

畢業製作論述

「盤錯」- 徐正彥水墨畫創作論述

摘要

人生的際遇不管平順或坎坷，就如同草木疏落繁密，「盤錯」著一種生命循環的哲理，也許這正是一種人們面對自己人生歷程時的啟發。本創作論述試圖來詮釋這樣一個現象，把藝術的心理體驗與藝術的哲理相互諧調，並把藝術的創造與闡釋等交融起來。

本研究在於：(一) 文獻探討法；(二) 風格史研究法；(三) 心理學方法，來研究我的藝術發展過程，及藝術風格之形成。主要內容有：

- 1、緒論：包含研究動機與目的、研究方法、名詞解釋等。
- 2、文獻及理論探討：古籍畫論、書畫同源的探討、藝術美學的探討、移情作用的探討。
- 3、個人創作理念的剖析：創作過程與表現、創作方法。
- 4、作品的風格分析與詮釋：創作心理分析、作品的風格分析、作品的表現。
- 5、結論：創作研究心得、省思與展望。

第一章、緒論

第一節、研究動機與目的

漫步在村野田埂中，到處可看到各種植物盤根錯節(圖一 盤根錯節)、枝蔓橫生(圖二 枝蔓橫生)，乍見之下，似乎糾葛紊亂、毫無章法。但仔細觀察後，發現其「盤錯」之中，卻是生長有序，且又紋理分明而隱含著某種物性的意趣。

觀其生長，從發芽、生葉、蔓延、枯黃、歸落。從無到有，又從有到無，係按照一定的循環在發展。

老子曰：「故有無相生。……長短相行。高下相傾。……前後相隨。萬物作焉而不辭。」¹。

所以說：天地之間，一切有形之物皆由無形所生出來，有形與無形是互「相生」的。有形滅了，再歸落於無形，此乃「有無」之道。

「長」與「短」係相互形成，「高」與「下」互相扶持，「前」與「後」互相盤錯，化育萬物而不紊亂。

植物之根部，為磐固土地及吸汲養份之本；而枝蔓則為其養份輸送至末梢的媒介，都具有維持生命的基本功能。兩者在糾葛中，各自獨立且又相互依賴，有著非常重要的角色及意義。其生長之形態，曲折盤延，透顯出引人動容的美感。

老子曰：「合抱之木，生於毫末。」²。

大的樹木，不是生出來就這麼壯大，而是從細小之樹苗漸漸生長而成(圖三 合抱之木)。由此反觀人類乃至各種生物，也是從很微小的形體而慢慢生成長大的。其過程亦充滿著太多的糾葛牽絆(圖四 牽絆糾葛)與不可避免的纏繞「盤錯」(圖五 枝葉纏繞)。

¹ 《老子》第二章

² 《老子》第六十四章



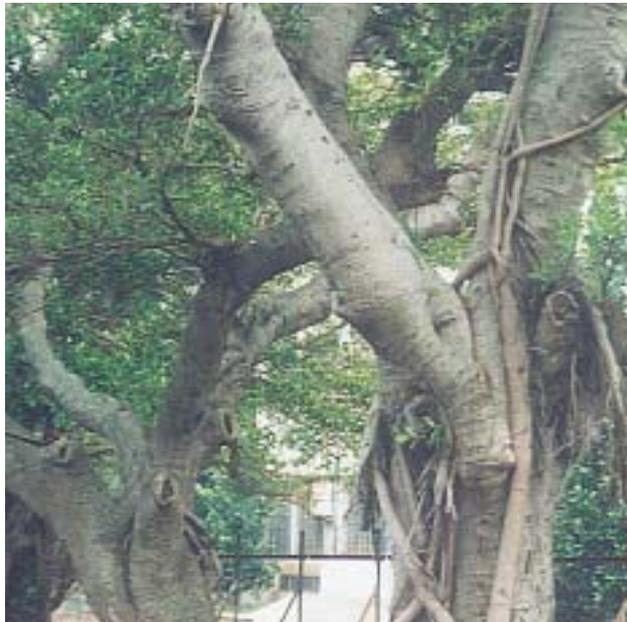
圖一 盤根錯節 徐正彥攝 2005



圖二 枝蔓橫生 徐正彥攝 2005



圖三 合抱之木 徐正彥攝 2005



圖四 牽絆糾葛 徐正彥攝 2005



圖五 枝葉纏繞 徐正彥攝 2005



圖六 植物穿土而上 徐正彥攝 2005

柔弱之根更可穿透堅實的土地，是以柔制剛的表現(圖六 植物穿土而上)。

老子曰：「天下之至柔，馳騁天下之至堅。無有入於無間。」³。

相應於人生處世，柔弱者性情溫和，行事包容，處世圓融而易於被接受；但剛強者則不然，剛愎自用，樹立強敵而容易受損。是為柔能勝剛，弱能勝強之微妙奧理所在。

又曰：「萬物草木之生也柔脆。其死也枯槁。故堅強者死之徒。柔弱者生之徒。木強則共。強大處下。柔弱處上。」⁴。

又曰：「故柔勝剛，弱勝強。」⁵。

草木萬物，會活著之原因，就是它有柔弱的本質。若枯乾變質了，就會死亡。枝幹過強硬則容易斷掉(圖七 生柔死枯)。

人也一樣，個性過於強硬，想要居人上者，反過來卻敗在人下，走向失敗。而個性柔弱自守的人，就能與人相生，而勝過強硬。

以人生處境而言，其實是複雜得很。「盤錯」的人生，有時平順，有時坎坷；有時蒼白，有時絢爛；不也如同草木枝葉有時疏落，有時繁密，「盤錯」著另一種哲理(圖八 枝葉疏落繁密)。

但即便是如此，我們面對自己人生的態度，也應該是要道法「自然」，去尋求既獨立而又彼此相互觀照的脈絡發展泰然處之。

因此，自己乃興起一個理念，試圖以繪畫來詮釋上述的現象。也許這正是一種面對人生時，最適當的態度和啟發。也是一種把心理深層的體驗與藝術的哲理互相諧調，並把藝術的創造與闡釋交融起來。

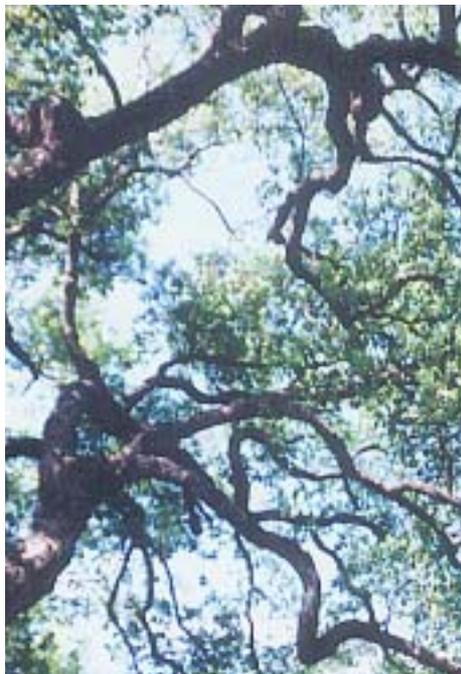
³ 《老子》第四十三章

⁴ 《老子》第七十六章

⁵ 《老子》第七十八章



圖七 生柔死枯 徐正彥攝 2006



圖八 枝葉疏落繁密 徐正彥攝 2006

然而，我認為藝術的創造還不僅於此，應該更進一步強調在創造過程中，呈現「自我」的重要性。

因為按佛洛伊德的理論，人格包含原我(id)、自我(ego)、超我(superego)三部份，彼此交互影響，在不同時間內，對個體產生不同的作用。原我(id)是人類的本能，從出生即已存在；而自我(ego)是個體出生後，在現實環境中，由「原我」分化發展產生的，是要學習如何在現實中實現自己的理念；超我(superego)則是將個體的慾望，引導成理想化、理念化的部份。⁶ 所以，我擬在自己的創作中，不但要做創造性的呈現；也要做「自我」與「超我」的表達。

第二節、研究方法

本創作論述所採取的研究方法是：

(一) 文獻探討法：即蒐集各種有關書籍、論文、期刊與有關報導加以整理分析。

(二) 風格史研究法：即以繪畫技法、完成之作品來加以分析藝術的風格、特色和發展脈絡。

(三) 心理學方法：以藝術思想、理念、情感等心理層面探求其對繪畫創作之影響。

以上述之方法來研究我的藝術發展歷程，及藝術風格之形成。同時，也將自己的創作融入哲理，探求植物孕化及歸落，與生命循環的意涵。

莊子 天地篇：「泰初有無，無有無名，一之所起，有一而未形。物得以生謂之德，未形者有分，自然無間謂之命，留動而生物，物成生理，謂之形，形體保神，各有儀則，謂之性。性修返德，德至同于

⁶ 王秀雄，《美術心裡學》p30，台北市，台北市立美術館，1997

初。同乃虛，虛乃大。合喙鳴，喙鳴合，與天地為合。其合，若愚若昏，是謂玄德，同乎大順。」，「緣生緣滅」我們應該泰然處之。易經《象傳》也提到“天地盈虛，與時消息”看成是自然和人生活的普遍法則，在不斷的變化過程中，其實有其永恆的規律。

莊子說：「聖人者，原天地之美。」係指聰明的人，應該要把大自然的美探本追源⁷。

因此，我的題材雖大多採用草木花石，探索生命成長的脈理。但畫法不泥於傳統。石濤強調「我自用我法」「我之為我，自有我在。」對我是一種啟示。

我的方法也要探求文人畫的美學精神。文人畫家以空靜的心，講求大自然之美，透視生命之根源，在萬象盤錯的脈絡中，知天樂命。中國文人畫是中國美學一個重要的精神象徵。有其哲學性的理論。

我的研究方法將以下列各步驟進行之：

- 1、實地觀察植物生長與繪畫關聯之情況，深入大自然，對實景寫生，將生活融入創作中(圖九 寫生圖)。
- 2、蒐集、整理相關文獻資料。
- 3、分析此類植物生長的特性並做紀錄。
- 4、比較古今有關根藤枝蔓的繪畫形式與結構表現，作為創作的參考(圖十 珠光)、(圖十一 叢樹)、(圖十二等 蘭竹石圖)。
- 5、研究各類紙張媒材使用於水墨畫所呈現的效果，並做紀錄。

