

第一章 緒論

第一節 研究的動機與目的

我在我的房間，開啟一扇窗，將陽光與風引進來，在不知不覺中與大自然共徜徉，我心游於這片美景中。

我找到了創作的入口，最美的情境在我心中蘊釀，在室內有自己的一片天地，有理想有希望，從室內看窗外，雖只是大自然的片段，卻蘊藏大自然的奧秘神奇，在創作中室內和室外相互呼應；有時將古人的山水意境帶進畫中，一方面與古神遊，另一方面浸沉在文人氣息中，並與現今生活相連結。面對窗口，有無限的想像空間，有源源不斷的創作泉源。

古代詩人陶淵明對於窗，也頗有心得。在《歸去來辭》有兩句道：「倚南窗以寄傲，審容膝之易安」(註 1)，說出了憑著南窗的眺望，可以寄我傲世情懷，即使是斗室，也令人感到安逸。

中國一位年輕的詩人寫著：「我想在大地上畫滿了窗子，讓所有習慣黑暗的眼睛，都習慣光明。」藝術，不是堅硬的大地本身，也不是詩人呼喚光明的幻想和任性，而是由詩人畫在大地上的窗子。」(註 2)

註 1 吳紹志編 《古文觀止》 祥一出版社 1997 頁 436

註 2 余秋雨 《藝術創造工程》 允晨實業股份有限公司 1990 頁 11

自然與大地都有獨特崇高之美，若不為人發掘開啟，只是矗立在那的一個景象而已，只有當我們開啟心靈將它照亮，才能與我們相互聯結，成為一體。西方著名詩人歌德說：「藝術不但要服從自然，而且要超越自然。藝術不是機械的模仿，而是基於自然的一種創造」，又說「藝術應該把自己的美加到自然身上，使題材得到昇華。」因此藝術要通過一種完整體向世界說話，而這種完整體不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果實。（註3）

因此，藝術生命凝鑄的契機，在於藝術的心靈與客觀世界的奇異遇合。在此，希望將這些年的學習、探索、生活感受歸納，並從多方面角度展現個人理念與方向。期許在未來更確切的走出一條屬於自己發展的道路，不斷的延展開拓。

註3 李醒塵 《西方美學史教程》 淑馨出版社 1996 頁 318

第二節 創作方法

本文的創作方法著重在美學與意境的表現上，同時也著重筆墨的表達。

美學早在先秦之前已開始萌芽發展，《老子》第十六章：「致虛極，守靜篤，萬物並作吾以觀復」提出人保有虛靜之心，才能產生觀照宇宙萬物的變化及體會生命本源。莊子也提出「心齋」「坐忘」的美學觀。實現了「道」的觀照，同時表達一種高度自由的境界。至聖先師孔子則論：「知者樂水，仁者樂山」《論語，雍也》。

美學的開發，使藝術的展現更具有內涵。到了魏晉南北朝，美學的承繼，又往前開拓一大步，顧愷之提出「遷想妙得」，在《魏晉勝流畫贊》說：「凡畫，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。」「遷想」就是發揮藝術的想像，「妙得」指把握畫的神韻，就能突破有限的形體，通向無限的道。宗炳在《畫山水序》提出「澄懷味象」的美學觀，指出：「聖人含道應物，賢者澄懷味象。」這是概括主客體之間的審美關係，也是老莊美學思想的體現。另外，謝赫在《古畫品錄》提出「六法」，他說：「六法者何？一，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。」魏晉的美學使畫的境界大為提升，到了宋朝更發展到極高境界。

宋朝黃休復將畫品分為「逸」「神」「妙」「能」四格，在《益州名畫錄》中說：「畫之逸格，最難其儔 拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自然，故目之曰逸格爾。」；「大凡畫藝，應物象形，其天機迴高，思與神合，故目

之曰神格爾。」；「畫之於人，各有本性，筆精墨妙，不知所然，故目之曰妙格爾。」；「畫有性周動植，學侔天功，乃至結岳融川，故目之曰能格爾。」逸格乃藝術最高品格，表現一種超脫世俗生活態度和精神境界，能達到逸格，就能進入藝術最深層的領域。郭熙提出「身即山川而取之」強調畫家要有一個審美的心胸，才能發現和把握審美的自然，並使之與自己的情意相融合，從而鑄成審美意象。蘇軾以「成竹在胸」、「身與竹化」作為美學基本。宋朝的美學觀將中國水墨畫帶進一個輝煌燦爛的時期。

近代，王夫之提出 情景說 說：「情不虛情，情皆可景，景總合情」又說：「景中生情，情中含景，故曰景者情之景，情者景之情也。」（註4），他認為以寫景之心理言情，可以把身心中獨特的感受寫出來，這是內在的統一，美感的實現。

鄭燮也提出獨特的美學觀，從「眼中之竹」到「胸中之竹」到「手中之竹」來說明畫圖除了技巧之外，更需要一種審美創造的精神與內涵。才能有更大的空間展現。

除了美學之外，筆墨在中國山水佔有重要地位。文人重筆墨、重思想、重氣韻的表現。唐張彥遠在《歷代名畫記》說：

古之畫，或能移其形似，而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此難可與俗人道也。今之畫，縱得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。（註5）

文人畫揚棄形式，而以氣韻生動為其藝術本源，畫中氣韻生，則個人精神性高。畫品亦高；通過人文教養愈深，藝術心靈的表現也愈厚，因此學問教養之功，通過人格、性情，展現出藝術的崇高氣質。

宋郭若虛在《圖畫見聞志》中說：

六法精論，萬古不移，然而骨法用筆以下五法可學，如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會不知然而然也 高雅之情 - 寄於畫。人品既已高氣韻不得不高，氣韻既已高矣，氣生動不得不至；所謂神之又神而能精焉。（註6）

因此在繪畫之外，去求取人品，學問之充實，才能人品高、畫品亦高。

在創作過程中，除了引用之前所提的美學觀，最重要的是將生活中的感受，體悟，作為創作元素，將身邊所看到的景物，經由內心轉化與心靈契合，這是在創作中最真實的表達。

註4 葉朗 《中國美學史大綱下冊》 滄浪出版社 1986 頁 455

註5 楊家駱編 《南朝唐五代人畫學論著》 世界書局 1975 頁 51

註6 黃惠貞 《水墨畫之興起和成熟》 風雲時代出版股份有限公司 1993 頁 126

第三節 名詞解釋

室：古人房屋內部，前叫堂，堂後以牆隔間，後部中央叫室。

外：(一)凡不屬於某物範圍內部都稱外。

(二)“外”與“內”相對，「內陰而外陽內柔而外剛」

室外：指房間的外面，英文稱為 outdoor。

桃源：(一)西方指理想世界，希臘哲學家柏拉圖提出《Ideal State》他認為：「國家的正義或至善生活的實現，也就是個人正義或至善生活的完成。」(註 7) 這是一種對理想世界的嚮往。

(二)宋時臨安縣嘉會門外冷水峪，夾山多桃花，中有流水，人稱桃源，為都人遊集之地。(註 8)

(三)晉陶潛所寫 桃花源記：「晉太元中，武陵人捕魚為業，循溪行，忘路之遠近。忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛，漁人甚異之。復前行，欲窮其林，林盡水源，便得一山，山有小口，彷彿若有光，便會船，從口入 並怡然自樂 。」(註 9) 陶潛寓言寄意，自闢一理想世界。使人悠然神往。

室外桃源：室外即桃源，人在家中，雖有車馬喧，卻能「無己」、「忘我」，心境平和，放眼望見，塵世如桃源。

註 7 傅偉勳 《西洋哲學史》 三民書局股份有限公司 1965 頁 108

註 8 商務印書館編輯部編著 《辭源》 遠流出版股份有限公司 1988 頁 849

註 9 同註 1 頁 440

第二章 室外桃源之探討

第一節 無限延的空間

從窗口望出窗外，是一個無限延展的空間，你可以看到一片真實的景像，也可以想像另一個空間，在無形中與大地同遊。

若窗口位在高樓大廈中，你可以看到片片雲彩，與它一起飛舞，若窗外是一片森林，你可以與外面的樹共徜徉在溫馨的和風裡，若是窗口面對著海，你甚至可以與海同遊到天涯海角。窗口是我心靈的眼睛，它讓我感受到大地之美，在我的生活當中，同樣的窗口卻有不同的感受。春天我的窗口常看到一盆盆剛發芽的新綠，那種綠意盎然，新生的喜悅，來自內心。到了夏天窗外花香撲鼻，蝴蝶自在飛舞著，讓我覺得生命的音符在跳動、在奔騰、我的心也隨之起舞。秋天將窗戶打開，看到秋天的月，冷冷的像一首詩，想起李白的：「玉階生白露，夜久侵羅襪，卻下水晶簾，玲瓏望秋月。」那麼柔美，又帶點寒意。冬天的夜晚，若你站在窗邊，聆聽那大自然的風聲，你可以感覺原來天籟之聲也可以這麼動人。在這寒冷的窗內應該是吟詩作畫的好時刻，此時若是有好友來訪就可感受「寒夜客來茶當酒，竹爐湯沸火初紅，尋常一樣窗前月，纔有梅花便不同」的愉快氛圍。

晉朝顧愷之在《四時》的句子：「春水滿四澤，夏雲多奇峰，秋月揚明暉，冬嶺秀孤松。」(註 10)四時的變化，蘊藏著無限的美感，雖然自然景物無法用語言與人溝通，若我們用心去觀察、去體會，也可以了解大自然的無限生機。莊子在《知北遊》說「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。」最美的情境往往不是用說的，而是在剎那間，用心靈去感受。因此我們不僅要在

