

東海大學美術學系碩士在職專班碩士學位
創作論述

海與岸的齟齬

林月絲水墨創作論述

The Sea Front

Discourse on Lin Yueh Shy's Ink Painting



指導教授：倪再沁 教授

研究生：林月絲 撰

中華民國 102 年 6 月

摘要

「海岸」—那海與陸交界接觸的狹長地區，是住在此地的人們所熟悉的。隨著海水的潮漲、潮退起起伏伏的生命律動，顯示著大地的演化和大自然界的瞬間永恆而實非永恆之腳步變化…。

那股來自海洋的神秘以及必須敬畏的大自然的力量，引發筆者想記錄它、描繪它。而在應用筆墨描繪的過程中留下對它的記憶與回顧，同時能在未知中尋找屬於自己的繪畫過程以及水墨創作中存在着屬於自己的繪畫風格與繪畫語言。

在繪畫的理論基礎方面是以龔賢的積墨法與余承堯的繪畫理念為根源，並以自然為師，身歷其境進入自然，體驗自然，浸入自然的實體裡，去發現自然的那份「真」的精神。

創作理念是在古典制約下以自然為本，創作出合乎地質變化的結構海岸，並透過藝術理論和其他領域的理論作為自己的學理基礎，發展出自己的創作思維和個人的繪畫風格。

關鍵字：地質學、齟齬、結構、鬱

Abstract

"Coast"-- the long narrow interactive area between sea and land, are places that people who live around are well familiar with . Along with the flood and the ebb of the tide, like up and down of life rhythm, mother earth has been displaying its evolution, and the great nature has shown its changes like momentary eternity yet not eternal as it unfold .

The awe of this stream of force of great nature and the mystic of the ocean has inspired the author's aspiration to record and describe them. In the course of description with pen and paint , memory and retrospection have been remained, and in the meantime search for personal painting style and expression of her own through the creation by brush and ink .

The author's painting trick is based on the ink-accumulative method of Kung Shien and painting theorem of Yu Tsung-Yao. . Besides, followed with the naturalism, by experiencing and soak up in the true nature, the author is eager to discover the genuine spirit of painting .

Though constrained by the classical painting theorem, being based on the naturalism, the creative work, such as seashore rocks which take geology structure into consideration, would be more in accord with nature. Through the learning of art theorem and related theorem in other field as theory basis, the author will develop her own creative thinking and personal painting style .

Key words : geology, dispute, construct, luxuriant .

目次

| | |
|------------------------|-----|
| 摘要..... | I |
| 英文摘要..... | II |
| 目次..... | III |
| 圖目次..... | IV |
| 圖版目次..... | V |
| 第一章緒論..... | 1 |
| 第一節 創作動機與目的..... | 1 |
| 第二節 創作的的方法與容..... | 2 |
| 第二章 個人繪畫創作的理論基礎根源..... | 3 |
| 第一節 身歷其境的啓示..... | 3 |
| 第二節 皴法..... | 5 |
| 第三節 成長的養分..... | 8 |
| 第三章 個人創作理念..... | 11 |
| 第一節 結構海岸..... | 11 |
| 第二節 體驗自然..... | 13 |
| 第三節 鬱的追求..... | 14 |
| 第四節 古典制約..... | 15 |
| 第四章 創作作品解析..... | 17 |
| 第一節 筆墨與技法..... | 17 |
| 第二節 作品解析..... | 18 |
| 第五章 結語..... | 33 |
| 圖版..... | 35 |
| 參考文獻..... | 51 |

圖目次

| | |
|--|----|
| 圖 1 山石的基本皴法—披麻皴、水墨。 | 5 |
| 圖 2 山石的基本皴法—荷葉皴、水墨。 | 5 |
| 圖 3 山石的基本皴法—解索皴、水墨。 | 6 |
| 圖 4 山石的基本皴法—折帶皴、水墨。 | 6 |
| 圖 5 山石的基本皴法—斧劈皴、水墨。 | 6 |
| 圖 6 山石的基本皴法—亂柴皴、水墨。 | 6 |
| 圖 7 龔賢（自藏山水冊），1669，紙本、水墨，25.5x34.2cm。 | 8 |
| 圖 8 余承堯（舟前好景凝眸處），年代不詳，紙本、水墨，56x43cm。 | 9 |
| 圖 9 林月絲（海岸岩石），2012，宣紙、水墨，74x95cm。 | 18 |
| 圖 10 林月絲（石岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。 | 19 |
| 圖 11 林月絲（海岸一角之一），2012，宣紙、水墨，74x95cm。 | 20 |
| 圖 12 林月絲（俯視海岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。 | 21 |
| 圖 13 林月絲（裂之岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。 | 22 |
| 圖 14 林月絲（豆腐岩岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。 | 23 |
| 圖 15 林月絲（嚨洞一隅），2011，宣紙、水墨，74x 95cm。 | 24 |
| 圖 16 林月絲（岸將流失），2012，宣紙、水墨，74 x 95cm。 | 25 |
| 圖 17 林月絲（海岸一角之二），2011，宣紙、水墨，63x92.5cm。 | 26 |
| 圖 18 林月絲（海岸一角之三），2012，宣紙、水墨，141x74cm。 | 27 |
| 圖 19 林月絲（海岸一角之四），2012，宣紙、水墨，141x74cm。 | 28 |
| 圖 20 林月絲（山岩與海），2012，宣紙、水墨，141x74cm。 | 29 |
| 圖 21 林月絲（岩岸），2012，宣紙、水墨，141x74cm。 | 30 |
| 圖 22 林月絲（海岸一角之五），2012，宣紙、水墨，141x74cm。 | 31 |
| 圖 23 林月絲（海岸一角之六），2011，宣紙、水墨，141x74cm。 | 32 |

