

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

美術創作碩士在職專班

碩士論文

Continuing Education Master's Program of Artistic Creation

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

變異社會・寄生與共生-曾新瑩水墨創作論述

Variant Society - Parasitism and Symbiosis

Tseng Hsin - Yin Discussion on

Ink Painting Art Creation

曾新瑩

Tseng Hsin-Yin

指導教授：吳恭瑞 教授

Advisor: Professor Wu, Kung-Jui

中華民國 112 年 6 月

June 2023

謝 誌

時光飛逝，轉眼間三年的研究所生涯即將近尾聲，在行囊滿滿的收穫以及祝福之際，即將畢業了。驀然回首走過這三年，內心此時此刻的心情是充滿無限的感恩和喜悅，感恩我的先生一路默默陪著我、協助我無後顧之憂，讓我沉浸在畫作中找到快樂和成就；還有我的兩位兒子，給予我很大鼓勵，每當我完成一幅畫作即提供觀賞後的感想，提供我最佳思考方向，感謝家人的支持，得以順利完成深刻印象的作品。

本論文能夠順利進行，心中最感謝的就是我的指導老師—吳恭瑞教授，三年來悉心指導，無論是在繪畫上的技巧提點，或是在論文上的苦心指點方向，觀念上的提點，增加了我不少的知識；在精神上的鼓勵支持，恩師總是毫無保留的關懷。恩師潛心學術研究，孜孜不倦，為人處事謙遜。學生有幸追隨恩師求學，不僅在研究態度及方法上啟發獲益良多，畫藝知識的提升，在老師的鼓勵引導下完成學習。再次向恩師致上最崇高的敬意、最誠摯的感激。

在論文口試期間，承蒙口試委員師大美術系莊連東主任還有外校臺灣藝術大學書畫系陳炳宏主任，嚴謹的審閱論文，提供許多寶貴的意見，使我的論文得以更加縝密周全及完整，在此致上最深的謝意。隨著論文的完成，我的研究所讀書生涯即將畫下句點，這一路上要感謝很多學長們的幫助及鼓勵。同時也要感謝學校的老們諄諄的引導，如莊連東老師、李振明老師、程代勒老師、孫翼華老師、華建強老師、吳恭瑞老師，在這三年裡，學習藝術新知，打開了藝術新境界。同時也要感謝研究所全體同學們的互相關懷與協助，為我的研究所生活帶來更多相得益彰的學習效果，添加了美好的回憶。最後，即將完成碩士學業的喜悅，獻給所有關心愛護及鼓勵我的親朋好友們，致上衷心的感激之情，萬分感謝你們。

新瑩謹誌於 2023 年 06 月

摘 要

本論文以「變異的社會—寄生與共生」為主要研究與創作探討。筆者觀察變異的社會是指自古以來，原始部落民族從最簡易的單純生活，展演到複雜的社會結構，產生的原始藝術是源自人類的食衣住行上的生活需求所產生的藝術，此種藝術是原始人類生產活動或生活內容的一個重要部分，但卻創造了具有審美價值的藝術作品。原始部落何以會製造出如此風貌的藝術作品，其動機出發點為何！這些藝術是筆者繪畫創作靈感來源，想更了解人類的起心動念思考目的何在，在這變異社會的行為裡會呈現何種樣貌，借此將觀察到的感想以繪畫表達出來！

本研究分為五大部分：第一章緒論，內容為研究動機、研究內容與研究目的等。第二章為筆者觀察對變異社會的人性反思與大自然的一切生命的寄生、共生現象。第三章透過東西方藝術家作品的象徵性，解讀自我的創作理念與具體的創作技法分析及創作形式表現方法。第四章詮釋筆者作品創作分三系列，分別為（變異社會系列）、（寄生與共生系列）、（大地系列）等，並實踐創作理念並解析作品內涵意義。第五章結論，在繪畫中了解社會的生態環境，強調不論人類社會行為或其他生物的寄生與共生兩者之間與大自然環境的密切互動因果關係。透過筆觸繪畫實踐筆者對自我生命與大自然有更深一層瞭解之間的密切關係。

關鍵字：變異社會 寄生 共生 象徵 感觸和覺知 個人主觀

Abstract

This dissertation focuses on "Variation of Society - Parasitism and Symbiosis" as the main research and creative discussion. The author observes that the mutated society refers to the fact that since ancient times, primitive tribal peoples have evolved from the simplest simple life to complex social structures, and the primitive art produced is derived from the needs of human life in terms of food, clothing, housing and transportation. This kind of art is an important part of primitive human production activities or life content, but it creates works of art with aesthetic value. Why did primitive tribes create such artistic works, and what is their motivation? These arts are the source of inspiration for the author's painting creation. I want to know more about the purpose of human beings' thoughts and thoughts, and what they will look like in the behavior of this mutant society, so as to express the observed feelings through paintings!

This study is divided into five parts: the first chapter is the introduction, the content is the research motivation, research content and research purpose. The second chapter is the author's observation of the human nature reflection of the mutant society and the parasitic and symbiotic phenomena of all life in nature. The third chapter, through the symbolism of the works of Eastern and Western artists, interprets the self-creative concept and specific creative technique analysis and creative form expression methods. The fourth chapter explains that the author's works are divided into three series, which are (mutated society series), (parasitic and symbiotic series), (earth series), etc., and practice the creative concept and analyze the connotation of the works. The conclusion of the fifth chapter is to understand the ecological environment of society in painting, emphasizing the close interactive causal relationship between human social behavior or parasitism and symbiosis of other organisms and the natural environment. Through the practice of brush painting, the author has a deeper understanding of the close relationship between self-life and nature.

Keywords: mutant society, parasitism, symbiosis, symbol, feeling and perception, personal subjectivity.

目 錄

謝 誌	i
摘 要	ii
Abstract	iii
目 錄	iv
表 次	v
圖 次	vi
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	2
第二節 研究內容與範圍	6
第三節 研究方法	9
第四節 名詞釋義	15
第二章 變異中的寄生與共生	17
第一節 變異自然的觀察	17
第二節 藝術在變異社會中的演化	20
第三節 變異社會的人性反思	23
第四節 變異的藝術建立在傳統基礎上	26
第三章 創作理念與形式表現的實踐	29
第一節 東西方藝術家畫作意象與思維探討	30
第二節 水墨繪畫創作之認知	38
第三節 創作形式與技法流程解析	45
第四節 變異時代的繪畫創作歲月	57
第四章 創作作品實踐與內涵解析	61
第一節 變異社會系列	62
第二節 寄生與共生系列	80
第三節 大地系列	98
第四節 作品總清冊	116
第五章 結論	123
參考書目	126

表 次

表 1-2-1：引發論文創作思考的靈光來源表·····	8
表 1-3-1：依主題「寄生」與「共生」相關題材研究·····	12
表 1-3-2：擴散性思考示意表·····	14
表 1-3-3：相關性思考示意表·····	14
表 3-1-1：東西方繪畫藝術的審美意象比較表·····	37
表 3-2-1：圖形形態和繪畫形態對照表·····	41
表 3-2-2：繪畫操作工具及媒材技巧的運用·····	42
表 4-1-1：論文撰寫及創作過程表·····	61
表 4-4-1：作品詳細內容表 ·····	116



圖 次

圖 1-2-1：魯賓的圖地反轉圖	10
圖 1-2-2：設計（反轉圖）	10
圖 1-2-3：俯瞰大潭藻礁沿海外貌	11
圖 1-2-4：藻礁上的螃蟹	11
圖 1-2-5：藏在藻礁多孔縫隙的鰻魚	11
圖 1-2-6：章魚生態（一）	11
圖 1-2-7：章魚生態（二）	11
圖 1-2-8：被汙染的海洋生物	11
圖 1-2-9：浮水印	12
圖 1-2-10：山馬筆刷	12
圖 1-2-11：自動技法	12
圖 2-2-1：文生·梵谷〈耳朵包著繃帶的梵谷〉畫布油彩 60x49cm	21
圖 2-2-2：曾新瑩〈筆者想像自畫像〉71x75cm	21
圖 2-2-3：奈良美智〈朦朧潮濕的一天〉紙本裱褙 72.8x51.5x3cm	21
圖 2-3-1：劉其偉〈獨木舟船首前盾面具〉74x29x13	25
圖 2-3-2：臺灣原住民達悟族拼板舟	25
圖 2-3-3：中國民俗儺面具圖騰	25
圖 2-4-1：劉國松，〈日月相映〉，2013 年，紙本水墨設色，83.2x103.2	27
圖 2-4-2：曾新瑩，〈融蝕的冰原〉局部，2022，複合媒材，95x88cm	27
圖 3-1-1：南北朝時期陶俑，〈東晉帽形髻女俑〉	33
圖 3-1-2：李奧納多·達文西，〈蒙娜麗莎〉，約 1504 年 76.8x53 cm	33
圖 3-1-3：曾新瑩，〈天人合一〉，2022，複合媒材，75x44cm	35
圖 3-1-4：胡克敏，〈臨摹敦煌壁畫－晚唐飛天像〉83.5x59.5cm	35
圖 3-1-5：米開朗基羅，〈創造亞當〉濕壁畫 2.8x5.7m	36
圖 3-3-1：曾新瑩，〈鏡花水月〉局部，2022，複合媒材，145x76cm	46
圖 3-3-2：曾新瑩，〈鏡花水月〉局部，2022，複合媒材，145x76cm	46
圖 3-3-3：曾新瑩，〈鏡花水月〉局部，2022，複合媒材，145x76cm	46
圖 3-3-4：曾新瑩，〈萬念歸寂〉局部，2022，複合媒材，135x70cm	47
圖 3-3-5：曾新瑩，〈萬念歸寂〉局部，2022，複合媒材，135x70cm	47
圖 3-3-6：曾新瑩，〈萬念歸寂〉局部，2022，複合媒材，135x70cm	47

圖 3-3-7：曾新瑩，〈莊周夢蝶〉局部，2022，複合媒材，140x75cm	48
圖 3-3-8：曾新瑩，〈莊周夢蝶〉局部，2022，複合媒材，140x75cm	48
圖 3-3-9：曾新瑩，〈莊周夢蝶〉局部，2022，複合媒材，140x75cm	48
圖 3-3-10：克利，〈窗邊的少女〉，1925 年，紙板，油彩 105x74cm	48
圖 3-3-11：曾新瑩，〈生命共同體〉局部，2022，複合媒材，97x80cm	48
圖 3-3-12：曾新瑩，〈茶壺裡的風暴〉局部，2022，複合媒材，135x70cm	49
圖 3-3-13：達利，〈記憶的永恆〉，1931 年，畫布油彩，24.1x33cm	49
圖 3-3-14：曾新瑩，〈境花水月〉局部，2022，複合媒材，145x75cm	49
圖 3-3-15：台灣原著民〈鄒族武士刀圖騰〉	49
圖 3-3-16：曾新瑩，〈觀想冥思〉局部，2022，複合媒材，70x68cm	49
圖 3-3-17：李義弘，〈跳石海岸〉，水墨設色，褚皮宣紙，199x600cm	49
圖 3-3-18：曾新瑩，〈志同道合〉局部，2022，複合媒材，145x75cm	50
圖 3-3-19：電影〈駭客任務〉，烏賊造形	50
圖 3-3-20：曾新瑩，〈生命共同體〉局部，2022，複合媒材，97x80cm	50
圖 3-3-21：梅杜莎，載自網路	50
圖 3-3-22：曾新瑩，〈烏賊入侵〉局部，2022，複合媒材，69x67cm	51
圖 3-3-23：盟德里安〈紅黃藍的構成〉載自網路	51
圖 3-3-24：克利〈義大利鄉鎮〉，1928 年	51
圖 3-3-25：黃明川，〈巨眼〉，50x60，國立臺灣美術館收藏，2000 年	51
圖 3-3-26：曾新瑩，〈茶壺裡的風暴〉局部，2022，複合媒材，135x70cm	52
圖 3-3-27：曾新瑩，〈茶壺裡的風暴〉局部，2022，複合媒材，135x70cm	52
圖 3-3-28：曾新瑩，〈志同道合〉局部，2022，複合媒材，145x75cm	53
圖 3-3-29：曾新瑩，〈志同道合〉，2022，複合媒材，70x68cm	53
圖 3-3-30：曾新瑩，〈志同道合〉，2022，複合媒材，70x68cm	53
圖 3-3-31：李義弘，〈石門風稜石〉，水墨設色，褚皮宣紙，187x96cm	54
圖 3-3-32：曾新瑩，〈觀想冥思〉，2022，複合媒材，70x68cm	54
圖 3-3-33：曾新瑩，〈與拉圾共舞〉，2022，複合媒材，78x59cm	55
圖 3-3-34：曾新瑩，〈生命的傳承〉，2022，複合媒材，74x93cm	55
圖 3-3-35：曾新瑩，〈破碎家園〉，2022，複合媒材，74x93cm	56
圖 3-3-36：曾新瑩，〈破碎家園〉，2022，複合媒材，74x93cm	56
圖 3-4-1：曾新瑩，仿〈枯木怪石圖〉，2021，複合媒材，52x69cm	59

圖 3-4-2：北宋蘇東坡，〈枯木怪石〉，紙本，26.5x50.5cm	59
圖 3-4-3：陳朝寶，〈雄性動物〉，2011，壓克力畫布，81x100cm	59
圖 4-1-1：曾新瑩，〈萬念歸寂〉，2022，複合媒材，135x70	62
圖 4-1-2：曾新瑩，〈冀望的幸福〉，2022，複合媒材，135x70cm	64
圖 4-1-3：曾新瑩，〈莊周夢蝶〉，2022，複合媒材，135x70cm	68
圖 4-1-4：曾新瑩，〈茶壺裡的風暴〉，2022，複合媒材，140x75cm	70
圖 4-1-5：曾新瑩，〈鏡花水月〉，2022，複合媒材，145x75cm	72
圖 4-1-6：曾新瑩，〈觀想冥思〉，2022，複合媒材，70x68cm	74
圖 4-1-7：曾新瑩，〈志同道合〉局部，2022，複合媒材，145x75cm	76
圖 4-1-8：曾新瑩，〈生命共同體〉，2022，複合媒材，97x80cm	78
圖 4-2-1：曾新瑩，〈烏賊入侵〉，2022，複合媒材，69x67cm	80
圖 4-2-2：曾新瑩，〈生命的傳承〉，2022，複合媒材，74x93cm	82
圖 4-2-3：曾新瑩，〈破碎家園〉，2022，複合媒材，96x80cm	84
圖 4-2-4：曾新瑩，〈山林家園〉，2021，複合媒材，88x66cm	86
圖 4-2-5：曾新瑩，〈山林家園〉局部，2021，複合媒材，88x66cm	88
圖 4-2-6：外形共有的部份圖	88
圖 4-2-7：腎蕨，網路下載	88
圖 4-2-8：曾新瑩，〈山林家園〉局部，2021，複合媒材，88x66cm	89
圖 4-2-9：曾新瑩，〈寄生上流〉，2022，複合媒材，67x65cm	90
圖 4-2-10：曾新瑩，〈與垃圾共舞〉，2022，複合媒材，78x59cm	92
圖 4-2-11：曾新瑩，〈森林炙火〉，2022，複合媒材，65x65cm	94
圖 4-2-12：曾新瑩，〈叢林法則〉，2023，複合媒材，79x71cm	96
圖 4-3-1：曾新瑩，〈高山冰原〉，2022，複合媒材，76x96cm	98
圖 4-3-2：曾新瑩，〈蛻變的岩石〉，2022，複合媒材，90x75cm	100
圖 4-3-3：曾新瑩，〈消失的海岸線〉，2021，複合媒材，63x89cm	102
圖 4-3-4：曾新瑩，〈融蝕的冰原〉局部，2022，複合媒材，95x88cm	104
圖 4-3-5：曾新瑩，〈俯視大洋洲〉，2023，複合媒材，67x70cm	106
圖 4-3-6：曾新瑩，〈洞外世界〉，2022，複合媒材，46x35cm	108
圖 4-3-7：曾新瑩，〈黎明前大地〉，2021，複合媒材，95x88cm	110
圖 4-3-8：曾新瑩，〈籬外的春天〉，2021，複合媒材，63x89cm	112
圖 4-3-9：曾新瑩，〈天人合一〉，2021，複合媒材，75x44cm	114

第一章 緒論

自古以來，大地猶如母親無私地哺育芸芸眾生，不知歷經多少的歲月洗滌，走過無數的天災人禍，大地仍然屹立不搖佇立在我們的腳下，在我們的跟前，和人類緊密地相連共處，讓我們得以溫飽，讓萬物得以滋長生生不息。

土地，是人類最寶貴的財富，是孕育一切生命的基礎，對廣大的農民來說，具有凝重的情節，也是創造財富的來源。筆者以立足於台灣之土地為出發點，以藝術之觀點為題材，賞析台灣的地貌風土人情變動。由於筆者在讀中學時，閱讀到一本有關農村鄉土之人文文化的長篇小說《大地》 作者 賽珍珠

(Pearl .Buck ,1892-1973)¹印象深刻，她描寫對中國大陸這塊瑰麗多樣性的土地，以及豐沛多樣性的文化，以現實主義的手法敏感又同情的筆觸描寫中國社會文化的差異層面。筆者對這塊土地孕育了幾千年的文化，同樣人種產生各種不同民族的文化，每一朝代又有獨自的文化特色。這種文化根深蒂固在傳統思想上，筆者對此傳統文化觀念感觸良深。社會隨著時代變遷，人類的行為也會隨時代思維邏輯觀而改變，舊思潮代代遞嬗，有時因時空斷層消失不見，又有時因為天時地利而蓬勃發展，文化底孕在更好的環境生態而生存下來，就像種子在這塊土地上遇到適時的氣候、陽光、雨水而萌芽茁壯。賡續優質的文化傳承發展。

現今由於交通、資訊全球化，周遭區域局勢的變化牽動了每個人的生活，改變生活習慣，與日常運作息息相關，因此筆者想以彩墨大地四季變化中的生物，榮枯與共，海洋的藻礁生態，以及人類與大地的生命律動的感悟，與藝術意象連結，利用彩筆轉化成藝術。表達個人內在心源思維對大地的敬重和感恩，對一切的生命與予尊重和愛護，深惡痛絕為私利對環境的破壞，將用彩筆實踐描述反思大自然的變異狀況。

¹ 賽珍珠著，彭玲嫻譯，《大地》三部曲，臺北市：時報文化，2017年9月，第一部。

第一節 研究動機與目的

一、 研究動機

在現代高度工業社會中，對於人性內在的真實需求，受制於科學、技術、組織和管理等複雜的箝制，人性溫暖的一面也逐漸喪失，人類無法滿足內在心靈感動性的追求和對事物的真實性而失去信任，只徒留外在不自然的虛假幻象。但除去外在人為的法條制約，人性內在真誠柔軟本質仍然是潛藏存在的，大有人嚮往追求內在精神性上的藝術表達，以創作滿足自我內在價值、以藝術探究內在心靈虛空的境界，探索一切事務的真實性原本動機。

筆者了解中國社會過去二百多年自晚清以來，中國文化的變異，經過了極大的政治動盪和衝擊，受到西潮外來文化的洗禮，學生的五四運動，從傳統舊社會的規約束縛中，百姓意識到民族的自覺可貴，從皇族霸權朝代開始改革走向新時代方向。過去中國傳統繪畫都以文人畫的觀點以抒發個人的感情為出發點，經過西方傳教士傳播的福音，以及西方美術審美觀，中國社會開始接受西方的思潮。逐漸影響中國繪畫藝術的概念，技法上接受西方重視的素描和透視，審美觀和色彩藝術多層次的變化。這和傳統文人畫一向以有古意、含蓄、深奧哲理有很大的區別。尤以現在的中國大陸快速崛起，促使書畫創作快速朝向多元發展，或是以商業產品的設計繪畫，及其他社會不同功能需求而發展出不同的繪畫，這是中國從原有的文人體系逐漸走向變異的多元文化社會，藝術面貌融合西方繪畫，與西方藝術的觀賞點接軌、藝術走向普及化大眾化。

筆者察覺到當下的藝術趨向，每每藝術界辦理大型博覽展覽會，展出的作品，皆是油彩畫或是動漫式的卡通畫，以前優質的人物素描造形畫被極端變形或誇張表情、身軀扭曲的造型取代。這是當下藝術時尚共同性流行的藝術文化驅勢，卡漫

式取代傳統水墨。亦可說是新一輩的藝術工作者文化創新潮流走向。然而筆者觀察到傳統水墨畫，能看到早期的古典畫風，精典藝術卻寥寥無幾，是否意味已經沒落，反而是設色艷麗、造形怪異的藝術充斥市場。這是不是反映一般人對色彩審美感和扭曲變形的繪畫有所喜愛，當然色彩的形式也是一種文化的表現，不論從民間藝術或宗教、科學各種不同的民族的觀點，來討論藝術造型形式或藝術的色調彩度，都喻意人們的視覺美感有移情催化心理狀態或對生命的自然演化有不同的角度審美，筆者期許能在此論文中深入觀察了解去探討。

二、 研究目的

「美術」一詞亦可稱造型藝術、視覺藝術、空間藝術，主要指以直觀形態訴諸人的視覺的空間藝術。18世紀中葉在歐洲才正式始用這一術語，原意指無功利目的的，具有美學意味和美的價值及諸種藝術的創造。²

藝術是人類追求「美」的創作統稱，是多元性的。中國人以毛筆、墨為首要的創作工具。書法和繪畫有其傳神令人喜愛之處，難以言語、文字詮釋之。筆者稍早之前對於書畫僅止於觀賞。特別喜愛宋、元、明的山水名家畫作，尤其以荊浩、關仝、董源、巨然皆為當時畫界巨擘，為中國山水畫發展史中的重要代表人物。同時更甚愛清之花鳥畫，如惲壽平的淡彩折枝花、水墨花卉，觸動筆者認識亮麗生動的各種花卉生態。想習畫的念頭不斷湧上心頭，已蹉跎過五十虛度光陰，要待何時才能實現夢想！

