

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

建構龍形繪畫語言-洪朝家之水墨創作論述

The Construction of Dragon's Painting Language – The Discussion
and Research of Hong Chao-Jia's Ink Creation



研 究 生：洪朝家

指 導 教 授：葉宗和

中 華 民 國 一 百 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

建構龍形繪畫語言—洪朝家之水墨創作論述
The Costruction of Dragon's Painting Language—The
Discussion and Research of Hong Chao-Jia's Ink Creation

研究生：洪朝家

經考試合格特此證明

口試委員：孫志
葉宗和
陳昭志

指導教授：葉宗和

系主任(所長)：葉宗和

口試日期：中華民國 一 百 年 六 月 十 五 日

謝 誌

論文終於告一個段落了，校外「洪朝家·李吟芬現代水墨創作雙人聯展」也順利的在嘉義市鐵道藝術村第五倉庫展覽中。回想這兩年的時間，我能大聲的告訴自己：「我成長了。」從懵懂無知的大學生跟著葉宗和教授的腳步，一路跌跌撞撞的進行創作與論文撰寫。先從創作談起，在每張作品的構想與構成總是歷經了很長一段時間的思考與討論，也在指導教授葉宗和教授的建議之下使用了數位構圖，雖然會比一般構圖成形時間較長，但有利於之後繪於紙上之速度，在作品題材的取用，皆為騎車到處閒逛所拍攝。在論文撰寫的部份，葉教授給予了許多的指點，不斷的新增許多的書籍供我去查詢資料，在撰寫過程中也不斷的提醒進度與討論的時間。這些葉教授總是給予許多的新觀念與新思維。

研究所期間，接觸了許多理論與創作的觀念，舉凡創作理論、心理學、社區美學、影像美學、現代水墨畫等，這些對於論文之撰寫或是創作上都有極大的幫助，感謝曾經指導與教導過的師長們，以及特地挪出時間來幫我進行口試的王源東教授與陳炳宏教授，給我很多建議與改進的再思考，因為你們我才能夠順利的在兩年將完成學業。但是，這不是終點，是另一段旅程的開始，期望將來能夠讓師長們以我為傲。

最後也要感謝一路支持的父母親與另一半，在求學過程中，有你們的加油打氣與支持，是我最重要的動力來源，我也將朝著自己的夢想前進，開拓自我的一片天地。

洪朝家 謹誌

中華民國一百年六月

摘要

綜觀龍的演變發展史，「龍」幾乎等同於中國文化中的象徵性，也是中華民族的精神象徵。它被賦予的神力，對於每個中華民族的子孫來說，是一種意念，更是一種割不斷的情結。在平常生活週遭處處可見龍的裝飾物，舉凡建築、工藝、服飾及節慶等，龍都分別代表著許多象徵意涵。

本研究以「建構龍形繪畫語言」作為個人繪畫創作的命題主軸，並藉由現代水墨畫的媒材，在水墨畫中實驗新技法，呈現出龍在中國人生存過程中所扮演的角色，並試圖於眾多的龍形中尋找新思想與新觀點，在水墨繪畫中實驗新技法以及建構出讓人印象深刻之構圖形式，期望能夠藉由本創作研究能夠傳達出民眾對於「龍」具有省思與教化之功能，並且提升繪畫技巧，創作出屬於個人特色之作品。

本研究利用文獻研究法來分析及歸納歷代龍形之構成，再以圖像學研究法將龍形解構再重組並賦予象徵意涵，最後以行動研究法將所蒐集到的龍形與象徵元素帶入水墨繪畫創作中；並藉由東西方哲學史觀，包括易經、鏡像理論、擬像原理、圖像符號學等等，以及東西方的藝術流派觀點來作為本繪畫創作之根基。

環視現今社會，權利與欲望高漲的社會波瀾中，企圖營造出以古諷今的後現代思維，藉由本研究之繪畫創作作品，來誘發觀賞者的再省思。顛覆傳統龍形給人的神聖不可侵犯之意象，道出人們心中之永無止境之欲望深淵。

關鍵字：龍、龍形、現代水墨畫、繪畫語言

Abstract

To make a comprehensive survey of Chinese dragon's history of evolution, dragon is almost equivalent to the symbol of Chinese culture. It's also spiritual symbol of Chinese nation. It's given divine power that not only a kind of thought but also a kind of unbroken complex for descendant of each Chinese nation. Dragon's ornaments are found at everywhere in our ordinary life, for example, construction, craft, clothing, traditional festivals, and so on. Dragon represents many symbolic meanings at different situation.

The essay uses "The Construction of Dragon's Painting Language" as the axis in my painting creation, and experiment with new skills to show the dragon which plays a role in Chinese survival process by using modern ink painting media. Furthermore, the study attempts to look for new ideas and perspectives in a large number of dragon's shapes; experiment with new skills and construction impressive drawings. I expect the research could express that people have the function of reflection and enlightenment for "dragon", promote drawing skills, and works are created with characteristic. First of all, the essay uses method of literature review to analyze and summarize what the ancient dragon's shapes comprise. Next, using method of iconological interpretation to dismiss and reorganize dragon's shapes and give the symbol of meanings. Finally, dragon's shapes are collected by method of action research, and brought into ink painting creation. My painting creation is based on eastern and western history of philosophy view, including I-Ching, mirror theory, virtual images principle and image semiotics, etc., and eastern and western artist's statement point of view.

However, right and desire upsurge in the society nowadays, author want to create a postmodern thought that it uses the past to criticize the present. The research works of painting induce appreciator reflection again. To overturn impressions of traditional dragon's shape which the public feel sacred and inviolable. People tell the thing that they desire like as endless abyss in their minds.

keywords : dragon, dragon's shape, modern ink painting, painting language

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	8
第四節 創作研究範圍與限制	10
第二章 學理基礎	12
第一節 龍的意涵、構成與演進	12
第二節 龍形之相關理論	28
第三章 水墨繪畫創作論述	35
第一節 創作理念之分析	35
第二節 創作表現之意涵	36
第三節 創作理念之實踐	42
第四章 作品詮釋	56
第一節 時空系列	57
第二節 欲望系列	70
第五章 結論	89
第一節 省思與價值	89
第二節 期許與展望	91
參考書目	93

圖 錄

- 圖 1-2-1 創作研究步驟圖……………7
- 圖 2-1-1 《內蒙古敖漢興隆洼陶器龍紋》……………13
- 圖 2-1-2 《清高宗乾隆的帝常服》……………14
- 圖 2-1-3 河南洛陽龍門石窟蓮花洞右壁小拱龕拱端的北魏龍紋石雕（拓片）……………16
- 圖 2-1-4 河南鞏縣石窟寺第三窟中心方柱右面龕拱樑兩端得北魏龍紋石雕（拓片）……………16
- 圖 2-1-5 《甘肅甘谷西坪出土的鯢紋彩陶瓶》……………17
- 圖 2-1-6 《鱷》……………17
- 圖 2-1-7 《蛇》……………18
- 圖 2-1-8 《蜥蜴》……………18
- 圖 2-1-9 《豬龍形玉佩飾》……………19
- 圖 2-1-10 《馬龍》……………19
- 圖 2-1-11 《雲龍》……………19
- 圖 2-1-12 《雷神》……………20
- 圖 2-1-13 《龍形虹圖》……………20
- 圖 2-1-14 《三星他拉玉龍》……………22
- 圖 2-1-15 《四川大足摩崖佛像飛龕之龍紋》……………22
- 圖 2-1-16 《清北海公園九龍壁全景》……………24
- 圖 2-1-17 《人物龍鳳帛畫》……………25
- 圖 2-1-18 《升仙圖帛畫》局部……………26
- 圖 2-1-19 《升仙圖帛畫》……………26
- 圖 2-1-20 顧愷之《洛神賦圖》……………27
- 圖 2-1-21 陳容《雲龍圖》……………27
- 圖 3-3-1 王源東《通道》……………43
- 圖 3-3-2 王源東《五靈 祥龍獻瑞》……………43

圖 3-3-3	申學彥	《飛躍中國情》	44
圖 3-3-4	申學彥	《龍的傳說》	44
圖 3-3-5	達利	《記憶的固執》	45
圖 3-3-6	馬格利特	《大家族》	45
圖 3-3-7	孟克	《吶喊》	47
圖 3-3-8	康丁斯基	《Transverse Line》	48
圖 3-3-9	莊連東	《魚躍龍門》	50
圖 3-3-10	莊連東	《點將集-出繭》	50
圖 3-3-11	袁金塔	《觀日》	51
圖 3-3-12	袁金塔	《變臉》	51
圖 3-3-13	李振明	《對語之二》	52
圖 3-3-14	李振明	《石頭祭》	52
圖 3-3-16	劉國松	《雨餘春樹》	53
圖 3-3-17	劉國松	《距離的組織之十九》	53
圖 4-1-1	洪朝家	《再現龍蹟》	59
圖 4-1-2	洪朝家	《龍之祭》	61
圖 4-1-3	洪朝家	《進化四部曲》	63
圖 4-1-4	洪朝家	《龍形藝象》	65
圖 4-1-5	洪朝家	《獵龍檔案》	67
圖 4-1-6	洪朝家	《盤錯》	69
圖 4-2-1	洪朝家	《魚龍變》	72
圖 4-2-2	洪朝家	《圓夢》	74
圖 4-2-3	洪朝家	《雲水相生》	76
圖 4-2-4	洪朝家	《釣》	78
圖 4-2-5	洪朝家	《崩解》	80
圖 4-2-6	洪朝家	《尋》	82
圖 4-2-7	洪朝家	《龍塚》	84

圖 4-2-8	洪朝家	《金錢狂想曲》·····	86
圖 4-2-9	洪朝家	《朝覲》·····	88

表 錄

表 3-2-1 「建構龍形繪畫語言」之物象與作品圖像語彙對照表.....	36
表 3-3-1 創作技法之實驗表.....	54
表 4-1 「建構龍形繪畫語言」之作品目錄表.....	56

第一章 緒論

石濤說：「夫畫者，從於心者也。¹」這段話強調了中國繪畫思想的根本乃在於心靈的活動，而藝術的永恆，即在這種不斷心之妙用及表達中得以延續。故有史以來，從事水墨創作的藝術家，不論流派，其作畫所根據共同的理論只有一個，就是離不開「心」的思維創作，正因為這個不變而無所不變的心，才使得今日的藝術作品在內在心靈現象的追求下，呈現萬紫千紅的局面。石濤說：「我之為我，自有我在。²」其意為，不論用什麼方法來表現，始終是沒有固定的方法，但是，「心」是法的本源，藝術家只要能夠找到這個本源，真正得領悟到這個本心，就好像發現水源，其神通妙用，就可以取之不盡用之不竭，若都已經過智慧的覺醒而清清楚楚的善加利用，就可以使自己的繪畫創作有更深的涵意。

第一節 創作研究動機與目的

一、創作研究動機

「龍」，是華夏先民為表現理想和願望，組合虛擬多種生物優異形象，並經不斷創造、完善而成的，能上天入淵、消災降福，並賦予無所不能、神化與吉祥的藝術形象。長久以來，龍的形象一直作為美術裝飾相繼應用在各種載體和各種形式中，且被昇華為人們的信仰和象徵。龍在人們的心目中有著獨特的意涵，可能為圖像的呈現亦是權威的象徵，甚至是神性的代表等。於日常生活之中，常見於龍的身影，如建築物中的龍，公園裡的公共藝術品，身穿的服飾及飾品，從大環境到小的物品，皆有龍的蹤跡。又有如一則短短的民間傳說也能夠給人無限的遐想，在成千上萬的壁畫及畫作中，也常可見龍

1 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，台北市：中國文化大學，1982，頁 175。

2 同上註，頁 176。

形的出現。

龍對於中華文化影響深遠，現今，我們還使用著「龍蟠虎踞」形容山川的雄壯，用「龍騰虎躍」形容精神的亢奮；用「龍飛鳳舞」形容勢態的瀟灑；用「龍鳳呈祥」形容婚姻的美滿等等，舞龍、賽龍舟是歡渡節日的方式，龍形圖案在建築中象徵著尊貴與莊嚴，龍不僅在中華民族的文化中處處可見，而且還遠傳到東亞、南亞各國。中國是龍的故鄉。

綜合以上，除了有深厚的龍文化資料的了解之外，龍於研究者心中更是賦有其意涵，從精神層次的尊崇到圖像層面的藝術審美，於心中所存在價值是無價的。然而，時代的轉變，社會世俗的潛移默化，龍似乎也從所謂的崇高到現今場域的不同而所象徵的意義也隨之改變，像是廟宇中的龍形雕刻，只是純粹的裝飾性與故事性之外很少有其他意涵。也因如此，龍到底是什麼？研究者對於龍所原本賦予的意涵延伸至現今社會的思考，研究者開始去探討與批判，企圖將龍於現今台灣社會之中的重要性及存在性。藉由歷代的龍形文獻與創作研究，將其研究者天馬行空之想像繪製於方寸紙之中，利用「龍」的形象及意涵解構再重組，賦予全新的象徵意義。

二、創作研究目的

遠古的龍被賦予了超乎想像的本領及神力，而現今的龍似乎逐漸降低了人們對於它的敬畏，「龍」似乎變成一種具有裝飾性的美麗圖騰。也因為有這樣的改變及想法，讓研究者想要去表現「龍」這個造形在藝術創作時，其對於畫面上所呈現的意義為何？以下為創作研究目的：

- (一) 透過「龍」的相關文獻分析與歸納，並加以分類與意義探討，了解中國歷史中的神話思維與人文內涵。以利於將所蒐集到的元素能夠分別了解其所象徵之內涵。
- (二) 擷取各類「龍形」的圖像符號，並賦予其意象與象徵，利用東西方繪畫主義思維實際運用於構成與繪畫創作之上。希望作品能給予觀賞者在省思與其教化之功能。

(三) 透過行動研究與藝術理論交融，提煉水墨畫創作的思想原型，突破前所未有的風格呈現之外，並且自我創造價值。望能在往後的創作旅程中，找尋屬於自己專屬的創作之路。

(四) 對於自身的水墨藝術創作之路，能夠做永續的經營，並進一步提升自我的內在涵養，以開創未來的創作新思維。即使在學業結束時，此創作題目也能夠持續創作，不僅是在美感之傳達，也能夠結合社會時事與生活經歷，更能增進與觀賞者之距離。

第二節 創作研究方法與步驟

一、研究方法

本研究採用的方法有下列幾點：

(一) 文獻研究法

閱覽中西美術史、美學、哲學、龍之文化、研究方法等資料，統整之後，作為藝術形式之參考，並且從中收集相關「龍形」文獻、圖檔資料作為創作的元素及精神，再以生活經驗作為基礎，加入研究者自身的詮釋及觀感，作為創作內涵之主軸。

(二) 圖像學研究法

圖像學一詞是中文對於德文藝術學名詞「*Ikonologie*」及其英譯「*Iconology*」的翻譯³，作為視覺傳達或者圖像訊息的計畫者，製圖者可能會將圖像視為記號來使用，以便傳達單一的意義。然而製像者也會希望那些擁有相關圖像知識的人，能夠積極的讀取

³ 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。

他們通過圖像所想要傳達的內在意義或者深層意義。⁴因此研究者將利用圖像學研究法，通過感官、人性、世界觀來掌握作品的現象層意義，接著掌握作品的涵義層面，更進一步的掌握文件實際意義或是內容來傳達我所要呈現的創作。

1955年，帕諾夫斯基便將圖像解釋活動歸結為三個層次：描述、分析和解釋，由此導出圖像學的區分。帕諾夫斯基的圖像學區分，亦即對圖像認識過程所做的階段劃分，基本上是一種學理的描述和層次區別。由於這種劃分方式綱舉目張，絲縷分明，一方面對應我們的圖像認識歷程，另一方面又可以作為圖像研究者的方法標準，甚或成為圖像認識操作方法和藝術書寫的依據，因此已經成為現代圖像學方法論的重要依據。⁵

（三）行動研究法

穆可伊（Mukerji）認為：「行動研究是一個正在進行的活動中的交互作用過程，在此過程中參與者試圖改進此一活動。」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：（一）發現問題（二）分析問題（三）擬定計畫（四）蒐集資料（五）批判與修正（六）試行與考驗（七）提出報告⁶。行動研究是實際工作者為解決自己的問題，改進實際而作的一種研究，是反省性的實際工作者專業發展的一種形式⁷。

本著行動研究的精神與方法，藉由自身創作過程進行研究。積極嘗試新的表現形式與媒材、技法、取材生活空間，展現自我主觀符號之結構，利用筆墨、元素、色彩表現，傳達自我的內心世界，經由不斷的試驗、探索、討論與反思，期能創造出屬於自己的水墨新語彙。

二、研究步驟

綜合上述，根據個人藝術創作之模式擬定研究步驟，在過程之仍採彈性循環方式進

⁴ 同上註，頁 33。

⁵ 陳懷恩，《圖像學－視覺藝術的意義與解釋》，頁 279。

⁶ 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。

⁷ 蔡清田著，《教育行動研究》，台北市：五南，2000，頁 162。

行。本創作研究分爲八個步驟，分述如下：

（一）生活體驗與歷史情感

生活所見之形形色色，倘若時間靜止，眼睛所見就如同一幅幅作品。因而可以從中找尋到自己所需之題材，並加以統整及運用。翻閱許多歷史文獻找尋感動的瞬間，並且將這樣的情感表現在作品上。

（二）創作研究思考

針對個人的創作方向和表現形式做深入的思考，包含創作的形式與知覺，形成創作的方向與創作主題。

（三）創作主題之擬定

與指導老師討論個人想法，並草擬研究方向，確立研究的主題與未來發展方向。

（四）資料的蒐集與整理

其一是擷取日常生活、自然環境及內在的心理想法，利用這些方向去蒐集元素，藉由發展成作品之構成與象徵，進而確立自我的創作風格與理念。透過圖書館、網際網路及生活中的照片，從中蒐集相關的創作資料及相關理論，創作的元素與色彩則是運用數位相機拍攝，在理論的蒐集則是摘擷部分文字，來強化自己的知識與鞏固本論文。

