

東海大學美術學系碩士在職專班碩士學位

創作論述

靜謐之境

The State of Tranquility

指導教授：李惠正 教授

研究生：戴惠雯 撰

中華民國 101 年 3 月

摘要

九九峰位於南投縣境內，它隨著四季的不同而變換風貌。層次分明的山體依附著蒼翠的竹林、蜿蜒的小河穿過梯田、白鷺鷥偶然間飛越原野，眼前宛如一幅美麗的圖畫。傾聽著無聲詩，與大自然融合為一體，心靈充滿寧靜而恬淡的意境。也因此興起以「靜謐之境」作為本次創作探討的主題。從大自然的律動中找尋創作元素，追求情與景的結合。以樸拙的筆觸、層次堆疊的積墨法、虛實相間的構圖方式，緩慢地再現寧靜之美。藉以探討自我內心的反映，寓情於景，寫出心中的意象，尋求心靈泉源的藝術境界。

本創作綜合了龔賢、黃賓虹及李可染的傳統積墨法，從中學習，作為水墨創作上的養分與根基。同時藉由寫生，體悟大自然的本質。再透過筆墨的傳輸，將我的內在情感與思緒展現於畫面上。另一方面，借鑒於林風眠及李可染多元化的創作觀念，及歐姬芙的微觀視點，加以歸納、解析，汲取其精華。期望除了保有東方思想內涵，並能融入西方長處，找出水墨創作的自我風格，表達出當代人的觀念與感受，尋找出繪畫新方向。

當代藝術潮流發展快速，令人應接不暇。盲目追求潮流的趨向，或迎合大眾的喜好，都不是我創作上的最終目標。回歸九九峰鄉間的一草一木，感受大自然中的寧靜，聆聽它的呼吸氣息，於筆墨傳輸幻化中，得到心情的紓解與愉悅，這才是我創作上的最大收穫。

關鍵詞：靜謐之境、積墨法、意象、水墨畫

Abstract

Jiou-Jiou Peak, situated in the area of Nantou County, changes its scenery with season. It looks like a beautiful painting, featuring mountain layers with bamboo forest, terraces with zigzag rivers across, and the Little Egrets occasionally flying over the mountain. Listening attentively to the silent poem, I feel that my mind is with the nature, staying in a state of serenity. Therefore, all of these elements motivate me to use “The State of Tranquility” as the topic of this thesis. After searching for the components of creation in the nature pulse and combining feelings and scenery together, I slowly recreate the beauty of tranquility by applying line and brush stroke with unadorned style, the accumulated ink law which features multiple layers and the composition method of the actual situation. Based on the idea of exploring for inner reflection, transforming the real scene into the imaginary painting, I write down the images in my mind and seek for the artistic conception of spiritual fountain.

This creation, integrating the traditional Accumulated Ink Law of Gong Xian, Huang Binghong and Li Keran, learns the essence from their technique so as to use it as the substance and basis for my ink painting creation. Meanwhile, I also realize the essence of nature by outdoor sketch. Then, I express my inner feelings and thoughts in my creation via pen and ink. On the other hand, I extract the essential idea from analyzing the multiple creation concepts of Lin Feng Mian, Li Keran and the microcosmic point of view of Georgia Totto O'Keeffe. With the hope of not only preserving the interior meaning of Eastern ideology but also integrating my creation with the strength of the West, I expect to find my own style for creating traditional Chinese ink painting and find the new way for ink painting so as to express the thoughts and show the feelings of modern people.

The contemporary trend of arts develops in a quick way and a deluge of information is brought to all of us. To follow the trend without a thought of it or suit for the public wishes is not the ultimate goal for my creation. Instead, by returning back to every tree and bush in Jiou-Jiou Peak to feel the serenity of nature and listen attentively to the sound of her breath, I realize that the greatest harvest that I reap from my creation which connects my painting with the nature through every brush stroke I draw is how it relieves and bring joyful mood to me.

Key words: The State of Tranquility, Accumulated ink law, Mental imagery,
Ink Painting

目次

摘要	I
Abstract	II
圖目次	V
第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究方向	2
第二章 靜謐之境的理論探討	3
第一節 靜謐之境的心理探討	3
第二節 心入於境	4
第三章 靜謐之境的繪畫表現	6
第一節 筆墨的傳承	6
第二節 追隨大師的腳步探索水墨新形式	14
第四章 創作脈絡分析	21
第一節 筆墨的表現手法	21
第二節 作品分析	22
第五章 結論	36
參考文獻	38

圖目次

圖 1 龔賢〈筆墨山水冊 之一〉	6
圖 2 龔賢〈夏山過雨圖〉	8
圖 3 黃賓虹〈溪橋煙靄圖〉	9
圖 4 黃賓虹〈夜山圖意〉	11
圖 5 李可染〈松下觀瀑圖〉	12
圖 6 李可染〈巍巍萬重山圖〉	13
圖 7 林風眠〈藍色花〉	16
圖 8 戴惠雯〈白紋草〉	16
圖 9 李可染〈山頂梯田〉	18
圖 10 歐姬芙〈曼陀羅〉	19
圖 11 戴惠雯〈蒲公英系列〉	20
圖 12 戴惠雯〈萬川之月〉	24
圖 13 戴惠雯〈山月一庭霜〉	24
圖 14 戴惠雯〈山中幽境〉	26
圖 15 戴惠雯〈茶園幽境〉	26
圖 16 戴惠雯〈風吹草原低〉	28
圖 17 戴惠雯〈山谷清音〉	28
圖 18 戴惠雯〈山城 1〉	30
圖 19 戴惠雯〈山城 2〉	30
圖 20 戴惠雯〈秋晨 1〉	31
圖 21 戴惠雯〈風起雲湧〉	32
圖 22 戴惠雯〈秋晨 2〉	32
圖 23 戴惠雯〈晚秋圖 1〉	34
圖 24 戴惠雯〈晚秋圖 2〉	34

圖 25 戴惠雯〈晚秋圖 3〉35

第一章 緒論

第一節 研究動機

從小生活在車水馬龍的台北，文明帶來了便捷的生活，但飛快的節奏卻也造成人與人之間的疏離，而我相信人彼此是可以互相溫暖地對待的。因此心裡常常產生衝突矛盾，自問這是我要的生活嗎？這種不愉快的心態，藉由繪畫的抒發，拿起畫筆自在地與心靈對話，梳理自己的思緒，轉移了情緒上的困擾。也許陶淵明(365-427)那種「性本愛丘山。」¹回歸樸素的農村生活，和平淡的田園景色「採菊東籬下，悠然見南山；山氣日夕佳，飛鳥相與還。」²，自然中恬淡和諧的環境，正呼喚著我回歸鄉野，悠游於水墨創作的天地裡，這才是我要的生活。

因緣際會使我遠離城市，來到南投九九峯下定居。群山美景就在窗前不斷地變幻。鄉村的秀麗，激發我走入山林。面對山川四季晨昏的變化，為創作收集資料與畫稿，在大自然的懷抱中重尋一份純真寧靜的心。

用水墨表達我的情緒與情感，用山水詮釋我的藝術語言。藝術創作是非常具有主觀性的，每個人因成長環境、人格特質、學識修養的不同，作品也呈現各種極大的差異性。藉由本創作的嘗試，將創作心理、藝術根源逐一審思探討，誠實地面對自己的內在思維，拋開既有的執著，由另一個角度看待自身的問題，找出當代藝術脈絡中自己的創作發展的可行性。

¹鍾優民（1994）。《中國詩歌史》。高雄市：麗文文化事業出版，頁 222。

²廖仲安（1992）。《陶淵明》。上海市：上海古籍出版，頁 54。

第二節 研究方向

郭熙(約 1023-約 1085)說：「春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡。」³大自然隨著四季的變化而呈現不同的景致，為繪畫題材提供了取之不盡、用之不竭的資源。繪畫就像魔法師一樣，隨著心境的不同傳達我的意念，在筆下幻化出不同的美，讓我任意揮灑。就是這份大自然的魔力，讓我沉浸在其中樂此不疲。因此，以田園山水為題材，是我水墨創作的不二選擇。

