

第四章 創作理念

第一節 我與白牆的對話

筆者的「雲嬉」創作體驗，必然牽涉一個自我剖析的過程。而這個自我剖析的過程，也是筆者建立自我風格體系的想法發軔。

在傳承研創中探求藝術的價值，是我探索創作的主要方向。中國繪畫獨具圓滿的繪畫思想與人文精神，一種無可取代的文明內涵精髓。筆者以為：從事繪畫創作者，不應拘泥於特定的材質與表現形式，繼承的應是優良的傳統繪畫思想、致力於現代藝術思潮的融合，再進而蛻化、演進。

藝術的價值在獨特的自我創見，生活環境映現藝術的情思，無我的意念是創作本體的泉源。創新的精神才是繪畫傳統發展的中心思想，古代人的創新，成為今人認知的傳統；今人的創新才是藝術創作的成就。現代社會繁忙緊湊、功利煩身，繪畫易淪為純視覺的飾用，與形質形式的爭奇求異，迷失了藝術的本質。

一、幻象式繪畫

當筆者在看著整幅白絹構思創作時，眼前出現的是：在一堵白牆上逼真的天空？筆者眼前常常會出現這種視覺的幻象，一道透明的墨色，增強了對空間的情調。

在創作時刻，筆者與「雲」，進行了一場永無止境的對話，一種寂靜永恆、趨近真實、無上莊嚴的交談。

「雲」這個沒有表面的物體不能被「描述」，但它還是在圖像表現中找到了一席之地，照片中的圖像還是接受了它，使其在照片中的圖像定格，但其動態的連接性則瞬間消失。攝影機也接受了它，使其在影片中的圖像定格，但其動態的連接性活了起來。可是攝影機卻不可能錄出不存在的物體，而且少了人的手繪之創作繪畫性。照片跟攝影都不可能留下不存在的物體，而繪畫創作的想像力卻可以無中生有。畫家的想像力不但可以無中生有，甚至可以轉化為真實的存在。畫家的價值必須超過相機機械性的性能，與照片顯現的物質性。賦予畫作生命，提供另一種可能。然而每位畫家心理結構所孕生的思想性格與感受性之特徵皆不同，因此透過「感官通匯」展現的藝術創作——「幻象式繪畫」，當然各有不同的面貌。西方達文西（Leonardo da

Vinci, 1452~1519) 提到「感官通匯」：

古代思辨家認為人的判斷力是受某個機構支配的，這是個聯繫著五官知覺器官的機構，通常稱為「感官通匯」。外界事物的形象傳給五官，五官將此形象傳給知覺器官，再由知覺器官傳給「感官通匯」，事物的形象就保留在記憶中，按照事物的輕重緩急而或多或少地保存著。

88

幻象式繪畫中的「雲」，即是我與白牆的對話。我與天空中的「雲」的透過「感官通匯」，將「雲」收集並分析處理，納入記憶。「雲嬉」是筆者「感官通匯」後的「一切為心造」，再創作於如「白牆」上的白色絹板。

「感官通匯」，五官即視覺器官、聽覺器官、觸覺器官、味覺器官和嗅覺器官，「感官通匯」，即五官的共同指揮者。對於迅速移動物體，西方達文西（Leonardo da Vinci, 1452~1519）提到：

迅速移動物體，它所經過的地方似乎部分會沾染上物體的顏色。這是已被經驗證明了的命題；閃電在陰雲中運動時，它迅速起伏飛行的全過程看起來就像一條發亮的長蛇。這是因為感覺器官的作用比判斷迅速。

畫家能夠從眼睛與景物間的大氣顏色的變化顯示不同距離，也可以描寫煙霧中難以辨認的景物外形，由雲雨的外觀畫出高聳雲霄的山峰和河谷，畫出不同透明度的流水和水中的游魚，也將畫出空中不同高度的星星。⁸⁹

此外「雲」的厚薄，於群山峻谷之中，也會產生幻象式現象。

由於群山峻谷間雲氣的多少，而產生幻象式現象，進而改變群山峻谷間的距離，使人的眼睛產生視覺的幻象。此外繪畫時，藝術家想表明這些群山峻谷一個比一個遠的時候，也會借助於空氣的濃淡來表現，亦即空氣中的透視。