住的環境中打開窗，吸收光明和空氣，我們更應打開內心的窗，讓心靈更充實。詩人陶淵明說：「夏日虛閒，高臥北窗之下，清風颯至，自謂羲皇上人。」窗給人幸福、滿足的心，引人深思，也多了一些想像空間，即使是一間陋室，也像置身於桃花源中。

劉熙《譯名》說：「窗，聰也；於內窺外，為聰明也。」詩人凱羅(Gottfried keller)，在晚歌《Abendlied》說：「雙瞳如小窗，佳景收歷歷。」窗，就如同人的眼睛，我們看見外面的世界。同時也讓人看到我們的內心。

窗，對我而言，是一個創作的入口，同時也是一個無限延展的空間。我的創作，我的理想寄託在此。在平凡的生活中，我最富足。

第二節 理想之境的內化

中國水墨畫，將主觀生命與客觀自然融合，在畫中，作者本身常將自己的理想移入其中，而創造一種美的情境。藝術理想境界不外乎真、善、美的合一，如果說第一層次「人事之法天」是在追求客觀世界的規律性 - 真，第二層次「人定之勝天」追求人類主觀性一善，那第三層次「人心之通天」就在體現「人化自然」，而抵達藝術創造的極致「美」。

詩人羅曼·羅蘭在《論作家在現代社會中的作用》說：「為自己保留一間單房」，這不是就物質意義，而是就心理的意義來說的。藝術家在客觀生活中接觸了大量現象，獲得許多感受，產生了想法，於是有些人就開始創作了，其實還缺少一件事，就是需要在「單房」中整休提煉。需將客觀世界的實在性，作個性化的熔煉。個性化所給予的自由是極其充分的，各種素材，可按照你的理解和把握，並用自己的感受和方式去處置，來探察宏大的客觀世界。

李白的「下江陵」：「朝辭白帝彩雲間，千里江陵一日還，兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山！」李白的客觀世界與主體心靈會合，而產生了震撼人心的詩句。徐敬業唱道：「讓我再一次渡過所有的眼睛，這一次對岸，就是自己。」這種物我奇妙遇合，流露出來是那麼真誠與感人。

宗炳提出「應目會心」的美學觀，提出人們面對自然景物或欣賞大自然之美，都需以應目會心為理。能應會感神，神超理得之後就能萬趣融於神思，而達到理想境地。

宗炳在《畫山水序》提出「澄懷味象」說：

聖人含道應物，賢者澄懷味象。至於山水質有趣靈，是以軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之遊焉，又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂，不亦幾乎？（註 11）

宗炳認為「澄懷」是實現審美觀照必要條件，能澄懷才能味象。這是繼老莊美學之後的推展，他與老子的「滌除」、莊子的「無己」同理，都說出在審美觀照時，必須保有一個虛靜空明的心胸。《世說新語·容止》說：「方寸湛然，固以玄對山水」。以一種超越世俗虛靜的心胸面對山水，才能產生審美意象。面對大自然之美經由內在轉化而成的作品，不但是創作者個性化的表現，也是美感的實現。

王羲之《蘭亭序》：「此地有崇山峻嶺，茂林修竹；又有清流激湍，映帶左右，引以為曲水流觴，列坐其次；雖無絲竹管弦之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情，是日也，天朗氣清，惠風和暢；仰觀宇宙之大，俯察品類之盛；所以游目聘懷，足以極視聽之娛，信可樂也。故列敘時人，敘其所述，雖世殊事異，所以興懷，其致一也後之覽者，亦將有感於斯文。」（註 12）《蘭亭序》展示了物、我相遇時的互動情結，一方面對大自然歌頌，另一方面從讚賞中又含有無限感慨，無窮妙理寄在其中，創作中沒有比這種主、客體相遇合更美了。

註 11 葉朗 《中國美學史大綱上冊》 滄浪出版社 1986 頁 207

註 12 同註 1 頁 433

第三節 室外桃源的美感意境

個人在創作室外桃源，是因心中對世外桃源的嚮往，世外桃源是人們理想的國度，多少人寄託希望於此，也一直在追尋，但這樣遙不可及的地方，生活當中，卻到處都是，我將日常生活所見，從最接近自己生活的景物中，以對他們的熟識、喜愛，深入去體會每個個體所呈現的不同面貌，從許多不同特質中去找尋生命現象，即使是一棵小植物都有它美的地方。在自己生活環境中空間不大，但透過心靈的窗，卻可以感受到宇宙的至善和諧。蘇軾在《超然台記》說：

凡物皆可觀苟有可觀，皆有可樂，非必怪奇偉麗者也。餽糟啜醢，皆可以醉，果蔬草木，皆可以飽，推此類也，吾安往而不樂？以見余之無所往而不樂者，蓋遊於物之外也。（註 13）

心中若存有美、有愛，如同生活在人間仙境，也唯有懂得生活，又知足的人才能與大自然相契合，才有美的產生。美不僅在物，亦不僅在心，它在心與物的關係上面；是心藉物的形相來表現情趣，因此凡是美都需經過心靈的創造。

藝術家以心靈投射萬物，產生「移情作用」對事物的感動寄託其間，抒發出來，造出心中之境，這主觀生命與客觀自然景象交融而成的意境最深動。唐志契《繪事微言》說：「山性即我性，山情即我情。」人與大自然處於和諧狀態，自然可以達到情與景的統一，而作品亦可渾然天成。室外桃源的創作，裏面蘊藏著我與大自然之間的情愫，有生活中最美的體會，這是我心中的理想天地。個人希望透過作品將這美感意境傳達出來。

有意境作品才有生命力，因為意境不但是心與境的契合，更是體現大自然的
本體和生命的道。

最早出現「意」是在《繫辭傳》：「子曰：書不盡言，言不盡意，然則，聖人
之意，其不可見？子曰：聖人立象以盡意 鼓之舞之以盡神。」(註 14) 立象
可以盡意，也就是借助於形象可以充份傳達人的意念。

「象」是對宇宙萬物的再現，這種再現不僅是對物象的模擬更重要是表現物
象內在特性。

南朝謝赫提到「取之象外」在《古畫品錄》：「若物以體物，則未見精粹，若
取之象外方慶膏腴，可謂微妙也。」(註 15) 這是一種對象的突破，而走進內心
的世界。

莊子 外物 說：

筌者所以在魚，得魚而忘筌，蹄者所以在兔，得兔而忘蹄。言者所以在意得
意而忘言，吾安得夫忘言之人而與之言哉。(註 16)

註 13 同註 1 頁 742

註 14 同註 11 頁 70

註 15 同註 11 頁 267

註 16 葉朗 《中國美學的開展(上)》 金楓出版社 1987 頁 35

王弼將莊子「得意而忘言」做了進一步發展，他在《周易略例·明象》中說：

夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言出於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。

是故，存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生於意而存象焉，則所存乃非真象也；言生於象而存言焉，則所存乃非真言也。然則，忘象者，乃得意者也，忘言者，乃得象者也。得意在象，得忘象在忘言。故立象以盡意，而象可忘也；重畫以盡情，而畫可忘也。（註 17）

王弼這段註說明，「意」要靠「象」來顯現，「意以象盡」「象」要靠「言來說明」，但言與象都不是目的，為了得到「象」必須忘卻「言」，為了得「意」又必須忘卻「象」，這是對有限物象的超越。

從「得意忘言」到「得意忘象」都說明一件事，就是藝術形式美不應該突顯自己，而是否定自己。正如老子說：「大音希聲，大象無形」虛其實是存在最大的有，「無」不是沒有，而是走進一個更大的可能發展空間。

「境」最早出現在王昌齡的《詩格》他說：「處身於境，是境於心。瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。」「放安神思，心偶照境，率然而生。」在《詩格》中王昌齡把境分為三類：

詩有三境：一曰物境。欲為山水詩，則張泉石雲峰之境，極麗極秀者，神之於心，處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娛樂愁怨，皆張於意而處於身，然後用思，深得其情。三曰意境。亦張之於意而思之於心，則得其真矣。（註 18）

這三種境界以意境最高，因為他是指人內心意識。

皎然也提「境」或「境象」，在《詩議》說：「夫境象非一，虛實難明。」在《詩式》說：「取境之時須至難至險，始見奇句，成篇之後，觀其氣貌，有似等閑，不思而得，此高手也。」（註 19）。審美情感，是由「境」引發。而「境」又與「意」相契合，皎然與劉禹錫所說的「境生於象外」是一致的。意境在藝術中，體現藝術家的思想與情感，是弦外之音言外之意。

方士庶在《天慵庵隨筆》：「山川草木，造化自然，此實境也，因心造境以手運心，此虛靜也，虛而為實，是在筆墨有無間。古人筆墨具此山蒼樹秀，水活石澗，於天地之外，別構一種奇靈，或率意揮灑，亦皆鍊金成液，曲盡蹈虛構影之妙。」（註 20），畫家以心映萬物，就能和山川與予神遇而跡化了。

註 18 同註 11 頁 266

註 19 同註 11 頁 266

註 20 宗白華 《美學散步》 洪範出版社 1981 頁 2

個人在創作時認為意與境，缺一不可，「境」為「意」的落實是潛存於內心，經由美感經驗導引的感覺現象，我將主觀的心與客體的物相契合，並加入藝術的想像力與靈感，蘇軾說：「論畫以形似，見與兒童鄰；作詩必此詩，定非知詩人，詩畫本一律，天工與清新。」我以這些來締造我的美感意境。

