

第三章 從寫生到寫意——意境表現之探索

本論文前述兩節，已將自然光色的表現做了較基本之研究，但筆者認為色彩的表現問題尚不止於此而已。

處理了冷暖、色調、觀察法等色彩的運用，也許能提升一張風景畫色彩的表現力，但這尚屬「技巧」因素。隱含在技巧之下，能使風景畫風格獨具的，筆者認為還應包括由創作者獨特的感覺所形成的「意境」這一因素在內。

畫家的文化背景不同，感覺自然相異，我們可以學習印象派等大師運用光色的技巧和理論，卻很難模仿他們的感覺。因為感覺是一種個人內心的情感，受文化和環境等等複雜的因素交互作用之影響，很難也無需複製。

身為東方人，在中國傳統文化孕育下成長，當面對景物時，筆者認為難免和西方畫家的感覺會有所不同。「楊柳依依」、「曉風殘月」等詩詞畫意，對境界的表現或許會有所啟發。因此當我們掌握了色彩表現的技巧之後，可以深思「意境」的表現問題了。

本章中，筆者嘗試結合中國書畫理論對意境及筆墨的探討與油畫色彩的表現，希望能對個人在風景意境表現的突破有所幫助。當然，中國的水墨山水畫與油畫不管在繪畫傳統或表現媒材上都有很大的差異，而中國山水畫也並不只有寫意一派。筆者個人較喜愛中國的寫意山水畫的意境表現，希望從較基本的筆墨運用中，探索結合油畫色彩表現意境的可能性。而對於意境及筆墨理論的引用，則強調其啟發性，而非模仿水墨畫的表面效果。由於中西方的繪畫理論及色彩表現非常豐富，因此筆者在本章所做的比較與分析尚屬粗淺的探索階段，在往後的理論與創作研究中將繼續探討。

第一節 風景畫中意境表現之意義

關於「意境」，從最直觀的意義來看，顧名思義，「意」就是情意、意念，也就是創作者主觀的思想感情。「境」就是境界，包含物象空間和思維空間。意境表現隨著題材、文化背景等因素之作用而有不同之表現面向。

意境是風景畫中一項值得探討的課題。由於題材本身所具備的的性質，使風景畫很適合做為傳達畫家心中獨特的意境的表現手段。正如宗白華²⁷先生所說：

藝術意境的創構，是使客觀景物作我主觀情思的象徵。我人心中情思起伏，波瀾變化，儀態萬千，不是一個固定的物象輪廓能夠如量表出，只有大自然的全幅生動的山川草木，雲煙明晦，才足以表象我們胸襟裏蓬勃無盡的靈感氣韻。²⁸

對風景畫意境的探討，中、西方各有所長，均不乏意境深刻之作。試看俄羅斯風景畫家列維坦（Issak Levitan，1861-1900）所作的《靜靜的墓地上空》（圖 3-1）。畫面中暮靄低垂，殘陽斜照，江河滾滾，孤獨的教堂和十字架在畫面灰紫色調的籠罩下，似乎有許多對人生的無奈和感慨以及對生命價值的探索，其意境既含蓄又深刻。²⁹又如懷斯（Andrew Wyeth, 1917-）詮釋其作品《河灣》（圖 3-2）時說：

當你的眼睛掠過那黑色的河水時，你會感到有一種力量使你千方百計想迴避開那黑暗。……我躺在那兒有幾個小時，去觀看那潮

²⁷ 宗白華（1897-1986），近代哲學家、美學家、詩人。

²⁸ 宗白華，《美從何處尋》，台北縣：駱駝出版社，1987，頁 69。

²⁹ 參：李潤生，《多視角美術賞析》，北京：人民美術，2001，頁 150。

水悄悄地從被晒乾的貝殼上掠過。使我感到恐懼的是，沒有任何力量能使它停止。這使我想起幾年前淹死的一個朋友，後來發現他時，螃蟹已經吃掉了他大半個屍體。³⁰

而中國風景畫，也就是傳統的山水畫中，則表現出另一番不同的境界。試看馬遠的《寒江獨釣圖》(圖 3-3)，整幅作品的畫面極為簡單，只有一葉孤舟，一位釣者，和四周淡淡的幾道水紋，其餘全是空白。但只覺畫中煙波一片，滿目清曠靜寂。作者著力在「寒」字和「獨」字上作文章。畫面似乎寒意逼人，但水不結冰，人不瑟縮，因此這「寒」並非全是大自然的嚴寒，更表達了畫中人物內心一種清冷之境。所謂的「獨」，表面上是指畫中人物的形單影隻，但那釣者反而悠哉自得，彷彿難得這一片遠離世俗喧鬧的清靜去處，供他垂釣消遣。畫家沒有畫出他的眉目表情，但這清曠的畫境就是他的(也是作者嚮往的)心境——本畫的意境。這意境與柳宗元的名詩「千山鳥飛絕，萬徑人踪滅，孤江蓑笠翁，獨釣寒江雪」的意境若合符節，可說是「詩畫相融」了。³¹



列維坦，《靜靜的墓地上空》，油畫，1894，150×206cm，特列恰可夫畫廊藏。

圖 3-1

³⁰ 李潤生，《多視角美術賞析》，北京：人民美術，2001，頁 213-214。

³¹ 參：註 30，頁 154。



魏斯，《河灣》，蛋彩，1958，
121.9×76.5cm。

圖 3-2



馬遠，《寒江獨釣圖》，冊頁、紙本、
水墨淡彩，26.8×50.3cm，日本東京
國立美術館藏。

圖 3-3

從上述幾幅作品之比較，我們應可感受到中西方繪畫對意境表達各有所長。由於文化背景的不同，畫家對風景畫意境的表現很自然的會有所差別。因此西方諸多情境深遠風景畫固然值得學習，但應該不是橫向的移植與複製，而是創作者能否站在自己最熟悉的文化根源上，截長補短，有所發揚。

