

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

水墨畫組

碩士論文

Program of Ink Painting

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

蔽日原野：陳昱蓁水墨創作論述

The Unusual Wildness: The Discourse of

Chen, Yu-Jen's Ink Paintings

陳昱蓁

Chen, Yu- Jen

指導教授：孫翼華博士

Advisor : Sun, Yi-Hua, Ph.D.

中華民國 114 年 7 月

July 2025

謝 誌

於學期末、也是暑假即將結束之際，研究所課業已到達此階段的終點，一路上充滿許多的挑戰與不安，幸好過程中有許多貴人的提攜，在此表達對您們的感謝之情。首先，我衷心感謝我的指導教授孫翼華老師，在我每次困於忙碌的教師工作與研究所課業間，您的細心叮嚀與加油鼓勵成為我繼續堅持下去的動力，在我跌跌撞撞的撰寫過程中給予悉心指導、耐心批改與寶貴建議，包容我的推延性格，在您的支持與鼓勵下我才能緩步前進，這篇論文才能順利完成。

再來我也非常感謝口試委員吳恭瑞教授與莊連東教授口試時提供的寶貴建議，您們專業的見解與評價點明修改方向，使我獲益良多，也為研究上開拓了我的藝術視野，每位老師給予的鼓勵與建議猶言在耳。真的很感激三位老師在學期的最後能排除萬難地協助我走完最重要的考試。

也要特別感謝我的家人們，感謝你們在藝術創作的道路中無私的支持與理解，陪伴我歷經所有困難，使我走到最後的重要堅強後盾。

以及感謝在臺北、彰化、花蓮的學校同事、研究所夥伴們，奔波各地的我感受到大家的溫暖，因為有您們包容與支持，最終我才能走到這；期間特別感謝大學以來的好友靖淳，每每在我心力交瘁時，給予最有力又實際的幫助，這些年一起度過許多難關，也都走到了一個段落，期望努力又優秀的妳能達成自己的目標，我會義不容辭地陪伴妳。

最後，感謝所有在研究和創作的過程中無法一一提及的大家。你們的陪伴與建議讓這段旅程更為精彩。於師大的求學生活約略佔了我目前三分之一的人生，這漫長的旅途中，有笑有淚，但這一切都是為了開花那瞬間，期望所有人都能找到適合自己的開花時間，期間做出的所有努力不會白費，未來都能走出自己的一片天。

陳昱蓁 謹誌

2025 年 8 月

摘要

內向者於當代社會已不似過往在社交活動中處於劣勢的族群。性格穩定平靜、做事謹慎、擅於傾聽的特質，逐漸被人看見成為團體生活裡安定的群眾基礎；然因性格偏好隱藏的緣故，內向者較少張揚個人觀點，性格內向的筆者期望透過本文探討自身內向心理的思考模式，以植物為主題的繪畫及拼貼手法實踐內向人格特質於創作中，故本論文嘗試融合藝術觀點、心理學及植物學間的論述建構創作脈絡，闡述如何於忙碌的工作中透過水墨創作獲得沉澱心靈的慰藉並藉以抒發內心複雜又綿延思緒。

圍繞於筆者蔽日原野水墨創作，本文研究共分為五個章節：第一章闡述筆者研究內向性格的動機和目的，說明研究內容與限制、研究方法與及各相關名詞解釋；第二章以內向者特質定義「綿延」的心境，包含揭示榮格心理類型學與哲學家亨利·柏格森思想以及融合植物學的探究，分別彙整個人生命經驗、植物型態及藝術投射三面向談論綿延之意涵；第三章敘述筆者的創作脈絡，分別以踏查原野圖像、發展蔽日形式、定義拼貼觀點三節搭配藝術家創作圖像，剖析與研究相關藝術創作，再於第四節揭露筆者創作模式。第四章解析「蔽日原野」為主題的水墨創作，講述系列作品及個別作品之創作理念及手法，展現筆者如何透過創作回應綿延概念，藉由工筆結合拼貼的創作手法，體現筆者內在思緒形塑的原野風景；最後，第五章總結筆者研究與創作的感想，自內省中奠定自我認同及未來藝術創作的根基。

關鍵字：植物、拼貼、綿延、內向、水墨創作

Abstract

In contemporary society, introverts are no longer the socially disadvantaged group they once were. Their stable, calm dispositions, cautious approach, and ability to listen are increasingly recognized as a foundation for stability in group life. However, due to their tendency to conceal their personalities, introverts are less likely to publicly voice their opinions. Through this research, as an introvert, I wish to explore my own introverted thinking patterns and botanical-themed painting by collage techniques, incorporate these introverted traits into my artwork. This research attempts to integrate artistic perspectives, psychology, and botanical theories to construct a creative framework, exploring how I can find solace in my soul through express my complex and lingering thoughts between busy work and ink painting creations.

Focusing on the author's ink painting creations in *The Unusual Wildness*, the study is divided into five chapters: Chapter 1 explains the author's motivation and purpose for studying introverted personalities, explaining the research content and limitations, research methods, and explanations of relevant terms; Chapter 2 defines the state of mind of "duration" based on the characteristics of introverts, including revealing Jung's psychological typology and the thoughts of philosopher Henri Bergson, and integrating botanical research, discussing the meaning of duration from three aspects: the whole life experience, plant morphology, and artistic projection; Chapter 3 describes the author's creative context, combining three sections: exploring wilderness images, developing the shadow form, and defining the collage concept, with artists' creative images, analyzing and studying related artistic creations, and then revealing the author's creative model in the fourth section. Chapter Four analyzes the ink paintings themed "*The Unusual Wildness*", describing the creative concepts and techniques of both the series and individual works, demonstrating how the author responds to the concept of duration through the creations. By combining meticulous brushwork with collage, I embody the wilderness landscape by my inner thoughts. Finally, Chapter Five summarizes the author's reflections on research and creation, laying the foundation for self-identity and artistic creation through introspection in the future.

Keywords: plants, collage, duration, introversion, ink painting

目次

謝誌.....	I
摘要.....	II
Abstract.....	III
目次.....	IV
表次.....	V
圖次.....	VI
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究內容與限制.....	3
第三節 研究方法.....	4
第四節 名詞解釋.....	5
第二章 源於內向的綿延	9
第一節 個人生命的綿延.....	9
第二節 藝術的綿延.....	14
第三章 蔽日原野創作脈絡分析	20
第一節 踏查原野圖像.....	21
第二節 發展蔽日形式.....	29
第三節 定義拼貼觀點.....	35
第四節 個人創作模式.....	41
第四章 創作作品解析	48
第一節 系列作品解析.....	48
第二節 個別作品解析.....	53
第五章 結論	81
第一節 研究與創作感想.....	81
第二節 未來展望與期許.....	82
參考文獻	83

表次

【表2-1】內在自我正向與負向綿延雙歷程模式(陳昱蓁製).....	12
【表2-2】內在自我正向與負向綿延雙歷程模式(陳昱蓁製表).....	12
【表3-1】梁銓、楊世芝、具本如水墨拼貼作品比較(陳昱蓁製).....	40
【表4-1】陳昱蓁《鬱鬱系列》系列作品一覽表(陳昱蓁製).....	49
【表4-2】陳昱蓁《原野系列》系列作品一覽表(陳昱蓁製).....	50
【表4-3】陳昱蓁《蔽日系列》系列作品一覽表(陳昱蓁製).....	51



圖次

【圖 1-1】陳昱蓁，〈倚〉，2018，水墨紙本，116.5×91cm	2
【圖 2-1】陳昱蓁，〈蔭下蟄伏〉，2024，水墨設色，156×109cm	14
【圖 2-2】張羽，〈指印 1991.3-1〉，1991，宣紙、水墨，90×99cm	16
【圖 2-3】懷素，〈自敘帖〉(局部)，唐，卷、紙本	17
【圖 2-4】塩田千春，〈不確定的旅程〉，2021，金屬框、紅毛線	17
【圖 2-5】塩田千春，〈時空的反射〉，2018，白洋裝、鏡子、金屬框、黑線， 280×300×400cm	17
【圖 2-6】仇德樹，〈裂變〉，2018，水墨、丙烯、宣紙、布面，200×200cm	18
【圖 2-7】彭康隆，〈茶靡花事〉，2022，紙本水墨設色，144×80cm×3	19
【圖 2-8】邱奕寧，〈寂寞城市 XV〉，2022，紙本水墨設色，65.5×65.5cm	19
【圖 3-1】臺灣植物圖譜第四卷封面；臺灣萍蓬草插圖，鉛版印刷	22
【圖 3-2】陳昱蓁，〈細葉朱蕉(捲曲型)〉，2024，鋼筆、白素描紙，39×27cm	22
【圖 3-3】陳昱蓁，〈細葉朱蕉(捲曲型)局部〉，2024，鋼筆、白素描紙	22
【圖 3-4】郷原古統，〈鳳凰木〉，1921，膠彩、絹，200×55cm，日本喜馬歷史之 禮資料館	24
【圖 3-5】木下靜涯，〈南國初夏〉，1920-1930 年代，膠彩、絹，214.7×87.3cm， 臺北市立美術館	24
【圖 3-6】郷原古統，〈南薰綽約〉，1927，膠彩、屏風，東京都庭園美術館典藏	24
【圖 3-7】郭雪湖，〈新霽〉(芝山岩)，1931，膠彩、絹，134×195cm	26
【圖 3-8】郭雪湖，〈圓山附近〉，1928，膠彩、絹，94.5×188cm，臺北市立美術 館	26
【圖 3-9】黃早早，〈林投〉，1935，膠彩、絹，87×176.5cm	27
【圖 3-10】蔡雲巖，〈竹林初夏〉，1935，膠彩、絹，225.2×146.7cm	29
【圖 3-11】蔡雲巖，〈有靈石的芝山巖社〉，1930，膠彩、絹	29
【圖 3-12】馬格利特，〈偉大的戰爭〉，1964，油彩、畫布，81×60cm	30
【圖 3-13】馬格利特，〈人子〉，1964，油彩、畫布，116×89cm	30
【圖 3-14】陳建發，〈奢侈的繁華〉，2021，水墨紙本，180×90cm	33
【圖 3-15】千住博，〈伊瓜蘇〉，2008，岩彩、桑皮紙、木板，274×426cm	33
【圖 3-16】陳昱蓁，〈綠蔭〉(局部)，2024，水墨設色	34

【圖 3-17】梁銓，〈我的桃花源之一〉，2010，墨、色、宣紙，120×90cm	36
【圖 3-18】梁銓，〈我的桃花源之二〉，2010，墨、色、宣紙，120×90cm	36
【圖 3-19】楊世芝，〈芽〉，2023，墨、棉紙、紙板，48×74cm	37
【圖 3-20】楊世芝，〈蒼潤華茲〉，2010，墨、壓克力、棉紙、麻布，200×600cm	37
【圖 3-21】陳昱蓁，〈蔽日-2〉(局部)，2025，京和紙、落水紙、墨	38
【圖 3-22】具本妤，〈The Teeth of Nature〉，2013，水墨設色，30×50cm	39
【圖 3-23】具本妤，〈Physical Object〉，2015，水墨設色，140×110cm	39
【圖 3-24】陳昱蓁，〈迷惘所致〉(局部)，2025，水墨設色	42
【圖 3-25】陳昱蓁，〈茉莉〉(局部)，2025，水墨設色	42
【圖 3-26】筆者創作時調製之顏料	43
【圖 3-27】落水紙 1:1 拍攝圖(筆者攝影)	43
【圖 3-28】〈蘄艾-幽微綿延〉筆者取材拍攝之照片及具明暗色調草稿	44
【圖 3-29】〈迷惘所致〉筆者兒時照片及輪廓草稿	45
【圖 3-30】〈迷惘所致〉葉片敷色及葉脈細節刻畫	45
【圖 3-31】紀錄落水紙撕畫過程	46
【圖 3-32】〈突圍〉(局部)落水紙拼貼花朵形象	46
【圖 3-33】〈蔭下蟄伏〉(局部)人物部分典具帖紙覆蓋效果	46
【圖 3-34】〈突圍〉(局部)葉片間暗影暈染	47
【圖 4-1】陳昱蓁，〈嚮日〉，2023，水墨設色，182×116.5cm	53
【圖 4-2】陳昱蓁，〈蔭下蟄伏〉，2024，水墨設色，156×109cm	55
【圖 4-3】陳昱蓁，〈迷惘所致〉，2025，水墨設色，100.5×72.5cm	57
【圖 4-4】陳昱蓁，〈突圍〉，2025，水墨設色，100.5×72.5cm	59
【圖 4-5】陳昱蓁，〈茉莉〉，2025，水墨設色，65×130cm	61
【圖 4-6】陳昱蓁，〈聖誕白〉，2025，水墨設色，65×130cm	63
【圖 4-7】陳昱蓁，〈紫葉酢漿草〉，2025，水墨設色，53×73cm	65
【圖 4-8】陳昱蓁，〈臺灣藜〉，2025，水墨設色，73×53cm	67
【圖 4-9】陳昱蓁，〈蘄艾-光影灑落〉，2025，水墨設色，33×21cm×2 件	69
【圖 4-10】陳昱蓁，〈蘄艾-萬丈光芒〉，2025，水墨設色，33×21cm	71
【圖 4-11】陳昱蓁，〈蘄艾-幽微綿延〉，2025，水墨設色，33×21cm×3 件	73
【圖 4-12】陳昱蓁，〈蔽日-1〉，2025，京和紙、落水紙、墨，90×90cm	75
【圖 4-13】陳昱蓁，〈蔽日-2〉，2025，京和紙、落水紙、墨，90×90cm	77
【圖 4-14】陳昱蓁，〈蔽日-3〉，2025，京和紙、落水紙、墨，90×90cm	79



第一章 緒論

於社會集體生活中，群眾以家庭、學校、職場、市場等不同的集合場域為社交場合，人與人之間產生接觸，人們從共同的關係展開交流：親密家人、同學、同事、合作夥伴，其中有和諧的相處、愉快的合作也有不合的衝突，造成彼此磨合差異的原因之一是每個人有其性格(character)，十九世紀瑞士心理學家榮格(Carl Gustav Jung, 1875-1961)在他的名著《心理類型(Psychologische Typen)》中提出外向(extraversion 又稱外傾)和內向(introversion 又稱內傾)性格概念，無論是天生還是後天養成的性格，皆影響著個人對外界活動的行為方式。

本文將藉由筆者作為內向者(introverts)由內向外感知模式，也就是依循主觀個體想法應對外界客體的內向性格思考習慣，使用「綿延(duration)」加以說明，透過本文書寫學理研究及梳理記述個人經驗，觀察個人因內向造成的想法偏好，歸納自我個性的理解，使內向不需要被視為是一種問題，而是一種人格特質，探索內向的人要如何看待「內向」這個特質，思索關於自我與內向的共生關係，將個人所思所感代入水墨創作表達性格心境。

第一節 研究動機與目的

「你/妳的MBTI測驗(邁爾斯-布里格斯類型指標 Myers-Briggs Type Indicator)是何種類型呢？是E型人格？或是I型人格？」，受測結果將人格劃分為16種類型且分別有對應著相關的性格特質，於社交媒體中興起測驗熱潮，已成為新型態的談天話題，其中普遍討論的類型：E(外向 extraversion)型及I(內向 introversion)型人格大眾對兩種類型的典型行為頗有共鳴：像是假日時間如何安排？E類型人格(普遍簡稱E人)和三五好友吃喝玩樂，相反地，I類型人格(簡稱I人)則喜愛在家休息，享受獨處時光，筆者可說是I人的典型樣態。

自小在許多重要他人(Significant other)的評價中以「內向文靜」、「囡仔閉思(pi-sù)」佔了多數，對於孩子不善言辭的表現家長難免擔憂未來會因此吃虧，從小開始便迫以參加各種才藝課或是大人們的聚會，希望嘗試多接觸、適應人群後不會懼怕社交場合，能變得「外向」一點，逆來順受的性格使得小時候的筆者順應著大人的安排，許多事總是被動地參與，只有兩項活動真心地樂在其中，不難猜測地，其中一項即是「繪畫」，另外則是「園藝活動」。

兒時起與家中長輩整理庭院植栽，筆者認為照顧植物比起動物更能放鬆緊繃的情緒，長大後閒暇之餘也擁有自己的小花園，常觀察植物的姿態造型累積對植物的感悟，使大學時期的畢業創作已開始有運用植物形象的水墨創作雛型〈倚〉【圖 1-1】，植物元素出現於背景為空間中壁紙花色的點綴及轉化為如綻放花卉



【圖 1-1】陳昱霖，〈倚〉，2018，
水墨紙本，116.5 × 91cm

的紙材經營拼貼。畫中主角是以孩童的形象擁抱幻想生物隱喻儘管年齡增長，內心始終存在小孩的形象，當中蘊含著童年的天真與傷痛，可發現心理學概念當時已初步建立於藝術創作風格，但因為是大學畢業前最後之作，尚未發展出健全的創作理念，因此萌生報考研究所深究心理理論及個人創作風格。

隨著年歲逐漸增長，一方面修讀研究所，一方面也認為找工作迫在眉睫，感念自身社交應對漸趨成熟，原本於臺上報告會緊張到不知所措的過往已在數次的練習後改善，甚至，萌生畢業後工作的考量選擇了「老師」的角色。有幸，於研究所求學期間準備考試終於通過正式教師甄試獲得教職。修習教育學分及教學現場實習即知曉教育工作需長時間和人互動，而筆者擔任正職後初次接下導師重任，與國中生間相處尤為需要謹慎處理青春期情緒，雖已自認為盡力消化，不過對於做事風格較為沉穩、喜好以不變應未變的內向筆者而言，面對精力旺盛、古靈精怪的國中生，在教室的班級經營存在著心理負擔，焦慮中冒出對自身疑問：內向的性格究竟是不是筆者無法脫離的天生本質？該如何面對外界與自我的拉扯？教職是否不適合內向者的工作選擇？為了追尋答案，筆者欲通過本研究試圖從心理學理論找回心靈的平靜，接觸哲學思想建立自我原則，而面對新環境的心理平

衡，筆者也試以個人創作療癒身心，試圖透過藝術創作將此間的感念化為水墨創作，抒發內心壓力。

筆者處於當代藝術創作的語境中，水墨創作已不再僅限於繪畫單一的表現語言，為提升筆者對繪畫表現的理解，希望藉由先對綿延表現概念進行梳理，再導入拼貼的可能發展面向，以便作進一步探討，而其目的期望：透過對心理學的爬梳將水墨創作觀念的認知和梳理與當代創作意識的介入，釐清創作的概念與脈絡，並嘗試開拓水墨拼貼的不同面貌；以創作實踐驗證研究主題所形成的創作理念，使創作理念轉化為具體的視覺形式，並藉具體的視覺藝術形式提升自我的創作層次，形塑個人的創作語彙，以及探討未來創作發展方向的可能性。

第二節 研究內容與限制

本創作研究依循筆者創作脈絡分為手法的研究與題材的爬梳：於多元的當代藝術表現中媒材千變萬化，回應筆者求學間主修所學及個人創作理念，故以水墨畫為媒材選擇；另外個人創作特色包含加入拼貼紙材的表現手法，討論僅限於水墨同性質紙材材料的拼貼，而未納入當代藝術中現成物拼貼的範疇。

筆者創作中主要描繪的題材對象是植物，欲強調「植物」於創作中的存在，也為呼應植物蓊鬱茂盛的生長狀態，因此筆者偏好重彩及滿佈畫面的綿延佈局為主要表現方式，與臺灣日治時期臺府展中「雪湖派」的東洋畫題材與形式不謀而合，東洋畫部現存雪湖派的作品可見郭雪湖（1908-2012）本人及其他畫家寫生又具有裝飾性植物為題材的膠彩作品，本文研究對象上自臺府展東洋畫部之具雪湖派風格的花鳥畫，下至接續以綿延為基礎創作概念的當代藝術家作品內容形式之討論，考量本研究篇幅而僅收錄理念相似之作品及排除背景多留白造境的中國傳統花鳥畫歷史脈絡等研究對象。

針對植物種類研究之選擇，因筆者性喜花草植物，平日多留心於環境中植物的生態，著重於從兒時開始便與自身成長過程中，與所處環境有關聯的植物為主要對象，看重植物與筆者生活經驗之間的交集。內容涉及可辨識植物體之基本知識，如學名、外觀型態、生長環境等，但因為筆者的研究專業並非生物學、植物學而未包含深入地探討分析，僅引用部分生態學理回應藝術創作脈絡；同樣地，對於心理類型學、柏格森哲學思維作為藝術創作的啟發僅略提及與創作相符之文獻故無法提及全部學說，以上為本文研究限制。

第三節 研究方法

一、文獻探討法

透過大量研讀西方心理學與哲學經典，筆者在進行資料蒐集與文獻整理後，從植物生態學、美感理論與心理學理論的交叉視角切入，重新架構創作論述。創作以「綿延的生命」為核心寓意：以植物的自然生長作為藝術表現的隱喻，探討自我性格與思考運作之間的緊密關係。引用亨利·柏格森於《創造的進化論》所提出的「綿延」(duration)概念，強調生命創造性的非理性運動與直觀經驗的連續性，為藝術提供一條順應自然且流動的動態邏輯。另一方面，在心理學方面援引榮格的《心理類型論》，提供了筆者洞察心靈世界，進一步運用於創作理念中闡述筆者的創作模式。

