

東海大學美術學系碩士在職專班碩士論文
創作論述

境域、境欲
廖柱水墨創作論述

Scenery area.Scenery thinking
The Discussion and Modes of Creation by
Juh Liaw

指導教授：倪再沁 教授

研究生：廖柱 撰

中華民國 101 年 6 月

摘 要

畫畫是個人生活中最大的興趣，到東海三年多時光，重新改變了我的藝術觀點，藉由對自己創作《境域、境欲》論述的書寫，述及過去三年在研究所學習的成長過程。

第一章在緒論中談論創作動機與目的，分析個人的生活與環境的密切交集，生活中感受土地的溫馨，觸動個人的好奇心，尋求體認後的出口，並以身邊的風景「明德水庫」風景區內的自然生態，作為創作論述的主題。第二章以旅遊的經歷與回憶，作為創作的研究與動力，確實體認後，對風景的詮釋。第三章談及過去的創作方式，及個人所敬仰的風格及流派、藝術家。第四章敘述在創作的過程所遭遇到的困難，如何去尋求解決的方法。第五章分析個人藝術的成長過程，並解析論述研究的作品。第六章結論：對過去、現在與未來的省思。

談論自己的創作理念，總覺得難以脫離成長過程地痕跡，在環境、師承、學習、思索後轉化的過程中，跌跌撞撞，如履薄冰。來到東海的學習，老師說：「放輕鬆，隨便畫。」一時難以理解，幾經思索後才知道，原來畫畫不是只有形與色的關係，更高深的是意境、妙境。

Abstract

The most favorable hobby in my personal life is painting. More than three years in Tunghai University has newly changed my point of view in arts, and through the writing of my creative work “Circumstances, and circumstances desire”, I will state the growth path of my learning in the graduate school of past three years.

The first chapter is an introduction about the motive and purpose of my creation; to analyze the intimate relation of personal life and circumstances, to feel the warm of land in life, to touch my personal curiosity, to search for the exit after awareness, and have the natural environment of the scenery spot “Min-Te Reservoir” to be the topic of my creative statements. Chapter two takes my experience and memory from travelling to be the subject of the study and motivation of my creation, and my annotation to the scenery after I actually experienced. Chapter three talks about the way of creation in the past and those I respected and valued styles, schools, and artists. Chapter four states the difficulties encountered during the creation, and how to find the way of solution. Chapter five analyzes the growth path of my personal art, and also analyzes and states the works which I studied. Chapter six is the conclusion which is the self-examination about the past, present, and the future.

To talk about personal creation concept, it is hard to depart from the footsteps of growth path; in the course of transforming by the environment, teachers, learning and thinking, I stagger forward as if treading on eggs. Learning in Tunghai, the teacher says “relax, draw at will” which I hardly understand, but after a few thoughts I then aware that painting is not only the relationship between forms and colors, but it is more of the profound of artistic conception, wonderful realm.

目 錄

中文摘要	I
英文摘要	II
目錄	III
圖錄	IV
第一章 緒論	
第一節 創作動機	1
第二節 研究目的	4
第三節 解釋名詞	6
第二章 創作的根源	
第一節 遊歷	8
第二節 體認	11
第三節 紀錄	14
第三章 創作的歷程	
第一節 忠實的描寫	15
第二節 心中的理想風格	18
第四章 困境與出路	
第一節 傳統的筆墨	20
第二節 困境的衍生	24
第三節 解決的方法	26
第五章 風格解析	
第一節 風格演變	28
第二節 作品解析	30
第六章 結論	56
參考書目	59
附錄	60

圖目次

圖 3-1 李成,〈晴巒蕭寺圖〉,宋代, 絹本, 112x56cm 美國艾京斯博物館藏	-60
圖 3-2 張擇端,〈清明上河圖〉,宋代, 水墨・絹, 25x528cm	-----60
圖 3-3 張大千,〈瑞士瓦浪胡〉, 1961, 水墨・宣紙, 30 x129cm	-----61
圖 3-4 江兆申,〈萬木連林〉, 1996, 水墨・宣紙, 27 x 136cm	-----61
圖4-1 廖柱,〈春訊〉, 2009, 水墨・宣紙, 74 x 46cm	-----62
圖4-2 廖柱,〈夢土〉, 2009, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----62
圖 4-3 廖柱,〈六石圖〉, 2010, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----63
圖 5-1 廖柱,〈玉米南瓜靜物〉, 2006, 軟木片、水彩 55x76cm	-----63
圖 5-2 廖柱,〈玉米種子〉, 2006, 紙本、水彩 54x39cm	-----64
圖 5-3 廖柱,〈街廓〉, 2006, 紙本、綜合媒材 54x80cm	-----64
圖 5-4 廖 柱,〈明湖水漾〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----65
圖 5-5 廖 柱,〈水庫風情〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----66
圖 5-6 廖 柱,〈鳥瞰日新島〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----67
圖 5-7 廖 柱,〈生機再現〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----68
圖 5-8 廖 柱,〈湖岸菜壟〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----69
圖 5-9 廖 柱,〈山城疊翠〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----70
圖 5-10 廖 柱,〈河流繫情〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----71
圖 5-11 廖 柱,〈海棠風情〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----72
圖 5-12 廖 柱,〈眺望海棠〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----73
圖 5-13 廖 柱,〈湖畔餘暉〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----74
圖 5-14 廖 柱,〈祕境〉, 2011, 水墨・宣紙, 136 x 69cm	-----75
圖 5-15 廖 柱,〈明湖蘇堤〉, 2012, 水墨, 紙本, 139 x 70cm	-----76
圖 5-16 廖 柱,〈流漣在明湖蘇堤〉, 2012, 水墨, 紙本, 144 x 74cm	-----77
圖 5-17 廖 柱,〈湖畔蕭寺〉, 2012, 水墨, 紙本, 144 x 74cm	-----78

圖 5-18	廖 柱	，〈山中寺〉	，2012	，水墨	，紙本	，144 × 74cm	-----79
圖 5-19	廖 柱	，〈峭壁春筍〉	，2012	，水墨	，紙本	，74 × 72cm	-----80
圖 5-20	廖 柱	，〈泊〉	，2012	，水墨	，紙本	，94 × 74cm	-----80
圖 5-21	廖 柱	，〈比翼〉	，2012	，水墨	，紙本	，94 × 74cm	-----81
圖 5-22	廖 柱	，〈湖光山色〉	，2012	，水墨	，紙本	，74 × 144cm	-----81
圖 5-23	廖 柱	，〈吊橋憶情〉	，2012	，水墨	，紙本	，74 × 144cm	-----82
圖 5-24	廖 柱	，〈鷺鷥沙丘〉	，2012	，水墨	，紙本	，74 × 144cm	-----82
圖 5-25	廖 柱	，〈日新尋秘〉	，2012	，水墨	，紙本	，雙聯作	，74 × 144cm---83
圖 5-25-1	廖 柱	，〈日新尋秘〉	，2012	，水墨	，紙本	，74 × 72cm	-----83
圖 5-25-2	廖 柱	，〈日新尋秘〉	，2012	，水墨	，紙本	，74 × 72cm	-----83
圖 5-26	廖 柱	，〈明湖水漾〉	，2012	，水墨	，紙本	，四連屏	74 × 288cm----84
圖 5-26-1	廖 柱	，〈明湖水漾〉	，2012	，水墨	，紙本	，74 × 72cm	-----84
圖 5-26-2	廖 柱	，〈明湖水漾〉	，2012	，水墨	，紙本	，74 × 72cm	-----84
圖 5-26-3	廖 柱	，〈明湖水漾〉	，2012	，水墨	，紙本	，74 × 72cm	-----84
圖 5-26-4	廖 柱	，〈明湖水漾〉	，2012	，水墨	，紙本	，74 × 72cm	-----84

第一章 緒論

第一節 創作動機

住在苗栗有著好山好水，素來有「山城」之譽，山水無處不在身旁，親近自然環境，欣賞自然之美，已成為生活裡的一種經常性的習慣，個人喜歡自然、也喜歡以水墨創作來表達個人對自然的種種感受，創作對我而言，是一種生活、一種紀錄、一種註腳，在成長的過程中，不斷地檢視著轉變的所有過程，每當思索這些過程時，也不斷地思考自己的創作與走向。

早期繪畫以水彩為主，色彩感很強，從最初的多種色彩，慢慢轉變成素雅的調子，在創作的過程深受成長環境的影響，專注在形象的描繪，這些當然與學習過程和藝術史的認知有關，如今的我已漸漸放鬆一些執著，或某種技法與形式，在輕鬆的心情之下，讓自己的創作有一個新的面貌，期許自己的畫，在構圖繁複、敷色濃艷，進而變成冷靜、平淡，帶有生動自然的韻味。

明末董其昌他在「容臺集」裡說：「以境之奇怪論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水不如畫。東坡有詩曰：「論畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定非之詩人。」余曰：「此元畫也。」¹

董奇昌是一位善於詮釋風格的一位藝術理論家，他引用蘇東坡與晁說這兩位北宋畫理論中對「形似」的看法差異，分析繪畫風格的不同，宋畫呈現強烈的寫實主義，而元畫對於「形似」不再那麼重視，轉而偏向一種強調個性的寫意精神。

¹董其昌：《容臺集》，收在《中國畫論類編》，台北：河洛、民國六十四年），頁 720。

每朝起看雲氣變幻，絕近畫中山。山行時見奇樹，須四面取之。樹有左看不入畫，而右看入畫者，前後亦爾。看得熟，自然傳神。傳神者必以形，形與心手相湊而相望，神之所托也。²

這裡談到自然與傳統的對立得到解決，取材取景可多方面為之，向自然學習等於向畫家自己的「心」學習，在言志、言情的創作中，對自我的一種解放態度，透過藝術作品的學習經驗去關照自然。在創作的過程中，尋找自我的生命觀，藉由筆墨寫出個人的學養、修為，在反省得失，以尋求補強濟弱之道，使每一件作品誕生，都具有其獨特的個性，在這些過程中，形成一種屬於個人的風格，而不是臨摹或複製自然。

創作對個人而言，是求得「放心」而已，構思之作品得以賞心悅目，就必須醞釀不同的感受，在尋找優質的遐想意境，首務之道，務須經常廣覽群籍、觀賞眾名家畫作，是學習成長中一件緊要的事，用心所到，不管是東方或西方藝術經驗，都能帶來創作的能量，為個人帶來新的藝術視野，以及優質的價值觀與世界觀，勇於突破傳統禁忌，在創作時持續旺盛的創作力，放心的畫，更貼近屬於自己風格。

探究水墨與自然的融合關係，目及所見的景緻是一幕一幕，對風景的延伸空間，思考形式上的展現，以單點視角呈現或連續多角度的演繹形式，以連屏、冊頁，表現山水的時空特質，對構圖的形式，產生多樣的變化，呈現可能性的創作風貌。

²董其昌：《畫說》收在《中國畫論類編》，頁 713。

山水畫者傾盡心力要表現出「胸中的丘壑」，這也是個人在本文中「境域、境欲」所要表達的，現代的環境及思潮中，每位畫家都竭盡心力表現山水的永恆情境，表達自我心中之理想，為了掌握片刻的萬象生機，畫者用心留意物體的形象，探尋他的深層奧秘，與萬物相互之關係，追尋山水畫的顛峰之境。

第二節 研究目的

檢視著研究所這三年多的作品，從細細碎碎的觀點去描繪自然，吸引我的是自然裡的寧靜，讓心底沉靜的地方，也是我體驗人生珍貴的「境域」，在畫畫時，自然與內心的交會，漸漸成為較具體的「境欲」世界。

對自然的可賞、可行、可居、可遊是如此的親切，如此親近，有一種與世無爭的豁達。思索作畫時通常由外形的關注轉移為內心的觀照，觀察自然裡大氣蒸騰後，所遺留下的情境狀態，比起用相機記錄的每一幕景色，更為有趣，在追求著洋溢的水氣和煙嵐景緻，回想一幅畫的形成過程，是如此熟悉，人與自然之間的默契，是一種合諧共存的現象，看著自己所畫的作品，只感覺到每件作品的個性正在生長著，每件都是有其意義，在獨立的意義之外，尋求風格的一致性，也是個人研究努力的目的。

傳統與當代之間欲如何取捨，亦是今日創作者急需思考的問題，在西方的繪畫潮流的衝擊下，如何「引西潤中」，突破「水墨困境」，是所有畫者都必須傾心去探索的課題，啟發新思路，精研筆墨韻緻，使心靈意境與自然環境能激起非凡之價值，實為畫者必須專研之要務。

創作如堆積學問般，有如金字塔建造一般，基礎越扎實越好，它連繫著藝術美感的各種認知，具備了常識與技巧，才能適時表現出心中的感觸，「畫什麼不重要，而是怎麼畫的問題。」所以怎麼去表現創作者的心神意興，藉由筆（線條）、墨（墨韻）、彩的融合探究，形成一種合諧的關係，使這種語言形式，臻向真、善、美的藝術境界。

筆者將畢業創作的主題「境域」、「境欲」鎖定「明德水庫」，其原因有二，首先是這裡的景緻優美，湖岸崎嶇蜿蜒，河中有數座小島，有些島人煙罕至，悠然中帶著一份神秘。其次是對這個地方的喜愛與熟悉，對研究能掌握得比較完整，對主題的認知，有助於創作時的表現，期以分析物象，居民的生活概況，探討本土的水墨發展的可能性。

第三節 解釋名詞

一、 境域

指自然的環境與氛圍，受節氣變換，日、夜、晨、昏的週轉，天候的變遷而有不同的情境，是以山、水、草、木為主的自在世界。這裡的「境」指的是情境，而「域」是泛指某一個地方或在一定界限內的地方。在生態環境裡，蘊含著包羅萬象的大地，有青翠濃密的林木、碧亮如鏡的湖水、蔚藍的萬里晴空、成群結隊的水鳥、深藏在每個角落的植物。也加上人力所加諸於自然的風景，如房舍、吊橋、觀景平台、人行棧道等等所形成自然空間，謂之「境域」。

二、 境欲

在觀賞自然環境之後，內在心靈所營造的畫面，存在著真實與非真實的意境，為了尋求畫面的協調與生動，創作者必須變造自然。「欲」的解釋指的是願望或愛好，副詞解釋為將要的意思，在本文的解釋為內在的觀想，引申為內在感受轉換後的世界。形成主觀意識，可分為知、情、意的相互聯繫，經情意澄淨過濾後的一種美好、完善、感動組合而成的完善體系，解讀視覺所產生的想像力、理解力、判斷力及創造力，造就別於自然更勝於自然的情趣，也就是以水墨來書寫胸中的逸氣，不在意於形象與色彩，追求的是自在的美感與質趣。

三、 山城

苗栗位於台灣的中北部，北邊和東北邊與新竹縣為鄰，南邊和東南邊隔著大安溪、雪山山脈與台中縣接壤，西濱台灣海峽。主要屬於雪山山脈西側的沖積扇，不斷受河川侵蝕，漸漸分割成今日的丘陵臺地地形，數條河川隨著地勢穿梭其

