

南華大學藝術與設計學院視覺藝術與設計學系

碩士論文

Department of Visual Arts and Design

College of Arts and Design


Nanhua University

Master Thesis

自然生命之歌－李橙秉水墨創作論述

Melody of Nature--The Discussion and Research of

Li Cheng-Bing's Ink Painting Creation



李橙秉

Cheng-Bing Li

指導教授：葉宗和 博士

Advisor: Tzong-Ho Yeh, Ph.D.

中華民國 109 年 5 月

May 2020

南 華 大 學

視覺藝術與設計學系

碩 士 學 位 論 文

自然生命之歌—李橙秉水墨創作論述

Melody of Nature--The Discussion and Research of

Li Cheng-Bing's Ink Painting Creation

研究生：李 橙 秉

經考試合格特此證明

口試委員：葉宗和
蕭乾成
謝世昌

指導教授：葉宗和

系主任(所長)：葉宗和

口試日期：中華民國 一〇九年五月二十九日

謝 誌

在經歷一場大病，又重回創作中，體悟在短暫無常的脆弱生命中，經歷諸多的困頓與轉化，可創造出當下永恆精彩的生命力量；在生命轉彎處，人生自有一番不同風景。這是這本論文的結語，亦是我此刻的心靈寫照。

這本論文的完成，首先要感謝的是「視設系系主任」，也是我的水墨指導恩師 **葉教授宗和先生**。謝謝老師不厭其煩的循循善誘，幫助我從寫意簡練的文人水墨畫，走向微觀寫實的現代水墨畫，今得以交出五年訓練的成績單，這條路終於走到旅程的中繼站。

感謝學識淵博、溫文儒雅的口考老師 **謝教授其昌先生和黃教授乾成先生**。兩位審查委員從最早的論文初審到最後階段的論文口考，仔細又專業，提昇我更為豐富寬廣的繪畫技法和審美思維。在此，特別感謝兩位老師的悉心教導。

感謝視設所所有指導過的老師們，您們淵博的藝術涵養，慈悲寬容、幽默風趣的教學讓我獲益匪淺。而系辦親切認真的**佩青**，總是在工作繁忙之餘提供我需要的資料，叮嚀我注意事項，以及新發學長、秀珠學姐、同學、學弟妹的關懷支持，提供我許多意見。

感謝弘律法師、道忠法師、會涵法師、修雨法師、修敦法師、修岱法師的祝福鼓勵，一直給我滿滿的信心，不放棄我。感謝家怡老師陪著我跑遍許多鄉鎮拍攝取景，並常常提供我創作的靈感；也謝謝蔡教練給我人生諸多的引導，就像是心靈導師般地引導我。感謝 Moses 協助英文翻譯校對，以及奶奶、大叔叔、小叔叔、姑姑，與雪梅阿姨、米松舅舅、秋梅阿姨，在我生病的時候對我的照顧和鼓勵！

最後，要感謝我的弟弟**昕穎**，一直以無比的耐心與智慧來等待我、陪伴我；更感謝水墨啟迪良師**張鎮金書墨家**，若不是年少時於社大水墨班的教導紮根，很難想像之後我投入這麼長的水墨學習歷程，也謝謝老師總是在最需要的時候幫助我，指導我！

僅以本論文獻給所有曾經幫助我、支持我的貴人們，因為有你們的提攜照顧，才能讓我的人生更加堅毅茁壯，生活更加豐富亮麗。衷心銘感！謝謝大家！

李橙秉 謹誌 2020年6月

摘要

中國藝術向來強調「自然」的觀念，而水墨畫的創作更是崇尚「得之自然」的美學思想。本研究以自然生命為創作對象，運用現代水墨的創新技法，歌詠大自然的生命動能，關懷大自然正遭逢的人為破壞，反思身為藝術工作者如何呈現自然美學與生態正義的創作形式，讓藝術與生命結合在一起。

本研究於方法學上，利用文獻研究法、行動研究法、圖像研究法等，從生命倫理、宗教學、老莊哲學、身心醫學、生態學之觀點論述自然生命的價值意涵，並從東西方美學觀點探究自然生命創作；其次，以臺灣當代的水墨發展路徑，吸納西方藝術流派之表現形式做一整理；再者，介紹台灣現代水墨畫家在自然生命的創作與成就，及其對本研究之啟發；最後，運用圖像符號、象徵意涵、色彩應用、筆墨技法與空間構圖等表現，讓主題與情感在創作過程中得以探索與實踐。

本研究以自然生命為主題，發展「生命無常」、「生命困頓」、「生命永恆」三個系列。研究結果發現，從「寫意簡練到微觀寫實的當代水墨表現形式」，有助於融合傳統東方水墨藝術美學與現代西方現代主義美學，深耕臺灣現代水墨的表現形式。從「傳統書寫到數位影像的當代生態美學詮釋」，看到水墨創新思維不僅限於媒材、技法、構圖的實驗，同時亦可加入數位影像的布局，讓生態創作的主题更加豐富生動。從「生命無常到生命永恆的自然生命敘說價值」，體現每一物種的生命價值都是平等，無有尊卑高下之分，都是自然生態的一部分，也從病苦與災難中，找到心靈轉變的契機，尋求生命當下的永恆。

根據此研究結果，研究者期許未來水墨創作能「趨向大自然生命微觀為視野的創新技法」，並「融合當代藝術形式為構圖的水墨視覺設計」；以建構水墨藝術的生態美學觀，並提升大眾對臺灣自然生態的重視與自然生命的關懷。

關鍵字：自然、生命、現代水墨畫

Abstract

Chinese art has always emphasized the concept of "nature", and the creation of ink painting is more about the "Natural" aesthetics. This study takes natural life as the object of creation combined in life. Uses innovative techniques of modern ink and wash, sings the life kinetic energy of nature, cares about the man-made destruction that nature is encountering, and reflects on how to present the creation form of natural aesthetics and ecological justice as an artist.

This research is based on methodology, using documentary analysis method, action research, and iconology research, etc., from bioethics, religion, Lao Zhuang philosophy, mind and body medicine, and ecology. First of all, the point of view discusses the value of natural life, and explores the creation of natural life from the perspective of Eastern and Western aesthetics. Secondly, it absorbs Western art through the development path of contemporary ink painting in Taiwan to sort out the expressions of the school of arts. Furthermore, introduce the creation and achievements of modern ink painting artists in natural life in Taiwan, and their inspiration to this research. Finally, use image symbols, symbolic meanings, color applications, pen and ink techniques, space composition, and other performances allow the exploration and practice of themes and emotions in the creative process.

This research focuses on the theme of natural life and develops three series of "impermanence", "difficulties" and "internal". The results of the study found that, from "concise freehand to micro-realistic contemporary ink and wash expressions", it is conducive to the fusion of traditional oriental ink art aesthetics and modern western modernist aesthetics, and to deepen the expression forms of modern ink painting in Taiwan. From "traditional writing to digital imaging to Interpretation of contemporary ecological aesthetics. Seeing the creative thinking of ink painting is not limited to the experiment of media, techniques and composition, but also the layout of digital images can be added to enrich the theme of ecological creation. The eternal value of natural life and narrative value reflects the life value of each species equally.

To achieve eternal life, there is no distinction between high and low, as it's a part of natural ecology.

Based on the results of this study, the researchers hope that future ink-and-wash creations will "innovate techniques that tend toward the microcosm of nature's life", and "ink visual design that incorporates contemporary art forms as compositions". Construct the ecological aesthetics of ink art and improve the public to attach great importance to Taiwan's natural ecology and care for natural life.

Keywords: nature, life, modern ink painting



目 錄

謝 誌	I
摘 要	II
Abstract	III
目 錄	V
圖 錄	VI
表 錄	VIII
第一章 緒論	1
第一節 創作研究動機與目的	1
第二節 創作研究方法與步驟	4
第三節 創作研究範圍與限制	10
第四節 名詞釋義	12
第二章 創作學理基礎	16
第一節 自然生命的美學探究	16
第二節 臺灣水墨畫的時代探究與西學流變	33
第三節 現代水墨畫的大自然創作分析	47
第三章 創作理念與實踐	55
第一節 創作理念分析	55
第二節 創作理念實踐	66
第三節 創作表現意涵	70
第四章 作品詮釋	74
第一節 生命無常系列	75
第二節 生命困頓系列	82
第三節 生命永恆系列	89
第五章 結論	102
第一節 省思與價值	102
第二節 期許與展望	105
參考文獻	107

圖 錄

圖1-1 創作研究流程圖	9
圖2-1 〈青銅器上的雲雷紋〉	27
圖2-2 〈青銅器上的渦旋幾何紋〉	27
圖2-3 莫內〈印象·日出〉	30
圖2-4 畢沙羅〈瓦松村的入口〉	30
圖2-5 康丁斯基〈藍騎士〉	31
圖2-6 康丁斯基〈藍色繪畫〉	31
圖2-7 達利〈記憶的餘暉〉	45
圖2-8 秀拉〈大傑特島的星期日下午〉	46
圖2-9 黃朝湖〈呢喃的古林〉	49
圖2-10 黃朝湖〈古林變色曲〉	49
圖2-11 葉宗和〈生命印記〉	50
圖2-12 葉宗和〈蔓蔓心事〉	50
圖2-13 莊連東〈尋春〉	51
圖2-14 莊連東〈觀夏〉	51
圖2-15 莊連東〈轉秋〉	51
圖2-16 莊連東〈望冬〉	51
圖2-17 袁金塔〈瓢蟲〉	52
圖2-18 袁金塔〈觀日〉	52
圖2-19 李振明〈水鳥保護區之一〉	53
圖2-20 李振明〈鮪魚首祭〉	53
圖2-21 李振明〈思遠〉	53
圖3-1 李橙秉〈生機〉(局部)	61
圖3-2 李橙秉〈何處是我家〉(局部)	62
圖3-3 李橙秉〈魚兒悲歌〉(局部)	62
圖3-4 李橙秉〈海洋塑膠龜〉(局部)	63

圖 3-5 李橙秉〈海洋別哭〉(局部)	63
圖 3-6 李橙秉〈竹籬笆的春天〉(局部)	65
圖 3-7 李橙秉〈永不凋謝的愛〉(局部)	65
圖 3-8 李橙秉〈共生共榮〉(局部)	65
圖 3-9 李橙秉〈枯木逢春〉(局部)	65
圖 4-1 李橙秉〈生機〉	77
圖 4-2 李橙秉〈何處是我家〉	79
圖 4-3 李橙秉〈魚兒悲歌〉	81
圖 4-4 李橙秉〈海洋別哭〉	84
圖 4-5 李橙秉〈海洋塑膠龜〉	86
圖 4-6 李橙秉〈年年有魚〉	88
圖 4-7 李橙秉〈竹籬笆的春天〉	91
圖 4-8 李橙秉〈永不凋謝的愛〉	93
圖 4-9 李橙秉〈共生共榮〉	95
圖 4-10 李橙秉〈時光長廊〉	97
圖 4-11 李橙秉〈枯木逢春〉	99
圖 4-12 李橙秉〈閒情逸趣〉	101

表 錄

表 2-1 東西方美學思潮對本研究創作之啟發	32
表 2-2 臺灣水墨發展歷程一覽表	35
表 2-3 臺灣當代水墨藝術家大自然創作之理念	54
表 3-1 作品技法實踐一覽表	68
表 3-2 物象與作品圖像語彙對照	70
表 4-1 「自然生命之歌」作品目錄表	74



第一章 緒論

唐朝王維(692-761)《山水訣》篇首即言：「夫畫道之中，水墨最為上。肇自然之性，成造化之功。或咫尺之圖，寫千里之景」。¹

中國藝術向來強調「自然」的觀念，而水墨畫的創作更是崇尚「得之自然」的美學思想。本論文以自然為創作的背景，運用現代水墨的創新技法，歌詠大自然的生命動能，也關懷大自然正遭逢的人為破壞，並反思身為一名藝術工作者如何呈現自然美學與生態正義的創作形式，讓藝術與生命結合在一起。

本章「緒論」係分為「創作研究動機與目的」、「創作研究方法與步驟」、「創作研究範圍」、「名詞釋義」等四節，說明本創作研究的發想意圖，以及實施的方法流程，研究的範圍限制等。

第一節 創作研究動機與目的

一、創作研究動機

四百年前，荷蘭人曾讚譽臺灣為福爾摩沙，並以「婆娑之洋，美麗之島」八個字歌頌臺灣之美。前者意指海洋之湛藍，後者意指森林之蓊鬱；海洋與森林、水與土壤兩者皆是最珍貴的自然資源，孕育有機生物體的搖籃。²

曾幾何時，這些詠嘆開始變調，過去幾十年來，因為人為開發與破壞，壓迫許多生物棲息地，農漁工業製造出的污染物、化學廢物，或是流入大海中，或是囤積於土壤中，使整個自然生態遭受嚴重威脅，森林、濕地、中低海拔的闊葉林等最重要生態面積急劇縮小，福爾摩沙已蒙上陰霾，不再是以前美麗之島了。

¹引自張俊傑，《山水繪畫思想之發展》，台北市：國立歷史博物館，2007，頁103。

²池文傑，《台灣生物多樣性的損失—哪些資源正在流失》，台北市：國立台灣大學生物多樣性研究中心，2003，頁1。

除了「水資源」、「土壤資源」的自然環境在改變，所有生命賴以生存的陽光與空氣，也因為人類大量製造二氧化碳等溫室氣體，對大自然的戕害不只是限於地表，而擴張至大氣層，臭氧層的破洞形成了紫外線長期照射的光害，高溫度無法反射至大氣中，已逐漸佈及全球。是以如何藉由大自然提供的綠生活機能、有效地節約能源，以達到減碳降溫的生態正義；同時也藉由自然生命的療癒功能，來舒緩人類的疏離與壓力，達到人與自然和諧共處、共生共榮的自然運行機制。

面對大自然生態被破壞，有機生命體的消失，以及人天之間不再共相存的浩劫，藝術家的感受最為深刻了。《莊子·知北遊》曾云：「天地有大美而不言，四時有明法而不識，萬物有成理而不說」，鼓勵人們向自然學習，世間一切美與智慧都在天地之間，行不言之教，自然化成。³

從古至今，「自然」一直都是藝術家創作的客體，也是藝術家創作過程中與之對話、融合為主體。對藝術家而言，大自然就是「美」的代言者。中國當代藝術評論家宗白華(1897-1986)如是描述：

大自然中有一種不可思議的活力，推動無生界以入於有機界，從有機界以至於最高的生命、理性、情緒、感覺。這個活力是一切生命的源泉，也是一切「美」的源泉。⁴

更甚者，藝術目的是藝術家把對自然的認識和強烈感受，藉由創作表現出來：

藝術的生活就是同情的生活呀！無限的同情對於自然，無限的同情對於人生，無限的同情對於星天雲月、鳥語泉鳴；無限的同情對於死生離合，喜笑悲啼。這就是藝術感覺的發生，這也是藝術創造的目的。⁵

³引自劉梅琴，〈論《莊子·人間世》快感·美感·審美境界的現代詮釋〉，《第三屆中國文哲之當代詮釋學術研討會前論文集》，台北市：臺北大學中文學系，2007，頁 215-226。

⁴宗白華，《美學與意境》，北京：人民出版社，1985，頁 59。

⁵同上註，頁 15。

是以，在本研究創作中，如何藉由中國水墨藝術的表現形式，來表達對大自然生命的同情與禮讚，並在面對大自然被人為破壞後的省思覺醒中，尋求對自然生態的保護與關懷；此乃本研究創作動機之一。

其次，中國的藝術自魏晉南北朝五代以來，即以水墨畫為中國繪畫的主要表現方式。不同於西方繪畫以「模仿」自然為目標，重視比例、形象、光線、明暗、色彩、質感、量感、空間等客觀條件，呈現感官所能捕捉與再現的真實；中國繪畫以「表達主觀心靈」自然為目標，重視象徵、隱喻、詩意、筆墨情趣等主觀情意的條件，表彰的是心目中所能興發的意趣。⁶

面對東西方美學思維的差異，有一些學者比較兩者間共通之處，如陳國傑、李芷葳、蕭文杰等，⁷分析中國寫意繪畫與西方表現主義繪畫之異同。指出東西方美學雖有文化精神、哲學思想、繪畫風格本質上差異；但在表現形式上，兩者均重視主體個性表現；在精神層面，也相互重視心靈氣韻的傳達和表現。

是以，在本研究創作中，如何整理東西方美學對「自然」的表現形式，探討東方水墨藝術與西方現代主義、後現代主義重要流派等，在描繪自然的表現技巧與特色，作為本研究創作的基礎；此乃本研究創作動機之二。

再者，藝術要發展，仍須貼近時代精神，若只是學習傳統，參究中、外藝術作品是不夠的，主要還是要忠於創作者自己的感受，到自然中去觀察、體驗，然後進入創作過程，使作品富有生活氣息和時代氣息。如李可染 (1907-1989) 提醒現代的水墨創作者，要放棄公式化的水墨創作方式：

傳統要尊重，又要敢於突破。前人講各種皴、擦、點、染、線描，都是規律的總結；但是和豐富多彩的大自然相比，同無限豐富的現實生活相比，這些規律的發現和總結，又顯得太少了。⁸

⁶何懷碩，《給未來的藝術家》，台北市：立緒出版社，2003，頁 82。

⁷陳國傑、李芷葳、蕭文杰，〈論中國寫意繪畫與西方表現主義繪畫之異同〉，《美學與視覺藝術期刊》，期 2，嘉義縣，南華大學視覺藝術與設計學系，2010，頁 88-95。

⁸王琢 編，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書公司，1985，頁 54。

所謂的現代水墨畫的「現代」(Modern) ，依據王秀雄引述《美國傳統英語字典》(The American Heritage Dictionary) 806 頁之說法如下：⁹它是形容「有關前進的風格、技術或科技」(relating to advanced style, technique or technology) ， 所以「現代水墨畫」的「現代」是指跟過去的傳統水墨畫較之，具有「創新的技法與內涵的水墨畫」而言。

是以，在本研究創作中，如何運用現代水墨創作思維與實驗技法，表現大自然題材，進而省思水墨再創新與未來創作發展的可能性；此乃本研究動機之三。

二、創作研究目的

根據上述，本論文創作研究目的包含以下幾點：

(一) 整理東、西方美學對「自然生命」的理性論述與藝術表現形式，以探討水墨藝術與西方重要流派描繪大自然的表現技巧與特色。

(二) 透過現代水墨創作的思維與實驗技法，以一種非人類生命中心觀點，表現大自然的創作題材，進而省思現代水墨再創新與發展的可能性。

(三) 藉由對自然禮讚為創作起點、經歷被人類破壞後的省思、到領悟生命可以再轉化突破，藉以體現生命當下的永恆與堅韌，以建構水墨藝術的生態美學觀，並提升大眾對臺灣自然生態的重視與自然生命的關懷。

第二節 創作研究方法與步驟

一、創作研究方法

本研究係藉由相關文獻與理論資料的研究分析，經由創新實驗的構思、規劃、實作、修正，最後展現於藝術創作的作品及論文書寫的文本上，故採用之研究方

⁹王秀雄，《臺灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，1995，頁 201。

法為下列幾項：文獻研究法、行動研究法、圖像學研究法。

(一) 文獻研究法 (Documentary Analysis Method)

依據蒐集之文獻、繪畫理論、專書、期刊、畫冊等資料，加以整理、分類和應用，做為本創作主題《自然生命之歌-李橙秉水墨創作論述》之基礎，並進一步梳理與現代水墨對話交流之憑藉。

在蒐集文獻的過程，本文先以「水墨」、「現代水墨」、「自然」、「生命」、「自然生命」等相關子題，進行《臺灣博碩士論文知識加值系統》、《臺灣期刊論文索引系統》、《華藝線上圖書館》、《故宮書畫數位典藏資料檢索》等資料庫的搜尋；其次，在線上資料庫中將蒐集來的文獻，再進一步檢視資料庫提供的相關文獻，做第二層級的文獻來源；最後，在閱讀第一手的文獻中，再延伸出蒐集其他文獻。以此作為本論文理論建構與觀念啟發的基礎。

(二) 行動研究法 (Action research)

行動研究法主要在結合研究意圖和實際行動兩個概念。研究者以一種自身實踐的行動力，透過不斷的反省、思考、再計畫的過程，不斷聚焦實際工作情境所衍生的問題，進而解決問題，達到實用的目的。¹⁰是以，研究者本身即為一個行動執行者，處理的問題源自於研究情境中出現的困境，研究的過程即為問題解決的歷程，當研究完成時，意謂問題情境的處理已有具體的方向或實際的解決與改善。更甚者，行動研究的結果除了使現狀獲得改進之外，同時也使現場工作人員自身獲得專業成長。

藝術創作的本身即是在執行一項行動研究的歷程。由於研究者須不斷嘗試現代水墨新技法運用在自然生命題材的表現形式，故須積極試驗、反思，並與自我內在進行對話，紀錄並創作自己的實驗結果。本論文進行的過程，除了累積研

¹⁰蔡清田，《教育行動研究》。台北：五南圖書出版公司，2000，頁11。

究者在自然題材的水墨創作成品，同時也在實際執行過程中，將自身對自然主題的觀察、反思，運用筆墨、媒材、色彩、布局確立創作意象與美感形式，在不斷反覆實驗中，呈現自我對於「自然生命」的理解與現代水墨創作的新理念。

(三) 圖像學研究法 (Iconology research)

在當代藝術理論中，圖像學研究強調藝術欣賞應著重對圖像內涵而非形式的解讀，把藝術創作視為社會史和文化史中某些脈絡濃縮的符碼，據此來進行分析解釋，意即對創作的圖像做一詮釋的科學。因此，圖像學著重藝術家創作時的動機、旨趣，藉由藝術家人格特質、宗教態度、以及所處的時代社會背景，來探索藝術品所反應的中心思想。¹¹

本創作研究過程中使用了許多圖像語言，以表達研究者所紀錄的大自然生命，如何由原始的和諧，經歷人為的破壞，再走向轉機的生生不息過程。這些引用的圖像會因為不同的組合、解構與結構而有不同的詮釋，因此研究者會在後面的章節，將創作中出現的圖像語言分別做象徵與隱喻的解釋。

二、創作研究步驟

根據研究者水墨創作主題擬定研究步驟，在過程中不時檢視前一步驟與進行修正，形成一個循環調整的行動歷程。本研究以下列九個步驟進行說明，並統整成詳細的流程圖 (請參見圖 1-1)。

(一) 自然生態的關注

以研究者自身的生活經驗及對生態關注做為創作的基礎，藉由走訪大自然，貼近大自然，作細膩的觀察與感受，並拍攝相關主題照片，體悟大自然的美感，

¹¹林伯賢，〈藝術欣賞的理論基礎 (二)：圖像研究與圖像學〉，《藝術欣賞》，卷 2，期 1，台北市：臺灣藝術大學，2006，頁 24-27。

也檢視大自然面臨的威脅與危機，最後找尋適合主題系列的創作靈感。

(二) 生命哲學的思維

藉由研究者進行此一主題的研究動機，延伸後續的創作與論述。是以先將研究者熟悉的傳統水墨畫表現技巧置於心中一處，更多時刻是思惟自然與生命哲學的論辯，了解自然生命的價值與內涵，從科技整合、多元領域對生命哲學的觀點，從而於創作中體現每一個生命的獨一無二與功能意義。

(三) 主題的確立

歸納整理可能進行的創作方向，與指導老師進行一週一次的討論與對話，直至確定創作研究的主題，並確認未來創作的發展步驟。以「對自然生命的讚嘆」、「對自然破壞的反思」、以及「對自然生命的轉機與再生」等進程，完成「生命無常篇」、「生命困頓篇」、「生命永恆篇」三大系列作品。

(四) 資料的蒐集

將平常蒐集的自然生命之創作圖像與論述的文獻，一一加以分類標記，製作書目管理系統，依據文獻類別給予編號，計分為「001 圖書」、「101 期刊及研討會論文」、「201 學位論文」、「301 網路資料」、「401 影像圖片」、「501 畫冊」等。研讀每一篇文獻，整理與主題相關的資料重點、出處頁碼。總計蒐集 34 本圖書、20 篇期刊及研討會論文、4 篇學位論文、14 篇網路資料、12 張影像、3 本畫冊。

(五) 主題創作與實現

根據大自然的創作主題，經歷取材、構思、草圖等三大創作歷程，思考如何實踐在作品上。在歷程中更不斷地檢視從立意、內涵到布局、技法；從材質、工具的實驗創新，到畫面比例與畫幅大小，反覆思考作品是否偏離主題方向，在美感形式下賦予作品主題內涵與情感，將想法與理念成功轉化為水墨的表現形式。

(六) 水墨作品形成與修正

依據作品的草圖和指導教授及同學討論，反覆修改並補充新的創作想法，定稿後繪製於宣紙或京和紙上，運用現代水墨的創新技法與媒材不斷進行實驗，作品完成後，再交由自己的心靈感受與作品之間進行對話，並請指導教授提供意見，之後撰寫創作說明，不斷檢視是否符合創作理念與創作品質，這種多次進出作品完稿、實驗創作、與創作理念之間的交叉比對歷程，直至作品的完成。

(七) 創作論述形成與修正

研究者在實驗創作的過程中，理論的形成與論述亦同時並進，透過文獻的整理、理論的論述，創作觀點更能清晰完整，創作的文本與意境更加豐富貼近創作主題與精神意涵，並由此回饋至論述的概念與架構，充實創作的理論與觀點。換言之，論述的整理幫助創作的實踐，而創作的進行則有助於論述的修正。

(八) 創作的再省思與理論的再建構

創作是一個持續進行與省思修改的過程，而理論的建構亦為反覆補充與豐富統整的過程，兩者同時與進，相互交流對話，激盪出對大自然生命的讚嘆、反思與再生的藝術圖像，這種交相進出、修改建構的動態歷程，持續進行，直至論文的書寫完成方告一段落。

(九) 創作作品展演與論文發表

最後研究者將這次現代水墨創作研究成果整理成冊，籌備碩士階段的水墨藝術創作個展，於公開場合發表「自然生命之歌-李橙秉水墨創作論述」系列展覽，並發表研究論文集，接受口試委員指導與提問，呈現研究者研究成果與作品。

