

摘 要

無疑的，山水畫在我國傳統歷史畫卷中，是最光輝耀眼的一頁。「久在樊籠裡，復得返自然。」(陶淵明〈歸園田居〉)自然山川，常是人們寄託懷抱的一個理想物。破「境」重圓，傑出的畫家，不僅是再現「自然風貌」以形寫形，以色貌色，更重要的是能在自己獨特的山水圖式中創造出另一個特殊意涵，付予自然山川一個新的生命。

「從古以來，我們的藝術的態度就是移情式的。」(榮格《心理學與文學》)對自然的關注，也往往是移情的結果。本文主要在探求筆者水墨山水畫的創作理念與圖像意涵，並藉由筆者對自然的心靈感通與主觀意識的表達，歸結而為筆者作品的呈現和特有的繪畫語言。

論述的第一章主要是探討筆者在繪畫創作的表現形式——山水自然。從水墨山水的源起開始探究，進而討論山水與風景、山水與人生等問題，並藉此來釐清自身的作品內涵。

第二章則是討論水墨山水的審美意趣，繪畫中的物我同一性，繪畫的形式與符號意義等，進而來探討與筆者作品有關的美學問題。

第三章則是以水墨山水畫中的意境創構為基調，來強化筆者作品的深度與不足，以期能更上層樓，往另一個更高的層次推進。

第四章為筆者的作品分析，包括創作歷程、作品的表現形式與特質、創作理念、技法、材質的運用等等加以說明。

最後結論則是對水墨創作的弊病提出個人的看法，並予以總結。

緒 論

第一節 研究動機與研究目的

自原始蠻荒進步到今天的網路世界，社會與自然環境的變遷，科技的日新月異，常使我們瞠目結舌，措手不及。藝術的表現形式亦是如此，不論其展現動機為何，如果我們以想知道它有什麼意義的態度來看一件藝術作品，最後就只會想那個問題而看不到它本身。

而試問藝術為何？此答案見仁見智，人言言殊。「創作」是改變現實的情思，也是藝術的本質。而「創作」：是很多東西日久模糊掉，就需重新建立或者超越那個模糊，破「境」重圓，有捨才可以有得，去蕪存菁，如此才能有好的作品產生。

「藝術」對作者而言是能從混亂當中再造一種自然。如果能體會「此中有真意，欲辯已忘言。」那麼藝術的真諦便在裡頭。

人需要藝術來調劑我們的生活，因為我們的生命有限，而在我們有限生命的生活上，藝術是精神食糧，可提供我們休閒娛樂。藝術更具有宗教的氣習，可安定人心 給人價值的肯定以及內心情思的表達。有情思的表達才有生命的感受與人生經驗的累積，杜威主張「經驗皆藝術」，一旦能察覺經驗的存在，如此經驗即能提供我們創作的素材，那麼這也就是一種藝術了。

在老莊思想中，講究解脫因此應用於藝術上的不重五色，而以純樸淡雅的「墨色」，自然的表現在繪畫藝術中，應首推水墨畫最為得宜。由於水墨畫本身它具有道家清靜無為之理，並具有其玄微奧妙之趣。再者墨色表面上看來雖然僅有一

種色調，但是在「水」與「墨」融，其濃淡輕重之變化，色調萬千，可具體表現出陰陽向背之理，具能佈達出各種情境之趣。它可以著墨成春，表現出欣榮之象，更可描寫出慘淡悲涼之景與枯槁凋零之形體。水墨畫既適宜表現出各種具象的形態，更可描繪出各種抽象的理趣，當水、墨相會，猶如海天一色，天地渾然為一，而筆隨意轉，無畫處皆成妙境，引人情思無限，發思古之幽情。

筆者之所以選擇以水墨山水來做為自身的創作題材，因舉凡畫面之一沙、一樹、一草、一木皆為筆者的情思所寄。藝術創造，要能踏進當代，更要能邁向未來。傳統需要承接，現代更需延續，文化的生成是不斷累積演進的結果。我的作品不歌功頌德，也不求助人倫成教化，只求能完整表達筆者自身對周遭景物的所見、所思。

第二節 研究方法與研究內容

本文論述的研究方法以文獻探討為基礎，即針對與自己相關的美學理論進行探討，透過對作品的發展分析，來進行意義的解釋與價值的評斷。

本論述的安排分為四章。第一、二、三章主要討論的是繪畫的思想背景，外師造化，中得心源及和美學有關的部份。第四章則以作品為主，討論其創作的形式內容和欲表達的「美」的範疇。

第一章 山水美的意涵

詩人謝靈運在〈石壁精舍還湖中〉曾說：「昏旦變氣候，山水含清暉。」此地的山水，指的應是可給人「美」的視覺感受的優美自然景色。而在中國山水畫的獨立成科，應約始於魏晉南北朝時期。在漢代或更早以前，以自然界的景物為題材來做為描繪的對象，雖不能說全無，但如果與人物畫相比較，那就少得多了。東晉顧愷之嘗言：「凡畫：人最難，次山水，次狗馬，其臺閣一定器耳，難成而易好」¹。可見在當時就已經將人物、山水等當作一畫科了，另外再加上晉室南渡，畫家見見江南勝景，刺激了其畫寫新山川的興趣，再與隱逸風氣的結合，更促進了山水畫的迅速發展。

隨著社會的進步與文化水平的提高，人們對於自然景物「美」的追求也愈來愈迫切，許多美麗的名山勝景逐漸成為人們遊賞、審美的活動場所。人們在自然山水中，不僅發現了自然美的新資源，而且也建構了許多秀水名山供人們暢其精神、抒其心志，或發之為筆墨成為山水畫、山水詩詞、山水遊記，或譜之于曲成為自然樂音，或營造山水園林再現自然于自身的居住環境……。山水「美」它以持有的內容豐富了人們的精神文化生活，而這一系列的山水演生物，都與這自然山水的審美趣味密不可分。

1. 張彥遠，《歷代名畫記》，卷五，「顧愷之」條。

第一節 山水畫的源起與發展

如果你在一個中國水墨山水畫家的眼前，大聲的贊嘆他筆下的「風景」畫得如何如何的好，想畢那畫家會覺得十分不自在；相對地，你如果在一個外國人跟前，把西洋傳統的風景畫稱贊為優美的「山水」，那外國人定也丈二金剛摸不著頭緒。在二十世紀，風景畫一詞才傳入中國，「山水畫」與「風景畫」在畫面的呈現上雖然皆有山、有水、有雲，但畢竟二者根本就是不同體系的東西，就連其創作模式與欣賞角度也不盡相同。雖然二者在早些時候絕大部份的圖像是做為人物背景而在畫面中出現，比如中國的漢以前和西方的十五世紀前。但在二者成熟後，「山水畫」與「風景畫」根本就是二種不同的東西。

中國的山水畫成為獨立的畫科，比歐洲風景畫要早一千多年。「據《尚書》記載：舜觀古人圖畫，要禹以五色畫日、月、山等在衣 上，用以分別上下尊卑。象形文字中山（ ）和水（ ）也是在山水畫上簡化而來，其實也就是最簡單的山水畫。漢畫像磚上有山水乃是勞動場面的背景，其意義不在審美上。具有審美視覺，作為藝術品的山水畫出現於晉。東晉顧愷之在《論畫》一文中第一句便說：「凡畫：人最難，次山水，次狗馬……」²。可看出當時山水畫如未能成為一種獨立的畫科，顧氏就不會把山水、人物、狗馬並稱，此轉變與當時山水畫的獨立發展有密切的關係。

