

國立台灣師範大學藝術學院  
美術學系美術教學班碩士論文



黃·金·葛—黃小鈴墨彩創作研究

Pothos — Huang, Hsiao-Ling's Creation of  
Inks and Colors Painting

指導教授：黃士純 教授

研究生：黃小鈴 撰

中華民國 98 年 6 月

## 謝 誌

從小喜歡當老師，可以同理他人、培育生命。更喜歡塗鴉畫圖，在物資缺乏的鄉下農村，考試卷、獎狀最大的意義是背面可以作畫。

於民國 76 年台灣師大畢業後樂於當一個國中美術老師。二十年來與青少年學子教學相長，其間受過母校特教系特教學分、美術系四十學分在職進修，充實教學知能。民國 95 年考進美術教學碩士班，有幸和一群年輕的教師共同研讀。三年同窗，感受同學主動積極的領導力、適應力、問題解決及合作能力，在同儕良性競爭中屢見創新突破的學業佳績。

理論授課恩師有：「高級美學」王練登教授，奠定「美」、「美感」、「美感經驗」三大清晰脈絡，他說：「所謂設計就是用最簡單的方法達到最佳效果。」此話對個人最具啓發性。「博物館學」王秀雄教授，遍遊世界知名博物館，從知識論、教育論、精闢的鑑賞角度切入公共藝術及美術館、博物館教學及應用推展功能，令人充滿文化薪傳的使命感。「當代藝術」呂清夫教授，其博學、專業、犀利、幽默的教學風采令人傾倒，質化研究嚴謹的成績評量方式更逼得我們畢生難忘。「美術資優」林仁傑教授，對學生苦口婆心全方位的關照，帶領我們走出校園與當代接軌。「論文指導」黃土純教授，在論述分析、資料考據的追根究底、精微探討，充滿慧黠思辯力及證據呈現的執行力，心儀之下幸運成爲其指導學生，感恩其溫暖提攜及對我遲緩孳鈍之包容，終於有創作及論文之完成。「多元文化」趙惠玲教授，引用當代最即時的視覺文化多元題材，使用網路知識保持在時代的最尖端。「西洋美術」楊永源教授，講究實事求是、邏輯分析，尤其播放泰納、大衛、羅斯科等人生真實寫照，破解神話，滲透人心。

術科授課恩師有：何懷碩教授，其近著「給未來的藝術家」有澄清、價值、方向的引導功能，教學強調用筆用墨的觀察及思考。江明賢教授，認真堅持的教學態度，提供兩岸水墨交流互動的經歷，示範作畫方法，大膽改畫，突破筆者的心防慣性，深深體會原來創作可以破壞再求進步。梁秀中教授，自然流露大家閨秀的美學風範，筆墨落實于食衣住行生活細節當中。程代勒教授，書法篆刻系統教學，打破筆者過去的偏見及畏懼，紙張、材料、技法著重嘗試開發，還打趣說：

「學畫之前要先變壞。」，強調實驗創新的價值。洪顯超教授，提供整體創作發展歷程，打通筆者繪畫思想障礙，茅塞頓開，終有勇氣邁開論文創作的第一步。周澄教授，是一代文人忠於個性不斷堅持，不伎不求、精益求精，終有一己地位的典範。李振明教授，不吝提供獨門技法，一針見血的審美評論，讓人又怕又愛，淋漓暢快。林昌德教授，仔細耐心的治學精神，不忘初衷、忠於理想信念，扎實的水墨人體寫生訓練，讓同學有相見恨晚之慨。李貞慧教授及張貞雯教授傳授膠彩課程，從材料、上礬、調糊、煮膠、裱板、打底、繪畫理念、作品繪製，到念紙、揉紙、貼箔、截金、蠶絲網等特殊技法，見識東洋膠彩畫寺院牆面屏風的巨幅氣勢，以及追求完美的專業分科、精微考究。

美術系辦公室總是體貼提供器材、教學支援，滴水不漏傳達各項課務、系所、學校重要信息。系圖廖姐提供完整圖書服務，在畫展事宜方面更是詳盡周到，讓初出茅廬的我們展出安心、臻至理想。

家人的體諒及奧援是最大精神支柱。大至黃家家族總動員，扮演後援啦啦隊角色；小至核心家庭，先生如救火隊般隨傳隨到，孩子高中自立外也對老媽就學充滿祝福。職場學校新埔國中校長、主任、同仁，擔當協助我完成學業，學生也表達讚賞勉勵之意，促成這條追求進步之路順暢愉快。

最後，感謝四人聯展及論文口試合作的伙伴憶婷、淑芳和瓊萱，團結就是力量，為我們親朋好友帶來美好時光，也為將來譜出優雅序曲。口試委員王教授 友俊、林教授 昌德、黃教授 士純，從頭到尾審查論文，隻字不漏，徹底指正缺失及爭議之處，為求學術精確不辭辛勞，最為感佩。

黃小鈴 寫於板橋 98.7.7

## 摘要

傳統水墨畫講究「外師造化，中得心源」，一直是創作的經典準則；現代水墨畫融入技法的實驗性與內容的多元性，開拓出多采多姿的創作空間。本創作研究以「黃金葛」這種校園植物的寫生開始，從物像的觀察描繪著手，並透過文獻、期刊、畫家、畫論、畫冊等資源探討中國畫的審美精神及當代的藝術思想，以人的需求理論、心靈的自由為發展核心，逐步形成個人創作的發展脈絡。

創作內容以「黃金葛」藤蔓植物為主，配合景物及人體，以象徵生命力、謙虛、卑微、忍耐、陽光性、欣欣向榮、情感糾葛、纏繞、連綿不絕...等意涵，在水墨方面使用傳統筆墨及半自動技法，在膠彩方面使用礦物顏料及貼箔技法，把心中所感所想產生的意象具體呈現出中國水墨畫作之美。

筆者現任教於國中美術班，此創作研究在校園隨時可展開並教學相長，從微觀中品察生活的趣味，進而實驗創作。藝術是把人類生態化為審美對象的創造，人類生態、美學、創造的發展過程是本研究探索的重點。

**關鍵詞：**黃金葛、水墨畫、膠彩畫、意象、需求理論

## ABSTRACT

The traditional ink painting pays attention to "outward learn toward the great universe, to inside work hard to consider", having been the classic standard of the creations; The modern ink painting integrates the experiment of the skill method and the diverse of the content, expanding the colorful creations space.

This creations research starts with the sketch of this kind of campus plant of "Pothos", the appurtenance is like of the observation description begins, and through reference, periodical, painter, the painting theory, album of paintings etc. the resource study Chinese painting appreciates beauty the art thought of the spirit and contemporary, taking the freedom of the person's need theories, mind as to develop the core, gradually becoming personal development grain of creations.

Creating the content regards "Pothos" turnip plants as principle, matching with the scenery and human body, with the symbol vitality, condescension, humble, endure patiently, sunlight, grow luxuriantly flourishing, emotion quarrel, tie up to round, the continuous not unique ... etc. meaning, uses the traditional Chinese brush-pen and the half auto skill method in the ink painting, in the Gouache painting aspect usage mineral pigment and post the screen skill method, heart in the output idea concretely presents beautiful Chinese ink painting that feeling think.

The writer is incumbent to teach in the art class in the junior high school, this creations research can launch and learn while teaching at any time in the campus, observing the living interest from the tiny view, further starting experiment the creations. The art is the creation that changes into mankind's ecosystem to appreciate beauty the object, the development process of mankind's ecosystem, esthetics, creation is the point of this research quest.

**Keywords:** Pothos, Chinese ink painting, Gouache painting, Image, Theory of demands

# 目 錄

謝 誌.....	i
摘 要.....	iii
ABSTRACT.....	iv
目 錄.....	v
圖 目 錄.....	vi
表 目 錄.....	viii
第一章 緒 論.....	1
第一節 研究動機與目的 .....	1
第二節 研究範圍與方法 .....	4
第三節 名詞解釋 .....	7
第二章 水墨畫的發展.....	9
第一節 中國傳統審美方式 .....	9
第二節 水墨畫特質 .....	11
第三節 寫生與創作 .....	14
第三章 現代水墨創作探索.....	19
第一節 現代藝術思潮 .....	19
第二節 台灣當代水墨畫發展 .....	23
第三節 意象與造境 .....	26
第四章 墨彩畫創作實踐.....	29
第一節 創作理念 .....	29
第二節 媒材與技法探索 .....	31
第三節 形式與主題內容 .....	33
第五章 作品圖示詮釋.....	39
第六章 結 語.....	64
參考文獻.....	66
一、專書 .....	66
二、期刊 .....	67
三、網路資料 .....	68

## 圖目錄

圖 1. 坪林山坡巨葉黃金葛.....	4
圖 2. 九族文化村山坡遍植黃金葛.....	4
圖 3. 黃乳斑紋黃金葛.....	8
圖 4. 仰韶文化晚期的彩陶.....	9
圖 5. 夔鳳仕女圖.....	10
圖 6. 敦煌 404 窟壁畫伎樂飛天(局部).....	10
圖 7. 蘇軾/寒食帖(局部).....	11
圖 8. 牧谿/六柿圖 .....	12
圖 9. 趙佶/竹禽圖 .....	15
圖 10. 錢選/來禽梔子圖(局部).....	16
圖 11. 呂紀/桂菊山禽圖.....	16
圖 12. 惲壽平/朱櫻冊頁 .....	16
圖 13. 林盤聳/我的台灣生態藝術 .....	17
圖 14. 林風眠/裸女 .....	27
圖 15. 李可染/秋林放牧圖 .....	27
圖 16. 吳冠中/小鳥天堂 .....	27
圖 17. 孫雲生/紅葉鸚鵡 .....	35
圖 18. 袁金塔/紅屋圖 .....	35
圖 19. 吳昌碩/紫藤圖 .....	35
圖 20. 慕夏/春 .....	36
圖 21. 克林姆/吻 .....	36
圖 22. 校園植物黃金葛盆栽.....	37
圖 23. 黃金葛寫生稿.....	37
圖 24. 黃金·身影.....	40
圖 25. 黃金·城市.....	42
圖 26. 黃金·曲線.....	44
圖 27. 黃金·凝視.....	46
圖 28. 黃金·失落.....	48

圖 29. 黃金・無言.....	50
圖 30. 黃金・糾纏.....	52
圖 31. 黃金・糾葛.....	54
圖 32. 千年之戀.....	56
圖 33. 黃金葛系列 1.....	57
圖 34. 黃金葛系列 2.....	58
圖 35. 黃金葛系列 3.....	59
圖 36. 黃金葛系列 4.....	60
圖 37. 黃金葛系列 5.....	61
圖 38. 黃金葛系列 6.....	62
圖 39. 黃金葛系列.....	63

## 表 目 錄

表 1. 現代主義與後現代主義的特點比較.....	22
---------------------------	----

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

中國水墨畫發展起源，若從現存最早湖南長沙出土、以墨線染色方式呈現的帛畫算起，已經接近兩千三百年歷史<sup>1</sup>。台灣水墨畫的發展，民國以來受「海上畫派」、「渡海三家」等諸影響，歷經傳統的延續階段，繼而走到現代「中體西用」的轉變，再到水墨「意境」觀念取代「形式」的辯證，之後走向當代視為「中性媒材」的發展趨勢<sup>2</sup>。台灣水墨畫在過去五十年的變遷當中，歷經還原期、發展期、比較期、實驗期四個階段：繼承傳統文人美學、注重學校教育建構東方美學、接受西方美學思想影響、加入國際化美學符號。<sup>3</sup>

筆者於民國 76 年台灣師大美術系畢業後，從事國民中學美術及水墨畫教學工作十餘載，對此發展變遷、文化潮流頗為陌生，深感自身創作環境之侷限與專業知能之不足，於民國 95 年考進母校美術教學碩士班進修研讀。基於教學工作之需要及對水墨畫之熱愛，選擇以水墨畫創作為研究方向，題目定為「黃·金·葛—黃小鈴墨彩創作研究」，其中「墨彩創作研究」，乃是採用水墨與膠彩這兩種不同工具之表現手法做嘗試實驗；以「黃·金·葛」為創作主題，乃是從最熟悉的校園植物—黃金葛(Pothos)之寫生描繪開始，做一連串形式內容的延伸擴展。

國中教育接觸的對象是青少年學生，服務的對象以「人」為本；從事繪畫創作、藝術與人文教學，更是以認識人的心理為出發點，再擴展到互動、交流及創造的層面。余秋雨認為：「從創造適應的觀點來說，藝術創造，實在是在創造人。<sup>4</sup>」從事藝術創造之目的，不僅以作品來引起共鳴，更具啟發及引導思想品味之意義，到頭來仍是回到「人」的建構本身。於是乎探索人類心靈的自由與創作的自由，進而達到生活實踐及成果驗證的階段，乃成為個人最好奇的層次追求。

一般說來，西方心理學有四種勢力，第一勢力是行為主義（behaviorism），第二勢力是精神分析（psychoanalysis），第三勢力是人本心理學（humanistic psychology），第四勢力是超個人心理學（transpersonal psychology）。這四大勢力在彼此競爭和合作的過程中，逐漸發現、描述和組織一整套人格成長和靈性進化的原理，並加強行為矯正、心理治療和開悟經驗這三個層次之間的互動密度。行為主義者強調「刺激」和「反應」的制約效應；以佛洛伊德(Freud Sigmund

<sup>1</sup> 高居翰（James Cahill）著、李渝譯《中國繪畫史》雄獅圖書，台北市，1984年，頁15

<sup>2</sup> 朱珮儀〈水墨當代話語的尋找〉《危機與擴張：帝門藝評資料庫水墨相關評論》2007年

<sup>3</sup> 黃光男《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》國立歷史博物館，民88年，頁219-230

<sup>4</sup> 余秋雨《藝術創造論》天下遠見出版股份有限公司，台北市，2006年，頁247

1856-1939) 為首的精神分析學派，則以個人的潛意識衝動及本我、自我、超我的人格結構來解釋人類行為；接著馬斯洛 (Abraham Maslow 1908-1970) 提倡「人本心理學」，提出五大需求理論。晚年更把這個觀念擴大，成為七階段需求的「超個人心理學」，把原本的「自我實現」需求提升到「自我超越」，以更深入更廣泛的自我體驗、與大自然、甚至靈性的體驗都加入其中<sup>5</sup>。對於「美」與「認知」的追求更在七大需求之列。

提倡「非指導式」的心理師羅哲斯 (Carl R.Rogers 1902-1987) 說：

「一個人終於達到一種自然而輕鬆的喜悅，一種原始的joie de vivre(生之喜悅)，也許正好比擬為在草原上四處歡悅的小綿羊，或是在浪花上悠然翻騰的大海龜……，但我們卻在成長的過程中讓這種生機給折彎了。<sup>6</sup>」

生機的折彎也是一種創造力的消失，唯有「發展需要」滿足的人才能表現出最佳作用，當一個人對「真理」不能滿足時，就可能對世界抱持不可知論、懷疑的、玩世不恭的態度；對「美」的需求不能獲得滿足時，則可能形成一種粗俗、不當的或有失風雅的行爲。從「本我」到「超我」的發展需求中若受到外力阻礙扭曲，則「真我」可能替換以「假我」的面目出現。創作的自由來自心靈需求的滿足，生之喜悅來自不受毒性教條<sup>7</sup>束縛的本真，然而普羅大眾往往在生長過程中遭受壓迫，在世事紛擾中承受困惑。

在心理治療過程中，羅哲斯說：

「……人可以把自己一向用以面對生活的假面具一張一張地拋棄；它可以完全體驗到他自己之中的一些隱而未現的層面；他會發現，在這些體驗背後躲著一個陌生人，他躲在層層面具之後，而他竟然是自己。<sup>8</sup>」

當一個人覺察到自己的偽裝、困惑和束縛，願意以開放的心胸面對和改進，則新的契機就會進入生命之中，迎向命運改造的新階段。而一切創造的源頭，都來自於這種不受束縛的力量，創造力的啟動來自心靈自由。

《莊子·田子方》有一段記載：

「宋元君將畫圖，眾史皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，僮僮然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣槃礴。嬴君曰：可矣，是

---

<sup>5</sup> <http://www.heart.net.tw/mind/Maslohtml>，台灣心理諮商資訊網，2008/11/13 瀏覽

<sup>6</sup> 羅哲斯 (Carl R.Rogers) 著，宋文理譯《成爲一個人》桂冠圖書股份有限公司，2001 年，頁 105

<sup>7</sup> 約翰·布雷蕭 (John Bradshaw 1933-)《家庭會傷人》張老師出版社，2004 年，書中列舉許多似是而非的家規對小孩的教養產生傷害，稱爲毒性教條

<sup>8</sup> 羅哲斯 (Carl R.Rogers) 著，宋文理譯《成爲一個人》桂冠圖書股份有限公司，2001 年，頁 148

真畫者也。<sup>9</sup>」這個故事傳頌甚久，描述一位舉止安閒的畫師，心境空明專注，反而能夠展現出神入化的傑作。

大學學習水墨畫四年，師長授課強調「書畫同源」、「骨法用筆」、「中得心源」、「氣韻生動」等傳統特質。出社會後凡一二十年，觀察現代水墨畫的發展變化，在思想觀念方面，有「筆墨等於零」、「革毛筆的命」<sup>10</sup>、「重尋水墨意境取代水墨形式運用」等轉變；在技法方面，加入抽象、浮雕皴、雕塑化、拼貼、裝置等西化手法，媒材亦多元開發。這些觀念與技法的變化不但引起個人從事水墨創作的動機，更是源源不竭的養分活水。

水墨創作的空間很大，除傳統的筆墨題材外，可將內在心靈感受和視窗所見產生的意象，互相產生共鳴。嘗試未有的思考方向，特別是光影波動、意指意涵、人與人、人與自然...等，尋找創作的趣味與價值。在教學工作當中，保持和人的觀察及互動，利用手邊專有的工具材料，把所見、所思、所感具體表現成視覺傳達的模式，作品日積月累下來，不但記載作者的創作歷程，更能成為審美、交流、教學相長的依據，是一項永續發展的藝文活動。

黃光男：「水墨畫是中華文化精華之一，也是東方美學的視覺藝術，更甚於單一藝術表現，超越說明性的物象，具有文學與哲學的靈符與圖像，是項可知可感的內在訊息傳遞者，具有生命的活力。<sup>11</sup>」

