

私立東海大學美術研究所碩士學位

畢業製作論述

指導教授：詹前裕 教授

長 河 孤 吟

郭 禹 君 膠 彩 創 作 理 念 與 風 格



研究生：郭禹君撰

中華民國九十三年一月

摘要

繪畫創作對我而言，是我生命中一個非常重要的環節。從繪畫創作中，能展現出自我的生命力，並將我個人的思維以繪畫的形式延伸內在生命的觸角，所以在繪畫創作中我找到自己的方向而樂此不疲。從小在對世事尚懵懂無知的時候，對繪畫的喜愛，即在我內心萌芽，隨著年齡的增長對繪畫的興趣不曾稍減，它更成為我鬆脫心靈羈絆舒解人生苦痛的門徑。

學習膠彩畫讓我在對藝術領域的探索中，有了更豐富的認識，對膠彩表現形式的偏好決定了我在研究所階段的創作走向，我試圖透過膠彩的創作方式，以「水」為主題探索人類亙古的情懷，嘗試捕捉人性對悠遠遠古的懷想以及對世事人生的無奈感喟，以生活化的敘述方式進行分析，佐以學術資料的印證，探究藝術創作的歷史延續性及畫家心靈狀態的發展。

在平日的創作中，我非常注重觀察與寫生，再從客觀的形象認知裏去內化成為自我的創作語彙，因此我慣於自自然的生態去感悟生命的無常、變化和永恆，累積這些日常學習與生活體驗，從中慢慢的充實我的創作生涯。石濤云：「搜盡奇峰打草稿」我想這句話竟是我在創作態度上的圭臬，不管是現階段或是在往後的創作歷程上，我都將秉持這個原則持續我未來的路線，從創作上去挖掘自身心靈的滿足。

本創作研究中將各種資料分門別類，分就創作者的心理、歷史的回顧、學習的歷程、美學資料的蒐羅、未來的發展等作詳細的分析和比對考證，試著以回溯自我創作的心路歷程及對未來的創作走向深入探討，期許以學術與感性的創作態度相互結合發展，以膠彩的繪畫製作方式結合過去所學習的水墨創作經驗，延續以往的生活體驗及對藝術上的愛好，並追求個人心靈和創作的契合為未來的發展空間，作為日後創作的依據。

目錄

摘要-----	2
目錄-----	4
圖目錄-----	6
第一章 緒論-----	9
第一節 研究動機與目的-----	9
第二節 研究方法-----	10
第三節 名詞解釋-----	12
第二章 關於水的文藝創作-----	29
第一節 宗教和文學中的水-----	29
一 水在宗教上的意義-----	29
二 文學中的優美實例-----	29
第二節 歷史文物中的水紋表現-----	34
第三節 中國歷代繪畫中的水-----	38
一 遠古到宋代-----	38
二 元代到清代-----	41
三 近代-----	45
第四節 日本美術中的水-----	46
一 緣起-----	46
二 工藝上的創作-----	47
三 繪畫上的表現-----	48
四 浮世繪中的水-----	50
第五節 關於繪畫美學的思考-----	52
第三章 對水的情思與感悟-----	57
第一節 探討生命的源頭-----	57

第二節	長河畫思-----	58
第三節	靈感、情愫、技法的結合-----	62
一	緣起-----	62
二	東山魁夷的影響-----	64
第四節	從唯美到激盪的心路歷程-----	70
第四章	作品形式與風格說明-----	74
第一節	畫面中的象徵與空間-----	74
一	象徵的意涵-----	74
二	畫面的空間-----	75
第二節	繪畫「長河孤吟」的時空意義-----	77
第三節	作品風格詮釋-----	82
第五章	結論-----	111
第一節	我的觀點-----	111
第二節	對膠彩藝術的期許-----	112
第三節	對未來的展望-----	113
參考書目	-----	115

圖目錄

圖一	晉	顧愷之	洛神賦圖卷	13
圖二	新石器時代		漩蚊彩陶壺	13
圖三	新石器時代		漩蚊彩陶壺	14
圖四	東漢		弋射收穫畫像磚	14
圖五	東漢		荷塘漁獵畫像磚	15
圖六	宋	刺繡	咸池浴日	15
圖七	明		花海水龍紋磁扁瓶	16
圖八	清		乾隆吉袍服	16
圖九	南宋	馬遠	水圖	17
圖十	南宋	馬遠	水圖	17
圖十一	南宋	馬遠	水圖	18
圖十二	南宋	李嵩	月夜看潮圖	18
圖十三	元	魏九鼎	洛神圖	19
圖十四	清	石濤	蘆中遠望	20
圖十五	民國	張大千	長江萬里圖	20
圖十六	民國	黃君璧	尼加拉瓜瀑布	21
圖十七	民國	溥心畬	波浪孤航	21
圖十八	平安時期		片輪車鏤鈿蒔繪手箱	22

圖十九	江戶時期	尾形光琳	流水圖亂箱-----	22
圖二十	江戶時期	尾形光琳	波濤圖屏風-----	23
圖二十一	江戶時期	尾形光琳	紅白梅圖屏風-----	23
圖二十二	江戶時期	酒井抱一	夏秋草圖屏風-----	24
圖二十三	現代	東山魁夷	朝明けの潮-----	24
圖二十四	現代	東山魁夷	山雲 濤聲-----	25
圖二十五	現代	東山魁夷	山雲 濤聲-----	25
圖二十六	江戶時期	歌川廣重	阿波鳴門的風波-----	26
圖二十七	江戶時期	葛飾北齋	神奈川沖浪裏-----	27
圖二十八	近代	橫山大觀	生生流轉-----	28
圖二十九	金	武元直	赤壁圖-----	28
圖三十	郭禹君	靜-----		82
圖三十一	郭禹君	潭影-----		84
圖三十二	郭禹君	等待黎明-----		87
圖三十三	郭禹君	荷塘情趣-----		89
圖三十四	郭禹君	激浪-----		92
圖三十五	郭禹君	幻之林-----		94
圖三十六	郭禹君	心海-----		97
圖三十七	郭禹君	悠渺-----		100

圖三十八	郭禹君	深處的邂逅-----	102
圖三十九	江戶時期	溪齋英泉 浮世繪作品-----	28
圖四十	郭禹君	迴盪-----	105
圖四十一	郭禹君	霧生-----	107
圖四十二	郭禹君	長河孤吟-----	109

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

在接觸膠彩畫的過程之中，我不斷的思索在目前所創作的題材之外是否可以開創出一種新的模式，台灣的膠彩畫主要是承襲自日據時代前輩的成就，但是也因此傳承的過程之中，題材上就難免會有所限制。

而我自從走上藝術創作以來，對於自然總是有所堅持，我覺得在創作中如果不去面對真實的景和物，那麼就很難讓自己在創作中保持一定的激情。就在一次的旅行之中，我意外的發現了一個古老但是卻少人用的創作母題——水。於是我開始思考以水當成創作題材的可能性，希望在花鳥樹石之餘，能夠為膠彩畫的創作打開另外一條道路。

水雖然在中國繪畫中是一個重要的因子，但是從沒有躍身成為主角的機會，但是在中國對岸的日本，對於水卻有許多的著墨和創作，有出現了許多以水為畫中主角的不朽作品。我現在所使用的創作素材——膠彩，基本上材料和技巧都是從日本所傳來的，但是在台灣卻少見有以膠彩畫水的作品，因而在我心中興起一個念頭，我要以水當成我膠彩繪畫現階段創作的主題，在這段探索的過程之中，我希望能藉著對此次創作意圖的思考，來完整的解說此次創作的歷程以及作品。

另外，由於膠彩畫的適應性相當的廣闊，每種技法都能呈現不同的繪畫語言，激發不同的視覺感受，因為它能呈現幽玄樸拙的東方水墨藝術的情懷，亦能展現豐富瑰麗的西方繪畫情調，所以在選擇以膠彩藝術形式進行創作時，更能體驗其中的充足養份而兼容並蓄；而我在創作上偏號追求單純的色彩，單純的構圖，並希冀以純粹的繪畫來闡述自我的心路歷程，

因而就以此觀感，出發進行實踐與探索。

第二節 研究方法

本創作論述所討論的研究範圍，是累積從小到大的經驗，以及在進入研究所之後對於繪畫的思考以及嘗試。首先透過對於中國傳統繪畫中水的因子的追尋朔源，旁及歷代關於水的一些畫作以及作品，從而去發掘中國關於水的一些創作模式。除此之外也旁及日本關於水的一些概念以及作品。並且透過科學上、文學和宗教上以及美學上對於水的一些看法和詮釋，去充分了解水在人類文明中的意義。

我從小生活就飄泊不定，住所經常更換，而這種不定性恰好和水有所關連，也因此讓我對於水所能代表的意象更加的好奇，就在這段探索的過程之中，去逐漸發掘出水對於我所能代表和關照的點點滴滴。對我來說，這段探討摸索以及觀察創作的過程，不但是一種自省的歷程，是一個自我學習的歷程，更是一個自我成長的記錄。同時也透過了中國傳統繪畫理論的重新再研究思索，也意外的了解了許多創作上的重要契機。

在創作研究的過程中，我首先先收集了一些歷史上關於水的藝術作品，從這些作品之中，去分析以及了解藝術家是如何在作品之中去表現出他們心目中的水，去分析其內涵及特色。

許多藝術家在表現「水」這個意象時，他們所畫出來的往往不只是單純的「水」，往往在圖畫中的「水」被增添了許多象徵上的含意。可以說在這些關於水的作品之中，「水」是以一種「象徵」的角色被運用著，對

藝術家來說，雖然許多藝術家在作品之中習慣於採用一般的慣用象徵¹，這是在藝術品之中運用「象徵」的常見的手法，但是，能夠在作品之中創造出一個新的象徵則更為有趣。

對藝術家來說，在作品中使用象徵法一般多是以下面的四種形式為之：

- 一，描述或是描繪一個不尋常或是不可能的事件或意象。
- 二，讓畫中我要表達的象徵或意象佔據整個畫面中的主要位置，使其成為觀者注目的焦點。
- 三，使用重複的手法，讓所使用的意象在作品之中重複的出現，來達到暗示的效果。
- 四，將兩件相關的事物結合在一起，通過對事物的聯想來達到象徵的效果。²

我決定在我這次的創作之中，以「水」作為我畫面中的一個主要的象徵，透過以上所列出的方式，將「水」這個意象，透過膠彩畫的形式將之表現出來，使得我作品中的水不只是單純的風景畫中的水，而是有著許多的意含的象徵，我將自己作品中的水付予了許多象徵上的意含，同時透過上面的四種象徵手法的表現方式，以我個人的觀點將這些「水」的意象表現出來。

同時在造型上，我將水的形象和許多事物的外在形象及代表意義結合在一起，讓觀者在觀畫之餘，能夠更清楚的了解作者在作品之中希望透過「水」來傳遞的一些看法。

¹ 例如在天主教繪畫《聖告》時經常在畫中安排白鴿代表聖靈，裝著水的玻璃瓶子代表聖母無罪受孕有如光透過玻璃瓶子般無瑕，百合花代表貞潔等等。

² 劉昌元《西方美學導論》台北，聯經出版社，2007年2月第2版，頁254

第三節 名詞解釋

長河：象徵人類歷史以及時空在光陰中的延續，江河由古至今川流不息，貫穿整個人類的文明，貫穿時間與空間，所以長河代表人類歷史脈絡的象徵意義。

孤吟：-藝術創作者體驗生命之孤寂，對發自內心深處的無奈與感喟，所產生的悲鳴，寓有「心有所思，發之為聲，聲而成歌，歌而不絕於長河」的意思。

2 膠彩畫：以膠為媒劑，調入礦物質或土質顏料或金屬性顏料所畫出來的作品。於 1972 年由本省前輩畫家林之助依其媒介物之特性而定名，以區別油畫或水彩畫之特性而言，而事實上即為傳統的東方重彩設色繪畫之延續。

3 象徵：藝術家在創作的時候所常使用的手法之一，在藝術品中所常出現的象徵大略可以分為兩種：第一種是一般慣用的象徵，例如十字架象徵基督教，國旗象徵國家。除此之外，另外有些象徵，則是作者在作品之中所創造出來的，這些創造出來的象徵通常在他們的作品中都有著特殊的含意，同時通過這些藝術家所創造所出來的象徵，可以讓藝術品在情感的表現上有種更含蓄，更耐人尋味的趣味。

4 空間：在西方藝術中，對於空間有三種的表現方式：第一是在作品中，透過透視法來表現出畫面中的空間感以及深度；第二是透過對光影的描繪，來表達出畫面中物體的存在以及遠近距離，以表現出畫中的空間；第三個則是透過對空氣的描繪，藉著畫面中遠景近景間空氣的濃淡陰晴，去顯示出景物的遠近距離。



