

東海大學美術系碩士在職專班碩士論文

創作論述



指導教授：李思賢 副教授

研究生：洪義勇 撰

中華民國 107 年 6 月

# 東海大學美術系 碩士在職專班

洪義勇 君所撰碩士論文：

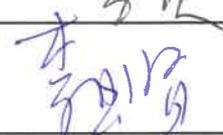
「浮島—洪義勇水墨創作的心游天地」

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

  
\_\_\_\_\_ (吳正義)

  
\_\_\_\_\_ (李貞慧)

指導教授  \_\_\_\_\_ (李思賢)

系主任  \_\_\_\_\_ (張惠蘭)

中華民國 107 年 6 月 22 日

## 誌謝

為了解決山水畫的疑問及創作上的精進，我有幸進到了人文薈萃的東海大學美術系研究所，經過四年的學習和努力，目的終於達成了。在此論文完成之際，首先要特別感謝的是我的指導教授，李思賢老師，在論文撰寫上的指導，從大綱目錄的建立、觀念的導入、篇章的銜接，以及寫作的信任和版面的設計等等，讓我在撰寫過程漸入佳境，並建立起獨立思考的能力。另外在水墨創作上，從老師諸多的課程——「書寫與文化」、「水墨與當代、創作」、「藝術元素與形態語言研習」和「造形藝術專題（一）」裡，獲得許多藝術理念的啟發與創作方向的建議和肯定，讓我在水墨創作迷茫時找到了出口，並獲得創作的信心。在此致上我最誠摯的謝意和敬意。

其次，感謝吳繼濤老師在論文內容上給予的指導以及在四個學期水墨課程中，無私認真的教導，無論是在美學思想與創作觀念的分享，或是在山水、人物和花鳥寫生及實作上給予扎實的示範和指導。另外在媒材工具上的建議，也幫助我解決了創作上的一些問題。感謝李貞慧教授在論文觀點的指正和建議，使論文的內容增色不少。感謝在研究所期間曾經教導我的教授、老師，使我在這段學習過程中受益良多。感謝游麗正助教在畢業展佈置及平時疑難問題的協助和幫忙。感謝研究所一零三級美學探索同班同學、學長姐和學弟妹的陪伴和勉勵，一同上課學習、報告、評圖、校外寫生、生活經驗分享甚至北上參觀展覽，使研究生活既充實又多采多姿。

最後謹以本文獻給我摯愛的妻子、大兒子、二兒子、岳父、岳母和我親愛的大哥、大姊、二哥、二姊、三姊、四姊和妹妹，以及所有關心我的親朋好友、學生和同事們，感謝你們在我的研究所進修階段及人生旅程中給予我的所有感動和支持。

## 摘要

浮島系列是源自於我對山水畫中園林思想和意境的著迷，同時也是反映自我心境的表现。這是從對山水畫的疑問開始，經由解開疑惑的過程中所實踐的創作方式，來表現自己當下的情緒狀態，並從中得到心游天地的結果。創作論述分五章說明。

第一章，是創作動機和目的闡述，以及從宗炳的「暢神」、王微的「太虛之體」、《易經》的「太極」、《老子》的「知白守黑」和《莊子》的「逍遙遊」等文獻的專有名詞探討，以建立起水墨創作的哲思美學。

第二章，論及作品中創作的理念：就「書寫意識」、「計白當黑」和「解構視點」三方面談起。（1）以「書寫意識」的角度切入，企圖保有山水畫中「書畫同源」的「情緒觸動」狀態；（2）從「計白當黑」理念中求取畫面的「奇趣」，使「空白」成為主題，再從黑白關係連結到太極卦形，使畫面山石造型「碎片化」並且形成不斷流變的畫面，從而產生黑白旋律的效果；（3）在「解構視點」上釐清何謂「移動視點」，並且利用「倒視」的視點進行造境，使得在創作上更加自由。

第三章，透過對自我創作形式的實踐，以衣摺山石造型、筆墨運用和色墨設色進行說明：（1）擷取衣摺形式轉化成山石造型以建立起自家面貌；（2）運用「法自我立」的筆墨精神，展現當下自我情緒的狀態，以達到創作表現而不拘泥於墨痕筆迹；（3）在色墨設色上，學習淺絳畫法、江兆申和陳平繪畫風格中色彩的運用，進而發展出自我色墨均勢的理念和非固有色的設色隨意性。

第四章，為作品內涵的緣由：（1）以「浮島」造型作為「人事漂浮」一現實與非現實之間的矛盾「象徵」；（2）透過紙上建立起山水園林，成為心靈的逃逸天地；（3）最後解決山水畫的疑問，邁向創作的「逍遙遊」。

第五章，則是結論，此五章的創作歷程中自身學習和感想之軌跡。

關鍵詞：浮島 書寫意識 衣摺 倒視 心游天地 修辭

## ABSTRACT

“Floating Island ” is derived from my fascination of garden thoughts and artistic conception in landscape painting , as well as a reflection of my mind. I started with the questions of learning landscape painting, and tried to solve the uncertainty and make a creative way to get the freedom from the fun.

The artist statement is mainly divided into five chapters, the first chapter is the elaboration of the creative motivation and purpose, and the literature background of creative philosophy.

The second chapter deals with the thoughts and concepts covered in the works: it talks about "writing consciousness", “reckon blank as inked" and "deconstruction point of view” .From the point of view of the writing consciousness of calligraphy, it attempts to preserve the emotional state of the same origin of calligraphy and painting in landscape painting. In the curiosity of “reckon blank as inked" ,it is the theme of “blankness", from the virtual reality of the space to link the Tai Chi (light and shade of black-and-white) and the spirit in a continuous interweaving manner in space and void-and-solid, and form a continuous and moving picture. In addition, from the perspective of deconstruction, it is necessary to clarify what is mobile viewpoint, and then achieve a great comfort in the construction.

The third chapter explains the form of self-creation, through the landscape of clothes folding, the use of brush and ink, and the coloring of ink. This paper discusses the transformation from the form of clothes folding to the formation of a landscape, and uses brush and ink to achieve imagery. On the color matching methods of color and ink, it discusses the application of color in the painting of the landscape in light ochre, Chiang Chao-shen and Chen Ping, and then develops the concept of color and ink balance and arbitrariness of the extrinsic color matching.

The fourth chapter is the reason of the connotation of the works: floating island is derived from the personnel floating- the contradiction between reality and unreality. And drawing the landscape garden on the paper becomes the escaped world of the mind. Finally, I solved many questions of landscape painting and moved toward a state of creative freedom.

The fifth chapter is the conclusion, and the trajectory of self-learning and thoughts in the creative process.

Key words: Floating Island , Writing Consciousness , Clothes Folding , Reverse Viewpoints  
, The World Of Mind, Rhetoric.

# 目次

誌謝	I
中文摘要	II
Abstract	IV
目次	VI
附圖目次	VII
圖目次	IX
第一章 緒論	1
第一節 撥開雲霧	1
第二節 明心天地	2
第三節 逃逸驛站	3
第二章 思路	6
第一節 書寫意識	6
第二節 計白當黑	13
第三節 解構視點	17
第三章 行之	24
第一節 衣摺山石	24
第二節 筆墨化迹	30
第三節 色墨神彩	36
第四章 料見	41
第一節 人事漂浮	41
第二節 園林心游	44
第三節 眾裡尋他	49
第五章 結論	52
參考文獻	54
圖版	56

## 附圖目次

附圖 01：元 趙孟頫，〈鵲華秋色圖〉	6
附圖 02：明 董其昌，〈婉孌草堂圖〉	7
附圖 03：江兆申，〈滄江撥棹〉	8
附圖 04：洪義勇，〈遊走〉	10
附圖 05：洪義勇，〈遊走〉草圖	11
附圖 06：洪義勇，〈晨熹〉	11
附圖 07：太極生兩儀圖	14
附圖 08：兩儀生四象圖	14
附圖 09：洪義勇，〈放空〉	15
附圖 10：洪義勇，〈天光〉	16
附圖 11：宋 郭熙，〈早春圖〉	17
附圖 12：元 黃公望，〈富春山居圖〉（局部）	18
附圖 13：宋 范寬，〈谿山行旅圖〉	19
附圖 14：宋 李唐，〈萬壑松風圖〉	19
附圖 15：江兆申，〈江源荒寂〉	20
附圖 16：陳其寬，〈迴旋 2〉（天旋地轉）	21
附圖 17：陳其寬，〈方壺〉	21
附圖 18：〈屯卦與蒙卦〉覆卦圖	22
附圖 19：洪義勇，〈天光〉正視圖	23
附圖 20：洪義勇，〈天光〉倒視圖	23
附圖 21：明 董其昌，〈夏木垂陰圖〉	26
附圖 22：江兆申，〈江干煮茗〉	26
附圖 23：清 石濤，〈黃澗軒轅臺〉	27
附圖 24：清 龔賢，〈千巖萬壑圖〉	27
附圖 25：洪義勇，〈褶皺系列之七〉	28
附圖 26：洪義勇，〈遊走〉（局部一）	28
附圖 27：洪義勇，〈天光〉（局部一）	29

附圖 28：洪義勇，〈褶皺系列之五〉	-----30
附圖 29：清 石濤，〈爲禹老道兄作山水冊〉	-----32
附圖 30：洪義勇，〈雲橫嶺秀〉（局部一）	-----33
附圖 31：洪義勇，〈雲橫嶺秀〉（局部二）	-----34
附圖 32：洪義勇，〈雲橫嶺秀〉（局部三）	-----34
附圖 33：洪義勇，〈遊走〉（局部二）	-----34
附圖 34：洪義勇，〈心天地〉	-----35
附圖 35：洪義勇，〈天光〉（局部二）	-----35
附圖 36：元 錢選，〈浮玉山居圖〉	-----37
附圖 37：江兆申，〈清江一曲〉	-----38
附圖 38：陳平，〈費洼山莊〉之十三	-----39
附圖 39：洪義勇，〈荒野〉	-----40
附圖 40：洪義勇，〈遊走〉（局部三）	-----40
附圖 41：元 錢選，〈浮玉山居圖〉（局部）	-----44
附圖 42：明 董其昌，〈煙江疊嶂圖〉	-----45
附圖 43：清 石濤，〈西園雅集圖卷〉（局部）	-----46
附圖 44：洪義勇，〈列嶂圖〉	-----47
附圖 45：洪義勇，〈浮青〉	-----48
附圖 46：洪義勇，〈浮玉山圖〉（局部）	-----51
附圖 47：洪義勇，〈閒逐〉（局部）	-----51

## 圖目次

圖一：洪義勇，〈遊走〉	56
圖二：洪義勇，〈晨熹〉	57
圖三：洪義勇，〈放空〉	58
圖四：洪義勇，〈天光〉	59
圖五：洪義勇，〈雲橫嶺秀〉	60
圖六：洪義勇，〈心天地〉	61
圖七：洪義勇，〈荒野〉	62
圖八：洪義勇，〈浮玉山圖〉	63
圖九：洪義勇，〈綠疇〉	64
圖十：洪義勇，〈列嶂圖〉	65
圖十一：洪義勇，〈閒逐〉	66
圖十二：洪義勇，〈翠岫流泉〉	67
圖十三：洪義勇，〈浮青〉	68
圖十四：洪義勇，〈語山〉	69
圖十五：洪義勇，〈雲影〉	70

# 第一章 緒論

本章以筆者的內省問題做為起點，期望能撥開心中的迷雲障霧，進而達到創作明心天地的目的，在過程中以哲思文獻為據點，完成一段水墨創作的研究旅程。

## 第一節 撥開雲霧

對於自己的山水畫創作，心裡總感到一股不踏實的感覺。這可能是自己個性上不喜外遊探險使然，而且我的故鄉——高雄路竹偏偏是處在平原上，以至於缺乏山和水的涵養。最終大學畢業分發來到東勢地區教學服務，才開始有了山水景物可以天天面對。

但心中的迷霧並未消除。為了創作，我有時也會在戶外寫生，希望能從寫生中畫出一幅水墨作品。然而事後創作時，卻由於當時寫生的草圖只限於單一視點的表現，因此在構圖時，就會常常跟西畫的樣式一般，導致無法表現出像傳統山水畫天地寬闊的畫面。就因為無法畫出心中的天地，水墨創作也就常常停擺。

最後自己才發現，原來是我對山水畫的創作理念存在著某種隔閡和問題：（1）山水畫的本質是什麼？（2）山水畫創作除了寫生之外，又有哪些其他方法？（3）山水畫的表現是否可多樣性？（4）水墨畫有修辭學嗎？（5）可以有哲學味的山水畫嗎？（6）又如何掌握水墨表現自己當下情緒觸動的狀態呢？

## 第二節 明心天地

對於山水畫的創作，中國古代繪畫理論中常以大自然為主，講述如何表現山水的形貌、四季的變化等等，以求達到「天人合一」的境界，在這個境界中甚至有「無我」與「有我」的高下之分，把創作者情感的介入與否，成為欣賞的高標。但是，卻少提到人如何脫離大自然。

常言道「詩中有畫，畫中有詩」，其中含蓄之情，必當虛靜以對，才能感受意境的幽遠。這個境界我雖然能理解，但常感無力為之。除了詩意，我該如何表現自我內心感受呢？我勢必要解開心中的疑惑，才能獲得「心游天地」的境界！

因此，我從寫生和傳統古典山水畫之中追尋答案外，也探討自我所處環境的對應方式。試圖透過「浮島」系列水墨創作，以探究「逍遙遊」<sup>1</sup>的境界，期使山水畫成為我個人內心意象的表現言語，記錄我處在現今生活當下情緒觸動的狀態。

---

<sup>1</sup> 語出〈逍遙遊第一〉。見釋文：「義取閒放不拘，怡適自得。」清 郭慶藩。《莊子集釋》。（台北市：木鐸出版社，1988年）。頁2，第6行。

### 第三節 逃逸驛站

山水畫的形成是承載著源遠流長的中華文化，而這個文化成為我的生命根源之一。對這樣的文化思想的承受，卻是由一支毛筆，正確的說法是從筆墨的學習而開展出對文化生命歷程的回溯。在回溯時，尤其是對經典文獻的擷取和探討，而這些經典文獻有如研究旅途中所經過的驛站，使我獲得創作養分的補給，也成為水墨創作的哲思依據。這些文獻專有名詞如下：