三、創作研究流程

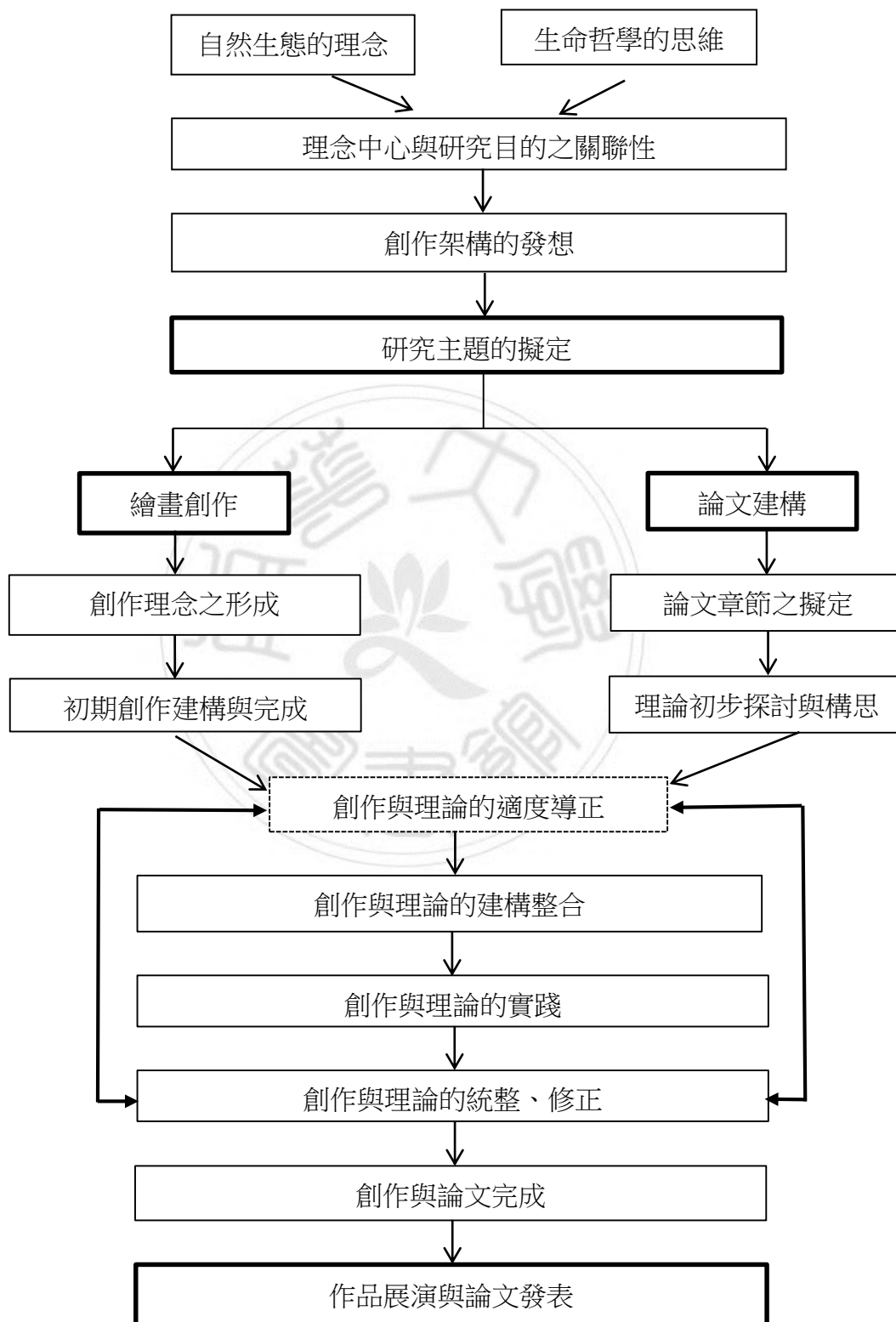


圖 1-1 創作研究流程圖

第三節 創作研究範圍與限制

本研究創作以大自然為創作題材，運用現代水墨畫的創新技法與構圖布局，旨在探究大自然中的生命所展現的豐富生機，接納生機中所代表的無常變化，經歷生、老、病、死的輪轉，進一步也反思人類破壞污染大自然後，形成的生命意象之扭曲；最後，再藉由創新實驗的藝術創作方式，表達對生態的關懷與對人類以外的其他物種生命體的回饋反哺，並體悟生命雖短暫，亦有其永恆價值。具體言之，本研究系列圖像是在表現「對自然生命的讚嘆」、「對自然破壞的反思」、以及「對自然生命的轉機與再生」，意圖在創作過程中以「生命無常篇」、「生命困頓篇」與「生命永恆篇」三個系列作品，表達對於自然界生命體的關注與關懷，並喚醒一般人對於生命教育與生態美學的重視。

一、創作研究範圍

(一) 內容範圍

本研究創作內容係從研究者的生活經驗、走訪大自然的觀察感受、拍攝一系列照片圖像，閱讀相關書籍、參觀藝術畫展、與指導教授的討論，並從媒體報導、新聞時事中，引發研究者對於生態環境、自然生命、生態美學的體會與探究。

本研究創作內容物件以臺灣本土的自然景緻與生命力為基礎，將孕育這些生命力的「土壤」、「海洋」等自然力量做為創作背景，再將代表生命危機的土系列鳥類、水系列魚類等圖像，表達大自然中各種生命受到人為破壞後，亟需要關注與重視；此一關注不僅是對非以人類為主的生態正義觀點，同時也導引出自然界所有物種的生命，終將與人類的生命攸戚相關，即使小如一株草、一片嫩葉，都有其生命的價值，都是對人類有幫助，也與其他物種共生共榮。

(二) 時間範圍

本研究創作時間係以研究者創作主題的背景來看，整個後工業社會時間可追溯自本世紀 60 年代開始的電子工程、遺傳工程等新興工業為主，對自然環境過度開發，導致生態的不平衡。已開發國家於 1972 年《斯德哥爾摩人類環境會議》喚起世界人民對自然環境保護的覺醒，臺灣亦於 1987 年成立「環保署」，踏入環境保護新紀元。是以本研究以臺灣本土的環保視野為焦點，開始關注自然生態議題與政策，以西元 1987-2019 年之間作為做為本研究主題的時間設定範圍。

(三) 媒材範圍

本研究創作媒材主要以水墨、宣紙、京和紙為主，在色彩與輔助媒材上，除了以傳統水墨顏料外，也廣泛採用西洋的廣告顏料和水彩顏料，以表現出色彩的美感。而日常生活中常見的牛奶、茶類、洗碗精、香薰等媒材，則是為了要製造出研究者想要表現出的創新技法以及堆疊的墨韻而使用。

二、創作研究限制

本研究創作主題係以自然界生命為題材，而面對浩瀚的自然界，孕育其中多元而豐富的生機，經歷大自然破壞的危機，如何從藝術創作來展現可能的再生與轉機，這之間的思維歷程與觀察功力，常常需要更為深刻的省思與無我的關照。是以在與大自然對照與對話的過程，研究者也在經歷與自身內在非人類中心的元素交流與對話，放下身為人類的傲慢，回歸對大自然的禮讚，對生命的關照珍惜，對自我的批判反思，常常都在創作過程中出現與碰撞，期許能在這一系列的創作過程中，不僅提升現代水墨的創作技法，亦能回到心靈層面與創作的客體互動，深切捕捉大自然做為所有美學基礎之意涵。

然而，宥於大自然的範圍無窮無盡，從古至今、從臺灣至整個地球均涵蓋其

間，即使可透過影像資料來補足研究者對全球的自然生態之素養與認識，但仍有其專業背景之限制，故本研究創作僅只選擇研究者所能體會與親身接觸、感受的臺灣本土之自然景致為創作對象，期許觀者能藉由創作作品與文字輔助說明，一窺研究者這一路創作的心路歷程，並喚醒大眾對「自然生命」的重視與關懷。

第四節 名詞釋義

一、自然 (Nature)

「自然」是一個多視域多元化的概念。以下可從五方面來闡述「自然」的概念：(一)、從字義上來看，「自然」(Nature) 一字起源於拉丁文「*natura*」，意謂「誕生、出生」之義，後衍生為一種「本質」，即萬物與生所俱來的品質，一種「不用藉助別人的力量，靠其自身內在的作用，成為如此或者原本就是如此」。(二)、從經驗現象來看，「自然」創造了萬物卻不主宰萬物，成為道家「無為」哲學中的順其自然、自然而然的境界。(三)、從物質現象來看，「自然界」的山河大地、生物非生物、有機無機等均可統稱之。(四)、從自然美學來看，「自然是一切美的源泉，是一切藝術的範本」，藝術最終目的是將「這種瞬息萬變，起滅無常的自然美印象表達出來，使其普遍化、永久化」。¹²(五)、從生態美學來看，傳統對「自然」客體的審美觀需提升為對人類賴以生存的自然環境之保護的「大美學」觀，意即體認我們是大自然中一份子，以藝術手法呈現個人感受到自然之美是一種態度，但對於人類對自然傷害之自覺與批判，更是正義積極的創作態度。¹³

本研究中係以自然為創作研究的對象，故界定「自然」有兩個向度的指陳，一方面在創作對象係指以自然界中的山河大地、生物非生物等自然即有、而非人造物品；另一方面在創作態度係指自然美學與生態美學所建構的藝術視野與觀點，

¹²同註 4，頁 60。

¹³徐岱，〈從生態主義視野理解環境美學〉，《文學評論》，期 1，北京市：中國社會科學院文學研究所，2016，頁 163。

除了初層次歌頌自然之美的創作，進一步也反思關照自然生態面臨的危機，並創作出自然生態可能的轉機與再生等三個層面。

二、生命 (Life)

對「生命」的重視與關懷是藝術創作的普世價值。以下可從三方面來闡述「生命」的概念：(一)、從藝術創作與生命之關連來看，古世紀人類探索世界乃從探討神的空間概念開始，逐漸演變到探究以人為主的人本概念，於是藝術創作的思維由神性轉為人性，人的生命價值便提升到更高等的層次；而藝術創作之存在，即再現生命之光華，體驗生命之快樂。¹⁴(二)、從藝術創作與生命的價值來看，哲學家認為人類用生命的價值和意義來說服自己：原來人的存在不是荒誕的。葉宗和教授將生命分為「生命體、生命體演化遺跡、生命力與有機生命」等四個面向，說明了不只是人類的生命有其存在的價值，人類以外的其他生命，亦有其存在價值，更須透過藝術創作來觀照。(三)、從自然界的生命來看，生命是自然界中最偉大的創造工程，但在科技的進步下，人類任意破壞殘害其他生物的生命，以滿足自己的慾望；如何透過藝術創作來彰顯這種病態式的人類價值，重新看到各種有機生命的美好與價值，乃為現代藝術創作的核心議題。

本研究關照台灣自然界生命的現況及其面臨的處境，故界定「生命」係指創作出大自然中的生命力，包含自然界中有機生命體生生不息的美好與可貴、孕育這些生命力的「土壤」、「海洋」、「植物」等自然力量，以及最後隱含著大自然中各種生命的存在與破壞終將與人類的生命有所關連。本研究以一種「非人類中心」的理念，來關照自然界中的各種生命，意圖表達人與自然的和諧共處，譜出永恆的生命之歌；並將大自然生命創作命名為「生命無常篇」、「生命困頓篇」、「生命永恆篇」三大系列作品。

¹⁴歐陽中石，《藝術概論》，台北市：五南圖書出版公司，2001，頁33。

三、現代水墨畫 (Modern ink painting)

藝術的可貴在於能創新及反映時代，以前所留下來的藝術規章，無法適時的表現新的思想、新的感性及新的生活；所以藝術一定要創新改變。但創新也是建立在傳統的基礎上，如嶺南畫派創始者之一高劍父 (1879-1951) 所言：

現代藝術，也不是前無古人，一空依傍，如幻術般的突然而來，尋不出他的來蹤去跡；所以要理解現代水墨畫，必須先理解傳統繪畫的源流、思想、作風，然後才容易認識現代水墨畫。¹⁵

何懷碩教授 (1941-) 也指出傳統基礎與現代潮流矛盾又衝突的關係，身為一個藝術創作者，需要從傳統與潮流中吸取有益的成分，避免它們的流弊，不受它們的束縛，方能「超越」傳統：

傳統與潮流可以是資產，也可能是包袱與困惑，中外藝術所積累極其富厚的傳統，裡面的觀念、典範、經驗、技巧等，都是我們學習研究的憑藉，所以是資產；同時也是限制我們的思考，拘束我們行動的力量，所以也可能變成包袱。¹⁶

進一步來引述文獻中對「現代水墨畫」的定義。蕭瓊瑞教授 (1956-) 對「現代水墨畫」的定義則追溯自 60 年代西方抽象藝術東傳開始，深受影響的畫家劉國松組成「五月」畫會，開啟現代水墨改革運動：

專指 1960 年初期，臺灣一些年輕藝術家，在受到當時西方現代主義，尤其是『抽象繪畫』的影響，堅持水墨媒材，加入各式媒材、技法的實驗，

¹⁵引自吳恭瑞，〈高劍父之改革理念初探〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》，期 1，台北市：台灣藝術大學，2006，頁 182。

¹⁶同註 6，頁 22。

在『中國／西方』、『傳統／現代』的思維辯證下，所進行的各種面向的創作思考與實踐。¹⁷

本研究以自然生命為創作題材，意圖進行水墨藝術的創新實踐，故界定「現代水墨畫」係以跳脫中國傳統水墨畫對筆墨與紙張材料的規範，轉而對題材、形式、結構、色彩有更多的實驗與創新，運用各種不同的材料與技法，呈現水墨畫中嶄新的風格，以闡研究者深度心靈的覺醒突破與獨立自由的藝術精神。

四、象徵 (Symbol)

「象徵」(Symbol) 是以符號或具體的事物形象，來間接表現抽象的事物或隱含的意義；「象徵」的解釋通常是依照人們的習慣來解釋，或透過約定俗成的觀念來表示它的意旨，這種象徵符號的使用成為一種社會文化或慣例，同時也介入影像中的造形符號使用。¹⁸例如，綠色植物象徵心靈的療癒，飛舞的蝴蝶象徵重生與蛻變。進一步，象徵與藝術之間的抽象與具體、經驗與事實之關連，如林群英 (1996)在《藝術概論》中提到：「象徵是藝術品的重要表現方法，用以代表心靈、視覺、聽覺等所感受到內心經驗與思想感受，象徵本身是身外之物，但所存在的是內心的事實」。¹⁹

本研究中所謂的「象徵」，係指本研究創作中蒐集的自然生命物象，經過視覺設計與實踐重組的過程，成為一個個圖像語彙，每個語彙均代表該作品的主題核心，研究者從圖像與象徵中嘗試詮釋自然生命的圖像與符號系譜。

¹⁷蕭瓊瑞，〈承繼傳統開創新局的劉國松〉，《國立台灣師範大學數位校史館》，2009，
http://archives.lib.ntnu.edu.tw/c4/c4_2_10.jsp (2019/10/25 瀏覽)

¹⁸陳錦忠，〈影像中圖像與造形符號的關係〉，《藝術學報》，期 83，台北市：臺灣藝術大學，2008，頁 77-90。

¹⁹林群英編著，《藝術概論》，台北：全華圖書，1996，頁 25。

第二章 創作學理基礎

最早提出「美育」此一概念的德國詩人席勒 (J.C.F. Schiller, 1759-1805) 言：「美可以成為一種手段，使人由素材達到形式，由感覺達到規律，由有限存在達到絕對存在」。²⁰由此可以了解藝術創作的形式透過創作者所使用的媒材，加以詮釋表達，即能展現創作者主觀意識背後的目的，並敘說創作者心中的自然，構築自我、與現代交流對話的藝術本體。

本研究學理基礎先就研究對象「自然生命」進行美學探究；其次，梳理近兩百年來臺灣現代水墨的發演，與接受西方美學思潮的流變；最後，紀錄現代水墨藝術者對大自然的體會與創作表現，以詮釋水墨藝術創作所建構的自然生命動能。

依此，本章「創作學理基礎」係分為「自然生命的美學探究」、「臺灣水墨畫的時代演進與西學流變」、「現代水墨畫的大自然創作」等三節，說明本創作研究所參考的東方水墨之美學基礎與西方現代藝術之創新技法。

第一節 自然生命的美學探究

康斯特勃 (John Constable, 1776-1837) 係浪漫主義藝術創作者，被譽為 19 世紀英國最偉大的風景畫家，主張「臨摹古典風景畫不如向大自然學習」，他在自然生命的藝術創作中發現：

在藝術上，人們有兩個途徑可以使自己出類拔萃。一是將別人已經達到的成就細心運用，藝術家可以模仿他們的畫，…另一種方法是從它最原始的泉源—大自然中，追求最高的表現。…藝術家可透過對自然的細心觀察，發現以往從不曾被人描繪過的性質，由此產生出一種具有原創性的型式。²¹

²⁰席勒 (J.C.F. Schiller 著)，《美育書簡》，徐恆醇譯，台北市：丹青圖書，1993，頁 135。

²¹引自里德 (H. Read 著)，《藝術的意義：美學思考的關鍵課題》，梁錦鏗譯，台北市：遠流出版，2011，頁 212。

一、自然生命的理性內涵

當代哲學思想家史作權在探究哲學、美學與生命一論，開宗明義指出：「自然是宇宙的根源，人處於其間，已具有自然的本體性，亦屬於自然的一部分；因為藝術，讓人類知道什麼是真正圓滿的自然」。²²

本研究以「自然生命」為探究之主體，如史作權所述，其與「人類生命」憂戚相關，自古以來，已有諸多論述人類生命的著作；對於「自然生命」的價值與意義，各宗理論學派如何詮釋與演譯，有必要作一統整說明。依此，本節分於倫理學、宗教學、哲學、醫學、生態學等五個領域綜觀之。

(一) 倫理學的自然生命權利觀

1. 「自然生命」為宇宙生命之主體：

「生命倫理學」在探討與生命相關的倫理課題時；首宗論述生命主體的範圍，是由人類擴及至自然界的所有生命，因為自然生命與人類擁有內在價值與生存權利，共同遵循自然界生命規律。²³更甚者，人類生命之所以有價值，乃至於有著自然界最重要的道德地位，即是這種能跨越物種的利益，平等考量其他物種的生命權利；故生命倫理學是「對選擇和決定所面臨的風險與取得利益進行平衡的愛的觀念」，尊重每一個生命，以自身為目的，以此對待每一個物種的生命。²⁴

2. 「自然生命」的生存方式：

因為自然生命有其生存價值與生命權利，所以生命倫理學描述自然生命的生存方式為一種「生命衝動」，這種衝動為生物體不斷流動、永無休止的由中心

²²史作權，《哲學、美學與生命的刻痕》，台北市：理得出版，2005，頁20。

²³周國文，〈自然生命的倫理思慮〉，《中外醫學哲學》，期6，香港：浸會大學應用倫理學研究中心，2008，頁13-33。

²⁴李瑞全，〈生命倫理學的回顧與發展〉，《應用倫理研究通訊》，期41，桃園市：國立中央大學哲學研究所，2007，頁11-19。

向外部的運動：「自然生命與人類意識不同，其存在是自我形成的運動源泉，並表現出向外發展的擴張性，…由一連串的自然式存在—自然本能、自然感性、自然習慣與自然實踐而表現出的自然現象」。²⁵

3. 「自然生命」的生存價值與生命權利：

因自然生命有其生存價值與權利，所以生命倫理學描述自然生命的生存權與健康權，首要是人類需要學會與自然界共存共處，成為生態系統中一個尊重他類眾生的自覺者；放下一種生命尊卑的觀念，視人類為高級生命形態，自然界物種為低級生命形態。依據達爾文主義「物競天擇，適者生存」的思想觀念，只是讓人類與自然界動植物在有限食物和空間下相互競爭，激化彼此的對立。易學大師程石泉（1909-2005）在《哲學·文化與時代》一書中特別澄清此一觀念之謬誤：

動物世界裡的「弱肉強食」的現象，顯然被達爾文解釋錯了，…「弱肉強食」不足以說明在動物世界裏所謂之「適者生存」，便是「強者生存」。倒是能合羣能合作的弱者生存了（如在地球上活了幾萬年的螞蟻），而兇猛的強者反被淘汰了（如巨大的恐龍久已身埋幽谷，不見天日了）。²⁶

4. 「自然生命」體現生物多樣性之重要：

生命倫理學主張人類必須尊重每一個生命，意味著要熱愛所有生靈，這也是人類自身利益使然，多種生物的共存正是人類立足在地球的必要條件，太多已知未知的物種在有人類之前即已在地球上生活幾十萬年，這些生存機制對人類有諸多的貢獻。這與《中庸》所說的「萬物並育而不相害，道並行而不相悖；小德川流，大德敦化，此天地之所以為大也」的原則，不謀而合。²⁷

²⁵戴正德、馬俊領〈生命倫理學：尊重和熱愛生命--對費茲·雅爾思想的幾點思考〉。《應用倫理研究通訊》，期 61，桃園市：國立中央大學哲學研究所，2016，頁 1-19。

²⁶程石泉，《哲學·文化與時代》。台北市：國立臺灣師範大學，1981，頁 33。

²⁷牟宗三，《生命的學問》（五版），台北：三民書局，2018，頁 35。

(二) 佛陀教法的自然生命平等觀

研究中國哲學的大德方東美教授（1899-1977）指出，宗教的開啟是出於人類最高尚、最神聖的情感，是個人人格所能嚮往的最高的境界。²⁸從西方來看，希臘人在其文明顛峰時，信仰藝術女神繆斯，於是獲得了一種宗教性的平衡感，以一種同理友善的視域來看待這個世界，不再畏懼宇宙萬物，反映在藝術創作中，將所看到的大自然化為一種理想化景象，體現出一種「自然美感」。²⁹

從東方來看，佛教的教主釋迦牟尼佛，不是宇宙間的造物主，而是通達對世間一切事物生滅相續道理的覺悟者。其覺悟的依據即是透過對宇宙大自然界深入觀察、思維、體證的聞思修路徑後得到無上菩提果。是以，佛陀做為一真理的發現者，其所宣說的教義，也就是解釋大自然界運行的真理；這些真理內涵如下：

1. 自然界的現象是無常無我：

自然界人、事、物、境的生起、還滅，均為「諸行無常」、「諸法無我」普遍必然的現象，世間上沒有一成不變的事物，一切都在運轉發展著、瞬息萬變。印順法師(1906-2005)所著《成佛之道》中解釋無常的道理：「積聚皆銷散，崇高必墮落，合會要當離，有生無不死，國家治還亂，器界成復毀」。³⁰法鼓山聖嚴法師(1929-2009)也闡述「萬物變化無常」的概念，世間萬事萬物沒有永恆存在的實體，自然界經歷春夏秋冬、四季遷流，以及生、老、病、死的變化過程，心理活動也有生、住、異、滅相貌，每一個念頭從出現、停留、變化到消失有四個過程。³¹所以，從自然界、人類，到我們的身體、心理都同時生生不息，也同時變化不已，這就是無常現象。

²⁸杜保瑞，〈方東美對中國大乘佛教亦宗教亦哲學的基本立場〉，《師大學報》，卷 56，期 2，台北市：臺灣師範大學，2011，1-31。

²⁹同註 21，頁 115。

³⁰引王家軒，〈人間佛教的傳承、精神與特色〉，《美佛慧攝》，期 131，美國紐約：美國佛教會，2011，頁 1-21。<http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-AN/an542615.pdf>(2020/04/01 瀏覽)

³¹釋聖嚴，〈死亡是怎麼回事-萬物變化無常〉，

<https://www.facebook.com/DDMCHAN/posts/1884055148317672/> (2020/03/26 瀏覽)

2. 自然界的理則是緣起性空：

佛光山星雲大師(1927-)論述「佛教與自然界」一文，³²提到自然界一切事物和現象的生起變化，都有其相對互存關係和條件，這是「緣」；這些事物沒有永恆不變的自性就是「空」。文中舉「雷電」這一自然現象為例，說明美國一年中遭雷電擊喪生者，為全部自然災害中首位；但另一方面，如果沒有閃電，植物和人類根本無法生存，因為大氣中的氣態氮不能溶解於水，閃電能觸發這種氮元素的化學變化，使氣體狀態的氮，變為植物可吸收的氮，植物存活下來後行光合作用所釋發出的氧氣，是人類得以生存的主因；說明世界上任何東西都是相依相待，相互關係的生存。

3. 自然界的本體是真如自性：

《華嚴經·覺林菩薩偈》：「若人欲了知，三世一切佛；應觀法界性，一切惟心造」。³³從地獄、餓鬼、畜生、阿修羅、人、天、聲聞、緣覺、菩薩、佛等十法界，前為六凡，後為四聖。眾生於十法界雖感得報體不同，但都不離一心，這一心為「真如自性」，是萬有的根源，是自然界的本體。佛陀與凡夫的真如自性平等無差別，古德言：「佛是已覺悟的眾生，眾生是未覺悟的佛」。依此，面對現代自然界危機，佛陀視為人類根本問題，劉元春教授在《共生共榮－佛教生態觀》一書中提到：「把娑婆世界轉變成極樂世界乃是佛法的根本目的」。³⁴娑婆世界即我們身處的大千世界，所面臨的一切災難和破壞都因人的私利而起，同時也影響廣大的眾生。

³²釋星雲，《佛教與自然界》<http://www.fodizi.tw/qt/xingyunfashi/1044.html> (2020/03/26 瀏覽)

³³夢參老和尚，《覺林菩薩偈講述》

<http://www.fodizi.tw/qt/mengcanlaoheshang/14500.html> (2020/04/08 瀏覽)

³⁴劉春元，《共生共榮：佛教生態觀》，北京：宗教文化，2002，頁 22。

4. 佛陀以慈悲平等愛護自然生命：

佛陀教法有三種慈悲，平等無差別的對待一切眾生：一是眾生緣慈，二是法緣慈，三是無緣慈。³⁵「眾生緣慈」，即慈心不殺，保護生物多樣的完整性，不為個人利益，殺害任何一眾生的生命。「法緣慈」，即對宇宙、一草一木這個自然界，有一種同理心，天地與我同根，萬物與我同體。「無緣慈」，以一種無差別、平等心來攝受度化自然界一切眾生，行菩薩道，願一切眾生離苦得樂。是以每一尊佛菩薩在成就佛道的過程中，都是要發願創建一個佛國淨土，國土中的三千大千世界清淨莊嚴，國土內的眾生身心清涼。大家所熟知的極樂世界係為代表無量光無量壽的阿彌陀佛所建造的；娑婆世界係為釋迦牟尼佛來此度化的，願將娑婆三千界，盡種西方九品蓮，轉娑婆業土為極樂淨土。

(三) 老莊哲學的道法自然生命觀

1. 道法自然、遵循大自然運行軌則

老子崇尚「道法自然」，打破「以人類為中心」的二分觀念，將萬物之宗取法於天、順乎自然。這是因為由「道」生出陰陽二氣，進而形成人類與萬物，所以從根源上說，兩者沒有高下尊卑之別，自有其生存之道。老莊哲學以生命形而上的思辨，即「道」；解決生物形而下的問題，即「生命」。其論述生養天地萬物的自然哲思是永恆長存的，唯有順乎自然運行之道，人類才能頤養天年；唯有厚待草木鳥獸等自然生命，宇宙乾坤才能達到天地人合一。「道法自然」具有無窮無盡的創造力和生產力，萬物生生不息、充滿生機、欣欣向榮的成長中，體現道法自然自有其無窮的活力。自然與人是一個整體，人只是這個自然中的一個環節，本質上都是平等一致。天地運行自有其規律及屬性，不因人有智慧仁義而特殊對待，反而是一視同仁，沒有偏愛。³⁶

