

## 第一章 緒論

### 第一節 研究動機與目的

本次論述與創作的原點－陳洪綬的作品，看到晚明變形主義陳洪綬留下的作品，興起研究這位藝術家的想法，在瞭解這位大師的生平及作品之後，希望可以將陳洪綬放在本次的論述中與其他幾位大師的作品做繪畫角度上的研究。

本次論述試著整理這四年來的所學，回到原點，思考所學為何，學習貴在去混沌，明思慮，希望透過本次論述，釐清自己對水墨的脈絡瞭解，將所學去蕪存菁，比較有系統的整理，以作為本次論述的內容與畢業製作轉化創作的基礎。

### 第二節 研究方法

著名的美學家派克(De Witt H. Parker 1855-1949)在他所著《美學原理》(The Principles of Aesthetics)的第十一章裡「要想把線條的氣質形諸文字，也許比色彩更加困難，線條可以產生無窮的變化，而由此等變化所引起之細膩的情感，遠要超過任何語言中描述情緒字彙的數目。」由此可見「任何媒介的價值，都寄於它那表現別種媒材所不能表現的事物的能力之中。<sup>1</sup>

水墨繪畫系統是一種線的傳承系統，從北宋范寬〈谿山行旅圖〉剛硬的筆法，元朝吳鎮圓潤的筆法，再到民國黃賓虹所追求的筆墨渾融的筆法，線的表現在山水系統的確複雜多變，在本次論述主軸中，筆者選定北宋范寬、郭熙、元吳鎮、明陳洪綬、明末清初石濤，民國黃賓虹幾位大師的作品做分析說明。

本論述所採取的研究方法是蒐集相關的書籍、論文、畫冊說明整理、歸納，其次，以現今仍留存之繪畫作品，從筆法、構圖、造型上來做分析。最後，對

---

<sup>1</sup> 劉文潭著：《現代美學》（臺北：台灣商務印書館，1986年），頁114-115。

於畢業作品提出進一步的解析。

### 第三節 意像與變形名詞釋義

#### 一、「意像」—

意像在筆者的見解為心裏所主張的形象，透過具體表現之造型，做筆墨與造型方面的改變，以更適合表現現在的生命情境或試圖表達的內涵。

#### 二、「變形」—

變形一詞，依照文字定義，包括有「徹底的造形」之意。近代美術認為自然主義的自然摹仿，祇表現「自然的外表」，無法以表現自身的感受，為欲達成人類的心意，其所表現者，該是「人類與自然間的精神關係」，或為「思想的表現」。<sup>2</sup>

「變形」的真正性質與意義是當時代轉變，有必要對於水墨技法與內涵再次思考的意思。「變形」在這裡只是借用，並不是在這次的畢業創作中，在造型多有誇張的意思。

---

<sup>2</sup> 劉其偉著：《現代繪畫理論》（臺北：雄獅，1987年），頁202。

## 第二章 學習與轉化

山水繪畫主流系統除了線性之外，另一個最大特色就是「意像」的呈現；非寫實的獨特世界，這裡的「意」指內在的精神與思維，像指外在的形象，創作者心中的意轉化為像，山水畫家轉變原來景物的具體形象，並將這些形象轉為具體的筆墨呈現在材質上。

歷代山水大家經過長時間的學習摸索與轉化，為後繼所學留下珍貴的學習寶藏，而如何將這些寶藏加以轉化為創作當中的營養成分，則是研究重點所在，筆者將在以下分別以一、作品與構圖，二、作品與筆法，三、作品與造型，對北宋范寬、郭熙，元朝吳鎮，明陳洪綬，明末清初石濤，民國黃賓虹各提出這些藝術家具代表性的作品來說明對這些藝術大家的瞭解。

歷代水墨大家，成名者常以較持續的風格，做繪畫上的探討，將個人生命情境投射到水墨藝術上做轉換，如陳洪綬用線性風格為一生追求的主要風格，也有如石濤，一生創作有如水墨的魔法大師。嘗試各種超乎想像的筆法與詩意的構圖，也有如黃賓虹，追求全篇幅的筆墨氣韻與節奏。不管是前代的大師或眾多水墨研究者都是從學習開始，有基礎後再轉化其作品。

在以下的篇章中，將反覆提到這幾位大師及其作品，茲將其生平簡略及特色作一概要說明。

### 一、范寬：

范寬（五代北宋年間；約西元 960-1320 之間），陝西華原人，民間畫家，擅長的畫科廣泛，范寬的時代，山水畫的地位超越花鳥、人物等畫科，躍居主流，范寬留傳的作品〈谿山行旅圖〉在皴法的開發上功不可沒，而其中雨點皴表現山石具體的質地與肌理。<sup>3</sup> 在本次畢業創作中將會把雨點皴轉換用在作品中。

---

<sup>3</sup> 嚴守智：《范寬》（臺北：錦繡，1995 年），頁 1-3。

## 二、郭熙：

郭熙（約北宋中期；生卒年不詳），酷愛藝術，喜好遊歷山水，非常重視對前人經驗的傳承，曾臨摹李成作品而筆法精進。郭熙的山水畫刻意畫出引人入勝的山水境界，情景交融，具有濃郁的詩意，郭熙並有畫論《林泉高致》流傳於世。<sup>4</sup>早春圖的動勢是學習與思考重點之一。

## 三、吳鎮：

吳鎮（元朝；西元 1280～約 1354），嘉興人，作品可能受到董巨及當代名家影響，喜遊青山，長期觀察自然，並師承自然，山水作品蒼潤渾厚。留下的作品中〈洞庭漁隱〉表現江南水色中草木土石濕潤，畫中的長披麻皴筆法，筆力堅實，墨氣渾厚。這件作品中比較長且具表現性的皴法是筆法學習重點之一。<sup>5</sup>

## 四、陳洪綬：

陳洪綬（明朝；西元 1598～1652），人物、山水、花鳥無所不精，畢生作品眾多，作品風格特色以富於簡潔明確而有趣味的線條表現對象的內在精神與生命力。

陳洪綬的人物畫及木刻版畫展現一種對人間的深刻觀察，極富於想像力與畫面安排，展現非凡的構圖能力，呈現出非常耐人尋味及雋永古拙的風貌。陳洪綬特別重視對線條的運用，他善于抓住對象的自然形態，通過深入理解，加以取捨提煉，鮮明地表現對象的內在生命力，他的線描特色是簡潔、明確、充滿著運動感和節奏感，具有一種耐人尋味沈著含蓄的藝術效果，在這次的創作開始與姿態系列作品都受到陳洪綬作品所啓發。<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> 薄松年著：《郭熙》（臺北：錦繡出版，1996年），頁 30-32。

<sup>5</sup> 陳擎光著：《吳鎮》同註 4，頁 32。

<sup>6</sup> 陳傳席：《陳洪綬》（北京：河北教育，2003年），頁 2-4，27-28，37。

## 五、石濤：

石濤（明末清初；西元 1642～約 1707），在書畫創作上主張“我自用法”，堅持自我表現的風格，一生作品深受黃山影響，作品構思精妙奇巧，筆墨脫俗，色彩大膽創新，石濤似有一種奇特的本領，把所見的自然景物元素非常自然而神奇的轉化融入作品中，觀看石濤作品，件件皆精奇，好像每件作品都能傳盡比原來景物更豐富的神韻，出於自然，更勝於自然，而其中又有石濤本人的無盡創意與巧思，石濤用筆，或乾或濕，或粗或細。常有種意外的真率與無盡藏的趣味在其中，用墨或濃或淡，或蒼或潤，筆墨皆無一定法。石濤另著有畫論《畫語錄》傳世。石濤的筆法與構圖的節奏也是思考與探討的重點之一。

## 六、黃賓虹：

黃賓虹（西元 1865～1955），畢生創作無數，早年作品仿古師古，繼承王蒙、石谿、龔賢等畫風渾厚，筆墨蒼茫的積墨傳統，加上讀萬卷書，行萬里路的實踐，遍遊中國諸名山大川，晚年創作風貌汲古迎新，大器晚成。

山水作品特色黑、厚、密、重，筆墨數重，層層深厚，濃淡相雜，元氣淋漓，注重全篇幅的氣韻營造，特別重視用墨、筆法。畢生追求渾厚華滋的畫面效果。<sup>7</sup>黃賓虹的筆墨渾融是學習的要點。

### 第一節 作品與構圖

不管是水墨或任何一種平面繪畫，都是用外在的皮相吸引人的眼光，大師所留下能讓人印象深刻者，一定是因顯現的畫面可以直接或間接打動人心，要如何讓畫面中的元素更加顯現，在山水畫中單只是構圖，就還有很多可能存在