二、圖像分析法

筆者平時多留意環境，觀察周遭植物的種類及姿態，欲藉由創作探討內化的植物藝術與分析相關作品畫面構成與其手法。探討綿延作為創作理念學理依據，並由運用與筆者作品中相似元素的藝術家作品進行創作理念的梳理，解析筆者創作模式後捕抓其中三項元素：綿延植物、拼貼及暗影，可從臺灣日治時期在臺日籍畫家鄉原古統(1887-1965)及木下靜涯(1887-1988)作品窺見繁花滿布的膠彩花鳥畫，另由臺府展得獎的臺人畫家：郭雪湖、黃早早(1915-1999)、蔡雲巖(1908-1977)等人作品分析植物繪畫形式。筆者創作中採用「遮蔽覆蓋」、「陰翳暗影」作為探討主題，舉出雷內·馬格利特(René François Ghislain Magritte, 1898-1967)以及陳建發(1968-)、千住博(1958-)作品中沉鬱而具內斂詩意的美學。筆者拼貼紙材的手法，回溯尋根當代的藝術家梁銓(1948-)、楊世芝(1949-)與具本妣(1976-)的彩墨作品脈絡，解析三位藝術家如何在解放基底材的完整性後，將破碎的紙材重新拼貼組構形成個人獨特的詮釋。接著以藉由分析上述藝術家作品，能更深入了解筆者所選擇的圖像元素的意義與紙材拼貼手法的脈絡，讓筆者從中汲取養份探索出藝術創作發展方向。

三、創作實踐與作品解析法

透過筆者的生活經驗和創作歷程，將內心感受投射到不同時期的創作畫面中，結合細密描摹和拼貼技法以表達情感，同時將自己的內在思想呈現於畫面上。在筆者的創作實踐歷程中，透過記錄創作過程中的觀察和反思，回應創作學理，並進一步探討創作主題。筆者描繪與自身成長、經驗相關植物，創作各系列作品。

三種系列分別面向不同的綿延詮釋：《鬱鬱系列》以孩童象徵善於隱身於泱泱群眾的個性內向者，探索鬱鬱世界間的感念所想，藉著綿延的植物投射心中端懷的陰柔敏感思緒，以此抒發自我內在情感。《原野系列》描繪植物的個體特質，作品中強調拼貼的手法，透過撕貼紙片的過程化解焦慮，減輕心理負擔，達成個人內心思緒的紓解與自我療癒。《蔽日系列》以具實驗性抽象形式，表現「時間」的鋪陳，從基底材到畫面中的圖像皆是破碎紙片零件的再集合，解除畫形寫神的描繪限制，嘗試個人水墨風格的新面向。本篇研究將透過解析筆者不同系列的創作脈絡，探討筆者創作主題與蘊含的象徵意義。

第四節 名詞解釋

一、綿延(duration)

可指具體事物或抽象物的連續延長面貌。

唐代詩人韋應物〈登西南岡卜居遇雨尋竹浪至澧壩縈帶數里清流茂樹雲物可賞〉詩中以具體的水流「紆曲水分野，綿延稼盈疇。」¹形容迂迴曲折的河流分支綿延滿布農作物田地，將延伸、延長貌視為綿延具體的形容；法國哲學家亨利·柏格森於著作《創造的進化論》中開宗明義地以抽象的概念認為人的存在（existence）即是一種綿延：

我們的綿延並不是一個瞬間取代另一個瞬間；沒有延伸到當前的過去，沒有進化，也就沒有具體的綿延。……綿延是過去的連續進程，它咬住將來而前進、而膨脹擴大。既然過去不斷地在增長，它也就無限期地保存下去。²

¹ 韋應物，〈登西南岡卜居遇雨尋竹浪至澧壩縈帶數里清流茂樹雲物可賞〉，《維基文庫》，網址：<https://pse.is/7xqejz>（2025年4月21日檢索）。

² 亨利·柏格森(Henri Bergson)，陳聖生譯，《創造的進化論》，臺北市：五南，2020，頁13。

柏格森以時間說明綿延的基礎，藉由綿延構成人的存在，以比喻釐清人們對時間認知的謬誤：雖然人們有時會認為成長是由一個事件、一個狀態隨後到另一個狀態中，舉例來說將成長分為孩童階段、青少年階段、壯年階段、中年階段、老年階段等，此年齡的「階段性」概念似將人割裂成如碎片或拼圖，若是能搜集全部可組合成為全人嗎？其實不然，若關注人的成長階段而使每階段視為獨立的存在，將會過分強調階段的差異而忽略了每一個瞬間的過渡性，人類之所以感覺時間成直線性進展、延續不斷，實際上是我們在心中將無數個瞬間連結起來，使得時間能以部分反映全體的形式而得以被探索，也就是時間的綿延。本研究即以客體受不同詮釋面向的綿延概念討論藝術的形式變化，包含具象可見物之綿延不絕的描繪和以抽象的心理層面為創作理念的心念感知綿延。

二、陰翳

陰翳作為同義複詞，可將陰與翳兩字拆開後於解析字義，古詩詞中常見陰陰與翳翳疊字用法。

節錄宋代文學家蘇軾(1037-1101)《李氏園詩》：「陰陰日光淡，黯黯秋氣蓄³。」詩中以「陰陰」形容秋天白日昏暗，代表黯淡無光的模樣；唐代詩人王維(701-761)所作七言律詩《積雨輞川莊作》提及：「積雨空林煙火遲，蒸藜炊黍餉東菑。漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木轉黃鸝。山中習靜觀朝槿，松下清齋折露葵。野老與人爭席罷，海鷗何事更相疑⁴。」出世隱者於山中閑靜生活的觀察，以「陰陰」辭意表達夏日樹木枝葉茂密的狀態。《文選·陶淵明·歸去來辭》：「景翳翳以將入，撫孤松而盤桓⁵。」(譯文：太陽將落下而光線黯淡，手扶著孤松徘徊留戀不去)「翳翳」形容掩蔽之意。將陰與翳兩相結合後教育部重編國語辭典對「陰翳」解釋有二：帶有陰影的以及枝葉繁茂的⁶。舉例歐陽修(1007-1072)《醉翁亭記》末段：「樹林陰翳，鳴聲上下，遊人去而禽鳥樂也。⁷」以陰翳描述當時黃昏時刻，樹影搖晃且鳴聲四起，更顯人煙散去、氣氛淒涼。筆者視陰翳為描述

³ 蘇軾，《李氏園詩》，《維基文庫》，網址：<https://reurl.cc/0WXWy6> (2025年3月4日檢索)。

⁴ 王維，《積雨輞川莊作》，《中華古詩文古書籍網》，網址：https://www.arteducation.com.tw/shiwenv_61ac7e419655.html (2025年4月14日檢索)。

⁵ 陶淵明，《歸去來兮辭》，《維基文庫》，網址：<https://reurl.cc/GNEAYA> (2025年4月14日檢索)。

⁶ 國家教育研究院，〈陰翳〉，《教育部重編國語辭典修訂本》，網址：<https://reurl.cc/QabaOo> (2025年4月14日檢索)。

⁷ 謝冰瑩等註譯，《新譯古文觀止》，臺北市：三民，1994，頁601-602。

個人藝術創作的墨韻表現，將於本文第三章第二節日本文豪谷崎潤一郎（1886-1965）書寫的《陰翳禮讚》補充談論東方隱晦的陰翳美學。

三、內向(introversion)

內向是與外向相反的性格類型。榮格著作《心理類型》指出普遍的態度類型（*einstellungstypen*）差異是造成個體對外在客體所固有的態度。內向者對於客體採取抽象化的態度，而且經常關注如何把心理欲念的能量從客體中抽回，防止客體取得優勢⁸，也就是內向者更注重內在主體性，經常從內部以自身意念觀看外部，更要求內在的強化。形成內向性格的原因受到天生性格使然，或是青少年時期大腦意識敏感易產生對人的緊張和恐懼，又或是後天特定背景所致：保守的家庭背景、求學時期的經歷、職場氛圍等⁹。本文後續章節將揭露筆者內向的特質及與社會互動下的經驗分享。

四、拼貼(collage)

報紙、廣告紙等大眾文化產物黏貼至繪畫中，使得畫面的前後景有了錯置的視覺感，擴充了立體主義在空間表現上的意義¹⁰。如畢卡索（Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973）所採用的平面或半立體的現成物（*found objects*）如生活中隨手可得的作品：椅墊布料、報紙碎片等，是為日常生活物品組合於基底材的拼貼概念。本研究創作中，筆者創作時採用了「同媒材拼貼」一詞，意指筆者在水墨繪畫上貼附紙材。同媒材拼貼保有繪畫與拼貼在媒材本質上的連續性，但在技術上仍存有差異一貼與畫之間，一種是筆墨運動的流動，一種是素材與基底之間的黏合，其在意義上則更強調媒介屬性的相似性，另於技術過程中須調和紙材與水墨之間的質感差異，如吸附性、厚度與表面處理等。

⁸ 卡爾·榮格(Carl Gustav Jung)，《榮格論心理類型》，莊仲黎譯，臺北市：商周，2007，頁 386。

⁹ 譚雲飛，《內向的力量【實踐版】》，臺北市：漫遊者文化，2020，頁 38-39。

¹⁰ 柯曉如，〈台灣二十世紀拼貼藝術小史（上）〉，《亞洲藝術史》，網址：<<https://reurl.cc/DO31g6>>（2025 年 7 月 22 日檢索）。

第二章 源於內向的綿延

由名詞解釋中已了解榮格描述外向與內向兩者並非是以印象中的行為活動量區分，像是好動活潑、沉穩寡言，而是更精確分析我們如何獲取能量（energy）以及我們如何與環境互動。外向的人通常從外在刺激和與他人相處中獲得更多能量；反之，內向的人在安靜和獨處的舒適圈中更能補充自身能量。另外，柏格森以自我意識描述綿延不是靜止不變的，也不能被看作是一個個思緒的片段。自我從現在包含着過去，並趨向未來，而未來又可能返回過去的根源：自我表現當下自身，自身又反映過去及未來。於本章中，筆者提取心理學內向性格討論哲學綿延概念，分為二個小節探討：個人生命的綿延及藝術的綿延，以個人經驗分享、類比藝術中的綿延意象，論述內向及綿延含義。

第一節 個人生命的綿延

於本文第一章第四節對綿延的名詞解釋中柏格森釋義綿延的抽象概念：說明時間與綿延的關係，生命與時間緊緊扣合，若無時間就無生命的存在。過去的時間不是失去之物，過去的記憶不只是過去發生的事件，每當我們回想起某個記憶，過去就會反覆地重生再造。這並不是記憶喚醒沉睡在腦海深處的過去，而是記憶就直接存在於過去。每個當下其實都正在逝去，否則它不可能成為過去；每個過去也都「曾經是」現在。我們可以說，現在與過去是同時存在的，所有的過去都會參與在任一個新時序之中，與每個當下並存。生命就是運動、就是能量的轉換¹¹ 或許生命就是在不斷地感受到活著之時。

以人來說透過動作表達情緒張力或許就是那時可產生極大的生命能量，綿延即是一種內心由內向外推展的力量。這就是相對於動物，擁有心靈意識的人類最難能可貴的地方。但喜、怒、哀、樂等情緒如果不以五官表情、肢體動作外顯出來，那還能明確的向他人表達嗎？

內傾性格會讓人本身比較無法、或比較不願意表達自己，只提供少量的依據可以讓別人判斷他們，如此特質會有什麼影響呢？讓筆者藉兒時聽過的故事述說：

¹¹ 同註 2，頁 6。

獨自生活的巨人擁有一座碧草如茵的花園，園中花卉及果樹皆蓊鬱綻放，住在附近的孩子喜愛放學後到巨人的庭院玩耍，某天，長年不在家的巨人從遠方返家了，他生氣地將侵入家中的孩子趕跑並築起高聳的圍牆，拒絕所有人靠近他的領域，自私的巨人將自己封閉於牆內。牆裡沒有四季，即便到了春季他的花園始終寒風刺骨、冰雪覆蓋，永遠是一片枯槁的淒涼冬景。某日早晨，巨人被鳥兒的叫聲喚醒，往庭園一看，原本的雪景消失了，樹上重新萌發嫩芽且滿地遍布花草，伴隨著孩子嬉鬧的笑聲，原來是有幾名孩子從牆的破口進入到牆內，他們重回偌大的庭院暢快地奔跑，也爬上樹頂歡樂地歌唱，巨人面對許久未見的春光風景又驚又喜，迫不急待地下樓查看，沒想到孩子們一看見巨人嚇得趕緊散去，不一會兒，牆內又終歸於寂靜，而春意盎然的庭院竟迅速凋零還颳起了冷風……

以上故事節錄自兒童文學《自私的巨人(The Selfish Giant)》由英國劇作家奧斯卡·王爾德(Oscar Wilde, 1854-1900)撰寫；王爾德欲透過巨人講述自私態度的人際關係下場，但筆者對故事稍有不同的解釋：故事中的巨人也許是位內向者，巨人的行為如實呈現出內向者在他人過於親近的靠近時，產生「拒絕、封閉自己」的心理對應，例如：將闖入自家領地的孩子們趕跑與築起高牆的行為，這些行為看起來是巨人保護自身財產的方法，但這也是拒人於千里之外的表現。

筆者於自身的成長過程中，能交心的朋友不多，大部分人停留於一面之緣，這是內向者天性中自然的心理防衛機制，也凸顯內向者慣於隱藏本心、獨立行動的特質。這些特質會不會造成內向者困擾呢？無意見、獨立這些特質放於自主的活動中反而是益處，但如果在團體生活中，或許就該小心是否過於不合群或缺乏溝通。筆者曾於工作期間因為只依個人想法安排行事，未考慮到其他同事狀況，導致最後僅只能獨自承擔後果，別人也未能理解筆者的想法而產生誤會。從此聽從同事的建議，筆者可將工作安排寫於公開的白板，讓大家能撥空一起討論，試著將內心想法多表達出來。看起來內向者能透過經驗中學習到一些性格中不足處的補救措施，但內向的個性是否能輕易改變呢？

筆者先是在中部家鄉擔任過代理教師，後透過教師甄試成為國中正式教師，配合工作地轉換，居住地從自小成長的臺灣中部移居至位於東部的花蓮，花蓮的地理環境依山傍海，其中原住民族群的泛靈信仰將山林視為有神靈的存在，此地擁有豐富的植物景觀，初來花蓮的筆者猶如開啟新世界大門，興奮又好奇地探索西部都市生活中未曾接觸的山海景觀。

不過隨著工作日益忙碌，無法時常遊山玩水放鬆身心，於教職中，和東部孩子、家長們的溝通上感受到價值觀的差異，相較於臺灣西部人口眾多、競爭壓力大，人們傾向利益、目標取向的思維，做事重視效率；東部的原住民文化崇尚隨

和樂天的態度，這使他們看起來總是以樂觀的想法踏實地活在當下形成慢生活的步調，他們更重視快樂、自然的成長；從小成長在閩南聚落的筆者，於日常與東部居民的接觸下，感受到臺灣西部及東部不同族群間價值觀的碰撞，這是此時親身居住於東部才體會得到的。因為身邊大部分的人幾乎都是樂觀外向的性格，筆者也嘗試想改變心態，但這豈是朝朝日日的事？

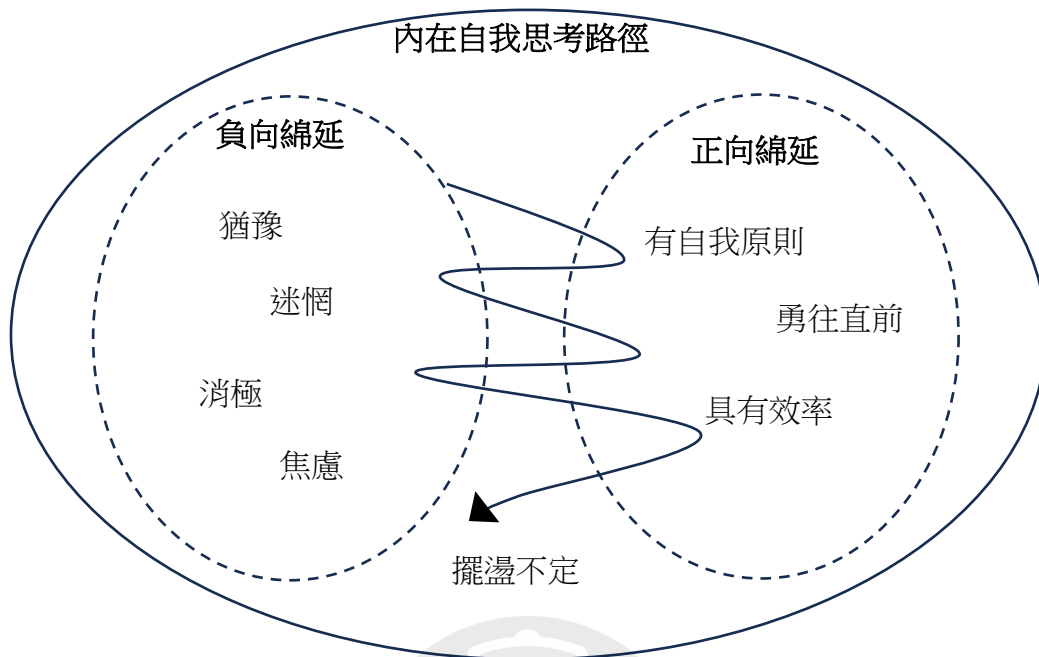
構成現實的客體部分掌握在命運的手裡，因此是變化無常的；但主體部分就是我們自身，所以，就其本質而言是不變的。因此，在人的一生中，儘管外在不斷變化，但人的性格卻始終如一。……無人能夠脫離其自身個性。¹²

德國哲學家阿圖爾·叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) 於著作《人生的智慧》表示在面對完全一樣的客體時，不同的主題就意味著所構成的現實完全不同；對人來說一切存在和發生的事情永遠只是直接在人的意識裡面存在和發生，所以人的意識的性質和構成本身就是首要的關鍵。東部與西部家長面對教育是兩種截然不同的方針，一個本於天性性格、一個本於後天意識，但絕對不變的是：我們的個性持久不變，在任何的情況下都在發揮作用無法聽天由命，我們的自身個性是無法被剝奪的。我們在這唯一能做的，就是盡可能充分地利用我們既定的個性。因此，我們應該選擇與我們個性相符的方向，努力爭取適合個性的發展。

筆者接受性格的不變性，既然內向性格無法輕易改變，為了避免再有兩相不理解引發的衝突，如果我們能像於白板寫下工作日程安排般，以文字或圖像記錄下內向者心理的所思所感，或許可成為他人理解不擅表現的內向者內在開端。以下筆者整理個人思考意識，繪製【表 2-1】內在自我正向與負向綿延雙歷程模式，透過圖像化筆者作為內向者思考的心理面向與游移路徑。

¹² 叔本華 (Arthur Schopenhauer)，韋啟昌譯，《人生的智慧》，香港：中和，2021，頁9。

【表 2-1】內在自我正向與負向綿延雙歷程模式(陳昱蓁製)



(一) 正向綿延運作：擅長分析

內向者會花很多心思，將觀察到的事物與自身經驗相互教準。¹³ 內向者的大腦活動依賴神經細胞軸突(Axon)生成神經傳導物質乙醯膽鹼(Acetylcholine, 簡稱Ach)進行訊息傳遞，此種神經傳導物質路徑較長，影響著注意力與學習及運用長期記憶，使內向者會對事情思考更加深入，也能讓他們長時間關注一件任務。¹⁴

正向綿延包含以下積極面向：

- 1.有自我原則：心志堅定、目標明確
- 2.勇往直前：有足夠的心靈能量挑戰事物
- 3.具有效率：知曉處理方法、按部就班

(二)負向綿延運作：過度思考

花費大量心思思考的結果是過度地猶豫不決，做起事來覺得綁手綁腳，迷惘的情緒使心裡總有揮之不去的陰影，甚至壓力大到嚴重影響身心平衡。

正向綿延包含以下消極面向：

¹³ 希薇亞·洛肯(Sylvia Löhken)，王榮輝譯，《內向者的優勢：安靜的人如何展現你的存在，並讓別人聽你的》，臺北市：商周，2021，頁 222。

¹⁴ 譚雲飛，《內向的力量【實踐版】》，臺北市：漫遊者文化，2020，頁 48。

- 1.迷惘：渾渾噩噩、無所適從
- 2.猶豫：搖擺不定，無法下定決心和目標
- 3.焦慮：過度地未雨綢繆而杞人憂天

美國長期研究榮格心理學分析師羅伯特·強森(Robert Alex Johnson, 1921-2018)就將人格想像成蹺蹺板。將天賦特質加以分類，把可以接受的部分放在蹺蹺板的右邊，離經叛道的部分放在左邊。不能捨棄任何一項特質，只能移動到蹺蹺板上不同的位置。所有的生物都活在兩極之間，光與暗、創造與毀滅、上與下、男與女。如果我們一切行為的出發點都是來自右邊，就會在知情之下或不知不覺地以來自左側的行為加以平衡。¹⁵ 強森的看法將人格的消極、惡的一面稱為陰影(shadow)，蹺蹺板概念使筆者雙歷程模式得到印證。

不顯露的陰影積壓於內在，長期下來壓抑地讓人喘不過氣。內向者於壓力中猶如存在著內在的戰爭，若內在不穩定，對內向者來說可是破壞根基的行為，因此穩定心靈是內向者首要目標。筆者於創作中體悟出穩定的方式是：需要減少過多外在變化因素，以充分的重複性(Repeatability)安定身心。

重複性在丹麥哲學家索倫·齊克果(Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855)於其日記著作《論重複》寫道：

重複和記憶有著相同的動作，指示方向相反而已，記憶是一種已然形成的東西，是一種不斷往回累積的重複，而真正的重複則是往前的記憶。重複處於動態，總是令人快樂；記憶則否，記憶大多令人感到不快樂。因此一個人總是不顧一切想要不斷往前生活，不願意停留在過去而徘徊不前。¹⁶

