

第四章 創作理念與形式分析

第一節 「線條」與「色彩」

(一)、人物畫線條之發展與演變

中國早期繪畫的線條透著生澀冷逸的神秘感，其後由於對現實的描繪，逐漸顯示了企圖如實描繪主觀豐富與客觀世界的慾望並逐漸趨於成熟，至漢代已發展成為運筆輕重疾徐有致，具有很強表現力的階段，《洛神賦圖》的筆法如「春蠶吐絲」細密精緻，標示著中國繪畫新的進步，不過中國畫的線條在唐以前變化較少，似受商周青銅器紋的影響，用筆圓轉均勻，近乎高古游絲；張彥遠較早地注意到線的風格，他在《歷代名畫記》中論顧、陸、張、吳之用筆，指出「風趨電疾、精麗潤媚、點線磔拂、力健有餘」¹⁰⁸的不同風格。謝赫在總結六法中關於「應物象形」法的同時也發現了「別體之妙」，即「略於形色，頗得神氣」，而另些作品則「纖細過度，反更失真」，明確了線與形、神的關係。吳道子受草聖張旭影響，在線條中滲入了更多情感，創造了「離披點畫，時見缺落，筆不周而意周」的「蓴菜條」，使線條富於粗細、陰陽的變化，完美的線條使弟子無法為其畫設色，是故運墨而五色具，這種線條達到包容形、神、色的境界，正是國畫用線「寫意性」的最高追求目標。許多畫論對實踐的總結和理論的探討，不斷糾正和影響著線型的發展，豐富著線的表現力。郭若虛在《圖畫見聞志》中對於線描用筆特別注意品評，有格調高下老嫩之分，指出畫有「板、刻、結」三病，五代荆浩的「筆法記」言用筆有筋、肉、骨、氣「四勢」，文人畫則強調「意」和「書卷氣」這無疑給線帶來新的審美要求。

因此中國畫可說是以線條為主要造型的手段，線是中國畫的命脈，中國畫用線不是簡單的自然模仿，而是畫家經過提煉概括的歸納，或是主觀營造來再現物象，依據物象，但又高於物象。這個過程體現出畫家的才學個性及審美觀。畫家

¹⁰⁸ 張麗華，中國人物畫技巧與創作，山東美術出版社，頁 7。

的學養、境遇及性格的不同其展現的線的樣式也不會相同，線條造型的不同給人的感覺也不一樣。如高古游絲描給人以寧靜平和、平淡無奇的自然美；而柳葉描或行雲流水描則變化較多，又有很強的動感。給人以活潑率真之美。行筆過程的快慢、輕重呈現出的線條具有不同的美感。用筆輕且快給人流暢、飄逸、灑脫之美；用筆慢而有力則具有凝重樸實之感。中國繪畫史，從某種意義上講可以說是線條逐步發展演變、完善鞏固的歷史。中國畫的用線形式同我國的審美，哲學密切相關，也和書法的影響及毛筆的性能分不開。我們從原始社會時期彩陶上的動物、人物紋樣中可以看到，都是以很簡單的優美的線條組成，商周青銅器上紋飾更體現出中國藝術對線條的運用，還有先秦金銀器皿及漢畫像磚上的紋樣等，都給中國繪畫用線打下了基礎，戰國帛畫《夔鳳仕女圖》是我國留傳下來最早的錦帛人物畫，從這幅畫看出古人已經能用準確生動，流暢的線條表現出人物，龍鳳的形體神情，對線的理解和運用已傳到一定水平。東晉時期的顧愷之在繼承前人線描的基礎上，又吸收書法的營養進一步完善了線在中國畫中的作用，他的高古游絲描成功完成了傳情約形，很主動地表現出人物的風貌，線條的流轉盤旋、疏密錯落，表現出既有節奏又豐韻律的形式美，顧愷之畫風開創了中國工筆人物畫的一代先河，奠定了中國畫的發展模式，是承上啟下的一代宗師，唐 張彥遠即云：顧的用筆用線「**緊勁聯綿，循環超乎，格調逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在**」，形成了一種「跡簡意淡而雅正」的繪畫風格。宋元以後由於山水，花鳥及文人畫的興起，動搖了工筆人物畫的地位，沖淡了在社會中的影響，所以就人物線描本身意義上看沒有更大的突破，只是在前人的基礎上變得更為程式化。

筆法既是繪畫造型的基礎，對於全畫風格、氣韻的形成，相形之下便起了很大的作用，如前人之評論：

體韻遒舉，風彩飄然。一點一拂，動筆皆奇。（南齊 謝赫《古畫品錄》，評陸綏）¹⁰⁹

¹⁰⁹ 南齊 謝赫《古畫品錄》評陸綏，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 359。

出入窮奇，縱橫逸筆。(南齊 謝赫《古畫品錄》，評毛惠遠)¹¹⁰

國朝吳道玄，古今獨步 眾皆密於盼際，我則離披其點畫；眾皆謹於象似，我則脫落其凡俗。彎弧挺刃，植柱構梁，不假界筆直尺；鬚雲鬢，數尺飛動；毛根出肉，力健有餘。 守其神，專其一，合造化之功，假吳生之筆。(唐 張彥遠《歷代名畫記》)¹¹¹

畫人物衣紋，用筆全類於書，貴乎筆力，在乎柔中生剛，畫近若遠，思存遠至，若毫髮分寸，須見筆力。 學畫者，要知其描法，如學寫字先楷而後草也。有重大而調暢者，有縝密而勁健者。勾綽縱壓掣，理無妄下 (明 周履靖《天形道貌畫人物論》)¹¹²

昔人謂筆力能扛鼎，言其氣之沉著也。凡下筆當以氣為主，氣到便是力到，下筆便若筆中有物，所謂下筆有神也。古人工夫不過從此下手，而有得焉，則以後所為無不頭頭是道。(清 沈宗騫《芥舟學畫編》)¹¹³

線條除具有約形傳神的意義外，還具有豐富的內涵和高度的形式美，有它的自身的審美價值，因此古人有所謂的「十八描法」¹¹⁴。就中國傳統仕女畫而言，畫中所具有曲線的衣紋飄帶，一直是其線條美的一大表現，「曲線含有一種變化的元素，表現勁健與柔軟的諧和，優美雅緻的趣味，亦即『美與生』之線條。」(林風眠 中國繪畫新論)¹¹⁵「魏晉六朝以至唐代，在繪畫中的線，多係曲線的表現。如顧愷之的女史箴圖，即衣飾皆用曲線的描寫，生動的體態，確能充分的表

¹¹⁰ 南齊 謝赫《古畫品錄》評毛惠遠，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 360-361。

¹¹¹ 俞崑編，《中國畫論類編》，台北：華正書局，頁 27。

¹¹² 明 周履靖，《天形道貌畫人物論》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 494。

¹¹³ 清 沈宗騫《芥舟學畫編》卷一，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 868。

¹¹⁴ 十八描法，古代人物衣服褶紋的各種描法，明代鄒德中《繪事指蒙》載有「描法古今一十八等」。分為：一、高古游絲描；二、琴弦描；三、鐵線描；四、行雲流水描；五、馬蝗描；六、釘頭鼠尾描；七、混描；八、撇頭丁；九、曹衣描；十、折蘆描；十一、橄欖描；十二、棗核描；十三、柳葉描；十四、竹葉描；十五、戰筆水紋描；十六、減筆；十七、柴描；十八、蚯蚓描。