（五）繪畫創作之形成

將搜集到的繪畫元素予以建構，形成個人之創作作品。反復修改電腦之構圖並與指導老師及同儕做討論，藉由每張作品建構以及繪畫創作過程中尋找出個人風格及新技法之嘗試。

（六）論文理念之形成

從藝術理論與實際作品的創作構想與指導老師及同儕做討論，從老師及同儕的建議

與看法中，創作與學理交互印證，修正作品及論文的品質，以期達到更高水平的思維表現及價值的創造。

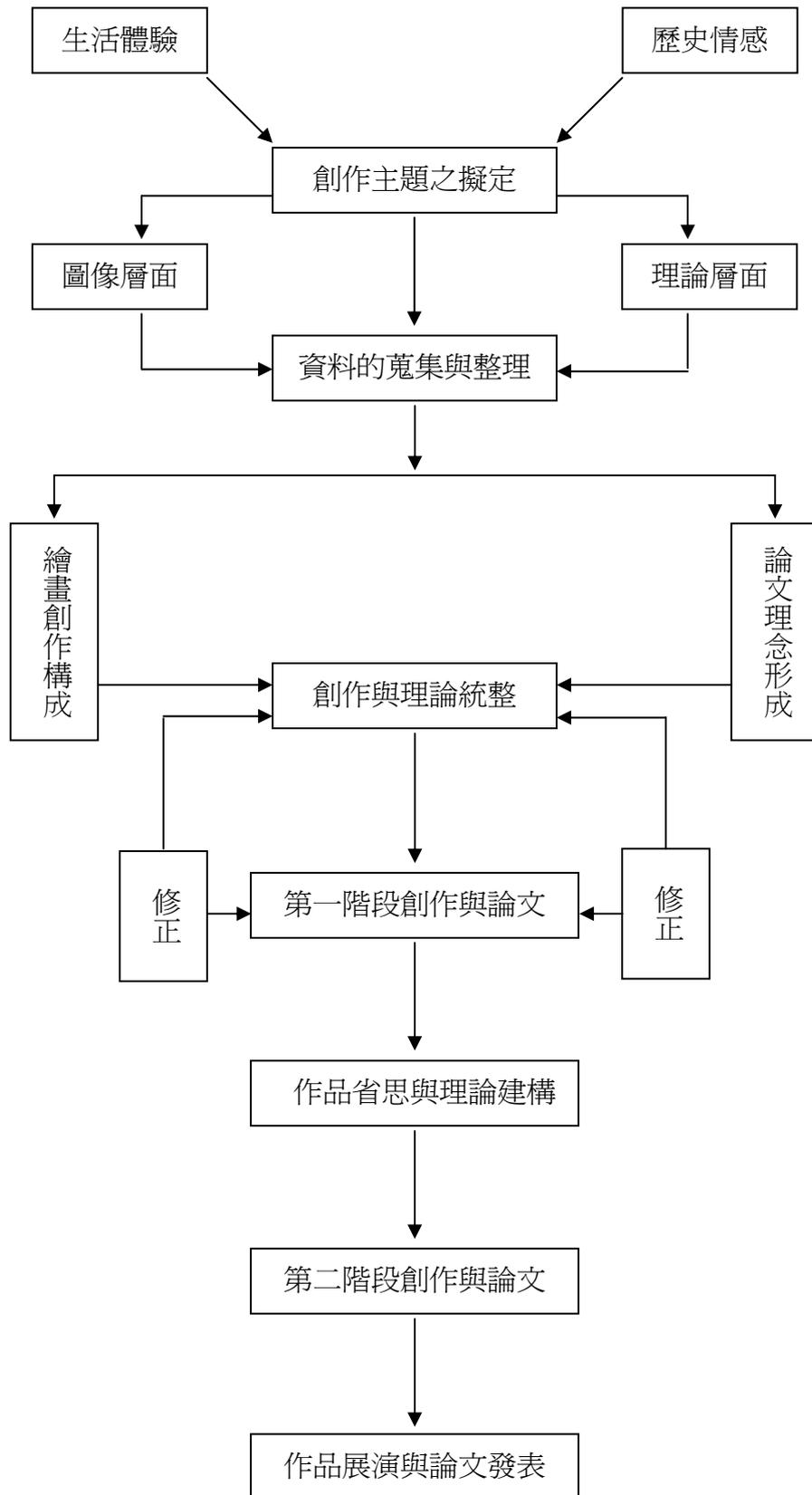
(七) 反覆思考、討論及再建構

利用反覆思考與討論對於創作作品與論文的契合度做修改，並藉由自我反省及指導老師與同儕的建言中，不斷的增減創作作品中的元素及論文撰寫的面向，來強化作品及論文之價值。

(八) 作品展演與論文發表

將最後修正的研究創作結果與作品，與指導老師研討計畫審查事宜，籌備創作個展與論文發表事宜，舉辦個人展覽與雙人聯展，並做論文之發表。

本研究步驟圖如下：



▲圖 1-2-1 創作研究步驟圖

第三節 名詞釋義

一、龍形

傳說中一種極具靈性的動物。頭生角、鬚，身長，有鱗、爪。《說文解字》：「龍，鱗蟲之長，能幽能明，能細能巨，能短能長，春分而登天，秋分而潛淵。」⁸

「形」為構成形態的必要原質，不僅指物體的外形、輪廓、形體，也包括物體的結構形式。造形是眼睛所把握的物體的主要特質之一，透過視覺將外在感知造形轉換成實體結構之成形活動。造形學上，點、線、面、體是視覺上所引發的心理意識。

二、意象

「意象」一詞，最早出現於劉勰《文心雕龍》的《神思》篇中。中國畫論有「得意象外」，與劉氏之意近，但得意象外，不免玄學之味，應說「意象：為「得意象中」或「象中有意」。以英文image譯意最近。意象包含「造形」、「空間」的意思，「造形」是主客觀統一的形式。不論是「客觀的實在」如自然主義、超寫實主義、胸中逸氣等，都不如「意象」一詞更能標示藝術創造的本質。凡優秀的中西藝術都是「意象的創造」，西方的「意」重邏輯的概念；中國的「意」重感性的直覺。「造境」即「意象」之形式，「意象」一詞包含中西兩種涵義。中國繪畫，從來就擺脫了具象與抽象的二分法，也不是「半抽象」，而是走「意象主表」，中國畫要表現的不是客觀的實在，而是主客觀渾然一體的意象⁹。

意象，是指人在心中想像出來的圖像；一言以蔽之，就是「意中之象」，就是將客觀的物象透過創作者主觀的情感、體悟創造出來的藝術形象。用另一種說法，就是寓「意」於「象」，以外在物象表達內心情意的意思，而藉由筆或任何工具所表現出來的任何圖

⁸ 段玉裁注釋，《段氏說文解字注》，台北市：宏業書局，1973，頁415。

⁹ 何懷碩，《大師的心靈》，台北市：立緒文化，1998，頁218。

像，此都是意象。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¹⁰。

三、現代水墨畫

現代水墨畫的「現代」，做形容詞用。它是形容「有關前進的風格、技術或科技」，所以「現代水墨畫」的「現代」是指跟過去的傳統水墨畫較之，具有「創新的技法與內涵的水墨畫」而言的。¹¹

「水墨畫」即中國畫的一種。指純用水墨所作之畫。基本要素有三：單純性、象徵性、自然性。其單純性是指媒材運用上注重水、墨而輕色彩；象徵性是指由物象上所欲傳達的意念，而非物象本身，也可指筆墨本身的達意暢神；自然性是指藝術家將心靈感受以不虛假、不刻意的真性情，展現作品中的思想及情感。相傳始於唐代，成於五代，盛於宋元，明清及近代以來續有發展。以筆法為主導，充分發揮墨法的功能。「墨即是色」，指墨的濃淡變化就是色的層次變化，「墨分五彩」，指色彩繽紛可以用多層次的水墨色度代替之。北宋沈括《圖畫歌》云：「江南董源傳巨然，淡墨輕嵐為一體。」就是說的水墨畫。唐宋人畫山水多濕筆，出現「水暈墨章」之效，元人始用乾筆，墨色更多變化，有「如兼五彩」的藝術效果。

唐代王維對中國繪畫提出「水墨為上」的說法，後人宗之。長期以來，水墨畫在中國繪畫史上佔著重要地位¹²。「水墨畫」範圍的界定，曾經起過爭辯，有人提議以「彩墨」代替「水墨」，因為許多水墨畫也使用色彩。然而水墨畫的特色，是以不掩墨，墨能發色的妙境。故本文於此採包容觀點，雖以「水」與「墨」為基本繪畫表現材質，但並不排斥「色彩」的介入，甚至涵蓋複合媒材之引用。「水墨畫」這一名詞，是以繪畫的媒材特性而分類的，廣而言之，也可稱為「中國繪畫」，導致戰後台灣廣稱「國畫」，在當

¹⁰ 曾肅良著，《意象構成水墨》，台北市：文建會，2004，頁15。

¹¹ 王秀雄，「戰後台灣現代中國水墨畫發的兩大方向之比較研究」，《現代中國水墨學術研討會論文集》，臺灣省立美術館，1994，頁61。

¹² 沈柔堅，《中國美術辭典》，台北市：雄獅，1997，頁65。

時的時代背景、政治環境的驅使下，是可以理解的。

第四節 創作研究範圍與限制

本研究將透過行動到各地藝術與文化、建築、宗教信仰等等的觀察，實際進行行動研究的精神，將各地文化藝術及每個人不同的宗教觀作為研究範圍，尋找文化與藝術及各樣的宗教觀來拓展研究者的視野。將龍的意象之水墨繪畫創作為一個創作的主题，在尋找題材時發現和經歷的人、事、物以自我的真實感受透過形式與色彩來表達，經過創作的歷程再度回顧經驗，並且將經驗累積起來藉由這些經驗來激發研究者的創作。

一、創作研究範圍

(一) 內容範圍

本研究範圍包含了研究者在生活、書籍、談話中所獲取之靈感，且從社會風俗與宗教文化中體悟，因而對於龍之藝術美感與象徵意涵深感興趣，引發研究者對於龍與人類、與社會、與民俗之象徵意涵與關連性探討，希望能藉由研究者手中讓更多人了解。

研究者採用了易經及山海經等許多書籍與繪畫內有關於龍之記載，且研究者也身為中華民國人民乃為「龍的傳人」的一份子，願能將龍與現代社會之關係作為研究主軸。在龍的涵義，研究者加入自己與觀察現代人之觀念，已與龍的原先本意不盡相同，但仍有相似之處。透過繪畫創作來引起大家重新對於龍這個物象，能夠有新的思維。

在創作的題材選取，以龍柱、石壁及雕刻之工藝品這些較具有實質形體的物品，主要是以東方之龍形。

(二) 時間範圍

從 2006 年開始接觸了現代水墨的這樣的新風格，一路不斷的欣賞前人的作品與創作，從中尋找自己喜歡的創作主题，2006 年到 2011 年這段時間，創作與龍相關之作品

及論文的統整與撰寫。

(三) 媒材範圍

以水墨、宣紙為主，其它綜合媒材作為輔助之材料，不侷限於傳統國畫顏料，粉彩、廣告顏料以及日常生活中所見的，例如牛奶、咖啡、茶類及清潔劑等等，合併不同技法之呈現。

二、創作研究限制

論文之研究應該具有客觀與合理性，在創作研究過程中，所涉及到的有生活經歷、宗教、神話及個人情感，這些都可以從歷史中找到些許依據與解釋，並且加入個人天馬行空的情感傳達。但是主要之形體均以東方龍形為依據，西方之龍形不在本研究創作之內。在創作作品及論文的撰寫內容裡，研究者不做太過於主觀之判斷，而是藉由一個旁觀者的角度去做描述，不分是非對錯，沒有絕對性。研究者希望能夠利用創作作品與研究論文能夠讓觀賞者了解，並且能讓日後之有興趣的研究者做參考。

第二章 學理基礎

龍是什麼？它有具體的形象嗎？什麼樣的形稱為龍呢？從很早很早以前就開始有龍形的物品出現，譬如：商代有許多鼎具（牛鼎、大克鼎等等）、耳飾、盤子，這些龍形隨著朝代的演進也一直被用在不同器物或用途上，但是龍形的變化看起來似乎沒有什麼太大的改變變化，在魏晉南北朝時，出現了單一龍的造型而不是與器物做結合，例如：做龍、走龍、龍俑、龍首等等，直到宋代才出現有畫家將龍畫在紙上。宋人陳容所畫的《雲龍圖》是一個長長的身體上面長滿了鱗片，頭上還長了角，張牙舞爪還有長長的鬚鬚，這就稱為龍嗎？

第一節 龍的意涵、構成與演進

在現在這個時代裡，我們隨處都可以看見龍的身影，廟旁的龍柱、廟裡的龍浮雕、廟頂的龍壁畫等等，我們現在似乎將龍視為是神明的一部分，大家尊敬它祭拜它，但也有人將它運用在作畫上、工藝上等等。

一、龍之意涵

龍的最基本神性是上天入水，變化不居。龍的基本神職是興雲布雨，司水理水。龍的神性通過其神職體現出來。魏晉以後，作為司理雨水之神，龍幾乎取代了眾多的「雨師」和「水神」，贏得了普遍的敬祀和崇拜。豐富多彩的祈禱龍神，以求風調雨順稼漁豐成的習俗遍布華夏大地各個角落，成為各族人民生產和生活的重要組成部分。禱龍祈雨習俗，導致了龍節日之形成。

但是，皇帝與人們將龍與生活週遭之事物做結合，使得龍原先所象徵之意涵有所變動，從原本具有庇祐之神職演變成賦有財富及權利之象徵意涵，我們可以從繪畫、皇帝、宗教及傳說可以清楚的得知它分別所象徵之意涵。

（一）龍與繪畫

距今七、八千年的內蒙古敖漢興隆洼陶器龍紋，可視作目前發現最早的龍畫。商代青銅器皿上及秦漢兩代所出現在青銅器、瓦當、畫像石上的龍畫都已接近成熟，這是和龍之模糊集合的完成基本同步的。魏晉以後各代的龍畫在銅器、瓷器、碑碣及漆器等等以上比比皆是，如滕縣兩晉畫像龍、敦煌壁畫龍等等，其形象豐富多采，日漸華美瀟灑。

歷代畫家多以龍形象和龍習俗為自己的創作題材和素材，有的乾脆以畫龍為業，以畫龍著稱。南梁畫家張僧繇就是以「畫龍點睛」聞名於世的。據唐代人張彥遠《歷代名畫記》卷七記載，張僧繇曾應邀位金陵安樂寺的牆壁畫白龍四條。龍頭龍身龍爪龍尾龍鬚龍鱗等等全都畫好了，就是不點眼睛，說一旦點睛，龍就會騰空飛去。人們不相信，以為妄誕之言，就再三的要求他為龍點睛。張僧繇只好提筆沾墨，鋒毫落下，兩條白龍有了晶亮的眸子。然而，須臾間雷鳴閃電，畫壁裂開，兩條點了睛的龍乘雲拽電，騰入雲天。而另兩條沒有點睛的龍還原模原樣地留在牆壁上。¹³



▲圖 2-1-1 《內蒙古敖漢興隆洼陶器龍紋》 圖片來源：翻拍《龍文化特展》

（二）龍與皇帝

明清二朝所建北京宮廷的龍紋是中國歷代王朝使用得最多、最廣泛的時期，舉凡一切衣食住行各方面，無不氾濫大量的龍紋，皇帝等於生活在龍海之中，北京皇宮的龍紋，

¹³ 龐燾，《龍的習俗》，台北市：文津出版，1989，頁 152-153。

清代增添最多（圖 2-1-2），一件平常燕居的「燕弁」服，總共有龍紋衣百八十九條。《明史》卷六十六：世宗朱厚燾，感到皇帝的平常燕居服，太沒有定制了，於嘉靖七年（西元一五二八年），下令禮部說：「古玄端上下通用，今非古人比，雖燕居，宜等威……」可見龍紋是表現皇帝的「威」儀。皇帝是天子，自周以下的天子，又發展成龍子。周人拜天，但周王也只稱天王，沒有天子，或許周人拜天，又自認是「丕顯龍光」「維愚之續」，是拜二龍的下人之後裔，漢以後的文人馬屁拍到家，把天子、龍子混在一起，其實龍是土地之神，春分升天佈雨，並沒有翅膀，是「肉飛」之形（《說文》）收工後，仍得回歸大地。周人的天王，龍子只是形容詞，代表天在人間進行統治而已，並沒有十分認真，而以爲帝王是龍的兒子，又是天子。諸侯後來在戰國稱王，也沒有特別在意龍紋。秦始皇可能仍然秉持傳統的鳳鳥信仰，並沒有以龍子自居。漢高祖劉邦因沒有什麼文化背景，又是農家出身而不務正業，乃假託自己是龍子，以便統治全國的農民。¹⁴



▲圖 2-1-2 《清高宗乾隆的帝常服》 圖片來源：
翻拍楚戈《龍史》。

¹⁴ 楚戈，《龍史》，台北市：楚戈，2009，頁 349。

(三) 龍與宗教

龍王在佛教中的地位較低，中國諸多佛教寺廟中，很少有供奉龍王的。在中國早期的佛教藝術中，龍僅處於裝飾陪襯地位，而其形象也都與中國龍相同。北魏是佛教石窟藝術的興盛時期，以石窟中佛龕的裝飾為例，北魏初期的佛龕裝飾以火焰、唐草、飛天、供養者、佛像等形象為主，不見有龍紋出現；至孝文帝遷都洛陽後，石窟藝術進一步漢化，龍紋才逐漸多了一些。如建於景明、正使年間（五〇〇~五〇八年）的洛陽龍門古陽洞右壁的尖拱龕，龕內主紋為蓮上化佛十二尊，佛上方為飛天、力士，佛龕下緣以龍紋為飾，兩龍雙尾相對，龍頭翹起，回望諸佛，這使得極端圖案化了的佛龕造型有了生氣（圖 2-1-3）。北魏石窟藝術中的龍紋以上者最為精采。該龍飾於窟中心方柱右面龕的拱樑兩端，龍首碩大，口吐蓮花，龍軀彎作 C 形，曲尾探爪，型態恣肆而充滿活力（圖 2-1-4）。隋唐以降，中國流行的佛教均以強烈漢化，於是中國龍紋在佛教藝術中的應用日益增多。中國佛教藝術中所出現的龍，從一開始就是典型的中國龍，其包含的也是中國龍所固有的通天神獸和祥瑞獸的雙重含義。

道教是中國傳統的宗教。它形成的時代大約在東漢末葉，與佛教傳入中國的時代差不多。道教直接繼承了中國傳統的鬼神思想和巫術觀念，因而道教中的龍的觀念與中國龍形成以來的傳統觀念基本一致。中國上古的原始宗教觀念以龍、虎等猛獸為通天神獸，傳說中的天神、人主多乘猛獸；道教中的神仙亦多以龍、虎為坐騎。東晉葛洪（約二八三~三四三年）在《抱朴子·內篇》中說：「元君者，大神仙之人也。能調和陰陽，役使鬼神風雨，驂駕九龍十二白處，天下眾仙皆隸焉。」

中國道觀建築多以龍紋為飾，這些龍的身分都是協助神仙通天、供神仙馭使的神獸，不屬於龍王。山西省太原市的晉祠是中國現存的早期道教建築之一。其中建於北宋仁宗天聖年間（一〇二三~一〇三二年）的聖母殿，大殿前檐柱上蟠飾著八條金龍。聖母座後元祐二年（一〇八七年）題記有「繖龍柱六條」的記載，由此可知聖母殿蟠柱金龍當屬中國現存最早的宋製。這八條金龍或張口、或閉口，曲頸探爪，蜿蜒欲飛，姿態各不相同，堪稱絕品。明清兩代道觀建築中的龍紋裝飾，皆有精采表現。