筆者之前所習之技法為傳統技法，如花鳥以大寫意入筆，山水畫以傳統皴法基本筆法入畫，但進入台藝大、師大就讀後，接觸新的視覺思維，體認到必須從

² 張道一主編，《中國民間美術辭典》，南京：江蘇美術出版社，2001年1月，頁2。

傳統樣貌轉化不同風格形式語言，新的構圖，尋找合宜的媒材，嘗試突破改變，以豐富繪畫的創作語言表情，建構個人風格樣貌。

藝術創作的來源來自生活經歷，因此人生的經歷成為藝術創作的主軸來源。從創作中找到心靈的捕手認識自己、了解自己人生價值所在，更加看清一切事務的真相，明白心中潛意識憧憬的夢境，投射在現實生活中，清楚人生真諦為何！

藝術創作的研究目的有：

（一）精神上的滿足：

人的需求一方面是「唯物」的滿足，另一種是「精神性」的滿足。「唯物」是從人的物質生活中分析說明人的外在藝術活動，但是「精神性」的滿足不能由外在的物質來取代，必須由內在的心靈去感受體會藝術美的存在，提升自我藝術修養的自主性，拓展自我藝術的視野，以創作的實現得以滿足精神性的滿足。

（二）消弭內在的焦慮：

藝術家有超現實的想像力和幻想力，創作與真實世界是對立、相違背的，為表達內在的慾望是否能達成，精神上處於一種焦慮，迫使自我偏執在禁鬱的精神狀態。也因此藝術創作的衝動以及內容，發自內在的「自我主觀」意識強烈，透過繪畫的過程，得以解放情緒上的焦慮。馬爾庫賽（1898-1979）曾指出：「有一種工作確實能提供高度的內心滿足，這種工作令人愉快的。藝術工作似乎產生於一種非壓抑性的本能，並且有一種非壓抑性目標。」³ 藝術因具有超越現實，有擺脫壓抑內在焦慮的功能，迫使藝術工作者在現實主義中超脫自我，在畫作中悠遊而感到愉悅。

³ 轉引自王才勇，《現代審美哲學》法蘭克福學派美學論述，台北市：書林出版，2000年11月，頁156。

（三）在「變異社會」中的自我內在需求：

在變異的社會不斷進化中，人為何要藝術創作，以愛美是人的基本天性，無不想裝飾打扮自己，其目的都是想受到被讚美或是個人對審美的驅動要求。例如原始部落原著民為滿足巫術禮儀而製作出不同造形面具，運用模仿動物的造形或動作或塗繪身體，其目的是傳遞宗教信仰思維模式外，另一目的是使觀者感受這儀式造形是神聖與莊嚴的，具有宗教教化目的。從藝術美的觀點看這種美亦能取悅他人的視覺並讚嘆技巧與心思傑出之精湛藝術作品，滿足個人內在根源的心靈慰藉，這是屬於生理與心理上的匱乏滿足感，以彌補自身不足的缺陷，達到原始社會族人走向審美的趨向。同時筆者觀察到，除了人類以外，在動物世界裡求偶時，也會利用裝飾或舞蹈、聲音達到吸引對象物的眼光，做為彼此溝通情誼的技倆，這也是一種大自然反射生存循環動作，總括這種行為動作是一種自然創作形為，皆為內在的自我需求，成為藝術之美。



第二節 研究內容與範圍

筆者想透過畫筆，將這塊土地上不論是人類也好，還是生長在地上或海洋中的生物，他們各自都有生命的延續使命，將自己對生命的感觸描繪出來！細分大地、海洋，人類與大自然的寄生與共生來探討。

一、 研究內容

（一）人與社會群體關係

早期社會的結構，人是單純的、重情感的，是合諧的。後因社會結構改變，產生利益關係，人與人之間、國與國之間互不信任相互猜忌、隔閡、冷漠，並產生霸凌的行為，人心的黑暗與光明只一線之隔。筆者觀想我們的社會裡不也有此種現象，不僅僅依附別人才能生存，甚且用詐欺手法吸取別人的血汗，例如近年來黑社會的討債集團，不擇手段侵犯他人的生命財產來滋養茁壯自己。甚且周邊鄰國以霸權略奪他國之土地，不惜發動戰爭造成塗炭生靈，整個國際社會動盪不安。筆者看此訊息，深感歷代君王只重視個人的豐功志業，對生靈不尊重，實令人嘆息！

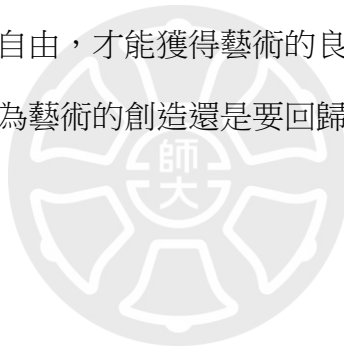
（二）大自然的寄生與共生現象

筆者觀察陸面上有多樣性植物的生態，如石頭上的苔癭，樹上的鳥巢，藤蔓植物的攀附成長為吸取陽光會纏繞倚讓，這些生物是彼此間互相共生互相依存關係，表面上看似自然良善成長，但仔細觀察也是彼互相競爭也負勢競上，這種情

形就如大自然生態〈寄生〉與〈共生〉的正負面，雷同人類對大自然的環境過度迫害與擷取侵略行為，大自然也會反撲，所產生之社會現象。這是筆者思考創作之題材線索，追求大自然最原始的面貌。

（三）視覺創作的變革

筆者創作概念以西方觀念變革傳統繪畫，創作想像靈光來自大自然的觀察覺知。早期藝術的創作是受限君王指定議題，沒有個人自由揮灑的空間。如今由君權主義走向民主自由，開始重視個人主義，產生各種藝術學理派學說。十九世紀的高更（1848-1903）他原是印象派代表人物，但是他後來覺知藝術是一種抽象的，何以能如印象派的理論，鎖定的光和影來詮釋藝術畫作，藝術創作是畫者的個人主觀意識，真正的心靈自由，才能獲得藝術的良性發展。觀賞者也許認同但也許另有見解。總之，他認為藝術的創造還是要回歸到原始性的精神，才符合自然的原則。



二、 研究範圍

創作內容提到大自然森林釋放的芬多精空氣帶給人體健康的自然療癒和舒緩情緒，但也因為人為的迫害造成這整個地球氣候變遷，空氣惡性循環無法替人類製造好的氧氣的來源，須要植栽更多的植物樹種，因人類所需的氧氣與大自然森林所需的二氧化碳互有交替互補共生的價值存在，不能短視近期經濟利益，大肆砍伐森林，森林的火災，以及大量石化燃料的燃燒，造成地球氣候變異，這與我們每個人的生活息息相關，就如近年台灣中南部因缺水的影響而造成乾旱，農作枯竭，水庫乾涸，土地龜裂等……這些議題皆為筆者平日觀察對自然界生態有所感悟想表達的題材。

本論文的創作，除了以大地與自然界的寄生與共生變異社會現象為題材外，並以藝術的觀點探索變異社會人性的寄生與共生樣貌，探索社會中一般人的行為舉止原始動機，利用不同的媒材和技法，以超現實主義之手法表達變異的藝術形式內容。同時創作的觸感來至下列（表格 1-2-1）中的六個圓圈，是筆者對大自然或事物的直覺感應認知，引發觸動內在的思考，根據自己的經歷而聯想到另一種創造衍伸性的思維，轉瞬間出現在腦海之際的畫面，做為藝術工作的靈感啟發，以藝術繆思聯想作為創作的靈感來源。因此，創作的靈光來源來至平時的敏銳觀察、多思考、多學習、在閱讀中得到啟發等等經驗，這些靈感通常會稍縱即逝，筆者須隨時將靈光乍現隨時記錄當下一霎那想法，這是筆者藝術創作的靈光來源！

（表 1-2-1）引發論文創作思考的靈光來源表



第三節 研究方法

無可諱言，時代科技的進步，帶給人們生活更多便利與文明，拓展了藝術寬廣視野，對人或對事物看法，會有多元不同藝術觀點想法和豐富的文化差異。但不論其各學派、各理論畫派終究有其淵源傳統，畫風特色如何，筆者認為應多了解其源流歷史及探討風格如何形成，變革過程。

筆者創作形式不拘現代或傳統方式表達，結合西方着種的素描、寫生繪畫，並以哲學性的思考繪畫的藝術內涵，外在大環境的變動，與筆者切身生活習習相關問題作為題材，加上各種不同媒材及技法的使用，把藝術的觸角視野擴展到最廣闊的領域，讓媒材創作有更多樣創新現代之感。



一、 研究方法：

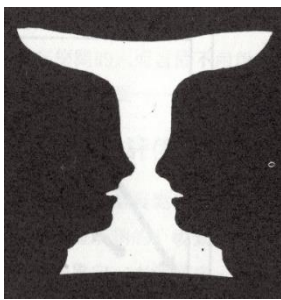
(一) 文獻分析：

根據筆者的創作思路，觀察人類社會行為都在尋找不容易獲得的東西，努力的去爭取或對社會有所不滿的反社會行為。而藝術家會把這種不能達到的願望或者是幻想，借由藝術創作從中得到補償，因此藝術的創作與現實生活是脫離的不相關。筆者以本論文第二章第一節討論社會的變異，自然的觀察，人性反思的研討。康德（Immanuel Kant 1724-1804）曾以人的「反社會的社會性」來說明。他說：「人需要和平，但大自然更知道人需要什麼樣的本質：它需要鬥爭。」⁴佛洛伊德也認為，「藝術家因無法控制他的反社會慾望而造成了對世界的異化，藝術

⁴ 阿諾德·豪澤爾著、居延安編譯，《藝術社會學》，臺北市：雅典出版社，1990年7月，頁76。

家就在不真實的藝術領域」⁵。筆者創作品中的〈萬念歸寂〉即有淺意識表達人為了營生，產生無限多的慾望和煩惱，必須透過博鬥得到所需，來滿足自己在社會生存價值地位。筆者以藝術創作印證康德所言的事實，以藝術歷史的範疇論述個人認知與社會形式與內容。

(二) 圖像分析：

 <p>圖 1-2-1 魯賓的圖地反轉圖</p>	<p>根據的魯賓杯的圖地反轉圖⁶，產生強烈的視覺印象，明暗界線分明，遠視形狀是相對面的兩人側臉。筆者運用此圖導入第四章第一節創作品〈茶壺裡的風暴〉，畫中的人臉與茶壺引用反轉圖形原理繪製而成。</p>
 <p>圖 1-2-2 設計（反轉圖）</p>	<p>圖地反轉圖給予觀眾及不安定感覺，然而也能收到由於反轉而起之動感，引起觀眾注意而產生畫面上之趣味。⁷ 運用此圖原理繪製作品十一的建築空間感，隨著空間變化，有現代設計感。</p>

⁵ 阿諾德·豪澤爾著、居延安編譯，《藝術社會學》，臺北市：雅典出版社，1990年7月，頁6。

⁶ 王秀雄，《美術心理學》創造·視覺與造形心裡，臺北市：北市美術館，1991年11月，頁127。

⁷ 王秀雄，《美術心理學》創造·視覺與造形心裡，臺北市：北市美術館，1991年11月，頁157。

(三) 觀察紀錄：



圖 1-2-3 俯瞰大潭藻礁沿海外貌



圖 1-2-4 藻礁上的螃蟹



圖 1-2-5 藏在藻礁多孔縫隙的鰻魚



圖 1-2-6 章魚生態（一）

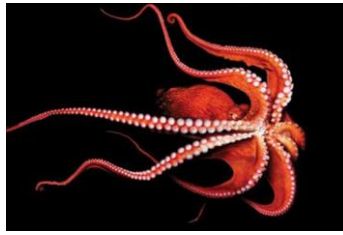


圖 1-2-7 章魚生態（二）



圖 1-2-8 被污染的海洋及生物⁸

大潭藻礁是全台規模最大且最完整的礁體，據海洋保育署資料，至少有 7600 年歷史，給桃園當地沿岸潮間帶來豐富漁蝦蟹類，同時也為候鳥聚集食物的補給休憩區域，成為另一種人文幽閒的環境景觀，也常是藝術文人墨客喜愛創作發想之地，透過大自然生態與環境為創作取景來源。產生人與自然的藝術合諧美。

⁸ 被污染的海洋及生物-海洋生態圖片。

網路下載：

<https://www.tatlerasia.com/the-scene/people-parties/how-we-can-reduce-plastic-waste>

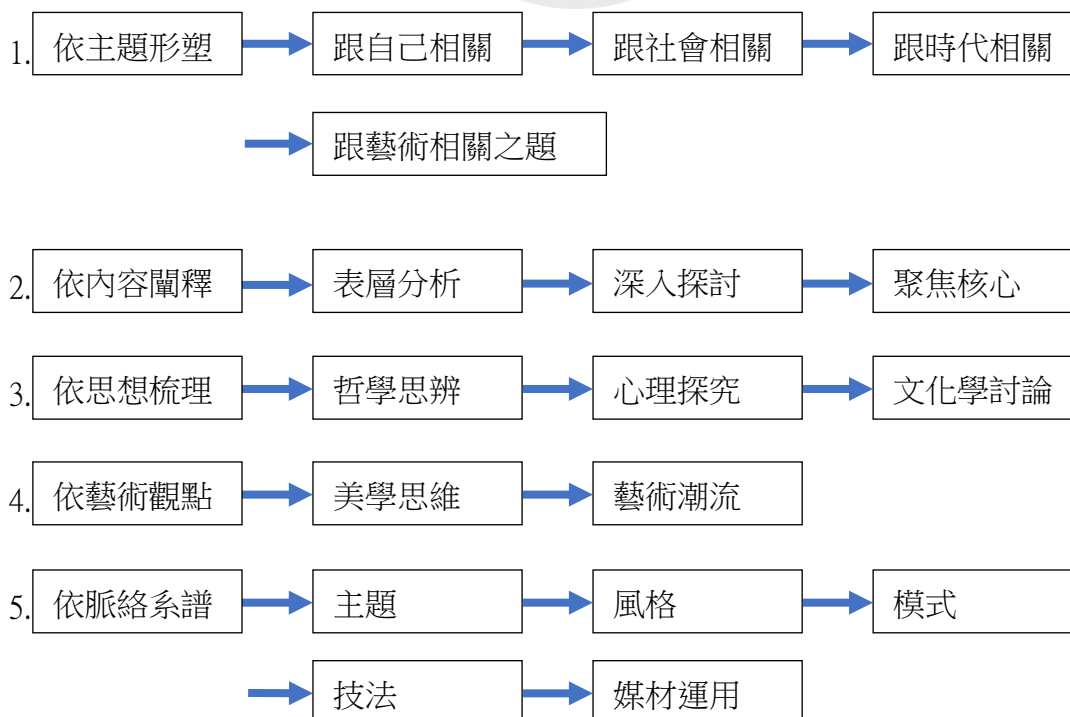
<https://www.nhm.ac.uk/wpy/gallery/2010-turtle-in-trouble>

(2023/3/28 網路瀏覽)

(四) 創作實驗：

 <p>圖 1-2-9 浮水印</p>	 <p>圖 1-2-10 山馬筆刷</p>	 <p>圖 1-2-11 自動技法</p>
<p>利用彩雲染料注入清水盆中，染料飄浮水面產生各種不同造形，將紙張、布等置入水中覆蓋水面後，隨即輕輕取出待乾，即完成。</p>	<p>利用山馬筆沾墨，將筆鋒前端叉開，依自己想要的造形做出形狀，可方形、圓形或不規則等，具有流動之感。</p>	<p>利用水干礦物顏料，將顏料加入膠水調和，潑灑壓克力板上，噴壺將顏料噴開，隨壓克力板上下左右搖動，做出想要的造形。</p>

(表 1-3-1) 依主題「寄生」與「共生」相關題材研究



二、 創作流程與步驟：

(一) 依主題須求蒐集相關資料，或至戶外攝影拍照，並做微觀處理；或至網路查尋繪畫相關圖片做參考；或至圖書館尋找資訊共依據。

(二) 運用粗、中、細、較黑或較淡等線效果表現來思考畫面須求增加律動感。

(三) 運用拓印或轉印方法、自動技法、新媒材工具的開發，開創有新意的面。

(四) 筆觸從工中帶寫，或寫中帶工，掌握筆趣、墨韻、意境；或利用不同的紙張特性，做出層次不同的效果。

(五) 利用自動技法，找出適合對應性的題材，做可控制性的題材發揮。

(六) 從不同媒材實驗操作到形式的選擇，做整體性的創作技巧分析、創作意義、理念與模式的思考。

(七) 運用原有筆法，轉換新意的筆法，從中汲取產生新法的技法創意。創造不同屬性主題，實驗開發另一種風貌體裁，並加強明暗、材質、或色彩強弱對比，可增加另一種不同風格選擇。

(八) 思考作品未來發展面向，做有系統創作分類。並將手寫圖與發想圖做系列記錄並保存，以備將來隨時可做參考之用。

(九) 運用科技的發達，例如攝影、錄影技巧可以表現對象物有延伸至圖像視角之外，將畫面的邊界成為構圖上發揮的一部分。

(十) 畫作經過一段時間後，再將畫作拿出觀看，耐看程度是否經得起時間的考驗，自我揭示做判斷。不足之處，再添補修飾。

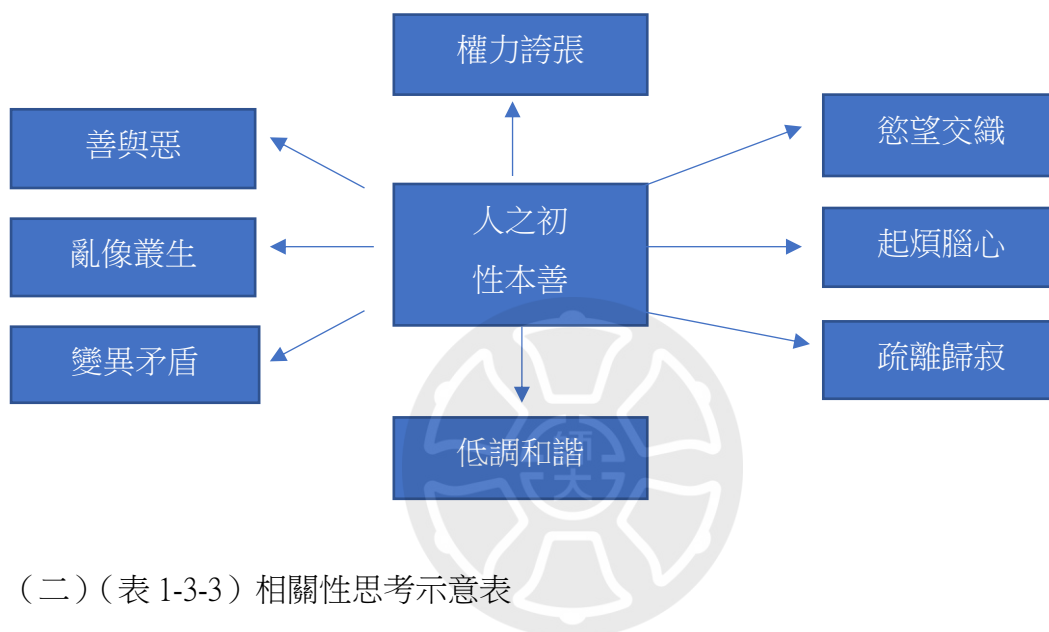
(十一) 筆者使用的紙張有無礬宣紙、京和紙、雙宣紙、褚皮紙等，以不同的紙結合不同屬性的顏料，繪出不同效果的實驗。

(十二) 根據創作主題進行細微觀察，以像機拍攝表達的物象，嘗試體驗觀察後

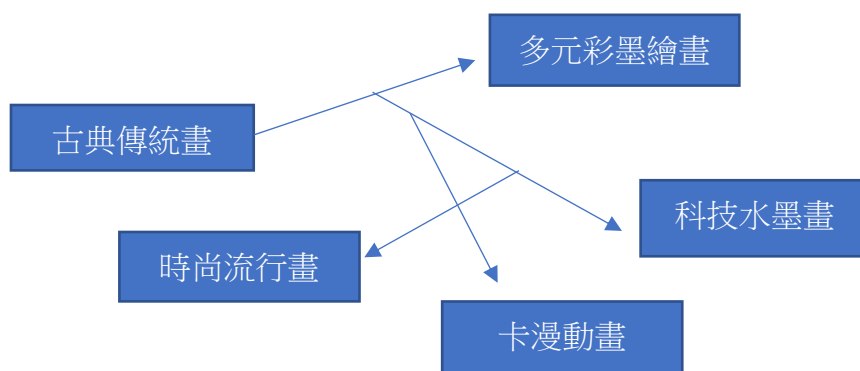
做判斷處理；或上網查詢相關資訊，並參考其他藝術家處理畫面之經驗作參考。

三、 系統化的思考：

(一) (表 1-3-2) 擴散性思考示意表



(二) (表 1-3-3) 相關性思考示意表



以上之技法承繼傳統的水墨精神，皆取材與實際生活相關接觸之事物，表達筆者個人的繪畫認知與覺知，以擬人化表達心中想法，並使觀賞者能了解、且欣賞畫中意涵，以表達繪畫藝術的目的。

第四節 名詞釋義

筆者觀察寄生與共生的現象皆存在於大自然界，大自然界涵蓋的範圍不只是人類、動植物、海洋生物，為求生存彼此都有此種共同的寄生與共生行為模式。

（一）寄生（parasitism）

所謂「寄生」：依靠別人生活，依靠他物生存。指一種生物依附在其他生物體中，取得養分，求得生存。⁹ 例如疫情時代的病毒寄生在人體，依附在器官裡茁壯長大，造成人體生命被侵害而殞命。這是病毒寄生的一種現象。