筆墨是水墨畫的重要元素，而筆墨的涵養有賴於雄厚的傳統根基。又水墨畫必須與時代接軌才能永續傳承。因此，本創作一方面從傳統筆墨中學習渾厚的積墨法；另一方面，也吸收當代新形式。除了借鑒於林風眠(1900-1991)、李可染(1907-1989)，將多元化的西方繪畫元素帶入水墨畫外，也取法美國女畫家歐姬芙(Georgia O'keeffe, 1887-1986)，她以微觀角度看待平凡事物，富涵著與眾不同的創作思維。本創作雖根基於傳統，但也力求不受限於傳統，而能將觸角伸向更多元的當代繪畫形式，再結合自己的生活，轉化成個人的繪畫語言。

水墨畫不僅僅是表達外在客觀形式之美，最重要的是透過內在心靈的沉澱，體悟出大自然律動的真諦，經過內化、自省的修為，透過筆墨的傳達，呈現於畫面上。因此，本創作嘗試從豐富的鄉居生活環境中，找尋幽靜深邃的景致，做為主要的創作題材。從寫生中感受風雨晴晦、朝霞暮靄所呈現不同的美，再轉化於畫紙上，描寫個人心靈上的一個靜謐之境。

³ 俞崑 (1984):《中國畫論類編 上冊》。台北市：華正，頁 634。

第二章 靜謐之境的理論探討

第一節 靜謐之境的心理探討

霍斯珀斯(John Hospers, 1918-2011)說：「在鑒賞一個自然對象或一件藝術作品時，我們是在一種特殊的精神狀態中，即處在某種的特殊的心理的態度之中，心理影響甚至決定了感覺方向。」⁴因此，爲了保持靜謐的創作心態，當心情煩躁時，總愛往山中跑。選擇一條羊腸小徑，悠閒而緩慢地走著，靜靜的享受山風的吹撫，從繁雜喧囂、紛擾的世界中抽離。面對山川之美，讓心境慢慢地沉澱下來。就像明鏡一般洗滌心中的煩亂，釐清一切思緒，直到心境充滿祥和與寧靜爲止。

劉勰(465-520)說：「文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里。」⁵、「精驚八極，心游萬仞」⁶正是這種寧靜的本質，使我的心靈獲得充分的自由，思緒飛翔，逍遙自在地創作。蘇東坡(1037-1101)也說：「欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了羣動，空故納萬境。」⁷希望將胸次虛空、心境沉靜下來。因爲唯有胸懷清靜澄明，才能傾聽大自然的律動，領悟萬物之美。如此經過心靈昇華後的創作，才能有不一樣的體驗，達到理想的創作意境。

山中四季變幻的景致、各時節的韻律與節奏，往往呈現不同的形態，這正是我心中想要的意象。一步一步的觀察，常常在不經意的角落，看到令自己感動的美景，快速地記錄或默記下當時的氛圍。托爾斯泰(Лев Николаевич Толстой, 1828-1910)說：「在自己的心中回想起一種自己的經驗過的情感，回想起之後，於是用動態、線、顏色或是語言表出的形式把它傳達出來，使旁人也可以經驗到同樣的情感。」⁸把我

⁴ 王慶生(2010)。《繪畫·東方的現代主義》。北京市：北京大學，頁40。

⁵ 張文勳(2010)。《文心雕龍探秘》。台北市：業強出版，頁65。

⁶ 童慶炳(1994)。《中國古代心理詩學與美學》。台北市：萬卷樓圖書，頁47。

⁷ 王振夏(2009)。《中國美學新著》。北京市：北京大學，頁298。

⁸ 朱光潛(1984)。《文藝心理學》。台北縣：漢京文化，頁133。

心中經歷過的情感，隨著筆端展現出來，也讓觀賞者得到與我當下同樣的心情。心態改變之後，創作生命也會有奇妙的改變，畫面不再有粗率的線條，不再有突兀的感覺，而是自然沉穩靜謐。

而這種心境也是我對創作的一種追求。如石濤(1642-1718)說：「畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心」⁹一切筆墨隨心的改變而起舞，達到抒情寫意的情懷，回歸自我。當心理不受外在因素的影響，精神便獲得解脫。於是，心靈的愉悅幫助我在大自然中藉由外在的真實形象，透過筆墨的詮釋，來表達內在情感，以最單純的心，呈現最單純的美，記錄一份平靜的田園生活。

第二節 心入於境

繪畫的「意境」是相當具主觀性的，隨著畫家個性的不同、精神涵養的不同，所營造出的面貌也有極大差異性。

王國維(1877-1927)運用他在西方所學思想概念融入中國傳統詩詞評賞中，脈絡分明地建立了一套簡單的「意境」理論雛形。他在《人間詞話》中曾提出：「文學之事，其內足以摠己，而外足以感人者，意與境二者而已。」¹⁰、「有境界者自成高格」¹¹於內可抒發自己的情感，於外可以感動他人的，即「意」與「境」。格調高乃因為境界高。亦即意境要高，須從純粹客觀描寫事物，不把主觀情感注入自己畫裡的「無我之境」¹²，提昇到主觀寫景的「有我之境」。¹³如倪瓚的「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以寫胸中逸氣耳。」¹⁴不講求外在形體的神似，而是將我心中的

⁹ 石濤（1985）。《石濤畫語錄》。杭州市：西泠美術社，頁 37。

¹⁰王國維（2009）：《人間詞話》。北京市：中華書局，頁 94。

¹¹ 同註 10，頁 93。

¹² 同註 10，頁 3。

¹³ 同註 10，頁 3。

¹⁴ 葛路（2009）。《中國畫論史》。北京市：北京大學。頁 146。

情感，用我的主觀意識來看待事物，一切的事物也融入了我的情感，感受我的喜怒哀樂，透過畫面與我得到同樣的共鳴。除了將大自然中的景物，深入認識和感受外，更進一步結合內心的情感，經移情作用，充分地呈現於畫面上。這樣的畫面自然具有生命力，富涵作者的內在感情。這就是意境的最高境界。

筆者創作之初，面對大自然景物亦直接以寫生做為創作藍本，並沒有經過多方的思考與取捨，也使得創作流於表面化的模擬自然。其後，又在像與不像之間游移，疑惑著如果只在追求真實，不如照像更快。此外，在技巧上的嫻熟，是否反而成為創作上的障礙？對自我的創作持懷疑態度後，開始不斷地告訴自己，重新調整創作上的心態，不要在形式上做文章，不要太著重於技巧的表現。把握當下的情感，將大自然的感受與生活的體驗，透過筆墨的傳達，追求創作上恬淡的寧靜氛圍。於是，「心入於境」成為本創作主要的追求目標。

第三章 靜謐之境的繪畫表現

第一節 筆墨的傳承

筆者對於黃賓虹(1865-1955)的作品總是深受其筆墨所感動。感受到積墨法所呈現蒼茫拙厚的魅力，筆筆交疊互補。遠看畫面統一，近看卻又像抽象畫般迷離。這份感動促使我想在積墨法上，更進一步深入研究。於是我逐一找尋俱備積墨法的代表性大師—龔賢(1619-1689)、黃賓虹、李可染。慢慢地揣摩他們用筆用墨的方法，期許在創作上加入更靜謐渾厚的筆墨感情。

一、龔賢(1619-1689)：

龔賢因早年家境優渥，十三歲即與董其昌學畫，接受書畫的陶養，一生受其「筆墨高逸」繪畫理論影響相當大。其早期作品受董其昌(1555-1636)推崇文人畫簡筆淡墨的影響，崇尚簡逸，不崇尚繁複的畫風，線條採中鋒行筆，皴法用筆不多，墨色積染較淡，畫面呈現簡潔明快的意境。如〈筆墨山水冊 之一〉(圖 1)。



圖 1 龔賢〈筆墨山水冊 之一〉

1676年，紙本、水墨，36.5x27.7cm，上海博物館藏。

之後，龔賢從簡筆文人畫轉向追求寫實，開始嘗試多次積染堆疊，黑白灰的色調，使層次明暗變化豐富，前後空間距離加大，產生濃密、蒼潤之山水意境。此時期的墨色是龔賢由白到灰，再轉向晚期的黑的過渡期。也是在此時期龔賢的畫面中出現了光感的現象。

