我，我自有我在」來強調畫家要使古人為我所用，並充分發會自己的主觀能動，尊重自己的個性，來達到變化古人，突破古人進行藝術創作。

（六）民國至現代變形、反變形美學理論探討

民國以來傳統中國繪畫受到西洋的激盪，至使以傳統繪畫內作為改革者有之，以西洋技法發展中國繪畫者有之，讓民國以來的繪畫思潮呈現多元而豐富。

1. 不似之似：

齊白石(1864－1957)於五十歲題畫詩曰：「古人作畫，不似之似，天趣自然，因曰神品，作畫妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。」不似之似就是不要斤斤計較於物像表面的形式，不平均對待細節，可以對形象的精神特徵有所想像，有所誇

65 石濤，《畫譜》，台北市：學生書局，1971，頁10。

66 同上註，頁13。

67 同上註，頁13。

張，有所變形，有所創造，達到神，形兼備。這種神形兼備，神形統一的狀態就如齊白石所言：「作畫要形神兼備，不能畫得太象，太象則匠；又不能畫得不象，不象則妄。」⁶⁸不似之似之藝術創作手法是以想像誇張、變形、創造來達成。

2. 取捨剪裁：

黃賓虹(1865—1955)〈九十雜述〉言：「前哲之真跡，合造化之自然，用長舍短。古人言，『江山如畫，正是江山不如畫，畫有人工之剪裁，可以盡善盡美。』繪畫創作不是一五一十的實現自然，而是對自然有所感悟之餘以刪撥大要的藝術手法，呈現自己感興趣之處，捨去不重要的部分，重要以變形誇張的手段突顯物我融合中最光亮鮮明，最有代表性的特徵，方可讓繪畫達到盡善又盡美的境界。黃賓虹曾說：「對景作畫，要懂得捨字。追寫物狀，要懂得取字。捨取不由人，捨取可由人。懂得此理，方可染翰揮毫。」⁶⁹捨取不由人，捨取可由人乃基於用長舍短，所謂「剪裁」就是大膽將客觀事物取捨、增減，表現畫面最精華之處，使畫主要部分更突出。所謂「誇張」即將客觀事物最重要的拿過來，加以強調、突顯，追求藝術的真實。所做的剪裁功夫，取捨剪裁亦是「變形·反變形」的手段。

3. 意匠經營，突出意境：

意境是中國畫的靈魂，是實現客觀事物精華的集中，加上人的思想情感的陶鑄，即借景抒情，經過藝術加工，達到情景交融的美的境界，詩的境界。⁷⁰而表現意境的藝術加工手段即為意匠。因此李可染強調意境和意匠是山水畫的兩個主要關鍵，有了意境沒有意匠，意境會落空。其實李可染所言的意匠的藝術手法，就是一種變形與反變形的表現手法。可以概括為意匠之法，即剪裁，誇張，組織。所謂「組織」即是把握描繪對象的本質特徵，加以重新組織，這叫經營布局，為布局章法加強藝術表現和感染力，山可以更高，水可以更深，花可以更紅⁷¹。東方善用意匠三法剪裁、誇張、組織提供了變形理論之基礎。

68 陳兆復：《中國畫研究》，台北市：丹青書局，1998，頁 57。

69 孫旗，《黃賓虹的繪畫思想》，台北市：天華出版，1979，頁 314。

70 李可染，《李可染畫論》，台北市：丹青書局，1985，頁 59。

71 同上註，頁 78。

第三節 西方的繪畫美學思想與流派

一、美學思想

西方人在追求宇宙本體的時候，看中的是有而不是無，是實體而不是空⁷²，因此在藝術表現上求真，強調對客觀實體的描繪，這種以實體為核心的實踐方式，依靠邏輯和實驗，終於不斷的否定了自己。因此形式原則讓西方美學不斷變化，不斷發展，畫面上雖然追求和諧統整，卻突出個體發揮，由對立到暫時的契機，隨力量對比的變化又修正改變，所以說革新是西方和諧文化意蘊。這對本研究在創作方法上有很大的啟示。西方的審美概念雖異於中國傳統美學觀，但以繪畫創作的發展與改變成長的觀點而言，時有許多的美學立論足以備用，來增廣中國繪畫傳統的內涵，特別是西方近代藝術發展迅速，美學思潮風起雲湧，繪畫風格一變再變，有形無形中，直接、間接地影響了傳統繪畫，為此取西方之優，注意東方之缺失，以西方研究發展之成果，激發創作者們在東方美學領域開疆拓土，改變傳統形式，以符合現在人的審美趣味。

(一) 西方哲學觀對「變形·反變形」美學啟示

西方對於宇宙認識和把握截然與東方不同，西方人認為宇宙是一個實體，因此強調已知的、清晰的，在藝術上重視形式，因而造成已知和未知的對立，實體和虛空對立。整個宇宙是處於不斷否定和否定之否定之中。⁷³這種處於不斷的改變與自我否定的力量，對藝術發展而言，無非是一股無限的推力，推動藝術發展不能片刻的停留，可以說唯一不變的就是變的概念，這概念對於本創作的反變形有很大的啟示。

(二) 精神分析美學

西格蒙德·佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939)創立了精神分析學派，認為人類創作藝術的目的，乃在滿足潛意識的原態，因此藝術乃是本我潛意識衝破自我層，而獲得藝術潛能的發揮，這即就是一般人所謂的頓悟。頓悟並非剎那間形成的，是經由長期能源的積累，一旦達到一定能量時，豁然開朗就成為頓悟，因此平時如何涵養自己的知識才能、技巧及精神是非常重要的；在創作腦海常常會浮現出許多畫面或影像的掙扎，像是佛洛伊德和榮格多有描敘人類在潛意識夢境中的類型和形成，佛洛伊德認為潛意識是一種受到壓抑而潛意識去達成，而榮格則是認為補償作用；人的夢境

72 張法，《中西美學與文化精神》，台北市：淑馨出版社，1998，頁6。

73 同上註，頁8。

光怪離奇、天馬行空有如畫家達利『偏執狂的批評活動』⁷⁴將夢中實體化。所以對創作者而言。以上幾個學家和畫家的論說深受感受，但是要將這些畫面呈現出來還需要將在這段時間，所讀論說、書籍、畫冊和影視資源……等的修飾，並形成屬於自己的創作根源，如在腦海中的想像並予以視覺化。

（三）符號論美學：

符號論美學是美國學者蘇珊·郎格(Susanne K. Langer, 1895—1985)所提出，蘇珊主張藝術是人類情感符號的創造，他認為藝術符號說具有表現情感的功能，表現性是一切藝術的特徵。⁷⁵藝術家自創符號，表達出他個人的情感和直觀，他人就能透過這些符號，感知藝術家的情感和直觀。因此藝術家的職責，乃在於開發表現情感和感覺的符號，把人類情感轉變為可見或可聽的形式的一種符號，因而創造出現存世界所沒有的，新的「有意義的形式」，來表現人生普通情感的作品。在本創作中將樹減缺和簡化成簡易的白或黑的符號來詮釋自己的意涵。

（四）結構主義美學：

結構主義首先是由索諸爾(Ferdinand de Saussure, 1857—1913)的語言學發展出來，後由羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915—1980)持續發展而成。羅蘭·巴特強調出文本對讀者的重要性，認為文本的結構和意義處於在歷史性的變化和開放之中，解構就應該成為一切文本的屬性。基於此創造性文本是處於動態之中，能指與所指之間沒有固定之關係，讀賞者可以積極地參與意義的產生，不同愉閱讀性文本的靜態，固定的關係。因此藝術創造如何善加開放性文本，以作為審美欣賞之功能，在現在美育教學是非常重要的。

（五）後現代主義美學

後現代藝術打破現在形式結構跳脫出來，認為世界是一個未完全的，不斷的演化的過程。由於世界處於變化不拘的狀態，建構的結構時時地的都可以給予解構，張法指出：「後現代事物的意義不是被決定的，而是相對的、生成的、變化的；所謂似有若無、迷離恍惚的存在，無意識，深層結構只是事物的參考系可以轉換這一現象產生

74 楊衍昀，《瘋狂敘事·建構神話—論達利以「偏執狂批判」創造之「晚禱神話」》，台北市：台灣師範大學美術系，2010，頁2。

75 黃任來，《藝術與人文教育》，台北市：師大師苑，2007，頁140。

出來的幻象。」⁷⁶後現代主義由於對不斷進步的認知和信仰提出質疑；同時也認為真理不只一個而是很多個，也以批判當下的精神，協助創作者們理解當代社會複雜的互動，意義和文化的產物。後現代主義對文化的態度將採取多元化主義和多樣性的主張，因此藝術創作過程中常以反諷、拼貼、挪用、諧擬、重構的手法來進行創作，這對變形反變形的文化觀而言，有許多值得引借思考。

（六）象徵美學

象徵是一種將暗示的方式來附于作品或創作物一種意義或內涵來引導觀賞者，走入創作者表達情感，其中黑格爾認為象徵是一種符號可以和意義與形象聯繫在一起，像是中國人的群體意識是以龍做為象徵。物象和表象可以隨著創作者的心象給于不同的詮釋，帕諾夫斯基（Erwin Panofsky，1892—1968）曾言：「藝術家是使用約定俗成的主題或圖像敘述概念，如三美神象徵女人的純潔、美與愛」⁷⁷，所以象徵在各民族和宗教多有其象徵物，以東方繪畫來說，牡丹象徵著富貴，竹子象徵有志節的人，松柏象徵著君子，荷花在佛教中更有象徵的意涵，比如說荷花的花苞象徵初證入菩薩道，半開的荷花象徵著成就菩薩道，盛開的荷花象徵佛的正道功德圓滿。在本創作中應用樹來象徵生態狀況，茁壯茂密的樹，象徵著生態和諧圓滿，乾枯的樹，象徵著生態受到破壞，被鋸斷的樹，象徵著人類過度的開發而生態受到嚴重破壞，幼苗象徵希望等等。

二、西方繪畫流派

本研究在繪畫創作和知識中受到了西方流派的影響並與東方傳統的風格互相並存，並將受到啟示的西方繪畫的流派依以下(一).自然主義。(二).後印象派。(三).超現實主義。

（一）自然主義

有別當時的畫家不以人物象，反而到戶外寫生繪圖，以在大自然所見的景色進行繪圖創作，以大自然常見的樹木、麥田、偏僻的農家和天空等自然景色，畫面顏色注

76 張法，《中西美學與文化精神》，台北市：淑馨出版社，1998，頁 17。

77 同註 75，頁 142。

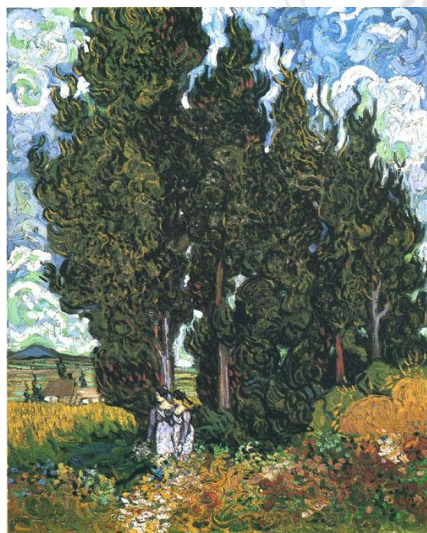
重自然光的表現⁷⁸，康斯塔伯(John Constable, 1776–1837)如圖(圖 2.13)中樹的型態和明暗多深受背景的光原和空氣影響輪廓有些地方清晰，有些地方模糊。在自然派中還有一位畫家約瑟夫·瑪羅德·威廉·透納(Joseph Mallord William Turner, 1775–1851)，他還開創出新的畫派—印象派，他的畫裡日光彷彿不停在變化，空氣中的蒸氣模模糊糊⁷⁹如圖(圖 2.14)。自然派對創作者來說，創作的靈感來自於自然中，接觸自然，以自然為師，並觀察樹的自然生態與狀貌；再創作中則以多觀察樹與環境之互動並寫生之，來為本研究對樹與環境之了解。



▲圖 2.13 康斯塔伯〈玉米田〉
尺寸：143 x 122 cm
媒材：油畫
出處：<http://www.ss.net.tw/page.asp?id=Constable005>



▲圖 2.14 約瑟夫·瑪羅德·威廉·透納〈冰川和阿沃河的源頭〉
媒材：油畫
尺寸：68.5 x 101.5 cm
出處：<http://www.ss.net.tw/page.asp?id=Turner070>



▲圖 2.15 梵谷〈柏樹與兩個人〉
媒材：油畫
尺寸：91.6 x 72.4 cm
出處：<http://www.ss.net.tw/list1.asp?PageTo=3& num=102>



▲圖 2.16 達利〈倒影變成大象的天鵝〉
媒材：油畫
尺寸：51 x 77 cm
出處：<http://www.ss.net.tw/page.asp?id=Dali012>

78 豐子愷，《西洋美術史》，上海市：上海古籍出版有限公司，2007，頁 75。

79 同註 78，頁 68。

(二) 後印象派

有別於其他畫派注重形，後現代強調的是創作者本身的情感抒發，⁸⁰不再用眼睛看形而是用心去觀看形體，每個人的情感多不同，創作出來的東西也多會不同，畫面上以線來創作。⁸¹，例如 文森·梵谷(Vincent Van Gogh, 1853 – 1890)的作品〈柏樹與兩個人〉(圖 2.15)樹的形體彷彿彈性的線條不斷跳動伸展。形成一種視覺動感。此種創作圖式具有強烈的變形意味。豐厚的傳達出個人情感，並影響創作者在創作中對畫面的表達有了新的詮釋，以變形的線條來架構出減缺的樹形，並予以生命力。

(三) 超現實主義

安德烈·布勒東(Breton · A, 1896–1966)在超現實宣言說過：「我們相信於精神層面的某一點，生與死，事實與想像，過去與現在，超現實主義活動沒有別的動機，只有全心期望能確定尋獲此精神點。」⁸²，同時布列東還認同夢的價值，夢是一種自由想像力。

人在睡夢中常會看到一些稀奇古怪的物體，而夢境是無限意義，有如天空的白雲，不停變化或無目的的在腦海中搜尋物體不斷拼湊⁸³，象達利作品《倒影變成大象的天鵝》(圖 2.16)樹已經和無數動物互相融合，只能看出樹的樹梢。此種超現實的變形表現風格，啟發創作者創作上更多的思考與選擇，而西方流派是有關連性從自然到人文、寫實到抽象，不斷的輪迴和演變。

80 李賢輝，西洋藝術風格：

http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th9_1000/index.html (瀏覽日期：2014 年 3 月 1 日)。

