

私立東海大學美術系研究所碩士學位

畢業製作論述

指導教授：倪再沁 教授

叢間

張滌方水墨畫創作論述



研究生：張滌方 撰

中華民國 九十四年 六月

目 錄

目錄	1
圖次	2
第一章 緒論	3
第一節 研究的動機與目的	3
第二節 研究的方法	5
第二章 繪畫中的移情作用	6
第一節 中國繪畫的移情觀點	7
第二節 西方繪畫的移情觀點	9
第三章 中國美學中「形、神」與「筆、墨」的論點	12
第一節 中國繪畫「形、神」論點	12
第二節 中國繪畫「筆、墨」論點	15
第四章 『一花中見世界』的觀點	17
第一節 水墨的抒情	17
第二節 藝術與個人的自然性情	18
第五章 作品論述	21
第一節 寫生的啓發	21
第二節 作品說明與分析	28
第六章 結論	40
參考書目	42

圖 次

- 圖 1 徐渭（西元 1521×1593），《雜花圖卷》，水墨紙本，30×1053.5 cm（局部），
典藏於南京博物院，轉載自：高居翰，《江岸送別》，台北：石頭，1997，頁 180
- 圖 2 張濬方，《傾聽》，2003，水墨紙本，70×40cm
- 圖 3 張濬方，《林家花園》，1997，水墨紙本，45×180cm
- 圖 4 潘天壽（西元 1897—1971），《秀竹幽蘭》，1962，97×48cm，水墨紙本
轉載自：《中國近現代名家畫集潘天壽》，台北：錦繡頭出版，1994，頁 116
- 圖 5 張濬方，《清音竹瓶》，2003，水墨紙本，134×35cm
- 圖 6 龔賢（西元 1617—1689），《雪峰圖》，1674，水墨紙本，縱 16.56 cm（局部），
典藏於納爾遜美術館，轉載自：高居翰，《氣勢撼人》，台北：石頭，1994，頁 227
- 圖 7 張濬方，《大夫第》，2003，水墨紙本，30×65cm
- 圖 8 張濬方，《大雪山》，2003，水墨紙本，30×65cm
- 圖 9 張濬方，《山坡》，2003，水墨紙本，30×65cm
- 圖 10 齊白石，《茶壺瓶菊》，1947，水墨紙本
轉載自：《齊白石作品集》，天津人民美術社出版，1990，頁 101
- 圖 11 張濬方，《紫花》，2004，水墨紙本，70×90cm
- 圖 12 張濬方，《聞》，2003，水墨紙本，70×90cm
- 圖 13 張濬方，《憶》，2003，水墨紙本，45×180cm
- 圖 14 張濬方，《春釀》，2003，水墨紙本，70×140cm
- 圖 15 張宏（西元 1577—1652），《山水冊頁》取自「止園」冊頁，水墨紙本，32×34.5cm，
典藏於柏林東方美術館，轉載自：高居翰，《氣勢撼人》，台北：石頭出版，1994，
頁 43
- 圖 16 張濬方，《院子》，2003，水墨紙本，70×140cm
- 圖 17 張濬方，《夏夜》，2003，水墨紙本，180×90×2cm
- 圖 18 張濬方，《窗》，2003，水墨紙本，70×90cm
- 圖 19 張濬方，《蔓延》，2002，水墨紙本，180×90cm
- 圖 20 張濬方，《夏日》，2002，水墨紙本，180×90cm
- 圖 21 潘天壽，《朱荷》，1963，水墨紙本，125×65.5cm
轉載自：《中國近現代名家畫集潘天壽》，台北：錦繡頭出版，1994，頁 147
- 圖 22 齊白石，《蜻蜓蓮蓬》冊頁，1945，水墨紙本
轉載自：《齊白石作品集》，天津人民美術社出版，1990，頁 89
- 圖 23 張濬方，《樂遊》，2004，水墨紙本，180×90cm
- 圖 24 張濬方，《蘭》，2002，水墨紙本，45×180cm
- 圖 25 張濬方，《靜語》，2004，水墨紙本，140×70cm
- 圖 26 張濬方，《炎》，2004，水墨紙本，140×70cm