第三章 移情美學觀

移情學說(The theory of empathy)通常有兩種意：一指將原來沒有生命的東西，看成有生命，感覺它似乎有感覺思想；二指人帶著主觀的感覺與接觸客觀的事物時，主動將主體的生命移至對象中。」(註 21) 移情是人心理的聯結活動，亦是主體與客體的互動。

古代中國美學提到「感物興懷」「遷想妙得」「興者託事於物」等都揭示了移情現象。

中國許多精彩文學或藝術也都是從移情作用而來。李白 獨坐敬亭山：「眾鳥高飛盡，孤雲獨去閑，相看兩不厭，惟有敬亭山。」「相看」和「不厭」都是移情的作用。

唐朝詩人王維在 鹿柴 「空山不見人，但聞人語響，返景入深林，復照青苔上。」將自己的情感，融入在大自然中，眼前的感受是那麼悠然自在，移情的結果，使物我的距離拉近親切的情愫自然產生。

德國美學家洛慈(Lotze,1817-1881)在他的《縮形宇宙論》提出：

我們的想像每達到一個可以眼見的形狀，不管那形狀多難駕馭，他都會把我們移置到裏面去分享它的生命。這種深入到外在事物的生命活動方式裏去的可能性還不僅限於和我們人類相近的生物，我們還不僅和鳥兒一起快活的飛翔，和羚羊一起歡躍，並且還能進到蚌殼裏面分享他一開一合時那種單調生活的滋味。我們不僅把自己外射到樹的形狀裏去，享受幼芽發青伸展和柔條

臨風蕩漾的那種歡樂，而且還能把這種感情外射到無生命的事物裏去，使他們具有意義，其中各部份儼然成為身體的四肢和軀幹，使它現出一種內在的骨力，而且我們還把這種骨力移置到自己身上來。（註 22）

中、西方因環境、地理的不同而產生許多差異性，然而對美學的某些觀點卻有相似之點，像移情作用，就普遍存在每個地方，在藝術的創作裏，它是一股動力與泉源。

註 21 尤煌傑、潘小雪 《美學》 國立空中大學 1998 頁 132

註 22 朱光潛 《西方美學史下卷》 漢京文化事業有限公司 1982 頁 247

第一節 東方藝術的移情表現

中國的移情美學早在周朝已蓬勃發展了。而莊子的移情美學更是具體說出，物我之間的統一性。在《秋水篇》莊子曰：「儵魚出游從容，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？」（註 23）是移情最佳寫照。

詩人李白對於自然山河的熱愛，從他詩歌可看出。《望廬山瀑布》中：「飛流直下三千尺，疑是銀河落九天。」在《入清溪行》中「起坐魚鳥間，動播山水影」。另外《日出入行》說「誰揮鞭策驅四運，萬物興歇皆自然」，當他面對壯麗，雄偉的大自然，在無形中，他的情感已投射在這些景物上，因而真摯動人。劉勰在《文心雕龍·神思》提到相當具有啟發性的移情美學觀：「古人云：形在江海之上，心存魏闕之下；神思之謂也。」²⁴「故思理為妙神與物遊。神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。」（註 24）所以，思維的規律，其微妙之處，就在於精神與物體的相遇合，精神居住於胸中，而志氣統攝其關鍵；物象呈現於眼睛，而文章辭句，又管轄它的開關，物、我相輔相成，也就可以達到巧妙境地。又說：「登山則情滿於山，觀海則意溢于海，我才之多少，將與風雲而並驅矣。」（註 25）在攀登山峰把情感充滿山間，眺望大海，就把心思橫溢於海洋，這樣，我的才能不論多寡，都可以與風雲並駕齊驅了。劉勰這段論述，看出人的生命移轉於外物，即使是不具情感的事物也變得有情感了。

註 23 陳鼓應註釋《莊子今註今譯》台灣商務印書館 1975 頁 487

註 24 周振甫譯注《文心雕龍》台北：錦繡出版事業股份有限公司 1993 頁 124

註 25 同註 24 頁 124

劉勰《文心雕龍·物色》中：「是以詩人感物，聯類不窮；流連萬象之際，沉吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。」（註 26）在物與心的合一中，產生了真正的美感。

一般人認為藝術家有著孩童的天真，這主要是指藝術家面對生活保持著誠懇與熱愛，他們常贊嘆自然形態的奇妙組合，也常因受到感動而動筆，然而藝術家最後還是要依照自己的心意來處置對象，也唯有深入體會才能自由的將其表達。金聖嘆在《水滸傳序三》裏說「十年格物而一朝物格」，正說明藝術家在體認客觀事物時應達到的深度。有時藝術家在創作時，草率的尋找與主觀意圖的意合，而扭曲了客觀事物的實在性而無法將大自然的真與美展現出來，是為可惜，創作時有時需要心平氣和，甚至不惜將自己降低幾度，讓自己後退幾步。

老子說：「天地之間，其猶橐籥乎？虛而不屈，動而愈出。」（註 27）老子認為天地間充滿了虛空，但這種虛空不是虛無，因為在虛空中產生了「氣」。有了氣，萬物有流動、運化，才能造成自然不竭的生命。因此以虛靜、謙虛的心，才能見到物的情性，也才能納萬物於胸中。

將大自然之景，與心中的情愫結合，就能物我合一，進入極美的情境裡。唐代張璪提出：「外師造化，中得心源。」在《江陵陸侍御宅燕集·觀張員外（璪）畫松石序》記敘了張璪在陸深源家作畫的情景：

註 26 同註 24 頁 206

註 27 陳鼓應註釋《老子今註今譯》台灣商務印書館 1970 頁 59

員外居中，箕坐鼓氣，神機始發。 及其終也，則松鱗皴，石巉巖，水湛湛，雲窈渺。投筆而起，為之四顧；若雷雨之澄霽，見萬物之情性。觀夫張公之藝，非畫也，真道也。當其有事，已知夫遺去機巧，意冥玄化；而物在靈府，不在耳目。故得於心，應於手；孤姿絕狀，觸毫而出。氣交沖漠，與神為徒。 則知夫道精藝極，當得之於玄悟，不得之於糟粕。

張璪認為畫出「萬物之情性」必須先有外師造化的功夫。然後將萬物納入內心，經過陶鑄，化為胸中意象，這胸中意象，已不同自然形態的物象，所以說「物在靈府，不在耳目。」外師造化產生的「象」與中得心源產生的「意」合起來就是藝術創作完整的過程。

面對一樣的景或物，會因時間不同，或個性差異，而有不同的感受。宋朝蘇軾的文學造詣極高，他遊赤壁時，在不同的時間有不同的情境表達，在寫前 赤壁賦 時面對大自然有讚賞、有感懷：

白露橫江，水光接天。縱一葦之所如，凌萬頃之茫然。浩浩乎如馮虛御風而不知其所止，飄飄乎如遺世獨立，羽化而登仙。

客亦知失水與月乎？逝者如斯，而未嘗往也；盈虛者如彼，而卒莫消長也。蓋將自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬，自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也。而又何羨乎？且夫天地之間，物各有主。苟非吾之所有，雖一豪而莫取；惟江上之清風，與山間之明月，耳得之而為聲，目遇之而成色。取之無禁，用之不竭，是造物者之無盡藏也，而吾與子之所共食 。（註 28）

蘇軾感受大自然的永恒浩瀚，將情感移至詩詞中，我們隨著詩詞有轉折、有起伏，有失落也有獲得。

後赤壁賦 於同年十月所作，但心中的感受是不一樣的：

江流有聲，斷岸千尺；山高月小，水落石出；曾日月之幾何，山不可復識矣！ 劃然長嘯，草木震動，山鳴谷應，風起水湧予亦悄然而悲，肅然而恐，凜乎，其不可留也！反而登舟，放乎中流，聽其所止而休焉。時夜將半，四顧寂寥 適有孤鶴，橫江東來 疇昔之夜，飛鳴而過我者，非子也耶？

(註 29)

前赤壁賦 記述遊赤壁之樂趣，前者係寫實景，有超然高舉之論調，已入悟境，而 後赤壁賦 卻借孤鶴掠舟，道出一段夢境，在物我兩忘而同一，並往復迴流。移情作用不限於眼睛感覺看到的形體，詩詞、繪畫、音樂都具有移情作用，聽一首節奏輕快的曲子，如國樂的 陽明春曉 心境頓時開朗，聽到貝多芬的交響樂 命運 ，我們的情緒交揉在沉重壯麗的音樂中。

晏殊 浣溪沙：「一曲新詞酒一杯，去年天氣舊亭台，夕陽西下幾時回？無可奈何花落去，似曾相識燕歸來，小園香徑獨徘徊。」同樣的景、同樣的物，但時間轉換後，心情的感受已完全不同。是美感 是悲情，都是作者真性情的流露。

註 28 同註 1 頁 762

註 29 同註 1 頁 767

第二節 西方藝術的移情表現

在西方較早奠定移情派心理美學是屬於黑格爾學派的費肖爾父子，弗·費肖爾(Friedrich.Theodor vischer 1807-1887)在他寫的六大卷美學提出相關論文中，將黑格爾“自然人化”的觀點來解釋審美經驗，他提出審美的象徵作用，實際上就是移情。他在《論象徵》和《批評論叢》曾將移情作用做一些心理解釋：

這種對每一個對象的人化可以採取很多的不同方式，要看對象是屬於自然界無意識的東西，屬於人類，還是屬於無生命或有生命的自然。通過常提到的緊密的象徵作用，人把他自己外射或感入到自然界事物裏去，藝術家或詩人則把我們外射到感入到自然事物裏去。(註 30)