圖一 晉 顧愷之 洛神賦圖卷（局部）

絹本設色 北京故宮博物院藏



圖二 新石器時代 漩蚊彩陶壺



圖三 新石器時代 漩蚊彩陶壺



圖四 東漢 弋射收穫畫像磚



圖五 東漢 荷塘漁獵畫像磚



圖六 宋 刺繡 咸池浴日（局部）

台北國立故宮博物院藏

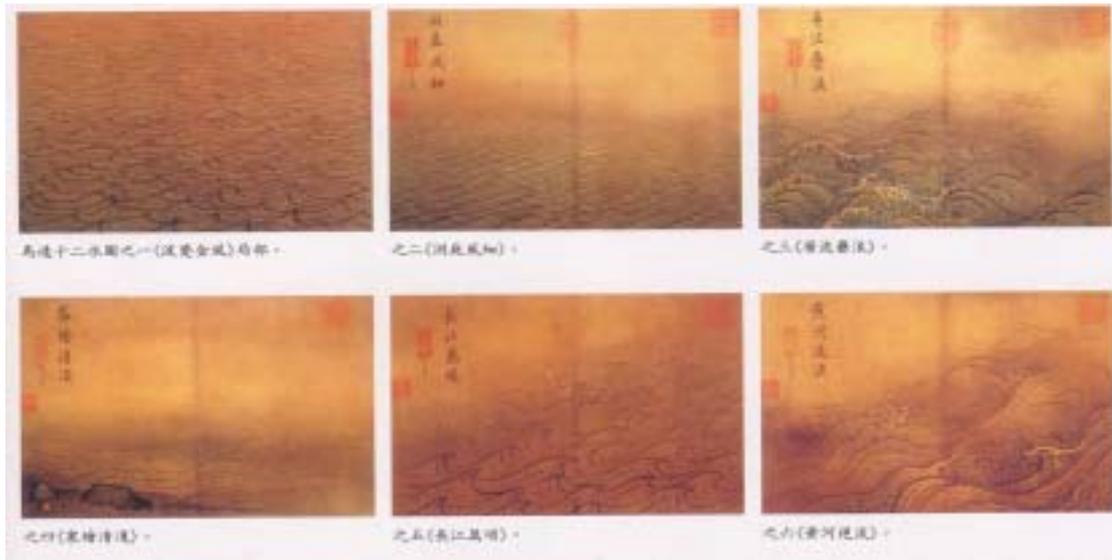


圖七 明 花海水龍紋磁扁瓶

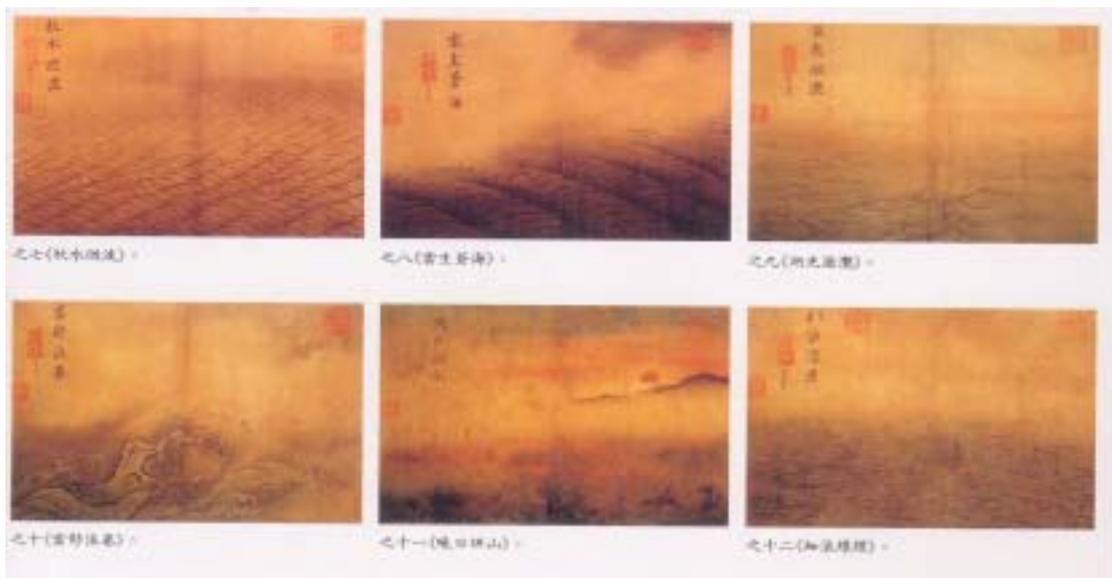


圖八 清 乾隆吉袍服

北京故宮博物院藏



圖九 南宋 馬遠 水圖 絹本淺設色 北京故宮博物院藏



圖十 南宋 馬遠 水圖 絹本淺設色 北京故宮博物院藏



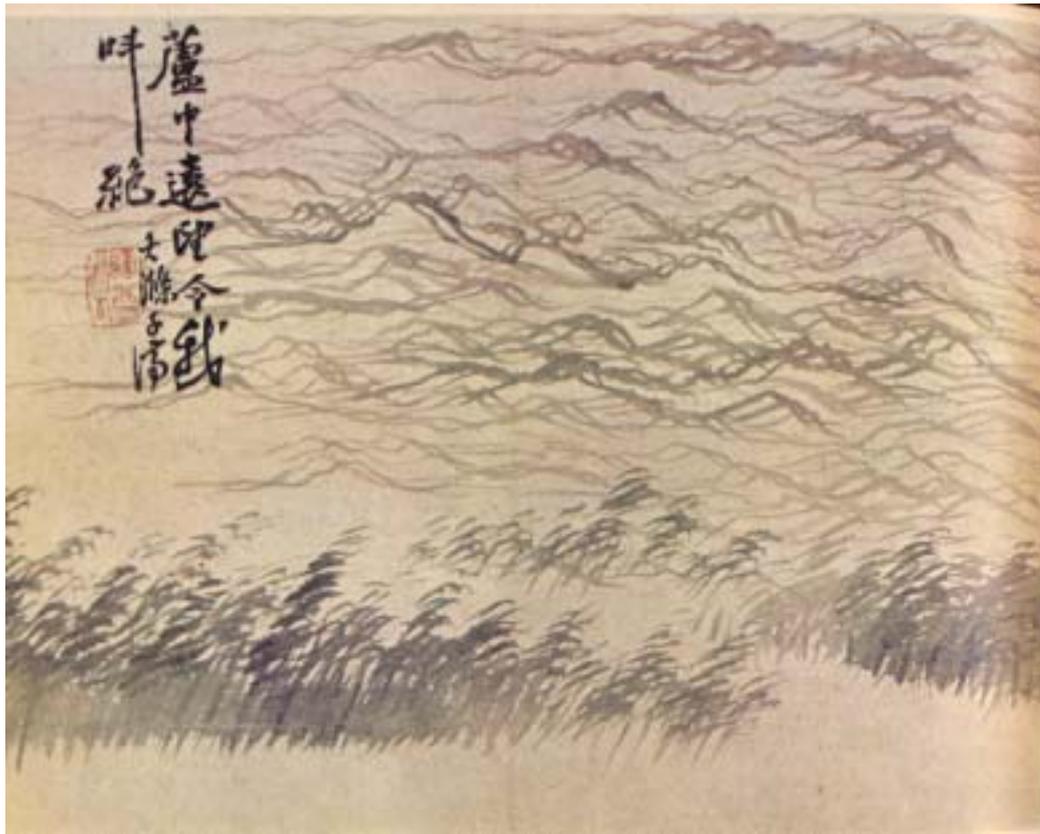
圖十一 南宋 馬遠 水圖(黃河逆流) 絹本淺設色 北京故宮博物院藏



圖十二 南宋 李嵩 月夜看潮圖 絹本設色 台北國立故宮博物院藏



圖十三 元 衛九鼎 洛神圖 紙本水墨 台北國立故宮博物院藏



圖十四 清 石濤 蘆中遠望 紙本水墨 藏處不詳



圖十五 民國 張大千 長江萬里圖 紙本淺設色 台北國立故宮博物院藏



圖十六 民國 黃君璧 尼加拉瓜瀑布 紙本水墨



圖十七 民國 溥心畬 波浪孤航 紙本水墨 台北 國泰美術館藏



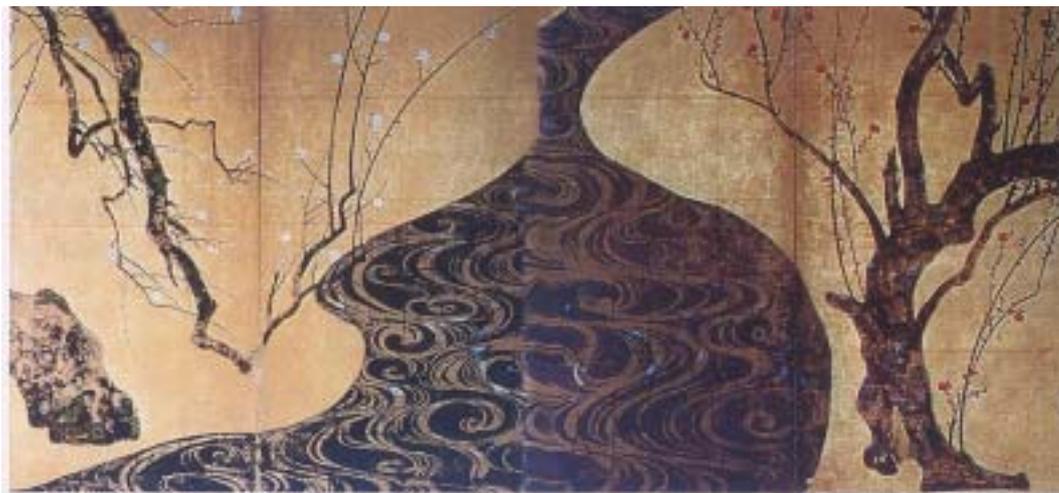
圖十八 平安時期 片輪車鏤鈿蒔繪手箱 日本 東京國立博物館藏



圖十九 江戶時期 尾形光琳 流水圖亂箱



圖二十 江戶時期 尾形光琳 波濤圖屏風 美國 紐約大都會博物館藏



圖二十一 江戶時期 尾形光琳 紅白梅圖屏風 日本 熱海美術館藏



圖二十二 江戸時期 酒井抱一 夏秋草圖屏風 日本 東京國立博物館藏



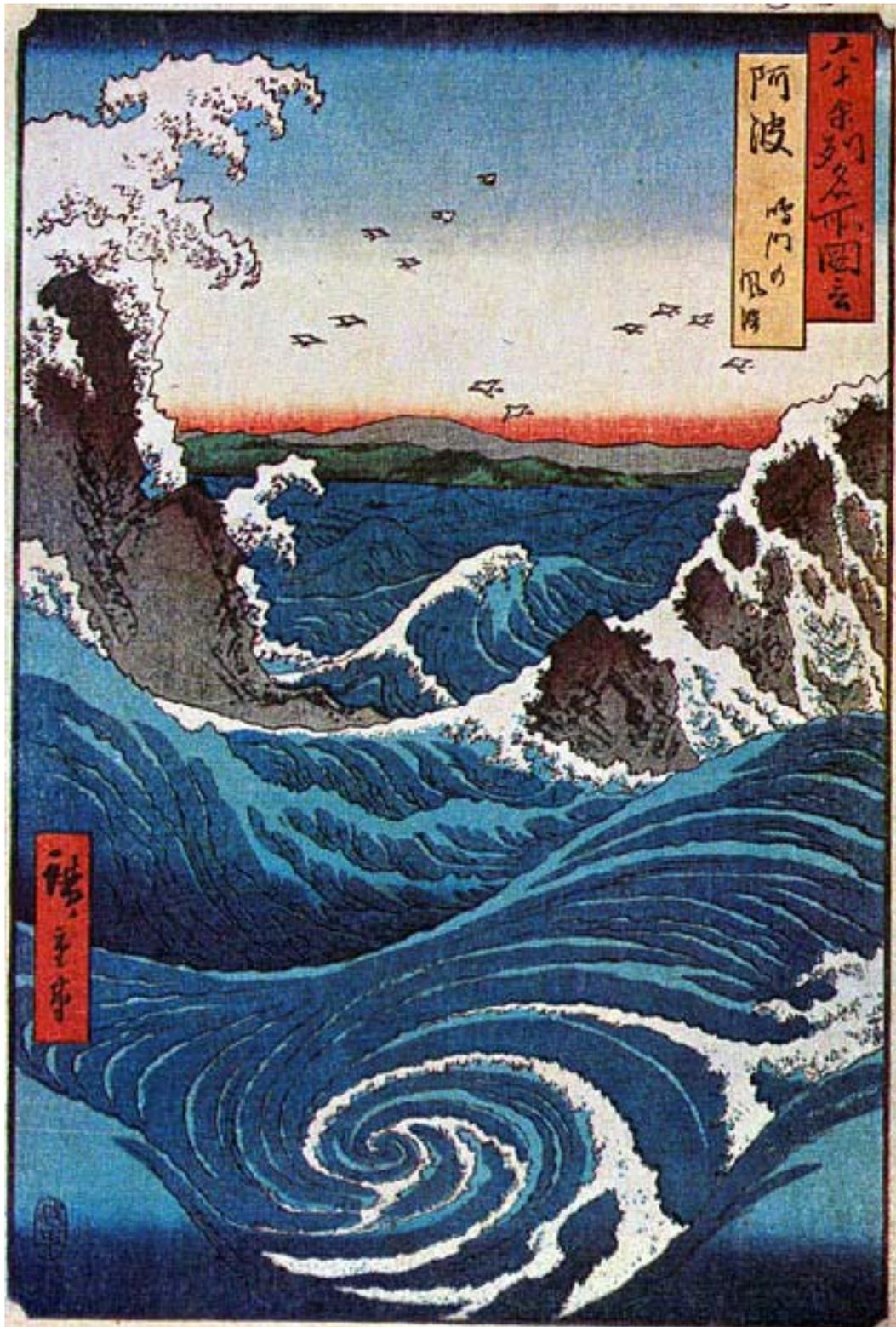
圖二十三 現代 東山魁夷 朝明けの潮（局部） 日本皇室藏



圖二十四 現代 東山魁夷 山雲 濤聲（局部） 奈良 唐招提寺藏



圖二十五 現代 東山魁夷 山雲 濤聲（局部） 奈良 唐招提寺藏



圖二十六 江戶時期 歌川廣重 阿波鳴門的風波



圖二十七 江戶時期 葛飾北齋 富嶽三十六景 神奈川沖浪裏



圖二十八 近代 橫山大觀 生生流轉（局部） 日本 東京國立博物館藏



圖二十九 金 武元直 赤壁圖 紙本水墨 台北國立故宮博物院藏



圖三十九 江戸時期 溪齋英泉 浮世繪作品

第二章 關於水的文藝創作

第一節 宗教和文學中的水

一 水在宗教上的意義

水是地球上最重要的資源，也是生物維持生命不可或缺的物質，可以這麼說；我們的地球就是因水而成長，而養育大地萬物。古代的人們很早就發現了水的重要性，對先民來說，水是孕育一切萬物的源頭，是灌溉大地的泉源，是生活中不可缺乏的物資，在所有的古文明傳說中，水都是神聖的，許多神祇在水中誕生，基督教以水進行洗禮，而在中國，水更勾起許多文人的思緒，無論是川上感慨的孔子，或者是河邊觀魚的莊子，又或是澤畔行吟的屈原，水總是這些騷人墨客所歌頌吟詠的對象，直到現在，水仍然牽動著千千萬萬的人心。

埃及因著尼羅河而繁榮，也因此埃及人特別的重視水，在埃及的神話中有著八位最古老的原初神明，據說這些神明最早是在「原初之水」中游泳，而世界萬物就在這原初之水中被創造出來。³而印度教三大神之一的梵天，是創造宇宙萬物的神祇，這位神祇也是從飄浮在宇宙洪水中的金胎所孵化出來。⁴希臘神話中海神波西頓是僅次於宙斯的第二大神，而美神維納斯就是從海洋中誕生的，。在基督教的聖經中，洪水則是上帝懲罰邪惡的人所用的毀滅工具，但是另外一方面有可滌去罪惡，所以基督徒在入教時都要行洗禮。

二 文學中的優美實例

³ 程義《埃及神話故事》台北，新光出版社，民國七十三年十一月初版，頁 24

⁴ 黃光男《印度古文明 藝術特展》台北，國立歷史博物館，民國九十二年五月初版，頁 41

由於自古以來，流經中原地區的黃河經常氾濫成災，使得中國人自古以來對於水始終抱著又敬又畏的心理，中國人對於水比較少神話中的浪漫傳說，而比較有哲學上的思維，雖然如此，在楚辭中還是有著不少關於水的神話的優美篇章，其中最有名的就是屈原的《九歌》。

《九歌》原本是戰國時期楚國民間祭神的詩歌，一共有十一篇，分別是東皇太一、雲中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、東君、河伯、山鬼、國殤、禮魂。每一個篇目都是所祀神明的名字，大略可以分為天神（東皇太一、雲中君、大司命、少司命、東君），地祇（湘君、湘夫人、河伯、山鬼）以及人鬼（國殤、禮魂），原本的歌辭頗為俚俗，屈原為之更定，是中國古代詩歌文學中極為優美的作品。在《九歌》中的湘君、湘夫人以及河伯三篇，所歌詠的都是河神。

君不行兮夷猶，蹇誰留兮中洲

美要眇兮宜修，沛吾乘兮桂舟

令沅湘兮無波，使江水兮安流

望夫君兮未來，吹參差兮誰思⁵

沅有芷兮醴有蘭，思公子兮未敢言

⁵ 屈原 九歌，湘君

荒忽兮遠望，觀流水兮潺『媛』

麋何食兮庭中，蛟何為兮水裔

聞佳人兮召余，將騰駕兮偕逝⁶

與女游兮九河，沖風起兮水揚波

乘水車兮荷蓋，駕兩龍兮驂離

登崑崙兮四望，心飛揚兮浩蕩

日將暮兮悵忘歸，惟極浦兮寤懷

魚鱗屋兮龍堂，紫貝闕兮珠宮；靈何惟兮水中

乘白鼉兮逐文魚，與女游兮河之渚；流澌紛兮將來下

子交手兮東行，送美人兮南浦

波滔滔兮來迎，魚鱗鱗兮媵予⁷

從上面的三首詩歌中，我們可以看出當時人們對於生活的熱情，這些祀神曲彷彿是男女對唱的情歌一般，充滿了對彼此的愛慕情思，而讀起來

⁶屈原 九歌，湘夫人

⁷屈原 九歌，河伯

讓人覺得文詞極為優美，一首首的詩歌彷彿可以化為一張張的圖畫般，也因此自宋朝之後就有不少的畫家選擇以《九歌》作為繪畫創作的題材。

到了三國時代的曹植，在黃初四年(西元 223 年)作了一篇《洛神賦》，內容是描繪自己與洛神相遇，兩相愛戀，但是終究因為人神分隔，未能交接而情懷愁悵。原文非常的長，但是充滿了許多優美的詞藻，例如當他遇見洛神時，他這樣形容：

其形也，翩若驚鴻，婉若遊龍。榮曜秋菊，華茂春松。

彷彿兮若輕雲之蔽月，飄飄兮若流風之迴雪。

遠而望之，皓若太陽升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出淥波。⁸

這段對於洛神的描繪真是千古絕唱，同樣的也激發了許多藝術家的靈感，離曹子健不久的顧愷之就創作了《洛神賦圖卷》(圖一)，宋元明清也都有關於洛神賦圖的創作。

除了詩人浪漫的創作，古代也有不少民歌是和水有關的，如在詩經內就有不少藉著吟詠河水，以思念情人的篇章，如國風 周南的《漢廣》

南有喬木，不可休息。漢有游女，不可求思。

漢之廣矣，不可泳思；江之永矣，不可方思！

翹翹錯薪，言刈其楚。之子于歸，言秣其馬。

⁸ 曹植 洛神賦

漢之廣矣，不可泳思；江之永矣，不可方思！

翹翹錯薪，言刈其蕞。之子于歸，言秣其駒。

漢之廣矣，不可泳思；江之永矣，不可方思！

秦風中的《蒹葭》以訪求流水環繞的伊人為題，詞句婉秀雋永，意境高遠無窮，被王國維譽為：「最得風人深致。」的篇章。⁹

蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方。

溯洄從之，道阻且長。溯游從之，宛在水中央。

蒹葭萋萋，白露未晞。所謂伊人，在水之湄。

溯洄從之，道阻且躋。溯游從之，宛在水中坻。

蒹葭采采，白露未已。所謂伊人，在水之涘。

溯洄從之，道阻且右。溯游從之，宛在水中沚。

唐詩中也有不少關於水的絕妙詩作，這些詩句大多是詩人在感時傷節的情懷催發下，而化為一首首訴說個人感懷的詩歌，這些作品可能沒有楚辭的浪漫，沒有詩經的質樸，但是卻有著人生經歷的蒼桑。

王之渙所作的《涼州詞》，是極為著名的作品，甚至於被譽為是唐詩的壓卷之作：¹⁰

黃河遠上白雲間 一片孤城萬仞山

⁹ 姜濤《中國文學欣賞全集 詩篇（一）》台北，莊嚴出版社，民國七十年一月初版，頁 175

¹⁰ 蕭滌非等《唐詩鑑賞（上冊）》台北，五南圖書，民國七十九年九月初版，頁 90

羌笛何須怨楊柳 春風不度玉門關

詩一開始就從悠長的黃河說起，澎湃洶湧的黃河，遠遠長長的好像延伸到天上的白雲間一般，下面的一片孤城萬仞山一句，恰好和黃河遠上白雲間形成一個對比。這首詩藉著黃河，引出戍邊將士無法還鄉的怨情，悲涼感慨而不失其壯。

其餘歷代有關於水的文學作品真的是太多了，這裡就不一一的贅述，但是我們可以從這些先人所遺留下來的作品中發現，水不光是維持生活的必需品，更是許多人創作時的靈感泉源，文學家從水，無論是涓涓細流，乃至於巨江大海，不斷的從中去汲取去激發出自己的創作，將之化為文字，然後和水一同流傳下來，今天我們已經再也看不到這些人的蹤影，但是我們仍然可以見到當年他們所見到的河川，讀著當年他們所創作的詞句。

第二節 歷史文物中的水紋表現

世界上許多的古老文明都是延著河流而展開，古老的埃及文明，因著尼羅河而繁榮了數千年，一直到被羅東帝國統治為止，巴比倫亞述等西亞的古文明，也藉著幼發拉底河和底格里斯河而興盛，在古代的西亞稱霸，而印度河所流經的印度河谷，也孕育出摩恆諸達羅等古老的城市文明。這是因為河流對於古代的人們來說實在是太重要了，著名的尼羅河不但帶給乾燥的埃及豐沛的水源，河中的魚蝦水禽也餵養了埃及繁密的人口，一年一度的氾濫更為埃及的大地帶來了肥沃的土壤，使得埃及的農民不必為農耕而終日辛勞操作，無怪乎希臘史學家希羅多德在《歷史》一書中曾經感

慨道：「埃及，是尼羅河的贈禮。」¹¹

其實，不光是埃及，所有的文明都需要有水才能發展，水是先民生活中最重要的東西，一切的生活起居都須要水，而運載東西也需要用到河川，灌溉種田需要水，而獵捕的魚蝦禽鳥也都需要水才能生長繁衍。因此古代的文明都循著河川發展，有著悠久歷史的中國自然也不例外。

最晚在五十萬年以前，現在的北京房山縣周口店就已然有了人類活動的遺跡以及，遺體留存下來，之後的山頂洞人和一些出土的化石都證明中國在舊石器時代就已然有了許多人居住，但是大規模的文物留存，則要到了新石器時代的彩陶文化，這才留下了許多的文物向我們見證了當時人類的生活。

自上個世紀以來，考古調查在中國境內蓬勃發展，也因為發掘出了不少的遺跡和文物，其中在河南仰韶村所發掘的仰韶文化，以及浙江餘姚河姆渡文化、山東大汶口文化等新石器時代的遺址中均出土了不少先民所製造的陶器。在這些陶器上常常繪有許多的圖案，往往我們可以從這些陶器的圖案之中，發現許多和「水」有關的圖形。

在馬廠類型的彩陶之中，就有不少的陶罐上面畫了許多美麗的漩渦紋(圖二)(圖三)，在自然界中能看到這樣的漩渦紋應該是只有在觀察河流才能夠看到吧！先民為了取水方便，多半是逐水草而居，居住的地方都不會離水太遠。而黃河澎湃震天的水勢應該讓這些古老的先民們對於大自然有了幾分的敬畏之心吧，這些水紋或是漩渦紋會被畫在所用的器皿之上，應該也是基於那份崇敬的心理。

除此之外，在一些留存到現在的和代畫像磚上我們也可以看到先民和

¹¹ 希羅多德《歷史》台北，商務印書館，民國八十六年出版，頁 109

水的依存關係，如在四川大邑所出土的弋射收穫畫像磚(圖四)，畫面分成上下兩部份，上面所畫的是一個池塘，池畔樹下有兩人張弓正要弋射天上的飛鳥，而池中魚鴨遨遊，水上荷花盛開，下半部則是農民在田中耕作的模樣，整個畫面表現出一種農業社會安樂的景象。同樣在四川的彭縣也出土了一塊荷塘漁獵畫像磚，畫面上以浮雕的手法刻劃出一個荷塘的熱鬧景象，畫面一半以上都是描繪荷塘中漁夫捕魚的情況，塘中菡萏處處，許多鳥正悠遊水面上，一旁岸邊正有人同樣張弓欲射樹上棲息的禽鳥。

這些畫像磚多半是在墓中所出土的，它們所描繪的不是王公貴族的田獵宴會，而是和老百姓習習相關的農耕漁獵的生活，在這些充滿動感的畫面之中，水不再只是騷人墨客的吟詠對象，而是實實在在，和市井小民休戚與共的生命共同體。在漢代有首《鄭白渠歌》很生動的說明了當時人民和這些澆灌大地的水的關係：

田於何所？池陽谷口。鄭國在前，白渠起後，舉插為雲，決渠為雨。水流灶下，魚躍入釜。涇水一石，其泥數斗，且溉且糞，長我禾黍，衣食京師，億萬之口。¹²

這是當時民眾歌頌古代水利而創作的民歌，戰國時的鄭國和漢武帝時的白公開鑿了有益於人民的渠道，既有功於灌溉，且汲水方便，又有魚獲之利，廣大的百姓是最能了解水的重要的。所以在這些平民百姓墓中所出土的畫像磚，會有許多描繪水澤漁獵的圖案，這是很自然而然的了。

在台北故宮博物院中收藏了一幅宋繡，主題是：「咸池浴日」(圖六)。咸池，傳說中是日浴之處，在懷南子一書中曾說：「日出於暘谷，浴於咸池。」¹³這件作品就是以刺繡的方式想表現出這個古老的傳說，整個畫面

¹²姜濤《中國文學欣賞全集 詩篇(三)》台北，莊嚴出版社，民國七十年一月初版，頁1349

¹³ 故宮博物院《故宮文物》第100期，台北，國立故宮博物院，民國八十年七月，頁107

可以分為三個部份，最上面是黃色綾底佈滿祥雲的天空，浴起之日正高懸其中。中間則是一片波濤的汪洋大海，水面翻騰不已，隨著日升而水花四濺。下面則是一片山谷，就是傳說中日出之處的暘谷。整個畫面構圖精緻和諧，遠望之猶如繪製精密的金碧山水，近看則所繡絲線光澤明亮高雅，生動傳神。在表現的力道上更勝筆墨之作，是一件不可多得的藝術品。