（二）共生（symbiosis）

所謂共生為生物學名詞。兩種或兩種以上的生物，生活在一起，叫共生。有互利共生與片利共生。前者為雙方可以獲益，後者則指一方受益，而另一方為蒙其害的共生法。¹⁰ 例如小丑魚與海葵的共生，小丑魚可以協助清潔海葵並趕走海葵的掠食者，也可躲在海葵內部得到保護，這是小丑魚和海葵的互利共生。

（三）圖騰

所謂「圖騰」一詞出自北美阿爾衮琴部落（Algonkins）奧吉布瓦（Ojibwa）語。圖騰一般指存在圖騰信仰的群體或個人賴以維繫人與生物、自然之間一種特定關係的某標誌物，可以是動、植物，也可以是無生物。有的學者也將「圖騰」一詞與「圖騰崇拜」、「圖騰信仰」通用，指一種信仰與習俗體系。¹¹

⁹ 國語辭典編輯委員會著，《辭海》，台南市：上友出版社，2014年7月，頁253。

¹⁰ 劉振強，《大辭典》（上），台北市：三民書局，1985年8月，頁405。

¹¹ 張道一主編，《中國民間美術辭典》，南京市：江蘇美術出版社，2001年1月，頁11。

（四）變異社會

所謂變異是指「自然界的災變、怪異。指不正常的事。」變異社會是隨著社會發展及歷史的演變，人類的表達行為模式、生活方式也隨著社會需求的發展，產生地域、階層、行業、性別、年齡和功能等方面而產生變異。¹²

（五）象徵主義（symbolism）

亦稱「象徵派」，現代西方文藝流派之一，起於 19 世紀中葉法國詩歌領域，20 世紀 20-30 年代達到鼎盛，影響遍及歐美及各藝術門類。19 世紀中期至第一次世界大戰為前期象徵主義。20-40 年代為後期象徵主義。¹³ 以有形的事物表現無形的主觀。¹⁴ 象徵主義是繼浪漫主義、現實主義、自然主義之後興起的一個詩歌流派，注重表現個人情感，描寫的大多是個人內心的隱密。¹⁵

例如筆者以章魚之形象為象徵，透過章魚為論述表達內在心情與外在環境對變異社會的寄生與共生現象、或對複雜微妙的自然界的憧憬喜愛、或自身的經驗、無法陳述的秘密，通過章魚的肢體觸手作象徵表達，以藝術創作詮釋內涵。

（六）個人主觀

個人主觀定義：「1. 以個人的利益為前提的主義。2. 或以崇尚個人自由，尊重個性的主義。」¹⁶ 主觀的相反詞是客觀的，大多數人認為科學是較為客觀的，因為科學必須要有大數據的根據作判定，才能成立公正的論斷。相反「藝術」是較為主觀的，以個人的情感出發點，來判定社會的基本價值，帶有個人的情緒、成見及喜好成分，所以較屬於個人主觀的意識。

¹² 劉振強，《大辭典》（下），台北市：三民書局，1985 年 8 月，頁 4507。

¹³ 朱立元主編，《美學大辭典》，上海市：上海辭書出版社，2010 年 1 月，頁 801。

¹⁴ 雷飛鴻，《新辭海》，台北市：三民書局，2004 年 6 月，頁 966。

¹⁵ 朱剛著，《20 世紀西方文藝批評理論》，臺北縣：揚智文化事業，2009 年 3 月，頁 39。

¹⁶ 雷飛鴻，《新辭海》，台北市：三民書局，2004 年 6 月，頁 75。

第二章 變異中的寄生與共生

本論文研究的是變異社會的「寄生」與「共生」問題。所謂「寄生」與「共生」一詞的定義，「寄生」是指在生物學用語，是指一種生物依附在其他生物體中，取得養分，求生存；或是依靠別人生活，依靠他物生存。「共生」在英文或是希臘文是共同和生活，對兩者而言是互生互利，或是其中一方得利，另一方也不會受害。這是指在植物在自然界生長的一般情況。但站在藝術觀點上，不管寄生或共生也好，以筆者思考之角度必以大自然環境如何永續共同互利生存為探究，人與大自然的關係；人類行為對環境破壞影響的思考，但也看到人類對大自然良善美好的一面互生共利。

第一節 變異自然的觀察

早期原始藝術的作品，是為了生活需求勞動有目的而做，由生產勞動逐漸孕育成藝術，或是藝術專為效勞皇室貴族目的而為，不管外觀或內在並沒有刻意的追求藝術審美觀，純粹的就是為生活應用生產實用的工藝品或為宣達宗教旨意。例如從早期出土的彩陶繪畫開始就已有對稱、形體、線性概念。這個習俗技藝延續至日後，成為藝術傳承的傳統也可以說是純藝術、原始藝術，已具有社會性、文化性、民俗性、精神代表性的功能。藝術的實用性與審美觀與每個人日常生活習習相關，透過藝術教育增長精神內涵孕育增長思想，以及心靈需求的探索，讓藝術進入人們的生活中陶冶性情，使藝術昇華為每個人生活中不可或缺的一部分，以達到社會群體的共同文化素養提昇，化暴戾粗獷為祥和之氣，造福社會和諧福祉。

對於中國繪畫的風格一向講求淡雅、意境深遠。何謂意境，李可染曾說：

「意境是藝術的靈魂，是客觀事物精粹的集中，加上人的思想感情的陶鑄，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。」¹⁷ 尤以文人畫的傳統，大至趨於寫意化，寫意畫約始於北宋，至元代為極盛時期。長期以來文人畫的思想、品德都界定在「志於道，據於德，依於仁，游於藝」¹⁸ 儒家風範的思維中，這些文人、士大夫都是飽學之士，認為詩、書、畫是文人生涯寄意最高的境界，且認為「以畫為業則屬下等賤業」避之唯恐不及。故文人作畫只能說是只為舒發性靈、解胸中之「逸氣」¹⁹，陶冶性情而作，標舉士氣、逸品，締造意境，無不以筆墨遊戲為主（亦即所謂游於藝）。此種早期思維的文藝，反映出中國社會的意識形態的繪畫，綿延不斷深深影響歷代文人思想仍停留在傳統繪畫框架裡。

中國的繪畫，發展至元代，各種體制形式大致皆俱全。筆者認為每一朝代各有其出眾的書畫家代表，他們除了承襲前朝之技藝墨法外，定然有突破前人之前衛章法，方能樹立起各人獨特風格之特色，顯現不同的藝術形式格調。中國人認為，「書如其人，詩如其人，畫亦如其人」。由畫中可觀藝術家的品德高下。因為藝術作品格調高低，決定於藝術家的思想和人格。同樣題材不同畫家筆下，就有不同的作品風貌形式，形成一方流派或是代表當時社會時尚的繪畫風潮。

因此，中國水墨畫發展至今，從歷朝承先啟後的傳統水墨藝術至現今反思改革，為創新時代的現代藝術，此二種不同時空價值觀的藝術出發點表面看似相違背的，即便是當今藝術界大力提倡水墨畫創新現代化形式，但截至目前水墨的基本架構上仍然不脫傳統水墨精神為範疇，其二者差異性，以筆者認為現代水墨是在媒材與技法上的突破使用，使中國水墨畫的面貌與視覺形式因而有所改變。傳

¹⁷ 李可染著，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書公司，1985年10月，頁7。

¹⁸ 教育部，《論語·述而篇》，釋義：以道為志向，以德為根據，行為處事以仁為依據。
網路瀏覽：

<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=150137&la=0&powerMode=0>（2023/01/17 瀏覽）

¹⁹ 朱立元主編，《美學大辭典》，上海市：上海辭書出版社，2010年1月，頁248。

統水墨與現代水墨二者雖然面貌不斷嬗變演進，但以藝術價值觀、審美觀的出發點，傳統水墨與現代水墨都互為因果相生，傳統水墨中要有現代的思維及創新筆法；現代水墨中仍要有傳統水墨的傳承筆墨新韻。因此筆者的創作實踐要從前人畫中經驗汲古創新、且隨時代題材議題的發揮運用變化，傳統水墨不致走進死胡同，能締造新蹊徑，才能肩負起中國水墨東方藝術的精神。



第二節 藝術在變異社會中的演化

本論文的變異社會，「寄生」與「共生」在藝術上的表現形態，每一個時代的流行畫風，當然有其當時時代的精神特質和風格定義，其藝術價值、審美觀點不斷向前演化。就如文人畫，從北宋蘇東坡、米芾以來，畫重「意氣」，「不在於形似」重在寫其「神態」。歷經元、明、清各朝代士人仍以其精神為主流。直到晚清受西方文化入侵，文人畫受社會結構的轉變，促使文人畫轉趨為平民多元化，士人逐漸走出宮廷院畫，民間的繪畫藝術開始受到重視，整個中國藝術環境大改變，藝術蓋念由宮廷傳統水墨技法轉人民間普及大眾化，外來傳入的西式美術教育概念，逐漸被接受西方的素描、油畫等技法，使藝術創作樣貌更加豐富多樣化。

但在現代高度工業社會中，環境變的較複雜化，因為工業化速求有戰鬥力的資本主義形成，對於人性內在心靈真實需求，人性純真的一面也逐漸喪失，在現實的世界藝術審美已不是單一而已。人類無法滿足內在情感心靈需求，對祈求感動性和真實性的內在純粹藝術審美價值，無法滿足人們的精神感官需要。但除非外在人為的法條制約，思想受到禁錮（例如共產社會，沒有言論自由，更遑論藝術表白），創作的泉源被受限已枯竭。人性的內在柔軟樸實淳厚本質，真誠實在性仍然是潛藏存在的，嚮往追求內在精神性上的藝術，隨著社會進步發展，藝術創作創新等同於社會進化的原動力，從而可以創造出更多樣性更深入、更自由的藝術。

「美」可以存在於任何環境與空間，只要我們張開矇昧的心眼去發現，便可處處看到美麗的東西。但在實際的現實生活中，我們常會被一些事物干擾，此時能以客觀的態度，把不相關的事物移開，跳脫環境，會產生另一種的思考角度出現，嶄現不同的意象境界美感。因此，繪畫藝術一方面可以使人從實際的生活牽絆中解放出來，沉澱思考看見事務的本質；從不同方向賦於欣賞、了解藝術的面

貌本質。法國心理學家德拉庫羅瓦 Delacroix (1798-1863) 在他的《藝術心理學》說：「藝術家如果要描寫自己切身的情感，須先把它外射出來，他須變成一個自己的模仿者。」²⁰ 人不但移情於物，會在不知不覺中吸收物的形態，有模仿的舉動，這是源自內心的覺知，產生愉悅的內在聯想，衝擊引發對物的形象模仿。



圖 2-2-1 文生·梵谷
〈耳朵包著繃帶的梵谷〉
畫布油彩 60x49cm 1889



圖 2-2-2 曾新瑩
〈筆者想像自畫像〉
複合媒材 71x75cm 2023



圖 2-2-3 奈良美智
〈朦朧潮濕的一天〉
紙本 72.8x51.5x3cm 2021

(圖 2-2-1) 梵谷包著繃帶的自畫像，在他那個時代被視為瘋子，割耳的畫像象徵外在世界的殘酷，吞食他的尊嚴，讓他極度失望與挫折，無法得到這個變異社會的肯定，走向自殘人生。(圖 2-2-2) 筆者的自畫像，想像變異成貓女，貓的撒嬌可愛，人人歡喜，但也有潑辣的個性，尚於觀顏察色，筆者嚮往貓的靈巧神秘有野性及溫柔特性，借之譬喻內心憧憬變異的想法。(圖 2-2-3) 奈良美智的畫作，反應日本戰後藝術家們的共同經歷，受到西方流行文化的影響，走向普普藝術風不拘一格，融合日本的視覺傳統和西方文化結合，成為日本當前最具影響力作品。

以上三幅畫作皆在不同時空，都各自有不同環境、條件下產生的藝術作品，代表著藝術作品因天時、地利、人和的關係，在不同的時代背景有其時代的藝術

²⁰ 轉引自朱光潛著，《文藝心理學》，臺北市：五南出版社，2020年11月，頁20。

流行文化時尚，雖過程各有不同的文化，筆者認為藝術家的作品風格隨著當時社會的文化思想和喜愛，以及社會的接受度為創作的一種趨向。但不管當時藝術的流行或是流行藝術，藝術家的創作者皆有超乎想像的熱情，跳脫一般常規模式依自己的想像方式創作表達。最後畫作會被世人肯定，就有其藝術價值。這在變異社會的藝術展演過程裡，通常藝術價值的存在皆與一般人們的日常生活或社會文化習習相關受其影響，並且牽涉了某些特定的人群在不同時空背景下，對藝術的審美經驗的特定追求，形成藝術文化的流行型態與藝術形式內容的特色。彼此皆具有密切的相互與共聯繫關係。

依筆者的認知，藝術的日益發展，歷經多年歷史更迭換代，時間的推移從傳統技法的藝術觀點展演到今日的現代藝術。在藝術的長河裡，雖不可回溯到過去，但藝術美學觀點也不能放棄傳統水墨的基本軌跡發展。筆者認為在變異社會的藝術審美上沒有創新想法的開發，或是掌握時代藝術的變異創意，顯然是和這個時代脫節落後不足取的。



第三節 變異社會的人性反思

人性是複雜的，藝術作品來自生命的體驗，而生命的過程融入到作品的語境中，成為作品結構的一部分，人生與藝術的界限變得很模糊，讓人產生無限更豐富的聯想，觸發思考，這也是變異社會的人性特點。每一個人的一生成為一種持續性、獨立性的藝術，以自己的人生去閱讀自己的藝術作品，在意義上對生命有某種的認知和了解，藝術在變異的社會帶給我們更多的啟發和創造繁衍。當面對世界時，閱讀自己人生藝術作品，更拓展我們的生命寬度和智慧。

近來因氣候極端變遷，溫度上升，使海洋中的島嶼礁石藻類生物白熱化而死亡，這些珊瑚與藻礁的屬性雖不同，但它們的成長環境是良善的相互依存關係，甚至提供魚貝類生物的永續生存存活空間。因此藻礁面臨的死亡會造成無法繼續提供魚貝類的生命延展環境，惡性循環後果造成魚貝類生物亦將瀕臨滅絕減少生產，人類的食物來源也將因氣候變異造成生產匱乏無以為繼。還有南北極冰川冰原因出現極端高溫，太陽熱能被海水吸收，也使冰原快速融解，造成北極熊與其他動物將無立錐之地，食物供給來源逐漸減少，這些動物即將面臨滅絕，這都是人類因要工業化生產的結果，自私和侵略其他生物的行為，讓這些生物即將從這地球消失無蹤。這些都是我們要審慎思考如何阻絕大氣層繼續惡化，這些議題迫切攸關我們的生活，共同維護大自然，與大自然共生和平相處人人都有有的責任。

一、 從社會人性的觀察

人類的生命與大自然的寄生與共生有著密切關係，從早期原始部落民族的面具如（圖 2-3-1）面具藝術來看，其造形詭譎神秘，具有震懾又恫嚇人心的感覺！不知當時原始部落的族人何以會製作出此種面具，筆者認為其有一定的目的、用

途和作用，面具與原始部落的宗教禮儀信仰生活習習相關，它的功能是一種社會或群體的活動造成的藝術，反映原始部落人的熱情、衝動、自發性的情緒想像力，呈現出一種離奇又迷人的藝術風貌。與現今的人文社會強調的個人主義大相逕庭，近世的藝術家創作大都講求的是個人感受和經驗，和群體社會其他人沒有直接關聯。所以可說原始藝術在人類社會是屬於整個原始部落民族的。

二、 從藝術的象徵寓意觀察

在藝術創作中，大凡人類不分現代或原始時代，其藝術創作的出發點不外乎「信仰行為」、「實用行為」、「審美行為」作為藝術創作取材思考來源。例如原始部落族人的藝術圖騰表現，皆從他們自然環境中的山川、河流、動植物的皮毛取材，利用天然的顏料設色，成為一種象徵性的原始性部落符號；為一種普遍共同共存現象，此種符號具有強烈的情感反應，代表著情感連結的價值與內在涵義。

又如南島語族源地—臺灣的原住民，蘭嶼島的達悟族（雅美族），島民的日常生活與海洋有密不可分的關係，以海洋撈獲飛魚維生所使用的船隻獨木舟或可稱拼板舟（如圖 2-3-2）最能表現蘭嶼居民的藝術才華，是台灣原著民中唯一發展出海洋文化，拼板舟上的圖騰造型優美、顏色簡單典雅，其圖騰崇拜，涵意除有關祭典儀式外，並有擬聚家庭與家族成員與社會關係，具有象徵在族中的社會地位。（圖 2-3-3）儺面具是中國遠古儺儀行使儀式中使用道具，象徵祛災納祥的吉祥象徵。現逐漸發展成儺戲。



圖 2-3-1 採集者：劉其偉
〈獨木舟船首前盾面具〉
採集地：巴布亞紐幾內亞
尺寸：74×29×13cm²¹



圖 2-3-2 臺灣原住民達悟族的
拚板舟造型



圖 2-3-3 中國民俗儺面具
由儺舞發展成儺戲曲

三、 從藝術的視覺想像觀看

引述安海姆（Rudolf Arnheim 1904-2007）說過：「一個有想像力的藝術家是一種能夠創造某些其他人從來沒有想過的情境，或者是從來沒有存在或者不可能存在之情境的人。」²² 因為藝術家的創作，是將大自然宇宙重新賦予新的生命，所創造出的每一件作品，都以嶄新不同以往的姿態出現，是眾人過去不曾觀賞過的作品，吸引觀賞者的視覺聚焦目光於作品，啟發另一新鮮不同的概念，成為另一種形式和不同內容新的組合視覺藝術。筆者認為對於各種藝術理論派或主義，僅止於汲取精華和養分的學習認知了解，筆者仍要走出自己的風格流派。

史作檉（1934 - ）亦曾寫到：「繪畫是視覺藝術，同時也是空間藝術。」²³ 中國人與西方人把握空間及自然對象物的描繪方法各有所異，是因哲學觀、人生觀不同所致。中國人的哲學觀是將自己與大自然結合為一體，將自己的感情寄託

²¹ 專文作者：王嵩山、何傳坤、劉寧生、童元昭、郭佩宜、楊翎。主編：王嵩山、楊翎，《大洋洲的物件與文化》，國立自然科學博物館，2008年4月，頁209。

²² 安海姆著、李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北市：雄獅圖書，1976年9月初版，頁148。

²³ 史作檉著，《水墨十講：哲學觀畫》，台北市：典藏藝術家，2008年12月，頁74。

於大自然中，大自然即為自己，自己即為大自然，沒有將自己和對象物抽離，分離主客體；同時中國畫皆以長軸式繪畫，描繪全景時，以「高遠、深遠、平遠」方式表達不同時空的空間感，這就是未將自己抽離，以移動式凝觀對象物，即所謂的「游移視點」²⁴。與西方的視覺觀點有所不同。

又如孔子所提倡的「仁」字儒家核心思想，無非是要將藝術的理想歸根到這個「仁」字的實踐；亦即指藝術家要畫出善與美的畫面，畫家本身就要是一個品德高尚的人，藝品如人品。其目的要以藝術視覺影響周遭，達到社會和諧，好的學習榜樣為見賢思齊對象，這也是藝術家發揮善良風俗的社會責任。

第四節 變異的藝術建立在傳統基礎上

所謂變異時代藝術，指的是傳統藝術變革，改變傳統藝術的面貌。中國傳統繪畫之名稱，古時稱丹青，其定義自古以來，隨當朝時代名稱而異。早期中國傳統畫的風格由壁畫（例如寺院的彩塑及壁畫）、如馬王堆的漢墓帛畫，色彩豐富而鮮豔、刺繡（豐富的染織品）、以生漆多次反覆塗敷的漆器、多彩的民間重彩藝術、山水畫則以墨黑設色、或經典雅致的青綠設色山水、石刻鑿畫甚至到陶瓷上的釉彩繪畫，無不是利用各種礦石媒材以及運用不同的豐富色彩作畫，為中國歷代創造了無數的輝煌藝術精品留傳至今。因此從歷代繪畫藝術作品中，可看到風格不盡相同的作品，有的色彩鮮豔美麗、絢麗多彩；而自古以來文人畫皆重神韻推崇自然而非人為之美，以謝赫的六法論「氣韻生動」為六法之首概念，認為畫面上給人的視覺物象產生共鳴的效果，就是作品達到傳神的目標。但近年來，亦有藝術家認為，謝赫六法中的「經營位置」應放置最前，因為一幅畫作好壞，

²⁴ 朱立元主編，《美學大辭典》，上海：上海辭書出版社，2010年1月，頁480頁。

首要思考畫中物件元素擺放位置，換句話說即今日所謂的「構圖」，如果構圖中的元素位置不當，影響整個畫面，何來氣韻生動！這是筆者認同的看法。

隨著東西方人文藝術精神及藝術的交流形式表現，逐漸深入發展成今人的油畫、水彩畫，其繪畫材料多元化，不斷改良朝多方技巧發展。一般指東方繪畫藝術，其含蓋範圍較廣，泛指中國傳統繪畫及東亞其他地區的繪畫重要特色風格。代表了東方的歷史悠久文化傳承和偉大的智慧。

一切藝術創造都離不開個人主觀意象的想像，藝術中的色彩是畫者的主觀感情的表現。在設計主體性的構圖佈局時，筆者認為繪畫應繪出對象物的生命力，並同時兼顧主客觀點。中國傳統的美學對自然不是自然再現，而是筆者的筆墨創造，是個人主觀的意境再造，將個人的情意、思想投射於創作上，是情、景、人合一於藝術裡，表現中國傳統藝術之美。

