

南 華 大 學  
視 覺 與 媒 體 藝 術 學 系  
碩 士 論 文

靜躍生命-李秀珠水墨創作論述

The Life of Peace in Jumping-Interpretation of the Ink Painting  
Creation by Lee, Shiu-Chu

研 究 生：李秀珠

指 導 教 授：葉宗和

中 華 民 國 一 〇 六 年 六 月

南 華 大 學  
視 覺 與 媒 體 藝 術 學 系  
碩 士 學 位 論 文

靜躍生命-李秀珠水墨創作論述  
The Life of Peace in Jumping-Interpretation of the Ink Painting  
Creation by Lee, Shiu-Chu

研究生： 李秀珠

經考試合格特此證明

口試委員：葉宗和  
吳丹立

謝振昌  
指導教授：葉宗和

系主任(所長)：葉宗和

口試日期：中華民國一〇六年六月十三日

## 謝 誌

來到南華整整六年，是我待過最長時間的學校之一，和國小六年一樣，如果沒有修業年限的規定，應該會繼續留下來當個快樂的學生。

單純的只是想學好水墨畫，是我來到南華的原因，但在自己要兼顧工作，又喜歡上很多課的情形下，其實真正投入在水墨畫的時間並不多，當然進步的速度也是非常緩慢的，縱使如此，我仍然沒有忘記自己的初衷，就在南華堅持了六年。

感謝葉宗和老師不曾放棄對我的指導，自己是個基礎不是很好又不勤奮的學生，能夠一路走來，葉老師是最重要的推手，才能夠在 105 及 106 年參加全國美術展水墨類比賽均獲得入選，這個榮譽其實應該歸功於老師，也證明在老師無私且技法高超的指導下，朽木還是可雕的。

謝謝口試委員謝其昌老師和黃宇立老師，就讀嘉義大學時曾修過謝老師的課，老師總是不斷啟發學生創新思考及自由創作，且亦師亦友，是公認的超好老師。雖然未曾上過黃宇立老師的課，但在撰寫論文期間，黃老師總是認真的看每一個字，並給予非常具體的建議意見，讓自己獲益很多。非常幸運能夠獲得三位教學認真且實力堅強的老師指導，真的是衷心的非常感謝！

還要謝天、謝地、謝謝所有曾經一起經歷這段歲月的老師、家人、同事、朋友和同學，謝謝大家！

李秀珠 謹誌 2017 年 7 月

## 摘要

中國水墨畫一般認為受老莊哲學思想影響最大，老子的道法自然，是以道為美，而道的屬性和範疇就是自然；莊子的思想認為，天地萬物都是自然的賦形與生成，自然是一種至美，無所謂優劣，也無所謂美醜。大自然中有許多微小的生命在角落中對抗逆境，默默的、勇敢的挺立著，見證生命力的偉大。老子說「凡有起於虛，動起於靜」，靜與動並非絕對的兩極對立，也沒有絕對的動和絕對的靜，動中會有靜，靜中也會有動，也可能是動與靜的交互循環，在個人的創作時，即是以靜默中的生命躍動作為創作的理念，並與旺盛的生命力相為呼應。

概括當代生活、意識、媒介、藝術形式及觀念，屬於台灣特有風格的當代水墨畫，已脫離中國傳統水墨畫的範疇，並延伸開創更多特殊技法，讓水墨畫的表現手法更為多變及有趣，大大改變一般人對水墨畫的呆板印象。

本研究共分為「逆境」、「無擇」、「耕農」及「逢春」四個系列，以自己實際耕作的菜園、山間所見的枯木、路旁發現的小草等作為創作的元素，透過構圖及水與墨的交融，敘述不為人知的生命故事，呼應了老莊的自然美學，而在看似靜止或靜謐的角落，其實蘊藏無限的生機，萬物躍動。也期待自己能夠以本次的創作為起點，開啓未來更豐富的學習及創作。

關鍵字：生命力、自然、當代水墨

# Abstract

It has been long believe that the Chinese ink painting has been mostly influenced by Laozi's and Zhuanzi's philosophy. The statement that the way of the Tao is the being what it is claim that Tao is beauty. The essence of Tao is nature. Zhuanzi believes that the growth and shape of all the beings are the way of nature. Nature is a sheer beauty. Nature does not distinguish between good and bad things, and between beauty and ugliness. There are so many infinitesimal lives in every corner of the world who stand bravely facing adversity and witnessing the greatness of life.

According to Laozi, being originates from vacuity and motion originates from stillness. Stillness and motion do not stand at the opposite end of the spectrum. There is no absolute stillness and no absolute motion. Motion is embedded in stillness and the other way around. They can further interact with each other. My creative inspiration is deeply rooted in the vigor of life embedded in stillness, also echoing with the great strength of life.

Various elements such as life style, consciousness, culture medium, and art evolution have hence been incorporated into the ink painting of Taiwan, which has thus developed a particular style for contemporary Taiwanese ink painting with more unique painting skills diverse inputs, thus making the ink painting more vivid and attractive.

This study consists of four sequences: adversity, non-choice, farming, and spring. Inputs of these works are taken from farm vegetables, withered twigs found in the woods. And even grass on the country road. Through careful composition and the use of water and ink, these works try to tell true stories of life. They also echo Natural Aesthetics of Laozi's and Zhuanzi's philosophy in that inside stillness lies the vitality of life. With this study, I take these four sequences as a starting point, hopefully, for further creative works in the future.

Keywords: vitality, nature, contemporary ink painting

# 目 錄

謝 誌 .....	I
中文摘要 .....	II
英文摘要 .....	III
目 錄 .....	IV
圖 錄 .....	V
表 錄 .....	VIII
<b>第一章 緒論</b> .....	1
第一節 創作研究動機及目的 .....	1
第二節 創作研究方法及步驟 .....	4
第三節 創作研究範圍 .....	9
第四節 名詞釋義 .....	10
<b>第二章 創作學理基礎</b> .....	14
第一節 老莊的自然觀 .....	14
第二節 中國水墨畫的自然美學 .....	18
第三節 傳統水墨畫的技法表現 .....	26
第四節 台灣當代水墨畫 .....	34
<b>第三章 創作理念與實踐</b> .....	43
第一節 創作理念分析 .....	43
第二節 創作理念的實踐 .....	47
<b>第四章 作品詮釋</b> .....	65
第一節 逆境系列 .....	67
第二節 無擇系列 .....	80
第三節 耕農系列 .....	89
第四節 逢春系列 .....	98
<b>第五章 結論</b> .....	109
第一節 省思與價值 .....	109
第二節 期許與展望 .....	111
參考文獻 .....	113

## 圖 錄

圖 1-1	創意金字塔 .....	6
圖 1-2	創作研究流程圖 .....	8
圖 2-1	范 寬 《谿山行旅》 .....	19
圖 2-2	郭 熙 《早春》 .....	20
圖 2-3	李 唐 《萬壑松風》 .....	20
圖 2-4	呂坤和 《象內與象外》 .....	38
圖 2-5	謝其昌 《傀儡尪仔》 .....	38
圖 2-6	袁金塔 《台灣魚》 .....	39
圖 2-7	莊連東 《持護》 .....	39
圖 3-1	《校園中大樹的根》 .....	48
圖 3-2	《民雄路旁的百年老樹》 .....	48
圖 3-3	《豐原山坡上停車場的樹根》 .....	49
圖 3-4	《豐原山坡上的小花蔓則蘭》 .....	49
圖 3-5	《豐原山坡上的枯木》 .....	49
圖 3-6	《豐原山坡上被鋸斷的小樹》 .....	49
圖 3-7	《牆角的小草》 .....	50
圖 3-8	《牆壁裂縫的植物》 .....	50
圖 3-9	《水溝蓋下的生命》 .....	50
圖 3-10	《儲藏桶下的植物》 .....	50
圖 3-11	《承租的市民農園》 .....	51
圖 3-12	《空心菜開花了》 .....	51
圖 3-13	《菜園裡的菜蟲》 .....	52
圖 3-14	《被蟲吃的青花筍》 .....	52
圖 3-15	《被蟲吃的高麗菜》 .....	52
圖 3-16	《有紗網保護的高麗菜》 .....	52
圖 3-17	《蘿蔓》 .....	52
圖 3-18	《玉米筍》 .....	52
圖 3-19	《茼蒿的花》 .....	53

圖 3-20	《補血針菇太空包》	53
圖 3-21	秀拉 《大碗島的星期日下午》	54
圖 3-22	王源東 《佛心》	55
圖 3-23	王源東 《敞開佛心》	55
圖 3-24	葉宗和 《赤幣賦》	56
圖 3-25	葉宗和 《生命舞曲》	56
圖 3-26	點描操作過程圖	56
圖 3-27	李秀珠 《夾縫》(局部圖)	57
圖 3-28	李秀珠 《起舞》(局部圖)	57
圖 3-29	李秀珠 《活在當下》(局部圖)	57
圖 3-30	李秀珠 《看見希望》(局部圖)	57
圖 3-31	莊連東 《舞動旋律》	58
圖 3-32	莊連東 《恆久守候》	58
圖 3-33	葉宗和 《映月》	59
圖 3-34	葉宗和 《慈悲的顯現》	59
圖 3-35	揉紙操作過程圖	59
圖 3-36	葉宗和 《裂宴》	60
圖 3-37	李秀珠 《奮力》(局部圖)	60
圖 3-38	碎墨操作過程圖	60
圖 3-39	葉宗和 《角落》	61
圖 3-40	李秀珠 《絕處逢生》(局部圖)	61
圖 4-1	李秀珠 《自在》	69
圖 4-2	李秀珠 《奮力》	71
圖 4-3	李秀珠 《絕處逢生》	73
圖 4-4	李秀珠 《相依》	75
圖 4-5	李秀珠 《起舞》	77
圖 4-6	李秀珠 《夾縫》	79
圖 4-7	李秀珠 《活在當下》	82
圖 4-8	李秀珠 《悠閒》	84
圖 4-9	李秀珠 《綻放》	86

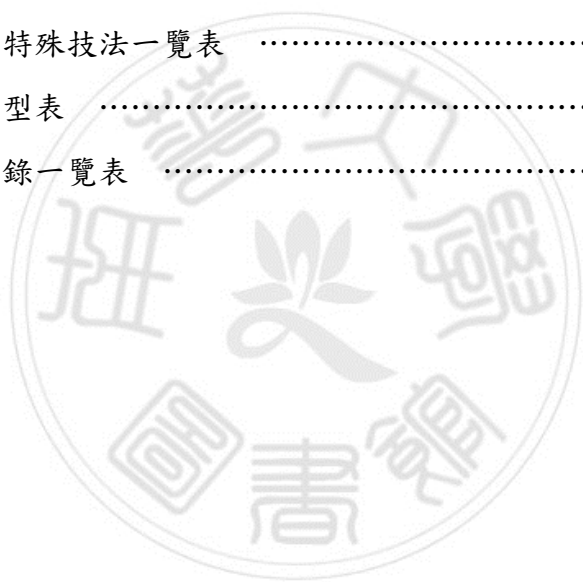


圖 4-10	李秀珠	《活力滿滿》	88
圖 4-11	李秀珠	《足食》	91
圖 4-12	李秀珠	《生命刻痕》	93
圖 4-13	李秀珠	《力爭上游》	95
圖 4-14	李秀珠	《自得》	97
圖 4-15	李秀珠	《生生不息》	100
圖 4-16	李秀珠	《生機》	102
圖 4-17	李秀珠	《生命出口》	104
圖 4-18	李秀珠	《纏》	106
圖 4-19	李秀珠	《看見希望》	108