把人的生命移置到物，同時將物的生命移置到人，將移情作用顯露出來。

德國移情派美學家立普斯(Theodor Lipps 1851-1914)也提出將對象人格化是人類的仰向。他對移情現象作了大量分析，其中最著名的是古希臘建築「道芮式(Doric order)石柱」的分析，他提出道芮式的石柱下粗上細，支撐沉重頂蓋，當我們進行審美觀照時發覺它具有生命有活力。

當你朝縱直方向看，感覺石柱聳立上騰，若你朝橫平方向看，感覺石柱不斷延伸，但由於頂蓋的重量，這種自己的延伸受到了侷限，表現出來是在克服重量的掙扎中界定範圍或凝成整體。立普斯認為聳立上騰和凝成整體，就是移情現象，我們從力量，活動趨向等角度將石柱形象看成有生命的，能自己活動，就作出了

註 30 同註 22 頁 251

一種機械動力學的解釋，這並不是出於意志或思考，而是感知石柱時，無意識作出來的。

立普斯又進一步指出“對象人格化”，把自我向外移置或向事物內部移置，是人類固有的一種自然傾向和願望。他說：「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。這種向內移置的活動使事物更接近我們，更親切，因而顯得更易理解。」（註 31）

由於移情作用，在審美欣賞時，對象已變成“使我感到愉快的對象，它就是感到愉快的自我。另一方面可以看出，在審美欣賞裏，這種價值感畢竟是對象化了。審美主體（自我），不再是實在的自我，自我已失去原有的地位以至自己的身體，進入了觀照的對象。在觀照的對象裏；對象的感性形狀或人體形狀，都只是自我的“載體”從這裏我們進一步了解，審美的觀照就是“對象的人化”將人的生命移置到物，也將物的生命移置到人。

每個人因受到環境及生存空間的影響，所以對事物主觀的經驗都不同，所發生在同一事物上的移情作用也就不同。我在書房看到一棵小植物長了新芽，我的心帶著喜悅迎接它的來臨。若是一位生物學家，可能覺得這只是大自然生長的現象。一位園藝家，它覺得這不過是一件最平常的事。若是一位詩人看到，可能在被感動的剎那為它寫出一首詩歌。因此移情作用每人感受不同，有優美 有狀美、有崇高，也有悲情，因人的心境及人生觀的認定，而有不同的表達。

後期印象派畫家塞尚(Paul Cezanne 1839-1906) 他的生活平穩安逸，不需為事業奔波，很多雜事都有親人代勞，所以他能專心創作，藝術就是他的生活，在生活中又創造了藝術。1883 年後，塞尚到了埃克斯，他非常喜歡畫附近的山，所以畫了一幅 聖維克多山 (圖 1)，中間則為一片黃土平原，遠處有起伏連綿的山巒，他的畫表現出穩重，而沉靜的自然景觀。作品之中熔入了自我的個性，有一股生命的力量在延伸、在奔騰。

塞尚曾批評印象派大師莫內(Claude Monet)說：「他不過是眼睛。」(註 32) 眼睛只能看到物體表面，就只是一個形或色的展示而已。塞尚的作品崇高、優美是出於生活化的表現。他在物我之間，游走、徜徉畫面的完成，移情作用也完成。

附圖詳見論文

附圖詳見論文

圖 1 塞尚 1885 有巨松的聖
維克多山 油彩·畫布
59x73 cm 倫敦·私人收藏

圖 2 梵谷 1888 夜的咖啡店
油彩·畫布 70x89 cm
美國·耶魯大學藝術畫廊藏

註 31 同註 3 頁 467

註 32 劉振源 《印象派繪畫》 藝術圖書公司 1997 頁 196

具有藝術熱情的梵谷(Van Gogh,1853-1890)一生就活在困頓，不順的環境中，卻造就了另一種神秘的悲情之美，將內心憂鬱的無奈、孤寂之感表現在作品上。1888年的 夜的咖啡店（圖2）凋落而沉寂的房間，有一種焦躁與不安定，這是他內心的情緒反映在畫面的結果；另一幅作品 在聖馬迪拉莫海邊的漁船（圖3）更顯出他內心的孤寂感。梵谷的藝術，將情感推向靈性與精神的高峰，賦予萬物生命，並移情於自我創造的世界裏。

藝術家總比別人多帶著幾分的浪漫與理想，理想有的可以實現，有的卻遙不可及，但在藝術國度裏，可以寄託心意，將夢想實現，有些對人生帶著傷懷，但也是另一種美感。隨著藝術不同展現，我們的心也隨之起伏變化，這就是藝術最微妙的地方，是在物我合一之後進入另一個人與人之間的契合。

附圖詳見論文

圖 3 梵谷 1888 在聖馬迪拉莫海邊的漁船
油彩．畫布 65x81.5 cm
荷蘭．梵谷美術館藏

第四章 創作的理念與形式

第一節 自然山水的轉化

中國畫寫生向以有「寫意勝於寫景」和「造境優於造形」的觀念，因此寫意及造境是為重要的一環。秦祖永《畫學心印》說：「寫生一道，必一一得其神趣，方是工於寫生手。」藝術創作是需由物化之情與情化之物結合，才能提昇意境，因此模倣自然絕不能產生最高的美，美的感受應是物象經由內心轉化而成。

康德在《判斷力批判》提到「我們判斷某一對象，美或不美，並不是對某個對象作邏輯判斷，而是藉助想像力作出情感上的判斷」(註33)

康德又提到「依存美」，美不僅存在於所描繪的對象物裡，美亦是個人內在感受作用。因此「唯有心」才是外物生機本源。也唯有心領神會，萬物生氣才有自由詮釋的境界。

面對景物絕不是照景全抄，眼前所見的景物很美，然而因光線或人為因素，在瞬息之間的變化差距很大。印象派大師莫內(Claude Monet 1840-1926)作一系列乾草堆(圖4)因光線的變化同樣的地方，所畫出的感覺也不同。希臘哲學家海拉克萊托斯(Heracleitus 535-475BC)他主張「萬物皆流」(Panta rhei)認為人間萬物都不斷的變化，改變新的狀況，他的名言：「濯足長流舉足復入已非前水。」

註33 同註3 頁292

註34 傅偉勳《西洋哲學史》三民書局股份有限公司 1965 頁24

(註 34) 因此寫實也不一定就是將最真確的景物表現，只是以最接近物像的方式描繪出來。

附圖詳見論文

附圖詳見論文

(1) 清晨

(2) 傍晚

圖 4 莫內 1891 乾草堆 (1)(2)
油彩 . 畫布 73x92 cm
巴黎 . 奧賽美術館藏

畫家若了解造物之妙，得物之真，則自然造化在手，可為萬物傳神，德國藝術家弗列德利希(Casper D. Friedrich)，說過「畫家絕對不要只畫他眼前所見，還要

附圖詳見論文

圖 5 弗列德利希 1818 雲霧上的漫遊者
油彩 . 畫布 94.8x74.8 cm
漢堡美術館藏

畫他內心所見」(註35)他的作品《雲霧上的漫遊者》(圖5)已是跨入一個神秘隱喻的世界，超越自然本身的價值與觀念，同時將自由與精神重現。

英國浪漫風景畫家泰納(Joseph Mallord William Turner 1775-1851)透過對自然的描寫而將一種超自然的力量呈現，他的作品《暴風雪》(圖6)正是面對自然感動而轉化成一種力量的展現。

附圖詳見論文

圖 6 泰納 1842 暴風雪
油彩·畫布 91x122 cm
倫敦·泰德畫廊藏

宋朝山水重寫實及技法展現。范寬名作《谿山行旅圖》(圖7)畫面中的山水聳立具有陽剛之美，並以「雨點皴」統率全局，成為北宋山水畫特殊風格。郭熙《早春圖》(圖8)中峰鼎立，高峻氣勢，加上獨特的蟹爪寒林，使巨大山水又添了一份動態之美。李唐名作《萬壑松風圖》(圖9)給人峰巒深厚，勢壯雄強的氣勢。北宋山水鉅蹟，將山水帶進一個繁盛時期。這三幅作品同樣的特徵，是著重在山水形體的寫照。

註 35 黃海雲 《從浪漫到新浪漫》 藝術家出版社 1991 頁 114

附圖詳見論文

附圖詳見論文

圖 7 范寬 谿山行旅圖
水墨 . 絹本 206.3x103.4
cm 台北故宮博物院藏

圖 8 郭熙 1072 早春圖
水墨 . 絹本 153.8x108.1 cm
台北故宮博物院藏

附圖詳見論文

圖 9 李唐 1124 萬壑松風圖
水墨 . 絹本 188.7x139.8 cm
台北故宮博物院藏

到了元朝，逐漸轉向筆墨與心境的表達。元四大家之一黃公望他的作品 富春山居圖（圖 10）已偏向筆墨生趣，任筆路之所止，或高聳，或曼圓，或平夷，或側轉，將水墨的質感以更自由的方式畫出。吳鎮的作品 漁父圖（圖 11）帶來一種敦厚平實之美，也是一種隱逸江湖的表現，在他的「草亭詩意圖」詩云：「依村稱草亭，端方意匠宏，林深禽鳥樂，塵遠竹松清，泉石供廷賞，琴書悅性情，任當謝凡近，任適慰平生。」（註 36）

