

東海大學美術研究所碩士學位畢業製作論述

指導教授：倪再沁 教授

？ ？ ？

陳忠信「草」的水墨創作論述



研究生：陳忠信

2006年06月

論述摘要

古人用草去病，今人以草養心。神農嚐百草，而形成中國藥學的「本草學」。自漢魏始、經唐宋之盛、元明之變、至明清迄今，成為東方藥學主流。而此一傳承著重在身體生命的修護養成，可謂為功甚偉。然而生命的修護養成除了身體，更有性靈。以文藝的養成與修為，即是對整體生命的修護養成的「補不足，以損有餘，有餘以奉天下（整體生命之謂也）」¹。所以，創作〈〈草〉〉便是想暫棄物自體的功能或功利的作用，以物自性娛人或自怡的觀點，在精神性靈的生命上的做一種修為與呈現。

再則，於古今的繪畫形式的表現上，「草」似乎只是點景配角，或有以此表現者，也不以此命名，或將之歸類於「花卉」或「寫生」冊頁。而去確立「草」之特有的本性精神價值的，似未有所聞。「石濤畫語錄」有言：『「……想大滌子性分太高，世外立法，不屑從淺近處下手耶？」異哉斯言也！受之於遠，得之最近；識之於近，役之於遠。一畫者，字畫下手之淺近功夫也；……』一草、一木、一石、一山、一水……等，皆是下手之淺近功夫也。「石濤畫語錄」的一字一語，正點滴的潤養著我，所以，依此著手，也正是個人在水墨創作上的一個基石點與新里程的開端。

第一章 旨在論述我的題目來源，創作動機與目的及研究的方法

「草」，在我們的生活裡是一極為平淡、平凡的事物，通常不被人重視，只因為它靠我們太近，導致不容易被我們發現，甚而被人忽視。然而在成長的過程中，它卻不曾離開過我們；我們每天的飲食便與它息息相關。又當我們撇開現實飲食生活，把它養植並觀賞時，我們的心靈卻因此而豐富起來。由生活現實到性靈開啟，「草」就在人們生命生存裡似無卻有。在藝文的創作活動過程裡，去簡化作品，使作品簡單或單純化

而不單調或簡陋，經常是一些優秀的創作者所致力於的。而「草」則兼具繁複與單純的特質，對於一個創作者來說，確也不失是一個好題材及研究學習的對象。又「草」在我個人的成長歷程中，可以說曾經扮演著重要的角色，所以畫「草」也是對我的生命生活的一種時代性格及性情的一種反映。於是借諸筆墨豐厚的能量，去釋放存在內在心靈的詩情畫意，一則自怡；一則愉人，借諸筆墨畫「草」只是形式動機，呈現內在心靈的詩情畫意於筆墨之間，以訴諸一顆「但求放心」的真心為此一創作的目的。在方法上，除了研習前人的創作經驗法則，並實地走訪城鎮及鄉間野地，觀賞各種植物、草種，體會其與人們生活生態間互動的關係，或記錄或冥想，培養物、我無界的情境，或記實或寫意借諸筆墨而但求放心已矣。

第二章 從史學的積澱與鴻蒙的觀點及個體個性的時代來臨，探索水墨畫非偶然性的發展與演變，而歸於「一」的看法

藝文活動的發展與演變，總是被思想觀念所導引著，而華夏的美學觀則以儒、道、釋（禪）做為三大主流。三者之間雖有著各自不同的思想體系與脈絡，但也都同時強調整體生命性靈的統一與協調。如果儒家思想強調的是將「對象物（自然）的人化」；道家思想則是要求「人化的對象物（自然）」；而釋（禪）則不著二者，以觀照的「悟」做整體生命性靈的統一與協調。而其影響水墨畫的變化與發展，便是在這樣的觀念下進行與開展的。由先秦兩漢的人物畫，到宋元山水畫的演變，常可窺見其？。這便是一路從強調「人道」「自然」「境界」而落入「生活」的歷程。而明清近代的藝術表現即在「生活」。也就是說：水墨畫從「載道」式的神、理性格，轉入「情欲」性的性靈精神表現。那麼不管是「天人合一」，「物、我合一」或「觀照頓悟」都指出個體個性的時代已經來臨。而將展現一種以「性靈精神」整體綜合的表現而落入「生活」。而

「一」就是一種既傳統又現代，又理性亦感性，對立的統一體。從「不是偶然」的歷史性格走進「不必必然」的自由個性，而表現藝術於生命生活矛盾的統一中。

第三章 陳述「石濤畫語錄」對個人的影響及相關的心得，由物、我的觀照審美法則，啟開物自性與物自體的水墨精神表現的創作實踐。展現以「草」作為主題，而表現物我互為觀照之水墨精神的可能

「石濤畫語錄」計十八章，依序為：一畫、了法、變化、尊受、筆墨、運腕、氤氳、山川、皴法、境界、蹊徑、林木、海濤、四時、遠塵、脫俗、兼字、資任。其整體思想大致源自所謂道統的「儒」、「道」、「釋」，與華夏思想道統一脈相聯。而其論述的脈絡，按我個人的觀點可分為五部分，依次為：第一章開宗明義，第二至七章本體感悟，第八至十四章游歷觀察的感悟，第十五、十六章繁華退去的感悟，第十七、十八章物我兼容並蓄入無我之境。再簡約分之則為：立信為本、破相為宗，不住為念。「石濤畫語錄」啟示了我：「明心見性」的本質，見引於諸事，而水墨畫便是其中之一。如果「儒」家思想是實踐的理性，那麼「道」家思想則是這理性實踐的互補，而「釋」則是一種近於「禪」綜合整體生命生活情調。也就是說：「繪事」是在生活裡；「生活」在繪事間。畫不畫都是一種存在的理由和現象。石濤也曾說：「……在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，……縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。……」這便是在強調整體生命整合的重要。觀人如此，觀物如此，物我互觀又何嘗不是！而這樣「筆墨」與我豈不相通，精神同在。

