

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

觀石·映心—吳亞倫水墨創作論述

The Mind's Reflection in the Observation of Rocks—

A Discussion on Wu Ya Lun's Series of Modern Ink Paintings

吳亞倫

Wu, Ya-Lun

指導教授：莊連東博士

Advisor: Chuang, Lien-Tung, Ph.D.

中華民國113年1月

January 2024

謝 辭

本論文之完成，首先衷心感謝指導教授莊連東博士的悉心指導與鼓勵，於論文寫作期間，對於文獻研析、研究方法擇取、邏輯思維論述和觀念架構之建立，均給予客觀指引與建議。此外，承蒙口試委員孫翼華教授的悉心指導，給予豐富論文內容的提點，對論文細節與結構之斧正；李宗仁教授對於系譜寶貴的建議，並對內容提出許多精闢的意見，使本論文更加充實與完整。感謝每位委員對本論文與畫作的肯定，謹致以最深的謝意。

研究期間要感謝的人很多，無論是學習課堂上教導觀念、豐富視野的教授們，或涓滴成河的提供創作養分，一起燒腦討論發想的師長，還有撰寫論文中一起研究相互協助的同學。當然，雙親和家人的鼓勵與支持更是前行最大的力量，尤其是在撰寫論文最後階段的晨昏顛倒、日以繼夜的日子裡，謝謝鎮宇協助解決使用電腦的疑難雜症與加油打氣，還有一個特別的感謝是給長虹，謝謝學習路程上不分晴雨的溫馨接送情。

要感謝的人真的很多，無法一一列舉，滿懷的感謝難以訴諸文字，在此深深一鞠躬，謝謝所有讓我懷抱夢想的人們，我將瀟灑闊步，邁向另一個嶄新的旅程。

祝福每位曾關心我的師長、家人與朋友平安喜樂。

吳亞倫謹誌

2024 年 1 月 10 日於臺灣師範大學



摘要

本文探討觀石·映心—水墨創作論述，筆者在工作中長期在桃園的觀新藻礁和草漯沙丘中移動，因藻礁的啟發，進而觀察更多的礁石海岸河灘，由觀石的肌理形成和靜坐中與石的靜默對談，轉化成對宇宙無垠的幻想和自我心中的觀照。

岩石為大地發育的基質，從生活中了解臺灣岩石形貌，針對岩石肌理及地形地貌中進行探討，透過筆墨與西方媒材結合，期盼能藉用多媒材不同的特性，在創作中有更多更具新意的繪畫表現，並由學理資料探討心象，以石為符號創作，組構及造境為創作模式，透過造境更能接近筆者所求的情境；為使山水畫更具開放的表達空間，也讓創作能更臻「物我合一」之境；是故，也佐以禪學、哲學、西方心理學作為探討。

本研究強調實境觀察，透過實地寫生或記錄，進而轉化成觀照自我，透過自我內心創作感情，轉化成創作符號；在論文中，第一章為緒論，說明創作論述的研究動機與目的，第二章觀石·映心的內容闡釋，第三章研究觀石如觀心的藝術思維，第四章闡述創作實踐與作品解析，第五章探討創作分析與說明，第六章結論。透過觀察過程培養敏銳的觀察和深刻的內省，期望在藝術上有更深的體會，形成個人的繪畫風格，窺探藝術之堂奧。

關鍵字：觀石·映心、水墨創作、多媒材、組構、造境



Abstract

This study explores the discourse of ink painting series titled "The Mind's Reflection in the Observation of Rocks." The author, who has spent an extended period working in the coastal area in Taoyuan, draws inspiration from the algal reefs and sand dunes. The exploration of the texture of stones and silent dialogues with them during contemplation transform into fantasies of the boundless universe and introspection within the self.

Rocks serve as the matrix for the Earth's development, and the study delves into the morphology of Taiwanese rocks and the topography. By combining traditional brush and ink techniques with Western media, the aim is to incorporate diverse characteristics of various media for innovative artistic expressions. Drawing on theoretical data, the research explores the use of stones as symbols, employing composition and environment as the creative mode. This provides a more open expressive space for landscape painting, allowing the author to find harmony of self and things through discussions on Zen philosophy, general philosophy, and Western psychology.

The research emphasizes real-life observation, translating on-site sketches or documentation into self-reflection. Through personal emotional experiences, these are transformed into artistic symbols. The thesis comprises six chapters: the introduction explaining the research motivation and objectives, the second chapter elucidating the content of "The Mind's Reflection in the Observation of Rocks.," the third chapter exploring the artistic thinking of observing stones akin to observing the mind, the fourth chapter detailing creative principles and practices, the fifth chapter analyzing and explaining the creative work, and the sixth chapter presenting the conclusion. The process of observation is intended to cultivate keen observations and profound introspection, aiming for a deeper understanding in the artistic realm and the development of a personal painting style, unveiling the mysteries of art.

Keywords: The Mind's Reflection in the Observation of Rocks; ink painting; multimedia; composition; scene creation



目次

謝辭.....	i
摘要.....	iii
Abstract.....	v
目次.....	vii
表次.....	ix
圖次.....	xi
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究內容與範圍.....	2
第三節 研究方法與步驟.....	3
第四節 名詞釋義.....	5
第二章 觀石·映心的內容闡釋	9
第一節 石的變與不變.....	9
第二節 順應自然的觀石法則.....	10
第三節 畫石的自我修為.....	17
第三章 觀石如觀心的藝術思維	23
第一節 鏡像投射的呈現.....	23
第二節 物以類聚的視覺心理、同化、轉化與象徵.....	25
第三節 單點透視、多點透視和違反視覺經驗的透視.....	27
第四節 潛意識的探索.....	30
第五節 以「石」入畫的藝術家.....	32
第四章 創作實踐與作品解析	41
第一節 創作理念與思維.....	42
第二節 創作模式與技法.....	43
第三節 創作流程與步驟.....	46
第五章 創作分析與說明	51
第一節 《天風岩情》系列作品分析.....	52
第二節 《心靈映像》系列作品分析.....	74

第三節 《心繫鄉韻》系列作品分析	80
第四節 《寧靜風華》系列作品分析	90
第五節 《幻境奇景》系列作品分析	100
第六章 結論	115
第一節 創獲心得	115
第二節 未來展望	117
參考文獻	119



表次

表 4-1：濕拓法步驟一覽表	47
表 4-2：乾擦法步驟一覽表	49



圖次

圖 2-1：(明)林有麟，〈醒石醉石〉，1613，水墨紙本.....	14
圖 2-2：清任伯年《米癡拜石》紈扇 1893 年絹本設色 直徑 21cm.....	14
圖 3-1：吳亞倫，〈聚合〉 2022，膠彩、畫布，72.5x91cm.....	20
圖 3-2：吳亞倫，〈我和我的影子-2〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm.....	25
圖 3-3：吳亞倫，〈我和我的影子-1〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm.....	25
圖 3-4：吳亞倫，〈我和我的影子-3〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm.....	25
圖 3-5：Rene Magritte，〈虛假的鏡子〉，1929，油彩畫布，54x80.9cm.....	28
圖 3-6：JeeYoung Lee，2010，〈Panic Room〉，彩色輸出 144x180cm.....	28
圖 3-7：〈清明上河圖〉局部圖（圖片來源：國立故宮博物院）.....	29
圖 3-8：沈周，〈廬山高圖〉，1467，水墨設色，193.8 x98.1，故宮.....	29
圖 3-9：孫翼華，〈行步在天涯〉，2020，水墨、膠彩、木質材料，160x170cm.....	31
圖 3-10：孫翼華，〈宇宙洪荒〉，2019，水墨、膠彩、木質材料，35x58cm...31	31
圖 3-11：郭熙〈早春圖〉，絹本設色，158.3x108.1cm，故宮.....	33
圖 3-12：明代唐寅〈春山伴侶圖〉，水墨紙本，82x44cm，上海博物館.....	33
圖 3-13：文徵明〈松壑飛泉〉，水墨，108.1x37.8cm，故宮.....	33
圖 3-14：元，黃公望，富春山居圖（無用師），設色紙本，105x80.5cmx2，故宮.....	33
圖 3-15：董源，青綠山水 2 屏，設色紙本，105x80.5cmx2.....	33
圖 3-16：清，石濤，〈山徑漫步〉，1703，冊頁、紙本、水墨，47.5 x 31.3cm，美國，波士頓美術館藏.....	34
圖 3-17：清，石濤，〈山亭〉，年代不詳，冊頁、紙本設色，24x28cm，紐約王季遷藏.....	34
圖 3-18：張大千，〈桃源圖〉，1982，紙本潑墨，209x92.2cm，上海龍美術館.....	35
圖 3-19：張大千，〈千里江山圖〉，1948，紙本潑墨，209x92.2cm，孫志飛收藏.....	35
圖 3-20：張大千，〈碧峰古寺〉，1976，紙本潑墨，127.7x63cm.....	35
圖 3-21：徐冰，《石徑系列》裝置，2011，尺寸可變.....	36
圖 3-22：〈石徑系列：頽〉，2011，石頭，100(L)x58(W)x16.5(H)cm.....	36
圖 3-23：趙無極，〈田園牧歌〉，1950，蝕刻版畫，14.8x12.1cm.....	37
圖 3-24：趙無極，〈夜晚的花園〉，1954，石版畫 71/95，44x57cm.....	37
圖 3-25：劉丹，〈朵雲〉，2021，紙本水墨，69x138cm.....	37
圖 3-26：劉丹，〈乾隆花園印象〉，水墨紙本，45x165.5cm.....	37
圖 3-27：李華弢，〈仙山一天景通〉，2013，絹本水墨，91x172 cm。.....	38
圖 3-28：李華弢，〈山水月未秋〉，2015，紙本水墨，120 x 240cm.....	38

圖 3-29：劉國松，〈雪染枝頭〉，2003，水墨設色紙本，60.7x63.5cm	39
圖 3-30：劉國松，〈阿瑪達布拉姆峰〉，2008，水墨設色，183x90.5cm	39
圖 3-31：莊連東，〈佛護·護佛〉，2019，複合媒材，72x60cm。.....	40
圖 3-32：莊連東，〈蟲變·形變 1-8〉，2007，複合媒材，75x638cm。.....	40
圖 3-33：張進勇，〈玉山雄姿〉，2010，礦彩紙本，118x240cm	40
圖 3-34：張進勇，〈穿梭〉，2020，礦彩紙本，96x180cm	40
圖 5-1：東北角的地質背景	51
圖 6-1：吳亞倫，〈天風濤影〉，2020，水干、膠彩，194x256cm.....	52
圖 6-2：吳亞倫，〈潮如雲湧〉，2023，水干、膠彩，92.4x173cm.....	54
圖 6-3：吳亞倫，〈靜聽海濤聲〉，2017，膠彩，68x68cm	56
圖 6-4：吳亞倫，〈匯流〉，2017，水墨，68x68cm.....	58
圖 6-5：吳亞倫，〈南雅岩情〉，2019，水墨，185x96cm.....	60
圖 6-6：吳亞倫，〈藍洞〉，2017，彩墨，100x125cm.....	62
圖 6-7：吳亞倫，〈海潮之歌〉，2020，水墨紙本，90x180cm.....	64
圖 6-8：吳亞倫，〈岩心蟹影〉，2021，水墨紙本，90x180cm.....	66
圖 6-9：吳亞倫，〈永恆之炬〉，2022，彩墨、紙本，186x91cm.....	68
圖 6-10：吳亞倫，〈凝定的黑岩〉，2022，膠彩、宣紙，132x132cm	70
圖 6-11：吳亞倫，〈閩湧萬頃滄波〉，2019，水墨，185x96cm.....	72
圖 6-12：吳亞倫，〈混沌系列-1〉，2021，彩墨，90x90cm	74
圖 6-13：吳亞倫，〈情比石堅〉，2021，彩墨，90x90cm.....	76
圖 6-14：吳亞倫，〈混沌系列-2〉，2021，彩墨，90x90cm	78
圖 6-15：吳亞倫，〈屋漏痕〉，2019，水墨，90x90cm.....	80
圖 6-16：吳亞倫，〈桂林氤氳〉，2011，彩墨、生宣，70x90cm.....	82
圖 6-17：吳亞倫，〈山城氤氳〉，2021，水墨，90x90cm.....	84
圖 6-18：吳亞倫，〈蟄居〉，2023，彩墨紙本，177x96cm.....	86
圖 6-19：吳亞倫，〈石與翼的對話〉，2023，水墨紙本，96x122cm.....	88
圖 6-20：吳亞倫，〈靜謐系列-1〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm	90
圖 6-21：吳亞倫，〈靜謐系列-3〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm	92
圖 6-22：吳亞倫，〈靜謐系列-2〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm	94
圖 6-23：吳亞倫，〈靜謐系列-4〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm	96
圖 6-24：吳亞倫，〈靜默水中石〉，2023，膠彩、畫布，96x55cm.....	98
圖 6-25：吳亞倫，〈靜與木石鄰〉，2023，彩墨，92x92cm.....	100
圖 6-26：吳亞倫，〈動與麋鹿游〉，2023，彩墨，92x92cm.....	102
圖 6-27：吳亞倫，〈走不進你的世界〉，2023，水墨紙本，90x180cm.....	104
圖 6-28：吳亞倫，〈海隕拼圖(三)〉，2022，複合媒材、畫布，92x106cm.	106
圖 6-29：吳亞倫，〈遠颺系列〉 2023，水墨、宣紙，60x60cm.....	108
圖 6-30：吳亞倫，〈海隕拼圖(一)〉，2022，複合媒材畫布，92x106cm	110
圖 6-31：吳亞倫，〈飛隕拼圖(三)〉，2022，複合媒材畫布，92x106cm	112

第一章 緒論

觀石的過程中，筆者在自然的啟發裡，產生對生命變化和時間流逝的思考。石頭是歷經風雨洗禮的存在，其穩固的特性也反映了自然法則，筆者從自然中汲取豐富的靈感，讓大自然的美與智慧成為創作的泉源，同時也將自己的情感思考注入作品，期望這些思索和體悟可以透過藝術作品表達出來，使觀者在欣賞畫作的同時，深度沉思自然與人生。

第一節 研究動機與目的

筆者居住在中壢，2019-2021 年間跟著亞磊數研工程顧問有限公司的團隊和桃園市海岸管理工程處，奔走於觀新藻礁和草漯沙丘之間，在潮汐的來來往往裡，觀察著海岸與生態環境的變化，在蹲點和當地民眾交流時，了解他們的期許，當著手開始參與社區營造，和居民一起追尋著對未來的想像；這裡的潮起潮落，四季變化中的一草一木、海邊礁岩的晨昏光線移動造成不同的景致，在在都令我讚嘆造物者的神奇，於潮間帶，探索著藻礁間每一種生物的習性，觀測著季節風向對沙紋的移動與沙丘的影響，眼見著藻礁隨著三月的海風變紅，當五月氣溫漸高又漸漸的褪去紅衣，探索過程中，藻礁在沿海各處散發的無限生機，吸引了筆者的目光。

石的存在被視為一種長久、恆久的象徵，與人生的有限和短暫形成了強烈的對比。石頭具有穩定的特性，不受時間流逝的影響，而人類生命則相對短促，如同一瞬間的露珠。筆者長期觀石，除了欣賞其形體之美，也因石之永恆，將人生融通於宇宙萬物之間，使人更加謙卑地面對宇宙的無窮，並對自然抱持著敬畏。

古代東方對浩瀚宇宙結構的認知，是建立在特有的生成論上，即「萬物間存在的所有形式，從一個石子到天，都是一個連續生成的有機體」，這種觀念使人在面對宇宙穹蒼時，能夠透過對石頭的觀想，建立起超越自然的感知。因此文人能夠透過對一塊石頭的凝神冥想去轉化出超自然的世界。

美國哲學家彼得森 (Peterson, Wilfred Arlan, 1900-1995)說：「思想的藝術是最偉大的藝術，因為一個人心裡怎麼想，他便是怎樣的人。」¹筆者期待透過觀石的過程，可以反思自己的內心；在石頭的堅實和穩定中，人能夠找到心靈的安寧和平靜。透過這種反思，與石對話，更深入了解自己的內心，以獲得心靈的寧靜與啟發，在心中構築自己的浩瀚世界。

第二節 研究內容與範圍

一、研究內容

在東方繪畫的世界中，關於自然事物的描繪一直是藝術表達的重要題材，除了注重內涵表述，也寄寓了創作者的主觀情思，透過創作者將物象轉化，這種觀點強調直覺的重要性，唯有透過直覺，我們才能真正掌握每一事物的重點。莊子《天地篇》：「機心存於胸中，則純白不備。」創作若侷限在僵化的原有觀念，其創作的藝術質量與性靈的純潔將不能完備。²在藝術創作中，要敢於挑戰、不斷創新，以保持心靈的純白和豐富性。藝術精神也是透過妙契自然、虛懷順物之特質修養才能達到真樸的境界。注重創作者主觀情思的內涵表述，透過客觀所見物象的轉化，再將其轉化為內心形式語言的融鑄，使觀者能夠感受到更加深層的情感和思考。

二、創作研究範圍與媒材

挑選與主題相契合的素材，進行寫生觀察，然後將所見轉換成具有創作符號的表現方式，透過誇張、變形、位置挪移等手法，重新構築出獨特的意象。西方自然主義藝術觀所追求的目標「妙肖自然」，中國藝術精神追求的是莊子的「契合自然」³；莊子強調藝術創作應該深深融入人生哲理的修練之中，融入於自然物象之中，唯有「以形寫神」的純粹自然和樸拙真實，創作出的藝術作品

¹ W.A.Peterson 著 吳奚真 侯建譯，《生活的藝術》，臺北市：學生英文摘社，1969，頁 15。

² 鄭峰明，《莊子思想及其藝術精神之研究》，臺北市：文史哲出版社，1987，頁 114。

³ 同註 2，頁 110。

才能真正蘊含自然的活潑生機，而不僅僅是表現形象的美感。

透過觀石的深度體驗，筆者在形與神的觀察領域中，不僅尋求詩意情境的藝術表現，更藉由藝術創作的過程，以畫筆為媒介，讓觀者感受自然的美妙，同時呼應自然保護的價值觀。這種人與石的自然交流在藝術形式中得以體現，反映了人們對於自然界的敬畏，以及對石頭這種自然元素的尊重。

在這樣的創作過程中，筆者期望不僅僅侷限於傳統的筆墨表現，而是能跨越媒材的界限，將水干、壓克力顏料、畫布、蠟、粉彩……等靈活運用，嘗試運用更多不同材質的紙類及畫布等媒材，保留東方藝術思維與表現形式，運用複合媒材來創作出保有東方藝術的傳統底蘊，同時在建構畫面時創造出另一個獨特的空間，融合不同的美的形式。

期望這種連結自然、愛護自然的藝術形式，能彰顯人與自然之間密不可分的關係，這樣的探索使得作品更具時代感，呈現出當今時代人間情境意象的脈動。



第三節 研究方法與步驟

以「畫石·映心」為核心的彩墨繪畫研究創作理念，旨在挑戰並開發多元面向的創作思維與技法模式，同時挑戰並豐富個人的藝術創作實踐。為實現此目標，採用了多重並行的研究方法，包括文獻分析法、圖像分析法、觀察記錄法與創作實踐法，各自扮演著重要的角色，茲分述如後。

一、文獻分析法

這份論文旨在通過蒐集不同學派之文獻，經由其理論觀點，深入探討中國水墨畫藝術的發展歷程，並探究各學理之間的相互關聯。同時，藉由蒐集豐富的臺灣石的肌理樣貌與分部為主題的探究基礎，以觀石為出發點，探索藝術與現實生活之間的深刻聯繫。

透過整合中西美學和哲學思想，尤其是禪學思想和空間意識的精髓，將其巧妙融入形色結構中，使藝術作品呈現出生氣勃勃的生命力，同時注入豐富的現代感。在此基礎上，進一步釐清作品的表現意涵，構建出以「畫石·映心」

為核心的彩墨繪畫研究創作理念。這個理念不僅在藝術創作上注入了深刻的思想，更提供了一個獨特而具體的繪畫研究框架，使觀眾能夠更全面地理解藝術作品背後的理念和情感。透過這樣的研究方法，我們能夠深入挖掘水墨畫藝術的多樣性和豐富性，並在當代藝術中探索更廣泛的可能性。

二、圖像研究法

根據德國藝術史學家帕諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892 - 1968），他在《視覺藝術中的意涵》（Meaning in the Visual Arts, 1955）一書中，將圖像研究分為下列三個步驟，分別為圖像描述、圖像分析、圖像詮釋。

帕諾夫斯基（Erwin Panofsky）認為：

每一件作品的後面，除了圖式與故事之外，有更深一層的人格與文化的意義，這就是圖像的內容，也是圖像學的精義。⁴

圖像研究強調藝術欣賞不僅包括對藝術品外在解讀的探討，還應著重對圖像內涵而非形式的解讀。對於本創作研究「觀石·映心」進行各式圖像分析，透過對藝術品的描述，揭示的創作意圖，以及圖像真正欲傳達的故事內容。此外，也將跨足不同世代的藝術家，進行比較研究，以突顯故事內容在異同之間的變化，與相關作品中的定位。

三、觀察記錄法

在山巔和海湄之間，筆者進行對不同地質的石頭以及周遭環境生物的觀察。這種觀察不受特定設限，是在自然情境中透過筆者個人感官意識、攝影或錄影等工具進行的。這些觀察成為了筆者進行創作資料蒐集的重要一環。

透過感官的引導，筆者將觀察所得的素材轉化為創作的發想與草圖。這個過程中，持續進行調整、修正，並解決相關衍伸的問題。無論是在技法的運用、媒材的選擇，還是觀點的表達，筆都進行了多方面的創作試驗。

這個過程並非僅僅在技術層面上的實驗，更是一種對自身對於彩墨創作的

⁴ 劉思量、林素琴編，《藝術心理學－藝術與創造》，臺北：藝術家，1992，頁 19。

認知的不斷追求和探索。每一次的試驗都是對個人創作領域的一次挑戰，同時也是對累積實作經驗的不斷積累。這樣的探詢過程使得筆者的創作更加豐富多元，呈現出對自然和藝術的獨特理解。

四、創作實踐法

創作實踐法對筆者而言，起源於長年水彩寫生的經驗，並隨著加入臺灣藝術大學在職專班初次學習水墨而啟程。這個過程不僅培養了傳統筆墨的基本能力，還結合當代彩墨多元的新興媒材與自動性技法，受益於近年在師範大學在職碩士水墨創作組解構重組的創作觀。在這創作的過程中，筆者將在大自然中的觀察及觸動與觀石的心得進行深度思考，透過多次的草圖構思與反覆斟酌，將這些元素轉化為實際的創作作品。

這個過程中的重複演繹、摸索、調整使得各元素相互關聯，經過調整和歸納後，呈現出較為明顯而具體的個人風格。循著創作歷程的脈絡軌跡，期望能趨向完整性格。在未來的創作之路，筆者將不段的進行實驗，重新組構，再次尋找新的高峰。此階段性的學習風格暫定，隨時保留再修正的空間。期待不斷探索、調整、進化的過程使得創作風格不斷豐富和深化。

第四節 名詞釋義

一、觀石映心

「觀石映心」是一個抽象而充滿意境的詞語，其涵義可理解為透過對石頭的觀察，映射出內心深處的感悟和情感。「觀石」強調對石頭細節的入微觀察，包括形狀、質地、紋理等，以及石頭所處環境和其背後的故事。「映心」則意味著透過觀察石頭所引起的共鳴或感悟，將內心的情感、思緒，甚至對生命、自然、人生等層面的思考表現在藝術創作或生活中。「觀石映心」蘊含著筆者對自然的敏感和對內心深處情感的表達，是藝術家或思想家對生命和自然深刻體悟的體現，並透過藝術或文字表達出來。

在創作中，透過觀察石頭，呈現對現象背後真理的追求。石頭的結構性具有無窮魅力，可以進行傳移摹寫的描繪，同時也能在畫中主動地將形體從環境

中脫離。通過解構與重組物質的形體，嘗試捨棄繪畫的敘事性，將作品提煉成純粹的視覺體驗。透過這樣的創作手法，企圖使觀者能夠集中注意力於眼前和諧之美，直達內在的精神國度，欣賞創作者心手合一的境界。

二、意象

「意象」一詞融合了「意」與「象」兩個元素。「意」指的是創作者在面對審美對象時所感受到的意義、意念、意味以及意志，它結合了「知」（意義、意念）、「情」（意味）、「意」（意志）三者，根據黑格爾的說法，「意」能賦予題材內容以普遍的形式，同時涵蓋感性（個別）與理性（一般）的層面。

在西方，「意象」（imagery）原本是心理學的術語，可將其定義為過去感覺或已被認知的經驗，在心靈上再現或記憶的「心靈現象」，包含各種感官和潛意識中的種種意念形象。當在作品中需要藉助足以引發作者與觀者聯想的物象，作為作者與觀者共鳴的媒介，或創造「言有盡而意無窮」、「不著一字而盡得風流」、「只可意會而不可言傳」的形而上情境、意境。例如看到「花」就會聯想到「香」，所以意象也具有相當高度的主觀經驗。然而，西方的「意象」較偏向於強調單一的「象」與物，與王弼所謂的「意生象」有所出入。