中國對繪畫意境表現的論述非常豐富，而中國畫又以山水畫為大宗。由於中華民族注重人與自然的親和關係，往往把喜怒哀樂、生離死別之情

寄託於山水之中，把對人生的追求，遠大的志向，乃至於國家的興亡，民族的盛衰與山水相聯繫。因此所謂山的境界，水的情懷可說是中國人常見的審美追求，而在此追求中對山水畫意境表現的探討也特別豐富而深刻。同時，山水畫在題材上相當於西方之風景畫，故其理論對油畫風景畫創作或有一些啓發性。因此筆者在中國山水畫論的基礎上，先對意境的義涵作一分析，探討中國山水畫意境表現之意義與特質，作為開拓油畫風景表現之起點。

在中國繪畫的概念中，「意境」，指的是創作者用「以形寫神」的筆墨，畫出「氣韻生動」的形象，在這過程之中，由於作者思想、情感的投射、傾注，使畫面形成一種情景交融而富有感染力的藝術境界，這種境界即稱為意境。南北朝的王微³²在《敘畫》中曾說：

夫言繪畫者，竟求容勢而已。且古人之作畫也，非以案城域，辨方州，標鎮阜，划浸流。本乎形者融靈，而變動者心也。靈無所見，故所託不動；目有所極，故所見不周。³³

山水畫與地理圖最根本的區別就在「本乎形者融靈，而變動者心也」，也就是創作者心靈與景象的互動交融下的「意境」之表露。因此意境並不僅僅限於畫面中現有的實際形象，同時也是運用意象所構成而「昇華」於形象之外的一種虛境。意境的表現雖然是一種虛境，但其根源出自於實境，所以並非虛無飄渺，難以捉摸。清代方士庶³⁴《天慵庵筆記》有切實之論：

³² 王微（415-443），字景玄，南朝·宋，琅琊臨沂人。善書畫，撰《敘畫》，著錄於唐·張彥遠《歷代名畫記》。

³³ 俞劍華，《中國古代畫論類編》，台北：華正書局，1975，頁585。

³⁴ 方士庶（1692-1751），字循遠，一作洵遠，號環山，又號小獅道人，新安（今安徽歙縣）籍，家維揚（今江蘇揚州）。能詩善畫，書法嚴密端秀，繪畫筆墨敏潔靈秀，氣勢跌宕飛動，謂之為王原祁後山水第一。有《環山詩鈔》，是「婁東派」卓有成就的名家。

山川草木，造化自然，此實境也。因心造境，以手運心，此虛景也。虛而為實，是在筆墨有無間，衡是非，定工拙矣。……故古人筆墨俱見山蒼樹秀，水活石潤，於天地之外，別構一種靈奇。或率意揮灑，亦皆煉金成液，棄滓存精，曲盡蹈虛揖影之妙。³⁵

正由於風景畫意境的產生源自於真實的大自然，要能「率意揮灑」、「煉金成液」、「棄滓存精」，便需直接從大自然中西取靈感。石濤（1642-約 1718）嘗云：

山川使予代山川而言也，山川脫胎於予也，與脫胎於山川也。搜盡奇峰打草稿也。山川與予神遇而迹化也，所以終歸於大滌也。³⁶

所謂「搜盡奇峰打草稿」便是一種化實境為虛境之切實功夫，也就是搜集「資料」，和西方的寫生、速寫有異曲同工之妙。當創作者飽覽山川，吐納雲霞，得「乾坤之理」、「山川之質」，「意境」之契機於焉誕生。宗白華先生說：

藝術家以心靈映射萬象，代山川而立言，他們表現的是主觀生命情調與客觀的自然景象交融互滲，成就一個鳶飛魚躍，活潑玲瓏，淵然而深的靈境；這靈境就是構成藝術之所以為藝術的「意境」。
……意境是情與景（意象）的結晶品。³⁷

此外，中國山水畫還注意「詩境」之發揮。畫和詩本是兩種不同的藝術，繪畫中有意境，詩文中也有意境，其道理往往可以相互發明。例如唐

³⁵ 方士庶，《天慵庵筆記》，〈叢書集成新編，V.53〉，台北：新文豐，1985，頁 2。

³⁶ 石濤，《苦瓜和尚畫語錄》，同註 32，頁 153。

³⁷ 宗白華，《美從何處尋》，台北縣：駱駝出版社，1987，頁 65-66。

代司空圖《詩品》中所謂「超以象外，得其環中」，「不著一字，盡得風流」。北宋梅堯臣說「狀難寫之景，如在目前；含不盡之意，見於言外」。南宋嚴羽《滄浪詩話》也說「言有盡而意無窮」，這些都是從詩的角度對意境做詮釋，與繪畫的表現存在某些共通性，因此古人論畫時，常將詩畫兩者對舉並論。北宋張舜民³⁸《畫墁集》說「詩是無形畫，畫是有形詩」，蘇東坡更說：

味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。³⁹

「詩中有畫，畫中有詩」，說明了這兩種藝術可以互相參透融合、相得益彰的緊密關係。「詩中有畫」突出了詩中具體、鮮明的形象；「畫中有詩」則表達了繪畫蘊意深刻，有詩的意趣。詩情畫意的兼容並蓄，構成一種特別的藝術美，也構成了一種藝術意境。⁴⁰因此站在中國人的觀點，繪畫中的意境表現應該是詩和畫的高度統一。明代朱承爵⁴¹在《存餘堂詩話》中有云：

做詩之妙，全在意境融徹，出音聲之外，乃得真味。⁴²

做詩如此，作畫何嘗不是？由此可見中國詩畫境界之理是互通的，並在互相發明中使意境之表現更為完滿。故筆者認為，站在中國人的立場來思考如何拓寬意境的表現內涵，便不可忽視「詩畫相通」的修養。除了對油畫媒材特性的掌握之外，還要注意「畫外」功夫，也就是詩詞之薰陶。

