

國立台東大學美術產業碩士學位在職進修專班
碩士論文

指導教授：陳錦忠 先生

富里農村景象之木口木版畫創作

研究生：粘僑頡 撰

中華民國九十八年六月

國立台東大學

學位論文考試委員審定書

系所別：美術產業碩士學位班

本班 粘僑頡 君

所提之論文 富里農村景象之木口木版畫創作

業經本委員會通過合於 ☒ 碩士學位論文 條件
☐ 博士學位論文

論文學位考試委員會：張家瑞
(學位考試委員會主席)

張家瑞
張家瑞
張家瑞
(指導教授)

論文學位考試日期：98年 6月 8日

國立台東大學

- 附註：1. 本表一式二份經學位考試委員會簽後，送交系所辦公室及註冊組或進修部存查。
2. 本表為日夜學制通用；請依個人學制分送教務處或進修部辦理。

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 美術學系 系(所)
組 97 學年度第 二 學期取得 碩 士學位之論文。
論文名稱：富里農村景象之木版畫創作

本人具有著作財產權之論文全文資料，授權予下列單位：

同意	不同意	單 位
☒	☐	國家圖書館
☒	☐	本人畢業學校圖書館
☒	☐	與本人畢業學校圖書館簽訂合作協議之資料庫業者

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

☒ 同意 ☐ 不同意 本人畢業學校圖書館基於學術傳播之目的，在上述範圍內得再授權第三人進行資料重製。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：_____，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
	☒		

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未勾選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：陳錦忠 (親筆簽名)

研究生簽名：莊喬碩 (親筆正楷)

學 號：4296001 (務必填寫)

日 期：中華民國 98 年 7 月 2 日

1. 本授權書 (得自 <http://www.lib.nttu.edu.tw/theses/> 下載) 請以黑筆撰寫並影印裝訂於書名頁之次頁。

2. 依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議: 研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並至遲於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。」

授權書版本: 2008/05/29

謝誌

很高興能回到母校再攻讀碩士學位，再向老師們學習，這一切，有許多要感謝的人。研究所的這兩年，是筆者重返創作的重要里程碑。

首先，非常感謝陳錦忠教授的指導與鼓勵，從一開始尋找研究論文主題，教授一直給予建議與思考方向，並給予我極大的發揮空間，不侷限我的研究與創作形式，使得筆者對自己的創作更有信心。再者，也要感謝羅平和教授對於筆者本次木口木刻創作研究的指導，當然還有繞了半個台灣到台東給予寶貴意見的張家瑀教授，本次創作研究簡直是在這兩位台灣版畫創作大師前班門弄斧，但他們的指導讓筆者在創作與研究架構、流程上有更完備的認知。

另外，在就讀研究所期間，也謝謝施能木教授、梁忠銘教授、林芊宏教授、林永發教授，在觀念與理論方面所教授的，因此學習的路上才更順利、如期畢業。也感謝研究所同學的陪伴及砥礪，雖然白天教職工作疲累，但夜間卻有很多婆婆媽媽們的關心與逗趣的場面，營造一個愉悅的學習環境來供筆者成長。當然，還要感謝富里國小學生家長、銀川米廠賴兆炫老闆及當地文史工作者張振岳先生，為本次創作研究最重要的推手，極度誠摯感謝他們給予我研究的文獻資料、影像，讓我事半功倍。另外，還要答謝陪我開車往返台東、花蓮兩地的張正二老師、賴幸暘老師，最重要的是遠在國外還赴湯蹈火忙翻譯的手足——張澤民、林侑正、劉俊男，因著他們的外語長才本創作文獻也才得以更完備。

最後，感謝所有默默為我加油打氣，支持與鼓勵我的家人、朋友及富里國小的何主任、老師們，在這學習期間給予我心靈的支持、工作上的體諒與肯定，謝謝你們！

富里農村景象之木口木版畫創作

作者：粘僑頡

國立台東大學美術產業碩士學位在職進修專班

摘 要

花蓮縣富里鄉保有原始純樸的農村景象，親身探究自然景觀、體驗農作之際，便體認農忙辛勞，便發現農忙誘人之處、農村生活樂趣、農閒自在感覺，本創作研究以富里農村環境作背景、將農家符號、景象、文化、圖像融入創作圖像。

本創作研究先闡述富里鄉歷史演進，再將台灣農村之木刻版畫作品表現形式及內涵做分類，並整理木口木版畫版種的特色與限制，以利選擇創作表現形式，透過富里鄉景像點、線、面視覺元素分析的方式，將基材的特色套用至富里農村景象，以木口木版畫創作出農村景觀、農忙時景、農村生態三系列。

本創作即在研究富里鄉農村景象與木口木版畫特性之契合，作品乃體現農民內心世界、傳達對農民的敬意、對自然關懷的成果。讓觀者思考自然之情並更珍惜大地，希冀人們更關注農村人文情懷的課題。期望更多創作者體認農村景象之美、認識木口木刻版畫之創作技法與特色，作為未來木口木刻版畫藝術創作的根基。

關鍵詞：農村景象、版畫、木口木版。

Wood Engraving Work On The Fuli Village Scene

This artistic work aims to examine the match between Fuli village's agrarian landscape and the innate features of wood engraving. It was created with the tripartite intentions to portray the farmers' inner psychologies, paying respect to them, and demonstrating concern for its natural environment. It seeks to lead the audience to contemplate the conditions of nature, cherish the earth that they share, and draw attention to the human and social issues in the agrarian communities. It is hoped that a greater number of artists will develop appreciation of the beauty of the pastoral scene and recognize the innate features and outward techniques of wood engraving creation, thus laying the foundations for more wood engraving works in the future.

Today's Fuli Township of Hualien County still remains an innocent, simple community uncontaminated by the sound and fury of the fast paced modern society outside. Through firsthand exploration of its natural sceneries and personally engaging the demanding labor of the harvesting season, the author learns the joy and allure of pastoral life in both its moments of tranquility and moments of harvesting upheaval. These experiences and findings then enables the amalgamation of Fuli's agrarian symbolism, scenery, culture, and imagery into the author's artistic imagination.

This study will start by offering a narrative of Fuli village's historical evolution. It will then present a typology of the artistic forms and contents of existing wood cutting works centered on the Taiwanese agrarian scene. This will be followed by an examination of their characteristics and limitations which in turn informs the selection of artistic formats appropriate for this theme. In addition, it will also perform a multilevel analysis of the point, line, and area visual elements of Fuli village. Having done so, it will apply these learnings about the Taiwanese agrarian theme and create three series of wood engraving covering Fuli community's social landscape, harvesting season, and its natural environment.

keyword : village scene system , print ,wood engraving

富里農村景象之木口木版畫創作

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法與步驟.....	3
第三節 研究範圍與限制.....	9
第二章 文獻探討	11
第一節 富里鄉人文、地理特質與風貌.....	11
第二節 台灣農村景象之木刻版畫.....	25
第三節 木口木版畫.....	41
第三章 創作理念與實踐	53
第一節 創作理念-自然魅力與人文情懷.....	58
第二節 富里農村景象點、線、面元素分析.....	58
第三節 媒材與技法.....	88
第四章 作品詮釋	111
第五章 結論與建議	171
第一節 結論.....	171
第二節 建議.....	175
參考文獻	177

圖次

圖 1-1	富里農村景象之木口木版畫創作研究步驟	8
圖 2-1	海岸山脈	18
圖 2-2	公埔石、鰲溪岩床	18
圖 2-3	羅山泥火山噴發口	18
圖 2-4	利吉層露頭、九岸溪畔	18
圖 2-5	張振岳攝 富里鄉東里社區菸樓	19
圖 2-6	粘僑頡攝 富里鄉永豐村之林貴生民宅	20
圖 2-7	張振岳攝 富里鄉東里村邱天來古厝內部圖	20
圖 2-8	富里鄉誌 傳統牛車舊照片	21
圖 2-9	張振岳攝 富里鄉東竹村菸樓	22
圖 2-10	粘僑頡攝 富里鄉金針山	23
圖 2-11	富里鄉誌 曬稻舊照片	24
圖 2-12	富里鄉誌 農閒製作斗笠	24
圖 2-13	林智信 渴	26
圖 2-14	李錫奇 暢飲	26
圖 2-15	楊英風 豐年	26
圖 2-16	林智信 短笛無腔信口吹	27
圖 2-17	方向 母與子 1949	27
圖 2-18	楊英風 司晨	28
圖 2-19	林智信 水影波中得醉閒	28
圖 2-20	楊英風 嘻	29
圖 2-21	游天郎 懷念	29
圖 2-22	何恭上 展望	29
圖 2-23	楊英風 間作	30
圖 2-24	方向 助民割稻	30
圖 2-25	方向 軍民合作	30
圖 2-26	朱鳴岡 小食攤	31
圖 2-27	林智信 釣	31
圖 2-28	陳洪甄 閒話春耕	31
圖 2-29	朱爲白 夏日竹村	32
圖 2-30	陳其茂 山林之朝	32
圖 2-31	林智信 業餘調弦	34
圖 2-32	陳洪甄 合作	34
圖 2-33	郭樺 溫馨	35
圖 2-34	何政廣 日出而作	36
圖 2-35	林智信 春耕	36

圖 2-36	楊英風	插秧	36
圖 2-37	楊英風	水牛	37
圖 2-38	李國初	漁家女	37
圖 2-40	楊英風	日出而作	38
圖 2-41	楊英風	伴侶	38
圖 2-42	陳其茂	春	39
圖 2-43	施驊	母與子	39
圖 2-44	賴吉仁	五色鳥	41
圖 2-45	羅平和	警世語錄~3	41
圖 2-46	Argnes Miller Parkers	狗	43
圖 2-47	波羅蜜經		43
圖 2-48	古埃及木口印章		43
圖 2-49	St. Christopher		44
圖 2-50	Thomas Bewick	The Chillingham Bull	45
圖 2-51	Argnes Miller Parkers	伊索寓言	47
圖 2-52	Albrecht Durer	The Apocalypse the riders on the four horses	48
圖 2-53	蓓克	鹿與獵犬	50
圖 3-1	插秧實作體驗		55
圖 3-2	指導學生撥秧苗手勢		55
圖 3-3	操作插秧機		55
圖 3-4	與農會工作人員合影		55
圖 3-5	粘僑頤	炫耀	56
圖 3-6	粘僑頤	與老師合影	56
圖 3-7	富里農村景象木口木版畫創作理念形成圖		57
圖 3-8	網點增加變化圖		58
圖 3-9	粘僑頤攝	農田整地	59
圖 3-10	農田整地影像處理與明度變化之對照圖		60
圖 3-11	粘僑頤攝	富里鄉山嵐及稻田	60
圖 3-12	《富里鄉山嵐與稻田》	影像處理與明度變化之對照圖	61
圖 3-13	林智信	晨牧	61
圖 3-14	Alison McKenzie	The Cod and Lobster Inn	62
圖 3-15	Tom Chadwick	Lorton Cumberland	62
圖 3-16	粘僑頤攝	插秧	63
圖 3-17	《插秧》	影像處理與明度變化之對照圖	64
圖 3-18	粘僑頤攝	稻穗與椿象	64
圖 3-19	《稻穗與椿象》	影像處理與明度變化之對照圖	65
圖 3-20	Jams Bostock	Ducks in the Wood	65
圖 3-21	Barbara Greg	Illustration from The Poacher`s Handbook	66

圖 3-22	Agnes Miller Parker	Illustration from Down the River	66
圖 3-23	線條增加變化圖		67
圖 3-24	粘僑頡攝	日出	68
圖 3-25	《日出》影像處理與線條增加變化之明度對照圖		68
圖 3-26	圖 3-27	Reynolds Stone Illustrations from Apostate	69
圖 3-28	Norman Janes	Llyn Dinas	69
圖 3-29	Margaret Pilkington	The Cheshire Plain	70
圖 3-30	粘僑頡攝	富里街景	70
圖 3-31	《富里街景》影像處理與線條增加變化之明度對照圖		71
圖 3-32	John F. Greenwood	Village	72
圖 3-33	Yvonne Elston	View from a Balcony	72
圖 3-34	張振岳攝	滿足	72
圖 3-35	《滿足》影像處理與線條增加變化之明度對照圖		73
圖 3-36	《滿足》局部放大圖		73
圖 3-37	Pauline Clark	Jon Vickers in Verdi's Otello	74
圖 3-38	Guy Malet	Sark Girl	74
圖 3-39	Clare Leighton	The Reaper from Four Hedges	76
圖 3-40	粘僑頡攝	金針	76
圖 3-41	金針花與莖、葉輪廓圖		76
圖 3-42	《金針》影像處理與線條增加變化之明度對照圖		76
圖 3-43	John Nash	Daphne Laureola from Poisonous Plants	77
圖 3-44	Monica Poole	Magnolia	77
圖 3-45	粘僑頡攝	功臣	78
圖 3-46	《功臣》影像處理與線條增加變化之明度對照圖		78
圖 3-47	蓓克	天鵝	79
圖 3-48	蓓克	狗	79
圖 3-49	平整面樣本與漸層面明度變化圖		80
圖 3-50	粘僑頡攝	寧靜	81
圖 3-51	《寧靜》影像處理與明度對照圖		82
圖 3-52	Margaret Pilkington	The Fountain Burghese Gardens	82
圖 3-53	Clifford Webb	Wotton Church	83
圖 3-54	粘僑頡攝	羅山瀑布	83
圖 3-55	《羅山瀑布》影像處理與明度對照圖		84
圖 3-56	Monica Poole	Edge of the sea	84
圖 3-57	Shirley Mungapen	Stonehenge	85
圖 3-58	粘僑頡攝	曬金針	85
圖 3-59	《曬金針》影像處理與明度對照圖		86
圖 3-60	Eric Ravilious	Sussex Landscape	86

圖 3-61	Eric Ravilious	Sussex Church	87
圖 3-62	粘僑頡攝	中形金蛛	87
圖 3-63		《中形金蛛》影像處理與明度對照圖	88
圖 3-64		木口木刻雕刀	90
圖 3-65	John R.Biggs	刀種及雕凹處形狀示意圖	91
圖 3-66	John R.Biggs	木口木刻雕刀保存示意圖	92
圖 3-67	John R.Biggs	排線刀側觀及其雕刻表現	93
圖 3-68		木口木版基材	95
圖 3-69	John R.Biggs	木口版與木紋版裁切面差異圖	96
圖 3-70	John R.Biggs	木口木材晾乾示意圖	96
圖 3-71	John R.Biggs	擷取木口木版示意圖	96
圖 3-72	John R.Biggs	木口木版拼接示意圖	97
圖 3-73		木口木雕刀持法示意圖	98
圖 3-74		木口木刻雕刀示意圖	99
圖 3-75	John R.Biggs	西方木口木刻握刀示意圖	99
圖 3-76	John R.Biggs	雕刀側觀圖	99
圖 3-77		沙包功能示意圖	100
圖 3-78	John R.Biggs	刻紋及刀法示意圖	100
圖 3-79	John R.Biggs	刻劃壓力與刻痕對照圖	101
圖 3-80		木口木版專用墨	101
圖 3-81		滾墨方式	102
圖 3-82		持版滾墨方式	103
圖 3-83		覆蓋雁皮萱動作示意圖	103
圖 3-84		軟式馬蓮印製圖	104
圖 3-85		木口木刻版壓印工具	104
圖 3-86		木口木版壓印示意圖	104
圖 3-87		裱貼示意圖	105
圖 3-88	粘僑頡	《傳承》局部放大圖	106
圖 3-89	粘僑頡	富里街景	107
圖 3-90	粘僑頡	結實累累	107
圖 3-91	粘僑頡	田野風光	108
圖 4-1		田野風光	112
圖 4-2		《田野風光》局部放大圖之一	114
圖 4-3		《田野風光》局部放大圖之二	114
圖 4-4		富里街景	115
圖 4-5		《富里街景》局部放大圖之一	117
圖 4-6		《富里街景》局部放大圖之二	117
圖 4-7		鄉情	118

圖 4-8	《鄉情》局部放大圖之一	120
圖 4-9	《鄉情》局部放大圖之二	120
圖 4-10	結實累累	121
圖 4-11	《結實累累》局部放大圖之一	123
圖 4-12	《結實累累》局部放大圖之二	123
圖 4-13	金針花海	124
圖 4-14	《金針花海》局部放大圖之一	126
圖 4-15	《金針花海》局部放大圖之二	126
圖 4-16	油菜花田	127
圖 4-17	《油菜花田》局部放大圖之一	129
圖 4-18	《油菜花田》局部放大圖之二	129
圖 4-19	珍藏與守護	130
圖 4-20	《珍藏與守護》局部放大圖之一	132
圖 4-21	《珍藏與守護》局部放大圖之二	132
圖 4-22	農閒	133
圖 4-23	《農閒》局部放大圖之一	135
圖 4-24	《農閒》局部放大圖之二	135
圖 4-25	傳承	136
圖 4-26	《傳承》局部放大圖之一	138
圖 4-27	《傳承》局部放大圖之二	138
圖 4-28	滿足	139
圖 4-29	《滿足》局部放大圖之一	141
圖 4-30	《滿足》局部放大圖之二	141
圖 4-31	彎	142
圖 4-32	《彎》局部放大圖之一	144
圖 4-33	《彎》局部放大圖之二	144
圖 4-34	後與候	145
圖 4-35	《後與候》局部放大圖之一	148
圖 4-36	《後與候》局部放大圖之二	148
圖 4-37	曬金針	149
圖 4-38	《曬金針》局部放大圖之一	151
圖 4-39	《曬金針》局部放大圖之二	151
圖 4-40	捧	152
圖 4-41	《捧》局部放大圖之一	154
圖 4-42	《捧》局部放大圖之二	154
圖 4-43	得意	155
圖 4-44	《得意》局部放大圖之一	157
圖 4-45	《得意》局部放大圖之二	157

圖 4-46	甦醒	158
圖 4-47	《甦醒》局部放大圖之一	160
圖 4-48	《甦醒》局部放大圖之二	160
圖 4-49	棲	161
圖 4-50	《棲》局部放大圖之一	163
圖 4-51	《棲》局部放大圖之二	163
圖 4-52	上天給的羽衣	146
圖 4-53	《上天給的羽衣》局部放大圖之一	166
圖 4-54	《上天給的羽衣》局部放大圖之二	166
圖 4-55	循環	167
圖 4-56	《循環》局部放大圖之一	169
圖 4-57	《循環》局部放大圖之二	170



第一章 緒論

藝術創作歷程是經由靈感的觸發，將對外在事物的感受，以內心主觀意識，表達而出的意念或想法，作品構成及媒材選取因人而異。藝術創作是藝術家心靈映射的表現，所表達的可能是客觀的自然、事物、景象，更可能是主觀的思想、情感，甚至是兩者相互交融的結果。

藝術的價值並非僅供欣賞、美化而已，創作的價值、情感、涵義、啓示的功能更是無遠弗屆，所以在「富里農村景象木口木版畫」創作中，筆者觀法自然、以造化爲師，將個人經驗與對生活的體驗，傳達出自然與生命的可貴與重要，並透過版畫進行創作。

第一節 創作研究動機與目的

大自然的景物是短暫、千變萬化的，但透過繪畫創作的表達，使自然的道理釀成可大可遠的藝術。藝術可貴之處乃創作者以有形的抒發其內心情感、引起觀者共鳴。在創作的歷程中，作者內在、社會文化、環境不斷交互影響，想法即是創作的產物。創作者融入其主觀情感、客觀思維，才能創作出情感交融的作品，使其作品更有內涵與生命力。以下分別是本文的創作動機與目的。

一、創作研究動機

現今社會經濟起飛、科技進步、大廈林立，到處充斥著數位科技的事物，而自然的事物也越來越少，在人們追求物質享受與生活的同時，表示美麗的大自然將逐漸被破壞，而人們往往忽略人與自然的關係，人類只是自然中的一小部分，應該更謙虛的關懷這片土地，且更積極的收斂對大地的破壞。

以往台灣的農村社會，講求的是兄友弟恭、長幼有序等美德，也因為生活比較貧困，因此更珍惜、愛護身邊的事物。如今社會變遷、經濟改善，生活水準

提升，追求物慾的情形日益增加，如此，人心變得較為封閉和冷漠。到底我們的心該如何才能回歸儉樸，且追求內心的充實來代替所追求的外在華麗呢？然而，現在少數縣市的農村——花蓮縣富里鄉，仍有農人辛勤的繼續耕種著，在一片繁榮的都市裡，富里鄉就像是世外桃源一樣儉樸又單純，筆者任教於花蓮縣富里鄉——一個民風純樸的農村環境，在大自然美景的擁抱下，時常帶著學生探究自然景觀、親自體驗農作，體認農忙辛勞，無意間，發現農忙的誘人之處、農村生活的樂趣、農閒自在的感覺也歷歷在目，筆者與農村接觸的時日增長，深刻感受其魅力。

雖然目前部份藝術家仍堅持追求木刻版畫質感趣味，但時代變遷，木刻板從構圖、雕刻直到印製完成作品耗時耗神，且由於工商業經濟型態改變，多數的視覺傳達媒體漸漸較少採用木刻版畫的技巧來呈現作品，因而木刻版畫也逐漸少為人運用，這實在是一件很可惜的事情，因為木板的趣味性是無可取代的。有鑑於此，為了利用這固有的優美木刻版畫特性，特別選定以木口木作為農村圖像的媒材，進行相關的文獻探討及分析，當然選材更是符合環保意識，並針對木口木版畫的優點加以應用，重新闡述木板的韻味之美，注入全新的創作元素。期盼能將富里自然、農村與人的符號意義呈現於創作上，作為內心的寫照。今天，筆者以富里鄉農村作為創作的泉源，師法自然，以造化為師，以富里農村社會的環境為背景、著眼於農民的辛勞，站在關懷、認同的角度，並以生態、作物、農作情景來作為創作的輔助元素。透過視覺的呈現來傳達對農村人民辛勞的敬意，對大自然關懷、感恩之意。讓欣賞作品的人更加思考大地之情並更珍惜這塊土地，也希望人們可以關心農村人文情懷的課題。

二、創作研究目的與問題

本創作研究之設計概念是將富里農村相關景象融入木口木版畫作品中，抒發對農村之情懷，以下分別說明本木口木版畫創作與研究目的及欲探討之問題。

（一）創作研究目的

依據上述創作研究動機，茲將本創作研究之目的列出。

1. 將屬於富里農家之自然人文特色的符號、景象、文化、圖像結合，將其融入創作圖像中。
2. 研究以台灣農家為題材之木版畫表現形式與內涵。
3. 探討木口木版畫的特色。
4. 木口木版特色呈現富里農村景象之創作表現，並建立版畫創作的新模式。

（二）創作研究問題

依據相關文獻及上述創作研究動機與目的，陳述本研究之相關問題。

1. 富里農家之自然人文特色與文化結合，富里農家之自然人文特色為何？
2. 探究以台灣農家為題材之木刻版畫表現形式與內涵為何？
3. 探究木口木版畫表現形式之特色與限制為何？
4. 富里農家景色與木口木版畫特質契合處為何？
5. 探究媒材特色與富里農村景象的關聯，如何透過木口木版畫創作，將富里農村景象特色呈現出來？

第二節 創作研究方法與步驟

藝術作品形成過程中，仰賴創作者以有形的形象來傳達無形的意念，透過個人的思索與技術的改進，將內在構想之內容作呈現。「富里農村景象木口木版畫」創作研究方法是由理論分析法、品質思考法與創作藝術實踐三種研究法相輔相成，使本研究兼具感性的主觀思考與理性的科學精神，使整個創作能具體而完整的呈現。本創作中採用三種研究方法及八個步驟進行探討。

一、創作研究方法

藝術作品的形成，是創作者對事物的觀感與生活經驗的累積，持續思索與技術的改進是筆者於本研究中所體認到藝術創作過程的重要因素，多實作、多方嘗試才將內在構想之內容具體呈現。

（一）理論分析法

理論分析法主要是運用概念分析、結構分析、思想程序分析與整體特質分析等（劉豐榮，2002，11）。本研究係應用理論分析法分析相關原理，並將欲創作之圖像作影像處理，歸納、整理出視覺所見得的特徵，並將其特徵與木口木刻版種特質做連結，除做出系統分析來建構筆者創作的架構外，再洞視筆者創作特質與美學理論的關連性。在第二章整理花蓮縣富里鄉的人文、地理特質與風貌、農村沿革與演進、並介紹以台灣農家為題材之木刻版畫等作品與資料，進行整理分類與融合，最後再進一步介紹木刻版畫中的木口木刻版種。第三章創作理念的剖析、內容與形式的體驗與實踐、透過點、線、面元素的主題分析將富里鄉農村景象的特色與木口木刻版種特質做連結，以此建構筆者的創作理念、呼應筆者創作作品的情意內涵。第四章乃分析本創作內容與形式之結構，將「富里農村景象」符號、文化以木口木版畫表現。

（二）品質思考法

品質的思考乃藉由品質的感覺，而非藉著語言的概念來進行的。藝術是在「個人心靈品質」與「人類環境及興趣物象之品質」，兩者間活生生的參與活動，也即在此互動中塑造一個新的、個人的瞭解、詮釋、意義與價值。品質思考法為創作過程的思考法，凡藝術家在進行創作時，大多會使用品質思考。艾克（Ecker，1963）提出六個藝術創作過程之階段，可讓我們更清楚的了解品質思考的步驟：

1. 一個呈現關係（a presented relationship）：為最初的或隨興的選用組成要素以建構整體品質關係，此品質關係須繼續修整，以趨向預期效果。

2. 實質的調解（substantive mediation）：有意圖的嘗試建構品質關係，其過

程有選擇、建立、也有破壞，後來的品質常會取代或改變前品質，此過程為建構整體性品質關係的基礎。

3. 全面性主控 (determination of pervasive control) 之確立：呈現能全面性主控個別品質要素且形成一個具有相互關連之整體品質關係，此整體品質可能為傳統或目前既有的藝術形式或風格 (如浪漫派、立體派)，可能是新的形式或風格。

4. 品質的規範 (qualitative prescription)：以上述全面性的品質為基礎以品質推論品質的方式進行品質調節。

5. 實驗的檢討 (experimental exploration)：基於上述所發展之全面性的品質關係，運用媒介實驗。

6. 結論-統一整體品質 (conclusion : the total quality)：判定暫時性的整體品質完成，未來的判斷可能再修正。

基本上，品質思考的程序是一種「手段—目的」之單一的、繼續的進展，有時猶豫、停止、探索，也可能重新思考，創作時各程序未必全然出現 (劉豐榮，1997，18~19)。

(三) 藝術創作實踐

在花蓮縣富里農村景象木口木版畫創作中，以內容、形式、技法說明創作來源及創作過程，由台東大學羅平和教授的指導木口木刻版畫製作流程，再以筆者在花蓮縣富里鄉蒐集的圖像做為創作依據，從眾多的景觀、人物、事物中抽絲剝繭作為創作的元素，再按照個人親身從事農作的經驗、將個人情感、對農民的感謝之意，利用木口木版畫的特色呈現富里鄉農村景象，以其表現形式呈現。主要創作出十九個作品，共有農村景觀系列七件、農忙時景系列八件、農村生態系列四件。

1. 農村景觀系列：題材為富里鄉重要景點與自然環境，其中以六十石山、羅山瀑布、油菜花田作為創作的主题，尚以富里平矮房屋的街景來象徵農村型態。

2. 農忙時景系列：首先先搜集農村景象中春耕、夏耘、秋收、冬藏、割稻、插秧、打穀、除蟲等相關影像，再經由內化、影像處理後將其與木口木版特質做比照，透過農村社會才有的符號反映農作辛勞、從事農務甘苦、農閒之情。

3. 農村生態系列：稻田中的小昆蟲、小動物為畫面呈現主要議題，透過雕刻技法呈現形體、皮草或軀殼及其肌理，展現農村原始、自然風味。

創作過程中需藉由品質思考進行計畫與創作，反覆不斷進行思考與實踐，利用圖像與版畫技法傳達筆者的主觀情感，並將意象、情感、故事述諸於圖像中，達到敘述人、事、時、地、物、情的目的，發揮木口木版畫之點、線、面特色與翻轉複製壓印的特質，並綜合美的概念、藝術內容、藝術的形式，最終再將所創作之十九件木口木版畫，以公開展演的方式呈現。

二、創作研究步驟

本創作研究結合相關理論，透過觀察再進行創作，有以下步驟（圖1-1）：

（一）生活體驗：透過工作經驗、發現農業村落的危機與轉型、親身農村體驗的感觸等，整合農村社會、實景與個人經驗，作為圖像創作的出發點。

（二）觀察自然：親自拜訪當地農民與拍攝自然實景，觀察動植物生態，尋找可作為創作題材的元素，在觀察之後，以「自然景觀」、「農忙實景」、「農村生態」作為創作元素。

（三）資料蒐集：除了觀察、寫生、攝影，並拜訪社區發展協會文化人士、蒐集地方史志、蒐集當地舊照片等來作為繪畫元素。

（四）理念形成：以農村常見的人、事、時、地、物、情作為發想，結合筆者主觀意識進行藝術創作。

（五）版畫創作：依據生活經驗、觀察、寫生、攝影、晤談及筆者主觀思考，在內心構思出藍圖，並以理論檢視，最後實際運用版畫素材、技巧創作。

（六）作品評析：將作品依照創作理念、形式分析，呈現給專家、老師和同學評鑑與檢討並綜合分析，在作品分析中討論出可以再修改的作品表面形式與內部

的思考層面，最後再進行整合。

（七）論文修正：經過專家、老師的意見修正初步完成之論文中的觀念與細節，再將論文撰寫更完整。

（八）提出結論與建議：提出本研究媒材選用與自然景象關係之效益與建議，將此研究結果撰寫成報告。

以上，各步驟又必須交互來回探究與印證，並且進行再建構與再修正的動作，作品評析結束後須再建構一次理論、用理論佐證創作，再不斷修正，使各部份相關聯、契合，進而完成整個創作過程。



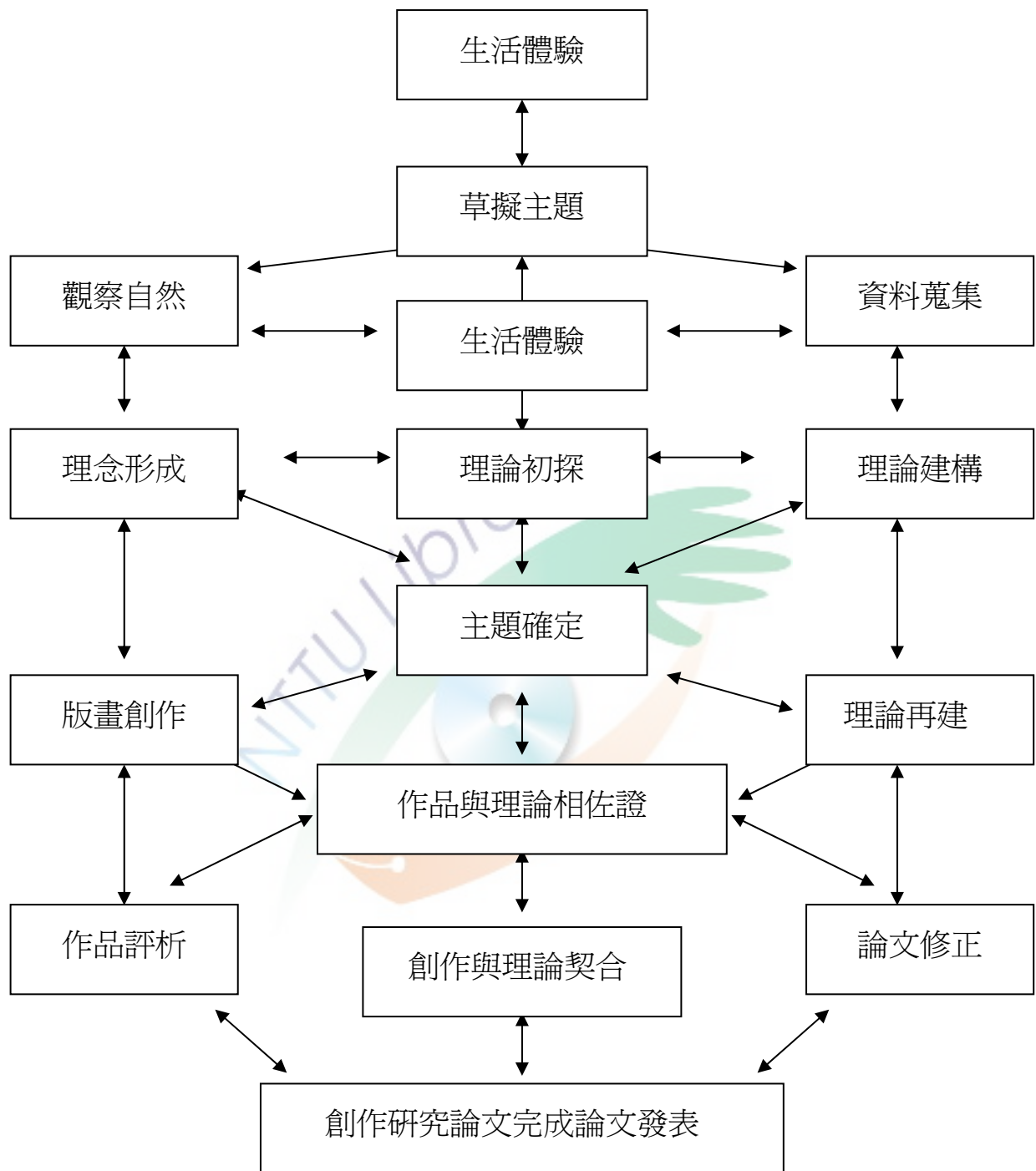


圖 1-1 富里農村景象之木口木版畫創作研究步驟

第三節 創作研究範圍與限制

藝術可貴處在於以可見的形式、形象來傳達無形的意念，並感染大眾、引發共鳴。然而藝術理念除了須藉由基礎的形象來呈現，更可能受到某些限制與束縛，創作者需利用其經驗、智慧將主觀情感融入表現元素，創作出情感交融的藝術作品，使其作品有內涵、有氣質。

一、創作研究範圍

現階段以農村為主題之版畫創作相當多，筆者將地方文化符碼、景象、農村實景、生態圖融入題材中因此本創作設定十九個圖像，以下為本創作之範圍。

（一）學理範圍

本創作的相關學理僅分析台灣農村題材之木刻作品、其餘木刻題材非本研究之範疇。主要是以前輩的作品作為本創作的發想與墊腳石，如同習寫書法先臨摹再創風格。再者，所選定的傳統木刻版畫，在選擇作品的顏色方面，僅僅選擇以黑、白設色的作品，因為本創作的木口木版創作僅使用黑色印墨，主要是為了方便做比較，因為版畫的製作變化愈來愈多樣，除套色、版種外，更有併用版，為了在作品比較分析時能做更精確的比照，所以僅選擇單色木紋版作品做分析。

（二）創作主題

以地方志分析富里農村景象特色，包括富里鄉自早起開創至今的歷史演進、農業情形、地理位置、自然景觀，當地農作、農特產品，以此作為研究探討的參考，縮小範圍做更深、更廣的研究，並無包括其他鄉鎮或農村景象以外之主題。

（三）技法與媒材

以本創作的相關學理為參考基礎，製作方法遵循羅平和教授所指導的方式，並參照木口木刻版畫原文書相關資料，了解其歷史演進、製作方法來完成木口木刻版畫創作，創作的作品僅以木口木版畫呈現。

為求研究結果趨於客觀，提高研究的完整性，本研究將不納入藝術創作原

理之資料，以避免資料冗雜，形成偏頗誤差。

二、創作研究限制

創作過程中，選擇表現技法及材料之因素與作品息息相關，本研究選擇以木口木版畫形式創作為研究契始，並據個人價值觀、版畫形式等技法形成論文核心架構，力求客觀、嚴謹及公平的原則，但仍有可能在不可抗力因素之影響下，無法對藝術作品內涵全數展現，相關研究限制諸如以下所列：

（一）地域：自古以來版畫作品數量龐大，且各版種及技術已大大提昇，本研究考量相關成本和人力因子，選擇與筆者較為接近的地域作為本研究之創作主題，並以農村相關活動、景象、建築、生態為素材。再者，作品蒐集以台灣地區農村景象為主之作品為主、國外木口木刻作品為輔，且所選擇之台灣地區農村景象木刻版畫作品中，全選擇以黑白設色之作品，以求達到與木口木版特質相似。

（二）工具：本研究之木口木刻主題，因其創作的影響因子多，加上材料取得之難易度，僅選擇肖楠木、櫻花木作為基底材；在雕刻用具方面，以台灣廠商自製的木口木雕刻刀為加工材，包括：單線刀、排線刀，又考量創作之手工原創性與精緻度，僅選擇馬蓮、湯匙做為施壓材。

（三）媒材：因本創作是遵循台東羅平和教授授課之技法，故本研究中暫不將壓印紙張、裱貼紙張及印製顏料列入研究分析。

然而，藝術的表達是主觀的，藝術的形式更是包羅萬象，主觀意念表達因人而異，也因成長背景、環境、文化而有所不同。因此，本創作作品內容表達及理論闡述或有個人偏頗私見之處。其次，整體創作研究多強調理論與內容的論述和個人情感的抒發，以至於可能重內容輕技巧，且筆者接觸木口木刻創作時間僅一年多，對於木口木刻技巧尚需多加磨練，如在整體氣氛營造、線條、氣韻流動方面仍需更加磨練，這是本研究未臻理想的地方，期望在未來對木口木刻的表現技巧、形式有更深入的理解與突破，開拓更寬廣的視野。

第二章 文獻探討

如同研究動機與目的所提及，本研究將分別就花蓮縣富里鄉沿革、近代以台灣農村景象為表現題材之木刻版畫、木口木版畫演進、花蓮縣富里鄉農村實景特色等方面逐一探索，歸納創作之策略。

第一節 富里鄉人文、地理特質與風貌

本研究以農村實景為圖像創作主題，須先對富里有所認識，才能寄情於景，以下分別以富里歷史沿革、農業開墾沿革、富里當地自然景觀等角度做說明。

一、花蓮縣富里鄉歷史沿革

花蓮縣富里鄉開發始於清道光九年（西元1829年），由於地廣人稀，土壤肥沃，漸漸形成聚落，稱為「公埔」，即指「公有待墾的一片小小平原」，為平埔族公共牧場。民國二十六年日人以土地肥沃，取「富裕鄉里」吉祥之意，更名為「富里」（花松村，1996，434）。

富里鄉開發始於清道光九年（西元1829年），最先由屏東下淡水流域平埔族前來墾耕定居。由於地廣人稀，土壤肥沃，至咸豐同治年間，客（粵）閩籍農民亦相繼遷入，人煙漸眾，形成村落，在南端較大者稱「公埔」，此為富里鄉最初之地名，其取名之由來，「埔」依閩南語可釋為「一片待墾平坦的荒地」，則「公埔」兩字即指「公有待墾的一片小小平原」。在北端較大村落稱「大庄」，意指人煙較多之村落，富里鄉設治，始於民國前七年（西元1905年），稱「公埔區役場」，屬臺東廳，凡四年，改隸花蓮港廳，並增設「大庄區役場」。民國九年兩者合併為「大庄區役場」，嗣以大庄位置偏北，至民國十四年又遷設於公埔，民國廿六年始易為今名「富里」取「富裕鄉里」吉祥之義。光復後改區役場為鄉公所，並

定名為富里鄉。

二、富里鄉農業發展沿革

富里鄉之人類居住歷史，最早可溯至數千年前的新石器時代早期（張振岳，2000），但此時期的人類尚處於餐風露宿茹毛飲血，使用粗糙石器為工具的階段，當時人類的智識未開，也未留下任何紀錄，除山野間零散的遺物外，已無任何明確可尋的資料，故史前人類在富里鄉的歷史雖可確定其真實性，但其來源與當時的生活方式，僅考古學的猜測而已，與今日富里鄉的居民並無一貫的脈絡，故此一時期可視為富里鄉開闢史之前的人類活動史。地區性的開闢歷史應有其一脈相承性，或為族群交替，或有先來後到的明顯順序，始能一貫相連而成，富里鄉的農業、農地開闢歷史依照張振岳（2000）《富里鄉影像志》一書中的分期，除去史前時期，可分五個階段，根據各階段的不同政治背景與人民異動分類。

（一）原住民部落時期（1624 至 1836 年）

此時期富里鄉境內均為原住民族散居的部落社會，各部落不相統屬，當時居住於鄉境內的原住民族有卑南族及秀姑巒阿美族兩群，卑南族部落分布的區域，從今日學田村往北到新興村的馬加祿一帶，阿美族則分布在富里村以北到吳江村一帶，其中從富里村到馬加祿之間是兩群人混居處，當時的住民以部落為中心，各自進行附近地區的墾耕與狩獵，並無確切資料可證明當時富里鄉境內有多少部落存在。

十七世紀的中、晚期，另有一批來自中央山脈的高山原住民布農族丹社群，也進入富里鄉東里村一帶活動，到十八世紀初期，在富里鄉境內活動或定居的原住民已有三個族群，此為原住民在富里鄉活動最密集的時期，此時期的住民主要仍依靠狩獵，只有小規模的土地開墾活動，土地的開墾主要是為生產旱作糧食，例如小米、芋、陸稻等，故種植區域只局限於部落附近，沒有計畫性的開墾土地活動，鄉內大部份富水利灌溉的肥沃土地仍處於荒蕪狀態，而後隨著南部平埔族人的遷入，這些原住民族逐漸退出鄉境，農業式的土地開墾才逐漸在富里鄉展開。

