

東海大學美術系碩士在職專班碩士學位

創作論述



指導教授：倪再沁 老師

鄭月妹 老師

研究生： 申葆元 撰

中華民國一百零四年六月

東海大學美術系
碩士在職專班

申葆元 君所撰碩士論文：

「水色墨染」

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

陳永模 (陳永模)

詹前裕 (詹前裕)

指導教授 鄭月妹 (鄭月妹)

系主任 詹前裕 (詹前裕)

中華民國 104 年 6 月 24 日

謝誌

生命裡的最幸福，來東海美術讀書，如在天堂，美好的校園、同學、師長，謝謝這一切。謝謝家人與好友，支持著我往前走。

特別要感恩兩位老師，使我的生命更加美麗；七年半前我來隨班附讀，二年後鄭月妹老師自美返國任客座教授，我也正式就讀在職專班研一，遇到老師開水墨課，我突然意識到或許我該暫且放下油畫，終於，研二之後專注東方媒材，研三上學期完成水色墨染畢業預展與論文大綱口考，下學期完成畢展與論文學位考試。然後，反思所學有限，所以畢業進度暫停，繼續學習。

技法有許多來自鄭月妹老師，思想則是倪再沁老師（20150201 逝，享壽六十歲）。20160414 倪老師回顧展時，聽到學長姐分享與倪老師一起出國旅遊寫生，或在工作室一起作畫，心生羨慕，因為我都沒有經驗過，我甚至沒有看過倪老師拿毛筆，原本說要帶大家去武夷山寫生，要從台中港坐船過去，也因他的健康未成行，及至吳繼濤老師談到倪老師晚期的授課內容的料工形文，一直聽到同學們說，卻未親自聽到課，引以為憾，我心裡知道，我也有幸運之處，因為後期學生如我，幸福的聽到了。

倪老師談筆墨，當時我只能聽聽，數年之間反覆思考什麼是筆墨，研一下期末評圖，我水墨繪本課初學的蔬菜工筆畫初成，那時研究所的正式水墨課我不敢修，只是旁聽，老師說我有墨無筆，要去練書法，還說我有定靜思慮得，很好，讓我好開心。

倪老師初談筆墨，續談畫什麼怎麼畫，最後談料工形文，前後跟隨課程四年，直到研三上的一個週六早晨，老師已經非常不適了，沒辦法說話，暫停，然後他走到 102 教室外的草地上坐下，陽光照耀著他給他溫暖，我在屋簷下望著，竟就是最後的凝視。自研二下倪老師擔任我的指導教授以來，還來不及說幾句話。

一直對倪老師的認識很淺(現在還是，往後只能多讀他的論著)，常會好奇，爲何他評圖談繪畫總能深刻到心坎裡？對這一切對人世如此通達？讓我欽佩不已，每能聽他上課便宛如天堂（不止春風化雨）。這要直到 2016 年 3 月在國美館開幕的倪氏寓言：倪再沁紀念回顧展，我終於第一次看到老師 30 年前畫的，著名的黑畫，才能夠明白。

或謂倪老師的水墨，技巧性並不繁難，只是用積墨法一而再而數十，每圖歷數月數年，就好了。對我而言，他彷彿俠客行於人間，悲天憫人熱情坦蕩，又如菩薩，智慧圓滿溫潤體貼，對著他的畫，震撼我的魂魄，原來畫可以這樣，草木搖曳，山川在微醺伸展，田園樓宇適意，多麼真誠，超越我能想像的世界，我終於看到老師的真跡。

謝謝東海的老師、助教們，謝謝東海的學長姐弟妹與同學們，一切的一切，追慕前人的足跡，追慕水墨的境界，能走多遠都是幸福。

摘要

「上善若水，水色透明澄澈」，而且「以墨染就」，是我堅持的水墨至善境地，至於是否能夠在創作上真的遇見水墨世界之香格里拉，也只能努力以赴。我堅持以純粹美術本位的創作態度，期許仰慕古人成就之餘，並探究水色墨染之奧妙境界。

本論述談及幾個重點，其中先論及寫生與創作的關係，吾人寫生時，專注凝視，輕移枝葉間，若有一世界，現實與情境水乳交融，詩意自蘊，方知寫生之奧妙，非單純之享受繪畫的快樂，同時也是中國水墨畫創作重要的方法。

其次，本論文還述及我的繪畫觀，在創作美學的涵養上，我一直奉這三件事為信仰，即是倪老師再沁談的「筆墨」、「料工形文」與「畫什麼怎麼畫」，不論是創作或欣賞書畫，都當成是研究的指針。

倪老師再沁曾言，水墨創作要，「先達到古人高度」，我堅定探究傳統的好，水墨的美妙，遵循老師指出的大道，能走多遠都好，本論述即是於追求古人的風采，良師益友之際，閱讀研討力行創作之整體回顧與報告。

ABSTRACT

“The highest virtue is to have the temperament of water, transparent and clear;” this is my goal in ink painting. As to whether I will be able to discover the Shangri-La of the world of ink painting, only time will tell. With a philosophy centered around fine art, I hope that apart from admiring the achievements of the old masters, I will also be able to explore the mysteries of ink in water.

This study includes a couple of focuses. First, the relationship between life drawing and creativity. When engaging in life drawing, I gaze with full focus at the leaves and branches. If I can discover a world where form and content merge as one, a world with rich poetic imagery, then that place must be the answer to all mysteries of life drawing. This discovery is no longer solely for the sake of pleasure, but a significant discovery regarding the method of Chinese ink paintings.

Furthermore, this study also elaborates my personal view on painting. From the perspective of aesthetics, I have always put my faith in three concepts that were introduced by Ni Tsai Chin: “brushstrokes and ink,” “material and technique,” and “choice of object and painting method.” These have become my guidelines, whether creating works or appreciating the works of others.

Ni Tsai Chin once said that in ink painting, one should “first strive to reach the height of the ancient masters.” I insist on focusing on traditional methods and investigating the wonder of ink painting, progressing on the path directed by my mentors, and traveling as far as I can. This study is a pursuit of the glamor of the old masters, examining and practicing their ways both as a pupil and as a friend, and an overall review of my endeavors.

目次

謝誌.....	I
摘要.....	III
ABSTRACT.....	IV
目次.....	V
圖目次	VII
第一章 緒論	01
第一節 創作動機.....	01
第二節 創作方法.....	03
一 忠實內心渴求	03
二 多閱讀勤研討	05
三 放寬心領略美	08
第二章 我的繪畫思維.....	13
第一節 以花鳥畫為例	13
第二節 畫什麼怎麼畫	15
第三節 我的水墨小思	18
一 草長馬壯 尋回國畫面貌	18
二 書畫同源 論畫不必此畫	21
三 料工形文 耕耘得真自由	23
四 澄懷靜緬 知故事任使命	28
第三章 我的創作過程.....	30
第一節 寫生	30
第二節 繪畫觀的形成	32

第四章 作品解説.....	35
第一節 農家樂.....	36
第二節 高山山水.....	41
第三節 高山植物.....	45
第五章 結語	49
参考文献	50
附錄 一、料工形文筆記摘要.....	53

圖目次

- 圖 1 錢選〈桃枝松鼠〉，宋末元初，紙本、設色，26.3x44.3cm，台北故宮博物院藏。----- 01
- 圖 2 徐熙〈雪竹圖〉，10 世紀，絹本、水墨，151.1x99.2cm，上海博物館藏。-----02
- 圖 3 趙孟頫〈水村圖〉(局部)，1302 年，紙本、水墨，24.9x120.5cm，北京故宮博物院藏。--04
- 圖 4 錢選〈浮玉山居圖〉(全卷)，元，紙本、設色，29.6x98.7cm，上海博物館藏。-----06
- 圖 5 錢選〈八花圖〉，宋末元初，紙本、設色，29.4x333.9cm，北京故宮博物院藏。----08~09
- 圖 6 錢選〈浮玉山居圖〉，元，紙本、設色，29.6x98.7cm，上海博物館藏。-----10
- 圖 7 錢選〈羲之觀鵝圖〉，元，紙本、設色，23.2x92.7cm，美國大都會藝術博物館藏。-----10
- 圖 8 趙孟頫〈鵲華秋色圖〉，元，紙本、設色，28.4x90.2cm，台北國立故宮博物院藏。----11
- 圖 9 王庭筠〈幽竹枯槎圖〉，金，紙本、水墨，33.0x117 cm，日本京都藤井有鄰館藏。----14
- 圖 10 郭畀〈枯槎幽篁圖〉，元，紙本、水墨，33.0x106.6 cm，京都國立博物館藏。-----14
- 圖 11 吳昌碩〈桃實圖〉，1915，紙本、設色，139x33.9cm，上海博物館藏。-----16
- 圖 12 牧溪〈遠浦歸帆〉，南宋，紙本、水墨，32.5x112.3cm，京都國立博物館藏。-----17
- 圖 13 玉潤〈洞庭秋月〉，南宋，紙本、水墨，33.3x85.5cm，日本文化廳藏。-----17
- 圖 14 顧閔中〈韓熙載夜宴圖〉(局部 聽樂與觀舞段)，(可能為 12 世紀 宋仿本)，絹本、設色，28.7x335.5cm，北京故宮博物院藏。-----20
- 圖 15 吳鎮〈漁父圖〉(局部)，元，紙本、水墨，33x651.6cm，上海博物館藏。-----22
- 圖 16 申葆元〈看照片用寫意方式描繪的鴨子〉，2012 年，京和紙、水墨，30x35cm。---30
- 圖 17 申葆元〈臨摹宋畫的工筆雁〉，2012 年，京和紙、水墨，30x35cm。-----30
- 圖 18 申葆元〈高麗菜〉，2013 年，紙本、設色，35x60cm。-----31
- 圖 19 申葆元〈豌豆〉，2013 年，紙本、水墨，35x60cm。-----31
- 圖 20 申葆元〈青椒〉，2013 年，紙本、水墨，35x60cm。-----31
- 圖 21 申葆元〈苦瓜〉，2013 年，紙本、水墨，35x60cm。-----31
- 圖 22 申葆元〈普賢菩薩〉，2014 年，比利時全麻細目帆布、水墨，240x120cm。-----33
- 圖 23 申葆元〈桂花圖〉，2014 年，比利時全麻細目帆布、設色，240x120cm。-----34

圖 24 申葆元〈一竿新竹初遇冬〉，2014 年，紙本、設色，129x65cm。	36
圖 25 申葆元〈石榴圖〉，2014 年，紙本、設色，129x65cm。	37
圖 26 申葆元〈素心蘭〉，2014 年，紙本、設色，129x65cm。	38
圖 27 申葆元〈鳳尾草〉，2014 年，紙本、設色，129x65cm。	39
圖 28 申葆元〈野藤〉，2014 年，紙本、設色，129x65cm。	40
圖 29 申葆元〈干卓萬斷崖〉，2015 年，絹本、設色，149x89cm。	41
圖 30 申葆元〈卓社大山〉，2015 年，絹本、設色，149x89cm。	42
圖 31 申葆元〈牧山望火山〉，2015 年，絹本、設色，149x89cm。	43
圖 32 申葆元〈草山〉，2015 年，絹本、設色，149x89cm。	44
圖 33 申葆元〈翠池的香青〉，2015 年，絹本、設色，149x89cm。	45

第一章 緒論

上善若水，水色是澄澈的，水色是孩子的心，古人以墨染就花花世界，勒筆鉤寫暈淡皴擦，敷色潑墨潑彩，一陣忙碌之後，想像裡畫面應該是灰色的，實際上卻繽紛而靜穆，很奇異的東方美感，著了迷的我追尋了，忽起忽落，無法理解，沉沒積澱在絲絹裡在楮紙裡，至今終究是深雲密霧，不知道萬重山外的秘境在那裡。

第一節 創作動機

這一切的開始是看到幾張圖，而在研一下學期時學了工筆畫，錢選(約 1235~1307)的〈桃枝松鼠〉¹，像一場偶遇，傾間跌入小時候的興高采烈，很喜歡松鼠頑皮憨厚的樣子。仰慕錢選，所以開始探究以墨色分染打底，敷水色(植物顏料)，再上石色(礦物顏料)，或調好再同時上色？反覆實驗印證，其實也還是不明白，高興怎麼做就做吧。



圖 1 錢選〈桃枝松鼠〉，宋末元初，紙本、設色，26.3x44.3cm，台北故宮博物院藏。

¹邱士華(2011)。<〈宋 錢選 桃枝松鼠〉載於蔡玫芬主編，《精彩一百 國寶總動員》，(頁 276 - 277)。台北：國立故宮博物院。

再來要立正敬禮的是〈雪竹圖〉，〈溪山行旅〉。五代南唐徐熙(約 886-975)的“落墨為格 雜彩副之 迹與色不相隱映也”，“未嘗以傅色暈淡細碎為功”。覺得這段話不好解釋，似乎人生的奧祕就藏在這裡了，如果能夠窺見一二，什麼都滿足了。



圖 2 徐熙〈雪竹圖〉(傳)，10 世紀，絹本、水墨，151.1x99.2cm，上海博物館藏。

第二節 創作方法

藝術品類茂盛，可以不美可以甜俗，百多年前的波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire，1821~1867）《惡之花》（*Les fleurs du mal*），就可以在彷彿醜陋、駭異的現實裡，展現他的真理，如今的我逛藝術博覽會，時有讚嘆時有不解，也就自然。弱水三千，世界那麼大，我決定專注墨染之美。