完形心理學家魯道夫·安海姆 (Rodulf Arnheim 1904-1994)：「藝術的尊崇必定是由於下面的事實：它幫助人們瞭解世界和他自己，並且向他的眼睛呈現了他所瞭解的，並且相信是真實的事物。<sup>12</sup>」

綜合以上觀點，可看出水墨畫藝術可大可久的特性，及其追求的目標意義。本創作主題選擇生活中常見的景物作為研究對象，從原點出發，在平凡中隱喻宇宙生命義涵、呈現生生不息的律動。期能在創作探索歷程當中，透過教育及視覺傳達方式，自助助人，自娛娛人。

---

<sup>9</sup> 葉朗《中國美學史》文津出版社，台北市，民85年，頁77-78

<sup>10</sup> 王悅陽〈劉國松：國畫思變〉《新民週刊 vol.448》2007年

<sup>11</sup> 黃光男《水墨新紀元 二〇〇二年水墨畫理論與創作國際學術研討會論文集》國立台灣師範大學美術系編印，2002年，頁61

<sup>12</sup> 安海姆 (Rudolf Arnheim) 著、李長俊譯《藝術與視覺心理學》雄獅圖書公司，台北市，1984年，頁451

## 第二節 研究範圍與方法

### 一、 研究範圍

在時間上以研究所這三年（2006-2009）所學及蒐集的資料加以整理，呈現這段期間內充實、擴展、推敲、醞釀出來的作品。

在空間上以自身所處的校園職場為最主要工作地，黃金葛這種校園植物非常普遍，信手拈來親切、熟悉；經過台灣本土有黃金葛的地方則現場拍照、寫生，如坪林山坡（圖 1：照片）、九族文化村（圖 2：照片）、鹿港古厝等，再加上網路搜尋的知識、圖片，對黃金葛這種植物做全面性的觀察與了解。驚訝於它的外型差距，小至幾公分的插枝，大至攀爬二十幾公尺高、寬七十幾公分大的巨葉，外觀優美，更具有神奇旺盛的生命力。



圖 1. 坪林山坡巨葉黃金葛



圖 2. 九族文化村山坡遍植黃金葛

在理論認知方面探索的範圍有：

- (一) 水墨畫發展的美學意義（見論文第二章）
- (二) 西洋美學觀念

參考西洋美學重要的藝術思想，僅將個人從事水墨畫所認同或採用的學說主張特點摘要於後：

#### 1. 亞里斯多德（Aristotle 384-322B.C.）思想

藝術的創造是模仿自然的創造，把宇宙的演化由物質進成形式，就像雕刻加在一塊雲石裏幻現成人體的形式，它的宇宙觀已經類似藝

術家的。

宇宙是無盡的生命，豐富的動力，但它同時也是嚴整的秩序，圓滿的和諧。在這寧靜和雅的天地中生活著的人們，卻在他們的心胸裏洶湧著情感、風浪、意欲的波濤。但是人生若欲完成自己，止於至善，實現他的人格，則常以宇宙為模範，求生活中的秩序與和諧。

和諧與秩序是宇宙的美，也是人生美的基礎。達到這種「美」的道路，在亞氏看來就是「執中」「中庸」。非苟且的折衷，乃是一種不偏不倚的毅力，綜合的意志。他是一切都了解，一切都不怕，他已經奮鬥過許多死的危險。現在他的態度安詳，不矜不懼地應付一切。這種剛健清明的美是亞氏美的理想。<sup>13</sup>

## 2. 普羅亭諾斯（Plotinos 204-269）思想

發現神靈的勢力於藝術之中，藝術家的創造若有神助。他說：「沒有眼睛能看見日光，假使他不是日光性的；沒有心靈能看見美，假使他自己不是美的。你若想觀照神與美，先要你自己似神而美。<sup>14</sup>」

## 3. 鮑姆加登（Baumgarten 1714-1762）美學

美學（Aesthetics）在於西方，向為哲學底一支，自鮑姆加登於一七五〇年為其定名以來，名有專指，學有專攻<sup>15</sup>。鮑氏認為美是感性裡表現的完滿，而這完滿即是多樣中的統一，所以美存在於形式。多樣的協調而為一致性。清晰的邏輯分析會取消美感。美同時和佔有欲結合，美產生快樂。

## 4. 康德（Immanuel Kant 1724-1804）美學

如果追溯根源，可知藝術的遊戲說（The Theory of Artistic Play）乃是康德所提示出來的<sup>16</sup>。康德第一次在哲學歷史裡嚴格地為「審美」畫出一獨自的領域，即情緒。這情緒表現為認識與意志之間的中介體，就像判斷力在悟性和理性之間。審美產生於自由的活動，不是諸單個的表象，而是「心意諸能力」全體的活動。審美的真正辨別不是愉快

---

<sup>13</sup> 宗白華《美從何處尋》駱駝出版社，民 84 年，頁 260-261

<sup>14</sup> 宗白華《美從何處尋》駱駝出版社，民 84 年，頁 266

<sup>15</sup> 劉文潭《現代美學》台灣商務印書館，台北市，民 76 年，序論頁 4

<sup>16</sup> 劉文潭《現代美學》台灣商務印書館，台北市，民 76 年，頁 1

(之後來的)，而是心意狀態的「普遍傳達性」，有別於快適感。<sup>17</sup>

## 5. 托爾斯泰 (Leo Tolstoy 1828-1901) 美學

托氏認為藝術在表達情感，只要觀眾受到作者曾經感受過的情感感染，便是藝術。其強度取決於被傳達之情感所具有的獨特性、明晰性與真誠性。他主張一切藝術都該聯合群眾，藝術家不應與群眾發生隔閡。<sup>18</sup>

## 6. 克羅齊 (Benedetto Croce 1866-1952) 美學

克羅齊是繼康德之後德國唯心論的代表者之一，主張藝術即是直覺 (Intuition)，以獨立、純粹、清明、主動四大特性網羅藝術。在他的心目中，凡屬直覺都是「不全則無」(All or Nothing) 的，可以說藝術等於美、等於欣賞 (再造)、等於創造、等於表現、等於直覺，一般人的直覺和藝術家的直覺，只有量的多寡之分，而無質的同異之別。他說：「如欲欣賞藝術品，必先自成藝術家。」<sup>19</sup>

(三) 當代藝術思潮：現代主義與後現代主義 (第三章第一節)

(四) 台灣當代水墨畫觀察 (第三章第二節)

(五) 個人藝術風格分析與建立

## 二、研究方法

本論文主要採取史學研究法之史料析論：

(一) 閱讀重點學者名作論述、美學著作、畫論、藝術批評、藝術札記等

(二) 賞析近現代名家作品、當代水墨名家作品

(三) 瀏覽期刊畫論：雄師美術、新朝華人藝術、藝術家、藝術貴族、大趨勢、典藏·今藝術等

(四) 廣泛認識水墨畫工具材料：

除傳統的水墨毛筆、硯、墨、生紙、熟紙之外，尚有膠彩畫材：

1. 顏料：水干 (土質，分天然與人工種類)、礦物質顏料 (含天然與新岩

---

<sup>17</sup> 宗白華《美從何處尋》駱駝出版社，民 84 年，頁 308

<sup>18</sup> 劉文潭《現代美學》台灣商務印書館，台北市，民 76 年，頁 30-36

<sup>19</sup> 劉文潭《現代美學》台灣商務印書館，台北市，民 76 年，頁 48-59

- 種類)、植物性顏料、墨、金屬(分泥狀和金箔)、胡粉(牡蠣殼成分)。
2. 接著劑：三千本膠、粒膠、鹿膠、樹脂膠。
  3. 筆：平筆、排筆、彩色筆、隈取筆、面相筆。
  4. 基底材：木板(樟、檜、杉)、紙(雲肌麻紙、壯紙、烏之紙、雁皮宣)、絹、布(棉、麻)。
  5. 其他輔助工具

因為創作之論文，故創作上採取以下方法：

(五) 寫生：對植物與人體的觀察描繪，探討生命的道理。

(六) 多種表現方式的試驗

1. 傳統骨法用筆、層層暈染
2. 加上水墨遊戲：滴、灑、噴、拓、印、書畫液、催化劑
3. 工筆勾勒填彩
4. 沒骨寫形寫意
5. 貼箔灑箔等裝飾技巧

(七) 思想內容的構思取捨

(八) 展覽場地請益：參觀水墨名家、畫壇前輩、同儕畢業展等，當面詢問繪畫思想、畫肌畫材、展覽準備、心得感想及資料分享。

(九) 向指導教授及專業人士請益

### 第三節 名詞解釋

「黃·金·葛」顧名思義，主要是以「黃金葛」(Pothos)植物為主從事寫生繪畫及創作研究，表達這種植物的生長型態、色澤特性、如藤蔓般糾纏不清的意象聯想。其中包含三種成分：「黃」取其顏色特性，畫面中綠色植物採用偏黃嫩綠的色彩成分居多，有的也會改變其基本色相，整個視覺印象以黃顏色高明度高彩度的對比為主；「金」含有黃金般的光輝之意涵，黃金葛的原產地所羅門群島(Solomon Islands)於十六世紀被發現時，因當地土著均身佩黃金裝飾物，認為是找到了所羅門王巨大財富的金庫而命名，黃金葛葉片擁有綠油油、斑彩多變的特性，在陽光下閃閃發光，象徵其旺盛的生命力；「葛」則含有纏繞糾葛的情愫存在，黃金葛除了獨立成株外，還有攀附共生的特性，把它比擬成人性之間的交

流牽扯，擴展創作的思維空間。「墨彩創作研究」則包含「墨」與「彩」兩個部份，指的是「水墨」與「膠彩」，採用水墨畫與膠彩畫這兩種不同材質的手法應用及表現方式。

黃金葛(圖3:照片)別稱萬年青、黃金藤、銀藤葉，屬天南星科，原產於所羅門群島。屬蔓藤多年生草，葉厚、呈心形；葉面顏色有濃綠或黃白斑紋，互生葉，莖節生氣根，佛焰花序，苞片黃綠色。只要有可供生長的支撐物，蔓莖可攀爬二十公尺以上。有趣的是，黃金葛越往上攀爬，葉片會變得越大；若是種成吊盆，葉片向下垂懸，則會越長越小。黃金葛屬半日照植物，耐陰性強。可分為四大種類：翠藤(青葉種類)、黃金葛(黃乳斑紋)、白金葛(白色斑紋)、萊姆黃金葛(呈萊姆綠色)。<sup>20</sup>



圖 3. 黃乳斑紋黃金葛

藉著黃金葛植物本身的特性，聯想到人的情感情思。心形葉片象徵各式各樣的人性，基本上都有不屈不撓的生命力，以及想要與人溝通互動的社會性欲望。除了直接描繪傳達其優美的型態、旺盛的氣息之外，可再引申出個人內在的情感變化、人與人之間的情感糾葛。馬斯洛認為個人有生理、安全、愛、尊重、自我實現、美與認知、自我超越等需求層次，需求獲得滿足個體才能向上發展，若遇到阻礙則會產生抗拒，往下層退縮。在意志力不得伸張、個體成長受限的情況下，內心會產生衝突掙扎，而人是群居動物，人際間的互動也容易產生是非牽扯。凡此種種，把植物比喻成人生，賦予它多彩多姿的變化，把對人性的探討思索透過植物意象予以視覺化。

本文採用「墨彩」名詞，乃包含水墨設色技法、膠彩畫水干與礦物顏料應用技法而言，屬「國畫」又稱「水墨畫」的範疇，承續傳統水墨文化，對色彩的部份更加強調重視。而個人創作研究，包含思想、觀念等理論的建立，以及對寫生、意象、佈局經營等水墨繪畫之實驗，探討此種視覺藝術呈現的可能面貌。

<sup>20</sup> <http://www.webtime.com.tw/flower/flower.htm>，薇普網路花店，2008/11/14 瀏覽

## 第二章 水墨畫的發展

### 第一節 中國傳統審美方式

首先從彩陶上面的水墨紋飾線條（圖4）說起，先民利用手繪裝飾的圖案擁有實用兼觀賞價值，那些幾何線條如流雲水波般的律動，隱含對天地觀念的敬畏，甚至記載著祭祀神明的符碼。

蔣勳在《美的沉思》一書中形容，陶器正是農業社會「安土敦仁」的文明產物，遠離茫昧的漁獵社會劇烈的生存競爭，進入一種較緩和的優美心情。因為定居了，從百物生長中知道季節的更替、生命的死滅復甦，陶器中的紋飾除了圖騰符號的簡化外，又彷彿有一種靜下來觀察萬物的心情<sup>21</sup>。墨線的起端歷經了幾千年，至今仍是水墨繪畫的生命核心。



圖4.仰韶文化晚期的彩陶  
河南鄭州大河村遺址出土

《論語·陽貨》記載：

子曰：「小子何莫學夫詩？詩，可以興，可以觀，可以群，可以怨；邇之事父，遠之事君；多識於鳥獸草木之名。」

孔子把「興」擺在「興」、「觀」、「群」、「怨」的首位，這表明，在他看來，藝術欣賞作為一種美感活動，它的最重要的心理內容和心理特點，就在於藝術作品對人的精神從總體上產生一種感發、激勵、淨化、昇華的作用。此觀念影響後世對藝術欣賞首先強調人的精神<sup>22</sup>。這也是水墨工作者投入研究所認同及著迷的文化思想，水墨畫的藝術也可以說是人格的藝術。

中國古典美學的意象說、氣韻說、意境說，中國美學關於審美客體、審美觀照、藝術創造和藝術生命的一系列特殊看法，關於審美心胸的理論等等，它們的思想發源地，就是老子、《易傳》和莊子<sup>23</sup>。謝赫《古畫品錄》中提出的「畫有六法」，張彥遠《歷代名畫記》把「六法」中的「氣韻生動」落實到「骨法用筆」

<sup>21</sup> 蔣勳《美的沉思》雄獅圖書股份有限公司出版，台北市，民75年，頁31-32

<sup>22</sup> 葉朗《中國美學史》文津出版社，台北市，民85年，頁42

<sup>23</sup> 葉朗《中國美學史》文津出版社，台北市，民85年，頁7

上，都是受到這種精神影響<sup>24</sup>。目前出土最早的戰國人物夔鳳帛畫（圖 5），可說是一種老莊自然虛無、虛實相生觀念的代表之一。

中國人物畫美學，舉東晉大畫家顧愷之（約 346-407）畫作「女史箴圖」及舉世聞名的敦煌壁畫（圖 6）為例，強調「傳神寫照」、「遷想妙得」，有「神姿」、「神雋」、「神懷」、「神情」、「神明」、「神氣」、「神色」、「神采」、「神駿」、「神韻」、「神貌」、「風神」、「神味」等概念，大量出現在人物品藻之中。這些和「神」有關的概念，並不是指人的道德學問，而是指人的個性和生活情調<sup>25</sup>。敦煌壁畫中以人的思維、出自原始的感覺和內心迸發的形象，以渾樸而天真的線條表現「飛」與「奔放」的旋律，既有玄遠高妙的想像，又有生動傳神的熱情。



圖 5.夔鳳仕女圖  
湖南長沙出土帛畫



圖 6.敦煌 404 窟壁畫伎樂飛天（局部）<sup>26</sup>

宋朝的審美思想，把畫分為「逸」、「神」、「妙」、「能」四格，又講求「深遠無窮之味」、「有餘意」的「韻」。許多膾炙人口的書畫、藝術作品，都是這個時期的產物。如 2007 年台北故宮重新開幕所舉辦的「北宋大觀藝術特展」，就同時展示范寬、李唐、郭熙、蘇東坡（圖 7）等名家真跡。作品傳達一種超脫世俗的生活態度和生活境界，又表達一種藝術家對於歷史、人生很深刻的感受和領悟，這也是現代從事水墨繪畫的人所重視的精神價值。

<sup>24</sup> 葉朗《中國美學史》天津出版社，台北市，民 85 年，頁 172-180

<sup>25</sup> 葉朗《中國美學史》天津出版社，台北市，民 85 年，頁 132

<sup>26</sup> 資料來源：王書杰《中國傳統繪畫材料技法》河南美術出版社，鄭州市，2006 年，頁 10



圖 7. 蘇軾/寒食帖(局部)/北京/紙卷/34.2x118cm/台北故宮博物院藏

宋朝畫家范寬最常被引用的一句話：「前人之法，未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師諸物也；吾與其師諸物者，未若師諸心。<sup>27</sup>」所謂「外師造化，中得心源」這也是傳統學習水墨畫者的基本概念，和前述心靈的自由與創作的自由有相通之處。造化指的是宇宙生命的道理，畫家「格物致知」，把所欲探究的真理透過體驗力行、反覆辯證，再給予加深加廣啟發蒙養，以個人的心得和真性情透過媒介物來傳達，這當中蘊涵無限的生機與意志諸能力，所做的工作可謂等同上帝的創造了。

自從水墨繪畫的棉、宣紙材產生之後，一直影響到現今水墨藝術創作意境及美感表現，不但適合文人畫盡情恣意地揮灑，更讓近代水墨畫增加空靈輕重的對話空間。此外在膠彩畫的領域當中，採用純天然礦物、植物原料，可配合貼箔、揉紙、厚塗、裝飾等如複合媒材般的多種選擇、千變萬化，在今天這種講究「崇尚天然」「節能省碳」的大環境裏，真是二十一世紀重要的畫種，它所蘊含的精神體質，更是物質文明過度之後的精神寄託。

欣賞水墨畫內心充滿極具自我價值感的投射與映現，陶醉在筆墨造境的寧靜祥和裡，黑色墨韻是美的表現，是畫的靈魂與骨架，色彩可以點綴、可以活絡，質感更可隨心所欲，可繁可簡、可華麗可淡雅。在充滿藝術美學思想的氛圍當中，擷取古老智慧的菁華，展現現代文明的風貌，水墨畫擁有自由揮灑的無限潛力，賦予創作者開拓與超越的使命。

## 第二節 水墨畫特質

### 一、五色之美

唐張彥遠在《歷代名畫記》中說：「夫陰陽陶蒸，萬象錯布，玄化亡言，神工獨運，草木敷榮，不帶丹礫之采；雲雪飄揚，不待鉛粉而白；山不待空青而翠，風不待五色而絳。是故運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。」