#### 一、暢神：

宗炳（375-443）的〈畫山水序〉裡寫到：「聖人含道暎物，賢者澄懷味像。……聖賢暎於絕代，萬趣融其神思。余復何為哉，暢神而已。神之所暢，熟有先焉。<sup>2</sup>」序中山水畫的暢神思想，影響至今。其中所說的臥遊觀，成為世人解脫繁瑣人事的清涼劑。同時〈畫山水序〉也明白點出，山水畫所具有的哲學味——「含道暎物、澄懷味像」，幫助我解決水墨創作的疑惑，「暢神」觀也成為心游的思想根源之一。

#### 二、太虛之體：

對於大自然所提供的景色有所不逮或目力未及之處，想像力的介入就成為必然，也因此可以抒發人類內心多樣的情感。就如南北朝宋王微（415-453）〈敘畫〉中所提到的：「目有所極，故所見不周。於是乎，以一管之筆擬太虛之體；以判軀之狀，畫寸眸之明。」<sup>3</sup>對繪畫的意境追求，不應該受到限制。而這裡的太虛之體指的是想像中的山水之體。<sup>4</sup>

王微的「擬太虛之體」讓我意識到山水畫創作方式的另一可能，也提供了寫生之外，山水「意造」的依據。

---

<sup>2</sup> 見陳傳席（1999）。《六朝畫論研究》。台北市：台灣學生書局。頁 124。

<sup>3</sup> 見上註。頁 166。

<sup>4</sup> 此解釋採用陳傳席的註解。同註 2，第八章〈敘畫〉點校注譯。台北市：台灣學生書局。頁 170。

### 三、太極：

太極生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦。八八六十四卦，逐一推理，衍生出卦形、卦象、卦德，並與萬物類象。在「八卦中每卦有三爻，從下往上為初爻、中爻、上爻，分別為地、人、天三才，上爻為天才，中爻為人才，初爻為地才。從中國的地形分布不難看出，分別以兩儀、三才、四象和八卦為象徵的地形、地勢、地貌。」<sup>5</sup> 太極陰陽的推演，不斷生成為多彩多姿的世界。這是古人的智慧結晶，藉由自然萬物進入到抽象理念的掌握。太極與卦形的樣貌，是抽象理念的具體表現，它們使前人的思想成為可見，也是促使我在創作上延伸出不同畫面的重要依據，尤其在「碎片化」的山石造型，和黑白轉換之處。

### 四、知白守黑：

無與有、白與黑，在中國哲學重要的著作《老子》<sup>6</sup>裡，提到它們的作用：

三十輻，共一轂，當其無，有車之用。埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。<sup>7</sup>

（第十章）

知其白，守其辱，為天下谷，常『德』乃足，復歸於樸。<sup>8</sup>（第二十八章）

大白若辱。<sup>9</sup>（第四十一章）

物體的作用是依靠整體的配合才得以獲取最好的效果，為此不能偏廢內外任何一方。就水墨畫的表現上，黑與白是同時存在的，也不能偏廢，可謂無黑不成白，彼此之間相反相成，在畫面上成就旋律、造就美感。我利用白與黑的關係，經營山水畫中的節奏和交響的效果。

---

<sup>5</sup> 見殷昆（彳亍）、珍泉（2007）。《易經的智慧·經部》。台北市：維多利亞圖書文化。頁 11。

<sup>6</sup> 《老子》（又名《道德經》）是春秋戰國時代李耳所寫，主張「清虛自守，卑弱自持。」

<sup>7</sup> 陳鼓應（1981）。《老子今註今譯及評介》。台北市：台灣商務印書館。頁 74。

<sup>8</sup> 同上註。頁 122。

<sup>9</sup> 同上註。頁 155。

## 五、逍遙遊：

《莊子》的「逍遙遊」概念，主要是指「物任其性，事稱其能，各當其分」的時候，就可達到真正的逍遙遊。我利用這個概念轉化到畫面章法的經營狀態，任隨畫面開展，因勢而起，隨處而安，「閒放不拘，怡適自得」。

在物體的作用上，莊子也指出真正「逍遙遊」的境界：「今子有大樹，患其無用，何不樹之於無何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎無爲其側，逍遙乎寢臥其下。不夭斤斧，物無害者，無所可用，安所困苦哉！」<sup>10</sup>他也在〈人間世〉篇說到：「人皆知有用之用，而莫知無用之用也。」<sup>11</sup>這樣不以有利作用的方向思考，就能達到「無為而為」的逍遙，也就是達到無用之用的大用。由此「游」的精神便確立，就是因為「『無用』為得到精神自由解放的條件。同時，由對於『用』的擺脫，而對物的觀照，如後所述，恰成為美地觀照。」<sup>12</sup>因此「游」的精神狀態，也成為我創作時的哲思驛站之一。

---

<sup>10</sup> 參閱〈逍遙遊第一〉。清 郭慶藩。《莊子集釋》。（台北市：木鐸出版社，1988年）。頁40。

<sup>11</sup> 同上註。頁186。

<sup>12</sup> 見徐復觀（2013）。《中國藝術精神》。台北市：台灣學生書局。頁66。

## 第二章 思路

如何「圖」個精神暢快？莊子講「坐忘」、「物化」，孔子認為可「游於藝」。人涵養於天地之間，隨著本能，以物觀物或以我觀物，性情也為之蘄露不同的境界。我為何而畫，是因緣際會抑是無病呻吟？

### 第一節 書寫意識

北宋山水畫受「格物窮理」思想的影響，講究寫生的重要性，追求自然景物的真實性，忠實描繪大自然的特徵：四季時序、雲煙流水、山石樹木，人物居室，盡其可能的客觀，達到「可游可居」的境地。接著南宋山水畫對於畫面取捨上，雖有異於北宋堂堂主山佔據中央的章法，但對大自然的表現仍是客觀的描繪，表達出人生的環境、理想、情趣和氛圍。由此觀之，兩宋的山水畫的表現主要是依附於大自然的造型，力求物性精確而不刻意強調筆墨本身的趣味。

到了元代，名書畫家趙孟頫（1254-1322）強調復古畫風，對唐及北宋繪畫精神的嚮往和追求，並刻意將書法的用筆趣味融入繪畫中，於是在繪畫上的表現性，有了很大的轉變。如趙孟頫的〈鵲華秋色圖〉（附圖 01）作品，畫面描繪的是秋季景色，



附圖 01：元 趙孟頫，〈鵲華秋色圖〉，1295 年，紙本，水墨、設色，28.4×93.2 公分，台北故宮博物院藏。

平川洲渚、蘆荻紅樹、漁舟搖曳、茅屋隱現，在綠蔭叢中，兩山突起，山勢峭拔，遙遙相對。畫境直追唐朝王維古意，筆墨顯得古樸精妙、平淡天真、拙澀秀潤。畫中鵲山用筆圓轉平緩，與華不住山陡峭硬直線條形成對比。山石樹木筆意疏朗，岸邊中鋒圓轉綿長起伏，有若楷書運筆，筆意明確清晰。就像，趙孟頫在論畫竹時所說的：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」<sup>13</sup>有意脫去自然物質性的束縛，把書法的書寫方式連接到對象物的造型上，顯現出使筆用墨的狀態。而後觸發黃公望、吳鎮、倪瓚和王蒙等以畫境詩意化、筆墨書法化開展出隱逸情境的文人寫意畫。

再者，明末董其昌（1555-1636）在承繼了元四大家的精神後，特意推崇文人畫的筆墨韻致，在其〈畫禪室論畫〉文中特別指出：「士人作畫，當以草隸奇字之法為之。樹如屈鐵山如畫沙，絕去甜俗蹊徑，乃為士氣，不爾縱儼然及格，已落畫師魔界，不復可救藥矣。若能解脫繩束，便是透網鱗也。」<sup>14</sup>可見他對於士人畫的要求，同樣地這也是對運筆用墨的講究，把「書畫同源」的觀念推進一步；同時也把繪畫的用筆趨向於書法的抽象筆勢，因而更加強調筆墨的精神。他的〈婉孌草堂圖〉（附圖 02）

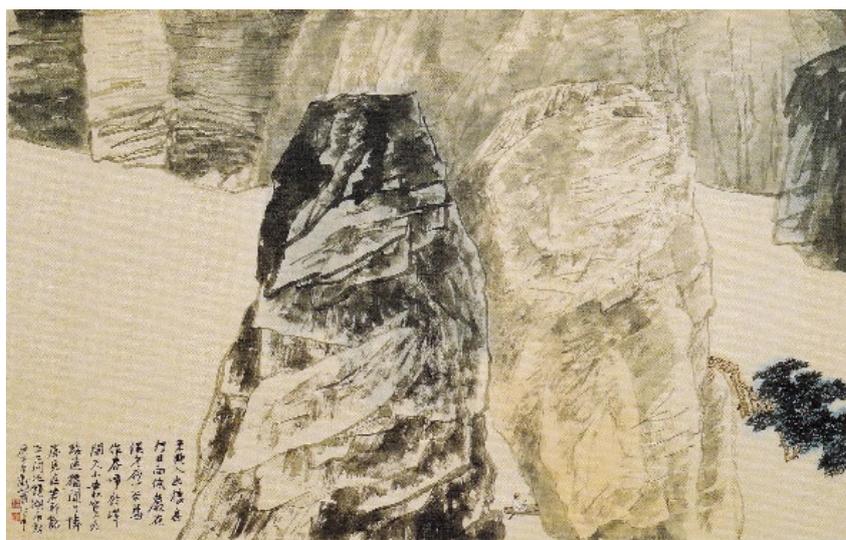


附圖 02：明 董其昌，〈婉孌草堂圖〉，1597 年，軸，紙本，水墨，111.3×68.8 公分，台北私人收藏。

<sup>13</sup> 見趙孟頫〈郁逢慶書畫題跋記〉，收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 1063。

<sup>14</sup> 參閱〈畫禪室論畫〉，收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 720。

是描繪他拜訪好友陳繼儒（1558-1639）潛沉讀書的婉變草堂，畫中所展現的，不僅「是他好友超俗的心靈世界」<sup>15</sup>和他的「理想山水裡的充沛元氣。」<sup>16</sup>同時，這幅畫的筆墨方式也是總結王維風格直皴「筆意」的心證，是其「雲峰石跡，迴出天機，筆意縱橫，參乎造化」<sup>17</sup>的能力表現。由於董其昌強調書法用筆意識，也從此開啟了筆墨書寫痕跡的獨立美感欣賞的方向。



附圖 03：江兆申，〈滄江撥棹〉，1990 年，紙本，水墨設色，63×99.5 公分。

要如何才能達到文人畫筆墨的意趣？當代書畫家江兆申（1925-1996）<sup>18</sup>認為在於「練字」，「練字是畫家訓練手的最好方法，……手經過訓練，他的筆墨才有深趣。」<sup>19</sup>，也就是掌握書法的線質的特性，並且保留線質的表現性。以他在一九九零年所寫的〈滄江撥棹〉（附圖 03）作品為例，畫裡兩巨石迎面聳立畫中，前後相疊，一濃一淡，一青一赭，隙縫處有一方舟呈俯瞰角度，坐一幽士停棹。畫右下部分有一松樹既撐住畫面又延伸畫意，而畫左下部分則落款題識，與對岸長列峭巖對稱得有如「工」

<sup>15</sup> 見石守謙（2010）。《從風格到畫意—反思中國美術史》。台北市：石頭出版社。頁 288。

<sup>16</sup> 同上註。

<sup>17</sup> 同註 14。頁 724。

<sup>18</sup> 江兆申，生於安徽歙縣巖寺。擅長藝術史和詩書畫印，從故宮副院長退職。參閱吳繼濤（2010）。

<sup>19</sup> 見江兆申（1997）。《靈滬類稿》。台北市：世界書局。頁 144。

字，達到平衡。背景岩石皴法率性而為，彷彿行草書法一般，不知是畫或書，這樣的「戲寫」筆意達到了所謂的「具象的抽象」<sup>20</sup>特性。雖說是戲寫，但其中有解衣磅礴之勢，筆意墨韻神完，一派自在。

因此，江兆申的畫中筆墨精神，被認為是傳承石濤「一畫見性」境界的唯一一人。<sup>21</sup>江兆申在書法的練筆當中，學得線條的掌握和線質的表達，這在他一生中各階段所從事書法各體的臨池與創作，都明顯影響到他繪畫的筆墨的表現，遂成三大階段的風格：摹古期的清健典雅、狂娟期的結體縱肆跌宕到樸厚期的筆意拙澀蒼勁<sup>22</sup>。江兆申承接自以書入畫，如他題畫詩句「我筆寫我心，我心隨所取」<sup>23</sup>，給了一個有力的見證。

為何書法具有如此的重要性呢？就我個人對書法創作的歷練中，深刻體驗到手感在線質上的表現性。這個表現性就如台灣當代書畫藝評家李思賢（1969-）在其《當代書藝理論體系—台灣現代書法跨領域評析》一書中，所談到的「書寫意識」：

如何在創新的同時、兼顧傳統內涵？我們不防將王、顏、柳、褚、歐陽、蘇等難以逾越其成就的巨作暫置一旁，以回溯創作心靈最原初狀態的方式重新思考，回頭探究何以〈平安帖〉、〈蘭亭帖〉、〈自敘帖〉、〈祭姪稿〉、〈寒食帖〉之所以成為經典的原因。古人的書寫行為意識建立在對自然的歌詠和對生命的喟嘆之上，通過悲喜的自然情緒觸動，轉化為一幅幅我們所見到的曠世巨作。<sup>24</sup>

<sup>20</sup> 當代藝評家兼畫家倪再沁（1955-2015）在〈水墨藝術的抽象性〉一文中，提出水墨的抽象是所謂的「具象的抽象」，強調形象之外的筆墨，是一種意在象外，有形象的抽象。〈水墨藝術的抽象性〉收錄於倪再沁（2005）。《水墨畫講—文人美學與當代水墨的世紀之辯》。台北市：典藏藝術家。對江兆申繪畫的評語見該書頁 78。

<sup>21</sup> 吳繼濤對於江兆申鑽研繪畫的高瞻遠矚，所做的結語：「在當代能推陳出新，且能把筆墨、把造型元素延伸至石濤『一畫見性』的境界者，恐怕唯有江兆申一人。」見吳繼濤（2010）。《〔台灣近現代水墨畫大系〕江兆申》。台北市：藝術家出版社。頁 154。