第一章 緒論

第一節 研究的動機與目的

人身處在大自然的懷抱之中，無不受到自然的沁染與啓發，當人們了解到自我與自然的關係時，許許多多的奇妙感受或是令人難以接受的結果便會發生，疑問困惑便接踵而來，其實在自然界中，這些事情與疑惑自然而然會尋找出答案來，因此，對於喜好沉浸在自然懷抱中的我，將自然幻化爲藝術的對象，也是一種解決疑問的方式；藝術有它治療心靈的功效，透過藝術與人發生的關係，相互回應，來面對及思考問題，就像黑格爾所說：

「藝術對於人的目的在使他在對象裡尋回自我。」。

藝術創作是自由的，它讓我們回到最真實的自己，沒有欺瞞與偽裝，所以在創作中尋找自由自在的靈魂，正視自己的情感、思索人生，那是在自然不過的一件事，藝術幫助我們排解壓抑的心靈，釋放人與人的磨擦、不滿的情緒，精神與靈魂自由真正得到解放的管道，一個情感追尋的永恆真理。

黑格爾（G.W.F.Hegel，1770—1831）於《美學講義》中明白指出：

「人的存在，是被限制，有限性的東西。人是被安放在缺乏、不安、痛苦的狀態，而常陷於矛盾之中。美或藝術，作為從壓迫、危機中，回復人的生命力；並作為主體的自由的希求，是非常重要的。」¹

大自然有一種修復心靈的神奇功能，好似得到莫大的能量般，越是沉浸其中，越是讓人心靈安祥平和，一切瞬息萬變的遭遇，都達到沉澱的作用，這就是大自然生命的美妙之處。因此，在藝術創作的過程中，不斷的透過大自然反省自

¹徐復觀，《中國藝術精神》，台北：學生書局，1998年，頁61。

己，沉澱自己紛亂的情緒，找回真實的自我。

關於標題《叢間》作品描繪庭院中的一花一草，一景一物，題材來自對庭院的記憶；從兒時栽種的小樹，熟悉的植物花草，看到景物的同時，彷彿將時空拉回到當時，就像小時候和哥哥、妹妹以及隔壁的鄰居朋友在一起玩跳房子、扮家家酒的畫面，還有在田野間釣青蛙、抓蟋蟀、撈魚、摘鄰居的芭樂、荔枝、桑椹……等情景，作品紀錄了筆者與家人鄉村生活的悠閒氣氛、以及自然庭院與人的和諧關係，其中，不僅包含小時候的成長記憶，庭院景色隨著季節變化與歲月的變遷等等回憶，從這一切經歷與回憶開始，將體驗的點滴心得，尤其是自然的啟發聲音、人生的哲理與幼時幸福甜美的景象，運用水墨來表現，希望呈現出最貼切、最真實的自己，傳達出庭院景緻與自然的真諦。

學習水墨的過程中，除了鑽研筆墨技巧、吸收文人畫傳統的筆墨精神，了解中西美學的內涵之外，其中也引發了許多的問題，對於水墨發展感到迷惘？創作的原點是什麼？什麼又是藝術？如何創作出自己的水墨？……等等。

雖然對水墨情有獨鍾，但是一直以來，仍然在學習摸索的階段，研究古人的理論觀點，配合新的觀念或是西方美學理論來相互對照，融會吸收，但是在傳統與自我轉化過程之間，依然會產生許多的矛盾，畢竟中西方的繪畫思想體系不同，哲學體系更是迥異，對現代與傳統倫理觀念、社會結構也差很多，雖然都是鑽研藝術方面的大畫家，東西方也很難互為一談，如果全然放棄不去吸收西方現代藝術發展，卻也是困難的，因為，賽尙的血液彷彿滲透到你的身體之中；因此，先將以前所學習的一切先慢慢沉澱，先從體會自然出發，認真的去傾聽自然、宇宙的聲音，再轉化為屬於個人的語彙，獨自的聲音。

第二節 研究的方法

本文先從第二章「繪畫中的移情作用」，開始來探討美學理論中移情的觀點，並比較中西繪畫的移情學說不同觀點，學習如何從自然的形象透過移情作用來體會藝術的真，表現藝術家的情感與精神等；第三章提到「中國美學『形、神』與『筆、墨』的論點」，探討中國的繪畫思想藉由物象的形體來寄託精神的本質，在精神上追求水墨的律動與詩歌的意境，表現出簡約和空靈的特點；說明水墨的筆墨精神—有筆無墨，有墨無筆，與「骨、肉」的關係解釋。