▲圖 2-1-3 河南洛陽龍門石窟蓮花洞右壁小龕龕拱端的北魏龍紋石雕（拓片）圖片來源：翻拍劉志雄、楊靜榮著《龍的身世》。



▲圖 2-1-4 河南鞏縣石窟寺第三窟中心方柱右面龕拱樑兩端得北魏龍紋石雕（拓片） 圖片來源：翻拍劉志雄、楊靜榮著《龍的身世》。

（四）龍與傳說

「有人衣青衣，名曰黃帝女魃。蚩尤作兵伐皇帝，皇帝乃令應龍攻之冀州之野。應龍畜水。蚩尤請風伯雨師，縱大風雨。皇帝乃下天女曰魃，雨止，遂殺蚩尤。魃不得復上，所居不雨。¹⁵」由此可見，龍的主要功能就是司水、理水及布雨。「大荒東北隅中，有山名曰兇犁土丘。應龍處南極，殺蚩尤與夸父，不得復上，故下數旱。旱而為應龍之狀，乃得大雨。¹⁶」這段話中，因為長期旱災，人們會假扮為應龍的模樣，向上天祈雨。可以清楚的從人民的行為看見，龍與雨水關係之密切。而龍的形態又為何呢？在山海經中提到：「東海中有流波山，入海七千里，其上有獸，狀如牛，蒼身而無角，一足，出入水則必風雨，其光如日月，其聲如雷，其名曰夔。¹⁷」

¹⁵ 郭璞、郝懿行著；袁珂譯注，《山海經卷十七之八》，台北市：台灣古籍，1996，頁 440。

¹⁶ 郭璞、郝懿行著；袁珂譯注，《山海經卷十四之八》，頁 378。

¹⁷ 同上註。

從上面這些可見，山海經所記載之龍形與現行之龍形有些許相似之處，而龍能司水、理水、上天下地，在於民間，人們也將龍作為與神之膜拜，且能受控於皇帝，將黃帝稱為「真龍天子」似乎不為過。

二、龍之形成—龍形混合說

羅愿《爾雅翼》卷二八引王符曰：「龍，其形有九似：頭似駝，角似鹿，眼似兔，耳似牛，項似蛇，腹似蜃，鱗似鯉，爪似鷹，掌似虎是也。」¹⁸龍，是古代人對魚、鱷、蛇、蜥蜴、豬、馬、雲、雷電、虹等動物與自然現象多元合一所衍生出來的一種神物。從這麼多種的象徵物，我們可以從一些古代器皿、畫作及動物圖像中看到些許龍形特徵。

（一）魚

甘肅武一縣傅家門出土的《鯢魚紋彩陶瓶》（圖 2-1-5），從上面的圖形可以看到，它具有魚頭、魚眼、魚鰓、魚身、魚鰭、魚尾。但是其魚頭成長方形，又有點像鱷魚頭，魚嘴看起來十分巨大，而身子又有點近似於蛇，魚鰓張開如角狀物，顯得很有氣勢，甚至似有出水騰空之勢，所以說它形似於而神似龍。¹⁹



▲圖 2-1-5 《甘肅甘谷西坪出土的鯢紋彩陶瓶》 圖片來源：翻拍龐進《呼風喚雨八千年—中國龍文化探秘》。



▲圖 2-1-6 《鱷》 圖片來源：翻拍龐進《龍的習俗》，

¹⁸ 羅愿，《爾雅翼卷》二十八，學津，宋代，頁 297-298。

¹⁹ 張笑恒，《神秘的龍文化》，北京市：西苑出版社，2007，頁 102。

(二) 鱷

鱷（圖 2-1-6），分揚子鱷和灣鱷兩種。揚子鱷以生活在長江中下游而得名。這種鱷在古代稱作「鼉」。在古人的詩詞中，鱷和龍的稱呼常常共通。如《本草綱目》引《藏器》曰：「鼉，形如龍，聲甚畏，長一丈者，能吐氣成雲制雨。²⁰」從這樣的一段話語中，可見，鱷似乎與傳說中的「龍」有些許關聯性。

(三) 蛇

蛇（圖 2-1-7），《說文》作「它」，曰：「它，蟲也。從蟲而長，像冤曲垂尾形。上古草居患它，故相問無它乎？²¹」龍的驅體形似蛇，他們都有長長的驅體、盤繞的習性以及蛇尖銳的牙齒也在龍的特徵中出現。



▲圖 2-1-7 《眼鏡蛇》 圖片來源：翻拍張笑恒《神秘的龍文化》。



▲圖 2-1-8 《蜥蜴》 圖片來源：翻拍龐進《龍的習俗》。

(四) 蜥蜴

《周易研究》一書中，黎翔風在解釋《周易》、論證“蜥蜴即龍，易與龍同音”時，先後提出四點論據²²（圖 2-1-8）：

²⁰ 龐燾，《龍的習俗》，台北市：文津出版社，1989，頁 3。

²¹ 龐進，《呼風喚雨八千年—中國龍文化探秘》，成都市：四川教育出版社，1998，頁 22。

²² 同上註，頁 12。

1. 從古文字角度來看，龍與易古音相同。
2. 古代文獻所記錄的龍的形狀，與守宮相近。
3. 龍子即蜥蜴，具有龍的祈雨功能。
4. 古代巨蜥型態奇偉，具有崇拜價值。

（五）豬

在黃守愚《中國人是豬的傳人，而不是龍的傳人——對遠古豬靈崇拜的再認識》中有提到：「中國人是豬的傳人，而不是龍的傳人。²³」這好像有點太過誇張，如果從現在的社會來看，「豬」是現在的食物中不可缺少的肉類之一，從這之中，可以證明豬並非是中國人神聖的神物。不過，在遼寧紅山文化中的豬龍玉珮（圖 2-1-9）又可以看到一些龍與豬的聯結。



▲圖 2-1-9 《豬龍形玉佩飾》 圖片來源：翻拍龐進《呼風喚雨八千年——中國龍文化探秘》。



▲圖 2-1-10 《馬龍》 圖片來源：翻拍龐進《呼風喚雨八千年——中國龍文化探秘》，



▲圖 2-1-11 《雲龍》 圖片來源：翻拍龐進《呼風喚雨八千年——中國龍文化探秘》，

（六）馬

漢代王充《論衡·龍虛》中說：「世俗畫龍之象，馬首蛇尾。」從此可見，龍乃「馬

²³ 龐進，《中國龍文化》，重慶：重慶出版社，2007，頁 16。

蛇之類也」(圖 2-1-10)。²⁴

(七) 雲

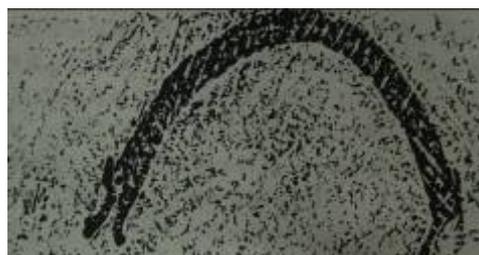
《周易·乾》：雲從龍。《十三經注疏》：「龍是水畜，雲是水氣，故龍吟則景雲出，是雲從龍也。」《論衡·龍虛》：「雲雨感龍，龍亦起雲而升天(圖 2-1-11)。」²⁵

(八) 雷電

王充在《論衡》中分析說：「雷龍同類，感氣相致」；「龍聞雷聲而起，起而雲至，雲至而龍乘之」；「蛟龍見而雲雨至，雲雨至則雷電擊」。而《山海經》裡出現的雷神，正好是與龍的形象很相像(圖 2-1-12)。²⁶



▲圖 2-1-12 《雷神》 圖片來源：翻拍龐進《呼風喚雨八千年—中國龍文化探秘》。



▲圖 2-1-13 《龍形虹圖》 圖片來源：翻拍龐進《呼風喚雨八千年—中國龍文化探秘》。

(九) 虹

龐進在《中國龍文化》一書中提到：「古人對於大雨過後的彩虹是司理雨水的神靈再行雲播雨之後，又要到江海湖泊裡去吸水。司理雨水的神靈非龍莫屬，那麼這彎彎的、

²⁴ 龐進，《呼風喚雨八千年—中國龍文化探秘》，頁 8。

²⁵ 同上註，頁 16-17。

²⁶ 同上註，頁 20-24。

垂下頭去的虹，不是龍的化身又會是什麼呢？或許這個樣子本來就是龍神形象的一種，只是在行雲布雨時才變作翻騰的雲團、曲折的閃電那些樣子。也或許，虹乃是龍的模特兒之一，龍是參照了虹才成「龍」的（圖 2-1-13）。²⁷」

綜合以上觀點，利用審美的角度來看，龍之形成是古代人的一種集合體。從上面的魚、鱷、蛇、蜥蜴、豬、馬等等的一個「具象」，經由許多的人們的意見所形成的，它建立在各個「具象」之上，而裡面又包含了各個「具象」的形象。它的形成過程中，是因美的因素集納而成，裡面參雜著神話思想、宗教觀及審美觀感所集結的。

三、龍之演進

（一）雕塑及服飾

1. 史前時代—玉龍

1971 年在內蒙古赤峰市翁牛特旗三星他拉鄉發現的玉龍，屬於紅山文化時期的遺物，具今約 5000 年左右。因其年代久遠，被人們稱做「中華第一龍」（圖 2-1-14）。玉龍用一整塊墨綠色岫岩玉雕琢而成。龍軀彎轉呈 C 形，輪廓線剛勁；尾端微向內勾，形成富有力度的彎弧；龍首吻部前伸，眼呈尖長的稜形凸起，額部及頰下刻有細密的方格紋；頸脊處刻著凸起的扁寬長鬣，鬣的末端揚起，其長度占全體之長的三分支一以上，與龍首的造型相平衡，是這件玉器最富於表現力的部份。玉龍背部中央的一個對穿的圓孔，是為著繫繩懸掛的。而以繫繩的重力位置看，其設計的觀賞角度是低首俯身，缺口在下，這與現在人們的理解有較大的出入。由於玉龍鼻端上翹，端面截平和背上有長鬣，因而有人推測它的生活原型與豬有關，稱之為「豬龍」，它是中國傳統文化中龍的形象來源之一。

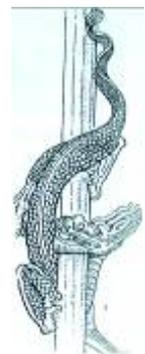
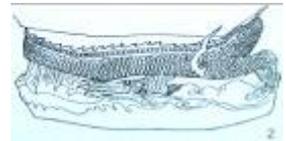
紅山文化玉器中更接近於豬的造型的是玦形的獸形玉飾，或稱豬龍形飾，其形象特

²⁷ 龐進，《中國龍文化》，頁 35-37。

徵是頭大，有雙耳，額與鼻部多皺摺，口露獠牙。整體造型後重，背上有穿孔，可以懸掛，在牛河梁紅山文化積石塚 4 號墓隨葬玉器中，有兩件獸形玉背靠背地並排置於墓主人胸部下方，吻部朝外，應是一種地位與權勢的象徵物。²⁸



▲圖 2-1-14 三星他拉玉龍，紅山文化，1971，玉，高 26 cm 圖片來源：翻拍薄松年《中國藝術史》。



▲圖 2-1-15 四川大足摩崖佛像飛龕之龍紋 圖片來源：翻拍楚戈《龍史》。

2.宋代—四川大足摩崖佛像飛龕

A.四川大足北山抵柱石刻龍紋

大足飛龕全圖（圖 2-1-15.1），左柱另有一龍對望，龕座壓一龍，大鼻、闊唇，和其他金剛共同支撐寶座。塔形建築的石刻，平台上有一群嬉戲的裸體兒童，八方型石塔有

²⁸ 薄松年，《中國藝術史》，台北市：聯經出版社，2006，頁 8-9。

八根龍柱，蟠龍柱下雕刻了人物，狀似關愛的母親或慈悲的神。石柱一龍，長鬚後揚，是龍首下垂的動線。龍舌如梯，是佛教的寓言故事。龍角雖無明顯分叉，但有分叉中的凸出物。「剔地突起」的蟠龍柱，頂住另一層浮雕佛塔。在蓮花托住的「人間世」，下面也由二龍戲珠所盤繞，正面雖只看到一龍，但右面龍足壓住一條龍，從中另伸出一條尾巴，之最少有二龍盤繞。分叉鹿角，三角背鱗，足肘火電紋，皆是《營造法式》之所本，這類龍紋造形在宋代皆是普遍的形成。

B.大足寶頂乘龍雨師

大足石刻是佛、道、儒三教的綜合，而偏重佛道。有單獨的佛龕，也有道龕。

乍看騎龍雨師（圖 2-1-15.3），以為是老君騎龍。白鬚子、包頭、寬袍大袖形象，不正是老君模樣嗎？傳統畫雨師都未見白鬚老公公，但持鉢，一手造雨，則被學者認定是雨師無疑。

在從前的神話：龍可致雨。下雨是龍的專職，所以農業社會的神，才是龍神。根據《說文解字》的字源學以及考古民族學，龍的上班時間是：「春分（雷雨）而登天，秋分（雨枯）而潛淵」，證實龍本身是致雨的。

雨由騎龍人神決定。是漢代用土龍求雨，是指龍本身是雨師，商周農龍也是致雨龍。

可見宋代神人騎龍致雨，是一種不合神話傳統的臆造，或者，本雕刻根本就不算「騎龍雨師」。人神可以致雨，便不應有數龍治水的傳說了，它是道教別的神化所衍出的故事。

石雕神龍角耳貼身，嘴微張，龍頸如蛇曲頸，是馴服的姿態。龍尾低垂末端上拂，亦如犬尾迎人，也是服貼的表示，和龍紋蟠曲繞足不同，或許是道家另一故事。

C.大足飛龕的蟠龍石柱

大足飛龕龍柱是佛龕龍，龍柱之龍紋左右相對望（圖 2-1-15.4）。佛龕龍紋，咧嘴而笑，面帶善意。

蟠龍沿柱而下，雖已降臨，一足撐於龕底，龍爪抓住柱基，尾巴蜿蜒起伏的動態，似是餘勢猶在，剛從九天下凡護法似的。

柱龍的蟠龍是護法者，故面孔有討好主人的神情。

四足爬行的伸縮，是相對的：前足伸，後足縮；前足縮，後足伸，是動物行走的樣子。²⁹

3.清代—九龍壁

北京北海公園北方天王殿西面的清代九龍壁（圖 2-1-16），建於乾隆二十一年（西元一七五六年）。壁橫長二十五點九公尺，高六點七公尺，較明代的九龍壁略小，但浮雕、上釉、色彩各方面，堪稱精緻至極。也和明代的九龍壁一樣，中央正面的蟠龍（大致作正面形），也稱「正龍」，是土黃色，是中央皇帝之象徵。黃龍有一小缺失：為當時遷就結構所造成，即四足的前肢和後肢，沒有長在一起，這在生物學上是不可能的。為了陶器浮雕的技術，九龍的肘毛大都變為肘鱗，鬚鬚毛髮亦較僵硬。正龍吻下有圓珠及火電紋，海濤上方為雲紋及懸岩，珠火和四足的火紋以深淺二色區分。其他八龍造型上，和明代九龍壁有傳承關係。



▲圖 2-1-16 清北海公園九龍壁全景 圖片來源：翻拍楚戈《龍史》。

（二）繪畫

1.戰國—《人物御龍帛畫》

1973 年在湖南長沙子彈庫楚墓中又出土一件帛畫（圖 2-1-17），帛畫上緣被固定在

²⁹ 楚戈，《龍史》，頁 331-333。

一根竹條上，並於竹條中間繫以棕色絲繩，作懸掛之用。畫中一佩劍士大夫立在龍上側身站立，束髮，頭戴高冠，腰佩短劍，衣裾垂覆於地面。足下巨龍首尾上翹，龍首繫著長轡，為男子雙手緊緊牽執駕御。龍身整體成舟形，其下繪有雲朵，下前方有一游動的魚，表明龍係在湖海水面的空中飛翔。龍尾處繪有一蒼鷺，昂著一足傲然而立，意態閒適，與飛馳的龍形成對比。

這幅畫可以看到很明顯的形象以及筆墨的技巧。人物真實而具體，形貌神清氣朗，頭上高冠繫於頷下的細節也毫不馬虎地描繪出來。人物頭上罩有戴流蘇的華蓋，頷下的繫帶和華蓋的流蘇被疾風吹動向後飄拂，表明飛行之疾迅。此畫用筆勁挺而有力度，根據面部服飾等不同物件或嚴謹或舒放，如行雲流水，剛柔相濟，不僅生動準確地刻畫了形象形質，而且優美的線描本身就予人以美的享受。³⁰



▲圖 2-1-17 《人物龍鳳帛畫》，戰國，絹本筆墨設色，37.5×28 cm 圖片來源：翻拍薄松年《中國藝術史》。

2.西漢湖南馬王堆一號墓 飛幡

帛畫作「T」形，長 205 公分，頂端寬 92 公分，下邊寬 74.7 公分。畫面分為上中

³⁰ 薄松年，《中國藝術史》，頁 18-19。

下三部份（圖 2-1-18、2-1-19）。上部描繪天上景象，正中人首蛇軀的形象是掌握宇宙之神燭龍，兩旁有引頸喉鳴的仙鶴，再右側畫著內有三足鳥的一輪紅日，燭龍左側為彎月，月亮旁有蟾蜍及玉兔，太陽下方有傳說的扶桑木，樹間露出八個小太陽，月亮下端有一女子飛升，可能是表現嫦娥奔月的故事，也有人認為是死者升天之象。燭龍正下方為進入天國的闕門，有司閭端坐守護，闕門頂上還有銅鐸及翔龍飛騰、神獸奔跑等景象，具有濃郁的神異色彩。帛畫正中表現人間，兩側有雙龍交錯穿於玉璧將中部分為上下兩段，上段畫華蓋下一位貴婦人拄杖前行，應即死者的畫像。她身材肥碩，神態莊重，衣著華麗，其後有三名侍女跟隨，前面有兩個奴僕跪迎並進獻飲食。下段表現廳堂中設案擺放鼎壺羽觴，以供貴婦人宴享，旁有數人對坐，當是向死者致祭。帛畫最下的一部分表現地下，一神人雙手拖起大地，腿下橫跨一蛇，雙足踩在兩條交錯的大魚上，魚兩旁有烏龜。

全畫表現了天國、人間及地下，既有生活的描寫，又有幻想出來的奇異形象。一些動物如龍、鶴、龜、蛇也都畫得活潑矯健，特別是丞相夫人的形象墓中未腐爛的屍體對照，更是畫得維妙維肖，顯示出當時像肖畫的水平。³¹