³⁵ 同註 30。

³⁶ 同註 23，頁 21。

2. 人類應向天地自然來學習

《莊子·知北遊》云：「天地有大美而不言，四時有明法而不識，萬物有成理而不說」。³⁷鼓勵人類應向自然學習，因為一切美與智慧都在天地之間；當然，人的存在也豐富了宇宙自然，使自然的本質因為人的積極參與，賦予其哲學與美學上的意義。而哲學與美學就在於從人類這種深刻而廣闊的存在背景中，去把握自然生命主體存在的超越，步上人生終極理想之境。又，《老子·四十章》也講到自然界的無為而治，如何讓整個宇宙運行：「反者道之動，弱者道之用；天下萬物生於有，有生於無」。³⁸道既已啟動創生，可讓每個系統自給自足，自我管理，達到一種完全自動化的理想，人類應學習自然界萬物之生長，乃和諧共處，不相互攻擊傷害；一根草一點露自有其生長的機制，無須插手介入管理。

3. 尊重自然生命、逍遙自在的養生觀

《老子·五十一章》云：「故道生之、德畜之；長之、育之、亭之、毒之、養之、覆之，生而不有，為而不恃，長而不宰，是謂玄德」。³⁹天地間萬事萬物由道而生，由德而養育教導，只是這種教導的過程是循序漸進、自然無為的，教導成材也不是為了佔有、居功，而是居於一種對自然生命的尊重，所謂「天之道利而不害」。莊子進一步闡釋這種尊重生命在幫助人類養生，而涵養生命的根本在養心，閒情雅意暢遊自然得以養心陶冶性情，與天地合而為一。莊子這種逍遙自在的養生觀緣自內篇《養生主》：「吾生也有涯，而知也無涯」；人類生命是有限的，但是精神領域的探究是無限的，精神領域探究的是什麼？就是《齊物論》所云，「天地與我並生，萬物與我為一」，從尊生、養生到達生，均描述對自然生命的尊重，同步保持身心物的和諧，達到精神生命的超越。⁴⁰

³⁷同註 3，頁 216。

³⁸同註 23，頁 18。

³⁹同上註，頁 21。

⁴⁰同註 3，頁 221。

(四)身心醫學的自然生命療癒觀

1. 大自然存在著生命療癒的法則

「現代醫學之父」希波克拉底（Hippocrates，460-370B.C）曾提出，身為醫師，在治療的過程中首要之務是不可傷害，然後才是治療；而治療過程中須尊重自然界所賦予的療癒力量。其經典名言：「人間最好的醫生乃是陽光、空氣和運動」。⁴¹這種善用大自然療癒力量的法則，在陳瑋《微妙的力量-大自然生命療癒法則》一書中指出，⁴²早在五千多年前，古印度一群在高山上修行者發現了這個道理，稱之為「阿育吠陀」（Ayurveda），這個概念由「Ayur」指生命，「Veda」為科學，意指「生命的科學」。他們在生活中體悟出大自然的智慧，傳承了一套順應自然規律的養生法，利用大自然的力量，讓人類身、心、靈和諧的生活方式，演變成後來印度的傳統醫學之母。

2. 自然醫學是新世紀的醫療革命

全球醫學界正在進行一場革命，自然醫學（Natural Medicine）挑戰傳統主流以藥物、精密檢測、抗生素注射的醫學，療效迅速但副作用造成更大的傷害。相較之下，「自然醫學」是注重預防的醫學，主張使用無毒性、無副作用的自然療法來預防疾病、治療病痛且維持健康，是一套具有科學性、理論性的醫學。⁴³其主張醫療的七大原則：無害無毒無副作用、人類與生具有自癒能力、確認病治療病因、治療整個人體、醫師是一位良師、預防即是最好的治療、建立身心靈全面性的健康。為了要達到上述七項醫療原則，自然醫學善用大自然的草本藥物、強調自然營養的生機飲食、走入大自然中吸收能量與降低壓力等。藉由大自然的多元素材與正面能量，可幫助人類建立身心靈整體的健康。

⁴¹史飛翔，〈「現代醫學之父」希波克拉底〉，<https://kknews.cc/news/z2vxryg.html> (2020/03/27 瀏覽)

⁴²陳瑋，《微妙的力量-大自然生命療癒法則》，台北：華志文化，2014，頁 25。

⁴³黃俊傑，《21 世紀醫療革命-自然醫學》，台北市：生命潛能，2000，頁 13。

3. 動植物提供人類心理療癒力量

近年來「生態心理學」(Ecopsychology)，⁴⁴將人類精神心理與自然生態相融合，以人類本具有的「親生命性」(biophilia)的能力，一種「人類天生對其他生命體的情感親近性」，提供以自然界動植物為媒介的心理治療模式，達到心理療癒與拯救自然生態的整體目標。也因此，自然界啟動一連串的綠色療癒力量，如「森林益康」是活用森林環境來促進健康的方法；全方位地運用森林環境，透過休閒和勞動、身心療癒和諮商等活動，來增進健康。⁴⁵如「園藝治療」是透過植物生命內在豐富的質地、氣味、色彩與成長變化，喚醒個案對外在環境的覺察，自然而然地湧現健康幸福感。⁴⁶在「動物輔助治療」方面，可藉由毛小孩寵物的陪伴與對話，幫助人類重建信任關係，並透過觸摸與活動，緩解其症狀和情緒，達到其身、心、靈、社會等安適狀態。⁴⁷

(五) 生態學的自然生命多元觀

1. 生物多樣性有其內在價值

「生態保育之父」李奧波 (Aldo Leopold, 1948-1987) 批判二十世紀初期因人類經濟功利主義，濫用破壞整個自然環境，於是重新思索人和自然間的關係；他說：「如果對土地沒有愛、尊敬與讚賞，或者不重視大地的價值，人與土地的道德關係也就不會存在。當然，我所指的價值遠比經濟價值還要廣泛，我指的是哲學層面的價值」。⁴⁸這段名言確認了人與萬物存在的多元性價值，超越西方國家

⁴⁴羅斯札克、瑪麗、艾倫, (R. Theodore, E. G., Mary E. Gomes, & D. K. Allen), 《生態心理學：復育地球，療癒心靈》，荒野保護協會志工群譯，台北：中華民國荒野保護協會，2017，頁 12。

⁴⁵林一真，《森林益康：森林療癒的神奇力量》，台北市：生命潛能，2016，頁 6。

⁴⁶米契爾(L. H. Mitchell), 《植物的療癒力量：園藝治療實作指南》，許琳英、譚家瑜譯，台北市：生命潛能，2009，123。

⁴⁷顧雅利、劉玉萍、白秋鳳，〈寵物治療的文獻回顧〉。《長庚護理》，卷 24，期 3，桃園市：長庚大學，2013，頁 267-271。

⁴⁸引自柯林考特 (J. B. Callicott), 〈李奧波《沙郡年記》土地倫理思想之研究〉，鐘丁茂、徐雪麗譯，《台灣生態季刊》，期 6，台北市：台灣生態學會，2005，頁 77-85。

以人類為中心的思維模式，李氏從工具性、經濟性觀點質疑生物多樣性的必要性，而回歸至人類的良知。生態學者指稱「物種」是生態系的重要成員，從生態系中移除或添加某一物種，對整個生態產生即時或潛在的影響力。⁴⁹生物多樣性涵蓋大自然累積的智慧，存在於生物細胞的 DNA 內；每一物種的基因資訊促進演化的動力、也是生命免疫系統、及適應力的來源，攸關大自然未來生態的重要關鍵。

2. 人類中心與生命中心對自然的差別對待

「人類中心主義」認為人為萬物之主宰，也是所有價值來源和萬物之尺度。這種信念蘊藏在西方文明社會思想中已有數千年歷史，由於他們相信只有人類具有智慧，他們能夠思考和選擇，所以具有道德地位。動物和其他生物缺乏此種能力，因此我們對自然的責任應從對人類需要與利益來說明；所以自然萬物為人類所用。相對地，「生命中心主義」基於天賦權利的概念，對非人類的自然生命賦予道德地位和法律權利。泰勒（P. Taylor）在《尊敬自然》一書中提出人類對待自然萬物，謹遵：不危害、不干擾、忠信、補償性正義四項原則，以一種「生態良知」來面對大自然，摒棄以人類為本位考量的役物思想。⁵⁰

3. 人與自然和諧共生的必要性

UNEP (聯合國環境署)，IUCN (國際自然保護聯盟) 和 WWF (世界自然基金會) 等機構於 1991 年出版「關懷地球——一個永續生存的策略」一書，書中宣揚應建立以人為中心，保育為基礎的世界倫理 (world ethic)。此世界倫理之要素如下：「每個人都是生命社區的一部分，這個社區是由所有生物所組成。這社區將人類社會和自然聯成一體」。⁵¹東方人因「天人合一」的思想主導了一切，以自然生命為中心；而西方人習慣於邏輯思維，關切人類自身的權利價值，以人類生命為中心。經過多年的變正，人類接受自身為自然演化的產物，須與自然和諧相

⁴⁹同註 44，頁 21。

⁵⁰楊冠政，〈環境倫理—環境教育的終極目標〉，《環境教育學刊》，期 3，中華民國環境教育學會，2004，頁 12-15。

⁵¹同上註，頁 14。

處、共存共生的關係；人以外的其它物種、生態系統，除了對人類的工具價值外，還具有其內在價值與系統價值，有繼續存在下去的權利。人類應當培養尊重自然、愛護生命、保育自然環境的道德情操，盡到管理好地球家園的道德義務。

綜合上述，得知討論「自然生命」的理性內涵，經過多年的努力，愈加縝密周全。依據生命倫理學、佛陀教法、老莊思想、身心醫學以及生態學五大領域，基於對萬物生命的尊重敬仰，對人類未來生存的保障，對慈悲、良知、正義、公平等美好價值的實踐，人類需要停止對自然生命的傷害與自然環境的破壞，視自己為整個大自然的一部分，向大自然學習，善用大自然的資源，亦回饋保護大自然，建構一個身心靈和諧成長的人類社會。

二、自然生命的美學視野

康丁斯基（W. Kandinsky, 1866-1944）認為藝術唯一原則是「內在的需要」，而這內在因素，即是情感。⁵²法國著名藝術史學家弗西倫(H. Focillon, 1881-1943)進一步說明：「藝術情感是所有人類絕對具有而共通的特性，有些認識後，就不會把美和既定的模型連在一起，而是注意各種族如何運用這原始的稟賦」；⁵³換言之，藝術是一種情感的經驗，原始的稟賦、直覺的表現。

國內水墨暨藝術評論家何懷碩教授，以其一生追求藝術創作的堅持，提供「藝術」一個嚴謹的說法：

藝術是人心智情思最超越的創造，是人類精神性的追求，為的是表現創作者對人生、宇宙的感受、體驗、理解、想像、感動、感激與讚頌、感慨，表現對人生宇宙真相與價值的發見與發掘。⁵⁴

⁵²弗西倫(H. Focillon，修訂三版)，《造型的生命》，吳玉成譯，台北市：田園城市文化事業 2001，頁 6。

⁵³同上註，頁 15。

⁵⁴同註 6，頁 96。

(一) 東方美學中的自然生命

1. 天人合一的自然生命觀：

最早的美學形式反映出先民生活，從其所用、所住中看見宇宙自然觀。中國人上古時代開始使用陶器、到商周時代進展為青銅器、玉器，這些具實用價值的食器、祭祀禮器、兵器等，於器物上彩繪和雕塑各式各樣的圖案，包括有流線紋、魚紋、雲雷紋(圖 2-1)、渦旋狀幾何紋(圖 2-2)等環繞交接，這些圖案多取於自然形象幾何化，在裝飾上呈現富麗流暢之美，托顯出一種均勻莊重、對稱和統整性。先民文化的圖騰表達一種調和感，精神上與祖先連結，與現代藝術中抽象幾何造型有其相同之處，此為早期東方美學建立在「天人合一」的宇宙觀。人與自然合為一體，人的生活與藝術審美與自然運行相配合，啟發人類本性的美感；這也是先民有感於自然潛移的偉大力量，將自然韻律感與內在的生命力相互協調。⁵⁵



圖 2-1：〈青銅器上的雲雷紋〉，收藏於故宮博物院，圖片來源：翻拍自呂姿瑩，《現代美學—在真實與心靈之間》



圖 2-2：〈青銅器上的渦旋幾何紋〉，收藏於故宮博物院，圖片來源：翻拍自呂姿瑩，《現代美學—在真實與心靈之間》。

2. 水墨書寫東方美學的自然山水：

中國哲學探究的是自然的、宇宙的人生觀，在此哲學思維下，水墨、宣紙這種特有的筆墨素材，將藝術家的心靈特性化為筆墨中，或寄託於一兩個人物中，

⁵⁵ 呂姿瑩，《現代美學—在真實與心靈之間》(第二版)。台北：新文京開發，2016，頁 35。

渾然忘情於山水之間，筆墨所到之處所展現的心靈意境、氣韻生動、留白空間，成為中國人表現美感經驗與形式的媒介。也由於表現出對大自然觀察與生命的體會，描繪出人與自然和諧的相處，以及人與環境互動的共融性，筆墨圓柔含蓄的特質也呼應中國文人內斂潛藏的美德表徵。⁵⁶是以，宗白華在比較中西繪畫觀照宇宙自然之差異。具體指出：

西方油畫呈現出「生命表現」、「情感流露」等具體可捉摸空間，由線條光線來表現。中國水墨顏色單純而無光，不及油畫，於是另求他法，重視水墨渲染，在渾然的太空與無盡的宇宙，表現出「氣韻生動」、「筆墨」、「虛實」、「陰陽明暗」等元素。⁵⁷

由於，中國水墨書寫大自然不同於西方的寫生模仿，任畫家描寫心中的山水，藉山水擴大內心悠遠開闊的嚮往，在刻劃自然的永恆中，進入內在精神與天地山水的共常存，彷彿豁達了對生命本質的理想境界。這種水墨書寫多集中在自我直覺意識和美感經驗的領悟上，進而發展了「唯心的美學觀」，一種以個人內在、情性意象和思想的表達為主，形成東方美學中強調心靈領悟意境的特色。

3. 東方美學的實踐以「氣韻生動」為主：

水墨成為中國繪畫主要的藝術形式係魏晉南北朝之後，這種東方美學的實踐於南齊謝赫著作《畫品》中，提出了「六法論」，該論從描繪物件的內在精神、藝術情感、筆墨刻畫、結構色彩，到構圖布局和摹寫作品，均做一完善具體說明；歸納出「氣韻生動」、「骨法用筆」、「應物象形」、「隨類賦彩」、「經營位置」、「傳移摹寫」等六種，作為中國繪畫藝術的評量標準和美學原則。⁵⁸

「氣韻生動」具有一種生動的氣度韻致，顯得主體富有生命力，能夠表現出

⁵⁶洪根深，〈看李振明的現代水墨畫—思考實證人文與環境的生態表現〉，
http://0920052943.blogspot.tw/2013/12/blog-post_8000.html?m=1 (2019/10/25 瀏覽)

⁵⁷同註 4，頁 110。

⁵⁸同註 1，頁 53。

物我為一的生動氣韻，至今也是繪畫和整個東方美學的最高標準之一；李可染對水墨藝術中氣韻生動所展現的「意境」作一描述，他指出：「意境是藝術的靈魂，是客觀事物精萃的集中，加上人思想感情的陶鑄，即借景抒情，經過藝術加工，達到情景交融的美的境界、詩的境界」。⁵⁹

換言之，這種象徵生命的動力的氣韻，將大自然中的美與感動轉化成為一種理想境界，與藝術家內在的生命精神合而為一，呈現出與天地山水共常存的靈魂。

(二) 西方美學中的自然生命

1. 客觀理性的現代實用美學：

西方美學受近代科學文明的影響，20世紀初藝術創作崇尚工業機械的單純簡明，出現大量抽象繪畫與幾何結構的建築，發展出一種客觀理性的造形美學，視覺藝術創作也以幾何形狀、色彩設計構成，搭配出愉悅的視覺畫面，使美的欣賞導向標準化、科學化。如朱光潛(1897-1986)所言：「一切美的事物都包括在活生生的現實裡，藝術美是現實美的再現，是對生活美的複製」；⁶⁰或如高行健(1940-)所言：「西方繪畫中的再現視覺經驗，同中國畫的寫意表現，南轅北轍，…西方繪畫有其現代性推動的形式主義之依據」。⁶¹這種形式主義注重實用，以簡單造型為出發，著重畫面均衡對稱，力求理性邏輯展現；在繪畫過程中，則是不斷的琢磨、描繪與組織，直到創作者能正確地看到其認可的主體，如實地表現出來。

現代主義的繪畫藝術，從塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906)追求純粹獨立的印象派開始，經過立體派、未來派等自然表象的解構分析，迎接抽象主義與象徵主義，將機械文明與現代藝術之間的關係，從非主流到主流，在繪畫中投入實驗性，以科學思維作一輔佐，影響之後諸多藝術家，催化現代主義美學的誕生。

⁵⁹同註 8，頁 59。

⁶⁰朱光潛，《美的生活》。台南市：利大出版社，1988，頁 11。

⁶¹高行健，《論創作》。台北市：聯經出版。2008，頁 186。

進一步探究現代美學應用於自然繪畫中，可追溯自印象派莫內(Oscar-Claude Monet, 1840-1926) 作品〈印象日出〉(Impression: Sunrise)(圖 2-3)、畢沙羅(Camille Pissarro, 1830 ~ 1903) 作品〈瓦松村的入口〉(Entrance to the Village of Voisins)(圖 2-4)。這些印象派畫家的風景畫，把過去被忽略的許多現實色調變成為繪畫的主體，將傳統繪畫對「形體」的寫實轉向對「光」的寫實，在畫布上直「其作品所記錄下來的，不是所見物體的本身，而是觀看的過程」。⁶²



圖 2-3：莫內〈印象·日出〉1873，油彩·畫布，48 × 63cm，收藏於馬蒙丹美術館，巴黎，法國，圖片來源《行政院文化建設委員會視覺素養學習網》



圖 2-4：畢沙羅〈瓦松村的入口〉，1872，油彩·畫布，45 × 55cm，收藏於奧賽博物館，巴黎，法國，圖片來源《行政院文化建設委員會視覺素養學習網》

2. 感性自在的後現代解放美學：

當科學文明快速發展過程，人類在物化價值觀中充滿衝突與不安，於是美學思維從「唯物」導向的科學主義，轉入更多矛盾與反思的觀照，藝術家逐漸否定現代主義的純藝術作品，進而追求內在精神與靈性審美。這種純精神性心理的後現代主義 (postmodernism)，不拘泥於傳統美學形式規範，也異於現代主義感官理性的設計，重新詮釋現代生活的精神意涵，強調自由創作和感性表現，應用現代科技媒體材料，拆解、重組、再現，為未來尋找心中建構的夢想。⁶³

⁶²洪麟風，《莫內的魅力》。台北市：雄獅美術，1998，頁 119。

⁶³同註 55，頁 14。

對於這種藝術美學發展的流變，從唯物走向唯心，從科技走向人心，高行健是認同，因為加入藝術家自我的精神與感性，作品內在意念更加豐富精微了：

十九世紀末進入藝術的科學的工具理性；到二十世紀末，愈益蛻變成追趕新技術玩弄新材料的遊戲…，經過一個世紀，方才明白將科學主義套在藝術頭上，如果不同時注入人的感覺，往往弄成無趣的操作與炒作。」⁶⁴

現代主義美學以「表現主義」、「象徵主義」和「超現實主義」為主要流派，創始者之一康丁斯基 (Vassily Kandinsky, 1866-1944) 早期作品《藍騎士》(Blue Rider)(圖 2-5) 和晚年作品《藍色繪畫》(In the Blue) (圖 2-6) 做一比較說明，從晚年作品中看到從外在具象到內心抽象的流變，放棄客觀具體內容，突出運用點、線、面、色塊與構圖等純粹的繪畫語言來表現內心的情緒和節奏。⁶⁵

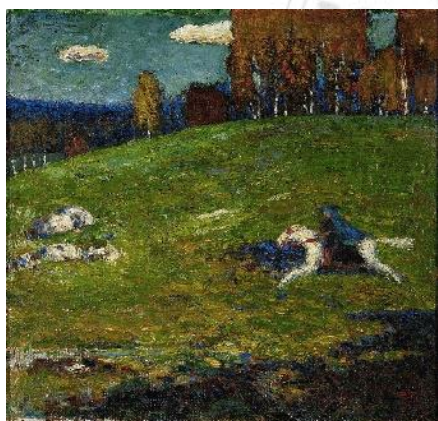


圖 2-5：康丁斯基〈藍騎士〉，1903，油彩畫布，22.5×29 cm，私人收藏，圖片來源，翻拍自劉振源，《超現實畫派》



圖 2-6：康丁斯基〈藍色繪畫〉，1925，油彩畫布，80×110 cm，收藏於龐畢度文化中心，巴黎，法國，圖片來源，翻拍自劉振源，《超現實畫派》

根據上述，本研究吸納東方美學與西方美學描繪大自然創作的基本概念，對本研究創作之影響整理如下表 2-1：「東西方美學思潮對本研究創作之啟發」。

⁶⁴同註 61，頁 150。

⁶⁵劉振源，《超現實畫派》，台北：藝術圖書，1998，頁 17。

表 2-1：東西方美學思潮對本研究創作之啟發

美學思潮	基本概念	對本研究創作之啟發
東方美學	1.天人合一的自然生命觀，從先民文化的圖騰象徵，表達出一種調和感、精神上與祖先連結，這種生活藝術審美觀與自然運行相配合，啟發了人類本性的美感。	1.以自然生命為創作主體，關懷尊重這些動植物，也反思人類對其的破壞干擾，意圖書寫其生態處境與生命圖像，表達生態美學中天人合一、和諧共存的宇宙運行法則。
	2. 水墨書寫的自然情結，將水墨、宣紙這種特有的筆墨素材，所描繪之處展現出心靈意境與氣韻生動，成為中國人表現美感經驗的形式媒介。	2.以水墨藝術作為書寫自然生命的媒材，將筆墨的流暢性、抽象性、留白特質表現出來，並發揮水墨皴法、點描、染墨、潑灑與水拓技法，呈現東方美學的精神。
	3. 東方美學的實踐以「氣韻生動」為主，具有一種生動的氣度韻致，顯得主體富有生命力，能夠表現出物我為一的生動氣韻，至今是東方美學的最高標準之一。	3.為實踐東方美學與水墨藝術的氣韻生動，研究者走入大自然中，觀看捕捉自然生命與所處環境的天然風貌，將內在自然山水與筆墨技法存乎於心，下筆之處自然書寫，一氣呵成。
西方美學	1.客觀理性的現代實用美學，受近代科學文明、工業機械影響，視覺藝術創作發展出一種客觀理性的造形美學，也以幾何形狀、色彩設計構成，搭配出愉悅的視覺畫面，使美的欣賞導向標準化、科學化。	1.受西方現代美學思潮的啟發，在描繪自然界的動植物生命主體時，以一種擬真複製的技法，又不同於傳統的工筆手法，如實呈現主體的生命圖像與藝術內涵，表達對自然生命的關照與尊重，呈現水墨藝術的生態關懷。
	2. 感性自在的現代解放美學，從唯物走向唯心，從科技走向人心，不拘泥於傳統美學形式規範，也異於現代主義感官理性的設計理念，重新詮釋現代生活的真、善、美哲思，強調自由創作和感性表現。	2.受西方現代思潮的影響，運用當代水墨藝術思潮，以實驗創新技法與視覺設計，來進行作品的空間構圖、色彩運用和筆墨技法；突破早期文人畫風的寫意形式，進入更多元自主的創意表現。

第二節 臺灣水墨畫的時代探究與西學流變

從文化人類學視野來看：藝術，是最含蓄隱微的歷史見證者；也是人類文明的進步指標，記錄著創作者所處時代的思維觀念。身處後現代文化的氛圍下，高宣揚教授 (1957-1966) 於《論後現代藝術的不確定性》一書中明確指出，後現代藝術五大創作特徵：後現代藝術的出發點和歸宿是自由；其自由是不可界定的；在批判傳統中達到創新的自由；尋求其最大限度的可能自由；以及在否定形式的遊戲中達到最大的不確定性。亦即，「不確定」與「自由」，成為藝術發展的轉變途徑。⁶⁶莊彩琴 (1956-) 檢視此過程是「自我肯定」與「否定批判」的辯證過程：「每個風格流派發展的顛峰之際，亦是窮途末路的肇始。於是新的反動思想概念實踐方法應運而生，期能對已無發展空間的舊風格找出一條新活路」。⁶⁷

本節探究臺灣水墨畫的歷史演進，及其接受現代文化思潮的洗禮，對現代水墨藝術的影響；相關論述從「臺灣水墨發展的歷程路徑」、「臺灣現代水墨畫創作特徵」、「臺灣現代水墨畫的西學流變」三方面評析之。

一、臺灣水墨發展的歷程路徑

葉宗和教授 (1959-) 評析傳統的中國繪畫美學，認為其「建基於農業生產模式與封建制度的架構之下，是一種歷史的美學，也或許是一種僵化的美學，概念的形式化早已不敷於詮釋現代人的精神狀態」⁶⁸。胡以誠 (1976-) 亦呼應傳統水墨已形成一種藝術創作的「封閉系統」，包括所創作的主题呈現一脈相承的重覆性，多為山林隱逸、閒情幽居、策杖高士；縱有文學素養的底蘊，但其展現的集體情感、嚴格的筆墨符碼、篩選過的題材象徵，都已經是千篇一律的格式化畫

⁶⁶高宣揚，《談後現代藝術的不確定性》，台北：唐山出版社，1996。

⁶⁷莊彩琴，〈閱讀現代與後現代藝術〉。《中正高工學報》，期7，高雄市中正高工，2008，頁241。

⁶⁸王源東、莊連東、陳建發、葉宗和，《當代水墨特殊技法》。台北：全華圖書，2013，頁2。。

風，實在難以和現代或後現代豐富多元、實驗創新的自由思維相對應。⁶⁹

是以，莊連東教授 (1964-) 省思二十世紀的水墨畫家面臨了中國歷史以來最為嚴峻的創作挑戰：首先，傳統水墨思想的保守與規範，需接受當代藝術思潮強烈的質疑；其次，傳統筆墨與媒材無法承擔急遽變遷的現代視覺美感需求，繪畫已失去原以維繫千年穩定狀態的表達方式。這種太過注重筆墨工具而造成創作形式的僵化與限制，如何能在經歷創作材料的自由革命後，重新解構，再創新水墨符碼與意象，將是東方水墨藝術展現於國際舞台的必然考驗。⁷⁰

回顧臺灣水墨畫的發展路徑，係與紛亂多變動的時代氛圍緊密連結。從一開始個別試探逐漸邁向現今凝結共識結下前進，其由傳統到創新，由衰頹到重建的過程，可提供處於現代多元思維下的水墨創作者連結自身生命的體悟，尋求水墨藝術新出路。在參閱李挺正、莊連東、陳文秀、陳慶坤、黃詩璇、蕭秀玟等著作後，依照時序與重要事紀，茲將臺灣水墨發展歷程分為明清時代、日治時代、戰後時代與現代水墨等四個階段，整理於下表 2-2 「臺灣水墨發展歷程一覽表」：⁷¹

