

私立東海大學美術研所碩士在職專班碩士學位

畢業製做論述

指導教授：倪再沁 先生

# 大山雲動

王偉名 水墨畫創作理念與風格



研究生：王偉名 撰

中華民國 九十六 年 六 月

# 目 錄

## 緒 論

第一章	從孜孜矻矻到大山雲動
第一節	大山雲動系列創作動機與目的
第二節	大山雲動系列研究方向方法
第三節	名詞解釋
第二章	中國歷代繪畫中關於「大山」的表現
第三章	中國歷代繪畫中關於「雲動」的表現
第四章	個人繪畫創作對「大山雲動」的探索
第一節	繪畫元素的表現形式
第二節	創作中的「後設」表現
第三節	畢業作品創作風格分析

## 結 論

## 參考書目

## 緒 論

「藝術的故事」作者 E.H.GOMBRICH 教授曾說：世上只有「藝術家」而沒有藝術。(註 1) 因為「藝術」的定義是隨時間空間而變。能在藝術史頁留下一筆的，若非畫派開創者，就是有獨特思維作品的藝術家。而風格的形成除本身的創造力外，也來自師承及對自然造化的領悟力。而自我作品的肯定絕對是藝術家創作最大信仰，但如果堅持的作品風格，不被世人肯定，又不受後世認同，那自認的藝術創作很有可能就是塵土，不僅心靈孤寂、苦悶，一切行爲更如同是瘋子。歷史上不知有多少這類「瘋子」，只是有些瘋子比較幸運，也許在死後幾年內，或幾世紀後被發現而稱讚，但消失在歷史上的，可如恆河沙般多了。

藝術作品概分再現及表現。再現係指心靈所浮現的外界事物的意象的賦形；而表現可以是心靈所浮現的外界事物的意象的賦形或再現的形式；亦可以是自然型態的抽離，而成爲一種純粹精神的或感覺的表現或非再現的形式。(註 2) 而中國傳統藝術的思想首先建立於事物之比喻性上，通過比喻性的橋樑把自己的感情、精神或人格，投射於外物。如王概《芥子園畫傳》云：「松如端人正士，雖有潛之姿，以媚幽谷，然具一種聳峭之氣，稟稟難犯，凡畫松者，宜存此意於胸中，則筆下自有奇致」說明畫松不僅只是模擬松的外形，而是通過松之比喻性，而寫胸中之意，把個人的情感、意念或精神狀態投射於松，或

---

註 1：《藝術的故事》第 15 頁

註 2：《美的範疇論》第 310-311 頁

借松而傳達出來。(註3)其實畫松如此畫四君子、荷等皆如此。方士庶云：「山川草木，造化自然，此實境也。因心造境，以手運心，此虛景也。虛而為實，是在筆墨有無間，衡是非定工拙矣」事實上實境只是符號，而虛境才是畫家的生命所寄，此正是石濤所說；「夫畫者，從於心者也」(註4)水墨如此受文人「文以載道」的影響，雖然很多來自文人的抒情之作，但以美學角度來看作品應含有悲壯、滑稽、怪誕、抽象、秀美與崇高。

我國素重山水畫「夫山水，畫家十三科之首。」(註5)自北宋以降即以山水畫成為重心，實乃因中國文化以老莊無為崇尚自然的心態有密不可分的原因，加上文人畫的發酵，很快的山水畫取代了人物、花卉、走獸、鳥蟲、界閣畫的地位，細數五代北宋至明清所謂四大家，除南宋劉松年及明唐寅、仇英兼以人物聞名外，餘皆以山水畫獨步當代，在此千年山水畫的世界中風格百出，眾家風貌齊鳴，南北山川各式地形地貌無不早以網羅。不論構圖上五代北宋的堂堂崇高巨碑山水；南宋娟娟秀美的邊角山水形式，皆為中國山水畫開創出時代新意。

山水畫不僅具有高度技巧，而且與畫家修養、氣度相關所謂「意在筆先」「胸中自有丘壑」於是孤巖鬱秀，雲林森渺，怪石蒼松，荒村野渡，盡收畫幅。故水墨畫中儘多崇高之作。例如范寬之雪山，湯后以為「寬尤長雪山，見之使人」這種渾厚、蒼涼、猶勁之勢正是崇

---

註3：《美的範疇論》第318頁

註4：《石濤》第264頁

註5：荊浩撰《山水節要》輯入《中國書畫論類編》卷上，第614頁，河洛書局1975年。十三科按元代陶宗儀在《綴耕錄》一書中分別為：佛菩薩相、玉帝君王道相、金剛鬼神羅漢、風雲龍虎、宿世人物、全境山水、花竹翎毛、野羸走獸、人間動用、界畫樓台、一切旁生、耕動機織、雕青嵌綠。《美術大辭典》161頁

高美的表現。崇高美在審美或靜觀時，不是將人壓倒而是激發起人自身的無限性，使人精神爲之高揚奮發，故老子云「故道大，天大，地大，王亦大」(註6)

論美學的「崇高」第一位完整地而且系統地討論崇高之性質，並確立美與崇高的區別者是「康德」(註7)他將崇高分爲二類：數量的崇高與力的崇高。所謂數量的崇高 (mathematically sublime) 乃指絕對的大；而非大或比較大。力的崇高 (dynamically sublime) 力乃指超越大的阻礙的能力，斯爲力的崇高。(註8)