間，形成不同的山川風貌。面積 1820.3149 平方公里，山地和丘陵佔全縣百分之八十以上，具有豐富且多樣的生態環境，因境內山多平原少，故有「山城」之雅稱。

依據考古學家研究，苗栗地區史前時代已有先民在此生活，並留下許多歷史遺跡，一千多年以前，台灣原住民移居此地，苗栗地區成為平埔族道卡斯族的生活範圍。舊名「貓裏」的苗栗，係從平埔族道卡斯族「貓裡社(又稱麻里社)【Pali】音譯(閩南語)而來。」原意是指「平原」或「平坦地形」。

苗栗縣為標準的農業鄉鎮，各類農特產豐富，早年居民以米飯、甘藷為傳統主食，境內多為客家族群，在飲食上發展出重「鹹」、重「肥」、重「香」的獨特客家文化。

第二章 創作的根源

第一節 遊歷

這些年來，走遍各地的名勝古蹟，總撿拾著一些回憶，但是讓我印象最深的，還是生活附近的景緻，在苗栗生活了二十幾年，對「山城」的人情味總是特別懷念，特別是這裡的自然環境，這些年當中，頭屋鄉的「明德水庫」讓個人最常去散心瀏覽的地方，這裡的環境自然純樸、風景秀麗，蜿蜒小道讓人想一探究竟，在隱密的山林間，許許多多的寺廟、道觀、山神土地公林立，遺世獨立，憑添許多詩意。這裡除了百折千轉的湖岸外，溪流中還有幾個小島嶼，其中最知名的有三個小島，是為日新島、海棠島及鴛鴦島，其中鴛鴦島人煙罕至，需有舟船始能登岸，而讓個人最鍾情的就是海棠島，島上有一廟「永春宮」，居高凌下，俯瞰崇山湖岸，每逢假日垂釣者如織，向外交通靠著吊橋及一條小路，每次來到這裡，身心舒暢，有如到了蓬萊仙境一般。

在這段期間，曾經寫下一段行旅中的感觸：

「一個冬日的早晨，車行往明德水庫前進，路行穿過幽深的茂林道，前方仍是一片綠，這裡感覺不出冬天的蕭瑟，卻仍然存著濃濃的寒意。這個早上，空曠的路上見不到其他車輛的形蹤，內心有一份孤寂的寧靜，窗外寒風襲來，依然擋不住飛向大自然的期待。車窗外，偶而能見到一團簇錦盛放的繁花，在見不到陽光的時分，平靜安詳的感覺格外深刻。」

另一則如下：

「今天一個人騎著腳踏車環湖，沿著自行車專用路線繞行在水庫週邊，踩著車輪行在清靜明媚的山道上，路上蜿蜒崎嶇，常在轉彎處見到驚豔的景象。迎面而來的同好們，三五成群徜徉在青山綠水間，笑聲滿盈暢快自在。走上觀景台，望著遠處的飛鳥悠然而過，湖面蒸騰的水氣籠罩整個水面，在次循著那清晰的雙黃線往前行進，尋訪先民的足跡與開墾史，了解他們筚路藍縷的艱辛。」

這裡除了踏青賞景外，水庫有一定的經濟價值，主要供應苗栗地區農業、工業用水以及部分民生用水，這裡位於頭屋鄉明德村，後龍溪支流老田寮溪上，原名後龍水庫，面積 170 多公頃，主壩為土壩，壩高 35.5 公尺。這裡的地形特色源於獅潭溪切穿八角堞山脈，形成峽谷而築起的水壩，群山環抱，水域遼闊，常有快艇往來水庫與海棠島之間，這裡最具情趣的屬於分布於溪流間的三座吊橋，矗立在翠綠的山水間，行經橋上遍覽倒映在湖面上的層層山巒，晨間湖面上水氣飄渺，傍晚時昏黃的霞彩與群山相呼應，夜晚月光下的湖面嶙光閃耀，親切醉人，是假日攬勝的好去處。

畫家的遊歷部分是為了尋找靈感及題材，面對山川的感受，表現於丹青之上，傳世的名作大都是由此而來，畫家將錯綜複雜的形象，經過作者冷靜的分析和取捨，適當的安排在畫面上。

「到了元代的構圖變化漸漸多了，畫家的主觀意識主宰全局。如倪雲林「一河兩岸式」的構圖，以上下關係法表現出遼闊的空間。王蒙的「秋山草堂圖」則屬S行曲線的構圖方式。黃公望的「富春山居圖」則是一幅很成功的長卷山水，全圖山巒起伏聚散，高低疏密，充滿了節奏感，結構完整，無法分割，是中國畫家再創作上的一大智慧。明清兩代的畫家，在構圖意

念上大都承襲了宋、元，創意較少，倒是清初的石濤有自己的方式，如圓形、L字形、弧線形等，畫出許多令人拍案叫絕的佳構。」³

這些成功的畫作都是經由遊歷，融入個人的心境感受，所凝聚而成的，可見「讀萬卷書，行萬里路」之緊要。綜觀歷代都有突出的傑作，表現出時代的精神意興，寫出回味無窮的作品，全賴作者獨特的風格與技法，這些風格的形成，除了畫家心性修養外，表現的手法技巧亦是重要的因素。對時代特色的表現，離不開地理環境與民俗風情，這些都是創作時的養分，集結諸多優質的創作條件，有代表性的時代風貌的自然產生，讓觀者有一份時代的悸動。

³詹前裕《中國水墨畫》（台北：藝術圖書，1986年），頁204。

第二節 體認

一切美的源泉是來自心靈的，瑞士思想家阿米爾（Amiel）說：

「一片自然風景是一個心靈的境界。」⁴

我經常流連於水庫週遭的美景，時而步行、騎車、開車或搭艇遊湖，各有不同的心境，選擇騎車較能直入隱密的祕境，尋找純樸中的驚艷，自然美景一幕一幕映入眼簾，讓人一次又一次的感動。為了抓住這些感動，曾經用相機捕捉這一切，結果這些感覺已不復存，現場寫生才能掌握當下的情境，不同的時間及心境下，寫出寓託心情的作品。

感受居民的生活，這裡再純樸也不過了，種植果木林樹，蓄養家畜，在湖面捕魚蝦，在湖畔的空地種菜等等，爾而傳來狗吠的聲音，白鷗成群飛過水面、船艇疾駛彎入神秘處，是一幅天然景色，但是今日所見到的風景，受工程改造的影響，已不是最天然的原始風景，人們用雙手改造生活環境之時，不知天然的環境也隨之被迫害，生態也受到嚴重的影響，人們辛勤地穿梭山嶺中，在菜園裡工作，在農舍旁洗滌衣物、用具，他們也都參與風景打造與創作的紀錄，風景裡的人與物，用不同的心情訴說著對這片土地的愛與關懷。

「明德水庫」給人的印象是層山疊翠、水面波平，遊客來到這裡，心情舒暢，情緒得到舒緩，音樂工作者來這裡，可以傾聽自然的聲音，引發靈感，作家則書寫景色所帶給情趣與感動，而畫者則融匯兩者的特質，體認後的直覺與反思，畫出更深入的境界，品味「天真」、「平淡」、「自然」的意涵。

⁴朱孟實：《中國古代美學藝術論》（台北：木鐸出版社，2009年9月），頁18。

「…人們經由眼睛看到黎明的曙光，也感受到夕陽色彩的燦爛。可是我們會發現，在美學的探討裡，他認為這種快樂不只是視覺上的一種快感。相反地，黎明曙光、夕陽的燦爛，是回到我們的心靈狀態，使之提升到更高的層次，這樣它才是一個永恆的美，他撞擊了我們的心靈，讓我們感受到前所未有的震撼。」⁵

人們在尋求美感與快感的同時，常常忽略身邊的各種美好景象，眼睛看見後，心理產生澎湃的律動，感受到特殊的美感趣味，點燃藝術的火花，通常都在這些不經意時產生，給了人們更多的體認。

清初四王之一的王原祁在他的「雨窗漫筆」列述其理論：

畫中龍脈、開合、起伏，古法雖備，未經標出。…龍脈為畫中氣派源頭，有斜有正，有渾有碎，有斷有續，有隱有現，謂之體也。開合從高至下，賓主歷然，有時結聚，有時澹盪，峰迴路轉，雲合水分，俱從此出。起伏由近及遠，向背分明，有時高聳，有時平修，欹側照應，山頭山腰山足，銖兩悉稱者，謂之用也。⁶

在王原祁的作品看他是如何深入傳統，達到進步性的轉換，面對峰迴路轉，雲水分合，經由深入的體認，整理出協調的畫面，為其創作之道。美感的形成須具備許多充分的條件，王原祁的論述談到景緻羅列、排序、比例、大小、錯落、分合、迴盪的許多觀念，其實都是美感觀念裡所常被提到的，這些觀念也經過千

⁵蔣勳：《美的覺醒》（遠流出版公司，2009年9月出版九刷），頁268。

⁶王原祁：《雨窗漫筆》收在《中國畫論類編》：台北：河洛，頁171。

年的試煉檢驗，依然是藝術家審視畫作的必要條件，這些觀念綜合交錯，並且相互支援。王原祁談到傳統的問題時，也以創造性的變換，使創新也成為傳統的一部份。作山水時對「龍脈」、「開合」、「起伏」的一些原則，是值得注意的理論和觀念。

對於美的認知，大約在十八世紀左右，德國哲學界有一個系統，針對「美」的問題做了仔細的分析，希望整理人類身體裡所有面對感覺的一種學問，感覺如果一直停留在一種曖昧不明，不夠理性，不夠邏輯地狀態，就無法被納入科學，這科學原來的德文，為 *Esthetica*，直接翻譯為「感覺學」，日本人用漢字翻譯為「美學」，是人類判斷事物對人類產生舒服的、美好的感覺。

第三節 紀錄

就個人而言，創作是一種重要的生活紀錄，也是一種認同，在認同與熟悉之間，驅動筆者的創作熱情，形成一股動力，入微的描寫景緻，掌握到生動關鍵，畫出土地及人情風物，藉由筆墨表達出內在的感動，也是對個人的一種深層剖析。在創作論述中主要以明德水庫為創作論述對象，掌握對論述對象的熟悉度，能充分的掌握這個地方的精采處，藉水墨的筆、墨、彩、韻釋放出對山水的情感。

在創作過程當中，曾經產生了一些問題及困擾，有時感到無助而畫不下去，實因混亂心緒，找不到繪畫語言，怎麼畫都不對，筆的秩序亂了，墨彩髒了，信心也沒了，用過去所熟悉的技法，已經無法表現眼前的一切景緻，在困頓、矛盾裡尋找出出口，回憶過去所讀過的歷代畫論名家巨作，流連其中感受新意，在生活中觀摩一些展覽、演出，綜觀許多風格流派的特點，深深認為應該以本身的認知及感受，調整自己的感覺，放鬆為之。

自古以來許多畫家以山川自然為學習對象，並透過細膩的觀察，去了解自然中的陰陽、體積、量感的關係。董其昌在〈畫說〉裡說：

「畫家以古為師，已自上乘，進此當以天地為師。……」⁷

這裏提到對自然學習觀察的重要性，親近自然而燃起的情感，融入畫作中，表達物象的真實與情境，掌握寫生可以認清物象的關係，大小、前後以及比例的問題都會比較合理，是學習物理的重要過程，更是習畫者不可缺少的重要過程。

⁷董其昌《畫說》收在《中國畫論類編》，頁 713。

第三章 創作的歷程

第一節 忠實描寫

對自然界的美感，是視覺上的一種享受，作畫時如果要逐一地去描寫它，就個人而言，總造成畫面雜亂不一的現象，畫出來的畫跟照片並無二致。作畫有時需具備有獨特的觀點，質樸天真、輕鬆自然，自由自在不受束縛，不求透視，沒有比例，隨性所至，想到什麼，就畫什麼，是隨機性的、記憶式的呈現，像是遊戲般的自在表現，沒有風格問題，作品自然件件都是「獨一無二」的。個人在作畫時，注重的問題就是構圖，也就是「經營位置」，畫幅受到四方形長寬的限制，對景物的取舍組構，需要用心斟酌。如景物的前後距離，要適當的安排，為使畫面能聯成一氣，對山石、草木的安置，雲霧的安排，也必須講求的是虛實之間的呼應，讓它有一個完整性的關係。

「筆記法」上講似與真云：

叟曰：畫者，畫也。度物象而取其真，物之華取其華，物之實取其實，不可執華為實。若不知術苟似可也。曰：何以為似？何以為真？叟曰：似者得其形遺其氣，真者氣質俱盛。凡氣傳以華遺於象，象之死也。⁸

按荆浩所說的畫，即是象、華、實、氣的綜合表現；象是物的形象，華是物的文采，實是物的本質，氣是物的精神，作畫就是將物的這四項特性表露無疑，也就是「氣韻生動」的精實所在。在作畫時太注重形態是很難見到韻律的美感，過度描寫相貌，表象也會變得呆滯，容易產生槁木死灰之感，是畫者要特別留意之處，畫者應多強調主觀意志的融入，注重主、客體的心靈契合。

⁸荆浩：《筆記法》，收在《中國畫論類編》頁 605。

元人湯垕的畫論最能代表元代文人畫的最基本見解：

觀畫之法，先觀氣韻，次觀筆意、骨法、位置、傳染，然後形似，此六法也。若看出山水墨竹、梅蘭、枯木、奇石、墨花、墨禽等遊戲瀚墨，高人勝士寄興寫意者，慎不可以形似之，先觀天真，次觀筆意，相對望筆墨之跡，方得為趣。⁹

醞釀氣韻為主要的概念，文人畫家主張氣韻與形似相抗，並提倡墨戲來自我表現，同時也是明、清的繪畫主流，確定了元代文人山水畫的風格。

以客觀的景物做為舒展心緒、情感的媒介，強調畫面裡的理想、唯美。慢慢地讓另一種文化的脈絡滲入，調整自己的思維，改變自己的創作形式，讓心中的圖像開始有所轉化。

視覺上所傳達的美感層次，所謂「像、象、相」的層次認知，傳達內在的感受，也是藝術追求的步驟，第一個「像」是表面所看到的影像，山水、人物，花鳥、蟲魚等等，都有其精神面向，迎著自然光源的照射，物體的明暗幻化萬千，是一種無可去代的美。第二個「象」談的是經過內心整理過的形象，因學養及心意情緒所產生的造型，屬於「心理學」的範疇，訴說一種個性化的美感。最後一種「相」是無形之象，受環境的牽引，運應而生的抽離形象的「心象」。筆者認為不管立足於哪一個階段，化解主、客觀的界線，模糊人與自然之間的時光鴻溝，向理想的境界前進，在有意識或無意識下，抒發作者的主觀意趣，足以表現出令人稱羨的興味。