作品以「植物根節與枝蔓」為主題，除了表現「盤錯之間」的糾葛，以及在糾葛之中卻不失序的那種幽微含意，同時也將那種結構曲折的美學，透過水墨表現出來。更進一步以傳統水墨畫為基礎，試圖符合現代水墨畫的精神與意涵，予以整合突破。

⁷ 姜一涵，《易經美學》p51，台北市，典藏，2005



圖九 徐正彥 交通大學校園寫生圖 2005 素描紙 A4



圖十 吳昌碩 珠光 1920 紙本水墨 42cm x 175cm



圖十一 吳冠中 叢樹



圖十二 鄭板橋 蘭竹石圖 紙本水墨 揚州市博物館

第三節、名詞解釋

一、〈自然〉

自然有兩種解釋：一是不刻意的作為；另一則是有一定的法則。藝術創造中最基本的根源——自然，它是天地的大美所在，大自然的存在都是順乎宇宙大道的，含有和諧的本性，而和諧正是天地大美的本質。

《易經》繫辭：「一陰一陽之謂道」。

《易經》這本書分兩大部份，前一部份就是《經》；後一部份叫做《傳》，傳就是註解的意思⁸。繫辭又稱繫辭傳，分為上、下兩篇。為《周易》經文之外，解說全書義理的通論，是《易經》思想的主要代表作。繫辭以「一陰一陽之謂道」說明任何事物都具有兩重相對性，提出「剛」、「柔」並濟，把對立的相互作用，看成是事物變化的普遍法則，和萬物化生的泉源，並以「窮則變，變則通，通則久」說明事物必須經過變，才有發展的前途。此與本文探討植物盤根錯節、枝蔓橫生、而其中卻是生長有序有著相同的意涵。

「道」還有：「宇宙的本體、生命的本源、自然的法則、及人生的理想等意義。」

老子：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」⁹。

老子的思想，以自然之道為核心、為基礎。他的人生哲學都是由自然之道出發。¹⁰

作為宇宙整體的生成而言，「自然」之概念，是「道」的創生。實際上，「自然」就是大生命本身，個體已融入綿延的「天人合一」中，這便是「道」的根源。

⁸ 姜一涵，《易經美學》 p47，台北市，典藏，2005

⁹ 《老子》第二十五章

¹⁰ 朱榮智，《老子探微》 p111，台北市，師大書苑，1989

《易經》繫辭：「是故易有太極，是生兩儀」

太極即為天地未開、混沌未分之前的狀態，即是闡明宇宙從無極而化太極，以至萬物化生的過程。兩儀即為太極的陰、陽二儀。

繫辭：「古者伏羲氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦。」

《易經》象傳：「天行健，君子以自強不息。」

象傳分為大象和小象兩部分。大象主要是取八卦所象徵的自然現象，來解釋卦象和卦名的涵義。

莊子對世俗感到沈濁而要求歸向自然、追尋自然。他的物化精神，可賦與自然以人格化，亦可賦與人格以自然化¹¹。

「自然」作為概念其對立面便是「自我」意識，也就是「人為」。莊子所謂「復歸自然」也是一種「至樂」、「天樂」之情。復歸自然的人生是無為的人生，即為道化人生，並非必然就是消極的態度。

因此，本論文所探求的繪畫，雖採用「自然」的物象(例如植物)為題材，但最主要的是探索物象其生長過程中，「自然」(法則)的脈絡與「自然」(恆常)的循環。文中雖意圖詮釋各種自然「盤錯」之間，在亂中有序的物象，其實是隱含一種意涵與哲理，即：「人的一生雖平順與挫折交變無常，但生命卻是生生不息而不變的。」，所以我們活在世上，對一切事物應該順其「自然」(隨緣)，以平常心處之，並且對自己的人生，要以積極正面的態度來面對。

二、〈一畫〉

「一畫」係出自石濤晚年所著的「畫語錄」一書中。全書十八章，從一畫開局以立畫法。

¹¹ 黃錦鈺，《莊子讀本》，台北市，三民書局，1989

石濤曰：「太古無法，太樸不散，太樸一散，而法立矣。法於何立，立於一畫。」¹²。

石濤，明宗室靖王後裔。俗名若極，字石濤，出家後起名原濟。「畫語錄」一畫詳細地闡述了有關畫學之中的哲學理論，把禪學融入其間。

石濤：「法於何立？立於一畫，一畫者眾有之本，萬象之根。」¹³。

石濤提出了法的原則。「一畫」指的不是一幅畫的形式，以禪理來解釋，應是生命的循環：「明心見性」。

「一畫之法」中的「一」指的是心。一切法不離心法，心能生萬法。人若達到見性，即可達到「一」¹⁴。

三、〈文人畫〉

「文人畫」一詞出現得很晚，大概是明朝才開始流行。¹⁵「文人畫」為古代讀書人能詩擅書者所作之畫，可以說是一種「心性的藝術」活動。藝術家意圖超越自然的限制，要使自然從屬於心性，講求：

- 1、學識涵養
- 2、講求神韻
- 3、筆墨脫俗
- 4、不求形式
- 5、品德高尚

唐代詩人王維以詩入畫，為文人畫的鼻祖。宋代蘇東坡說：「味王摩詰之詩，詩中有畫；觀王摩詰之畫，畫中有詩。」王摩詰即指王

¹² 石濤《畫語錄》 一畫章第一

¹³ 石濤《畫語錄》 一畫章第一

¹⁴ 姜一涵，《石濤話語錄研究》，台北市，蕙風堂，2004.

¹⁵ 高木森，《中國繪畫思想史》p295，台北市，東大圖書，1992

維。他的作品詩中有畫，畫中有詩，蔚然成風，成為後世文人畫家的典範。例如王維詩：輞川閑居贈裴秀才迪，在詩中就如同看到一幅畫，值得玩味：

寒山轉蒼翠，秋水日潺湲。

倚杖柴門外，臨風聽暮蟬。

渡頭餘落日，墟里上孤煙。

復值接輿醉，狂歌五柳前。

宋代蘇軾是文人畫的積極提倡者，重視論畫以形似之不宜。蘇軾書鄴陵王主簿所畫折枝二首詩，闡述其論點：

論畫以形似，見與兒童鄰。

賦詩必此詩，定非知詩人。

詩畫本一律，天工與清新。

邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。

何如此兩幅，疏散含精勻。

誰言一點紅，解寄無邊春。

蘇軾詩作「論畫以形似，見與兒童鄰」，認為作畫不能只追求形似，應掌握物像本身的內部規律，以達到更高的藝術境界。蘇軾在美學上追求的是一種樸質無華、平淡自然的情趣韻味。¹⁶

蘇軾提出：「詩畫本一律，天工與清新。」；及評王維：「詩中有畫，畫中有詩」認為作畫要像作詩般重意境、自然、立意，並創新意，反對過分雕飾詞句。畫中帶有文人情趣，畫外流露著文人思想的繪畫

元代開文人畫之風氣者當推畫家趙孟頫¹⁷。其後倪瓚等承先啟後之。

¹⁶ 李澤厚，《美的歷程》，p179 台北市，三民書局，2002

¹⁷ 何恭上，《元朝名畫精華》p12，台北市，藝術家，1996

倪瓚曾曰：「僕之所畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」¹⁸

倪瓚筆下單純的樹石草木，體現非凡的感情，與藝術生命力¹⁹。倪瓚作品不繪人物，簡逸平淡，具有超塵絕俗的韻味(圖十三 容膝齋圖軸)。圖中境界蕭疏，空曠中含有孤傲之氣，被視作元畫逸品的代表。對後代有深遠的影響。

文人畫家喜愛梅、蘭、竹、菊“四君子”與松、石的題材。尤喜墨竹。竹子虛心勁節，直竿凌雲，高風亮節，四季常青；石頭堅硬難犯，以喻君子堅貞、清高的象徵。

文人畫家逐步向「自然」求取「本質」時，便漸漸放棄了自然形象的追求。畫家可以不再依視覺經驗，而改以內識形態來造形²⁰。文人畫所具有的文學、哲學、抒情等特性，藝術上提倡高雅、平淡及天真；理論上主張逸筆草草，不求形似，聊寫胸中逸氣等，區別於傳統的工匠畫和院體畫。其提倡遺貌求神，以簡逸為上，追求古意和士氣，重視主觀意興的抒發，可說是儒、道、釋合一的理學思想之慰藉，其實也是一種文人浪漫的情懷。

禪畫與文人畫不同。文人畫以文學詩詞去感受萬物；而禪畫則是以禪心觀照萬物(圖十四 六祖截竹圖軸)，不是抒情的，情緒無激動的，是將超越的情緒轉變為智慧，再將智慧用於筆墨。

六祖即是慧能(638-713)，主張頓悟，曾偈曰：「菩提本無樹，明鏡亦非台，本來無一物，何處惹塵埃。」，格外受到中國士大夫的青睞²¹，明代董其昌特別讚許，認為是文人畫的源頭。

¹⁸ 《清閟閣全集卷十》 答張藻仲書；清閟閣為倪瓚所居之閣。

¹⁹ 方聞，《心印-中國書畫風格與結構分析研究》P139，陝西人民美術，2004

²⁰ 倪再沁，《山水過渡》p136，台北市，典藏，2004

²¹ 陳文新，《禪宗的人生哲學-頓悟人生》p7，台北市，揚智文化，1999



圖十三 元 倪瓚 容膝齋圖軸 紙本水墨 1372 35.5 cm x 74.7 cm

台北故宮博物院



圖十四 南宋 梁楷 六祖截竹圖軸 紙本水墨 日本東京國立博物館

第二章 文獻及理論探討

第一節、古籍畫論

一、謝赫「六法」

南齊 謝赫《古畫品錄序》：「畫有六法 六法者何？一氣韻生動是也；二骨法用筆是也；三應物象形是也；四隨類賦彩是也；五經營位置是也；六傳移模寫是也。」²²。

謝赫以六法為標準，對歷代畫家進行了品評。第一條是關於藝術作品畫面中的「生命力」，畫面上講求生命動態的展現²³，與靈動標準的批評，其餘五條的內涵係繪畫的表現技巧和基本練習。

