



第二章 創作的理論建構

創作的理論，是由實際創作的實踐中所歸納出，或由觀念的推演，所得到有系統、有組織的論點之建構。本章稟持傳承與創新、借鑑與融合的學習態度，將中西藝術的美學理念—「虛實」與「真實」之論述，用以建構筆者創作的理論依據，藉以融會於創作作品中。傳承是藝術發展的規律，一切思想成果（審美觀）不是憑空產生，是社會生活發展的連續性和對認知（審美觀）累積的過程。創新是藝術的本性，是藝術發展的必然規律。借鑑與融合，以追溯藝術的本質。黑格爾（Heckel Discus 1770-831）對美下一定義：「**美就是理念的感性顯現。**⁵」理念是理性概念，由思考或推理而得的概念，有別於感性的認知，是概念與存在的統一，也就是主觀精神與客觀精神的統一。主觀精神是潛伏於內心的，客觀精神是倫理、政治、社會面的觀點，兩者的統一才是「理念」的顯現。

第一節 虛實論

虛與實是中國古代美學與文藝學中使用寬泛的一對基本概念，其涵義的範疇甚廣，本節參閱一九九七年葉長海先生撰寫的《中國藝術虛實論》，將分成虛實⁶的相對概念、虛實的思想淵源與虛實的具體表現探究，偏重中國繪畫的虛實論述與表現，以及對筆著創作理念的影響。

一、 虛實的相對概念

（一） 虛構與真實：

真實所議論的是關於藝術真實與生活真實或歷史真實的關係

⁵ 蔡勝全，1996，頁9。

⁶ 空虛和充實，泛指內部情況，客觀與主觀、直接與間接、思想與形象等等。

問題。虛構的議論，舉如繪畫創作，有時會根據需要而進行修改或虛構不拘泥於眼前所見，但這虛構需有一定的根據，虛構是不能任意編造而必須符合藝術的要求，又稱爲「虛實相半」。

(二) 無形與有形：

在藝術哲學領域，探討有形與無形的各種表現及其精神的實質。在繪畫中，講究畫面結構的疏密關係，注意有畫部分和無畫部分的呼應結合，使觀賞者在空白之處發揮想像，收到「**虛實相生，無畫處皆成妙境⁷**」的審美效果。

(三) 陰與陽：

清人丁皋論畫云：「**凡天下之事物物，總不外於陰陽。以光而論明曰陽、暗曰陰；以宇舍論，外曰陽、內曰陰；以物而論，高曰陽、低曰陰；以培塿論，凸曰陽、凹曰陰；豈人之面獨無然乎？惟其有陰有陽，故筆有虛有實。惟其有陰中之陽、陽中之陰，故筆有實中之虛、虛中之實。⁸**」凡明亮的、高的、凸的等等均爲陽，凡晦暗的、低的、凹的等等均爲陰，兩種相互對立與消長。以陰爲虛，以陽爲實，在藝術創作論中闡揚陰陽虛實之道。如鄒一桂論畫亦云：「**幅無大小，必分賓主，一虛一實，一疏一密，一參一差，即陰陽晝夜消息之理。⁹**」

⁷葉長海，1997，頁4。轉引自，笮重光，《畫筌》。

⁸葉長海，1997，頁6。轉引自，丁皋，《寫真秘訣·陰陽虛實》。

⁹葉長海，1997，頁6。轉引自，鄒一桂《小山畫譜》。

(四) 神與形：

參見南朝宋畫家宗炳云：「**今神妙形粗，相與為用，以妙緣粗，則知以虛緣有矣。**¹⁰」在藝術作品中，形是實有的外相，神是虛無的內涵。形可以直觀鑑賞，神只可心領神會，需以審美思維來體悟它。無形則難以通神，無神則形無生氣。形神應相與為用，有無相生，虛實相緣，藝術作品中形似與神似是相依相濟的。

(五) 隱與顯：

必須天真自然，不可刻意做作。清人布顏圖論畫，特意提出「隱顯之法」云：「**夫繪山水隱顯之法，不出筆墨濃淡虛實。虛起實結，實起虛結，筆要雄健，不可平庸；墨要紛披，不可顯明。……林木交盤處，屋宇蠶叢處，路徑迂迴處，溪橋映帶處。應留有虛白地步，不可填塞，庶使煙光明滅，雲影徘徊，森森穆穆，鬱鬱蒼蒼，望之無形，揆之有理。斯繪隱顯之法也。**¹¹」這段話說明繪畫必須處理好隱顯關係，要在濃淡虛實顯隱之間畫出微妙境界。「**如隔簾看月，隔水看花，意在遠近之間**¹²」在隱顯藏露之間，其作品可能有朦朧之趣，若過於顯露直率，則無反覆玩味的價值。