明亡後，龔賢回到清涼山半畝園定居，停止漂泊異鄉及排除外界的困擾，過著比較安定的生活。此時期的龔賢，一方面潛心於藝術創作，另一方面，將對大自然敏銳的觀察心得，非常科學地、有系統地傳授給學生。晚年的龔賢追求渾厚的墨韻，因此在用筆上，選擇渾圓、較少變化的中鋒線條，使其畫面筆墨能達到協調一致。如《柴丈畫說》中所說：「筆中鋒始圓，筆圓則氣自厚矣。」¹⁵筆勢垂直，力道平均，自然力透紙背，故線條呈現渾厚感。又說：「純用中鋒點點欲圓圓人非不點。」¹⁶從較長線條中轉為較短的皴法，甚至採用吳鎮(1280-1354)點狀的筆觸，墨色顯得更為渾厚。

龔賢對於用墨有獨到的見解，如他在《半千課徒畫》說：「猶見蒼翠欲滴，此在潤不在濕。潤墨鮮，濕墨死，墨含筆內為潤，墨浮筆外為濕。」¹⁷認為筆墨濕與潤之間有很大的差異性，當濕筆在堆疊時無法呈現筆痕易使墨色產生灰色，而潤筆在濃淡堆疊渲染之間，自然呈現豐富的筆痕和鮮活墨色，渾厚而層次豐富。他又注重明暗強烈對比的墨色，如他所說：「非黑無以顯其白，非白無以利其黑」，¹⁸墨色暗的部分堆疊到最黑，亮的部分留白不加皴染，黑白對比更強烈，產生體積感，宛若素描深淺的觀念，頗具現代感，畫面也更具有立體感。從〈夏山過雨圖〉(圖 2)。可以看到他的精湛墨韻。

¹⁵ 同註 3，頁 789。

¹⁶ 同註 3，頁 794。

¹⁷ 同註 3，頁 795。

¹⁸ 盧輔聖〈2005〉。《龔賢研究》。上海市：上海書畫，頁 73。

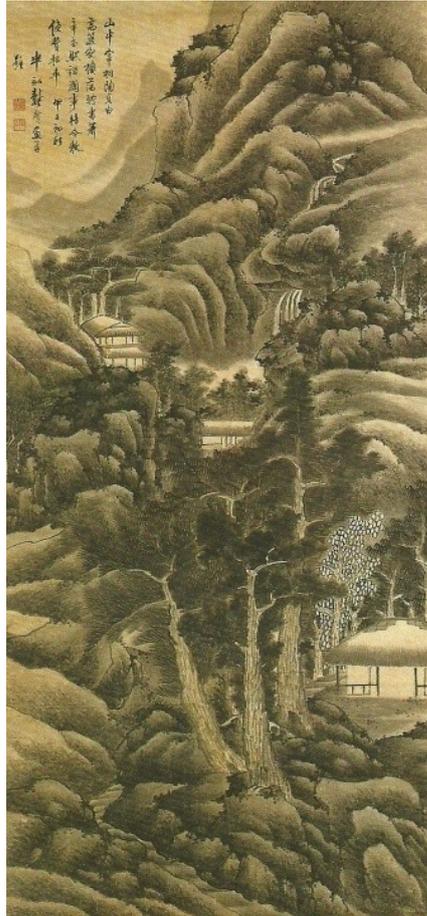


圖 2 龔賢〈夏山過雨圖〉

1682 年，紙本、水墨，141.9x57.6 公分，南京博物院藏。

在《柴丈畫說》中可以看到龔賢的藝術主張：「先言筆法，再論墨氣，更講丘壑，氣韻不可說，三者得則氣韻生矣。筆法要古，墨氣要厚，丘壑要穩，氣韻要渾。」、「筆法要建，墨氣要活，丘壑要奇，氣韻要雅。氣韻猶言風致也。筆中鋒自古，墨氣不可以歲月計，年越老，墨越厚，巧不可得而拙者得之，功深也。」¹⁹龔賢認為要呈現氣韻生動的畫面，須先有紮實的筆墨基礎。這也已道出其積墨法之精髓所在。且大膽使用濃黑厚重的「積墨法」，也使龔賢在明清諸山水畫家中卓然自成一格。

¹⁹ 同註 3，頁 787。

二、黃賓虹(1865-1955)：

繪畫對黃賓虹而言是一個不斷成長、不斷創新的過程。他先學習傳統畫法，由明畫入手，再上追宋畫，最後又回歸元朝水墨，奠定了扎實的筆墨基礎。早年曾請教晚清倪謙甫：「當如作字法，筆筆分明，方不致為畫匠也。」²⁰開啓了他繪畫上用筆的觀念，認為作畫要「筆筆分明」、又如「皴與皴相讓而不相碰」²¹，宛如坦夫爭道，你來我往，剛柔並濟，互為關連。他認為筆要分明，墨要融合，筆墨要相輔相成，不能模糊不清，才能使畫面達到和諧的境界。早期線條簡潔，墨色淡雅有緻，作品疏朗清逸。如〈溪橋煙靄圖〉(圖 3)



圖 3 黃賓虹〈溪橋煙靄圖〉
紙本，設色。

²⁰ 楊櫻林 (2009)。《中國書畫名家畫語圖解—黃賓虹》。北京市：中國人民大學，頁 285。

²¹ 同註 20，頁 96。

之後，黃賓虹開始遊歷名山大川，足跡遍及大江南北，積累胸中丘壑，從旅行寫生中得到啓發，跳脫了傳統畫家章法。尤其四川之行，讓他對山林丘壑有更深的了解：「沿皴作點三千點，點到山頭氣韻來。」²²採用積點成線，改變傳統以較長線條來描繪形體的狀態。「潑墨山前遠近峯，米家難點萬千重，青城坐雨乾坤大，入蜀方知畫意儂。」²³感悟出水墨淋漓的創作方式，雖然不畫雨的型態，卻成功表達了雨勢滂沱，煙霧迷茫的畫中之意；「瞿塘夜遊」（夜晚在瞿塘寫生）發現月光照射在山頭，與山坳處的黑呈現虛實、黑白強烈對比的「月移壁」²⁴特殊自然現象，「夜行山盡處，開朗最高層」²⁵，因此引入畫面，使得夜山在層層深厚中，留下空白之處，宛如留下一點靈光。作品因此更轉為黑密厚重，也成就了往後筆墨發展的趨勢。

晚年的黃賓虹曾因眼疾，使得視力衰退，於是排除了感官對事物的干擾，專注於心靈意象的創造，創作出「無法不法，亂中不亂，不齊之齊，不似之似。」²⁶隨心所欲不受成法所拘，具有強烈的抽象意味的繪畫風格。不再只是從單純淡到黑的層層積累，而是真做到筆跡墨痕色澤自然的鮮美暈染。晚年從筆法轉為墨法的追求，也越見成果突出，形成「力挽萬牛要健筆，所以渾厚能華滋。」²⁷的自家風貌。黃賓虹筆墨論述中最有名的「五筆七墨」之說，亦是他追求筆墨經驗總所得的成果。「五筆法」：平、圓、留、重、變。「七墨法」：濃墨法、淡墨法、破墨法、潑墨法、積墨法、焦墨法、宿墨法。²⁸黃賓虹除了留下精闢詳盡談論筆墨的方法外，同時也保留了文人畫的價值觀。其晚年作品如〈夜山圖意〉(圖 4)。