齊克果設法在柏林舊地重遊時度過與以前相同的行程，但他發現：來到的季節不同、景色也就改變，之前去過的咖啡廳居然已易主而口味不盡相同，充滿物是人非的惆悵。內向者通常在獨處中從自身思想、情感與觀念中汲取能量，於重複、可預知的緩慢節奏中，心靈是最穩定的。

美國靈性作家蓋瑞·祖卡夫(Gary Zukav, 1942-)於其著作心靈探討書籍中提出一種意識觀念：人生是一場重複循環之旅，經歷一次次的循環將完整自身心靈

¹⁵ 羅伯特·強森(Robert A. Johnson)，徐曉珮譯，《擁抱陰影：從榮格觀點探索心靈的黑暗面》，臺北市：心靈工坊，2021，頁 66。

¹⁶ 齊克果(Kierkegaard)，劉森堯譯，《論重複》。臺北市：九歌，2024，頁 13-14。

如果你將從一個點開始、繼續、最終返回原點的過程視為一場循環之旅，那麼這個過程會看似在繞圈。……看待圓圈的方式是從完成的角度來看。在這個圓圈上，沒有一個點不是所有其他點的開始與結束，那就是你之所是。¹⁷

想像於靜謐的創作環境中，重複地創作動作是一種與自我內心的對話，是將內在意識向外具像化的投影。透過手部運筆來舒緩焦慮，於大量重複動作後以近乎無意識的行動探索自我。可謂是帶有「執念」意義的創作，構成個人創作表達的語彙，同時隱含著對自身存在與創造目的的尋求與省思。下一節藝術的綿延，將舉例包含綿延、重複、內向特質的藝術作品，透過探討作品形式了解藝術與綿延間的關聯。

第二節 藝術的綿延



【圖 2-1】陳昱蓁，〈蔭下蟄伏〉，2024，
水墨設色，156 × 109cm

在藝術創作的過程中重整心靈，給予時間思考和整理想法，過程如孤獨的行者，只有手中的畫筆和流淌的思緒陪伴，這正是內向者最珍貴的獨處時光。本節筆者列舉之藝術家作品內容並不流於數大繁雜的表面形式，綿延的概念使藝術家作品多有湧動的思緒內涵其中，沉靜而綿長。

¹⁷ 蓋瑞·祖卡夫(Gary Zukav)，蔡孟璇譯，《新意識觀：成為宇宙人類，與靈魂對齊，放掉恐懼，完成此生功課》，臺北市：地平線文化，2023，頁 168。

德國哲學家馬丁·海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）提出視域(horizont)概念：「視域可以說是開放無限的：隨著主體（subject）的運動，視域可以隨意地延伸；對主體來說，視域的邊界是永遠無法達到的¹⁸」

本研究中的創作都提及了筆者自身生命和植物交織的成長經驗，透過筆者的觀察與想像，植物將不僅是陪伴筆者成長的客體（object），更是成為筆者以創作將內心世界觀投射至現實世界的主體，成為藝術創作的主題。遙想筆者約十歲時，初見蜀葵花叢，身旁被掌狀葉片團團壓頂包圍，抬頭以一米初的身高仰望高大花株，只見初夏的藍天萬里無雲襯托著沿莖排列生長的總狀花序，球狀花苞及圓盤般大小的花朵搖曳生姿，每一株像是欲掙脫地心引力的束縛般極力往天拔高，印象中身旁花卉多屬唾手可及的灌木或草本植物，因此面對周圍層層簇擁的蜀葵花，當時猶如困於迷宮無法分辨方向，相對於頭頂有蜜蜂自由地穿梭在花叢而且時間是白天，但站在花叢間的筆者，還是對著身邊葉與葉間堆疊茂密形成層層森幽的間隙疑懼地睜著眼，嬌小的孩子只能被巨大花叢的靜謐氣勢所懾服；如今，兒時對高大蜀葵花株的震懾感記憶猶新，以此感受創作水墨作品〈蔭下蟄伏〉【圖 2-1】，數大的植物成為筆者創作中不可或缺的元素，也是筆者內心回應綿延的具象媒介。

筆者試以羅列數件藝術創作，欣賞作品的表現形式，探討其中可能蘊含的綿延、重複、內向等與筆者相似的特質，也透過這些藝術家作品串聯起與筆者水墨創作間的關聯。

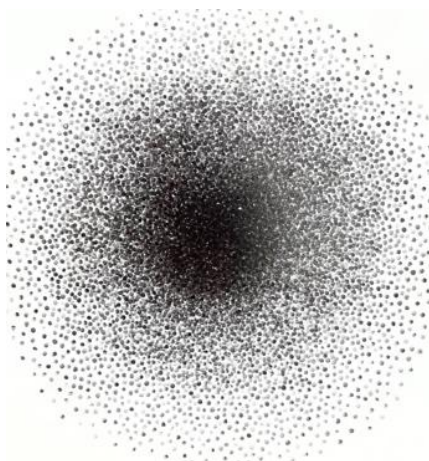
一、抽象綿延投射

抽象藝術之表現可不須過多寫實意向的思考，美國克雷蒙·格林伯格《藝術與文化》一書中提出：「一件現代藝術品必須避免依賴任何不具媒體詮釋本質的經驗秩序，這即意味著拋棄寫形繪象的表現手法。藝術是要透過其不可縮減和分離的自我表現上達到「純粹」的特質。¹⁹」更多是從純粹的欣賞中入門觀看，以下試以點、線、面三種形式面向討論藝術家抽象形式作品。

¹⁸ 倪梁康，《現象學及其效應：胡塞爾與當代德國哲學》，臺北市：五南，2021，頁 71。

¹⁹ 克雷蒙·格林伯格，張心龍譯，《藝術與文化》，臺北市：遠流，1993，頁 145。

(一)點的綿延—張羽指印



【圖 2-2】張羽，〈指印 1991.3-1〉，1991，
宣紙、水墨，90 × 99cm

中國觀念水墨畫家張羽(1959-)以連綿的蓋指印動作完成〈指印 1991.3-1〉【圖 2-2】作品。張羽捨棄中國傳統水墨畫中山水、人物、花鳥等任何應物象形圖像和筆法書寫的可能性，也拋棄藉景物抒發情感的表達，建立有別於傳統審美趨向的心理景觀。張羽以非具象創作理念認為認為非具象表達和水墨的關係更為親和，與心理境界又或是禪宗有更進一步的關係。張羽曾於訪談中說道：「我所呈現的是逆光，是被遮蔽的光，它既是心理的光，又是自然的光，或許是未來的光，有其不確定性的思考。」²⁰

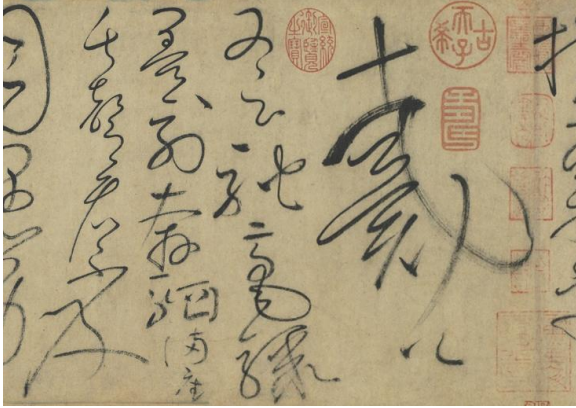
(二)線的綿延—懷素、塩田千春

書法重欣賞線條的抽象之美，不同於西方抽象藝術表現，書法藝術審美觀為筆法、筆勢、筆意等面向。懷素(唐 737-799)狂草名帖〈自敘帖〉【圖 2-3】筆調線條變化多端，行雲流水間寫出筆勢生動、風格灑脫、速度飛快的狀態。《李白草書歌行卷》形容此帖：「怳怳如聞神鬼驚，時時只見龍蛇走。左盤右蹙如驚電，狀同楚漢相攻戰。²¹」（譯文：觀看你書寫的人一個個惶惶然如見鬼神。滿眼只見龍飛鳳舞巨蟒遊走。筆勢左盤右收，左沖右突，如同漫天的閃電。也如同漢楚之間的戰爭來回拉鋸。）帖中內容是懷素寫下當時各好友、書家對自己的書法評

²⁰ 鍾經新，《無識的形相》，臺中市：大象藝術空間館，2011，頁 54。

²¹ 何創時書法藝術基金會雲端博物館，《李白草書歌行卷》，《雲端博物館》，網址：<https://www.hcsartmuseum.com/projects/11127/>（2025 年 7 月 22 日檢索）。

價，文字線條有筆勢相連、也有筆斷意連，整體行氣左右搖擺，筆調輕重有序，以綿延的線性展現懷素書寫時思緒或快或慢的覺識。



【圖 2-3】懷素，〈自敘帖〉(局部)，唐，卷、紙本，755 × 28.3cm



【圖 2-4】塩田千春，〈不確定的旅程〉(臺北美術館塩田千春：顫動的靈魂展場一隅)，2021，金屬框、紅毛線，尺寸依空間而定

日本女性藝術家塩田千春大型裝置作品〈不確定的旅程〉【圖 2-4】由紅線交纏而成、鋪天蓋地貫串整個空間的大型裝置，可以說是塩田的代表作品。千絲萬縷勾勒出無法計數的線條，不僅暗指各式各樣的事物與錯綜複雜的連結，同時也在召喚我們思索存在的奧義。來自藝術家始終關注的生死觀，以及一個根本的提問：我們生命中究竟要追求什麼，又要去向何處？以黑線構成的作品【圖 2-5】〈時空的反射〉，懸掛吊著美麗洋裝，曾經是某個人身體的容器，陪伴著某個人度過一段生活。雖然人不見了，並不表示洋裝就沒有生命了。呈現思緒中欲想表達但又敘述不清的複雜拉扯。



【圖 2-5】塩田千春，〈時空的反射〉，2018，白洋裝、鏡子、金屬框、Alcantara 黑線，280 × 300 × 400cm

(三)面的綿延—仇德樹



【圖 2-6】仇德樹，〈裂變〉，2018，水墨、
丙烯、宣紙、布面，200 × 200cm

仇德樹使用其最熟悉的傳統媒材「宣紙」來製造裂縫，〈裂變〉作品【圖 2-6】中，他割裂沾濕的宣紙，並利用裝裱時上層宣紙收縮產生裂紋而露出底層宣紙的現象，來進行圖像創作。其跳脫了傳統水墨繪畫中使用的媒材與技法，既無骨法用筆也無應物象形的傳統桎梏，而以變化多端的塊面展現裂變技法的獨創性。畫家以或粗或細的裂縫所露出的底紙色彩形成輪廓線，宣紙的纖維與割裂時產生的毛邊，則造成畫面的斑駁效果，仇德樹將宣紙的特性發揮到極致。「裂變」本身象徵著與時代、社會、或者自然的割裂。其切斷了與傳統筆墨的連結，不過卻延續了宣紙裝裱的手法進而產生新意，為了控制割裂的走勢，創作者必定是不斷重複精細的割裂手法，經營裂縫位置的思考也必須綿延不斷。

二、具象綿延投射

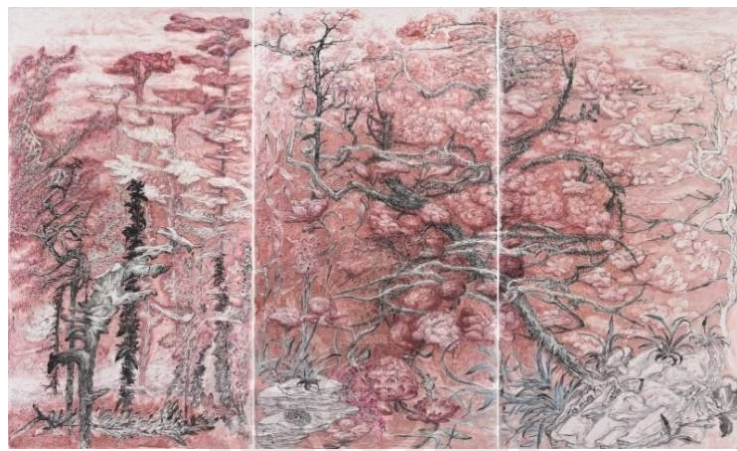
(一)山水結合植物花草—彭康隆

彭康隆(1962-)出生於花蓮，其創作中將山水融合花草描繪呈現出筆法連綿不絕的樣貌【圖 2-7】。中國繪畫史將山水和花卉歸類為兩種不同的題材，畫家多僅於山水或花卉其中之一種類型上見長。與前人不同的是，彭康隆將山水與花卉

融合在統一的構圖之中。彭康隆藝術創作的諸多方面引發了變革性的創新。對他來說，無論是山水還是花卉，都只是通過筆墨表達自我的一種機會。

(二)俯瞰連綿城市—邱奕寧

邱奕寧(1996-)連綿不絕的城市意象作品【圖 2-8】，結合了筆線與墨染，視需要而取用山水皴擦或是白描勾勒的手法，遂能在工筆和寫意間交融出一種平衡；在形式上則以扁平式卡漫風格的語彙為主，成為個人極具特色創作語彙。



【圖 2-7】彭康隆，〈茶靡花事〉，2022，紙本水墨設色，144 × 80cm × 3



【圖 2-8】邱奕寧，〈寂寞城市 XV〉，2022，紙本水墨設色，65.5 × 65.5cm

從以上作品中藝術家對自身作品有著個人獨特的詮釋方式，使一切有形的、無形的世界，繪畫是可接受且固定其視覺化的形象於畫作中。畫面的邊界雖可將的內容圍困其中，產生比擬黑洞(black hole)向內部牽引的區域，使畫作不會受擺置地點影響出現內容的逃逸。

不過畫作雖能廣納如現世已然存在之物或如倚靠想像施加形象之幻想，繪畫呈現給觀者的遠超於畫中的表象。身為內向者的筆者經常從內部以自身意念觀看外部。榮格將人面對客體(外在世界)態度分為四種基本功能：思考(thinking)、情感(feeling)、感知(sensation)、直覺(intuition)。思考是以分析和邏輯推理為主，偏好客觀事實與邏輯架構，強調用理性判斷事物的因果關係及正確性。情感導向者則根據自我主觀價值觀與人際關係來判斷事物的好壞，重視人際和諧與情感聯繫，著重思考事情的「價值」而非「正確性」。感知是種透過五官直接獲取現實世界的具體訊息，專注於當下的感官經驗。感知看似依經驗行動，但每個人的感官經驗不同，可能就會對同一件事有著極大的反應差異，因此內傾的感知對隱藏於物質世界表面下的存在把握，勝過了對物質世界的表面的把握²²，只依靠有限的經驗是無法做到思考功能中的理性分析。最後，直覺就不依賴感官細節了，而是以潛意識感受到一種「整體」的意象與趨勢，偏好創新、預測與想像，常能捕捉隱藏的意義或發展方向，以榮格的解釋就是直覺從感知那理只接收到立即行動的推動力，但會試圖察知事物的幕後²³，通常是富有想像力的藝術家所擁有的形態。

唐孫過庭以《書譜》提出：從書法筆意，可推敲書寫者的性格。

「矜斂者。弊於拘束。溫柔者。傷於軟緩。狐疑者。溺於滯澀。」

(譯文：性情耿直的人，書勢勁挺平直而缺適麗；性格剛強的人，筆鋒倔強峻拔而乏圓潤；矜持自斂的人，用筆過於拘束；浮滑放蕩的人，常常背離規矩；個性溫柔的人，毛病在於綿軟；脾氣急躁的人，下筆則粗率急迫；生性多疑的人，則沉涵於凝滯生澀；遲緩拙重的人，最終困惑於遲鈍；輕煩瑣碎的人，多受文牘俗吏的影響。)

我們是否也能從畫作中窺知藝術家的個性特質呢？讓我們再以下面章節繼續探討。

²² 同註 8，頁 448。

²³ 同註 8，頁 452。

第三章 蔽日原野創作脈絡分析

創作源於對生活的體悟，觀賞作品猶如窺探創作者最隱密的思緒，了解創作脈絡即是與創作者最親密交流。本章節將乘載第二章關於內向的心理學學理與綿延概念的研究。

第一節 踏查原野圖像

植物與人類生活交織，相對於動物的動態靈性，棲身山林田野或於都會區妝點市容，植物顯得悄聲無息，不僅是生活中綠意點綴具觀賞性的植栽擺設也是具經濟價值的糧食、再生能源、製造業原料；人類看待的視角帶著主觀意識，

觀看植物是牽涉經驗性與關聯性的事。我們注意到的是合乎我們時間與空間架構的層次，或涉及自身需求—無論在審美或經濟方面。只有在罕見情況下—例如當我們還是孩童時對匱乏無感—才會瞥見對植物本身來說重要的事。²⁴

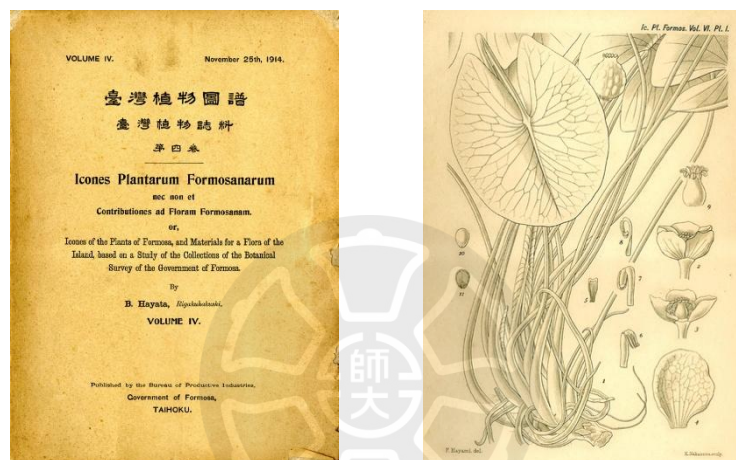
或以美感經驗欣賞，或以經濟效益利用，皆是人類所需為出發所求於植物，對各國經濟層面、文化發展具有一席之地，端看於人類對植物的觀看方式，其中主觀意識中尤以植物生長的姿態、環境常做心靈寄託的對象，於古典詩詞文章化身多樣擬人形象：風姿綽約、娉婷婀娜、孤芳自賞、清心寡慾……其形象以表文人之志、窈窕美女者不在話下，相較於吟詠詩詞那般消極使用其形象，更別提特意斫折的觀賞花木，積極地介入的結果更無法輕易拋卻強加的人類意識。英國自然書寫作家理查·梅比(Richard Mabey, 1941-)從孩子們觀察到面對植物是從感官體會的，「他們關注的是動作」，²⁵ 直覺感知生命體本質，少了審美、撇除利益干擾，使植物的主體性(subjectivity)從中顯現，但除了如初出茅廬的孩子接觸植物，繪畫手法中「寫生」(sketching)也能做到接近於強調被觀察物(植物)的主體性。

²⁴ 理查·梅比，《植物的心機：刺激想像與形塑文明的植物史觀》，新北市：木馬文化，2016，頁55。

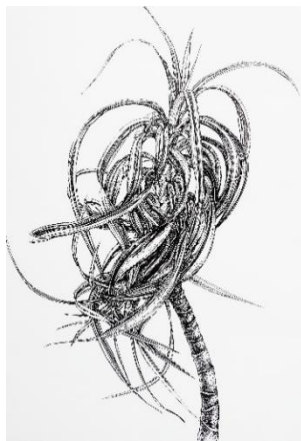
²⁵ 同24註，頁54。

臺灣植物採集調查始於清領時期，日治時期由東京帝國大學派遣採集人員來台採集，研究之餘後續將調查成果發表成冊，如植物學家早田文藏（1874-1934）奉總督府之命來臺進行山林植物調查，分類臺灣維管束植物寫成《臺灣植物圖譜》十卷【圖 3-1】，總計所記錄的植物計有 170 科、1197 屬、3568 種及 79 變種，

其中 1200 種為台灣之新發現種，而每種均有詳盡之拉丁文描述、文獻、產地及插圖²⁶；植物圖鑑常依生物分類學(taxonomy)界定親屬關係以編纂篇章，另因研究目標不同而有特定分類植物。儘管攝影技術日趨進步，但以手繪的方式紀錄植物更能詳實地觀察植物的細小特徵，【圖 3-2】、【圖 3-3】是筆者以鋼筆點描的方式完成植物插畫。



【圖 3-1】(左)《臺灣植物圖譜》第四卷封面；(右)臺灣萍蓬草插圖，鉛版印刷



【圖 3-2】陳昱蓁，〈細葉朱蕉(捲曲型)〉，2024，鋼筆、白素描紙，39 × 27cm



【圖 3-3】陳昱蓁，〈細葉朱蕉(捲曲型)局部〉，2024，鋼筆、白素描紙，39 × 27cm

²⁶ 國立台灣大學生態學與演化生物學研究所，《臺灣植物圖譜》(電子書)，《台灣植物資訊整合查詢系統》，網址：<https://tai2.ntu.edu.tw/ebooks/IconPIFormos> (2025 年 4 月 22 日檢索)。

藉由本章節探討臺灣繪畫史中存有最大量的植物繪畫的日治時期東洋畫，觀察植物繪畫選材植物種類是否因所處時代因素能呈現當時所見所感，以下將由植物在臺最早發現其存在紀錄及東洋畫部作品觀察不同日人及臺人植物繪畫表現。

一、圖鑑式植物創作

寫生在初期日治時期臺灣的美術教育發展中尚未實行，於臺人就讀的公學校(1898-1941)雖有「手工圖畫科」(1912年設立)的美術教育，但因缺乏美術教育師資加上學以致用地實用方針的背景，常有重手工而輕圖畫的遺憾。不過此現象於1918年發布改令將「圖畫科」獨立後，「圖畫」教育在台灣美術教育的推行有了開端，更於第一次《臺灣教育》(1919)中揭旨：「圖畫的主旨是獲得一般形體的觀察力與正確的描寫技能，並兼具涵養美感。……教授圖畫時，盡量要學生描寫日常所見的事物。」²⁷ 由日本美術教師引領潛心觀察的繪畫概念注入台灣學校教育，使寫生意識逐漸抬頭，影響從小即接受日治時期教育的年輕畫家。