另外，從第四章：『一花中見世界』的觀點，從自然中微小的事物也能體會人生的大道理，像中國宋代的美學觀點「觀萬物生意」，從微觀世界，由小見大來展現大山大水的氣勢，從中體驗自然與人生的道理；最後，第五章談到自己水墨創作的形式分析，扼要簡述創作的心境，從庭院中的一花一草作為題材，表達自然的意境，直到生命永恆的延續，無限的張力蔓延，到水墨表現的形式等等。

第二章 繪畫中的移情作用

「什麼是移情作用：簡單來說，它就是人在觀察外界事物時，設身自己處在事物的境地，把原來沒有生命的東西看成有生命的東西，彷彿它也有感覺、思想、情感、意志與活動，同時，人自己受到對事物的這種錯覺影響，多少和事物發生同情與共鳴。」²

前文：朱光潛先生對移情作用的解釋，相較於中國美學觀點較為被動，缺少了物我之間的情感交流，與藝術創作者的主觀性，自然的景物之所以能夠打動藝術家內心的情感，必定是在當時的情境與時空中，達到自然與心靈契合的要素，自然與藝術家之間的相互呼應，藝術家將這種情感的昇華提升，因此才會產生移情的作用。

移情學說除了將沒有生命的東西，看成有生命，有感覺思想，另外，也帶有主觀者的感覺意識，將生命的角色互換，情感轉移的作用，便是主體與客體的交流活動；如果缺少受自然中原本的魅力與感動，引發創作者內心的悸動情感元素必定也相對減弱！自然本身的語彙，如同新茂出頭的嫩芽，必定會令人感到清爽，與生命的蓬勃，相較之下，蕭瑟的美感相距甚遠，這種情感的引導方式，便是由新芽拙狀的生命魅力，也就是移情的作用。

節錄謝榛在《四溟詩話》的記述來說明詩人作詩之情：

作詩本乎情景，孤不自成，兩不相背。凡登高效思，則神交古人，窮乎遐邇，繫乎憂樂，此相因偶然，著形於絕跡，振響於無聲也。夫情景有異同，模寫有難易，詩有二要，莫切於斯者。觀則同於外，感則異於內，當自用其力，使內外如一，出入此心而無間也。景乃詩之媒，情乃詩之

²朱光潛，《西方美學史 下》，台北：漢京，1982，頁47。

胚，合而為詩，以數言而統萬形，元氣渾成，其浩無涯矣。同而不流於俗，異而不失其正，豈徒麗藻炫人而已。然才亦有異同；同者得其貌，異者得其骨。人但能同其同，而莫能異其異。吾見異其同者，代不數人爾。³

詩人對於各種自然景物，非常得敏捷且多愁善感，因為樹葉的凋零，而感受到秋冬的蕭瑟，因為花朵得枯萎，而感受人生際遇的苦難與多變，成篇的文章，肺腑之言由感而發，這是因為詩人的「移情」作用，使得景與物兩種原不相干的事物，產生交融與互動。

第一節 中國繪畫的移情觀點

關於中國的移情美學，我們可以看古代哲學家看到水中的魚的時候，採用的是什麼態度來說明。在春秋時代，莊子（約西元前 369 年）在〈天下篇〉裡記載他與施惠的對話：

「莊子與惠子由於濠梁之上。莊子曰：『儵魚出遊從容，是魚樂也。』惠子曰：『子非魚，安知魚之樂？』莊子曰：『子非我，安知我不知魚之樂？』」

《莊子》哲學的中心思想是自由。從字面上的「從容」來形容魚的動作，莊子認為魚在水中游來游去，非常的自由自在，是因為魚在水中有無限的自由，所以魚才快樂。

中國水墨畫多以自然為師，以自然界的景物入畫，經由畫家主觀的內在情感來揣摩，將移情的心理表現在藝術上，達到「身與物化」、「物我合一」的精神境界。依俞劍華編《中國畫論類編》紀錄顧愷之《魏晉勝流畫贊》：「凡畫，