圖版目次

| | |
|--|----|
| 圖版 1 林月絲 (嚨洞一偶) ， 2011 ， 水墨、宣紙 ， 74x95cm 。 | 36 |
| 圖版 2 林月絲 (海岸一角之二) ， 2011 ， 水墨、宣紙 ， 63x92.5cm 。 | 37 |
| 圖版 3 林月絲 (海岸一角之六) ， 2011 ， 水墨、宣紙 ， 141x74cm 。 | 38 |
| 圖版 4 林月絲 (海岸岩石) ， 2012 ， 宣紙、水墨 74x95cm 。 | 39 |
| 圖版 5 林月絲 (石岸) ， 2012 ， 宣紙、水墨 ， 74x95cm 。 | 40 |
| 圖版 6 林月絲 (海岸一角之一) ， 2012 ， 宣紙、水墨 ， 74x95cm 。 | 41 |
| 圖版 7 林月絲 (俯視海岸) ， 2012 ， 宣紙、水墨 ， 74x95cm 。 | 42 |
| 圖版 8 林月絲 (裂之岸) ， 2012 ， 宣紙、水墨 ， 74x95cm 。 | 43 |
| 圖版 9 林月絲 〈 豆腐岩岸 〉 ， 2012 年 ， 宣紙、水墨 ， 74x95cm 。 | 44 |
| 圖版 10 林月絲 〈 岸將流失 〉 ， 2012 年 ， 宣紙、水墨 ， 74x95cm 。 | 45 |
| 圖版 11 林月絲 〈 海岸一角之三 〉 ， 2012 年 ， 宣紙、水墨 ， 141x74cm 。 | 46 |
| 圖版 12 林月絲 〈 海岸一角之四 〉 ， 2012 年 ， 宣紙、水墨 ， 141x74cm 。 | 47 |
| 圖版 13 林月絲 〈 山岩與海 〉 ， 2012 年 ， 宣紙、水墨 ， 141x74cm 。 | 48 |
| 圖版 14 林月絲 〈 岩岸 〉 ， 2012 年 ， 宣紙、水墨 ， 141x74cm 。 | 49 |
| 圖版 15 林月絲 〈 海岸一角之五 〉 ， 2012 年 ， 宣紙、水墨 ， 141x74cm 。 | 50 |

第一章 緒論

第一節 創作動機與目的

「海岸」—那海與陸交界接觸的狹長地區，是住在此地的人們所熟悉的。隨著海水的潮漲、潮退起起伏伏的生命律動，顯示著大地的演化和大自然界的瞬間永恆而實非永恆之腳步變化…。

生長在這塊四面環海的土地上，我們對於海與岸的瞭解多少？佇足於北海岸，會驚訝於那奇岸怪石；在東海岸，您會讚嘆那鬼斧神工之奇；而徘徊於西海岸，有沙丘海岸如滄海桑田之感；流連於南海岸，望着大海，會有天涯無窮海角遠的胸寬之喜悅。

因工作的關係，經常出差到屏東、台東，讓筆者有比較多的機會接觸到那屬於我們的海與岸，使筆者更能熟悉、觀察自己生長的這塊土地；那股來自海洋的神秘以及必須敬畏的大自然的力量，引發筆者想記錄它、描繪它。而在應用筆墨描繪的過程中留下對它的記憶與回顧，同時能在未知中尋找屬於自己的繪畫過程，更盼望在主題「海與岸的齟齬」的水墨創作中存在着屬於自己的繪畫風格與繪畫語言。

第二節 創作的的方法與內容

創作是由無到有的實踐工作；對生命的探索、追尋、到領悟，建構了一本讀不完的生活隨行書，正在想的，正在聽的，正在做的…就是當下。而當下的思維與生活體悟，經過積澱、轉化後成為感性中的理性，有想像及個中理解…。

此次創作的內容，選擇以海與岸齟齬之間的變化，建構出來自筆者心源的景物，每一幅作品，都飽含着筆者各種形式的真摯情感。以東北角寫生和東海岸為主要題材，原因是，筆者有比較多的時間和機會來詳細觀察這些地區景物，自認才能豐富主題的內容和顯現其自然生命潛在的那份「真」的精神。

在題目「海與岸的齟齬」的「齟齬」正規解釋是牙齒不整齊、上下不合，表示意見不合、舐觸的意思。而筆者將海與岸引喻為上下牙齒之間的關係，因此在海與岸的對話關係中，就會造就了海岸結構形成的變化一樣。

創作的的方法：

- 1.收集和研閱有關於台灣海岸地質的資料，用於分析地質肌理和岩石結構節理的變化，以利繪畫創作的進行。
- 2.以寫生稿或是照像由取舍之間經營位置及構圖並詳細描繪岩石肌理。
- 3.以淡墨作多層次描繪與積墨並應用皴法皴出主題輪廓後再作多次渲染。
- 4.海浪波紋，先留白再以筆沾白色不透明顏料描繪岸的周圍作出海岸齟齬的情境效果。

第二章 個人繪畫創作的理論基礎根源

從中國繪畫史的記載裡，我們知道中國整個傳統繪畫中，最獨特最輝煌的成就就是山水畫。山水畫的興起是受時代背景和道家觀點與思想所影響而激發出來的。早期的山水是附屬背景，到了第四、五世紀山水畫才從附屬背景跳脫出來獨立而存在的…。達到全盛時期是在宋代。

第一節 身歷其境的啓示

尋找自然之美並與自然合而為一，是在魏晉南北朝的道家、詩人和畫家最終追求的目標。宗炳在他的《畫山水序》中曾說：「…餘眷戀廬，衡、契闢荆、巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷砧石門之流，於是畫象布色，構之雲嶺…」。他認為當他年邁足衰而無法再攀山越嶺時，他就把記憶中的景緻畫在壁上，凝視其中，舊日遊踪似乎又歷歷出現在眼前。¹這意味著畫家親臨自然山水並且記憶其景像潛藏於心靈念茲在茲體會大自然所致。

而《早春圖》的畫家郭熙在《林泉高致》曾說：「…學畫花者以一株花置深坑中臨其上目敢之則花之四面得矣。…學畫山水者何以異此？蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。真山水之雲氣四時不同…」郭熙認為一個真正喜愛山水的人，也許因困於現實的情況而不能使夢想成為真實的遨遊於山石林泉間，但是他可以神遊於圖畫中。能夠畫出這種山水的人，本身一定要和山水建立親和關係，深入觀察山水在四季、晝夜晨間的變化。敏感而有技巧的畫家要捕捉到所有現象。²這是郭熙對於畫山水畫必須領略所畫物體的精神所在，他提倡向真山真水學習，他

¹ James Cahill 原著、李渝譯（1984）。《中國繪畫史》。台北：雄獅圖書。頁 27。

² 同上註。頁 35。

認為山水畫的價值在於能使觀畫者有身如其境之感及共享山水之妙。

而具有獨特風格的山水畫家李可染，在 1956 年夏，他帶領學生到江浙、三峽一帶進行山水畫寫生，時間長達七、八個月，這次的萬里山水畫寫生，是他一生創作在山水畫獨具風格的關鍵。畫家以自然為師在現代，就是山水畫家余承堯，二十九年的軍旅生活，讓他身歷其境的踏遍千山萬水及奇異山川，儲存了他在山水繪畫中的真實形式與結構變化之表現。