<sup>22</sup> 同上註。頁 140-141。

<sup>23</sup> 「我心有所寄，下筆無今古。於古亦今，生兒忽齊父。索劍莫刻舟，索音莫膠柱。我筆寫我心，我心隨所取。可念壽陵人，量足以適履。」見江兆申（1997）。《靈澗類稿》。台北市：世界書局。頁 14。

<sup>24</sup> 見李思賢（2010）。《當代書藝理論體系—台灣現代書法跨領域評析》。台北市：典藏藝術家家庭。頁 101。

心靈原初的創作狀態，不在於講究如何創作，而是面對當下「悲喜的自然情緒觸動」的自由表達。也是因為創作者當下自然流露的性情，不顧理法的羈絆，一揮而就，形成了「一次性、不能逆轉的特性」<sup>25</sup>。這樣不刻意的書寫狀態所留下的筆跡，直到後人仍能透過筆跡感受到前人運筆時的精神狀態。

從此，以書入畫的「書畫同源」觀念，我重新得到認識，在這同時我也把書法線質強化為書寫意識狀態作為水墨創作的理念，期許自己可以「率性而為」，作為創作水墨畫時的狀態：不再只是再現自然而已，也不再只限用中鋒筆法；而是八面出鋒<sup>26</sup>，是情緒觸動的狀態。

〈遊走〉（附圖 04、圖一）作品，是依據草圖（附圖 05）而來。在構成草圖時，除幾處「刻意」空白外，畫面山石舒展，在章法的經營或以全覽、或上下左右移動，它如根莖般的拓展，沒有一定的方向，而是任意的開展，不拘限造型，因此用筆上顯得輕鬆隨興。較暗的部分集中在中景，遠景是淺淡的。



附圖 04：洪義勇，〈遊走〉，2017 年，水墨設色、楮皮紙，80×141.5 公分。

<sup>25</sup> 這句話是李師思賢在研究所課堂上所強調的「書寫意識」狀態的特質。

<sup>26</sup> 依我個人用筆方式的比喻說法，計有：中鋒、側鋒、偏鋒、倒鋒、順鋒、逆鋒、轉鋒、滾鋒、破鋒、露鋒和藏鋒等等。



附圖 05：洪義勇，〈遊走〉草圖，炭畫鉛筆，模造紙，12×27.8 公分。

但當我把草圖轉寫成水墨表現上時，由於在草圖階段，沒有很明顯的山石皴法，所以作品中的山石造型是依當下的書寫狀態或感覺所確立，也由於在用筆上有相當的彈性，心態上就顯得自由自在些。並且在明暗的處置上做了調整，有別於草圖的黑白關係，而顯得對比強烈突出。整幅作品意圖表現四處遊走的愉悅情緒意向。



附圖 06：洪義勇，〈晨熹〉，2017 年，水墨設色、玉版宣，61×99.5 公分。

在〈晨熹〉（附圖 06、圖二）這件作品裡，山石聳立不知幾許，畫面迷濛漫漶，如煙如霧、似水似雲，彷彿處在非人間世界，身陷迷宮。在墨痕間的白線處畫上硃砂，形成有實有虛的路線，以暗示人跡，但如今不知何處覓得行蹤。

我在創作此幅時，蘸著淡墨直接在紙上書寫山石，有如進入未知的山林，走走停停，上下左右觀看。因此造成運筆緩慢，使得墨塊與墨塊之間生成墨痕白線，而後將白線轉化為山石的紋理。此幅創作過程就如書寫的狀態，色調上除書寫筆觸的重疊，造成些微的墨色層次外，沒有多餘的筆墨。待書寫墨跡乾後，渲染淡墨多次而成。

〈遊走〉這件作品注重整體的書寫動態而〈晨熹〉作品則是細部的書寫經營，各有其趣味。要如何掌握當下「悲喜的自然情緒觸動」的書寫意識，尤其在創作山水畫時，由於畫面上筆觸的重疊性會降低書寫行為的情形，因此若要避免這樣的情形發生，就在於有意識地保留筆痕墨跡，不做到「刻劃」的地步。

## 第二節 計白當黑

在書法書寫過程中，為了寫好字，初學者常被要求注意字體間架的空白部分，而不是黑色的線條，這就是所謂的「計白當黑」。《中國書法大辭典》對它定義為：「指將字裡行間的虛空（白）處，當做實劃（黑）一樣佈置安排，務使二者相應。」<sup>27</sup>接著又舉出：「清包世臣《藝舟雙楫·述書上》云：『是年又受法於懷寧鄧石如完白，曰：『字畫疏處可以走馬，密處不使透風，常計白以當黑，奇趣乃出。』』……」奇趣的要求才是重點，所以在章法上才會如此講究多變。

「計白以當黑」雖然是鄧石如（1743-1805）<sup>28</sup>對書法的實踐，所提出的間架美學理論，但是在「書畫同源」的認知下，水墨畫中的章法之間緊密與否起了和書法相對應的間架關係，而在黑與白的相反相成之間，確實可得到所謂的「奇趣」。所以要如何讓畫面得到良好的「奇趣」？關鍵也就在於黑與白的旋律配置。

黑白之間的關係從唐代詩人王維（701-761）的水墨畫開始，就成為一種美學——一個把大自然的彩色世界，簡約至主觀的黑白世界。在《老子》「知其白，守其辱，為天下谷，常『德』乃足，復歸於樸。」<sup>29</sup>的哲思中，本於道德品格修養的實踐，卻成為中國水墨畫的一大特色。使水墨畫裡的背景可以留白，以凸顯主題的「存在」，而留白處卻非無物。於是對黑與白的處理方式，就形成畫家個人的藝術風格。

在我以往的創作中，對於黑白的關係，只是單純地把它看作是明暗調子的方式來經營。如今，我把黑白關係作為畫面章法的旋律看待，期使畫面能有更多的表現力。《老子》書中強調：「大白若辱」<sup>30</sup>的辯證關係，若把「黑」和「白」的主觀想法用

<sup>27</sup> 參閱梁披雲（1984）。《中國書法大辭典》。香港：書譜出版社。頁 170。

<sup>28</sup> 鄧石如（乾隆八年—嘉慶十年）初名琰，字頑伯，號完白山人、游笈山人。鑽研篆隸書法，旁習明代諸家篆刻之風，為清朝第一篆隸名家。「其書由印入，其印由書出」，樹立新的篆刻之風，世人特別稱之為「鄧派」。著有「完白山人篆刻偶存」、「完白山人印譜」、「鄧石如印存」。見馮作民（1981）。《中國印譜》。台北市：藝術圖書公司。頁 196。

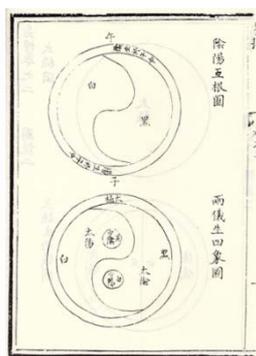
<sup>29</sup> 見陳鼓應（1981）。《老子今註今譯及評介》。台北市：台灣商務印書館。頁 122。

<sup>30</sup> 同上註。頁 155。

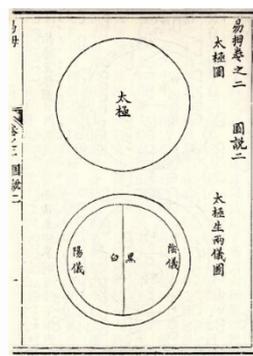
在於取得旋律效果的話，它將成為另一番「生命躍動」的畫面。甚至把「白」當為主角成為表現的題材，那麼「白」是否可成為真正的「空白」呢？

何謂「白」？華琳在其〈南宗抉祕〉一篇中提到：「白即紙素之白，凡山石之陽面處，石坡之平面處，即畫外之水天空闊處，雲物空明處，山足之杳冥處，樹頭之虛靈處，以之作天、作水、作煙斷、作雲斷、作道路、作日光，皆是此白。夫此白本筆墨所不及，能令為畫中之白，並非紙素之白，乃為有情，否則畫無生趣矣。」<sup>31</sup>空白之處成為天空、雲煙、流水、湖泊、瀑布、白雪……等等，因此除了物質性表現外，「白」的意義就在於畫家給予了情感的表現認定。

黑與白的辯證關係又如《易經》太極的陰陽圖式。王微認為繪畫的重要性如同《易經》，他說：「以圖畫非止藝行。成當與《易》象同體。」<sup>32</sup>根據中國繪畫理論史家陳傳席（1916-2012）的解釋：王微把圖畫當成「《易》象是模仿天地間自然現象而創造成，這和圖畫的本源是一致的。」<sup>33</sup>而不只是技術而已。陳傳席接著詮釋：「『易經』運用對立統一的道理去分析事理、陰陽、剛柔、奇偶、虛實、和義利等等，揭示出對立統一的矛盾。」<sup>34</sup>這樣的特性源自於太極，太極生兩儀，兩儀生四象。在太陽與太陰裡面衍生出少陰和少陽，如（附圖 07、08）<sup>35</sup>所示，黑與白相互消長，延伸出虛實相間的狀態。



附圖 07：太極生兩儀圖。



附圖 08：兩儀生四象圖。

<sup>31</sup> 見清 華琳〈南宗抉祕〉，收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 296。

<sup>32</sup> 見陳傳席（1999）。《六朝畫論研究》。台北市：台灣學生書局。頁 165。

<sup>33</sup> 同上註。頁 168。

<sup>34</sup> 同上註。頁 168，第 3 行。

<sup>35</sup> 見清 萬年淳（1995）。《周易圖經廣說·上》。台北市：老古文化。頁 73-74。

在兩儀生四象圖中，太陽與太陰裡面的少陰和少陽，就是白裡有黑而黑中有白的情形，這種形式應用在水墨畫裡就會形成旋律的張力。其實在大自然中也有這樣的情形，我們觀察到山林的面貌會隨著日光晨昏的投影及雲霧的變幻而轉變，時暗時明。

再從傳統山水畫中的明暗色調來看，具有前濃後淡和前淡後濃的方式，以表現景物的前後空間關係。只是在傳統山水畫裡，主要是依據大自然的形像建立起畫面，大都採用所謂的空氣遠近法的方式：前景濃黑，遠景虛淡，逐漸將景物往後延伸形成深邃的層次，形成如近景、中景、遠景三段式的章法。但它又不同於西洋的空間表現，在近、中、遠三景裡會點上濃墨大小點，造成每一個近、中、遠三景景物都有深淺濃淡墨色景深變化，形成特殊的表現方式。

另外，這樣的自然光影現象，從傳統山水畫中山石的黑白之間的安排情形來看，在具體實踐上有兩種方式表現立體關係：一為山頭濃黑山腳虛淡，或山頭虛淡明亮而山腳濃黑；其次前山暗後山明，或前山明後山暗。若再加上西方立體光影的效果，就會有更多黑白明暗的表現方法，這讓我在面對自然寫生時，可以輕易地建立立體空間外，還能利用大自然中光影投射所造成的忽暗忽明的現象，在畫面上自由自在地表現自己的感受！所以，我忽略大自然的景深關係，依照自己的情感來處理畫面的章法，表現出「黑白」的旋律。

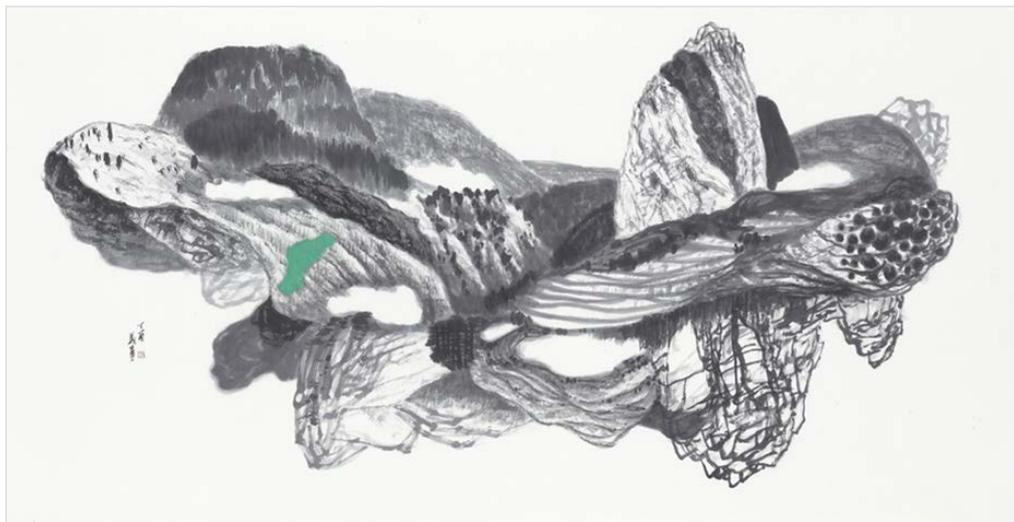
在〈放空〉（附圖 09、圖三）的畫面中，就是以「空白」為主角，以具有遊戲



附圖 09：洪義勇，〈放空〉，2017 年，水墨設色、楮皮紙，80×141.5 公分。

的筆意在「空白」旁邊畫上所調的山石而成的一幅畫。這個「空白」有如東方園林的太湖石孔洞；彷彿地板剝落的痕跡一般，形狀不拘，蔓延開展，結體自然；又如湖面；它也像是我小時候最喜歡的一件事——發呆時的「空白時間」。這個「空白時間」，是一種無所事事的狀態，無關於「利害」，就只是「發呆」。那是一種時間的「停滯」或「山中無甲子」的莫名，這片「空白」常使我心中無所憂懼。

而〈天光〉（附圖 10、圖四）這幅畫在初稿時，我的腦海中閃過元朝畫家趙孟頫的「鵲華秋色圖」所聯想而成的作品。在畫幅的兩側，佇立山頭，接著以太極黑白現象，互相穿插，發展出完整地畫面。畫面中忽前忽後的黑、灰、白明暗色階，打破了大自然的空間慣性，並且擴大空間，形成黑白的韻律感。