## 表 錄

表 2-1	《老子》談論「自然」彙整表 .....	15
表 2-2	《莊子》談論「自然之美」彙整表 .....	17
表 2-3	中國繪畫視點表現法 .....	22
表 2-4	中國繪畫的構圖法則.....	25
表 2-5	十八描筆法彙整表 .....	27
表 2-6	主要皴法彙整表 .....	29
表 2-7	墨法相關用語彙整表 .....	31
表 2-8	傳統水墨畫特殊技法彙整表 .....	33
表 2-9	當代水墨畫特殊技法一覽表 .....	39
表 3-1	構圖型態類型表 .....	62
表 4-1	創作作品目錄一覽表 .....	65



# 第一章 緒論

開始接觸藝術的學習前，唯一看過的畫展是在台北國立歷史博物館的達文西及米勒的展，會看達文西的展，是因為當時的黃光男館長是我參加某項研習的分組指導老師，在台北聚會時正好有達文西的展，黃老師就帶領我們到歷史博物館，並且親自解說，這是我與畫展的第一次接觸，坦白說是看不懂的，只有覺得達文西很厲害，天文、地理、醫學、繪畫、機械等等無一不能。米勒的展則只是剛好到台北出差，展場就在隔壁，只是一種附庸流行及品味的象徵，努力在每幅畫前看很久，除了畫得很寫實外，仍舊無法理解如何欣賞。

對繪畫沒有基礎，也沒有興趣的我，在 2009 年的 9 月，進入了嘉義大學進修部美術系就讀，原因其實很單純，只是希望不要把時間浪費在大部分都沒意義的加班上，除了國小之外，對於美術課我幾乎沒有印象，因為都被借來考試或是補課，也因為沒有考術科，所以讓我得以莫名的就讀了陌生的美術系。對我而言，不論學科或術科都看不懂也聽不懂，對老師而言，應該是一種殘酷的考驗吧，在繁重的工作壓力下，上課是一種放鬆和休息，也讓我看到了另一個不一樣的世界，原來生活的色彩是有層次、有遠近、有明暗的。2011 年選擇到南華大學專攻水墨，只因為對我而言，水墨最困難，需要有耐心的好老師願意指導我，就此我走進了水墨的領域。

## 第一節 創作研究動機及目的

動機是我們做任何事的背後的理由，創意的過程固然重要，但沒有一樣事情比當初創作動機影響力更大，動機直接影響作品的角度、構想的形成，這是創意人有意的，也可能是創意人的潛意識作用。<sup>1</sup>當選擇以水墨作為學習及創作的領域時，就如《荀子·勸學》中的「木受繩則直，金就礪則利，君子博學而日參省乎己」所言，希望能廣泛學習及檢討修正，以追求好的成就。

---

<sup>1</sup> 賴聲川，《賴聲川的創意學》，台北市：天下雜誌股份有限公司，2006，頁 96。

## 一、創作研究動機

當代水墨創作的方向、路徑，可以是從傳統皴法中進行某些改革性的超越，也可以根本上完全遵從傳統筆墨的規範，發展出個人一定的趣味。<sup>2</sup>對我而言，創作研究的過程就是一種學習的過程，思考著身處當代，僅是要學習各種皴法及筆法，遵循並模仿傳統中國水墨畫，或是應該再增加個人的特質於作品之中。

由於是在邁入中年之後，偶然的機會裡踏進藝術學習的領域，在此之前的專業背景是農業經濟及農業推廣教育，對於水墨畫的歷史演進及技法等並未有深入的研究，因此希望能藉由創作研究過程，對於中國傳統水墨歷經演變至今的當代水墨，能有更深入的認識，這是第一個重要的動機。

第二個動機則是希望能透過作品，表達自己對弱勢者旺盛生命力的敬佩，並且讓更多人看見角落裡的無限生命，看見自然的美、生命的美。而這些自然的美、生命的美，正是呼應了老莊思想裡的道法自然、自然之美。第三個動機則是在技法上的深入認識，透過研究及創作的過程來增進古今技法的知識及技法的進步，並能具體運用於作品中。

由於長期從事農業行政的工作，但是農業環境對我而言，似乎是非常熟悉，卻又是異常的陌生，從來不曾停下來觀察，不曾真正瞭解生態的環境。而在回顧自己的人生歷程中，來自眷村老兵的子女，以及家庭經濟的弱勢，猶如風雨中的小草，必須在惡劣環境中自立自強，因此在前述的動機下，選擇以農業及生態上的弱勢者為對象，以生命力作為創作的主题，大自然環境中許多微小處，雖不起眼卻蘊藏無限生機及力量，老子第六十四章的「千里之行，始於足下」，是在說明任何事情的成功都是從頭開始逐漸累積的，而我將其應用於創作的解釋上，則是將其延伸解讀為，就從我們腳下的一草一石開始，生命的偉大是無所不在的，希望能藉由發現角落的生命故事，能夠透過繪畫的創作讓大家看到，就有可能產生無限的影響力。

---

<sup>2</sup> 蕭瓊瑞，〈水墨變相-「現代水墨」在台灣〉，《水墨變相-現代水墨在台灣》，台北市：台北市立美術館，2008，頁13。

## 二、創作研究目的

45 歲就讀美術系，開始近距離的接觸了藝術的域，發現了不同的世界，認識了多元的審美觀念，才客觀的發現農業是多麼豐富的領域，因此身體力行的租了市民農園，與泥土、菜苗進行最親密的接觸，在這些過程中，讓我在無形中培養了更細微的觀察力，學會用心去看待微小的生物，尤其是在偏僻角落或是生存環境惡劣下仍自尋生機的旺盛生命力，每每能讓自己感動及佩服，此時，才真實體會到黃光男所描述的：「看到一根抽芽小草，被它衝突地面的堅忍力量所懾，而體悟萬物生機之蓬勃」<sup>3</sup>的感動心情。

水墨對我而言，筆、紙、墨和水之間幾乎無法取得協調，會選擇以水墨作畫，除了是因為自己覺得水墨最困難，希望能克服之外，另一個重要的因素是由於這是源於東方的畫種，是源於中國歷史的傳統，黑與白即可醞釀出不同濃淡的層次，在傳統山水、花鳥，或工筆、或潑墨之外，台灣的當代水墨畫表現方式，融合傳統中國水墨、又兼具有西方繪畫表現方式，形成另一種特色的東方媒材，個人認為在銜接中西、古今的繪畫史上都將會留下歷史的紀錄，這實在是非常有趣的學習及經歷，基於以上的緣由，選擇以水墨畫的方式來創作，並希望能呈現傳達的正面的生命力量，不僅只是繪畫，而是生命力的延續。

具體而言，主要的創作及研究目的有：

- 一、透過創作的過程，能更瞭解中國水墨畫的歷史、精神及技法，克服自己對水墨畫創作的恐懼，並能在審美及技法上有所精進。
- 二、對於台灣當代水墨畫的演進過程能有所認識，能對於新技法的運用有所瞭解，並加以運用。
- 三、透過觀察力，由微觀的生活角落發掘精彩的旺盛生命力，透過繪畫的方式紀錄下來，並將其以放大的方式呈現，能讓更多人看到更多元的生命故事，能夠有所啓發，能發揮正面看待人生的影響力量。

---

<sup>3</sup> 黃光男著，《靜默的真實》，台北市：皇冠文化出版有限公司，1998，頁 19。

## 第二節 創作研究方法及步驟

當創作研究的動機形成之後，也有了明確的目的之後，必須藉由具體的行動來落實才能達成，也就是要有方法及步驟，才能一步一步的達成目標。

### 一、創作研究方法

藝術創作的研究方法涉及創作研究的功能、理念形成與創作省思、創作的自我評析及創作經驗與意義的闡明、洞察與呈現等四個層面。而視覺藝術創作的內涵可根據其個人的感受，透過「反省」與「思考」來實踐或增進藝術的表現<sup>4</sup>。當確定以生命力作為創作的主题後，首先便是以文獻探討的方式來瞭解前人已有的創作及研究，再以實際的行動來落實表現成果。

#### (一)文獻探討法

文獻探討除了可以與讀者分享相關的其他研究外，並可填補先前研究的不足、延伸前人的研究，也是將研究結果與其他發現相比較的基準點。<sup>5</sup>在理論的探討部分，以東、西方的美學及哲學思想為主，創作部分則以中國傳統的水墨畫、台灣的水墨畫家及國內碩、博士生的創作為主，並透過相關文獻的蒐集及資料整理、分析，瞭解前人對創作及研究議題的看法，並作為自己創作方向的思考，不僅避免重複研究，亦可啟發創作的想法，並深化學理基礎。文獻資料的蒐集方向約有以下幾個類型：

1. 美學類：主要包括美學、美感及圖像、符號等美學類相關書籍或研究論文，也包括了中國水墨畫的歷史、台灣水墨畫的發展歷史及技法等。
2. 哲學類：哲學的範圍其實非常廣泛，主要是由東方的老莊思想為探討的主軸，探討自然觀、生命力及動靜之間的哲學意涵。
3. 碩博士論文：藉由國家圖書館的碩博士論文中搜尋，以生命力及老莊思想的相關論

<sup>4</sup> 劉豐榮，〈視覺藝術創作研究方法之理論基礎探悉：以質化研究觀點為基礎〉，《藝術教育研究期刊》第8期，新北市：藝術教育研究編輯委員會，2004，頁75-76。

<sup>5</sup> Hohn W. Creswell，張宇樑、吳楨椒合譯，《研究設計：質化、量化及混合方法取向》，台北市：學富文化事業有限公司，2008，頁32。

述，於下載電子檔後，研究並分析其論述及表現技法。

## (二)行動研究法

溫蒂·貝克特修女(Sister Wendy Beckett)認為每個人人生來就有感應藝術的潛能，有許多人因為對藝術一無所知而不敢正視繪畫，事實上可藉由閱讀、聆聽和觀賞中獲取許多繪畫知識。<sup>6</sup>同樣的，藝術創作者也是可透過分享實創作過程的領悟及經驗，並就創作問題所採用的解決途徑進行反思，創作過程涉及非推證或推證式的各種思考方式，研究取向之視覺藝術創作應有一基本假設，亦即視覺藝術創作不論其內涵來自理性或非理性層面，其將可根據個人的感受，且透過「反省」與「思考」來實踐或增進藝術之表現，並且認為創作之作品與研究之論文不能有所偏廢。<sup>7</sup>

賈克·瑪奎(Jacques Maquet)則認為一個好的研究程序，應該先從日常生活現實來考慮藝術，而不是使用哲學學者、藝評工作者、甚至藝術工作者所建構的特殊現實。<sup>8</sup>因此將具體落實運用於：創作主題的產生、創作理念的具體化、創作行動紀錄、作品反思修正及藝術創作的完成。

## (三)圖像學研究法

德國當代學者寇普·許密特(Gabriele Kopp-Schmidt)在《圖像學導論》中是說：「圖像學工作的目的，是要描述或者重建那些因為時代變遷而逐漸被人所遺忘的圖像意義，好讓藝術史的門外漢和非該類型藝術的專家學者們理解這些藝術品的實質內容。」如果使用強力悲觀主義的語言來說，帕諾夫斯基和寇普-許密特的說法都顯現出藝術史家和人文學者對歷史遺忘的恐懼。假如務實一點來看，到了二十一世紀，圖像學已經不是為了改善藝術史研究法或者致力於學術創造所出現的冰冷專業名詞，反倒成為因應歷史記憶消逝所激發出的理解熱情。<sup>9</sup>

<sup>6</sup> 溫蒂·貝克特(Wendy Beckett)，李惠珍、連惠幸合譯。《繪畫的故事》，台北市：台灣麥克股份有限公司，1998，頁6。

<sup>7</sup> 同註4，頁76。

<sup>8</sup> 賈克·瑪奎(Jacques Maquet)，伍珊珊、王慧姬等譯，《美感經驗》，台北市：雄獅美術，2003，頁42。

<sup>9</sup> 陳懷恩，《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果出版社，2008，頁11-14。