- 1、氣韻生動：談精神。
- 2、骨法用筆：談運筆。
- 3、應物象形：談寫生。
- 4、隨類賦彩：談色彩。
- 5、經營位置：談構圖。
- 6、傳移模寫：談學習。

王維：「觀者先看氣象，後辨清濁」係氣韻論之寫照。²⁴

石濤作畫，取之造化而瀉於筆端，構思奇譎多變，隨其境界、意趣不同而用筆。

石濤題跋：「天地渾熔一氣，再分風雨四時，明暗高低遠近，不似之似似之」

其用筆有時細筆、有時粗線勾斫皴點，酣暢流利，拙秀相輔，恣肆灑脫、淋漓豪放，很少皴擦（圖十五 石濤畫集）。大多符合了謝赫以六法之標準。

²² 謝赫《古畫品錄》，俞劍華編，《中國畫論類編》，華正書局，台北，1984

²³ 陳篤正發行，《美育月刊 98》p10，台北市，國立臺灣藝術教育館，1998

²⁴ (傳)王維《山水論》



圖十五 石濤《石濤畫集》2003 紙本水墨 北京市 榮寶齋出版社

二、荆浩「六要」

五代 荆浩曰：「夫畫有六要：一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨。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，文彩自然，似非因筆。」²⁵。

- 1、氣：心隨筆運，取象不惑。談立意，心中要有靈氣。
- 2、韻：隱跡立形，備儀不俗。談風格，內容要有品味。
- 3、思：刪拔大要，凝想形物。談構想，景物要有取捨。
- 4、景：制度時因，搜妙創真。談取景，時令得宜創新。
- 5、筆：雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動。談用筆，
運筆要利落。
- 6、墨：高低暈淡，品物淺深，文彩自然，似非因筆。談施墨，
墨色有層次。

關於「氣」，清代蔣和曰：「未落筆時先須立意，一幅之中有氣有筆有景，種種具於胸中，到筆著紙時，直追出心中之畫，理法相生，氣機流暢，自不與凡俗等」《學畫雜論/立意》。看法與荆浩相同。

關於「韻」者，蘇東坡使「畫」與「詩」在精神上更為融合。畫家不僅在詩裡找題材，更以詩人寫詩的手法來繪畫，以提高畫的意境。畫面題詩也是提高「韻」味的一種方式，在畫面的空白處題詩，使詩與書法都成為畫面的一部分。所謂「詩畫一律」，將畫的意境更加深遠。

關於「思」、「景」，北宋郭熙《林泉高致》：「真山水之煙嵐，四時不同：春山淡冶而如笑，夏山蒼翠而滴，秋山明淨而如妝，冬山慘

²⁵ 荆浩《筆法記》

澹而如睡。畫見其大意，而不為刻畫之跡，則煙嵐之景象正矣。春山煙雲連綿人欣欣，夏山喜木繁陰人坦坦，秋山明淨遙落人肅肅，冬山昏霾翳塞人寂寂。看此畫令人生此意，如真在此山中，此畫這景外意也。見青煙白道而思行，見平川落照而思望，見幽人山客而思居，見岩扃泉石而思遊。看此畫令人起此心，如將真即其處，此畫之意外妙也。」述之甚詳。

關於「筆」、「墨」具備了高度的符號和造型審美觀，組成了整幅畫面的起承、呼應、對比等結構的功能。是水墨畫最具獨特性的繪畫語言。係從書法而來的。

北宋 韓拙曰：「筆以立其形質，墨以分其陰陽，山水悉從筆墨而成。」《山水全集》。

線條之抑揚頓挫、起伏波磔具有獨立的審美價值。線條表現力的豐富高雅，使得墨的地位從屬於筆。而墨分五色更說明了墨色可涵蓋了各種自然界的色彩。兩者相輔相成，達到水墨畫特有的藝術境界。

三、董其昌《畫旨》

明代畫家董其昌曰：「禪家有南北二宗，唐時始分；畫之南北宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驥，以及馬、夏輩；南宗則王摩詰始用瀉淡，一變鉤斫之法，其傳為張噪、荆、關、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家，亦如六祖之後，有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之，摩詰所謂雲峰石跡，回出天機；筆意縱滿，參平造化者。東坡贊吳道子、王維畫，亦云：『吾於維也無間然。』知言哉。文人之畫自王右丞始，其後董源、巨然、李成、範寬為嫡子；李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒，皆從董、巨得來；直至元四大家黃子久、王

叔明、倪元鎮、吳仲圭，皆其正傳；吾期文、沈，則又遠接衣鉢。若馬、夏及李唐、劉松年，又是大李將軍之派，非吾曹當學也。」²⁶。

董其昌把李思訓視為「青綠」風格的始祖；而王維則視為「水墨」風格的始祖。

南北宗原是指佛教宗派，所謂「南頓」、「北漸」。把「頓悟」和「漸修」作為彼此的區別。這種劃分法標榜了「南宗畫」即文人畫出於「頓悟」，因而具有「高越絕倫」及「士氣」；同時，認為「北宗畫」只能從「漸修」也就是從勤習苦練中產生。受到輕視和貶抑。

其優點：

董其昌在明代諸流派紛爭的局面中，對筆墨語言所作的創新開拓，重現中國山水畫質樸率真的努力，都為其之後的中國山水畫臻於成熟奠下了基礎，寫出了中國繪畫史中不可磨滅的一筆。

在書畫創作上，亦是追求平和空寂、清雅柔潤。呈現的是儒、道、禪諸說所追求的一種靜穆文儒的精神狀態，也把中國傳統文人畫所追求的那種虛靜恬淡，寂寞無為的意趣，作了盡情的發揮。

其缺點：

把中國傳統繪畫創作，推向一個觀念偏於狹窄、排外性特強的情境之中，以至在很大程度上，限制著數百年來，繪畫創作應有的多向性與多元性之發展。

第二節、書畫同源的探討

「書畫同源」這句話有兩種不同的意思：²⁷

- 1、歷史意義：指書和畫在起源的時候，十分相近。即中國文字與繪畫在起源之初有相通之處，如象形文字然。

²⁶ 董其昌《容台別集》卷四《畫旨》。

²⁷ 熊秉明，《中國書法理論體系》p16，台北市，雄師美術，2000

2、藝術意義：指書法和繪畫有與共同的一些造形原則、在筆墨的運用上具有共同的規律。

「書畫同源」是文人畫的重要理論根據。最早由唐代的張彥遠在《歷代名畫記》中提出「書畫同源」的理論，他認為文字的作用在於「表意」，而繪畫的作用在於「見形」。

張彥遠曰：「夫骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆，故能書者皆能畫」²⁸。

宋元的文人畫興盛以後，文人認為繪畫的用筆本身就具有獨立的審美趣味。例如畫竹時，竹幹用篆書，竹枝用草書，竹節用隸書。

趙孟頫曰：「石如飛白木如籀，寫竹還需八法通，若也有人能會此，須知書畫本來同。」

元代繪畫中，文人畫佔據畫壇主流。作品強調文學性和筆墨韻味，重視以書法用筆入畫和詩、書、畫的三結合。以書法用筆入畫或以書法書寫「畫題詩」於畫面，將詩、書、畫三種結合，稱三絕藝術。

書法線條內涵豐富、出神入化。凡善畫者必善書，否則畫家無法掌握卓越的筆法。「書畫同源」強調書畫用筆的相通之處，也要求畫家要具備深厚的書法修養。創作以筆力遒勁、墨韻幽雅、意境深邃取勝。例如近代畫家黃賓虹，他除了造型之外，莫不具有強勁的線條。此歸因於：他以深厚的書法功力，而運用了中鋒筆法之故(圖十六 董巨遺意)。黃賓虹對水墨畫提出「五筆」的理論。「五筆」並非五種用筆；而是指一筆之中，所應包含的五種筆性²⁹，為：

- 1、平：指筆力。
- 2、圓：指筆意。
- 3、留：指筆姿。

²⁸ 張彥遠《歷代名畫記》

²⁹ 王魯湘，《黃賓虹》p125，台北市，藝術家，2001



圖十六 黃賓虹 董巨遺意 1954 紙本水墨設色 40 x 77 cm

浙江省博物館

4、重：指筆勢。

5、變：指筆趣。

元代，文人畫進入興盛時期。因統治者蒙古人重武輕文，又有種族歧視，一般讀書人不易以文采在仕途上求得發展，導致許多的文人，從事與文章筆墨關聯的水墨繪畫。元初的繪畫雖提出「古意」的懷古趨勢，但到「元四家」他們的創作則是比較自由，作品大多帶有一種冷逸的性格³⁰，表現自身的生活環境、情趣和理想。

「元四家」的畫多表現“曠寂”“漁隱”，以“出世”的態度表達一種士大夫階層的孤傲、空虛的情感(圖十七 秋林野興圖)。

明末「四僧」身為遺民，他們在書畫中寄寓國破家亡之痛，筆法恣肆、放縱、簡括、凝練，造形誇張，意境冷寂(圖十八 安晚冊)，如此來抒發他們內心當中或豪邁或抑鬱的情緒，皆有移情的意涵。

第三節 藝術美學的探討

「美」是一種「審美經驗」、一種「感性」、一種「感覺」及一種「快樂」。早在西元前八世紀，西方就已經產生了對於「美」的概念，在荷馬(Homer)³¹的兩部史詩「依利亞德」(epic)與「奧德賽」裡出現了許多次「美」的意涵，此時「美」與「善」是整體的。後來德國哲學家鮑姆加登(A. G. Baumgarten, 1714-1763)提出「美學」(aesthetica)這個名稱³²，才成為一門學科。

幾個哲學家對「美」都有自己的看法：

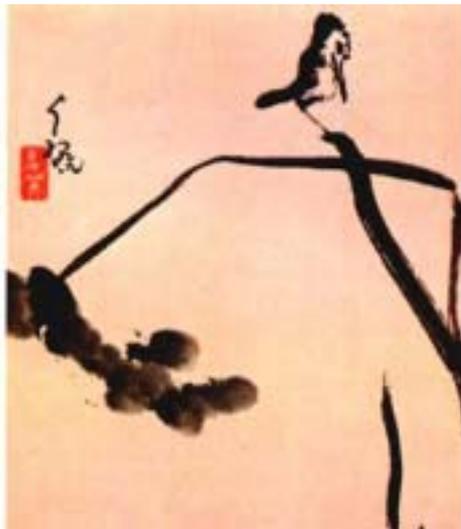
³⁰ 高木森，《元氣淋漓》，p14 台北市，東大圖書，1998

³¹ 荷馬(Homer)古希臘盲詩人。生平和生卒年月不可考，約在西元前9世紀~前8世紀(維基百科)。相傳記述西元前12-前11世紀特洛伊戰爭，及有關海上冒險故事的古希臘長篇敘事史詩《伊利亞特》，和《奧德賽》，即是他根據民間流傳的短歌綜合編寫而成。

