

私立東海大學美術研究所-專班-碩士學位
畢業製作論述

指導老師：倪再沁教授

書齋山水

汪世基水墨繪畫創作論述



研究生：汪世基撰

中華民國九十五年六月

章節目次

目錄

圖次

第一章 緒言

第一節 主題的詮釋

第二節 創作動機與目的

第二章 對於中國水墨畫中『筆墨』的認知與詮釋

第一節 古代對筆墨的發展與詮釋

第二節 當代對筆墨的發展與詮釋

第三章 筆墨等於零與無筆無墨等於零之比較

第三章 作品發展過程與詮釋

第一節 主題內容的選擇（窗內與窗外）

第二節 筆墨的運用與點線的表達

第四章 作品圖釋

第五章 結語

參考書目

第一章 緒論

第一節 主題的詮釋

「書齋山水」一詞是借用何惠鑑在「元代文人畫序說」¹一文中，形容元代繪畫的主要題材之一及文人作畫的基本態度。而筆者以它為主題的因素有三：

一，為揣摩元代文人畫的技巧之一，注重水與墨的使用，意圖表現抒情、柔和的水墨情調。

二，試圖表現書齋中，人與紙、筆、墨之間互相反復著磨的態度與精神。那是一種迷戀於筆與墨在紙上反復遊走下所產生的一種難以言喻的水墨情境。

三，筆者以書齋為中心，創作內容與型式分為窗內與窗外。

窗內的創作概念，主要來自個人的山水經驗及書齋中空思冥想所產生的。他描繪的是個人的胸中丘壑，是一種內心的空間與情境，是一種難以進入、難以丈量的山水情境。

窗外的創作概念，所傳達的是反應書齋外實地寫生，經過筆者適當的處理下所描繪的物理空間，它是可進入的、且可丈量的，並且意圖反映環境與人的關係。

元代文人畫的特質在於注重抒情的線條表現與墨的感性表現，方聞在『心印』一書中針對元代繪畫中的線條談到

元代山水畫的首要主題就是藝術家的情感，實際自然景致被擺到了次要的位置-----元代文人畫家不再客觀地描繪自然丘壑，他們用書法性技巧作

¹何惠鑑，元人畫序說，《香港·新亞學術季刊》，1983年，頁243。

畫，創造出一種表現藝術家的主觀心靈世界的新型書法性山水畫風格。²

元代繪畫承接著唐宋以來就已有的書畫結合的觀念，然後再加以極力的提倡並高度的重視筆墨，並形成前所未有的流行風潮。也因此開啟了明清筆墨獨立的肇端。而趙孟頫的一段題畫詩可說是元人講究筆墨獨立表現的里程碑。

石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，
若也有人會如此，須知書畫本來同。

而此說法可說是大大的融入書法性技巧的繪畫性觀念，就是創作焦點放在筆與墨的經營上，發揚筆與墨的獨特意義與魅力。因筆與墨的關注，使得筆墨的問題在明末清初之後愈益重要起來。許多史家開始獨立談論筆墨，也漸成畫家們創作表現的重點。

畫家的個性不同，對於筆墨的使用也不同。而趙孟頫以後的畫家，如元四家、石濤、八大、揚州八怪、金石派畫家、海上畫派畫家到當代的齊白石、潘天壽、黃賓虹、傅抱石、李可染、張大千等，對於筆墨各有不同的主張，每位畫家都有自己獨特的用筆用墨的技巧與風格。³

²方聞，《心印》，陝西人民出版社，2004年，頁105。

³Giulio Carlo Argan Maurizio Fagiolo，曾培、葉劉天增譯，《藝術史學方法》，東大圖書，1992年，頁129。以畫家自己固有的習慣與特別嗜好來評斷作品真偽的風格分析法稱之為「鑑賞學」，是18世紀末朗濟(Luigi Lanzi 1732-1810)最早提出的。

第二節 創作動機與目的

筆者因長期接觸中國書畫，而產生了濃厚的興趣與喜好。累積了多年對藝術的浸淫與熱愛，之前因礙於現實無法放諸太多的精力於創作上。但長期下來觀察與接觸，卻也沉澱出個人對水墨創作有不少的想法，並希望能夠實現出來。且自幼隨家父習字，累積至今，對中國毛筆的眷戀依舊。也因此養成了對毛筆的熟悉與喜愛。

在這媒材多樣與型式多變的當代藝術環境裡，水墨畫可說是古老且沉寂的藝術。如何在作品中表現出有別於傳統的時代性水墨，可說是當代作者所面臨的最大課題。

對於中國繪畫中的「筆墨」論，是一個既深且廣的課題，也是談論許久的話題，筆者在此並非強調筆墨意義，而是試圖以前人之論述，來瞭解中國筆墨所具有的可能性，進而推展個人之水墨繪畫創作。

筆者在水墨創作上的內容，選擇以山水畫為創作主軸。藉由個人山水經驗及對實地寫生下，來企圖呈現個人使用水墨材質來表現對外在景物感受下所呈現的水墨情境，也借此反應人與環境的關係。

第二章 對於中國水墨畫中『筆墨』的認知與詮釋

在中國歷代畫論中關於筆墨的探討可說是不勝枚舉，眾家都有各自心得，也都有各具時代感的作品呈現。直至近年來還是有不少研討會談論水墨畫，無數的藝評文章出現。可見對於筆墨的關注，是水墨畫無法動搖的核心價值。

而現在再談筆墨可說老生長談，然而在這無國界、無疆域的當代社會中，文化雜交，媒材多元，藝術創作面貌呈現歷史上空前的多樣與豐富。筆墨的追求者雖日俱減。但還是無法減低他應有的藝術價值。

筆者贊同這樣一段論述：

如果我們能看到當代西方油畫許多逐漸「水墨化」的進展，應該知道水墨絕對是最為成熟內斂的畫種，所有關於水墨改革的問題，其實是當代畫家達不到水墨傳統的水平，而非水墨本身難以開展，明乎此，水墨必將有新世紀的進展。⁴

第一節 古代對筆墨的發展與詮釋

筆與墨是一種相對區別的一種獨立概念，兩者是相輔相成的。墨是筆的具體實現，筆是墨的依附，墨由筆生，筆帶墨下。筆法的含義是用筆的規則、規律、方法；墨法則是用墨的方法，它的外在表現既是墨、水之間聯繫變化的產生。

中國繪畫歷經千餘年的發展，形成了一個異常穩固的系統。這個根源與中國封建社會長期發展的結構有關。從整體來看，中國繪畫藝術已走向‘萬變不離

⁴倪再沁，《水墨畫講》，典藏出版社，2005年，頁87。

其宗’式的發展。這個‘宗’即是題材單一、筆墨程式化，而導致審美的一條線發展。也可說是基本上建立在古典傳統發展延續上。

而在歷代的畫論中有不少針對筆墨的詮釋，在文字論述的記載上，五代荊浩的《筆法記》是較早具體地對筆墨進行專門討論的著作，在筆的標準上他提出了筆之四勢的要求：

凡筆有四勢：謂筋、肉、骨、氣。筆絕而斷謂之筋。起伏成實謂之肉。生死剛正謂之骨。跡畫不敗謂之氣。故知墨大質者失其體，色微者敗其氣，筋死者無肉，跡斷者無筋，苟媚者無骨。⁵

從上段文中可見荊浩對筆的要求已明確而具體，而筋、肉、骨、氣則成為畫家爾後創作中對筆法的基本要求。而且他也進一步的把筆與墨結合了。

吳道子畫山水，有筆而無墨，項容有墨無筆，吾當採二子所長，成一家之體。⁶

宋代郭熙在其《林泉高致》中以畫家的角度對墨法有段說法。他把墨分成淡墨、濃墨、焦墨、宿墨、埃墨、青墨及青黛加於墨水中等六種墨色，再以各種墨色加以多樣技法的處理而成複雜的墨法效果，又大大的擴展了墨的表現方式及其內涵。