崇高美是一種積極的快感，在面對此類自然界或藝術品，起始時實情緒會受到某種程度的壓制或挫折是確實存在的，但是這只是短暫的，剎那間的感覺，緊接著而生的則是精神的奮發與情緒的高揚，此種精神的奮發與的情緒高揚是並發的，在經過某種程度壓制之後，情緒顯得強而有力，給予人之崇高感也愈大。最後凝神觀照時，精神奮發與情緒高揚時所生的快感。此種快感細純淨的、積極的，帶給人由衷心的喜悅。(註9)

然而中國繪畫特別重視畫家的性靈、情感、思想的注入。是以山水畫最大的特色就是在表現「胸中的丘壑」，在時代潮流的驅使下，每一位畫家都竭心盡力的希望表現山水永恆之情景以及自我心目中之理想。因此山水繪畫具有使觀者在塵世喧嘩中，求得精神之寄託及

---

註6：《美的範疇論》第60-61頁

註7：康德 1790年《判斷力批判》

註8：《美的範疇論》第69-70頁

註9：《美的範疇論》第86-87頁

解放的功能（註 10）所以當山水畫呈現出「崇高」姿態，其給觀者的感觸自是積極而精神奮發與情緒高揚！

而我僅以山水畫中的「崇高」美學範疇為研究對象，探討山水畫中「崇高」所帶來的「快感」與「美感」。

本論文主要研究為

- 一、中國歷代繪畫中關於「大山」與「雲動」的表現，提出歷史上主要山水畫的大山大水畫作之研究。
- 二、分析個人繪畫創作對「大山雲動」的探索，陳述以大山壯觀，氣象大度的水墨作品為研究方向，更提出自己作品的分析和論述，包含個人繪畫元素的表現形式、創作中的「後設」表現、畢業作品創作風格分析。

---

註 10：《美感與造型》第 503-505 頁

## 第一章 從孜孜矻矻到大山雲動

在大學時我曾一再認為模仿老師的風格是為不該，而且就算畫的再好也是名師的影子，所以雖然當時受教名畫家李義弘門下，也認為必須另闢畫題以茲區別，故一開始就選了一個冷門畫題「孜孜矻矻-螞蟻系列」(圖 1) 為創作題材，但在創作-螞蟻系列的十年光景，卻愈畫愈有繪畫本質與自然科學圖鑑之疑惑？雖然做不少樣式的嘗試，如冊頁、扇面、手卷等，但若以純藝術的觀點而言是乎是不亦達到真正的藝術之美，因為「孜孜矻矻-螞蟻系列」似乎走不出「文以載道」的意境。

### 第一節 大山雲動系列創作動機與目的

#### 大山雲動系列創作動機

進入研究所後受老師影響，領悟了「畫」本身其實是不用、不要說太多故事！故事本身其實是無關畫的本質。因此重新省思，了解筆墨應重新訓練，筆墨才是水墨畫的根基，曾如倪再沁的中鋒慢筆(圖 2)、李惠正的水墨渾厚疊染(圖 3)、黃海雲的作品浩瀚萬千(圖 4)！

正因師長的影響，自然對以往創作提出一次很好反省的時機。所以作品不再追求外在形式題材的標新或立異，僅以水墨畫最基本形象符號<山> <水>與<雲><樹>為創作元素。加上個人對歷史巨作的崇仰！僅以台北故宮博物院為例，最被世人所推

崇的名畫之一，范寬《谿山行旅圖》(圖 5)、郭熙《早春圖》(圖 6)、李唐《萬壑松風圖》(圖 7) 等，無不以壯觀氣象大度的山水景象令人折服。所以便嘗試以大山壯觀，氣象大度的水墨作品為創作題材，透過筆線緩慢而誠懇的書寫、皴、擦及墨的層層堆疊、烘染，再度探討水墨畫的本質，以展現水墨畫的深度與純度，追求文人畫的極至風格。

### 大山雲動系列研究目的

以前創作〈孜孜矻矻〉螞蟻系列，是以大觀小！受上述影響後，〈大山雲動〉正是以小觀大，是視野的改變、形式議題的改變、更是筆墨技法、創作思維的改變。這些改變自是會為自己帶來不少衝擊及對藝術觀的轉變！

〈大山雲動系列〉最終企圖虛擬一人間仙境似的畫境，乾淨無塵的清新世界，作品擬再造出山水畫的新趣味；既大氣勢澎湃的山水，大塊文章崇高之美。所以〈大山雲動系列〉企圖以崇高的美學理論，再造與螞蟻的秀美作品做一強烈對比。崇高與秀美正是對立的美學，秀美是引發情緒中的寧靜、妥貼；而崇高所引發情緒為振奮高揚。這也正是個人水墨創作的一項努力，及做學問的最大一項挑戰！既拋棄過去，但不否定過去，在以前基礎上作出最大改變！以求個人水墨畫的精進！

## 第二節 大山雲動系列研究方向方法

本文的研究方法，主要採用理論分析與風格分析。藉由分析與歸納來闡述個人創作理念與創作行爲，並從作品中來探討個人繪畫創作風格。〈大山雲動系列〉作品追求文人畫筆墨與氣質，但非一味摹擬再現，在參考歷代畫家方面：