³² 姜一涵，《易經美學》p21，台北市，典藏，2005



圖十七 元 倪瓚 秋林野興圖軸 1339 再跋 紙本水墨
美國紐約 John M. Crowford Jr. 藏



圖十八 清 八大山人 安晚冊 紙本水墨 日本泉屋博古館

古希臘哲學家蘇格拉底(Socrates, 407B.C.~399B.C.)的思想中,美與善是一體的;美的事物就是善,而藝術的功能就是在模仿「美」³³。

希臘哲學家柏拉圖(Plato, 427B.C.~347B.C.)。認為美是理念。美本身不需依賴具體美的事物,任何東西只要與「美的理念」結合時,就成為美的東西。人生最高理想是對最高永恆的「理式」或真理的「凝神觀照」,這種真理才是最高的美³⁴。

德國哲學家黑格爾(G. W. F. Hegel, 1770-1831)主張「美是理念的感性顯現」。藝術的內容就是理念,藝術的形式也是理念,是訴諸感官的形象,而內容和形式的統一即是美³⁵。

英國的唯實論者培根(F. Bacon, 1561~1626)提倡經驗主義,經驗主義哲學認為美感即是快感,美即是愉快,確定了一切知識來看於感官經驗之上,經驗主義把美學從客觀世界的性質與分析轉到認識主體的認識活動上,認為必須經由感性經驗的體會,才稱為美。³⁶

德國古典唯心主義哲學家康德(Immanuel Kant, 1724~1804),認為美學要探討的是一種純粹的審美判斷。康德不直接處理美的對象,他為我們揭示的美學知識,不論自然美或藝術美,皆是關於審美品味判斷所涉及的性質和樣態,特別是審美主體的心靈結構和意識狀態。³⁷我們能用感官看到的部份,就是所謂的「形式」。要能單純去感受到形式所引發出內心的愉悅快感,這樣才是純粹的審美。然而康德所謂純粹的形式,指的是自由美,也就是自然美。對康德來說,自然美要

³³ 朱光潛,《西方美學史(上卷)》,pp22-23 台北縣樹林鎮,漢京文化,1983

³⁴ 朱光潛,《西方美學史(上卷)》,p34 台北縣樹林鎮,漢京文化,1983

³⁵ 黑格爾(朱孟實譯),《美學》,台北市,里仁書局,2005

³⁶ 朱光潛,《西方美學史》(上卷)pp 184-187,台北縣樹林鎮,漢京文化,1983

³⁷ 陳篤正發行,《美育月刊 86》p1,台北市,國立臺灣藝術教育館,1997

高於藝術美³⁸。

中國對於「美」的思想，經過下列幾個轉折，呈現出多元的面貌。

- 1、先秦時期諸子百家齊放。
- 2、兩漢儒學之推崇及轉型。
- 3、魏晉南北朝道家玄理之再現及佛教傳入。
- 4、隋唐時期佛教之盛行。
- 5、宋明時期儒道釋理學之開展。
- 6、近代東西方文化之交流。

早期的中國將「美」與「善」兩者概念相混，美的最終目的，亦是趨於良善。「美」不但可以提昇人們心靈的境界，也可以改善人們的生活態度。美是一種精神愉快，而非單純的生理快感。美學哲學家以孔子、孟子、老子、莊子等為代表。

孔子的審美理想是以「仁」、「和」為中心，講求「善」與「美」和諧。除了「美」與「善」的合一之外，也要求「文」、「質」的合一。

孟子主張「人性本善」，「善」存乎人心，此種思想指引著人們追求美的理想，具有人本主義的精神。

荀子認為人的美不在於外表，而在於內涵品德上。荀子認為「人性本惡」，故要靠後天不斷的修養才能趨於美善³⁹。

老子認為，審美觀照的不只是物像的形式美，而是要把握事物的本體和生命，呈現出意境之美。老子「素樸之美」的主張，屬於超越物象的美學思想⁴⁰。

莊子喜愛親近大自然，莊子認為「道」是客觀存在的、最高的、絕對的美，天地的「大美」就是「道」。

³⁸ 朱光潛，《西方美學史(下卷)》，pp11-25 台北縣樹林鎮，漢京文化，1983

³⁹ 李澤厚，《中國美學史(第1卷下)》，p385，台北縣中和市，谷風出版社，1987

⁴⁰ 朱榮智，《老子探微》，台北市，師大書苑，1989

美學係哲學範疇所涵蓋之一環，要理性去探究；而藝術則是製造出某種作品的感性技巧，是理念的感性顯現。兩者是有關聯性的。

藝術美學便是要去探究藝術的內涵。畫家要開發出新的技法，結合原本自己具有之人文素養、思想情感等，從而發展出個人的新風格。

我的創作由傳統絢爛的色彩，走向墨色積點、沉穩孤寂，其實也對應著一種人生過程的體驗；一種探究藝術內涵的精神。

第四節、移情作用的探討

移情作用係審美經驗之一種學說，是把主觀的感覺移到對象中，或藉審美的快樂，情緒得到昇華。朱光潛曾曰：「移情作用是外射作用(Projection)的一種。外射作用就是把在我的知覺或情感，外射到物的身上去，使它們變為在物的屬性。」⁴¹。因此，移情作用又被稱為「擬人作用」，它常伴隨美感經驗而出現。⁴²

佛洛伊德認為：所有的審美快感，來自快感原則，藝術活動本身即有快樂的特性，因而趨使個體從事藝術活動。使被壓抑的需慾經由昇華而獲得滿足，更使「超我」和「自我」達到和諧狀態。⁴³

西方自文藝復興以後，進入了以工業為主的資本主義階段。自然科學隨著資本主義的擴展而不斷增強。在這個時候，人們都有一種強烈的內在衝動，那就是征服自然、支配自然。但不料工業化逐漸改變了人們的生活方式及生活內容。精神上隨之而來的卻是：孤寂、困擾、哀傷和悲觀。為發洩個人之情緒、奇幻和想像，而不關心目前的、現在的存在，十八世紀乃萌發了浪漫主義(Romanticism)的浪潮。

浪漫主義可解釋為一種人生觀，一種心理狀態，倡導屬於個人經

⁴¹ 朱光潛，《文藝心理學》pp33-34，台北市，開明書局，1959

⁴² 倪再沁，《美感的探險》p19，台北市，典藏，2004

⁴³ 劉思量，《藝術心裡學》p259，台北市，藝術家，1998

驗之情感與感覺的價值⁴⁴。畫家比已前的繪畫作風更自由，筆法更流暢。色彩強烈及明暗的對比為其特色。題材多為戲劇性，如：戰爭、屠殺、海難等場面。我認為這也是把作者的知覺或情感，外射出去的另一種表現。

移情作用又類似心理學的「補償作用」。一個人無論外在的或內在的因素所構成的挫折，都會對個體產生一種情緒上的打擊與威脅，因而表現出一些不愉快或痛苦的反應。欲脫離這種不愉快或痛苦，可藉其它成功的活動來代替，以彌補其自信與自尊。⁴⁵

文人畫的畫家均以空靈、虛靜的心，深解大自然無言之美，也透視生命之根源，在萬象自然的脈絡中，「生者自樂其生」，「化者自安其化」，也是某種程度把藝術的心理內涵，藉由藝術闡釋而抒發出來的移情表現。

我的創作，也試圖將個人情緒及理念投射在作品上。然而這只是「我」對「物」單方面的關聯，我應該更要「物」(作品)回饋到「我」本身，使自己得到滿足與快樂(即所謂的美感經驗)，我想這才是「移情作用」的真諦。

⁴⁴ 黃海雲，《從浪漫到新浪漫》p16，台北市，藝術家，1991

⁴⁵ 張春興，《心裡學》p464，三民書局，1998

第三章、個人創作理念的剖析

第一節、創作過程與表現

一開始我的繪畫風格與技法是較傳統的(圖十九 晨霜朝露團團)，我臨摹很多古人畫作，研究許多畫論，也常寫生。寫生乃依物描摹，寫物外形，然後得物內質。

以前，宋徽宗曾命宮中畫師寫孔雀升墩，徽宗曰：「孔雀升高，必先舉左。」；五代黃筌畫飛鳥，其脖、腿皆伸，有識者謂：「縮脖必伸腿，縮腿必伸脖，豈有俱伸者？」黃筌始如夢醒。可見寫生時，觀察自然多麼重要。

如同寫生一樣，我在創作中，取景於大自然來探討反璞歸真的感受與理念，把我所看、所想的景象藉由創作呈現出來，藉以磨礪自己。

我喜歡畫植物，如象徵清高堅貞人格精神的梅、蘭、竹、菊、松、石等題材。其中以竹、石更甚，這方面石濤(圖二十 石濤畫集)；與鄭板橋(圖二十一 叢竹圖)，給我很大的啟示。正所謂寫竹豈能「節節而為之，葉葉而累之」？要知其生長方向、風雨晴晦、時候季節而變化之。

漸漸的我覺得繪畫不應只是單純模仿自然，不應該看到什麼就畫什麼。雖然我還是依循大自然這種的題材作畫，但是我要賦予傳統新意，要畫出情感。我從周邊事物的痕跡中找出生命成長的脈絡，把景觀事物以自己的筆調表現出自己的風格(圖二十二 陌上牽牛)。

而抽象畫可說是我繪畫風格的一個嘗試，因為抽象的呈現是創作自我挑戰很重要的一環，而技法與題材，必定要拋開以往的形象，取而代之的是隱藏在其中的韻律節奏之美，成為我創作上另一個方向(圖二十三 天涯芳草斜陽外)。結果發現我仍然拋開不了「形」。