「意象」是藉由主觀的感官印象，表達作者的意念想法形成的一種內涵，意象包括了主觀的視覺、聽覺、味覺、嗅覺、觸覺，以及文化意涵賦予精神上的感覺。

三、鏡像理論

法國心理學家拉岡透過「鏡像階段」理論探討人的「自我」形成，將此過程分為三個階段：「前鏡像」、「鏡像」、「後鏡像」。在前鏡像時期，人（如嬰兒）未區分物我，缺乏自我意識，僅透過感官認識外在事物。進入「鏡像階段」，透過照鏡的行為，個體認同自我和鏡中影像，開始體認自我的特殊性，形成「我、他」的差異認知。至於「後鏡像階段」，透過行為成熟和自我概念的完成，個體能更有能力實踐與他人不同的行為和概念，形成「他我」的自我呈現。

換言之，拉岡的「鏡像理論」透過心理學分析，解釋了人的「精神→概念→符號→意義(物質)」的形成過程。前鏡像到後鏡像的過程也可視為「感(思索)、知(分辨)、能(實踐)」的發展過程。「鏡」在這過程中充當角色，協助個體吸收認同，整理外在概念。

中國傳統文化中「鏡」的象徵意義豐富，例如《資治通鑑》中提到鏡子能「正衣冠」，反映出其在形象整齊方面的功能。唐代佛學中的「本無瑤臺鏡」表現佛教對超越塵俗的追求。湯顯祖的《牡丹亭》〈驚夢〉中，杜麗娘對鏡的描寫結合了「理容」和「自戀」的元素，突顯了主角性格的表現。

在繪畫中，《女史箴圖》的〈第四部分：修容〉中，透過宮女照鏡子的場景，強調了整容與正心的密切關聯。這呼應了人們修飾外在形象的同時，亦應注意內在品德的塑造。畢卡索仿照委拉斯凱茲的《宮娥》進行變奏，雖保留原作結構，但透過解構與重現，使畫作轉變為立體派風格的佳作。這種變奏呈現了對傳統的重新詮釋，展現了畫家豐富的創作靈感與技巧。

四、潛意識

1900年，佛洛伊德(Sigmund Freud)發表了《夢的解析》，該著作結合多年臨床經驗，以病患的夢境作為材料，進行歸納、分析和解釋，形成潛意識理論。在此理論中，佛洛伊德討論了個體原始慾望和自我本能，主張夢境是由潛意識主導，而潛意識則包含著被現實壓抑的願望。這種主張與現代主義藝術所追求的「原始、孩童、瘋狂」有著共同關心的主題。

潛意識是指人類心理活動中已經發生但未達到意識狀態的心理活動，是無法認知或未被認知的部分。它是在正常情況下難以轉變為意識的內在心理活動，例如被壓抑並無法自覺的慾望。佛洛伊德認為潛意識具有能動作用，能夠主動地對人的性格和行為產生壓力和影響，儘管這些影響在意識水平下是無法直接察覺的。

西方的超現實主義深受佛洛伊德潛意識理論的影響，將現實觀念與本能、潛意識和夢的經驗巧妙結合，形成一種絕對和超現實的藝術情境。藝術家達利於1926年開始運用具有諷刺性的潛意識理念進行創作，將夢中潛意識的意象傳

達到作品中，使其造型奇特且怪異，震撼了法國的超現實主義藝術圈。同樣受弗洛伊德潛意識理論啟發的亞洲現代藝術家李仲生表示，他的作品呈現非主題性、非敘述性、非文學性、非眼所見的心象世界，透過抽象手法結合超現實的精神，創造出獨具個人風格的超現實抽象繪畫。這些藝術創作彰顯了潛意識理論在超現實主義藝術中的深遠影響，並呈現出獨特而引人入勝的藝術風貌。

五、現代水墨

現代水墨觀念的提出源於對傳統水墨畫的挑戰，力求在媒材、技法和概念上的創新與突破。這種趨勢是時代發展的必然，融合了不同文化思潮，致力於中西融合，以古典之美潤飾當代，為水墨藝術找到了一條全新的創作道路。

臺灣現代水墨的發展始於民國 50 年代，由現代水墨之父劉國松倡導「中國畫的現代化」，強調「模仿新的，不能代替模仿舊的；抄襲西洋的，不能代替抄襲中國的」。此思想不僅注重筆墨技巧，更強調氣韻生動，尋求在色彩、形式和結構方面的創新。「中鋒不過是用『筆』技法中的一種，而『筆』又是許多表現工具中的一種，……我們做為一個藝術的創作者，不但有不用中鋒的權利，而且還有不用筆的自由。」⁵，劉國松對筆墨的理解不再僅限於傳統的毛筆運用，而是接納了複合媒材，使筆情墨韻及筆墨技巧不再是唯一評析標準。同時，對西方藝術理念的開放態度使畫作充滿更多寬容，吸收歐美新興流派的靈感。

現代水墨強調畫面結構，注重純粹形式和造型，摒棄傳統水墨的皴法和筆觸，強調自我解放，擺脫傳統束縛。藝術家們大膽挑戰風格、媒材和技法，展現出實驗性的一面。作品主題突顯現實且多元，裝裱和展示方式也呈現多樣化趨勢。藝術家們著重表達個人內在體驗，追求展現自我的繪畫語彙，使之契合時代變遷與求新的精神。

⁵徐婉禎，〈現代化水墨的自由鬥士：劉國松〉，臺灣，《新觀念》223 期。2007，頁 19。

第二章 觀石·映心的內容闡釋

「觀石·映心」是一種表達自然美的藝術形式，它的核心是通過水墨畫的方式，展現山石與水的美感。筆者透過對自然的觀察和體驗，以水墨畫來表達內心深處對自然的感悟與情感。

德國哲學家黑格爾（Goerg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）在他所著的《美學講義》（Lectures on Aesthetics），表示：「In art, sensuous material has been spiritualized, and spiritual material has been made sensuous.」，「在藝術中，感性的材料已被靈化，而精神的材料已被感性化。」⁶在中國美學中，意與象更是形影不離、互為寄託。

第一節 石的變與不變

石頭有著堅硬、穩定、耐久不變的特性，但在地表歷經億萬年的過程中，也可能經歷了多種外界的作用力和環境的變化，因此，石頭的表面可能被風化、侵蝕，紋理也會因為地壓、地震等因素而發生變化，歷經歲月的種種變化，使得每塊石頭都擁有自己獨特的樣貌，也因所處的環境和歷史背景更迭，而呈現出截然不同的特色。

臺灣的石頭由不同礦物質而組成。有著很多獨特的特質和特徵，包含：

1. 堅定屹立：堅硬且屹立不搖，並且在很長時間內保持其形狀和結構。因此許多建築和雕塑都使用石頭作為材料。所以「堅如磐石」便引申為一種褒義詞。用來讚美人或事物的堅強、穩定和耐用性，並表達對其品質或特質的讚美。
2. 紋理多樣：石頭存在於許多不同的類型和顏色中，每一種都有其自己的獨特特徵和紋理。例如，花崗岩色灰，表面有顆粒狀的結構；大理石則有明顯的紋理和圖案。石頭的紋理豐富多樣，每一塊石頭都有獨特的紋理和細節，人的個性和特質獨特多樣，充滿變化和驚喜；「石不語最可

⁶ 黑格爾著，朱孟實譯，《美學（一）》，臺北市：里仁書局，1981，頁 51。

人」，不管是人或是石，甚而是一件藝術品，無須語言表達，即能透過自己獨特的形式和特徵，來打動人心，給人留下深刻的印象。

3. 承壓堅韌：石頭是一種非常緻密和具有重量的物質，能夠承受壓力和重量，因此在建築和結構中具有重要的作用。同時，也暗示著它們的堅韌、堅定、不屈不撓的品性。
4. 亙古不變：石頭可以在不同的環境條件下長期存在，並且不容易受到自然因素的破壞，也不容易受到溫度和濕度的變化的影響。例如，在河流中的石頭或者民間常有石敢當，可能經過數百年的沖刷和侵蝕，歷經多變的氣候，仍然可以保持其形狀和結構。又如在基督教中，耶穌被比喻為「活石」，代表著永恆的真理和生命。

隨著氣候與環境變遷，環境及生態問題愈發迅速成為社會的一大問題；愈來愈多的人，體認到藝術與文化領域可以發揮的永續影響力，藝術與文化能潛移默化人們的價值觀與行為，筆者試圖以水墨及多媒材來描繪，歷時久遠默默在海底生長繁衍，淬鍊並散發生命微光的藻礁，呼應傳統水墨媒材的歷史感，與多媒材的嶄新實驗手法；期望透過此次創作，喚醒人們與自然共生共榮、友善環境的意識，也激發自身對於藝術想像力的培養、參與、聯繫和反思，逐步透過心象與手上的畫筆，構築心中那片與海洋共榮的海底世界；也因藻礁的啟發，進而觀察更多礁石海岩的變化，對於他們滿經雨雪風霜淬鍊後的容顏，寫滿歲月的肌理，產生莫大的興趣，願以一管枯筆，效法石濤一搜盡奇峰打草稿。

第二節 順應自然的觀石法則

當我們用哲學或藝術的概念來觀察自然萬物，除了狀態或規律，更要保持與自然的和諧一致，尊重和理解自然的本質，呈現它天然的美感和獨特之處。在尋找石頭的自然形態和紋理，運用在創作或使用中時，順應自然能營造更加和諧的效果。與自然互動，不僅僅是觀察，更是一種與自然特性的對話，在相互的感悟中，尋找最適合的方式來呈現或運用。這種觀石法則可能在藝術創作、石頭藝術、庭園設計或其他與自然環境相關的領域中有所體現。同時，這種觀念也能引導人們對於自然資源的合理利用和尊重。

一、自然美學

自然美學，是一門以自然界中原來就有的，未經人類改造過後的物體的美為研究對象的學科，是美學的重要分支。是以美學觀點來探討自然物件的哲學倫理學，從自然萬物的美態中萃取靈感，再化為巧奪天工的藝術精品，是自然美學的核心價值所在。

臺灣是個島國，四面環海，除沙灘外更有不同的岩岸散諸各地；石頭，便是大自然歷經億萬年蘊育、雕琢後，留給人們珍貴的自然之美。它堅硬的質地，正適合用來鋪路造橋，築壩砌牆，人們愛說的「其堅如石」「海枯石爛」也都在說明石頭堅硬的特性，並投入自身的情感來描繪人間之愛，尤其在經過風吹日曬歲月的淬鍊後，形成的奇岩怪石更受文人雅士的喜愛，大的引進庭園作為枯石山水，小的登堂入室，成為文房清供。

我們將藝術視為名詞的同時，也應該將它視作動詞。藝術不僅是靜態的存在，更是一種行動和過程。將藝術視為名詞時，我們可能強調它作為一種創作的成品或表現形式；而將藝術視為動詞時，則將焦點轉向了創作的過程、行動和互動。在日常生活中，每個人都可以成為藝術家，而不是只有專業的藝術家才有資格和能力創造藝術作品。這樣的觀點呼應著藝術的動態性和多元性，突顯了藝術的不斷演變和與生活緊密相連的特性。能激勵人們去發掘自己的創造力和表達力，並通過自己的創作來豐富生活。

自然美是相對人而言的，是由人所定義的。在人類之前，自然俯拾即是，處處皆美。有了人類以後，自然就在人的社會關係中和人類有了連結，中國古代美學非常崇尚自然美，這種自然的審美觀以莊子為代表。莊子說：「天地有大美而不言。」莊子談美，很少以藝術為例，常常是在大自然、在生活裡去發現美。莊子講美學，最動人的一段是「庖丁解牛」，庖丁認真專注，在肢解牛的動作中乾淨俐落猶如舞蹈，媲美「桑林之舞」；刀起刀落也有極美的聲音，可比美「咸池之樂」。驚醒了文惠君對藝術追求的假相，於是認真的返回生活現實，尋找真正的美。庖丁日復一日，經由專注，在工作中歷練出的美，也像我們在自然萬物的美態中萃取靈感。

宋代畫論家羅大經《鶴林玉露》裡記載，曾去巢善於畫昆蟲，年紀大了更加精純。有人問他畫法是受誰所傳，他笑著說，這那裡有什麼畫法可傳授呢？

是豈有法可傳哉？某自少時，取草蟲籠而觀之，窮晝夜不厭。又恐其神之不完也，復就草地之間觀之，於是使得其天。方其落筆之際，不知我之為草蟲耶，草蟲之為我也。此與造化生物之機緘蓋無以異，豈有可傳之法哉！⁷

草蟲的觀察沒有固定的方法和規律可循，只是一種隨心所欲的感性體驗，無法用言語傳達，也無法被他人所學習和模仿。這種感性的體驗和理解是不可言喻的，只要自己有心，就能在自然中體驗到它的美妙。

自然美學是一個關注自然界美感和美學價值的學科領域，探討人類如何欣賞、理解和評價自然之美。其內容和研究範圍包括：

- (一)自然景觀的美學：探究自然景觀的美感特點、美學價值和其所代表的文化意義。
- (二)自然藝術的美學：研究自然藝術的形式、風格、技法和表現手法，以及其所呈現的美學意義和價值。
- (三)生物美學：關注生物學和美學的交叉領域，探討生物在美學上的特點和價值，如生物的形態、顏色和紋理等。
- (四)環境美學：研究人類與環境之間的美學關係，探究環境對人類的情感和精神世界的影響，以及如何通過美學手段來提高環境保護和可持續發展的意識。

自然美學在認知上可以分為認知取向和非認知取向兩派主張。認知取向的自然美學主張人類可以通過理性和知識來感知和理解自然之美，認識到自然的美學特點和價值。認知取向的自然美學從哲學、科學和環境教育等角度來研究自然之美，強調人類的感性和理性認識在欣賞自然之美中的作用。

非認知取向的自然美學則主張人類可以直接感受和體驗自然之美，不需要知識或理性的干預，強調感性的體驗和直觀的感知。非認知取向的自然美學從藝術、詩歌、文學等角度來研究自然之美，關注人類的情感和直觀體驗在欣賞

⁷ 俞劍華編，《中國畫論類編》下卷，北京：人民美術出版社，1986，頁 1030。

自然之美中的作用。

認知取向的自然美學分為科學認知模式和多元認知模式兩種模式。

人是被環境所包圍的，也因此與其無法二分。個人非通過思考觀察世界，而是由身體到心靈積極地投入體驗世界的活動。自然欣賞不是無私的沈思對象，而是完全地融入於中，達至一種未嘗有的統一（unity）經驗。在欣賞環境中，個人的情緒、價值、信念、記憶與文化背景，也一起投入於美感經驗中⁸

由於筆者熱愛寫生，常在杳無人迹的野地山間作畫，在原始的自然中最容易引起人對美的想望，置身荒野中，人特別能產生孤獨感，自然地學習享受孤獨，當脫掉社會面具後，更能真實的回歸自我。溪河間最多的就是石頭，當人面對孤獨，更貼近自己生命的本質，獨坐溪畔用畫筆與溪石對談時，溪水相映的就是自己的初心；此時，最適合以美國哲學家阿諾德·伯林特（Arnold Berleant, 1932-）的融入模式來欣賞自然美學，融入模式是一種深度的、情感和身體上的與自然互動方式，它強調人們與自然之間的聯繫和共生關係。當人擺脫紛擾、沈澱思緒、放慢步調，對自然進行開放、融入及創造性的欣賞時，就更能體現藝術與自然的共存共融。

自古的文人雅士到現今的藝術藏家，愛好雅石者不在少數，收藏的雅石均各有風情，相傳，陶淵明於居家門前的東邊，在菊花叢裡，有一塊大石，長寬約有丈餘。大詩人貪杯酣醉時，便蹣跚而來，坐臥其上，賞菊遣懷，詩興大發時，一首首千古傳誦的詩篇於焉誕生……隨著時日，這位愛飲酒、欣賞雅石時文思泉湧的大文豪，感覺這塊石頭能讓他醒酒，又能提神，更能賦予滔滔不絕的靈感深得詩人心，便為他所鍾愛的雅石取了個名字叫「醒石」。陶公此時所感應也是與醒石達到「物我合一」的神妙境界。

⁸ 楊忠斌，〈評析自然美學的爭論及其在美育上的意涵〉，臺灣《當代教育研究季刊 第二十三卷》，第二期，2015，頁 126。

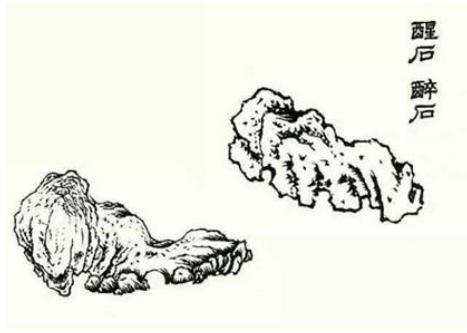


圖 2-1：(明)林有麟，〈醒石 醉石〉，
1613，水墨紙本



圖 2-2：清 任伯年《米癡拜石》紈扇
1893 年 絹本設色 直徑 21cm

米芾癡愛奇石，鎮日沉溺其中，他須臾不離石，天天玩賞奇石，慢慢地也玩出心得，琢磨出「瘦、漏、皺、透」四字相石準則，所謂「瘦」是指形狀以堅實挺拔為上；「皺」，是指奇石紋理變化多端，有紋有褶；所謂「漏」，是指奇石有孔有洞穴；「透」是指奇石需得空靈剔透。一方奇石若能具備這些特點，也真正的稱為佳品了。米芾性情曠達，常有一些怪異舉動，相石、賞石、愛石成癡，更因向怪石下拜，百官覺得有失體統聯名上書彈劾，而被罷官。

人對宇宙存在的無限想像，在哲學中稱為形而上學（Metaphysics）。我們常藉著無限想像力去觀察自然賦予想像，而人的心靈內，如果失去形上的安立，就永遠波濤起伏，只能浮沉在怒海中尋找可以靠岸的陸地。

與自然合一即意味著對此種「和諧、共鳴、一致、律動的形式」所感到的美感愉悅。甚至，可感到自我的生命的有限性如同自然界的生死循環。這些較屬於情感的感受而不是理智的確認。同一性也意指一種人與自然之間衝突的短暫中止，即一種平衡感，以及不分主客、不分上帝與世界的神祕感。⁹

在中國文化中，「自然」被視為一種具有神秘性和人文性的存在。中國的儒家、道家和佛家思想都強調了與自然的和諧相處，以及對自然的敬畏和保護。在中國哲學中，「自然」常常被視為一種隱喻，用來描述人們在道德和倫理上的

⁹ 楊忠斌，〈評析自然美學的爭論及其在美育上的意涵〉，臺灣《當代教育研究季刊 第二十三卷》第二期，2015，頁 128。

追求，以及對於人類存在和價值的思考。相反地，在西方文化中，「自然」往往被理解為一種客觀現實，是一種可以被科學方法研究和解釋的自然世界。西方哲學強調人類對於自然的支配和掌控，並在科學和技術上有了顯著的進展。

這種中西方對於「自然」的不同認識，反映了不同文化對於世界觀、人性觀、價值觀的差異。這也促進了不同文化之間的交流和對話，東方人對自然的感知和與自然合一的經驗，往往涉及到情感和身體的感受，而不是單純的理性思考和確認。透過這種合一的經驗，人們可以感受到自己與自然界的連結，感知一種平衡和神祕感。藉以激發人們對於自然的尊重和保護，以及對自己與自然之間的相互依存性的認識。

二、中國人「天人合一」的生命觀與「物我同化」的藝術思考

哲學是藝術之基礎，而「天人合一」則是中國藝術的精神核心。「天人合一」觀念源遠流長，是中國人最基本的生命觀及思維方式，在藝術創作上，藝術家們總是在處理自身與萬物關係時，希冀能達到一種與天地交融與共享的狀態。

中國古代藝術的特色與中國獨有的宇宙觀念密切相關。「天人合一」思想具體表現是指自然與人為是相通且不可分割的。中國人將天人合一之道視為宇宙萬物的本源，是人類社會發展的軌跡和規則，強調整體性和和諧，認為大自然和人類生活是緊密相連的一個整體，而不是孤立的元素。這種觀念在中國藝術中體現得淋漓盡致，影響了繪畫、詩歌、書法、音樂等各個藝術領域。「天人合一」也是中國古代哲學重要的核心價值觀。

中國「天人合一」美學是一種生命美學，它將和諧推廣到宇宙間一切事物，提倡廣大和諧的生命精神，認為人與自我、人與社會、人與自然絕無矛盾對立，只是交感俱化，渾然一體。中國歷代的山水畫家及詩人，最能在自然中參透人類與宇宙內在的生命精神，將自己的生命與宇宙大化生命悠然結合，在藝術意境創造中，深刻的展示其廣大和諧的生命精神。

在《中國哲學十九講》牟宗三先生表示

道家所說的「自然」，不是我們現在所謂自然世界的自然，也不是西方所說的自然主義 Naturalism。自然主義和唯物論相近，就是一種唯物

主義，指的是自然科學所對的自然世界，自然科學研究的都是物理對象，所指的自然是物理世界的自然。……道家的自然是個精神生活上的觀念，就是自由自在，自己如此，無所依靠。¹⁰

中國的山水畫常採多點透視的構圖方式呈現，把視域無限展開，觀者可以像鵬鳥一樣展翅飛翔，飛到山前去看流泉，飛到山後去看人家，再飛到遙遠的地方去看星垂平野闊，月湧大江流。古代的藝術家們提出的三遠理論，讓創作者與欣賞繪畫的人能縱眼千里，目光可以飛天遁地，思想可以跨越時空，讓視野和心靈與天地相容。在高遠、深遠、平遠的畫面中與天地交融，達到物我兩忘的暢遊。

在古人的長卷山水畫中也有橫向平移的表現方式，例如宋代畫家張擇端，他在《清明上河圖》，就是站在比較高的視角的地方上來觀察事物，移步換景的描寫宋朝市井小民的真實生活；展開《清明上河圖》卷軸，從右讀到左，從郊外走到市區，清明時節盪鞦韆、眾船開航、旅店酒館、驛站鋪子、算命攤、說書人……展卷走讀，市井小民的生活瞬間躍然眼前。

再如明代沈周的《廬山高圖》，這幅畫是沈周為賀老師陳寬的七十歲壽辰所繪製的巨幅山水，因為陳寬以「廬山陳汝言」自稱，先祖又是江西人，所以沈周以《廬山高圖》祝壽¹¹。該畫取法於宋、元文人畫傳統，仿王蒙筆意，筆法細密，氣勢渾雄，山石皴染厚重靈動，充滿了立體與節奏感。沈周藉這幅畫讚揚了陳寬人格像廬山般的高聳，學識如巨山及層層的雲霧般的深不可測，在此圖中，作者極力刻畫出廬山仰之彌高、大氣的動人形象，以表達師恩浩蕩的主題¹²，此畫也開創了中國山水畫象徵人品的表現手法，將景物與人的想望合而為一。

中國藝術家多點透視獨特的審美追求，巧妙的在作品中賦予他們對於山川樹木獨特的審美理解，這是西方藝術的單點透視法所不能企及的。同時期的西洋畫寫景寫實，畫我們眼睛所能看見的景物，雖然真實，視野和想像卻是有盡；中國山水畫多點透視中的美感特質，將景深巧妙的推向無窮，也給了觀者無限想像，這更是中國山水畫所獨有的無可取代的東方氣質。

¹⁰ 牟宗三，《中國哲學十九講》。臺灣：學生書局，2020，頁8。

¹¹ 王樹海編，《通賞中國名畫》，長春：長春出版社，2014，頁168。

¹² 馬帥著，《中國名畫全知道》，北京：北京聯合出版公司，2016，頁328-329。

第三節 畫石的自我修為

畫石的修為不僅僅是技術上的提升，還包括情感、哲學層面的深化。情感是藝術創作中的靈魂，哲學思考為畫家提供了深層次的思考框架，尋找物我同一的感覺，或是融入禪宗的思維觀念，可以豐富畫作的意義並賦予其更高的思想深度。這種多層次的探索和實踐，思考不僅豐富了藝術品本身，還能啟發觀眾對畫作的解讀。

一、物我同化與頓悟的融會

自唐宋以降，藝術受到禪宗的深遠的影響。禪宗強調個人靜坐和冥想，透過這些實踐，人們可以更清晰地看到自己的內心，並從中獲得更深刻的洞見和智慧。從對禪學的學習領悟裡，在藝術創作的過程中，創作者能更深的體會自己在審美活動裡扮演了怎樣的關鍵性角色，禪宗使書畫藝術更深邃多元，也伸展了更值得咀嚼的思想空間。「外師造化，中得心源。」是唐代畫家張璪所提出的藝術創作理論。說明藝術創作源自於師法大自然的，但是自然的美仍需經過轉化過程才能成為藝術的美。張璪主張與禪宗的心性論（即自性論）有深刻的關聯。在藝術中，藝術家通過創作，對師法自然外仍須要表現自己主觀的內心體悟和感受，透過轉化，藝術家內心的情感思想和構思即是有自性的，探求對自身本質的認識，可以讓觀者看見的不是再現模仿，而是更重視主體的抒情與表現，感受到一種深刻、超越表面現象的境界。

玩賞雅石的風氣自古傳延至今，愛石者在玩石、寫石、詠石中，不但注入了許多自己的想像、聯想和精神寄託，也常從賞石過程中引發種種人生的感悟；《指月錄》卷二十八裡有個小故事，宋代青原惟信禪師給弟子們講課時提出參禪的三重境界：參禪之初，見山是山，見水是水；禪有悟時，見山不是山，見水不是水；禪中徹悟，見山仍然山，見水仍然是水。我們用肉眼看到的、感官接觸的事物，往往認為自己所見的是「實在的事物」，但走過人生的千山萬水，思想經過千轉百迴，山還是那座山，水還是那灣水，本質沒變，而是心隨境轉，境隨心移，在人生的各種階段有不同的人生體會。