81 同註 78，頁 90。

82 林崇慧：《布列東的娜底雅—超現實主義》，台北市：師大學報—人文與社會類藝術專刊，2002，頁 1~2。

83 黃才郎主編、王秀雄等編譯，《(西洋美術辭典(上、下))》，台北：雄獅圖書，1982，頁 826。

第四節 現代水墨

台灣水墨畫從中國大陸傳入台灣，在這期間台灣又受到西班牙、荷蘭、明鄭、清朝、日治時代和國民政府時代⁸⁴等文化的洗禮，台灣在繪畫上多深受其影響。再加上近年外來意識和本土意識不斷相容，現代水墨則變成創作者的工具或媒材⁸⁵，再加上不斷的實驗，水墨畫會因畫家的創作方式和繪圖媒材的改變而有不同變化，在構圖方面和取材方面不再拘束，只要是生活中會引起創作者共鳴和感動，那就是題材，創作者只需將心中情感用墨來抒發，創作的形體也不在拘泥於傳統思維，而是東西方的思維並用另如谷文達將水墨跟裝置藝術應用。葉宗和(1959-)指出當代水墨藝術存在著相當多元的類型與樣式風格。

一、當代水墨畫的萌發：

在充斥著激情喧嘩和不確定性，憂心被邊緣化的當代藝術情境裡，水墨畫的突顯，意味著一種文化深層意識的消極對抗與激發⁸⁶。

二、實驗水墨畫的趨勢：

把水墨媒材視為技術問題，以繪畫語彙直接呈現創作者當下的感受和體悟，在水墨畫的創新生成展現了探索的圖像革命。

三、現在水墨的變革：

受西方現代藝術的思潮影響，理念上是反動因襲傳統制約的困境，技藝上則是提純物象進入抽象精神核心。

現在水墨在觀念上更開放，更容納了許多異質概念與成分，就如王源東(1960-)所言：「把狹義的『筆墨』觀念開放成廣義的『點、線、面、色彩』新觀念」，把『皴』還原到肌理的本來面目，這樣水墨畫才有廣闊的發展空間，而達到新境界。」⁸⁷，現在水墨畫追求肌理的視覺效果，強調以「寫」、以「做」來抒發創作者的內省及意象表露，因為此新的畫面肌理，如拓、印、揉、紙、滴流等技法應運而生，改變了紙性，

84 陳惠珠，《淺論台灣意識的變遷—以高中本國歷史教科書中的文化發展為例》，台北市：歷史教育 7 期，2000，頁 27。

85 陳慶坤，《以突現理論探討台灣水墨畫發展的哲學詮釋》，苗栗市：育達大學報，第三十期，2000，頁 69~71

86 王源東等，《台灣當代水墨畫特殊技法》，台北市：全華書局，2013，頁 4。

87 同上註 78，頁 18。

也改變了工具，使畫面產生了非常視覺多樣的肌理性⁸⁸ 為表現現代水墨畫的肌理效果，在工具媒材的特殊性結合碰撞之中，通過噴、印、沖、拓、撕、燒、貼……等手段製作出來的⁸⁹。如莊連東(1964-)將各種紙張打成漿，以製作質感，來創作作品。如圖(圖 2.16)，葉宗和(1959-)則以其他媒材加以，並利用不同媒材之間的反應來改變墨的擴散與留白如圖(圖 2.17)，由於更多元的寫實與作的當代水墨肌理效果，這些足以改變傳統水墨重視筆墨韻味，客觀寫實的表現方式，擴展了水墨畫的藝術觀念，語言圖式，更可以反映當代台灣社會的東方文化生活意識，傳達台灣時代性的文化精神。



▲圖 2.17 莊連東〈夜鶯低吟〉
媒材：水墨設色
尺寸：45X45cm
出處：《台灣當代水墨特殊技法》



▲圖 2.18 葉宗和〈演化方程式〉
媒材：水墨設色
尺寸：45X45cm
出處：《台灣當代水墨特殊技法》

現代水墨除了不受創作媒材的限定，其中還有將水墨與數位結合，製造出類似水墨的風格，卻又新穎的構圖和媒材運用多截然不同。亦數位與水墨結合的創作方式，稱之數位水墨創作，在今天數位資訊爆炸的時代，電腦繪圖與影像輸出技術的進步，致使數位繪畫的快速性、複製性、運用自由性，讓藝術的創作思維與表現技法達到空前的融合境界。將傳統水墨意象與美學理念結合電腦繪圖，可以營造出另一種水墨意涵、美感的數位造境，例如陳世忠如圖(圖 2.18)以光柵結合水墨數位輸出，來營造出新的效果，以數位媒材將自然元素或繪畫元素轉譯成一種現實與超現實，自然與超自然共存的虛擬世界⁹⁰表達出當下人們與社會的關懷、對話與想像。數位水墨創作方式，

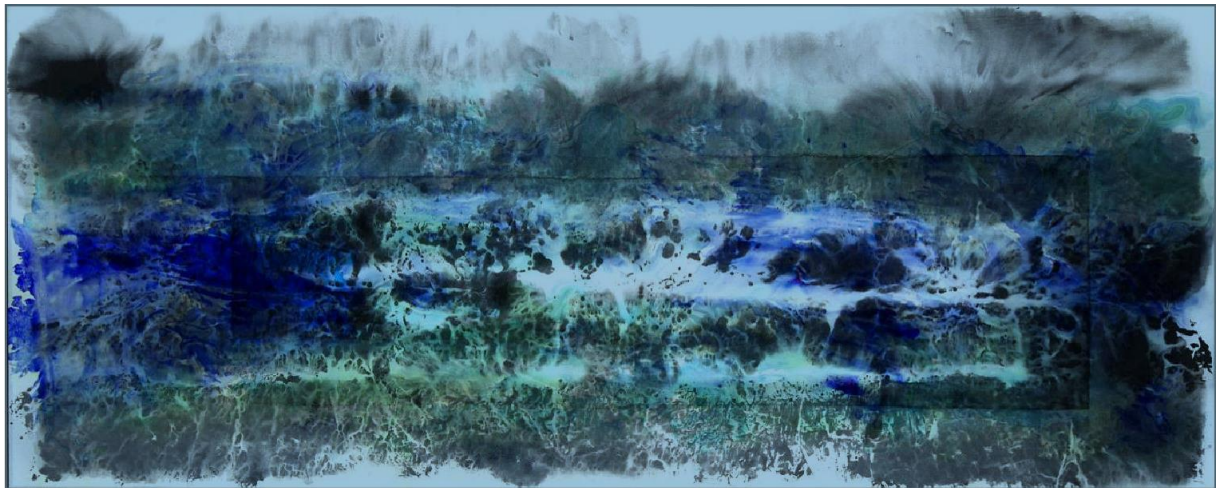
88 同上註 78，頁 17。

89 同上註 78，頁 17。

90 陳世忠，《觀境·鏡反：陳世忠現在水墨探討》，台北市：國立臺灣師範大學美術研究所，2011，頁 14。

可以將畫好的圖像內容一起掃描進電腦後再做影像整合與處理，也可以應用繪圖程式繪畫出跟水墨相似，卻又不盡相同的墨色，並讓他產生在電腦中的紙張自動流動變化的圖像，最後再將它加以整理，並製造出更有觸感、質感與量感的作品，甚至也可以將影像輸入電腦中，再把它轉化成象徵性、符號性、抽象性的線條與組合，此時應用電腦的複製性與自由性，並藉由電腦的繪圖運算功能，將畫面切割、拚置、複製，不僅具有象徵性的內涵意義，更隱喻當下人們的心靈的狀況與空間的錯位感，呈現出異於傳統的視覺樣式與效應，產生更寬廣的互動及跳縮現實視覺的束縛。

數位水墨創作的方式，提供創作者更寬廣的創作空間，為避免科技失去人性的缺失⁹¹，在創作應用時將注入多一點人文思考，讓數位水墨創作更能反映東方特有的人文想像。



▲圖 2.19 陳世忠〈廣常溪聲〉
媒材：數位光柵變圖輸出
尺寸：150X50cm
出處：《觀境·鏡反-陳世忠現在水墨探討》碩士論文

91 同註 90，頁 14。

第三章 創作理念與實踐

創作過程關係到人、事物、神三者之互動關係，人物神三者對審美創作影響，是以人為主或以物為主，或以神為主，自古至今，古今或中外，皆因有所不同，造就了不同的審美觀，審美意趣與審美創作方式，本章，綜合前述之文獻探討與研究方法對於變形反變形理論探討成果及個人創作心得歸納為一、創作理念分析。二、創作理念實踐。三、創作表現意涵。以下依次說明如下。

第一節 創作理念分析

本研究以樹為主題，應用變形的美學理念與形式技巧來進行創作。在創作研究的過程中，首先本著「變形·反變形」的美學的繪畫美學觀，經過理解、分析、綜合成個人的生態生存意涵上、觀念上，觀看事物方法上，筆墨形式技法表達上，甚至於作品所呈現獨特的意趣上，形成個人的創作理念。這些創作理念上承「變形·反變形」的繪畫美學觀，下承創作實踐，讓整個研究過程緊密結合，以下說明如下：

一、生態生存的告白

創作的對象以樹為主，畫樹要表現樹的身分，所謂樹的身分，便是各種樹的性質及其在不同季節的變化，有如人的不同狀貌和精神⁹²。更重要的是利用樹不同的形貌和精神，應用象徵、比喻、符號、誇張的藝術手法，與當下的生活狀態結合，突顯出樹木對人類生活的重要及不可替代性。且樹木生態受到人類為滿足生活慾望，而受到無情的破壞與摧殘。同時提醒人們要子孫長久綿延不斷，唯有愛惜樹木生態，永續培育新樹芽，才能成就安樂土。

二、能動、主動的心

生活的當下，事事物物無時無刻的翻新改變，這是生活的本質，所謂太陽底下沒有一件新的事物，天底下唯一不變的就是變，為了適時適地掌握與體驗當下的生活精神意識，唯有時時刻刻保有一顆能動、主動的心，以能動的心來獵取、獲得新的生活訊息，畢竟生活當中資訊爆發，訊息萬變，有所取、有所捨，才能成就個人創作研究。

⁹² 王伯敏，《中國繪畫通史》，台北市：東大圖書，2011，頁 618。

因此對於樹木生態對人們貢獻與益處，樹木生態受到破壞所帶來的危機，樹木帶給人們的生活希望與榮景都是研究中關心的議題。

三、不同的觀看方式獲得不同的美感

觀看的方式，會影響到人們對事物的理解與把握，不同的觀看方式也會造就不同的美感呈現。宋朝的大山大水的繪圖表現，氣勢十足，場景雄偉，乃是宋朝人以不同角度與視點進行取景的結果。為了營造不同與傳統的觀看方式，突顯出不同時代的精神意義，應用黑白強烈對比，虛實相生的原理製造刺激量大的視覺效果，形塑視覺緊張與矛盾。部分則以象徵、符號等表現主題內涵，形成了視覺焦點，吸引觀看者進行觀看解讀，部分則以不同的空間或造型互動來經營畫面，以引發觀看者的震撼與緊張，並深入思考畫中的意涵，不同的觀看方式讓創作者營造更多造景揮灑空間，同時也讓讀者獲得明確的訊息。

四、完美俱足的意象構思

立意構思是創作的先備條件，所謂立意乃是在對物的觀照後，以能動主性的心，將情感與景物融合，達到主客高度密合的內在心象。構思乃是思考如何將內在意象予以視覺形式化的過程。為讓研究創作更縝密，實立意構思的工作是非常重要的，有時在一堆雜亂的影像物，甚或不相關係指涉的資訊中，要從中獲得可取可用，甚至到意義備足的內涵，是需要一段時間的思考與醞釀，個人經驗中，有時是雜亂無章，有時理到一半而放棄，比較順利的狀況是一再修改而後完成。構思的工作重點既然在於心境的視覺形式化，此時思考重點在於一張作品的立意為何？構圖造型如何應用符號、象徵美學議題，空間要定位於傳統多點透視，定點透視所架構的空間，或是簡化抽象的空間，甚至是一種虛無，神秘不可捉摸高深莫測的變化互透的異空間。色彩如何搭配才能襯托主題與表現風格，筆墨技法除濃淡、乾溼、黑白、焦宿的應用還考慮其他可改變畫面效果的媒材，所使用的紙張媒材是宣紙、麻紙、絹布、油畫布……等所使用的工具的多樣等問題，又由於追求比表面概念更深層的內在意涵，加上新訊息的快速變動，各語言型態相異性大，為了形塑成一系列的創作系統，在構思時採行結構性異質嫁接的雜陳，共構拼湊手法進行構圖，或是以時空為基調，作過程的輔陳構想，達到變形繪畫創作效果。多是在審美構思所要思考的重點。

五、筆墨趣味的追求

做好立意構思的工作，已將創作所有形式樣態及作品風格意趣定位好後，接著將內在意象構思逐步予以視覺化，本創作研究形式視覺表現方式採用兩種方式一種是以傳統筆墨為主，並以其他媒材、器材如牛奶、鹽巴、牙刷、噴霧器為輔。另一種則電腦輸出列印為主，筆墨、色彩為輔。兩種方式最終追求無非就是筆墨趣味的呈現。

（一）用筆的方法

用筆包含運筆、筆力、筆法、筆觸及各種筆鋒的運用。與紙、絹、墨色、造型相結合，以表達事物千姿百態的生長運化狀態與心中的意象⁹³。運筆強調的是手與腕的運化變化來追求心中的意象。運筆之虛實疏密、正仄、疾遲、變化、神奇之效果，並表達樹木的狀態特徵，筆力乃指用筆的輕重，疾徐、粗細、濃淡、乾溼、拙暢所獲的畫面效果。筆法指用筆時由點的濃淡、聚散，線的曲直、疾徐、粗細、聚散、皴、擦、點染，乃構思的立形方法，筆觸乃只用筆時以應對自然景物肌理質感時，由紙布上所產生筆跡，紋路、觸感、粗細、濃淡、乾溼、整破、聚散、造滑、硬軟、緊鬆、光暗、透實的外在體現感覺形式。筆鋒乃指執筆運筆時用筆與紙的角度所形成的中鋒、偏鋒、側鋒與筆鋒切入提按的應用狀態的營造的轉鋒、藏鋒、露鋒、入鋒、出鋒、回鋒、方折鋒、圓轉鋒等所得畫面的形質感。由於探究各種用筆之法才能表達出樹木的「身分」與「生活」的情韻形態。其次是墨從筆出，下筆之際，筆鋒轉動產生各種用筆之狀況變化，其變化是利用墨紀下來。陸嚴少言：「用筆用墨，好像兩者並行的。實則用筆為主，用墨為輔。所以初學作畫必須訓練用筆方法，要全身運氣把力量用到筆尖上，用筆既好，用墨自來。」⁹⁴作畫用筆要毛忌光。毛而後有蒼老的感覺，更強調筆鬆而不散，筆與筆之間顧盼生姿，錯錯落落，時起時倒，似接非接，似斷非斷，自然相生相發，順勢而下，氣脈相連，雖鬆而不散。