³ 《文學理論資料匯編》，台北：華諾文化，1985，頁 283-284。

人最難，次山水，次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也」，中最重的是「遷想妙得」四字，說明作畫不能僅僅只是單純的模仿自然，需要發揮作者的想像，與個人的情感主觀意識；關於「遷想妙得」俞劍華認為：

「『遷想妙得』與近代西洋美學中之『感情移入』說頗相似。」⁴藝術家通過與山水的心領神會，進而發展出許多不同的藝術風貌，得之於自然景物的靈感，同樣經過畫家的內心詮釋，但是，卻能產生出多樣而豐富的藝術呈現。

陳師曾在《文人畫之價值》一文的結尾，對文人畫進行總結：

文人畫之要素，第一人品，第二學問，第三才情，第四思想，具此四者乃能完善。蓋藝術之為物，以人感人，以精神相應者也。有此感想，有此精神，然後能感人而能自感也。所謂感情移之，近世美學家所推論視為重要者蓋此之謂也？⁵

中國文人畫家以自我人格為主體，與客體的自然合而為一；因此我們可以說，文人畫即是中國文人畫家的情感和意識的覺醒，也是中國文人畫家人格的體現，是文人畫家的情感表現。

道家美學以莊子為代表的「乘物以游心」以及「身與物化」的審美境界，充份表現出主體必須擺脫外物對於人的束縛和支配，而不是用實用性的眼光尋求視覺上的滿足，而是在特定的時空中畫出物像使得「物我交流」，昇華到物我同一，達到「身與物化」的審美境界，才能在一個與我不同的感性對象中玩味自我本身，即是把「自我」移到對象中去。

⁴林同華，《中國美學史論集·上》，台北：丹青，1986，頁85。

⁵彭修銀，《中國繪畫藝術論》，太原：山西教育，2001，頁210。

第二節 西方繪畫的移情觀點

相較於中國的文人畫藝術，與西方的古典和諧型藝術表現的審美體驗，兩者的藝術創造中之移情作用是有所不同的。移情這種美學觀點是由德國的美學家熱烈討論的「移情學說」所開始。所謂的「移情」一詞最早為（德文）Einfühlung，美國心理學家替希納（Edward Titchner）在1909年一本心理學教科書中，將之譯為英文 Empathizing，德文原意是「情入」（feeling）或「將自己情入某物」（to feel oneself something）⁶，因此「移情」字面上的意義是「感到裡面去」；這種說法並無統一的論點，不過大致上將「移情與外射」、「移情與物我合一」解釋為：將個人心靈投射在物體上，使物移情與我，而與我感覺思想合一，使物的型態一含有對我心情的影響。

德國美學家洛慈，曾經指出：

「凡是眼睛所見的形體，無論如何細微或瑣碎，都可以通過想像面把我們移到這些物體裡面去，分享它的生命。」⁷

按照洛慈得說法，「感到裡面去」，就等於說，把觀者的情感轉移到物體裡面裡去，分享他的生命。

西方美學家杜威（J.Dewey）於《藝術的經驗觀》一文中曾提及：

「形象是在媒介物上逐漸發展出來的。藝術家無論在理想裡，都是在支持安排這個媒介物。不管怎麼樣，在物體上的操作過程發展了想像；同時，想像依憑具體素材而發生出來。」⁸

⁶劉昌元，《西方美學導論》，聯經出版社，1991，頁101。

⁷莊申，《畫史觀微－莊申教授逝世三週年紀念文集》，台北：國立歷史博物館，2003，頁124。

⁸亞歷山德安/著，李長俊/譯，《超現實主義的藝術》，台北：大陸書局，1982，頁259。

從這個角度上來看，美學裡的移情作用，實際上有一種擬人化作用（Anthropomorphism）。將自然的景物轉化為自己的一部分，成為自己的養分，消化吸收之後，重新釋放出自己的能量，形成自己與世界，人與自然的溝通語彙。

德國移情美學的代表人物李普斯（Theodor Lipps，1851—1914）就指出，將對象人格化是人類固有的傾向，而且：

這種向我們周圍的現實灌注生命的一切活動之所以發生而且能以獨特的方式發生，都因為我們把親身經歷的東西，我們的力量感覺，我們的努力，起意志，主動或被動的感覺，移置到外在於我們的事物裏去，移置到在這種事物身上發生的或和它一起發生的事件裏去。⁹