2. 江蘇美術出版社編，(2000)，《中國歷代山水畫經典》，南京：江蘇美術出版社，頁 2。

晉宋（劉宋）時，宗炳寫出繪畫史中第一篇山水畫論《畫山水序》，談山水畫和「道」間的關係，中國繪畫的哲學基礎由此萌芽，也左右了以後中國繪畫的方向，並明顯地影響了中國繪畫藝術的「意境」說。接著王微寫出了第二篇山水畫論《敘畫》。闡述山水畫不同於地形圖，而在傳達畫家的情感。成熟山水畫論的出現，說明山水畫的出現已很多。而魏晉山水畫的大量出現，和當時的玄學有關，因玄風大興，山水畫中亦體現了玄學的意義，然而藝術亦是社會行為的具體反應，故山水畫大行其道並漸趨成熟。

山水畫的發展，經過顧愷之、宗炳、王微的推展，到了隋唐有了突破性的發展，「山水之變，始於吳；成於二李」³。

明皇天寶中，忽思蜀道嘉陵江山水，遂假吳生驛馱，令往寫貌，及回日，帝問其狀，奏曰：「臣無粉本，並記在心。」后宣令於大同殿圖之，嘉陵江三百餘里山水，一日而畢。時有李思訓山水擅名，帝亦宣於大同殿圖，累月方畢。明皇云：「李思訓數月之功，吳道子一日之跡，皆極其妙。」⁴

這是一則有趣的畫史故事，也代表了二個不同的繪畫風格體系，「一日之畢」與「累月方成」，應是「工筆」與「寫意」的不同，也應是「金碧山水」與「水墨渲淡」的差異。張彥遠說吳「始創山水，自成一家」，而吳的人物畫屬於「疏體」，而在「吳帶當風」的風格標舉下，揣測他的山水畫必也是重線的疏略結構，豪邁奔放。李思訓是「青綠山水」的代表人物，從現藏於台北故宮的「江帆樓閣」一圖中即可明顯看出其工整的筆調與重著色的繪畫特質。

3. 見《歷代名畫記》，卷一，「論畫山水樹石」。

4. 見《歷代名畫記》，卷九，「吳道玄」條。

唐以前的山水畫，大都是「人大於山，水不容泛」的表現方式，這種現象到了唐代就逐漸消失（如「江帆樓閣」一圖中），而在吳、李以後，山水畫到了王維又有了新的面目。蘇東坡評王維「詩中有畫，畫中有詩」的觀念，對後世的畫壇產生了絕對的影響，審美觀從漢魏以來的重著色而改之以水墨為尚，詩畫交融。王維亦為後世尊為「文人畫」的鼻祖，這種以「水墨渲淡」為尚的審美觀念，影響至今亦未曾改變。

山水畫自自然景物而來，從作為人物畫的襯景而漸漸演變成獨立的畫科，從重著色的審美趣味演變成重水墨渲淡的畫面效果，它不是偶然的，它是時代的推移，社會的變化一連串改變的曲折反應，而逐漸成為我國繪畫藝術的特色。

第二節 山水與風景

山水與風景所含的景物主題實際上是相同的。「風景」最早見於《世說新語》：「過江諸人，每至美日，輒相邀新亭，藉卉飲宴。周侯中坐而歎曰：風景不殊，正自有山河之異！」在魏晉南北朝時代，士大夫、文人雅士們，逢佳日良辰，朋友相邀，到優美的自然山水之間飲酒賦詩，欣賞風景，成為一種時尚。王羲之的《蘭亭序》就是記載這種活動的環境和內容，「有崇山峻嶺，茂林修竹，又有清流激湍，映帶左右。」在這樣的風景中，「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。」其表明了風景的功能，為觀賞遊樂的場所。⁵

5. 謝凝高，(1992)，《山水審美：人與自然的交響曲》，台北：淑馨出版社，頁2。

經過了歷史演進，我們今天對風景的理解，將分為廣義與狹義來討論：

一．廣義的風景：凡是可給人有美感經驗的自然景觀、自然和人文景物相結合的優美景緻皆可稱之為風景。如國家公園、古樹奇石、與自然景色結合較好的城市、山水園林等皆是。

二．狹義的風景：主要系指傳統的風景名勝，其除了自身所有的美麗景色外，更富有人文景觀的精神內涵。

在藝術創作與自然景物關係上，歌德認為藝術不但要服從自然，而且要超越自然，藝術並不是機械的模仿，而是基於自然的一種創造，是「對自然的最稱職的解釋者」。藝術應當把自己的美加到自然身上，使題材得到昇華，通過個別表現出一般。對於藝術家來說，自然只是藝術的「材料寶庫」，藝術家要憑偉大的人格去勝過自然，創造出「第二自然」，這是「一種感覺過的，思考過的，按人的方式使其達到完美的自然。」⁶

藝術家的作品，是透過其眼見、心感、手繪來表現的，是其生命經驗的寫照，亦是其理想勝境的再現。舉凡一花一草、一沙一樹、一山一水原本只是自然界的普通景物，但透過畫家的心靈感通，見之於筆端的就不再只是一花一草而已，而是一個賦有新生命及新意義的自然物，也才能成就一幅好作品。中國繪畫尤其注重作者心性、思想的投入，其所建構的畫面也往往是其所追求的一個理想國度。

「胸中丘壑」的表現，可說是中國繪畫的特色，而此種特色在山水畫中表現得尤為顯著。

6. 李醒塵，(2000)，《西方美學史教程》，臺北：淑馨出版社，頁 318。

第三節 人生與山水的發展演繹

人是相對於其他物或是其他非人的存在物而言的，是地球上具有生命現象的機體中發展的最高形式。生與死相對，生有涯且短暫而急促。人的生存與人的生活總括起來就是人生。

人類與自然的關係，最初的表現形式是對自然的崇拜。人，在面對著無常幻化的自然時，因對自然現象的迷惑感到不解，於是有想像力的人類，將這些影響自身物質供給與生活上的陰、晴、圓、缺等種種自然現象，給於穿鑿附會合理的神化之後，遂產生了自然崇拜。如古時的春耕大典，由皇帝親自耕犁，除了祈求來年風調雨順有好的收成外，更有對自然力表示敬意的意涵在內。

從藝術品的形製變化中，常可窺見人類文明的演進歷程。在中國青銅器的裝飾紋樣中，盛行於殷商時期的獸面紋，即是一種帶有宗教性且被神祕化的裝飾圖紋，而至東周時期此種圖樣逐漸被華美寫實的新風格所取代，大量描繪貴族生活的畫面佈滿整個銅器表面，顯示著青銅器的裝飾逐漸走向人間和生活化，如此亦顯示著人類開始慢慢由宗教中覺醒。自然中的名山巨川，亦由帶有威壓性的神祕氣氛中，漸漸解放出來，使人與山川自然開始了親和的關係。

漢代，隨著道教的創立與佛教的傳入，原有的名山勝景，從自然的崇拜對象，開始轉變為宗教活動的場所和教徒修身養性的理想環境。而至魏晉南北朝，玄、佛隆盛，此時不僅「天下名山僧占多」，文士拂塵談玄、遊山玩水更為普遍的習尚。如此不忘山水之樂，無形中亦促使了山水詩、畫大為興盛，人與自然的新紀元亦由此展開。