一 忠實內心渴求

高劍父(1879~1951)與林風眠(1900~1991)等前輩，為國畫奮戰的故事，澎湃激盪，但水墨到底是如何了？倪再沁(1955-2015)老師²：“水墨絕對是最為成熟內斂的畫種，所有關於水墨改革的問題，其實是當代畫家達不到水墨傳統的水平，而非水墨本身難以開展，明乎此，水墨必將有新世紀的進展。中國之衰弱並不代表水墨是劣質的畫種，它仍是最深刻、最具表現力的畫種之一”。乍聞此論如晨鐘。

回顧歷史，五代荆浩(約 855-約 915)³：“…如水暈墨章興吾唐代 故張璪員外…氣韻俱盛 筆墨積微 真思卓然 不貴五彩… 王右丞筆墨宛麗 氣韻高清… 李將軍理深思遠 筆蹟甚精 雖巧而拙 大虧墨彩 項容…用墨獨得玄門 用筆全無… 吳道子筆勝於象 骨氣自高 樹不言圖 亦恨無墨…願子勤之 可忘筆墨而有真景…”。

思索創作，江宏偉(1957~)言⁴：“我認為，不應該有太多顧忌或與什麼人過于相像，我們投入到自然裡去發現了美，如果它是真正打動你的，就不必多慮這種美，是否曾

² 倪再沁 (2005)。《水墨話講》。台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，頁 87，97。

³ 〔五代〕荆浩：《筆法記》頁 18-20。

⁴ 江宏偉 (2003)。《江宏偉教學篇》。石家庄市：河北教育出版社，頁 22。

經有人揭示過，如果這真是你體驗到的，你不必為了不與人雷同而放棄它，因為既然是你心靈的感應物必然在表達時帶有你自身的特點，這比之刻意標新立異更為真誠更有拓展的空間和挖掘的縱深”。實際執行，困難重重，江宏偉：“回過頭來又會發現，以前的鉛筆稿在畫的時候實際上是不用心的，再去看宋人的畫，再去寫生，再去創作…因此，學習的過程實際上不是“臨摹、寫生、創作”這樣的階段性發生的，而應該是重復、螺旋上升的”。當然，我信了，做了，這幾年一步一步走著，以為依靠。

趙孟頫(1254~1322)於大德六年，49歲作〈水村圖〉，吳超然老師⁵課堂評曰：“收斂，緩慢感的運筆，文人內在的節奏感…文人對內在修養的永恆追求”。好觸動，正好印證書畫裡體悟的含蓄禪靜，期許自己而今而後，守護著這默默的美好。



圖3 趙孟頫〈水村圖〉(局部)，1302年，紙本、水墨，24.9x120.5cm，北京故宮博物院藏。

⁵ 吳超然老師於中國近現代美術史，2013/11/19 課堂講述。

二 多閱讀勤研討

匆匆的生活，偶爾一個味道或音聲襲來，靈魂就發呆了，那些驚心那些顫動，變成畫畫裡頭想說的話，這時候，如果能先把自己打理好，便能更好的捕捉那個剎那，我的經驗是閱讀與討論可以較好的架構創作，一個源頭活水殊勝法門，以下試舉數例。

例一是怎麼看臺灣畫壇的膠彩和水（彩）墨的離合：沒骨寫意或工筆或膠彩，在歷史長流裡，本就或同存於一張畫幅裡，崔白（活動於北宋十一世紀後半）雙喜圖⁶、寒雀圖⁷如是。墨筆、水筆暈淡，賦彩分染、罩染，原本即是作畫工序，如今台灣的膠彩、水墨分類，追求多元表現，讓材料特性發揮，屬地理歷史的自然演進。對於已經分家，發展完善的畫種，在東海大學可以兼學，追溯融合，否則在最基本的材料與技術上，便不可能窺豹唐宋，走向錢選〈桃枝松鼠〉的世界，較好的體悟東方繪畫美學。

例二是發生在北宋百餘年間，自宮庭到朝臣文人的繪畫哲學三部曲，如何從形色寫實程式到放筆墨出胸臆，以至東坡米芾的文人逸氣，正好可以映照當代的創作哲學大爆炸：在古人書畫論裡尋覓，唐張彥遠(815~907)《歷代名畫記》、《法書要錄》，徽宗(1082~1135)朝編輯的宣和畫、書譜等（政治因素，沒錄蘇東坡、黃庭堅）。〔宋〕米芾《畫史》言：“…崔白…之流 皆能汗壁茶坊酒店…不入吾曹議論”。更深一步，千年回首，如〔宋〕《宣和畫譜》：“祖宗以來 圖畫院之較藝者 必以黃筌父子筆法為程式 自白及吳元瑜出 其格遂變…”。又：“武臣吳元瑜…師崔白 能變世俗之氣 所謂院體者 而素為院體之人 亦因元瑜革去故態 稍稍放筆墨以出胸臆…”⁸（吳元瑜為徽宗師）。

⁶ 崔白〈雙喜圖〉，宋，絹本、設色，193.7x103.4cm，國立故宮博物院藏。

⁷ 崔白〈寒雀圖〉，宋，絹本、設色，25.5x101.4cm，北京故宮博物院藏。

⁸ 〔宋〕米芾《畫史》，〔宋〕《宣和畫譜》。

例三是創作過程遭逢的困境，理想領悟，原來大家都有，可以放寬心細細品味不用急：思索傳統裡的韻致，老子(約前 571~約前 471)玄而又玄，眾妙之門；莊子(前 369~前 286)物我兩忘，合而為一。晚清民初王國維(1877~1927)的《人間詞話⁹》，是尚未穿透的領悟：“昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路。衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴。眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處”，此些三種境界。

例四是建立鑑識歷代書畫的基本功，有觀點的評理公案，並深入作者的情性：學書法、篆刻，意外的發現或許可以無“隔”的，讀取第一手資料。〈浮玉山居圖〉全卷所示，至正 8 年戊子 1348 年，張雨 66 歲，“秋七月在錢塘得錢舜舉自寫浮玉山居圖，次韻題其後，時在開元靜舍之浴鵲灣”。黃公望 80 歲，“九月八日為張雨題其所得錢舜舉浮玉山居圖卷 亦署款大癡學人”。緊接第二段張羽之後，第三段即大癡，圖中乾隆題跋鈐印¹⁰。



圖 4 錢選〈浮玉山居圖〉(全卷)，元，紙本、設色，29.6x98.7cm，上海博物館藏。

⁹ 王國維 (1986)。《人間詞話新注》。(滕咸惠 校注)。

¹⁰ 張光賓主筆 (1975)。〈元四大家年表〉 (頁 67-68)，(頁 74)。

乾隆〈富春山居圖〉公案，見諸報端，甚有人氣，形成學校裡熱烈討論的題目，乾隆面對大癡筆蹤次數很多，其他著名者如倪瓚(1301~1374)〈六君子圖〉，1345年黃公望77歲，倪瓚45歲，題詩其上¹¹，1350年庚寅至正10年，黃公望82歲，於曹知白(1272~1355)〈群峰雪霽圖〉¹²題辭，乾隆亦題。不論山居圖裡的墨跡，就說大癡晚年雲遊文藝，四方雅集，大量的題詩相和或落款筆跡，筆墨情性也甚清楚，或可推知聖上英明，詞臣體從上意？以上舉例便是我因為學習書法篆刻，對筆墨的認識，或可無"隔"的看，所以有這公案的觀點。

綜合以上反覆論證，感受這領域的研究評析，如此豐沛。文言文、篆、草體，方知也是求學基礎，要戮力學習，在學問面前，原來自己只是飄飄一落葉，無根無托枯瘦寂寥，就求個匆匆掠過。晚清以來百多年波瀾迴盪，激起學術與藝術的黃金時代，1949後大陸又歷曠世未有之棄毀，人在平和盛世，正好可以多多與古今結伴，把握分鐘的流金歲月。

¹¹ 倪瓚〈六君子圖〉，1345，紙本、水墨，61.9x33.3cm，上海博物館藏。

¹² 曹知白〈群峰雪霽圖〉，1350，紙本、水墨，129.7x56.4cm，台北故宮博物院藏。

三 放寬心領略美

傳統社會文人(官員)擁有功名權力、金錢地位，絕對的掌握傳播媒體，晚明的學術霸凌，形同取消工筆的參賽資格，流弊著著，清初四王稱正宗，不免覺得技術、創作力，總在一個框框內。再看董的畫，其實很工整一致(個人評議)，雖未涉工筆技術，但決非徐渭那種暢快，也非沈、文的體心用意。套一樣的邏輯，米開朗基羅也要像浙派一樣被後人改款，20世紀西方畫派理論先行者眾，許多宣言，幸好歐美非一言堂的局勢。今天回視，我認為跳脫那些格局是肯定必要的，從心理上便要警醒，創作勿陷南北分宗或水墨、膠彩區分的陷阱。

案例一：錢選，以墨色，或續敷設植物顏料，礦物顏料，如〈八花圖〉¹³(依序：來禽、梨花、杏花、瑞香、海棠、梔子、薔薇、水仙)，36歲的青年趙孟頫於至元26年(1289)，卷尾跋：“右吳興錢選舜舉所畫八花真跡 雖風格似近體而傅色姿媚殊不可得 爾來此公日酣於酒手指顫掉 難復作此 而鄉里後生多倣效之 有東家捧心之弊 則此卷誠可珍也”。清雅的美，墨染水色靜靜綻放，那是什麼樣的人什麼樣的情懷。



¹³ 八花圖卷，紙本設色(29.4x333.9cm)，北京故宮博物院藏。顏曉軍編(2012)。《元代花鳥》。武漢：湖北美術出版社。

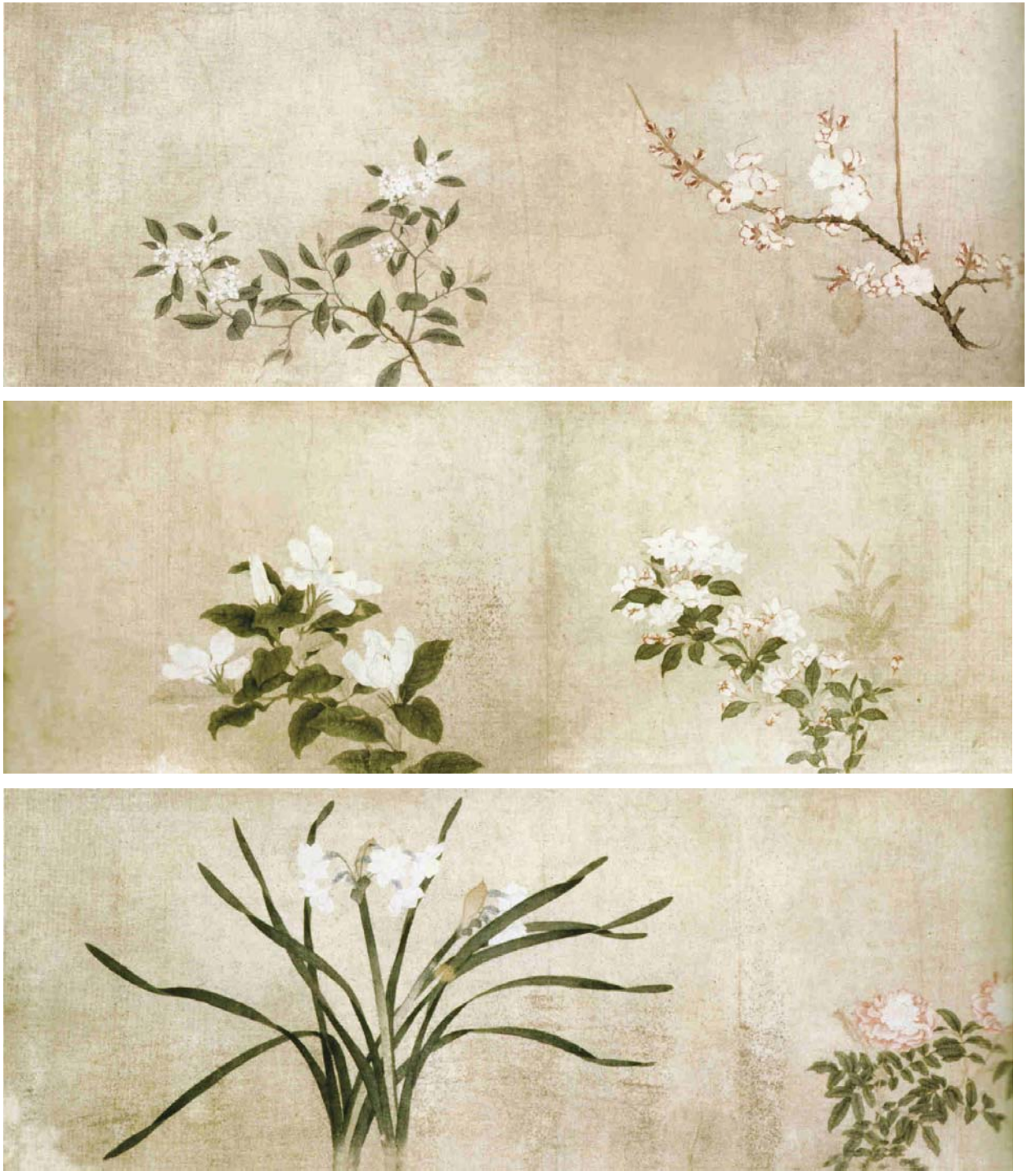


圖 5 錢選〈八花圖〉，宋末元初，紙本、設色，29.4x333.9cm，北京故宮博物院藏。

元畫新風推手，錢、趙同歷蒙宋更迭，主張作畫貴有古意，"雖風格似近體"說明錢選雙勾填彩，部分再提醒，"而傅色姿媚殊不可得"，富麗變淡雅，走向清澈，為元後花鳥提供範式，託古改制實創一代新局，引領 700 年風騷。