▲圖 2-1-18 《升仙圖帛畫》(局部)，西漢，絹本設色，長 205 cm 圖片來源：翻拍薄松年《中國藝術史》。



▲圖 2-1-19 《升仙圖帛畫》，西漢，絹本設色，長 205 cm 圖片來源：翻拍薄松年《中國藝術史》。

³¹ 薄松年，《中國藝術史》，頁 24-25。

3. 晉代—顧愷之《洛神賦圖》

《洛神賦圖》(圖 2-1-20)，此圖相傳為東晉顧愷之所繪，此為宋代摹本。顧愷之根據三國時詩人曹植的同名文學作品所作的畫卷。曹植用賦的文體描寫了他在洛水邊邂逅美麗的洛神，並彼此產生愛慕之情，但終因人神隔絕而無法結合的浪漫故事。畫家以連環畫形式依據賦中的敘述作了生動而精采的表現，塑造了富有光采的洛神形象。

畫面從曹植在洛水之濱開始，他與洛水女神瞬間相逢的情景，背景的出水荷花、茂盛的春松、紅日湧出雲表、鴻雁遊龍在天空飛騰，本來是曹植形容、比喻洛神的姿容儀態，畫家卻描繪在洛神的周圍成為環境的襯托，不僅不感到牽強，反而加強了畫卷的神化氣氛。在後段的畫面中，洛神駕著六龍雲車離去，旁邊還有玉鸞、文魚及鯨鯢等等相伴在左右。在這幅《洛神賦圖》中，可以看到很明確的龍形圖像。³²



▲圖 2-1-20 顧愷之，《洛神賦圖》，晉，絹本設色，27.1x572.8 cm 圖片來源：翻拍馮作民《中國美術史》。



▲圖 2-1-21 陳容，《雲龍圖》，南宋 圖片來源：翻拍徐邦達《中國繪畫史圖錄》。

³² 薄松年，《中國藝術史》，頁 36-37。

5.南宋—陳容《雲龍圖》

此圖爲雙幅絹本（圖 2-1-21），縱 201.5 釐米，橫 130.5 釐米，墨筆。不著色，而僅以水墨烘染雲龍，墨氣森嚴可畏，無疑是最佳表現形式。圖繪一龍騰雲駕霧，昂首瞋目，張牙舞爪，極其威武雄奇。勾筆勁健，而渲染的墨色，既有龍身的細筆積染，又有雲氣的粗筆塗抹，所謂“潑墨成雲，噴水成霧”。傳說他畫龍必先喝酒至醉，然後大叫，脫下頭巾蘸墨，在絹上信手塗抹，再用筆勾畫之，或畫整條龍，或僅畫一爪一首，雲霧蒸騰，時隱時現，似乎畫家漫不經心，卻都歸於神妙之中。依我的看法，說他必喝酒大醉方畫，似乎未必，試看其龍身勾、染之精細，非醉者所能，他之以頭巾濡墨塗抹，雖然神奇，其實是畫的需要。陳容作《雲龍圖》巨幅，雲氣有蒸騰之勢，用南宋時現成的毛筆，實在無法表達，於是他延伸而用頭巾“潑墨”，並非一時興至。中國歷代畫家，多有以抹布、頭髮、紙筋、蔗滓、蓮蓬、手指作畫的故事，雖說確有遊戲之意，但更多的是爲了恰當地表達物象。陳容以頭巾濡墨烘染出的雲氣，其勢壯闊，如翻江而倒海，強烈地襯托出龍的“扶河漢，解華嵩；普厥施，收成功；騎元氣，遊太空”的非凡氣概。它已經不再是傳說中大禹治水時遇到的與人爲害、象徵自然之力的“龍”，不再是戰國時期帛畫中描繪的受人駕馭的“龍”，也不再是歷史上某些苟安於一隅的小朝廷中的天子那樣的“龍”，而成爲一種堂堂正正、胸懷寬闊、威武自強、無堅不摧的精神的化身。

第二節 龍形之相關理論

一、東方思想

（一）易經

在《易經》八經卦中，震卦屬陽性卦，方位上居於東方，五行屬木，數理是三，取象爲雷，性質是震動。在萬物類象上其代表是龍等。爲什麼會出現這樣的比類呢？難道是偶然的巧合，或是先民隨意的安排？當前，易學界對此並無很有力的解釋。人們只是

按萬物類象把震卦與龍聯繫起來就行了，沒有作進一步的探索。

最近已通過對天然石龍的研究，對《易經》中震卦取象為龍的謎底有了一個新的認識。上述就天然石龍與龍文字的結字成形、龍字的發音由來進行了闡說，證明“龍”字發音與“雷”有緊密的聯繫，如果證據尚嫌不足的話，那麼從易經震卦的比象中可以得到有力的佐證。我們知道，震卦以雷來表徵其性質，具有震動的功能，萬物取象中為龍。說明先民在最早的認識中，就把“雷”與“龍”聯繫在了一起。不然按卦辭安排，只會用龍來比象乾卦，也不會用龍來比象震卦。

在整部易經中，只有乾卦卦辭中是用龍來表徵的。為什麼會出現這樣的情況，說明先民通過長期的生產實踐和觀察，雷電具有十分強大的震動功能。在先民的認識上，已經清楚的知道雷與龍的關係。這一點也清楚說明瞭龍文字發音為「隆」來之於先民敬畏的驚天之雷。所以在以研究世界萬象規律為己任的易經中，先民才會把震卦從取象雷到比類為龍進行聯繫。因此，通過震卦，我們可以清晰地理出這樣一條思路，那就是，「龍」字的發音與雷的關係應當是不容懷疑的事實，任何其他的理解和猜測都使人陷於迷茫之境。³³

（二）圖騰物

奧地利精神分析學家西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud，1856—1939）認為：「大抵來說，圖騰總是宗族的祖先，同時也是守護者。」³⁴

古代中國便有與圖騰同意的「物」，通稱為「百物」，龍是「百物」之一。光是一個「物」字，其結構內容就包含了整個圖騰的定義與制度。物字含有：動物崇拜、圖騰物制度、圖騰物色彩學、圖騰物功能、圖騰物的藝術及人文動物變形的方式與造型原則，還包括中國人的「原始思維」之「生產工具史」，都是人類最早、最高度的圖騰文化之

³³ http://www.taosmdata.org/product_info.php?products_id=2631（2010/12/25 瀏覽）

³⁴ 楊庸一譯，佛洛伊德著，《圖騰與禁忌》，台北市：志文出版，頁 14-16。

反映。³⁵

中國的圖騰，總稱「百物」信仰，個別的叫「物」，「物」是某族的圖騰，龍族叫「龍物」，虎族叫「虎物」，最少在商周春秋仍然叫「物」。而問題是自原始漁獵時代至今都未變。名稱上圖騰動物，隨文化而有稱呼上的變遷，所以龍圖騰之名，是因農業而更名為「農龍」，之前是原龍的「它物」，接著是「巳物」，然後是「龍物」，數萬年不變，也未中斷，名稱不同所指的神祇之形象制度是不變的，這是楚戈《龍史》所云：「在文化環境中發育成長的」，是人類文化最悠久的圖騰信仰。³⁶

（三）圖騰物與古代觀念色彩學

從歷代以來的圖騰物來看，不管是旗幟、祭祀用的器皿及生活週遭所用之器物，可以強烈的感受到華夏文化原先是一個色彩崇拜的民族。其色彩崇拜又不是自然的物理性形色，而是有人文的「觀念色彩學」，先秦繪畫的是「會聚眾色」的意思。眾色不是自然界之眾色，是圖騰百物所代表的眾色。

從前形容平民文人為「青衣小帽」，樸素的鄉村隱士為「布衣」，這也暗示著為官的人或貴族是佔有色彩特權之階級，也或許較為華麗之布料只有有錢人才有辦法購買，固有此想法之產生。因古時的圖騰動物，全是有不同之毛色的百物之形，可以變；但觀念色彩則很少變，有名的青龍、黑龍、赤龍、金龍、黃龍、白虎、彩鳳、青鳥、赤雞等等，都是圖騰物重色彩的語彙遺跡。古代圖騰百物的社會，其每天的作息時間，禮儀舉行的時辰、衣服、車馬等，全要和自己的圖騰物色彩相配合。禮儀制度，就是圖騰禁忌與制度。明清只有皇室用黃瓦，平民用黃琉璃瓦是要砍頭的，這都是古代色彩崇拜、色彩獨佔、色彩禁忌之遺意的極端化。

中華文化如此講究色彩，語言中的「繪」畫即色彩豐富「會聚眾色」的意思，從水墨畫來看，從唐代以後發展出不重色彩之水墨畫，原因為古代的色彩學是觀念色彩學所

³⁵ 楚戈，《龍史》，頁 41。

³⁶ 同上註。

造成，觀念色彩學不是紅花綠葉的自然色彩學，以百物圖騰的色彩為主體，圖騰物的顏色就是國色，久而久之就以國色為美為吉為貴了。這也影響了中西審美觀念的差異。觀念色彩學不同於寫實的物理色彩學，文化觀念改變了，色彩觀念也就改變了。寫實具象美術的物理色彩，以客觀為主要對象，是不能隨便更改的，不能像水墨畫一樣把有色體畫成黑色。所以西方人的寫實色彩用了三萬年之久，到了二十世紀最後一百年，受到非洲、亞洲、大洋洲非寫實的觀念色彩學之影響，才發展了不重客體的現代藝術及主觀的色彩學。³⁷

二、西方思想

（一）擬像的觀點

在布希亞（Jean Baudrillard，1929—2007）一書中提到：「擬仿物從來都不是隱藏起來真相的東西；他隱藏起來的是「從來就沒有所謂的真相」的那個真相。擬仿物本身，即為真實。」

現今來說，抽象物再也不是所謂的地圖、雙身、鏡影，或者是概念的化身。擬像的出身，也不再是所謂的實質泥土、某種成為參考系的本體，或者實體。它的形成來自於「沒有本源的真實」所堆凝成的世代模型，或者說那就是超度現實。領土再也無法凌駕於地圖之前，也不會比後者更加永生；應該說，地圖反過來凌駕著領土，那就是擬仿物的形構過程，是地圖肇生了領土。³⁸

在出土的原始陶器上，有魚、鹿、豬、鳥等圖案，筆法簡樸，特徵逼真，栩栩如生。這表明，原始人能如實繪出反映事物表象。如果龍是真實存在的，他們應該可以將它完整的繪出。從這可以發現龍這個物象可能是被創造出來的，在各個朝代的龍形均不斷的在變異，從而得知，假如龍有確定之形象，那麼就不會有這麼多的龍形產生。古人可能

³⁷ 楚戈，《龍史》，55-57。

³⁸ 尚·布希亞著、洪凌譯，《擬仿物與擬像》，台北市：時報文化，1998，頁 13-14。

藉由擬像的概念，從文字記載中建構出各種龍形。

（二）符號的轉化

黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770—1831）在《美學》第二卷中指出：「象徵首先是一種符號，不過在單純的符號裡，意義和它的表現的聯繫是一種完全任意構成的拼湊。這裡的表現，即感性事物或形象，很少讓人只就它本身來看，而更多地使人想起一種本來外在於它的內容意義。例如在語言裡，某些聲音代表某些思想情感，就是如此。……在藝術裡我們所理解的符號就不應這樣與意義漠不相關，因為藝術的要義一般就在於意義與形象的聯繫和密切吻合。」

黑格爾在這裡指出的「單純的符號」與藝術象徵符號的區別，至今值得我們重視。我們不少藝術家在作品中習慣於用大量對話和敘述語言，而不習慣於組織意象，這就沒有發揮藝術象徵符號的特長，把藝術符號混同了一般的語言符號。語言符號也有可能成為藝術符號，那就需要語言符號所體現的形象與要體現的意義密切吻合。非形象的藝術闡述，或缺乏象徵意義的形象描摹，都有違背藝術的本性。在一定程度上可以說，一個藝術家是否擅長運用藝術符號，標誌著他藝術水平的高下。³⁹

藝術符號之所以能產生審美快感，可以解析出多方面的原因。首先，符號的抽象性使寄寓的物象提升到抽象的高度，使欣賞者面對具體物象而獲得一種廣闊感和自由感，正如康定斯基所說，抽象的藝術更廣闊、更自由、更富內容；其次，符號的通用性使廣大欣賞者獲得了產生同步效應的審美契機，因而產生了一種使人極感溫暖的社會認同感；再次，符號的跳躍性使欣賞者享受了一種由此及彼的想像、思考、聯結的自由，發揮了他們的審美主動性；最後，符號的簡潔性開拓了以少勝多、以虛帶實、以形帶意的創造功能和欣賞功能，從更深刻的意義上調動了欣賞者的審美主動性。⁴⁰

³⁹ 余秋雨，《藝術創造工程》，台北市：允晨文化，1990，頁 232-233。

⁴⁰ 同上註，頁 235。

(三) 鏡像的思維

法國精神分析學拉岡 (Lacan, 1901—1981) 所提到的鏡像階段基本上要歷經三個時期：(1) 嬰兒在母親 (或他人) 的抱持下，看到了鏡中自己的影像，卻把它視為一個現實的事物，或者是說只是把自己的影像當作一個可與之進行遊戲的伙伴來看待，它還不能區分鏡像與己身、他人的鏡像和他人的差別，即還未將自己與外界其他對象區分開來，這個時期，嬰兒基本上是把自我與他人混淆起來的。(2) 稍後，嬰兒發現鏡像不再是一個現實的事物，而僅僅是他人的影像。這時，嬰兒表現為一會兒看看抱著他的母親，一會兒看看鏡中母親的影像，然後高興地母親笑一笑或發出興奮的「啾呀」聲，因為它可以區分母親與母親的影像了。其結果是嬰兒與母親的分離，即嬰兒不再把自己與母親視為一個整體。從此之後，嬰兒可以把影像從他人中、從他人的現實性中區分開來，但它還不能區分自己與自己的鏡像，即它還不認識自己。(3) 最後，因而終於發現鏡像就是自己的影像，如自己張嘴，鏡像也在張嘴，鏡中的影像暗照嬰兒本身的動作做出反應，嬰兒臉上露出興奮的表情，並發展出一種想像的能動性和完整感。嬰兒對這個鏡像產生了自戀的認同。嬰兒初次掌握了一種完整的身體感覺，初步確認了自己身體的同一性與整體性。這就是鏡像階段中兒童對於自我的辨認。⁴¹

拉岡所說的鏡像，他指的是一個人境中所反映的自己，這個自己的形象，同時是自己和大寫他者。人類的小孩透過認同鏡像而開始鏡像期建構其自我。即便沒有真正的鏡子，嬰兒看待他自己的行為，反應在他模仿大人或另一個小孩的表情姿勢；這些模仿的表情姿勢讓其他人足以扮演鏡像的腳色。人類完全為鏡像所補提：這也就是想像層對主體極有力量的基本理由，這也解釋了他為什麼會將其身體形象投射到週遭世界所有其他對象身上。⁴²

每個人心中都有著一面鏡子，而鏡中的影像來自於自我意識，當人們看到頭上有

⁴¹ 王國芳、郭本禹，《拉岡》，台北市：生智文化，1997，頁 139-141。

⁴² 伊凡斯著、劉紀蕙等譯，《拉岡精神分析詞彙》，台北市：巨流圖書，2009，頁 319-320。

角、身體像蛇、張牙五爪的形象和權力、財富、高不可攀的思維時，你的潛意識會不由自主的在你心中的那面鏡中浮現出與龍相關的影像，或者是在你的鏡中所浮現的是龍的某些特徵，而可以辨別出形象為何，正如象由心生。

第三章 水墨繪畫創作論述

第一節 創作理念之分析

中國龍是中華民族的特產。龍的習俗，是指圍繞著龍所產生、所形成、所演變的一系列風俗習慣。這些習慣既具有一般習俗的種種基本特徵，如傳承性、播佈性，變異性等等，還具有自己獨到的鮮明特色，即表神性、象徵性和廣滲性。⁴³

最早以前，人們對龍的崇拜，是自然崇拜的升格——神物崇拜。神物崇拜不同於圖騰崇拜，因為動物來自現實又非現實，不是自然界中存在的動物、植物、自然物，和人們的祖先也沒直接的直接的血緣聯繫。所以，龍不是嚴格意義上的中華民族的圖騰，中華民族也不是所謂的「龍的傳人」。

龍的習俗是圍繞著龍的神性而形成、展開與變衍的。龍的最基本神性是上天入水，變化不居。龍的基本神職是興雲布雨，司水理水。龍的神性通過其神職體現出來。魏晉以後，作為司理雨水之神，龍幾乎取代了眾多的「雨師」和「水神」，贏得了普遍的敬祀和崇拜。豐富多彩的祈禱龍神，以求風調雨順稼漁豐成的習俗遍布華夏大地各個角落，成為各族人民生產和生活的重要組成部分。禱龍祈雨習俗，導致了龍節日之形成。

秦漢以後，龍的身上增加了象徵封建皇權的神性，以及張牙舞爪、耀武揚威，為專制統治壯膽效力的神職。這樣的增加，由封建帝王本人及其身邊的御用文人完成，然後自上而下影響到民間。其依據，仍然是龍的最基本神性——龍可上天，可落地，能充任天帝的信使；君主們自稱是天的兒子，是代替天帝「君臨天下」的：龍的神性和君主們的帝王性在這裡達到了「同一」。因有「真龍天子」一說。

時代的變遷，文明的衝擊，龍的神性呈現著萎化的趨勢。龍習俗廣泛的滲入到社會生活各個方面。至今，生活中食、衣、住、行、娛樂處處可見龍的身影，這樣的「龍」

⁴³ 龐進，《呼風喚雨八千年——中國龍文化探秘》，頁1。

似乎演變成一個具有裝飾性之物象及蘊含著吉祥的寓意罷了。將前後兩段時代所象徵的意涵並置於同一個畫面中，可以呈現出對比與省思。

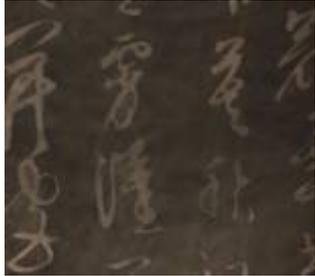
然而，有了龍的演變、傳說等深厚的背景知識，而龍在研究者心中不斷的反覆思考之外，也將龍所背負的傳統意義與形象，藉由解構再重組的方式，進而形成屬於自我所要傳達之畫面意涵。再者，拋開龍的形象只留下龍形所帶來的美感，並於生活週遭找尋龍的蹤跡、生活感動與體悟來醞釀作為創作理念之一。綜合上述，利用龍的形象以及前人所賦予的意義轉化為個人所要表達的語言，然而，引發觀賞者對於龍的再省思。

