

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

藝術文化的活動是無國界的。尤其在資訊發達的今日，優質文化對全世界的影響，往往是無遠弗屆。而且文化間彼此相互影響的過程是極其自然而無法阻擋的。台灣在國際化和本土化的意識中，如何去調適並找到一個平衡點，往往是吾人要費心加以思索的問題。對於一個藝術創作者而言，如何由自身對傳統文化的自發自省，提煉自我文化優質的元素，加以斟酌外在訊息的滋養，並顧及在地生活的感悟和心靈的探索與激盪，來孕育自己進一步創新的動力，是一個始終追尋的目標。

談及繪畫，中國的繪畫觀，大部分均環繞著自然的課題，歌誦自然，描繪自然，讓自己的心境悠遊於大自然之中，強調個人與自然的和諧合一，即所謂「天人合一」的自然觀。現實生活中，人是自然的一份子，生活於自然環境之中並依存於自然，而運用自然與保護自然，永遠是人類必須兼備的兩大課題，筆者認為我們心靈上應作進一步的昇華 - 去關懷自然。

台灣歷經了九二一大地震，房舍倒塌，山林變色，使人們深切的體認到大自然的律動，在視覺與心境上產生了莫大的震撼，相對地也引發了對環境的關懷之情。對週遭環境的些許變動也會顯得比較敏感。筆者個人在較早的學生時代，曾經學習傳統的山水畫，亦曾費心神遊於傳統山水意境之中，沉浸於松枝、山石、皴法、墨韻的研究學習，寄情山水，體驗大自然的氣息，努力營造傳統山水氣韻，找尋心與境合的境地，內心深處也很自然的興起對大自然的關心與憐憫之情「生於斯，長於斯」，筆者小時候在鄉村長大，對生長的田園土地更有一份熱切的情感，發自內心欲從生命的原點及在地性的生活所見所聞出發，去發掘生命的律動，找尋創作的元素。

台灣最近幾年，洪水、土石流似乎變成是習以為常的自然現象，比起三四十年前要多得多，每逢颱風、豪雨過後，洪水土石流的氾濫，總是成為媒體報導的焦點。筆者曾多次親臨那滾滾洪流的河邊去觀察、素描與拍照，體驗了洪流那以柔克剛、崩解土石、漂移草木的威力。猛然間心與境合，內心意會到洪水對土石的搬運切割，形成了無數曲折變幻的流紋，展現了一種生命的軌跡。枯木由上游被帶到下游岸邊，在漂流的過程中，其與洪水土石的撞擊摩擦，或許是一種生命的歷練與磨難，也是一種生命的無常。

人生不也是如此嗎？此時回想著人生與眼前這種蕭瑟、悲壯的景象，彼此迴蕩、印證，自己心靈的感悟是極其深刻的。洪流稍緩的河床、海邊，更是堆滿了漂流木，為河流增添了一份特殊性的元素。它來自何方？身歸何處？引人情思。靠近觀察漂流木身上的裂紋、傷痕，隱約會讓人感受到一種生命的創傷與無奈，在這之前，它歷經了生命的奮鬥而產生了如此激烈的悲壯之美。這給了個人莫名的感動，這些情境引發個人對這方面的關注與創作動機，進而選擇作為創作的題材。企圖藉著膠彩畫表現，使心靈得以昇華，找尋創傷後的生命出口，抒發自己關懷與憐憫自然的情感，進而表現自我。

## 第二節 研究目的

對於一般創作者而言，創作的目的，不外乎在表達自己生活或心靈上的感動，這個本質是永恆不變的。但具體而言，創作是要透過「內容」與「形式」兩個層面來完成，有的創作者重點在表達自己的內在情感與人生觀，探索內心的深層意念與心象，有的重點在於透過造形、線條、塊面、色彩等元素的營造，以達到形式的完美和諧。兩者雖有輕重之分，但完美的作品，內容與形式必須是兼顧而並行不悖，形式的美感往往也有加乘內容的作用。正如俄國近代文藝理論家別林斯基有一個幽默的譬喻，他說：「沒有內容的形式或沒有形式的內容，都是不存在的；即使存在的話，那麼前者有如奇形怪狀的空洞的器皿，後者則是雖然大家都看得見，但都不認為是實體的空中樓閣。<sup>1</sup>」

就以個人創作而言，期盼對這一洪流主題的創作學習，心靈上能與欣賞者有一種敬畏自然、關懷自然的共鳴，進而能有保護自然的意念產生，這也是一種關懷生命、關懷自己的一種啟發。另一方面，傳統中國山水畫中對水的歌詠描繪倒不少，但大都以優美、柔情的形式與心境來表現，但筆者這次創作的題材是屬於漂泊、苦澀與悲壯的屬性，藉此特殊層面的創作研究，個人期盼對此等相關的美學能有更深的體悟。在創作思路與理論上獲得進一步的反省與思考，來建構自己繪畫的理念與美學依據。

在技法形式上，藝術創作者在經歷一段創作的學習歷程，總不知不覺會沉溺於？有的成規和表現模式，長久下來就會缺乏新的創意，個人亦期盼自己能在傳統的表現基礎上，把屬於自己這種特殊美感的經驗，參考平常上課所學，再進一步嘗試著膠彩畫的各種表現技法，學習前人，展望未來，開創自己的繪畫風格。

---

<sup>1</sup> 歐陽中石、鄭曉華、駱紅編著，《藝術蓋論》，台北，五南圖書公司，2000年4月，p.127，原句出自《別林斯基論文學》，p.76，1958

### 第三節 研究方法與內容

本論述的研究方法主要有：

- (一) 資料研讀法：理論部分從中西美學著作中，尋找與自然或流水有關的論述、著作，加以研讀整理，以瞭解古今學者對此議題思考的重點。參考中國哲學的部分，主要在於自然觀與生命觀的觀念釐清，至於西方美學的探究主要著重在崇高的美學意義和象徵主義的理論基礎的瞭解。創作部分則蒐集中國、西方、日本畫家的相關畫冊或作品，透過所謂「讀畫」的方式，作詳細研讀，並參考各作家畫展時評論家所寫的評論，以瞭解各作家不同的表現方法和構思的重點。
- (二) 分析法：從東西方蒐集與水有關的作品，加以分析、整理並參考評論家的一些評論的文章，以瞭解中國、西方、日本畫家所表達的重點與內涵有何異同，透過分析以了解畫家內在的思想特徵，能帶給自己心靈上有哪些啟發，以作為自己創作的參考。
- (三) 內省與比較法：內省指的是對自己的個性、興趣、想法、創作過程加以反省思考，並透過不同畫家作品的比較，瞭解不同的特點，學習別人的長處，並把握自己，來思索自己往後創作的內容與表現形式。同一個主題、方向，不同的畫家有不同的表現方式，透過比較分析，更能拓展自己思考的範圍，？創作注入活水，豐富自己的畫面。

研究內容分為兩部分：

- (一) 文獻探討：
  - 1、屬於與自己作品有所相關美學的探討，以探求創作的心源與背景理論基礎，當中有涉及哲學、美學、文學的探究。
  - 2、舉中、西、日本有關洪流（水）的文獻與創作作品，作分析研究，發掘各作家表現的特點，以釐清自己創作的方向。
- (二) 作品詮釋：藝術的表達是多方觀照的，創作前作實地的觀察與寫生是必要的，尤其是洪流的動態變化，洪水過後的河床所顯現的流紋與切割，

有漂流木場景的觀察與體驗，描繪漂流木的傷裂紋等，凝聚自己內心的深刻感悟，將此大自然蒼茫的氣息，轉化為創作元素，在畫面上作消化與精練，並配合自我意念的組織而進行創作。創作過程中透過膠彩技法的嘗試，來創新畫面，創作完成後，透過作品發表，以形式分析的方法，分析自我創作的元素、形式安排，並詮釋自我創作內容之意涵。

#### 第四節 名詞解釋

- 一、【洪流】：在這裡指豪大雨過後，河水不尋常的高漲，此時河水含有劇烈的沖刷和搬運作用，河水當中可能夾帶著大量土石、漂流物等，也跟隨著造成河岸與地表的改變。
- 二、【衍生】：衍生與原物體的物像是有所不同的，不是再現也不是複製，含有事務形象的改變和意念的推演。即衍生一詞，除了在物象上具有形式上的變化外，也具有意義上的拓展和多樣性的特質。實際的事例，如洪流因聚雨成河產生劇烈的沖刷和搬運作用，而造成不同的流紋和地表的改變之外，洪流也常引發人們具有象徵意念的衍生，如漂泊感、無助感、人生無常的想像等，就是一種意念衍生的過程。
- 三、【膠彩畫】：以膠作為黏著的媒劑，而調入礦物質顏料、水干顏料、植物性顏料、或金屬顏料而作畫的，即稱為【膠彩畫】。此畫種在韓國稱【彩色畫】，在日本稱【日本畫】，在中國大陸稱【重彩畫】或【岩彩畫】，台灣的膠彩畫始於日據時代，當時稱為【東洋畫】，民國六十一年由林之助先生領導正名為【膠彩畫】。
- 四、【時間意識】：時間是無形、無聲的，會隨時在生活中流逝著，但吾人常藉著四季的變化，動物的遷徙，植物的榮枯，人的年老年輕的變化與象徵，而意識到時間的存在，綜合言之，凡相關聯的景象或事件前後出現，或呈現過程的變化，讓人感覺時間的存在，即具有時間意識。流水本身即具有明顯時間意識的概念，正如平常所言：「時間如流水」。

## 第二章 東、西方有關「流水」的繪畫表現

### 第一節 中國「流水」的繪畫表現

中國南宋時代，國都南遷，中國南方多河流，南宋的畫家就喜歡畫河流、畫水，山反而畫得很秀氣，不若北宋的范寬、燕文貴、郭熙等喜歡畫高大的山峰。北宋畫家因喜畫高大的山峰，所以畫作都是直立式的，稱為「立軸」。而南宋為了表現河流，所以橫式的「長卷」就流行起來。

南宋畫家馬遠所畫的〈水圖〉<sup>2</sup>，就畫了十二幅畫，描寫水在不同地方、不同季節的波紋百態，有黃河逆流的波濤洶湧（圖一），有微風吹動的平緩水波（圖二）；有層波疊浪的流水（圖三）；亦有長江萬頃的浩蕩波紋（圖四）等。在在顯示宋代畫家對水與河流的特別關注與細心的觀察，表現得淋漓盡致，這也是宋人「格物致知」的精神體現。

此圖卷是中國山水畫中以「水」為描寫主體的典範，水是流動的，而不具有固定的形象，但馬遠經過長時間的細心觀察，透過自己心象的提煉，構圖上也大都採取邊角構圖的形式，而以工筆式的線條，畫出水的各式各樣的形態，雖有幾分圖案式，但已勾畫出水波紋理的精髓。將水的各種形態，如靜謐、迂迴、盤旋、洶湧、激盪、跳躍、奔流、漣漪等，通過或收或放、或粗或細、或輕或重、或虛或實的線條，復以透明的墨色輕染，達到「性與畫會」、「盡水之變」的境界。在〈秋水？波〉中，馬遠以柔軟而工整的線條，交互重疊，富含韻律感地表現出細波盪漾的姿態。在〈長江萬頃〉中，重點抓住浪頭頂端的神韻，彼此連綿堆疊，表現出江面廣闊水波浩瀚的情境。〈層波疊浪〉中，以較大幅度的波浪相互重疊，並重點勾畫出順著水流方向的浪花。而在〈黃河逆流〉中，以鋼硬的線條，勾出逆流時浪頭反勾的水波形式，顯出怒濤洶湧的氣勢。

---

<sup>2</sup> 南宋 馬遠 〈水圖〉，絹本淡設色，共十二幅，每幅縱 26.8 公分，橫 41.6 公分，北京故宮博物院藏，畫面無款印，每幅均由南宋寧宗皇后陽氏書寫圖名