詩詞是文學中最精煉的語言，歷代詩人字斟句酌，苦心經營，往往在

³⁸ 張舜民，字芸叟，自號浮休居士，宋邠州人，生卒年不詳。為陳師道的姊夫，與蘇軾友好。其詩師法白居易。著有《畫墁集》。

³⁹ 俞劍華，《中國古代畫論類編》，台北：華正書局，1975，頁 629。

⁴⁰ 參：楊大年，《中國歷代畫論采英》，江蘇教育出版社，2005，頁 110。

⁴¹ 朱承爵，字子爵，號舜城漫士，又號左庵，江陰人。為文古雅有思致，能畫，好蓄書。著有《存餘堂詩話》、《灼薪劇談》。

⁴² 朱承爵，《存餘堂詩話》，〈叢書集成新編，V.79〉，台北：新文豐，1985，頁 236。

隻字片語中開啓新境。王國維《人間詞話》嘗云：

「紅杏枝頭春意鬧」，著一「鬧」字，而境界全出矣。「雲破月來花弄影」，著一「弄」字，而境界全出矣。⁴³

由於詩詞的意象涵義豐富，不同的人會有不同的感受，對意境的啓發與刺激也是無窮盡的。當我們創作風景畫時，腦海中的詩詞意象能加深對景物的感受力，這種情緒的感染，自然會影響意境的表現。一位畫家，即便只是鋪個色塊，心中有無「詩境」，有無追求，可說是「差之毫釐，失之千里」。

更進一步說，除了詩詞本身的薰陶，筆者認為風景畫家還必須培養「詩心」。所謂「詩心」，筆者在此指的是一種具有詩意的生命情調，包含畫家的人格、修養與歷練。若具備獨特的「詩心」，對於創造出有格調的「詩境」相信必能有所助益，而通過畫家個人對「詩境」的展現，或許也較容易形成自我之風格。

第二節 意境表現——筆墨與色彩之結合

落實到畫面的表現，本節嘗試以中國繪畫的表現特色為基礎，探討以油畫為表現媒材，傳達出具有中國山水畫「筆墨」精神的風景意境之可能性。

筆墨是中國畫的基本功，有時也當作中國畫技法的總稱。因此歷代畫家、評論家相當重視筆墨的運用。董其昌（1555-1636）說「畫豈有無筆墨者？」⁴⁴；劉海粟⁴⁵先生更說：

⁴³ 王國維，《王國維先生三種》，台北：國民出版社，1966，頁32。

⁴⁴ 周積寅，《中國畫論輯要》，江蘇美術，2006，頁437。

筆墨是什麼呢？就是完成表現畫面的東西。沒有筆墨就不能表現。有這個筆墨就可以表現意境與形神。⁴⁶

因此筆墨在中國山水畫中也許不是表現意境的唯一因素，卻也占了相當重要的地位。

筆墨是一種作畫的方法手段。「筆」，通常指點線的勾、勒、皴、擦、等筆法以及下筆輕重、急徐、偏正、曲直等變化；「墨」通常指烘、染、破、積、潑等墨法以及乾、濕、濃、淡等變化。

歷代畫家學者對筆墨的研究相當豐富。筆者在本節先做初步之探索，嘗試研究以「線條」、「留白」及「墨色」透過油畫色彩表現意境的可能性。

（一）線條表現意義之深化：

中國寫字、繪畫的工具以毛筆為主，毛筆聚毫如錐，從筆尖、筆腹到筆根，藉由力量的收放，可以做多樣化的線條表現，因此中國的書法家和畫家對線條的運用特別敏感。從線條表現的意義來看，「書」、「畫」結合，可說是形成中國傳統繪畫風格的基本元素之一，線條的重要性不言可喻。

西方繪畫同樣關注線條的表現力，例如荷爾拜因（Hans Holbein , 1497-1543）、安格爾（Jean-Auguste Dominique Ingres , 1780 -1867）流暢優美的線描，馬諦斯自由而富有情感因素的色線等等，這些線條的表現基本上是為了造型——不管是平面或立體。而現代的康定斯基對點、線的研究，在西方是一大突破，但其側重在線的方向性及線與線的組合、構成，和中國繪畫的線條表現意義不同，故而西洋風景畫的畫面的氣息、意境與水墨畫也就大異其趣了。

⁴⁵ 劉海粟（1896-1994），當代著名書畫家，美術教育家。早年從康有為學書法，又創辦上海美術專科學校，引進西洋藝術，影響巨大。

⁴⁶ 周積寅、史金城 編纂，《近現代中國畫大師談藝錄》，吉林美術，2000，頁 403。

由於中國書畫家在線條表現上的開發有豐碩的成果，對東方意境之表現具有重要的意義。本論文嘗試在油畫風景創作中，結合色彩與書畫線條，研究其融入意境表現的可能性。

首先，筆者試以元代趙孟頫（1254-1322）的《秀石疏林圖》為例（圖 3-4），探討中國畫中線條和意境表現的關聯性。



圖 3-4

趙孟頫，《秀石疏林圖》，水墨，紙本，150×206cm，北京故宮博物院藏。

趙子昂此圖幾乎以純粹的線條表現，輔以簡練的皴染，能較集中的體現線條在意境表現上的作用。趙氏身兼書、畫大家，畫中表現的雖是山石樹木，從書法表現的角度看，卻像各種書法線條所譜成的「線條組曲」。畫石頭時筆意靈動，方扁之線條縱橫飛舞有如行草。竹葉及蘭草的線條挺拔有勁，猶如楷書。而樹木的線條均勻厚實，運筆趨緩，又似乎在寫篆書。⁴⁷正如畫後題詩所言：