²² 葉子（2009）。《中國書畫名家畫語圖解—黃賓虹》。北京市：中國人民大學，頁 285。

²³ 董雨萍、穆美華編著（1993）。《中國近現代名畫集—黃賓虹》。台北市：行政院新聞局，頁 3。

²⁴ 王魯湘（2003）。《黃賓虹》。河北：河北教育出版社，頁 155。

²⁵ 同註 24，頁 154。

²⁶ 同註 24，頁 74。

²⁷ 何懷碩（2003）。《大師的心靈》。台北市：立緒文化事業出版，頁 111。

²⁸ 郝之輝、孫筠（2009）。《李可染山水畫講義》。天津市：天津古籍，頁 19—21。

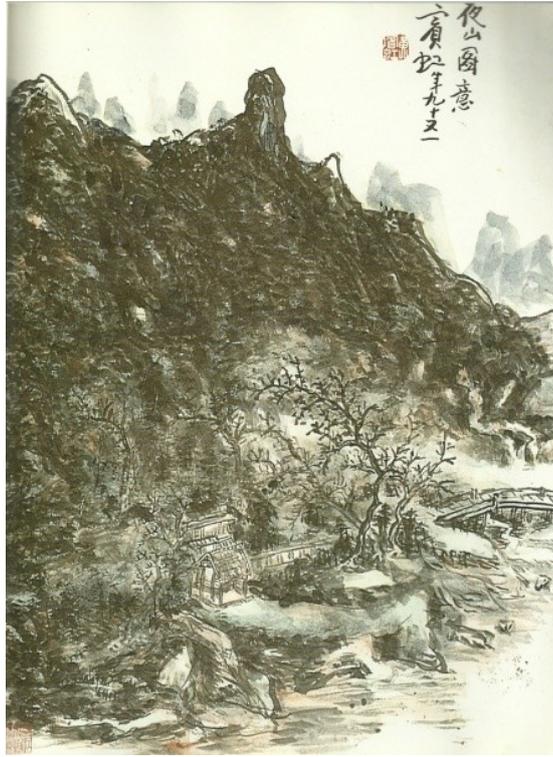


圖 4 黃賓虹〈夜山圖意〉

1954 年，紙本、設色，51.2x37 公分，浙江省博物館藏。

黃賓虹傾注一生之力去窮究筆墨之奧妙，將筆墨之法運用到淋漓盡致。用筆，由疏到密，由空靈到渾厚凝重，渾然天成；用墨，由白到黑，由淡到濃，乾濕並用，渾厚華滋。在靈活多變的筆墨中，超脫各家各派的規範，也成就了自己獨特風格，改變了山水畫的發展趨勢與方向，集中國水墨之大成，並且開創一個現代筆墨境界的新方向。

三、李可染(1907-1989)：

李可染早年受錢食芝啓蒙。繼而研究八大山人(1626-1705)、石濤、龔賢等大師們的傳統筆墨。由〈松下觀瀑〉(圖 5)中我們可以看到石濤的影響，線條比較長，

依然停留於傳統皴法，行筆較為快速；墨色的運用較晚期為淡，有樸拙、蒼潤的感覺；構圖較為簡略，晚期的飽滿構圖也尚未出現。



圖 5 李可染〈松下觀瀑圖〉

1943 年，紙本、設色，80x47cm，私人收藏。

在北平期間，李可染一方面從齊白石(1864-1957)處學習「起筆無頓痕，行筆沉澀，力透紙背，力平而留，到處可收。」²⁹運筆緩慢的線條；一方面學習黃賓虹渾厚凝重的積墨法，並且加入了素描中光的變化及明暗色調的統一，融合為自己的風格。多次的寫生旅行中，使他找到自然的本質，放棄了固定的傳統皴法，以近於西畫的方型、飽滿的構圖及重拙紮實的金石派書法筆觸，追求真實感與墨色明暗層次變化的豐富性，使畫面由簡逸轉趨充實。

²⁹ 李可染 (1990)。《李可染談藝錄》。台北市：錦繡文化事業出版，頁 51。

從旅行寫生成果中逐一挑選可用的素材，再加以改造組織，作品由形的注重轉入意境的追求，使意境具備更寬廣的空間。線條採用積點成線，延續渾厚、凝重、稚拙的風格。同時在墨法上承習林風眠墨色淋漓飽滿的用法，及逆光的光感表現方式。各種筆墨方法中積墨法表現最為突顯，作品轉趨黝黑、渾厚感。

晚期，積墨法臻至成熟，與破墨法同時運用，反覆的積染增加豐富的明暗層次，重視畫面整體統一感，意境更為磅礴開闊。〈巍巍萬重山〉(圖 6)是典型李可染晚期風格的呈現。畫中可略為窺見，積點成線的線條、黝黑濃密的墨色、及中景直立而起的構圖。遠山採用揉墨法，使黑白墨色更加強烈；並且注重側光的營造，統一整個畫面，筆墨情趣表現出元氣淋漓氣象萬千的意境。



圖 6 李可染〈巍巍萬重山圖〉
1989年，紙本、設色，76.5x105公分。

文革期間，李可染的作品被指為「黑畫」，雖然因此不能從事繪畫創作，他仍然堅持寫書法以渡過牛棚中艱苦的歲月。多年的寫生也把腳趾頭凍壞，身心均大受折

磨，卻依然創作不綴，他曾說：「我深入學習傳統，深入觀察大自然對象，深入思考，深入實踐的結果。人離開了大自然，離開了傳統，就不可能有任何創作。我不依靠甚麼天才，我是困而知之，我是一個苦學派。」³⁰堅毅不拔的個性，永不放棄的精神及人格上的修養，走過了一生高潮迭起的日子，深刻體驗生活，讓李可染可以從容的面對事物，專心於繪畫創作，才能如此賦於筆墨渾厚與樸拙的生命力，因此晚年的作品如同他的個性一樣，可以如此神秘與寧靜，卻又如此磅礴大氣。

從三位大師的筆墨中可以得知，雖然同樣採用積墨法，但造因師承的不同、對自然的領悟的不同及內在個性的影響，故也各自具備了不同的風貌。龔賢的筆墨較工整，且論述詳盡完備，是我最初入門的取法對象，我學習他層次積累的渾厚筆墨；繼而鑽研筆墨高深多變的黃賓虹，以增加筆墨的多樣性；最後，汲取李可染的黝黑墨韻及統一畫面的筆墨方式，追求畫面的完整性。在本創作的學習探索中，遭遇了一次又一次的失敗。再從失敗中逐漸累積經驗。希望能從水墨傳統中汲取積墨法的精髓，藉以表現個人內心的靜謐之境，傳承一份最單純、深厚的筆墨情感。

第二節 追隨大師的腳步探索水墨新形式

20世紀是水墨畫從傳統蛻變的一個重要關鍵點。中國動盪不安的社會，迫使人心思變，於是對傳統文化徹底檢討，並重新思考西方文化的價值。在求新求變的思潮下，終於激盪出新的觀念、新的形式，不管在畫學理論上或形態上皆有重大成果。其中相當成功、具代表性的畫家如林風眠與李可染。他們保留傳統文化中不同於西方的特點，再從西方汲取色彩、構圖、造型等繪畫優點，認識中西方差異性，重新以不同角度、不同方法深入研究，重新展現自身創作的意義。

林風眠與李可染借鑒於西方藝術，成功地將傳統繪畫帶入新的境界，令筆者相當敬佩，並引以為楷模。在二位大師的啟發下，筆者又取法 20 世紀美國女畫家歐姬

³⁰ 萬青力（1995）。《李可染評傳》。台北市：雄獅圖書。頁 199。

芙的特殊視點，將它帶入水墨創作中。以下將筆者追隨三位大師的腳步探索水墨新形式的概況敘述之：

一、 林風眠 (1900-1991)：

林風眠早年留歐，傾心於野獸派繪畫，回國後才開始轉向水墨創作。他曾經比較中、西繪畫之不同，他說：「西方藝術是摹仿自然為中心，結果傾於寫實一面。東方藝術是以描寫想像為主，結果傾於寫意一面。」³¹、「西方形式過於發達，缺少情緒之表現；東方形式過於不發達，反而不能表現情緒之所需。西方之短正是東方之長；而東方之短正是西方之長。」³²於是，他兼取兩者之長，借鑒了西方繪畫形式及中國的民間藝術，使作品具有西方的豐富形式，又能顯露東方的氣韻。透過中、西繪畫的比較與綜合運用，林風眠不僅探索出自己獨特的藝術風格，也為水墨開創出具有時代性的新境界。

例如〈藍色花〉(圖 7)，林風眠追溯宋畫中主流之外的斗方的形式，其方形畫幅實與西方繪畫遙相呼應，他吸取方形穩定及現代感的優勢，運用在水墨創作上。以質樸簡潔、平易近人的構圖方式，重新賦予水墨平淡天真的活力。筆者效法此一特點，創作了〈白紋草〉(圖 8)。