第四章 簡述個人對水墨畫創作的心得

個體的存在如果依巨視的觀點來看，或許微不足道也不重要。但在接受歷史文化的眷顧與蒙養之後，且不論願不願、喜歡不喜歡接受這一切，

而終將成為這歷史文化的一部份。在巨細糜遺的對象形式的歷史舞台洪流裡，終會沉澱下來；又積澱成新的文化思想觀念，並再度被呈顯或表現在該時代的對象形式裡，再次藉由許許多多的個體而發生。就這樣一次又一次成為歷史的歷史文化。而水墨畫在做為一種歷史文化的語言形式上，似乎也是不可能避開這樣的歷史長流。如果按此觀點論之：所有的外在的形式、形象只是一種引介；只是一種依藉與暫存現象，只是被用來呈顯整體文化精神或個體生命心靈的某種形式而非結果。那麼在於水墨畫的創作過程裡，所謂的題材、對象、媒介、技法、形式……等，與筆墨所呈現的精神而言，則「筆墨精神」的呈顯，才是水墨畫創作的靈魂與精髓所在，也是水墨畫的命脈根基。

目錄

| | |
|-----------------------|-----------|
| 摘要..... | 02 |
| 目錄..... | 06 |
| 第一章 緒論 | |
| 第一節 題目來源..... | 07 |
| 第二節 創作動機與目的..... | 09 |
| 第三節 研究方法..... | 10 |
| 第二章 不是偶然，也不必必然 | |
| 第一節 歷史的鴻蒙..... | 12 |
| 第二節 個性的時代..... | 13 |
| 第三節 歸於一..... | 14 |
| 第三章 創作自述 | |
| 第一節 「石濤畫語錄」的啟示..... | 17 |
| 第二節 物、我的觀照..... | 19 |
| 第三節 作為開啟的實踐..... | 21 |
| 第四章 結論..... | 32 |
| 參考書目..... | 38 |

第一章 緒論

第一節 題目來源

第二節 創作動機與目的

第三節 研究方法

第一節 題目來源

神農嚐百草，而形成中國藥學的「本草學」。自漢魏始、經唐宋之盛、元明之變、至明清迄今，成為東方藥學主流。¹ 而此一傳承著重在身體生命的修護養成，可謂為功甚偉。然而生命的修護養成除了身體，更有性靈。以文藝的養成與修為，即是對整體生命的修護養成的「補不足，以損有餘，有餘以奉天下」²（整體生命之謂也）。所以，創作「草」便是想暫棄物自體的功能或功利的作用，以物自性愉人或自怡的觀點，在精神性靈的生命上的做一種修為與呈現。

「草」，在我們的生活裡是一極為平淡、平凡的事物，通常不被人重視，只因為它靠我們太近，導致不容易被我們發現，甚至被人忽視。然而在成長的過程中，它卻不曾離開過我們；例如：禾本科植物的稻穀、蔬菜、水果、藥草……等植物；在我們每天的飲食和醫藥中，對於身體生命的修護養成，便與它息息相關。又當我們撇開現實飲食生活，把它養植並觀賞時，如盆景、盆栽、園藝園林景觀……等，因其造型、色彩、空間、結構……乃至它所產生的美感氛圍等，我們的心靈則因此而豐富起來。從生活現實中的身體、生命的延續與修護養成到美感氛圍經驗積澱的性靈開啟；「草」就在人們生命生存裡似無卻有。所以「草」實具有自然「道」性的生命性靈存在意義；若用美的觀照來看時則：常『無』，欲以觀其

¹ 邱年永，張光雄共著，《原色臺灣藥用植物圖鑑》，台北：南天，民 81，自序。

² 王雲五編著：陳鼓應註譯《老子今註今譯及評介》修訂版、臺北市：臺灣商務，民 63，頁 229。

妙；常『有』欲以觀其微。³ 又在藝文的創作活動過程裡，去簡化作品，使作品簡單或單純化而不單調或簡陋，追求「平淡天真」經常是一些優秀的創作者所致力。梅聖俞曾詩：「作詩無古今，唯造平淡難」。⁴ 蘇東坡也說：「大凡為文，當使氣象崢嶸，五色？爛；漸老漸熟，乃造平淡」。⁵ 又黑格爾《美學》曾說十七世紀荷蘭小畫派對現實生活中的各種場景和細節，例如一些很普通的房間、器皿、人物等等作那樣津津玩味的精心描述，表現了荷蘭人民對自己日常生活的熱情和愛戀，對自己征服自然（海洋）的鬥爭的肯定和歌頌，因之在平凡中有偉大。⁶ 而「草」見之時雖繁複雜蕪，卻具「平凡、平淡」的自然本質，對於一個創作者來說，確也不失是一個好的題材及研究學習的對象。



³ 同上：頁 47 - 49。

⁴ 《梅堯臣集編年校注》下冊，上海古籍出版社，1980 年，頁 845。

⁵ 《中國美學史資料選編》下冊，頁 34。

⁶ 李澤厚著《美的歷程》、--初版三刷、--臺北市；三民，民 91，頁 88，見引述。

第二節 創作動機與目的

在個人的成長歷程中「草」，可以說曾經扮演著重要的角色。從起居生活、飲食食物、協助父母種植放牧、與同儕玩耍乃至療傷止痛 等，草在我的生活裡；我生活在草間。小時後放牧牛羊，閒暇無事喜歡塗鴉，用樹枝、碎石子在地上牆上塗鴉，覺得非常有趣。如果這樣的行為，用西方的繪畫的起源來說：「是遊戲衝動說」。但為何又有這樣的動機呢？按佛洛伊德的心理分析學來說這樣的行為：是我們的被壓抑慾望的昇華，慾望受到壓抑就會產生幻想（fantasy），從幻想回到現實是世界的途徑，只有通過藝術才有可能。換句話說「藝術是從幻想回到現實是世界的途徑」（a path back from fantasy to reality）。⁷ 我想這樣的看法卻未完全真正的說出我選擇水墨畫作為創作「草」的動機及理由。

以水墨畫作為美術創作的藝術類型，是中國繪畫特有的表現方式，其淵源甚早，而興於西元八世紀的唐朝。又一般而言，以王維作為文人水墨畫的鼻祖。宋朝蘇東坡先生曾形容王維說：其「畫中有詩，詩中有畫」，此「有」是非常抽象的，這是一種透過寫意的描述。因為一開始水墨畫便主張：重要的是「得意」，得形則是次要的問題。張彥遠在其《歷代名畫記》中說到：「……是故運墨而五色具，是謂得意，意在五色，則物象乖矣。」得意是忘形之要，欲得意便得忘形，然而形（造型、形體或形式），尤其是作為藝術表現的形式，則是作為這幅畫或藝術作品的重要條件，而且是充分必要條件。又東晉書法家王羲之於《題筆陣圖後》提出：「意在筆前」的看法，並且強調「意」在書法藝術的各種因素中起主導用。而南齊謝赫在《古畫品錄》序中提出的「六法」（氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫），其中「氣韻生動」也列為繪畫中的最高境界。而「氣韻生動」，也是「得意」的一種說法。「意」雖如此之重要，那麼是不是畫家只要棄形，得意即可？李澤厚先生曾提及：『美之