筆者在大自然中撿拾石頭，在尋找的過程學會沉靜、取捨、去蕪存菁，學

習欣賞哪些石頭適合藝術創作，哪些適合案頭擺置和收藏。在引發強烈創作意念時，常是因循著自己非認知取向的情感因素，融入自己的想像所得到的結果；而決定哪些適合案頭擺置和收藏，則又加入了相關的自然科學知識，去判斷他的種類、決定他的價值。遇到喜愛的巨石，則以拍照或寫生記錄。情感的確是自然欣賞中的最重要的部分，不僅是直接的感受自然，也因而產生了信念或認知，都是直擊內心的深刻感動。

鈴木大拙曾言：

沒有悟就沒有禪，悟確是禪學的根本。禪如果沒有悟，就像太陽沒有光和熱一樣。……悟可以解釋為對事物本性的一種直覺的察照，與分析或邏輯的了解完全相反。……悟了以後，我們是用一種意料不到的感覺角度去看整個環境的。……悟是「心花開放」、「茅塞頓開」或「心思活動的開朗」。¹³

朱光潛於《文藝心理學》中曾說到：

靈感有兩個重要的特徵。第一、它是突如其來的。我們在表面尋不出預備的痕跡，它往往出於作者自己的意料之外。根據靈感的作品大半都成得極快。第二、它是不由自主的。希望它來時它偏不來，沒有期待它來時，它卻驀然出現。¹⁴

筆者平日在生活中信手捻來的靈動，常常心隨意轉，瞬間的感動就無影無蹤，當想要記錄下來用來創作，瞬間又被新的感動震撼，牽引著心念到別處去了。以為忘記了，卻暗暗地在心中滋長，悄然於另一個時空燦然綻放，好像曾經有過卻又不留痕跡般地，在你的腦海裡蔓延開來！創作就在生活中不斷輪迴的觸動、發想、轉神、遺忘、憶起、落筆、轉念、直至完成作品才有「心花開放」的悟道了！每次創作的感動，就像這種當時以為忘記了，卻蘊釀著未來的驚喜，且自然而然的流露在作品中，毫不費力而又充滿了想像……。

¹³ 鈴木大拙、劉大悲譯，《禪與生活》，上海：上海三聯書店，2013，頁 68。

¹⁴ 朱光潛編，《文藝心理學》，臺北：漢京文化事業，1987，頁 252-255。

二、禪宗審美的形上學，「不即不離」的朦朧美

李澤厚在《華夏美學》中說，中國美學、倫理、文藝及哲學，都是建立於一種情理相融心理主義，是一種以情感為本體的哲學命題。它既「超越」，又存於內在；既感性，又超越感性，是為審美的形上學。李澤厚先生說：「佛學禪宗的化出，加強了中國文化的形上性格」¹⁵，認為佛教禪宗對中國知識份子真正重大的影響，乃在思想上、情感上與心理結構上提供了超越的形上追求。張節末先生在《禪宗美學》中也提及「佛教藝術在中國藝術史上造成了非常大的影響，但若要論到以新的美學境界推進中國人尤其是士階層的高級精神生活，佛教中具此大能力的大概只有禪宗。這就是禪宗的美學突破。」¹⁶，禪宗這種審美的形上學，促使人文與自然與更具心靈化，也成就了一種超然的意境美學。

禪美學並不只是追求「和、靜、清、寂」或「清」、「空」、「淡雅」等回歸自然的意境，僅企圖享有片刻即是永恆的意境美，它也具有一種「不即不離」的朦朧美，禪宗的「不即不離」是指在修行中，不陷於任何境界中，也不遠離境界。具體而言，就是不執著於任何物象，也不逃離現實，是以一種超越二元對立的態度來看待萬物。這種態度意味著超越了主客、內外、自我與他者等二元對立，達到了一個既不與物合一，也不分離於物的境界。讓人能妥貼的將心安住，明白心之安與樂，是不需要任何外在條件的，心就自然安了。無疑的，這種「不即不離」的境界是禪修的最高境界，是真正的自由和解脫。

「不即不離」本是佛教用語，意指眾生和佛的關係，既不是等同，也不是個別體。《大方廣圓覺修多羅了義經》：「不即不離，無縛無脫。」學佛的人應達到的「兩忘」心境。佛教曾用「水」與「波」的關係來說明這種境界：「水」與「波」是兩樣不同的東西，二者是有所區別的，所以是「不即」；但「水」與「波」本質並無分別，所以叫做「不離」。「不即不離」可以理解為「不陷於相」，這裡的「相」是指外在的事物或境界。禪宗強調不執著於任何境界，不陷於其中，也不遠離其中，要以覺察、超越的態度去看待一切。

而在繪畫中，筆者認為水墨常用「虛」來拉開距離，用雲霧來區分對於遠近事物之描繪，使虛實之間不致太露骨，也不會過於含蓄，其中蘊有不即不離

¹⁵ 李澤厚，《華夏美學》，臺北：時報文化公司，1989年，頁178。

¹⁶ 張節末，《禪宗美學》，浙江：人民出版社，1999年，頁4。

之妙境。氤氳的朦朧美感，正將水墨中不即不離的山與山的距離，雲與霧的分野，賦予最佳的避讓距離。筆者在「隕石系列」中著眼於生命形態時空的構成，透過石的聚合與疏離，從移情的自我觀想，通過創作，表現超現實時空錯置與暗示象徵，從中衍生出靜態的觀察與動態的意識，在時空中流動的心象過程，從外在意涵到內在的自我轉化。

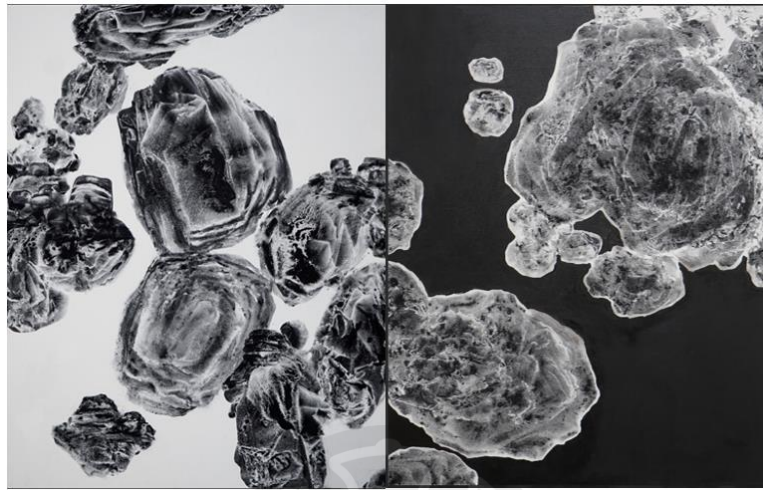


圖 3-1：吳亞倫，〈聚合〉2022，膠彩、畫布，72.5x91cm

張育英表示：

禪宗自悟佛性，採取「於相而離相」、「於念而離念」、「不在聲色又不離聲色」的修行方法。這種參禪不離生活現實，又不執著於生活現實的修行方式，形成既不近執著又不落無明的「不離不即」的思維形式。禪境之妙，即在這似著境又離境的不離不即之中。禪境是含蓄的、朦朧的、不可言喻的。¹⁷

在這不即不離之境，既不過度接近執著，又不陷入無明。禪境的含蓄、朦朧、實在是奧妙的難以言喻。

而在滾滾紅塵中又要如何安住自己的心呢？一般人的心跟外在事物接觸時會糾纏在一起，稱為「住」，而修行之人的心則有一種寂靜的力量，對於外在事物能夠「無住」而寂靜，當妄念一起，馬上就要提起觀照，將它伏住，令它不

¹⁷ 張育英編，《禪與藝術》，浙江：人民出版社，1992，頁 109-116。

生。安住自己歸於「無念」，能夠斷惡修善、乃至連善惡都不執著、離苦得樂。能不執著，也就是所謂的涅槃寂靜。

人究竟要住在哪裡呢？《金剛經》說，不以色、聲、香、味、觸、法，安住身心，人不要住在五欲六塵裡，「應無所住，而生其心！」猶如陶淵明「採菊東籬下，悠然見南山」，因為能夠「不為五斗米折腰」，因此不會「心為形役」；無住就是他的安住呀！能夠「身心安住」，才能圓滿生命，才能擁有快樂的人生。

顏回「一簞食、一瓢飲，人不堪其憂，而回也不改其樂」；因為懂得生活的藝術，故能終生不為外物所累。筆者也用水情墨韻來安住自己，在山岩水影的氤氳中，在霧氣瀰漫的塵世裡，觀看著堅定樸實的岩與飄渺瀰漫的霧氣山嵐，彷彿是在「入世」與「出世」的衝突間尋求生命最真的一面。

筆者企圖運用水墨的特性，通過畫境與水墨的融合，達到「不即不離」的境界。水墨畫的魅力在於其含蓄、朦朧的形式，透過筆觸和構圖，展現出一種超越形式、超越境界的美感。在水墨中，我們藉「不即不離」所展現出的美感，是一種超越了主客、內外、自我與他者等二元對立的美感，它不僅是畫面的美感，更是一種修行的境界，能夠引領觀者進入超越形式的精神之境。



第三章 觀石如觀心的藝術思維

在藝術的世界中，畫家不僅是技術的運用者，更是心靈的探索者。當我們將目光轉向石頭，不再僅僅看到它的外在形態，而是透過一種觀照心靈的眼光，去發現，每一塊石頭都擁有獨特的故事，每一片紋理都是歲月的痕跡。這當中蘊含著對於自然、生命、歷史的尊重，也是對於藝術深層涵義的追求。本章將深入探討觀石如觀心的藝術思維，探索這種思想背後的哲學觀念，以及它在藝術創作中的具體實踐。透過這樣的思考，或許我們能夠超越形式的束縛，進入一個更加富有靈性和深度的藝術境界。

第一節 鏡像投射的呈現

鏡像理論（the mirror stage）之呈現

法國精神分析學家拉岡（Jacques Lacan, 1901~1981），於 1936 年首次提出鏡像理論，詳細描繪嬰兒在成長過程中逐漸形成自我認知的過程。拉岡認為「鏡像」是建構自我認知的第一階段。當嬰兒初次看到自己在鏡子中的反射時，啟動了他們認識自我獨立存在的過程，同時開始塑造自己的自我形象及身份認同。鏡像理論被視為認同的過程，這種身份認同的確立對於人類的情感、意識和行為產生深遠的影響。在建立自我形象的過程中，嬰兒會將自我與現實中的物體進行比較，這種比較過程有助於他們對周遭環境的理解。在拉岡的藝術觀中，透過鏡像認知自我，實際上是透過「他者」的存在，進而認知自我存在，然而，拉岡強調這種透過鏡像認知的自我實際上是一種虛幻的幻象。人類透過相互照鏡子的方式，在不斷的人際互動中形成自我形象。

在藝術創作中，藝術家透過細緻的觀察，深入理解物體的形狀、比例和立體感，運用色彩、光影等技巧將其表現出來。同時，觀察其他畫家的作品，學習表現虛實的方法，進一步豐富自己的繪畫技巧。更為重要的是，透過資料的收集，觀察創作主題的表象形態，制定創作手法，同時透過主題的象徵在內心引起的迴響，深刻傾聽自己的內在聲音。這樣的過程不僅有助於藝術家更全面地理解自我與他者的關係，也促使其在創作中更富創意，更深入地探索自我認

知的深度。

鏡像投射的理論涵蓋多個學科，包括心理學、心靈哲學和藝術創作。以下深入討論這些元素的關聯：

心理學的觀點：鏡像投射的概念可以追溯到心理學中的一些理論，特別是弗洛伊德的投射理論。根據這一理論，個體可能會將內在的慾望、情感或特質投射到外部對象上，這樣的投射使得個體更容易理解和處理內在的心理內容。透過將內在的複雜情感投射到外界，個體能夠在外部環境中找到一種情感的共鳴和理解。

心靈哲學的觀點：鏡像投射可被視為內在與外在的連結，將內心世界投射到外部現實中。這種投射涉及個體與外在環境的互動，形成心靈與物質世界的交融。透過這種交融，個體能夠更全面地感知和體驗自身與周遭世界的關係，深化對生命和存在的理解。

補償與自我認知：鏡像投射有時也被視為一種補償機制，個體通過投射尋找對自身缺陷或不足的補償。這種補償機制影響著個體自我認知和對外界的互動方式。藉由投射，個體能夠尋找在外部環境中滿足內在需求的途徑，改善與他者的關係，進而提升自我認知的穩固性。

創作者的心與藝術思維：藝術創作者常透過鏡像投射的方式，將內在的心靈世界投射到藝術品中。這種表現方式使得創作者能夠透過作品表達情感、思想，或者分享對世界的獨特見解。同時，透過作品中的連結和象徵，創作者創造了一種觀眾與作品之間的共鳴，讓觀者能夠深入體驗並參與創作者的內在情感和思維之中。

鏡像投射的學理既涉及個體心理的探索，也貫穿於心靈哲學和藝術創作之中，形成一個豐富而多層次的理論體系。拉岡也更進一步表示，所謂的鏡像並不只限於真實的鏡子，也包括週遭他人的眼光與其對自我的反映，是心理、認知及性格成形的基礎。同時，鏡像理論也為繪畫藝術提供了獨特的思考方向，有助於豐富藝術創作和欣賞的內涵。除了探討虛實，還可以描繪夢境，拉岡認為夢境可透過「隱喻」及「換喻」的方式表現，「隱喻是以一個詞來代一個詞，而換喻則是以一個詞帶出另外一個詞。在分析夢的時候，精神分析家所做的正

是破譯這些隱喻與換喻。」¹⁸筆者以此寄情，不論夢境或透過觀察的描繪，皆為日之所見夜之所思，進而投射自己的情感，描寫身邊物、暢抒心中景，希冀能細膩的表現描繪物的形象和自身的情感。這種表現方式可以幫助觀者更好地理解 and 感受作品中的景物形象，進一步提升作品的藝術價值。近年來，筆者透過描繪海岩山石的過程，從石頭的面相、空間的營造、表現虛實、營造寧靜、安住自己的心。



圖 3-2：吳亞倫，〈我和我的影子-2〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm

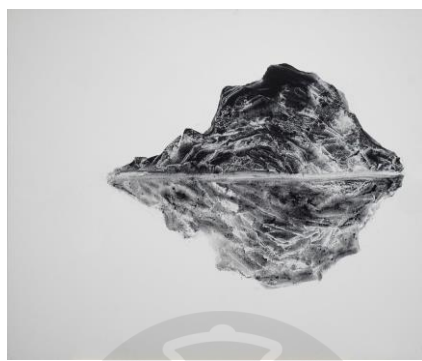


圖 3-3：吳亞倫，〈我和我的影子-1〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm



圖 3-4：吳亞倫，〈我和我的影子-3〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm

第二節 物以類聚的視覺心理、同化、轉化與象徵

「物以類聚」是一個視覺心理學的概念，主要表明人們傾向會把相似的事物歸在同一類。這種歸類方式常常發生在我們的意識或無意識層面，而且常常影響著人們對世界的感知和思考方式。是的，「物以類聚，地以群分」這個觀念反映了自然界中的一種規律，即相似的事物往往在相近的地理環境中聚集。這一原則在多個領域都有應用，包括地質學、生態學、植物學等。

在地質學中，地球的地殼被分為不同的板塊，這些板塊之間的運動和交互作用導致了不同地區的地質條件有所不同。例如，火山和地震活動通常集中在板塊邊界附近。因此，某一區域的地質特徵和石頭的種類可能會與該地區的板

¹⁸ 雅各·拉岡著、褚孝全譯，《拉康選集》，上海：上海三聯書店，2001，頁 11。

塊運動和地質歷史有關。

在生態學中，植物和動物的分佈也受到地理條件的影響。不同地區的氣候、土壤和水源條件會影響植物的生長和動物的棲息地。這就解釋了為什麼相似的植物和動物物種通常會在相近的地理區域中發現。

自然界中事物之間和地理環境之間的相互影響和聚集趨勢，在觀察石頭的過程中屢見不鮮，常會發現一個區域的石頭在類型和性質上有相似之處，這可能與該區域的地質條件和歷史有關。

在視覺心理學中，物以類聚可以表現為「同化」現象。當人們看到一些相似的事物時，他們可能會將這些事物視為同一類。在藝術創作的同時，人們也面臨著被同化或異化的困擾；有時我們會為了迎向當代流行的藝術風潮，而犧牲自我的特點，有時則會堅持自我，不為外物所動搖，正如在抽象風流行的時代，是否能安然走在自己的微觀寫實路上並繼續堅持，不管你在創作不斷蛻變的過程中如何艱辛，重要的是，不必刻意的同化和融入，找到創作主軸與內在心靈的平衡點，遠比消化本我來得重要，每個人都有獨特的創作方式，找到自己有所感，而能成為創作符號的模式才能使動力源源不絕；相同或相異僅是創作想法的開始，關鍵在於能與心靈產生不斷的對話，才能保有長久的續航力。

當一個符號或形象被與某種特定的意義或情感聯繫在一起時，它們可能會成為一個「象徵」。例如，藍色是永恆的象徵。藍色既代表着憂鬱，又代表着溫暖、溫柔。藍的種類很多，每一種藍色代表着不同的含義，因為藍色和這些概念在我們的文化中經常被聯繫在一起。同樣，物以類聚還可以幫助我們將一些情感或體驗轉化為藝術作品或其他形式的表達。

觀察石頭時，你可以尋找這些石頭是否在地理上相似，是否擁有共同的地質背景，並思考這些石頭是否在當地文化或宗教中有著特殊的象徵意義。這樣的觀察可以增加對石頭及其周圍環境的理解。

此外，石頭在不同文化和宗教中都可能具有象徵性的意義。例如，一些文化中的石頭可能被視為穩定性和堅固性的象徵，有時甚至被用來標誌紀念物或神聖的地點。在中國文化中，一些石頭也可能與歷史故事或傳說相關聯，賦予了它們特殊的文化價值。在「象徵」的過程中發揮作用。

石的形狀和紋理和顏色也可能成為一種象徵，代表著自然界的美和多樣性。觀察石頭的紋理和形狀，可以發現其中蘊含著獨特的美感，這種美感有時候使人對大自然的敬畏和賞識油然而生。地質條件也可以影響石頭的形成過程和性質；例如，特定的礦物質、岩石和地質歷史可能在某一地區形成獨特的石頭，反映出該地區特有的地質特徵，成為地方性的象徵。

在藝術領域，藝術家們會因為自己的風格和創作方向而聚集在一起，共同探討和研究藝術的創作方法和技巧。透過互相交流和學習，可以不斷提升自己的藝術水平，並且激發更多的創意和靈感。另外，藝術家們也經常會從自己的生活和環境中尋找靈感，並且把這些靈感內化為自己的創作意念，透過「轉化」成為自己的作品。例如，一些藝術家會從自己的家鄉文化、歷史和傳統中尋找靈感，並且創作出獨具特色的作品，反映出自己的身份認同和文化底蘊。

與同儕的相互學習，幫助我們學習成長，吸收反芻，透過同化與轉化，將內在的情感和體驗轉化為具體的形式，不斷提升自己的藝術水平，創造出更加優秀的作品。

第三節 單點透視、多點透視和違反視覺經驗的透視

透視在英文中被稱為 Perspective，它蘊含了觀點和視野的意義，可被想像為由觀看角度形成的空間感。這是將三維空間表現在二維平面時必須掌握的重要觀念。在相機尚未問世的古代，藝術家為了在平面上呈現真實場景，逐漸發展出透視理論。透過這個概念，他們能夠以更為真實的方式記錄景物。

二維思維僅能呈現缺乏立體感的平面圖，而具有透視概念的畫作則能更貼近真實世界。這種透視理論的應用允許藝術家在畫布上營造深度和立體感，使觀者能夠感受到畫面中事物之間的距離和空間關係。在相機尚未問世的年代，透視成為一種強大的工具，使藝術作品更具逼真性，同時也激發了藝術家對於空間和視覺表現的探索。

透視還可以通過聯想來傳達信息和情感。例如，在一幅繪畫中，通過使用透視和深度感，可以將觀者的視線引導到畫面的主題，進而引發觀者的情感共

鳴和聯想。透視還可以在電影和電視劇中使用，通過改變攝影機的角度和距離，可以創造出不同的視角和情感體驗，讓觀眾更加沉浸在影片的世界中。

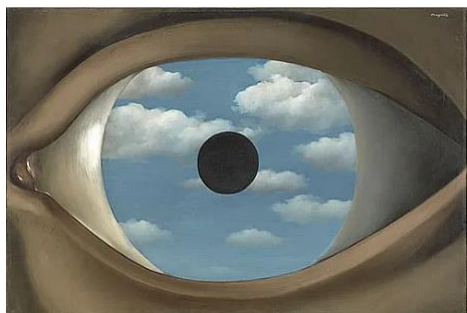


圖 3-5：Rene Magritte，〈虛假的鏡子〉，1929，油彩畫布，54x80.9cm



圖 3-6：JeeYoung Lee，2010，〈Panic Room〉，彩色輸出 144x180cm

中西方繪畫透視法的不同反映了不同文化和藝術觀念對於真實性和空間感的理解和表達方式。

西方繪畫透視法多採用單點透視，起源可以追溯到文藝復興時期的義大利。在這個時期，藝術家們開始注重繪畫的真實性和逼真性，並且開始探索如何通過繪畫技巧來呈現真實的空間和物體。因此，西方繪畫透視法強調了一種線性透視，通過尺度比例和空間深度來創造出一種真實的視覺效果。西方繪畫透視法強調視角的單一性，即觀看者在一個特定的角度和位置觀察繪畫作品，而這種觀看位置是固定不變的。

在單點透視中，呈現主觀、第一人稱的感覺，使觀者彷彿身歷其境，經常用於彰顯藝術家觀點或突顯即時感。特別是當空間在觀者眼前逐漸縮小時，若畫面包含線條元素（如道路、牆角），可同時形成引導線，引領觀眾專注於主體或指引視線方向。然而，由於這種構圖面對著單一平面，使得「面」在畫面中受到更多的關注，深度的表現相對較弱。因此，這種手法所呈現的效果往往是一種寧靜、穩健的感覺。

相比之下，中國繪畫中的多點透視法則更強調一種空間透視和氛圍透視。中國繪畫中的透視法通常是通過尺度、視點、形式和色彩來表達空間和氛圍，而不是通過線條和透視技巧。中國繪畫中的透視法強調觀察者和作品之間的互動和融合，並且常常使用多點透視或全景透視，讓觀察者可以在不同的位置和角度欣賞同一個作品。

中國的山水畫常採多點透視的構圖方式呈現，把視域無限展開，觀者可以像鵬鳥一樣展翅飛翔，飛到山前去看流泉，飛到山後去看人家，再飛到遙遠的地方去看星垂平野闊，月湧大江流。古代的藝術家們提出的三遠理論，讓創作者與欣賞繪畫的人能縱眼千里，目光可以飛天遁地，思想可以跨越時空，讓視野和心靈與天地相容。在高遠、深遠、平遠的畫面中與天地交融，達到物我兩忘的暢遊。

在古人的長卷山水畫中也有橫向平移的表現方式，例如宋代畫家張擇端，他在《清明上河圖》，就是站在比較高的視角的地方上來觀察事物，移步換景的描寫宋朝市井小民的真實生活；展開《清明上河圖》卷軸，從右讀到左，從郊外走到市區，清明時節盪鞦韆、眾船開航、旅店酒館、驛站鋪子、算命攤、說書人……展卷走讀，市井小民的生活瞬間躍然眼前。



圖 3-7：〈清明上河圖〉局部圖
（圖片來源：國立故宮博物院）



圖 3-8：沈周，〈廬山高圖〉，1467，
水墨設色，193.8 x98.1，故宮

再如明代沈周的〈廬山高圖〉，這幅畫是沈周為祝賀老師陳寬的七十歲壽辰所繪製的巨幅山水，因為陳寬以「廬山陳汝言」自稱，先祖又是江西人，所以沈周以〈廬山高圖〉祝壽。該畫取法於宋、元文人畫傳統，仿王蒙筆意，筆法細密，氣勢渾雄，山石皴染厚重靈動，充滿了立體與節奏感。沈周藉這幅畫讚揚了陳寬人格像廬山般的高聳，學識如巨山及層層的雲霧般的深不可測，在此圖中，作者極力刻畫出廬山仰之彌高、大氣的動人形象，以表達師恩浩蕩的主題，此畫也開創了中國山水畫象徵人品的表現手法，將景物與人的想望合而為

一。

中國藝術家多點透視獨特的審美追求，巧妙的在作品中賦予他們對於山川樹木獨特的審美理解，這是西方藝術的單點透視法所不能企及的。同時期的西洋畫寫景寫實，畫我們眼睛所能看見的景物，雖然真實，視野和想像卻是有盡；中國山水畫多點透視中的美感特質，將景深巧妙的推向無窮，也給了觀者無限想像，這更是中國山水畫所獨有的無可取代的東方氣質。