石如飛白木如籀，寫竹還與八法通，若也有人能會此，方知書畫本來同。

⁴⁷ 參：李潤生，《多視角美術賞析》，北京：人民美術，2001，頁 114。

因此畫中不僅表現了木石蘭篁的型態之美，也透過各種書法線條中所蘊含的意趣，表達出創作者清淡閑雅的文人襟抱。

由於線條表現在書法家及畫家相互探索中不斷被深化，因此蘊藏了豐富的意境表達能量。書畫的線條表現，往往不只有畫線或勾勒輪廓之功能，其本身即具有造型感。姜夔⁴⁸《續書譜》說：

方圓者，真草之體用。真貴方，草貴圓。方者參之以圓，圓者參之以方，斯為妙矣。⁴⁹

所謂「方」、「圓」，即線條之外輪廓形狀，由線條頭尾兩端和上下一對邊線共同組成。在純粹的方圓之間，有豐富的方圓組合格態，加上雙邊之配合，即便是碑版拓片，其點畫之間也具有表情達意的多重功能。線條本身有了造型意義，自然也產生了「量感」。衛鑠⁵⁰《筆陣圖》論「點法」有云：「如高峰墜石，磕磕然實如崩也」。就是強調點畫須沉著有力，有重量感、體積感，能夠「力透紙背」，具有向基底材後方的穿透力，表達出一種沉實而豐富的感受，也就是「厚」味之體現。對點的要求如此，積點成線，書畫家對線的量感開發更為細緻。⁵¹包世臣⁵²曾說：

用筆之法，見於畫之兩端，而古人雄厚恣肆，令人斷不可企及者，則在畫之中截。蓋兩端出入操縱之故，尚有迹象可循，其中截之

⁴⁸ 姜夔(1163-1203)，字堯章，號白石道人，陽（今江西波陽）人，南宋詞人，音樂家、書法家。所著《續書譜》一卷，議論精到，用志刻苦。

⁴⁹ 姜夔，《續書譜》，〈叢書集成新編，V.52〉，台北：新文豐，1985，頁237。

⁵⁰ 衛鑠（272-349），東晉女書法家。字茂漪，河東安邑（今山西夏縣）人。嫁汝陰太守李矩為妻，世稱李夫人或衛夫人。工書，隸書尤美善，師鍾繇，妙傳其法。王羲之少時，曾從其學書。《筆陣圖》一篇，舊題衛夫人撰，後人眾說紛紜，或疑為六朝人偽託。

⁵¹ 參：李潤生，《多視角美術賞析》，北京：人民美術，2001，頁115-118。

⁵² 包世臣(1775-1855)，字慎伯，晚號倦翁，安徽涇縣人。工書，師承鄧石如，初學唐宋，後致力於北碑。著有《藝舟雙楫》、《清朝書品》及《安吳四種》。

所以豐而不怯，實而不空者，非骨勢洞達不能倖致。⁵³

除了這種對線條本身三維性之探討，中國書畫家還擴展到線的「第四維」，也就是加入了「時間性」因素。所謂「如錐畫沙」、「如屋漏痕」、「如印泥」、「如蟲蝕木」等形象化之描述，都是在體量因素之外，同時表現點畫的過程感、節奏感。⁵⁴康丁斯基(Wassily Kandinsky, 1866-1944)在《點線面》⁵⁵一書中也觸及單純線條的造型問題，中國的書畫理論正可與其互通有無。

相對於線條的造型、維度等外在的探索，中國書畫還強調線條內部生命力的表現。如謝赫⁵⁶《古畫品錄》論「六法」中的「骨法用筆」，其「骨」字便透露出線條是具有骨、血、筋、肉的生命體。而此生命體不只體現在「顏筋柳骨」的生命意態上，還須表達出生命的情感、個性及精神格調。西方繪畫中對線條的討論，多從藝術心理學的角度解釋線的彈力、張力、衝擊力等作用。因此或如馬蒂斯(Henri Matisse, 1869-1954)般流暢輕鬆，或如梵谷般飽含激情，線條中反映的是創作者的個性和當下的情緒，是一種情感的符號。而中國對線的表現則更向內求，偏重於人格境界的傳達。清人周星蓮⁵⁷說：

古人謂喜氣畫蘭，怒氣畫竹，各有所宜。余謂筆墨之間，本足觀人氣象，書法亦然。……王右軍、虞世南字體馨逸、舉止安和，

⁵³ 包世臣，《安吳論書》，〈叢書集成新編，V.52〉，台北：新文豐，1958，頁298。

⁵⁴ 參：李潤生，《多視角美術賞析》，北京：人民美術，2001，頁120-122。

⁵⁵ 參：康丁斯基 著、吳瑪俐 譯，《點線面》，台北：藝術家，1985，頁78，論「外在的邊界」。

⁵⁶ 生平無著錄，世傳《古畫品錄》各本皆題「南齊謝赫撰」。

⁵⁷ 周星蓮(約1818-1878)，字午亭，仁和(今浙江杭州)人。善書法，兼工蘭竹、梅花。著有《臨池管見》、《耕堂詩抄》。

蓬蓬然得春夏之氣，即所謂喜氣也。徐季海善用渴筆，世狀其貌如怒猊抉石，渴驥奔泉，即所謂怒氣也⁵⁸

這段話把畫中之「喜氣」、「怒氣」和書法線條中所表現出人的舉止風度、人格境界聯繫起來，這種對線條「生命力」的要求是極嚴苛的。也正因如此，中國書畫的線條不但能抒發情意，更是表露理想人格境界的生命體，使看似單純的線條有了更耐人尋味的內涵。⁵⁹