〈浮玉山居圖〉，七分墨三分色，綠樹點的鬆緩自在，山體迷離氳蘊，透出的氣韻很獨特，自成一味舜舉清華。另作〈羲之觀鵝圖〉¹⁴，是金碧山水；古豔大色與清雅，自然演繹，由此看到元代錢選一人多能，便已不可分南北宗，足可推翻陷阱。



圖 6 錢選〈浮玉山居圖〉，元，紙本、設色，29.6x98.7cm，上海博物館藏。



圖 7 錢選〈羲之觀鵝圖〉，元，紙本、設色，23.2x92.7cm，美國大都會藝術博物館藏。

案例二：唐朱景玄(活動於中晚唐)著《唐朝名畫錄》¹⁵：邊鸞…“新羅國獻孔雀解舞者 德宗召於玄武殿寫其貌 一正一背翠彩生動金羽輝灼 若連清聲宛應繁節…”。晚明唐志契(1579-1651)《繪事微言》¹⁶：“畫院有金碧山水 自宣和年間已有之… 蓋金碧者 石青石綠也 即青綠山水之謂也 後人不查 …一聞李氏將軍之筆 遂有不惜千金以購之者…”。以上兩段引述說明，工筆重彩的花鳥與山水，自古被喜愛被珍惜，並沒有因為畫種的問題被輕忽，與現在社會相若，重點在於是不是好畫，再次推翻陷阱。

¹⁴ 李桂生 (1998)。〈五三 王羲之觀鵝圖〉等 載於楊振國主編，《海外藏中國歷代名畫》(第四卷遼 金 西夏 元)，(頁 94-112)。長沙：湖南美術出版社。

¹⁵ [唐] 朱景玄：《唐朝名畫錄》，頁 30-31。

¹⁶ [明] 唐志契：《繪事微言》，卷 1，頁 33-34。

案例三：對於材料與相應技法，試舉數端，日本奈良正倉院存有唐朝木盒，繪有金地山水，描金人物花鳥鸞鳳。錢選的〈羲之觀鵝圖〉，是除了釋、道與器物、壁畫之外，為個人所知存在實物中，中國較早以金泥為媒材的畫幅上的山水作品。北宋王希孟(1096~1119?)18歲作的〈千里江山圖〉，趙伯駒(南宋)〈江山秋色圖〉，係用赭石為之。



圖 8 趙孟頫〈鵝華秋色圖〉，元，紙本、設色，28.4x90.2cm，台北國立故宮博物院藏。

〈八花圖〉題詞後六年，趙孟頫於元真元年(1295)42歲作〈鵝華秋色圖〉，幽逸寬和的青綠山水，深藍色的華不注峰，荷葉皴畫主峰，敷以花青石青，取法五代董源(活動於約937~約962)、北宋郭熙(約1000~約1087後)的筆底，寄與平淡天真的自己。又再七年後的〈水村圖〉¹⁷(1302)以長披麻皴畫山體、苔點山頭(圖3)，已是黃公望(1269~1354)山川渾厚，草木華滋的〈富春山居圖〉¹⁸(1347~1350)的前身。

錢趙的奮進，對比晚明吳門、浙派大家凋零已盡之時，挾華亭莫是龍(1537~1587)分宗說以生末流，嚴厲批評，譬如晚明高濂(1573-1620)評早他200年來的浙派畫家：“皆畫家邪學，徒逞狂態者也，俱無足取”，以至及於人身，恰似一種流行。本段數端論證，說明歷來許多畫家的創作，多樣複雜多元，材料與技法的取捨，在於創作需要，根本與南北宗理論兜不上。

¹⁷ 趙孟頫〈水村圖〉，元，紙本水墨，24.9x120.5cm，北京故宮博物院。

¹⁸ 黃公望〈富春山居圖〉，元，紙本水墨，33x636.9cm，台北國立故宮博物院藏。

放寬心領略美，總結上述：明末畫分南北二宗¹⁹說，個人觀點借述如下²⁰：“這理論不符合繪畫發展的本來面目，是投合當時文人心理的一種杜撰；說祖述王維，說劉李馬夏為外道，這都是假的；…而支配有清一代的山水畫，使一代作者都在這個定型中打筋斗，這是真的”。

玄宰(1555~1636)題跋的一段：“行年五十，方知此一畫派，殊不可習”。挾論自高，鬥勝至於形神二元對立，技術逸趣對立，實是問題所在，以致揚州八怪非怪，只是非“正宗”而已，被“狂態邪學”流彈波及而已。

時代更移，東坡(1037~1101)西園雅集的焚香插花布置、聽琴品茗、手上賞字觀畫已遠去，琴棋書畫的修養，詩書畫印的品鑑，對工商社會的知識份子有些陌生；近代中國百年蕭瑟，奮西學、專業分科以救亡，文化斷裂既久而久之矣，但又相信這些傳統終將拾回，想慕題長卷，你一言我一語的快意風流。

放寬心的拋棄南北分宗與膠彩水墨的問題之外，領略美必也重視表現形式，框裱、長卷、冊頁，或是立軸，二色裱、三色裱、宋式裱²¹，都是理想的，因為捲軸省空間、易攜帶，展長卷的探險，冊頁的推移，在在透出雅致的趣味，捲收起來也可避免植物顏料因為光照退色。植物性顏料如花青、藤黃等都會因時間而退色，不論繪製時三礬九染的固色，或裝潢時用乾托技術的謹慎，都是無可避免的，加以基底材顏色經久變深，印刷或螢幕顯色的調整，所以欣賞時應警覺，並想像當初可能的模樣。

¹⁹ [明]莫是龍：《畫說》前註曰：華亭董其昌論畫十二則與此雷同 並見於姚安陶珽說郛續烏第三十五詎華亭盜襲邪 俟考 桂林孫贛識。

²⁰ 倪志云 (2013)。《中國畫論名篇讀本》。上海市：上海人民美術出版社。頁 163 - 166，引述各界說法。

²¹ 馮鵬生(2003)。《中國書畫裝裱技法》。北京市：北京工藝美術出版社。

第二章 我的繪畫思維

筆記裡不知誰說了“春秋戰國是中國人文思想唯一高峰，漢後的文以載道壓的我們對國文反感，請去掉、忘掉，單純的感受文學的美麗境界”。根據科學分析：透視、構圖、空間、平衡、色彩、明暗、對比、韻律、隱喻、教化、典故、哲思等，來評鑑，來教育、賞析，論險稱奇。可是當自己握筆凝視²²，游移枝葉間，世界只有那花那草那葉。本如戒嚴敵的敬慎，畫著，願觀者寬暢的看。

第一節 以花鳥畫為例

就說花開的聲音，是少女對生命憧憬的心，私秘的悸動，生命的吶喊。小朋友咿咿呀呀唱，花開的聲音，只有我和蜜蜂聽得到，那是我們的秘密，呵，蜜蜂的屁屁沾滿了蜜蜜。

素馨的百合，潔淨的桔梗，花開了；墨染入紙的剎那，攻城掠地的暈漫，潮嘯拔山倒樹，一刀劃了印石，天崩地裂了，聽見花兒綻放的聲音。畫畫時默默的感覺，一顆傻傻的童心，無可救藥的，俯伏的匍匐在地的，歌頌生命，感恩天地。

在課堂團購菊花來寫生，枝桠直挺，潤葉肥厚，花朵豪華，葉子果然五歧四缺隱隱翹尖，菊花的個性盎然；又想到兒時院子裡的菊花，遒勁如老樹一樣的出枝，蒼白轉折，探出綠秀了錦簇，姿態很蕭然意志很骨氣，精神讓我崇拜。

我知道草木蟲魚有靈，和大家一樣奮鬥著，知覺悲歡也是一個樣，圖畫裡憑寄點

²² 約翰柏格(John Berger 1926~)，〈畫室畫語〉：畫家與模特兒之間的邂逅，逼近，開啓一種合作關係，真正的畫都體現一個合作關係。

滴，歡快落寞說的都是自己，我就是那草那花那葉，纖穠淑婉，或抱節自屈，或風清閒逸都一樣。

金朝王庭筠(1151~1202)〈幽竹枯槎〉，元代郭畀(1280~1335)〈幽篁枯木〉²³，墨竹枯木松蘿幾筆，驀迎風雨長醉興衰，雖英雄終是塵埃蕭瑟，亦無謂矣，奪我心魄²⁴。



圖 9 王庭筠〈幽竹枯槎圖〉，金，紙本、水墨，33.0x117 cm，日本京都藤井有鄰館藏。



圖 10 郭畀〈枯槎幽篁圖〉，元，紙本、水墨，33.0x106.6 cm，京都國立博物館藏。

²³上海博物館 (2012)。〈五七 元 郭畀 幽篁枯木圖卷〉載於上海博物館編，《翰墨聚珍—中國 日本 美國藏中國古代書畫藝術》，(第二冊 頁 124-125)。上海：上海書畫出版社。

²⁴ 宣和畫譜凡十門(明代十三門)，金、元有傳承文同、蘇軾的"士氣"(逸氣)畫作，枯槎墨竹(古木竹石)，今概略為人物、山水、花鳥，所以歸在這裡。

第二節 畫什麼怎麼畫

究竟在畫什麼？羅蘭巴特(Roland Barthes 1915~1980)的作者已死論(或譯作者之死)或許提供一種開放性，圖畫好了，作者(的意志)就當是死去了，未來的一切是圖畫自己展現力量。很後現代式的無厘頭，這樣一來畫畫是創作，創作論述是創作，觀看時的品賞，也是靈光乍現²⁵的創作。圖畫如詩，無達志而幽邃，倪再沁老師：“能說透，說清楚，都是爛東西；不用說故事，語言是詩；怎麼畫就好，不要說畫什麼”。

“中國繪畫尤其文人水墨領域，在長期封建與階級制度影響下，繪畫為文人遣情之用，文人為九流社會尊供之器，作品內容不與其他八流共污，是故，以神逸之境為主要精神追求，重天上輕人間，偏雅惡俗，基本上是一支純粹菁英美學品味的藝術發展史²⁶”。一直迷惑著思考著，倪老師說的畫什麼到底是什麼意思，以下再舉一些例子。

梅蘭竹菊，如張璪(唐人)言：“外師造化，中得心源”，應物象形或兼以移情？成寒這麼寫美國著名的女畫家歐姬芙(Georgia O' Keeffe 1887~1986)²⁷：…“畫了許多幅花卉，把花蕊、花蕊、花苞、花瓣每個部位都刻意放大，宛若從蜜蜂的眼睛裡所看到的花之細部。…在她的紀錄片裡，聽到歐姬芙親口回答：「性象徵(Sex Symbol)是別人說的，我可不是這麼想的。」歐姬芙自己也不明白，她所畫的牛骨、馬骨、鹿骨還有十字架，為什麼在世人的眼裡代表「死亡」和「哀悼」，而非單純的「形體之美」。觀者的天壤混沌，因生命情性、人格內韻，感受不同。

²⁵ 班雅明(Walter Benjamin 1892~1940)機械複製，迎向靈光消逝的年代。故以觀看那一剎那間，動腦品賞，為靈光乍現，喻說人類在此際，我思故我在的難得，因為工商繁忙不已。

²⁶ 高千惠(2004)。《藝種不原始》。台北市：藝術家出版社。頁119，而書中頁88~135西行中的龍影，回溯、煙雨、風流、接龍、浮移諸篇，詳述了近來華人水墨樣貌。

²⁷ 成寒(2007)。《花·骨頭·泥磚屋》。台北市：時報文化出版企業股份有限公司。

東坡於王詵(約 1048-1104 以後)的〈烟江疊嶂圖〉²⁸與晉卿相互次韻，看此圖卷上題跋四首答贈詩，是討論圖上字面的事，“但如果意識到杜甫的《秋日夔府詠懷》是蘇詩韻腳的來源，…象徵了天寶十四載(755)安史之亂…，對那些領會到杜甫弦外之音的人而言，他的深意在字裡行間閃爍著靈光”。²⁹

怎麼畫？“心法”如晉衛夫人筆陣圖³⁰總七條，喻意各筆以：“千里陣雲隱隱然其實有形 高峰墜石磕磕然實如崩也 陸斷犀象 百鈞弩發 萬歲枯藤 崩浪雷奔 勁弩筋節”…。一筆一劃皆有情性，結為靈動的字畫，倪再沁老師言，筆墨就是繪畫的 DNA。

總歸的說，水墨世界究竟是很陌生於現代教育的，舉兩例：其一³¹：“吳昌碩(1844~1927)字與圖興味相襯，甚至是用印大小位置，恰到好處，可謂創作高手”。其二³²：“沈周(1427~1509)以廬山高一圖(1467 年作)為老師陳寬賀七十大壽，江西廬山是陳寬郡望(近家鄉的名山)，取司馬遷史記寫孔子高山仰止，內容形式貼切”。受現代理工教育的知識份子，必須自行跨越，才能領略古人畫題內容、筆墨、題詞鈐印之間的用意。