山水是有生命的。那是筆者早期在繪畫上無法感受的。從古代到現代山水畫的繪畫史上，具有獨特風格的畫家，皆以直接進入自然體會自然而提升繪畫的氣質為其繪畫的根本之道。記得剛接觸到余承堯的畫時，驚訝於他的作品，心想這是怎麼畫出來的。終於筆者體會出繪畫的本質是必須領悟大自然的生命力、詳細觀察，從細微觀察中找出自己的作畫方法，而這種方法唯有親臨其境才能領略和體悟它的。這讓早期未曾寫生過的筆者，實際去面臨自然與它對話，也跟自已對話，其中領略到海與岸齟齬之間自然的律動，那是身歷其境的悸動，也才能體悟自然生命力那份「真」的精神。

第二節 皴法

山水畫必須借鏡自然才能湧動生命力，而山石是山水畫主要表現對象之一，山石質地不同、紋理也不同，如何表現山石的形態，中國山水畫家在長期的藝術創作實踐中，累積了千年的繪畫經驗和成果，面對大自然觀山求法、觀山悟道，逐漸發展創作出山石的表現技法—皴法。筆者試著從各種皴法中找出適合表現主題的皴法。在此將山石的基本皴法說明如下：

- 1.披麻皴：多用於表現疏鬆石質或土質山丘。這類山石由於長期雨水沖刷風化而形成。五代董源、巨然都用此皴法。³（圖1）。
- 2.荷葉皴：取荷葉筋脈之形，從主脈中皴出多個大小不等的石面。用筆剛柔並進可表現有質感的山石。本省南部月世界之地形即屬之。⁴（圖2）。



圖1 披麻皴



圖2 荷葉皴

- 3.解索皴：解索皴是用中鋒、逆鋒皴出有節奏感的石紋，石紋狀如繩子打結一條一條連索在一起。元代懋盛的「秋林高士」、清代石濤的「山窗研讀」均是使用此

³參閱自：李維康（2008）。《跟名畫家學國畫》。哈爾濱：黑龍江美術。頁6—19。

⁴參閱自：謝榮源（1999）。《山水畫進階》。雲林：長虹。頁95—145。

法。⁵（圖3）。

4.折帶皴：折帶皴以線皴為基本表現方法，用於表現層岩的結構或是長方形的岩石，也可表現河岸兩邊的土坡、石坡。為元代倪瓚所創的皴法。（圖4）。



圖3. 解索皴



圖4 折帶皴

5.斧劈皴：斧劈皴以石面為基本表現形態。分大斧劈皴、小斧劈皴。用筆果斷、硬挺，筆墨蒼勁，多頓挫，如刀砍斧劈。用於表現質地堅硬的山石和年輕的折曲山、斷層山。（圖5）。

6.亂柴皴：亂柴皴用於表現經多年風化後土質疏鬆或有裂痕的山石，皴法交錯多變，皴線長短交織在一起。用筆應如速寫的用筆，自然隨意，筆與筆之間不必太規範，可交叉，力求做到亂中求秩。（圖6）。



圖5 斧劈皴



圖6 亂柴皴

⁵ 參閱自：謝榮源（1999）。《山水畫進階》。雲林：長虹。頁95—145。

以上皴法是為一般常用的皴法，若要詳分可分為三大系統：線皴，面皴，點皴如下：

- 1.線皴：包括披麻、長披麻、亂麻、亂柴、解索、荷葉、破網、雲頭、卷雲、彈渦、礬頭、鐵線、觀麻、牛毛、鬼面、骷髏、泥裡拔釘、折帶、直擦、馬牙等。
- 2.面皴：包括大斧劈、小斧劈、長斧劈、釘頭鼠尾、拖泥帶水、斧鑿等。
- 3.點皴：包括雨點、豆瓣、大米點、小米點等。

大致說，線皴以披麻皴為主，表現南方較軟的山石，為南宗畫家所常用。面皴以斧劈皴為主，是北宗畫家所常用，畫出北方堅硬山石質感。點皴以米點皴為主，南宗畫家常用來表現煙雨朦朧的效果。皴法的應用在於表達山石硬度、紋理、空間感和立體感。

雖然在山水畫中皴法的使用是表現作品的重要技法之一，然而個人在此次的創作使用上並沒有受限於皴的傳統形式符號，筆者認為只要能表現主軸的形式應用，使用何種皴法都不重要。那只是一種畫山水的技法而已，只要能靈活應用，甚至可同時使用多種皴法來完成創作的作品。如畫家余承堯自創的亂筆皴法，其目的就是要如實顯現山石的形式與結構。個人在此次的創作上嚴格來看皴法使用大部分多屬於線皴和點皴以表現沉積岩石之多層次地質的形式而已。

第三節 成長的養分

我們知道不管做任何事，經驗很重要，因為有經驗就不會重蹈覆轍、不會走冤枉路。而創作就如李渝在她的著作《族群意識與卓越風格》中說道：「創作是場情況和結局都不明的戰役，繪畫是一種面對，是種不休止的投入。」⁶。不會重蹈覆轍、不休止的投入，所以要養分，那是必然的。而在繪畫創作中，筆者的養分來自前人的經驗累積和其繪畫理論。

清初山水畫家龔賢在山水畫理論上強調筆墨，技法吸取了董源、巨然的披麻畫法，墨法得米芾、吳鎮、王蒙深沉渾厚的特點。用墨是層層慢積，他表示：「一遍點，二遍淡加，三遍染，三遍點完墨氣猶淡，再加濃墨一層，恐濃墨顯然外露，以五遍淡墨渾之。」⁷畫家最擅長水與墨營造山水深邃迷濛的境界，那是筆者最想學習和研究的。（圖 7）。在個人的畢業創作中吸取了畫家的層層積墨法加以應用，希望能提升個人繪畫氣質。