宗炳在其《畫山水序》一文中除了提到人對自然美的認識外，同時又具有不限於自然美問題的普遍意義。

《畫山水序》的意義雖然不只限於山水畫，但主要是針對山水畫而發的。「聖人含道應物，賢者澄懷味象。至于山水，質有而趣靈」⁷，「在先秦，儒家是以山水作為對道德精神的比擬、象徵來加以欣賞的，它和儒家詩論所講的比、興密切相關。道家和儒家不同，是從人與自然的同一，人在自然中所獲得的精神慰藉與解脫去看自然山水美的。」⁸

藝術的創作，是藝術家內心直接自然的投射反應，無需助人倫、成教化。人是自然的產物，是自然中的一份子，從自然中學習吸收靈感，來豐富自身的創作領域，或從自然中求得了悟，來擺脫人事的羈絆，這本是無可厚非，很自然的一件事。仁者樂山，智者樂水，以山水來比德，這頂大帽子戴在一個藝術創作者的頭上，似乎感覺太沉重些，藝術創作，應順應己意，以不背離自己為原則。

7. 見宗炳，《畫山水序》。

8. 李澤厚、劉綱紀，(1999)，《中國美學史：魏晉南北朝編》，合肥：安徽文藝出版社，頁477。

第二章 繪畫的物我同一與形式符號

藝術需要共感，所謂「話不投機半句多」，不能「投機」，就不能產生相同的會話語言就難產生共鳴。藝術品的意趣和生命，是要靠藝術家和觀賞者的共感來聯繫。對於藝術家在創作藝術作品時的內心衝動和創作心態，我們應盡可能的與作者的心靈可以相通，因為能相通才可與作者產生共鳴，否則想要產生藝術的共感，無異是「緣木求魚」了。而在面對當今二十一世紀的藝術作品，除了對藝術家的創作物能「感同身受」外，更應對這些被創作出的圖像，去發現特定的形式符號與結構。

第一節 繪畫的物我同一性

藝術的欣賞，需要注入想像和情感，並且更應把想像與情感視為藝術欣賞的首要條件。將情感投入，讓想像延伸、擴展到藝術品中，去享受一種主觀化的自我享受，使主體和對象能更親密，徹底的融合為一。如此，我們才能感受到畫面花兒馥郁芬芳或畫中人物的英雄氣概。

英國學者浮龍李（原名 Vioulet Paget 1856~1935）浮龍李是她的筆名。她的見解大致是這樣的：創造藝術的動機有很多，或是為了創造有用的事物、或是為了傳播知識、或是為了表現情感。不過儘管藝術的形式是如此之繁殊，其中仍舊不乏某種規制的原則，這個規制的原則便是：「趨美而避醜」。她指出美的事物主要是在於它們的形式。它們無非都是一些聲音、色彩、線條、或文字的組合。即然如此，那麼美學上的主要問題就在於：究竟是什麼使得某些形式顯得美，而使另一些形式顯得醜呢？對於此一問題，她提供的答案是：當我們把我們自身的活動，投射到事物裡，那末不僅事物所具有的形式會顯得美，同時我們自身也會感

受到一種增加生命活力的快感；當事物顯得醜的時候，事情完全兩樣了，我們不僅不會將我們自身的活動投射到事物裡，反而會感受挫折與阻礙的不快。總之，上述把我們自身的活動投射到事物裡，便是她所謂的「移情」(Empathy)，如果用她自己的話來說，所謂移情，不出當我們觀照事物的形相之際，我們將那在自身之內所體驗到的東西，歸附到形相上去。⁹

南齊謝赫在《古畫品錄》中提出了「六法」，其中的「氣韻生動」就是一種「移情作用」。我們在進行藝術審美的時候，常將「己意」融入「畫意」，將主觀的經驗或想像，附加到畫面的造形意象上，如此畫面便可遊、可居。也因為我們的無心參與、自然融入，畫面自然生動，氣韻亦不同凡響。

移情作用也有人稱之為「擬人作用」(Anthropomorphism)，即是把自身的生命移注於自然外物中，於是本來無生命的東西可具人情，本來無生趣的東西，可有生氣。例如我們聽一曲音樂，引起悲哀的感情，使人低徊泣訴，看到一幅波濤澎湃的繪畫，引起驚恐的感覺，這種將自我感情移入於藝術中，變為藝術的感情，兩者相融合，分不出是我或是藝術，分不出是藝術感我抑或是我感入藝術，便是「身與物化」的移情作用。移情作用之所以能引起美感，是因為「自我」自由的伸張，並在移情作用的導引下，進到「非自我」的活動裡。

故藝術的審美活動之所以會產生美感，是因為物、我的調和，自我與非自我的統一。把自我移入到對象中，不受干擾地沉浸於主觀的審美觀照裡，如此樹自生煙，山亦有靈。

⁹ 劉文潭，(1993)，《現代美學》，臺北：台灣商務，頁 188-189。

第二節 繪畫的形式與符號

如果一個圖像的畫面是可以閱讀的，這是因為它構成了一個由許多符號組成的整體；而如果這個整體有意義，那是因為它形成了一個結構化的整體，因為它與經驗過的（或認識的）東西有關。藝術的形式主義解讀創始人是沃夫林，他的研究方法是從一般的問題開始著手：「什麼是一個風格？那裡可以找到組織風格的法則？」他將這兩個問題同時應用在藝術作品的探討，但並非用在與他同時代的藝術作品上，而是藝術史上兩個重要時期的藝術創作來進行研究，並從中論證了其風格統一性的觀點：十六世紀是「古典的」藝術風格，而十七世紀則是「巴洛克的」藝術風格¹⁰。於是形式主義對解讀藝術的主張有了如下的起點：風格是一個時期人類精神狀態的表達，這種表達並不自由，它被局限在一個時代潮流的框架中，而這個時代潮流其本身的歷史則是完全獨立自主的。

沃夫林的研究並不自限於藝術的內容（主題和圖形），而是擴大到藝術的創作「手段方法」、形式、「視覺的可能性」範圍。對他而言，藝術史就是藝術形式不斷演變的歷史，這也就是說藝術中重要的是「美」如何找到它的表現形式，遠勝於如何將這種美給呈現出來來得重要。

豐子愷在論中國畫的特色時認為，中國繪畫的表現手法與西洋畫的表現方式根本不同。明朝時候歐洲人利瑪竇到中國來，對中國人說：你們的畫祇畫陽面，故無凹凸，我們的畫兼畫陰陽面，故四面圓滿。那曉得這「無凹凸」正是中國繪畫表現的要素，無凹凸正是重「線」的結果。所以「重線者」，因為線條是可以

¹⁰ Jean-Luc Chalumeau 著；王玉齡譯，（1996），《藝術解讀》，臺北：遠流出版，頁 129~130。

最自由最痛快地營造出各種千姿百態。中國畫家愛把他們所幻想而在現世見不到的境地在他的畫中實現。線就是造成他們幻想世界的工具。相對於西洋繪畫，單獨的「線」的存在是沒有的。而相對地西洋畫在畫面表現中，線條大多不單獨存在，而都是形的界線或輪廓。雖然也有線，但這線是和形相關聯的，是「形」的從屬，不能獨立的存在。唯有在中國畫中才有獨立存在的「線」¹¹。這「線的世界」，也是中國繪畫表現形式的特有符號。