（二）平埔族時期(1845 至 1875 年)

平埔族亦為台灣原住民的一支，富里鄉之平埔族係來自台灣南部的平埔族群，是因失去原居住的土地，轉而遷入富里鄉開墾定居，這群平埔族是「西拉雅族」，原本散居於南部地區的台南、高雄、屏東三縣境內平原，首批遷入富里鄉的是來自高屏溪下游南北兩岸的「馬卡道」一群，他們在清朝道光九年(西元1829年)時，由部落中的「頭人」率領抵東部後山，先在卑南平原定居，道光十六年(西元1836年)再北遷至玉里鎮長良里一帶平原開墾，至道光二十八年(西元1842年)時，又有一批「大滿」群族人自楠梓仙溪遷來，平埔族人的勢力大增、人數逐漸增加後，就以東里村為根據地向南方慢慢拓墾，到了清同治末年(西元1874年)時，已經拓墾到富里鄉的羅山、石碑一帶，並建立了聚落，少數平埔族在同治初年時即已深入富里、明里等地開墾，但尚未有「聚落」出現，平埔族在富里鄉的活動，至此已完全取代了原住於富里鄉的原住族群，在清朝官方勢力進入富里鄉之前，平埔族就已成爲富里鄉的強勢族群了。

平埔族是富里鄉農業拓墾的先鋒，他們帶進了較先進的農業技術，與開發土地的觀念，平埔族人因為受到漢化，生活方式已由原始的游獵轉變成以水稻種植為主，他們在東里、萬寧、竹田等地密集開墾土地來種植水稻，並且懂得利用開鑿渠圳來引水灌溉，開墾成的土地不再荒廢，大型的定居式村落也逐漸出現，從此富里鄉境內土地逐漸次墾成，並進入了農業時期。

（三）清朝之經營(1875 至 1895 年)

花蓮、台東兩縣位居台灣島中脊山脈之東，清代台灣西部地區開墾正熾之際，東部地區仍處於藁莽未開之貌，清代習以「後山」、「山後」稱之，以其遠居高山之後路未可通，故將其地列為「番地」，並明令禁止人民私自進入開墾。清代之開山撫番旨在穩定當地原住民情，以利漢民之入墾，富里鄉之有計劃開墾始於此時。至光緒二十年(西元1894年)止，富里鄉之人口僅有1734人，這是清朝時期的經營，主要開墾的力量還是平埔族群。

（四）日治時期之經營(1895 至 1945 年)

光緒二十一年(西元1895年)四月，中國因甲午戰爭失敗割台，日軍全面佔領東部後，因政權之更迭導至社會情況丕變，日本政府將東部列為番地管理，故日治前期明治二十八年至明治四十五年間(西元1895~1912年)，往東部拓墾之移民銳減。

明治四十三年(西元1910年)，日本總督府因積極進行「五年理蕃計劃」，以武力征伐山區之原住民，遂無力顧及東部平原地區的經營。大正三年一月(西元1914年)始著手進行平地之治理，台東、花蓮港兩廳施行「地租規則」，將平地番社納入普通行政區，大正四年起日人著手進行東部兩廳之土地調查，定「業主權」，東部社會間的「族群對峙」情況稍形鬆弛，企圖拓墾後山之移民風潮再起。本島西、南部墾民又紛紛湧入，東部土地之開發出現另一次高潮，此時因日人大力整治山地，查明平地原野權屬，東部兩廳之制度、社會情況，較諸清代更為穩定，於是移民到東部開墾之西部人民企圖更強。

富里鄉於日治時期之經營，泰半均屬民間拓墾性質，亦有少數受日本企業推廣種蔗而輾轉移入者，移入富里鄉之人民概以農業人口為多，承清代先民之足跡，再闢山林再啟蠻荒，為生身立命計，以血汗建造新家園，至日治末期猶有移民絡繹於途，鄉內人口於是大增，根據昭和十六年之統計，富里鄉已有2087戶，12571人，較清治末期增加七倍有餘。

（五）太平洋戰後之經營(1945 起)

西元1945年，中華民國三十四年十月二十五日，中國政府收復台灣，開始民國統治時期。民國三十九年十二月方由鄉民直接選出第一屆之民選鄉長，此為富里鄉自治之始。

台灣光復之治，使社會情況較日治時期更穩定，移民日進更甚於前，鄉境內山陬水澤間，均有移民落戶從事拓墾，如民國三十八年間隨國民政府撤退來台的中國大陸廣東省移民(唐山人)，到富里鄉的富南、學田等村落戶定居，又民國

四、五十年間，因台灣西部發生嚴重的「八七水災」，不少雲林、台中、嘉義地區閩籍人士遷至富里鄉，鄉轄內可耕之地至此已大致墾成。富里鄉住民除原住民外，以來自台島北、南部之客籍人士居多數，散居於鄉內各村。操閩語人士為數亦不少，除部份為來自北、宜兩地及中部雲、中、嘉地區者外，餘均為清代即至富里鄉拓墾之平埔族人。另有少數之國軍退役官兵，深居鄉野間從事開墾，此先民開拓富里鄉之概況。

此為富里鄉開拓史歷經的五個時期，每一時期因時代背景、進入富里鄉開墾的人民性質也不同，開墾的規模成效與移入人民性質也有很大的變遷，富里鄉今日農田開墾規模就是此五期先民努力經營而成，至今仍維持農業經濟型態。

三、自然地理環境

筆者創作前做迫切的需要即是先對花蓮縣富里鄉做深入的了解，雖然不是土生土長的鄉民，筆者便從自然環境著手了解富里鄉，根據《富里鄉影像志》記載，富里鄉位於中央山脈與海岸山脈間，為花東縱谷平原中心地帶的台地，平地海拔為213公尺，山峰海拔則在800至1000公尺之間。由於山岳對峙，山坡起伏，河川縱橫，形成小型盆地、丘陵、梯田、沖積平原等，地形多變，景觀豐富。富里鄉的景觀以地形、地質景觀為主，觀光規劃與開墾為輔，筆者欲以花蓮縣富里鄉農村景象做為創作主題，先就富里鄉主要景點介紹起。

（一）六十石山

六十石山位於花東海岸山脈，高約八百公尺上下，頂面寬闊平緩，距離中央山脈東麓僅一公里餘，是花東縱谷最狹之處。「六十石山」名之由來，說法有其二：一來種植以水稻，每甲得穀六十石之多，遠高於他地之四、五十石，便以六十石稱之。其二、亦於日據初年，有人登上其頂，見巨岩錯落其間，景致殊異，數有六十，便呼之為六十石山。

六十石山風景如畫，情境如詩，其四時漫山萱草一片翠綠，夏天遍野花群放爭豔，晨昏雲霧垂罩山色飄渺，其間三五農舍與綠叢錯落有致，景色宛如桃源

仙境，引人入勝。頂其巔頂俯望遠眺，縱谷壯闊山河，滂薄氣勢，盡入眼簾，景致殊勝，無以名狀，有「台灣小瑞士」之稱。(2005.10引用 資料來源：

<http://3w.csjh.ttct.edu.tw/~yslai/roundpoint/monut60/mount60.htm>)

(二) 富里鄉羅山瀑布

花蓮縣富里鄉羅山村是觀光客到富里地區必經的旅遊景點，羅山瀑位於富里鄉羅山村境內之東海岸山脈的西側，是屬斷層側立面地形的崖壁瀑布，因長期內蝕作用而有瀑布溝及其下之倒錐狀峽谷與溪壑，沿山之植被蔚然，有雄偉之勢兼具清幽之美。從台九線省公路螺仔溪橋段向東遠眺即可看到。瀑布回走五百公尺左右有幾間農舍及幾畝水田的地方，名為「鹽坪」，此地就是因有泥火山而得其名，泥火山是特殊而少有的地質景觀，其外型呈緩盾狀或窪盆狀，其噴發物有泥漿跟天然氣，平常有三到六處小噴口，噴出少量的泥水及氣體，如斷層活動、地震來臨，其噴發情形會加劇。在這裡除了有泥火山可以觀察外，也可去感受山居農家生活的淳樸悠然之氣氛。現在也因觀光業發達，陸續有不少便利設施：步道三條、造形拱橋、停車場一座、公廁一所、小型公園一座、觀景亭台四座、池潭美化工程乙式、蓄引水設施乙式，是觀光的好處所。(2005.10引用 資料來源

<http://travel.network.com.tw/tourguide/point/showpage/1102.html>)

(三) 富里鄉油菜花田

花蓮縣富里鄉盛產稻米，休耕其農家們會種植油菜花增加稻田的肥沃度，每年有上萬名遊客到富里鄉踏青，古云：「數大便是美。」總是有不少遊客見其壯觀而停下交通工具前往攝影留念，油菜花田儼然變成富里相吸引顧客的保證。

油菜花原產地在歐洲與中亞一帶，植物學上屬於一年生草本植物，十字花科，常見的是 *Brassica capestris* 及 *B. napus* 兩種，花有四枚花瓣，一枚雌蕊和六枚雄蕊，含有很豐富的花粉，種子含油量達35~50%，可以搾油或當作飼料用。除此，油菜花的嫩莖及葉也可以當作蔬菜食用。花東公路為富里鄉主要幹道，聚落則位於安通溫泉遊憩區及羅山遊憩區中間地帶，故往往易被忽略。在清末民初

台灣本島西部佃農生活極其艱苦，農作所得收入，常入不敷出無法求得全家溫飽，宋家祖先風聞東部縱谷土壤肥沃，遂不辭勞苦，舉家翻山越嶺至東部大庄落地生根。初期仍只是一個小佃農的困頓局面，並無法改善營生家計，後來宋家祖先福長先公，下定決心以秀姑巒溪水為水車為動力，取用灌溉用水兼以推動碾米機，為稻作水源與碾米動力取得解決方案，於是創建了宋家第一代的「新庄碾米工廠」，廠齡維持有七十餘載。富里鄉的東里村、永豐村、羅山村均為典型之農業社區，主要農產為富里米，故區內較醒目之景點為東里碾米場，此外，富里鄉東里村內多文物古蹟，如邱家古厝、平埔族公廨廟等，為平埔族之聚落；近年來鄉野休閒旅遊活動漸受國人重視，故本區於稻米間作期間之油菜花田亦吸引了很多觀光人潮。每到入冬天前第二期水稻收割後，十至十一月的稻田便進入休耕期間，勤勞的農人播撒油菜花種，經過四十幾天後，稻田裡就開滿油菜花。農民最主要是把油菜當成綠肥植物、有幾肥料來使用；在繁花開盡後，一期水稻插秧前的半個月，油菜隨著整地犁到田裡面，在有機種植的稻田裡，油菜便如此成為栽種優良稻米的大功臣。(2005.10引用<http://www.ebiotw.com/theme/ix-rape.htm>)

四、富里鄉農村景觀

(一) 土壤

富里鄉為農村社區，土壤是稻米的母親，要了解富里鄉稻田生態就須先從土壤認識起，富里鄉農墾區內的土壤大約可分為六種：東里系黑壤土、石質風化土、崩積土、東岸母岩沖積土、片岩沖積土、黃壤土（張振岳，2007）。

若就第三章創作整理出之點、線、面元素角度觀之，土壤是農作的立足點，創作畫面中，定會有土壤作為背景，甚至可能佔據大量面積，是故富里鄉農墾區內的土壤可以點的元素強調，特別是鬆散的點刻出黑壤土本身的深層色系；岩石、斷層即線條。

(二) 自然地形

上述資料是筆者以觀光者角度看花蓮縣富里鄉，現在更深入的以一個富里

鄉民的角度解析富里鄉的特質與環境。花蓮縣富里鄉雖然沒有大山大石，卻擁有得天獨厚的自然景觀，以下為富里文化工作者張振岳提供的富里自然地形影像。



圖 2-1 海岸山脈



圖 2-2 公埔石、鰲溪岩床



圖 2-3 羅山泥火山噴發口



圖 2-4 利吉層露頭、九岸溪畔

富里鄉自然景觀，仍保持著原始風貌，宛如世外桃源一般，筆者欲將此美景以創作方式表現，讓觀者能一親芳澤，不再因交通不便而感到遺憾。

五、富里鄉農業環境

(一) 富里農業建築

花蓮縣富里鄉除主產稻米外，早期菸葉更是興盛，能在富里鄉不少地方看見一幢幢古色古香的建築——即是盛極一時的菸樓。在張振岳（2000）《富里鄉影像志》中對富里記載巨細靡遺，其中提及：菸樓係因黃色種菸草之種植而引進花蓮，首幢於日治大正五年（西元1916年）在吉野（吉安）移民村興建，爾後隨著黃色種菸草之推廣而遍及東部各地，其中尤以大阪式菸樓因通風結構較適合而被廣泛興建。日治時期菸樓係以土、木、竹混合建成，以木做為承重柱樑，牆以竹篾編成片狀後，再敷以黃土與穀糠、稻桿混合的泥漿，稱為「編竹坩土牆」，

頂則以鍍鋅之鉛皮浪板或日式陶瓦、水泥瓦覆之。民國五十年代後加強磚造的菸樓興起，但內部仍採用木料，屋頂仍以鉛皮浪板或水泥瓦覆蓋，此種新型菸樓以富里鄉學田村最多。民國67到74年間，因舊式菸樓多已老舊，因燃料蒐集不易，溫度不易控制，紛紛改用燃油式自動控溫的堆積式烤菸乾燥室。大阪式菸樓功成身退，大多已閒置或被改為倉庫、住家。



圖 2-5 張振岳攝 富里鄉東里社區菸樓

（二）富里農村居家建築

農村地區最常見的不是高樓大廈，而是平矮的房屋，雖然其貌不揚但是卻是當地人眷戀處、溫暖的窩，筆者也特意成列出富里鄉的居家建築影像，喚起農家子弟的回憶，其中居家建築也是筆者創作時可擷取的元素。



圖 2-6 粘僑頡攝 富里鄉永豐村之林貴生民宅



圖 2-7 張振岳攝 富里鄉東里村邱天來古厝內部圖

六、富里鄉農業運輸工具

通常一想到農村便會想到稻田，提到稻田便能聯想起牛車與犁等用具，現科技發達、機械技術進步，農業已是全面自動化、機械化，但是仍不該忘記前輩

的智慧，富里鄉農產業的運輸工具有傳統的牛車、拖排（木馬）、鐵牛車、拼裝車，隨著機械技術進步也陸續出現爬山虎、柴油貨車。



圖 2-8 富里鄉誌 傳統牛車舊照片

七、富里鄉農作種類

花蓮縣富里鄉三大特產即是稻米、金針、香菇，早期主要農產業尚有菸草、檳榔，筆者引用《富里鄉影像志》中農業篇資料，並做吸收、整理後的介紹。

（一）檳榔

檳榔係原產於東南亞熱帶區的棕櫚科常綠植物，台灣所產檳榔最初只在南部沿海一帶，到十七世紀初葉已廣為原住民部落所栽植，荷蘭人佔據台灣時，富里鄉南部平埔族即以「獻呈栽植土上之椰子及檳榔小樹」，象徵對荷蘭人的投降與獻地。民國六十五年起因為農村經濟轉型，傳統農作面臨高成本、低收益之窘境，開始有經濟性的檳榔產業出現，栽培面積大幅增加。八十五年增至 310.6 公頃，其栽培面積、產值僅次於鄉內最重要的水稻，超越梅、李、柑橘類而成為富里鄉第二大農作物。

（二）菸草

1. 菸草的傳入與推廣

台灣在日治時期以前所生產的菸草，大抵有平地栽培之平地種與原住民族在山區栽培的番產菸之分，其來歷與入台先後與品種均有差異。明治三十八年（西

元1905年）台灣總督府實施菸草專賣制度，將富里鄉大庄、萬寧、明里三區劃為菸草栽培區，但因種菸須向專賣局提出申請而受制於官方，三個菸區內無人申請種菸，導至菸產事業在富里鄉沒落長達三十餘年，直到昭和十四年（西元1939年）間日籍菸戶橫川長太募集農民移入明里村，富里鄉菸草事業才再度興盛，此時所栽培的菸草改為美國黃色種菸葉。

2. 菸葉的產製

菸葉生產是一種需要高成本與密集勞力的產業，從日治時期到光復以後的產製過程變化不大，比較明顯的改變在於菸葉的烘乾技術，茲依傳統菸樓的產製過程略述於後：種菸、採菸、烘菸、揀菸、繳菸



圖 2-9 張振岳攝 富里鄉東竹村菸樓

（三）金針

金針是多年生宿根草本植物，屬百合科，原產於亞洲大陸東緣及日本一帶。金針在中國的栽培歷史悠久，且全株均有利用價值，其根莖是傳統的中藥材，葉片乾燥後為製造書法、水墨畫用紙之絕佳紙材，故有「萱紙」之名。花蕾及嫩莖供做蔬食，是中國人傳統之菜餚，是金針最具經濟價值的部份，色鮮麗秀雅，觀之賞心悅目，也是廣受大眾歡迎之園藝花草及插花素材，觀賞價值頗高，歐美地區概以觀賞栽培為主。

富里鄉金針栽培由來已久，咸信應在清光緒年間即有種植，惟在清季、日

治到光復初期之栽培皆不具規模，多屬農民自種自食而散植於庭院、菜圃、溝渠、田埂等處。民國四十八年間台灣西部地區因「八七水災」導致許多農民紛往東部移民，這批移民中有一部份原居雲林縣西螺鎮者遷入富里鄉六十石山區落戶。民國六十八年後金針一枝獨秀成為六十石山區的新興作物，面積與產量在農戶爭相種植下一夕之間大幅成長。在鄉內大部份作物景氣低瀾的情形下，金針成為六十石山最有希望的作物，民國七十五年之面積及產量為124.55公頃及137005公斤，至此六十石山已確立為台灣金針五大產區之一。民國八十五年金針成為富里鄉極具代表性的地方農特產品－「富里三寶」之一。



圖 2-10 粘僑頡攝 富里鄉金針山

（四）食用菇類

花蓮縣富里鄉地處亞熱帶，氣候溫濕山區多雨，極適合菌類植物的生長，天然野生菇種類繁多，其中以俗稱「樟牛菇」者在中藥界素有盛名，但野生種多因無法量產而不具經濟性，本次提及之菇類係指以人工繁殖者。富里鄉內食用菇類的栽培以香菇最負盛名，為富里鄉農產三寶之一，依推廣與栽培的先後則始於民國五十年代的洋菇，次為草菇，香菇則是七十年代以後才推廣。以上三項為富里鄉較大宗之「食用菇類」，其他尚有木耳、鮑魚菇、靈芝。

八、富里鄉農業活動

台灣農業已經逐漸邁入科技化時代，富里鄉農業雖已完全機械化，但因鄉

內大部份農產事業仍屬粗放式農業，富里鄉內除了水稻耕作方式已經全面機械化之外，其他農作的生產方式也有很大的改變。

過去富里鄉山坡地的利用，都只能生產玉米、花生、甘蔗、甘薯等雜糧作物，除甘蔗一項具有較高的經濟價值外，其他都是低經濟性的作物，光復以後除了甘蔗一項因為仍具有競爭力，玉米因為政策性保護仍有廣泛種植以外，其他需要仰賴大批勞力的作物大都被淘汰，代之而起的是檳榔、文旦、柑橘、李、梅等果樹栽培，這些新興作物的共同特色是人力需求較低，較能因應鄉內農業勞力短缺的情況，傳統的人力、獸力生產方式已經被機械化所取代。此外，早期富里鄉農村生活中除了務農外，並無其他如大都會區常出現的消費型娛樂活動，所以農民們除了從事相關農事外，還舉辦聯誼活動、自行利用當地材料製作農具，可見其勤儉持家的好風氣。

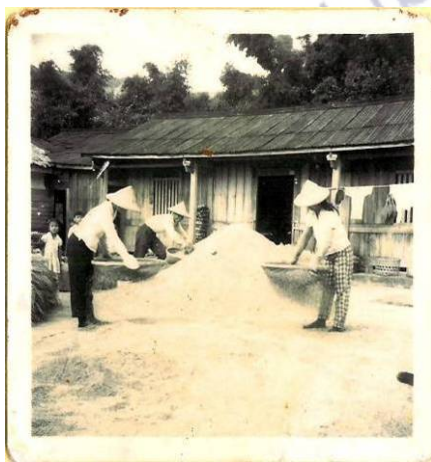


圖 2-11 富里鄉誌 曬稻舊照片

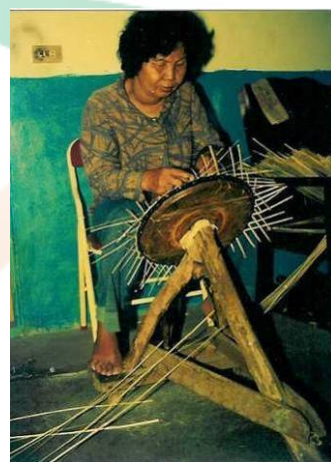


圖 2-12 富里鄉誌 農閒製作斗笠

富里鄉內早期的農業生產模式以政府所推行的社區性的產銷模式為主，如水稻共同栽培、綜合養豬班、農場共同經營、洋菇研究班等等，並因此培養出不少大型的專業農戶，但隨時代演進，目前富里鄉的農業除水稻一項仍以傳統方式經營，其他產業已經完全擺脫傳統勞力密集的經營模式，代之而起的是專業農戶、大農戶的生產經營。富里鄉以農產為主要產業有其原因，且自然景觀豐富、農特產品多，諸多資料得以說明花蓮縣富里鄉的農業特色、地域性。

第二節 台灣農村景象之木刻版畫藝術

台灣早期因印刷技巧上的限制，多數的複製作品皆是以木刻版畫方式製作，題材內容包羅萬象，而木刻的塊面更能展現份量感，線條也能呈現粗糙厚實的感覺，所以也適合於情緒的表達，頗能闡述農村社會中市井小民為生活疾苦而奮鬥的強韌精神，對生活的描述也充滿力量與情感，如日據時期日人立石鐵臣、沈田敏雄、宮田彌太郎等人，於戰後熱誠地投入鄉土題材的描繪，帶動一股紀錄本土風物的熱潮如圖（劉明鈞，2002）。台灣光復後，不少的大陸畫家來台，木刻版畫作品如雨後春筍，且多以寫實、紀事角度紀錄台灣地區社會中低階層民眾的生活面。木刻版畫與台灣農村的生活逐漸疊合為一，取材方便、製作簡單，便成就了「木刻版畫圖像」在表達台灣民俗的地位。主要以農村為主題的又只是其中一部分，筆者特地將台灣農村景象之木刻版畫以表現內容、技法做說明。

一、台灣農村景象之木刻版表現內容

木刻的質感非常適宜於展現台灣民間景緻與節慶活動，乃因我國固有的印刷脈絡，向來就是以木刻版畫形式來作為複製的工具，民間的百姓生態、各行各業皆一一入畫，主題多數圍繞著升斗小民的日常生活起居為主，自然地形成一派特殊的表現方式。本創作係以花蓮縣富里鄉農村社會為出發點，以農村景象為素材，農民、農具、農村自然景觀、動物、植物，以及人與自然的互動、連繫均為創作的元素，筆者嘗試將過去以「台灣農村景象」為主題之傳統木紋版畫創作作品為墊腳石，希冀踏著前輩的創作理念與作品，將畫面主題內容加以分類，並從中理出創作的靈感與農村景象創作中的規則。

（一）人物

農村社會中，勞動的常常是青壯年，而小孩子總是農閒時大人們的話題，創作作品中有不少是以人物為主題，以人為出發點、描繪出農村民風，林智信、

方向、陳國展、楊英風、陳洪甄等作品中都曾利用木紋版刻畫人物，描繪農民的表情，動作。林智信《渴》（圖2-13）以及李錫奇《暢飲》（圖2-14）都是以木紋粗獷的線條雕刻出農夫工作告一段落後歇息的模樣，作品中以圓口刀及三角刀刻出農夫臉上的皺紋，透過陽刻的方式，將臉上的線條表現出來，用斗笠大面積的黑色襯托畫面中臉部滿足的表情，為農夫暢飲陶醉的景象。較特別的是林智信《渴》作品中，作者將農夫身上的衣服以圓口刀鑿出圓點，利用圓點製作出衣服光影的立體效果，這樣的處理方式趨近於木口木版的雕刻方式，立體感十足。楊英風《豐年》（圖2-15）即是以滿幅的畫面表現農作收成喜悅，畫面中除了滿滿的農作以陽刻手法表現，農夫、牛隻則是使用陰刻表現，將主角、背景區別出來。



圖 2-13 林智信 渴



圖 2-14 李錫奇 暢飲



圖 2-15 楊英風 豐年

所例舉之作品一再強調農村人物特質，通常都會利用農夫的大斗笠來象徵「職業」的手法，當然在此類的作品中，主要描繪在從事農作的滿足、辛勞、農民純樸、自足的情感，往往還會刻畫出農民臉上滿滿的皺紋呈現其歲月，職業又是以描繪種植稻米的農夫最多。

（二）動物

農家子弟的家規總是不得吃牛肉，農家子弟視牛為一種值得尊崇的動物，或許是神聖的、或許是愛屋及烏，甚至可能是體恤牛耕作的辛勞，以台灣農村景象中動物為主題之畫家不少，林智信作品《短笛無腔信口吹》（圖2-16）將牛隻擺放於畫面中央，利用大面積的黑色博取觀者的視線，強調牛隻在農村社會的重要地位。方向刻繪之《母與子》（圖2-17）更是直接了當的刻畫牛隻，將牛隻的地位提升為主角，另外還加了一隻小牛，象徵親情可貴。



圖 2-16 林智信 短笛無腔信口吹



圖 2-17 方向 母與子 1949



圖 2-18 楊英風 司晨

除了以牛隻為主角之外，仍有其他以農村生活中可能見到的動物為題材，如：雞、豬、狗等，都是農民忠實的夥伴，《司晨》（圖2-18）即是楊英風大師以流暢線條表現之作，象徵農民們日出而作的辛勞。

以農村動物為創作題材之作品大多是刻繪出耕牛，利用大面積強調牛的份量，刻畫出牛隻的神情、辛勞、任勞任怨的付出。

（三）人與動物

為了抒發人與動植物之情，展現和諧一面，往往將人與動物一同擺在畫面中，其表現手法各不一，此類作品中又以人與牛隻的數量最多，尤其是林智信大師，其農村景象作品中，牛隻出現的機會極頻繁，《水影波中得醉閒》（圖2-19）即是最佳佐證。作者利用微妙的線條刻出牛隻、水面，畫面中的孩子帶著家中的耕牛到水中避暑，一手緊握繩子、一手出摸牛角的孩子，更可見其親密與信任感，另外楊英風作品《嘻》（圖2-20）是將人與豬群的視線相交，傳達人與生物的互動、感情。



圖 2-19 林智信 水影波中得醉閒



圖 2-20 楊英風 嬉

此類木紋版畫作品中，除了發揮木刻版畫粗獷味道外，有的還應用黑白強烈對比，明顯以白底當天空、黑色做主題的方法，游天郎《懷念》（圖2-21）以及何恭上《展望》（圖2-22）作品中將人與動物視線刻畫一致，彷彿懂得溝通。



圖 2-21 游天郎 懷念



圖 2-22 何恭上 展望

這類以動物為主題之作品通常透過人物與動物的眼神、觀望方向帶動觀者的視覺動線，一種是畫面中人物視線牽引動物視線，彷彿動物知道主人所指引的方向，另一種是將人和動物眼神連線，似乎在做訊息傳遞、對話，透過這樣眼神交會的方式，將人與動物做了緊密的關連。

（四）農事

台灣光復後，不少的大陸畫家來台，且多以寫實、紀事角度紀錄台灣地區社會農村的生活面。農作中的勞動景象就是最佳的主題，楊英風作品《間作》（圖

2-23) 即是描繪農作中秋收、冬藏的景象，這是每年必經的循環，日復一日、年復一年，象徵著生生不息的生命力，作者在畫面中右下方還刻出點心，更是農忙期間必備的體力補給品。



圖 2-23 楊英風 間作

方向的《助民割稻》(圖2-24)描繪農作豐收情景，軍人忙於與農民合作割稻，畫面後方有人操作傳統式的打穀機、有人挑起扁担、有人割稻，雖是農忙實景的描繪，但是方向教授的刀法感覺較為筆直，此作品畫面前景就分佈了三個軍人，功能性較趨近於政戰的宣導，另一作品《軍民合作》(圖2-25)描繪粗壯有力的手臂，特別強調搬運者的肌肉線條，作品以黑色佔了主角畫面大部分，在視覺上更能感覺重物、手推車的沉重，讓觀者更體會農作勞動、合作情誼，此兩作品同在強調軍民合作的愉快。

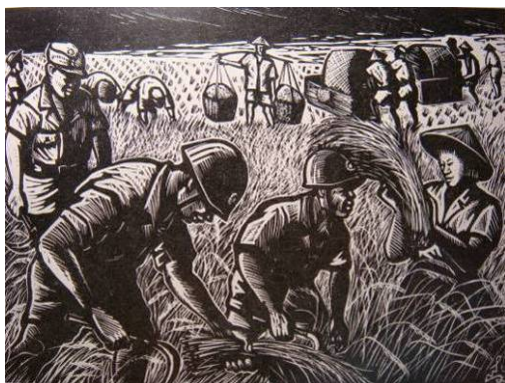


圖 2-24 方向 助民割稻 1959



圖 2-25 方向 軍民合作 1950

除上述描繪農作辛勞的作品外，尚有描繪農閒之作，朱鳴岡《小食攤》（圖2-26）則是表現工作之虞，大夥聚在攤販犒賞自己的情景，作品中陰刻與陽刻刀法交替使用，使畫面更加豐富。



圖 2-26 朱鳴岡 小食攤

林智信的作品《釣》（圖2-27）則是描繪一個農夫，或許是農閒季節、或許是農事忙碌後的短暫偷閒，釣魚蝦渡時，因為是背對觀者，所以這悠閒的人可以被設定為任何人，象徵農村生活中人人安逸、悠閒度日。陳洪甄《閒話春耕》（圖2-28）則是描繪農家們相互閒聊、互通友誼，畫面中不拘小節的農民坐姿，讓人能聯想起農民的大刺刺的性格、更體現農村的悠閒、純樸、自在。



圖 2-27 林智信 釣



圖 2-28 陳洪甄 閒話春耕

在此類以農事為主題的類別中，創作者除了透過版畫紀錄春耕、夏耘、秋收、冬藏景象外，大部分都是刻畫種稻子的農家，除了紀錄農作忙碌及辛勞外，也有不少是在描繪農閒期間的娛樂、通常透過畫面中人物的姿態、所從事的動作做寫實的描繪，讓觀者身歷其境，體認農事的辛勞、共享農閒樂活。

（五）農村景象

描繪景物、情景的作品也俯拾即是，主要是描繪村落的景象，除了在作品中雕刻出大量的植物外，還會以人物點綴。《夏日竹村》（圖2-29）是朱爲白描繪一個竹村的景致，構圖以水平式排列景物，畫面中加入大量的竹子，建築物也是平矮的茅草屋，能發現村落的原始，畫面中三五成群的村民聚在一起，象徵合諧與互助的大同世界，展現悠閒的農村特色。



圖 2-29 朱爲白 夏日竹村



圖 2-30 陳其茂 山林之朝

陳其茂《山林之朝》（圖2-30）作品中，樹林佔據約畫面百分之九十面積，利用大量的黑色襯托出小路，並以直立的樹木垂直排列，畫面中仍加入了牛隻，更印證牛隻在台灣農業社會重要地位，作品可能是描繪返家或趕集的情景，牛隻與主人漫步在大自然的懷抱中，享受大自然的芬多精。

在描繪農村景象作品中，能發現創作者擅用植物營造場景，爲了表現自然與原始的風貌，加入大量的植物，創作者都將人物縮小，這些體積小的人物除了有從事農作的標記作用外，還有象徵地大物博的作用，表現大自然的寬廣。

在台灣眾多木刻大師的作品中，種類、主題眾多，難以界定其類型，描繪動物時有的會加入人物，當然還會加入農村的場景做背景，但能從眾多作品中發現，台灣木刻版畫以農村景象為主體之作品多是表現農村情、農村景、人與自然、人與萬物的和諧關係，除了透過圖像表現農民辛勞外，還有表達農村淳樸、悠閒、樂活的內涵。

二、台灣農村景象之版畫藝術表現形式

依據畫面的需求，因著傳統木紋版特性與效果，木紋版畫適用於某些題材的呈現，不僅能對主題陪襯烘托，還能利用隨機的木紋，在版畫創做過程中不經意留下的鑿痕，整體視覺上所展現的質感，具有獨到的藝術性表現。木刻版畫並無題材上的限制，諸如人、事、時、地、物，皆可清楚地表達所欲傳達的意念，但是對於某些特殊題材上，木紋版畫卻有獨到風味，是其他版種所不能之事，以農村景象為主題之木刻版創作比比皆是，除上述以主題分類外，筆者尚予以視覺觀感上的分類並再就台灣當前農村景象木刻創作之媒材選用原因做討論。

（一）畫面構成形式

1. 強調寫實類

寫實的畫面最能強調情感的表達、營造氣氛、對於人物神情的刻畫、精神的傳遞皆有良好的表現，這類型的作品是最容易表現的方式，作者只要將眼前的景象透過類似素描的方式，真實刻畫出來即可完成，再依創作者的能力與需求安排畫面的調子變化，便可呈現原景象，具有逼真、傳神、真實的特性。

林智信作品《業餘調弦》（圖2-31）即是真實的紀錄眼前畫面，前景操作樂器的人物是以陽刻方式呈現，類似以鉛筆素描的技法畫下眼前景象，利用人物姿態說故事，後方的農舍則是透過陰刻與陽刻的併用對話，能相互輝映烘托主體，使觀者的注意焦點集中，凝聚至畫面中人物所從事的活動，劇情張力效果佳。



圖 2-31 林智信 業餘調弦

陳洪甄的作品《合作》（圖2-32）同樣具有相當的戲劇張力，彷彿是觀者也是農家子弟，眼前的畫面就像是一幅山水畫，稻子遠小近大的透視法，遠山岩石也是清楚分明，天空的雲彩變化更是豐富，名為「合作」也是在描繪軍人與農家子弟的合作關係，前景農民彎腰辛苦的插秧，利用姿態的寫實描繪讓觀者也感受其腰部痠疼。



圖 2-32 陳洪甄 合作

郭樺作品《溫馨》(圖2-33)一作中，將人物置於畫面中央，主要強調人物的表情，省略了肢體動作的細節，讓觀者專注於人物的神情，表現出祖母疼愛孫女的景象，作者利用大面積的黑色來突顯人物臉部細節，人物的頭髮、臉部的皺紋、連背景上的掛圖也是精細的雕刻，可見其寫實基本功。



圖 2-33 郭樺 溫馨

寫實的木刻版畫作品，對於強烈情感的表達、特殊氣氛的營造、人物神情的刻畫、精神的傳遞等，皆有良好的表現，這類型呈現手法眾多，主要為逼真寫實的人物或動物，手工較細，刻畫出精細的地方、動作、皺紋、肌理、質感等，展現其辛勞、生活、文化。

2. 以線條展現動態及方向類

畫面以線條展現動態、透過明暗來營造氣氛或是訴說某個情境，黑白二色的版畫作品多以線條表現其氣韻。何政廣作品《日出而作》(圖2-34)是以強烈的放射狀線條表示日出的時間，作者將耕牛與農夫面對刺眼的陽光而背對觀者，默默耕耘且默默的承受辛勞，除了陽光放射狀的光線製造透視、空間感，地面的土壤也利用線條刻畫出方向性，讓觀者有向無限遠方眺望的衝動。

林智信作品《春耕》(圖2-35)則是以短線和長線交錯表現大片稻田及耕牛拖犁的方向，並告訴讀者農夫日出而作、日落而息的規律生活與拼勁，大面積的線段有引領視覺的功效，更說明工作範圍廣大、得付出很多時間與精力。



圖 2-34 何政廣 日出而作



圖 2-35 林智信 春耕

另外使用線條表現動向的作品，還包括楊英風《插秧》（圖2-36），上方有兩個象徵氣候的符號，強調農夫不論陰晴均辛勞賣力耕作，利用直線表現雨勢與刺眼的陽光，利用曲線呈現插秧的手及彎腰的農夫，楊英風透過陽刻的方式，在畫面中大量使用線條表現陽光、雨水、書本、肌膚，畫面中的手也帶動觀者由左上向右下的視線，沿著手指彎曲聯繫到插秧農夫、再順著陽光繞回彎曲的秧苗上。



圖 2-36 楊英風 插秧

楊英風《水牛》（圖2-37）作品中也是以線條表現，結合木紋效果、利用彎曲線條表現水紋，右上方的牛身帶動觀者視線，由右上身軀延伸至牛角、牛頭，銜接至下方的牛頭，再順著水紋由左下向上延伸。讓觀者的視線一直在畫面中盤繞。



圖 2-37 楊英風 水牛



圖 2-38 李國初 漁家女

另外木刻線條延伸至漁家作品亦有引領視線的功能，應用於其他作品中，如李國初《漁家女》（圖2-38）以同心圓線條讓觀者視線於畫面中心盤繞。

這類作品大多透過線條引領視覺手法吸引觀者注意，讓視覺往一個方向前進，或是讓視線在畫面中環繞。西方藝術品梵谷星夜、孟克納喊等作品均以線條表現動感，筆者花蓮縣富里鄉木口木刻版畫創作更是以線條、點表現，此類表現手法更是筆者需應用之技法。

3. 表現趣味類

此類的表現手法有較多趣味性，脫離視覺真實景象，創作者透過個人主觀意念，傳達農村社會中的樂趣、表達人與動物、人與自然的親密關係，主要會將物體變形，有別於寫實派的風格，如林智信作品《涉水過溪》（圖2-39），將牛隻及牧童斗笠稍稍變形，牛隻的大塊面積吸引注意，成為畫面有趣味的主角。



圖 2-40 楊英風 日出而作

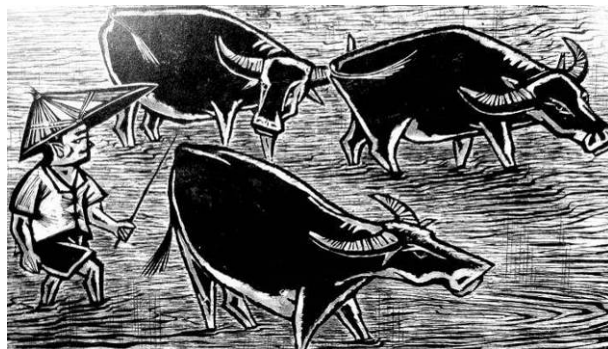


圖2-39 林智信 涉水過溪



圖 2-41 楊英風 伴侶

楊英風作品《日出而作》（圖2-40）及《伴侶》（圖2-41）以表現派的手法呈現人與牛親密關係，幾何圖形呈現牛的造型，孩童四肢也特意變形，楊英風讓四肢末端變成尖銳的角，畫面以稻草、遠山點綴突顯農村的地域性。

這類型的作品特別展現其童趣，但仍是能透過畫面的線索，知道其農村的地域性，物體雖然變形，但是仍知其物體，該物體應具的特徵仍是有刻畫出來。這類的表現方式有如達達主義，扭曲形體，誇張形象都是其呈現方式，觀者可能解讀為趣味、童趣、野獸派，以幾何圖形或是簡單塊面呈現是最常用的手法，有創作者主觀的意識型態存在，表達強烈趣味、傳遞訊息。

4. 表現塊面類

版畫黑白、明暗落差大，具有相當的對比張力，透過明暗對比效果，相互

輝映烘托主體，達到聚焦效果，主題的畫面凝聚力也相對提高，對畫面張力有所助益，讓觀者留下強烈對比的印象。

陳其茂《春》（圖2-42）即是發揮單色木刻版畫特色，明與暗間落差大，以塊面表現左方人物的姿態，幾乎省略皮膚的質感與地面的草皮，人物的輪廓及樹木簡單且俐落，彷彿以黑色麥克筆繪之，地面幾乎全數留白、強烈且鮮明，如同傳統技藝的剪紙藝術一般。畫面中輪廓線清晰、整齊，較無木版雕刻後的粗獷效果，如施驊作品《母與子》（圖2-43）省略細節，外部與內部、受光面與背光面的強烈對比。



圖 2-42 陳其茂 春

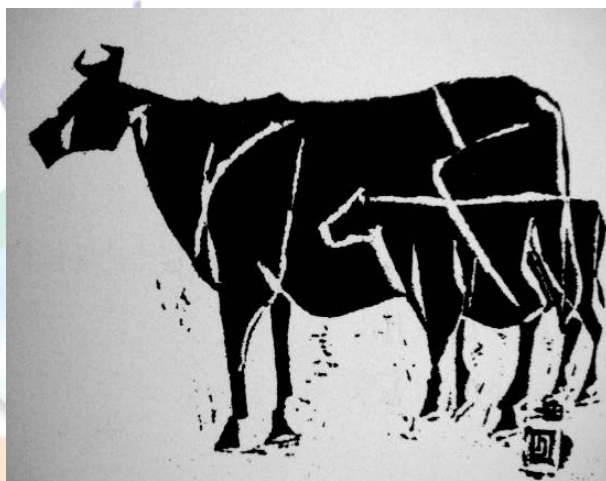


圖 2-43 施驊 母與子

此類作品如同剪影般的俐落、省略調子與觸覺效果，畫面上非黑即白，但仍能達到渾然一體的境界，作者僅刻出物體最具代表性的線條，並將背景以大塊面積的白色鋪陳，便於突顯主題。