一切都不是那麼清楚，有點迷濛，但卻清楚地處理不同層次的空間之

⁸⁸ 達文西(Leonardo Da Vinci)，《達文西的筆記本：繪畫是怎麼回事》，鄭福潔譯，臺北：大塊文化發行，2007，民國96年，頁1。

⁸⁹ 達文西(Leonardo Da Vinci)，《達文西的筆記本：繪畫是怎麼回事》，鄭福潔譯，臺北：大塊文化發行，2007，民國96年，頁38~39。

間動態交織的狀況。那麼單純、透明、又極為豐富。

二十世紀下半最重要的國際劇場導演彼得·布魯克(Peter Brook)在「取消幻覺」中，提到：

每件事都是幻覺。透過意象所產生的印象交流是我們的基本語言：當一個人傳達了一個意象的那一刻，在同一瞬間，另外一個人跟他有了短暫接觸。這種共享的連結就是語言：如果這個連結不能在第三個人身上喚起，如果沒有即時的共享幻想，那就沒有交換。⁹⁰

所有的溝通裡，幻覺會先物質化然後消失。「雲」充滿各種意象組成，且是絕大多數人都有的生命經驗，只是各人的體會深淺不同。「雲」無固定的外形，加上被風吹動時所產生的陰影，使「雲」看起來具幻覺性。而這幻覺是由變化迅速的片段印象所組成，讓觀者的想像力得以飛奔。

筆者在處理不斷變動的一個點時，該個點的位置時而在白牆上，時而在作品畫面上，甚至是在一切物體的表面出現，但都只是瞬間的暫留。亦即由變化迅速的片段印象所組成的幻覺。

然而觀者，他根本不需要任何努力或刻意蒐尋記憶，而是在觀賞筆者作品的同時，不經意、不可避免地，他會根據自己的既有記憶，再創造出一個更豐富的幻覺意象，與筆者的創作意念產生交換過程。

二、刺點（觀者主觀的視覺焦點）

眼睛能感知亮光、陰影、體積、形狀、顏色、位置、遠、近、動和靜。使繪畫涉及這些表現。西方達文西(Leonardo da Vinci, 1452~1519)在眼睛的十大功能，提到：

誰能相信在如此小的空間裡容納著宇宙的所有形象？啊，偉大的過程！要有多高的資質才能有效地深入探索這樣的自然奧秘？這是多麼令人難以思議……混聚在這麼小的空間裡，形體已經消失的東西能夠展開重新創造與重新組合。……眼睛也能在自己的表面上接受所有對著它的物體的形象，由此，「感官通匯」將物體的形象收集起來，加以

⁹⁰ 彼得·布魯克(Peter Brook)，《空的空間》，耿一偉譯，臺北：中正文化發行，2007，民國97年，頁90。

分析處理，將中意的形象納入記憶中。⁹¹

筆者爲了創作上有所依據、以作爲創作表現之題材與靈感，故爲了研究雲、對雲產生深刻的感覺，於是下定決心到著名的雲窟—黃山—去一探究竟。2005年黃山—國畫的故鄉—雪季14日寫生之旅（王友俊教授帶隊）隨王友俊教授出國旅遊寫生，體會雲，進行寫生觀察。與大家一同歷遊黃山：白雲溪景區、瑤台仙境、獅子林，還有蓮花峰、天都峰及光明頂三大峰頂…等，給了筆者許多新的體悟。得以親臨這份美麗的邂逅，爲筆者這次的研究留下美麗的回憶。

「景緻」（scenery）一詞強顯的是觀看之狀態。觀看一個事物就是在進行某種抽象活動，知覺以及理解力也參與了觀看活動。觀看活動進行時，把握了該事物之結構架構，也就是把握了事物中元素與元素之間的關係。⁹²

筆者以爲：應該透過「雲嬉行腳」，在觀照中走路，生歡喜心。把心念調整好，時時刻刻向前精進，發揮生命功能。發現雲的秘密、透過對雲的研究，將雲轉換爲自我創作的符號，非形塑的，而是內在心靈對美感經驗新的體悟與轉換。用心體會，而後轉化到自己的作品。「雲」，在於教導人如何獲得精神上的愉悅。

如何在「雲嬉行腳」中，探究雲的秘密？其實不難，只要專注於「意念」第一，「觀照」其二，第三就是「歡喜心」，而後就是「一切爲心造」。

值得一提的是：已經消失的「雲」形體，依然能重新展開、重新創造與重新組合。創作者只要透過「感官通匯」將物體的形象收集並分析處理，納入記憶，「感官通匯」後的「一切爲心造」就能對創作產生影響。在黃山山間研究的每一天，筆者在晚間入睡，「雲」也不斷的在我腦海中湧現。雖然已經事過境遷，至今筆者每每回憶，「雲嬉」依然常伴，讓我甚爲感恩。