圖 11 吳昌碩〈桃實圖〉，1915，紙本、設色，139x33.9cm，上海博物館藏。



²⁸ 王晉卿〈烟江疊嶂圖〉，北宋，絹本設色，45.2x166cm，上海博物館藏。

²⁹ 姜斐德(Alfreda Murck) (2009)。《宋代詩畫中的政治隱情》。北京市：中華書局。頁 109 - 133。

³⁰ [唐]張彥遠集：《法書要錄》(卷一)，見楊家駱主編：《唐人畫學論著 宣和畫譜》影印(台北：世界書局股份有限公司，2008 年)，頁 14-17。

³¹ 2014/2/17 書法課，魯漢平老師提及水墨創作與書法的搭配。

³² 2014/2/18 吳超然老師中國近現代美術史，配合故宮博物院明四家系列特展，指派作業，示範說明。

瀟湘八景³³，一如詞牌與詞人，歷來中日畫家率相取用。寓意放逐於平沙落雁，遇赦於遠浦歸帆，宋迪(約活動於 1023~1091 後)、王洪(宋人)僧人牧溪(約 1207~約 1291)、玉澗³⁴(南宋僧人，俗姓曹，婺州(浙江金華)人)³⁵，至於近代日本的橫山大觀(1868~1958)。要在洞庭秋月或烟寺晚鐘裡，懷想湘妃(娥皇、女英)淚作斑竹、屈原(前 352 ~前 281)憂國自沉，或韓愈(768~824)、柳宗元(773~819)流放貶謫？或已遠去了？



圖 12 牧溪〈遠浦歸帆〉，南宋，紙本、水墨，32.5x112.3cm，京都國立博物館藏。

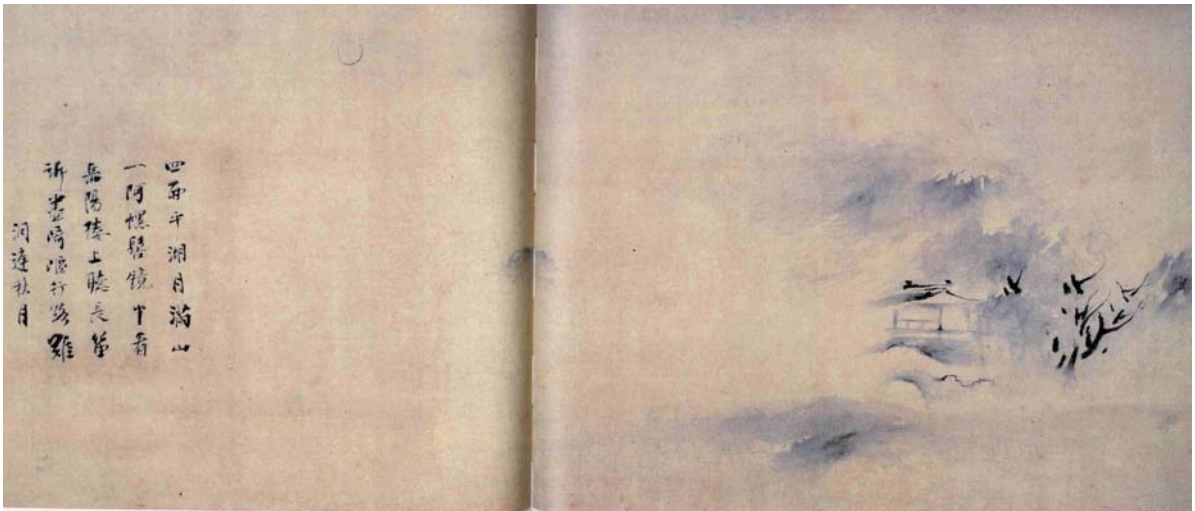


圖 13 玉澗〈洞庭秋月〉，南宋，紙本、水墨，33.3x85.5cm，日本文化廳藏。

³³ 《平沙雁落》、《遠浦帆歸》、《山市晴嵐》、《江天暮雪》、《洞庭秋月》、《瀟湘夜雨》、《煙寺晚鐘》、《漁村落照》，稱「八景」，但歷來用字稍異。

³⁴ 許偉東注釋 (2008)。《東坡題跋》。(頁 90)題夢郊詩，夢東野作聞角詩云：似開孤月口，能說落星心。今夜聞崔誠老彈曉角，始覺此詩之妙。註云：《永樂大典》卷 2741 引《南康志》：崔閑，字誠老，星子人，自少讀書，不務進取，襟懷清曠，平日以琴自愉。…後倦游復歸，乃結廬于玉澗兩山之間，號「睡足庵」，自謂「玉澗道人」。南北宋之別，不同的玉澗其人，竊以為斯人亦若是。

³⁵ 上海博物館 (2012)。〈31 南宋 玉澗 洞庭秋月圖軸〉載於上海博物館編，《翰墨聚珍—中國 日本 美國藏中國古代書畫藝術》，(第二冊 頁 68-69)。上海：上海書畫出版社。

第三節 我的水墨小思

王國維於靜安文集³⁶，〈論哲學家與藝術家之天職〉開宗明義：“天下有最神聖、最尊貴而無與於當世之用者，哲學與美術是已。結語云：若夫忘哲學、美術之神聖，而以為道德政治之手段者，正使其著作無價值者也。願今後之哲學、藝術家毋忘其天職而失其獨立之位置，則幸矣”！基本於此，以下：草長馬壯尋回國畫原貌，書畫同源論畫不必此畫，料工形文耕耘得真自由，澄懷靜緬知故事任使命。

一 草長馬壯 尋回國畫原貌

基礎寬闊才有金字塔穩穩的高度，我相信一直學一直看，方能草長馬壯。唯書讀不深，技法晦暗，鑽研太遲，謹列心得數則。

印證西畫：民國初年前輩的思考，技法亦得啓發，古典油畫多層次畫法(Painting With Layers)，透明畫法(Glazing)，濕中濕或直接畫法(Alla Prima or Direct Painting)等，比對林布蘭(Rembrandt Harmenszoon van Rijn 1606~1669)的畫室內，褐色加一點鉛白打底，如分染之水墨墨章，支撐後面平塗色彩的立體感，多層次畫法以透明、半透明、不透明顏料反復塗佈，如薄而厚的三礬九染，濕中濕的豐富潤澤可比積墨法，直接畫法暢快擬比寫意，光學灰可比擬洗碟雜混各礦物顏料的高級灰(戲稱)。

平面性：水墨的觀看根源於生活的，游移式的看，而不僅在於平塗式的雙勾廓填、或是礦顏胡粉的不透明的覆蓋。特別指出的是，堅持平面性而反對量體感、空間感、

³⁶ 王國維 (2009)。《王國維全集》。杭州市：浙江教育出版社。全 20 卷之第一卷，頁 131~133。

光影，我認爲只是一種局部的正確，時代前後，朝野之間是有差異的。

光影：五代時南唐董源(?-約 962)〈落照圖〉遠山的夕照，雖已不得見，存世的〈寒林重汀〉前端的樹林，180 度落照式的側光描寫，中高緯度的北方寒林，拉的長長的近於水平的遠影，科學的說明太陽落在南半球的天文，看著便置身已然的蕭索遼闊。水墨的皴法就是一種講究外光的印象派，邏輯的存同求異，描寫天地，物象永恆的本然，是東方審美，東方用熙穆的光，西方用強烈的光，常見或反對水墨有光影者，我以爲水墨裡的光，自古典以來就存在，只是自斟自飲的含蓄。

用筆：“一切筆法源於自然，體現畫者的涵養與氣度的風采³⁷”。白描可自成作品，書法線條巨大的表現力，遲速出現質地，提按強化轉折，或言因要凸出文人的優越感，用以區隔畫工，所以稱寫不稱描，我以爲實非古人本意，只是評論吸引眼球的一種標榜。線條自古在東方繪畫扮演主角，認識線條的性格，人物畫一條鼻樑線可以瘦 5 公斤，一條法令紋立添 10 歲³⁸。

器物：只是字義，或者還有內涵的幾分明白，是差很大的，自己動手做過，思索更真。鍛打過銅鉢，轆轤拉碗盤，進故宮欣賞青銅、汝窯陶瓷，變得很有感覺。器物造型、繪飾其實很可觀，質地溫度，認識深感情就深就愈入畫，狀文字難形容者。

版畫：水墨的某部分與版畫似龍鳳雙胞胎，杜勒(Albrecht Dürer 1471~1528)、林布蘭的銅版畫，完全以線條完整層次，線影法說完整幅圖；美柔汀技法的線條細緻，與工筆暈染效果異曲同工；慕夏(Alfons Maria Mucha 1860~1939)的石版畫油水分離法之巧，亦可以水墨技術做成版畫；版畫與玫瑰窗鑲嵌玻璃，都有線條加色塊的水墨味。

³⁷ 20141030，鄭月妹老師東海大學美術系課堂示範講解。

³⁸ 鄭志揚老師，工筆人物示範講解。

音樂史：顧闳中(十世紀江南人)受命參與夜宴，為南唐(937~975)李後主(李煜 937~978)目識心記畫了〈韓熙載夜宴圖〉，描繪的有夜宴裡的梨形曲項琵琶、王屋山的綠么舞等。樂器名、舞蹈名、傢俱器物弄懂了，讀畫更明白。亦可比對日本奈良正倉院的唐琵琶，顧闳中描繪的"靜物"。

聖經：譬如畫裡故事的探究，舊約創世紀，上帝懲罰食蘋果之罪，所以聖母抱嬰，腳下踩了蛇，讓蛇吐血亡，以報禁果之仇，血腥直接，也是價值觀。希臘神話，莎翁戲劇等，皆益讀畫。



圖 14 顧闳中〈韓熙載夜宴圖〉(局部 聽樂與觀舞段),(可能為 12 世紀 宋仿本),絹本、設色,28.7x335.5cm,北京故宮博物院藏。

二 書畫同源 論畫不必此畫³⁹

“論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定知非詩人。詩畫本一律，天工與清新”。蘇軾(1037~1101)〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉(1087)。我的理解是說，賞畫不只以形狀像不像⁴⁰，作詩用字不過求著題，才真懂畫真懂詩，佳處皆在於自然。

重視筆墨紙硯的挑選，因為精神很寶貴，收掉因為被修整而失去行氣筆意的範本。重新認識的，是三大行書的為何是，原來中國審美一點都不八股，天下第一不修飾，真情才是佳境，非常浪漫，所謂：“起草出於無心 是其心手兩忘 真妙見於此⁴¹”。

歐陽詢(557~641)76歲寫〈九成宮醴泉銘〉，譽稱楷書極則；家藏千卷晉唐名跡的書畫博士米顛(1051~1107)稱中唐顏真卿(709~785)楷體為墨豬⁴²，挑剔顏柳，雖萬分推崇〈祭姪稿〉，也言明工麗的顏體楷書，為后世惡札之祖，早早預見今日貴為印刷標準字體的弊害。八法側、勒、弩（又作努）、趯、策、掠、啄、磔，做的過份時，一個點即扭轉，一個捺又來回，習書人害怕沒像似，墜入修飾，忘卻羲之的醒勒，正在筆順自然，造就秀朗古今。

以書法喻繪事，篆隸行草皆可為文，應配合場合，黑白水墨或金石重彩，因為喜歡，工致或寫意，則隨繪法。草書可以章草今草狂草連綿草標準草，寫意可沒骨至潑墨潑彩，能寫活潑潑生意，生之心音。

³⁹ 本論述摘取魯漢平老師上課筆記，與我的一些想法，緣生其中不另細分。

⁴⁰ 常見評論以此為証，斷說東坡的藝術觀是反對形式，個人以為是過度解釋，據為廣告代言人而已，陳師曾(1876~1923)，名衡恪，陳寅恪長兄，著〈論文人畫之價值〉一文，有深刻反省的論述。

⁴¹ 顏魯公祭姪帖，現藏台北國立故宮博物院，跋文：告不如書簡 書簡不如起草 蓋以告是官作 雖端楷終為繩約 書簡出於一時之意輒頗能放縱矣 而起草出於無心 是其心手兩忘 真妙見於此。

⁴² 同〔唐〕張彥遠集：《法書要錄》（卷一），晉衛夫人筆陣圖：多骨微肉者謂之筋書 多肉微骨者謂之墨豬。

歐陽顏柳趙是為楷書四家，顏書是非常好的，只是習者受益於八法或反為八法所拘；南北分宗是創見，也可為末流曲用。書法線條的審美，譬如釘頭鼠尾描，起承轉合見韻致，泛情濫使，又流於不知所然。

吳鎮(1280~1354)〈漁父圖〉長卷，一筆盡得風流，自在瀟灑。不浮不羈，韜光養晦，詩文行草流轉，作寫自怡然，如東坡之詩畫本一律，一派天工與清新。



圖 15 吳鎮〈漁父圖〉(局部)，元，紙本、水墨，33x651.6cm，上海博物館藏。

三 料工形文 耕耘得真自由

繪畫是一直決斷之後的結果，從裁紙格局開始，留白亦是一種風度。千百個抉擇之後，情性⁴³顯露筆端，同時，媒材的精神性⁴⁴亦必展現出來。研究並講究，材料工法造型紋理⁴⁵，一如料理時新鮮必勝腐朽，廚師設備食材相得，才臻盛宴。謹把倪再沁老師講料工形文的上課筆記，摘要於後面的附錄。