---

<sup>7</sup> 歷史博物館編輯：《渾厚華滋》（臺北：國立歷史博物館出版，2005年），頁 20-24。

其中，以下將這些大師的作品構圖作條列式分析與說明：

(一) .北宋—范寬〈谿山行旅圖〉：

巨碑式構圖，強調高壯偉大具有存在感的山水美感，上中下三截式，大山主立構圖。

(二) .北宋—郭熙〈早春圖〉：

S 形動態構圖，三遠法的建立，強調春天動態的畫面與週遭景物的關係。

(三) 元朝—吳鎮〈洞庭漁隱〉：

一河兩岸，兩大塊面存在構圖，不強調週遭景物的融合與描寫，週遭景物只用幾叢水草、小舟等暗示，其餘留白，上方留白處，題詩漁父詞一首。

(四) .明末清初—石濤〈搜盡奇峰打草稿圖〉：

斜角度動向與斜角度動線交叉運用構圖。石濤在畫面中使用相當多的斜角度，其他作品中也可以大量見到，斜角度在石濤的作品中運用相當靈活，值得一提。這些斜角度可以是畫中的主要大石，也可以是水流，也可以是山間小路，也可以是曲折的山脈，也可以是雲的流動，也可以是小船或屋宇，這些斜角度讓石濤的繪畫有種更加生動，好像活生生的山水印象，更加深入看畫者的心中。

(五) .民國—黃賓虹〈設色山水圖〉：

亂亂歪歪的斜線與大塊面的交相運用，打破形體的藩籬與束縛。不受限於古典構圖法則。

上述這些藝術家所留下的畫作，給我們一種擁有各自面貌的感覺，構圖不難，難在於什麼樣的構圖角度可以深入人心，而這些需要長時間的作品歷練與自我訓練，筆者自覺對筆墨也就是筆再加墨所呈現的世界不夠瞭解，因此，不在本論文中提及。

## 第二節 作品與筆法

水墨系統自古以來即是一個以線性表現為特色的系統，北宋山水，筆的運用賦予山水畫更豐富的質地與肌理，而至元，富於書法性與具表現性的線性出現，再至民國，更具自我面貌的線性出現，線性風格在水墨畫的發展史又會發展出什麼樣的風貌呢？線性風格在古代被稱為骨法用筆，後來又叫做筆，筆又發展出各種筆法。

南齊謝赫在所著《古畫品錄》中，把用筆列為六法其中之一「畫有六法，六法者何，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」。<sup>8</sup>至五代荆浩《筆法記》提出六要「氣、韻、思、景、筆、墨」，提出筆的運用法則，雖依法則，運轉變通，不形不質，如飛如動，談用筆、運筆要俐落。<sup>9</sup>山水畫至范寬，使用大面積密實的短筆觸筆法，畫出山水的「皴法」，至郭熙在其畫論《林泉高致》中將筆法分為幹淡、皴擦、渲、刷、擗、擢、點、畫等用法，<sup>10</sup>在其作品〈早春圖〉中用粗細不定而曲折的筆觸畫出早春的動感，至元朝吳鎮用具有表現性比較有墨氣的長筆觸畫出《洞庭漁隱圖》，至石濤筆法百變，石濤主張要有筆有墨，石濤在其《苦瓜和尚畫語錄·筆墨章》提到「古之人有有筆有墨者，亦有有筆無墨者，亦有有墨無筆者」，石濤又提到「墨之澣筆也以靈，筆之運墨也以神」，<sup>11</sup>墨色從筆下揮灑迸射出來要有靈氣，以筆運墨要變化神妙，在這裡石濤主張

<sup>8</sup> [南齊] 謝赫：〈古畫品錄〉，見俞崑編著：《中國畫論類編》（臺北：華正 1984 年），頁 355。

<sup>9</sup> [五代] 荆浩：〈筆法記〉，同註 8，頁 605。

<sup>10</sup> [北宋] 郭熙：〈林泉高致〉，同註 8，頁 643。

<sup>11</sup> [明末清初] 石濤：〈苦瓜和尚畫語錄〉，見俞崑編著：《中國畫論類編》（臺北：華正 1984 年），頁 150。

筆墨一體。

至黃賓虹筆法脫去形體束縛，黃賓虹特別注重書法性與用筆分明。「筆法先在分明，層疊不紊」，<sup>12</sup>又說「剛柔相濟，轉折圓勻，此筆法也」，又有用筆之五法：「平、圓、留、重、變」，<sup>13</sup>黃賓虹也是筆墨的主張者「畫重蒼潤，蒼是筆力，潤定墨彩。筆墨功深，氣韻生動」，<sup>14</sup>筆墨不可分。

上述文字中這些筆法的研究，皆是前人所留下非常珍貴的藝術寶藏，而任何一種技法的學習與研究，都是基礎與原點，如何讓自我的創作從原點延伸做探討，與自我探求的生命內涵，與時代做結合，讓作品擁有自我面貌，才是學習的真正意義與目的。

### 第三節 作品與造型

中國山水繪畫元素，從古至今皆採取有機的活生生的自然山川風物為其中一脈相承的主要造型，從造型上看古代大師的作品造型，從宋的自然寫實，到元的寫胸中意氣，到明石濤個性化的造型再到民國不受造型束縛的主張，這些造型主張與用筆、構圖、時代共同進化，觀看不同時代的造型，一時一時的主張，有時師自然，有時師造化之外還要看性情，時代會走向何處，是不是更個性化的表現呢？試著瞭解古代大師的造型及其造型來源。

范寬〈谿山行旅圖〉，主山由前後的半橢圓造型形成，中景由向下的圓弧及斜角度向上的有機山石組成，中間佐以不規則的塊狀山石造型組成，下方由斜向左及斜向右的山石置於畫面正中，主山上畫出叢聚的灌木，中景右方畫出由近至遠的參天大樹、遠樹及樓觀，中景中間有斜向的棧道及湍急的水流，水流動向採取斜角度交插運用。

范寬〈谿山行旅圖〉的造型來源，宣和畫譜記載：「喜畫山水，始學李成，

---

<sup>12</sup> 同註 11，頁 150。

<sup>13</sup> 王魯湘編著：《黃賓虹》（臺北：藝術家，2001 年），頁 209、300。

<sup>14</sup> 同註 13，頁 216。



既悟，乃嘆曰：『前人之法，未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師諸物也；吾與其師於物者，未若師諸心。』於是捨其舊習，卜居於終南太華岩隈林麓之間，而覽其雲煙慘淡，風月陰霽難狀之景，墨與神遇，一寄於筆端之間，則千巖萬壑，恍然如行山陰道中，雖盛暑中，凜凜然使人急欲挾纊也。」<sup>15</sup>外師造化，中得心源，是范寬的造型來源。

郭熙〈早春圖〉在前景中景採用較為彎轉曲折斜角度連續的山石為其主要造型，這些彎轉曲折的造型有些像剛被捏塑成形的形體又被刻意放在手中扭轉過，其扭轉過的造型更強調出整幅作品的動態節奏，遠景中間佐以輕飄飄的嵐霧處理，霧氣迷漫的氛圍增添畫中季節的變化；郭熙的造型來源，在其《林泉高致·本意篇》中有詳細的文字敘述，茲摘錄「…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，春融夏蓊鬱，秋疏薄，冬黯淡，畫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，…」<sup>16</sup>。

北宋時的大家，不論是范寬或郭熙，都是對自然的造型與四季變化有極盡深刻之觀察與體會。

吳鎮〈洞庭漁隱圖〉主要的兩大塊面中充滿不規則向下的半圓及圓弧造型，山頭置三角形及圓形的礬頭，而這些圓弧形及圓形的礬頭也是吳鎮作品中常出現的造型，吳鎮轉化自然造型為個人胸中意象，是一種轉化過呈現個人主觀意志的造型。

陳洪綬在〈高士橫杖圖〉使用連續彎折凹凸有致的造型呈現畫面中的主樹與前方的小石，陳洪綬經常使用連續的轉折為其造型的主要元素，無一定形狀，陳洪綬曾拜藍瑛為師，山水作品受到藍瑛影響，陳洪綬的造型來源比較特別，陳洪綬的造型來源主要是透過研習古代之作，深信藝術可以通過臨摹古畫學習

<sup>15</sup> 撰人未詳：《宣和畫譜》（臺北：商務印書館，1982年），頁291、292。

<sup>16</sup> [北宋] 郭熙：〈林泉高致〉，見俞崑編著：《中國畫論類編》（臺北：華正，1984年），頁150。

，並從其中吸收營養，形成並完成自己的藝術面目，從而找到自己應走的藝術之路。陳洪綬的作品非常不同於師自然的諸位宋代大師，但陳洪綬筆下的造型顯得故意誇張，或古怪而有拙趣，呈現強烈個性化的造型風格。