不論時代如何變異，東方藝術不全然接受西方藝術，除了媒材、技巧不同的表達及運用，研究東西方藝術是將歷代畫家的作品彙整、充分理解其繪畫理論的觀點。筆者認為仍要以自己的文化為主題性，創作手法除了以傳統為基礎外，還要有現代的思維、審美觀，以現代的社會題材和自我對自然物的細微觀察、自我意識的認知做詮釋，時代不同繪畫的藝術解讀也會有差異性，這是從事現代繪畫者所應思考之條件。筆者實踐繪畫創作，要領悟新的藝術美要富於變化、創造新時代的藝術意境，走出藝術的生命力，有別於傳統藝術，就要不斷實驗探索。



圖 2-4-1 劉國松〈日月相映〉2013
紙本水墨設色 83.2×103.2cm



圖 2-4-2 曾新瑩〈融蝕的冰原〉
2022 複合媒材 95×88cm

在六十年代初的五月畫會代表人物，劉國松的畫作突破中國傳統水墨風貌，發展出自己的風格形象，四個階段時期的畫面色彩濃艷厚重，結構單純有力，給人強烈的感覺，開拓了水墨畫的新視野。劉國松的藝術發展，對現在當下畫者提供了一個好借鏡。同時熊宜中（1953-2013）也提出以高劍父的現代國畫觀強調：

第一、創作折衷中西，融會古今的藝術主張。第二、以中國畫藝術之美學參與改造社會，塑造民眾靈魂，呼喚者變革中國畫的藝術革命。第三、體認繪畫發展的規律應是追新求變、開拓創新。第四、是現代繪畫是要表現現實生活，應是雅俗共賞的大眾畫繪畫。²⁵

這是筆者面對大時代藝術的脈動趨向，須要認真思考因應當前從事藝術工作方向。（圖 2-4-2）曾新瑩〈融蝕的冰原〉與（圖 2-4-1）劉國松〈日月相映〉看似相仿，但筆者以不同技法表達意境，其目的有殊途同歸之妙，差異在媒材技巧的運用，產生不同的效果。

現代藝術，反映了現代人生活的複雜性、多元性。繪畫題材是一種視覺上的語言。有時，藝術能夠一目瞭然，他要表達的是什麼，但有時繪畫讓人感覺不知所云，不知其繪畫內容要表達何意義，須要經過一番導讀辯證，當然一切藝術創造都離不開想像、虛構、佈局等精神性的元素，為求創新有韻味的藝術創作，似乎都要以一種開放的態度來接納，以探討所謂現代藝術的審美哲學，及符合現代藝術理論及藝術多元發展概念。

²⁵ 熊宜中，《藝文薈萃》，第十二期，八大聯合畫會出版，2012年7月，頁5。

第三章 創作理念與形式表現的實踐

筆者想像在古人的社會，處世較純真和樸實，思想上意識也較單純。感覺有時人愈世故，思想也愈顯得複雜，離純真和樸實就更遙遠。當一個社會發展的速度太快，特別強調個人的意識，思想開始複雜起來，人的普世價值也起了變化，相對社會也變得較功利主義，人的純真和樸實已遠離，失去了共同認知的理性、良知、平等和愛的價值觀，看不到包容溫馨和諧的社會。筆者自小到大體驗變異社會不斷的在演化，思索人性以及智者所言，在畫中印證且尋找回心無罣礙的純真樸實之感覺！

每一個藝術家因接觸環境和境遇的不同，造就的藝術品風貌也會不一樣，就如同每天的生活，都會有不同的變化和節奏，藝術就駐足在生活中的經驗，從體驗感觸覺知中得到靈感，形成藝術象徵創作表現，反映精神層面、反映社會的形態、反映個人現實主義的思想、反映激情解放的情感、反映反社會的意識形態、反映現代人民生活的複雜性。將這些動機反應到藝術風格上成為藝術的潮流。繪畫題材是一種視覺上的語言，藝術要表達什麼，觀者能夠一目瞭然，但有時會不知所云，須要經過一番導讀辯證才能了解。當然一切藝術創造都離不開個人主觀意識的想像、設計主體性的引喻虛擬佈局，聚焦繪出對象物的精神生命力，並同時兼顧象徵性的主客觀點。

清初畫家石濤（1642-1707）提出「搜盡奇峰打草稿」²⁶的藝術革新主張，他對明清畫壇一味仿古食古不化，將師法造化變成一句空話，一味延襲古畫毫無創新意。石濤以大自然為師，寫出自己的真性靈，其畫具有生命力，極有創新之精神。故以搜盡奇峰打草稿之主張，才能實踐古人所說的「師法造化」之精神。

²⁶ 鮑少游著，張群題，《石濤與大千》，臺北市：臺灣商務印書館，1985年5月，頁10。

第一節 東西方藝術家畫作意象與思維探討

雖然現在講求現代藝術，新技法可以自由的發揮，不拘限於傳統筆法。從以前的精緻化藝術到大眾化藝術，人們的心靈從傳統進入到個人時代意識覺醒，加上媒體不斷的傳播催化，傳統與現代對抗、撕裂、顛覆，甚至以為傳統是刻板的表現，現代才是前衛創新，兩者論調在社會中同時合流前進，人們也隨著時代潮流畫意充滿各種不斷更新和變化。此種現象在東西方藝術皆然。

一、「東方」與「西方」藝術繪畫差異

潘天壽認為：「西方繪畫多追求外觀的感覺和刺激，東方繪畫多偏重於內在的精神休養。中國繪畫作為東方繪畫的代表，尤注重表現內在的神情氣韻，意境格趣。」²⁷ 東方人表達愛意，是含蓄的、婉轉的、默默地做、默默的付出自己，令接受的人不尷尬但內心很溫馨。西方人就是活在當下，不管有愛或多有恨意，會很直接即刻馬上表達出來，所以在藝術形態上表達，色彩上或是繪畫結構上，表達的感情是凝重且誇張的。與東方的含蓄是不同的，東方人講求的是個人修為修養，在不當的情境下，誇張情緒表現，是會被認為較不得體，沒有修養。這是東方的一向傳統道德標準。但現在由於東西方交流頻繁，人與人密切接觸，有些道德規範與習俗互相影響，也互相學習，造成今日東方也模仿起西方的藝術觀點道德觀點，而西方也對東方的藝術美感產生好感興趣，大肆效仿，這條藝術水平線原本分岔漸漸快走向平行，然近日以來由地球村的共同生活中，驀然藝術家發現一味仿效對方國的藝術而失去自我，失去原有自己的藝術特色，反思應將

²⁷ 轉引自葛路著，《中國繪畫美學範疇體系》，北京：北京大學出版社，2009年1月，頁11。

自己原本的藝術特色發揚光大留在原地。即便是今日已地球村化，讓南來北往、東西方文化交流的人們在觀賞之餘，對該地文化應留下深刻代表性的藝術特點。

藝術是不受國界的限制，好的藝術可以受各國人民所欣賞。但是由於地域因素、歷史背景文化、背景意識形態、宗教信仰思維方式的不同中西方藝術審美觀會有顯著的文化差異。中國繪畫在藝術表現上，尤注重表現內在神情氣質，意境情趣。偏重於內在的精神修養，把握空間及自然對象的描述，中國人之空間觀乃是把空間與時間結合在一起，也就是空間時間化。與西方大不相同，西方人的空間觀是靜止時的空間觀，永不與時間結合一起。東西方差異性站在透視畫法的時間點上兩者觀點有所不同，中國繪畫裡的空間，是移動式的視點，移動觀賞者視野的位置，直到能把握住對象的恆常性為止。西方的透視空間，是把人完全處於靜止狀態下凝視對象物。同時東西方對於對象物的哲學觀、人生觀、審美的切入觀察點有所差異。因此西方的哲學空間觀，是與大自然站在對立分離的立場，觀賞人是站在靜置狀態，觀看對象物，視線由近觀到描繪遠方對象物產生一種逐漸消失狀態，產生另一模糊空間感，即所謂的「透視」。這是東西方繪畫的差異性。

二、 論「寫真」與「寫生」畫中的差異

寫生造境，是筆者多年來努力耕耘的創作方向，唯寫生的重點並非自然的再現，而是借造化之妙寫出主觀的靈魂思想！換句話說，寫生即是寫其對象之生氣，氣者生命力也！而寫生最困難的是，感覺筆墨表達的功夫能力不足，無法延續繪畫下去，這是一般習畫常見現象，筆者常聽師長說要多去觀賞畫展，觀摩藝術家的筆法、筆觸是如何處理畫面，他山之石亦可攻錯，借助外力，可改正自己的缺失。

從人物畫的寫真方面來看，中國繪畫人物從晉代以來，對於描繪對象物，人物的傳神與否，在歷代畫論家提出許多有價值的觀點。根據記載，晉代畫家顧愷之對人物畫的眼睛特別強調，主張「傳神寫照，正在阿堵之中。」²⁸ 清代畫家丁皋在《寫真秘訣·眼光論》中寫道：「眼為一身之日月，五內之精華，非徒襲其迹，務在得其神。神得則呼之欲下，神失則不知何人。所謂傳神在阿堵間也。」²⁹ 其強調「以形寫神」，提醒畫家在創作實踐中，除了眼睛的寫真表現人物的精神氣質、神態情感外，還要觀其人本來的自然神情，整體實際形象特點做造形，才能深刻表現人物的精神氣質、神態情感。

西方的所謂寫生，是對任何對象的直接描繪，包括人物或自然景觀不論動態或靜態皆為寫生。中國的寫生，早期就有許多山水、花鳥畫家就有寫生之創作。如同元代的畫家黃公望（1269-1354）的〈富春山居圖〉長卷作品，他雲遊富春江歷時多年後才逐漸完成。在他的《寫山水訣》中寫道：「皮袋中置描筆在內，或于好景處，見樹有怪異，便當摹寫記之，分外有發生之意。」³⁰，由此便知中國畫家早已實踐寫生創作。中國美學對自然寫生不是對自然同樣再現，而是筆者筆墨重新的創造和詮釋，傳達個人在人生歷練的感觸和覺知，新意境的寄生與共生的環境中再生，是個人主觀的情感描述，投射於創作之中，是風景、情感、思想表現的美。

²⁸ 俞崑編著，《中國畫論類編》（上），台北市：華正書局，1984年10月，頁349、350。

²⁹ 俞崑編著，《中國畫論類編》（上），台北市：華正書局，1984年10月，頁551、552。

³⁰ 何傳馨主編，《山水合璧》，黃公望與富春山居圖特展，臺北市：國立故宮博物院，2011年5月，頁30。

列舉東西方人物比較：



圖 3-1-1 南北朝時期陶俑〈東晉帽形髻女俑〉

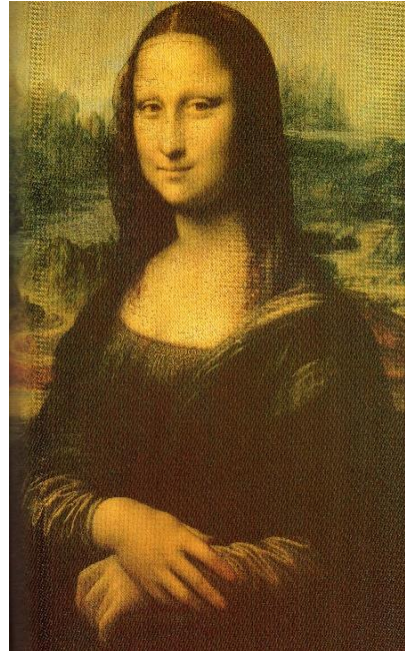


圖 3-1-2 李奧納多·達文西〈蒙娜·麗莎〉

約西元 1504 年 76.8×53cm

(圖 3-1-1)《東晉帽形髻女俑》是中國南北朝時期約(420-589 年)的陶俑。表情溫和愉悅此俑看起來是墓主人的理想侍女。作品中的女俑有質樸樂觀又勤勞的性格。女俑的雙眼眯成兩條線，線條簡練傳神，把人物的善良神情刻畫得十分生動。(圖 3-1-2)之蒙娜·麗莎的肢體手勢與上圖之陶俑看似相仿，但蒙娜·麗莎的眼睛看起來有神祕性。藝評家瓦薩利(Giorgio Vasari, 1511-1574)對此畫描述：

他那雙眼睛明淨而晶瑩，看起來栩栩如生，而眼睛周圍的膚色胭紅，眼睫毛也最精巧的技巧表現出來……那個鼻子粉紅而柔軟，宛如能呼吸一般。嘴巴結合之處，由紅唇與臉頰肌膚連接，看起來像是有血有肉的。³¹

³¹ 張心龍著，《百幅名畫的啟示》，臺北市：雄獅美術，2002 年 2 月，頁 30。

以上二圖人物作品，一是東方陶俑，一是西方畫作，雖不同時期，但在審美的角度上有共同迷人神情，線條簡單明朗，且姿態相仿。令人驚訝的是中外審美都有相同共同觀點，面貌柔和，眼部神情都露出安祥的微笑，造形肢體動作自然而不誇張，審美的觀點有共通點。

三、 論詩和畫的寄生與共生藝術意境

筆者認為詩與畫兩者是「寄生」與「共生」的關係，有情、有境，互為因果關係。因為中國古代繪畫藝術多採用詩和畫結合，王維（西元 699-761）的山水詩「詩中有畫，畫中有詩。」詩和畫的意境，兩者可以互相借鏡、互為貫通，詩和畫在藝術精神心靈上可互相共生、共鳴。例如：唐·王維《鹿柴》「空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上。」此詩有聲、有色、有景、有情，是王維對大自然的細微觀察，表現空山人語和深山之景象，顯示出山林幽深的境界。詩境的藝術不只是合諧的形式與心靈的表現，還有自然景物的描摹印證在畫中，互相共鳴。唐王昌齡提出的美學觀點。

認為詩歌的審美境界可分為物境、情境、意境三種形態或層次。「詩有三境：一曰物境。裕為山水詩，則張泉石云峰之境，極麗極秀者，神之于心，處身于境，視境于心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娛樂愁怨，皆張于意而處於身，然後用思，深得其情。三曰意境。亦張之于意而思之于心，則得其真矣。」³²

³² 朱立元主編，《美學大辭典》，上海市：上海辭書出版社，2010年1月，頁225。

但畫和詩仍有區別，「詩裏所詠的光的先後活耀，不能在畫面上同時表現出來，畫家只能捉住意義最豐滿的一剎那，暗示那活動的前因後果，在畫面的空間裏引進時間感覺。」³³詩和畫各有它具體的條件，侷限著它的表現力和表現範圍，就是情和景的結合，也就是所謂「藝術意境」。意境是什麼？李可染說：「意境是藝術的靈魂，是客觀事物精粹的集中，加上人的思想感情的陶鑄，即借景抒情，經過藝術加工，達到情景交融的美的境界，成為詩的境界。」³⁴

四、 東西方繪畫的飛天造形意涵：



圖 3-1-3 曾新瑩 〈天人合一〉
複合媒材 75x44cm 2022



圖 3-1-4 胡克敏 〈臨摹敦煌壁畫
晚唐飛天像〉 83.5 × 59.5cm
水墨 1987 年（圖片提供吳放）

³³ 宗白華，《美從何處尋》，台北市：成均出版社，1985 年 2 月。

³⁴ 李可染著，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書公司，1985 年 10 月，頁 59。



圖 3-1-5 米開朗基羅 〈創造亞當〉濕壁畫現藏於：西斯汀小教堂
2.8 × 5.7M 創作年 1512 年（文藝復興盛期）

（圖 3-1-3）曾新瑩 〈天人合一〉畫，筆著根據莫高窟中的飛天造形創作，飛天是佛教中在諸佛周圍飛行、禮讚的天人。有佛陀出現的場合，便有飛天存在。筆者借天人灑花隱喻變異社會的寄生與共生者，一切都安好。（圖 3-1-4）胡克敏 〈臨摹敦煌壁畫晚唐飛天像〉，有東方佛教藝術的文化精髓，也是宏揚佛教的思想，具有東方古典藝術的象徵，及傳遞平安吉祥涵意。（圖 3-1-5）米開朗基羅〈創造亞當〉的濕壁畫，是以《舊約聖經》詮釋上帝初始創造人類亞當和夏娃，兩隻手碰觸做為開創世紀的開端，開啟人類生命的源頭，具有歌頌讚美上帝的萬能。此畫作為文藝復興時期經典藝術之巨作，留傳至今仍被讚頌不已。

(表 3-1-1) 東西方繪畫藝術的審美意象比較表

觀點	東方藝術	西方藝術
意境觀	東方的藝術多從寫意着手去創造自由漫遊的流動意象，以此來體現寂靜內向、和諧融通的審美情趣。 ³⁵	西方人的空間觀是靜止的時間空間觀，永不與時間結合一起。
空間觀	中國繪畫裡的空間觀，觀賞者是將視點移動式到把握住對象物的恆常性為止。例如北宋郭熙的三遠法為中國的空間觀代表。	西方的透視空間，是把人完全處於靜止狀態下凝視對象物。例如透視畫將自己退除境外，以掌握對象物立場產生的透視為空間觀。
哲學觀	中國的哲學思想觀，強調的是莊子的「天人合一」的思想觀，天與人、人與人、人與社會間的自然和諧關係。	西方古代哲學家認為和諧的美就是最智慧的美，最美的也就是對智慧的美。
審美觀	中國講求釋、儒、道、老莊思想，哲學性的思想與內在心靈契合，並與大自然和諧就是美。	在視覺形式中寄託主體，以科學基礎的變化，講求比例、結構、數的形勢變化，表現藝術之審美觀。
色彩觀	中國有五墨六彩之說，古墨是指墨色有黑、濃、淡、乾、濕，加上底色為白，能表現陰陽明暗，凹凸遠近，蒼涼秀潤。	西方認為色彩觀可以表現物的立體感和質感。所謂明度、色階可以由極淡到極濃。彩度由高明度、中明度到低明度，分成許多階層。例如明色在畫面有膨脹作用，可以暗色補救作為平衡效果。

³⁵ 彭修銀著，《東方美學》，北京：人民出版社，2008年9月，頁63。

第二節 水墨繪畫創作之認知

一、個人對寫意畫法的認知

中國繪畫在藝術表現上，尤注重表現內在的神情氣韻，意境情趣。偏重於內在的精神修養。藝術家要畫一張有思想有意境的作品，其作品必須具備有情感、思想、技巧等元素。筆者認為繪畫的形式大於繪畫內容，但繪畫無內涵，猶如畫無靈魂，就好像一個行屍走肉無思想的人一樣。因此，情感、思想、技巧三者皆要相輔相成才有藝術性、美感性、感動性。

早期學習山水的過程，從臨摹國畫傳統基本皴法開始學起，國畫的傳統歷經千載歲月，是歷代前人所積累的體法。起初學習，模擬原稿，要畫得像，並要體悟畫者畫中的表達意境及懂得筆法的運用，這個臨摹學習過程歷經很長一段時日，未能與臨本心意一致。後來了解臨畫是要有章法，先用淡墨的筆畫定所要的位置，才不會在布局上與預定位置相去太遠。也就是南朝齊、梁的藝術理論家謝赫（中國南朝 1984 年）的《古畫品論》³⁶所講的繪畫六法中的「經營位置」。這是繪畫之前必須做好構圖佈局，畫心中想表達的物象，所謂「應物象形」³⁷即根據描繪對象物的外在形體加以鈎勒成形；例如臨摹古畫，以此古畫為描繪對象物即為「傳移模寫」，傳移模寫必須揣摩原畫者之筆意與神韻，同時運用「骨法用筆」，就是運用墨線條畫（點、線、面）構成一幅水墨畫作，最後再加上色彩，即所謂「隨類賦彩」調出所需要的美麗色彩，讓畫作生動愉悅感人，即謝赫六法的「氣韻生動」。一幅畫的創作好壞要看藝術家如何運用以上所謂「謝赫六法」，端看畫家的審美認知和直覺佈局，方為構成「氣韻生動」。

³⁶ 俞崑編著，《中國畫論類編》（上），台北市：華正書局，1984 年 10 月，頁 355。

³⁷ 俞崑編著，《中國畫論類編》（上），台北市：華正書局，1984 年 10 月，頁 355。

懂得筆墨的運用，學會了樹木山石方法可以寫生，只能寫其意象。在構圖上有賓主、虛實、疏密。山水畫的寫生要知道如何取捨，與原景會有大小比例的出入。寫生時常會碰到有出現物體的描繪，此時就牽扯到西畫裡的一點透視，但國畫與西畫的不同點是，依中國宋代的郭熙在《林泉高致·山水訓》中提到

三遠，中國山水畫透視法。即高遠、深遠、平遠。自山下而仰山顛，謂之「高遠」，自山前而窺山後，謂之「深遠」，自近山而望遠山，謂之「平遠」。北宋韓拙《山水純全集》還提出「闊遠」、「迷遠」、「幽遠」的三遠論，並發展成為六說。有近岸廣水，曠闊遙山者，謂之「闊遠」。有烟霧溟漠，野水隔而彷彿不見者，謂之「迷遠」。景物至絕，而微茫縹緲者，謂之「幽遠」。³⁸

這些觀點反映中國繪畫表現空間意識的特殊性，一幅畫裡可以是幾種不同的透視角度，表現景物，也就是多散點透視，不論站在任何角度都可以自己觀賞的方向去賞畫。這是西畫與國畫不同的特殊表現方式。

黃公望是文人畫中的其中精神代表，其繪畫師承，以及他對山水自然的掌握與筆墨的多元變化，尤以明清兩代的水墨發展對後世繪畫影響甚鉅，至今仍然有人秉持師古人傳統美學的理念延續畫法，亦有人側重於師造化以大自然為學習對象。筆者認為傳統美學的日益發展，以歷經多年歷史更迭換代，時間的推移從傳統技法的藝術觀點展延到今日的現代藝術、當代藝術。藝術雖不可回溯到過去，但也不能放棄傳統的基本美學軌跡發展。以筆者的認知在傳統美學上（師古人）學習是不足夠的，沒有創新的想法，新的思路藝術創意，顯然是和這個時代脫節落後是不足取的。法國著名巴比松畫家柯羅（Jean-Baptiste Camille Corot