¹¹⁵ 林風眠，中國繪畫新論，收錄於《藝術家》雜誌 98 期，頁 73。

現出來。¹¹⁶」張目寒也明白指出「仕女畫中的最高藝術，完全是衣紋的表現，古代的服裝寬闊，美人或偃或臥，衣服的衣服紋必須順乎自然，一筆筆工整細膩的線條，不僅表現出美人婀娜娉婷的姿態，更表現出嬌柔嫵靜的性格。¹¹⁷」線條或凝重端莊，或輕盈婀娜，或灑脫飄逸，或恬淡平和，不同形式，顯示出不同的藝術境界。線條的審美應具備圓潤，富有彈性及張力的特性，應具有很強的生命活力。用筆要筆筆送到，處處著力，不急不躁；要內在含蓄，不可以使蠻力，要藏而不露，暢而不滑，澀而不滯；線條要沉穩健，絕去浮生，再就是線條要有氣勢，氣脈相連，筆筆相生，筆筆相應，筆斷意連，一氣呵成。總之線條要有變化、有動感、有節奏、有韻律。創作時客觀物象和人的情感是複雜多變的，畫面上往往不單用一種線型去表現，而是憑藉情緒的支配，或長短、或粗細、或曲直、或蒼潤，隨意揮灑，線的情緒也因著畫面的形象和創作者的心境而產生變化。

由以上得知，線條是工筆人物畫的骨幹，用線造型可說是工筆人物畫最基本的語言，如果能夠把線與造型的型態美結合好便能充分體現工筆人物畫的美感，組織線條或勾好線條從某種意義上來看是屬於技術問題，必須有賴畫家自我的體會琢磨。工筆人物畫，是祖先給我們留下了豐厚的遺產，我們要繼承優良的傳統，去粗取精，以揚棄的精神深入發掘，借鑑、博采眾長，貼近生活，充實完善自己，弘揚工筆人物畫的特色。

(二)、 色彩

中國畫強調寫意，不尚寫實再現，但又尊重客觀物象的自然規律，以相對穩定光源下呈現的固有色的濃淡、冷暖、明暗變化來反映自然、組織色調。俗人論畫，皆以設色為易。豈知渲染極難。畫之著色，如入鑪購，重見退煉。火候稍差，前功盡棄。三折肱知為良醫，畫道亦如是矣。（清 惲壽平《甌香館畫跋》）¹¹⁸

¹¹⁶ 同註 108。

¹¹⁷ 張目寒，從美人畫看女性美，收錄於《歷代美人畫選》，頁 26。

¹¹⁸ 清 惲壽平《甌香館畫跋》，收錄於傅抱石，中國繪畫理論，台北：華正書局，頁 134。

湖南長沙馬王堆的 T 字型帛畫(圖 4-1)，說明了我國早在中國傳統工筆畫在顏料的使用上就達到精湛的水準，工筆重彩的特點，在於它的結構嚴謹，色彩絢麗，在上色過程中比較繁複，因此設色在工筆重彩中有舉足輕重的作用。從暢神寫意的觀點來看，強烈濃郁的色彩是我們感知自然，反映物象色彩的繪畫形式，也是重彩抒情、色彩傳情的藝術再現。而古代畫家，在重視色與墨的結合以外，對於純色彩的運用及其技法，亦有不少有價值的意見：

故即以畫論則研丹 粉，稱人物之精工；而淡黛輕黃，亦山水之極致。有如雲橫白練，天染朱霞，峰臺繒青，樹披翠壑。紅堆谷口，知是春深；黃落車前，定為秋晚。豈非胸中備四時之氣，指上奪造化之工哉！（清 王概《芥子園畫傳》）¹¹⁹

設色不以深淺為難，難於彩色相和。和則神氣生動，否則形跡宛然，畫無生氣。（清 戴熙《習苦齋畫絮》）¹²⁰

設色亦有工致、寫意之分，寫意可以意到筆不到。花青、赭石、紅、黃、青、綠，俱不礙稍豔，隨意點染，但得神味機趣足矣。工致則淺深濃淡，毫髮不拘，斯為合作。（清 高秉《指頭畫說》）¹²¹

前人用色，有極沉厚者，有極淡逸者，其創制損益，出奇無方，不執定法。大抵濃豔太過則風神不爽，氣韻索然矣。惟能淡逸而不入輕浮，沉厚而不流於郁滯傳染愈新，光輝愈古，乃為極致。（清 惲壽平《甌香館畫跋》）¹²²

然西方繪畫自其文藝復興以來的寫實傳統，發展至印象派的成熟，把表現光的美發展到了極致，甚至忘掉了物象，這也是對人類文化的一大貢獻。近年來又

¹¹⁹ 張安治，墨海精神，台北：東大圖書公司，頁 223。

¹²⁰ 清 戴熙《習苦齋畫絮》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 990。

¹²¹ 清 高秉《指頭畫說》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 338-341

¹²² 張安治，墨海精神，台北：東大圖書公司，頁 265。

流行極端抽象的畫派，色彩完全自由使用，其得失尚難作定論。中國繪畫與中國的社會條件及文哲思想密切相關，所以約在六世紀左右即形成謝赫的「隨類賦彩」的法則，既不要求表現對象在特定的光線下變幻無常的色彩，也不放棄利用色彩可以加強畫的豐富性和真實感，而只要求恰當地表現人們生活經驗乃至理念中的色彩特徵¹²³。

這一原則能使豐富色彩在繪畫上發揮其有效的作用，又給了畫家極大的自由，總之，中國畫色彩的運用，重視其畫面的視覺藝術效果而不在於寫實，我們可以檢閱前人在這一方面的理論與體會：

學人物畫，最忌早欲調胭抹粉。蓋畫以骨幹為主，骨幹只須以筆墨寫出。筆墨有神，則未設色之前，天然有一種應得之色，隱現於衣裳環珮之間；因而附之，自然深淺得宜，神采煥發。（清 沈宗騫《芥舟學畫編》）¹²⁴

唐吳生設色極淡，而神氣自然精湛發越，其妙全在墨骨數筆，所以橫絕千古。在宋惟公麟得之。後人無筆力，憑藉傳染為工；穠厚則失之俗，輕淡則失之薄。（清 張庚《國朝畫徵錄》）¹²⁵

五彩彰施，必有主色。以一色為主，而他色附之。青、紫不宜並列，黃、白未可肩隨，大紅、大青，偶然一、二；深綠、淺綠，正反異形。花可復加，葉無重筆。焦葉用赭，嫩葉加紫。花色重，葉不宜輕，落墨深則著色尚淡¹²⁶。（清 鄒一桂¹²⁷《小山畫譜》）

青綠與淡色有墨而意實同，要秀潤而兼逸氣。蓋淡妝、濃抹間。全在心得深

¹²³ 張安治，墨海精神，台北：東大圖書公司，頁 218。

¹²⁴ 清 沈宗騫《芥舟學畫編》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 529。

¹²⁵ 俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 225。

¹²⁶ 同上註，頁 1164。

¹²⁷ 鄒一桂(1693-1765)，號小山，清 江蘇無錫人。雍正進士，官內閣學士，兼禮部侍郎。善花卉。著有《小山畫譜》。

化，無定法可拘。若火氣炫目，則入惡道矣。(清 王昱《東莊論畫》)¹²⁸

由以上得知沈宗騫指出人物畫尤需以筆墨為骨幹，寫形傳神，設色注意「深淺得宜」，有助於神采煥發。

誠然，色彩可表現情感，富麗的色彩更能表現時代感、現代感，除了隨情賦彩、隨類賦彩、隨意賦彩，來滿足時代的需要，吸收西方色彩的冷暖關係、色調，更能豐富工筆畫的色彩，更能富於時代感。如清 費漢源所言：「設色妙者無定法，合色妙者無定方，明慧人多能變通之。凡設色須悟得活用：活用之妙，非心手熟習不能，活用則神采生動。不必合色之工，而自然妍麗。」《山水畫式》¹²⁹