圖一



圖二



圖三



圖四

南宋 馬遠 水圖（圖一~圖四） 絹本淡彩 北平故宮博物院藏

另一位明末清初的畫家石濤，他的藝術理論可以以「一畫論」來作綜合概括，這不但是藝術創造的最高原則，而且也是宇宙的本體。所以他說：「一畫者，眾有之本，萬象之根。」，他強調：「畫，乃是畫家的心象。」，一片風景即是一片心景，這有賴畫家對自然有深刻的觀照，在作畫時必須與自然生命相貫通，融而為一。「一畫」講求藝術創作要「知其經」，而「變其權」，「經」就是石濤所說的「一畫」，也是大自然中那不變的法則。而人為的法則是由生活經驗中去體悟的，是隨時可變遷而妙用的，是為「權」，所以石濤作畫講求「我自用法」，不拘泥於一定的方法或形式。

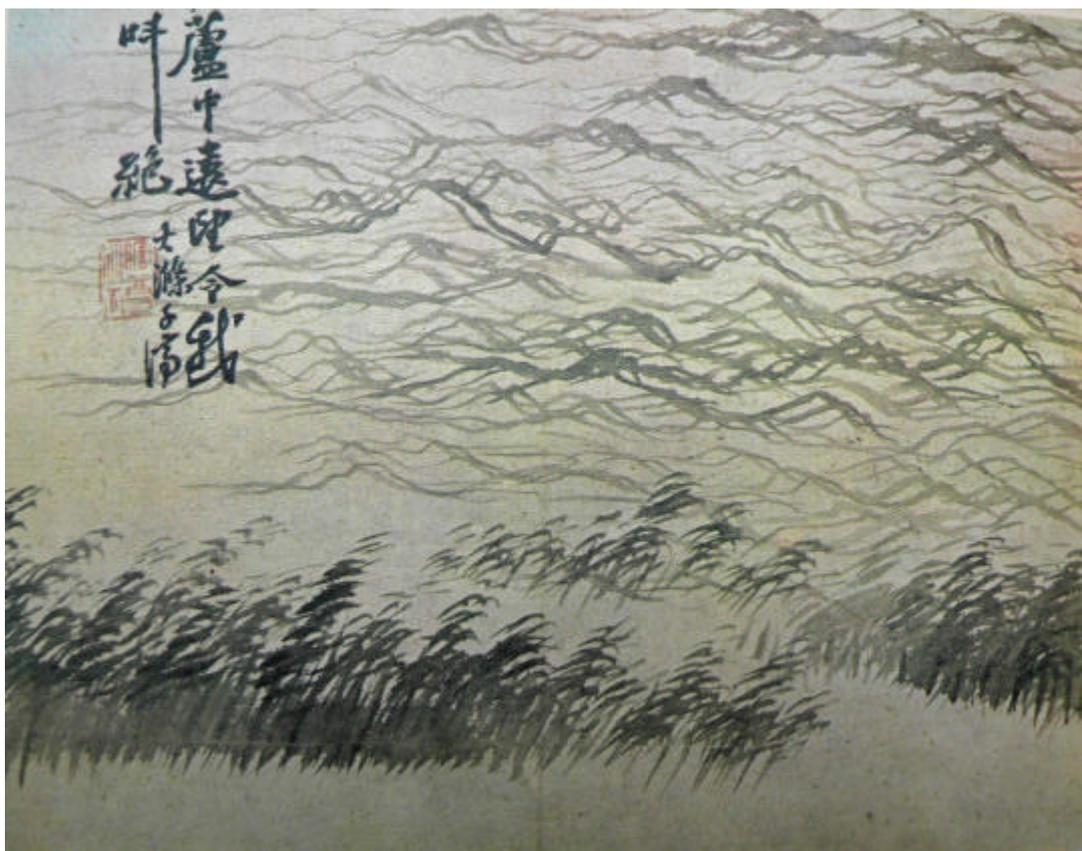
老子由「道」來貫通自然與人的關係，而達到自然與人的和諧統一，石濤也有所呼應，認為「一畫」是藝術家通過自然而達於藝術創作的一條大道，石濤認為人的一切行為德行都與自然相通，自然的一切現象也都是息息相關的，就算鳥鳴花落、水流雲行，也多少與自然的規律有關，透過心靈的貫通，於是藝術家會

覺得山與海可以相通，水與雲也可以相合。宇宙間萬事萬物都是相對的，繁華之中寓有荒蕪，荒蕪之中又寓有繁華。他在畫語錄的海濤章中，從山海的最深處，發現山具有海的性質，海也具有山的性質。他以為「山有層巒疊嶂，邃谷深崖，巒岿突兀，嵐氣霧露，煙雲畢至」，正如「海之洪流，海之吞吐」一樣，此時山表現出和海同樣的型態，而「海潮如峰、海汐如嶺」，又把海看成如山的樣子，由精微處觀察，便可發現山與海的型態是相通的。平常當我們登臨高山之上，見雲海洶湧，遠山近樹都掩沒在雲海裡，時隱時現，有如海上孤島仙山；又當我們臨海觀望時，則海之潮汐，宛如重巒疊嶂，所以在石濤心目中，「山即海也，海即山也」。所以他畫的山寓有海的形質，同樣的海也寓有山的形質，在其作品〈蘆中遠望，令我叫絕〉（圖五）中，波浪在形象和技法上的表現，和山是相通的，圖中水波和近處的蘆葦搭配，形成一整體的水邊景色，具有幾分漂泊蒼茫的感覺。

石濤的另一作品〈黃硯旅紀遊詩冊之一〉（圖六），黃硯旅是石濤在宣城時期的老友，硯旅詩奇，而石濤畫奇，石濤常把詩意轉為畫意，並藉禪機而表現在畫中，即所謂「畫即詩中意，詩為畫裡禪」，使詩與畫能相得益彰。圖中煙波如雲海一般，近景松石表現得清晰紮實，遠處水面以圓潤的線條作起伏連綿，抓住水波的神韻，兼有煙霧交叉掩映，表現出海的闊遠。

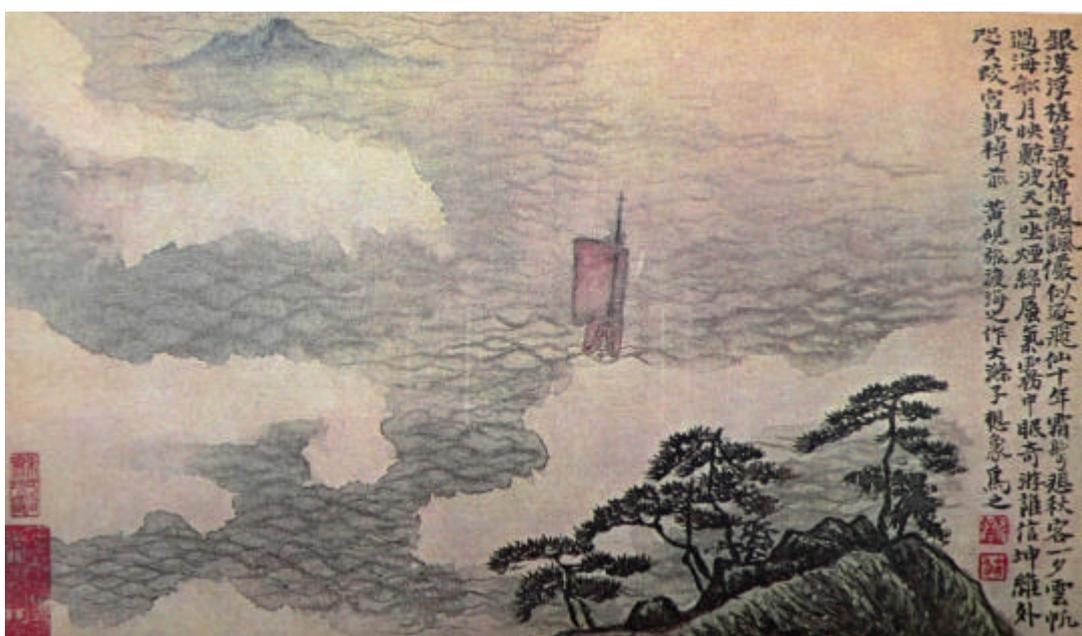
石濤對自然現象的觀察，總秉持著變與不變的兩個面向來作觀察，他能從山水的變幻中，看出不變的常理，所以認為山海可以相通，又能從自然的運行中體察出四時變幻的無常，所以他主張凡寫四時之景，要風味不同、陰晴各異。此即是所謂的「執其常以觀其變，運其變以求其常」，此觀察自然的態度，值得個人深思與學習。

宋代馬遠和清初的石濤，他們對水的表現形式，十足成為中國人畫水的典範，甚至也東傳影響到日本的繪畫表現，個人除了研究他們的繪畫精神之外，也從畫面的形式來做分析和瞭解，期盼在自己有關洪流的創作上，能從古人的作品中獲得一些啟示和學習。



圖五、清初 石濤 <蘆中遠望，令我叫絕>（生活冊之三）

紙本淺設色 藏處不詳



圖六、清初 石濤 <黃硯旅紀遊詩冊之一> 1702 紙本淺設色 藏處不詳

## 第二節 西方「洪水」、「波濤」的繪畫表現

近代西方追求科學之研究，大都攸關改造自然，人與自然是處於對立的思考居多，不若中國對自然的態度是講求與自然是一體的和諧，即所謂「天人合一」的自然觀。西方在繪畫上純粹以歌誦自然、描繪自然為主題的並不多，大都是當背景而已。然亦有幾位是以追求自然的玄妙與永恆見長的畫家，如十九世紀英國的泰納和法國的庫爾貝。

一、 約瑟夫·泰納 (Joseph Mallord William Turner, 1775~1851), 是十九世紀歐洲最偉大的風景畫家，小時候因曾住過英國泰晤士河口的馬給特，從那兒聽到不少有關小船和水手們的冒險故事，如此深刻的童年記憶和情感，凝固成一股持久的愛：對遼闊大海以及充滿活力的大自然的熱愛。創作過程中他曾表示：「風景畫家和其他各種藝術家一樣，主要職志都在於選擇、組合、凝聚出自然的美麗和藝術的精妙<sup>3</sup>」。所以他雖然畫風景畫，卻相當隨心所欲地按照個人想法或需要，把特定的景物加以改變或省略，有時完全憑任他那不羈的想像來自由發揮，但這並不表示他忽略眼睛所看到的，事實上他一生都維持著素描寫生的習慣，死後留下素描簿超過三百本，約一萬張，他喜歡反覆畫一個地方，一方面可以力求掌握景物的風貌，一方面又可以磨練自己的記性，來篩離雜質而留下精髓。

另外稍後他深深著迷於雄渾的藝術觀，懾於現實的遼闊和大塊空間浩瀚無邊的力量，經縮小或淡化處理畫中人物，反襯出大自然的宏偉、神秘甚至驚悚的感覺。他認為：有志於做專業的風景畫家，對自然的雄偉、奇妙以及無時不有的震撼性，也幾乎就等於自己的呼吸一般，使自己隨時生活在自然的脈動裡，時時刻刻去感知大自然的蓬勃生氣。

在泰納的作品中，讓我們可以找到創造的本質與源頭，也就是一種神性的以及賦予萬物生息的能量，代表作〈船難〉（圖七），構圖上泰納刻意將船作環環相扣的擺置方式，彼此互相遮掩與牽引，來表示其對構圖形式的看重，也創出