- 論述有郭熙的《林泉高致》、石濤的《一畫論》；
- 構圖以范寬《谿山行旅圖》的巨碑式山水爲藍本；
- 皴法有范寬的雨點皴、王蒙的牛毛皴、黃公望的披麻皴、斧劈皴及馬牙皴等；
- 山石造型吸取弘仁的壯闊雄奇、龔賢的繁茂萬千；
- 筆墨方面希望達到黃賓虹的渾厚華茲，並在原本李義弘的水墨教授基礎上再學習黃秋園、余承堯、倪再沁和李惠正等大師
- 並透過以往旅遊名山(黃山、大雪山、大屯山、龍洞等)和寫生的經驗，進行研究方向與方法。

### 研究計畫將分爲三個子題：

第二章以中國歷代繪畫名作中關於「大山」爲研究對象，探討歷

代水墨繪畫中關於崇高「大山」的表現。

第三章以中國歷代繪畫名作中關於「雲動」爲研究對象，探討歷代水墨繪畫中關於「雲動」的表現。

第四章討論個人繪畫創作「大山雲動」的風格分析，就個人現階段作品的風格衍生，創作理念等逐項做一自剖性的分析說明。

### 第三節 名詞解釋

#### 「大山」

「大山」可泛指水墨山水畫。

『山水畫就是風景畫，但是中國人以農立國，對土地山川有濃厚的親切感情，加之以魏晉南北朝時，有「山林文學」的鼓吹，所以中國人情有獨鍾，特別造出一個山水畫的專名，對於人類文化做出一個卓越的貢獻。』（註 11）

若要更精準說法，應可指畫中有「大氣磅礴」的山水作品，相對於山水作品中較「秀雅」風格的相反詞，因而「大山」視為較「崇高」的美學風格。

#### 「雲動」

「雲動」指作品中描寫山嵐、雲煙在山林間的流動，亦在追求氣韻生動的水墨最高意境。明唐志契著《繪事微言》中指出「畫雲便要得流動不滯，或鎖或屯，或聚或散，飄飄欲飛意象。」（註 12）

---

註 11：《中國美術史稿》第 79 頁

註 12：《繪事微言》第 21 頁

## 「後設」

後設是由英文 *META* 而來，具有超越、把...置後的意思，所以後設常常就具有反思的效果。這個詞本來從古希臘就有，是針對語言而說的，如對象語言與後設語言來分區語言的層次，但真正運用到文學作品是八零年代的事了。

意識流是從佛洛伊德提出意識、潛意識等概念而來，他打破了傳統以順時的書寫模式，但以倒序來書寫，而是悠遊在自我的意識之中，沒有時間的枷鎖，隨意的跳躍，展現出來的是人的心理狀態與現實時間之間的關係。「後設」的話，最簡單的說法，就是從以後的觀點來看現在。將自身跳脫出現在這個環境，把自己當成未來的人，回頭來陳述現在這個世界、這個當下，也就是時間上的問題而已。(註 13)

## 「暈渲法」

以水將淡墨渲染開，墨色漸層而不留墨線，沒有邊線(註 14)

## 「烘染法」

用水墨或淡彩在物象的外廓渲染襯托，使其明顯突出。(註 15)  
亦即是在有墨線輪廓的邊，慢慢將墨以水帶渲開，而墨線彷彿存在。

---

註 13：<http://hledu.nhltc.edu.tw/~s92b1001/right3.htm>

註 14：《中國美術辭典》第 73 頁

註 15：《中國美術辭典》第 73 頁

### 「勾勒法」

中國畫傳統筆墨技法名詞術語。在用線條勾繪對象的輪廓時，用筆順勢稱「勾」逆勢稱「勒」勾勒一般使用於精密細緻一路的工筆花鳥畫，其運筆要求有筆力老到，綿潤勁挺。（註 16）

---

註 16：《中國畫技法全書》第 173 頁

## 第二章 中國歷代繪畫中關於「大山」的表現

中國繪畫特別重視畫家性靈、情感、思想的注入，所以呈現的往往脫離真實世界實物的準確性以及畫家個人的有限經驗所建立的理想世界表現。是以中國畫最大特色乃在表現一位畫家「胸中丘壑」這種特色於山水畫中表現尤為明顯。

此章節主要觀察歷代水墨山水中，提出能表現出「大山」結構與氣勢的作品分析，當然若採廣意說法，幾乎歷代名家山水畫全要搜刮去文章，所以僅以幾幅歷代皆受重視的名作分析，包含

- 范寬的〈谿山行旅圖〉(圖 5)：為巨碑式山水畫的最典型代表作，畫面正中大山堂堂站立中心軸，筆墨層層皴染，反覆疊染，追求內在的豐富和深厚，真是山勢雄偉逼人，氣壯山河。徐悲鴻更將此畫與〈八十七神仙圖卷〉視為繪畫中二大國寶。(註 17) 而范寬有一句千古名言：「師古人不如失造化，失造化不如師心源」實是我等受用的畫鎖。
- 南宋前的巨碑式山水，我再舉燕文貴的〈秋山琳宇〉(圖 8)：為例，一樣主山位中心軸線，但已不若〈谿山行旅圖〉的雄偉，有雲橫於山腰，雲不烘染，只以留白方式表現。