(一)日籍東洋畫家作品展現臺灣

鄉原古統(1887-1965)及木下靜涯(1887-1988)兩位日籍畫家，兩人初期在臺灣留下的繪畫中，不乏以臺灣自然風光及南國植物為主題的重彩創作，如【圖 3-4】鄉原古統的〈鳳凰木〉及【圖 3-5】木下靜涯的〈南國初夏〉。

²⁷ 吳景欣，《融會·至真·蔡雲巖》，臺中市：國立臺灣美術館，2018，頁16-18。



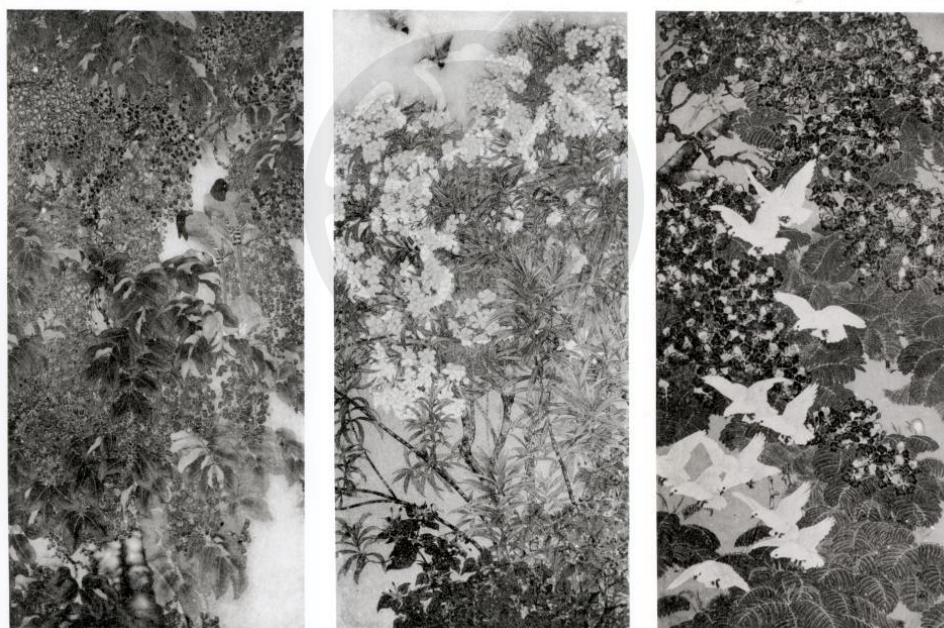
【圖 3-4】鄉原古統，〈鳳凰木〉，
1921，膠彩、絹，200×55cm，日本
喜馬歷史之禮資料館



【圖 3-5】木下靜涯，〈南國初夏〉，
1920-1930 年代，膠彩、絹，214.7 ×
87.3cm，臺北市立美術館

同為出生於 1887 年，皆是日本長野縣人的鄉原古統和木下靜涯分別於 1917 年和 1918 年來到臺灣，位處北回歸線橫越的臺灣景致別於溫帶氣候下白雪高山環繞的長野，目光所及的是殖民地熱帶異域土地，薰風季節隨處可見花木蓊鬱盎然，一片生機綻放的景致，瀰漫著南國豔麗氣息，兩人將花木畫為膠彩作品主題，此時所謂東洋畫風格是受日本畫繪畫派別—圓山四條派影響，捨棄傳統植物四君子繪畫的形式，強調表現客觀、寫實的風格，並重新賦予主題性繪畫真實自然又蘊含無限生機之意象，兩人代表著植者本土繪畫風格的傳遞者，既是臺府展成立推手，後又長期擔任東洋畫部審查員，鄉原古統和木下靜涯可謂作為臺灣東洋畫發展的領頭羊。

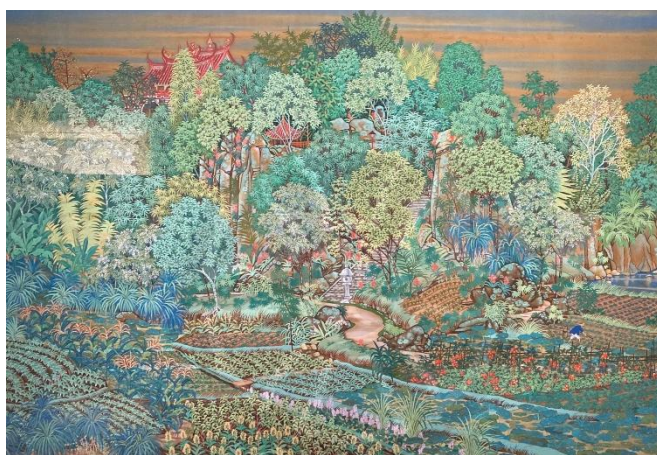
擔任第一至九回臺展審查員的鄉原古統於第一回臺展以「無鑑查」審查員名義參展之三連屏風作品〈南薰綽約〉【圖 3-6】可看作影響之後臺展東洋畫部得獎作品的參考形式。



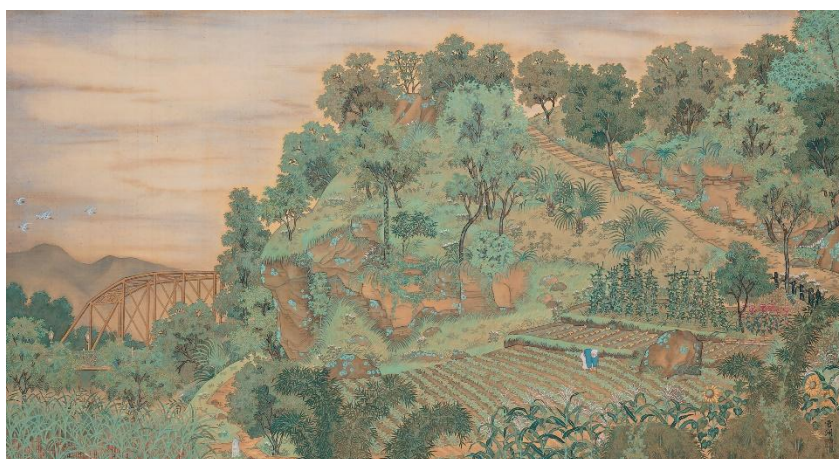
【圖 3-6】鄉原古統，〈南薰綽約〉，1927，膠彩、屏風，東京都庭園美術館典藏，第一回臺展東洋畫部審查員作品

其中欲呈現的形式有三點：取材臺灣在地景物、強調細密寫實畫功以及複雜繁茂的布局。取材上〈南薰綽約〉由三面屏風組成，內容取材來臺後的所見植物，自左而右分別為黃荊花（阿勃勒）、白色夾竹桃、鳳凰木，於黑白圖錄中無法直觀感受色彩，但尚能從構圖中滿屏綻放的花與葉的襯托下補全呈現南國—暖調色

彩的印象，雖當時台灣日日新報曾評論左右兩屏裝飾性太強，²⁸ 但其在色彩、選材上捕捉臺灣風情，展現南國艷麗、充滿活力的氛圍，以寫生為基礎強調表現自然本質精神的寫實主義繪畫，與清領時期(1683-1895)以降受抵臺文人的寫意隨筆、臨摹古人等繪畫觀念截然不同，吸引著觀展的郭雪湖等畫者，追隨、仿效畫風，1927年以〈松壑飛泉〉與陳進、林玉山等人以20歲青年才俊之姿入選首屆「臺灣美術展覽會」，日後被稱為「臺展三少年」。隔年郭雪湖再以〈圓山附近〉入選第二屆台展「特選」，之後連續10年入選，直接被列為「免審查」的最高榮譽。整個日治時期共16屆的台、府展，郭雪湖不曾缺席，屢獲特選、臺展賞等，資歷極為完整。他的特色是用現在被稱為膠彩畫的岩彩畫、細密畫，形成如【圖3-7】及【圖3-8】「雪湖派」風潮，在日治時期獨樹一格，奠定藝術地位，堪稱臺灣畫派先驅。



【圖3-7】郭雪湖，〈新霽〉(芝山岩)，1931年，膠彩、絹，134×195cm，私人收藏，第五回臺展東洋畫部審臺展賞



【圖3-8】郭雪湖，〈圓山附近〉，1928，膠彩、絹，94.5×188cm，臺北市立美術館，第二回臺展東洋畫部特選

²⁸ 林育淳，《蓬萊·大觀·鄉原古統》，臺中市：國立臺灣美術館，2019，頁73。

二、植物創作意涵

藝評家約翰·伯格(John Peter Berger)《觀看的世界》說道：

藝術並非模仿自然，而是模仿創造，有時它提出一個全然替代的世界，有時則只是去強化和肯定自然帶給社會的短暫希望。藝術是把大自然允許我們偶爾瞥見的東西，有組織地反映出來。藝術是企圖把潛在可能的心領神會轉化成永不止息的心領神會。²⁹

雖然植物繪師法自然，我們可由創作的背景窺見畫家選材的想法。

(一) 東洋畫部作品賞析

臺灣植物採集調查始於清領時期，日治時期由東京帝國大學派遣採集人員來台採集，研究之餘後續將調查成果發表成冊，東洋畫部臺人作品賞析。

1. 臺灣原生植物—林投

【圖 3-9】黃早早繪於第三高女畢業後，為第九回臺展東洋畫部入選作品。



【圖 3-9】黃早早，〈林投〉，1935，膠彩、絹，87 × 176.5cm，臺北市立美術館典藏，第九回臺展東洋畫部入選

全幅近景描繪臺灣原生濱海植物林投。四面環海的臺灣林相豐富，上至高山、丘陵，下至平地、河口，物種面貌因地制宜，海岸常綠灌叢的林投，學名 *Pandanus*

²⁹ 約翰·伯格(John Peter Berger)，吳莉君譯，《觀看的世界》，臺北市：麥田，2010，頁 39。

tectorius，屬露兜樹科，常見生長於海濱及河口地區，作為臨近海岸地帶生活的植物，需禁得起強風及高鹽分海風的吹襲，故形態特徵呈灌木狀，最高可達五公尺，莖多分枝，葉呈長線狀，約寬五公分，有鞘，葉緣及背面中肋具有長銳刺；果實為外形如鳳梨的聚合果。

鄉原古統任職於臺北第三高女期間，帶領眾多才女進入藝術殿堂，具繪畫天分的黃早早受鄉原古統鼓勵創作參加臺展作品，儘管畢業後也持續創作直到結婚；出身樹林的黃早早，成長環境相對於山林更鄰近濱海，描繪林投可說是以出生地常見植物，展現自身經常所見所感，以個人經驗對應地方色彩的詮釋；為了徹底實踐寫生的概念，思考創作的目標，黃早早攀爬至樹林公學校後方，為〈林投〉取景。³⁰ 植株姿態採用自左下延伸至右上的斜角構圖，忠實呈現受海風吹襲傾斜生長的動勢，惟葉緣具銳刺地鋸齒狀於繪製中並無明顯強調，但也多了分長葉隨風飄曳之勢。

2. 臺灣特有種—八芝蘭竹

學名 *Bambusa pachinensis* Hayata，為臺灣原產的特有種竹類，獨產於士林芝山岩，數量稀少，有絕種之虞。

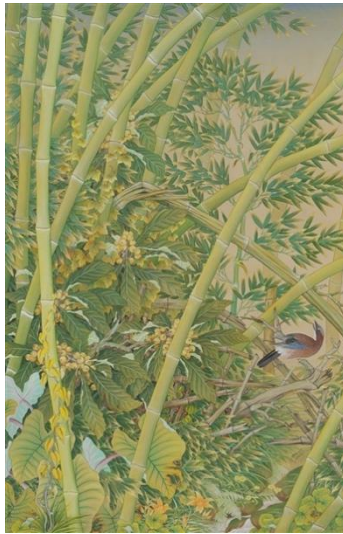
「特有種」是高度適應某有限區域的物種，這些物種無法在別處生長……。特有種是一種矛盾的存在，它可能代表某野生物種的臨終儀式，安身於消失中的脆弱棲地，沒有長遠的未來；或者代表該物種處於演化新階段，努力在基因上適應新的庇護所。³¹

1916年，由日本植物學家早田文藏在士林發現，又早期士林的舊名為平埔族語「八芝蘭」，因此稱之為八芝蘭竹【圖 3-10】。全株桿高可達二至十公尺，呈深綠色而有光澤，無毛；桿肉薄，節間長。葉耳極顯著，葉形為長卵形，葉鞘近無毛。〈竹林初夏〉可見八芝蘭竹與枇杷錯落相間生長，節選中段偏下接近根部的寬大竹桿，由下而上撐架出畫面構成；竹桿及葉呈右傾，呼應畫面右下扭頭視線向左的鳥，使畫面達成動勢均衡。畫家本名蔡永的蔡雲巖出身臺北士林，據說蔡雲巖在學期間，木下靜涯於校內比賽發現其作品中的才華，而與蔡雲巖結識，自此締結深厚的師生情誼。³²

³⁰ 同 28 註，頁 42。

³¹ 同 24 註，頁 273。

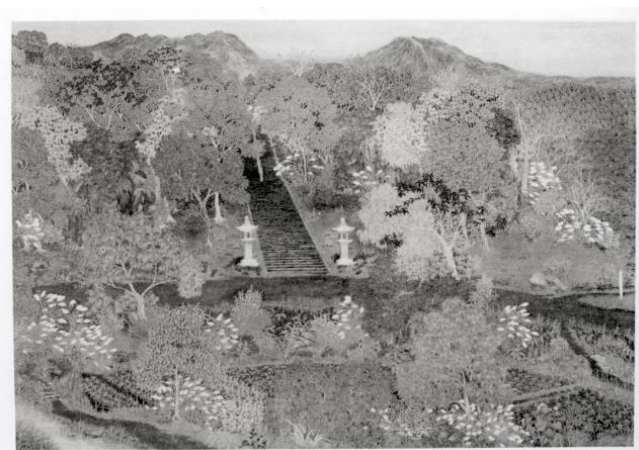
³² 同 27 註，頁 53。



【圖 3-10】蔡雲巖，〈竹林初夏〉，1935，膠彩、絹，225.2×146.7cm，臺北市立美術館典藏，第九回臺展東洋畫部入選

深居淡水的木下靜涯常描繪淡水河景，蔡雲巖受其恩師與在學期間圖畫科教學影響，日治時期畫家選材成長之地中所見，地方性的呈現極具個人生長環境特色，此類題材尚可見其早期作品【圖 3-11】〈有靈石的芝山巖社〉。

日治時期許多植物繪畫背景取材自畫家所處地域有關，與生活息息相關成為題材，這些作品即是藝術源於生活的寫照。



【圖 3-11】蔡雲巖(蔡永)，〈有靈石的芝山巖社〉，1930，膠彩、絹，第四回臺展東洋畫部入選

第二節 發展蔽日形式

一、遮蔽的意義

西晉文學家陸機(261-303)於《文賦》寫道：「理翳翳而愈伏，思軋軋其若抽。」其中「翳翳」形容靈感隱隱約約且愈加掩蔽³³。掩蔽的模樣呼應內向者思緒游移的不確定感，想法的模糊不清如身處五里霧中徬徨。



【圖 3-12】雷內·馬格利特，〈偉大的戰爭(The Great War)〉，1964，油彩、畫布，81 × 60cm



【圖 3-13】雷內·馬格利特，〈人子(The Son of Man)〉，1964，油彩、畫布，116 × 89cm

日語中有覆面的說法，覆面也就是掩蓋面容，或許是為了隱藏真實身分而將最易辨別身分的容貌掩蔽。法國超現實主義藝術家雷內·馬格利特(René François Ghislain Magritte, 1898-1967)作品【圖 3-12】描繪了一位身穿優雅白色洋裝、戴著手套、頭戴白色羽毛製成的華麗大禮帽的女性形象。她一手拿著一把精緻的白色蕾絲陽傘，另一手則拎著一個毛草包覆的小巧手提包。女子的臉龐完全被一簇紫色的花朵和綠葉遮擋，精緻的服飾與遮蔽其身份的自然元素形成了鮮明的對比，令人臆想萬千。背景是一片寧靜的景象，湛藍的天空和遙遠的地平線，更突顯了畫作超現實而神秘的特質。仔細觀察馬格利特的另一件覆面作品《人子》【圖 3-13】

我們看到的一切都隱藏著另一件事，我們總是想看看我們所看到的背後隱

³³ 陸機，《文賦》(翻譯解析)，《樵客老師的國文教學網站》，網址：<<https://reurl.cc/Mz0pKK>> (2025年7月19日檢索)。

藏著什麼。人們對隱藏的事物以及可見之物未曾展現的事物感興趣。這種興趣可以表現為一種相當強烈的情感，一種隱藏的可見之物與明顯的可見之物之間的鬥爭。³⁴

綠蘋果背後隱約可見的眼睛，或許是畫家哀悼的象徵。1912年，馬格利特年僅十幾歲時，他的母親就跳入桑布爾河自殺身亡。她的屍體被發現時，臉部被睡衣部分遮蓋，只露出左眼，在《人子》中也能看到這個細節：在蘋果後面，人物的左眼只能清晰可見可能反映了這位年輕人的個性，這顆蘋果指的是伊甸園裡的蘋果，象徵罪惡、誘惑，以及人類的必死命運。這種略帶宗教色彩的傾向與作品標題《人子》相得益彰，該標題直接指向基督，意為“亞當之子”，再次暗指原罪。

二、 誕生暗影

現在社會中，不論走到哪裡，通明的光亮總是照耀著整個夜晚，就連在小小的房間裡，日光燈也能將任何角落照的無所遁形，我們很難再找到真正的黑暗。可以凝視自我的黑暗減少，人類的想像力似乎也跟著縮小了。現在人幾乎沒有在黑暗中的活動，但是，唯有每當在被窩中於入睡之際，望著關掉電燈的黑暗房間，起初因光線的快速消失而伸手不見五指，待眼睛習慣黑暗後，漸漸受到微弱的光源：電器的顯示燈、窗外的路燈，甚至是月光反射影響，房間裡的物體輪廓漸漸浮現輪廓，感受到黑暗的豐富，此時內心的感性才在這片黑暗中悄悄甦醒。

光與影互生存在於世，光線所及處隨之產生暗影，暗影中隱晦不清的模樣謂之陰翳。

如果把日本和室比喻為一幅墨畫，則紙門為墨色最淡的部分，壁龕為最濃的部分。……當我們注視充溢於壁龕木樑後方、花瓶周圍、違棚式書架下方等處的幽暗，雖然明明知道那裡除了陰影之外別無他物，卻彷彿只有那裡的空氣沉靜異常，讓人深深感到那一片黑是被永劫不變的閒寂所主宰

³⁴ 原文：Everything we see hides another thing, we always want to see what is hidden by what we see. There is an interest in what is hidden and what the visible does not show us. This interest can take the form of a fairly intense feeling, a sort of struggle, I would say, between the hidden visible and the apparent visible. 塞西爾·馬泰特(Cécile Martet)，〈馬格利特的《人子》〉，《焦點傑作》，網址：<https://reurl.cc/QaLAM5>（2025年7月21日檢索）。

日本三大美學：佻、寂、陰翳，針對陰翳，日本文豪谷崎潤一郎（1886-1965）書寫《陰翳禮讚》談論陰翳之美，他對建築外觀、電器、衛浴設備甚至是餐具等日常光景處處留心，屋簷下的陰影、幽暗的和室壁龕間、昏暗的茅房、淤滯著黑的漆器、和服的色彩，覺察幽深的陰翳暗影，日本自明治維新（1868-1889）起接受大量西方事物，日本的社會開始有現代化設備、器具大舉出現，看在谷崎潤一郎眼裡，西方的美感依附在日本傳統生活中極為突兀更甚到相斥，舉文章其中一段為例，谷崎潤一郎盛裝和食的器皿將大大影響食欲，認為西式潔白的瓷盤、金屬製餐具會降低食物的美味度；如果是塗了黑漆的漆碗則能藉著深沉的器皿襯托食物首選：

那剛炊熟的純白米飯，若我們猛然揭開鍋蓋，在熱騰騰的水氣由下竄起之中，將之盛入黑色器皿。如此，那一顆一顆如珍珠般泛著光的米粒入眼時，……任誰也會感受到米飯的珍貴！³⁶

講究地擺盤搭配讓黝黑映襯純白，一但懂得欣賞晦濁，便會發現生活中食衣住行無不蘊藏陰翳美感。黑暗是孕育藝術之母，只要這個世界有光和影，人們一定會繼續追求影的藝術下去。³⁷ 墨色是中國傳統水墨畫的元素，其中「墨分五色」的概念深植於水墨創作者心中，不過在當代水墨的創作，對濃黑的重墨色有著許多的探索與討論，以下提出兩位藝術家。

陳建發（1965-）【圖 3-14】提出水墨畫的新黑白表現觀念，並非在於追求藝術風格學上的歷史判斷，而是基於它所具有的文化激活功能：希望以視覺結構的改變，謀求「傳統資源」的當代言說方式，並因此顯現「傳統」正在遭遇的某種「深度裂變」。³⁸ 單一圖像的花朵，以類似的形象不斷堆疊架構，製造了以量的重複顯現，暗示超越定量的無限延伸概念。