三、物象寫生到意象轉化爲心象造境

（一）另一種永恆

最美的風景在心裡，因爲不再只是景象的存有，還包含創作者本身的感受。

「無象之形」，在瞬間注入自己的心象。突顯了「雲嬉」的意境美。

⁹¹ 達文西(Leonardo Da Vinci)，《達文西的筆記本：繪畫是怎麼回事》，鄭福潔譯，臺北：大塊文化發行，2007，民國96年，頁14，15。

⁹² Rudolf Arnheim，《視覺思維》，勝守堯譯，四川人民出版社，成都市，1998年3月第1版次，2001年3月第2次印刷，頁89。

如此「雲」的物質性消失了，並在瞬間重新凝聚，又呈現另一種永恆。這就是筆者存留「幻象式精神繪畫」的「一切為心造」創作。

其「無象之形」在創作的隱喻之中，詮釋的空間更大、更多元、更見想像。寫生體會雲的過程中，筆者於艱苦的登山的喘息中緩過來時，常佇立於景色前，定睛一看，天邊透著微微的光；冰冷的風，輕輕的拂過臉頰，倍增寂靜的氣氛。然而在這短短的喘息時間裡，筆者也發現天空浮現飄動的白雲，可以感受到週遭氛圍的流動感，於是心靜，境亦靜。可惜的是，很多事情我們都不曾用心體會，只是讓它輕易地流逝。

（二）新生命

愛德華·瓦茲渥斯（Edward Wadsworth）在他所寫的「單元」（Unit One）提到：

一幅畫不再是一個窗子，任誰只要透過了它，便可以看見一點動人的自然，它也不是表明藝術家個人情操的一種工具；它便是它自身，它便是一個對象；一個擴充「美」之觀念的新單元。

這裡提到的「一幅畫的自身」，指的便是「形式」，一件藝術品之所以因為它具有某種型式的結構而顯得美，是因為它的形式結構足以成為一個有機的整體。⁹³顯然，「形式」在藝術品的重要性普遍受到重視，德國偉大藝術史學家溫克爾曼（Johann Joackim Winkelmann）的觀點認為：藝術的中心問題（無論是創造或批評）便是形式問題。他所謂的「形式」並非墨守成規的組合，而是足以表現「靈魂之真實特性」（the character of the Soul）的結構。因此在他的心目中，形式乃是充滿著活力，絕非死刻板板的東西。歌德（Goeth）亦持相同的主張，認為形式乃是天才之精神或靈魂外現的結果。⁹⁴

如何能夠提出再現自然景緻之新形式，為筆者此次創作之目的——『雲嬉—雲之「時空的變現」』與創作作品之間的關係。除了「時空的變現」，筆者此次創作之作品與論文研究，亦將提出其他關於以「雲」作為繪畫符號的剖析。

⁹³ 參見劉文潭，〈結構之美—析論結構主義的藝術批評〉，收錄在《藝術學報第 63 期（1998 年 12 月）》，台北；藝街大學，頁 1-16。

⁹⁴ 同上。

單純逍遙的作畫，即是由物象寫生到意象轉化為心象造境的實踐過程。然而這心境，在創作的隱喻之中以「無象之形」體現新生命。

第二節 經營「雲嬉」運動中的時空變現

一、虛構的開放空間

筆者研究雲之「空的空間」研究歷經四年，學到最多的，可以說是和雲之間的互動。「雲」很能引領筆者繪出優美的線條，晃如劇場似的「雲嬉」。每當研究遇到挫折時，筆者總會靜靜的看著「雲」，彷彿讓「雲」把自己的心淨化了，然後再繼續創作。那種藝術創作者與大自然之間，全然交流的感覺，我覺得很美。

「雲嬉」於畫作之間創造各種美的結構和形式。畫家帶著一個超乎尋常的敏銳性，以及對藝術工作的嚴謹態度，在絹本或紙張的基底，經營一個虛構的開放空間，進行空間造境；在空間的安排，或嚴謹或灑脫。「雲嬉」的空間造境已經擺脫實景的束縛，發揮性靈，筆墨隨著思想，悠游於廣闊的心靈空間，產生靈活駕御；這些都是很能引發觀者想像空間的。

然而這個畫面上的變化，透過畫家心靈之眼與創造的手，萌生一種價值。

筆者不斷地重新塑造「白」，或者在紙上留出許多「白」的位置。這些「白」好像是不用描繪出的，但在佈局經營中卻起了很大的作用，它們的面積、大小、位置、形狀，都是不期而遇後的精心安排，其精心程度不亞實體的輪廓，使得這些「白」的存在，產生一種奇特的神采，其「特殊性」有時反倒對畫面起支撐的作用。