本創作需承襲前輩的諸多表現技法，再加以內化、轉換，融入個人的經驗、對生命、自然的情感，才能創作出足以代表花蓮縣富里鄉農村的作品。

（二）木紋板使用原因探究

不管是從各種表現形式，台灣農村景象之木版畫創作幾乎全數以木紋木刻板畫呈現，鮮少人選用木口木版作為創作媒材，根據筆者所搜集到以台灣農村景象為主題之作品中，幾盡全數作品以傳統木紋木刻板畫創作，利用木紋的天然效

果呈現原始風味，然而木口木版種的趣味與變化也極豐富，木口木版在台灣版畫創作過程中，未能成為主流之因，分別歸納如後。

1、版畫作為藝術呈現的作品仍佔少數：

在行政院文化建設委員會之《中華民國傳統版畫藝術》一書中提到，中國版畫藝術演變，隋唐、五代是版畫的成長時期，該時期以佛畫雕版為主。宋、元時代是版畫發展時期，雕版印刷漸受推廣至曆書、醫書、子書、文集等書籍，且台灣版印事業在鄭氏父子來台開發有極大改變，綜觀近代台灣版畫，無論公家或民間刊物，均是以實用為主，並不刻意求美，不刻意作為供觀賞之藝術品，亦即是說，以版畫作為藝術呈現的作品仍佔少數，這些版畫作品成為應景所需，或是傳播知識，或為宗教信仰而製作。台灣版畫發展雖慢，但從開始至台灣光復時期，也有兩百多年，此期間，無數畫師、雕版師和印刷師的智慧與經驗傳承，其作品，均是既通俗，又有實用價值的民俗版畫藝術品。

2、技法多承襲古法：

台灣畫家吳晨、陳其茂、潘元石、林智信、楊英風、羅平和等大師，雖各自有其不同的藝術表現領域，但是卻都共同使用木刻手法呈現作品，而台灣畫家早期偏好以木紋版畫手法來描繪寶島的風土民情，主要是承襲台灣光復後大陸畫家來台之木刻版畫印製方式，選用木紋木板展現木刻版畫中木頭的特性、粗獷的線條、感覺，貼近人民的感覺。近年某些書籍講究插圖的呈現，選用不同的表現手法以突顯圖的特殊性，才有別於前述木紋版的刻製方式。賴吉仁於1998時報出版的《臺灣當地的鳥類姿態》，賴吉仁作品《五色鳥》（圖2-44）以精細的木口木刻版畫，描繪出臺灣當地的鳥類姿態，這是少數有以木口木版畫呈現的作品。羅平和教授也有不少以木口木版畫創作之作品，如《警世語錄~3》（圖2-45），雖題材不是以農村景象為主，但手法一絕、數量最多，算是台灣木口木刻版畫創作的第一把交椅。



圖 2-44 賴吉仁 五色鳥



圖 2-45 羅平和 警世語錄~3

3、材料、工具取得不易：

木口木刻版為樹木之橫切版，在台灣顯少此類創作媒材，然而木紋刻版畫具有取材方便、工具簡要、製作迅速的特性，且木紋刻的強烈陰影黑白畫面有引人注目的效果，以傳播而言不失於一項良好的媒體，木口木版畫主要是精細點、線條呈現，羅平和教授特意提及木口木版畫的刻印，就算是頂級的師傅仍須至少三至五次的修版與印製，可見木口木版畫難以達到製作迅速、工具簡要的條件，所以未能如木紋版作品的數量與產量速度。

第三節 木口木版畫

木刻版畫在版畫版種中，屬於凸版畫的一種，所謂凸版畫，意指在製作版畫中意圖形象是凹凸不平版面中的凸出部分，將不需要的部分剔除，只留下想要表現的塊面，而在著色印刷時，就著凸出的紋路，上覆以顏色，覆蓋紙張加以壓印出版畫作品的過程，即為所謂的凸版印製，本創作為木口木版畫即是凸版的一種，創作前更須了解其特性與特色。

一、木刻版畫

木刻版畫在版畫版種中，屬於凸版畫的一種，而凸版畫中最為普遍且具代表性的，非木刻版畫莫屬。木刻版畫是一種最古老且廣為東西方版畫家所運用的傳統技法，自印刷術發明以來，前人利用此種複數印製的方法流傳下許多的典籍，使後人得以藉由書本圖畫的研讀，一窺過去古人的生活方式及生活智慧結晶。而木刻版畫就木板本身的材質特性可分為兩種：

（一）木紋木版畫

早在八世紀時中國人早已利用此版種雕印關象及佛教經典，作為宣揚教義淨化人心之用。工匠用一塊木檔頂著木紋，鋸出的縱切面軟質木材版上，用銳利的刻刀將不要的部分刻除削掉，剩下浮凸的部份就是所欲表現的圖像，然後在這凸紋上塗墨或著色，再覆以白紙經過壓印或擦版，沾有墨汁或顏色的圖樣就倒印在白紙上，這就是木紋木版畫，也就是一般通稱的木刻版畫。

（二）木口木版畫

此技法於十八世紀由英國人發明，一直到十九世紀照相製版技術產生之前，普遍運用於書籍插圖和肖像畫的複製上。藝術家選用質地細密堅牢的硬木，取其樹幹的橫切面，利用雕刻刀具在木板上做細點細線的紋路，再利用滾筒滾上油墨於版上，而後覆蓋以紙張，並經過壓印機的壓印而成。此法所得的作品線條精緻細密，與木紋木版畫粗獷原始的刀痕趣味，迥然相異，此即為木口木版畫的特性。

Argnes Miller Parkers的作品《狗》（圖2-46）是以細緻的點表現畫面的距離、動物的皮毛，其細緻的雕刻方式、線條的細膩、繁複、細點的數量與分佈，已超越木紋版所能創作出的效果，唐朝時期作品《波羅蜜經》（圖2-47）的印製與雕刻方式精緻，羅平和教授亦將此經歸類為木口木版之作，可見木口木版亦於早期作為宣揚教義淨化人心之宣教作用。



圖 2-46 Argnes Miller Parkers 狗 1933



圖 2-47 波羅蜜經

二、木口木版畫之歷史演變與沿革

就壓印的機制而言，木口木版畫的由來可追朔至古埃及時期的木刻印章。在英國博物館中至今還保留西元前十六世紀古埃及國王的刻印。此種印章技術當時在古埃及與古巴比倫相當普遍，而且主要以軟質磚塊上做為壓印的對象，例如古埃及木口印章（圖2-48）。

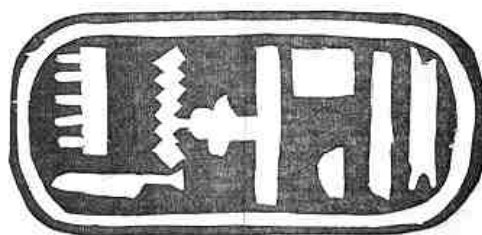


圖 2-48 古埃及木口印章

同樣的，類似的技術也應用在古希臘鈔票上的印製。然而，就藝術創作而言，並沒有充分的證據顯示古埃及或古希臘已經發展出木口木版畫的藝術形式（Chatto，1839）。由於八世紀時中國已開始使用版畫技術來壓印佛經，部分筆者認為歐洲的木口木版畫是在十三世紀，由往來兩地的旅行者從中國引進。然而，持反對意見的筆者援引十三世紀的馬可波羅遊記，說明此鉅細靡遺的遊記中並未提及此木口木版畫技術，藉以暗示當代歐洲已經具備此種藝術形式（Chatto，1839）。

從文獻上能追朔之最早的木口木版畫出現在十五世紀前葉的北歐各地，作品主要呈現雕刻者的本生或者聖經中聖徒的生活型態。著名的作品如《St. Christopher》（圖2-3-4），是Heineken 於十八世紀發現。根據 George E. Woodberry (1883)的研究，雖然十五世紀德國的版畫大多品質低劣，但是由於這是農民最容易擁有的藝術形式，因此木口木版畫家的待遇有一定水平。此外，當時他們又被稱做「卡片製作者」，因為木口木版印刷大量運用在遊戲卡片(playing cards)的印製上。在西元1440年左右，德國古騰堡(1400~1468)發明了活字印刷術，此其後的刻版技術便著重於書本典籍的印刷出版，而木口木版畫的技術與境界，在十九世紀以前並無明顯的突破。



圖 2-49 St. Christopher 1423

從嚴謹的歷史角度來看，湯瑪氏 比尤伊克(Thomas Bewick 1753-1828)，十八世紀末期的英國版畫家和插圖畫家，並不是木口木版畫的發明者，但他被尊稱為「木口木版畫之父」，表現出他對此藝術的普及和境界的提升(George, 1883)。比尤伊克注意到與木紋垂直的橫向切割方式，會使木頭表面質地緊密堅硬，因此可刻出極為細密的線條，表現出素描般細膩的文理結構。其作品《The Chillingham Bull》(圖2-50)為其最有名的作品之一。

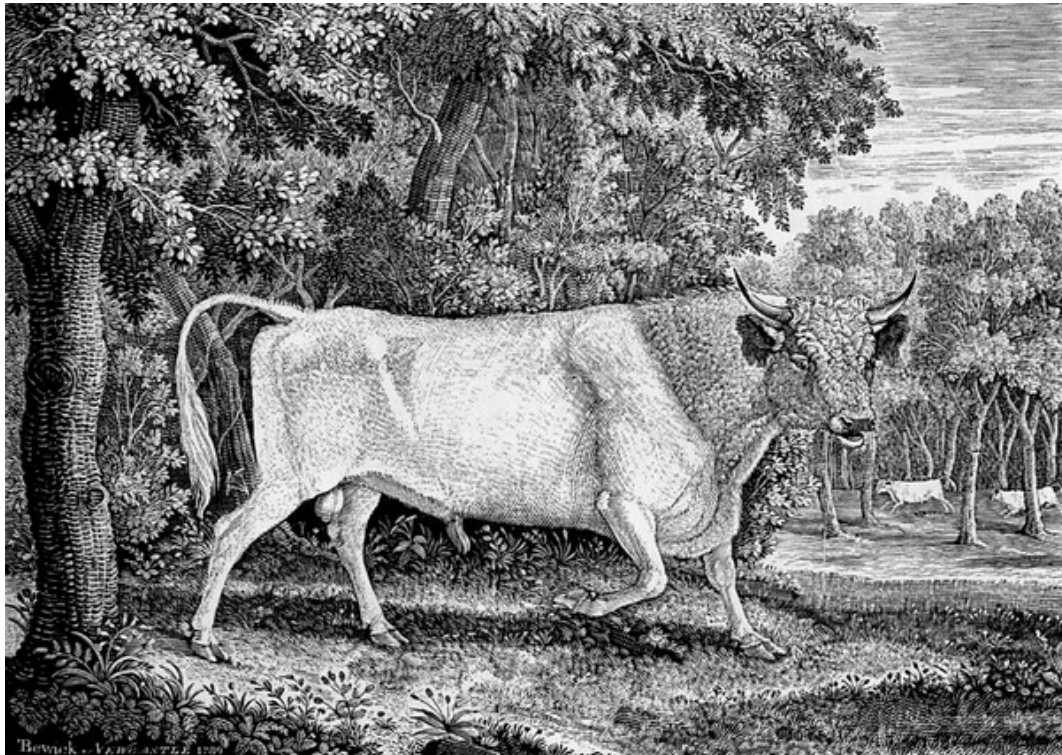


圖 2-50 Thomas Bewick The Chillingham Bull 1789

比尤伊克開創了一種新的技法，稱作「白線雕刻」(white-line engraving)，即在木板刻好後用白色油墨印刷到黑色的紙張上。此類作品上黑色的部分反而是刻掉的部分。白線雕刻方法和傳統技法剛好相反，卻使雕刻的時候變得相當直觀，只需要把線稿直接刻掉就可以印製出傳統技法上黑色的部分。此外，比尤伊克不僅應用了銅版雕刻工具於木雕上，更發明了省力的木雕工具。比尤伊克充分運用他的創意、技術、對動物的知識與黑色幽默(George, 1883)，出版了一系列成功的作品。比如於1790年發表的「四足動物的歷史」，表現出前所未有的精緻細膩的動物描繪；以及1818年出版的木刻作品「伊索寓言集」(The Fables of

Aesop and Others)，奠定他在插畫版畫界的崇高地位。木口木版畫在比尤伊克時代於是趨於成熟，並有能力以精緻的刀工與銅版畫競爭。且比尤伊克在木口木版畫的成就也已成爲木刻版畫復興的動機。

三、木口木版畫圖像之點、線、面元素特質

本創作是以木口木版作爲創作媒材，創作前更須了解木刻版畫圖像創作中能展現的魅力與特質，其點、線、面元素分述如下。

（一）點元素

「點」於造形上而言，具有大小的變化、具有面積、具有形態，除了圓點外，其他形態的點除了位置、大小之外，尙具有方向。就大小而言，愈小的點，點的感覺愈強；愈大的點，則愈有面的感覺，同時點的感覺便顯得減弱。在木刻質感形式作品中，「點」是一項最基本的構成，鑿刀只要在木板上留下痕跡，即爲「點」的開端，再由無數的點進而構成「線」，無數有次序有方向感的點，可延伸視爲線的表現，也就是點也具有線化的特性（劉明鈞，2002）。木口木版畫中的點也因具有聚散的不同而有所差異，聚的點具有面積，所佔的視覺強度也較強，適合於表現明快的光影層面；而散的點則視覺強度相對的較弱，用於表現幽暗處的細微反光，或是較爲細緻的層次部分，點的聚散變化也可表達出遠近概念，近的點較聚集，遠的點較鬆散，該特徵在 Argnes Miller Parkers《伊索寓言》的插畫（圖 2-51）中，可一窺究竟，猴子背上的點較爲聚集，視覺上感覺較亮爲近景，獅子肚子上的點較爲鬆散，視覺感覺較暗爲遠景。



圖 2-51 Agnes Miller Parkers 伊索寓言 1933

因此木口木版畫中的「點」可以為活絡畫面、增添變化性，進而製造漸層效果，也可避免畫面中規矩的線條而顯得呆板無趣。

（二）線條元素

劉明鈞（2002）以宏觀的角度分析線條：點移動成線，線移動成面，面的移動成為立體。雖然在數學目可言，純粹就其形態、位置與方向來做討論，但就造形而言，點被視同具有面積的東西，線亦被賦予了粗細與寬度。但是由於這些面積或寬度如果加得太多，自然會使點或線的意象隨之減弱，逐漸帶上了面的傾向。那時面的認知究竟從何而起，實在無法分出界線，這將因為周圍的狀況而有不同的結果，例如在一群相同或類似的線群來說，即使是相當粗的線，也很容易形成線的認知。

Albrecht Durer的作品《The Apocalypse the riders on the four horses》（圖2-52）利用線條勾勒出畫面中左上方雲朵及畫面中馬匹皮毛的柔軟質感；在馬匹著地之處，以間距較大的線條呈現深色及陰影。



圖 2-52 Albrecht Durer The Apocalypse the riders on the four horses 1498

而許淑貞（2007）將圖像中的線條元素予以觀感上的分類，亦能解釋於木口木版畫中圖像呈現的效果。其對「線」的解釋與分類如下。

1. 水平線：是大地之線，人最好的休息就是與大地平行躺下，任何物體處於完全與大地相連的水平狀，消除了與大地的張力，最寧靜最平穩。
2. 垂直線：從大地到天空，是垂直向上的力量。人從床上起來，就是從水平線轉為垂直線，因此垂直線比水平線顯得有更多能量，垂直線與地心引力相同，和水平線一樣有穩定感。
3. 斜線：斜線是一種不安定的線，斜線充滿了動感，奔跑的人，要擺脫地心的重力，人體傾斜呈現出了速度與動感。
4. 輪廓線：它形成了事物的外貌，可稱為「外形之線」。
5. 動力線：即內在於事物中的一種動勢，高聳的紀念碑和衝天而飛的鳥，

都讓人感到一種向上的動勢。也就是完形心理學講的「力的式樣」，輪廓線是外在的能看見的，動力線則是內在的，不可見而可感的，可稱為意中之線。

6. 氣韻線：就是中國畫有濃淡枯濕的線，它可以畫輪廓線，但在畫輪廓之時也表現出內在生命。為了讓線適合對象的性質，中國畫家總結出了許多種線描，鐵線描、遊絲描、柳葉描、行雲流水描……等（許淑貞，2007，頁58、59）。

在木口木版畫形式作品中，運用最為多且廣泛的就是「線」。線與線之間間距越小，越能形成類似面的效果，同方向的線段則有聚焦的功能，不同方向的線段則有轉折及層次的變化。此外，線亦能表達出物體的質感、肌理、材質，也能像點的功能一樣製造出明暗的變化，亦可利用線條疏密、粗細的關係來營造空間感，更能帶動視覺。線條是圖像構成元素中最能表現豐富多樣情感的方式，尤其木口木版畫更是透過精緻線條的雕刻來呈現畫中的色彩比例。

（三）面元素

「面」因為佔有的面積大，所以容易被視為是一塊清晰且明確的領域範圍，不論是挖空的線條所形成的面，或是一整塊完整無缺洞的面，都具有相當份量的存在感，對於所欲表達的主題之呈現，有很清楚的作用，面的外在形狀並無一定的限制，大體上而言，只要是由外在線條或是區塊所包圍而形成的區域，皆可以是面的變化形，其視覺原理則類似於「圖」與「地」關係中的形成要素一被包圍的形、封閉的形成為「圖」，包圍者卻成為「地」（劉明鈞，2002）。在木口木版畫質感形式作品中，面的運用同為重點之一，無論是刻畫較少的形或是整塊的面，都非常適合於表現主體，突顯主體的重要性、烘托整體的氣氛。蓓克《鹿與獵犬》（圖2-53）畫面中背景為漸層山坡，但是整體而言，仍可視為是一大塊的面的表現，利用漸層來與主角作區別，雖然並無詳細之輪廓線框出山坡與山坡的前後關係，但是透過塊面的處理，往往仍可以藉由視覺經驗，分辨出前、後。



圖 2-53 蓓克 鹿與獵犬

點、線、面三項構成要素，通常會同時出現在一張作品畫面中，各司其職，發揮各自在視覺上所佔有的優勢，尤其在依畫面所需之條件而決定該用點或線或面來表現，並無既定的教條法規，也無一定的標準模式，可依個人對作品的詮釋而做不同的表現，可混用，可獨用，靈活變化的運用有助於豐富畫面的佈局，增添作品的趣味性，方可表現出木口木版畫圖像風格的特性。

三、木口木版畫圖像特質

木口木版畫為木刻版畫中技法呈現的一種，所以仍依據木刻版畫呈現方式說明，並更針對木口木版畫的優勢、特質做分析。

（一）版面明暗分析

版畫大體上區分為兩種，一為陰刻版面，一為陽刻版面。中國傳統的木刻版畫中，大多採用木紋木板，故多數為陽刻版面，但木口木版畫本身強調精緻的點、線、面，於是木口木版畫多以陰刻版面呈現；而西方早期是以陽刻為最傳統的表現手法，且木口木版畫創作在西方國家盛行，在台灣地區木口木版畫的研究極少。一般而言，木口木版畫常利用線條清晰帶出主題重點之所在，因其受限於木口木版雕刀刀口大小，若是以陽刻表現，將會十分耗時，因此較少有陽刻的技

法。陽刻、陰刻兩者之間雖有其不同的表現特徵，但若掌握特徵而混合運用於木口木版畫亦不為過。

（二）明暗調性分析

大多數人對木刻版畫第一印象就是粗獷的黑線、或是單純黑白二色呈現的版面，隨著印刷技術木刻版畫早交流、技法求新求變，畫面主題呈現需求，畫面早已脫離了黑白的限制，彩色木刻作品俯拾即是。劉明鈞（2002）提及：「『黑』這個顏色早已內化於木刻版畫的精髓中，相對地也成為最具代表性的色彩，甚至有無「黑」的出現，極為可能影響評斷的依據及結果。」隨著藝術觀的演進、地方民族的不同、文化上的差異，色彩的運用日趨多元。劉明鈞（2002）指出英國的套色木刻手法簡單，多為簡單的黑白木刻，依需要刻下幾套色版，「黑」與「白」兩色即為英國人概念中的版畫色彩。中國對色彩概念認知，受五行中的木、火、土、金、水影響，以「青」、「赤」、「黃」、「白」、「黑」為代表，東方人對「赤」的喜愛，遠遠超出其他國家的使用情況，並且因各地習俗文化上的差異，對色彩的認知也會呈現極大的出入。論及台灣，對版畫的認知早期仍停留於「黑」與「白」的範圍內，這與台灣一貫的版印成品印製方法有關，台灣早期的版印成品多數以輪廓線作為主要辨別的方法，再於區塊中填入色彩，因此一般大眾對版印成品的認知多數都為線條化的概念，輪廓線的黑線印象強化了「黑」的色彩。隨技術的純熟及工具的材料的演進，以及社會整體環境變遷的影響，相對的也會影響色彩使用，促進色彩使用的多變性呈現（劉明鈞，2002）。色彩的變化無窮也饒富趣味，但是色彩於木刻版畫中的選用隨著材質變化，再將範圍縮小，以木口木版畫為例，抽離中國對固有色的使用，單以「黑」與「白」呈現，透過精緻線條呈現主題，黑色輪廓線強化了「白色」、以黑色為底，白色的點更跳脫成為主角，白線更旁襯了黑色線條、塊面的存在。

（三）視覺空間分析

木刻版畫雖為傳統的平面模式，並且僅能靠點、線、面三者的變化來構成圖面的視覺效果，但吾人仍能從先輩遺留的作品中清楚地了解，木刻版畫不僅只是線條的勾勒，同時亦能營造出畫面遠近與空間感。透過點、線、面三者的靈活運用，能於單色平面中表達出「黑」、「白」、「灰」的色彩概念暨空間印象，除了強烈的黑與白之外，線條疏密分布不一、點刻、線刻混用的技法，可增強畫面的豐富度，將明度變化的可能性擴充至無限大。而線條疏密分布、點大小的變化亦可展示出空間遠近的變化，透過以上的變化，使觀者可藉由變化後的畫面效果判斷物體間遠近關係及大小比例，如遠方的點小，近處的點大；遠處的線條細而近景的線條粗；遠方的線條疏密分布鬆散，近方的線條疏密緊湊而景緻明確。

小結

木口木版畫的技法多、又可配合現代木刻模組工具雕刻、其中的變化種種，所倚賴的不過是點、線、面三要素爾爾，能表達出如同素描般的明確遠近觀念、營造視覺空間，顯示出若能對上述三者善加利用，木口木刻版畫亦可展現豐富的層次變化。

綜觀上述，以台灣農村為創作主題之木紋木刻版畫數量多、藝術表現手法多樣、畫面主題也豐富，可惜同為木刻版畫中的木口木版種顯少應用於農村景象描繪，受限於傳承、技師的發揚、且材料不易取得，是故本創作盼以木口木版作基底材，表達木口木版細膩精緻的精隨，呈現木口木版畫之魅力。

第三章 創作理念與實踐

本研究是以花蓮縣富里鄉農村景象為出發點，本創作更須有農村生活的體驗與實務經驗融入，眾所皆知即使同一件版畫作品，同一個視角，但只要是不同表現手法，便能展現出不同的趣味。將情感與經驗融入圖像中便能使圖像活絡起來並賦予生命，圖像形式與內容表現手法不盡其數。本研究是圖像的木口木版畫創作，以下分別探討個人的創作理念、作品形式與內容的實踐。

第一節 創作理念-自然魅力與人文情懷

藝術創作是憑藉一份宏觀與微觀之心，愈是不起眼的事物愈值得去注意、領悟，本創作以花蓮縣富里鄉大自然的魅力、人文情懷來說明創作理念。

一、大自然的魅力

人是大自然的一部份，並與大自然共生存著，人類踏在大自然這一塊土地上，享受著大自然帶給我們的一切，由古至今，無論物質上的生活或是精神方面的藝術、詩文，都取於大自然而來。大自然孕育萬物，給我們生生不息的生命，也充滿豐富的形象，可讓我們盡情的觀看、聆聽、觸摸、擁抱，而深刻感受到植物的無窮韻味（曾靖琪，2007）。花蓮縣富里鄉的農村景象，一直是筆者的最愛，純樸又得以體會昆蟲等小生命的可貴，藉著版畫創作表現筆者內在的聲音。

安格爾曾說：「自然裡含藏了美，自然所含藏的美便是繪畫的課題，要尋找美，我們只到自然裡去找而不是別處去找」。大自然是一切生命的根源，生物、四季本是一本讀不完的教科書，當然更包含了深奧的哲理。藝術反映生活，早期的藝術師法自然，文藝復興時期印象派畫家更是走出戶外，走向大自然，欣賞風、花、雪、月，後來漸漸演進為人所關心的議題，進而又轉變為創意、人文、意念，

唯有深入體驗大自然景觀的美感、生命，對表現對象有深刻的理解和親身體驗、體會自然的奧妙，才能有傳神之作。

藝術家對「自然」的詮釋雖因思考邏輯的不同而有所差異，但心靈的感應及對藝術的回應卻頗為相近。自然給予藝術家的啓發並不僅是在外觀上、造型上的，也許是一株生命、成長或生態。在花蓮縣富里鄉能清楚看見大自然的力量，花東地勢高峻、秀姑巒溪環繞其中、河流湍急，更似在說明人生將遇到許多隨機的衝擊；看見花東縱谷兩旁聳立的高山，更是要我們有著夾縫中求生存、決不妥協的精神，再艱鉅的困難和困境都要突破。自海岸山脈遠眺，更能看見遼闊的太平洋，大自然神奇的力量，更是令人敬畏；看見稻田中搖曳生姿的稻穗，不畏風雨又能在結實纍纍後彎下梗，更象徵著謙虛的態度與堅強。由這些例子可知，大自然是一本讀不完的书，除了給予啓示，更使人能在這變化中學習與成長。而本次創作即是透過這些啓示，藉由筆者的內化與轉換，利用圖像的版畫創作呈現出其精神與內涵。

人應該是與大自然共處，並在大自然學習生命的精神，然而，現在人身處於人工化、機械化、科技化的環境，所見的大都是五光十色的人工再造品，人的物質慾望促使了更多的商圈都市出現，一片片的田園已被建造成高樓大廈，無形之中，原始的田園風景已被遺忘。人遠離了大自然，漸漸地喪失了原始純樸情感之源，人的心在資本主義的催促之下，物質慾望擴大並追求經濟利益，眼見琳瑯滿目的物質使人漸漸忽略、遺忘生命的價值是什麼。在這絢麗的時代，每個人盲目的追求利益而忽略了本質，「樸質」、「感恩」、「惜情」就是人的本質。人們往往忽略這一切，而筆者認為除了這些外，反璞歸真、內心的真、善、美更是生命存在的意義，花蓮縣富里鄉是一個以農業為主要產業的鄉村，由於筆者擔任教職工作，時常接觸到農家子弟，不時能發現當地居民樸實的民情，環境雖然不像花蓮市區繁華，但是這兒的居民懂得惜福、知足，並無積極追求物質的慾望，反倒是享受這個農業村落的自然、安逸，這裡的好山好水，是當地居民驕傲的。

本版畫創作，是以當地農村景象為主題，以大自然的景色、當地植物、農田中的生物、昆蟲為創作圖像中的主要元素，遵循大自然的道理，透過觀察與寫生，描繪出代表農業的精神和當地文化，藉由一系列的圖像創作來歌頌大自然。

二、人文情懷

古詩云：「鋤何日當午，汗滴合下土，誰知盤中飧，粒粒皆辛苦。」農家辛勞眾所皆知，筆者希望以感恩、惜物的思維出發，便能引起觀者的共鳴、更懂得珍惜與感恩，是故，更需將生活經驗、任職時帶領學生實際體驗農作的心情呈現在作品中，下列影像均為筆者親身務農之圖像，能體認農民辛勞，內心感受更加澎湃。



圖 3-1 插秧實作體驗



圖 3-2 指導學生撥秧苗手勢



圖 3-3 操作插秧機



圖 3-4 與農會工作人員合影

因此，真正深刻感人的藝術品不在其外觀、題材、技法呈現，重要的是作品中所散發出的氣度與內涵，是作品中表現出卻未能見得的。從深層心理潛意識的相關研究中，能發現藝術品的意涵、意蘊，即是藝術作品的精神，一切均袒露於外，但在作品中的每個細節都能發現其情感及意涵的蹤跡。

當今充斥於報章雜誌頭條的總是一些駭人聽聞的消息，這些暴力、社會霸凌現象讓作者更想親近「自然」而遠離筆者故鄉高雄、前往花蓮富里鄉，尋求一個更淳樸、更有人情味的地方。在創作的取材上，除了對「自然」關切外，還注入人文情懷，抒發情感、體認人、事、物的互動，都是系列創作中主要的情感來源。筆者求學時期（1999年～2003年）學習過版畫，其間接性、複製性的特色深受筆者喜愛。在筆者的教職生涯中，與學童接觸時常能發現他們的率真與真、善、美，在參與多次的富里鄉內戶外教學課程、學生農田體驗課程後，更加體認自然、愛上大自然，開始認真思索人與自然的關係、人與生態的關係，經過幾番思索，繼創作「學生」系列作品如《炫耀》（圖3-5）及《與老師合影》（圖3-6）之後，延伸出本研究的一系列創作，自然與人之間的互動是筆者一直關心的，期盼能將自然與人的符號意義呈現於創作上，作為內心的寫照。



圖 3-5 粘僑頡 炫耀 2007



圖 3-6 粘僑頡 與老師合影 2007

創作的歷程是靈感的觸發和環境事物的共鳴，再由主觀之意念建構而成，終以藝術的形式呈現於外，藝術的誕生便是創作者對當代的社會文化、政經、

歷史的具體實踐，環境和創作者思緒在內在深層的拉鋸，不斷地交互影響著。筆者任教於以農業為主的農村鄉鎮，在這期間，深刻體認當地風俗民情的淳樸，雖然自我內心未能感受到社會風氣之轉變，但心中仍留有農夫用汗水換來粒粒米飯與珍惜盤中飧的訓誡。

綜合本節創作理念的剖析，個人畫出一個理念架構，即是以自然之魅力、人文情懷這兩個層面來發展，並由大範圍的自然景觀出發，進而探討現居住環境背景中的農村生活、農村風俗民情，最後再將融入個人的生活經驗與所知，創作出提醒咱們惜物、感恩的作品，這三部分互相摻和、影響，進而推動整個創作的實踐（圖3-7）。

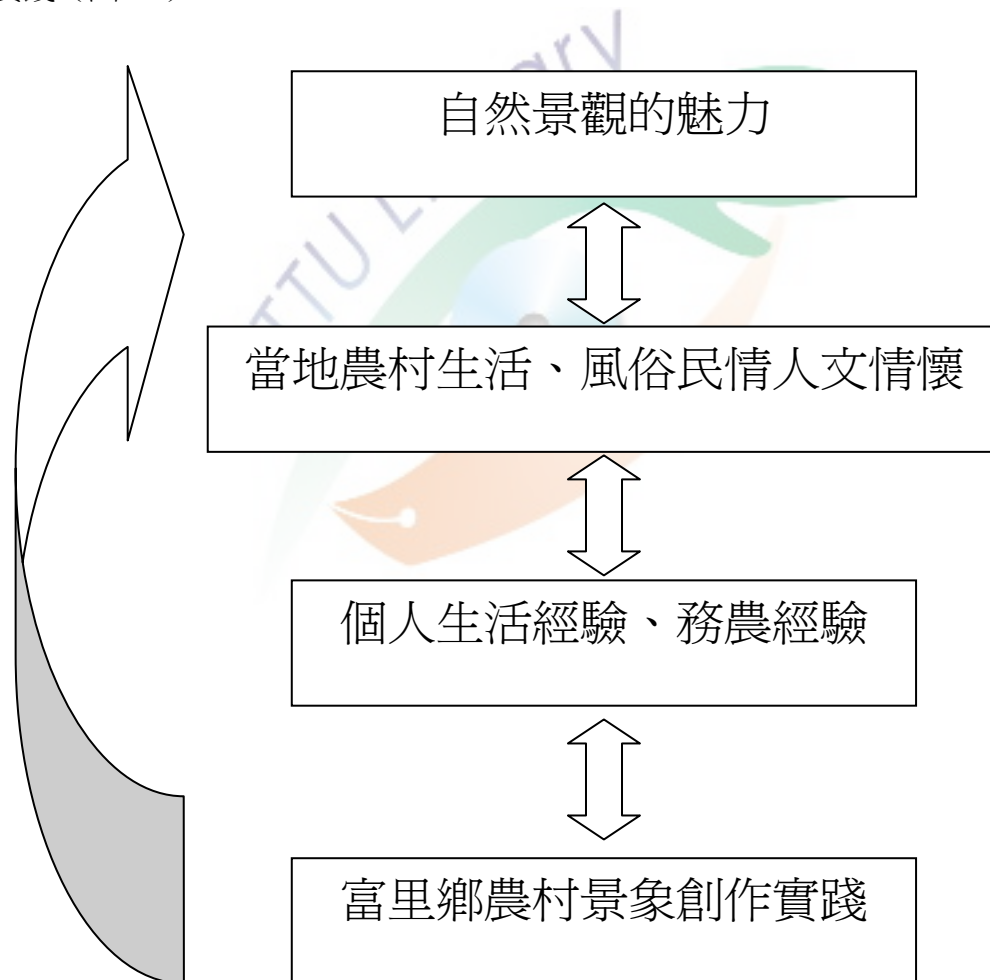


圖 3-7 富里農村景象木口木版畫創作理念形成圖

第二節 富里農村景象點、線、面元素分析

在欣賞繪畫作品時，我們會以美的原理原則中最基本要素著手，如反覆、漸層、律動、統一、對比、均衡，又以繪畫構成中的線條、肌理、色彩等來判斷作品成功否。而花、草、樹、木、山、石、雲、河....都是大自然景觀中的元素，筆者分析富里農村景象視覺元素時，也將以這些線索加以分析、說明。若再以繪畫角度觀看自然景點，又可將其一一解析為點、線、面構成，筆者將花蓮縣富里農村景致以攝影方式紀錄，再以電腦做影像處理，最後依照本創作系列分類說明，透過圖片導覽方式呈現，找出花蓮縣富里鄉農村景象和木口木刻版畫中的表現元素契合處。

一、點的主題分析

木口木版創作技法中，透過挑點的方式能製造出灰階、漸層、塊面等效果，能製造出比傳統木紋版畫更多、更精緻的效果，筆者以黑為底色的正方形為研究灰階變化的初稿，代表木口木版未經雕刻的平整面，透過電腦增加網點功能，以增加網點數代表雕刻技法中挑點的數量，便可模擬出由黑至白的變化（圖3-8）。

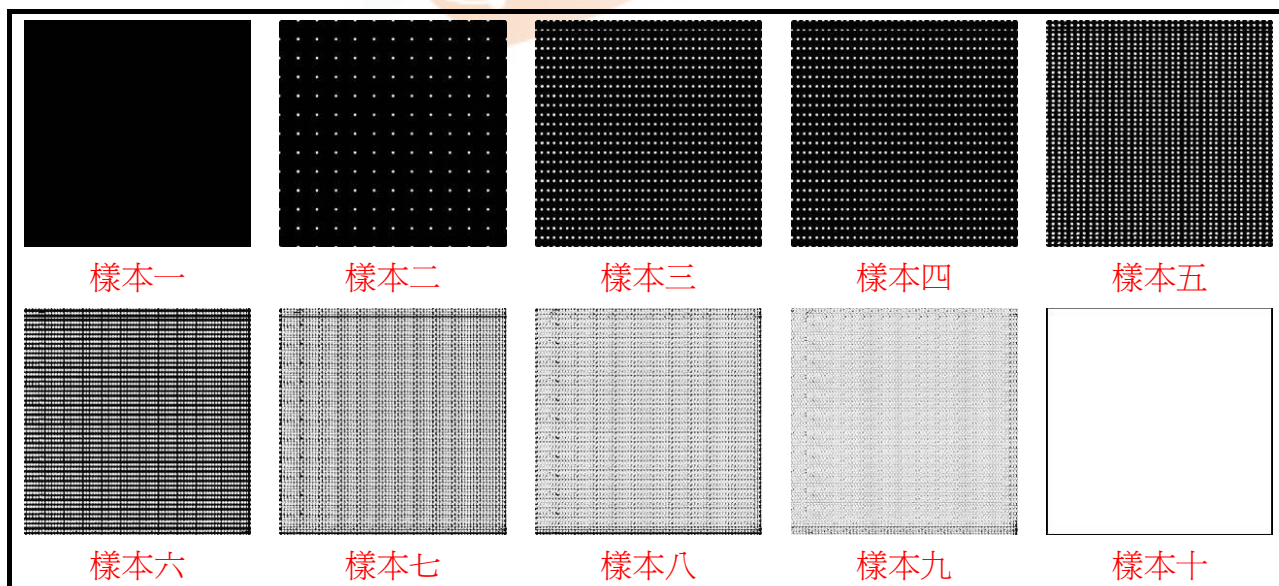


圖 3-8 網點增加變化圖

以下例舉富里鄉景色影像，並加以說明富里農村景色中的「點」元素。

（一）農村景觀

1. 農田整地

花蓮縣富里鄉擁有大面積稻田，富里鄉是花蓮縣的最大的米倉，「工欲善其事、必先利其器」一系列的農事前，整地是最重要的課題，整地除了能增加土壤中肥沃度外，還有更重要的功能即是讓未來水資源能遍及每株稻米，所以特別選此圖像（圖3-9）做為論述之開始。



圖 3-9 粘僑頤攝 農田整地

筆者所攝影的《農田整地》經過影像處理後與模擬的明度變化圖做比對，如（圖3-10），更能看見泥濘顆粒，在木口木版中，能以大量的「點」表現大面積的土壤，也因著木口木版細緻的特性，更能利用其細點表現圖中整地後的軌跡、土堆隆起的立體感，木口木刻版畫中「點」的應用，可視創作者的能力分出明度高至低多樣的調子，所以能透過木口木版中「點」來表現農村稻田的景致。

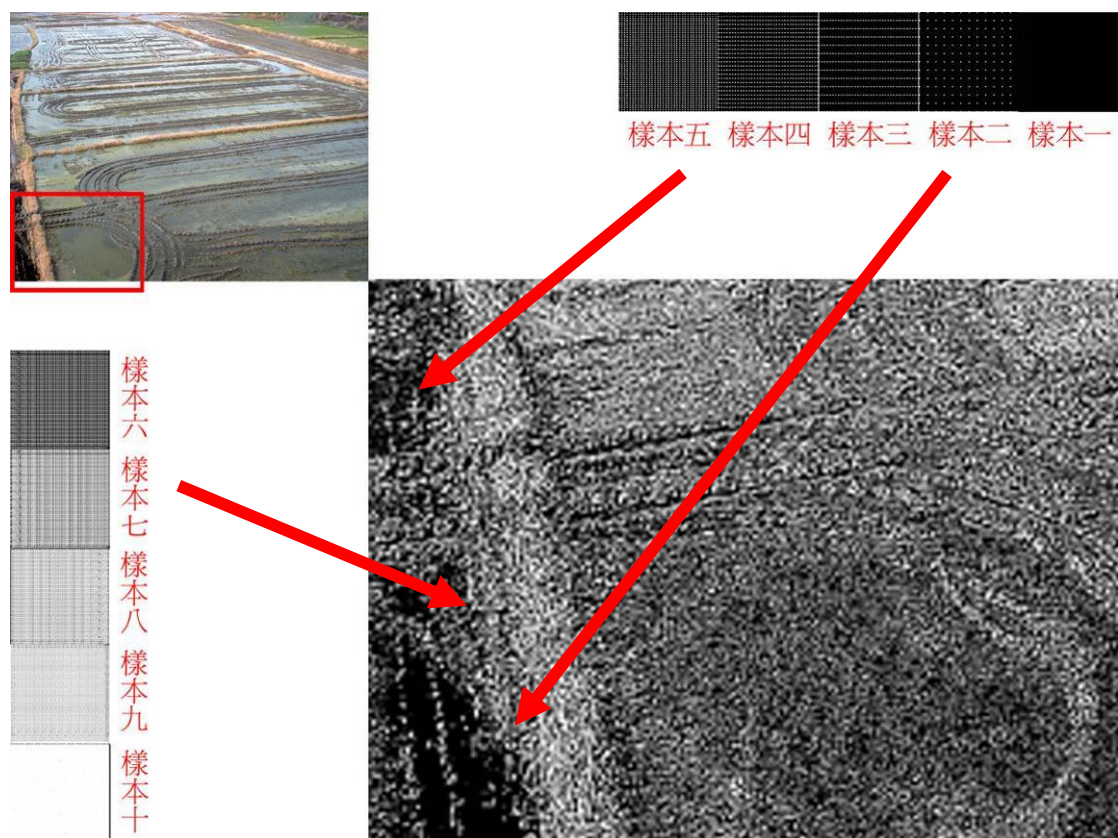


圖 3-10 農田整地影像處理與明度變化之對照圖

2. 富里鄉山嵐美景

花蓮縣富里鄉地處於海岸山脈與中央山脈間的縱谷中，又因為沒有大都會區的人工污染，空氣清晰、水質佳，保留自然優美原貌，能遠眺稻海，層層山巒亦清楚可見，所以特地選山嵐及稻田來代表農村景象的美景（圖3-11）。