(六) 空靈與結實：

是兩種相對的藝術風格。前者追求文字形跡之外的靈虛意趣，後者追求質樸堅健的求實精神。如張炎所說的清空之詞，大抵是能攝取事物的神理而遺其外貌，顯得渾脫高遠；質實之詞，則大抵是寫得雕琢而膠著於所寫的對象，顯得板滯堆砌。

¹⁰葉長海，1997，頁7。轉引自，宗炳，《明佛論》。

¹¹葉長海，1997，頁8。轉引自，布顏圖，《畫學心法問答》。

¹²葉長海，1997，頁9。轉引自，董其昌，《畫旨》。

(七) 生與熟：

明代顧凝遠專著《畫引》寫道：「然則何取於生且拙？生則無莽氣，故文，所謂文人之筆也；拙則無作氣，故雅，所謂雅人深致也。¹³」此處所謂的「生」，即初生鮮活之意；「拙」，即拙樸無偽之意。「生拙」，正是原初未裂的「童心」，保持真實的生命，「自抒其天趣」。於是，他特別提出繪畫必須追求「熟外生」。他說：「畫求熟外生。然熟之後，又能復生矣。要之，爛熟，圓熟，本自有別，若圓熟，則又能生也。¹⁴」所謂「爛熟」，就是熟得發腐，鮮味全失，新意全無；這也就是張岱所說的「油」。「圓熟」，完美而又虛心，熟練而不為所拘，可以不斷充實各方新鮮生氣，遠到圓潤靈虛、往而不返的境地。

二、 虛實的思想淵源

中國藝術家所追求虛實辯證，其精神之淵源：

(一) 從儒家先哲注重務實開始

在認識「美」的時候，其話語中亦不免滲透著虛實互化的色彩。《孟子·盡心下》云：「充實之謂美，充實而有光輝之謂大，大而化之之謂聖，聖而不可知之之謂神。¹⁵」把美看作是內心修養充盈的結果，而且認為還有更高層次的境界，這就是「大而化之」、「不可知之」的出神入化之境。這一種「大」、「聖」、「神」的境界自然是一種「虛化」的精神境界。在對「神化」的認識領域，孟子的話與莊子頗有相通之處。

¹³葉長海，1997，頁14。

¹⁴葉長海，1997，頁14-15。

¹⁵葉長海，1997，頁31。

(二) 老莊哲學「以虛無為本」

老子：「至虛極，守靜篤。萬物並作，吾以觀復。夫物芸芸，各復歸其根。歸根曰靜，是謂復命。¹⁶」意指宇宙由動能和靜能運作而成。靜就是所謂的虛，動則是實，即是要求人們排除主觀慾念和主觀成見，保持住內心的虛靜。只有人心保持虛靜狀態，才能關照宇宙萬物的變化及其本原；可做為創作的態度。莊子曾說：「夫道，有情有信，無為無形，可傳而不可受，可得而不可見。¹⁷」真正美的本質也應該是「道」、是「無」，而五官所能感知的所謂聲色，只是事物的現象，並不是美的本質。

(三) 與佛家思想有關

佛家指超乎色相現實的境界為「空」，認為世界一切現象都有它各自的因與緣，事物本身並不具備任何常住不變的個體，也不是獨立存在的實體，故而稱之為「空」。把「空」、「無」看作事物的本體，宇宙的最後本原。

(四) 明確把虛與實相對地提出闡述

首先是孫武云：「善用兵者，以虛為實；善破敵者，以實為虛。¹⁸」用虛實來論用兵謀略。

¹⁶《老子·莊子·孫子》，頁 136。轉引自，老子《道德經》第十六章。

¹⁷葉長海，1997，頁 32。轉引自，莊子《大宗師》。

¹⁸葉長海，1997，頁 35。相傳為春秋時孫武所寫的這書《孫子兵法》。

三、 虛實的具體表現

「道」是中國繪畫的根源，也是中國繪畫的生命體，當「道」化爲「有無」、「虛實」的兩種狀態時，給予個人所堅持的創作原則，同時也成爲發揮創意的根源。在宋代，論畫者多考究構圖的疏繁，描繪的形神等關係。舉如夏圭的山水畫，「半邊」式構圖【圖 2-1】，表現朦朧幽遠的景色，含蓄動人，筆簡意足構思細密，其筆墨避讓留隙處幾乎間不容髮，和書法中的「計白當黑」有異曲同工之妙。