筆者對於「雲嬉」運動中的空間造境過程之詳加表述：

1. 更肯定之後的一種模糊。有時候不是更加清楚，反而是一種模糊，另一種迷濛。在不同的基調中（基礎的調子），不斷的推演與變化，不是技巧性的再現，有時反而是再一次的深入溝通，在非既定的調子中。此時所講的調子，則是指墨的生產物，包含墨韻、皴…等等。
2. 有些地方要再挑亮，爲了保留水墨那份透而含蓄的墨韻之美。如果加入臘筆，（透的水份感則沒了）或坯土（氳韻感則略顯僵化），這是每個材質間的極限。如此，或許運用視覺調合的作用，保留需挑

亮的那份調子，用其他的深來襯，而後再將其中的互動性，再次連繫起來。

3. 有時候反而不是用「白」，而是用「灰」。此時的「灰」除了支撐「白」，同時也具備「白」等同的作用。
4. 轉換不同的視點觀看創作生產物，往往會有不同的收穫。

二、雲之「時空的變現」

「變現」：變現即變化表現的過程。

「雲」之變化表現在空間和時間的過程，非常有趣且微妙。筆者這次創作過程，就是對此狀態之觀察。在其變幻間尋找一個又一個可能；可能是哲學的，文學的，藝術的，創造的，各種不同的過程。

一件會進步的作品？黃山雲氣逼人，使筆者的敏感度提昇了，在不斷的修改作品過程中，有了一些新的體悟、新的轉換、新的蛻變。一件會進步的作品？我喜歡這種挑戰，因為可創造作品本身的價值。

三、內化的「風與雲」之虛的書寫展現

近代黃賓虹：「應該從實到虛，先要有能力畫滿一張紙，滿紙能實，然後求虛。」⁹⁵傳統山水畫中大量留白展現天人合一的意涵，尚代表雲霧、山嵐、江河等。其虛實對應，運用虛實經營手法，掌握虛幻意境的營造。相對於黃賓虹，筆者嘗試以內化同樣的方式去書寫「風與雲」。擁抱所有畫面不同的景物，開一種筆法，去給予所有的自然以生機。如「見圖」

有時運用輕輕幾筆有層次的淡墨游走整幅畫面，貫穿虛與實之間的聯繫。山峰絕壑之間留出的自由空間。正是因為看到夏日隨風飄浮的雲，懷素和尚（八世紀）突然悟出了筆法並得到了墨趣；⁹⁶同樣，董其昌因為見到了米芾的雲景，也才悟出了墨趣。⁹⁷



圖 蔡靜怡《漫漫黃山行》局部

董其昌在他的《畫禪室隨筆》中說道：「山水當著意生雲，不可用粉染。當以墨漬出，令如氣蒸，冉冉欲墜，乃可稱生動之韻。」⁹⁸

董強譯，《雲的理論：爲了建立一種新的繪畫史 Hubert》虛的書寫提到：

⁹⁵ 王之海，《中國近現代名家量集·黃賓虹》，序文。台北，錦繡文化事業，1973。

⁹⁶ 《宣和畫譜》

⁹⁷ 董其昌，《董禪室隨筆》，收錄於沈子丞著，《歷代論畫名著彙編》，台北市：世界書局，民國73，頁252。

⁹⁸ 董其昌《畫言》。

中國繪畫跟西方繪畫一樣，也有完全是線性的雲，和輪廓不分明的霧：我們看到這種不同的處理方式涉及到一個中國繪畫史中經常提到的對立問題，及「青綠畫派」，即畫明晰可辨的輪廓；與文人畫派「逸品畫派」，或者稱為「無拘畫派」的對立，這種對立，從八世紀開始，即被兩種不同的畫風景的風格所重合，即「密法」，主要是描繪性的強調細節，以顧愷之、陸探微為主導，他們的方法是過分精心，他們的線條看不到終結的時候；以及「疏法」，即張僧繇和吳道子為首的「簡約」派，他們正相反，在點與線條之間留空極大，有的甚至顯出欠缺。⁹⁹



圖 五代 董源《瀟湘圖》局部



圖 南宋 米友仁《瀟湘奇觀圖》局部



圖 蔡靜怡《漫漫黃山行圖》局部 1



圖 蔡靜怡《漫漫黃山行圖》局部 2

我們可由以上三幅圖畫中觀察出：米家雲山《瀟湘奇觀圖》中的「米點皴」實際上乃淵源於董源處，兩者屬於同一類型的皴法。兩位畫家都被瀟湘煙嵐迷離之美所吸引，分別表現他們所體認到的瀟湘風光，但兩家的山水風格卻殊異。就墨點運用來看，由筆者作品《漫漫黃山行圖》與前二幅作品相較時可見：三者雖同是堆疊筆觸，但其累積實體的厚薄有所不同，其筆者使其用筆堆疊更多，且多為顫動筆觸，突顯大氣沛然，雲氣如自在忘我，隨順自然。