晉衛夫人〈筆陣圖〉言⁴⁶：“筆要取崇山絕仞中兔毛 八九月收之…鋒齊腰強者 其硯取煎涸新石 潤澀相兼 浮津耀墨者 其墨取廬山之松煙 代郡之鹿膠 十年以上 強如石者為之 紙取東陽魚卵虛柔滑淨者…”。下至清芥子園畫傳，許多畫論以材料為開始，倪再沁老師：“有承載創造力的媒材，才能有大師”，“大師，一定講究材料，工法特殊”。以下謹提出零碎的心得各四則，已見書籍的省去：

料一：鄭月妹老師基礎水墨第一堂：開筆潤筆用筆洗筆講究，才得好用久用。毫毛如髮膚，開筆不熱燙不強撥糊膜，冷水泡輕開筆，保護筆根的膠合。每次使用前必須潤筆，入水池盪開直到不再有氣泡浮出，手指輕捏去水，全筆的毛細孔都潤透，筆性得以發揮，水膜保護毫毛，降低墨汁沾蝕。用筆分類清楚，墨筆彩筆兩大類。洗筆必淨並吸乾筆腹滯水，出水濁就再洗淨。

料二：磨墨，桐油(松)煙與動物膠經十萬杵(工法上的喻說)，搗成墨條，磨墨畫出

⁴³ 西林昭一解說(1988)。《唐孫過庭書譜 中國書法選38》。東京市：株式會社二玄社，頁19：…真以點畫為形質 使轉為情性 草以點畫為情性 使轉為形質…。

⁴⁴ 倪再沁老師言，材料有其精神，初始讓我驚訝不解，靜靜沉思，如複合媒材作品之素材隱喻，似可理解，持續探索。

⁴⁵ 文有花紋、外表、修飾之義，這裡把料工形文當是名詞，材料工法造型紋理為釋文。

⁴⁶ 同〔唐〕張彥遠集：《法書要錄》(卷一)。

的是飄煙的質地，而市售墨水是碳素加防腐劑、起雲劑等調成，就是黑色，所以本質上是兩回事。研墨時水剛好就好，墨裡的膠如果吸水多了，研磨端發脹，以後發墨遲又乾裂，個人喜歡濃研後加水調開，好寫又保墨條性能如新⁴⁷。發霉，即是墨膠腐壞。

料三：懂紙、絹的特性是基本，參訪工廠有助理解。硯台寬深足發墨好為上，古人說是“浮津耀墨”。顏料亦必細究，礦物、植物、化工的個別性能，油、膠結合方法。知修復知裱褙工藝，知道畫好之後的處理，反推可以得到更適宜的工序。

料四：麻布也是東方繪畫重要的基底材，唐卡開展在西藏草原山坡上，曬大佛慶典傳統千餘年，唐卡是絲或麻布併成。1900年發現的敦煌藏經洞，斯坦因(Marc Aurel Stein 1862—1943)走私，現藏大英博物館的約536件繪畫，麻布畫約75件⁴⁸。廟宇建築之木牆、門，以披麻捉灰，在木板夾縫之間，鋪墊上灰整平，再進行繪彩。泥塑大佛的完成亦是，在泥與彩之介為基底，避免石灰泥乾裂的細紋⁴⁹，以得金碧輝煌。

工法，一種修行，走的遠了又創新。徐黃異體，工法本異，學藝多師。“畫法不忌新奇，反病刻舟求劍”⁵⁰，而緣於歡聚，出了好畫，正是文人畫的浪漫處。常見論說技法不重要，我以為那是一種返璞歸真，鍛鍊無數之後的境界。

工一：繪畫技術是歷代積累的深厚，淘洗精煉而來，文藝復興三傑，是跟隨領一時風騷之宗師學藝立基礎；影響嶺南派的竹內栖鳳(1864-1942)，學藝幸野堯嶺(1844-1895)等人，堯嶺師學圓山應舉(應 錢舜舉 1733-1795)的圓山四條派，竹內門下有上村松園(1875-1949)，松園傳子上村松篁，松篁子上村淳之，皆為東海老師留學日本的取法對象。錢選已去700餘年，而他的風采在中外綿延，老師口授筆傳何其重要。

⁴⁷ 已吸水變形的墨條，入冰箱可乾燥復原，取出用保鮮膜裹好回溫，避結露濕氣，去渣滓回新。

⁴⁸ 馬焯 蒙中 (2010)。《西域繪畫·1》。重慶市：重慶出版集團，封面內頁。

⁴⁹ 石灰泥亦需入水浸置一段時間，養泥。

⁵⁰ 王耀庭 (1984)。〈國畫技法裡的奇門怪招 下〉。《故宮文物月刊》，2 (7)，頁 30。

工二：“董源善畫山水，水墨類王維 著色如李思訓”⁵¹，“然畫家止以著色山水譽之 謂景物富麗宛然有李思訓風格 今考元所畫信然 蓋當時著色山水未多 能效思訓者亦少也 故特以此得名于時 至其出自胸臆 寫山水江湖風雨溪谷峰巒晦明林霏煙雲 與夫千岩萬壑重汀絕岸 … 足以助騷客詞人之吟思則有不可形容者”⁵²。董源兼擅兩體，亦可證晚明之後，許多業餘畫家或評論家（寫意），對職業畫家（工筆）的批判，實是一種誤解。

工三：學藝多師，不自限：《宣和畫譜》卷十六黃筌(903-965)：“… 筌所畫不妄下筆 筌資諸家之善而兼有之 花竹師滕昌祐 鳥雀師刁光 山水師李昇 鶴師薛稷 龍師孫遇 然其所學筆意豪膽 脫去格律 … 養鷹鷄觀所宜 以此知筌之用意 為至悉取生態 是豈蹈襲陳迹者哉…”⁵³(刁光胤 避太祖諱，孫遇即孫位，並與黃休復《益州名畫錄》稍微增減)，可見如若范寬(約 950 年—約 1032 年)，師人、師造化、師心的用功。

工四：宋郭思少時侍畫筆記，《林泉高致》：“思平昔見先子作一二圖…落筆之日必明窗淨几 焚香左右 精筆妙墨 盥手滌硯…必神閒意定然後為之…已營之又徹之 已增之又潤之 之可以又再之 再之可矣又復之 每一圖必重複終始 如戒嚴敵然後畢…”⁵⁴。“如戒嚴敵”的態度，不敢慢忽，“神閒意定”的身心，放鬆放下。

造型源於如何觀看，張潮(1650~不詳)幽夢影⁵⁵云：“少年讀書，如隙中窺月；中年讀書，如庭中望月；老年讀書，如臺上玩月；皆以閱歷之深淺，為所得之淺深耳”。看書看畫領略亦同，體物越深畫亦越有味，看不到就畫不到。倪再沁老師：“上世紀只講造型，材料工法相生造型，只講造型是空”，“從質樸裡面，生長出來”。

⁵¹ [宋] 郭若虛：《圖畫見聞誌》，頁 110。

⁵² [宋] 宣和間官修：《宣和畫譜》，頁 278-279。

⁵³ [宋] 宣和間官修：《宣和畫譜》，頁 420-423。

⁵⁴ [宋] 郭熙 郭思：《林泉高致》頁 270-271。

⁵⁵ (初清) 張心齋：《新校本幽夢影》，頁 12。

形一：固著於一點看世界，文藝復興以來為西方主流，達芬奇(Leonardo di ser Piero da Vinci 1452~1519)的機械設計圖，帕拉迪歐(Andrea Palladio 1508-1580)的建築著述，皆有以透視來圖說。西方曾嘗試從龐貝(拉丁文：Pompeii)及一帶古城遺址，室內裝潢壁畫，尋找透視更早的證明。建築與室內設計師，手繪透視圖，精準明確，引為基礎學養。設計業常用的三視圖：前視、側視、俯視及細部分解的爆炸圖，以實相圖表示，去變形，取解說明確。

形二：沈括(1031-1095)《夢溪筆談》，談李成(919~967)仰畫飛簷，論山之重、溪之谷、屋之庭，高遠深遠平遠之好，千年矣(元子久以闊遠代深遠)。當眼睛游移花葉山水間，游移視點，造型表達自由。游移的看，是一種電影，〈清明上河圖〉如以單、兩、三點透視，荒唐可以想像。油畫之 M、P、F 規格，適合透視再現。

形三：立體派的造型源於非洲雕刻與塞尚(Paul Cézanne 1839~1906)圓球、圓錐、圓柱，地球儀投影原理造形，立體派要把每個面顧及，在既有透視觀思考下，解決辦法是把另面臉頰或琴體再拼畫上去，怪異卻豐富了藝術表現。以此，如何看如何畫，如何信仰如何好。

形四：中國沒有透視是落後的文明？移動視點寫作“移動透視”，一定要用“透視”兩字，來聊慰信心？如用透視的數據計算為準，中國的確沒有自發產生透視，但藝術創作，如果只以透視為生死之門，那現在的設計師考照，必徒手畫出整修完成透視圖，豈不人人皆大師，而美術系學生都走錯門。〈蒙娜麗莎〉背後的山水，與董元〈溪岸圖〉右上遠溪極同，假令達芬奇見過早 500 年的〈清明上河圖〉，他會“怎麼畫”〈最後晚餐〉，依然把消點帶到遠方，如面見為追求？畢卡索會如何拼湊女子臉龐？如看過〈洛神賦圖〉⁵⁶，超現實主義將會如何？

⁵⁶ 每論水不容泛，人大於山，是繪畫歷程之幼稚期；但個人認為是打光聚焦，強調重點，特寫鏡頭運用，非常巧思的構圖，況 2 世紀漢四川畫像磚〈射鳥與收割圖〉就已經不止於此。

文，廚師出場的擺盤，晚明湯顯祖（1550~1616）言：“…凡文以意、趣、神、色為主，四者到時，或有麗詞俊音可用，爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字摸聲，即有窒滯逆拽之苦，恐不能成句矣”。戲曲創作的審美如此⁵⁷，借喻繪畫，文可以是紋理，亦是心靈痕跡，氣韻生動的密秘。

文一：中國早有諸子百家的辯證，畫論早熟，唐宋繪畫繁盛，晚明後的些許畫論，漸趨細碎，信了就正宗，卻不會下筆了，這媚俗那狂邪，筆端甚厲。金泥、銀箔進不了評論家眼下，有時卻又甚妙，耶穌、佛祖得而更尊榮神秘，壁幃、屏風威儀，時又清峻超越，回到亙古又奔向未來。

文二：陳澄波(1895-1947)畫嘉義街景，陽光灼熱逼人。水墨最後的烘染收拾，常一筆道出畫意，天機迴出。隱約冷暖、花香、鳥語、晨昏，觀者跌入畫裡，傾刻山水沁涼。

文三：整幅俱工就顯刻板，林布蘭用大部分的精神於重點，其他大部分面積放鬆，細節裡有細節，鬆緩處更鬆緩，猶如書畫講氣韻靈動，密不容針、疏可走馬，留白、角是金邊是銀。簡單的畫，堆疊無益，感受深刻重於多樣，說一個故事，就夠了，可樂咖啡攪一杯，應不勝過分開喝，畫家的熱情莫淹了觀眾。

文四：紋理可以是原素，有揉紙、貼箔、潑墨、皴法、壓印、堆高、烘染、礦顏滴流等；可自成主角，如劉國松紙抽筋法，水拓，描圖紙壓水紋等。郭熙言春山如笑、夏山如滴、秋山如妝、冬山如睡，端賴畫者，料工既備形文自俱。

⁵⁷ 湯顯祖：〈答呂姜山〉，見黃保真選注：《古代文人書信精華》，頁130-132。（錄自《湯顯祖詩文集》卷四十七）。

四 澄懷靜緬 知故事任使命

蕭何(前 257-前 193)入咸陽宮，唯取地圖典章，擘定天下；項羽(前 232-前 202)焚燒宮闕，沐猴而冠一語成讖，始皇哀集之天下文物備份成灰，英雄末路，子弟兵亡盡，無顏見父老。梁元帝蕭繹(508-554)，能詩善畫風流蘊藉，卻…“江陵為西魏將于謹所陷 元帝將降 乃聚名畫法書及典籍 遣後閣舍人高善寶焚之 … 乃嘆曰 蕭世誠遂至于此 儒雅之道今夜窮矣 于謹等 於煨燼之中 收其書畫四千餘軸 歸于長安” …。⁵⁸

清高宗愛新覺羅弘曆(1711-1799)，完成空前的書畫、文物收集，珍藏品評，268 年國祚康雍乾盛世 134 年，但之後不論宮廷或人間，書畫的發展都有可斟酌，似有“儒雅之道窮矣”的痕跡；維新大臣康有為(1858-1927)著《廣藝舟雙楫》，尊碑二：…“夫紙壽不過千年，流及國朝，則不獨六朝遺墨不可復睹，既唐人鈎本，已等鳳毛矣。故今所傳諸帖，無論何家，無論何帖，大抵宋、明人重鈎屢翻之本。名雖羲、獻，面目全非，精神尤不待論⁵⁹”。明朝收藏大家項元汴(1525-1590)所蓄，大部轉梁清標(1620-1691)，再轉安岐(1683-1744~1746)，而進弘曆(在位 1735-1795)大內，不復人間；時勢所趨，書、畫、篆刻、治學，唯金石可滋養。