<sup>27</sup> 〈范寬〉《宣和畫譜》（叢書集成新編 53 冊），新文豐出版公司印行，1985 年

五色之美一般常舉南宋牧谿的「六柿圖」(圖 8)為例，六個柿子，六種墨色深淺，而非使用多種色彩。水墨畫單純地使用墨色的深淺變化即能表達物象氣氛，有時候色彩只是陪襯作用，跟其他畫種比較起來是最大特色。

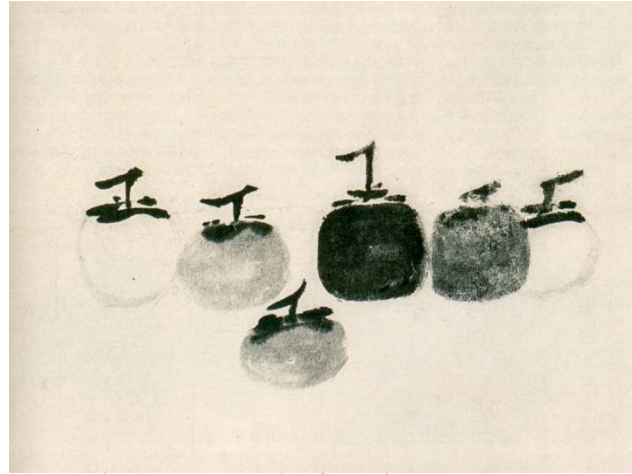


圖 8.牧谿/六柿圖/紙本、水墨/31.1x29cm/  
京都大德寺龍光院藏

至於六法之中「隨類傅彩」所指的用色，非隨某一對象之色而傅彩也，但求其類似而已。設色需淡而能深沉，艷而能清雅，濃而能古厚，自然不落淺薄、重濁、火氣、俗氣矣。<sup>28</sup>

## 二、虛境與意象

中國畫是以線描為主，把自然經過主觀的再造，最後的結果又回到自然，但是已經加上主觀的成分。黃賓虹：「天地之陰陽剛柔，生長萬物，均有不齊，人力補充之。」是指畫的山川要比真的山川為妙，何以致之？因為已經加上畫家本身的思想剪裁取捨，營造一種超越自然的虛境及意象。

意象的追尋是以可見者捕捉不可見者，要捕捉的是無形的作用，也就是無限的「神」，可說是產生一種虛境，成為中國畫獨特的精神。講究畫面的經營必須包含「虛實相映」「陰陽並生」等神采氣韻，才能穿越有形，使其生動。

## 三、留白

中國畫「素以為絢兮」，畫面空白之底色即為白色也，運筆用墨通常不畫滿，留白可以代表是天、地、水、氣，成為畫面呼吸的空間。「計白當黑」，白也是畫面的一部分，不等同無。

墨為五色之主，然須以白配之，則明。老子曰：「知白守黑。」「視而不見」之空白，並非空洞無物也。可使觀者之意識，結合所畫之題材，由意想而得各不相同之背景。是背景也，既含蓄，又靈活，實勝於不空白之背景多多矣。<sup>29</sup>

<sup>28</sup> 潘天壽 《潘天壽畫語》上海人民美術出版社，上海市，1997年，頁 35-40

<sup>29</sup> 潘天壽 《潘天壽畫語》上海人民美術出版社，上海市，1997年，頁 39

#### 四、畫面的時間與空間

畫面除一般的中堂、屏條、冊頁之外，另有一種特有的長卷畫形式，鑑賞者觀畫時稱之為「臥遊」，把橫幅延長，觀賞的時間可以無限延伸。中國畫空間的經營和西畫的焦點透視不同，可隨著畫者的觀看角度做不同視點的移動，畫裡的人、事、時、地、物不受現實理性的限制，含著悠悠漫長的意味。郭熙在《林泉高致》中說：「山形步步移，山景面面觀。」指的就是這樣的寫照。

#### 五、寫生再現

古人立法本大自然，六朝宗炳論畫謂「以形寫形，以色貌色」，其意義深透，畫者的用心是要再現宇宙自然的生命力。東坡言：「作畫以形似，見與兒童鄰。」必於形似之外得其神似，乃入鑑賞。

「寫生」包含「寫」和「生」，「寫」就像書法一樣抽象式地進行，含有主觀性；「生」就是再生，理想或是生命力的重現。寫生再現的精神等同「外師造化、中得心源」，都來自生活的實踐感受，完整呈現事物的自然道理，不做自然的奴隸。

#### 六、氣韻生動

氣韻生動是中國畫藝術上要求的最高境界、最高標準。創作來自生活，由自然經過加工改造，提煉取捨，比自然更美。

「氣」是概括藝術本源的一個範疇、是藝術家生命力和創造力的一個範疇，是概括藝術生命的一個範疇。繪畫「六法」中的「氣韻生動」，「韻」由「氣」決定，「氣」蘊含世界萬物、藝術家、藝術作品的本體和生命<sup>30</sup>。畫作要達到氣韻生動的標準，也必定包含上述種種特質。

氣韻觀念之出現，系以莊學為背景。莊學的清、虛、玄、遠，實系「韻」的性格，韻的內容；中國畫的主流，始終是在莊學精神中發展。所以同樣是重視氣韻，而自用墨的技巧出現後，實際則偏向韻的這一方面發展。一談到韻，一定要以某一限度的骨氣為基柢。但不可謂「有氣則有韻」，因為有的可能有氣而無韻，有的甚或氣與韻相克。<sup>31</sup>

#### 七、中國畫的構圖法則

構圖指的是布局、經營位置。作畫之前，必先於腦中先有想法，可稱為「立

---

<sup>30</sup> 葉朗《中國美學史》文津出版社，台北市，民85年，頁144-147

<sup>31</sup> 徐復觀《中國藝術精神》華東師範大學出版社，上海市，2005年，頁108

意」、意在筆先，之後「立象」將它安排、分配在畫面上，這是一種有計畫的工程，關係著整幅畫作的視覺語言及傳達感染力。而整幅畫的「格局」高低，就決定於上述步驟對思想內容的反映。

以下擷取幾項筆者所認知採用的布局要點：<sup>32</sup>

- (一) 布勢：指的是畫面整體的動態趨勢，從大勢入手，繼之布置小勢。
- (二) 賓主：先決定畫面運動線的集合指向或交叉點，物象疏密聚散所形成的視覺中心等主體性，再配合其他客體陪襯。
- (三) 取捨：根據繪畫風格和畫家的個性追求加以具體分析、剪裁推敲，取捨得當並不輕鬆。
- (四) 疏密：凝聚與舒曠的對立結合，強調兩者之差距，畫面才有生氣。
- (五) 虛實：有筆墨處為實，無筆墨處為虛，虛實相生相捕，營造氣氛。
- (六) 開合：開是展開，合是結尾，大開合貫穿全局，小開合豐富畫面。
- (七) 對比：利用各種矛盾達到互相襯托，產生強烈的感因。
- (八) 裝飾性：中國畫不強調真實再現客觀對象，而是依照內容需要和美的法則，強調某些造型要素，大多有所省略，有所變化，具有很強的裝飾性意味。誇張、變形、定型化、規律化以及鮮明的節奏感為其特點。
- (九) 題款印章：在構圖上運用得當，可以豐富畫面的意境和文學含量。清代孔衍拭曰：「畫上題款，各有空位，非可冒昧，蓋補畫之空處也。」一般要考慮書法文字長短、位置、方向、字體、鈐印等知識。

### 第三節 寫生與創作

寫生二字最早出現在唐貞觀九年(西元 635 年)沙門彥悰《後畫錄》，錄評唐殷王府法曹王知慎的這段話：「受業閭家，寫生殆庶。用筆爽利，風采不凡」<sup>33</sup>。

寫生在中國繪畫史上曾主導繪畫發展之脈動，而使唐宋繪畫臻於璀璨輝煌之境地。後因元明文人畫風靡，標榜「筆趣墨韻」勝過森嚴法度，寫生曾一度式微；清末民初，文人畫在西洋繪畫與東洋畫的夾縫中生存，幾至殘喘狀態，直到當代

<sup>32</sup> 李峰《中國畫構圖法則》廣西美術出版社，2005年，頁25-85

<sup>33</sup> 河洛圖書出版社（編）《中國畫論類編》河洛圖書出版，民64年，頁383

有識之士適時省悟而又力導「寫生」，如徐悲鴻、劉海粟、高劍父、傅抱石、李可染、林風眠、林玉山、黃君璧、錢松喦、黃賓虹……等。或有受西畫影響，對寫生的解釋，僅止於面對實物作畫的方式，並與臨摹、想像或抽象的繪畫形式做區分，這是對寫生的內涵及功能不全了解之故。事實上，對於寫生的取捨認定，應以整體功能目標為藝術價值的衡量依據，對其詮釋與發揮亦應隨著時代與環境之不同而演變，寫生創作的領域可謂如同天地之寬廣。<sup>34</sup>

寫生包含：實物對寫、臨鏡自寫、憶寫、潛寫、速寫式、素描式、記憶式等等。「寫生即是寫物之生意也」，它是創作過程的一個步驟與手段而已，而非目的，若認為是臨摹或偽傳統派，也是極為狹窄的觀念。寫生與創作的界定可以橫跨，作者在完成畫作時就算是創作，如借寫生作為精心創作的草圖，則是習作，通往創作的手段。林昌德將寫生造境的創作過程歸為四歷程：一為對象認知階段（視覺→知覺→感覺→想像）；二為形象儲存階段；三為繪畫形式認知階段（創造的想像）；四為創造表現階段（完美觀念與技法的具體表現）<sup>35</sup>。寫生具有嚴謹的理論及創作深度，有其基礎功能及發展空間。

善畫焦墨的張仃幼年即喜好畫畫，進入美術學校之後什麼都畫，沒受過名師指點中國畫，卻在偶然機會裡來到江南，第一次用毛筆和宣紙對景寫生起來。他認為寫生對創作來說，並不是目的，只能作為自己加深對自然瞭解的一種手段，鍛鍊表現能力的必要步驟，必須要用自己的語言來表達。他說：「所謂自己的語言，難免南腔北調，極其粗陋，甚至卑俗，但講的畢竟是自己心裡的話，多少總有一點新意。<sup>36</sup>」自然生態形形色色，畫者越能使用自己的語言從同理了解到詮釋分享，越能呈現畫作多采多姿的風貌。

本研究以植物為主題配合人物的寫生，在此列舉歷代一些植物寫生佳作：

1. 宋朝趙佶：大力經營宮廷畫院，對畫家的創作親自指導審查，尤重寫生觀察及理解畫意，物象形色自然生動，筆韻高簡。其《竹禽圖》（圖9）乃結合墨筆、重彩為一體的工筆畫，刻畫真實精確、神完氣足，



圖 9. 趙佶/竹禽圖/絹本、設色/美國大都會博物館藏

<sup>34</sup> 林昌德《寫生造境－林昌德水墨創作解析》印刷出版社，台中市，民 84 年，頁 2-7

<sup>35</sup> 林昌德《寫生造境－林昌德水墨創作解析》印刷出版社，台中市，民 84 年，頁 30-33

<sup>36</sup> 張仃《張仃談藝錄》安徽教育出版社，合肥市，1995 年，頁 42-45

是寫生佳作。

2. 元朝錢選：山水、人物、花鳥、走獸蟲魚皆有寫生佳作，其《來禽梔子圖》（圖 10）留有宋畫的豐富細緻，並加上一己冷逸的風格。
3. 明朝呂紀《桂菊山禽圖》（圖 11）展現八哥善鳴的本性及綬帶鳥爭食活躍的動態；清朝恽壽平畫《花卉冊》之《朱櫻》（圖 12），曾說：「寫生先斂浮氣，待意思靜專，然後落筆，方能洗脫塵俗，發新氣也。」他的風格清緩柔潤、文雅儒秀，不太有雄勁之筆及率意風格，取眾家之長，而以己意化之。



圖 10. 錢選/來禽梔子圖(局部)/卷/紙本、淺設色/29.2×78.3cm/利爾美術館藏



圖 12. 恽壽平/朱櫻冊頁/1686 年/絹本、設色/29.9×22.7cm/上海博物館藏

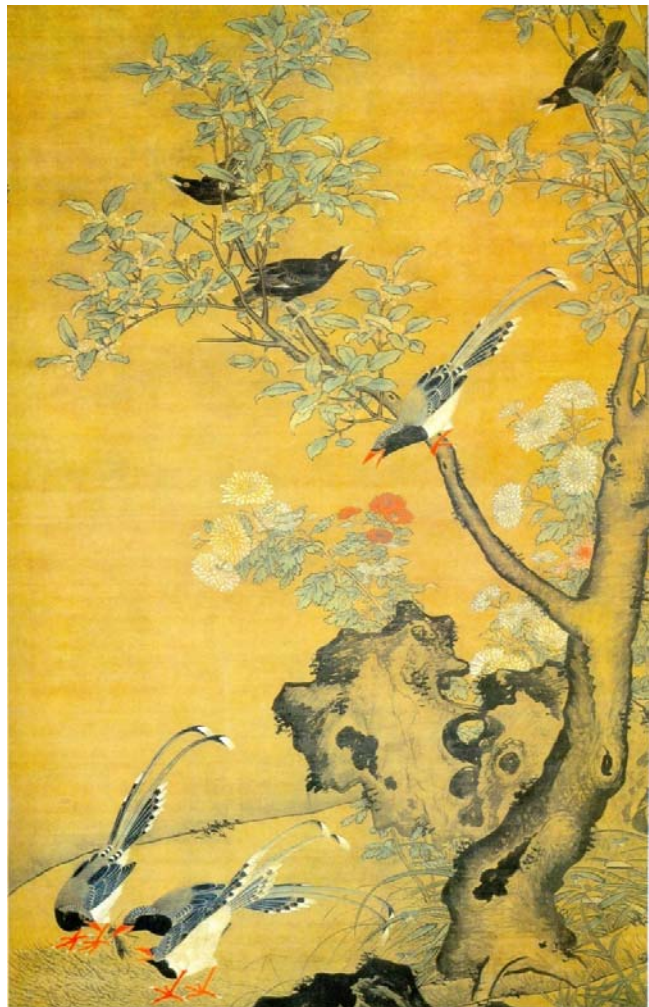


圖 11. 呂紀/桂菊山禽圖/軸/絹本、設色/192×107cm/北京故宮博物館藏

4.民國以來如前述徐悲鴻、劉海粟、高劍父、傅抱石、李可染、林風眠、林玉山、黃君璧、錢松喆、黃賓虹……等不乏寫生名作。當代林盤簞手繪《我的台灣生態藝術》(圖13)亦是從身邊最熟悉的植物題材寫生入手,再變化為寶島影像的設計圖像,其中黃金葛即為其最初描繪的對象。



圖 13.林盤簞/我的台灣生態藝術

資料：林盤簞/我的台灣生態藝術簡報，2006年

接著再學心理治療師羅哲斯(Carl R.Rogers)的思想談創作,他認為建設性創造力之內在條件有：

- 1.對體驗的開放：延展性。和心理防衛相反,每一種刺激都會透過神經系統自由地傳送,相互通融,有能力去包容。
- 2.內在的評斷樞紐：他一向沒被使用的潛力得以實現,或被引發出來而開始存在,使他覺得非常滿足而充滿創造力,不建立在別人的讚美與批評上。
- 3.處理材料與觀念以自娛的能力：是以自然的方式處理意念、色彩、造形與關係的能力。從這種自發的遊戲與探索行為中,浮升起一種意念,一種嶄新而有意義的創造性人生觀。<sup>37</sup>

這是從心理學的角度來描述創造力。袁金塔認為：「繪畫創造是指繪畫方面的獨創或心意的表現。是出於己意而非模倣,是原創性的。它包含創造者、創造過程、創造品與環境。它是生生不息,含有創新、蛻變之無限生機。<sup>38</sup>」

這是畫家以自身的創作經驗,對創造力所作的要求及詮釋。都是強調「自發的」、「出於己意」的,所謂「最為個人的也是最為普遍的」,創作傳達出人性最可貴的心靈,並且透過媒介物呈現和環境產生牽連。

以下列舉三種創作的心理活動歷程：

1. 準備期→醞釀期→豁朗期→驗證期

<sup>37</sup> 羅哲斯(Carl R.Rogers)著,宋文理譯《成爲一個人》桂冠圖書股份有限公司,2001年,頁411-413

<sup>38</sup> 袁金塔〈繪畫創造性的思考研究〉《國立台灣師範大學第七屆教授聯展論文集》國立台灣藝術教育館編印,1995年

2. 暴露→潛伏→豁朗→執行
3. 從直覺的喜愛→初步嚐試→遇到挫折→再嘗試→反覆嘗試→獲得進步的喜悅  
→信心動搖→優劣比較→再接再厲→終於創作不輟

創作是一條艱辛漫長的路，也是最有成就感、最振奮人心的活動。創作是一個歷程，從無到有，從粗淺到進化，也會經歷過無數次失敗與不如意的挫折，但是失敗了再努力、再嘗試，就跟面對生活的挑戰一樣，必須持續不斷的堅持到最後終能奇蹟出現。縱然反西方資本主義的馬庫色（Herbert Marcuse 1898-1979）美學高估了藝術改變世界的政治潛能，充滿烏托邦色彩，但是其「反對個體之被客觀條件繼續奴役」、以及對「個體的自由與幸福」之革命性的終極關懷<sup>39</sup>，不也正是這種創造性精神之訴求？

余秋雨認為「藝術，是一種把人類生態變成直覺審美形式的創造」。藝術創造靠一種神奇的虛設觸及了人們的兩重共性：一是所刻畫的對象在人們中的共性，二是欣賞者內心的某種共性。這兩種共性，來自於人類的共同生態。因此，不管藝術家多麼純粹地孤立，他們都是經由自己的「單房」和小徑，在探尋人類生態。這種探詢的成果不是邏輯結論而是直覺形式。<sup>40</sup>