³¹方舟(2000)。〈開拓者的理論思考〉。載於《林風眠研究文集(一)》，(頁 95-109)。台北市：閣林，頁 105。

³²同註 31，頁 106。

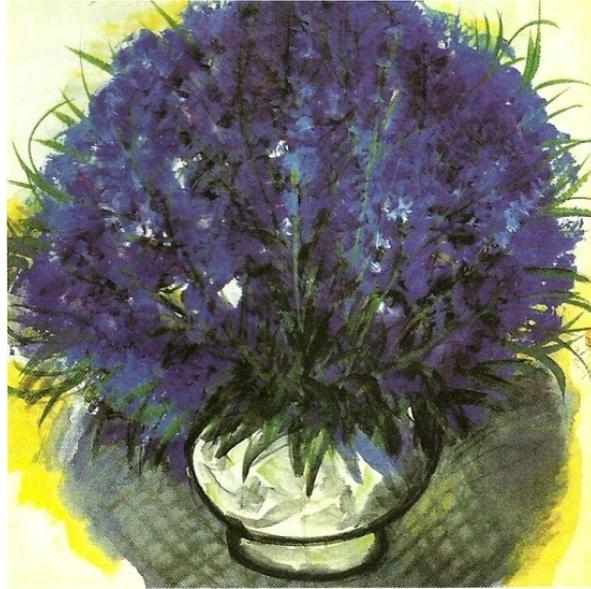


圖 7 林風眠〈藍色花〉
1947年，紙本、設色，66x67.5cm。



圖 8 戴惠雯〈白紋草〉
2010年，畫仙版，30x45cm。

二、李可染(1907-1989)：

當代畫家何加林曾評李可染的畫說：「他不僅具有紮實的傳統功底，同時還具有西方藝術氣質，他的作品因厚潤的筆墨中經營出光的意味而頗具時代氣息，加上他

山水畫中所言說的題材大多都是現代的生活場景，使他明顯的帶有了現代氣息.....。」³³李可染在繪畫上的卓越眼光，創作上的重大改革，在近代畫家中獨樹一幟，也因此引領更多創作者走向創新的路線。

李可染借鏡西方繪畫的特點，如：

1. 光感的運用：李可染吸收了黃賓虹「月移壁」月光照射在山頭，產生留白的效果(不致使整個畫面過於擁塞沉悶)、林風眠「逆光」的光感表現方式，及「光的魔法師」林布蘭(Rembrandt van Rijn, 1606~1669)細膩的明暗表現法，融合為自己的特點。在光影中交織著虛與實的感覺，創作出一系列傳統繪畫中少有的美麗夜景，使中國水墨進入嶄新的創作天地。

2. 充實之美：李可染從寫生創作中尋找大自然規律的脈絡，不斷加以組織與裁剪，增加畫面的形式內容。除了使用極黑的筆墨，使黑、白呈現強烈對比、層次更豐富、畫面更具整體感外，李可染似乎有意在每一張圖上，都畫得滿滿的，僅留下一小部分的白。此一特點使李可染的畫相當不同於傳統文人畫的大量留白，而充分表現了畫面的充實之美。

3. 改變視覺效果：李可染有意區隔與傳統畫的創作方向，往往取消前景，直接著重於中段構圖，直立而起的山勢直接延伸到後景，使觀者面對景致時，直接被吸引入畫中，畫面更為聚焦、突出，更具戲劇化的張力。如〈山頂梯田〉(圖 9)。

³³ 何加林(2008)。《凝視的空間：淺識山水畫境界的契機》。杭州市：中國美術學院。頁 160。

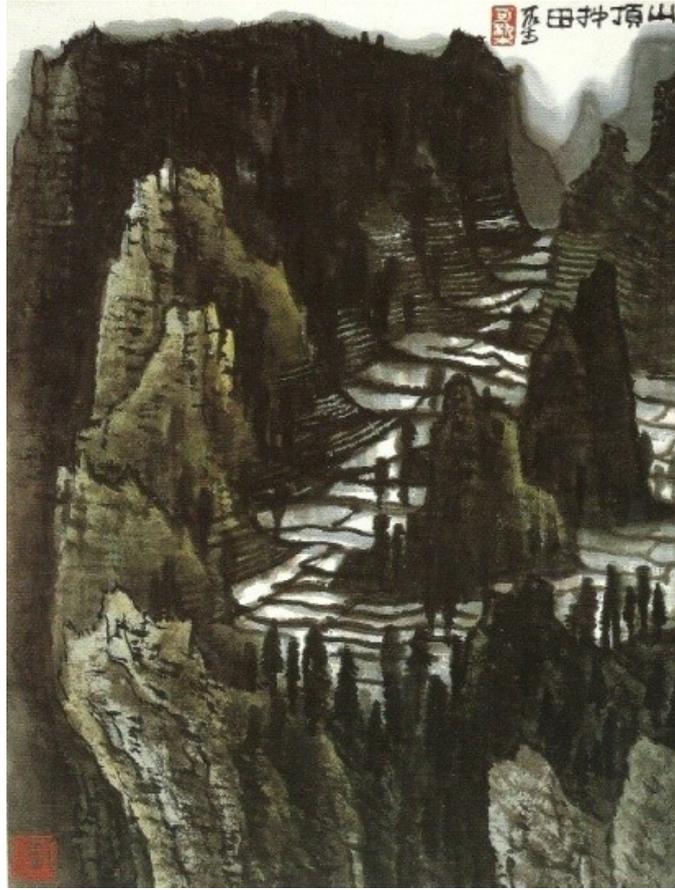


圖 9 李可染〈山頂梯田〉
1974 年，紙本、設色，51.3x38.7cm。

李可染從傳統筆墨出發，借西方繪畫造型元素與自然中的律動巧妙融合，不斷反覆的探索與實驗，最後擺脫傳統筆墨的束縛、造型限制，賦與筆墨現代感及時代性。筆者效法其借鏡西方繪畫的創作特點，創作了〈秋晨 2〉(圖 22，詳第四章之分析)。

三、歐姬芙(Georgia O'Keeffe, 1887-1986)：

從繁華的紐約到新墨西哥沙漠中隱居，遺世獨立，找尋創作靈感。沙漠提供了創作上取之不盡的資源，調和出屬於歐姬芙自己獨特神秘的心象。她說：「一朵花是相當小的，每個人跟花以及這個想法，都有很多關係。然而，從一方面來說，沒有

人真正看過一朵花，她是如此之小，以至於我們沒有時間看它。所以我告訴自己，我要畫出我所看到的，畫出這朵花對我的意義。我要把它畫得很大，人們就會大吃一驚。花一點時間去注視它。」³⁴。歐姬芙喜歡從微觀的角度看世界，宛如大黃蜂的眼睛，放大自然界中的一草一木。她的畫總是帶給人一種屬於她的平靜與安寧，純淨中唯美的浪漫情懷。也只是一顆靜謐敏銳的心才可以描繪出別人未曾看見的微觀世界。如〈曼陀羅〉(圖 10)



圖 10 歐姬芙〈曼陀羅〉
1937 年，畫布、油畫，私人收藏。

我喜歡歐姬芙畫裡那種純淨，及總是以不同角度去看待事物，在平淡生活中看見不平凡的思維。因此仿倣此精神我也嘗試以微觀的角度創作了〈蒲公英系列〉(圖 11)。

³⁴ 成寒 (2007)。《花·骨頭·泥磚屋》。台北市：時報文化。頁 88。

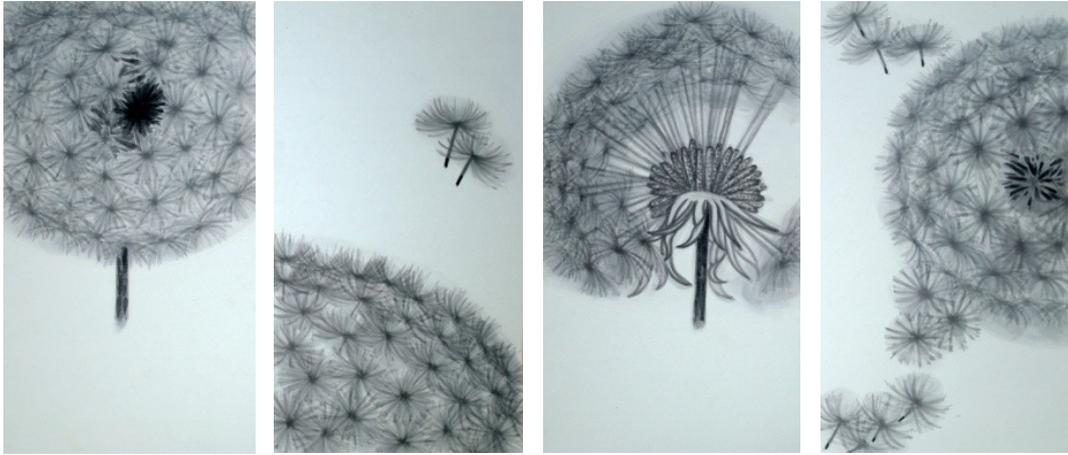


圖 11 戴惠雯〈蒲公英系列〉
2011 年，水墨、畫仙板，60x48cmx4 幅。)