所以筆者在創作「雲嬉」時，從放逸中，堆疊累積實體的厚實，以突顯虛的書寫。這樣它們的思想就能表現得非常完善。

⁹⁹ Damisch, 《雲的理論：爲了建立一種新的繪畫史 Hubert》，董強譯，臺北：揚智文化，2002，民 91，頁 326。

四、東方畫論中雲的表現法

黃賓虹從下棋的佈局中得到繪畫中布白的妙法，如同他的山水畫面(圖 20)，看似濃黑密集，但在細觀下卻又見在山水樹石間斑斑點點的活眼處，似為無意，卻又是精心安排下留做通氣之處。「妙在無處」，在滿紙黑墨中，這無處打破了沉寂混沌的空氣，如同在線條中的飛白，在紮實的線條外有另一種速度變化、流動與透氣的效果。現帶來一絲的透氣，更完整地表現出石面粗糙的質感。法之妙在畫面中能在看似密實的面積中留出活通的空間，便能為畫面活躍，如同氣的貫穿流動。

黃賓虹便曾提出對於畫面疏密的觀點：

疏可走馬，則疏處不是空虛，一無長物，還得有景；密不通風，還得有立錐之地，切不可使人感到窒息。密中求虛，虛中求實，看畫，不但要看畫之實處，並且要看畫之空白處。¹⁰⁰

由此我們可知：創作時要依據視覺、心理美感的原理作佈局的考量，取得最佳結構；「結構者，謀略也」，留白的面積反而比黑的部分要更為小心處理。這個原則基本上就是繪畫中的空間處置問題，留白可以是一種活眼，也是一種疏密關係，在畫面中成了架構性的問題。能在實與虛之間有所取捨，實則掌握了水墨中佈局的重要關鍵。

五、優美的距離——我與白牆的對話

《台灣美術期刊》68期・〈資訊時代的藝術哲思〉提到：

藝術創作因著時代的轉變，有著不同的理由。曾經，藝術品可以提供觀賞者一個脫離凡塵的路徑，距離的美感將藝術家、藝術品與觀賞者隔絕開來，卻又有其心領神會之處。然而，在後工業社會（post-industrial society）的資訊時代，互動科技藝術不但弭平了這個鴻溝，並且無限延伸了藝術的可能性。但是隨著淺盤文化與數位普及化的藝術潮流，對於藝術精神空氣逐漸稀薄了的憂慮也漸漸引起社會的重視（中村敬治，2000）。¹⁰¹

¹⁰⁰ 黃賓虹，《黃賓虹話語錄》，臺北：華正書局，民國75年初版，頁38。

¹⁰¹ 張恬君，〈資訊時代的藝術哲思〉，收錄於《台灣美術期刊》，68期，第17卷4期，2007年4月。

因爲各人實際的境遇不同，對同一事物的體認也相異，這種心靈上的差距，致使藝術家、藝術品自然會跟觀賞者產生距離。但是因著部份共通的經驗或符號解讀，觀賞者又能從藝術品中，與藝術者產生一部分的心領神會。現在借助於電腦資訊的互動科技，雖然可以讓藝術者、藝術品跟觀賞者的距離拉近，但藝術資訊化，形成觀賞者缺乏深刻體認的現象，而且互動科技平台無止境的開放性結構，過度的將主控權交給觀賞者，很難成就美感經驗，反而會造成創作者(authorship)與真實性(authenticity)的消退，最後可能導致藝術創作只剩下政治與商業價值。所以讓藝術者、藝術品與觀賞者保持一定的「心靈距離」，反而能讓觀賞者獲得更多美感的想像跟體會，更能成就觀賞者的美感經驗。

距離的確是一種美感。除了心靈上的距離，當我們與事物保持一定的距離時，往往更能看清事物的本質。蘇軾登臨廬山，飽覽奇絕景觀後，有感而作〈題西林寺壁〉：「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同。不識廬山真面目，只緣身在此山中。」這是一首人人耳熟能詳的千古名詩。此詩不在細微處著墨，全從宏觀角度著眼，包含了深刻的美學觀點及見解。東坡從不同的角度去欣賞廬山的風光；從這邊看是平緩的山嶺，從那邊看是陡峭的山峰，千姿萬態，面貌風情各有不同，不論遠望或近觀，都能讓人產生新奇的感覺。而因爲自己身在山中，視線被四周圍的環境擋住，反而就看不到廬山的真實樣貌了。這種因爲角度跟遠近距離的不同產生的美感，是許多人共有的體驗，因此，筆者認爲這也是創作者在創作時可以思考的問題。