³⁵ 谷崎潤一郎，李尚霖譯，《陰翳禮讚》，臺北市：城邦文化，2009，頁 42-43。

³⁶ 同 35 註，頁 38-39。

³⁷ 宮下規久朗，陳嫻若譯，《闇的美術史：卡拉瓦喬引領的光影革命，創造繪畫裡的戲劇張力與情感深度》，臺北市：馬可孛羅，2018，頁 248。

³⁸ 陳建發，《疏離·延異—當代水墨畫的黑白語彙創作探索》，國立臺灣師範大學美術學系博士班美術創作理論組博士論文，2018，頁 103。

千住博（1958-）為日本畫大師，他以胡粉和獸皮膠水調和成顏料來進行創作。他仔細地以半透明的顏料繪於裝在木板上的宣紙。時間是看不見的，但可由可見之物再現，瀑布即是時間與空間的聚合；畫中瀑布水柱以胡粉具偶然性變化的垂流技法，畫出瀑布層層下墜的水柱，下方裊裊升起的水霧似薄煙往上升騰，塑造出大自然無拘無束的動態，背景全然的黑引發出平靜的感覺。【圖 3-15】描繪南美洲伊瓜蘇瀑布，作品尺幅巨大，觀賞者若是站立於畫作前，猶如聽著瀑布轟鳴的水聲、嗅著濕潤的空氣，及沾著陰涼的薄霧。



【圖 3-14】陳建發，〈奢侈的繁華〉，
2021，水墨紙本，180 × 90cm



【圖 3-15】千住博，〈伊瓜蘇〉，2008，岩彩、桑皮紙、
木板，274 × 426cm

大西克禮認為日本三大美學之一：幽玄（ゆうげん），也與陰翳不謀而合。

幽玄美學的中心意義，……「崇高」美當中具有的一種「幽暗性」在根本上相通。……自然感的美學根據，便是將「存在」本身的想法的象徵，投射到整個美感體驗的一種有如「陰翳」的東西。³⁹

暗影於白日下潛伏，幽暗隱晦地模糊了物件間的界線，每樣東西都溢出它的邊界、輪廓、範疇，溢出它的名稱。⁴⁰ 猶如釋放疆域大門，解放內與外二元

³⁹ 大西克禮，王向遠譯，《日本美學 2：幽玄-薄明之森》，新北市：不二家，2018，頁 153-154。

⁴⁰ 約翰·伯格，《觀看的世界》，臺北市：麥田出版，2010，頁 153。

思考，產生如光譜般連續地、不可分割地多元面向。不論是社會還是人心，都更像是一個個光譜，大部分的人都是在光譜延展出的漸層層次

中，找到自己的座標。看似彼此對立陣營，還是難免有光譜漸層、顏色交會的地方，這些曖昧不明的灰色地帶，提供了緩衝的過度空間，不同聲音因而擁有交流、理解的可能。⁴¹



【圖 3-16】陳昱蓁，〈綠蔭〉(局部)，2024，水墨設色，156 × 109cm

筆者創作中以墨色暈染符應陰翳的形式：陽光照射於盛夏中尤為蓊鬱的植物，油亮亮的綠葉被光線穿過鬱鬱蔥蔥的樹冠，映射出斑斑光點，不過有光處必有黑暗的影子，光線被不透明物體阻礙後，於周遭產生暗影，綠蔭之下，地面可見光點也伴隨點點樹影，陰翳從中誕生。如【圖 3-16】筆者選擇葉與葉間堆疊茂密形成層層森幽的間隙表現陰翳。陰翳暗影可以是光照不進的暗處，也可暗指心中的陰暗角落：心理學家榮格提出自我(ego)是我們自身有意識地知曉的實際樣貌；陰影(shadow)則是我們沒看見或不知道的自己。或許大部分時間我們都是有意識地展現自己欲想讓人看見的面貌(人格面具)，不過，在夜深人靜時、在無觀者的個人角落裡、在你我都未察覺處陰影正蠢蠢欲動，如思維有其變動性，由光映照影，以影襯托光。

⁴¹ 孫翼華，〈灰色相度—水墨中的幽冥地帶〉，《灰色相度—水墨中的幽冥地帶導覽手冊》，臺北市：國立臺灣師範大學，2022，頁 2-3。

第三節 定義拼貼觀點

一、拼貼即為畫面表現

西方現代藝術立體主義藝術家喬治·布拉克(Georges Braque, 1882-1963)、巴勃羅·畢卡索以現成物拼貼於畫布，將質感非以繪畫轉化而直觀地呈現；普普藝術(pop art)家將印刷物剪下、重組回應大眾流行文化的可複製性及快速更迭。拼貼的藝術即為現成物的藝術，也是畫面表現的主體。媒材不僅只是傳達藝術家意念的媒介，而是自身即可成為意義，媒材就是作品的主角。

拼貼行為與在農業上無性繁殖概念「嫁接」相似：嫁接是一種人為的植物繁殖方法，通常被移植生命體的新載體和原來的載體差異很大，而植物母體稱為砧木(stock)，嫁接的幼枝則被稱為接穗(scion)，砧木和接穗原本都是獨立的個體，直到它們的一角被切成英文字母 V 型並如拼圖般兩者結合，因此有了番茄嫁接馬鈴薯或是白菜嫁接蘿蔔的奇景，這樣的植物從整體、整株看來，超脫了對原株的印象。

生物體的有性生殖繁衍機制達成生命的連續；而植物嫁接行為更是開拓出越過基因重組的限制，可更廣泛自由地追求生命的可能性，筆者以嫁接行為類比拼貼手法，讓筆者看見拼貼帶給水墨繪畫超越筆墨的展延空間。筆者選用特殊紙材拼貼於畫面上，此表現特點讓原本只在單一紙材上追求筆法與墨韻變化的傳統水墨畫出現了有別於過往的創作軌跡。使用同媒材重複堆疊的拼貼技法創作水墨作品，接著進一步探討三位的主要創作理念，從中探究拼貼技法在當中所代表的涵義或產生的影響。以下透過三位水墨藝術家，談論他們如何於水墨創作中融入拼貼元素創造個人藝術創作特色。

(一) 梁銓《拼貼的碎紙條》系列

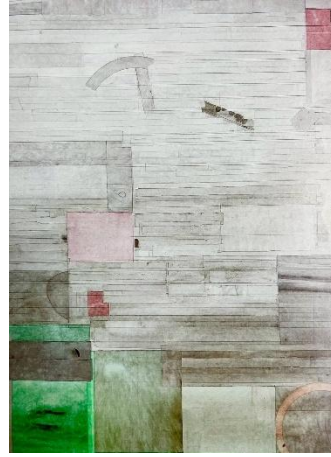
中國藝術家梁銓(1948-)通過拼貼大小不一的，著墨、著色或茶水的宣紙紙條，以自己的內心秩序和思維邏輯，以及視覺感官的、手感的而創作完成的平面紙上作品。⁴² 代表作品中列舉【圖 3-17】〈我的桃花源之一〉和【圖 3-18】〈我的桃花源之二〉是以一段又一段的紙條暈染墨色或上彩色後拼貼形成個人色彩強烈的抽象幾何作品。梁銓將宣紙裁切為尺寸不一的長條狀，雖以幾何的樣式構成

⁴² 張羽，《終結水墨畫！從水墨畫到水墨》，臺中市：大象藝術空間，2010，頁 13。

拼貼，但因宣紙的質感，裱貼後而無機械無機般的制式僵硬，反而自媒材中牽引出自身的心象精神，充滿東方化繁為簡、色即是空的生命體悟。



【圖 3-17】梁銓，〈我的桃花源之一〉，
2010，墨、色、宣紙，120 × 90cm



【圖 3-18】梁銓，〈我的桃花源之二〉，
2010，墨、色、宣紙，120 × 90cm

筆者認為紙材的拼貼，可當一種異質(heterogeneity)(可指作品基底、繪畫手法)和另一種異質(拼貼)兩者互相介入，它們並非生成「一」，異質間還是存在間隔，是一種不斷震盪的過程、跨域，如此形成「異質並存」的狀態，像是共生(symbiosis)的兩種生物，不過更精確的說法應該是「互利共生(Mutualism)」。在植物世界裡，植物的根提供土壤中的菌類養分，菌類提供根系礦物質磷，雙方相互合作，達成共榮生長；共生樣態並非是黃色顏料混合黃色顏料變成橘色那樣(直觀來說已看不見紅色和黃色)，而是成為了一個整體，一個異質並存的模樣。拼貼使畫面產生不同於平面繪畫的單一媒材表現，產生質感、肌理的豐富，也讓作品展現似淺浮雕的概念。

(二) 楊世芝筆隨意後自由的拼貼

臺灣藝術家楊世芝(1949-)雖求學期間作品主要以壓克力及油畫創作，但從美國在回臺發展後，2000 年起開始嘗試水墨拼貼，專研筆墨並非是楊世芝最初的目的，更多的是嘗試身體在東方媒材創作中不受傳統筆墨侷限地活動，結合自動性的書寫以及運筆，在毫無構圖結構的限制之下，可以是單純的律動，也可以是塗鴉，不具有任何既定的概念和表達目的，只是一些各自獨立的筆觸。紙上書寫經過藝術家自由裁剪之後，成為造形不固定且大小各異的碎片【圖 3-19】，



【圖 3-19】楊世芝，〈芽〉，
2023，墨、棉紙、紙板，48×74cm

一張一張紙片不限尺寸限制地拼貼擴張，同時承載各種斷裂與變異過後的抽象筆觸。⁴³ 作品【圖 3-20】〈蒼潤華茲〉在面對此畫時猶如面對生機勃勃而充滿潤澤水氣的大自然，遠觀是筆調綿延濕潤的寫意山水，近看能觀察紙材拼貼的斷裂接痕。

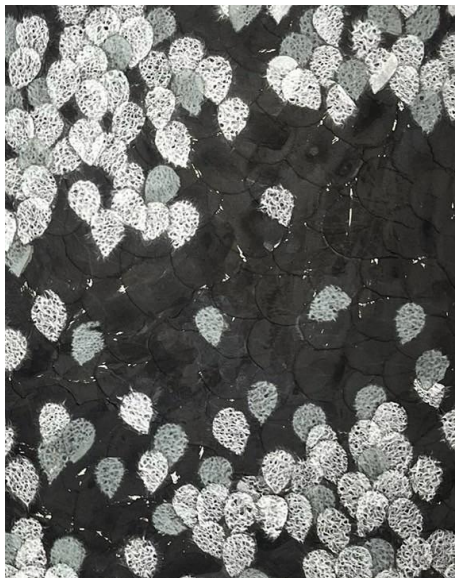


【圖 3-20】楊世芝，〈蒼潤華茲〉，2010，墨、壓克力、棉紙、麻布，200×600cm

筆者回應楊世芝的創作手法，嘗試創作《蔽日系列》：現代人的生活像是組拼圖，筆者將壓縮的空間、疊合的時間視為拼圖的元件：進步的交通工具讓我們遊走於各地解開地理限制，像是只要一步或一跳就可到想去的地方，使全球有機會達成一日生活圈，所謂是空間產生壓縮；工作中著手眼前事務，一轉眼手機通訊軟體累積幾百則訊息，接起電話又有新的任務，古人的「汲汲營營」與今人

⁴³非畫廊，〈楊世芝〉，《楊世芝 Emily Yang》，網址：<https://www.loranger.com.tw/beyond-gallery/member/emily-yang/>（2025年4月22日檢索）。

緊湊的步調無法同日而語，恨不得有分身術讓自己同時處理，所謂是時間產生疊合。不過，因其不像拼圖有固定的形狀，它不特定、多樣的形式，筆者更將生活的拼圖定義為「碎片」【圖 3-21】。



【圖 3-21】陳昱蓁，〈蔽日-2〉(局部)，2025，
京和紙、落水紙、墨，90 × 90cm

二、拼貼作為創作基底

韓國當代女性藝術家具本珂(1976-)也使用了拼貼的方式詮釋作品，藝術家選擇將韓紙(Hanji)分割成正方形的小紙片，如【圖 3-22】所示，像是建築裝飾的馬賽克磁磚般將其整齊排列裱貼成作品的基底材，突破傳統的形式，例如水墨畫中營造未有營造空間感的「留白」部分，取而代之的是墨色染黑的背景。將其剪裁黏貼成大小一致的方形，裱貼於基底，賦與作品立體層次與肌理感。

【圖 3-23】具本珂對於自然與文明、生命與時間的見解的作品在斷垣殘壁中展現：圖中大量出現類齒輪與發條結構，將時間流逝的概念具像化，與我們所熟悉的花鳥、蝴蝶等水墨題材混合出現，齒輪象徵著時間的流逝，如同生命與文明的消逝一般；然而事物都曾經擁有過最燦爛的時光，在那最完美的一瞬間於世界留下了蛛絲馬跡，那便是我們曾經存在過的證據，於是我們從中體悟出不留遺憾

的生命，藝術家稱之為「完整」。具本珂的作品強調對於永恆生命的源頭和生命的表達，希望一切循環的物體都能對所有觀者保持半透明或者未知的狀態。⁴⁴



【圖 3-22】具本珂，〈The Teeth of Nature〉，2013，韓紙、水墨設色，30 × 50cm



【圖 3-23】具本珂，〈Physical Object〉，2015，韓紙、水墨設色，140 × 110cm



藝術是人類精神活動的產物，美的內容就是「主體」（人）與「客體」（自然社會環境）發生聯繫後，「主體」從中產生「生之自覺」，產生自己之人生觀、世界觀後，把它表現在藝術上。⁴⁵ 藝術活動與其說是在表現外在事物，更確切的說是心象的綿延；梁銓、楊世芝、具本珂，三者之間存在著筆者嚮往的美學追求，筆者綜合上述作品特色製作拼貼手法分析表【表 3-1】，分別以紙材拼貼樣式、拼貼與繪畫之關係、創作理念比較和羅列三位藝術家於拼貼手法和想法。

- 1.紙材拼貼樣式：敘述藝術家對拼貼媒材的處理手法。
- 2.拼貼與繪畫之關係：三位創作皆為水墨拼貼藝術，試比較三位對畫面形式、筆墨運用的異同。
- 3.創作理念：由創作理念了解藝術家拼貼的意涵。

⁴⁴ 朝代畫廊，《生命之輪：具本珂當代水墨展》，網址：<<https://www.dynastyart.com/blank-onc76>>（2025年3月28日檢索）。

⁴⁵ 王秀雄，《美術心理學》，臺北市：臺北市立美術館，2002，頁193。

【表 3-1】梁銓、楊世芝、具本珂水墨拼貼作品比較(陳昱蓁製)

藝術家	梁銓	楊世芝	具本珂
作品圖示			
作品名稱與創作年代	〈我的桃花源之一〉 2010	〈芽〉 2023	〈Physical Object〉 2015
作品媒材與尺寸	墨、色、宣紙 120 × 90cm	墨、棉紙、紙板 48 × 74cm	韓紙、水墨設色 140 × 110cm
紙材拼貼樣式	宣紙整齊條狀裁切	棉紙隨意撕碎、裁切	韓紙裁切為正方形
拼貼與繪畫之關係	宣紙經染色或上墨後裁切為長條狀小紙片再重新組合拼貼；大多以方塊幾何形式構成純粹抽象畫面，未有筆墨繪製具體物件之形象。	先於棉紙上以乾、濕、濃、淡墨色搭配隨意的筆調書寫線條，將棉紙任意撕碎成大小塊紙片再重新組構拼貼。刻意留下紙與紙間凹凸不平的接縫處，再以寫意筆法繪製圖像：例如植物、山石等大自然元素。	將未經繪畫之韓紙裁切為正方形小紙片，再如格狀馬賽克磁磚般整齊排列拼貼成畫作基底；最後再於拼貼而成的紙材平面上暈染墨色及繪製具像植物和象徵時間的齒輪。
創作理念	移除傳統水墨強調之線條、墨色意義，刻意裁切碎片強調打破傳統筆墨造境，回歸純粹的視覺美感表現，賦予作品寂靜空靈的禪意概念。	無論是不規則的碎紙片還是輕挑舞動的筆墨，皆跟隨著意在筆後的直覺式的創作模式，不拘泥於嚴謹的架構，展現意識流動的自由。	碎片重組不僅是材質與形式的拼貼，更是時間、記憶、自然與文明之間的對談，透過碎片的重構，進行個人心靈深度探索與人類文明的反思。

第四節 個人創作模式

經筆者觀察藝術表現形式，分別以踏查原野圖像、發展蔽日形式、定義拼貼觀點三節搭配藝術家創作圖像，剖析與研究相關藝術創作理念，本節回歸於筆者個人創作探討：創作模式首先必須釐清創作理念：個人經驗、思緒等構成內在元素如何轉化為藝術創作，倚賴個人理念宗旨的定義，以此作品與理念相輔相生，個人創作語言（題材、元素）才可扣合理念而不失焦。以下分為兩大點說明筆者創作理念及創作實踐過程。

一、創作理念

在筆者的水墨創作中，存在許多重複性動作：拼貼的模式是以「圓」當作排列單位，完成紙片一圈一圈的排列；也有以繪畫反覆描繪某一線條、形狀或筆觸，以上不僅是美的形式，更是一種心靈節奏的展現，尤其對於內向性格的創作者而言，其意義是透過重複性動作達成內心的自癒，有著佛教掐珠念佛、潛心冥想的意涵。

內向者通常在獨處中從自身思想、情感與觀念中汲取能量，偏好於緩慢節奏中，以穩定而不被打擾的創作方式。於靜謐的創作環境中，重複動作是一種自我內心的對話，是將內在意識向外具像化的投影。藝術創作存在大量的重複意識，如不斷進行基礎靜物練習，類似於反覆背誦式的認知學習，不僅是技術的磨練，也從反覆的構圖、造型和立體感練習，逐漸掌握形式與技術的同時，也能在其中發展出個人獨特的創作脈絡與情感深度。對於心性內向的筆者而言，這些重複性創作行為具有雙重意涵：它既是一種安定的儀式，也是一個深入對話、自我觀察的過程，能在一筆一畫中引導出自我認知與情緒調理。透過手部運筆來舒緩焦慮，於大量重複動作後以近乎無意識的行動探索自我。可謂是帶有「執念」意義的創作，構成個人創作表達的語彙，同時隱含著對自身存在與創造目的的尋求與省思。

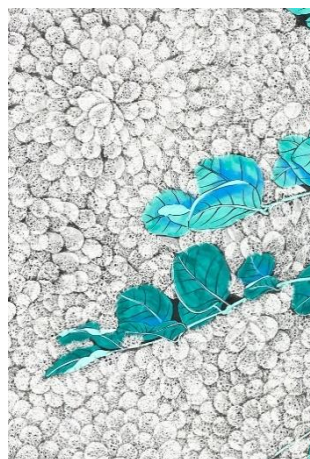
對於內向的創作者來說，重複也意味著安定；在反覆的筆觸和圖案中【圖 3-24】，心靈找到節奏，情緒不被外界干擾。從安定中累積形成儀式感，這些行為在穩定中啟動創作脈絡，讓創作從焦慮中解放，進入一種深層的流動。

此外，內向者傾向於在創作前深思熟慮，筆觸或形象的每次重複都是一次審慎的沉思，而非草率的即興。這使得作品呈現一種沉靜而有力的質感——畫面不炫耀技巧，但每一筆都彷彿有其內在回響。總而言之，重複性動作與內向性格在

繪畫創作中是相得益彰的關係。重複建構了形式與節奏，提供一種創作的安定基礎；內向性格則賦予這些重複以情感、思考與內在對話的深度。當這兩者交會，作品往往呈現出靜謐、反思、情感豐盈的質感。



【圖 3-24】陳昱霖，〈迷惘所致〉（局部），2025，水墨設色，100.5 × 72.5cm



【圖 3-25】陳昱霖，〈茉莉〉（局部），2025，水墨設色，65 × 130cm

筆者藉由創作活動將落水紙、典具帖紙【圖 3-25】當作創作的的主體並非僅表現層次感的輔助技法，筆者在創作過程中細細體會需把完整的紙面解構(裁剪)後重組(拼貼)，碎片化經過如將過往認知、經驗、思緒等構成個人內在的元素，化作碎片再一一拾起，以不同的拼接方式拼湊完形。拼貼的模式可有多樣的變換，但不論是何種呈現方式，都代表著屬於個人的不同面向，懷抱各式各樣的內在，隨著生活環境、心境的變化，靜靜地衍化出能應對的姿態。無不在使心念狀態擺動中的正向和負向內心情感保持恆定，是種繪畫上的冥想。

二、創作實踐與過程

創作者將心念所思透過創作活動體現，如同舞者之於舞姿，音樂家之於演奏，水墨創作者(筆者)之於水墨繪畫，條列敘述創作的工具與媒材選擇考量及以創作實務照片輔助文字解說記錄創作過程，回溯筆者創作實踐歷程以掌握發展未來創作脈絡之依據。

(一) 創作媒材

1. 基底材：紙、木板

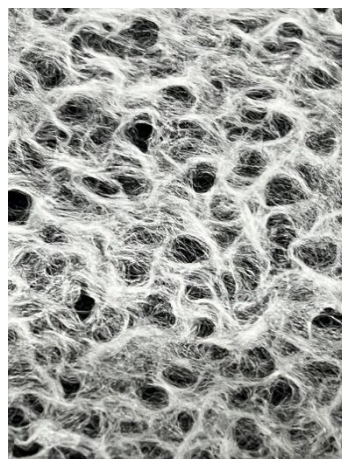
選用紙可乘載墨韻、色彩的堆疊沉積，創作中具有拼貼的部分，故事先將未構圖之紙材裝裱於木板材上，以貼平作畫的方式避免基底紙材於拼貼時因吸收膠礬水份使紙材收縮度不同造成皺摺及捲曲，影響被拼貼材料的服貼度。