第四節 潛意識的探索

隨著弗洛伊德（德語：Sigmund Freud，1856—1939）的《夢的解析》問世，後現代主義藝術迎來一個轉折點。此時，人們開始不僅僅關注藝術品本身，更加致力於分析藝術創作者的動機，甚至深入研究創作者本人，試圖以嶄新的視角來理解藝術作品。在潛意識的巨大寶庫之下，人類發現無法以純邏輯解釋，也難以用意志來掌控。這一發現引起人們對視覺意象來源的重新思考，同時打破了「現實」對人類精神生活的壟斷觀念：各種精神現象並非必然源於現實，而是源自個體內在。因此，在藝術分析中，我們不僅關注畫作與外界的關係，更關注畫家的內在世界，以及作品對我們觀者的深遠影響。

就本質上來說，生命中最深層的記憶被解釋為心理學家榮格（德語：Carl Gustav Jung，1875—1961）所謂的「集體潛意識」。創作中的這種心理能力，源自創作者的心靈深處，是人們內心深處的一種力量。榮格曾以島嶼作為比喻，將露出水面的小島視為人們能夠感知到的意識層面。在潮來潮往的浮動之下，露在水面以下的地層被視為個人潛意識。而作為島嶼基底的海床代表著人們集體潛意識的最深層。榮格這一比喻突顯了集體潛意識是個人心靈的根基，連結著整個人類共同的精神經驗。「除了常時距的過去潛意識記憶外，耳目一新的思維和創造性觀念也可以自無意識中自動現身，而這些思維和觀念從未被意識到。它們像蓮花一般，由心靈的黑暗深淵中升起，形成了無意識心靈最核心的部分。」¹⁹榮格認為潛意識在心靈中，其實是有意識的在進行運作。

榮格以主觀唯心主義的立場認為夢境、幻覺、淺意識領域和本能是創作根

¹⁹ Carl Gustav Jung 著，龔卓軍譯，《人與其象徵》，板橋：立緒文化，2000，頁 24

本的源泉。否定文學藝術應反映現實生活的基本法則，並對美術上的所有傳統觀念提出反對。藝術家在作品中呈現潛意識中的矛盾元素，例如生死、真實幻覺、過去與未來等，透過對「絕對現實的探索」將這些元素統一，打破正常思維的限制。

禪宗認為，要想達到真正的自我覺醒和心靈解放，必須深入自己的潛意識中，認識自己的內在世界，了解自己的本質和真相。在禪宗的修行中，通常會通過冥想和禪定等方式，進入到自己的潛意識中，從而瞭解自己的內在世界和自己的本質。通過對自己潛意識的認識和探索，從而實現「物我同化」或「心物合一」的境界。

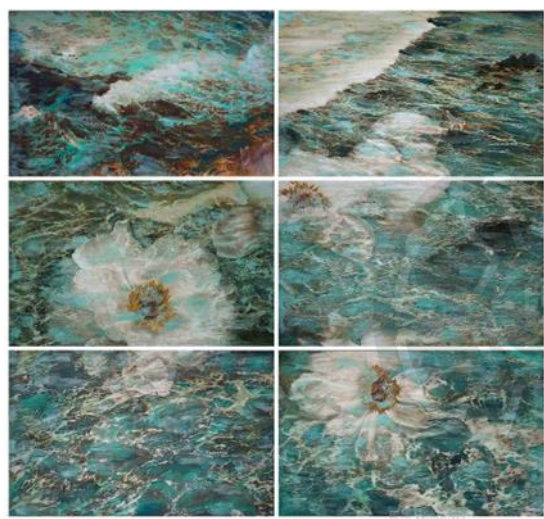


圖 3-9：孫翼華，〈行步在天涯〉，
2020，水墨、膠彩、木質材料，
160x170cm



圖 3-10：孫翼華，〈宇宙洪荒〉，
2019，水墨、膠彩、木質材料，
35x58cm

內在事實學說著重於主觀感受，使得意識的流動不僅釋放了我們對事實的固有認知，也模糊了現實與超現實之間的界線。將超現實視為一種絕對現實，是一個源自夢境與現實矛盾的心理機制，超越了理性與邏輯的約束。在繪畫領域中，畫家通常運用錯置的時空，將物件進行不合理的並置，使畫面充滿個人情感的獨特指涉，或者流露出潛意識的含蓄暗示。

孫翼華的畫作中，小斑馬和羽毛是最常見的元素。她巧妙地將小斑馬放置在花蕊中漫步，或者與花朵同時出現在水底。這種刻意突兀且不合理的擺設創造了一種出其不意的效果，達到了強烈而令人震撼的感受。

每當膠著於苦無靈感時，筆者經常駕車往東北角走去，帶著畫冊和簡單的畫具，坐在海邊吹吹海風與石靜坐；有時簡筆描繪，有時定睛凝望，當石頭與你的呼吸調和一致時，石頭自有行動，你的潛意識會帶領你看見它的特別。

第五節 以「石」入畫的藝術家

中國以「石」入畫的藝術有著悠久的歷史，藝術家各自在東方畫石的領域有著獨特的表現，展現了不同的畫風和技法，同時也反映了不同時期、不同背景的藝術風貌。對筆者學習有所啟迪的藝術家亦是不勝枚舉，以下略舉幾位畫石的藝術家，以他們的畫風和技巧予以簡要分析：

一、文人畫風的薰陶者

郭熙（1020-1090）：

畫風：郭熙是北宋時期的畫家，他的畫風以雅致、清新脫俗而聞名。他的畫石作品注重意境表達，避免過度細緻的描繪，追求意境的寧靜和深遠。

技法：郭熙的畫石技法注重於筆墨的運用，他擅長運用淡雅的墨色，以勾勒石的形態和質感。他的筆墨輕巧靈動，運用線條表達石的質感和紋理。

唐寅（1470-1524）：

畫風：唐寅是明代畫家，他的畫風獨具一格，兼收並蓄，既有南宋文人畫的清新雅致，又融入了一些富有南方藝術氛圍的元代元宮畫風。

技法：唐寅的畫石技法中常見筆墨豐滿、構圖獨特的特點。他擅於運用筆墨勾勒出石的紋理和形態，同時在畫面構圖上善於運用畫面的對比和平衡。

文徵明（1470-1559）：

畫風：文徵明是明代著名文學家和畫家，他的畫風傳承了南宋文人畫的雅致風格，以及元代元宮畫風的影響，形成獨特的風格。

技法：文徵明的畫石技法中注重筆墨的靈動和墨色的變化。他擅於運用淡雅的墨色，以輕柔的線條勾勒出石的質感，同時在構圖上注重畫面的整體協調。



圖 3-11：郭熙〈早春圖〉，絹本設色，
158.3x108.1cm，故宮



圖 3-12：明代唐寅〈春山伴侶圖〉，水墨紙本，
82x44cm，上海博物館



圖 3-13：文徵明〈松壑飛泉〉，水墨，
108.1x37.8cm，故宮

二、筆墨奔放的表現者

黃公望（1269—1354）

元代著名畫家，他的畫風以奔放豪放而著稱。在畫石作品中，山石的形態多變，呈現出雄渾豪放的氣勢。黃公望的畫石技法注重筆墨的運用和墨色的層次感，擅長運用濃淡變化的墨色，以及富有節奏感的筆法，表現出山石的立體感和生動感。



圖 3-14：元，黃公望，富春山居圖（無用師），設色紙本，
105x80.5cmx2，故宮

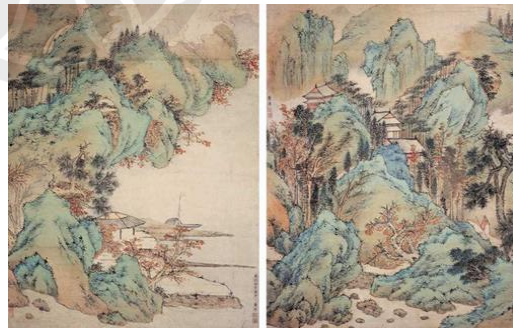


圖 3-15：董源，青綠山水 2 屏，設色紙本，
105x80.5cmx2

董源（？—約 962 年）

五代時期的藝術家，主要以山水畫和石頭畫聞名。他的石頭畫多以大膽豪放的筆法為特色，強調筆墨的豐富層次和力度表現，展現出一種奔放的生命力，透過筆墨的變化展現出石頭的質感和形狀。這種力度不僅使畫面更有動感，同時也突顯了董源的個人風格，彰顯他對畫面的掌控能力。

石濤（1642 年—1707 年）

出生於 1642 年的動盪時代，經歷了人生的波折，使他的世界觀變得虛無，這種思想體現在他的藝術創作中；他的筆觸變化自如，不拘泥於古代形式，並在《石濤畫語錄》中提到「無法而法，乃為至法」，強調在創作中自由發揮的重要性。

在繪畫上他汲取古代大師的技法和他所見的視覺元素，主張筆墨應與時代變遷相應，特別是在描繪山水時應「脫胎於山川」，強調觀察大自然景物的重要性。受到晚明對「奇」美學觀的影響後，石濤內化這些圖像資料，展現自我，將山水畫的筆觸化為點和線，開創了新的山水風格。這種創新的風格對當時藝術界產生了深遠的影響，為觀眾帶來嶄新的視覺享受。



圖 3-16：清，石濤，〈山徑漫步〉，1703，冊頁、紙本、水墨，47.5 x 31.3cm，美國，波士頓美術館藏



圖 3-17：清，石濤，〈山亭〉，年代不詳，冊頁、紙本設色，24x28cm，紐約王季遷藏

張大千（1899 – 1983）：

張大千一生涉獵多種繪畫風格，是 20 世紀中國藝術的巨匠，每年創作作品高達 500 幅，臨摹技巧嫻熟，神似原作，深受海內外博物館青睞。即便在晚年眼疾困擾，他不僅未放棄畫筆，反而融合中西繪畫精神，創造了名揚海內外的「潑墨」技法。這一技法在現今水墨畫拍賣市場上屢次創下高價位，使張大千成為一位傳奇藝術家。他的潑墨山水畫風獨具特色，亦以繪石聞名，融匯了中國傳統文人畫的元素與西方藝術的影響，展現出極富獨創性的風格。其豪放而瀟灑的筆墨呈現宏偉的氣勢，同時強調形神兼備的表現，凸顯了他對藝術的深刻理解和不斷創新的藝術精神。



圖 3-18：張大千，〈桃源圖〉，1982，紙本潑墨，209x92.2cm，上海龍美術館



圖 3-19：張大千，〈千里江山圖〉，1948，紙本潑墨，209x92.2cm，孫志飛收藏



圖 3-20：張大千，〈碧峰古寺〉，1976，紙本潑墨，127.7x63cm

這些藝術家在「石」入畫的藝術中各有卓越之處，其畫風和技巧反映了他們所處歷史背景和個人藝術追求的獨特特質。這種多樣性豐富了中國石頭畫的藝術領域。

三、奇石藝術的巨匠

以石頭做為創作媒材，呈現了不同的藝術風格和表現方式。例如：徐冰通過直接刻劃在石頭上，探索了文字和溝通的藝術性，而趙無極則利用石頭的物理特性，運用石版畫技巧，創造了豐富而抽象的藝術表現。茲就媒材運用和藝術風格說明如下：

徐冰（1955年—）

徐冰的石頭創作：

媒材運用：徐冰使用石頭作為創作媒材，將文字刻在石頭上，製造了《天書》和《石徑系列》等作品。他透過對石頭的直接刻劃，創造出看似漢字但實際上難以理解的文字，藉此達到對溝通的藝術性干擾。

藝術風格：徐冰的作品以抽象和寫意風格為主，透過石頭的物理形態，他引發觀者對文化、語言和藝術的思考。作品充滿矛盾與抽象，挑戰藝術和語言

的傳統框架。

《石徑系列》中，徐冰將中國詩句翻譯成英文，並以新英文書法在每塊石頭上鐫刻單詞。石頭按詩句的順序在樹林中蜿蜒成小徑，引導人們邊走邊讀。當觀者完成路徑時，詩詞也就如同路徑一樣畫下了句點。



圖 3-21：徐冰，《石徑系列》裝置，2011，尺寸可變



圖 3-22：〈石徑系列：頽〉，2011，石頭，100(L)x58(W)x16.5(H)cm

趙無極（1920—2013）

趙無極憑着油畫蜚聲國際，但其版畫同樣出色。趙無極在的石版畫創作上發現顏料塗在石板上，就像水墨畫在宣紙上，經常出現出人意料的效果。即便他不按常規地在石版畫的墨中加入大量的水，出來的效果依然讓他喜出望外。

媒材運用： 趙無極創作了一系列以石頭版畫為基礎的作品。他利用石頭的物理特性，如硬度和質感，製作石版畫版面，通過油墨和印刷技巧，將石頭表面的細節轉移到畫布上。

藝術風格： 趙無極的石版畫作品以抽象表現主義風格為主，強調筆觸和色彩的自由流動。他的作品充滿動感和抽象的形式，透過石版畫的媒材表現出豐富的紋理和層次感。

由於印製費用昂貴，趙無極 1950 年代初的版畫顏色多限於三種，例如以下的《田園牧歌》。但隨着他的技術愈來愈精進，色彩就越來越多；除製作石版畫和飛塵法的蝕刻外，他也運用糖水技法的蝕刻，利用版畫間接和意外的特質，無所拘束地實驗畫面空間、線條、色彩的交響和張力。



圖 3-23：趙無極，〈田園牧歌〉，
1950，蝕刻版畫，14.8x12.1cm



圖 3-24：趙無極，〈夜晚的花園〉，
1954，石版畫 71/95，44x57cm

四、潛意識的時空轉化者

劉丹（1953 - ）

在造型上走出宏觀山水，進入微觀的仔細描繪，並嘗試轉換時空，劉丹從小接受儒家經典和書法的教育，直到 1981 年移居美國後，才開始將自己的藝術與中國古典繪畫相融合。在當地博物館古典國畫館藏中學習，劉丹以水墨畫為修行方式，一直秉持在藝術自身的規律中拓展傳統，並堅持藝術的傳統價值。他認為石頭在古代被賦予一種轉換時空的置換功能。他的創作將古人對宏觀世界的認知轉向對微觀世界的探索。將物象從環境中抽離出來，並通過放大和聚焦將畫中的物體與真實拉開距離，讓觀眾感覺畫面中的景象既熟悉又陌生，即真實又不確定。有種「看山不是山」，「所見非所物」的感覺。

例如《乾隆花園印象》中，對於墨色濃淡層次的錯綜複雜和石頭的仔細描繪，呼應了歐洲文藝復興時期古典大師作品。在作品中承襲中國和歐洲的傳統，卻又展現極具當代感的創新。



圖 3-25：劉丹，〈朵雲〉，
2021，紙本水墨，69x138cm



圖 3-26：劉丹，〈乾隆花園印象〉，水墨紙本，45x165.5cm

李華弑（1948 - ）

被公認為當代高古藝術的第一人。他的畫風自西到東直達北宋的情韻，在傳統與當代之間呈現獨特的山水風格，展現了崇古融今的藝術境界。對佛理深感興趣的李華弑經常以大自然為主題。

他的繪畫風格以距離仰望山水為特色，初看似乎是傳統中國水墨畫，但卻並非出於純粹的懷舊。畫中沒有明確的季節和人物主體，透露出無盡又莫名其妙的抽象空間。受到美國抽象表現主義的影響，他的創作過程有別於傳統山水畫，通常先在紙上潑墨，讓墨自然流動，形成山巒的輪廓，然後再以媲美照片的寫實手法，用細畫筆仔細添加石頭和朦朧的松樹等細節。他認為，「山水畫的震撼力不是來自激烈的衝突和偉大的事蹟，而是透過借景抒情，在自然面前，虔誠地意識到自我的渺小，不是要征服自然，而是與之和諧相融。」

李華弑的想像力體現了一種近乎浪漫的現代奇觀，彷彿是自然世界中固有的永恆之美。他的作品風格接近南宋繪畫，但構圖和概念反映了當代的世界主義，充滿澎湃的力量且構圖獨具特色。



圖 3-27：李華弑，〈仙山一天景通〉，2013，絹本水墨，91x172 cm。

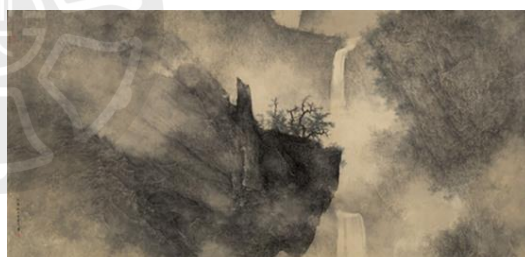


圖 3-28：李華弑，〈山水 月未秋〉，2015，紙本水墨，120 x 240cm

（五）媒材勇者的藝術探索

劉國松（1932 - ）

以巧妙運用紙張不同的材質特性，透過抽筋剝皮、皴抽等技法，巧妙地呈現出山石的豐富肌理。在藝術創作上，他敢於嘗試各種不同的媒材，實驗新的技法，勇於與未知的未來碰撞，展現了對材料的獨特理解和對創新的不懈追求。

劉國松在 24 歲時創立了「五月畫會」，致力於推動現代藝術，主張全盤西化。隨著時間的推移，他的繪畫思想逐漸轉向中西合璧的方向。在 27 歲時，他開始在畫布上使用石膏打底，將水墨元素融入油畫之中。後來，他意識到紙材和筆墨對於中國畫的獨特特性，因此將西方繪畫理念引入創作中，倡導「中國畫現代化」運動。

在他的《狂草抽象系列》中，他使用手工製作的「國松紙」，以大筆觸掃過粗厚紙筋的紙面，再以花青染色，然後抽筋剝皮留下白色的線條，展現了狂草式抽象的風采，開啟了水墨現代化的新紀元。而《西藏組曲系列》則在「國松紙」上雙面繪畫，以抽筋剝皮皴抽出白線，巧妙地運用撕裂的紙張條片勾勒山巒輪廓，呈現出雪網山痕和山風吹動雪花的美麗場景。



圖 3-29：劉國松，〈雪染枝頭〉，2003，水墨設色紙本，60.7x63.5cm



圖 3-30：劉國松，〈阿瑪達布拉姆峰〉，2008，水墨設色，183x90.5cm

莊連東（1964 - ）

創作融合了傳統功夫和極具現代表現方式的元素，風格形式多變，以燒烙與複貼等獨特手法，呈現出多元的嘗試和觀察視角。他在平面和空間中運用這些技法，製造出複疊通透半立體的效果，烙痕和墨線相互交疊，甚至相互交替，形成獨特的語彙。

例如，在「點將集」系列中，他以燒烙和紙材複貼的方式呈現蜘蛛圖像，這不僅具有現代感，還展現了對材質的巧妙運用，具體呈現了在平面空間中「穿透」和「游移」的概念，同時透過塑造和切割的手法，創造出半立體的蜘蛛圖像，將畫幅前後並置懸掛，展現了他對畫面形式的獨特理解和靈活運用。



圖 3-31：莊連東，〈佛護·護佛〉，2019，複合媒材，72x60cm。



圖 3-32：莊連東，〈蟲變·形變 1-8〉，2007，複合媒材，75x638cm。

張進勇（1959 – 2021）

張進勇在水墨、礦彩或彩瓷等不同媒材的作品中，以自動性技法和傳統筆墨兼容的方式，形塑心中景，不僅反映出西方繪畫中藉由透視、寫生掌握環境現實的客觀特質，同時體現東方山水畫彰顯隱逸、行旅與求道的主觀意識或人文價值。

從「自然風景」到「人文山水」，常會在偌大的畫面中，營造渾蕩氣氛與驅馳縱橫的壯闊感，點景旅者隱於崖邊小徑或野居來透露人跡，或以嶺上孤松突顯寂靜、內斂而清明自若的存在感。翻開當代彩瓷創作的成就，張進勇以其創新的雄心及無比堅毅的態度，將胸中丘壑融會於釉彩與烈火之中，發掘出釉彩之渲染、輕盈、剔透的全新質地與美感，創立他獨樹一格的藝術語彙。



圖 3-33：張進勇，〈玉山雄姿〉，2010，礦彩紙本，118x240cm



圖 3-34：張進勇，〈穿梭〉，2020，礦彩紙本，96x180cm

第四章 創作實踐與作品解析

童年時期，在嘉義的八掌溪畔，佈滿貝殼螺紋的化石隨處可見，假日常和同伴相約尋寶，回家後置於在庭園一角，爺爺偶爾會從當中選取他喜歡的，造型特別的，和植栽結合，做為盆栽一景，這讓筆者學會了從微觀山石去凝思冥想，在心中無限放大，轉化出超自然的新視野，並在幼小的心靈對自己的美感有所肯定，建立了自信心及滿懷喜悅；在撿石的過程中，八掌溪畔雪白的蘆花讓人浸淫在蒼茫之美，清風吹拂蘆葦蔌蔌的波動聲是大自然演奏的樂章，在石頭的造型創作上筆者可以賦予無限的想像，用童心去觀察領悟自然景物，在創作時常常有意外的想像，直至今日的創作，童年記憶不時浮現，使人能寄情於描繪物中，物我兩忘。

筆者在撿石畫石的過程中，體會到萬物間存在的所有形式，從一個石子到天，都是一個連續生成、可無限想像的有情世界，對物我同化與頓悟的喜悅深有所感，並在內心有強大的共鳴。

石濤在六十歲的夏天，寫了一段畫跋：

筆墨當隨時代，猶詩文風氣所轉。上古之畫跡簡而意淡，如漢魏六朝之句然；中古之畫如晚唐之句，雖清灑而漸漸薄矣；到元則如阮籍、王粲矣，倪黃輩如口誦陶潛之句，悲佳人之屢沐，從白水以枯煎，恐無復佳矣。²⁰

其中有句「筆墨當隨時代」，聽起來如雷貫耳，常常被後人引用，雖然當時石濤的本意是反對當時倡議的「筆墨當隨時代」，在畫跋後段寫著，「悲佳人之屢沐，從白水以枯煎，恐無復佳矣」。這段文字描述了藝術家石濤當時的想法，特別是對於筆墨的看法。根據文中所述，石濤當時的觀點是，如果筆墨的使用方式不隨著時代的演進而改變，它就可能像詩文一樣，在不斷的演變中逐漸失去活力。當應用方式停滯不前，就有可能變得越來越平庸，到最後就像一壺不斷煮沸的白開水，失去了原有的味道和獨特性。

²⁰ 丁家桐，《石濤傳》，上海人民出版社，2002。

然而，隨著時間的推移，藝術創作的想法已經發生了變化。藝術領域的不斷發展和變革，新生的藝術家開始嘗試新的藝術風格、媒材或者技術。這種轉變讓創作中保持著新鮮感，同時也反映了藝術家對於自己創作領域的思考和尋求不斷進步的態度。若石濤生於此時，應該對自己曾說過的這句話也會有了新解，讓創作者以當代生活為創作的源泉和素材。

筆者的創作懷揣著對童年回憶與情感，將情感轉化成藝術語言，藉由觀察身邊物，以石為載體，重新擬形或組構，創造新的時空背景，藉擬形打破固有物像的束縛，再進行組構，賦予新的空間概念，創造筆者的心中景。

第一節 創作理念與思維

當代藝術在現今的藝術創作思維裡蓬勃發展，各種藝術表現方法及創作方式都成為無限想像的可能，人類的心智思維與繪畫創作動機，往往在詮釋心中或眼見的世界，圓滿作者心所嚮往或隱晦的內心世界。

《石濤畫語錄》第三節提到：「無法而法，乃為至法。」²¹ 我們可以理解為，面對看似無法解決的問題或困難時，能夠以一種獨特的方式，運用創意和技藝，創造出新的方法或解決方案，這樣的創造力和靈活應變，才是最高的藝術境界。

石濤可能藉此表達對於藝術的探索和創新的看法，認為在無法達成傳統方法時，藝術家應該有能力打破框架，創造出獨特的藝術之道，這樣的創作才能達到最高的藝術水平。

筆者在面對描繪石頭的過程中遇到的難題或挑戰時，常想試著打破傳統的描繪方式，發揮創意，尋找新的方法和技巧，以拓印、版畫、多層的乾擦、轉印……多層次的呈現與實驗，希望能更有深度和獨特性的表現石頭的肌理與存在的空間。這也意味著在面對石頭的固有特性時，筆者常從不同的角度來觀察和描繪，挖掘出石頭背後的象徵或情感，使觀者能夠在作品中感受到更多的意義和迴響。石濤「無法而法，乃為至法」的精神鼓勵筆者在面對創作挑戰時保持靈活性，勇於實驗，嘗試用不同的方法，希望透過獨特的視角和技巧，創造

²¹ 清·石濤著 俞劍華注譯，《石濤畫語錄》，江蘇：江蘇美術，2007，頁2。

出獨具個人風格和深度的藝術品。

筆者因為興趣而繪畫，起先由水彩入手，直至中年才接觸水墨，水墨之於我，一直是詩意和美學並存的心靈空間，心想懷著東方人思古之情，承載著千古遺風，筆者所想做到的，是一種參合著文學與繪畫的心靈世界，希望藉著畫筆書寫江山之詩情，創造一個蘊含東方情懷的異想世界；也藉由藝術創作，與自我內在的靈魂對話，讓想像力喚起心靈深處的微光、與自然交和呈現於作品裡。

在水墨創作初始由臨摹入手，由於考入台藝大書畫藝術系在職專班前就讀商學院，並無水墨基礎，從臨摹畫本及上課中仔細觀看老師的創作中吸收養分，學校的進度是快的，所幸因家中長輩都能書善文，因此自小就常接觸毛筆，曾祖父常說：「書畫無他，就是學會駕馭你手上那匹野馬而已。」初學水墨時，便把花鳥的用筆拿來當作馴服手上這管毛筆的精密練習，熟習筆性及筆法後，創作起來就較能得心應手。