⁹湯垕：《畫論》，收於《元人畫學論著》，台北，世界，藝術叢編，第一集第十一冊）頁9。

過去作畫時，對著景物仔細描寫，追求細膩的造型、生動不足，只在技法上鑽研，該簡化的沒有精簡，畫面的思考顯然不足。這幾年在欣賞中國近代名家的作品深深覺得，對創作的觀念需要改變，例如許很多傳世的名作，有些以簡潔、美好，若仔細去微觀各種物象，像葉子有各種不同的葉脈，石頭有它各自的紋路，『皴法的出現，是山水畫中的線條脫離輪廓線的說明，而有質感上的意義的證明，皴法之形成，看似山石紋理、結構經客觀、歸納的結果，實則也是畫家內心的意志、主觀情緒的表徵。』¹⁰。

隨著年歲的增長及視野的開擴，畫風時有迭替，朋友多了，得以常常交換意見與心得，展覽看多了，對創作自然多一份體悟，所謂見賢思齊，欣賞好的作品，如沐春風，是一種極致的享受，內心不時隨著澎湃與激動，激起創作的衝動，在持續的學習，都是在不斷地體認自己所認同的感受。

山水之氣韻，描寫自然的質量，以及萬物交錯後的一致性，講求放鬆的「似」與「真」，審視形象，取其菁華、真實，掌握高潮迭起的再現，恰到好處的表達出來，充分表現自然物象的神韻，使山水的情趣自然流露，避免過度裝扮其巧趣，綜觀北宋歌頌自然氣象的寫實風格，汲取了自然中的某種特殊動人的情景，將繪畫帶入另一個高潮，做為追求自然的理想境界，逼真的寫實風格，在型態上、精神上，都是畫者在主觀上必先熟悉萬物之條理，放筆作畫得其神韻。

¹⁰倪再沁：《水墨畫講》（台北：典藏雜誌社，2005年），頁9。

第二節 心中的理想風格

自小學時就喜歡塗鴉畫畫，在筆記本上畫的是布袋戲裡的戲偶，沒有好壞的分別，只是喜歡這些戲偶而已，之後一路畫下來，總有數十年之久，一路走來有一些近代藝術家，個人非常敬仰，如石川欽一郎、藍蔭鼎、馬白水、席德進及黃賓虹、張大千、李可染等等，這些畫家們有些在台灣這塊土地住過，對台灣的鄉土景緻也用心體察，畫出動人的佳作，以他們的藝術成就，是個人學習的對象，在他們的作品裡，我看到了鄉土的感動，開創本土的藝術典範。

劉道醇在其《聖朝名畫評》中道：

「成之筆命，惟意所到，宗師造化，自創景物，皆合其妙，耽於山水者，觀其所畫，然後知咫尺之間，奪千里之趣，非神而何，故列神品。」¹¹

李成筆下的千里咫尺，自創景物〈晴巒蕭寺圖〉（圖 3-1），正是北宋理想寫實風格的代表。這裏談到了景物的改變，可以得到許多的情趣，空間的收放，得到更好的意味，足以得到意想不到的效果，皆為許多畫者所追求的方向。

石濤有題畫詩云：

「名山許遊不許畫，畫之似之山必怪。變幻神奇懵懂間，不似似之當下拜。心與峰期限乍飛，筆遊理鬥使無礙。昔時曾踏最高巔，至今未了無聲債。」¹²

¹¹劉道醇：《聖朝名畫評》，（佩文齋書畫譜，台北，新興，民國 58 年第一冊），頁 373。

¹²朱孟實：《中國古代美學藝術論》（台北：木鐸出版社，1985 年 9 月），頁 18。

石濤的題畫詩將「似」字顛來倒去，非故弄玄虛，而是嚴肅地將藝術與自然深入探討。對自然的靜觀，轉化成內心的凝視，是畫家「遊心之所在」，在凝視後創造意象，靜觀後獨關心靈佳境，作為藝術創作的中心。

中國繪畫中的現實主義出現在十二世紀，宋代的畫家張擇端，把社會的民俗風情表現在他的畫作中，如〈清明上河圖〉（圖 3-2），詳細地記錄了當時的生活概況，畫作由郊野開端，一直畫到汴河碼頭及沿河的街道，最後結束於熱鬧的市區，一件藝術品能表現出一個時代的特色，這樣的創作是值得稱讚的。

渡海來台的畫家中，張大千是非常受到注目的藝術家，大千先生已臻「俯拾萬物，從心所欲」之境，1961 年所作「瑞士瓦浪湖」（圖 3-3）為遊歷之作，以淡墨渲染出山巒倒影，強調靈動輕盈的韻致。又如江兆申在公職退休後，隱居南投埔里，將台灣中部重要美景盡收掌中，如〈萬木連林〉（圖 3-4）即為江兆申此一時期的寫生創作，晚年最後的力作，畫中主山矗立居中，空間開闊、景物深淺變化，山形輪廓線刻意淡化。

透過文字圖片的參證，再回頭來釐清自我，自然事半功倍。在台灣的環境曾經深受政治因素的影響，部分的畫家受到外力與環境的壓力，也呈現「苦悶」的狀態，無法自由的創作，因而也衍生出在壓迫狀態下的作品，隨著「解嚴」的到來，台灣的藝術天空顯得更明亮，年輕藝術家就此百花齊放，用自己的語言來言說自己、揭露自己，把應做、要做、可做的傾全力地表現在藝術裡。

第四章 困境與出路

第一節 傳統的筆墨

早期學習了中國的傳統的繪畫氣息，在不那麼用力的情況下畫畫，放出一絲絲的愜意，在放鬆的情境裡，積極表現筆與墨的溫潤舒暢，在用筆的熟練及技巧，經過長時間的磨練，才能表現出線條的特性及變化中的情趣與價值。作畫時墨的乾、濕、濃、淡，一直是個人所特別留意的地方，淡墨使畫面有清雅之感，重墨會使畫面沉悶憂鬱，有神秘的感受，不管淡墨或濃墨，都能表現出特別的韻緻。在作畫時，首先考量整體的布局形式，先以淡墨起稿，因畫面情境的需要，來回往覆的下筆，找尋自得的一份情趣，在一次又一次的上墨渲染，宣紙濕與乾的變化間，墨色會跟著變化，在無法確認它乾了之後的穩定墨色，經常來回墨染數次，有時也常會染過頭，在一次又一次的處理過程中，反覆仔細斟酌。水與墨、紙的相互交織，是很直得玩味的，當筆、墨、紙、水產生交融時，水、墨比率的多寡，會產生許多的變化與樂趣。就像要表現煙霧迷濛的氛圍，寧靜深遠的韻緻，蒼勁有力的各種效果，如此有趣。

中國繪畫著重於線條的情感表現，所謂「筆以立其形質，墨以分其陰陽。」中國畫家的用筆技巧講究，方、圓、側、正的表現形式，毛筆所呈現出的筆觸效果，千變萬化，古人往往將書法裡的哲理運用到繪畫，而將繪畫的理念也印證在書法上，而筆法貴在變化，融會於心，講究行筆的力量要求得均勻，線條要圓潤有彈性，連綿不絕，富含生氣，行筆要留，在慢中求變化，能收能放展放美感，在表現自然界物象的同時，應用各種皴擦、頓挫，表現個人對自然反射的感觸。

古人云：「墨分五彩」表現濃淡的各種層次效果，變化多端，從歷史上來看魏晉六朝，多用濃墨，唐代開始用潑墨和破墨，到了宋元時代的破墨、積墨、焦墨和宿墨法交相應用，到了明清時代因花鳥畫的發展，又出現了調墨法。筆法和

墨法是中國繪畫的兩大特點，中國畫注重描繪出物象的固有永恆，用墨色來點染物象的濃淡虛實、體積感和質量感。

作畫時個人在用墨用筆前，首先著重於思考，考慮佈白當黑的問題，層次如何安排，明德水庫的叢山、竹林、樹木濃密，不容易見到岩石層，在水面寬闊的河岸邊，野花野草叢生，在僻靜的角落，落葉一層一層的堆疊，在筆墨的表現上，確實產生了許多的困擾，在枯坐湖岸之餘，默默地觀察接受大自然所傳來的感覺，決定如何運墨下筆，古人畫水或用留白、或用淡墨的線條勾勒出水面的漣漪，畫水的方法及訣竅只有多看，去體會那水的流動，觀察與思考有助於水墨的應用。

清朝華琳在其《南宗抉秘》中提到：

「墨濃濕乾淡之外加一白，便是六彩。白即紙素之白，凡山石之陽面處，石坡之平面處，即畫外之天空闊處，雲霧空明處，山足知杳冥處，樹頭之虛靈處，以之作天、作水、作煙斷、作雲斷、作道路、作日光，皆是如此。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。…」

「留白」是中國繪畫的特有形式，留出大片的空白，空白處視為虛，亦可視為實。中國畫的宇宙觀，將白與黑視為陰陽之兩極，一明一暗、一虛一實的節奏相互影響與流轉，決定畫作的節奏氛圍，使作品有更強的感染力。

13

台灣山水的優美意境，是很特別的水墨韻緻，以水墨來表現是有其特別風格，主要是台灣的特殊環境地理，在本島的東、西、南、北部都有別緻的風情，

¹³ 俞崑：《中國畫論類篇》（台北：華正出版社，2003年二刷），頁296。

對著水庫作畫，近景的適度描寫與安排，中景寫意焦點，遠景迷濛飄邈，在傳統裡找尋新的創意。

藉客觀的景物作為舒展思想、情感的媒介，強調畫面裡的理想、唯美。慢慢地讓另一種文化的脈絡滲入，調整自己的思維，改變自己的創作形式，讓心中的圖像開始轉化，由濃轉淡，由熱轉冷。

盛行於十六世紀中葉的吳派畫風，到了十六世紀末年已疲弱不振，代之而起的是由董其昌領導的松江派。當時江南畫家范允臨在《翰蓼館集》裏說：

「學書者不學晉轍，終成下品，為畫亦然。……今吳人目不是一字，不見一古人真蹟，而輒師心自創。為塗一山一水，一草一木，即懸之市中，以易斗米，畫那得佳耶！」¹⁴

在范允臨的這段批評裏，是因為看到了蘇州的畫風的脈絡及墮敗，所提出的批判與警醒，作畫首重神髓，不應只看表面的工夫。

在「境域」與「境欲」之間，談論自己創作的改變過程中，反覆地思索一件又一件作品的產生經過，在傳統的模擬時期，如（圖 4-1）〈春訊〉。經過對畫史上的認知，在研究所學習後的轉化，猶如一個新生命的誕生，令人重新得到喜悅，如（圖 4-2）〈夢土〉，圖像的組構。在談論現階段作品的同時，清楚的了解成長與演變，是必須一個階段接著一個階段。在傳統的洗禮中，獲得豐富的養分，在東、西方藝術史的導讀與學習中，我發現在自己的畫作中，也有一些

¹⁴范允臨，《翰蓼館集》收在（中國畫論類編），頁 162。

西方的繪畫觀想，在近期的創作中，亦存在著「超現實」創作的一些特質，如「非理性批判」，以夢境的意象，來解放淺意識，如（圖 4-3）〈六石圖〉。

第二節 困境的衍生

有一段期間個人嚐試了一些畫法，抽象、半抽象，簡化，筆法的變異，自動性的技法，來回反覆，始終尋不著想要的一種感覺，其實在創作過程中最艱辛的，也就是想作畫卻找不到感覺，墨亂了，彩差了，氣岔了，想得越多了，畫就越亂，畫畫為什麼要想這麼多，太多的雜緒進入了畫中，畫也就雜亂了，心灰意冷之餘，感到創作的無力，創作在追求什麼呢？筆墨流暢了嗎？氣韻生動了嗎？情趣具備了嗎？價值呢？這麼多的問號要怎麼去排除，思索再三，困擾始終揮之不去。

有幾次筆者在畫群山時，只見畫面一片雜亂，自然山景是如此迷人，令人遐思沉迷，帶入畫中竟然只得到一個「亂」真是令人喪志，是形體有問題或是墨色關係，如何掌握畫面的「取勢」，值得用心去推敲研究，山的動勢，山嶺之強弱互襯，墨彩的鋪陳也是極為重要的課題之一。

敷彩是影響一幅作品的最後關鍵，淡墨淡彩，重墨重彩，求的是一種雅韻，敷彩不佳，畫韻全失，這又是個人所面對的另一個問題，老師曾經提醒我（圖 5~9）「山城疊翠」（此畫作已經過第二次重作）的敷色感覺怪，筆者為此積極去找尋問題所在，墨跟彩在個人的畫面中的確產生了很大的問題，淡彩淡墨的搭混時問題不大，但重墨淡彩就產生了很大的問題，淡彩使得濃墨觸變得髒而渾沌不明，神氣岔掉了，李惠正老師說重墨處宜用重彩，是對應及協調的視覺因素，求得相互間的平衡及安穩感。

這些問題的產生使得筆者多方去嘗試並尋求解決之道，這些過程中，實是苦澀雜陳，畫作不是單一的筆、墨、彩的問題，而是要使得景、彩、筆、墨都能融合而產生和諧韻味，超越自然風景的意味，是需要多方面下功夫，多讀典籍畫論、欣賞藝術的演出、遊歷寫生等等……都是不可少的。

在本島有一些優秀的創作者，常常提出新作的發表，傳達她們對自然的感受，理出心中的山水，從這些作品中，有些是感人，有些會有不同的觀想，在創作的過程中，佳作是可遇不可求的，要尋找超凡的感覺，不是一件容易的事，當感覺不在時，也就是作畫的困擾所在，當然創作也不能只依賴感覺，仔細感受週遭所產生的感動，期待給人獨特啟發，尋找新的出口。

「……台灣的當代水墨已然進化到了一個五花八門，而且在題材與風格上幾乎是可以為所欲為的時代。然而這樣的解構或是解放，似乎並沒有為台灣的水墨界帶來一種具體的踏實，也沒有讓那些對水墨毫無信心的批評者，願意重新評價當代水墨的可能。台灣水墨的困境，其實不在技法與型式的突破，而是在創作精神層次上的集體墮落。這種墮落非關乎藝術家的私德與生活，而是在於們的作品中不僅無法觸及自身存在的核心問題，也無法讓觀賞者從她們的作品中感受到一種時代的悸動。」¹⁵

欲排除創作的困頓與盲點，調整思緒常常是創作上的重要泉源，但思緒是最容易受到環境的影響，體驗生活成為創作靈感的來源，個人在畫畫時，常常失去舒暢的感覺，有時會慢慢的把這種感覺帶回來，有些時候，對著一幅畫，越畫越沒信心，只能把畫筆停下來，休息時日後再出發，慢慢的會有新的思緒產生，呈現一種平靜、單純的意念，如心所願，解開心中那把枷鎖。

¹⁵ 吳超然：《台灣當代美術大系－水墨與書法》（台北：藝術家，2003年），頁109-110。

第三節 解決的方法

筆者生性驚鈍剛阿，只能以勤奮來補個人之拙劣，畫畫有如在描寫心中之感受，讓主題趨於一致，從多個角度去描寫，用心去面對自己的畫，構圖不好就重新調整安排，墨淡了就加濃一點，筆畫燥了就加一點水，氣韻鬆了再加上點筆畫，隨時審視畫面的變化，給予適當的調整，跟著感覺走。反覆思索，其實改變並非簡單的事，在舉棋不定時，是需要先離開一下畫面，放鬆片刻後，新的思維、感覺會再度的湧現，在加減的整理過程中，信心得以重新建立，現在可以比以前好，站在現在的基石點上，展望下一幅作品的呈現。