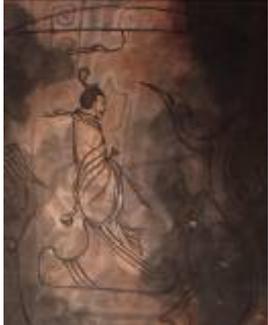
第二節 創作表現之意涵

表 3-2-1 「建構龍形繪畫語言」之物象與作品圖像語彙對照表

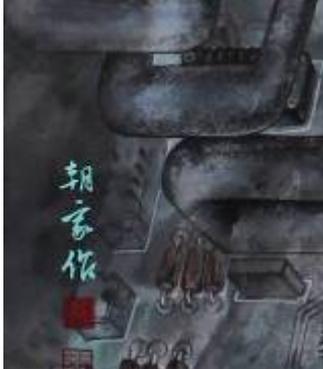
項 目	物象	作品圖像語彙
門		
意 涵	<p>門是一個空間通往另一空間的重要媒介，也是一個開始與結束的象徵。在我的作品中，我將繪有龍紋之門來象徵中國古老神話「鯉魚躍龍門」的中間關卡，它沒有一個具體之形象，是研究者將它與日常所見之實體做連結，所創造出來的</p>	

	<p>一個象徵物。圖像語彙為欲望系列《魚龍變》之局部。</p>		
<p>龍 柱</p>			
<p>意 涵</p>	<p>龍柱在廟宇建築中皆可以看見，形式與大小往往代表著權力與錢財的多寡。在我的作品中，龍柱帶有「權力」及「錢財」之象徵意涵，以及它同時也是信眾還願時所捐贈之物。圖像語彙為欲望系列《魚龍變》與《崩解》之局部。</p>		
<p>錢 幣</p>			
<p>意 涵</p>	<p>古代流通之貨幣，上面常常會出現龍形浮雕，上面的樣式也代表著當時國家的興盛與發展程度。在我的作品之中，藉由錢幣來象徵「權力」及「錢財」，它是人們欲望來源之一。圖像語彙為欲望系列《圓夢》與時空系列《再現龍蹟》之局部。</p>		
<p>玉 飾</p>			

意 涵	<p>古代富貴人家常配戴在腰或脖子上，歷經各個朝代的輪替，玉飾也有著演進之象徵。在我的作品中，各式龍形之玉飾也分別代表著該時代的時間點，也是象徵著一個人或是家族的財富及權利。圖像語彙為時空系列《進化四部曲》之局部。</p>		
魚			
意 涵	<p>生於水中之生物，常被當作觀賞之魚種。在我的作品中，它代表著「鯉魚躍龍門」的鯉魚，也象徵著尚未變成龍形的前身之型態。圖像語彙為欲望系列《魚龍變》與《圓夢》之局部。</p>		
書 法 字 跡			
意 涵	<p>古代文人所留下來的書法作品。在作品中，象徵著對於某件人事物的記載，也是一種具有時代性的象徵物，更是富有相當美感之作品，正符合水墨創作。圖像語彙為欲望系列《魚龍變》與《圓夢》之局部。</p>		
圖 騰			
意	<p>原始社會中，假借某種自然物為符號，並加以尊崇膜拜，作為一群體或一氏族的標誌。這種自然物的符號或形象便稱為「圖騰」，大多以動物會植物為標記。</p>		

涵	<p>在我的作品中，大多取用龍形圖騰，用來代表某個時間點。圖像語彙為時空系列《進化四部曲》之局部。</p>		
古畫			
意涵	<p>前人所繪之畫作。在我的作品中，常常取用各個朝代文人及民間所流傳之畫作，絕大部分都有龍形的出現，也是分別都具有時間性及空間性，也人讓更多人認識以前文人畫之畫作。圖像語彙為時空系列《龍之祭》之局部。</p>		
河流			
意涵	<p>河水的流道，也是孕育生命之處，更是人類不可或缺的水源補給站，從大氣中的雲霧、降下來的雨水到匯流成河流至海洋、蒸發的不斷循環著。在我的作品中，被用來作為「歷史洪流」及能夠乘載物體的象徵意涵。圖像語彙為時空系列《龍之祭》與欲望系列《魚龍變》之局部。</p>		
雕刻			
意	<p>雕鑿刻畫，常常出現於廟宇、石窟、公共藝術及日常生活中的龍形雕刻。在</p>		

涵	<p>我的作品中，所出現的雕刻品有的會被擬人化或把自己的自我意識轉移到物體上，賦予它生命力使它能在畫面中穿梭。圖像語彙為欲望系列《釣》與《龍塚》之局部。</p>		
羅盤			
意涵	<p>堪輿家用來測定方位的儀器，盤面上刻有干支度數及卦爻，常在風水師手上看到，也是一種指引的工具。在我的作品中，代表著方向之指引，也算是人們用來尋求人生方向的一種器具。圖像語彙為欲望系列《尋》之局部。</p>		
玉璽			
意涵	<p>皇帝所用的印叫璽，臣民所用只能稱為印，古代所說的「真命天子」都必須擁有這個玉璽，否則是不被承認的，它也是皇帝具有的象徵，而皇帝也同時擁有權力及財富，所以我將它用來象徵這兩項人人均想獲得的事物。圖像語彙為欲望系列《龍塚》之局部。</p>		
植物			

<p>意 涵</p>	<p>具有強烈生命力之象徵，無論在多惡劣的環境總可以適應及生存，在生長過程中，常常依附或寄生在某些東西之上，也因它的生命力強韌，所以存活的時間極長，故具有時間之意涵。圖像語彙為時空系列《獵龍檔案》之局部。</p>		
<p>雲 霧</p>			
<p>意 涵</p>	<p>雲是地球上水循環的有形結果，太陽照射地球表面，水蒸發成水蒸氣，水分子會聚集於空氣中的微塵附近，經由陽光的照射產生折射，即產生雲之外觀。霧與雲的形成結構相似，是指較接近在地球表面的水氣凝結物，是一種氣候現象。任何物向受到雲霧所遮掩，都呈現出若隱若現之美感。圖像語彙為時空系列《雲水相生》與欲望系列《龍塚》之局部。</p>		
<p>管 線</p>			
<p>意 涵</p>	<p>管線是連接兩個物體之間的通道，不論是有形還是無形都存在著，有形的管線如電線內的銅線、電路板上的液晶體等；無形的管線如人與人的聯結是溝通管道、人與神的聯結是信仰管道等，這都分別代表著許多的意涵。圖像語彙為時空系列《盤錯》之局部。</p>		

第三節 創作理念之實踐

石濤：「借筆墨以寫天地萬物，而淘泳乎我也。」⁴⁴ 含有三個要點：一、繪畫之創作，其主要根源，乃在畫家觀照大自然時所產生出來的直覺；二、媒材和技法都是繪畫創作過程中，不可或缺的要點；三、藝術家的個性，也是決定其表現風格的要點之一。⁴⁵

一、創作題材之選用

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。在許多的現代水墨畫家的作品中，他們的作品有部份元素就是有參雜了龍形，但是藉由有趣的排列組合後，產生了可以令人有趣的、具有省思作用的、諷刺的等豐富的畫面內涵。以王源東及申學彥為例，如下：

(一) 王源東

王源東生長於鄉村，是道地的「莊腳囡仔」，所以選擇自幼伴隨成長的「台灣廟宇建築裝飾紋」做為繪畫創作的題材。因為廟宇建築裝飾紋上不僅是台灣常民生活文化的精神支柱，更是早期台灣先民奮鬥打拚的歷史見證；從石雕自然渾厚，堅實穩固的力感表現，也反映了台灣常民內斂永恆的個性及實事求是的做事態度。

「常民文化再現」系列作品，雖然是以「台灣廟宇建築裝飾紋」為創作題材，卻是經由王源東內心感動所表現出來的主題內容。因此它早已超脫了單純的自然影像，而是充滿史詩般戲劇效果的作品。所以「常民文化再現」除承載著個人的精神軌跡，更顯露出王源東的生命情調。透過精密巧思的畫作，除透露個人懷舊的情愫，更包含有王源東對人性與社會的探討與關懷。藉由中國傳統水墨的基本素材與表現方式，把台灣廟宇建

⁴⁴ 姜一涵，《石濤話語錄研究》，頁 176。

⁴⁵ 陳篤正，《美育月刊 88》，台北市：國立台灣藝術教育館，1997，頁 1。

築裝飾紋很寫實地搬運到畫面上，賦予廟宇石雕裝飾紋新的生命，使這原屬於台灣民間的藝術和中國傳統水墨有了新的融合。(圖 3-3-1、圖 3-3-2)

王源東運用了許多的媒介，加入新的材料，在畫面上嘗試新的可能性。也試圖在中國傳統的長處和西方現代的可取之點二者間，覓得一處可駐足的平衡點。因此以單純的墨色，經由皴、擦、點、染的手法，來追求廟宇建築裝飾紋最純淨無華的本質。

王源東的作品中，也可以看見許多廟宇建築之龍形，王源東對於龍這個物象的描寫，以及在每幅作品中加入了個人的思維，使作品有更多的意涵及想像空間。這也對於研究者所要研究與龍相關之創作有很大的影響。

在本研究之創作作品中，《圓夢》這幅作品即使用了王源東所實驗之點畫技巧，在於作品完成後的審視，這樣的繪畫技巧不僅能表現出特殊風格，更能使物象的表現透露著厚實之質感。



▲圖 3-3-1 王源東，《通道》，水墨，76x106 cm，2001
圖片來源：翻拍《常民文化再現—王源東繪畫創作論述》。

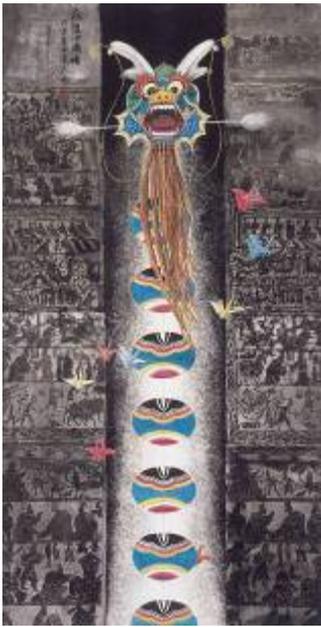


▲圖 3-3-2 王源東，《五靈 祥龍獻瑞》，水墨，48x48 cm，2002
圖片來源：翻拍《常民文化再現—王源東繪畫創作論述》。

(二) 申學彥

申學彥對於畫面佈局的經營，從單點透視的合理組織，到多點透視的時空流轉；從實相的關係結組，到讓虛相的餘白，形成力量的重心，也正是在思想中涵融了東方哲理。形式的手法，是申學彥繪畫語言建構逐漸趨向東方精神的指向之一。另一方面，內容的

選擇也是申學彥繪畫風格形成的重要關鍵，由於對中國古文物的質感、造型與色彩特別鍾情，她試圖從古文物的理解中，尋訪綿綿密密的思古幽情；也冀望在交互對應的關係裡，釐清時空變革中全新定義。於是，兵馬俑、青銅器、等古文物，一一轉化為畫面構成元素，融合為個人創作的主题意念。因此，內容與形式的和諧搭配，構成申學彥獨特的藝術語言。(圖 3-3-3、圖 3-3-4)



▲圖 3-3-3 申學彥，《飛躍中國情》，水墨，70×138 cm，1998 圖片來源：翻拍申學彥畫集。



▲圖 3-3-4 申學彥，《龍的傳說》，水墨，47×70 cm，1998 圖片來源：翻拍申學彥畫集。

從古至今，人們在生活、社會及文化的認知都逐漸改變，於這樣的改變裡，不論好壞都是每個時代變遷的象徵，研究者藉由龍形的轉變與象徵意涵來作為創作的主题題材之一，將現實生活與龍形結合，做為一個藝術創作的出發點。傳統水墨畫所取用之題材較為接近自然關懷，而現代水墨從人、自然環境、社會文化及宗教信仰做切入，使水墨創作題材的表現呈現新的多元樣貌。

二、創作畫面之經營與建構

(一) 超現實主義之意識呈現

超現實主義 (Surrealisme) 是起源於法國的藝術潮流，時間為 1920 年至 1930 年間盛行於歐洲。1924 年普魯東 (André Breton) 發表了「超現實主義宣言」(Manifeste du Surrealisme)，同時發刊超現實主義的刊物《超現實主義的革命》(La Revolution Surrealisme)，其思想的基礎是在求取人間想像力的解放，反擊合理主義，宣言中有一段話提到：「言語、記述及其他手段，都是超現實主義表現思維的活動，純粹是心靈的自動作用。理性、美學、道德觀念無妨於思維的表現。」又說：「我相信，在表面上被認為矛盾的兩個狀態，將來是有辦法解決的，那便是夢與現實的統一。那可以說是絕對現實的一種，也可以說是超現實的一種⁴⁶。」其代表有達利 (Salvador Dali) (圖 3-3-5)、馬格利特 (Rene Magritte) (圖 3-3-6) 及夏卡爾 (Marc Chagall) 等等。此派別畫家創作活動自由自在的安排在一種時空交錯的世界之中，毫不受到空間與時間的束縛。超現實影響了研究者對於現代水墨畫的表達方式，將內心世界及天馬行空的想像帶入了水墨創作研究，藉由一個畫面的構成來傳達研究者之構想，並與觀賞者一同分享。



▲圖 3-3-5 達利，《記憶的固執》，油畫，24.1 x33 cm，1931 圖片來源：翻拍何政廣《歐美現代美術》。



▲圖 3-3-6 馬格利特，《大家族》，油畫，100 x81 cm，1963 圖片來源：翻拍楊培中《現實的超現實馬格利特》。

⁴⁶ 何政廣著，《歐美現代美術》，台北市：藝術家，2001，頁 85-90。

超現實主義的畫家爲了表現創作的新的主題——心理與潛意識狀態，作畫時常嘗試應用各種新技巧：自動、拼貼、摩擦、轉印、對照、心象等等。⁴⁷

瞭解超現實主義的表現特色，可以讓研究者對於將內心思維移轉至畫紙上有著莫大的幫助，在於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。

（二）表現主義之情感傳述

表現主義（Expressionism），二十世紀初期產生於德國一種文藝流派，形成德國文化中極廣泛的一種現象，獨佔德國畫壇，壓倒了其他流派。

此主義畫家依靠當時德國美學的「移情作用」，以表現「自我」（ego），強調「自我價值」（Self-value）。德國的「移情作用」（Einfühlung），美國人譯作（Empathy），到底是怎樣的一種學說呢？它是德國美學家立普司（Lipps）在「空間美學」（Raumaesthlik）裡，首先提到「移情」。黑格爾說：「藝術是讓人在外界尋找自我。」洛茲說：「移情作用稱做『擬人作用』（Anthropomorphism）。」以及義大利美學家克羅齊的「移情之說」。

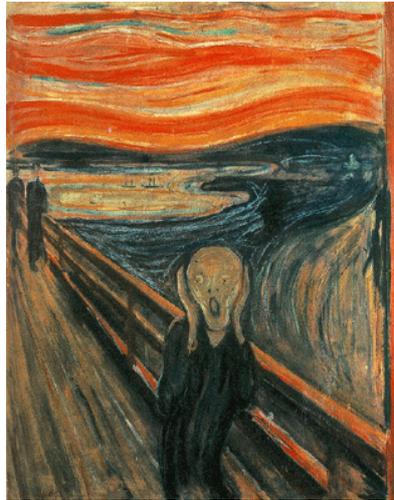
所謂「移情」就是把我們的知覺與情感投射到外物的身上，變成外物的一種特性。表現主義的畫家，就強調繪畫不再於描寫真實的自然現象，而在於「表現自我」；他們描繪物象的目的，就在傳達畫家的情感與人生觀；畫家把他們心裡的情感或體驗或人生觀「移注」於外物，稱之「移情」；「畫」是在表現他們的內在感情與主觀意象，並以強烈的主觀的色彩作畫。

畫家有孟克（圖 3-3-7）、諾爾德、馬克等人。他們的構圖注重輪廓，「設色」充滿著強烈的感情色調；他們崇尚野蠻直覺，多採單色，風格粗獷有力，線條則粗糙濃密，形體多扭曲變形，構成不太協調的畫面，用以表現不安恐怖神秘的社會狀態與個人心

⁴⁷ 方祖燊著，《西方繪畫史》，台北市：國家，2005，頁 239-249。

聲。⁴⁸

研究者所創作之作品，有很多都運用到表現主義裡面的擬人作用，將一個無生命的物象賦予他生命力，使得畫作有著更豐富的內涵。



▲圖 3-3-7 孟克，《吶喊》，油畫，91×73.5 cm，1893 圖片來源：翻拍何政廣《歐美現代美術》。

（三）構成主義之建構

構成主義（Constructivism），是指那些經過深思熟慮之後構成的藝術，不是那種臨時衝動、即興創作的藝術。構成就是組織、結構，就是如何挑選材料和組織材料。到二十年代，這個詞被兩個不同的運動所採用，蘇俄的構成主義與歐洲的構成主義，影響研究者較深的是歐洲構成主義。

歐洲構成主義，或稱「國際的構成主義」，是蘇俄畫家康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）離開蘇俄之後帶往歐洲的。1922年在德國魏瑪，為包浩斯學院教授。包浩斯是結合建築、美術與工藝，以建立「綜合藝術」（Synthesis Art）；他受到建

⁴⁸ 方祖燊著，《西方繪畫史》，頁 226-230。

築與設計影響，結合「點、線、圓、三角形」等幾何圖形，畫了一系列抽象畫，叫做「構成」。1925年，以「圓」為主軸，被稱為「圓的時期」。他一路的繪畫轉變從寫實畫到追求色彩之美，最後進一步轉變為幾何的及其他的圖形構成的抽象畫（圖 3-3-8）。⁴⁹

一張作品的組成決定作品的好壞，研究者希望利用構成主義裡的「點、線、面」組合，來加強自己對於一個畫面的排列，以便呈現自我內心思維給觀賞者們。



▲圖 3-3-8 康丁斯基，《*Transverse Line*》，油畫，141x202 cm，1923 圖片來源：翻拍楊培中《藝術大師世紀畫廊—抽象畫創始者康丁斯基》。

西方藝術流派裡，對於研究者影響較多的有超現實主義的意識呈現、表現主義的情感傳述及構成主義的建構。超現實主義裡將天馬行空的想像呈現於畫面中；表現主義裡的擬人作用把無生命的物象賦予生命；構成主義的點線面構成，排列組合是吸引觀者最重要之利器。把這些特點充分的運用於創作作品上，願能更加成熟。

一幅作品的構圖好壞會決定觀賞者駐足於作品前的時間，研究者在於每一裝作品構圖的建構花了很長的時間，會將所需元素預先在電腦上做好安排，並與指導教授和同儕討論畫面呈現方式是否合乎所要表達的宗旨，最後再將完成稿輸出後，繪於紙上。這樣事先的安排會使得作品在創作時，較不需要大幅修改或調整元素之位置。

⁴⁹ 方祖燊著，《西方繪畫史》，頁 233-236。

三、創作媒材之運用

一般傳統水墨畫大多使用水乾顏料及礦物顏料，色彩與廣告顏料相較之下較不厚重與鮮豔。在現代水墨畫裡顏料的廣泛使用，水墨畫之呈現也可以猶如西畫一般的色彩。從莊連東與袁金塔的作品中可以很明顯的看到豐富的色彩運用，在創作中的作品裡也嘗試用了廣告顏料、水彩顏料及粉彩等其他顏料之應用，如下：