從林風眠、李可染及歐姬芙身上，除了敬佩他們的苦學態度及對藝術永不放棄的精神之外，我還學到西方的光感、特殊構圖及微觀視點等豐富的繪畫形式。也啟發我：創作時不應該只在乎是否在繪畫潮流之中，而不在自己精神內涵上下功夫，否則，即使技巧再如何的完美，也無法展現屬於自己獨特的風格。當然每個畫家最大的夢想，終其一生都在追求自己風格的確立。如何呈現自我的風貌，展現自我的風格，又能不流於形式的追求，這是我不斷地努力的目標。

第四章 創作脈絡分析

第一節 筆墨的表現手法

筆墨是我表達內在情感的創作媒介。每次拿起畫筆時，心裡總是非常快樂。藉由畫筆在紙上提按、轉折、頓挫的線條變化，墨色渲染產生不同層次的濃淡效果，讓我的思緒隨著筆端的起伏，自由遨翔於現實與想像之間。並且透過大自然的景致，成為內在情感抒發的依據，使我的心靈得到撫慰與自省。然而在創作過程裏，如果沒有純熟的筆墨，即使有再好的構思，也無法透過畫面表達所思所感。因此如何從大自然中汲取養分，透過筆墨的傳輸，呈現我內在的情感，是我的創作中的重要因素。

每當創作之初，總是面對著紙張思考，構思著什麼是最令我感動的畫面。等到構好了圖，不免又在畫面上刪刪減減，這裡加重一點、那裏墨少一點，也許筆乾一點、線條鬆一點，更能表達我要的情境。就在不斷的構圖琢磨及筆墨嘗試中，希望以最貼切的方式來傳達我內心的體悟。時間慢慢的累積，逐漸展現在畫面上，也許並不夠完整，但卻是我努力的成果及心得，讓我肯定自己心中的意義與價值。

選擇幾種常用的創作方式，希望透過不斷嘗試的筆墨方式，能將墨韻之美展現出平淡天真的寧靜氛圍。

1. 積墨法：我喜歡積墨法中墨色的深邃渾厚，雖然只是黑，卻可以非常明亮，經過多次堆疊依然玲瓏剔透溫潤酣暢。在一次次的堆疊中，每一層須待乾後再一次積疊。反覆多次留下筆跡層次，直到無筆痕，墨色乾淨為止。積墨法的難度在於積墨時要預留佈白的部分，一次次吸滿水份的紙張，越到後面堆疊時必須越小心控制，才不會使整個畫面過於侷促。而它的優點在於層次豐富的厚度感，畫面不致過於單薄，而能具備墨韻的渾厚之美。

2. 破墨法：不管是濃破淡或淡破濃，在墨色上它是比較自由流動的狀態。但相

對的在創作時必須「胸有成竹」，思考過如何處理畫面後，再大膽的下筆。為保留墨色上的鮮活，便不能做太多次的堆疊，以免墨色呆滯，這是破墨法必須思考的重點。另一方面；當破墨法與積墨法同時並用時，又要思考，如何讓破墨法不至於太薄，而無法與積墨法的厚實相融合，最後我採局部處理的方式，解決了這個問題。

3. 揉墨法：介於積墨法、破墨法之間，因此它兼俱兩者之優點。所謂「揉墨法」³⁵顧名思義，就是以毛筆在畫面上來回搓揉積染墨色。不斷地在潮濕的紙張上搓揉，所產生的模糊的效果，很適合表現霧氣瀰漫的台灣山景。但其缺點就是容易使紙張破損，以及因多次的皴染後線條的弱化現象導致畫面的鬆軟乏力。因此除了在前面皴染外，為了不破壞畫面上的線條，有時改從畫面後方局部加重皴染，以避免上述缺點，而能保留墨色層次的豐富。

筆墨的樂趣，正如石濤所說：「黑團團，墨團團，黑墨團中天地寬。」³⁶我不斷地探究著傳統筆墨中浩瀚的內蘊。從龔賢短筆觸的積墨法、黃賓虹渾厚華滋的墨韻，到李可染的墨色統一，逐一嘗試、實驗。常常在筆墨渲染中有著不經意的驚喜，讓我的情感通過筆墨的傳輸展現在畫面上。就是這種快樂與成就感，令我孜孜不倦地埋首於創作中。希望透過時間的歷練、內在的修為，達到「筆墨簡潔，自然傳神」的境界。

第二節 作品分析

當我們看一張名畫時，很快就可以判斷出它是那一朝代、那位畫家的畫，因為它可能具備了該時代風格的共同特性，或該畫家個人的獨特風格。時代風格的變遷如北宋的巨碑式山水、南宋的邊角構圖、元朝重視筆墨的追求……等；畫家的獨

³⁵ 卜登科（2011）。《李可染藝術研究》。天津市：天津人民美術，頁 97。「揉墨」實質是破墨與積墨的統一。

³⁶ 張強（2005）。《中國繪畫美學》。河南省：河南美術出版，頁 56。

特風格如范寬的雄壯渾厚、倪瓚的簡逸蕭瑟、石濤的瀟灑縱逸……等。亦即每位畫家可能具有代表自己個性的獨特風格，也具備了那個時代的屬性與共通點。因此，處於當代的我，也想追求屬於當代的個人繪畫風格。

對於個人繪畫風格的找尋，對現階段的我來說，也許是一件非常困難的事。因此進研究所之後，我把筆墨作為最想突破的重點，請益老師並且一步步從書上學習「積墨法」，在失敗中學習經驗，終於找到入門的方法。雖然只是小小的一步，但因此找到個人的繪畫語言的切入點，心中的喜悅是不可言喻的。

本創作依題材劃分為以下幾個系列，茲分述如下：

一、夜景系列：〈萬川之月〉(圖 12)、〈山月一庭霜〉(圖 13)。

每當行走於寧靜的黑夜之中，常因越看不清楚方向，就越想看清楚。這種感覺如同在藝術領域上的探索，越是幽深未知，越想深入追尋，藉由藝術創作探究宇宙中生命的本質。因此，興起以夜景系列來表現我對寧靜夜景的觀感。

在夜景系列中，我學習李可染之採用林布蘭的戲劇性光線，來表現夜的寧靜。突顯局部聚光的效果，減弱細部處理，以明暗對比來達到戲劇性的氛圍。並藉由帶狀亮點的動線來延伸畫面的深度。在筆墨的手法上，選擇略乾的線條與筆墨，淡墨層層遞加，使底層墨色具蒼茫感。最後再加重主體的黑白對比，達到「墨不礙筆」的效果，使畫面更整體統一，加深月下山城寂靜幽深的效果。



圖 12 戴惠雯〈萬川之月〉
2010年，宣紙、水墨，139x69公分。



圖 13 戴惠雯〈山月一庭霜〉
2010年，宣紙、水墨，172x69公分。

二、幽境系列：〈山中幽境〉(圖 14)、〈茶園幽境〉(圖 15)。

秋天的夜晚，月光從月冠中流瀉下來，平鋪開來罩著一片的朦朧，樹梢隨著風如波浪般擺動著，靜謐中透著平凡的幸福。山中萬籟俱寂，吸引我暫時拋開現實生活中的紛擾，踩著銀色的月光，漫步在鄉間小道。隨性地記錄一些草、木、山形……等，作為創作的來源，再刪刪減減，從中找尋創作的方向。在〈山中幽境〉(圖 14)中，月光墨色處理，除了增強黑、白、灰的色調對比之外，同時又須在對比中力求統一，以塑造秋夜寂靜幽深的意境。

九九峰四季變化多端，不同季節產生不同的氛圍，每個山徑小道都有不同的風情。山野間除了菸葉外，也層層疊疊種了一些檳榔和茶葉。早晨的雲霧籠罩在靜謐的山城之中，忽濃忽淡、忽遠忽近。當陽光升起照在山壁之間，一片金黃帶給我無限的驚喜，彷彿置身世外桃源，讓我想起王維(701-761)的詩句：「……行到水窮處，坐看雲起時。……」³⁷也促使我拿起畫筆，把心中的感悟化作創作的泉源。在〈茶園幽境〉(圖 15)中我開始嘗試採用龔賢短筆觸的積墨法，以濃淡不同的墨色堆疊其厚度，點出層次分明的山體，呈現山野間雲霧繚繞的幽靜茶園。