德國著名哲學家恩斯特·卡西爾（Ernst Casiner）是新康得主義者、馬堡學派的代表人物以及符號論美學的奠基人。卡西爾的哲學是文化符號哲學，這種哲學把人創作的各種符號形式都看作是文化世界的組成部份，每一種符號形式都是人類精神的表現。藝術作為一種符號形式，其主要功能是為情感構制形式，使情感得以表現。此一思想後來為蘇珊·朗格所繼承並進一步發展。¹²

蘇珊·朗格（Susanne k . Langer）是美國著名的哲學家、符號論美學家。朗格從符號論出發提出了藝術的定義：藝術即是人類情感符號的創造。又說：所謂藝術，就是「創造出來的表現性形式」或是「表現人類情感的外觀形式」。總之，「藝術是創造出來表現情感概念的表現性形式」。¹³

11 何懷碩主編，(1991)，《近代中國美術論集1，豐子愷論「中國畫的特色」》，臺北：藝術家出版社，頁23。

12 外國美學編委會編，(1995)，《外國美學11》，商務印書館，頁12。

13 木鐸出版社編輯部編，(1988)，《西方美學名著引論》，臺北：木鐸出版社，頁245。

因此在藝術品中符號形式和它所表現的情感意義（或意味），這兩者是直接融合為一體的，藝術符號的情緒內容不是標示出來的，而是接合或呈現出來的，亦即不是通過形式去標示意味，意味直接地包含在符號的形式之中。¹⁴

「藝術符號」是把藝術品看作一個整體。這種藝術符號是一種單一的有機結構體，其中的每一個成分都不能離開這個結構體而獨立地存在，所以單個的成分就不能單獨去表現某種情感。藝術符號是一種單一的和不可分割的符號，它的意味並不是各個部份的意義相加而成的；「藝術中的符號」只是藝術作品中的一種因素。藝術作品中可以包含著種種的符號，它們都具有自己的意義，而且是一些可以用語言表達出來的意義，如人們熟悉的大聖人頭上的光圈、代表女性的玫瑰花、代表貞節的百合花等等。¹⁵

藝術是人類情感符號的創造。整個作品的情感就是符號的含義，就是藝術家在世界中發現的實在。關於情感的表現，朗格則強調藝術家表現的絕不是他自己的真實感情，而是他認識到的人類感情。對於個人情感她指出，發洩情感的規律是人類自身的規律而不是藝術的規律，純粹的自我表現不需要藝術形式。但同時也指出，藝術活動中的個人情感也並非毫不相干，它往往是把握普遍情感的一個媒介。也就是說儘管藝術表現的不是自我情感，而是情感概念，但二者主題一致，從而可以通過前者的體驗後而對後者有所感悟¹⁶。對於藝術家認識的人類情感，朗格表示，藝術就是要成為表達意味的符號，運用全球通用的形式，表現情感的經驗。藝術表現就是這種社會情感，也只有這種情感才能在藝術符號中得到客觀化的形式，從而供人觀照。

¹⁴ 同註 13，頁 252~253。

¹⁵ 同註 13，頁 254。

¹⁶ 趙憲章編，(1987)，《二十世紀外國美學文藝學名著精義》，江蘇文藝出版社，頁 418。

第三章 畫中之境

意境或境界，早在唐代，即已成為詩學用語，至二十世紀初，王國維更參之以西方美學，賦予新義。王氏以為，情、景乃文學二原質，（《文學小言》：「文學中有二原質焉：曰景、曰情。」）兩者渾融統一，即成境界。（《人間詞話》：「能寫真景物，真情感者，謂之有境界，否則謂之無境界。」）情、景分屬物、我，情景能否渾融統一，取決於如何調適物我關係。其境界說，就「造境」（理想）與「寫境」（寫實）、「有我之境」與「無我之境」、情與景的「隔」與「不隔」，展開辨析。朱光潛承其餘緒，視詩的境界為「情景的契合」。景在物，情在我。我借「直覺」見出物的意象，又借「移情」求得內在情趣與外在意象的相契相融，而成境界¹⁷。所以「意境」是由多種的藝術因素相互碰撞，也是虛實相生的結果總和。

第一節 意境之我見

我國的繪畫藝術經過了長時間的發展，到了宋元，出現了山水畫的高峰。因而，促成了寫意山水畫中藝術「境界」這一特定審美概念的明確提出。

在繪畫理論方面，我國自魏晉開始，對骨法、形、神、勢、態、氣韻等早就展開了多方面的研究。晉代號稱「三絕」的名畫家顧愷之很早就提出了「以形寫神」的要求。南齊謝赫提出「取之象外」的主張並提倡「六法」首重氣韻，奠定了中國繪畫理論的基石。而繪畫中藝術「境界」或「意境」的明確提出，是與宋代寫意山水畫得到發展的藝術實踐分不開的。現存的宋郭熙、郭思父子撰的《林泉高致》一書，就明確使用過「境界」一詞來要求山水畫家畫出詩意。書中說：

17 汪裕雄·桑農著，(2002)，《藝境無涯：宗白華美學思想臆解》，合肥：安徽教育出版社，

頁 97。

「詩是無形畫，畫是有形詩……境界已熟，心乎已應，方始縱橫中度，左右逢源。」郭熙父子對境界的理解不是抽象的，而是具體的。他們在書中不只論述了真山水因時令或欣賞者觀賞的位置不同而變化無窮，因作者或欣賞者的感受不同而意境萬千，而且還討論了山水畫的「三遠」（平遠、高遠、深遠）和境界的深層問題。他們提出：「山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者，畫凡至此，皆入妙品；但可行可望不如可居可遊之為得。」這四「可」，就是他們具體感受出來和要求於山水畫的畫境。¹⁸

李可染在其畫論中談到對意境的看法，他認為「意境是藝術的靈魂，是客觀事物精萃的集中，加上人的思想感情陶鑄，即借景抒情，經過藝術加工，達到情景交融的美的境界、詩的境界。這就叫做意境。」而筆者認為這就是破「境」重圓的結果，意境是山水畫的靈魂，需要情與景的結合，情與景會，見景而生情，而產生意境。

意境不是特定的藝術形象或典型。它是特定形象與它所觸發的全部藝術想象（包括幻想和聯想）的總和。當人們從特定的藝術形象到生活，由靜態到動態，或由動態想到靜態，由形體想到豐富的神韻，或由神韻想到不同情境下的形體……就會生發出某種意境。人們在藝術欣賞中由特定形象產生藝術想像，乃至產生類似聯想、接近聯想、對立聯想，邏輯（哲理）聯想，這時的意境是特定形象與豐富的象外之象和言外之意的總和。當象外之象激發更深一層的言外之意，而當深遠的言外之意又引起想像，觸發更豐富的象外之象時，意境就「聯類不窮」了。簡單地說，意境是特定畫面及其在人們腦中表現的全部生動性或連續性的總和。通俗地說，意境就是特定的藝術形象和它所表現的藝術情趣、藝術氣氛以及它們可能觸發的豐富的藝術聯想與幻想的總和。¹⁹