廣泛運用虛與實來論述藝術美學的是在明清時代。謝榛認爲藝術創作與現實生活之間應保持「近而不熟，遠而不生」的距離。方士庶【圖 2-2】說明心與物之間的虛實關係云：「山川草木，造化自然，此實境也。因心造境，以手運心，此虛境也。虛而為實，是在筆墨有無間衡是非、定工拙矣。¹⁹」孔衍拭，明確提出實筆與虛筆：「山水樹石，實筆也；雲煙，虛筆也。以虛運實，實者亦虛，通篇皆有靈氣。²⁰」主張通過「以虛運實」，使畫面呈現空靈超脫之氣。

蘇東坡【圖 2-3】論畫，主張「意在筆先」，必先「胸有成竹」而後作畫，這似乎在談論「捕風捉影」的妙處。鄭板橋【圖 2-4】論畫，亦主張「意在筆



【圖 2-1】夏圭
《臨流扶琴圖》南宋



【圖 2-2】方士庶
《山水》清



【圖 2-3】蘇東坡
《墨竹》宋



【圖 2-4】鄭板橋
《墨竹圖》清

¹⁹葉長海，1997，頁 36。轉引自，方士庶《天慵庵筆記》

²⁰葉長海，1997，頁 36。轉引自，孔衍拭《畫訣》。

先」，但又主張「胸無成竹」；鄭板橋認為，胸有成竹與胸無成竹，說到底是一個道理，曾說：「**文與可畫竹，胸有成竹。鄭板橋畫竹，胸無成竹，濃淡疏密，短長肥瘦，隨手寫去，自爾成局，其神理具足也。藐茲後學，何敢妄擬前賢。然有成竹無成竹，其實只是一個道理。**²¹」這道理，都是為了完美地表現畫家心中的意緒才情，都有某種隨機即興性，反對在創作中先入為主，才能創造出獨特的、鮮活的藝術品。如同米開蘭基羅（Michelangelo Buonarroti 1475-1564）曾說：「**我是畫我心眼的所見的，不是畫我肉眼所看的。**²²」梵谷（Vincent van Gogh 1853-1890）也說過：「**我畫許多看不到卻存在的東西；不畫那些看的到但沒感動的東西。**²³」皆是用心靈去看待萬物，畫心靈所感覺的物象本質，就是所謂物的虛，反可感受到，質這理念也與老子所談虛即為實，實即為虛的大同小異。

「有無」與「虛實」之審美創造，可從上述哲學「道」中，探究彼此循環運化、相生相成、對立和諧之關係，藉來建構個人創作的理念與進行創作的思維。在具象內容的表現上，做虛實正反二元的並置探討，虛與實之間的激盪存在於作品內涵與技術間。

在〈探究生活的虛實空間〉作品中，其內容可統攝為「具體與抽象」、「鏡像空間與實在空間的虛實」、「真實與虛假」三大類。其中，「鏡像空間與實在空間的虛實」又可分為鏡像的虛實、空間的虛實、鏡像空間與實在空間交錯的虛實；而「真實與虛假」則有設想與事實、願望與實際、夢境與現實、虛構與真實等章法現象。思索「虛實有無」精神性境界。生活片段與空間建構中，呈現了真實與虛幻、清楚與朦朧、可見與不可見、有與無的真自然的真實！在藝術創作上採行「化實為虛」、「化虛為實」的創作手法，駕馭筆墨造形、構圖空間、色彩等視覺元素。「化實為虛」注重主觀情思的表現，而並不黏著於對事物皮相的客觀再現，舉如筆者作品《待嫁》【圖 2-5】，重喜悅情感的傳

²¹葉長海，1997，頁 19。

²²劉思量，1992，頁 66。

²³翁美娥，1999，頁 12。

達，不需拘泥於新娘表象的五官美醜與表情，也可感覺到筆者待嫁的喜悅。講究「以實寫虛」，表現在藝術創作中就是注重比興，注重藝術形象的象徵意義，舉如《技藝傳承Ⅲ》【圖 2-6】的技藝師父其簡明的肢體動作，採跪坐站立與整理頭髮的合理手勢描寫，象徵其人不拘小節專注親和的個性。作品裡也加入鏡像內容，更讓作品「妙在含糊」、「若有若無為美」與「不迫不露」的含蓄蘊藉²⁴。由於在「虛實」的關係上常常運用於「虛」的張揚，於是在藝術創作中又特別注重不著跡象、超逸靈動之美，有人稱之為「空靈」，有人稱之為「化境」。這些創作的追求，都成了創作作品的精神特徵。