³⁷ 邱燮友(2006)。《新譯唐詩三百首》。台北市：三民書局，頁 276。

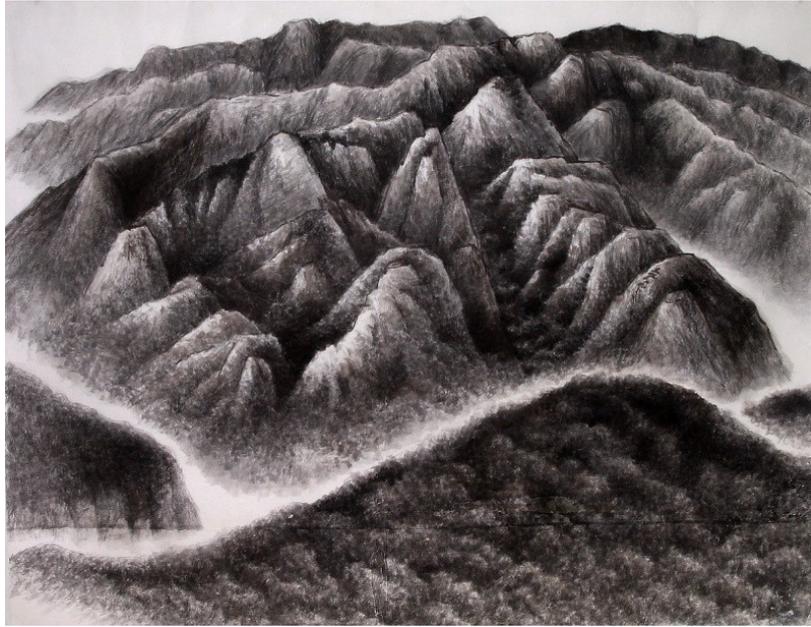


圖 14 戴惠雯〈山中幽境〉
2011 年，宣紙、水墨，109x92 公分。



圖 15 戴惠雯〈茶園幽境〉
2011 年，宣紙、水墨，139x69 公分。

三、草原系列：〈風吹草原低〉(圖 16)、〈山谷清音〉(圖 17)

在一次爬山的過程中，突然眼前一亮，看到一大片的草原，草隨著風的吹拂、擺盪，如馮傑《懷揣一顆草木之心而行》說：「人與草木都應該是大地的主人，相處而安，相容而生，相生而諧。我們不能做無聊的『草木秀』，但不可以無一顆『草木心』。」³⁸站在一大片草原上，可以感受到泥土的芳香，草在風中微微的顫抖，如綠色地毯一般，舒服極了！

唐朝張璪(生平年代不詳)曰：「外師造化，中得心源。」³⁹筆者只想把當時的心境，單純地透過筆墨來呈現，希望觀者也能有同樣的心境感受。嘗試以一大片草原作為前景，延伸至後面的山景之間。草原的走向呈 S 形律動，左右開合之勢，虛實相間。筆墨以短促的線條層層積染，最後再統一畫面。墨色的處理上力求乾淨，在〈山谷清音〉中的雲霧表現，以「揉墨法」層次堆疊，追求虛實交接處輕柔與雅緻。草原系列的整體氣韻在表現台灣草原特有的曠野氣息。

³⁸ 馮傑 (2010)。《丈量黑夜的方法》。台北市：九歌，頁 95。

³⁹ 同註 14，頁 71。



圖 16 戴惠雯〈風吹草原低〉
2011 年，宣紙、水墨，109x76 公分。



圖 17 戴惠雯〈山谷清音〉
2011 年，宣紙、水墨，144x76 公分。

四、山城系列：〈山城 1〉(圖 18)、〈山城 2〉(圖 19)。

往後的創作，開始慢慢地加重揉墨法的運用，試圖做不一樣的改變。清晨，天微亮，光影乍現，薄霧壟罩在酣睡中的山城。我喜歡這種感覺，山的黑與薄霧形成黑白對比，虛實相間。如清代笪重光(1623-1692)在《畫筌》中所說：「空本難圖，實景清而空景現。神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾，有畫外處多屬贅疣。虛實相生，無畫外處皆成妙境」。⁴⁰空白處的巧妙運用，可以使畫面不至於太過壅擠、窒息感，也可以使畫面更有想像的空間。以揉墨法來連接空景與實景，恰可發揮雲霧繚繞、虛實相掩的意境。

山的部分、後方天空採用積墨法、破墨法加重黑白對比，邊角處以「揉墨法」反覆皴染，做模糊處理。潘天壽(1897-1971)說：「破墨須在模糊中求清醒，清醒中求模糊。」⁴¹使畫眼更為集中，使渾然的山體與晨光中的雲煙繚繞成對比。龔半千所說：「冷非薄也，冷而薄謂之寡，有千丘萬壑而仍冷者，靜故也。」⁴²。此系列中我即意圖達到這樣靜、冷的境界。

⁴⁰ 同註 3，頁 833。

⁴¹ 同註 20，頁 118。

⁴² 同註 3，頁 788。



圖 18 戴惠雯〈山城1〉
2011年，宣紙、水墨，144x76公分。



圖 19 戴惠雯〈山城2〉
2011年，宣紙、水墨，109x76公分。

五、秋晨系列：〈秋晨 1〉(圖 20)、〈風起雲湧〉(圖 21)、〈秋晨 2〉(圖 22)。

此時期作品開始轉入深沉渾厚，只是希望拉大黑白對比，使層次更為立體。以「墓碑山」⁴³ 呆呆鈍鈍樸拙的樣子作為藍本，與九九峰形成強烈對比。讓人訝異的是它們中間只有一水之隔，卻是兩個截然不同的風貌。陽光輕柔的灑在山中形成一個封閉的世界，彷彿凝結在意象之中。



圖 20 戴惠雯〈秋晨 1〉
2011 年，宣紙、水墨，144x76 公分。

⁴³ 墓碑山位於南投縣草屯鎮雙冬里，為九九峰支系之一。因狀似墓碑而俗稱之。

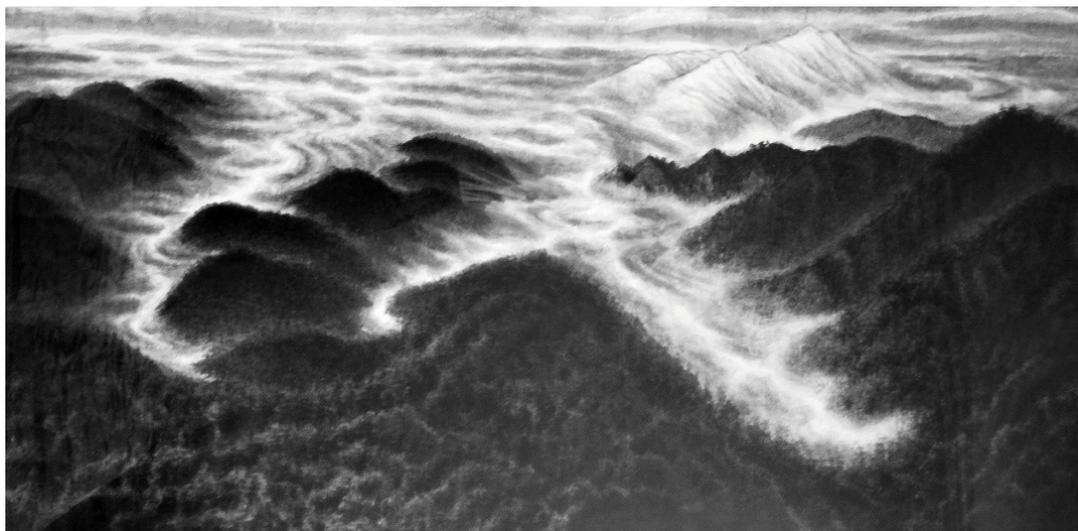


圖 21 戴惠雯〈風起雲湧〉
2011 年，宣紙、水墨，144x76 公分。



圖 22 戴惠雯〈秋晨 2〉
2011 年，宣紙、水墨，144x76 公分。

六、晚秋系列：〈晚秋圖 1〉(圖 23)、〈晚秋圖 2〉(圖 24)、〈晚秋圖 3〉(圖 25)。

歐姬芙啓發我以微觀的角度重新看待事物，此系列即以微觀的視角嘗試創作。秋天河岸邊布滿了蘆葦，靜靜的在風中搖曳生姿。在短短一個月的開花期間，蘆葦的花穗顏色從白轉為淺黃、繼而又轉為淺褐色。一般人也許匆匆忙忙地走過，根本沒有察覺到在它短促的花期中有這麼多的顏色變化。而儘管花期這麼短促，蘆葦卻年年如此重覆著，展現它的強韌生命力。如果我們思考那一種植物最能代表台灣的精神風貌？也許我會選擇平凡卻生命力強韌的蘆葦。