附圖詳見論文

圖 10 黃公望 1350 富春山居圖 局部
水墨·紙本 33x636.9 cm
台北故宮博物院藏

附圖詳見論文

附圖詳見論文

圖 11 吳鎮 1342 漁父圖
水墨·紙本 74.7x35.5 cm
台北故宮博物院藏

圖 12 倪瓚 1372 容膝齋圖
水墨·絹本 176.1x95.6 cm
台北故宮博物院藏

我們感覺他的畫已不是對景寫生，而轉向心情寫照。倪瓚的「簡逸平淡」更

自成一格，在自題畫竹云：「以中每愛余畫竹，余之竹聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉！或塗抹久之，他人視以為麻為蘆，僕亦不能強辨為竹，真沒奈覽者何！」(註37)他的作品 容膝齋圖 (圖12)及 虞山林壑圖 (圖13)，有一種空靈明淨的美感。此時無聲勝有聲，無墨處卻韻致動人，形已不是他追求的對象，超越形，走向逸品之境，而形成筆簡意遠的妙趣。趙孟頫的名作 鵲華秋色圖 (圖14)將文人畫帶到一個高峰時期，從他的作品感受最深的是「平淡、天真」這種特質，是美的極致，亦是藝術中最需要的本質，從這裏了解畫出中國水墨之美，實在是需要落實在生活，並且需要將自己的人格感情，轉化於其中，才有生動之處。

附圖詳見論文

圖13 倪瓚 1371 虞山林壑圖
水墨·紙本 95x36 cm
紐約大都會美術館

註36 李霖燦 《中國美學史稿》 雄獅圖書股份有限公司 1987 頁 111

註37 同註5 頁 121

附圖詳見論文

圖 14 趙孟頫 1296 鵲華秋色圖 局部
水墨·紙本 28.4x93.2 cm
台北故宮博物院藏

第二節 無我之境到有我之境

「宋人丘壑，元人筆墨」，中國水墨畫在宋朝重視寫生，繪畫中以純客觀的角度描繪自然，創作者的情感並沒有直接顯露，到了元朝，藝術家的情感有更多的流露，重視主觀的意興，從宋朝的無我漸漸走向有個性、有內涵的有我之境，元代文人畫盛行，作品重心性、重韻味，個人修養品格亦大大宣揚，筆墨儼然是作者的化身。這是水墨的一大進展，也是脫離形而走向一個深遠的精神領域。

倪瓚說：「僕之所謂畫筆，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」（註 38）藉著所描繪的物象，抒發個人的情緒，借客觀的物象，來表達內心的意境。

石濤重主觀抒情更重內在精神，在畫語錄 變化章 。

至人無法；非無法也，無法而法，乃為至法。凡事有經必有權，有法必有化。一知其經，即變其權，一知其法，即工於化夫畫，天下變通之大法也。山川形勢之精英也，古今造物之陶冶也陰陽氣度之流行也；借筆墨以寫天地萬物而陶泳手我也。（註 39）

好的藝術絕對是個性天真的表現，而好的藝術也不是景象，將景物描寫下來而已，它必須經過內心的淨化提煉，而重新來建構。

註 38 同註 5 頁 121

註 39 姜一涵 《石濤畫語錄研究》 華岡印刷廠 1982 頁 176

石濤以筆墨傳達畫中個人精神走向個性化，在 氤氳章：

「筆與墨會，是為氤氳 在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活， 混
沌裏放出光明；縱使筆不筆、墨不墨、畫不畫，自有我在，蓋以運夫墨，非
墨運也；操夫筆；非筆操也；脫夫胎，非胎脫也。自一以分萬，自萬以治一。
化一而成氤氳，天下之事畢矣。」(註 40)

這是有我之境個性化的表現。

陳衡恪《文人畫之價值》把詩的重精神、重個性、陶冶性靈都納入文人畫的
範疇，他說：「畫裏面帶有文人性質，含有文人趣味，不專在畫裏考究藝術上的工
夫，必定是畫外有許多文人思想」又說：「人品、學問、才情、思想為文人畫
的四大要素。」(註 41)這裏重精神、重個性、重性靈就是回到真正的自我。

中國水墨相傳始於唐代，成立五代，盛於宋元，明清以來更陸續發展。唐朝
詩畫家王維，他說：「畫中水墨最為上」已開文人畫之先峰，只是到了元朝才發揚
光大，元代趙子昂書畫，已深入到「寫竹還與八法通」的地步。

西方的漢學家對文人寫意畫的精神特徵、高度矚目，法國藝術史家旺蒂·尼
古拉(Nicole Vandier Nicolas)在她的《中國繪畫與文人傳統》中說：「到了十四世紀，
寫意的提法具備了它的全部價值。當畫家擲圖於紙，他的激情得以宣泄，如同書
家落筆的一畫。」另一位專家亥克芒斯(Pierre Ryckmans)在他《石濤畫語錄》的譯
注中寫到：「然而、同樣的人，以他們做書同樣的文具作畫，這些政府、社會、
智識的精英 - 這些文人們一開始使繪畫像書法一樣受到尊重；繪畫逐漸擺脫出其
工匠手藝的身份，放棄壁畫，放棄色彩，放棄以往的人像主題：在絹本或紙本上，

一種精神性的水墨山水畫誕生了，作畫也不再是描繪，而是書寫。」（註 42）

的確，書寫可以將個人的意念、情感，通通流露。石濤在畫語錄說：「我之有我，自有我在」而西方藝術大師畢卡索說：「我寫我的畫」這都是自我個性的表達，也是審美觀照中，最深入的體會與表達。從無我之境到有我之境，最後還要到達忘我之境，相信會是見山是山，見山不是山，見山是山。對人生更深的體悟，是上達宇宙下至人生的境界。

註 41 高木森 《中國繪畫思想史》 東大圖書股份有限公司 1992 頁 300

註 42 施淑萍主編 《國際書法文獻展—文字與書寫研討會》 國立台灣美術館 2000 頁 172

第三節 身即山川而取之

郭熙在《林泉高致》提出「身即山川而取之」的美學觀，與蘇軾的「身與竹化」有異曲同工之妙，這是張璪「外師造化，中得心源」的延續和進一步的發展。

郭熙認為畫家對自然水山要作直接的審美觀照，才能發現山水的審美形象，在《林泉高致·山水訓》說

學畫花者以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影於素壁之上，則竹之真形出矣。學畫山水者何以異此？蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。（註 43）

在此說「山水之意度」也就是審美的自然，除此畫家還需具備一個審美的心胸，他稱之為「林泉之心」。郭熙認為審美的心胸不僅對審美觀照是必要的，而且對審美的創造也是必要的。

自然山水的審美形象是多面的，而且富於變化，只有採取與之相遍應的多角度觀察，才能體會自然美之無限性。郭熙在《林泉高致·山水訓》說：

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，夏蓊鬱，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：春山淡冶而如笑，夏山蒼翠而如

註 43 同註 11 頁 277

滴，秋山明淨而如妝，冬山慘淡面如睡。畫見其大意，而不為刻畫之？，則煙嵐之景象正矣。真山水之風雨，遠望可得，而近者玩習，不能究錯縱起止之勢。真山水之陰晴，遠望可盡，而近者拘狹，不能得明晦隱見之。

山，近看如此，遠數里看又如此，遠十數里看又如此，每遠每異，所謂山形步步移也。山，正面如此，側面又如此，背面又如此，每看每異，所謂山形面面看也。如此，是一山而兼數十百山之形狀，可不悉乎？山，春夏看如此，秋冬看又如此，所謂四時之景不同也。山，朝看如此，暮看如此，陰晴看如此，所謂朝暮之變態不同也。如此，是一山而兼數十百山之態，可不究乎？（註 44）

從不同的角度可看出山水的變化萬千，山水的審美形象也就不同，蘇軾說：「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同。」因此畫家必須對自然山水作多角度的觀照才能將山水帶進深遠的意境裏。

郭熙認為造化之後最重要的就是「奪造化」，他在《山水訓》：

嵩山多好溪，華山多好峰，衡山多好別岫，常山多好列岫，泰山特好主峰，奇崛神秀，莫可窮其要妙。欲奪其造化，則莫神於好，莫精於勤，莫大於飽遊飫看。歷歷羅列於胸中，而且不見絹素，手不知筆墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾畫。今執筆者，所養之不擴充，所覽之不淳熟，所經之不眾多，所取之不精粹，而得紙拂壁，水墨遽下，不知何以掇景於煙霞之表，發

興於溪山之顛哉？（註 45）

這裏將審美觀照相向更深更廣的境地，磊落奇特的自然山水，也就能進入胸中，而創造出完美的意象，而蘇軾的「成竹在胸」、「身與竹化」，是經過審美意象後，透過筆墨把審美意象表現在畫面。

郭熙「身即山川而取之」是一個理想，那麼「身與竹化」就是理想的實現。蘇軾在《書晁補之所藏文與可畫竹》寫道：

與可畫竹時，見竹不見人，豈獨不見人，嗒然遺其身，其身與竹化，無家出清新，莊周世無有，誰如此凝神。（註 46）

以畫竹為例，見一叢竹悉心摹寫，生動逼真，可謂第一層次，那麼竹數枝，以表挺拔氣節，瀟灑情懷，可說進入第二層次，若是像蘇軾的朋友與可那樣，他就是竹，竹就是他，就進入第三層次，這時的竹已不是一種美的客觀物象，而是轉化到作者本身，一種深潛自居的自我形象。