因此，本文將以圖像學的研究方法，透過視覺及感官來感受植物的生命力，並透過作品結構及水墨技法的運用，以圖像表達作品所要傳達的意涵。

## 二、創作及研究步驟

賴聲川認為創意在運行時，我們的內在像是一座金字塔(圖 1-1)，金字塔上方吸取來自底座的營養，向上提升，經過精煉的過程，終究提煉出創意的精髓，從金字塔頂端吐出創意作品。<sup>10</sup>金字塔的左方是生活面，右方則是藝術面，在創作動機形成至作品完成的中間，必須經過許多內部不斷轉化及修正的過程，對於創作者而言，其實也就是創作的步驟。

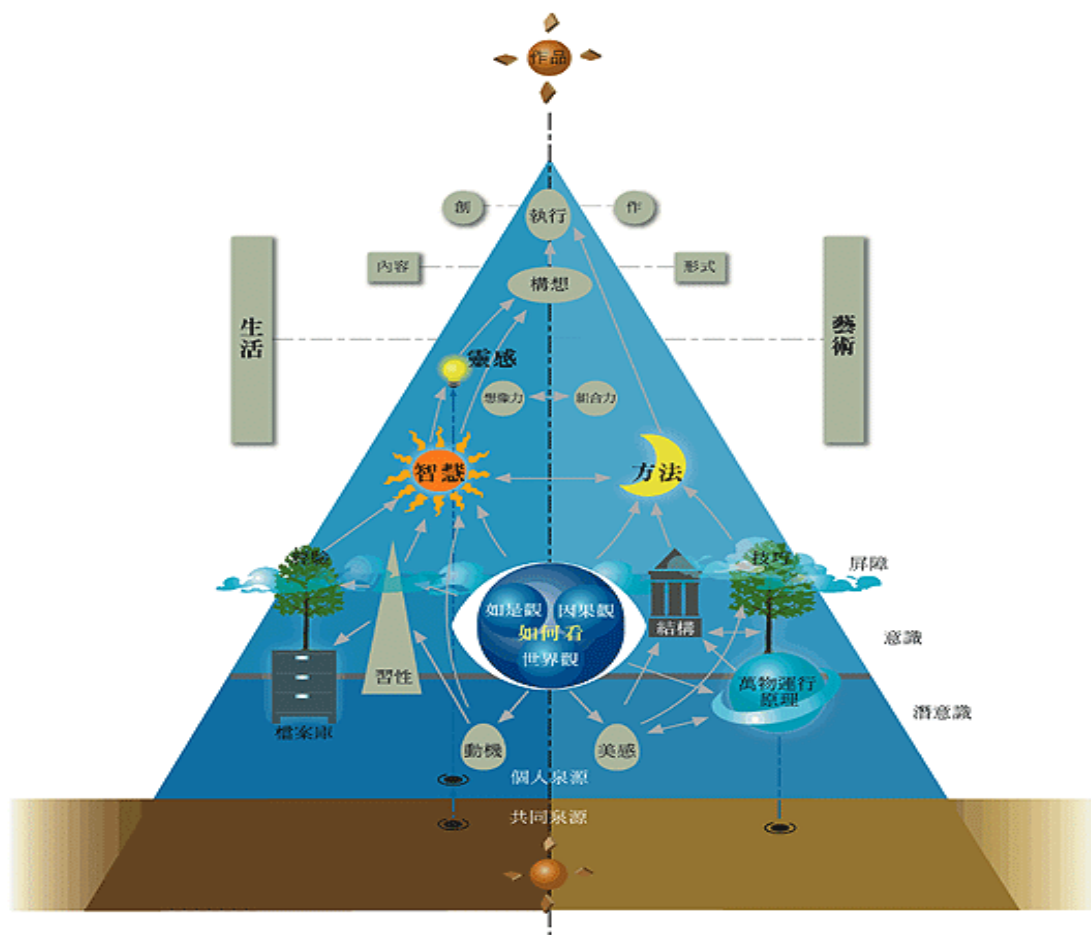


圖 1-1 創意金字塔

圖片來源：翻攝自《賴聲川的創意學》，天下雜誌股份有限公司，2006。

<sup>10</sup> 同註 1。



參考賴聲川的創意地圖後，個人的創作研究流程如圖 1-2，具體的文字敘述創作步驟則如下：

- (一)確定創作研究主題：透過繪畫敘述角落的微小生命故事。
- (二)在創作論述部分，以相關學理及創作論述進行資料蒐集，包括碩博士論文、展覽畫冊、期刊集專書等，從中參考研究範圍及研究方法，確立自己的研究範圍及研究方法後，進行理論及創作之論述。
- (三)在創作題材部分，則以觀察大自然及承租市民農園的親身體驗及觀察，尋找創作題材，並決定創作的形式及技法運用。
- (四)反覆修正的過程：在確定創作主題方向後，要思考的是表現形式及技法的運用，以及如何延伸創作理念於作品之中，在此階段是一個不斷修正的反覆過程，隨著不間斷的蒐集、閱讀及分析文獻資料的結果，以及創作過程的生活體驗、技法使用，並非都能與原來的想法完全一致，因此會有修正及調整的過程，而後才能逐漸趨於穩定。
- (五)理論論述及創作展演的完成：創作理念與視覺表現的相互融合，透過水墨畫留下每一個生命故事的具體影像。

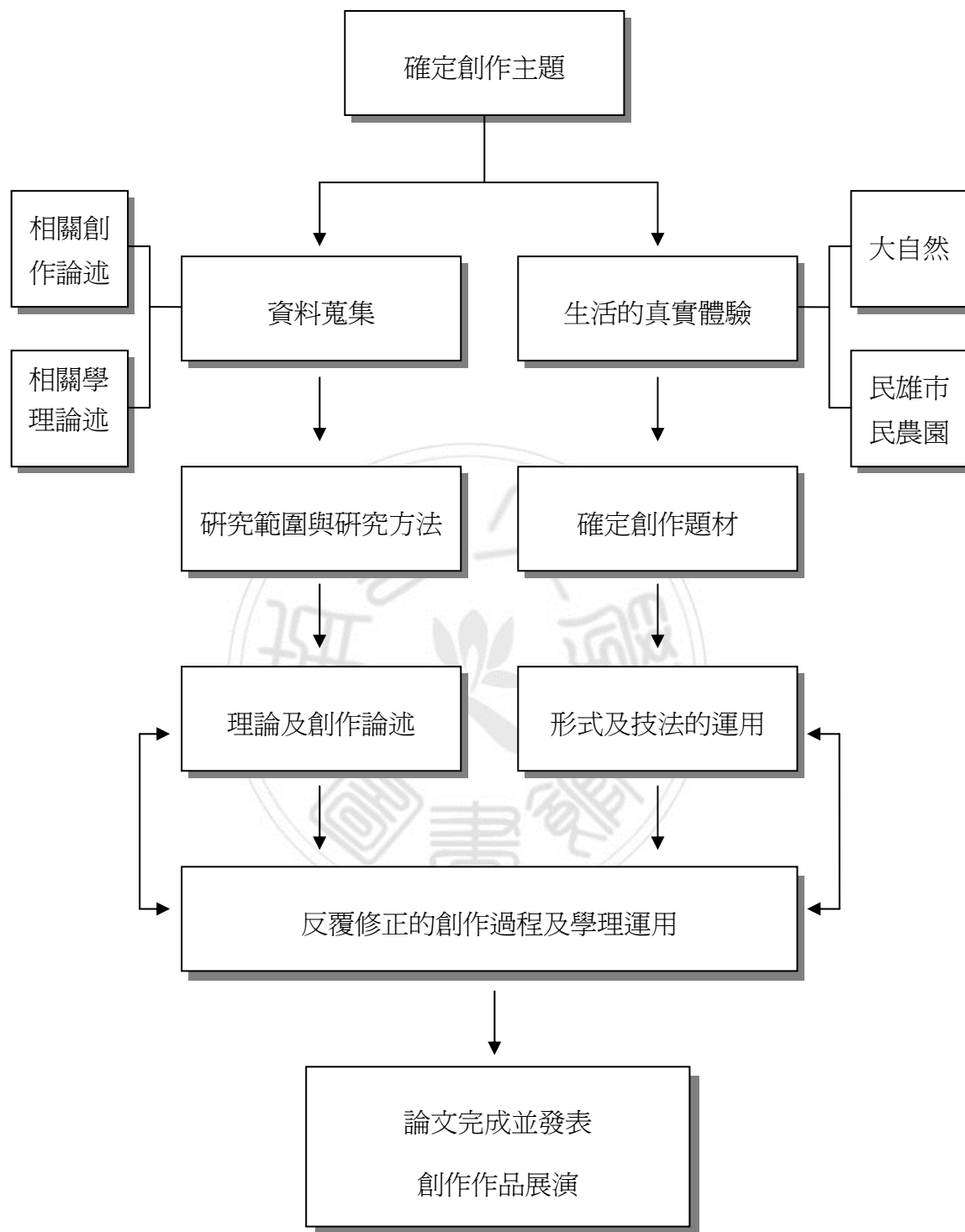


圖 1-2 創作研究流程圖

### 第三節 創作研究範圍

學習是無止境的，如何從事研究、如何創作，則是現階段所要學習及練習的，在此有限的學習時間及空間，亦是會有所限制。

#### 一、創作研究哲學思想

從美術史的眼光來看水墨畫的歷史演變，中國傳統水墨畫的發展歷史及表現形式，在儒道佛哲學思想影響下，各有其不同的風貌呈現，而後的現代水墨興起，雖然引進西方的抽象表現，但仍保有東方哲學思想的元素，其中儒道佛的哲學思想，可說是中國自古流傳至今的傳統且不滅的哲想思想。

學習是無止盡的，創作及研究也是無止盡的，但因在學期間的研究及創作時間是有限的，且在個人工作及生活範圍有限的情形下，在學理的探討上僅能以老莊思想中自然美學、靜虛的觀點來探討，事實上，道家的天人合一及其他與道相關的哲學思想，甚至儒、法家的哲學思想，都是非常值得深入探討的研究方向，而在作品的創作上，亦是因時間因素而有所限制，在廣度及深度上均待日後再加強。

#### 二、創作研究題材

創作題材則係以自然生態為範圍來展現生命力，但大自然之範圍何其大，舉凡有形的各種動、植物、礦產、山水，無形的空氣、精神、性格等都屬於大自然的範圍，主要係以自己生活範圍內所實際經驗到的，例如承租市民農園的種植經驗，或是山間、路旁偶見的不起眼小植物等等做為創作的出發點及範圍，以小人物的觀點來看小生命的無限力量。

在媒材表現方面，則以墨彩、京和紙為主，希望能以簡單的水、毛筆、墨、顏料及紙張五個要素，透過眼睛的觀察、用心的體驗及學習的技法，呈現希望表達的感覺。

## 第四節 名詞釋義

### 一、美學

18 世紀之前並無美學(Aesthetics)這個字，首先使用此字的是被稱為美學之父的包佳頓(Alexander Baumgarten)在 1735 年出版的《關於詩的哲學思想》(*Philosophical Thoughts on Matters Connected with Poetry*)一書中，首次用到這個字，提議以它來稱呼感性認識的學問，並在 1750 年時出版了世界上第一本以「Aesthetica(美學)」為名稱的著作，主要包含了藝術、美及感性認識三個概念，而美也有狹義的美與廣義的美之分，簡單的說，「一看或一聽之下就能使人產生快感」是狹義的美，廣義的美則至少包括了「秀美、崇高、悲壯、滑稽、怪誕」等範疇在內。<sup>11</sup>