（二）用墨的方法

宋郭熙(約 1000 年—約 1087 年後)實已將運墨分為淡墨、濃墨、焦墨、宿墨、退墨、埃墨。韓拙《山水畫純全集》：「筆以立其形質，墨以分其陰陽。山水皆從筆墨而成」，韓拙提出以墨來表現物象明暗和陰陽面的論說。清唐岱將墨分為六彩，即黑白、乾溼、濃淡，在三色間有相對立而依存，對抗而互補生成運化的功能。這種三對六彩的功能的發揮正可與萬事萬物同化而共進達到妙和合的作用。

84 劉思亮，《中國美術思想新論》，台北市：藝術家出版社，2001，頁 185。

94 陸嚴少，《陸嚴少論藝》，上海市：上海書畫出版社，2010，頁 125。

近人黃賓虹(1865—1955)提出七墨法，即為濃墨法、淡墨法、破墨法、積墨法、漬墨法、焦墨法、和宿墨法。破墨法包含淡破濃、濃破淡、水破墨、墨破水、墨破色、色破墨。積墨法乃是淡而濃層層疊加累積，使墨色渾厚層次多變，產生一種蒼渾厚重感。漬墨乃是以漬墨入畫，造成墨澤濃墨而四邊淡化開，得自然圓暈而有想像不到的迷茫感覺。宿墨法乃是利用剩餘的隔夜的墨來作畫，具有幽淡天真的效果，特別是表現與夜景是混沌迷濛的背景，效果特別感到好。

用墨法無法單獨運用須結合用筆，因此把筆和墨統稱筆墨，李可染指出：「好的筆墨在於蒼潤。蒼和潤是柔質的。真正的筆墨有功夫的人，每筆下都是又蒼又潤。達到腴潤而蒼勁，對立而統一的效果。」⁹⁵這種利用蒼潤對立的筆墨用法也可以用

潑墨或躁墨勾出物象，當畫面主題以乾墨或焦墨勾出物象，稍加皴披點染即可，其餘地方則搭潑墨，則神氣更加飽滿，也可以一部分全用乾筆淡墨。覺精神不夠，可用濃濕墨順著乾筆的勢道，略略加上幾筆點或短畫，以提神貫氣，這也叫破。用墨方法本來就變化無窮，唯有在創作中體驗總結，便能積累用墨法。

六、異樣空間異樣情

人生活在空間中，事物亦羅列於空間中，空間提空了人們、事物活動存在的條件。繪畫亦少不了空間。傳統畫家以散點透視的六法進行創作，讓畫面空間改變了原有自然空間的架構呈現出異於生活空間的情調。陳兆復(1933—)指出：「所謂散點透視，是指畫家打破固定視圈的限制，將其在不同的視點上，不同的視圈內觀察所得的事物巧妙組織在一幅畫裡，畫面有幾條不同的視平線，幾個不同的主點。」⁹⁶由於這種散點透視的應用在畫面結構上有更大的完整性，可以將不同空間，不同時間但又相互聯繫著的事物很完整的處理在同一畫面上，從而更突出，更完整的體現作品主題思想。也可以增強畫面的敘述性，將事物發展過程的來龍去脈，詳盡敘述出來，利於表現複雜的情節內容，也可以讓構圖布局更加靈活，個人可以根據主題的要求需要，和藝術規律巧妙的組織成虛實相生相成，富節奏的畫面。

經營位置強調進行構圖空間要跳出陳套，自出新意，其中奧妙不外一個「變」字，所謂「在乎情理之中，而出於想像之外。」大凡能以「間」字規律，注重虛實輕重的關係。即虛實相間，輕重相間，簡繁相間，一層隔一層，大層隔大層，小層隔小層或者大層隔小層，層層相隔，自然在規律中得到變的方法。又能善用相避、相犯、相疊

95 李可染，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書，頁 97。

96 陳兆復：《中國畫研究》，台北市：丹青圖書，1998，頁 23。

之規竅，相信章法含規律又能竟變。

構圖布置離開不了空間架構的處理，空間可以說是形塑藝術風格的主要作用的地位。空間大致可分為心理空間和物理空間兩大類。心理空間又可細分為哲學空間與想像空間⁹⁷。哲學空間乃是以道所呈現出一種渾沌、氣、虛、無的空間，是一切事物生命運化生長的依託，統帥著一切空間的運作。所有空間的運化皆在空中見有的大虛空中進行。想像空間即是心的主觀能動性的運作，創作者們因心的遷想妙得，神思暢遊，而達到思接千載，橫越天地上下，也唯有想像空間的發揮與應用，創作時才能採行提煉精簡，誇張變形，虛無抽象……等主觀描寫方式；追求寫神、表意的形象塑造和自然渾成的機趣。

物理空間亦可分為畫面空間和物體空間，畫面空間可細分為實空間和虛空間兩類，實空間乃是畫面上有筆有墨所形塑物象之部分，虛空間乃指畫面無筆無墨之空白，或較虛淡模糊、幽暗之處皆是。實、虛之空間的二元對立之配置，乃是從有無、虛實之美學論說而來，也是形成畫面生命的動力來源。虛空間附於實空間造型以反向運動之力量，因而使實空間的造型產生動勢。虛空間與實空間實際正正是所謂的虛實互動，奇正相生，正反相形。⁹⁸利用虛實空間的對立統一，相生相成的作用可以產生形象的動勢和張力，而正確傳達事物持續運動、成長、演化的生成演化的過程，讓作品充分表現生命力。

在本創作研究中，為突顯主題意象，形塑畫面幻覺性、曖昧性、矛盾性、模糊性特別利用形象分離、接觸、覆疊、透疊、減缺等空間表達方式，以得傳達出保護樹木生態的意涵，就有如莊連東所言：「主題具有語言雜陳和多元共構的雙重特質，紛雜的訊息再導向異質嫁接和過程的結構關係，並且具體運用拼組、統合、整理與歸納的各種手段」⁹⁹，也唯有在空間的應用與拼組上下功夫，方能有效地傳達創作者創作情懷。

七、色彩的應用

「變形·反變形」的審美創作色彩觀，色彩應用以強化畫面意趣生動為本，促進全畫的統一和諧為目標下，把握以墨為主以色彩為輔，色不礙墨，墨不礙色，色墨相互映襯。及重墨重色，淡墨淡色的大原則下，不妨色彩可以隨著季節、氣候、環境特

97 黃宇立，《『有無』、『虛實』之審美創造》，嘉義市：嘉義大學視覺藝術系碩士論文，2003。

98 劉思亮，《中國美術思想新論》，台北市：藝術家出版社，頁 284。

99 莊連東，《旅美繪畫創作技陸展專輯》，彰化縣：彰化文化局，2013，頁 19。

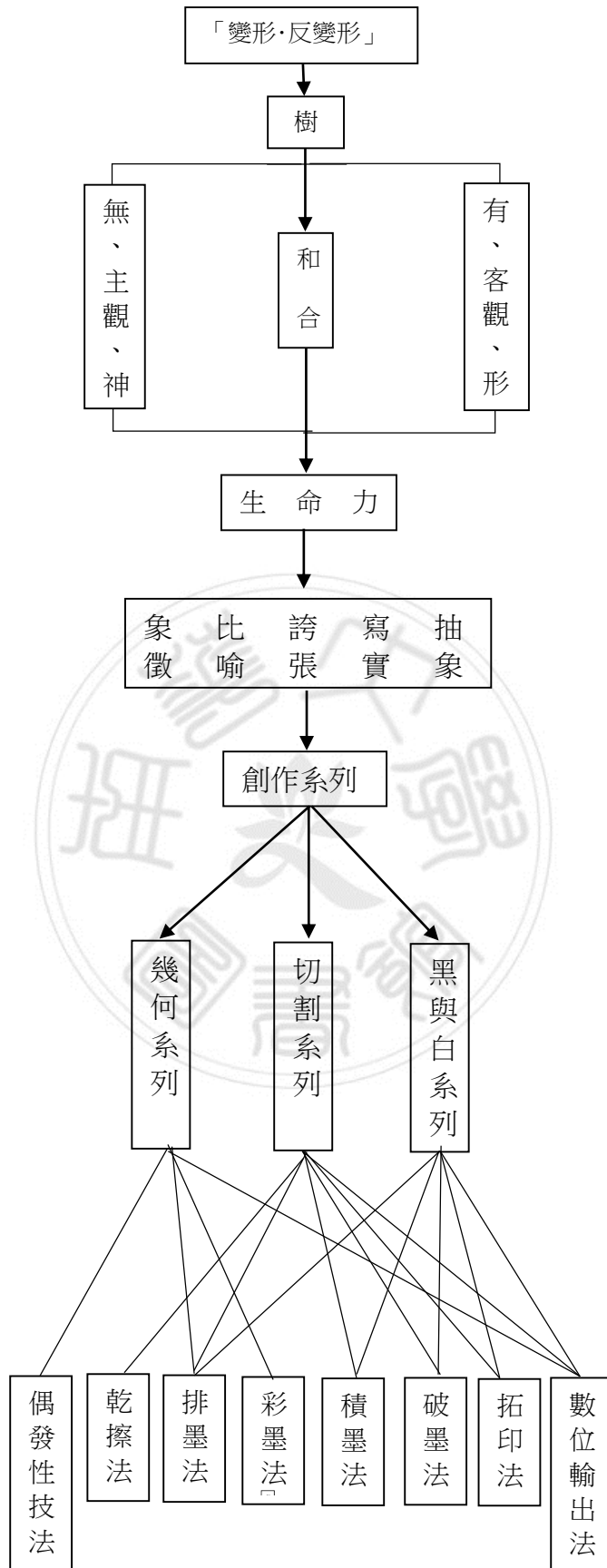
色來佈色。並可適時適地吸收民間應用的色彩來變化畫面的活力。

其次就色彩使用方法而言，一般可分為縫合法、套色法、及縫套法之三種方法，縫合法就是依所需要的色彩逐一繪製，原則上不重疊。套色法就是在畫面上罩染一層底色，然後再依所需要的色調逐層染上去，每一次加染的顏色越淡越好，層次加染越多越好，以求豐碩厚實的品味，切忌為求快速以濃重的色彩染上，則色浮意燥，不堪入目，更無品味意蘊可言。每一次染實一定要等紙張乾後方可有進行加染，避免顏色渾濁，特別是不同色調的顏色更容易渾濁不清。縫合套色合用法，乃在縫合上色完色後，部分地方以積染方法加染數次，以求真厚重感。

一個創作者，不僅懂得如何去創作，同時也需要懂得欣賞他人的作品，懂得鑑賞自己的作品。從歷代傳承的繪畫作品風格中，欣賞前人的風格典範，成為自己創作依據。從鑑賞自己的作品中，去檢驗自己的創作理念，比對前人風格樣式，省思自己創作是否符合目標規劃，是否有達到自己設定的創作研究品質，因審美欣賞對創作而言是非常重要的。

創作過程中所呈現的作品，也可提供人一種思想空間的展開，一種精神暢遊的舒展，所提供的作品視一個開放的文本，個人的創作說明或理念，是提供參考，畢竟現在是一個全民美學的時代了。

從文獻探討中，梳理出變形反變形的美學理論，及繪畫創作演變規律與成果。彙整成為變形反變形之美學觀，並形成個人變形反變形的創作理念，而美學理觀或創作理念皆屬於抽象形而上的東西，為使美學理論與個人創作融合無間，將規劃出創作實踐規劃圖如圖(3.1)



▲圖 3.1 創作實踐規劃圖

第二節 創作實踐




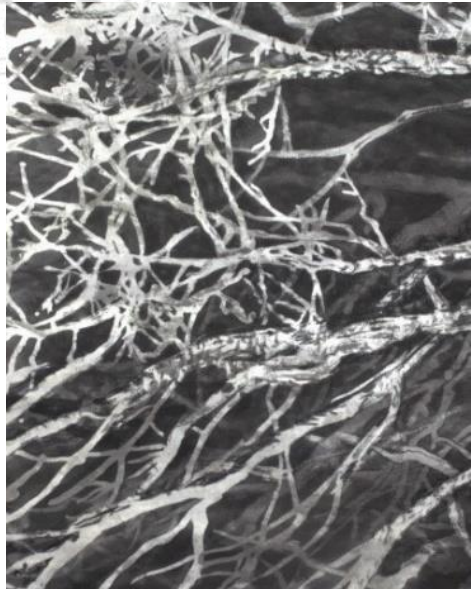
從研究創作中做研究是創作者最好最有效益的研究方式。而創作乃是將思想情感予以視覺形式化的過程，為了能切確的表達出個人的思想、情感，在繪畫創作的技法形式上除了善用傳統技法情感，在繪畫創作的技法形式上除了善用傳統技法情感，在繪畫創作的技法形式上除了善用傳統技法、形式外尚得探討一一嘗試開發新的技法、形式，才能符應本研究的目標為此創作者參考前人所使用的技法並加上創作者所表現的意涵規劃出幾種技法形式並嘗試實驗，以提升創作能力。

一、實驗

所謂「台上十分鐘，台下十年工」，一張作品的成形是需要不斷的累積和生活中的靈感，而此將創作作品中所運用實驗和技法將他和前人所用過的技法分析。

- (一) **乾擦法**：用墨將不同紋理的紙張擦拭紋理，上圖為割痕再用墨擦拭痕跡(圖 3.2)，在此創作中是將紙揉皺並擦出紋理和線條(圖 3.3)。
- (二) **排墨法**：用會排斥水性墨的油性物質，並留下期痕跡，如上圖作品以油性留白(圖 3.4)，在上墨，在此則用牛奶繪出形體墨遭到油的排斥會流下紙的原色(圖 3.5)。
- (三) **彩墨法**：使用濃厚的顏色，來疊出層次並以多彩為主(圖 3.6)，在此則以先打墨色，等乾之後再上顏色，並一層又一層的疊加之的(圖 3.7)。
- (四) **數位輸出法**：用電腦輸出再用墨處理效果(圖 3.8)，本創作則是先在紙上繪出墨的肌理或染出墨的底色，在輸入電腦中，並後製成作品在輸出。(圖 3.9)
- (五) **偶發性技法**：在畫面上輕鬆隨意的噴、染、滴讓墨色自主性的自然流動(圖 3.10)，在本創作則是讓墨自主性的暈染以留下自然的墨色。(圖 3.11)
- (六) **積墨法**：在一張畫紙上不斷的疊加墨色，使之渾散，所造成的墨塊肌理(圖 3.12)，在本創作先以吸墨紙攤開進行創作，墨色以疊加數多層。(圖 3.13)
- (七) **破墨法**：在創作未乾時，馬上進行下一次的疊墨、加水或加墨色(圖 3.14)，在此創作則以墨或鹽將墨排開，以形成白色或模糊的效果。(圖 3.15)
- (八) **拓印法**：將物體的肌理轉印和拓印到另一媒材(圖 3.16)，在此以實物的肌理用墨滲透到紙上以營造很寫實肌理。(圖 3.17)