石濤的作品中出現的造型多且複雜，在這裡不一一舉例，石濤的作品，有較單純的斜角度三角形、圓弧形，各種交相轉折的有機造型，很難簡單概括。石濤自己在《畫語錄·筆墨章》提到：「山川萬物之具體，有反有正，有偏有側，有散有聚，有近有遠，有虛有實，有斷有連，有層次，有剝落，有豐致，有飄渺，此生活之大端也。」<sup>17</sup>石濤極深刻的觀察體會思考自然界的造型，石濤筆下的造型，無一定造型，但石濤把這些都巧妙運用，石濤自己在畫語錄一畫章說「太古無法，太朴不散，太朴一散法立矣，法于何立，立于一畫，一畫者，眾有之本，萬象一根。」

石濤對於造型的運用之豐富，豐采自然在山水畫史目前無人出其右，石濤自己在〈一畫章〉又說「能圓能方，能直能曲，能上能下，左右均齊，凸凹突兀，斷截橫斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫發強也。…信手一揮，山川、人物、鳥獸、草木、池榭、樓台，取形用勢，寫生揣意，顯露隱含。」看石濤的作品只能說其造型是多方及複合的有機造型運用。<sup>18</sup>

黃賓虹的繪畫造型元素，山川、草木、土石、屋宇、亭台、樓閣、小橋、舟船、人物、黃賓虹把這些元素交雜互相使用，黃賓虹的造型主要是不一定造型的有機組合，換句話說，黃賓虹的繪畫藝術不需要特別注重其造型，黃賓虹的藝術著重的是其整體感。黃賓虹的造型來源來自於早年對諸大家沈周、龔賢、董其昌、石谿的研習，加上遍遊中國名山大川，創作大量的寫生山水，並從寫生山水中體悟「山川渾厚，草木華滋」，試圖結合筆法與墨法創造出渾厚與華滋而自成美學上的獨特美感造型。<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> [明末清初]石濤：〈苦瓜和尚畫語錄〉，見俞崑編著：《中國畫論類編》（臺北：華正，1984年），頁150。

<sup>18</sup> 同註17，頁147。

<sup>19</sup> 歷史博物館編輯：蔡耀慶執筆〈從山水秀麗到渾厚華滋〉，收錄在《渾厚華滋》（臺北：國立歷史博物館，2005年），頁22。

在上述的排序中，發現大師們不論出生的先後，都有心中想追求的境界，北宋大家追求畫家與大自然之間的和諧節奏，呈現心中的自然美，詩意與自然；元轉化為自我出發的角度看待山水；明陳洪綬自我造型的表現；明末石濤想呈現的比較多，自然與自我，自然與筆法，自然與造型，詩意與自我；黃賓虹表達心中自我與自然的節奏，在所有上述大家作品中，對「我」的追求是不可忽視的，對於心中的「我」嚮往的追求，是上述大師作品中找到的共同規律，以自然、人間為原點，「我」立，然後「我法自立」。

透過上述的瞭解，希望在未來的創作上可以漸進式的尋求自我與作品之間的關係為何。

### 第三章 畢業作品解析

由於筆者之前所學屬於傳統山水的技法與研究，在這次創作中，試著呈現自我對植物的意像觀察；並試圖轉化前輩大家作品中的某些部分元素與自我意像結合，呈現比較現代感的水墨節奏。

#### 第一節 作品內容解析

在這次的作品中，把作品呈現分爲（一）春天（二）肌理（三）姿態三個部分：

- （一）春天是以季節的蘊育神秘做爲意像轉換的基礎，在造型上以圓或不定型的圓呈現，筆法用較長而抖動的筆法顯示春天躍動的感覺。
- （二）肌理是以樹木的枝幹或芽葉的生長做爲造型的基礎，用大筆觸小筆觸呈現，墨色或濃或淡。
- （三）姿態是以樹木姿態做爲造型延伸基礎，色彩爲輔，使用比較童趣與具意象風格的呈現。

春天是所有季節中最爲氣象變化的季節，所有植物經過冬天，蓄積養生，在春天一起展現，新芽盡出，萬花齊放，這個季節的氣候也是多變的，乍晴乍陰，忽冷忽熱，有時急風驟雨，或連綿陰雨，有時濃霧迷漫，從春天、夏天、秋天、冬天，春天是所有季節中予人生長是神秘印象的季節，植物強烈生命力展現的季節，在北宋郭熙所作的《林泉高致·畫格拾遺》中有一段話形容春天「早春晚煙，驕陽初蒸，晨光欲動，曉山如翠，曉煙交碧，乍合乍離，或聚或散，變態不定」試著呈現春天的變態不定。<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> [北宋] 郭熙：〈林泉高致〉，見俞崑編著：《中國畫論類編》（臺北：華正，1984年），頁150。

肌理這個系列是針對植物的外表，植物生長的花葉等自然規律作筆法與造型上的探討，用比較大篇幅的畫面呈現植物內蘊於外的一面。在肌理這個系列中，使用上下四方呈現空間的存在，使用圓形呈現比較近距離接近的視覺感動。

姿態，在看到陳洪綬在其作品〈雅集圖卷〉及其他作品中對於「樹」這種元素的經營與造型上所作的變化，希望對「樹」的造型，與線條再做變化與思考，在整體作品的構圖部分，採用具象而直白的方式呈現，因長時期接觸兒童美術，希望可以把童趣帶入，在紙張上面使用棉紙類的紙張，這種紙張必須多層次渲染才會呈現較為理想的墨韻，在這個系列中，使用層層渲染的方式。

在水墨創作上，經常會把時間因素列入，因為心靈感受的真實，其實是每一秒都不同，當下筆的剎那，心靈的飄忽靈動，不一樣即可見到，這裡的不一樣是指內部的心思部分，今天跟昨天是不一樣的，前一分與下一分也是不一樣的，前一秒與下一秒也是不一樣的，所以每幅作品都有各自的不同造型與線性表現。這次的畢業製作，這些具有不同筆觸或線條的作品，是因為覺得筆法造型構圖都可以做很多變化，也希望能藉著這次的畢業製作，對以往所探討的某些畫家風格，做一轉化與消化的工作。或許有一天筆者會找到某種特定而想持續的風格探討，但是現在還在探討水墨的道路上前進，道行甚為淺薄，而筆墨的寬廣深厚，作品尚未及壹貳，所以還是“未定型”的狀態，但是有一個方向是確定的，未來會在筆、墨與整體氣韻節奏方面繼續思考與創作。

## 第二節 作品說明

### (一) 春天系列—春天的肌理（圖 1）

畫題：〈春天的肌理〉 媒材：水墨、宣紙

尺寸：120x270cm 年代：2007 年

在這件作品中，用較長而抖動粗細不定、或鬆或緊，不規則的圓形筆法，全幅用墨色呈現。造型中不規則的圓形來自於春天植物讓人驚訝的生長速度與自然規律，山水符號礬頭的轉換使用，把礬頭變成主角的想法。大大小小有節奏規律的礬頭置於畫面上，形成一種從小到大的不斷再生湧動而出的節奏感。其中抖動的長形線條受到吳鎮作品〈洞庭漁隱〉啟發。