淡墨重疊旋旋而取之謂之幹，淡以銳筆橫臥惹惹而取之謂之皴，擦以水墨再三而淋之謂之渲，以水墨滾同而澤之謂之刷，以筆頭直往而指之謂之掣，以筆頭特下而指之謂之擢。以筆端而注之謂之點，-----以筆引而

⁵潘遠告編，《唐五代畫論》，湖南美術出版社，2002年，頁254。

⁶米田水編，《圖畫見聞志·畫繼》，湖南美術出版社，2000年，頁36。

去，之謂之畫。⁷

韓拙在《山水純全集》中認為山水由筆墨構成，他說：

筆以立其形質，墨以分其陰陽，山水悉從筆墨而成。⁸

蘇軾提出的「論畫以形似，見與兒童鄰」及「遷想妙得」的觀念，深深影響後人藝術創作型式與內涵。元代趙孟頫所提的「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，若也有人會如此，須知書畫本來同」的觀點，也大大的提高了書畫用筆的內涵及其同質性。

明代的董其昌在其著作中所提的「南北宗論」中，把最為注重筆墨趣味的文人畫風格從歷史中獨立出來。

董其昌在《畫旨》中提到：

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。⁹

莫是龍在《畫說》一文曾說：

古人云：有筆有墨。筆墨二字人多不曉，畫豈無筆墨哉？但有輪廓而無皴法，是謂之無筆；有皴法而無輕重、向背、明晦即謂之無墨。古人雲：石分三面。此語是筆亦是墨，可參之。¹⁰

他從筆法的程式角度來談筆墨的內涵，也就是皴法勾勒為筆，而皴法下有傾向的渲染即是墨法，也就是技法的多向表現

清代山水畫家石濤，在他作品中表現出獨到的用筆用墨的技巧，在他所著的

⁷潘遠告編，《宋人畫論》，湖南美術出版社，2000年，頁36。

⁸潘遠告編，《宋人畫論》，湖南美術出版社，2000年，頁63。

⁹潘遠告編，《明代畫論》，湖南美術出版社，2002年，頁177。

¹⁰楊大年，《中國歷代畫論探英》，江蘇教育出版社 2005年，頁250

「苦瓜和尚畫語錄」十八章節的『筆墨章』中以山水題材為主，詮釋了他用筆用墨的獨到見解。

古之人有有筆有墨者，亦有有筆無墨者，亦有有墨無筆者，非山川之限於一偏，而人之賦受不齊也。

墨之濺筆也以靈，筆之運墨也以神。墨非蒙養不靈，筆非生活不神。能受蒙養之靈而不解生活之神，是有墨無筆也。能受生活之神而不變蒙養之靈，是有筆無墨也。¹¹

清初四王之一的王原祈在《雨窗漫筆》文中有一段針對筆墨心得的話：

用筆忌滑，忌軟忌硬，忌重而滯，忌率而溷，忌明？而膩，忌叢？而亂。又不可有意著好筆，有意去累筆。從容不迫，由淡入濃。磊落者存之，甜俗者刪之，？弱者足之，板重者破之。又須於下筆時，在著意不著意間，則觚稜轉折，自不？筆使。用墨用筆相？表裏，五墨之法非有二義。要之氣韻生動端在是也。¹²

他又說：

筆不用煩，要取煩中之簡；墨須用淡，要取淡中之濃，要於位置間架處，步步得肯，方得元人三味。¹³

關於用筆用墨，王原祈有個獨創的觀念。那就是「毛」的觀念。在張庚的國朝畫徵錄中說：

¹¹楊成寅，《石濤畫學》，陝西師範大學出版社，2004，頁172。

¹²潘遠告，《清人論畫》，湖南美術出版社2004年，頁81。

¹³同上，頁114。

麓台云：「山水用筆須毛」，「毛」字從來論畫者未之及。蓋毛則氣古而味厚。石穀雲：凡作一圖用筆有麤有細，有濃有淡，有乾有濕，方為好手。若出一律，則光矣。石谷所謂「光」，毛之正反也。¹⁴



圖1 董其昌 設色絹本 154x64cm 北京故宮



圖2 王原祁 水墨紙本 77x41cm 上海博物館

王原祁在筆墨上追求「毛」就是指筆墨的表現要有變化，不滑不光，有鬆秀、層次，有厚度美一筆要有生長的趨勢，以產生一種著毛毛草草充滿生命力與動力的畫面而不是玩弄筆墨。¹⁵「毛」者必乾，因為只有乾才能顯的鬆秀，只有乾才能達到蒼渾。當然王原祁也並非是一味的乾，而是先溼後乾，再溼再乾，逐漸加濃，乾濕互用，將元人之乾筆積墨和宋人之水墨渲染完全融為一體，此即所謂「要仿元筆、須透宋法」。

從歷代繪畫作品及畫論中看到，千餘年來，前人在筆墨研究及創作上，發展出了不同的見解及作法。呈現出繪畫的廣度與深度，也為後學者提供了無窮的知識寶藏與創作源泉。

¹⁴ 《畫史叢書》(三)，文史哲出版，1978年，頁114。

¹⁵ 郭繼生，《藝術史與藝術批評的實踐》，國立歷史博物館，2002年，頁44。

第二節 近代對筆墨的發展與詮釋

自明末清初以降，外籍傳教士利瑪竇等人陸續來到中國，帶來了西方繪畫觀念與技法，開始影響中國繪畫。當時受影響的人不多，且受主流畫家的排斥。所以並未受社會重視。一直到 19 世紀的 60 年代清朝政府第一批出國留學者開始，西方藝術思潮才真正開始影響中國。在藝術方面油畫的影響可說最為顯著。

1919 年的五四運動，陳獨秀¹⁶的一段話更是繪畫西洋化革命者發起的里程碑，他說：

若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。因為改良中國畫，斷不能不採用洋畫寫實精神。自從學士派鄙薄院畫，專重寫意，不尚肖物，這種風氣，一倡於元末的倪、黃，再倡於明代的文、沈，到了清朝的三王更是變本加厲。人家說王石穀的畫是中國畫的集大成，我說王石穀的畫是倪、王、文、沈一派中國惡習的總結束。像這樣的畫學正宗，像這樣社會上盲目崇拜的偶像，若不打倒，實是輸入寫實主義，改良中國畫的一大障礙。

西方藝術思潮的湧入，使得中國繪畫不得不融入西方觀念，對形式與內容作革新。近些年來，兩岸藝術界對於筆墨的研究與探討頗為重視，筆墨的探討是一個複雜的課題，因此也引起了眾多學者從各角度來詮釋。如劉國松的「革中鋒的命」、吳冠中所提的「筆墨等於零」的觀點，都引起眾多的討論。

¹⁶陳萬雄，〈五四新文化的源流〉，三聯書店，1997 年，頁 2。

¹⁷陳世強，〈陳獨秀與中國近代美術〉，《美術研究》，2002 年，頁 22。



圖 3 吳冠中 彩墨 紙本 68x88cm



圖 4 劉國松 彩墨 紙本 80x85cm

倪再沁在『水墨畫講』一書中，明確且深入的詮釋筆墨的核心意義。

水墨與油畫截然不同，但其最為內在的不同在於繪畫語言之不同，水墨的語言是筆墨所造成的線條，油畫的語言是筆刷油彩所覆蓋的色域，中國水墨核心精神就是「筆墨」，西洋油畫的核心精神可說是「造形」，筆墨比起造形，顯然是更為貼近內在本質的「元素」。因為筆墨，使水墨不僅只是一種媒材，也是一種特殊的藝術精神。¹⁸