王槩(生卒年不詳)35 歲時與兄弟等，應友請，以明李流芳課徒稿為基礎，編著《芥子園畫傳》，初集山水譜五卷，于清康熙十八年(1679)木板彩色套印⁶⁰。歷 200 餘年至民初，畫者皆以為必備習本，高劍父、林風眠、徐悲鴻(1895-1953)諸前輩教育家積極引西潤中、中西融合要救國畫，“儒雅之道窮矣”事證鑿鑿？唐太宗李世民(598-649)，雙鈎廓填、臨摹刻碑，傳蘭亭於世⁶¹。元畫復興起來，亦得益於南北交流，得見古人繪跡？

⁵⁸ [唐]張彥遠：《歷代名畫記》，頁 15-16。

⁵⁹ 潘運告 (2002)。《晚清書論》，頁 198-204。

⁶⁰ [清]王槩等撰：見徐進業發行：《芥子園畫譜全集》原版影印（台北市：文化圖書公司，1990 年）。

⁶¹ [宋]宣和間官修：《宣和書譜》，頁 284-286；唐太宗…選貴遊子弟有字性者 出禁中所藏書 令教學焉 海內有善書者 亦許遣入館 由是十年間 翕然向化…。

水墨是最古老、畫派畫家最多，流傳廣披的畫種之一。日領台灣後，以第一屆台展，東洋畫“台展三少年”一役(1927)，截斷了水墨傳統。此際西洋畫前輩作品敦厚樸實，如李梅樹(1902~1983)顏水龍(1903~1997)；陳澄波(1895~1947)居大陸教授時期，融入八大(約 1626 ~ 約 1705)、倪瓚(1301 ~ 1374)用筆，油畫線條特具筆墨意味。

1948 年杭州藝專第一名畢業，戰後隨軍來臺，席德進(1923~1981)作品總是蘊藉有神；得其助習素描，考進抗戰時沙坪壩國立藝專的四川同鄉吳學讓(退伯)(1924~2013)，一秉林風眠(1900~1991)教學況味，技法故事於課程間，活生生的美術史吸引人，特別有感。

太平盛世如今，覽煙雲如昨；嶺南高劍父言折衷中外融合古今；林風眠言兼容並包融合中西。徐悲鴻：“古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方繪畫可采入者融之”。於杭州藝專師從林風眠，旅法，以抽象畫譽傳國際的趙無極(1921~2013)，主修油畫並勤書法，作品涵蘊禪意。吳學讓的工筆潤澤已相當近於宋人，席德進勸再進一步，而終以使命感奮為現代水墨創作(我的理解)。

倪再沁(1955~2015)老師言：“先達到古人高度”。我並非無感於時代，亦無法自外，水色墨染，堅定於古老，就因為要探究傳統。能走多遠都好，我願浸在宋代裡。張大千(1899~1983)艱苦入敦煌而蛻變，亦當若是。

第三章 我的創作過程

請容我引述三段話：“玄而又玄，眾妙之門”，我的創作之門在那裡？我認為在生活。“為學日益，為道日損”，創作是不斷的淬練，學習如生聚教訓，佳構是出膛一彈。

“眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處”，我知道剛才是歷史，此生即是涅槃，此刻就是永恆，苦短的今生就是香格里拉，要珍惜要感恩。以下是我的過程。

第一節 寫生

研一時旁聽進修部課程，鄭月妹老師曾經在課堂上，要求描照片的同學改變方式，說除非找到理由，照片拍好的那一刻，就已經完成，結束了，提問同學，創作一個影像的行為完成之後，再做一遍的意義在那裡。畫照片與寫生之間，我認為最精粹的一句話，是倪再沁老師所言：“照片只有外型，沒有造型”。



圖 16, 17 申葆元〈看照片用寫意方式描繪的鴨子〉與〈臨摹宋畫的工筆雁〉，2012年10月，京和紙、水墨，30x35cmx2。

描繪照片很方便，但無法自由取捨，看不到遮掩處的結構。水墨繪本，《小豌豆的冒險》，要畫蔬菜，包緊緊的與小黑蚊抗爭，是辛苦些，但值得，寫生時會被蔬菜感動，仔細的看，感受生命的姿態。畫過蔬菜後，確實體會到寫生可以感受的比照片要多太多，之後便故意不拍照，逼自己好好畫，否則便一而再的到現場去，現在寫生已是我的必然。

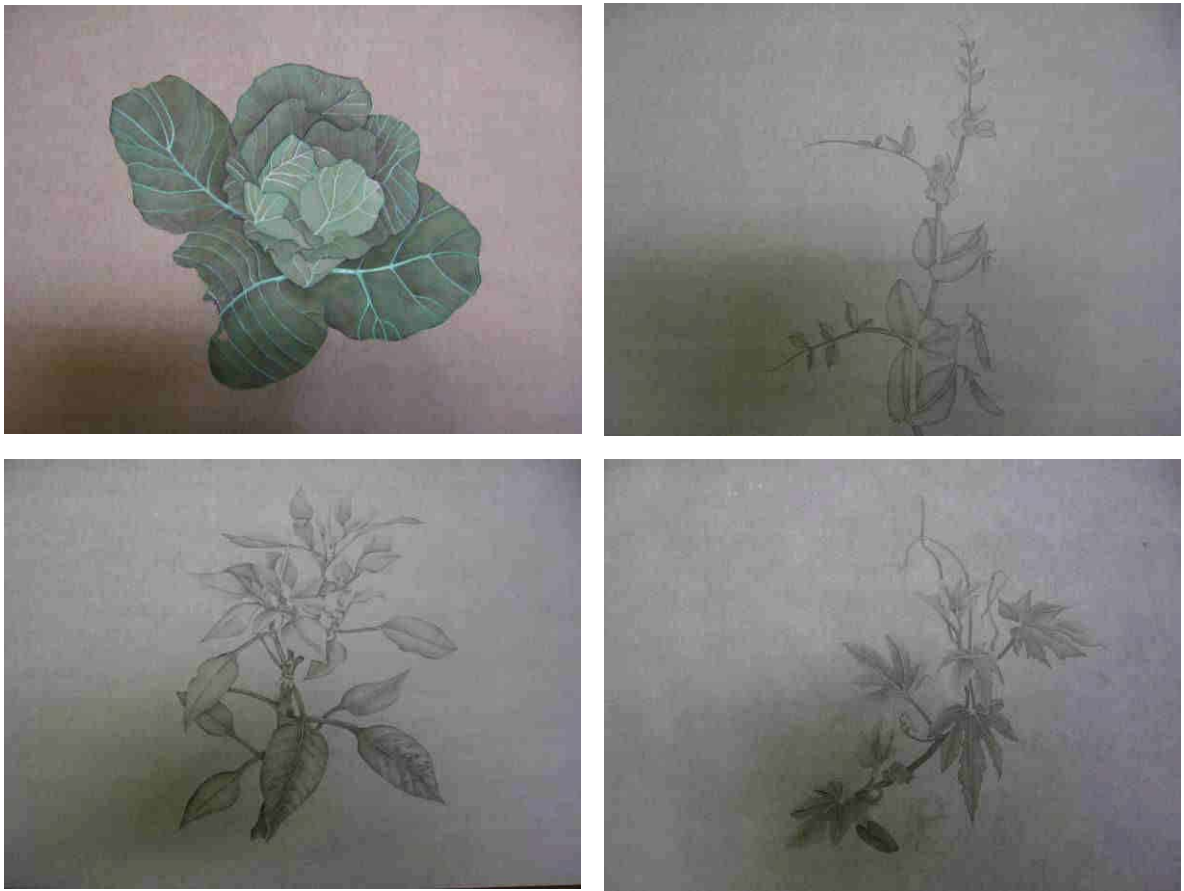


圖 18,19,20,21 申葆元〈高麗菜×豌豆×青椒×苦瓜〉,2013年3~6月,紙本、設色與水墨,35x60cmx4。

工筆很慢，計畫性高，漫長的過程一直對話，思考體會一層層深入，看似呆板的動作，其實是孕育，最終把畫家的思想展露出來，初學者憑素描基礎按工序，可很快進入狀況，與古典油畫同。寫意功力需經年累積，奇妙的是，筆墨間的差異，完全赤裸，就像抽象畫，畫家涵養深厚是關鍵。工筆寫意、臨摹寫生，我決定就這樣前進。

第二節 繪畫觀的形成

如果說使命感這事，提兩個典故：美國學者高居翰（James Cahill 1926—2014）有國畫金銀銅鐵階段論，晚明 17 世紀以後文人學術界，論畫漸瑣碎，正宗成爲一種厲害武器，殺的浙派被市場大規模改款，“狂態邪學”消失於塗抹中，百餘年間 18 世紀乾隆完成空前的書畫大收藏，民間難得古人上乘字畫，學者失去標竿。同時揚州八怪以文人寫意面貌，結合詩書畫印，以情性、我法之作，不“正宗”被稱爲怪，金錢、快速的製作、成了高居翰推定國畫衰頹的原因。

末流畫論偏失、民間收藏枯竭、職業市場量產，又百餘年至 20 世紀初，救國畫、改革變成時代任務，救了 100 年，至 21 世紀猶熱烈研討，明末至今恰恰 400 年。

陳師曾(1876~1923)，名衡恪，陳寅恪長兄，著〈論文人畫之價值〉一文，提出人品學問才情，第四才論技術，巨浪中辯證水墨之珍貴。倪再沁老師言，文人畫已是至高，沒有新不新的問題，又言“水墨絕對是最為成熟內斂的畫種，所有關於水墨改革的問題，其實是當代畫家達不到水墨傳統的水平，而非水墨本身難以開展，明乎此，水墨必將有新世紀的進展。中國之衰弱並不代表水墨是劣質的畫種，它仍是最深刻、最具表現力的畫種之一”。(第二次引用)。

這話或點出大時代之悲愴，與後來如我者可努力的方向，欣賞國畫之餘，領悟自己眼界未開，不知國畫之精微。幸運的跌入水墨世界，不可自拔無需自拔，越深越好。

如上所述，又奉三件事爲作畫與品鑑的信仰，一切琢磨都盯著轉，即倪老師課堂上教的“筆墨”、“料工形文”與“畫什麼怎麼畫”，真正是奉爲信仰的高度，不是口號，我以堅定的態度皈依於斯，WHY&HOW，繪畫觀如是。

料工形文實驗作品二幅：

〈普賢菩薩〉以敦煌藏經洞流失海外的繪畫珍品⁶²為本，取其古樸。捨去寶冠瓔珞，唐裝罩袍青年，彷彿在中土，蒼茫中不捨晨昏，戒慎前行。

“普賢菩薩遍身十方，輔助釋迦牟尼佛弘揚佛法…；普賢之學得于行，行之謹審靜重莫若象，故好象…；白象六牙也是佛法中六度的象徵…” 六度包含布施、持戒、忍辱、精進、禪定、智慧。

先期實驗時，發現打膠底會讓墨暈的更厲害(學的太淺薄，以致判斷錯誤)，所以直接畫，便失誤在先，後來上墨色總是沉積到布料底部，表面看起來總是灰灰的，可能花費數倍功夫才染到現況，所以打膠質基底還是必要的？同油畫處理基底一樣？



圖 22 申葆元〈普賢菩薩〉，2014 年 3~4 月，比利時全麻細目帆布、水墨設色，240x120cm。

⁶² 馬焯 蒙中 (2010)。《西域繪畫·1》。重慶市：重慶出版集團，頁 23 - 25。

〈桂花圖〉春天桂花正美，香氣襲人姿態甚好，寫生後在稿紙上重畫成2米多高，一邊畫吐出嫩芽並花開芬芳的感覺，一邊豪放的把整盤磨好的墨潑在普賢菩薩這邊，日夜不覺的染著，續敷礦顏，如此2個月。

師長有肯定，亦不乏批評者如：大而無當，只是寫生一棵植物，畫這麼大做什麼？材料使用錯誤，內容空洞！研究生應有思想，具備探討議題的能力！等等，正好引我反省不已。

想要以形寫神，寫生外形是所藉，寫出桂花的情性本質才是所求，併或寄寓所感，得不到桂花的精神內涵所以被目為空洞，便是我沒做到，再加油。



圖 23 申葆元〈桂花圖〉，2014 年 3~4 月，比利時全麻細目帆布、水墨設色，240x120cm。

第四章 作品解說

告訴自己，畢製之先必看西方大師作品，澄懷淨心，效梓慶削木為鑿，齋七日然後入山林。2014年7月往比利時、荷蘭遊美術館、寫生，見識西方人物花鳥，一償親識宿願。時間飛快而我得承認，能做到的比設想的少很多，卻又認為緩慢的步調是好的。自知所能非常有限，而外，有若大世界，一如甲午戰後科舉文人之驚醒，學外有學(2014逢甲午，120年整了)。