圖 3-11 粘僑頡攝 富里鄉山嵐及稻田

筆者所攝影的《富里鄉山嵐與稻田》經過影像處理後與模擬的明度變化圖做比對，如（圖3-12），更能看見山嵐瀰漫的風貌，在木口木版中，能以「點」

表現流動的山嵐，也因著木口木版挑點多畫面亮、挑點少畫面暗的特性，更能利用其挑點技法表現山嵐、表現層層的山巒，圖3-12可見得遠山有明度高至低多樣的調子，所以透過木口木版中「點」能徹底表現農村遠山的美景。

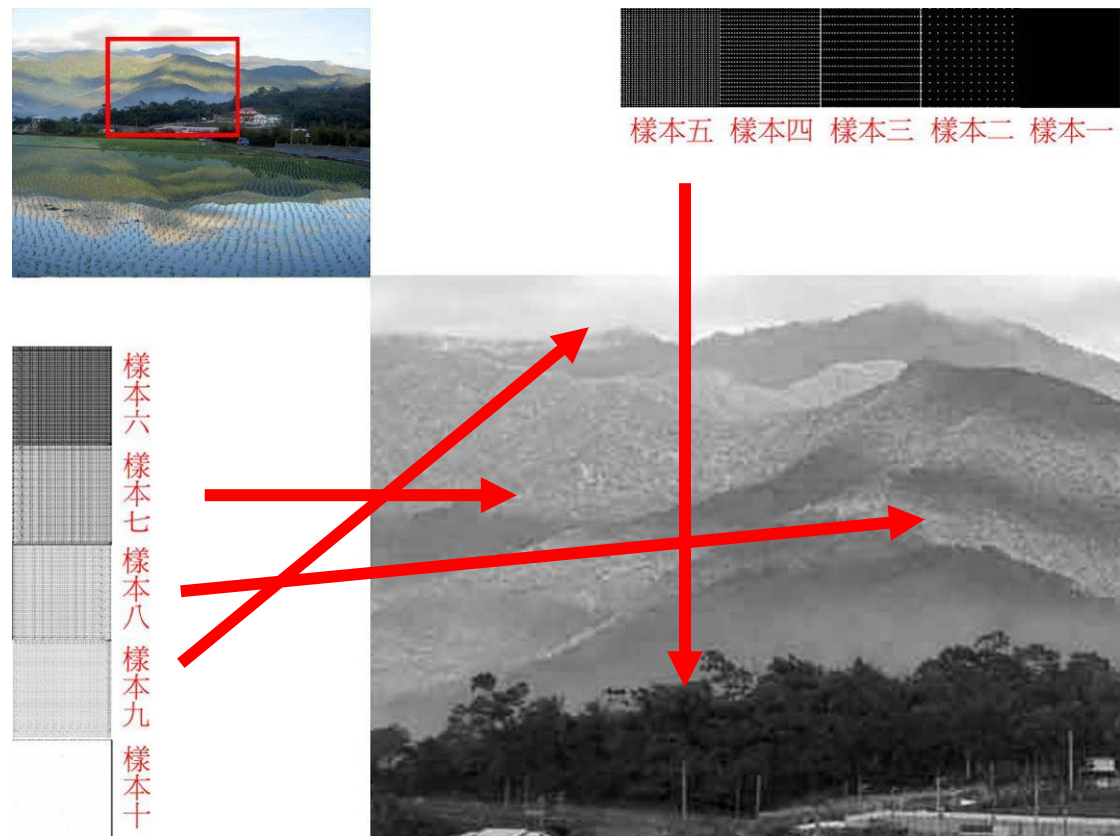


圖 3-12 《富里鄉山嵐與稻田》影像處理與明度變化之對照圖

在傳統木紋版畫中，較多是以塊面、線條表現大山、大水，較難利用雕刻手法呈現多層次的山巒，林智信以傳統木刻版畫作出之《晨牧》（圖3-13）以簡單的線條雕畫出遠山，但並無法表現層層的山巒。



圖 3-13 林智信 晨牧

相反的，在西方木口木刻藝術家Alison McKenzie的《The Cod and Lobster Inn》(圖3-14)一作中，利用細點表現植物、樹紋的肌理，區分物體的前後關係，還表現受光面、背光面的光影，將空間拉遠、拉大，以其作品左下角為例，以細點呈現地面層層相疊的視覺效果，此法能達到的效果遠過傳統木紋版畫所能及。



圖 3-14 Alison McKenzie The Cod and Lobster Inn 1938

而另一位創作者Tom Chadwick的作品《Lorton Cumberland》(圖3-15)則是利用細點表現地面的質地，做出漸層效果，更透過疏密不一的點表現光亮程度，除此外還透過大點、小點的變化，增加樹木的變化。



圖 3-15 Tom Chadwick Lorton Cumberland 1932

木口木版畫面中透過疏密不一的細點安排，能表現出數層的景、物，也能表現出層次的距離感，製造出平遠、深遠效果，將空間拉遠、營造氣氛。

（二）農忙實景

農民們會看農民曆、節氣，再依照秧苗的成長狀況決定插秧的時機，在花蓮縣富里鄉農村社會中，並非每個農民都有能力購買插秧機，大型機械式農具大多是租借過來的，可見其互助、情誼。筆者所攝影的農忙景象《插秧》（圖3-16）即是插秧機載滿秧苗的圖像。



圖 3-16 粘僑頡攝 插秧

因為拍攝的地點是水田之關係，筆者所攝影的《插秧》經過影像處理與對照後（圖3-17），水田中更顯泥濘，機具因而沾滿了泥與土，所以更是清楚見得其土壤、泥砂之顆粒

農作、農忙必須接觸到的即是稻田中的土壤，不論是春耕、夏耘、秋收、冬藏，農忙工作都離不開土壤，是故，農作景象適合以木口木版中挑點雕刻法表現，單單以傳統の木紋版畫雕刻技法是無法表現如此寫實的畫面。而畫面左上方秧苗的線條也是十分俐落、鮮明。所以能透過木口木版中「點」來表現農村中農作忙碌的景象。

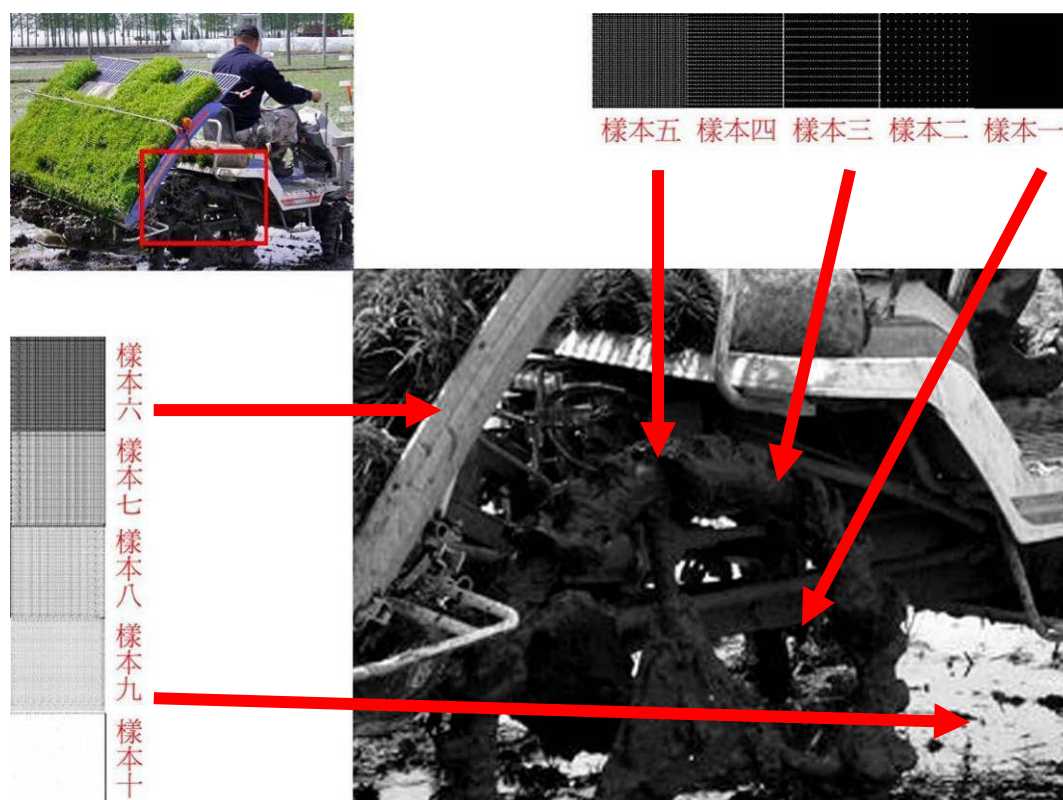


圖 3-17 《插秧》影像處理與明度變化之對照圖

(三) 富里農村生態

富里鄉地處台灣東部，未受工業污染，自然環境中，生態物種多樣、出現頻繁，農村稻田中常出現小生命，蝶類、水蛭、蜘蛛....無奇不有，富里鄉自然環境是這些小生命賴以生存的家，筆者在一次農田體驗時，不經意發現紅、綠對比搶眼的畫面，拍攝時十分開心，特地以此《稻穗與椿象》（圖3-18）代表富里豐富的生態、豐富的動物與植物。



圖 3-18 粘僑頡攝 稻穗與椿象

《稻穗與椿象》影像處理後與明度樣本作對照（圖3-19）能見其軀殼的紋理與質感，稻穗的纖維也清楚可見，這樣細緻的亮點，更必須以木口木細點呈現，方能更寫實、生動。

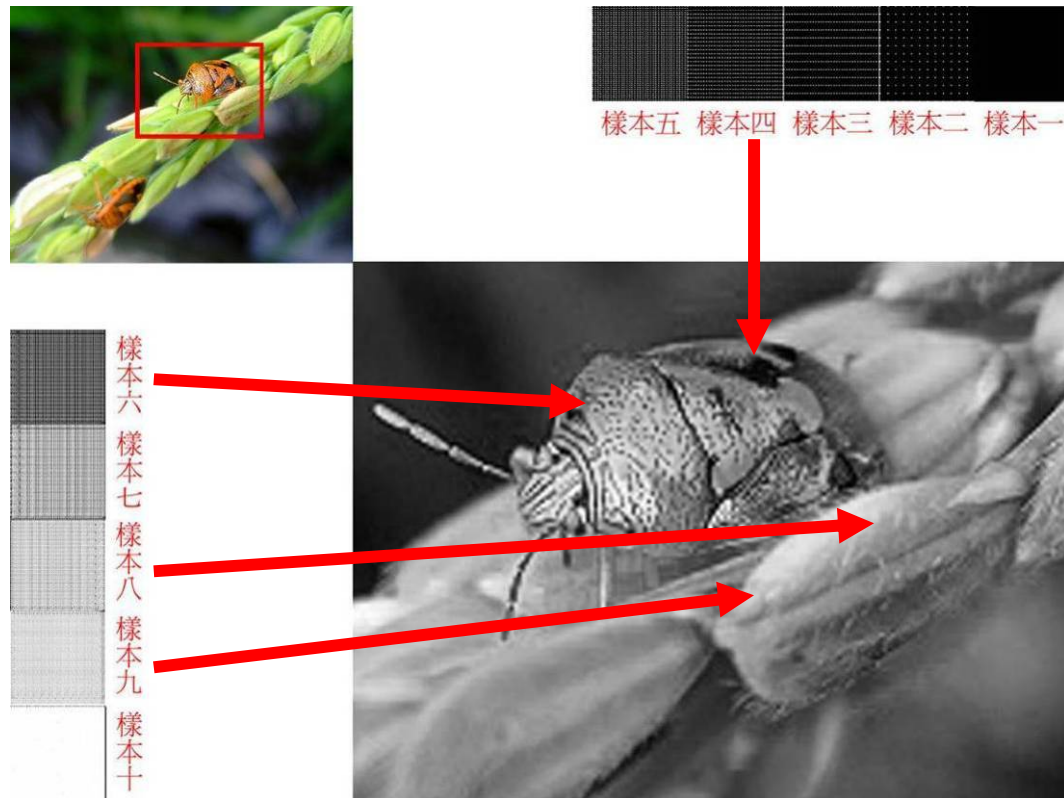


圖 3-19 《稻穗與椿象》影像處理與明度變化之對照圖

同樣以動、植物創作的作品《Ducks in the Wood》（圖3-20）與《The Poacher's Handbook》（圖3-21）都是利用點描繪近景上方的樹葉，利用更細小的點表達遠景的樹葉，利用細點呈現層層的地面，下方的生物也是利用細點表現軀體、皮草。



圖 3-20 Jams Bostock Ducks in the Wood 1947



圖 3-21 Barbara Greg Illustration from *The Poacher's Handbook* 1951

除了上述作家外，也有透過細點專表現動物軀體與姿態的作品，如Agnes Miller Parker利用細點增加水獺身體的立體感、生動有趣，如圖3-22。



圖 3-22 Agnes Miller Parker Illustration from *Down the River* 1937

木口木版中的細點能呈現的題材十分廣泛，昆蟲、動物、植物、人物均能透過細點表現肌理、明暗、漸層，木口木版創作經營畫面時，可視創作者的能力分，以疏密分布、點的大小、雕刀形狀、刀法呈現出明度高至低的塊面，增加畫面豐富程度、表現肌理，所以能透過木口木版中「點」來表現農村的景致，發現花蓮縣富里鄉農村景象中視覺元素與木口木版雕刻技法十分契合。

二、線的主題分析：

木口木版創作技法中，除了透過「挑點」的方式製造出層次、質感、肌理、漸層外，創作者更能透過線條經營畫面氣氛。透過線條「粗、細，曲、直」的變化，製造出亮面、暗面，也能製作出與「點」類似的色階效果。線條是木口木版的主要表現形式，能製造出比傳統木紋版畫更多、更精緻的效果。筆者也仿造上述分析「點」元素的方法，將一黑色的正方形作為研究明度變化的初稿，以此代表木口木版未經雕刻的平整面，再以增加白色線條數量多寡代表雕刻技法中刻出線條的數量，透過白線數量的增加，便可模擬出由黑至白的變化，由筆者所繪製之《線條增加變化圖》（圖3-23）可以發現在同一單位面積內，線條數量越多，其明度越高；且縮小線條與線條的間距、明度也隨之提升。並以此圖作為富里農村景象視覺元素的明度變化對照圖。

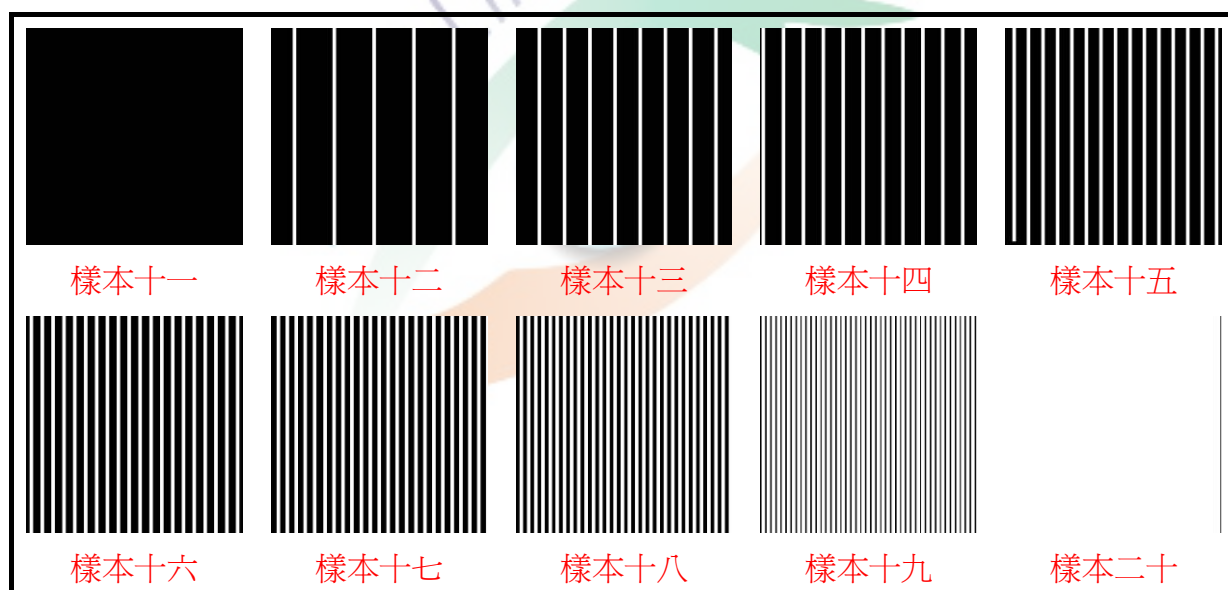


圖 3-23 線條增加變化圖

（一）農村景觀

1. 日出

筆者所拍攝之作品《日出》（圖3-24）為花蓮縣富里鄉竹田路段的日出景象，筆者在這攝影作品中，想強調時間點的重要，代表農夫日出而作的辛勞，因為富

里鄉農村未受工業污染，空氣清新，更能一瞥晨曦美景。



圖 3-24 粘僑頡攝 日出

將原攝影作品影像處理後（圖3-25），山脈稜線清楚可見，能發現其線條規律性，再將其與明度樣本比對，更發現若創作時，可以增加白色線條數量或是縮小線條間距提高明度，遠方植物、山脈、岩石銜接處，受光、背光面清晰可見，另外，原攝影作品畫面下方稻子直立的方向性也適合以木口木刻版畫中俐落的雕線技法表現。

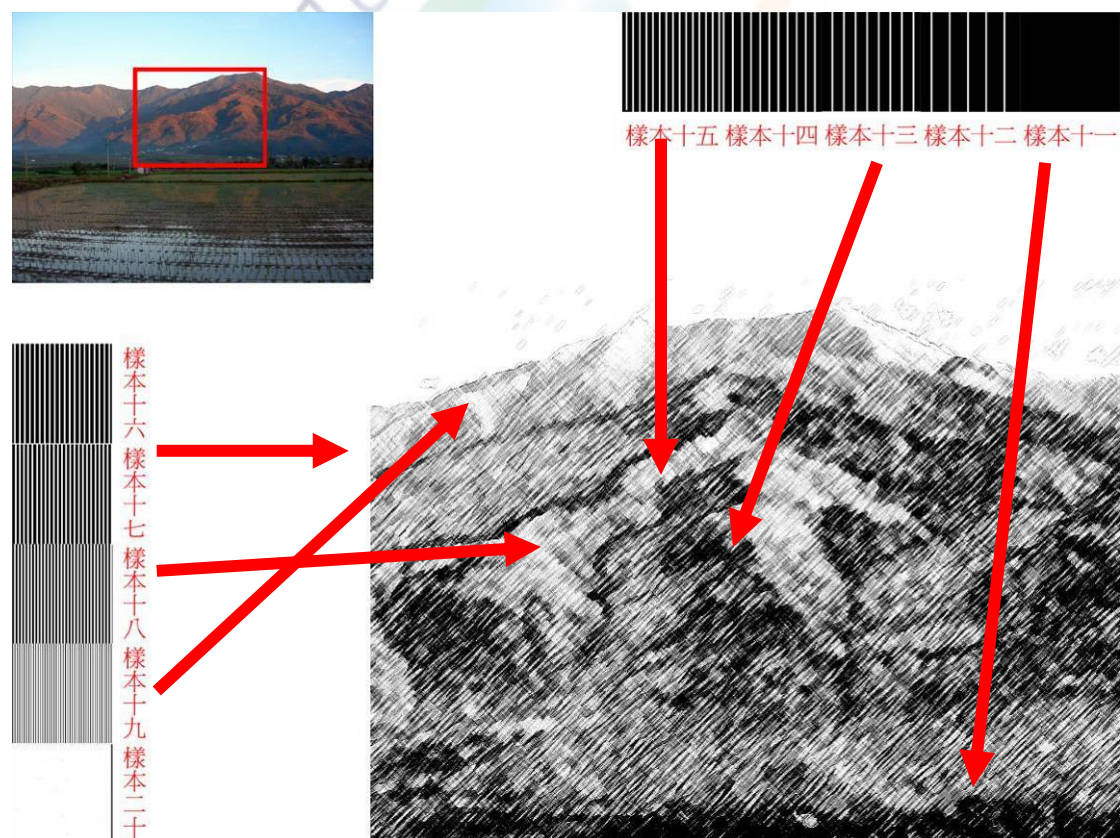


圖 3-25 《日出》影像處理與線條增加變化之明度對照圖

以自然景觀的木口木刻作品為例，Reynolds Stone的兩幅作品《Apostate》（圖3-26、圖3-27）是以短線描繪遠方的山景，再以變化多樣的線條表現樹葉，下方的雜草也以粗細線條表現，呈現生命力。



圖 3-26 圖 3-27 Reynolds Stone Illustrations from Apostate 1947

Norman Janes的作品《Llyn Dinas》（圖3-28）以俐落的線條表現山脈的光影變化，線條多明度高，除了畫面遠山層次分明外，上方的藍天是以大量的雕線提高明度，作者所刻畫的湖面也是十分細膩，以線條多寡表現倒映的景致，並細心的雕刻出波浪的效果，唯妙唯肖。

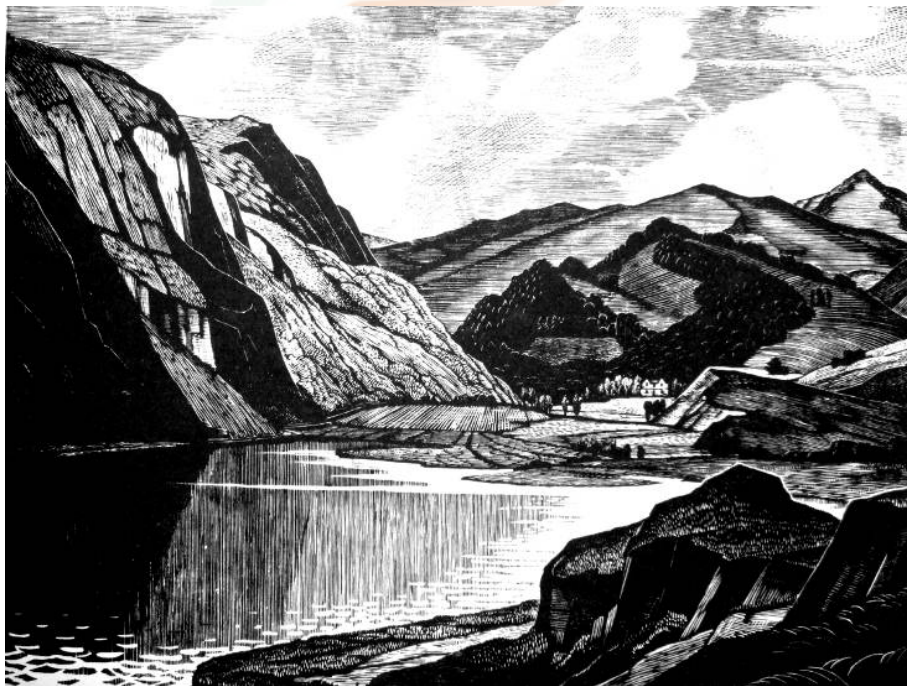


圖 3-28 Norman Janes Llyn Dinas 1956

以類似手法創作的尚有《The Cheshire Plain》（圖3-29），其作者Margaret Pilkington也以留白表現受光面，風格上雖有別於上述作品，但是畫面中仍利用疏、密的線條表現中明度與低明度，表現岩石肌理與雲彩。



圖 3-29 Margaret Pilkington The Cheshire Plain 1925

花蓮縣富里鄉天然地形、植物種類多、自然景觀未受人為破壞，保留早期農村景象模樣，從富里鄉主要交通幹線向左右眺望，均能發現雄偉的山脈。以線條表現農村景象中的山水、農舍、稻田等景觀，更能展現富里鄉農村的原始風貌。

2. 富里街景

花蓮縣富里鄉的建築物上沒有高樓大廈，處處可見平矮的房子、農舍，未有開發過度的感覺，矮房和稀少的建築更是農村地區的特徵，純樸、沒有令人壓迫的建築是筆者選擇攝影此景的原因。《富里街景》（圖3-30）是富里最熱鬧的街景，平矮建築物的光影變化，非常適合以明度區分，以木口木版中的線條表現，可以精準、細膩的表現出建築物的透視、建築的材質、龐大的數量。



圖 3-30 粘僑頡攝 富里街景

影像處理後的富里街景（圖3-31），建築物光影分明，明度高低容易區分，再者，畫面中的建築物材質有不少是鐵皮屋，其如瓦楞的波浪狀，在比對圖中更是清晰易辨，唯有以木口木刻雕刀才能刻出間距如此小的線條，又由於透視的關係，遠方的建築物漸遠漸小，要表現出其全貌、建築物垂直搭建的俐落感、距離與透視，都必須仰賴木口木刻雕刀纖細的刀口。

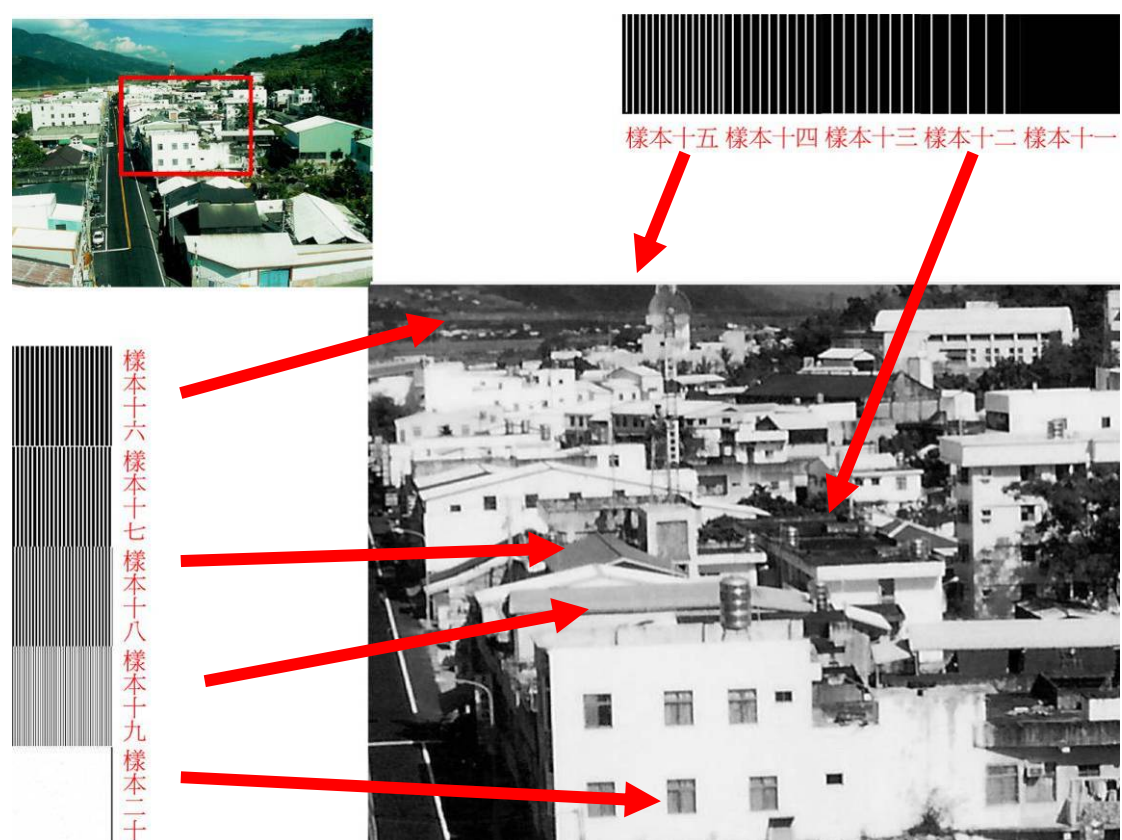


圖 3-31 《富里街景》影像處理與線條增加變化之明度對照圖

例舉以建築物、街巷為主體的木口木刻作品，《Village》（圖3-32）及《View from a Balcony》（圖3-33）以線條表現建築物材質，利用直線描繪堅固的外型，又因木口木版能雕刻出極細的線條，所以更適合刻劃屋瓦等建築物材質；作品中將遠方房屋面積縮小，但是因為木口木刻版畫的線條細緻，並不因此降低遠方房屋的精緻度，此為木口木刻版畫一大特點，在畫面中仔細分布粗細不一的線條，讓畫面更有可看性、趣味性。

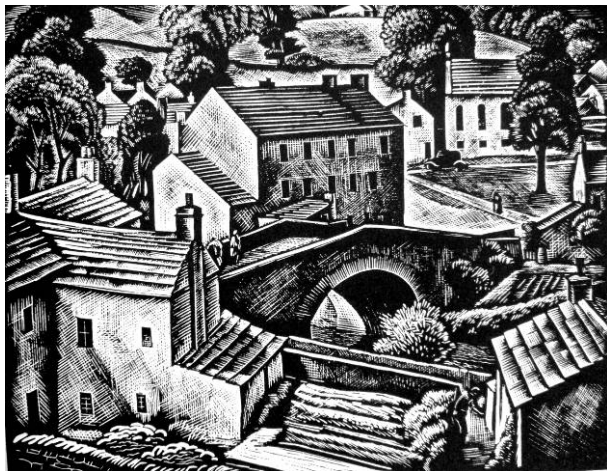


圖 3-32 John F. Greenwood
Village 1934



圖 3-33 Yvonne Elston
View from a Balcony 1973

木口木版中的線條，除了能表現自然景觀外，還能描繪豐富景觀，更能表現各樣的明暗色調、肌理、距離、透視、立體感，呈現創作者的風格。

（二）農忙實景

手捧飽滿的稻穗、所種植的稻米大賣就是農夫們最大的喜悅。欣慰與肯定在農夫們的表情上表露無遺，本創作除了描繪自然景觀外，更想抒發心中對農民辛勞的感謝、也想透過作品傳達農民的內心話，所以人物表情的刻畫在畫面中更顯重要，筆者選定張振岳拍攝作品《滿足》（圖3-34）畫面中農家滿足、自豪的表情、連同手捧的戰利品，一併說明富里鄉農村景象中線條視覺元素。



圖 3-34 張振岳攝 滿足

《滿足》一作影像處理後與線條增加變化圖做比對（圖3-35），在畫面的臉部表情中能區分出許多明度色塊，在一幅以人物為題材的作品中，人物的表情舉足輕重，農夫的神情是農村景象木刻版畫中的重要指標，要呈現其表情以木口木刻線條雕刻技法為最上乘，此將是筆者本創作需使用的重要技法。《滿足》局部放大圖中筆者特別強調放大稻穗（圖3-36），能見得線條俐落的稻穗、葉子，也是富里鄉農村景象中線條元素的精華。

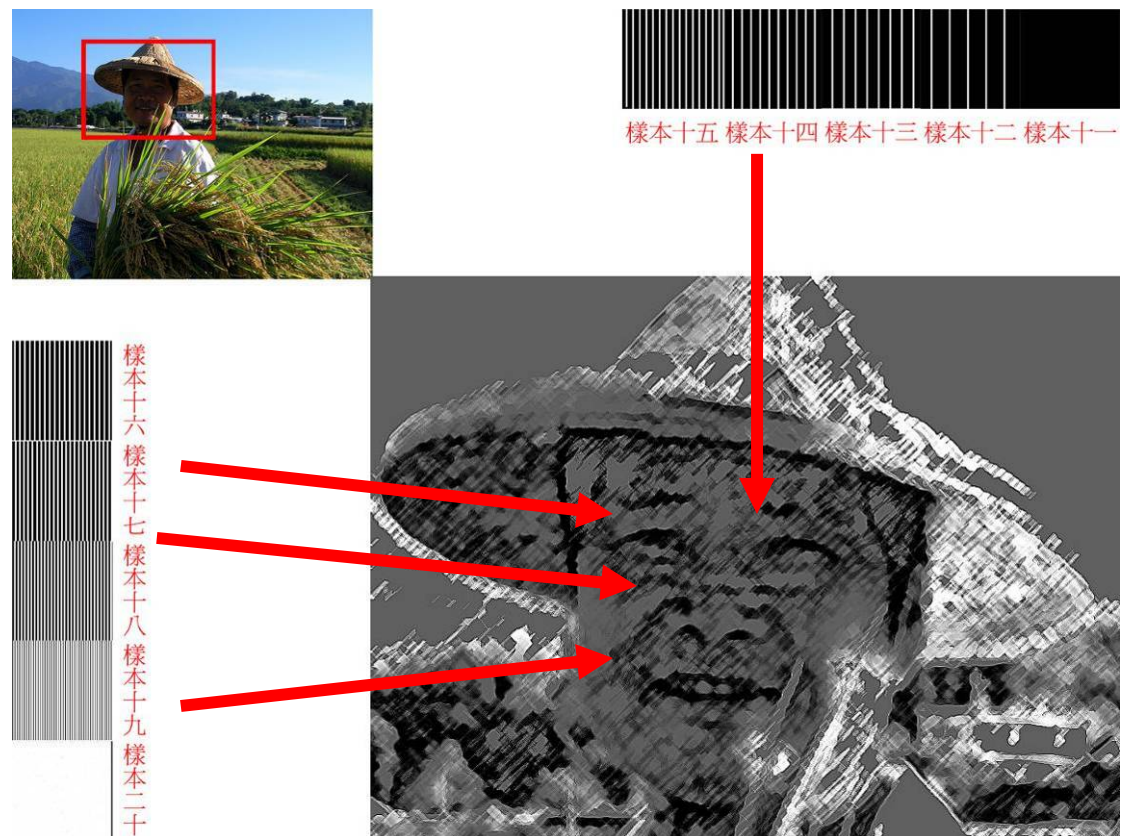


圖 3-35 《滿足》影像處理與線條增加變化之明度對照圖



圖 3-36 《滿足》局部放大圖

在木口木刻眾多作品中，描繪人物之作不在少數，Pauline Clark作品《Jon Vickers in Verdi's Otenllo》（圖3-37）以陰刻與陽刻細線條描繪人物的眼神，銳利的眼神與雙眼皮，還有清楚的鬍鬚、毛髮。而Guy Malet同樣是以線條表現神情，其作品《Sark Girl》（圖3-38）中少女皺眉思索的神情，彷彿要對觀者說些話，表達些想法，木口木版中的線條能描繪人物臉部豐富表情。



圖 3-37 Pauline Clark Jon Vickers in Verdi's Otenllo 1972



圖 3-38 Guy Malet Sark Girl 1936

除了上述類似肖像畫的人物作品外，還有 Clare Leighton 以寫實的手法刻劃出的作品《The Reaper from Four Hedges》（圖 3-39）畫面以細線、透視構圖，以雕刻剔除的白線條表現其農作物，此雕刻方法更適用於花蓮縣富里鄉農村景觀，除了能描繪當地所栽種的農產外，還能透過類似素描的方式，精準的描繪勞動者的姿態，呈現其辛勞。



圖 3-39 Clare Leighton The Reaper from Four Hedges 1935

以傳統木刻版畫形式表現人物神情有其難度，但木口木版卻能利用細緻的線條刻劃出人臉的神情、歲月的痕跡，因此更能引起觀者的共鳴，尤其是當地農民們的皺紋、笑容、滿足等神情更值得藝術創作者仔細描繪，而花蓮縣富里鄉的稻米、金針等農作物也適合以線條表現其肌理，展現農村的風貌。

（三）農村生態

1. 金針

花蓮縣富里鄉盛產稻米及金針，稻米及金針花海美景更是觀光客必造訪之光景。每年有上萬遊客湧進富里鄉，更讓富里鄉週遭的店家得以生存，在花東觀光景點中，一提到金針花，便立即想到六十石山，六十石山又是富里鄉的重要地標，就是筆者本次富里鄉農村創作的主題之一，所以筆者特地拍下此六十石山景

色《金針》(圖 3-40),《金針花與莖、葉輪廓圖》(圖 3-41)為經過影像處理後的圖像,更能發現其莖、葉的俐落線條、龐雜的畫面。



圖 3-40 粘僑攝 金針



圖 3-41 金針花與莖、葉輪廓圖

在《金針》影像處理與線條增加變化對照圖中,能看見金針花的纖維,條條分明,花蕊、花瓣、花萼以及未開的花苞纖維清楚易見。以木口木刻技法雕出粗細、間距不一的線條便可清楚、寫實呈現。



圖 3-42 《金針》影像處理與線條增加變化之明度對照圖

John Nash以線條表現的作品《Daphne Laureola from Poisonous Plants》（圖3-43）及Monica Poole所刻的《Magnolia》（圖3-44）利用細緻線條表現花瓣、葉脈的肌理，唯有利用木口木版此特質方能製造出植物的纖維與質感，表現花瓣嬌嫩、柔美的感覺。



圖 3-43 John Nash Daphne Laureola from Poisonous Plants 1927



圖 3-44 Monica Poole Magnolia 1971

花蓮縣富里鄉除六十石山花海壯觀外，農田休耕期便種植油菜花、葵花、波斯菊等提升土壤肥沃度，花與花之間錯落交疊，複雜程度可見一番，富里農村景象中的線條元素處處可見，於是，木口木版精緻的線條適於表現富里鄉的農村中的植物、田野的景象。

2. 功臣

隨著科技進步，農事早已機械化、自動化，牛隻功成身退，但仍不該忘其在傳統農村社會中的重要角色，所以筆者以特地將這些功臣拍攝下來，作為創作題材《功臣》（圖3-45）。



圖 3-45 粘僑頡攝 功臣

在《功臣》影像處理與線條增加變化對照圖中，牛隻的皮毛在視覺看來即是俐落的線條，又因受陽光照射而分出明暗，更能與筆者的樣本作連結。



圖 3-46 《功臣》影像處理與線條增加變化之明度對照圖

蓓克作品《天鵝》（圖 3-47）及《狗》（圖 3-48）都是以各式的線條表現動物的皮毛、羽絨，其將木口木刻精細線條的特色運用的淋漓盡致。

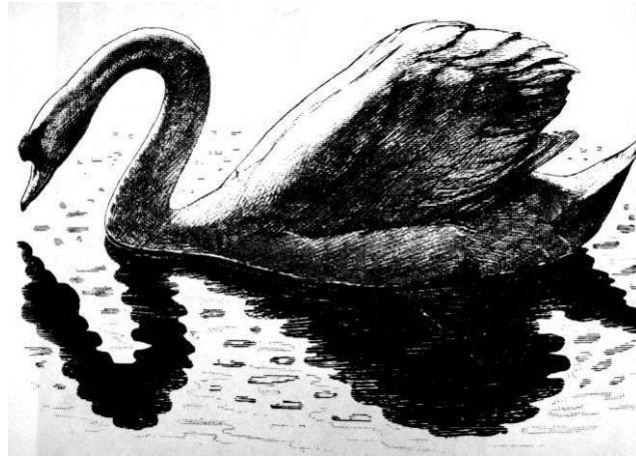


圖 3-47 蓓克 天鵝

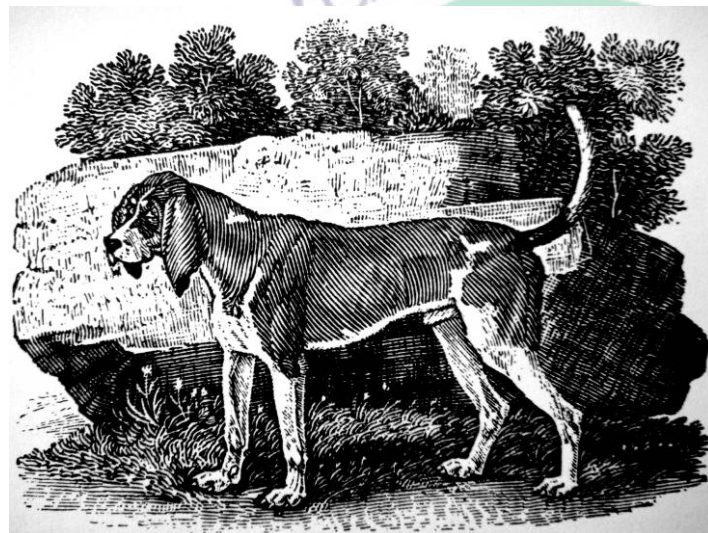


圖 3-48 蓓克 狗

筆者認為線條是圖像構成元素中最能表現豐富多樣情感的方式，像花蓮縣富里鄉這樣的農村環境中，除了牛之外，還有不少的動物、昆蟲，生態極多，運用木口木版的線條能表現出皮毛與軀殼肌理，類似以一隻白色線條的鉛筆細緻的繪出動物身上每一根皮毛、羽毛，展現細緻的手法。以線條表現人物表情、動作，來展現其勞碌；動物軀殼、皮毛呈現質感；植物纖維、莖與葉表示其肌理都是營造氣氛，讓畫面寫實不可或缺的，「線」的元素在花蓮縣富里鄉農村影像中出頻頻出現。

三、面的主題分析：

除透過點、線條的形式表現外，尚有以面呈現的方式，「面」是營造立體感的不二法門，「點」與「線」即是製造「面」的元素，在前述分析中，筆者已利用電腦影像處理出「平整面」明度變化（圖3-8及圖3-23）。再進一步分析面元素，利用大、小變化及疏、密變化的點營造漸層效果，同樣地，調整線的間距、數量、粗細，也能製造出「漸層面」。筆者綜合整理出《平整面樣本與漸層面明度變化圖》（圖3-49），藉由平整的面、漸層的面比對富里農村景象的「面」元素。