在這三年多研究所的學習，改變了進入「東海」前的信心滿滿，有自己的一套想法與觀感，經過深入且多面向的學習，幾度懷疑自己而沒有自信，面對著許多的「？」，都需要去尋求解答，如筆者對本自述的主題與方向，都曾經造成很大的衝擊，在兩年前毅然決定鎖定這一個論述的方向，針對較單純的主題來做自我的論述，對創作內容的掌握，做系統性的陳述，表現主題論述的內層涵義，這是一個難得的經驗，自己無形中得到成長。

筆墨詮釋造形，釋放形體，畫得精又不能準，畫得漂亮又不能俗氣，一切恰到好處即可，達到有意味的形式，總之面對客體表達心中的感受，放鬆時更顯自然，在表現主題時，講求型態放鬆，彩墨放鬆，得到一份愜意與自在，技法的運用及所需的條件，多多益善，善用筆墨構成畫面的條件。

中國繪畫的藝術形式最重要的就是「筆墨」，自古以來，歷代名家已將水墨畫奠定了良好的基礎，近年來西風東漸，新的水墨形式也出現了，用新的技法，如滴、潑、拓印等替代筆法，產生更多的效果，表現出節奏強弱的感覺，現代的水墨畫不在於技法與形式上的突破，而是創作精神層次上的追求，讓作品產生感

動，回顧這幾年個人所畫過的實驗作品，從中去探求問題的所在，也能達到個人情緒的紓解，避免矛盾的產生，順勢疏解，也就是一種突破。

在藝術史的紀錄中，歷代名家所留下來的精美作品，在品賞之餘，回想起黃海雲老師曾說過，「所有大師的終點，即是我們的起點。」因著藝術的領域有著無限可能及寬廣，對創作主題仔細觀察，解析環境與時空的精神，傳達美感的經驗，用心去理解傳統、語言、文化，在分析歸納中，找到問題，解決問題。

第五章 風格解析

第一節 風格演變

集古今之大成，在藝術及學問上有所建樹者，必須經過三種境界：「昨夜西風凋碧樹。獨上西樓，望盡天涯路。」這是第一境界。「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴。」是第二境界。「眾裏尋他千百度，回頭驀見，那人正在，燈火闌珊處。」¹⁶此事第三境界也。每個藝術家也都要從這三個境界中一一度過，從畫藝詩情中來印證參悟一番。」許多不盡人意的事物經由內心的轉化，而變成有特殊的意念的生活經驗，藝術創作也是一樣，經歷過的心境，會成為創作的養分。許多平淡的情境經變奏之後，轉為善境、妙逸。

從小就喜愛塗鴉，歷經多年的歲月，依然不減這番熱情，在這段期間裡的繪畫大都以西方的畫材作畫，畫畫多屬於感情的抒發，沒有壓力與目的，其實是很自在的，雖然東、西方的繪畫各有其特色，在多年後選擇了水墨媒材，作為創作的形式，經歷這些年對水墨的體認，仍須回到水墨的本質，開始尋找存在內心所要得到的一份初衷。

在 2004 至 2006 年期間嚐試不一樣的創作實驗，在軟木塞片上作畫〈玉米靜物〉（圖 5-1），出現了出奇的效果，讓個人有新的感受，有時會回想起南部老家的過往，在那個時期，也曾經以農作景象作為創作的題材，如〈玉米種子〉（圖 5-2），描寫環境成長的記憶，對農居生活的紀錄，到了後期作品中也出現了抽象、半抽象，圖像重構的作品，如〈街廓〉（圖 5-3），這樣的創作或許是一種壓力的出口，表達對生活的一種無奈與抗議，不管這些作品是否客觀或傳達出作品的真正意義，都是改變風格的歷程。

¹⁶李霖燦：《中國美學論集》（台北：南天書局，1989 年 5 月）二版，頁 43。

在研究所的前期，作畫的題材擴及飛禽走獸、人物、現代的生活用具、山川景緻，圖像的排列組構，只要是喜好的都盡收於畫中，曾經也執著於筆墨的形式、技法，在這些過程中，發現並無法觸及核心的問題，加以闡釋而推及到更廣的面相，在這些實驗作品裡，回顧自身的創作心態，只想激起視覺效果的震撼，但是這些作品總是片段段，連結不起來，缺少訴說的能力，也無法做連續性的論述，影響性微乎其微，現在用心在「境域、境欲」的主題上努力，除了有一連串的故事，作品的內容與整體性是精采的。

題材與風格的轉變，是個人內在感觸的投射，就如同中國文人的精神與水墨的結合，每一件作品都有其特殊的情感、想法及意念，而將它表現出來時候，也都有著當代的生活環境做為背景，由筆墨表現純真的藝術心性，再重新審視這些過程，透過每一件作品，釋放出內心的一份期待與渴望。

第二節 作品解析

一、明湖水漾（圖 5-4）

年代：2011 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：136 × 69cm

明德水庫是一個清靜祥和的地方，水庫旁的停車場有環湖遊艇售票處，咖啡亭，賣特產的小販，周圍林立的商家，最醒眼的就是新穎又雅緻的「明湖水漾」休閒會館，這裡可以說是水庫裡最精緻的地方，提供渡假及洽公者的住宿的需求，這裡除了清幽外，還坐擁青山綠水，在湖畔的涼亭上休憩，有遺世獨立之感。

這幅「明湖水漾」是從日新島眺望明湖會館，以一河兩岸的構圖表現，前景的樹梢與湖岸的小草雜枝，將會館推至深遠處，使會館產生飄邈之感，湖面以留白處理，水面的倒影更顯出意境，遠處的山陪襯出近景的小花草，遠近相互呼應，湖岸的角落有舟艇停泊，是一幅幽靜自在的畫面。這幅畫掌握大小錯落，高低不同，筆劃流暢，密中有疏，前後次序變化的整體排列原則，兼具墨與彩間相互結合的美感。

每回來到水庫總會四處走走，今天行經「日新島」，這個島不算大，佔地約有三公頃，近來 BOT（Build-Operate-Transfer）委外管理經營，規劃之後當然有一番新風貌，有餐廳咖啡，還養了許多鳥禽共遊客玩賞，每逢假日到這裡踏青心情自然不同，因此來訪遊客絡繹不絕，來到這裡四處景色如畫，在這裡眺望「明湖水漾會館」，格外動人，此畫除了近景的樹、草有明確流暢的線條，餘處以淡墨淡彩渲染，使畫面呈現朦朧的氛圍。

二、水庫風情（圖 5-5）

年代： 2011 年

素材： 水墨・宣紙

尺寸： 136 × 69cm

在今年二至六月份枯水期，這個季節河邊和河床都外露，在水庫周遭隨處可以見到這樣的景象，這個季節有機會到河床走一走，有一份特殊的情趣，從這邊河岸走到對面河岸，不曾擁有的感受，這個時候看到河床底部乾裂，有些魚兒們被圈禁在較低窪的水窩中，附近的住家農閒時，會到泥巴裡摸蛤貝或抓魚，外來的遊客興致來時也會加入行列中，在這個季節，快艇也無法航行，在河床上一眼望去蕭瑟之感油然而生。

「水庫風情」這幅畫水面還蓄著一些水，實因接近水庫堤壩之故，小艇還得小心行駛，河邊的船屋，已斜掛在河堤邊，近處的雜草已近枯萎，但遠處山上依然翠綠如常，站在涼亭望向堤壩，一覽無遺，每回到水庫這裡都是必經之路。

此畫為 C 字型構圖，近景以小丘雜草鋪序，強烈傾斜的活床裸露在水邊，遊艇、船屋點最著這岸邊的寂寥，水面輕輕地泛起波紋，將水庫的堤壩推向遠處，遠山的主體向左堆集，遠山以空氣飄渺法淡化，這種深遠的構圖主在表現寬闊之感，襯以船屋、遊艇的點綴，描寫空汎的景緻中的生氣，水面的波紋有一種空氣飄動的舒暢，中景處有繁複之虞，以小處留白，使觀畫時有放鬆之感。畫中除了淡墨及濃墨外，遠山茂林施以群青、綠青淡染，土坡、草牆等敷以岱赭色，並群青與岱赭在適當處交融搭襯，寫出虛實的差異，感受遠近的對比興味。

在欣賞這些美景時，許多的情感迅速從心頭流過，融入主觀的精神中，產生脫俗的美感，這種移情作用，就是人在觀察外界事物情感，有「物我交融」的境界，藝術的意境離不開情景交融，也就是移情的現象。

三、鳥瞰日新島（圖 5-6）

年代： 2011 年

素材： 水墨・宣紙

尺寸： 136 × 69cm

站在這個角度可以看到水庫的天長、地久兩座吊橋，視野遼闊，水面被群山給包圍著，熟悉這裡的環境，可以知道這條路通往何處，往來期間最便利的交通工具，非腳踏車莫屬，最近幾年腳踏車遊湖路線的規劃，的確引來各地旅行者的青睞，帶動了這裡的旅遊，湖岸也開時熱鬧起來了，餐廳、土雞城、農園也都熱了起來。

「鳥瞰日新島」表現寬廣的畫面，以墨染為主，設以群綠施染山林喬木，沒有太多的筆觸，在吊橋及日新島裸露出的土堤岩石處，有鮮明的線條，茂密的林木以胡椒點處理層次，整幅畫的特色，是幾大塊暈染及留白處，吊橋把小島連起來，讓往來的人自在的欣賞風光，站在吊橋上欣賞湖面風光，非常愜意，尤其是清晨的湖面，晨霧繚繞，美景盡收眼底，這個島早期是茶農種茶的地方，除了假日的健行遊客，平時人煙稀少，距離水漾會館約 150 公尺，離堤壩也不算遠。

日新島過去雖有吊橋往來其間，可以自由通行，但並無住民，入夜後、見其荒涼，平日在島上的每個角落欣賞風景，都非常愜意，尤其是從四周所送來的涼風，使人舒暢無憂，有修道人與世無爭的感覺，再向遠方望去，寺廟、修道院林立，共享這方山林景緻。

四、生機再現（圖 5-7）

年代： 2011 年

素材： 水墨・宣紙

尺寸： 136 × 69cm

在水庫旁停車場的湖畔邊，有著幽靜的人行小徑到可通往湖邊，這裡是水庫人潮最多的地方，早年種了幾棵老榕樹，順著環境自在生長，有的像大傘一樣撐開，有的因著環境而成形，展現不凡的樣貌，「生機再現」是地面上躺著一棵被颱風吹倒的老榕樹，雖然已被人工整理得非常乾淨，不見雜枝，閒置在那兒，因著貼近泥土地，有了再次向下紮根的機會，不知幾時它又長出新的枝桠，生命力如此強韌，可見一斑，周圍的雜草依附著她成長，傾倒的樹幹藉著小草積蓄露珠雨水，樹幹本身也提供給小草們安穩的依靠，這是自然的生態，相生相惜。

人擁有改造環境的能力，使生活更為便利，除了天然美景，還配合著人造的景緻，相得益彰，或許我們也已經習慣這些改變，而且親近它、欣賞它，變成心靈的寄託，這些相通的景物，成了文人、藝術家們的頌詞或畫作，是內心的宣洩方式，呈現個人心境上的意象。

此畫兩棵榕樹矗立在遠處，深暗中帶著幾分神秘，賞景平台，湖邊小徑陪襯著老榕樹幹，這樣對比的寫照，更顯得樹幹的孤寂，所幸老樹幹又重新帶來生命的訊息，近處的樹幹與小草自成一局，遠處的榕樹、平台、小道又成一格，延續它們之間的關係的是那傾斜的河岸，在陽光下影子成了它們的靈魂，相互映照，此畫近景、遠景分明，主題為近景之枯木，做細膩的描寫，龐大的軀體橫躺再地面上，是完全照實景描寫，中景淡化呈現出空間感，以虛化遠景來顯出近景的凸出，此畫以群青為色彩主調，栗茶輔之，整體襯托著一份寧靜的美。

五、湖岸菜壟（圖 5-8）

年代： 2011 年

素材： 水墨・宣紙

尺寸： 136 × 69cm

台灣人是很勤快的，明德水庫的客家人更是如此，水庫位處荒僻的群山間，物資或許沒有城市那麼充沛，但人定勝天的信念，靠山吃山、靠海吃海，住民充分利用資源，不放棄任何生產的機會，開墾養殖，在這幅畫中，位處於湖面上的小河道間，河堤上野草叢生，隨風飄逸，自在地舞動，這一切都自然存在著，創作是在記錄生活，歌頌生活，讓平淡的生活得到意識上的昇華，在這裡的湖岸邊，被開墾成一壟一壟的菜園，種著各種不一樣的菜，有著農作的美感。

這裡的風景可以推到非常深遠，搭配著湖面的意境，其實是很迷人的，在筆墨的烘托下更顯清雅致遠的大度，大片的菜壟裡種著各式菜種，菜壟的步道分割菜與菜的距離，流向湖面的蜿蜒的小溪陪襯著野草，兩邊的樹叢抱著這空間，塑造成一種動勢，將淡墨、灰色墨、濃墨交相呼應，敷以淡雅的赭石、石青、石綠，讓畫面呈現淡雅之感。

這裡是人造的風景，這樣樸實的感動，將自然的感情投向到自然萬物上，自然萬物也對著你回向，回向後的感觸，應該是獨特的。

六、山城疊翠（圖 5-9）

年代：2011 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：136 × 69cm

畫是創作者的心象，畫家對著自然的關照，傳達紙上雲煙的美感，感人處、乃是美感作用的傳達，在自然裡的一條小路，一棵樹，一朵花，一枝草，都有其獨特的美感，對著一片翠綠的山，一層疊著一層，拉開了空間與空間的關係，尤其是那明顯的山脈走勢，形成動態的美感。

「山城疊翠」位於土霸的後方，站在對面的高處遠眺，一覽無遺，在群山中可以望見密集的房屋，在這樣的構圖裡，空間的安排就格外的重要，作畫時先畫了炭稿，在染上遠近的濃淡，接著在畫上輪廓，林木的各種造型，在畫中使用點的筆觸相當多，除了幾棵明顯的樹外，其餘的都是成堆成團狀，大團小堆各自錯落，表現山城的多山，再詳細也不過了，在這樣的景緻裡，山林紛呈，最重要的還是要形成畫面的脈動，讓空曠而不空曠，雜亂而不雜亂，尋找自然裡的次序感。這裡的位置其實是人煙較為罕至，鋪了一條水泥的人行道，想必是工作的需要，但這條小路橫在畫面中，確實給這幅畫有一種穿越山林的感觸，變成「可遊」的風景。

以客觀的景物作為舒展思想、情感的媒介，強調畫面裡的理想、唯美。慢慢地讓另一種感受滲入其中，調整自己的思維，改變自己的創作形式，讓心中的圖像開始轉化，由濃轉淡，由熱轉冷。