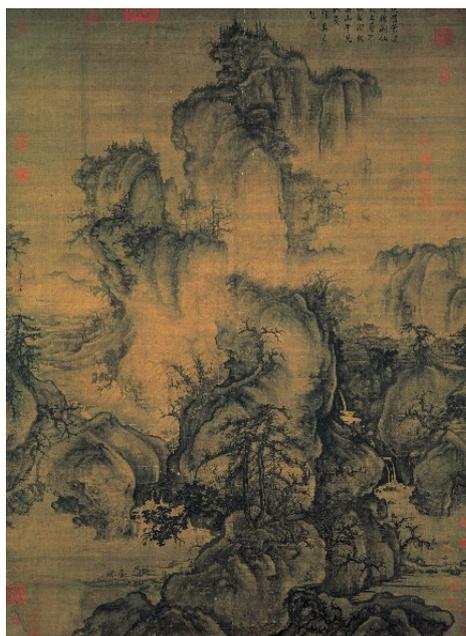


附圖 10：洪義勇，〈天光〉，2017 年，水墨設色、單仿玉版宣，70×136.5 公分。

### 第三節 解構視點

傳統山水畫的章法上，採用所謂的移動視點方式來呈現大自然的畫面。畫面的視野使人有如置身在大自然之中一般，可看到天地之間景物的宏偉壯闊。這是山水畫迥異於西方風景畫的特殊性表現。

北宋畫家郭熙（約 1000-約 1090）的〈早春圖〉（附圖 11）是移動視點的代表作之一。〈早春圖〉是依據他的〈山水訓〉畫論，所創作出帶有理想境界的作品。在畫面的空間處理上，是根據他的三遠視點<sup>36</sup>所融合而成的作品，全幅畫面從底部自山下而仰望山顛形成高遠的視野，而從中央畫面向左看形成俯瞰的角度，也就是平遠的



附圖 11：宋 郭熙，〈早春圖〉，軸，絹，158.3×108.1 公分，台北故宮博物院藏。

<sup>36</sup> 「山有三遠：自山下而仰山顛謂之高遠，自山前而窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹緲渺。」見北宋 郭熙、郭思合著《林泉高致》。收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 639。

視角，再從中央的近山往右看，就形成空間深遠的效果。畫的上半部留有天，而下半部則完全是地。最後整幅畫的視野既深邃又寬闊，表現出大地山川的雄偉樣貌，達到他所謂的可觀、可居、可遊的境界。

郭熙的三遠視點是有意識的擴展山水的觀賞角度，這個方式也影響了同時代的畫家。北宋徽宗畫院中畫家韓拙在其《山水純全集》裡，介紹郭熙的三遠之後，接續補上他對視點的看法：

三遠者：有山根邊岸水波亘望而遙，謂闊遠。有野霞暝漠，野水隔而彷彿不見者，謂之迷遠。景物至絕而微茫縹緲者，謂之幽遠。<sup>37</sup>

韓拙的三遠主要依據是溪水兩岸景色的自然現況，水氣迷濛展現出遙杳寬廣、幽深的效果。他進一步指出山水畫中山腳水邊空間的表現，使畫面更加深飄渺不可測。但是從他的視點位置來看仍處於同一水平上，因此，他的三遠法幾乎沒有什麼分別，也就不如郭熙所表現的移動視野那麼寬廣和深邃了。

後來，元四大家之一的黃公望（1269-1354）也提到：「山論三遠：從下相連不斷謂之平遠，從近隔開相對謂之闊遠，從山外遠景謂之高遠。」<sup>38</sup>這裡黃公望指的是山與山之間的空間關係，「闊遠」的部分與韓拙的看法雷同，而「平遠」和「高遠」的名稱雖與郭熙相同，卻看不見視點的位置。以黃公望的〈富春山居圖〉（附圖 12）



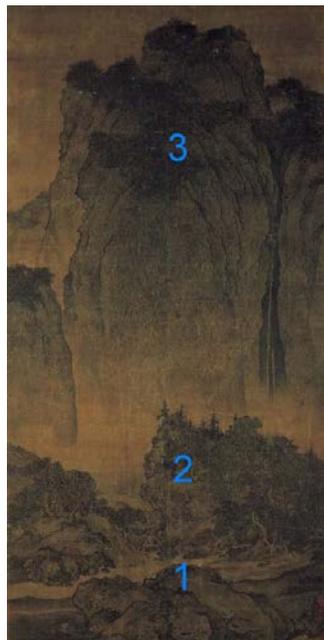
附圖 12：元 黃公望，〈富春山居圖〉（局部），1347-1350 年，紙本長卷，水墨，33×636.9 公分，台北故宮博物院藏。

<sup>37</sup> 見宋 韓拙 (1121 年以前)。《山水純全集》。收錄於俞崑 (1977)。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。五卷全，頁 659-683。

<sup>38</sup> 見元 黃公望《寫山水訣》，收錄於俞崑 (1977)。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 696。

尾段的部分來看，水岸近處與遠處隔開的表現方式，可得到「闊遠」的印證。另外，在山的空間處理部分，則以平遠的方式呈現，而卷軸的空間主要是以溪流引出視線的流轉。整體上畫面仍是天在上地在下自然現象，視點方面沒有進一步的發展。

三遠法是空間感的形成方式，在視點位置的確定位置上只能得其大概。若要明確了解山水畫所謂的「移動視點」和三遠法關係，就要從江兆申的〈從畫家構圖意念來看中國山水畫的舊有進展〉<sup>39</sup>一文中得到理解。他從古畫形式中分別探討構圖的差異，其中立軸部分論述到構圖三疊式的進展：有近景、中景、遠景的分法，並且也指出畫家取景的立足點是如何移動的。文章中分析出北宋畫家范寬（約 967 之前-約 1027 之後）的〈谿山行旅圖〉（附圖 13）有三個「能見度」，而宋李唐（約 1066-1150 左右）的〈萬壑松風圖〉（附圖 14）有七個「注視點」。這是頗具慧眼獨到的見解。文中也



附圖 13（左）：宋 范寬，〈谿山行旅圖〉，軸，絹本，淺設色畫，206.3×103.3 公分，台北故宮博物院藏。

附圖 14（右）：宋 李唐，〈萬壑松風圖〉，軸，絹本，188.7×139.8 公分，台北故宮博物院藏。

<sup>39</sup> 收錄於江兆申（1977）。《雙谿讀畫隨筆》。台北市：國立故宮博物院。

說明中國水墨畫的表現特色與如何欣賞的方法，最後他發現從宋朝到元朝的畫家的畫是越來越趨進主觀思想的表現<sup>40</sup>。雖然這篇精闢的文章只提供了視點是如何在畫中搏合的情形，但也因此知道利用視野立足點的改變，就成了我對畫面章法的「任意門」<sup>41</sup>。

以江兆申的〈江源荒寂〉（附圖 15）作品為例，畫中的章法可說是他對山水畫視點研究的心得。視線從畫幅前景開始，逐步向右移升高，再從右前景眺望右中景大山形成仰視視角，由大山橫向兩側平看就形成深遠的效果，遠山杳渺。然後再向左看望漁父，就是俯瞰的視野，最後從落款題識，回到前景。視線動態明朗形成一個迴圈，而整幅畫顯得視界寬廣深遠。



附圖 15：江兆申，〈江源荒寂〉，1984 年，紙本，水墨設色，60.5×98 公分。

除了前三種視點的表現方法之外，當代建築師陳其寬（1921-2007）提出了另一

---

<sup>40</sup> 同上註。頁 106-109。

<sup>41</sup> 任意門（日文：どこでもドア，英語：Dokodemo Door，美國版：Anywhere Door，直譯：隨處可到的門）又名 隨意門（香港）、如意門、出入門（台早期電影版），是日本漫畫《哆啦 A 夢》及其衍生作品裡的常用道具之一，為一扇能通往任何地方的門，使用率僅次竹蜻蜓與時光機。引用自維基百科。任意門。上網日期：107 年 6 月 25 日。網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/任意門>。

新的視點，他在 1967 年的作品〈迴旋 2〉（天旋地轉）（附圖 16）裡表現出他坐飛機時永生難忘的「轉視」經驗<sup>42</sup>。畫中有一條河流從左下方穿過一組連綿的山丘，在畫底部的第一座山是垂直的，第二座山開始向左傾斜，到了畫的中部山卻漸漸地變橫式的，使觀者的感覺有如在飛機向窗外看到地面視覺變化的感覺一樣。陳其寬嘗試表現依視點轉變的動態，後來也逐一發展出像〈方壺〉（附圖 17）的作品，日月各具畫面上下，中間擺放群山環繞的島嶼，組合成對稱的兩個弧形，島嶼四周以及畫面中心瀰漫著雲霧，有如仙界般的神秘感。而在這一幅的視覺效果是上下縱橫都可欣賞。他以科學探索太空的視點，整合「平視」、「俯視」、「仰視」和「轉視」<sup>43</sup>擴大了傳統水墨的宏觀視野，同時也成為他的宇宙觀。



附圖 16（左）：陳其寬，〈迴旋 2〉（天旋地轉），1967 年，水墨，197.5×22.7 公分。

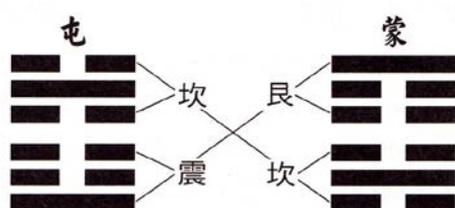
附圖 17（右）：陳其寬，〈方壺〉，1983 年，水墨，179×60 公分。

<sup>42</sup> 參閱李鑄晉（1991）。〈時間、空間、人間——記陳其寬繪畫的發展〉。見《陳其寬七十回顧展》。台北市：台北市立美術館。頁 8。

<sup>43</sup> 同上註。頁 20。

陳其寬的「轉視」表現特別以長軸和長卷達到他所要的視覺效果，令人彷彿跟著畫家進入畫中，有身臨其境的真實感受。畫裡的空間是真實開展的，其中沒有虛假的幻境，合理合情。這種「轉視」的運用，在生活中隨時都看得到，就像拿在手上的物體旋轉注目，它的差別在於一個是身體轉動，一個是物體轉動。由於身體的轉動所造成的視差，所形成的畫面就不一樣了。

另外我們也發現《易經》的卦象常常形成一組，如（附圖 18）<sup>44</sup>，「屯卦與蒙卦正好是一組，為什麼？他是將上下卦換一個位置，同時把它覆過來，你看，屯卦的下



附圖 18：〈屯卦與蒙卦〉覆卦圖。

卦震卦到了蒙卦的上面，不是還原成震卦，而是覆過來，成了艮卦；震卦是一個陽爻在下，兩個陰爻在上，覆過來的正是一個陽爻在上，兩個陰爻在下，就成了艮卦。當然坎卦覆過來還是坎卦，所以說他們是一組卦。」<sup>45</sup>這種造成上下顛倒相對的「覆卦」現象，成為另一種造型的可能。

就像生活中所見到的倒影，呈現出真實與虛幻的現象，而倒影對我而言卻顯得美感。在研究所的第一年，我試畫出天旋地轉的畫面，當時是為了使畫面能從四個方向都能觀賞，這個想法跟陳其寬雷同。然而我的經驗卻不同於陳其寬，是直接以物體與倒影造型同時連接在一起，它們有如太極陰陽魚、太湖石的造型，可以縱橫上下、左右旋轉觀看，就像「倒視」<sup>46</sup>那樣能同時看到畫面上下顛倒的造型。

因此，在我面對自然寫生時，視點仍採用單點視角，呈現當下大自然的氛圍給予的造型，做為日後水墨創作的素材，但是在實際創作時，為了這些素材彼此之間的關聯得以開展出一個寬廣、深遠的畫面，則採用傳統水墨畫的移動視點的效果，尤其是郭熙的〈早春圖〉畫中三遠法。之後，我學著走入山中觀察山脈水理的整體感，讓自己在空間經營上，更加自由。

<sup>44</sup> 見清 萬年淳（1995）。《周易圖經廣說·上》。台北市：老古文化。頁 97。

<sup>45</sup> 見殷岳、珍泉（2007）。《易經的智慧·經部》。台北市：維多利亞圖書文化。頁 83。

<sup>46</sup> 「倒視」是指看東西的時候倒著看。

除此之外，我在創作時為了強調出心理的主觀效果，加以有彈性去扭曲構圖和透視，並且結合水墨畫三遠法之外，也加入「轉視」和「倒視」，尤其運用倒視上下顛倒的不同造型，擺脫大自然景象視野的限制。於是在章法經營上更加得心應手，並且進一步發展出一個可直接面對自己內心觸動的天地。

〈天光〉（附圖 19、20、圖四）作品是我第一次嘗試運用上下「倒視」的視點，所發展出的一幅較具有個人主觀情感表現的作品。它落實我對更寬廣視野的追求，是我心象中的天地。畫面的經營企圖獲得天旋地轉的效果，像《易經》覆掛現象，使「氣輕為天，氣濁為地，始成山水」的情形，上下互轉也反常合道，也就是不論從正常的或「倒視」視點觀看，都可以接受。因此，一個浮島的形象也從此確立了。



附圖 19：洪義勇，〈天光〉正視圖。



附圖 20：洪義勇，〈天光〉倒視圖。

## 第三章 行之

沿著筆墨一畫開展，引出縷縷的思緒。為山為石，或雲或水，是思緒亦是筆墨。畫從何而來，是道還是技，我不知？我能知曉的是當下此刻的心情。

### 第一節 衣摺山石

南宋豪放愛國詞人辛棄疾（1140-1207）的《賀新郎》<sup>47</sup>詞寫道：

……我見青山多嫵媚，料青山、見我應如是。情與貌，略相似。……

描寫當年他自比魏徵，為南宋與他志同道合的朋友所剩「餘幾」，發出感嘆，並且自負道出「不恨古人吾不見，恨古人、不見吾狂耳。」的豪語。藉用青山與自己的熱情青春豪放的相似，傳達相知相惜的心聲。

在明末清初遺民石濤的《畫語錄》山川章裡也寫道：

山川使予代山川而言也，予脫胎於山川也。搜盡奇峰打草稿也。山川與予神遇而跡化也，所以終歸之於大滌也。<sup>48</sup>

同樣透過對山川的熱情和獨鍾，藉之抒發自我情感。在「神遇」當中達到「天人合一」的境界。

---

<sup>47</sup> 辛棄疾〈賀新郎〉：「邑中園亭，僕皆為賦此詞。一日，獨坐停雲，水聲山色競來相娛，意溪山欲援例者，遂作數語，庶幾彷彿淵明思親友之意云。  
甚矣吾衰矣！悵平生、交遊零落，只今餘幾？白髮空垂三千丈，一笑人間萬事，問何物、能令公喜？我見青山多嫵媚，料青山、見我應如是。情與貌，略相似。  
一尊搔首東窗裏，想淵明、《停雲》詩就，此時風味。江左沉酣求名者，豈識濁醪妙理！回首叫、雲飛風起。不恨古人吾不見，恨古人、不見吾狂耳。知我者，二三子。」見張淑瓊主編（1992）。《〔唐宋詞新賞11〕辛棄疾》。台北市：地球出版社。頁205。