³⁸ 朱立元主編，《美學大辭典》，上海市：上海辭書出版社，2010年1月，頁237。

1796-1875) 曾說：「主要的是，要畫你所見，並照你所看見的樣子畫。」³⁹ 求新求變，是畫家努力的目標，藝無止境，應有創新以求發展，這需要功力深厚，思想成熟，才能更上一層樓。但要如何從傳統水墨走向「現代、當代」之路，這是筆者面對大時代藝術的脈動趨向，須要認真思考以因應當前從事藝術工作方向。

二、從技法中建構個人風格

利用點、線、面探討民間藝術對事物空間形態的表達工具和圖形。任何造型藝術無一不是從點、線、面的律動和結構而來的。是從現實生活中透視其內在的藝術文化精神。以下分析點、線、面各自在美學應用的潛在心理，幫助筆者了解如何應用在創作中。

點，在藝術造型中，可以是方形、梯形、三角形、五星形，菱形或其他形式，它的形體或輪廓，並非絕對的圓，是最單一、最簡潔的形象。當與線、面相結合時，會產生不同的心理印象和藝術價值。

線，是由點的累積延伸而成，表現由點的事務靜止狀態走向左右延伸動態的運動感。俄國藝術哲學家康丁斯基（Wassily Kandinsky 1866-1944）認為，不同形態的線可以造成不同的心理感受和感情色彩。⁴⁰ 圖形形態和繪畫形態對照表（表 3-2-1）。

線有各種不同形式，有水平直線、垂直直線、折線、曲線、波紋線。水平線是朝各方延伸具有冷感的基調線條，與水平對立的垂直直線有膨脹高漲的暖感和，給人產生一種白色的幻覺。同樣長的線段，形體較細的線比較粗的線顯得更長。折線，是直線延伸中受阻而改變方向，形成一個直角，直角的兩端線形成鋒

³⁹ 轉引自黃復盛編著，《中西畫論對比選解》，瀋陽：遼寧美術出版社，2012年4月，頁52。

⁴⁰ 胡瀟，《民間藝術的文化尋繹》，長沙市：湖南美術出版社，1994年5月，頁279。

利的指向性和強烈的攻擊性，給人心理上帶有欠缺思考的不成熟性。曲線，它的外在形象柔和而富有美感，不露鋒芒但隱藏著圓的張力，給人堅韌成熟的心理感受。波紋線，引述一段貢布里希（1909-2001）對波紋線的論述，他認為「波紋線給人的快感最終來源於人的探索心理和人的眼睛。」⁴¹波紋線的優點是給人特殊的視覺效果，在中國民間藝術的裝飾性藝術尤為重視。

（表 3-2-1）圖形形態和繪畫形態對照表⁴²

圖形形態	繪畫形態
直線：	基本色：
1.水平線	黑
2.垂直線	白
3.對角線	紅
4.任意直線	黃和青

面，在幾何學上是由線運動所形成。面有各種圖形，三角形、方形、長方形、圓形、菱形。是平面的，沒有厚度，在立體藝術中也有面的造型，給人的直觀印象是複雜多樣的。

⁴¹ 胡瀟，《民間藝術的文化尋繹》，長沙市：湖南美術出版社，1994年5月，頁281。

⁴² 翟墨、王端廷主編，裔萼編著，《康定斯基論藝》20世紀外國大師論藝書系，北京：人民美術出版社，2001年9月，頁84。

三、繪畫操作工具及媒材技巧運用

(表 3-2-2) 繪畫操作工具及媒材技巧的運用

	<p>依毛質剛柔筆性分類：</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 剛性毛筆：硬度較高、彈力較強的毛料製成，如山馬毛、牛耳毛、狼尾毛。 2. 柔性毛筆：使用毛性柔軟、純細嫩的羊毛。相同材料長鋒比短鋒更顯柔性。 3. 尖毫毛筆：剛性和柔性毛料混製而成，顯出剛柔兩者筆性。⁴³ <p>依用途：可適用國畫、水彩或作品裱褙運用。</p>
	<p>筆者依其畫作需要，有時使用墨條磨墨，亦有時使用墨汁。質地優的墨條，光澤黝黑，使書畫作品清晰有神采。</p> <p>古謂：「硯者墨之器」，硯是因墨而生，好的硯台，能增加墨液的光澤外，亦能作為藝術收藏價值。硯石的色澤滋潤優美，紋路變化多樣，經過雕刻，令觀賞者可把玩。</p> <p>青墨和蒼墨的對比色，青墨偏藍，蒼墨是藍黑偏灰的感覺。</p>
	<p>中性白膠，屬無酸性白膠，PH 值 7.2，用途用法和一般白膠一樣。可加入水干一起使用，可產生分裂效果。</p>

⁴³ 編輯委員：詹悟、張豐吉、陳大川、黃志農、蘇安德、李普同、沈熙巖、彭榮二、郭文能、陳欽宗，《中國文房四寶叢書》，彰化市：臺灣省立彰化社會教育館，1991年6月，頁25。



不透明複合媒材顏料（屬國畫顏料），屬礦物顏料，具有覆蓋性強，不透明，滲水性差，適用於膠彩畫作。

礦物顏料屬於無機顏料，依其性質是無機物的一類有色顏料，它的來源主要有兩類：一類是用天然礦石精選，礦石經粉碎、研磨、分級精製而成。另一類經過化學處理加工合成的顏料。



日本 Holbein 顏料屬專家級，透明管狀水彩，具有耐光性，色彩飽和度高，色料研磨細緻，在紙張上有良好的流動性。

日本 Turner Design Gouache 是不透明管狀水彩，又不滲色特徵，將淺色塗在深色上，乾燥後沒有刷子痕跡，顏色比使用純阿拉伯膠黏合劑更出色，屬專家級顏料



左為鳳凰水干顏料

右為陶瓷上彩的釉藥粉，亦可替代水干顏料使用，但仍需配合調膠。



胡粉是天然的牡蠣殼素材，歷久顏色不變，屬於溫暖的白色調，用以畫白更能表現白色的層次感，可與水干顏料或較細的礦物顏料調和出柔美的中間色系，是一種用途廣泛的顏料。

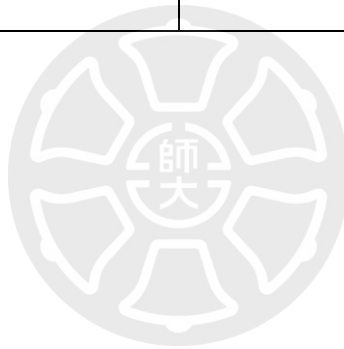
選用優質牡蠣殼磨成粉，再調配上等膠練製成，色如雪白，故名京都之雪。



(日本水干繪具顏料)

上圖為小瓶包裝

繪出沙岩塊狀礁石，使用礬紙時，水干和膠的比例 1：2，即日本畫用水干繪具粉末量為 1 克時，則膠的使用量為 2 克。同樣使用的赭石色岩石，可用水干焦茶色加山吹鮮黃色，兩種水干顏料依情況增減量，可調出需要喜愛的礁石色彩或其他各種的顏色。



第三節 創作形式與技法流程解析

一、 創作表現形式

藝術是居於宇宙與個體之間，一方面反映個體；一方面反映宇宙，兩者相聯，成為內在的情感與人格流露，透過視覺接觸自然、社會，以及與時代發生關係，以自己的繪畫語言，敘述內在的情感與思想。謝里法曾言：「藝術不是孤獨的王國，他不但直接間接的反應社會、政治、經濟以及氣候和地勢的影響，作品也永遠離不開這一切的反應。」⁴⁴ 藝術好比一棵花，社會好比土壤，土壤比較肥沃，花也自然開得比較茂盛。因此，藝術的風尚是由畫家的生活經歷、思想性情、文化修養、技巧磨練、美學趣味所造就，並結合社會風俗、道德觀、行為模式及時尚等要素所形成的。藝術會隨時代的變異趨勢而改變，唯有在拙劣與精采之間，找到藝術真正的定位和應得的價值和尊嚴。

筆者個人作品以隱喻象徵性方式表現社會相關議題，關心社會當下發生的一切事務，不論是與自身相關的或是國際社會問題，皆是筆者內心想表達的。尤以讀師大研所以來，疫情的暴發師生不能安心就學、周邊鄰界國的侵略、石化燃料造成地球生態氣候大變遷、土地過度開發侵略生物的生存空間……，這些災難都是來自人類一手造成。筆者體認要表達這些議題，必須從動物的圖騰樣貌轉化訴求不同風格形式，尋找合宜元素新的構圖模式，兼容素描、寫生、工筆筆法等技巧，嘗試做突破原有畫作面貌，色調不拘謹於傳統色彩，嘗試以原四色調和出更多優雅美麗不曾用過的顏色替代畫面語言表情，以豐富繪畫元素表達繪畫形式，建構個人繪畫風格樣貌。

⁴⁴ 謝里法著，《日據時代台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1979年初版，頁20。

二、 作品技法流程分解圖



圖 3-3-1 曾新瑩〈鏡花水月〉

局部 2022 複合媒材 145×76cm



圖 3-3-2 曾新瑩〈鏡花水月〉

局部 2022 複合媒材 145×76cm



圖 3-3-3 曾新瑩〈鏡花水月〉

局部 2022 複合媒材 145×76cm

形式探討：

〈鏡花水月〉(圖 3-3-3) 的仙人吐氣構思來自《神仙傳》⁴⁵，夢境中男士似人非人，其身上的圖騰源自臺灣原住民的鄒族勇士配戴的武士刀，向水中浮現的姑娘影像獻上花表達好感，其意境似真似假，為觀賞者和畫者共同締造暇思。

筆者想讓自己的藝術畫作有所表現，除了必備基本功夫素養外，對於藝術的審美觀建立。阿多爾諾（1903-1969，德國社會學家）認為「美學就是要辯證地溝通哲學反思和審美經驗，並由此溝通觸及藝術的真實內容。」⁴⁶ 因此美學理論是隨著歷史的發展而變化的，古代美學是以哲學思想來思辨，藝術是對現實的模仿，現實是藝術追求的目標。但現代藝術所追求的是現實中不存在的東西，表現

⁴⁵ 黃秀芳主編，《中國國家地理－中華遺產》〈神仙傳中華遺產〉〈神仙傳 4〉，北京市：報刊發行局，2019 年創刊，頁 7。

⁴⁶ 轉引自王才勇，《現代審美哲學》法蘭克福學派美學論述，台北市：書林出版，2000 年，頁 49。

的藝術品有超前思維的顯現。

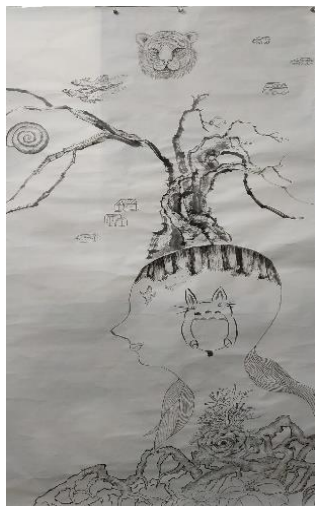


圖 3-3-4 曾新瑩〈萬念歸寂〉
局部 2022 複合媒材 135×70cm



圖 3-3-5 曾新瑩〈萬念歸寂〉
局部 2022 複合媒材 135×70cm



圖 3-3-6 曾新瑩〈萬念歸寂〉
局部 2022 複合媒材 135×70cm

形式探討：

現代藝術的創作，許多學者認同「潛意識」是創作力的無限泉源。藝術家內心深處被壓抑某些欲望而無法得到滿足，或可能受到某些打擊和刺激，或是生活上有壓力，造成精神上下意識的偏執。以致在性格上產生幻覺，在幻覺中聽到滿足投射的安慰語。因此，在正常一般人會認為此種幻覺行為，是一種精神顛狂言行舉止違背常情的狀態。但是藝術家和精神病者的最大差異，是藝術家內心很清楚自己夢境的直覺和感受，將此種直覺感受轉化到畫面上，將夢境裡的潛意識印象描述出來，或許可以說是壓力的釋放，如（圖 3-3-6）、（圖 3-3-9）。劉其偉（1912-2002）亦曾在《藝術人類學》說道：「潛意識理論與原始社會族人神秘屬性的思維方式，如何以直覺來創作，藉以建立自己的獨特風格。」⁴⁷ 所以有人認為夢是現實的反射，夢也是潛意識的投射。

⁴⁷ 劉其偉編著，《藝術人類學》原始思維與創作，台北市：雄獅圖書，2002年1月，頁7。

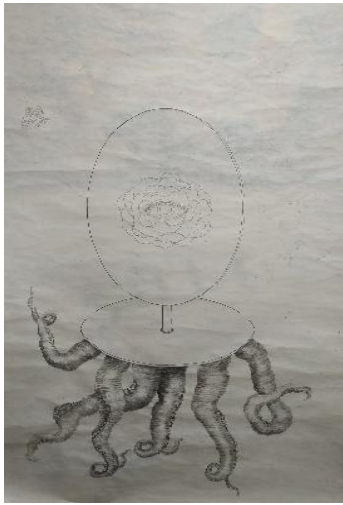


圖 3-3-7 曾新瑩〈莊周夢蝶〉
局部 2022 複合媒材 140×75cm



圖 3-3-8 曾新瑩〈莊周夢蝶〉
局部 2022 複合媒材 140×75cm



圖 3-3-9 曾新瑩〈莊周夢蝶〉
局部 2022 複合媒材 140×75cm

三、 構圖造形思考來源

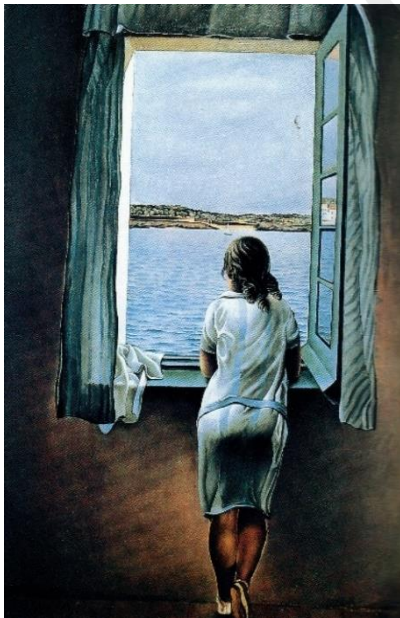


圖 3-3-10 達利〈窗邊的少女〉1925
紙板 油彩 105×74cm



圖 3-3-11 曾新瑩〈生命共同體〉2022
複合媒材 97×80cm



圖 3-3-12 曾新瑩 〈茶壺裡的風暴〉局部
2022 複合媒材 135×70cm

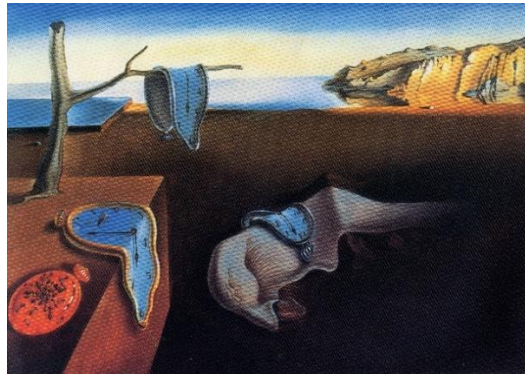


圖 3-3-13 達利 〈記憶的永恆〉1931
畫布 油彩 24.1×33cm⁴⁸



圖 3-3-14 曾新瑩 〈鏡花水月〉局部
2022 複合媒材 145×75cm



圖 3-3-15 臺灣原住民〈鄒族武士刀圖騰〉
影像來自阿里山旅遊拍照



圖 3-3-16 曾新瑩 〈觀想冥思〉局部
2022 複合媒材 70 × 68 cm



圖 3-3-17 李義弘 〈跳石海岸〉局部
2013 水墨設色 199×600cm

⁴⁸ 翟墨、王端廷主編，王紅媛編著，《達利論藝》20世紀外國大師論藝書系，北京：人民美術出版社，2001年8月，頁139。



圖 3-3-18 曾新瑩〈志同道合〉局部
2022 複合媒材 145 × 75 cm



圖 3-3-19 電影〈駭客任務〉—烏賊造形
網路下載



圖 3-3-20 曾新瑩〈生命共同體〉局部
2022 複合媒材 97 × 80 cm



圖 3-3-21 梅杜莎 文件大小 285KB
現藏於烏菲茲美術館的卡拉瓦橋所
繪於 1595-1596（資料來自網路）⁴⁹

⁴⁹ 梅杜莎造形圖片

網路下載：https://www.wikiwand.com/zh-hant/%E7%BE%8E%E6%9D%9C%E8%8E%8E#Media/File:Michelangelo_Caravaggio_017.jpg
(2023/04/19 瀏覽)



圖 3-3-22 曾新瑩〈烏賊入侵〉局部
2022 複合媒材 69×67cm

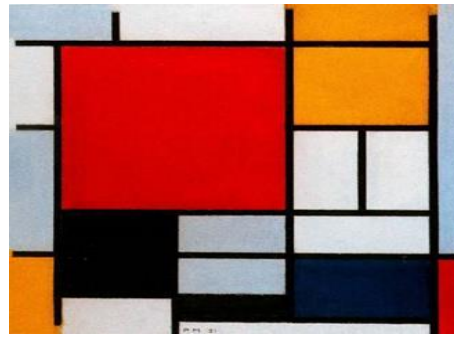


圖 3-3-23 蒙德里安〈紅黃藍的構成〉
1930 年 現藏於荷蘭 Gemeentemuseum⁵⁰

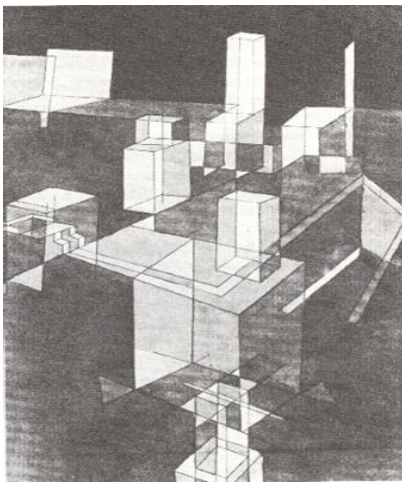


圖 3-3-24 克利〈義大利的鄉鎮〉
1928 年

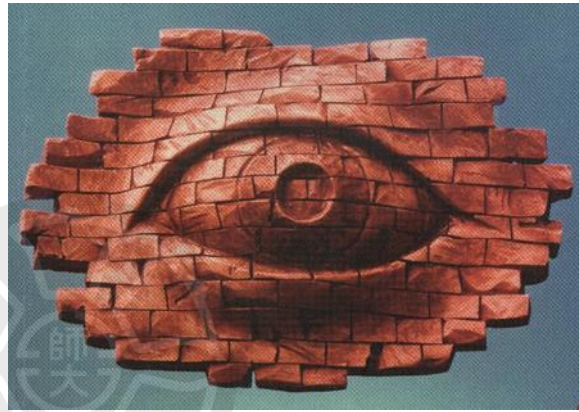


圖 3-3-25 黃明川〈巨眼〉50×60cm
(國立臺灣美術館收藏) 2000 年

〈破碎家園〉作品借用（圖 3-3-24）克利〈義大利的鄉鎮〉的構圖，細筆畫出櫛比鱗次排列密集的建築物。以白色壓克力顏料調墨成灰白色作雲狀向四處飄散，最後以不透明顏料作出爆炸的紅色火光烽火薰天，漫延無際的震撼視覺感。下圖（3-3-25）黃明川〈巨眼〉借用在作品〈破碎家園〉，使用褚皮紙，先以淡墨細筆畫螺旋形點狀造形為背景，再以稍深的墨色鉤畫局部倒塌城牆，細筆鉤眼睛輪廓置於城牆上，並作凹凸立體的眼睛。

⁵⁰ 蒙德里安〈紅黃藍的構成〉

網路下載 <https://artemperor.tw/focus/452> (2023/04/19 瀏覽)

四、 媒材拓印技法

以鏡面做造形投射夢境裡看到的一切，八爪觸手游走星際天空，如夢如幻。運用超現實主義將空間分割，使不同的空間呈現在同一個領域。運用日本繪本插畫作家ヒグチユウコ⁵¹ 畫集裡的圖像拓印法轉印在畫面上，以示畫中各種不同族群有不同的意見和聲音表達訴求。並運用不透明的顏料，自行調色，以寒暖色交替間隔區別前後層次。



圖 3-3-26 曾新瑩〈茶壺裡的風暴〉局部
2022 複合媒材 135×70cm

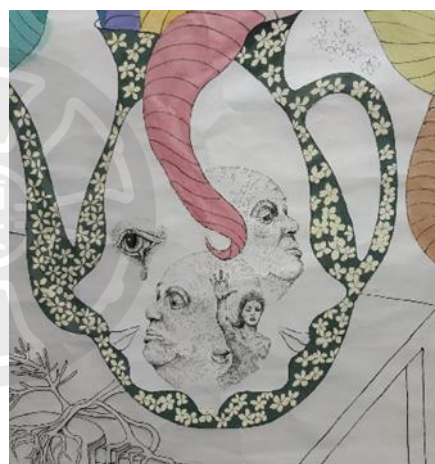


圖 3-3-27 曾新瑩〈茶壺裡的風暴〉局部
2022 複合媒材 135×70cm

⁵¹日本繪本畫家ヒグチユウコ著，《ヒグチユウコ畫集》CIRCUS（サーカス），東京：圖書印刷株式會社，2019 初版，頁 185。



圖 3-3-28 曾新瑩〈志同道合〉



圖 3-3-29 曾新瑩〈志同道合〉



圖 3-3-30 曾新瑩〈志同道合〉

局部 2022 複合媒材 145×75cm

局部 2022 複合媒材 145×75cm

局部 2022 複合媒材 145×75cm

安海姆（Rudolf Arnheim, 1904-2007）認為「所謂造形，不僅僅是觀察一個物體外表造形，亦包含一個物體內部構造。」⁵² 例如一個圓球，整體性我們熟知它是一個球體，但從前方視覺感覺到是一個圓形，看到的只是一個半圓形體，雖然看不到的後半個圓，但仍可感覺它是一個圓。依筆者觀察體悟了解物體的造形概念，從繪畫球體的立體面可以反映出藝術作品的完整造形，其作品展現出內部與外部的形體構造，因此明瞭物體構造的知識後再加上仔細的觀察造形都具同等重要。