所以，當藝術家在創作時，運用對景物的崇高特質，移情到自我本身，感受到自我的投射與寫照，作品中的對象便是藝術家自我心靈的寫照。

但是，如果移情學說的重要性是可以使觀者化身被描寫的對象而分享他的生命，那如何解釋梵谷《靜物》畫中沒有生命的魚；或是庫威尼《靜物》畫中帶有血腥味道的魚！西方畫家重視寫真精神，因此不論是生或死的魚都能畫的唯妙唯肖，作品雖然寫實，但也缺乏內涵，缺少一種中國哲學思想家會去注意的自由，也沒有儒家強調的「仁」，相較之下，中西方對移情學說的不同點，便是西方藝術家無法在畫中表現出中國畫裡的人文思想與人文情懷。

在西方思想裡，藝術家強調的是把個人的情感歸屬於自然現象，這似乎減低了自然本身的感染力，過分強調藝術家的主觀性與情感的渲染力；而在中

⁹李醒塵，《西方美學史教程》，台北：淑馨，1996，頁334，335。

國古代藝術家的本質上，強調的是自然和人的精神性之間是相互融合的，藝術家從自然中尋找自身的起源，將情感的表現，隱沒在自然山水之中。對於藝術而言，思想是創作的泉源，畫的主題是表現思想的媒介，至於風格，只不過是媒介的外衣；一件藝術品若沒有思想背景的主題，其內涵就比較貧乏。以這個觀點來看，不但是欣賞中國繪畫的途徑，對其他國家的藝術而言，應該也是一著重要的準則。

第三章 中國繪畫「形、神」與「筆、墨」論點

第一節 中國繪畫「形、神」論點

中國繪畫中，古人對「神、形」這對範疇的關係，有唯心與唯物之分。唯心論者認為，「形」雖滅而「神」猶存，神是獨立於形體之外的精神物體；唯心主義哲學家常以「神不滅」論為根據宣揚鬼神迷信思想。唯物論認為，形與神是不可分離的辨證統一，形是神生存的物質基礎，神是形的統帥和靈魂。

中國哲學家莊子重視的是「抽象的道」，輕視「具體的物」。莊子把內在美置於主要位置而認為「神」可以獨立而存在；因此，莊子重視「神」而忽略了「形」的重要，但莊子重神不重形的思想主要是要求作者應有超越感官形體的自由度創作態度。

藝術表現的對象，宇宙萬物有形必有神，藝術作品要求真實生動的表現來反映生活，也就必須描繪出它們的形與神，形神兼備的審美要求。而在宋代文人畫家蘇軾對於繪畫思想，提到：「繪畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定知非詩人。」，影響後代畫家無不主張神韻、意境的追求遠比形象的描繪來的重要。(元)湯垕說：「畫梅謂之寫梅，畫竹謂之寫竹，畫蘭謂之寫蘭，何哉？蓋花之至清者，畫之當以寫意，不在形似耳。」¹⁰，它傳達的形象不僅僅是胸中的逸氣，也是思想感情的抒發，文人騷客寄情文采的園地，因此，作品畫的像不像花、像不像枝與葉已經不在重要，好看不好看也非追求的重點，追求的是心靈的平靜，情緒紓發、宣洩的管道與理念的展現為主。

¹⁰ 傅抱石，《中國繪畫理論》，台北：里仁書局，1985，頁41。

明代徐渭的大寫意《雜花圖卷》(圖 1) 追求的是「不求形似求生韻」, 清代的石濤追求「不似之似」, 八大山人借象徵手法寄寓國破家亡之恨, 揚州八怪中的李方膺畫的盤屈曲折, 黃慎狂草作畫, 羅聘憤世而畫鬼等, 雖然有分離、錯亂、變形的抽象因素, 但卻也沒有發展到西方現代表現主義那樣的符號或是抽象主義的形式, 而是在形體上作大膽的簡化或變形處理, 突顯出藝術家的創作精神, 要求繪畫達到不似之似境界。

蘇東坡在《寶繪堂記》中也說「君子可寓意於物, 不可留意于物」, 從文人作畫的立場講, 托物寓意, 是首要得條件, 若留意物形瑣瑣碎碎作畫, 當然是不可取的, 但是, 事實上寓意與留意物形並非始終對立的, 由時過於片面理解蘇東坡的「論畫以形似, 見與兒童鄰」的意涵, 以誇張的語調來為自己常形之不當辯解, 或是以倪雲林的「逸筆草草, 以寫胸中逸氣」做為掩飾, 這樣是非常不恰當的。¹¹

他們的論點從表面上好像完全否定了形似, 可是從他們的作品看來, 並非如此; 追求物趣, 容易落俗氣, 追求天趣可入雅境。但是, 這又非勉強可以求得, 這之中的分微, 亦並非全是技術性的問題, 換言之, 大概就是形象與神韻的問題吧!