創造，從根本意義上說，就是對適應（那是一種慣性、墮力）的打破，改變和諧而又停滯的黏著狀態，把動態過程往前推進。這種追求，既需要藝術家對接受者進行了解和體諒，又需要藝術家對接受者進行訓練和濡養。富有創造意識的藝術家每創造一個作品，都會使接受者產生一種或多或少的生疏感，同時又推著接受者從生疏抵達熟習，這便創造了一種適應。創造適應，比創造作品艱難得多，也偉大得多<sup>41</sup>。所以創作是一種涵蓋範圍廣泛的活動，它包含了創作者所接受濡養的文化、集體潛意識，展現作者本身的創造力和表達能力，也涵蓋對接觸觀眾推廣及對話的意義，誠如成功學大師史蒂芬·柯維（Stephen R. Covey）在《第八個習慣：從成功到卓越》一書中所言，一個人不但要找到自己內在的聲音，更要激勵他人尋找內在的聲音。<sup>42</sup>

中國畫家喜歡在生活中進行觀察，邊走、邊看、邊想，對對象進行全面的觀察了解，並勾描一些草圖紀錄，從寫生著手，再進到創作工程。寫生可說是個起點、手段、習慣，也是一種對人類生態的體驗，透過這種方式進到創作的層次，是項可以反覆追求探索不可或缺的依據。

---

<sup>39</sup> 馬庫色著、陳昭瑛譯《美學的面向－藝術與革命》南方叢書出版社，台北市，民 76 年，頁 12-35

<sup>40</sup> 余秋雨《藝術創造論》天下遠見出版股份有限公司，台北市，2006 年，頁 36

<sup>41</sup> 余秋雨《藝術創造論》天下遠見出版股份有限公司，台北市，2006 年，頁 242-243

<sup>42</sup> 史蒂芬·柯維著，殷文譯《第八個習慣：從成功到卓越》天下遠見出版，2006 年

## 第三章 現代水墨創作探索

### 第一節 現代藝術思潮

本文所採用的現代藝術思潮，指的是時間上從二十世紀中期以來有別於過去的藝術思想，其精神著重於表現藝術家個人想法及創作自由，並且以水墨畫的角度切入，非專指美術史上認定的「現代主義」。但也加上一些現代主義與後現代主義的特色探討，目的是汲取養份，增進個人創作思維廣度。筆者採用的繪畫創作理念，認同現代主義重視客觀性、共通的真理，求新、求變、求改進，追求邏輯與完美，不斷地進步，但不認同極簡的形式主義、極限藝術。更與「東拼西湊，五顏六色」、不太重視技巧的後現代主義大不相同。

探索現代水墨創作，主要是汲取現代及當代的核心理念，不僅是自發的、主動的，也隨著時間及環境流動，對大眾生活展現一種開放的態度，一種探索、洞悉當下社會脈動的藝術心靈。

一、水墨藝術家畫論及現代藝術思想之啟發：

#### (一) 齊白石

〈余生平工緻畫未足暢機不願再為作詩以告知好〉

從今不做簪花笑，誇譽秋來過耳風。一點不叫心痛快，九泉羞煞老萍翁。<sup>43</sup>

白石老人因賣畫需要作過許多精緻的工筆畫，後來認為與自己的志趣不合，乾脆寫詩詔告天下從此不畫了，於是建立其樸拙純真的鮮明風格，個人認為這種決心是真正的自我認識、自我肯定，符合現代水墨追求的自由精神。

#### (二) 黃賓虹畫語

- 遇難事如在深山遇虎豹，不能膽怯，要學武松，過得景陽崗，便可到家。學畫之道也如此。
- 畫最忌描、塗、抹。畫有四病，邪、甜、俗、賴是也。<sup>44</sup>

黃賓虹對於中國畫史、畫理、畫論多有研究，對後代啟發良多，上句鼓勵創作不輟、遇難則進的精神；下句含有審美標準，引為畫者警惕。

#### (三) 李可染畫論

<sup>43</sup> 齊白石《白石老人自述》藝術圖書公司，台北市，民 62 年，頁 148

<sup>44</sup> 黃賓虹《黃賓虹畫語》上海人民美術出版社，上海市，1997 年，頁 10、35

- 開始受規律的約束越嚴，以後表現上的自由就越大。
- 天天總結；千難一易。
- 功底很深的藝術品，使人一見動心，終身難忘。
- 所謂「創造」，就是「發展」。
- 可貴者膽，所要者魂。
- 真正忠於生活的作家，就得主宰生活。深入生活，但生活不等於藝術，必須不折不撓苦練。
- 白石老人的風格，六十後才逐漸形成。
- 不與照相機爭功，藝術比生活更高、更集中、更概括。<sup>45</sup>

李可染闡述藝術創造的過程及價值，不急功近利，面對強勢的東西不自我否定，而去瞭解與關心，才能找到自己。誠如菜根譚所謂：「勿妄自菲薄，勿自誇自傲」是也。

#### （四）潘天壽繪畫思想

- 創造個人風格不是輕而易舉的事，需要長期的苦心經營，也需要全面的學養，它與民族、地域有關，也與每個畫家的個性、氣質、興趣、審美觀點、生活經歷等等有關。<sup>46</sup>
- 畫事須有高尚之品德，宏遠之抱負，超越之識見，厚重淵博之學問，廣闊深入之生活，然後能登峰造極。
- 作畫時，需收得住心，沉得住氣。收得住心，則靜。沉得住氣，則練。靜則靜到如老僧之補衲，練則練到如春蠶之吐絲，自然能得骨趣神韻於筆墨之外矣。<sup>47</sup>

潘天壽先生推崇黃賓虹的思想，並加以發揚光大，自成一派。其重視品格、風格及作畫時的修養功夫，視同藝術的創造也等同人的創造。

#### （五）賓克利（Timothy Binkley）的藝術社會定義論

- 藝術品是人工製品或自然物體，經藝術家製作或選定作為審美或傳達某種觀

<sup>45</sup> 王琢（輯錄）《李可染畫論》華正書局，台北市，民 74 年

<sup>46</sup> 潘天壽 《潘天壽論畫筆錄》丹青圖書有限公司，台北市，民 75 年

<sup>47</sup> 潘天壽 《潘天壽畫語》上海人民美術出版社，上海市，1997 年，頁 8、12

念之用。

- 藝術家的身份由藝術世界所賦予。
- 在藝術世界中，已存在的理論決定何者為藝術，何者為非藝術。物體、藝術理論、藝術世界的認同等三者是構成藝術作品的條件。如何讓自己的創作、構思、理念獲得認同，在藝術課程的學習過程當中有一定脈絡可循。藝術作品越經由多數認同越具有感染力。

#### (六) 葛林伯格 (Greenbergism) 主義

葛氏認為人都具有判斷美醜的本能，現代藝術應走向自治 (autarchy)。真正藝術不必仰賴其他學科、知識、文化或宗教的輔助。繪畫需表現雕塑、文學、建築、音樂或其他藝術所不能取代的特質，需走向媒體的純粹化。

葛林伯格主張繪畫的獨立性，是現代主義一種自我純化的思想。本水墨畫研究所採用的媒材技法也是以媒體的純粹化為主，不擴及前衛、觀念藝術、裝置藝術……等多元發展的層面。水墨畫有其特殊的文化及環境背景，其最終目標是以人格涵養為宗旨，故個人在創作方面贊同媒體的純化思想，對媒體的多元化則採取欣賞態度。

### 二、現代主義與後現代主義之不同

#### (一) 現代主義繪畫的原則：

- 放棄對自然的模仿
- 無邊界、無框架
- 創作與批評的自主性

現代主義強調藝術的純粹性，故觀眾也要有純粹的教養，然而有教養的觀眾是哪些人？藝術不可能脫離人類社會而自存。平面化不能保證無隱喻的可能。否定的結果往往導致空無，不保證價值。

#### (二) 後現代主義的特徵：

- 創作過程是「再現物之再現」(布希亞所指的過度真實性)。
- 符號與意指之間的關係是可變的(德希達所提之最終意義的真實存在是永遠延遲的)。
- 否認「原作」的存在，符號意義視文本而定，無原作與抄襲之界線(羅蘭巴特所著的「作者之死」觀念)。

後現代主義主張如同遊戲般不能確定結果的自由，因為結果是不確定的，所以在過程中可以包容各種可能，如同「懷疑論美學」所標榜，源於對人類認識能力之局限，在做出任何一種判斷時都要猶豫再三審慎進行，就事物的本性來說，並沒有好壞之分，一切「熟悉」、「熱情」和「系統」都是基於一種限制和錯誤，在藝術中，「對話」極為重要，邀請人積極參與它，並做出貢獻。<sup>48</sup>

(三) 現代主義與後現代主義的特點比較：<sup>49</sup>

表 1. 現代主義與後現代主義的特點比較

	現代主義：50 年代結束	後現代主義：60 年代開始
1	浪漫的、象徵的	超物理學的、達達主義式
2	重形式（連結的、封閉的）	反形式（分離的、開放的）
3	有目的	遊戲性
4	有計畫	偶然性
5	體系化	無秩序
6	熟練的/真言	技窮的/無聲
7	藝術品/成品	過程/演出/偶發
8	保持距離	觀眾參與
9	創造性/理想性	反創造/解構
10	集中	疏散
11	根/深層的	根莖/表皮
12	意指	意符
13	形而上	諷諭
14	定性	不定性（偶然、擲筭）

高宣揚在《論後現代藝術的「不確定性」》認為：「後現代藝術所追求的基本目標是自由。自由是人的本質。人的自由本質，歸根結底，決定於人自身原本是目的自身。因此，所謂真正的自由，乃是作為目的的自身的人進行自我決定和自我超越的絕對自律。」自由是不可被界定的，保存與破壞是同更新的行為一樣，是一種自由的行動。傳統只能加以改造，而不能加以通盤絕對地否定掉，傳統並不因為不被主觀地得到承認而不存在，其中合理的部份，從一個地方被趕出以後，又會從另一個地方轉回來發揮其作用。後現代主義反對傳統的基本精神，不

<sup>48</sup> 赫伯特·曼紐什(Herbert Mainusch)著，古城里譯《懷疑論美學》商鼎文化出版社，台北市，1992年，頁34-36

<sup>49</sup> 呂清夫《後現代的造型思考》漢文書局，台北市，民82年

是考察傳統中到底有沒有好的合理因素，也不是在消滅傳統之後人類文化是否還存在的問題，而是冒險地去嘗試批判傳統後所引發出來的各種不確定的可能。這是一種永遠更新的不確定性，作為探索徹底重建新人類文化的出發點。<sup>50</sup>

當代是現代主義與後現代主義觀念並陳的年代，講究穩定、超然、僧侶意味、「莊嚴堂皇、氣勢十足」的現代主義，對上玩笑式的、並列、解構式的後現代主義，產生許多衝擊及多元思維，例如：直線思考與彈片文化的不同、分工與整合、焦慮與碎散的病徵、自我純化與多元主義的對立等等，都是當代藝術出現的種種議題。

本研究以開放的心胸觀察及欣賞當前豐富多元的主義面貌，發現不論是古典或浪漫，自然主義或人文主義，現代或後現代思想，其本質都離不開人的「自由」與「解放」，只是形式與做法有所不同而已。故呼應本研究目的所追求的心靈自由與創作自由，根本上從人的心理、心靈探索起，不論是由內到外，或是由外到內，都是藝術與人文的題材，所謂「人成則佛成」，或可套用為「人成則藝成」，藝術以其審美的形式為人類生態提供一份貢獻。

## 第二節 台灣當代水墨畫發展

首先來討論界定當代藝術的範圍。在十九世紀中葉以前，人們一直相信藝術是對自然的模仿，自從印象派興起後，模仿論（Imitationalism）開始受到懷疑，從十九世紀末葉以來，各種版本的藝術理論陸續出現，爭論達一世紀之久。到了二十世紀中期，美國美學家摩里斯·懷茲（Morris Weitz）對藝術一詞做了革命性的定義之後，歷經二十餘年來學者的修正，藝術理論已完全脫離二十世紀早期的論點。後來發展到賓克利（Timothy Binkley）的「社會定義論」之後，藝術定義大致完成。<sup>51</sup>

因此，「當代」的範疇，可指在對藝術作革命性的定義之後開始，包含進行當中的現在。而本節所舉的文獻資料，最早從七、八十年代開始，最主要的是2000年以來台灣水墨藝術動態。

「當代」至少包含兩大主義：現代主義與後現代主義。現代主義是追求科學、完美、邏輯與不斷進步的，講究單純性（simplicity），重視客觀性、共通的真理。而後現代主義有三大特徵：(1).視文化產品（而非自然）為再現的對象；(2).意符與意旨之間的關係是可變的；(3).否認原作（origin）的存在，符號所產生的意義

<sup>50</sup> 高宣揚《論後現代藝術的「不確定性」》唐山出版社，台北市，民85年，頁11-51

<sup>51</sup> 謝東山《當代藝術批評的疆界》帝門藝術教育基金會，台北市，1995年，頁3-4

如果視文本而定，則原作與抄襲之間的界線即不復存在。<sup>52</sup>

觀察台灣當代水墨畫，當然不能忽視東西方所處的時空環境。而「水墨畫」這一名詞，是以繪畫應用的材質而分類的，廣泛地說，它也可稱為「中國繪畫」，也是戰後在台灣畫壇爭論不休的「國畫」。為了因應時代變遷、社會發展，更明確地說明水墨畫的材質應用，也是繪畫表現的素材之一，現階段研究者多傾向將「國畫」統稱為水墨畫。<sup>53</sup>

戰後台灣的水墨畫發展可歸為五類：(1).正統國畫之爭；(2).抽象的現代水墨畫，約 1960 年代，以五月畫會、東方畫會為首；(3).傳統國畫的轉型，熟練之後再作新水墨之探討、畫台灣當地的景物；(4).鄉土寫實運動，約 1970 年代，也是受西方影響，外爭主權、反對西化，著重台灣鄉土懷舊；(5).水墨新圖式風格的建構，在 1987 年解嚴之後，注重個人獨特語彙及社會脈動，採用物象或情境的融合或錯置，可以是寫生造境，也可以是集錦式的、蒙太奇式的融接。<sup>54</sup>

舉具有代表性的畫會為例，「廿一世紀現代水墨畫會」成立於一九九五年，在會長劉國松，及楚戈、羅芳、李祖原、黃朝湖、李重重、洪根深、王素峰、袁金塔、郭少宗等創始會員努力下，多年來除致力於水墨畫研究與倡導外，更以現代語彙在筆墨、形式、媒材、觀念的創新與變革為水墨重塑多元而寬廣的時代意義。

在 2001 年，該會提出四項主題研究「人·自然與環境」、「社會現象·生活現實」、「生命面向與哲思」與「視覺元素·抽象思維」。由昔日的聯展推向巡迴展、由平面擴增為立體裝置，以強調現代水墨的新動向，並希冀與當代接軌。由以上四項訴求，可發現受水墨畫之發展階段影響，並且有計劃地做全面的觸角延伸。

誠如傳統水墨所探討的最終堅持是「筆墨」一般，從過去文人美學所形成的特質看，「人文」所包容的是精神，精神是創作意圖的背後支撐；「筆墨」是傳導，是東方藝術除了形式之外唯一可以表達內在情感的取藉。以「人」為主體核心，透過藝術創作來理解知識份子如何藉由自身的學養，進行對本我內在的省思與發揚，以有限的生命自覺積澱出為後代所典範的價值。<sup>55</sup>

所謂感性美就是意象處於思維記憶所統御的整體表現，而抽象美則是書法性用筆所衍伸以精練技巧所存取的高度意念。在「人文當代」的展覽中，有的反映

<sup>52</sup> 謝東山《當代藝術批評的疆界》帝門藝術教育基金會，台北市，1995 年，頁 175~176

<sup>53</sup> 黃光男《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》國立歷史博物館，民 88 年，頁 213

<sup>54</sup> 此水墨發展分類係筆者從師大美術系 2008 年「國畫創作專題研究」課程內容所整理

<sup>55</sup> 吳繼濤〈人文當代－探討當代書畫以個體為自覺的面向〉《新思維人文空間》2006 年

時代，有的著重生活蒙養、筆墨藝興，或有書學畫意、擬古搜妙、融貫東西者。這種「新文人風」<sup>56</sup>，對筆墨運用大多已自成家數，對現代構成形式也有較現代的觀念，再加上題旨往往與流行一時的抽象構成、後現代、環保、生態等相結合，使此類畫風既中又西，既前衛又文人，因而得以成為新生代傾慕的對象。

當代水墨的主流風格可歸納為四類：一為由黃君璧、傅狷夫等大師引進的「寫實」畫風、對景寫生；二為六〇年代由劉國松、莊喆所倡行的「抽象水墨」；三為嚴守「文人精神」的溥心畬、江兆申、余承堯及後續的新文人風格；四為加上現代構成觀念的陳其寬、羅青、袁金塔...等屬之。<sup>57</sup>

若以遁入使用筆墨氣韻進行個人修為的傳統倫理觀點，對時代精神與社會真實不夠敏感，不去面對社會與人性的黑暗面，僅在一種關乎精神與心靈安頓的審美形式，似乎難以和當代對話。若使用「觀念水墨」/「異種水墨」的論述將水墨素材視為一種媒體來使用，以傳達藝術家個人思考性觀念與藝術「姿態」，其新意義是一種「屬於中國的感覺」，則容易陷入水墨原有定義面臨瓦解及賣弄異國情調與文化資產的疑慮。視水墨為中性媒體的趨勢，則當成是一種個人創作的媒體在使用，把藝術的大敘述歸回到創作者個人姿態的展現，可并合其他媒材，進行個人式的內化轉化。<sup>58</sup>

筆者在研究所期間以質化研究探訪社會大眾對水墨畫的看法，一般對當代水墨的發展看法成兩極化，有的很樂觀，有的很悲觀，視採取的角度而定。台灣水墨畫家能拓展國際交流，但在國內市場卻是越來越小眾化。

不管是當代或傳統水墨，畫家所背的包袱都比較小，不必特別具備神聖的使命感，只要能夠表現個性，加上實驗研究精神，多半能被認可。多數認為水墨畫的材料技法必須革新，其最大公約數是有水有墨。呂清夫認為：「水墨如要解套，可能要探討顏色、彩墨、或重彩的問題，如金碧山水、嶺南畫派，或東洋畫如竹內栖鳳等也可以研究。」