表 3.1 「變形·反變形」實驗技法對照一覽表

| 1. 乾擦法 | 2. 排墨法 |
|--|---|
| <p>參考作品 (圖 3.2)</p>  <p>▲葉宗和·〈寒林圖〉 媒材：水墨設色 尺寸：45X45 cm 出處：《台灣當代水墨特殊技法》</p> | <p>參考作品 (圖 3.4)</p>  <p>▲王源東·〈佛心〉 媒材：水墨設色 尺寸：45X45cm 出處：《台灣當代水墨特殊技法》</p> |
| <p>創作者實驗 (圖 3.3)</p>  | <p>創作者實驗 (圖 3.5)</p>  |

3.彩墨法

參考作品(圖 3.6)



▲黃朝湖〈衣裳圖騰〉，
媒材：水墨設色
尺寸：150 X 90 cm
出處：耕藝生涯不留白黃朝湖藝術文
件展

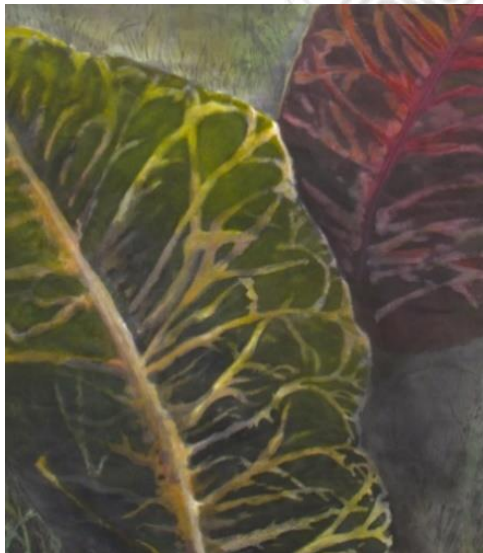
4.數位輸出法

參考作品(圖 3.8)



▲高從晏，〈筆墨補天地不足(3)〉
媒材：數位輸出
尺寸：41X60.5cm
出處：數位水墨邀請函

創作者實驗 (圖 3.7)



創作者實驗 (圖 3.9)



5. 偶發性技法

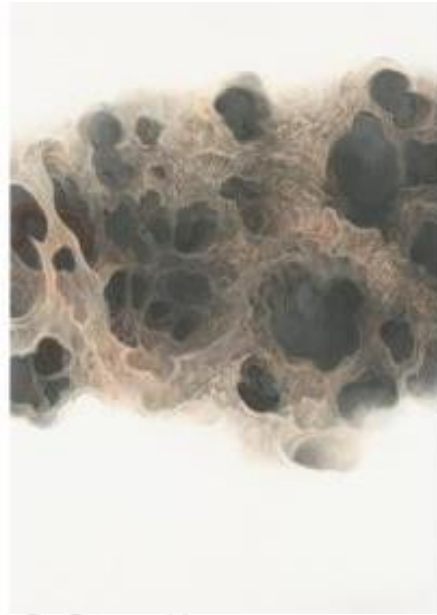
參考作品(圖 3.10)



▲葉宗和·〈演化方程式〉
媒材：水墨設色
尺寸：45X45cm
出處：《台灣當代水墨特殊技法》

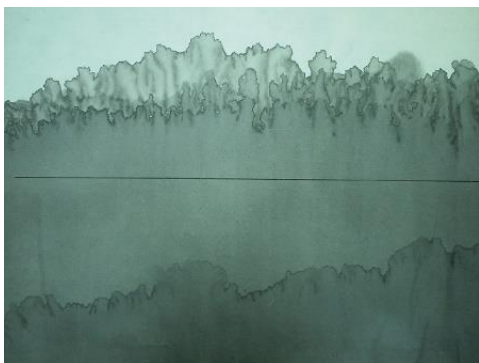
6. 疊墨法

參考作品(圖 3.12)



▲吳繼濤·〈海外北經九首相柳氏〉局部
媒材：水墨設色
尺寸：42×29.7cm
出處：自由人藝文資訊

創作者實驗 (圖 3.11)

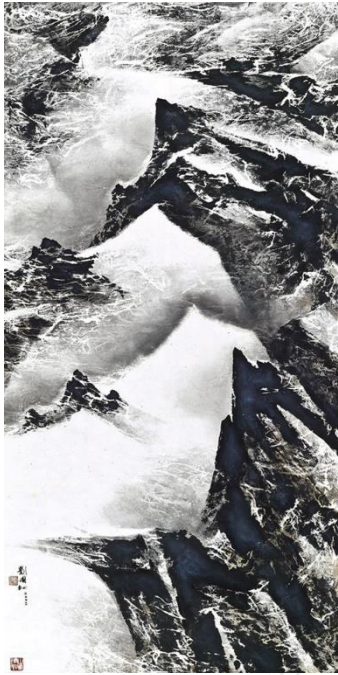


創作者實驗 (圖 3.13)



7.破墨法

參考作品(圖 3.14)



▲劉國松〈山之嶺：西藏組曲四十八〉
媒材：水墨設色
尺寸：183 X 91 cm
出處：典藏書畫[拍賣大典]2014

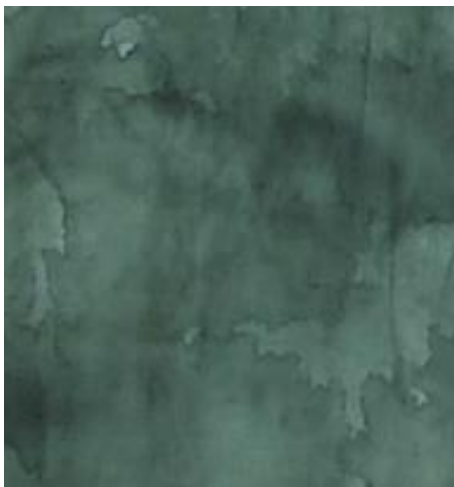
8.拓印法

參考作品(圖 3.16)



▲劉國松·〈兩絲雲樹〉
媒材：水墨設色
尺寸：91.5 X 184.8 cm
出處：典藏書畫[拍賣大典]2014

創作者實驗(圖 3.15)



創作者實驗 (圖 3.17)



二、實踐

中國繪畫中「變形·反變形」的審美探討，乃本於道的生成運化的總規律，凡人的思想情感，人生觀……等，萬物的生長變化，繪畫的審美創作準則，無不入於道，而出乎道。本研究以樹木作為研究代表對象，在創作實踐中強調有限與無限的融合，主觀與客觀的結合，形與神的妙合，並規撫出象徵、比喻、符號、誇張、變形、取捨、空間分割、畫面多幅組合，拓墨、水拓、噴刷、滴流、積墨、積色……等藝術手法求進行創作，甚或有些作品一改過去做畫概念，應用電腦的技術輸出，以進求畫面向意趣與生命力。本研究將繪畫創作作類別依風格與技法之應用分別為寫生、寫意、變形、擬人創作四類形，以下分別說明之；

（一）寫生創作

寫生創作強調以樹木的生態成長規律為依據，個人的思想情感的發揮成分稱為降低，重視傳統筆墨功夫的應用，因此創作時將行取捨、融合一些象徵以突顯主題的藝術手法來進行創作實踐。追求一種靜淡的意趣。

（二）寫意創作

寫意創作注重形神兼備，主客觀融合無間下，形的追求部分略為降低，主觀能動性增強，筆墨應用以不拘於傳統筆墨，空間架構乃以傳統視覺為主，追求一種灑脫的意趣。

（三）抽象創作

變形的創作，強調心的能動性大於將物象幻化、虛化，呈現出對宇宙萬物的抽象感悟，所以筆墨、空間、造型、色彩皆以立意為先，務必以得之心應之手為快，因此象徵符號應用誇張、剪裁、分科、組合、拓疊、噴刷、滿染，無不兼而用之，以追求藝術作品深沉幽深的生命力。

（四）擬人創作

「我看青山多撫媚，料青山看人亦如是，人是多情者，而萬物皆有情」。繪畫固可以移物情進我中，亦可移我情進物中，因緣物之參讚造化變化，狀物之多情之神韻亦是創作一大風格。在看物皆有靈的情態之下，應用象徵、比喻、符號等手法，發揮筆墨象形擬態、描繪情儀的功夫，建構出物體體悟自然造化的生成運化之規律的虛空

來呈現出萬物皆是廣長空，而圓滿生意自足的境界。

第三節 創作表現意涵

創作者歷經哲學的思考、美學、藝術史等的探考，深深感到藝術創作不僅具有智慧的特性，亦內涵事物品質和知覺能力，猶如劉豐榮所言：「藝術活動為智慧的一種模式；藝術家是思想家，他能深刻感受其思想，意象與感情，並且將這些轉化於公眾的形式」¹⁰⁰，為了充分重現創作者的創作理念與情感，豐富創作類型與風格樣式，特別留意搜尋自然界中的事物訊息，從其個別的表象意義中深刻的發掘潛在深沉的意涵，並將之貫串積累成創作系列以下為創作系列中所使用的元素依一.裂痕。二.逆光的樹。三.變色葉。四 USB 接頭。五.嫩芽。六.玻璃球。七.樹根、樹幹、樹輪。八.電線桿。分別說明之

一、裂痕

裂痕在生活中是常見的，諸如損壞的柏油路路面如(圖 3.18)，歷經風雨沖刷的牆面如(圖 3.19)和水泥路(圖 3.20) 等，都會顯現出紋樣、結構不同的裂痕，乍看之下覺得只是一般圖樣而已，但仔細的凝視、觀想，這些裂痕視象表面下卻都隱藏著敗壞、力量、結構的許多意義和內涵，。首先觀看其紋路的粗細、轉折、頓挫、聚散等，不就是屋漏痕的用筆嗎？再進一步觀想，感覺有無限的光影，激發起無限訊息引起讓人腦海中浮現了許許多的意象，有的與舊有經驗相連串，有的天馬行空如夢如幻，又有不可言語的妙境呈現。如此的視覺效應正是創作者引以為用的意象表現，或是轉化成視覺型式，作為創作技巧，用筆用墨的參考，如(圖 3.21)和(圖 3.22 是，隨著創作的需要做不同的應用。裂痕在此的運用是象徵兩種意涵一人為是破壞的傷痕。二在歲月裡面所遺留下的痕跡。

100 劉豐榮，《艾斯納藝術教育價值理論研究》，台北市：2000，頁 60。



▲圖 3.18 柏油路路面 2013 攝



▲圖 3.19 牆面 2013 攝



▲圖 3.20 水泥路



▲圖 3.21 作品七〈裂變〉局部



▲圖 3.22 作品六〈破碎的樹林〉局部



▲圖 3.23 逆光樹 創作者自攝

二、逆光的樹

每當騎車回家或搭車外出時，常不經意的看到呈現黑白對比強烈的樹(圖 3.23)，其實所謂的黑白樹，並不是因為長相是黑白相配的樹，而是因為陽光從不同方向照射下來，形成逆光效果，所看的這邊因為沒有光源，所以樹幹和樹葉多是沒有顏色和層次感，但整體感很強，造型很簡約，很有力量，樹葉和樹幹映襯下，又有幾分對比美，這種審美經驗是滿享受的。也是創作者的創作意象。

當雨過天晴時有時會觀看地面上的水漬中的水裡倒影，當樹木倒影在水中如(圖 3.24)或取捨路邊小路上樹木反影隨著水波揉揉地、軟軟地，如夢如幻，隨水波擺盪的樹影，隨風搖擺的樹影，無時無刻地變化著，正如佛家所言的「空」，一切現象都因緣聚會，因緣不同結果就不同，畫畫不也是這樣嗎？想法、觀念變了，所表現的就不一樣，應用不同的形式，筆墨採用不同的技法所獲得是覺意象就會不同，創作者將此視覺意象如〈森林之肺〉局部(圖 3.25)，在創作作品中它所表達是白色的和黑色之間的拉鋸和互相融合又互相排斥，有如現在的人和自然之間。



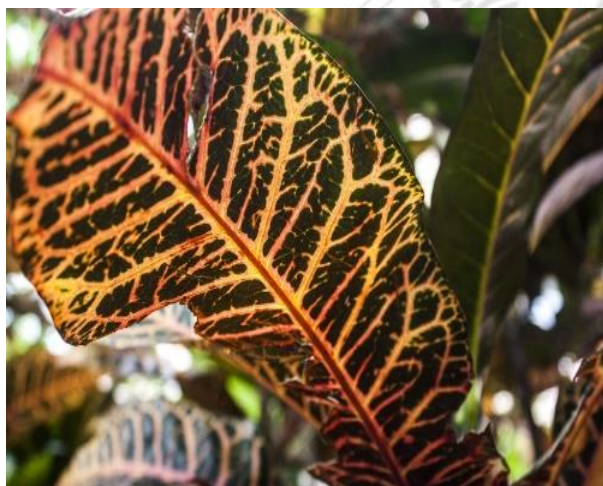
▲圖 3.24 水中倒影創作者自攝



▲圖 3.25 作品一〈森林之肺〉局部

三、變色葉

在學校的行人走道上，種了一行綠籬樹，色彩繽紛有紅、紫、黃和綠所組成，頗討人喜歡，尤其遠看色澤亮麗，生機盎然，展現出無現生命力，一般葉子利用光合作用及夜間呼吸功能，形成一個足以與外界交流訊息與氣流氣場，猶如可以覺知外界訊息一般。變色葉脈分幹派枝如(圖 3.26)，其葉脈分幹派枝有如森林一般生機盎然，是一個淨化境地的森林，其中有鳥、有花、有流水..等布滿其中，雖看不到卻可以感受到這些鳥、花，流水在演說著佛法，一片葉是一個俱足圓滿的世界，不僅可以知覺外界訊息與外界溝通互動，更是一個清淨地，時時刻刻為大界演說著佛法，此不亦是無情眾生說法，有情界眾生聽法，此情此界也只有打開心理空間，想像空間才可以感受的到如(圖 3.27)。