萬青力對筆墨也有一段詮釋：

筆墨並不僅僅是抽象的點、線、面，或隸屬於物象的造形手段。筆墨是畫家心靈的跡化，性格的外觀，氣質的流露，審美的顯示，學養的標記。筆墨本身是有內容的，這內容就是畫家本人。筆墨是傳達畫家主體世界最敏感、最自由的載體，也是內涵最豐富的繪畫語言。¹⁹

當代中國水墨畫家中對於筆墨追求有成就者中，在此推李可染及黃賓虹為代

¹⁸倪再沁，《水墨畫講》，典藏出版社，2005年，頁74。

¹⁹萬青力，不論筆墨之爭的筆墨問題，《關於筆墨的戰爭》，上海書畫，2001年，頁137。

表。兩位在不同的觀念與作法中，創造出不同的風格的筆墨情調，為中國當代豎立了難以超越的大山。

李可染強調寫生、創造意境、表現情感。他說學山水畫寫生是最重要的一環，並要求通過寫生掌握自然規律，從自然中發現前人沒有發現的東西。在方法上則要求對景描繪，對景落墨；還要求放棄從‘臨摹前人得來的一套方法’轉而‘從對象中挖掘新的表現方法’。且還重視適當借鏡素描等方法，以表現對象的真實性和豐富性。甚至把寫生與創作視為一體稱之為「寫生創作」。

而黃賓虹不創造意境，不強調寫生，而更多的是強調型式。把型式不斷推進，直到又老辣又有媚力。在他的畫中看不到江南或四川的美，而只是筆墨的美與型式的美，但又表現出極高的藝術性。他是不求內容而重形式的畫家。

他曾說：

寫生法，須先明白各家皴法，如見某山類似某家皴法，即以其法寫之。蓋習中國畫與西洋畫不同，西畫之初學者，間用鏡攝影物質入門。中國畫則貴神似，不必拘於形樣，須運用筆墨自然之妙，故必明各家筆墨及皴法，方可寫生。²⁰

黃賓虹堅持傳統寫生方法，並把「外師造化、中得心源」的原則與程式化筆墨語言的運用結合起來。而李可染堅持近於西畫觀念的寫生方法，且把科學寫生觀念與改造舊國畫的目的視為一體。而此兩種方式可說是現今中國繪畫發展的主要方向之一。

²⁰郎紹君，《朗紹君美術時評》，河南大學出版社，2004年，頁79。



圖 5 李可染 水墨紙本 45x60cm



圖 6 黃賓虹 水墨紙本 70x46.5cm

而當代隨著創作多元與媒材多樣的發展之下，筆墨的概念與認定也有不同角度的看法。以西方為例，義大利畫家莫蘭迪（Giorgio Morandi 1890-1964）
圖 7 如中國筆墨般的筆觸畫出的靜物，表現出如文人般的雅緻、平淡。美國畫家羅珊伯（Susan Rothenberg, 1945-）的繪畫呈現的簡化造形及反覆堆疊的『筆墨』式筆觸呈現出中國寫意筆墨的精神表現。²¹

在中國，旅居海外的常玉在創作油畫時，試圖中國筆墨概念出發，在油畫中提煉出筆墨精神。他所憑藉的是中國寫意簡筆的精神及流暢如書法般的水墨線條韻味。圖 8

²¹倪再沁，《水墨畫講》，典藏出版，2005年，頁83。



圖 7 莫蘭迪 油畫 20F 1955



圖 8 常玉 雙人像 油畫 101X121cm

1955-60 國立歷史博物館藏

司徒立在 2005 年 11 月的畫展中所展示的炭筆作品，其創作材質與作法已顯然脫離中國繪畫的邏輯系統，但他卻視它為「無水之墨」¹⁰。他企圖以炭筆材質，層層鋪疊出中國水墨講求的「墨分五色」濃、淡、乾、濕、黑的效果。這種想法與作法似乎與「油畫水墨化」²²的論點有著異曲同工之妙。然而，這否帶有中國繪畫精神，可就見仁見智了。



圖 9 司徒立 炭筆 紙本 2004

第三節 筆墨等於零與無筆無墨等於零之比較

²²同上，頁 87。

1992 年吳冠中所寫的《筆墨等於零》發表於香港《明報週刊》²³，此文是吳冠中和萬青力就筆墨問題爭論後所寫。萬青力也隨即寫了一篇觀點針鋒相對的文章，《無筆無墨等於零》。²⁴

當時兩人的觀點並沒有引起廣泛的關注。中國文化報在 1997 年曾刊登此文，但回應者不多。真正引起廣泛注意的是 1998 年的“油畫風景畫、中國山水畫展覽”的學術討論會上，老畫家張仃發表《守住中國畫的底線》²⁵一文，對“筆墨等於零”論提出公開批評，於是形成張、吳之爭。

由於兩位老畫家的社會地位和影響，立即引起迴響，開始了廣泛的論辯。美術界眾多畫家、理論家紛紛參與。關山月、潘潔茲、王琦、邵洛羊、姚有多、童中燾、王伯敏、周韶華、夏碩琦、張立辰、陳綬祥、郎紹君、翟墨、劉驍純、洪惠鎮、李松、馮遠、趙緒成、劉曦林、何懷碩、任道斌、林木、江洲、陳傳席、梁江、李一等都就筆墨價值和中國畫的發展發表了意見。有些畫家和理論家雖然沒有公開發表，但在諸多場合也表達了自己的意見。

筆墨之爭是圍繞吳、張兩位老畫家的不同觀點展開的，從表面可以看到兩種不同的價值觀念。如何對待傳統，中國畫如何發展，是近年來中國畫壇普遍思考的問題。因為筆墨不是小問題，筆墨牽涉到繪畫史、批評史，又關係著當前的創作走向，所以引起了理論家和畫家的廣泛關注。

吳冠中“筆墨等於零”的提出，引起了中國藝術界的議論與反思。眾多藝術家、藝術史家從許多不同角度給予了不同的解釋。不少人都認為：“筆墨等於零”的提出代表了某種特殊意義。那麼，其意義何在呢？

²³吳冠中，筆墨等於零，《關於筆墨的戰爭》上海書畫出版社，2001年，頁101。

²⁴萬青力，《萬青力美術文集》，人民美術出版社，2004年，頁33。

²⁵張仃，守住中國畫的底線，《中國畫教學研究論集》，河北教育出版社，2004年，頁574。

“筆墨等於零”：是一句口號，是吳冠中的一種藝術見解，但它反映的卻是一種潮流，它的提出決不是偶然的。翻開二十世紀的中國美術史，我們可以看到，“筆墨等於零”這個口號的出現其實是一個必然的結果，它反映了中國畫發展中一種企圖解構筆墨的想法。

中國藝術在過去的一百年中一直處於不斷地改革、變動與爭論之中。從世紀初的“革新派”與“保守派”之爭，一直到八十年代中期以來圍繞“中國畫窮途末日說”與最近的“筆墨等於零”的爭論，雖然在不同歷史時期、不同政治文化環境下爭論的內容有很大不同，但我們可以從中發現一個相同的想法，就是對“西方現代性”的探索。它明顯反映在關於傳統與現代、東方與西方等關係的探討與爭論之中。而一路走來對“筆墨”的不斷批判、質疑，隨著中國畫困境所一起發展的這股意識逐漸發展成熟，吳冠中的“筆墨等於零”的口號，也許正是它的一種最極端的表達。