<sup>48</sup> 見姜一涵（2004）。《石濤畫語錄研究》。台北市：蕙風堂。頁138。

一位是詞人、一位是畫家，同感於山川的性情，使物體的客體形象與自我的主體內在情感交融。要達到這樣的本領，就要做到如石濤的「搜盡奇峰打草稿」的地步，在胸中蒙養山川質靈，通達「外師造化，中得心源」的境界——使山川「盡其靈而足其神」。要為山川立傳，必得生活其中，朝暮相處，為其觀察、寫生，並感受四季的變換，如此才能「應會感神，神超理會」，得其寰中，而物我相忘。

這樣的理想境地，並非容易取得。尤其身處忙碌的生活快節奏中，如何靜心澄觀山川？而所處的生活環境又如此欠缺山川奇峰，又如何展紙寫之？能「採菊東籬下，悠然見南山」的生活自是恬靜自在，直接領略山川之美，否則只能到處遊歷山川為之寫生，蒐集資料。

我曾跟隨著創作的需求，到過阿里山、龍洞、阿蓮月世界、九份、東勢山區、草屯、魚池、水里和信義等地寫生。惟我所身處的環境條件及個性使然，未能到處探幽尋奇，以致於無法建構出自己心目中的山川。

要如何面對創作山水如此的窘境呢？究之原因，是對山石造型的不知和山石體勢的不解。在山石造型上，董其昌認為在於「透」與「漏」，他說：

昔人評石之奇曰透曰漏，吾以知畫石之訣，亦盡此矣。趙文敏常為飛白石，又常為卷雲石，又為馬牙鉤石，此三種足盡石之變。<sup>49</sup>

山石造型的透與漏，就如太湖石一般，具有崎嶇嶮拗、玲瓏剔透的美感。董其昌又提出以飛白、卷雲及馬牙鉤筆法就能勾勒出山石透漏特性的效果。至於山石的體勢問題，溥心畬（1896-1963）在〈論山〉一章中，他如此形容山石：

山豈一簣之土哉，翠嶺嵯峨，拔坤宇而薄天日。或積石成千仞之岡，或連峯如百尺之壁，則有起伏之狀，嶙峋之容，蓬蓬乎若昆鵬之搏風雲，

---

<sup>49</sup> 見明 董其昌《畫禪室論畫》，收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 721。

蕩蕩乎若蛟龍之起溟渤，揖讓朝拱，迴還分合，使其尺幅之中，有萬里之勢。<sup>50</sup>

他對山川造型的要求，提出非常肯絮的建言。山勢的「起伏之狀，嶙峋之容」有如摺曲般翻騰、綿延、頓挫或斷裂，顯現出山石之壯大和廣闊。這樣的山石變換，讓我聯想到生活中事物似乎都具有如此摺曲造型的現象。

因此，我想生活中的一堆「衣摺」，它能說些什麼呢？它是否有關於人生的困境，剪不斷理還亂的情狀？或因褶曲錯綜像山水紋理？它宛如董其昌的〈夏木垂陰圖〉（附圖 21）的中景巨巖，山勢盤桓交錯，黑白虛實相生；如江兆申的〈江干煮茗〉（附圖 22）中的石壁翻摺，山石獨立又綿延；又如石濤（1642-1707）的〈黃澗軒轅臺〉（附圖 23）畫裡的山石曲折，忽前忽後，似非人間場域；它或許像龔賢（1618-1689）的〈千巖萬壑〉（附圖 24）的想像，千山嶙峋，萬壑爭鳴，不一而足。



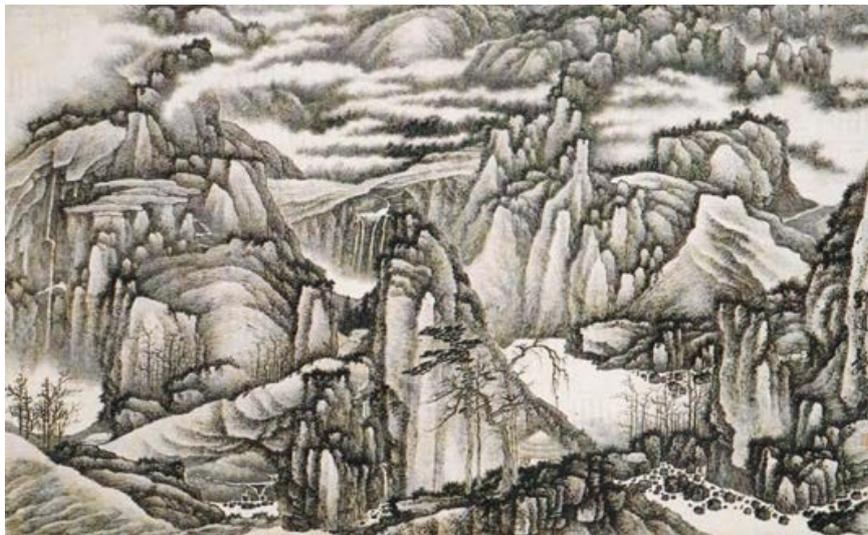
附圖 21（左）：明 董其昌，〈夏木垂陰圖〉，紙本水墨，321.4×102.4 公分，台北故宮博物院藏。

附圖 22（右）：江兆申，〈江干煮茗〉，1984 年，69×135.5 公分。

<sup>50</sup> 見溥儒《寒玉堂畫論》，收錄於江兆申（1990）。《靈滙館手鈔書兩種》。台北市：鴻展藝術。頁 4。



附圖 23：清 石濤，〈黃澗軒轅臺〉，紙本，設色水墨，立軸，96×52 公分。



附圖 24：清 龔賢，〈千巖萬壑圖〉，軸，紙本水墨，62×102 公分，蘇黎士里特堡博物館，德諾瓦茲收藏。

果真！畫中山石似衣摺，衣摺造型如山石般千姿萬態，有山脊龍脈之勢，歛仄峭巖之形，再藉由視點從上而下，左右搖攝，宛如身居自然之中。

於是，我以「衣摺」造型為研究對象，作為水墨創作一個新的開始。研究它的摺曲現象，對它做不同方向的取景寫生，以求取新的視覺感受和意境。並且運用衣摺的形式，將它發展為山石造型，轉化為心理移情的主體，如（附圖 25）。雖然山的物質性有土石之分，又各具不同的樣貌，但只要能掌握山石之理、山石之態，在造形上是可以有權變之宜，能在運筆弄墨上顯得自在得多。這也是我喜愛山水畫的原因之一。



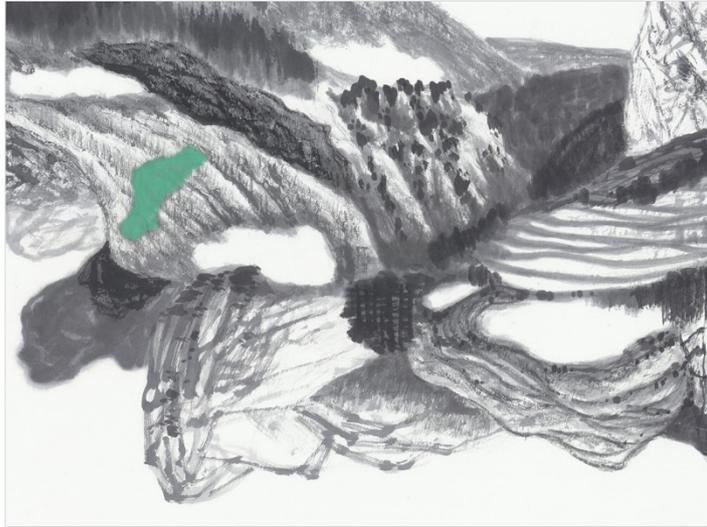
附圖 25：洪義勇，〈褶皺系列之七〉，2016 年，水墨、京和楮皮，37.4×280 公分。

〈遊走〉（附圖 26、圖一）這件作品就是選擇生活中的「衣摺」造型為發想對象的起點，將它轉化為有天地形象的表現。畫中山石摺曲，形狀又直又彎，內外更迭不斷，整個山勢蜿蜒前進。中景部分的山石造型尖聳峭立凸顯出石山特色，遠景和近景則採用土石具有柔曲的造型，又以空白（白雲、湖泊或孔洞）相間，形成一幅片段轉折相依、剛柔相濟的山水畫。



附圖 26：洪義勇，〈遊走〉（局部一）。

在〈天光〉（附圖 27、圖四）畫面中的山石造型採以摺曲「碎片化」連續的方式來呈現，山脈不完全遵循一般大自然的龍脈走向，因此形成前後左右拼貼的空間感。另外，在山體方面穿插石山和土山，大小相襯，並利用直點、披麻和馬牙皴法相間，讓空間感分明，同時也確立了山石造型。



附圖 27：洪義勇，〈天光〉（局部一）。

## 第二節 筆墨化迹

筆墨的精妙在文人畫的「書畫同源」精神之下，將筆墨的自性提高到風格高下的品評，甚且把筆墨表現獨立於外在物性的單純描繪，形成筆墨的抽象性。這是極大的藝術性躍進。在董其昌的〈畫旨〉一文中，他點出筆墨與山水物象之間的美感差異性：

以境之奇怪論，則畫不如山水，以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。<sup>51</sup>

在董其昌指出山水畫中筆墨特色的同時，筆墨就確立了脫離大自然物質性再現的美學精神。也唯有如此，個人的書寫風格才得以彰顯，供人品味追摹。

我在研究所二年級上學期的「書寫與文化」<sup>52</sup>課程裡，曾嘗試了一些滴流的作品（附圖 28），最後為了享受在紙上畫水墨的觸感，還是回歸到筆墨的問題上。但要能從筆墨中求其大解脫、大自在，歸結之處當如清朝沈宗騫所說的：「故學者當識古人



附圖 28：洪義勇，〈褶皺系列之五〉，2016 年，壓克力、水墨設色、宣紙，69.8×137 公分。

<sup>51</sup> 見明 董其昌《畫禪室論畫》，收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 720。

<sup>52</sup> 「書寫與文化」（2015）是李師思賢在東海美術研究所所開的課程之一。

用筆之妙，筆筆從手腕脫出，即是筆筆從心坎流出。」<sup>53</sup> 也必須明瞭清朝方薰所講的秘訣和心法：「用筆亦無定法，隨人所向而習之，久久精熟，便能變化古人，自出手眼。」<sup>54</sup>以及石濤的「法自我立」的精神，對於中國水墨畫的用筆用墨的奧秘「一以貫之」。

要如何創立自家筆墨的特色，石濤在《畫語錄》的〈一畫章〉篇始，就開宗明義：

太古無法，太朴不散，太朴一散，而法立矣。法於何立？立於一畫。一畫者，眾有知本，萬象之根，見用於神，藏用於人，而世人不知。所以一畫之法，乃自我立。立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。夫畫者從於心者也。<sup>55</sup>

筆墨在素紙上運作，有如太極在混沌的世界中，一畫生兩儀，陰陽隨萬筆千筆而立、而變。畫面在陰陽中呈現，也同時建立起自我個人內心的法則，因為「畫者從於心者也」。石濤又提到：「夫畫者，形天地萬物者也。舍筆墨其何以形之哉？墨受於天，濃淡枯潤隨之。筆操於人，鈎皴烘染隨之。古人未嘗不以法為也，無法則於世無限焉！」<sup>56</sup> 隨著一畫的生發，自然景物從我手底逐漸形成，最後確立了心中的意象。於是焉筆墨與自然相互生成。

從石濤的〈為禹老道兄作山水冊〉冊頁的筆情墨韻中，我們可以感受到他的用筆用墨的獨創性。本冊頁共十二頁，六幅設色，六幅水墨，每幅題材、構圖、筆法皆不同。冊中第三幅（附圖 29）以大膽創新，令人嘆為觀止。畫面線條組構型態縱橫交錯，粗獷疏放，呈現出韻律感和生命力。大量的赭色、淡青色的點佈滿畫面，與筆墨線條組織成猶如抽象畫一般。冊中第十二幅上自題：「是法非法，即成我法」，與石濤《畫語錄》的理論作一驗證<sup>57</sup>。

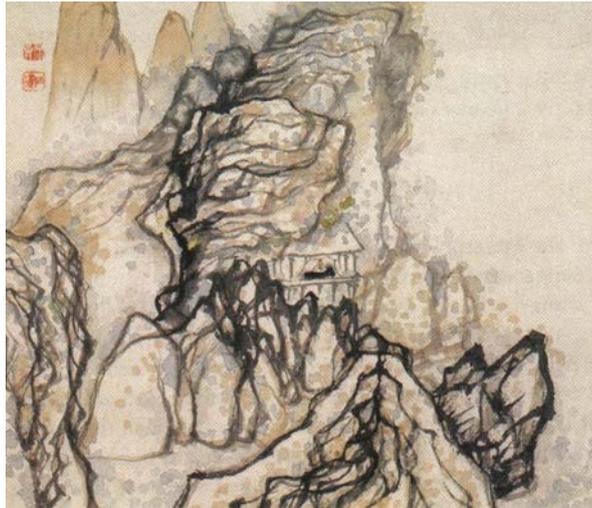
<sup>53</sup> 見清 沈宗騫《芥舟學畫編》。收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 887。

<sup>54</sup> 見清 方薰《山靜居畫論》。收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 233。

<sup>55</sup> 見《畫語錄》，收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 147。

<sup>56</sup> 同上註。頁 148。

<sup>57</sup> 參閱《石濤》（1995年4月1日）。中國巨匠美術周刊中國系列 031，總號 131，頁 24。



附圖 29：清 石濤，〈為禹老道兄作山水冊〉，冊頁，紙本，水墨、設色，每頁 28×24 公分，紐約，王季遷及家人收藏。

至於如何達到「用筆」和「用墨」的準則，明代唐志契提出他的建議：

古畫譜，言用筆之法未嘗不詳，乃畫僅知皴刷點拖四則而已。此外如斡，如渲，如擗，如擢，其誰知之？蓋斡者：以淡墨重疊六七次，加而成深厚也。渲者：有意無意，再用細筆細擦，而淋漓使人不知數十次點染者也。擗與擢雖與點相同而實相異。擗用臥筆，彷彿乎皴而帶水；擢用直指，彷彿乎點而有力。必八法皆通，乃謂之善用筆，乃謂之善用墨。<sup>58</sup>