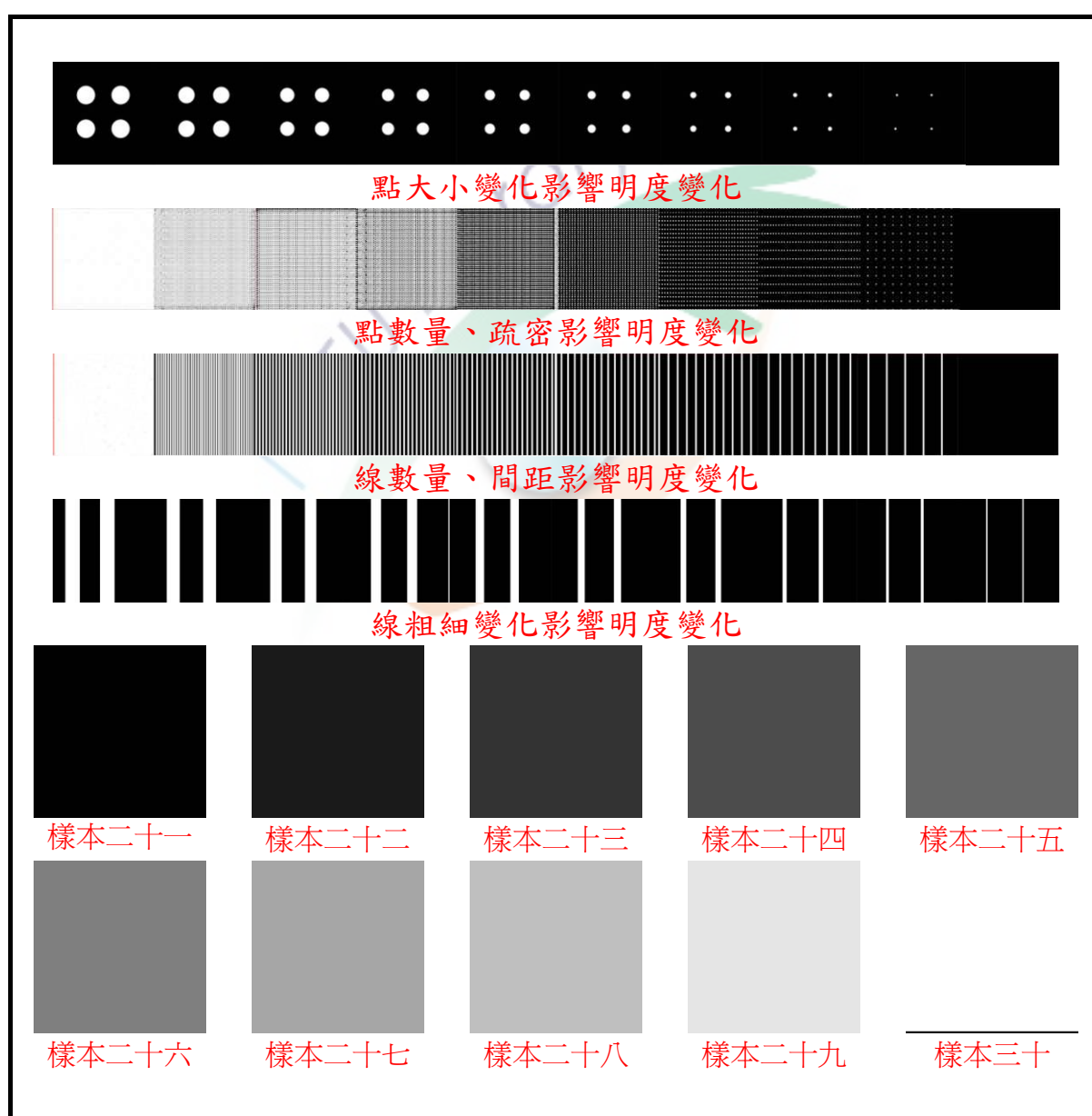


圖 3-49 平整面樣本與漸層面明度變化圖

（一）農村景觀

1. 寧靜

花蓮縣富里鄉位於花東縱谷，兩側山地幅員廣大，清晨陽光灑下的感覺更是美，又由於空氣清新，能讓觀者遠遠眺望中央山脈，筆者特地將清晨的美景以攝影方式拍下《寧靜》（圖3-50），一大片的稻海更是令人心曠神怡。



圖 3-50 粘僑頡攝 寧靜

《寧靜》影像處理後與明度變化圖做比對後（圖3-51）即可發現，遠山在畫面中漸層的變化，除了距離感十足，光影變化更是豐富，遠山層層相疊更有水墨山水氣氛。從肉眼看來，便可清楚將遠山分成五到六個明度的變化，畫面下方的稻海，也因受機械化插秧的關係，遠觀即是一大片平整的面，若欲用版畫方式呈現，以木口木版的線條、點排列之後的「面」來表現最為適合。

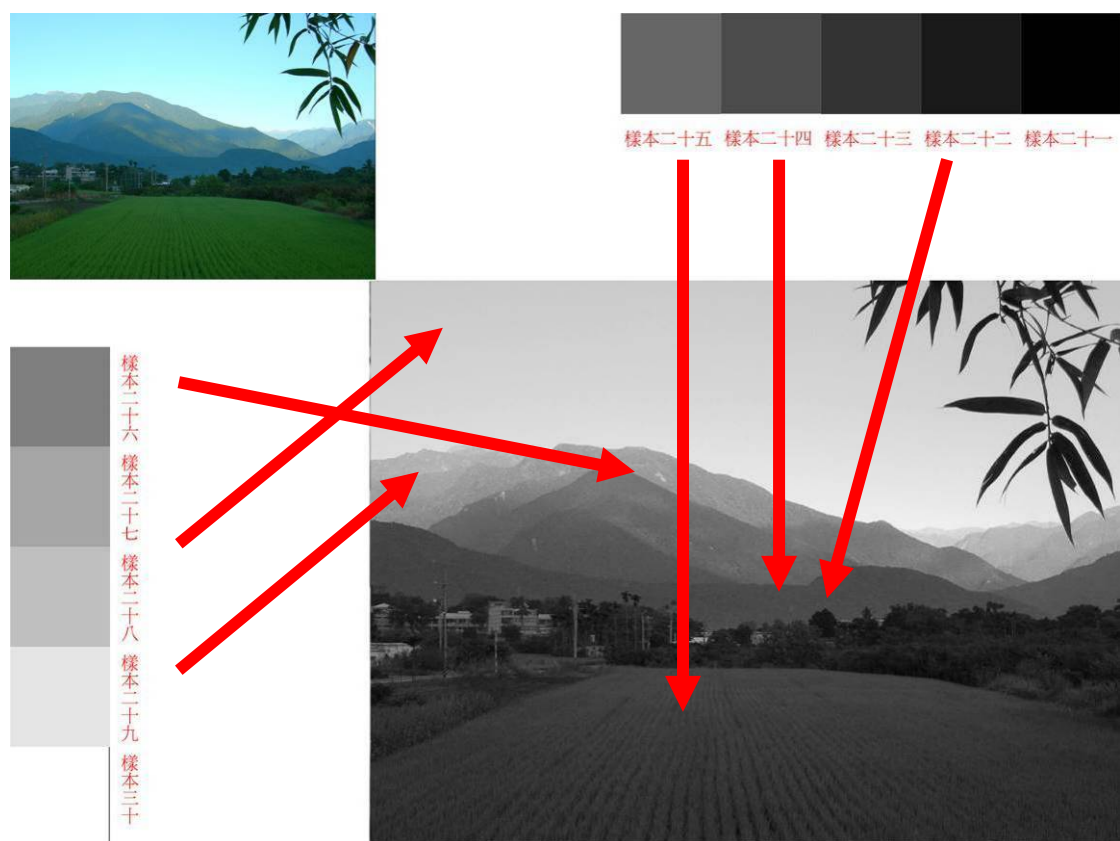


圖 3-51 《寧靜》影像處理與明度對照圖

Margaret Pilkington也將稻田景象描繪於木口木版作品中，其作品《The Fountain, Burghese Gardens》(圖3-52)以線條、塊面表現農村，以白色突顯田埂與雲朵。



圖 3-52 Margaret Pilkington The Fountain Burghese Gardens 1924

以線條表現面的大師還有Clifford Webb，其作品《Wotton Church》（圖3-53）也是以排列整齊的線條表現山坡的光影及層層相疊的感覺。

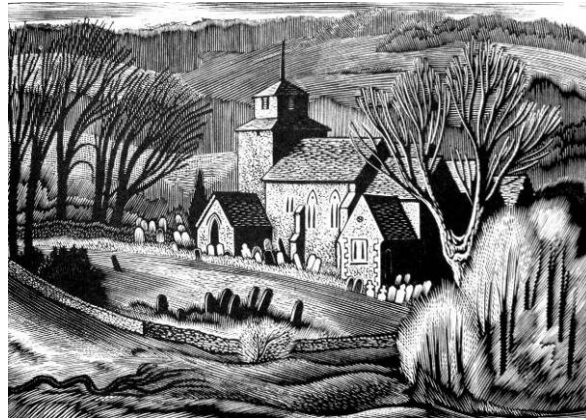


圖 3-53 Clifford Webb Wotton Church

2. 富里鄉羅山瀑布

花蓮縣富里鄉羅山村是富里鄉農產大本營，因交通便利，且富里鄉農會的規劃設施漸多，羅山瀑布成為觀光的重要景點，瀑布四週均是渾然天成的大石頭，也因著花蓮富里米的名氣遠播，使得瀑布、生態區成為觀光客必經之地，因在當地為著名景點之一，所以筆者也特地拍攝其景《羅山瀑布》（圖3-54）。



圖 3-54 粘僑頡攝 羅山瀑布

經過過影像處理及明暗面對照後（圖3-55），更見其岩石的立體感及塊面分割的特質。可以利用密集的点或是密集的線條雕刻出岩石的亮面，再以稀疏的点表現中明度、低明度的塊面，刻劃出岩石的立體感。



圖 3-55 《羅山瀑布》影像處理與明度對照圖

Monica Poole一作《Edge of the sea》(圖3-56)及Shirley Mungapen的作品《Stonehenge》(圖3-57)都是透過點或短線表現岩石的肌理，同樣能表現其立體感，透過創作者的刀法製造出明度高至低的各式灰階塊面。



圖 3-56 Monica Poole Edge of the sea 1972



圖 3-57 Shirley Mungapen Stonehenge 1970

花蓮縣富里鄉著名景點除了羅山瀑布外，還有因巨石得名的六十石山，因為木口木版雕刻呈現手法多，更可透過各式各樣「面」的變化表現岩石的趣味與質地，所以面的方式極適合用於花蓮縣富里鄉的自然景象。

（二）農忙實景—曬金針

花蓮縣富里鄉六十石山盛產金針花，且當地稻田休耕時亦有花海景色，這樣遼闊的美景令人心曠神怡，筆者所攝影之《曬金針》（圖 3-58）是當地居民的例行公事，以加工後曬乾的金針謀生，經遠觀該金針乾即是一個細點或細線呈現的面，相同的，花蓮縣富里鄉擁有大面積的農作地，「面」元素唾手即是。



圖 3-58 粘僑頡攝 曬金針



圖 3-59 《曬金針》影像處理與明度對照圖

加以佐證的是Eric Ravilious的作品《Sussex Landscape》（圖3-60），是以木口木版畫中「挑點」方式，表現背景山坡之美，以點呈現出柔軟、舒適的草地，利用點的分布表現「漸層的面」、「平整的面」。另一個以教會為主題的作品《Sussex Church》（圖3-61）也是以一樣的手法經營畫面。



圖 3-60 Eric Ravilious Sussex Landscape 1933



圖 3-61 Eric Ravilious Sussex Church 1926

(三) 農村生態

在花蓮縣富里鄉這樣一個幾近沒有人工污染的鄉鎮中，方能體認自然界中小生物隨環境求生的可愛之處、看見植物隨季節變化的穿著、當地居民因應自然的生活智慧，和平的自然共處，尊重自然中的小生命，展現鄉村之樸實民情風俗，農夫們說：「在有機稻田中，蜘蛛就是他們最好的朋友，能幫忙捕捉害蟲。」可別小看這些看來可怕的蜘蛛，牠們可是減少農民稻作損失的士兵。這樣的觀點顛覆筆者的思考，所以特地拍攝下來，如《中形金蛛》（圖3-62）。



圖 3-62 粘僑頡攝 中形金蛛

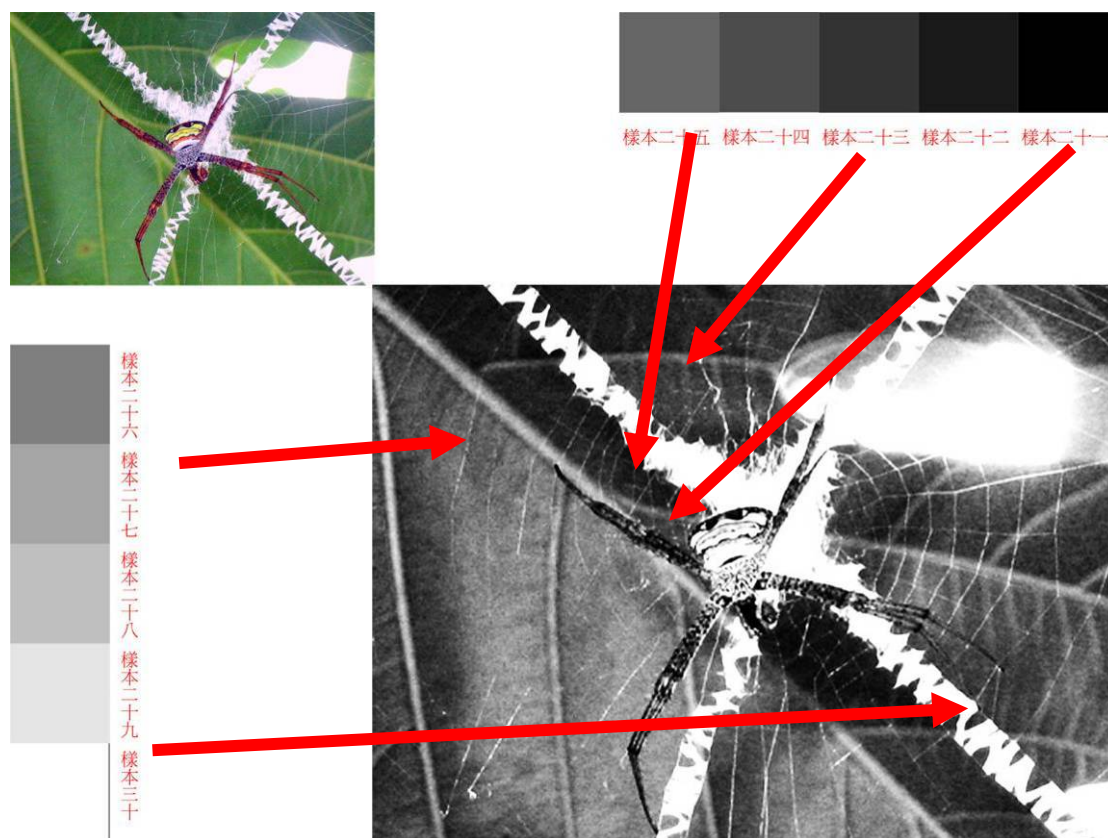


圖 3-63 《中形金蛛》影像處理與明度對照圖

將《中形金蛛》影像處理並對照明度樣本後（圖3-63）發現這些昆蟲的肌理和軀殼均是由塊面構成，所以面的元素在花蓮縣富里鄉農村景象俯拾即是，筆者期望以個人的經驗、感受去探索自然的奧妙與生命、人文的可貴，希冀透過版畫創作帶給觀者更多的啓示與感動。

第三節 媒材與技法

一個版畫作品的圖像創作需要仔細的計畫，作品的構圖必須事先想好及安排妥當，如果圖像位置不對或比例不當，往後作品將很難更改，而版畫構成元素與其他藝術媒材一樣，需要某種韻律與平衡，這要靠線條、色彩、形狀、塊面的組成，形成一種張力，展現花蓮縣富里鄉農村及自然景觀、農忙實景、自然生態的奧妙。

一、創作媒材選用

現代藝術創作媒材與技法多元，水彩有透明及不透明水彩、壓克力水彩；版畫更是多樣：紙、木板、金屬等版種舉凡皆是。本創作選材之原因乃根據對鄉土的喜愛、對農村的認同及對媒材的認識、視覺元素與創作媒材契合而選之。

（一）點、線、面元素契合

正如第二節研究所歸納富里農村景色之點、線、面元素，木口木刻版畫的雕刻技法即是點、線、面的構成，創作時可以以疏密分布、大小的點、雕刀形狀、刀法表現肌理、明暗、漸層，再透過粗、細，曲、直、長、短的線條變化、間距大小變化、留下大塊黑、白色塊，更可雕刻出平整或漸層的面經營畫面。當然，用此版種描繪富里農村中類似稻子、油菜花等多樣植物最適宜，也適用於遠山層層相疊、山巒片片分明的風景描繪、更適合描繪農村中農民表情、內心思想的細膩。花蓮縣富里農村景象與木口木版畫中特質眾多契合點之下，便以此版種創作。

（二）統一與變化之權衡

本創作研究的版種選擇，是為了在農村景象、農忙實景、農村生態的圖像系列中求統一，更為了在單一創作媒材中求變化，所以挑選木刻版畫中的木口木版版種，又在狗骨仔、黃楊木等適用於木口木刻版畫的眾多木材中選出肖楠木、櫻花木作為基底材，因為日本進口櫻花木外型為長方形，為了讓畫面不只是呆板的長方形，所以也選擇橫切面為不規則圓形的肖楠木，創作出有變化的作品。

（三）取之自然

源於對自然的厚愛，對於版畫版種取材不選擇橡膠板、金屬板等科技的產物，木刻版畫材質為自然的樹木材料，特地選此以和農村主題達到共鳴。且選擇僅能以黑白二色呈現畫面的木口木刻版種，讓觀者對畫面的專注力不是絢目的色彩，而是點、線、面等基本元素的變化。選材取之自然才更符合以農村為主體的風味。

（四）複數藝術特性

花蓮縣富里鄉農村景象中，有大面積的稻田、大面積的花海，更有層層相疊的山巒，爲了能夠展現大幅畫面，所以在選材時，毅然決然的選擇版畫，因其特性爲「間接性」與「複數性」，且木口木刻版畫裱貼時能呈現鏡射、對稱的效果尤其特別，利用木口木版的特性呈現花蓮縣富里鄉數大便是美的自然景觀。

二、創作技法

現代版畫早已演變成「單刷版畫」、「併用版畫」、「複合版畫」在本創作過程中，首先先對木口木版畫製作流程做一紀錄，接著觀察並靜觀描寫花蓮縣富里鄉自然景觀，從不同角度描繪生態、人物、稻田中的昆蟲、動物，這些小生命的存在是健康稻田的線索，生態是稻田中最美妙的音符，似乎在譜著健康、環保、有機的樂章，寧靜及凝神的與自然對話。

（一）製作流程詳載

木口木刻版畫創作在台灣是少見的版畫創作形式，在台灣木口木版畫創作的推廣與創作的第一把交椅，首推台東大學羅平和教授。以下爲筆者透過錄影方式再經由筆者轉述，將羅平和教授的語言及動作轉換爲文字，紀錄羅平和教授2009年3月6日教授木口木刻版畫製作內容，並透過翻譯《Classic woodcut art and engraving》一書中木口木刻版畫的製作文獻，將兩者交互比對與校正，作爲本創作的製作流程依據。

- 1．用具介紹：從《木口木刻雕刀》（圖3-64）可見得雕刀樣式眾多。

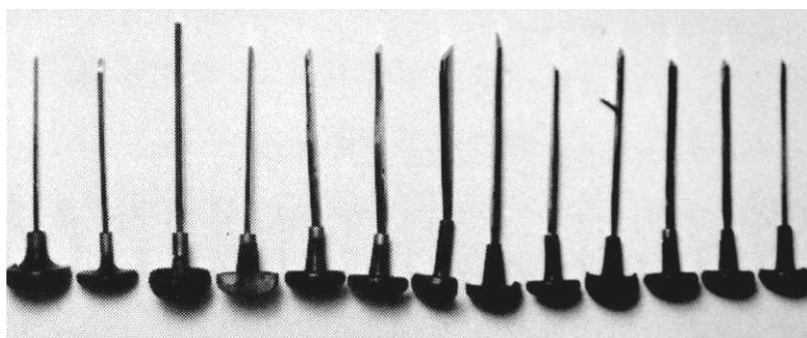


圖 3-64 木口木刻雕刀

羅平和教授講述之工具，在台灣有生產的木口雕刀，僅分為單線刀及排線刀，並無西方可拆解或更換刀刀的雕刀，筆者將其與外文書籍做比照與解釋。

(1) 單線刀：一般來說，刀刀都是實心的，而且鋼質要比一般木刻刀刻刀更好，能利用來製作成的都是油鋼或是高速鋼，而在目前台灣廠商製作雕刻刀的尺寸有大中小三尺寸，依據羅平和教授的經驗，習慣以一隻中尺寸的或是大尺寸的，再藉由手的力量控制線條粗細，尺寸小的刀優點就是能刻出特別細的線條、尺寸大的刀優點即是能透過手的力道刻出粗、細不一的線條。

(2) 排線刀：創作前選擇購買排線刀有其要領，第一，排線刀的刻線不宜過多，雕線以三至五條最佳，羅平和教授指出刻出的線以五條為上限，因為太寬時需用力，過於用力則容易滑刀破壞畫面，排線刀最大優點是便於處理灰色調子，即迅速製作出數量多的平行線條。

而在眾多的木口木雕刀中，因為刀口形狀不同所以所刻出的點也有所不同，木口木刻版畫在國外較為風行，所以有各式各樣雕線刀的刀口，應用「挑點」技法時，能製作出各式各樣的長點、短點。筆者將John R.Biggs在《Classic woodcut art and engraving》一書中所提及的刀種及呈現的可能，以《刀種及雕凹處形狀示意圖》（圖3-65）做說明。

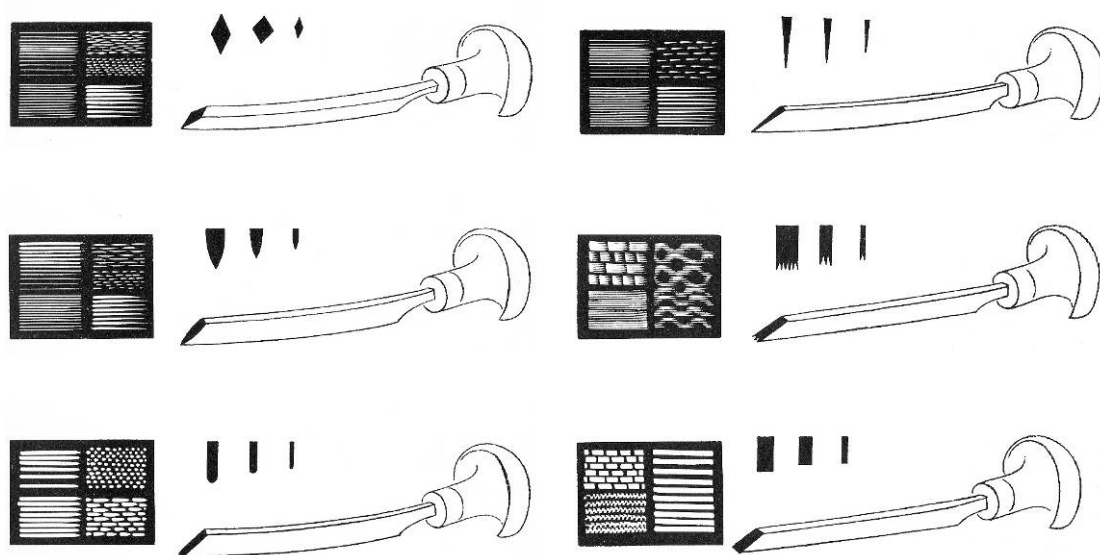


圖 3-65 John R.Biggs 刀種及雕凹處形狀示意圖

(3) 保存法：以類似酒類的軟木塞保護刀口，但須確認軟木塞內水分已蒸發，否則易使雕刀生鏽，有軟木塞後，便不須製作袋子、盒子保護刀。John R.Biggs的《Classic woodcut art and engraving》一書中繪製了木口木雕刀的收藏方式，筆者名爲《木口木刻雕刀保存圖示意》（圖3-66）可做爲工具準備之參考。

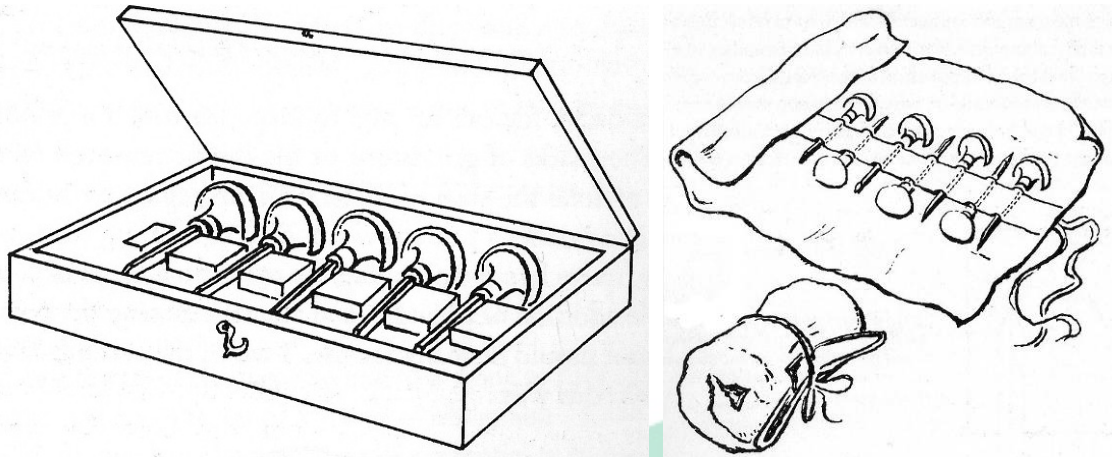


圖 3-66 John R.Biggs 木口木刻雕刀保存示意圖

筆者受限於工具短缺，僅能以文字及相關書籍翻譯對木口木雕刀做介紹，而《Classic woodcut art and engraving》一書中第45至49頁中對木口木刻雕刀的介紹文字，可與圖3-65之圖示做連結，其作者陳述木口木刻共有三種雕刻的工具，以功能劃分：

(1)主要用於刻劃單一線條和不同寬度的，如graver（雕刻刀）、spitsticker（尖鑿雕刻刀）和bull stickers。其中Spitstick（尖鑿刀）在刻劃線條時比任何工具都方便，因爲當力氣增加時，寬度立刻反映出來。甚至在同一力道下，利用不同的尖鑿刀尺寸可以刻出不同寬度的線條。在做點畫法時，比起其他的鑿刀，尖鑿刀能做出較寬而淺的三角凹痕。這是最適合初學者使用的工具。至於《Classic woodcut art and engraving》書中提到的**Bull-Sticker**，事實上，這工具就是具有肥胖刀身的尖鑿刀，當施力稍加增大，刻痕寬度迅速反映出來。這工具在做點畫法和刻劃塊面角落時非常好用。John R.Biggs還提到使用此工具時要注意力道，避免太深，以免鑿剩的部分容易崩壞。

(2)用來刻劃等寬的線條，如tint tools（木刻刀），multiple tools（排線刀，形狀如

鋸齒)、fine scorpers (細雕刻刀)。在19世紀的印刷雕刻中，對於雕刻師Tint Tool是最重要的工具。就如其名，它是用來雕刻tint (染色)的部分，或說是陰影、色調的部分。然而John R.Biggs指出當他完成此《Classic woodcut art and engraving》書籍的時代，當時的藝術雕刻家卻很少使用這個工具，甚至不鼓勵使用它。參照該書，此工具兩側扁平，由豎立面看去，可以看到一等邊三角形。因此，以此工具刻劃線條時，會因施力不同產生不同深度、寬度的刻痕，但往往很難察覺到。John R.Biggs還提到當需要製造出一連串並列的直線時，這工具往往是最佳選擇。但這工具不適用於做出曲線線條。甚至還提及在做輪廓線草稿時，直線是最常用的，比方說建築物邊緣，窗戶，家具等形狀。此時，Tint Tool是最佳的工具。因為工具的形狀，使得它容易維持在同一個方向。一般而言，不同寬度的線通常用不同尺寸的Tint Tool，而不是只使用一種尺寸的Tint tool藉由力道的改變來做出不同寬度。

接著，John R.Biggs又在書中談到「multiple tools」的發明使得製造大量的相同粗細條紋更為方便。一次的刻劃可以製造出6到10條的刮痕。由於在刻劃長線條時，很難為維持相同的力道，所以藝術雕刻家不常用這工具。藝術家只用它作為短截或創意的表現上，如圖3-67，刻劃時晃動刀柄造成的表現。此外，白線雕刻的作品，需要將白線兩側的部分刮除，此工具可以迅速製造等寬的白線。

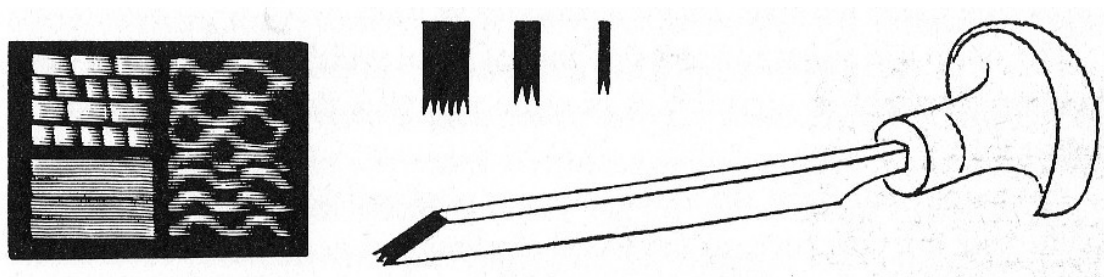


圖 3-67 John R.Biggs 排線刀側觀及其雕刻表現

(3)用來刻掉大塊面的，如round scorpers (圓口雕刻刀)、square scorpers (方口雕刻刀)、chisels (鑿刀)和gouges (半圓鑿刀)。在John R.Biggs 的分析中，不同的人對「The Scorer」有不同的稱法。無論是圓口或方口，此工具主要用來刮除白色

的部分。圓口一般而言比較實用，而Fine Scorper則是用來在刮除大外面之前做為修邊工作，或用來畫出邊界或線條。它也適合做粗的磚塊紋理或半圓型的點畫。至於大尺寸的Scorper則用來清除大塊面。寬口雕刻刀，或稱作Chisels（鑿刀）則是用來大片刮除不要的部分。方口適合用來做角落的切除但注意別切掉要留下的部分。

上述所有的工具皆可做點刻法，所工具皆有不同尺寸，也可以各自接合不同的握把。有些人偏好用軟木做木把，但似香菇的握把形狀最常見。John R.Biggs還提到，上述的雕刻刀，是最基礎的雕刻工具，和金屬雕刻唯一不同的是，金屬雕刻需要一個相對較鈍的刀鋒。不同的雕刻刀刀鋒形狀不同，可以是方角的，也可以是菱角的，如圖3-65左上方的刀種。不同的刻劃深度，可能帶來不同的刻痕寬度。理論上，所需的刻劃寬度用某一工具的最大刻劃寬度來刻劃為佳，但事實上很少人這樣做。但是，如果一精密的條痕用較大的刻刀來刻劃，雖然也可以達到細小的寬度，但刻痕太淺，很容易在印製時沾到油墨。反之，大刻痕用小刻刀很不實用。而且，用小雕刻刀來做「陽刻」線條時（留下黑線，兩邊刻掉），線條兩側的坡度太陡，壓印時很容易將線條壓壞。因此，每一種刻刀都有適當的刻劃寬度。

2．基底材：木口木版原名是wood engraving，就是指木頭的雕凹線法，而金屬板也有一樣的雕凹線法，工具一樣，只是版材的不同。因為木口木版畫的基底材是一棵樹的橫切面，所以其生成地區的四季變化需要非常均勻，亦即說不論春、夏雨水豐沛、或是秋、冬雨水枯竭，樹木成長的速度要一致，才能孕育出優質又適合的木材，這類的木材據羅平和教授所知，除了水果類的日本櫻木外，均為保育類的木材，而櫻木這類的木材有一容易龜裂的特色，所以不易取切成大片面積，僅能取其小片再經擠壓、黏貼等繁複過程才能製作成為一大片，而目前為止唯日本有這樣的技術，雖然木口木刻是十八世紀荷蘭發明，但是目前全球木口木刻製作的質與量仍是日本為最，可能是受其民族性影響，偏好製作精緻、細膩的作品，是故其發展相關的材料生產才能優於他國。羅平和教授也按木材品質

排序，將黃楊木排定為最作為適合木口木刻基底材的第一名，還指出其刻出的質地和效果與肖楠木類似，但其缺點即是長不大、取得困難、價格昂貴，所以鮮少人使用。就硬度而言，櫻木最硬，肖楠木、狗骨仔、黃楊木次之。《木口木版基材》（圖3-68）中的木材由左而右分別為：檀香木、櫻花木、肖楠木，能見得檀香木橫切面直徑小，不易刻繪出大幅作品；日本進口的櫻花木也是由小片面積黏貼壓制而成，而肖楠木的橫切面直徑長，後二者適合製作本次農村景象大幅作品。



圖 3-68 木口木版基材

在《Classic woodcut art and engraving》一書中，筆者翻譯其中對木口木基底材的文字，在該書中第41頁中記載者木口木雕刻需要堅硬，顆粒緊密的木頭橫切片，如John R.Biggs繪之插圖，筆者將其名為《木口版與木紋版裁切面差異圖》（圖3-69），圖中也說明了木紋板與木口木版材在木材加工時的差異性。John R.Biggs提到冬青，洋梨樹等硬木可以做為材質，但還是以黃楊木為最佳。筆者將後幾段的翻譯省略，省略部分為介紹主題以外的部分，比方說此段說明此樹在英國的生長情形和土耳其黃楊樹為最佳材料和其分佈。木頭的品質在同一塊切面上仍有所不同。帶有淡黃色的部分通常是最好的部分。接近中心的紅色部分通常太堅硬且呈海綿結而不宜雕刻。當樹的年輪太寬時，也不宜做細微的刻劃，但適合做粗曠的刻劃。

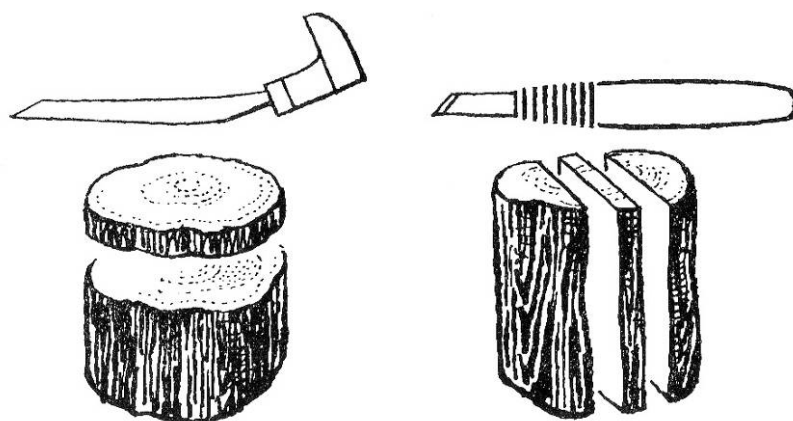


圖 3-69 John R.Biggs 木口版與木紋版裁切面差異圖

John R.Biggs提及鄉間的樹木當長到8到12吋時，被砍下做為材料的原木有許多濕氣。所以在做為適合的雕刻材料前需要晾乾好幾年。原木一開始被切成許多約一吋厚的圓盤狀且堆疊在一起，如《木口木材晾乾示意圖》（圖3-70）。

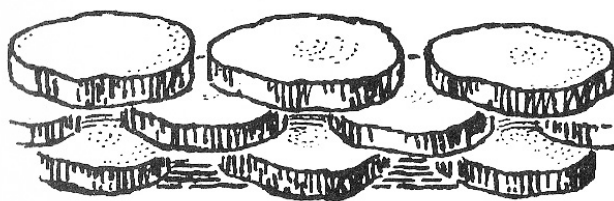


圖 3-70 John R.Biggs 木口木材晾乾示意圖

堆疊時如紅磚牆交錯堆疊，好讓乾冷的空氣通過，且至少需要3年的時間。過程中許多木盤呈現放射狀龜裂，因此真正能使用的部分有限，很少有大於8吋x6吋平方的，在《擷取木口木版示意圖》（圖3-71）是說明當木盤龜裂時如何截取可用部分。但是羅平和教授指出，仍有部份的創作家仍將其龜裂的部份融入作品中。大片的雕刻木板是由許多小片並列接合而成。

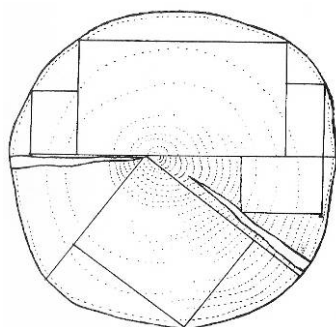


圖 3-71 John R.Biggs 擷取木口木版示意圖

在書中John R.Biggs提及法國人們用膠水接合，在英國則是用溝槽和卡榫接合，或者在兩片木板背後接合附近刻出溝槽，嵌入螺栓，如《木口木版拼接示意圖》（圖3-72）。這些都是爲了製作出更大面積的木口木基底材。

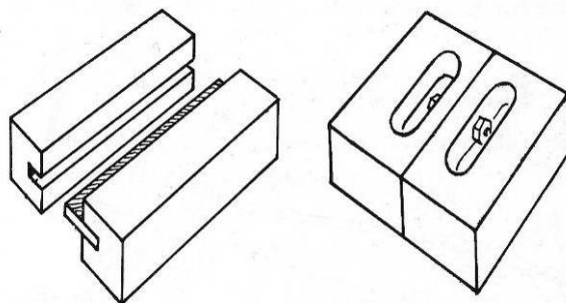


圖 3-72 John R.Biggs 木口木版拼接示意圖

3．前置作業：在準備好雕刀、基底材之後，尙有更多的前置作業，因爲木口木版畫創作強調畫面的精緻度，所以除了基材本身木質需緊實外，其表面更需光滑，方能使創作時事半功倍，以下以條列式說明雕刻前的必備工作。

（1）木材加工：原木材由木材工廠大剖後，需使用400號砂紙將表面磨細，再視個人需要，用600號、800號砂紙研磨，表面越細緻越適合木口木刻。而在筆者翻譯的《Classic woodcut art and engraving》書第42至43頁中，爲了讓木板適用於雕刻，其中一面會用**Jack plane**（粗刨刀）和**smoothing plane**（平刨刀）整平，再以**scraper**（刮刀）修整。最後，再以**glass paper**（玻璃砂紙）做最後細部的整平工作。隨後再用刨刀床（銑床）將木板厚度磨成0.918吋的厚度。接著的文章爲作者描述個人所見過的木板經驗，筆者將其省略。當然John R.Biggs又提及木板保存須避免潮濕和熱氣。有些人建議豎立保存，然而John R.Biggs的木板橫放保存近25年依然沒有損壞。最好的保存方法，John R.Biggs建議將個別的木板以信封袋包裝起來，和書本緊密的豎藏在書櫃中。但這書櫃得遠離火源或太陽的直射。雖然對木材的整理與羅平和老師所教授的方法不同，但乃因時代與技術進步改良而來。

（2）準備紙板：準備兩片與木材同大小、形狀的瓦楞紙，使用膠帶黏貼木材與紙板，作爲保護木材、作品表面之用。

（3）墨汁著色：在欲雕刻的面倒上墨汁，再以緊實的布團將墨汁均

勻塗抹於木材上，但其實墨汁著色方式無侷限，但羅平和教授指出以布團推勻墨汁較迅速，且用畢及可丟棄極為方便，此目的是為了提升往後雕刻能見度，木口木刻版畫為凸版的一種，雕凹的部份即呈現圓木色、未雕處為黑色，彷彿在黑色畫紙上以茶色色筆繪之。

4・畫面構圖：創作前的構圖方法不一，羅平和教授簡單舉出三例子：第一，先行利用電腦繪製，再利用印表機印出圖像，接著以香蕉水轉印，適合於現代樂於電腦影像處理之創作者。第二，先在一紙上構圖，再以複寫紙轉印，較屬於傳統繪畫方式。第三，可直接以鉛筆在木板上構圖，此方式最便利，但缺點是因手會在上木材上活動，易模糊鉛線，但雕刻時再做變化與修改，便可增加挑戰性及趣味。

5・雕刻：雕刻才是創作主體，用具準備就緒後便可根據構圖開始創作。

(1) 握法：木口木執刀與執筆姿勢雷同，如《木口木雕刀持法示意圖》（圖3-73）從側面看來，刀鋒、大拇指直至手腕為一直線。標準的木口雕刀規格為《木口木刻雕刀示意圖》（圖3-74），木口木雕刀刀口的切角為45度，而刀柄中折起角度為27度，因其角度關係掌心包住刀柄木頭時，才能使刀鋒到手軸成一直線（圖3-74）。羅平和教授還提及不同的人因其手的大小也影響到刀子的長短，雕線刀長短因人而異。