(圖 4-1) 湖南長沙馬王堆的 T 字型帛畫《馱侯利倉夫人行止圖》

第二節 立意與造境

中國水墨畫的現代創作，其艱難處在於：謹遵傳統保守，則不免創造性不強；若全力著重於前衛現代，又不免與傳統風格衝突；因此要找到藝術本源中的活力

¹²⁸ 俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 187

¹²⁹ 清 費漢源，《山水畫式》，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 838。

創造，筆者認為繼承傳統並不僅僅是筆墨形式等技法上的表面的東西，更應從中體會其中的精神，這樣的技法才是活的。畫的精神即是人與自然交流中的一種體悟，通過形式表現出來，社會在發展，時代在前進、在變化，人們的思想意識也都不斷地提高，對藝術的要求、標準亦不斷的改變，但不管如何變，只有出自真心，以及由真心所感悟到的形式，也才能感動他人。

我們常常去學習前人的技法成果，再利用這些成果，即傳統的程式、技法，去反映現實生活，但是古人有古人的生活環境，我們有我們的生活空間，對於傳統的繼承，不能僅僅拘泥於它的形式、技法，更主要的在於精神，在於其精神的延續，以及這種精神與現代生活的溝通。

傳統工筆人物畫從形式到內容本身是很完美的，但文人畫不但棄用工筆更貶低工筆畫，事實上對於傳統文人的精神或內涵，似乎已覺得與自己的現代化生活與思想漸行漸遠。因為一輩子把精力全用在畫上，能把畫畫好，已屬不易，何況在詩詞書文之餘，偶爾塗抹，要能把畫畫好，更難。

(一)、立意與移情

繪畫表現無非是思想與情感的結合，並應用各個媒介物予以呈現。而立意寄情便是在藝術品創作前的動機與需要，其中包括造型心理、社會意識形態與個性表達。¹³⁰繪畫作品的創作猶如生命的締造，構圖，是生命的骨架，基本框架和基本特性均由此奠定。中國畫論中，「立意」主要指主題思想，但立意也常包含進一步的「構思」，即準備如何畫？在構思的過程中，自然和「構圖」相聯繫，就是涉及畫面上的人物賓主位子、形象大小、動靜疏密、背景襯托等等問題¹³¹，東晉 顧愷之就已提出「置陳布勢」一詞，南齊 謝赫《六法》中也有「經營位置」。

古人作一畫，必慘淡經營，樓台殿閣，塔院房廊，位置貼妥，然後落筆。

(清 潘曾瑩《小甌波館畫識》)

¹³⁰ 黃光男，宋代繪畫美學析論，台北：漢光文化，頁 331。

¹³¹ 張安治，《墨海精神》，台北：東大圖書公司，頁 140。

謝赫：右貌寫人物，不俟對看。所須壹覽，便工操筆。點刷研精，意在切似。目想毫髮，皆無遺失。麗服靚粧，隨時變改。直眉曲，與世事新。別體細微，多自赫始。遂使委巷逐末，皆類效顰。至於氣韻精靈，未窮生動之致；筆路纖弱，不副壯雅之懷。然中興以後，象人莫及。(陳 姚最《續畫品並序》)¹³²

可見謝赫是一位擅畫人像的能手，一般說，肖像畫的構圖大多比較單純。而在「經營」前面加上「慘淡」二字就顯得十分有力並豐富了這個詞的涵義。因此中國畫從來就很重視主題、意境、情趣的表現，所以人物畫的情節、動態及人物和背景的關係，都需要畫家著意經營，反覆推敲¹³³。

古往今來的藝術家都對著「立意」二字徘徊良久，在各種藝術門類中，造型藝術更講究形式美，而東方的造型藝術又被公認為刻求外部形式的典範，中國傳統繪畫，那麼重視布局、章法和筆墨之趣，但一切高水平的畫論家都一無例外地把立意放在全部創作過程的首位¹³⁴。

詩文以意為主，而氣附之；惟畫亦云，無論大小尺幅，皆有一意。(明 惲道生《寶迂齋書畫錄》引)

畫雖狀形主乎意，意不足，謂之非形可也。雖然，意在形，舍形何求意？故得其形者，意溢乎形；失其形者，形乎哉？(明 王履)¹³⁵

他把意和形的辯證關係說的非常清楚。繪畫，雖以「形狀」為目標，但又必須以意為主宰。意不足，形也會變成「非形」。

清 沈宗騫在《芥舟學畫編》中把立意的重要性 得更為透徹：

意思既定，然後灑然落墨，兔起鶻落，氣運筆隨，機趣所行，觸物賦象。即有些小偶誤，不足為病。 若意思未得，但逐處填湊，縱即工穩，不是作家。

¹³² 俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 370。

¹³³ 張安治，墨海精神，台北：東大圖書公司，頁 151

¹³⁴ 余秋雨，藝術創作工程，台北：允晨文化，頁 63。

¹³⁵ 俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 703。

清 方薰在《山靜居畫論》中則把立意的高下看成是評估整個藝術作品格調高下的根本標誌。他說：「作畫必先立意以定位置：意奇則奇，意高則高，意遠則遠，意深則深，意古則古，庸則庸，俗則俗矣。」

當然在實際的創作過程中，完全無視於立意的藝術家畢竟不是很多，但是許多藝術家仍然在立意上失足，其原因主要出自兩個方面：一是未能確認立意在創作過程中的主宰地位，二是未能重視所立之意的精神等級。這樣，意思有了，卻顯得散意浮淺，失去了精神內核的力度¹³⁶。

繪畫藝術是「成竹在胸」而後才有作品產生。意先於情，也先於理，換言之，是感覺之後的知覺，是一次行動的動機，即是思想與思維的過程，所以凡是文藝工作，對這項歷程必先有所研析，才能達成創作的目的。¹³⁷

(二) 造境與創作

任何技巧、技術都取代不了畫家情感的投入，故托爾斯泰認為「藝術是這種人的活動——一個人有意識地藉著某種外在的符號(external signs)，把他所親歷的情感傳達給其他人，使他們受到感染並且也經驗到這些情感。」¹³⁸，而英文中的移情 (Empathy) 這個字是美國心理學家替希納 (Edward Titchner) 對德文 Einfühlung 這個字的翻譯，其原意是「情入」(feeling into) 或「將自己情入某物」(to feel oneself into something)¹³⁹，因此我們可說畫境是作者在繪畫創作中，所表現的內涵狀況，也可說是美學呈現¹⁴⁰。

繪畫不但是要「寄興寓情」，也要如方薰所說的「畫有盡而意無盡」，即「意在畫外」的主張，實質在於意的表達要含蓄不盡，再大的作品也不能包容一切，只能畫局部，畫片斷，畫直觀印象最深的形象，但只要能引發人的聯想，便能以