筆墨等於零的提出所代表的意圖可說是對對“筆墨中心主義”的解構。所謂“筆墨中心主義”，是指中國畫在長期發展過程中，形成的以筆墨為核心價值標準的藝術觀念。筆墨”最早見於晚唐張彥遠的《歷代名畫記》卷一《論畫六法》中稱：

今人之畫，筆墨混於塵埃，丹青和其泥渣，徒汙絹素，豈曰繪畫。²⁶

中國畫以“筆墨”作為核心價值標準是隨著“文人畫”發展而逐漸建構起來的。從蘇軾到趙孟頫、“元四家”，再到董其昌，構成了文人畫系統的發展途徑。

²⁶俞慰剛譯，歷代名畫記譯注，《剛村繁全集第六卷》，上海古籍出版社，2002年，頁63。

董其昌的“南北宗論”奠定了文人畫完善的理論與實踐基礎，同時，也以“筆墨”作為的繪畫創作觀念的第一要義。隨著文人畫成為主流，其創作標準亦很自然地滲透到非文人畫中，使得“筆墨”便最終建構起它在繪畫中核心價值標準的地位。

張仃發表《守住中國畫的底線》一文的觀點是：

一幅好的中國畫要素很多，但是基本的一條就是筆墨。---筆精墨妙，這是中國文化慧根之所繫，如果中國畫不想消亡，這條底線就必須守住²⁷。

而在萬青力提出《無筆無墨等於零》之後，在《李可染的世界》自序中寫了一篇《不論筆墨之爭的筆墨問題》一文中有了不同說法。

過去我對“筆墨等於零”的說法無法接受，因此，曾當面與吳冠中、劉國松兩位先生有過爭議。現在我明白了，“筆墨等於零”未必不可成立，----如果一位畫家說筆墨在他自己的畫中等於零，本來就不會有什麼爭論。如果他說筆墨在所有的畫中都等於零，那就不可能不引起不同的爭執。²⁸

贊成筆墨為中國畫的根本者未必就認為筆墨是不可改變的，他們一般也主張‘筆墨當隨時代’。不過，此類學者大都崇奉筆墨的一些基本原則，如以書入畫，中鋒運筆，以及一些基本筆法規範模式等。

郎紹君在《二十世紀中國畫面對的情景和問題》一文中對筆墨的看法是：

在中國畫多樣化的今天，講究筆墨可以，不講究筆墨也可以。用筆墨標準衡量無筆墨畫或以非筆墨標準衡量筆墨畫都是自找麻煩。非筆墨論者可以

²⁷張仃，《守住中國畫的底線》，《中國畫教學研究論集》，河北教育出版社，2004年，頁574。

²⁸萬青力，《萬青力美術文集》，人民美術出版社，2004年，頁574。

視筆墨為“零”，但以之衡量一切水墨畫，便把自己置於否定傳統繪畫的文化虛無主義之境不能自拔了。²⁹

在郎紹君結論中可得知，『筆墨』在當代中國水墨畫的領域中已不是唯一及最大的追求的目標。它已隨著現代化及全球化的發展而有所改變，我們應追隨石濤所說的「筆墨當隨時代」的觀念，對筆墨的詮釋與作法應有不同角度與視野看待之。

²⁹郎紹君，二十世紀中國畫面對的情景和問題，《藝術家雜誌》，2001年1月，頁307。

第三章 作品發展過程與詮釋

第一節 主題內容的選擇（窗內與窗外）

對於筆者創作內容上，基本圍繞在作者身處熟悉的環境為題材。構思來自對於環境的感受及個人的山水經驗，從構思起稿開始，經過長時間在書齋中紙、筆、墨的反複酌磨，慢慢堆疊出心中的水墨世界。在創作內容上可分為窗內與窗外兩個方向，借此表現作品不同的意圖。

窗內：

此類作品追求的是一種內心與想像的空間，是筆者的山水經驗加上書齋裡的空思冥想所產生的。企圖追求一種非現實且難以丈量的空間，擺脫客觀條件和現實邏輯的約束而自由神往。在作品畫面上因感性需求而做適度誇張甚至變形，也因此形成一種難以可居可遊可行的山水景色。

此作品主要追求除了是筆者的心理空間，它的形成有如顧愷之所言的『遷想妙得』。它描寫的是作者的胸中丘壑。

右圖所表現的是截取山中一角，以高聳及如龍脈般的山勢呈現，企圖營造一種強烈的迎面性果。彎延而下的山勢與上昇般的樹叢形成均衡，並以暗處及亮處對比明度的山石增加空間深度。光線的表現是重點之一。圖 10



圖 10 汪世基 鄉林之歌-1 水墨紙本 35x53cm

圖 11 以橫長式的尺幅表現山林中綿延的景象，並以凹字型構圖型式，左右一高一低，形成落差，表現山石高聳的氣勢。中間凹處深谷施以渲染，呈現山中霧氣朦朧，全幅施以積墨畫法表現森林濃鬱之感。

圖 12 畫面佈滿山石嶙峋有次的橫長式畫面，山頂有屋舍幾處，以適度誇張的山形與房舍的搭配表現山石的氣勢。右方遠眺後山的凹口緩和了滿佈山石的壓迫感。並向後延伸增加畫面空間感。



圖 11

鄉林之歌-2

汪世基 水墨紙本 45x175cm



圖 12

鄉林之歌-3

汪世基 水墨紙本 35x137cm

窗外：

此類作品所表現焦點在客觀的描寫物上，利用對象物的特色與環境、人之間的相互關係的組合，通過筆者的感受去表現對象物，筆者藉由對象物的描寫，除了在內容上反應環境與人的關係之外，真正傳達的是筆與墨堆疊出來的水墨情調。

在作品畫面上，其營造的空間是可進入的，且可丈量的，畫面呈現的是可居、可遊、可行的景色。它呈現的是一種現世的空間，較多反應在記錄上。主觀情感表現減少，客觀反應增加。

此幅描寫作者書齋窗外一景，以高視點的角度俯視窗外，畫面呈現三大場域。畫面上方群聚的大樓呈現是密集的都市景象，左下方是描寫的是一片臨時搭建的鐵皮屋（作品完成時已拆除），右下方是一片即將開墾的荒地（作品完成時已開工興建），在作品中呈現時間與空間在人為下的所呈現的環境變化。圖 13



圖 13 汪世基 城市組曲-1 2006 水墨 紙本 60x90cm

此幅景色為公寓窗外之一景，以直幅式尺寸描寫鄉野縱橫有序的阡陌，以高處俯視的角度呈現。以平遠方式呈現廣闊的鄉林田野，並在畫面空間處理上經過調整與安排。整幅在畫面的結構上，利用彎曲的鄉村小道構成 S 形動勢貫穿畫面，並利用前後數棵高聳樹木增加畫面的空間感。圖