(一) 莊連東

莊連東具備取舍時的判斷依據，在進行水墨系列創作的探討中，可以依循清晰的脈絡發現，莊連東對於西方藝術優點的吸納，以及對於中國繪畫傳統菁華的保留，因為深怕陷入文人意識的窠臼，流於程式化的表現模式，莊連東試圖從描寫台灣自然景觀入手，以「我用我法」的方式呈現台灣溪畔風貌的特性，並運用西方寫實的觀察方式進行畫面的佈局，以色墨相融的表現手法呈現台灣山水特有的質感；因為避免流於文人狹窄的趣味與美感思考理，他讓自己的藝術領略，落實於生活及時代的情境中，從俯拾皆是的生活素材體會主題意義，進行美感觀照，以涵蓋各種不同的趣味來彰顯他的作品寬度（圖 3-3-9、圖 3-3-10）。

莊連東的作品中，「溪畔意象」、「園林情懷」、「生命組像」、「生存法則」、「民間圖像」、「傳統省思」六個系列表現，可以觀察出他充分擷取各類藝術的長處，企圖營造水墨繪畫多元表現的可能。在不斷找尋有別於中國繪畫傳統語言的過程中，莊連東同時也不斷堅持優良的傳統精神繼續發揚，譬如，墨韻層次的掌握、線條品質的表現、東方渾厚沉穩色彩的運用、悠遠意境的營造及含蓄主題的表達，都不失中國傳統精神的特色。

對於莊連東的色彩運用，可以很明顯的看出他將西畫用色豐富特點帶到水墨畫上，使得水墨畫變的多彩多姿。在所有作品中，對於顏料的選用也不受限於國畫顏料，舉凡水彩顏料、廣告顏料、壓克力顏料、粉彩等等，這些媒材都將應用於創作畫面中。



▲圖 3-3-9 莊連東,《魚躍龍門》,水墨, 135x135 cm 圖片來源:翻拍《圖像·演繹:莊連東水墨創作集 2009》。



▲圖 3-3-10 莊連東,《點將集-出繭》,水墨, 45x30 cmx9, 2009 圖片來源:翻拍《圖像·演繹:莊連東水墨創作集 2009》。

(二) 袁金塔

袁金塔將生活上所見、所知、所想呈現在他的創作上，他的理想與願望就是創造出既是個人風格又屬於這個年代的中國畫。袁金塔在創作信念上表現出充分的自信，他說：「我的創作座右銘是一別人做過我不做；別人不敢，我敢；別人不能，我能。」顯現他在創作上勇於嘗試的風格。袁金塔的畫裡有思古之幽情，有小市民的心聲與感慨，有對機械文明的震撼，也有對宇宙生命生生不息的謳歌。袁金塔在創作過程上經歷了不少的嘗試與體驗，因此在繪畫的風格與技巧上有下列的轉變：降低客觀成分，提升主觀認知；從精細描寫走向寫意；畫面的構成朝多視點發展，如「旋轉視點」；追求更多的東方韻味；以心理光代替傳統的光線；以平面化的表現代替傳統的空間觀念、立體感、明暗物體固有色；以點線面墨的濃淡層次、結構、機能、形與機能、結構間相互的關係、韻律、肌理、變形、純粹的形與色來創作。

袁金塔認為這些改變並非他不再畫精細描寫的作品，而是個人在創作上比重份量的轉變，以及新拓展的表現方式。在袁金塔的作品（圖 3-3-11、圖 3-3-12）可以看到變化之豐富，雖然沒有太多的勾勒及線條，但是利用墨塊與顏色搭配使用，所表現出來的層次不雅於其他水墨畫家，在於它的色彩及墨塊的使用我也運用於畫面中，大面積的墨韻

加上些許的顏色做提點，這樣就足以形成強大的視覺焦點了。



▲圖 3-3-11 袁金塔，《觀日》，水墨，92x123 cm，2008 圖片來源：翻拍《台灣印記—袁金塔作品選》。



▲圖 3-3-12 袁金塔，《變臉》，水墨，125x116 cm，2008 圖片來源：翻拍《台灣印記—袁金塔作品選》。

媒材是創作的根本，有了媒材才能夠將研究者的內心世界呈現出來，上述的兩位現代水墨畫家，在媒材的使用上都不同於傳統水墨畫，廣納西畫顏料、廣告顏料及各種可以顯色於紙張上之顏料等，而在研究者的創作過程中，所使用的媒材如下：

1. 紙張：以宣紙為主。
2. 筆墨：畫筆通常是使用蘭竹、長流與排筆交互使用。墨汁則採用一般常見墨汁（吳竹）與清水混合使用。
- 3 顏料：傳統國畫顏料、廣告顏料、水彩顏料、粉彩顏料、壓克力等混合使用。
- 4 膠水：一般膠水及國畫用膠。
- 5 特殊媒材：牛奶、木板、塑膠袋。
- 6 輔助器材：電腦、數位相機、列印機、圖書館、網際網路等。

四、創作技法之實驗

技法的學習從傳統技法的皴擦到演變成自我表現風格，這是一段很遙遠及辛苦的過程，不斷的改變、實驗與創造，都是為了尋找出個人之特色。李振明與劉國松在於表現

技法上都有著獨特的個人特色，研究者與指導老師進行討論，並且嘗試他們所運用之技法作為形成個人特色之基礎，如下：

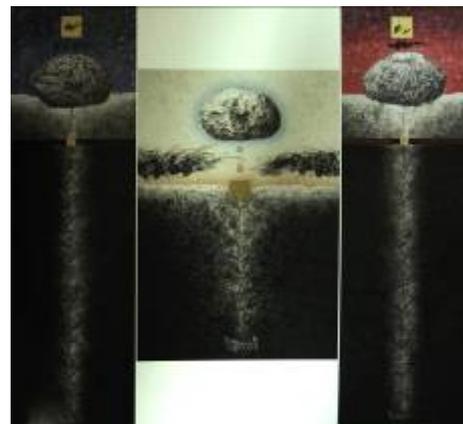
（一）李振明

李振明的現代水墨本著嚴謹細密傳統寫實的特質，不僅掌握了佈局的巧思與虛靈的運幄，而從其碎點與細線的交響、晶瑩剔透的墨韻、散筆亂筆的堆疊形成主題或背景空間的分割、聯想或牽扯；不僅悠游於水、墨、線、塊、渲染的靈氣運動，也掌控拓印壓擦摩捺多元技法的效果（圖 3-3-13、圖 3-3-14）；抽離書法而成文字的解構，造成說明式、分解性的唐突感，從民俗符號的藉用、方格的主結構、單一的反覆形態、對稱平衡的分析、飄泊悠遠與超現實的夢幻、批判中的暗喻性、非主題性中的主題逐漸框設成交響、錯落、複雜的空間面向，統一中的變化生命正不斷地蔓延豁然而開，而成爲其鮮明的台灣現代水墨的風格，也許這就是李振明欲告訴我們的現代水墨畫，詮釋台灣生命台灣圖像、符號的表現方式，也讓我們重而思考從水墨畫模糊既定的印象中，實證現代水墨畫那自由的創造感。

技法實驗是研究者在創作期間不斷在嚐試的，希望能藉著前輩們的技法中尋找到屬於自己的一片天。在我的作品《進化四部曲》中，使用了壓印之技巧，將宣紙揉皺沾墨反覆於畫面中壓印，形成用筆無法做出的質感。



▲圖 3-3-13 李振明，《對話之二》，水墨，48x97 cm，2006 圖片來源：翻拍《李振明作品集》。



▲圖 3-3-14 李振明，《石頭祭》，水墨，143x42/98x68/143x42 cm，2007 圖片來源：翻拍《李振明作品集》。

(二) 劉國松

劉國松的作品具有相當的實驗性，嘗試不同的媒材實驗，特別擅長「拓墨」、「拼貼」、「轉印」、「水拓」、「漬墨法」等的技法。還提出：「革中鋒的命」、「革筆的命」的說法，為現代水墨注入了新的色彩與生命。作品中常有具動勢的狂草筆觸與虛實相生的空靈美感，作品在簡約的構圖中呈現一種磅礴的氣勢。在下面的兩張作品中（圖 3-3-15、3-3-16），對於劉國松所繪出之線條，它看起來就有如龍的姿態般氣韻生動、氣勢凌人。

在《龍形藝象》、《盤錯》、《尋》等作品中使用了滲墨法，預先將作品整體氣氛隔紙渲染，捨棄上層紙張以下層紙張進行作畫。



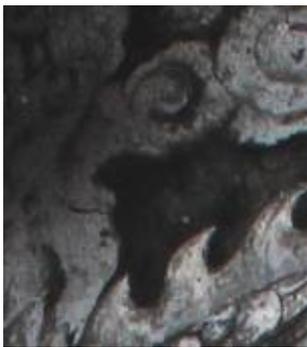
▲圖 3-3-16 劉國松，《雨餘春樹》，水墨，88x57.5 cm，1967 圖片來源：翻拍《劉國松六十回顧展》。

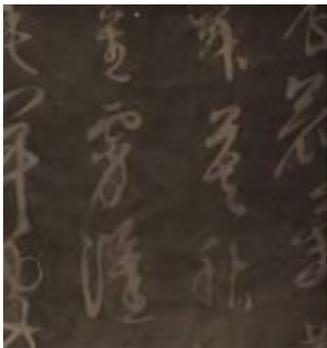


▲圖 3-3-17 劉國松，《距離的組織之十九》，水墨，154x77.5 cm，1971 圖片來源：翻拍《劉國松六十回顧展》。

在個人創作中，除了傳統水墨畫中的筆墨皴擦外，還加入了一些現代水墨畫的實驗性技法，呈現出更多元的畫面及韻味。以下為研究者所用之技法如下表：

表 3-3-1 創作技法之實驗表

<p>1.滲墨法</p>	<p>將兩張繪畫用紙重疊，於上層紙張進行潑灑染墨，乾燥之後，取之下層紙張做為創作作品之用，此張為時空系列作品六《盤錯》之局部。</p>	
<p>2.噴墨法</p>	<p>利用噴灑器或刷子將墨與清水噴灑於紙上，產生豐富層次感，也藉由這樣的噴灑技巧，將畫面較不重要物象減弱其明度及亮度，此張為欲望系列作品五《崩解》之局部。</p>	
<p>3.彩墨法</p>	<p>使用重墨或重彩，反覆堆疊，產生厚重感。在重彩的部份是加入西方繪畫顏料，如廣告顏料、水彩顏料等，此張為時空系列作品一《再現龍蹟》之局部。</p>	
<p>4.拓印法</p>	<p>藉由其它媒材（如：木板、塑膠袋...）來進行摩擦與壓印產生特殊質感。在木板的使用上是以篆刻方式製成，而塑膠袋是將墨彩塗抹於上印於作品上。此張為欲望系列作品五《崩解》之局部。</p>	

<p>5.排水法</p>	<p>利用鹽巴、牛奶或蠟筆等媒材，一般國畫用紙在創作上，墨水於紙上的流動極快，故使用油水分離之概念，產生圖像。此張為欲望系列作品一《魚龍變》之局部。</p>	
<p>6.孔板法</p>	<p>先製版將所需物象遮蓋，再使用「噴墨法」將孔板以外之物象減弱其形體。此張為欲望系列作品八《金錢狂想曲》之局部。</p>	
<p>7.自動性技法</p>	<p>隨意的將墨、清水、顏料附於紙上，表現出墨色的偶然性。國畫用紙不同於西畫的麻布，它具有非常強的渲染力，也因創作著的繪畫方式不同，各有其特殊性。此張為欲望系列作品七《龍塚》之局部。</p>	

第四章 作品詮釋

本章內容以將詳細介紹研究者以「建構龍形繪畫語言」的兩大系列創作，「時空系列」與「欲望系列」所做的創作作品，亦分成主題內涵、內容形式、創作過程進行分析研究，以下是作品的目錄簡表：

表 4-1 「建構龍形繪畫語言」作品目錄表

系列	作品名稱	年代	媒材	尺寸	備註
系列一： 時空系列	1.再現龍蹟	2010	宣紙、筆墨、廣告顏料	88×150 cm	圖 4-1-1
	2.龍之祭	2010	宣紙、筆墨、粉彩	77×140 cm	圖 4-1-2
	3.進化四部曲	2010	宣紙、筆墨、水彩顏料	80×150 cm	圖 4-1-3
	4.龍形藝象	2010	宣紙、筆墨、茶、咖啡	120×120 cm	圖 4-1-4
	5.獵龍檔案	2011	宣紙、筆墨具、水彩顏料	92×170 cm	圖 4-1-5
	6.盤 錯	2011	宣紙、筆墨具、水彩顏料	87×153 cm	圖 4-1-6
系列二： 欲望系列	1.魚龍變	2010	宣紙、筆墨、牛奶	93×144 cm	圖 4-2-1
	2.圓 夢	2010	宣紙、筆墨、粉彩	122×122 cm	圖 4-2-2
	3.雲水相生	2010	宣紙、筆墨、水彩顏料	93×126 cm	圖 4-2-3
	4.釣	2010	宣紙、筆墨、水彩顏料	90×180 cm	圖 4-2-4
	5.崩 解	2011	宣紙、筆墨、水彩顏料	90×180 cm	圖 4-2-5
	6.尋	2011	宣紙、筆墨、水彩顏料	90×90 cm	圖 4-2-6
	7.龍 塚	2011	宣紙、筆墨、水彩顏料	85.5×166 cm	圖 4-2-7
	8.金錢狂想曲	2011	宣紙、筆墨、水彩顏料	89.5×111 cm	圖 4-2-8
	9.朝 覲	2011	宣紙、筆墨、水彩顏料	79.5×179 cm	圖 4-2-9

第一節 時空系列

穿梭在似有非無的一個所謂龍的歷史脈絡裡，是經由傳說與圖像中得到了關於龍這件事的靈感，藝術本無邊界，歷史並無所謂的有利證據來辯解這想像的開端來填補這記憶的缺陷，然而，歷史的記載所描述龍的出現，常以見首不見尾的姿態出現於民間傳說中，至於龍的造型，也因轉述時空的不同而所展現出來的形體也不同，當然，龍的神秘美感經由歷代藝術家、皇帝的塑造、民俗的想像，隨之變化而變易，因此在舊往國度所呈現的龍傳說是如此的壯麗。從本研究的學理基礎中可以清楚的知道，龍這個物象它沒有一個確切的形體，歷朝歷代的龍形也不大相同，從原龍期到夔龍期、飛龍期、行龍期、黃龍期、祥龍期等，各朝代所象徵之意涵也不盡相同，在現今社會裡，龍形似乎只是用來點綴廟宇建築的裝飾品，公共藝術中砌在人行道上的龍形淺浮雕，行人一個個踩過，與古代人民對於龍的尊敬與崇拜有著很大的差異性，但是對於龍的追求是不減反增。從「望子成龍」一詞來看，因為現代人對於龍的認知，就是代表著好的一面、高貴、神秘且高不可攀的，這個認知就是從以前黃帝的食衣住行中都有著龍這個物象。但從龍史提到：「龍可致雨。下雨是龍的專職，所以農業社會的神，才是龍神。根據《說文解字》的字源學以及考古民族學，龍的上班時間是：「春分（雷雨）而登天，秋分（雨枯）而潛淵」，證實龍本身是致雨的。」所以經由這樣的漫長的時間轉變，龍在人的心目中可以說是有著莫大的轉變。研究者希望能藉由時空系列的作品，來觸發觀賞者重新對於龍這個物象的再省思。

時空系列的作品表現，是以虛實、破損、流動、演變等等，來表達時間性，此系列作品包括《再現龍蹟》、《龍之祭》、《進化四部曲》、《龍形藝象》、《獵龍檔案》及《盤錯》等六件作品。

作品一：再現龍蹟

年代：2010 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：88x150 cm

一、主題內涵

對於古代的龍給予世人的觀感基本上是以權力及金錢最為象徵，擁有了龍有如得到全世界，然而拉回現今的龍，最常見的是於寺廟的龍柱建築，龍柱卻好像只是為了陪襯建築物罷了，對於龍的敬畏程度似乎逐漸消退。當一個曾經至高無上的象徵，經過時空的轉化，漸漸地被淡化及遺忘，竟而以超脫的方式化為具有生命，從有如荒地般的枯土竄出，似乎是在向世界宣示，即使沒日仍然以新的姿態呈現。人坐在一個龍頭之上，似乎「龍」只是一個物品，它不再神聖。而這個人也是被作者利用來代表從古至今人們的一個縮影，他參與了龍的興盛與衰敗。

二、內容形式

垂直線構圖，垂直線具有向下的力感和靜止的穩定性。能讓觀賞者產生肅穆、莊重的心理。而畫面利用了黃昏的氛圍來呈現在世人心中龍的沒落，並且將日落的太陽轉化為龍幣，更加強了逐漸殞落之意涵。

三、創作過程

- (一) 勾勒圖像，利用墨色製作立體與前後感。
- (二) 棋盤利用噴墨技巧及茶葉水做成地面之砂石感及色調。
- (三) 將整張作品作成黃昏之氛圍，使其畫面呈現出哀傷感。
- (四) 黃昏之夕陽轉化為古錢幣龍銀，利用廣告顏料勾勒。



▲圖 4-1-1 洪朝家 《再現龍蹟》 水墨設色 宣紙 88x150 cm 2010

作品二：龍之祭

年代：2010 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：77x140 cm

一、主題內涵

掉念的軌跡追溯於戰國《人物御龍帛畫》、西漢《馬王堆飛帛》到南宋陳容《九龍圖》，在這些作品中龍的形象都是具有神力且高不可攀的。但是從現今的龍舟賽可以看到，龍在古代是神的坐駕，而常見的龍舟賽中，龍似乎變成一種具有娛樂性質的乘載工具，而在畫面上的古代作品也是殘破不堪，甚至幾乎要消逝不見，這樣的一個對比，是否感覺到有著些許的哀傷感。

二、內容形式

利用垂直線的背景編排與龍舟行進方向之水平達到穩定畫面之功能，背景中各朝代文人所繪之龍形畫作，分別代表著各個時間點，而華麗的彩繪龍舟則是代表著現今，水流具有時間性與空間性將多個不同時空之物串連，透過這樣的並置，希望能觸發觀賞者重新省視龍為何物。

三、創作過程

- (一) 勾勒圖像，利用濃淡墨色區分賓主關係。
- (二) 逐層堆疊背景墨色加強虛實及空間感，前景以濕染方式呈現水流之意象。
- (三) 利用顏料勾勒龍舟色彩及 T 字幡，最後以粉彩來做最後畫面之統整。