¹³⁶ 余秋雨，藝術創作工程，台北：允晨文化，頁 65。

¹³⁷ 黃光男，宋代繪畫美學析論，台北：漢光文化，頁 332。

¹³⁸ 劉昌元，西方美學導論，台北：聯經出版，頁 149

¹³⁹ 劉昌元，西方美學導論，台北：聯經出版，頁 103。

¹⁴⁰ 黃光男，爾我相忘、靜觀魚忙——陳進畫境，收錄於《論陳進藝術文集》，國立歷史博物館，頁 59。

少許勝多多，使人玩味不盡，這與詩文中的「言外之意」，音樂中的「弦外之音」，造型藝術中的「象外之旨」同一關紐¹⁴¹。在李可染先生的《李可染畫論》一書中說：「意境是什麼？意境是藝術的靈魂，是客觀事物精萃的集中，加上人為思想感情的陶鑄，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。」¹⁴²「沒有意境，或者意境不鮮明，絕對畫不出好的畫，他們畫畫沒有充分的思想感情，缺乏意境。」「繪畫要有意境，首先作者要有充沛的感情。」「意境的創造不是一件輕鬆的事情，重要的是表現人、表現人的思想感情，景與情要結合。」「怎麼才能獲得意境呢？身臨其景，方得其情。隻身臨其景，才能深刻的認識對象，才能產生強烈的真摯的思想感情。意境的產生賴於思想情感。」為作品自然流露出藝術家的感受與情思，意境表現是非常重要的，因為意境是藝術的靈魂，如果沒有意境或意境不明顯，絕不可能畫出引人入勝的好畫，因此畫家必須將自己生活的感受體驗，經由心境的轉化成為屬於自己的符號語言，化為藝術作品。

任何藝術作品既然有其形式存在，就必然有其內容；形式與內容是互為表裡的。繪畫作品的內容一是指做為創作題材的某些物象，二是指作者要表現的思想和情感，也就是我們平常說的題材和主題。

構思與靈感構思首先要有創作慾望和創作衝動。創作活動，嚴格來說是一種情感活動，畫家本人不動情，作品又何以感人？創作慾望或創作衝動，可能源於生活，也來自某種靈感。過去談創作對於生活感受強調過多，而對於靈感，往往把它視之為唯心的東西。其實，靈感就是一種潛意識的突發，西方美學把潛意識稱為「無意識」或「直覺」，中國美學叫靈感。創作中的靈感，常常就是這種深層意識的突然爆發和閃現，其次構思還需要理性思維。

誠然，繪畫是心靈的軌跡，感情的表露，作者的情感通過畫面呈現出來，使觀者動情；情感的表露，畫家首先就要具備良好的感覺，沒有感覺就談不上要畫

¹⁴¹ 張安治，墨海精神，台北：東大圖書公司，頁 99。

¹⁴² 王琢輯錄，李可染畫論，台北：華正書局，頁 59-67。

好的作品，因此藝術的境界，可以開拓開拓人生的無限理想，不論是思想的或情感的造境，或是現象界的重整，藝術家透過自然客體，表達心象的主觀，並借之為傳達人類情思的活動，使生活得到更肯定的價值與意義不僅是美感的新生，也是文化生活的張力¹⁴³。

依稀記得大學二年級開始接觸所謂的工筆人物畫，心中只覺得傳統工筆畫是表現古人生活的，因此筆者個人的工筆畫應要表現今人生活。傳統必須繼承，但也必須發展、必須創新。創新只能在傳統的基礎上，離開傳統的創新，必然面目全非。創新也能在生活中創新，一切新的內容，新的表現形式，能從生活中表現出來。並在繼承傳統的基礎上，努力學習民間藝術，吸收西方藝術之精華，把傳統、民間、西方藝術三結合，表現現代生活，應是畫工筆的創新之路。

自我風格的建立，源於創作者個人主觀、學養、思維方式、技法揣摩等的相互溶合；而個性的充分發揮，卻與環境、教育息息相關。我創作的路以傳統為基石，綜合民間藝術之造型，揉合西方藝術之光與色，用以表現現代人之生活，期待自己工筆人物畫的創作，能力求線描古樸飄逸，瀟灑明快；色彩典雅含蓄，和諧寧靜；造型大方健康，明麗優美。人物行筆流暢韻律細緻，造型雅拙，心高志遠，並在繪畫中傾注了我對美好生活的憧憬和理想；在畫作上，塑造一個美的形象，一個美的環境，一點美的情趣，造成一個美的意境。

我們知道古人很多畫不畫背景，是高度概括，以虛當實。但筆者畫人物力求描繪一個美的環境，是想把人的美和大自然的美、文物的美結合，以景托人，以人傳情。因此對自己的作品的解釋，就是要有「一個美的形象，一個美的環境，造成一個美的意境。」幾千年來，關於對「美」的認識，「美」的追求，「美」的實踐，真是引無數畫家竭盡其一生的工夫琢磨。故藝術創作者根據自己的天性和道德精神，遵循的是一條從生活美到藝術美的原則。畫家除了應該是一位理想主義

¹⁴³ 黃光男(1994)，人生寄情 藝術與理想，收錄於《生活藝術 藝術生活》，台北市立美術館，頁 114。

者，也是美的使者，他的心中應存留著美的記憶，但又無時無刻不在想著把美播送給人間。筆者創作路子是：傳統為基礎，民間藝術與人民群眾相關密切。因此，只有將傳統繪畫、民間藝術、西方藝術，三者融為一體，去表現現代人的生活，才能創作出與時代結合的作品來。工筆畫要創新，也只能從生活中來。傳統繪畫中的仕女大都是病美人，還是要到生活中去找美的形象，美的環境，這樣才能在藝術中創造一個美的意境。筆者希望在古典美的情境中再現現代女子內心的呼喚，讓觀者能從畫中體悟對美的靈感與喜悅，從而獲得內心的和諧與喜悅。

第三節 創作作品理念分析

繪畫創作，必是人的意識所能激勵的結果。從自然客體的認知、體驗到創作，需要心靈的省思與營造，並且選擇特定的素材，以為心志寄寓的根源。在存與用之間，其傳達的過程，依理適境，從性寓性，務必尋求自然與人為之間的共感部分，才能溝通人情事理¹⁴⁴。繪畫經過社會意識與時代思想的涵養，通過社會的認知，不論那一類型的畫作，其繪畫理想，常能「思與靜協」，以達「凝神遐想，妙語自然，物我兩忘，離形去智」的境界。甚至借景喻情、借象表心，以使情景一致，心象共明¹⁴⁵。

繪畫創作，原本就是藝術創作者自我美感經驗的反應，因此由作者自我剖析，難免不夠周全詳盡，筆者以一個創作者的實際創作經驗，來分析說明自己的作品，必然與理論學者學術研究的方法與態度有所不同。此次創作的內容主要可歸納成三個系列：

(一) “自然景物”系列：筆者所要表現的，並不僅僅是主題人物的部份，而是希望將主角與背景緊緊地結合在一起，借人景的交融創造一個「靜」的意境，一種寧靜的美，有如一潭清水，靜不揚波，又有如天馬行空，飛不揚塵，正如老子的觀點，