此外，北宋沈括在《夢溪筆談》中對董源的繪畫提出：

大體源及巨然筆，皆宜遠觀，其用筆甚草草、近視幾不類物象，遠觀景物燦然，幽情思遠，如睹異境。¹⁰²

因此筆者創作時，也常常會後退一段距離來觀望作品的整體感，再多加思索，筆者將此創作習慣稱之爲「我與白牆的對話」，思考畫面組織與視覺動態的營造。此時筆者眼前出現的是：在一堵白牆上逼真的天空；一種視覺的幻象。

幻象式繪畫中的「雲」，即是我與白牆的對話。我與天空中的「雲」，透過「感官通匯」將「雲」收集並分析處理，納入記憶。然後再將「感官通匯」後的「一切爲心造」，創造於如「白牆」上的白色絹板。這正是所謂的：「**近觀其用筆甚草草，以線性，再層層暈染於其上，近視因堆疊墨數次以至物象不明，但遠觀景物燦然，幽情思遠，如臨異境。**」距離太近容易分辨不清，後退一段距離，畫面顯得小，眼觀全貌，更容易察覺是否有失調情形。

筆者認爲最優美的一段距離，即爲畫作本身二至三倍以上的距離。而爲

¹⁰² 陳傳席著，《中國山水畫史》，南京：江蘇美術出版社出版，1988，頁172。

了能時時看清創作整體感，當畫作尺寸過大時，創作者應站立著作畫比較恰當。而觀畫與作品間的活動距離，則考驗著創作者本身「感官通匯」的記憶與內化程度。

六、媒材強化虛靈的空間

從事繪畫創作者，不應拘泥於特定的材質與表現形式，媒材本身有其特色，亦有其極限。繪畫材料的選擇與應用，端看表現內容而定，藝術表現除了發揮媒材本身的特色，更因創作者不斷開發新媒材，試著將不同肌理的紙並用，選擇甚或製造適合自己用來創作的紙材，讓媒材與媒材間適度呈現在藝術的語彙裡，感動與震撼你我的心。

筆者蔡靜怡對於「雲嬉」媒材強化虛靈的空間之媒材特質如下：

1. 毛筆：中國繪畫的線性特徵，是持續數千年未間斷的積累成果，中國線條內涵的複雜、形式的豐富，毛筆的運用逐漸發展而成，這是中國繪畫的特殊之處，亦能借由線條的特殊性顯現畫家個人風格。
2. 作品多為以絹裱雙宣為基底材：絹保留水墨那份透而含蓄的墨韻之美。絹能使墨暈的調子更為細膩，利於創作者試圖營造出一種性靈的美感，而筆者想實踐的美感，也就是這種虛靈凝鍊之美。雙宣則能加強作品整體墨暈厚度的表現。以絹裱雙宣，則保有絹與雙宣兩者特質。但缺點則是：當裝裱工夫不夠火候時，作品畫面就會呈現出裝裱過程中，內部醬糊痕跡。然而，加以思考利用的話，這缺點或許也可以轉為另一種創作特質。醬糊物質本身的基底層次，隨機出現，就猶如拓畫時產生的淡墨質地，創作者若能運用想象力，促使質地與畫面產生互動，視覺再次連繫起來。
3. 以坯土為基底材：筆者曾以坯土為基底材，坯土可顯現水墨那流動活潑的墨韻，坯土可堆疊物質本身的基底層次，然而，這樣嘗試時，作品本身含蓄細膩之氳韻感則略顯僵化與不足。這就是筆者所言：每個材質間的極限。
4. 松煙墨與油煙墨：松煙墨與油煙墨的媒材特質，則是指墨的生產物，包含墨韻、皴…等等。創作者可以利用松煙墨與油煙墨來成就作品的線性，渲染其氣氛。筆者為使畫面呈現單純的力量，色彩的使用漸趨簡少的結果，使得墨的使用更為重要。
5. 利用礦物質顏料來渲染作品氣氛：筆者認為：礦物質顏料和水墨配合運用，這樣的發展應與用筆有關。早期圖畫使用的色彩，很多是鮮豔的礦物顏料，因為覆蓋性強或顆粒的關係，較易表現出裝飾性效果，明亮且豐富，顯然與後來文人「寫意」表現，大相逕庭，所以文人畫興起以後，水墨像唐以前一樣再次受到重現。日據時代隨日本的東洋畫而來的膠彩畫，日本研究深入，為我們必須好好學習之處。筆者認為這種膠彩表現方式，和水墨配合運用，仍有很大的探索空間。筆者喜歡運用細顆粒礦物質顏料和水墨配合運用，稍稍用粗顆粒礦物質顏料提一下色，畫龍點睛，能使作品畫面呈現出高雅的品味。