在晚秋這一系列的作品中，除了採用微觀視角外，我又嘗試以線條作為表現的主軸。筆的運用採略乾的筆觸，增加飛白使蘆葦更具飄逸感。讓蘆葦輕盈的線條走向引導觀者的視線，並且在蘆葦花中加入白粉以強化動線走向。至於墨的部分，採淡墨層層堆疊，雖淡卻不薄，最後統一墨色，使畫面更蒼潤寧靜。

在構圖上，〈晚秋圖 1〉及〈晚秋圖 3〉更點綴石頭來延續後方的 S 型律動，直到隱沒於畫外為止。後方一大片河流留白，作為「虛」的部分，加上石頭大小錯落的「實」，使虛實相間。

嘗試以微觀的視角、淡墨乾筆的積墨線條來詮釋蘆葦的飄逸感，只想簡簡單單的畫一幅畫，屬於我心境中的一個角落，追求平淡天真、靜謐自在，希望呈現清新自然的畫面。



圖 23 戴惠雯〈晚秋圖 1〉
2011 年，宣紙、水墨，109x76 公分。



圖 24 戴惠雯〈晚秋圖 2〉
2011 年，宣紙、水墨，109x76 公分。



圖 25 戴惠雯〈晚秋圖3〉
2011年，宣紙、水墨，109x76公分。

在夜景系列、幽境系列、草原系列、山城系列、秋晨系列及晚秋系列等六個系列的探索中，我一直根基於傳統的筆墨，並汲取西方繪畫形式的啟發，不斷地嘗試各種不同的表現方法。同樣是靜謐之境，但隨著時間的流轉、內在情緒的起伏，畫面也呈現不同的風貌。此後希望隨著光陰的累積、歷練的沉潛，透過筆墨的更趨成熟，可以更隨心所欲地表達內在情感，塑立自己獨特的風貌。

第五章 結論

黃賓虹說：「必神專志一，虛心靜氣、嚴肅深思，方能於嶙峋中見出壯美，平淡中辨得雋永。唯其藏之深，故非淺嘗所能獲；唯其蓄之厚，故採之不盡，汲之不竭」。

⁴⁴ 潘天壽說：「作畫時，須收得住心，沉得住氣。收得住心，則靜。沉得住氣，則練。靜則靜到如僧補衲，練則練到春蠶之吐絲，自然能得骨趣神韻於筆墨之外矣」。⁴⁵二位大師都認為創作時保持靜謐的心理狀態，作品才能神韻雋永。靜謐也是我創作時所追求的一種心態，唯有不疾不徐地去從事創作，才能自然地呈現出沉著穩重、心曠神怡的畫面。

個性急躁的我，總希望事情快速地完成。因此藉由「靜謐之境」的一系列創作，來沉澱自己的思緒，讓自己的心境回歸靜謐的本質，透過空明的靜觀，達到思緒澄澈。在一次次的創作中不斷地修正表現手法、修正自己的言行，也不斷在創作中得到心靈的滿足。

李可染曾說：「可貴者膽，所要者魂。膽和魂是一體兩面的。除了在筆墨上下苦功外，也要講究意境的表達。」⁴⁶以此作為標竿後，當我欲將大自然中的實景轉化為畫面時，我嘗試在傳統的積墨法基礎上，適當的加入新的東、西方藝術之觀念及手法，以激盪出新的筆墨情趣。並且注入時代生活的思想感情，跳脫傳統的框架，反覆構思研究加以取捨，從中找到精華，探索出屬於自己的方向，創造出情景交融的新意境，這就是我的「靜謐之境」。

當代水墨繪畫潮流不斷更迭。改革者從現代到後現代主義、從影像到裝置藝術等多方面的改革，雖勇於嘗試探索，朝向全面學習西方繪畫發展，卻也無形中破壞了水墨畫原有的精神性。另一方面，回歸傳統者，雖保持了傳統理念與技巧，卻又

⁴⁴ 同註 20，頁 134。

⁴⁵ 彭修銀（1995）。《墨戲與逍遙》。台北市：文津學術文庫，頁 249。

⁴⁶ 李可染（1990）。《李可染談藝錄》。台北市：錦繡，頁 52。

忽視繪畫的多元性發展，以及時代的前瞻性。處在這個快速變遷的時代，我們更應思考如何保有東方水墨思想，又能突破傳統；如何吸收西方文化精髓，又不喪失自我風貌？傳統與當代、東方與西方，兩者的對立或融合，在時空的推移下，從探索與修正中逐漸消弭矛盾衝突，從中找到當代自我風格的可行性。

曾經停筆多年後又為何要重新執筆？是苦於無法突破創作上的障礙，還是不能忘情於創作中所帶給我的快樂？反反覆覆的情緒糾葛，各中滋味如人飲水冷暖自知。也許是全然的放下，也許是心境歷練的成長。不斷地探索、嘗試，讓我突破現狀，找到全新的表現方式。從水墨中找到抒發情緒的管道，釐清自己的思緒後，也更確定人生的目標，這只是一個尋找自我的開始而不是結束。

參考文獻

1. 卜登科 (2011):《李可染藝術研究》。天津市:天津人民美術。
2. 方舟 (2000):《開放性思考》。載於《林風眠文集—〈一〉》。台北市:格林國際圖書。
3. 王國維 (2009):《人間詞話》。北京市:中華書局。
4. 王慶生 (2010):《繪畫·東方的現代主義》。北京市:北京大學出版社。
5. 王振夏 (2009):《中國美學新著》。北京市:北京大學。
6. 王魯湘 (2003):《黃賓虹》。河北:河北教育出版。
7. 石濤 (2006):《石濤畫語錄》。杭州市:西泠印社出版社。
8. 朱光潛 (1984):《文藝心理學》。新北市:漢京文化事業出版社。
9. 成寒 (2007):《花·骨頭·泥磚屋》。台北市:時報文化出版。
10. 李可染 (1990):《李可染談藝錄》。台北市:錦繡文化事業出版。
11. 何加林 (2008):《凝視的空間:淺識山水畫境界的契機》。杭州市:中國美術學院出版社。
12. 邱燮友 (2006):《新譯唐詩三百首》。台北市:三民書局。
13. 何懷碩 (1998):《大師的心靈》。台北市:立緒文化事業。
14. 俞崑 (1984):《中國畫論類編 上、下冊》。台北市:華正書局。
15. 郝之輝、孫筠 (2009):《李可染山水畫講義》。天津市:天津古籍出版社。
16. 彭修銀 (1995):《墨戲與逍遙》。台北市:文津學術文庫。
17. 張文勳 (2010):《文心雕龍探秘》。台北市:業強出版社。
18. 張強 (2005):《中國繪畫美學》。河南省:河南美術出版。
19. 馮傑 (2010):《丈量黑夜的方式》。台北市:九歌出版社。
20. 童慶炳 (1994):《中國古代心理詩學與美學》。台北市:萬卷樓圖書。
21. 葉子 (2009):《現代名家翰墨鑒藏叢書 卷二·黃賓虹》。杭州市:西泠印社。
22. 楊櫻林 (2009):《中國書畫名家畫語圖解—黃賓虹》。北京市:中國人民大學出版社。
23. 萬青力 (1985):《李可染評傳》。台北 雄獅美術出版社。
24. 葛路 (2009):《中國畫論史》。北京:北京大學出版社。
25. 董雨萍、穆美華編著 (1993):《中國近現代名畫集—黃賓虹》。台北市:行政院

新聞局。

26. 廖仲安（1992）：《陶淵明》。上海市：上海古籍出版社。
27. 鍾優民（1994）：《中國詩歌史—魏晉南北朝》。高雄市：麗文文化事業。
28. 盧輔聖（2005）：《龔賢研究》。上海市：上海書畫。