七、河流繫情（圖 5-10）

年代：2011 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：136 × 69cm

枯水期的河床上只剩些許涓涓細流，裸露在地面的土坡，那已被流動的水沖刷之後，所留下來的景象更顯別緻，在陽光下呈現出亮與暗的變化，極其精采，以水墨的形式來詮釋，相當的意味，在這片河床裡，高低層次各有不同，在不同形式的意味，表現出這變化中的樂趣，畫裡以強烈的曲線線條描繪它的層次變化，在河床的較高處，水分與陽光合力的培育下，小草正奮力地向上生長，敷色時染上淡淡石綠、藤黃，雖然河水感覺越來越枯竭，但生命力正在隱藏處孕育著，而且是茂盛的一片，在河床上剛冒出芽的小嫩草，黃綠的色彩讓大地燃起更多的希望，對應遠處的蒼茫感，用以淡墨淡彩尋求整體的一致性。

風景美好足以取悅的心靈，看在眼裡甜在心理，舒緩許多人的心緒，而造型與筆墨之間，常讓人產生趣味感受，北宋的藝術理論家董道在他的《廣川畫跋》裏說：「山水在於位置，其於遠近廣狹，工者增減，在其天機。務得收斂眾景，發之圖素，唯不失自然，使氣象全得，無筆墨轍跡，然後盡其妙……。」¹⁷

有一回在遊覽回程中，行經一座橋上，驚見這河床美好的景象，此後每次經過都會望一望，想看看它過去和現在的差別，這時草長了一點，水滿了一些，又過了些時日，這河床已全浸淹在水面之下，此景已不復見，讓人感到時空的變換無常，人事依舊在，景緻已全非之感歎。

¹⁷ 董道：《廣川畫跋》收在《中國畫論類編》，頁 657。

八、海棠風情（圖 5-11）

年代：2011 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：136 × 69cm

這是海棠小島的景色，步上永春宮的平台，可以遠眺崇山峻嶺，湖對岸的農莊就在眼前，海棠島的高差很大，由上往下走，有一條由人工木樁所搭建的步道，穿過樹林間感受在林間的氣息，當陽光從葉縫間照射下來，千百條的亮光，讓人暈眩，停下腳步來觀察大自然裡的奇蹟，蜘蛛結網裡還滲著露珠，蜥蜴見人就躲，還有青蛙、螞蟻等等許多昆蟲，值得用心去探訪。

個人曾經尋訪對面的山徑，從對面的高處眺望海棠島，是不一樣的景致與不一樣的心情，雖然這一帶的民舍不多，有趣的是本島再偏僻的地方都有住家，追求「遺世獨立」大概就是這樣吧！

海棠島對個人來講是一個好地方，因著他的清靜魅力，所以常到這裡走動，這裡對個人有著吸引力，「人者樂山，智者樂水。」這樣條件，這裏好像已經具備了，賞山淌水，更有許多的釣客羅列在溪畔盡情的垂釣，這樣的景緻讓人看到大地崢嶸中的寧靜，安詳中的生機與活力。

一河兩岸的構圖方式，由來已久，而能表現荒涼、瀟瑟之情境者，非董原莫屬，董源用筆運墨流暢，不求蒼勁，墨染煙嵐雲霧飄渺，寫秋景有如身履其境，就像置身在畫面之中。北宋山水畫家米芾於所著《畫史》中說：

董源平淡天真多，唐無此品，在畢宏上，近世神品，格高無與比也。峰巒

出沒、雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真。藍色鬱蒼、枝幹勁挺，咸有生意。
溪橋漁浦、洲渚掩映，一片江南也。¹⁸

畫作的趣味須跳離自然，而超乎自然，回想著一幅化的形成過程，從陌生到漸入佳境，人與自然的交融當作最高法則，把自然擬人化，卻不減山水的情趣，創造一個「氣韻生動」、「天人合一」的冥想世界。

¹⁸米芾：《畫史》（台北：台灣商務印書館），頁7。

九、眺望海棠（圖 5-12）

年代：2011 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：136 × 69cm

畫作的趣味須跳離自然，而超乎自然，回想著一幅化的形成過程，從陌生到漸入佳境，是人與自然的交融法則，卻不減山水的情趣，創造一個「氣韻生動」、「天人合一」的冥想世界。

山水畫的畫面構圖極為重要，計白度黑是畫者的重要課題，安排不當易造成過滿或空虛之感，過滿易產生密佈透氣，過少則質量輕渺。角度改變後，世界也跟著改變，遠望著海棠島，它已站到畫面的角落，從樹梢間欣賞這座島，依然是美好自在。

在寫生中，對真實的景物有必要作適度的安排，以得到閒適的感受，為了表現雜蕪的生氣綠意，染上青綠的色彩，再以赭色輔之。細部處的墨線清晰明確，表現乾焦的葉梗，整張畫面濃墨多於淡墨，讓整幅畫有厚重之感。

十、湖畔餘暉（圖 5-13）

年代：2011 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：136 × 69cm

「湖畔餘暉」畫中在天色晦暗，日落時安祥的情境，連自然變了節奏。自古以來，文人雅士詠頌山水，寄情於山水，讚嘆之餘，稱道：「山不險不美，峽嶺不峻不俏」。與自然相比，人就變得苗小，大自然雖然美，反撲的力量也很大，如土石流、地震等等，當大地震怒時，誰都無法抵擋。自然也不曾停止運作，草木滋長，日出日落規律不息。依然賣力地展現著它的英姿，永遠不曾放棄自己的存在。藝術家的創作是一種深層的美麗，表達出比物質更有內涵的境界。創作是在發現自己、尋找自己、昇華自己。因此，歷經磨練，破繭而出，藝術生命才會更加亮麗。

山水畫的畫面構圖極為重要，留白置黑是畫者的重要課題，安排不當易造成過滿或空虛之感，過滿易產生密佈透氣，過少則質量輕渺。墨色的黑與白有其個別的力量。湖面的留白清楚地將山林分開，再以淡墨、灰墨染出昏暗的墨韻，局部的濃淡變化，暢快淋漓，把墨韻的特色發揮到極致。

這裡位於海棠島吊橋的入口處，在夕陽西下時分，天色漸暗，大地慢慢進入黑色的簾幕裏，黑的降臨有一種神祕安靜的力量，淺藏著無限可能的聯想，包裹著許多訴不盡的語言。而「留白」則有更多的可能，代表著另一種無盡的深遠，引導畫面的動線，更是視覺休息的空間，至為重要。

高行健在《沒有主義》說到：

我不會把會畫作為純粹的自我表現，自我無非一片混沌，我以為繪畫恰恰是對自我的超越，一雙冷眼，抽身觀察。惹奈把這種境界稱之為孤獨感。我從東方人的感受出發，不妨說是靜觀。¹⁹

¹⁹高行健。《沒有主義》。台北：聯經出版，2001，頁 328。

十一、 祕境（圖 5-14）

年代： 2011 年

素材： 水墨·宣紙

尺寸： 136 × 69cm

筆的運用千變萬化，「皴」成了山水筆墨特有的表現方式，樹石之狀，中遺巧飾，外若混成，成了許多人表現水墨的基本特性。在處理物理的表面時，除了觀察外貌外，更要了解其特性，才能畫出動人的質感，在作「皴法」時，通常會以淡墨描繪其輪廓，在以濃墨、灰墨整理物質的效果，在乾、濕之間掌握墨韻的變化，使物象所流露出的境界，常常能使人涵詠不盡。

「祕境」是採斜線的構圖，在岩石上雜草叢生，老樹的枝爪盤據了畫面的上端，水面上泛起淡淡的波紋，雜草與岩石、老樹、小樹相互交雜著，這是人煙罕至的一個神祕境地。

此畫連草稿一共畫了三張，第一張連前景一起描繪，感覺不好，不夠純淨。又畫了第二張草圖，才覺得淡雅一些。調整墨色後，才完成這件作品。在此想起前輩大師江兆申的文人風範，他承襲了溥心畬「做人第一，讀書第二，書畫只是游藝」的論點，作畫淡雅，格高無比，實為潛心學習的對象。

十二、明湖蘇堤（圖 5-15）

年代： 2012 年

素材： 水墨·宣紙

尺寸： 139 × 70cm

一艘報廢的遊艇，對應著一片美好的風景，是一種諷刺，也是一種情感的寄託，廢艇、乾枯的活床、遠處的茂林、都變成深刻的記憶，彷彿在訴說著已往的故事，引出無限的遐思，呈現出土地的道地風情。

此景吸引我許久，終於放懷入畫，雖說水墨並不注重「光」與「影」，但這樣的光影和景緻卻是深深吸引我，而且無法釋懷。在起稿時，斟酌這滿是斑駁的遊艇要如何處理，遊艇雖已敗壞得不堪入目，但它卻是佔在畫面的最重要位置與面積，絕對是不容忽視的，它在近處呼應中景與遠景，使畫面協調舒暢，表現出強與弱的對比感，遠景與近景的重調子，襯出中景的空間感，讓河床的愜意，足以讓人流連其中，自在悠遊。

在表現「明湖蘇堤」的遠山茂林時，墨染過了頭，導致山林連成一團，層次呆滯不通氣，由於墨色過重，感覺極為不舒服，在斟酌之後，以胡粉染出嵐霧，使密林之中有風有氣，減少壓迫感，紓解視覺上怪異現象。河面則以留白方式處理，略略做出景物的倒影，並在河堤上以淡墨淡彩輕染，全畫以赭黃為主調，綠青為輔之。

十三、流漣在明湖蘇堤（圖 5-16）

年代：2012 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：139 × 70cm

一幅畫的形成，具備了許多因素，在因素中要緊的，即是畫者的養成環境，因著這些不同，造就了許多的藝術風格，使藝術更具精彩與豐富，給觀者帶來更多的思考與感受，也就是在本文所要探討的「境域、境欲」中的「境欲」所要訴說的，筆者所要追求的純粹是一種優美的自在，因著人的不同感受，自然的美也造就了不同的感受，對美景的欣賞層次就有了許多的差異。

畫者為「流漣在明湖蘇堤」的情境所感動，這裡位於水庫旁不經意的角落，休閒桌椅的優雅，並把景緻帶往最深遠的飄渺處，叢樹雜草各成一局，雜而不亂，亂中有序，帶著一份優雅的意境，使人有一種偷得浮生半日閒的自在，每次經過此處，總會停下腳步佇立欣賞一番，坐在椅子上休息片刻，感受特殊的閒適與優雅。

此畫的畫面層次分明，敷色淡雅，形成一種輕鬆的氛圍，近處的重墨把桌椅自然襯出，鮮明可見，而中間以一顆小樹幹切割化面的空間感，又有引導視線的效果，鐵欄杆的穿透感，呈現出特別的空間感，天空部分則有樹枝、樹葉的層次點綴，非但沒有造成負擔，反讓畫面的空間感變化得更加精采，淡雅的敷色，整幅畫呈現安靜舒適的美好。

十四、湖畔蕭寺（圖 5-17）

年代：2012 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：144 × 74cm

在明德水庫風景區，總是可以把景推得遠遠的，湖岸蜿蜒的變換中，使得視覺所見到的變化，更顯精采絕倫，不管視線移動後，在高或低都巧妙非常，來到這裡寫生，都很快樂輕鬆，這裡的湖面我通常會以留白處理，在局部染上倒影，製造輕鬆舒暢的氛圍，另依個原因是這裡的景物繁複，留白是為視覺留下休息的空間，在「湖畔蕭寺」中的近前景叢樹綿密，就更須作此考量，免得造成密不透氣之陋病。

「湖畔蕭寺」是一幅量感極飽滿之作，近景叢樹之點畫，有如千軍萬馬之勢，層次起伏變化詭侷，極需做出樹與樹之間的空間與輪廓，使它的錯落顯得分明，色彩自然生趣，遠景的蕭寺是本畫的焦點，遠景與近景相互呼應，在近處的樹叢的前端，處理出一小塊立足的空間，避免將近景的空間閉塞，營造構圖上的巧趣。

中國畫注重於物象的形體、結構、原來的色彩，描繪物象的永恆，不受光影的影響而改變本來面目，從各個角度去觀察，並融會於心，利用筆墨技巧來表現對物象的理解，創作出具有獨特風格的藝術作品，此作是個人在創作上的新嘗試，也不同于其他作品型式。

十五、山中寺（圖 5-18）

年代：2012 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：144 × 74cm

風景之妙在於進退之間，左右咫尺之旁，皆能顯出其妙趣。一河兩岸的構圖形式，自古至今隨處可見，但取巨木立於畫面中卻是不多見，在「山中寺」畫中，遠處的寺廟矗立於山林之中，顯得分外僻靜閒適，湖中的倒影輕淡如夢，似真似幻，樹幹有如蒼龍，老健僵硬，其姿態多變，隨興狂舞之態，極其瀟灑，樹的外皮所龜裂紋路，變化無窮。

畫者在習畫的過程中，常仰賴前人的觀感與技巧，所傳世的名作也直接或間接影響到新一代畫家。創作貴在生活的體驗，樂在山水，表現於筆墨之上，尊尚古法與開創新風，都是很重要的功課，創作者需有「汲古潤新」思維，又要有「自創新風」的宏觀，水墨畫的未來將更為多元。

「山中寺」以淡墨敷染數次，為避免周遭景物相互影響，造成雜亂的畫面感，因此選擇淡墨淡彩處理遠景，使樹幹一支獨秀，強而有力，為求筆墨情趣，著重寫意，不求似真，以主觀意向作為創作主體，充分展現個人精神的寫意風格。

十六、峭壁春筍（圖 5-19）

年代：2012 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：74 × 72cm

此題材來自水庫邊的「明湖蘇堤」旁的老竹林，新筍、老筍順著陡峭的斜坡生長著，上端雜枝纏繞，密不可通，畫這件作品時，仔細思考許久，觀想應如何去佈局，後來去除部分景物，形成畫面的動態，才顯得清雅之韻味，此作除了以淡墨及濃墨渲染數次，最後敷以赭色，略略掩映出赭黃的古意，在根鬚處亦淡染赭色，新筍與老筍以留白處理，在前端點綴土石，並引導其動態，背景的厚重神秘對映前端的淡雅。

以素雅的設色方式處理畫面效果，失敗的機率隨之降低，因為色彩的衝突已消失，在一個統調的色彩裡，是一個穩定的敷色方式，個人習慣先行在墨稿完成後，在以淡墨將層次烘染數次，使山林樹石的層次與空間顯現，等待乾了之後，在罩染色彩。

過去在欣賞古畫時，總感覺化作皆因年代久遠之故，許多畫作的原本色彩已經不見，比較鮮豔的顏色都消失了，見到的幾忽是已泛黃的土黃或赭色紙張與絹，在畫面中與墨交織變化，形成一種獨特的畫意，純淨樸實，或許因著這樣的因素，故將色彩減少，尋找一種素雅的古意。