現今，當代藝術的發展和影響是全球性的，超越了地域和文化的限制，成為當代文化的重要組成部分。在當代藝術的多元視角及文化夾雜的話語場域中，筆者試圖以複合性的水墨創作，保留東方藝術的精神，用墨分五色的概念、加入自動性技法與毛筆書寫的線性，揉合西方媒材的語彙，來探討生態與環境的議題，希望能超越了地域和文化的限制，進一步考掘東方媒材與內涵思維間虛實相對的可能。

第二節 創作模式與技法

在當代藝術中，藝術家們探索新的形式和內容，尋求新的表達方式和藝術價值。很多當代的水墨藝術家，都是向古人學習，從傳統裡吸取營養，沉潛、反芻再轉化，於是成功的有所創新。中華文化藝術的精神仍是最精深的沃土，習古而不泥古，愈是學古人，愈是能出新意。

除了向古人學習外，筆者也師法自然，常在溪畔和海岸遊走，觀察石頭是一種豐富而啟發性的體驗，從各種觀察中，靈光乍現的體會許多創作題材。大

自然是最無心而不做作的，單純而無拘，當心靈起了巧妙的變化，人忘了自己，不強調自我的存在，就能閱讀石心，與石對話，懂得觀察石的臉孔和豐富表情。當你試著將自然的律動引進心中，感受四季變化，就可以體會老梅綠石蓴和石槽經過歲月淘洗仍堅持的千年愛戀，從「變化」中探尋美，重視隨處飄遊的氛圍，只要擦亮內心生命，便處處深藏餘韻。

一、創作模式

從自然中汲取靈感，透過仔細觀察大自然中的石頭，去感知石頭所散發的質感、形狀、紋理，以及石頭與周遭環境的交互影響。透過觀石，可以深入了解石頭的特性；每一塊石頭都有其獨特的形態和質感，可能是粗糙的邊緣、平滑的表面，或是豐富的紋理。這些特點都可以成為藝術創作的元素，影響畫面的構圖和筆觸的選用。觀石也是對自然的敬畏和欣賞，透過仔細觀看細節，更能夠感受到大自然的奇妙之處，當你讀懂石，便能想像看不見的事物，洞見素材的多樣表情，從簡素當中發現真正的豐富，欣賞著枯萎凋零卻感覺它越發美麗，感受它正在展現無須任何陪襯的存在感，這種情感和感悟可以融入作品中，賦予畫面更深層次的意義。

在觀察之後，心中可能富含可以轉化為作品的情感基調，賦予作品獨特的靈感。就會出現鄭板橋在《鄭板橋集》曾自述畫竹的情景：

「江館清秋，晨起看竹，煙光、日影、露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃，遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨、展紙、落筆，倏作變相，手中之竹，又不是胸中之竹也」²²。

鄭板橋生動描繪竹的情境，道出了創作的規律：眼中之竹、胸中之竹、手中之竹，這種創作過程難有感性與理性的劃分，因為所有形式的認知和感受都是複雜而交織的，難以做出明確的分隔。在創作的時候，我們對於感知到的事物通常是情感激動的，卻缺乏深刻審美理解，通常筆者會在此時寫生，在未來的某一天，再透過靜觀、比較、冷靜思考，用很多的草圖構圖排列來確定未來的創作。

²² 江九思，《鄭板橋集》，臺北：九思出版有限公司，1979，頁 128。

二、創作技法

當觀察蒐集的材料足夠後，筆者常透過素描工具或攝影設備，記錄下所觀察到的石頭和周遭環境。這些素材可以成為未來創作的參考和依據。取得豐富的素材和靈感，起手式就容易多了，可以透過不同的技法，使作品躍然紙上。而在繪畫的過程中，專注於觀察石頭，放空自己的心靈，讓繪畫成為一種冥想練習。在創作中並無固定形式，常會因為畫面需求調整作法及重複操作次序，常用的技法有拓印法、潑墨法、平塗法、乾刷法……不侷限於某種形式，在不斷嘗試中也常得到意外的趣味！茲說明如下：

(一)、乾擦法

這種技法使用的畫筆較硬，通常用山馬筆或蘭竹，在筆上沾濕墨汁，然後輕觸紙面，迅速揮動，使墨色呈現細長的筆觸，重複摩擦可以產生不同的紋路，適合表現石頭的紋路、樹木的質感。

(二)、拓印法

拓印是一種將自然或物體的表面紋理複製到其他媒材上的技術。這種技術可以應用在藝術創作中，為創作提供了一種獨特的方式來捕捉、表現或轉譯自然界的紋理和形態。以下是筆者會將拓印應用在藝術創作中的一些方式：

1. 自然紋理描繪：在實際的拓印中，可以選擇各種實物，如樹葉、繩子、麻批子、松針、席子、蠅拍、木板花紋等，將它們蘸上墨色後直接拓印到畫紙上。此外，還可以利用肌理材料製作拓團，例如紙團、蔗渣、麻繩、麻袋布、粗紋布料、木板紋、絲瓜瓢等，同樣蘸墨後進行拓印，呈現出獨特的質感和紋理效果。
2. 實驗性材料：可以使用不同的材料進行拓印實驗，例如在畫布上使用墨水、壓克力顏料或水干來進行濕拓，這樣的實驗可以產生獨特的效果，並引入一些意外的元素，豐富藝術作品的層次。
3. 抽象藝術：可以將拓印的紋理與其他元素結合，例如以蠟筆進行版畫的拓印，再以水性材料加入複雜的層次和紋理，創造出抽象的藝術品。使觀者在欣賞中發現新的元素。

(三)、拼貼挖補法

1. 在宣紙上，用乾淨水將不要的部分圈出，趁濕撕去，理順毛邊後，用另筆蘸白淨的漿糊刷上邊口，再將同樣型號的宣紙粘貼，施水，撕去多餘部分即可。
2. 也可在補貼後，邊緣處略加幾點漿糊，使之大體固定，而後補筆或渲染進行調整，使之神完氣足，完成後裝裱即可。

第三節 創作流程與步驟

筆者思索著要如何來架構作品的符號與空間，將收集的素材化為創作過程中的基石，引導靈感往特定的方向發展，更輕鬆啟動藝術創作。

首先配合創作筆記，幫助憶起當初觀察到的元素和感受；一些快速的素描或草稿，將景象或靈感快速轉化為圖像，有助於捕捉當下的感覺和形象；嘗試不同的實驗媒材，看看哪一種更適合表達你的觀察和感受；開始構思作品概念設計，考慮想要傳達的故事、情感或主題，制定一個創作流程，先進行草稿，構圖、排列、組合，再進行詳細的繪畫，組織想法使創作過程更有條理；如果在某個時刻感到創作困難，可以回到之前記錄的素材中，重新挑選一些靈感，或者嘗試新的角度和概念；周而復始的檢討，在新的概念裡尋找自己的符號、風格和獨特性。

在思考的過程中，筆者會先藉由在畫布上的打底過程來沉澱心境，在拓印中，可使用的材料包括玻璃、木板、膠合板、塑膠板、布料、紙張、石板、鐵板等。對於已經拓印過的材料，可以留下少許墨色，利用其未乾時繼續拓印，這樣可以呈現出干裂的效果，充滿神秘和迷離之感。拓印完成後，也可以將畫作提起一段時間，或在局部區域加入水墨，讓墨色自然流淌，增添畫面的生動感。以下用圖表簡要說明幾種筆者常用的方法，並輔以文字表述。

一、濕拓法的操作說明：

表 4-1：濕拓法步驟一覽表

操作照片	說明
	<p>在畫布上以無酸樹脂或因應畫面效果所需的各式基底材打底。</p>
	<p>調和原料： 水干+無酸樹脂</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. 畫面上施水。 2. 在要拓印的地方塗上原料。

	<p>以紙張拓印所需要的紋路和肌理。</p>
	<p>再以毛筆整理海浪、石紋等細節，賦予作品適合的氛圍與環境。</p>

二、水墨乾擦法 (Dry Brush Technique)

乾擦肌理效果步驟說明：

1. 準備好畫紙、毛筆、墨汁，一些紙巾。
2. 將毛筆沾少許的墨，不要過多。濕度的控制是這個技法的重要一環。
3. 控制筆墨的濕度，在調色盤邊緣去掉多餘的墨汁，以達到乾擦的效果。
4. 以只帶著輕微的墨汁的筆毛觸及畫紙表面。
5. 重複過程，根據畫面需要，反覆乾擦，透過層次的疊加和細微的變化，創造豐富的視覺效果。即可得到圖片上的肌理。

三、乾擦法的操作說明

表 4-2：乾擦法步驟一覽表

操作照片	說明
	<p>將毛筆沾濕，但不要過多。濕度的控制是這個技法的重要一環。</p> <p>乾擦輕觸紙面，重複施作在需要的部位。反覆塗抹，形成肌理變化。</p>
	<p>收拾畫面，用毛筆添加畫面需求的明暗與肌理。</p>
	<p>依照主題，整理畫面，使它成為畫面所需的岩石佈局。</p>

透過反覆用乾擦技法，將不同層次的墨色疊加，創造出豐富的層次感，能使畫面更加豐滿和深邃。應用於岩石、樹皮、抽象的局部等創作，可使創作者有更多的自由度，發揮個人的想像和情感；可以與其他水墨技法、色彩或素材結合使用，形成更具多樣性和豐富性的畫面效果，提升創作的多元性。



第五章 創作分析與說明

曾從一位地質學家鄧屬予的文章中得到一個有趣的概念，「如果我們從中壢往花蓮畫一直線，線以東的臺灣東北角是一個多采多姿的地質區（圖 2-1）。它有綿延的山嶺和谷地、陡峭的斷崖和海岸、平坦的台地和盆地，以及峰巒相疊的火山彙。」²³對照經常寫生的東北角和觀新藻礁，兩處的山海及沿岸礁石裡斑駁的岩紋，不管岩石的紋路和節理，都有相當大的差異，滄海桑田，很可能某年某月的某一天，碰撞位移導致地質的演變，一片陸地下沈成海，再從海底被擠上高山。

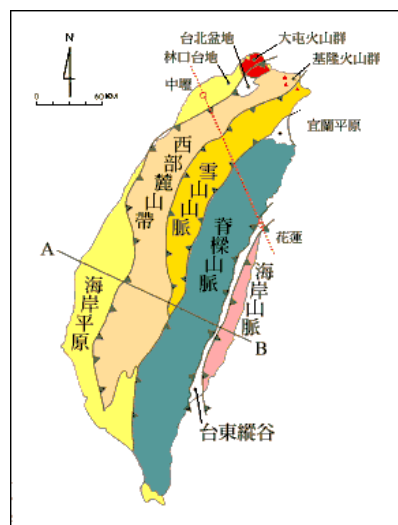


圖 5-1：東北角的地質背景

創作者在感受自然或生活時，常常擁有一個預定的意向性結構，這個預定的意向性結構為藝術世界的「意蘊」提供了可能性。正是這種「意蘊」，使得使得「象」具備更加完整，黑格爾認為，藝術作品的核心內容，不是題材本身，而是反映在作品裡的藝術家的心靈。於是，興起筆者想從現今居住的中壢，從桃園的藻礁，一直畫到花蓮新居光復溪畔的溪石，來串聯人生數十寒暑的生命歷程。

臺灣的海岸，有沙灘、有岩岸、有各式各樣的珊瑚礁，但只有少數由藻類鈣化造礁的藻礁，鈣化後的藻體遺骸像蛋殼般的薄片，層層疊疊的堆砌，造成有如綿密的千層蛋糕般鈣化的礁體；鈣化的石灰藻在海洋裡並非罕見，歷經七千多年形成的礁體，數不清的生物躲藏其中，它極其豐富的生態系統讓學界驚艷；當筆者感受到這片藻礁即將被海砂掩埋至海底，讓我想描繪這一座生態豐富的生物百寶箱，祈願它與我們一起在這片土地上共生息。

黑格爾認為，藝術作品的核心內容，不是題材本身，而是反映在作品裡的藝術家的心靈。筆者「感於物」又「本於學」，因此在臺灣師範大學這些年的學習中，想藉手中的這管筆，從描繪海和岩石開始，再擴及身邊物，以石傳情，也傳達我對人及自然的愛。

²³ 鄧屬予，〈東北角的往日雲煙〉。《地球科學園地》，第 20 期，臺北，2001，頁 2。

第一節 《天風岩情》系列作品分析

透過《天風岩情》系列作品，筆者想描繪山海之間的戀歌。藉著對自然景色的觀察與豐富的想像，以寫生造境或將物象從環境中抽離，進行放大和聚焦，拉開畫中物體與現實之間的距離。來進行創造，營造一種既陌生又熟悉、既不確定又真實的夢幻感。

除寫生作品外，進一步的將山海景色藉由想像，創造一個超現實的境界，脫離慣性世界，讓自己放飛到一個與現實世界不同的魔幻之境，藉由超越形象的存在來領會「看山不是山」的禪意思索。體現繪畫更深層次的意義與抽象感。



圖 6-1：吳亞倫，〈天風濤影〉，2020，水干、膠彩，194x256cm

作品一：

作品名稱：天風濤影

年 代：2020

媒 材：水墨紙本

尺 寸：194x256cm

一、主題理念

巨大的玄武岩地形在這片土地上崛起，形成獨特的地質景觀，深深吸引了筆者，成為創作的靈感之源。

澎湖地區的風起浪湧，礁岩中的波濤翻滾，筆者試圖捕捉風、浪、岩石等元素的動態，以及它們風起雲湧的宏偉場景，形形色色的壯闊岩石島嶼屹立在海中，海浪奔騰的呼嘯著，聲聲令人震懾。

二、技法形式

這件作品是 3x6 的四連屏，194x256cm 的大橫幅。

「天風濤影」藉由岩壁的巧妙交錯，精巧地建立虛實相映的空間。岩石的交錯排列，錯落中留出的前後空間形成一種通透感，使整體畫面呈現開闊的氛圍。叢三聚五的岩石散落在海面，激起的浪花緩解了岩石的緊繃感，呈現出一種和諧的視覺對比。這種形式不僅使畫面更富層次感，也增添海面浪花的生動感，期待觀者佇足畫前能感受到風濤的磅礴氣勢以及大自然的生機盎然。希望透過畫面靈活運用構圖元素，表現出天風濤影的蕩漾之美。



圖 6-2：吳亞倫，〈潮如雲湧〉，2023，水干、膠彩，92.4x173cm

作品二：

作品名稱：潮如雲湧

年 代：2023

媒 材：膠彩

尺 寸：92.4x173cm

一、 主題理念

潮汐的升降、波濤的翻湧，潮水的湧動時刻拍打著海岩，此時潮水如同翻滾的雲朵一樣在海面上湧現。筆者試圖用雲的流動、聚合和散開來呈現潮汐動勢的形象，同時賦予了畫作一種柔和而神秘的氛圍。

「湧」一詞通常帶有生命力和動感，想要強調潮水不僅是自然景觀的一部分，更是充滿生機和動力的元素。透過潮汐的湧動，使畫作蘊含在大自然裡，潮水拍打著岩石永恆不分的意象。

二、 技法形式

筆者雖以自動性技法創作，仍致力於追求石分三面的立體感。透過水干拓印的深淺巧妙變化，營造石分三面的立體效果，再以筆觸層層描繪出浪濤的動感。在構圖階段，特意設計兩側的水流出口，雖然這與一般民間風水習慣不同，但意在促使氣勢流通。這種創作技法既突顯了自動性的獨特性，同時又透過巧妙運用水干拓印和筆觸的結合，細膩地呈現出石體的層次感和浪花的動態變化。讓觀者在欣賞時能感受到礁岩的立體紋理和水流的酣暢，賦予整體作品更豐富的視覺饗宴。



圖 6-3：吳亞倫，〈靜聽海濤聲〉，2017，膠彩，68x68cm

作品三：

作品名稱：靜聽海濤聲

年 代：2017

媒 材：膠彩

尺 寸：68x68cm

一、主題理念

海濤聲是大自然最悅耳的音樂，具有獨特的旋律和節奏。透過「靜聽」，可以專注感受海濤聲所帶來的寧靜和音樂之美。聽著濤聲，可使觀浪者擁有一種內心的寧靜。筆者也期望透過畫作引導觀者深入內心，感受著潮聲的撫慰和心中的寧靜。

二、技法形式

透過採用巨碑式的構圖，畫中的巨大岩體佇立於一側，呈現出堅定穩重的氛圍，同時透過巨岩的強烈存在感，營造畫面的靜謐氛圍。這種設計意欲使觀者在欣賞畫作時，能感受到海潮的聲音如悠揚音樂一般飄然而至。

雖在構圖上採不對稱設計，仍希望右下方洶湧的海潮與盤據的岩石底座，能夠達成某種層度的平衡和安定，在屹立的海岩的中品味到拓印的律動感。期望在靜聽海濤聲的同時，在心靈的寧靜中，同時喚起對大自然音樂的憧憬，陶醉在海天的視覺詩篇。



圖 6-4：吳亞倫，〈匯流〉，2017，水墨，68x68cm

作品四：

作品名稱：匯流

年 代：2017

媒 材：水墨紙本

尺 寸：68x68cm

一、 主題理念

山上的水源代表著自然中的生命之源，而這些水流匯聚成泉，象徵著山間水脈源遠流長的連結。匯流的泉水可能成為植物和生物的生命來源，呼應著大自然中生態的平衡和循環。以流動的筆觸和色彩表現水流的動態之美。透過畫面中的流動感，強調自然界中滋潤萬物命的泉源，永不止息如同生命的律動。

二、 技法形式

在畫作的中心位置，以瀑布流動為焦點，成為主視覺的構圖。周圍的岩石分層呈現，透過拓印展現林立形狀，以陰影處強調層次感。水花的飛濺則以顏料流動方式呈現，透過噴、敲及融合筆觸效果形成點狀表現，使水花產生自然生動的效果；而岩石層次則細緻呈現了石體畫面的豐富度。透過顏料流動與噴灑的運用，是首次嘗試的方法，用來捕捉水花的飛濺動感，適時呈現出大自然中的活潑氛圍。

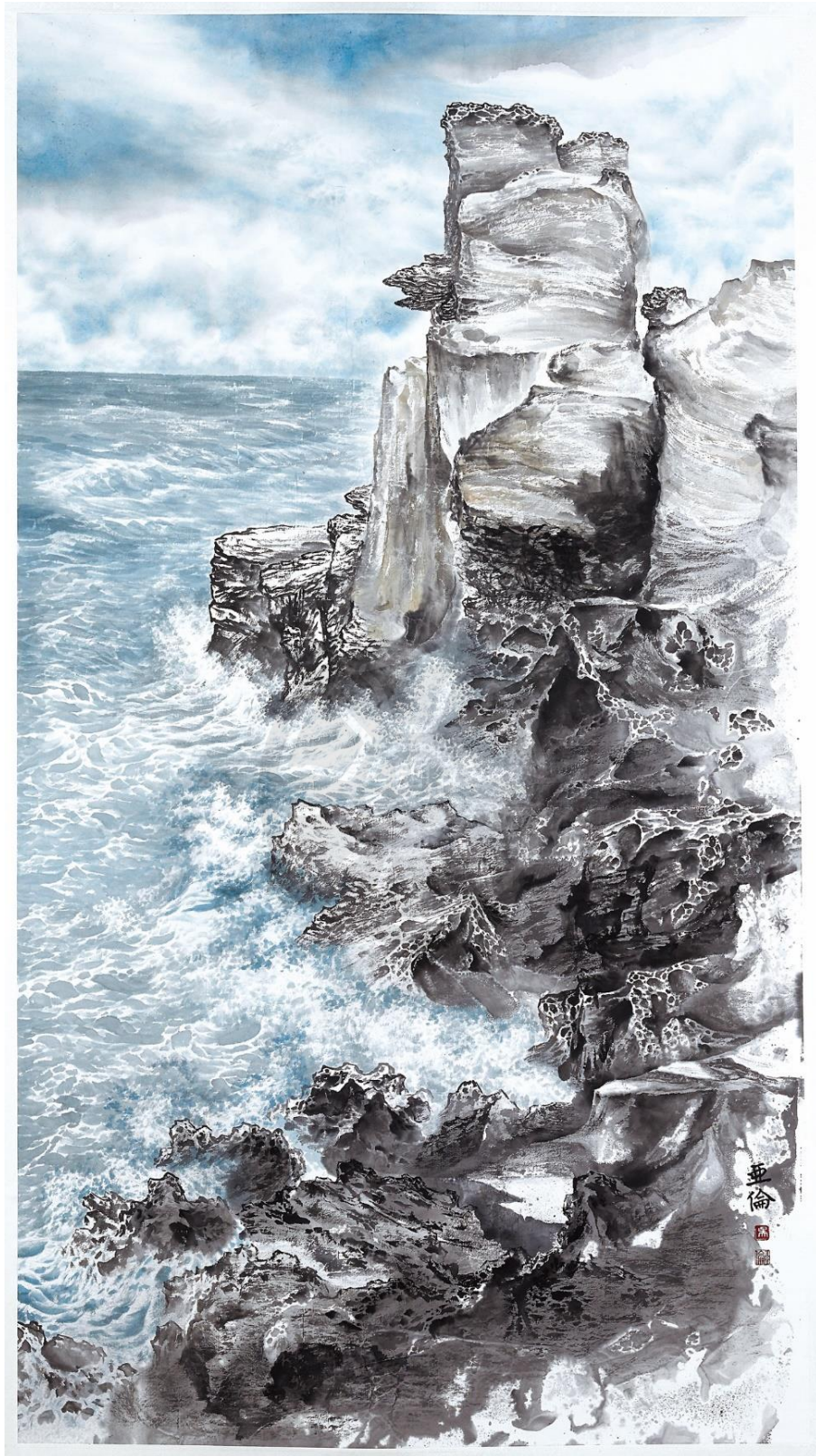


圖 6-5：吳亞倫，〈南雅岩情〉，2019，水墨，185x96cm

作品五：

作品名稱：南雅岩情

年 代：2019

媒 材：水墨紙本

尺 寸：185x96cm

一、 主題理念

南雅奇岩，是筆者的靈感之源。初次踏足藝術大學時，第一次來寫生的場域。這岩石猶如在藝海浮沉中永恆的存在，不斷鼓勵著我的心靈，激發無窮的鬥志。就算潮起潮落，海浪有多麼湧動，南雅奇岩總是那堅不可摧，永遠的屹立。

這片岩石的堅實穩固，猶如創作的道路，需要穩固的基礎和持久的信念。南雅奇岩的形態和紋理，成為筆者創作中的靈感來源，每一次觀察都是對藝術的一次啟發。這裡的存在是一種持久的激勵，告訴人要在創作的浪潮中堅守初心。

二、 技法形式

本作品採用水拓法，先拓印出深淺不一的墨漬，隨後用筆墨耐心地進行細節的收拾，投入了大量時間，深刻體會到收拾才是真功夫的硬道理。

透過花青和赭石的慢慢潤色，期望在畫面中呈現出碧海藍天下岩石雄渾的存在感。花青的柔和和赭石的深沉相互融合，使岩石呈現出層次豐富的色澤變化，希望強調岩石的堅實質感，也注入了生動的藝術氛圍。整個過程用心收拾肌理和細緻潤色共同營造出一種富有層次感且具有自然風貌的北海風情。



圖 6-6：吳亞倫，〈藍洞〉，2017，彩墨，100x125cm

作品六：

作品名稱：藍洞

年 代：2017

媒 材：彩墨

尺 寸：100x125cm

一、 主題理念

藍洞是深邃而神秘的水域，地點位於西吉嶼、全澎湖唯一的透天玄武岩海蝕洞。洞內氣勢磅礴的玄武岩柱隨著洞內湛藍海水反射出不同深淺的藍，藉由畫筆描繪藍洞的深處，呈現出水中世界的神秘感。藍洞中陽光穿透岩洞落入水面的光影變化，形成水下世界的陰影和水波的蕩漾灑激。獨特的水影效果，使藍洞中呈現無比的寧靜和神秘感。

二、 技法形式

以藍色調為主，特別突顯藍洞的多姿色彩。藉由深淺不同的藍色，精巧描繪水域的深度和透明感，並運用白色蠟筆線條勾勒波紋，展現陽光穿透水面的迷人效果。透過陽光投射在岩壁上，搭配原有淡赭的岩壁，呈現出冷暖色調的輝映，營造出一個讓人感到心靈寧靜的自然場景，沉浸於這片藍色的寧靜之美。



圖 6-7：吳亞倫，〈海潮之歌〉，2020，水墨紙本，90x180cm

作品七：

作品名稱：〈海潮之歌〉

年 代：2020

媒 材：水墨紙本

尺 寸：90x180cm

一、 主題理念

夏日拂曉的海邊，藍調的色彩籠罩著整個沙灘，清晨的陽光穿透雲層，輕柔地投射在錯落的岩石間，一片微亮的光影，彷彿是大地在安靜的呼吸。這是一個祥和的瞬間，大自然逐漸甦醒。

東方剛露出魚肚白，海邊的招潮蟹早已來到，牠們在微光中活躍，詠嘆著大地的生機。對著潮水吞吐氣泡，揚著手臂呼喚潮水的到來，在拂曉時分的海邊，透過微亮的光影和藍調的色彩，這是大自然的神祕舞曲。整體畫面中，招潮蟹的歌唱彷彿成為大自然交響樂的悠揚旋律，使觀者在欣賞中沉醉於這片充滿生命力的拂曉海邊。