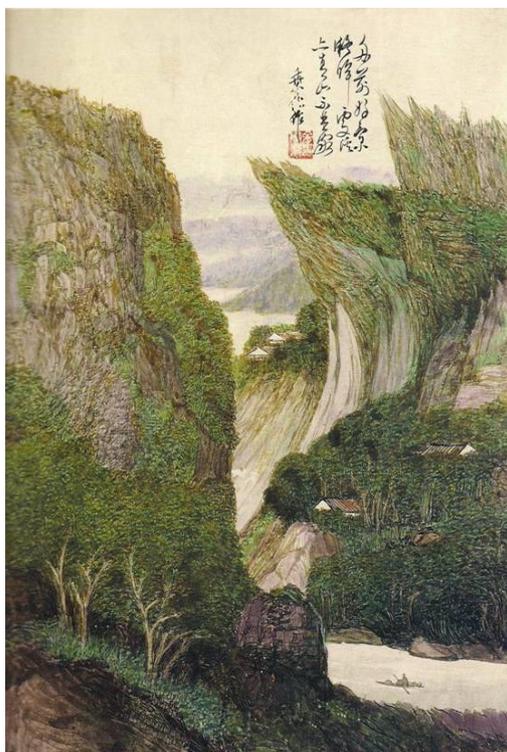
圖 7 龔賢（自藏山水冊之二），1669，紙本，水墨，25.5x34.2cm。

山水畫家余承堯是個人最喜歡的畫家之一，畫家在繪畫自述中這樣說：「…繪

⁶ 李渝（2001）。《族群意識與卓越風格》。台北：雄獅。頁 100。

⁷ 楊建峰（2009）。《中國歷代書畫名家經典大系·龔賢 上卷》。北京：江西美術出版社。頁 3。

畫要為真而寫，才能得其真隨，這個真，不是攝影的寫真，而是客觀上想像的真。在現代，什麼學術科學，都是在求真，唯有真，纔能徹底了解，纔能表達極高智慧、靈感，有清清楚楚地描繪，結結實實地創造，不株守故有常規，技法自然，領略自然，具備形象，擴大觀念領域，如此便不為過去成物所束縛、拘牽、章法限制，自自由由地，意之所向，構想、造形皆可隨心所欲，而成尺幅千里之圖畫。這個得自平常所見到材料，經過熟思淨慮之後，累積胸中，寫在圖上，是我作畫的一點想法，對與不對則不敢自信。……。」⁸。或許是嚴謹與紀律要求的軍旅生活和個性使然，成就畫家對於山水畫形式與結構的陳展表現，而偏離了中國繪畫史上的傳統山水文人畫，獨創了他的如實形式的結構山水。(圖八)



圖八 余承堯（舟前好景凝眸處），年代不詳，紙本、水墨，56x43cm。

⁸ 林銓居（2005）。《台灣近現代水墨畫大系—余承堯》。台北：藝術家。頁 152。

有着科技背景雖非為軍人但工作於軍事單位的筆者，被畫家如實形式的結構山水所憾動，當筆者佇足於海岸邊，想著畫家在繪畫自述中那「真」的觀念，悟出對自然的觀察與覺醒。早期那種寫意不踏實的作畫方法轉為實實在在的去描繪物景，以傳其「真」的本質。然而這個「真」並非只是形似的「真」是要能表現自然對象的生命的真，這也是筆者從畫家領悟到也是必須學習的繪畫精神所在之處。

書法早在筆者作畫之前已書寫幾年，雖然筆者將書法的書寫當成是修身養性，改變性情之工具，但若從書法的傳統的法度觀之，書法有一定的筆法、結構、章法的制約存在，因而書法在繪畫裡能顯現的是：用筆的筆墨功力及抽象音樂性的線條之美。如畫家余承堯的書法在他未作畫之前功力已蔚然可觀，所以他書法的用筆功力自然顯現在畫家繪畫作品細膩的描繪上。

線條一直以來都是中國繪畫的審美因素，如在人物的「曹衣出水」、「吳帶當風」，都是說線條的美。書法線條自身的流動轉折，墨色的濃淡，表達出情感、力量、氣勢…構成了只在中國繪畫才有的美學境界，是自然界沒有的，也是中國人長期提煉創造出來的美。《中國繪畫史》的作者高居翰（James Cahill）曾說過：「毛筆可能人類所能發明最具變化、最富感性的描繪工具…」⁹。趙孟頫也說過：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，若也有人能會此須知書畫本來同。」¹⁰。因此，筆者在書法的認知裡，書法的訓練可以幫助筆者掌握繪畫所需要的筆法和圖案感；所以書法的不斷練習，也是筆者在繪畫成長的養分來源。

⁹ 同註 1。頁 16。

¹⁰ 薄松年（2006）。《中國藝術史》。台北：聯經。頁 145。

第三章 個人創作理念

創作對筆者來說，是對生活與生命的一種體會和感悟。面對每一階段的生命體悟都不同，因此對生命的探索、追尋、到領悟，建構了一本讀不完的生活隨行書，正在想的，正在聽的，正在做的…就是當下。而當下的思維與生活體悟，經過積澱、轉化後成為感性中的理性，有想像及個中理解…。義大利畫家基里柯對藝術作品的觀念：「藝術作品要永垂不朽，必須掙脫所有人類的極限：邏輯和常識只會礙事，一旦破除這些障礙，即步入童年願景和夢想的境界。」¹¹…。筆者認為這是理想中的感性氛圍。因為那份能掙脫人類極限的力量呢？後印象三大畫家，塞尚晚年回到故鄉艾克斯畫下聖維克多山，高更則隱居到大溪地，梵谷去了南法畫出動人的作品，他們都背離現實社會去一個他們認為最原始、自由的真實世界，是因為那裡才有最真實而永恆的藝術，是返璞歸真亦或是因為藝術本質是一種自然與原始的呼喚？

第一節 結構海岸

海與岸的對話造就了海陸交界的狹長地區，是一般人稱的海岸，隨着海的潮漲，潮退和組成岩層結構的不同，發展出不同的特殊風化地形。在北海岸有火山岩海岸、沉積岩海岸，而沉積岩是多層次的構造，有不同性質的岩層結構，就有不同的地形的景觀發育。海蝕地形包括有海蝕崖、海蝕洞、海蝕平台、海階、海蝕岩砦。在這些海蝕的地形上又有風化紋、壺、穴、化石、薑石等變化。¹²為求海岸岩層的如實表現，筆者在海岸的結構上做了比較深入的研究與觀察。海岸因海水沖擊造成不同的層次變化，就有不同性質的岩石結構，就有不同的景觀發

¹¹ 茱莉亞·卡麥隆 (2010)。《創作，是心靈療癒的旅程》。台北：橡樹林。頁 130。

¹² 參閱自：李素芳 (2010)。《台灣的海岸》。台北：遠足文化。頁 17—19。

育。如畫家余承堯所說，要技法自然，領略自然以求其如實的真，為真而寫。地形學乃是一門實用科學，要在山水繪畫表現，對它的取捨與觀照的角度上是必和文人山水畫的雲煙飄渺的形式有所不同。而透過景物的構成安排幫助我們體會物象表面以外的藝術內涵以及自然韻律渾然一體的運動感，就如實虛相生相變、統一對立的堅定結構一樣。而筆者將此次主題建構為較具結構性的形式，也許是個人的理工科背景關係，對於結構比較敏感，因此在繪畫的本質上會偏向具有結構屬性的物象組合。