14

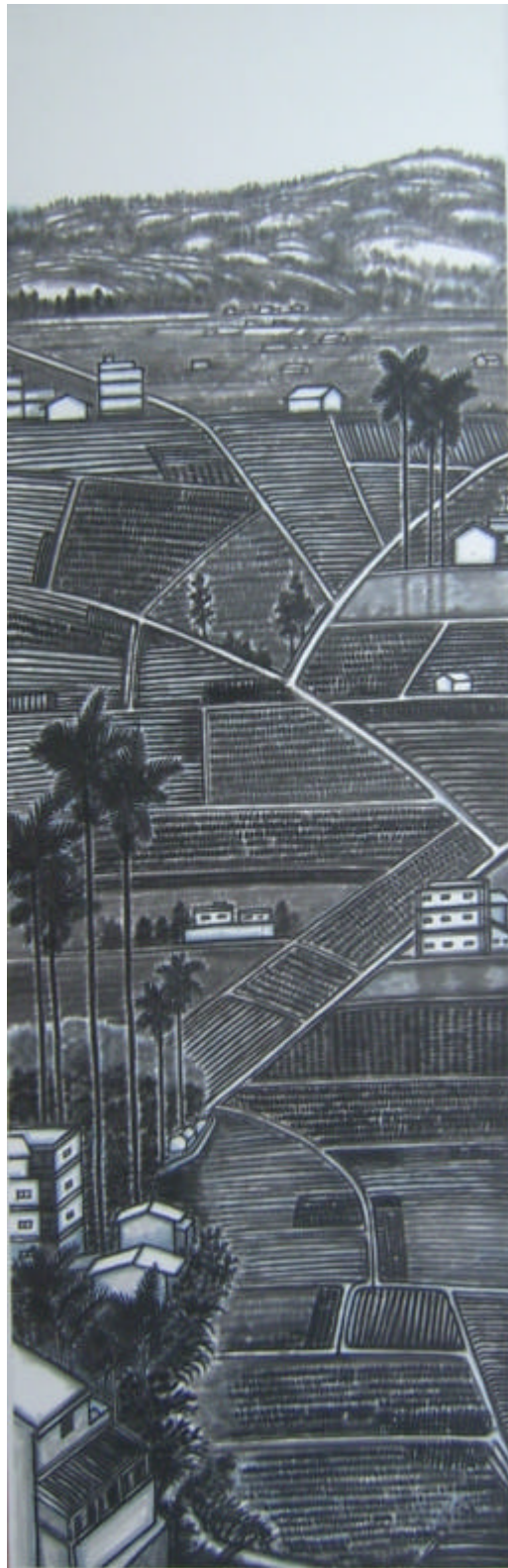


圖 14 汪世基 鄉林之歌4 水墨紙本 60x180cm

第二節 筆墨的運用與點線的表達

姜一涵在《石濤畫語錄研究》中有段對水墨畫中的點、線的詮釋：

由於國畫中的點和線都是生命的律動，所以能表現出作者的性格和特徵。作者藉點線的運動，把自己的思想情感和學養，透過筆墨表現在於畫面。所以我們可以單從筆墨上，就可以審知作者的人格賦性和學養。³⁰

從美術史意義而言，點的造型在五代、北宋時期，具有相當的模擬性，它依附在山石造型的功能上。發展到了元代以後，雖然經歷了風格化，但實際上符號與對象物之間卻存在著無法切斷的關係。

然而，在石濤畫中，出現了完全沒有對象物的聯想的點法造形表現，重新看待點在山水畫中的角色。他跳脫山石的依附，將點從傳統意義中獨立出來，並賦與不同意義與詮釋，也充分的表現石濤的才華與創意。也因此讓點發展出更大的意義與空間。

對於山水畫中苔點的發展演變研究，在李霖燦的文章中詮釋的很清楚。³¹歷代畫家在作品的表現上對點特別強調的有不少，最早從董源、巨然、開始隱約有點的出現，直到南宋馬夏、馬麟的作品中開始明確的苔點出現。

往後發展的畫家中，如趙孟頫、黃公望、吳鎮、倪瓚、錢選、沈周、梅清、戴本孝等，都成功的將苔點運用在作品中，也都發展出各自不同的特色。

³⁰姜一涵，《石濤畫語錄研究》，蕙風堂出版，2004年，頁78。

³¹李霖燦，中國山水畫上苔點之研究，《故宮季刊》，第九卷·第四期。

到了石濤可說是把點在作品中提昇到了最高地位。對於點的詮釋與用法，石濤在畫語錄中詮釋的相當深入，而他也成功的實踐在作品上。石濤在題畫詩跋中專論點的功能和作用，他說：

點：有雨雪風晴四時得宜點，有反正陰陽肘貼點，有夾水夾墨一氣混雜點，有含苞藻絲纓絡連牽點，有空空闊闊乾遭沒味點，有有墨無墨飛白如煙點，有焦似漆邐邐透明點，更有兩點，未肯向學人道破：有沒天沒地當頭劈面點，有千岩萬壑明淨無一點。噫，‘法無定相’，氣概成章耳³²！



圖 15 石濤 設色 紙本 102x41cm 上海博物館



圖 16 倪瓚 水墨絹本 74x35cm 台北故宮

³²韓林德，《石濤畫語錄研究》，江蘇美術出版社，2000年，頁 155。

在山水畫中的點可分為圓、尖、橫、直四種，分別在畫面上扮演著不同的象徵與功能，而歸納出有四種功能：

1. 點的方向性形成動態，產生韻律感。
2. 有間隔前後、景物的功能。
3. 能強化遠近，增加空間感。
4. 強化明度對比，增加豐富性³³。

中西繪畫在原始發展時期的表現方法基本是雷同的，都是以線條勾取物象輪廓作為繪畫的基本技法，兒童與原始人都是對實物進行直覺的描繪，畫出來的一張實物的輪廓圖。中西繪畫在線上的運用上有一個相同、發展、分道揚鑣的過程。由於歷史、地理、文化諸種原因，使線條在中西繪畫應用中有很大的不同。

中國自古便有很強的線條意識。戰國楚墓帛畫，尤其馬皇堆漢墓絹畫，在二千多年前線條已有驚人的表現。唐代永泰公主陵墓壁畫，宮女衣裙線條，那是代表中國繪畫的精隨。從畫史記載看，吳道子筆下線條功夫已達到高峰，可惜他的畫跡及今無存。但從相傳為他的作品及他學生作品中仍可以看出運用線條的神奇之處。

唐以前繪畫主要以線條為中心為骨幹，然後賦彩、暈染表現物象構成畫面的。凡成功的畫家大都都以線為骨，為主要筆下功夫。以線條為骨幹的人物畫家中都是在作品上發揮了線條在畫中的主導作用。如吳道子、閻立本、李公麟、陳老蓮等等。

³³黃致為，《中國山水畫中點的造型與表現》，中央大學藝術學研究所碩士論文，2003年，頁5。

謝赫六法：『氣韻生動，骨法用筆，傳移摹寫、經營位置、隨類賦彩，應物象形』。『氣韻生動』是對畫的最高評比標準，後五者做到，才能達到『氣韻生動』。在六法中『骨法用筆』與『經營位置』最重要。而『骨法用筆』就是指線條在畫面上的使用方式。

在水墨畫中對於「線」的運用及意義，歷代畫論中曾受討論的有『以書入畫』、『書畫同源』及『書畫同體』的說法。從唐代張彥遠，宋代郭熙、米襄陽，元代趙孟頫、柯九思、楊維禎，明代王跋，清代吳歷等，都提出書法與繪畫有密切的關係，以下舉例之。

唐代張彥遠的歷代名畫記中談到：

張僧繇點曳研拂，依衛夫人《筆陣圖》，一點一畫，別是一巧，鉤戟利劍森森然，又知書畫用筆同矣。國朝吳道玄，古今獨步，前不見顧、陸，後無來者。授筆法於張旭，此又知翰書畫用筆同矣³⁴。