⁶⁹胡以誠，《自然、水墨、時代性--寫生與心象的創作剖析》。臺灣師範大學美術研究所博士論文，2010，頁 30。

⁷⁰同註 68，頁 14。

⁷¹「臺灣水墨發展歷程」係參酌下列著作統整之。李挺正，《「生命意象」--現代水墨創作探索》。臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2004。陳秀文，〈「現代水墨」和「傳統水墨」，「現代繪畫」的比較：一種互為主體性的觀點〉，《臺北市立教育大學學報》，卷 39，期 1，臺北市立教育大學，2008，頁 45-80。陳慶坤，〈以突現理論探討台灣水墨畫發展的哲學詮釋〉，《育達科大學報》，期 30，育達科技大學，2012，頁 51-74。黃詩璇，《黃詩璇水墨創作解析—內在心象之探討》。新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文，2006。蕭秀玟，〈從臺灣水墨發展中探討水墨批評之研究〉，《造形藝術學刊》，期 9，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所，2010，頁 101-124。國立台灣美術館，〈中原傳統水墨的遺緒與演變-瀛洲漫錄〉，www1.ntmofa.gov.tw/opentaiwanart/c/doc/c-1t.doc，(2019/10/25 瀏覽)

表 2-2 臺灣水墨發展歷程一覽表

階段	時程	重要大事記	對現代水墨奠基	代表者
明清 時代 (1662- 1895)	明末鄭 成功據 台到清 廷割台 給日的 兩百年	<p>1. 十七世紀臺灣處於墾拓移民階段，勤勞實踐性格，使藝術活動偏於民間工藝，隔絕於彼岸，無法自立，故一脈相承中國傳統水墨。</p> <p>2. 臺灣移民多來自閩南，臺灣早期水墨傳承南宋馬夏山水的「閩習」，乃為一種俚俗野趣畫風。</p> <p>3. 另有沒落文人駐臺，提供本地仕紳領會另一種典雅含蓄的文人風格，帶動上層社會書畫品評風尚。</p>	<p>狂野俗趣的閩習畫風與典雅含蓄的傳統文人畫，並未隨清廷結束統治而告終。日治前期，這兩種風格仍為主流；並再次融入新水墨的風格。</p>	<p>閩畫代表：</p> <p>林朝英(1739-1816) 黃元璧(1846-1920) 林天爵(1876-1926)</p> <p>文人畫代表 呂世宜(1784-1855) 謝琯樵(1811-1864) 葉化成(1811-1864)</p>
日治 時代 (1895- 1945)	清末割 臺到二 次大戰 日本投 降回歸 的五十 年	<p>1. 日治臺灣時期水墨發展以臺展舉辦的 1927 年為界，分為兩階段。</p> <p>2. 前期因日本未積極推展文教，且新美術教育仍在耕耘，傳統水墨雖為當時最普遍畫科，但作品仍與前朝一致，無有新意。</p> <p>3. 臺展中用色鮮麗與細密寫實技法，呈現臺灣風光的「日本畫法」頻獲獎，致使東洋畫部成為膠彩畫的天下，水墨畫僅為點綴。</p>	<p>東洋畫與日本泛印象派風格成為繪畫主流，帶動了當時臺灣畫家寫生風潮；傳統文人畫風格完全被邊緣化；成就臺灣水墨畫落實本身土地關懷思想的起源</p>	<p>臺展三少：</p> <p>林玉山(1907-2004) 陳 進(1907-1998) 郭雪湖(1908-2012)</p>

階段	時程	重要大事記	對現代水墨奠基	代表者
戰後 時代 (1949- 1979)	國民政 府遷台 後三十 年	<p>1. 1949 年，國民政府遷臺，大陸移民帶來「新」意識形態和美學品味，傳統水墨隨國畫大師再興起，溥儒、黃君璧、呂佛庭、傅狷夫、張穀年等，是當時臺灣大專水墨的主力師資。</p> <p>2. 相對地，戰後兩岸對立，於是本土看不到朱光潛(1897-1986)、宗白華(1897-1986)、李澤厚(1930-)美學名著，也看不到黃賓虹(1865-1955)、傅抱石(1904-1965)、林風眠(1900-1991)早期成名藝術作。</p> <p>3. 1950 年，臺灣省政府辦理全省美術展，往昔臺、府展「東洋畫部」改為「國畫部」，首展作品仍以膠彩畫為主，受過新美術教育的評審畫家，無法接受傳統山水守舊無生機畫風。</p> <p>4. 1951 年「正統國畫」之爭，文人水墨維護傳統與堅持正統，排除日本膠彩為國畫之一，後水墨取得主導；但面對細膩精確的膠彩畫與西方豪放潑灑的抽象畫，傳統水墨揚棄逸筆草草，強調寫生。</p>	<p>傳統水墨畫風仍根深柢固，所以從五〇到七〇年代歷經二十餘年，水墨畫才從臨摹轉向寫生，從中國走向臺灣，成就中國傳統水墨在臺灣的全盛時代。此時期為了參賽獲獎，以山水為主流，畫幅逐漸擴大，以氣勢取勝；筆墨趣味多樣性、色彩豐富度、造形意念西化，遠超出以往的封閉單調。</p>	<p>渡臺大師： 溥 儒(1896-1963) 黃君璧(1898-1991) 張大千(1899-1983) 張穀年(1905-1988) 高逸鴻(1908-1982) 傅狷夫(1910-2007) 余 偉(1910-2011) 金勤伯(1910-1998) 呂佛庭(1911-2005) 吳學讓(1923-2013)</p> <p>抽象畫家： 胡奇中(1927-2012) 管執中(1931-1995) 陳其寬(1921-) 楚 戈(1931-) 劉國松(1932-) 莊 喆(1934-)</p>

階段	時程	重要大事記	對現代水墨奠基	代表者
戰後時代 (1949-1979)	國民政府遷台後三十年	<p>5. 1950 年代中後期，西方抽象藝術東傳，深獲臺灣年輕藝術家認同，「東方」、「五月」創新畫派先後成立，後因重要成員出國而淡出。</p> <p>6. 1970 年代，經歷釣魚臺事件、退出聯合國，國際政治孤立，受美國鄉土畫家魏斯(1917-2009)影響，轉以寫實手法，表現關懷鄉土景致。</p>	同上	同上
現代 (1980-迄今)	泛指自 80 年代至今三十餘年	<p>1. 1983 年底臺灣第一座標榜現代美術殿堂的臺北市立美術館開館，大量引進國外現代美術原作。</p> <p>2. 1987 年臺灣解嚴，政治經濟文化相繼改革，在美術館、民間團體、收藏家鼓舞下，帶動新藝術創作。</p> <p>2. 受西方抽象主義影響，畫家不重複傳統文人畫，也不全盤學習西方技法，表現水墨的現代新素材。</p> <p>3. 「現代水墨畫之父」劉國松高喊「革中鋒的命」，其抽象水墨善於製造水與墨流動交融的偶然效果，經營一種半自動技法的創作。</p> <p>4. 九〇年代臺灣抽象藝術創作群，脫離國家民族使命感，還原個體心象表達，呈現一多元發展現象。</p>	<p>八〇年代開始以自由思考與獨立判斷態度，來表現繪畫藝術的原動力與差異性。現代水墨畫家顛覆傳統美育教學，「先求異再求好」，多元異質的題材成為水墨豐富繪畫語言的基礎，包含自然景觀與人文景觀，均轉化為臺灣現代水墨畫語言。</p>	<p>李奇茂(1925- 2019)</p> <p>李錫奇(1938- 2019)</p> <p>何懷碩(1939-)</p> <p>李重重(1942-)</p> <p>黃光男(1944-)</p> <p>洪根深(1946-)</p> <p>李振明(1955-)</p>

綜觀上述，得知臺灣現代水墨畫的發展，是一段漫長的演變路徑，在政治、經濟、社會、文化各領域撞擊之下，不斷尋求質變與轉化，最後形成一種多元化與宏觀歷史感的語言系統。⁷²長期關注臺灣水墨發展的本土畫家洪根深認為：

從早期代表一種運動、一種覺醒和反抗對立，經過中期自我期許與傳統並存，…，到了後期藝術思想在廣度、深度、對人生認知有極大的反省空間及展望，落實到作品的探討與實踐，使得現代水墨畫拓出民族意識覺醒，…，無論在筆墨形式、意念、材質上都有著驚奇的發展。⁷³

是以，莊連東教授總結，臺灣水墨畫在歷經現代抽象主義推倒傳統水墨至今，已累積半個世紀自我建構的歷程，這些成果與同文同種的大陸和香港的水墨畫風格差異極大，充分反映整體臺灣社會的想法，造就出獨特的臺灣文化標誌；這種超越地域、種族、文化的藝術形式，成為亞洲現代藝術中獨特的表達方式，也讓世界更為清晰地認識中國傳統繪畫創新的生命力量與美感價值。⁷⁴

二、臺灣現代水墨畫創作特徵

「藝術的世界性與國際性是由許多卓越的本土性藝術創造的總和…；最優秀的本土性就是世界性，沒有『唯我獨尊』的世界性」。⁷⁵茲引述何懷碩教授評論藝術創作的價值乃立基於本土創作的主體性，故本創作論文探究臺灣現代水墨畫的發展路徑與創作特徵，深具意義。

本研究先檢視文獻中對現代水墨畫的相關面貌與定義；再進一步綜論臺灣現代水墨畫的創作特徵。

⁷²黃淑卿，《自然、人文、多元文化：並陳與融合的水墨畫創作研究》，臺灣師範大學美術研究所博士論文，2011，頁 33。

⁷³同註 56。

⁷⁴同註 68，頁 15。

⁷⁵同註 6，頁 269。

李振明探討當代水墨的諸多面向中，指出現代水墨、新文人水墨、實驗水墨、觀念水墨、都市水墨、時尚水墨、後文人彩墨，由於不同概念的立足點不同，各自衍生不同的內涵與外延，但共通的都是尋求以自身的言說方式，探索水墨進入當代的種種可能性，提出水墨現代轉型的方法與途徑。

現代水墨尋找一種面對全球化和現代化的東方藝術形式，它們一方面保持著東方文化的自覺與自信，又具備廣大世界文化的視野，希望能以世界化的眼光來審視區域文化各自具足圓滿的特色。⁷⁶

何桂彥更清楚指出 80 年代以來，現代水墨對於傳統筆墨的顛覆本身是一個社會學、政治學和意識形態的問題，進入 90 年代以後，在全球化背景下才逐漸進入一個自覺的建構自我文化身份的狀態：

「現代水墨」便是一個極其寬泛的概念。在面對傳統水墨時，它主要體現為一種風格學上的意涵，特指一種新的藝術語言或水墨樣式；在面對西方現代藝術時，它又具有了某種文化身份的指涉，即一種承載了東方精神和具有「中國樣式」的水墨。⁷⁷

進一步，提供學者對現代水墨畫的定義。葉宗和教授指出：

泛指自 80 年代至今，多元發展的水墨畫，…並非一種固定形式或表現，而是時間上的當代或指一種正在發生的水墨行為；但無論屬於『變種』、『混種』、『異種』或『雜種』創作模式，都是植基於『純種』中國繪畫。⁷⁸

⁷⁶李振明，〈匯墨高升：水墨藝術邁向國際前趨的未來態勢〉，http://0920052943.blogspot.com/2013/12/blog-post_22.html (2019/10/25 瀏覽)

⁷⁷何桂彥，〈顛覆與重建 當代水墨的變遷與突破〉，<https://read01.com/zh-tw/EoDaP2.html#.XozhCcgzYQM> (2020/04/08 瀏覽)

⁷⁸葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，《美學與視覺藝術學刊》，期 5，南華大學視覺藝術與設計學系，嘉義縣，2013，頁 3。

藝術評論家何懷碩教授以一種兼容並包的觀點，站在「現代」、「中國」的原則下，水墨畫和其他畫種均能相互共融共創：

現代中國畫對於一切工具材料所製作成功的畫種採兼容並包主義。不論是由中國傳統繪畫而來的、淺絳或重彩畫，由西方輸入的油畫、水彩，及發源於我國後來反由外國輸入的版畫、膠彩畫等皆為「現代中國畫」。⁷⁹

根據上述，得知「現代水墨」初期雖未脫離中國傳統繪畫豐厚的基礎與文化的資產；但在現代與後現代思潮的洗禮下，跳脫傳統筆墨與紙張材料的規範，轉而對形式、結構、色彩有更多的實驗性質的運用，接納各種不同的材料與方法，呈現水墨畫中嶄新的風格。現代水墨繪畫創新的終究目的，一方面闡發創作者深度心靈的覺醒突破與獨立自由的藝術精神；另一方面與國際的藝術潮流接軌跟進。換言之，現代水墨採取一種承繼尊重系統，又敢於突破創新的融匯發揚態度。

進一步，綜論臺灣現代水墨畫的創作特徵，大致可歸納出主體核心、創作題材、藝術思維、材料工具、創作技法、圖像語彙等六大向度。茲論述於下：

(一) 主體核心係回歸個人的自覺反思

臺灣現代水墨立基於現代、後現代思潮的資源背景，藝術家們勇於走進自我的內心世界，探索內在的獨特經驗與情感意識，尋求非具象的精神內涵，與心靈書寫的空間；所以強調以「人」為主體核心的自我覺察，反映在作品上，其獨特性與原創性彰顯出清晰的個人識別度。如余承堯(1898-1993)(重彩山水)、何懷碩(1941-)(憶景系列)、洪根深(1946-)(彩情系列)、袁金塔(1949-)(瑞雪系列)、顧炳星(1941-)(城市系列)、黃朝湖(1939-)(忘形系列)等原創作品。⁸⁰這種由集體規範的格式化複製創作，回歸創作者個人的內省反思，似乎就是明末清初以來，

⁷⁹何懷碩，《創造的狂狷》。台北市：立緒出版社，1998，頁264。

⁸⁰黃朝湖，〈台灣彩墨的歷史走向與國際面向〉。《藝術家》，期321，台北市：藝術家雜誌社，1997，頁381-387。

臺灣現代水墨發展路徑的一個縮影。

(二) 創作題材係朝廣泛多元的議題中心

臺灣現代水墨已成功地開拓創作者的視野，傾聽社會脈動，感悟時代精神與現實，所以融入對人性、對自然、對社會、對政治、對科技的深層探索和關懷，並對內心與現實世界做相對應的剖析，讓人文關懷、生態關懷豐富台灣藝術生態。李振明稱現代水墨的創作主題不再是傳統水墨的山水、花鳥、人物、畜獸等的形式，開始朝向議題中心的多元創作題材。⁸¹黃朝湖統整臺灣近 50 年來彩墨作品，可以發展出十六種主題與內涵：1.生態保育的反思。2.政治意識的反諷。3.城鄉景觀的再現。4.民俗風情的刻劃。5.圖騰語彙的移情。6.抽象形態的變奏。7.宗教信仰的透析。8.愛慾情仇的反芻。9.視覺符號的顛覆。10.花卉走獸的形塑。11.浮生百態的捕捉。12.心靈奧秘的探索。13.線形書語的建構。14.族群圖譜的解構。15.數位影像的再造。16.混沌太虛的演繹等。⁸²

(三) 藝術思維係跨領域之融合並陳

臺灣現代水墨承襲尊重傳統，又敢於突破創新，黃朝湖將顏彩與墨色的混融稱台灣彩墨藝術，乃現代思惟、多元媒材、本土意識、人文關懷及個人風格的融合，創造出屬於現代的新藝術生命體；所以其藝術思維與主張為：

以東方美學思惟為經，歐美現代藝術創意為緯，以海洋文化和台灣本土意識為座標，來凸顯台灣文化藝術的特質，也就是以多元的思惟、多元的媒材融合多元的創作內涵，來發展出全方位的台灣藝術風貌。⁸³

李振明教授也指出，華人藝術不管是平面、立體、圖像、雕塑、影音動畫、

⁸¹同註 76。

⁸²同註 80，頁 383。

⁸³同上註，頁 382。

新媒體藝術等，皆可看見水墨介入的痕跡，勾勒出水墨跨界多元的廣泛疆域。⁸⁴

(四) 材料工具從筆墨的解構再生發

臺灣現代水墨擴大、改寫了傳統的筆墨標準，解構傳統筆墨的表現方式，使水、墨、顏料與空白構成的特殊關係，轉變成了由點、線、面、色構成的新關係。由於色彩大規模進入水墨畫，打破了由宣紙、毛筆、水與墨構成的超穩定結構，從而追求異質多元的實驗精神。其次，色墨交混的嘗試歷程中，改變傳統水墨畫的一次性作畫方式、使畫面具有很強的厚重感和力度感；為水墨畫贏得了一種新的可能性，其意義是深遠的。⁸⁵

(五) 創作技法係複合多元的實驗創新過程

臺灣現代水墨雖然承接傳統水墨中的筆墨骨法那種偶然性、隨機性、過程性的創作效果，把那種揮灑的、詩性的精神因素作了極大的發揮，但根本上更有意圖打翻任何固有技法的侷限，排除單一和貧乏的技巧使用，強化複合多元的藝術風格。嘗試以撕、貼、染、拓、拼、噴、灑等自由手法，來達到實驗創新的目的。例如，劉國松用炮刷子配合抽筋剝皮皴、噴槍的作法；黃朝湖倡導「多元無忌」彩墨新風格的油水相斥相融搨拓技法；在中國的吳冠中（1919-2010）以油壺滴流墨痕色點，皆已推翻既有成法，還原東方繪畫中筆、墨、色、材質的原初性格，重塑並再創東方畫系技法中的其他可能。⁸⁶

(六) 圖像語彙係衍發新的意象組構

臺灣現代水墨已從過往強調線性結構以及線條本身的「書法性」，逐轉化為筆墨語彙「書寫性」的傾向。有些水墨畫家為了畫面的整體效果與內在情感的抒

⁸⁴同註 76。

⁸⁵陳文賢，〈現代水墨初探〉，<http://blog.xuite.net/c692600214/vigo/25274229> (2019/10/25 瀏覽)

⁸⁶同註 4，頁 9。

發，降低筆墨的獨立品格和超越傳統筆墨規範，甚至使用破筆散毫作畫，呈現傳統線條所沒有的破碎美、含混美、重複美，而且十分自由，毫無造作之感。另在圖像語彙上也打破因果關係的邏輯，只要符合文本結構的需要，大膽以其象徵性符號的表現與組合，呈現出新的樣貌。⁸⁷這些意象組構式的創作，重新賦予閱讀作品的新詮釋觀點和新視角，描繪當下生活寫照的種種映射。

整理至此，更能連結葉宗和教授對當代水墨畫的定位，他指出：

當代水墨絕不是絕對式的「反叛傳統」，而是間接式的「改造傳統」；不是立即式的「砍伐傳統」，而是過度式的「嫁接傳統」，藉此成長出有別於傳統形式，卻又不失傳統精神且優於傳統的時代性水墨畫。⁸⁸

回顧水墨在 21 世紀現代水墨的發展，不僅媒材的應用更加寬廣，超越了傳統的筆墨規範，以各種多元的形式與表現，滲透到各種的藝術形態以及當代人的生活空間中，正如皮道堅教授所言：「現代水墨藝術更加國際化，它不只在亞洲國家繼續推進，且已走出東方文化的苑囿，為越來越多的西方人士矚目，成為世界性的藝術表達方式」。⁸⁹

三、臺灣現代水墨畫的西學流變

臺灣現代水墨畫受西方現代藝術流派影響甚深，雖早自 1960 年代即進行複合媒材的創作實驗，但現代水墨是到 1980 年代中期正式展開。相較於臺灣現代水墨的時代發展至今約 40 年，則西方現代藝術自 20 世紀初發展至今已百年了，一般咸以從打破寫實主義的「印象派」或是之後以塞尚、高更、梵谷的「後印象派」為開端。何政廣 (2001) 將 1860-2000 年之間西方現代藝術整理出「樹木式現代美術系譜圖

⁸⁷同註 80。

⁸⁸同註 78，頁 7。

⁸⁹皮道堅，〈水墨生活 追遠歷新〉，<http://art.csu.edu.tw/exhibition/940909-0930/02-a.htm> (2019/10/25 瀏覽)。

」，將之分為四十五個流派。⁹⁰本文就影響臺灣現代水墨畫及本研究創作較深的「超現實主義」(Surrealism)、「後印象主義」(Post-Impressionism) 做一說明介紹。

(一) 超現實主義的特殊技法

超現實主義受二十世紀達達主義影響，加上十九世紀浪漫主義與象徵主義技法而產生的一個藝術流派；創始人是安德烈·布荷東(André Breton, 1896-1966)，其發表「超現實主義宣言」中指出：⁹¹

超現實主義是純粹潛意識的活動，依潛意識的活動而通過語言、文章、或其他方法，表現內心世界的真實動向。同時不受理性的督促，完全遠離審美的，邏輯的煩惱所作的敘述。

受奧地利學者弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)「精神分析學說」，超現實運動的目標在追求神奇，特別是夢的象徵所激發的潛意識內涵，主張透過繪畫作品可將夢的世界和潛意識的世界呈現出來，將不相干的事物加以並列在一起，充滿了奇幻、詭異、夢境般的情景，構成了一個超越現實的幻象。

超現實主義的藝術家為了表達這些奇發異想，也採用了種種的特殊技法，如拓印法(frottage)、黏貼法(collage)、自動性技法(automatism)、轉換法(decoupage)、對照法(deplacement)、既成物法(objet)等；⁹²這些方法中影響本研究創作最深的是「拓印法」和「黏貼法」。在超現實主義中的「拓印法」，是在畫紙上倒入顏料，任其自由流動出奇特的造型，其目的在追求一種而偶然的巧遇，以超越有意識的描繪；「黏貼法」是用多種不同的複合媒材，重新湊合排列，使其產生比喻、象徵、聯想、反諷的非理性效果。

此類技法可參考最具代表性的薩爾瓦多·達利(Salvador Dali, 1904-1989年)，

⁹⁰何政廣，《歐美現代藝術》。台北市：藝術圖書，2001，頁85。

⁹¹同註65，頁17。

⁹²同註91，頁37。

特別喜歡描繪夢境，把一些可以使人聯想到某些訊息，但又改變了現實形態的稀奇古怪物件混合起來，意謂著某些可能存在的玄奧道理，進入一個象徵的意涵與虛幻的夢境。如令人印象最深刻的作品之一〈記憶的餘輝〉(圖 2-7)(The Persistence of Memory)，⁹³作品中組合、拼湊現實與超現實的物件，通過這些怪異的形象，傳達一種人類內心深處所感受到的空寂虛無的潛意識。



圖 2-7 達利〈記憶的餘暉〉，1931，畫布·油彩 24.1×33cm 收藏於現代美術館，紐約，美國，圖片來源《行政院文化建設委員會視覺素養學習網》

本研究創作中，以水墨藝術來實驗這些創新技法的做法之一是「水拓法」，先在水中滴入墨汁，用筆攪動水面，待水面呈現流動紋路的變化，在將宣紙輕放伏貼於水面上，拿起畫紙後平放在桌面待乾，畫紙上即呈現流動帶狀的墨紋造形；本作品中欲表現漂流木浮在海洋，形成一種海洋水紋流動的視覺效果。本研究另一實驗技法

「拼貼」，將整幅已完成作品裁割成大小不一的方塊，打破傳統水墨的邏輯架構，創新想法跳脫框架，以磁磚方式進行概念拼貼，呈現一個不連續文本，突顯視覺設計效果；本作品中欲表現每一個磁磚方塊代表土壤賦予自然新生命的華麗意涵。

(二)後印象主義的點描色調

「後印象主義」是法國美術史上繼印象主義之後的繪畫流派。他們共同觀點是反對本世紀初印象派片面追求客觀表現及支離破碎的外光色彩，主張重新回歸作者的主觀感情，並回復到事物的實在性，重視形的基本元素-線條、色塊和體、面。十九世紀末，以賽尚(Paul Cezanne，1839-1906)、高更(Paul Gauguin，1848-1903)和梵谷(Vincent van Gogh，1853-1890)為代表的後印象派藝術中，其作品中

⁹³同註 90，頁 87。

可以看到對形體結構問題的回歸，對表面設計、色彩內涵及裝飾性的重視，以及對表現性變形的自覺運用。

秀拉 (Georges Seurat, 1859-1891) 是同為後印象主義分支的點描派 (Pointillism) 代表畫家。他的畫作風格與塞尚、高更、梵谷不同，雖然也重視色彩和體面的駕馭，但其畫作中充滿了細膩繽紛的小點，每一個點都展現理性的筆觸，有條不紊地研究和安排空間、線條、色調、陰影和光線。其最出名的作品是〈大傑特島的星期日下午〉(A Sunday on La Grande Jatte)(圖 2-8)，⁹⁴在畫面上一共有四十個人物，每一個人物都是畫家經過很仔細的構圖而成；它們好像彼此沒有關係地擺在一起，但畫面上卻充滿著一種寧靜的秩序美。



圖 2-8 秀拉〈大傑特島的星期日下午〉1884-1886，畫布·油彩 205×308cm 收藏於芝加哥藝術中心，芝加哥，美國，圖片來源《行政院文化建設委員會視覺素養學習網》

東方水墨藝術的點描法亦重視以寫生方式，將眼前所見的自然景象，轉化為主觀意識的精神再現；以黑墨和白墨的對比技法，來點描山石中的陰影變化，表現大自然中的天、水、雲霧的生動氣韻；這和秀拉精心安排空間、線條、色調、陰影和光線的理性做法相較下，顯然水墨藝術更有其生動和自然韻味。

本研究創作為了表現一個整體圖像的立體空間與光線陰暗，也以「點描」手法將毛筆作出直、橫、圓、尖或破筆的形式，在紙上輕輕一啄，迅速提起，展現點描的生動靈巧；掌握聚散、分合的組合，講究自然節奏感，光亮處以稀疏淡墨、陰暗處以密集濃墨逐層來表現，以強化主體的視覺效果。如「生命永恆篇」牆壁與石磚的紋理質感與光影變化，即以點描法來表現。

⁹⁴同上註，頁 21。

第三節 現代水墨畫的大自然創作分析

關於大自然與人類、及藝術創作之間的連結，歌德 (Goethe, 1749-1832) 先說：「大自然以其無窮無盡的生命力充滿宇宙」；次說：「藝術是人類依照真實而自然的法則所完成的至高無上之自然作品」。⁹⁵意即人類處於生機蓬勃的大自然中，再將大自然的美創作成為藝術品。

中國唐朝張彥遠 (815-907) 於《歷代名畫記》形容「大自然乃一大畫本」：

凝神遐想，妙悟自然。物我兩忘，離形去智。自然一大畫本也，觀者萬千，而悟者不一二，至於『妙』悟，非物我兩忘，離形去智不辦。修養之義大矣哉！⁹⁶

大自然本身係為藝術創作泉源，自古以來，以大自然為題材的藝術創作者無法計量，但只有少數能真正去觀照理解、詮釋，乃至浸淫其間透悟大自然的美，創作出人天合一、獨一無二的作品。本節從體悟自然之美與批判省思自然生態兩個角度，介紹現代水墨畫家的作品理念與創作實踐；前者以黃朝湖、莊連東、葉宗和作品為例；後者以袁金塔、李振明作品為例。

一、重新體悟自然之美的現代水墨畫創作

中國藝術評論家宗白華認為藝術是源於一種對人類深刻理解化為一種同情心的表現，甚至將這種同情心擴張到大宇宙自然裡去。而在創作態度上不只是刻劃自然的表現形式，更需要創作者個人的精神情緒和感覺意志，直接深入自然的內涵，貫注到大自然此一物質狀態內在的萬象精神。⁹⁷