由此可知, 中國傳統的美學觀點, 要求「藝術」雖然要表現生活, 卻也不受形體的侷限, 相反的, 透過形象反映精神的真實為主要的訴求。如果一件藝術品描繪的與真實景物絲毫不差, 便只達到「形似」的境界, 要達到「神似」的藝術美境界才是最理想的。因此, 將形體簡化, 力求線條精簡, 在精神上追求水墨的律動與詩歌的意境, 表現出簡約和空靈的特點, 也可以說是中國藝術偏向抽象寫意的藝術表現; 將形體簡化, 運用寥寥數筆, 將豐富的意含提升到

¹¹ 朱穎人、何子堪,《潘天壽吳讓之諸東三課圖畫稿筆記》, 浙江: 浙江人民, 1992, 頁 131。

心靈精神的層面上，達到天人合一的哲學系統，是西方藝術哲學無法相比。

所謂的繪畫，並不是把所見的各種東西，一件一件的搬上畫布，從一個空間轉移到另一個空間，而是透過現實世界的空間，來捕捉各種事物變化，在繪畫的過程中，能夠透徹了解事物的內在世界，作為一個人的內在情感與外在事物合一的表現歷程。強調的是「神似」，而輕乎「形似」，強調「以形寫神」有異曲同工之妙。



圖 1 徐渭（西元 1521×1593），《雜花圖卷》，水墨紙本，30×1053.5 cm（局部）

第二節 中國繪畫「筆、墨」論點

中國水墨非常強調筆與墨，筆與墨的關係不是一種顏色與線條的關係，也不是一種物質與形式的關係，而是有如「肉」與「骨」的關係，也就是說筆墨不能被簡化為可以認出的因素或形式構成，（五代）荆浩《筆法記》對筆墨的解釋是：

「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，文采自然，似非因筆。」¹²

從《芥子園畫傳》，〈筆墨篇〉：

「古人有云，『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，及謂之無筆；有皴法而無輕重向背，雲影明晦，及謂之無墨。」

（清）唐岱《繪是發微》中提到：

「蓋有筆而無墨者，非真無墨也。是皴染少，石之輪廓顯露，樹之枝幹枯澀，望之似乎無墨。所謂骨膠肉也。有墨而無筆者，非真無筆也。是勾石之輪廓畫樹之幹木，落筆涉輕，而烘染過度，遂至掩其筆，損其真也，觀之似乎無筆，所謂肉膠骨也。」

（清）石濤《話語錄》中提出：

「夫畫者，形天地萬物者也。捨筆墨其何以形之哉？墨受于天，濃淡枯潤隨之；筆操于人，勾皴烘染隨之。」¹³

水墨作品，就如同用墨讓風景的各種形狀放彩，是因為它給予筆的骨架

12 俞崑編著，《中國畫論類編》上、下，台北：華正，1984，頁 606。

13 韓林德，《石濤話語錄研究》，江蘇：江蘇美術，1993，頁 204。

以肉，它灌滿了形狀，給予形狀輪廓，正如肉給予了身體它的「體形」。但是正如沒有無骨之肉或無肉之骨，也沒有無筆之墨，或無墨之筆。筆、墨雖然是表現外在事物的形象，而觸及到的點，是變化無窮的，也是對象與創作者本身想表達的精神本質，因此，筆墨的精神內容，是以墨去寫形傳神，是作者意志的實質化，是作者的第二自然，展現的即是人生、藝術的生命本質。