新的水墨語言、表現形式仍令人期待，一種跳脫西方藝術手法與文化內涵的新藝術。東方文化重視虛實相映、禍福相倚、陰陽並生的概念，強調人和自然和諧共生，表現在工具材料、顏料的天然取向與畫面意境的營造上，符合二十一世紀現代人環保健康及心靈智慧的需求。

<sup>56</sup> <http://www.how.org.tw/>， 洪網智慧集合·敏隆講堂，2007/11/15 瀏覽

<sup>57</sup> 資料來源同上，〈台灣當代藝術之美：水墨 書寫〉

<sup>58</sup> 朱珮儀〈水墨當代話語的尋找〉《危機與擴張：帝門藝評資料庫水墨相關評論》2007年

### 第三節 意象與造境

什麼是意境?人與世界接觸，因關係層次不同，可有六個境界：一為功利境界、二為倫理境界、三為政治境界、四為學術境界、五為宗教境界。功利境界主於利，倫理境界主於愛，政治境界主於權，學術境界主於真，宗教境界主於神，但介乎二者的中間，以宇宙人生的具體為對象，賞玩它的色相、秩序、節奏、和諧，藉以窺見自我的最重心靈底反映；化實景而為虛境，創形象以為象徵，使人類的最高心靈具體化，肉身化，這就是藝術境界。藝術境界主於美。<sup>59</sup>

由於《易傳》說的「象」和審美形象有相通之處，因此「立象以盡意」的命題，也就在一定程度上把形象和概念區分開來，把形象和思想、情感聯繫起來。到了魏晉南北朝，就出現了「意象」這個美學範疇。劉勰在《文心雕龍·神思》篇說：「獨照之匠，窺意象而運斤。」<sup>60</sup>

藝術家的感受來自內在思想情感與外在的自然人生；或外在的自然人生，與內在的思想情感相結合時，產生心中的「意象」。然後再將意象以具體的媒介物表現出來。這就是創造的過程。簡言之，創造過程就是藝術家由美感衝動到具體將藝術品表現出來的過程。<sup>61</sup>

古典講究形神兼備、得意忘象、大象無形等觀點，充分體現了中國畫的審美追求，它反對客觀物象的抄襲和模仿，而是主張表現物象的本質之美與畫家的主觀情思<sup>62</sup>，因此意象與造境都屬於創造的層次，比單純的寫生還要更往前進。何懷碩：「構成的形象要具有個性和感動力或稱感染力的形象。<sup>63</sup>」指出個性的感染力乃是造境的目標。

舉近代畫家運用意象與造境成功之例：林風眠（圖 14）擅長以濃彩黑墨的強烈對比，從中國傳統出發再揉合以西方野獸派畫風的特點，形成深具中國韻味的水墨作品。李可染（圖 15）則在黑色的墨韻中找尋更豐富的層次，黑中有光、幽壑深泉，層層點染，發揚中國傳統水墨中「墨分五彩」的高峰境界。吳冠中（圖 16）則以西方表現主義和現代繪畫的手法，析離出更純粹精簡的中國筆墨，大膽突破了中國傳統繪畫的格局，而在色彩上更以印象派繪畫的基礎加入西洋色彩學的觀念，使得畫面色感豐富而強烈，這在中國繪畫史上是前所未有的新作風。<sup>64</sup>

<sup>59</sup> 宗白華《美從何處尋》 駱駝出版社，民 84 年，頁 65

<sup>60</sup> 葉朗《中國美學史》 文津出版社，台北市，民 85 年，頁 66

<sup>61</sup> 國立台灣藝術教育館（編）《美育月刊》98 期，民 87 年

<sup>62</sup> 董萍實、何雲《中國畫特殊技法》 天津人民出版社，2001 年，頁 13

<sup>63</sup> 何懷碩（主編）《近代中國美術論集 6》 藝術家出版社，1991 年，頁 92

<sup>64</sup> 曾肅良《傳統與創新》 三藝文化事業有限公司，台北市，2002 年



圖 14.林風眠/裸女/80 年代/水墨畫/  
34x34cm。資料：中國巨匠美術週刊 1995 年

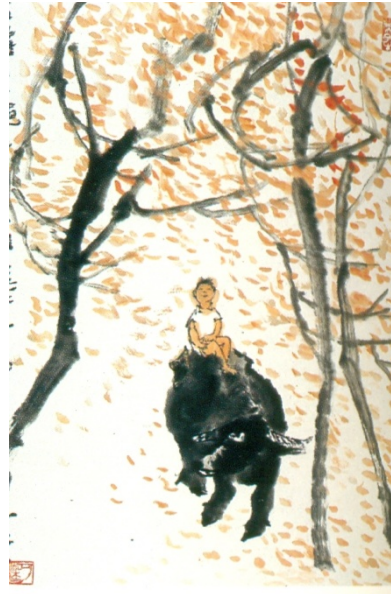


圖 15.李可染/秋林放牧圖/1984 年  
/紙本、設色/64x47.2cm。  
資料：中國巨匠美術週刊 1995 年



圖 16.吳冠中/小鳥天堂/1989 年/墨彩/69x44cm  
資料：中國巨匠美術週刊 1995 年

本水墨畫創作思維以黃金葛為例的意象發展過程如下：

- (一) 寫生：首先被黃金葛的外貌所吸引，產生繪畫的衝動。接著多方尋找黃金葛的生態資料，探索其生長道理及豐富多變的外型姿態。參考前述「二十一世紀現代水墨畫會」四大主題之一「人·自然與環境」的研究，以「寫實」、對景寫生的階段開始。

- (二) 聯想：從黃金葛植物的葉片外形聯想到愛心、人性；從其莖蔓之攀爬延伸聯想到人的交流、牽扯、是非糾葛；從其耐陰性強、容易栽種的特性，聯想到謙虛、卑微、平凡、韌性、堅持、意志力、生命力……等等。這可歸為「生命面向與哲思」探索的路徑。
- (三) 植物與環境：黃金葛所處的位置，有的是盆栽，可以任意擺設在現代建築物內，也可經由想像出現在古代、現代的時空；有的生長在野外山坡，攀爬在地或是附生在巨大的喬木之上，植物和環境產生一種依賴和依戀。這部份的思維部分受到「現代構成觀念」的影響，在構圖上可以不考慮空間擺設的合理或不合理性。
- (四) 植物與人：從黃金葛所聯想出來的特性，引伸到人類身上。畫面出現的人物皆為裸體，其用意在於並不專指代表特定的某一個人，而是代表一種普遍人性的象徵，故以最原始的裸體面貌呈現，黃金葛植物為人物的出現佈置情境，可轉換主角或是配角的地位。這部份帶有「新文人風格」的思想，關心的層面從植物特性推展到人類活動。
- (五) 人性糾纏的面向探討：回應到本研究動機所提之需求理論，個人的行為僅是冰山之一角，就像寫生描寫的大都以看得見的形貌居多。然而冰山底下的感覺、觀念、期望、渴望與性靈之家，卻是隱而不露，不容易察覺的，所以也難以具體描繪。個人的性情有陰晴圓缺高低起伏之變化，人和人相處更容易把這些情緒變化交錯成級數般無限擴展。故把黃金葛植物變成一種符號，把畫面的內容放在人的情感張力上。這部份含有「生命面向與哲思」的探討興味，比單純的寫生形式更進一層。
- (六) 意識與潛意識：意識是看得到的、想得到的、具體的，容易使用視覺畫面表達出來，潛意識則是看不到、感受不到的、無象的，必須經由反問或探尋，透過回憶追溯或是恍然大悟的靈光一現，才有可能捕捉於萬一，是畫面所無法直接表達呈現的部份，故需藉用象徵寓意的手法。這是屬於「視覺元素·抽象思維」的範疇，然筆者在形式表現上尚未完全放棄具象，尚未發展到抽象的境界，這是本創作研究的限制，也是未來可以努力突破的目標。
- (七) 視覺化的造境實驗：本創作研究從作品一到作品十，採用上述種種方式，從寫生開始，推展到多重意象的聯想，進而造景造境，呈現審美形式，將於第五章「作品圖示詮釋」詳加說明。

## 第四章 墨彩畫創作實踐

### 第一節 創作理念

當今水墨畫面對的課題：傳統筆墨是否還具有當代性？如何既不落入傳統古意，又不屈從西方潮流？又要如何消弭傳統與現代、西方與台灣、具象與抽象、前衛與保守的對立模式？

台灣水墨畫從傳統走向現代，雖然政治的影響將水墨的「現代化」框限在既成語言、形式技法的思考與表現現代事物為題材方面，但在現代與後現代觀念並陳的當代，藝術工作者仍積極尋找與時代精神、社會現實對話的平台。

綜觀大學美術系水墨組的發展特色，「寫生」仍是創作的基礎訓練，再加上抽象、超現實、新文人思想或觀念性水墨的概念，重點仍在「筆墨辯論」及民族/國際，東方/西方二元劃分的視點上，「媒材中性化」與「礦物顏料的開發」則為水墨畫注入一股新的活水。

在日本學習研究礦物顏料生產技術的王雄飛回國後說：「看到眾多畫家的畫案上只擺瓶墨汁和幾支管裝顏料，深感是中國現代美術的一大悲哀...」；「天雅行」老闆說：「到大學展出岩彩畫時很怕遇到某派系教授，因為老是被排斥。」可見，若是水墨拋棄民族與東方的觀點，成為中性的媒材，其頓失傳統依據之衝擊甚巨。當代藝術家除表現個人風格外，更尋求能與觀眾對話、與國際溝通。海島特質有多元融合的特色與開創精神，新的水墨語言及表現形式仍令人期待。

能夠從事興趣專業研究繪畫，背後有百業支撐，必須有謙卑感恩的基本態度，連接個性化的小我風格擴大我關懷，創造精神食糧，搭起社會文化的橋樑，感恩並有實質回饋。也需要工作經濟獨立，教學、行政、導覽、志工...都是工作，目的是增進人際關係應對進退的經歷與磨練，若無深刻人生體驗，近乎淺碟式的標新立異，則對水墨這門藝術格局與內涵開拓的層次有限。安海姆：「在較高的精神層次裡，我們發現人們愛生而惡死；至於懶散性，不僅不是一個自然的衝動，並且通常只是虛弱，懼怕，反抗，或其他恐慌的表示。」可見對工作的熱愛屬於自然的天性，人們可從興趣的工作中找到熱情與活力。

當今地球面臨氣候暖化、能源短缺、糧食不足、通貨膨脹與緊縮、經濟衰退等危機，節能省碳的呼籲家喻戶曉，水墨畫的媒材與創作過程可說最天然環保，又蘊含心靈無限生機，善用這項優勢，或如深海明珠終將綻放光芒。水墨畫同其他藝術一樣需要欣賞及品味能力，要靠學校教育體系及文化工作者薪火相傳，學

生是未來的觀眾消費群，教導如何親近水墨畫，是鑑賞與技法表現的重要課題，宜多加利用現代媒體科技做清晰、明確、系統、生動的介紹啓發引導。

羅哲斯對教學的觀念是：

「我覺得任何可教的事物，相對來說，都是無關緊要的……我越來越清楚地知道我只能對有意義地影響行為的學習感興趣。……我開始覺得唯一能有意義地影響行為的學習是自我發現與自我調節（self-appropriated）的學習。<sup>65</sup>」藝術與人文領域能提供這種自我探索的機會較多，值得教育工作者深思。

在許多千奇百怪地方教授過藝術的學者惠特曼（Edmund B. Feldman）對藝術教育的本質提出一套哲學系統的看法，認為藝術教育家應該也是一個文化工作者，有關社會的面向、經濟的面向、政治的面向、心理的面向、認知/道德的面向，都該深入觸及關照，有些似是而非的現象，或是陳義過高的假象，都值得採用冒險和謹慎的態度面對<sup>66</sup>。或許藝術教育的訓練尚未茁壯，卻可朝科學的基礎系統邁進。

這個時代強調團隊合作、系統管理，尋求高槓桿解收四兩撥千金之效，從水墨畫會的擴展擴張現象看來，社會風行的「讀書會」、「成長團體」、「領導管理」等成功經驗或可引介應用，使畫會這股團結的力量更為鞏固進步。並從中體驗自覺及內省的重要，「許多人因知識，而獲得瞬間的成功；一些人因行為，而獲得暫時的成功；只有極少數人因真我，而獲得永久的成功。<sup>67</sup>」國畫大師齊白石、張大千、李可染，都是用真性情寫藝術、寫生活，當代畫者後起之秀，縱然身處玩笑式的、解構式的後現代，從事水墨藝術的動機，仍不可或忘「真我」的存在與追尋。

態度是作畫的背景，卻是形成創作的龐大基石。回到畫作本身，水墨畫注重形神兼備、得意忘象、大象無形等觀點，充分體現了中國畫的審美追求，它反對客觀物象的抄襲和模仿，而是主張表現物象的本質之美與畫家的主觀情思<sup>68</sup>。在「黃·金·葛」本題目的研究當中，筆者所採用的創作理念如下：

- 1.以寫生方式著手，追尋植物、人物、景物的事理及生命力。
- 2.水墨畫優良傳統的繼承，如骨法用筆、氣韻生動等要素。

<sup>65</sup>羅哲斯（Carl R.Rogers）著，宋文理譯《成爲一個人》桂冠圖書股份有限公司，2001年，頁326

<sup>66</sup>惠特曼（Edmund B.Feldman）著，洪麗珠等6人譯《藝術教育的本質》五觀藝術管理有限公司，台北市，2003年

<sup>67</sup>約翰·麥斯威爾、吉姆·朵南（John C. Maxwell & Jim Doman）著，吳蔓玲譯《影響力的特質》道聲出版社，2003年，頁27

<sup>68</sup>董萍實、何雲《中國畫特殊技法》天津人民出版社，2001年，頁13

- 3.水墨畫現代化的革新，加入一些半自動技法，如噴點、拓印等，使用半具象、超現實的想像空間，讓整體的總和超過諸單個的表現。
- 4.水墨畫輕與重的對話，特別強調畫面黑白輕重的配置效果。
- 5.探尋水墨畫的趣味中心，能在古典含蓄當中找到現代的驚艷新奇。
- 6.注重水墨畫多元材料的實驗發展，開闊視覺畫面的可觀性。

## 第二節 媒材與技法探索

蔣勳：「傳統中國水墨畫的材質已轉化成為民族的審美經驗，透過『水』『墨』『紙』，這個民族在審美上傾向於抽象、流動、空靈、線與空白的欣賞。<sup>69</sup>」水墨畫的媒材簡單來說就是「文房四寶」筆、墨、紙、硯，傳統上出現的皴、擦、點、渲等基本技法仍為現代所應用。縱然有「革毛筆的命」這樣的聲音出現，倒不是要把毛筆拋在一邊，而是嘗試減少中鋒、側鋒的必要性，讓其它不同的手法進來，像潑墨、版印、滴淌、噴點之類，重要的是表現出來的意境效果，是否達到創作者想要的審美目的。中國畫講究精神內涵，故傾向於欣賞形而上的、空靈流動的視覺氛圍，在技法的探討上則離不開筆跟墨的加減乘除。

中國水墨藝術境界最高的朝代屬宋朝，當時畫院為提高宮廷繪畫的藝術水平特別興辦了畫學，設有博士主持考核及教學，學生不僅學習繪畫，還設有說文、爾雅及書法課程，使其提高藝術修養，以便能深刻理解畫意，並注重對大自然實物生態的觀察，畫作即是道理的呈現，以形象自然生動、筆韻高簡者為上。流風影響甚遠，這種近乎科學方法求真求是、形神具足的寫生精神成為一種指標，如鮑少游所謂：「考我畫史，唐宋畫法，上承魏晉六朝，下起元明兩代，新範競舊，後傑並起，且堂皇深邃，法度森嚴，尤重寫生，並重神趣以為創作，故能合乎正常而致於精妙，巨製尤夥，論者稱之為璀璨光華，卓絕千古，誠非過譽。<sup>70</sup>」

惜明清以降臨摹風氣盛行，無能出其右，以致形式雷同、陳陳相因，為時人所詬病。民國之後，又受到西方藝術潮流之衝擊，在變形、抽象、拼貼、裝置、解構等多元主義下，水墨畫技法表現何適何從頓失依據。筆者師承學院派教學體系，重視傳統筆墨及嚴格的寫生訓練，身處二十一世紀民主自由的國度，在水墨創作探索上也曾陷入變與不變的迷惘當中，在畫得像與不像之間掙扎，找不到出路。看到倪再沁描述觀賞抽象繪畫的心路歷程，從不解排斥到欣然接受，再到和

<sup>69</sup> 蔣勳《現代中國水墨畫學術研討會論文集》台灣省立美術館，1994年，頁278

<sup>70</sup> 鮑少游《鮑少游畫論集》台灣商務印書館，台北市，1982年，頁14

平共存，其結論說：「畫得準確又何妨，只要有內在感情不就是文質彬彬？見山是山，是進去了再出來，還是隔岸看山？」<sup>71</sup>真是一語道醒夢中人，最後決定從原點出發，先從畫得準確開始，再加上累積的情感認知予以擴散試驗。

安海姆：「事實上，所有好的訓練都是高度表現力的。」自我表現是被動式的把內在的感受「投射式的」翻出來，而技巧則需要主動的，把所有組織力，訓練成專注於所要再現對象的表情上<sup>72</sup>。好的訓練指的就是技法的磨練，對工具材料運用的技法越能掌控，其表現力也越強。且在技法的訓練之餘，更探討新視窗的表現手法，不僅從古畫名作中瞭解畫家創作的法度及用心，更融合現代思想元素，試圖讓繪畫變得更有趣、更好玩、更有視覺張力。

何懷碩認為藝術風格的形成有三大基柱，便是觀念、題材與技法。創造性地運用工具材料，甚至開拓新的、個人化的工具材料及方法，那便是個人化的、不斷有新創造的技法。技巧是形式的來源，而形式是引導觀賞者去深入體會題材，上窺藝術家心靈世界的憑藉。風格的第一顯著表徵便是形式，故技巧是專業的手段，有決定性的意義。技法是駕馭工具材料的能力，工具與材質和一切的物質一樣具有侷限性，有個性和「脾氣」，不可能無條件地完全聽命於畫家。因此，體會不同文化、不同藝術風格而決定什麼工具材料最適合當藝術的媒介相當重要。媒材的侷限性其實就是藝術技巧創造性的考驗，因為有侷限，需要突破，才會有千方百計克服障礙，創造高妙技法的努力。<sup>73</sup>