而水墨的工具材料與藝術思維，其實跟大自然山水的氣韻與意境相呼應的，

⁹⁵同註 4，頁 80-84。

⁹⁶傅抱石，《中國繪畫理論》。台北：里仁，1995，頁 17。

⁹⁷同註 4，頁 15。

胡以誠稱之為「水墨畫中的自然情結」。⁹⁸包括了水墨的基材以軟性的宣紙為主，主要是滲染的、是融入其中的，落筆當下即須表達線質墨色的一次性效果，無法如油畫水彩可以大幅度的塗改覆蓋，使水墨不易走向合乎視覺寫實的細膩刻劃，故大多數創作題材均以不規則的大自然造形為主。其次，筆墨創作過程中線條走動的時間性，即為創作者對自然所投入的情感之領會表述，進入主客合一、物我相忘的動態相融過程。

在歷經水墨多元創新的時代洗禮下，現代水墨避免將大自然的創作題材淪為表面的複製，故從台灣本土生態出發，關照週遭生活與社會體制。其或是以創新實驗手法來表達對大自然的觀察及情感，思考人與自然間的關係，回歸人性、回歸自然，展現臺灣自然之美與體現生命內涵。或是以一種批判省思的態度，見證臺灣自然生態所面臨的災難，以水墨藝術手法來指陳人類對自然的傷害，突顯鮮明的時代意識。以下即從大自然創作的「重新體悟自然之美」與「批判省思自然生態」兩大題材，分別介紹現代水墨藝術創作者及其作品解析。

(一) 黃朝湖 (1939-)

1. 作者簡介：1939 年生於台中，從事現代藝術創作已五十多年，60 年代因推動現代藝術而為人知曉，90 年代則積極推展彩墨藝術國際化。其創作曾七次獲得國際美展國際獎、四次入選西班牙國際雙年展、米羅國際展和香港國際繪畫沙龍展。先後在中、美等七個國家舉行 30 次個展，應邀參加歐、美、亞洲重要美展達百次，2003 年為國家文藝獎提名人，獲頒「亞洲藝術傑出貢獻獎」、「21 世紀世界藝術發展最具貢獻獎」；其作品被國內外美術館所收藏。⁹⁹
2. 作品說明：近年來的創作將彩墨藝術的理念，帶入人文與生態的關懷，完塑一系列「古今人文」關照的作品，在構圖布局上，試圖以宇宙萬象為經，以大地生息為緯，架構超越時間和空間、真實與虛幻、歷史與現象、瞬間與永恆的反

⁹⁸同註 69，頁 48-50。

⁹⁹黃朝湖，〈黃朝湖新作欣賞〉，<http://www.art-show.com.tw/hch-kingdom/> (2019/01/10 瀏覽)

差圖象，來表達無邊無垠的心靈無極世界；在筆墨技法上，藉著拓染噴灑等自由技法表現，讓線條更顯主導生命靈魂，而色彩亦能同步呼應創新多元的彩墨精神，有著靜觀天地的深情雙眸象徵符號；在構圖布局上，更由二度空間的平面世界轉向三度空間、四度空間結合裝置、光影、氛圍的突破與嘗試。¹⁰⁰其作品如下圖 2-9、《呢喃的古林》、2-10《古林變色曲》。



圖 2-9：黃朝湖〈呢喃的古林〉，2001，73×108cm，圖片來源：《黃朝湖藝術國度-藝術秀網站》。



圖 2-10：黃朝湖〈古林變色曲〉，2002，94×118cm，圖片來源：《黃朝湖藝術國度-藝術秀網站》。

(二) 葉宗和 (1959-)

1. 作者簡介：1959 年出生於雲林，畢業於台灣師範大學美術系、研究所，目前任職南華大學視覺藝術與設計學系水墨教授兼系主任。曾於臺北市立美術館、臺中美術館、各地文化中心舉辦展覽，個人畫作、指導學生參賽，獲獎無數。長期投入現代水墨創作與研究中，其作品係對生活與自然之體驗，跳脫物象外在形式，而直接尋求內在精神的自由創作，賦予中國水墨清新的圖像語彙、視覺意涵；以架構出水墨創作與現代生活的連結，從而回歸生命省思與直觀。¹⁰¹
2. 作品說明：近年來水墨創作與生命教育結合，希望喚醒大眾對「生命」的重視與關懷，是以這兩年「生命·擬像」系列創作，構築於普世的生命關懷，從自

¹⁰⁰同上註。

¹⁰¹中央通訊社，〈南華大學葉宗和教授水墨創作個展「生命·擬像」〉，<https://www.cna.com.tw/postwrite/Detail/193634.aspx#.Xh60QEczYQM> (2019/01/15 瀏覽)

然中的動植物，體現牠們的存在與人類之關連，在彼此互動中，創造一個永恆的自然生命整體。此系列作品在創作意涵上，表達出後現代思潮的實驗場域，在他者的凝視之下成為圖像，「和真的顯得相同，但實際不同」，於是保留差異，呈現本質，挑戰真實的極限；在構圖布局上，藉由超現實、超寫實、幾何簡約的藝術創作手法，描繪單純的視覺圖像，試圖在美的理想中表達對於生命體的注視與關懷；在筆墨技法上，動植物生命主體以細膩的筆線勾勒出似真性極高的複製手法，而大塊的自然背景則以較為細密的用筆堆疊出內練深沉的豐富墨色，展現出後重綿密的美感訴求。最後完成的作品，無處不體現一種生命力的堅韌。其作品如下圖 2-11、《生命印記》、2-12《蔓蔓心事》。¹⁰²



圖 2-11：葉宗和〈生命印記〉，2014，70×50cm，
圖片來源：《桃園網路美術館》。



圖 2-12：葉宗和〈蔓蔓心事〉，2013，
127×83cm，圖片來源：《桃園網路美術館》。

(三) 莊連東 (1964-)

1. 作者簡介：1964 年出生於彰化縣鄉下，畢業於台灣師範大學美術系，2010 年取得博士學位，任職於臺灣師範大學美術系。從小沈浸大自然懷抱，自然界生生不息的意象，經常出現在他的畫面上，這可從他完成的溪畔意象系列、林園情懷系列、生存法則系列、生命組像系列、民間圖像系列和傳統省思系列的作品中看出，散發著濃濃的鄉情，對大自然的讚頌之聲，以及對生命的沉澱與反思。

¹⁰²同上註。

其創作係以實驗技法、革新材質、翻轉題材、以及系列創作為人知曉。

2.作品說明:2013年自美國回臺,嘗試以刻鏤摩擦凹痕和堆高增加厚度製造痕跡,透過豐富的層次表述圖像存在的見證,進而探索主題背後隱含的故事意涵。其「四季」系列在創作上選擇生活中常見景物,傳遞各自相關的生命與自然界交流,從中表達對生命的關懷與呵護。在構圖布局上,加入西方的色彩與佈局,結合寫實物象與抽象筆墨,呈現主題與周圍場域的互動,流暢的線條與圖像疊合的設計效果,增強畫面的空間層次與動感;在筆墨技法上,突破傳統美感定義,採用多元材質的運用與空間概念,成就其水墨作品整體風格的新領域。¹⁰³其作品如下圖 2-13〈尋春〉、2-14〈觀夏〉、2-15〈轉秋〉、2-16〈望冬〉。



圖 2-13：莊連東
〈尋春〉,2015,圖
片來源:《心象,風
土聯展畫集》



圖 2-14：莊連東
〈觀夏〉,2015,圖
片來源:《心象,風
土聯展畫集》。



圖 2-15：莊連東
〈轉秋〉,2015,圖
片來源:《心象,風
土聯展畫集》。



圖 2-16：莊連東
〈望冬〉,2015,圖
片來源:《心象,風
土聯展畫集》。

二、批判省思自然生態的現代水墨畫創作

隨著全球化時代人類面臨的生態危機日益迫切,當代美學對於自然之美所傳遞的意涵,已從傳統「審美欣賞」的「小美學」,提升到人類生存的生態和諧與建構良好生活情境的「大美學」。亦即,從生態主義出發的並非僅是對「客體自然景物」的關注,而是有必要揚棄以人類為中心的立場。是以,以藝術手法呈現

¹⁰³王志誠,《碑體·敘事·記錄簿—2016 莊連東專題創作集》。臺中市:大墩文化中心,2016,頁3。

個人感受到的自然之美是一種態度，另就自然景物所面臨的危機表達關懷，或是人類對自然傷害之自覺與批判，又是一種更為深刻與積極的創作態度。以下介紹以「批判省思自然生態」題材的水墨藝術創作者袁金塔、李振明及其作品之解析。

(一) 袁金塔 (1949-)

1. 作者簡介：出生於彰化，畢業於台灣師範大學美術系，之後前往紐約市立大學美術研究所，曾任台灣師範大學美術系教授、主任所長。運用西畫觀念技巧來使用水墨畫材料，形塑出個人的創作手法。以水墨、陶藝、書法、篆刻等多元媒材，融合現成物、影像，經隱喻、比擬、抽離、替換等技法，再重新組合。其創作表現形式不受任何限制，是臺灣戰後「出中入西」的風格代表。¹⁰⁴
2. 作品說明：1980 年代返台後用彩墨表達他對台灣現實社會的關懷與自然生態的批判。在〈羽毛蟲〉、〈臺灣魚〉、〈瓢蟲螞蟻〉等系列創作中，形塑對自然關懷的「生態圖像」；以基因突變、幻化昆蟲，配以太陽、空氣、水，象徵自然界生命、生存、平衡的生態。這一系列生態圖像在其洗鍊的西方美學元素，結合水墨的暈滯渲染，複合的肌理，加上快速切割痕跡與急促的線條，使作品訴之於直覺，將作品情感清楚傳達。其作品如下圖 2-17 〈瓢蟲〉、2-18 〈觀日〉。¹⁰⁵



圖 2-17：袁金塔〈瓢蟲〉，2007，70×50cm，
圖片來源：《袁金塔當代美術館》。



圖 2-18：袁金塔〈觀日〉2008，92×123 cm，
圖片來源：《袁金塔當代美術館》。

(二) 李振明 (1955-)

1. 作者簡介：1955 年出生於嘉義，曾隨甄溟、曹根學習水墨畫，畢業於台灣師

¹⁰⁴鄭惠美，《玩真的-13 位台灣藝術創作與生命》，台北市：典藏出版社，2007，頁 10。

¹⁰⁵同上註。

範大學美術系、研究所，先至中部的台中科技大學、台中教育大學及東海大學擔任水墨教授，累積能量與經驗，於 2001 年回到母校師大。其藝術創作發跡，歸溯於 1984 年獲選雄獅美術新人獎首獎，當時以反思傳統另闢新境的特殊手法，將水墨畫的創作提昇為關懷生態和落實生命的寫照，為畫壇注入一股活水。

2. 作品說明：從早期一系列關心臺灣候鳥所處的自然環境作品，到近期個展，均關心日常週遭，表達對自然環境的深刻省思與批判，以及隱約催化生態美學的理想期待。在構圖布局上，採取鑲嵌式的、同時性的，非線性邏輯的錯接與混搭，將視覺元素並置；在筆墨技法上，透過多次的渲染皴擦，反覆交疊的墨痕，鋪陳出渾厚的質感；在畫面主題上，鮮明清晰，精心描繪的圖像符號，在渾然交錯、隱喻性的場域裡，顯得格外凸出。最後完成的作品，散發出一種靜謐的肅穆感，宛如祭儀式的氛圍，暗寓著臺灣生態棲地污染破壞的自覺與反思。¹⁰⁶
- 如下圖 2-19〈水鳥保護區之一〉、2-20〈鮪魚首祭〉、2-21〈思遠〉。



圖 2-19：李振明〈水鳥保護區之一〉，1989，120×120cm，圖片來源：《國家藝術聯盟網站》。



圖 2-20：李振明〈鮪魚首祭〉，2004，80×60cm，圖片來源：《國家藝術聯盟網站》。



圖 2-21：李振明〈思遠〉，2008，114×72cm，圖片來源：《國家藝術聯盟網站》。

根據上述，本研究吸納臺灣當代水墨藝術家自然創作的理念與表現形式，對本研究創作之影響，整理如表 2-3：「臺灣當代水墨藝術家大自然創作之理念」。

¹⁰⁶同註 56。

表 2-3 臺灣當代水墨藝術家大自然創作之理念

創作者	作品名稱	詮釋自然生命之理念與形式	對本研究創作之影響
黃朝湖	古林變色曲 2002 年	以宇宙萬象、大地生息為構圖布局的經緯，呈現一種超越時空、真實虛幻的反差圖象，表達宇宙自然無邊無垠的心靈世界，在多元的彩墨精神，有著靜觀天地的雙眸象徵符號。	本研究作品 1 採用超現實拼貼手法，跳脫傳統水墨穩定構圖的邏輯框架。以裁割的每一塊磁磚，表達土壤孕育出生命種子，意涵生命的無限可能，再透過多隻蝴蝶飛舞其間，讓創作增添更多的變化與動態。
葉宗和	生命印記 2014 年	藉由超現實、幾何簡約的藝術手法，描繪單純視覺圖像，表達對生命體的注視與關懷；在筆墨技法，以細膩筆線勾勒出動植物生命主體似真性極高的複製手法；再以大塊的自然背景堆疊出內練深沉的豐富墨色。	本研究作品 7-12 係真實拍攝臺灣自然生態的動植物，以一種擬真的複製手法，細膩的描繪出自然界動植物的生命主體，再於每一幅作品的背景中，以豐富的綠色系列及墨色搭配，創作自然的療癒力量。
莊連東	四季 2008 年	結合寫實物象與抽象筆墨，呈現主題與周圍場域的互動，流暢的線條與圖像疊何的設計效果，增強畫面的空間層次與動感；在筆墨技法上，採用多元材質的運用與空間概念。	本研究作品選擇自然界常見景物，竹籬笆、樹幹、牆邊盆栽等，傳遞生命與自然界交流，從中表達對生命的關懷與尊重。在筆墨技法上，藉著點描染墨皴擦等技法，表現作品流暢性。
袁金塔	瓢蟲 2007 年	以自然關懷的「生態圖像」，從基因突變、幻化的昆蟲，配以太陽、空氣、水，象徵自然生態的平衡。在其洗鍊的西方美學元素，結合水墨的暈滯渲染，以快速切割痕跡與急促線條，使作品訴之於直覺傳達清楚情感。	袁金塔系列作品運用普普藝術把相同圖像不斷重複，圖像美感因應而生；本研究作品 3 為了讓魚兒痛苦地表達更加真實，故採用安迪沃荷大量複製影像的形式，將大量魚頭逐隻布局在作品四周，提醒人類觀看到牠們生命中的無奈危機。
李振明	鮭魚首祭 2004 年	採鑲嵌式、非線性邏輯的錯接混搭構圖；在筆墨技法上，透過多次皴擦，反覆交疊的墨痕，鋪陳出渾厚的質感；在畫面主題上，精心描繪的圖像符號，散發出一種靜謐肅穆感，暗寓臺灣生態污染破壞的自覺反思。	本研究作品 6 以超現實手法構圖，前景象徵兒時玩沙的夢想；接著跳脫現實畫面，架構出一個獨立視框，打破我們熟知的焦點透視，以畫面各部位相同視角，布局海洋豐富美景，暗喻海洋資源被過度捕撈後枯竭。

第三章 創作理念與實踐

本世紀初法國藝術研究大師弗西倫(Henri Focillon, 1881-1943) 於其經典著作《造型的生命》中提到：

藝術品總是特定的、地方性的、個人的，更是人類共性裡最光輝的表徵，藝術品高傲地超越人們附加的任何詮釋，雖然人們用它表明歷史、人、世界，但是藝術品遠不止此，它創造人、創造世界，並在歷史裡注入永恆秩序。¹⁰⁷

容許各種詮釋本就是藝術品的重要特性，正因如此，說明藝術品當下的永恆，是人類豐富多樣的明證，更是藝術品無窮趣味的呈現。本章「創作理念與實踐」係分為「創作理念分析」、「創作理念實踐」、「創作表現意涵及圖像語彙」等三節，說明本創作研究理念源起、具體實踐做法，研究創作圖像欲表達的意涵及語彙等。

第一節 創作理念分析

本節說明本研究創作理念與主題系列的構思，此一過程有助於將描繪的大自然生命動能與研究者自己內在對話，也與觀者做一交流，於是彼此之間就有了一個共通的話題，那就是大自然是有能量的，水墨更是一種可以理解、擁有生命力的創作形式。

一、創作理念之說明

(一) 從觀察攝影中，發現大自然生命禮讚的可畫性

研究者的創作理念除前述以東西方美學與創作為基礎，亦直接走入大自然中，做進一步的觀察與體悟。因為大自然是我們觀察、學習、取材、召喚靈感，用之

¹⁰⁷同註 20，頁 37。

不盡、取之不竭的泉源。但是，如何超越這些習以為常的題材，而以一種獨特性的創意來表現？研究者的做法是依據何懷碩教授年輕藝術工作者的指導：

深入去觀察；捕捉大自然的視覺形象：包括形狀、特徵、色彩、質地、體積、關係。觀察之後是體會、感應，包括氣勢、動態、氣氛、情趣、格調、風味、境界等的發現與領悟。¹⁰⁸

研究者在創作期間，以攝影來補足觀察上時間空間的有限，為大自然的事物留下瞬間的影像紀錄，同時也紀錄大自然中生物與環境的相互關係，做為研究者創作構圖、文本敘說的參考依據。大自然孕育著豐富生態系統與生命力量，森林裡、海洋中、原野上、小溪旁，均是畫家筆下的圖像，但研究者更關注在你我身邊的自然景象，所以上下飛舞在菜田中的粉白蝶；抬頭仰望，天空中，昂揚飛翔的鳥群；雨後從泥土竄出的小蚯蚓；以及，大晴天時，操場上，漫天飛舞的蜻蜓。

大自然的美無所不在，大自然的生命更是堅韌無比，透過觀察和攝影，捕捉自然景物的壯麗、生命奧秘的禮讚；對大自然的認識體悟就不再只是透過語言的描述，反而是眼見為憑的圖像更容易為我們所理解和接受。而本論文創作中的大自然生命禮讚，不僅是要帶領觀者進入繪畫中的視覺意象，更有一個意圖是在推展自然環境美學與生命教育，透過自然生命的取材，塑造一種豐富飽滿的生命意象，讓更多人了解大自然奇妙與珍貴；引導觀者更為深刻地發掘與尋思，對大自然各種資源的關心，對物種的了解尊重。此為本研究創作欲自然生命的理念之一。

(二) 從筆墨游走中，嘗試大自然生命主題的可創性

大自然中的萬物，各有其獨特的屬性，美學辭典解釋：

自然界中美的物事一般都有突出鮮明的形式。這些形式都以色、光、線、形、音、質等的某種組合關係（明暗、濃淡、均衡、對稱、秩序、賓主、節奏、

¹⁰⁸同註 6，頁 34。

韻律等) 體現一種天然的完美和諧, 在豐富多變中現出有機統一。人在欣賞自然美時經常發生移情(在一定自然物中寄託情感) 和聯想活動, 常常取自然美的某些形態, 聯繫到欣賞者的生活經驗和情感。¹⁰⁹

中國的水墨畫的基本元素, 就是筆墨和空間。「筆」是筆法、筆觸, 記錄著畫家完成作品的心理過程, 代表畫家情緒、涵養、功力、造詣等各方面的整體表現; 「墨」追求的是色質色相的豐富、變化。所謂「有筆有墨謂之畫, 有韻有趣謂之筆墨, 灑洒風流謂之韻, 盡變窮其謂之趣」; 又「畫以墨為主, 以色為輔, 色之不可奪墨, 由賓之不可溷主也。故善畫者, 青綠斑斕, 而愈見墨采之騰發」。在空間布置上, 則先是大概的意象, 「及其運筆後, 雲泉樹石屋舍人物, 逐一因其自然而為之。所謂筆到意生, 如漁父入桃源, 漸逢佳境, 初意不至是也」。¹¹⁰

由於水墨畫材質中的墨與色, 其對紙絹的作用, 主要是滲染的、是融入其中的。就好像中國人所謂天人合一的觀念, 人與自然是相融相生的, 它不同於西方人征服自然超越自然的觀念。是以研究者在創作過程中, 雖是在創作大自然的客觀他者, 但在筆墨游走, 空間構圖上, 會提昇到非常個人的主體焦點, 憑藉想像空間延伸出一個無限大的量向給予視界的張力, 所以在參考超現實繪畫的觀念時, 會運用到畫面分割的概念, 先畫好傳統筆墨的完整圖像, 再任憑個人主觀而驅馳, 自由聯想、順手拈來, 超越時空性, 即興分割, 將畫面重新組合, 突顯大自然的生命力。此為本研究創作想要探究大自然生命的理念之二。

(三) 從媒體報導中, 感受大自然危機與再生的可造性

傳統中國繪畫關切社會機能與人道主義比較少, 大抵表現的是個人福祉、賞心悅目、空靈境界較多, 遇到個人對事對物的看法, 較為含蓄或避而不談, 宣揚「天人合一」境界, 導歸人與自然的和諧理想, 人與環境互動的親和性, 表徵中

¹⁰⁹王世德主編,《美學辭典》。台北市:木鐸出版社,1987,頁38。

¹¹⁰同註4,頁89-91。

國文人內斂潛藏的美德。然而，生長在二十一世紀的臺灣現代水墨畫者，在自由體制開放形態中發展出來的繪畫，無法逃避關照周遭生活、社會體制，做一種理性適切的表達。尤其是在後現代工業之後人文與環境自然的互動所造成的衝突、無奈與破壞，更成為當下現代藝術表現的一種特質，也唯有關切我們生活環境和體制，才能顯露出水墨中的當代社會性格與精神，傳統所表現的脫離真實生活的公式化水墨作品，難以深切地表達臺灣這塊土地現況與自然生態景觀。

所幸，有愈來愈多的媒體工作者、影像拍攝者，關注臺灣的自然生態，宣導維護自然資源及報導臺灣國土現況，豐富本研究創作的視野，藉由文字、聲音、影像，視覺圖像，我們感受到臺灣本土自然的生氣，山川大澤的活力；當然，也看見臺灣生態正遭受的浩劫。例如 2013 年上映的《看見台灣》紀錄片，¹¹¹以空拍手法讓人類從飛鳥之姿一望福爾摩沙，從高山、海洋、湖泊、河流、森林、稻田、魚塢、城市等景觀，我們看見臺灣是如此美麗，但也看到各種環境因人們的開發而造成改變、破壞。土地累積了一道道的疤痕、海洋沉澱了一層層的汙染。透過各個不同主題章節的串連，我們化作飛鳥，一起看見臺灣，一起去看這個島嶼的美麗與哀愁；從域望省思慾望，原來臺灣土地的哀痛與心動之間是如此的近。

珍古德博士 (1934-) 說：「唯有瞭解，我們才會關心，唯有關心，我們才會採取行動，唯有行動，生命才有希望」。¹¹²做為一名藝術創作者，似乎不能也不必只沉溺於負面、憂慮的表現思維，有無一種可能，除了以水墨形式將所認知的臺灣自然本土真實表現，也能梳理出人、土地、農作物三者間互動關係，展現臺灣百姓學習尊重環境，與大自然共處的和諧景象；交織成一張綿密的生態網，傳達農業與生態可並存再生理念，以維護環境正義與自然平權，實踐生命的價值。此為本研究創作想要探究大自然生命的理念之三。

¹¹¹ 《看見台灣》(Beyond Beauty - TAIWAN FROM ABOVE) 是由台灣空拍攝影師齊柏林執導的一部紀錄片。導演齊柏林花費近三年時間拍攝，累積 400 小時直升機飛行時數。全片以航拍鳥瞰視角將台灣呈現在大銀幕上。

¹¹² 國際珍古德及保育協會，〈根與芽達魯瑪克計畫〉，http://www.goodall.org.tw/about_taromak/index.htm (2020/01/05 瀏覽)。

二、創作主題之選擇

研究者是從國二開始接觸水墨，當時是從社區大學的水墨創作初級班開始學起。很快地；就發現這種藝術表達方式非常不同於以往的美學經驗，有一種與大自然山水交融於心的經驗，更有一種藉由水份和墨汁濃淡乾溼之間，揮灑於宣紙上的自在舒適。從青少年期學習到現在青年期，水墨帶著研究者進入到自己內在的經驗感受與外在的自然情境不斷產生碰撞與對話，淬鍊出更直觀的生命情懷。如古人所言：「山川草木，造化自然，此實境也。因心造境，以手運心，此虛景也。虛而為實，是在筆墨有無間，衡是非定工拙矣」。¹¹³ 說的即是身為一名畫家，如何藉著無有定法的筆墨來擷取自然實景，創作出自然造化的大工程也。

因為水墨，研究者開始觀察自然；因為寫景，特別走進自然。從自然情境中的一枝草、一片田野、一座山，漸漸體悟到自然界景象的豐富與變化，細膩與宏偉。光是停在一棵老樹前，就會對老樹的精華，樹藤枝態的細微變化，周遭情境的山水襯托，啟發自己內在的關照，並對自然的生命情懷奧秘產生極度的興趣。這種對自然的接觸與體會，帶著生命情懷與感動的方向，開始將手中的一枝筆、一點墨，化做對大自然生命的恭敬與禮讚。明朝畫家董其昌（1555-1636）言：

以古人為師，已是上乘；進此當以天地為師。每每朝看雲氣變幻，絕近畫中山，山行時見奇樹，須四面取之，樹有左看不入畫，而右看入畫者，前後亦爾。看得熟，自然傳神，傳神者，必以形，形與心手相湊而相忘，神之所託也。¹¹⁴

研究者當然尚未入以古人為師的學習行列，更遑言之以天地為師；然觀看大自然無限的生命力，的確吸引研究者拿起畫筆入畫的原始創作動機，希望透過創新元素的實驗技法，從不同角度觀察自然生命力量，亦是本創作的基礎。

但在與風光明媚的自然景致交流互動中，不得不面對一個殘酷的事實，大

¹¹³同註 4，頁 61。

¹¹⁴引自王榮武編，《中國山水畫》，台中市：臺灣省立美術館，1992，頁 22。

自然美景的背後常常是有隱型殺手威脅著大自然。當你經過一片綠意盎然的稻田旁，看到麻雀稻田中跳上跳下時，隔天可能就會看到戴著斗笠，背著農藥噴灑器的農夫穿梭於田埂之中，毒鳥的下場也是在毒人，因為殘留在稻米上的農藥很快也被人吃下肚了；或是一則新聞報導，鄉野間鋼鐵工廠的重金屬流入灌溉河川中，種植出致癌的鎘米。另有更多危害大自然土壤、水、大氣層資源的報導層出不窮。

在邁向文明便利的生活中，人類付出了相當大的代價，我們似乎生活在一個有毒的地球上。身為一個愛好大自然的水墨工作者，已無法單單只是描繪大自然的美景，更需要藉由水墨之筆、多元之技法，創作出大自然的生命危機現況，從藝術人文角度，提醒人們關注此一議題，並尋思可能的解決之道。