在整體構圖上，以斜角度向上的大塊面為基礎，在其中用許多不定的大圓小圓佈置其中，水平線上加上許多平行的波浪線條以平衡斜角度一直向外飛出去的感覺。

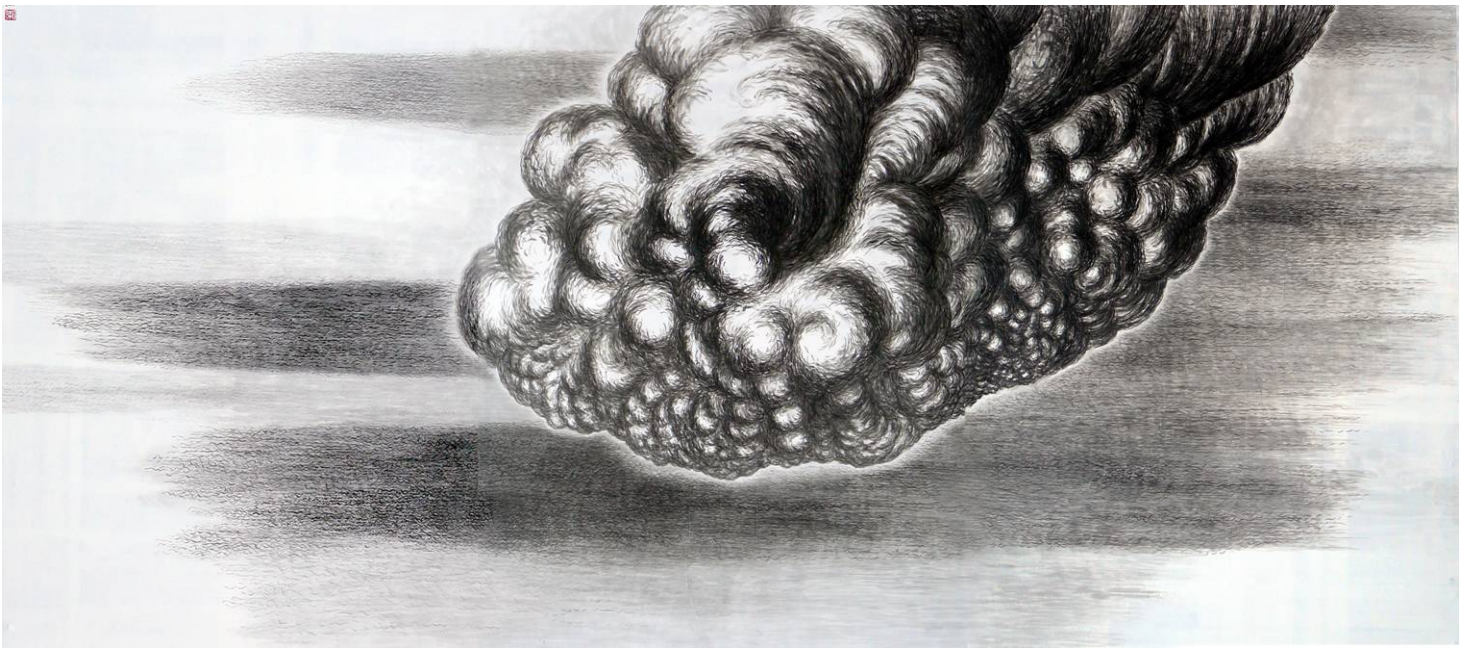


圖 1 <春天的肌理>

水墨、宣紙 120x270cm 2007 年

## （一）春天系列－春之行旅（圖 2）

畫題：〈春之行旅〉 媒材：水墨、宣紙

尺寸：120x270cm 年代：2007 年

這件作品深受石濤作品的影響，石濤作品的構圖節奏，讓筆者想到是否在一個作品中完成一個季節而不是局部的景致描寫。在這件作品中用長短不一的弧形線條加上淡墨的烘染，在右邊用較大型的像蕈狀雲的造型，向中間移動至左邊，再用小筆觸至右成環狀結束，外部空間先用線勾勒，再用濃淡細緻的水平筆觸與淡墨擦染，在整體構圖採用環狀構圖，呈現植物神秘力量的來源－春天，敘述從進入春天的變化萬端，至夏的到來。其中蕈狀雲造型的柱狀體，是來自北宋郭熙〈早春圖〉山勢描寫的轉換，在這裡想呈現的是春天與植物的關係，透過各個節氣的到來，植物也呈現出較劇烈的變動，發出新芽，在雨水的滋潤下，新綠齊發，呈現一片欣欣向榮的景象。在圖的正中有圖文章<sup>21</sup>與水生植物蓮花一方，這一方印章是為這件作品所特別刻製，蓮花在民間習俗與年年有餘、生生不息相關，這一方印暗示環狀內部空間，植物的生命，花與果實變成種籽，種籽再次散播於土地，生命繼續。在這件作品中試圖把作品與用印結合，印文與圖案結合。

---

<sup>21</sup> 巫忠義(西元 1960 出生)，目前活躍於台中縣書法界，擅書法與刻印。



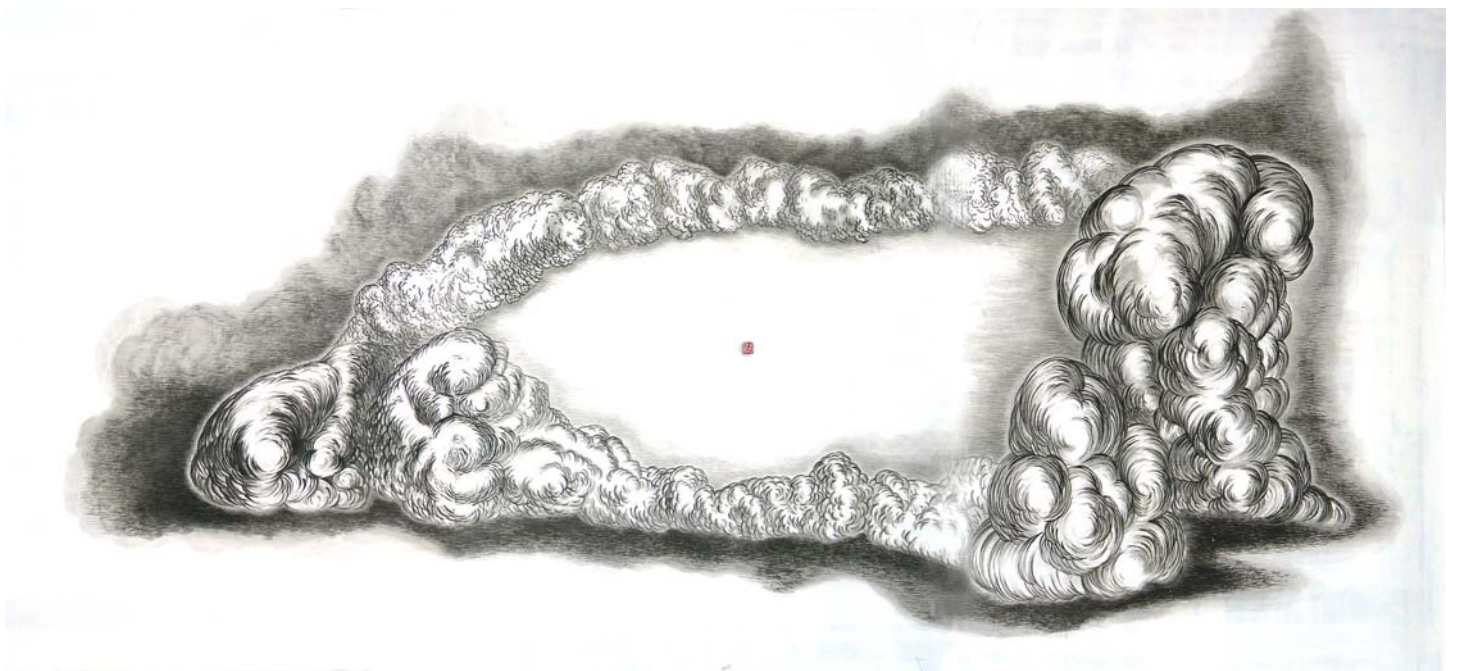


圖2 <春之之旅> 水墨、宣紙、軸 120x270cm 2007年

## (二) 肌理系列—肌理之左右 (圖 3)

畫題：〈肌理之左右〉 媒材：水墨、宣紙

尺寸：120x180cm 年代：2007 年

此圖用左右的互相存在強調植物存在肌理的相異。

左邊使用較大筆觸畫出植物的塊面，右邊用幾塊有前後效果的濃淡大筆觸畫出另一部份的肌理，中間部分使用類似雨點皴的較長筆法襯出空間部分的肌理，中間上方用雲留白，顯示空間的流動，使畫面不致於太悶。

在整個構圖上使用有機的長形塊面與圓形塊面，類似雨點皴的較乾筆觸來自於北宋范寬〈谿山行旅圖〉雨點皴的延伸，與整個空間氣氛營造的需要。



圖3 <肌理之左右> 水墨、宣紙 120x180cm 2007年

## (二) 肌理系列—肌理之上下 (圖 4)

畫題：〈肌理之上下〉 媒材：水墨、宣紙

尺寸：120x180cm 年代：2007 年

此圖是這個系列中筆法比較平滑的作品，不刻意顯示空間的深度前後，在肌理上使用上下錯開的感覺，類似設計性風格作品，在筆墨上使用較長而連續彎曲的弧形筆法，中間用較濕的筆觸處理，在構圖上使用上與下的兩大塊面設計，左上方有一手字形用筆勾勒出的雲，暗示空間中無形的流動與穿透。





圖4 <肌理之上下> 水墨、宣紙 120x180cm 2007年

## （二）肌理系列—圓形肌理（圖 5）

畫題：〈圓形肌理〉 媒材：水墨、宣紙

尺寸：120x180cm 年代：2007 年

對圓的想像與呈現一直是筆者想放入水墨畫中的元素，地球是圓的，太陽是圓的，花葉盛開時從較高的角度看，從稍有距離的地方看，其規律是圓的，從空中看植物，植物呈不規則狀的圓；圓是種規律，也是神秘的節奏。