綜合上述精神理念，個人水墨創作表現技法從實物寫生入手，寫生的對象以黃金葛植物及人體為主，追求其形貌的精確及傳神。以民族傳統的紙張、傳統的用筆用墨方法，加上現代水墨一些新鮮的技巧，和活絡繽紛的當代水墨所給予的提示啟發，媒材配合紙張尺寸及質感融合的特性，以傾向東方美學為基礎的探討精神，加上個人的偏愛，逐一完成腦海想要傳達的意象。

#### 一、紙張選擇：

1. 生紙：宣紙、京和紙
2. 熟紙：雲肌麻紙上礬、壯紙上礬

#### 二、技法探索：

1. 傳統骨法用筆、層層暈染

<sup>71</sup> 倪再沁《美感的探險》典藏藝術家，台北市，2004年，頁16

<sup>72</sup> 安海姆（Rudolf Arnheim）著、李長俊譯《藝術與視覺心理學》雄獅圖書公司，台北市，1984年，頁442

<sup>73</sup> 何懷碩《給未來的藝術家》立緒文化事業有限公司，台北縣，民94年，頁106-131

2. 水墨遊戲：  
滴、灑、噴、拓、印、書畫液、半自動效果
3. 工筆勾勒填彩
4. 沒骨寫形寫意
5. 貼箔
6. 水干顏料
7. 礦物顏料
8. 書法文字
9. 題畫用印

### 第三節 形式與主題內容

#### 一、個人創作採用的形式美感：

##### (一) 視覺的張力

1. 表情（含有表達及表現之意，超越作品內容所包含的個別物象）
2. 形與色、位置、空間、光線的動力
3. 諸力形象的普遍性：伸展、收縮、矛盾、和諧、昇揚、掉落、前進、後退。諸力的形象是人類之命運權力的象徵。

倪再沁：「唯有單純的回歸自然，以原始而直接的心靈觀照，個人才能擁有自己絕對自由去創造自己存在的本質。<sup>74</sup>」李澤厚：「從主體性實踐哲學看，自由是由於對必然的支配，使人具有普遍形式（規律）的力量。<sup>75</sup>」又說：「任何作品要使人獲得美感愉快，就必須能調動起人們多種心理功能的主動活動。異常複雜的交錯融合，形成審美心理結構的『數學方程式』。<sup>76</sup>」

自由是對必然的支配，進而具有美的規律力量。一幅畫首先映入眼簾的必定是畫面整體形式，必定產生一種視覺的張力才能吸引人注意。故墨色輕重、色彩調配、位置安排、空間層次、光影波動都是組成畫面力量的要素，利用對比和調

<sup>74</sup> 倪再沁《美感的探險》典藏藝術家，台北市，2004年，頁86

<sup>75</sup> 李澤厚《美學四講》，天津社會科學院出版社，2002年，頁74

<sup>76</sup> 李澤厚《美學四講》，天津社會科學院出版社，2002年，頁141

和的原理，製造伸展、收縮、矛盾、和諧、昇揚、掉落、前進或後退等效果。尤其水墨畫的特色是「線條的雄辯」、「輕與重的對話」，更強調線條的強弱及黑白墨色在空間上的配置。這些努力集合起來是超過單一力量的，也就是形構出表達力，用表情來表達。這在水墨畫看來，又屬於「氣韻生動」的層次，本段則希望透過西方視覺原理的應用達到其目的地。

當人面對審美對象而感到愉快，感覺到一股努力、使勁、抵抗、成功之類的內在活動，進而覺得活力旺盛，輕鬆自由，胸有成竹，舒卷自如，甚至自豪。這是有價值的作品所產生的視覺張力感染了觀眾，這種無形的力量，也是前述說的「氣」跟「韻」，是無限的精神追求，透過畫面成為有形有力的證據。

以黃金葛為例的形式探索，主要掌握葉子大與小的對比、群聚的與單葉的對比、低矮的與高大的對比，以及疏密強弱產生的節奏感。此外加上背景、城市、人物等等，考量賓主關係，嘗試每一幅作品的視覺效果活潑多變。

## （二）立軸、單幅、連幅的形式展示

中國藝術的時間與空間表現在長卷與立軸之上，如長城般的展開、流動、無限延長，這種移動視點的表現方式，可以是無盡的、未完成的，彷彿可以任意收展時空的意義。個人創作在畫面紙張形式的選擇上，有九幅作品以立軸的方式呈現，在單幅作品中探求崇高與深遠的效果，這也是傳統水墨畫紙張的基本規格，讓觀眾視線停留在畫面上並且跟著構圖安排的氣勢走向移動。

另有六幅膠彩畫，則採用西畫 25 號裱框的格式，每一幅構圖採用偏向單點透視。但是以講究「意猶未盡」、「有餘意」的中國畫精神看來，單幅似乎缺少一點什麼，於是在整體佈局上以長卷進行的方式為之，六幅畫合起來可成為聯屏，拆開亦可獨立成畫。

## 二、個人創作採用的主題內容

### （一）名家風格探索

黃金葛的原產地所羅門群島位在赤道雨林區，於 1568 年被西班牙航海探險家發現而命名。此後的兩個世紀中，所羅門群島與外部世界聯繫中斷，於 1767 年才再度被英國航海家重新發現。由此推斷十八世紀以前這種植物在世界各國並不普遍，於中國繪畫史上幾乎沒見過這種植物的作品。民國以來偶有畫家畫過，如孫雲生（圖 17）、袁金塔（圖 18），但大都當成背景零星出現，尚未有人拿來當作繪畫創作主題。2006 年林盤聳手繪「我的台灣生態藝術」，其動機來自屏東東港老家書房中父親生前所種植的黃金葛，他把黃金葛描繪組合成台灣寶島的外型，成為一種設計圖像。



圖 17.孫雲生/紅葉鸚鵡

資料：孫雲生畫集，1979年



圖 18.袁金塔/紅屋圖。資料：袁金塔畫集，1982年



圖 19.吳昌碩/紫藤圖 資料：陳振濂，盛世鑑藏，2006

由於在水墨畫方面缺乏黃金葛題材的參考資料，退而求其次尋找在精神立意方面比較接近的名家畫作。

### 1.吳昌碩的「金石畫派」

吳昌碩（1884-1927）是清末海上畫派的代表人物之一，其篆刻、書法的造詣相當深厚，應用到繪畫上面形成一種蒼勁、老辣的風格。作品時常融詩、書、畫、印於一體，自稱「三十學詩，五十學畫」，擅長大寫意花鳥。其筆法特色是「遒勁凝練，不澀不急、亦澀亦急」，更得「錐畫沙」、「屋漏痕」的妙趣，潘天壽稱他「用篆書的用筆到畫面上來，蒼茫古厚，不可一世。」他的作品多半採取立軸的構圖方式，內容以花卉植物的筆法表現為主，比較少用渲染空間背景。以「紫藤圖」（圖 19）為例，採用慣用的 S 形構圖，動勢由左上到右下，由許多活

潑生動象徵藤蔓的線條串連，產生中國畫特有的趣味性。「線條」與「藤蔓」乃成為本創作重要的表現元素，然追隨此種「金石畫派」者眾，本創作更強調空間層次的經營。

## 2. 慕夏的「新藝術風格」



圖 20. 慕夏/春/1896 年/石版畫/28x15cm/布拉格慕夏美術館藏

慕夏 (Alphonse Mucha 1860—1939) 是波西米亞人，出生於捷克，到布拉格和慕尼黑學畫，於 1887 年到巴黎發展，當時正流行維多莉雅時代自由不受約束的生活哲學，他的設計作品正好反應時代新藝術的象徵。其所創作的海報與飾板發揮個人獨特而甜美的清新典型，用流暢性的自由曲線（特別以自然植物形狀為基礎）來造形，這種以感性的有機曲線與非對稱架構為特徵的裝飾風格叫「新藝術運動」(Art Nouveau)，廣泛地在歐美造成國際流行。慕夏最喜歡用女人和花卉這些柔美的線條裝飾創造夢幻般的意境，有一系列的四部曲，如「四季—春夏秋冬」(圖 20)，「四星—月亮、夜星、北極星、明星」，「花—玫瑰、康乃馨、百合、鳶尾花」，「一日時序—早晨、正午、午憩、夜晚」等等，植物與人物產生的連結構想，啟發個人創作的發展延伸，其「有機曲線」、「裝飾性風格」和「系列性展示」的要素為本創作所參考採用。

## 3. 克林姆的「表現主義」

古斯塔夫·克林姆 (Gustav Klimt 1862-1918) 出生於維也納，是一位帶有裝飾性的、肉感的、情色的畫家。他自 1899 年開始完成了許多重要的風景畫，之後大約從 1900 年代開始，以充滿裝飾性的仕女畫創造出新的表現主義風格，他的肖像畫涵蓋史學上的、譬喻性的、神話的、情色的以及古典派的女性角色。克林姆於 1885 年在素描繪畫中首度使用金箔做為裝飾，於 1903 年加入拜占廷鑲嵌式的馬賽克風

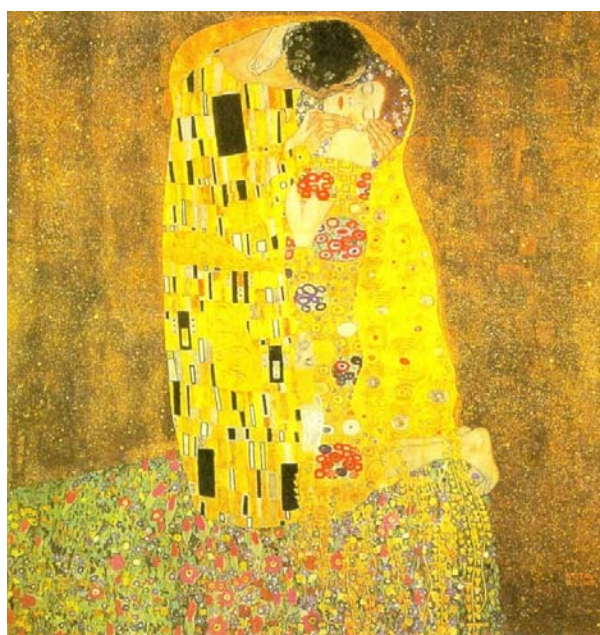


圖 21 克林姆/吻/油彩、畫布/1907-1910 年/180x180cm/維也納奧地利畫廊藏

格，於 1908 年創作風靡至今的經典作品「吻」(圖 21)雖然在當時被 1907 年畢卡索的「亞維儂少女」所比下，但其另一幅作品「女人一生三部曲」含有生老病死的生命象徵，帶著浪漫、平面式風格的表現手法仍為創作所鍾愛。尤其貼金箔、馬賽克式的裝飾性風格表現出一種華麗絢爛的效果，跟東方膠彩畫的特質有類似之處，故引為參考。

## (二) 黃金葛主題內容的發展

創作是生活實踐的歷程，選擇黃金葛作為創作主題首先來自一株校園盆栽(圖 22：照片)。當初吸引注意的有以下特性：濃綠茂密的心型葉片閃亮油綠、從根部到嫩芽發展清楚的生長花序、黑色蛇木與攀附的枝葉色彩對比鮮明、如藤蔓般四處延伸的莖葉多采多姿，在眾多植物當中彷彿含蓄又最有話說。屢次經過，屢次被吸引。有時黃昏微暗、透著金光，有時朝陽初昇、光華璀璨，有時映現在微風細雨水光倒影中，受到這種對象美感殷勤的召喚，於是展開第一張黃金葛植物寫生描繪稿(圖 23)。

在校園尋找這種植物的蹤跡，大多栽種在吊盆裡美化環境用，也有種在陽台花圃像珠簾般垂落，偶而在幾顆黑板樹旁也會發現其芳蹤，它特殊的氣質總令人駐足欣賞。之後在坪林山坡看見二十幾公尺高的黃金葛，其葉片之巨大壯碩令人驚艷，在創作取材上有很大的發揮空間，於是描繪時特別強調其葉片紋路，以及大與小的對比、用黑色襯托色彩之特性。



圖 22 校園植物黃金葛盆栽



圖 23 黃金葛寫生稿

自然界所常看到的視覺動勢，乃是物理的力量所做運動、膨脹、收縮，或者動植物在營其生長過程中，所遺留下來的痕跡。因此從它們的形態中，可追循其過去之運動。同樣的道理，我們從紙上的筆跡裡，可以感覺出手的運動。實際上，我們中國之國畫家老早就熟知筆勢所帶來之生動效果<sup>77</sup>。以中國畫的筆法來描繪黃金葛這種在視覺上有方向延伸的運動效果，加上筆墨在宣紙上產生的力道痕跡，是本創作最常採用的核心重點。所以，黃金葛各式各樣的生長型態，植物本身形成的運動美感占整個創作內容的大多數。

然而，描繪一種植物的生長樣貌可能顯得單調，很難表達其謙虛、卑微、平凡、韌性、堅強、意志力等人文特性，於是畫面上添加許多輔助內容。如以校園建築為背景、加入現代化的 101 大樓、和古畫的配置等等，表現黃金葛的神采、穿梭時空的象徵。接著加入人物的元素增加畫面的氣氛，全部採用裸體象徵原始純真的本性。之後再發展成植物象徵人性的描繪，人體不見了，但隱約可在黃金葛生長的大自然環境裡找到。這可以用「三山」來做比喻，一開始看見的黃金葛「見山是山」，是自然物的再現。經過第二階段「見山不是山」的轉換，黃金葛從主角退為配角，需要藉助人體作為說明其含意；最後又回到「見山是山」的階段，植物仍舊是植物，其本身即是意義的化身。

倪再沁認為藝術「...它並不自覺地體現了時代的『真相』，我們之所以要探究藝術的奧妙，除了內心悅樂的擴張外，也在於透過藝術更了解這個世界(歷史、人生、自己.....)。<sup>78</sup>」黃金葛為主題內容發展的創作研究，從發現校園植物本身的美感開始，聯想到人的情感情思、人際關連，最後人與植物做一種融合產生有意義的圖像，其創作過程充滿苦思、探索之後找到靈光答案的快樂，想必也能感染觀眾，產生內心悅樂的擴張。

從古至今，人類不斷求真求善求美，世界的奧妙與真相猶如開採不完的寶藏，讓人取之不盡、用之不竭。看似普遍平凡的植物黃金葛，經過熱愛與探索，也發覺其歷史淵源、人文情思及心理層面，其道理跟「一沙一世界，一花一天堂」、「胡桃理的宇宙」<sup>79</sup>一樣，由小觀大，能夠透過藝術更瞭解這個世界。

---

<sup>77</sup> 王秀雄《美術心理學》設計家文化出版，台北市，民 73 年，頁 315-319

<sup>78</sup> 倪再沁《美感的探險》典藏藝術家，台北市，2004 年，頁 129

<sup>79</sup> 史蒂芬·霍金(Stephen Hawking)著，葉李華譯《胡桃理的宇宙》大塊文化，台北市，2001 年，為科普書籍，以物理學觀點探討宇宙起源及現象，形容在胡桃丁點的空間裡即蘊含無窮的宇宙能量

## 第五章 作品圖示詮釋

### 1.作品一（圖 24）

- 《黃金·身影》
- 水墨、紙本設色、2008年、120×75cm
- 嘗試黃金葛倒影效果
- 表現植物欣欣向榮、顧影自憐的形態
- 鳥表達停留與沈思
- 青花瓷器與建築物有古今對比

這是決定創作主題的第一張作品，由一株校園植物黃金葛盆栽所起。對景寫生，用墨線描繪。講究素描觀察及繪畫能力，需有再現植物自然生動樣貌的基礎。在筆墨上採用傳統中鋒「骨法用筆」，植物本身以勾勒染色的技法為之，配景的欄杆、駐足的鳥隻、背景的校園建築線條則有粗細變化。

傳統對景寫生的佳作很多，如果僅只把對象單純描繪下來，看不出新意。於是加入倒影部分，加上水墨渲染的效果，其線條也較為輕鬆、柔潤。清朝唐岱在《繪事發微》中說：「墨色之中，分為六彩。何謂六彩？黑，白，乾，濕，濃，淡，是也。」在以黃金葛盆栽為主角的畫面中，六彩的筆墨變化極為重要，傳達延展、前進、昇揚的力量。

安海姆：「有機體的最典型特色乃是它對於物理學家所謂的『熵』之增加的反抗。由於不斷地自其周圍吸取能力，有機體自我充實了活動的燃料。成長的程序以及生命目標的努力追求都是有機生命的典型。<sup>80</sup>」黃金葛是這幅畫的「有機體」，它吸收養分、不斷地成長，突破地心引力及死亡的限制，順其花序達到生命目標，很明顯地傳達一種生命力，觀賞者經由「感情移入」的作用，也能反應出成長、茁壯、勇氣、驕傲、舒展等內心的活力。

為增加此畫的意境氣氛，刻意加水打濕地板營造倒影效果，加上點景的鳥及欄杆，背景並隱約畫上校園建築物，說明性非常強烈，這是在忙碌的都市水泥叢林中偶然捕捉到的畫面，帶有人工與自然的對比，鳥隻暫時停歇下來，可以選擇再次飛翔。回到觀賞者身上，選擇怎樣的自由？

---

<sup>80</sup> 安海姆（Rudolf Arnheim）著，李長俊譯《藝術與視覺心理學》雄獅圖書公司，台北市，1984年，頁433



圖 24 《黃金·身影》水墨、紙本設色、2008年、120×75cm

## 2.作品二（圖 25）

- 《黃金·城市》
- 水墨、紙本設色、2008年、120×75cm
- 草見植物與繁榮城市之對比
- 表現植物的生命力
- 表現空間遠近層次
- 鈐印二方：始知真放在精微、黃小鈴印

這是對黃金葛之喜愛所繪製的第二幅作品，特別強調其葉片大小、充滿金黃色、欣欣向榮的特性，在黑色蛇木襯托下，更發揮其特殊美感。

黃金葛屬半日照植物，耐陰性強，有強韌的生命力，剪下莖蔓插枝在水中即能存活，是一種草見植物，和名貴嬌豔的花卉截然不同。使用筆墨趣味表達這種植物的美感，清朝王原祁在《麓台題畫稿》中說：「何謂筆墨？輕重，疾徐，濃淡，燥濕，淺深，疎密，流麗，活潑。眼光到處，觸手成趣。學者深明乎此，下筆時自然無美不臻。」畫黃金葛時體會到觸手成趣之感，枝葉的表達也特別自然，是水墨畫引人入勝之處。