18 浦震元，(1999)，《中國藝術意境論》，北京：北京大學出版社，頁 4。

19 同註 18，頁 21。

第二節 東方品味

在中國的食文化中，「美」與「味」是二個重要的概念，而在古籍中對於二者的論述也十分豐富。而「味」的觀念經過歷史的長期演化而被引入中國古典美學理論後，就成了一個富有東方色彩的審美觀念了。

如同日本學者笠原仲二就認為：中國人原初的美意識起源於味覺，然後依次擴展到嗅、視、觸、聽諸覺。隨著文明的發展，又從官能性感受的「五覺」擴展到精神性的「心覺」，最後涉及到自然界和人類社會的整體，擴展到精神、物質生活中能帶來美效應的一切方面²⁰。所以，中國人對「品」的觀念理論，應是從「味」的概念中昇華引發而來的。中國意境的創造與鑒賞，就與這種「品味」產生密不可分的關係。

「空」的意境

中國藝術精神的出發點是「無」，所謂道的境界就是「無」的境界；而西洋藝術的出發點是「有」，「有」就是實體，是與虛空相對立的。無生有，有生萬物，無之所以生有，在於無中充滿著創造動能的氣。張載說：「太虛即氣」。中國藝術以氣為本，中國繪畫是一個充滿東方韻味的一個氣的世界。在如此氣韻流貫的世界中，它是一種線型的美，是一種書法的空間創造。中國畫以氣為本的構成，不受時間與空間的限制，而將其結合為一，用一種流動的眼光、移動的立場來攝取世界。這種散點透視的方法，早在山水畫之前的人物畫中就形成了，畫家需把不

20 笠原仲二，(1987)，《古代中國人的美意識》，北京：北京大學出版社。

同時間、地點、不同的故事情節表現在同一個時間、空間的畫面上，故不能不有意去突破焦點透視的逼真性。而發展到山水畫時就出現了以大觀小法和多視點觀察法，畫家用心靈來籠罩全景，從而獲得有情有勢，情勢結合的效果。

從「無」出發以「氣」為本，便決定了中國畫尚虛、尚空，在空寂處見流行，在流行中見空寂的特點。「唯道集虛，體用不二，這構成中國人的生命情調和藝術意境的實相。」能空能虛是實現中國藝術意境的首要前提；虛實相生相變，虛實對立統一，是中國意境構成的辯證法。在中國畫中，有形亦可以虛，無形亦可以實，如雲水煙霞不著筆墨便成為虛象；畫中的空白在景物實相的對照下，又顯示出雲水煙霞的實象。而畫中實處也可以留下空白或進行虛寫，畫中虛處亦可以有墨點水韻暗示著廣大物象。在無與有、虛與實這種矛盾中，無與虛總是放在首位。黃賓虹說：「作畫如下棋，要善於作活眼，活眼多，棋即取勝。所謂活眼即畫中之虛也。」笪重光說：「虛實相生，無畫處皆成妙境」。高日甫在《論畫歌》中也說：「即其筆墨未到處，亦有靈氣空行中。」當然，畫中最虛的地方是空白，空白處理成了中國繪畫的獨特手段並產生了「知白守黑」的作畫原則，說明空白對於全畫的空間結構和意境創造²¹。齊白石畫蝦不畫水，蝦蟹自在水中游，畫面空白處理得宜，自有弦外之音、言外之意，故中國繪畫的最高境界就是這般充滿空靈的東方品味。

中國古典藝術理論非常講究「觀物」與「味象」。張大千說：「瞭解物理，觀察物態，體會物情」。只有如此，方能「畫物之妙」。但除了如此，中國古典藝術理論還十分重視主體的審美心態、品德修養、個性風格，如觀物與味象前的「虛靜」，審美中的「立意須高」、「用意于古人之上，則天地之境洞然可觀」以及「以

21 王慶生，(1992)，《繪畫：東西方文化的衝撞》，臺北：淑馨出版社，頁 107~108。

我觀物」、「含道應物」等等。它們之間，它們與「盡物之妙」的種種要求之間，並不矛盾而是相輔相成的，它們共同構成了中國藝術意境理論中「象之審美」的全方位性與豐富內涵，有時成為一種東方藝術思維中的輻射式審美²²。中國的審美品味與感通有關，它是一種重視整體生命感受的審美觀。

第三節 中國意境的多種類型

中、西繪畫，是兩種美，無分高下，同為人類所熱愛。中、西畫境也各具生命，可以互為通融，彼此鑒借。中國的道家思想對中國文藝的意境說也產生極大的影響。以山水為主要論述的《畫筌》一書，其在理論上最大的建樹，就在於繪畫的意境論。

繪畫理論領域中，由於人物畫在唐代以前居於主位，所以先有顧愷之的「以形寫神」論，後有謝赫的「氣韻生動」說，到整個唐代，還是以探討形神關係為主。如傳為王維《山水論》的「凡畫山水，意在筆先」的標舉「意」者，是極為罕見的。只是到荊浩《筆法記》以「六要」論畫，其中的「思」、「景」才較為接近「意」、「境」兩要素，但「思」的「刪撥大要，凝想形物」和「景」的「制度時因，搜妙創真」，都側重在創作的主觀能動性，與「意」、「境」的基本涵意還有較大差距。大概只是到郭熙《林泉高致》這一成熟的山水畫論著中，才有「故畫者當以此意造，而鑒者又當以此意窮之。此之謂不先其本意」。「此畫之景外意」，「此畫之意外妙」，以及「境界已熟，心手已應，方使縱橫中度，左右逢源」等關於「意」、「境」的概念。而宋、元、明三代的畫論中，討論得最多的還屬六

22 同註 18，頁 99。

法、氣韻、逸品（格）、形神、意趣、筆墨等概念和範疇，「意境」幾乎未被觸及。

《畫筌》以「六法六長，頗聞要略」，「師心踵習，迄無得焉。聊據所見，輯以成篇」開頭，以「其天懷意境之合，筆墨氣韻之微，茲編可會通焉」結束，系有一定的針對性，而「可會通」者，「意境」又是主要的理論。²³

《畫筌》之名，取義於道家「得魚忘筌」之說。全文以駢體寫成，以山水為主要的論述對象。作者笪重光（1623~1692）薈粹歷代畫論、畫法擷其精華錘煉而成。

《畫筌》對於意境的論述，有一段較為集中的文字：

林間陰影無處營心，山外清光何從著筆？空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真境逼而神境生。位置相類，有畫處多屬贅疣；虛實相生，無畫處皆成妙境。

這段話很簡略，卻道出了中國畫藝術意境創造的真諦。西洋畫是以光和色表現質感的物理世界。達·芬奇《筆記》卷二說：「畫家的心應該像一面鏡子，永遠把它所反映事物的色彩攝進來，前面擺著多少事物，就攝取多少形象」。又說：「如果詩所處理的是精神哲學，畫所處理的就是自然哲學。」與西洋畫的「再現」不同，中國畫「表現」性很強，與達·芬奇所說的「描述心的活動」、「精神哲學」的詩大可溝通，水墨山水畫更是以筆和墨表現情感的心靈世界（即主觀色彩很強的客觀世界）²⁴。山水不畫水波，可使人感受到煙波滿眼，蘭竹不畫背景，亦可讓人感到日影風聲，如此虛實相生，無畫處自成妙境。