⁷ 王秀雄著《美術心理學》：創造 視覺與造形心理 = The psychology of art 修訂版。台北市：北市美術館，民 80。頁 25、26。

所以不是一般的形式，而是所謂「有意味的形式」，正在於它積澱了社會內容的自然形式。所以，美在形式而不即是形式。』⁸ 這「有意味的形式」正說出「形」與「意」是密不可分的關聯與親密關係。這樣的看法似乎更貼切地說明：以水墨畫作為藝術創作，非得意而忘形，或是去形而由形之中鍊得意態，以作為「有意味的形式」，而是「通過」形式「呈現」意味。而這「形式」正是人類整體生命的歷史積澱；為時代個體生命直覺或即興的展現所呈顯的時代性質的「意味」。它是藝術創作的發動前題，又是創作過程的基本特徵。⁹ 所以畫「草」是對我的生命生活的一種時代性格及性情的一種內心情感的發動與反映（直覺或興的表現）。是以，借諸筆墨豐厚的能量去釋放存在個人內在心靈的詩情畫意，一則以自怡；一則以愉人。借諸筆墨畫「草」只是形式動機（歷史積澱的理由），呈現個人內在心靈的詩情畫意於筆墨之間，以訴諸一顆「但求放心」的真心（時代個性的理由），為此一創作的目的。

第三節 研究方法

一個具有深度與純度的藝術表現，也必須要有其深厚的文化做為基礎，藉由其涵養以繼往開來。而文化又是什麼？「文化」若按美國文化學專家克羅伯和克拉克洪（A.L.Kroeber & C.Kluckhohn）兩人共著的《文化：一個概念與定義的考評》（Culture：A Critical Review of Concepts and Definitions）一書中，將上百種的文化定義概括成七種類型。綜合其定義來看：文化是包羅萬象的複雜整體，從一個群體的信仰、藝術、法律、倫理道德、風俗到人的能力與習慣，而且和歷史與遺傳有關，並具有某種相互依賴和彼此規範的作用。¹⁰ 而藝術之做為文化的呈現，便與歷史傳統有關，並具有某種相互依賴和彼此規範的作用。又水墨畫乃中華文化在藝術上獨特的文化表現，因此在方法上研習前人的水墨畫創作經驗

⁸引述：同註6，頁28。

⁹參閱：張法著《中西美學與文化精神》，初版，臺北市：淑馨，民87，頁234-260。

¹⁰羅秀芝著《台灣當代美術大系》議題篇：文化 殖民 = Taiwan Contemporary Art Series.--初版.--台北市：文建會，2003，頁13，14。

法則，實為一種必要而且是基本的態度。但是以中國水墨畫深厚且廣博的傳承傳統而言，並不是我個人能力所能完全或完整涉略的。因此將側重在「文人」水墨畫的領域上探索學習前人的水墨畫創作經驗法則，即對歷史積澱縱深的探索研究與學習，並從其中得到啟示而且有所悟得。所以研讀《石濤畫語錄》便是此一創作「草」的核心與心得的基礎。另外，古諺語曾說：「讀萬卷書，必也行萬里路」；所以實地走訪城鎮及鄉間野地，觀察或觀賞各種植物、植被、草種，實地體會或回憶其與人們在不同的時空背景下，共通的生活、生態間互動的關係，並經由實地的文字或攝影記錄或只是片刻的駐足觀想，培養物我無界的審美態度；由心師造化、冥玄內游到直覺與興的情境，¹¹ 表現以記實或寫意的方法，揣石濤所言：「在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，」，¹² 期能借諸筆墨而但求放心已矣。



陳忠信 <路旁的草> 2005 數位攝影



¹¹ 參閱：同註9，頁234 - 258。
¹² 《石濤畫語錄》，氤氳草第七。

第二章 不是偶然，也不必必然

第一節 歷史的鴻蒙

第二節 個性的時代

第三節 歸於一

第一節 歷史的鴻蒙

「藝術亦如同一個有生命的機體，從誕生轉變，成熟到衰退，都自有其興衰的歷程，它和思想史、社會史、經濟史等種種因素有很深的聯繫，所以藝術風格的形成和轉變雖有一定的歷程，但卻不能獨立於歷史之外。」¹³ 藝文活動的發展與演變，總是被思想觀念所導引著，而華夏的美學觀則以儒、道、釋（禪）做為三大主流。張法以為：「分而察之，儒、道、釋各有其道，合而觀之，三者互補構成了中國文化的宇宙觀。」¹⁴ 李澤厚也說：「儘管各道其道，道、儒、釋（禪）之道並不相同，但認為可以在現實感性生活中去貫道、載道或悟道，卻又是相當一致的。」¹⁵ 足見三者之間雖有著各自不同的思想體系與脈絡，但也都同時強調整體生命性靈的統一與協調。如果儒家思想強調的是將「對象物（自然）的人化」；道家思想則是要求「人化的對象物（自然）」；而釋（禪）則不著二者，以觀照的「悟」做整體生命性靈的統一與協調。¹⁶ 而其影響水墨畫的變化與發展，便是在這樣的觀念下進行與開展的。由先秦兩漢的人物畫，到宋元山水畫的演變，常可窺見其歷史的脈絡。從遠古的圖騰、原始歌舞而表現「有意味的形式」，到青銅饕餮所呈現之猙獰的美，線的藝術而解體和解放。¹⁷ 雖說在審美的價值與趣