▲圖 3.26 變色葉創作者自攝



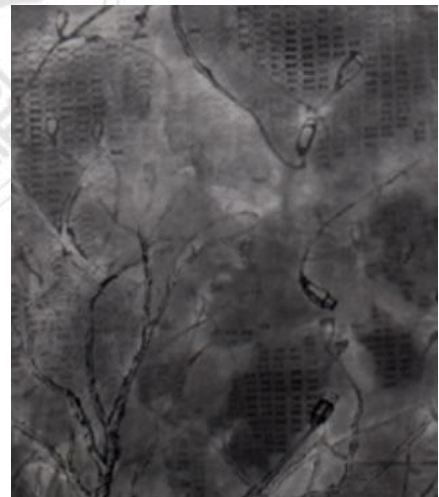
▲圖 3.27 作品三〈一葉一世界〉局部

四、USB 接頭

電腦已經普遍化，成為人們生活中不可缺少的必需品，而 USB 如(圖 3.28)是電腦訊息輸出或輸入的橋梁，就創作者而言，控住著訊息的流通或不流通，給與不給。更是關係著創造知識領域與生存發展的機會，同時也關係著社會國家，甚至是全世界經濟的發展，猶如黃王來所言：「經濟活動因資訊科技而改變，知識成為財富的新基石，快速取代過去的土地、石油、原料、廠房，成為日愈重要的經濟命脈，形成所謂的『知識經濟』(Knowledge Economy)時代；因此創造知識即成為經濟發展動力和憑藉。」¹⁰¹，U S B 接頭既是電腦輸出或是輸入重要的橋梁，具有控制個人、社會、國家、甚至全球知識資訊的關鍵，以後現代否定現實實用觀，將 U S B 接頭提純至藝術形式媒介的地位如圖(圖 3.29)，象徵著權力的控制。又當科技的發展帶給人們生活便利與產業的革新，另一方面也相對地宰制人們生活與心靈，USB 接頭意象的美學探討提醒人們在科技發達的時代，如何保有人性的光輝，人存在的意義，是非常重要的思考點。未來學家奈思比(1929 - , John Naibitt)針對高科技時代的社會疏離與自我疏離，提出了「高科技、高思維(High Tech · High Touch)」的主張¹⁰²。藉由 USB 的美學探討讓我們來思考這些問題吧！



▲圖 3.28 USB 創作者自攝



▲圖 3.29 作品十五〈人造樹〉局部

101 黃王來，《藝術與人文教育》，台北市：師大書苑，2007，頁 66。

102 同上註，頁 68。

五、幼苗

種子乃植物繁衍的一種方式，它寄託著植物本身的願望，不斷的繼承下去，而嫩芽如圖(圖 3.30)則是植物從種子的硬殼中萌生出來，它是一個希望，一種對未來的展望，有如佛教中「願望裡面沒有妄心去求，是讓它自自然然圓滿；希望是有個妄念在求，求它趕快現前，那很痛苦，為什麼？求不得苦！」¹⁰³，生長在環境中，它會有一種磨練，如果能撐過那麼成功就是你的，在大自然界中也是，前日太陽旺，今天被蟲蝕、後日陰天無日，如果嫩芽能不斷撐過這些磨練，將來會成長樹。在本創作中，嫩芽所代表的是新的希望，它雖然會經過各種磨練，但最終會堅持到最後，散飛出屬於他的光輝如圖(圖 3.31)。



▲圖 3.30 幼苗
出處 <http://ipad.paojiao.cn/ipad/bizhiinfo/8181.html>



▲圖 3.31 作品八〈復原與奇蹟〉局部

103 釋淨空，《淨空法師法語〈八〉》，台北市：佛陀教育基金會，2010，頁 10。

六、玻璃球

玻璃它是一種透明的物體如圖(圖 3.32)，可以看到內部它所包含的東西，而球它是圓形有一種圓滿和根源。諸如「自一而化萬，自萬而化一」¹⁰⁴，有如在科學上的原子一般，它是由數顆球狀體所構成，體積太微小可當作一，但無數量的原子所構成的則是無數的物質，就像是地球，在太空所見是單顆球型，但內在充滿無限可能性，如圖(3.33)。



▲圖 3.32 玻璃球 出處：創作者自攝



▲圖 3.33 作品十一〈希望〉局部

七、樹根、樹幹、樹輪

根乃是根本，是植物與大地之間的交流通道，亦是抓牢大地支持樹不斷往上生長的過程中不會傾斜和受外力影響，樹根在抓牢大地時，同時也會保護大地，和育養水源，樹幹如圖(3.33)則時樹的骨架，可以不斷往上生長，以獲得更多的太陽而樹輪則是樹幹的剖面圖如圖(3.34)。這本創作中則以多種素材混和之(圖 3.35)。

104 同註 23。



▲圖 3.34 樹幹
出處：創作者自攝



▲圖 3.35 樹年輪
出處：創作者自攝



▲圖 3.36 作品五〈樹拓〉局部

八、電線桿

電線桿如圖(圖 3.37)，它是人類日所倚賴的電和通話所需的人造物，它直立有如樹木一般，再加上他所掛載的電纜，有如樹的樹枝，不斷往外延伸，所以戲稱人造樹。在本論文中應用有人和自然的對話，人以新的自製物件取代自然的功能。在本創作中有人造森林之稱(如圖 3.38)。



圖 3.37 電線桿



圖 3.38 作品四〈轉輪〉局部



第四章 作品詮釋

總結「變形·反變形」，美學理論的文獻探討成果，及創作者創作理念與實踐的心得，將作品繪化的風格方式分為 1.幾何系列 2.切割系列 3.黑與白系列，且以主題內涵中的含意、內容形式的論敘、創作過程解析，論敘自然中的樹在自然界中如何適應環境跟和人類的互動，以下是作品系列分類一覽表。

表 4.1 作品系列分類一覽表

| 主題 | 作品名稱 | 年代 | 媒材 | 尺寸 | 圖號 |
|-------|-------|------|-------------|-------------|------|
| 幾何系列 | 森林之肺 | 2011 | 雙宣、水墨設色、牛奶 | 90 X 180 cm | 4.1 |
| | 圓 | 2013 | 雙宣、水墨設色、牛奶 | 90 X 180 cm | 4.2 |
| | 一葉一世界 | 2013 | 京和紙、水墨設色 | 68 X 179 cm | 4.3 |
| | 轉輪 | 2014 | 機器宣、數位輸出 | 79 X 142 cm | 4.4 |
| | 樹拓 | 2014 | 機器宣、數位輸出 | 90 X 127 cm | 4.5 |
| | 破碎的樹林 | 2012 | 雙宣、水墨設色 | 90 X 180 cm | 4.6 |
| 切割系列 | 裂變 | 2012 | 雙宣、水墨設色 | 90 X 180 cm | 4.7 |
| | 復原與奇蹟 | 2014 | 機器宣、數位輸出 | 90 X 180 cm | 4.8 |
| | 蝶變 | 2014 | 機器宣、數位輸出 | 89 X 179 cm | 4.9 |
| | 蠟燭 | 2014 | 機器宣、數位輸出 | 89 X 179 cm | 4.10 |
| | 希望 | 2012 | 雙宣、水墨設色、牛奶 | 90 X 180 cm | 4.11 |
| 黑與白系列 | 神經 | 2013 | 機器宣、數位輸出 | 68 X 179 cm | 4.12 |
| | 老樹之夏 | 2012 | 宣紙、筆墨 | 79 X 168 cm | 4.13 |
| | 腐蝕 | 2013 | 京和紙、水墨設色、牛奶 | 68 X 179 cm | 4.14 |
| | 人造樹 | 2010 | 雙宣、筆墨、牛奶 | 90 X 180 cm | 4.15 |

第一節 幾何系列

幾何形狀是由點線面等基礎所結合而成，有如在自然界中生物生長的生態圈，是由無數的基礎不斷累積成整體，並不斷的相互運作的結果，好像是單生物到複雜的多細胞生物，從苔癬到森林，從海洋到天空，生物多有固定模式，自營生物和異營生物之間的互動¹⁰⁵，也是生產者和消費者之間的對話，而森林在生態圈這些體系中具有相當的影響力，一顆樹是為個體，一群樹則為森。森林展開了一片範圍廣大的領土，並且不斷的再從自營生物和異營生物之間的輪迴。樹在生態環境中，單體可以提供棲息地給生物居住，樹根包含著大地，滋潤水源，樹葉淨化著空氣，這些功能不斷的過濾淨化著環境，小則讓區域保持著清新，大則讓地球穩定，所有的形體多是由小個體不斷累加成形變。

幾何形有三角形、圓形或以三角以上的線所構成的集合型，在本篇的運用則是將畫面以幾何形加以組合，一般習慣上會將黑色作為受佔據的空間，白色作為未受佔據的空白空間。在幾何系列中一變這種表現形式，以形象互相透疊或差疊，製作圖於地不固定的關係形成曖昧、模糊的美。這種美是利用形象得分離、接觸、覆疊、透疊、減缺等不同空間美來達到。在表現技法使用比較明顯的有乾擦法、排墨法、彩墨法和數位輸出法等。

105 文化部，百科大全書：

<http://taiwanpedia.culture.tw/web/index>（瀏覽日期：2014年4月25日）

作品一：森林之肺

年代：2010年

媒材：雙宣、水墨設色、牛奶、顏料

尺寸：180 X 90 cm

一、主題內涵

以人的肺為形體來加強森林的呼吸功能和其重要性，以白色的樹為主題並且用不同色的的白做前後感，背景還有微微的延伸黑色樹影，彷彿人的呼吸系統中的支氣管，吸收空氣並提供所需，而樹在白天則是相反，吸收廢氣排放出生物所需的氧氣和有益氣體。此張是以樹在自然界中的功能性來說明樹的重要性和非取代性。

二、內容形式

在選擇主題方面則是以常見的榕樹並加以取捨剪裁，去掉樹的表皮以白色的肌理的代替樹，在用一些超現實的夢境加以組合來營造畫面的意趣生命力。在構圖上採行幾何分割方式，讓主畫面呈現出圖的一角，隱約著圓滿與無限的意義。整體畫面以黑和白的「有無」、「虛實」的互補和對比，上白下黑右黑左白的強烈對比，以強調白樹的明顯性，白樹後面還有次白、灰等色層，雖然以黑白灰沒有設色但豐富的層次也可以營造出強烈的氣氛。再用筆時常以中鋒和側鋒，來勾勒線條和染墨以及營造墨的層積累效果。

三、創作過程

- (一) 收集圖稿，思考表達主題內涵及表現形式。
- (二) 使用電腦，繪製初稿
- (三) 以牛奶繪出白色樹的輪廓，並以濃重來分前後。
- (四) 整張以墨渲染並用墨來區分遠近來推開畫面。
- (五) 整理被牛奶排開的墨，所留下的白並加以加工，分前後
- (六) 用細筆使用皴、擦、點染以提出重點部分和主要樹幹質感。
- (七) 以黑和白色調為主，加上層層的層次給予內容豐富性。
- (八) 再次潑墨宣染，營造整張畫面層次感及明暗對比。
- (九) 部分以濃墨畫上鹿角枝增加層次及明暗黑白對比。



▲圖 4.1 黃鼎鈞 〈森林之肺〉 水墨設色 雙宣 180 X 90 cm 2011

作品二：圓

年代：2013年

媒材：雙宣、水墨設色、牛奶、顏料

尺寸：90 X 180 cm

一、主題內涵

是自然和人接觸下發生的事，並以樹為主所構思的畫面，在圖中白色半圓的面積慢慢的消失，有些地方已被慢慢侵蝕，而樹的作用有淨化的功能，但人為破壞大於淨化能力時，在雙方接觸下的圓膜已經被滲入而背景的黑慢慢的被白樹的灰樹緩慢的速度帶入。有些地方已明顯破裂淡化，以此用來比喻跟象徵現代的地球臭氧層慢慢的被侵蝕。突顯出現在的臭氧層，慢慢破碎；在圖中主題樹還剩下三叢為主的白樹在默默的維持淨化，而半圓則在黑與白之邊不斷浮動。

二、內容形式

全部布景以黑白灰為主，形體以不似之似的方式來看待樹形，彷彿月夜下的樹，形體可見但簡單的黑輪廓乃可傳神，用筆時以側鋒擦拭出紙張的肌理，用中鋒為輔以勾勒線條，有些則有如中國的書法，有著粗細、乾溼、濃淡等變化，畫面上黑下白的對比構圖，最亮點集中在中間，以突顯中心的交接點。

三、創作過程

- (一) 收集相關資料，並思考創作表達內涵與寓意。
- (二) 使用電腦模擬初稿並描繪自紙本。
- (三) 以白色顏料繪出白樹的輪廓，並用墨疊出白樹。
- (四) 再用墨勾勒白樹的輪廓和背景的黑樹。
- (五) 對主要主題以皴、擦、點染來提出和加強
- (六) 以淡墨推出遠近。
- (七) 再次加強主題，以及層次感



▲圖 4.2 鼎鈞 〈圓〉 水墨設色 雙宣 90 x 180 cm 2013

作品三：一葉一世界

年代： 2013年

媒材：金和紙、水墨設色、廣告顏料、膠水

尺寸： 68 X 179 cm

一、主題內涵

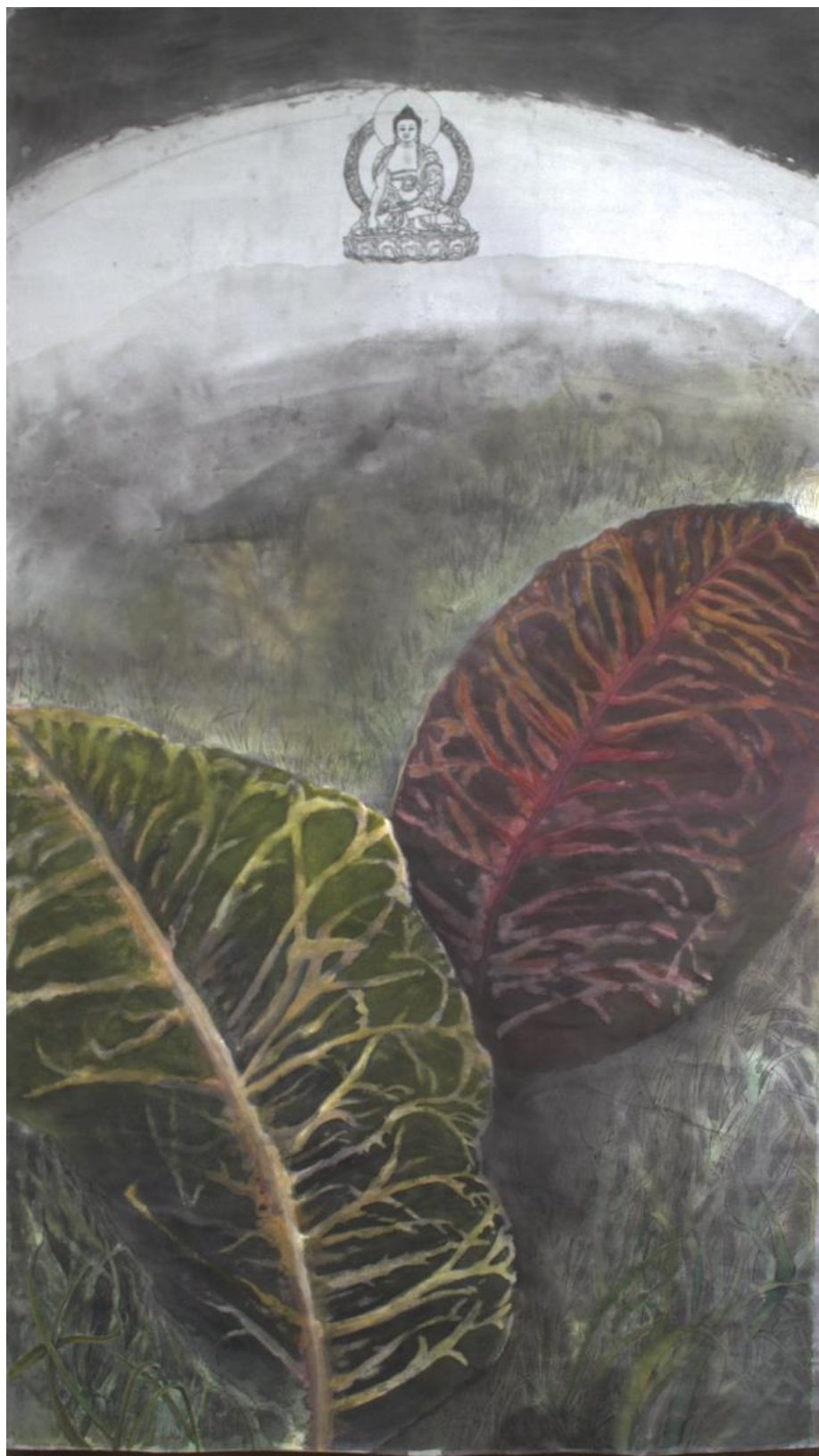
以佛教文化來看待，佛說一花一世界一沙一天堂，那一葉呢?將變色葉的葉子子加以更改，讓裡面充滿的生機盎然的森林，綠葉是為新生的，紅葉為年老要枯萎的，背景為綠從並夾帶枯枝，這是自然界中時間輪迴的過程，幼的成長、中年老化、老的枯萎一直不斷重複，而佛在遠邊禪坐，靜思，生命的偉大和多變。