80年代以後的「生態美學」關注的就是以人與自然的生態審美關係為基礎，納入人與自然，人與社會，人與他人，人與自身等範疇，試圖建立起一種人與自然、社會之間的動態平衡，以達到和諧共生的生態美學觀。¹¹⁵是以，本創作主題包含禮讚自然之美、關注自然之破壞，以極尋思自然再生等三大主軸。

三、主題系列的構思

依據上述，本研究從對大自然生命禮讚開始發想，觀察每一個生命均處於不斷發展變化之中，經歷生、老、病、死無可避免的流轉，一旦遭逢人為的破壞將加速這種危機；然而，一走進自然中，一枝草一點露，轉彎處看到大自然生命的堅韌，更是值得人類學習，之共處共存的，是以創作主題分為：「生命無常篇」、「生命困頓篇」與「生命永恆篇」三大系列，以下係描述創作構思的發想與歷程。

(一) 「生命無常篇」系列

「生命無常篇」是從台灣土地開始畫起。土壤是地球上最珍貴的自然資源之一，提供諸多生物賴以生存的資源，也幫助許多生化作用的循環物質；所以一

¹¹⁵同註 13，頁 164。

開始，研究者最想要表達的是在四季不同季節中，土壤孕育出不同風情的自然景觀與豐富生機。例如北宋郭熙（1000-1087）在《臨泉高致》中描述：「四時不同。春天澹冶而如笑；夏天蒼翠而如滴；秋山明淨而如妝；冬山慘淡而如睡」。¹¹⁶

〈生機〉(圖 3-1)係為為研究者第一幅創作，當時欲表達的就是四季中春土復甦了大地，植物紛紛冒出新芽；夏土提供有機養份，植物因此茁壯茂盛；秋土蕭颯，土地需要養息休耕，植物轉黃枯萎，儲存養份；冬雪覆蓋土壤，殘留幾片落葉，等待新的一年到來。

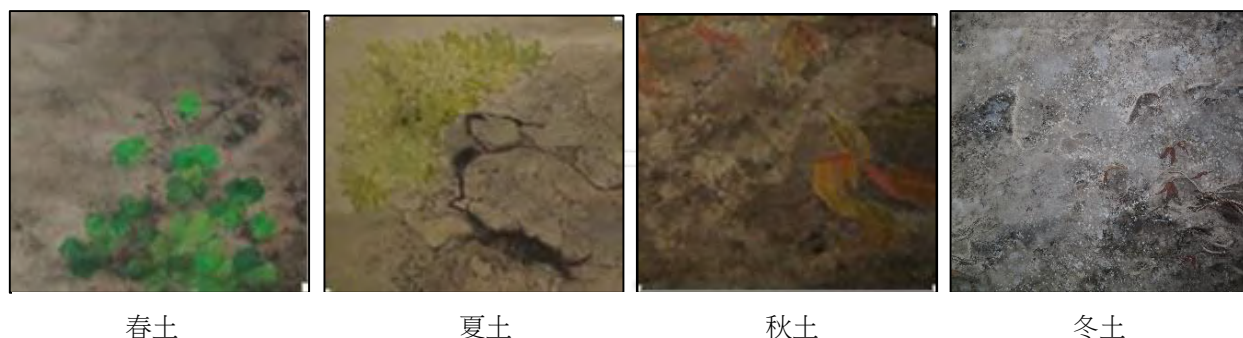


圖 3-1：李橙秉〈生機〉(局部) 2016

這一幅作品表述大自然的生命運轉於四季交替中，同時也提醒著我們，生命無有永恆，時時處於生、老、病、死的樣態中，所在的環境亦經歷成、住、壞、空的無常變化中。某種程度，「無常」可能才是生命的真相。

是以，再看到臺灣土地經過人為過渡開發與破壞，農夫為了在農地上密集種植蔬果，以增加產量，於是大量使用農藥和肥料，甚至為了要避免麻雀啄食穀物，採用全世界禁用的老鼠藥或加保伏(俗稱的「好年冬」)毒鳥，老鷹吃了這些也立刻被毒斃，這些殘留在蔬果稻穀上的農藥再進入到老百姓的肚子，一幕幕上演著「蔬果稻糧農藥洗禮；今日鳥類，明日人類」的食物鏈循環悲劇，更加體會生命的無常脆弱，作品〈何處是我家〉(圖 3-2) 即為這一系列的創作構思。

反思大自然所孕育生命的土壤危機後，「生命無常篇」接著關注地球上的水資源。人類賴以生存的地球有 71%是水所覆蓋，中國春秋時代齊國著名的宰相管

¹¹⁶引自林素鈴，《自然景觀之四季意境—水墨創作研究》，臺灣藝術大學美術研究所碩士論文，2012，頁 1。

仲著《管子-水地篇》即言：「水者，何也？萬物之本源也，諸生之宗室也」。唐代有名詩人李白最佳詩作《將進酒》，亦歌頌黃河之水奔騰浩蕩、一瀉千里：「君不見黃河之水天上來，奔流到海不復回？君不見高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪？人生得意須盡歡，莫使金樽空對月。天生我材必有用，千金散盡還復來」。¹¹⁷

然而過去二十年來，人類與大自然水資源關係已全然改觀；曾經做為生命活泉的水資源，幾已成為威脅人類生命的隱形殺手。在 21 世紀中，全球最主要的死因和引發疾病原因不是戰爭、癌症或意外，而是水汙染。每天都有相當於全球人類總體重的工業汙水和家庭廢水排入河川大海，其排廢量超過全球河川的六倍，已超過河川的涵容能力，每 15 秒就有一名兒童因為喝入不潔淨的水導致疾病傳染而死亡，所以死於不安全的淨水人數遠比各種暴力還要多。¹¹⁸

回頭來看我們臺灣正在面臨乾涸問題，旱災發生頻率逐漸增多，臺北市、高雄市、新北市幾個人口密度最高的六都，年年都要實施限水、停水措施，因為都市化工業化，水已變質，我們已無法取得乾淨的飲用水。¹¹⁹



圖 3-2：李橙秉〈何處是我家〉(局部) 2017



圖 3-3：李橙秉〈魚兒悲歌〉(局部) 2017

作品〈魚兒悲歌〉(圖 3-3) 描繪的即是水中魚兒不僅淪為人類盤中飧的悲慘命運，從前擁有水中遨遊的自由，在現今大量汙染下，家已被重金屬、垃圾破壞殆盡，想要在廢水中掙扎游上水面，看一眼新鮮乾淨的風光都如此艱辛困難。

¹¹⁷黃永武、張高評，《唐宋詩詞三百首鑑賞》，高雄市：尚友出版社，1983，頁 99。

¹¹⁸同註 2，頁 6。

¹¹⁹同上註，頁 10。

(二) 「生命困頓篇」系列

「生命困頓篇」作品原歸於「生命無常篇」，創作對象與場景都是從生態關懷角度，思考大自然物種在人類為中心的觀點下，為取得口腹之慾而捕殺、為求方便而任意丟棄塑膠垃圾，這種種自我為中心的作為，都傷害了大自然的生命。

然而，創作這三幅作品的那兩年，亦即 2017-2018 年，研究者生病了，這場病生得不輕，原來面對生命的熱情與信心消逝了，找不到生命的目標與價值，也迷失了努力的方向與動力，如同孫效智（1961-）提出「人生三問」，問的是我們「生命」最根本問題，分別是：「我為什麼活著？」、「我應該怎樣活著？」，以及「我如何能活出當活的生命？」。¹²⁰在那一段生命困頓之際，對於自己生命中發生的非預期情境不太能理解，所以困住了好長一段時間。

這段困頓與迷失同時反映在水墨創作中。外在行動上，研究者就像是被漁網纏住的海龜一樣，動彈不得。〈海洋塑膠龜〉（圖 3-4），表達的即是海龜被束縛無法掙脫的困境，如同研究者停頓在作品前，無法前進，失去創作的動力。內在心靈上，研究者也像是魚兒處於被污染的海域一樣，無法呼吸自由乾淨的空氣，只能在海面上掙扎。〈海洋別哭〉（圖 3-5），表達的是海面上烏雲密布，四周空氣凝結，如同研究者似乎永遠也到不了撥雲見日的時刻。



圖 3-4：李橙秉〈海洋塑膠龜〉(局部) 2017



圖 3-5：李橙秉〈海洋別哭〉(局部) 2017

¹²⁰孫效智，〈當前臺灣社會的重大生命課題與遠景〉。《哲學與文化》，期 364，台北市：輔仁大學文學院，2004，3-20。

這是一種成長過程中的困頓，每天唯一可以做的事情就是創作，一天畫一筆、畫一景，慢慢地，可以專注在當下的創作中，思緒與情緒變得清晰了。到了 2019 年，心境逐漸蛻變，開始滿足地過每一天，學習活在當下，突然間發現原來的困頓似乎開始鬆綁，可以行動、也可以呼吸了；於是創作就自然來到「生命永恆篇」，這時的困頓似乎也轉為淬礪自己生命韌度的契機。

(三) 「生命永恆篇」系列

在時間長河中，大自然生命的演進是千變萬化，每一物種可追溯自千萬年之前，也可以延續千萬年之後，過去、未來，無不都在當下的一刻中。面對環境不斷地流轉，大自然生命也同樣在微妙的瞬息中變異；然而，看到自然界中的一根草、一片葉，緊抓著陽光移動伸出頭，吸吮大地所賜予的一點露，絕不放棄任何活下去的機會，這種「把握當下、瞬間即永恆」的生命觀，值得我們人類學習。

宋朝慧開禪師《無門關》詩作中所描述的：「春有百花秋有月，夏有涼風冬有雪；若無閒事掛心頭，便是人間好時節」，¹²¹春天的百花開了，秋天的月亮特別皎潔，夏天吹拂著徐徐涼風，冬天飄著皚皚白雪，春夏秋冬四季分明的更替，就像我們生老病死的過程。在真實生活裡，假如我們能將生老病死的無常、人間的悲歡離合放下，不掛在心上憂慮，那就是人間最好的時節了。走訪苗栗客家村三義、大湖、獅潭村落，欣賞臺灣環境的優美，以攝影機拍攝當地住戶的竹籬笆、紅磚牆、攀爬植物牆，《竹籬笆的春天》(參見圖 3-6)、《永不凋謝的愛》(參見圖 3-7)，捕捉到幾根枯藤間掙出的嫩綠葉，一株堅挺的石蓮花活化了老舊的磚牆，讓我們見識到自然生態中處處有生機，生命自有它的出路。

¹²¹同註 110，頁 38。



圖 3-6：李橙秉〈竹籬笆的春天〉(局部) 2019

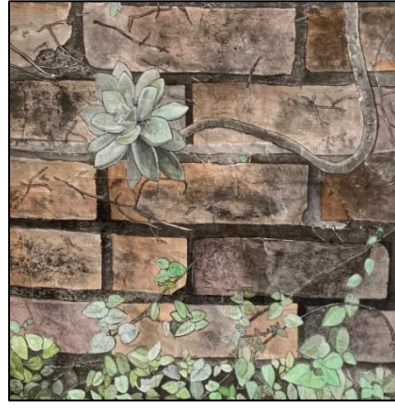


圖 3-7：李橙秉〈永不凋謝的愛〉(局部) 2019

自然界的生命也不純然只是為了自己活下去，其實在自然界物種之間是相互依存，形成一個「生命共同體」。在三義鄉間有多棵老樟樹，樹幹表面樹皮有許多又厚又硬的深溝裂紋，一片一片的，訴說著古老的故事；樹幹分岔的凹槽處陽光可以伸透進來，於是我們看到了一叢綠色小樹苗長了出來；樹幹的下半部爬上來幾隻獨角仙吸吮著樹幹汁液，形成非常美好、共生共榮的生態景觀，詳見〈共生共榮〉(圖 3-8)。同樣的景象也出現在汶水橋下的一堆枯木旁，風徐徐吹來，咸豐草搖曳生姿，鳳蝶飛舞其間吸吮花蜜，詳見〈枯木逢春〉(圖 3-9)。

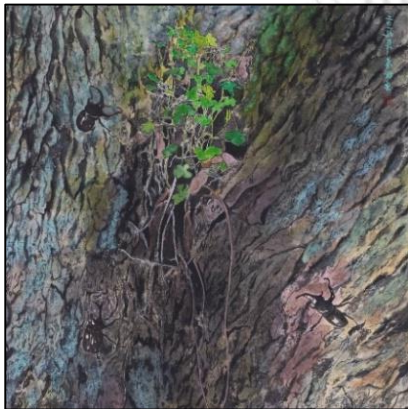


圖 3-8：李橙秉〈共生共榮〉(局部) 2019

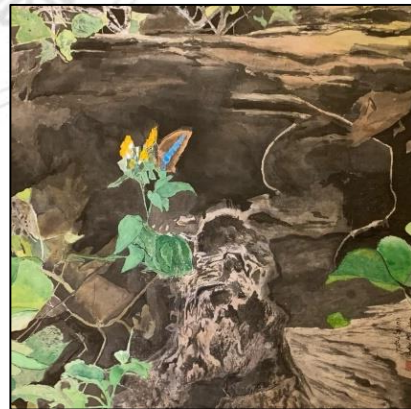


圖 3-9：李橙秉〈枯木逢春〉(局部) 2019

第二節 創作理念實踐

本研究創作理念實踐分別從筆墨色彩、構圖布局、筆墨技法等向度論述之。筆墨色彩掌握於墨色基礎上設色的原則，構圖布局運用中西方繪畫的表現形式，筆墨技法則從不斷實驗創新中整理八種技法。

一、筆墨色彩的運用

本研究創作經營墨色處理與運用，並把握在墨色基礎上設色的原則。在「生命無常篇」中，〈生機〉(圖 3-1) 描述四季土壤的變化更迭、〈魚兒悲歌〉(圖 3-3) 探討海洋環境的汙染，均嘗試打上同一色調但多層次色彩來烘托土壤質地與海水暈染的效果，所以在同一小塊面積上，就會看到彩墨顏色的變化。在「生命永恆篇」中，〈共生共榮〉(圖 3-8) 為求樹幹表皮剝裂的立體效果，會使用到多種色彩不同的濃淡墨色、線條、肌理、紋路與立體明暗，因此在墨色上，反覆一層層的積墨，最後為了表現光線的明亮度，再以不透明壓克力顏料來表現高彩度反光效果。

有鑑於「生命永恆篇」係以綠色植物堅韌的生命表述「自然生命的意義與價值在把握短暫的當下，成為永恆的力量」，用不同比例的藍、黃、紅色為基礎，表現大自然的綠意盎然，提供的綠色療癒力量。〈永不凋謝的愛〉(圖 3-7) 中爬藤植物濃密爬上牆覆蓋的層次，都需要設色來表現，葉片重疊的陰影會以點描上黑墨，來襯托前景葉片的亮度。〈枯木逢春〉(圖 3-9) 中咸豐草的葉片在徐徐風兒吹來下，會產生波浪明暗交錯、枯木重疊堆放，會上白色不透明顏料來表現其立體感，並適時刻畫黑色線條，以凸顯亂中有序，在一片枯枝中仍能清楚看到主題。

二、構圖布局的經營

水墨畫是一種文化的象徵與圖騰，是以畫面的構圖布局不僅傳達創作直觀

的視覺形式，也讓觀者領會作品欲表達的意義。東西方構圖的原則不同，西畫重視秩序對稱、黃金比例，中國繪畫強調虛實對比、留白藝術與款印疏密；因為中國水墨畫乃融合詩文、書法、篆刻與繪畫為一體的綜合性藝術。¹²²

本研究創作中，「生命無常篇」〈生機〉(圖 3-1)作品，以複合式拼貼構圖，利用四季土壤不同顏色、大小不一的方形塊狀，產生一種創新的視覺元素，西方藝術流派中的超現實主義常以此手法來呈現作品，對現代藝術創作具有極深影響。

「生命無常篇」〈何處是我家〉(圖 3-2)，以上下圓形圖中各有鳥兒生命因誤食噴灑農藥的穀物而死亡，中間再以四塊方形成一直線的構圖，呈現一種靜謐嚴肅的沉重感受。「生命困頓篇」〈海洋塑膠龜〉(圖 3-3)作品，以斜線構圖法，右上邊對角線上被漁網纏繞住的海龜，試圖掙脫產生一種動能的效果，左下角對角線散布著大型海洋生物的殘骸，死寂沉沉，與之呼應。

另，「生命永恆篇」系列均以自然拍照取景構圖，是以保留大自然生命的環境場域，表現自然生機、綠意盎然的效果。同時以電腦影像處理軟體輔助一些視覺設計的元素，如〈竹籬笆的春天〉(圖 3-6)，中間最重要位置處組合成一個菱形的植物樹藤的設計，以豐富背景竹籬笆直立式竹竿的交錯立體感。


三、筆墨技法的表現

「生命困頓篇」之水墨技法的創新與突破，很大部分是來自於對筆墨功能價值的反思，如何能適應新時代需求，重新定位筆墨所依循的法度，成為水墨創作者需充實的經驗與能力。本研究創作視筆墨為個人精神心理狀態的表現形式與工具材料，並依據每一幅作品的文本與圖像布局，不斷實驗。創作中所使用到的技法，研究者從學習、理解到操作自如的階段，除吸收前人的經驗，與指導教授的討論，亦不斷豐厚建構自己的美感判斷與繪畫語言。以下是研究者所實驗的技法以及創作作品(局部)、說明等。請參見下表 3-1「作品技法實踐一覽表」。

¹²²袁金塔，《中西繪畫構圖之比較》，台北市：藝風堂，1996，頁 22。

表 3-1 作品技法實踐一覽表

技法	說明	圖片
拼貼法	<p>以磁磚方式進行概念拼貼，敘說新的構圖元素，打破傳統水墨藝術的邏輯架構，創新想法跳脫框架，呈現一個不連續文本，突顯視覺設計效果。本作品中切割出現的形狀有正方形、長方形、圓形，各有其設計概念，每一個磁磚代表土壤賦予新生命的華麗意涵。</p>	
水拓法	<p>先將浴缸的水裝滿三分之一，滴入墨液之後，用筆攪動水面，待水面呈現流動紋路的變化，將宣紙輕放進去浴缸，伏貼於水面上，拿起畫紙平放在桌面，待乾後，畫紙上即呈現流動帶狀的墨紋造形。本作品中欲表現漂流木浮在海洋，形成一種海洋水紋流動的視覺效果。</p>	
滴墨法	<p>在盛器中將水倒入一點墨，拿毛筆沾入墨中，拿石敲擊毛筆滴灑於畫面上，滴灑的墨點會隨著用力的大小呈現出不同的疏密排列，以及濃淡乾濕的韻味性。本作品中以滴墨法來表現誤食農藥的麻雀死亡後躺在土壤中，呈現生命凋零的悲傷與無奈。</p>	
留白法	<p>底圖畫好再加入全脂的牛奶，可於欲留下的位置畫上牛奶，等乾後再繪上墨色，塗上牛奶做保護的，藉此隔離水墨的滲透做隔離墨滲透，產生清晰度不同的留白效果。本作品以牛奶留白可以隔離墨色，製造出海洋中撲朔迷離的氛圍。</p>	









技法	說明	圖片
點描法	<p>為了表現一個整體圖像的立體空間與光線陰暗，以「點描」手法將毛筆作出直、橫、圓、尖或破筆的形式，在紙上輕輕一啄，迅速提起。點的組合有分合、聚散，講究自然節奏感，光亮處可以稀疏淡墨、陰暗處可以密集濃墨逐層來表現，以強化物像的視覺效果。本作品中以點描法來表現石磚的紋理質感。</p>	
染墨法	<p>此為重要的水墨技法之一。先用淡墨平染，在需要加深的區域重複上墨若干次。實做上可以先蘸墨後蘸水，或先蘸水再蘸墨。亦可先色後墨，先墨後色等不同運作。本作品表現海龜被漁網纏繞，動彈不得的張力，先打溼底稿上淡墨，再於海龜身上被漁網纏繞處，以墨筆蘸水，用一些力道畫出旋轉的果。</p>	
厚彩法	<p>此技法是運用不透明顏料的「覆蓋性」與透明顏料的「可暈染性」，交互搭配，凸顯色彩感的不同層次效果，以表現彩墨的價值。本作品中先以透明顏料做底層，再逐漸以不透明顏料覆蓋上去，達到皴擦與染墨的質感層次，以表現土壤被重金屬污染破壞的強烈視覺感。</p>	
皴擦法	<p>皴法在水墨中本來是運用在山水畫中，以較乾的筆在山石上擦寫出一些線條或陰影，讓山石看起來能有粗糙的紋理，感覺更為厚實。本作品中在描寫屋頂的木座、木樁及地板時，用乾筆先行擦過幾層，再用淡墨輕染，以表現這種老舊木頭的紋路、質地、陰暗的構造。</p>	





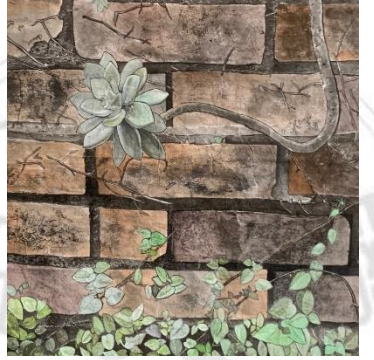


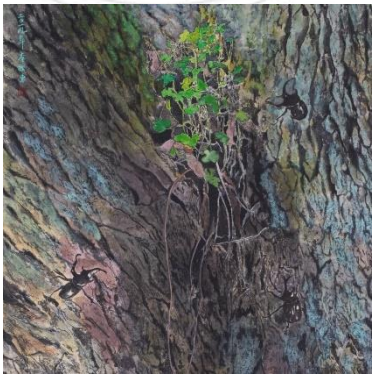

第三節 創作表現意涵






本研究創作共分為：「生命無常篇」、「生命困頓篇」與「生命永恆篇」三個系列，12 幅作品之物像與作品圖像語彙對照如表 3-2，創作意涵說明如下：

表 3-2 物象與作品圖像語彙對照表

項目	物 象	作品圖像語彙	作品圖像語彙
蝴蝶			
意涵	<p>土壤孕育著生命，隨著春、夏、秋、冬的交替，上演大自然生、老、病、死的自然演化。破蛹繁衍的「蝴蝶」與土壤一同經歷生命的蛻變，代表著生機、繁衍與身處無常變化之自在坦然。圖像語彙為生命無常篇〈生機〉之局部。</p>		
項目	物 象	作品圖像語彙	作品圖像語彙
垂死鳥類			
意涵	<p>上述左圖為麻雀、右圖為老鷹，是大自然中常見的鳥類，堪稱人類農田中的鄰居，牠們因為覓食大量農藥的穀物，遭逢著生存危機，奄奄一息。「垂死鳥類」象徵著生活在受汙染的土壤，接近死亡與毀滅。圖像語彙為生命無常篇：〈何處是我家〉之局部。</p>		

魚骨頭			
意涵	<p>海洋本是魚兒安全的家，當珍貴的海洋被破壞污染時，海洋也成為魚兒的殺手。「魚骨頭」象徵著生活在受污染的海洋中，生命支離破碎，海面上漂浮著牠們的殘骸。圖像語彙為生命無常篇〈魚兒悲歌〉、生命困頓篇〈海洋別哭〉之局部。</p>		
魚網			
意涵	<p>近年來海洋中對大型生物的有形殺手是俗稱「鬼網」的遠洋漁船棄置的魚網，堅韌牢固，漂流在海洋中。「魚網」象徵著自由自在翱翔的海洋生物，因為人類的無知與疏忽，被箝制住、動彈不得，終將死亡。圖像語彙為生命困頓篇〈海洋塑膠龜〉之局部。</p>		
海洋生物			
意涵	<p>大海孕育多樣性物種，彼此和諧共處，有其穩定的食物生態鏈。然而，人類因自身需求與利益，遠洋船過度捕撈，大海中魚量遽減。「海洋生物」象徵兒時夢中出現之大海景象，需要我們來守護。圖像語彙為生命困頓篇〈年年有魚〉之局部。</p>		

竹籬笆			
意涵	<p>鄉下常見以竹籬笆做圍牆，但久未整理，攀爬在籬笆上的藤蔓枯萎了，顯得凌亂。但不經意，一片小嫩葉發芽了，重新燃起希望。「竹籬笆」象徵生命總在轉彎處自有其一番天地，看似死亡，但又重生。圖像語彙為生命永恆篇〈竹籬笆的春天〉之局部。</p>		
石蓮花			
意涵	<p>老舊的紅磚牆本無新意，但有心人種了一盆石蓮花之後，花期可以維持很長一段時間，只要一只葉片種下去，簡單地照顧，又可以再長出新株，幾乎不謝。「石蓮花」象徵圓滿、永不凋謝的愛。圖像語彙為生命永恆篇〈永不凋謝的愛〉之局部。</p>		
樹幹			
意涵	<p>大樹是自然生態扮演非常重要的角色，提供環境淨化、提升空氣品質，以及更多小生命棲息的一個家。一棵樹的樹根是生命的源頭，樹幹是生命的保護地。「樹幹」象徵力量、堅挺、寬容與共生。圖像語彙為生命永恆篇〈共生共榮〉之局部。</p>		

<p>植 物 牆</p>			
<p>意 涵</p>	<p>現代生活的居住與工作環境常常是關在一棟棟的鋼筋水泥牆中，能有一片綠意盎然的植物牆，立刻可以放鬆、醒腦、愉悅，有人稱之為園藝療法。「植物牆」象徵愛地球，處處都有綠生活的具體表現。圖像語彙為生命永恆篇〈時光長廊〉之局部。</p>		
<p>枯 木</p>			
<p>意 涵</p>	<p>枯木本無情無意，怎知生命一點都不嫌棄，還是在一堆枯木和朽木中，長出新的小嫩葉，於是生命又重新開始下一段旅程。「枯木」象徵化腐朽為神奇、把握當下即是永恆。圖像語彙為生命永恆篇〈枯木逢春〉之局部。</p>		
<p>屋 瓦</p>			
<p>意 涵</p>	<p>波浪屋瓦在造型上含有建築美學的意涵，屋瓦上的青苔為自然界生長的微生物，其生存需要樹蔭的濕度，營造一種年代久遠的氛圍。「屋瓦」象徵休閒、放鬆，生命需要休憩再出發的力量。圖像語彙為生命永恆篇〈閒情逸趣〉之局部。</p>		

第四章 作品詮釋

本章的內容將詳細介紹與詮釋本創作研究「自然生命之歌」中的「生命無常篇」、「生命困頓篇」與「生命永恆篇」三個系列的水墨創作作品，並依主題內涵、表現形式、創作過程進行表述，作品目錄如表 4-1，說明如下：