¹³引述：倪再沁著《山水過渡》中國水墨畫的南遷，初版，臺北市：典藏藝術家庭，2004年5月，頁164。

¹⁴引述：張法著《中西美學與文化精神》，初版，臺北市：淑馨，民87，頁3。

¹⁵引述：李澤厚著《華夏美學》，初版，臺北市：三民，民85，頁171。

¹⁶參閱：同上，頁85-125，171-200。

¹⁷參閱：李澤厚著《美的歷程》，初版三刷，--臺北市；三民，民91，頁5-49。

味上，其藝術的表現大都是在服務於社會而呈顯於宗教、神祈的行為，然而個體個性的自由卻也正在其中含隱積澱著。到秦漢隋唐時期的帛畫、壁畫、人物畫如：漢帛畫（馬王堆）、東晉磚像畫（竹林七賢、榮啟期），北魏敦煌佛像壁畫藝術，唐的宮廷畫、歷史人物、職貢（閻立本）、仕女畫（張萱）乃至金碧山水畫（李昭道）等表現，其審美的價值與態度乃在於「載道」或「貫道」；而表現在社會上層結構生活景象的寫照或帝王權勢的宣威。但個體個性相對性的自由則顯著性的提高而表現在藝術的行為上。「大唐文化把儒、釋、道三家思想予以消化融合，轉變成綜合性的，兼容並蓄的，而又圓融無間的人生觀」。¹⁸ 也就是說藝術家不再只是服從或服務於社會整體，而是個體的個性也正在蓄勢待發（被列為文人畫家的鼻祖 - 王維），而山水畫成為中國水墨畫的主流也在此時期形成。儒、道思想牽引著此時期的藝術表現。又當貫道、載道不能順遂足一，「妙悟」的禪機（釋），使此一藝術人文表現更上層樓，便成了重要的融入與融合。由五代到宋、元山水畫的表現於境界，即有這一層意涵存在的推展。這便是一路從強調「人道」（儒）、「自然」（道）、「境界」（釋）而落入「生活」（整體綜合）的非偶然性的歷史鴻蒙歷程。

第二節 個性的時代

隨著時代的發展與變化，及非偶然性的歷史鴻蒙歷程。由五代到宋、元山水畫即呈顯了個體與個性時代的來臨。如果說隋唐以前的藝文表現是「無我之境」的，那麼元代的藝文表現則為「有我之境」（個體與個性）；而五代、南、北兩宋的藝文表現則是（「無我之境」到「有我之境」的過渡）。¹⁹ 五代、北宋的山水以「巨碑式山水結構」呈顯時代的個性（時代風格），代表畫家如：五代的荆浩、關仝、董源、巨然等；北宋的李成、范寬、郭熙、米芾、燕文貴、許道寧等。南宋的山水則為「邊角式的山水結構」（「馬一角」、「夏半邊」之稱）呈顯時代的

¹⁸ 引述：高木森著《中國繪畫思想史》，增訂二版一刷。臺北市：三民，2004，頁109。

¹⁹ 參閱：李澤厚著《美的歷程》。--初版三刷。--臺北市：三民，民91，頁185 - 205。

個性（時代風格），代表畫家如：李唐（做為北宋過渡南宋的代表人物）蕭照、馬遠、馬麟、夏珪 等。²⁰ 雖然呈顯了時代的個性（時代風格）但畢竟個體的個性（個體個性風格）卻並未十分明顯。李澤厚以為：『從北宋前期經後期過渡到南宋，「無我之境」逐漸在向「有我之境」（個體與個性）推移』。²¹ 而有別於做為「院體畫」的「文人畫」做為個體個性風格（高木森在歸結文人畫或士人畫的三大基本精神指出：就形式言，以樸素為原則；就題材言，要取之於大自然，就創作態度言，要發揮個性。²²），則在此時期興啟開展。代表畫家如：文同、蘇軾、米芾 等。「但從歷史整體情況和現存實際作品看，它作為一種體現時代精神的潮流出現在繪畫藝術上，似仍應從元 並且是元四家算起。」又「中國繪畫中一貫講求的「氣韻生動」的美學基本原則，到這裡不再放在客觀對象上，而完全是放在主觀意興上。這個本是作為表達人的精神面貌的人物畫的標準，從此以後，倒反而成了表達人的主觀意興情緒的山水畫的標準（而這些文人畫家也大多不再畫人物了）」。²³ 『宋代繪畫強調的是「師造化」、「理」、「法」和「傳神」，講究畫面的位置經營。「有條則不紊」、「有緒則不雜」，「因性之自然，究物之微妙」』（《山水純全集》）元代強調的是「法心源」、「趣」、「興」和「寫意」，「畫者當以意寫之」，「高人勝士寄興寫意者，慎不可以形似求之」（湯垕：《畫鑑》）。²⁴ 水墨畫從「載道」式的神、理性格，轉入「情欲」性的性靈精神表現。那麼不管是「天人合一」（儒），「物、我合一」（道）或「觀照頓悟」（釋）等歷史的鴻蒙都指出個體個性的時代已經來臨。而將展現一種以「性靈精神」整體綜合式的個體個性表現而落入「生活」。而明清近代的藝術表現即在「生活」。

第三節 歸於一

²⁰ 參閱：李霖燦著《中國美術史稿》，二版七刷，台北市：雄獅，民 87，頁 79 - 104。

²¹ 引述：同註 19，頁 194。

²² 引述：高木森著《中國繪畫思想史》，增訂二版一刷，臺北市：三民，2004，頁 221。

²³ 引述：同註 19，頁 199。

²⁴ 引述：同上，頁 203。

綜觀前述：水墨畫的演變與推展從「不是偶然」的歷史性格走進「不必必然」的自由個性。「如果說漢代文藝反映了事功、行動，魏晉風度、北朝雕塑表現了精神、思辨，唐詩宋詞、宋元山水展示了襟懷、意緒，那麼，以小說戲曲為代表的明清文藝所描繪的卻是世俗人情。這是又一個廣闊的對象世界，但已不是漢代藝術中的自然征服，不是那古代蠻勇力量的凱旋，而完全是近代市井的生活散文，是一幅幅平淡無奇卻五花八門、多彩多姿的社會風習圖畫。」²⁵ 也就是說「繪事」作為排遣生活無聊，或作為「築廬在人境，並無車馬喧」迴避世間擾攘一種純為個體個性的自由心靈的解放，在明、清、近代渲染開來，「沒有目的的目」代替了一切事功、道統的目的性行為。「這裡沒有遠大的思想、深刻的內容，也沒有真正抱負雄偉的主角和突出的個性、激昂的熱情。它們是一些平淡無奇，然而卻比較真實和豐富的世俗的或幻想的故事。」²⁶ 「這樣，以「童心」-「真心」作為創作基礎和方法，也就為本來建築在現實世俗生活寫實基礎上的市民文藝，轉化為建築在個性心靈解放基礎上的浪漫文藝鋪平了道路」；「這種以心靈覺醒為基礎，真實的提倡以自己的「本心」為主，摒斥一切外在教條、道德做作，應該說是相當標準的個性解放思想」。²⁷ 而作為這一類的畫家代表為：明董其昌、清初四僧八大（朱耷）、石濤、漸江、石谿，清楊州八怪鄭板橋、金冬心 等。「石濤《畫語錄》是這一時期的標準美學著作，它強調的也正是：「夫畫者，從於心者也。」「山川使予代山川而言也，山川與予神遇而跡化也」要求客觀服從於主觀，物我同一於情感」；「它們成為喚起審美情感的「有意味的形式」，而根本不在描繪的對象」。²⁸ 又晚清、近代畫家如：任伯年、吳昌碩、齊白石、潘天壽 等都在此一路上。都在一個「大綜合主義」²⁹ 之下「關心源」、以「興」繪事。