第二節 體驗自然

畫家以自然為師，我們可追溯到十一世紀的荆浩，范寬，郭熙…等。荆浩在《筆法記》中特別強調對自然山水的認真觀察，和真實生動的形象塑造，以及發現自然之本質特點，而寫之。范寬雖自謂師法李成，但後來也領悟自然，他說：「前人之法，未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師諸物也；……。」¹³因此他重返自然，深入自然山水中細心觀察，體會出北方山川之氣勢宏偉，得以畫出真實生動山川之渾厚和壯美。郭熙在《林泉高致》裡提出之三遠理論，何曾不是因對自然的深入觀察和自然的對話而體悟出的有系統的山水畫理論。而畫家余承堯也曾說：「我是真覺的認為凡是創作，都沒有老師。如果硬要說有，那我要說：對象是自然，老師也是自然。」¹⁴人進入自然，體驗自然，浸入自然的實體裡，與它產生親和關係，那是畫家創作力的來源。

因工作關係筆者經常出差到台東、屏東，當筆者佇足於海邊，面對自然實景，使自己貫穿於自然與自己共生同存的默契以及驚嘆那奇岩怪石、鬼斧神工之際，更能體會畫家以自然為師的道理。因那份自然生命力之悸動與自己產生共鳴的同時，那來自大自然的神祕力量，激盪著，而散漫一股來自心靈無意識的潛在力量，並將它潛藏於描繪的圖畫中，顯現的就是「自然生命力」。對於自然的觀察，必須深入去瞭解它生成的原理才能體會到自然的本質。當你走進自然的本質裡完全沉浸在自然中把自然中的內在直觀投射到畫面，就自然脫離外在的形似追求而進入創作裡。不過這需要從心靈的感動進入視覺的理解再從潛意識中產生出來的。這就是無形的自然力量。因此，個人認為繪畫形象如果完全與自然斷絕關係就會失去它大部分的意義。

¹³ 薄松年（2006）。《中國藝術史》。台北：聯經。頁 98。

¹⁴ 同註 5。頁 105。

第三節 「鬱」的追求

「鬱」在中國繪畫中的描述並不陌生，在早期的畫論裡都寫到它，如十一世紀的李成在《山水訣》中，用「鬱然有蔭」描述樹石的秀潤挺茂。十二世紀郭熙在《林泉高致》裡說道，如果無法親身徜徉林泉與煙霞為侶時，訴之妙手，能使美景「鬱然出之」。十二世紀的米芾不止一次談到山水的「鬱蔥」和「鬱蒼」。¹⁵上述的「鬱」是創作者取徑於山水，寄情於山水，泳泗於山水之心情感受，更是指山水畫中描述着墨間產生鬱然景物之氣質，顯現鬱鬱蒼蒼之景的美學觀點。

「鬱」的追求裡的「鬱」，是筆者要表現海與岸齟齬之間激發出來的自然生命力，不是山石林木間的鬱然茂蒼，是海水的激盪、是岸的多變，產生的生命豐富鬱然之貌。是筆者想體現海與岸的對話齟齬之間裡的自然生命之「鬱然容貌」，是海、岸自然世界裏「蒼鬱」的神祕力量，是大地的演化和大自然界的瞬間永恆而實非永恆的多變情境。

¹⁵ 鄭穎（2008）。《鬱的容顏》。台北：印刻文學。頁 117。

第四節 古典制約

筆者沒有特殊的技巧，更沒有太多的理論框架，有的只是面對自然景物的體悟，將它轉化成爲視覺藝術。在五代畫家荆浩提出山水畫之六要：「氣、韻、思、景、筆、墨」，「氣者，心隨筆運，取象不惑；韻者，隱跡立形，備儀不俗；思者，刪拔大要，凝想形物；景者，制度時因，搜妙創真；筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動；墨者，高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非因墨。」¹⁶，這是畫家如何聯繫畫面、形象，提煉取捨，再施筆墨之運用。而在北宋山水畫裏，畫家客觀的，整體的描寫具有豐富的內容且表現出一種無確定觀念、無特別含意的情感之自然景物，是一種如《中國繪畫史》的作者高居翰先生所說的「古典的自制力掌握了整體表現，不容流於濫情。」¹⁷，這是宋人山水畫美學的制約觀點。也是中國繪畫的特質本身就有的共同的章法與結構。

李渝在她的著作《族群意識與卓越風格》裏說：「看余承堯畫，如果對中國繪畫不太陌生，也許會從記憶裡遙喚出兩種山水典型來，一是以范寬為代表的北宋山水，一是在吳彬、龔賢等人作品中所看見的十七世紀變形山水。」¹⁸，而自稱沒有學習過前人的畫家，他繪畫作品如此與傳統關連着，是因中國繪畫的特質？是繪畫主題？是繪畫媒材？亦或是古典的自制力呈現呢？

筆者在畢業製作裏，沒有刻意的應用繪畫理論，有的只有自自然然使用筆墨來處理畫面。以直覺的方法來了解物體的形象，以驚嘆和敬畏的心來面對自然，與它對話，將它們由視覺轉化成連貫的形式，且取決於自然與藝術的平衡，以體現自己對於潛在於自然面貌下的、連貫的、秩序的形式信念，將它躍然於紙上。就如李渝所說：「包括了荆浩、李成、范寬、巨然、董源、郭熙在十、十一世紀，

¹⁶ 同註 12。頁 123。

¹⁷ 同註 1。頁 32。

¹⁸ 同註 5。頁 102。

是不向寫實主義發展的中國山水最接近物體世界，最具有實觀的一個時期，也是理論和視覺秩序同時獲得精心照顧的時期。」¹⁹，而這個時期的美學觀點既是如《中國繪畫史》的作者高居翰所說的「自制力」了。筆者本著藉以此美學觀點發諸筆墨，將之體現於畫面，使畫面與形象，皆有其內在的聯繫。而在此古典自制力的制約下，希望能提升自己的繪畫氣質和建立自己的繪畫語言。