表 4-1 「自然生命之歌」作品目錄表

系列	作品名稱	年代	媒材	尺寸	備註
生命無常系列	1.生機	2016	生宣紙、春聯紙、筆墨、水墨設色	180×90 cm	圖 4-1
	2.何處是我家	2016	生宣紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料	164×89 cm	圖 4-2
	3.魚兒悲歌	2017	生宣紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料 牛奶、洗碗精	170×74 cm	圖 4-3
生命困頓系列	4.海洋別哭	2018	生宣紙、筆墨、國畫顏料、廣告顏料 香、棉花	106×77 cm	圖 4-4
	5.海洋塑膠龜	2018	京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料	137×78 cm	圖 4-5
	6.年年有魚	2018	京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料	130×95 cm	圖 4-6
生命永恆系列	7.竹籬笆的春天	2019	京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料	135×69 cm	圖 4-7
	8.永不凋謝的愛	2019	京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料	135×69 cm	圖 4-8
	9.共生共榮	2019	京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料	135×69 cm	圖 4-9
	10.時光長廊	2019	京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料	135×69 cm	圖 4-10
	11.枯木逢春	2019	京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料	135×69 cm	圖 4-11
	12.閒情逸趣	2019	京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料	135×69 cm	圖 4-12

第一節 生命無常系列

本創作研究在「生命無常篇」思考的是大自然生命除了自身經歷生、老、病、死之流轉，亦在外在環境的成、住、壞、空中周而復始演進，這本是生命的本質，也警醒著我們當珍惜，每一個生命都有一期限，遵循著宇宙自然的法則。然而，在人類自私與無知的摧殘下，他種生命面臨消失毀滅的危機，生命的處境更加艱困脆弱。這種生態的危機，是我們要正視保護的。此系列三幅作品如下：



圖 4-1：〈生機〉



圖 4-2：〈何處是我家〉



圖 4-3：〈魚兒悲歌〉

作品〈生機〉(圖 4-1)，是研究者的第一張創作，本欲以傳統手法表現生命在四季交遞的自然變化，但在指導教授鼓勵下，大膽地把畫面裁割後隨機排版裱褙，形成類比磁磚馬賽克拼貼的創意，也呈現生命無常的自然演進，生生不息。

作品〈何處是我家〉(圖 4-2)，表達土壤被人類破壞後，形成自然界有毒的食物鏈。人類為了提高土壤的種植成效，噴灑了大量農藥，這些耕作土壤培育出有毒穀物，常見的麻雀與老鷹，啄食這些穀物後，生命垂危，亟待救助。

作品〈魚兒悲歌〉(圖 4-3)，把關懷大自然生命的焦點轉移到海洋資源，以魚兒為作品主體，原本在海洋無憂的生活，因人類逞口腹之慾，難逃被捕捉之命運，最後只剩下被人類啃食飽腹的魚骨頭，意圖從另一角度來關照生命的無常。

作品一：生機

年代：2016年

複合媒材：生宣紙、春聯紙、筆墨、水墨設色

尺寸：180×90cm

一、主題內涵

林餘佐在〈我親愛的植物學家〉新詩中寫著：「土壤孕育著生命，與時光一同播下的嫩芽，會將所有腐敗念頭綻放成破蛹繁衍的蝴蝶」。土壤是一切資源之母，提供生命成長，無限生機；然而，隨著春夏秋冬四季的變化，大自然生命亦呈現生、老、病、死的樣態。做為「生命無常篇」系列的第一幅作品，土壤在四季遞變中讓我們看到生命的價值，以及生命無可避免的終將入土為安的一刻。

二、表現形式

本作品採用拼貼重組模式進行此創作，跳脫傳統水墨構圖穩定的邏輯框架。作品中的每一塊磁磚，表達土壤孕育出生命種子，意涵生命的無限可能，再透過十一隻蝴蝶各展妙姿，飛舞其間，讓此創作增添更多的變化與動態。

三、創作過程

- (一) 透過網路搜尋土壤生命系列的相關圖片，實際拍攝土壤與蝴蝶變化。在生宣紙上描畫出春、夏、秋、冬季四個季節的節氣變化，並以土壤、植物生長的變化，描繪出自然生命的成長。
- (二) 創作過程中靈機一動，發現把四季土壤重新剪裁，並以磁磚概念巧思排列，可以設計出獨特的風格。
- (三) 以春聯紙反面勾繪出十一隻蝴蝶，剪裁後靜置一旁，等候排列拼裝機會。
- (四) 把圖排列式在全開宣紙上，將蝴蝶一一排列在剪裁切割的畫面上，呼應季節的變化與生命。作品完工後送裱褙店，由創作者自行托裱拼貼磁磚概念，呈現土壤孕育植物生命，再由蝴蝶飛舞其間，隨著這一期生命終點入土為安。



圖 4-1：李橙秉〈生機〉，生宣紙，水墨設色，筆墨，180×90cm，2016

作品二：何處是我家

年代：2016 年

複合媒材：生宣紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料

尺寸：164×89cm

一、主題內涵

由於人類任意排放廢棄物，以及農漁牧業不當的使用，破壞了土壤孕育生命的機能。台灣耕作的土壤長期遭受農藥與重金屬嚴重汙染，形成動物植物生存的威脅與危機；人類所吃的食物需要土壤來栽種，若不警醒這一波面臨的土壤破壞的危機，直接衝擊地是人類的生命與健康。

二、表現形式

本作品以垂直構圖法，上半部以垂死老鷹、麻雀圖象環繞在四周，表達兩種自然界中最常見飛禽動物，食用人類大量噴灑農藥後的稻米一一夭折。作品下半部使用重彩墨抽象圖像，呈現土壤被破壞的累累傷痕；圓形中的麻雀肚子被剖開後，看到大量的重金屬，如同手持一朵生命接近尾聲的凋零蓮藕。

三、創作過程

- (一) 在宣紙上描繪出左圖麻雀右圖老鷹，牠們覓食任意排放的廢水廢棄物，以及有毒的農藥穀物，奄奄一息。滴墨敲擊揮灑濃淡乾濕的雨滴效果，感受這些熟悉常見的鳥類，生活在一種混亂不安的環境中。
- (二) 在正方形圖上先構好墨色，中間預留一個圓，外圍以抽象藝術的濃厚彩墨顏料、廣告顏料，形成一種明暗反差對比，誇張表達出汙染的農藥與河川。
- (三) 中間圓形描繪鳥類覓食到受汙染的重金屬，累積在剖開的腸胃中；旁邊用筆勾勒手持一朵已開花結子的空心蓮藕，象徵垂死的生命。上半部圓圖中使用水拓紋路表現，形成一種暈染的效果



圖 4-2：李橙乘〈何處是我家〉，生宣紙、水墨設色、廣告顏料，164×89cm，2016

作品三：魚兒悲歌

年代：2017 年

複合媒材：京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料、牛奶、洗碗精

尺寸：170×74cm

一、主題內涵

水資源的主體是居住在水中的魚類眾生，雖然人類在陸上的生活品質不佳，但魚兒更是直接生活在有毒的水資源中，如何能表現當今魚兒的悲慘命運，提醒人類的口腹之慾與破壞行為，形成他類生命體的痛苦，乃為本作品之創作發想。

二、表現形式

本作品為了要讓魚兒的痛苦表達地更加真實，故採用安迪沃荷大量複製影像的藝術形式，將魚頭逐隻描繪布局在作品的四周，提醒著人類能觀看到牠們生命中的無奈與危機。圖中央被啃食的一對魚骨以對稱構圖來搭配四週的散點式的魚頭，形成虛實相映的畫面，凸顯水中魚兒如此艱辛地掙扎游上水面。

三、創作過程

- (一) 先在京和紙描畫出每一個魚頭，上半部魚頭面向上，下半部魚頭面向下，形成影像大量複製效果。中間空白處描繪出對稱並排的一對被啃食魚骨頭。
- (二) 畫上平安符，代表魚兒心中的祈望，人類和水中動物都能和平生活在地球上。
- (三) 利用全脂牛奶本身油脂的排水性，於畫面上欲留下的位置塗上牛奶，待乾後再以墨色或色料繪入，藉此隔離水墨的滲透，產生一種清晰不同的留白效果。
- (四) 將畫面背景用泡了一天一夜的普洱茶葉水，整張托過一次，使用茶葉水暈染，可以讓作品營造出環境水質受汙染的老舊畫面氣氛。
- (五) 畫面上端的漂浮木先以墨繪製出所需要的形態與質感，再用水拓加墨與洗碗精在陽台面積使用水拓形成流水紋路。最後利用水墨顏料、粉彩設色將古錢畫至作品中，完成作品。



圖 4-3：李橙秉〈魚兒悲歌〉，生宣紙、水墨設色、廣告顏料，170×74cm，2016

第二節 生命困頓系列

前述「生命無常篇」表述地是生命有其變化、週期發展的，從美好的變化成衰微，從困頓的轉變成再生，均為一種無常的歷程。在此無常變化歷程中，藝術創作與我們自身發展的成熟同時並進。

大自然的變化亦復如是，愈深入大自然生命的觀察及其所處環境的感知，愈看到人類與他種生命間的關連。大自然孕育了人類，但因過度重視自身利益，取之過多，回報過少，彼此都生病了，陷入一種不平衡、不對等的困頓痛苦中，包括身體與心靈的，亟需一種生命轉化與再生力量。「生命困頓篇」三幅作品如下：

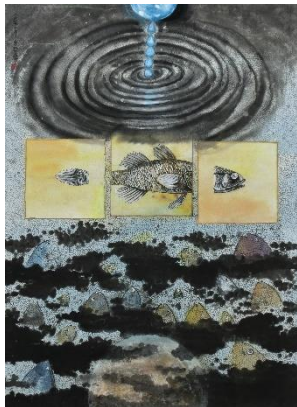


圖 4-4：〈海洋別哭〉



圖 4-5：〈海洋塑膠龜〉

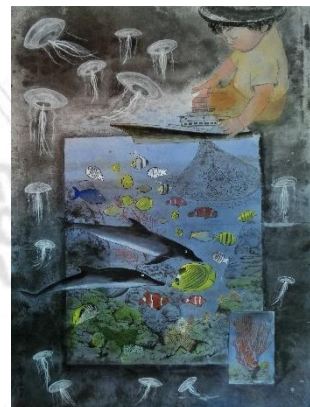


圖 4-6：〈年年有魚〉

作品〈海洋別哭〉(圖 4-4)，把關懷大自然生命的焦點轉移到海洋資源，以魚兒為作品主體，處於污染的海洋中，無法吸吮潔淨的水資源，掙扎地想要探出海面上，其痛苦不安的樣態，試圖用散點與十字構圖法來表現這種心靈深處的吶喊。

作品〈海洋塑膠龜〉(圖 4-5)，探討海洋塑膠垃圾與遠海洋中閒置漁網對大型海洋生物的殺傷力。一深入幽暗大海，因誤食塑膠垃圾、被漁網纏繞而死的生命，不計其數。也因此，海洋生物的生命週期提早結束，物種多元性也隨之消失。

作品〈年年有魚〉(圖 4-6)，探討遠洋漁船過度捕撈的議題。因為遠洋漁船探測儀器精密，致使漁業捕獲的海洋生物已超過生態系統能夠平衡生產的數量，過度捕撈的結果讓我們下一代無魚可食，臺灣寶島珍貴的海洋美景也已不再了。

作品一：海洋別哭

年代：2018 年

複合媒材：生宣紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料、香、棉花

尺寸：106×77cm

一、主題內涵

本作品延續上一幅作品，以魚兒生活在有毒的塑膠粒海洋為主體，掙扎出海面上，欲呼吸一口新鮮空氣，失望無奈眼神透視在海面，整面海域猶若一座沒有希望的死寂之城。本作品訴求人類需思考「要方便的塑膠還是珍貴的海洋」？

二、表現形式

本作品把上方珍貴的水資源以及下方被汙染的海面形成一垂直線，再於中間平行的拼貼出一條被截斷的魚，布局成一個十字形的構圖法。這種以重黑顏料的點描手法經營出海洋被汙染的凝重與壓力感；再將大小魚頭散點分布於海面上，疏密錯落於其中，表現出不安痛苦的氛圍。

三、創作過程

- (一) 先在生宣紙描畫密密麻麻的塑膠保麗龍，象徵海洋上無法分解的微塑膠粒。
- (二) 中間空白處描繪出一條被截成三段的魚，使用煙來燻，破了幾個洞，製造出魚兒腐爛、支離破碎、嚴重汙染的畫面效果。
- (三) 畫面下端先用墨韻渲染出汙染的地球表面。再用點描，控制沾水量多寡不同，點在宣紙上，產生濃淡烏雲的意境，也象徵地球海洋被油垢汙染的災難。
- (四) 於微塑膠粒上畫出大大小小欲鑽出來的魚兒頭，魚眼眼球是黑色，再以白點點出，代表魚兒仍有生命，但這生命配以白色顏料勾勒出失望的眼神與微張的嘴唇，製造出一種垂死掙扎的效果。
- (五) 於畫面最上描繪出乾淨的水滴，以及水滴下來的漣漪，提醒地球水資源的珍貴；最後用黑白顏色來產生水波波動效果，形成一種畫面上下反差的效果。

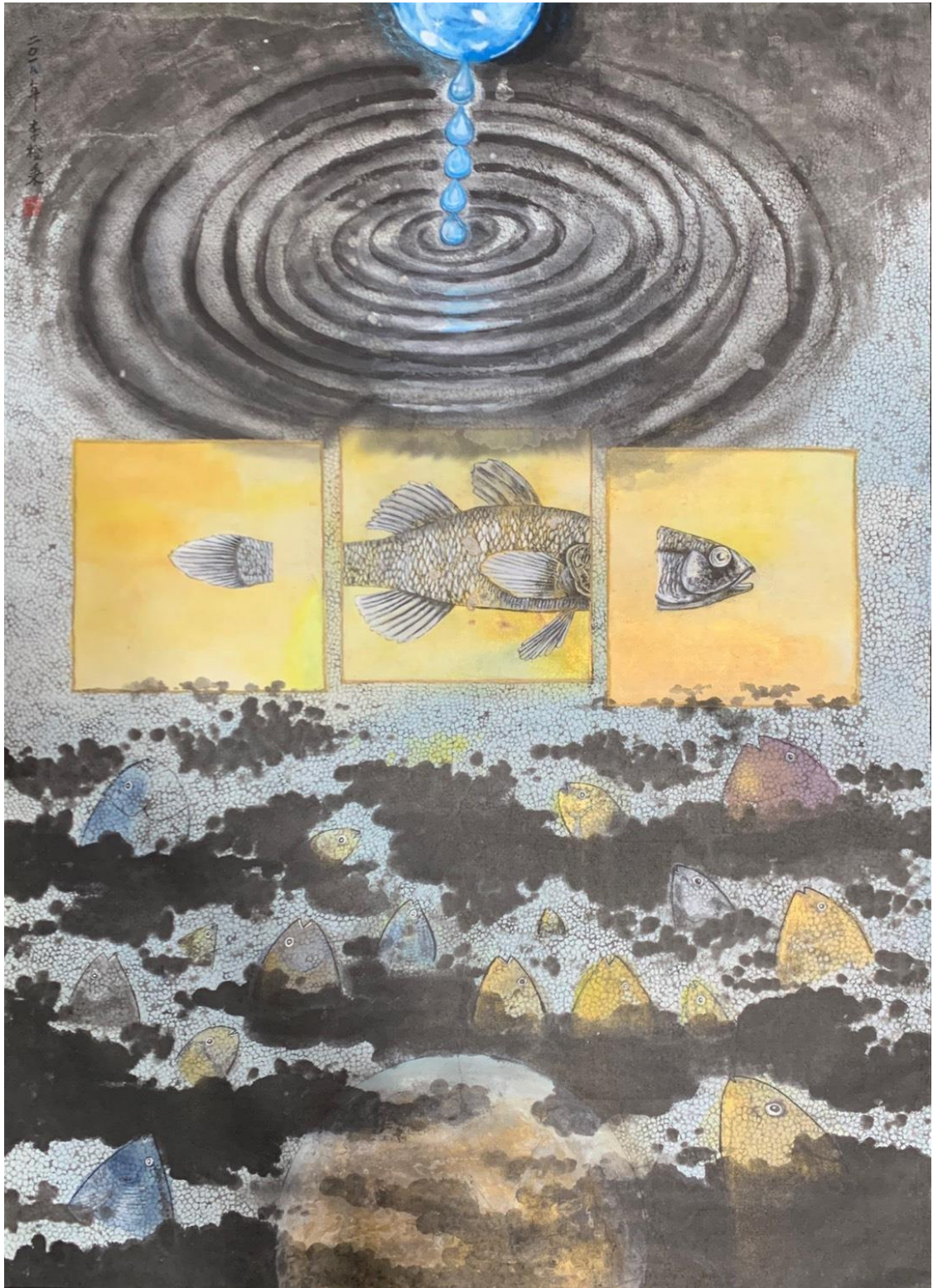


圖 4-4：李橙秉〈海洋別哭〉，生宣紙、筆墨、國畫顏料、廣告顏料香、棉花，106×77cm，2018

作品二：海洋塑膠龜

年代：2018 年

複合媒材：京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料

尺寸：137×78cm

一、主題內涵

海洋中的塑膠與垃圾是近年來持續被關注的水資源污染議題。許多海洋動物誤食塑膠而死；而棄置與遺失的漁具，形成了看不見的「鬼網」，更佔海洋垃圾的 10%，纏繞在大型的海洋生物身上。本作品呈現的基本理念為賴以為生的海洋，最終在塑膠廢棄物形成的環境浩劫下，成為大型生物的「海洋墳墓場」。

二、表現形式

本作品以右上方的被魚網纏繞動彈不得的海龜為主體，經過海龜下方的海洋垃圾帶，再延伸至左下方被海洋垃圾所終結的大型海洋生物，形成了對角線的構圖。作品中並以棄置於海中的塑膠漁網網住了所有的主體、次體，產生一種視覺匯聚的趨勢，也讓主體、次體有了聯結，凸顯了「海洋塑膠龜」的主題。

三、創作過程

- (一) 透過網路搜尋海洋環境被破壞的系列圖像與影像，了解海洋中的塑膠與垃圾是近年來持續被關注的水資源污染議題。畫面上半部先描繪出各式的海洋塑膠垃圾，形成了如山丘般的一座海洋垃圾場。
- (二) 再繪出被魚網纏繞的海龜動彈不得，以墨韻表現在海洋環流的引導下的水流動感，緊緊纏繞住海龜，凸顯一種痛苦的張力。下半部則以大型海洋生物骨骸為主題，呼應上半部掙扎生命的海龜，表現出一種生命被破壞的力量。
- (三) 以黑墨勾勒海龜、鯨魚、大型魚類各種海洋生物的骨骸，上一層白顏料，清晰描繪骨骸的紋路。於紙張的背面噴上水霧，一層一層的上黑墨，待乾後再反覆此過程。最後再將塑膠鬼網纏繞於整件作品中，象徵海洋之浩劫。



圖 4-5：李橙秉〈海洋塑膠龜〉，京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料，137×78cm，2018

作品三：年年有魚

年代：2018 年

複合媒材：京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料

尺寸：130×95cm

一、主題內涵

魚不只是用來吃的，更可用來保持海洋清潔，將水中許多東西處理掉，所以魚在食物鏈中佔有很高的位置。由於人類持續破壞海洋、過度捕撈，許多主要魚類瀕臨滅亡危機，導致海洋生物多樣性消失，大量的水母出現於海邊。

二、表現形式

本作品以超現實手法來構圖，前景是象徵我們兒時的夢景在沙灘玩沙；接著畫面跳脫現實，架構出一個獨立視框，打破我們熟知的焦點透視，未採用遠景深淺的構圖，而是以畫面各部位相同的視角，布局海洋裡豐富的資源與美景。但遠方在漁船過度捕撈下，魚群枯竭、未來人類只剩下海裡漂流的水母可食用。

三、創作過程

- (一) 透過網路搜尋健康的海洋環境系列圖像與影像，了解海洋中的生物與資源。
- (二) 構思超現實的畫面，以筆墨勾勒物件外形後，先以淡墨均勻染上一層，再調出海洋藍染出視框內美麗的海洋色調。視框外的深海以黑墨為主，在墨的基調上調一點藍，再來回噴溼，多次層層積染，使畫面逐步形成統一調子。
- (三) 以皴法和小筆勾勒出遠洋過度撈捕的魚貨，再一一把海洋中的熱帶魚、海豚、珊瑚石，以及幼童逐層上色。為了表現珊瑚石的肌理及粗糙的質感，增加皴法與筆擦；為了表現幼童肌膚的彈性，則以暖色系的色染為主。
- (四) 畫面四周水母的畫法先以白色顏料畫出圓鐘形的身體以及口腕，再以細筆根據水流勾勒出觸手。為了表現水母半透明的身體，在畫上去的白色顏料未乾時，即以溼筆抹去部分的白色顏料，呈現出虛掉的微妙變化。



圖 4-6：李橙乘〈年年有魚〉，京和紙、水墨設色、廣告顏料，130×95cm，2018

第三節 生命永恆系列

第三系列「生命永恆篇」從一個積極正面角度來思惟每一個自然生命當下的價值與意義。常常在即將槁木死灰的枯藤、乾枝、朽木中，一些陽光、一點雨水，轉眼處又出現生機，這是大自然最為平凡、也最為偉大之處，本篇六幅作品如下：



圖 4-7

圖 4-8

圖 4-9

圖 4-10

圖 4-11

圖 4-12

作品〈竹籬笆的春天〉(圖 4-7)與〈枯木逢春〉(圖 4-11)，都是在拍攝取景過程中，無意間看到雜亂不堪、毫無生氣的枯藤與乾枝縫隙中，竟然鑽出了一片嫩葉，於是研究者再以電腦合成的設計手法，把春天的氣息悄然地稍到了人間。

作品〈永不凋謝的愛〉(圖 4-8)與〈時光長廊〉(圖 4-10)，表達石蓮花與攀爬植物牆，提供我們人類很好的綠色療癒力量。靠著這些植物豐盈的生命力，讓我們生活更加有希望、有能量。大自然生命各有其扮演角色，人類貴為萬物之靈，常扮演著自然界殺手，這些不起眼的小花草，卻往往淨化我們身心，療癒我們受傷的靈魂，相較之下，已無高下尊卑之分，這也是本研究欲讚詠的自然生命之歌。

作品〈共生共榮〉(圖 4-9)與〈閒情逸趣〉(圖 4-12)，關照出大自然植物與動物彼此和平共處，相互照應。一棵健康的樹幹提供小樹苗成長茁壯的養分，也讓獨角仙、瓢蟲吸吮汁液、休憩再出發。佈滿青苔的老舊屋瓦上，提供慵懶的貓咪自在舒適地斜躺著，即使我們人類拿起相機拍照，亦用其閉目傳遞一種信任與放鬆。「自然生命之歌」的永恆篇就在這些動植物的生命樣態上找到相呼應的足跡了。

作品一：竹籬笆的春天

年代：2019 年

複合媒材：京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料

尺寸：135×69cm

一、主題內涵

走訪三義客家村莊，沿途看到一整排竹籬笆，枯萎的藤蔓凌亂的掛在籬笆上，毫無生氣。然而，無意間卻看到一小株綠苗穿梭在枯藤中，頓時間，生命有了著落處，竹籬笆的春天悄悄地來到人間。

二、表現形式

一根根長條竹竿緊密地排列成一面竹籬笆，乾枯的藤蔓毫無軌則、無有生氣地圍繞在竹竿縫隙間，整個感覺就是老舊沒有活力；怎知，一小株綠苗突然出現在枯萎的藤蔓中，這一點生命力，剎時燃起一絲希望，乾枯的藤條從竹竿縫隙中活了過來。為了強化生命的動感，在作品正中央，以菱形視框構築起斜面的枝藤，反差式地呼應豎直單調的竹籬笆背景，讓整個畫面更有立體感和生命力。

三、創作過程

- (一) 至三義拍攝一系列老舊村竹籬笆，擷取一段枯藤蔓攀爬整片竹籬笆的畫面，表達生命無秩序性的一面。
- (二) 再於龍騰斷橋旁的橋壁上取下幾處攀爬植物的樹枝，以及岩壁上掙出的小樹苗，用四種不同的排列組合成菱形畫面的視眶。
- (三) 將此菱形畫面的視眶，集中於畫面的中央，形成視覺上的焦點，凸顯空間上的立體感，以呈現生命的張力與動感，於裱褙時再貼上去。
- (四) 整件作品的技法上以深墨和留白空間來表現籬笆交接處的光線明暗立體感，再以染墨畫出竹竿斑駁老舊的滄桑感覺，以襯托綠色小樹苗的生命力。



圖 4-7：李橙秉〈竹籬笆的春天〉，京和紙、水墨設色、廣告顏料，135×69cm，2019

作品二：永不凋謝的愛

年代：2019 年

複合媒材：京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料

尺寸：135×69cm

一、主題內涵

石蓮花的葉片與外形像一朵盛開的蓮花，花藝界稱之為「永不凋謝的花朵」，其花語象徵意涵在表達出生命中「永不凋謝的愛」，呼應本研究創作第三系列「生命永恆篇」。因為生命力很強，所以在我們生活中隨處可見石蓮花，一面朱紅色的磚牆上，倒吊一盆堅挺有力的石蓮花，再配上攀爬植物，整個綠生活讓我們更加健康、更加有「愛」的機能。

二、表現形式

本作品中一株堅挺有力的花莖撐起倒吊的石蓮花，安排於畫面的主體中，形成視覺的焦點與作品的主题。畫面下方三分之一的空間佈滿綠色小葉片的攀爬植物牆面，非常活躍熱鬧地生長著，構築整個作品「一動一靜」的空間感。

三、創作過程

- (一) 走訪三義客家村，以所拍攝的攀爬綠植物紅磚牆照片為底圖，再以另一張拍攝的石蓮花電腦合成完成圖稿。
- (二) 先留下石蓮花與攀爬植物的圖面，用淡染墨反復漸層完成磚牆，再以皴筆刷出斑駁的牆面。
- (三) 以墨筆勾勒出石蓮花的莖與葉片，再設色調成水墨的石綠色，畫出石蓮花肥厚多肉的葉片，依光影陰暗來表現葉片的立體感。
- (四) 最後畫出作品下方的攀爬植物，並透過筆墨線條與色塊的深淺，表現出一大片葉子遠近前後的層次關係，適時使用白色顏料強化光影強的第一層葉片。



圖 4-8：李橙秉〈永不凋謝的愛〉，京和紙、水墨設色、廣告顏料，135×69cm，2019

作品三：共生共榮

年代：2019 年

複合媒材：京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料

尺寸：135×69cm

一、主題內涵

「大樹」在大自然中功能價值極高，可與諸多生物共生共棲，譜出一曲美妙的生命交響樂。作品中的樹幹堅韌有力，樹皮斑駁有皺摺，可以保護一棵樹穩定的生長。當樹健康了，風吹來了一顆種子，在不起眼處就能孕育一株小苗，周而復始，生生不息。樹可包容萬物，獨角仙爬來這兒吸吮營養的枝液，瓢蟲飛來這兒休憩一會兒；不多久，牠們將展開下一段生命之旅。

二、表現形式

本作品擷取一段樟樹的樹幹近距離拍攝，形成整幅作品的背景與主體，在畫面最上方樹幹分岔處，透出光線，提供一株小樹苗絕佳的生長環境，形成整個作品的重心。在構圖上，正上方的小樹苗是主體，左下方的瓢蟲則為次體，加上兩邊的獨角仙，成為一個倒三角形構圖，讓整個畫面更加穩定平衡。