23 鄧喬彬，（2001），《中國繪畫思想史》，貴陽：貴州人民出版社，頁 857~858。

24 同註 23，頁 858~859。

在《畫筌》中關於「意境」的理論主要表現在兩個方面：「境」的種類和如何來創造意境。而關於「境」，《畫筌》中主要有惡境、實境、妙境、真境、神境等之分。「異境」儘「未可多為」一說，其意義並不甚明確，與「惡境」皆不論。此處將其他四境作一特點說明。

實境在畫面的構成中，應只是一種「參考值」，畫面對實境所提供的景物，應有所取捨、去蕪存菁，如此才能有好作品的產生。

一．實 境

「山下宛似經過，即為實境；林間如何步入，始足怡情。」關於實境一詞，這是文中僅見，很顯然地，在這裡所指的「實境」，應指描繪的寫實之境，是逼真的圖像。而在前引的文字「景不嫌奇，必求境實，可見「實境」的主要特點在於「實」，是未經加工的。而在文末有關人物、花卉、鳥獸、蟲魚的論述，也是本於「實」的精神而加以申述。

二．真 境

「真境」，文中凡二見：「真境現實，豈關多筆；眼光收處，不在全圖。」「神無可繪，真境逼而神境生」。前一「真境」，關係上文的文義：「狀成平褊，雖多丘壑不為工；看入深重，即少林巒而可玩。」真境，應是削多為少，概括提高，以表現「境」之精神、實質，具有典型的意義。再結合下文文義：「合景色於草昧之中，味之無盡；掩風光於掩映之際，覽而愈新。密緻之中自兼曠遠，率易之內轉見便娟。」可見「真境」的表現雖為或疏或密的筆墨、構圖，卻非工筆而取寫意，非「盡」而餘味深長。²⁵

²⁵ 同註 23，頁 860。

三．妙 境

「妙境」僅一見，即前引之「無畫處皆成妙境」。笈重光對「妙境」一詞並無明確的解釋說明，其義應非指一般的美麗景色。而在其文中所提及的「偶爾天成，加以人工而或損；此中佳致，移之彼處而多違」等應似可併入妙境之中。

四．神 境

「神境」亦一見，即前引文「真境逼而神境生」。若參以歷代山水畫大師的「各成一家，會境通神，合於天造」，以及「見丘壑而忘其為圖畫即神」，「合於天造」應是其基本含義。這也可與黃休復《益州名畫錄》關於「神格」的定義「其天機迴高，思與神合。創意立體，妙合化權」互參。與實境、真境、妙境相比，應以神境為最高。²⁶

筆者認為在《畫筌》中的「四境」，恰可與宋黃休復在《益州名畫錄》中的「四格」作一對照。「神境」對之於「逸格」，指的是不注意繪畫規矩，筆墨精煉、意趣出常的作品。「妙境」對之於「神格」指的是形、神兼備，立意妙合自然的作品。「真境」對之於「妙格」指得心應手、筆精墨妙的作品。最後「能格」比之於「實境」，指有功力，能真實生動表現對象的作品。

意境，表現在自然景物的審美觀中，它是觸景生情，情景相生的；而表現在藝術品的創作中，它借物寓志，借景來抒情。中國藝術家會藉筆墨來將客觀的景物與主觀的情思加以融合，破「境」重圓後而成為一種「意象」的審美圖式，「虛」、「實」相通，「意」、「象」相融，營造出一個形象之外的象外之境的繪畫美境界。

²⁶ 同註 23，頁 860。

第四章 作品的形式與特質

藝術家須要有藝術的眼光來觀察生活、理解生活，而能在現實生活中發現感性的生命體，交匯融通，再加上藝術家自身的主觀情感，而形成自身特有的形式意涵，亦即筆者所謂之破「境」重圓。

而這種「破境重圓的形式意涵」在中國的藝術表現上，不重客觀的描寫，而重主觀的抒情，再加上詩、書、畫的結合，就形成中國山水畫特有的形式創造。在西方的現代派繪畫所強調的「自我表現」與中國的文人畫所暢的「直抒胸臆」，在邏輯內容上來講應該沒有什麼區別，都是以表現自我為己任，但西方激進，東方含蓄而深沈。著名美學家宗白華曾說：「中國繪畫裡所表現的最深心靈究竟是什麼？答曰：它即不是以世界為有限的圓滿的現實而崇拜模仿，也不是向一無盡的世界作無盡的追求，煩悶苦惱，彷徨不安。它所表現的精神是一種『深沈靜默地與這無限的自然，無限的太空渾然融化，體合為一。』它所啟示的境界是靜的，因為順著自然法則運行的宇宙是雖動而靜的，與自然精神合一的人生也是雖動而靜的。它所描寫的對象，山川、人物、花鳥、蟲魚，都充滿著生命的動 氣韻生動。但因為自然是順法則的（老莊所謂道），畫家是默契自然的，所以畫幅中潛存著一層深深的靜寂……它表現著無限的寂靜，也同時表示著是自然最深最後的結構。」²⁷

35 宗白華，(1981)，《美學散步》，上海：上海人民出版社，頁 123。

西方現代繪畫所表現的情感是表現在畫家的自身以外，他們所關注的是抽象的幾何形式與色彩的結合所產生的效果。但也由於繪畫用具的局限，特別是缺乏富有生命表現力的毛筆，使其在線的運用上顯得力不從心，故筆者選擇合於自身情感表現的水墨畫來展現自我的內在情調。在筆、墨間發情思，表真趣。

藝術是一種自由的精神活動，不是自然的再現。筆者的作品不歌功頌德，也不求助人倫成教化，只是一種主觀情感的表現。本章將對筆者作品的形式特質、創作歷程、媒材技法等做一探討，茲節述如後。

第一節 創作歷程

「塗鴨」，應是人的本能。小朋友一拿起畫筆就可塗個沒完，畫個不停。但長大後很多人卻把這種天賦的本能給拋棄了，因為怕！怕畫不好，落人笑柄。我算是個「膽大」的人，「膽大」就敢「妄為」，這種天賦的塗鴨本能還保留至今，而且興趣是與日俱增，何時停筆，心想停筆日，也是也呼吸停止時。

筆者資質平庸，「無破缸之舉」更無「觀魚逆遊」之資，國中之前的學習生活概況，似乎無可追憶，亦無從下筆，故略。

就從高中談起吧！筆者高中念的是技職學校，本想學一技之長，往後可報效國家，做個有為的青年（這似乎是父母的夢長，師長的期盼），但想像總抵不過現實的考驗，事與願違，發現所學與自己的興趣相差頗大，於是高中就「水混」了三年，聯考自然也名落孫山，於是「投筆從戎」服役去了（迫於無奈，時間到了，沒辦法！）。

退伍後，再次參加聯考，期望能補本身未了的心願，孰料天不從人願，一心想念的美術科系始終考不上，最後進入世新學廣播電視。此時也只能安慰自己，學什麼不一定就非得做什麼，只要有心，在不同的領域裡一樣可以有所作為。

其實在高中，我就已決定自己將來要走的路。是不是科班出身並不重要，藝術人人得以為之。只要堅定意志，藝術創作的舞臺絕對會有自己演出的空間。直至今日，這種想法我始終沒動搖過。