¹⁴⁴ 黃光男，文人畫質探源，收錄於《文化掠影》，頁 67。

¹⁴⁵ 同上註。

虛極守靜能使人與自然協調，因為知虛知靜即是知恆知常，亦即守道，這樣便可使人變得明智而與天地融為一體。老子在贊揚這種陰柔的哲學美時，又用了一個比方，他說：「天下之柔弱莫過於水，而攻堅強，莫之能先。」莊子最喜愛的形象也是靜水，“水靜則大匠取法。”靜水有隱而不露的本質，靜水是真才實學的體現。莊子認為，真正的大師創作時的心境就如同靜水，這樣，在創作時使用志不分，凝之如神，棄絕自我，融入自然。而要“靜”必先“淨”，粗心浮躁，患得患失，急切近利，是進入不了創作的境界也難以創作出好的作品來。體悟自然之道成就人生價值，這是藝術創作主要動機。在自然與人為契合時，必得天地自然之性，融合人為之情。性情抒發則神韻自存氣質亦由此而生¹⁴⁶。

(二) “古文物”系列：屬於中國傳統文化的元素，包括彩陶、青銅、青花等，都是筆者採擷的繪畫元素，期能對中國特有的文化，多一份了解，多一些關懷。知古以鑑今，因為文化意識的認同與傳承，乃是藝術工作者責無旁貸任。

(三) “流金歲月”系列：筆者非常喜歡新藝術 (Art Nouveau)與維也納分離畫派 (Vienna Secession)，那種結合東方藝術且深具裝飾性的風格，因此試圖擷取其特色再加以融合自我的繪畫技法於創作中。

(1).維也那分離畫派大師克林姆 (Klimt Gustav,1862-1918) 是位偉大的裝飾畫家和壁畫家，他有很強的寫實能

¹⁴⁶ 黃光男，宋代繪畫美學析論，台北：漢光文化，頁 328。

力，特別擅於表現女人(圖 4-2)，同時他又酷愛東方裝飾圖案，善於運用各種材料 (金屬、馬賽克、玻璃等) 來構築畫面，以滿足壁畫的裝飾效果，筆者受克林姆金屬色裝飾風格的感染，利用大量的壓克力金屬色彩，繪製背景；柔和、細緻、微妙的人體與華麗的色彩幾何圖形結合在一起，產生一種奇妙的幻想，流動的細線無處不在，在神秘的慾望中帶有朦朧的詩意，有迷一般的象徵美。



(圖 4-2) 克林姆《戴娜伊》油彩，77cmx83cm，1907年，日內瓦 私人收藏

(2).新藝術 (Art Nouveau) 藝術家 夏(1860-1939)的作品，深深吸引著我，他的作品不僅僅表現面貌的美，作品中女人的頭髮或花冠，幾乎都是華麗型的而且始終搭配流暢的曲線，創造出一種典型，成為當時最具時代呼吸的意象¹⁴⁷。其理念是受到工業革命後，出現了許多的新材料，使得當時從事創作設計的工作者面臨這些新材料、新技術、新的表現方式，認為新的時

¹⁴⁷ 劉振源，雅諾婆藝術，台北：藝術出版公司，頁 185。

代必須創造出新的式樣，因此當時的建築、工藝、工業產品等均採用「曲線」做為表現的方式，以別於傳統的式樣，而這些式樣大致取自大自然，如蔓草、花卉、鳥獸，藤鞭等等。由於受到之前美術工藝運動 Ruskin、Morris 的影響，因此主張物品的構造、形態必須合理，所用的材料要合乎邏輯，並且提倡率直而誠實的顯示製造過程的精神，對當時的藝術家產生了極大的影響。(圖 4-3)



(圖 4-3)法國設計家 夏(Alphonse Mucha) , 《夢想》

彩色石版畫，64cmx 47.5cm，1897 年

“ 自然景物 ” 系列：

作品一：初秋 (75cmx125cm) 絹本 1999

日暮秋風起，蕭蕭楓樹林 (唐 戴叔倫 三閭廟)

創作理念：

這是一幅描寫初秋時節，有感萬里紅塵的糾纏不清、人生的無奈之作品，正如曹雪芹寫下：「滿紙荒唐言，一把辛酸淚。」李後主也云：「自是人生長恨水長東。」他們是對世俗參破了？是對紅塵倦怠了？不，他們對人世依舊有情味，依舊是拋不去、丟不開，他們明知人世是個枷鎖，但仍願把自己桎梏在這枷鎖中，去承受所有的歡喜悲哀，「人生有情淚霑億，江水江花豈終極？」雖知范文正公岳陽樓記所寫，不以物喜，不以己悲，是個完人境地，但我寧願以物喜，以己悲，盡挹西江，細斟北斗，這樣的人生畢竟有情有味的多了。

我嘗以為一切都不在乎便是超脫，然而，就在我轉念想超脫的同時，我是不是又陷入另一個「不超脫」，從看山是山，看水是水；再到看山不是山，看水不是水；到最後的，看山是山，看水是水。到底有什麼差別呢？六祖在偈語上說得好：「本來無一物，何處惹塵埃。」真是到了極致吧！但是，若人生什麼都超脫了，又何必走這一遭？

圖象分析：

筆者以一少女置身於初秋的景象中，景物中盤根錯節的樹，乃喻人生情感剪不斷理還亂的重重枷鎖與複雜的思緒，情景交融也正如人生中總有不可脫離的繁雜事物，葉生葉落、緣起緣滅，正是人生的寫照。

「漸覺一葉驚秋，殘蟬噪，素商時序」，蕭瑟的秋天本就是令人感傷的季節，筆者以漸層的方式，慢慢地將背景層次拉遠，讓畫面聚焦在仕女身上。以仕女為主題，象徵現實的虛幻，青春稍縱即逝，人生不過是蒼海一粟，歲月易逝，但不滅的是你我純真的心靈。

作品二：深秋 (75cm×125cm) 絹本 2002

心緒逢搖落，秋聲不可聞 (唐 蘇頲 汾上驚秋)

創作理念：

漠漠漫漫，是秋的聲音，每每想得倦了，只想做個悠悠紅塵的閒人，當著清風，任它四季寒暑，真是倦了，反覆思索的結果，仍是有些令人淒然的茫與盲，誰來為我解釋生命的意義，這真是個老舊的話題，但是我真的想知道，蟬的歌吟僅僅只有七天，蜉游更短，花有一季的繽紛，而鶴有千年，他們生存的意義是什麼？

人有長長的一世，抑或是短短的一生，為什麼朝聞道，夕可以死呢？我走過千山萬水，生命的意義天地答以寬容的沉默，我走過人群留心地去品味人間的冷暖，想尋思那似明非明的道理，人皆淡然。

圖象分析：

此圖以深秋景色映現，愁思滿懷，不僅是「漸霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓」，更是「江楓漸老、汀蕙半凋，滿目敗衰翠」，秋愁飛越漠漠水澗旁，映顯在灰碧濛濛的天際，看見殘葉霜紅，是景是情交織在化不開的惆悵心思裡擴散，擴散到無限。「紙飛機」象徵漂泊的心境，如斜陽遲暮，遙望漫漫長途，幾分迷惘、幾許酸楚，不斷在反覆著那份無法去除的憂愁。有景有境，有情有思的交集，是形象與意象互為交流的描述，情動景深，令生命情趣活絡、興味無窮。

意象是生生不息的，情感也是生生不息的，因此景可生情，情也可生景。以女性手持風車作為主題，代表人生境界在順風時應享受所有的瑰麗，在逆風時忘掉所有傷悲，「人生得意須盡歡，莫使金樽空對月」正是如此吧。

“古文物”系列

作品三：考據 (75cmx125cm) 絹本 1999

浮沉千古事，誰與問東流 (唐 薛瑩 秋日湖上)