⁵² 安海姆著、李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北市：雄獅圖書，1976年9月，頁50。

以上之〈志同道合〉作品，即已此概念出發，畫中有大大小小多隻的八爪章魚，但指涉其中一隻自在悠游半具象人臉又不像人模樣做為象徵性主體，隨著音樂符號飄動，具有神秘性，傳達群體的生命力。樂譜、彩虹旗又象徵著音律隨音符飄揚，屬性是舒心愉悅的、快樂的、熱情的。

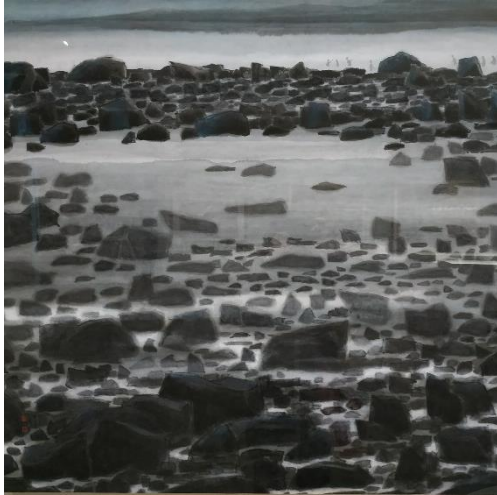


圖 3-3-31 李義弘 〈石門風稜石〉局部
2009 水墨設色 楮皮宣紙 187×96cm



圖 3-3-32 曾新瑩 〈觀想冥思〉局部
2022 複合媒材 蠶衣宣 70×68cm

〈觀想冥思〉(圖 3-3-32) 的創作發想來自於李義弘 (1941 年生) 在北美館展回顧展，(圖 3-3-31) 讓筆者印象深刻，北海岸的三芝到石門滿布風稜石，稜面呈多角層層疊疊的岩石面貌。筆者觀想八爪章魚停滯於岩石上作沉思狀的景觀，並在章魚的大腦中繪上南無觀世音的思維圖像，風稜石的上空以黑暗中點綴貼帛的星空，展現時空背景與空間感。傅抱石說：「畫石則大小磊疊，圓石要有稜，方石要層層，亂石要連屬，奇石要有根。」又說：「石多宜靜，靜在安妥。畫石之法，方者用折，圓者用鈎，順其勢也。」⁵³ 筆者依傅抱石之說，觀想如何畫石大小相間，方為自然得宜。

⁵³ 傅抱石著，《中國繪畫理論》，台北市：華正書局，1988 年 2 月，頁 228-230。



圖 3-3-33 曾新瑩〈與垃圾共舞〉2021

複合媒材 78×59cm

筆者之論文以「寄生」與「共生」為主題。主要仍以大地的生物，不論陸地或海洋也好，為維護地球原有多樣性自然生態，因全球暖化所引起的環境生態災難，都將催毀數以千計的物種、嚴重破壞大自然環境。圖 3-3-33〈與垃圾共舞〉筆者以水干顏料以自動技法自然流動，做出海底背景，再細工繪出礁岩石造形，畫中布滿了大洋生態不同的生物造形，牠們棲息的环境被人類的垃圾汙染，與垃圾共同生活一起覓食。



圖 3-3-34 曾新瑩〈生命的傳承〉局部 2022 複合媒材 74×93

作品（圖 3-3-34）〈生命的傳承〉使用楮皮紙，先將礬水少許噴灑於紙面上待乾，先用淡墨做出水中礁石，將雄、雌章魚依預定位置，繪出各種不同姿態的章魚，造形有表達死亡；或新生命剛誕生；或有藏匿在岩洞裡。章魚的造形以白描線條勾勒並做出章魚身不同的紋路，著上不透明顏料，並加強身、形、觸手立體造形。礁石的造形為不規則，依先前的淡墨擇型做出凹凸自然海岸邊，立體礁石造形，較深處或較暗面著上深墨，凸顯亮面受光的礁石，並酌上礁石五顏六色亮麗的色彩，以淡淡的淺藍表示水裡的章魚。

下圖（3-3-33）（3-3-34）曾新瑩〈破碎家園〉為原始設計的圖稿，但構圖理念為表達〈美國隊長〉影片打擊霸權的理念，想隱喻烏俄戰爭的地緣政治，但理念與元素的表達相去太遠，經過教授的指點，逐漸修正想法，構圖輪廓與想法慢慢聚焦到畫作表達的中心點，漸漸雛型達到理想意境畫面。

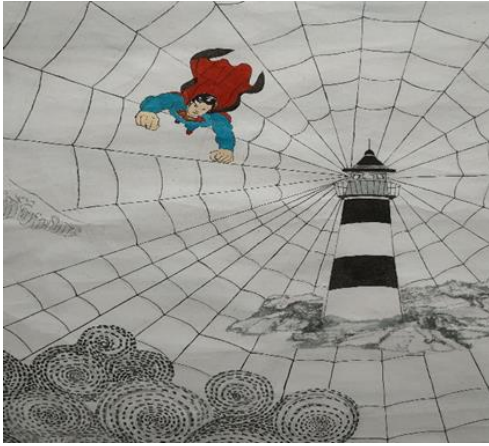


圖 3-3-35 曾新瑩〈破碎家園〉2022
複合媒材 96 × 80 cm 過程圖（一）

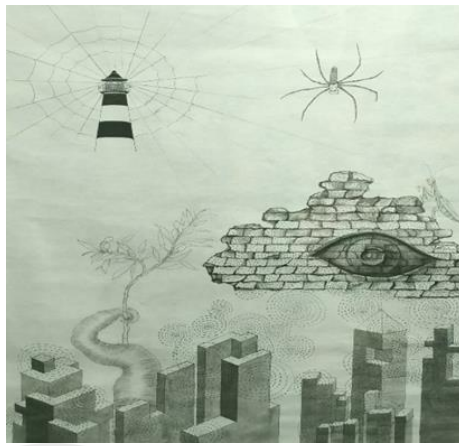
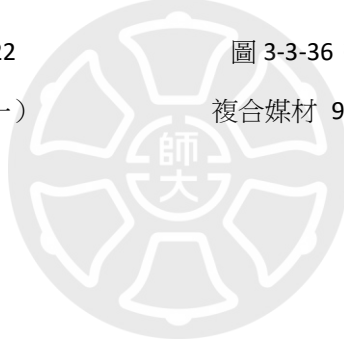


圖 3-3-36 曾新瑩〈破碎家園〉2022
複合媒材 96 × 80 cm 過程圖（二）



第四節 變異時代的繪畫創作歲月

中國的繪畫創作多汲取於生活，從生活中描繪對象物的生命力。筆者的審美觀察與創作也離不開生活的經驗，也脫離不了時代和社會的激盪…，從經驗中獲取養分。李可染（1907-1989）曾說「藝術從生活中來，藝術工作者不深入生活，就不能創造真正的藝術。」⁵⁴ 現今已是全球化時代，全球佈滿來自各國各地不同人種共同一起生活，一起互相吸取學習不同種的文化，從不同文化資訊中接觸新的藝術新知，再開創繪畫藝術新生命。

在中國的傳統思想中不管是離鄉背井有多遠或時間更長久，但最終定要返鄉歸巢。依筆者觀察植物的成長生態，到了成熟茁壯期，必然依自然界的法則，傳遞延續生命，不同的植物物種，當然會有不同方式繁衍後代。例如臺灣的梧桐樹開花，雄蕊正值花茂盛，為讓雌蕊能結種子繁殖後代，自行凋落。故古人有言：「樹高千丈，落葉歸根」 就好比樹長大後，它的種子自然脫落在樹根下，發了芽新的生命就開始。但有一種樹是種子落地隨風飄蕩，飄到那裡，種子就在那裡就地生根。「落葉歸根」⁵⁵與「落地生根」⁵⁶的結果差異性是不同的。

人和植物的生態不也一樣，只是植物沒有四肢可隨意移動，而人可以四處為家，可以移居海外，永遠定居於此。但問題是人較為複雜，即便是已移居當移民了，但心中仍有強烈歸屬感，牽掛它的原生物種上，產生許多認不認同歸屬融入在地文化，還是它要選擇屬於原本原生的根呢！

⁵⁴ 李可染著，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書公司，1985年10月，頁123。

⁵⁵ 落葉歸根，比喻長期在外，終究要回返家園。

網路瀏覽：

<https://dictionary.chienwen.net/word/21/46/23a161-%E8%90%BD%E8%91%89%E6%AD%B8%E6%A0%B9.html>（2022/12/20 瀏覽）。

⁵⁶ 劉振強，《大辭典》（下），台北市：三民書局，1985年8月，頁4070。落地生根，比喻遷移他鄉長期定居於當地的情形。

我想這個無解又矛盾問題，不是今日才發生，歷久以來自古到今一直不斷賡續這種現象，人為了生存，被迫遷居選擇屬於自己較好的生活環境。猶如今日之新加坡的人種，有來自印尼、馬來西亞、印度、中國大陸沿海各省的新移民，我想他們初來乍到的想法，只是為了討生活，時日久了終將要回歸故里落葉歸根，想法只是一個過客而已。但也有人與當地人一起生活，時日久了就融合當地的文化，無法再離開，這就是一種共生的法則，與當地融合一起，並認同當地文化，子子孫孫世代永居於此。

這個共生法則，就好像民國 38 年大陸淪陷，不少的流亡學生藝術家紛紛來到台灣，從此在這個土地上落地生根，包括我的父執輩們，他們雖然身處臺灣，但思想上或是生活習慣上仍然保持中原大陸的習俗，例如藝術文化承襲中原大陸的思想與本土繪畫就有很大落差。早期臺灣本土的藝術文化是受日據時期影響，因接受的是日式美術教育如膠彩、水彩、油彩、工筆畫等。膠彩雖在中國唐朝時就很興盛，後來東傳入日本加以發揚光大，但大陸來臺的畫家對膠彩畫風頗不能適應。長期以來因主事者的強烈主導去殖民化，藝術理念和創作風格逐漸轉變為渡海來臺三家的水墨當道，在此時期產生不少藝術家，例如黃君璧、溥心畬、張大千、劉國松、何懷碩……等藝術家，本土的畫家如林玉山、郭雪湖的繪畫雖早期接受膠彩路線，但也認為臺灣的繪畫也是源自中國大陸，只是大環境的變異，創作藝術的畫風隨著時代而改變。這就是外來文化與本土文化的衝擊，產生另一種新的文化出來，不管是「落葉歸根」還是「落地生根」最後是要融會一起在這塊土地上發光成長。



圖 3-4-1 曾新瑩 仿〈木石圖〉2021

複合媒材 宣紙 52×69cm



圖 3-4-2 北宋蘇軾〈枯木怪石圖〉

紙本 26.5×50.5cm

(圖 3-4-1) 仿蘇東坡〈木石圖〉是筆者向蘇東坡先生(圖 3-4-2)致敬，以表達對蘇軾的為人風骨及藝術的造詣成就上有所景仰。繪出孤鳥盤旋再礁岩孤石山頭，望著京城方向，內心嚮往自在明白暢達的人生觀。此畫採用乳膠重點潑灑在重要的石上，再用淡墨依序塗上，較深處上黑墨，做出層次空間，背景以淡墨橫掃有時空錯置感。



圖 3-4-3 陳朝寶 〈雄性動物〉2011

壓克力畫布 81×100cm

筆者從傳統的繪畫觀念裡，視覺受到繪畫衝擊影響的是漫畫家陳朝寶(1948-) 臺灣彰化人，是漫畫家，旅居法國。後受邀在國父紀念館辦個展。觀陳朝寶先生的畫作(圖 3-4-3)裡，有融合西方的寫實形式、西方的色彩，繪畫語言具有東方傳統的寫意，畫境自由奔放，各種媒材融匯為個人獨特風格，筆趣墨韻的描繪融合為一，具有現代感。

在他的畫裡看不到涵天蓋地的傳統山水，但有中國傳統的線條塊面筆墨。他的創作風格十分多元，將西方的女體人物作扭曲變形以及戲劇性又詼諧逗趣組

合，令觀畫者會心一笑，明白他畫中表達的用意，這是構成陳朝寶個人獨特風格，令筆者印象深刻，啟發繪畫新的思維和觀念。陳朝寶的作品充滿著變形主義的特色，以扭曲的形體展現他的特殊不同的觀察。

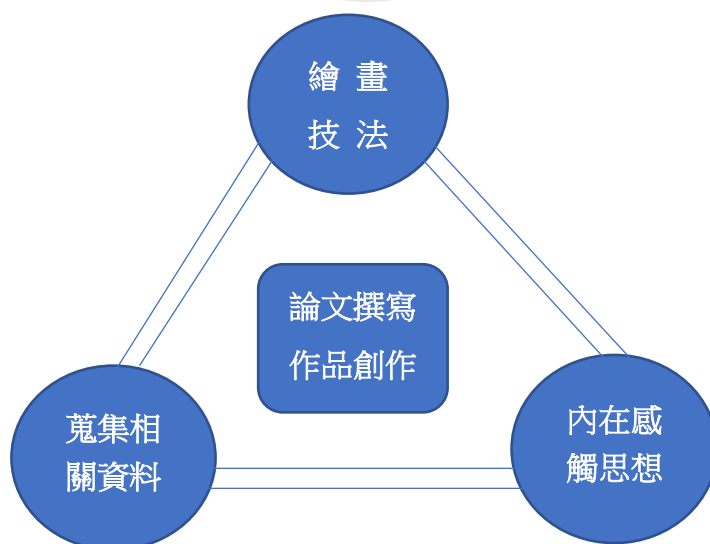


第四章 創作作品實踐與內涵解析

筆者作品創作模式，以探討自然環境的多樣性生態，及多元性的議題為創作思維。從半具象、半抽象中以不同視角中釋放元素以表達畫作內涵，並引用達利（Salvador Dali,1904-1989）超現實主義「所謂超現實主義是表現淺意識意境的，即夢境、幻想、原慾以及不合理的世界等，均是超現實主義銳意描繪的內容。」⁵⁷的模式創作。例如：一、對外在世界觀察直覺印象，借用海洋的生物八爪章魚觸角身形行為為元素，作為創作動機。二、是內在感情的世界以非理性的表現方式，隱喻人類的一切行為模式。以傳統水墨技法，純粹造型及白描方式表達對當下社會各種生活型態和思想，引用相關聯替代符碼表現事務，或隱喻自然現象所見到的相關物象，內容以轉喻方式不直接投射說明性，讓觀者有臆想空間。

依據本研究主題撰寫相關論文並繪畫創作作品，其作業流程如下：

（表 4-1-1）論文撰寫及創作過程表



⁵⁷ 王秀雄著，《美術心理學》創造·視覺與造形心理，臺北市：北市美術館，1991年，頁106。

第一節 變異社會系列

作品一



圖 4-1-1 曾新瑩 〈萬念歸寂〉2022 複合媒材 135×70cm

作品名稱：〈萬念歸寂〉

作品媒材：複合媒材

作品尺寸：135x70cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

現代藝術的創作，認為「淺意識」(subconscious)⁵⁸ 是創作力的無限泉源。人們常常認為藝術家可能受到某些打擊和刺激，或是生活上某種的壓力，造成精神上的偏執，有精神上的疾病產生幻覺，於是將幻覺落實於藝術創作中。因此，一般人會認為此種幻覺行為，猶如作白日夢的神經病。但藝術家和精神病的差異性，是藝術家很清楚夢境的直覺和感受，透過自己的幻念直覺和感受將其轉換表達到畫面上，或許可以說是壓力的釋放，或是在藝術創作中得到滿足和安慰，例如幻境中的權勢、榮譽、愛情、金錢等等。

二、 創作形式：

作品〈萬念歸寂〉畫中的人頭附著於樹身，以假借樹體表達人的慾望無窮，但樹是固着於地上，無法移動，而人腦的思想是可以天馬行空想像力無邊遼闊，以章魚觸角隱喻思想向外探索，探尋人類煩惱，來自內心的掙扎與矛盾。章魚觸手為造形，向四面八方無限伸展，表達人類煩惱來自七情六慾，以黑色為背景，灰和白為明色調，黑與白對比反差效果，色彩畫面具有張力以吸引觀者目光。

⁵⁸ 劉其偉編著，《藝術人類學》原始思維與創作，台北市：雄獅圖書，2002年1月，頁52。

作品二



圖 4-1-2 曾新瑩〈冀望的幸福〉2022 複合媒材 135×70cm

作品名稱：〈冀望的幸福〉

作品媒材：複合媒材

作品尺寸：135x70cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

作品〈冀望的幸福〉此圖乃以八爪章魚為元素，每一小方塊圖像引喻代表各種神祉威力。神祇的來源早在宋代即有，更早時期在漢代的墓室或寺廟裡的石磚中上刻畫有神祉畫像，其目的為祈求逝者安息並希望引導亡靈入地登天得到安魂旨意。這種安靈習俗隨時代淵遠流傳、時空轉變最後成為今日的紙馬。清人虞兆隆《天香樓偶得·馬字寓用》曰：（亦即如臺灣神佛祭祀祈福使用的金、銀紙）與天地、陰陽幻化的神鬼溝通工具。

「俗於紙上畫神佛像，塗以紅黃彩色而祭賽之，畢即焚之，謂之甲馬。以此紙為神佛之所憑依，似乎馬也。」清趙翼《陔餘叢考》則持另說：「後世刻版以五色紙印神佛像出售，焚之神前者，名曰紙馬。或謂昔時畫神與紙，皆畫馬其上，以為乘騎之用，故稱紙馬。」⁵⁹

二、 創作形式：

超現實主義的重要代表人物，達利（Salvador Dali,1904-1989）西班牙畫家，他寫實的手法是在一個畫面理組合引發相關聯想的多種形象。他曾說：「繪畫是

⁵⁹ 陶思炎著、羅青主編，《中國紙馬》滄海美術/藝術特輯 4，臺北市：東大圖書公司，1996年，頁 1。

具體的非理性和想像的世界，以譫妄的聯想和批判有秩序具體表現為基礎。」⁶⁰
達利的理論和繪畫，證實現實中仍需要有具體物質化，需要道德和有系統的條件
現實水平中，從理解轉化經驗中對狂亂世界進行評價。



⁶⁰ 翟墨、王端廷主編，王紅媛編著，《達利論藝》20世紀外國大師論藝書系，北京：人民美術出版社，2001年10月，總序頁2。

三、 構圖想法：



瘟神（27x20）江蘇溧水⁶¹

筆者在過去讀碩班三年中，洽遇新冠疫情肆虐，周邊的親朋好友，有人因此離世，沒有染疫，也飽受疫情的蹂躪，人心恐懼、驚慌，國際全球金融各行業也受疫情波及影響；學生也因疫情影響授教，在這種狀況下，人人自求多福。筆者也以此議題做為畫作，希望疫情快快結束，回復正常的生活，祈求神明收瘟降福。



⁶¹ 陶思炎著、羅青主編，《中國紙馬》滄海美術/藝術特輯 4，臺北市：東大圖書公司，1996 年 7 月，頁 97。

作品三



圖 4-1-3 曾新瑩〈莊周夢蝶〉2022 複合媒材 135×70cm

作品名稱：《莊周夢蝶》

作品媒材：複合媒材

作品尺寸：140x75cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

作品〈莊周夢蝶〉以蝴蝶隱射人類的是非與善惡。莊周夢蝶是莊子提出的一個哲學論點，認為人所看到的世界或事物，有可能是真實的，也有可能是虛幻的。因為莊周在睡夢中，看到自己幻化成一隻蝴蝶，和另一隻蝴蝶翩翩飛舞…忽然間從夢中醒來，感覺自己不是夢中的那隻蝴蝶，還是當下的自己。法國心理學家德拉庫洛瓦（Eugène Delacroix 1798-1863）法國浪漫主義畫家在他的《藝術心理學》裡說：「藝術家如果要描寫自己切身的情感，須先把它外射出來，它須變成一個自己的模仿者。」⁶²

二、 創作行式：

通常我們常以自己所見到的世界才是真的，而藝術家所見到的僅是幻象，所以〈莊周夢蝶〉裡的背景色彩是混濁的，唯透過鏡子的光反射，讓莊周的夢境向光源飄去，與蝴蝶翩翩起舞，在另一個空間尋找真正的自己。

⁶² 朱光潛著，《文藝心理學》，台北市：五南出版社，2020年11月，頁20。

作品四



圖 4-1-4 曾新瑩〈茶壺裡的風暴〉2022 複合媒材 140×75cm

作品名稱：〈茶壺裡的風暴〉

作品媒材：複合媒材

作品尺寸：140x75cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

作品〈茶壺裡的風暴〉⁶³是一句英文俚語，意思類似「大驚小怪」，意指有壞事發生，也只不過是茶杯裡的規模，不必小題大作。本作品探討人類情緒的心理狀態，以半具像方式表達內在心理的思考。此作品將側面人頭像相反錯置，表達意見上不同調，違背主事中心思想，想表達不同的看法和意見；內心有不同的想法和打算，讓旁觀者產生意見紛歧、眾說紛紜，莫衷一是之感。

二、 創作形式：

本作品探討以達利（Salvador Dali, 1904 - 1989）西班牙畫家的超現實主義的形式，引用達利的變形時鐘模式，運用於本作品中桌邊的變形心臟做為元素（以示精神瀕臨崩裂狀態），達到繪畫語言表達的純粹性，詮釋個體在自我調節中，產生的不平衡與變化。並利用茶壺中不同方向人面的視覺錯置，幫助筆者了解世界（或小群體）和自己的關係，將自己的感受投射在作品中，呈現筆者當下心境，將對外在世界所了解的一切物像表達於畫作中。