明代的青花海水龍紋磁扁瓶是另外一件描繪水的優秀作品(圖七)。中國自古就以瓷器聞名，在西方中國就等同於瓷器，而瓷器中的青花自元代燒製成功之後，一直盛行不衰，極為受人喜愛，這件作品為明代燒製，長頸，扁圓狀腹身，平底。在瓶口處繪有卷草紋，在瓶頸則畫著纏枝蓮，圓形的瓶身上，以細密工整的筆法，畫出一片大海，海上波浪翻騰，浪花點點，在這一片大海之上以暗花的方式刻劃出一個飛騰的龍紋，形象極為生動，在一片繁縟的海水紋中這隻不施彩釉的飛龍使得整個畫面不至於太過雜亂，更倍增了整個瓶身的律動感，由風格研判這件青花海水龍紋磁扁瓶應該是宣德時的作品。

當滿清以異族之姿入主中原，雖然在軍事上獲得了勝利，但是在文化上卻完全的接受了中國漢文化，最後一件我所要舉例的作品是一件清代皇帝的龍袍，現在收藏在北京故宮博物院的乾隆明黃緞繡彩雲蝠團壽字金龍棉袍，這件中國歷史上最著名的乾隆皇帝的袍子曾經在 2003 年台灣所舉辦的康雍乾盛代菁華展中展出(圖八)。古代帝王號稱九五之尊，這是因為九、五二數通常都象徵著高貴。而清代的制度中，皇帝的龍袍必繡九條金龍，而從正反面看都可以看到五條，正好符合九五之數。龍紋下面有著一圈排列工整的水紋，水紋之上浪花激盪，諸寶並陳，這個叫作水腳。在傳統意義上除了有綿延不斷的吉祥意義之外，更暗喻著「一統山河」以及「萬世昇平」的含意。這件龍袍製作於清代盛極的乾隆一朝，在製作上更為精

美，水腳的樣子表現得極為生動活潑，繡工也十分的出色。

無論在西方或是東方，從古埃及到中國，水，在人民的心中始終扮演著極為重要的角色。中國先民居住在黃河長江之畔，這些河川一方面是他們的衣食父母，另外一方面也可能成為奪去性命的災難，使得中國人自古對於水就一直抱持著又敬又畏的心態，也因此無論平民百姓，王公貴族，都可以在他們所用的器物之上看出對於水的珍惜和重視。當他們把這種惜水之情透過所遺留下來的物品傳達給我們後人時，除了發思古之幽情，更能讓生活在現代的我們，對於隨手可得的水資源，能有更深一層的思考。

第三節 中國歷代繪畫中的水

一 遠古到宋代

作為一個創作的主體，『水』在中國藝術中是比較不引人注目的，大部份都以依附在山水畫中的形式存在著，也就是中國繪畫藝術中的山水畫一門。

中國人自古就愛好自然，也因此在中國藝術中很早就有了對於自然形象的描繪，山水畫就是中國藝術中最具獨特性而成就最高的。

山水畫在中國是逐漸發展起來的，從古人的記載以及近年來出土的文物可知，在秦漢時代山水畫就已經逐漸發端，在這段時期的山水雖然都還是人物的陪襯，然而在其中我們已經可以了解中國思想所重視的，就是天人合一。

中國繪畫史上，水總是伴隨山而出現的，山是起伏恆常不移的，而水

是流動消逝的，在絹紙上山和水就這樣一動一靜，一縱一橫，相互輝映。

就在魏晉南北朝間，山水畫漸漸的成為獨立的畫科，在唐代張彥遠的《歷代名畫記》中曾經提過顧愷之曾經畫過 廬山圖 ，戴逵畫過 吳中溪山邑居圖 ，戴勃畫過 九州名山圖 等的記載，雖然這些早期的山水畫都沒有傳世，但是我們仍然可以從傳為顧愷之所創作的 洛神圖 以及 女史箴圖 的賈大夫射雉一段去推想早期的山水畫面貌，以 洛神圖 為例，這件以三國時代曹子建的 洛神賦 為創作題材的作品之中我們已經可以看到顧愷之對於水的細緻描繪，他以高古游絲的技巧去一一的繪出洛水洄漩洶湧的樣子，好比當主角遇到洛神時那洛神腳下河水湍急的模樣，或是洛神凌波翩翩起舞時的翻騰澎湃之勢，又或者是雲車以載、承船破浪之態，都被忠實的描繪出來，可見得『水』在中國傳統繪畫中很早就受到重視，被後來的畫家作為獨立語彙來創作已經是勢所必然的。

從五代到北宋，是山水畫極為興盛的時代，無論是滂沱雄奇的荆浩、關仝，或者是善於描繪江南的董源、巨然，以迄北宋的李成、范寬、郭熙、李唐等人都留下了許多精彩的山水畫作品。然而在這些山水畫之中，畫中的主角是山，水在這些作品中或是山腳下的溪水急湍，又或者是巨峰堂堂旁的瀑布懸流，是山的陪襯而不是一個創作的主体，而是和山石、樹木等結合來描繪。這是因為水是流動的，並沒有一個固定的形象，作為一個創作的主体是不容易描繪的，而傳統上要以線條來描繪這樣一個流動形態的主体更是難上加難。而這樣的一個情況，要到了南宋，馬遠創作出 水圖 出來，才打破這樣的局面，『水』才一躍成為了繪畫中的主角。

馬遠的十二幅 水圖 卷(圖九)(圖十)，絹本淺設色，原圖共分為十二段，描繪出十二種不同的水波，分別是波蹙金風、洞庭風細、層波疊浪、寒塘清淺、長江萬頃、黃河逆流、秋水迴波、雲生滄海、湖光瀲灩、雲舒

浪卷，曉日烘山、細浪漂漂。本幅無款，而每段圖上文字標題都是宋寧宗皇后楊氏所書，卷後書有「賜大兩府」，並鈐有「壬申貴妾楊姓之章」朱文印，可知這張圖是賜給楊皇后的長姪楊谷，當時他兼任中樞、樞密兩職，時稱兩府。本圖曾經王世貞、梁清標等收藏，後入清內府，現藏北京故宮博物院。

中國歷史上畫水的名家並不多見，如以畫蹟而論，馬遠當推第一。在這幅「水圖」之中，馬遠或以工整的筆法畫出水面微風吹過，細波蕩漾的姿態，而在「洞庭風細」這一段中，畫出了微風吹過湖面，揚起微波的樣子。「細浪飄飄」一段，則是以柔軟的線條畫出水面風平浪靜的模樣，反觀「黃河逆流」（圖十一）則是用有如曲鐵般瘦硬有力的線條，畫出河海在強風中怒濤洶湧的樣子，又如「層波疊浪」和「雲舒浪卷」，雖然是同樣是波濤洶湧，馬遠卻能畫出各自的情態，並且用淡彩和水墨烘托出水面渺渺的感覺。讓觀畫者覺得馬遠在畫的水不再只是配角，不再只是大山巨巖旁邊的激湍細流，而是真正的有表現有情緒的水，這些水彷彿充滿了澎湃的生命力，彷彿就要衝破絹布噴灑在我們身上。在中國繪畫史上這是第一件將水躍升為主角的作品，而且表現得極為成功。在南宋一片精緻柔美而缺乏生命力的許多繪畫作品裡，馬遠的水圖彷彿是為偏安一隅的南宋增添了不少的生命力，無怪乎後來看過這張畫的人都對馬遠的這張十二水圖讚譽有加了，在圖後明代的李東陽題道：「馬遠畫水十二幅狀態各不同，而江水尤奇絕，出筆墨蹊徑之外，真活水也。」¹⁴李日華在他所著的《六研齋筆記》中也稱讚這張圖說：「凡狀物者，得其形不若得其勢，得其勢不若得其韻，得其韻不若得其性。...性者，物自然之天，技藝之熟，熟極而自呈，不容措意者也。馬公十二水，唯得其性，故瓢分蠡勺，一掬而湖海

¹⁴伍蠡甫主編，《中國名畫鑑賞辭典》上海，上海辭書出版社，1993年初版，頁359

溪沼之天具在，不徒如孫知微崩灘碎石，鼓怒絢奇以取勢而已。」¹⁵

此外，在台北故宮博物院也有收藏一幅宋代李嵩的《月夜看潮圖》(圖十二)，這張圖原來是畫在團扇絹布上，後來被裱成冊頁的形式。圖畫的內容是表現每年中秋節前後錢塘江漲潮的樣子，由於錢塘江出海口呈現三角形，因此每次漲潮時大量的海水湧入到漸漸狹小的錢塘江內，使的大潮之時水面會有巨浪湧入，尤以中秋節前後時的漲潮聲勢最大，從宋代之後就一直當地的勝景，直到現在錢塘觀潮還是著名的觀光景點。這張畫的內容就是描繪中秋夜時，江水自海口湧入，江畔樓閣內有許多遊人正在觀看江面上的浪頭。

圖面上圓月高懸，遠處山巒依稀可見，畫面右半部則是一幢豪華的殿宇，殿內傢俱陳設極為雅緻，由於宋代只有皇室傢俱能塗以紅漆，而這張圖內的傢俱都填有紅色，因此《月夜看潮圖》內的殿宇可能是皇室中人所居住。本來圖中繪有人物，但是因為以白色為底，現在都已脫落。畫面左半部則是自遠方海面上湧來的潮水，李嵩以細筆簡單的勾勒一下浪頭的樣子，在浪花的背部染以淡墨，將整個錢塘潮浪頭的樣子烘托出來，由於他所描繪的是遠景，因此在表現上不如馬遠的十二幅水圖出色，但是如果按樓閣的比例看起來，這樣的浪濤其實是相當的驚人。

二 元代到清代

然而當時代推移到了元朝，山水畫多流行一河兩岸式的構圖，無論山或水在表現上已經逐漸的脫離了宋代我追求對外表的形式，而在於對筆墨情趣的講究，從趙孟頫、錢選、高克恭乃至於元四大家，在水的表現上大

¹⁵ 同上注

多是以不加筆墨留白的形式來表現，水變成了一種靜態的呈現，就連山也不似宋代般壯闊，這是時代風氣的使然。但是不是說這個時候就沒有描繪水的優秀作品，還是有的，只不過是依附在人物畫之中。在這裡我想舉兩件作品為例：一件是元代張渥的九歌圖卷，另外一件是衛九鼎的洛神圖。

在前面我已經說過了中國古代屈原所寫的偉大詩歌《九歌》，在這邊我不再贅述，自宋代李公麟畫九歌圖之後，許多畫家也紛紛的以九歌當作創作題材，趙孟頫、張渥、衛九鼎、陳洪綬、蕭雲從、張大千...等，而其中最為人所熟知的就是元代張渥所畫的九歌圖，原圖有三本傳世，現在以美國刻利夫蘭博物館所藏的版本為例。本圖紙本水墨，共分為十一段，分別畫出屈原九歌內的東皇太一、雲中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、東君、河伯、山鬼、國殤、禮魂，其中人物背景全以白描勾勒而成，線條清勁圓潤而流暢自如。圖中的湘君、湘夫人以及河伯的腳下都描繪上洶湧的水面，張渥以生動的筆法一絲不苟的仔細勾勒出浪花澎湃的模樣，就在這些動盪的水面之上，湘君和湘夫人以極優雅的姿態立於水面之上，河伯則是乘著白龜，手持塵尾行走於水上，在這件作品之中人物的閑雅和水的激盪恰好形成一動一靜的對比，使得畫面充滿了律動感，不至於十分的死板。

而衛九鼎的《洛神圖》(圖十三)，所描繪的是之前談過的洛神賦中的主角，可以說這是一個相當古老的繪畫主題。本幅紙本水墨，無款，圖上有元四大家之一倪瓚的題字，由此知道這張畫是衛九鼎所畫，這也是衛九鼎傳世的唯一畫作。

這張圖是以細如鐵絲的高古游絲描筆法所繪成，衛九鼎在狹長的畫面上端畫上遠山，底下則以工整的筆法密密的畫上了微為揚起的水波，就在波面上，洛神手持羽扇，衣帶飛揚，飄飄然立於水面之上，服飾的畫法讓

我們想起顧愷之的洛神賦圖，很顯然的衛九鼎應該是看過顧愷之的這張名作，然而他要自出新意於古人之上，於是元代的氣息悄悄的進入了畫面之中，遠山以及洛神左衽的衣襟，這都是元朝的時代特徵，但是高古游絲的筆法以及水紋的畫法很明顯的又是擷取古人作風，使得這張白描人物畫古意盎然，彷彿洛神腳下的水也隨之充滿了感情，畫中的人物踩著古代的水紋，穿著古代的衣服，描繪的是古代的題材，元朝正當外族侵略統治之期，知識份子的生活可以說是暗無天日，在這樣的時代中美好的古代成了他們所追憶的對象，看著衛九鼎的這張洛神圖，不由得我們作如是想。

明朝畫壇從明初的浙派一直到吳中四家乃至於華亭畫派，除了浙派有著南宋馬夏的影子之外，其餘則幾乎都是籠罩在元四大家的陰影之下，也因此在這段時期的繪畫之中水的表現不如宋代，畫幅沿承元四大家多以留白的方式表現出水的感覺，畫家們所追求的純然是上追古人的筆墨情趣，使得這段期間幾乎沒有什麼描繪水的優秀作品，不過在這些作品之中，文徵明的古木寒泉是幅令人印象深刻的作品。本幅絹本設色，作於嘉靖己酉（1549）年，當時文徵明已經八十歲了，圖中前端以粗朗勁挺的線條畫出二松一柏，柏樹顯然是顆老柏樹，雖歷風霜猶杈枒四出，背後則雙松挺立，松柏就佔了畫面一半以上的空間，後面石壁上大水懸流，直洩而下，松柏的蒼勁和瀑布成為極有趣的對比，以為徵明八十歲的高齡尚能為如此精力充沛而神氣十足的作品，不得不讓人有老而彌堅之嘆。

清代的石濤則令人一新耳目。

石濤本名朱若極，是明朝宗室，明亡之後出家為僧，改名為原濟，石濤是他的字，是清初最富有創造力的畫家，他早期的畫作受到梅清影響，中年之後飽覽名山大川，並廣學名家筆法，終於熔鑄出他那蒼鬱恣肆，筆墨、皴法、構圖、氣勢都極具變化的風格。他曾經有一長卷，名之曰：「搜

畫奇峰打草稿」，主張「藉古以開今」「筆墨當隨時代」。對於水，他當然有獨到的想法以及創作。

石濤畫水的畫作，最讓我印象深刻的是一方小冊頁(圖十四)，在長方型的畫面上，前面是一片隨風搖擺的蘆葦，後方則是一片汪洋，蒼蒼茫茫，好像無邊無際。一旁石濤題了：「蘆中遠望，令我叫絕」，其中「叫」這個字豎的一筆拖得特別長，我們彷彿可以從字上看出當時石濤拍掌大叫的情況。石濤走遍中國各地，留下了許多不朽的創作，當然對於自然景物的描繪也有自己的心得。他曾經仔細的觀察過大海，在《苦瓜和尚畫語錄》中有一章是專門在述說畫海的感受，他這麼的說：

海有洪流，山有潛伏，海有吞吐，山有拱揖；海能荐靈，山能脈運。海之汪洋，海之含泓，海之激笑，海之蜃樓雉氣，海之鯨躍龍騰。海潮如峰，海汐如嶺，此海之自居于山也。¹⁶

很顯然在交通不便的古代，石濤曾經看過大海，從上面的這段話中我們可以看到石濤很明顯的被海濤的壯闊所感動，他一連用了許多的形容去描繪海景所帶給他的印象，含泓、激笑、鯨躍龍騰、如峰如嶺。雖然在現存的石濤畫作中找不到他畫海的作品，但是我想他一定是畫過的。

¹⁶ 李來源 林木編，《中國古代畫論發展史實》，上海：人民美術出版社，1997年一版，頁304

三 近代

近代的水墨畫家如張大千、黃君璧都有以水創作主題的動人作品，張大千在 1968 年所創作的《長江萬里圖》(圖十五)就是一件代表作。在這件作品中，大千細細的描繪了長江的發源，中流到入海，畫幅極長，設色秀雅而筆墨潤厚，以長江作畫的風氣在宋代就已經有了，現在還留有幾件南宋的作品，大千以古人之題，自創新格，並且在畫中也寄托了自己的思鄉之情。大千原籍四川，圖卷一開始就出現了四川的鐵索橋，這應該是大千居士晚年客居異地，思念故鄉而畫上的吧！

黃君璧和張大千同為渡海三家之一，而黃君璧任教師大，對於台灣的水墨畫教育居功厥偉。他在晚年出國，曾經參觀過許多著名的大瀑布，因此興起了描繪瀑布的念頭。在多次的嘗試之後，終於自創新法，以皴擦的方式畫出了瀑布的氣勢和動感，前人畫瀑布以線條勾勒，而黃君璧，以皴擦的方式所畫出來的瀑布，要比勾勒的還來的生動和自然，簡而言之，黃君璧筆下的瀑布是會「動」的。以創作於 1972 年的《尼加拉瓜瀑布》(圖十六)為例，畫面是從瀑布下往上看去的景色，背景則是氣勢萬千的飛瀑，他以獨創的「抖動搖擺」的技法逼真的傳達出了水勢飛動的效果，站在畫前，彷彿還能聽見轟隆的水聲，黃君璧在描繪瀑布的成就上可說是前無古人的。

在國泰美術館所出版的《國泰美術館選集 溥心畬書畫選集》中選印了一張 波浪孤航 (圖十七)，這張畫作讓人看了印象非常的深刻。本幅立軸紙本，未書創作年代，在長長的畫幅之中有三分之二的畫面都以工細的筆致畫上了一層層的水波，波濤中以寫意的筆法畫出了一艘小小的帆船，在畫幅上方溥心畬題道：「片帆遙去海門空，波浪湯湯萬里風，一望無雲復無岸，狎鷗何處更相逢。心畬戲作并題」雖然寫說是戲作，但是從

水紋的描繪看來溥心畬是花費了相當大的精神去畫這件作品的。一片茫茫大海之中，上不接天而四望無岸，一片孤帆就這樣在大海中漂泊著。這應該是他自己的心情寫照吧！溥心畬是滿清皇室，和末代皇帝溥儀是堂兄弟，辛亥革命讓他失去了貴族的爵位，雖然早歲即以書畫聞名全國，但是家國之思，應該讓他鬱鬱終日吧！當他隨著國民政府來到台灣時，我想他的心情應該就像這張畫中的小船一樣，四望無岸，不知往何處行，「一望無雲復無岸，狎鷗何處更相逢。」兩句讀來，更是能體會到作者心中的那股深沉的悲思。在近代畫水的作品之中，我個人認為這件《波浪孤航》是感人最深的一件。

山水之妙，妙在何處？魏晉時的宗炳說了：「余復何為哉，暢神而已。」¹⁷暢神二字簡單的道盡了中國人對於山水的喜好所在，然而這樣可以暢神的山水，這樣一個可游可觀可居的山水，就讓水單單的成為了一個山的點綴。在心靈上，中國人是比較欣賞山的，山盛世可遊而亂世可隱，而黃河不時有滌災，更加添了中國人對水的畏懼之心，水，始終是無法站上中國藝術的主角群內。

但是，在和中國僅僅一水之隔的日本，水卻成為他們繪畫中的主要創作元素。

第四節 日本美術中的水

一 緣起

在環境上，日本有其得天獨厚之處，雖然日本為於北太平洋的溫帶地

¹⁷李來源 林木編，《中國古代畫論發展史實》，上海：人民美術出版社，1997年一版，頁48

區，但是四面環海的地理環境，使得日本的氣候溫和而濕潤，陽光不會太強也不會太弱，並且有著豐沛的雨量。溼潤多雨的氣候使的日本境內森林處處，沒有沙漠，而且河川遍佈。這樣的環境下讓日本人對於水充滿了濃烈的感情。

日本人極為珍惜水資源，在珍惜之餘並進而去了解，去描繪水。無論是平原丘陵間的河川，或者是波濤洶湧的海浪，在日本藝術家的筆下，一一的化為動人的藝術品，在日本人的傳統藝術中，山和海，是兩大創作的母題，以下簡單的說明日本美術中有關水的創作的發展。

雖說日本的美術大致上都是從中國傳過去的，但是隨著時間的推移，日本人也發展出了屬於自己的獨特美感，中國人在藝術上較重視自然主義，而日本人在藝術上就比較喜好較有平面性裝飾趣味，同時在創作主題上，雖然同樣都喜歡描繪自然，中國欣賞的重點在於整體性的山水，日本卻偏好浪花、水、雲彩或是在宗教繪畫中常見的火燄，這些題材在中國畫中通常都是伴隨著山水或是點綴人物，並不曾獨立出來形成一門獨立的畫科。但是在日本人的美學觀中這些不定型的事物卻極具美感，在偏重工藝性藝術觀點的日本人眼中恰好是個可以發揮的題材，因此日本很早就有了以水等不定形之物作為創作主題的作品。