創作理念：

中國文化歷史悠久，除了有跡可考的資料外，傳說或推測使這古老的國家，披上神秘而豐富的彩衣，時間是故事的繁衍者，環境則是文化性格的臉。任何一種視覺藝術，必須具有感人的外觀，以及豐富的內涵，而且必須形值俱盛因素才能發揮動人的效果。青銅器等藝術的製作，即是滿足視覺，又充滿創作者巧思，並深具裝飾性美感的視覺藝術精華。¹⁴⁸

這是筆者第一次嘗試要將畫中的主角，結合中國傳統的器物的作品，一開始筆者選擇代表商周的青銅器作為描寫的對象，其造型、花紋及上面的金文，對我而言，這正是中國文化的光輝，在精緻寬宏的造境中，青銅器閃爍的光芒是中國先人們的智慧，也是一份執著的毅力，從中可以看到的不只是生活過的痕跡，更重要的是恆久常新的事實。

圖象分析：

社會的發達，資訊的普及，使得大家開始正視傳統文物的重要性，然現今社會中到處充斥著琳瑯滿目的 品，因此考據相形之下便成為了重要的工作。梧桐樹象徵著清高的文人氣節，而青銅器是前人生活的記實，在人文與自然間，考據一份活生生的文明資料，在這省思的時空下，獲得知識的滿足，與情感的交流，藝術品的恆久性，即是從這種情境中產生。

¹⁴⁸ 黃光男，藝海微瀾，台北：允晨文化，頁 191-216。

作品四：秋思 (75cm×125cm) 絹本 2000

從來多古意，臨眺獨躊躇 (唐 杜甫)

創作理念：

朝朝勤拂拭，只因雲台始終未淨，菩提本無樹，只是一縷幽脈罷了！悟也罷，不悟也罷，心在紅塵，身在紅塵，總有那份無名的眷戀，就有一份真性情，悠悠盪盪吧！懷著赤子的情懷，讓心緒在穹蒼藍天隨風飛去，以淡然又無悔來詮釋這份牽繫人間情懷的縷縷細絲吧！

圖象分析：

筆者從這幅作品開始利用壓克力顏料的金屬色系，一系列地描繪中國花窗，這是第一幅的實驗，除借景思物、思人，並希望在古典美的情境中再現現代女子內心的呼喚。追古撫今，人類經驗代代相傳是知識的累積，也是智慧凝聚文明的事實，面對這些器物時，看到人類開發的光彩，耀眼燦爛。從繪畫中重新讓我對古文物的欣賞與了解，並增進豐盛的生活與繪畫內容。畫面中以一縷輕煙聯結了上下兩部份，除了裝飾性的效果，並希望在畫面中產生時空的流動感，讓古文物重新賦予新的生命。

筆者以幻想的超現實手法，將一裸女置於畫面的上方，其無邪的情思，配上大紅色布，隱約透露出其內心深處的熱情，畫面下方的傳統文物可以看到人文精神的選擇，筆者希望在形式與內容的交集上，產生令人感動的真情。

作品五：微風往事 (75cmx125cm) 絹本 2001

回首向來花滿徑，亦無風雨也無晴

創作理念：

一直很喜歡維也納分離畫派那種富於幻想的裝飾風格，也許是因為身為現代人的悲哀，每為物累，事繁無暇，心欲靜而意常亂，身欲安而事多擾；行則亂所為，思則燥所緒；欲止之而益之，又何能勵精而致遠耳。每思古人優游之情，林泉之樂，琴畫之趣，皆以淡、靜為其宗旨，然身為現代人的我們如能這樣似乎是一種奢侈吧！

圖象分析：

畫面中漫延著一股淡淡的憂愁，也許正是因為生命是有限的，然意境是無窮的。以捲曲的女性軀體為主角，喻對成長的喜悅外，也對浮動的人生充滿不安與恐懼，因此在現實的生活中，總是要記得停下腳步歇息，回首過往，展望未來。

背景繪製了很多的人體影像，喻生命的短促，青春的易逝，可是思想的意境卻是像前人所留下的文物一樣永恆，「甲骨文」及「彩陶」象徵前人智慧的結晶，他們具有思想與創作動機上豐富的文化背景，延伸文明過程的機能力量，因此才能流傳久遠，這也是藝術創作所延展的意義。

作品六：追憶 (75cmx125cm) 絹本 2002

細推物理須行樂，何用浮名絆此生 (唐 杜甫 曲江對酒)

創作理念：

在生活中，想得太深是作繭，想得太多是自縛，所以我總在得意時享受所有的瑰麗，在失意時丟棄所有的故事。人在世間，就總會有煩惱、總會有憂鬱、總會有沮喪，人世間的悲歡離合，過時寂靜，今日看古人，明朝人看我。

圖象分析：

筆者以超現實的方式繪製此一作品，上方的天使沉靜的觀看世俗的一切，裸露的人體是上天給我們最原始的形象，衣著不過是社會的枷鎖，偽裝自我的保護色。「地球儀」與「地圖」象徵空間版圖的擴大，但心靈的版圖是否亦應如此？

書信是原始的溝通橋樑，縱使有牆(窗)的阻隔，亦阻擋不了心的嚮往。心中的思緒，正如潮水般的湧起，畫作中的潮水是該流向何方？記憶裡的水總是在古老的源頭悠悠的、潺潺著消失，所有的前塵往事，就像髮絲懸掛的記憶，一層一層的減去，又一層一層的再生，是該收藏起來，還是遺忘？

作品七：天上人間 (75cmx125cm) 絹本 2002

此生隨萬物，何處出塵氛 (唐 杜甫 觀李固請司馬弟山水圖)

創作理念：

現代社會中，人們汲汲營營於世俗的名利，或許多少會有種失落的寂寥；也許萬物本有宿命，來去的只是我多慮的心，愛痴傻的去探究世間種種，卻落得慌張，花自是花，春自是春，流水落花春去也，天上人間，總是有因緣呀！歲歲年年，端詳的自非原來的文物，卻凝神靜思了我們不滅的靈魂，年年歲歲來續，續未了的宿緣。生活在富裕繁華的現代社會下，表象下卻隱藏著最深沉黑暗的無力感，許多人精神和肉體的壓力，似乎只有寄託於宗教的慰藉，才能超脫世俗的煩憂。

圖象分析：

此幅作品分成上下兩部分，分別描寫天上與人間，其上以「八十七神仙圖卷」之局部為背景，畫中主角人物茫然的眼神，右手持封信，打探著遠方捎來的消息，左手伸手似乎想抓住什麼。飛向主角的鳥象徵著人心渴望的自由，或把鳥當作理解人情之物，因人愁苦時鳥聲亦愁，人興闌時聲便緩；也如同現代人，身常常必須為外物所困，但心總是嚮往著能超脫世俗的一切，正中的佛像則代表著「色即是空，空即是色」，置於畫面中聯繫了世俗人間的歡喜悲苦與天上的繁華景緻，背景則襯以「般若波羅密多心經」正書，這也許正是天上人間溝通的語彙吧！

“流金歲月”系列

作品八：流金歲月 (75cmx120cm) 絹本 2001

昔我往矣，楊柳依依，今我來思，雨雪霏霏。(詩經)

創作理念：

走過時間的長河，歲月正以不盡的狂瀾前進，對於曾經、對於過往，誰都無法重新再來；而對於未來，亦無人能夠絕對的擁有，我們常覺得「錯過的總是最美」，何不把握住現在所擁有的一切，而無復失去時徒增怨悔。