⁶³ 〈茶壺裡的風暴〉

網路瀏覽 <https://www.tingclass.net/show-572-472852-1.html>

這句話出自十八世紀法國哲學家和思想家孟德斯鳩的名言。（2022/11/28 瀏覽）

作品五



圖 4-1-5 曾新瑩〈鏡花水月〉2022 複合媒材 145×75cm

作品名稱：〈鏡花水月〉

作品媒材：複合媒材

作品尺寸：140x75cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

作品〈鏡花水月〉鏡子裡的花，水裡的月，都是幻境出來的景物，所看到的景象，皆非真實，轉瞬即逝。每個人的生命都很短暫，幾十年瞬間轉眼即過，要珍惜當下，天地間的萬物都是過客，沒有什麼東西最後都能留下來。引用老子：「天地不仁，以萬物為芻狗。聖人不仁，以百姓為芻狗。」⁶⁴人眷戀某些事物或某些人，再怎麼捨不得，到最後都得放手。所有事物終歸回到原點的物象上。

我們現當下所做過的事，所走過的路，只不過是一剎那間的創造者和創新者，過了這一剎那，便成為「過去式」或「消逝不見了」，任何事物有形的或無形的，都將隨時間紛飛煙滅，我們只是永恆中的匆匆過客。

二、 創作形式：

引用民間藝術，以章魚的形式作造形，臺灣原住民鄒族勇士番刀上的圖騰為象徵代表，以白色、赭石色、黑色三種色彩線條，做出強烈對比色，以黑色為背景，使畫面產生神秘詭譎氛圍。以仙人的吐氣和海面上產生相呼應，有上、下不同的空間感。

⁶⁴ 滕守堯著，《道與中國文化》，台北市：揚智出版社，1996年10月，頁56。

作品六



圖 4-1-6 曾新瑩〈觀想冥思〉2022 複合媒材 70 × 68 cm

作品名稱：〈觀想冥思〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：70 × 68 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

佛教稱人世間煩惱的世界，為（五濁惡世）生命有五種不清。一是命濁，眾生多做惡業，致壽命極短。二是煩惱濁，眾生充滿貪、嗔、癡的煩惱。三是劫濁，市代危厄、飢餓、疾病、戰爭不止。四是終生濁，眾生缺乏善根，不信因果，不持戒。五是見濁，邪說橫行。畫中的八爪章魚靜滯水底沉思，引喻人類的煩惱多來自本身貪、嗔、癡、慢、疑造作惡業，因思想不清淨煩惱生。圖中的章魚靜靜沉澱思索觀音普渡眾生，人類如能同觀音一樣修行高品德是多麼的完善、有價值的生命體，達到自我實現的完美境界。

二、 創作形式：

以章魚為前景中主要造形，章魚頭注入觀音頭像，章魚的觸手著上不同色彩，並做出立體捲曲造形，矗立於岩石塊中，山石造形借用李義弘的風稜石概念，並用堆疊法成一個山頭。空中以黑墨色點綴金箔比喻星空璀璨。

作品七



圖 4-1-7 曾新瑩〈志同道合〉2022 複合媒材 145 × 75 cm

作品名稱：〈志同道合〉

作品媒材：複合媒材

作品尺寸：145 x 75 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

以章魚的自由意志，表達自主、自我、與眾不同的個體，找尋辨識與自己熟悉的圖像，詮釋生活裡的另一空間，創造新的生活空間。不同種類色彩的章魚以圓弧自在的空間，與同伴向四周悠遊到我想去的任何一個地方，有美麗的風景和音樂伴隨。

二、 創作形式：

〈志同道合〉的造型，章魚觸手的造型來自達文西手稿中的機器手臂螺旋造型，做出漂浮狀態，章魚人臉的造型原自電影〈駭客任務〉中的機械烏賊，幻化成畫中章魚造形。為調和平衡畫中的圓形造形，以兩邊各自獨立的豎線做參差不齊的線條表現，充分運用對稱和節奏，配上音符以示五線譜有理性與感性的調和。

格羅賽（Ernst Grosse,1862-1927）說：「原始民族的大半藝術作品，都不是純粹審美的動機出發，而常同時想使它在實際的目的上 useful，這實際的目的往往還是主要的動機，審美的要求只是滿足次要的慾望而已⁶⁵

⁶⁵ 凌嵩郎著，《藝術概論》，台北市：華林印刷，1966年11月，頁28。

作品八



圖 4-1-8 曾新瑩〈生命共同體〉2022 複合媒材 97 × 80 cm

作品名稱：〈生命共同體〉

作品媒材：複合媒材

作品尺寸：97 x 80 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

自 2019 年底疫情大爆發後，自此每日都觀注國際社會因新冠肺炎死亡的人數日愈遽增，畫中的窗簾即象徵每日打開電視關心生命的凋零，多少生命因染疫在死亡邊緣掙扎，救生圈猶如默德納疫苗、BNT 疫苗，打了疫苗如同得到免死金牌，每一個人都戰戰兢兢對自己的生死置於恐懼中。筆者想描繪當下之社會現象及各種忐忑心情，以希臘神話故事，梅杜莎女魔頭像，蛇髮亂串的造形，猶如病毒像章魚觸手般張揚舞爪侵害每一生命、每一生靈，生靈發出哀號，為抗疫而奮鬥、犧牲生命。

二、 創作形式：

畫中的窗簾，暗喻如同每日打開眼睛觀看疫情，以樹葉作出愛心造形，關懷無數因疫情感染死亡的生靈，攀附在救生圈裡，掙扎只求一線希望，期望能平安渡過抵達快樂的彼岸。畫中之生靈，以西臘神話中女妖梅杜莎髮梢蛇蠍作造形。

第二節 寄生與共生系列

作品九



圖 4-2-1 曾新瑩〈烏賊入侵〉2022 複合媒材 69 × 67 cm

作品名稱：〈烏賊入侵〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：69 x 67 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

由於現在科技發達，藝術的發展隨著數位電子的提升，多媒體的運用，藝術平面媒材的運用展現進入多媒體的繽紛時期，令觀畫者目不暇及，藝術的鑑賞觀念亦提升，價值觀念亦改變不同的看法。將畫中之章魚幻化成駭客〈烏賊入侵〉，不僅具有無孔不入、無所不在的置入不同時空裡，造成畫面視覺有虛幻不同的層次感。



二、 創作形式：

本作品運用大師蒙德里安（1872-1944 荷蘭畫家，自稱「新造形主義」，又稱「幾何形體派」）的非具像繪畫圖像，運用蒙德里安的線條和色彩區塊，繪出矩形或方格、黑色線條、三原色塊添加想像中的建物造形做為創作理念構圖，引喻構成建築物圖像，形成另一個虛擬的空間假象。建築物圖像來自城市速寫，以白描線條用筆，高高低低造形錯落不一，形成一個不同層次空間感。

作品十



圖 4-2-2 曾新瑩〈生命的傳承〉2022 複合媒材 74 × 93 cm

作品名稱：〈生命的傳承〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：74 x 93 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

作品〈生命的遞延〉，筆者是以生命的律動傳承為主。2019年時臺灣環保人士為大潭藻礁是否興建石化接駁轉運碼頭，大潭藻礁海域保護區有很多的生物在此繁衍孕育新生命，長大後游回大海，因此也豐富了附近海域的生態物種，同時也提供我們的經濟市場需求。筆者想以此議題做為愛護此塊土地，孕育生命的基礎來源，這塊藻礁形成來自千年多麼不易，一旦破壞，大海裡的生物如何孕育，我們日常飲食需求來源將短缺，日後子子孫孫將無以為繼，將看不到各種多樣性生態物種的原始生命孕育樣貌。

二、 創作形式：

本作品以章魚為主要元素，觀察章魚寄生於海裡岩石洞穴中，有些也生活在潮間帶。身體由頭部和八個觸手拚接而成，十分聰明，善於偽裝逃生，屬軟體動物能靈活運動，肢體可變換各種不同造型。大多數章魚壽命都很短暫，成熟交配完成後，雄性章魚即進入衰老期快速死去，雌性章魚也在孵化卵子後相繼死亡，完成了生命的交替使命。章魚的生命傳承，猶如人類，只是人有思想、有情感、有高度智慧。當危及生命時章魚也有判斷的能力脫逃，這是動物本能的反應。此作品以章魚的生命行為隱喻人類的社會行為不也如此！

作品十一



圖 4-2-3 曾新瑩〈破碎家園〉2022 複合媒材 96 × 80 cm

作品名稱：〈破碎家園〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：96 × 80 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

作品〈破碎家園〉的起心動念想畫此作，適逢 2022 年過後，看到俄羅斯出兵攻打烏克蘭，這場戰爭對遠在地球一端的我們，看到此景心靈上有難以承受的打擊。戰火綿延，百姓死傷無數逃離失所，飄零四處為家成了國際孤兒，戰火無情的將千年歷史古蹟建築摧毀，百姓居住的民房也受戰火波及斷垣殘壁！將心比心，換作是我們自己，情何以堪啊！



二、 創作形式：

圖中斷垣殘壁裡的眼睛，構圖借用廖新田的著作封面〈巨眼〉⁶⁶，請參考頁 51（圖 3-3-24），構圖的眼睛具有強烈的視覺效果，表達筆者的視覺嗅到戰火似已漫延到自家門口（隱喻左上圖的島嶼燈塔）。城市造形則仿克利（Paul Klee 1879-1940 德國籍），〈義大利的鄉鎮〉1928 年的作品，請參考頁 51（圖 3-3-25）。表達烏克蘭的城鄉市鎮遭飛彈襲擊斷垣殘壁，筆者想像以第三者的立場告訴肇事戰爭的兩端以和平解決爭議，將內在純粹的感覺以藝術手法表達時事的不安。

⁶⁶ 廖新田，《現代·後現代藝術與視覺文化理論》，高雄市：巨流圖書，2021 年 11 月初版，封面。

作品十二



圖 4-2-4 曾新瑩 〈山林家園〉2021 複合媒材 88 × 66 cm

作品名稱：〈山林家園〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：96 × 80 cm

作品年代：2021

一、 創作理念：

臺灣是個小島面積不大，但高山森林密佈，有各式的棲息的動物、多樣性的植物，每一種生態系統都有獨特的功能，是臺灣這個島嶼的珍寶。近年來人類濫墾森林造地，破壞自然生態環境，使原本屬於動物棲息的家園，無法安身養命。筆者畫此圖以警惕人們要多關懷山林及重視動物生態的棲息地！

二、 創作形式：

作品〈山林家園〉技法運用拓印法佈滿樹葉以表森林茂密，將宣紙揉壓有紋路運用筆墨延著紋路輕掃，並加皴法以示山體全貌，並以水鹿闖家悠遊在山林，這是動物牠們的家。圖中的三隻鹿，其中有一隻最壯碩與一小頭鹿的身軀外形互相交疊，牠們有部分共用畫面界域線，使用外形線及不同的色彩可分別出不同的造形，視覺上產生不同層次的物體形象。



圖 4-2-5 曾新瑩〈山林家園〉局部

2021 複合媒材 88×66cm

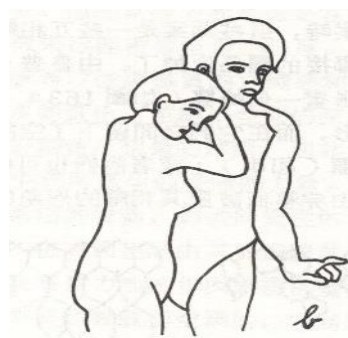


圖 4-2-6 外形共有重疊的部分圖

三、 媒材技法：



圖 4-2-7 腎蕨

網路下載自台灣環境資訊協會。⁶⁷

本作品使用蠶衣宣，先是採集蕨類樹葉，要採較堅挺的葉子，將樹葉沾上調好之顏料，利用滾輪將樹葉壓實在宣紙上，拓印葉子形狀作出森林密布造形，並以傳統技法，皴出高山叢林瀑布，再將三隻鹿看似屬一家庭，依體型大小，小鹿跟隨著爸爸。此畫作以蕨類植物拓印，做出森林茂密之狀。

⁶⁷ 腎蕨圖片載自台灣環境資訊協會

網路下載 https://teia.tw/natural_valley_star/pp2020-12-01/ (2023/04/22 瀏覽)

四、 環保意識：



圖 4-2-8 曾新瑩〈山林家園〉局部 2021 複合媒材 88x66cm

〈山林家園〉以自然生態環境保護為主，人類大肆砍伐森林滅絕物種，造成多種動物失去家園的棲息地，也造成全球經濟惡性循環，人類應該要反思警惕，多關懷地球未來的生態延續，畫家應繪出在這變異社會寄生與共生的社會責任，畫出動物失去巢穴流離失所的夢魘。

作品十三



圖 4-2-9 曾新瑩〈寄生上流〉2022 複合媒材 67 × 65 cm

作品名稱：〈寄身上流〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：67 × 65 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

作品〈寄生上流〉是筆者第一次嘗試使用自動技法作畫，水墨的畫法雖然很多種，但使用自動技法繪畫者至目前也已非前衛之事，但筆者抱持仍需瞭解自動技法究竟是如何做出來的！直至今日筆者認為水墨的呈現，應將傳統技法結合自動技法共同應用，為達到創作繪畫的意境效果，各種的繪畫技巧，只要能掌握技巧的熟練度及拿捏何時使用自動技法達到恰如其分，筆者認為不能完全摒棄自動技法，應適時酌取使用，出新意於法度之中！

二、 創作形式：

本作品使用自動技法，其形狀不受拘束，任由顏料自由發展，顏料流至何處即為畫面上呈現的造形，依其造形做整合並添加物件元素於畫中，使畫面不流於自動技法的孤單無內涵呈現。

作品十四



圖 4-2-10 曾新瑩〈與垃圾共舞〉2022 複合媒材 78 × 59 cm

作品名稱：〈與垃圾共舞〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：78 × 59 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

〈與垃圾共舞〉創作的理念來自於桃園的大潭藻礁之議題，印象中只認識珊瑚礁，而藻礁是珊瑚死亡鈣化後，沉積於礫石灘上形成的植物礁，平均十年才長大一公分，需經過數千年才有大片規模形成的藻礁。如今為了民生經濟利益，興建碼頭破壞生態，筆者以為人類沒有環保意識，嚴重危害比興建碼頭更甚於破壞大自然，要守護這塊大地，就要從我們的日常生活做起，善盡維護好的環境是人類的生存根本，人人都有責任為下一代延續新好的環境使命。

二、 創作形式：

本作品以複合性的方式創作，也就是使用自動技法鋪陳海底背景，再依海底所見之魚貝與垃圾共同悠遊共生之光景，以白描勾勒圖中的物件元素。筆者作此圖的目地是要訴諸大眾「食物鏈」的後果，不僅僅是海洋生物受害，我們人類因食海洋生物也受其惡性循環影響。

作品十五



圖 4-2-11 曾新瑩〈森林炙火〉2022 複合媒材 65 × 65 cm

作品名稱：〈森林炙火〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：65 × 65 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

森林是人類重要的資源，也是地球永續的根基，保護珍貴的森林是每個人的責任。創作〈森林炙火〉緣由 2021 年 8 月一群 NCC 專委在玉山杜鵑林地露營，不慎使用炊事，造成森林火警，火勢延燒長達 12 日才撲滅，破壞自然生態，林木損失殆盡。一片森林的成長，是歷經數千萬年的歲月滋養，才能覆蓋成一片原始森林。不論是火炙或大肆砍伐造地，造成森林面積縮小，使地球生態環境供氧量產生巨大變化，空氣汙染無法調節、無法保護水源、無法提供多樣性的食物來源；氣溫逐年升高，這些惡性循環，使筆者意識到自然生態被迫壞的嚴重性，故將心中的懸念，託付畫筆，以半具象之圖形傳達，讓觀畫者想像烈火燎原，天邊盡赤的視覺效果，產生警惕。

二、 創作技法：

使用自動技法，水干不透明顏料加動物膠，以流動顏料技法完成。筆者以複合媒材創作，藉以探討自然環境的多樣生態，創作以多元視角的藝術思考，追求意象的展現，從半抽象中釋放某些元素，以隱喻式的色彩表達畫作內涵，表達筆者內心的創作思維。

作品十六



圖 4-2-12 曾新瑩〈叢林法則〉2023 複合媒材 79 × 71 cm

作品名稱：〈叢林法則〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：79 × 71 cm

作品年代：2023

一、 創作理念：

本作品的創作理念，以章魚的造形為主要元素，觀察章魚的生態，因章魚是軟體動物，有八隻靈活的觸腕，可變幻不同造形姿態，遇到生命受到威脅時，會噴出黑色的墨汁，三十六計逃之夭夭！筆者以章魚的行為猶如人類的行為模式，在一個社會群體裏，人類需要融入群體共同生活，彼此之間的相互作用是有利的作用，也可能是不利的對抗作用。人與人之間的生存法則是相互合作共同進化，在共同的環境裡產生互惠、共生的一種群體生態關係。

二、 創作形式：

作品「叢林法則」的創作形式是以很多的章魚，作各種不同的生態造形，並在身上加上不同的紋路造形，表達每隻章魚的表情是有個性的，有活潑的、兇惡的、可愛的、親和的、冷漠的、熱切的、疏遠的……，紋路造形的構思取自草原動物身上的斑紋，例如虎斑、斑馬紋，也有以樹葉造形偽裝，有的令人看到覺得很懾惡恐怖，其實這都是在叢林裡的外在包裝形式，一種假象，必須深入了解。

第三節 大地系列

作品十七



圖 4-3-1 曾新瑩〈高山冰原〉2022 複合媒材 76 × 96 cm

作品名稱：〈高山冰原〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：76 × 96 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

〈高山冰原〉的創作發想來自氣候變遷，因氣候的變遷，造成世界各地的氣候正在不斷改變，原有冰河時期的高山凍原開始逐漸融解危及到人類的生命，海面水位上升，河水氾濫，災害不斷發生。促成高山冰原加速溶解的原因，是人類過度燃燒化石燃料，例如煤炭、石油、甲烷的大量氣體肆放，使溫室氣體的濃度越來越高，整個地球籠罩在厚厚的溫室中無法散去熱能量，導致氣溫升高，引發不應該下雪的地方下雪，一日下雨量是全年的總雨量，這一切改變了大自然的循環調節生態。因此繪此畫，是筆者想留下記憶中的高山冰原印象。

二、 創作形式：

此畫採用較厚的褚皮紙作試驗，因紙張厚實以自動水干顏料自動流淌，且皴擦筆法較耐操。使用水干繪具水淺黃色，並加入少許藍色釉藥調合混色，循預定之構圖位置作流動顏料，待乾後依其色塊將紙張作塊面揉縐，使用淡墨依縐褶處鈎畫作出冰塊之肌理狀，利用墨加強凹陷處並調整凹凸立體形即可。

作品十八



圖 4-3-2 曾新瑩〈蛻變的岩石〉2022 複合媒材 90 × 75 cm

作品名稱：〈蛻變的岩石〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：90 × 75 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

小時旅遊記憶中的野柳女王頭，頸部還是很粗廣，經過數十多年的自然風化影響下，女王頭的脖子越來越細，地質學者們想盡辦法要防止它加速風化折斷，並在外圍作了護欄保護之。如今要面臨斷頭命運，是眾人關心的議題，有人提議像英人將敦煌壁畫收藏在大英博物館，也將女王頭搬置故宮，供人觀賞。此種議題雖非我人可評斷，但筆者可將記憶中的女王頭，依表現主義摹寫方式描繪它的輪廓，做為筆者對它的思念致敬的情感吧！

二、 創作形式：

女王頭是屬於蕈狀岩，其形狀很像食用的香菇，筆者使用淡墨勾勒女王頭及其周邊矗立的蕈狀岩，女王頭就像眾星拱月被圍繞著光芒四射。蕈狀岩的外表看起來有經風沙及海水侵蝕形成的圓形或不規則的石灰結核地形，筆者以中黑墨畫出大小不一的圓形結核地形，散布各塊面，雕出不同造型的地質景觀。

本幅作品使用傳統皴擦技法，使用墨和赭石為主要顏料。岩石的紋理，形狀因各處的地質不同而各異，為表現山石的紋理，其皴法有披麻、解索、斧劈、礮頭、芝麻、雨點、牛毛、荷葉皴等幾種皴法，都是古人面對大自然，應物象形，所表現的各種不同山石景象。

作品十九



圖 4-3-3 曾新瑩〈消失的海岸線〉2021 複合媒材 63 × 89 cm

作品名稱：〈消失的海岸線〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：63 × 89 cm

作品年代：2021

一、 創作理念：

筆者看電視報導，受到氣候異常、極端化，造成凍土冰川融解，使海平面水位上升，海岸線退縮，陸面地形流失，有的島嶼近乎被淹沒消失不見，例如位在南太平洋受海平面上升威脅最嚴重的國家「吐魯瓦」，全島最高的點僅海拔四公尺，再過些年這個國家即將消失，百姓將無立錐之地。這是一個嚴重威脅生命的全球問題，筆者想將此議題繪成畫面，以警惕從每個人平日時時就要多關懷環保生態，為地球為子孫的未來盡一份心力和責任。

二、 創作形式：

此畫採用銅版紙作實驗，銅版紙的屬性較光亮、平滑、吸墨均一、水墨浮游在紙張表面，無法完全滲透，這是經過實驗的紙張不適合水墨作畫。但採用水干顏料的自動技法，潑灑顏料後附著力尚好，唯獨難以控制作具體海岸岩石造形。

作品二十



圖 4-3-4 曾新瑩〈融蝕的冰原〉2022 複合媒材 95 × 88 cm

作品名稱：〈融蝕的冰原〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：95 × 88 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