---

註 17：《100 位中國畫家及其作品》第 99 頁

- 郭熙的〈早春圖〉(圖 6): 郭熙實為自己理論實踐就最徹底的藝術家，細膩的觀察四時氣象變化，經營位置的用心，此畫實是謝赫「六法」的完備經典之作。

- 李唐的〈萬壑松風圖〉(圖 7): 筆墨蒼勁有千軍萬馬之力，山石宛如堅硬的岩石，和〈谿山行旅圖〉一般，是透過繁復的墨堆疊來達成渾厚雄偉之氣象。

黃公望的〈天池石壁〉(圖 9): 畫中心軸如龍脈出現，山與山間穿插的不少礬頭，黃公望幾乎為元代以後，所有水墨畫家尊崇且學習的對象，〈天池石壁〉雖不若〈富春山居圖〉有名及氣韻生動，但其山石的交替，虛實的佈局，依然是值得拜讀的優秀典範。

- 王蒙的〈夏山高隱圖〉(圖 10): 王蒙以牛毛皴畫山，本就會顯得山非常密實，而這件作品佈局幾乎大大小小山寨滿畫面，中心軸線卻有涓涓河水穿過，實仍具有以現在水墨感的作品。而〈大山雲動系列〉更有不少山石採以牛毛皴技法。

- 龔賢的〈千岩萬壑〉(圖 11) 及〈山水通景屏〉作品(圖 12): 龔賢的〈山水通景屏〉構圖章法獨特，尤其左邊突然聳立一巨碑式高山，真是令人又驚又奇！

- 黃賓虹的作品〈淺絳山水〉(圖 13): 一代水墨巨匠，他曾云：「江山如畫，正是江山不如畫」「畫為無聲之詩，詩是有聲

之畫。有筆法、有墨法、有章法、有氣韻，法備氣至，名畫也」  
「畫不徒得其形貌，而由貴傳神」(註 18) 水墨傳神論自古以有  
不少論述，但觀千年名畫，真能達到形神皆備，可就屈指可數  
了，而黃賓虹正是其中之代表。

- 李可染的作品〈高巖飛瀑〉(圖 14): 李可染以「廢畫三千」及以  
石濤「搜盡奇峰打草稿為創作思想，並以「孺子牛」自居，其  
謙謙君子風範和繪畫一樣值得學習。其作品將西方光影自然融  
入，透過層層疊疊染，渾厚而顯自然耐看。
  
- 倪再沁的作品〈在藍藍的大海與島嶼間〉(圖 2): 常覺得倪再沁  
的水墨比學生更膽大而饒富創意，歷史以來敢以群青色為賦海  
的就數他了，我曾想習此法，並畫於〈江山攬翠〉(圖)上，但  
卻不得其門而入，無法像倪再沁的天真自然，只好落得割去重  
來。
  
- 黃秋園的作品〈廬山高〉(圖 15): 當代若數水墨繁茂一路的  
就絕不能遺漏黃秋園，細心耕耘每一分畫面，無有遺忘，繁  
複復繁複，筆墨張力十足，值得一再細觀品味。
  
- 余承堯的作品〈華山天下壯〉(圖 16): 構圖正如石濤所說的  
「以無法生有法，以有法貫眾法」實「一畫論」最佳典範。  
鬱鬱茂茂的群山，既親切又傲然於大千世界。

---

註 18:《黃賓虹》第 264 頁

除吸取名家精華外並搜集歷代上與「大山」結構相關的美術論述加以分析，如郭熙的《林泉高致》、石濤的《一畫論》、、、、等

### 第三章 中國歷代繪畫中關於「雲動」的表現

此章節主要觀察歷代水墨山水中，提出能表現出「雲煙」形式與氣氳的作品分析，包含

- 郭熙的〈早春圖〉(圖 6)應為水墨表現「雲煙」作品的代表，其作品描寫早春晨霧景致，實為令觀者宛若其中，而在《林泉高致》中亦甚多描述雲煙之處

「真山水之川谷。遠望之。以取其勢。近看之以取其質。真山水之雲氣。四時不同。春融怡。夏融鬱。秋疏薄。冬黯淡。盡見其大象。而不為斬刻之形。則雲氣之態度活矣。真山水之煙嵐。四時不同。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。畫見其大意。而不為刻畫之跡。則煙嵐之景象正矣。」

---

「山以水爲血脈。以草木爲毛髮。以煙雲爲神彩。故山得水而活。得草木而華。得煙雲而秀媚。」

應爲其子郭思所撰的「畫題」中亦提到

「雲有雲橫谷口。雲出岩間。白雲出岫。輕雲下嶺。」

「煙有煙橫谷口。煙出亂山。暮靄平林。輕煙引素。春山煙嵐。秋山煙靄。」

- 馬遠的〈踏歌圖〉(圖 17)：以暈染呈現雲煙。
- 沈周的〈廬山高圖〉(圖 18)：此圖雲煙不多，但最後以雲巧妙將遠山區隔，朵朵雲彩對畫而言起了畫面最佳舒緩的佈局。
- 探討水墨山水之雲的幾種表現，如烘染、勾勒、等，我找了幾種表現的作品：