也許正因為生活中總是有那麼一點的無奈，因此我特別喜歡克林姆那種充滿幻想的作品，尤其那種華麗的色彩與神秘的感受。克林姆描繪的女性有著纖細的手腳，具備著優雅與背德的白皙肌膚，能吸引對方的危險眼神¹⁴⁹ 他的畫總是映照出畫中人思念的神秘慾望，是朦朧中的詩意，也是羅曼蒂克的幻想。

圖象分析：

資訊的發達及社會的生產力，讓人與人之間產生了莫名的疏離感，也讓人產生了墮落，種種世事的波折，我們是否忘了將自己安置在踏實的基礎上，常常想凌空去攫取虛無及矯飾的虛榮，不知所以然的浮沈著不安，讓眾生的苦痛奪取了我們情感的河道，無止境的氾濫。

畫面中以克林姆的「水蛇」為背景，及很多冷眼旁觀的大眼睛，象徵著現代人的無奈與悲哀，因此克林姆的幻想與浪漫，便成了一種精神的寄託，當憂傷不再成為憂傷，心靈自然開朗，世間萬物的存在與否，又何必記掛。筆者以東西方文化的元素融合於畫面中，希望給觀者新的感受。

¹⁴⁹ 劉振源，世紀末繪畫，台北：藝術圖書公司，頁 205。

作品九：偷閒 (110cm×80cm) 絹本 2001

時人不識余心樂，將謂偷閒學年少 (宋 程顥 春日偶成)

創作理念：

我繫得紅塵三千丈，悠悠我心，痴心萬物，一顆飽嚙滄桑的心，由的我大悲大喜。這個世界，究竟有什麼是永久的？又有什麼是值得認真的？在生命的流轉中，我們可曾努力締造出一些永恆？花之有情，乃因於人之有情。萬物與人，莫不是性靈相通，端看如何相待。筆者創作了一系列的中國花窗與青花瓷器為主題的系列，雖然器物取自傳統，但結合時代的感受和自我心境的感觸，希望除了有種思古悠情之外，更希望能付予這個時代新的詮釋。

圖象分析：

畫中的雲氣，除了活化畫面的刻板，亦象徵人的思維躍動，與生命的活力；背景是以中國式的屏風，配上錯綜複雜的網與窗櫺，一節節的如同人生的每個註腳，等待著我們一一去化解與突破。

作品十：金色年華 (75cmx120cm) 絹本 2001

長溝流月去無聲，獨步向東籬

創作理念：

謂「狂」者，未必狂狷之徒，若說狂為放浪形外，似非真狂也。再怎麼狂飆的心，也有孤獨消瘦的身影，再怎麼冷漠的外表，也蓋不住眼神深處的情悸。

也許我們都不是想特別突出，只是一直在努力去活得像自己，一直以最平凡的面貌存在，努力去實現與現實最近距離所僅存的理想。但沒有人不嚮往安逸自在的生活，我亦如此，因此我更明白生命的可貴，數十年寒暑得來不易，而生活並非只有度日而已，有時命運或許會令人感到無奈，但整個世界的面貌，端看我們如何詮釋，走過不算短的歲月，我已漸漸明白，人生沒有一定的好或壞，生命沒有絕對的長或短，所以理應盡心過好每一天，讓生命如流星一般地閃耀著金色的光芒。

人在世上，每個人都是一顆星子，有的人一生驚濤駭浪，充滿高潮，沒有平靜的時候，有的人一生卻風平浪靜，如一池春水，了無皺痕，缺乏生活的歷鍊和大悲大喜，也許後者的生活才叫真正的幸福，平淡無奇的日子更能帶來平和和寧靜，但我卻寧願轟轟烈烈地活過一場，去體會真正的痛苦和真實的歡喜，悲也淺嘗，歡亦獨酌，我都願意親自去領略，去走一段來豐富自己的閱歷，為自己的故事譜上多變的風雲。

圖象分析：

青春不能留白，筆者以一年輕女性作為主角，以斜對角的構圖方式，融合東西文化，並產生相互的對應關係，從青花中裊裊上昇的煙，讓畫面產生律動的效果，也帶來了一絲生氣，並連貫了整幅畫面，期能使古今精神融合為一。

作品十一：鏡花水月映人間(75cm×125cm) 絹本 2001

鏡花水月夢中塵，無著方知塵亦珍

創作理念：

現代人的感情在哪？書本？流行音樂？古典詩詞？抑或是電腦？也許什麼都是，也許什麼都不是，夢幻的美麗屬年少，抄襲的悲哀屬現代，我們到那裡去找尋創作的靈感呢？人文的心靈似乎杳不可尋。

圖象分析：

青花是中國明代的藝術精神，是東方文化的象徵，主角身著藏青色的衣服，是客家民族傳統的衣著色彩，也是中原民族、華夏民族的精神色彩，象徵著堅韌而高貴的民族精神，畫面以中西交融，古今匯合，欲呈現一社會共通的美感符號。

筆者以為繪畫作品若單憑照相式的寫實，便失去了人文的意境與想像，少了繪畫作品給人無限想像空間延展，因此欲擷取象徵主義大師克林姆的繪畫風格，以金色的華麗與強烈的裝飾風格，對應傳統中國式的花窗、瓦當、青花，象徵東西文化的溝通與交融，並強調中國文化體的重要性。

作品十二：水月共舞 (75cm×125cm) 絹本 2001

今人不見古時月，今月曾經照古人

古人今人若流水，共看明月皆如此 (唐 李白)

創作理念：

藝術讓人在時空中有著千古悠悠的豐富感，使人的精神如宇宙的恆常性，在藝術創作的過程中，必須把握物象與心象的交流，在作畫的過程中，筆者發現自己的情緒與聯想力，往往主導著客觀的自然特性，於是，個人的特質便在畫面上漫延開來，情感就不知不覺的投入。此幅作品，筆者希望可以營造出幽靜閒適中，又帶有一種音樂律動節奏感的視覺效果。

圖象分析：

月著實給人優美沉靜的浪漫感受，故詩人對月總特別的親近，李白就寫下：「舉杯邀明月，對影成三人」的詩句，並留下了浪漫的水中撈月故事，就在這種幻想的情境下，筆者將文物作一浪漫式的重新組合，配合背景如旋律起伏，躍動著萬物的生機與活力的線條，象徵水的波動，老子認為「上善若水」「天下之柔莫過於水」，誠然「水可載舟，亦可覆舟」，「靜水有隱而不露的本質」，筆者希望能求境界之深遠，讓觀者有悠悠數千年之慨。

作品十三：迎向 e 世紀 (75cm×125cm) 絹本 2002

創作理念：

工業的快速發展，帶動了社會的發展與進步，一方面提升了人們的物質生活，另一方面卻桎梏了人們的心靈，在一切講究速成的前題下，使得我們對資訊的需求，益發顯得殷切，二十世紀最偉大的發明應屬電腦與行動電話，依稀記得二十年前的台灣(70 年代)，家中擁有電話的仍屬稀有，但現在幾乎人人一支大哥大，彼此之間溝通的工具似乎便捷，但人與人間的距離非但沒有拉近，反而更加的疏離。處在交通和資訊極為發達的今日，地球村的現象成為事實，海內外的隔閡日漸縮小，但文化多元的現象不會泯滅。由於文化上的相互尊重，一個更多彩、繁複、開闊的新時代已然到來。