¹⁹ 同註 5。頁 104。

第四章 創作作品解析

當用文字無法真切地表達的時候，最上乘的繪畫才有可能出現，因為是無為而作之畫…。

第一節 筆墨與技法

「一遍點，二遍淡加，三遍染；三遍點完墨氣猶淡，再加濃墨一層，恐濃墨顯然外露，以五遍淡墨渾之」；這是龔賢的筆墨用法，筆者以龔賢畫山水的用筆用墨方法為基礎，加上以余承堯畫山水取其「真」的繪畫精神來描繪對象物景。至於皴法的應用並沒有特定的皴法只要能表現主軸且是筆者能掌握的筆法應用都是個人的技法。筆者並沒有受限於傳統皴法和技法，雖然如此，筆者認為傳統是一種借鏡、一種方法，承襲傳統，才能打破傳統。繪畫大師黃賓虹亦曾說：「學古非云復古，取古之長，皆為己有，而自存面貌之真，不與人同。」²⁰ 這是前人留下的繪畫經驗，個人本著此種繪畫精神與基礎為觀念來進行創作。

此次畢業作品每張作品個人都以淡墨作多層次的描繪與積墨方式完成，不強調基本皴法，筆墨行進中作出岩石的肌理與節理，以多變的海岸為描繪的景象，並以多透視角度層層重疊的描繪與取決自然和藝術的平衡為理念，來體現豐富鬱然的海與岸齟齬間的風貌。

²⁰楊成寅（2004）。《石濤畫學》。西安市：陝西師範大學出版社。頁 166。

第二節 作品解析



圖9 林月絲（海岸岩石），2012，宣紙、水墨，74x95cm。

作品說明：

動機：佇足於岸邊看着因海水沖擊而形成的海岸形狀，感嘆大自然偉大的力量，與此景之美的感動，就這樣的藉著水墨將它躍然於紙上。

以平視角度，再以淡墨勾勒圖形，後施以皴擦法作出岩石肌理，一層一層多次描繪直到畫面形成，再以淡墨渲染多次，最後描繪平台上的草坪。海浪以留白後再以不透明白色顏料以描繪處理。



圖 10 林月絲（石岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。

作品說明：

動機：看到岸上滿地的石頭，很興奮，因為描繪石頭是自由的、奔放的，沒有特定的形狀，雖然很費時，但是還是很開心將它繪製下來。

以近遠視角並以淡墨勾勒所有石頭，並將每粒石頭作多次描繪直到顯現其形狀，並以線條作出石頭龜裂的形狀，然後以淡墨渲染畫面。海浪以不透明白色顏料來作海波形成以平塗呈現波浪形式。



圖 11 林月絲（海岸一角之一），2012，宣紙、水墨，74x95cm。

作品說明：

動機：因海岸地質不同造成岩石的多種造形變化，試想藉用筆墨將它繪製下來，一方面考驗自己的筆墨能力。

以俯視角度加以淡墨勾出岸形，後以皴法多層次描繪作出岸邊岩石的節理形狀，最後裂縫以稍濃的墨再行描繪。海岸看得到的周圍以不透明白色顏料描繪而呈現海浪效果。



圖 12 林月絲（俯視海岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。

作品說明：

動機：居高臨下的海岸景象，觸動筆者想畫它的理由，是因時間與海水的衝擊會將此景慢慢流失掉。

以俯視方式取景以淡墨先勾出畫面，再以淡墨施以能顯現岩石肌理的各種皴法，後以淡墨多次渲染，草波一樣以青綠草及黃色顏料多層渲染加以較濃的顏色點染而成。海浪以不透明白色顏料小面積的描繪以呈現小波浪海岸合乎海岸之間的齟齬活動。



圖 13 林月絲（裂之岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。

作品說明：

動機：乾裂的岩石岸上有一叢綠色盎然的或草或小樹的樹叢，有如沙漠逢綠洲的感覺，希望是存在的。

以平視角度並以淡墨勾出整個畫面輪廓，再以積墨法多次描繪，裂縫以較濃的墨一樣多次描繪至呈現圖形畫面。樹叢先以淡墨稍作草的形狀再渲染顏色。海浪以不透明白色顏料小面積的描繪前岸，背岸不描繪白色以呈現小波浪海岸合乎海岸之間的齟齬活動。



圖 14 林月絲（豆腐岩岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。

作品說明：

動機：海水的衝刷與地質的千變萬化，使海岸形成有如豆腐般的地形，嘗試以筆墨來呈現它的特殊景象。

以俯視角景象，再以淡墨先行畫出輪廓，再以淡墨多次行墨，裂縫處大者，以較濃墨行以多次積墨。後以淡墨渲染畫面。草叢以淡墨稍作草的形狀再渲染顏色。海浪以不透明白色顏料描繪以呈現小波浪海岸合乎海岸之間的齟齬活動。



圖 15 林月絲（隴洞一偶），2011，宣紙、水墨，74x95cm。

作品說明：

動機：這是第一次寫生的東北角之景隴洞，沒有任何動機。

以俯角方式取景，以小楷筆沾淡墨忘掉筆墨，直接自在行筆作出海岸岩石肌理，一層一層描繪增加其質感，岸邊及裂縫處以較濃的墨積墨方式完成。岸上草叢先行染黑再以藍、綠、橙色以筆沾顏料作點皴或敲打方式呈現自然樹、草叢。

海岸的波預留白色區域，再以不透明白色描繪呈現波浪的效果。



圖 16 林月絲（岸將流失），2012，宣紙、水墨，74x95cm。

作品說明：

動機：岸將流失，唯有畫它把此景留住吧，很單純，沒有太多的想法，若有，也是想著如何把它表現出來而已。

以深遠視角再以淡墨畫出主要山及石頭，再施以多次積墨，而後以淡墨宣染作出岩石流失的畫面，至於山壁岩石以線條皴擦作出肌理，樹或草以點皴法而多層描繪而成。遠浪以不透明白色顏料細描繪，近浪以粗線描而作出近遠浪的呈現。



圖 17 林月絲（海岸一角之二），2011，宣紙、水墨，63x92.5cm。

作品說明：

動機：東北角的海岸地質不同造成岩石的多種造形變化，試想藉用筆墨將它繪製下來，以呈現岩石因海的衝刷之變化。

岩石隙縫以小楷筆快行走以淡墨多次描繪，稍大岩石隙縫以稍濃再描繪幾次，作出效果，後以淡墨渲染畫面。海浪除留白色外再以不透明白色顏料來作出海水沖刷的情況。



圖 18 林月絲（海岸一角之三），2012，宣紙、水墨，74x141cm。

作品說明：

動機：想畫它的原因，是想如何表現沙質海岸的畫法，沙岸質地會受風吹和海水的衝擊變化，如何表現構成動機。

以淡墨畫出主要畫面輪廓，再以淡墨重複描繪多次以呈現岩石和沙質岩石，後宣染畫面，最後以筆沾墨用另一筆敲打，作出沙點的效果。視覺效果的海波以不透明的白色描繪岸邊或多或少取決於近遠視線的區別。