整幅作品以繁複又重疊的筆墨畫出非常多的小圓與半圓造形，在筆墨方面用看似較為凌亂不整的圓形筆觸呈現，造型來源來自於樹木的肌理與春天植物開花所呈現的圓形為聯想來源，整幅作品的構圖節奏來自於橫過畫面的大塊半圓形為主軸再搭配其他前後呈現的半圓形為副，其中的苔點是為增加畫面豐富性為主要考量。

這件筆法不斷重疊的作品，源自黃賓虹的作品中不斷反覆重疊的技法所啟發，在筆觸上一直在思考一種較為奔放凌而不亂的技法風格，這件作品是其中的一個開端。

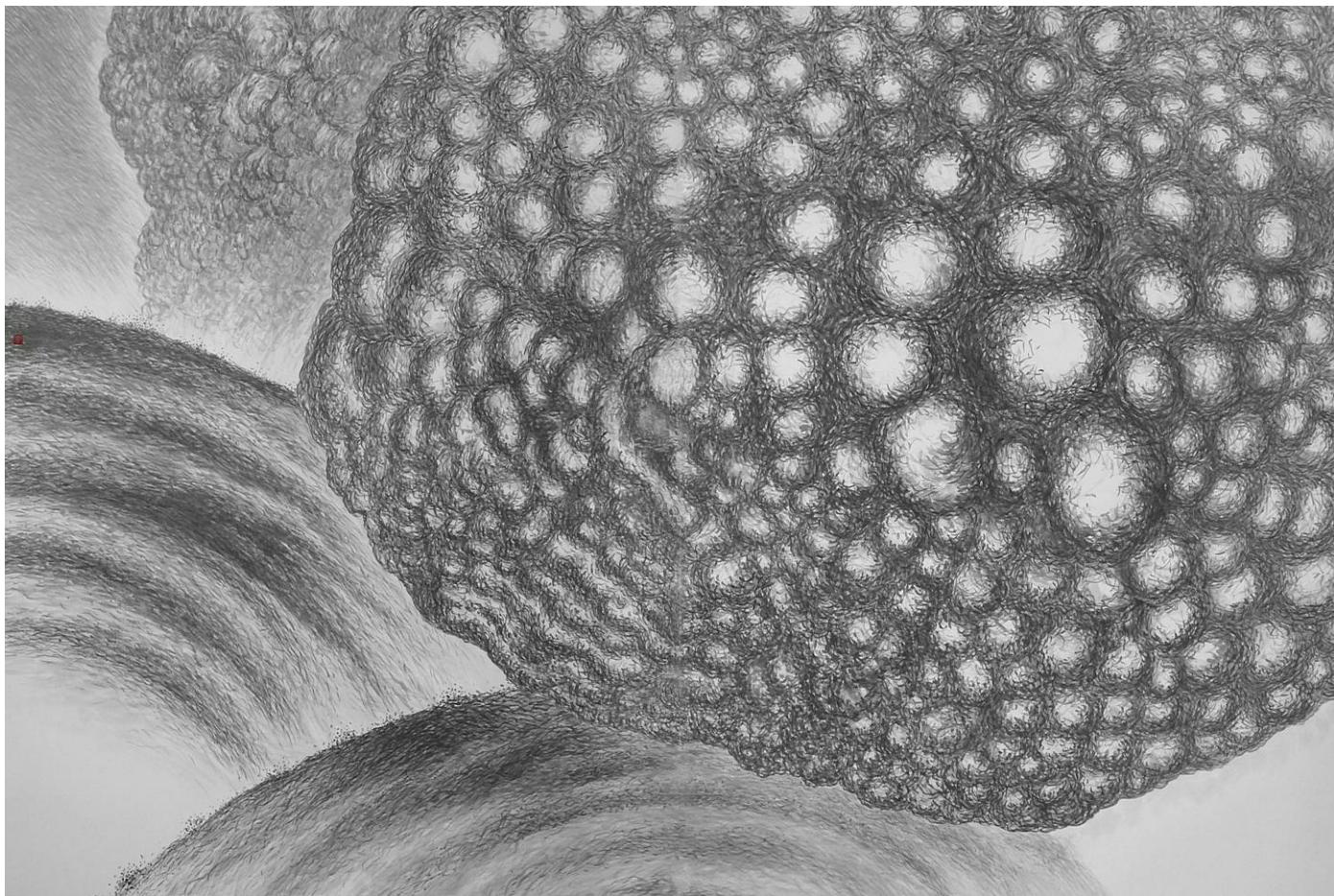


圖 5 <圓形肌理> 水墨、宣紙 120x180cm 2007 年



### (三) 姿態系列—藍色與植物 (圖 6)

畫題：〈藍色與植物〉 媒材：設色、棉紙

尺寸：60x90cm 年代：2006 年

深邃安靜是藍色的個性，藍色是伴隨人類最古老的顏色，藍色是水的顏色，也是天空的顏色。自古以來，人類只要抬頭仰望，就會看到藍色深邃的天空。人類自然的會想像在那高高的藍色穹窿裡面，有支配人類生存的神秘力量。晴天時天空固然是藍色的，月明的晚上，天空仍然可以看見藍色。<sup>22</sup>

「植物不能自行移動」給予筆者很多想像，植物在夜裡的存在，對植物與獸的想像，用影子加強延伸獸類存在的重量感。在造型上用彎轉扭動的線條呈現植物與枝葉的動感。

---

<sup>22</sup> 賴瓊琦著：《設計的色彩心理》（臺北：視傳文化，1997年），頁191。





圖 6 <藍色與植物> 設色、棉紙 60x90cm 2006年

### (三) 姿態系列—綠色與植物 (圖 7)

畫題：〈綠色與植物〉 媒材：設色、棉紙

尺寸：60x90cm 年代：2006 年

在詩文中，植物的顏色常用青色表達，不講綠色，因為青除了色彩以外，還含有生長的意思，所以講「青青河畔草」時，形容的不只是草色，還形容青草茂盛的樣子。植物在筆者的心中一直是「生機」的代名詞，人類也一直圍繞在綠色或置身於其中去生活或學習等，植物單純向上的線條與色彩的呈現。用彎曲的線條表達植物在看似靜態中的動態感覺。構圖用斜角度呈現大樹的存在，剪影式的人物放置於其中。