二、 技法形式

運用乾擦法呈現石頭的質感，製造出豐富的肌理。透過輕輕的筆觸，表現石頭表面的凹凸感，使石面能窺見自然形成的細微紋路。背景中的水氣光影，則透過添加膠質素材，在將乾未乾時噴灑水珠，巧妙地引入趣味的小水滴紋理。水分的作用使得畫面呈現出自然且有趣的效果，猶如雨珠被巧妙地凝固在畫作上。透過水滴的意外效應，為畫面增添了生動的元素。



圖 6-8：吳亞倫，〈岩心蟹影〉，2021，水墨紙本，90x180cm

作品八：

作品名稱：岩心蟹影

年 代：2021

媒 材：水墨紙本

尺 寸：90x180cm

一、 主題理念

作品的構思源於對岩石與螃蟹生態的深入觀察。藉由設計的幾何畫面，試圖呈現出海邊岩石間特有的潮濕環境，以及螃蟹在這片領域中活動的情境，將觀者引入這個特殊的海濱生態。

在畫面中，岩石造型變形重構成幾合圖形，螃蟹則在岩石上或其周圍自由自在地活動，營造出生動而和諧的場景。意欲將觀者帶入一個富有生命力且平和的自然生態景觀。透過作品呈現的情境，藉以探索生態系統中微妙的平衡與共生關係，使觀者進一步反思大自然的奧妙之處，進而愛惜自然。

二、 技法形式

筆者想在岩石的表面呈現風化龜裂的紋理，以突顯其質感和形狀。透過乾擦的繪畫技法，強調岩石表面的裂縫、凹凸不平，使觀者可以感受到這些自然元素的真實性。

色彩選擇上，選用白與黑作為岩石的基底，點綴螃蟹的橙紅色，營造出一個富有生機和穩定感的畫面。透過畫作表達對自然和生命的敬畏與欣賞之情。



圖 6-9：吳亞倫，〈永恆之炬〉，2022，彩墨、紙本，186x91cm

作品九：

作品名稱：永恆之炬

年 代：2022

媒 材：彩墨、紙本

尺 寸：186x91cm

一、 主題理念

燈塔在茫茫大海中指引著船隻的方向，穩定的光芒，不僅照亮航行者的路徑，更象徵著堅定的信念和永恆的存在。這個意象呼應著筆者追求穩定性和作品深遠蘊意的理念。

海上的燈塔代表著方向和引導，就如同創作者在藝術之海中尋找自己的方向。它是在動盪和變化中的一個定點，象徵著堅持和不懈的努力，燈塔的光芒是一道永恆之炬，燃燒著創作者內心的激情和創作的力量。

二、 技法形式

作品選擇 S 形構圖，以水道為畫面分割線，形成獨特的視覺結構。運用交疊的礁石海岩，形成錯落有致的畫面。在水道的上下，礁石依傍而生，相互呼應，營造出交錯紛雜並具延伸性的效果。

S 形的構圖曲線自有其優雅，透過礁石的巧妙跌宕，形成了一種視覺上的對稱和動感，更增添了複雜層次的視覺效果。S 形的水道構圖引導觀者的目光在畫面中曲折游走，屹立的燈塔，形成重要的視覺焦點，作為畫面的美好視覺停駐點。



圖 6-10：吳亞倫，〈凝定的黑岩〉，2022，膠彩、宣紙，132x132cm

作品十：

作品名稱：凝定的黑岩

年 代：2022

媒 材：膠彩、宣紙

尺 寸：132x132cm

一、 主題理念

以單純的初心，最純粹的顏色創作，僅用黑與白來描寫海岩的凝定。岩石在萬古奔流的浪潮中經年屹立，不管歲月變遷海潮沉浮；盤據在海角的岩，總在蒼茫中透露著一股傲然真氣。

二、 技法形式

海邊巨石林立，以「中立式」構圖堆砌了構圖主軸，企圖使人感受出海岩磅礴的存在，使畫面樸實而穩定。

筆者特別喜歡黑和白的純粹，在中國畫傳統中，對於「色」的理解是極為主觀而豐富的。即使僅使用單一的墨色，仍能運用不同的技法和表現手法，使畫面呈現出多樣的色彩變化。墨色的變化不僅反映出水墨畫對於顏色和質感的敏感，同時也展現了對於自然和生命的獨特感悟。中國畫追求的是一種超越物象的精神表達，也讓墨色在中國畫中具有極其豐富的意義。對應現代居家的擺設，也是一種具有現代感的存在。



圖 6-11：吳亞倫，〈萬頃滄波〉，2019，水墨，185x96cm

作品十一：

作品名稱：閩湧萬頃滄波

年 代：2019

媒 材：水墨紙本

尺 寸：185x96cm

一、 主題理念

「閩湧」暗示著一種深邃而神秘的感覺，可能是一種神秘的力量或事件正在發生；也可以成為小島上發生奇異現象的背景，或者是島上存在著一個古老而神秘的秘密。「萬頃滄波」表達了廣闊的海洋景象，給人無窮的遼闊感。

海浪的湧動不時提醒著島上的自然生態，可能有狂風暴雨、激烈的海浪，以及可能發生的海嘯等元素，這些都使得小島成為一個島上生物與自然力量拚搏的場所，島成為保護海上燕鷗們永恆的家，在這個極端環境中創造出生存的奇蹟，呈現自然間交互支持的生態力量。

二、 技法形式

用乾擦法畫礁岩，水韻則純粹用墨色和留白來處理，企圖用海水的波動來呈現漸去漸遠的透視，和水波的蕩漾感。

筆者想藉此作表達島的孤立，小島的地理環境，是一座突兀地矗立在海平面上的巨型玄武岩，周圍只有湧動的海浪。這種孤立感反映出島的獨特存在，強調與外界隔絕的孤獨感。

第二節 《心靈映像》系列作品分析

心靈映像系列是筆者抽象創作的開端，嘗試透過水墨的暈染以及多樣的複合媒材，呈現一種與傳統水墨繪畫迥異的表現方式。在這個系列中，藝術家探索了心靈深處的抽象概念，以獨特的視覺元素和技法建構出一個獨特而富有想像力的世界。



圖 6-12：吳亞倫，〈混沌系列-1〉，2021，彩墨，90x90cm

作品十二：

作品名稱：混沌系列-1

年 代：2021

媒 材：彩墨

尺 寸：90x90cm

一、 主題理念

相傳在遠古時期，一條巨大的蛇堵住了海水的出口，引發了海水的上升和氾濫。為了逃避洪水，布農族的人們與其他動物們匆忙地逃往高山避難。因為缺乏火種，使得他們無法取暖和煮食，進而衍生出種種疾病。此時，族裡公認最美麗的鳥——凱畢斯（haipis）接下了這個艱鉅的任務，到遠方取火。在過程中，高溫的火種也燒傷了牠的嘴喙及雙腳，變成了鮮豔的紅色，而原本漂亮如彩虹般的羽毛，也因火燻而變為烏漆墨黑，成為了如今紅嘴黑鶉的模樣。筆者用複合媒材的創作來說這個故事。

二、 技法形式

嘗試用版畫作為基底，在白紙上用油墨滾出表面的黑色花樣，再剪出寓意為紅嘴黑鶉的頭像，用春聯紙剪成細線黏貼於鳥頭下方醒色，作為鳥嘴燒紅的痕跡，同樣用版畫拓印的紙來剪出石頭的形象，置於和鳥的頭部左下方，可讓畫面達成平衡的地方，背景暈染的圖樣表示千山萬水，大地一片混沌的場景。紅色的春聯紙在這個地方非常能表現醒色的效果，使以黑白為主的作品脫離沉悶。



圖 6-13：吳亞倫，〈情比石堅〉，2021，彩墨，90x90cm

作品十三：

作品名稱：情比石堅

年 代：2021

媒 材：彩墨

尺 寸：90x90cm

一、 主題理念

這件作品是描繪筆者在爬完錐麓古道，渾身像個石頭人的印象。

這趟旅程是先生送的生日禮物，我們約定，要在有生之年，每年去做一件自己從沒做過的事。颱風過後的行程，因為山路崩落，需要很多段的陡上陡下而增加了困難度，但登上稜線俯瞰群山谷壑的那一刻，眼前所映的美景，即成為此生極為美好的回憶。

二、 技法形式

以膠盒拓印出人的形象，透過拓印，人物的輪廓可能呈現出不同的紋理，突顯出膠盒本身的肌理，為形象增添了獨特的視覺效果。夜空的背景則是以墨染的方式呈現。墨染使月亮升起的夜空呈現出自然而柔和的變化，帶有水墨畫的質感。這種技法讓整個畫面充滿著神秘感和詩意，將夜晚的寧靜和月亮的神秘感表現得淋漓盡致。應用碗的圓型來描繪月亮的形狀，這樣的運用不僅是對物體的重新詮釋，更是將生活周圍的素材注入到藝術中。



圖 6-14：吳亞倫，〈混沌系列-2〉，2021，彩墨，90x90cm

作品十四：

作品名稱：混沌系列-2

年 代：2021

媒 材：彩墨

尺 寸：90x90cm

一、 主題理念

筆者站在錐鹿古道的稜線上，想像著如果墜入谷底會是怎麼樣的場景？藉以反思個人的存在意義，和未來想要努力的方向。

透過畫面的構圖和色彩的運用，以圖中旋轉墮入谷底的黑人影，意圖讓觀者感受個體的孤獨無助感以及對未知的想像。不同的觀者會有不同的想像，每種想像都能賦予作品一種深層的意義，探討生命中可能的挑戰和變化，思考生命中可能的無限起伏和變幻。

二、 技法形式

這幅作品運用乾擦法表現石紋，以呈現俯視的山稜景象。帶領觀者如鳥瞰從空中俯望嶙峋的山脈。方塊狀的油墨印象徵崩落的山石，賦予整體畫面不同質感的立體效果。

在畫面中，旋轉的彩色圖騰則象徵山風氣流的動態變化。這些色彩斑斕的圖案以旋轉的方式呈現，隱喻著山區中複雜的風流，呈現山區景觀的多樣性，同時透過旋轉圖騰的設計，賦予畫面一種生動的動感。整體呈現山景意象，引起觀者對山脈之美的向望與深層思考。

第三節 《心繫鄉韻》系列作品分析

《心繫鄉韻》，故鄉的風土深深根植於異鄉人的心靈深處。

懷舊本身，就是一場時光的穿越，回憶起故鄉的巷弄、稻田，那些濃郁的鄉村味道；在遙遠的故鄉，總有著懷念的人和事，如同一首動人的樂章，奏響著心靈深處的旋律，這片土地孕育了記憶的種子，讓人無論身在何處，都能感受到濃厚的鄉愁。懷舊亦如一場心靈的追憶之旅，每一段回憶都是對故鄉深深的眷戀，是那份濃濃的鄉情，在心中永恆擺動。

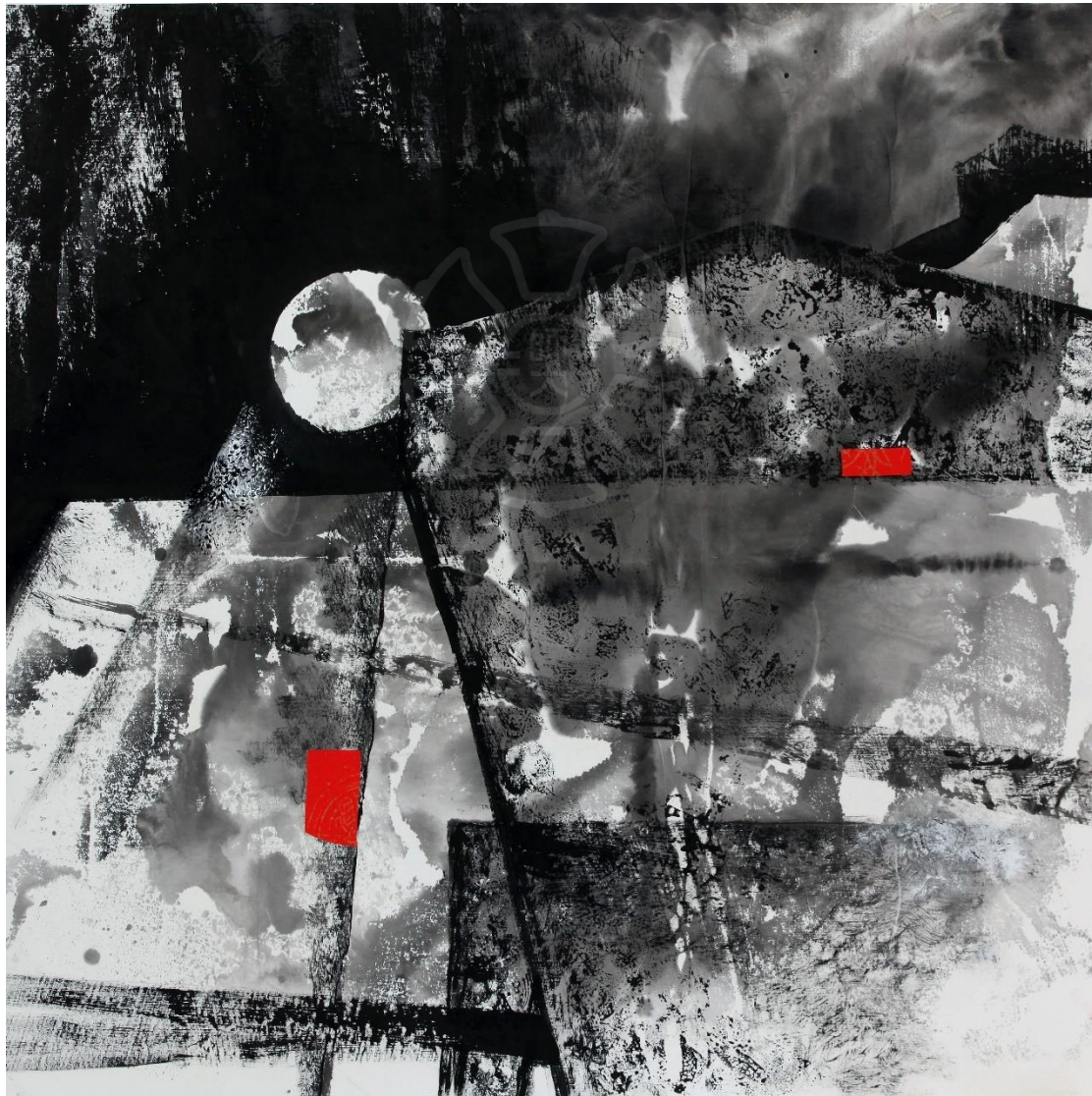


圖 6-15：吳亞倫，〈屋漏痕〉，2019，水墨，90x90cm

作品十五：

作品名稱：屋漏痕

年 代：2019

媒 材：水墨紙本

尺 寸：90x90cm

一、 主題理念

啫咕石上斑駁的灰黑色，在時光的侵襲下從海底來到地面，它褪去了珊瑚原本的亮麗，石塊的紋理和色彩突顯出澎湖的自然氣味。澎湖的啫咕石砌牆和老屋是具有豐富歷史和地方特色的獨特元素，古老的歲月孔洞透露特別的質感和氛圍。行經鄉野老屋，一輪明月高懸，鹹濕黏人的海風，像丟不掉的鄉愁緊緊黏著身體。在懷舊情感下筆者常透過老屋舊牆來表達對歲月的緬懷。月亮在文化中常常具有愛情、家庭和思念等象徵性意義，透過懸月，筆者想表達對故鄉古居的懷念，和對逝去長者的追思。

二、 技法形式

使用抽象的幾何形狀，來重新詮釋老屋的形態，意欲使老屋呈現出現代感和簡約風格。切割畫中的色彩也可以是抽象的、極簡的，和幾何形狀一起呈現抽象概念。老屋的形狀可能被分割、重新排列，創造出有趣的幾何結構，但這抽象的造型其實和鄉愁一樣，像離鄉已久的懷念一般，那個深深淺淺的離愁，也早在心中形成另一種抽象。

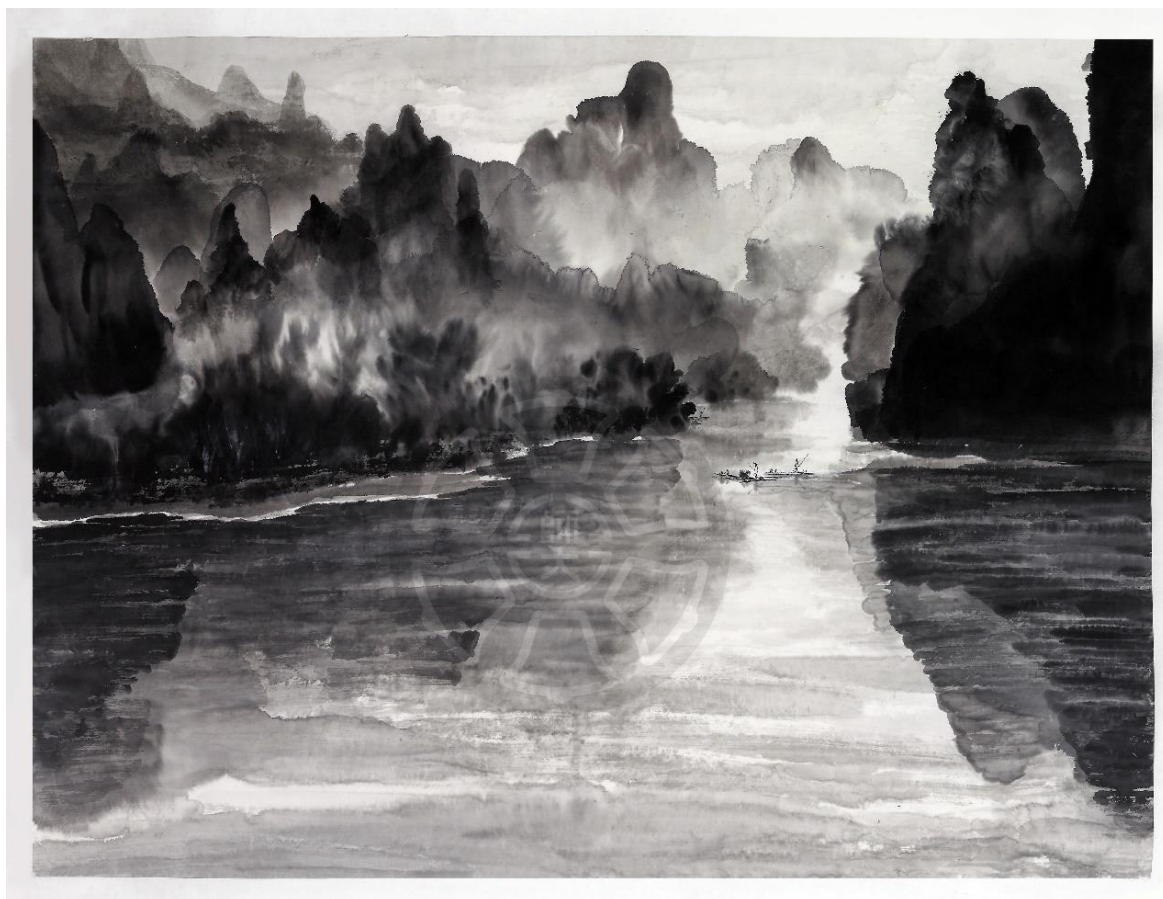


圖 6-16：吳亞倫，〈桂林氤氳〉，2011，彩墨、生宣，70x90cm

作品十六：

作品名稱：桂林氤氳

年 代：2011

媒 材：彩墨·生宣

尺 寸：70x90cm

一、 主題理念

桂林，被譽為中國山水的極致詩意，其意象如同一幅濃墨淡彩的山水畫，氤氳的雲霧縈繞在峰巒之間，如夢似幻。在這片寧靜而悠遠的土地上，山水相映，交織成一幅令人陶醉的畫卷。

桂林的山，彷彿是大地的優雅起伏，山勢的高低呈現出一種雄渾而優雅的氣息，令人心曠神怡。氤氳的雲霧繚繞在山峰之巔，如同輕紗一般，將整個山水包裹在一片神秘的氛圍中。桂林的山水，如詩如畫，永遠綻放著氤氳而宜人的山水之韻。

二、 技法形式

利用淡淡的水墨色調，描繪山巒間縈繞的雲霧；氤氳的效果營造出山水間的神秘感。在江水上，以小舟和漁人點景，為桂林山水添點動靜，並記錄鸕鶿補魚的特殊人文。桂林山水的特色，透過宣紙的暈染和水與墨的交互作用，特別能突顯山川交融的美感和氤氳的意境。透過水墨的表現方式，可以營造最佳桂林山水的詩意描繪。



圖 6-17：吳亞倫，〈山城氤氳〉，2021，水墨，90x90cm

作品十七：

作品名稱：山城氤氳

年 代：2021

媒 材：水墨紙本

尺 寸：90x90cm

一、 主題理念

山川層層疊翠，山城靜靜依山而立。101 建築象徵著現代的繁華，從象山遠望，城市喧囂掩映在一坡又一坡的山巒裡，城市的發展承載著歷史，彎曲街道像是也在勾勒山的輪廓。從遠古時代的山城居民，到現在忙碌得無一時閑的台北居民，都是與大自然共生的人，在假期清晨踏山徑，午後閑庭信步中，山城依然如詩如畫，人們的追逐卻早以不同……。

二、 技法形式

山城的動線巧妙地隱逸在山巒的蜿蜒曲折中，在虛實之間綻放著不可忽視的存在。山的構圖如同太極，左推右讓，由近及遠，創造出極強的縱深感。山脈向右延伸時，左邊的山就為右邊空白避讓開，留白的空間成為構圖的一部分。在雲霧中，避讓的效果更是容易營造遠近山巒的美，虛實的巧妙呈現，使山城在山的懷抱中展現出一片和諧。

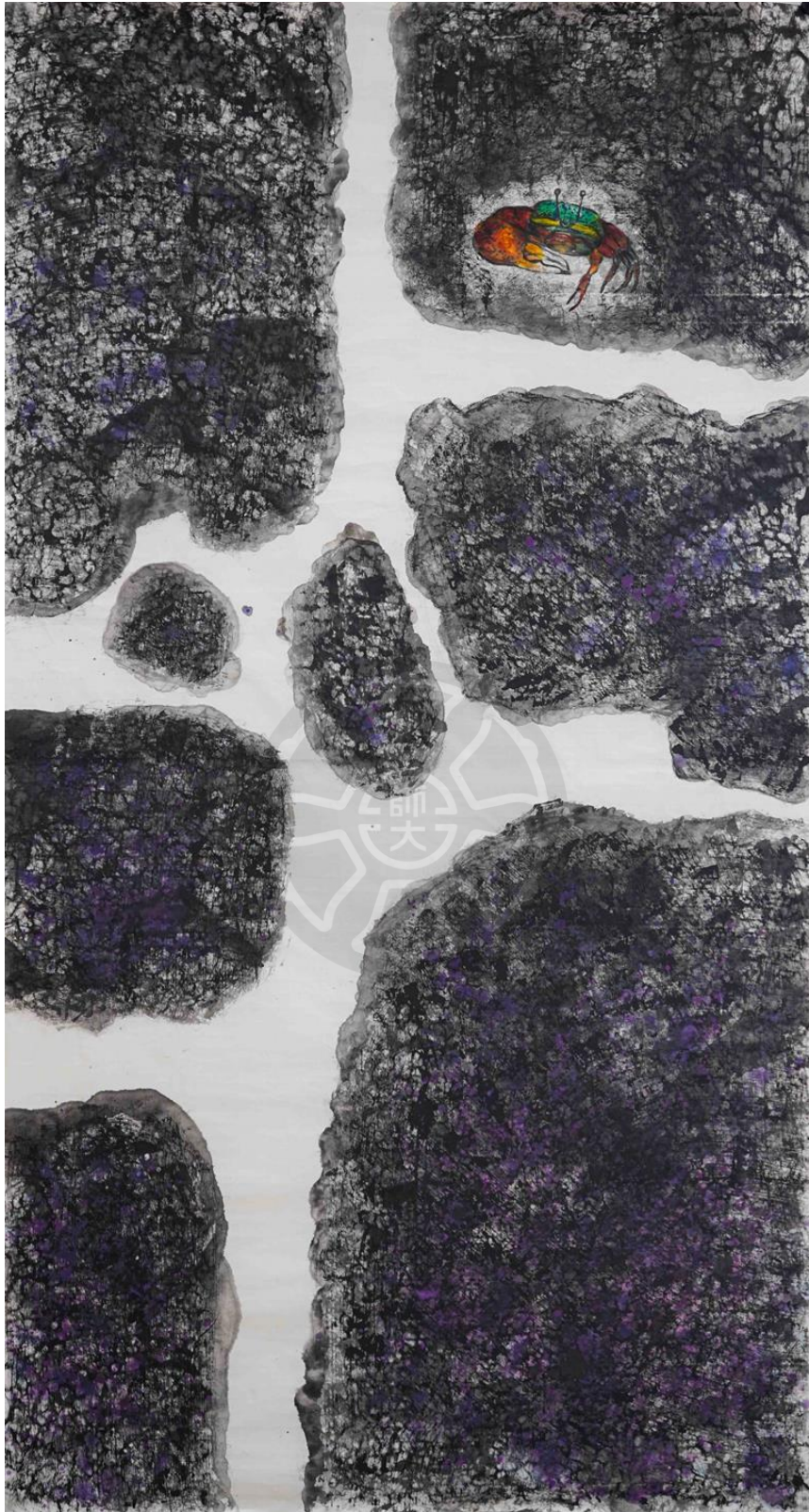


圖 6-18：吳亞倫，〈蟄居〉，2023，彩墨紙本，177x96cm

作品十八：

作品名稱：蟄居

年 代：2023

媒 材：彩墨紙本

尺 寸：177x96cm

一、 主題理念

礁岩裡的螃蟹，宛如大自然的隱士，靜靜地躲避在岩縫間。牠們的外殼色澤有時鮮豔，有時也隨著礁石的顏色巧妙融入環境，形成躲避天敵的障避色，讓螃蟹像是礁岩的自然延伸。在潮起潮落的浪花中，螃蟹悠然自得地蟄居，等待著退潮時的自由。牠們的步伐輕盈而靈巧，熟練地在礁石上攀爬，生活於海濱的它們將礁岩視為溫馨的居所，安居在此，默默守護著這片海岸的秘密，與大海交織出一幅靜謐而神秘的海岸生態畫卷。