二 工藝中的水

在日本東京國立博物館收藏的一件平安時代的 片輪車鏤鈿蒔繪手箱（圖十八）是日本早期的一件藝術精品，這是日本平安時代末期的作品，從圖中我們可以看到日本的工藝家以蒔繪的技法在箱上繪滿了優雅而細膩的水紋，再鑲嵌上輪狀的鏤鈿，整件作品看起來華麗雅致，是日本藝術

中早期以水為主題的優秀藝術品。

而日本江戶初期的藝術家尾形光琳幾乎是全能形的藝術天才，他會畫畫，也會製作器皿，在日本藝術史中留下了不少動人的傑作。這邊我先介紹他的 流水圖亂箱（圖十九）。

流水圖亂箱 是一個盛放東西的小木盒，在盒內尾形光琳以寫意的筆法畫出了水浪滔滔的模樣。作者在盒中鋪上一層絹，先貼金箔再以群青色於其上畫出流暢而充滿律動感的水紋造型，雖然作品本身很小，但是在這小小的盒面中光琳創造出了不下於 波濤圖屏風 的氣勢，既富裝飾性又有動感，是一件相當傑出的工藝品。

三 繪畫上的表現

繪於江戶時代的《波濤圖屏風》(圖二十)是一件以水為創作主題的著名藝術品，作者尾形光琳是江戶時代初期一位相當有名的藝術家，這件目前被收藏在美國紐約大都會美術館的屏風被公認是他的傑作之一。本件作品以金箔為底，直接施以胡粉和淡淡的群青色，然後尾形光琳生動的畫出水面上的浪花，為了使畫面更生動，尾形光琳以手持雙筆的技巧在畫面上，以寬窄不一而富於動感的雙線條畫出浪潮的輪廓，然後在浪花後面染上群青以凸出浪頭，這是一件在氣勢上極為驚人的作品，小小二曲屏風彷彿有濤天巨浪的聲勢，不需要別的景物陪襯，光是這浪花就叫觀者看了會喘不過氣來。

同樣是尾形光琳的作品，《紅白梅圖屏風》(圖二十一)則被認為是他一生中最偉大的作品，這件作品目前被收藏在箱根的 MOA 美術館，已經被

登錄為日本國寶。

和《波濤圖屏風》一樣是金箔為底，為二曲一雙屏風，在屏風中央畫著一彎極富裝飾性的水流，水流的兩旁各有一棵紅梅樹和白梅樹，右邊的紅梅樹給人一種富有活力的感覺，而左邊的白梅則多了幾分蒼勁，在這組屏風中充滿了對立的因子，白對紅、清對濁、動對靜、直線對曲線，將這一切對立的因子組合起來卻成為一張極為感人的作品，和《波濤圖屏風》相比，若說《波濤圖屏風》展示出來的是人生的衝突和激盪的話，《紅白梅圖屏風》則有一種世事洞明的透徹，在一切的對立之中，反而產生了最偉大的和諧。

《夏秋草圖屏風》是略晚於尾形光琳的畫家酒井抱一的作品，約莫完成於 1821 年左右，是畫在尾形光琳所創作的《風神 雷神圖屏風》後面，雷神後面是有著一彎逝水的夏草，而風神後面則是秋草，兩個季節的植物彷彿在微風中盪漾著。同樣是以金箔為底，但是酒井抱一以極為嚴謹的寫實精神去細細描繪這些常見的植物，使得這些原本普通的夏草秋草，在金箔上有如一種神聖的存在。夏草秋草雖然是不同季節的植物，但是卻在同一個畫面上被呈現出來，和《紅白梅圖屏風》所表現出來的對立不同，《夏草秋草屏風》給予我們一種時光流逝的感覺，特別夏草旁邊的流水，雖然只佔畫面一隅，但是卻點醒了我們，時間的飛逝猶如水的流去，夏秋雖然異時，但是在流水眼中，恐怕也只是一瞬。

近代日本畫畫家東山魁夷，在昭和年間曾經為東宮御所創作《日月四季圖》、為東京皇居宮殿創作《朝明けの潮》以及唐招提寺創作《山雲 濤聲》，被稱為東山魁夷的『昭和三大障壁畫』，其中《朝明けの潮》和《山雲 濤聲》都有著許多描繪海浪的部份，東山魁夷透過大量的寫生以及草圖，以鮮明的礦物顏料畫下這些撼人的作品。繪於東京皇居的《朝明けの

潮》(圖二十三),以藍中帶綠的色彩,畫出日本海邊浪花拍岸的壯闊景象,這海浪不像《富嶽三十六景 神奈川沖浪裏》那樣的駭人,就是一般海邊常見的浪頭,層層撲過海邊的礁石,陣陣白沫在海面上漂盪不定,站在畫前,有種舒適,海風習習夾帶著潮水吹來的感覺。而繪於唐招提寺的《山雲 濤聲》一作,則是有一種永恆的寧靜感。

和東京御所的《朝明けの潮》比起,《山雲 濤聲》(圖二十四)的意境更趨寧靜,色調更藍更美,無論海浪、礁岩、森林,在東山魁夷的筆下都化為一種溫柔的存在,碧藍的大海彷彿要將觀者溫柔的包圍起來般,讓古老的唐招提寺御影堂,瀰漫著股自然的氣息,鑑真渡日,曾五度遇到大浪,船毀而還,最後終於成功。或許是為了感念鑑真的傳法之功以及渡日的艱辛,東山魁夷以日本美術的兩大主題:山與海,完成了這件著名的《山雲 濤聲》作為對鑑真和尚的禮讚(圖二十五)。1999年,東山魁夷過世,享年九十一歲。

對於日本人這種獨特的美感,東山魁夷曾經說過:「日本人所謂的自然,與其說是與中國古代那種深刻的精神思索相似,不如說是採取了感覺上對自然親近的態度。」¹⁸正因為親近自然,所以日本藝術家筆下的自然都是溫潤可人,日本畫家筆下的水,也都讓人樂於接觸,不論是小溪或大浪,都不會使人生恐懼之心,對日本人而言,大自然是美好的,水也是同為這美好大自然的一部份。

四 浮世繪中的水

「浮世繪」是日本在江戶時代所興起的一種庶民藝術,是一種以描繪江戶市民生活為主題的繪畫,最初是畫家直接畫在平面上,後來就演變為

¹⁸ 東山魁夷著,唐月梅譯,《美的情愫》桂林,廣西師範大學出版社,2002年一版,頁79

流行於江戶世民間的木刻版畫，所描繪的對象包羅萬有，人物、風景、動物、花鳥 無不描繪的栩栩如生，在當時盛行一時，名家輩出。

在當時諸多的浮世繪名家中，歌川廣重和葛飾北齋是以風景畫聞名的浮世繪名家，葛飾北齋最有名的作品就是 富嶽三十六景 ，是透過版畫去表現出日本人心中的神山富士山的種種姿態，這套版畫已經被公認是日本藝術史上最偉大的畫作，除了風景畫之外，他也精通人物花鳥，在繪畫上也是個全才，留下了相當多的作品。歌川廣重則是以描繪日本各地的風景而聞名，成名的作品如 東海道五拾三次 、 木曾街道六拾九次 等。日本人是能欣賞山水之美的民族，也因此在他們兩人的作品之中有不少內容都有描繪到水的地方，無論是河川，或是大海，都以傑出的描繪手法畫出了海浪濤天或是山間懸流的動人姿態。

阿波鳴門的風波（圖二十六）這張版畫是歌川廣重在安政二年（西元 1805 年）所創作的一件作品，被收在《六十余州名所圖繪》這套作品之內，圖中將海邊的一處大漩渦的樣子表現的十分的生動。海浪拍打著礁石，水花四濺，而就在眼前的海面上出現了一個巨大的漩渦，那樣子彷彿就要將觀者一同吸進去這漩渦一樣，視覺效果十分的強烈。

日本藝術史上最偉大，最著名的水，出現在葛飾北齋的浮世繪版畫《富嶽三十六景 神奈川沖浪裏》（圖二十七）。在這張作品中，浪頭彷彿是翻天巨掌般，夾雜著水花排山倒海般的撲過來，富士山好像就要被淹沒在水中一樣，而小船彷彿就要被吞噬掉了，整個作品讓人徹底的感受到大自然不可抗拒的力量，在這巨浪之前，富士山都顯得如此的渺小，更別說是那些蹲伏在船中的人們。儘管如此，我們還是可以感覺到對於沖天的巨浪，富士山仍然堅定不移的屹立著，葛飾北齋在畫面上將這種激動和寧靜、對立與抗爭之間的情緒處理得十分的動人。

富士山自古以來就被認為是日本的聖山，日本在宗教上又有著泛靈崇拜的傳統，也因此¹⁹在江戶時代就有富士山信仰的存在，在《富嶽三十六景 神奈川沖浪裏》中，富士山不像《富嶽三十六景》中的其他作品如《凱風快晴》一作般，有一種不可侵犯的神聖感，《富嶽三十六景 神奈川沖浪裏》中的富士山好像陷入了危機之中，就好像那波浪上的小船一般，但是危機終究會過去，富士山依然安然無恙，小船最後也都到了目的地，葛飾北齋之所以會創作這麼一張圖，或許是他在神奈川的巨浪中，看到日本人所特有的那種韌性吧！

第五節 關於繪畫美學的思考

對於藝術的起源，托爾斯泰這麼寫道：「人為傳播自己所受的情感於別人起見，重新把那情感引出來，用一定外部的標準來表現。」¹⁹可見得藝術之所以產生，就是希望情感能夠透過一定的形式去讓別人感知，因此而產生種種的藝術形式的。對我而言，藝術就是向觀者傳遞內心感受的一個最好的方式。

也因此凡是藝術作品，都以表達作者思想為最高含意，當這件作品之中所能透露出來的感情越深刻越濃厚，則這件藝術品的價值也就越高。對於水這個創作的主题來講，如何藉著這個沒有定形的物質來傳達藝術家心中的想法呢？

西洋的藝術評論家威廉 詹姆斯（William James）曾經將藝術分為兩大類，分別為陽剛的以及陰柔的，前者是激越，是從人生的積極面去出發，試圖對於人類的心理和精神能有所提升。後者則是抒脫的，是浪漫的，給

¹⁹ 托爾斯泰《藝術論》台北，遠流出版社，民國 78 年初版，頁 62

人一種解脫的感覺，能夠讓心靈得到安寧。對於水來說，在特性上是屬於陰柔的象徵，水是柔軟的，是流動的，是沒有定形的，於是在傳統的中國山水畫中，水成為和陽性象徵的山恰好成為一個對比。

在中國繪畫中有兩大傳統語彙，一個是山，一個是水，山和水結合在一起就是中國最著名的山水畫。日本人雖然也重視也喜歡山水，但是彼此之間欣賞的層面是不同的，日本人直接的從對山水的美麗去喜歡欣賞，是出自於對於視覺上的歡愉。但是中國人欣賞山水卻是出自於對心靈上的體會，在中國人的眼中，山和水不再是單純的山水，而是在山水景物背後所賦予和寄託的意義。山是不動的，是巨大的，是陽性的，而水在畫中的陰性正好為畫起了平衡作用，同時也讓畫中有了一種氣的流動感。

孔子在《論語》中的 庸也 篇中就這樣說過：「知者樂水，仁者樂山。知者動，仁者靜。知者樂，仁者壽。」孔子並不是以山水的盛美來形容人之為何樂於山水之間，而是必須智者仁人，才能體會到山水之中的精神意涵。在儒家的倫理體系中，「仁」是所有德性中最被重視的一個，而「知」則是求得仁的一個步驟，孔子在 公冶長 篇中不也說了：「未知，焉得仁？」

然而智者多思慮，當孔子站立在河邊的時候，也不禁的感慨道：「逝者如斯夫！不舍晝夜。」

如果一位藝術家想以藝術創作來囊括這些思想的話呢？就是必須將孔子所說的「知」和「仁」兩個特徵結合在一起，山水畫就以這樣的姿態君臨了中國的藝術界之內。中國人之所以會喜歡山水畫不是沒有原因的，山和水正如同前面所說的一樣，意味著永恆與變遷；幽人在深山中漫游，騷客乘舟浮於江海，這些都暗示了人的生命在面對著自然時的短暫與無

常。

因此我在創作的時候，為了將「水」這個創作主軸能夠適當的呈現在我的作品之內，我採用了「象徵」的手法，來表現出我心目中的情感。從以上所說，我們可以知道「水」在中國的傳統中被付予很高的道德意義，也因此我刻意選擇「水」來當我的創作主題，正是因為在創作上「水」是非常適合拿來當一個象徵，為什麼我要使用象徵的手法呢？

膠彩畫是屬於東方傳統的繪畫，而傳統東方繪畫例如中國的水墨畫，在情感的傳遞上總是以含蓄為主。象徵正好是一種比較間接的傳達方式，如果在創作上使用得當的話，那就更能增加作品中含蓄的趣味以及其耐人尋味之處，使觀者能夠在觀畫之餘，主動的進入到畫中去和作者產生思考和對話。對一張好的繪畫作品來說，把所要訴求的情感以一種非常直接了當的手法去呈現出來的話，那麼這張作品就少了讓人回味之處了。

再者，對於一個創作者而言，一件好作品的創作基礎在於對所要表達的情感能夠以具體的形象思維呈現出來，而畫面中象徵法的使用可以增加作品在視覺上的具體性，比較容易讓作品在傳遞情感之餘，也能夠增加作品畫面的生動以及欣賞上的情趣。

最重要的一點是，藝術家在作品中所使用的主要象徵，例如我作品中的「水」，往往可以增加作品的複雜性、統一性以及畫面上情感的強度。如前面所說，藝術就是向觀者傳遞內心感受，但是這個感受不是直說，而是透過作品去向觀者呈現出作品的意念，或者是在作品中表現出一種意境，使觀者能夠透過意境的呈現去了解作者的情感。作品之所以要在作品中創造出一個主要的象徵，就是要透過這個主要的象徵去將作品中的作者情感具體的表現出來。

然而象徵的運用，還是須要配合畫中的意境，這樣才能在情感的傳遞上達到一個完美的效果，特別是在傳統的東方繪畫，無論是中國或是日本，都特別的重視繪畫中的意境。

東方的繪畫，特別是傳統的中國畫，對於所謂的意境特別的重視，而藝術上的表現也是以意境為最高的指標。中國的文學作品，例如詩歌，在對於意境的重視上其實是和畫一樣的，北宋時的郭熙就曾經說過：「詩是無形畫，畫是有形詩」²⁰，可見得對於美感意境的追求上，詩畫其實是相同的，僅僅只是在表現的方式上有所不同而已。明代的董其昌就說過：「詩以山川為境，山川亦以詩為境」²¹，這正說明了藝術家在創作時，無論是賦詩或是作畫，所秉持的就是一顆真誠自然的心靈，在這樣的情境之下意境也就隨之發展。

然而當我們在創作的時候，往往會面臨到一個問題，既然藝術的表現以意境為要，那麼要怎麼樣才能將所謂的意境表現出來呢？宋代的沈括在《夢溪筆談》這本書中就說：「書畫之妙，當以神會，難可以形器求也。」²²。其實，意境是可以透過對心性的修養，讓其自然的在作品中表現出來的，擴充自己的學識，再通過生活將藝術融合到生活之內，則自身的氣質以及生活都將會和藝術渾然一體，那麼作品之中自然就會透露出耐人尋味之處，也就是意境。

中國傳統的繪畫特別是文人畫，走的是陰性的調子，中國的藝術家關照現實，但是不會去正面呈現現實，也因此對於意境的追求上，是盡量的力求其婉約平和，這就是中國儒家一向所強調的中庸之道。名作家林語堂曾經說道：

²⁰ 李來源 林木編，《中國古畫論發展史實》上海，人民美術出版社，1997年初版，頁112

²¹ 吳道文著，《藝術的興味》台北，東大圖書公司，1988年出版，頁83

²² 吳道文著，《藝術的興味》台北，東大圖書公司，1988年出版，頁103

中國藝術的特性，可由平靜與和諧判別出來，而這平靜和諧乃出自中國藝術家的心底。中國藝術家是這麼一種典型的人；他們天性安靜和平，不受社會桎梏，不受金錢引誘，其精神深深地沉浸於山水和自然環境之間。²³

可見一件藝術品的創造，就是要跳脫出作者生活周遭的種種限制，以自己內心中的意念為主，再透過一個客觀的物象，也就是我所說的象徵，去表現出自己內心的情感。意境之所以呈現，端賴藝術家的心靈，唐代的張璪曾經說過：「外師造化，中得心源。」²⁴對我來說，「水」就是我所師的造化，而心源，就是我所要呈現給觀者的作品。

²³吳道文《藝術的興味》台北，東大圖書公司，1988年7月初版，頁85

²⁴李來源 林木《中國古代畫論發展史實》上海，人民美術出版社，1997年研初版，頁71

第三章 對水的情思與感悟

第一節 探討生命的源頭

在我們所居住的這個星球的表面上，面積最大最多的就是水。而地球所有生物的誕生，起源也都在於水。海洋不停的流動著，潮流為海洋輸送了養份和魚群，陸地上的水則切割了大地，在地表上劃開了山谷，沖積出片的平原，洞穴中點滴的水，則是悄悄的將礦物質一點一滴的累積起來，形成美術的鐘乳石。人類最早的都市都是臨河而建，文明的興替有都和水資源的分配有著極大的關係，總之，所有的生命，都離不開水。

水的奇妙之處在於水總是循環不息，水可以溶解或輸送物質，是大自然最方便的快遞公司，生物體內的循環系統都需要靠水來維持，人體之中百分之七十都是水，我們所吃下的養份以及所要排洩出的廢棄物，都需要水的運送。

在長久的歲月中，水從天上落入地面，匯成了河川湖泊，流入了大海，再蒸發到天空；又或被植物吸收或動物飲用，然後再以各種方式排放出來，就這樣自然界中的水始終不停的循環著，我們現在生活上所使用或飲用的水，大部份都是幾十億年來循環不息的上古水。文藝復興時期的著名藝術家達文西有句至理名言：「水推著大自然走」²⁵，地球上的氣候，需要靠海洋來推動，而萬物生長所需要的雨，也是依賴空中所凝結的水蒸氣，如果沒有水來調節地球的氣候，我們所居住的這顆星球會變得不適合人居住。

生命，也是在水中誕生。

²⁵ 張樹柏編，《大自然之趣》香港，讀者文摘遠東有限公司，1978年初版，頁168

地球上的水，大部份都集中在海洋，海洋就好比是地球的循環系統，潮汐就有如是地球的脈搏。太陽所傳達到地球的能量，透過海洋洋流的運送，傳到世界各地，使的地球好像有了一個巨大的保暖系統，讓地球大部份的氣候都適合人類居住。溫暖的潮流除了讓氣候溫和外，更會帶來魚群，著名的黑潮每年都為日本帶來大量的漁獲，而寬廣的大海同時也是通往世界各地的大道，著名的地理大發現，其實要感謝海洋的幫忙，船隻在海洋上能夠航行得比陸地還快還方便。

而我們所熟悉的河川，其實只佔了地球上所有水的五千分之一，但是就是這樣一點的淡水，卻生養了陸地上所有的生物。無論是動植物，都需要淡水的滋潤，而地球上許多美麗壯觀的風景，也都是靠這些陸地上的水慢慢的，一點一滴的去切割出來，最後終於造就出我們所生活的這個美好的世界。

當我們在家中，洗手、煮飯、沖馬桶的時候，水是一扭開龍頭就可以方便的使用，就在我們享用這水的時候，是不是應該要思考一下，水，對這個世界真的是很重要的，不能因為取用方便而對水有所輕忽。如今，隨著人類文明的發展，潔淨的水資源越來越少，水的重要性也就越受人所重視。

第二節 長河畫思

如同生物一樣，人類的活動也離不開水，長久的歲月下來，對於水自然也懷抱了許多的幻想和聯想，在宗教上河川通常都會被賦與一位水神，而在印度神話中每條河流都居住著一位龍神，中國神話中有四海龍王，而在許多的宗教儀式中也都需要用到水。文人對水寫下他的感嘆和哀思，哲