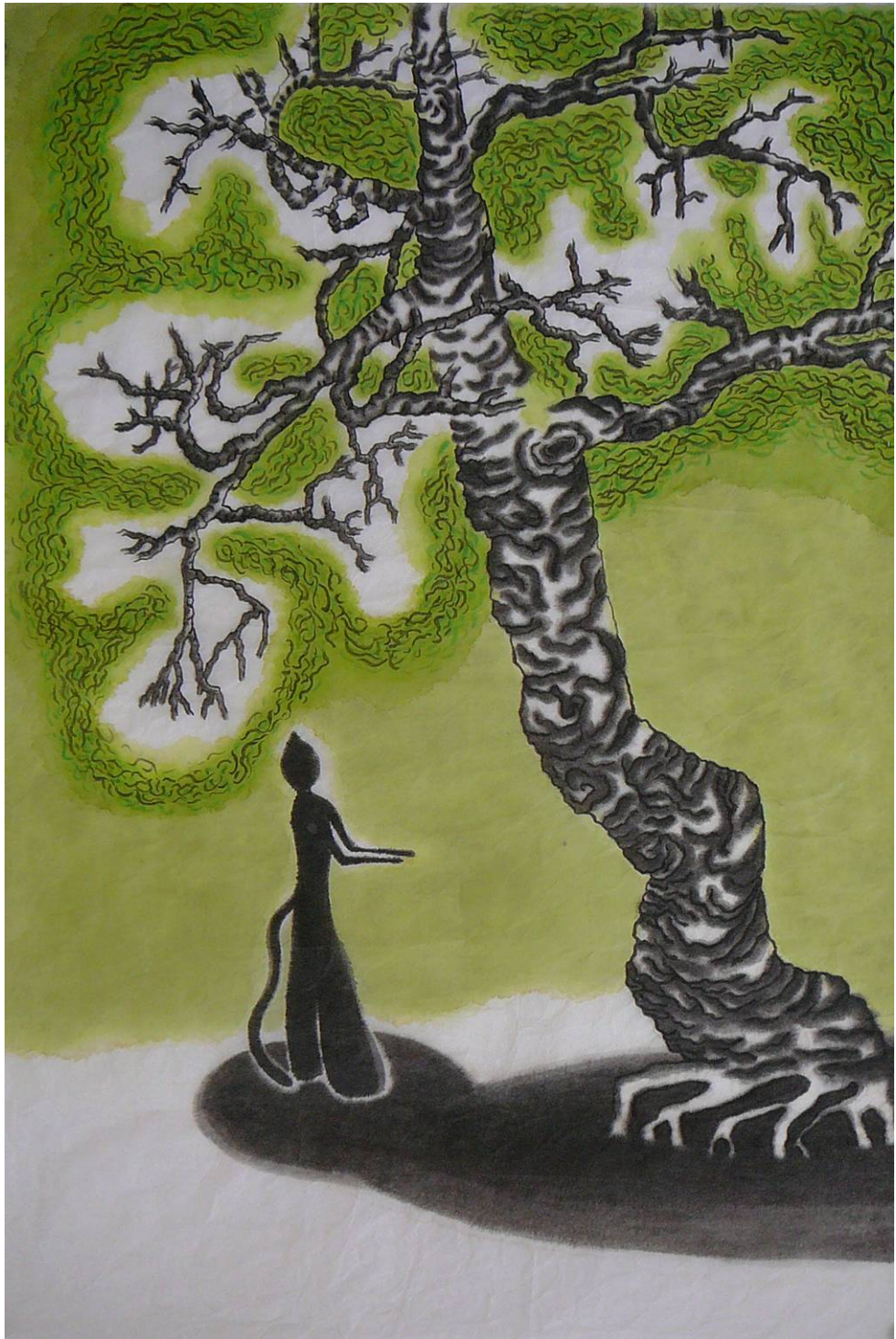


圖 7 <綠色與植物> 設色、棉紙 60x90cm 2006 年

### (三) 姿態系列—綠色與植物之二 (圖 8)

畫題：〈綠色與植物之二〉 媒材：設色、棉紙

尺寸：60x90cm 年代：2007 年

植物與人類的關係密切，描寫山水景致的作品中，經常可以看到人物的出現，如〈谿山行旅圖〉盛夏中的趕路人。吳鎮〈洞庭漁隱〉中的船夫，陳洪綬作品中的高士，石濤作品筆下的人物，這些作品為什麼把人放進去，可能不只是如郭熙所說可遊、可居的情境，可能也在說明或暗示這些藝術家重視自然與人的精神感應關係，試著在這件作品中加進人物。並思考人物在畫面中的張力與構圖。





圖 8 <綠色與植物之二> 設色、棉紙 60x90cm 2007 年

### (三) 姿態系列—東海小景 (圖 9)

畫題：〈東海小景〉 媒材：設色、棉紙

尺寸：60x90cm 年代：2006 年

很單純的意念，只是想傳達在東海大學讀書的日子，置身於東海綠色植物之中的感受。

全幅以單純的植物造型為主體構圖，加上色彩呈現。



圖9 <東海小景> 設色、棉紙 60x90cm 2006年

### (三) 姿態系列—柳樹—春天 (圖 10)

畫題：〈柳樹〉            媒材：設色、棉紙

尺寸：60x90cm            年代：2007 年

詩文中經常寫到柳樹，如唐·韋應物—東郊（五言古詩）

吏舍踞終年，出郊曠清曙；楊柳散和風，青山澹吾慮。<sup>23</sup>描寫春日景色的詩，又如王維詩句「客舍青青柳色新」，都是描寫春天柳樹的詩，試著呈現春天柳樹的生長情形。

樹幹加上圖案式的墨點增加畫面變化的趣味性，色彩以塊面呈現。

---

<sup>23</sup> 邱燮友：《新譯唐詩三百首》（臺北：三民，2003 年），頁 157。



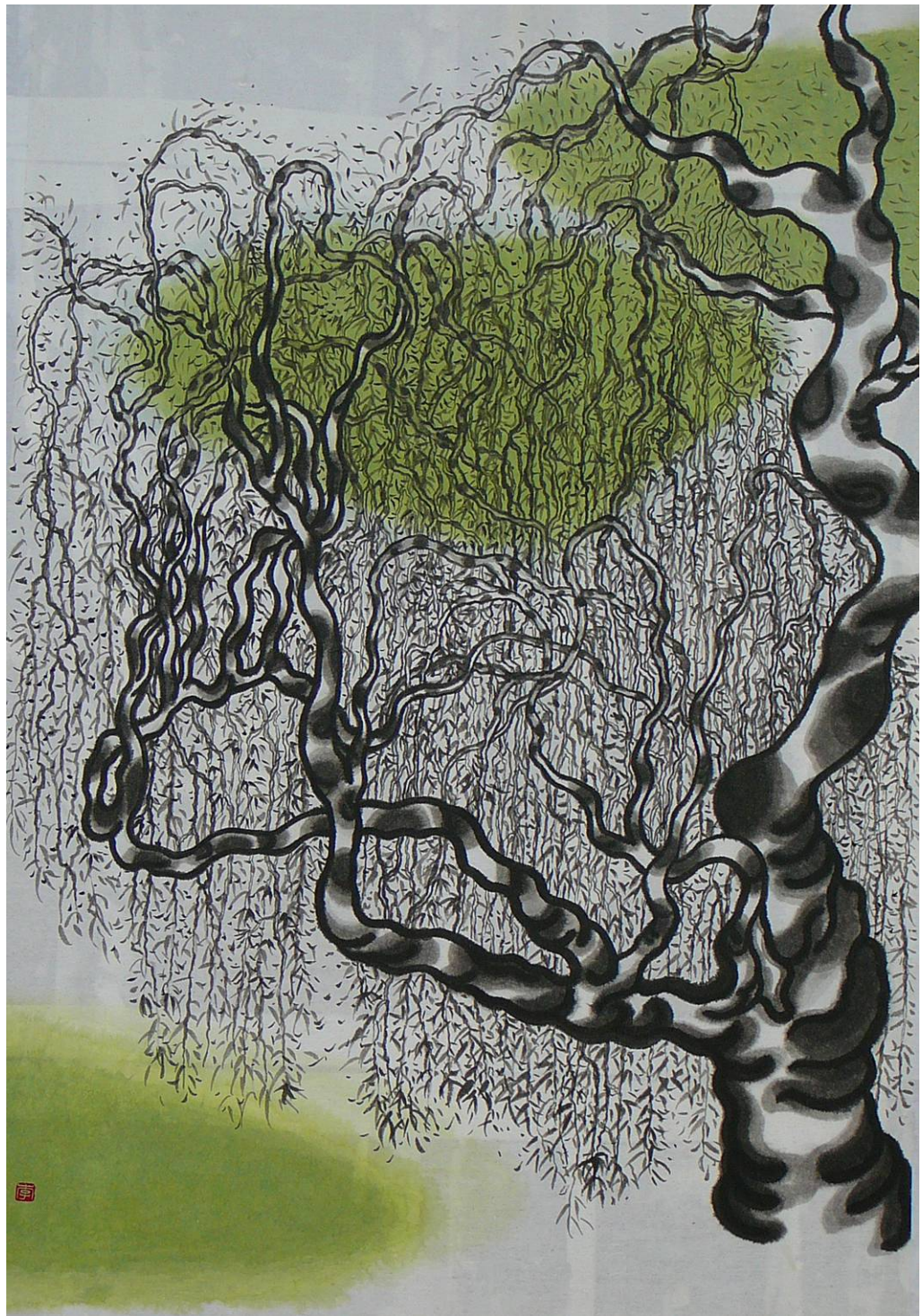


圖 10 <柳樹> 設色、棉紙 60x90cm 2007 年

### (三) 姿態系列—仿陳洪綬筆意 (圖 11)

畫題：〈仿陳洪綬筆意〉 媒材：水墨、宣紙

尺寸：60x90cm 年代：2006 年

這張作品是這次畢業製作的開始，筆者經常臨摹古代大師作品的局部，並把臨摹的筆法當成是日常水墨創作的基本功之一，目前這張作品中，延續陳洪綬作品線性勾勒的風格。仿〈高士橫杖圖〉前方大樹、右邊樹形的造型與筆意，在作品前方放置橫放的塊面，讓空間有比較拉近的感覺。