虛實的實際運用，能呈現各種組織方式，將虛實法豐富多元的內涵，作巧妙的安排，其結構類型可分為「一般型」與「變化型」。一般型包括「全虛」、「全實」【圖 2-7】、「先虛後實」、「先實後虛」【圖 2-8】；變化型則有「虛—實—虛」、「實—虛—實」，以及「虛—實—虛—實」、「實—虛—實—虛」【圖 2-9】等結構。靈活處理虛寫和實寫的關係，使虛實相生相成，以增強作品內在精神的感染力。



【圖 2-5】陳昱螢《待嫁》50F



【圖 2-6】陳昱螢《技藝傳承Ⅲ》50F



【圖 2-7】陳昱螢《鄉景》50F



【圖 2-8】陳昱螢《上課Ⅱ》60F



【圖 2-9】陳昱螢《片體鱗傷的阿卻》60F

²⁴葉長海，1997，頁 37。轉引自，張戒《歲寒堂詩話》。

第二節 真實論

傑克梅第（Alberto Giacometti 1901-1966）語：「藝術是對『自然』無窮的發掘，而自然是一個『謎』。真實是什麼？是『不可知』！」²⁵生活的物象最先映入我們眼簾的「形」、「貌」，具真實性嗎？這裡我們會聯想到「印象主義」，顯示了最先映入我們眼簾的「貌」，卻缺少了永恆不滅的「形」。「**真實**」它既是「**一瞬**」而又是「**永恆**」的混合體²⁶」。因此，繪畫的歷史既是人類不斷追尋「真實」的發現史。期盼本節「真實」理念的探究，藉由繪畫史上的畫論與畫家的個人傳記裡，明瞭自我面對繪畫本質追求的方針。

一、 真實的詮釋

（一） 真實即寫實

十九世紀寫實主義的興起，普遍認為唯有經科學檢驗過的事實才能算是「**真實（real，寫實的雙關語）**」²⁷。因此當時的寫實藝術不做空泛玄虛無所根據的推演，而把目的放在對「真實」抽絲剝繭的探究，這「真實」常包括社會的、意識型態的、環境的、歷史的、心靈的、生活的、情感的…真實觀念。

雕刻家羅丹（Auguste Rodin 1840-1917）曾說：「**藝術家的感受，能在事物外表之下體會內在真實。**」²⁸屬於心靈、情感的真實探究。庫爾貝（Gustave Courbet 1819-1877年）說：「**真實地表現出我這個時代的風俗、理想和面貌——創造活的藝術，這就是我的目的…繪畫本**

²⁵一廬同門編，1999，《一廬畫談》，頁7。

²⁶李德，〈畫鄉必上鈔〉，見一廬同門編，1999，頁12。

²⁷黃海雲，1991，頁120。

²⁸劉曼如，2003，頁17。轉引自，羅丹口述，葛賽爾筆記，1981，《羅丹藝術論》，台北：雄師圖書公司，頁30。

質上是具體的藝術，只能包括真實與寄存物的重現。²⁹」他認為藝術必須描寫社會、環境與生活的「真實」現象，結束當代那種「矯揉造作的藝術」。

(二) 真實即為美，是「自然」與「心」的結合體

李德老師曾說：「『美』是什麼？是真實，是『自然』與『心』的結合體。³⁰」法則之根源在『自然』，創作之要件在『自我表現』。³¹」閱讀藝術史，應看清楚美術史對待自然的態度，以及每一時代的進展和對自然的解釋。應如何享有「心」？來自對待生命的情懷，不吝嗇於勤勞，善為利用他的生命的，他就能是最為富有的人。

中國繪畫以「外師造化、中得心源³²」為繪畫創作的極致，而創作的起點便是「師造化」，以自然為師。契里尼（Benvenuto Cellini 1500-1571）也說：「記住！你所能獲得之最高明指導和最正確的方向乃是師法自然³³」抄襲與模仿，對藝術是一種褻瀆！應知「沒有真就沒有美！」³⁴劉文煒教授說：「合理就是真，繪畫是真理的所在，……繪畫目的最重要在探討宇宙之一切『秩序』。……藝術美是由心靈產生和再生的美，它是自由的、獨立的。自主意識的。³⁵」劉老師認為：「一事物應有真實性，其真實性即是美。真實能產生『生動』，氣韻生動完全歸於作者，對於永恆的真實性，作通盤瞭解是也。³⁶」

²⁹黃海雲，1991，頁 121。參閱 Keith Patrick，” Romanticism & The Modernist Myth” ART AND DESIGN, 1988, P839。在 1855 年的展覽目錄，被公認是法國「寫實主義」繪畫活動的宣言。