二、內容形式

用寫實的方式來繪製主體，強調以色彩代替墨色，主題的的葉脈則以潑墨蹟染的方式打底，營造出黑白對比的效果，黑的為葉面，白的為葉脈。用觀察實物用顏色繪製出跟實體以達到形神兼備，整體以濃厚顏色的葉子在葉面再已破墨、基墨方式逐漸完成，最後重彩上色，製造重墨重彩效果，以重墨重彩的效果襯映主題簡淡，讓主題更明突顯，更強化。

三、創作過程

- (一) 收集主題資料，以及思考創作意涵
- (二) 先用牛奶畫出葉脈，以潑墨方式畫出濃淡乾濕變化並依明暗加以濃淡變化。
- (三) 用破墨增加樹葉厚度體積，再用顏色畫出葉脈。
- (四) 用細筆勾勒背景的細葉和佛。
- (五) 在以潑墨宣染，以營造畫面的統調。
- (六) 以顏色代替墨來繪製主題，以形成豐富色彩的葉脈。



▲圖 4.3 黃鼎鈞《一葉一世界》水墨設色 京和紙 68 X 168 cm 2013

作品四：轉輪

年代：2014年

媒材：機器宣、數位輸出

尺寸：142 X79 cm

一、主題內涵

有一種遊戲，它是由轉輪所組成，每張裡面有數張相同的圖片，只要一樣就可以贏得遊戲，這是一種運氣的遊戲，所以本作品以此概念加以構思，轉輪的圖片是由自然-樹，人造物-電線桿，並將這些頂部、中部、頂部以三種不同的圖所構成，在畫作中，有些圖可以連成一組，但頂部還在運轉中，底部和中部雖已連成，但是卻是樹的根部，電線桿的中部，這是有點譏嘲意味，人類不斷開發和製造所缺少的物品，然而自然界中有些東西是無法取代的，如果強行取代之，將會出現哭笑不得的產物。

二、內容形式

此作品雖然是數位輸出，但是在繪製技法多是以紙本繪製的方式差不多，先在紙上打基本上並掃描到電腦中，並以繪圖程式繼續更改之。中間的電線桿則以厚彩法，構圖方式則以三個彎曲長方形所構成。形成了三個異空間的組合，讓人看了產生視覺矛盾，製造了視覺緊張，激發人們在矛盾、緊張地當下，要重新、從心認真去思考一些現實生活當下的問題。

三、創作過程

- (一) 收集主題資料，並思考創作意涵和創作動機
- (二) 在紙張上繪製基本墨色。
- (三) 掃描到電腦中，並加以修改。
- (四) 在電腦中用細筆勾勒電線桿與樹。
- (五) 在以潑墨宣染，以營造畫面的統調。
- (六) 再用顏色圖層罩上。



▲圖 4.4 黃鼎鈞 〈轉輪〉 機器宣、數位輸出 142 X 79 cm 2014

作品五：樹拓

年代：2014年

媒材：機器宣、數位輸出

尺寸：178 X 126 cm

一、主題內涵

人有喜歡收藏物品的習性，最主要的收藏則是以稀少或具有價值的物品，此作品的發展概念來自魚拓，人類會將釣上來的魚當作戰利品並將它製作成拓本來收藏，所以將這些意思用在樹上面，人類將樹砍伐並將它製成拓本加以收藏，以滿足人類的虛榮心，並大量的開發。

二、內容形式

中間的白樹底部也被砍伐剩下上半部的樹幹，騰空在上層，有如無根漂浮，而背景則是許許多多被收藏的樹輪拓印，並用電腦模擬墨的渲染和積墨等技法加以繪畫之，來營造層次的厚實感。形式上應用圓的重複變化，營造出重複紀律特具之秩序與和諧意味。利用圓的設計編排成三五成群，或密或疏，並連結成超圓基礎形，在圓的變化中統一，統一中變，並與主題樹形塑成強烈對比，讓樹成為視覺焦點。

三、創作過程

- (一) 收集主題並在實地拍攝資源。
- (二) 掃描到電腦中，並加以繪製。
- (三) 在電腦中用渲染背景並勾勒之。
- (四) 在以淡墨罩之，以營造畫面的份微。
- (五) 再用顏色圖層罩上，並修飾。



▲圖 4.5 黃鼎鈞 〈樹拓〉 機器宣、數位輸出 178 X 126 cm 2014

第二節 切割系列

人類生物中最具有智力的一種生物，位於生態圈食物鏈中的最高層，而人類善於用腦和工具，所以人們不必為食物和居所懊惱，於是人為了開始享受舒適便利的生活，但這些舒適的生活多是過度從生態圈抽取而來，人類的數量逐年遽增而棲地卻是很少的，所以人不斷的擴張版圖，自然森林被都市叢林漸漸取代，而工具是人們享受生活的重要來源，同時也是傷害自然最大的，像是冷氣、冰箱、汽車、柏油路等。

人類是一種矛盾共和體，發展眾多美性的文化，但同時也製造出汙染環境的工具。人類在文化發展上有許多良性的理論，象是老子、莊子、佛、道、儒、真、善、美有很多理論多是和環境互動有關，同時也有提出對環境有保護的根據，象是道家的天人合一，儒家。但在近年因為人類急速開發，森林面積已經大幅減少，連帶的環境日據危及，所以本篇是創作主題上以人為主，並以人的角度來看待樹。形式技巧應用上切割畫面空間，塑造出正的空間及負的空間的對比融合，甚至將整個化切割成無數變化的塊面，讓主題、背景，憶起再幻覺性、曖昧性、矛盾性的空間中，憶起舞動、交相輝映，最後融合成一完整的畫面。

在此系列中所運用到的技法有乾擦法、彩墨法、積墨法、數位輸出法、偶發性技法等技法組合之。

作品六：破碎的樹林

年代：2012年

媒材：雙宣、水墨設色、顏料

尺寸：179 X 89 cm

一、主題內涵

這張是屬於以人為系列，人定勝天，跟之前的時間裂痕不同，時間是種自然淘汰可在生的而人為產生的傷痕只會留下傷痕；森林遭受到人為的開發和破壞，樹木開始如玻璃遭受到重擊的產生裂痕，而左方主題樹木的枝幹已經備斬開了一道又一到的裂痕，樹木有如病人一般姿態扭曲，而後方的森林只剩下從裂痕深出的植物有如緊壓的球最後爆裂。用墨的方式則由積墨法、破墨法較為多，

二、內容形式

以超現實主義的想法將畫面以超乎自然的方式呈現，以周圍昏暗中心點亮的聚焦方式，本章作品的裂痕是比較工整有如人為一般，象徵人為破壞。周圍先用墨色慢慢疊加，有些地方則用清水或鹽水加以破之，已形成畫面的變化。構圖應用幾何塊面分割的方法，將自然簡化再簡化呈現出一種幻化想像畫面空間。下部分以樹根來鞏固畫面，上方以則以樹幹和樹根貫串之。

三、創作過程

- (一) 收集繪畫題目的資源，並思考表達主題內涵及表現形式。
- (二) 使用電腦，繪製初稿
- (三) 勒出主要樹枝的主體，再把紙張摺疊、揉捏置作肌理。。
- (四) 再用墨將線條和肌理給擦試出來。
- (五) 整張以墨渲染並用墨來區分遠近來推開畫面。
- (六) 用細筆使用皴、擦、點染以提出重點部分和主要樹幹質感。
- (七) 再來決定哪顆是主題樹，並將他在精雕細刻。



▲圖 4.6 黃鼎鈞 〈破碎的樹林〉 雙宣、水墨設色 180 X 90 cm 2013

作品七：裂變

年代：2012年

媒材：雙宣、水墨設色、顏料

尺寸：90 X 180 cm

一、主題內涵

「裂變」是以自然系列中的一幅，在自然界中萬物多有穩定的規律在反復輪迴，有如精密的又具有多變的機械在不斷的規律運作，而每一塊碎片代表一段時間，整片碎片象徵時間流動多變化，為何用裂痕來代表時間？因為時間是看不到的自然規律，但會留下痕跡，並有如陶瓷上的窯裂、人臉的老化等：樹生長緩慢從種子到幼苗又到壯齡木直枯死，這些過程需要時間的累積，所以一片樹林的產生是需要好幾百年；而人類破壞自然卻只要數小時。所以作者以本張來敘述樹木在自然界中的生長緩慢，並來為下幾張埋下伏筆。

二、內容形式

以三角構圖為主，左邊的樹較為白，色彩和墨也較多。右邊則放鬆，但墨較重，來平衡兩邊的重量感以至於不會倒置失衡。四處可見的列痕象徵著時間歲月，雖然看不見但是留下的痕跡卻是處處可見。用筆以中鋒和側鋒擦拭出紙張皺褶的痕跡，以製造出破裂感覺。墨色則以積墨、破墨、漬墨法來作墨的厚實感和層次感。本作品採行空間時間化，營造出時空再整個氣的、整體的虛空中共舞，讓人在畫面的空間中徘徊思考。

三、創作過程

- (一) 收集主題之資料和拍攝圖片。
- (二) 使用電腦，繪製初稿
- (三) 先勾勒出主要樹枝的主體，再把紙張摺疊、揉捏置作肌理。
- (四) 整張以墨渲染並用墨來區分遠近來推開畫面。
- (五) 用細筆使用皴、擦、點染以提出重點部分和主要樹幹質感。
- (六) 在潑墨渲染，營造整張畫面層次感及明暗對比。
- (七) 顏色以墨綠為主，讓背景也在森林的感覺。



▲圖 4.7 黃鼎鈞 〈裂變〉 雙宣、水墨設色、顏料 90 X 180 cm 2014

作品八：復原與奇蹟

年代：2014年

媒材：機器宣、數位輸出

尺寸：180 X 90 cm

一、主題內涵

全景多有裂痕，彷彿在破碎的土地中，又象徵被天災人禍所遺留下的痕跡，雖然痕跡會遺留下稍微疤痕，但希望總有一天回發芽並結果，而此張作品是受到時事所影響，並萌生創作靈感，芽開在中央，是因為中部的山區開發日漸繁榮，但環境日漸衰弱，導致下大雨時，會發生天災，並形成人生安全顧慮和人員傷亡，但是許多人多熱心的幫忙和援助，讓愛心永存；背景的背景營造出一種身在黑暗中，但又有微煦光源，給人一種在絕境中卻又有希望的感覺，而嫩芽是象徵希望萌生。

二、內容形式

台灣號稱寶島，是個很適宜人類生活居住的空間，這個空間在人為價值觀損害下，自然的災害的侵襲下，逐漸變了，變成貪癡之島與天災繁榮之島。為此以幼苗像增著在飄搖動盪的情境中的一股清流與希望。

形式上應用裂痕製出無限貪慾與災害，對比著幼苗成長中需要的照顧與維護，提醒著人們隨時隨地省思自己的所作所為。畫面上以主要的台灣單獨在畫面上以凸顯重點，在背景則用一層又一層的裂紋肌理以推遠畫面，背景則用乾擦法並用圖層疊之，再用淡墨和濃墨以罩之，給人一種身在絕境之意味，前景的嫩芽則以用無數的線形繪畫，來厚背景的痕跡來做一種線型對比來推遠畫面。

三、創作過程

- (一) 在電腦中繪製裂痕、台灣和嫩芽，以及思考畫面所包含意涵。
- (二) 在紙張上繪製基本墨色，並掃描到電腦中。
- (三) 將在電腦中繪製的裂痕和作品等，根掃描的背景作結合。
- (四) 在電腦中用細筆修飾嫩芽和痕跡。
- (五) 在以潑墨宣染，以營造畫面的統調。