由此可見，中國書畫中的線條，其意涵是豐富而深刻的。試想，如果在油畫風景創作中能夠對線條作如是之發揮，並結合色彩的力量，相信對意境的表現應能走出另一番天地。

在使用油畫表現的過程當中，媒材的差異性是首先要注意的問題。中國繪畫著重於線條表現，「筆」及「墨」的使用影響甚鉅。相對於水墨畫材料，油畫筆的筆毛較為粗硬，油性顏料具有黏度，即使用油稀釋，畫在畫布上的線條感覺是很難等同於國畫線條。筆者認為，表現的重點應該不在「模仿」，而在於線條精神的把握。能把握住線條表現較為深刻的意涵，即使表面效果絕不似國畫，相信在色與線的交融中，依然會散發出獨特的情懷與意境。因此中國書畫對線條的講究，對油畫的線條表現具有「深化」之作用，而材料的不同，不僅不妨礙，反而更增其意境表現的豐富性。

圖 3-5《郁州冬景》中所表現的的線條蒼勁生辣，早已超越現實的形體，純粹表達畫家的一種情思，一種襟抱，一種境界。黃賓虹⁶⁰先生嘗云：

用筆有『辣』字訣，使筆如刀之利，從頓挫而來，非深於此道者，不知其味。⁶¹

⁵⁸ 周星蓮，《臨池管見》。鄧實、黃賓虹 編〈美術叢書，初集，第六輯〉，台北：廣文書局，1963，頁 22。

⁵⁹ 參：李潤生，《多視角美術賞析》，北京：人民美術，2001，頁 122-126。

⁶⁰ 黃賓虹(1865-1955)，近現代書畫篆刻家、美術教育家。原名質，字樸存、予向。自題虹廬、虹叟、濱虹散人，中年更號賓虹。

一個「辣」字，道出畫中無窮的意趣。而從畫面視覺效果來看，水墨畫的線條究竟還是「平面的」，油畫顏料卻可在刀筆的堆刮挑抹中卻能表現豐富的色彩與肌理。因此，油畫的線條也能夠「辣」，但是「辣」的方式有所不同。水墨畫在皴擦間達成的「渾厚華茲」之境界，也許油畫要用「甩」的方能達成，兩種媒材便是兩種「學問」。梵谷的絕筆之作《麥田群鴉》（圖 3-6）一畫中，縱橫交錯的色線似乎飽含著激烈的情緒，在某種程度上對線條與色彩表現之結合具有啓發之作用。故筆者認為，中國書畫的筆墨表現理論，可以深化油畫創作中線條的意涵，而油畫在色彩及肌理表現上的優勢，又具備開發新的線條表現的可能性，從而更加深了意境的表達領域。因此以「書」入「油畫」是一塊值得探索的園地。

⁶¹ 黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》，台北：華正書局，1986，頁 85。



黃賓虹，《郁州冬景》，
1954，水墨 紙本，
70.5×40cm，中國美術館
藏。

圖 3-5



圖 3-6

梵谷，《麥田群鴉》，1890，油彩 畫布，50.5×100.5cm，阿姆斯特丹梵谷美術館藏。

（二）留白與灰調：

畫面的留白，在中國畫中是常見的技巧，是指將紙、絹等依托媒材的底色留下，而不加以描畫。所謂的「白」主要指白紙之白，能利用畫面空白之處而留住某些東西不畫，畫面便能達到以簡馭繁、以少勝多、突出主體的效果。清·華琳⁶²（?-1850）《南宗秘訣》說：

白即紙素之白，凡山石之陽面處，石坡之平面處，及畫外之天水空闊處，雲物空明處，山足杳冥處，樹頭之虛靈處，以之作天、作水、作煙斷、作雲斷、作道路、作日光，皆是此白，夫此白本筆墨所不及，能令為畫中之白，並非尺素之白，乃為有情，否則畫無生趣矣。⁶³

因此中國山水畫中往往天水不著一筆一色，仍有天水之感覺；石頭露出虛白，卻不失其質感，這是留白的「簡化」作用。（圖 3-7）

⁶² 華琳（?-1850），字夢石，致力六法，精研數十年，著《南宗秘訣》三十卷。

⁶³ 俞劍華，《中國古代畫論類編》，台北：華正書局，1975，頁 296。



圖 3-7

齊白石，《甘吉藏書圖(石門二十四景之四)》，1910，水墨 紙本，30×45cm，遼寧博物館藏。

有時空白的本身並不代表具體的形象，但具有貫通畫面氣勢之功能，使閉塞的畫面得到「呼吸」，表達一種生命活力的意蘊，這是留白的「行氣」作用。如黃賓虹的《天目奇峰》(圖 3-8)，樹石雖然大都被水墨填得滿滿的，但總有留出一些小空白，既不表示樹石也不是雲氣，而是爲了「透氣」，若堵死了這一點點空白，全畫將是死黑一片，不能呼吸了，所謂「一燭之光，通體皆靈」⁶⁴便是此意。

⁶⁴ 潘天壽，《潘天壽畫論》，台北：華正書局，1986，頁 178。



圖 3-8

黃賓虹，《天目奇峰》，水墨設色
紙本，155×40cm，中國美術館藏。



圖 3-9

布拉克，《第 31 號》，1950，油彩 油漆 畫布，
269.2×532.4cm，紐約現代美術館藏。

西方畫家也有留白的技巧與觀念。如布拉克的（Jackson Pollock，1912-1956）《第 31 號》（圖 3-9），雖然是屬於抽象畫，但畫面上類似「網點」的留白之處，便有「透氣」的作用，和上舉賓虹先生山水畫的留白頗為神似。⁶⁵而中國山水畫中強調對留白運用，是受「有生於無」的美學思想影響而形成的特殊表現手法。如老子所說：

埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。⁶⁶

⁶⁵ 參：李潤生，《多視角美術賞析》，北京：人民美術，2001，頁 107。

⁶⁶ 陳鼓應 註譯，《老子今註今譯》，台北：商務印書館，1988，頁 74。

畫面上的實體（即：器、室），因為有了虛處（即：當其「無」）而產生作用，使畫面擁有更大的想像空間，也增加了創作者的主觀性。因此「留白」可說是一種「精神化」的空間。⁶⁷英國學者比尼恩⁶⁸曾說：