以美國來說，杜威(John Dewey)的《作為經驗的藝術》(*Art as Experience*)被認為是美國人在美學方面主要的貢獻，主要理論基礎是自然主義的形上學，強調藝術是人類經驗的精華與高潮，實用主義不等於俗人哲學，甚至與中國儒道哲學重「自然」與天人合一的精神頗為契合。<sup>12</sup>俄國托爾斯泰(Leo Nikolayevich Tolstoy)提出的「藝術傳達論」，則是強調藝術在基本上是有意識地傳達情感，而不是在傳達思想或概念，必須透過大家都可經驗到的外在意義，如聲音、文字、顏色、線條、運動等來傳達。<sup>13</sup>再如英國貝爾(Clive Bell)的「形式主義」，強調所有美學的起點都須從欣賞藝術品所產生的審美情感著手，一種線條與顏色的組合，可使我們受到審美感動的，引起審美情感就是「有意義的形式」。<sup>14</sup>以上所舉的例子，僅是西方部分學者對美學的不同定義或解釋的一小部分而已。

古代中國雖然沒有美學這個名詞，事實上在中國的哲學思想、書畫、詩詞、戲劇、音樂……中均含有豐富的美學概念及思想，尤其是以老子和莊子為代表的道家，對於什麼是美，美與自然、與生命的關聯有極多的論述，李錫佳的研究認為老子哲學充滿玄妙之美，具有「創生」義蘊，莊子哲學則有「變化」和「虛靜」的本質，老莊雖然沒有提出任何美學之詞，但藉著道法自然的論述，展開生命本真的素樸之美，因此道家美學是

<sup>11</sup> 劉昌元，《西方美學導論》，台北市：聯經出版事業股份有限公司，2008，頁 1-2。

<sup>12</sup> 同註上，頁 113-114。

<sup>13</sup> 同註上，頁 149-150。

<sup>14</sup> 同註上，頁 171-174。

以「道」為核心的形上美學，是生命的哲學，包含藝術審美及心靈內在修持，潛藏著宇宙奧妙密的原型。<sup>15</sup>

陳傳席則認為中國漢代之前的繪畫，基本上都是不自覺的藝術，都是政治或功利的附庸，而不是以審美為原則，例如畫像石、畫像磚是厚葬的產物，墓室帛畫和陶俑更有巫術性質。對於繪畫美學的討論，最早的專門畫論是顧愷之的《論畫》、《魏晉勝流畫贊》及《畫雲台山記》等三篇，明確提出繪畫重在「傳神」、「寫神」和「通神」，藝術的優劣皆以「傳神」為標準，而不是以形為中心。而唐末張彥遠的《歷代名畫記》是世界上最早的繪畫通史，把畫分為神、妙、能、逸四品，朱景玄的《唐朝名畫錄》又稱《畫斷》或《唐朝畫斷》，則是世界上第一部繪畫斷代史，強調繪畫不是自然的再現，提出「萬類由心」，心的作用、意氣的顯現，表現出來才是真正的藝術。宋代更是繪畫美學理論較盛的一個時代，分為「畫家論畫」、「理論家論畫」及「文人論畫」三種。<sup>16</sup>

在中西繪畫不斷交流及衝撞的當代，美學的定義及討論更是百家爭鳴，在中國傳統水墨中不乏應用西畫的技法，西畫使用中國水墨的表現方式亦不少見，對於美學的探討，或許也是東西方文化的另一個交集。

## 二、符號

廣義的符號學關注每一個被當作符號(sign)的事物，包括文字、意象、聲音、姿勢、與物體等形式，任何對人所能代表事物者均可謂稱為符號，任何事物皆可能為符號，且事實上大多的事物在大部分時候已是符號。符號並非處於停滯狀態中，會隨著「脈絡」與「吾人自己之理解」的變化而有所改變其意義。<sup>17</sup> 賈克·瑪奎(Jacques Maquet)則認為「一個代表另一個事物的事物」，稱為一個符號，並且具有四種次級符號，第一種是參考物，是一種是因參考而存在的符號，例如文字；第二種是指示物，是一種因聯想而產生的符號，例如腳踏車的減少能源浪費而成為代表生態傾向的符號；第三種是形象，形象是人、物、景以及任何外在世界中可見實體的視覺複製；第四種則是象徵符號，是經

<sup>15</sup> 李錫佳，《道家美學與藝術精神》，台北市：中國文化大學哲學系博士論文，2012，頁2。

<sup>16</sup> 陳傳席，《中國繪畫美學史》上冊，北京市：人民美術出版社，1994，頁7-251。

<sup>17</sup> 劉豐榮，〈視覺符號探討方法之理論探析：由圖像誌到符號學與Lacan的符號學之創新〉，《視覺藝術論壇第1期》，嘉義縣：國立嘉義大學美術系，2006，頁7-22。

由參與而代表意指的符號，與象徵物之間的關聯性很相近，且非人所賦予。<sup>18</sup>

象徵主義的發展史顯示，無論是自然界的對象、人造的東西，甚至抽象的形式，每件事都具有象徵意義，整個宇宙就是一個潛在的象徵，人類潛意識地把對象或形式改變為象徵，並以宗教和視覺藝術的形式表現出來。<sup>19</sup>對藝術家而言，象徵是種間接的傳達方式，可增加作品的隱藏意義及含蓄的韻味，較容易達到生動及富有情趣之效果，也是種很經濟的傳達手法，可以把複雜的意思濃縮在一個意象之中，增加作品的複雜性、統一性及情感的強度。<sup>20</sup>

羅青則認為記號多半與自然的形象與聲音有若即若離的關聯，與自然形象有密切而直接關係的便是繪畫，繪畫中可以有近似自然形象的再現，也可以把自然形象簡化，更可以再現或簡化人為的藝術記號，還可以用純粹符號或圖案來表達。<sup>21</sup>

### 三、凝視

「視」在國語日報辭典中有幾個解釋，第一個就是「看」，而「凝」則是聚集的意思，「凝視」則是指目不轉睛的看著，這應該是我們日常生活中對凝視這個名詞最直接的解釋。<sup>22</sup>南治國則認為凝視(Gaze)是時下文化批評、後殖民研究及女性研究都樂於採用的一個術語，本義只不過為目不轉睛或聚精會神地看，但在後殖民的批評語境中，則帶有一種居高臨下地看的意味，而且這種看，是文化層面上的「看」。<sup>23</sup>對於凝視的概念由單純的眼睛看，進一步延伸到文化層面的看。

而黃冠華則以拉岡(Jacques Lacan)的鏡射理論，從觀視的建構關係，認為想像的、抗拒再現的、殘存在真實層的小對體就是凝視，不是感官上所看到的他人的眼睛或視覺的器官，它無法被視見、不能被再現，看到的只是它的虛擬效果，而非它本身。<sup>24</sup>Lacan

<sup>18</sup> 同註 8，頁 135-138。

<sup>19</sup> Carl G. Jung 主編，龔卓軍譯，《人及其象徵》，新北市：立緒文化事業有限公司，1999，頁 288。

<sup>20</sup> 同註 11，頁 59。

<sup>21</sup> 羅青，《水墨之美》，台北市：幼獅文化事業公司，1991，頁 194。

<sup>22</sup> 新編國語日報辭典，台北市：國語日報社，2002，頁 196、1613。

<sup>23</sup> 南治國著，凝視下的圖像—中國現代作家筆下的南洋，2008，  
<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/drafts/Singapore/nan/nan-12.htm>。

<sup>24</sup> 黃冠華，〈觀看不見：凝視的概念〉，刊載於《新聞學研究第 87 期》，台北市：國立政治大學傳播學院新聞學系，2006，頁 144。

對於「凝視」的觀點則是強調「被看見之事物」與「沒有被看見之事物」、或「在」與「不在」等觀念，同時將之引申成爲他的相關概念--「凝視」與「慾望」。「凝視」使主體注目於「在的事物」，而「慾望」則爲針對「不在的事物」之本能。<sup>25</sup>



---

<sup>25</sup> 同註 17。

## 第二章 創作學理基礎

唐朝畫家張璪認為「造化即物象，而心源即情感；師即模擬，而得即體悟」，把外在世界的模擬轉化為在情境的體悟，這就是中國繪畫最基本的原理。<sup>26</sup>在個人創作上，即是依循著這種中國繪畫的基本原理，將所看見的外在世界，透過個人的情感經驗，轉化為繪畫的語言。

### 第一節 老莊的自然觀

印度的佛教在魏晉南北朝時傳入中國，造成佛畫盛行，在思想上，則是老莊獨霸，清談成風；到了唐朝，佛教與老莊儒家思想結合，產生了禪宗，中國繪畫在儒家中庸思想及老莊出世思想的影響下，在寫形之外，還重寫神，在寫實之外，還重造境。<sup>27</sup>

#### 一、老子的道法自然

老子，是道家思想的創始者，生平事蹟眾說紛紜，後人多數採信的說法為，老子，姓李，名耳，字聃，春秋時期楚國人，生卒年不可考，曾擔任周朝守藏室史官，留下老子這部作品，又名道德經。<sup>28</sup>學者常以「自然主義」之名統稱道家，並和儒家的「人文主義」相對照，道家學說比較傾向客觀性、實然性，尤其「天地不仁」、「道法自然」等精神，不但不與自然科學相背違，甚至還頗符應於現代科學的自然規律。<sup>29</sup>

對於「自然」一詞的起源，劉笑敢考察了《詩經》、《左傳》、《論語》這些較早期的經典中都沒有發現自然這個名詞，因此認為老子是第一位將「自」與「然」連用，成為「自然」一詞的人，吳惠齡據此研究《老子》書中使用「自然」之處，發現第17、23、25、51及64章，共有5章提到自然，而其核心均與道有關，茲將其整理如表2-1：<sup>30</sup>

<sup>26</sup> 倪再沁，《水墨畫講 文人美學與當代水墨的世紀之辯》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2005，頁8。

<sup>27</sup> 羅青，〈中國水墨畫的過去與未來〉，《台灣視覺文化 藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，1995，頁181。

<sup>28</sup> 文心工作室，《老子》，台北市：商周出版，2008，頁6。

<sup>29</sup> 賴錫三，〈《莊子》自然觀的批判考察與當代反思〉，刊載於《東華漢學第19期》，花蓮縣：東華大學中國語文學系、華文文學系2014，頁4。

<sup>30</sup> 吳惠齡，《老子論人與自然》。台北市：東吳大學哲學系碩士論文。2008，頁9-18。



表 2-1 《老子》談論「自然」彙整表

章別	原文	釋義
第17章	<p>太上，下之有之；其次，親而譽之；其次，畏之；其下，侮之。信不足焉，有不信焉。悠兮其貴言。功成事遂，百姓皆謂：我自然。</p>	<p>此處講的自然，是指老子並不全然反對外在力量，他只是排斥直接影響人的強制力，並不排斥潛移默化使人自然而然接受的作用。</p>
第23章	<p>希言自然。故飄風不終朝，驟雨不終日。孰爲此者？天地尙不能長久，而況於人乎？</p>	<p>老子認爲的「自然」是排除直接的、外在的強制力，但不排除潛移默化的影響，既不排除執政者有言說的狀況，也保留了百姓可以覺得「無味」而「不足聽」的權力。</p>
第25章	<p>有物混成，先天地生，寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以爲天地母。吾不知其名，強字之曰『道』。…故道大，天大，地大，王亦大。域中有四大，而人居其一也。人法地，地法天，天法道，道法自然。</p>	<p>老子認爲「在方而法方，在圓而法圓，於自然無所違也」與「道性自然，無所法也」的思維之下，理解「自然」絕非外在於道的某一實體。在「人—地—天—道—自然」的效法過程，「自然」無疑是最終的追求對象，具有根本性的價值，且在「自然」意指著自己如此、自然而然的狀態，「自然」即是「道」的內涵，「自然」就是「道」的自然呈現。</p>
第51章	<p>道生之，德畜之，物形之，勢成之。是以萬物莫不尊道而貴德。道之尊，德之貴，夫莫之命而常自然。故道生之，德畜之，長之育之，亭之毒之，養之覆之。生而不有，爲而不恃，長而不宰，是</p>	<p>老子認爲讓萬物依照其原有的本性、自然的發展，即是依循「道」不干涉萬物發展的作爲，才是可長可久的作法。不受外界力量干擾的狀態，可說才是一種「可長可久」常態，「自然」在此隱含了「本來如此」和「通</p>