清朝王學浩也說道：「用墨之法：忽乾忽濕，忽濃忽淡；有特然一下處，有漸漸積成處，有淡蕩虛無處，有沉浸濃郁處。兼此五者，自然能具五色矣。」<sup>59</sup>為墨色具有五彩，要能濃淡乾濕，甚至要濃厚與虛淡同時具備使之產生強烈的對比，因此，在墨法變化之際有如遊戲的意味。

<sup>58</sup> 見明 唐志契〈繪畫微言〉。收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 739。

<sup>59</sup> 見清 王學浩《山南論畫》。轉引自張安治（1995）。《墨海精神—中國畫論縱橫談》。台北市：東大圖書公司。頁 207。

到了民國，書畫家黃賓虹（1865-1955）總結了他在用筆用墨的心得，也提出：「『五筆七墨』。五筆即平、圓、留、重、變；七墨即濃、淡、潑、破、漬、焦、宿。他主張用筆剛而能柔，用墨淋漓而不臃腫，墨法高下全關於用筆是否剛健有力，用筆剛健有力則墨不臃腫。」<sup>60</sup>。

再者，藝術教育學者朱子宏（1944-）除對中國色彩的復興非常熱心外，也在他的專書裏頭談到運筆，記有十二種名稱：「鈎、皴、擦、勒、點、浣刷、渲染、烘染、界畫、分、絲、籠」<sup>61</sup>。並且，把歷代的畫家對墨色的層次、性質、明度和用法加以分類、歸納<sup>62</sup>。這些林林總總的看法和分類，提供了我在創作上的筆墨認知和參考。

面對混沌的世界，規矩的建立是居於我個人內心的直觀狀態來表現。我在創作水墨畫時，大致上先以大筆長毫淡墨線條或塊面作「定位」，接著勾勒造型，筆墨層疊皴擦山石紋理，渲染墨色明暗、上彩，最後輔以擢點。在用筆用墨時，力求自己書寫性的表現：在「用筆」方面，使「筆力能扛鼎」<sup>63</sup>、線條躍動；在「用墨」部分，則強調「活墨」<sup>64</sup>、濃淡分明。（附圖 30、31、32、圖五）。



附圖 30：洪義勇，〈雲橫嶺秀〉（局部一），2018 年，水墨、淨皮宣紙，69×138 公分。

<sup>60</sup> 詳見王小川編著（1995）。《黃賓虹筆墨探微》。杭州：浙江人民美術出版社。頁 5。

<sup>61</sup> 見朱子宏（1984）。《國畫色彩研究》。台北市：藝術家出版社。頁 165-167。

<sup>62</sup> 一、以墨色層次來分：有「墨分五色」及「五墨六彩」的說法。「五色」和「五墨」都是指：「濃、淡、乾、濕、黑」。「六彩」是「濃、淡、乾、濕、黑、白」。二、以墨色性質來分：有「焦墨、濃墨、重墨、淡墨、清墨」等五種。三、以墨色明度來分：有「黑、深灰、暗灰、中灰、明灰、淺灰、白」等。四、以墨的用法來分：有「乾墨、濕墨、老墨、嫩墨、枯墨、潤墨、潑墨、破墨、積墨、飛墨、死墨、活墨、新墨、宿墨、退墨、埃墨、孤墨」等。同上註。頁 171。

<sup>63</sup> 見清 沈宗騫認為用筆原則，如「昔人謂筆力能扛鼎，言其氣之沉著也。凡下筆當以氣為主，氣到便是力到，下筆便若筆中有物，所謂下筆有神者此也。」見清 沈宗騫《芥舟學畫篇卷一》〈用筆〉。收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 868。

<sup>64</sup> 見清 沈宗騫的〈用墨〉篇提到：「墨著縑素，籠統一片，是為死墨。濃淡分明，便是活墨。死墨無彩，活墨有光，不得不亟為辨也。法有潑墨破墨二用。……南宗多用破墨，北宗多用潑墨，其為光彩淹潤則一也。」同上註。頁 871。



附圖 31：洪義勇，〈雲橫嶺秀〉（局部二）。



附圖 32：洪義勇，〈雲橫嶺秀〉（局部三）。

在〈遊走〉（附圖 33、圖一）作品裡的墨色運用，是採用了松煙墨和油煙墨，形成畫中墨色帶有青色和褐色，作為山石之間的明暗差異並且在正黑色中呈現多樣貌的色感，豐富畫面的墨韻。墨色之間的深淺變化，也使造型的空間感明確呈現出來。



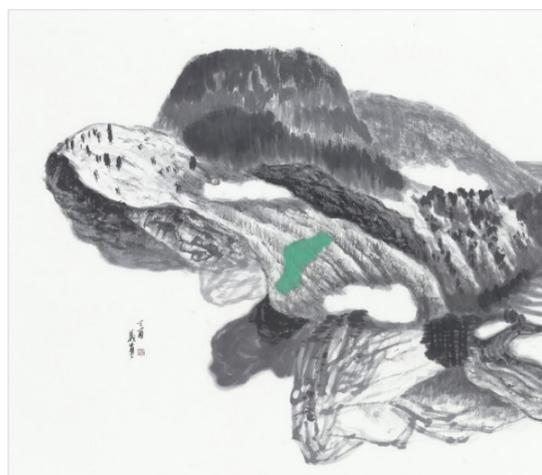
附圖 33：洪義勇，〈遊走〉（局部二）。

在創作〈心天地〉（附圖 34、圖六）這幅作品時，我沒有先做素描草圖，而是依據當下的書寫狀態所驅使。畫面首先採用「青色」松煙為整幅畫定基調。以大筆觸淡墨定位，趁墨色未乾時，再以破墨的方式加上稍濃的墨畫出所謂的山石紋理。同時為了取得混沌效果，再加以「滴染」樹木草叢，取得山色濛茸、水氣淋漓的畫面。



附圖 34：洪義勇，〈心天地〉，2017，水墨設色、單仿玉版宣，70×136.5 公分。

而〈天光〉（附圖 35、圖四）這件作品，在用筆上採皴刷點拖相間，墨色則以乾濕渲淡並呈，在平滑乾澀相間使得畫面的筆墨觸感不一而足。上方的土山用直筆蘸濃淡墨排比而成，下方的石山則用中鋒直勁勾勒，尤其在淡墨的遠山上加上稍乾濃的墨皴擦出山石，在濃淡墨之間形成空間和虛實，就像明代唐志契所認為的，水墨畫要達到：「八法皆通」，才是善於「用筆」和「用墨」的標準。



附圖 35：洪義勇，〈天光〉（局部二）。

### 第三節 色墨神彩

南齊謝赫在《古畫品錄》<sup>65</sup>序裡提到畫有六法，「隨類賦彩」是其中一法，可見設色對於畫品具有一定的重要性。設色技法在傳統山水畫法上大致上分為大青綠山水畫法、金碧山水、小青綠山水、水墨渲淡畫法和淺絳畫法等，以及當代的潑墨潑彩法和彩墨畫法等等，給予後人更多的設色表現的選擇。

設色要如何達到神采生動？清朝方薰認為在於活用，他說：「設色妙者無定法，合色妙者無定方，明慧人多能變通之。凡設色須悟得活用，活用之妙非心手熟習不能。活用則神彩生動，不必合色之工而自然妍麗。」<sup>66</sup>換句話說，設色的標準在於能變通，不可執著一方，只要能彰顯畫家的意念即可。

我對於色彩的使用，在以往寫生的經驗中，常常以乾式水彩顏料記錄當下的氛圍，色彩就只是成為紀錄自然的工具而已。這樣的敷彩方式是「有所依據」的設色技法，但在創作時卻有礙於表達自己內心的情感和感受。要如何做到直擲胸意呢？除了活用之外，我個人認為在於色彩主觀表現力的開發。因此，我的設色方式除了基於前人作品外，對設色理論會加以關注，尤其是對物體非固有色的主觀表達。

對於非固有色的表現方式，在中國水墨畫裡並非陌生，首推唐朝大詩人王維的主張：「夫畫道之中，水墨為上。造自然之性，成造化之功。」<sup>67</sup>這全然「不在於色彩的酷似」<sup>68</sup>的論點，使中國水墨畫可以不用依附於色彩，而成為特有的表現形式。

元代畫家錢選（約 1235-1300）的〈浮玉山居圖〉（附圖 36）中，主觀意念的設色方式同樣引人注目。〈浮玉山居圖〉是畫家描寫其家鄉霅川的山居之景，採用「七

---

<sup>65</sup> 收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 355-367。

<sup>66</sup> 見〈山靜居論畫山水〉。收錄於俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。頁 915。

<sup>67</sup> 轉引自張安治（1995）。《墨海精神—中國畫論縱橫談》。台北市：東大圖書公司。頁 206。

<sup>68</sup> 同上註。頁 207。



附圖 36：元 錢選，〈浮玉山居圖〉，卷，無年款，紙本、設色，29.6×98.7 公分，上海博物館藏。

分水墨三分青綠的水墨淺設色技法」<sup>69</sup>使山石墨色厚重沉穩和樹木青綠成一對比效果，畫面顯得古穆秀逸，也因此「開創了淺絳山水的新體貌，對於元代山水畫風有極大的影響。」<sup>70</sup>之後黃子久承繼趙孟頫、錢選的設色方法，發揚光大，使淺絳著色風格影響到當代。

當代美學教育家蔣勳（1947-）在評論溥心畬和江兆申這對師徒之間的傳承關係時，曾提到江兆申的設色表現：

在目前水墨的系統中，江兆申先生的花青與赭石的用法特別使我思索。  
中國自元以後，色彩過渡為水墨，在水墨中還使用色彩，大約就只剩下花青與赭石，……。黃子久的「淺絳著色」已經是把水墨畫中的色彩從視覺的模擬過渡成為一種觀念。……在具象中包含著抽象的因素。<sup>71</sup>

如果黃子久是刻意將色彩作為觀念的表現，而江兆申除了繼承傳統之外，更加有意識的使用寒暖色在畫面的意境呈現的話；那麼後繼者不能不加以思考色彩在畫面的表現力，而不單單只是成為墨色輔助的配角。

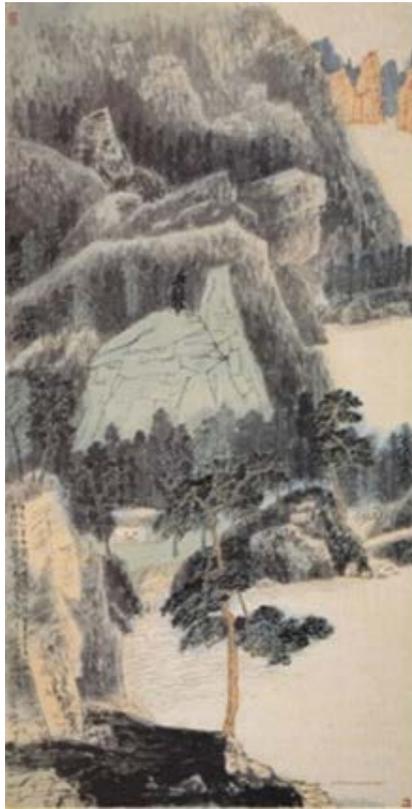
江兆申在一九九四年所畫的〈清江一曲〉（附圖 37）中，畫面除了以花青和赭石

<sup>69</sup> 見《錢選》（1996年3月9日）。中國巨匠美術周刊中國系列 080，總號 180，頁 4。

<sup>70</sup> 同上註。

<sup>71</sup> 見蔣勳（1992年11月）。〈文人畫的南渡——溥心畬與江兆申〉。《江兆申特集〔上〕》。名家翰墨，34，頁 30。

的使用之外，在中景採空勾山石並罩染石綠，成為視野焦點，也使畫面為之產生虛實輕鬆感。同時在樹叢夾葉中也略施石綠，使得整幅色彩妍雅清潤。另外右上角的山石以赭石勾勒並用硃砂點葉，和花青遠山形成對比，集聚力量，成為畫幅抗衡的視點。這些設色都是畫面的精彩之處，常令人為之一亮。於是在我的作品中，也隨「意」參酌裝飾的美感，並使這些小面積的色彩，如花青、石青、石綠和硃砂……等，成為焦點，達到我所要言說的。



附圖 37：江兆申，〈清江一曲〉，1994 年，水墨設色，淨楮羅紋牋，186.5×94 公分。

另外，當代詩書畫印全才的中國畫家陳平（1960-）也是我研究使用色彩主觀表現力的對象。早在台中二月初五藝術中心展出他的水墨作品時，就被他的〈費洼山莊〉（附圖 38）<sup>72</sup>水墨設色氛圍所吸引。他的作品集裡的用色方式，是採用美國畫家魏斯

<sup>72</sup> 圖見邊平山編輯（1991）。《陳平畫集》。北京：榮寶齋。頁 20。

的黃褐色，並融合李可染（1907-1989）明暗法風格，而營造出他的藝術個性：苦澀、傷感<sup>73</sup>。這樣的色彩是附著於他對鄉土的懷念，而如此濃郁的設色，也確實達到提振畫中的精神面，不同以往水墨設色的情境。



附圖 38：陳平，〈費洼山莊〉之十三，1990 年，66×66 公分。

因此，在非固有色設色的探究之下，「浮島系列」作品的設色方式，是隨「意」而為的：一是依據自然環境，賦予再現的色彩；二是根據心境的需求，採主觀表現。前者在寫實中營造自然的真實性，後者則突顯「非邏輯性」<sup>74</sup>的現實逃逸。

〈荒野〉（附圖 39、圖七）這件作品設色方面，我採用了一個比較明亮又兼顧自然與內心的表現，畫面中間是被濃黑厚重群山環繞的黃橙色平原，在對比之下顯出黃昏曠野遼闊的感覺。這裡的黃橙色不在於鄉愁，而是在於讚嘆大自然的色彩是如此地豐饒多情。右邊的白描山石被硃砂雲彩輕輕映上，這片雲彩即是黃昏又是漂流的象徵。