圖 3-73 木口木雕刀持法示意圖



圖 3-74 木口木刻雕刀示意圖

《Classic woodcut art and engraving》一書中第53頁中，作者提及雕刻刀尖就處於拇指前端，突出太多則不易控制。如《西方木口木刻握刀示意圖》（圖3-75）刀身若有弧度則更好握，然而當今的刀身通常是筆直的。後面談到如何削短雕刻刀的自製過程，筆者亦將其翻譯省略，雖然握刀手法不一，但可視個人習慣握之，依習慣刻劃出作品。

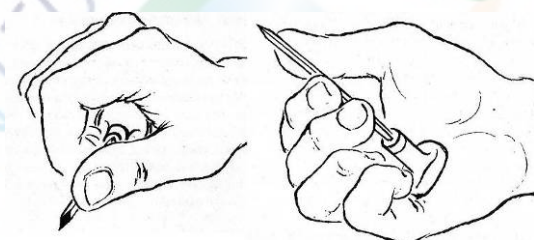


圖 3-75 John R.Biggs 西方木口木刻握刀示意圖

《Classic woodcut art and engraving》一書45頁特別說明雕刀的樣式：刀鋒和刀身一般而言約45度角，如果太鈍則不易使力，且會讓刻掉部分呈捲曲狀，擋住將要刻劃的線條。如果太利的話，雖然刻劃較容易，但刀鋒易受損努鈍，如《雕刀側觀圖》（圖3-76）。



圖 3-76 John R.Biggs 雕刀側觀圖

（2）沙包：羅平和教授以木口木版創作前，仿造19世紀末期老照片自製沙包，能見其專業與對創作的執著，首先以繩子將兩片牛皮縫合，填滿沙子

後再行縮口，沙包主功能是因應雕刻者的身高，讓雕刻者可以近距離直視作品創作，再者更有轉盤的功用，如《沙包功能示意圖》（圖3-77）所示，彷彿現代拉坏的轉盤，讓雕刻的手靜止不動，僅轉動沙包上的木材，雕刻出線條。

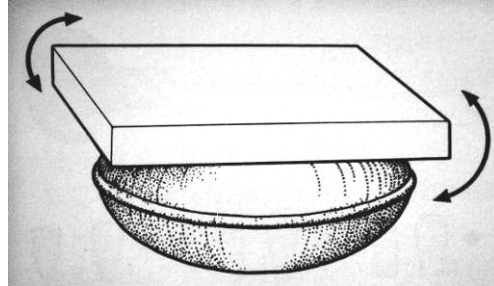


圖 3-77 沙包功能示意圖

（3）雕法：雕刻技法多樣，羅平和教授無明確說出正確學名，筆者將其分為推刀、挑點此兩法，再佐以傳統木紋雕刀方法、利用模具鑽洞，凡能製作出凸凹效果之技法均可，筆者翻譯John R.Biggs在《Classic woodcut art and engraving》書中提及表現不同工具的不同呈現可能，筆者引用其圖片為《刻紋及刀法示意圖》（圖3-78）雕刻手法變化萬千，得視個人能力而定。

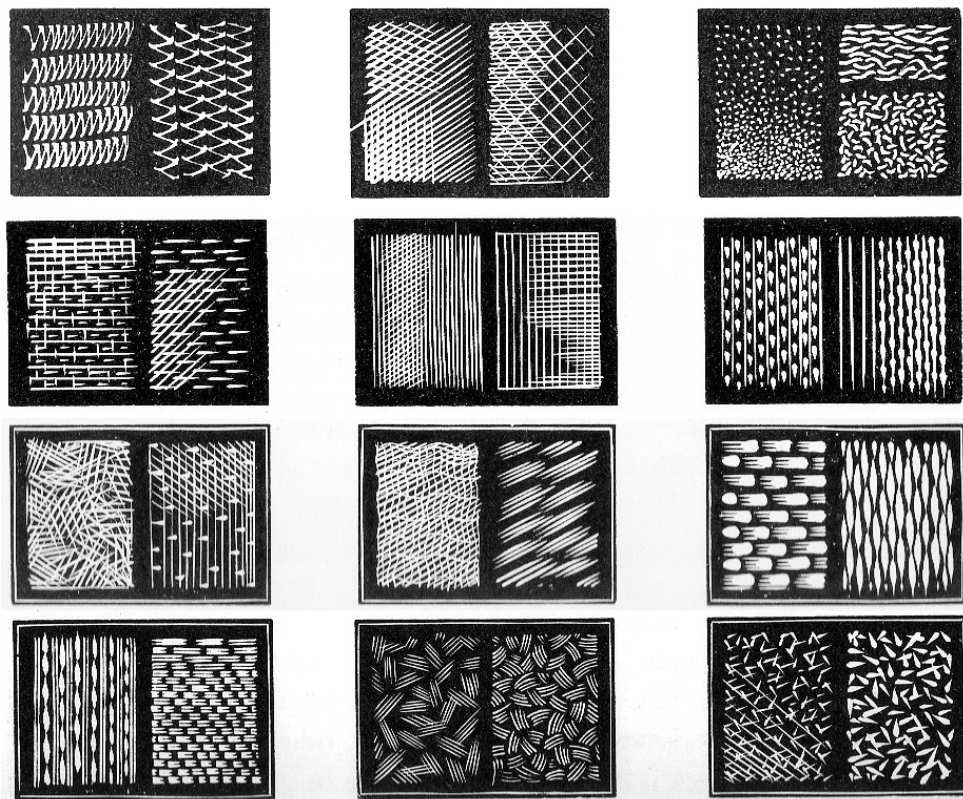


圖 3-78 John R.Biggs 刻紋及刀法示意圖

且John R.Biggs以圖片呈現不同刻劃壓力能表現出線條粗細的關係，如圖3-79能見圖中上方的白色面積大表示刻劃力道較大，白色面積小表示力道小。

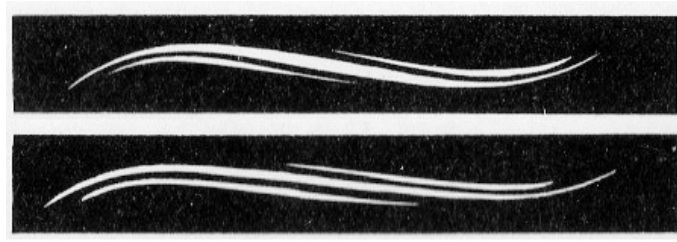


圖 3-79 John R.Biggs 刻劃壓力與刻痕對照圖

6・印製：雕刻完畢後，可直接從畫面看得作品的完整度，覺得完整度到達一定水平後即可著手於印製的工作。

(1) 紙張：目前羅平和老師指導木口木版畫創作所使用的紙材為南投縣埔里廣興紙廠研發，韌性強透明度又高的雁皮萱，因為透明度高的特性，所以極適合將做出鏡射、翻轉的效果，印製前須先裁切較作品稍大的面積，以免造成紙張的浪費。

(2) 油墨：《木口木版專用墨》（圖3-80）由左至右排列分別為凹版墨、平版墨、乾燥墨。比例上，木口木刻版畫所使用的墨量，筆者以簡易的數學公式陳列：凹版墨：平版墨：乾燥墨=1：1：微量，印製前更須先使用調墨刀反覆將三種墨攪拌均勻，得以開始滾墨。



圖 3-80 木口木版專用墨

(1)平版墨：平版墨的特色為墨質細緻，因木口木刻作品畫面中，線條出現機率甚高，線條的清晰度需高、細點的出現也是呈現畫面的方法，清晰明確的點更能活絡畫面，應用在木口木版畫印製的主要原因是因木材質地細緻、緊實，綿密細緻的墨能填滿木材上的凸起處，讓作品的線與線、點與點之間更加清楚。

(2)凹版墨：凹版墨的特色為墨質黏稠，應用在木口木版畫印製的主要原因是便於固定紙張，以此做墨可將雁皮荳黏貼於木材上，以免畫面模糊。

(3)乾燥墨：由於平版墨和凹版墨從印製到乾燥的時間久，所以為了提升創作的速度，可使用微量的乾燥墨讓作品乾燥速度由一週提早到二至三天，印製時乾燥墨非絕對必要的，不加入乾燥墨仍可進行印製。

7．滾墨；木口木版滾墨方式與傳統木紋版上色方式不同，傳統木紋版是木材的縱切面，版面可到達數百公分，所以滾墨時就必須放置在平台上，但由於木口木刻版畫的基底材面積小，所以是於一手持作品、一手持滾筒。透過手的拿取，可以自由調整滾墨的角度，讓作品的每一吋都能準確滾上墨。

(1) 滾筒：滾筒的選擇也因人而異，但滾筒的寬度以最符合木材寬度為優先考量，利於各方向滾墨，如《滾墨方式》（圖3-81）。

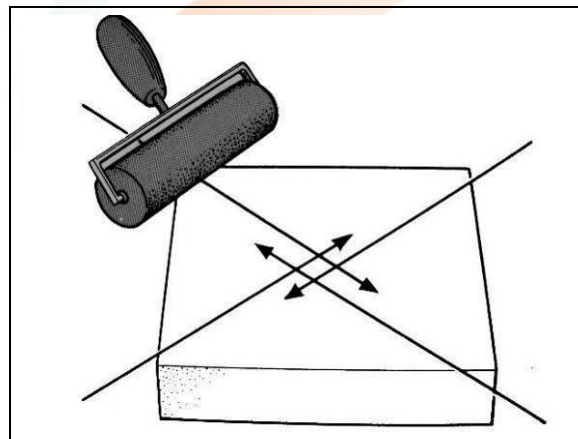


圖 3-81 滾墨方式

(2) 持法：因為木口木版畫要求畫面精緻，所以滾墨過程也須小心翼翼，木口版滾墨必須一手持木板、一手持滾筒，如《持版滾墨方式》（圖3-82），反覆滾墨結束後，尚必須以約45度角的角度側看，仔細檢查是否每個地方都著墨。



圖 3-82 持版滾墨方式

8．加壓：

(1)覆紙：傳統木紋版畫是將刻好的作品直接印製在紙張上，木口木版畫有別於此，是先將圖案壓印在雁皮荳上，再將雁皮荳裱貼於紙張上，以紙覆蓋木口木版材時需注意紙張的正反面，雁皮荳細緻面覆蓋於作品，由於表現較細緻有助於提高畫面精細的機率；而粗糙面因磨擦力較大，利於完成作品裱貼，增加黏貼於紙張上的牢固性，如《覆蓋雁皮荳動作》（圖3-83）。



圖 3-83 覆蓋雁皮荳動作示意圖

(2)加壓：將雁皮荳覆上木口木版後，須再墊一張清潔的紙張，得以在加壓的過程中發揮保護雁皮荳的作用，木口木版畫不如傳統版畫可用機器壓印，一切必須手工製作，所以壓印前尚須準備軟質、硬質馬蓮各一個。馬蓮種類

選擇性高，壓印第一步驟是先使用軟質馬蓮將紙張平整覆蓋於板上，如《軟式馬蓮印製圖》（圖3-84），加壓過程中，還可利用創作者臉上的油脂、頭上的髮油讓加壓過程更迅速。



圖 3-84 軟式馬蓮印製圖

第二步驟則是使用硬質的馬蓮：瓷器、金屬均可，《木口木刻版壓印工具》（圖3-85）圖中的湯匙易取得，也是早期木口木刻版畫壓印的用具，硬質馬蓮選擇多，但先決條件是硬度高，加壓之後必須再做更細微、反覆來回的加壓，如《木口木版壓印示意圖》（圖3-86），確保墨浸透至雁皮荳內。



圖 3-85 木口木刻版壓印工具

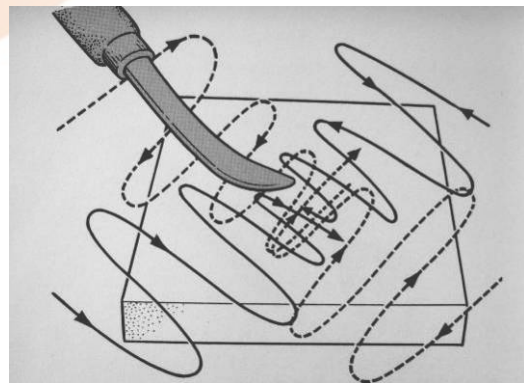


圖 3-86 木口木版壓印示意圖

9．清版：版畫印製完成後，最後工作即是清理版面，有的是以煤油清洗，有的再行印製，直至版面上的墨消失，木口木版畫印製完成後，清版工作亦不可馬虎，必須以橡皮擦將版面擦拭乾淨，利於保存及未來再行複印。

10 · 裱貼：木口木版畫是印製在透明度高的雁皮萱上，透過裱貼方式可突破木材口徑小的缺點，創造大幅畫面的作品。

(1)割紙：裁切紙張前，先留下空白紙張長邊，並以工具協助黏貼，《裱貼示意圖》（圖3-87）圖中以塑膠尺發揮紙夾功能，減少手指弄髒的機率，保持畫面清潔，更能使作品平整覆於紙上。



圖 3-87 裱貼示意圖

(2)黏膠：由於木口木版畫是裱貼方式的呈現，所在選擇黏劑時，以沒有水性的黏劑最適當，根據羅平和教授的實驗與經驗指出，黏劑的便利性以口紅膠最佳，3M噴膠次之。

(3)裱貼：將印製完成、裁切工整的雁皮萱貼於有質感的紙張上，可增加畫面質感，再輕輕將多餘的雁皮萱割除，作品即完成。

（二）富里農村景象構圖製稿

1. 對象認知：透過視覺作用來觀察富里農村景象，由觀察產生知覺，藉由親身體驗農作辛勞，移情於畫面而產生構圖。

2. 創造想像：構圖前須先靜思思考，以富里農村景象中點線面元素及特色經營畫面。創作最終目的在於超越形象與形式，除應用富里農村自然景象、農民農忙實景及當地生態外，更需融入情感與情意，使作品具有耐人尋味的共鳴。

3. 翻轉印製的考量：爲了表現花蓮縣富里鄉農村景致中數大便是美的美感，所以必須有大幅的作品呈現其氣勢，且因花海及稻田較不可能爲水平翻轉的生長，在創作前構圖必須先考慮畫面左側物體與右側物體的銜接線條，讓最後裱貼時能將左右銜接處變得自然。

（三）雕刻版面

本創作以版畫的凸版技法爲主，符號的痕跡是透過凹凸的立體、著墨的面積決定。本創作基底材外型，除了有長方形尚有自然不規則形兩種外型的木口木，視其畫面需求，並透過前述點、線、面呈現的方式，再以黑白比例，虛實空間營造出畫面故事，單純以黑白畫面中陰、陽刻的反覆、交換呈現。除了單線刀外，也可以利用排線刀來雕刻形象，創造不同層次的效果，當然更加入傳統的小圓口刀，結合傳統木紋刻的雕刻手法，如《傳承》局部放大圖（圖3-88）。



圖 3-88 粘僑 《傳承》局部放大圖

（四）印製

本次創作特地選了長方形（原櫻木拼切）及自然不規則形（肖楠木）兩種外形的木口木版，透過基底材本身輪廓外形，印製出不同觀感的畫面。更利用木口木版特有的裱貼技法及類似鏡射的特殊效果（水平翻轉或是垂直翻轉），強調版畫中「複數性」特色，筆者本次富里農村景象創作方法均爲筆者歸納出之「單

片木口木版呈現法」，而「多片木口木板併用法」僅以文字敘述，期盼更多木刻版畫創作者應用並發揚。

（1）單片木口木版呈現法

1. 單一版面構成作品：單一版面呈現是爲了表現獨特性、珍貴性、價值性，如《富里街景》（圖3-89）表現花蓮縣富里鄉街道的特色，因爲花蓮縣富里鄉位於台灣爲東部，主要經濟來源爲觀光、農產品，有別於台北、高雄等大都會區，政府給予富里的經費、硬體均短少，是故花蓮縣富里鄉多以平矮的房子爲主，筆者以此呈現當地建築特色。



圖 3-89 粘僑韻 富里街景

2. 同角度併列印製：印製後的雁皮萱，將方形或是不規則形木版以同角度相接。其作品構圖前可能需要事先規劃左邊界與右邊界銜接的問題，如筆者創作的長幅作品《結實累累》（圖3-90）



圖 3-90 粘僑韻 結實累累

3. 鏡射對稱印製：特色為利用雁皮宣透明度高的特色，將畫面做對稱軸的對稱鏡射印製。如筆者雕刻之《田野風光》（圖3-91）



圖 3-91 粘僑頡 田野風光

（2）多片木口木板併用法

1.多片木口木版同角度併列印製

2.多片木口木版組合，並由外圍之木口木版做水平、垂直翻轉等二次方倍數印製來構成一幅作品。

埋藏在筆者心裡的呼喚是「大自然的聲音」，一種無形無聲的呼喊，述說著生命與智慧。本創作體會自然、人與自然、農作及其符號意義，運用了木口木版畫表現生命的躍動，製作過程雖繁複但相當有趣，不同反轉與重疊將產生不同的畫面效果，木口木版畫的魅力在於此多元的畫面變化。

三、木刻形式剖析

（一）本創作點線面說明

1. 實地探查當地景點，把農村景象攝影下來，構圖並雕刻在木口木版上，精神如同農夫工作勤勞的敬業精神。富里農村景象木口木版畫創作以點、線、面為主要元素，擅用線條的集合、聚散、粗細以及位置分配，佐以多樣的點表現距離、質感、立體感，具象、抽象的圖像，便能更豐富表現多樣的情感。

2.實地體驗農作辛勞後，靜觀凝思以將創造與想像注入圖像中，將自然景象、農作實景、生態以寫實線條描繪，農民內心深層想法與情感則是以點、線、面構成幾何圖形來象徵。

（二）本創作明暗說明

將農村自然景像、農忙實景、農具、生態、景點等圖像加以整合，再利用點的疏密分布、點的大小變化等效果呈現亮面與暗面，並利用線條粗細、間距、數量多寡做出明度變化。最後利用圖像疊加、交錯的效果，營造其中的氣氛、增加畫面的層次、深度，以呈現農村生活的故事性，產生象徵意義。

（三）本創作色彩說明

本創作給人觀感第一印象即為黑色為主色系，畫面中的色彩即為木口木板中凸、凹的呈現，筆者欲以黑色與白色作為基色，力求儉樸、素雅，虛實共存，黑白兩色相生、循環不息。

（四）本創作視覺空間說明

雕刻上，以細點表現明暗程度，將平面畫作拉開前後距離及透視。印製上，發揮版畫「複數性」的特質，應用木口木刻版畫材料中雁皮荳高透明度的特色重複印製，製作出類似鏡射的特殊效果，或是在構圖前規劃畫面左右兩側銜接紋理，營造出寬度、深度兼具的視覺空間。

小結

在木口木刻版畫表現形式作品中，在沒有清楚輪廓線表達範圍的情況之下，線與點能形成區塊段落，能引導觀者的視線，刺激視覺而分辨出物體的所在，辨識出其質感、形體。同方向的線段有聚焦、牽引視線的功能，線段的分佈也能表達出軟硬的質感、明暗的變化、形體的大小、物體的肌理，亦可利用線條疏密、

粗細的關係營造空間感。點的分布製造空間的氛圍、質地、明度高低、前後關係、曲直變化、距離的遠近。線與線聚集以及點與點的聚集可形成類似面的效果，平整的面與漸層的面又在畫面中各司其職，透過「線」粗、細，曲、直、長、短、疏、密、方向性、間距大小變化，製造出各種變化，「點」的大、小、聚、散、多、寡、形狀變化，也能創造出極豐富的可能。利用木口木刻版畫中點、線、面元素的雕刻表現技法，能製造出比傳統木紋版畫更多、更精緻的效果。

花蓮縣富里鄉農村相關影像中，可以從攝影及影像處理後歸納出富里鄉農村中自然景觀、農民勞動、農忙實景、農閒樂活、生態中動、植物等圖像，結合如本章節所引述之作品實例，創作前技法與欲表現的主題氛圍間兩者的直接關係有其必然性，且欲呈現之景象明度變化豐富、線條細緻足以透過點、線、面等特質加以發揮，木口木版更是透過線條、點等精緻的雕刻來經營畫面的創作方式，足以證明筆者本次使用的創作方式符合本次富里鄉農村景象創作。

第四章 作品解析

花蓮縣富里鄉農村景象的木口木創作，是以鄉村常見的元素來發揮、創作，整個創作圍繞在「農村情感」上，分別為三個系列：（一）農村景象系列：依照我們與大自然相處的情形，分別以花蓮縣富里鄉農村各種樣貌與元素呈現自然環境的美。（二）農忙時景系列：以農村生活、農作活動、農民思緒為創作背景來呈現富里鄉草根人民的甘苦、歌頌內在的淳樸、內心情感，對辛勞的農民們表達關懷之意。（三）農村生態系列：生態是農村生活中最能流露出原始風貌的一面，此系列是要傳遞愛惜自然、生命之美的想法。此三個系列是就個人對生活的體驗與感觸，說明現今花蓮縣富里鄉農村社會的狀況，替當地農民發聲，闡明心中的價值觀，期能藉由繪畫的語言，提醒咱們愛護這片大地，並懂得感恩與惜福，更珍惜每一粒米飯、體認農民的辛勞。

(一) 農村景觀系列

作品一：田野風光

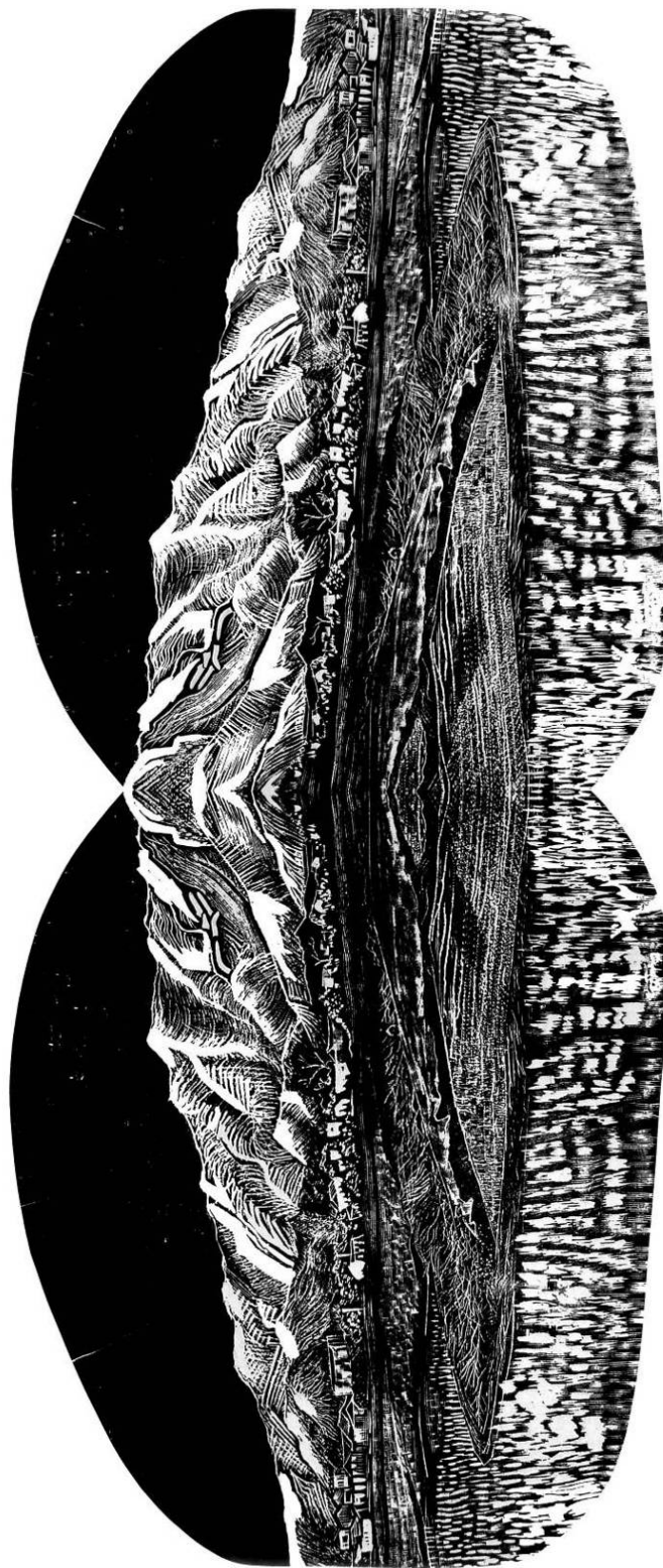


圖 4-1 田野風光 2009 肖楠木 20X50 公分

（一）、創作理念

隨著文明開展，生活水準逐漸提高，各式各樣的科技、建築與機器，人們往往忘記最根源、最無聲給予資源的大地，人類所有的一切都得依賴大自然，所食用的、所穿的、居住的、交通所使用的原物料，所有的一切都是源於自然，人類僅是大自然中渺小的一部分。人類一開始本是以自然的狀態生活，但伴隨慾望與需求，開始對大自然予取予求，至今，大自然已成為一塊人類貪婪取用的大餅。以台灣這一塊小小的土地而言，不少地域已開發過度，漸漸少了最原始、最自然的土地。雖然筆者不是農家子弟，但是來到花蓮縣富里鄉後更驚覺農村中稻田的美，花蓮縣富里鄉中的翠青山綠水在春夏之際佈滿稻穗，一片綠油油的總是給人清新、輕鬆的感覺，因此將筆者心中對農村的第一印象刻畫出來。

（二）、作品詮釋

1. 內容

作品中特意表現群山與山脈交疊的遠景，如同筆者感性的思想。山腳下刻出稀落的平房，以表現農村的舊式建築。細看可以發現每幢房子間都穿插著一些植物，這些都是鄉村地域的特色，地廣人稀，處處綠意盎然。

2. 形式

構圖上，將遠山、平房、稻田以水平式排列，以此表現安定、穩定的氣息，田埂則是將作品的視覺動線由近景的稻田帶向遠景山巒，並以中景平房區分前景的水稻田及遠景的群山。

空間上，仿造傳統水墨畫中的山水形式來呈現，分為近景稻田、中景平房、遠景山巒，創造出平遠的效果，畫家將心中的情感抒發於作品中，並注入主觀思想，花蓮縣富里鄉雖無大山大水，但淳樸一景在筆者心中卻是極致美景，即可以呈現出前後的空間關係。

明暗上，此幅作品中，特意將天空留黑，以長幅的黑色色塊襯托畫面下方的主題，遠山利用俐落的線條刻劃出亮與暗，田埂則是透過小刻紋創造出灰階色。

3. 技法

在刻劃出遠山主要山形後，創作一開始結合傳統木紋圓口刀刻出每一座山的受光面，如《田野風光》局部放大圖之一（圖 4-2）表現強烈的陽光，在初步完成後以隨機的刀法、細點刻出田埂、稻田，如《田野風光》局部放大圖之二（圖 4-3）的田埂與雜草，再精確的雕出平房的磚瓦、樹木，接著印製初稿再依黑白二色在畫面中的比例做調整，並重複修改，直到畫面明暗分佈協調為止。



圖 4-2 《田野風光》局部放大圖之一



圖 4-3 《田野風光》局部放大圖之二

作品二：富里街景

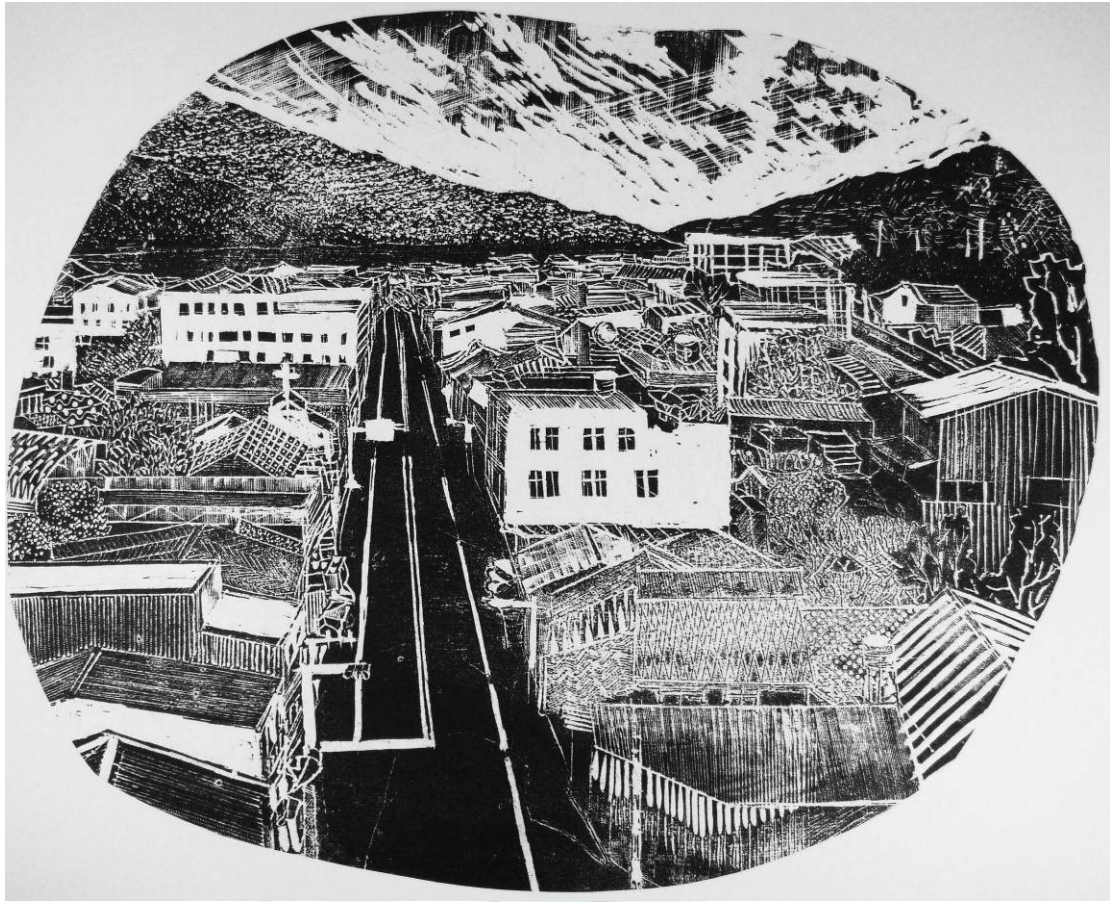


圖 4-4 富里街景 2009 肖楠木 20X27 公分

（一）、創作理念與緣由

台灣早期農村社會，在物資缺乏的情況下，多數人以農業白手起家，之後台灣經濟起飛後，各行各業蓬勃發展，筆者出生於高雄市郊區，更發現都市進步的速度，建設的速度急遽，高樓矗立，難免感受到壓迫感，在這片土地上，曾是農作種植、收成的重要據點，如今因為政策、政府資源分配的關係，此地變得荒涼，花蓮縣富里鄉的建築物上沒有令人壓迫的高樓，沒有富麗堂皇的大廈，雖然人們往往認為是落後、偏遠，但換個角度想，這裡卻是自然的教室、寶藏，未有開發過度的感覺，而在此創作中，筆者借用了富里鄉的街景作為表達的繪畫題材。

（二）、作品詮釋

1. 內容

作品中的大街，即是富里鄉最熱鬧的街景，相較於台北，花蓮縣富里鄉如同未開發的文化沙漠，筆者一刀一刀的勾勒街景兩側的建築，也讓建築呈現纖維化以及老舊的質感，在畫面中央的馬路，特意表現人車鮮少的情景，是這片大地對資源貧乏的反動。但是隨著人文素養與生活水準提升，農村體驗風潮流行、環保意識活絡、有機事業崛起，農村體驗活動都市人趨之若鶩，來花蓮縣富里鄉觀光、旅遊的人潮逐漸增加，筆者更以此作呼籲相關單位更當重視這塊土地、給予更多資源。

2. 形式

構圖上，左右的矮房是爲了真實蕭條、資源貧乏的街景寫生，而中間的道路特意將畫面一分爲二，象徵政府對偏鄉地區的切割及資源的刪減。當然，道路的方向線性是象徵當地居民的韌性，當地農民將農產品生產與銷售方式轉型、自立更生，是農家邁向成功的康莊大道，如同在逆境中生存，開創自己的道路。

空間上，利用偏左的道路將畫面分爲兩區域，又利用視覺中消失點的特色，將前景與遠景聯繫起來，建築物也是由大慢慢變小，最後消失在遠山的水平線上，讓大地無限的延伸，背景刻出一層又一層交疊的山脈及雲海，將整幅畫面畫分爲立體、有深度的透視空間。

明暗上，左右的建築物以大小、粗細多樣線條呈現，並有大塊受光面留白，主要是爲了強調畫面中央的道路，以表現出農家們努力向前邁進的歡樂與期盼。

3. 技法

結合圓口刀，刻出留白處呈現建築物受光面，如《富里街景》局部放大圖之一（圖 4-5）的白色塊面，並以細點表現出道路上的陰影、明暗，建築物上先以線條刻出屋瓦亮的肌理、材質、如《富里街景》局部放大圖之二（圖 4-6）屋頂的肌理與瓦楞，再以細線勾勒出纖維狀的陰影，一方面呈現原本平矮房屋建築

特色，另一方面讓畫面更豐富，左右兩側建築刻劃屬同一技巧，但使用多樣紋理增加變化，左右對稱使整幅作品更加協調。



圖 4-5 《富里街景》局部放大圖之一

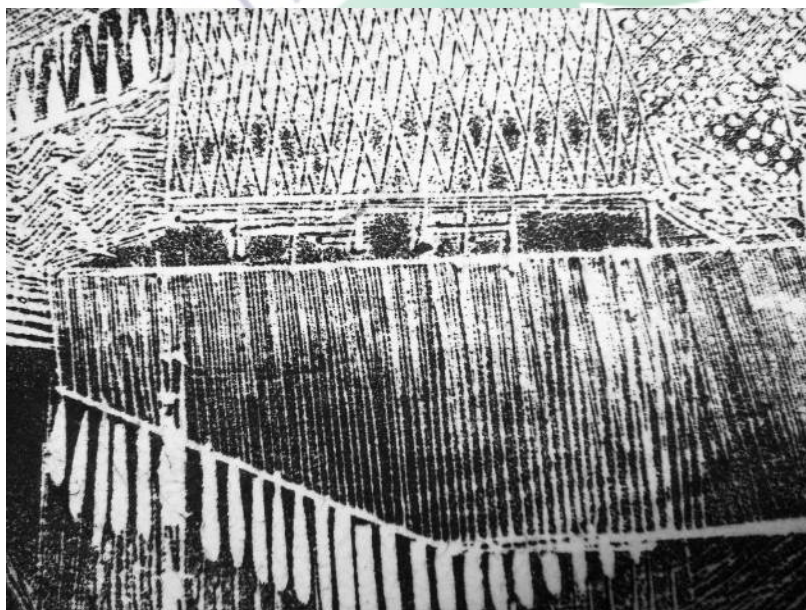


圖 4-6 《富里街景》局部放大圖之二

作品三：鄉情



圖 4-7 鄉情 2009 櫻花木 10X30 公分

（一）、創作理念與緣由

筆者就學時，父親即隻身前往花蓮縣瑞穗砂石工廠工作，當時的他若聽到火車的聲音，鄉愁隨即湧上，花蓮與其他縣市比起來，是個貧困又偏僻的鄉下，但父親說，花蓮的土很黏、人情味十足，這塊土地很像他年幼的住所，能喚起他的回憶、回想起扶養他的親人、孕育他成長的土地。筆者也因就學離開了家鄉，如今工作仍是沒有回到家鄉。從父親打拚的年代至今，中、壯年人往往爲了謀生而離開家鄉到外地。筆者觀察身邊的朋友及同事，大多是離鄉背景，尤其是像花蓮縣富里鄉農村子弟們，因家鄉的就業率低而前往大都會區謀生。諺語：「不做異鄉人，不知故鄉土」，經歷離鄉的人們，心中必定繫著孕育他們成長的故鄉。

（二）、作品詮釋

1. 內容

自然萬物爲了蘊育下一代，會極盡所能尋找一個理想的環境來孕育、傳遞生命，鮭魚逆流而上孵育，是爲了有更好的環境、減低傷害、之後，小鮭魚會隨著河流展開生命之旅，咱們也如同鮭魚般必須有更勇敢的信念與毅力，當然更不能忘記原本這塊孕育我們成長的土地。畫面中，特地畫出鳥瞰富里鄉的景致。富里鄉銀川有機米廠老闆賴兆炫先生是一位愛鄉、愛土的老闆，他放棄農經碩士的頭銜、將台中縣的米廠交給助理管理，而回到花蓮富里鄉親自耕種、研究，要全台灣都吃到花蓮所種出的好米，賴老闆的精神值得我們效仿，盼望透過富里鄉的畫面，提醒離鄉的家人不妨放下手邊工作，好好看看家鄉的美、喚起思鄉情懷。

2. 形式

構圖上：畫面的水平線代表孕育一切的富里家鄉，象徵張開雙臂的母親，而從遠方的山景一直到前景的道路、田野，暗喻鄉村地區的偏僻遼闊及未開發的情況，呼籲外出的子弟們返鄉建設，而中心特地刻出一條 S 型的道路，引領觀者視線，也提醒著眼光放遠，勿被眼前的誘惑，樸實、感恩、惜物才是最基本的。

空間上，以明顯的線條刻畫作品的近景，且土地的凹凸間隔由大慢慢變小，

最後消失在水平線，並以中景小山丘拉開與前景的距離，以營造出畫面上由大地往後退遠，產生距離空間感，以此呈現土地的遼闊感。

明暗上，以低明度處理遠景的中央山脈，襯托地平線的景觀，前景以俐落、黑白分明的色塊、線條呈現出鄉村清新、淡雅、淳樸的氣息。

3. 技法

遠景處理上以極密集的細點表現，製造出景深、晨曦瀰漫的效果，如《鄉情》局部放大圖之一（圖 4-8），大地上的土壤、植物有的以陰刻處理，有的則以陽刻表現，如《田野風光》局部放大圖之二（圖 4-9）。



圖 4-8 《鄉情》局部放大圖之一



圖 4-9 《鄉情》局部放大圖之二

作品四：結實累累



圖 4-10 結實累累 2009 櫻花木 20X60 公分

（一）、創作理念與緣由

筆者任教於花蓮縣富里鄉富里國小，近年因為農業觀光事業大興，富里鄉農會為了推廣子弟愛鄉、愛土，舉辦不少的農事體驗活動，主要是希望留住本地的子弟，傳承經驗和技巧，花蓮縣富里鄉農會曾與校方配合，將農民的一塊田地借用給筆者任教的學生，筆者帶著學生插秧、鋤草、割稻，直至使用傳統腳踩式打穀機打出穀子，學生們不亦樂乎，當然孩子們開心的因素除了不用上課之外，筆者相信，看見自己辛勞的收成，孩子的笑容見證了自己的努力和付出。

（二）、作品詮釋

1. 內容

現代的社會因為物質生產力強、產品加工多，琳瑯滿目的食材目不暇給。但近年由於休閒業興盛，很多農家轉型為複合式經營，除了種植稻米外，還有一系列的農事體驗活動，更是吸引大眾前來體驗，畫面三分之二處是向下低垂、結實纍纍的稻子，可見其豐碩的養分，這更代表著農民的辛勞與累積，對農夫、工作者來說，因重量低垂的稻子是辛勞的回饋，是一個勞動者的成就指標。

2. 形式

構圖上，畫面下方雕刻出結實纍纍的稻穗，並以左上向右下的線性及大量的稻穗營造出廣闊、收成豐碩的感覺。而在印製前，筆者為了營造大片稻海的遼闊場面並發揮木口木刻的特色，特別將畫面左方與右方的稻葉銜接，讓畫面得以以複製的方式呈現，印製大面積的稻田。

空間上，稻穗與稻穗間穿插稻葉，以區分出空間感，透過木口木版複數印製的特色呈現大幅作品，營造出廣闊的稻海，讓觀者將視線無限向左右延伸。

明暗上，以白色表示已結實完成的稻子，佐以灰階色來表現尚未發育完成的稻子，若單一觀看則會發現亮面居於畫面中央，背景以黑色來區隔，畫面右下方為灰階色的稻葉葉脈，聚焦於結實纍纍的稻穗，集中焦點。

3. 技法

以圓口刀刻出稻穗的外型，再以排線刀及單線刀刻劃出稻葉的葉脈，讓畫面更自然，如《結實累累》局部放大圖之一（圖 4-11），而在印製前，筆者透過的儀器測量左方稻穗及葉脈的位置，讓左方與右方的葉脈、稻穗得以銜接完整，以利營造大片稻海的遼闊場面，發揮木口木刻重複裱貼的特色，印製大面積的稻田，如《結實累累》局部放大圖之二（圖 4-12）。