	謂玄德。	常如此」的意涵。
第64章	是以聖人欲不欲，不貴難得之貨；學不學，復眾人之所過，以輔萬物之自然而不敢為。	老子期望的「聖人」是可以收斂自己的欲求，學習「道」輔助萬物的思維，不將自己的想法強加於他人的人，所以也是理想中治理國家的人。

資料來源：本研究整理自吳惠齡，《老子論人與自然》。東吳大學哲學系碩士論文。2008，頁9-18

老子的哲學思想，不僅在當時適用，沿傳至今仍被視為最偉大的經典之一，近代的朱雨澤認為老子說的「人法地，地法天，天法道，道法自然」的「道」是美學的最高境界。自然法則是激勵著生命萬物進步的「天之命」，如何消除和縮小自然意志(天意)與人的價值觀(人心)之間差異，達到天人合一的地步，是新的哲學美學要完成的課題，也是新自然水墨所追求的最高境界。除了中國之外，當代著名人文物理學家卡普拉（Fritjof Capra）把老子的生態倫理思想稱為最完美的生態智慧，認為它提供了人類在自然循環過程中與之和諧相處的指導思想，德國學者格羅伊（Boris Groys）甚至把東方的自然觀當作是拯救自然的唯一希望。<sup>31</sup>

而尹元泰則是將老子的道德經加以解析，再以《聖經》的內容引證，寫成《王者之道》一書，與聖經的內容相對照比較，例如第14章的「反者道之動，弱者道之用，天下萬物，生於有，有生於無」，講的是生命的生、老、病、死、基因重組、突變等，構成了生命反覆循環的變化，這種變化就是道的運動，而大自然提供這套自然環境與自然定律之後，就任憑生命自由發展，並不強加干涉，也就是無為而為，大自然仍可保持平衡狀態，而天下萬物是生於看得見的有，而有是生於看不見的無。這個「無我、無為」的觀念，可對應於釋迦摩尼佛金剛經中的「無住、離相、空性」，聖經的「若有人要跟從我，就當捨己，背起他的十字架來跟從我」、「凡屬基督耶穌的人，是已經把肉體連肉體的邪情同釘在十字架上了」、「你們的生命與基督一同藏在神裡面」....等等。<sup>32</sup>老子的道德經文字雖少，卻是字字精髓，寓意深遠，古今中外皆可適用。

<sup>31</sup> 朱雨澤，《論新自然水墨藝術》，2016，引自 <https://read01.com/EyeB8M.html>

<sup>32</sup> 尹元泰，《王者之道-道德經解析、聖經引證》，新北市：成信文化事業股份有限公司，2004，頁 172-179。

## 二、莊子的自然觀

莊子，名周，字子休，宋國蒙縣人，做過管漆園的小吏，經常以釣魚、打草鞋為生，避世隱遁、埋首開拓其萬物其同的道，成為戰國時代著名之思想家之一，現存的莊子一書，以逍遙遊、齊物論為首，共計33篇。<sup>33</sup>

莊子的自然觀，從齊物論中的「天地與我並生，而萬物與我為一」，認為所謂的自然就是不以主觀好惡來表現在天地萬物之間，而是要求將生命自我融入到天地萬物之間中，藉由道之自然，讓一切的生命充分發展。<sup>34</sup>莊子認為「自然」就是「天地之美」，宇宙是個和諧的有機體，這有機體充滿了無言之美，經參考相關的莊子資料，其提到自然之美的整理如表 2-2：

表 2-2 《莊子》談論「自然之美」彙整表

出處	內容
《莊子 外篇》 --〈知北遊〉	天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。聖人者，原天地之美，而達萬物之理，是故至人無為，大聖不作，關於天地之謂也。
《莊子 外篇》 --〈天道〉	夫天地者，古之所大也，而黃帝堯舜之所共美也。
《莊子 外篇》 --〈天道〉	夫虛靜恬淡，寂寞夭為者，萬物知本也…靜而聖，動而王，夭為也而尊，素樸天下莫能與之爭美。
《莊子 外篇》 --〈駢拇〉	天下有常然，常然者，曲者不以鉤，直者不以繩，原者不以規，方者不以矩，附離不以膠漆，約束不以纏索。
《莊子 外篇》 --〈刻意〉	若夫不刻意而高，夭仁義而修，夭功名而治，夭將海而閑，不道引而壽。夭不忘也，夭不有也，澹然尤極而美之。此天地之道，

<sup>33</sup> 館野正美，趙佳誼譯，《老莊思想圖解》，台北市：商周出版，2006，頁 130。

<sup>34</sup> 李淑芬，《莊子無為應物思想的生命教育觀-以〈應帝王〉為中心》，嘉義縣：南華大學生命教育學系碩士論文，2013，頁 27。

	聖人之德也。
《莊子 雜篇》 --〈天下〉	判天地之美，西萬物之理，察古人之全，寡能備于天地之美，稱神明之容。

資料來源：本研究自行整理

莊子對自然萬物的愛戀、著迷，存有開顯與物化美學的統合效果，對「物之道」的肯定並非抽象的論理，而是落實在「與物相遊」的藝術品玩、美學工夫之中。<sup>35</sup>陳德和則認為莊子以順物、無為來保證天地萬物的存在，也是充分的體現了老子「無為而不為」的實現原理，所以莊子所看到的天地萬物之美，不僅僅是一個外在客觀界的生態界的意思，而是通過至人無為之心。<sup>36</sup>也因此，莊子提出「心齋」之說，「若一字，無聽之以耳而聽之以心，無聽之以心而聽之以氣。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛。虛者，心齋也」，認為耳與心都只是人的形器，不能成為通達道的通孔，「氣」是虛而待物，是人與自然之間的模擬兩可，是空白，是主體與客體之間的通孔，宗白華進而把水墨畫中的空白處解釋為莊子的道，是一種運動不已、生生不息地生長的空間。在莊子的思想中，一切的存在都是大自然運作生成，萬物齊一，無所謂優劣，也無所謂美醜，天地萬物都是自然的賦形與生成，自然是一種至美。<sup>37</sup>

## 第二節 中國水墨畫的自然美學

美國藝術史學者羅利(George Rowley)著有《中國繪畫的原理》，認為中國的繪畫，既非自然主義，亦非理想主義，而是兩者兼具，這樣調和對立兩極的中庸之道，使中國繪畫能在主觀與客觀、唯物與唯心、入世與出世之間兼容並蓄，而不致走入絕對的寫實和純粹的抽象。而中國繪畫思想源頭的儒家和道家，其相對因素融合的內在真諦，就是所謂精神與物質之融合。<sup>38</sup>

<sup>35</sup> 同註 29，頁 38。

<sup>36</sup> 王邦雄、陳德和，《老莊與人生》，新北市：國立空中大學，2007，頁 26-27。

<sup>37</sup> 黃漢青，《莊子思想的現代詮釋》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2007，頁 157-166。

<sup>38</sup> 同註 26，頁 8。

## 一、自然觀

「自然」的定義是什麼？西方正統科學的自然，指的是認識論範疇下的自然對象物（object），是應然／實然二分下的客觀實然物，並可由此建立自然科學的物理法則。而在中國的道家所談的自然觀，則並非純粹客觀外在的理性觀察，而與身心轉化後的參合



圖 2-1 宋/范寬/谿山行旅圖/206.3×103.3cm

圖片來源：故宮博物院  
[https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account\\_1\\_ch.html](https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account_1_ch.html)

體驗有關，體驗自然之道又不離於主體轉化的工夫修養（如至虛守靜、心齋坐忘），而人在自然中得以安居，且守護自然存有之道成為人的神聖天命（人法地、法天、法道、法自然）。<sup>39</sup>如果將西方的自然稱為科學的自然，將道家的自然稱為是哲學思想的自然，是否正好可呼應王邦雄認為自然可以區分為天生的自然，又稱為現象的自然，以及修行的自然，或稱為境界的自然。<sup>40</sup>

中國人看自然不是以原始神話的多神論的方式，也不是以一神論的觀點看自然，而是一種「以自然看自然」的方式來看自然的理論。例如范寬的《谿山行旅圖》（圖2-1），現代學者有的從「道」的哲學觀念看，認為這幅畫具體呈現了人與自然和諧相處的關係。<sup>41</sup>呈現的並非一般情調式的山水風景，其簡要、龐大而有力的結構，對人所形成之震撼力，根本關鍵就在於中國人特有的「自然觀」上，真正表現出來的是隱藏在個別物後面，並包含一切之真自然宇宙自體性的「力量」，是藝術家以

<sup>39</sup> 同註 29。

<sup>40</sup> 同註 30，頁 170。

<sup>41</sup> 故宮博物院，[https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account\\_1\\_ch.htm](https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account_1_ch.htm)

其大想像力所發現之生命自體性的力量，那種自然本質性的穿透力。<sup>42</sup>

同屬巨碑式山水畫的尚有郭熙的《早春圖》(圖 2-2)，利用「高遠」、「深遠」、「平遠」的構圖法，經營出一幅全景式的「真山水」，畫中山石林木水流的合理安排，也被解釋為帝國氣象或人倫秩序的象徵。李唐的《萬壑松風圖》(圖 2-3)則沒有敘述性的點景人物或建築物，而是用深山、雲、松林、瀑布、湍流，呈現經常出現在詩歌中描寫深谷松濤的題材。<sup>43</sup>

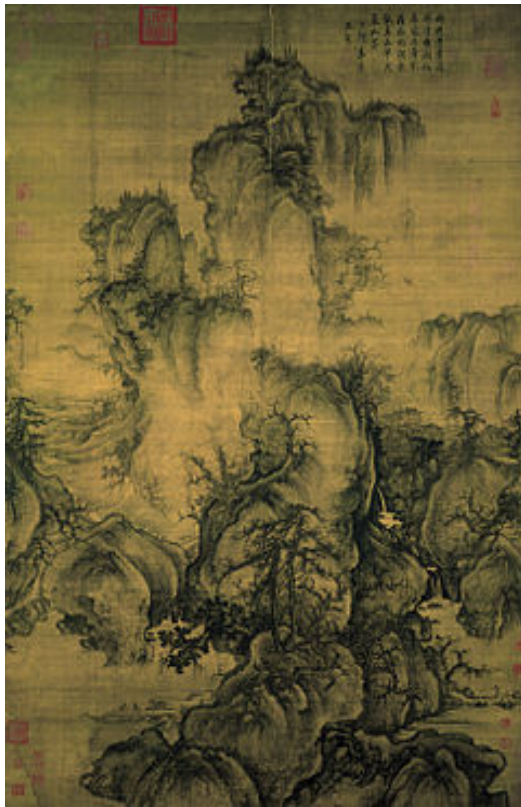


圖 2-2 宋/郭熙/早春圖/158.3×108.1cm  
圖片來源：故宮博物院  
[https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account\\_1\\_ch.htm](https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account_1_ch.htm)



圖 2-3 宋/李唐/萬壑松風圖/188.7×139.8cm  
圖片來源：故宮博物院  
[https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account\\_1\\_ch.htm](https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account_1_ch.htm)

王維《山水訣》認為「畫道之中，水墨最為上。肇自然之性，承造化之功」，可說是對水墨畫具自然性的極佳描述，<sup>44</sup>一般人普遍認為「山水畫」是中國繪畫的最高成就，所充滿的莊嚴與肅穆之情，是一種孤獨與沈默之藝術，是一種中國特有的「自然精神」

<sup>42</sup> 史作裡，《水墨十講 哲學觀畫》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2008，頁 8-28