2. 繪製工具：墨汁、壓克力顏料、打底劑

筆者創作以重彩表現植物豐富飽和的色彩，但並非以傳統膠彩畫使用的媒材繪製，而是壓克力顏料調和打底劑(ghesso)製作顏料，與動物膠、水干顏料所呈現的效果類似，控制水、打底劑與顏料的比例也可為顏色增加厚重感。不過厚重壓克力顏料乾後表面會有強烈反光，會影響作品欲呈現的柔和氛圍，調和打底劑也是為將壓克力顏料表面增強啞光效果；另只要在其中加入方解末，其稜角分明的粉末即可添加顏料塗佈時的表面顆粒感肌理能模仿出岩繪具上色時的質感。筆者曾修習過膠彩課程深知傳統膠彩畫材料需精確地將膠與色粉調和避免影響其保存的穩定性，繁複的準備過程提高了繪畫門檻也費時勞心，筆者描繪各色植物時即以發展出掌握現代顏料特性卻不失膠彩質感的方法作畫【圖 3-26】，而背景用濃黑墨汁大面積塗佈，保留傳統水墨之墨色暈染，期望新舊創作方法可有更多折衷變化的機會。



【圖 3-26】筆者創作時調製之顏料



【圖 3-27】落水紙 1:1 拍攝圖，可觀察紙纖維分布形成穿透性孔洞(筆者攝影)

3. 拼貼材料：典具帖紙、雲龍紙、落水紙

典具帖紙猶如薄紗般的質地，柔軟透明又帶有長纖維結構，其極高的透光性與輕盈觸感，讓它成為營造朦朧、透明幻象的理想素材，當貼於畫面上，它能將底色一層層削減、軟化，創造出若隱若現、模糊幽微的意境。雲龍紙及落水紙質地較典具帖紙厚實，紙纖維長與表面紋理清晰，撕裂後邊緣自然呈現富有裝飾性與動感的「毛邊」。於撕畫創作中，毛邊常被用來詮釋草木、羽毛等有機體柔軟的形象，其生動的邊緣如同自然元素本身般濕潤而富有生命力。另落水紙【圖 3-27】還有其薄而帶孔洞的特殊結構，紙面細緻且隨機散布孔洞，在拼貼時能隱約透出底層光影或顏色，創造類似薄霧般的點狀與片狀層次。

筆者透過典具帖紙、雲龍紙與落水紙的選用與組合將內向者內隱複雜的深層思緒，有如將飄渺的情感視覺化、形象化。特別是薄紙與薄紙疊加的方式，在交疊處產生的透明度差異，形成一種似有若無、難以言說的內在流動，一層一層地展現思維的推進、遷移與逐步揭示。不僅是材料的運用，更是形式上的情感再現：從透明延展、紋理呼吸，到肌理的破裂與留白，皆映射出內向者心靈世界中的靜默共鳴與深層思維，可說是以薄紙重疊立體化內心情感，不但具備視覺的美感，也帶來心靈與思考的多元表現。

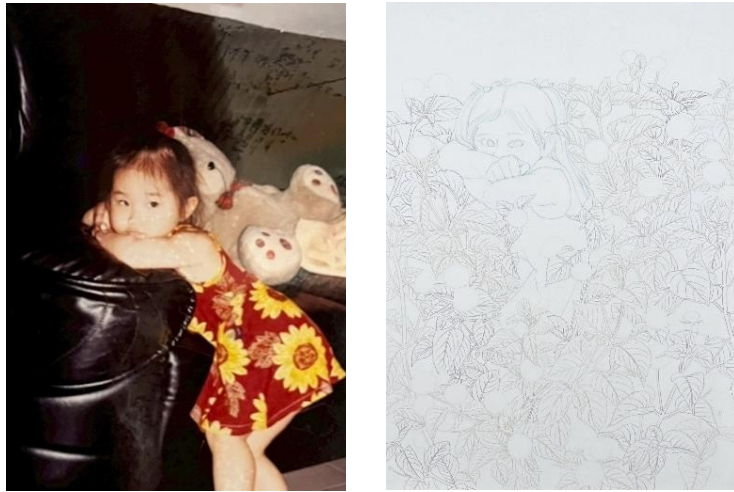
(二)創作過程

1. 構思畫面：紙筆寫生或拍攝植物形態蒐集參考資料，依畫面布局需求經營位置，作品主角為植物，會捨去其餘不必要素材，具象細膩呈現植物外觀特色。如【圖 3-28】所示，左側參考照片中花盆、泥地及背景過於細碎而結構不明的葉子皆省略描繪；右側展現草稿完成模樣，可見筆者為了區分葉片與葉片間空間層次，構圖時使用水性色鉛筆以顏色區分前、中、後不同方向位置的葉片分布，再簡單暗面塗上調子完成植物描繪。



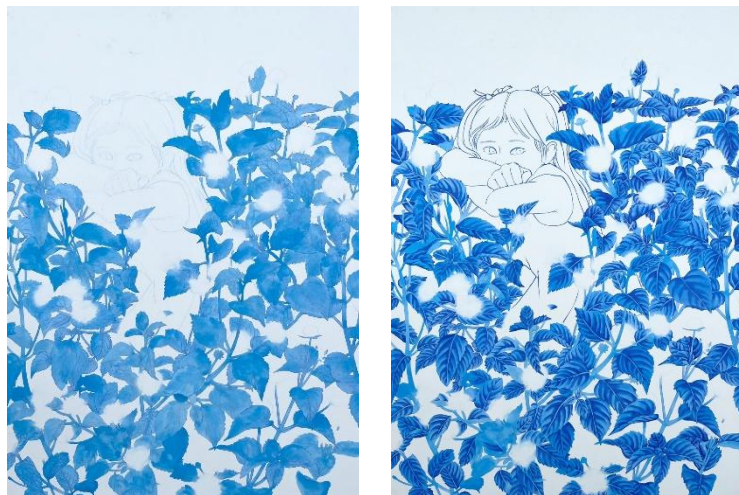
【圖 3-28】作品〈蘄艾-幽微綿延〉（局部）筆者取材拍攝之照片及具明暗色調草稿

【圖 3-29】展示《鬱鬱系列》中孩童的形象皆取自筆者兒時照片，雖然拍攝當時的情境或許已不再記得，不過筆者從人物表情、動作揣測並融入自身想像，加入綿延的植物形象，透過情境的改寫重新賦予心境詮釋。



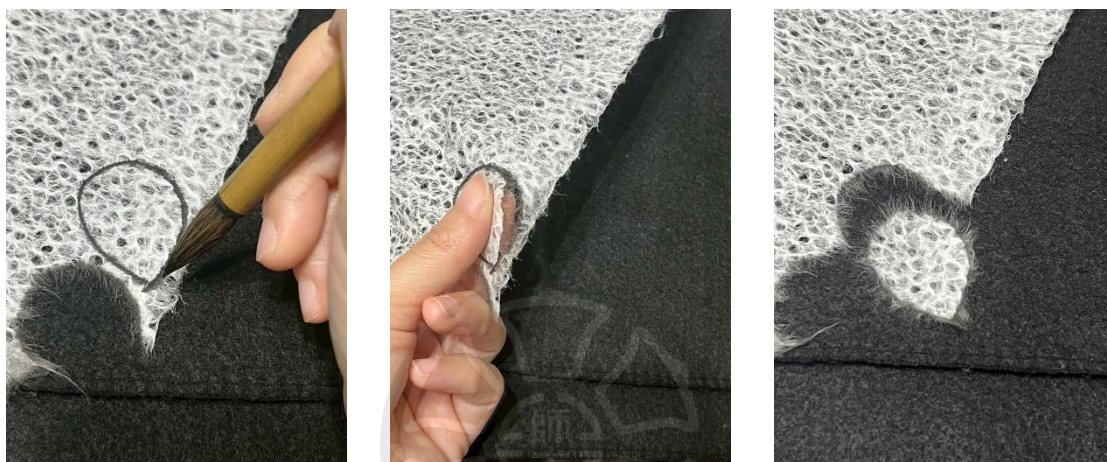
【圖 3-29】作品〈迷惘所致〉筆者兒時照片及輪廓草

2. 工筆描繪：畫面中除了拼貼的部分外，植物主要皆以重彩工筆描繪。植物葉片處理手法先後歷經上底色、葉脈暈染，如【圖 3-30】步驟所示，最後罩染淺色全部葉片，柔化葉面的顏色變化而提高植物明度，加強對比出陰暗背景；大多葉面色彩不似原植物固有色，是筆者刻意營造出不尋常的異界感，代表畫中的描繪是內心世界的延伸並非真實場景。



【圖 3-30】作品〈迷惘所致〉葉片敷色及葉脈細節刻畫

3. 薄紙拼貼：拼貼紙片前需先準備紙片，紙片依欲呈現的效果選擇典具帖紙、雲龍紙、落水紙或棉紙等不同紙材，以撕畫的手法：先以水畫形再撕紙的步驟進行，如【圖 3-31】所示，為了保留紙片邊緣的線痕，筆者採用以筆沾淡墨畫形，趁水痕未乾盡快沿水痕撕下紙片，最後手指輕刷邊緣使紙片毛邊舒展，即完成筆者最常使用於拼貼背景的花瓣型紙片。如果有其他部分的拼貼則會依需求改變紙材造型，例如：作品〈突圍〉【圖 3-32】為了再現使君子花朵色彩及造型，準備紅色系及長形紙片；作品〈蔭下蟄伏〉【圖 3-33】則選用更為輕薄的典具帖紙剪裁成葉片造型。



【圖 3-31】紀錄落水紙撕畫過程：畫出水痕(左)、沿水痕撕下紙片(中)、完成有毛邊的花瓣型紙片(右)



【圖 3-32】作品〈突圍〉(局部)
落水紙拼貼花朵形象



【圖 3-33】作品〈蔭下蟄伏〉(局部)人物部分典具帖紙覆蓋效果

透過典具帖紙、落水紙、宣紙等不同紙材，以手仔細觸摸，感受表面肌理，紙質就像是回應觸碰者的心在試圖軟化焦躁地情緒，透過「畫形—撕紙—排列—黏貼」的過程中，思緒也一一冷靜化解，重複準備紙片的步驟及拼貼的過程以創作的勞動抒發內心壓力。

4.暗影罩染：待完成拼貼步驟後，檢視作品暗影面積，使用暈染墨色的方法將葉與葉間【圖 3-34】、葉與背景間明度差異加強，營造數大物件間的前後層次感。



【圖 3-34】作品〈突圍〉（局部）葉片間暗影暈染

第四章 創作作品解析

創作源於對生活的體悟，觀賞作品猶如窺探創作者最隱密的思緒，了解創作的理念和手法即是與創作者最親密交流。本章節將乘載第二章關於內向的心理學學理與綿延概念的研究及第三章蔽日原野大主題下的創作脈絡分析，試將轉化為第四章作品解析中的第一節系列作品解析說明《鬱鬱系列》、《原野系列》及《蔽日系列》三大系列的内容；第二節個別作品解析，分別敘述各系列中個別作品的創作理念和形式技法。

第一節 系列作品解析

作品依筆者歸納的心理變動，找尋內向者情感與思緒的出口，創作中著重與自己對話和個人心情的抒發，將情感中心境擺動變化過程：正向綿延與負向綿延思考轉化成內在意識向外具像化的投影形成創作系列。

筆者試以三種系列面向詮釋主要創作理念，作品共分為三種系列，每一系列分別對應尚有其創作思考：構成以孩童與植物間互動模式呈現的譬喻畫《鬱鬱系列》、強調拼貼手法及植物個體性的《原野系列》及綿延內心思緒、展現內在力量的抽象表現作品《蔽日系列》。以下利用三個表格各自呈現系列作品。

系列一：《鬱鬱系列》

《鬱鬱系列》繪出由內向陰鬱的性格探索鬱鬱世界的方式，以具體的孩童形象代表個人天生的內傾導向，內傾性格善於隱蔽的傾向而導致不善外求於他人，自我總是以孤獨的內在應對外界，獨自的身影雖能不必太在意他人的目光，但過於遠離社會、缺乏正向的互動會更孤立自我而躑躅不前，此系列創作目的並非是改善內向的特質，而是擁抱內向的自己，尋找自我認同，試圖以正向的情感與外界建立無聲的連結。《鬱鬱系列》系列作品如【表 4-1】呈現：

【表 4-1】陳昱蓁《鬱鬱系列》系列作品一覽表(陳昱蓁製)

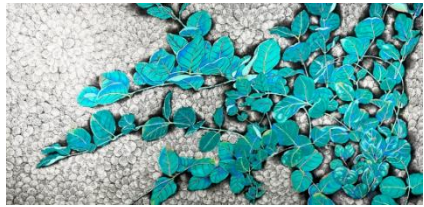

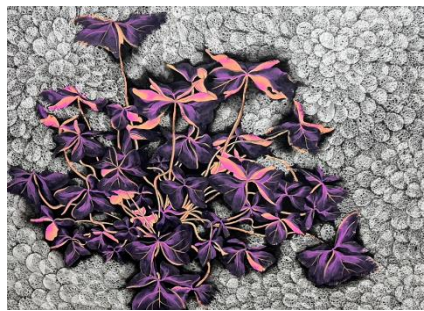

作品名稱	作品圖示	創作年分	媒材	尺寸
〈嚮日〉		2023	水墨設色	182×116.5 cm
〈蔭下蟄伏〉		2024	水墨設色	156×109 cm
〈迷惘所致〉		2025	水墨設色	100.5× 72.5cm
〈突圍〉		2025	水墨設色	72.5× 100.5 cm

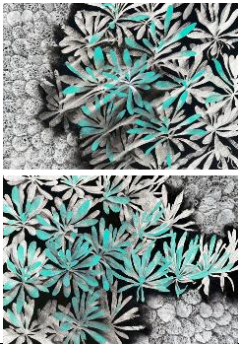


二、系列二：《原野系列》

《原野系列》以寫生視角描繪筆者生活軌跡中的植物，它們陪伴筆者度過沉浸於繪畫的時光，這些成為主角的植物也都有著不言而喻的共通性—綿延不絕的

生長型態，將內心端懷的陰柔敏感思緒藉由植物的形象具體呈現。此系列中除了細密的工筆技法描繪植物外，更為強調拼貼的手法，拼貼的過程中是不斷地「畫形－撕紙－排列－黏貼」重複步驟，透過撕貼紙片的過程沉澱繁雜外界產生的紛擾，減輕負向情感造成的心理負擔，達成個人內心思緒的紓解與自我療癒。《原野系列》系列作品如【表 4-2】呈現：

【表 4-2】陳昱蓁《原野系列》系列作品一覽表(陳昱蓁製)

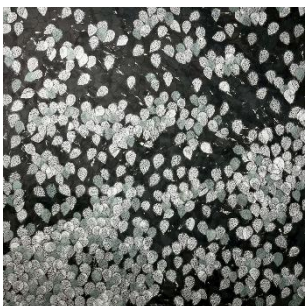
作品名稱	作品圖示	創作年分	媒材	尺寸
〈茉莉〉		2025	水墨設色	65×130cm
〈聖誕白〉		2025	水墨設色	65×130cm
〈紫葉酢漿草〉		2025	水墨設色	53×73cm
〈臺灣藜〉		2025	水墨設色	73×53cm



〈蕪艾- 光影灑 落〉		2025	水墨設色	33×21cm ×2 件
〈蕪艾- 萬丈光 芒〉		2025	水墨設色	33×21cm
〈蕪艾- 幽微綿 延〉		2025	水墨設色	33×21cm ×3 件

三、系列三：《蔽日系列》

《蔽日系列》採取的主要創作手法：拼貼代表著筆者集合了空間與時間「碎片」，以自製的紙材碎片呈現製作時間的累積，將紙片貼上板材也可說是時間的鋪陳，解除畫形寫神的描繪限制，從基底材到畫面中的圖像皆是破碎紙片零件的再集合，因而創作出具實驗性抽象表現的作品。《蔽日系列》系列作品如【表 4-3】呈現：

【表 4-3】陳昱蓁《蔽日系列》系列作品一覽表(陳昱蓁製)

作品名稱	作品圖示	創作年分	媒材	尺寸
〈蔽日-1〉		2025	京和紙、落 水紙、墨	90×90cm

<p>〈蔽日-2〉</p>		<p>2025</p>	<p>京和紙、落 水紙、墨</p>	<p>90×90cm</p>
<p>〈蔽日-3〉</p>		<p>2025</p>	<p>京和紙、落 水紙、墨</p>	<p>90×90cm</p>



第二節 個別作品解析

一、《鬱鬱系列》

作品一：〈嚮日〉



【圖 4-1】陳昱蓁，〈嚮日〉，2023，水墨設色，182 × 116.5cm

作品一

作品名稱：〈嚮日〉

媒材：落水紙、雲龍紙、水墨設色

年代：2022

尺寸：182 × 116.5cm

(1)創作理念：

嚮，是內心對欲得到之物的渴望，《史記·卷四七·孔子世家·太史公曰》：「《詩》有之：『高山仰止，景行行止。』雖不能至，然心嚮往之。」⁴⁶ 兒時童言童語地許下環遊世界的願望，原本天馬行空的想望，自出社會工作後，於資本主義的支持下，只要擁有足夠的資金支持，環遊世界不成問題，更不用說世界級富豪能超越地球大氣層限制而至宇宙進行太空梭旅遊，人類已能突破自身肉體的生存條件到達電影劇情中奇想的星系探險。現代社會物質生活豐富而過剩，我們沉溺其中時是否已逐漸淡忘兒時的純粹？

畫中不見正臉的男孩是孩童形象的投射，雙腳往身體蜷縮坐於石獅子底部繡球與後腳間凹的洞處，張口、瞪眼的石獅子與不見表情的男孩對比下震懾且冰冷，他的雙手環抱盛開向日葵花束而上衣背後兜帽中也是填裝滿滿，被生機昂然的向日葵環繞的男孩望向遮蔽大半、僅些許露出的藍天，顯得若有所思。向日葵(學名：*Helianthus annuus*)，菊科向日葵屬一年生闊葉草本植物，因其花向光的特性總是追隨著日照方位開花，引申花語為積極、熱情、勇於追求；石獅子常見於傳統重要建築門口兩側，是避邪鎮煞的裝飾，象徵乘載過往時代的重量；倚身於過去、端懷著未來，作為《鬱鬱系列》的第一幅作品，期許延續自身創作本心，開創新篇章。

(2)形式技法：

石獅子歷經風霜的岩石表面肌理採用水墨自動性技法，將稀釋膠礬水預先沾點於宣紙，待乾透後再沾濃墨以側筆乾擦紙面，因而有膠礬水處產生點狀留白，未有膠礬水處則墨色沉積，試表現凹凸不平的岩石質感。人物身旁白色雲龍紙裱貼的花朵狀輻射造型，象徵內心綿延散逸的思緒投影。

⁴⁶ 國家教育研究院，〈心嚮往之〉，《教育部重編國語辭典修訂本》，網址：<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=108843&la=0&powerMode=0> (2025年7月20日檢索)。

作品二：〈蔭下蟄伏〉



【圖 4-2】陳昱蓁，〈蔭下蟄伏〉，2024，水墨設色，156 × 109cm

作品二

作品名稱：〈蔭下蟄伏〉

媒材：水墨設色

年代：2024

尺寸：156 × 109cm

(1)創作理念：

畫中佔據大半構成的植物為蜀葵(學名：Alcea rosea)，多年生草本植物，全株高度可達 1~2 公尺，能輕易超過成年人的身高，遑論矮小的幼童。筆者有意以倒生生長的蜀葵植株繁複佈滿構成，使畫面下方的女孩如置身於蜀葵花叢壓頂而來的綠蔭下，女孩的身影在無數的葉片掩映中化作虛幻的塊面；周遭環繞的植物象徵著從四周排山倒海而來的外界資訊，顯得環境的紛亂嘈雜；女孩是內向者的本心，不擅長應對喧鬧的環境，只為找尋心中安定的角落，使身、心、腦、眼回歸自身本源減少外界的過度刺激，於能安靜、獨立思考的空間裡讓情緒冷靜並透過仔細觀察後梳理，才能有助於沉著應對這泱泱世界；因此蟄伏是往前邁進前短暫地停留，為的是與內心充分的對話並找尋合適的時機出手，內向者時常透過觀察周遭分析情況，絕不輕易愚莽行事，一旦等到時機成熟，即是脫離蟄伏往前邁之時。

(2)形式技法：

採取細密描繪的裝飾風格描繪數大的蜀葵花叢，形成紛亂繁複的目不暇給之感；作品的背景中多使用暈染墨色的方法，掌握葉與葉間、葉與背景間的明度差異，以墨的幽深烘托白綠色的清冷。巨大的蜀葵花以數次平塗濃墨只留下花朵剪影後，再以落水紙片反覆裱貼創造似花瓣交疊的層次。

筆者運用高明度的典具帖紙，將其裱貼於人物全身，透過不同色系典具帖紙產生的遮罩效果，使底層的底色被上層半透明的典具帖紙色彩柔化，創造幽微模糊的氛圍，呈現出上層鮮明與下層晦暗的層次表現。使用染上濃、淡墨色的典具帖紙，剪裁出蜀葵葉片的形狀，在人體上拼貼數張半透明紙堆疊成位處綠蔭下樹影幢幢的模樣，在張牙舞爪的白綠色氛圍中，畫中人物捨棄細節刻劃，僅留下傲然注視前方的眼睛，直面這片茂密植物如無形野獸嚙聲咆嘯般的詭譎環境。