郭熙的「身即山川而取之」對中國美學的影響很大，也使中國山水畫除了形的表達之外，又加添了畫品內容的深度。

註 45 同註 11 頁 281

註 46 同註 2 頁 20

石濤受中國美學的影響之後，他吸收各家完成他的《畫語錄》，其中對山水更有獨特理念與見解。

他一再聲稱自己「代山川而言」，在《山川章》說：「天有是權能變山川之精靈；地有是衡，能運川川之氣脈；我有一畫，能貫山川之形神。山川使予代山川而言也。山川脫胎於予也，予脫胎於山川也。搜盡奇峰打草稿也。山川與予神遇而跡化也」(註 47) 山川本身雖不是藝術，也不能創造藝術，但卻把創造的主權賦予藝術家。大自然形象的變化，啟迪人的思想，鼓舞人生。石濤從內心深處窺見宇宙之全，他的山川已不是一山一水，而是整個大自然。自然是世上最高的法則，共同體認的真理，因為它最單純。老子說：「人法地，地法天，天法道，道法自然」(註 48) 由「道」貫通自然與人之間，萬物就更和諧。畫家在通過內心觀照畫出山外之山，更需畫出心中無限之山，使萬景入，而納萬境。

石濤的「山川與予神遇而跡化」也正是身即山川而取之進一步推展。使藝術成為真正的藝術。

註 47 同註 39 頁 179

註 48 同註 27 頁 113

第四節 作品說明

作品（一）清音（圖 15）

年代：2002

素材：水墨設色，宣紙

尺寸：125 x60cm

「自喜軒窗無俗韻，聊將山水寄清音。」這是我深愛的一首詩，它在我收集的書法冊子裡。我將這首詩畫成一幅畫，因為這正是我內心想表達的心境。

詩人馮應榴說：「少陵翰墨無形畫，韓幹丹青不語時」。張舜民提到：「詩是無形畫，畫是有形詩」。書法大家黃庭堅也說：「李侯有句不肯吐，淡墨寫作無聲詩」。「畫」好比是「有形詩」，「詩」像是無形畫。但兩者都有一個特性，就是可以連結在一起。文學家蘇軾對王維提出「詩中有畫，畫中有詩」更道出了詩、畫之間的妙趣。

我喜歡我的畫中有詩的含意，更希望將內心情感透露在畫中。這一幅作品是我進入東海美術研究所一年後的作品，我之所以喜歡它，是因為它與我的心靈產生契合，我看到畫面中的質感，似乎隱藏著水墨的本質與精神，最重要的是我體會出水墨原來也可以這麼感動自己。在創作的過程，我那滿溢的熱情無處可去，全然納入畫中。

此幅作品，以水墨淡色暈染整個空間，素雅樸拙之色調充塞其間，這種淡雅樸素，在中國繪畫上很早就被引用。早期出現在春秋時代《考工記》提出：「凡畫績之事，後素工。」（註 49）素雅為繪畫中一種高雅情境的表現。老子說：「大音希

聲，大象無形」(註 50) ，「希」、「無」並非沒有或無形，而是超脫世俗，直抵最高層次。莊子說：「既雕既琢，復歸于樸。」(註 51)以上所說，不重形，不重色，追求樸素淡雅，這是文人畫基本的美學觀。

個人在創作中，以素樸作為繪畫基本基本要素，尋求一種樸拙之美。明董其昌說：「畫不可不熟，畫需熟外熟。」(註 52)顧凝遠對「生」與「拙」提出補充說：「然則何取生且拙？生則無莽氣，故文，所謂文人之筆也。拙則無作氣，故雅，所謂生也。工不如拙，惟不欲求工而自出新意，則雖拙亦工，雖工亦拙也。」(註 53)畫中有拙氣，就能清新脫俗，更接近大自然的本質。老子說：「大巧若拙」，點出了其中奧妙之處。

沈括提出：「凡畫奏樂，止能畫一聲」(註 54) ，繪畫作為空間藝術，只能將最小限度的時間表達，而且只表現出剎那間所看到的景象，所以畫只善於表現物的靜態「形」，而較無法表達物的動態「情」，但這是可以突破的。若是「形」和「情」相互滲透，動與靜結合。也就成就一張形式內容兼具的畫了。

註 49 同註 41 頁 305

註 50 同註 27 頁 156

註 51 同註 41 頁 305

註 52 同註 41 頁 356

註 53 同註 41 頁 356

作品（二）心境（圖 14）

年代：2002

素材：水墨設色．宣紙

尺寸：120 x80cm

梁啟超說：「心者，心造也」，石濤提到「夫畫者，從於心者也」，創作的基本由心開始，也由心結果。心是無形的，是一種內在精神性的傳達，一件好作品若少了心的契合，就只具形體而沒有神韻了。

中國畫上的畫家用心所在，正是無筆墨處。高日甫論畫歌曰：「即其筆墨所未到，亦有靈氣空中行。」王船山說：「兩間之固有者，自然之華，因流動生變而成其綺麗，心目之所及，文情赴之貌其本榮，如所存而顯之，即以華奕照耀，動人無際矣！」（註 54）心境即是藝術品的生命，心中有境一切美皆產生。

在畫面中，擺了一個細長的小瓶花，細細的枝往上右傾，與上面的窗口相呼應。窗外的山水，簡約、平淡，有如走進過去時光，將「米氏雲山」？雲掩映之姿聊表出來。米芾的山水常常借景取意，那簡逸的山水，不是眼中所見的自然，是心見的自然，他的名作 瀟湘奇觀、雲山圖，將山水的溫潤、雅逸和氣韻如詩境般的呈現出來。個人深受這美的感動，因此，米芾的雲山也就駐進我的畫中。

藝術術作品可以用亮麗色彩呈現，也可以用淡墨？色來表達，但兩者之間，是以素雅為上。老子說：「五色令人目盲，五音令人耳聾」（註 55）。老子第十九章

註 54 同註 11 頁 133

註 55 同註 27 頁 76

提到：「見素抱樸」，都顯示出單純、持守樸質的美感。

孔子在《論語》中一段對話：

子貢問曰：「巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮，何謂也？」子曰：「繪事後素。」(註 56)

這裡指出，無論巧笑或美目顧盼，皆應以素為美，繪畫也應是如此。唐朝金碧山水，到了宋朝，轉為水墨設色，由絢爛趨向平淡，是內省，是深入，從外在走入更深層的靜觀世界。心中有愛最美，心中有境更美。

作品（三）新綠（圖 17）

年代：2002

素材：水墨設色．宣紙

尺寸：120 x 80cm

室內的萬年青冒出新芽。一股生命的氣息充斥其中，室內雖擺了許多飾品也比不過這一株小小的萬年青。在室外種植了許多的花草，若將它們其中一棵移至室內，就像母親最疼愛的小孩，備受呵護、疼愛，我以簡單的筆墨畫了下來。這幅新綠就在這樣溫馨的情景下誕生。孔子的「吾道一以貫之」及石濤的「一畫」，都是世間簡易的至理。美國哲學家愛默生(Ralph Waldo Emerson 1803-1882)在《論自然》說：「宇宙原是最單純的」。野獸派大師馬諦斯(Henri Matisse 1869-1954)說：

「以最小最簡單的手段表現最大的效果，繪畫不是忠實模仿自然再現，完全是純粹美的感覺，憑藉線條和色彩來構成畫面。」(註 57)又說：「用最簡單的線條，最少色，表現最深刻的印象，這才是純粹的繪畫。」(註 58)因此，藝術走向單純化，純粹的美感就呈現出來。

畫面中一棵小小的萬年青向著陽光，自在的吸收光與空氣，在裏面有我的愛在灌溉在成長。或許在別人的眼裏它非常的平凡、無奇，但我卻從它看到生命的朝氣與活力。我珍惜這份物、我之間的緣。

作品（四）室外桃源(1)（圖 18）

年代：2002

素材：水墨設色．宣紙

尺寸：210 x 100cm

室外桃源為內心締造的理想天地。裏面有三個空間，一個是室內，一個是室外，另一個是室外另一個空間，第三個空間象徵自然的無窮盡。

這幅作品以立軸呈現，卷軸與立軸是中國繪畫展現的一大特色，雖然一為橫式一為直式，但都有相同處，是一種延續的、展開的、無限延長的時空觀念。我

註 57 劉振源 《野獸派繪畫》 藝術圖書公司 1995 頁 73

註 58 同註 57 頁 92

的作品多以立軸展現，因此畫作的篇幅很有彈性，多長多寬都可自由取捨。

作品裡的蘭花，是一位朋友贈予的，在花開的時候我將它移置到我的書房，它的優雅、淡香，觸動了我的心靈，於是我創作了它，畫面二旁的布簾象徵的空間，裏面有各種山的造形，而山往下漸漸虛空，使山產生了一個虛實的對比。笪重光曰：「虛實相生，無畫處，皆成妙境。」(註 59) 在虛實中傳出動蕩，明淨裏透出幽深，唯美之境頓時產生。在室外另一個空間有一道清泉往下流，有如人間最愛的勝地，世外桃源它在遙遠的天際，可是我卻將它納入在自己的胸中。黑格爾說：「在藝術裏，感性的東西是經過心靈化了，而心靈的東西也借感性化而顯現出來了。」(註 60)

作品(五) 室外桃源(2)(圖 19)