而「一」就是這種「大綜合主義」的延伸；是一種既傳統又現代，又理性亦

²⁵ 引述：同註 19，頁 209。

²⁶ 引述：同註 19，頁 212。

²⁷ 引述：同註 19，頁 217。

²⁸ 引述：同註 19，頁 230。

²⁹ 參閱：高木森著《中國繪畫思想史》，增訂二版一刷。臺北市：三民，2004，頁 252 - 284。

感性，既來自「歷史的鴻蒙」又「獨立於個體與個性的發揮」，形成一種既對立又協調的統一體。從「不是偶然」的歷史性格走進「不必必然」的自由個性，而表現藝術於生命生活矛盾的統一中。它是在「無目的的的目的性」即美的形式中，表達理性，提供「美的理想」，而呈顯藝術的本質。³⁰



陳忠信 <路旁的草>
2005 數位攝影



陳忠信 <路旁的草> 2005 數位攝影

³⁰ 參閱：李澤厚著《批判哲學的批判 - 康德述評》，初版，台北市：三民，民 85，頁 410 - 460。

第三章 創作自述

第一節 「石濤畫語錄」的啟示

第二節 物、我的觀照

第三節 作為開啟的實踐

第一節 「石濤畫語錄」的啟示

「石濤畫語錄」，又名「畫譜」，乃石濤晚年所作，為討論有關繪畫理論經典之作。按姜一涵教授著「石濤畫語錄」研究，指出與此相關研究之著作共十餘種之多。³¹ 又「石濤畫語錄」的本文內容並不十分容易理解，如果對我個人來說：只是一種閱讀心得或感悟的陳述，實在談不上「研究」，因此以下便依分饗閱讀心得或感悟的心情去作簡約的論述。

「石濤畫語錄」共計十八章，依序為：一畫、了法、變化、尊受、筆墨、運腕、氤氳、山川、皴法、境界、蹊徑、林木、海濤、四時、遠塵、脫俗、兼字、資任。其整體思想大致源自所謂道統的「儒」、「道」、「釋」，與華夏思想道統一脈相聯又常創出新意於其中。「所以研究畫語錄若一味循著儒、道、釋三家系統和語言詞彙去勉強作解，必然有許多地方違背石濤的本意。因為石濤雖然隨緣拈拾了三家的思想和辭彙，但他總是創意多，因襲少。即使他採用了舊的現成的辭彙，在他應用起來，也總是或多或少的賦予新的意義和生命」。³² 而「石濤畫語錄」其闡述的脈絡，若按我個人所能理解的觀點可概約分為五部分，依次為：

第一章開宗明義：旨在思想觀念上作純淨的洗鍊。明示了有情意的三千大千世界在頃刻間發生，也在瞬間消逝。而我們如何能掌握並擁有，即在一念間的感悟。因之，繪事是在一種感動悟得的情況下的進行式，近乎「情溢呼辭」而終於「辭盡呼情」的一連串自然自在的行動過程，並在我見、我想、我願、我能的催

³¹ 同上參閱：姜一涵著《石濤畫語錄研究》，再版，台北市：中國文化大學，民 76。

³² 引述：同上，頁 15。

化下，以文、以詩、以歌、以舞、以繪畫 等來表達此一瞬息萬變的感悟，在物我觀照中立定精神，藉物舒懷，便能自然自在的創作出濡濡有情意的作品來。

第二至七章為本體（創作者本身）感悟：所謂「知己知彼，百戰不殆」（《孫子兵法》謀攻篇），我們之所以能面對並因應我們所謂的外在世界，常不是外在世界的形式是什麼，而是我們之所願因應的「能」是什麼，所以在法、變化、尊受、筆墨、運腕、氤氳這六章中，以創作者的自體，在本質上與歷史蒙澱上的「能」作探述分析，由我之知我之所可能，進一步去知（理解）對象物（萬物萬象）。所以在創作的過程裡，對我之所「能」的知（理解）與蒙養（學習），是必要且重要的。第八至十四章則是游歷觀察的感悟：當由我之知我之所可能，進一步去理解對象物最直接且便捷的方式，即無我而融於對象物之中。山川、皴法、境界、蹊徑、林木、海濤、四時這七章即是在透過對對象物的游歷觀察，體會感悟物我實兼容並存而瞬息萬變且不可恣意任分的。通過這樣歷程涵養並進一步地擴充創作者的心意鴻蒙，以達物我互為觀照的生命心靈境界的人生體驗。此「讀萬卷書，必也行萬里路」；「法心源，必也師自然」之謂。第十五、十六章在繁華退去的感悟：在物我互為觀照的生命心靈境界的人生體驗下，我之知我、知物，便落入物我互為觀照的不斷循環輪迴中，形成思想觀念的不斷提升，而不為既有的「習氣」所束縛，此「一畫」之不斷超脫與昇華的精神所在。第十七、十八章則在物、我兼容並蓄入無我之境：過多的語言文字陳述，對人生生命境界並不能得到實質客觀的進化。兼字，即是行動力的表現與歷鍊的開展。而資任則是對物我本質特性作用的揭示，一切蒙養道理無不由生命生活而來，再經由轉化進入本質形成特性。就繪事來說：畫畫在生活裡得到蒙養潤澤，生活因畫畫而蒙獲啟示，於是不斷的開創了美麗人生新境界。這樣畫與我已無可分而相融並存乎一體，此「一畫」精神於是擴展開來，超乎天地之間而存乎於人心之中。綜上所述，「石濤畫語錄」揭示了：立信為本、破相為宗，不住為念的禪機妙悟。每每讀之則有新悟，想要一一說明白確實不容易，又怎能在這簡述幾語中說得完全！