**暈染法**如：郭熙的〈早春圖〉(圖 6)、馬遠的〈踏歌圖〉(圖 17)

**烘染法**如：劉鈺〈臨梅道人夏雲欲雨〉(圖 19)、王原祁〈華山秋色〉(圖 20)

**勾勒法**如：仇英〈桃源仙境〉(圖 21)、王翬〈泰岱晴云〉(圖 22)、石谿〈山高水長〉(圖 23)、陸儼少〈大匡山〉(圖 24)

**留白法**如：王原祁〈仿高房山雲山圖〉(圖 25)

論述方面如：

■ 顧愷之《畫雲臺山記》之提到「慶雲吐於西天，清氣映帶山下」

■ 惲壽平《歐香館畫編》

「魏雲如鼠，越雲如龍，荆雲如犬，秦雲如美人，宋雲如車，魯雲如馬，畫雲者雖不必似之，但當師其意」這是說明各地方產生的雲是有不同的氣象，畫者硬細心觀察。

「畫霧與煙不同，畫煙雨雲不同。霏微迷漫，煙知態也，疏密掩映，煙知趣也，空動沈冥，煙之色也，或沈或浮，若聚若散，煙之意也，覆水如，橫山如練，煙之狀也，得其理者，庶幾解之」

（註 19）

---

註 19：《藝海鈞沈-六》第 19-20 頁

## 第四章 個人繪畫創作對「大山雲動」的探索

### 第一節 繪畫元素的表現形式

#### 「大山」

張桐瑀(註 20)指出水墨畫有一特色，同樣的墨色深度，一遍給足和一層又一層累積，效果是不一樣的。一遍給足者，畫面黑氣太重；層層疊疊積染者，畫面黑氣韻十足。當代有許多水墨畫，看上去烏煙瘴氣、污濁不堪的重要原因，就是圖省事而一遍染就造成的，殊不知，水墨畫就是要層層點染中，慢慢陶冶畫家的心性；觀者就是在慢慢欣賞中，才增加修養、提高了品味。所謂「藝可陶人」就是這個道理(註 21)

〈大山雲動〉作品不以輕快的筆線技法描寫，也不以水墨特殊技法為表現，而以反復的筆墨，描繪嚴密緊實堆疊的山脈，層層疊疊的堆染，構圖上注重經營山脈間的虛實，並以最單純的巨碑式構圖，追求山的氣勢與靈動。

---

註 20：《100 位中國畫家及其作品》作者。北京美術家協會長，1965 年吉林省人。

著《中國書法家全集-黃賓虹》

註 21：《100 位中國畫家及其作品》第 101 頁

## 「雲動」

不僅複製山川雲煙，更探討山嵐水澗間的大氣靈秀，和令人動容的天地魅影。

寫雲不僅以烘染技法，也採用勾勒的方法，企圖在工筆與寫意中取得協調。明唐志契著《繪事微言》中指出「**凡畫煙霧，有內染外染之分**。蓋一幅煙霧中，非有四五層屯瑣，定有三層斷滅，此而內外不分，必有謬理之病，縱使出沒變幻，墨色豐潤，皆無足觀也！**又畫雲亦須層層要染**，不然，縱如蓋如芝如帶，終是版刻，古人惟其有此話法，學之者容易涉於俗，為董北苑不用染，而用淡墨積出」(註22)

## 第二節 個人創作中的「後設」表現

董其昌提倡繪畫由臨摹開始，既美學中「後設」的表現，董其昌的所謂「仿」乃是把他對繪畫傳統的沉潛和對自然現象的經驗都透過畫家自己的「心」重新創造與變化。因此不論對古人或對自然的摹倣都要由畫家自己決定，而不只是盲目的「仿」。

---

註 22：《繪事微言》第 21-22 頁

## 〈大山雲動〉系列「後設」的表現

- 構圖採巨碑式山水以范寬〈谿山行旅〉、吳彬〈山腰樓觀〉(圖 26)、高岑〈秋山萬樹〉(圖 27) 為藍本，有〈翠山圖〉(圖 41)。
- 以邊角式山水為參考的有蕭照〈山腰樓觀〉(圖 28)，如〈江山攬勝〉(圖 39)
- 皴法有范寬的雨點皴、王蒙的牛毛皴、及黃公望的披麻皴、斧劈皴 及馬牙皴等：如〈蓬萊仙島〉(圖 37)〈蓬萊仙山〉(圖 38)
- 山石造型吸取弘仁的壯闊雄奇(圖 29)：如〈蓬萊仙山〉(圖 38)
- 巨然的山礬頭(圖 30)：如〈大山雲動〉(圖 45)
- 蔣誼〈峻壁飛泉〉(圖 31) 遠山只用勾勒：我在〈大山雲動〉(圖 45) 也採用此法。

### 第三節 畢業作品創作風格分析

畢業作品創作風格分析以 2004-2007 年三年間山水水墨作品為分析對象，並按年份先後為依據說明：

#### 1. 江山萬壑（圖 33）

年代： 2004

素材：水墨 • 宣紙

尺寸：180x90cm

〈江山萬壑〉圖，以中文的「山」特意放大，為基本創作造型。採用巨碑式構圖樣式，結合達文西所說的理論「三角形是最安穩的構圖」，也以趙孟頫〈鵲華秋色〉（圖 32）三角形主山為參考。

皴法以類似披麻皴的方式勾勒，這件作品是大山雲動系列的濫觴，由於 2004 年決定開始捨棄原先的「孜孜矻矻-螞蟻系列」，並計畫改變創作題材，但此時尚未決定研究方針，仍以為以形式造形上來營造新意，就是所謂創新，所以可算是大山雲動的實驗期。