黃金葛既是草見植物，用現代感十足的 101 大樓及煙火與之對比，營造一種空間感，象徵動與靜、卑微與繁榮的差異。元朝黃子久在《畫訣》中說：「古人作畫皆有深意。運思落筆，莫不各有所主，況名下無虛，相傳既久，必有過人處。松樹不見根，喻君子在野，雜樹喻小人崢嶸之意。」以景物比喻抽象精神，自古有之，此幅也不例外。

畫中黃金葛葉片顏色採用高彩度的黃綠色居多，煙火部分也使用高明度的噴點，因有蛇木、窗戶、夜色明顯的襯托，色調揮灑更為鮮明。



圖 25. 《黃金·城市》水墨、紙本設色、2008 年、120×75cm

### 3.作品三（圖 26）

- 《黃金·曲線》
- 水墨、紙本設色、2008 年、120×75cm
- 色彩與墨色、黑與白的對話
- 旗袍、青花瓷、古畫→懷舊
- 黃金葛、框線→增加現代的元素

作品一黃金葛盆栽的外型很容易讓人聯想到女性的身影，於是這幅以旗袍象徵人物作為主題，旗袍上的紋路是傳統菊花唐草，帶有懷舊的味道。背後是一幅巨型仿古山水畫，之間有一矩形方框，像門簾那麼大，象徵開著一扇門，女人由古代山水走出來。小盆黃金葛盆栽擺在右前方，這是古畫裡找不到的植物，只在當今本土最為普遍，於是把時空拉到現代來。

門簾上隱約寫著兩行字：「你從古典走來，像一首小令。」文字並不明顯，隱藏密碼讓有心人猜測。整幅畫意透過旗袍、古畫、門簾、黃金葛圖像組合而成，基本想表達「穿越時空」這種意象。

墨分五彩，是宋代牧谿、梁楷的水墨革命、無色之色，空白並不是沒有，反而看到了無限的可能；以一種暗示的方法存在，使存在變成一種理念。本幅畫中的空白不少，代表流水和天空，這種留白、不規則、蜿蜒的曲線造型，跟旗袍花瓶般的曲線相呼應，取名為「黃金·曲線」。

一個能夠自由流洩自己天性的藝術家是不可能沒有傳統意識的，因為他要尋找自由就必須先要尋找到自己，要尋找到自己就必須尋找到自己的時空立足點，他比周遭所有的人都更懂得腳下的大地。激揚藝術自由，扶持藝術天才，其實也就自然而然地激揚和培植了傳統。<sup>81</sup>

「你從古典走來」，意味畫家從傳統的筆法入門，尋找自己時空的立足點；「像一首小令」，帶有詩情畫意詩詞文章的藝術價值，這幅畫隱喻傳統在創新中的地位，其實是綿延不斷、薪火相傳的。

---

<sup>81</sup> 余秋雨《藝術創造論》天下遠見出版股份有限公司，台北市，2006 年，頁 253-254



圖 26. 《黃金·曲線》水墨、紙本設色、2008 年、120×75cm

#### 4.作品四（圖 27）

- 《黃金·凝視》
- 水墨、紙本設色、2008 年、180×90cm
- 表現植物茂密旺盛的生命力
- 強調藤蔓牽扯的線條
- 加入人體的沈思及夢幻意境

以下三幅畫皆採用人體為畫面的重心，這一幅以兩個身軀半臥的女性人體為主，配合一大片茂密飄逸的黃金葛，營造一種夢幻的氣氛，讓觀者沈思：這兩位女性為什麼躺在那裡？她們之間有什麼關連？為什麼裸體出現在水墨畫中？

歐洲長期持守於裸體，正如其哲學之固守真實，裸體在藝術教學過程中具有養成地位，有如哲學中的邏輯：歐洲學院中的訓練描繪裸體，正如同理論教學中，必須鍛鍊真理之論證（以獲得赤條條的真理）。即使各時代對身體的看法具有極大的不同，這個狀況仍然不變。<sup>82</sup>

美乃是可見事物當中最為突顯者，它的力量是讓存有在其中顯現，並且讓它成為視覺中最令人敏感的事物。（這一點最能定義裸體的使命）<sup>83</sup>

中國人當他要呈現人物的生氣時，便用衣服的各種波動來表達——衣服的縐折和折劈、腰帶的彎曲蜿蜒及衣袖的飄動。我們也可以反向思考：裸體，是去除服裝的人工化，使得人類與自然合一。它可以說令人類回歸自然。<sup>84</sup>

人體召喚我們靜觀理想，一個運動中的身體不構成裸體畫。中國藝術中的人物對此理想可以容許一種模糊不確定，反倒是種資源，可表現虛的空間及內在能力。我們在身體當中感知到的理想形式透過人體來表現，也是一種「傳神摹寫」、表達「神姿神韻」、「神雋神氣」的實驗。

---

<sup>82</sup> 余蓮（Francois Jullien）著，林志明 張婉真譯《本質或裸體》桂冠圖書有限公司，台北縣新店市，2004 年，頁 17

<sup>83</sup> 同上，頁 30

<sup>84</sup> 同上，頁 46、68

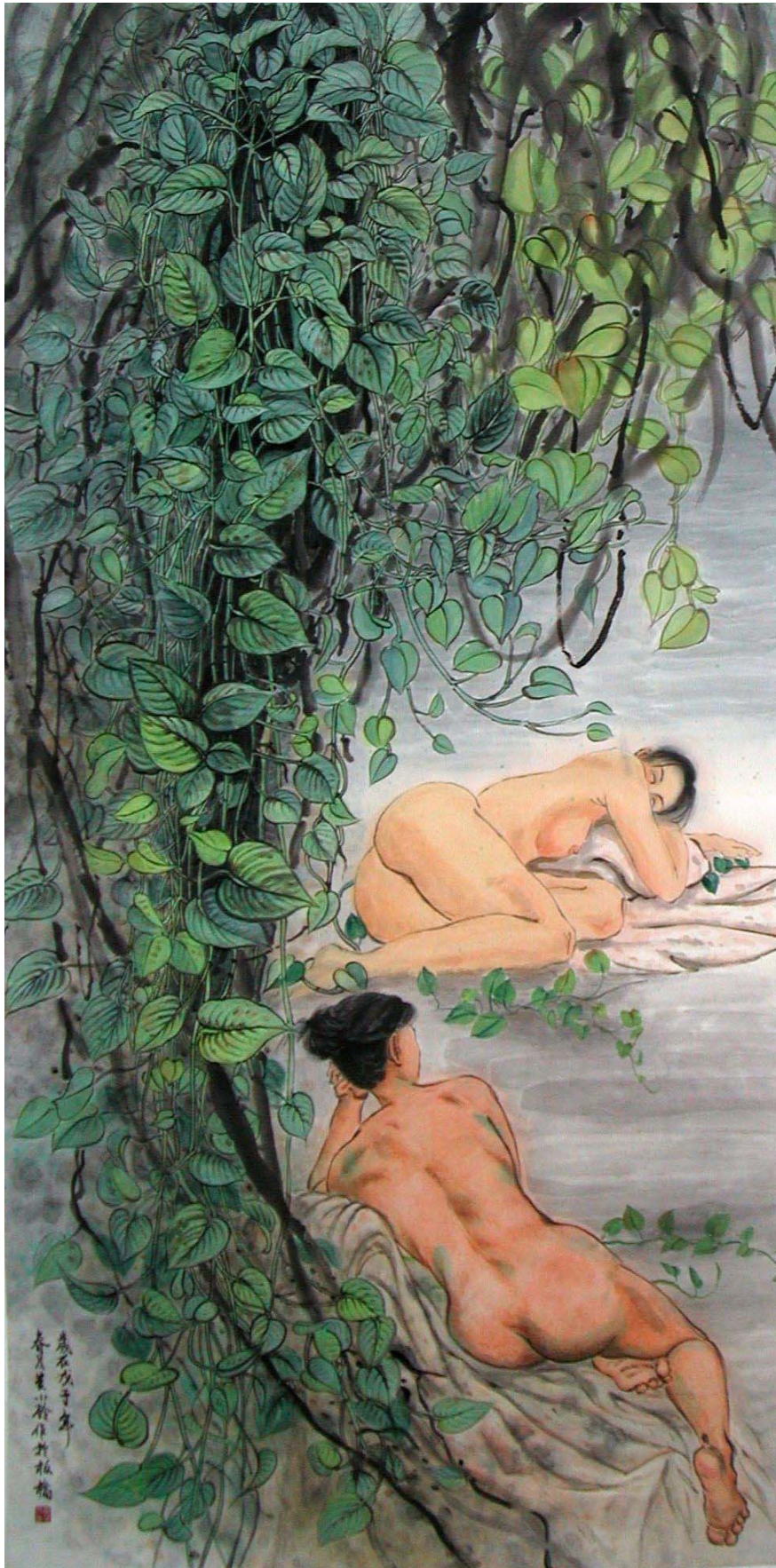


圖 27. 《黃金·凝視》水墨、紙本設色、2008 年、180×90cm

## 5.作品五（圖 28）

- 《黃金·失落》
- 水墨、紙本設色、2008 年、180×90cm
- 黃金葛葉子象徵「心」的始終存在
- 水波象徵波濤洶湧的愛情
- 男女無交集的眼神象徵情感的失落

西洋畫常見許多裸體名作，強調人體解剖學，以油畫、水彩、色粉材料特性表現肌膚細膩的質感變化。中國繪畫很少有全裸的人體，大都以裝飾的衣物和衣帶遮住敏感部位，大都在動態中展示人體，如飛天、舞伎等，很少有靜止的人體，這種只重意象不重實體的現象除了受前述的民族特性使然外，也跟線條筆墨在裸體質感技巧表現上的難度有關。

水墨人體藝術因為使用的材料工具性能特點，決定了與西方人體繪畫在表現手法上的不同。西方以細節真實的寫實手法為主，水墨人體則用另外一個角度去表現，雖然不擅長質感細節，但對人體動態的表現十分自由，抓住了人體動態，就抓住了人體內在的生命力。故水墨人體取材宜動不宜靜、宜大（形體節奏）不宜小（肌膚細節）、宜交叉少平行。用筆宜含蓄、宜中鋒、宜不徐不急、宜有張有弛。在審美取向方面，採取間接的、含蓄的、內斂的、隱喻的甚至模糊的方式，留下充分想像的餘地，要比寫實直接的描述更高明、更智慧。<sup>85</sup>

本幅畫面中的一男一女，根據這樣的原則繪製而成，人體型態的選擇與筆法的應用，保存水墨畫含蓄內斂的特色，但兩人之間的關係相當具有情感張力。兩個人面對面坐在象徵情感波濤的岸邊，但是眼光沒有交集，唯有上方的幾黃金葛象徵愛心愛情，增添幾分落寞的味道，至於他們的結局如何，依觀賞者的投射而有所不同。

明朝唐寅在《六如居士畫譜》中說：「凡畫氣韻本乎遊心，神采生於用筆。意在筆先，筆盡意足，雖不能盡夫賞閱之精，而工拙亦略可見。或有高人勝士，寄興寓情，當求諸筆墨之外，方為得趣。」這幅畫筆墨表現較為空靈，主要是「寄興寓情」於畫中人物，留下自由想像的空間。

---

<sup>85</sup> 吳寬生《水墨人體繪畫》山東美術出版社，濟南市，2007年，頁10-24



圖 28.《黃金·失落》水墨、紙本設色、2008 年、180×90cm

## 6.作品六（圖 29）

- 《黃金·無言》
- 水墨、紙本設色、2008 年、180×90cm
- 背景黑線纏繞表示紛擾與糾葛
- 二女的漠視與無奈隱喻發生過一段故事
- 黃金葛植物一再頑強地出現

黃金葛除了葉子本身的斑彩形狀吸引人之外，其藤蔓的延展讓人聯想到繩子、束縛、網綁、困擾、糾纏...等情愫，在象徵人類情感意欲的關係上有很大的發揮空間。

這幅畫首先決定的是幾條大面積線條的位置安排，使用排筆及墨色濃淡構成畫面的開合、氣勢，同時也決定了內容上束縛與糾纏的意旨意符。在中間適當位置加入兩個人體，背對著背，在表現技法上強調造型清晰、線條韻律之美感。黃金葛在這裡只是配角，從上方直直垂落，它也是不可或缺的元素，在抽象的線條和實質的人體當中做中介說明。

圖畫內容網狀粗線、人體和黃金葛三大元素底定之後，背景太多則會破壞畫面顯得零碎，太少則又顯得蒼白沒有氣氛，於是採用噴水方式，空出一個大圓，讓中間兩個人物彷彿出現在舞台上的焦點，旁邊整個光線變暗，以輕鬆有趣的方式解決問題。

趙惠玲在《視覺文化與藝術教育》中說：「何謂視覺文化（visual culture），簡而言之，『眼見』並不為真，而是一種『詮釋』。」「個體雖然藉著『視覺』『看到』世界萬物，卻有賴『視覺性』方能將所看到的事物，轉譯成『知道』的事物。」<sup>86</sup>。這種視覺作用的生理過程或心理轉化，在美學上即是一種廣為探討的審美作用，本幅畫所採用的抽象線條留下詮釋的空間，其他元素仍保留傳統審美要件，有意減少說明性的成分，朝向下一幅新的發展。

---

<sup>86</sup> 趙惠玲《視覺文化與藝術教育》師大書苑有限公司，台北市，2005 年，頁 3、25



圖 29. 《黃金·無言》水墨、紙本設色、2008 年、180×90cm

## 7.作品七（圖 30）

- 《黃金·糾纏》
- 水墨、紙本設色、2009 年、180×90cm
- 試驗墨法的自由表現
- 蛇木延伸成半具象的情侶身影
- 大小黃金葛葉依然形影不離

鑑於前面六幅畫說明性質太高，不符合現代人眼光挑剔、喜愛求新求變的特性，也意識到筆者本身作畫的慣性，物體實質描繪之餘，缺乏豪邁奔放的水墨揮灑空間。於是從這一幅開始做半自動技巧的嘗試，主要表現水墨輕靈、渾黑、厚重的階調對比，主題仍圍繞在黃金葛象徵人際情感牽扯的範圍上，但視覺效果產生變化。

清朝惲壽平在《甌香館畫跋》說：「世之論畫者，或尚繁，或尚簡。繁非也，簡亦非也。或謂之易，或謂之難，難非也，易亦非也。或貴有法，或貴無法，無法非也，終於有法更非也。惟先架度森嚴，而後超神盡變，有法之極，歸於無法。如顧長康之丹粉灑落，應手而生綺草；韓幹之乘黃獨擅，請畫而來神明。則有法可，無法亦可。惟先埋筆成塚，研鐵如泥。十日一水，五日一石。而後嘉陵山水李思訓屢月始成，吳道元一夕斷手，則曰難可，曰易亦可。惟詢組五嶽，目無全牛，讀萬卷書，行萬里路，馳突董巨之藩籬，直躋顧鄭之堂奧，若倪雲林之師右丞，山飛泉立而為水淨林空。若郭恕先之紙鳶放線，一掃數丈，而為臺閣牛毛繭絲，則繁亦可，簡亦未始不可。然欲無法，必先有法。欲易先難，欲練筆簡淨，必入手繁縟。<sup>87</sup>」

這段話說明習畫者想要達到不被筆法所羈、隨心所欲不逾矩的程度，仍要先從有法開始；想要讓筆法簡淨，也必須從繁縟艱難的描繪開始，必從最繁到最簡，最似而至不似。至於繁簡難易並不是關鍵，重點是藝術修養的功夫。從傳統古典走入現代簡潔化，至於可以簡到什麼程度，是今後探索的目標之一。

---

<sup>87</sup> 傅抱石《中國繪畫理論》華正書局有限公司，台北市，民 73 年，頁 11



圖 30. 《黃金·糾纏》水墨、紙本設色、2009 年、180×90cm

## 8.作品八（圖 31）

- 《黃金·糾葛》
- 水墨、紙本設色、2009 年、180×90cm
- 糾纏的女體與抱頭的困擾如山岩般龐大
- 人物全被糾纏的線如鐵絲網般圍住
- 一枝黃金葛還是兀自展現生命力

呼應本創作主題「黃·金·葛」三大層面裡「糾葛」的部分不夠強烈明顯，於是本幅取材特別著重情緒糾葛的部分。畫面上方是一個抱頭承受打擊的頭像，使用中國山水皴擦的筆法作質感，延續到下方則是一堆糾結不清的人體形象，仍然使用皴擦的筆法統調。從寫生的人體轉換成山水岩石融合的人體影像，歸回到黃金葛植物生長於大自然的環境本質。

這幅畫黃金葛出現的部分僅只一小株，攀爬在岩石上。再次應用線條的拉扯錯置效果，把這些糾葛的情愫匡限在如鐵絲網般的情境中，加深畫面的劇情張力。

再次回到馬斯洛的七大需求理論，及本研究目的欲追求的心靈自由與創作自由，人人想要達到幸福與解放，但往往事與願違，掉入挫折與掙扎當中。馬斯洛認為無法體認並實現「超個人的渴望」，會因為不能認識人的真實本體性和起源，而導致心理的苦惱，或稱之為「靈性病理學」，可能潛藏在抑鬱不適的文化現況下。現代人藉著強迫性消費的替代滿足感，想要填補個人需求未獲重視、不得滿足所造成的存在空虛，其結果仍是虛無的。因此，重視人生中超個人、宗教、哲學、美學的面向，恐怕是個體和社會得到健康和發展所不可或缺的<sup>88</sup>。

解決人類心理性靈上的毛病是心理學專業領域，藝術的角度則是對這種現象做出觀察，反映出來，產生議題，製造對話的機會。

---

<sup>88</sup> 羅傑·渥許(Roger Walsh)《超越自我之道》心靈工坊文化事業有限公司，台北市，2003 年，頁 181



圖 31 《黃金·糾葛》水墨、紙本設色、2009年、180×90cm

## 9.作品九（圖 32）

- 《千年之戀》
- 水墨、紙本設色、2009 年、180×90cm
- 蛇木聯想成樹枝
- 樹枝聯想成人形，表現敦煌壁畫飛奔的效果
- 錯綜複雜的枝葉交錯將會年年增長纏繞