「石濤畫語錄」啟示了我：「明心見性」的本質，見引於諸事，而水墨畫便

是其中之一。如果「儒」家思想是實踐的理性，那麼「道」家思想則是這理性實踐的互補，而「釋」則是一種近於「禪」的綜合整體生命生活情調的感悟。也就是說：「繪事」是在生活裡；「生活」在繪事間，而自然自在的呈顯了「平凡中的偉大」。由「石濤可能是從他的禪宗師傅旅？本月，與來自南京報恩寺的一位名叫玉林通琇大師的一次交談裡，萌發出“一畫”觀念的。玉林通琇問本月：“一字不加畫，是什麼字？”本月答曰：“五彩已彰。”在旅？本月來看，“一”完備了從無到萬的轉換，“一”之前一切俱無，“一”之后造物生矣，五彩“已彰”。作為一個藝術家，石濤直覺到這個造物之“一”就是繪畫活動。³³ 所以畫不畫都是一種存在的理由和現象，而這種「存在的理由和現象」其所決定的心靈精神狀態則在於「人」。石濤也曾說：「……在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，……縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。……」這便是在強調整體生命整合的重要。這「人」（或是生物生命）存在於此宇宙的時、空之間必須是對等的、沒有主客的，若有，只是這「人」的緣故。「當知是人。成就最上第一希有之法。」（《金剛般若波羅蜜經》）；「故『道』大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。」（《老子道德經，二十五章》）。是以，觀人如此，觀物如此，物我互觀又何嘗不是！而這樣「筆墨」與我豈不相通，精神同在。

第二節 物、我的觀照

「觀，是在先秦時就已普遍使用的認識事物的方式。老子由萬物的循環而觀道，孔子通過人的言論而觀其志，孟子通過眸子而觀人，季札觀樂以知各國的風尚民情。觀，可以追溯到遠古的伏羲時代。《周易 繫辭（下）》就談到：包羲氏的“仰則觀象於天，俯則觀法於地”，“近取諸身，遠取諸物”。包羲即伏羲，伏羲的觀照方式 仰觀俯察，遠近遊目 成為中國審美觀照的典型方式。」

³³ 引述：（美）方聞著，李維琨譯《心印》中國書畫風格與結構分析研究，西安：陝西人民美術出版社，2003 . 12，頁 228。

³⁴ 而這種俯仰遠近的遊目（觀照），則包含了人動的與人不動的遊目方式，且同時包含著多種感官的配合（如：七情：喜、怒、憂、思、悲、驚、恐；六根：眼、耳、鼻、舌、身、意等）。又遊目中多感官的感受是在具體的有範圍的時空中進行的，並藉以體悟反映出宇宙的意味；於道、釋者在遊目的同時達到了宇宙的玄意：「君問窮理通，漁歌入浦深。」（王維《酬張少府》）；「溪花與禪意，相對亦忘言」（錢起《尋南溪常道士》）。於儒家不但感官作景的遊目，內心還作歷史的遊目：「乾坤萬里眼，時序百年心」（杜甫《春日江村》）。因此在「仰觀俯察，遠近遊目」的觀照中，不僅把握了當下，同時也把握了整個宇宙（總體生命心靈精神之整合）。而后，有所體悟，進而去除情欲以達吾心嚮往之的境地。³⁵ 依此具體的審美方式，作為物、我的觀照的經驗而為水墨畫創作的重要態度。

青原惟信禪師自述：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。而今得個休歇處，依前見山只是山，見水只是水。此參禪有三階段：第一階段是「見山是山，見水是水」。是一種「有我」的狀態，表現了物自性的「原我」³⁶，是物原性的自然物種自然美，而表現於藝術則作為「有意味的形式」³⁷ 的開啟；第二階段「見山不是山，見水不是水」。是處「無我」的狀態，表現了現實性的「原我」，是文化的、社會化的、自然的人化的，依功能功利、物用等展現形式技巧等的實用價值美，表現於藝術則為歷史進程的「有意味的形式」；第三階段便是「見山只是山，見水只是水」。則回歸「有我」的狀態，表現了個性的「超自我」，是在文化的、社會化的、自然的人化的歷史進程中人的自我的覺醒，而要求人的自然化，呈現一種「無目的但合目的性的」³⁸ 總體生命個性精神美，表現於藝術則為還其本真的「有意味的形式」。也依此觀照水墨創作的進程與開展是當為何？豈不是多加言語！

³⁴ 引述：張法著《中西美學與文化精神》，初版，臺北市：淑馨，民 87，頁 321 - 322。

³⁵ 參閱並引述：同上，頁 321 - 341。

³⁶ 參閱：王秀雄著《美術心理學》：創造 視覺與造形心理 = The psychology of art 修訂版。台北市：北市美術館，民 80。頁 27 - 30。

³⁷ 參閱：李澤厚著《美的歷程》--初版三刷、--臺北市；三民，民 91，頁 28 - 30。

³⁸ 參閱：李澤厚著《批判哲學的批判 - 康德述評》，初版，台北市：三民，民 85，頁 421 - 430。

第三節 作為開啟的實踐

「徐復觀先生說：『首先我們應了解，石濤寫畫語錄，不是憑空發表他自己的什麼哲學，而是為了解決繪畫創作中的原則或規律問題。』所以畫語錄是一本具有實用目的的書，它不是一種空泛的理論，而是有關繪畫創作的實踐行為的指針，是一種創造精神的呈現」。³⁹ 其實石濤本身即是其理論的實踐者，而且他的繪畫創作也很「生活」。⁴⁰ 每次閱讀「石濤畫語錄」，都有不同的感受，因此，也深深影響我對於作為開啟的實踐 「草」 做為創作的主題。只因「草」見之時雖繁複雜蕪，卻具「平凡、平淡」的自然本質，而且也很「生活」。