筆者繪〈融蝕的冰原〉與〈消失的海岸線〉皆出於環境、地形、氣候的變遷所產生的後遺症有所感觸。人類在產業工業化之前生活是較樸實的與大自然和平共處。僅短短二百多年的工業蓬勃發展，雖使經濟繁榮，工廠的林立相對污染也增加，危害人類身體健康。這些惡性循環到無以復加回到原本的大自然的景觀，人們自己將承受自食其果不可挽回的影響，這些是當前最為嚴峻的問題，筆者期許能在有效挽救之期，積極對大地做出有效的控制免於繼續惡化。

二、 創作形式：

筆者此畫創作形式，以手揉捏皺褶皮紙，使紙張產生大面積的皺紋，作出冰山之塊狀面，雖然其外觀造形看起來有似劉國松的樣子，但劉國松的畫作主要形式和技法，以自動性的構成畫面，利用粗筋棉紙的特性撥離紙筋，創出個人獨特畫風。筆者以手捏皺紙張出現紋路構圖，以中墨畫肌理線條，代替古法之皺紋。兩者技法的不同差異性。

作品二十一



圖 4-3-5 曾新瑩〈俯視大洋洲〉2023 複合媒材 67 × 70 cm

作品名稱：〈俯視大洋洲〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：67 × 70 cm

作品年代：2023

一、 創作理念：

〈俯視大洋洲〉的創作理念是以傳統山水畫的概念轉換，清人石濤曾說搜盡奇山打草稿，古人只能騎馬驢走遍山川，現今吾人何其幸，有高科技的發展，從外太空、無人機的攝像探勘可以俯視世界地球面貌，送回的影像畫面，改觀傳統山水的面貌，不僅要將科技攝影重新融入山水畫新的畫面，山水的景觀也應隨時代科技進步，繪畫也要隨時代的風格有所改變，這才符合本論文主題「變異」的社會—寄生與共生。

二、 創作形式：

筆者應觀看電視 BBC Earth 的衛星介紹，由太空俯看地球的畫面而發想，地貌是塊狀或是大片的面積，由不同的色彩組合而成，由於地面種植不同的農作物，會呈現各種不同的色彩，極其瑰麗。筆者依其風貌將觀後的內心感觸繪畫而出，在自然不斷的變異中呈現嶄新的藝術，展演出不同風光，不同的現代山水畫概念。

作品二十二



圖 4-3-6 曾新瑩〈洞外的世界〉2022 複合媒材 46 × 35 cm

作品名稱：〈洞外的世界〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：46 × 35 cm

作品年代：2022

一、 創作理念：

此畫創作理念來自桃園大潭藻礁的自然生態，筆者想瞭解一大片的藻礁區域裡的生物，藻礁和珊瑚藻究竟如何區別以及牠們是如何繁衍生存。環保團體發起「搶救藻礁」公投與政府推動的中油天然氣碼頭接收站相違背，對大自然的生態汙染影響有多大，這是筆者所關懷的濕地、藻礁的生命延續，是千年歲月累積的生物孕育場，一旦破壞將萬劫不復，故保育生態人人有責！

二、 創作形式：

「洞外世界」作品造形依據海岸礁石的印象，以釉藥黑調白膠，潑灑於玻璃墊上，再將宣紙覆蓋於上，亦即以拓印方式，顏料在玻璃上產生分裂的顆粒狀，此顆粒狀猶如礁石上不規則的隙孔，並繪上自然生態的螃蟹、海鰻出來覓食。

三、 媒材技法：

此作品媒材使用加礬的紙張，以釉藥做實驗，會產生崩裂不規則的紋理，以紋理的造形，規劃礁石的分布，螃蟹、和鰻魚彼此之間關係，物種間的食物鏈環環相扣，少了其中一種，生物鏈秩序混亂，造成生態大災難。

作品二十三



圖 4-3-7 曾新瑩〈黎明前的大地〉2021 複合媒材 95 × 88 cm

作品名稱：〈黎明前的大地〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：75 × 96 cm

作品年代：2021

一、 創作理念：

〈黎明前的大地〉創作理念來自筆者從小居住在臺北盆地外緣，經常爬山由高山向下凝望，高樓大廈層層櫛比鱗次，尤以黎明或黃昏時分，朝陽、夕陽煞是好看，筆者將印象中的景象，透過畫筆描繪下來，大地是多麼的雄偉，睡眼惺忪蛻下沉沉的睡衣，迎來朝陽大地甦醒的美景。

二、 創作形式：

本畫作以淡墨作雲底色，先鉤出大輪廓雲霞的位置，以逆光手法繪山形及樹枝形影，使用較濃的墨。霞光由深到明亮，由山頭射向大地、屋宇。

三、 媒材技法：

此畫作使用的媒材有墨、壓克力（白色、鵝黃、黛藍深色），赭石色。使用一般的宣紙實驗，可作出漸層效果，且有覆蓋底色功能。

作品二十四



圖 4-3-8 曾新瑩〈籬外的春天〉2021 複合媒材 63 × 89 cm

作品名稱：〈籬外的春天〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：63 × 89 cm

作品年代：2021

一、 創作理念：

創作〈籬外的春天〉的概念是才剛學會自動技法，了解複合媒材的特性，有覆蓋性，色澤濃郁，想嘗試實驗，繪出有層次空間感。以微觀角落裡的小生命努力求生存，生命的活力是無可限量。

二、 創作形式：

使用銅版紙嘗試繪畫，水干顏料潑灑後可以自由流動作造形或可當作背景，但顏料附著力較差須待乾燥後進行下一步，畫中之木紋柵欄，須細細刻畫收使，木紋柵欄前後關係，最後再覆蓋上百合花，畫中有三個層次空間構成。

三、 媒材技法：

顏料是使用水干調膠，樹葉形是折真實樹葉沾上顏料，以滾輪壓實在雪銅紙上，作不同造形，最後將畫面作統合整理，使畫面調性一致不凸兀。

作品二十五



圖 4-3-9 曾新瑩〈天人合一〉2021 複合媒材 75 × 44 cm

作品名稱：〈天人合一〉

作品媒材：複合媒材、紙本設色

作品尺寸：75 × 44 cm

作品年代：2021

一、 創作理念：

（圖 4-3-9）〈天人合一〉的創作動機來自俄烏地緣政治侵略戰爭，由於戰爭造成傷亡慘重，百姓無家可歸，流離失所，產生國際紛爭對立，種種問題叢生……，筆者內心產生無限惋惜蒼生民不聊生，祈求國與國間地緣能紛爭弭平，因此起心動念作此畫心願期盼一切消弭和平落幕。

二、 創作形式：

筆者以敦煌壁畫的飛天人像入畫，飛天在佛家的論意是佛教中在諸佛周圍飛行圍繞、禮讚的天人。佛教藝術中的飛天，不長翅膀借助彩帶飄曳在雲彩中，舞姿曼妙，以歌舞伎樂香花供養佛。荷花是普羅大眾喜愛的花，荷花有諧音「合」之意，諭有和平之意。

三、 媒材技法：

此畫採用複合媒材，荷花使用膠彩顏料。飛天女採用拓印法轉印至褚皮紙上，在作此動作之前，先將背景色彩完成，再陸續畫荷及天人。天空旋轉的雲彩，岔開畫筆以扭動旋轉方式畫成，並在空中灑落花朵，猶如天女散花景象。

第四節 作品總清冊

(表 4-4-1) 作品詳細內容表

NO.	作品圖片	系列	作品名稱	年代	媒材	尺寸(cm)
1		變異社會系列	萬念歸寂	2022	複合媒材	135×70
2		變異社會系列	冀望的幸福	2022	複合媒材	135×70
3		變異社會系列	莊周夢蝶	2022	複合媒材	135×70

4		變異社會系列	茶壺裡的風暴	2022	複合媒材	13570
5		變異社會系列	觀想冥思	2022	複合媒材	70×68
6		變異社會系列	鏡花水月	2022	複合媒材	145×75

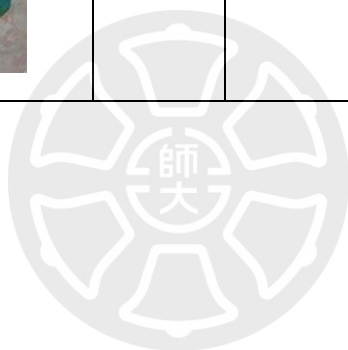
7		寄生與共生系列	志同道合	2022	複合媒材	145×75
8		寄生與共生系列	生命共同體	2022	複合媒材	97×80
9		寄生與共生系列	烏賊入侵	2022	複合媒材	69×67
10		寄生與共生系列	生命的傳承	2022	複合媒材	74×93

11		寄生與共生系列	破碎家園	2022	複合媒材	96×80
12		寄生與共生系列	山林家園	2022	複合媒材	88×66
13		寄生與共生系列	寄生上流	2022	複合媒材	67×65
14		寄生與共生系列	與垃圾共舞	2022	複合媒材	78×59

15		寄生與 共生系 列	森林炙火	2022	複合 媒材	65×65
16		寄生與 共生系 列	叢林法則	2023	複合 媒材	79×71
17		大地系 列	高山冰原	2022	複合 媒材	76×96
18		大地系 列	蛻變的 岩石	2021	複合 媒材	90×75
19		大地系 列	消失的 海岸線	2022	複合 媒材	63×89

20		大地系列	消融的 冰山	2022	複合 媒材	95×88
21		大地系列	黎明前的 大地	2021	複合 媒材	75×96
22		大地系列	洞外的 世界	2022	複合 媒材	46×35
23		大地系列	俯視的 大洋洲	2023	複合 媒材	67×70

24		大地系列	籬外的 春天	2021	複合 媒材	63×89
25		大地系列	天人合一	2021	複合 媒材	75×44



第五章 結論

大自然的美景，帶來視覺的震撼，也帶來心靈的啟迪，它讓我們沉澱思考未來的方向與節奏，在世界的盡頭，啟動心的旅程，人生要繼續向前行，繼續探索美好，過程有期待，有發現；也會有挫折失落感……，只要能繼續前進，就是好的契機，我想人生的意義，不僅僅是自我的實踐，更重要的是面對社會的責任以及社會貢獻，投入更多的自我實踐責任，對這片我愛的土地，盡一份綿薄之力。

藝術美學的日益發展，已歷經多少年歷史更迭換代，時間的推移從傳統技法的藝術觀點展延到今日變異的現代藝術、當代藝術。藝術雖不可回溯到過去，但也不能放棄傳統的基本美學軌跡發展。以筆者的認知在傳統美學發展上沒能突破有新的想法，新的思路創意，顯然是和這個時代有脫節落後是不足取的。但要如何從傳統水墨走向「現代、當代」之路，這是筆者面對大時代藝術的脈動趨向，須要認真思考以因應當前從事藝術工作方向。

一、 創獲心得：

（一）在這三年的碩士班從青澀不成熟的藝術領域，跨入目不暇及眼花繚亂的藝術市場，還有應接不暇的個展，筆者的心頭是慌亂的，沒有頭緒的，眼睛所看見的作品很美，思考嘗試但手不從心，畫出的作品未能達到自己想要的意境，這是未來必須繼續努力的。

（二）「知識」是創作的泉源，「知識」是前輩智者經驗累積的心血智慧結晶，筆者的創作經驗及論文撰寫，皆有賴書中的黃金屋增長了知識；以及有豐富學識經驗的老師們傳授，得以啟發創作。這是筆者三年來創作的心路歷程感想，多攝取不同的知識，增廣自己的學養見聞，這亦是創作靈動的泉源。

（三）在技法的運用和媒材拓展方面，在這三年中也觀摩不少同學的新技法

開發，看到不同的媒材嘗試，會有不同新鮮表情傳達，開啟筆者不同的新視野，原來藝術也可以這樣做。同樣題材，不同人的技法，卻有不同的風貌呈現，筆者亦躍躍欲試。希望能更加超越，不在原地踏步。

（四）讀取東西方的藝術史，雖然每個立論都在不同的時空下，藝術家或哲學家發表出不同的理念藝術見解，但也是在當時不同時空背景下的定論，那是當時的藝術潮流趨向，提出不同的理論看法，但在藝術長河的流域裡，猶如一顆閃爍的慧星流逝於長空中，為後人讀者、藝術家從中閱讀了解其中奧妙道理，原來藝術家的作品可以深沉了解一個人的起心動念思維，更從而推理解剖心理因素的起始原點，何以會如此表達。現在筆者回味學習過程中，讀到的學理觀念將其拿起重新嗅一遍，對其各種不同的理論，有些深深體會到前人的智慧真是奧妙無窮，惟獨只能在自己的創作實驗中，才能真正的體會理論和實踐中的互相辯證。

（五）講及創作的形式，筆者繪畫從無形式概念，但經過鄭月妹的啟發，讓筆者了解到藝術家的作品獨立風格，就像是一種產品品牌代言，讓消費者能夠一眼即能判斷這是哪家出產產品，而產生形象代表性、象徵性，這是以簡單消費性的比喻藝術創作形式。藝術的形式概念是在無形的歲月中慢慢地堆砌起來，豐厚了知識和內在的信心，填滿藝術人生的充實幸福感。

（六）筆者回想這三年碩班創作，每日總是匆匆忙忙的在過活，忙於人際關係、忙於生活的計算……。筆者認為只有在創作當下，才是真正的面對自己，表達對事的渴望、欲望、思維、想法表達在創作中。

（七）創作的靈感，筆者認為來自平日生活用心的觀察、閱覽，藝術可從豐富的生活經驗中提煉出創作靈感，放寬心胸，反向思考，改變不同思考模式，對藝術創作有多種面向，抱持否定不認同的看法，但藝術是個人的訴求表達，也是個人比較主觀意識強烈的溝通。或許創作出來的藝術作品，並不能完全滿足於某些人的認同美感，美感的審美會因人而異，有人較著重精神層面的認知，但也有人著重感官的刺激性，例如色彩的喜愛，藝術家無法聽從每一個人的心聲，只能

根據自己的審美賞析概念角度作藝術創作。

二、 未來展望：

（一）筆者希望日後改變新的不同繪畫題材，重新嘗試實驗學習不同的造境、不同的題材，觀察的面向，將會有不同的想法，筆者認為繪畫不僅是描繪人、事、物，但畫中訴求的內容仍要有個人表達的思想及情感的融入，畫作才完整。

（二）筆者希望能做到繪畫時，預先做好構圖思考方向，並將繪製不同的草圖，做不同的組合，產生不同的繪製效果，可提供思路的擬清。

（三）多充實學理基礎知識，以學理基礎為繪圖架構，蒐集相關題材資料。幫助瞭解運用前人提出的藝術學理，以及相關的繪畫語彙協助繪畫。

（四）多作實驗，不論以何種媒材、不同技法、各種形式作研究。對於創作品要學習理念靈活運用具象、半具象或半抽象的不同形式作不同視覺方式表達。除此之外，多觀摩其他藝術家畫展，從中汲取經驗，作為創作之參考。

（五）畢業後接下來的日子，除了仍然在藝術跑道上繼續創作外，希望能應用在相關美術行業有所發揮，或與有緣藝術同好教學增長學習，提升技巧得以進步。

參考書目

中文專書：

- 賽珍珠著，彭玲嫻譯，《大地》三部曲，臺北市：時報文化，2017年，第一部。
- 張道一主編，《中國民間美術辭典》，南京：江蘇美術出版社，2001年。
- 王才勇，《現代審美哲學》法蘭克福學派美學論述，台北市：書林出版，2000年。
- 阿諾德·豪澤爾著、居延安編譯，《藝術社會學》，臺北市：雅典出版社，1990年。
- 王秀雄作，《美術心理學》創造·視覺與造形心理，臺北市：北市美術館，1991年。
- 國語辭典編輯委員會著，《辭海》，台南市：上友出版社，2014年。
- 劉振強，《大辭典》（上），台北市：三民書局，1985年。
- 張道一主編，《中國民間美術辭典》，南京市：江蘇美術出版社，2001年。
- 劉振強，《大辭典》（下），台北市：三民書局，1985年。
- 朱立元主編，《美學大辭典》，上海市：上海辭書出版社，2010年。
- 雷飛鴻，《新辭海》，台北市：三民書局，2004年。
- 朱剛著，《20世紀西方文藝批評理論》，臺北縣：揚智文化事業，2009年。
- 雷飛鴻，《新辭海》，台北市：三民書局，世一文化事業，2004年。
- 李可染著，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書公司，1985年。
- 朱光潛著，《文藝心理學》，台北市：五南出版社，2020年。
- 專文作者：王嵩山、何傳坤、劉寧生、童元昭、郭佩宜、楊翎。主編：王嵩山、楊翎，《大洋洲的物件與文化》，國立自然科學博物館，2008年。
- 安海姆著、李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北市：雄獅圖書，1976年。

- 史作檉著，《水墨十講：哲學觀畫》，台北市：典藏藝術家，2008年。
- 鮑少游著，張群題，《石濤與大千》，臺北市：臺灣商務印書館，1985年。
- 葛路著，《中國繪畫美學範疇體系》，北京：北京大學出版社，2009年。
- 俞崑編著，《中國畫論類編》（上），台北市：華正書局，1984年。
- 何傳馨主編，《山水合璧》，黃公望與富春山居圖特展，臺北市：國立故宮博物院，2011年。
- 張心龍著，《百幅名畫的啟示》，臺北市：雄獅美術，2002年。
- 宗白華，《美從何處尋》，台北市：成均出版社，1985年。
- 彭修銀著，《東方美學》，北京：人民出版社，2008年。
- 黃復盛編著，《中西畫論對比選解》，瀋陽：遼寧美術出版社，2012年。
- 胡瀟著，《民間藝術的文化尋繹》，長沙市：湖南美術出版社，1994年。
- 翟墨、王端廷主編，裔萼編著，《康定斯基論藝》20世紀外國大師論藝書系，北京：人民美術出版社，2001年。
- 編輯委員：詹悟、張豐吉、陳大川、黃志農、蘇安德、李普同、沈熙巖、彭榮二、郭文能、陳欽宗，《中國文房四寶叢書》，彰化市：臺灣省立彰化社會教育館，1991年。
- 謝里法著，《日據時代台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1979年初版。
- 黃秀芳主編，《中國國家地理—中華遺產》〈神仙傳中華遺產〉〈神仙傳4〉，北京：報刊發行局，2019年創刊。
- 劉其偉編著，《藝術人類學》原始思維與創作，台北市：雄獅圖書，2002年。
- 翟墨、王端廷主編，王紅媛編著，《達利論藝》20世紀外國大師論藝書系，北京：人民美術出版社，2001年。
- 廖新田，《現代·後現代藝術與視覺文化理論》，高雄市：巨流圖書，2021年。

傅抱石著，《中國繪畫理論》，台北市：華正書局，1988年。

陶思炎著、羅青主編，《中國紙馬》滄海美術 / 藝術特輯 4，臺北市：東大圖書公司，1996年。

滕守堯著，《道與中國文化》，台北市：揚智出版社，1996年。

凌嵩郎著，《藝術概論》，台北市：華林印刷，1966年。

參考論文：

李秀豪，《蕉林覓境島嶼溯源－李秀豪水墨創作論述》國立臺灣師範大學藝術學院美術學系美術創作碩士在職專班碩士論文，臺北市：國立臺灣師範大學，2023。

何淑貞，《獨舞·敘勢－何淑貞水墨創作論述》國立臺灣師範大學藝術學院美術學系美術創作碩士在職專班碩士論文，臺北市：國立臺灣師範大學，2022。

吳麗美，《縫中蕨起－吳麗美當代水墨創作論述》國立臺灣師範大學藝術學院美術創作碩士在職專班碩士論文，臺北市：國立臺灣師範大學，2021。

參考外文書

日本繪本畫家ヒグチユウコ著，《ヒグチユウコ畫集》CIRCUS（サーカス），東京：圖書印刷株式會社，2019年初版。

期刊：

熊宜中，《藝文薈萃》，第十二期，八大聯合畫會出版，2012年。

網路資料：

被污染的海洋及生物-海洋生態圖片。

網路下載：

<https://www.tatlerasia.com/the-scene/people-parties/how-we-can-reduce-plastic-waste>

<https://www.nhm.ac.uk/wpy/gallery/2010-turtle-in-trouble>

(2023/3/28 網路瀏覽)

教育部，《論語·述而篇》，釋義：以道為志向，以德為根據，行為處事以仁為依據。

網路瀏覽：

<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=150137&la=0&powerMode=0>

(2023/01/17 瀏覽)

梅杜莎造形圖片。

網路下載：[https://www.wikiwand.com/zh-](https://www.wikiwand.com/zh-hant/%E7%BE%8E%E6%9D%9C%E8%8E%8E#Media/File:Michelangelo_Caravaggio_017.jpg)

[hant/%E7%BE%8E%E6%9D%9C%E8%8E%8E#Media/File:Michelangelo_Caravaggio_017.jpg](https://www.wikiwand.com/zh-hant/%E7%BE%8E%E6%9D%9C%E8%8E%8E#Media/File:Michelangelo_Caravaggio_017.jpg) (2023/04/19 瀏覽)

蒙德里安〈紅黃藍的構成〉

網路下載 <https://artemperor.tw/focus/452> (2023/04/19 瀏覽)

落葉歸根，比喻長期在外，終究要回返家園。

網路下載：

<https://dictionary.chienwen.net/word/21/46/23a161->

[%E8%90%BD%E8%91%89%E6%AD%B8%E6%A0%B9.html](https://dictionary.chienwen.net/word/21/46/23a161-%E8%90%BD%E8%91%89%E6%AD%B8%E6%A0%B9.html)

(2022/12/20 瀏覽)

〈茶壺裡的風暴〉

網路瀏覽 <https://www.tingclass.net/show-572-472852-1.html>

這句話出自十八世紀法國哲學家和思想家孟德斯鳩的名言。(2022/11/28 瀏覽)

腎蕨圖片載自台灣環境資訊協會

網路下載 https://teia.tw/natural_valley_star/pp2020-12-01/ (2023/04/22 瀏覽)