這是本創作研究形式內容從繁到簡實驗作品的最後一幅，把人物簡化成樹枝樹幹的造型，保留的精神要素是從天而降、飛舞的動態，把黃金葛所攀附的蛇木擬人化。黃金葛仍保留寫生的自然型態，重點是那些纏繞共生的枝條，它們不知已經共生多久了，也不知還會繼續存活多久，故取名為「千年之戀」，完全藉植物來投射人的情感情思，不再藉助先前出現過的景物、人體、石像，製造另一種視覺效果。

藝術是一條寂寞、單純的路，但是最後仍要走向廣闊和熱鬧，和觀眾在一起。藝術的接受者既有惰性心理，又有求異意向。他們從根本上來說是願意被藝術的手掌所塑造的。他們希求著一種被塑造的快感。這責任就落在藝術家的手中，必先打破自己思維、技巧上的慣性，以今日的我超越昨日的我，開放自己讓靈感活水進來，追求進步才能滿足自己，也能滿足觀眾；自己必先受到感動，才能感動他人。

羅傑·渥許（Roger Walsh）：「世界給予我們而被我們忽視的，是什麼高層的意義等級，是什麼深邃的意義和訊息？據說對一位聖哲而言，樹上的葉子就像一頁頁的聖典一樣，充滿了超越的意義。我們沒有看見事物的本然樣貌，也沒有看見自己的本然樣貌。默觀訓練會改變我們看見的方式，向我們開啟超個人傳統中、世界中，以及我們自己裡面的隱藏智慧與較高層的意義等級。<sup>89</sup>」

這裡所說的「默觀訓練」，可能有禪坐、瑜珈、冥思、空想等多道法門，以藝術的觀點來看，尤其是中國水墨畫藝術，正可以體會這種靜觀冥想的美感經驗，透過這種經驗，吸收宇宙的訊息和意義。

---

<sup>89</sup> 羅傑·渥許(Roger Walsh)《超越自我之道》心靈工坊文化事業有限公司，台北市，2003 年，頁 335



圖 32. 《千年之戀》水墨、紙本設色、2009 年、180×90cm

## 10.作品十

- 《黃金葛系列 1》(圖 33)
- 膠彩、麻紙、2009 年、80×65cm
- 黃金葛心形葉片象徵一顆顆的愛心，大大小小，形形色色，散發黃金般的光芒
- 背景代表水波及光影
- 左邊畫面將有無盡的延伸



圖 33. 《黃金葛系列 1》膠彩、麻紙、2009 年、80×65cm

- 《黃金葛系列 2》(圖 34)
- 膠彩、麻紙、2009 年、80×65cm
- 連接系列 1 和系列 3，故兩邊皆留有空氣空間
- 採十字形、「由」字形構圖
- 描繪葉片的紋理特色，色彩給予強烈變化



圖 34. 《黃金葛系列 2》 膠彩、麻紙、2009 年、80×65cm

- 《黃金葛系列 3》(圖 35)
- 膠彩、銀箔、麻紙、2009 年、80×65cm
- 延續系列 2 的竹竿造型，中間最大竹竿採用貼銀箔技法
- 強調黃金葛葉片渾厚的質感
- 色彩強調黑與白、輕與重的反差對比



圖 35. 《黃金葛系列 3》膠彩、銀箔、麻紙、2009 年、80×65cm

- 《黃金葛系列 4》(圖 36)
- 膠彩、麻紙、2009 年、80×65cm
- 把黃金葛的空間推遠，並且改變色調
- 裸體人物出現，占滿中間視覺焦點
- 地面採用裝飾性的幾何色塊，灑銀箔柔和僵硬的線條



圖 36. 《黃金葛系列 4》膠彩、麻紙、2009 年、80×65cm

- 《黃金葛系列 5》(圖 37)
- 膠彩、麻紙、2009 年、80×65cm
- 呼應系列 4 的人體，採用男與女陰陽對立及互補
- 黃金葛仍然出現在畫面中央，象徵土地及生命
- 左邊帶有光線斜射的效果
- 畫面成「之」字形



圖 37. 《黃金葛系列 5》膠彩、麻紙、2009 年、80×65cm

- 《黃金葛系列 6》(圖 38)
- 膠彩、麻紙、2009 年、80×65cm
- 此幅是整個系列的結尾
- 呼應系列 1 呈現心形交錯的葉片
- 採用「須」字形構圖
- 左下角配合全系列的空间採用大色塊，灑銀箔產生如星空般的對比



圖 38. 《黃金葛系列 6》膠彩、麻紙、2009 年、80×65cm

- 《黃金葛系列》(圖 39)
- 膠彩、銀箔、麻紙、2009 年、80×390cm
- 黃金葛出現在每一幅空間裏
- 每一幅畫可單獨成立，排列起來又成爲一整幅聯屏模式
- 人物視線望向三種角度，在裝飾性的氛圍中留下想像空間

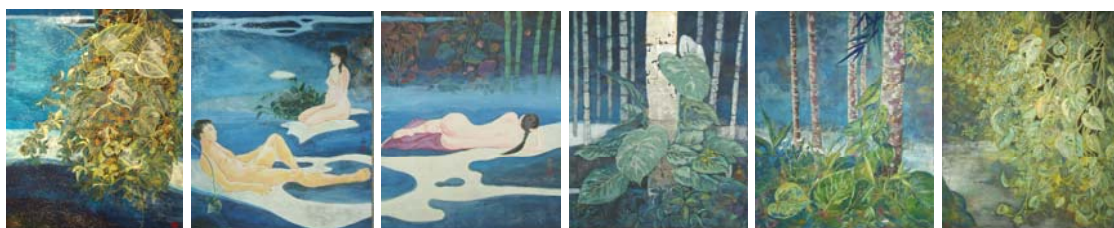


圖 39. 《黃金葛系列》膠彩、銀箔、麻紙、2009 年、80×390cm

膠彩畫使用的工具材料與水墨畫大不相同，表現手法以厚塗打底、敷染水干顏料及礦物顏料，必要時貼箔或是灑箔，主要以色彩表達物體的質感，但又不失東方美學及水墨精神。

這幅「黃金葛系列」採取長卷的構圖方式，畫面內容有起承轉合之延續性，爲在視覺效果上避免太過花亂，每幅之間留有空白間隔，把「留白」效果應用在畫幅的展示配置上。

黃金葛仍是畫裡面最重要的元素，在色彩、形狀、大小、質感、表情上各有不同變化，把對於象徵生命力的茂盛、閃耀、厚實、夢幻、艱韌等特性之熱愛，透過對植物多樣的描繪手法呈現。畫面中仍有人體出現，增加人與人、人與自然的想像空間，把「黃·金·葛」含有「高彩度」「閃亮」「糾葛」三種成分的意涵充分表達。

## 第六章 結 語

藝術創作是一項終身職志，水墨畫與膠彩領域的開發擁有許多研究進步空間，透過對中國畫美學特質思想認知，結合西方藝術觀點及現代當代藝術思潮，以人的需求理論為核心，歸納整理出自己想要走的創作路徑及目的價值。本論文撰寫及創作實踐時間有限，僅以植物黃金葛主題做為創作研究的開端，從中體驗創造的心路歷程。創作是一項發展歷程，先有熱愛、熱誠，接著不斷好奇探索，最後持之以恆終於達成胸中計畫建構的理想。本創作論述綜合的結論如下：

### 一、水墨畫的寫生創作意趣盎然

從西方美學與中國美學思想的研究中，貫通其脈絡體系及人類求知求美的精神價值，再綜合整理出個人水墨創作所要求的理想及目標。同理名家創作之深理妙義，探索文化中潛藏的智慧寶庫，關照創作者與欣賞者的審美傾向，從最基本的寫生功夫下手，不僅於再現的過程中體會物像的自然律動，更藉此引發強烈的創作動機與歷練精進程度，讓創造成為生活的一種習慣，信手拈來，借力使力，靈思啟動，意蘊無窮。

誠如「佛像效應」是借一個形體，來承載普遍佛理一樣，佛像不僅吸納萬千經文於一體，而且震撼萬千信徒於一瞬<sup>90</sup>。水墨畫創作最大的成就感就在於畫面呈現的那一幕，縱然只停留在視覺的一瞬間，然其內涵已經是吸納文化精華高密度的實體，畫作映現了它的面容。

### 二、當代水墨畫思潮開啓許多可能性

盱衡台灣水墨畫發展，從正統國畫之爭→抽象的現代水墨畫→傳統國畫轉型新水墨→鄉土寫實運動→到水墨新圖式風格的建構，從縱向的發展脈絡可以清楚點出自身所處的時空位置；從當代水墨的四類主流風格—寫生畫風、抽象水墨、新文人風格、加上現代構成觀念，可以從橫向的角度了解自身所處的水墨環境。愈能同理當代的水墨畫思想，愈能為個人的創作注入養分活水，並且在這些發展軌跡搜尋人文價值，成為「創造適應」工程的依據藍圖。

### 三、媒材技法的試驗讓水墨畫走入時尚潮流

本創作研究以傳統筆墨為基礎，在媒材技法的試驗方面分為兩大部分：一是在基本筆法之外加上噴、灑、拓、印等半自動技法；二是使用膠彩畫的工具材料實驗工筆重彩之表現技法。創作除體察生活、立意構思為核心精神外，尋找適當

---

<sup>90</sup> 安海姆（Rudolf Arnheim）著、李長俊譯《藝術與視覺心理學》雄獅圖書公司，台北市，1984年，頁433

的工具材料及表現方式亦相當重要。水墨畫從傳統走入時尚，更能與時俱進彰顯特質，保留筆墨渾厚與輕靈對比的特色，注入現代人崇尚的活潑、新鮮、亮麗、複合媒材等美學要素，讓人一見動心，又能回味無窮。

#### 四、黃金葛系列的擴展延伸

從一株平凡的校園植物黃金葛盆栽之熱愛開始，拓展到鄉野山坡觀察到的大大小小、千姿百態的同類生物。每一株從地底冒出、吊盆垂下或插枝水中的黃金葛，都帶來不同的驚艷與讚嘆。探究其歷史起源，最初來自充滿神話故事的索羅門群島，跟遙遠、黃金、探險、土地、人民產生了聯想。從黃金葛佛焰花序生生不息的伸展中，聯想到人跟自然、人與人的互動牽扯，可以是人類情感的另一種象徵，植物世界也隱喻著相同的人類生態。以「糾纏的生命力」為概念，加上其它心靈內在的東西聯想擴展，具有不斷探索的價值。

藝術的哲理追求，也就是用藝術手段燃起人們探索未知領域的欲求。藝術家自己也未必知道最終答案，他們只是誠懇地與讀者和觀眾一起研究。藝術創造是一個動態活動，它不能不長久地與許多非明晰的因素相伴隨<sup>91</sup>。這些非明晰的因素正是我們身邊最熟悉的、存在我們週遭的平凡事物，卻往往被漠視忽略，記載著宇宙訊息卻無人知曉。藝術則為這些未知搭起注視及審美的橋樑，水墨創造是其中一條探索的路徑，也是雋永的大道。

---

<sup>91</sup> 余秋雨《藝術創造論》天下遠見出版股份有限公司，台北市，2006年，頁177-179

## 參考文獻

### 一、專書

1. 吳寬生《水墨人體繪畫》山東美術出版社，濟南市，2007年。
2. 王書杰《中國傳統繪畫材料技法》河南美術出版社，鄭州市，2006年。
3. 史蒂芬·柯維著，殷文譯《第八個習慣：從成功到卓越》天下遠見出版，2006年。
4. 余秋雨《藝術創造論》天下遠見出版股份有限公司，台北市，2006年。
5. 陳振濂(主編)《盛世鑑藏—吳昌碩專輯》浙江古籍出版社，2006年。
6. 何懷碩《給未來的藝術家》立緒文化事業有限公司，台北縣，2005年。
7. 李峰《中國畫構圖法則》廣西美術出版社，2005年。
8. 徐復觀《中國藝術精神》華東師範大學出版社，上海市，2005年。
9. 趙惠玲《視覺文化與藝術教育》師大書苑有限公司，台北市，2005年。
10. 余蓮(Francois Jullien)著，林志明、張婉真譯《本質或裸體》桂冠圖書有限公司，台北縣新店市，2004年。
11. 約翰·布雷蕭(John Bradshaw)《家庭會傷人》張老師出版社，2004年。
12. 倪再沁《美感的探險》典藏藝術家，台北市，2004年。
13. 約翰·麥斯威爾、吉姆·朵南(John C. Maxwell & Jim Doman)著，吳蔓玲譯《影響力的特質》道聲出版社，2003年。
14. 惠特曼(Edmund B. Feldman)著，洪麗珠等6人譯《藝術教育的本質》五觀藝術管理有限公司，台北市，2003年。
15. 羅傑·渥許(Roger Walsh)《超越自我之道》心靈工坊文化事業有限公司，台北市，2003年。
16. 李澤厚《美學四講》，天津社會科學院出版社，2002年。
17. 曾肅良《傳統與創新》三藝文化事業有限公司，台北市，2002年。
18. 黃光男《水墨新紀元 2002年水墨畫理論與創作國際學術研討會論文集》國立台灣師範大學美術系編印，2002年。
19. 史蒂芬·霍金(Stephen Hawking)著，葉李華譯《胡桃理的宇宙》大塊文化，台北市，2001年。
20. 董萍實、何雲《中國畫特殊技法》天津人民出版社，2001年。
21. 羅哲斯(Carl R. Rogers)著，宋文理譯《成爲一個人》桂冠圖書股份有限公司，2001年。
22. 黃光男《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》國立歷史博物館，1999年。
23. 黃賓虹《黃賓虹畫語》上海人民美術出版社，上海市，1997年。
24. 潘天壽《潘天壽畫語》上海人民美術出版社，上海市，1997年。

- 25.高宣揚《論後現代藝術的「不確定性」》唐山出版社，台北市，1996年。
- 26.葉朗《中國美學史》文津出版社，台北市，1996年。
- 27.宗白華《美從何處尋》駱駝出版社，1995年。
- 28.林昌德《寫生造境－林昌德水墨創作解析》印刷出版社，台中市，1995年。
- 29.張仃《張仃談藝錄》安徽教育出版社，合肥市，1995年。
- 30.謝東山《當代藝術批評的疆界》帝門藝術教育基金會，台北市，1995年。
- 31.蔣勳《現代中國水墨畫學術研討會論文集》台灣省立美術館，1994年。
- 21.呂清夫《後現代的造型思考》漢文書局，台北市，1993年。
- 33.赫伯特·曼紐什(Herbert Mainusch)著，古城里譯《懷疑論美學》商鼎文化出版社，台北市，1992年。
- 34.何懷碩(主編)《近代中國美術論集 6》藝術家出版社，1991年。
- 35.李霖燦《中國美術史稿》雄獅圖書，台北市，1989年。
- 36.馬庫色著、陳昭瑛譯《美學的面向－藝術與革命》南方叢書出版社，台北市，1987年。
- 37.劉文潭《現代美學》台灣商務印書館，台北市，1987年。
- 38.潘天壽《潘天壽論畫筆錄》丹青圖書有限公司，台北市，1986年。
- 39.蔣勳《美的沉思》雄獅圖書股份有限公司出版，台北市，1986年。
- 40.王琢(輯錄)《李可染畫論》華正書局，台北市，1985年。
- 41.<范寬>《宣和畫譜》(叢書集成新編 53 冊)，新文豐出版公司印行，台北市，1985年。
- 42.王秀雄《美術心理學》設計家文化出版，台北市，1984年。
- 43.安海姆(Rudolf Arnheim)著、李長俊譯《藝術與視覺心理學》雄獅圖書公司，台北市，1984年。
- 44.高居翰(James Cahill)著、李渝譯《中國繪畫史》雄獅圖書，台北市，1984年。
- 45.傅抱石《中國繪畫理論》華正書局有限公司，台北市，1984年。
- 46.袁金塔《袁金塔畫集》洛奇廣告攝影事業有限公司，台北市，1982年。
- 47.歷史博物館(編)《孫雲生畫集》歷史博物館，台北市，1982年。
- 48.鮑少游《鮑少游畫論集》台灣商務印書館，台北市，1979年。
- 49.河洛圖書出版社(編)《中國畫論類編》河洛圖書出版，1975年。
- 50.齊白石《白石老人自述》藝術圖書公司，台北市，1973年。

## 二、期刊

- 1.王悅陽<劉國松：國畫思變>《新民週刊 vol.448》，2007年。
- 2.朱珮儀<水墨當代話語的尋找>《危機與擴張：帝門藝評資料庫水墨相關評論》，2007年。

3. 吳繼濤〈人文當代－探討當代書畫以個體為自覺的面向〉《新思維人文空間》，2006年。
4. 國立台灣藝術教育館（編）《美育月刊》98期，1998年。
5. 鄭文惠〈錢選〉《中國巨匠美術週刊》錦繡出版，1996年。
6. 袁金塔〈繪畫創造性的思考研究〉《國立台灣師範大學第七屆教授聯展論文集》國立台灣藝術教育館編印，1995年。
7. 黎蘭〈牧谿〉《中國巨匠美術週刊》錦繡出版，1995年。
8. 薄松年〈趙佶〉《中國巨匠美術週刊》錦繡出版，1995年。
9. 龔產興〈惲壽平〉《中國巨匠美術週刊》錦繡出版，1995年。
10. 林哲森〈李可染〉《中國巨匠美術週刊》錦繡出版，1994年。
11. 郎紹君〈林風眠〉《中國巨匠美術週刊》錦繡出版，1994年。
12. 張士增〈吳冠中〉《中國巨匠美術週刊》錦繡出版，1994年。

### 三、網路資料

1. <http://www.webtime.com.tw/flower/flower.htm>，薇普網路花店，2008/11/14 瀏覽
2. <http://www.heart.net.tw/mind/Masloshtml>，台灣心理諮商資訊網，2008/11/13 瀏覽
3. <http://www.how.org.tw/>，洪網智慧集合·敏隆講堂，2007/11/15 瀏覽