陳忠信 <大度山麓的草> 2003 數位攝影

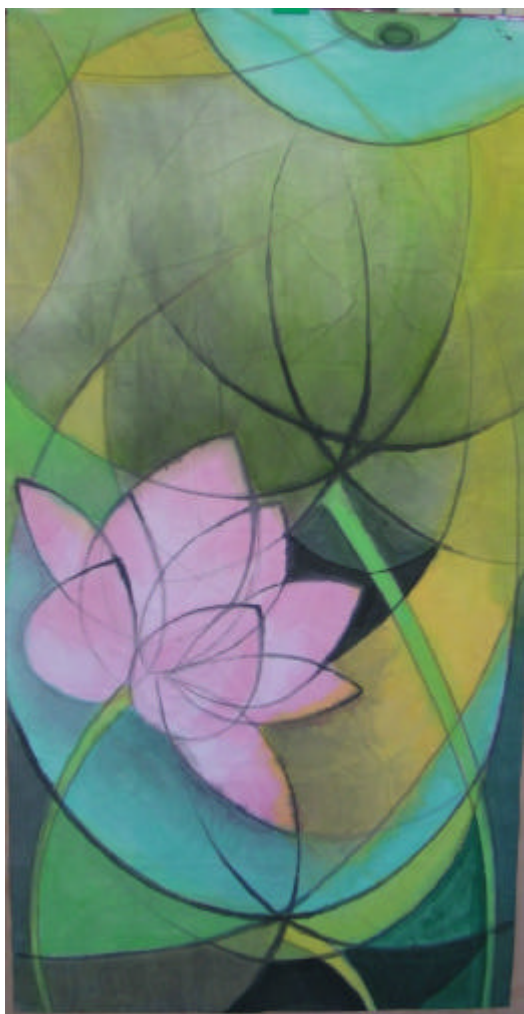


陳忠信 <園圃的花草> 2004 數位攝影

³⁹ 引述：姜一涵著《石濤畫語錄研究》，再版，台北市：中國文化大學，民 76，頁 3。

⁴⁰ 參閱：(美)方聞著，李維琨譯《心印》中國書畫風格與結構分析研究，西安：陝西人民美術出版社，2003 . 12，頁 222 - 233。

在進入碩士專班進修之前，我只是愛寫毛筆字，平時有空沒空就是練字，因為洗墨而餘墨，見了可惜就拿來隨意盡興的塗抹，加上平時就愛看八大（朱耷）、石濤、張大千、江兆申、黃賓虹、林風眠、李可染等畫家的作品。有時也臨摹了幾筆，只見相差太多，只有作罷。此時期的作品大概都是一些「不知所以然而有我」的作品。



陳忠信 <蓮> 2001 紙本、彩墨 137×69 cm



陳忠信 <仿江兆申之長林大澤的局部> 2001 紙本、彩墨 137×69 cm

進入專班進修后，一開始評圖倪再沁老師給了我幾字箴言：「腦袋不清楚，怎麼會畫好畫！回去讀一讀「石濤畫語錄」，看看李澤厚的著作並多想一想吧！」又另一次是李惠正老師的評圖也給了我幾字箴語：「畫還勉強，應多讀書，或許可以學學倪再沁老師畫的方法，一筆一筆慢慢的去畫，只要是“真心誠意”的去畫，應該有可為。」「讀書」，「想一想」，正是進入歷史的鴻蒙中去接受浸染與蒙

養；「真心誠意」的去畫畫，不也就是具體的實踐麼！所謂：「畫乃人之所有，一畫人所未有。夫畫貴乎思，思其一則心有所著而快，所以畫則精微之，不可測矣。」（《石濤畫語錄》 遠塵章）；「一畫具體而微，意明筆透」；「吾道一以貫之」（《石濤畫語錄》 一畫章），不就是這樣麼！又「學而不思則罔；思而不學則殆」（論語 為政），「行遠登高，悉起膚寸」（《石濤畫語錄》 一畫章）。在老師諄諄提攜之下，始似有所領悟，這時候的作品都以兩位老師的影響為主的「知其然而無我」的創作。



（圖左）陳忠信 < 蘇鐵 > 2003 紙本、水墨 137×69 cm

（圖右）陳忠信 < 鳳凰木 > 2003 紙本、水墨 137×69 cm



(上圖左) 陳忠信 <無題> 2003 紙本、水墨 137×69 cm



(上圖右) 陳忠信 <無題> 2003 紙本、水墨 137×69 cm



(下圖) 陳忠信 <無題> 2003 紙本、水墨 137×69 cm



(上圖左) 陳忠信 <盆花> 2003 - 2004 紙本、水墨 137×69 cm

(上圖右) 陳忠信 <盆花> 2003 - 2004 紙本、水墨 137×69 cm



(下圖左) 陳忠信 <瓶> 2004 紙本、水墨 69×30 cm

(下圖右) 陳忠信 <瓶> 2004 紙本、水墨 69×40 cm



(圖左) 陳忠信 < 清供圖 > 2004 紙本、水墨 137×80 cm

(圖中) 陳忠信 < 清供圖 > 2004 紙本、水墨 137×23 cm

(圖右) 陳忠信 < 竹 > 2004 紙本、水墨 137×23 cm



(上圖) 陳忠信 <草地上的樹> 2004
- 2005 紙本、水墨 137×69



(下圖左) 陳忠信 <大度山麓> 2004 - 2005 紙本、水墨 137×69 cm



(下圖右) 陳忠信 <大雪山林場> 2004 - 2005 紙本、水墨 137×69 cm

「太古無法，太朴不散；太朴一散，而法立矣。法於何立？立於一畫。一畫者，眾有之本，萬象之根；見用於神，藏用於人，而世人不知，所以一畫之法，乃自我立。」（《石濤畫語錄》 一畫章）；「古者，識之具也；化者，識其具而弗為也；具古以化，未見夫人也！嘗憾其泥古不化者，是識拘之也。識拘於似則不廣，故君子惟借古以開今也。」（《石濤畫語錄》 變化章）歷史鴻蒙中的浸染與蒙養也好，或良師的諄諄提攜，不也都期盼著將水墨畫推向更自由自在、更開闊開懷的超時空的創造精神的領域裡。在這階段的作品開始嘗試著放開自己，讓自己「畫畫」在生活裡；「生活」在畫畫中。讓作品僅量自然的呈顯「知其然而有我」的自由自在、平凡、平淡且是「生活」的時空領域中，而作為開啟的實踐。或許不能境如前人，惟我一片真心嚮往之。



（圖左）陳忠信 < 草（1）> 2005 紙本、水墨 39×26 cm



（圖右）陳忠信 < 草（2）> 2005 紙本、水墨 39×26 cm



(上圖左) 陳忠信 <草(3)> 2005 紙本、水墨 39×26 cm



(上圖右) 陳忠信 <草(4)> 2005 紙本、水墨 39×26 cm



(下圖左) 陳忠信 <草(5)> 2005 紙本、水墨 39×26 cm



(下圖右) 陳忠信 <草(6)> 2005 紙本、水墨 39×26 cm



(上圖左) 陳忠信 <草(7)> 2005 紙本、水墨 39×26 cm



(上圖右) 陳忠信 <草(8)> 2005 紙本、水墨 39×26 cm



(下圖左) 陳忠信 <草(9)> 2005 紙本、水墨 39×26 cm



(下圖右) 陳忠信 <草(10)> 2005 紙本、水墨 39×26 cm



(上圖左) 陳忠信 <草(11)> 2005 紙本、水墨 39x26 cm



(上圖右) 陳忠信 <草(12)> 2005 紙本、水墨 39x26 cm



(下圖左) 陳忠信 <草(13)> 2005 紙本、水墨 39x26 cm



(下圖右) 陳忠信 <草(14)> 2005 紙本、水墨 39x26 cm

第四章 結論

畫「草」原只是無心的製作，只是在學習過程裡的偶遇，但細思量卻也早在個人的成長歷程中，從生命身體的養成與修護到心靈精神的豐潤，浸潤於「生活」之中而蒙養著，所以畫「草」雖說無心卻也有意（非刻意）。「原始積澱是審美，藝術積澱是形式，生活積澱是藝術」。⁴¹