三、創作過程

- (一) 先拍攝多張的樹幹，再選擇樹皮皺摺層次明顯的畫面，以表現一棵健康的大樹，本作品亮光處的小樹苗提供很好的主題，也在大、小間構成。
- (二) 本作品特別重視樹皮的線條紋路，在畫底稿時，即須勾勒一片片樹皮的墨線，並在樹皮陰暗處以黑墨漸層逐步染色。
- (三) 真實的樹皮有多種顏色的變化，所以實際設色時也需要依據光線的明暗來做變化，並以重黑墨來畫出樹皮交接處的立體感。
- (四) 最後以細筆畫出作品的小樹苗主題，垂下來莖蔓的柔軟感，以及瓢蟲、獨角仙；因為這兩種昆蟲均為有殼的甲蟲，所以光滑殼面的反光亦要預先留白。



圖 4-9：李橙乘〈共生共榮〉，京和紙、水墨設色、廣告顏料，135×69cm，2019

作品四：時光長廊

年代：2019 年

複合媒材：京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料

尺寸：135×69cm

一、主題內涵

這是一件從蹲下來的位置在視線水平角度來拍攝長廊的攝影作品，作品中符合構圖創作的要件，光線明暗分明，故取景時把整片樹葉走廊入鏡，以傳遞深度感。加上取景的角度，讓前方的石牆與門顯得較寬，長廊末端顯得較小，整個透視就更加明顯誇大了。為了讓這件寧靜的綠生活作品更有主題性，加入一台老舊的腳踏車；頓時間，讓我們聯想到了記憶中的「時光長廊」。

二、表現形式

本作品表現出構圖中的透視原理，由近到遠、由大到小、由寬到窄的深度空間距離感，產生一種符合人體知覺的真實性；將腳踏車置於長廊的透視線上，跟全部的背景物件產生直接關係，凸顯線條的匯聚趨勢與作品的活潑性。

四、創作過程

- (一) 從各種不同角度取景拍攝本作品，最後決定以蹲下來的視線水平角度來拍攝；為了要呈現較佳的透視集中效果，電腦合成中裁切一段入口處地磚面。
- (二) 本作品勾勒底稿後，先從前景開始設色，左邊的石牆係以點描手法來呈現牆面的紋路，並以濃淡表現出光線的明暗。
- (三) 右邊的攀爬樹叢以不同的設色，仔細的勾勒葉片來表現葉形與前後層次。陰暗處均以黑墨密集點描出來。
- (四) 遠方的樹葉長廊重視樹叢的厚實與層次，所以需要多次畫出葉形與陰暗，光線亮的部分會加上白色顏料點描表現。老舊腳踏車的圖稿沒有陰影，於是把真實腳踏車牽到太陽光下，拍攝實際光影的位置，再繪到畫面上。



圖 4-10：李橙乘〈時光長廊〉，京和紙、水墨設色、廣告顏料，135×69cm，2019

作品五：枯木逢春

年代：2019 年

複合媒材：京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料

尺寸：135×69cm

一、主題內涵

這張作品是到苗栗縣汶水橋下為捕捉秋天蘆葦的畫面，無意間拍攝到的一堆乾枯樹枝，只看到一根根泛白的枯枝上毫無生氣，無意間幾片綠葉從枯枝中鑽了出來，為了表達這種「枯木逢春」的希望感，在電腦合成中多複製一些綠葉。並疊上旁邊的一大截腐朽空心的樹幹，再將飛舞於咸豐草的蝴蝶設計在一起；意圖表達我們在絕望中的生命，若能給予一點機會，就能從劣境中，重獲希望。

二、表現形式

本作品將圖面裁切成兩大部分，上半段的枯枝為三分之一，下半段的腐木佔了三分之二畫面，呈現一種穩定寧靜的畫面。相較於枯枝的白與無生氣，則墨色深黑的腐朽樹幹以及綠葉的咸豐草、及飛舞翅膀吸吮花液的蝴蝶，顯然有生氣了。

三、創作過程

- (一) 在同一地點附近拍攝的三張作品，電腦合成一件作品，在分割畫面時能將物件、樹葉漸層連結，避免硬繃繃的切割畫面。
- (二) 理出枯枝交疊中的前後關係，設色時留意彼此的層次與明暗立體關係。
- (三) 腐朽樹幹先以黑墨染色，留出淺色光度高的部分，再以咖啡色凸顯亮度。咸豐草的葉片大，風吹過來時會有捲摺，所以透過不同層次的綠色來呈現葉片的光面（表面）與暗面（背面）。
- (四) 最後以較為鮮艷的顏色來呈現，蝴蝶吸吮花汁及拍動翅膀的活潑動感，並將三隻蝴蝶以對角線的位置來放置，以達到凸顯主題的效果。



圖 4-11：李橙秉〈枯木逢春〉，京和紙、水墨設色、廣告顏料，135×69cm，2019

作品六：閒情逸趣

年代：2019 年

複合媒材：京和紙、筆墨、水墨設色、廣告顏料

尺寸：135×69cm

一、主題內涵

這張作品是在苗栗縣大湖鄉一座百年歷史的佛剎拍攝的，去了兩回，才真正拍攝到創作者要表現，一隻白色的貓咪慵懶悠哉地斜靠在長滿青苔與飄散落葉樹枝的屋頂上。這張作品是「生命永恆篇」最後一幅，以屋頂上的白貓來表達動物「閒情逸趣」的一面，也在提醒著我們要把握時機，好好專注於當下，享受生命，「忙碌」常常會讓我們忽略了生命中許多美好的時光。

二、表現形式

本作品在顏色上，青苔的「綠」與貓咪的「白」，波浪形屋瓦的「秩序感」與落葉飄落的「凌亂性」，以及屋瓦「橫面的排列」與畫面上端樹林、下端屋柱「直立的排列」，都形成一個設計上強烈對比的反差；也呈現出視覺吸引的效果。

三、創作過程

- (一) 用各種不同的角度來拍攝長滿青苔的屋頂，留下這一張有前後深遠透視效果的畫面；並去了兩趟，以捕捉貓咪能待在屋頂上閒情逸趣的畫面。
- (二) 先畫出屋頂下的方柱子與地面，並在左下角以染墨漸層虛掉屋角。
- (三) 以黑墨及留白兩種方式處理屋瓦片交接之間的立體與空間感，並用點描方式來設色青苔，留意屋瓦隨著光線照射有亮面與暗面。
- (四) 勾勒屋瓦上的落葉，利用乾筆一層層將不同乾枯程度的葉片質感表現出來。
- (五) 最後以留白技法及白色顏料來畫貓咪的身軀。先以工筆畫出貓咪的眼睛、鼻子、耳朵、鬍鬚、頭部，勾畫出正面貓咪的大致輪廓，再以絲毛法畫出貓咪身軀和結構特徵，運筆的方向隨著毛的方向而轉動的。



圖 4-12：李橙秉〈閒情逸趣〉，京和紙、水墨設色、廣告顏料，135×69cm，2019

第五章 結論

藝術是人類生活的反映、情感的表現，自古以來人類生活即以藝術做為象徵表達的形態；透過藝術，得以認識時代文化的底蘊與生活的內涵。是以，藝術家透過藝術創造來詮釋生命經驗、展現豐富的情意並傾訴著對於生命的悸動和感受。

「當代水墨」是一種新藝術形式，係以解構傳統中國水墨技法和美學符碼為出發點，重新建構當代藝術與視覺設計的表現手法，意圖以現代人的角度來表現當代水墨的可能性變異。是以，創作表達必然會從過去的共同行動、組成畫會、強調共通語言的集體主義經驗，過度到突破創新的日常化個人經驗中，探究把握各種表現形式，以開創出嶄新的視覺格局。¹²³

第一節 省思與價值

回顧本研究所欲完成的三個研究目的，首先整理東、西方美學對自然生命的理論與藝術；本研究創作結果發現「微觀寫實的當代水墨表現形式」，有助於融合傳統東方水墨藝術與現代西方現代主義美學，深耕臺灣現代水墨表現形式。

其次，透過現代水墨創作的思維與實驗技法，表現大自然的創作題材；則本研究創作結果發現，加入「數位影像的當代生態美學詮釋」，可讓生態創作的主题更加豐富生動。

再者，提升大眾對臺灣自然生態的重視與自然生命的關懷；則本研究創作結果發現，從「主題系列的生命敘說」，可體現每一物種都是自然生態的一部分，也從病苦與災難中，找到心靈轉變的契機，尋求生命當下的永恆。相關省思與價值整理分述如下：

¹²³雅昌藝術網，〈新視覺專題：水墨，風雨三十年〉，<https://read01.com/Pkgmmj.html> (2020/01/03 瀏覽)

一、從「寫意簡練」到「微觀寫實」的當代水墨表現形式

研究者進行這一份研究創作的過程，就如同從傳統中國水墨「寫意簡練」的形式發展到當代水墨由內而外「微觀寫實」的形式，非常地艱難。這種個人內在的轉化過程，猶如中國傳統山水畫歷經好幾個世代的堅持，明明瞭解已經走到死胡同，難以引起觀者的共鳴與心靈的對話，也脫離現實層面的生活經驗，但研究者仍自我陶醉，反覆操作同一類主題、同一種畫法，無有新的突破。

本來接受研究所的進修，就是要學習一種新的藝術畫風，重新詮釋生命的經驗與感受。但由於研究者的堅持與執著，不容易放下舊式的畫法，從零出發，所以停滯許久。現在看起來，原來早期的水墨創作主要是營造點線面的水平面向，不以線條為重，也不講究造型的精準，而著重於個人心靈意象的表述，難以進入更細微的造景與結構。是以一接觸到當代水墨的訓練，開始要納入立體構圖、光線明暗的烘托時，只得在原地踏步；之後才逐漸解開心防，重新思維如何在舊有的水墨基礎上，納入新的素材，解構筆墨的詮釋方式，呈現一種更多元、更自主的表達方式。

二、從「傳統書寫」到「數位影像」的當代生態美學詮釋

三個系列十二幅作品分為四年完成，第一年的作品〈生機〉，以舊有山水畫的皴擦法，以及水墨濃淡的渲染來表達土壤的肌理紋路，這本是創作者最熟悉的表現方式，經過指導教授的引導觸發下，重新裁割組合併湊出新的構圖，產生一種新的視覺效果。的確，這是當代水墨的創新精神，也是非常個人化的創作風格。但在嘗試與創新的過程，研究者在舊有的水墨繪畫包袱之下，走走停停，常常在構圖上，不知不覺又以原有的視框與技法來建構。所幸，指導教授常時提醒與鼓勵，所以前三年雖然只創作一半的作品；到了第四年，才在相機與 photoshop 電腦影像處理的協助下，加入當代藝術設計的概念，重新詮釋對大自然生命的體會

與感受，於是加速了創作的熱忱與動機，到最後兩幅作品，平均一個多月就可以完成一幅全開的創作。

這種創作的歷程可能也反映當代水墨藝術，對於一名創作者而言，不僅在解放其原有的創作理念、創作形式與創作技法，更解放了一種創作的心靈，願意開放自我，嘗試各種創作的可能，以多元視野來重建圖像。這一段解構、再建構的過程極其有價值，反思自己原有的限制，也在突破中看到自己新的可能性。帶著這個與自我心靈對話的創作過程與養分，展開研究者未來學習與努力的路徑。

三、從「生命無常」到「生命永恆」的自然生命敘說價值

《自然生命之歌》共分為「生命無常篇」、「生命困頓篇」與「生命永恆篇」三大系列作品，作品的發想來自於研究者個人對大自然生態與物種生命的體會及關照，以一種「微觀」視野來看待大自然生命的價值及意義。意圖藉由當代水墨的創作符碼來表達生命的本質是無常的，因為無常，所以無時無刻不在變化；也因為無常，所以生命能夠翻轉。所謂的花開花謝、日夜變化、風起雲湧，乃至一次呼吸、一個念頭都是生、住、異、滅的，所以我們要時時覺照，體悟無常，把握當下，重拾內心的寧靜，才能創造出永恆的生命。

本研究透過對大自然的禮讚來對生命無常、四季交替下註腳，是以「生命無常篇」作品〈生機〉(圖 4-1) 開啟生生不息的生命，係與聚散離合的變化相互依存，關照無常乃生命之本質，無所逃遁。接著同一系列〈何處是我家〉(圖 4-2)、〈魚兒悲歌〉(圖 4-3)，及下一系列〈海洋別哭〉(圖 4-4)、〈海洋塑膠龜〉(圖 4-5)、〈年年有魚〉(圖 4-6) 承接「無常」這一主題，表述脆弱的生命正遭逢環境破壞的威脅，亟待救護。

從另一個角度，把握當下短暫的生命，其實可以創造出永恆的生命。「無常」是「物質的生命觀」，如：色身的衰敗毀滅；而「永恆」卻是「精神的生命觀」，如：從病苦與災難中，我們找到心靈轉變的契機，尋求生命當下的永恆。「生命

永恆篇」作品〈竹籬笆的春天〉(圖 4-7)、〈枯木逢春〉(圖 4-11) 轉換角度，看似無生機的枯藤、乾枝發出嫩芽後，當下生命有了轉機，重新詮釋生命永恆與價值。最後作品〈永不凋謝的愛〉(圖 4-8)、〈共生共榮〉(圖 4-9)、〈時光長廊〉(圖 4-10)、〈閒情逸趣〉(圖 4-12) 等呼應研究主題「自然生命之歌」，總結大自然生命間是相互依存，彼此共生，成為一個生命共同體。每一物種生命價值都是平等，無有尊卑高下之分，卑下如一盆石蓮花、一面植物牆，都可以活化人類的心靈，淨化我們環境，力抗地球暖化，減緩氣候變遷；又一棵大樹、長滿青苔的屋瓦，也可成為其他物種居住活動的環境，回歸清淨的自性，譜出一曲美妙和諧的生命樂章。

第二節 期許與展望

研究者進入研究所學習能走到這一段歷程的終站，並開啟下一段水墨繪畫的生涯旅程，主要緣於師長的指導得以成就的，將不可能化為可能，把生命的危機昇華為生命轉變的契機。展望未來，研究者對自我的期許表述如下。

一、趨向大自然生命寫實微觀的水墨創新技法

自古以來，「大自然」一直是水墨創作者筆下的主體。或是以宏觀角度，由外往內，鋪陳江河大海奇偉的景觀與氣勢；或是以微觀方式，由內往外，營造一花一葉大千世界的擬真精微。研究者在過去的水墨創作中主要學習的是文人畫中的寫意風格，較少著墨於微觀擬真的創作視野。本研究創作於後期六幅作品嘗試以微觀的畫法，較為精準地掌握大自然生命的樣態，在筆墨的技法、構圖的鋪陳、光線的掌握、墨色的調配與視覺的設計上，均意圖掙脫先前對傳統水墨畫的執著，開放個人內在的經驗與感受，以一種理性現實的構圖底稿，從生命的本質與意涵出發，創作出對自然生態的歌詠與捍衛。

然而，跨出這創作的極小一步，卻是研究者生命中一大步，經歷諸多躊躇，

幾乎放棄，在指導教授鏗而不捨的慈悲拉拔下，選擇面對自己的初衷，決定走下去。未來，研究者將以此珍貴的創作經驗化為人生面對困境的腳本，「深吸一口氣，堅持住不放棄，然後走下去」。面對創作亦然，「嘗試與求變」是一種創作態度，「寫實與微觀」是欲開創的水墨技法，一步一腳印，堆疊出真誠踏實、衷於物像本身的創作元素。生命中能有這樣的經歷，創作中能有這樣的轉變，珍惜不已。

二、融合當代藝術形式構圖的水墨視覺設計

「當代水墨的新藝術形式，將畫作以水墨畫技法和美學特質與西方藝術形式內涵融合」。¹²⁴所謂的「西方藝術內容」，指的是藝術的主題或是藝術描述的對象，而「形式」則是指在作品或畫面中可以直接觀察到的形、色、技法等，是具體可現的。¹²⁵當代水墨要突破傳統水墨的窠臼，步上全球化的視野，西方藝術形式與視覺設計訓練是研究者需要更加精進的。藉由電腦科技的輔助，透過影像軟體繪製來提升畫面的處理，構圖的布局，產生新的視覺設計，營造出兼具水墨人文意象與現代視覺設計的圖像資源。

是以研究者下一階段融合「水墨藝術與視覺設計」的表現形式，吸納當代水墨名家的表現風格與技法，浸營於視覺設計的多元作品，學習數位媒體的應用，加強連結素描、速寫、水彩等西畫與水墨繪畫之間的技法概念，是為至要。

¹²⁴廖新田，〈台灣當代藝術評論中的當代思潮介入：朝向一個文化研究的理念探析〉，《現代美術學報》，期 20，臺北市立美術館，2010，頁 13。

¹²⁵劉思量，《藝術心理學—藝術與創造》，台北：藝術家出版社，1989，頁 59。

參考文獻

一、中文參考資料

- 王世德主編，《美學辭典》。台北市：木鐸出版社，1987。
- 王志誠，《碑體·敘事·記錄簿—2016 莊連東專題創作集》。臺中市：大墩文化中心，2016。
- 王秀雄，《臺灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，1995。
- 王榮武編，《中國山水畫》，台中市：臺灣省立美術館，1992。
- 王源東、莊連東、陳建發、葉宗和，《當代水墨特殊技法》。台北：全華圖書，2013。
- 王琢編，《李可染畫論》。台北：丹青圖書公司，1985。
- 史作檉，《哲學、美學與生命的刻痕》，台北市：理得出版，2005。
- 弗西倫(H. Focillon，修訂三版)，《造型的生命》，吳玉成譯，台北市：田園城市文化事業，2001。
- 何懷碩，《給未來的藝術家》，台北市：立緒出版社，2003。
- 池文傑，《台灣生物多樣性的損失—哪些資源正在流失》，台北市：國立台灣大學生物多樣性研究中心，2003。
- 牟宗三，《生命的學問》(五版)，台北：三民，2018。
- 米契爾(L. H. Mitchell)，《植物的療癒力量：園藝治療實作指南》，許琳英、譚家瑜譯，台北市：生命潛能，2009。
- 宗白華，《美學與意境》，北京：人民出版社，1985。
- 朱光潛，《美的生活》。台南市：利大出版社，1988。
- 呂姿瑩，《現代美學—在真實與心靈之間》(第二版)。台北：新文京開發，2016。
- 何政廣，《歐美現代藝術》。台北市：藝術圖書，2001。
- 里德(H. Read 著)，《藝術的意義：美學思考的關鍵課題》，梁錦鑒譯，台北市：遠流出版，2011。

- 林一真，《森林益康：森林療癒的神奇力量》，台北市：生命潛能，2016。
- 林群英編著，《藝術概論》，台北：全華圖書，1996。
- 席勒 (J.C.F. Schiller 著)，《美育書簡》，徐恆醇譯，台北市：丹青圖書，1993。
- 洪麟風，《莫內的魅力》。台北市：雄獅美術，1998。
- 高行健，《論創作》。台北市：聯經出版。2008。
- 高宣揚，《談後現代藝術的不確定性》，台北：唐山出版社，1996。
- 袁金塔，《中西繪畫構圖之比較》，台北市：藝風堂，1996。
- 黃永武、張高評，《唐宋詩詞三百首鑑賞》，高雄市：尚友出版社，1983。
- 黃俊傑，《21 世紀醫療革命-自然醫學》，台北市：生命潛能，2000。
- 張俊傑，《山水繪畫思想之發展》，台北市：國立歷史博物館，2007。
- 程石泉，《哲學、文化與時代》。台北市：國立臺灣師範大學，1981。
- 劉春元，《共生共榮：佛教生態觀》，北京：宗教文化，2002。
- 陳璋，《微妙的力量-大自然生命療癒法則》，台北式：華志文化，2014。
- 傅抱石，《中國繪畫理論》。台北：里仁，1995。
- 蔡清田，《教育行動研究》。台北：五南圖書出版公司，2000。
- 歐陽中石，《藝術概論》，台北市：五南圖書出版公司，2001。
- 劉思量，《藝術心理學—藝術與創造》，台北：藝術家出版社，1989。
- 劉振源，《超現實畫派》。台北：藝術圖書，1998。
- 鄭惠美，《玩真的-13 位台灣藝術創作與生命》，台北市：典藏出版社，2007，頁 10。
- 羅斯札克、瑪麗、艾倫，(R. Theodore, E. G., Mary E. Gomes, & D. K. Allen)，《生態心理學：復育地球，療癒心靈》，荒野保護協會志工群譯，台北市：中華民國荒野保護協會，2017。

二、期刊及研討會論文

王家軒，〈人間佛教的傳承、精神與特色〉。《美佛慧攝》，期 131，美國紐約：美國佛教會，2011。

李瑞全，〈生命倫理學的回顧與發展〉。《應用倫理研究通訊》，期 41，國立中央大學哲學研究所，桃園市，2007。

吳恭瑞，〈高劍父之改革理念初探〉，《台灣藝術大學書畫藝術學刊》，期 1，國立臺灣藝術大學，台北市，2006。

杜保瑞，〈方東美對中國大乘佛教亦宗教亦哲學的基本立場〉，《師大學報》，卷 56，期 2，台北市：國立臺灣師範大學，2011。

林伯賢，〈藝術欣賞的理論基礎（二）：圖像研究與圖像學〉，《藝術欣賞》，卷 2，期 1，國立臺灣藝術大學，台北市，2006。

周國文，〈自然生命的倫理思慮〉，《中外醫學哲學》，期 6，香港：浸會大學應用倫理學研究中心，2008。

柯力考特(J. B. Callicott)，〈李奧波《沙郡年記》土地倫理思想之研究〉，鐘丁茂、徐雪麗譯，《台灣生態季刊》，期 6，台北市：台灣生態學會，2005。

莊彩琴，〈閱讀現代與後現代藝術〉。《中正高工學報》，期 7，高雄市中正高工，2008。

孫效智，〈當前臺灣社會的重大生命課題與遠景〉。《哲學與文化》，期 364，台北市：輔仁大學文學院，2004。

徐岱，〈從生態主義視野理解環境美學〉，《文學評論》，期 1，北京市：中國社會科學院文學研究所，2016。

陳錦忠，〈影像中圖像與造形符號的關係〉，《藝術學報》，期 83，國立臺灣藝術大學，台北市，2008。

陳國傑、李芷葳、蕭文杰，〈論中國寫意繪畫與西方表現主義繪畫之異同〉，《美學與視覺藝術期刊》，期 2，南華大學視覺藝術與設計學系，嘉義縣，2010。

- 葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，《美學與視覺藝術學刊》，期 5，南華大學視覺藝術與設計學系，嘉義縣，2013。
- 黃朝湖，〈台灣彩墨的歷史走向與國際面向〉，《藝術家》，期 321，台北市：術家雜誌社，1997。
- 楊冠政，〈環境倫理—環境教育的終極目標〉，《環境教育學刊》，期 3，中華民國環境教育學會，2004。
- 廖新田，〈台灣當代藝術評論中的當代思潮介入：朝向一個文化研究的理念探析〉，《現代美術學報》，期 20，臺北市立美術館，2010。
- 劉梅琴，〈論《莊子·人間世》快感·美感·審美境界的現代詮釋〉，《第三屆中國文哲之當代詮釋學術研討會會前論文集》，台北市：臺北大學中文學系，2007。
- 蕭秀玟，〈從臺灣水墨發展中探討水墨批評之研究〉，《造形藝術學刊》，期 9，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所，2010。
- 戴正德、馬俊領〈生命倫理學：尊重和熱愛生命--對費茲·雅爾思想的幾點思考〉。《應用倫理研究通訊》，期 61，國立中央大學哲學研究所，桃園市，2016。
- 顧雅利、劉玉萍、白秋鳳，〈寵物治療的文獻回顧〉，《長庚護理》，卷 24，期 3，長庚大學，桃園市，2013。

三、學位論文

- 李挺正，〈「生命意象」--現代水墨創作探索〉。臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2004。
- 林素鈴，〈自然景觀之四季意境—水墨創作研究〉，臺灣藝術大學美術研究所碩士論文，2012。
- 胡以誠，〈自然、水墨、時代性--寫生與心象的創作剖析〉。臺灣師範大學美術研究所博士論文，2010。
- 黃詩璇，〈黃詩璇水墨創作解析—內在心象之探討〉。新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文，2006。

四、網路資料

中央通訊社，〈南華大學葉宗和教授水墨創作個展「生命·擬像」〉，

<https://www.cna.com.tw/postwrite/Detail/193634.aspx#.Xh60QEczYQM>

(2019/01/15 瀏覽)

史飛翔，〈「現代醫學之父」希波克拉底〉，<https://kknews.cc/news/z2vxryg.html>

(2020/03/27 瀏覽)

皮道堅，〈水墨生活 追遠歷新〉，[http://art.csu.edu.tw/exhibition/940909-0930/02-](http://art.csu.edu.tw/exhibition/940909-0930/02-a.htm)

[a.htm](http://art.csu.edu.tw/exhibition/940909-0930/02-a.htm) (2019/10/25 瀏覽)

李振明，〈匯墨高升：水墨藝術邁向國際前趨的未來態勢〉，

http://0920052943.blogspot.com/2013/12/blog-post_22.html(2019/10/25 瀏覽)

何桂彥，〈顛覆與重建 當代水墨的變遷與突破〉，[https://read01.com/zh-](https://read01.com/zh-tw/EoDaP2.html#.XozhCcgzYQM)

[tw/EoDaP2.html#.XozhCcgzYQM](https://read01.com/zh-tw/EoDaP2.html#.XozhCcgzYQM) (2020/04/08 瀏覽)。

陳文賢，〈現代水墨初探〉，<http://blog.xuite.net/c692600214/vigo/25274229>

(2019/10/25 瀏覽)

洪根深，〈看李振明的現代水墨畫—思考實證人文與環境的生態表現〉，

http://0920052943.blogspot.tw/2013/12/blog-post_8000.html?m=1 (2019/10/25

瀏覽)

星雲大師，《佛教與自然界》，<http://www.fodizi.tw/qt/xingyunfashi/1044.html>

(2020/03/26 瀏覽)

黃朝湖，〈黃朝湖新作欣賞〉，<http://www.art-show.com.tw/hch-kingdom/>

(2019/01/10 瀏覽)

國際珍古德及保育協會，〈根與芽達魯瑪克計畫〉，

http://www.goodall.org.tw/about_taromak/index.htm (2020/01/05 瀏覽)。

雅昌藝術網，〈新視覺專題：水墨，風雨三十年〉，

<https://read01.com/Pkgmmj.html> (2020/01/03 瀏覽)

聖嚴法師，〈死亡是怎麼回事-萬物變化無常〉，

<https://www.facebook.com/DDMCHAN/posts/1884055148317672/> (2020/03/26

瀏覽)

夢參老和尚，〈覺林菩薩偈講述〉，

<http://www.fodizi.tw/qt/mengcanlaoheshang/14500.html>，(2020/04/08 瀏覽)

蕭瓊瑞，〈承繼傳統開創新局的劉國松〉，《國立台灣師範大學數位校史館》，

2009，http://archives.lib.ntnu.edu.tw/c4/c4_2_10.jsp (2019/10/25 瀏覽)。