<sup>73</sup> 見陳平（1992）。《〔廿世紀中國水墨畫大系〕陳平》。香港：大業公司。陳平藝術略曆，頁 221-222。

<sup>74</sup> 這是李師思賢在研究所上課時一直強調的藝術性特性之一。



附圖 39：洪義勇，〈荒野〉，2017 年，水墨設色、單仿玉版宣，70×136.5 公分。

那〈遊走〉（附圖 40、圖一）裡的石青色塊是從何而來？石青色塊是一塊天空雲彩的投影。這樣的雲塊投影，事實上，是我在日常上班的路上，面對虎山的山頂，所常常看到的景象。尤其是在晴天時，山頂上它會有光影的立體感，同時也會有光影在它的表面漂流、停佇。因此，我常想山水畫為什麼不畫出雲層光影，尤其是浮雲游走在山的表面的情形。於是就把投影的黑色改以石青染出，色彩較凸顯，二來暗示浮雲並且代表內心想遊走四方的情緒狀態。



附圖 40：洪義勇，〈遊走〉（局部三）。

## 第四章 料見

為何是「浮島」呢？浮島它飄浮在海上或空中。「浮島」——它是我創作的主體對象，也是我創作的一種文化象徵。島，它漂浮於海上，或漂浮在空中，形成了現實與非現實狀態的矛盾。這樣的矛盾，其實也是我個人生活所面對的心境。

### 第一節 人事漂浮

人生在世，我常感於生命的不確定。所謂「生死有命」，從我小時候起，時而不斷的在我的生命中提醒著，生命它是脆弱的。然而，個人的生命價值難道只是僅僅走這麼一遭而已。看著歷史的推演，過往文人騷客他們是如何在當下的時空，掌握自己與整個潮流奮進，或是捲收自己的理想作自我生命的排遣。正如儒家所謂「用之則行，舍之則藏」的理念，影響著古往今來的讀書人。

對理想的堅持，實屬不易，在與文學和書畫的接觸中，不難發現面對人生困頓的紓解態度。從屈原的〈漁父〉、陶淵明的〈桃花源記〉和王維的〈桃源行〉、〈輞川別墅〉等，具出世思念的「母題」<sup>75</sup>，在歷經時空的替換下，不斷地在藝術創作中出現。「漁父」與「桃花源」的意義是在於自身對理想的嚮往與實踐，或者是對現實逃避的反射。

這些藝術中所追求「桃花源」的心境，從處在現今二十一世紀的世界，看來似乎是一種「無病呻吟」的狀態，認為大環境改變了，尤其在民主自由的環境中，可以施展自己的理想和抱負。然而時代雖改變了，但是古典的悠游心境和詩情哲思，無疑仍藏在現代人心靈的角落，尤其是當個人生命感到困頓、孤獨之時。而畫家面對困頓、

---

<sup>75</sup> 母題，「指的是一個主題、人物、故事情節或字句樣式，其一再出現於某文學作品裡，成為利於統一整個作品的有意義線索，也可能是一個意象或“原型”，由於其一再出現，使整個作品有一脈絡，而加強。」引用自百度百科。母題。上網日期：107年5月10日。網址：<https://baike.baidu.com/item/母題>。

孤獨之時，所處的情境，更加敏感，特別是自己內心的情緒感受。因此，在各種外在環境與畫家自身的交集之下，畫家所側重的必然是與畫家自我生命屬性有共鳴有同感的對象，而成為畫家所要藉以表達的載體。那麼，「浮島」作品的出現，實是我自己內心深處與外在環境的互動中所浮現的一個載體，而這個載體無疑蘊含著「桃花源」的傳統。

儘管，是身處在二十一世紀，這個「母題」——桃花源的世界卻在我的創作與生活之間，不斷地經由古典詩和書畫的欣賞，在潛移默化中逐漸形成。在創作浮島作品初期，我原不著意於桃花源的意象，自認為只是對於山水畫中意境的嚮往而已。然而，在創作系列山水畫的過程中，生活裡的點點滴滴卻在無形中逐漸明顯：這世界仍有「桃花源」嗎？

在郭熙的〈山水訓〉裡提到山水畫要有「可行、可望、可游、可居」之景，尤其是對可居可游山川的嚮往，並強調「畫者當以此意造」，這也是宗炳對山水畫要具暢神的企望。是故，山水畫須有此一「功能」。而後代的文人們對困頓生命寄託於山川，隱逸思想由是而來，也成為山水畫表現的「母題」之一。對於山水的表現這又牽扯到畫家對內在自我感受的表現象限有關。有人創作時直觀、有人選擇避諱曲折，但生活的歷練和人生哲學的執著，對於一個誠實的畫家來說，它們就是他創作內容的根本。

因此，我也只能以自己與外在環境所形成的情緒觸動，作為創作的基石。桃花源的世界我不必然刻意追尋，因為生活中不容易實現；但在畫室的一角，卻可成為我忘憂之處。「浮島」作品就是這樣產生的，島嶼漂浮在畫面當中，它沒有依靠在邊緣上，它在那兒自行漂游、浮盪、自我行走，不必牽扯人事的瓜葛，大可無思無想的放空，漫無目的。如此的樣態也許是與《易經》乾卦「天行健，君子以自強不息」的信念有關，因為它常常是在我自己獨自面對挫折、無助、恐慌時，心中浮出的對話。

談到個人創作的主题則永遠是創作者獨自所要面對的處境：自我內心的探討、自我思想的實踐。「可行、可望、可游、可居」之景，著實令人嚮往。但除此之外，我還可以表現「可思」嗎？我可以快意造境，不必依附大自然嗎？如果我仍喜愛山水畫，那顯然我只能依賴山石造型，來述說自己的故事。「浮島」作品是我與大自然和心儀

畫家的思想對話，也是我身在島國當中，對周遭事物的反思。至於個人風格的確立，我只能任其漂流，唯一能做的就是要不斷地畫、不斷地思想對話。

## 第二節 園林心游

在人事的繁忙應對之餘，此刻，若有個地方能讓自己稍歇停頓、獨自對白的，那就是身居畫室一角，在紙上展開園林造景的時候。對於園林造景，古代文人畫家除了實際參與之外，會對自己或友人的齋館書屋加以描繪，以象徵自己處世原則或友人的精神天地，同時藉以呈現自己對繪畫的品味。

身處南宋末朝政局驟變的錢選，透過他的〈浮玉山居圖〉（附圖 41）畫上的自題詩「塵影一以絕，招隱奚足言」<sup>76</sup>以表明自己不屑事元，嚮往幽棲寂靜之境外，此畫也展現了他處世之道——曠達堅毅的意志。畫中山石分為三區，山石和空間並列開展，造型塊狀多稜，細筆直皴規整，除了左邊遠山一抹白雲，其餘山勢青樹屋舍顯露不遺，設色融入青綠，清雅秀潤，顯得古樸盎然，有如仙島一般。此幅作品的畫面造境不同於自然景色的描繪，反而凸顯他個人的創新風格。



附圖 41：元 錢選，〈浮玉山居圖〉（局部）。

<sup>76</sup> 題浮玉山居圖：「瞻彼南山岑，白雲何翩翩。下有幽棲人，嘯歌樂徂年。叢石映清泚，嘉木澹芳妍。日月無終極，陵穀從變遷。神襟軼寥廓，興寄揮五弦。塵影一以絕，招隱奚足言。」參閱《錢選》（1996年3月9日）。中國巨匠美術周刊中國系列 080，總號 180。頁 4。

另外，董其昌的〈煙江疊嶂圖〉（附圖 42）是他想像王詵〈煙江疊嶂圖〉畫境所完成的作品。在畫卷起首部分用行楷書體抄寫蘇軾為王詵原畫所寫的長詩<sup>77</sup>，加以對照。畫從蘇軾詩意意造，追摹「不知人間何處有此境」的桃花源意象。畫中遠山雲霧，形成黑白對比效果，有如非人間的幻境。卷末山石嶙峋聳立，勾勒淡雅，亦如「江山清空我塵土」傳達著古淡秀潤的意境。〈煙江疊嶂圖〉是董其昌結合王維〈江山雪霽圖〉和郭忠恕〈臨王維輞川圖卷〉水墨風格的新意<sup>78</sup>，同時也是畫家對桃花源母題的嚮往。



附圖 42：明 董其昌，〈煙江疊嶂圖〉，卷，絹本、水墨，30.7×141.8 公分，台北故宮博物院藏。

錢選和董其昌的繪畫風格雖為不同，但同是畫家憑藉筆墨所營造出安身立命的桃花源，使自己通過「戲墨」方式而排遣自身的困頓或抒發己意。園林裡有山有水、小橋流水、曲徑通幽，有亭、廊、榭、閣、假山和太湖石等組成田園景色。尤以江南私家園林為勝，這些私家園林大都由園主與文人雅士直接參與興建，表現出詩情畫意的特徵，營造出淡雅、樸實的風貌，彷彿山林生活，使人徜徉大自然田園式的生活情趣。這樣的生活方式可使「人們在身體和心理上得到遊樂和休息，在精神上可以受到陶冶。」<sup>79</sup>

<sup>77</sup> 書王定國所藏煙江疊嶂圖：「江上愁心千疊山，浮空積翠如雲煙。山耶雲耶遠莫知，煙空雲散山依然。但見兩崖蒼暗絕壁，谷中有百道飛來泉。縈林絡石隱復見，下赴谷口為奔川。川平山開林麓斷，小橋野店依山前。行人稍度喬木外，漁舟一葉江吞天。使君何處得此本，點綴毫末分清妍。不知人間何處有此境，徑欲往置二頃田。君不見武昌樊口幽絕處，東坡先生留五年。春風搖江天漠漠，暮雲卷雨山娟娟。丹楓翻鴉伴水宿，長松落雪驚晝眠。桃花流水在人世，武陵豈必皆神仙。江上清空我塵土，雖有去路尋無緣。還君此畫三嘆息，山中故人應有招我歸來篇。」

<sup>78</sup> 參閱《董其昌》（1996年7月13日）。中國巨匠美術周刊中國系列098，總號198。頁6。

<sup>79</sup> 見樓慶西（2001）。《中國園林藝術》。台北市：藝術家出版社。頁9。

園林確實帶給人移情養性的作用，從一些文人雅集的水墨畫中可略窺一二。如石濤的〈西園雅集圖卷〉（附圖 43）畫裡文人們在清談、讀書、品茗和書畫創作等行為，真令人看了為之滌塵解憂，逍遙自在。園林的生活自成一個「真實」的桃花源，正如陶淵明〈飲酒〉詩句所說的「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏。採菊東籬下，悠然見南山。」的自然田園式生活。



附圖 43：清 石濤，〈西園雅集圖卷〉（局部），紙本設色，36.5×328 公分，現藏上海博物館。

惟我的現實裡的自然田園式生活不易實現，再加上自己的個性不喜外出，對於「怡情養性」的境界，只能託付在畫紙上的園林生活。所以，雖然在現實生活中不易實現，但仍會稍加注意園林的設計。園林除了中國之外，日本的枯山水設計也是令我嚮往。

在園林中的太湖石、日本的枯山水和芥子園的石譜是造境中居重要的地位。我曾利用芥子園中的各家石譜，仿擬成枯山水的小景，企圖融入各家的山石面貌成為我自己的園林景色，但是就如同枯山水的造景一般，畫面顯得窄小而作罷。因此，如何展現山水般的開闊又能達到優游園林的樂趣，勢必對於「造境」能力下功夫理解才行。

造境功夫除了理解視點外，也要明白傳統山水畫構圖的形式。有關山水構圖的方式，評論與策畫展覽兼擅的書畫家吳繼濤（1968-），他歸納出兩個方向：

在山水畫的演進歷程中，畫家對於自然空間如何承接景物的手法，至少可以分成兩個脈絡。自唐五代以至南宋，山水畫透過口袋型拼貼、實景交接到水氣交融的處理，畫家以留白方式處理著空間前後景與景的銜接，如〈谿山行旅圖〉、〈溪山清遠卷〉，甚至元代所發展一水兩岸的空間，都同樣注重這種虛實塊面的延伸；至於從〈早春圖〉、〈青卞隱居圖〉到石濤、石谿以迄黃賓虹，這一個注重山脊龍脈蜿蜒，將繪畫空間作有機的考量，又是另個注重整體構成的系統。<sup>80</sup>

對虛實的布置及空間延展上的分析和歸納，使我在山水畫空間的認知上有很大的啟示。而這兩種構圖的表現方式，各有其道理。如何結合「龍脈」與「口袋型拼貼」就成為一種考驗，但也成為我在「浮島」系列園林造境的不二法門。

〈列嶂圖〉（附圖 44、圖十）就是利用龍脈與口袋型拼貼方式構圖的作品。從圖左兩座山脈並列向右下前進，到中間靠右的山勢則採向右橫行並和倒視山峰形成口袋型拼貼效果，使畫面左右上下開闊深邃，成為心游造景的園林風貌。



附圖 44：洪義勇，〈列嶂圖〉，2018 年，水墨設色、楮皮紙，69×140.5 公分。

<sup>80</sup> 參閱吳繼濤（2010）。《〔台灣近現代水墨畫大系〕江兆申》。台北市：藝術家出版社。頁 18。

在〈浮青〉（附圖 45、圖十三）這件作品裡，畫面中心部分是以口袋型拼貼結構，利用雲霧河川穿插虛實，而在畫幅四邊的山峰略呈龍脈山勢，整幅畫有如花朵開展的姿勢。



附圖 45：洪義勇，〈浮青〉，2018 年，水墨設色、淨皮宣紙，69×138 公分。

### 第三節 眾裡尋他

常言道山水畫要有「詩情畫意」的意境，一種脫俗的感覺。然而對於喜歡哲學的我，內心卻有另一種聲音，「山水畫可不可以具有哲學味的表現呢？」進到研究所後，當我重新閱讀古典畫論著作時，才發現它早在宗炳的〈畫山水序〉裡，就明明白白提到「聖人含道暎物，賢者澄懷味像」的精神、以及《易經》、老莊思想都是山水畫中的美學基礎。甚至宋朝畫院重視寫生、觀察自然，也是「理學」的一種表現。何以我會輕忽山水畫中哲學味早已存在的事實，這可能是長期受到「詩中有畫，畫中有詩」的觀念影響所致吧！讓我一直認為山水畫總是在表現外在自然的景物，難以直接反射內在心理的情緒。

因此，有了經典的說法，使我的內心有所依據，哲學味的山水畫就是原貌。依宗炳的看法就是「暢神」——臥遊體道。陳傳席認為暢神「其實本質還是『觀道』，是通過山水畫的形式，實現了觀道和對道理解更深的目的，才『暢神』的」<sup>81</sup>。也就是說，在臥遊山水畫當中去體會聖賢的道理，並且得到精神上的愉快，就是「山水畫的本質！」當今我也是期望能從山水畫中得到精神上的愉快，但不同的是藉由創作過程去心游園林，表現自己當下情緒觸動的狀態，使自己的精神得到抒發，也從畫裡表達對人生的看法。