▲圖 4-1-2 洪朝家 《龍之祭》 水墨設色 宣紙 77x144 cm 2010

作品三：進化四部曲

年代：2010 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：80x150 cm

一、主題內涵

此作品是以創作者意象中龍的演化過程來作為主軸，畫面中左右兩條看似河流的小道，所呈現的是歷史洪流的一個想像空間，而洪流上的八個元素就是龍形成的部份元素及歷史上兩個朝代的飾品所構成。從古自今，龍一直被人們的想像所改變著，從外在的龍形到內在的意涵，都不斷的在變動，古代的人看龍、現在的人看龍、以後的人看龍，想必都有著極大的差異性。將這些人類所創造的龍形繪於紙上，而觀賞者又會如何的看待去看待它呢。

二、內容形式

複合式構圖，採用對角線、垂直線及對稱等構圖形式。在龍相關的書籍及網路資料中常常看龍的形成有各式各樣的解讀及說法，其中我取了蛇說、魚說、鱷魚說這三個傳說作為龍的形成元素這些都是在現在流傳於民間對於龍有著這些形象，而另一條洪流則是放著三個與蛇說、魚說、鱷魚說的這三個圖像出現在歷史上較為接近的形象做為對比，左半邊的洪流為較接近龍原形的的圖像，至於右半邊而言，則是經過民間加以變形的圖像。

三、創作過程

- (一) 勾勒圖像，利用墨色複印來做出層次及質感；畫面上膠，使之後更能掌握墨色及色彩的塗抹。
- (二) 將畫面中玉飾填入色彩使其更有立體感。
- (三) 在局部施以重墨或濃彩，上下的半圓上利用噴彩方式來製造質感。



▲圖 4-1-3 洪朝家 《進化四部曲》 水墨設色 宣紙 80×150 cm 2010

作品四：龍形藝象

年代：2010 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：120×120 cm

一、主題內涵

龍這個物體之形象已深植東方民族的心中，它的形體我們可以藉由歷代的畫作、器物及長輩們所流傳的神話傳說中，拼湊出龍的形體。但因每個人的想像都不太一樣，研究者藉由一張擁有各式各樣龍字的作品，來讓觀賞者看到龍字時，心中浮現之龍形自然會取代於畫面中的字體。有虛有實就如同歷史所記載的，神龍之出現常已見首不見尾，見尾不見首的狀態呈現。

二、內容形式

圖案式構圖，以圖案式的連續規則性排列之構成。雖然沒有很深入的空間感，但有單純統一之美。畫面中，每個樓空之文字因襯紙豐富的墨色，讓畫面中的字體墨色均不相同。底層襯紙使用多種染墨技巧來產生豐富的墨韻與層次感。上層紙張將龍字樓空，使其能看到下層墨韻，讓龍字呈現出書寫無法表現之美感。

三、創作過程

- (一) 利用「滲墨法」反覆暈染底層襯紙。
- (二) 使用茶葉水均勻的上色於上層樓空之紙張。
- (三) 將茶葉水與咖啡潑灑於紙張上製造出年久泛黃與茶漬的效果。
- (四) 將繪好於紙張上的龍字割除。
- (五) 利用裱褙將兩張畫紙拓在一起。



▲圖 4-1-4 洪朝家 《龍形藝象》 水墨設色 宣紙 120×120 cm 2010

作品五：獵龍檔案

年代：2011 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：92x170 cm

一、主題內涵

緝捕令是古代巡撫通緝犯人所做的告示單，我們也能於電影、動畫中看到類似的緝捕令。龍一直以來都是一個沒有實體的想像物，古代皇帝將它獨攬於身，所以龍對於人們來說就是一個權位的象徵。研究者將其意涵轉換為現今社會，龍的傳說對目前而言，已經慢慢的淡化了，並非遺忘而是演變為另外一種角色，然而，獵捕它真的是為了賞金還是它背後所象徵的意涵呢？高額的賞金應該很多人躍躍欲試，不過既然是高額就也表示並不易完成這項任務，想得到的確是如此的遙遠，那麼人心中的那股想獲捕、掌握的東西，或者甚至是事情也就更難以實現了。這幅作品是爲了勾起觀賞者對於龍這個想像物的追求，其實質爲何並非如此重要了。

二、內容形式

畫面以框中框的表現形式來突顯主題，且周圍佈滿植物來更是襯托主體。畫面中石壁破裂不堪且爬滿許多植物來表達它的年代已非常久遠，破裂的石牆與爬藤植物都均具有時間性的演變，時間越久，石牆將裂的更深、爬藤植物也將繁衍的更多。

三、創作過程

- (一) 雙勾畫法繪製爬藤植物，再將畫筆打扁上下左右來回皴擦。
- (二) 大面積墨色打暗周圍爬藤植物及石牆，來突顯出中間之主體。
- (三) 層層堆疊墨暈，將畫面次重要的部份渲染至畫面底層，甚至模糊。
- (四) 使用水性顏料施以色彩，粉彩做最後畫面之色調統整。



▲圖 4-1-5 洪朝家 《獵龍檔案》 水墨設色 宣紙 92x170 cm 2011

作品六：盤錯

年代：2011 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：87x153 cm

一、主題內涵

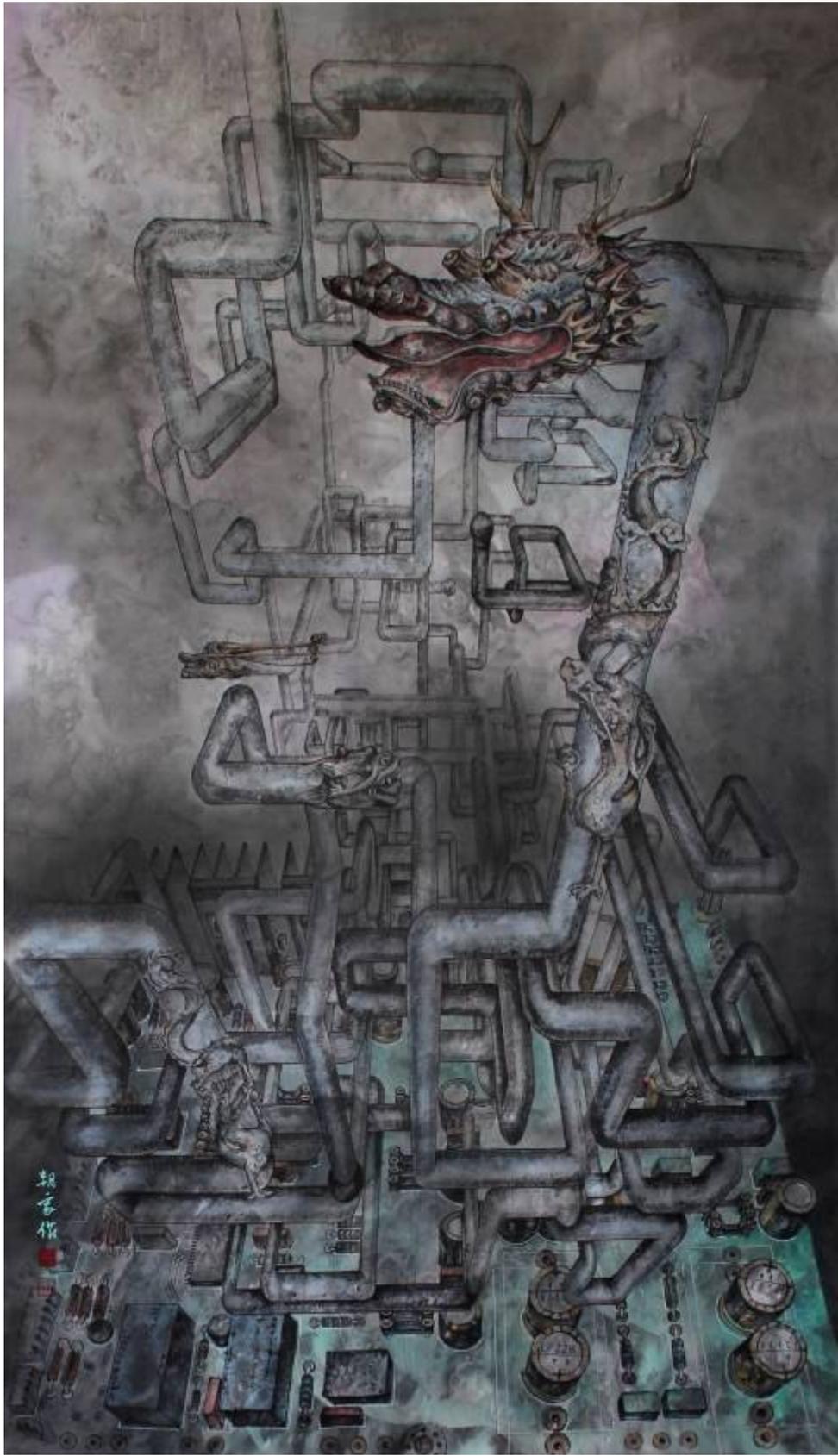
管線與人們有著密不可分的關係，管子的兩端總是銜接著不同的事物，當人與人連接在一起這個管道是溝通是情感，人與龍連結是信仰是欲望、人與自然連結是紓壓是休憩、人與科技連結是進步是創造，這些都是屬於無形的一種連結。而當科技與龍連結時，兩者都隨著時代不斷的在演變著，人類是他們的創造者所追求的也與日俱增，但是龍這個無形的集合物又如何讓人類追求，也許只是一個精神寄託罷了。

二、內容形式

中軸式構圖。畫面具有強烈的透視感，讓觀賞者有震撼的視覺感受。畫面中錯綜複雜的管線，以及有很強烈之透視感，都是希望讓觀賞者加深對這幅作品的印象。在管線的兩端分別連接著龍頭與電路板，是想傳達龍已有一段很長的歷史演進，而科技的隨著時代不斷的在進步著，這兩種事物都是人類一手創造出來的，雖然龍沒有確切之形體，但相信人們心中都已將龍定位了。

二、創作過程

- (一) 將紙預先以滲墨法敷以墨色，再以雙勾技法帶些皴擦使其物體產生立體感。
- (二) 增加墨於水中之比例，將主題周圍層層暈染使其突顯
- (三) 將紙張打濕採用濕染使畫面有統一之氛圍。
- (四) 使用粉彩將畫面中的管線上色，並加強部分顏色提點。



▲圖 4-1-6 洪朝家 《盤錯》 水墨設色 宣紙 87x153 cm 2011

第二節 欲望系列

龍，在中國神話裡是具有興雲佈雨的神力，有非凡的本領和獨特之神力。西漢末年，皇帝借助了龍通天的神性，自稱是龍種來鞏固自己的最高權威。從此，龍便被皇帝獨攬於身，生活起居樣樣都有龍的身影。漸漸的百姓被迫將龍與皇帝畫上等號，皇帝是最高權威，龍也與權利及財富扯上關係。

在本研究裡，研究者把龍背後所象徵的「金錢」和「權力」來當作創作依據，強化了這兩項人對於它的追求。隨著物質生活不斷的求新求變，人類都希望自己能夠有取之不竭用之不盡的財富，還有能夠掌控大局的權利，但是，一旦人類擁有了金錢與權利時，又應該如何去看待及使用呢？錢雖然不是萬能的，但是沒錢卻是萬萬不能；有權雖然不是無往不勝，但沒權的人卻矮了別人一截。即使人們不想這麼的世俗，卻因大環境會迫使你放棄崇高的理想，而改爲盲目的追求。對於這樣的追求過程總有成功與失敗，輕者重頭來過，重者一蹶不振。

現今社會裡，權利與金錢已讓人變的貪婪、自私，在台灣的八點檔中常是上演這樣的戲碼，清楚看見爲了追求自我滿足，甚至連親情、友情都可以出賣，爲了只是能夠掌握更多、擁有更多。人心總是處於不滿足的狀態，即使理想與欲望皆一一實現了，但是，完成了一個夢想自然而然的下一個理想又相繼出現，這樣不斷的循環就像滾雪球一樣只會讓人胃口越來越大。所以研究者希望藉由這樣的作品型式，願那些盲目追求權利與財富的人們能夠停下腳步，回溯過去所做所爲重新省思。

信仰是人們尋求心靈上寄託的一個管道，在台灣彩券開賣以來，時常可以看到人們到廟裡求財問明牌，而廟宇也不斷的增設各領域之神像來吸引更多的香客，這樣的供需問題似乎都是出自於貪念，信眾似乎只是爲了尋求庇祐來達到更好的生活水平。

欲望系列的作品表現，是以貨幣、玉璽、御路等物象來表達人類心中的欲望，此系列作品包括《魚龍變》、《圓夢》、《雲水相生》、《釣》、《崩解》、《尋》、《龍塚》、《金錢狂想曲》及《朝覲》等九件作品。

作品一：魚龍變

年代：2010 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：93x144 cm

一、主題內涵

這幅作品是以鯉魚躍龍門的概念來創作，畫面中兩扇巨大的龍門就有如成功之門，而中間開啓的空間卻不到一扇龍門之寬，作者主要想表達鯉魚躍龍門並非簡單的事情，而想成功的人們也是如此，未經一番寒徹骨，焉得梅花撲鼻香。只要有努力就有機會，而沒有努力就不會有任何機會。至於作品上方圓形的龍頭，有如高高在上望著下方的鯉魚群們，把關成功之門似的，如此一來，真正成爲龍的就必須靠個人的意志及理念了。

二、內容形式

對立式構圖，垂直線具有向下的力感和靜止的穩定性。能讓觀賞者產生肅穆、莊重的心理。利用雲霧及墨韻濃淡來區分前後，魚群聚集來產生方向性，並沿著垂直向上延伸。左右兩邊的門是從廟宇的大門進而轉化而成的，並非真有其門，下方雲霧之氣是爲了將前後距離拉長，讓人無法得知魚與龍門之距離。

三、創作過程

- (一) 勾勒圖像，利用墨色來做出層次及質感。
- (二) 畫面上膠，並利用牛奶來繪製畫面中的書法字。
- (三) 將畫面中圖像敷以色彩、染墨層層堆疊，製造豐富層次。
- (四) 在局部施以重墨或濃彩，修飾畫面的重要部分。
- (五) 利用豐富的濃淡墨色來做出畫面的虛實及空間感。



▲圖 4-2-1 洪朝家 《魚龍變》 水墨設色 宣紙 93x144 cm 2010

作品二：圓夢

年代：2010 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：122x122 cm

一、主題內涵

「權力、金錢」是許多人所追求的，而真正獲得之後，卻也不一定能永久擁有。擁有權利及金錢確實可能帶給人們生活更優渥，但是，卻不一定會得到快樂，甚至是心靈上的獲得，所以，作者將古錢幣放大到整個畫面，現今社會常常出現魚躍龍門之祝賀詞，而錢幣上的圖像即是有這個涵意。背景有許多相關於金錢、權力的文字，是爲了讓觀賞者能夠直接的感受到作者想表達之意義。畫面中間的大印章，上面刻著「勢否成利」用來說明，「勢、利」是否能夠兼得，這一切的答案都存在觀賞者的心中。

二、內容形式

圓形構圖，圓形的邊線無首尾之別，形狀無方向的變差，張力均勻，給人以流動、飽滿、完整、團實的感覺，圓形結構是容易引人注目的形狀。雲霧及墨韻濃淡來打破圓形的安定性。

三、創作過程

- (一) 利用點描方式逐層堆疊出古錢幣之粗糙感，施以濃淡皴法做出外圍圖像。
- (二) 背景染上一至兩層墨色，再以牛奶寫出文字。
- (三) 層層堆疊墨色讓畫面增加厚實感、韻味及虛實感。
- (四) 利用廣告顏料做出畫面中間的蓋章效果。。



▲圖 4-2-2 洪朝家 《圓夢》 水墨設色 宣紙 122x122 cm 2010

作品三：雲水相生

年代：2010 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：93x126 cm

一、主題內涵

在從前的神話：龍可致雨。於神話中下雨是龍的專職，所以農業社會的神，才會是龍神。龍的最基本神性是上天入水，變化不居。龍的基本神職是興雲布雨，司水理水。從這樣之敘述可知，龍與雲水關係之密切。這張作品即利用以上的概念，將龍的神性繪製於作品之中。

二、內容形式

水平線構圖，水平線具有平靜、安定、舒展等感官知覺。雲霧的虛實及墨韻濃淡來打破方形的規則性。兩條水平線將畫面切割為三等分，利用大小來區分賓主。從畫面中的龍形可見，它與龍形混合說有些許的相似，如蛇說、虹說等，這是最近龍的原型之型態。在古代記載中，看見龍的人常說看到龍首、看到龍身、看到龍尾等，總是沒有人清楚的完整看到，故以似雲霧之手法來作呈現，使其若隱若現之美感。

三、創作過程

- (一) 畫面上下利用點描方式逐層堆疊粗糙質感，並利用墨韻加強立體感。
- (二) 畫面中央之龍形加以皴法及上下質感統整。
- (三) 將物象施以色彩與茶葉水。
- (四) 利用廣告顏料做最後提點。



▲圖 4-2-3 洪朝家 《雲水相生》 水墨設色 宣紙 93x126 cm 2010

作品四：釣

年代：2010 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：90x180 cm

一、主題內涵

龍，這個物象對於現代人們，它被賦有一種特殊崇高的象徵且具有神力，「真龍天子」代表著一個王朝的皇帝，而皇帝擁有了「權力」及「財富」於一身，所以龍也被賦予了這兩種人人都想得到的東西，所以對於它的追求可以說是想盡各種辦法，不管是努力所獲得或是旁門走道的偏門，每一種方法就好像是一個鉤子，都希望能讓龍上鉤，來滿足人們的欲望。

二、內容形式

畫面分為前後兩部份，因為兩個空間用墨不同所以產生了一條明顯的分隔線，所以利用了多條垂直的線條來分散它於畫面中的水平感。試圖營造出一個龍的寄居地悠遊其中，而鉤子著是人的貪念所換化而成的，一心想著如何讓龍上鉤，望能提昇自己更好的生活品質。

三、創作過程

- (一) 勾勒圖像，並作出立體感。
- (二) 背景利用重墨製造出空間感。
- (三) 將畫面中物象敷上色彩。
- (四) 在局部施以廣告顏料，來聚集畫面焦點。



▲圖 4-2-4 洪朝家 《釣》 水墨設色 宣紙 90x180 cm 2010

作品五：崩解

年代：2011 年

媒材：毛筆、墨汁、膠水、塑膠袋、木製印章、宣紙

尺寸：90x180 cm

一、主題內涵

現今常見於廟宇中的龍形雕刻，作為象徵古代所記載具有特殊神力之龍形，在古代，龍被歷朝皇帝獨攬於一身，這樣的一個形象即便被百姓認為，它是財富與權力的一個象徵物且遙不可及。而權財也正是現今人們不斷在追求的物質。

畫面中崩解的龍柱內有一層層環繞於柱中的新台幣圖樣，研究者藉由這樣的表現手法來暗喻，人們對於龍這個形象並非說文解字中龍是具有神性的，反而是用來象徵權財的一個寄託物。背景則是在廟宇中常見的光明燈，點燈是希望能夠得到庇祐，研究者將燈中的佛像與財字作替換，直接點出點燈的真正意義是對於權財的追求。