學家對著水寫下了對人生無窮問題的思考和探索。

對於水，我也一直懷抱著個人深厚的感情，不獨是基於生活上對水的需要，而且還有身為一個創作者對於水在藝術創作上的許多聯想和思索。或許是身處多雨潮濕的臺灣，水之容易取得讓人們向來都有些輕忽了這個大自然的贈與，當我們輕輕轉開水龍頭，清澈乾淨的水緩緩流出時，會有幾個人去想這些水是經過了多少的旅途才會到我們的眼前呢？

前面說過，地球上的水始終在不停的循環流動著，我們今天所用的水，很可能在億萬年前就已然在所生存的地球上存在了。當我們飲用著水的時候，很可能你杯中的水，有那麼一點點正是當時孔子感慨的那條河中所流過的，也很可能是屈原所殉身的汨羅江中的水，也可能照映過，當年在台灣辛苦修建烏山頭水庫的八田與一的身影，小小的一杯水，事實上有可能是整個歷史的縮影。

因此，每當我站在河邊，望著遠遠逝去的河水時，我心中總是浮起一種龐大的歷史感，我想很多人都會有這種感覺吧！無論是悲哀青春不再，或者是感慨朝代興替，一去不回的流水，總是會讓人想起光陰。

歷史，就是一條長河。河水濤濤拍盡沿岸，卷去泥沙卵石，在一片廣大的平原中切割出山谷，雕造出大地曲折的姿態。時間，則帶動了歷史的演進，尼羅河當年餵養了輝煌的古埃及文明，如今如果我們站在尼羅河畔，望著曾經是七大奇觀之一的金字塔，望著這些數千年前所留下的神廟，埃及人依賴居住在這邊，尼羅河仍然河水淙淙，但是當年盛極一時的文化，除了這些飽受風沙吹蝕的遺址之外，遺留下了什麼呢？

在這條悠遠的歷史長河之中，文明一代代的興起，一代代的衰落，水一代代的餵養這些古老文明的子嗣，而這些人終將無影無蹤消失在這條歷

史的長河中。因此，孔子在河川上不禁會感嘆道：「逝者如斯夫，不捨晝夜。」他應該也是在觀河的同時，想起在歷史變動中的巨流了吧！

人在這樣的一股洪流中，當如何自處呢？當屈原在河畔行吟的時候，顏色憔悴，形容枯槁。有一個漁父，應該是本來就認識屈原的人吧！他看到屈原這個樣子，不禁問道：「你不是三閭大夫嗎？怎麼會變成這樣呢？」屈原就回答道：「世上的人都混濁貪鄙，只有我還獨善其身。眾人都喝醉了，就只有我還醒著。因為不屑同流合污，因此我就淪落到今天這樣的地步啊！」漁父聽了這話，說道：「聖人不會受到世物的牽制，而能夠隨著世道改變自己的舉止。世上的人既然都這麼的污濁貪婪，那你何不就隨其世風同沉浮呢？舉世皆醉，那你何不與其同醉呢？何必一人獨守忠直之道，讓自己遭受到被放逐的命運。」屈原回答道：「我聽說，剛洗好澡穿好衣服的人，一定會抖抖衣服彈彈帽子拂去灰塵，我怎麼能以一身清白之軀，去蒙受污濁世間的塵垢？我寧可以這身清白，去投入江中，去讓自己的身子餵飽河中的魚蝦。」

漁父聽了這話，對屈原笑笑，唱道：「滄浪之水清兮，可以濯我纓；滄浪之水濁兮，可以濯我足。」就這樣離開了屈原。²⁶

兩千年前屈原和漁父的這一段對話，正好指出了：當人們在面對了這樣一股歷史的洪流時，當如何自處？漁父顯然是一位隱者，這位隱者在面對五濁惡世時要不就是與之俱濁，不損其身，而屈原的選擇卻是寧可葬身江中，不願與之同流。或許這樣的一個選擇在先天上就有其悲劇性，要一個人孤立在這樣的一個巨流之中，那真的是會非常的辛苦，必須要忍受許多的寂寞。漁父最後唱的那首歌，還是想點醒屈原，不要做到這樣的地步啊！水清濯纓，水濁洗足，與世變通才是合乎大道。但是這樣一個大道並

²⁶ 梁 蕭統選輯，《昭明文選》台北，正中書局，民國 60 年出版，頁 459

不是一個孤立於世流之上的人所能選擇的，那對他來說太痛苦，他寧可選擇寂寞。

在某種程度上，我是認同屈原的想法的，因為走藝術創作的路，同樣要忍受很多的痛苦和寂寞，特別是現代這樣的一個時空環境之下。在創作的過程之中我也曾經有過許多的挫折和疑惑，一直支持我走下去的，就是我對於創作的這個抱負。世道如流水啊！記得從前我在讀《昭明文選》的時候，唸到了 漁父 這篇，真的是覺得字字深有體會，於我心有戚戚焉。漁父回答屈原的話，其實在現代仍然是一個很好的建議，既然世道如此，那不如與世推移，保身為要。但是在情感上，我是傾向屈原的看法的，有堅持，才會明白理想的可貴，人之異於禽獸，正是因為人類擁有一顆會思考的心，正因為如此，在歷史的洪流之中，也才会有像屈原、像孔子這樣的典型留下。

我最近為了創作，經常去海邊，去河邊看水，真的就是單純的看著水。看著河海，想著歷史興衰，想著自己未來所要行走的路，我真的覺得自己彷彿就是這條長河之中一位孤獨的旅者，正在這條濤濤大川中，獨自唱著心曲。

長河百萬里，悠悠千億年，川上人安在？問水水無言。

相對於悠遠流長的水，人的一生應該是相當的短暫吧！在這廣大的宇宙洪流之中，我們就好比微塵般的渺小，這樣的渺小讓我們無法窺得宇宙的全貌。不識廬山真面目，只緣身在此山中，也因此當我想要去了解這宇宙洪流的象徵的時候，我很自然而然的就會想到水。

只有水，自上古以來循環不息，只有水，以單純之態而生養萬物。

第三節 靈感、情愫、技法的結合

一 緣起

大凡所有作品的出現，都有其歷史背景的醞釀，可能是民族文化的薰陶，更有絕大的成份是來自作者生活背景的投射；在這次的研究探討中，我必須回溯我過去的生活，過去的歲月，或許經過回味以往，咀嚼過去，才能明瞭我創作中一路走來的心路歷程。

我誕生在台南縣一個純樸的鄉村，記得在童年的光陰中，生活周遭都充滿了冒險和刺激，我常常在河川中抓魚，在果園中偷摘水果，生活就在竹林稻田中渡過，也曾經因為在家中廚房的灶前玩火，而惹怒父親，差點就把我塞進灶洞裏。童年的點點滴滴，深深的印記在我的腦海中。之後隨著父親工作的關係，在我不及十歲的時候不得不搬離了這個伴隨著我童年一同成長的小村，往後的日子就在不斷的搬遷中，不斷的追尋記憶中渡過，也因而加深了我對於故鄉的依戀。

祖父學問很好，寫得一手好字，在當地曾經是個地主。或許是因為這層關係而和前輩畫家郭柏川曾經有過交集，至今家中仍然收藏著郭柏川為祖父所繪製的肖像。隨著政府三七五減租以及耕者有其田的政策，使得原本家境素稱豐厚的我們，變成了小康之家，隨著歲月的更迭，家族中的成員也漸漸的散居各地。猶記得小時候，常因父親工作調動的關係而四處遷居。往往一個地方住沒多久，還沒來得及認識一些新朋友，就又遷往它處。因此我的童年生活就在這樣的動盪之中慢慢的消逝，令我至今仍然會懷想童年的一切，或許就是在這樣的心情影響之下讓我對世事都有著較為悲觀的看法，常常在不知不覺之中就跌入了一種憂鬱傷感的心境內。

自幼我就非常喜歡塗鴉，印象最深刻的是大約發生在五六歲那時候的事吧！那時有天晚上我因為睡不著就拿著原子筆在月曆紙上畫畫，由於原子筆斷水畫不出來，於是就學著電視卡通中的舔筆的動作，就這樣邊舔邊畫的陶醉在畫畫的樂趣之中，沒想到就因為這樣讓原子筆的油墨流得滿口都是，舌頭都變得紅通通的，只好連忙搖醒熟睡的奶奶，祖孫兩人在半夜忙著洗舌頭。這是我童年生涯中印象最深的一件事。隨著時間的流逝，我對於繪畫的興趣一直未曾稍減，從孩提時的塗鴉，到現在一步步的進入到藝術創作的殿堂，可是從前在周遭親戚的眼中，對於藝術創作這條路是抱持著懷疑態度的，在他們的眼中藝術不能餬口當飯吃，學畫畫能幹什麼？同時，在大家族之中，親友之間相互「比較」是常有的事，在「比較」中長大的我，身上隨時都背負著光耀門楣的使命，也因而激勵了我對藝術的執著與堅強的意志。我還記得，父親曾經因為受不了我奇爛無比的成績以及旁人的目光，對我責打，一句「畫畫是有錢人的副業，像張大千那樣，你算什麼？能畫出什麼名堂？」當時這樣一句話把我打入了絕望的深淵，我心中不斷的在滴血，難道要像家族中的人那樣會讀書當醫生，這樣人生才算有意義嗎？我心中不由暗暗立下誓言，總有一天我要畫給您看，讓您驚訝！

日子一天天的過去了，雖然現階段的創作還沒有達到我理想中的目標，但是在成長的過程中內心所受到的煎熬卻一直揮之不去，或許學習放下，是心靈最好的良劑吧！高中時就讀於復興美工，從此我開始了離鄉背景的生活，父母為了我的昂貴學費及生活費日夜奔波，有一年暑假回到南部老家，由於所居住的地方較為偏僻，沒有開設美術用品社，必須要到高雄市才能購買到所須的顏料，父親答應下班時順便從鳳山騎車到高雄幫我購買，當他回家時，我看到父親風塵僕僕的面容以及蓬鬆的亂髮，使我不禁立刻放聲哭了起來，居然為了我小小的一罐顏料，就讓他從鳳山騎著摩

托車大老遠的跑到高雄，心中實在過意不去，心中思索著我一定要好好奮鬥，才不辜負他的奔忙與期望。從小到大種種的不如意使我興起了以「水」來進行創作的念頭，因為它不知從何而來，亦不知往何而去，流水悠悠帶動的是我對鄉愁的感念和深掘，牽動的是對生命的不確定與無助；對我而言，「水」象徵永恆，象徵時空的流逝，也象徵了生命本身的無奈。

二 東山魁夷的影響

日本畫畫家東山魁夷在接受了唐招提寺委託他繪製壁畫的時候，他在思考到底要畫些什麼？畫作的地點在御影堂，那是放置中國渡海到日本的高僧鑑真和尚夾紵等身大漆像的地方。後來，東山魁夷這樣寫道：

還是通過日本風景的兩大要素---山與海，畫出鑑真和尚未能目睹的日本風景，以安慰他的在天之靈。我就是抱著這樣一種心情來作畫的。我還想，以山來比喻鑑真和尚的德高望重，以海來比喻他的精神深邃，把這樣的山與海來畫成隔扇壁畫不是很好嗎？²⁷

對東山魁夷來說，山和海，不但是他創作的兩大主軸，更是日本繪畫的兩大要素，從他回憶起創作御影堂的這段話中，我們可以知道，對東山魁夷來說，大海的深邃，就好比鑑真不畏艱難，六度赴日的精神。

畫家橫山大觀在晚年創作了一件極長的水墨畫卷《生生流轉》(圖二十

²⁷東山魁夷著，唐月梅譯，《美的情愫》桂林，廣西師範大學出版社，2002年一版，頁29

八)，雖然通卷純以水墨畫成，但是在橫山大觀的筆下這卷長卷中的山水極具姿態，一開始好像只是一幅普通的山水，但是畫到後來，所有的景物都交融在一起，好像被卷入了一個大漩渦之中。在這件作品之中，生命就像是水一樣的流轉不停吧！生生死死，死死生生，青山蒼松山溪最後都會被融入到這宇宙內永恆不息的輪迴之內，我想，這張作品應該也代表了橫山大觀對人生的另一種體認吧！

在佛家的觀念中，這個世界會經過成、住、壞、空等四個階段，然後就一直不停的一直重覆著，人的生命在這個宇宙的循環之中不停的輪轉，就像那水一樣，不停的在這個地球上循環流動著。

也因此這些日本畫畫家的作品之中，我可以窺視到他們對於人生的態度。畫水---無論是汪洋大海，或者是山澗河川，對這些畫家來說，都是一次與大自然邂逅的機會，而每次的邂逅，總會帶給他們不同的感受。為什麼呢？因為自然就像是水一樣，是流動著得，是生生不息的，是生長、衰老、死亡與重生不停的上演著的。

我在創作時，經常會想到這些巨匠在作品中，所透露出來他們對於大自然的感動，因為自然就是我們生命的泉源，如果我們在創作中脫離了自然，我們的作品也就失去了生命。

膠彩畫的美，在於它那來自於自然的顏料，東山魁夷在創作許多描繪水景或山景的作品時，都使用這些天然顏料，取之於自然而用之於自然，這真的是再自然也不過的了。

東山魁夷在評論漢畫（中國傳統山水畫）以及日本風景畫的不同之處時，他這麼的認為：

日本風景畫具有西方和中國所沒有的特徵，那就是不以開闊的視野捕捉風景，相當多的情況是以自然的一角作為題材。這叫做花鳥式的風景吧！

這也是日本人對大自然的愛的象徵吧！他們從一株野草也可以看到大自然的生命。敏感的掌握自然的微妙之處，是日本人所獨有的，這恐怕與日本人纖細的性格有關吧！²⁸

我想，這種對於自然的美的纖細體驗，並不是日本人才獨有的，只要懂得愛好和欣賞自然的人，都一定會有這種體認。就在在花蓮神秘谷的沙卡礫溪中，我這這種體認尤為深刻。一條清澈的溪流，千萬年來不停的切割這個山谷，切出了一個這麼美麗的景色，而且還在這座山谷之中，餵養了許多的生命。看看河水中，有著許多的魚蝦在不停的游動著，溪石上顏色鮮艷的鳥兒飛了來又飛去，伸手去掬起一掌的水，是這麼的冰涼乾淨。這樣的水從天上的雲層中化而為雨，從山中匯成涓涓細流，再成為一條河川，最後流入到寬闊的立霧溪內，注入太平洋。我閉上眼中，心中想著這一樣一個流轉不息的過程，心中為之感動不已。

生命，就有如流水，生生不息，流轉不歇。

當我著手開始自己一系列以水為創作主題的作品的時候，我曾經花了很長的時間思索：對我來說，水究竟代表了什麼？當我在面對水、面對大自然時所獲得的那種感動，我要怎麼樣才能將這種感動轉移到紙或者是絹

²⁸東山魁夷著，唐月梅譯，《美的情愫》桂林，廣西師範大學出版社，2002年一版，頁79

布上，要怎麼樣，才能讓觀畫者在看我的畫時也能感受到當初我所感覺到的。

於是，我想起了屈原和漁夫的故事，我想起了從前所讀到的《漁父》。

同樣是出自於對自然的感動，中國和日本的不同之處，在於中國對於自然往往會賦與一種富於歷史性的宏觀看法，這就像前面東山魁夷所提到的，中國畫多半以開闊的視野捕捉風景。我想，除了在美學的觀點上有所不同之外，彼此間自然的景象也大不相同，日本沒有像中國那樣的大山大河，沒有「星垂平野闊，月湧大江流」的那種壯觀的風景，也因此日本把對於美的關注集中在微觀的世界中，形成了東山魁夷所說的「花鳥式的風景」。

中國比日本多了歷史的寬厚，當我們面對著水時，可以想到孔子，可以想到屈原，可以想到北宋山水畫中的急瀑，也可以想到黃公望富春山居圖中的富春江，所有的這些因子集中起來，從中可以擷取我所需要的內涵，在形式上我很可能去借用這些日本畫家所用過的元素，但是在內在的精神中我想要把握住屬於我自己的，屬於中國的那一部份。

我的水，需要有一位過客在畫中作為另外一種客觀的存在，當我開始畫水的時候，我心中是這麼想的，這位過客的身份就好像是一位孤獨的旅者，他偶然出現在水邊，又會偶然離去，於是我想到了我所熟悉的鳥。

我的繪畫生涯是從寫生開始的，而禽鳥又是我所特別終愛的描繪對象。這不獨是出自於繪畫上的喜愛，同時我也養了許多的鳥，我的畫室正好位於豐原市的鬧區之中，但是我在畫室中養了不少的鳥兒，當我在畫畫時，此起彼落的鳥鳴真的會讓我忘記自己身處何處。也因此我早期的畫作都以花鳥畫為主，當我想起我的畫中需要一位相對於水的過客時，我很自

然而然的想起了鳥。於是我開始創作了幾張水和鳥搭配在一起的畫作，在寂靜的河邊，或是怒濤連天的海邊，我借用日本的那種花鳥式的風景構圖，去試圖建構出我的水圖。在這些作品之中鳥的存在就像是一位過客，短暫的、孤獨的行者，河流就像是生生流轉，永不停歇的時間、生命、歷史。我將自己想成是畫中的鳥，它們或者是安靜的棲息著，或者是凝望著，遙遠的某處。這些畫中的鳥不鳴不啼，因為它們都是孤單的旅者。藝術創作的過程不也是如此嗎？

水對於人生來說，是一種宏觀的認知，而鳥，特別是我筆下的那些水禽，真的就像是莊子在《逍遙遊》這篇文章中所說的：「決起而飛，槍榆枋而止」，笑問那些一飛九萬里的鵬鳥：「奚以之九萬里而南為？」我覺得，不是這些蜩或是學鳩眼光短小，而是它們對於自己的所為和能為有著深刻的體會，就算是「水擊三千里，搏扶搖而直上者九萬里」的鵬鳥，和無窮無盡的自然相比，恐怕也只是渺如滄海之一粟。一個生命的孤獨旅者，對於自身的命運必然會有著深深的體認，當心有所感而必需訴之於聲時，我們也只能聽到那若有若無的孤吟。

長河無窮天地闊，孤吟憔悴見真情。

因之，我決定將這次的創作歷程，命之曰：「長河孤吟」

在技巧上，我覺得最好的技巧，其實就是最單純的技巧，因為只有在最單純的技巧之中，似乎更能表現出自己內心的真實情感。技法人人皆可學得，而發之於心的情感卻是學不來的，創作，只有從內心的感動出發，選擇最適合自己的表現方式，才能夠如願的創作出最真誠的作品，而我們所能掌握的不就是內心的那個「自我」嗎？

過多的技巧，有如一部電影中放入過多的特效，給觀眾的感覺雖然多

樣甚至逼真，但畢竟是虛假的，所以我用最忠於自我的方式來進行創作，試圖以單純的平和來統攝畫面，或能達到優美的效果。所以，我放棄了其他的創作方式，而以純粹的繪畫形式，來呈現自我的內心世界。

藝術創作最重要的是情感，科學化或觀念化的探究會使藝術品帶有濃厚的設計味道，他所偏重的乃是視覺，而無法與人濃烈的感同身受，如硬邊藝術、極限藝術等，在眾多的藝術門類中，我仍較偏重予以自身情感為出發點，而透過藝術的表現形式，去捕捉普遍的美感，探索人類共有的情思。

在這五彩繽紛的世界裡，觸目所及的繁華往往會使人目眩神迷而不知所措，人在其中往往會隨著流行而不斷的改變著創作的形式，當然在創作的過程之中容易產生成就感，但是如果內心的定見拿捏不好的話，很容易喪失自我風格，因此我個人是比較傾向於藝術是因為「我」而存在的，「我」就是個人藝術創作的主軸，而這代表我的不是我的軀殼外在，而是內在的我，我內心深處的真我。因為我體認到「我」的生命是有限的，今日的追求新潮終將都成為明日的過眼雲煙，終會成為過去，成為歷史，所以形式的新舊對我而言，並不是那麼的重要，世間的新奇事物是無窮無盡的，在這段探索的過程之中除了了解生命的短暫之外，找到一條適合於自己的創作途徑，在創作中去尋求滿足和快樂，並進而從中求得自我認同，在不可預知的未來的歲月中，去持續追尋那創作的泉源。