一路從強調「人道」（儒）、「自然」（道）、「境界」（釋）而落入「生活」（整體綜合）的非偶然性的歷史文化鴻蒙歷程中，「藝術形象層的變異過程，由於情欲與觀念的交錯，而展現為一種『由再現到表現，由表現到裝飾，再裝飾又回到再現與表現』的行程流變。這即是所謂的『藝術積澱』」。⁴²是「人」造成了歷史的積累與沉澱；既然是由「人」出發，也應該再回到「人」本身。即：使自由自在的「個體個性」回到個體個性的「自由自在」心靈精神生命生活裡。也只有這樣才能使藝術創作更豐厚開闊、自由自在、多姿多采且更有「意味」。

「石濤畫語錄」提供了我幾點啟示作為藝術創作的開啟：

1. 立信為本：旨在思想觀念上的純淨洗鍊，而不是在對對象的形式、技巧等上面作立論功夫。
2. 破相為宗：強調於淺近功夫的養成及觀照物象物性上的思辨修為和修正，而不可拘於識具習氣。
3. 不住為念：對一切形式、技巧、物物、物我、我物 眾生象乃至觀念、思想、精神作惟覺、有情的自我解放，並透過「一」畫的淺近功夫，使人生境界與精神思維等得到至大至高的解放，使一切眾生命有意味，而隨緣放心。若「一切有為法，如夢幻泡影；如露亦如電，應作如是觀。」（《金剛般若波羅蜜經》）

能依古、依人、依山川、人物、鳥獸、草木、池樹、樓臺 依自然而有幸

⁴¹ 引述：李澤厚著《美學四講》，初版三刷，臺北市；三民，民90，頁177。

⁴² 同上，頁161。

巧遇諸良師，雖不能在水墨畫創作過程裡承先啟後，繼往開來，但如能於此間拾得一片「覺有情」的智慧天地，為自己打開一扇真心誠意的門窗，以從事水墨畫創作，而感到幸福。「於是，回到人本身吧，回到人的個體、感性和偶然吧。從而，也就回到現實的日常生活（every day life）中來吧！不要在受任何形上觀念的控制支配，主動來迎接、組合和打破這積澱吧。藝術是你的感性存在的心理對映物，它就存在於你的日常經驗（living experience）中，這即是心理情感本體。在生活中去作非功利的省視，在經驗中去進行情感的淨化，從而使經驗具有新鮮性、客觀性、開拓性，使生活本身變而為審美意味的領悟和創作，使感知、理解、想像、情慾處在不斷變換的組合中，於是藝術作品不再只是供觀賞的少數人物的產品，而日益成為每個個體存在的自我完成的天才意識」。⁴³



（圖左）陳忠信 < 草（15）獅簽 > 2005 紙本、水墨 69×23 cm

（圖中）陳忠信 < 草（16）刀傷草 > 2005 紙本、水墨 69×23 cm

（圖右）陳忠信 < 草（17）咸豐草 > 2005 紙本、水墨 69×23 cm

⁴³ 同上，頁 177 - 178。



(圖左) 陳忠信 <草(18) 鈍葉椒草> 2005 紙本、水墨 69×23 cm

(圖右) 陳忠信 <草(19) 三白草> 2005 紙本、水墨 69×23 cm



(圖左) 陳忠信 <草(20) 百日草> 2005 紙本、水墨 69x23 cm



(圖右) 陳忠信 <草(21) 蘭香草> 2005 紙本、水墨 69x23 cm



(圖左) 陳忠信 <草(22) 蒜> 2005 紙本、水墨 69x23 cm

(圖右) 陳忠信 <草(23) 消息草> 2005 紙本、水墨 69x23 cm



(圖左) 陳忠信 < 草 (24) 麒麟花 > 2005 紙本、水墨 69×23 cm

(圖右) 陳忠信 < 草 (25) 鼠麴草 > 2005 紙本、水墨 69×23 cm

【參考書目】

1. 王雲五編著：陳鼓應註譯《老子今註今譯及評介》、??修訂版、??臺北市：臺灣商務，民 63。
2. 王秀雄著《美術心理學》：創造 視覺與造形心理 = The psychology of art 修訂版。台北市：北市美術館，民 80。
3. 《中國美學史資料選編》下冊。
4. 《石濤畫語錄》。
5. 李澤厚著《美的歷程》、--初版三刷、--臺北市；三民，民 91。
6. 李澤厚著《華夏美學》，初版。臺北市：三民，民 85。
7. 李澤厚著《批判哲學的批判 - 康德述評》，初版，台北市：三民，民 85。
8. 李澤厚著《美學四講》，初版三刷，臺北市；三民，民 90。
9. 李霖燦著《中國美術史稿》，二版七刷，台北市：雄獅，民 87。
10. 邱年永，張光雄共著，《原色臺灣藥用植物圖鑑》，台北：南天，民 81。
11. 《金剛般若波羅蜜經》。
12. 姜一涵著《石濤畫語錄研究》，再版，台北市：中國文化大學，民 76。
13. (美)方聞著，李維琨譯《心印》 中國書畫風格與結構分析研究，西安：陝西人民美術出版社，2003。12。
14. 高木森著《中國繪畫思想史》，增訂二版一刷。臺北市：三民，2004。
15. 倪再沁著《山水過渡》 中國水墨畫的南遷，初版，臺北市：典藏藝術家庭，2004 年 5 月。
16. 《梅堯臣集編年校注》下冊，上海古籍出版社，1980 年。
17. 張 法著《中西美學與文化精神》，初版，臺北市：淑馨，民 87。
18. 羅秀芝著《台灣當代美術大系》 議題篇：文化 殖民 = Taiwan Contemporary Art Series.--初版.--台北市：文建會，2003。