<sup>3</sup> 黃春秀主編《泰納 巨匠與世界名畫》，台灣麥克股份有限公司，台北，1992年p.8

複雜抽象的造形，海上的悲劇。這種充滿人文關懷和感傷的主題，是泰？常喜歡表現的，或許亦隱含有某些道德層面的意義，畫裡相對於狂吼震怒的大海，這些倉皇失措的人，顯得更形渺小無力，這豈非就意涵著這個教訓：「人類雖有意征服大自然，一切終必歸於徒然」。另一作品〈暴風雨、雪崩及洪水〉（圖八），此圖是與友人同遊義大利北部的奧斯塔山谷的集體印象，而非某特定地方的形貌，以其自由隨心的表達方式，此畫即是他由實景中擷取其意涵，以作品寄託個人感受到大自然的神韻，也顯示出其創作提煉、淨化的努力。此圖也細膩生動地展現了他對涵蘊於大自然裡的「本質與成因」的整體領悟，以及對萬物生生不息、自然流轉的潛藏動力的感知。圖中遠處白朗峰斷層被暴風雪遮蔽著，其前是雪崩造成的谷底奔雪，而導致洪水氾濫的迅雷急雨，到處飛旋，把天地萬物捲成一個渾沌世界，洪流竄向左下方，有人被浪捲入，掙扎翻滾，右下方眾人抬起一幸而脫險的人，另外一些人則神情茫然而不知所措，這樣的描繪再度顯示盤據在泰納心中的情節：當面臨外界巨大的威力時，人力何足道哉！只不過是任令自然操縱的玩偶。

由泰？的創作思想與理念，個人獲得了不少啟發，他關懷大自然和對大自然敬畏之心，是與個人洪流主題的創作相通，而且正如泰納所認為的，不管任何創作，包括描繪大自然，創作者主要在於選擇、組合與凝聚出自然的美麗和藝術的精妙，雖以寫生為本，但？入了個人主觀的意念來作組合，此種創作的構成方法，可說極為中肯，值得個人創作時參考。

二、庫爾貝(Gustave Courbet, 1819~1877)他是法國十九世紀的寫實主義大師，他從不放棄於行為的真實性、物質存在的現實性的追求，從不違背以真實生活為創作依據的原則，不過他並沒有單純地表達只憑肉眼看到的或未經加工的現實，並且能把從過去大師們那兒汲取來的生命力，充實到自己的作品之中。他曾主張：「我研究古人和今人的藝術，我不希望模仿任何一方，像我所見到的那樣，如實

地表現出我這個時代的風俗、理想和形貌，創造活的藝術，這就是我的目的<sup>4</sup>。

他以如同觀察社會生活的敏銳觀察力，來觀察自然，曾沉浸在廣闊的大自然中，一絲不苟地詮釋大自然，大自然原始力量的魅力，激起了庫爾貝的靈感，而畫了一系列的海景畫，對海與天空可說是一往情深，他觀察到海與天空是永遠都在改變著的，海與天空的變化是一個比一個更自由，也更吸引人。在他海景畫中的三個主體，海浪、海岸、天空都不會靜止不變，他認為那是瞬間的自然也是永恆，而黃色、綠色、藍色是屬於庫爾貝風景畫或是海景畫的代表性色彩。如作品〈浪潮〉（圖九），遠景中變化多端的雲彩，近景是翻滾呼嘯的驚濤駭浪，拍打海岸礁石，有撲天蓋地之勢，充分表現出庫爾貝作品的高度抒情風格和巨大的感染力。然基本上庫爾貝很少畫海難的題材，與英國的泰納有所不同，因為他覺得世界還是穩定而平和的。他的另一作品〈雷雨後的艾特達斷崖〉（圖十），圖中那經過風雨洗禮後的峭壁，清新又寫實，他沒有像一般畫家那樣，直接用濃厚的色彩，重疊出奔放無羈暴風雨中的雲或海浪，相反的庫爾貝卻以優美的金色調子，描繪出經過動盪又重新恢復到寧靜大自然中的岩石、海與船，巧妙的展示出大自然的力量與永恆。

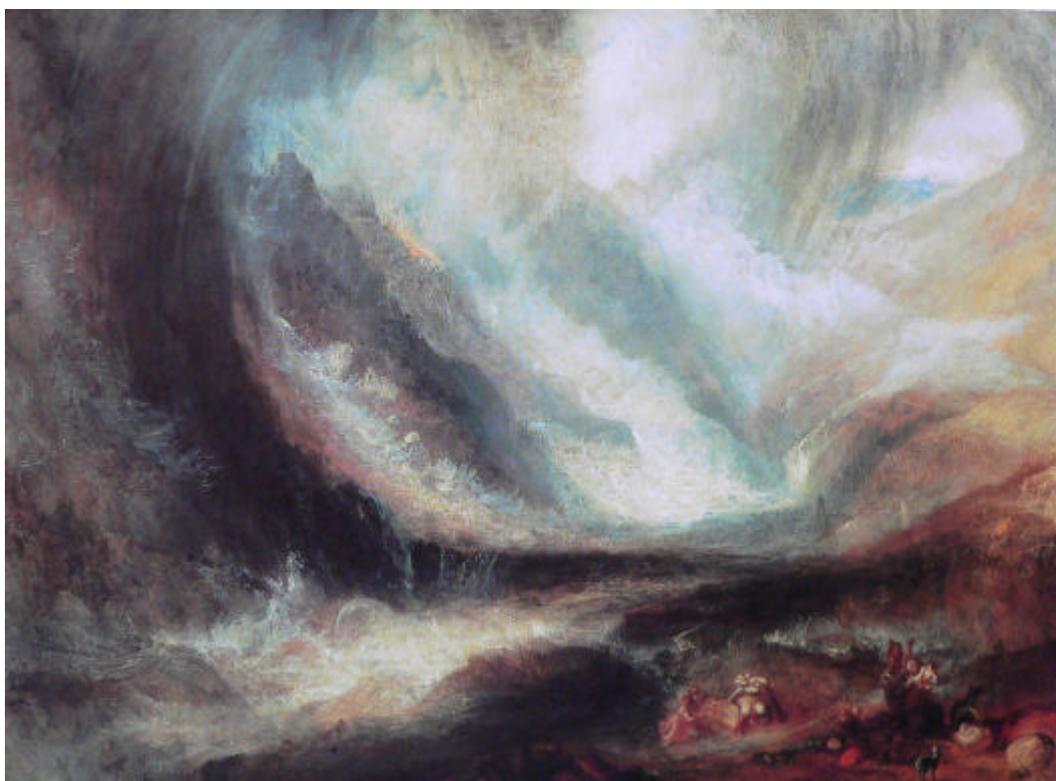
庫爾貝如此對大自然的表現方式 - 以風雨後的寧靜，來暗示前一刻大自然的無比威力，這與個人主題創作的表現方式有相通之處，想法亦獲得呼應。我大都以洪流前後的景象作基礎，以經風雨、洪流過後景物的改變、漂泊與傷痕，來發展自己的創作元素，並據以作意念的延伸與推衍，來暗示大自然浩大的能量與生命無常。

---

<sup>4</sup> 何政廣主編，《世界名畫家全集 庫爾貝》，藝術家出版社，1999年1月，p8



圖七、泰納 < 船 難 > 1805 170.5×241.5cm 油彩 倫敦克洛爾畫廊泰納收藏



圖八、泰納 < 暴風雪、雪崩及洪水 > 1837 91.5×122.5cm 油彩  
芝加哥藝術學院藏



圖九、庫爾貝 < 浪潮 > 1869 73×92cm 油彩 東京國立西洋美術館藏



圖十、庫爾貝 < 雷雨後的艾特達斷崖 > 1870 130×162cm 油彩

巴黎奧塞美術館藏

### 第三節 日本「流水」與「土石」的繪畫表現

#### 一、東山魁夷

東山魁夷畫了很多水與波濤的作品，尤其是？唐招提寺所繪製有關鑑真和尚東渡為背景的海景，如〈山雲、濤聲〉圖屏風，以及？日本東京皇居宮殿創作的〈黎明 的潮〉（圖十二）之巨大壁畫，可謂氣勢撼人。東山魁夷的創作靈感來自於他經驗過的自然，並透過旅行觀察與寫生產生對自然有深切的感悟與情感。他所創作出來的作品能表達出山與水的浩大寫實，充滿著一股裝飾性的優美。東山魁夷曾自言：

迄今我旅行恐怕多得不記其數，今後我仍要繼續旅行．．．．通過將孤獨的自我寄於大自然，讓他在思想上獲得解放、淨化，變得活躍起來，找出大自然變化中顯現的生之證明。究竟什麼叫做生呢？偶然來到這世上的我，不久又要離開到什麼地方去。理應沒有常住之世、常住之地和常住之家。流轉、無常才是生之證明。<sup>5</sup>

由東山魁夷的繪畫理念中，可以知道他的創作來自於他經驗過的大自然而且必須經過深刻的觀察與寫生過程，對自然產生深切的感悟與情感，而後進行創作，才能有使人感動的作品。這種理念值得深思和學習，又在有關水及岩石的表現上，東山魁夷使用了貼箔和洒箔的技巧，使畫面表現出華麗的裝飾性效果，色彩的搭配，也以單純的大色塊的布置來求得畫面的統一，這些獨到的處理方式，也都值得個人借鏡與學習的。

#### 二、岩橋英遠

壯闊的自然景象是岩橋英遠創作的主軸與中心思想。他總以細密的心境來觀察大自然，對自然總有一份愛與畏懼的心念，作品中很多是表達土地、水、雲、石頭等元素，以及這些元素間所營造的相互關係。岩橋英遠的創作，除了表現壯

---

<sup>5</sup> 川端康成 著。唐月梅 譯，〈東山魁夷〉，《美的情懷》，桂林，廣西師範大學，2001年12月，p.186

麗的自然景象和浩大的能量外，亦飽含靜謐、寂寥、憂愁、與幻想。

個人創作的洪流主題，與岩橋英遠似有相通之處，均是以關懷大自然的意念出發，探討水、岩石、和大地的關係，除了表現出洪流的浩大能量之外，亦以比較寂寥、淒美的氣氛，來涵蓋自己的畫面，藉由漂流木來表達人生奮鬥歷程的可貴，在創作的構思過程中，也由岩橋英遠的創作理念中獲得一些啟示。

### 三、葛飾北齋

葛飾北齋（1760~1849）是十九世紀初葉的日本浮世繪大師，它筆下的題材從不設限，他在日本江戶時期畫過不少漫畫並製作版畫，不過他最大的貢獻在於套色版畫，他畫出來的山水畫，不論是在日本或中國皆是前所未見的。他以濃豔的色彩，勾畫出明確可辨但不寫實也不美化的風景，如其〈富嶽三十六景、神奈川沖浪裏〉作品（圖十五），富士山的積雪山頭，遙遙出現在遠方的背景裡，前方湧起一股著名的滔天巨浪，崩瀉的浪頭，飛起龍爪般的白沫，幾乎要將脆弱的小船吞噬，他的版畫作品給人一種鮮豔、抽象、簡明、粗獷、原始的感覺，並具有裝飾性風格。此圖讓我感受到了兇猛巨浪的威力，因在構圖上，他採取近景放大而遠景縮小的手法，以凸顯主題「水」的浩大兇猛，圖中對於水的表現，使用了線條和色塊的融合，華麗又具有裝飾性，充分表現出水的陽剛、雄壯之美。