圖 19 林月絲（海岸一角之四），2012，宣紙、水墨，74x141cm。

作品說明：

動機：東北角的海岸變化，一直是台灣吸引人的美景之一，是一種巧奪天工，奇岸怪石，試以筆墨來捕捉它的畫面，捕捉它的真的精神而非形似。

以平遠視角再以淡墨將畫面輪廓畫好後，再以淡墨層層漫積並以不特定皴法完成其變化，後渲染畫面。海波的呈現在呷灣以不透明白色顏料細描處理。



圖 20 林月絲（山岩與海），2012，宣紙、水墨，74x141cm。

作品說明：

動機：環海的山岩質地，受海水衝刷是呈現什麼樣貌要如何表現，是筆者畫它的主要動機。

以深遠視角觀察再同樣以淡墨勾勒主要畫面，層層積墨，受海水衝刷的痕跡以多次皴擦完成。遠山以淡色行染，沿岸海波以不透明白色顏料處理波紋不大的海水沖擊。



圖 21 林月絲（岩岸），2012，宣紙、水墨，74x141cm。

作品說明：

動機：造形多變的岩石海岸，筆者以高遠視角的透視方式，以呈現它的氣勢而已。

以高遠視角再以淡墨將構圖所有畫面畫在紙上，以積墨方式層層描繪，裂縫以濃墨描繪幾次以能顯現其深度。石岩邊的野草以不透明與國畫顏料繪製。遠浪以淡的不透明白色顏料而近波較濃的顏料來描繪處理海的波紋。



圖 22 林月絲（海岸一角之五），2012，宣紙、水墨，74x141cm。

作品說明：

動機：因地質不同，所造成岩岸變化形成海洞，筆者試著把它轉化為視覺藝術來呈現而已。

以平視角度再以淡墨勾勒圖形，以多次描繪和皴擦作出畫面，海洞以多次漫積淡墨後較濃墨作出層次，以顯現海洞的深度。呷內的波浪以不透明白色顏料來描繪處理遠近波浪的關係。

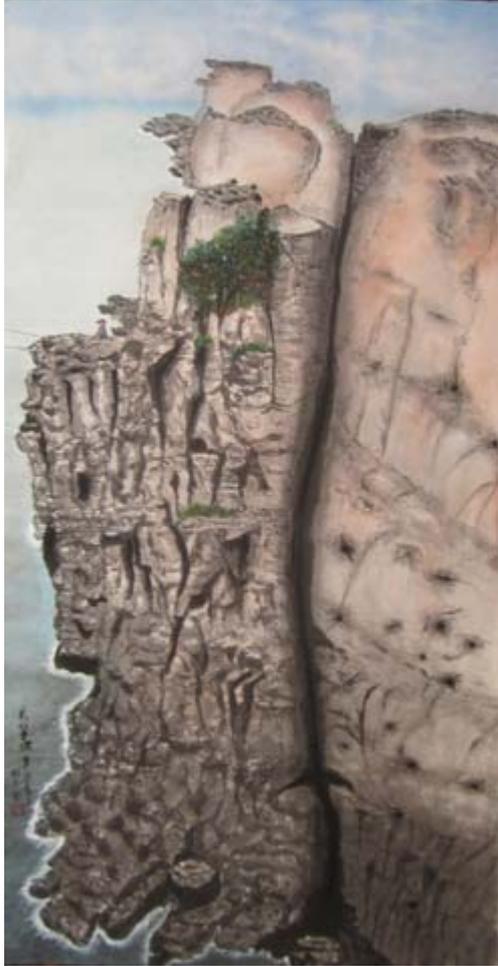


圖 23 林月絲（海岸一角之六），2011，宣紙、水墨，74x141cm。

作品說明：

動機：東北角海岸滿是怪岩，筆者真的被其景所震撼，決定挑戰它的描繪複雜度，尤其是頂部因地質不同被海水衝刷出的面貌。

以平遠角度再以淡墨繪出整體畫面，以積墨法漫積並以皴擦方式作出岩石肌理，蝕洞以濃墨漫積，頂部以小楷筆多次刻畫而成。海浪以不透明白色顏料描繪海水衝擊石岸的景象而作出波浪的效果。

第五章 結語

「氣韻生動」、「以形寫神」是中國藝術的美學原則，但每一個時代應該有每一個時代應該有的創新。即使是莎士比亞，也不能代替今天的作品，因為藝術作品是每個不同時代開啓人類靈魂的產物…。

筆者沒有太多的理論框架及技巧賣弄，有的只是一步一腳印，踏踏實實應用筆者對筆墨認知緩慢前進。記得培根留下的名言：「我不相信人們能教會你技巧，繪畫完全來自於自己的神經系統。」²¹，然而要能觸動這個神經系統，個人認為必須透過學習去看物象的內部，尋找它的根源，對它深入觀察，理解，融入而累積經驗和體悟後，才能產生共鳴與體現主題的意涵。保羅·克利曾說：「藝術不是去複製我們眼睛所看到的東西，而是怎樣表現我們所見的。」²²，而這個怎樣表現的含意，存在著深奧不易解的意涵；是否就是：看見尚未存在的東西，而你必須想辦法去讓它成形。

個人認為唯有尋找，探索貼近個人心性的意題，才能體現隱藏在創作者內心的心靈故事。簡單、樸拙是筆者一直要追求的藝術美學，爾後，個人仍然會以它為追求主軸。因為唯有貼近自己心性的東西才能延續久遠不間斷。

每個人都有他（她）自己特有的思維與發音方式，因此才會形成自己獨有的語調和氣質。此畢業製作取自自然景物為主要，然而創作是由無到有的實踐工作，如何轉化提升自己的繪畫能力？那是一條在未知中必須摸索的道路，因為探索是創作者該有的思維，如作家與藝評家李渝所說：「創作是場情況和結局都不明的

²¹ 何政廣（2006）。《世界100大畫家》。台北：藝術家。頁192。

²² 同上註。頁128。

戰役，繪畫是一種面對，是種不休止的投入。」²³一樣是不？

展望未來是不斷的學習成長，學習是從這一刻到另外一刻的移動，若停滯不動將無法攝取養分而枯萎；何況藝術美學是永無止盡的追求。個人將此階段的表現與過程視為如跳高、跳遠的助跑階段，而在東海這幾年的學習是藝術「質」的改變，對繪畫「質」的進步，技巧是可以訓練，而對「質」的改變必須由內在的改變才可以，那是需要深入對藝術本質的瞭解才能領悟的。對於建立自己的繪畫語言與風格，那是一條艱難而長遠的道路，但個人會全力以赴的。同時在書法的學習上會以相同步伐往前邁進。因為那是繪畫成長的養分來源。