年代：2002

素材：水墨設色·宣紙

尺寸：210 x 100cm

室外桃源(2)的室外我以山水統率全局，我將古人的意境山水納入其中，神遊在優閒、無為的世界裏。自然是中國藝術美的象徵，也是心靈寄託的所在。

孫過庭在《書譜》說：「同自然之妙有」，荊浩引申「度物象而取其真」都是

註 59 同註 11 頁 132

註 60 同註 11 頁 164

體現山水的真精神。司空圖對大自然體會很深：「俯拾即是，不取諸鄰，俱道適往，著手成春，如逢花開，如瞻歲新。幽人空山，過雨採萃，薄言情悟悠悠天鈞。」（註 61）他認為詩人，畫家都具有詩意，這種浪漫，像是居住在幽靜的空山裏，人在散步，隨意指點，樂在其中。詩人陶淵明、王維，都因喜愛大自然而以山水寄懷，在淡泊的生活中寄托藝術家的至味，在簡古中抒發自己濃郁的情感。

在畫中的花瓶，插滿數枝桃花，彎曲的造形，在往上往左往下之間使畫面多了幾分動感。

王秀雄教授說：「人類的造形藝術，無論是表現站立，或運動之姿勢，必須賦予此造形以一種動勢，才能給創造出來之美術品帶來生命力。」（註 62）

在動、靜之間更顯出活力與張力，美的內蘊因應而生，人在畫中，心也在畫中，一時情感有所感觸，任天而動，自然流露。

作品（六）山水清音（圖 20）

年代：2002

素材：水墨設色，宣紙

尺寸：210 x 100cm

註 61 林同華 《中國美學史論集上冊》 丹青圖書有限公司 1986 頁 241

註 62 王秀雄 《美術心理學》 台北市立美術館 1991 頁 289

自然山水，是中國藝術家、詩人最嚮往的地方，多少藝術出自於自然當中。有的將自然的外形寫實記錄下來，有的寫意付與心中的理想，不管是如何的方式，自然山水是人們心中真、善、美匯集所在。

山水清音，為大自然最美的天籟之聲，淮南子兵略說：「夫景不為曲物直，響不為清音濁。」文選晉左太中山（思）招隱詩：「非必絲與竹，山水有清音。」（註 63）

郭熙在《林泉高致》對山水有深刻的體會，他認為面對山水，須有「林泉之心」，對創作者來說不僅要發現審美的自然，更要創造審美的意象。有了林泉之心，山水清音自然進入你的心中。

中國美學的觀點，認為在創作中不要僅限於表現對象，而要胸羅宇宙，思接千古，傾觀宇宙之大，俯察品類之盛。

杜甫名句：「乾坤萬里眼，時序百年心。」王徽說：「以一管之筆，擬太虛之體。」因此手中所畫之景物，即使是一草一石，都要表現出宇宙的生氣、韻味。

中國畫講究虛實相生，老子的美學觀說：「道生一，一生二，二生三，三生萬物，萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」（註 64）

註 63 同註 8 頁 0983

註 64 同註 27 頁 158

老子認為「道」即是「虛」，有「虛」氣才會流通，氣流通，宇宙就生生不息。

個人的創作以虛來襯托實，而「虛與實」與西方哥本哈根魯賓(E.Rubin 1886-1951)所說的「圖與地」有類似的部分，王秀雄教授論釋：「圖」具有明確之形，密度高，易引起我們注意。最重要者它具有前進性；「地」，其密度低，形是漠然不明確，易被我們忽略，並且從「圖」的位置有往後縮退的感覺。因此「圖」與「地」間，在二次元的畫面上就造成空間感。（註 65）

在山水清音的創作中我以「實」的山水來襯托另一個空間的「虛」，「虛」的空間我以圓來代表，一個簡單的圓，裏面蘊含大自然的無限。愛默生在《愛默生散文選》說：「在整個大自然中，這個最初的圓形無盡止的重複著，其圓心是無處不再，其圓周卻是無限的。」在「虛」中納進更多的「有」，使畫面有一股活動的氣息蘊釀在其中。王石谷說：「人但知有處皆畫，畫之空處，全局相關，即虛實相生法，人多不著眼空處，妙在畫幅皆靈，故云妙境。」（註 66）

作品（七）清境（圖 21）

年代：2002

素材：水墨設色·宣紙

尺寸：210 x 100cm

「清境，可以在心中，也可以在大自然中遇到。」

註 65 同註 62 頁 138

註 66 潘天壽 《潘天壽論畫筆錄》 丹青圖書有限公司 1986 頁 42

喜歡大自然的我，常走向山，若有人問我，台灣什麼最多，我的回答「山最多」。台灣的高山，景觀繁富而壯麗，除了少數最高偏北的山峰，冬天有幾個月的積雪之外，可以說四季如春。合歡東峰是我爬過，也是感受最美的一座山，合歡群峰一連串的山貫穿在中央山脈上，除了著名合歡山外，附近還有合歡東峰、西峰、北峰、石門山等。在爬山的過程中，山峰高聳，氣勢磅礴，崇山峻嶺，溪谷深邃，彷彿自然最美的景都納入其中，「人在山中走，心在畫裡遊」，一幅美的畫面就這樣蘊育而成，我將這份美感的回憶，裝滿滿帶回家。

畫中的山水若隱若現，從簾子透入，有高有低，有深遠及高遠，這是取自中國山水「多視點」的美學觀。郭熙在《林泉高致·山水訓》？：

山有三遠，自山下而仰山顛，謂之高遠。自山前而窺山後，謂之深遠。自近山而望遠山，謂之平遠。 。高峰之勢突兀，深遠之色重疊，平遠之意沖融而縹縹緲緲。其人物之在三遠也，高遠者明了，深遠者細碎，平遠者沖澹。
(註 67)

「多視點」是中國山水畫最獨特的地方，它使畫面有了多角度的變化，使畫中更有一股活潑的氣息。個人在創作中，常將它列為構圖參考。

室內的萬年青，在我的關愛下越長越茂盛，它雍容自在的站立在那與窗外的山相互感應，從簾子透出來的山水，有我對山的眷戀回憶，層層山巒，高低起伏，

像是一首充滿韻律的曲子。這時想起陶弘景一首詩：「山中何所有？嶺上多白雲，只可自怡悅，不堪持贈君。」你若想與我有同樣的感受，就去山裏走走吧！

作品（8）悠然 圖 22

年代：2002

素材：水墨設色、宣紙

尺寸：220 x 120cm

陶淵明：「結廬在人境，而無車馬喧，問君何能爾，心遠地自留，採菊東籬下，悠然見南山....。」很美的一首詩，也說出陶潛在田園隱居中，找到心靈的安慰，他的心胸，對一切事物已超然事外。

這幅作品創作的動機來自此詩中的「悠然」，「悠然」是人生最嚮往的生活，一種與世無爭的恬淡心情，我將此情寄意在我的畫中。

畫面兩旁的古代山水與中間的青翠山林產生對比，有如訴說時間的流轉由古至今的一段過程。古人能享受這優雅情懷，享受寧靜的生活，現代的人也一樣可寄情山水間。

張曼娟在《時光詞場》說：「人生所需求的愈多，生命的負擔也愈沉重，生命裡的需求並不是那麼複雜，而人生道途的坎坷乃是一種必然，唯有一顆平靜的心，才能定人生一切風波。」（註 68）

註 68 張曼娟 《時光詞場》 城邦文化事業股份有限公司 2001 頁 175

蘇軾的定風波寫著：「回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無晴。」這種將現實生活中的種種利益與不滿置之度外，也算是擁有一種悠然的人生吧。

作品（9）臨風

年代：2002

素材：水墨設色、宣紙

尺寸：210 x 100cm

竹子流露出來的氣節，一直為詩人畫家所欣賞的地方。古人對竹有特別情感在，五代有徐熙的〈雪竹圖〉；北宋文同的〈墨竹〉。元趙孟頫的〈墨竹圖〉、元倪瓚的〈修竹圖〉、明徐渭的〈墨竹圖〉等。竹有優雅挺秀的外形，更有一種精神氣度，由內而外傳達在你我之間。以「臨風」來象徵它內外合一的姿態氣質，是很適切的。

此幅作品竹子遍佈在其中，有的挺直率真，有的搖曳生姿，透過淡淡的月光更有一種迷人的氛圍，散播在其間。

蘇軾有一篇〈記承天寺夜遊〉說：「庭中積水如空明，水中藻荇交橫，蓋竹柏影也。何處無月？何處無竹柏？……」蘇軾不僅將月、竹寫活了起來，也透過物形直抵它們內在的氣韻，這種唯美心境是人間最美的體會。

作品（10）陋室 圖 24

年代：2003

素材：水墨設色、宣紙

「山不在高，有仙則名，水不在深，有龍則靈。斯是陋室，惟吾德馨，苔痕上階綠，草色入簾青。 . . 孔子云：何陋之有？」(註 69)

我愛大自然的一草一木，我更愛竹，竹有一種節操，君子的象徵，那種孤高的氣節，常讓我打從心底讚賞。

喜愛竹，又愛畫竹莫過於鄭燮了，鄭燮畫竹大都將寫意寄在其中，他說：「蓋竹之體，瘦勁孤高，枝枝傲雪，節節干霄，有似君子豪氣，凌雲不為俗屈。」(註 70) 他以畫竹來寄寓自己的人格思想。

在我的作品中，竹林遍佈在窗口的四週，顯得格外清新自然。在畫竹時，濃淡疏密，有高有低穿梭其間，竹葉更是任我瀟灑的隨手寫去，自爾成局，我以淡紫色多次暈染整個空間，其中流露一股芬芳氣息，令人低迴之玩味之。從畫面中的窗口望去，室內的書桌擺了書本、硯台、紙等，雖然簡陋，但卻是生活中不可缺的精神食糧，這些都使生命更豐碩，心靈更富有，也是陋室中最可貴之處。在「陋室銘」孔子云：「何陋之有？」真是一語道盡其中深奧的哲理。