第三節 「雲」作為繪畫符號的剖析

一、變化表現在空間和時間的過程——連續內部秩序暗示無限的能量

(一) 一種單純的力量

「雲嬉」能對畫面產生相關影響，亦即營造出一種協調性；其將浸溼創作本身的書寫外衣。換句話而言，「雲嬉」是一種非排他結構，它的平衡與必要性，不但與畫外相關，並能將作品本身與外在環境產生積極影響。使作品中單純的創作元素——雲，與周遭環境產生連結。

「單純」也被視為藝術形式重要的法則。單純的美感，同樣呈現單純的美。

德國古代美術史學者維克爾曼（Win'kelmann 1717-1768）認為：

希臘藝術之美在於：「高貴地單純性，及平易的偉大。」¹⁰³

中國傳統繪畫就是一種單色的繪畫，只講單一的墨色問題；或是極少色系的安排。那麼單純、透明、又極為豐富。濃厚的墨色中，筆觸的展現近乎抽象。筆者此次的作品以景物寫生為主，作《風起雲嬉》及森林中的植物間的互動。作品畫面中，筆筆的筆觸相互交疊，幾乎變成一種具有厚度的山石；層層疊疊的空間似乎具有無窮的深度，卻又具想像空間，產生一種趨於單純中的莊嚴。

本身無色於風中飄盪的白布，在旁觀者眼中往往會全部或部分地染上週遭物體的顏色。若把白色的茶杯放在開放空間中，它就能成為所有顏色的接受體。潔白程度相同的物體在最暗的背景襯托下，顯得最輝煌耀眼；黑色的物體在較白的背景襯托下更顯得黝黑。黑白兩者相互襯托的力量很大。筆者「雲嬉」系列的作品創作，即是希望運用白與黑平易的偉大，使畫面產生一種單純的力量。

¹⁰³ 日譯卡西勒（E.Cassirer 1874-1945），《人間》，331 頁。

（二）不平衡中的平衡

在筆者以「雲」作為繪畫符號的作品內部，都有使其不平衡變得平衡的力量，使每一幅作品自成一個完整的平衡體系。因為「雲嬉」能對畫面產生相關影響，營造出一種協調性，浸溼創作本身的書寫外衣。換而言之，「雲嬉」是一種非排他結構，它的平衡與必要性，能將作品本身與外在環境產生積極影響，使作品畫面與畫外相關，使作品中單純的創作元素——雲，與周遭環境產生連結，產生一種單純的力量。

「雲嬉」如遊戲般的蘊育筆者作品畫面，使其產生不平衡中的跳動。藝術裡，「不平衡」也能創造出一種有趣的視覺反應，而後重建平衡，使其總歸於一個完整的平衡體系，產生穩定性，以提供筆者的創作於安定祥和畫面中，有著一種嬉戲自在的感覺。善加運用「平衡」和「不平衡」的感覺，傳達平和寧靜的氣質。一組看不見的力量在其領域內運作。

二、繪畫中的線性特徵——繪畫性中書寫性語彙

繪畫創作若被簡化為一種既定準則的運用，則會顯得僵化。筆者以為：既是「創作」，就要去活化作品。在此所論及的「繪畫中的線性特徵——繪畫性中書寫性語彙」，則是我從「雲」中體會而來，一種「感官通匯」後的「一切為心造」。在「雲」取得其自由度與變化無常的特性，所以無疑的，創作不會淪落為「簡化為一種準則的運用」，反而能在其自由中，使作品達到另一個境界。此亦是筆者選擇繪畫性語彙時的用心與挑戰。更希望能藉此砥礪自己：提起勇猛心，渡此創作河。

荆浩《筆法記》中提出「氣、韻、思、景、筆、墨」六要¹⁰⁴，其中用筆「筋、肉、骨、氣」四勢，十一世紀後期郭若虛《圖畫見聞誌》¹⁰⁵以為「氣韻本乎游心，神彩生於用筆。」¹⁰⁶再次強調用筆的書寫性與神采。