▲圖 4.8 黃鼎鈞 〈復原與奇蹟〉 機器宣、數位輸出 180 X 90 cm 2014

作品九：蝶變

年代：2014年

媒材：數位輸出

尺寸：179 X 89 cm

一、主題內涵

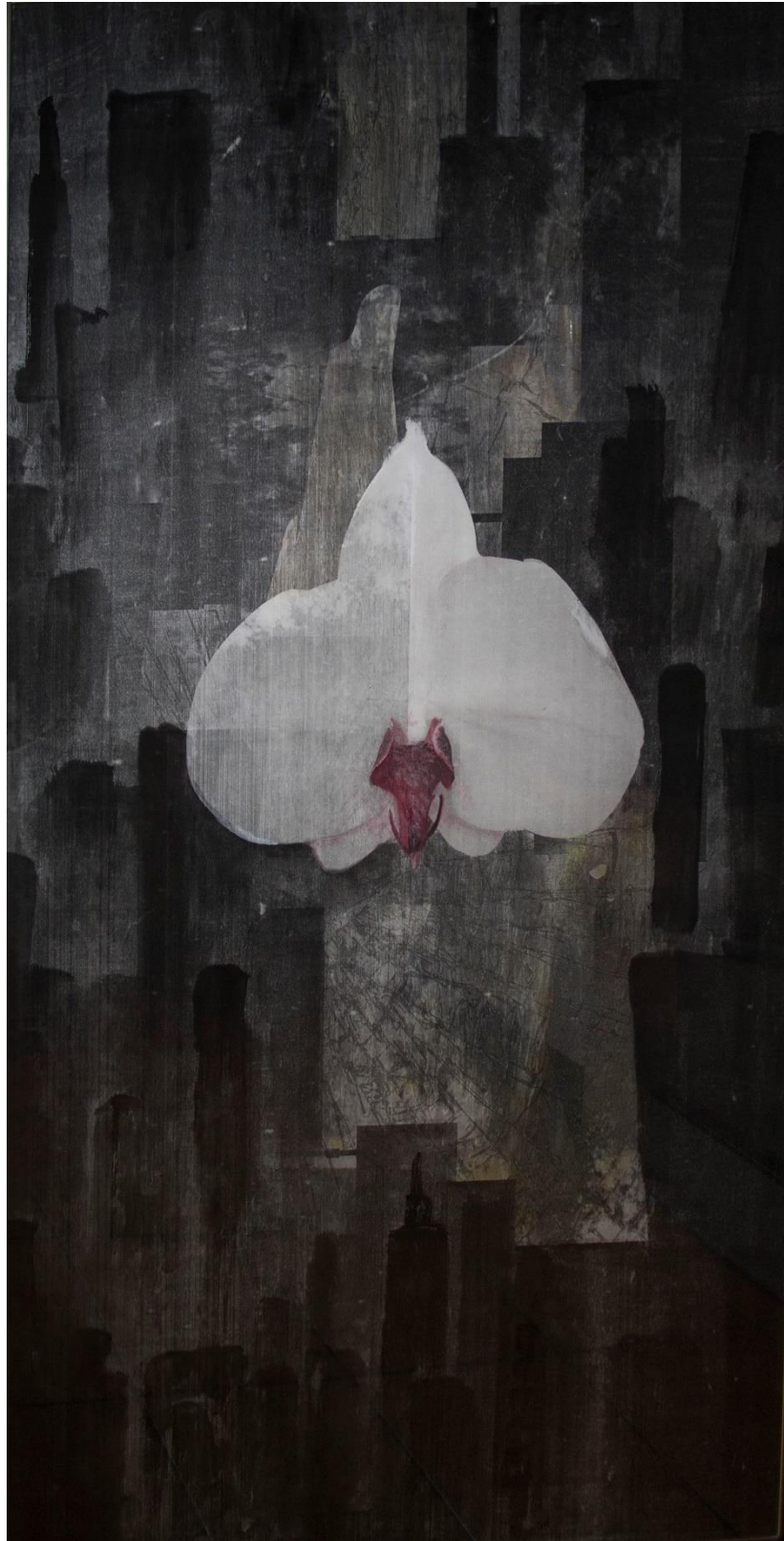
台灣四季如春，四季花簇繁綿，其中以蝴蝶蘭最為世人所讚嘆，蝴蝶蘭代表著科技研發的付出與成果，更具有象徵台灣價值觀改變的內涵。而作品意涵主要在繪畫變，以各種不同的變，來合成畫面，像是背景無數的都市，而是由平地慢慢演變建構而來，而主背景則是樹在時間的累積下成一種質變成石頭；而中心的蝴蝶蘭，它所包含的是形和神，是自然界中的擬態，而蝴蝶則是需要從幼蟲演變成蟲的變態過程；所以萬事萬物多處於在一種不穩定又穩定的狀態中，沒人知道下一秒會發生如何變化。

二、內容形式

內容上，蝴蝶蘭是台灣經濟發展的代表指標，是台灣人在科技研發上一個驚人的奇蹟，更具有改變世人看法的功能，而蝴蝶蘭忠義與蝴蝶同各，讓人相信只要堅守信念，依照自然的規律法則運行一定可以得到圓滿的成果，形式上以蝴蝶蘭為主題，擺放在畫面重心，應用花的白與單存和背景的複雜、變化，形成了強烈對比。製造出很強的視覺張力，直指人心思變首常的效能。。

三、創作過程

- (一) 收集繪畫所需資料，並加以思考包含意涵
- (二) 在紙張上繪製基本墨色。
- (三) 掃描到電腦中，並加以修改。
- (四) 在電腦中用不同顏色墨塊疊出大樓。
- (五) 在以潑墨宣染，以營造畫面的統調。
- (六) 再用顏色圖層罩上。



▲ 圖 4.9 黃鼎鈞 〈蝶變〉 機器宣、數位輸出 180 X 90 cm 2014

作品十：蠟燭

年代： 2014年

媒材：機器宣、數位輸出

尺寸： 179 X 89 cm

一、主題內涵

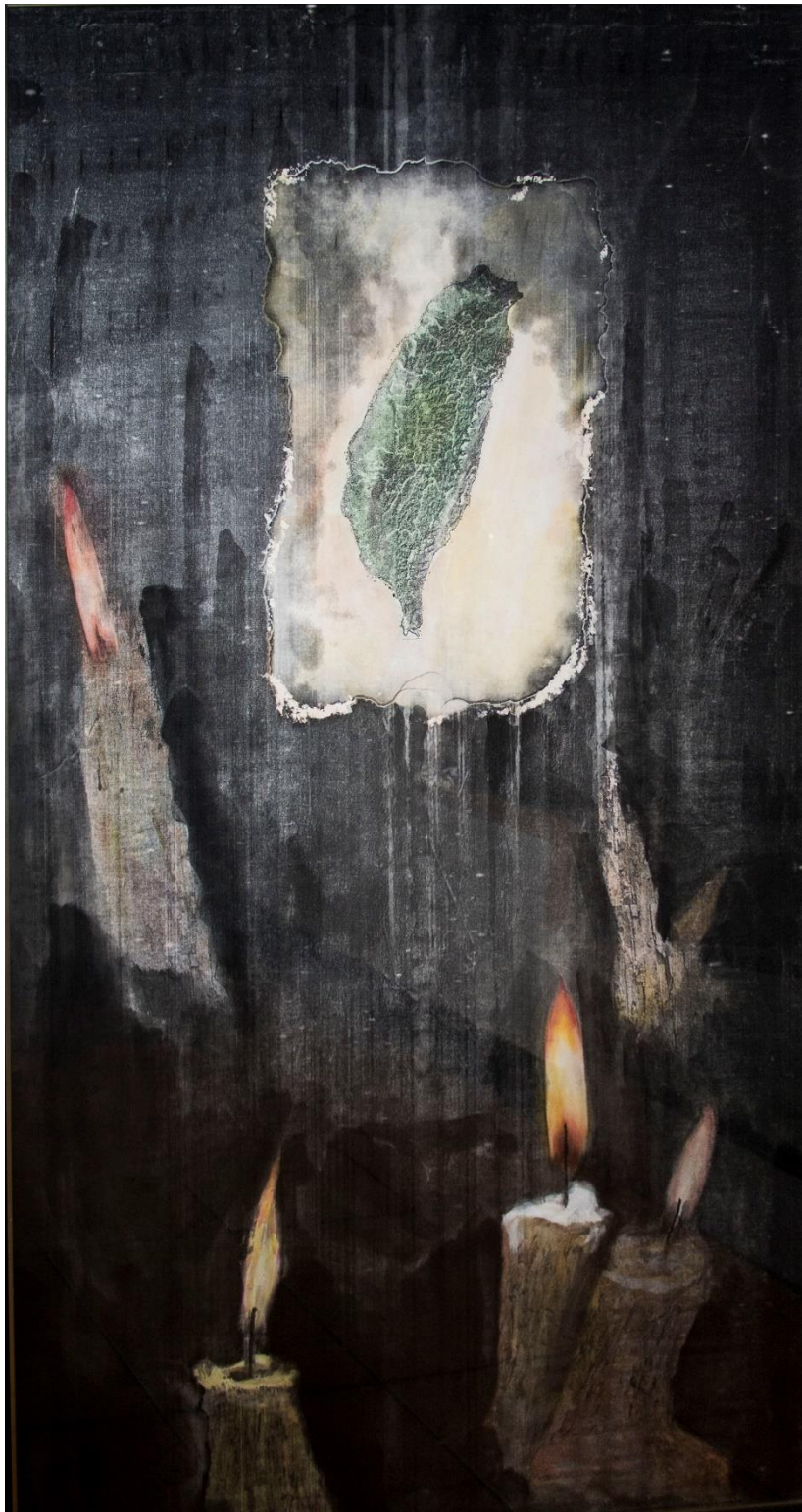
樹變成蠟燭在燃燒，隨著時間流失，蠟燭愈來愈短，象徵樹的壽命逐漸減少，而後方的台灣的地圖也被點燃，慢慢被蠶食，在地圖中的台灣依舊翠綠，但此綠的壽命慢慢流失，有如現今隨著開發越來越多，森林的範圍越來越少，最後消失在時代裡。

二、內容形式

內容而言，應用了蠟燭燃燒的意象，將空間時間化，象徵人們應珍惜眼前的一切美好景物。前景構圖參考傳統的排列三五成群，前景三個為一組，再加上後方成群，背景則由直線所切割，以襯托前景，在顏色方面則以重彩強調出主題。

三、創作過程

- (一) 收集相關資料，並描繪至電腦裡。
- (二) 在紙張上以墨色打底。
- (三) 掃描到電腦中，並加以修改。
- (四) 在電腦中用細筆修飾蠟燭與樹木肌理。
- (五) 在以潑墨宣染，以營造畫面的統調。
- (六) 再用顏色圖層罩上。



▲ 圖 4.10 黃鼎鈞 〈蠟燭〉 機器宣、數位輸出 179 X 89 cm 2014

第三節 黑與白系列

互動是萬物之間必須要的橋梁，但避免會相互影響或吞併，是在人類和森林之間的過度或者是人類建立起有如未來一般的畸形生態或相反森林成了綠潮吞噬了整片陸地的選擇題，人是一種有別一般生物的生靈，他們會思考、創造；樹是大自然中重要的一環，只要時間和環境，他們就會擴張繁衍。在這話題最近因溫室效應和聖嬰現象等怪異氣候，慢慢被重視。以人為主的電影和話題大多會出現相關的，象是世界充滿了鋼鐵作的堡壘，人類躲在裡面以躲避外面充滿危險的惡劣環境，或者是人們在外太空中建立起新的家園和尋找新的居住星球。以樹為主的內容則是人類被自然反撲成了弱勢族群，而都市被樹所掩蓋，人類的文化連同被吞噬。

上面的這兩種極端的世界，有如不平衡的天平不斷的擺動。而本章將以繪圖將一些腦海中影像在加以繪製創作的方式繪出，並希望達到以畫代教的方式來畫出人們所期望的未來，是鋼和鐵的世界、還是在外太空的玻璃居所、甚或是大地只剩下塵埃，人們多居住在地底還是人和自然和諧的生存的生態圈。

黑與白系列應用黑與白的相反相成、虛實矛盾對立又和諧統一的美學原理來進行創作。在統一和諧畫面中，提供人們思考、想像的空間。在黑與白系列中較為明顯的使用技法有彩墨法、破墨法、偶發性技法、拓印法等技法運用之。

作品十一：希望

年代：2012年

媒材：雙宣、水墨設色、牛奶、顏料

尺寸：180 X 90 cm

一、主題內涵

當樹、和人類文化之間相互接觸時，當人類征服了自然以新的方式來復原新的生態，而樹掛著的玻璃球裡面有僅剩生長的樹苗以象徵最後希望。背景的窗仿佛是一種舊世界和新世界的對話，有一種早知如此何必當初的思緒。

二、內容形式

內容上，畫面一顆樹從下方直衝頂峰給人一種孤獨感，但樹梢上又掛滿了充滿生機玻璃球，給人一種視覺衝擊，一種期待，以象徵主義的意涵來表達畫面和主題所呈現的情感。形式上整體以墨重複渲染，襯托主題的白樹木部分質感的白，形成黑白強烈對比。玻璃球以一種虛的、超現實的安排在樹上，並給注疏密強弱的布置。後面方形的窗，不僅具有形式的效能，更營造出神秘的空間意象。主題上以重彩，增加黑白灰與色彩之間的對話。

三、創作過程

- (一) 收集圖稿，思考表達主題內涵及表現形式。
- (二) 使用電腦，繪製初稿，並輸出
- (三) 用牛奶將樹和窗戶樹描繪留白。
- (四) 用墨來把肌理和留白處擦拭出來
- (五) 用水彩來描繪玻璃球和樹苗。
- (六) 用細筆使用皴、擦、點染以提出重點部分和主要樹幹質感。
- (七) 粉彩擦拭主要主題



▲圖 4.11 黃鼎鈞 〈希望〉 雙宣 水墨設色 180X90 cm 2012

作品十二：神經

年代：2012年

媒材：機器宣、數位輸出

尺寸：179 X 68 cm

一、主題內涵

神經是人類的感覺系統，以及接收控制的線路。本篇將神經套用在樹的身上，上面的黑樹和下方的白樹，在畫面的中心點不斷交纏和接觸，有如事物接觸、有時融合。

二、內容形式

內容而言，畫面上布置兩棵大樹，一黑一白，一上一下，一正一反，枝梗交織糾結在一起，有如人的神經系統，隨時啟動著，也隨感受著，象徵人類是有主動感知能力，及判斷力。形式而言畫面以上方的黑和下方的白，以及背景的黑和白的對比而成，黑和白有如畫面的黑樹和白樹一樣雙方不斷的排斥和相容，造成畫面的不穩定性以及動感，此種畫面乃是「變形·反變形」所追求的和的美學觀最佳呈現。

三、創作過程

- (一) 收集圖稿，思考表達主題內涵及表現形式。
- (二) 在紙上繪出大概，在輸入電腦中
- (三) 在電腦裡面處理細節和前後感
- (四) 輸出至紙張並整理細節，在輸入回電腦中。
- (五) 統一調色和處理細部，在輸出。



▲圖 4.12 黃鼎鈞 〈神經〉 機器宣、數位輸出 179X68 cm 2013

作品十三：老樹之夏

年代：2012年

媒材：宣紙、水墨設色

尺寸：168 X 79 cm

一、主題內涵

在鄉村中人們常常和自然共存，人們常聚集在樹下休憩、遊戲，這是人和樹之間的平衡，也是自然和人之間的共存。希望以此圖做為省思，時代進步，人反而更退步，人與人之間的疏離也日漸拉開，不復早期人與人之間的距離。