把這件作品放在這裡，是一個階段的結束，也是另一個人生階段的開始。

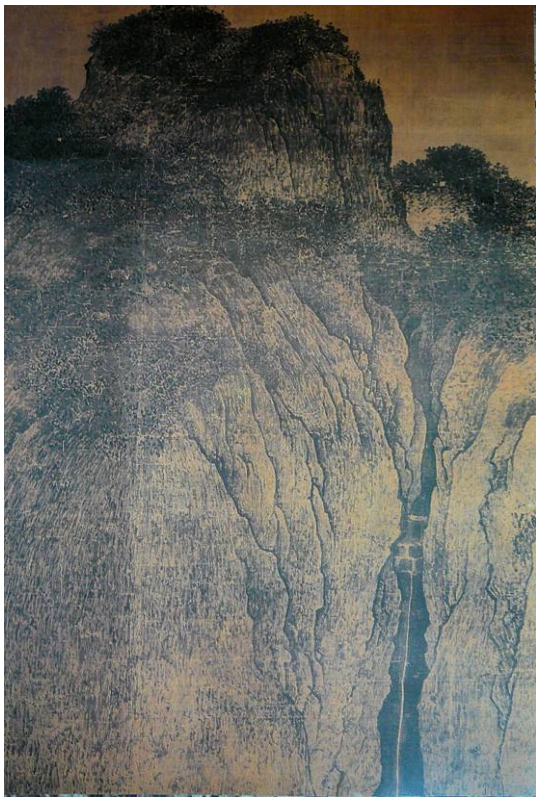




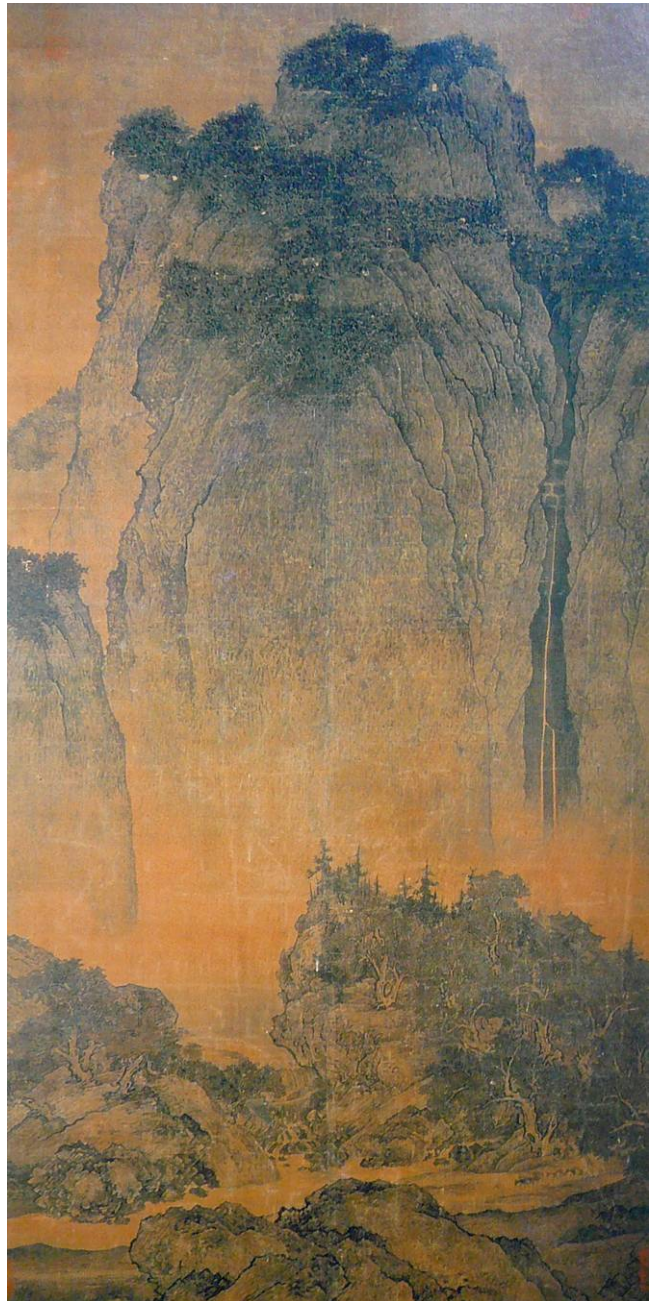
圖 11 <仿陳洪綬筆意> 水墨、宣紙 60x90cm 2006 年



圖 版



【圖 12】北宋 范寬《谿山行旅圖》  
局部 軸 約 1000 年左右  
絹本 水墨淡設色  
206.3×103.3  
台北 故宮博物院藏



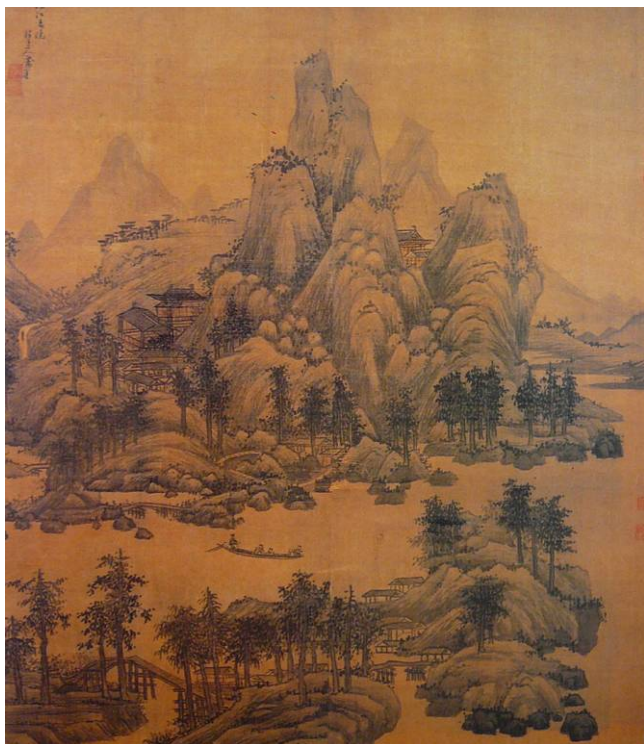
【圖 13】北宋 范寬《谿山行旅圖》  
軸 約 1000 年左右 絹本  
水墨淡設色 206.3×103.3  
台北 故宮博物院藏