我們一下子發現自己是在從一個嶄新的角度看事物……很難想像
在哪一幅西方繪畫作品中空白的空間能像這裡的空間有如此深長
的意味……可以說，這是把空間精神化了。⁶⁹

由此可知，中國繪畫中的留白，包含著創作者意在言外之境界，是畫家修養與人格精神之體現，其意境的「含量」是很豐富的。因此從色彩表現的角度來看，留白就不僅僅代表「白色」，而是從「虛」處激發更多的色彩想像。試看梵谷的《鄉間小路》（圖 3-10），天空的留白部分，也許是沒有畫完才留下，但筆者認為天空明亮的色彩感，正因為留白而恰到好處的顯現出來，「白」已不覺其白，而是生氣勃勃的「天」了。特朗（André Dearin, 1880-1954）的《曬帆》（圖 3-11）則明顯有意將留白做為色彩表現的一部分。西方畫家的作品中的留白或許沒有承載太多的哲學意義，但也透露出「留白」在色彩表現上發揮東方精神的潛力，值得油畫創作者繼續開發。

⁶⁷ 參：李潤生，《多視角美術賞析》，北京：人民美術，2001，頁 106-107。

⁶⁸ 比尼恩（Laurence Binyon, 1869-1943），英國詩人、劇作家和藝術史家。以翻譯但丁的《神曲》(Divine Comedy)出名。

⁶⁹ 同註 67，頁 107。



圖 3-10

梵谷，《鄉間小路》，1890，油彩 畫布，
73×92cm，赫爾辛基·阿坦米美術館藏。



圖 3-11

特朗，《曬帆》，1905，油彩 畫布，
81×101cm，普希金美術館藏。

相對於畫面之「虛」，寫意山水畫的另一面就是水墨淋漓的「實境」了。宋元以後，崇尚清淡美學的「文人畫」興起，中國的山水畫逐漸脫離了畫工獨自經營繪事的局面，而成爲文人士大夫摠懷言志的手段。和文人最熟悉的筆墨紙硯相聯繫，「文人畫」強調的是筆墨的效果，甚至稱之爲「墨戲」。倪雲林（1301-1374）⁷⁰言：「畫者不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛，寫胸中逸氣耳。」可說是典型文人畫的宗旨。因此輕淡寫意的水墨表現方式成爲山水畫之大宗，使物象色彩的作用大大削弱，即便上色，也爲了顯出「墨韻」而使用淡彩或有透明效果的顏色。

從色彩的感覺來看，水墨畫雅逸的韻味和中國山水沉穩的色調以及詩詞意境，在情調上是頗爲相合的。若以油畫色彩來表現，「灰調子」應有極大的發揮空間。色彩接近的中間色或灰色調，要在統一色中求豐富多變，形成明快而抒情的效果，在調色及畫面搭配上頗不容易。往往差之毫釐失之千里，容易使畫面沉悶、不透氣。因此優秀的油畫灰調風景並不易

⁷⁰ 倪雲林，元代畫家。名瓚，字元鎮，號雲林。潔身自好，清高絕俗，其畫幽淡，詩文書法雋美，稱爲詩書畫三絕。

見，如柯洛（Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875）、馬爾凱（Albert Marquet, 1875-1947）便擅長表現灰色調。

柯洛的風景畫使用漂亮的銀灰色調，雖然著色不多，畫面卻顯得豐富而淡雅，表現出景物柔和的詩意之美及法國繪畫特有的抒情氣質（圖 3-12）。馬爾凱的風景作品則以溫和、簡潔的技法，表達出比五顏六色更明快而調和的畫面，真正畫出了德拉克洛瓦所呼喊的「大氣！空間！」。⁷¹（圖 3-13）。



圖 3-12

柯洛，《The Boatman of Mortefontaine》，1965-70，油彩 畫布，60.9×80.8cm，Frick Collection, New York City 藏。



圖 3-13

馬爾凱，《鹿特丹》，1914，油彩 畫布，65×81cm，巴黎國立現代美術館藏。

從油畫調色的技巧來分析，筆者認為微妙的而動人的灰色並非「黑加白」就可簡單調出的。因為以黑加白為基礎調出的灰色往往太過於僵硬、冷酷，有一種不安定感。依筆者之實踐，灰顏色要調得亮而不生，灰而不髒，可以嘗試利用「對比色」控制灰顏色的純度。由於灰顏色的「灰」，是一種彩度的變化，而三原色相調會形成「黑灰色」，因此以「補色」代替單純的黑色，便可產生較為豐富的灰色變化。例如要調出「灰紅色」，以紅色為主色，可以適量加入紅色的補色「綠色」，而綠色是黃加藍的產物，故紅

⁷¹ 參：龐均，《色彩的精神性》，〈龐均油畫選 1〉，三愛創意藝術中心，1992。

綠相調其實就是「紅+黃+藍」，結果就形成偏紅的灰色。由於顏色間三原色的含量各有不同，補色顏料的選擇性也較單一灰色為多，因此利用補色關係調出的灰顏色要比只用黑色來得豐富也容易保持色彩感。此外一些土色系，如熟褐（Burnt Umber），本身同時含有三原色的成分，也可代替黑色調出柔和沉穩的灰顏色。而黑色或白色並非不能用，其關鍵在於黑色及白色並非一般概念的「無彩色」，通常只要微量加入，顏色便會產生「質」的變化，需要更細膩的控制。在灰顏色調配基礎上，若再以「冷暖」作為搭配顏色的依準，灰調子的表現就更為豐富了。

然而，灰調子的產生除了運用色彩原理之外，創作者的感覺才是最關鍵的。康丁斯基說：

……色彩是一個媒介，能直接影響心靈。色彩是鍵、眼睛是槌、心靈是琴弦。藝術家便是那隻依需要敲鍵而引起心靈變化的手。所以，很清楚的，色彩的和諧必須建立在於心靈的需要上。此即，內在需要的原則。⁷²