二、內容形式

內容上，以老樹之下表達天人合一，生態共存的理念，老樹雖無言無語，但生機盎然的觀看著生態生生滅滅。形式上，用自然派的思想到野外寫生，並將寫生圖稿加以加工組和，在畫面上使用傳統方式和新的技巧繪圖，主體樹則運用牛奶留白，中間則留一條小路連接到後景以推遠畫面，筆墨以符號式的方式代替樹葉，以點、擦、染等方式呈現。

三、創作過程

- (一) 收集圖稿，思考表達主題內涵及表現形式。
- (二) 先用牛奶畫出樹的線條和留白肌理。
- (三) 整張以墨渲染並用墨來推開畫面層次感。
- (四) 用細筆使用皴、擦、點染以提出重點部分和主要樹幹質感。
- (五) 再次潑墨渲染，營造整張畫面層次感及明暗對比。



▲圖 4.13 黃鼎鈞 〈老樹之夏〉 宣紙、水墨設色 168X79 cm 2012

作品十四：腐蝕

年代：2013年

媒材：京和紙、筆墨

尺寸：179 X 68 cm

一、主題內涵

人類是一種矛盾生物，心中存著美感，但又喜歡享受，享受往往會犧牲掉一些東西，所以現代科技發展慢慢的往村莊移動，大樓一棟一棟的豎立起來，電線桿取代了自然界中的樹，希望畫此張圖可以用來警戒人們，自然的重要性。

二、內容形式

就內容而言，主體是以變色葉為主，一半是完整的變色葉代表的森林，欣欣向榮生機常存；另一半則是被同化過的都市叢林，煙霧瀰漫，而背景有如一座又一座都市，剩下的一半樹葉森林岌岌可危隨時面臨被同化吞噬的下場。形式而言，以變色葉善變象徵人類的要珍惜當下，畢竟生機無窮無際是不可能的，物極必反是不變的。形式而言，再作品以葉脈比擬人們的建設，以殘破缺破損葉面暗示人們貪慾與破壞。整個畫面以一葉為主，背景一反過去留白方式，用潑墨處理，讓畫帶點神祕不可測得意味。

三、創作過程

- (一) 先用牛奶畫出樹的線條。
- (二) 等牛奶後上黃色調漸層。
- (三) 再用墨來畫背景的大樓，等乾了再繼續疊加。
- (四) 統一調色和處理細部。
- (五) 加強背景的疊墨。



▲圖 4.14 黃鼎鈞 〈腐蝕〉 京和紙、水墨設色 168 X 79 cm 2012

作品 十五：人造樹

年代：2010年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：180 X 90 cm

一、主題內涵

資訊的版圖入侵大自然，原本的樹的功能已被人為改造，變成了人類需求改造物件。人類的溝通也隨著時代而改變，現代的人和人之間的對話，已經被線路所取代就有如樹枝被 USB 給取代，溝通方是慢慢科技化，而自然物緩慢的被人造物同化。

二、內容形式

內容上，樹由下方竄出來。樹枝快接近末端慢慢轉變成USB，背景則由無數的USB洞，前景有些USB跟背景相互結合，有些清晰有些則模糊淡化。呈現人的生活方式的改變，相對的是人的道德規範與價值觀是否跟著科技的進步而有所提升，這給當下人們值得深思。形式上，應用起表現方式，將樹枝末端變成USB接頭，樹木佔據了大部分空間，被擬人化了，背景以積墨、破墨方式擦點染出USB洞口，暗示出芸芸眾生像，畫面上部分點染出一窗上，統一結型態之間的關係，表現出人們暨要雍有更多資訊，又害怕被控制的情懷。

三、創作過程

- (一) 刻劃出樹和背景的USB洞。
- (二) 用墨來把USB暈染出來但又有些模糊。
- (三) 將接近主題的USB洞加強。
- (四) 在來為墨定為濃淡前後，並依賓主關係來加和減添加墨色。
- (五) 加強主題部分。
- (六) 統一調色和處理細部。



▲圖 4.15 黃鼎鈞 〈人造樹〉 水墨設色 宣紙 180 X90cm 2013

第五章 結論

本論文經文獻探討以形成個人的創作理念，論文探討雖以樹代表，實則表達一種「天人合一」的理念、想法，不偏於主觀能動的心，亦不偏於客觀事物自然，是呈現一種中庸、中道的思想。形式技巧是特將個人創作理念視覺化的媒介動力，經過此次創作研究，感悟到創作技巧需亦手伸向傳統亦手伸向生活，才不至於故步自封，聊無時代氣息，同時亦須借而潤中增加水墨創作的生命力。爾後將本論此次的探討心得、手法再次進行一次又一次的創作研究。

第一節 省思與價值

一、創作省思

星雲法師在《迷悟之間》一書中提過「一步一腳印，凡走過必留下痕跡」¹⁰⁶，在創作的路途中多會受到正面和負面的洗禮並獲得收穫，需然這些收穫多是毫無實體，但是創作者的心靈多受到許許多多的洗滌和滿足感。在這段繪圖和尋找題材的期間，常常看到很多類型的樹像是野外的大樹，豎立在原野、公園綠意片片的樹木群、都市裡的孤立行道樹、小廟跟大樹對比和互相印襯的環境和清新又充滿活力的學校行道樹等媒材，但這些媒材只是大自然中的一小部分，還有媒材等限制，因時間限制關係無法想在樹主題之外的一一發展，在創作媒材上因為是實驗性的試驗新媒材，數位跟傳統結合而成，在這過程中和收尾雖然有達到要求，但還有加強的地方，如數位和墨的搭配，層次感還不足，在彩的地方還可以再加強顏色對比等缺點可以改進，畢竟知道缺點代表還有改善的空間。

二、創作價值

本篇創作論文「變形·反變形」是以樹為主的創作，觀察樹的各式各樣的變化，如樹瘤和奇形怪狀的樹形，並從樹延伸到生態圈、環境和地球等，特別近年環境開發加速，所造成的污染和生態浩劫，然而這些惡果還會在反饋於人類，像是近年來氣候異常，各國多有災情發生，所以這些多是本篇論文敘述和創作的方向，用樹繪出心中

¹⁰⁶ 星雲大師，《迷悟之間〈4 生命的密碼〉》，台北市：香海文化，2002。頁 67。

所要表達的作品意涵並藉此以激發人們對自然生態的重視與保護。

藝術創作是和夢的實體投影，同時也是一種感性的抒發，創作是一個既嚴謹但又是一個心靈抒發的區域，而它的價值在於創作的獨特性，每個創作者的創作多有不同敘述和抒發，像是創作一個相同主題的作品但每個人多會不盡相同，因為在繪製每個創作者的心靈和表達的方式多不盡相同。所以創作的價值中創作無形是不可見的心靈畫筆，而繪製的作品則是實體可留念的。

再者經過本篇論文「變形·反變形」的探討，雖不甚成熟，但有拋磚引玉之功，期許能藉由本論文的發表，引發水墨創造更多的風格呈現與形式表達，更希望能激發更廣的水墨畫探討以及對自然的愛護。

第二節 期許與展望

創作者從創作實踐到論文的形成，在途中雖然充滿了千辛萬苦，但是看到最後的成果，有種說不出的開心。一開始的創作是由大學時期畢業製作其中以環境有關主題的加以深論，從那時的甲蟲衍生到森林再到環境以及最後的地球，多是息息相關的生態鏈缺一不可，基於以上的論題，創作可以多加延伸，畢竟這次的結束只不過是人生的中點站。

在繪畫的使用媒材繁多，有水墨、水彩、油畫、電腦繪圖··等不同創作，使用的工具和媒材也多不盡相同，但近年有多種複合媒材的應用，所以本創作的媒材主要有紙、布、墨、水彩、不透明顏料、數位輸出油墨、次要媒材有鹽巴、蠟、牛奶··等，以上媒材所組合從由無到有、從開頭的白紙到後面的成品，雖然過程的時間說長不長，說短不短，但從中所獲得的收穫是超乎所想的，像是基本筆墨的控制和畫面的擺設，再到與新媒材結合以及綜合科技的融合成為屬於自己的風格，並多留意生活細節，就可獲得許多靈感，來為創作家新的要素；當然希望本創作結束可以由不同的角度和不同的思維並繼續創作。

參考書目

一、書籍

- 王伯敏，《中國繪畫通史》，臺北市：東大圖書，2011。
- 王源東等，《台灣當代水墨畫特殊技法》，臺北市：全華書局，2013。
- 《中國雜誌》，中央文物供應社，加州大學，1984。
- 石濤，《畫譜》，臺北市：學生書局，1979。
- 任法融，《道德經釋義》，香港：蓬瀛仙館，2012。
- 朱光潛譯，黑格爾著，《黑學》第二卷，北京市：商務印書，1981。
- 吳廣義，溫斌，《解讀道德經》，北京市：內蒙古人民出版，2006。
- 李可染，《李可染畫論》，臺北市：丹青藝術叢書，1986。
- 李霖燦，《中國繪畫史稿》，臺北市：雄獅出版社，2006。
- 林信輝，《水土保持植生工程》，臺北市：高立圖書有限公司，2004。
- 星雲大師，《迷悟之間〈4 生命的密碼〉》，臺北市：香海文化，2002。
- 孫望，鬱賢皓，《唐代文選〈第 2 卷〉》，南京市：江蘇古籍出版社，1994。
- 孫旗，《黃賓虹的繪畫思想》，臺北市，天華出版，1979。
- 高木森，《中國繪畫思想史》，臺北市：東大圖書，1992。
- 高木森，《宋畫思想探微》，臺北市：北市美術館，1994。
- 高木森，《明山淨水—明畫思想探微》，臺北市：三民書局，2005。
- 高木森，《繪畫思想史》，臺北市：東大圖書，1982，頁 218。
- 張其昀等編，《中文大辭典》，臺北市：臺北文化大學，1985。
- 張法，《中西美學與文化精神》，臺北市：淑馨出版社，1998。
- 張法《中國美學史》，成都市：四川人民出版社，2006。
- 張彥遠，俞劍華注《歷代名畫記》，上海市：上海人民美術出版社，1964。
- 張啟業，《中國畫的靈魂》，北京市：文物出版社，2003。
- 莊連東，《旅美繪畫創作技陸展專輯》，彰化縣：彰化文化局，2013。
- 許慎撰(清)段玉裁注。《說文解字注》，上海市：上海古籍出版社，1981。
- 郭璞撰，《山海經》，臺北市：台灣古籍出版社，1997。
- 陳兆復，《中國畫研究》，臺北市：丹青，1998。
- 陳傳席，《六朝畫論研究》，臺北市：台灣學生。
- 陳瑞林，《中國古代圖形藝術簡史》，北京市：清華大學。

- 陳履生，《中國山水畫》，南寧市：廣西美術出版社，2000。
- 陸嚴少，《陸嚴少論藝》，上海市：上海書畫出版社，2010。
- 勞思光，《新編中國哲學史》，臺北市：三民書局，1985。
- 彭明輝，《崇高之美：彭明輝談國畫的情感與思想》，臺北市：聯經出版公司，2014。
- 曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，臺北市：木鐸出版社，1987。
- 黃才郎主編、王秀雄等編譯，《西洋美術辭典(上、下)》，臺北市：雄獅圖書，1982。
- 黃任來，《藝術與人文教育》，臺北市：師大書苑，2007。
- 楊伯俊譯，《論語譯註》，臺北市：中華書局出版，1980。
- 聖嚴法師，《智慧 100》，臺北市：法鼓文化，1982。
- 葉郎，《中國美學史大綱》，臺北市：滄浪出版社，1986。
- 劉思亮，《中國美術思想新論》，臺北市：藝術家出版社 2001。
- 劉豐榮，《艾斯納藝術教育價值理論研究》，臺北市：水牛，2000。
- 樊波《中國書畫美學史綱》，長春市：吉林美術出版社，1998。
- 潘天壽，《顧愷之》，上海市：人民出版社，1961。
- 潘遠告著，《明代畫論》，長沙市：湖南美樹出版社，2002。
- 盧忻，《潘天壽》，臺北市：藝術家出版社，2001。
- 蕭江碧，《綠建築在台灣；第二屆優良建築設計獎作品專輯》，臺北市：內政部建研所出版，2004。
- 豐子愷，《西洋美術史》，上海市：上海古籍出版有限公司。
- 嚴文明，《仰紹文化研究》，北京市：文物出版社，1989。
- Burnie David 著，溫淑真譯，《樹》，臺北市：英文漢聲出版公司，1996。

二、論文

(一) 學位論文

- 黃宇立，《「有無」、「虛實」之審美創造碩士論文》，嘉義市：嘉義大學視覺藝術系碩士論文，2003。
- 楊衍昀，《瘋狂敘事·建構神話—論達利以「偏執狂批判」創造之「晚禱神話」》，臺北市：台灣師範大學美術系，2010。
- 陳世忠，《觀境·鏡反：陳世忠現在水墨探討》，臺北市：國立臺灣師範大學美術研究所，2011。

(二) 期刊論文

林敏智，《顛覆符號思考與視覺的狂想者—達利》，臺北市：台灣藝術大學書畫藝術學刊。

林崇慧：《布列東的娜底雅—超現實主義》，臺北市：師大學報—人文與社會類藝術專刊，第 47 卷 2002。

陳惠珠，《淺論台灣意識的變遷-以高中本國歷史教科書中的「文化發展」為例》，臺北市：歷史教育，第七期，2000。

陳慶坤，《以突現理論探討台灣水墨畫發展的哲學詮釋》，臺北市：育達大學報，第三十期，2000。

劉豐榮，《當代美感教育目的論題之省思，第一屆美感與文化學術研討會》，嘉義市：嘉義大學，2005。

三、網路資源

(一) 網頁部分

Greenpeace 綠色和平，<http://www.greenpeace.org/taiwan/zh/campaigns/forests/>。

台灣環境資訊協會，<http://e-info.org.tw/node/87499>。

李賢輝 西洋藝術風格 http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th9_1000/index.html。

國民教育社群網，九年一貫課程與教學，<http://teach.eje.edu.tw/9CC/fields/artHuman-source.php>。

寶寶知庫，樹的構造，<http://book.pcbaby.com.cn/opus/963017.html>。

(二) 圖片部分

約瑟夫·瑪羅德·威廉·透納 〈冰川〉 <http://www.ss.net.tw/page.asp?id=Turner070>。

康斯塔伯 〈玉米田〉 <http://www.ss.net.tw/page.asp?id=Constable005>。

梵谷 〈柏樹與兩個人〉 <http://www.ss.net.tw/list1.asp?PageTo=3&num=102>。

達利 〈倒影變成大象的天鵝〉 <http://www.ss.net.tw/page.asp?id=Dali012>。

嫩芽 出處：<http://ipad.paojiao.cn/ipad/bizhiinfo/8181.html>。

森林大樓 出處：<http://www.culturalweekly.com/the-vertical-forest/>。