畫家用筆墨表現，反應主觀情感所融合的對象精神，再由對象去投射自我的人格特質，即是狀物又傳情；欣賞大師的作品時，彷彿遊歷了名川大山，不論是當時描繪的寫生作品，或是在畫室完成的想像大作，在在都顯示出大師們深厚的筆墨功力、人生的修養與氣度，自然而然的，帶領我們走入水墨的世界，沁染我們的心胸；反觀現代的學子，雖然寄逾厚望，期望他們繼承傳統的同時也要勇於創造，但是，說的容易，如何掌握住自我水墨本質，卻是不容易的。

運用技法的堆疊技法，便以為達到筆墨的分微，但是，缺乏作畫中最重要的感情因素，絲毫沒有生氣，太過於使用西方的透視、明暗、色彩等形式的變化，反而容易忽略水墨畫中「筆」與「墨」純粹的本質，以及精神意境、生命歷練的修養。

按照黑格爾的觀點，只有物質的感性材料減少到最低限度，其精神內容才能達到最高的表現；由於水墨畫家屏棄了自然外在的色相，運用單純的水墨媒材，反而更能夠轉向內在本質的探討。

不論是從古人的經驗範疇中學習，或是自身的體驗都好，努力的去體驗人生，將這些知識融會貫通，再慢慢放掉，放掉過多的包袱，過濾不是你所需要的雜質，將之濾乾淨後，留下來的才是最精粹的汁液，最溫潤的本質，這種筆墨的本質才是永恆不變的。

第四章 「一朵花中見世界」的觀點

第一節 水墨的抒情

宋代儒學教人「觀萬物生意」，我們亦常常在石隙沙漠之中見到小花朵掙扎的生命力，有時候我們不得不對這些「生意」肅然起敬，古人有云：天地之大德曰生，生便是一切的源，不論動物、植物，甚至礦物，沒有這一點源頭活水，那生機就枯涸了。¹⁴宋人的花鳥畫多以筆墨描繪大自然，體現「一砂一世界，一花一如來」的生命境界，一花中見世界，宇宙中充滿了生機。

而明代唐寅的《枯槎鸛鵲圖》作品，卻是以筆墨為主調，樹枝、樹葉和枝頭好鳥不過是作畫的素材和憑藉而已。對於中國的文人畫家擅長以植物「梅、蘭、竹、菊」的主題來作畫，運用象徵手法傳達君子高風亮節的情操，不隨世俗所動搖的堅定信念，每每在作品中表露無遺。惲壽平以沒骨花卉獨步藝壇，他的好友王翬記敘壽平寫生的情景時說：

「願見平日每畫一花，必折是花插之瓶中，竭力描繪，得其生香活色而後已，可知南田胸中能以造化為師，不徒拘於古人成法也。」

「余亦將灌花南田，玩樂苔草，抽象研色，以吟春風，信造化之在我矣。」

15

石濤稱自己的創作是「借筆墨以寫天地萬物而淘泳乎我也」的，因而，「吾寫此紙時，心入春江水，江花隨我開，江水隨我起」（一畫章）；畫家只有達到自然的本性，才能夠自由進入繪畫境界，即美的境界。

¹⁴李霖燦，《藝術欣賞與人生》，台北：雄獅，1984，頁99。

¹⁵《中國巨匠美術週刊：惲壽平》，台北：錦繡，1995，頁32。

第二節 藝術與個人的自然性情

黑格爾在《美學》裡說：「藝術美高於自然，藝術美是由心靈產生和再生，心靈和它的產生，比自然和它的現象高多少，藝術美也就比自然美高多少。」¹⁶。說明，透過藝術家情感的詮釋，所激發出來的能量，有著無限的可能！

世界上沒有不美麗的事物，

只有不美麗的眼睛！和不聽使喚的雙手！

人生不也是如此麼？

花若解語還多事，石不能言最可人。..

觀察在路邊不起眼的角落，野花野草不斷的往上冒芽，不斷的往兩邊伸展，沒有農夫的辛勤灌溉，依然茂密盎然，只需一點點的沾露，便能夠讓他們滋養一天，它們真是令人驚訝；雖然，曾經試圖將野花野草帶回家，很仔細的栽種，但是，結果卻令人失望，葉子變得乾枯，葉緣好似缺水般的捲曲，莖也變的很脆弱，風輕輕的一吹便受折，太陽一曬便垂頭喪氣的，真是令人氣餒。原來，花草也是想往自由的風動，而不是刻意的安排。