<sup>43</sup> 故宮博物院 [https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account\\_1\\_ch.htm](https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account_1_ch.htm)

<sup>44</sup> 同註 27。

的山水藝術，而其自然觀，一般認為受儒道思想(尤其是道家)，以及道教與佛教(尤其是禪宗)之影響最大，這些都是文字後，哲學發達後的重要文明，但就哲學人類學之觀點而言，中國傳統性之自然觀，早在文字前之西元前三千至兩千年間，由原始進入文字文明之關鍵性過程中，便已完成了既特殊又穩定的成熟發展，其中最具代表性者，莫過於龍山之黑陶文明，以及作為易六畫或八卦文明的建立。<sup>45</sup>

中國的水墨畫，通常都認為晉代的顧愷之是中國水墨畫的鼻祖，而中國繪畫的美學觀念，從晉至唐，由外在顏色形式的追求，逐漸轉至內在精神氣度的捕捉，但由於唐朝時代風氣及商業宗教的要求，仍然多半在外型彩色上下功夫，以致張彥遠有「上古之畫，跡簡意澹而雅正；中古之畫，細密精緻而臻麗；近代之畫，煥爛而求備；今人之畫，錯亂而無旨」的感慨；張璪則主張畫家個人對自然的感受及詮釋，與自然本身客觀的存在，是相互平衡、合而為一的。<sup>46</sup>例如元朝黃公望在《寫山水訣》中寫到：「古人作畫，胸次寬闊，布景自然，合古人意趣，畫法進矣」。清朝方薰山的《靜居論畫》則是提到：「畫之為法，法不在人。拙而自然，便是巧處。巧失自然，卻是拙處」。傅抱石則認為：「自然一大畫本也，觀者萬千，而悟者不一二」。<sup>47</sup>所謂的自然，可能是環境的大自然，也可能是意念的自然，其實並無一定的定義。此外，自古中國的山水畫家是不需要畫架來做為寫生工具的，看似只要俯案揮筆即可順利完成大作，且畫中的自然已別於實景的自然，這種觀察自然、徜徉於大自然，生活於大自然，就是創作山水畫的活水源頭，其最大的效用誠如宋朝范寬所說的「與其師人，不若師諸造化」，有的著眼點在於大處，有的著眼點在於小處，大處小處則皆可獨立成畫，這其實是長期觀察自然、取諸自然的綜合採擷結果，<sup>48</sup>可說是中國水墨畫有別於西方寫生，非常具有獨創性的自然美學。

## 二、構圖表現方式

在提到構圖時，東西方繪畫最大的不同在於透視，事實上中國古代繪畫的構圖方式，和古代埃及人、巴比倫人或亞述並無不同，都是「一字長蛇陣」的排列方法與「填

<sup>45</sup> 同註 42，頁 8。

<sup>46</sup> 羅青，〈中國水墨美學初探〉，《故宮文物月刊第 47 期》，台北市：國立故宮博物院，1987，頁 110-114。

<sup>47</sup> 傅抱石，《中國繪畫理論》，台北市：里仁書局，1995，頁 6-17。

<sup>48</sup> 李義弘，《自然與畫意》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1991，頁 8。

空白」的空間表現，在漢代以前的繪畫、石刻或器物上的圖畫、紋飾最為常見，<sup>49</sup>爾後發展的方向便漸行漸遠。如前所述的中國繪畫有高遠、平遠及深遠法，與西畫的單點透視不同之外，中國畫的長軸山水的視點更是跳脫定點的方式，而是隨著畫家的觀察而改變的移動視點表現法。而隨著橫幅手卷的廣泛使用，長卷的每一段皆可獨立成一幅作品，人物間不再並立於同一基線上已經能表現出遠近、賓主、疏密的關係，而後隋、唐、五代間盛行短卷，多不畫前景，只有中、遠景，以俯瞰推遠法表現出咫尺千里的空間感。詹前裕認為是中國繪畫思想受儒、釋、道的影響，在「靜」中用心眼去體察萬物，妙悟自然，產生了「天人合一」，人與自然和諧相處的宇宙觀，與西洋文化表現出人與自然對立的觀點，有明顯的不同，因此在空間表現具有這些特色，整理如表 2-3：<sup>50</sup>

表 2-3 中國繪畫視點表現法

視點		方法	備註
移動視點的表現法	由下往上的移動法	畫家對主峰的觀察是由下而上逐步的注意著，在到達一定的高度後，然後眼光凝住，作最後的俯瞰，由下而上沿途觀察的景象仍然鑄鑄在畫面裡，因此才能描繪出山的崇高與偉大	是類似乘坐直昇機(或登附近高山)的沿途觀察法。
	轉動視點法	畫家邊走邊看，擷取山川中可以入畫的部分，綜合組織，重新布置剪裁而成，山行步步移，山行面面看的移動視點法，將山水的全貌作詳細的俯察之後，利用「心眼」，組成的新空間	還包含了時間的要素。
三遠法	高遠	北宋郭熙「林泉高致集」：自山下而仰山顛謂之，高遠之色清明，高遠之勢突兀，其人物明瞭不短	視點在水平線之下，好像自山下仰望山巔，有突兀之勢

<sup>49</sup> 詹前裕，《中國水墨畫》，藝術圖書公司，1987，頁 204。

<sup>50</sup> 同上註，頁 208。



	深遠	自山前而窺山後謂之，深遠之色重晦，深遠之意重疊，其人物細碎不長	視點在水平線之上，好像由前景俯瞰後景，有重疊的感覺
	平遠	自近山而望遠山謂之，平遠之色有明有晦，平遠之意沖融而縹縹緲緲，其人物沖澹不大。	視點在水平線附近，好像由近望遠景，有從容的感覺

資料來源：本研究整理自詹前裕，《中國水墨畫》，藝術圖書公司，1987，頁 208。

北宋范寬的谿山行旅圖，已逝前故宮博物院院長江兆申在〈從畫家構圖意念來看中國山水畫的舊有進展〉一文中詳細說明：「畫家在構成這一幅畫的時候，他的觀察點成梯形的上昇。對所描寫的對象，隨時調整適當的距離，所以若從側面去看，他上昇的那條線是弧形的。但從正面看，他始終沒有左右擺動的現象，保持者近景大石正中的中線部位。因此他把各種不同高度所見的景物，用自己的思想把他鎔鑄起來，合理而協調地把他表現出來……」。移動觀點的空間觀在范寬的谿山行旅圖中屬「正面性」的構築法則，較難展現空間的「深度感」。倪再沁則認為郭熙的早春圖，移動視點的空間觀已達到最完美的境界，納高遠、深遠、平遠於一爐，是由下而上，巨山、山巒、溪流、奔泉，以 S 狀的彎曲律動感方式蜿蜒而上，此後的山水畫構圖意念就逐漸由複雜而趨單純，山畫的構圖方式在北宋末實已轉向接近西洋繪畫的定點透視觀。<sup>51</sup>李唐的萬壑松風圖的構圖意念是古畫中最複雜的一幅，據江兆申的研究：「大體上也可分成三段，但對景物的觀察點卻複雜得多；近景松林坡石，是出於平面的深視，而立足點在畫面的正中，所以地平線成為平面的向前延展，一直到可見物的盡處，近大遠小，地面形成三角(第一眼)；然後做第一次的昇高，立足點保持中線而不移動，眼睛則向左右分別注視，他仔細的觀察右方，完成了右阜俯瞰意象(第二眼)，再向左方注視，完成左阜的俯瞰意象(第三眼)；由於這三種不同角度的觀察，所以構成這幅畫下半幅的立體感。然後再做第二次的昇高，……。然後做第三次的昇高，對遠景主山做細則性的觀察(第七眼)，所以范寬的谿

<sup>51</sup> 倪再沁，《山水過渡-中國水墨畫的南遷》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2004，頁 140-142

山行旅圖，大致說起來，只有三個注視點，而李唐的谿山行旅圖卻增至七個注視點」。<sup>52</sup>

一張畫首先進入眼簾的便是構圖，也就是所謂的「章法」或「經營位置」。除了上述的視點之外，布局也是構圖的一部份，人物畫、花鳥畫及山水畫的章法都不同，例如人物有單人、一群人或變形人物之分；花鳥畫則還要注重與自然植物山石間位置之平衡，山水畫則最複雜多變，從五代北宋的巨碑十字形封閉式構圖，到南宋斜角 X 型開放式構圖，到元朝的巨碑斜角綜合形構圖，到明代左右堆堆層層向上型構圖……不僅種類繁多，也可由此瞭解當代美學之變化。<sup>53</sup>

中國傳統繪畫理論中所稱的「布局、布置」就是構圖，目的也是在將繪畫元素，依據視覺原理，作整體之考量，已形成有機的組合系統，達成具藝術性的畫面。<sup>54</sup>清盛大士《谿山臥遊錄》提到：「畫有三到：理也，氣也，趣也，必於平中求奇，純絲裏鐵，虛實相生。畫有六長：所謂氣骨古雅，神韻秀逸，使筆無痕，用墨精彩，布局變化，設色高華是也。畫有四難：筆少畫多，一難也，境顯意深，險不入怪，二難也，平不類弱，經營慘淡，三難也，結構自然，四難也」。<sup>55</sup>所提到的幾乎都與構圖相關，構圖與虛實、與布局都是相關的，有好的構圖才能有好的作品。清方居山《靜居畫論》：「作畫起首布局，卻似博奕。隨勢生機，隨機應變。凡作畫者，多究心筆法，而於章法位置，往往忽之」。<sup>56</sup>便明確指出作畫最重要的是一開始的構圖，但大家往往不重視。

佈白，也是討論中國繪畫的構圖時不可忽視的，在畫面上經常可以看到有二分之一以上，乃至三分之二，甚五分之四的空白是不足為奇的，不但掌握了實境的視覺效果，同時暗示了空境的靈感意味，給觀賞者造成一種無限的廣度感與深度感，這種空處靈妙的感覺，是來自虛實相生，陰陽對比的道理。<sup>57</sup>經由前述的探討，中國繪畫的構圖似乎是非常複雜，基本尚可歸納為以下幾個法則如表 2-4：<sup>58</sup>

<sup>52</sup> 同前註，頁 143-144

<sup>53</sup> 羅青，〈20 世紀墨彩畫家品之標準〉，刊載於《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》，台北市：國立台灣師範大學美術系，2002，頁 49。

<sup>54</sup> 劉思量，《中國美術思想新論》，台北市：藝術家出版社，2001，頁 40。

<sup>55</sup> 同註 47，頁 14。

<sup>56</sup> 同上註，頁 87。

<sup>57</sup> 張清治，〈無畫處皆成妙境—談中國繪畫之空無觀〉，刊載於《故宮文物月刊第 16 期》，台北市：國立故宮博物院 1984，頁 93。

<sup>58</sup> 同註 49，頁 210-212。

表 2-4 中國繪畫的構圖法則

法則	說明
賓主	主題的位置可將畫面橫邊、縱邊各三等分連成一井字形，交叉的四個點都是安置主題的好位置，至於「賓」的陪襯物，依主題的位置或性質，與之互相呼應，或用間接法，以極繁複精密的描寫來襯托單純的主題。
疏密	一幅畫如果密而不疏，觀賞者有窒息感，若疏而不密，又有鬆弛無力的感覺，只有疏密佈置得宜，有鬆、緊、聚、散，才能產生律動感。中國古代畫家都很重視疏密的運用，其原則不外乎：(一)密處求疏，(二)疏處求密(三)密處加密。
虛實	虛實的交互運用是中國繪畫的特色之一，最善於運需以入實，運無以入有，「虛」在畫中，凡屬於輕薄、淡漠、飄渺、迷離、稀少、空疏、流動.....之處皆屬之，「實」在畫中，凡屬濃重、密集、堅實、粗壯、巨大、盈滿、層疊.....之處皆屬之，過實，則一目瞭然，缺乏韻味；過虛，則輕飄飄，無所依歸。虛實相生的原則必須掌握，實處用筆嚴謹而著力，虛處用筆簡賅而清淡，如五虛中有實，變化萬端，周流相濟，則成佳構。
取勢	中國畫中的取勢，近似於西洋畫中的「動勢」、「節奏」或「韻律」，作品是否具有生命力，構圖中的取勢，關係非常密切。勢在畫面結構上有「張」、「斂」兩種主要的力量，包含於內，力量作軸湊狀集中者稱之為「斂」，顯露於外，力量作輻射狀的伸展稱之為「張」，張勢偏於氣、斂勢重於神。
均衡	在繪畫上的運用，是比對稱更美，也更活潑的一種形式，對秤宛如天平，左右的造型、大小相同，均衡宛如臺秤，兩邊的形式大小不同，但給我們等量的感覺。我們的畫面是由看不見的充滿力場之引力所構成，這種引力作用決定了畫面上「形」的「重度」；形的位置不同，重度也就不同，也因此決定畫面的均衡與否。
簡潔	非畫意的簡單貧乏，而是對自然本質的純化，刪除畫面不必要的部分，