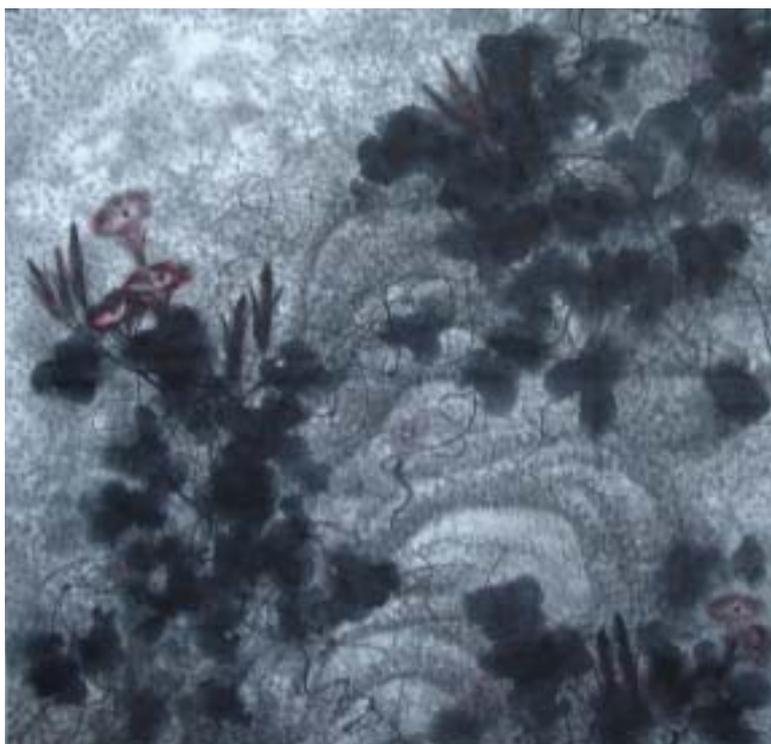
圖十九 徐正彥 晨霜朝露團團 2005 宣紙 34cm x 135cm



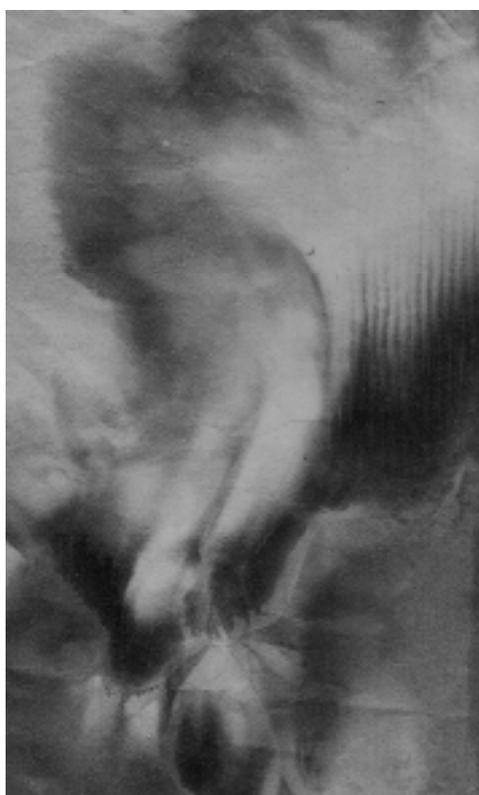
圖二十 石濤《石濤畫集》2003 北京市 榮寶齋出版社



圖二十一 鄭板橋 叢竹圖 水墨紙本 瀋陽故宮博物院



圖二十二 徐正彥 陌上牽牛 2005 宣紙 67cm x 67cm



圖二十三 徐正彥 天涯芳草斜陽外 2005 宣紙 45cm x 69cm

抽象表現主義在二十世紀初，出現於美國。畫家即興的創作，重視個性的表達，其中「書法表現主義」結合了中國書法的形態。我的作品其實也有某種程度的關聯(圖二十四 愁看北渚)。但抽象表現主義畫家，多具有叛逆的精神，作品主題常帶有沈重的悲劇性格，與我創作理念不合。

於是文人畫變成我另一個追求目標，我用筆開始凝重沉穩，心靜平和，提煉情緒而達到另一種風格(圖二十五 錯落荒竹)。

第二節、創作方法

一、材質選用

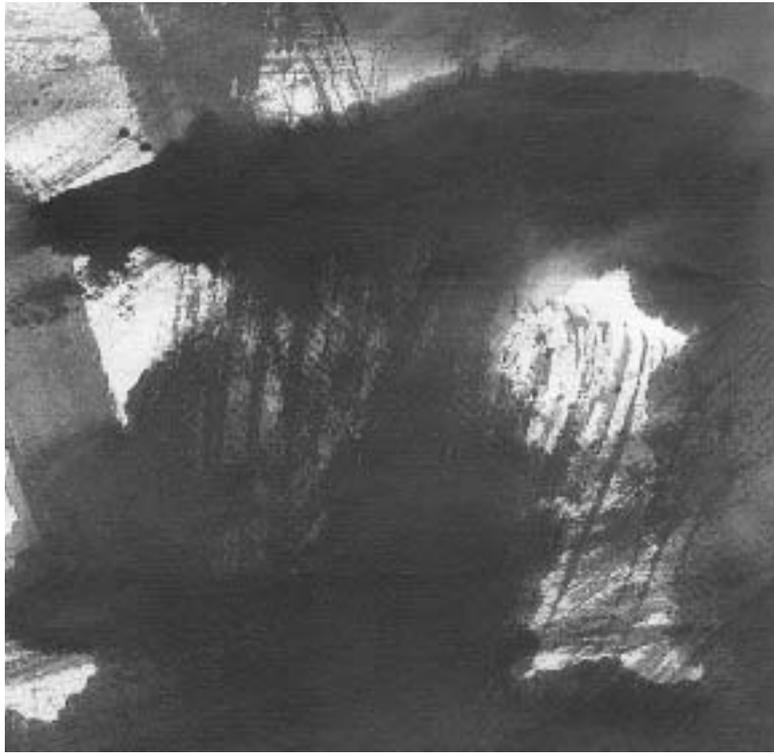
當我決定創作方向後，便開始思考創作方法。媒材的選擇、工具的使用、施墨運筆、設色渲染或點染皴擦，皆要仔細探索。媒材效果等是否皆能符合造型藝術本身之目的與功能非常重要。

以紙材來講，其纖維構成、紋理粗細、強度、色感、吸水性等的差異，各有其美感的呈現。宣紙質地綿韌、色澤潔白、紋理美觀的特點，在水墨畫中有獨特美感。尤其是生宣紙的吸水性與沁水性，控制墨色濃淡乾濕、層次多樣，使渲染的結果，造成滋潤有韻的獨特墨趣。一幅作品常因材質的選用，而更相得益彰。我嘗試各種不同的宣紙，做了實驗，雙宣比單宣容易凝墨，後來我選擇了「玉版宣」和「紫檀宣」來作畫。

二、技法表現

以「筆」與「墨」作為表現材質，呈現線條與墨韻之美。因「筆、墨」是水墨畫獨特的風格，是西方繪畫所沒有的。

因我以「盤錯」主題為創作目標，故作畫時會仔細注意植物生長



圖二十四 徐正彥 愁看北渚 2005 宣紙 67cm x 67cm



圖二十五 徐正彥 錯落荒竹 2005 宣紙 69cm x 45cm



圖二十六 徐正彥 孤村 2005 宣紙 45cm x 69cm



圖二十七 徐正彥 簷下清音 2005 宣紙 45cm x 69cm

之自然規律。例如：畫一棵樹時樹葉向四周發展，畫許多樹時，則有爭有讓。樹葉空間透著光線，顯示出層次感。萬物近中得，故先由近景樹木畫起。因樹木取枝幹而得形，故以中鋒濃墨畫枝幹。作品畫好再整理收拾。

在施墨運筆方面，若處理大塊面時，以側鋒皴擦面塊，然後加以淡染，分出層次。若畫面滿溢而至黑多白少，則讓光顯露，正如李可染所言：「知白守黑」)，使畫幅「餘白」，而造成空間觀念。有著獨特的造型(圖二十六 孤村)。

後來，我採用中鋒積墨點染(圖二十七 簷下清音)。沉著而凝鍊，皴法係運用多次遞加的多層次漬墨法。用筆慢而拙、運墨重而潤。

三、構圖章法

構圖有好幾項原則，其中之一是幾何學(geometry)原理。形式就是簡單的幾何形狀，或是近似幾何形狀之間的關聯⁴⁶。我在畫作中不管使用 S 形、V 形、或 X 形構圖，皆有經過「幾何形狀」章法的思考。

唐朝張璪提出：「外師造化，中得心源。」，十九世紀法國畫家庫爾貝(Courbet 1819~1877)也提出「面對自然，對景寫生。」，皆說明對自然寫生的重要性。因此，我很重視寫生，將景物取捨後，佈局於作品中，利用流動、疏密、虛實、均衡等原則來構圖畫面，營造出一種迷離的意境。

每當我在創作時，我儘量融入情感，畫出內在的意念，突破舊有的習性，以呈現自己的理念。

⁴⁶ 賈克·瑪奎 Jacques Maquet，《美感經驗》p164，台北市，雄師美術，2003

第四章、作品的風格分析與詮釋

第一節、創作心理分析

我認為畫畫要思考如何突破自己舊有的思維模式，不但要累積自己的經驗，檢視自身作品，而且要不斷地創新，否則便無法進步。

「自我」有其獨立性、連續性、和統合性。此三種特性是個體在生活經驗中逐漸發展而形成的。

雖然我的作品在不同時期，創作心理分別受到了影響。但在自己的潛意識(Unconscious)中，心像與觀念彷彿一致。潛意識是每一個體人格結構的基礎。佛洛伊德把心靈比喻為一座冰山，浮出水面的是少部分，代表意識，而埋藏在水面之下的大部份，則是潛意識。

我以植物為主題來創作，心理實在是對生命的虔敬尊重。雖然繪畫也是一種自娛，但「寄情於景」的移情作用更是精神上的昇華。另外我也藉繪畫，來探求大自然的和諧。

石濤「借筆墨以寫天地萬物，而淘泳乎我也。」，含有三個要點：一、繪畫之創作，其主要根源，乃在畫家觀照大自然時所產生出來的直覺；二、媒材和技法都是繪畫創作過程中，不可或缺的元素；三、藝術家的個性，也是決定其表現風格的要素之一。⁴⁷