因為任何感覺性和精神性之形成，是發生在不同人的生理與心理作用之中，所以色彩感受的經驗是無法規範的，而是存在於創作者的歷練、背景、修養與技巧之中。

在筆者個人的成長經驗裏，唐詩宋詞優美的意境，中國大地的山山水水以及水墨畫淡雅的表現，給筆者的印象便是一種富有詩意的灰色調。因此筆者個人認為，從山水畫的「墨韻」中，或可啓發屬於東方情懷的「灰調子」表現。

⁷² 康丁斯基 著、吳瑪琍 譯，《藝術的精神性》，台北：藝術家，1998，頁 48。

山水畫的墨色按照墨汁中調入清水的多少，可以取得不同濃淡、乾濕的豐富墨色變化，具有「如兼五彩」的效果，配合著筆法，能構成富有色彩感的藝術形象。華琳《南宗秘訣》說：

墨有五色，黑、濃、濕、乾、淡，五者缺一不可。五者備則紙上光怪陸離，斑斕奪目，較之著色畫尤為奇恣。⁷³

一般說來，水墨畫的墨色大都被視為一種深深淺淺的「明度變化」，實際上卻非如此單純，因為還要考慮水分的「乾溼」因素。墨色的每一濃淡層次都可有不同程度的乾或濕，加上虛實關係，筆法之運用，可以交互結合成變化多端的水墨韻味。這時，水墨的表現就不是簡單的黑、白、灰調子概念可以概括的，還呈現出精神上的意涵。清·方薰⁷⁴《山靜居論畫》說：

用墨無他，惟在潔淨，潔淨自能活潑。涉筆高妙，存乎其人。姜白石曰：「人品不高，落墨無法。」

墨法，濃淡精神、變化飛動而已。一圖之間，青、黃、紫、翠，靄然氣韻。昔人云「墨有五色」者也。

用墨，濃不可痴鈍，淡不可模糊，濕不可溷濁，燥不可澀滯，要使精神虛實俱到。⁷⁵

由此可知，中國山水畫對墨色講究的是「人品」、「精神」、「氣韻」、「虛實」等等心靈的境界之呈現。因此，當我們要以油畫表現水墨的意境時，其實並不需要生吞活剝地「複製」水墨畫的墨色。而是要使油畫材質的色

⁷³ 俞劍華，《中國古代畫論類編》，台北：華正書局，1975，頁 293-294。

⁷⁴ 方薰（1736-1799），字蘭坻，一字懶儒，號蘭士，又號蘭如、蘭生、樗齋生、長青、語兒鄉農。浙江石門（今崇德）布衣。有《蘭坻詩鈔》、《井研齋印存》、《山靜居稿》、《山靜居論畫》。

⁷⁵ 同註 73，頁 235。

彩特性得到充分的發揮，並吸取山水畫家對筆墨深刻的探討，開啓風景油畫意境表現的新天地。

綜合前述，畫家透過客觀的觀察色彩，掌握其表現之原理。進而借景抒情，以蘊含高貴生命情調之「詩心」，藉色彩以表現情景交融之「詩境」，此即本論文對「色彩」及「意境」表現研究之初步總結。

第三節 意境表現——創作探索

以本論文前述之探討爲基礎，本節試以筆者個人之創作《綠竹猗猗》，分析作品之意境表現與一己之得。(圖 3-14)



圖 3-14

《綠竹猗猗》，油彩，畫布，2005，162×480cm。

(1) 意境之分析

正如本論文所述，「詩」是創造意境極好的靈感來源之一。此作對意境之體悟，即啓發自《詩經》中〈衛風·淇奧〉一詩。

詩經是四言詩之祖，言語質樸，真摯感人。詩中大量使用雙聲、疊韻的手法，增強藝術感染力。而賦、比、興的運用，更使詩意情景交融，能刺激許多色彩表現的聯想。如「昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏

霏」(小雅·采薇)，從詩中筆者覺得這是一幅極美的灰色調。而「關關鳴鳩，在河之洲。」(周南·關雎)則似乎透露出春日明媚的暖綠調子。

〈淇奧〉原詩如下⁷⁶：

瞻彼淇奧，綠竹猗猗。有匪君子，如切如磋，如琢如磨，瑟兮僩兮，赫兮咺兮。有匪君子，終不可諼兮。

瞻彼淇奧，綠竹青青。有匪君子，充耳琇瑩，會弁如星。瑟兮僩兮。赫兮咺兮，有匪君子，終不可諼兮。

瞻彼淇奧，綠竹如簣。有匪君子，如金如錫，如圭如璧。寬兮綽兮，猗重較兮。善戲謔兮，不為虐兮。

此為讚美衛武公之詩。據史記所載，武公是位能君，政治上頗有作為。詩中讚美它是「有匪君子」，當非虛譽。後世多用以讚美有才華之君子。詩以「綠竹」之茂密起興，喻武公質美德盛。「綠竹」據毛傳是兩種草名。朱熹則釋為綠色之竹。解釋雖有歧義，但站在體悟意境的角度來看，詩人觸景起興，我們感受其藝術興味即可，不須考證雙方是非了。

透過詩中多重的譬喻，筆者似乎感到如青竹般勁挺瀟灑的君子丰姿躍然紙上。腦海中，整幅畫面的是淡雅明快的灰調子，使筆者很快聯想起國畫中的墨竹。而透過以綠竹為主要構成的畫面，筆者所要傳達的便是一種君子清剛之氣的意境。

(2) 材料之分析

1. 顏料與畫用油：

⁷⁶ 余培林，《詩經正詁》，台北：三民，1993，頁 158-159。

筆者所使用的顏料為荷蘭 TALENS REMBRANT 油畫顏料(40m 為主)。依筆者之體驗，林布蘭的顏料品質較穩定，色感較沉穩，不會過於濃稠，方便筆者鋪大色塊，也利於做出畫布混色和厚薄變化之效果，是筆者使用較為順手的顏料。