在我的創作生涯之中，任何形式，任何的表現技巧我都能接受，並且也都願意去嘗試，然後再從中去找找到適合自己脾性、自己所喜歡的表現語彙來進行探討。因此我想要抓住的是創作中的「原則」問題，而不是在「形式」上琢磨，形式是隨著時代而變動的，但是「原則」卻是恆久不易的；而「技巧」只在「用」的層面，技巧並不能主導及決定畫面的藝術價值，

藝術品本身所蘊含的感動力才是藝術品真正的靈魂所在。一件成功的藝術品往往並不在於它的技巧有多棒，而在於作品的感動性，因此畫家的生活經驗及內在感受反而是一件作品的靈魂所在，我們可以從古今中外的許多藝術家及其作品中找到許多的例證，例如梵谷的作品雖然技法平實，但畫中感情的真誠卻能引起觀者共鳴，就是最好的例子，這是因為他體會到以生命的有限去追求「變」的無限，那不是一個聰明的作法，唯有從內心中去體認到生命的真實，回歸到生命的原點，藝術和人生才能真正的結合，創作也才能持久。

故而我在創作時，我以最平凡的技巧去進行工作，目的就是要以這個觀念去關照到我對於藝術的創作，或許這想法有點不合時宜，但是生命如螻蟻，以個人有限的生命去和無邊無涯的大地和宇宙相比，人又算得了什麼？以個人的淺短歲壽去追求永無止境的表現形式，對我而言又有何意義呢？我要的是自我的忠實呈現，如此吾願足矣！芸芸眾生不論成就高低，不就是庸庸碌碌的在這茫茫世間中活著嗎？我們實在是不必去為了生命的短暫而苦惱啊！凡事順勢而為，何必強求？

第四節 從唯美到激盪的心路歷程

每個人都有天生的資賦和性格，有的人大而化之，有的人嚴謹細膩，這並沒有對錯，就如同這個世界上不也在同一時間和空間中包容了各式各樣的人種、文化、宗教和藝術等。每個人或種族都有權選擇他們自己所想要的生活方式，不獨人欲如此，也因為是他與生具有的稟賦。

在藝術的領域之中，似乎很強調「時間」也就是歷史的意義，好比過去表現方式被稱之為「傳統」，而時間上和我們較為接近的就被稱為「現

代」，一般在探討藝術表現時多會褒揚現代而貶抑傳統，認為過去的傳統往往在創作時變成了沉重的包袱，是一種老掉牙的表現形式。然而我並不這麼認為，感人的作品不分傳統或現代；當我們在觀賞宋代李安忠的「竹鳩圖」或元代錢選的「梨花折枝」時，我想大家都會被這些作品中那種對大自然細膩的觀察以及藝術家在作品上的傑出表現所折服，被作品中那種寒涼蕭瑟的氣氛所感染，誰能說傳統就不好呢？事實上，不管傳統或現代，優秀的藝術品總是能突破時空的限制去感動千千萬萬的人心。

當藝術成為一門學科之後，就會有一個訓練的進程，剛開始都是從寫生入門，訓練能夠正確的掌握住事物的外形以達到手眼協調的篤定，以此作為造型上的訓練，之後再透過對造型的掌握和色彩的模擬，進一步的引領著藝術家進入到更深一層的創作，從大自然中去擷取靈感，在這段學習的過程中不斷的去累積創作的能量。因此寫生中對自然鉅細靡遺的描繪並不是創作的最終目的，而是藉著這種過程去提供一種能量的累積，讓畫者在往後的創作生涯中能有更寬廣的空間。所以我認為，對一個創作者而言，按步就班的學習過程還是很重要的！一個成功的藝術家，在創作上要能收能放，能工能寫而駕馭自如，表現的方式越多，繪畫的語言也就越豐富，也證明一個成功的藝術家是不會被形式侷限的。

蘇東坡有句話說：「豪放本精微」²⁹，我認為所有的豪放均從嚴謹中得來，非一日而登，是從紮實的訓練與觀察中得來，西方的藝術是自現實出發，然後在表現上直接了當的反映現實面，所以它的感受是強烈而震撼的，有力而新穎的，而東方的繪畫則從哲思中出發，它觀照現實，但卻又不從正面去反映現實，往往是以更多的成份的象徵意義來呈現現實，所以它常常是在意境上是婉約而平和的，陰柔而抽象的。

²⁹吳道文著，《藝術的興味》台北，東大圖書公司，1988年出版，頁231

元朝的趙孟頫更說：「作畫貴有古意，若無古意，雖工何益。」³⁰而這其中所談到的古意，並不是說一味的模仿古畫，使其徒具有古畫的形式，而是說明一件作品要喚起的，是人內心深處對遠古情懷的質樸感受，是一種返璞歸真的靈性體驗，因此我認為藝術創作，不論新舊，那怕是最新的表現形式也都是為了探求內心原始的本質。

在我的繪畫創作歷程中，我即抱著這樣的創作態度，試圖以自然界的題材，來做表現，讓人與自然有所連接，傳達一種與萬物同修於好，與眾生平等的觀念。在早期我即以優美的花鳥繪畫形式呈現一種蒼涼如歸隱般孤寂的意境，以擬人化及移情觀念表現個人內在的精神感受，但隨著年紀的增長，以及生活環境的不定性，讓我對生命感到無奈，感到無常，因此很自然的水的澎湃與幻滅，那種稍縱即逝的激盪很能與我的生命狀態與目前的思想結合。因而我從中找到創作的動力，讓水的激越一洗胸中塊壘。

在創作的過程中，我不再拘泥於某種形式，不再單純的僅以具象的表現手法，來作為繪畫語言的闡述，漸漸的我在畫面的構圖上力求變化，大膽的嘗試我以往未曾用過的表現手法，想藉著不同的呈現方式去探討藝術的真諦，更寬廣的讓思想能夠海闊天空的翱翔。藉由水的抽象圖騰，來滿足視覺的動感，滿足思想上的豐富。水乃天下至柔卻又至剛之物，它能呈現柔弱的一面，亦能匯聚無堅不摧的力量，古人說：「強則柱，柔則束」我想水似柔而剛，似剛亦柔，在造型藝術上很能概括許多的造形於其中，因此我選擇這樣的題材進行創作，實在是合乎自己的性向，而又能結合自己的創作觀念，更能夠在現階段的現實人生中觸發生命與創作的關連。

從寫實到抽象，從唯美到激盪，彼此之間並無衝突，那只是代表人生歷練的一種轉變，更是生命成長過程中的一種過渡，但在形式上，我以絹

³⁰ 李來源 林木編《中國古代畫論發展史實》上海，人民美術出版社，1997年初版，頁160

布烘染的技巧，統攝創作的主題，讓作品能具有唯美又激盪，奔放而又有如詩人哀吟般的苦澀。並且以已往的水墨創作經驗結合當前的膠彩製作心得，闡述東方的幽玄與樸拙思想，其中要感謝師長的啟發以及冥冥生命歷程中的安排，在任何階段中，都能激發不同的思想，創作出不同時期的內心之作，不至使生命留白，所以「從唯美到激盪」這段心路歷程，成為我創作時忠實依循的理念。

第四章 作品表現形式與風格說明

第一節 畫面中的象徵空間

一 象徵的義涵

何謂象徵？簡單的來說，象徵也就是藝術家在創作的時候所常用的手法之一，一般來說，在藝術品中所常出現的象徵可以大略分為兩種：第一種是一般慣用的象徵，例如國旗象徵國家，十字架象徵基督教。而除了這些大家所熟知的象徵之外，另外有些象徵，則是藝術家所創造出來的，這些藝術家創造出來的象徵通常在他們的作品中都有著特殊的含意，而且通過這些所創造所出來的象徵可以讓藝術品在表現上有種更含蓄，更耐人尋味的趣味。

在藝術創作中，如果要讓觀者意識到象徵意象的存在，藝術家可以有幾種作法。他可以選擇讓這些意象重複的在作品中出現，讓這些重複出現的意象為觀者起一種暗示性的效果。或者是讓這些意象，在作品的表達中佔有一個重要的，顯眼的地位，讓這些引人注目的意象在觀者心中能去思考在畫中所蘊藏的意義，並且從而解讀，去真正的追查藝術家所真正要傳遞給觀者的含意。

一件好的藝術品，必須在相當程度上留給觀者一種想像的空間，藝術不是直說，不是平鋪直敘，如果在一件作品只是明說某件事情，那相對的這件作品就缺乏了想像的空間，則這件作品將淡而無味。象徵意象的使用，可以讓藝術品有種含蓄而耐人尋味的趣味，當觀者在觀賞這件作品之時，作品也在邀請觀者進入作品中的空間，主動的去參與對意象的思索和解釋。

在我的作品之中，河、海、石、花、鳥以及野芋，都是我在創作時所常使用的象徵，我不想讓我的作品被定位成一幅單純的花鳥樹石之作，對我來說，這些自然界所常出現的景象都有其特別意義，河海，就有如宇宙無窮時間的滾滾洪流，永恆常在。而鳥兒，是我內心對自我形象的一種投射，是大自然的的一位孤單的過客，偶然飛來，偶然而去，世間的聚散分合，又豈是活在這巨大洪流中的我們所能控制？畫中的鳥兒只能孤獨的去面對這個嚴厲的世間，害怕嗎？但是仍然只能去面對，並且活下來。

二 畫面的空間

相對於象徵，空間也是影響繪畫創作的一個重要因子，在西方藝術中，對於空間有三種的表現方式：透過透視法來表現出畫面中的空間感以及深度；透過對光影的描繪來表達出畫面中物體的存在以及遠近距離，以表現出畫中的空間；第三個則是透過對於畫面中空氣的描繪，藉著遠景近景間空氣的濃淡陰晴，去顯示出景物的遠近距離。³¹

那在中國的傳統繪畫之中，是如何表現出空間呢？西方對於空間的概念，是出自於他們以理性的態度去對生活周遭所作的探索，並從而將之納入繪畫創作之中。中國人的空間表現，是建立在中國人對於自然界的一種心靈上的體會，魏晉南北朝時候的宗炳，在《畫山水序》一文中說：

夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會，會應感神，神超理得，雖復虛求幽岩，何以加焉。³²

³¹ 宗白華 中西畫法所表現之空間意識 《近代中國美術論集第4集》台北，藝術家出版社，1991年6月初版，頁3

³² 李來源 林木編，《中國古畫論發展史實》上海，人民美術出版社，1997年初版，頁48

也就是說，中國繪畫中的空間，是出自於內心感情的律動，在這中律動之中呈現出一種空間感，好比我們畫蘭竹，不會去推敲蘭竹的生長環境以及蘭竹的生態，我們會把蘭竹放在一片空白的背景之中，藉著蘭竹線條在畫面中的律動，去營造出一種屬於心靈感覺上的空間感，也就是宗炳所說的「應目會心」，由「應目會心」到「目應神會」，畫面中的空間感也就在神會中被建立起來了。

台灣的膠彩畫源自於近代的日本畫，而日本畫在近代的發展上，相當程度上吸收了來自西方的一些觀念，例如對於透視法的引入，使得原本受到中國繪畫影響的日本繪畫，在畫面空間的表現上有了西方的寫實表現，當時的一些畫家如司馬江漢，竟因為西方繪畫的寫實性而有了「和漢畫法，絕不能寫真」的這種觀念³³，但是這樣的態度卻引起了來自西方的一些藝術學者的相反看法，如美國到日本的藝術學者芬諾洛薩便認為，美術的本質在於妙想，而妙想正是日本畫優於西方繪畫之處，他說：

洋畫雖比日本畫寫實，但寫實決非繪畫善美的本質，無寧說重視寫實而失去繪畫的本質是繪畫的退步。³⁴

新的日本畫運動，就是在芬諾洛薩以及他的學生岡倉天心等人的推動下而展開的，而日本畫也在這樣的一個立論基礎下一路走到現在。雖然在技法上難免有受到來自西方的一些影響，但是還是努力的以妙想，也就是東方藝術所特有的意境表現為主要的關照點。

³³ 劉曉路著《小島與大洋---日本美術》長春，吉林美術出版社，1999年1月初版，頁126

³⁴ 同上注17

而我在創作膠彩畫時，在空間的表現上也是以中國傳統的空間表現概念為主，在畫面上盡量的去表現出一種空間無限悠遠的效果，以朦朧的空氣去營造出如夢似幻般的情調，以簡單甚至於是單色調的背景，讓畫面堆了許多可以讓觀畫者想像的空間。

在水的表現上，雖然是以整個畫幅去表現出水的姿態，但是我會藉著角落的朦朧色彩去讓畫面中產生深度感，再結合上面所論及的對於象徵的應用，則我想表現出來的就可以完整的傳遞給觀畫者。

「象徵」是古今中藝術創作常用的手法，藝術家透過象徵的表現形式更能豐富作品中的內涵，而這正是我們傳統東方藝術中所常見的手法，所謂的「意足不求顏色似」³⁵正是運用象徵的最好說明。

「空間」在畫面中的要求，嚴格來說並不像建築或雕塑那麼的顯著，但是要在平面的基底材上去營造出空氣、遠近等客觀空間外，進而去經營觀者內心的主觀空間意義，更是從事平面藝術的要務，「空間」是一種距離，一種觀賞的距離，也是一種可遠可近可游可臥的彈性空間，更是一種包容，一種聯想的拿捏。

第二節 繪畫「長河孤吟」的時空意義

在中國的傳統繪畫之中，山水畫中的「水」一直佔了相當的份量，但是我們可以發現傳統山水畫中對於水的描繪，多半是著重於山的對襯。在北宋的畫家眼中，山的形象是巨大的，是不可抗拒的，人是這個雄偉大自然的一部份，而點綴著這樣堂堂巨碑大山的河川，通常都是以激流懸瀑的

³⁵王世貞《題石田寫生冊》

樣子出現在畫面上，當時代到了南宋之後，山水畫中的河川漸漸的變成了無波遠水的模樣，在這片靜波之中馬遠的十二水圖是一個令人驚訝的作品，但是終究是盪不起絹紙上的波瀾，就在元代之後的山水畫中，水退回了那種平靜無波，千載悠悠的模樣，中國的文人山水，不再是對於雄偉大自然的讚嘆，而是猶如孔子在川上所嘆的般：「逝者如斯夫，不捨晝夜。」

屈原，則是以水來形容世局，舉世皆濁，舉世皆清，這個世界就好像是一條大河一般，人處於這條大河之中，只能夠隨波逐流，如果不跟著這些世潮共進退，那麼就只能選擇脫離。屈原他受不了當時楚國的朝政，最後終於自沉於汨羅江，我想屈原除了以身殉國之外，對水應是還懷抱著那種屬於詩人的浪漫情懷吧！

在屈原最後的幾篇作品之中，我們很可以看出他在被楚王放逐之後，在江南一代徘徊，溯江而遊，面對著濤濤江水，寫下了他對於國家，對於自己命運的無限悲吟，最後投江而亡。

北宋神宗元豐五年（西元 1082 年）的秋天，當時蘇軾因為烏台詩案被貶在黃州，然而生性豁達的蘇軾並不以為意，就在這年秋天七月的某日，他和朋友一同泛舟出遊今天湖北黃岡縣的赤壁。此地雖然名為赤壁，但是並不是三國時期周瑜破曹操的赤壁，然而詩人天生的浪漫性格讓蘇軾和他的朋友在懷古之時不禁想到三國時代的赤壁之戰，於是兩人相答，就這樣一答一問之間撞出了千古難得的文章：《赤壁賦》。

就在這篇文章之中，蘇軾和他的朋友碰觸到了中國哲學中兩個最基本的層面：達觀與悲觀。蘇軾的朋友顯然對於人生是持著比較悲觀的看法的。

方其破荊州，下江陵，順流而東也，舳艫千里，旌旗蔽空，酺酒臨江，橫槊賦詩，固一世之雄也，而今安在哉！況與子，漁樵於江渚之上，侶魚蝦而友麋鹿；駕一葉之扁舟，舉匏樽以相屬；寄蜉蝣於天地，渺滄海之一粟。哀吾生之須臾，羨長江之無窮；挾飛仙以遨遊，抱明月而長終；知不可乎驟得，託遺響於悲風。³⁶

就這樣短短的幾句話就輕輕的點出了中國傳統文人對於悠悠逝去的江河的觀感。在更古老的年代，孔子也曾經站在川上嘆道：「逝者如斯夫！不捨晝夜。」在《赤壁賦》一文中，蘇軾朋友所提出來的問題其實是我們每一個人終將經歷過的，當年縱橫天下的英雄曹操，現在又在那邊呢？我們只能空對著這樣的景色浩嘆著，再轉頭一想，換作是我們的人生，如果和這樣無窮無盡的長江一比，豈不是短暫得有如蜉蝣般，就算是當年的蘇軾和朋友的赤壁之遊，也已經離現在九百九十多年了，又一段這麼長的時間過去，朝代興替，當年的蘇軾現在又在那裡了呢？

歷史就是一條長河，然而如果這條河之中沒有過客，那麼這條河不過是一直孤獨的流逝，但是當身處這條長河之中的過客回頭一望，突然發現自己是身處在這個一個悠悠蕩蕩的旅途中，他會怎麼說呢？蘇軾的朋友正是對此有感而發啊！就算是當年一世之雄的曹操周瑜，而今又在那邊？無論你是帝王將相或者是平民百姓，最後都公平的消逝於這條時空之河。所謂的「知不可乎驟得，托遺響於悲風！」這正是他對於這個情況所發出的無奈悲吟啊！蘇軾在另外一首 永遇樂 詞中，這樣的說了：「古今如夢，何曾夢覺？但有舊歡新怨！異時對，黃樓夜景，為余浩嘆！」³⁷

³⁶ 謝冰瑩等譯註《新古文觀止》台北，三民書局出版，1988年再版，頁678

³⁷ 張敬《雪泥鴻爪 蘇東坡詩詞文選》台北，時報出版社，民國八十一年二版，頁260

或許對於文學家或藝術家而言，「水」這個意象永遠勾起他們對於光陰歲月的流逝的感慨，當我們讀著蘇東坡的詩賦時，不經意又是九百多年過去了，在這九百多年之中，世事變化，滄海桑田，雖然赤壁猶在，但是當年蘇軾和他的朋友，不也和他們所喟嘆的三國人物一樣，「卒同歸於一朽」³⁸！

蘇軾兩度的赤壁之遊，在當時就已經變成了藝術家創作的靈感來源，蘇軾過世不久的北宋末期，畫家李公麟的弟子喬仲常就根據《後赤壁賦》的內容畫了一張《後赤壁賦圖》，此圖至今猶存，收藏在美國納爾遜美術館內。而金朝的武元直也畫了一張《赤壁圖》（圖二十九），無論畫家所表現的是初遊或再遊，蘇軾的赤壁之遊已經變成了一個中國人共同的心靈旅程，這不只是一場懷古悼昔之旅，而是從根本上的去抒發了自古以來的達觀和悲觀的兩種想法，而共同牽動著這個的，則是一條幽幽的赤壁河水。

屈原和蘇軾，兩個人正好是相當有趣的對比。屈原身處於強秦併六國之時，國家危殆，楚王誤聽讒言而不用屈原，甚至於數度被放於江南之地，屈原作賦悲吟，最後投身江流。蘇軾生於北宋，外有夷狄壓境，內有新舊黨爭，比屈原更慘的是烏台詩案蘇軾還被下到牢中，連遺書都寫好了。而晚年復因黨爭，被流放到遠遠的海南島，這應該是中國歷史上被流放得最遠的記錄了！但是蘇軾豁達，事事看得開，他不但沒有像屈原那般自尋死路，相反的，還留下了許多動人的作品。我們現在仔細的看看這兩個人，他們不正是達觀和悲觀的兩大寫照嗎？

在明代湯顯祖的《牡丹亭》的《驚夢》一折中，杜麗娘在夢中見到秀才柳夢梅時，柳夢梅對她唱道：「則為你如花美眷，似水流年。」小說《紅樓夢》第二十三回中，林黛玉就是聽到了這句曲子，竟然感動得心動神搖，

³⁸ 蘇軾《後杞菊賦》

眼中落淚。無論是孔子、屈原、乃至於明清小說中這些人物，水對於他們而言，都象徵了悠長、悠遠，一種永恆的存在，人類在這種存在之前，會感覺到自己的渺小。除此之外，流動不停的水就像是一去不回的時空，湯顯祖用「似水流年」這四個字來形容年輕女子的青春，就像那滾滾逝水，一去不回，無怪乎林黛玉聽到了這句，竟然會心動神搖到落淚。