在《藝術欣賞與人生》一書中提到，楊貴妃是解語之花，卻導致了馬嵬坡之禍，石頭懂得「沉默是金」的真意，正可惜之，以豐富人生。¹⁷自然的世界不僅令人回味無窮，透過藝術家的詮釋，更讓這花花世界充滿更多的情感，豐沛的人生哲理令人玩味在其中。

一般人對於小花總覺得它是令人賞心悅目的，但是對於小草，人們卻有兩種完全相反的反應，一種是讚嘆小草生命力堅韌與旺盛，像格爾泰在《漂鳥

¹⁶李沛，《水墨山水畫創作之研究》，台北：文使哲出版社，1995，頁 29。

¹⁷李霖燦，《藝術欣賞與人生》，台北：雄獅，1984，頁 124。

集》中說到：

「小草，你的步履雖小，卻在足下擁有整片大地」、

「一葉小草無愧於他所生長的偉大世界。」、

「小草在地上尋找擁擠，大樹在空中尋覓孤獨。」對小草充滿尊敬。另一種則是，抱怨它，此恨綿綿無絕期，春風吹又生。例如（五代）李煜《清平樂》：

「別來春半，觸目柔腸斷。砌下落梅如雪亂，拂了一身還滿。雁來音信無憑，路遙歸夢難成。離恨恰如春草，更行更遠還生。」

同樣是描寫小草，因為個人的體會有所不同，而有不同的情感呈現，但是，不論是詩人或藝術家創作時，皆強調情感，重視感受的交流與心靈神匯。石濤作畫注重抒情，主張藝術創作應歸於心，「夫畫者，從於心者也。」提出：畫受墨，墨受筆，筆受手，手受心。（「尊受章」）強調藝術家主體的個性，其性情的表現，更加突出自我—我之為我，自有我在。作品借自然景物發揮藝術家豐沛的情感，這種主觀抒情，張揚個性的審美觀，將自然與創作者充分的結合。

作品《傾聽》（圖2）畫的是一個很迷你的小盆栽，姿態很撩人，鮮嫩的綠葉，從枝頭上不斷的冒出，很有生氣，於是，放在案頭上欣賞了幾天，也就順手將他畫了下來，但不過幾日的光景，葉子的色澤不再美麗動人，原以為是缺少陽光，便放在園子裡曬曬，但後來再去看它，卻變得無可挽回，受到強烈炙熱燒烤，整株植物變成枯木，沒想到才放在室內玩賞幾天，再放回院子裡卻變成致命傷，令人甚為惋惜！



圖 2 張灤方，《傾聽》，2002，水墨紙本，70×40cm。

第五章 作品創作論述

第一節 寫生的啟發

生活是創作的泉源，寫生是畫家奔向生活，認識生活，累積經驗，吸取作畫靈感的來源，感受自然與四季的變化，無論一山一水，一草一木都顯現出活潑的生機。畫家李成對氣候的敏感，使他能提醒畫者要「雪天不用雲煙，雨裡無多遠望」，對待季節要「春山明媚，夏木繁陰，秋林搖落蕭舒，冬樹槎芽妥帖」。范寬在習畫的階段也覺悟到：「前人之法未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師諸物也。」¹⁸從藝術家對自然的觀察，可以側寫藝術家本身對人事物的對應態度，強調「師法自然」，從自然的形象中學習真諦。

從寫生的過程中體驗客觀事物的變遷，去觀察、體驗、感受、研究和分析，提煉出藝術的本質，進入創作之門，營造出屬於自己的水墨意境。筆者透過寫生的摸索過程，了解環境與文明產物共處的和諧關係，不論是房屋的格局，植物生長空間的營造都是如此的和諧，往往不需要花費很大的精力，刻意的安排畫面位置，便能夠掌握空間與情感的分微，也讓觀者體會當時的情境，自然與植物或是與人文的和諧性，看待宇宙的精神不也是由小見大，自然達到形體與精神的轉變，也因此，從寫生中體驗學習。

由於水墨媒材與西方水彩、油畫等材料在使用與方法上，有極大的差異性，所以，寫生的方式不相同，形式與內容的差異性亦無法相比擬，林玉山教授曾提到：

國畫的寫生與西畫的寫生不同，西畫是對物寫生，國畫是即事寫生，也就是說，在創作之前是以直接寫生的方式，依據透過視覺經驗與直接寫