圖象分析：

處在資訊科技一日千里的現代社會中，也許你我正如畫中主角一樣的迷惑，常盲目地追求資訊潮流，而失去了自我，雖然電腦的普及帶來方便與快速，但卻產生了人與人間的疏離感，瞬息萬變的腳步下，連與自己對話的時間都沒有；筆者以超現實與感情的空間境界，經過刻意的安排，希望給觀者充分的聯想的餘地。作品背景襯以懷素的草書，中國的花窗，借以反思重視傳統文物的重要性，根源的優良傳統若不善加保存、發揚，終將落為煙雲，被這些快捷的電子產品取而代之。

畫中以一筆記型電腦，加上大哥大的配置，彷彿現代人生活的寫照，終日汲汲營營、忙忙碌碌，像個無頭蒼蠅一般，雖快捷便利，卻也是墮落的根源。畫中繪以達文西作品，達文西認為「知識就是美」，因此在在紛擾的社會以及動盪的時代，如何善用資訊的好處於生活與繪畫中，是身為現代人不可不省思的。飛翔在畫面上的天使，正是筆者心情的反映，迎向未知，面對挑戰，但更期待有一天能夠擁有非凡的自由。

作品十四：夜無眠 (80cmx110cm) 絹本 2001

暮雲收盡溢清寒，銀漢無聲轉玉盤。

此生此夜不長好，明月明年何處看？（宋 蘇軾 中秋）

創作理念：

今夜未眠，佇足在窗前，月光皎潔，幽遠神秘，欲抖落一身的市儈與惱人的塵埃，換得一生淡泊的灑脫；欲掙脫一切世俗的羈絆與人性的枷鎖，換得一世真我的逍遙。生活中總有太多的繁雜事物，讓人不禁想轉過身背對全世界，什麼話也不想再多說，當回首前塵往事，你我是否可以瀟灑地拍拍身上的塵？讓一切盡付笑談中。

圖象分析：

畫作以一女子倚佇窗前靜思為題，思念其理想、思念情人、思念 也許多情卻被無情惱，但如果能讓我再選擇，我還是毅然地走進這萬里紅塵，縱然註定在這芸芸眾生中翻滾，即使永生將與這塵緣糾纏不清，無誨的是這萬里紅塵中有我最深的執著。筆者以主角的暖色系紅衣服，對應背景藍色的寒色系，讓畫面單純使主題突顯。

第四節 未來展望

中國繪畫藝術，源流久遠，經先民努力經營，孜孜鑽研，耗精竭神，於萌發、茁長的過程中，努力求變，創造出輝煌的傳統。因此筆者以為研究中國繪畫應從傳統出發，吸收其中的優點精華，進而「師古不泥」、「汲古生新」。「作畫須要師古人，博覽諸家，然後專宗一、二家，臨摹觀翫，熟習之久，自能另出手眼，不為前人蹊徑所拘」¹⁵⁰。由歷史的觀點來看，自古以來，任何一位成功的藝術工作者無一不是在傳統與歷史的定位中找出其活用與變化的關係，積極地從認識、理解、研究、超越的角度成就自己的風格。

所以對於傳統要繼承，對於未來要創新，正如石濤所認為的，繪畫是一種審美創造，「借筆墨以寫天地而陶泳乎我也」。為了創造，要學習古人，但是不能「泥古不化」，而應該「借古以開今」。他在《變化章第三》中說：

古者，識之具也；化者，識其具而弗為也。具古以化未見夫人也。嘗憾其泥古不化者，是識拘之也。識拘於似則不廣，故君子借古以開今也。¹⁵¹就是說，古人的作品，是提高繪畫修養的材料。知道古人是怎麼畫的，而我並不照樣去畫，就叫做「化」。如果這種對於古人傳統的知識反而把自己束縛住，僅僅努力去求的和古人相似，就是「泥古不化」，那不是正確的態度。正確的態度是「借古以開今」，學習古人應該是為了創新。

方薰認為學習過程為：初學臨摹前人作品，要畫的像，進一步就惟恐太像，因為太像別人的「法」，就失掉了自己。他最後要求能做到「法我相忘，平淡天然」，才是得到「至理」的最高境界。《莊子》亦有「得魚忘筌，得兔忘蹄，得意忘言」的比喻，意思是畫家應該得到天真的妙諦，而忘掉前人的「法」就像得到了魚、兔而忘掉補魚的筌和補兔的蹄一樣。¹⁵²

有人說在現階段，中國畫的發展取決於四個方面：即題材的擴大，技法的演

¹⁵⁰ 清 秦祖永《繪事津梁》，收錄於傅抱石，中國繪畫理論，台北：華正書局，頁 168。

¹⁵¹ 石濤，苦瓜和尚畫語錄，收錄於俞崑編，中國畫論類編，台北：華正書局，頁 148。

¹⁵² 張安治，墨海精神，台北：東大圖書公司，頁 246。

變，外來文化的影響，從寫實走向寫意¹⁵³。這四個方面不是孤立的，而是互相傳達，其中一個條件的變化，必然帶動其它個條件的變化。古代的传统工筆畫多取材於宗教、宮廷、閨閣，畫面往往缺少新鮮活潑的氣息，但時代不同了，題材的變新必然帶來整個工筆畫面貌的改變，故很多畫家艱苦地摸索了幾十年，其中的酸甜苦辣不是個中人是不能領會。

在藝術實踐中，我們必須創造屬於自己的藝術程式和語言，因為繪畫是個性的展現，反應出一個人的思維方式、生活方式與做人的態度，個性潛在於每個人的內心，個性的發掘首先要認識自己，了解自己，知道自己的優缺點，揚長避短，方能站穩腳步，因獨特的風格展現是在於努力不懈的追求。尤其看別人作品的缺點很容易，看別人作品的長處就不容易，看了別人作品的長處，又能虛心學習更是不容易，筆者希望能在未來的日子中走出自己的路，反映生活，表現人生，主靜去欲，畫我所愛，給人間一點美，給社會一些愛。

如何從現實的環境中，自我提昇精神層面，甚而對現實界思索改造的理想，能重塑在畫面上，這是畫家創作的責任與能力。倘若透過有形的自然物象，把情思寄存在繪畫的形式上，並能表達無限的美感者，即使是以象徵或移情的方法，雖未有形式的存在，也必然對社會人心有所警悟，這也正是繪畫的功能所在¹⁵⁴。誠如王國維說：「古今之成大事業、大學問者，必經過三種之境界：『昨夜西風凋碧樹。獨上高樓，望盡天涯路。』此第一境也。『衣帶漸寬終不悔，為伊消的人憔悴。』此第二境也。『眾裡尋他千百度，回首驀見(驀然回首)那人正(卻)在燈光蘭珊處。』此第三境也。追循中國水墨畫的傳統，在今天看來似乎是一條荒僻難行的道路，藝海無涯苦作舟，要做不為流俗世風所動的青年畫家，堅持從傳統中打開一條汗水淋漓的狹徑，捷徑是沒有的，筆者希冀在蕞路藍縷之間還能夠獨樹一己之風貌，邀得古月照今人，讓思古之幽情不再寂寞。

¹⁵³ 楊福音，陳白一評說，收錄於《白一畫集》，湖南美術出版社。

¹⁵⁴ 黃光男，文人畫質探源，收錄於《文化掠影》，頁 67-68。