圖十一、日本 東山魁夷 <潮音> 130×218cm 1966



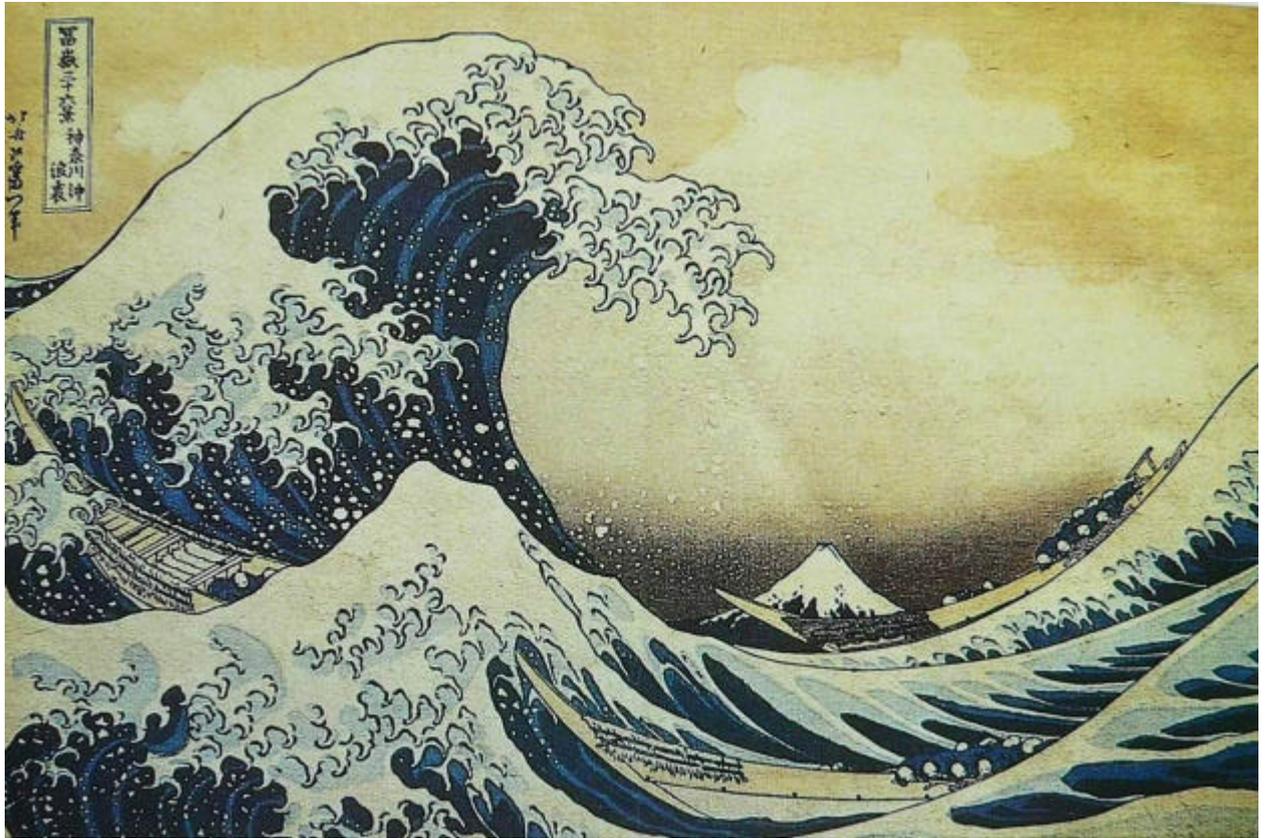
圖十二、日本 東山魁夷 <黎明 的潮> (局部) 1970



圖十三、日本 岩橋英遠 <蝕> 155 x 212cm 1959



圖十四、日本 岩橋英遠 <記錄 1> 135 x 150cm 1964



圖十五、日本 葛飾北齋 <富嶽三十六景、神奈川沖浪裏> 25.5×37.5cm  
1823~29

### 第三章 有關創作的美學思考

#### 第一節 中國傳統的自然觀與生命觀

中國哲學思想的兩大支柱為儒家與道家。儒家的哲學大都是偏重於人生哲學的觀念，強調現世的生活，強調盡一己的責任，重視自己的出路和抱負的伸展，其在於天道與自然的觀念方面則受到道家（老子）的影響甚為明顯。中國的自然觀：去老莊則無可說。而中國文藝思想與審美觀念兩千多年來也大都俸持著老莊的精神。對於中國傳統自然觀的探索，必以老莊為中心。個人此次創作之方向亦以自然事物的糾葛和變幻為主，兼有對生命歷程的探討，中國傳統的自然觀自成為我思想的源頭。

中國自古以來所發展的是屬於農業文化，人在大地上耕作，又須依賴上天的恩澤以利民生，故有天、地、人「三才」之說，敬天的思想由是而生，而與自然和諧相處，體驗了宇宙圓滿的秩序（四時運行，春秋代序），產生以人道法天道的思想，亦使中國人與自然山川草木發生了密切的關係與深厚的感情，一花一木，一水一石，均體現了自然精神的存在。

「自然」在中國人的傳統觀念是至高無上的。自然不但是道的本源，亦是倫理道德與審美的本源。儒家說：「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教，道也者，不可須臾離也。」天即自然。孔子說：「天何言哉？四時行焉，百物生焉。天何言哉？」自然化育萬物，行無言之教。老莊哲學中自然更是被最高推崇著。老子認為宇宙的本體為「道」，建立起他的「道」之一元論的宇宙觀，他說：「有物混成，先天地生，寂兮寥兮，獨立不改，周行而不殆，可以為天下母，吾不知其名，字之曰道。」又說：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」，「道」實際上就是自然之理，因為他說「人法地，地法天，天法道，道法自然。」，講求崇尚自然必先棄絕人為智巧，人為把自然破壞了才有一切的「禍亂」，亦即所謂順應法則者為福，悖於天道者為禍。莊子說：「天地與我並生，萬物與我為一」，莊子進一步認為「道」無所不在，不分貴賤高低大小，任何事物都為自然精神的道所充盈，對自然界的

萬事萬物有平等齊一的認知，把自然看作是一個充滿自由生機的存在，而人為自然的一部份，人不應與自然分別主客，更不應與自然對立，這是莊子的自然觀也是他的人生觀。所以莊子認為順應自然是必要的，自然運行的法則，不用外力去強行干預或改變，這樣包含人在內的自然生命才能得到自由而充分的發展。目前台灣常發生山崩、土石流，有相當成分是人為破壞的因素，或許可由這些古老的思想中獲得一些借鏡與省思。

中國自古不但崇尚自然、敬畏自然，尊重自然運行的法則，在面對自然時，往往會把自己融入其中，在大自然的涵養中感受生命的壯美，在繪畫的表現上亦極力歌誦林泉之勝、山川之美，而拋棄刻意的人為技巧、減少人為的痕跡，以反璞歸真為尚。這些中國繪畫的精神與體驗均從自然的觀念中衍生而來。老莊的自然主義可說是中國自然觀的菁華與提升。

## 第二節 象徵主義與移情作用

象徵主義是發生在歐洲的一種藝術思想和表現方式，最早起源於文學詩歌的範圍，1886年九月十八日，詩人墨雷亞斯在〈費加洛報〉上發表了題為〈象徵主義宣言〉的文章，故象徵主義這個名詞正式被建立起來。象徵主義在詩歌中誕生，大多數的象徵主義詩人確信大自然與人類之間存在著一種神秘的協調，而如果能使用聯想、隱喻和暗示的手法，詩歌就能更好且更得到深化，也更能適切的表達出思想、夢幻、聯想、頹喪與憂傷。

就繪畫而言，透過形式和顏色象徵，或許能得到更明顯而深刻的表現，在西方象徵主義繪畫則是與現實主義、自然主義及印象主義相對應的。高更更是典型的象徵主義畫家，曾批評印象主義畫家說：「他們只是在眼睛的周圍探索，而不是在探索神秘的靈魂。」<sup>6</sup> 象徵主義繪畫的目標就是：「使不可見的事務成為可見的。」「不可見的」指的即是人類的感情與思想。西方重要的象徵主義畫家除高更之外，還有雷東、孟克、布克林、克林姆等。

「移情作用」，就是一種情感的外射作用。把我的知覺或情感外射到物的身上，使它變成物的一種屬性，而這種屬性，不是某一種事物所固有的。例如我們在欣賞古松，看到聚精會神時，我一方面把自己心中清風亮節的氣慨移注到古松，於是古松儼然變成一個人，同時也把古松的蒼老、勁拔的情趣吸收於我，於是人也儼然變成一顆古松，達到物我合一的境界，這就是審美的「移情作用」所造成的。以欣賞自然界的美景而言，如英國著名的風景畫家泰納，能把大自然中最野蠻的形態表現出來，怒吼的大海、翻滾的波濤、猙獰而有閃電的雲層，泰納運用各種表現方法，在觀眾心中激起敬畏、恐懼、驚奇的情感。他在創作前專注的感知大自然的過程中，不斷記下他的感受，他在海邊一站就是幾個鐘頭，他所感受到的自然美，已是自然美的深刻化和理想化，經審美的體驗，而進到人的移情，進到擬人化的實踐。

筆者此次有關洪流的創作除了具象的抒情表現外，另也思考以象徵的手法使

---

<sup>6</sup> 陳朗，《世界藝術三百題》，台北市，建宏出版社 2001年七月，P40.

洪流、漂流木和人生境遇做個意念的連結，透過審美的移情的作用，使作品和個人產生情感的對應與迴蕩，進一步增加作品的深度。

在創作的思考過程中，會因觀察漂流木與洪流，在心中會產生一種悲壯的情感，因移情作用也會感念到漂流木在漂流過程中與洪水土石的奮鬥過程，它展現了艱苦奮鬥的生命力，如創作者自我身臨其境一般，讓我有物我合一的感動。

### 第三節 苦澀與悲壯的美感

中國山水畫的表現，大都以描繪秀麗山川、優美情境使人心曠神怡等範疇。但筆者此次創作主題，是一種以山河之創傷、疏離、蒼茫的景象出發。其個中緣由：一方面或許是從小個性使然，當遭遇逆境時總會將挫折內化於心裡，玩味於自己的感傷之中，對於弱勢者或受摧殘的事務總有一種憐憫的情懷。這或許是一種適應的方式，也或許是一種自我療傷。這如同西方哲學家康德所分析的崇高（壯美），依康德認為美感（優美）是一種靜觀的愉悅，人在欣賞美景或美的形式時，心情感覺恬淡、舒適、平靜，體驗安閒的快樂，此種美感愉快能直接促進生命的感覺，令人覺得生命力增強，整個身心和諧順暢。而崇高感則與此完全不同，他不是單純的愉快，也不是直接的愉快，「崇高的事物不能直接促進生命力，他要經歷一個瞬間的對生命力的阻礙，接著便是生命力的更強烈的噴湧，然後才能產生崇高感。<sup>7</sup>」崇高不含有媚人的魅力，它不只是吸引我們的心靈，同時還具有拒絕或排斥，這兩種心靈感覺不斷地快速交替，就產生了特殊的消極性的愉快。

假如有一天你當上太空人而登陸月球，當踏上月球的土地，看到廣闊無邊的月球表面，以及那無雲、無風、無雨的月球天空，親身領略那絕無生命的永恆的沉寂和冷漠時，會立刻感到自己的生命受到壓抑和威脅，產生一種恐懼感，這時生命力會受到瞬間的阻礙，但接著我們內心就會直覺地意識到人類的偉大和創造力，能夠創造出如此高超的物質文明，能駕馭自然界的物質，進行太空旅行，這時內心就會產生與單純的愉快不同的亢奮情緒，生命力會更加強烈地發來，月球的景象和氛圍反過來會吸引你，成為你觀賞的對象，由觀賞而產生崇高的愉快。這種愉快不是由對象直接引起的，而是經由驚嘆、敬畏、恐懼、壓抑所造成的痛感或不快感轉化而來的，就是一種崇高的感覺。「崇高」存在於長河大漠、颶風洪流、洶湧波濤、粗曠豪邁、悲創淒涼的情境中，此種審美形式是在愉快中包含著痛苦，或在痛感中含有快感。又何懷碩曾自言：

在人生的體驗中最深的常為悲壯之情，而在藝術創作中，這種悲創之情常激發吾人體悟各種生命的情調，發為苦澀的美感，引發觀賞者最深切的共

---

<sup>7</sup> 曹俊峰著，《康德美學導論》，台北市，水牛出版社，2003年3月，p.271

鳴。這種悲劇感的高貴氣質，在於表現了內心苦鬥的歷程，完成了人的意義。藝術的嚴肅與崇高，因為它不僅提供了感官的享樂，更進入於人生最深刻與嚴重的心靈堂奧，揭示了人生的悲劇性的內容，使人與人在一種同情悲憫中超脫了生命的痛苦，並在表現生命的苦鬥中呈現了其壯麗。使吾人在此悲壯中引發起景仰與感動之情而滌淨吾人的卑侈與醜惡獲得莫大安慰。我以為藝術的嚴正而崇高的意境是建立在這個基礎上。<sup>8</sup>