圖 4-11 《結實累累》局部放大圖之一



圖 4-12 《結實累累》局部放大圖之二

作品五：金針花海



圖 4-13 金針花海 2009 櫻花木 15X20 公分

（一）、創作理念與緣由

「原鄉踏查」是一個花蓮縣國民小學介紹家鄉的活動，除了網頁設計比賽、還有徵文、徵圖的比賽，在一次的指導中，筆者帶著學生於凌晨四點鐘前往花蓮縣富里鄉六十石山觀看日出，在帶學生欣賞晨曦及金針花海美景的過程中，心裡有些感觸與想法，金針花海耀眼的金黃色不單只是外表，更有淳樸的特質。它乘載著農民們的努力，與豐碩的稻穗特質相似，皆有淳樸的味道，且是花蓮縣富里鄉的重要農產品代表。因此，筆者將金針花與花蓮縣富里鄉來做連結。

(二)、作品詮釋

1.內容

花蓮縣六十石山每到花季，滿山遍野的金針花，是吸引觀光客的指標，近年休閒業興盛，種植稻米的農家轉型，緊接著種植金針的農民們跟進轉型為複合式經營，除了提供民宿外，還設計多樣的體驗活動、如：摘金針、製作金針冰棒、烹飪金針料理，金針花海更是吸引大眾前來遊玩，每年有上萬的遊客造訪金針山，這樣的觀光業績對農夫們來說，是意外的收穫，更是辛勞的回饋。

2. 形式

構圖上，以盛開的金針做為主角，並在右方及左方以未開的金針做陪襯，背景安排大量的金針花、營造收成豐碩、吸引觀光人潮的感覺。

空間上，以近距離盛開的金針花區分背景的花海，讓前景與背景拉開距離，製造出空間感，讓觀者將視線向四面八方延伸。

明暗上，花蓮縣富里鄉六十石山所種植的金針花屬於金黃色，所以以留白表示明度高的金針花，背景佐以灰階色來表現遠觀的金針花海，天空則是選擇留下黑色，讓焦點集中於對比強烈的金針花。

3. 技法

以排線刀及單線刀刻劃出細線條表現金針花上的纖維，如《金針花海》局部放大圖之一（圖 4-14），背景則是利用木口木刻線條精細的特色，仔細刻出背景大片的金針花及梗、莖、葉，讓畫面能有大面積花海的感覺，營造遼闊場面，如《金針花海》局部放大圖之二（圖 4-15）。



圖 4-14 《金針花海》局部放大圖之一



圖 4-15 《金針花海》局部放大圖之二

作品六：油菜花田

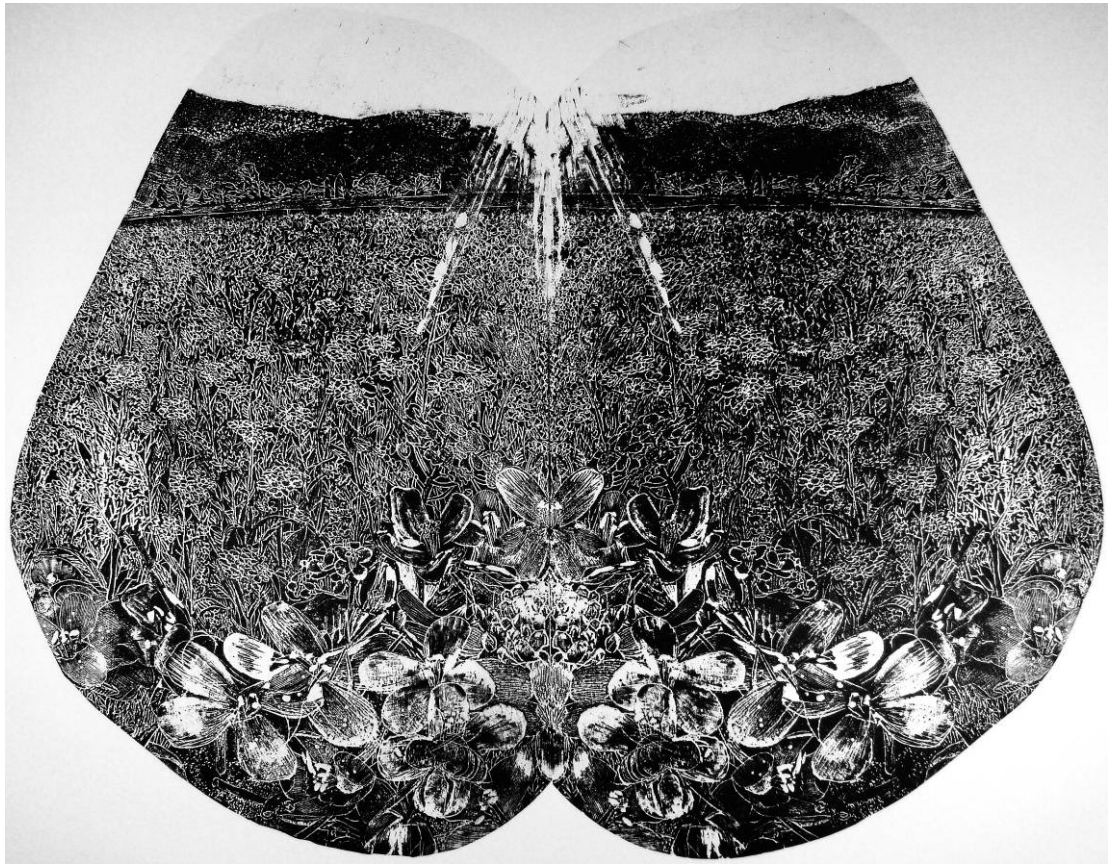


圖 4-16 油菜花田 2009 肖楠木 33X44 公分

（一）、創作理念與緣由

由於花蓮縣富里鄉屬於花蓮縣最南的鄉鎮，資源傳送不易，筆者任教的第一年才有 7-11 統一便利超商，而在今年才有少見的連鎖大賣場，是故筆者常必須前往鄰近的鄉鎮購買日用品，台東縣池上鄉、及花蓮縣玉里鎮是鄰近的鄉鎮，也是以栽種稻米為主要產業，而農民們為了栽種出更好的米，常種植油菜花、向日葵或是波斯菊花來降低土地貧脊的可能，另一方面更有促進觀光、刺激當地消費的作用，每次路過，一片黃澄澄的油菜花海令人心曠神怡，舒適極了。

(二)、作品詮釋

1. 內容

筆者在此作品中刻劃油菜花暗喻著現代人面臨的不是以前的農村社會，而是個多樣化的商業社會。油菜花花海除了刺激觀光，更是爲了提供更多養分來孕育好米而栽種，在這休閒風氣興盛的環境下，富里鄉的農民們必須要自己努力的研發農田體驗課程、甚至栽種更艷麗的花吸引觀光客前往，如此便提高賣出米食商品的機會；對農夫、工作者來說，除了費心栽種、遵循前人經驗外，還要有轉型、求變、求進步的動力。大多農家是沒有龐大資金蓋屬於自己的碾米廠，因爲從稻田整地、育苗、插秧、鋤草、施肥、收成、碾米、包裝直至銷售可需要一筆龐大的資金，近年又由於休閒業興盛，小農民們只好依附富里鄉少數的大碾米廠，誠心祈禱自己種植的稻米能上架或是外銷，種植稻米前，更要細心整地、種植油菜花補充土地的養分，

2. 形式

構圖上，作品中的油菜花如同台灣社會的草根階層，放置在畫面下方，當然更是增加土地肥料的泉源。畫面佈滿油菜花，是象徵農民爲了吸引顧客的用意，而上方特意刻出陽光灑下的感覺，表現出前景光明、無可限量的商機。筆者爲了營造大片油菜花的遼闊場面，構圖前便設計前景大朵花與中景花海對稱銜接，讓畫面得以以對稱的方式呈現，印製大面積的花海。

空間上，作品的前景是油菜花約一比一比例的呈現，說明所栽種的植物，宛如觀光客親自欣賞花海的角度，中景以大量的油菜花海佔據畫面，就如同農民們滿滿的苦心，油菜花的大小也慢慢往後變小，以呈現出花海向後延伸的透視效果。遠景以遠山襯托，將視覺效果從近身觀賞油菜花向前延伸至大片花海，再繼續延伸至遠處山巒，透過木口木版水平翻轉印製的特色呈現作品，營造出廣闊的花海，讓觀者將視線拉遠又拉廣。

明暗上，以白色表示刺眼的陽光，並以直線將視線從上連結至下、從遠山連

結至花海，以灰階色來表現花海，畫面下方為黑白較分明的油菜花近觀。

3. 技法

發揮木口木刻線條精緻特色，以大量細線雕刻遠景的花，如《油菜花田》局部放大圖之一（圖 4-17）在印製前，以不規則雕線的方式表現背景，因為花型的不規則，花海對稱裱貼時得以銜接，而近景的油菜花及陽光的直射線條則是先考慮水平翻轉的效果，以避免突兀的翻轉效果，如《油菜花田》局部放大圖之二（圖 4-18）。

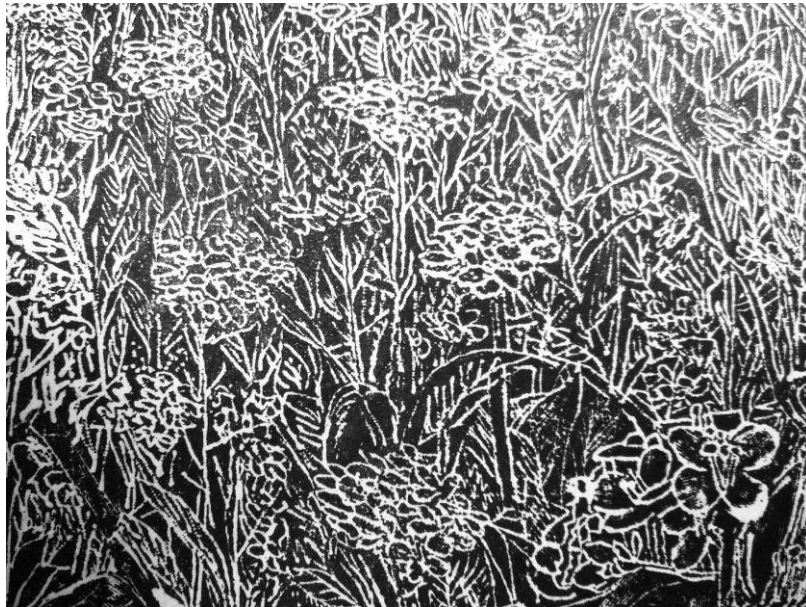


圖 4-17 《油菜花田》局部放大圖之一



圖 4-18 《油菜花田》局部放大圖之二

作品七：珍藏與守護



圖 4-19 珍藏與守護 2009 肖楠木 23X28 公分

（一）、創作理念與緣由

筆者在花蓮縣富里鄉任教，多次帶學生戶外教學與參觀，第一要孩子們認識的，當然是認識自己的家鄉，讓孩子愛自己、認識的家鄉地理環境、優勢，經驗中經常將羅山瀑布與富里鄉連結，羅山瀑布雖小，卻是觀光客必到處，是花蓮縣富里鄉的重要景點，孩子們更得好好的珍惜這資源，要守護的不只是視覺上所看見的青山及綠水，而是自然景觀渾然天成所蘊含的意義。

（二）、作品詮釋

1. 內容

現代工業發達，物件的汰舊率大幅提升。很多人喜愛科技感、現代感，我們漸漸失去傳統的樸實，而被前衛的思想、日新月異的科技掩蓋了心中樸實的感恩與惜福之心。因此，作品中僅單單呈現花蓮縣富里鄉的羅山瀑布小水池，以最原始的風景寫生為題材，強調花蓮縣富里鄉羅山瀑布的原味，本創作中象徵著農村社會中的淳樸與感恩，瀑布留下的水象徵川流不息的精神，更提醒著我們要飲水思源，再者，更提醒觀者能注意富里鄉這片土地，珍惜造物者所給予的美景。

2. 形式

構圖上，畫面中的白色塊面表示瀑布的水，透過左右的岩石、樹叢集中視覺焦點，以動態的水及靜態的水暗喻川流不息與感恩溯源的精神。

空間上，畫面中以區塊分割，一方面是將水源拉遠，另一方面是爲了營造出聚光燈投射在岩石上的用意，使其有空氣的流動感，也使岩石與瀑布、水池有關聯性，爲了營造空間，特地以較粗獷的方式雕刻遠景，以較精彩的肌理雕刻近景。

明暗上，以亮面帶動視覺動線，代表著傳統的美德與感恩溯源的精神，營造出在灰暗中的光明。

3. 技法

結合傳統木紋雕刻法，留下原始木紋的自然效果，如《珍藏與守護》局部放大圖之一（圖 4-20）中特意留下木紋的粗獷效果，作品中以多樣的雕刻呈現不同的岩石面貌，透過點、線、面的處理，詮釋岩石不同的肌理，並且營造漸層的效果，更是將中國畫中批麻皴等筆法透過轉換與借代融入畫面，營造山畫中的岩石肌理，如《珍藏與守護》局部放大圖之二（圖 4-21）。



圖 4-20 《珍藏與守護》局部放大圖之一



圖 4-21 《珍藏與守護》局部放大圖之二

（二）農忙時景系列

作品八：農閒



圖 4-22 農閒 2009 肖楠木 27X27 公分

（一）、創作理念與緣由

人有一份與生俱來的情感、思想，而這情感，便促成讓藝術創作者在某些事物上不自禁的感受力和敏銳的觀察力。筆者從小受阿公提攜照顧，對祖父母輩的長輩們別有情感，因此，富里鄉的老人們讓筆者感受到一種鄉下人的淳樸感與勤儉刻苦的奮鬥精神。富里鄉當地居民的生活型態，隨著時代而變，不少中、壯年

的就業者因無暇照顧小孩而把兒女寄託給鄉下的爸媽扶養。農民子弟陸續的離家前往都會區謀生，一群年邁的老人家只得留在家鄉，筆者任教於花蓮縣富里鄉，更從學籍資料中得知隔代教養的比例高。然而，人口外流的情形更顯得這群長者的孤寂與無奈，筆者所刻劃出的老人即是象徵人心的一種借代，一方面真正希望的是給予關懷與親情，相反的，也闡述花蓮縣富里鄉安逸的農閒實景。

（二）、作品詮釋

1. 內容

作品中只刻畫一個在製作斗笠的老人，就數量而言，一個人暗喻著親情的疏離，也象徵著在奮鬥、不得閒的想法；就肢體及動作而言，製作斗笠是農閒的樂事，俯視也隱喻著老人家默默承受著孤寂與冷漠，整幅畫面即是客觀的寫生景象與主觀的思想情感兩者相互交融的呈現，也是內心思想的轉化。到底農夫內心是享受製作農具的優閒，還是內心孤單與落寞，就留給觀者去猜想。而作品中背景的幾何圖形象徵著花蓮縣富里鄉老一輩長者的複雜思緒，縫合的線如同堅韌的奮戰精神，希望情感得以抒發。

2. 形式

構圖上，配合原肖楠木木基底材的外形，作品中僅刻劃一個老人，細紋刻劃的效果呈現老人歲月的痕跡與人生的境遇，背景則以幾何圖形鋪陳，爲了不讓畫面是點跳動，在構圖人物動作草稿時以三角形構圖呈現，讓畫面更有穩定的感覺，也讓畫面中老人視線帶動觀者的視覺動線在作品上繞圈。

空間上，作品中特意不呈現真實背景，而以幾何的圖形佔據畫面，作為遠景，利用幾何圖形營造非真實的遐想空間，象徵人類的思緒、情感，將空間跳脫出實際肉眼所見的。

明暗上，利用大小的黑白色塊、亮面的聯繫，讓背景有 S 型的視覺動線。在主角方面則是以多方向的刻紋，讓肌膚有受光面、陰影面，製作出立體感。

3. 技法

以排線刀將老人肌膚分出多層次的亮暗面，正如白色素描筆的功用，刀痕重複、交叉越多明度越亮，如《農閒》局部放大圖之一（圖 4-23）。透過不同的雕刻方法與筆觸，讓老人的肌膚肌理與背景圓圈幾何圖有所區別，一個象徵年邁、一個象徵思緒的繁複，但是背景的幾何圖形中又佈以亮暗的分配並與老人銜接，不讓老人與背景分割，使觀者得以處在老人的情感思緒氛圍《農閒》局部放大圖之二（圖 4-24）。



圖 4-23 《農閒》局部放大圖之一

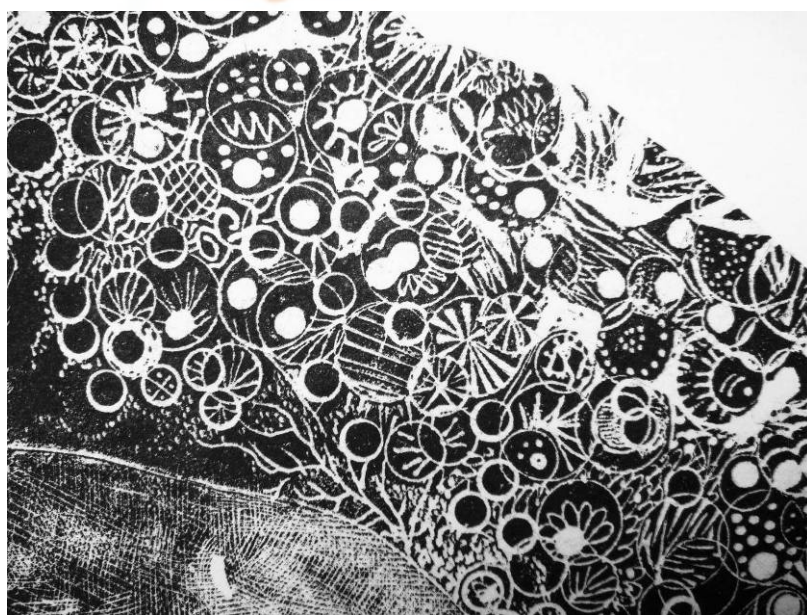


圖 4-24 《農閒》局部放大圖之二

作品九：傳承

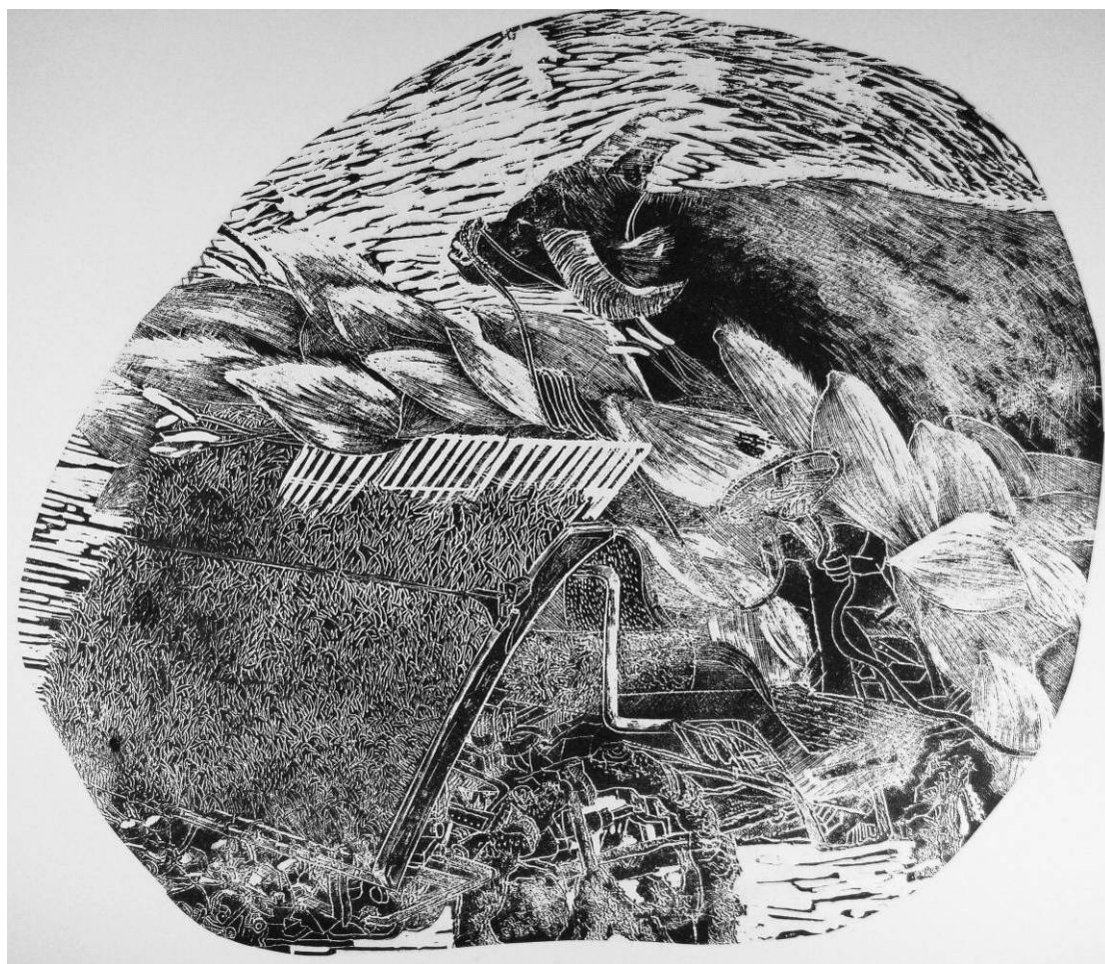


圖 4-25 傳承 2009 肖楠木 27X31 公分

（一）、創作理念與緣由

人原屬於大自然，更應向大自然學習，尤其是對生命的追求、對傳承的精神。現在工業發達、科技蓬勃，農業技術提升、農具改良，已不見舊式的牛車、犁，一切都改由自動化、商業機械化。省時、省力又便利，當然也因此漸漸地喪失了原始樸實、惜物之情，琳琅滿目的商品使人漸漸忽略、遺忘生命真正的價值，往往因為物質慾望擴大且為了追求更多經濟利益而忘本、忘根，所以，我們更當追本溯源、感謝祖先前輩的經驗傳承，尋回「樸實」、「惜情」、「感恩」的本質。

(二)、作品詮釋

1. 內容

作品中，以張開絨毛準備授粉的稻穗隱約暗喻生命的傳承，那就是鄉村中最原始、薪火相傳的一刻，露出雄蕊的稻實如努力往上攀爬的勇士、展現生命力、孕育下一代，畫面中以傳統耕牛為背景，鋪成早期農耕的重要功臣，當時沒有先進科技、精密儀器、只是默默耕耘的牛隻，早期農村人民，睡醒睜開雙眼只想如何好好的種植耕作、單純生活，早出晚歸。作品中的耕耘機，是現代農家必備的工具，如此才得以更悠閒生活、更樂天工作，稻米是花蓮縣富里鄉農村中最多的農產，也是補充農民體力的主食，相輔相成、形成一個循環，而豎起絨毛的稻殼宛如人類展開雙臂奮鬥求生，無論是稻米或是農民，經過一番努力後，都有個有形、無形的成果。作品中以牛隻、耕耘機為主角，除了述說時代進步，更說明時代傳承，提醒咱們不該遺忘樸實、惜物、自然、追本溯源的本質。

2. 形式

構圖上：以稻穗為界線，將畫面分割為上下兩區域，作品中許多象徵的符碼，牛隻象徵的早期農村社會尚未開發、依賴大地的情景，牛隻更是農家的一員；稻穗象徵萌芽、傳承與繁衍下一代的求生精神；前景用現代科技結晶——「耕耘機」鋪陳，象徵時代演進。耕耘機和耕牛前後的位置也意味時代的先後，再以牛繩纏繞準備授粉的稻穗和耕耘機的方向盤，象徵舊時代功臣引領著新時代科技，三者連成一氣，打破畫面因排列而產生的界線。

空間上，作品中的物件相疊，耕耘機疊著稻穗、準備授粉的稻穗疊著耕牛，以牛隻作為後景、耕耘機做前景以利拉開時間與空間的距離，稻穗象徵一種未來的成果，隱約呈現未來豐碩收成與時空。

明暗上，作品中以亮面處理周邊，希望將視線聚焦於畫面中三物件，以多紋理的刻痕處理耕牛背部受光的亮面，將畫面灰色色調由牛隻背部順著稻穗直至耕耘機上的秧苗。

3. 技法

以精細的手法刻出一根一根的秧苗，如《傳承》局部放大圖之一（圖 4-26），水稻田及地面則是以傳統木紋版雕刻手法刻出原木的質感，藉此讓三物件脫穎而出，先以細線及隨機的線條刻出牛隻的皮毛，並以更精細的細點及刀法刻出耕耘機的泥濘，如《傳承》局部放大圖之二（圖 4-27），最後再以排線刀刻出稻穗的肌理之後，加強分割畫面的視覺效果。

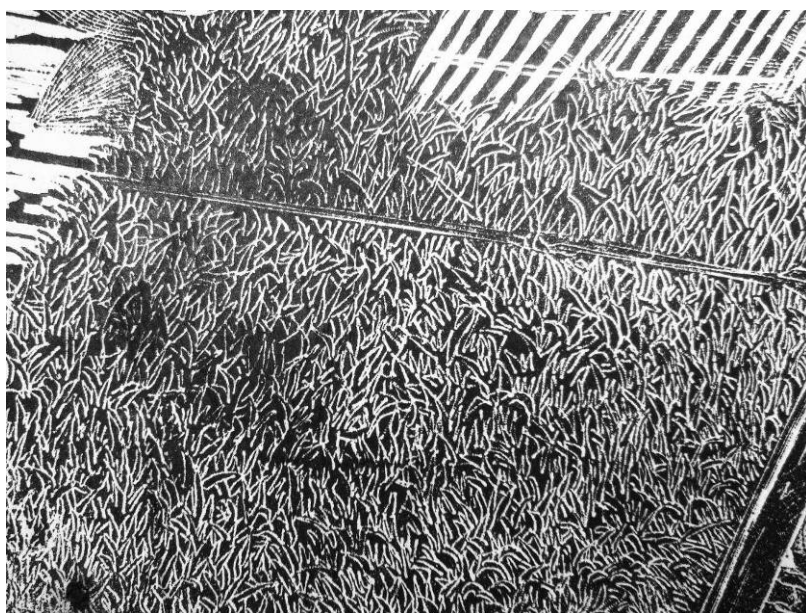


圖 4-26 《傳承》局部放大圖之一



圖 4-27 《傳承》局部放大圖之二

作品十：滿足



圖 4-28 滿足 2009 櫻花木 10X15 公分

（一）、創作理念與緣由

擔任教職工作，常遇到學生不守秩序、打鬧等情形，又因多數家庭經濟背景差，或是隔代教養導致學生行為偏差，甚至常出現偷竊等的事情，總令筆者頭疼不已，但校內有不少資深的老師給予我這初生之犢建議與鼓勵，平常閒話家常時也能發現其對學生教育的用心與付出，他們的工作態度是負責、任勞任怨的，言語中帶著關懷且感恩能擁有這份工作，筆者覺得，雖然擔任教職工作不像大企業家能有龐大財力、過富裕優渥的生活，但是待遇不高的我們卻能像花蓮縣富里鄉的農民們自得與滿足，比起政商名媛更懂得樸實、惜物與感恩之心。而這一群農民就如同藤蔓努力的往上攀爬，不失樸質、善良的本質，更應被尊重、歌頌。

（二）、作品詮釋

1. 內容

花蓮縣富里鄉的居民勤儉刻苦，筆者在任教期間，校內有過多次修剪花木的活動，總是看到不少到校撿拾木材的村民，在大都會區使用爐灶生火或燒熱水的情形蕩然無存，而花蓮縣富里鄉仍有這樣的謀生方式，可見村民的勤儉與刻苦、撿拾到一籬筐的木材便欣然得意，得見其知足的想法，這樣的情景只有在鄉村、輕鬆、悠閒的生活場合才會出現。

2. 形式

構圖上，此作品特地將木材、帽子刻出畫面，筆者想填滿畫面（印刷業術語中的「出血」）來隱喻拾木材者心中的滿足與喜悅，畫面以三角形構圖，並將主角手上的木材做放射狀的安排，利用畫作的外在形式來呼應拾木材心中的喜悅。大自然給予戰利品，燦爛的笑容說明一切，村民仰賴著自然，以此暗喻村民內心的對自然期望與心中的滿足。

空間上，以第二人稱的觀賞角度描繪，觀者直視畫面中拾木材的主角，以拉近觀者與主角的距離，再用錯落的刻紋表現拾獲份量龐大的木材，以營造出主角向觀者分享的對話關係。

明暗上，畫面中以黑色塊面作背景，拉開主角與背景距離，利用木材亮面將觀者視線由木材連貫至拾木材者的臉部，以密點呈現燦爛滿足的笑容及光影。

3. 技法

以圓口刀刻出木材的明暗、肌理則是以排線刀呈現，拾木材者的衣著則是以小圓圈表示其年齡與族群，如《滿足》局部放大圖之一（圖 4-29），除了圓圈之外，還使用排線刀刻出亮面，刻出衣服的奏摺與立體感。客家族群是花蓮縣富里鄉的大宗，而非大家所認定的花東即是原住民部落，圓圈表示衣著為客家花布，利用細點來表現臉部豐富的表情和燦爛的笑容，如《滿足》局部放大圖之二（圖 4-30）。

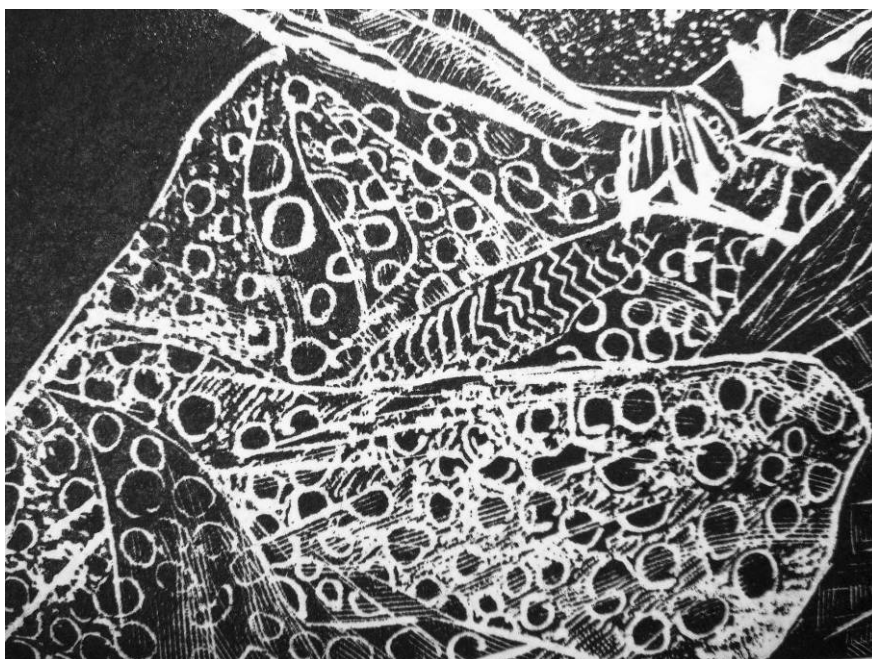


圖 4-29 《滿足》局部放大圖之一



圖 4-30 《滿足》局部放大圖之二

作品十一：彎



圖 4-31 彎 2009 肖楠木 27X23 公分

（一）、創作理念與緣由

經濟起飛，人文素養與生活水準提升，體驗風潮流行、環保意識活絡、有機事業崛起，農村體驗活動都市人趨之若鶩，農田體驗是近年流行的活動，不少來自西部地區的消費者，往往爲了喚起兒時記憶，便來到花東地區體驗農事，富里鄉的米廠會設計除敗草、割稻、打穀，到最後的包裝等課程，在體驗完一系列農事後，將其辛苦的成果帶回。體驗和消費的行爲，不僅是生理的滿足，消費者更開始注重的感性因素及所換得的價值與回憶、深刻的情感和經歷。

（二）、作品詮釋

1. 內容

筆者任教於花蓮縣富里鄉，時常帶著學生親自體驗農作，體認農忙辛勞，不時發現農忙的誘人之處，花蓮縣富里國小的孩子們個個知曉「生於斯，長於斯」的意義，孩子們更能體認農作的辛勞。光影的表現，象徵著勞動生產者的血汗堆積，作品中插秧的動作即是農事中最大的特質，是農村社會中最具代表的畫面，而內部的意義皆是農村的象徵。

2. 形式

構圖上，畫面五分之四的面積刻畫辛勞的姿勢，在平遠的水稻田、刺眼的陽光下進行農事，透過畫面中人物動作與臉部表情將視線聚焦於手部插秧的動作，在作品的意涵中，也是社會大眾所矚目的焦點。而一根一根的秧苗劃破水平線，看似在歌頌，其實是辛勞的呼喚。

空間上，平穩的水稻田是作品的基礎，透過併排的人物將作品劃分爲三度空間，將插秧的人物從近至遠將空間拉至遠方，呈現進至遠的空間。

明暗上，整幅作品以亮面與暗面區別人物，這是大家印象中農村的景象，也是現代人回歸自然的體驗寫照。在水稻田中，以點的多寡呈現遠近以及受光面、陰影。

3. 技法

描繪出彎腰插秧的人物，再一個一個刻劃出人物的動作、表情，並以多樣式的細點、線條雕刻出衣著的立體感，如《彎》局部放大圖之一（圖 4-32），最後再透過點的疏密配置，使原本光滑的水平面顯得更為波濤，如《彎》局部放大圖之二（圖 4-33），最後利用單線刀描繪出一絲一絲的秧苗，使其更有農田的感覺。



圖 4-32 《彎》局部放大圖之一

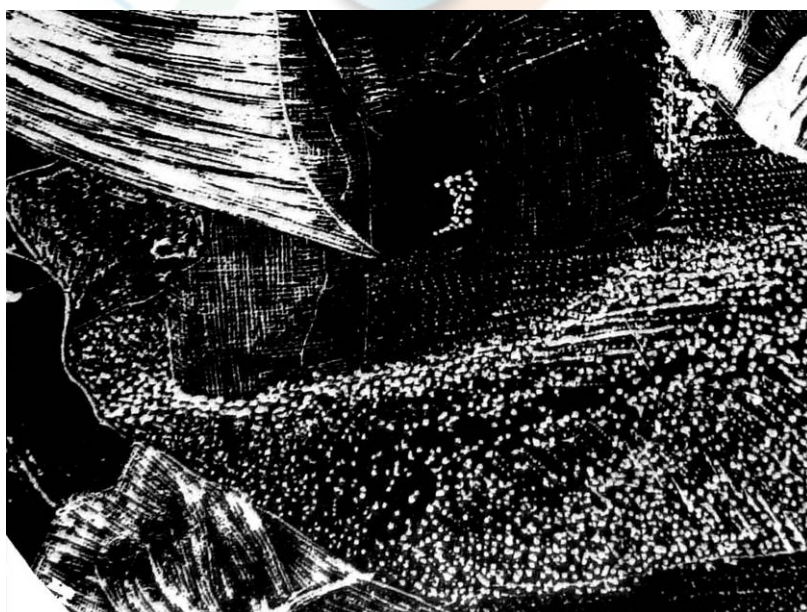


圖 4-33 《彎》局部放大圖之二

作品十二：後與候



圖 4-34 後與候 2009 櫻花木 10X30 公分

（一）、創作理念與緣由

花蓮縣富里鄉自開闢以來一直是個典型的農村社會，父母親對孩子的期許與盼望即是不要再像長輩們一樣，在太陽下流汗付出勞力，而是穿的西裝筆挺在冷氣房辦公，一群務農的子弟，往往夢想成為人人稱羨的電子科技新貴。媒體大肆播放追求奢華的廣告，可見此時已變得與以前農村時代不同，願意留在家鄉務農的人越來越少，而花蓮縣富里鄉的青年更是面臨尊嚴、家計、謀生的瓶頸，離鄉背景打拼抑或是衣錦還鄉貢獻付出，千頭萬緒不知如何權衡。而無論思想如何轉變、社會如何誘惑，都應當保留內心最原始、珍貴的淳樸之心，從追求物慾之心，回歸到惜物、感恩樸實的本質，筆者很羨慕花蓮縣富里鄉銀川米廠經營人賴兆炫先生，在新光三越等大百貨公司上架的米食業老闆，將位於台中縣這樣繁華地段的廠房交給助理管理、為了種植出有機的稻米、創造好口碑，他放下身段回到花蓮富里鄉親自耕種，這樣的精神是我們該效仿的。

（二）、作品詮釋

1. 內容

千頭萬緒是本作品要營造的感覺，農家子弟扛起生活重擔，為了改善生活水平努力務農，每一顆辛苦的汗水，都是為了自己及家人創造機會，但是心中難免存著疑問，外面的世界如何？何時才可以放眼世界、置身事外？而在地謀生的富里青年汲汲營營的工作，是否忘了故鄉的美、家鄉的親人？還是心中疙瘩著許多牽掛，還有對自己的期待、家人的希冀？其實偶爾該放下手邊工作，理清自己的思緒，本作品以線條描述錯綜複雜的想法，以有規則的肌理隱喻心中的踏實，以隨機的幾何圖形表示龐雜的思緒。

2. 形式

構圖上，以流線型呈現畫面，並以大量的線條、幾何圖、點象徵思緒脈絡，其實本作品從四面八方角度觀看均可，並無限定觀者的方向。

空間上，利用長短線條帶動視覺。在實際的畫面空間中利用幾何的符號、線條象徵虛有的冥想空間。

明暗上，畫面中主要區分兩大類，第一類為較大面積的留白處，第二類是以細膩的雕刻手法刻劃出細線，透過觀者眼睛製造出層次的灰階區域，以此兩類型代表想法中的過度期與空想。

3. 技法

藉由工細的單線刀雕刻出許多線條，讓人有更多冥想空間，再以圓口刀雕出亮面，拉大明暗差距，畫面中大部分面積為陽線雕刻手法，而留白處是以陰線呈現，陰刻與陽刻手法併用

《後與候》局部放大圖之一（圖 4-35）下方部份以陽刻表現，其他部分則是發揮木口木刻線條細緻特色，並且利用大、小不一的點來豐富畫面；主要是透過木口版的特色象徵人心細膩的思想，以豐富的畫面與結構象徵農家子弟們對新奇事物的渴望，也象徵著物質的求新求變。《後與候》局部放大圖之二（圖 4-36）是將木口木刻精細刀工結合傳統木紋版雕刻刀法，作品中可以看見圓口刀與三角刀的交替使用。



圖 4-35 《後與候》局部放大圖之一



圖 4-36 《後與候》局部放大圖之二

作品十三：曬金針

圖 4-37 曬金針 2009 櫻花木 15X40 公分



（一）、創作理念與緣由

花蓮縣除了玉里鎮赤科山外尚有富里鄉六十石山盛產金針花。尤其是花季時，富里鄉農會農產展示販賣部總是停滿遊覽車，觀光客接踵而來，購買的紀念品除了稻米外，銷售量第二多的即是金針乾製品，其實金針的產值不大，從種植、施肥到採收、晒乾，都需耗費不少人力，筆者的學生家長也有不少採收金針的臨時工，採收時須奮力的站在斜坡上，全得靠人工摘取，而且採收有時效性，要在清晨花未開前採收，採收後，花蕾上的酵素仍存活，必須在半日內進行殺青浸漬加工處理破壞其酵素，否則花蕾會迅速變黑便沒有產品價值。當然他們更提及露水稍重的日子是臨時工是最期盼的，因為地主秤兩付費，應當能想像其辛勞。

（二）、作品詮釋

1. 內容

每年七至八月花蓮縣富里鄉六十石山有滿山遍野的金針花，途中還能看到商家在自家前空地曝曬金針，曝曬金針還必須要人工翻動，空地上還能看見一片片如同金黃毯子的金針乾製品，十分耀眼。筆者也特意刻畫這樣的景象，但是卻是用微觀的角度刻劃，近觀金針乾製品的肌理。

2. 形式

構圖上，以近觀的金針乾製品佈滿畫面，表現富里鄉金針的盛產，全畫面僅以線條刻畫金針，營造出廣闊、收成豐碩的感覺。構圖時，為了營造類似大片稻海、花海的遼闊場，將畫面左方與右方的金針銜接，透過精密的工業用測量儀，讓金針乾彼此相接不間斷，以複製的方式呈現，印製出大塊面積。

空間上，畫面中金針是鋪平曝曬的近觀，畫面下方表示近距離的觀賞，畫面上方是視覺的消失點，漸遠漸模糊，以細線刻法表現近觀的清晰，將畫面一直延伸至上。以直線分割、重疊交錯來做出人工鋪平金針、自然曝曬的畫面，再用線條表現肌理，使金針有前後、上疊下之分。

明暗上，以大量的線條刻出白色，明度高的表示近景的金針，灰階色表現

較遠的金針乾。

3. 技法

以單線刀刻出金針的流線外型，再以排線刀及單線刀刻劃出金針的肌理，如《曬金針》局部放大圖之一（圖 4-38），在矩形的四周，讓矩形的上方的邊緣朦朧模糊，使曝曬的金針呈現虛幻效果，造成冥想氣氛，此外，發揮木口木刻重複裱貼的特色表現曝曬金針的面積，形成長條的視覺效果，如《曬金針》局部放大圖之二（圖 4-39）左與右銜接。



圖 4-38 《曬金針》局部放大圖之一



圖 4-39 《曬金針》局部放大圖之二

作品十四：捧



圖 4-40 捧 2009 肖楠木 20X27 公分

（一）、創作理念與緣由

在電視新聞上，常常報導商機無限、銷售驚人，或是業績上竄的成功案例，筆者相信這一切都是有其因果，每件事都有其來由。一個雞排店的老闆能有大排龍的顧客購買，當思其背後所努力研發、改良口味所付出的時間；一個年薪千萬的大聯盟投手，當思其從小到大付出的時間、觀念的修正、體能的訓練，如今才能登板投球。