畫面雖擬造出一新山水新貌，卻相對顯得過於設計意味，過於形式，也就是說「表現」強過了山的本貌了，所以以這個方向的研究便在此張畫點到為止。

## 2. 見山圖（圖 34）

年代： 2004

素材：水墨・宣紙

尺寸：60x40cm

基本上 2004 年時尚喜歡在形式上作文章，仍偏喜愛「文以載道」的看圖說故事去創作，〈見山圖〉主要透過圖像希望敘訴「見山是山；見山不是山；見山又是山」的意涵！

唐朝日本禪師青原惟信的一段話：「老僧三十年前未參禪時，見山是山，見水是水。及至後來，親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水。而今得個體歇處，依前見山只是山，見水只是水」。未參禪，山水是外在於人的；既參禪後，山水與萬物化合，山水便不再是山水；待禪悟後，把生命意識融入山水之中，把山水化在自己生活裏面，山才真正是山，水才真正是水。一旦領悟了自然為自然，它便成為生活之一部分，自然不再是與我們人生漠不相關的陌生者。（註 23）以內三角形式的山暗示「理」的本質，外旋轉似山非山，宛如「似理又非理」的障礙。雖有趣卻又再度落入「文以載道」說教式的圖書，因而不再發展。

---

註 23：<http://www.digitalcontent.org.tw/e/temp/960103/artkey.htm>

### 3. 仙 境（圖 35）

年代： 2005

素材：水墨 • 宣紙

尺寸：120x60cm

2005 年初，開始重新思考〈江山萬壑〉〈見山圖〉如此重視形式造型的山水結構，似乎還不夠達到我想要的「純化」與「力度」，因自認創新、表現、表象有餘，筆墨的本質還是不夠的，所以我再次回到山與水的範疇上思考。記得大學三年級時李義弘曾說過：「畫要大、要壯、要奇」所以我往「奇」的方向思維，奇：奇特、奇形、奇貌、奇石、、、因此以太湖石造型為依據，集各式各樣大大小小太湖石，展現太湖石漏、透、瘦的特性，形成一不人間的奇特景象，我取名為〈仙境〉。

〈仙境〉的筆墨就開始走反覆堆疊的技法，開始是先暈染出石柱造形，再以筆線勾勒後層層烘染，此時注重的是如何「奇」，所以造型上只顧慮到將石頭不斷堆疊上去，擬造出一個人間未見過的奇幻世界。

#### 4. 江山仙境（圖 36）

年代： 2005

素材：水墨・宣紙

尺寸：90x150cm

此作我延續前一幅的造形、筆法、甚至造境。仍以太湖石造型為依據，此時本想嚐試將人形與石柱配合，將石柱畫成各姿勢的人形，所以再畫中藏了一位人形坐姿，但董其昌曾云：「以境之奇怪論則畫不如山水，以筆墨之精妙論則山水決不如畫」《畫旨》（註 24）當時對此含「象徵」意重的表現，仍覺似乎又將墜入故事圖說，因而又點到為止。

我從師古借古開始，到此重新創造「借筆墨以寫天地萬物，而陶咏乎我也」石濤認為要師古人，因為了借古開今，他覺得許多人被古人「役」，主要就是「師古人之跡而不師古人之心」（註 25）「古人雖善一家，不之臨摹皆備；不燃何有法度淵源」揣摩古人之心，何其簡單！唯有多看古畫、多畫、甚至遊歷山川，方有心中源。

---

註 24：《中國古代繪畫理論發展史》第 202-203 頁

註 25：《並非衰落百年》第 15 頁

## 5. 蓬萊仙島（圖 37）

年代： 2005

素材：水墨設色 • 宣紙

尺寸：180x90cm

山水畫裡裏含有一種隱逸避世的意味，隱逸之士，機忘物我，與世無爭，但求沖然太和，與造化和一。有詩一首「莊周夢蝴蝶，蝴蝶夢莊周，一體更變易，萬事良悠悠，那知蓬萊水，復作清淺流，青門種瓜人，就日東陵侯，富貴固如此，營營何所求」（註 26）

大山雲動系列發展至此，先以創造仙境般世界為主題，為蓬萊仙島造一心中美景，而生長於斯的美麗寶島台灣不就是一蓬萊仙島嗎！所以在作品中左下落暗示了一個台灣造型。

在皴法方面，此作品採取各種皴法：范寬的雨點皴、王蒙的牛毛皴、及黃公望的披麻皴、斧劈皴及馬牙皴等。且運用礬頭來畫主峰，並嘗試淺絳設色。終於初步達到我心中想要得丘壑。

---

註 26：《藝海鈞沈一》第 63 頁

## 6. 蓬萊仙山（圖 38）

年代： 2005

素材：水墨・宣紙

尺寸：240x70cm

在黃海雲看到〈蓬萊仙島〉後，他提出一個很好建議：「不如將山畫到極長高」所以我按此計畫了巨碑式的〈蓬萊仙山〉，嘗試將山畫到極長高，但限於空間，僅長至 240cm。

明唐志契著《繪事微言》中指出「凡畫山水，大幅與小幅迥呼不同，小福臥看不得塞滿，大幅豎看不得落空，小幅宜用虛，愈虛愈妙，大幅則須實中帶虛，若亦如小幅之用虛，則神氣索然矣！蓋小幅景界最多，大幅則多高遠，是以能大者，每每不能小，能小者每每不能大」又說「總之大話最難得好，是以小畫之傳流者多，大畫傳留者少，亦非獨不能珍藏之過也」（註 27），所以群山壘堆中更強調聚落間的虛實互映搭配，其造出崇高之力。畫中運用所知的各式皴法相互網織，墨色採取更繁複的堆疊，不多加其他的物體，祈求表現水墨「純化」之美，創造了不同以往新「視界」。