作品系列，農家樂、高山山水、高山植物。熟、生紙、麻布、絹都畫，墨色水色石色依序敷染。文以載思畫必有本，我的想法：純粹美術本位創作方法。

農家樂，我的眾妙之門，熟悉的一切，依季節把家裡的農作物、花草都畫下。現在先畫曾經種在院子的石榴，果園旁的野藤，山上的桂竹，樹蔭下的鳳尾草，喜愛的素心蘭。

高山山水，我本來試圖畫鹿寮水庫的山區，雜木刺竹的叢林山水，台南丘陵地的森林水澤，一直畫不滿意，就先畫大學常爬的高山，畫稜線山頭，然後是高山植物。

第一節 農家樂

〈一竿新竹初遇冬〉春夏竹林青青，竹葉向著南方向著陽光，美的清涼；冬天，山稜上竹子因為少雨，竹竿強勁，風裡翻飛，美的自在。

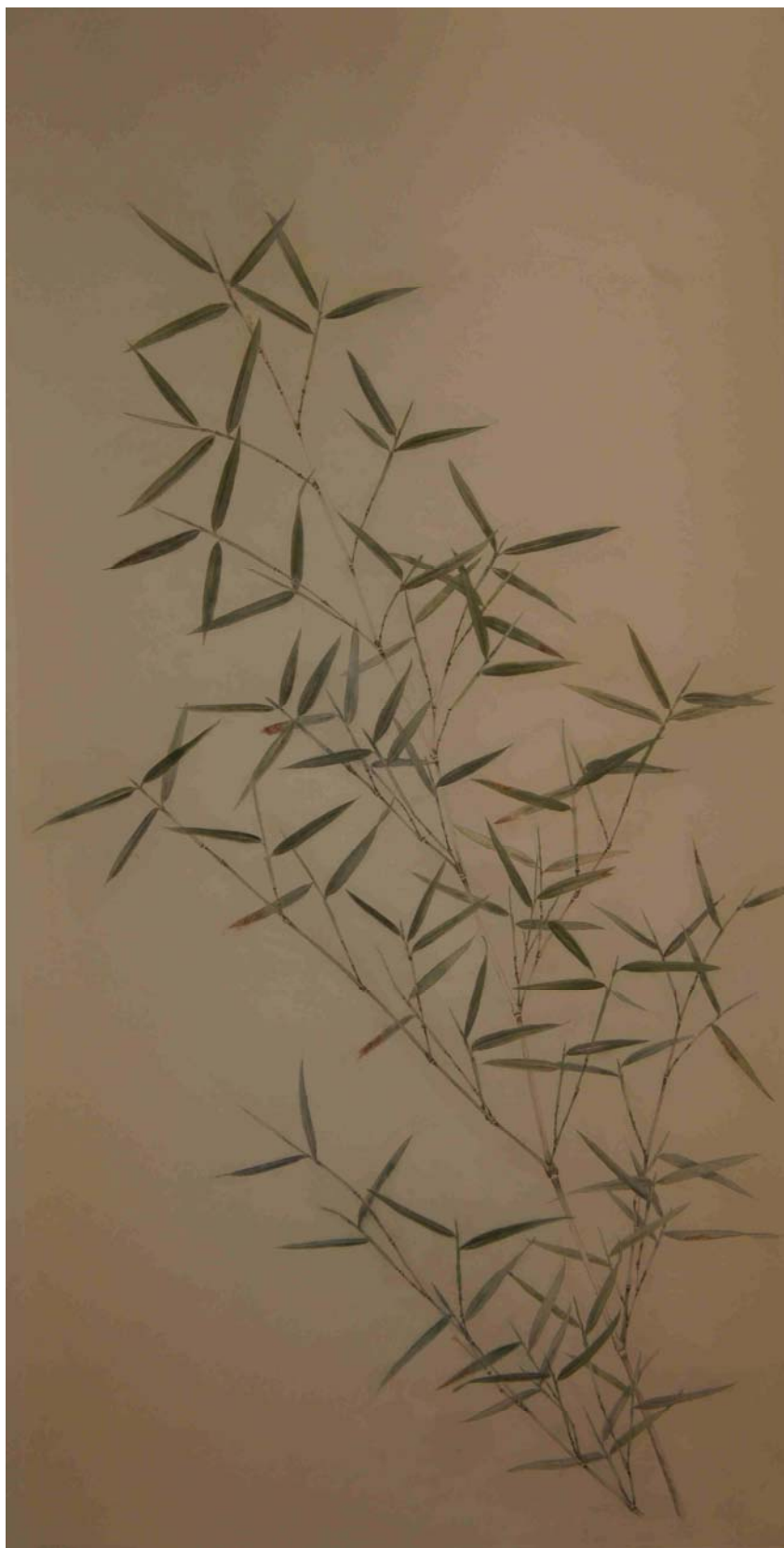


圖 24 申葆元〈一竿新竹初遇冬〉，2014 年，紙本、設色，129x65cm。

〈石榴圖〉初嫩如芽，開花如青年，
荷重而改變昂揚的姿態。

壓力迫使負擔，因此得更強健，終於
能成砥柱。虬曲的老幹，歲月鉤斫，不見
脾氣，只是承擔。

因為仰慕徐渭題寫的石榴詩文，所以
追尋一翻。

徐渭詩云：山深熟石榴，向日笑開口，深
山少人收，顆顆明珠走。



圖 25 申葆元〈石榴圖〉，2014 年，紙本、設色，129x65cm。

〈素心蘭〉素素蘭草芳，愛素心蘭的
氣韻，清淨自若生香，慕之繪之。



圖 26 申葆元〈素心蘭〉，2014 年，紙本、設色，
129x65cm

〈鳳尾草〉鳳尾草，長在樹蔭下水澤
畔，曬乾煮青草茶，很香，鳳尾草(蕨)總
幽幽，姿態瀟灑，荒野地裡。



圖 27 申葆元〈鳳尾草〉，2014 年，紙本、設色，129x65cm。

〈野藤〉徐渭詩云：半生落魄已成翁，獨立書齋嘯晚風，筆底明珠無處賣，閒拋閒擲野藤中。在果園崩塌的邊緣，偶見只剩幾絲根鬚掛壁，枯槁又重生，雖懸一縷，搖搖欲墜的殘存，精彩如徐渭一生。

謝謝系上讓我在 A+藝術空間於 12/15~26/2014，舉辦我的畢業預展“水色墨染”，連同這五幅細線淡彩新作，雖然規模迷你，但得到許多建議與祝福，非常寶貴。

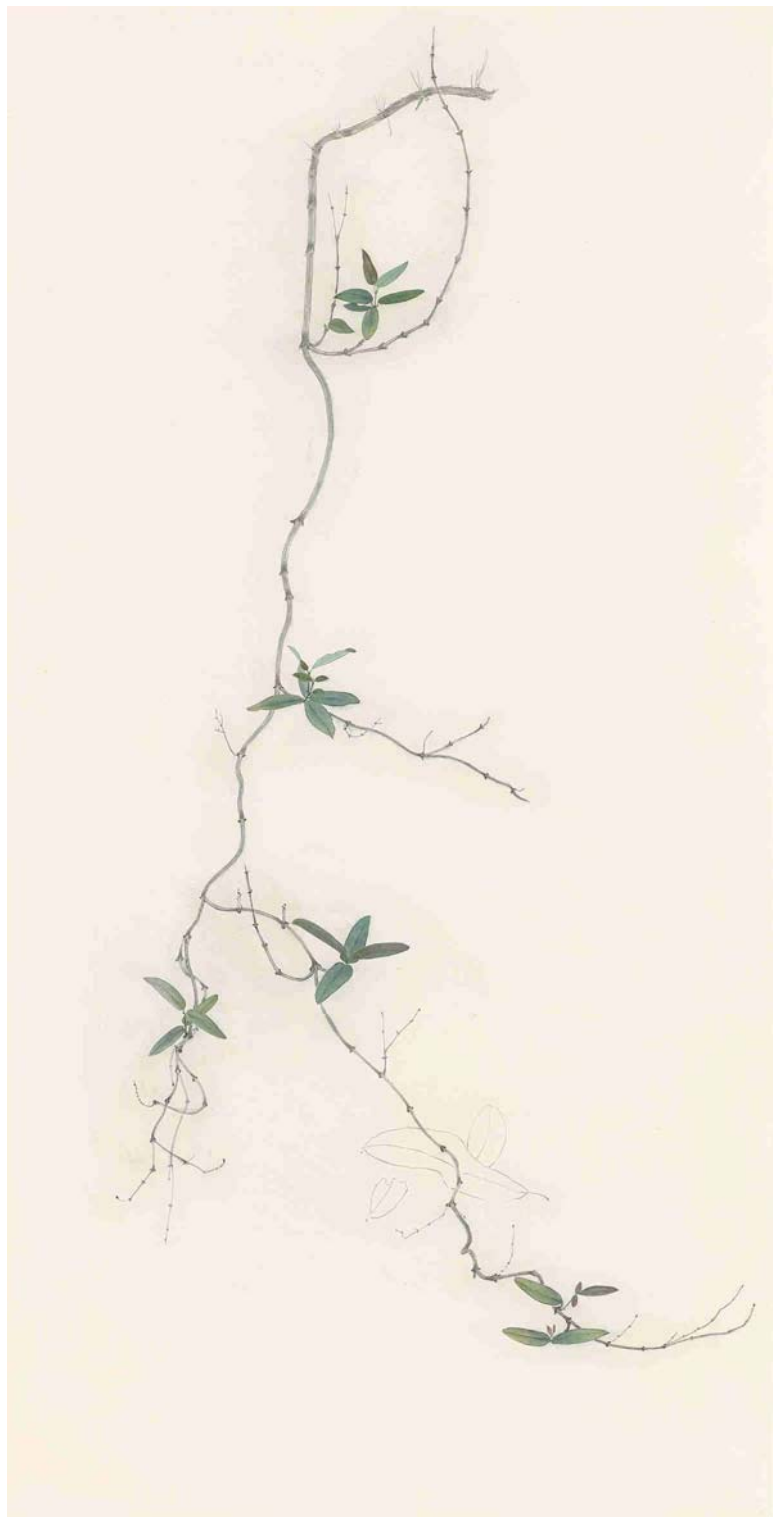


圖 28 申葆元〈野藤〉，2014 年，紙本、設色，129x65cm。

第二節 高山山水

千卓萬群峰

自南投仁愛鄉親愛國小，走萬大林道，第一座是千卓萬大山(3284M)，望向三叉峰(3241M)，是瘦稜與斷稜的破碎地形，先驅植物有箭竹和杜鵑等，巨聳的冷杉危危顫顫的立在崩崖，是千卓萬斷崖。



圖 29 申葆元〈千卓萬斷崖〉，2015 年，絹本、水墨，149x89cm。

自三叉峰營地往卓社大山(3369M)，代表雪線高度以上，可見氣候變遷、緯度高低的冷杉林分佈，箭竹與石頭岩壁形成十八連峰地形，一般是輕裝單攻的行程。



圖 30 申葆元〈卓社大山〉，2015年，絹本、水墨，149x89cm。

自外形寬平如鐵鉗
的牧山(3241M)望向火山
(萬東山西峰 3258M)，直
挺挺的冷杉與高山箭竹
和緩的草原，景色秀麗。



圖 31 申葆元〈牧山望火山〉，2015 年，絹本、水墨，149x89cm。

自安東軍山(3068M)望向草山(2811M)，草山的反差坡崩坍劇烈，順向坡箭竹草原煙霏動人，是臺灣常見的單面山，不到3000M所以非百岳，南北向都是很美的寬稜草原，東側是林田山林場舊址，中海拔雲霧帶的檜木林無處緬懷，幸好砍剩的、較無經濟價值的鐵杉林撐著傘蓋狀的枝葉猶存，曾自千卓萬群峰經萬大南溪上中央山脈摩即南鞍(中級山的走法)，再下丹大林道(孫海林道)，經過高冷蔬菜產區，經海天寺出水里。



圖 32 申葆元〈草山〉，2015年，絹本、水墨，149x89cm。

第三節 高山植物

香青即玉山圓柏，可以是脊稜上 50 公分矮盤灌叢，或小喬木或大喬木，可見於 3400M 以上臺灣山峰。雪山主峰 (3886M) 西方一公里七號圈谷的 3520M 冰斗湖名翠池(約 40x20M 橢圓形)，一帶的香青經千年(至 2,3000 年以上)長成 30 餘米高喬木(休眠期長，23~100 年長直徑 1cm)，是臺灣三處類似圓柏喬木純林最盛名者(南三段馬博、秀姑巒及玉山)。