筆者在創作過程的思考中，覺得自己所要表達的也正是此種淒壯的美感。藉由洪流切割大地、漂流木的漂泊悲壯的奮鬥過程，而表現出來。雖然優美情境的描寫，是賞心悅目的，有引人參與神遊的舒適感，但悲壯情境的描繪，更能表現出生命之美、生命的光輝，也更能引發深刻的情思與共鳴。讓人有如欣賞絕妙音樂，餘音繞樑三日而不絕的感受。

#### 第四節 流水的時間意識

吾人欣賞自然美景時，往往會體驗到時間的自然美和時間意識的存在，如不同季節的美景、不同的成長順序、有節奏感的運動、風雲變幻、大雁南來北往、

---

<sup>8</sup> 何懷碩，《苦澀的美感》，台北市，大地出版社，1974年3月，p.8

日出的朝霞、落日的遺暉、潮汐漲落、晝夜交替、曇花一現、梅花綻放等，一切自然物、自然現象無不在時間中成長、流逝。

在文學中，時常以流水來表達時間的流逝，如「江水東流，一去不回頭」的詩句；柳宗元的〈江雪〉一詩：「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。」，此詩句令人以審美體驗，感受到孤獨的景象所面臨的冬天寒景和詩人的淒然情緒，以冬景表現出人的時間知覺和時間的自然美感受。電影的畫面，也常以一個流水的畫面來暗示一段時間。因水的流動是一個情境變化的過程，時間也是如此。就繪畫而言，是一種靜態的表現，吾人往往以事件經過的描述、或前因後果的呈現方式來傳達時間意識。以時令的更替，氣候的變化，植物的枯榮，事物的常態與變幻等方法，並採用併置或連續的情境出現在同一畫面，來暗示時間的經過，歷代繪畫如東晉顧愷之的〈洛神賦圖卷〉的前後情節接續出現在畫面中，使觀賞者有強烈的秩序感與時間感受。又有很多詩句或橫式的山水畫卷，都能使人有「人隨境遊」的感受，讓人有一種時間的知覺存在，即具有時間意識。

在此筆者所思考的重點是流水，由水本身的流動性配合創作時，有關洪流前後景象的思索與對應比較，很明顯地能感受到因流水而產生的時間意識。例如洪流過後，對土地的切割、泥土的乾裂、洪流過後漸次消退後在沙土上留下的層次性波紋、土石與枯木的飄移，這除了洪流本身的動能外，均含有濃厚的時間因素和時間知覺，洪流的沖刷也因時間的加乘，而對大地、土石、植物等產生了明顯的「時間雕刻」。

#### 第四章 作品的表現形式與風格詮釋

筆者在進研究所之前的創作以鄉土人文、各地風景的創作為主，進研究所之後，經過一段心境的醞釀，轉為以關懷生命、關懷自然的心境出發，就學階段創

作內容的衍生過程，由生命的循環 流水 洪流 漂流木，前半段是對大自然的抒情，和技法的探索，後半段大部分以象徵的手法，來表達筆者對大自然的敬畏和關懷之情，藉「移情作用」深切體驗大自然遭遇的巨變與浩劫，以洪流為主軸，衍生出人生漂泊、生命無常、衍化新生的意念，當然在創作過程中，最重要的是如何表現的問題。創作過程的視覺來源主要是拍照和寫生，透過寫生可以加深對客觀事物作深刻的審視，有助於把握事物外在的形象，兼參酌作者自我的審美取捨，使主觀與客觀互相融合，再造理想中的自然。製作過程中，筆者也嘗試著以前不曾用過的技法，來表現膠彩材質的特殊性，期盼在創作內容、材質的應用、和技法的表現上能有進一步的突破。筆者在研究過程中將自己作品的發展分為前後兩部分：(一) 流水抒情與大地流紋、(二) 漂泊與生命無常

### 第一節 流水抒情與大地流紋

水是生命的泉源，流水更具有無常百態，如滴流、匯集、淨、映、沖激、搬運、沉積、滋生、迴旋、切割....等作用，有時呈現柔水抒情，有時又成為雷霆萬鈞的滾滾洪流，它那沉浮漂動的變異性，構成了自然界生命的律動。水依存於大地，大地也因流水而充滿了無窮的生機與活力，但歸納起來，流水呈現出動與靜的兩種基本狀態，筆者對流水動靜的特質，嘗試做適度的表現。

林同華先生在「天開圖畫即江山」一文中，提到自然美的型態有三種，即空間的自然美、時間的自然美、和運動的自然美<sup>9</sup>。洪流是一種運動的自然美，也是一種時間的自然美，大地流紋的營造，除了洪流本身動能的作用外，均摻入了濃厚的時間因素，水對大地的切割、搬運、消退、沉積、乾裂....等作用，均含有時間的特性，筆者在創作過程中，也特別感受到畫面的時間因素。

### 圖十六、 <待生>：

創作理念：

荷花常是文人歌詠與描寫的對象，因它出污泥而不染，高貴而脫俗，吾人常

---

<sup>9</sup> 伍蠡甫編，《山水與美學》，台北，丹青圖書公司，p.121~134

欣賞其花朵的綻放、清香和枝葉的搖曳丰姿，特別的是，在荷花枯萎的季節，我們常會發現到枯葉，夾雜著新一代萌發的新芽，給人有生命接替、循環的意念，筆者因有所感悟而創作，我要藉著畫面表達一種生命的榮枯與循環。

#### 畫面構成：

整個畫面主要以枯葉構成，有的姿態偃伏，有的斜挺交織，營造亂中有序的秩序感，是一種動勢的變化與安排，水面上浮著幾片新葉，表達一種世代交替，萌生待發的一種期待。在空間處理上，以畫面中間處理得較為明亮清楚，周圍以灰暗模糊的方式帶過，顏色以黃、橙色為主，主要的是在枯葉上先用金箔為底，再透過刮擦、上色營造荷葉的斑駁與厚實感，新芽與枯葉使用對比的顏色，配合部分水面倒影，營造畫面的光影趣味。



圖十六、陳騰堂 <待生> 91×116.7cm 膠彩紙本、金箔 2004

圖十七、<疊瀑>：

### 創作理念：

這張創作是我以畫水為主題的第一張圖畫，以十文溪為背景，是我一次夏季消暑的旅遊所見，在水墨畫，此種山水場景時有所見，但筆者試著以膠彩創作來完成，並把構圖作較合理的安排，表現此一在地的山水美景，它是屬於一種理想的自然美。台灣的溪流，面貌的變化是很快速的，往往一場颱風豪雨，會完全改變河流景觀，此時我以寫實的手法，描述一條川流不息的河道，描繪著大自然的運動之美，雖是瞬間的美感，也是一種永恆。

### 畫面構成：

構圖上瀑布由上而下經幾次分合，最後由畫面左下角流出畫面，垂瀑與淺潭作節奏性的安排，來形成畫面的動勢，水的部分盡量薄彩並實施多層敷彩，以表現出動感與層次感，岩石的上色，採取厚塗的方式，使岩石和水能做出質感的區別。整體岩石的顏色是採取單純而主觀的考量，與水接近的部分岩石，加些草綠色作點綴，以表現出山林的生機。



圖十七、陳騰堂 <疊瀑> 116.7×91cm 膠彩紙本 2004

圖十八、<沖激>：

### 創作理念：

水是自然界最重要的元素，是生命的泉源，水可表現出無常萬象，有時展現出柔情似水般的人文詩意，有時更是呈現出雷霆萬鈞的滾滾洪流，它那沉浮漂動的變異性，更象徵著生命的律動，水雖有無常百態，但我欣賞水的兩極化表現，即其寂靜與激昂的狀態，尤其在它與岩石的撞擊中，展現了無窮的包容性，改變自己無常的形體，水花、絹流、波浪，不斷的變換著這屬於大自然的律動，呈現出一種無比的壯美。

### 畫面構成：

畫面主要以海邊景色為主，重點在表現波濤洶湧的壯美，水為主角礁石為配角，礁石佈置於距畫面底下三分之一的位置，因重量感而使畫面呈穩定與平衡，水與礁石是一種動靜的對應，水在畫面中呈現出各種狀態，遠處是平靜的水面，近處是水的流體變幻，中景波濤撞擊礁石，形成高低的浪花，彈起又飄落於岩石間，隨之蜿蜒流入海中，這種情境不停的展演，生生不息。

### 技法方面：

礁石部分使用了黑箔來表現岩石的肌理和質感，近景的波浪，以顏色平塗的方法著色，重點在波紋層次的營造，以薄塗多次上色的方式處理，或許更能表現出水的透明度與柔軟度。



圖十八、陳騰堂 <冲 激 > 91×116.7cm 紙本膠彩、黑箔 2004

圖十九、 <激 流 > :

### 創作理念：

台灣的鄉野溪流，因坡度大，溪水湍急，充滿著生命力的動感，然清澈的溪水所夾帶的涼意，在夏日總是吸引著眾人的親近，面對眼前的山河美景，頓時感覺心曠神怡，但也對大自然不由得產生一股敬畏之心，它的氣勢撼人，? 吸引人但也嚇人。此圖雖以對景寫生的方式而作，但帶有筆者對大自然的歌誦與抒情的意念，水高低落差的動勢，水與岩石相互的推阻與撞擊，所呈現出大自然的崇高與壯美，這正是筆者所欲表達與探索的。

### 畫面構成：

畫面動勢由右上往左下，再往右沖激? 盪成一 S 型的動勢，堅硬的岩石表面以粗顆粒上色，相對地，流水以水干顏料及細顆粒礦物質上色，使岩石與水形成質感的對比，岩塊以較暗的色調處理，流水採用高明度並藉由明度與色調的變化，表現出水的層次感與體積感，空間上，整張畫面使用空氣遠近法，近處處理得較為細緻，並以噴灑的方法來表現出散落的水花，遠處的岩塊敷以墨色，並以煙氣迷濛的方式帶過，整張圖主要在表現出流水撞擊岩石而產生水氣迷濛的氣氛，也是一種對自然的抒情。這是筆者想要表達的基調。