也因此，在中國山水畫中，如果山是一種巨大而不動的象徵的畫，那麼水就等於是暗示了時間的流動，因為有水的存在，所以才會襯托出山的永恆。水是永恆的，但是水卻又流動，沒有定型的，這樣的一個物理特性，在藝術品中被轉化成一種哲學上的思辯，對於藝術家而言，畫面上的水不光只是水，而是有一種永恆的存在性。

這樣的浩嘆孤吟，會引起藝術家的創作慾望，這是相當自然的。

第三節 作品風格詮釋



圖三十 《靜》 絹本 水干 岩繪具 46cmx38cm 2001

《靜》(圖三十)

在這件作品之中，我安排了四隻在河邊的鳥兒，中央的正蹲伏在地上棲息，左右兩邊各有一隻站立著，就在一瞬間和邊的一旁彷彿是什麼引起了他們的注意力，可能是別的鳥兒，也可能是一陣突如其來的水聲，而最右邊的鳥好像還沒注意到周圍有發生什麼異狀，仍然低著頭好像在為自己梳理羽毛。

這是在山間溪畔所常見的景色，然而對於長久畫花鳥畫的我而言，卻是首次試圖將「水」這個主題導入到畫中。同時，為了讓畫面能夠增加一些變化，在這水平式的構圖中我把鳥的高低做了不同的安排，製造音符律動的節奏般的感覺，並藉由鳥兒側面以及正面的姿態呈現去暗示出畫中的空間，同時由水中的倒影，來表現出一種虛實交融的情境。

當我剛開始以礦物質顏料作為創作的媒材時，著實遇到很大的瓶頸，以往在創作水墨畫時的那種流動暢跨揮灑自如的樂趣，在現在以「膠」這麼濃稠的媒介物作創作的情況之下，的確出現了一些適應上的問題。但是在一次次的描繪撕毀再描繪的努力之下，終於漸漸能夠掌握到膠彩的特性，呈現出膠彩畫所應有的美感，並且在一次又一次的創作之中逐漸的了解到不要太固執著於對顏料的過度依賴，「膠」的輕重拿捏才是膠彩畫的靈魂，因此在這段時期的作品之中，水干和岩繪具都扮演了十分重要的角色。



圖三十一 《潭影》 絹本 水干 岩繪具 65cmx53cm 2001

《潭影》(圖三十一)

在這件作品之中，我大膽的嘗試以層層渲染的墨色去取代重彩的膠彩顏料，企圖在畫面上表達出一種悠遠而層次豐富的感覺。

畫面的主角是隻孤獨的站立在潭邊石上的翠鳥，彷彿注意到什麼般，翠鳥舉頭望著遙遠的彼方，又似乎好像正看著畫框外面的人，好像在畫面遠處有東西吸引住它的目光，而四周陰暗矇矓的色調暗示著似乎正在下著微雨，就在細雨飄飄中，大自然的景物好像就在其中沉寂了下來，石頭上已經因為濕潤而長滿了青苔，而在翠鳥和溪石旁邊都揚起了一股淡淡的水花。以膠彩的重彩顏料再加上中國傳統水墨的渲染，對我來說一種很大的挑戰，如何在墨與彩之中取的一種和諧，使得畫面色調不至於因為用墨而太單調，也不會因用膠彩而使得作品過於鮮艷。

橫山大觀的《生生流轉》在我創作這件作品時也給了我很大的啟發。在這件極長的手卷上，橫山大觀用淡雅的墨色去慢慢的渲染出極為豐富而，飽滿的層次，讓整個長卷中的空間都可以感受到極其微妙的氣流流動，而畫面上淋漓盡致的墨韻和磅礴大氣的氣魄更是久久吸引我的目光，不過橫山大觀所要營造出來的是一種雄偉氣勢的流動，而我在這張作品中所要表現出來的則是安寧疏遠的幽靜感覺，橫山大觀以大山大水表現出他的雄渾，而我是想以花鳥水流來闡述東方哲理中的幽思。

我以傳統膠彩畫寫實重彩的方式，仔細的描繪出站在溪石上的翠鳥，並用水墨渲染出背景的色調，為了表現豐富的層次感，我以淡墨染了不下十數次，最後終於傳遞出我所想要的層次感，溪石如過純以墨繪則會有些單薄，因此我在石上淡淡的染上了青色，既可以讓畫面產生一種平衡的效

果，又可暗示出因濕潤的氣候而致石上生苔。

人生實在有太多的未知數，因此當我們必須對未知的未來做出選擇的時候，我們是否都準備好了呢？未知又會為我們帶來永遠的悲憤，又或只是些許的漣漪呢？漣漪過後一切又能恢復平靜嗎？畫中的翠鳥，只是偶然的停歇在這個石上，在稍為休息之後，又不知會飛向何處。我想或許我們對於自己的生活周遭，應該抱持一種平常心，不以物喜，不以己悲的態度如同深山中的樹木，不須要人們去觀賞去澆灌，自由自在安安靜靜的成長、茁壯、枯萎而凋落。畫中的那股沉靜的效果，正是我想訴說的那種「此時無聲勝有聲」³⁹的感覺更能引人懷想。

我常想所謂的膠彩畫當然以「膠」為主來調合顏料作畫，但是一定要在紙張絹帛上佈滿礦物質顏料嗎？我覺得一張好作品價質的高低應該是建立這張作品的藝術成就之上，而不在於對媒材的斤斤計較，，所以我大膽的在這張作品的大部份畫面上純以水墨渲染出那種蒼茫寂寥的質感，以層層疊疊的墨色去染出那種深邃幽渺的感覺，讓畫面充滿一種迷濛的效果。

³⁹ 白居易 琵琶行



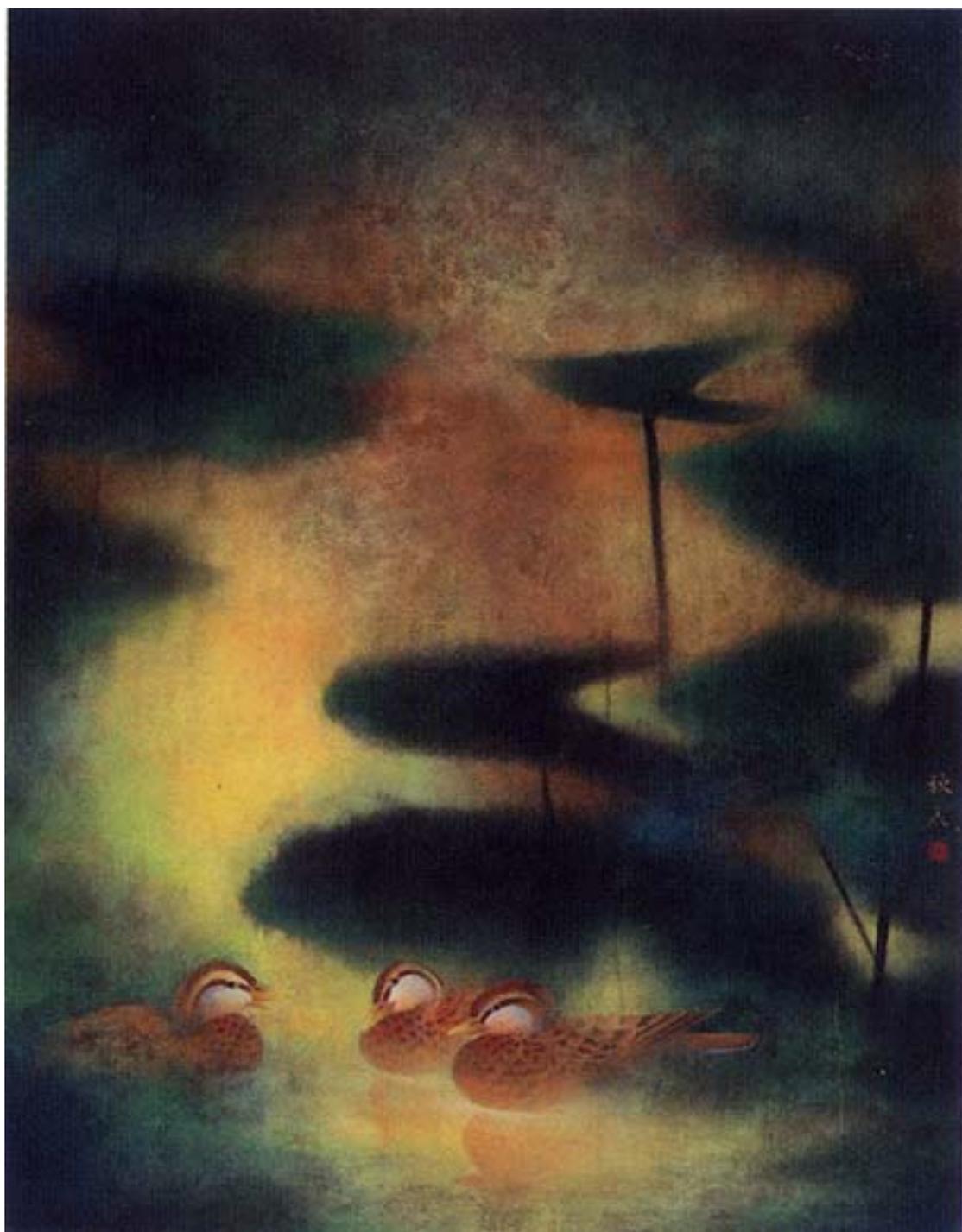
圖三十二 《等待黎明》 絹本 水干 岩繪具 46cmx38cm 2002

《等待黎明》(圖三十二)

在這件作品中，我畫出了清晨溪邊，兩隻水鳥正在河畔憩息的模樣。遠方尚未日出，但是天色已然漸漸亮起，一隻水鳥已經醒來，正在淡淡的晨光中啄理著羽毛，另外一隻鳥仍然在靜靜的酣睡著，四周的景物好像還未自黑夜中甦醒，還籠罩在淡淡的夜色之中，不過河面上已經可以見到些微金黃色撒金砂子的晨光了。我想藉著這張作品，來抓住萬物自晨曦中醒來的那一霎那。

在這張作品之中我為了想要表現出我所想要的意境，因此將鳥兒搬到水中，以簡單的背景來闡釋我想表現的觀感。和《潭影》這件作品一樣，在這張畫中我也加了淡淡的墨色渲染，畫面中的溪石以及背景都以水墨染出，為了避免會破壞膠彩礦物顏料的色澤，所以我以極淡的墨色一層層的烘托上去，在不破壞色彩的情況下完成了這張作品。而在構圖上，兩隻鳥一動一靜，為寂靜的黎明增添了幾許生意，在圖的上方以及下方我用了些寒色調，藉以襯托出中間的兩隻水鳥，讓水鳥彷彿正籠罩在一片的寒氣之中。

藝術是去蕪存菁的，是化繁為簡的過程，成熟的畫家在畫面上的表現應是越來越簡單，但是畫面我傳達的意念會越來越清楚，代種豪不拖泥帶水的氣魄，正有如八大山人的畫一般單純不俗，觀之令人玩味不已，而這正是我想追求的方向。



圖三十三 《荷塘情趣》紙本 水干 岩繪具 117cmx91cm 2002

《荷塘情趣》(圖三十三)

膠彩畫給一般人的印象，不外乎顏色工麗而描繪如實，我常想，除此之外膠彩畫能不能有其他的突破？台灣前輩膠彩畫家林玉山老師的創作過程，給了我創作《荷塘情趣》這件作品的契機。

林玉山早年的作品以工整富麗著稱，以目前收藏在國家美術館，曾經入選台展第四回的《蓮池》為例，林玉山當年為了創作這件作品，每天一早就到池塘寫生，最後在絹布上仔細的記錄下了他的觀察所得。這是一件創作態度極為嚴謹的作品，在技巧上也以一絲不苟的寫實技法去完成，直到現在，當我們在美術館中看到這件作品仍然會為他的華美寫實所讚嘆。

然而在光復後，許多的傳統水墨畫家隨著國民政府來台，他們的較為寫意的創作方式吸引了林玉山的目光，使得林玉山開始嘗試如何把來自於日本，以寫生為基礎的膠彩畫，去灌注在中國傳統的的水墨寫意畫之中，從而創作出一種新的創作方式。林玉山老師是採取一種折衷的方法，以膠彩的顏料加上扎實的寫生訓練，然後以水墨畫中較寫意的方式去繪製作品。林玉山老師這類近年來的畫作，頗類似傳統繪畫中的沒骨畫法，但是在形體的掌握上則極為扎實，既有膠彩的質感，又有水墨的趣味。

相較於林玉山老師的沒骨技法，我則是在傳統膠彩畫上尋求另外一種較為寫意的方式，去營造出那種屬於台灣的南國濕潤風情。

在《荷塘清趣》這件作品中，我以寫意濕潤的筆法去畫出背景的荷葉，用一塊塊矇矓的藍綠色讓背景沉浸在一片濕潤的氣息中，而在荷葉下方的光亮處，我以工筆的技法畫出三隻水面悠遊的水鳥，黃色光線沿著河面作S形的彎曲，藉此表現出無限空間的感覺，同時為了讓這種濕潤的質感層次更豐富，在膠彩顏料上我淡淡的染上了墨色。

在此幅作品之中我將「荷塘清趣」中常見的荷花去掉，只留下象徵性以墨色渲染的荷葉，這樣的畫法是希望能夠讓渲墨荷葉的色調和周遭環境融合在一起，營造出一種如夢似幻的氣氛，墨色浸入畫面中的鳥身上，而鳥身也浸入一片迷濛的背景之中，藉著蒸蒸水氣以及平靜無波的水面，產生一種虛實交映的意境。另外在空間的安排上，黑藍色的葉子在畫面上會產生一種有如「洞穴」般的深邃感覺，而明亮的黃綠色調則會為畫面帶來些許生動活潑的感受，並且會有讓人目光在畫面中進出的效果，同時畫面的構圖採取 S 形的安排，讓整體感覺動中有靜，靜中有動。

人的一生，就好比畫中的鴨子吧！在畫這張作品的時候我不禁想到，人庸庸碌碌的活在這世上，周遭一切其實豈不是既真實又虛幻嗎？佛經也說了：「凡所有相，皆是虛妄。」我們就在這一片亦真亦幻的世界中，哭過，笑過，歡樂過，也哀傷過。當真實的生命面對著有如夢幻泡影的浮世時，那種意象，應該就像這張畫吧！



圖三十四 《激浪》紙本 水干 岩繪具 117cmx91cm 2002

《激浪》(圖三十四)

從這張畫開始，我試圖描繪水的動態，情緒以及動感。

在畫中我描繪了海岸怒濤拍岸的情形，藍綠色的海水激烈的盪動著，浪花拍擊礁石，在半空中揚起陣陣水花，就在一片白沫之中，兩隻水鳥無懼海浪般，靜靜的佇立在礁石上。在礁石和水鳥的表現上我是以比較嚴謹的筆法去繪製，礁石那種受到海浪以及海風的侵蝕，使得表面崎嶇多孔，顯示出時間以及大自然加諸岩石的考驗，水是天下至柔之物，石則是至堅的象徵，但是在經歷水無數次的打擊之後，終將漸漸消蝕。我在畫面上試圖繪出這種水與石、動與靜、柔與剛的對比，試圖在畫面中營造出一種激動不已的情緒。就在這片激動之中，水鳥的存在不但能緩和畫面，更表現出一種無畏逆境，努力求生的情懷！

之前的作品雖然也是水鳥與水的組合，但是那都是在畫幅中表現出寧靜的美，著重於靜態的意境，而當我開始想描繪一個激盪的，富於生命力的水的時候，我意外的發現了水的廣大的表現性，我發覺其實水也是可以表現出情緒，水也可以傳達各式各樣的質感，甚至於成為畫幅中唯一的主角。

《激浪》這件作品在創作上雖然承襲以往的格調，但是在水的表現上卻為我開啟了另一扇明窗。



圖三十五 《幻之林》紙本 水干 岩繪具 117cmx91cm 2002



《幻之林》(圖三十五)

這是我第一件將水提升為畫中主角的作品。

前陣子的花蓮之行，讓我能夠透過大自然去觀察，去欣賞水的律動，去改變以往作品中水面平滑如鏡的表現方式，我深深的體會到，其實在真正的自然界中，平滑如鏡的水面其實是相當少見的。無論是河川海洋，大自然的水通常都是在不停的流動著、激盪著，日本人為什麼那麼喜歡描繪水，因為這沒有定形的大自然，反而有著更大的創作空間，更能傳遞出畫家的情緒。

台灣海邊常常可以見到許多的飄流木，特別是在颱風過後。我曾經多次在海邊散步時見到這些原本生長於深山的殘木，這些樹木在無情的河水海浪的沖蝕之下，蛻去了樹皮，露出扭曲光滑的樹幹。每每我見到這些飄流木，總會忍不住停留觀賞，這些都是大自然的傑作，扭曲的姿態別具美感，抬頭一望，正好和眼前海浪的形象竟有幾分的契合。

於是在我心中逐漸勾勒出一幅畫面；浪花和流木的形象漸漸的融合在一起，形成一種既激烈又扭曲的形象，在這幅畫面之中，水和樹木一同扭曲，一同盪動，到最後分不出何者為木何者為水，都成為大自然間一種永不停歇的律動。就這樣，我畫出了這幅《幻之林》。

在這張作品之中，我嘗試將水流、枯木以及流雲三者的形象結合在一起，表現上有點半抽象的意味，我想畫出水的那種律動、澎湃和激昂，在表現上我參考了前面所提過尾形光琳的《波濤圖屏風》，如前所述，《波濤圖屏風》純以水當為繪畫的主角，比馬遠的《水圖》更加的凝練純粹，這裡我也採取了《波濤圖屏風》的表現方式，不過為了更能掌握住那種自然的感覺，我不以金色為底，而是在黃綠色的水中，去激盪出陣陣的浪花，

畫面不至於太過華麗，扭曲的形象不但暗示了永不止息的強韌的生命力，更讓畫面中有著一股跳躍的動感。

我覺得，生命的孤寂就像荒原枯木般寂然無聲，但是卻又有如流雲那樣變換不定，也因此我以水的這種不定形的形象，以黃綠色帶有枯瑟感覺的色調，畫面中也盡量表現出那種朦朧、虛幻而荒涼的感覺。

在《幻之林》這件作品之中，水取得了它自己獨特的表現，對我而言，也是創作上又一次的突破。



圖三十六 《心海》紙本 水干 岩繪具 117cmx91cm 2002

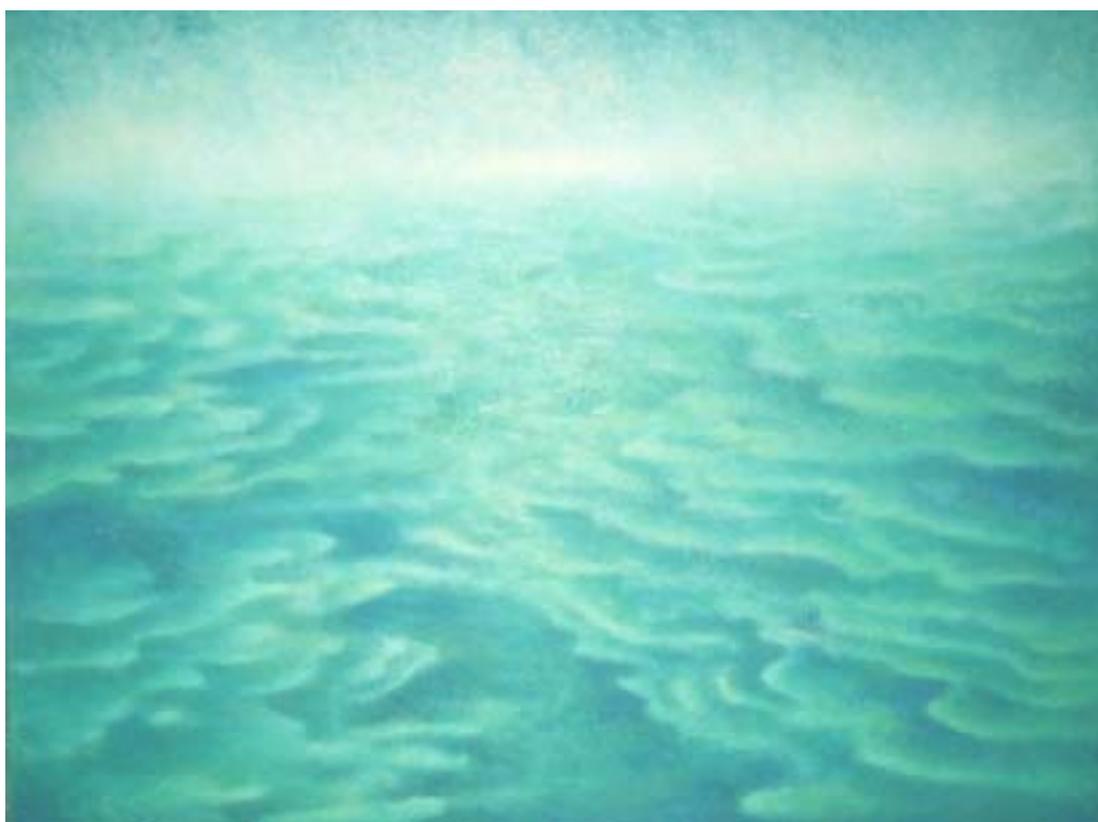
《心海》(圖三十六)