二、 技法形式

用鳥瞰法構圖，如鳥翱翔天際，俯視礁岩，景象豁然開朗。礁石綿延如蜿蜒的翅膀，在湛藍的海天交會處，構成一片極富層次感的畫面。陽光灑在礁石上，石紋顯得分外清晰，海浪如翼般拍打，激起潮水的音符。高掛的視角捕捉到礁岩微妙的變構圖樂趣，置身於鳥瞰的視角中，用俯視角構圖，企圖帶領觀者飛越海天，感受大自然的壯闊與神奇。

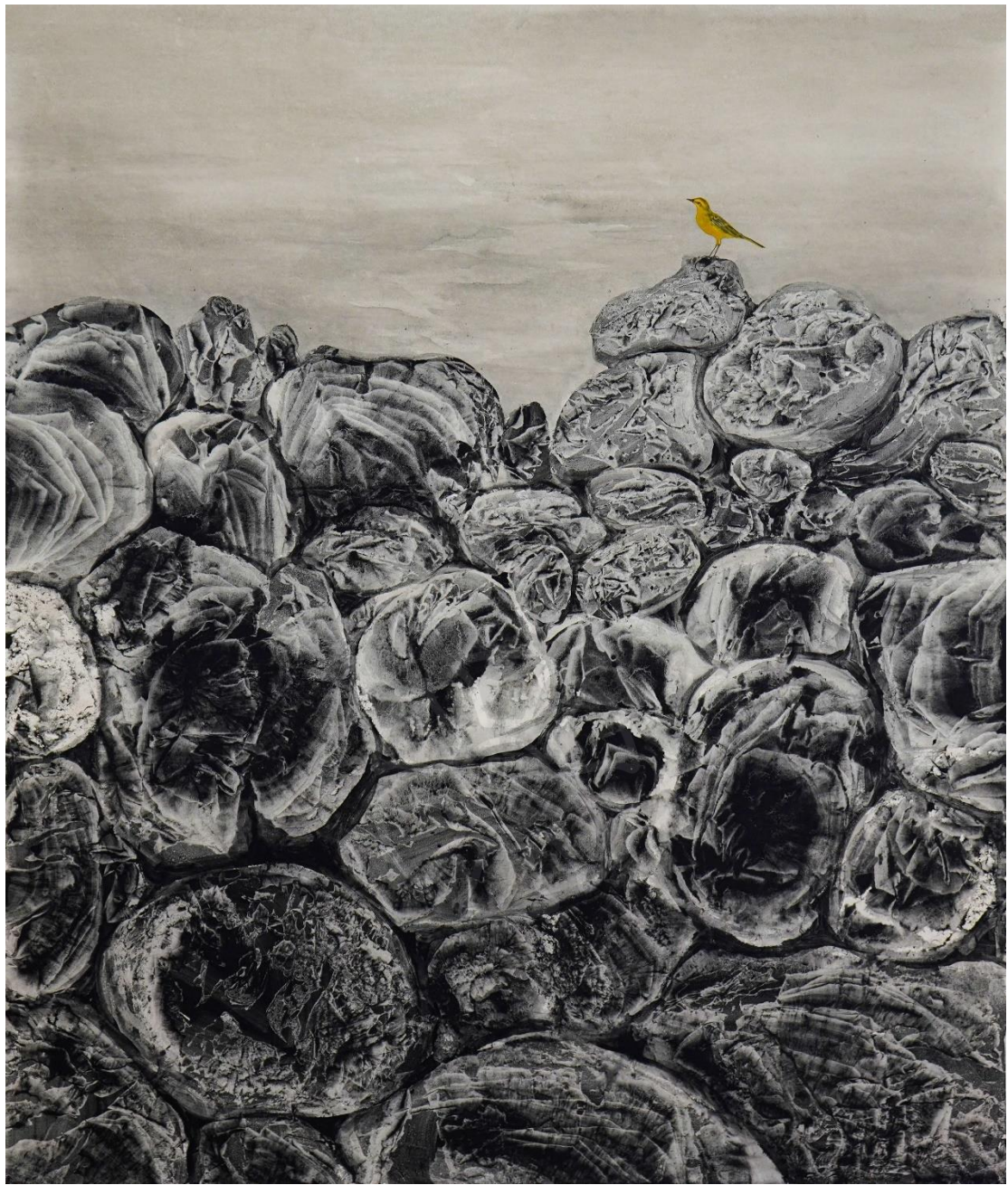


圖 6-19：吳亞倫，〈石與翼的對話〉，2023，水墨紙本，96x122cm

作品十九：

作品名稱：石與翼的對話

年 代：2023

媒 材：水墨紙本

尺 寸：96x122cm

一、 主題理念

岸邊石堆上，一隻黃鸝靜立，黃昏的日色灑在金色的羽毛上。它振翅躍上石堆，為了在這自然舞台上鳴唱它的歌。清澈的歌聲如同天籟，穿越風起浪湧，回響在悠靜的海濱。鸝的歌聲像是大自然的旋律，牠的音符彷彿是對大地的歌頌，而它時時上下擺動的尾翼，像在應和著海浪的起伏的節拍。在這和諧的旋律中，讓人沉醉在大自然的靈動和寧靜。站在岸邊的黃鸝在石堆上的歌唱，彷彿聆聽鳥與石的對談，融入了一幅和諧的海濱畫卷，感謝著生命中的詩意。

二、 技法形式

畫面的 2/3 被堆疊的石頭佔據，構成一個穩固的基座。視點位於井字的右上方的黃鸝，從這個角度俯瞰，石頭的層次感更為凸顯。陽光灑在石頭上，映照出紋理的細膩和質感。在視野的另一側，漸漸消失的海面，淡出於寬廣的天際。整個畫面在視點的引導下，展現出一種穩重與開闊並存的景象，使觀者感受到層層堆疊的石頭所散發出的厚實與天地的開闊。

第四節 《寧靜風華》系列作品分析

在這片無聲的風景中，寧靜的風華散發著深遠的幽微。自然的韻律在寂寞中綻放，輕柔的風吟唱一曲無言的詩篇。大地靜謐而安寧，時間在這裡被凝固了。無聲的風景裡，每一座島都是一幅靜態的畫面，每一絲微風都是一段悠揚的樂章。這份寧靜超越了語言的界限，在無聲的音符中，您是否感受到生命的沉澱與靜謐的美好。



圖 6-20：吳亞倫，〈靜謐系列-1〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm

作品二十：

作品名稱：靜謐系列-1

年 代：2022

媒 材：膠彩、畫布

尺 寸：72.5x91cm

一、 主題理念

在這片靜謐的岩石之境，時光好似被凝固在石的紋理中。岩石靜靜地躺在地面上，沐浴在柔和的陽光下，像是大地的靜默見證者。是岩？是島？是嶼？微風輕拂，未見風動，它承載著千百年的沉靜。展現著自己的獨特與唯一，堆疊出一幅近看似岩，遠看是嶼的景象。岩石的靜謐是對時間的安詳回應，是對大自然沉思的靈感。站在這片靜謐的岩石前，人們彷彿能夠聽見大地的心跳聲，感受到自然的恬淡與悠遠。岩的靜默，正所以永恆的訴說。

二、 技法形式

穩定的畫面構成，讓紋風不生的境域，有無盡的想像……。

上下對稱、虛實相映的岩，以拓印方式呈現；在倒影中，我看見的不僅是自己的形象，更是心靈的投影。倒影如同鏡子般，揭示出內在情感的波動。映在水底的，有時是笑臉瀟灑的歡樂，有時是眼底泛淚的憂愁。透過倒影，我反覆品味著內心的起伏，思考自我與世界的交會。倒映的心靈湖水清澈深邃，像一面無聲的鏡子，映照出我內在最真實的情感，引領我穿越情感的波濤，更加了解自己。



圖 6-21：吳亞倫，〈靜謐系列-3〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm

作品二十一：

作品名稱：靜謐系列-3

年 代：2022

媒 材：膠彩、畫布

尺 寸：72.5x91cm

一、 主題理念

石以它獨特的穩定方式站立，承受著時間的風化與生命的洗禮，像是大自然的雕塑，沉穩而堅固，成為大地的見證者。它們以自己的節奏感受著風的吹拂、陽光的灑落，靜靜地承受著季節更替的洗禮。石的堅定姿態訴說著生命的恆定與堅韌，提醒著我們在無常中保持內心的平靜與堅強。這種穩定，不僅是一種姿態，更是對生命深厚的敬畏。

二、 技法形式

力學是一門研究物體運動和受力的學科，而美學則關注藝術和美的原則，在藝術和設計中，對於線條、形狀、平衡與比例等美學原則的追求，同樣需要考慮到力學的概念。在建築、藝術和設計等領域，力學的原理經常被應用來創造出穩固、流暢且具有美感的結構。

構圖中企圖使石看似斜倚，但卻是另一種屹立，透過這樣的屹立，來表達石的堅定與永恆。



圖 6-22：吳亞倫，〈靜謐系列-2〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm

作品二十二：

作品名稱：靜謐系列-2

年 代：2022

媒 材：膠彩、畫布

尺 寸：72.5x91cm

一、 主題理念

影子是我們存在的證明，與我們緊密相連，又相對的存在。象徵著生命中對立而又相互依存的事物，如陰陽、黑與白。影子是我們的鏡像，但同時又可能呈現出不同的形狀。這反映了人們對自己的認知，以及自我認識的歷程。

二、 技法形式

在空靈的氛圍中，一塊石頭被巧妙地置於畫面中央，其形狀簡潔而堅實。水面倒影對稱地延伸，就像是一幅抽象的藝術畫。這個構圖形式使得石頭及其倒影在虛實之間達到完美平衡，空靈的背景彷彿是一片無限的虛空。這一景象不僅呼應了自然的安詳，更展現了平靜與寧靜的美感。

構圖透過畫布的「方」和石的對稱與置中形成「圓」的運用，也想表達「天方地圓」的概念，在現代人的眼裡，早已明白天地不是方圓，但仍想笑笑地告訴自己，不要怕迷路，只要繞地球一圈就會回到原地。



圖 6-23：吳亞倫，〈靜謐系列-4〉，2022，膠彩、畫布，72.5x91cm

作品二十三：

作品名稱：靜謐系列-4

年 代：2022

媒 材：膠彩、畫布

尺 寸：72.5x91cm

一、 主題理念

滿佈畫面中央的一塊石頭，簡約而又富有層次感，成為畫面的引擎。它的存在不僅注入畫面強烈的張力，更像是壓縮了整個時空。石的質感凝重，且占據觀者視線，如同凝滯的時間。畫面四周的元素彷彿被這張力場牽引，彎曲了的時空，呈現出一種不可思議的窒息感受。觀者透過這滿佈張力的畫面，是否能感知到這種時空的壓縮，既是對存在感的凸顯，也是對自然奧秘的追尋。

二、 技法形式

無聲的畫面，中央置放著一塊幾乎占滿畫面石頭，它的存在引領視線深入畫面。石頭的形狀簡潔，內在肌理卻繁複糾結，幾乎填滿畫面，四周角落之外呈現一片空靈。

拓印的石紋佈滿於畫面中，觀者感受到的是紛雜或是寧靜？是身陷在密布的肌理中，還是退一步的海闊天空？

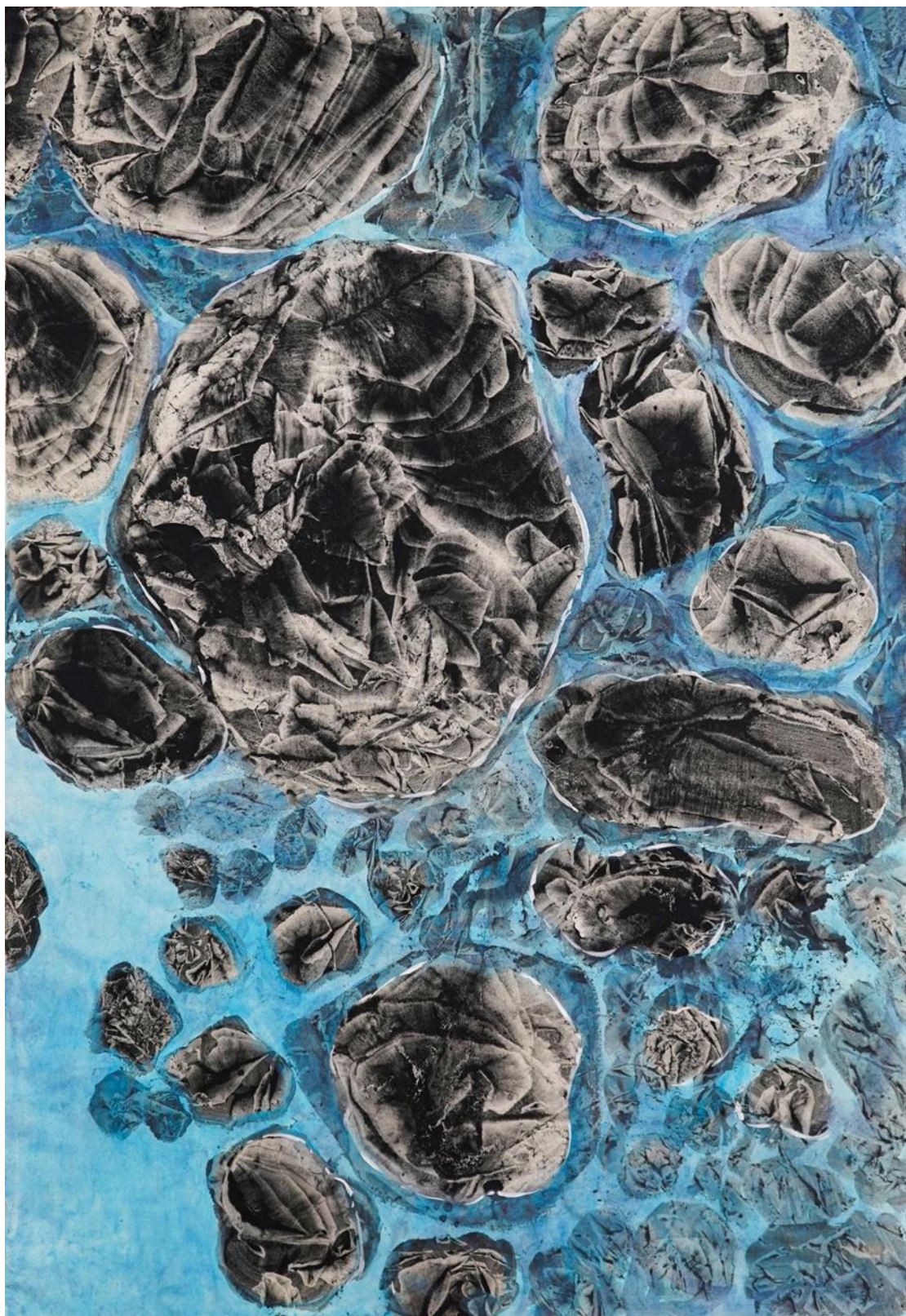


圖 6-24：吳亞倫，〈靜默水中石〉，2023，膠彩、畫布，96x55cm

作品二十四：

作品名稱：靜默水中石

年 代：2023

媒 材：膠彩、畫布

尺 寸：96x55cm

一、 主題理念

在靜謐的水中，石是時光的見證者。水波輕蕩，彷彿是歲月的柔和吟唱，把逝去的瞬間永遠地定格。群石在水中顯得柔和而靜謐，時光在水中沉澱。透過水的透明，好似能看見時間在石頭表面印下的紋理，在水的深處留下的波音，這是種深沉而安詳的美感。在靜默中屹立水面或隱藏在水底的石頭，訴說一個靜謐的存在，見證著水流過的歲月，也沉澱了時間，展演著一場靜默而美好的時光之旅。

二、 技法形式

在水的靜默中，石頭如棋盤上的棋子，布成一幅美麗的構圖。俯視著這場自然的對弈，水的深淺在石的分佈中形成奇妙的空間，像是深邃的溪水與石的平靜對話。每塊石頭都像是一步棋，它們在虛實之間交織出詩意的格局。水面的深淺虛實是大自然舞動的筆墨，營造出層次豐富的景象。整體構圖如一場視覺的冥想，想像著透過石與大自然對弈。

第五節 《幻境奇景》系列作品分析

奇幻的風景打開了一扇通往奇蹟之門的路徑，充滿未知和想像。在這個場景中，想創造一個超越現實的異境魅力，以內心的形象為主，投入奇形怪狀的地貌研究，失去地平線與地心引力的奇幻世界。彷彿進入了一個奇幻的夢境，每一個元素都賦予不可思議的色彩和形狀，讓人像是置身於幻想世界。這樣的風景不受現實法則約束，打破了常規的框架，讓創作成為無限的可能。奇幻的風景散發出一種神秘而迷人的氛圍，讓人感到驚奇、愉悅，同時也激發了對美好事物的渴望和探索的慾望。

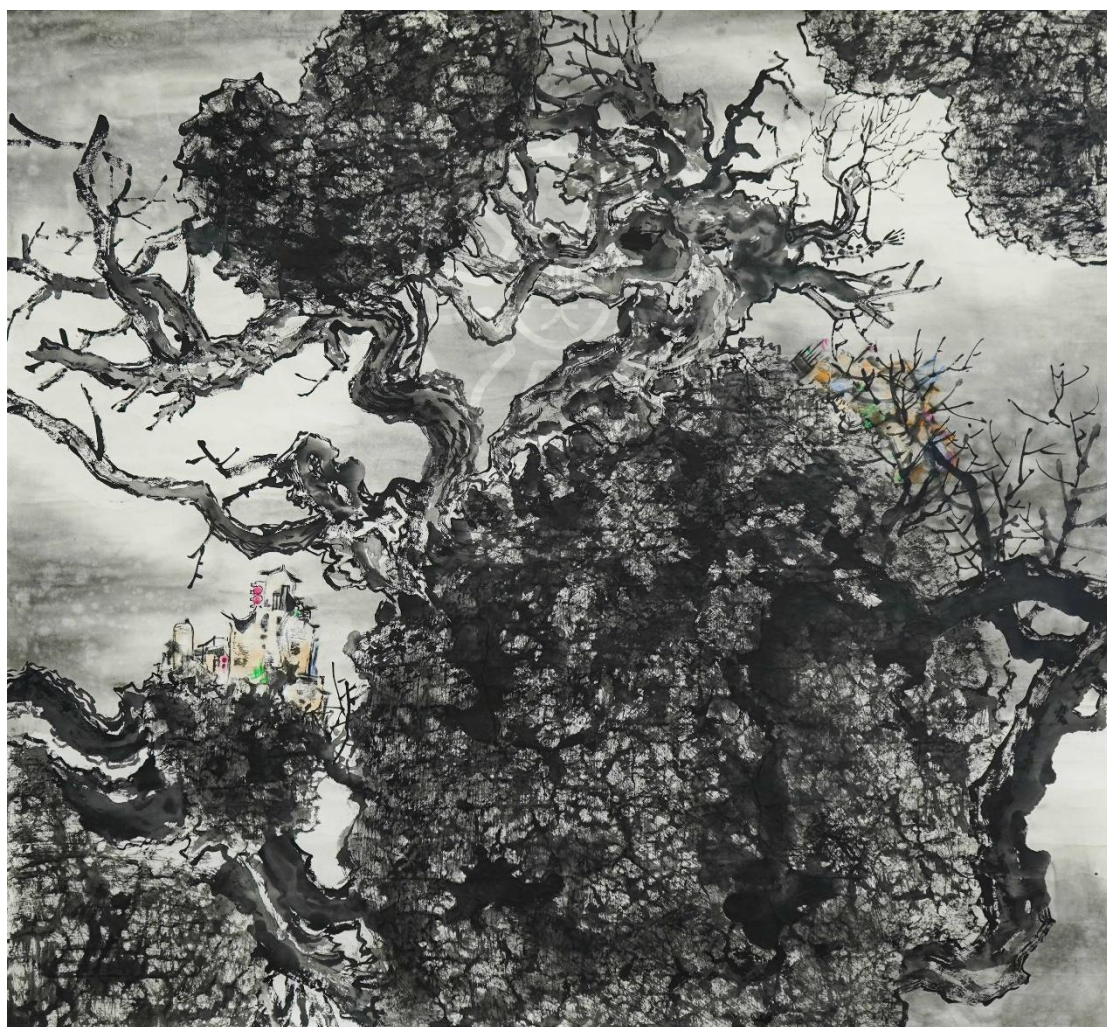


圖 6-25：吳亞倫，〈靜與木石鄰〉，2023，彩墨，92x92cm

作品二十五：

作品名稱：靜與木石鄰

年 代：2023

媒 材：彩墨

尺 寸：92x92cm

一、 主題理念

在這失去地心引力的風景中，寧靜與木石交融，彷彿進入無重力的異域。木石房屋不受現實束縛，懸浮在空中，猶如飄逸的夢境。每一座房屋都是風景的一部分，擁有奇異的形狀和繽紛的色彩。周遭的樹木和石塊也沒有根基，懸浮漂浮在空氣中。讓人如同置身於異世界，觸手可及卻又超越現實，像走入顛倒世界，步入充滿驚奇，令人陶醉的夢幻之境。

二、 技法形式

沒有地平線的構圖創造了一種非凡的視覺體驗，將觀者帶入無邊際的奇境。在這樣的畫面中，天空和大地融為一體，建構了一個沒有明確邊界的空間。沒有地平線的存在，使整個場景顯得更加開闊，突顯出無窮的廣大感。雖見傳統筆墨，卻是一種當代的超現實的感覺，挑戰著觀者對現實世界的認知。



圖 6-26：吳亞倫，〈動與麋鹿游〉，2023，彩墨，92x92cm

作品二十六：

作品名稱：動與麋鹿游

年 代：2023

媒 材：彩墨

尺 寸：92x92cm

一、 主題理念

懸崖邊的鹿，看似一幅靜謐的風景，但陡峭的岩壁卻充滿險境，鹿安靜地凝視著遠方，以角尖描繪出山野的輪廓。岩石的凹凸與鹿的優雅相映，構成一幅恢弘而寧靜的畫面。在懸崖邊緣，鹿的存在是對於高山深谷的敬畏，也是對於自然奇蹟的謙卑。倆倆相伴的鹿凝視著深淵，彷彿要將時間凝固在這片懸崖邊，鹿成為了山野間的精靈，與大自然共舞於高峰之巔。懸崖邊的鹿，是山間靈動的音符，喚起人們對於自然神秘之美的讚歌。

二、 技法形式

缺乏地平線的視覺元素也為創作者提供了更大的藝術發揮空間，讓畫面更具抽象和夢幻的特色。在這樣的構圖中，觀者有機會沉浸於不受限制的視覺領域，感受到自由與想像的美好。

在這種視覺設計中，藝術家得以在虛幻的畫布上自由揮灑，突顯創造力，缺乏地平線的約束，使畫面不受現實規律約束，帶來一種遼闊、飄逸的感覺。整個畫面像是一個藝術的遊樂場，能夠盡情揮灑自己的想像，自由解讀、感受，進入一個抽象且豐富的心靈空間，體驗不受拘束的視覺享受。



圖 6-27：吳亞倫，〈走不進你的世界〉，2023，水墨紙本，90x180cm

作品二十七：

作品名稱：走不進你的世界

年 代：2023

媒 材：水墨紙本

尺 寸：90x180cm

一、 主題理念

礁影晃蕩的海底裡，燈塔水母（*Turritopsis dohrnii*）蘊藏著永不終結的生命奧秘。當水母體死亡時，驚人的事情發生：它下沉到海底並腐爛，但其細胞重新聚集，不是生成新的水母，而是破裂的細胞轉變為千千萬萬隻幼蟲。然後，這些像微小的雪茄煙形狀的水媳幼蟲，便在水中盤旋，不斷尋找可以附著的石頭或其他物體。當它附著到固體表面時，幼蟲轉變成水媳體，呈現出小海葵的樣子，成長為新的水母，使水母回歸生命的初始階段，重新啟動其生命循環。

燈塔水母的永生震撼了筆者，當一個生命結束後，又能化成萬千個生命生生不息的存在。燈塔水母的生命意義在於展現了生命的韌性、永續再生的奇蹟，以及對於生死循環的獨特見解。它在自然界中扮演著一種啟發和提醒的角色，與深藏在海底恆定存在的礁岩一樣，讓我們反思生命的價值和意義。

二、 技法形式

在疫情時代，人與人的距離越拉越遠，常見的朋友和親人，似乎也熱絡不起來。筆者先將海洋中的水母畫好後先覆一層膠膜，再將拼貼而成的主角－燈塔水母裱貼在膠膜外，使之產生不可橫越的距離感，表達筆者在疫情中對距離感的獨特感覺。

期望在疫情之後，人與人的關係能像燈塔水母一樣，恢復往常的緊密關係，讓人間溫情生生不息。

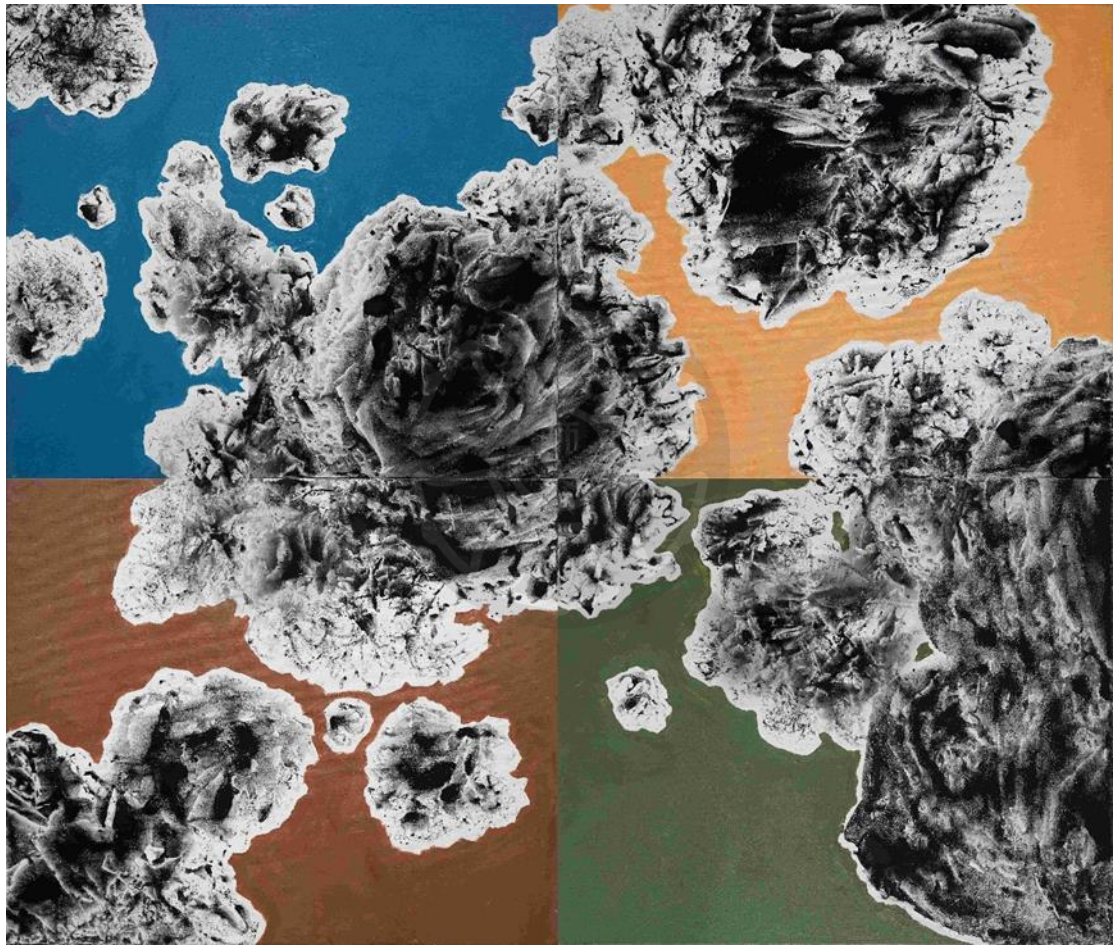


圖 6-28：吳亞倫，〈海隕拼圖(三)〉，2022，複合媒材、畫布，92x106cm.