繪畫很自由，創作歷程很辛苦，但我甘之如飴，因為在此世界中它給了我滿足與成就。

第二節 作品的媒材與技法

一．水墨為尚、重在表現

色彩在中國繪畫的藝術領域裡曾經佔有重要且輝煌的一頁。中國的繪畫因受莊學的影響再加上文人畫的推波助瀾，故從「重色」向「水墨渲淡」來發展。創作者為了要充分表現其自由的心靈，要超脫外在物像的束縛，水墨畫的材料可以說是繪畫中最單純、簡單的。所以筆者選擇它來作為創作的媒材，適情也適性。

而水墨繪畫的物質材料雖然簡單，但並不因此而顯出匱乏。相反地，由於創作者他放棄了對外在色相的追求，而轉向自身內在本質的探討，更能以心靈創作，從而獲得一種非現實世界可比擬的畫外境的審美意趣。

二．不拘形式，不擇手段

宣紙是水墨畫表現的素材之一，它具有著其它紙張所沒有優勢，當筆與墨合，紙與墨融、或潤、或澀、或濃、或淡在在都透露著作者慘澹經營的創作形式。

為了要達成畫面所須的效果，除了用各式各樣的宣紙外，筆者也嘗試以毛邊紙來進行畫面的構成。能滿足我的就是好材料，事半而功倍，何樂而不為。

幾支筆，一硯墨，幾疊紙，不重色彩的暈染，就用水墨，透過對自然的觀察加以自我心靈的創構，來表現自己。其實筆者的創作媒材很簡單，只要能提供筆者畫面所需的，我皆樂意去接納與嘗試。

以真面目示人，現今藝術面貌多元，適合自己的不見得合用於他人，即使是藝術，也就無標準答案。只要對自己的表現形式有所幫助的，怎麼做都可以，但求適情適性而已。

第三節 作品分析

藝術當引起人的快感，更不是模擬自然的再現。學習自然，需將其剪裁、想像，有所創造而匠心獨運。使其比原來的更美、更有味、更富有審美情趣。

筆者的作品創作以寫景及造境為主，但在表現形式上則隨著進入研究所後，所接觸的觀念與課程內容而有所調整，試圖與進入研究所前的表現方式有所區隔，以求能更明確的展現自身的繪畫語言。

作品以創作時間的先後來作分析並分成，創作緣由與作品形式來依序陳述。

圖一 < 樹影蒼然 >

繪畫創作，在有限的空間中創造出無限的可能，從直接中看見間接，實中有虛，虛中有實，虛實相映，如此相互建構，才能引人入勝，才能造出一幅生動有趣的畫面來。

宋人米芾以「米點」來作山水，筆者亦受其影響，以「點」來作畫。〈圖一〉的作品就是以「點」來佈局全圖。積點成線也成面，畫面「點」到之處是樹叢也好，是山頭也罷，筆者只期望對自然景象作不同的詮釋。整幅作品以左下角的佈白為重心而向左下與右上延伸，全幅作品不著色只略加暈染。佈白中再以線條來穿插引導，使作品有變化而能聯接統一。

圖二 < 蕩心自足 >

構成事物的內在要素是內容。而形式是內容的外在展現方式。世上的所有事物皆是由一定的內容和形式來統一。在藝術的創作領域裡，形式一般為展現內容而產生。

笪重光在《畫筌》一書中，對「妙境」的說法，其指的應非是一般的、美妙之境，是「偶爾天成，加以人工而或損」。〈圖二〉的作品，其靈感來自於筆者住家附近公園外的違章建築。鐵皮小屋，紅色的屋頂，高低錯落，引人有搜「妙」創真的衝動。

此圖由小見大，紅頂小屋加上筆者自己的山水造景，細筆皴擦推疊作出山、石肌理，再加上淡墨的層層烘染作出雲霧飄渺的視覺效果，畫面左下角的留白處是為畫面重心，由此延伸，山石錯落，遠山以淡墨造形，作出遠近空間，設色部份僅近景的屋群，朱砂作頂，胡粉作牆，點綴畫面而成此幅。其構圖方式是較為接近傳統山水的表現方式，筆者企圖表現出一種優淡閒雅、蕭散淡泊的意境。

圖三 < 晚來秋 >

在繪畫創作上筆者認為，西方的資訊應當接收，但不能全盤西化，中國傳統樣式的學習亦不能免，誠如李可染在其畫論中所說的：「傳統要以最大的力氣打進去，更要以最大的力氣打出來」。要消化吸收更不能抱殘守缺，一再相因與重覆。

< 晚來秋 > 是一幅想像加實境的水墨作品。這是台糖高雄廠內的宿舍一景，廢棄的房舍，加上幾顆枯老的樹木，眼前景物是如此蕭瑟。筆者從小就在廠區內成長遊玩，故對這種日式平房特別有感情，但隨著時間的推移，工商業的日益發達，目前景況以不復從前。近年舊地重遊，感概之餘，特以筆記之，加上筆者本身的情感抒發，求以喚起部份的兒時回憶。

此圖薄霧橫繞畫面中心，而將視覺導引至平房屋舍，樹木時而乾筆、時而皴擦、時而點染企圖表現出秋天落葉飄搖、人近黃昏的枯澀心況。

圖四 < 青山和風 >

皴法在中國繪畫裡，是為了表現不同的山石紋理而產生的，不同的皴法展現出不同的質趣，也給表現形式提供了不同的外衣。

清人龔賢亦是筆者所崇敬的大家之一，其層疊積染的表現方式，亦為筆者所追求。〈圖四〉是以披麻皴和積墨法為主調來加以延伸變化。有道是「山欲高，全出則不高，山嵐瑣其腰則高已」，前景的山頭以山嵐瑣腰，而作出崇高之勢，畫幅後方則以雲霧阻斷。做出前後層次，以淡墨畫遠山，藉此來拉開畫面縱深，

以表現畫面空間。

以自然為美而激發出畫家的真情至性，而賦予藝術品永恆旺盛的生命力。〈青山和風〉是筆者造境的作品，靈感得自畫室中斑駁的壁痕。想像引人遐思，創作是一種直覺的衝動，可遊、可居的畫作呈現，是筆者作品的展現主軸。

圖五 < 尋跡何處 >

台灣在光復以來水墨畫還是承繼文人畫的遺緒，講究章法、精研筆墨，力圖在形式內容上力求改善。現代水墨畫最大的問題就在於傳統與現代間如何調和，固守傳統不知消化就難以創新，或假創新而揚棄傳統也不行。其實筆者認為兩者皆不可偏廢，傳統與現代是互動的，消化傳統取其精華而為現代繪畫注入活水，如此創作養分必然充沛。

我已忘了這是什麼地方，〈圖五〉的靈感來自於筆者多年前拍的一張風景照片，實景再加上筆者意造。樹林橫佈、小路崎嶇，想找尋一種感覺、一種多年的悸動，是落葉歸根還是坐看來時，是惆悵？是喜悅？觀者自由心證，高興就好。

整幅作品沒有拓印，沒有拼貼，是一筆一劃慢慢堆砌而成。線條錯落的樹林為主要的表現對象、淡彩設色，最後點上朱砂加強畫面重心。

圖六 < 萬木長風 >

想像應以現實生活為依據，而能創造出新形象、新事物。藝術家因生活的背景不同，對現實的體驗也不一，故畫面各異其趣，豐富而多彩。「線條」是繪畫表現元素之一，同一條線，每個人所表現出的筆調也不相同。線條是中國水墨畫中重要的繪畫表現語言，線條的韻律變化，是時空、情感交匯融合而成，而中國水墨畫也以線條和墨色為基礎，形成自己的藝術特色。