因此，大自然是我的靈感和智慧來源，能滿足創作的需要、表達內心的情感和個人特質。

第二節、作品的風格分析

我個人的繪畫創作，係對大自然的盤錯現象 不管是一株糾葛的

⁴⁷ 陳篤正發行，《美育月刊 88》P8，台北市，國立臺灣藝術教育館，1997

植物、一叢樹林、一堆石頭等，甚至人與人之間的心結，皆有這種盤錯現象。在千變萬化中，想要探索出一種亂中有序的美感。我的創作便是經過反覆的不斷思索，而成為現在的風格與創作方向。我很注重在畫面上的構圖與心理感受，想要創造自己的風格。

其實我也一直努力將書法之美融入畫中。在創作中，一幅藤蔓盤錯、枝幹翡翠的作品，我會在畫面中投入書法的形象。草書的轉折、楷書的中鋒運筆，皆給我很大幫助。毛筆的線條在起伏波瀾中，以形寫神，有其符號性的審美價值。「筆」、「墨」、「線條」組成了水墨在繪畫上特有的抽象美感。

第三節、作品的表現形式

1、圖二十八 夜來風葉鳴

年代：2005

材質：宣紙、水墨

尺寸：45cm x 69cm

這是較早之作品，秋天的夜晚，屋外竹與籐糾葛，當刮起秋風時，沙沙作響，落葉滿地，無由的產生一種愁緒，一種心靈莫名的盤結，因作此畫。

此圖用側鋒及中鋒畫葉，中鋒率意畫藤，淡墨渲染作出層次，但主要還是在於氣氛之營造。

2、圖二十九 莫聽穿林打葉聲

年代：2005

材質：宣紙、水墨

尺寸：69cm x 135cm

此圖與上圖類似，淒冷的夜晚，風雨交加，令人不安的感覺。但我所要詮釋的是：不管夜晚屋外的風雨聲如何？人生又遭遇到多少坎坷？心靜應要平穩下來。抱持蘇東坡的心態：「也無風雨，也無晴。」的平常心，即可泰然處之。

圖面構圖，藉加重右上角及左下角，讓空氣沿畫面作 S 型流動。造成一種韻味，一種氣韻生動的效果。

3、圖三十 村陌垂葫

年代：2006

材質：宣紙、水墨設色

尺寸：67cm x 67cm

推開北窗，陌上的葫蘆也已變黃，倏自在風中飄搖。畫此圖，是想把一個孤寂的角落，變成心中的桃園。

本圖重墨揮灑，淡墨渲染，少許設色。

4、圖三十一 秋風起兮

年代：2006

材質：宣紙、水墨設色

尺寸：67cm x 67cm

秋意，雖然帶有一些惆悵，但天高氣爽、舒適宜人。當秋風吹起枝葉婆娑，溫暖的陽光，從瓜棚中透進，徜徉其間，有著遺世而獨立的感觉。

本圖也是重墨揮灑，淡墨渲染，少許設色。



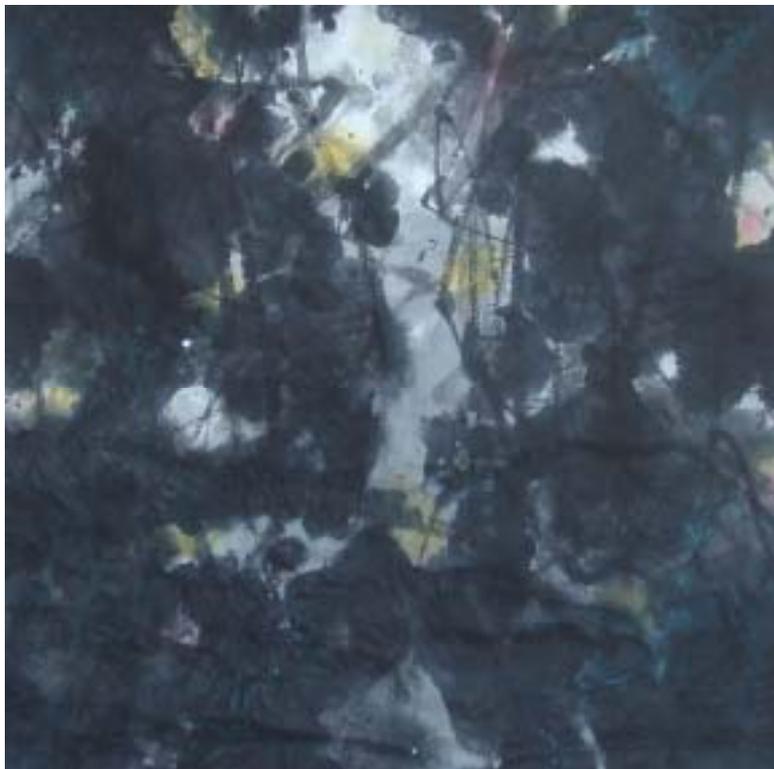
圖二十八 徐正彥 夜來風葉鳴 2005 宣紙 45cm x 69cm



圖二十九 徐正彥 莫聽穿林打葉聲 2005 宣紙 69cm x 135cm



圖三十 徐正彥 村陌垂葫 2006 宣紙 67cm x 67cm



圖三十一 徐正彥 秋風起兮 2006 宣紙 67cm x 67cm



圖三十二 徐正彥 秋高映衰草 2005 宣紙 67cm x 67cm



圖三十三 徐正彥 朝曦雲湧 2006 宣紙 67cm x 67cm

5、圖三十二 秋高映衰草

年代：2005

材質：宣紙、水墨設色

尺寸：67cm x 67cm

秋天來到，天氣轉涼了，草木也開始枯黃了。尤其池旁瓜棚上的葉子也漫漫衰萎了，總讓人有一種淡淡的傷感。

我亦用大筆側鋒寫意畫葉、小筆中鋒率意整理枝幹藤蔓，顯出一種落寞的、衰萎的、帶有愁緒的美感。

6、圖三十三 朝曦雲湧

年代：2006

材質：宣紙、水墨設色

尺寸：67cm x 67cm

這是我營造氣氛、嘗試以抽象進行創作，可惜仍不能脫離「形」的意念。本圖以暈染撞彩繪畫、水墨設色但色彩不多。圖中表示朝陽東昇，染紅半邊天際、雲海翻騰的景像。

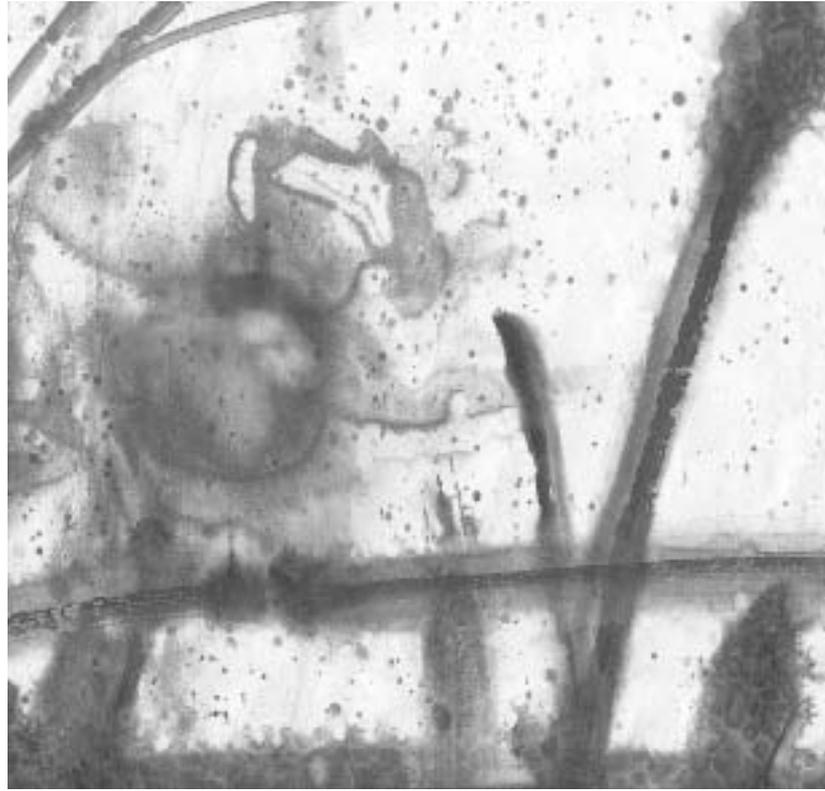
7、圖三十四 東籬落紅幾人識

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：67cm x 67cm

夜幕將要低垂時的黃昏，一株凋殘的黃花，孤立於籬邊，滿徑落紅，最後也得化為塵泥，有誰再去理會。它也曾經盛開過，也曾風華過，其中隱喻著一種人生滄桑的自憐。這幅畫帶有半抽象的味道，以重墨畫線、淡墨渲染、並以「阿膠」擴散墨韻，然後敲撞墨點。



圖三十四 徐正彥 東籬落紅幾人識 2006 宣紙 67cm x 67cm



圖三十五 徐正彥 凝碧池漣 2006 宣紙 67cm x 67cm

8、圖三十五 凝碧池漣

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：67cm x 67cm

「漫天柳絮，化了浮萍也是愁。」實在是文人的一種浪漫情懷。

池塘、游魚、浮萍是自然的共生。本圖顯示自然界調和的生命力。

這幅畫也是以重墨畫線、淡墨渲染、並以「阿膠」擴散墨韻，然後敲撞墨點。

9、圖三十六 野卉草花

年代：2005

材質：宣紙、水墨設色

尺寸：65cm x 65cm

此圖係在一個仲夏的晨間所作，郊外的土坡上，佈滿了野花，真是動人心弦。

我用潑灑墨點及顏料，表現草木欣欣向榮的景像，然後以線條收拾圖面。其實何必遠遊？我們周遭的世界就很漂亮，只要我們能夠「隨緣」及「惜緣」就身在福中了。

10、圖三十七 萋萋荊溪

年代：2005

材質：宣紙、水墨設色。

尺寸：67cm x 67cm

「獨憐幽草澗邊生」(李白 滁洲西澗)。鄉間的溪邊最是多姿多姿，萋萋荊棘，離離春草，加上鮮豔的花朵比比皆是，若於晨曦中

漫步其間，真是心曠神怡。我用大筆寫意、小筆整理，以對角線構圖，水墨設色完成此圖。

11、圖三十八 鄉邊藤花紅

年代：2006

材質：宣紙、水墨設色

尺寸：69cm x 135cm

又是春天到來，藤花開滿了庭外架上，燦爛奪目，誠然「雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃」（李白 清平調詩）。