作品(十一)遊(圖 25)

年代：2003

素材：水墨設色．宣紙

尺寸：80 x 80cm

註 69 同註 1 頁 484

註 70 徐改 《中國巨匠美術週刊》 錦繡出版事業股份有限公司 1995 頁 4

「遊」是「無為」是「不知所求」沒有目的，不受束縛，十分自由。莊子·逍遙遊：「乘天地之正而御六氣之辯，以遊無窮」(註71)「乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外。」註(72)乘天地之正，即順萬物之性，一個能「遊」的人，必須「忘我」「無己」才能與天地精神相往來。

蘇軾與好友，夜遊赤壁江中，寫出一段遊的過程，他對大自然的感懷，寫出天地之間的大愛，及不朽的精神，句句詩句，感動我心。

這一幅作品我將書、畫結合一起。圖是參考金武元直的赤壁圖，而書法我以祝允明的帖作為參考，我以卷軸的方式寫出其中一段，暗示時間的往復循環。在卷與放之間，有如易經所說：「始乾而終未濟」。熊十力先生解釋《禮記 天道》說：「天道之運，新新而不守其故。才起便滅，方始即成終。才滅便起，方終即成始。始無端而終無盡。」(註73)無端的時空，恰好是可以卷收與展放的長卷。卷軸表現了畫中的空間，也表現時間的進行，因此中國畫除了展現三度空間之外，又多了時間的第四空間。而中國畫家不特意去表現時間，只是僅僅抓住當下一點，這一點一畫優遊於畫中，在無意間便表現出了時間。

書畫本同源，平常我除了畫水墨畫也作書法的練習，因為書法的線條與畫圖的線條有著密切的關連，在《寒玉堂畫論》第二十二篇中有論用筆論傅色卻無論用墨，因他在學的過程中，先學書法，在書法用筆成熟，才開始習畫，故以書法

註71 同註23 頁16

註72 同註23 頁23

註73 蔣勳 《美的沉思》雄獅圖書股份有限公司 1986 頁104

精神入畫，能藉巧妙的用筆，將物象軟硬質感陰陽明晦表達出來。（註 74），因此筆墨精彩動人。張彥遠在《歷代名畫記》說：「夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意，而歸乎用筆，故工畫者多善書。」（註 75）

中國繪畫上的線，是將書法運筆之技巧應用於繪畫之上，於是線本身就活潑起來。也造成一股動力。元朝趙孟頫提到：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，若有人能會此，須知書畫本來同。」（註 76）

赤壁賦已成為一段歷史的記述，但裏面卻有啟迪人生的意涵，我雖不能與古人同遊，但我的內心卻在無形中與他們合一。

「遊」是人生最自在逍遙的一件事情，你可以在現今生活遊，也可以在心底裏遊，更可以落實在畫中，與畫同遊。

作品（12）「古意」 圖 26

年代：2003

素材：水墨設色、宣紙

尺寸：80 x 80cm

許道寧的〈漁父圖〉有一種回到大自然與大自然同遊的心境。這幅山水的山峰平直的外形，堅硬的質感，以及三角形的坡崖，都具有聳拔氣勢，山坳間平展至遠方的豁谷，造出深透的空間，而左右下角坡崖之間的水域形成視野寬闊的前

註 74 詹前裕 《溥心畬繪畫研究》 東海大學印刷所 1991 頁 142

註 75 楊家駱編 《南朝唐五代人畫學論著》 世界書局 1975 頁 52

註 76 同註 74 頁 142

景，此幅作品表現出山水景物的高度與深度，是一件相當好的作品。

我由欣賞、喜愛、感動的過程，將它畫出，以不同的筆觸，不同的色調，而將它呈現另一種風貌。

誰說傳統就不好，能與古神遊未嘗不是一種特有的異合，能師古、師造化，才能師心。師古是學習的基本功夫。清王學浩曾引用王原祁〈雨窗漫筆〉云：「學不思古，如夜行無燈。」清董棨亦云：「臨摹古人，求用筆明各家之法度。論章法知各家之胸臆，用古之規矩，而抒寫自己之性靈。心領神會，直不知我之為古人，古人之為我，是中至樂豈可以言語形容哉！」。趙孟頫也是出：「作畫貴有古意，若無古意雖工無益。」

師古是學畫的基本，但師古最後要以達到師心為目的。宋范寬云：「吾與其師于物者，未若師諸心」，明王履也說：「吾師心，心師目，目師華山」，這是在物我之間，通過靈心自悟的過程。

古意令人有一種懷古之情，若再加注一股新意那就是一件上好的作品。有如舊瓶裝新酒，別有一番滋味上心頭。

作品（13） 雲起 圖（27）

年代：2003

素材：水墨設色、宣紙

尺寸：190 x 70cm

王維說：「行到水窮處，坐看雲起時。」李翱偈說：「我來問道無餘說，雲在

青天水在瓶」。二句詩道出自然的無限美感。董其昌說：「詩以山川為境，山川亦以詩為境」，因此詩常將山水的意境啟發出來。

山水詩具有美學與哲學的意涵，中國詩人、畫家走向山水，投身自然，不僅因山水形象之美可以賞心悅目，還因山水所具有的精神氣韻令人領悟大自然的真義。我常在欣賞古人詩詞，而產生一幅美的畫面，在這美感經驗中，我的畫筆就不自覺的畫了起來。

石濤言：「得乾坤之理者，山川之質也，得筆墨之法者，山川之飾也。」由賞心、動情體悟而創作，是一件愉悅的事。

「雲起」，我以淡墨一層一層的堆疊，任筆墨在畫自由游走，於是水墨的質感因應而生。溥心畬先生對水墨傅色提出一個方法，他說：「設色由淺而深，此常法也，由淺則勻，遽深則易滯，滯則難救。色少水多則勻淨，傅色層層相加，宜輕則輕宜重則重，由淺至深，則深不滯。」（註 77）這種方法使畫境更雅，也是我在水墨中體會的精神本質。除了淺淡設色，作品中皴與點的筆觸，已由具像轉為抽象，每個筆觸留下的痕跡，是個人內心情緒的節奏，也將個人的情感寫在畫中。這種具個人性情的表現，正是文人畫所具有的特質之一。因為它是以我為中心的藝術，故不像以物為中心那麼重視實感，由於空間淺化，和抽象化的結果，畫面不再是可遊可居之地，而是可觀可思之境。這是在師造化之後，通往師心的過程。我寄寓神情於物象之中，物象也與我回映，這種美的情境，那是一個「美」字所能道盡的。

第五章 結論

我未進東海美研所之前，在學習上分為兩個方向進行。一為嶺南的花鳥畫，先從臨摹及寫意方向著手；一為寫實，帶著宣紙筆墨到戶外取景，並依循大自然的形而畫在紙上，這時期所表現的作品，是偏向師古或師造化。

進入東海美研所，上了許多藝術相關的課程，逐漸領悟到形式只是一個外在呈現，而無法深入畫內的意境，因此開始探索水墨的本質及內在精神。在觀念上有了很大的轉變，從原先追尋外在的形，轉向探索內涵與深度。創作時，我從快速的筆法漸漸轉為緩慢，在慢中體會筆墨之間的妙處，漸漸堆疊，堆疊出畫中的厚度與深度，也堆疊出我那濃郁的情感。

蘇軾說：「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛」(註 78)，藝術不僅反映外界物象，更須用全身心之氣和宇宙元氣化合，如此才能超越物象，胸羅宇宙，思接千古。中國畫在接近自然之時，往往將自己融於自然之中，又將自然納於自己胸中，因此擴大了視域，也擴大了心域，在畫中不重視視覺透視，而是著重心靈觀照。

現代水墨畫家余承堯他的山水為傳統引進一股新意。以自創的皴法自成一格。他畫中的山水，是在造訪大自然山水後，轉化成胸中的山水。他將文人畫的特質，水墨線條濃淡變化，一層一層的堆疊上去。倪再沁教授說：「余承堯的厚重沈鬱就是由最簡單的線條堆聚出來的，在他下筆時並不能預期完成的最終形式，因為每次作畫時的心境，筆墨都不相同，線條愈繁複，墨色愈凝重，時間、空間、情感、個性都漸漸沉澱在形式裏。余承堯以無名無法的簡單筆墨為基，那由單純力量所堆起來的能量最動人。」(註 79)

筆勢運用得當，則氣韻精神全貫通在畫中，這也是文人筆墨最奧妙的地方，也是成為大家所必備的條件。

水墨可以創新，也可以變化，也可將西方美學的優點引進來，但是最重要的一點，個人的文學涉及，品德修養，書法練習卻是必須時刻加強的。俄國文學家托爾斯泰(Leo Nikolaevich Tolstoy 1820~1910)說：「寧可沒有藝術，也絕對不能讓藝術庸俗。」(註 80)

現今社會一切講求快速，與古時優雅閒逸之生活是不同的，但是生長在這個多山多水的地方，卻也到處充滿生機的自然。若是你有足夠的體會，用心去了解，生活中的一山一石亦可成為雄偉、飽滿的巨碩山水，你亦可傳達出宏觀的宇宙大自然。

個人慶幸能在東海美研所研讀有關水墨的課程，在此感謝多位老師辛勤教導，期盼自己能開闢一個新的領域，展現新契機，這是我追求的理想與期望。

註 78 同註 11 頁 224

註 79 倪再沁《萬峰逶迤拔地開-論余承堯的山水》台灣省立美術館 1999 頁 44

註 80 同註 39 頁 136