十七、泊（圖 5-19）

年代： 2012 年

素材： 水墨·宣紙

尺寸： 95 × 74cm

曾經熱鬧一時的遊湖遊艇，在水庫的湖面來回穿梭，快意非常，如今好景不常，這些遊艇因經營不善，只能停靠在湖邊任憑風吹雨打，日漸蕭瑟，再過些年，或許路過的遊客已無法得知這般情境，每次望著這些情景，總讓人燃起濃濃的情感，看著階梯上的落葉、石塊，被緊緊繫在石墩上的纜繩，總有一份不捨之情。

這件作品是一件墨稿，在墨稿完成後，覺得不敷色的感覺不錯，所以保留原來的墨稿形式，一目了然，階梯、纜繩、石柱、湖岸、湖面、遊艇及遠山等，雖然只是一件墨稿，但墨色層次優雅，點、線更顯清晰可見，墨色簡潔，不受色彩影響，純淨舒暢。

十八、比翼（圖 5-20）

年代：2012 年

素材：水墨·宣紙

尺寸：95 × 74cm

在盛水期是見不到這樣的岩岸，在這裡岩石長時間被浸泡水底，不容易見到，何況它又是在一個隱密的角落，連白鷺絲也極少到此流漣、飛翔。這裡卻是一個有趣的生態區，最主要它不受外界干擾，遺世獨立自成一格，只讓有緣人能感受這般清幽之美，水庫的流域千折百轉，這只是百轉中的一個小角落，所以水庫裡的許多祕境，是值得用心去探詢的。

難得有機會畫到岩石，索性就只表現岩石與水面，剖析這裡岩石的脈絡，追逐它的趣味，以淡墨鉤寫輪廓，鋪陳淡墨暈染一、二次，某些地方製造墨韻的趣味性，在淡墨未乾之前，加上灰墨及濃墨，讓墨流動暈染，產生強弱的韻律感，然後平置待乾後，再理出現條及脈絡，這時找出畫面最暗的部份，加以整理，接下來在墨色最亮及最暗間，來回整理多達八、九次之多，有時還會更多。一直對著畫面容易產生盲點，將作品放著，過一、二天後再回來收尾整理，這樣的動作，通常對畫作會有莫大的幫助。

十九、湖光山色（圖 5-21）

年代： 2012 年

素材： 水墨·宣紙

尺寸： 74 × 144cm

有吊橋的景，大約畫了一、二十次，每次作畫的角度都不一樣，心情自然也不一樣，從小對吊橋就有一份莫名的嚮往，記得小時候剛踏上吊橋的前幾次，心頭總是七上八下的，忐忑不安，因為它總是搖搖晃晃的。吊橋具備了可觀、可行、可賞的多樣的功能，我卻獨鍾可賞的樂趣，站在橋上觀賞日出、日落、雲霧霞嵐，飛鳥翱翔在湖面，小艇飛馳而過，畫破水面泛起陣陣的漣漪，靜聽傳來的蟲鳴鳥叫，呼吸新鮮的空氣，一個多麼美麗的境界。

「湖光山色」採用較特殊的構圖方法，雖然承襲一河兩岸的形式，個人特別將畫面分成兩大塊一小塊的局勢，將遠山刻意放淡，推向更遠，把近景的叢樹和河對岸的山頭、橋頭加強對應的關係，吊橋連貫兩方，群鳥逆向飛向彼方，映著湖光山色形成畫面，畫面除了墨稿在染上淡雅的石青，使畫作更為雅逸。

吊橋上藏著許多人的笑聲與記憶，從橋的這端走向另一方，走過的是好奇與期待，走過這自在的境域。這些對我而言，它串連著內心的渴望，渴望著奇機乍現，澎湃不已的心靈悸動，能轉化為寧靜的思緒，一幕幕出現在內心的深處。

二十、吊橋憶情（圖 5-22）

年代： 2012 年

素材： 水墨·宣紙

尺寸： 74 × 144cm

口袋型式的構圖，使繁茂的境域得以充分地表現，它的容納量，足以包容二、三張畫的豐富性，作圓週式的敘述，並滿足了時間與空間的移轉，而在口袋的中心，畫上幾艘小舟做為視覺的焦點，吊橋穿越湖面，連接左右，行人往來期間，找尋生命的觸動，小舟在湖面垂釣，用平靜的心境等待，等待奇蹟與希望的出現，往來的遊人，探尋大自然的美好，造訪生命中的芬多精。

過往的經驗使我覺得自然景色越加精采豐富，敷色越是須謹慎，敷色不當，常常會把墨稿變得庸俗，要破此弊病，敷色前當須審慎思考，為了呈現安適的畫面，以石青來表現內心渴望的安祥境域。

南齊的謝赫在《古畫品錄》中，所提出的「國畫六法」中的「隨類賦彩」而言，這樣的敷色法，應屬背離傳統，因為山林草木皆是綠油油一片，倒映在湖面的都是青綠的色調，為何要選擇石青而捨青綠、石綠，為的是尋找內在世界的感動，就山水畫而言，自古至今已發展出一套完備的色彩系統，蔚為潮流，在二十一世紀的現今水墨畫，受到西洋藝術的衝擊，交織產生更為豐富的色彩變化，足以作為當代水墨發展地借鏡。

二十一、鷺鷥沙丘（圖 5-23）

年代： 2012 年

素材： 水墨·宣紙

尺寸： 74 × 144cm

在枯水的時期，河床裸露在山林間，溪流彎曲的優美線條，太美了，成群的白鷺鷥獨自享受這般的幸福天地，自在地在沙丘、河中覓食，成群的白鷺鷥得天獨厚地享受這樣的美好，一群又一群集結，為數非常可觀，它們時而低頭覓食，時而飛行翱翔，不受外界的干擾，是一幅幸福自在的畫面。

這幅畫的沙丘與河流，四周環境空曠淡雅，是一個開放的境域，以近景的枝葉，穿透著白鷺鷥的美與自在，近景的枝葉支撐畫面的結構與量感，枝葉的優美曲線與層次，足以和沙丘、白鷺鷥協調共鳴，產生優美的韻律。遠景的山丘及住家，墨色重於沙丘與河流，擋住了空間往後延伸的效果，使空間往左右兩方移動。這幅畫除了以石青淡染外，沙丘以淡赭敷之，整幅畫仍以墨韻為主，有濃濃的水墨感受。

二十二、日新尋秘（圖 5-24）【雙連作】

年代： 2012 年

素材： 水墨·宣紙

尺寸： 74 × 144cm

「日新島」對我來說是一個特別得地方，猶記的二十多年以前第一次來到這裡，此處是人煙罕至的祕境，除了茶園和幾間簡陋的工作房外，並沒有其他的建設，記得當年有幾次的機會與朋友一同夜遊、烤肉，真是不錯的人生經驗，這裡遠離塵囂，記得那一晚是中秋夜，在寧靜的夜裡，年輕人來來往往，這個夜感到特別的美，因為他不再靜得嚇人，反倒有一份詩意的美，笑聲、談話聲不絕於耳。

這件作品是雙屏連作，將作品分離欣賞亦有其感覺，此作可從側面見到日新島的全貌，各種植物與樹木雜陳，從樹林的縫隙隱約可以看見數棟島上的房舍，這件作品的筆法凌亂，沒有講就章法，帶有「乾裂秋風、潤含春雨」之態，在自然中尋找筆墨的韻緻，感受不一樣的自然涵義。

雖然是一座孤島，畫中有近樹為襯、遠山飄邈，經過數次的筆墨往返，終將墨稿完成，整體來看墨色有點偏黑，所幸留白處得宜，濃墨與留白處的雲煙、水面對映，另有一番風味，這孤島草木茂密，群樹長青，映照湖面之中，綠意盎然，敷以石綠在恰當也不過了，斟酌淡染了二、三回，最終經思慮之後決定染上群青，讓畫面的色彩更顯穩定，近景的淺灘敷染赭黃，有略見泥沼之感，在近處的雜草、叢樹邊，白鷺鷥曲捲在木樁上，顯得有一絲寒意。

二十三、明湖水漾（圖 5-25）【四連作】

年代： 2012 年

素材： 水墨·宣紙

尺寸： 74 × 288cm

筆者過去創作的型式太固定，顯得呆板，且無法將連綿無盡的景緻表現於畫中，「明湖水漾」為一件四連作創作，表現大自然的行走空間，視覺玩賞於曲折的湖岸之間，觀者在欣賞連作的步調，可快可慢、可走可停、可進可遠。就此伸展自然與流動的時空觀念，畫面的氛圍常常可以感受到強與弱的聚散，時間與空間不斷延續在畫面裡，個人思索著，橫長結構的視覺連結，帶動對自然的無限觀想，表現和緩的節奏卻引人遐思。屏框的意味有多樣的玩賞效果，將每一段風景分別展示，亦可曲折陳列，呈現不同的意味，使畫面產生不可思議變化，呈現它驚人的氣勢與視覺的震撼度，創造獨特性的雋永情趣。

完成這件作品是一個思考許久的構思，某一日，站在水庫對面修道院的高台上，遍覽水庫全景，至為感動，淚水湧上眼簾，大自然裡有如此般的震撼力，提筆一一描寫所見的美景，從水庫的土壩、閘門、綠地公園、明德村、停車場、明湖水漾到遠處的修道院等等，一覽無遺，為了寫出水庫的純樸，用心描繪它的風貌，並將複雜處簡單化，簡單處精彩化，自在地表達對自然的感受，釋放生活中的壓力，享受並回歸自然中的真實奧義，將筆墨與自然融合在一起，轉化成「山川渾厚、草木華滋」畫作。

這件作品以群青為主調，赭黃襯之，近樹敷以石青、石綠，以求得整體氛圍的協調，使畫面呈現寧靜優雅的韻緻，層次結構分明的山巒景色。

第六章 結論

藝術應是時代生活的展現，每個時期都有各自品味的藝術創作品。在創作之時，經由技法的學習及藝術家的學養，所創作的作品，傳達了時代文化特徵，個人對於「境域、境欲」的主題進行分析探討時，深知中國繪畫與筆墨的密切關係是無法分離的，如何將本土山水畫，推展到「雅」、「韻」、「意」的境界，則是個人對本論述研究的目的，再加上這幾年對於台灣的景緻入微觀察，特別是苗栗「明德水庫風景區」的環境，是如此吸引著我，要將景物轉化為紙上雲煙，沒有長時間的努力，是無法表現出更深層的涵義。

在自我省思之時，深知創作之路有如浩瀚江河，永遠觸及不到彼岸，每回在作品完成之際，總細細地觀察畫面中的許多缺失，就像面對著鏡子觀察自己，觀看自我的內在世界，飄飄然的向四方浮動，慢慢地再求得安穩，循環往復，尋找解決的方法，也在尋找一份慰藉，就像受傷後又再復原的經過，經歷這樣的酸甜苦辣，激發出創作淺在的能量。

創作歷程中，經過許多階段的風格歷練，每個時期都會對個人產生影響，尤其是造型樣貌表現，作深遠處之景物，墨調一定是淺的，同時也是輕輕淡淡，模模糊糊的，以表現遠景的韻緻；如果畫近景，亭台樓閣，就需要畫得清清楚楚，墨調深濃，就如景物來到眼前一般。石濤有一種獨特的技法，他有時反過來將近景畫得模糊而虛無，將遠景畫得清楚而實在。畫面構成講求奇特的思維，取景時就該利用不同的角度，在移動地位的角度裡找尋藝境，激發靈感掌握唯美的構圖。這種觀點，現代的人比較得以理解，但古人就有不懂得這樣的道理。畫家自身認為自己無所不能，有創造萬物的本領，畫中要它下雨就下雨，需要風動風就

自然地吹了起來，造化在自我之手裡，不為萬物所驅使，心中充滿一種神仙意境，如古人所云：「筆補造化天無功」。

對於形象的追求，全憑自己的思想，對物象的描繪，不應當畫太像，也不該故意求不像，在像與不像之間，得到超出物象的情趣，才談得上藝術。談到美感，當然不單指物的形態，是要感悟到物象的神韻，誠如王摩詰的話，「畫中有詩，詩中有畫」。「畫是無聲的詩，詩是有聲的畫」，要想達到這個境界，就必須達到意在筆先，心靈觸動，淡化物象的陳述，著重於心性的表現，將筆墨表露在紙上，而得其神態，畫得含有古意而又不落俗套，在山水的意境中，找到屬於個人造型樣貌以及人的性情。

任何藝術的發展皆反映時代的文化，歷代以來各畫家的風格迥異，山水畫至五代至宋代的發展才臻於成熟，各家致力於如何讓山水更趨真實，元代畫家則充分運用前人的成果，將「古法」運用思考而加以發揮，給人豐富的視覺呈現；元代文人卻在理念上穿越前代大師於技術上所建立的屏障，讓技術成為引證理念的方式，為畫家之間共通靈感的來源，創造出時代的藝術觀。

董源、巨然描寫江南山水，米氏畫雨中山嵐，無不從造化中求得心源。石濤長期遊歷千山萬水，體會山水中特別會心之處，所謂「搜盡奇峰打草稿」，可領受到他充滿哲學思辨的美學觀感，他通達畫理，融會後貫通古今法則而不執迷，將萬般技法用於一畫之中，能攬萬態於心中。一個創作者如果沒有自己的藝術理念系統，其藝術創作必然是行之不遠的，現在的創作者能畫幾筆不錯的作品，但往往缺乏完整的理論體系，久而久之，道路越走越窄，精神越來越薄弱，境界也越來越式微了。

山水畫講究意境的表現，面對風景不必追求寫實樣貌，創作時追求的是似與不似間的境界，並求得畫理之完備，一幅山水畫要達到可以觀、可以居、可以遊

的意境。黃賓虹說：「筆墨精神，千古不變」，山水畫是中國人情思中最为厚重的沉澱。以樂山為德、樂水為性的內在修為意識，咫尺天涯的意識錯覺，一直成為山水畫演繹的主軸，在山水畫中，可以感受出水墨表現的意境、格調、氣韻。

任何一種藝術形式，在精神層面的價值，必然要隨著時代的變化而發展，但是它與整個中國畫的創作一樣，不斷地與時俱進，從一個高峰躍上另一個個高峰。在筆墨的精神中，當隨著時代發展，將筆墨作為畫家個人思維與精神，跟隨著當代文化潮流，使作品具有時代感，把傳統的形態轉化為現代形式。如今正處於一個藝術語言、風格不斷創新的年代，藝術觀念不斷尋求新的突破，水墨畫也正處於這樣的轉型過程之中，而這樣的轉型或創新，關鍵則在於創作者通過自我的意念實踐，對傳統筆墨進行建構與磨合。

無論是藝術還是哲學、美學、文學至科學，都在進行解構與重建，因而衍生出主觀與客觀、形式與內容、表現與再現、感性與理性、情感與理智的各種關係，不段產生對立與衝突，在理性與非理性的對立中，碰出近代的藝術形式，從此藝術不再侷限於象牙塔中，經多方交集、碰撞革命後，必定再現新的生機，儘管中國繪畫歷經千年的轉變，從宮廷士大夫、文人雅士到市井小民，高揚藝術的詩意，創造語言形式，記錄了每一個時代的獨特性，形成時代的藝術文化，讓豐富多彩的型態，相互交織，滿足人性對哲理的渴望。