宋代郭熙在『林泉高致』中的「畫意」篇中說：

故說者謂王右軍喜鵝，意在取其轉項。如人之執筆轉腕以結字，此正與論畫用筆同。故世之人多謂善書者往往善畫，蓋由其轉腕用筆之不滯也³⁵。

元代趙孟頫在題畫詩中說：

³⁴俞慰剛譯，歷代名畫記譯注，《剛村繁全集第六卷》，上海古籍出版社，2002年，頁91。

³⁵熊志庭譯注，《宋人畫論》，湖南美術出版社，2000年，頁35。

石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，若也有人會如此，須知書畫本來同。

明代王跋也以書法各體比喻畫竹之法：

畫竹之法：幹如篆、枝如草、葉如真、節如隸。所謂書畫一法信呼³⁶？



圖 17 趙孟頫 秀林疏石 卷 水墨紙本 27.5x62.8cm 北京故宮



圖 18 趙孟頫 秀林疏石 軸

北京故宮

清代吳歷在《墨井畫跋》中云：

大癡晚年過富陽，寫《富春山卷》，筆法遊戲如草篆³⁷。

書法各體變化豐富的線條特色，提供了畫家更寬廣的創作空間，水墨畫從外在型式與內容的探討，進入更為細微與內在的思索，也使水墨畫更能深入創作者

³⁶傅抱石，《中國繪畫理論》，里仁書局，1995年，頁92。

³⁷傅抱石，《中國繪畫理論》，里仁書局，1995年，頁100。

的內心世界。



圖 19 黃公望 富春山居圖 卷 局部 1347 33x639.9cm 台北故宮博物院

點、線甚至面這些筆墨符號，是繪畫圖式的藝術元素，也是我們審視作品優劣憑藉的方法之一。中國繪畫中的線，其造型、空間、神韻等審美要素，不是西方輪廓線所可以企及的。點線與面本身就都是有質感的、有空間性，它們自由結合，便構成豐富的空間形體與意象。點，雖然至微至簡，但在空間上它不僅是一種確定位置的作用，而且是對周圍的東西同時產生向內聚合力與向外擴展力。³⁸

我們從歷代繪畫中看中國畫家在點、線的表現上的重視與考究。他們把線條表現從畫面的構成之一獨立出來，成為畫面表現的重點之一，並衍生出豐富的象徵意涵。

在個人的創作方面，可說是從傳統出發。在某種程度上參照了數位前人與手法，如董源、龔賢、石濤等。試圖在這幾位中去吸取精華，自認好的東西應是千古不變的。時代與環境的不同，再經轉換後必然不同。但在整體創作的過程中，影響我最大的是倪再沁老師。在與他的學習中體會出水墨的魅力與內涵。

³⁸ 崔自默，《為道日損--八大山人畫語錄解讀》，人民美術出版，2005年，頁208。

針對作品，筆者從構圖、用筆、用墨三大原則來作分析，

構圖：

又稱章法，就是謝赫針對人物畫所提出的『六法論』中所說的「經營位置」，及後來？浩針對山水畫提出的『六要』中的「景」。也就是畫面上大小不等、形狀各異的物象在畫面上的安排。它們的位置，相互之間的型式和內容上的關聯皆屬於章法的範疇。

『經營位置』在『六法』中極為重要，唐代張彥遠認為這是「畫之總要」，明代李日華說「大都畫法以布置意象為第一」，清代鄒一桂也說「以六法言，當以經營為第一」。³⁹

中國繪畫章法講究立意定景，要求在畫面上「遠則取其勢，近則取其質」，根據畫面結構需要，運用賓主，呼應、開合、露藏、繁簡、疏密、虛實、參差等對立統一法則來布置章法。並巧妙地處理畫面的空白，使無畫處皆成妙境。

顧愷之論構圖時，曾提出說「臨見妙裁」。⁴⁰意謂納入畫面上的描寫物，必須經過作者的體驗之後，再經過巧妙的減裁及適當的安排。

在筆者構圖使用上，慣於營造一種繁密複雜的畫面。這些畫面利用點線互相編織成山石皴法或描寫物。再從中尋找動勢及次序，建立畫面表現的主軸。

在畫面構成的經營上，『計白當黑』也是創作過程中考慮的元素之一。清代書

³⁹周積寅，《中國畫論輯要》，江蘇美術出版社，2005年，頁389。

⁴⁰潘遠告，《魏晉六朝畫論》，湖南美術出版社，2004年，頁274。

家鄧石如曾說：

字畫疏處可使走馬，密處不使透風，常計白當黑，奇趣乃出。」

中國藝術發展歷史的過程中，『計白當黑』的觀念大大的運用在書法及繪畫中，甚至涉及立體藝術。中國因宗教的影響，因而對『空』與『白』有著與西方完全不同的解釋與體認。視為在藝術創作上畫面構成之一，也充分的實踐中國傳統的美學思想。

『計白當黑』的手法在筆者的創作中是顯而易見的，除了從中國的傳統的美學觀出發之外，也試圖在畫面的表現上呈現出西方的光線的處理觀念與方式。以彌補中國繪畫中對光線極微的表現意圖。



圖 20 汪世基 鄉林之歌-5

水墨紙本 2006 35x67cm

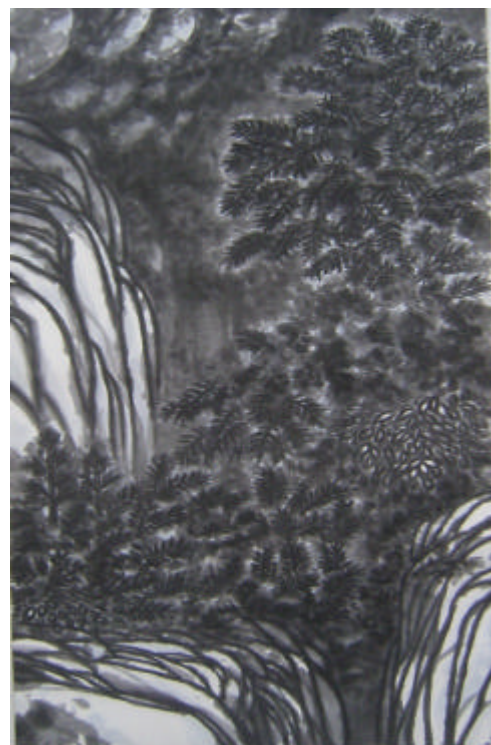


圖 21 汪世基 鄉林之歌-6

水墨紙本 2006 35x67cm

計白當黑”是國畫繪畫中經營章法的一種手法，就是不讓描寫物件完全地占滿畫面，留下一些空白空間，常借用書法上的計白當黑。即沒有畫面的部位要像有畫面的部位一樣作認真的推敲和處理。

所謂的“白”；就整體來看，這些“白”實際上如同著墨處(即所謂的“黑”)一樣，為構成整幅畫面的考慮要素之一。其可表現出更加凸顯著墨的部分，而且增加了作品的想像的空間，使作品更具豐富性。

用筆：

中國繪畫的傳統自古以來在用筆上講頓挫、波折，講輕重、疾緩，講大小，講乾濕，用筆呈現方式有多種可能。如何成功的掌握用筆，表現出用筆的特色，是成功一幅作品的條件之一。雖然現今對用筆看法已有所分歧，但還是不失為評價一幅畫的優劣標準。

明代董其昌的中國山水畫南北分宗說的論點，後人雖有所批評與質疑。但它成了爾後數百年來品評繪畫最常借用的觀念。董其昌利用禪學來分析山水繪畫創作的內在因素的差異，及針對用筆用墨方式來分辨繪畫風格的外在差異。

董其昌認為因其南北地理環境及其人文特質的不同，在用筆方面有明顯差異。北宗作畫方式重筆輕墨，線條分明，描寫細膩。南宗作畫方式重墨輕筆、線條柔和、描寫隨意。其藝術追求及審美趣味可歸納為：北宗性剛主骨，表現富貴、剛硬及嚴謹合度。南宗性柔主筋，表現淡、柔、逸。而繪畫之後發展，兩者在作畫的形式與內容方式上也漸融合，界線也呈模糊。但在用筆的技巧上還明顯有兩種方式。

在用筆的技巧上來講，北宗方式明顯是「筆以立其形質，墨以分其陰陽」，用筆所表現出的線條，與渲染的墨雖然是因畫面有意搭配而成，但基本上還是筆與墨是獨立分開的。其用筆的態度與精神是細膩的，是嚴謹合度的。