圖十九、陳騰堂 <激流> 91×116.7cm 紙本膠彩 2004

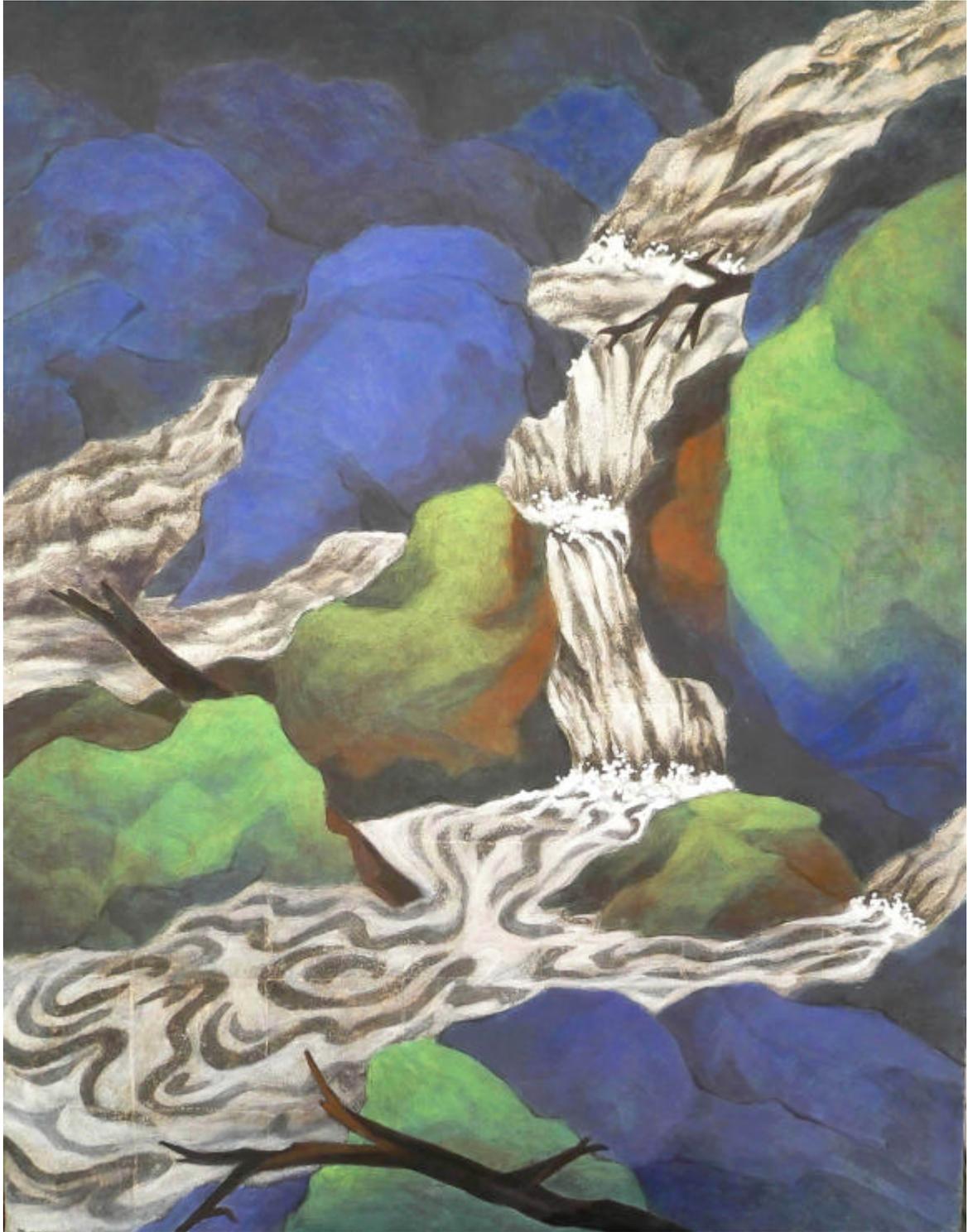
圖二十、 <青綠山水>：

### 創作理念：

傳統的金碧山水曾是唐朝時繪畫的主流，只因稍後文人畫的興盛，而使此種厚重的表現方式式微，然此種繪畫風格傳至日本，經過精緻與提煉、發揚，在日本曾有輝煌的展現，近代日本琳派的傳承者，如加山又造等，曾以此種裝飾性的華麗風格創作了很多屏風畫，筆者發自內心企圖以此種裝飾性的風格，以色塊佈置的方式，來表現台灣在地的山水溪流，以山石、流水、枯木作為創作的元素，以傳統為本，嘗試著表達一點新意。

### 畫面構成：

構圖上取對角的方式，水由右上往左下分流，較易形成動勢感，岩石部分，先用墨色勾出岩石的形體和重要的紋理，顏色則以較為厚重的石青石綠作錯落的佈置，枯木則點綴溪邊。整體顏色大都採用礦物質顏料，採色塊平塗的方式，來達到圖案與裝飾性的效果，經過數次的平塗上色，才接近自己所要的色彩濃度，也讓我深刻感受到礦物顏料的絢爛與力度，視覺效果是強烈的，溪水部份先以貼箔的方式處理，在經圖案式的遮掩以燒箔、刮擦，接著上面再作顏色的覆蓋，營造顏色深淺的變化，和具裝飾性的紋理。



圖二十、陳騰堂 <青綠山水> 116.7×91cm 紙本膠彩、銀箔 2004

圖二十一、<流紋>：

### 創作理念：

洪流的搬運作用，會造成地貌的改變和物象的更替衍生，泥沙上的流紋，是流水的沉積、搬運、沖刷的記錄，當然這當中是流水與時間共同營造的時間雕刻，顯現出變化無常的景象，有時顯出粗細不一的波紋，有層波疊浪似的，如同流水在泥沙上暫留一般，有時又有乾濕對應的紋路，變幻的圖案是自然力所形成的，更有石頭與漂流木半露著身軀，靜躺於乾裂的河床沙地上，他們曾經過洪流的洗禮，呈現出這麼多自然變化的層次感。在此種情境中，氣氛是蕭瑟而靜定的，時間好像凝固在這個空間裡，時間與空間的多層次深度在畫面上交會，我企圖表現出一個具有幾分偶然性與優越性的自然。

### 畫面構成：

畫面取左上右下的方向動勢，洪流過後的流紋，用膠彩來表現更能分出石頭、泥沙、木頭的質感，我試圖讓礦物質顏料在畫面上自然流動，增加一些偶然的効果，以表現泥沙上自然的流紋。漂流木部份使用了貼箔，石頭則用粗顆粒以平塗的方法上色，較暗的流紋部份，則以藍色與焦茶交互薄塗的方式，營造具有幾分濕潤的透明感，整個畫面以灰色的明暗層次變化為主色調，以表現蒼茫與蕭瑟的情境。



圖二十一、陳騰堂 <流紋> 91×116.7cm 紙本膠彩、銀箔 2005

## 第二節 漂泊與生命無常

先前提到的日本畫家岩橋英遠，它對大自然的創作表現，不單單只是將肉眼所見的景象再現而已，而是在畫中試圖畫出大自然所蘊藏的偉大能量，或者可以進一步深入的，在這裡寄託現代人，甚至於他本人的苦惱、不安、矛盾、憐憫、與恐懼的心情，在畫面中營造漂浮的幻想和景物的思索性。筆者個人目前的創作進程，已由先前的抒情寫實而進一步作思考想像，將自己的感覺作進一步的轉化、沉澱，或許更能展開不同的想像空間，開拓自己的思路。個人在創作的表現上，也開始運用象徵的繪畫意境，並透過意念的衍生與想像，表達自己對生命的情感，象徵的方式在畫面的情境或許是虛幻的，但卻是創作者內心最真實的反射，同時也讓觀賞者更有想像與回味的空間，這是個人喜歡追求的繪畫方式。

生命如同是一首歌，詠出大自然的奧秘。一粒貌不驚人的種子，往往隱藏著一個花季的燦爛。一條醜陋的毛毛蟲，可能蛻變為一隻五色斑斕的彩蝶。一個少不更事的嬰兒，卻足以包容一顆追尋真理、渴望美善的心靈。這是作家杏林子對生命所做的詮釋。生命是無常的，緣起緣滅，人生的道路遙遠漫長，有時崎嶇難行，有時平坦寬暢，有時風雨連天，有時又花香遍地。生命現象永遠在無窮變幻之中展演著，所以一切無常，一切無往，息息生滅，逝同流水。天地有四時（春、夏、秋、冬）變化，萬象有生息榮枯，而人生更有四相輪迴（生、老、病、死），凡此都是一種「無常」，也是一種「有常」，因為無常所以萬物枯萎凋零，因為有常所以萬象不斷更替。榮枯、流轉是生命循環的自然現象，也是天生萬物不變的法則，我試圖朝著這個方向，將漂流木的意象作延伸性的思索，以象徵的手法，來表現內心對人生無常、生滅不定的感慨，以探求生命的真義，讓觀賞者感覺生命的可貴，而進一步珍惜生命。在形式上以老莊自然主義的理想為依歸，來關懷自然，順應自然，藉著畫面表現出洪流與大地互動的情境、影射出人生漂泊、流離的意念，漂流木在漂流過程中產生的淒壯的紋理，或有傷痕，或有殘缺，它象徵著真實的人生，無百般美好，人生不也到處充滿著荊棘和殘缺之美嗎？我始終追求一種屬於淒壯與苦澀的美感。

## 圖二十二、〈飄搖〉：

### 創作理念：

生命的歷程是一個與大自然奮鬥的歷程，而且年復一年，必須與惡劣的環境搏鬥，有些植物在經過風災洗禮、暴風雨的侵襲後，會顯得一片殘破凋零，但當雨過天晴經過一段時間的調養生息，吸收大自然的養分雨水，又會勃發更多的生機，而長得更為欣欣向榮、更有生命力。這正展現出生命的無比韌性和可貴之處。植物是如此百般不放棄生存的權利，相形之下，人類就顯得太過軟弱而自暴自棄，許多時候，我們在生命的發展歷程中，會充滿著無數的痛苦與險惡，這是生命無常的現象，我們應不足為奇而勇敢的面對，向大自然中的花草樹木來學習，藉著風雨飄搖的情境，相對地，或許更能顯出向日葵與大自然搏鬥的力量，也更能顯出生命的光輝。

### 畫面構成：

畫面主要是描繪風雨飄搖的場景，主角向日葵象徵著堅忍的生命力，正面對著生命過程中所遭遇的洪流與波濤，斜躺著殘破的身軀，在風雨中搖曳喘息，背景是以雲霧迷濛來襯托主題，向日葵依高低錯落擺置，採取由右上往左下的動勢，與風雨做個對應，向日葵果實，或傾斜，或搖曳，或飄落水面，在技法部分，向日葵先貼上銀箔營造肌理，再敷彩作變化，並以此些許枯黃的顏色和背景的群青色做一對比，以凸顯主題。



圖二十二、陳騰堂 <飄搖> 91×116.7cm 紙本膠彩 銀箔 2006

## 圖二十三、 < 偶 遇 >：

### 創作理念：

在一次豪雨洪流過後，親臨大甲溪目睹，河岸遭切割而崩塌，很多漂流木成為河床上新的過客，眼前驚覺到洪流的威力驚人。平常大自然是美好而值得人們去親近的，但如遭受生態的破壞而失去平衡，它所釋放出來的威力是如此巨大，人們利用了自然資源之虞，是否也應反思應如何去關懷自然，筆者內心因而萌生創意，欲表現如此淒壯的美感，漂流木本有不同的棲地、因洪流無常而漂泊遠地，人生的際遇不也是如此的變幻無常嗎？

### 畫面構成：

洪流過後的河岸，氣氛是孤寂而蕭瑟的，有流砂、石頭、漂流木相互堆疊散落，流沙表面顯現多層次的流紋，它是流水的時間雕刻，圖面上方有一方殘流、溪水，暗示著洪流過後不久，畫面主要以灰色為底，兩塊大漂流木構成畫面的主要部分，也是作品表現的重點。

在質感的處理上，漂流木先貼黑箔、銀箔為底，再層層敷彩，希望營造漂流木表面凹凸傷痕的層次感，表現此一充滿淒壯美的生命軌跡。



圖二十三、陳騰堂 < 偶 遇 > 91×116.7cm 膠彩紙本 黑箔、銀箔 2004

## 圖二十四、 < 暫 息 > :

### 創作理念：

對於自然主題的創作，親近自然、觀察自然是必要的功課，除了憑著敏銳的感覺之外，還要能察覺到自然的變遷，即所謂知其神而抉其微，我企圖抓住那變動的一剎那，表現出心靈所凝聚而成的定象。除此之外，對此一創作主題，我總會投以擬人化的情感，作為創作思考的依據，這或許是對此自然現象感悟較為深刻吧，每一漂流木在漂流過程中，均經洪流沖激、土石碰撞過，有的遍體鱗傷，有的更磨去保護的樹皮，而露出裏層粗糙的木紋，它就像是與環境艱苦搏鬥的鬥士，歷盡滄桑，暫時停息於溪谷的某一角落，幸運的是它在洪流過後，能享受一陣清淨河水與陽光的撫慰，但未來依然是茫然的，只等待著下一次的漂泊，人生或許也是如此起落不定，但這總是生命的歷程。