大自然的循環便是如此，冬天過後就是春天。對照於人，遇到挫頓過後，也許就是成功的到來。這是一種天道的循環。因此，人活於世間，何必妄自菲薄，自暴自棄呢？

本圖採 C 型構圖，水墨設色，顯示生命欣欣向榮的意涵。

12、圖三十九 蔓發藤生

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：69cm x 135cm

枝葉「盤錯」糾葛的紫藤，大家最欣賞的是它串串花朵。但我覺得在此圖中若畫上了藤花，可能墮入媚世阿俗，「陳腔濫調」的窠臼。我想要的是那種曲折的美感、不撓的體勢，其中多少可以迴盪著心底的幻夢。

本圖採用 S 構圖，側鋒寫意畫葉，枝幹快速用中鋒運筆，濃淡、疏密相間。背景有落葉飄零，讓人想像相宜的時序。



圖三十六 徐正彥 野卉草花 2005 宣紙 65cm x 65cm



圖三十七 徐正彥 萋萋荊溪 2005 宣紙 67cm x 67cm



圖三十八 徐正彥 鄉邊藤花紅 2006 宣紙 69cm x 135cm



圖三十九 徐正彥 蔓發藤生 2006 宣紙 69cm x 135cm

13、圖四十 枝幹盤錯低人

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：67cm x 67cm

窗外的老榕樹快壓到屋簷了，仰望上去，枝幹「盤錯」著一種爭讓的意趣，自然生長的哲理，讓我們覺得渺小。以造化為師，我畫了此圖隱含兩種意義：要師造化的「形」；要師造化的「神」。

在此圖中，我開始探索用筆沉穩、意念集中的方式來作畫。取「形」後，我用中鋒慢慢擢點其醞藏的「神」。

14、圖四十一 飛泉流錯

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：67cm x 67cm

在此圖中我試著放棄一些「形」像，蘇軾「繪畫以形似，見與兒童鄰。」的觀念，給了我一些啟示。

我用中鋒慢慢堆疊墨點，竟然渾然忘我。

15、圖四十二 亂石重泉

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：67cm x 67cm

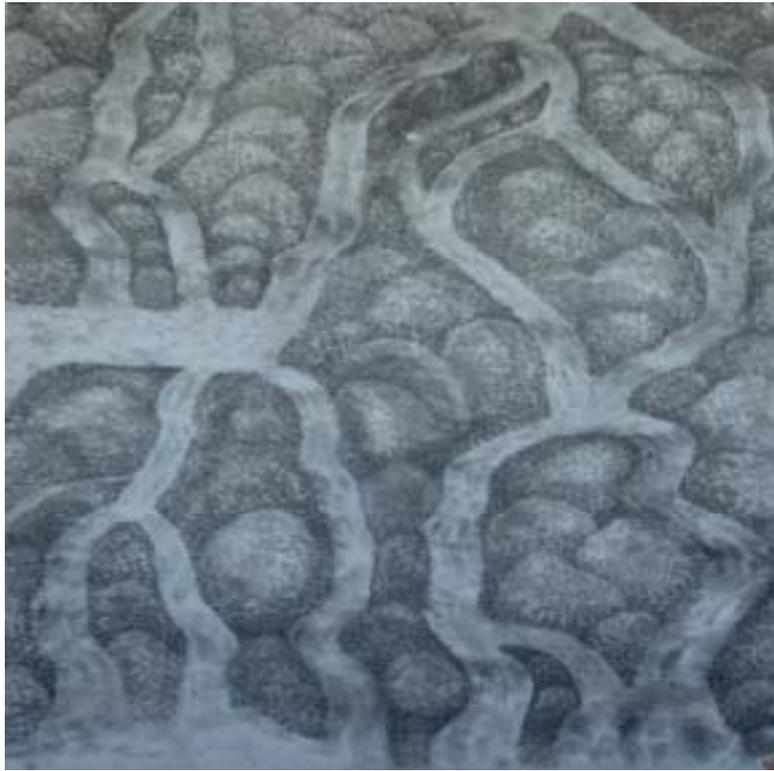
本圖係畫上張作品的延續，心態是一致的。



圖四十 徐正彥 枝幹盤錯低人 2006 宣紙 67cm x 67cm



圖四十一 徐正彥 飛泉流錯 2006 宣紙 67cm x 67cm



圖四十二 徐正彥 亂石重泉 2006 宣紙 67cm x 67cm



圖四十三 徐正彥 寒山 2006 宣紙 67cm x 67cm

16、圖四十三 寒山

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：67cm x 67cm

望著東邊，遠山天天依在，而我們竟終日勞碌，茫茫然不知所措；盲目得不知方向；忙亂得不知時序。「我問青山幾時老？青山問我幾時間？」，勿寧是一種反諷。

我仍然用淡墨，層層積堆，中鋒點染，作品以 W 字形構圖。重心置於下方，有一種沉穩的感覺。

在創作過程中，放入憚意與冥思，表現一種空山不見人的寥寂與落寞。

17、圖四十四 幾度秋涼

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：69cm x 135cm

「卻道秋涼好個秋」說盡文人心中的無奈。庭院秋涼如水，寥寂落寞。一輪明月灑在冰冷的鐵樹間，透露著一種觸目的哀愁，其實也隱含一種心靈的「盤錯」。

18、圖四十五 盤石野花

年代：2006

材質：宣紙、水墨設色

尺寸：69cm x 135cm

此作品以 S 字形的全景式構圖，不只是經營位置的問題，而且也



圖四十四 徐正彥 幾度秋涼 2006 宣紙 69cm x 135cm



圖四十五 徐正彥 盤石野花 2006 宣紙 69cm x 135cm

包含了作品的意境。此圖有受到鄭板橋 蘭竹石圖 (圖十二)的影響，只是我做了少許設色，藉以凸現特點。

19、圖四十六 閑處優游

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：69cm x 135cm

本圖想要表現一種禪意，故努力營造一種意境。意境與禪，在本質上具有一致性。我力求將「清靜平淡」落實到作品中，來呈現畫面「禪」的精神內涵。

20、圖四十七 荒竹蕭索

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：67cm x 67cm

「竹頭」有著「磐生而固實」的作用，文人愛竹，其竹頭枯萎了，卻又生出竹筍來，生生不息。正如蘇軾所言：「蓋將自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬；自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也。」。本圖係藉荒竹蕭索的竹頭，來呈現自然生命的體悟。