參考書目

1. 王原祁：《兩窗漫筆》，台北：河洛，1975年
2. 朱孟實：《中國古代美學藝術論》，台北：木鐸出版社，1985年
3. 米芾：《畫史》，台北：台灣商務印書館
4. 李霖燦：《中國美學論集》，台北：南天書局，1989年
5. 李賢文：《台灣美術中的五十座山岳》，台北：雄獅圖書公司，2005年
6. 李渝：〈族群意識與卓越風格〉，台北：雄獅圖書公司，2001年
7. 吳超然：《台灣當代美術大系—水墨與書法》台北：藝術家，2003年
8. 俞崑：《中國畫論類篇》，台北：華正出版社，2003年二刷
9. 范允臨，《翰蓼館集》，台北：河洛，1975年
10. 倪再沁：《台灣美術論衡》，台北：藝術家出版社，2007年7月
11. 倪再沁：《水墨畫講》，台北：典藏雜誌社，2005年
12. 高行健：《沒有主義》，台北：聯經出版，2001年
13. 荊浩：《筆記法》，台北：河洛，1975年
14. 郭繼生：《造型與美感》，台北：聯經出版公司，2004年
15. 郭繼生：《挫萬物於筆端》。台北：東大圖書 1994年
16. 湯垕：《畫論》，元人畫學論著，台北，世界，藝術叢編
17. 張桐瑀：《100位中國畫家及其作品》，台北：高談文化出版，2005年
18. 詹前裕《中國水墨畫》，台北：藝術圖書，1986年
19. 董其昌：《容臺集》，中國畫論類編，台北：河洛，1975年
20. 董其昌：《畫說》，中國畫論類編，台北：河洛，1975年
21. 董道：《廣川畫跋》，台北：河洛，1975年
22. 劉道醇：《聖朝名畫評》，佩文齋書畫譜，台北，新興，1969年
23. 蔣勳：《美的覺醒》，遠流出版公司，2009年
24. 賴瑛瑛：《造型與美感》，台北：聯經出版公司，2004年
25. 蘇立文著 增埈、王寶蓮編譯：《中國藝術史》。台北：南天書局，1992年