### 畫面構成：

構圖上大致仍採用右上左下的流水動勢，兩支漂流木大部分沉靜於清淨的水中，只露出少許斑駁又有幾分撕裂的枝幹，他們互相依偎著，水面上的漂流木在質感上刻劃得較為仔細，這是畫面的焦點。流水是平穩而清澈的，水面下的漂流木，作隱約幻影式的處理，配合營造陽光照映下的變幻波紋，顏色部分我使用習慣的統調方式，但木紋的顏色是與水成對比的。



圖二十四、陳騰堂 <暫息> 80.3×16.7cm 膠彩紙本 2004

## 圖二十五、〈漂流（一）〉：

### 創作理念：

洪流的自然現象，具有沖刷和搬運的作用，但在個人的人文思考上，卻也含有幾分悲壯與蕭瑟的氣氛，農作物在此或許是一種生命的象徵，它在洪流中，載浮載沉，忽隱忽現，與洪流的關係是屬於悲壯性的互動，任由流水摧殘漂動，不知要漂向何方，河面上這瞬間的自然現象，觸動了我內心的情感，進一步的在自我想像而構築的畫面中，是充滿著生命的張力。玉蜀黍、向日葵企圖發揮無限的生命力，與洪流作生命的拔河，在某一瞬間也可能生死無常，而被漂流遠處，我將這些生命的元素 - 農作、殘花、落葉，作自我心象的組合，或許能表現出那瞬間所具有的悲壯性的美感。

### 畫面構成：

在構圖上主要採取由左而右的畫面動勢，農作物具有幾分被風雨摧折而掩伏的姿態，這是配合流水的動勢而作的，來增加畫面的張力。流水則以圖案式的水紋作表現，落葉、向日葵部分沉浮於水面，依水勢而漂動，流水在畫面上是具有主宰的力量。在技法上，向日葵和玉蜀黍的葉子先貼上銀箔，再上色作顏色的變化，以營造葉面的肌理，屬於背景的水紋，則以藍色為統調，蘊含著蕭瑟而具有幾分抒情的氣氛，並兼有色彩明度的變化，以表現流水的深淺緩急，農作物的顏色則以較清新的青綠、黃綠為主，以呼應植物旺盛的生命力，使整個畫面在悲壯的情境中，亦蘊含有清新蓬勃的氣息。



圖二十五、陳騰堂 <漂流(一)> 91×116.7cm 膠彩紙本 銀箔 2006

## 圖二十六、〈漂流(二)〉：

### 創作理念：

在一陣洪流過後，河床上增加了一些新元素，不知道經過多遠的漂流和險惡的撞擊，一群群漂流木堆積於河床的各角落，而獲得暫時的喘息，由其身上看出，似有隱含著莫名的無助感，是等待下一次的漂流或散落腐朽，還是人們的撿拾利用，總是充滿著不確定性，自己無法主宰自己的命運，此圖重點在表現一種無助與蕭瑟的感受。表現出來的雖只是洪流一隅，或是一短暫的定象，但希望在此定象中，卻又寓有無窮的動力和流變，使觀賞者能進一步體察天地無常，和自然生命的流動不已。

### 畫面構成：

畫面主角漂流木以對角的方式佈置，漂流木有的呈現被撞擊的撕裂傷痕，有的已被磨成圓滑的身軀，他們或堆積於岸邊，或半沉於水中，有的更半掩於流沙之中。畫面上半部是洪流過後殘存的溪流，下半部是靜寂的水面，使畫面呈現動與靜的對應。

### 技法部分：

水面部分的處理是先貼上銀箔，再經過刮擦，以營造水流的紋路和靜寂的倒影，漂流木的部分肌理，經礦物質顏料厚塗後，趁顏料未乾再刮出樹木表皮的紋路，以表現木頭的質感，整體的顏色以藍灰色為主調，藉以營造蕭瑟、孤寂的氣氛。



圖二十六、陳騰堂 <漂流(二)> 97x130.3cm 膠彩紙本、銀箔 2005

## 圖二十七、〈淒 壯〉：

### 創作理念：

藝術家總喜歡從大自然中抽取美的特質，創造出屬於個人的新天地。因大自然蘊藏了無數生命的流變，能刺激他的感官，由大自然中形象的變幻，也能啟發創作的思考方向。我曾在溪流的現場作觀察與沉思，企圖找尋心靈與大自然的共感，思念生命的源頭。在形式上，大自然亦充滿了無數的點、線、面，彷彿是一個小宇宙，呈現出很多美感創造的提示。在此作品中，巨大蒼老的漂流木，經歷了一段悲壯的生命歷程，與洪水、土石作艱苦的搏鬥，雖歷盡滄桑，但由它的外表，仍能讓人感受到希望的光彩，和富含生命力的韌性，或許它經歷了這段磨難，更增強了對環境的適應能力，老而彌堅。此作品也是描繪激盪後又重新恢復寧靜的大自然，透過孤寂漂泊的情境，來暗示大自然的力量與永恆。

### 畫面構成：

此圖嘗試不同的表現方法，以圖案式的方法來處理，把漂流木、石頭、水等元素在畫面上作佈置，背景再以水的流紋作串聯與統合。

### 技法部分：

木頭的紋理先以貼箔的方式處理，再上礦物色作深淺的變化，色調的部分除主角漂流木較暗外，其他部分則以較明亮的色調來作對應，企圖使畫面達到多樣性的統一，另一方面也能增加一點明快的氣氛。



圖二十七、 陳騰堂 <淒 壯> 91×116.7cm 膠彩紙本 水金箔、黑箔 2005

## 圖二十八、〈大地組曲〉：

### 創作理念：

人借助自然以表現個人的情感，並把自己的心象融於自然之中，就是一草一木，亦能體現創作者的精神追求與嚮往。此作品〈大地組曲〉，我以洪流肆虐後的河邊一角，作為創作的情境，畫面中殘存的流水、漂流木、流砂、石頭諸元素的聚集，充滿著無數的偶然，其實這不是眼睛所見的自然場景，而是創作者個人的精神組曲。因這先前有洪流的沖刷與激盪，在圖面上我以殘存的流水，暗示洪水猛烈的沖刷，如同庫爾貝以風雨飄搖過後靜止的自然景象，象徵著先前大自然的撼動，增加觀賞者的思考與想像，並以流砂上層層波紋和石頭表面的沉積紋路，來暗示時間的力度，使畫面充滿時間與空間交織的造形美感，整體而言，那是一種孤寂的情境，充滿了漂泊無常的氣氛。我常喜歡以自然來影射人生，其實在人海洪流中，亦到處充滿著悲歡離合的情境，然順應自然，順應突來的境遇，所謂「逆來順受」，或許是最好的適應方式。

### 畫面構成：

畫面上採取左上右下的流水動勢，將洪水殘流、漂流木、和岩石以圖案式作錯落的佈置，這是個人心象的組合。石頭表面試著表現出沉積的紋路，流砂亦營造粗細、明暗的層次感，也暗示了由濕到乾的物象變化。在技法上，漂流木先貼上銀箔，再敷彩營造肌理，這是畫面的重點，也是我技法嘗試後較有心得的部分，洪水殘流也貼上水金箔，上彩後是畫面最明亮的部分，與石頭形成質地軟硬的對比，整體顏色則以接近自然的色調作處理。



圖二十八、陳騰堂 <大地組曲> 100×100cm 膠彩紙本、水金箔、銀箔 2006

## 圖二十九、〈漂 泊〉：

### 創作理念：

漂流木，它原是靜靜的躺於深山的殘木，無聲無息的任憑歲月的刻蝕、風雨的洗禮，有一天它終將會腐朽而回歸大地，成為土壤的一部分。這是它不變的宿命，然因緣際會，由於洪流的搬運，把它帶到莫名的異域，這或許又是象徵著一種生命的奇遇與無常。草木如此，人生的境遇未嘗不是如此。漂流木的表皮，在洪流的沖刷和土石의 撞擊中，它磨去了保護的外衣，而露出了光滑的身軀和生命的流紋，也顯現出奮鬥歷程的累累傷痕，此時它對生命的價值會顯得特別的可貴，更能勃發出生命力，天地的大美也正存在於此種生命的流變之中，然漂流木的命運，正如人們生活在這充滿疏離感的社會的心境寫照，似有幾分漂泊無常的感慨。

### 畫面構成：

畫面背景以巨大的漂流木為主要構成，考慮到動勢的變化，並串聯夢幻般的水中情境以增強漂泊的感覺，人物的姿勢也配合表現人生無常的暗示而設計，遠方以透明狀虛幻的蝴蝶，掩映於背景之中，以召喚未來的一線生機。

畫面整體氣韻採用虛實相生的手法，以增進視覺的探索效果，上色方面除了顏色平塗外，在部分背景及漂流木凹凸部分，使用貼箔和刮擦的技法來營造肌理，並以藍紫色基調來統合整體的氣氛，營造出蕭瑟、漂泊的感覺。



圖二十九、陳騰堂 < 漂 泊 > 112×145.5cm 紙本膠彩、銀箔、黑箔 2005

### 圖三十、 < 流 離 > :

#### 創作理念：

一個人的生命歷程不可能完全順遂，所謂：「人生不如意，十之八九」，而「快樂無憂」不是一種生命順境的追求，而是內心平靜的自我回歸，處在充滿疏離感的社會當中，尋求內心的安頓，是眾人所追求的。身心的疏離與安頓是相對的，疏離感的深刻體驗，往往會變幻為身心獲得安頓的渴求，這是心靈的內在機轉。在創作意念的思考上，已由單純的洪流延伸到人生的隱喻，「人」的元素或許可以入畫面，我以洪流肆虐的情境，來象徵人間洪流的變幻無常，以掩伏的人體象徵流離的心靈意念，人生中悲歡離合的情境，始終不停地變幻著，流離雖然傷感，但在下意識當中，總期待著另一次的圓滿與團聚，我藉著此作品的創作，再一次體驗著孤寂、流離的情境，玩味著這屬於苦澀的美感，並進一步體會生命無常的真意。

#### 畫面構成：

作品背景為經洪流浩劫後的情境，殘存的洪流，由近而遠，逐漸細小，最後蜿蜒消失於遠方，兩個人體無意識的掩伏於流砂之上，我要藉此表達一種漂泊疏離的意念。技法部分，流砂與遠山部份先貼上銀箔再經刮擦、上色，營造流砂凹凸的紋理，圖面顏色大部分以自然的顏色為主，人體與背景採明暗對比的概念，所以人體部分則以較暗沉的色調處理，以營造蕭瑟、疏離的氣氛。



圖三十、陳騰堂 <流離> 80.3x16.7cm 膠彩紙本、銀箔 2006

## 圖三十一、〈新生〉：

### 創作理念：

經過一系列有關洪流、漂流木的探討與創作，由漂流木在漂流過程的歷盡滄桑，所引發的人生漂泊、流離的負面情境，時常會在自己的思緒中？盪，內心進一步對生命的循環有所感悟，大自然中到處充滿著化育生命的情境與生機，或許這是大自然生生不息、運行不變的法則，腐朽與新生也永遠交互更替著，如此對比的意念，構成我創作此作品的心象基礎。漂流木大多是屬於枯木和朽木較多，我的創作的思路由朽木到新生，這或許是是一種意念的互補與延伸，洪流浩劫過後，在洪流所覆蓋的河岸沙地上，我看到殘弱的河邊植物？吐著新芽，暴風雨沒有對它構成致命的打擊，反而勃發更多的生機，展現出無比的生命力，只因萬物都渴望新生。人不也是一樣，經歷一次病痛或一次災難，常令我們有恍若重生的欣喜，期盼在自己的生命中不斷滋生新的力量，使自己活得更健壯，更蓬勃有力。

### 畫面構成：

此作品仍延續用象徵的手法來表現，因隱喻、暗示的方法或許更能深化主題而引人回味，背景以擬人化的枯木彼此交織重疊，枯葉融於朽木之中，營造枯朽的夢幻情境，右上角由象徵萬象生機的向日葵，引出一個漂浮的新生命，嬰兒由鮮亮的葉子承載著，漂浮於畫面中心，以凸顯新生的主題，順著弧形的動勢，蛹的周圍環繞著幾層橘色的光暈，或許可表達出一種生命的醞釀，連接一道白色又充滿生機的氣韻，並由蛹化生許多蝶影，迎向一個新生的未來。