作品三：〈迷惘所致〉



【圖 4-3】陳昱蓁，〈迷惘所致〉，2025，水墨設色，100.5 × 72.5cm

作品三

作品名稱：〈迷惘所致〉

媒材：水墨設色

年代：2025

尺寸：100.5 × 72.5cm

(1)創作理念：

首先映入眼簾的植物為馬纓丹(學名：*Lantana camara*)，屬常綠灌木。雖然其花如繡球花般繖房狀的排列，看似小巧可愛，但全株有特殊地刺鼻氣味且有毒，這些鮮豔的小花頓時成為對其他生物最明顯的警告。內向者透過強烈的保護意識常見呈現拘謹的姿態，女孩雙手環抱半掩臉龐即是以不張揚的模樣使自我受到保護，看似從容抵擋所有來自外界的危險與惡意，但無外顯的是內心的風暴：女孩的肌膚及睜大的雙眼分別染上存在於環境的色彩，象徵自我內在的動搖使不定的心靈迷失於泱泱世界，因過度深思熟慮引發對未來事物的焦慮感是內向者常見的壓力來源，如何面對焦慮後磨合消解是我們應探究的課題，唯有經得起周圍人事的質疑而心不動搖並且學習在動中保持心的寧靜，將成為內向者累積歷練的目的。

(2)形式技法：

為使畫面植物形成蒼鬱綿延的造境，筆者採取截景式手法，取景植株前段與中段描寫，產生植物無垠蔓生的狀態；層疊叢生佔據畫面三分之二的馬纓丹植株，圍繞畫中的女孩身旁，畫中人物大多以線條勾勒襯托周遭細筆描繪的繁多葉片，植物以紫藍色調表現環境冷冽氛圍，背景以濃墨覆蓋而不留一絲空白，營造籠罩於內心那陰暗又沉鬱的不安；另因背景無深淺變化失去深度而呈現平面化空間，更為強化迷惘時無所依靠的失重感。

完成作品中葉片刻畫及人物線描的繪製後，嘗試優先以淺黃色及淡藍色的典具帖紙及雲龍紙拼貼馬纓丹花序，因而能保留典具帖紙下純白底色，創造出純淨又透明輕盈花朵，也凸顯出紙片邊緣的墨色撕痕形成不經意的勾邊線條，最終再沾墨仔細填滿背景縫隙，以豐厚的墨韻映襯前景重彩，烘托植物的存在。

作品四：〈突圍〉



【圖 4-4】陳昱蓁，〈突圍〉，2025，水墨設色，100.5 × 72.5cm

作品四

作品名稱：〈突圍〉

媒材：水墨設色

年代：2025

尺寸：100.5 × 72.5cm

(1)創作理念：

攀藤植物使君子(學名：*Combretum indicum*)，屬藤本灌木，如果在庭院中種下，會沿著牆面、柱子攀附生長，茂密的對生卵形的大片葉片自空中垂下，形成房屋的綠色棉襖。每到春暖花開的時節，穗狀花序從高空往下垂落猶如煙火光跡，不同於大多數花朵朝上向陽生長，置身使君子花叢下我們只要仰頭就可看見眾多的花朵向下撲面而來，其特殊的植物型態每每吸引筆者駐足觀賞。

作品〈突圍〉即是以使君子為主要描繪對象，畫中右側的女孩整身幾乎覆滿葉片與花，僅有雙手高舉，手指撥開層層葉片的阻撓，高仰著視線試圖穿過葉間縫隙窺探葉片外的世界。隱喻當我們困於排山倒海的苦惱，或陷於不知如何排解的自我思緒時，內心愈是充滿負面想法，思考與行動愈是墮入黑暗而久久無法紓解，甚至積鬱成疾。此時無論是透過他人還是自我的覺察，必須及時點醒自身：失落時不妨抬頭仰望，若代入不同的視角，可避免陷於故步自封的窘境，才可能發現解方，以寬廣的視界面對難題。

(2)形式技法：

畫面採取滿幅的構圖形式，需不時留意整體植物分布的疏密美感，如思索書法間架的概念般審度植物體結構與背景(黑)之份量取捨，有意將最大面積的背景留於人物雙手間，其餘葉片緊密遍布各處，使背景被切分為小塊的黑及葉片間流露出的些許黑影；中間偏左、上側葉片聚集呼應下側花朵和右側人物，使畫面中物件量感均衡。植物葉片處理手法歷經上底色、石綠暈染葉脈，最後由藤黃與朱色調和而成的橙黃色罩染全部葉片，柔化葉面的顏色變化而提高植物明度，加強對比出陰暗背景；葉面色彩不似原植物營造出不尋常的異界感，代表畫中的描繪是內心世界的延伸並非真實場景。

為運用拼貼手法模擬使君子花朵，紙片拼貼的排序參考植物原有形態；另外，使君子剛開花時為白色，之後才會慢慢轉變為紅色，其花瓣具有的白、粉紅、暗紅顏色，除了使用原有白色的落水紙也嘗試將落水紙染色後再撕貼；處理上拼貼層數多意在重現記憶中花團錦簇的模樣。

二、《原野系列》

作品五：〈茉莉〉



【圖 4-5】陳昱蓁，〈茉莉〉，2025，水墨設色，65 × 130cm

作品五

作品名稱：〈茉莉〉

媒材：水墨設色

年代：2025

尺寸：65 × 130cm

(1)創作理念：

本幅繪製的植物為茉莉(學名：*Jasminum sambac*)，木犀科茉莉花屬植物，植株高約 1~3 公尺。最知名的特性即是茉莉花具有宜人的芳香，是香水、精油的香調(fragrance notes)來源，具有極高的種植利潤作為高經濟作物，不過因其耐高溫潮溼易生長的特性使茉莉也常成為臺灣庭園中的造景植物，筆者自家即有種植因此平時易於觀察。在美感中，兩點之間以直線或是曲線相連會產生不同的感覺，無機物多屬於直線，相反，茉莉整體枝條為具有舒展性的圓弧狀加上對生葉的點綴，使滿佈畫面三分之二的植物具有輕盈的飛躍感，那弧形如天邊雨過天晴後的彩虹、也如鯨豚躍出海面的弧線，也像是樂譜中音符間弧形的連結線(tie)或是圓滑線(slur)，雖兩種線於樂理上代表的意思不盡相同，但不脫將個別單音產生連結而有連續性；叢生的茉莉枝條前後疊加出角度不一的一條一條弧形，形成蔓生不絕的綿延直觀意象。

(2)形式技法：

自畫面右下向左側延伸生長枝條布局植物形態，於空中劃出半弧形的線狀軌跡；枝上從底部往上長出由大至小的對生葉片，葉片造形接近橢圓而有導圓角尖端。植物底層先以石綠覆蓋，接著，運用藍色、白綠繪出葉片暗面及葉背色彩。最終重複堆疊染上白色作出葉片的光滑亮面，而葉脈主脈提點高明度的淺朱紅色，豐富整株植物的色彩層次。

於全黑的背景中排列具有孔洞的落水紙紙片，起始點為畫面左上靠近茉莉植物葉梢處，紙片尖端聚集處視為中心逐漸由內向外綿延擴散，就似日光輻射發散光芒，植物因向光性受其吸引，兩相關係產生對應。光照之處伴隨陰影，最後，以墨色暈染植物邊緣烘託主體的存在。

作品六：〈聖誕白〉



【圖 4-6】陳昱蓁，〈聖誕白〉，2025，水墨設色，65 × 130cm

作品六

作品名稱：〈聖誕白〉

媒材：水墨設色

年代：2025

尺寸：65 × 130cm

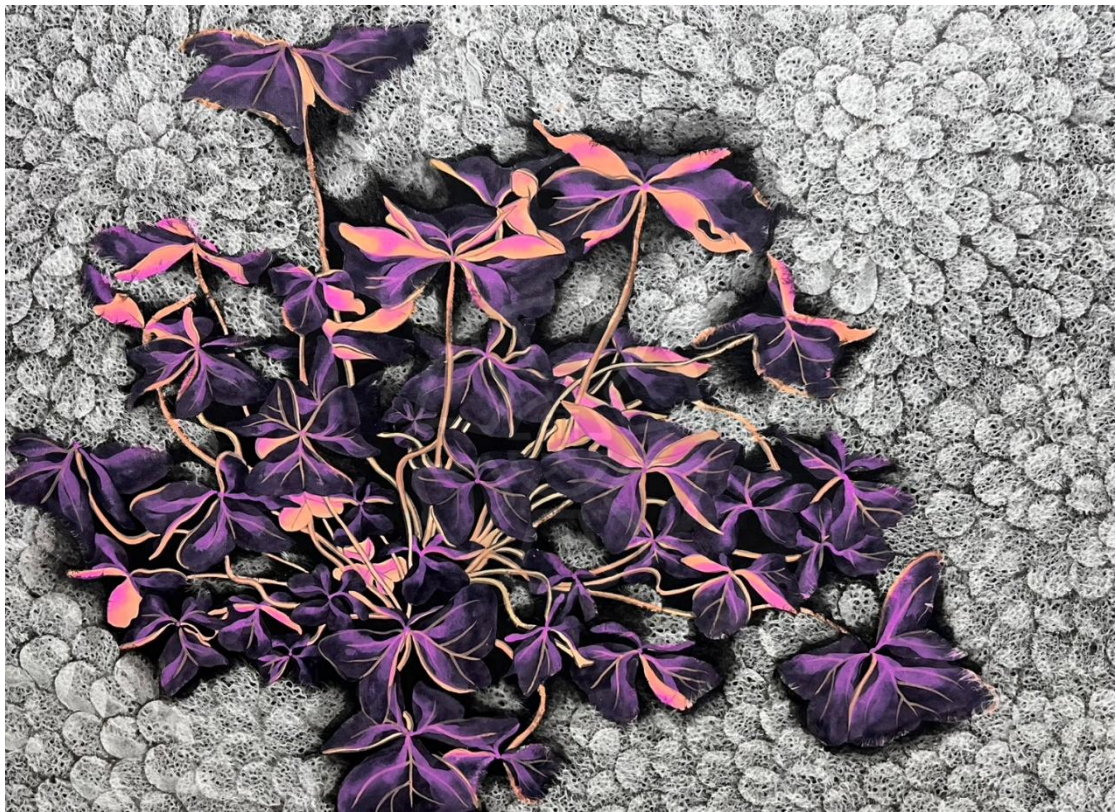
創作理念：

聖誕紅(學名：*Euphorbia pulcherrima*)，大戟科大戟屬植物，本產自中美洲，於日治時期發現曾作為主題而被繪製，可見當時起引進臺灣種植。日治時期在臺日本畫家鄉原古統創作具南國(臺灣)風情的熱帶花卉繪畫《麗島名華鑑》，樸實地寫生紀錄由一幅封面加上九幅植物描繪組成的植物圖譜，分別收錄九種臺灣觀花植物：白花夾竹桃、猩猩木(聖誕紅)、扶桑花(朱槿)、木芙蓉、有明葛(軟枝黃蟬)、九重葛、朱蕉、睡蓮、綠葉朱蕉，著重臺灣各種花卉姿態的截景寫生，以線描勾勒、敷染填彩而成，輔以長方形小色塊標示植物名的標籤，單幅畫面上下兩側採用「上濃下淡」暈染漸層色彩，頗有浮世繪風格效果。其中猩猩木又名聖誕紅觀賞重點不在花卉上，常誤會為花的紅色部分其實是花序基部的「苞片」，是在花萼以下、葉片以上的變形特化葉，大型、常具色彩苞片又稱為「苞葉」，例如九重葛和聖誕紅，兩者苞片皆具有鮮豔的顏色，可以取代花冠來吸引授粉者。因苞葉顏色的不同聖誕紅有紅色、粉紅、乳白和黃色等品種。本幅作品的參考植物因苞葉呈現白色，故稱為白色聖誕紅，又俗稱聖誕白。筆者平時喜愛的休閒活動除參觀藝文展館外，就是逛植物園藝店了，花卉的五彩斑斕固然美麗，不過觀葉植物區更能以花色各異的葉片引起筆者駐足欣賞，擁有米白色苞葉的聖誕白迸發筆者的繪畫靈感。

形式技法：

葉片由靠近根部者深漸層至頂端者淺、深淺不一的青色為底，定調聖誕白冬季節日代表植物的冷色屬性；白色其實包容著所有色光，各色光線的集合即是白光，因此筆者使用多種高明度色彩繪製聖誕白：鵝黃、淺朱紅、淺藍，透過先畫於底部的藏青色凸顯淺色系更為亮白，背景大面積濃墨堆疊暈散與聖誕白周圍也是為了集中視覺焦點。

作品七：〈紫葉酢漿草〉



【圖 4-7】陳昱蓁，〈紫葉酢漿草〉，2025，水墨設色，53 × 73cm

作品七

作品名稱：〈紫葉酢漿草〉

媒材：水墨設色

年代：2025

尺寸：53 × 73cm

(1)創作理念：

紫葉酢漿草(學名：*Oxalis triangularis*)，酢漿草科酢漿草屬的一種多年生草本植物，原產於南美洲。臺灣原生的酢漿草伏地匍匐生長，心形葉片小而繁雜密集，更容易的判別方式是花朵為黃色、五片花瓣，若是外來種的綠色或紫葉酢漿草，其連結花冠的莖長又直且花朵呈現粉紫色。不同於原生種的小巧，外來種葉片大使自土地拔高往上生長的三出複葉像是地上小型的傘面。在一片綠油油的植被中，更是突顯深紫色葉片的特殊和神秘感；紫葉酢漿草葉子根據光線的明暗開合，白天三片葉子呈倒三角形展開，晚上三葉外翻下垂閉合，神似蝴蝶駐留時翅膀張合的狀態，具有極高的觀賞性。筆者欲強調似蝴蝶翅膀的外觀特質，選擇日正盛開時寫生記錄，呈現出向上振翅飛揚之神態。

(2)形式技法：

葉片以接近暗黑的深紫色打底，於心形的葉片中心由內向外暈染洋紅點綴，再以珊瑚橘顏色強化植物整體的亮面表現；背景則是《原野系列》的一貫創作手法：先將背景處用墨汁整片塗滿濃墨的黑，待乾後將已分解為碎片的落水紙於空白處綿延不絕地擴散平貼，將墨汁塗黑的背景逐一遮蔽，呈現白中透黑、黑中顯白的幽微效果；純粹以視覺觀看作品，觀者不需直接觸碰畫作，也能感受到落水紙形成凹凸明暗略帶粗顆粒的毛躁質感。

作品八：〈臺灣藜〉



【圖 4-8】陳昱蓁，〈臺灣藜〉，2025，水墨設色，73 × 53cm

作品八

作品名稱：〈臺灣藜〉

媒材：水墨設色

年代：2025

尺寸：73 × 53cm

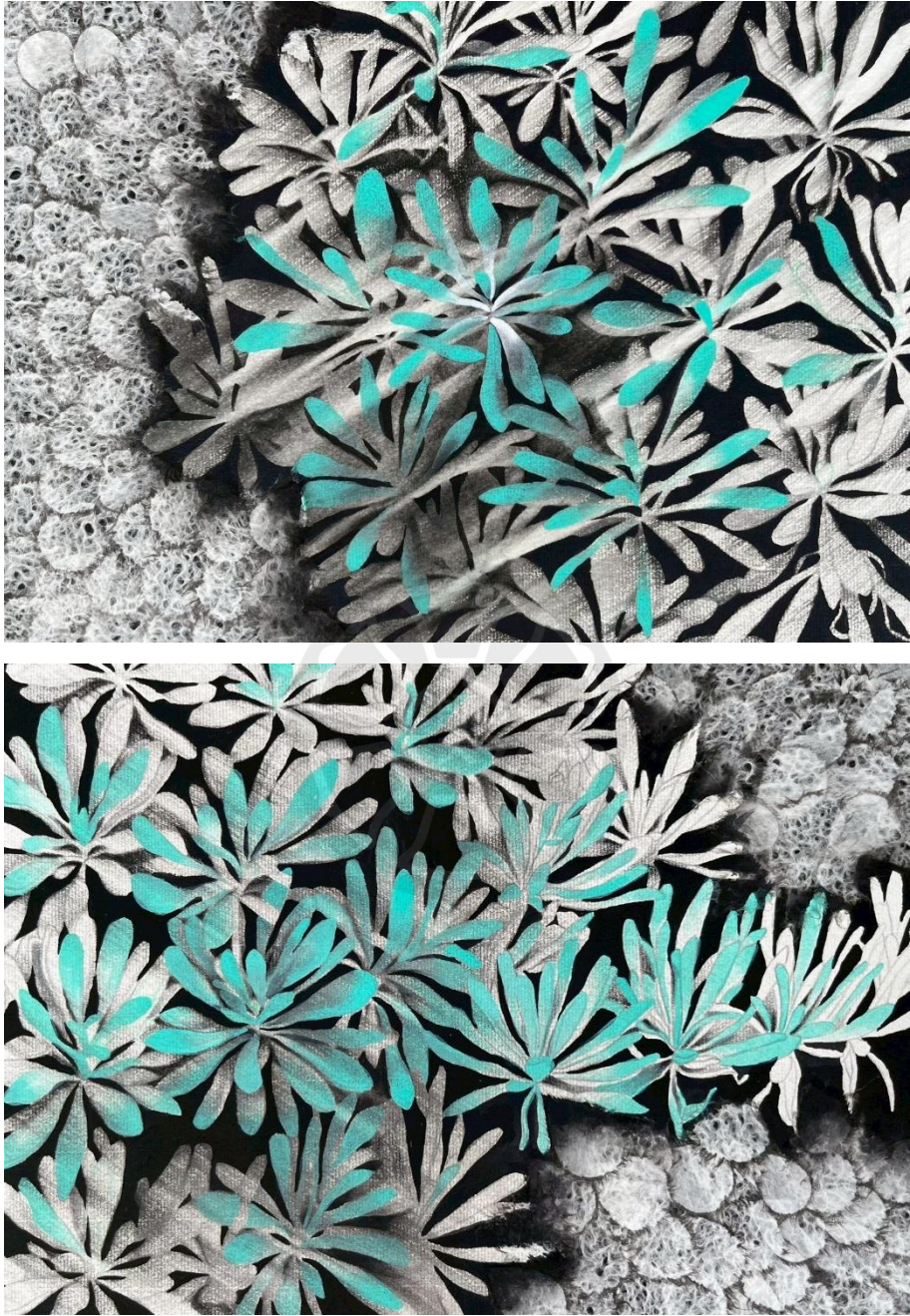
(1)創作理念：

臺灣藜(學名：Chenopodium formosanum)，又名紅藜，為莧科藜亞科藜屬的植物，是臺灣特有物種，被臺灣原住民馴化為栽培植物，栽培地區在花蓮、臺東及屏東等原住民的部落。臺灣藜不論莖、葉、花穗或穀粒，皆飽含著從黃色、橘色到紅色等色素，當藜穗漸趨成熟時，就連根或莖葉都會因色素轉色，其中整株植物如果呈鮮豔紅色系是最廣泛被市場熟知的台灣藜形態，因此才又稱為紅藜。採收後的藜穗將外殼託去取得中間的藜籽，經處理後當作穀物添加入白米一起烹煮便能得到高營養價值的藜麥飯。筆者兒時在西部鄉間長大，看慣一畝畝的水稻田，直到近年搬至東部居住後，才認識了原住民種植的經濟作物小米和臺灣藜。

(2)形式技法：

背景先以大面積多色彩渲染，主要為深綠、深藍及紫色等水彩顏料借水分流動做出不同的色彩層次變化。層層疊染葉脈凹凸肌理。作品中未加入拼貼紙材黏貼，是因為不想失去本身色彩層次，欲保留背景如點點星空的顏色變化。使作品構成接近日治時期植物膠彩畫中寫實描繪的精神。

作品九：〈蘄艾-光影灑落〉



【圖 4-9】陳昱蓁，〈蘄艾-光影灑落〉，2025，水墨設色，33 × 21cm × 2 件

作品九

作品名稱：〈蘄艾-光影灑落〉

媒材：水墨設色

年代：2025

尺寸：33 × 21cm × 2 件

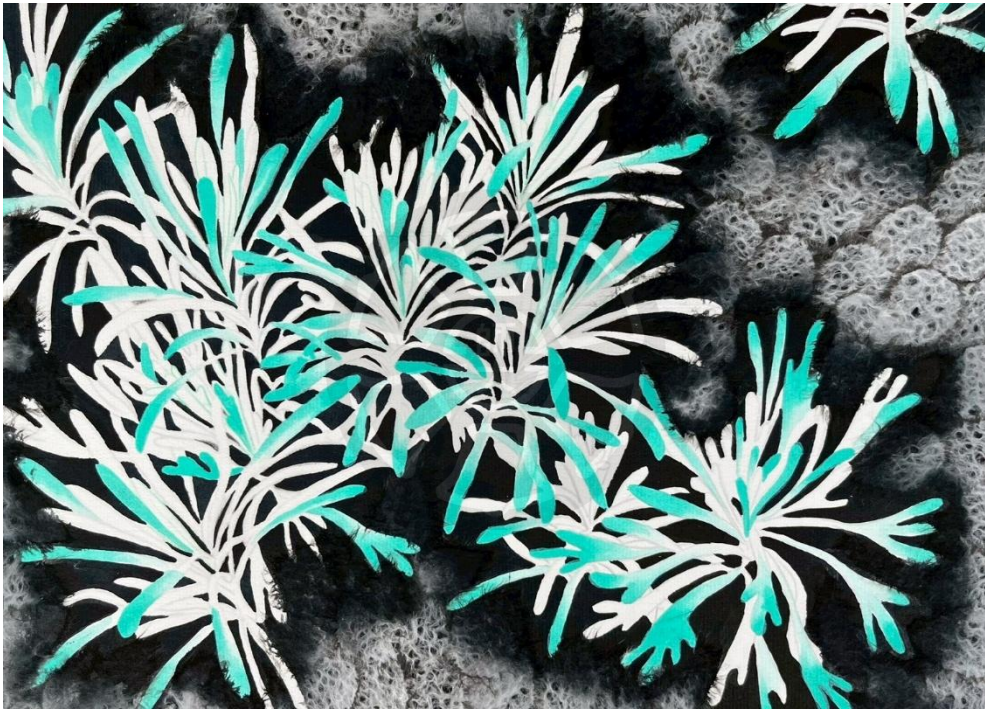
(1) 創作理念：

蘄艾(學名：*Crossostephium chinense* (L.) Makino)，又名海芙蓉、白石艾，臺灣原生種植物，長綠多年生亞灌木，株高 30~60 公分，全株蜜生灰白色絨毛。蘄艾性喜高溫、乾燥和陽光充足的環境。其耐鹽性佳、抗強風、耐旱性佳、耐寒性佳、耐陰性佳。或許是它極易種植的緣故，據筆者觀察，家園附近每兩、三戶人家就會於家前的盆景中出現蘄艾的蹤影。畫中描繪的蘄艾極是在早晨仰光灑落之際，葉片光影交疊的模樣。