附錄

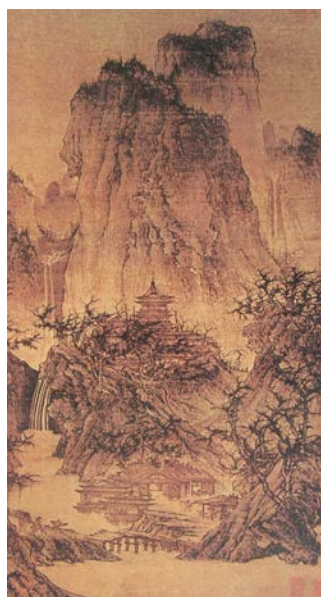


圖 3-1 李成，〈晴巒蕭寺圖〉，北宋，絹本
112x56cm 美國艾京斯博物館藏



圖 3-2 張擇端，〈清明上河圖〉，北宋，水墨·絹
25x528cm 北京故宮博物院



圖 3-3 張大千，〈瑞士瓦浪湖〉，1961，水墨·宣紙，30 ×129cm



圖 3-4 江兆申，〈萬木連林〉，2006，水墨·宣紙， × cm



圖4-1 廖柱，〈春訊〉，2009，水墨·宣紙，74 × 46cm



圖4-2 廖柱，〈夢土〉，2009，水墨·宣紙，136 × 69cm



圖 4-3 廖柱，〈六石圖〉，2010，水墨·宣紙，136 × 69cm



圖 5-1 廖柱，〈玉米南瓜靜物〉，2006，軟木片、水彩 55x76cm



圖 5-2 廖柱，〈玉米種子〉，2006，紙本、水彩 54x39cm



圖 5-3 廖柱，〈街廓〉，2006，紙本、綜合媒材 54x80cm



圖 5-4 廖 柱，〈明湖水漾〉，2011，水墨·宣紙，136 × 69cm

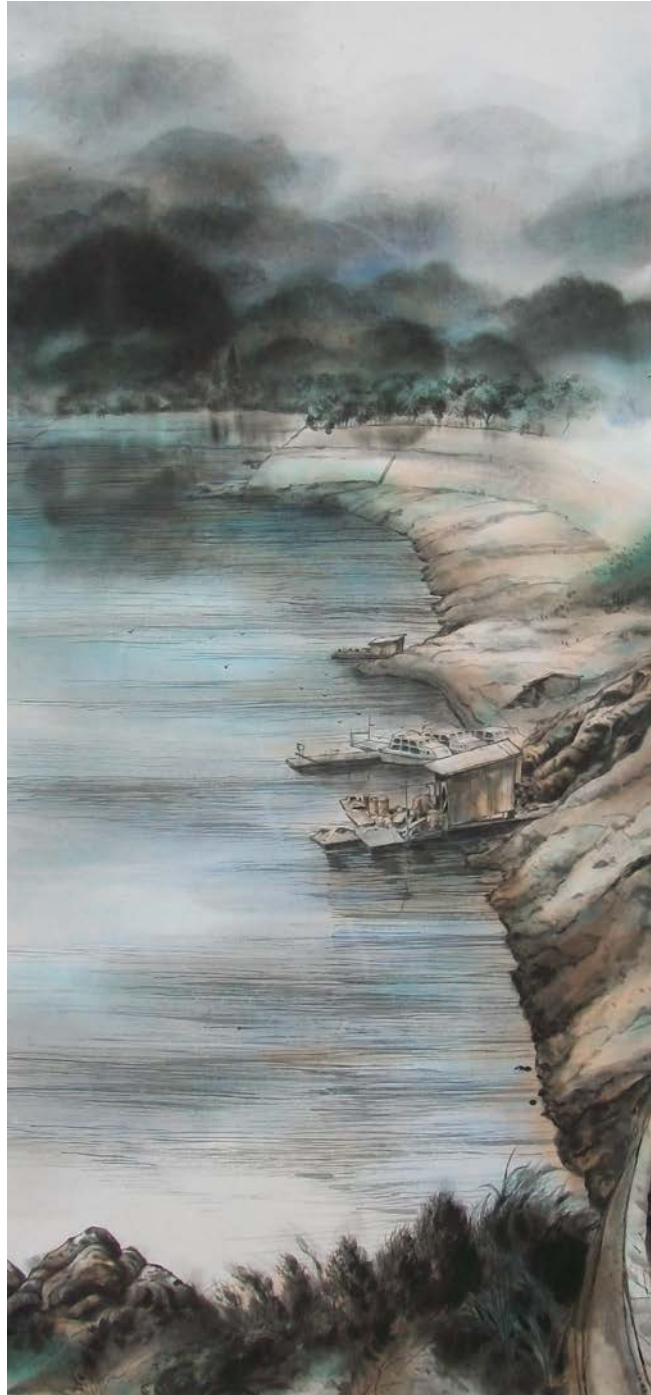


圖 5-5 廖 柱，〈水庫風情〉，2011，水墨·宣紙，136 × 69cm



圖 5-6 廖 柱，〈鳥瞰日新島〉， 2011，水墨·宣紙，136 × 69cm



圖 5-7 廖 柱，〈生機再現〉， 2011，水墨·宣紙，136 × 69cm

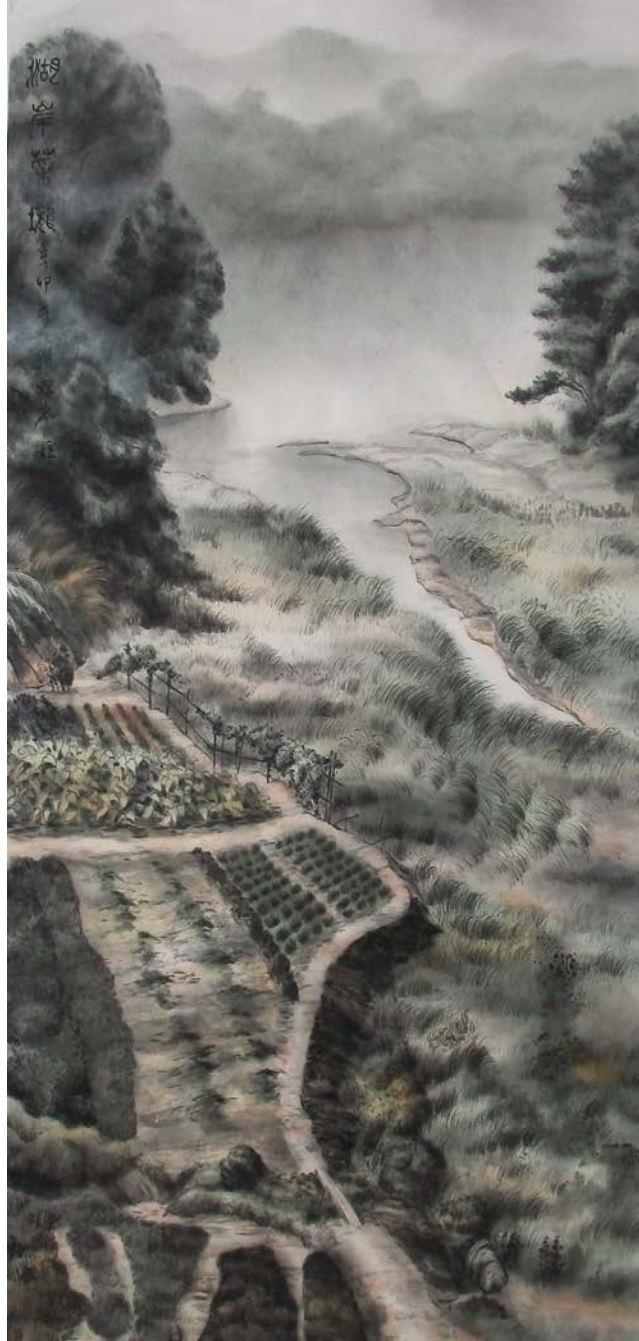


圖 5-8 廖 柱，〈湖岸菜壟〉，2011，水墨·宣紙，136 × 69cm



圖 5-9 廖 柱，〈山城疊翠〉， 2011，水墨·宣紙，136 × 69cm



圖 5-10 廖 柱，〈河流繫情〉， 2011，水墨·宣紙，136 × 69cm

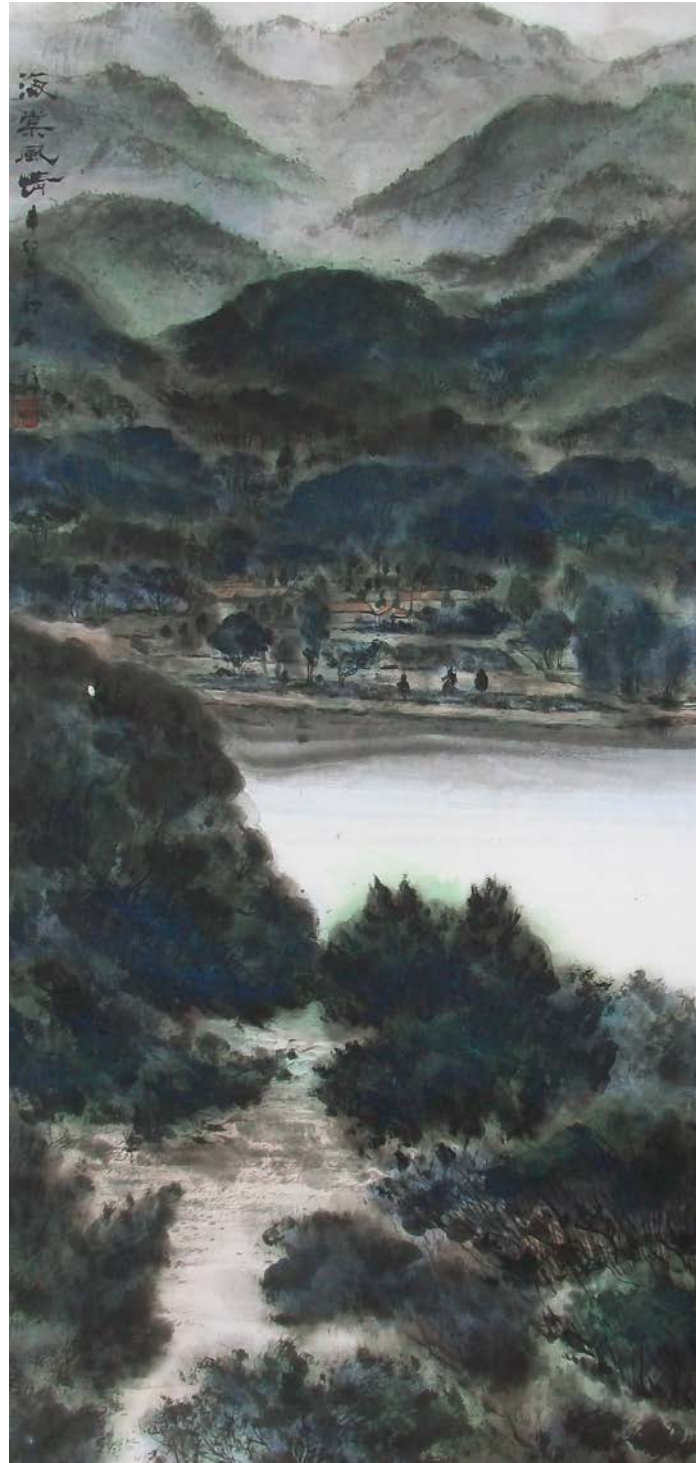


圖 5-11 廖 柱，〈海棠風情〉， 2011，水墨·宣紙，136 × 69cm



圖 5-12 廖 柱，〈眺望海棠〉， 2011，水墨·宣紙，136 × 69cm



圖 5-13 廖 柱，〈湖畔餘暉〉，2011，水墨·宣紙，136 × 69cm



圖 5-14 廖 柱，〈秘境〉， 2011，水墨·宣紙，136 × 69cm

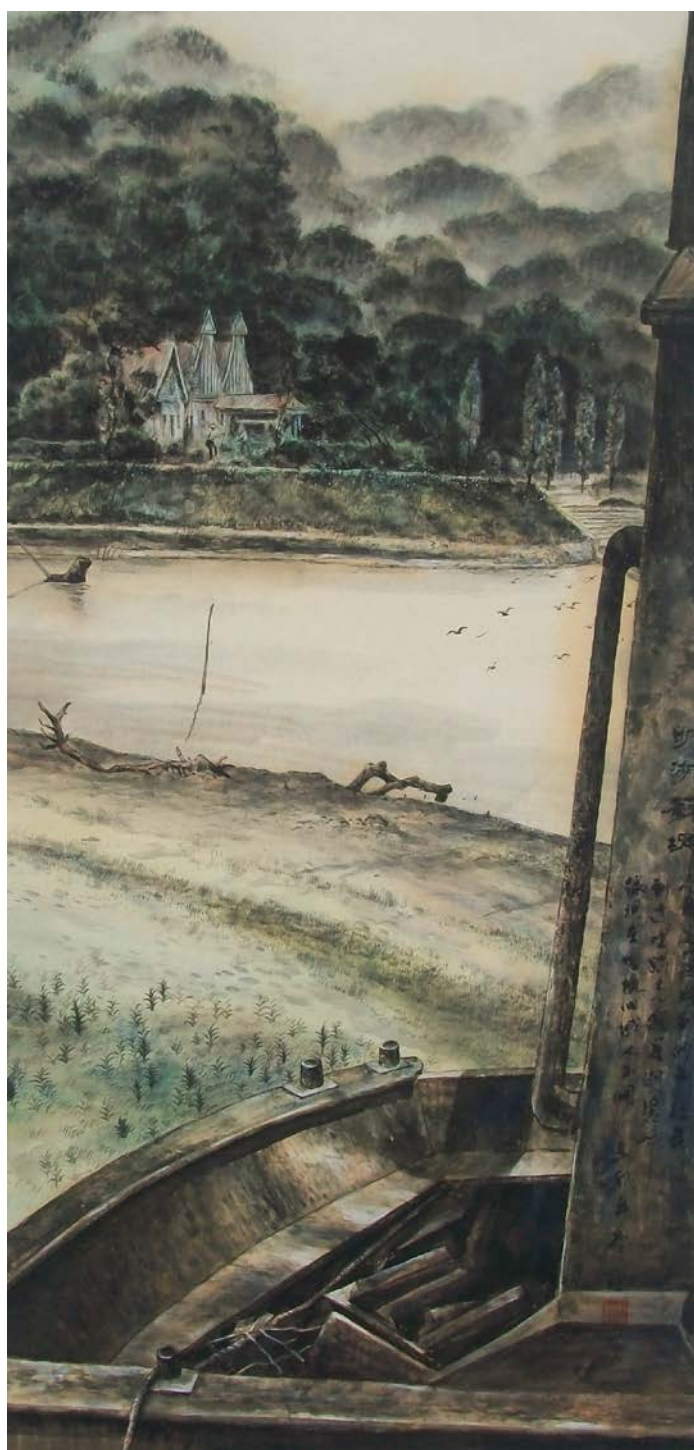


圖 5-15 廖柱，〈明湖蘇堤〉，2012，水墨，紙本，139 × 70cm

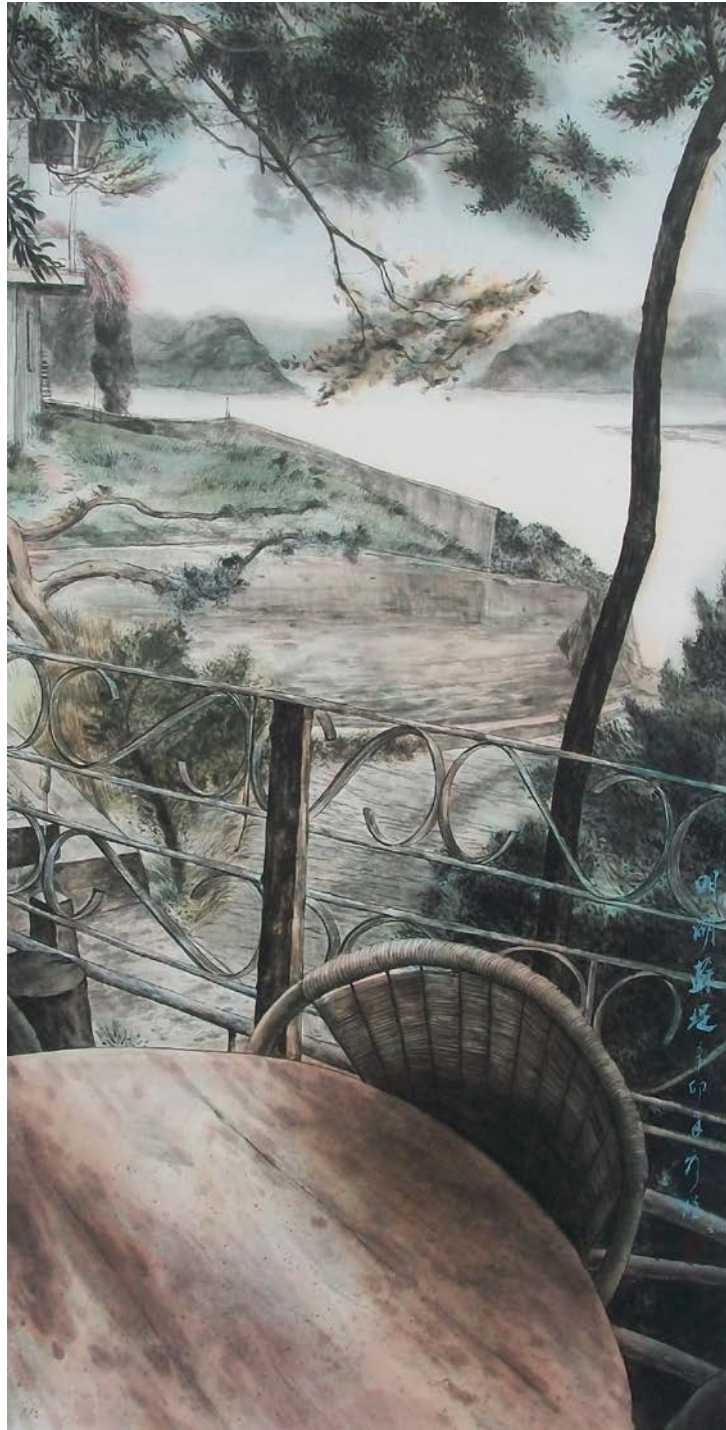


圖 5-16 廖柱，〈流漣在明湖蘇堤〉，2012，水墨，紙本，144 × 74cm

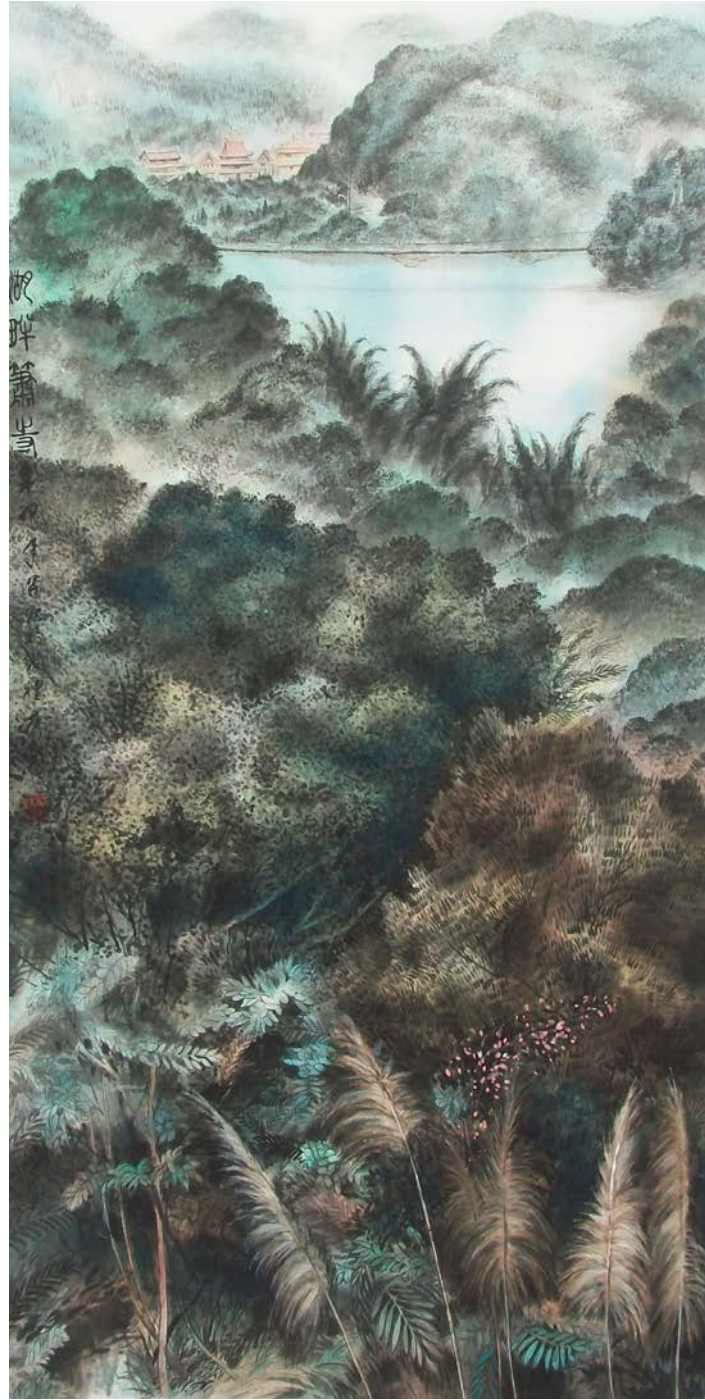


圖 5-17 廖柱 ，〈湖畔蕭寺〉，2012，水墨，紙本，144 × 74cm

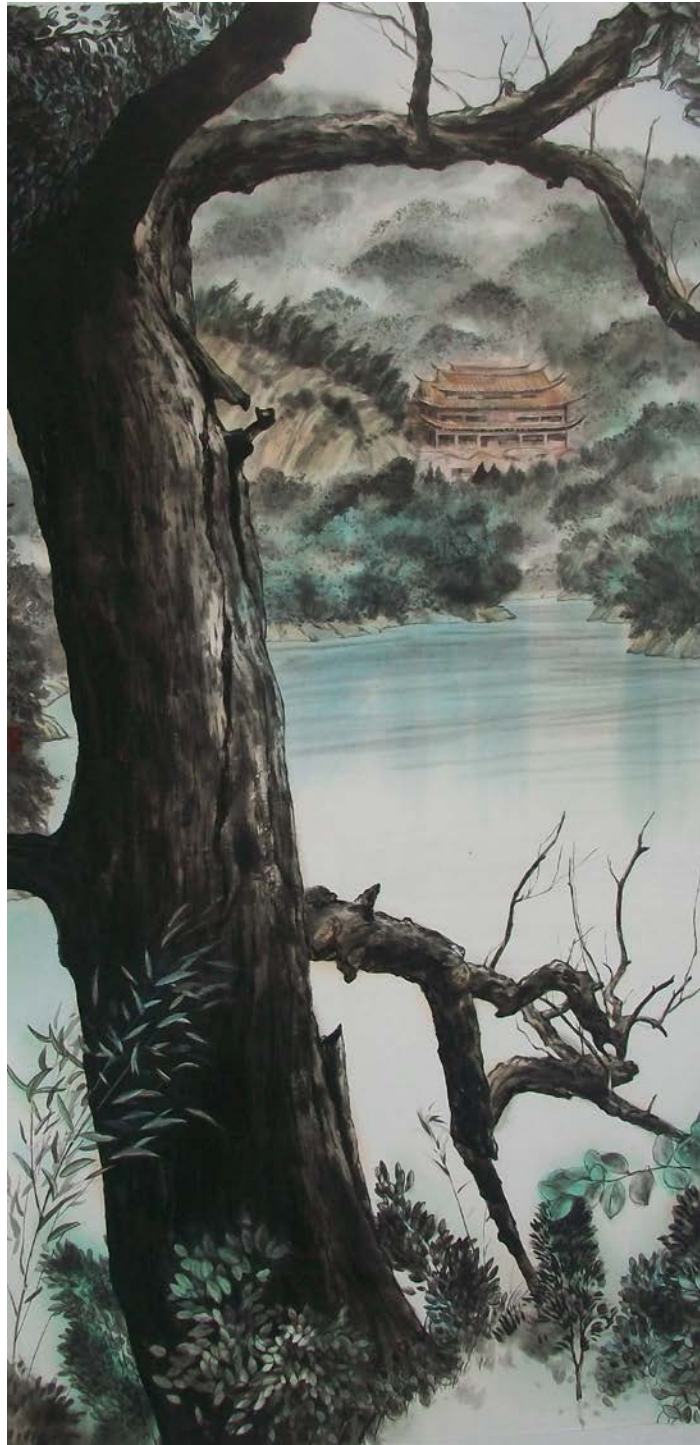


圖 5-18 廖柱，〈山中寺〉，2012，水墨，紙本，144 × 74cm



圖 5-19 廖柱 ，〈峭壁春筍〉，2012，水墨，紙本，74 × 72cm

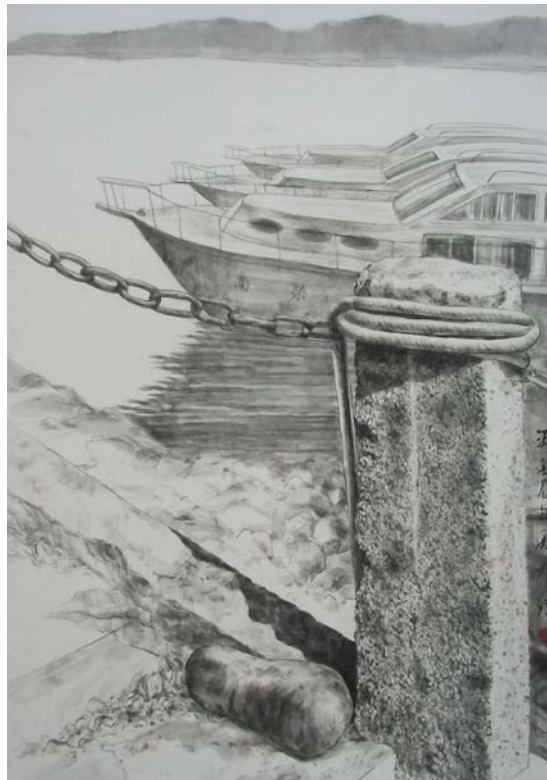


圖 5-20 廖柱 ，〈泊〉，2012，水墨，紙本，94 × 74cm



圖 5-21 廖柱 ，〈比翼〉，2012，水墨，紙本，94 × 74cm



圖 5-22 廖柱 ，〈湖光山色〉，2012，水墨，紙本，74 × 144cm



圖 5-23 廖柱 ，〈吊橋憶情〉，2012，水墨，紙本，74 × 144cm



圖 5-24 廖柱 ，〈鷺鷥沙丘〉，2012，水墨，紙本，74 × 144cm



圖 5-25 廖柱 ，〈日新尋秘〉，2012，水墨，紙本，雙聯作，74 × 144cm



圖 5-25-1 廖柱 ，〈日新尋秘〉，2012，水墨，紙本，74 × 72cm



圖 5-25-2 廖柱 ，〈日新尋秘〉，2012，水墨，紙本，74 × 72cm



圖 5-26 廖柱，〈明湖水漾〉，2012，水墨，紙本，四連屏 74 × 288cm



圖 5-26-1，74 × 72cm



圖 5-26-2，74 × 72cm



圖 5-26-3，74 × 72cm



圖 5-26-4，74 × 72cm