花蓮多幽谷，谷中常有碧藍溪流過，構成優美的畫面。在西部清澈碧綠的溪流是幾乎看不到的，但是在花蓮的山區卻是隨處可見，我在花蓮太魯閣的神秘谷中沿著日據時代的古老步道而行，觸目所見盡是青山，以及有著美麗碧藍色的沙卡礑溪。據國家公園的解說這條溪流因為流經富含鈣質的大理石岩層，使得溪水在飽含鈣質的情形下呈現出一股美麗的藍青色。就在這條狹長的山谷之中，溪水順流而下，輕輕的滑過被蝕得圓滾滾的石面，我多次站在河邊的巨石上，靜靜的觀賞水從石頭上流過的樣子，宛如一匹匹美麗的綠色絲綢鋪在山澗石頭上面，又好像是一塊塊的深藍琉璃，緩緩的在移動。

我想到美國畫家歐姬芙在 1924 年所繪的一張油畫《湖畔》，在《湖畔》這張畫裏，極富韻律感的藍色、綠色和黑色，組合出一個半抽象的畫面，那種色調有如絲綢般的畫法讓我聯想起眼前的沙卡礑溪，我開始在心中想像著這樣一個畫面：淙淙水流宛如絲綢般滑過山谷，帶著神秘青綠的色彩在畫面上迴旋著，有好像有著深綠色的花瓣的花朵，優雅的生長著，白色的浪花好像滾邊般鑲嵌在水流激盪處。就這樣我漸漸的勾勒出了《心海》這件作品。

《心海》中的水有著一股神秘感，深綠色的調子就如同在神秘谷所看到的沙卡礑溪的清澈溪水般，水流帶著柔軟的線條，以近乎肉慾的感覺在紙上緩緩的，溫柔的爬行著，彷彿正在對觀者訴說著內在的生命力。在畫幅上我大量使用優雅的藍色調來統整整個畫面，再以白色的浪花增添一些色彩上的變化，同時為了讓藍色波浪的律動更為明顯，我決定不以眼前所見的溪流為本，我想遵從我內心所見到的形象。

水是萬物之源，是所有生命的母親。所以我在這張畫的造型上加入了屬於女性的因子，在藍色與綠色的交纏之中，彷彿可以看見一切生命的起始，那是女性的象徵，是人類誕生之處，在盪漾綠水中，一切生命的艱辛刻苦都包含其中。以山中溪流的曲線再加上女性生殖器的造型，溫柔的顏色則是象徵了女性的溫和柔情，而扭曲跳動的線條則是象徵了生命的脈動，整個畫面試圖去營造出一種既柔和卻又激情的感覺，讓觀者在看到這張作品時，也能夠從畫中感受到那種情緒。



圖三十七 《悠渺》紙本 水干 岩繪具 117cmx91cm 2003

《悠渺》(圖三十七)

在這件作品之中我我試圖將水紋和珊瑚礁的造型結合在一起，而讓眼前的景物消失在畫面的上方，企圖在畫面中營造出一種悠遠渺茫的感覺。

珊瑚礁是熱帶海洋中常見的景觀，一小片的珊瑚礁可能要耗上珊瑚蟲千百年歲月的累積才能夠長成的，在海洋中潛水時更可以仔細的觀察這些珊瑚礁在海中層層疊疊的姿態，這些美麗可觀的姿態都是長久的時間才能夠長出來的，對我而言那就是時間的印記，是歲月的象徵，而許多的海洋生物就在這些珊瑚礁中成長繁衍。

所以在這張作品之中，我結合了珊瑚礁和水面紋路的造型，透過這樣的一個畫面，想表達出一種生命的堆積和歷史的沉澱，歷史彷彿就是這樣彎彎曲曲的在這世間悄悄的流動著，無論是人或是蟲魚鳥獸，對絕大多數的生物而言，歷史的興衰對他們來說是沒有多大的意義，他們所關注的就是每日的溫飽，以及繁衍。時間就如同一條寧靜卻又多皺的巨流，生物就這樣的在這條巨流之中，生，死。

因此在畫面的上方我讓景物透視到遠處，視點彷彿是在無盡無窮的遠端，最後所有的一切，通通都消逝在這條巨流之中。



圖三十八 《深處的邂逅》紙本 水干 岩繪具 117cmx91cm 2003

《深處的邂逅》(圖三十八)

在這張作品之中，水化為了人類最原始的激情，那是生命的喜悅，是男女之間最私秘的歡樂。

畫面上水波從四面八方驚起，盪起一陣陣的巨浪，而在畫面中央波流正以曖昧的姿態流動著，水波所形成的一個個的洞穴，就像是人體內器官中的孔穴，而四周的浪花就暗示了男女交合時的激情，那就像是巨浪拍岸一般，然而為了讓畫面中那種帶有人體意象的表示更明顯，因此我把浪花壓縮在這樣的一個畫面之中。

在日本的浮世繪作品中，有不少的浮世繪都是描繪情色方面的主題的，中國自然也有這類的作品，但是在長久森嚴的禮教傳統之下這一類的畫作多半是不入大雅之堂，不但第一流的畫家或藝術家不屑為之，留傳下來的作品不多藝術性也不高。但是日本當時的庶民階層對於情色卻是坦然面對，雖然幕府屢次禁止，但是仍然有許多第一流的藝術家投入到情色藝術的創作之內。

江戶時代末期的一位浮世繪的畫家畫了這麼一張作品，從旁邊的標題「倣解體新書寫」(圖三十九)，可知這是模仿當時傳入日本的西風解剖醫學書所作的，雖然說的這麼冠冕堂皇，其實作者畫的是一幅他想像中男子將手指伸入女性的生殖器後，從體內看去的畫面。雖然有點不倫不類，但是作者的想像力卻是令人佩服的，也因此激發了我將人體內的造型結合到畫中的念頭。

或許，在我們的日常生活裏，情色往往是最難以令人啟齒的一環，但是對於生物甚至於我們人類來說，生命的繁衍，卻又是不得不需要的存在。禮教讓我們對這方面的事情多半是抱持著一種視而不見的態度，但是

當我在創作之時，我卻想以一種最直接的態度去面對這一個古老的主題。

在我的想像中，生命就是在這樣的激盪澎湃中被誕生出來的，也因此我畫了這張作品。



圖四十 《迴盪》紙本 水干 岩繪具 117cm×91cm 2003

《迴盪》(圖四十)

在這張作品裏，我以一種象徵性的線條去營造出一種類似電影中「停格」的效果，想要捕捉住水花四濺，那種霎那間的美感。

白色的水花是結合了海洋中樹枝狀珊瑚的造型，讓一個個的水花猶如在海洋中珊瑚茂盛生長的樣子，在水花的表現上特地的使用了類似攝影技巧中「停格」的方式，讓畫中的水好像是被凍結在一瞬間，而下面水紋的表現上則是用了傳統象徵性的線條，讓這件作品結合了傳統的繪畫方式以及最新的攝影技巧，使畫中的意象在表現上能夠更加的強烈。

在技術上仍然是以烘染的手法將顏色層層鋪上，讓它達到一定的厚度，增加珊瑚礁的實體感，另外以流暢的線條代表水浪的迴盪，彷彿從水浪與珊瑚礁之中的衝擊，聽到了驚濤拍岸的浪聲。



圖四十一 《霧生》紙本 水干 岩繪具 146cmx112cm 2003

《霧生》(圖四十一)

這張作品是結合了水波和沙漠上沙丘的造型，在一望無際的遼闊空間之中，水波有如沙丘般的在“盪動”著，而就在陣陣的起伏之間，朦朧的霧氣悄悄的罩住了整個畫面，就在這種如夢似幻的氣氛之中，我企圖營造出一種莫可名狀的氛圍，遠處陰霾的霧靄，在迷朦之中透露出一種神秘卻又充滿幻想而未可知的聯想空間。

試想人生的一切不也正是如此嗎？記得基督教聖經中所羅門王有一句話：「虛空的虛空，一切都是虛空。」人生就是在既真實而又虛幻的情境裏存在，所以我以流沙的變奏結合水紋的表現再罩以濛濛霧氣來呈現迷濛虛離的意境，試圖帶領觀者進入一種返璞歸真的情思之中。

在畫面的結構中，我將流沙與水紋的結合物置於畫面下方，而迷濛的霧氣分布在畫面上半部，讓流沙河靜靜的在人世間敞流，而未可知的未來則交給了混沌的大氣與未可知的神明處理。



圖四十二 《長河孤吟》絹本 水干 岩繪具 146cmx112cm 2003

《長河孤吟》(圖四十二)

我以這張作品作為我在研究所這段時間的一個終結，在某種意義上來說，也是一張企圖重新去審視我這段創作經歷的一件作品。在構圖上有部份的靈感是從前面所提到的「夏秋草圖屏風」，我擷取了上方一小角的彎流，將之放大成為整個畫面的重心，同時也參考了「紅白梅圖屏風」的部份造型，去營造出我這張作品的畫面。

畫面上，一彎流水斜切對角並橫跨了整個畫面的四分之三以上，水面上許多的漩渦迴流的運用，是我以古典的漩渦造型結合人類的指紋形象，來象徵世上人類的多樣，來暗示滾滾紅塵的無奈，試想人生不就如此嗎？我們都從未知的空間誕生，也將飄流向遙遠的未知他鄉。而在水面上有許多的雨絲正在灑落著，它象徵著一種水的循環，也代表著畫家本人內心對未知空間的慎思，帶動的乃是我對現實人生中家鄉的思念及未知神明幽界之探求。整個畫面回歸到古典的形式，在華麗中帶有著淡淡的哀愁。

世上沒有兩個人是完全一樣的，每一個人都是獨立的個體，就好比水面上的漩渦雖然類似，仔細一看，每個還是不一樣的。而歷史就在這些個體的碰撞之中被建構出來，對我來說，或許這人生就像是一條滔滔洪流，又好像是那洪流上面的飄飄雨絲，轉瞬即逝，未曾停留。

第五章 結論

一 我的觀點

藝術是一條辛苦的道路，也是一條未可知其結果的道路，我常將她比喻為是一場「賭局」，賭贏、賭輸都是自己的，而我們並無法去掌握賭局的發展，只能默默的耕耘，藝術是要靠內心的情感來創作的，現今科技一日千里，藝術的表現形式也層出不窮，如果在創作的過程中汲汲於追求形式而忽略了內容的話，那麼最後創作將只流於空洞。所以我堅持以「情感」入畫，當我們走遍異鄉時，我們會發現其實還是故鄉最美，那一磚一瓦、一花一草雖然平凡，但是因為那些都曾經是我們生命中的原點，所以也是最讓人留戀而且感受也最深刻的；因此！對於藝術的追求，我即抱持著這種態度，因為我了解生命是這樣短暫而有限的，曹孟德在他的《短歌行》中不也詠出了：「譬如朝露，去日苦多！」般的無奈，在短暫而無奈，紛擾又競爭的人生中，我心中念茲在茲的，就是想在藝術中尋找一片屬於自己的心靈樂土，一塊安樂的淨土，一條更貼近我心靈故鄉的道路。或許這是因為隨著自己年齡的增長，而漸漸興起的那種「反歸」的心態吧！

我不太懂得經營自己，我只會執著在我自己的藝術創作之中，努力的去追求創作上的突破，我並不想花費太多的心神在一些日常生活的瑣事上面，對我來說，一個藝術家得到的尊敬最後還是取決於他的藝術成就之上，而不是比較外在眼光的多寡，也不是取決於新聞上的熱度，而是在追尋的過程之中，不斷的和自己競爭出來的。如果說在這段過程之中，命運讓我只能默默無聞，我也會坦然的去接受，既然我今天走上了藝術的這條不歸路，那我要爭的不是一時，而是要爭千秋！世事如流水，我們只能身置在這條悠遠的紅塵波濤裏載浮載沉，任命運安排而無法去改變，明代羅

貫中在其《三國演義》一書中，這樣的開啟了那段紛擾不安卻英雄輩出的歲月：

滾滾長江東逝水，浪花淘盡英雄，是非成敗轉頭空，青山依舊在，
幾度夕陽紅。白髮漁翁江渚上，慣看秋月春風，一壺濁酒喜相逢，
古今多少事，都付笑談中！

人生不就有如流水嗎？千年前的劉曹孫輩，而今安在哉？

二 對膠彩藝術的期許

在未接觸膠彩畫之前，我畫的是工筆畫以及水墨畫，但是在我的認知之中，工、寫僅僅是創作方式的不同，藝術最終的目的還是為了服務人的內心而存在。「工」、「寫」本身並沒有什麼特殊的意義，應以「工」為之者則工，應以「寫」為之者則寫，所以在我創作的過程之中我自信很能接受各種不同的畫科和表現形式。

之所以考上東海美術研究所的膠彩組，起因是在創作的過程之中對於膠彩畫的材料產生了好奇，同時也在一些展覽之中看到了詹老師以及林之助老師的作品，讓我驚訝於膠彩畫的形式之豐富以及顏色之典雅，心中著實為之神往，因此興起了學習膠彩畫的念頭。在這兩年多的學習以及創作的過程之中，我欽慕於師長的藝術成就，並逐漸在模仿學習中領悟並整理出屬於自己的風格和感覺，我非常的感謝在這段時間內諸位師長所給予我的悉心教導，也感謝師長的勉勵及提攜，使我在藝術創作的過程中進入了嶄新的豐富領域，拓寬了我學習的道路。在接觸膠彩畫之初我曾被膠彩炫目多彩的表現形式所吸引，也被其複雜的表現性而困惑，但是在不斷的創

作及嘗試中我漸漸的把握住了屬於自己的創作風格，不讓自己陷落在繽紛色料的迷思之中，而是希望透過以往對於水墨畫的研習，將水墨的墨韻感覺和膠彩的純色之美結合在一起，雖然目前的作品之中還不能達到心中所想要的理想，但是我深信透過不斷的創作以及嘗試，秉持著師長的教誨及不斷的以膠彩創作形式進行生命的刻畫，必定會有更精進的一天，這是我對自己的膠彩畫創作最大的期許。我希望我的膠彩畫創作能夠成為我個人表達內心情緒的法門，總之，我在膠彩畫的創作歷程中追尋適合自己的技法，追尋能夠完全傳遞個人思想的表現方式。

人，要作自己的主人，從基本的技術追求到作品風格的建立，這些都必須透過對自我的認識，最終才能尋找到適於自己的創作之路。也唯有堅持以藝術創作作為長遠的目標，努力不懈，這才能打開自己的創作坦途。

三 對未來的展望

二年半的學習，說真的對於膠彩畫來說還是不夠的，但是這短短的兩年半對我來說卻也相當的重要，因為在這段學習的過程之中，不但透過師長經驗的傳遞而打開了我的視野，延伸了我的創作觸角，同時對於我往後的創作也起了很大的激勵作用，每每想起這段學習過程中師長對我的諄諄教誨與指導，讓我不禁又鼓起力量持續我的創作之路。

選擇以膠彩創作為往後的職志，這是因為膠彩畫寬廣的包容性與適應性，然而在台灣它卻曾經是即將消失的一門藝術，而詹前裕老師能正視問題所在，乃不遺餘力的專注於推廣膠彩畫藝術，並使之正式在台灣的大專院校美術系中成為一門學科，這是相當難能可貴的壯舉，而也正因為師長的推廣，能促使其他大專院校如雨後春筍般的紛設膠彩畫的相關學習。

我深信，膠彩畫將繼續的成為台灣未來藝術創作中極重要的一環，並且相信膠彩畫成為未來工商世紀必然的藝術產物而規模宏大並非言過其實，我有信心繼續朝著這條膠彩創作之路繼續前進，期望台灣的膠彩藝術能更具展現地方生命力，能更具代表本土在地精神並擠身國際藝術殿堂之主流，如此或能延續東方民族的藝術菁華，不辱先人，不沒子孫。

參考書目：

- 1 戈思明《印度古文明 藝術特展》台北，國立歷史博物館出版，2003 年 5 月初版
- 2 王宇清《中華服飾圖錄》台北，世界地理雜誌，1984 年 6 月初版
- 3 艾蘭著 張海晏譯《水之道與德之端---中國早期哲學思想的本喻》上海，人民出版社，2002 年 3 月初版
- 4 朵雲雜誌《關於筆墨的爭論》上海，上海書畫出版社，2001 年 7 月 1 版
- 5 伍蠡甫《中國名畫鑑賞辭典》上海，上海辭書出版社，1993 年初版
- 6 托爾斯泰《藝術論》台北，遠流出版社，民國 78 年初版
- 7 何政廣《歐姬芙》台北，藝術家出版社，1999 年 6 月初版
- 8 何政廣《近代中國美術論集第 4 集》台北，藝術家出版社，1991 年 6 月初版
- 9 何政廣《石濤的世界》台北，雄獅美術月刊，1973 年 4 月初版
- 10 希羅多德《歷史》台北，商務印書館，民國八十六年出版
- 11 李來源 林木編《中國古代畫論發展史實》上海，人民美術出版社，1997 研初版
- 12 邢福泉《日本藝術史》台北，東大圖書公司，1999 年 5 月初版
- 13 吳道文《藝術的興味》台北，東大圖書公司，1988 年 7 月初版

- 14 姜濤《中國文學欣賞全集 詩篇（一）》台北，莊嚴出版社，民國七十年一月初版
- 15 東山魁夷著 唐月梅譯《美的情愫》，桂林，廣西師範大學出版社，2001年12月1版
- 16 舒世俊《探尋中國畫的奧秘》上海，上海畫報出版社，2002年6月1版
- 17 程羲譯《埃及神話故事》台北，星光出版社，1984年11月初版
- 18 梁 蕭統《昭明文選》台北，正中書局，民國60年出版
- 19 葉渭渠 唐月梅《物哀與幽玄---日本人的美意識》桂林，廣西師範大學出版社，2002年9月1版
- 20 黃河彩陶編輯委員會《黃河彩陶：華夏文明絢麗的曙光》杭州，浙江人民美術出版社，2000年12月第1版
- 21 黃光男《印度古文明 藝術特展》台北，國立歷史博物館，民國九十二年五月初版
- 22 張敬《雪泥鴻爪 蘇東坡詩詞文選》台北，時報出版社，民國八十一年二版
- 23 張樹柏《大自然之趣》香港，讀者文摘遠東有限公司，1978年初版
- 24 張曉凌 孟祿新《抽象藝術---另一個世界》吉林，吉林美術出版社，1999年5月1版
- 25 楊永良《日本文化史》台北，語橋文化事業，1999年9月初版

- 26 著者不詳《宣和畫譜》台北，台灣商務印書館
- 27 劉奇俊《中國歷代畫派新論》台北，藝術家出版社，2001年3月初版
- 28 劉曉路《小島與大洋---日本美術》長春，吉林美術出版社，1999年1月初版
- 29 劉昌元《西方美學導論》台北，聯經出版社，2007年2月第2版
- 30 謝冰瑩《新古文觀止》台北，三民書局出版，1988年再版
- 31 蕭滌非《唐詩鑑賞（上冊）》台北，五南圖書，民國七十九年九月初版
- 32 藝術家雜誌社主編《張大千》台北，藝術家出版社，1998年8月初版