(2) 形式技法：

蘄艾葉片受到光線照射，形成點點光影，筆者使用硬質筆毛的乾毛筆，於紙面噴灑水珠後，往下刷抹，使構圖中使用的水性色鉛筆因水的帶動產生線狀痕跡，是一種筆者自創的自動性技法；背景運用落水紙點狀孔洞特性，將其裱貼於已畫底色的畫作上，透過重疊產生的遮罩效果，使底層的純黑墨色被上層半透明的色彩柔化，創造幽微模糊的氛圍。

作品十：〈蘄艾-萬丈光芒〉



【圖 4-10】陳昱蓁，〈蘄艾-萬丈光芒〉，2025，水墨設色，33 × 21cm

作品十

作品名稱：〈蘄艾-萬丈光芒〉

媒材：水墨設色

年代：2025

尺寸：33 × 21cm

(1)創作理念：

作品中描繪此品種蘄艾有別於常見掌狀葉形，是細長型葉狀，以石綠色點綴於葉片尖端，暗影於背景襯托，使植物表現如小型仙女棒輻射光芒射出。

(2)形式技法：

此幅畫作小巧，筆者細心描繪葉片間隱約透出的暗影，植物周圍更是被豐厚的墨韻襯托，營造猶如暗夜中霓虹燈光隱隱發亮之氛圍；背景運用落水紙點狀孔洞特性，將其裱貼於已畫底色的畫作上，透過重疊產生的遮罩效果，使底層的純黑墨色被上層半透明的色彩柔化，創造幽微模糊的氛圍。。



作品十一：〈蘄艾-幽微綿延〉



【圖 4-11】陳昱蓁，〈蘄艾-幽微綿延〉，2025，水墨設色，33 × 21cm × 3 件

作品十一

作品名稱：〈蘄艾-幽微綿延〉

媒材：水墨設色

年代：2025

尺寸：33 × 21cm × 3 件

(1)創作理念：

蘄艾作為庭院裡的植栽常見種植於靠近地面的矮盆或直接種入土地，細長形狀的葉片約長 2~5 公分，葉頂端有三裂，互生葉片生長在枝條末端，態勢呈向上延展，一簇簇銀綠色灌木團團聚集就像是陸地上珊瑚礁群集合生長，其特殊的葉片顏色使得蘄艾的蹤影突出於一片黃綠、草綠、深綠植栽。相較於其他高彩度綠色系植物，銀綠色的蘄艾即使生長在茂密的植物叢中也能輕易被辨識，它雖不似其他彩度飽滿植物以昂揚的生機召喚他人的注意，那幾近慘白的灰調而產生的森幽內斂氣質反而成為人世裡的異數，或許就如同內向者大隱隱於市，總能以恬靜之心應對生活百態。

(2)形式技法：

蘄艾葉片上的白色絨毛使綠色顯得蒼白，為表達植物生機，筆者以石綠敷色葉片頂端，些許提高蘄艾彩度；背景運用落水紙點狀孔洞特性，將其裱貼於已畫底色的畫作上，透過重疊產生的遮罩效果，使底層的純黑墨色被上層半透明的色彩柔化，創造幽微模糊的氛圍。

三、《蔽日系列》

作品十二：〈蔽日-1〉



【圖 4-12】陳昱蓁，〈蔽日-1〉，2025，京和紙、落水紙、墨，90 × 90cm

作品十二

作品名稱：〈蔽日-1〉

媒材：京和紙、落水紙、墨

年代：2025

尺寸：90 × 90cm

(1)創作理念：

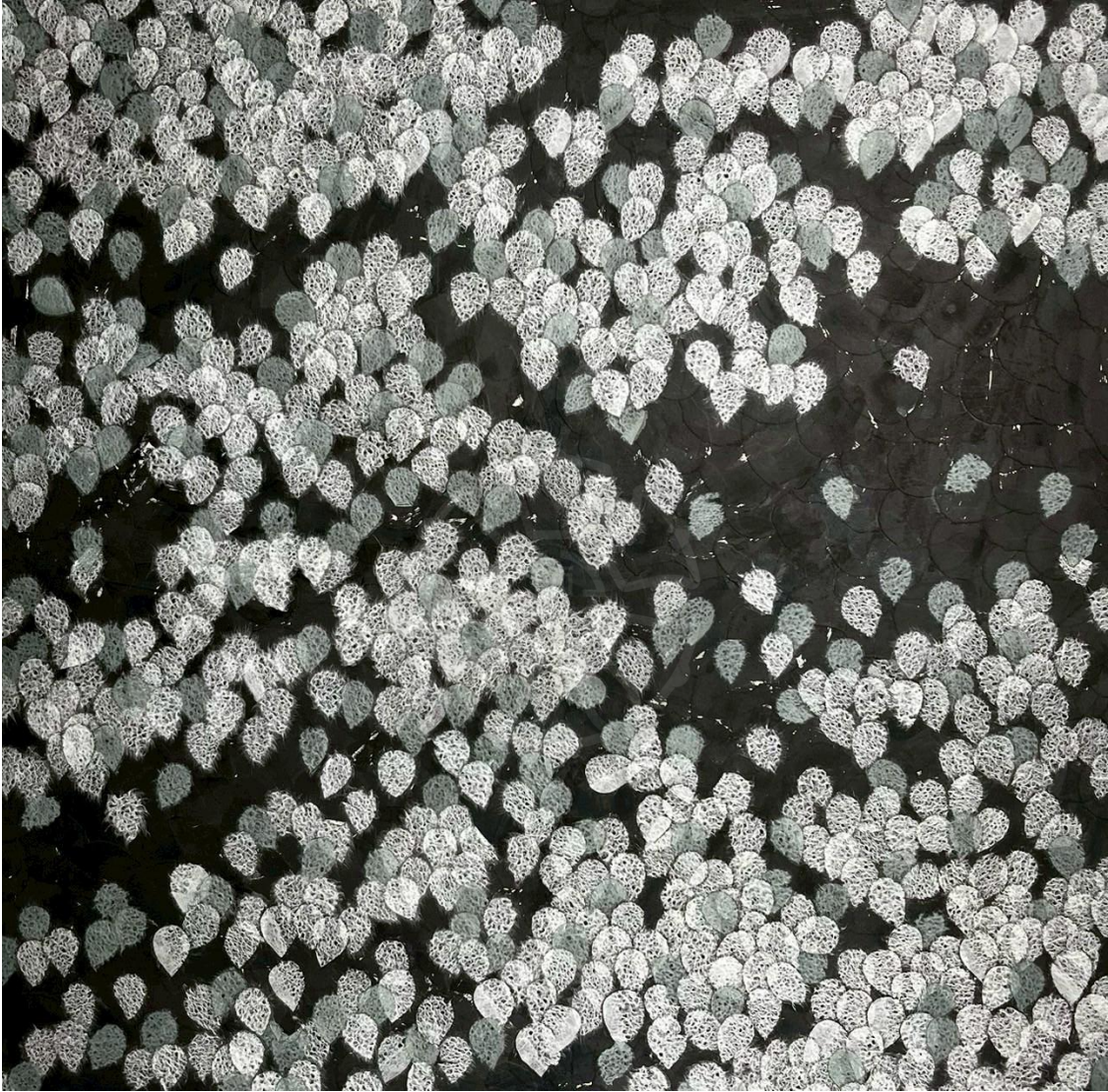
作品中覆蓋基底木板的每一寸是由筆者親手親筆製作，不論是底層還是上層皆是由大大小小的紙片組成，凸顯更加碎片化的細密跳躍思緒，也是代表著解除認知與情感枷鎖後更為自由的意欲展現。

(2)形式技法：

蔽日系列是以嘗試解構基底，使用撕成碎塊的紙片拼接基底：先將常用於小拓紙的京和紙沾水畫出造型再撕下成為碎紙片，以筆者構想拼接排列鋪滿基底材木板後以漿糊黏貼；待乾後以大筆揮灑濃墨做出底部色調，再於最上層拼貼疏密成群的落水紙片。



作品十三：〈蔽日-2〉



【圖 4-13】陳昱蓁，〈蔽日-2〉，2025，京和紙、落水紙、墨，90 × 90cm

作品十三

作品名稱：〈蔽日-2〉

媒材：京和紙、落水紙、墨

年代：2025

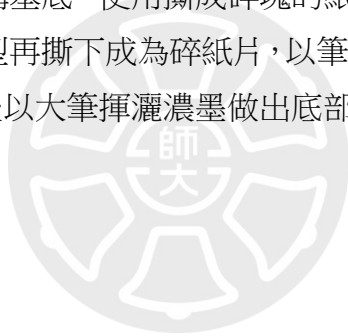
尺寸：90 × 90cm

(1)創作理念：

畫中先以紙片拼接，精心排滿後黏貼於基底得到白紙碎片的集合；又再上墨塗抹，其中不經意地留下未填滿的白色，不致使畫面密至不透風，花瓣般的紙片凌空而起像是思緒的飄揚，也是畫中主、客體的逃逸，僅剩下純粹的形式供觀者想像。

(2)形式技法：

蔽日系列是以嘗試解構基底，使用撕成碎塊的紙片拼接基底：先將常用於小拓紙的京和紙沾水畫出造型再撕下成為碎紙片，以筆者構想拼接排列鋪滿基底材木板後以漿糊黏貼；待乾後以大筆揮灑濃墨做出底部色調，再於最上層拼貼疏密成群的落水紙片。



作品十四：〈蔽日-3〉



【圖 4-14】陳昱蓁，〈蔽日-3〉，2025，京和紙、落水紙、墨，90 × 90cm

作品十四

作品名稱：〈蔽日-3〉

媒材：京和紙、落水紙、墨

年代：2025

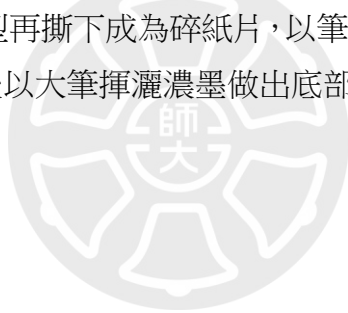
尺寸：90 × 90cm

(1)創作理念：

畫面中經歷三次覆蓋：底層由花瓣型京和紙鋪滿覆蓋，中間層濃墨覆蓋京和紙，最上層由白色及淺綠色落水紙覆蓋下層黑底，層層疊加的覆蓋比喻內心思緒的綿延，提醒觀者畫中的表層不過是情緒中顯露的一部份，在那之下，不知沉潛多少的內在力量。

(2)形式技法：

蔽日系列是以嘗試解構基底，使用撕成碎塊的紙片拼接基底：先將常用於小拓紙的京和紙沾水畫出造型再撕下成為碎紙片，以筆者構想拼接排列鋪滿基底材木板後以漿糊黏貼；待乾後以大筆揮灑濃墨做出底部色調，再於最上層拼貼疏密成群的落水紙片。



第五章 結論

一花一世界，一沙一天堂，透過藝術創作具象化個人觀看世界的視角，創作者藉由創作表達看法，使作品如閱讀書籍般，從中可提取出各種觀看心得。本創作研究透過文獻資料的閱讀與論述的撰寫，使筆者能拓展創作視野，並釐清自身觀點，找到適切的表述方式來支持創作實踐；在創作實踐的部分，透過創作過程，更加熟悉並精進媒材、技法，對材料的理解和應用，方能與創作理念相輔相成，成為創作者表達想法的媒介。本章節藉由回顧筆者在研究文獻及創作過程中的省思中訂定對未來的展望與期許。

第一節 研究與創作感想

當代藝術創作的形式與目的愈趨多元，有些創作著眼於社會議題的探討，筆者則是選擇回歸到個體內心的抒發與自我剖析；筆者鑽研性格發自於本研究以榮格心理學探究個人成長經驗，其中包含許多筆者自我揭露；這其中不是筆者單純地訴說一段經歷，而是牽涉事件的客觀陳述與主觀意識提取，不僅是敘述事件發生的事實層面，更是揭示筆者於經歷中內心聲音。

筆者創作的手法和目的即是在找尋內向者情感與思緒的出口，創作中著重與自己對話和個人心情的抒發，將自身作為研究與創作的核心對象，這也不代表完全與社會脫節，或許是在這強調多元觀點的大敘事中，以個人微觀經驗的回應；研究過程中重在分析個人內在，以內省式的思考處理心中的疑問，這些是身處快節奏社會裡，被不間斷資訊轟炸的人們逐漸缺失的自我對話，期望喚起當代社會中被忽略的心靈層面。透過創作，筆者試圖在龐大敘事與宏觀視角之外，以傾聽內心聲音及內省的態度處理內在的情緒與疑惑，重新認識並梳理自身的狀態。這樣的創作方向或許不具備立即的社會影響力，卻是在當代快速變動、資訊爆炸的環境中，一種保持清明與自我覺察的方式。在筆墨、拼貼之間，我與自己內心進行對話，從不安、焦慮，到釋懷與理解，每一次筆觸都是自我思索的痕跡。

研究過程中，嘗試以視覺圖像表達那些難以言說的內心思緒，其中帶有高度的主觀性，但也正是其真實與純粹之處。在這個追求效率與外在表現的社會裡，人們往往忽略了與自己內心的連結。創作成為反思的媒介，一種對當下社會節奏提出的溫柔反動。總體來說，創作的目的並非是向大眾傳遞特定訊息，而是

更偏向個人心理的整理與轉化。但正是這種由內而外的過程，也讓我逐步理解自我與他人、個體與社會之間的潛在關聯。

第二節 未來展望與期許

不輕易與外界產生積極連結的內向者，因其過久的思索與蟄伏，使得旁觀者油然產生「皇帝不急，急死太監」的著急情緒。雖當事人也深知有時事態已是燃眉之急，但更想於許可下謀定而後動以免造成無可挽回之局面。若以植物的生態比喻，大概就是「等待開花的最佳時機」：

植物會在適合自己的時節開花，以連接到生命的下一個環節。同樣地，每個人開花的時間都不一樣。有些人可能來得早，有些人可能會來得晚。重要的是，比起早點開花，我們是否為了在適合自己的時間開花而不斷努力呢？⁴⁷

上述文字節選自韓國植物學者申惠雨著作《植物學家的筆記：植物告訴我的故事》〈等待開花時〉篇章，繁衍是自然界生物於生命中最重大的任務，因此植物願意等待最佳播種時機；人的等待不局限於生理需求，更為追求實現理想抱負不斷苦苦耕耘，除了目標明確外，過程中有更多未知的部分需耐心處理，這若沒有信念相信自己內在的力量，恐怕容易功虧一簣。幸好，經歷幾番波折努力，筆者終將度過低谷等到開花之時。

學者以文字記錄研究與結果，畫家就用繪畫呈現吧，當時觀察之植物花卉已然凋零，記憶與感受也可能逐漸消逝，但畫作中的植物不管時代如何變遷依舊隨季節流轉欣欣向榮；透過本研究梳理了內在思緒，筆者以藝術創作紓解自身處境下衍生的過度焦慮，在接納自我性格特質後，勉勵自己：藝術創作雖然是踽踽獨行的過程，但於東臺灣展開的新生活與豐富的自然環境陪伴下或許是令人值得期待的，期待未來繼續投身熱愛的藝術，將心境感悟藉由創作綿延下去。

⁴⁷ 申惠雨，何汲譯，《植物學家的筆記：植物告訴我的故事》，臺北市：大田，2022，頁47。

參考文獻

一、中文書籍

- 王秀雄，《美術心理學》，臺北市：臺北市立美術館，2002。
- 林育淳，《蓬萊·大觀·鄉原古統》，臺中市：國立臺灣美術館，2019。
- 吳景欣，《融會·至真·蔡雲巖》，臺中市：國立臺灣美術館，2018。
- 倪梁康，《現象學及其效應：胡塞爾與當代德國哲學》，臺北市：五南，2021。
- 張羽，《終結水墨畫！從水墨畫到水墨》，臺中市：大象藝術空間，2010。
- 鍾經新，《無識的形相》，臺中市：大象藝術空間館，2011。
- 謝冰瑩等註譯，《新譯古文觀止》，臺北市：三民，1994。
- 譚雲飛，《內向的力量【實踐版】》，臺北市：漫遊者文化，2020。

二、翻譯書籍

- 大西克禮，王向遠譯，《日本美學 2：幽玄-薄明之森》，新北市：不道家，2018。
- 卡爾·榮格(Carl Gustav Jung)，莊仲黎譯《榮格論心理類型》，臺北市：商周，2007。
- 申惠雨，何汲譯，《植物學家的筆記：植物告訴我的故事》，臺北市：大田，2022。
- 谷崎潤一郎，李尚霖譯，《陰翳禮讚》，臺北市：城邦文化，2009。
- 克里希那穆提(Jiddu Krishnamurti)，林資香譯，《心能靜下來嗎？與當代偉大思想家克里希那穆提的 60 堂寧靜對話，讓生活、學習，以及冥想安頓你的心智》，臺北市：馬克孛羅文化，2023。
- 克雷蒙·格林伯格，張心龍譯，《藝術與文化》，臺北市：遠流，1993。
- 亨利·柏格森(Henri Bergson)，陳聖生譯，《創造的進化論》，臺北市：五南圖書，2020。
- 希薇亞·洛肯(Sylvia Löhken)，王榮輝譯，《內向者的優勢：安靜的人如何展現你的存在，並讓別人聽你的》，臺北市：商周，2021。
- 宮下規久朗，陳嫻若譯，《闇的美術史：卡拉瓦喬引領的光影革命，創造繪畫裡的戲劇張力與情感深度》，臺北市：馬可孛羅，2018。
- 叔本華 (Arthur Schopenhauer)，韋啟昌譯，《人生的智慧》，香港：中和，2021。
- 理查·梅比 (Richard Mabey)，林金源譯，《植物的心機：刺激想像與形塑文明的植物史觀》，新北市：木馬文化，2016。
- 約翰·伯格(John Peter Berger)，吳莉君譯，《觀看的世界》，臺北市：麥田，2010。

蓋瑞·祖卡夫(Gary Zukav)，蔡孟璇譯，《新意識觀：成為宇宙人類，與靈魂對齊，放掉恐懼，完成此生功課》，臺北市：地平線文化，2023。

羅伯特·強森(Robert A. Johnson)，徐曉珮譯，《擁抱陰影：從榮格觀點探索心靈的黑暗面》，臺北市：心靈工坊，2021。

三、論文與期刊

陳建發，《疏離·延異—當代水墨畫的黑白語彙創作探索》，國立臺灣師範大學美術學系博士班美術創作理論組博士論文，2018。

孫翼華，〈灰色相度—水墨中的幽冥地帶〉，《灰色相度—水墨中的幽冥地帶導覽手冊》，臺北市：國立臺灣師範大學，2022。

四、網路資料

非畫廊，〈楊世芝〉，《楊世芝 Emily Yang》，網址：<<https://www.loranger.com.tw/beyond-gallery/member/emily-yang/>>（2025年4月22日檢索）。

蘇軾，《李氏園詩》，《維基文庫》，網址：<[https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%9D%8E%E6%B0%8F%E5%9C%92_\(%E8%98%87%E8%BB%BE\)](https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%9D%8E%E6%B0%8F%E5%9C%92_(%E8%98%87%E8%BB%BE))>（2025年3月4日檢索）。

王維，《積雨輞川莊作》，《中華古詩文古書籍網》，網址：<https://www.arteducation.com.tw/shiwenv_61ac7e419655.html>（2025年4月14日檢索）。

何創時書法藝術基金會雲端博物館，《李白草書歌行卷》，《雲端博物館》，網址：<<https://www.hcsartmuseum.com/projects/11127/>>（2025年7月22日檢索）。

柯曉如，〈台灣二十世紀拼貼藝術小史（上）〉，《亞洲藝術史》，網址：<<https://reurl.cc/DO31g6>>（2025年7月22日檢索）。

陶淵明，《歸去來兮辭》，《維基文庫》，網址：<<https://reurl.cc/GNEAYA>>（2025年4月14日檢索）。

朝代畫廊，《生命之輪：具本珂當代水墨展》，網址：<<https://www.dynastyart.com/blank-onc76>>（2025年3月28日檢索）。

陸機，《文賦》（翻譯解析），《樵客老師的國文教學網站》，網址：<<https://rueylin0119.pixnet.net/blog/post/166537446->

%E9%99%B8%E6%A9%9F%EF%BC%9A%E6%96%87%E8%B3%A6 >
(2025 年 4 月 14 日檢索)。

國家教育研究院，〈陰翳〉，《教育部重編國語辭典修訂本》，網址：
<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=156550&la=0&powerMode=0>
(2025 年 4 月 14 日檢索)。

國家教育研究院，〈心嚮往之〉，《教育部重編國語辭典修訂本》，網址：
<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=108843&la=0&powerMode=0>
> (2025 年 7 月 20 日檢索)。

韋應物，《登西南岡卜居遇雨尋竹浪至澧孺縈帶數里清流茂樹雲物可賞》，《維
基文庫》，網址：<https://reurl.cc/OYrLe9> > (2025 年 4 月 21 日檢索)。