線條也是筆者的畫面表現、結構重要的元素。水墨與水彩不同，不能光靠烘染來解決問題，墨中要見筆，不能合泥。

< 圖六 > 的創作靈感來自於一部影片的畫面，加上筆者思緒統合所營造出的景象，畫面主要以線條來表現前景的樹林，直至畫面中段再以傳統的「松針」來加以統合，部份留白做出雲氣及遠山，最後再以花青及淡墨暈染，隨著感覺走，「意」到就好。

圖七、八、九是對景寫生的作品，生活是創作的源頭，寫生也是認識描寫對象的必經之路。師造化，就須同客觀的現實世界學習，寫生不是照本宣科，看到什麼就畫什麼，它必須是匠心獨運，而不是自然的奴隸。

笪重光在《畫筌》中認為「真境」應是，削多為少，概括提高，以表現「境」的精神、實質。從生活中去體會、觀察然後進入創作，使自己的作品能有新氣象和新的時代意義。

圖七 <大雪山所見．一>

面對自然，讓我心生恐懼，恐懼自然的深不可測，法力無邊。面對自然，也讓我心生感動，感動四時變化、色彩媚力。

<圖七> 主要以「點」來統攝全幅。點、可橫豎、可胖瘦、可長短、可乾溼，黃賓虹更是「以點作皴」。染後再點，循著染的軌跡，慢慢積點出山石與層樹，留白作出雲氣與小徑藉以烘托畫面氣氛。

圖八 <大雪山所見．二>

藝術家崇真景物也崇真感情，他們對山川的熱愛，對真情的歌詠，使他們的藝術創造，即傳神又傳情。

<圖八> 的創作是以乾筆皴擦、淡墨暈染，再加上點、線的累積重疊，做出近景的樹林與草坡。以雲霧區隔出前後，一方面增加畫面效果，另一方面也做出縱深拉出空間，主峰部份留白，以集中視點和增加山形趣味。

圖九 <大雪山所見．三>

五代荆浩提出「搜妙創真」，妙是畫家的感受也是客觀的存在，搜就要創作者的主觀努力去發現。搜、妙的緊密結合，才能創作出好的作品來。要畫好真山

水，就要認真徹底的去認識自然規律，有取有捨，在寫實的基礎上變化對象的狀態，才能創造出比真實山水更美的作品來。

「雲淡風輕」是筆者在圖九中所要追求營造的畫面效果。除了以點來佈局整個山勢外，前景的土坡與小山頭，也以線條來做變化，用以增加畫面結構內容的豐富。

結 論

藝術的本質是推陳出新的，傳統需要承接，但不是全盤接受，好的，把它發揚光大；不好的，可加以改良而注入新的活力。中國水墨畫，自唐、五代到宋，發展到最高峰，元以後就走上衰落之途。由文人士大夫所領導發展的山水畫，它一方面給中國文化創造了輝煌的成就；另一方面也埋下了衰落的根源。山水畫到了元代，因為異族的統治，士大夫避世消極的態度也反應在繪畫創作上，過於抒情而漸漸脫離了現實。倪雲林「只寫胸中逸氣」，以後「人造山水」就大為流行。明末董其昌的「南北分宗」說又提倡南宗山水，這又把山水畫的衰運又推深了一層。到了清代，創作者只在筆墨形式上下功夫，少創作而多臨摹，陳陳相因，不論在風格或結構佈局上都落了老套，離開現實，千篇一律，於是水墨畫由巔峰到停滯、僵化，難怪黃賓虹曾感嘆說：「唐畫如麴、宋畫如酒、元畫如醇。元畫以下，漸如酒之加水，時代愈近，加水愈多，近日之畫已有水無酒，故淡而無味。」

「創作精神」之不振，筆者認為是水墨畫日漸衰微主因。「筆墨當隨時代」，破「境」重圓，我們當以今人的思想行為、所處的時空背景為前提，向自然學習，從傳統的基礎上吸收養份，而能表現出我們的生活、我們的土地及自我的個性，以期能文化改造，再造水墨畫的另一高峰。

參 考 書 目

- 王慶生，《繪畫東西方文化的衝撞》，臺北：淑馨出版社，1992。
- 王魯湘，《中國名畫家全輯 4》，臺北：藝術家出版社，2001。
- 孔新苗·張萍，，，《中美術比較》，濟南：山東畫報出版社，2002。
- 木鐸出版社編輯部編，《西方美學名著引論》，臺北：木鐸出版社，1988。
- 外國美學編委會編，《外國美學 11》，商務印書館，1995。
- 江蘇美術出版社編，《中國歷代山水畫經典》，南京：江蘇美術出版社，2000。
- 朱光潛，《談美》，臺北：書泉出版社，2001。
- 余秋雨，《藝術創造工程》，臺北：允晨文化出版社，1990。
- 李澤厚，《華夏美學：插圖本》，桂林：廣西師範大學出版社，2001。
- 李澤厚，《美的歷程》，桂林：廣西師範大學出版社，2000。
- 李醒塵，《西方美學史教程》，臺北：淑馨出版社，2000。
- 李澤厚·劉綱紀，《中國美學史：魏晉南北朝篇》，合肥：安徽文藝出版社，1999。
- 何懷碩主編，《近代中國美術論集 1~6》，臺北：藝術家出版社，1991。
- 汪裕雄·桑農，《藝境無涯：宗白華美學思想臆解》，合肥：安徽教育出版社，2002。
- 周方，《博雅經典·畫》，呼合浩特：內蒙古人民出版社，2002。
- 宗白華，《美學散步》，上海：上海人民出版社，1981。
- 美術館論叢，《生活藝術·藝術生活》，臺北：北美館，1994。
- 美術館論叢，《現代水墨畫》，臺北：北美館，1988。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：台灣學生書局，1979。
- 凌高郎，《藝術概論》，1995。
- 黃光男，《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》，臺北：史博館，1999。
- 張連，《形式美新論》，上海：上海書畫出版社，2001。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，臺北：東大出版社，1997。

- 陳新漢，《審美認識機制論》，上海：華東師範大學出版社，2002。
- 笠原仲二，《古代中國人的美意識》，北京：北京大學出版社，1987。
- 彭修銀，《墨戲與逍遙：中國文人畫美學傳統》，臺北：文津出版社，1995。
- 甄巍，《油彩與水墨：中西繪畫藝術比較》，北京：中國紡織出版社，2002。
- 趙憲章編，《二十世紀外國美學文藝學名著精義》，江蘇文藝出版社，1987。
- 浦震元，《中國藝術意境論》，北京：北京大學出版社，1999。
- 鄭午昌，《中國畫學全史》上海：上海古籍出版社，2001。
- 劉文潭，《現代美學》，臺北：台灣商務，1993。
- 鄧喬彬，《中國繪畫思想史》，貴陽：貴州人民出版社，2001。
- 謝凝高，《山水審美：人與自然的交響曲》，臺北：淑馨出版社，1992。
- Jean-Luc Chalumeau 著；王玉齡譯，《藝術解讀》，臺北：遠流出版，1996。