圖 33 申葆元〈翠池的香青〉，2015 年，絹本、水墨設色，149x89cm。

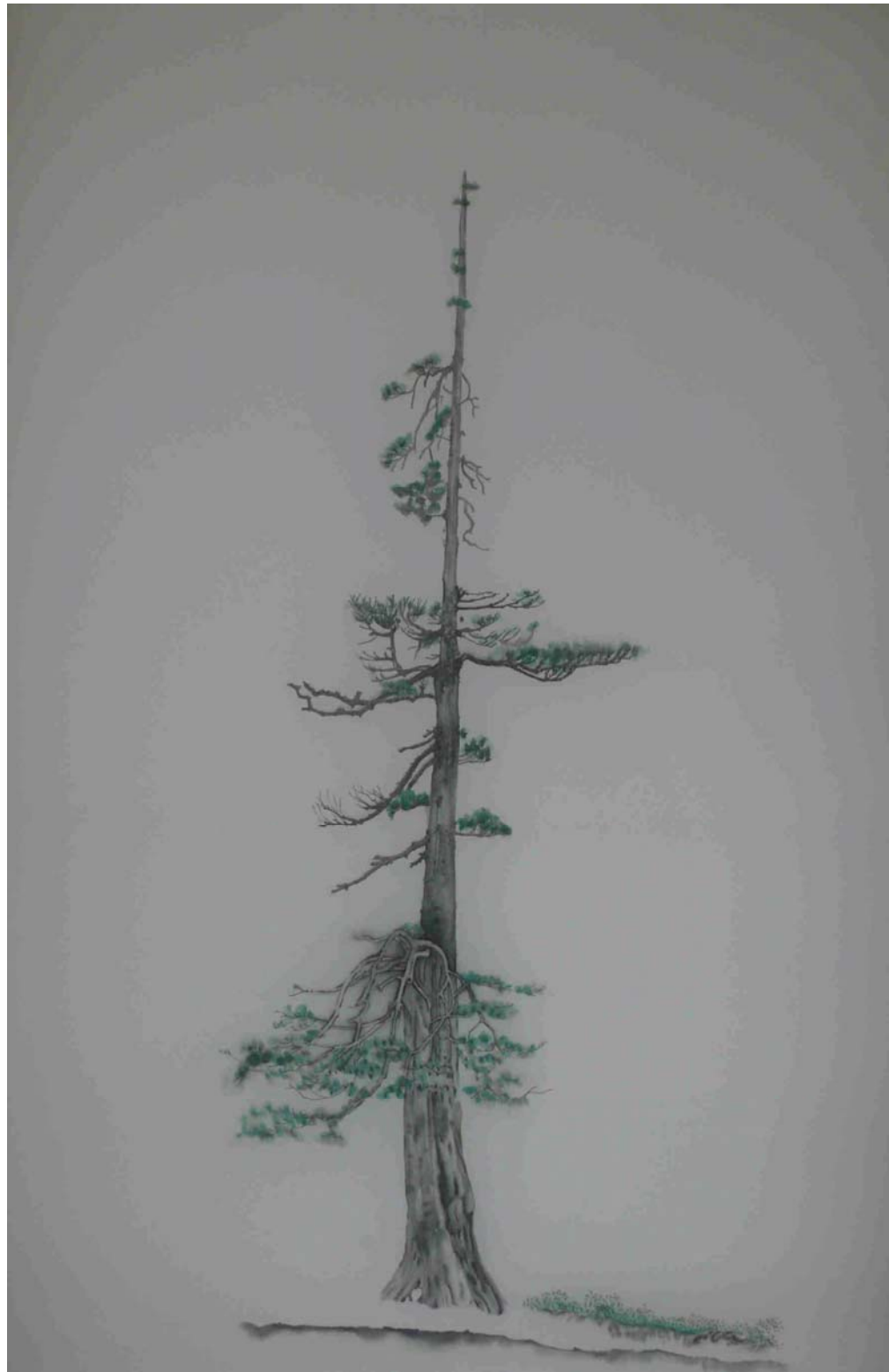




圖 34 申葆元〈玉山杜鵑〉，2015 年，絹本、水墨設色，149x89cm。



圖 35 申葆元〈褐毛柳〉，2015 年，絹本、水墨設色，149x89cm。



圖 36 申葆元〈高山柳〉，2015 年，絹本、水墨設色，89x149cm。

第五章 結語

很幸運來到東海美術，領略老師們的教導並與同學們一起討論，我從頭開始學習東西方各個畫種，最後專注於水墨，人生的目標也明確了，雖然可以說是努力以赴，但還沒做到自己的預期，只希望十年磨一劍是可以成真的。

期間一直對自己的想法做實驗，同學問我，是否撞牆了，其實我是一直撞牆也一直若有所得，就是很慢吧，練習書法印證"筆墨"，墨、植物色、礦物顏料運用，印證"料工形文"，花鳥、山水寫生中，印證"畫什麼怎麼畫"，我很滿意自己的成果，對未來也有信心，因為是很扎實的下了功夫的。

因為我畫的時間太短，畫的太少，所以要更多嚐試新的題材，持續走到山巔水涯寫生，要畫遍各種動物植物，描寫人物風華絕代，用我的所有來呈現，用墨染的水色帶來美麗新世界，不管別人怎麼看，喜憂褒貶一樣繼續前進。

最終一如倪老師所說：筆墨是繪畫的 DNA，筆墨直指作者的情性。因此除了工法技術，自我修養鍛鍊也是必然的，但這部分是一生不斷的革命輪迴，鍛劍一般百折百淬，自我鏈打自我覺醒，才能完善鋒尖，我目前的方法是讀書研討寫生臨模，期許有益於涵養深厚。張光賓(1915 ~ 2016)治學勉語⁶³：“拋開，埋下頭”。專注繪畫其他拋開，埋下頭往裡鑽，找到自己的美，自己的一片天。

⁶³ 2013/12/21 參加台北故宮博物院，於文會館舉辦張光賓先生百歲祝壽研討會，朱惠良專題報告。

參考文獻

(1) 引用專書

- 王國維 (1986)。《人間詞話新注》。(滕咸惠 校注)。濟南市：齊魯書社。
- 王國維 (2009)。《王國維全集》。(謝維揚、房鑫亮主編，傅杰、鄔國義分卷主編)。杭州市：浙江教育出版社。
- 江宏偉 (2003)。《江宏偉教學篇》。石家庄市：河北教育出版社。
- 成寒 (2007)。《花·骨頭·泥磚屋》。台北市：時報文化出版企業股份有限公司。
- 李放 (2006)。《唯美至上 著名油畫家系列之 2》。天津市：天津楊柳青畫社。
- 林昌德 (1988)。《先秦至兩宋繪畫寫生理論之研究》。臺北市：藝風堂出版社。
- 馬煒 蒙中 (2010)。《西域繪畫·1》。重慶市：重慶出版集團。
- 倪再沁 (2005)。《水墨話講》。台北市：典藏藝術家庭股份有限公司。
- 倪志云 (2013)。《中國畫論名篇讀本》。上海市：上海人民美術出版社。
- 高千惠 (2004)。《藝種不原始》。台北市：藝術家出版社。
- 陳向明 (2002)。《社會科學質的研究》。台北市：五南圖書出版股份有限公司。
- 許偉東注釋 (2008)。《東坡題跋》。北京市：人民美術出版社。
- 馮鵬生 (2003)。《中國書畫裝裱技法》。北京市：北京工藝美術出版社。
- 葉朗 (1996)。《中國美學史》。台北市：交津出版社。
- 葉渭渠 (2012)。《日本文化史》。新北市：遠足文化事業股份有限公司。
- 潘運告 (2002)。《元代書畫論》。長沙市：湖南美術出版社。
- 潘運告 (2002)。《晚清書論》。長沙市：湖南美術出版社。
- 顏曉軍 (2012)。《元代花鳥》。武漢市：湖北美術出版社。
- 姜斐德(Alfreda Murck) (2009)。《宋代詩畫中的政治隱情》。北京市：中華書局。
- 西林昭一解說(1988)。《唐孫過庭書譜 中國書法選 38》。東京市：株式會社二玄社。

謙慎書道會編(1977)。《吳昌碩のすべて》。東京市：株式會社二玄社。

宮布利希(E.H.GOMBRICH)原著。《藝術的故事》。(雨云 譯)。台北市：經聯出版社(1991)。

麥可·蘇立文(Michael Sullivan)原著。《中國藝術史》。(曾培·王寶連 編譯)。台北市：南天書局有限公司(1992)。

(2) 引用文集

上海博物館 (2012)。〈31 南宋 玉潤 洞庭秋月圖軸〉與〈57 元 郭畀 幽篁枯木圖卷〉載於上海博物館編，《翰墨聚珍—中國 日本 美國藏中國古代書畫藝術》，(第二冊 頁 68-69 與 頁 124-125)。上海：上海書畫出版社。

朱惠良 (2013)。〈拋開，埋下頭—張光賓的學問功夫〉載於趙宇脩主編，《藝徵期頤—張光賓先生百歲祝壽研討會文集》，(頁 68 - 81)。台北：國立故宮博物院。

邱士華 (2011)。〈宋 錢選 桃枝松鼠〉載於蔡玫芬主編，《精彩一百國 寶總動員》，(頁 276 - 277)。台北：國立故宮博物院。

李桂生 (1998)。〈五三 王羲之觀鵝圖〉等 載於楊振國主編，《海外藏中國歷代名畫》(第四卷遼 金 西夏 元)，(頁 94-112)。長沙：湖南美術出版社。

林樹中 (1998)。〈五代的繪畫〉 載於楊振國主編，《海外藏中國歷代名畫》(第二卷五代至北宋)，(頁 8)。長沙：湖南美術出版社。

張光賓主筆 (1975)。〈元四大家年表〉載於國立故宮博物院主編，《元四大家》，(頁 67-68 與 頁 74)。台北：國立故宮博物院。

(3) 引用期刊

王耀庭 (1984)。〈國畫技法裡的奇門怪招 下〉。《故宮文物月刊》，2 (7)，頁 30。

(4) 引用古籍

〔唐〕張彥遠：《法書要錄》，見楊家駱主編：《唐人書學論著 宣和書譜》影印（台北：世界書局股份有限公司，2008年），頁 14-17。

〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》，見楊家駱主編：《南朝唐五代人畫學論著》影印（台北：世界書局股份有限公司，2008年），頁15-16。

〔唐〕朱景玄：《唐朝名畫錄》，見楊家駱主編：《南朝唐五代人畫學論著》影印（台北：世界書局股份有限公司，2008年），頁30-31。

〔五代〕荆浩：《筆法記》，見楊家駱主編：《南朝唐五代人畫學論著》影印（台北：世界書局股份有限公司，2008年），頁18-20。

〔宋〕郭若虛：《圖畫見聞誌》，見楊家駱主編：《宋人畫學論著》影印（台北：世界書局股份有限公司，1992年），頁110。

〔宋〕郭熙 郭思：《林泉高致》，見楊家駱主編：《宋人畫學論著》影印（台北：世界書局股份有限公司，1992年），頁270-271。

〔宋〕米芾：《畫史》，見楊家駱主編：《宋人畫學論著》影印（台北：世界書局股份有限公司，1992年），頁319-320。

〔宋〕宣和間官修：《宣和書譜》，見楊家駱主編：《唐人書學論著 宣和書譜》影印（台北：世界書局股份有限公司，2008年），頁278-279，頁284-286。

〔宋〕宣和間官修：《宣和畫譜》，見楊家駱主編：《宣和畫譜》影印（台北：世界書局股份有限公司，2008年），頁518-527；頁541-551。

〔明〕莫是龍：《畫說》，見楊家駱主編：《明人畫學論著上》影印（台北：世界書局股份有限公司，2008年），頁303。

〔明〕唐志契：《繪事微言》（北京：人民美術出版社，2005年《中國美術論著叢刊》繪事微言點校本，至遲1627年），卷1，頁33。

〔明〕湯顯祖：〈答呂姜山〉，見黃保真選注：《古代文人書信精華》（台北縣：錦繡出版事業股份有限公司，1993年），頁130-132。

〔清〕張潮：《新校本幽夢影》（台北市：漢京文化事業有限公司，1982年），頁12。

〔清〕王槩等撰：見徐進業發行：《芥子園畫譜全集》原版影印（台北市：文化圖書公司，1990年）。

附錄

料工形文筆記摘要

09/24/2013

1. 水墨即造型。
2. 心 放掉 無心 石中劍才能拔起。
3. 賈伯斯 重大決策 禪坐 放空 靈光乍現。
4. 大師 怎麼思考 想怎麼畫 閱歷 東張西望 思索。
5. 有承載創造力的媒材 才能有大師。
6. 創造力 不可控制 意外。
7. 能說透 說清楚 都是爛東西 ；不用說故事 語言是詩；怎麼畫就好 不要說畫什麼。

10/08/2013

1. 工法 Vermeer 的藍特別美 薄而厚 反覆塗數十層。
2. 透視 藝術創作的…。(沒聽清楚 或沒理解)
3. 看你能體會到多深…。
4. 大師 一定講究材料 工法特殊。
5. 嚴格規範自己。

10/22/2013

1. 上世紀只講造型 材料工法相生造型 只講造型是空。
2. 鮮明的辨識度。
3. 讀一本 … 影響造型。(沒聽清楚 或沒理解)
4. 不能硬想 時間到 自然跑出來。
5. 林季鋒 工卓越 形好。

6. 盧梭 造型笨笨呆呆 不可學 好的不得了。
7. 構圖只是造型裡的小事情 色彩 形態 光影。
8. 結構原理--造型法則。
9. 下功夫 保養 鍛鍊 涵養的方法 花功夫在料工 形才會出來。
10. 能演內心戲的才會是主角。
11. Ando 料工形文 一次到位。
12. gaga 鬼樣子 怪的好 紋樣 可以外在 與本體相合。
13. 一般人走“紋” special 花招。
14. 從質樸裡面 生長出來。
15. 余承堯的“料” 對家鄉的認知 下功夫 形文自俱。
16. 不搞議題化 謹守本質。

11/05/2013

1. 紋 裝飾 人人可學 視覺效果 。
2. 造型即辨識度。
3. 照片只有外型 沒有造型。
4. 料與工 都在造型第一眼被看到。
5. 奇特或普遍 開發自己的辨識度。