那要「如何掌握水墨表現自己當下情緒觸動的狀態呢？」這牽扯到我必須先面對的三個疑問——（1）山水畫創作除了寫生之外，還有哪些方法？（2）山水畫的表現是否可多樣性？（3）水墨畫有修辭學嗎？

為了求取解答，我多次翻閱古典畫論，尋求以往所沒注意到的觀點，就在陳傳席的《六朝畫論研究》<sup>82</sup>書中，談到了王微的〈敘畫〉，當我看到〈敘畫〉一文中提到「以一管之筆擬太虛之體」<sup>83</sup>時，頓時獲得啟發，讓我明白了「寫生以外的表現方法」一

---

<sup>81</sup> 見註2。頁113。

<sup>82</sup> 同上註。

<sup>83</sup> 參閱本創作論述第一章第三節。

—想像力。這個想像力的獲得，讓我得以直奔「逍遙遊」的境界。但是我為何到了這時候才解開心中已久的困惑？或許是受到「寫生重要性」的強調作用有關，另外對於意境的鍛鍊也沒有受到特別的啟發。

因此，「山水畫的表現多樣性？」從想像力的介入，我獲得了解答。另外，直接寫生創作的方式，我個人也體會到無法自由詮釋自己內心的悸動和感觸。並且依寫生所創作的山水畫也容易陷入像不像大自然景物的迷失，而忽略內心所要表現的意境。所以在創作「浮島」系列作品時，改採以「衣摺」為山石造型，盡其可能地依想像來表現自己內心的情緒感受，而不受景物及筆墨技巧的拘束。同時也體認出寫生之外，在山石造型上要有創作者的自主性，也就是要具備造型能力，以避免山水畫成為說明性的「風景圖」。

至於「水墨畫有修辭學嗎？」我會對這個問題的提出，是出於自己對文學修辭學的喜好，因此我想在繪畫的表現上有沒有修辭學方法。如果有的話，那麼繪畫的表現肯定會更容易表達自己內心的狀態才是。這個問題起初也不知從何著手解答，直到研二才接觸到當今「挪用」<sup>84</sup>的概念，也在董其昌的「小中現大」系列的「仿擬」<sup>85</sup>之作中發現，由此可見，這個答案是肯定的。同時，在錢選的〈浮玉山居圖〉和董其昌的〈婉孌草堂圖〉的款識<sup>86</sup>中的所採用的「隱喻」以及董其昌的〈煙江疊嶂圖〉中的「示現」<sup>87</sup>方式，也都跟修辭有關。這個疑惑能得到解決，讓我在創作上有了更多表現的可能性。所以我在水墨創作時加入非固有性色彩的主觀意念的設色，就是出於修辭方式的表達，如在〈遊走〉、〈天光〉、〈荒野〉、〈浮玉山圖〉（附圖 46、圖八）和〈列嶂圖〉等作品中的色塊，以及〈晨熹〉、〈心天地〉和〈閒逐〉（附圖 47、圖十一）等作品裡的紅色逃逸路線，作為「象徵」我內心情緒的符號。

<sup>84</sup> 「挪用 (Appropriation) 在藝術領域的含義就是利用預先存在的對象或圖像，對它們沒有或很少轉換之後用於新的創作。」引用自維基百科。*挪用*。上網日期：107 年 7 月 2 日。網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/挪用>。李師思賢的「水墨與當代、創作」課程，以「傳統作為資源—造形（形式）」為題，介紹「挪用」的觀念，並以「挪用」方式習作。上課時間是在 105 年 5 月 2 日。見洪義勇「水墨與當代、創作」作業，頁 3。105 年 6 月。

<sup>85</sup> 「仿擬：單純模仿前人的作品，學得維妙維肖。」見沈謙（2010）。《修辭學》。台北市：五南圖書出版公司。頁 108。

<sup>86</sup> 參閱註 76。

<sup>87</sup> 參閱註 77。「示現：指透過豐富的想像，運用形像化的語言，將某一項人、示、物描繪得神氣活現，狀溢目前，讓讀者感覺如身歷其境，親聞親見的修辭方法。」見註 85。頁 143。



附圖 46（左）：洪義勇，〈浮玉山圖〉（局部），2018 年，水墨設色、單仿玉版宣，70×136.5 公分。

附圖 47（右）：洪義勇，〈閒逐〉（局部），2018 年，水墨設色、楮皮紙，78×142 公分。

這三個問題至此獲得解決，使我在「表現自己當下情緒觸動的狀態」方面，有了進一步的發展。於是，再從創作理念探求，以「書寫意識」的角度切入，追溯到趙孟頫、董其昌的「書畫同源」精神，再回到當代江兆申作品中的線質表現，讓我了解到山水畫中「書寫」的「情緒觸動」狀態，並掌握書寫的「一次性」特質，避免自己陷入刻劃的窘況，使創作達到自在的境界。

其次，畫面中的黑白韻律，也從《易經》卦形和《老子》的「大白若辱」觀念中得到明確的理解和應用。在移動視點的方面，除了傳統的三遠法之外，也應用「轉視」及「倒視」的視野來創作，使得畫面的構成更加容易依自己的情緒觸動狀態來表達。

我從「表現自己當下情緒觸動的狀態」作為水墨創作的研究中心，最終找到了解答，並且建立起自己的創作方法。從此讓我擺脫了如何畫出一幅表現自我的山水畫的困境，邁向水墨創作「逍遙遊」的狀態。

## 第五章 結論

通過以上各章節的創作論述過程中，我更加體認到藝術創作行為是創作者表達自己內在情緒觸動的過程及結果。但是要如何創作？要創作甚麼？古人常說要「意在筆先」。那麼要如何有「意」呢？就必須明明白白知道自己所為何事何情。為了求得「意」的內涵，有時會因為沒有切中問題要害反而迷失了自己的方向，陷於無病呻吟的窘況。所以在表達自我內在情緒觸動的同時，對於「問題是甚麼？如何發問？如何表達？」也至為重要。因此，就在構築問題和求取答案的來往之間，我們獲得了創作的動力。

由於之前我在寫生上所遇到的瓶頸一時無法解開，在研二時改以生活中的「衣摺」造型作為「問題」的載體，並試圖做出「解答」。以「衣摺」造型為創作的出發點，這是一個出口，它不同於以往的題材，當下感到這一切是否成為創作的可能？我也只能繼續往前求道，即使擺在前面的是令我看不清楚的方向。但經過了兩年（從研二上學期開始）的摸索，終於有了「浮島系列」作品的出現。之後，才開始了整理自己的思緒，著手創作論述的撰寫。

為了架構完整的論述，一面創作的同時也探討解決山水畫疑問的方向。那麼，在創作時是要先解決疑問再表現情感，或是先表現情感再解決疑問呢？或者是同時並進？這些問題起先常造成水墨創作研究的困擾，以至於無法處於自在的狀態。最後，我把「情感的表現與疑問的解答」當作是同一件事，也就是把「情感的表現與疑問的解答」等同於「意在筆先」的「意」，成為「當下情緒觸動的狀態」，如此，筆墨才能隨「意」而來的，也唯有如此，創作的狀態才順利進入「逍遙遊」的境界。然而，在實際創作時，是否會受到這個「意」所箝制呢？以至於沒辦法完全達到真正的「心游天地」的狀態。這種表現不如意的處境隨時都有可能出現，而我的心得是，假如執「意」不放的話，那麼在筆墨上的「揮灑」就會遭遇窒礙難行的情形。

另外，這個表現自己「當下情緒觸動的狀態」的「意」是否可以讓它形成流變呢？若從《易經》太極來看何嘗不可，因為創作者的情緒觸動是可能隨時「變易」的，也

唯有如此，形而下的造型、筆墨和設色，才可做及時的調整，在這樣的情形之下，就會達到自在的創作狀態。

因此，我更加清楚創作當下是存乎一心，情緒的改變或表現不如意，都在筆墨中呈現出來。要掌握「當下情緒觸動的狀態」的表現，關鍵就在於心境的自在。如何求得心境的自在，就是要心中無罣礙。所以，我坦然面對自己的不足，我逐一釐清心中的疑問和困惑，終於可以心游自己的園林天地。

在心游天地的當中，以「倒視」的視點角度來表現自己內在的情緒觸動，是一個非常特別的經驗。「倒視」的形式雖來自於《易經》覆卦、太極陰陽魚和太湖石的樣式，卻是我依據腦海中的想法，從創作摸索當中以「浮島」造型所確立的。「倒視」視點與我的「浮島」創作理念中現實與非現實的矛盾象徵息息相關，同時也帶給了移動視點另一個不同的表現方式。

本創作論述以「浮島」為探討的主題，以自己所求的解答和創作方法應用在作品中，其中以修辭方法來表現自己的情緒觸動方面，有了許些的進展，但是有關於水墨畫修辭學各方面的探討和應用，在篇幅方面仍嫌不足，這部分可作為後續的發展。

## 參考文獻

### 一、引用專書

- 1、王小川編著（1995）。《黃賓虹筆墨探微》。杭州：浙江人民美術出版社。
- 2、台北市立美術館展覽組編輯（1991）。《陳其寬七十回顧展》。台北市：台北市立美術館。
- 3、石守謙（2010）。《從風格到畫意—反思中國美術史》。台北市：石頭出版社。
- 4、朱子弘（1984）。《國畫色彩研究》。台北市：藝術家出版社。
- 5、江兆申（1977）。《雙谿讀畫隨筆》。台北市：國立故宮博物院。
- 6、江兆申（1990）。《靈漚館手鈔書兩種》。台北市：鴻展藝術。
- 7、江兆申（1997）。《靈漚類稿》。台北市：世界書局。
- 8、何恭上（2017）。《石濤合集〔張大千vs.四僧書畫④看懂石濤〕》。台北市：藝術圖書公司。
- 9、吳繼濤（2010）。《〔台灣近現代水墨畫大系〕江兆申》。台北市：藝術家出版社。
- 10、李思賢（2010）。《當代書藝理論體系—台灣現代書法跨領域評析》。台北市：典藏藝術家家庭。
- 11、沈謙（2010）。《修辭學》。台北市：五南圖書出版公司。
- 12、俞崑（1977）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。
- 13、姜一涵（2004）。《石濤畫語錄研究》。台北市：蕙風堂。
- 14、高居翰（1994）。《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》。台北市：石頭出版社。
- 15、倪再沁（2005）。《水墨畫講—文人美學與當代水墨的世紀之辯》。台北市：典藏藝術家。
- 16、徐復觀（2013）。《中國藝術精神》。台北市：台灣學生書局。
- 17、殷岳、珍泉（2007）。《易經的智慧·經部》。台北市：維多利亞圖書文化。
- 18、張安治（1995）。《墨海精神—中國畫論縱橫談》。台北市：東大圖書公司。
- 19、張淑瓊主編（1992）。《〔唐宋詞新賞11〕辛棄疾》。台北市：地球出版社。
- 20、陳平（1992）。《〔廿世紀中國水墨畫大系〕陳平》。香港：大業公司。

- 21、陳鼓應（1981）。《老子今註今譯及評介》。台北市：台灣商務印書館。
- 22、陳傳席（1999）。《六朝畫論研究》。台北市：台灣學生書局。
- 23、梁披雲主編（1984）。《中國書法大辭典》。香港：書譜出版社。
- 24、清 郭慶藩。《莊子集釋》。（台北市：木鐸出版社，1988年）。
- 25、清 萬年淳。《周易圖經廣說·上》。（台北市：老古文化，1995年）。
- 26、馮作民（1981）。《中國印譜》。台北市：藝術圖書公司。
- 27、樓慶西（2001）。《中國園林藝術》。台北市：藝術家出版社。
- 28、邊平山編輯（1991）。《陳平畫集》。北京：榮寶齋。

## 二、引用期刊

- 1、《石濤》（1995年4月1日）。中國巨匠美術周刊中國系列031，總號131。
- 2、《董其昌》（1996年7月13日）。中國巨匠美術周刊中國系列098，總號198。
- 3、蔣勳（1992年11月）。〈文人畫的南渡——溥心畬與江兆申〉。《江兆申特集〔上〕》。名家翰墨，34。
- 4、《錢選》（1996年3月9日）。中國巨匠美術周刊中國系列080，總號180。

## 三、引用網路

- 1、百度百科。母題。上網日期 107 年 5 月 10 日。網址：<https://baike.baidu.com/item/母題>。
- 2、維基百科。任意門。上網日期：107 年 6 月 25 日。網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/任意門>。
- 3、維基百科。挪用。上網日期：107 年 7 月 2 日。網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/挪用>。

圖版



圖一：洪義勇，〈遊走〉，2017年，水墨設色、楮皮紙，80×141.5公分。



圖二：洪義勇，〈晨熹〉，2017年，水墨設色、玉版宣，61×99.5公分。



圖三：洪義勇，〈放空〉，2017年，水墨設色、楮皮紙，80×141.5公分。



圖四：洪義勇，〈天光〉，2017年，水墨設色、單仿玉版宣，70×136.5公分。



圖五：洪義勇，〈雲橫嶺秀〉，2018年，水墨、淨皮宣紙，69×138公分。



圖六：洪義勇，〈心天地〉，2017年，水墨設色、單仿玉版宣，70×136.5公分。



圖七：洪義勇，〈荒野〉，2017年，水墨設色、單仿玉版宣，70×136.5公分。



圖八：洪義勇，〈浮玉山圖〉，2018年，水墨設色、單仿玉版宣，70×136.5公分。



圖九：洪義勇，〈綠嶺〉，2018年，水墨設色、淨皮宣紙，69×138公分。



圖十：洪義勇，〈列嶂圖〉，2018年，水墨設色、楮皮紙，69×140.5公分。



圖十一：洪義勇，〈閒逐〉，2018年，水墨設色、楮皮紙，78×142公分。



圖十二：洪義勇，〈翠岫流泉〉，2018年，水墨設色、楮皮紙，80×141.5公分。



圖十三：洪義勇，〈浮青〉，2018年，水墨設色、淨皮宣紙，69×138公分。



圖十四：洪義勇，〈語山〉，2018年，水墨設色、淨皮宣紙，69×138公分。



圖十五：洪義勇，〈雲影〉，2018年，水墨設色、楮皮紙，78×142公分。