---

註 27：《繪事微言》第 7 頁

## 7. 江山攬翠（圖 39）

年代： 2006

素材：水墨設色 • 羅紋宣紙

尺寸：234x137cm

在嘗試過巨碑式山水後，再試探以邊角山水構圖，讓畫右半邊幾乎留白的空間，使畫有更大的心象空間。傳郭思著作《山水訓》：「大山堂堂。爲眾山之主。所以分布。」

並採用「三遠」透視法，《林泉高致》一書所云：「三遠法」即是由觀察自然景物而得來的理論。其謂：「自山下而仰山巔謂之高遠，自山前窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色，有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹緲。無深遠則淺，無平遠則近，無高遠則下。」提出以「視點」上下的不同，觀察景物亦有高下遠近的差距，創立了「高遠」、「深遠」、「平遠」三種透視不同的的取景方法。

王原祁：「作畫但需顧氣勢輪廓，不必求好景，亦不必拘舊稿，若於開合起伏得法，輪廓氣勢已合，則脈絡轉折處，天然妙景自出，暗合古法矣。」（註 28）這裡的開合起伏便是強調「龍脈」（圖 40），而龍脈自

---

註 28：《美感與造型》第 49 頁

是山脈之連，他云「龍脈爲畫中氣勢源頭，有斜有正，有渾有碎，有斷有續，有隱有現，謂之體也」所以他以爲以龍脈爲主的「氣勢」既是活潑潑地「真畫」之源，畫家捨此之外又何以用其心！經營此畫時特意安排「龍脈」的連鎖，由底層中心軸開始山脈往左傾斜，並彎迴向右上，約形成一個 S 形動線。

水的部分，一開始是學習倪再沁的群青賦色，但卻因與山的造化不搭，無法像倪再沁的作品天真自然，只好割去重來。本作品皴法依舊許多，並融合〈蓬萊仙山〉的水墨複疊及〈蓬萊仙島〉淺絳賦彩，其望更典雅的效果。

《林泉高致》一書所云：世之篤論。謂山水有可行者。有可望者。有可游者。有可居者。畫凡至此。皆入妙品。但可行可望。不如可居可游之爲得。何者。觀今山川。地佔數百里。可游可居之處。十無三四。而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者。正謂此佳處故也。故畫者當以此意造。而鑒者又當以此意窮之。此之謂不失其本意。但山水畫非要營造出可行、可望、可游、可居的標準嗎？我覺得以現在觀念，真正的大山美景，倒不一定非要能居住其中吧！險惡之景也有其美，但也非人能居之！

## 8. 翠山圖（圖 41）

年代： 2006

素材：水墨・宣紙

尺寸：260x123cm

本作品再回到巨碑式山水構圖。傳郭思著作《山水訓》：「大山堂堂。爲眾山之主。所以分布。」「畫訣」中提到山水先理會大山。名爲主峰。主峰已。方作以次近者遠者。小者大者。以其一境主之於此。故曰主峰。如君臣上下也。（註 29）

《山水訣》「主峰最宜高聳，客山須是奔趨。遠山需要低排，近樹爲宜拔進。山頭不得一樣，樹頭不得一般。」（註 30）這些皆爲主峰創作的理論，爲使其純化的構圖增加變化，我在主峰右側聳立一山峰。

用筆方面捨棄狼毫改換純羊毫，由於狼毫線條堅挺肯定，重疊時容易達到筆筆精準；而羊毫含水含墨量較多，重疊時不易達到前後筆相疊的狀況，如此便增加筆墨的不確定性，所以透過每一筆每一畫不斷的重複疊染，慢慢增加渾厚的墨色，如此歷經四個月的堆壘，透過形體的大，筆墨的渾厚實壯，擬造出一個崇高壯闊的鬱鬱蒼蒼大山。

---

註 29：《美感與造型》第 516 頁

9. 煙 嵐 雲 岫 (圖 42)

年代： 2006

素材：水墨設色 • 羅紋宣紙

尺寸：68x137cm

描寫《山水訣》「遠岫與雲容交接，遙天共水色交光」(註 31)之景。

原景是清靜農場的寫生作品。在西方的寫生中往往是一點透視，水墨寫生卻無須如此忌諱，視野是游離的，透過筆墨重組視點，造出與西方風景純然不同的景觀。

---

註 30：《中國古代繪畫理論發展史》第 78 頁

註 31：《中國古代繪畫理論發展史》第 77 頁

10. 雲生仙山（圖 43）

年代： 2007

素材：水墨・羅紋宣紙

尺寸：60x70cm

明唐志契著《繪事微言》中指出「凡畫山水，最要得山水性情，得其性情，便得山環抱起伏之勢，如跳如坐、如俯仰、如掛腳，自然山情即我情，山性即我性」（註 32）此畫為表現深山雲磊的景色，我特別借用梵谷的筆法，採用如〈星夜〉作品中的星雲中旋轉的筆調，轉換成筆墨的線。為與雲的筆調相合，故山的皴法，使用更細緻的牛毛皴，使其相得益彰。