【圖 14】北宋 郭熙《早春圖》 1072 年 絹本 墨筆淡設色 158.3×108.1cm  
台北 故宮博物院藏



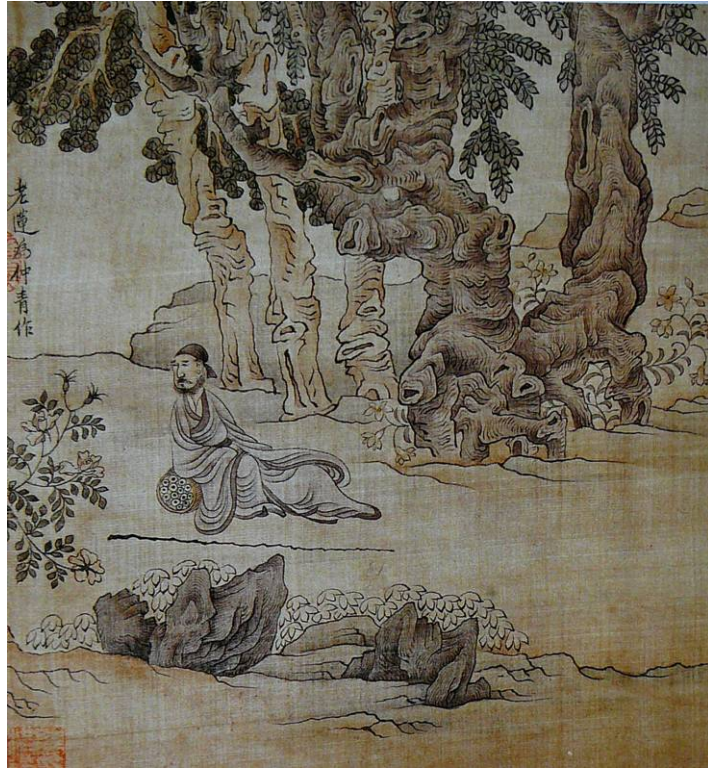


【圖 15】元 吳鎮《清江春曉》 絹本  
水墨 114.7×100.6cm  
台北 故宮博物院藏



【圖 16】元 吳鎮《洞庭漁隱》 1341 年  
絹本 墨筆 146.4×58.6cm  
台北 故宮博物院藏





【圖 17】明 陳洪綬《高士橫杖圖》 絹 設色 約 1651 每頁 24.6x22.6cm 不等  
美國克利夫蘭博物館藏



【圖 18】明 陳洪綬《雅集圖卷》 局部 約 1647 紙本 水墨 29.8x298.4cm  
上海博物館藏





【圖 19】明 石濤《搜盡奇峰打草稿》局部 紙本水墨 1691 年 北京 故宮博物院藏



【圖 20】明 石濤《書畫卷》局部 紙本水墨 1680 年 上海博物館藏



【圖 21】明 石濤《山水人物圖冊》  
紙本水墨 35.1×23.8cm  
北京 故宮博物院藏

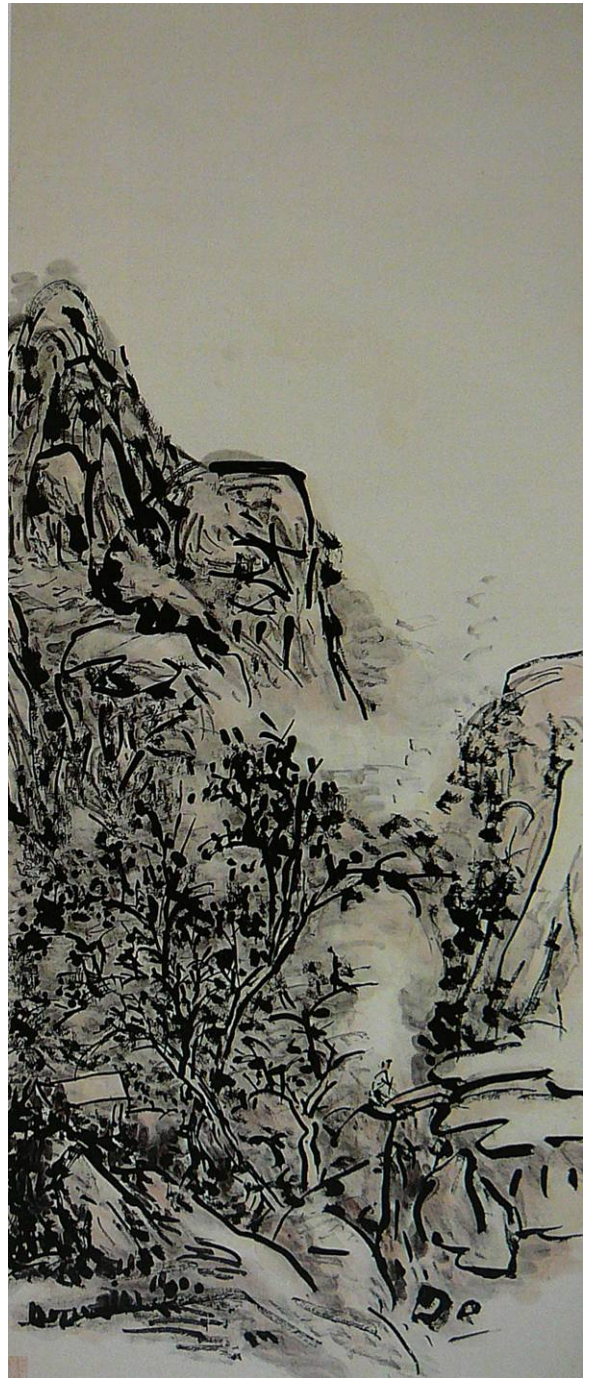


【圖 22】明 石濤《山水人物圖冊》  
紙本水墨 35.1×23.8cm  
北京 故宮博物院藏





【圖 23】民國 黃賓虹《峯嶺初晴圖》  
117x59.5cm 紙 設色 軸  
浙江 博物館藏



【圖 24】民國 黃賓虹《設色山水圖》  
112x48cm 紙 設色 軸  
浙江 博物館藏

## 第四章 結論

以往一直認為「筆墨」的世界是一門深奧寬廣的大學問，所以一直把創作重心放在造型與形式的探討上，在這次畢業製作中所創作的作品，由於時間緊迫，在筆法上還是沒有達到用筆的鬆軟秀潤，在整體墨韻的節奏上還是顯得生硬，但經過這次的畢業製作對筆、墨的嘗試有比較多的瞭解，筆墨並不如預設的艱澀，難以咀嚼，在未來還是可以朝向筆墨方面、空間的探討方面做研究，甚至可以用各種筆法或用墨去嚐試一直想創作的風格，比較放但不至於凌亂的風格前進。

由於過往作品過於偏重理性與造型的探討，比較少觸及到內在生命渾沌曖昧的部分與筆墨韻味的內涵，希望藉著這次論文與創作的機會重新檢視作品中的缺失，以作為未來創作的改進。

## 參 考 文 獻

- 1.中華書局編著，《歷代畫家評傳》下冊，香港中華書局，1986年。
- 2.仁愛書坊，《李白詩選》，臺北：王記書坊，1984年。
- 3.王伯敏、任道斌，《畫學集成 六朝～元》，北京：河北美術，2002年。
- 4.王伯敏、任道斌，《畫學集成 明～清》，北京：河北美術，2002年。
- 5.王秀雄，《美術心理學》，臺北：臺北市立美術館，1991年。
- 6.王國維，《人間詞話》，臺北：天龍，1981年。
- 7.王魯湘，《黃賓虹》，臺北：藝術家，2001年。
- 8.朱光潛，《西方美學史》上下卷，臺北：頂淵，2001年。
- 9.江蘇美術出版社，《中國歷代線描經典》，南京：江蘇美術，2000年。
- 10.何政廣主編，《達利》，臺北：藝術家，1996年。
- 11.何恭上，《中國的繪畫》，臺北：藝術圖書，1988年。
- 12.李渝，《中國繪畫史》，臺北：雄獅，1984年。
- 13.李渝，《任伯年》，臺北：雄獅，1985年。
- 14.李維琨，《陳洪綬》，臺北：錦繡出版，2002年。
- 15.李澤厚，《中國美學史》，臺北：里仁書局，1986年。
- 16.李澤厚，《美的歷程》，臺北：三民，1986年。
- 17.李霖燦，《山水畫的皴法苔點研究》，臺北：故宮博物院，1981年。
- 18.李霖燦，《中國美術史稿》，臺北：雄獅，1987年。
- 19.李霖燦，《藝術欣賞與人生》，臺北：雄獅，1984年。
- 20.宗白華，《美學的散步》，臺北：洪範書店，1984年。
- 21.林秀薇，楊美莉，《野逸畫派》，臺北：藝術圖書，1985年。
- 22.林慧嫻，《石濤》，臺北：錦繡，2002年。
- 23.邱燮友，《新譯唐詩三百首》，臺北：三民，2003年。
- 24.俞崑，《中國畫論類編》，臺北：華正，1984年。

- 25.故宮上海，《至人無法八大石濤》，澳門：澳門藝術博物館，2004年。
- 26.珍妮佛·賀絲(Jennifer Heath)，《花園神話》，臺北：閱讀地球，2006年。
- 27.倪再沁，《山水過渡》，臺北：典藏，2004年。
- 28.徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：台灣學生書局，1998年。
- 29.翁萬戈，《陳洪綬》，上海：人民美術，1997年。
- 30.高木森，《中國繪畫思想史》，臺北：三民，2004年。
- 31.高居翰，《氣勢感人》，臺北：石頭，1994年。
- 32.高清源，《科學教授》動、植物篇，臺北：故鄉 1981年。
- 33.國立故宮博物院，《山水畫墨法特展圖錄》，臺北：故宮博物院，1997年。
- 34.國立故宮博物院，《夏景山水畫特展圖錄》，臺北：故宮博物院，1981年。
- 35.張光福，《中國美術史》，臺北：華正，1986年。
- 36.張克，《黃賓虹》，臺北：錦繡，1995年。
- 37.陳傳席，《陳洪綬》，北京：河北教育，2003年。
- 38.陳擎光，《吳鎮》，臺北：故宮博物院，1973年。
- 39.陳擎光，《吳鎮》，臺北：錦繡，2002年。
- 40.陳辭著，《董其昌》，臺北：藝術家，2004年。
- 41.彭修銀，《中國繪畫藝術論》，太原：山西教育，2001年。
- 42.雄獅，《大觀一生難遇的看》，臺北：雄獅，2006年。
- 43.楊家駱主編，《宋人畫學論著》，臺北：世界書局，1975年。
- 44.葛雷易克(James Glerick)，《蝴蝶效應》，臺北：天下文化，1997年。
- 45.劉文潭，《現代美學》，臺北：臺灣商務，1986年。
- 46.劉其偉，《現代繪畫理論》，臺北：雄獅，1987年。
- 47.劉昌元，《西方美學導論》臺北：聯經，1986年。
- 48.撰人未詳，《宣和畫譜》，臺北：臺灣商務，1982年。
- 49.歷史博物館，《渾厚華滋》，臺北：歷史博物館，2005年。
- 50.蕭平，《龔賢》，北京：人民美術，1997年。

51.賴瓊琦，《設計的色彩心理》，臺北：視傳文化，1997年。

52.薄松年，《郭熙》，臺北：錦繡，2002年。

53.嚴守智，《范寬》，臺北：錦繡，1995年。