### 技法部分：

枯木部分先貼上銀箔，再經過刮擦以製造枯朽的紋理，顏色部分，背景枯木與枯葉以土黃色、咖啡色彼此交融，營造腐朽氣韻與富有層次感的主調，蛹及嬰兒則以鮮明的顏色上彩，我企圖使其和背景成一對比，這也是我在色彩部分喜歡營造的基調。



圖三十一、陳騰堂 <新生> 112×145.5cm 膠彩紙本、銀箔、黑箔 2006

## 圖三十二、〈流水．木情〉

### 創作理念：

流水與漂流木是我主題創作的主要元素，創作的思考亦環繞著兩者互動的情境之中，當然也？入創作者的內在抒情，漂流木先前曾隨著洪流的沖激，而經歷了一段悲壯的流程，或載浮載沉，或漂流遠處，然在漂動激情之後，總有回復沉靜的時候，其實大自然中奇妙的律動，也總是在動靜交替的變幻中展演著，我企圖將流水、漂流木這兩個元素在畫面作較單純的交織互動，以簡潔的色塊佈置，構築一個夢幻、沉靜的水中情境，在木紋與水紋的交織重疊中，寓有幾分柔情的撫慰。

### 畫面構成：

堅實的漂流木和輕柔的流水，在畫面上形成質感的對比，以色塊變化分佈的概念，將漂流木重疊佈置於畫面上方並向右下方延伸，以取得動勢的變化和構圖的張力，水紋的幻影，具有幾分圖案性，或斷或續，若隱若現；在顏色上以自然的色彩為主，將礦物色作平塗敷彩，由上往下作明度和色相的變化，使畫面在物象的變化中兼有色彩的統一，以營造夢幻虛實的水中情境。



圖三十二、陳騰堂 <流水·木情> 90×90cm 膠彩紙本、水干、礦物顏料 2006

## 第五章 結論

創作的道路是漫長而孤獨的，是一件煞費苦心的工作，也是一種百般苦覓的過程，必須耐得住寂寞，擺脫生活的俗事，才能進入內心世界和自己對話，而進行創作。另一方面而言，創作是一種意念的純化，一種想像，也是一種繪畫元素的組合，豐富的想像力，能使自己的繪畫更有深度更有生命力。繪畫的過程有時會因思緒的困頓，或眼高手低，而表現不出自己的理想境界，然透過不斷的想像與思考，或許能開通一條創作的通路。平常所言「畫如其人」，繪畫活動除了能表現自我，也可以藉著創作重新了解和表達自己當下的情感。美好的作品也往往是在經歷不斷的自我挑戰、自我突破的艱苦精練中完成的。其結果會在內心產生萬分成功的喜悅和莫名的感動。

人的一生是忙碌而繁雜的，個人奮鬥的成果或許是顯耀一方，也或許是平庸淡泊。然當稍有歇腳之時，在內心深處總會嚮往一種反璞歸真的清純境界，渴望心靈能得到真正的輕鬆與撫慰，當然它不存在於疏離的人際關係和功名利祿，而是來自於童年的鄉土意念，也正是所謂告老還鄉、回歸鄉土的道理。如同夏卡爾曾說：「常喜歡表現對童年世界的一份渴望與嚮往。」，在創作上我也曾喜歡追求那屬於童年的一份純真。這一層面是個人在進研究所前，所喜歡的創作領域，進研究所之後，轉為對生命與自然問題的探討，因而選擇此一洪流主題的創作研究，其實共通點均是在找尋生命的原點與生活的感動，因人都有尋找生命原點的慾望與本能，也是對藝術泉源的追尋。

水雖有無常百態，但經費心的觀察與心象的提煉，亦能理出一些常理來，如馬遠以線條表現出水的圖案性元素，不同的水有不同的水波紋裡，作連綿重疊；石濤以一畫的觀念，視自然界的事物均有共同的規律，他從山水的變幻中，看出不變的常理，表現出山與水的形態是相通的；東山魁夷亦把海濤波紋，經概念化的提煉，將水波理出一些裝飾性的紋理，作為其海波、水紋的主調。個人亦領悟出欲表現水的無常百態，以概念化的方式作簡化處理，從複雜中尋找單純，掌握

具代表性的紋理，或許即能表現出水的狀態與神韻。

三年來的研究所學習歷程，使我獲益良多，感謝師長的指導與教誨，讓筆者能在膠彩的創作生命中，融入不同的風采，吸取不同的養分和創作思維，學習了藝術的相關理論，中西兼備，為自己的創作注入活水。藉著對洪流、漂流木主題的探討，在創作構思當中體會到，生活真正的快樂，是人能與自然真正的對話，唯有「天人合一」，才是身心均衡、永續生命的動力。在創作過程中，當你對創作情境作深化思索時，自然會產生意念的變化與衍生，在我創作的第一階段「流水抒情與大地流紋」，我只試圖藉著流水的奔流和沖激以及無數變化的流紋，來表現出大自然浩大的能量，然當我親臨洪流過後的河床，作進一步近距離的觀察檢視，可謂觸景生情，我的內心產生無比的震撼，不由得心生憐憫之情，眼前所見農作物連根拔起，或慘遭流沙掩蓋，漂流木表皮的殘破、磨損與撕裂，讓人感受到一種生命的創傷與無奈，漂流木它來自何方，歷經漂流的歷程，最後又將身歸何處，個人心境上頓生人生漂泊與生命無常的意念，這也進一步衍生為個人第二階段的創作「漂泊與生命無常」，如此意念的咀嚼，使自己對生命的意義和對大自然的關懷，能有更深層的感悟 - 能懂得關懷生命、關懷大自然，也才懂得珍惜生命。這一主題的研究雖告一階段，但與這方面有關的內容，還值得繼續拓展與挖掘。

此洪流主題的創作歷程，在畫面構思上，也由抒情寫實轉變為象徵手法的嘗試，將漂流木給予擬人化的思考，如同自己體驗了漂流木漂泊悲壯的奮鬥歷程，引發自我對生命的珍惜與憐憫之情。經過幾次的嘗試，讓我喜歡起此種的創作表現方式，因隱喻與暗示的手法，更能引人聯想與探索，也更能讓人值得回味。在畫面的經營上，除了顏料的平塗上色之外，此次主題的創作，也多所嘗試使用了線條、貼箔、洒箔、和刮擦等多元的方法，來營造畫面的肌理，技法雖尚未純熟，但總算是一種開拓性的嘗試，亦有初淺的成果，值得繼續練習發揮。個人覺得形式的表現在現代藝術來講，似乎顯得更為重要，藝術的創作貴在獨創或創新，除了內容之外，主要表現在形式方面，西方美學家克羅齊常說的一句話：「美在形式，

藝術之美，是要憑藉藝術形式去完成的<sup>10</sup>。完美的形式往往能加乘內容的力度，然藝術形式的表現技巧並非一朝一夕練成的，或許需要更多時間的磨練和嘗試，發展出一種獨特的表現形式便能建立自己的風格，這是每一個創作者所追求的理想。

自然界的一草一木或人生百態，只要連結自己內心的感動，都是值得創作的題材，未來我將秉持著對膠彩創作的喜好，而持續創作，此時台灣正處於後現代社會珍重多元文化價值的體系當中，藝術、文化的表現形式可謂百花齊放，然本土精神和自我風格的建立，往往是創作者要思考的問題，其實這兩個問題是互相連貫的，如何從自我傳統的文化中獲得養分，並參入時代的新意，來建立自己的風格，是我要持續追求的。

---

<sup>10</sup> 蓋瑞忠，《藝術蓋論》，台北，美新圖書公司，1987年2月，p.172

## 參考書目：

### 一、專書

- 1、 《文藝心理學》，台北，台灣開明書店發行，1971年11月
- 2、 伍蠡甫 《山水與美學》，台北，丹青圖書有限公司，1987年。
- 3、 朱光潛 《西方美學史》，台北，頂淵文化事業有限公司，2001年6月。
- 4、 任仲倫著，《遊山玩水 - 中國山水審美文化》，台北，地景企業股份有限公司，1993年6月。
- 5、 何懷碩 《苦澀的美感》，台北，大地出版社，1974年3月
- 6、 李澤厚 《批判哲學的批判》 - 康德述評，台北，三民書局，2002年10月。
- 7、 李澤厚 《美的歷程》，台北，三民書局，2002年6月。
- 8、 李澤厚 劉綱紀，《先秦美學史上、下》，台北，金楓出版社，2002年8月。
- 9、 杏林子著，《生之歌》，台北，星光出版社，1984年7月。
- 10、 何政廣主編，《世界名畫家全集，寫實主義大師 庫貝爾》，台北，藝術家出版社，1999年1月。
- 11、 東山魁夷著，唐月梅譯，《美的情愫》，桂林，廣西師範大學出版社，2001年12月。
- 12、 東山魁夷著，鄭民欽譯《與風景對話》，河北，花山文藝出版社，2001年11月。
- 13、 《美學百題》，台北，丹青圖書有限公司編印，1987年11月。
- 14、 姜一涵著，《石濤畫語錄研究》，台北，中國文化大學出版部，1987年8月。
- 15、 張小鷺 《現代日本重彩畫表現》，湖南美術出版社，2002年7月。
- 16、 馬鳳林 《象徵主義》，湖北美術出版社，2005年4月。
- 17、 章啟群著，《論魏？自然觀 - 中國藝術自覺的哲學考察》，北京大學出版社，2000年8月。
- 18、 許尤娜撰，《魏？隱逸思想及其美學涵義》，台北，文津出版社，2001年。

- 19、 陳引馳著，《莊學文藝觀研究》，台北，文史哲出版社，1994年3月。
- 20、 黃春秀主編，《泰納 巨匠與世界名畫》，台灣麥克股份有限公司，台北，1992年。
- 21、 曾長生 《超現實主義藝術》，台北，藝術家出版社，2000年12月。
- 22、 詹前裕 《林之助繪畫藝術之研究彙編》，台灣省立美術館，1997年4月。
- 23、 馮作民 《西洋美術史》，台北，藝術圖書公司 1998年1月。
- 24、 葉朗 《中國美學史》，台北，文津出版社，1999年7月。
- 25、 蓋瑞忠著，《藝術蓋論》，台北，美新圖書公司，1987年2月。
- 26、 劉思量 《藝術心理學》，台北，藝術家出版社，1998年6月。
- 27、 蔣勳 《中國美術史》，台北，東華書局，1997年4月。

## 二、畫冊

- 1、《?業70年岩橋英遠展》，日本，朝日新聞社，1993年。
- 2、《加山又造屏風繪展》 日本，經濟新聞社，1998年。
- 3、《中國歷代藝術 繪畫篇上》，台灣大英百科股份有限公司，1995年9月。
- 4、張小鷺 《現代重彩畫技法》中國，北京工藝出版社，2003年。
- 5、《山口華陽回顧展》日本，朝日新聞社，1980年。
- 6、《高永隆作品集 - 遊》，2000年10月。
- 7、《新編近代世界名畫全集》，台北，光復書局，2002年8月。
- 8、《大地之光 - 詹前裕膠彩畫集》，台北，正因文化事業有限公司，2005年5月。
- 9、《思考的進行式 - 李貞慧膠彩作品集》，台中市文化局，2005年9月。
- 10、《岩橋英遠展》，日本，岩橋英遠展實行委員會，1990年。
- 11、東山魁夷，《東山魁夷全集》，講談社，1979年7月。
- 12、菊地貞夫著，《原色 日本的美術》，日本，小學館株式會社，1990年6月。
- 13、劉樺主編，《中國山水畫全集（上）》，北京，西苑出版社，2000年4月。
- 14、何政廣主編，《石濤的世界》，台北，雄獅圖書公司，1973年9月。