在我們看見一株彎腰的稻穗時，一開始我們會去注意稻穗豐不豐碩，其實更該關注的更深層的一面——地底層，土壤的肥沃度、營養會影響到稻穗未來的發展，如果地層的根吸收肥沃的養分，將養份輸送到莖、葉中；再加上農夫辛勤的除害蟲、除敗草，降低病害的機率，未來碩果可期。我們看一件事，不該僅僅羨慕當下的成就，更應深層去思考背後的付出，成功絕非偶然。

（二）、作品詮釋

1. 內容

花蓮縣富里鄉農業產品眾多、產量豐富全是農民靠著粗糙的雙手辛勤耕作而來，本創作以農夫粗糙的手為主題說明其背後所付出的汗水、勞力。再者，背景方面加入富里鄉早期產量最多的五項農產：稻米、金針、香菇、檳榔、菸草，象徵農民們得以溫飽的基礎，而農民們粗糙的手便是辛勞的代價，用手捧著稻米和金針的動作象徵農民的呵護。

2. 形式

構圖上，幾近八成面積是以粗糙的手覆蓋，製造「滿」的效果，一來以粗糙的手傳達農夫工作勞苦，二來以滿版的視覺效果象徵農夫滿足、得意的心境。

空間上，以近距離第一人稱觀點的方式刻畫，仔細描繪手上的紋理，背景方面僅以肌理象徵香菇、金針、稻米、檳榔、菸草等富里鄉的五大農特產品，讓觀者憑藉一點點的肌理去聯想，營造心理空間。

明暗上，透過白色稻穗的方向性，將觀者視覺動線帶至畫面中的金針花，以高明度表現稻穗，手掌的掌紋則是以中明度設色，將上下關係拉開。

3. 技法

配合肖楠木的肌理與木紋，因本次創作的肖楠木在外圈年輪部份有腐蝕現象（羅平和教授稱之為「白標」），是影響作品畫面的缺點，西方木口木刻版畫創作藝術家，通常會避開此腐爛的地方，將其切割、分塊，但筆者特地將此自然的特殊效果融入畫面，在構圖前即將此腐蝕的地方設計為掌紋的部份，也利用大量的排線刀雕刻出掌紋、指紋的紋理，如《捧》局部放大圖之（圖 4-41、圖 4-42）

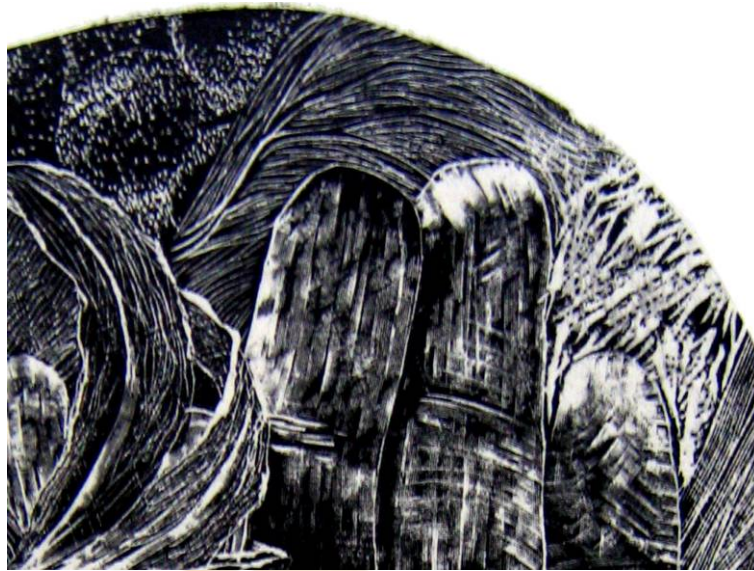


圖 4-41 《捧》局部放大圖之一



圖 4-42 《捧》局部放大圖之二

作品十五：得意

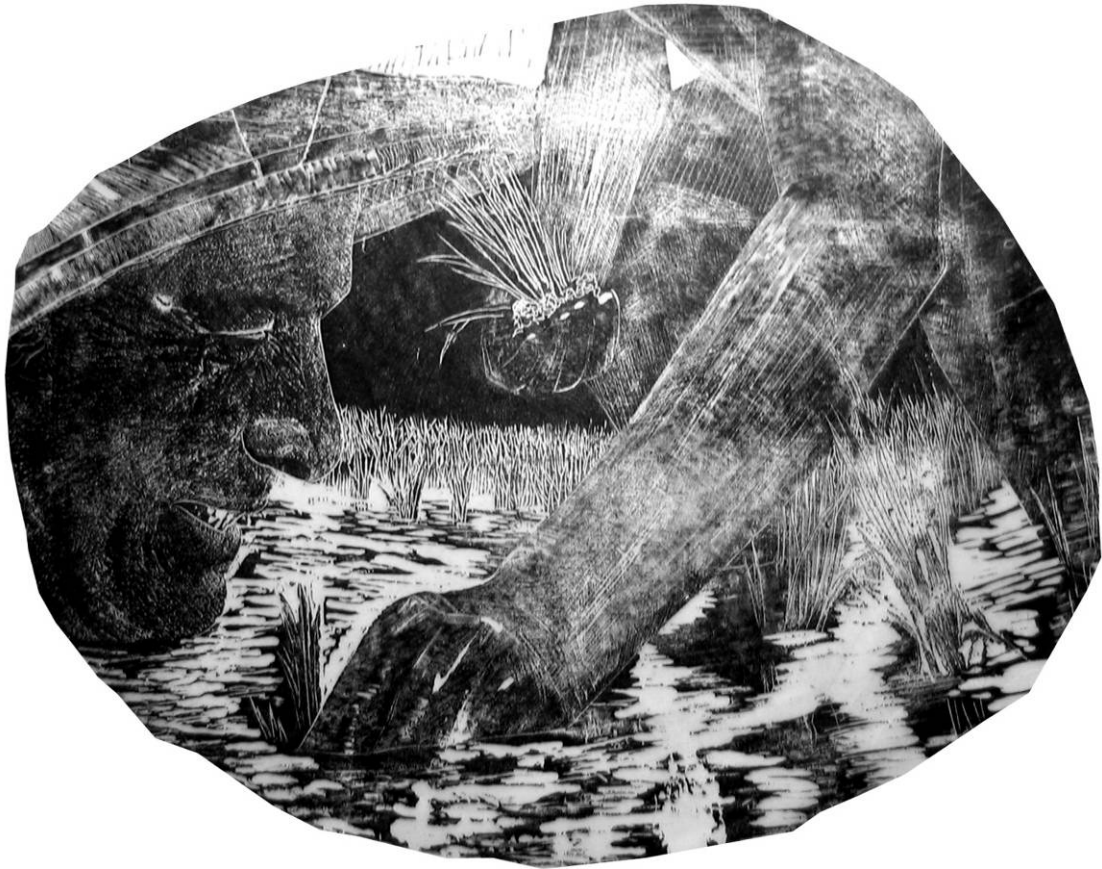


圖 4-43 得意 2009 肖楠木 26X33 公分

（一）、創作理念與緣由

花蓮縣富里鄉農會時常舉辦稻草人製作比賽，在筆者任教的這幾年都曾參賽過，學校的老師們利用下班時間製作稻草人骨架，先在腦中構思主題，再利用竹子編出軀幹，接著又綁稻草，將其固定於骨架上，一系列的稻草人製作過程實在疲累，就彷彿筆者帶學生參與插秧農田體驗、割稻體驗的勞累。因此，能將心比心地對農夫的辛勞產生同理心，而稻米大賣甚至外銷，打響花蓮富里米品牌就是最得意的事情。

（二）、作品詮釋

1. 內容

每一株秧苗，是接收了大地養分、農夫呵護才能孕育出稻穗，農夫們整地、翻土、種植增加土壤養分的油菜花、除害蟲、除敗草、割稻，最後才能結實纍纍。而在稻米成長的期間，農民最欣慰的就是看著稻米漸漸飽滿、知道自己種的米大賣、稻米是花蓮縣富里鄉農民驕傲的，插秧的動作述說農民的辛勞，每一株小秧苗都是經過農夫辛勞的照顧，最後農夫開懷收成。

2. 形式

構圖上，在畫面的左方以細點刻了笑容可掬的農夫，代表其得意與自滿，右方以線條刻出插秧的動作，代表辛勞與甘苦，以農夫的笑容與眼神做為故事的開始，農夫的視線引領觀者視線至畫面正中央的秧苗，接著，再由右上向左下插秧的手臂將視線帶回畫面下方，讓畫面呈現一個倒三角形的視覺動線。

空間上，畫面中水稻、水田的倒影表明場景，告訴觀者每一粒米飯的重要性，作品以農夫為前景，近觀水田倒影為中景，遠山鋪陳背景空間，除上述構圖營造倒三角形的視覺動線外，更利用透視將背景拉遠。另外，除了刻劃插秧動作外，還特別描繪農夫臉上滿足、得意的表情，讓觀者思考農夫辛勞，省思當自己浪費糧食時，農夫還仍如此開懷嗎？

明暗上，畫面下方以傳統木紋版強烈的黑白對比呈現水波盪漾的光影，以此襯托畫面亮處，以黑色為主調刻畫農夫，手臂則是以灰階呈現。

3. 技法

先蒐集插秧的姿勢與圖片，以點的大、小及聚、散呈現亮與暗面的差異，以此勾勒農夫的神情，描繪出農夫臉上的皺紋、笑容，讓觀者一同分享收成的喜悅，如《得意》局部放大圖之一（圖 4-44）；以細線條表現手臂、插秧姿勢，透過線條間距、粗細的變化，製造出面與暗的差別。



圖 4-44 《得意》局部放大圖之一

另一方面，筆者以細密的線條刻出直立的稻穗，突顯木口木刻的特色，雕刻中還結合傳統木紋版畫雕刻技法，以原始木紋的自然風味表現水面如《得意》局部放大圖之圖二（圖 4-45），本創作是將木口木刻細緻線條、細密點的特色與傳統木紋版結合的作品，也因應木材中受腐蝕處（白標）做畫面構圖的變化。

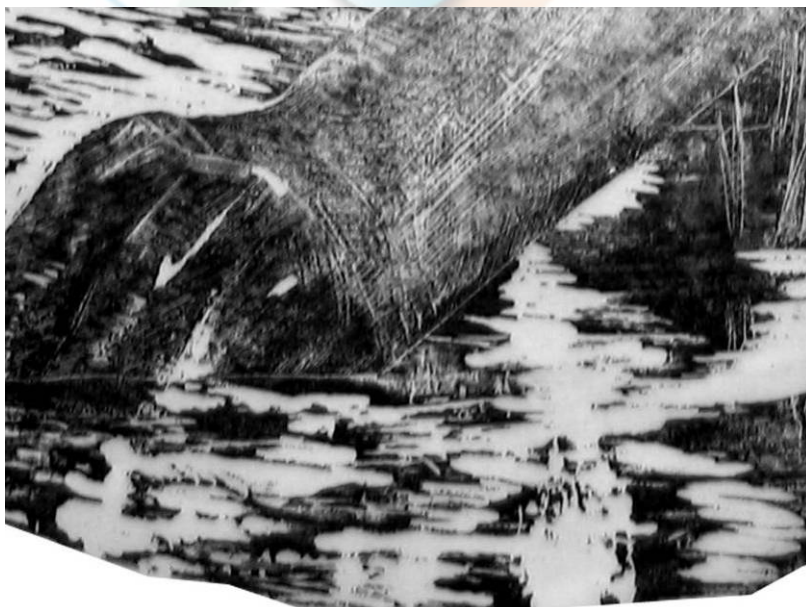


圖 4-45 《得意》局部放大圖之二

（三）農村生態系列

作品十六：甦醒



圖 4-46 甦醒 2009 櫻花木 15X10 公分

（一）、創作理念與緣由

花蓮縣富里鄉農村生活中，絲瓜是個常見又實用的菜餚，一戶農家除了種植稻米外還會種植一兩株絲瓜，足夠自家食用，太多時還會送給鄰居或朋友一起分享。成熟或圓柱狀的絲瓜最受家庭主婦喜愛，若過於老熟的則變為實用功能，

被拿去曬乾做成菜瓜布利用。花蓮縣富里鄉的羅山村民因為鄰近羅山魚池，除了種植上述的食材自給自足外，還會種植玉米、菱角、蓮花，花蓮縣富里鄉的村民除了能尊重生命與自然，更懂利用上天給予的好山、好水，自給自足的謀生，除了與大自然共存外，更是期待著每年的春天到來，期待生命的復甦。

（二）、作品詮釋

1. 內容

花蓮縣富里鄉的羅山村有一處天然池，池內長滿了荷花，荷花的子房如同一個溫暖的家、一個孕育生命的地方，象徵自然生生不息。作品中欲表現甦醒的模樣，象徵生命又復甦起來了。而荷葉捧著花是一種保護、期盼的姿態，更是扮演著陪襯的角色，沒有綠葉怎能襯出花紅，彷彿花蓮縣富里鄉農民的角色，辛勤的工作著、耕種著，扮演著幕後推手的工作，沒有他們辛勤的工作怎有可口的米飯？

2. 形式

構圖上，作品中藉著睡蓮的子房來代表一個家，被花瓣、荷葉層層包圍、保護著。而作品中以荷葉承著花，是為了呈現主與賓地關係，將大面積的荷葉構圖於畫面下方讓畫面更有穩定效果。

空間上，透過重疊與穿插的方式，呈現花與葉的前後關係。而上下的花朵與荷葉，是過去與未來的時空，象徵生命的保護。

明暗上，在荷葉的部分，在花朵上以高明度表現、以低明度表現荷葉，為了表現陽光灑落及花瓣晶瑩剔透的感覺，所以提高明度。

3. 技法

作者所刻劃的是將排線刀與單線刀交替使用，刻出荷花的纖維及受光面。接著，利用點的大、小變化，讓葉面、葉脈有凸起、凹陷的感覺，所以以細點表現葉面奈米的不透水性，如《甦醒》局部放大圖之二（圖 4-48），而以花上葉下的生長方式呈現生氣盎然的氣氛。以挑點的方式雕畫出葉面的平滑和受光面，讓葉面的明暗更有層次。



圖 4-47 《甦醒》局部放大圖之一



圖 4-48 《甦醒》局部放大圖之二

作品十七：棲



圖 4-49 棲 2009 櫻花木 10X15 公分

(一)、創作理念與緣由

每次假日返回故鄉－高雄，便時時惦記著花東地區的美，高雄市眾所皆知的都會區，當然，更是意味著極少機會能看到真正湛藍的天空，筆者從事教職至今，每日都可以感受到陽光的溫暖，欣賞湛藍的天空，花蓮縣富里鄉雖然落後，但層層山巒看得見、綠意灑落眼前更是一絕，這裡有眾多的植物，也因地形、土壤的關係，讓花蓮縣富里鄉擁有特有的植物：鬯蕨和彭佳嶼漂浮草，花蓮縣富里鄉是大自然的地理教室，得天獨厚的氣候、水質，是當地居民引以為傲的。

(二)、作品詮釋

1. 內容

畫面中的以多樣的線條及肌理表現各式各樣的植物，這象徵花蓮縣富里鄉

生命的繁衍和豐富的自然生態，而花上的昆蟲更是象徵當地居民民胞物與的精神，歡迎各地來的觀光客、用一輩子的辛勞與付出，維護著一個讓觀光客居住、旅遊適宜的好環境，畫面中的昆蟲左方出現了一道光芒，從花蕊延續而上，象徵著生命力。

2. 形式

構圖上，以佔據三分之二畫面的花作為配角，讓畫面中的昆蟲有被捧在手心的感覺，畫面後方，以種類多樣的莖、葉象徵甜蜜的負荷、無數的牽掛、理想的寄託，透過柔和、曲線、節奏及律動的特性象徵花蓮縣富里鄉原生植物的多樣性。透過昆蟲的向性將視覺往左上延伸，讓整幅畫有生命延續及昇華的視覺效果。

空間上，透過雕刻手法的迥異，為了避免雕刻技法差異過大，筆者是以植物為共通點出發，創造出前後落差的關係，再藉由昆蟲的動向及觸鬚製造向兩側延伸的視覺效果。

明暗上，筆者以亮面帶動視覺動線，除此外，藉由亮的部份讓視覺在畫面中做一個圓形的環繞。

3. 技法

以多樣的線條，呈現植物的堅韌、枯萎、生命；而在昆蟲的翅膀中，以彎曲、柔軟、纖細的線條來描繪花蕊、象徵未受過挫折的稚嫩，如《棲》局部放大圖之圖一（4-50）。在前景的花及昆蟲的表現是以色差小的方式表現，背景眾多植物則是以非黑即白的強烈手法表現。藉由陰刻及陽刻的手法刻劃出多樣的植物物種，營造出原生植物的原野氣氛，使畫面達到自然與生命調和的境界，如《棲》局部放大圖之圖二（4-51）。



圖 4-50 《棲》局部放大圖之一



圖 4-51 《棲》局部放大圖之二

作品十八：上天給的羽衣



圖 4-52 上天給的羽衣 2009 肖楠木 23X28 公分

（一）、創作理念與緣由

筆者任教於花蓮，因為路途遙遠，幾乎是長假才會返回高雄故鄉，一次回家時驚覺，歲月在父母的髮稍及皺紋留下了痕跡，但是每當假期即將結束筆者要返回工作職場時，總是發現母親臉上不捨的神情，母親總是為我準備不少食品，一會兒擔心吃的不營養，一會兒煩惱採購不便，每次總是空手來、滿載歸，雖只是幾樣蔬果，卻能發現家長對孩子的關心與愛護，尤其是在花蓮縣富里鄉的家庭結構，由祖父母照料的孩子通常都被寵壞，家長的一言一語、一舉一動，都是為了寶貝孩子，這些都讓我聯想起大自然對我們的恩寵與包容，花蓮縣富里鄉的居民，仰賴著這裡的好土壤、好水質，所種植出來的農產品除了自給自足，還能遠

銷國外、揚名立萬，是故我們更該懂得感恩、謝天，樸實，且尊重大自然。

（二）、作品詮釋

1. 內容

以多樣的線條及大小點、色塊表現筆者對大自然的讚賞，花蓮縣富里鄉未受工業污染，自然環境中有豐富的自然生態與小生命，而畫面中隱藏著許多的生物，畫面中有張開網子準備飽餐一頓的蜘蛛，一旁有斑蝶美麗的翅膀、另外還有鳳蝶準備破蛹而出的繭、人面蜘蛛、枯葉蝶的軀殼、沾滿露水的稻葉，這些都是這些小生命與生俱來的能力，是上天給予好環境、求生的能力、避敵的本能，象徵著生命的泉源與活力。

2. 形式

構圖上，以放射狀作為基本構圖，配合原肖楠木的樹形，將昆蟲構圖於畫面中，並用幾何的圖形、線條填滿畫面，營造豐富物種的情景。

空間上，為了表現幾何的圖形與符號，僅以少數的重疊方式表現前後的關係，在畫面上除了以多樣的幾何圖形、隨機線條表現外，最主要是要營造遐想的內心空間，讓觀者想像花蓮縣富里鄉尚有哪些令人出乎意料的生物。

明暗上，以明暗分明的方式呈現蝶類羽翼，製造出強烈的對比，除此外還用許多細線製造出灰階色的效果。

3. 技法

主要是透過筆者的想像，將筆者所認識的昆蟲軀殼、羽翼的圖案做轉化與變形，除了運用疏密、聚散的雕刻方式刻出大小不同的點外，還透過力道大小製造出粗細迥異的線條，如《上天給的羽衣》局部放大圖之一（圖 4-53），營造豐富的畫面，象徵生命的泉源與活力。而《上天給的羽衣》局部放大圖之二（圖 4-54）之中，筆者結合木刻版畫各式雕刀，畫面中可見得圓口刀、單線刀、排線刀的交疊運用，製造不同塊面與肌理。

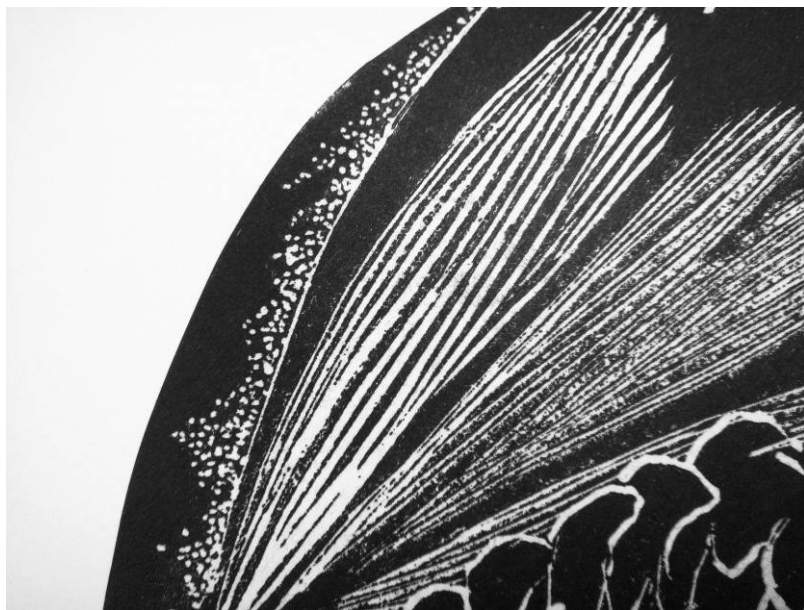


圖 4-53 《上天給的羽衣》局部放大圖之一

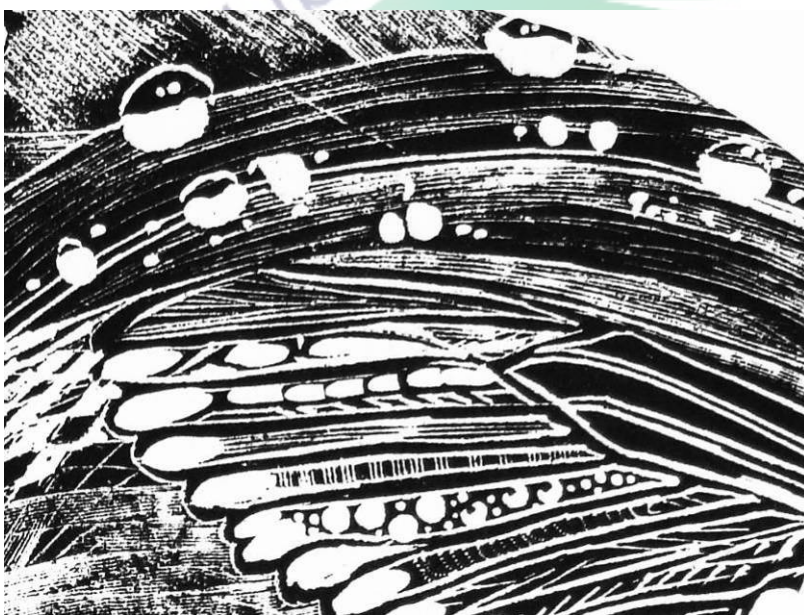


圖 4-54 《上天給的羽衣》局部放大圖之二

作品十九：循環



圖 4-55 循環 2009 肖楠木 21X54 公分

（一）、創作理念與緣由

有一次到田裡去收集稻米的實物時，淺淺的水面上似乎有些動靜，仔細一看，是許許多多昆蟲和生物。小生物最喜歡居住在這樣複雜的乾草堆中，尤其是在這樣有機栽種的水稻田中，更是牠們的最愛。原來在寂靜的稻田中，還藏住著這麼多的生命，大自然的生命遍佈每一個角落。因此，以微觀的角度來觀看稻米，即可以在稻米這個單純的作物上看見許多生命的延續。

（二）、作品詮釋

1. 內容

一株稻米，是接收了大地養分，並透過風力、昆蟲動物傳遞花粉之後才完成傳宗接代的工作，此時，稻米的根不斷吸取土壤中的營養及花蓮縣鮮少工業污染的水，最後才能結實纍纍。而在稻米成長的同時，大自然中的生命也伴隨著成長、孕育，田中的澤蛙，準備孕育下一個新的生命。而水田正是白腹秧雞居住的巢穴，白腹秧雞得以在縝密的水稻梗中自由穿梭、靈活機動的尋找食物、稻田是牠的避難所，而畫面中的椿象幼蟲、澤蛙、稻米更是說明花蓮縣富里鄉農村的水稻生態中生命的延續與循環。

2. 形式

構圖上，在畫面的中央刻入一隻準備鼓起鳴囊求偶的澤蛙，將左右兩部分的生態緊緊連繫，象徵大自然界的生命環環相扣。而畫面中的澤蛙面向左方，得以將觀者的視線由左方連結至左上方的白腹秧雞，再透過白腹秧雞腹部、下顎的白羽將視線帶入右側的水稻，而水稻的動線更是由右上劈向左下，再將視線帶會畫面中央，讓畫面呈現一個循環的視覺動線，呈現的內容就如同教科書中的食物鏈，以視覺動線傳達「生命循環」的意念，自然界的循環都憑藉著這般有形無形的聯繫。

空間上，畫面中水稻、稻葉有表明場景作用，告訴觀者這群小生命的居住環境即是水田，當然稻葉的方向是此作品重要的聯繫，作品以遠觀的水稻鋪陳背景空間，除上述構圖想營造逆時針的視覺動線外，畫面中更想將聚光燈聚焦於畫面的中央，強調該環境是生物的舞台，強調重視小生命，將時空結合在一起。右方的稻穗則是將畫面所有的物件托起，製造一個平台。

明暗上，以強烈的黑白對比呈現澤蛙的斑點，背景的稻穗以白色襯托前景，畫面下方的雜草則是以灰階呈現，以避免喧賓奪主。最後再以反覆刻出陰面與陽面，增加作品調子的豐富程度。

3. 技法

先蒐集白腹秧雞、澤蛙、椿象等生態的參考圖片，以放大或縮小比例的方式勾勒描繪，讓觀者有近觀小昆蟲、遠觀稻梗中生態的不同視角；以細線條表現白腹秧雞的羽衣，右方的稻穗則是以排線刀展現，一方面表現稻殼的肌理，另一方面區別背景的稻穗，畫面中疏密的稻葉牽引視覺，將小生命相互聯繫。

作者刻劃的《循環》局部放大圖之圖一（4-56）是發揮木口木刻線條細緻特色，刻出一根一根的雜草。



圖 4-56 《循環》局部放大圖之一

《循環》局部放大圖之圖二（4-57）則是運用木口木刻裱貼的技法，讓作品得以鏡射呈現，爲了讓畫面銜接處不突兀，筆者將印製好的雁皮萱加以仔細裁切，讓中間稻葉銜接的地方可以以交疊方式呈現。



圖 4-57 《循環》局部放大圖之二

第五章 結論與建議

「富里鄉農村景象木口木版畫創作」結合視覺中點線面各要素、自然景觀的描繪及個人從事農作的經驗，呈現而出的是情景交融的畫面。在本創作研究前，我對花蓮縣富里鄉的認知是花東旅遊觀光的附屬品，僅著眼於農業產品，其實，我們常會以習慣性的認知來判斷周遭的人、事、物，而忽略內在核心價值與情感，因此，常會忽略了勞動者辛勞背後真正價值的存在。本創作除了以版畫表現花蓮縣富里鄉農村之美，更藉此替辛勞的農民發聲，喚起大家對勞動者的尊重，抒發對農民的感謝之意，進而研究富里鄉農村景象與木口木版畫特色之契合處，並建立版畫創作的新模式。

第一節 結論

一、透過分析與樣本比對，富里農家之自然人文特色符號、景象、

文化、圖像徹底融入本次木口木創作圖像中。

在本創作研究中，透過資料蒐集、攝影、影像處理，將花蓮縣富里鄉農村相關符號陳設於創作畫面中。

（一）農村景象系列：花蓮縣富里鄉省道路旁稻田及遠山景觀、富里鄉富里村街景、六十石山遠眺富里鄉全貌、稻穗低垂模樣、金針山及花海美景、富里鄉油菜花田、羅山村瀑布等景觀元素，呈現出農村各種樣貌及自然環境的美。

（二）農忙時景系列：農民製作斗笠等農閒活動、耕牛與現代耕耘機的傳承、等待授粉的稻穗、撿拾木材自足的農民、插秧、金針乾的產品、富里鄉五大農特產，最後，以農民思緒為創作背景來呈現富里鄉農民的甘苦、歌頌內在的淳樸，表達出關懷之意。

（三）農村生態系列：白腹秧雞、澤蛙、椿象象徵生命的循環、富里鄉羅山村的蓮花池生態、多樣植物與昆蟲的對話、畫面中的元素包括：蜘蛛，斑蝶、鳳蝶、繭、人面蜘蛛、枯葉蝶的軀殼、沾滿露水的稻葉，象徵著生命的泉源與活力。這些是農村生活中最能流露出原始風貌的一面。

在筆者作品中能窺見富里農村相關的景象，包括人、事、時、地、物、情、景，主要內涵是爲了聚焦於農村景觀之美、放大農忙辛勞、農事甘苦、農閒趣味，引起觀者共鳴，還有小生命的生態元素，提醒觀者愛護自然、珍惜生命。

二、台灣農家為題材之木版畫表現形式、內涵之分類與歸納。

在筆者研究之以台灣農家為題材之木刻版畫作品數量多，作者依照繪畫題材將其表現形式分類爲人物、動物、人與動物、農事、農村景象等類別，從這些作品中歸納並發現其題材不外乎是思想的宣洩或是人、事、時、地、物、情的抒發。再依照所蒐集之作品做視覺觀感的分類，除了有強調農民辛勞等寫實作品外，還有以線條展現動態及方向性、表現趣味的呈現方式等，更有黑白二色做大面積這類版面分明處理的作品。其主要內涵都環繞著農忙辛勞、農事甘苦、農閒趣味、農村景觀。

另外，根據筆者所搜集到以台灣農村景象為主題之木刻作品中，幾盡全數作品以傳統木紋版創作。在台灣早期，木刻作品中少數以版畫作為藝術呈現的媒材，且木刻技法多承襲古法，僅利用木紋的天然效果呈現原始風味，未能發掘木口木版種的趣味與豐富變化，近年才出現少數以木口木版畫呈現的作品，又由於材料、工具取得不易、難以達到製作迅速、工具簡要的條件，所以木口木刻版畫起步十分緩慢，未能像如木紋版作品的數量與產量速度。

筆者之所以選擇此類作品做分析與分類，乃欲承襲前輩的繪畫經驗，從中抽絲剝繭並整理出台灣農家主題作品的特色，以前輩的作品本次創作的墊腳石。

三、木口木版畫特色為點線面集合與鏡射翻轉、複製等特質

（一）「點」扮演重要角色，就功能而言，藉由大、小、疏、密、聚、散的隨機組合創造出高明度至低明度的層次，此外，能製造出平整的面、還能製造出別於傳統木紋版畫漸層的面；就點的形狀而言，創作者得以利用單線刀挑出極小的點外，還能透過雕刀刀型，雕出各種形狀的點，視創作者需求自行分布於畫面，營造畫面氣氛，營造前後距離關係、質感、立體感、明暗程度。

（二）「線」變化的可塑性更高，因為木口木刻版畫中單線刀能刻出遠比傳統木紋三角刀更細的線條，所以更有發揮的空間，從粗至細或從細至粗的線條變化不盡其數，當然更可透過排線雕刀製作出等距、平行的線條。創作時，除了能利用粗細、間距大小、長短線條的各式變化外，直線與曲線的變化更是經營畫面的重點，往往能帶動視線，引領視覺、豐富畫面。

（三）「面」的部份，主要是透過點與線條應用而產生，創作時可以視畫面需要，利用挑點方式製造出面積，也可以用排線刀製造出整齊劃一的灰階色面，主要是倚賴前述兩元素構成。利用「點」「線」的變化，營造平整的面、漸層的面，表現前後、肌理、景深效果。

（四）「結合傳統木紋版畫雕刻方式」可算是木口木版畫的特色與限制，木口木版的基底材質地細緻，可以創作出極細緻的點、線條、面等元素，更可以結合傳統木紋版畫雕刻技法，利用圓口刀、斜口刀，甚至木雕機具刻出能展現原始木紋的刀法，等於說是風格涵蓋範圍可從極細緻到極粗獷。

（五）複製與翻轉的特色無可取代，因木口木刻為雁皮宣裱貼技法的應用，故能創造出大量複製、水平或垂直鏡射翻轉的驚豔效果，是傳統木紋版無法達到的境界，而裱貼法更可突破版材小、畫作小的限制，利用雁皮宣裱貼出巨幅作品。

點、線、面三項為木口木刻版畫畫面構成要素，通常會同時出現在一張作品畫面中，各司其職，發揮各自在視覺上所佔有的優勢，尤其在依畫面所需之條件而決定該用點或線或面來表現，並無既定的教條法規，也無一定的標準模式，

更可依個人對作品的詮釋而使用，更可以與傳統木紋雕刻技法結合，做出不同的表現，兩種方法可混用，可獨用，靈活變化的運用有助於豐富畫面的佈局，裱貼技法的善用更突破畫作面積的窒礙，增添作品的趣味性、可觀性，如此更可表現出木口木版畫圖像風格的特性。

四、木口木版特色呈現富里農村景象之創作表現，並建立版畫創作的新模式。

花蓮縣富里鄉地處花東縱谷，截至目前為止，產業結構未改變，保留原始農村的景象，自然生態豐富，動、植物種類繁多，在版畫藝術創作表現形式上，「點」元素在農村景觀上，可應用至層層相疊的山巒、山嵐的朦朧美，以此來代表農村景象的美，也因著點元素的特質，以其表現自然的土壤、岩石塊面、動植物軀殼、皮草再好不過，還能表現出層次與距離感，製造出平遠、深遠等效果，將空間拉遠、營造氣氛。「線」元素在農村景象中，除了能以其疏密、粗細變化表現自然景觀中的大山、大水之外，還能強調農忙期間農夫、人物的豐富表情，以精緻線條表現體積小、皮毛纖細的動物、而昆蟲身上精細肌理表現更是不在話下，木口木刻雕刀刀口纖細，是描繪、寫實農村景象的利器。藉由「點」、「線」二元素混用與配合，便產生出「面」元素，此三元素除了能完全體現富里農村生活、景觀外，更記錄當下的歷史，達到紀實的功能，當然，也藉由木刻版畫創作，放大了地區特色、為富里當地做深入的介紹。

本創作研究先分析並找出當地景象、人文、生態各面向的「點、線、面」視覺元素，接著，在木口木刻版畫的雕刻表現技法中整理出該版種的特質與獨特性，將兩者同樣由「點、線、面元素構成」的契合處做連結，期盼開創木口木刻版畫在台灣藝術表現創作的模式。相同的，在眾多的版材、版種中，只要分析並歸納出其版種的特色，找出與其契合的題材，便可創作出更多、更精采的作品，例如可分析水印木刻版的特質或是某景點的水岸風情等風光，將二者連結並做理論的契合，即可成為版畫創作的新模式。

第二節 建議

本研究除了獲得上述結論之外，尚有諸多不足之處，在此提出以下幾點檢討與建議，以供後續研究參考：

一、發揮木口木版特色與優勢創作他類主題作品。

本研究就創作內容言，蒐集以木紋版畫呈現台灣農村景象的作品，並分析其形式與內涵且以木口木刻創作，建議後續研究可多增加木口木版種的其他創作主題內容，選擇題材可以士、農、工、商等為主題，亦可以城市風貌、內心世界為主題，題材極多，以得到更全面的創作表現。如能擴大創作表現種類、媒材，所得當會更加完善。

二、圖像結合包裝、視覺設計手法、產業結合商業，提升附加價值。

描繪富里農村精神、表達農忙辛勞、提升當地農特產品價值感的因素與方法有很多，建議後續研究可針對其它要素作補充與探討，將圖像結合包裝視覺設計手法、產業結合商業等，進行研究與探討。

三、探究木口木刻套色技術與方法

當今木口木版畫技術，已達到可套色的技術，若能擴及研究木口木刻版畫套色方法，應能更清楚地發現其間的異同，所得結果亦將更臻完善。



參考文獻

一、中文部份：

丁亞平(1996)。藝術文化學。台北市：文化藝術出版社。

中華民國版畫學會(1989)。中華民國當代版畫藝術=Contemporary prints from Taiwan R.O.C。臺北市：文建會。

文建會(1986)。中華民國傳統版畫藝術。台北市：文建會。

北岡文雄(1979)。木版畫:間接法藝術 土人氏旧彫り 土摺り 旧手應屏何應。大阪市：創元社。

行政院文建會(1985)。臺灣傳統版畫源流特展。臺北市：文建會。

李延祥(2000)。版畫。臺北市：三民。

李以泰(1992)。李以泰木版畫技法。臺北市：世界文物。

何睿晃(1982)。世界名木刻欣賞。臺北市：藝術。

花松村(2006)。台灣鄉土全誌。台北：中一。

松山龍雄(2004)。特集手 米 手 版畫 中年賀狀。東京都：阿部。

邱宗成(2003)。設計概論要義。台北市：鼎茂圖書。

林智信/國立歷史博物館編輯委員(2000)。鄉音刻痕:林智信版畫展=An exhibition of prints by Lin Chih-hsin。臺北市：史博館。

苗允豐(1983)。花蓮縣治(卷二)。花蓮縣：花蓮文獻委員會出版。

馬丁/朱哲良/Martin Judy(2002)。版畫技法百科全書。臺北縣永和市：視傳文化。

許淑貞(2007)。「花語」的生命躍動—許淑貞版畫創作論述。新竹教育大學美勞教育研究所論文，未出版，新竹市。

張家瑀(2007)。凹版與綜合併用版畫化之多元媒材創作。臺北市：國立編譯館出

張慧玲/林珞帆(2006)。永恆的觀照:倪朝龍教授創作五十年個展:the 50th

Anniversary Exhibition of Professor Chao-Long Ni。臺中市：臺灣美術館。

- 張慶勳(2002)。論文寫作手冊。台北市：心理。
- 張家瑀(2001)。版畫創作藝術。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 張振岳(2000)。富里鄉影像志。花蓮縣：富里鄉公所。
- 陳樹升/梁奕森(2008)。世紀刻痕:臺灣木刻版畫展(1945-2005):the Twentieth Century in the Woodblock Prints of Taiwan(1945-2005)。臺中市：臺灣美術館。
- 陳國展(2004)。陳國展版畫創作研究。屏東師範學院視覺藝術教育學系研究所論文，未出版，屏東縣。
- 陳迪華(1996)。館藏宗教版畫。臺北市：省博物館。
- 梁奕森/詹彩芸(2004)。分享臺灣情:臺灣現代版畫展=Gravures contemporaines de Taiwan。臺中市：臺灣美術館。黃金財(1998)。臺灣懷舊之旅:古早臺灣人的生活紀實。臺北市：時報。
- 曾靖琪(2009)。曾靖琪水墨畫創作研究。國立嘉義大學視覺藝術研究所論文，未出版，嘉義縣。
- 黃才郎(1986)。中華民國傳統版畫藝術=The Traditional Art of Chinese Woodblock Prints。臺北市：行政院文建會。
- 楊國斌(1990)。臺灣沒落的行業木刻專集。臺北縣永和市：新形象。
- 臺灣省立美術館編輯委員會(1992)。方向教授創作五十年回顧畫展。臺中市：臺灣省立美術館。
- 劉豐榮(1997)。兒童藝術表現模式之理論建構與其教育義涵之研究。台北市：文景。
- 劉明鈞(2002)。木刻版畫質感形式於視覺傳達設計之運用。國立台灣師範大學設計研究所論文，未出版，台北市。
- 廖修平(1976)。現代版畫欣賞。臺北市：啓源。
- 鄭振鐸(2006)。中國古代木刻畫史略。上海市：上海書店。
- 賴吉仁(1998)。臺灣當地的鳥類姿態。台北市：時報文化。
- 蕭瓊瑞(2005)。楊英風全集=Yuyu Yang corpus。臺北市：藝術家。
- 簡榮聰(1992)。臺灣傳統農村生活與文物。南投市：省文獻會。

二、西文部份

Albert Garrett. *A History of Wood Engraving*. London : Bloomsbury Books, 1978

Chatto, William Andrew. *A treatise on wood engraving, historical and practical*. London : C.

Knight, 1839

George E. Woodberry. *A History of Wood-Engraving*. Continuum Intl Pub Group, 1883

Bliss, Douglas Percy. *A History of Wood Engraving*. London: J.M. Dent and Sons, 1928

三、網路資料

花蓮縣富里鄉農會官方網站(無日期)。取自：<http://www.fulifa.org.tw/>

<http://3w.csjh.ttct.edu.tw/~yslai/rountpoint/monut60/mount60.htm>

花蓮縣全球資訊網(無日期)。六十石山。取自：

<http://www.ttcsec.gov.tw/f20/down08.htm>

花蓮縣全球資訊網(無日期)。小天祥。取自

<http://www.ebiotw.com/theme/ix-rape.htm>

旅遊資訊網(無日期)。花蓮縣富里鄉羅山瀑布。取自

<http://travel.network.com.tw/tourguide/point/showpage/1102.html>

花蓮縣東里村社區發展協會(無日期)。取自

<http://rural.swcb.gov.tw/countryside/countryside-miaoli01.asp?town=36&area=69&cid=12>

花蓮縣富里鄉明里國小(無日期)。取自

<http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2006/mrps8846003/3-1.htm>