---

註 32：《繪事微言》第 11 頁

11. 九州路遙（圖 44）

年代： 2007

素材：水墨・金箋宣紙

尺寸：68x137cm

除了構圖、佈局、皴染、用筆的不斷嘗新外，也試著紙張的改變，本作便以運用金箋宣紙創作，其紙描繪並不困難，唯墨色不易壘黑。清惲壽平《歐香館畫編》「畫霧與煙不同，畫煙雨雲不同。霏微迷漫，煙知態也，疏密掩映，煙知趣也，空動沈冥，煙之色也，或沈或浮，若聚若散，煙之意也，覆水如，橫山如練，煙之狀也，得其理者，庶幾解之」（註 33）畫中的雲帶，也試一新的大膽作法。

---

註 33：《藝海鈞沈-六》第 20 頁

## 12. 大山雲動（圖 45）

年代： 2007

素材：水墨・宣紙

尺寸：240x123cm

最後一件主題作品〈大山雲動〉不僅為與研究主題一樣，更是希望為此研究作一最佳「代言」。這研究不是最後而是精采的開始。

先讀一段《林泉高致》對山水是採取如何觀照的方法，郭熙也有明白的說明：

1. 山有高有下。高者血脈在下。其肩股開張。基腳壯厚。巒岫岡勢。培擁相勾連。映帶不絕。此高山也。故如是高山。謂之不孤。謂之不什。下者血脈在上。其顛半落。項領相攀。根基龐大。堆阜龐腫。直下深插。莫測其深淺。此淺山也。故如是淺山。謂之不薄。謂之不泄。高山而孤。體幹有什之理。淺山而薄。神氣有泄之理。此山水之體裁也。
2. 山欲高。盡出之則不高。煙霞鎖其腰則高矣。水欲遠。盡出之則不遠。淹映斷其派則遠矣。

此種說明，對中國山水畫作基本的了解非常重要。他說「真山水之川谷，願望之以取其勢，近看之以取其質」；勢

---

是形勢，質是本質，亦即是特性。從這兩句話，好像是把「遠望」和「近看」當作平列的觀照方法。其實，山水既在能「見其大象」，「大象」只是「勢」，質則需在勢中而顯。一石一木，觀得入微入細，這是取其質；但這種質仍需昇進而為勢；所以在山水畫的取材觀照中，取其勢是有其決定的重要性；因之，遠觀是在觀照中主要的方法。（註 34）

此畫我描畫一峽谷，峽谷幾乎是李可染最喜歡的題材之一，在崇高千岩萬壑中，雲霧飄渺好不生動，我企圖以暈烘染的雲表示較底層、較停頓的雲，以勾勒之雲，表現流動之雲。大山堂堂，風起雲湧，氣象萬千，崇高之美實是令人感動而著迷的範籌。

---

註 34：從「北宋郭熙繪畫觀」探討國小水墨畫教學-九年一貫「藝術與人文」領域水墨畫教學研究----- 孔美惠

## 結 論

崇高有無限、巨大、有力與可敬之性質所產生之積極快感，轉化為精神上的自由、豪放、雄渾與仰慕，使吾人走出了狹隘的自我世界，與廣大無垠的宇宙相同一。(註 35)而「大山雲動」其一正是企圖擬造崇高美學。而大山雲動的崇高美學除靠「經營位置」的構圖外，還透過筆法秀氣的牛毛皴與短披麻皴來完成，其想法來自范寬谿山行旅圖，谿山行旅圖雨點皴主山巨碑佔全市的五分之三地位，技法雖然娟秀，完成卻是非常峻崇。這種剛中帶柔的方式，似乎也是中國人的生活思維。

其二：「大山雲動」不僅非時下流行畫題（當下流行水墨畫題，若以近年各大小徵畫比賽而言，人物應為第一）更是走回頭路去尋水墨純化之根！

俞劍華在《中國繪畫之起源與動向》一文指出「畫有意義即為書」（註 36）故此畫必須「文以載道」嗎？藝術作品應含有藝術家對作品本質深刻內省的呈現，可能包含技法的研究、構圖的經營、形色的運用、題材的感觸、至於一般人喜歡講的「議題」其實應其次！過多的題外「故事」並不能增加作品本身的藝術性。所以美術作品絕非表演，非學得一些技法，及一些師樣圖稿，隨意重組便是創作！

---

註 35：《美的範疇論》第 88 頁

註 36：《藝海鈞沈一》第 48 頁

倪再沁指出：「在後現代社會中，文明已不可逃避，隱居山林亦難以實踐。藝術不可能孤立游離於社會之外，現代水墨畫家應以現代人（城市人）的心境去面對、批判現代人在世間的實存處境，進而創造出個人的繪畫語言」（註 37）

所以「大山雲動」是我本著對水墨崇敬與熱誠，在學習水墨三十餘年後，重新認識、再試、體驗水墨筆墨元素。並企圖純化作品題材，僅以水墨基調、運孕山川之美，希望讓作品呈現出，來自文人畫家的學識、人格與真誠的感情！

---

註 37：倪再沁《水墨畫講》第 50-51 頁