媒介劑方面，筆者以林布蘭 PAINTING MEDIUM 為基礎，遵循「肥蓋瘦」的原則，在作畫初期打稿及鋪色塊階段加入松節油，而在覆蓋及深入刻畫階段則增加亞麻仁油之比例，以避免造成日後畫面龜裂。⁷⁷

2.畫布與畫筆：

畫布方面，為求品質穩定，筆者使用現成之純亞麻畫布。畫布的粗細為中目，保持作畫時有一定之澀度。嚴格說來，油畫畫布以自行製作較為經濟，也較易控制品質，這是筆者未來要加強的地方。

畫筆的使用方面，筆者的習慣以硬毫平筆為主。若需處理較細之線條，有時以狼圭筆輔之。畫筆的使用要看畫面效果，畫家的習慣與運用的巧妙各有不同，多留心，多試驗，有時會發現不同的特殊效果，對創作均有正面之意義。

(3)「筆墨」與色彩之分析

在創作正式作品前，筆者除了參考一些中國畫家對墨竹的表現（圖 3-15~圖 3-18），也利用油畫顏料畫一些小稿，探索油畫色彩的筆墨表現效果。（圖 3-19，圖 3-20）

⁷⁷ 參：陳淑華，《油畫材料學》，台北：洪葉文化，2006，頁 220-221。



圖 3-15
元 倪瓚，《春雨
新篁圖》。



圖 3-16
元 李衍《秀篁樹石
圖》。



圖 3-17
清 鄭板橋，《墨
竹圖》。

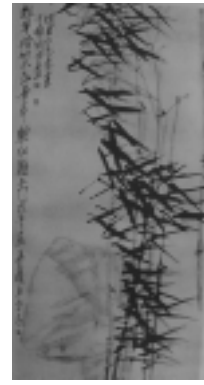


圖 3-18
吳昌碩，《竹石圖》
。



圖 3-19

《小稿 1》，油彩，畫布，
2005，12×35cm。



圖 3-20

《小稿 2》，油彩，畫布，
2005，13×35cm。

經由畫小稿的試驗，筆者發現，油畫材料層層覆蓋所造成畫面厚重的肌理效果，可以表現不同於傳統中國墨竹畫平面感覺的竹竿及竹葉線條。而中國墨竹畫中對竹子造型的表現的歸納，可以使筆者不必去深入刻畫竹子的實際生態而把握竹子整體造型的感覺，更容易將注意力集中在線條的表現。色彩方面，筆者嘗試以幾塊不同冷暖、黑白灰關係的色塊加以組合，覺得頗能表現出筆者心中對淡雅意境的追求，便以此為基礎加以進一步發揮。

最後整幅作品以「四連屏」的方式表現。由右至左分別為「風竹」、「石

竹」、「水竹」、「煙竹」；合而為一，則以江水遠山相連貫。(圖 3-21~圖 3-24)



圖 3-21
《風竹》



圖 3-22
《石竹》



圖 3-23
《水竹》



圖 3-24
《煙竹》

考慮到展示場地的大小與日後搬運上的便利性，筆者以四張 100F 的畫布相連，類似於書畫中「聯屏」的呈現方式，嘗試在橫向發展的構圖中表現不同的竹子型態。由於作品是由四張畫布組合而成，因此筆者便順著畫布的限制，分成四個主題來表現，嘗試使整幅作品可以相連呈現，也可以分開來展示。

整幅作品主要是由近景的竹叢和石頭、中景的江水以及遠山所組成。筆者畫上石頭主要的目的有二，一是嘗試藉明度上的反差拉大與遠山間的空間感，二是將石頭堅固不移的特質與竹子代表的君子形象相結合，希望能增加意境表現的內涵。而明度較高的江水及遠山，其作用則在於筆者試圖營造空間感及襯托出較重的竹叢。因此江水及遠山的整體明度較高，差異不大，主要是以細微的冷暖差異來區分。前景竹叢的部分，由於筆者希望表達的是君子淡雅清正之氣，因此竹子之「綠」，是運用偏綠的黑灰色塊和色線來表現，目的在使綠色的感覺能隱隱透出，不致太鮮豔。

對於線條的表現，筆者嘗試採用「寫」的方式完成。雖然手法上接近國畫，但由於油畫材質的特性，呈現的感覺有所不同。

「風竹」部分，筆者要表現的是君子臨風不屈的特質，使用較厚的顏料，快速拍打在畫面上，嘗試表現出竹葉被風強烈吹拂的感覺。當中也以

畫刀刮抹，試圖加強竹葉的飄動感。而竹竿則以較大的筆，以較濃稠的顏料一節一節畫出，畫的速度較慢，如果覺得線條太單薄，則以顏料重覆壓疊，嘗試表現出較為凝重的感覺。

「石竹」部分，筆者以較粗而密的線條表現竹叢，特別在竹子根部加強顏料厚度，以配合石頭表現的含意。石頭部份在全畫中是明度最暗之處，筆者畫前先用增厚劑用畫刀打底，希望加強石頭的質感。

「水竹」部分，筆者所畫的線條較細，使用較多的調和油，希望畫出較有流暢感的線條，嘗試表現出君子瀟灑之丰姿。而畫中透出較大片的江水，則試圖表現君子寬大之胸襟。從構圖上來看，筆者希望能以江水的「虛」與石頭的「實」相呼應，達到虛實相平衡的視覺效果。

「煙竹」部分，筆者先以較稀薄的顏料畫出竹子的背景，然後再畫上較薄而淡的竹子。竹子和背景的明度差別縮小，有時和背景相融合，試圖表現出一股清淡的氣息，傳達君子澹泊之意境。

以上是筆者對於油畫風景寫意表現的一個試探，相信尚有許多值得商榷之處，有待方家給予指正。