南宗的方式意圖表現淡、柔、逸的境界。其用筆最大特色是在線條的表現上是柔軟、抒情的，且墨的渲染表現在畫面上扮演重要的角色。筆與墨更進一步的搭配與結合。在筆與墨的用法上與北宗方式有很大的不同，但在畫面上還是有與墨分離的乾筆與側筆出現。

南宗繪畫在用筆上雖然有別於北宗而表現出線條柔和、描寫隨意的方式，但在線條的表現上仍屬於『硬邊式水墨線條』，雖然常見有暈染效果出現，但在墨塊的輪廓邊上表現不出層次的效果。雖偶然形成，但非刻意表現。

而筆者試圖追求的是『非硬邊式水墨線條』，在點、線條與塊面表現上企圖營造出『非硬邊式』的效果。在積墨的繪製過程中形成線條，呈現出線條隱藏在墨塊中，筆與墨充份結合。此創作方式須要如北宗繪畫般的細膩刻劃過程，及南宗繪畫注重水與墨的使用方式。在作品中企圖表現出北宗繪畫的細膩及堅實的渾厚感及南宗繪畫的柔合及水墨感。

在筆者創作的用筆上，利用點與線是畫面的主要構成。在創作過程中，企圖排除虛筆與側筆甚至乾筆。追求筆筆中峰，用墨如杵，以線成面，積點成塊，反覆著磨。利用形是筆墨依附的個體。試圖以墨借筆在紙上反覆遊走中，去表現筆者對於水墨的感受，進而反應個人的筆墨情調。

在用筆的表現上，筆與墨企圖充份結合。在用筆的方式上，墨中帶筆，筆中有墨。企圖在運筆過程的線條中帶出墨色暈染的效果，表現出如不同於王原祈所

說的毛的效果。在這創作的過程中，但要完成，卻要經過長時間反覆來回酌磨，急就不得。這也考驗著筆者的耐心與毅力。這箇中的滋味是否能夠體會可就因人而異了。

在用筆過程中隨時與用墨並行，兩者在創作中隨時交互運用。在創作時筆與墨的鋪陳過程中，如何巧妙的結合，達到「墨中見筆、筆中帶墨」，這是筆者所要追求的，但不知筆者是否能夠達到一二。

用墨：

關於筆者用墨的方法，黃公望在『寫山水訣』一文中有一段用墨的說法可作解釋，

畫石之法，先以淡墨起，可改可救，漸用濃墨者為上。----山水中用筆法謂之筋骨相連。有筆有墨之分：用描處糊突其筆謂之有墨。水筆不動描法，謂之有筆。此畫家緊要處，山石樹木皆用此。⁴¹

黃賓虹未刊行的演講稿中有段話也說：

漬墨法，四王之畫多有之。漬畫多乾筆而少滋潤，故四王畫每張均有漬墨，用之於大混點，以重墨飽筆浸水出之，中有筆痕而外有墨暈。⁴²

雖然筆者在作品中無枯筆表現企圖，其作畫方式也與上述稍不同，但意圖相近。而錢學文所藏《墨法圖解》中的一段文字描寫最為貼切，

漬墨法須見用筆痕，如中濃邊淡。濃處是筆，淡處是墨。⁴³

⁴¹潘遠告編，《元代書畫論》，湖南美術出版社，2002，頁419。

⁴²郭繼生，《藝術史與藝術批評的實踐》，國立歷史博物館，2002，P.242。

⁴³同上

筆者在用墨上，企圖讓墨色在紙上層層堆疊出來產生豐富層次的水墨韻味。以幾乎不設色的方式，讓墨色的變化在畫面上呈現出一種豐富且有變化的獨特魅力，在輕、薄的材質上表現濃稠、渾厚的堅實感。

在作品的創作技巧過程中，沒有大片渲染的塊面來烘托氣氛。沒有大筆揮灑的筆觸來製造氣勢。在創作的用墨過程中，筆筆帶到、層層堆疊，在豐富的墨色變化中，呈現個人理想中的水墨情境。

在畫面中，造型構成元素上經過簡化，企圖在筆墨線條色塊表現上，呈現出墨在紙上微妙變化中傳達出的筆墨魅力。

第四章 作品圖釋

在筆者作品中分為鄉林之歌與城市組曲兩系列，鄉林之歌系列中內含有意象山水及實地寫生，城市組曲系列則是對周遭環境城市與人的關係描寫。

圖 22.為展出的最初作品，採用傳統直立式的構圖，尖聳突出的山頭佔據畫面大半，作品利用純墨色繪製。利用前後明暗交錯及以積墨層疊的技巧方式表現出山石的厚重與層次。

圖 23 描繪山谷中一角，以濃厚的墨色的筆調，利用明暗色差表現出如逆光的效果，及山谷中幽暗、寂靜的景色。



圖 22 汪世基 鄉林之歌-7 水墨 紙本 35x67cm



圖 23 汪世基 鄉林之歌-8 水墨 紙本 35x58cm



圖 24 汪世基 鄉林之歌 -9 2006 水墨 紙本 69cmX93cm



圖 25 汪世基 鄉林之歌 -10 水墨 紙本 35cmX93cm



圖 26

汪世基 鄉林之歌-11 水墨紙本 45x67cm

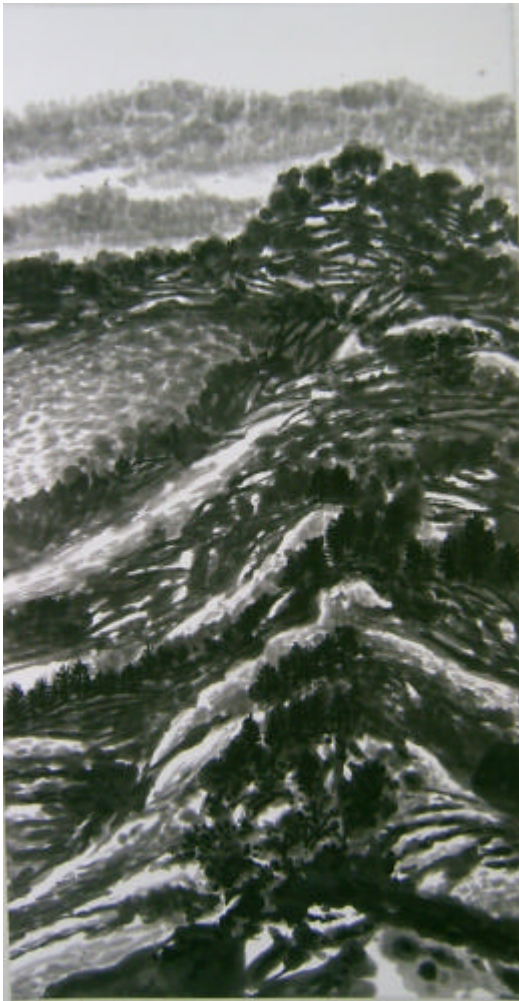


圖 27 汪世基 鄉林之歌-12 水墨 紙本 35x81cm



圖 28

汪世基 城市組曲-2 水墨紙本 60cmx90cm

圖 28 及 29 是城市組曲中系列中作品，圖 28 描寫的是書齋窗外景色，以描寫的對象物壓縮至畫面下方三分之一處，留下天空大片空白。企圖表現空間的張力，並以鳥瞰的角度描寫一片即將開發的空地，與遠方密集城市呈現對比。