作品二十八：

作品名稱：海隕拼圖(三)

年 代：2022

媒 材：複合媒材、畫布

尺 寸：92x106cm

一、 主題理念

海中的隕石如花綻放，被海中植物寄居，宛如彩色的花朵，與現實自然完美融合，像一幅浮動的水中無聲畫，時間在這片海的蔓延中凝結，空間也在凝視的一剎那定格。每一處色彩的交錯都是自然的詩歌，透過畫中的時空之窗，感受著色彩的饗宴和自然的奇妙。

二、 技法形式

畫面上的空間結構可依觀者想像，俯視、平視或仰視任憑猜想，像抽空了時間空間，穿越時空的心靈之旅，設色中融入日式風情，讓日式禪意貫穿整個構圖，宛如在寧靜中聆聽自然的聲音，感受著宇宙的神秘。這是一場超越現實的視覺饗宴，觀者在其中可以自由遨遊，沉浸在色彩和禪意的靈動之中，將日式調色板的任意運用，每一種色彩都會是不同場景的表達。



圖 6-29：吳亞倫，〈遠颺系列〉2023，水墨、宣紙，60x60cm

作品二十九：

作品名稱：遠颺系列

年 代：2023

媒 材：水墨、宣紙

尺 寸：60x60cm

一、 主題理念

大地緊緊擁抱著生命的痕跡，濃厚的土壤孕育出一片堅石林立的風景。一位影響筆者很大的老師，猶如飛鳥，隨著風的歌聲遠離人世了，卻在創作歷程中留下深深的印記。在祂離去的夜晚，以祂的教導，畫一片岩林見證歲月的流轉，描繪一本沉靜的歷史書，每一頁都刻滿了濃厚的師生情誼。風在大地上吹過，願老師帶著祝福遠颺，一路行腳輕快，走過壯美的千山萬水，在天上揮灑無限遼闊的風景。

二、 技法形式

透過拓印的手法，創造一幅悠遠的奇幻的風景。光的魔法在畫面上引導視線，有點悲傷的心情只適合黑與白。遠處的山峰若隱若現，雲瀑飄渺如夢境，與近景的堅石形成強烈的視覺對比。光影的玩味構成一場視覺盛宴，使得遠山與近景間的空間變得更加豐富。山的輪廓在光影的映照下更顯分明，故人如展翅的鳥，飛往更自由的國度，在光影變幻的奇妙氛圍中，願能感受到遠山的縹緲和近景山岩紮下的宏偉與厚實。

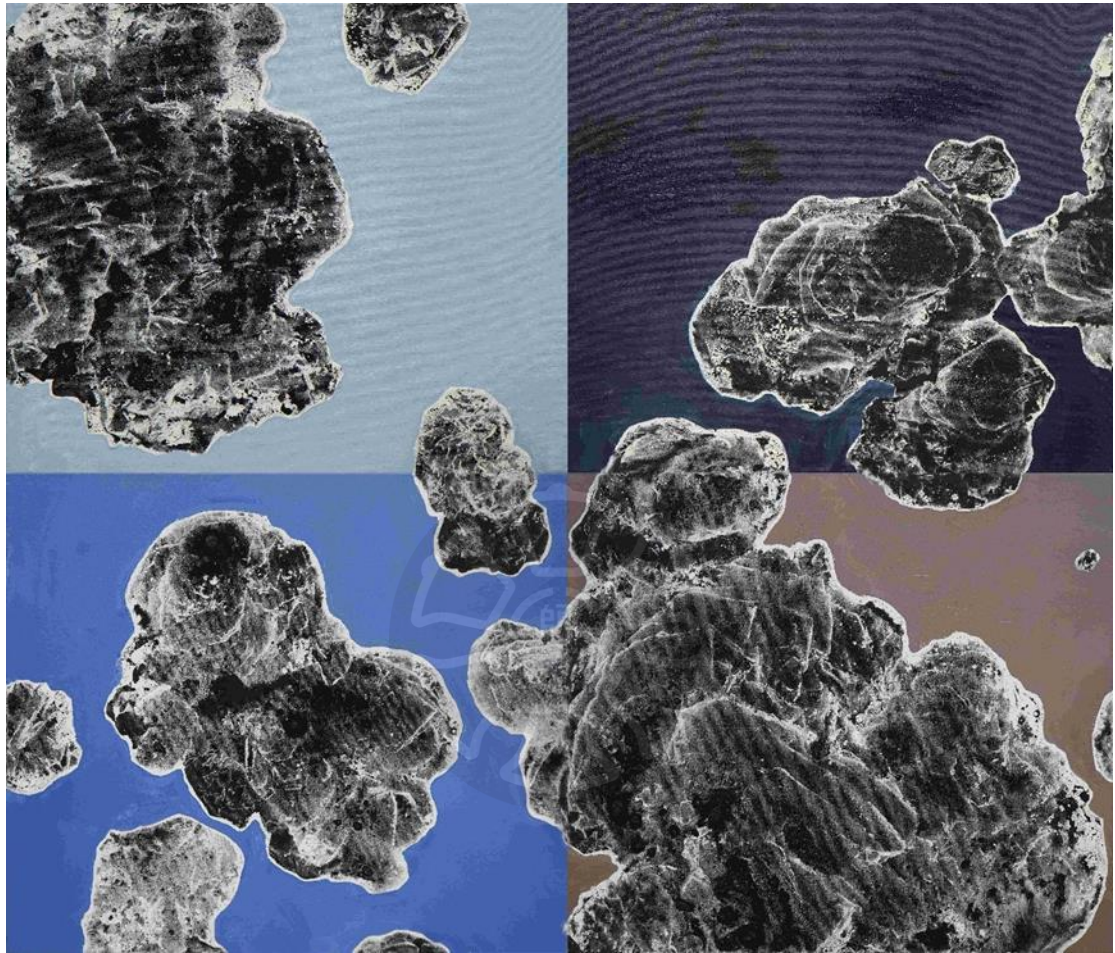


圖 6-30：吳亞倫，〈海隕拼圖(一)〉，2022，複合媒材畫布，92x106cm

作品三十：

作品名稱：海隕拼圖(一)

年 代：2022

媒 材：複合媒材畫布

尺 寸：92x106cm

一、 主題理念

畫作中，意圖創造一片神秘而宏偉的場景，一個由隕石組成的獨特空間，這個聚合的隕石結構形成了一個奇異且複雜的環境，像是某種超自然力量的產物。畫作主題以「隕石的聚合架構空間」為基礎，並透過「不同顏色表示地域」來豐富內涵，也增加作品的現代感。

二、 技法形式

畫布布局選擇拼圖的方式，由小畫布拼圖，以展現隕石的聚合架構空間的廣大和複雜性，並可以交換移動，像拼圖般隨時改變構圖。畫面中，由多個小型或巨大的隕石組成的複雜結構，形成一種獨特的宇宙聚合空間，並在畫作中加入細節和紋理，以強調隕石的質感。分割的色塊則是用區分隕石聚合結構的不同地域：淺藍色代表海洋，深藍色代表天空，赭色代表大地，綠色代表森林。這種色彩的區分不僅增強了視覺效果，還暗示了每個地域的特性。

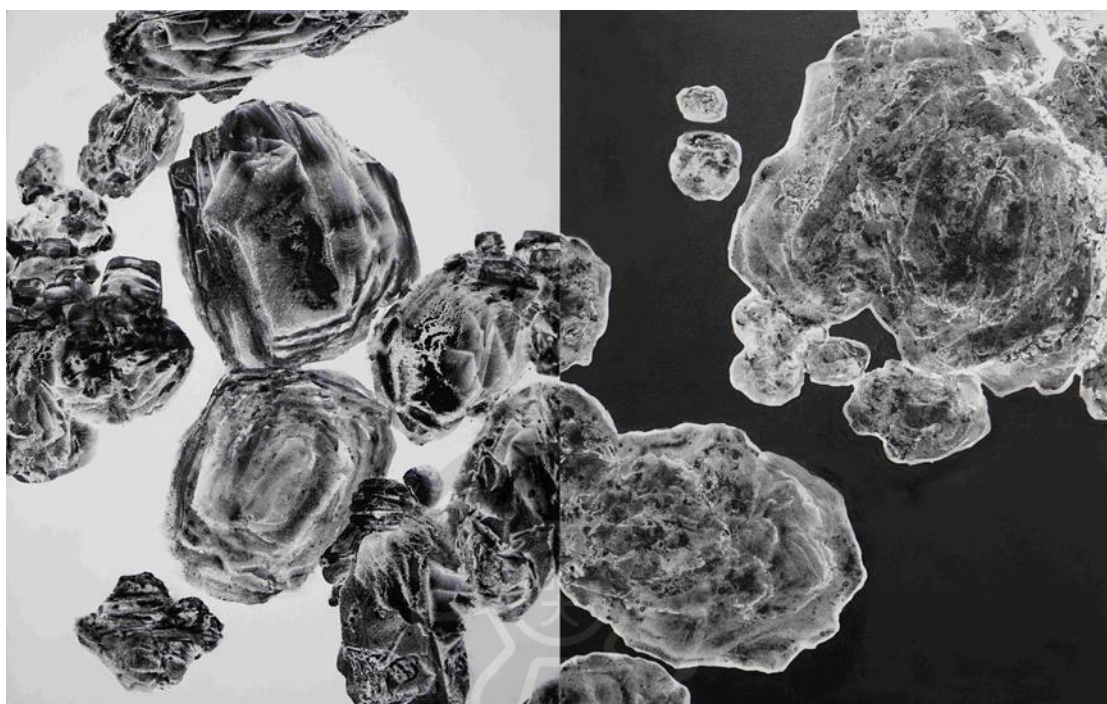


圖 6-31：吳亞倫，〈飛隕拼圖(三)〉，2022，複合媒材畫布，92x106cm

作品三十一：

作品名稱：飛隕拼圖-聚合(三)

年 代：2022

媒 材：複合媒材、畫布

尺 寸：92x106cm

一、 主題理念

畫作呈現一片迸開的隕石，大小不一聚散無常的畫面，一個由隕石組成的獨特空間，這個聚合的隕石結構形成了一個奇異且複雜的環境，彷彿是某種超自然力量的產物。畫作主題以「隕石的聚合架構空間」為基礎，並透過「不同顏色表示時間」，讓白天和黑夜來豐富內涵，也增加作品的現代感。

二、 技法形式

在聚合系列中，並非事先計劃要畫出特定的主題，而是讓手下的巨石隨意展開，讓畫作自然地演變。漸漸地，這幅畫開始向我揭示它希望呈現的樣貌，才用畫筆去收拾，給予一些聚散的變化，以求結構完整。不同的形狀在創作過程中逐漸演變，終成為我所追求的樣貌。

同時，也嘗試運用壓克力和西方媒材進行創作，不論是創造充滿動態的隕石聚合，還是簡約而充滿意境的畫面，這些在宇宙中航行的隕石都圓滿了筆者幻遊大地、穿越潛意識、探索天際奇觀和宇宙浩瀚的夢境，並見證了筆者企圖在超現實主義藝術旅程上的探索。



第六章 結論

黑格爾說：「藝術美高於自然，因為藝術美是由心靈產生和再生的美」²⁴，托爾斯泰也說：「藝術家自己體驗它所傳達的那種感情力量如何；就是藝術家的內心有一個要求，要表達出自己的感情；越是從心靈深處吸取感情，感情越是真摯，那麼它就越是獨特」²⁵作品的實現源自於某種精神自由，而這是自然物所難以達到的。當我們從心靈深處汲取情感時，這份情感便變得更加真摯。因此，繪畫的表現形式可以被視為一種高度的象徵，一種透過物象表達內在情感的藝術。這種表現形式不僅結合了生活與藝術，更讓藝術與生活相互滲透，實現了藝術的生活化，生活的藝術化。

透過研究期間細緻入微的觀察石頭，筆者也試圖深入內心，尋找情感的共鳴，並期望將這份內在的體驗透過藝術表現呈現給觀者。在觀石中，筆者探索自然之美；並在內心的探索中，實現藝術的生活化。

第一節 創獲心得

青少年時期聽聞女媧補天的故事，女媧氏選了三萬六千五百塊五色石來補天，讓少女心平添無限想像，若論資格，女媧應是中國最資深的玩石先驅；選秀遺珠的頑石，紛紛墜入塵世。它們隱藏在群山壑底，吸收天地精華，歷經風霜雨雪，幾世幾劫下來，淬鍊出造型之蒼渾，紋路之幽微，渾身含蘊著吐納不出的千言萬語。這故事也造就了筆者喜歡撿石頭的喜好，筆者每到溪海間，頭等大事就是撿石頭；觀察石頭、畫石頭便成了人生樂事了。

經過了在學期間觀石畫石的繪畫創作，創作經歷和學術研究結合，深入藝術、理論和個人與自然的互動，這是一個豐富而有趣的創作旅程。心得感想以下分別說明：

一、觀石畫石的創作體驗：筆者透過觀石畫石來反映自身心靈，以作品表露對自然的熱愛，呈現出大自然的質樸之美，進一步體驗到創作是一種與自然

²⁴ 谷風編輯部，《美學基本原理》，臺北：谷風出版社，1986年，頁134

²⁵ 曾祖蔭，《中國古代文藝美學範疇》，臺北：文津出版社，1987年，頁56

對話的過程。對於創意的挑戰，如何在自然的材料上發揮創意，表現出自己獨特的視角？這樣的種挑戰有助於培養創意思維和解決問題的能力。透過觀察石頭，筆者更深入地了解到自然材料的紋理、色彩和形狀，這些特性可能成為你藝術作品的一部分。

二、學術理論的研究和應用：理論支持的創作，學術理論的研究可為創作提供更深層次的思考基礎。經過思考，理論觀念可能影響了你的創作風格、主題選擇，或者是對自然元素的解讀。而將藝術與學術理論融合，可能使你的創作更具深度。

三、自然間與自己的相處：以往不太能孤獨自處，經過這段獨自寫生或取景的過程，心靈與大自然的連結，有時會忘卻寂寞，與大自然建立更深的連結。這樣的連結不僅體現在作品中，還體現在筆者對自然的感知和理解上。自然可以啟發的創意，也會帶來環境議題的反思，與自然互動也可能引發對環境和永續性的思考。

四、傾聽自己內心的聲音：在探討潛意識學說時，閱讀了很多榮格的書，也開始了一場對自我進行爬梳的探險。過程中試著放下自我意識，讓心靈成為一片敞開的領域。當自我能夠勇敢地探索內在心靈的深處，就開啟了感知更多無意識層面的通道，同時也是對這個世界一種深刻的開放。潛意識的爬梳並非一蹴可幾，此刻，僅僅是與自我對話的開始。期望透過傾聽，能建立更深厚的自我連結，理解內在情感的複雜性，進而培養一種豐富且具有深刻內涵的生命觀。

五、對創作方向的再肯定：未來的創作雖仍以水墨為媒材，但願往現代水墨的方向努力，複合多元媒材，以保有東方藝術的元素與思維創作，透過對複合媒材的探索來進行傳統水墨藝術的反思，以找尋能夠深刻呼應內心世界的形象表現。在風格上，希望突破傳統的限制，並嘗試不同媒材技法的實驗性。題材方面，則追求現實與多樣性的結合，致力於使畫面更具生動感，呈現出更加豐富的藝術風貌。

這段時間的創作旅程不僅豐富了藝術表達，更深化了對自然和學術領域的理解。透過藝術創作，深刻體驗到有想法但難以下筆的難，到創作完成的雀躍，痛苦與快樂並存的經驗，讓筆者在漂浮的想像與潛意識中找到了一個可棲息的

夢園，也賦予了心靈極大的自由。

第二節 未來展望

在藝術創作的廣大海洋中，馬克思的言辭提醒著我們，每個藝術家都應擁有一定的理想，這種理想不僅是激發創造力的源泉，更決定著我們在藝術道路上的努力和判斷的方向。理想是藝術家心靈的指南針，引領我們不斷追求更高、更深的藝術境界。

「藝術的大道上荊棘叢生，這也是好事，常人都望而卻步，只有意志堅強的人例外。」²⁶觀石畫石是一次謙卑學習的開始，學術理論的研究為創作帶來更多層次的思考，而與自然間的對話則讓筆者找到內在的平靜。今後將意志堅強的著力於超越物象的限制，學習將心靈的領悟透過適當的技法投射在作品中，使具象寫實繪畫注入更豐富的生命力，同時也透過細心思索，創造屬於自己獨特的繪畫語言。

生活就像一片廣大的海洋，其中充滿了無盡的可能性和挑戰。只有擁有堅強意志的藝術家，才能勇敢地啟航，探索藝術的彼岸。這種意志的堅定是突破傳統、挑戰極限的關鍵。正如藝術家在創作中將物象從環境中抽離，放大和聚焦，拉開畫中物體與現實之間的距離，筆者期許自己能在創作中超越生活的表面，勇敢面對深層次的意義，開創出更具前瞻性與深度的藝術境界。只有這樣，藝術創作才能成為超越常規、感動人心的力量，帶領觀者走向藝術之彼岸。

²⁶ 李剛編著，《這句話超好用【貳】臨時需要的勵志名言 2300 句》，臺北縣：好的文化，2001，頁 183



參考文獻

一、專書

1. Carl Gustav Jung 著，徐德林譯，《原形與集體無意識》，北京：國際文化，2011年。
2. Carl Gustav Jung 著，龔卓軍譯，《人與其象徵》，板橋：立緒文化，2000年。
3. 丁家桐 (2002)《石濤傳》。上海：人民出版社，2002年。
4. 王先謙：《莊子集解》，臺北市：三民書局，1974年。
5. 王樹海編著，通賞中國名畫[M]，長春：長春出版社，2014年。
6. 王耀庭著《中國繪畫賞鑑》，三餘堂有限公司出版，1998年。
7. 朱光潛編，《文藝心理學》，臺北：漢京文化事業，1987年。
8. 朱良志，《石濤研究》，北京市：北京大學出版社，2005年。
9. 朱萬章，《中國名畫家全集-陳師曾》，石家莊：河北教育出版社，2003年。
10. 江九思，《鄭板橋集》臺北：九思出版有限公司，1979年。
11. 牟宗三，《中國哲學十九講》。臺灣學生書局，2020年。
12. 余培林：《新譯老子讀本》臺北市：三民書局有限公司，1975年。
13. 李澤厚，《華夏美學》，臺北時報文化公司，1989年。
14. 肖顯靜，《生態哲學讀本》金城出版社，2014年。
15. 周靈芝：《生態永續的藝術想像和實踐》，臺灣：南方家園出版社，2012年。
16. 林語堂，《生活的藝術》，風雲時代出版社，2011年。
17. 俞劍華，《中國畫論類編》，北京：人民美術出版社，2016年。
18. 俞劍華編，《中國畫論類編》下卷，北京：人民美術出版社，1986年。
19. 宣穎：《莊子南華經解》，臺北市：宏業書局，1977年。
20. 郎紹君，《現代中國畫論集》，南寧：廣西美術出版社，1995年。
21. 郎紹君，《論現代中國美術》，南京：江蘇美術出版社，1988年。
22. 馬兆俐，《羅爾斯頓生態哲學思想探究》，東北大學出版社，2009年。
23. 馬帥著，中國名畫全知道[M]，北京：北京聯合出版公司，2016年。
24. 高木森，《自說自畫-彩墨詩韻之承與變》，臺北：東大圖書公司，2015年。
25. 高木森，《東西藝術比較》，臺北：東大圖書公司，2012年。
26. 張育英編，《禪與藝術》，浙江人民出版社，1992年。
27. 張節末，《禪宗美學》，浙江人民出版社，1999年。
28. 曹孟勤，《生態哲學研究》，上海：三聯書店，2019年。
29. 清·石濤著，俞劍華注譯，《石濤畫語錄》，江蘇省：江蘇美術出版社，2007年。
30. 陳傳席，《中國繪畫理論史》，臺北：三民書局增訂三版一刷，2013年。
31. 雅各·拉岡著、褚孝全譯，《拉康選集》，上海：上海三聯書店，2001年。

32. 黃光男，藝術評述文集《藝術行動》，藝術家出版社，2013年。
33. 黃貞燕編，《中國美術備忘錄》。臺北市：石頭出版社，2007年。
34. 黑格爾著，朱孟實譯，《美學（一）》，臺北市：里仁書局，1981年。
35. 楊忠斌，〈評析自然美學的爭論及其在美育上的意涵〉，臺灣《當代教育研究季刊 第二十三卷》，第二期，2015年。
36. 鈴木大拙、劉大悲譯，《禪與生活》，上海：上海三聯書店，2013年。
37. 雷毅：《深層生態學思想研究》，上海：清華大學出版社，2001年。
38. 劉其偉，《現代繪畫基本理論》，臺北：雄獅出版社，1991年。
39. 劉思量、林素琴編輯，《藝術心理學－藝術與創造》，臺北：藝術家，1992年。
40. 劉國松，〈過去、現代、傳統〉，《中國現代畫的路》，臺北：文星書店，1967年。
41. 樂愛國：《道教生態學》，北京市：社會科學文獻出版社，2005年。
42. 潘運告主編，《中國書畫論叢書》，長沙：湖南美術出版社，2014年。
43. 鄧屬予，〈東北角的往日雲煙〉。《地球科學園地》，第20期，臺北，2001年。
44. 鄭峰明，《莊子思想及其藝術精神之研究》。文史哲出版社，1987年。
45. 謝明錫，《水彩創作--觀念技法與實作解析》，臺北：雄獅出版社，2011年。

二、期刊、論文

1. 石朝穎：〈道法自然的生態哲學觀〉，《文化大學宗教文學研究社》，2013年。
2. 宋明順：〈自然、社會、文化的連環性——人類生存環境的社會心理〉，《教育》，第四期，1989年。
3. 林益仁：〈找家——羅斯頓的生態哲學〉，《新使者雜誌，愛及曠野》，第156期，臺北，2016年。