二、創作過程

垂直線構圖，垂直線具有向下的力感和靜止的穩定性。能讓觀賞者產生肅穆、莊重的心理。龍柱不僅是廟宇建築裝飾用，也是信徒還願時所捐贈之物。崩裂的龍柱有如一切事物的瓦解、丟棄沉重的包袱、鬆開貪婪的枷鎖迎向自由的翱翔，然而崩裂掉的失落的無奈，對於祈求的平安卻是奢求錢財的障眼法。當無法承受人們心裡的多重訴求時，這一刻起，選擇了崩解。

三、表現技巧

- (一) 先將龍柱主體繪出立體感。
- (二) 再木頭上以篆刻方式刻出「財」字。
- (三) 將以刻好之印章於畫面上進行反覆蓋印。
- (四) 利用噴墨方式將背景強度弱化，局部使用顏料上色。



▲圖 4-2-5 洪朝家 《崩解》 水墨設色 宣紙 90x180 cm 2011

作品六：尋

年代：2011 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：90x90 cm

一、主題內涵

在一般民間風俗與信仰上，追求好的地理位置及風水，是爲了庇蔭後代的子子孫孫能夠昌榮顯達、家族興旺，而這個地方被稱爲「龍穴」。這樣的稱呼只是用來表達一個地理位置，而非真有龍的存在。在這張作品中，研究者利用龍形來象徵這樣的地理位置，有的潛伏在羅盤之中，有的則呼之欲出，周旋於羅盤之間，畫上無任何指標或指針，代表著沒有人知道它明確的方向，只是從堪輿家口中描述及從周邊的地理環境中了解。

二、內容形式

圓形構圖，欣賞者的視線隨著圓周軌道運行，周而復始的循環著，有一種完整、活潑而又統一的感覺，主題繪於圓心上。畫面上眾多龍頭的方向，最終都將視線引導至畫面左上。

三、創作過程

- (一) 使用「滲墨法」製造出畫面氛圍。
- (二) 利用乾筆皴擦繪出龍形，部份以雙勾方式呈現，將圖像虛實強弱區分。
- (三) 畫面上膠，使之後更能掌握墨色及色彩的塗抹。
- (四) 反覆染墨製造出層次感。
- (五) 使用茶葉水及水彩顏料上色。



▲圖 4-2-6 洪朝家 《尋》 水墨設色 宣紙 90x90 cm 2010

作品七：龍塚

年代：2011 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：85.5×166 cm

一、主題內涵

璽是古代帝王用以署名的印章，玉字的由來是秦始皇以和氏璧製造玉璽，璽為印記之意。歷朝歷代帝王所用的玉璽都是最高權力的象徵，對於現代人來說它是權力的來源，許多人在社會上勾心鬥角都是為了它，有人在追求的過程中就會嘗到失敗的滋味，而有些人是在得到後卻不懂得珍惜，到最後步向失敗之路，這對他們來說就像是掉進一個無底洞的墳墓一樣。研究者將許多朝代的玉璽置於畫面前景，而背景則是以美國紀念碑的方式來做出巨碑式的構圖，畫面營造出較陰暗的分為來表達他們失敗後的氣氛以及虛幻的空間。

二、內容形式

巨碑式構圖。前景與遠景利用雲霧及淡墨來作出前後感，並利用巨碑式構圖之特點來吸引觀看者，然後沿著石柱向下欣賞。使用此構圖之形式，具有很穩定之畫面，也能使觀賞者產生肅穆感。下方的玉璽是想表現出墓碑之意象，畫面沒有過多的暖色系，試圖營造出陰森感。

三、創作過程

- (一) 勾勒圖像並賦予質感，安排畫面虛實。
- (二) 大面積染墨堆疊使其厚實。
- (三) 使用粉彩及水性顏料加以色彩。
- (四) 利用廣告顏料做最後的統整及提點。



▲圖 4-2-7 洪朝家 《龍塚》 水墨設色 宣紙 85.5x166 cm 2011

作品八：金錢狂想曲

年代：2011 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：89.5x111 cm

一、主題內涵

俗語說：「錢不是萬能，但沒錢萬萬不能。」錢雖然沒辦法買到情感，但它能滿足每個人心中的欲望，對於它的追求想當然是源源不絕的。現今社會呈現「M 字型」，貧富差距越來越大，有錢人住豪宅，貧苦人家徒四壁，從台灣所發行的彩券來看，似乎願意於一天之中抽出一些錢來購買彩券買希望，當然，一夜致富並非不可能，但這瘋狂的想法卻藏於許多人的內心之中。這樣的的想法沒有好但也不是壞，畢竟物質的追求是現代人們的生存目的之一，如何去拿捏它的平衡點就留給大家自己思考了。

二、內容形式

採用類似三條垂直線之構圖，整張作品的視覺動線是由左右兩邊手的方向，向中央聚集，藉由龍頭的視線向下聚焦於錢幣上，而上面所繪的文字正是此作品之主題。中間下方有個若隱若現財源廣進的錢幣樣式，用來代表研究者所說的象徵，兩旁從黑暗中伸出的手就代表著成千上萬的人們，奢望得到它所象徵的財富。

三、創作過程

- (一) 勾勒圖像，中間御路與兩旁手臂使用不同皴擦繪製質感。
- (二) 層層堆疊墨暈，將畫面部份暗化使其豐富畫面。
- (三) 使用水性顏料施以色彩，利用噴彩法繪出古錢幣。
- (四) 粉彩做最後畫面之色調統整。



▲圖 4-2-8 洪朝家 《金錢狂想曲》 水墨設色 宣紙 89.5x111 cm 2011

作品九：朝覲

年代：2011 年

媒材：筆墨、顏料

尺寸：79.5x179 cm

一、主題內涵

信仰是人類精神寄託的一項途徑，人與神之間沒有任何一個可以相互聯繫的線，但人總是可以自我解讀，在信仰的過程中，人類創造出許多虛幻的腳色，並且各個腳色均被賦予神力，從台灣傳統廟宇來看，進入廟宇之前會經過石獅、御路、龍柱然後到達正殿，這些東西都有他背後所象徵的意涵。龍柱又稱「蟠龍柱」，指的是未升天的龍，所以盤繞在柱子上。它被當作信眾在祈求某件事情且事情已完滿結束後還願的捐贈物，它是支撐廟宇屋頂的主要支柱，柱上的龍就好像高高在上且威風凜凜在凝視著每個入內參拜的信徒。

二、創作過程

作品動線是由重複且具有透視性的龍柱所構成，以及作品下方和尚所做的手勢引領視線聚焦於後方若隱若現的佛像。一般在廟宇所見之龍柱似乎只看見雕琢的好壞，現在將它一一獨立出來排列，讓觀賞者對於龍柱除了美感之外，更增添了肅然起敬之崇高感，希望能夠給予人再省思，能夠發現它另一面之特殊情感。

三、表現技巧

- (一) 以雙勾技法帶些皴擦使其物體產生立體感，規劃畫面濃淡分布。
- (二) 反覆堆疊墨暈，並加強龍柱體感。
- (三) 使用顏料局部上色。
- (四) 利用粉彩塗抹使其畫面之統一。



▲圖 4-2-9 洪朝家 《朝覲》 水墨設色 宣紙 79.5x179 cm 2011

第五章 結論

藝術是我們生活其中的一環，它不但可以表現人生，更可以表現時代精神。而繪畫創作更是用來表達創作者內心世界的一個媒介，在一生當中，經歷了許多人事物也一直不斷的在成長，從小學、國中、高中、大學到研究所總是在學習著，但是從大學進到研究所這些年，接觸了現代水墨畫才發現水墨畫也可以這麼多元化，而這樣的學習也從被動式轉為主動式的學習，現代水墨畫的魔力喚起研究者心中的創作熱情。

在高行健一書中提到：「回到繪畫，並非回歸傳統去撿回前人已經充分表達過的形式與趣味，而是回到藝術，回到藝術中去發現並未窮盡的可能性，開掘自己的可能性。⁵⁰」從傳統水墨畫轉變到現代水墨畫，並非要捨棄掉傳統而是要將傳統與現代交互使用。從現代角度看歷代龍形，尋找現代人對於龍形與傳統龍文化有著不同的差異性。

第一節 省思與價值

一、回顧與省思

藝術創作的過程中主要所描繪的都是屬於研究者個人主觀的思維，所完成之作品是爲了傳遞更多問題給觀賞者省思。但要如何將個人思維能夠清楚的傳達給觀賞者，這不僅考驗著創作者的創作功力。還包括著在研究所所學習的美學、圖像學等獲得的知識都影響著作品的傳達。

在研究所就讀期間，深深感覺到研究者對於知識上的不足，於圖書館查找相關創作理論研究之書籍，舉凡龍史、創作論、心理學、美學、圖像學等，這些都能使研究者對於畫面的規劃與思想上都有莫大的幫助，利用《龍史》裡豐富的龍形演變作爲創作題材、心理學中的完形理論、美學的美感經驗以及圖像學中的大小佈局之安排，在閱讀這些書

⁵⁰ 高行健，《論創作》，台北市：聯經出版社，2008，頁191。

籍後，再往回看研究所剛進時所創作之作品，仍有許多需修改與加強的部份，不過，卻明顯感受到自我的成長。而藉由參加各地區之美術相關競賽與藝術相關的研討會，也是充實自己很好的一項管道，在學期間與老師一同策劃了一場師生聯展，也參與了全國各大學的水墨藝術交流研討會，系上所舉辦的藝術研討會也積極的參與，多看、多聽、多聞，將所見所聞轉化為個人在創作上的新方向，從各項藝術競賽中也可以看到許多不同的表現形式及手法，學習優點並不斷的加以嘗試與模仿，找出個人獨特之風格。在繪畫創作過程中，對於一張作品的形成有了全新的見解，事前所要準備的功課，是起跑的重要關鍵，構圖形式總是花了許多的時間與精神在上面，在動筆之前都會先以電腦將元素做編排，反覆的與指導老師與同儕討論。而元素的選取則是時常到戶外走走看看，將可用之元素以數位相機拍攝，將圖檔儲存於電腦內並做好分類，以備不時之需。對於技法的嘗試更是多元，經由不斷的實驗與嘗試繪出屬於自己的獨特韻味。在技法的新媒材使用有牛奶、茶葉、咖啡、膠水及國畫用膠等，它們都有著各自不同的韻味與質感，利用更豐富的技法對於作品的可看度能有大大提升。

二、研究價值

對於本研究所能給予的研究價值分成兩部分來說明：本研究利用文獻研究法將搜集到與「龍」相關之資料作整理，也藉由在蒐集的過程中去了解龍對於中華民族的象徵性為何，並且將此象徵性作為創作理念建構的主軸。本研究採用現代水墨畫之表現形式，在論述中也探討了現代水墨畫的內涵與特色，從中了解未來趨勢及走向進行本創作，將所蒐集到的資料與書籍上獲得的知識轉化為創作作品。而在創作表現上，將傳統技法與現代水墨畫之技法做結合，許多繪畫媒材與技法多次的嘗試與實驗，並且實際運用於本創作研究作品內，舉凡牛奶、茶葉、咖啡、膠水及塑膠帶等，藉由噴灑與拓印方式施作於畫面上來呈現個人之風格。期許能為水墨創作者提供一些實驗性的技法，來創造出現代水墨畫的新風貌。

第二節 期許與展望

一、知識吸收與創作精進

知識的學習及繪畫創作，無所謂的開始、結束或圓滿。在於提升個人內在的知識吸收更是有源源不絕的書籍可以閱讀，不僅只是侷限於藝術相關領域之書籍，哲學、社會批判以及各領域的心理學等書籍，都有助於在寫作以及創作上，讓自己的創作作品更加多元化。至今，一直以來都是先創作、後寫文字，會發現創作完成之作品會與事後所寫之文字有些許的連結不上，因為在繪畫創作上都是以感性的去執行，當要理性的用文字去描述時，就會發現到或許有些創作元素不應出現在上，且在文字的敘述並沒有辦法清楚的解釋清楚作品所傳達之意念，這都是閱讀書籍量的不足，期望以後能再創作每件作品前，已經將理念事先書寫完畢，這樣會有利於創作過程如果需要元素之取捨，可以有個依據參考，避免離題。

二、自我繪畫風格建立與發表

現代人常常講樂活，樂活有幾個重要的基本元素是關心世人、熱愛自然以及追求心靈成長等，這三樣元素也是我在創作過程中自我期許的。熱愛自然，從生活中尋找創作來源，並且藉由戶外活動提升心靈成長。利用作品來傳達個人理念以及感動觀賞者。

創作之路沒有終點，畢業之後期望能先暫時將以前所學先遺忘，遺忘並非不使用，而是暫時拋下包袱，在沒有學業的壓力之下，能夠盡情的藉由反覆的實驗與自我意識加強，從中提煉出屬於自己的一條創作之路。

即將離開求學之路，也與同學在校外舉辦了雙人聯展，邀請了許多的老師、水墨先進以及親友們，在開幕當天受益良多，大家給予了我許多的建議與讚美，讓我對於畫面的表現有了新的想法與觀點，在於未來對於「建構龍形繪畫語言」有了更多的面向來繼續創作。在策劃校外聯展的過程中，將研究所所學能夠學以致用，從籌備、規劃、設計

及佈置等等，這些過程都是自己一項最好的經歷表現，期望能夠陸陸續續的在更多地方展出，這樣不僅能夠讓更多人看見我的創作作品，也能收獲到前來觀賞的參觀者之意見與批評，望能使自己在創作之路上，有了更多的方向與創新。

參考書目

一、中文書籍

- 方祖燊著，《西方繪畫史》，台北市：國家，2005。
- 王秀雄，《美術心理學：創造·視覺與造形心理》，台北市：北市美術館，1991。
- 王國芳、郭本禹，《拉岡》，台北市：生智文化，1997。
- 申學彥，《申學彥國畫個展》，豐原市：中縣文化，2000。
- 朱光潛，《談美》，台南市：文國書局，1994。
- 池振周，《繪畫創作研究》，台北市：文史哲出版社，1979。
- 何政廣著，《歐美現代美術》，台北市：藝術家，2001。
- 何新，《龍：神話與真相》，上海：人民出版社，1989。
- 何懷碩，《大師的心靈》，台北市：立緒文化，1998。
- 余秋雨，《藝術創造工程》，台北市：允晨文化，1990。
- 李璞珉，《心理學與藝術》，北京：首都師範大學出版社，1996。
- 沈柔堅，《中國美術辭典》，台北市：雄獅，1997。
- 狄倫·伊凡斯著、劉紀蕙等譯，《拉岡精神分析詞彙》，台北市：巨流圖書，2009。
- 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，台北市：中國文化大學，1982。
- 段玉裁注釋，《段氏說文解字注》，台北市：宏業書局，1973。
- 郎紹君，《中國當代美術理論家文丛 現代中國畫論集》，廣西：廣西美術出版社，1995。
- 孫旗，《現代藝術思潮導論》，台北市：中國美術出版社，1976。
- 袁金塔，《中西繪畫構圖之比較》，台北市：藝風堂出版社，1989。
- 高行健，《論創作》，台北市：聯經出版社，2008。
- 張笑恒，《神秘的龍文化》，北京市：西苑出版社，2007。
- 郭璞、郝懿行著；袁珂譯注，《山海經十八卷》，台北市：台灣古籍，1996。
- 陳篤正，《美育月刊 88》，台北市：國立台灣藝術教育館，1997。

- 陳懷恩，《圖像學－視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果出版，2008。
- 曾肅良著，《意象構成水墨》，台北市：文建會，2004。
- 黃光男，《畫境與化境-繪畫美學與創作》，台北市：典藏藝術家庭，2007。
- 楚戈，《龍史》，台北市：楚戈，2009。
- 楊小濱，《否定的美學：法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，台北市：麥田出版，1995。
- 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。
- 鄔昆如，《西洋百位哲學家》，台北市：東大圖書，1980。
- 蔡清田著，《教育行動研究》，台北市：五南，2000。
- 薄松年，《中國藝術史》，台北市：聯經出版社，2006。
- 龐進，《中國龍文化》，重慶：重慶出版社，2007。
- 龐進，《呼風喚雨八千年—中國龍文化探秘》，成都市：四川教育出版社，1998。
- 羅愿，《爾雅翼卷》二十八，學津，宋代。
- 龐燼，《龍的習俗》，台北市：文津出版社，1989。

二、論文

- 王秀雄，「戰後台灣現代中國水墨畫發的兩大方向之比較研究」，《現代中國水墨學術研討會論文集》，臺灣省立美術館，1994。
- 王源東，《常民文化再現—王源東繪畫創作論述》，翰林出版，2006。
- 林宜靜，《紅塵戀戀—林宜靜繪畫創作論述》，嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，2008。
- 楊仁福，「圓形意象」—楊仁福水墨創作研究論述》，南華大學視覺藝術學系碩士班碩士論文，2010。
- 鄭惠芬，「蒼穹的界限」大地關懷系列—鄭惠芬現代水墨創作理念及解析》，屏東教育大學視覺藝術學系碩士創作論述，2009。
- 賴美而，「幻化·重生」—賴美而水墨創作研究》，南華大學視覺藝術學系碩士班碩士論文，2010。

三、網路資源

司空圖《二十四詩品》：

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!eBPD6kKcGRoAQBlcfqnv.7ZKLg--/article?mid=351>。

道教網路傳道宗：http://www.taoismdata.org/product_info.php?products_id=2631。

錢幣圖片：http://mrmarketofhk.blogspot.com/2010/10/blog-post_04.html。

玉飾圖片：<http://blog.artron.net/space.php?uid=58328&do=blog&id=49433>。

鯉魚圖片：<http://travel.dahangzhou.com/zhejiang/hangzhou/788/>。

書法字跡圖片：

<http://www.2222.idv.tw/photo/TAIPEI%20101%20%E7%85%99%E7%81%AB/%E5%8D%B3%E8%88%88%E6%94%9D%E5%BD%B1%E2%80%A7%E5%8D%B3%E8%88%88%E6%84%9F%E5%8B%95-%E9%AD%85%E5%8A%9B%E7%9A%84%E5%85%89%E5%BD%B1.html>。

圖騰圖片：<http://www.nipic.com/show/3/24/745b8965dea60578.html>。

古畫圖片：http://art.china.cn/huihua/2009-07/23/content_3034861.htm。

河流圖片：<http://www.haotuku.com/fengjing/ziran/xiliuheliu/html/007ag.html>。

羅盤圖片：<http://www.fengshuiluopan.com/baihemingluopan/index.html>。

玉璽圖片：

http://big5.china.com/gate/big5/culture.china.com/zh_cn/history/wenwu/11022845/20100812/16076103.html。

雲霧圖片：

http://travel.china.com/zh_cn/newlvyou/gn/fengguang/11074955/20091127/15715284.html。

管線圖片：<http://www.flickr.com/photos/taiwanwalker/2302645866/>。