（一）彈性的過程

整個「雲嬉」的創作過程，可以說是彈性的過程。筆者創作時，常感覺眼前是一片白，卻有些無數晶亮的小點在這一片白上面到處亂竄。筆者以為，或許作畫的狀態，即應是如此：如風輕拂，氣體自然運行。

¹⁰⁴ 俞崑，《中國畫類編》，臺北：華正書局，1984，頁 605。

¹⁰⁵ 同上，頁 606。

¹⁰⁶ （宋）郭若虛《圖畫見聞誌》卷一，頁 12，1973，台北：廣文出版社，頁 31。

在這些不同的境況，如：空中雲嬉、群山峻嶺、幽谷絕壑…中，「雲嬉」總是在一個彈性的過程中表現。這種彈性過程就好像演奏音樂一樣，演奏音樂有韻律，「雲嬉」的彈性過程就像是音樂中的韻律感。

或許也可以將此「雲嬉」的彈性過程說是：好像曇花開的時候，花的顫動一樣。彈性的東西才有這種顫動！生命的彈性太強了！使得花開的時候，整朵曇花都在顫動！就如同剛蹦出土壤的嫩芽，土壤有一部份是濕的。這些現象傳遞的都是一種生命的韌性——萬物終將發現生命是如此美好！

「雲嬉」的線性特徵，是筆者持續研究的結果。其線條質地既具趣味、極富彈性力道，還具有自由彈性的特質。

筆者在作品畫面上多處以純羊毛的長鋒筆著墨，鋒筆具有軟性和彈力，運筆時能發揮強度和重量感，可將運筆妙趣發揮得淋漓盡致，所以點畫圓渾，線條凝鍊厚實，筆意瀟灑，張力雄強。將「雲嬉」的線性特徵內涵、形式的豐富，借由作品畫面中線條的性格，顯現筆者個人獨特特質；同時多處用大筆，使畫面中線性的表情更為強烈、更為氣派！

然而筆者蔡靜怡提出創作轉換之一些看法如下：

1. 黃山並不侷限於石頭的肌理結構，筆者藉由觀察「雲」後所得的轉化，創造出畫面結構整合的構成方式。
2. 結構整合的肌理方式，並不光是呈現質感與形象特徵，反而是組織它們的層次、形體間的體積感與量感、意境情態、重組的自然光線、線性張力，以及幻象的視覺感受與氛圍。

（二）繪畫的書寫性語彙

在創作時，筆者心中突然有一想法湧現：將「雲」本身的白，與邊緣的墨交織的視覺感觸，以灰白計白的方式書寫，那麼生命律動則以另一表現方式而生！黑與白的視覺張力漸落，朗現的又是個人獨特的情思。是畫還是書法？其界限模糊了，留下的可能是生命的感通！

（三）繪畫中的厚度

繪畫中的厚度，是視覺的幻象，是觀者由視覺因素引導而產生的感覺。中國畫的厚度，是通過線條的質感、畫面層次、積墨效果等因素構成。李可染先生曾言：「沒有一個偉大藝術家不追求深厚的。」

石頭似背光處理，削弱石頭物質本身的肌理對比。雖然光線並非筆者要表現的重點，但卻能增強雲和山石羣林的對比。

整個「雲嬉」的創作過程，玩的是空間遊戲，因此線條的質感、畫面層次、積墨效果等因素皆需考慮詳盡，線質雄厚多姿，則更顯大氣。而「雲」的線性轉換過程，線性的筆意則要更為細膩追求。

結論：

「觸類旁通，觀機受教。」一種道理通，則萬理通，其他的道理也會觸類旁通，觀機受教。學得自在，用得自然。以超越透徹的態度去學習，去體會。用通過考驗後的「無我」去創造。用「心」創造的創作，才能跨越國界、時空，感動所有的人。

在適切自如的表現能力中，充分表達自我的情思理念，不斷地與現代藝術思潮的融合，蛻化、演進，探求藝術的本質與精神，為表現形式開發無限的可能。深入自己文化藝術的內層，走在藝術潮流中扮演自己的角色，用自己的語言來表達對宇宙人生的看法。

然而筆者試著把線性的「雲」之流動性與山水皴法的概念相融，帶到畫面繪畫之抽象性轉移。質感上，非完全是「雲」的質感，那麼單純、透明、又極為豐富。使山石的表現由「線」組織成「面」，其線條、結構、墨韻凝聚了一種「雲嬉」心境，拓展另一種可能。

筆者指出一個方向，然而並不希望因此封閉了一扇門。藝術是因為多元而更顯得可愛。當「雲」的思維成為一個概念、觀念，它就是真理，而真理就具備普遍性。