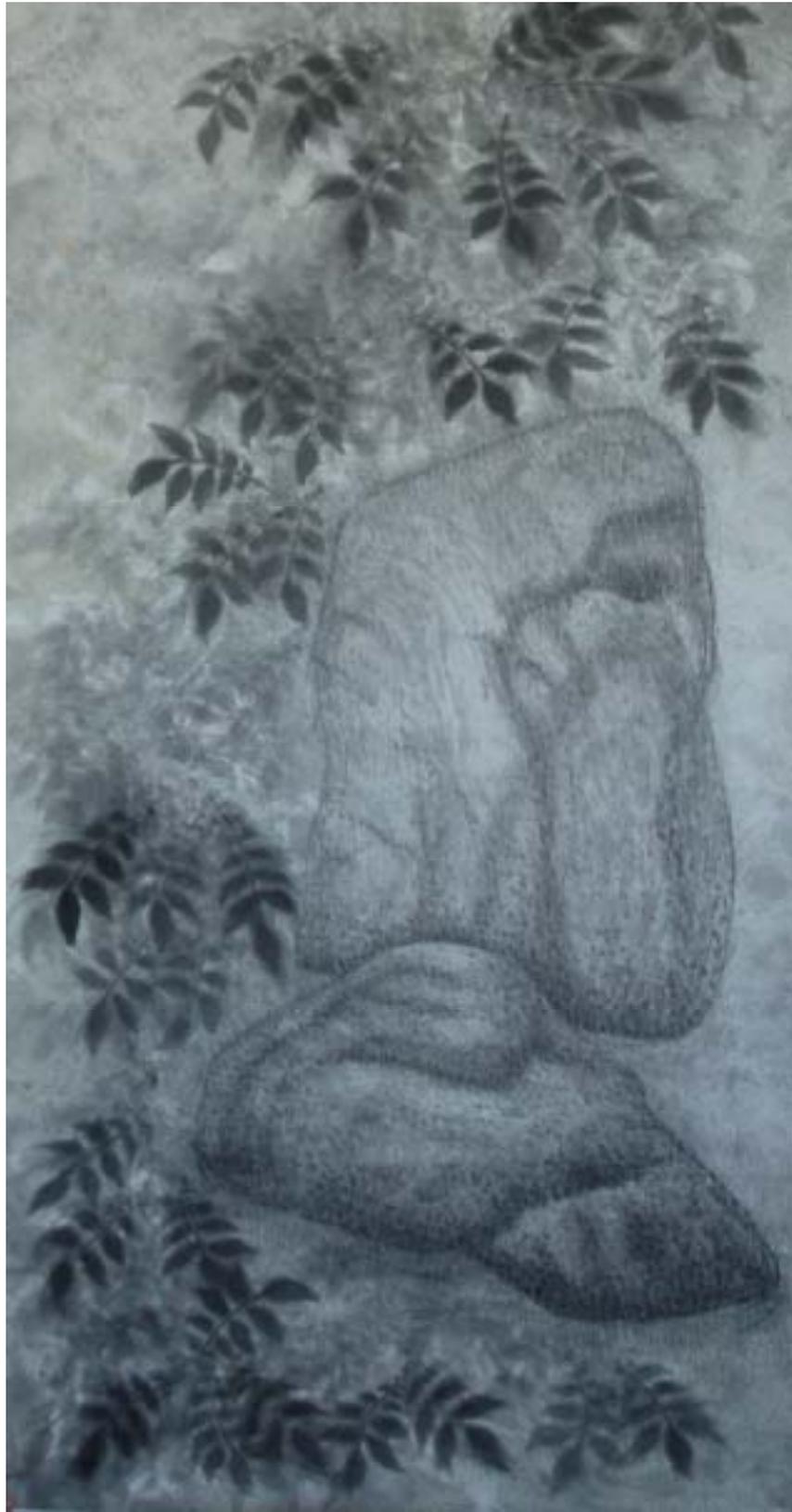
21、圖四十八 村墟涼秋竹頭枯

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：67cm x 67cm

本圖係畫上張作品的延續，心態也是一致的。



圖四十六 徐正彥 閑處優游 2006 宣紙 69cm x 135cm



圖四十七 徐正彥 荒竹蕭索 2006 宣紙 67cm x 67cm



圖四十八 徐正彥 村墟涼秋竹頭枯 2006 宣紙 67cm x 67cm

22、圖四十九 清野幽竹

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：69cm x 135cm

「無竹使人俗」，其實畫竹是一個文人心裡複雜的「盤錯」，會產生人生淒美的滄桑。

我畫此圖，多少帶有一些「清寂」、「蕭索」的心境。

23、圖五十 迴蕪 2006 宣紙

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：69cm x 135cm

「盤錯」蜿蜒的竹頭，對應著時光的流逝，一種生命迴蕪的幻化。有序的糾結，不也詮釋道家「無為」的真諦？

24、圖五十一 大巧若拙

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：69cm x 135cm

在東海大學校園中，尤其是文理大道兩旁，聳立無數的榕樹，高大參天。審視其生長形態，曲曲折折。造化真是神奇，《老子》第四十五章所言：「大直若屈，大巧若拙。」說明最正直的好像彎曲，最精緻的好像是拙劣。枝幹「盤錯」中，千妍萬態。

虛虛幻幻的人生，有時蒼白，有時絢爛；有時坎坷，有時平順，不也如同草木枝葉，有時疏落，有時繁茂，盤錯著既無奈，又要奮力



圖四十九 徐正彥 清野幽竹 2006 宣紙 69cm x 135cm



圖五十 徐正彥 迴蕪 2006 宣紙 69cm x 135cm



圖五十一 徐正彥 大巧若拙 2006 宣紙 69cm x 135cm

成長的過程？

我作此圖，不太求「形」似，為的是要呈現生命的意義，一種曲中見直，拙中見巧的內蘊。

25、圖五十二 藤竹蒼煙

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：69cm x 135cm

荒野蒼茫中，夾雜著竹葉、藤蔓、蘆葦，是一種迷離的境界。我回頭用傳統的技法、傳統的體材、但變換了表現方式，創作了此圖。在畫面上佈局竹、藤、葦等之參差、錯落及欹斜，表現另有一種情境與墨趣。

26、圖五十三 新生

年代：2006

材質：宣紙、水墨

尺寸：69cm x 69cm

鄭板橋題畫詩中云：「咬定青山不放鬆，立根原在亂岩中。千磨萬擊還堅勁，任爾東南西北風。」⁴⁸，他藉墨竹，表現了堅忍不拔的意志。

我畫此圖，新竹冒然從老竹隙中長出來，是一種生命的循環。石濤提出了「一畫」的法則，其「一畫之法」中的「一」指的是心，「明心見性」，一切法不離心法，心能生萬法，就是指生命的循環，係生生不息的。

⁴⁸張桐瑀，《100位中國畫家及其作品》，p371，台北市，高談文化，2005，



圖五十二 徐正彥 藤竹蒼煙 2006 宣紙 69cm x 135cm



圖五十三 徐正彥 新生 2006 宣紙 69cm x 69cm

第五章結論

第一節、創作研究心得

探討現代水墨畫的發展，可以發現吳昌碩、齊白石、黃賓虹等人係汲古潤今的畫家；李可染、林風眠等人是學習新法的畫家；而劉國松等人則是實驗的現代畫家。

台灣藝壇也出現過許多個人強烈的繪畫風格畫家，如：趙無極、倪再沁、于彭等。趙無極的抽象水墨畫，超越了形體的概念，更有別於中國傳統的形式，在點和線的潑灑流盪之中，重墨與淡墨之間，揮發出一種獨特的內蘊精神；倪再沁畫水墨揚棄傳統的法則，在其作品中的筆墨使用，是一種個人藝術語言的營造；于彭以擅長古今融合的繪畫符號，勾勒出現代與傳統並呈的痕跡。他們均為「現代水墨畫」的發展開創另一新路。⁴⁹

水墨畫在轉化的過程中，已經累積出不少藝術成就。然而，相對地，這也使後進的藝術家，進入另一種創作上的迷失，成了另一個「水墨畫現代化」的新包袱。

當前輩開創了水墨畫的一個新面貌，並為廣大後進學子所模仿，其成就係非凡的，在藝術上是不朽的。但當新風格形成之後，大家圍著這樣一個目標學習時，是否我們必須作一個省思：我們有了特別的風格之後，是否應該更努力去開創另一種屬於自己的特色，才是追求藝術應有的態度。

老子理想中的素樸自然之美，也就是老子所承認的唯一真正的

⁴⁹ 2002年7月大未來畫廊畫展「水墨三猶 - 趙無極、倪再沁、于彭」

美。「真正的美」其含意是對生命的肯定與珍惜⁵⁰。雖然在山野觸目的荒涼中，盤錯著各種草木，令人感到一種心靈與自然的糾結，其實可以用繪畫構建一個孤寂的小世界。畫家不在追求「形象」，而是表達「自我」的意識。

第二節、省思與展望

存在主義(Existentialisme)者齊克果(Soren Kierkegaard 1813-1855)⁵¹提出「存在」這個議題，而「存在」(Being)，就是「抉擇」，就是「選擇成為自己的可能性」之意。

我們常害怕與人發生衝突而迷失自己。齊克果的「存在」概念是要啟發人們選擇成為自己、作真正的自己。齊克果認為人生有三種絕望：

- 1、不知道有自我：不知道自己的人生為何。
- 2、不願意有自我：不願意面對自己的人生。
- 3、不能夠有自我：沒能力實現自己的人生。

但「現象學」(Phenomenology)⁵²指出：在我們的生活中，不管處境顯得多麼絕望，也不會發生我們最後找不到任何指引聯繫，而告結束的情況。⁵³

存在主義之於藝術是一種哲學的啟發，它啟發的不是藝術家的手，而是他的心靈。在視覺上，我們可以從一件作品選用的題材，或

⁵⁰ 張默生原著《老子新釋》，台南市，大夏出版社，1990

⁵¹ 齊克果(Kierkegaard, Soren)，丹麥宗教哲學家，和理性主義的批判者，被認為是存在主義哲學的創始人。

⁵² 19世紀末至20世紀初，在歐洲所興起的一門哲學運動，欲使人文科學不再受自然科學所宰制。

⁵³ 克勞斯·黑爾德(Klaus Held)，《世界現象學》p201，新店市，左岸文化，2004

其敘述的性質來發掘它與「存在」有關的意義。⁵⁴這就是在我的創作論述裡，所隱含的人生「盤錯」。世間人與人的互動關係是很複雜的。在我的作品意境中，溶解著一種隱逸觀念，其實係「存在」著「自我」的人生觀念。

藝術品是由藝術家創作出來的，有其個人的想法、觀念和感受。當中一定包含作者對人生的看法與觀照，有著其主觀性的表現⁵⁵。因此，未來對於創作理念與作品意涵，我會更加深入的省思，期望能夠實現更有「自我」意識的畫作。

⁵⁴ 黃海雲，《從浪漫到新浪漫》p202，台北市，藝術家，1991

⁵⁵ 姚一葦，《藝術批評》p132，台北市，三民書局，1996

參考書目

- 王秀雄，《美術心裡學》，台北市，台北市立美術館，1997
- 王秀雄，《藝術批評的視野》，台北市，藝術家，2006
- 王魯湘，《黃賓虹》，台北市，藝術家，2001
- 方聞，《心印-中國書畫風格與結構分析研究》，陝西人民美術，2004
- 朱光潛，《西方美學史》，台北縣樹林鎮，漢京文化，1983
- 朱光潛，《文藝心理學》，台北市，開明書局，1959
- 朱榮智，《老子探微》，台北市，師大書苑，1989
- 何恭上，《元朝名畫精華》，台北市，藝術家，1996
- 克勞斯·黑爾德(Klaus Held)，《世界現象學》，新店，左岸文化，2004
- 李澤厚，《美的歷程》，台北市，三民書局，2002
- 李澤厚，《美學三書》，安徽省，安徽文藝出版社，1999
- 李澤厚，《中國美學史》，台北縣中和市，谷風出版社，1987
- 姜一涵，《石濤話語錄研究》，台北市，蕙風堂，2004.
- 姜一涵，《易經美學》，台北市，典藏，2005
- 姚一葦，《藝術批評》，台北市，三民書局，1996
- 倪再沁，《山水過渡》，台北市，典藏，2004
- 倪再沁，《美感的探險》，台北市，典藏，2004
- 高木森，《元氣淋漓》，台北市，東大圖書，1998
- 高木森，《中國繪畫思想史》，台北市，東大圖書，1992
- 陳文新，《禪宗的人生哲學-頓悟人生》，台北市，揚智文化，1999
- 陳篤正發行，《美育月刊 86》，台北市，國立臺灣藝術教育館，1997
- 陳篤正發行，《美育月刊 88》，台北市，國立臺灣藝術教育館，1997
- 陳篤正發行，《美育月刊 98》，台北市，國立臺灣藝術教育館，1998
- 郭繼生等，《美感與造形》，台北市，聯經，1997

- 黃光男，《美育 人生》，台北市，台北市立美術館
- 黃錦鉉，《莊子讀本》，台北市，三民書局，1989
- 張春興，《心裡學》，台北市，三民書局，1998
- 張桐瑀，《100位中國畫家及其作品》，台北市，高談文化，2005
- 張默生原著《老子新釋》，台南市，大夏出版社，1990
- 黑格爾(朱孟實譯)，《美學》，台北市，里仁書局，2005
- 賈克·瑪奎(Jacques Maquet)，《美感經驗》，台北市，雄師美術，2003
- 熊秉明，《中國書法理論體系》，台北市，雄師美術，2000
- 劉思量，《藝術心裡學》，台北市，藝術家，1998
- 劉思量，《中國美術思想新論》，台北市，藝術家，2001