²³ 同註 5。頁 100。

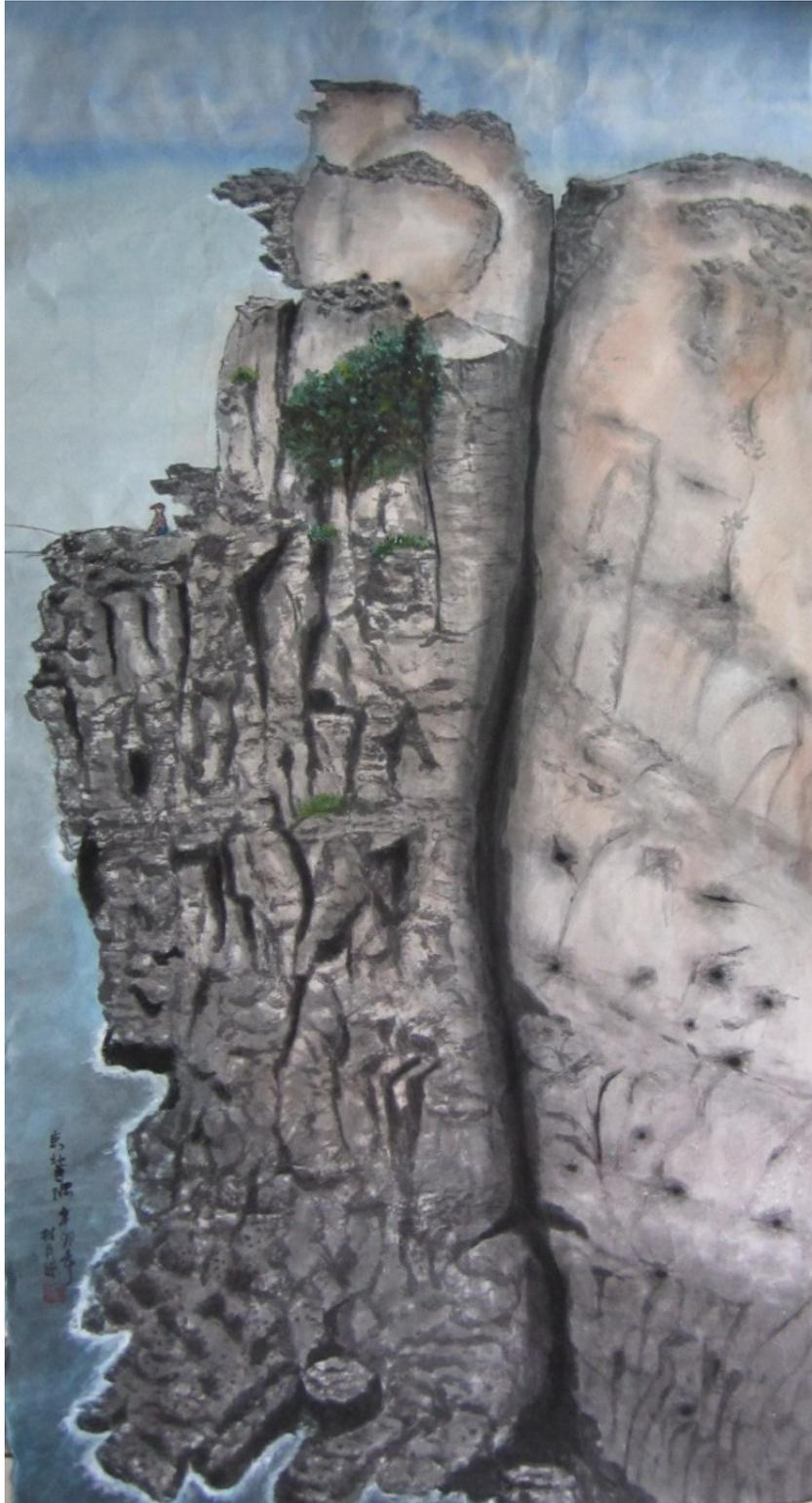
圖版



圖版 1 林月絲（隴洞一隅），2011，宣紙、水墨，74x95cm。



圖版 2 林月絲（海岸一角之二），2011，宣紙、水墨，63x92.5cm。



圖版 3 林月絲 (海岸一角之六)，2011，宣紙、水墨，74x141cm。



圖版 4 林月絲（海岸岩石），2012，宣紙、水墨，74x95cm。



圖版 5 林月絲（石岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。



圖版 6 林月絲（海岸一角之一），2012，宣紙、水墨，74x95cm。



圖版 7 林月絲（俯視海岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。



圖版 8 林月絲（裂之岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。



圖版9 林月絲（豆腐岩岸），2012，宣紙、水墨，74x95cm。



圖版 10 林月絲（岸將流失），2012，宣紙、水墨，74x95cm。



圖版 11 林月絲（海岸一角之三），2012，宣紙、水墨，74x141cm。



圖版 12 林月絲（海岸一角之四），2012，宣紙、水墨，74x141cm。



圖版 13 林月絲（山岩與海），2012，宣紙、水墨，74x141cm。



圖版 14 林月絲（岩岸），2012，宣紙、水墨，74x141cm。



圖版 15 林月絲（海岸一角之五），2012，宣紙、水墨，74x141cm。

參考文獻

- 李素芳（2010）。《*台灣的海岸*》。台北：遠足文化。
- 李渝（2001）。《*族群意識與卓越風格*》。台北：雄獅。
- 李維康（2008）。《*跟名畫家學國畫*》。哈爾濱：黑龍江美術。
- 何政廣（2006）。《*世界 100 大畫家*》。台北：藝術家。
- 林銓居（2005）。《*台灣近現代水墨畫大系—余承堯*》。台北：藝術家。
- 茱莉亞·卡麥隆（2010）。《*創作，是心靈療癒的旅程*》。台北：橡樹林。
- 楊成寅（2004）。《*石濤畫學*》。西安市：陝西師範大學出版社。
- 楊建峰（2009）。《*中國歷代書畫名家經典大系·龔賢 下卷*》。北京：江西美術出版社。
- 鄭穎（2008）。《*鬱的容顏*》。台北：印刻文學。
- 薄松年（2006）。《*中國藝術史*》。台北：聯經。
- 謝榮源（1999）。《*山水畫進階*》。雲林：長虹。
- James Cahill 原著、李渝譯（1984）。《*中國繪畫史*》。台北：雄獅圖書。