圖 29 以橫長式構圖描繪城市一景，大樓高低及多層次的羅列分布，呈現幾何式如節奏式的排列。看似寧靜有序，卻是隱藏都市繁忙、節奏緊張的現代生活步調。



圖 29

汪世基 城市組曲-3 水墨 紙本 35x137cm



圖 30

汪世基 鄉林之歌-13 水墨紙本 60x90cm



圖 31

汪世基 鄉林之歌-14 水墨紙本 45cmx67cm



圖 32

汪世基 鄉林之歌-15 水墨紙本 45cmx67cm



圖 33 汪世基 鄉林之歌-16 水墨紙本 45cmx67cm



圖 34 汪世基 鄉林之歌-17 水墨紙本 20cmx67cm

第五章 結論

對於水墨畫的創作學習，回想起來可說是迂迴曲折。雖然長時間因工作機會接觸書畫，在書畫史及美學上涉獵不多，在創作實踐上也有所不足，但一直對書畫藝術喜好卻熱情不減。在這經過這數年的學院式的洗禮，讓我對中國書畫藝術有了較為深入的瞭解，也創作出不少作品。然而，這些作品是我多年生活碰撞沉澱出來的成果。雖然不盡成熟，但也代表著此階段的想法與體悟。

對於水墨繪畫也深深的感受到，筆墨必須超越於造型的功能，以其自身獨立的抒情表現性質去傳遞作者的感情。筆墨的精神在繪畫中亦非指完全拋棄形，但水墨繪畫的目的已主要不在物形，也不是僅僅通過託物喻意、意境創造等傳統手法去表達，而是在筆墨的運行軌跡中呈現作者的個性、氣質、情致及種種複雜精神性因素。

水墨繪畫在當下面臨如何走出傳統，表現出具有時代感的繪畫作品，這是水墨畫界重視的課題。在其中有人引西潤中，向西方靠攏。有人汲古潤今，從古典出發，從傳統中找精華。皆是企圖使水墨畫能產生更多元風貌的作品。

雖然水墨繪畫以它古老且單純的媒材流傳甚久，但因其材質的特性，在當代多元豐富的藝術環境中漸被忽略。及其如自我修練及如修道式的創作方式，難以引起共鳴。

對於近日漸被提起的「慢活」、「慢食」的概念，相對於當代講求效率、速成及即興的創作方式。緩慢的美學似乎可以讓我們重新思考，面對創作所要堅持的態度與精神。

參考書目

李霖燦，中國山水畫上苔點之研究，《故宮季刊 第九卷 第四期》，民 64 年

何惠鑑，元人畫序說，《香港 新亞學術季刊》，1983 年。

Giulio Carlo Argan Maurizio Fagiolo，曾培、葉劉天增譯，《藝術史學方法》東大圖書出版，1992 年。

高居翰，《氣勢憾人》，石頭出版社，1994 年。

傅抱石，《中國繪畫理論》，里仁書局，1995 年。

郎紹君 論筆墨，《現代中國畫論集》，廣西美術出版社，1995 年。

阮樸，《畫學叢證》，上海書畫出版，1998 年。

熊志庭譯注，《宋人畫論》，湖南美術出版社，2000 年。

潘遠告編，《漢魏六朝書畫論》，湖南美術出版，2000 年。

潘遠告編，《宋人畫論》，湖南美術出版，2000 年。

韓林德，《石濤畫語錄研究》，江蘇美術出版社，2000 年。

盧輔聖-編，《關於筆墨的論爭》，上海書畫出版社，2001 年。

俞慰剛譯，歷代名畫記譯注，《剛村繁全集第六卷》，上海古籍出版，2002 年。

陳傳席，《中國繪畫美學史》，人民美術出版社，2002 年。

潘遠告編，《元代書畫論》，湖南美術出版社，2002 年。

潘遠告編，《明代畫論》，湖南美術出版社，2002 年。

李澤厚，《美的歷程》，天津社會科學院，2002 年。

黃致為，《中國山水畫中點的造型與表現》，中央大學藝研所碩論文 2003

方聞，《心印》 陝西人民美術出版，2004 年。

姜一涵，《石濤畫語錄研究》，蕙風堂出版，2004 年。

楊成寅，《石濤畫學》，陝西師範大學出版，2004 年。

萬青力，《萬青力美術文集》，人民美術出版，2004 年。

郎紹君，《朗紹君美術時評》，河南大學出版社，2004 年。

倪再沁，《山水過渡》，典藏出版，2004 年。

倪再沁，《水墨畫講》，典藏出版，2005 年。

朱良志，《石濤研究》，北京大學出版社，2005年。

張強，《中國山水畫學》，河南美術出版，2005年。

崔自默，《為道日損--八大山人畫語錄解讀》，人民美術出版，2005年。

周美惠，司徒立-炭筆畫出水墨感，聯合報-藝文版，2005年.11月。

周積寅，《中國畫論輯要》，江蘇美術出版社，2005年。

圖 次

- 圖 1 董其昌，設色絹本，154x64cm，北京故宮。
- 圖 2 王原祈，水墨紙本，77x41cm，上海博物館。
- 圖 3 吳冠中，水墨紙本，68x88cm。
- 圖 4 劉國松，水墨紙本，80x85cm。
- 圖 5 李可染，水墨紙本，45x60cm。
- 圖 6 黃賓虹，水墨紙本，46x70cm。
- 圖 7 莫蘭迪，油畫畫布，20F。
- 圖 8 常玉，油畫木板，101x121cm，國立歷史博物館。
- 圖 9 司徒立，炭筆紙本，55x60cm。
- 圖 10 汪世基，鄉林之歌-1，水墨紙本，35x53cm。
- 圖 11 汪世基，鄉林之歌-2，水墨紙本，45x175cm。
- 圖 12 汪世基，鄉林之歌-3，水墨紙本，35x137cm。
- 圖 13 汪世基，城市組曲-1，水墨紙本，60x90cm。
- 圖 14 汪世基，鄉林之歌-4，水墨紙本，60x180cm。
- 圖 15 石濤，設色紙本，102cmx41cm，上海博物館。
- 圖 16 倪瓚，水墨紙本，74x35cm，北京故宮。
- 圖 17 趙孟頫，秀林疏石，卷，水墨紙本，27.5x62.8cm，北京故宮。
- 圖 18 趙孟頫，秀林疏石，軸，水墨紙本，台北故宮。
- 圖 19 黃公望，富春山居圖(局部)，卷，設色紙本，33x636.9cm，台北故宮。
- 圖 20 汪世基，鄉林之歌-5，水墨紙本，35x67cm。
- 圖 21 汪世基，鄉林之歌-6，水墨紙本，35x67cm。
- 圖 22 汪世基，鄉林之歌-7，水墨紙本，35x67cm。
- 圖 23 汪世基，鄉林之歌-8，水墨紙本，35x58cm。
- 圖 24 汪世基，鄉林之歌-9，水墨紙本，69x93cm。
- 圖 25 汪世基，鄉林之歌-10，水墨紙本，35x93cm。
- 圖 26 汪世基，鄉林之歌-11，水墨紙本，45x55cm。

- 圖 27 汪世基，鄉林之歌-12，水墨紙本，35x81cm。
- 圖 28 汪世基，城市組曲-2，水墨紙本，60cmx90cm。
- 圖 29 汪世基，城市組曲-3，水墨紙本，35x137cm。
- 圖 30 汪世基，鄉林之歌-13，水墨紙本，60x90cm。
- 圖 31 汪世基，鄉林之歌-14，水墨紙本，67x137cm。
- 圖 32 汪世基，鄉林之歌-15，水墨紙本，45x67cm。
- 圖 33 汪世基，鄉林之歌-16，水墨紙本，45cmx67cm。
- 圖 34 汪世基，鄉林之歌-17，水墨紙本，20cmx67cm。