	以很少的構造特性，組成豐富的畫面。
和諧	大致可區分成形式的和諧和思想內容的和諧兩方面，「形式的和諧」其基本法則是「多樣的統一」與「共相的分化」，也就是在變化中求統一，在統一中求變化的兩項精神，若多樣而不統一，畫面則散漫不連貫；若統一而不多樣，則又呆滯而缺乏趣味。

資料來源：本研究整理自詹前裕，《中國水墨畫》，台北市：藝術圖書公司，1987，頁 210-212。

### 第三節 傳統水墨畫的技法表現

傳統水墨評論畫作表現，最為人熟知的是南齊謝赫《古畫品錄》中所提到的六法，第一是「氣韻生動」，第二是「古法用筆」，第三是「應物象形」，第四是「隨類傅彩」，第五是「經營位置」，第六則是「傳移模寫」，<sup>59</sup>其中最重要的是氣韻生動，也就是要畫出精神才是好的作品，第二至第六可說是為了達到氣韻生動，必須要具備的條件，如用筆、色彩使用、構圖等等，如果以現在白話文的說法，似可以「技法」來涵蓋。

#### 一、筆法

傳統水墨畫的技法如何分類，事實上是很難統一的，有以工具分類的，例如以筆或墨，也可以效果的不同而分類，例如明代汪砢玉曾按技法劃分為「白描、水墨、淺絳色、清籠薄罩，五色清淡、吳裝、大著色」七項，其中白描純假線描勾勒成形，水墨則在援筆成線之餘，還以墨帶色，締造豐富的墨韻層次，至於後五項，有的淺談著色，有的賦彩穠麗。<sup>60</sup>明李開先《中麓畫品》提到畫有六要及四病，則是談運筆的方法：<sup>61</sup>

畫有六要，一曰神筆法：縱橫妙理神化，二曰清筆法：簡俊瑩潔，疎豁虛明，三曰老筆法：如蒼藤古柏，峻石屈鐵，四曰勁筆法，如強弓巨弩，彊機蹶發，五曰活筆：勢飛走，乍徐還疾，倏聚忽散，六曰潤筆法：含滋蘊彩，生氣靄然。

<sup>59</sup> 同註 47，頁 1。

<sup>60</sup> 劉芳如，〈山水畫墨法新探(一)釋名篇〉，刊載於《故宮文物月刊第 52 期》，台北市：國立故宮博物院 1987，頁 80。

<sup>61</sup> 同註 47，頁 93。

畫有四病，一曰僵：筆無法度，不能轉運，如僵仆然，二曰枯：筆如瘁竹稿禾，餘燼敗秭，三曰濁：如油帽垢衣，昏鏡渾水，四曰弱：筆無骨力，單薄脆軟。

此外，清方士庶天《傭菴筆記》：「用筆，則有長短大小斷續頓拙等法。用墨，則有乾濕濃淡魂魄骨肉等法。立局，則有賓主反側聚散交插等法」。<sup>62</sup>除了對筆的使用技法外，還提到了墨色的及構圖的方法，傅抱石則將墨色分爲「黑、白、乾、濕、濃、淡」六彩，如果黑白不分，就缺乏陰陽明暗；沒有乾濕的不同，就無法襯托出蒼翠秀潤；沒有不同的濃淡，便無法表現出無凹凸遠近。<sup>63</sup>線條（筆法）可說是中國繪畫最重要的要素之一，就山水畫而言，北宋中期以前的山水畫，線條都很單純，馬夏山水之耐人尋味，線條的力量佔有決定性的作用，直到南宋才又加入了「筆墨」的氣韻。<sup>64</sup>

在提到筆法或線條時，普遍爲人所知的便是十八描，是古代所創名目繁多的線描畫法，經後人總結爲十八描，名稱生動便於記憶，但並非十分準確，也不能包羅所有的用線方法。十八描的名稱及筆法，整理如表 2-5<sup>65</sup>：

表 2-5 十八描筆法彙整表

名稱	筆法	名稱	筆法
高古遊絲描	用尖筆圓勻細緻描出要有秀勁古逸之氣爲合	琴弦描	用中鋒懸腕筆法需留得住如顫筆皴法心手相應不亂
鐵線描	用中鋒圓勁之筆描寫無絲毫柔弱之跡方爲合作	行雲流水描	用筆如雲舒卷自如似水轉折不滯
馬蝗描	伸屈自然柔而不弱無臃腫斷續之跡	釘頭鼠尾	畫有大蘭葉小蘭葉兩種皴法如寫蘭葉法

<sup>62</sup> 同上註，頁 12。

<sup>63</sup> 同上註，頁 102-103。

<sup>64</sup> 同註 51，頁 156。

<sup>65</sup> 王嵐、劉文斌，《國畫白描臨摹實技》，瀋陽市：北方聯合出版傳媒股份有限公司遼寧美術出版社，2004，頁 4-9。

混描	以淡墨皴衣褶紋加以濃墨混成之故稱混描	擷頭釘描	用禿筆堅強挺拔中要含有婀娜之意最忌粗惡
曹衣描	衣褶紋多用直筆緊束所謂曹衣出衣筆法最要沈著	折蘆描	此由圓筆轉為方筆之法仍須方中有圓用隸法為之
橄欖描	用筆最忌兩頭有力中間虛弱起訖極輕終極沈著如敦煌發現唐人佛像正用此意	棗核描	亦如橄欖苗法釋石濤畫筆中往往有之是善於學古者惟不可於形跡拘之多觀古畫自得
柳葉描	書中有倒薤文李後主金錯刀書法忌於浮滑輕薄之習	竹葉描	視蘆葉為短如蘆葉為長仍用金錯刀書法中鋒寫之
戰筆水紋描	戰戰兢兢之戰即顫字通用筆要留而不滑停而不滯	減筆描	馬遠梁楷多為減筆以少許勝人多許少難於多
柴筆描	山水畫有亂柴皴人物衣褶亦有枯柴描剛中有柔整而不亂為合	蚯蚓描	春蛇蚯蚓以譬作書無骨之弊然險惡過尤多近俗蚯蚓當如篆書圓筆為佳

資料來源：本研究整理自王嵐、劉文斌編，《國畫白描臨摹實技》，北方聯合出版傳媒股份有限公司遼寧美術出版社，2004，頁 4-9。

另一個必須提到的筆法，是「皴」法，早期中國繪畫中，山石樹林筆法和人物畫仍為線條的勾勒，多以鐵線描(均勻流暢、首尾一致)表現，較少輕重緩急、陰陽頓錯的用筆變化。唐代吳道子時代，逐漸有釘頭鼠尾描(下筆稍重，有快慢轉折的變化)。經畫家們努力於寫生、觀察，從自然中學習模仿，歸納出山川結構的法則，「皴法」就出現了，五代以後的山水畫家，幾乎都離不開「皴法」，皴法遂成為辨認山水畫家的記號。<sup>66</sup>具體而言，「皴」是依山石之紋理以各種線條(或點)畫出石塊的質感或立體感，也可用偏鋒(筆腹)乾筆「擦」以加強其凹凸或質量感，主要皴法整理如表 2-6：<sup>67</sup>

<sup>66</sup> 同註 51，頁 153-154。

<sup>67</sup> 詹前裕，《中國水墨畫》，台北市：藝術圖書公司，1987，頁 80-91。

表 2-6 主要皴法彙整表

皴法	說明	筆法	圖例
雨點皴	又稱為雨打牆頭皴，北宋范寬以此表現北方黃土高原的景緻。	畫時以逆筆中鋒畫出垂直的短線，密如雨點。	
小斧劈皴	李唐的「萬壑松風」是小斧劈的最早且最佳的作品，如雨點皴一般，適宜表現山石剛硬的特色。	用筆方向為側鋒「斫」出，落筆時頭重尾輕。	
大斧劈皴	從小斧劈皴演變成，南宋(尤其馬遠、夏珪)及明代浙派盛行。	畫時將筆側握如斧之砍劈，形狀是平頭尖尾，下筆重而收筆快，最適合表現火成岩的結構。	
披麻皴	表現江南土質山丘，五代的董源、巨然首先使用，是南宋的代表性皴法。又可細分為長、短披麻皴及散麻皴等。	以使用中鋒為主，線條較柔，以接近平行的線條組合。	
牛毛皴	是元代王蒙所創，以繁密的短筆層疊，適宜表現夏季山頭的蒼潤茂密。	源自披麻，以中鋒為主，渴筆淡墨，層層皴擦。	
折帶皴	元代倪雲林所創，適宜畫平坡山石。	先以順鋒橫向畫出，接著轉向側鋒，直落而下。	
荷葉皴	取荷葉筋延展披拂之形，是表現江南土質山脈，經雨水長期冲刷後，形成的景觀特色。	以柔美的中鋒長線條為主，具有披麻皴與解索皴的特色。	

雲頭皴	最早見於北宋郭熙的早春圖，依雲濤的造型創出，適宜畫煙嵐重深的警緻。	須注意以彎曲的線條組織成，用筆圓轉富有變化。	
骷髏皴	在王蒙及文徵明的畫中偶見空竅玲瓏如骷髏的山石。	應畫出惡形醜怪為佳，適合表現石灰岩地形成海濱的奇石、太湖石等。	
米點皴	米芾、米友仁父子變董源的點子皴而成，描寫江南雲山煙雨，加上水分的渲染顯得格外秀潤。	宜握筆而點，注重濃淡交織表現，亦有覆蓋於批麻皴上者。	

資料來源：本研究整理自詹前裕，《中國水墨畫》，藝術圖書公司，1987，頁 80-91

## 二、墨法

水墨畫，除了毛筆之外，最重要的元素便是水與墨了，北宋韓拙解釋筆與墨為「筆以立其形體，墨以別其陰陽」<sup>68</sup>，墨是中國傳統的書寫顏料，除了不會不會損傷和腐壞書寫材料外(如竹、木、綢、絹、帛和紙等)，尚具有墨色經久不變，絕不因日光(內含紫外線)的照射或熱能影響而褪色的特色；且無論毛之軟硬，皆能保持運筆之流暢、靈活，而達到不黏、不滯、不澀的境界，且即使畫細如髮絲，也不滲暈模糊，具有強韌的內聚力。<sup>69</sup>與墨法相關的用語經劉芳如考據古書來源出處及今人之解釋後，計有十一項<sup>70</sup>，彙整如表 2-7：

<sup>68</sup> 同註 60，頁 80。

<sup>69</sup> 余敦平，〈墨裡乾坤-試從科學觀點探討古墨的特性〉，刊載於《故宮文物月刊第 47 期》，台北市：國立故宮博物院，1987 年，頁 85。