³⁰李德，1957/11/30，〈師門八年記〉。見一廬同門編，1999，頁 56。

³¹李德所言。見一廬同門編，1999，頁 12。

³²唐人張璪所言。見葉繁榮，1992，頁 13。

³³見葉繁榮，〈論繪畫〉，1992，頁 13。

³⁴戴世昌，〈真實的面對〉，見一廬同門編，1999，頁 153。

³⁵劉文煒，1974，〈繪畫之藝術哲理〉，整理出版中，畫室講義。

³⁶劉文煒，1974，〈繪畫之藝術哲理〉，整理出版中，畫室講義。

二、真實的面對

貝爾：「不去認知其偶然和有條件的重要性，我們才能瞭解其本質的真實 (essential reality)，每樣東西中的神性……我所要說明的仍是存在所有東西表象的背後——賦於所有東西個別意味，物之自身，最後的真實 (ultimate reality)。³⁷」貝爾認為拋開了人世的糾葛與關係，才能使我們認識「本質的真實」或者說「最後的真實」。

傑克梅第說：「真實並不是模仿 (Unoriginal)，而是不可知 (Unknow)。假若你能恰如你所見的來描摹真實，你的作品就能比得上過去任何一張傑作。愈接近真實就愈接近一種可稱為偉大的風格。忠實於真實並不是照相。³⁸」他認為真實是看出物體與物體的細膩關係，然後再恰如其份的表現出來。

李德老師說：「愈是對事物作深切的追究，愈接近美，愈能寫實，愈能接近創意、、、刻劃到自然界的真實，也即是發現了自我，所以愈寫實的，也就是愈有個性的。因為那個「實在」是你所發現的。對自然界愈虔誠，也愈能滲透它的裡層，也就愈有造型的強度。³⁹」

³⁷姚一葦，1996，頁 214。

³⁸戴世昌，〈真實的面對〉。見一廬同門編，1999，頁 153。

³⁹一廬同門編，1999，頁 58。

二、真實的展現

畢卡索 (Pablo Picasso 1881-1973) 說過：「**藝術是虛構的真實，但我們可以憑藉他來認識真實，藝術家必須明瞭如何來說服人，使其確信其虛構之為真實。**⁴⁰」布拉克 (Georges Braque 1882-1963) 曾言：「**真實，畫出一個東西讓人看看，這樣還不夠，你必須使別人也能夠摸到它。**」藝術家終其一生都在尋求自己作品上的真實，畢卡索所謂虛構的真實，就是先通過嚴格的造型鍛鍊，才足以「虛構」自然的真，然後說服別人確信其虛構為真。布拉克在架構的空間裡，找到自然的對待關係，再加以壓縮使物體平面化，彷彿聳立於我們面前。

傑克梅第不模仿自然的表象，而是提煉自然的元素，轉化成藝術的形質，那「形」才是真形；那真實也正契合寫實的真正精神。二十世紀美學信條：一件藝術品應是能豐富內涵之事物，而不僅止於反映事物既有的存在，當一件藝術品就此觀點稱為「真實」（寫實），可再加入主觀的意象或幻覺 (Ulusionistic)；能帶引觀眾進入其日常生活之意義的再構領域。

「創作」可貴之處在於生命思維與人生經驗的體現，以及所呈現的生命歷史軌跡，『我們認為每件自然產物都擁有自身的歷史⁴¹』，其情感應源自於內心是生命展現，也既是真實的展現。

所以本研究作品所追求的「真實」，來自生活點滴體會的生活美實例，做為創作作品的題材。以謙卑勤勞的心面對浩瀚的宇宙自然（真實的對象）去做美的探究與創作，時時深透內在心靈對待生命的情懷，以自我表現，期盼創造出氣韻生動富有生命的作品；在當下的生活空間裡，不斷追尋一種「真實」，

⁴⁰戴世昌，〈真實的面對〉。見一廬同門編，1999，頁 153。

⁴¹19世紀時則試圖追溯自然的進化，達爾文 (Charles Darwin 1809-82年) 的《物種源始》(The Origin of Species, 1859年)。

一種審美的、內在感情與自然的結合，並運用造型色彩的元素，創造一種可視之與可感知的作品。真實，因為與客觀世界的貼近而常被誤為藝術性不高的世俗之物，如何透過對客觀世界的描寫傳達另一不可見的心靈世界是我所關照的。必需從實際面對自然的思考，以及實際的工作裏面，才能逐步發現美！