<sup>70</sup> 同註 60，頁 85-88。



表 2-7 墨法相關用語彙整表

墨法	出 處	說 明
幹	宋郭熙林泉高致：「淡墨重疊，旋旋而取之」	用調淡的墨汁，以迴旋的筆觸反覆畫出
渲	林泉高致：以水墨三四而淋之	指畫面特富淋漓潤澤的感覺，其採用的筆豪並非大量含水，惟因描繪的層次繁複，以致於完成之後，筆跡反倒不彰顯了。
刷	郭熙以水墨滾同而擇之	指將寬大的筆豪濡滿淡墨，平塗出大塊的畫面，通常用以表現天空、背景或水面，刷出的墨色較少深淺變化，幹與渲則會因筆蹤重疊錯落，而呈現由深漸淺，有輕有重等效果。
染	清王概、王著、王泉合著的學畫淺說：「就縑素本色縈拂，以澹水而成煙光，全無筆墨蹤跡曰染」。  清松年的頤園論畫山水則稱：「用淡墨設色，鋪勻為染」。	須用近乎絹質原來色澤的淡墨，均勻地塗布到畫幅上，乾後完全見不出用筆的痕跡。欲達這般的效果，筆毫所帶的水分必呈飽和的狀態，亦即屬極濕的淡墨。
烘	頤園論畫山水：「用水運開」  朝華出版社編印的現代中國畫集粹詮釋烘托：用水或淡彩在物象的外廓渲染烘托，使畫面明顯突出。	與染相近。近世論畫也每多烘染、烘托連用。在烘托之前，必須先鉤定物象的輪廓，然後才順著線條的邊際，以淡濕墨徐徐化開，藉著著墨處與留白部分形成的對比效果，自然令主題益覺清晰浮現。

托	松年指稱：「背後設色爲托，生紙免此。烘染紙地亦用托字」。	運用薄質紙絹作畫，設若一味在正面鉤皴擦染，層次一多，便可能孳生纖維倒豎，或者墨色污濁的現象，古人有鑑於此，遂發明了雙面夾攻的絕招，利用畫背著墨的方式，令墨色隱約映現到畫幅的前方，也亦增幾分神秘、雅潔的色彩。
點	林泉高致：「以筆端而注之，謂之點」	朱子弘於國畫色彩研究一書中解釋此法是；毛筆蘸上顏色或墨以後，把筆鋒垂直地落到紙上，就會形成點的痕跡。尖筆的才算點，禿筆的稱做擢，橫筆的點則爲掣。周士心國畫技法概論亦補充點的畫法須用中鋒，筆試由空中墜落，著紙後，隨即提起，一如蜻蜓點水。
掣	郭熙：「以筆頭直往而指之，謂之掣」 唐志契則曰：「掣用握筆髣髴乎皴而帶水」	周士心曾將二家所言意譯爲：把筆橫臥來點，類似畫皴，但是線條略短而有力道。李福臻的中國卷軸畫色彩應用之研究注解：掣與皴相彷彿，不過掣採用的是帶水的握筆。綜上所述，此法乃是以濕筆側鋒點簇成形，其外廓細長扁平，如果筆由左方先著紙，則形式左尖而右頓，反是，亦可類推。
擢	郭熙：「筆頭特下而指之」。 唐志契：「用直指，髣髴乎點而有力」。	周士心指出，擢須採禿筆，且用力要重。點和掣講求出鋒，感覺較光潔、秀逸，擢因用禿毫，筆鋒必匿入墨瀋，易萌生渾厚、蒼潤的效果。
分	學畫淺說：「瀑布用縑素本色，但以焦墨暈其旁曰分」	用縑素本色，亦即預留出紙絹的底色，然後在兩旁用深色的墨描繪土、石，藉著這種黑白對比的作用，很容易突顯出瀑布明亮的立體感來。
襯	王概：「山凹樹隙，微以	在山石凹陷的部分，以及茂密的樹叢間，如果

	澹墨滃澆成氣，上下相接」	單純地使用皴法、葉點，終究會留下很多細碎的空白，要想令山脈通體結構嚴密，葉點彼此間能相互銜接，則需仰賴淡墨來擔任串連的工作，才能使整幅畫氣氛和諧，不虞有瑣碎雜亂的缺失。淡墨襯接，就畫技而言，很難與染強行區分，惟因襯多用於特定的位置，始另創新猶。
--	--------------	--

資料來源：本研究整理自劉芳如，〈山水畫墨法新探(一)釋名篇〉，《故宮文物月刊第 52 期》，台北市：故宮博物院，1987，頁 85-88。

除了一般性的技法之外，根據王耀庭的研究，古代的畫家為達到某些效果，遠在周秦時便已出現各式一反常規的方式和技法，相較於現在所謂的創新技法，毫不遜色，整理如表 2-8：<sup>71、72</sup>

表 2-8 傳統水墨畫特殊技法彙整表

技法	說明
利用光學原理	韓非子的外儲說記載了古人在漆器上作畫，必須在特殊位置的陽光下才能看出筴器上所畫的形象。
口含顏料噴射	秦王子年的《拾遺記》記載了始皇元年(西元前 246 年)時有西域畫家「含丹青以漱地，即成魑魅及詭怪群物之象」的不用筆墨畫法。
潑墨及指畫	唐代朱景玄的《唐朝名畫錄》記載王墨則善於潑墨，並能用手、用腳作畫，甚至以自己的長髮沾墨來作畫，張璪也是「唯用禿筆」或「手摸絹素」的以手代筆，故宮院藏的「廬山瀑布圖」便是清初高奇佩的指畫作品。
染墨	宋何遠《春渚記聞》記載了宋代的朱象已使用先上墨再水洗掉，或以細石磨絹，令墨色著入絹縷的方法。

<sup>71</sup> 王耀庭，〈國畫技法理的奇門怪招(上)〉，刊載於《故宮文物月刊第 18 期》，台北市：國立故宮博物院，1984，頁 100-105。

<sup>72</sup> 王耀庭，〈國畫技法理的奇門怪招(下)〉，刊載於《故宮文物月刊第 19 期》，台北市：國立故宮博物院，1984，頁 30-32。

加膠	畫史上喜好加膠的是明朝的徐渭，在生宣紙上加膠作畫，除了下筆可不留痕跡外，亦可用來固定顏色，故宮院藏的「榴實圖」及「花竹圖」即是。
彈粉、彈墨	最有名的是元朝王蒙的「岱宗密雪圖」，陳惟允以筆為箭，以畫為靶，來表示雪花滿天飛舞。但早在陳惟允之前，五代南唐趙幹的「江行出雪圖」及明朝陸復的「梅花」，便都已使用彈粉的方法來作畫，宋人的「松泉磐石圖」則是難得一見的彈墨作品。
出風	利用紙張的吸水性及不吸水性，讓刷膠礬水的礬紙久放，膠礬稍褪，會變得「有生有熟」，因有礬處不吸墨，會出現無數白點，清王翬的「層巖積雪」即是以此表現如彈粉作雪的效果。
拓印	拓印是我國最古老的印刷術，也被應用於水墨畫，例如清王翬的「仿沈周古松圖」趁著墨汁未乾，將畫紙折疊，使畫成的一部份移印於另一端，產生松影錯雜、意象空濛的效果。吳昌碩的「牡丹圖」亦是利用拓印的作品。
影壁	南宋郭椿在《畫繼》中提到，郭熙以手指搶泥於壁，或凹或凸，具所不問，乾則以墨隨其形跡，暈成風巒林壑，再加上樓閣人物後宛然天成。
堆金立粉	為求醒目，使鼓起畫面的技法，例如郭椿《畫繼》中描述宋徽宗所畫的禽鳥，多以生漆點睛，隱然豆許，高出紙素……

資料來源：本研究整理自王耀庭，〈國畫技法理的奇門怪招(上)〉(註 71)、〈國畫技法理的奇門怪招(下)〉(註 72)

## 第四節 台灣當代水墨畫

「當代」，是歷史的時間、空間所造成的分野，亦是技法與思維區隔式的語彙。「當代水墨畫」泛指 80 年代至今，多元發展下的水墨畫，包含了現代水墨畫與其他類型的水墨畫。<sup>73</sup>

<sup>73</sup> 葉宗和，〈當代水墨畫的特質〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和合編《台灣當代水墨畫特殊技法》，全華圖書股份有限公司，2013，頁 3。

## 一、現代水墨畫的崛起

水墨畫早期稱為國畫，台灣水墨畫的發展約於清朝時開始，一為閩習，筆墨非常狂野，題材大多是道、釋、禪宗或佛教中的人，另一為宦遊名士，最普遍的風格是山高水長、清溪漁隱這類的題材，因當時台灣以農工階層為主，繪畫是上層社會的，只集中於少數的大戶人家，因水墨畫為中國文化的象徵，在日本統治後就慢慢衰退，<sup>74</sup>並引進膠彩畫。民國後水墨媒材再度成為畫壇主流，以山水、花鳥、人物為主，傳統保守，早期水墨畫家有馬壽華、黃君璧、溥心畬、梁中銘、傅涓夫、林玉山等人，其中黃君璧、溥心畬、張大千等三人被稱為「渡海三家」。黃君璧於 1949 年來台後擔任台灣師範學院藝術系主任，也是當時總統夫人蔣宋美齡女士的國畫老師，畫壇地位崇高，因其曾研習西畫，其水墨作品中雖可見強調光影變化與構圖取景，但在思想作風上仍偏屬保守，溥心畬亦為師大之教授，主要為山水作品，更為傳統保守。<sup>75</sup>

台灣水墨在 70 年代以前，因為外來的因素，歷經三個波段的轉換，第一波風潮是 17 世紀初葉(明代)因漢人來台移居、墾耕，由中國大陸傳來的浙、閩地區的水墨畫風，文人畫是當時的主軸；第二波風潮則是 20 世紀初葉(1895 年)，台灣在日本統治下，日籍美術老師傳授油畫、水彩、膠彩、攝影、素描等新媒材，也引發了正統國畫的爭議；第三波風潮則是以劉國松為首的青年水墨畫家，因質疑日本的膠彩畫佔去省展的國畫正統地位，並認為舊式國畫像釘在牆上沒有生命的標本，於是組成「中國現代水墨畫會」，以「現代水墨」為名，倡導「抽象水墨」。<sup>76</sup>

據劉國松的論述，50 年代的台灣，由於中國、日本、西洋三派把持官辦的「省展」，不投靠他們門下的青年畫人是很難出頭的，於是在落選的無奈中成立了「五月畫會」，以西畫的思想，幻想著成為「五月沙龍在台灣的分號」，外文名字就是法文的「Salon de Mai」，當喊出「中國畫現代化」的口號時，立刻就獲得畫壇廣泛的注意與響應，「現代水墨畫」的名詞也應時而生，第一個「現代水墨畫展」於 1964 年 10 月在台北國立藝術

<sup>74</sup> 倪再沁，台灣美術環境，文建會 CASE 網路學院，引自 <http://www.cca.gov.tw/case>。

<sup>75</sup> 蕭瓊瑞，〈戒嚴體制與新傳統的建立〉，刊載於劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞合著《台灣美術史綱》，台北市：藝術家出版社，2009，頁 337-340。

<sup>76</sup> 崔詠雪，〈新象-2009 兩岸當代水墨展台灣策展人論述〉，刊載於《新象-2009 兩岸當代水墨展》，台中市：國立台灣美術館，2009，頁 10-13。

館舉行，參與的畫家有吳學讓、胡念祖、劉庸、劉國松等十餘人，得到更多中青年畫家的認同與肯定，形式上突破了文人畫格式，技巧上突破了「筆墨」一言堂的封建思想，技巧上也突破了傳統有限的幾種皴法，題材上也突破了人物、花鳥、山水的限制，而趨向多元化的心意情思的表達。<sup>77</sup>對於台灣水墨畫的發展而言，可說是革命性的突破，也讓台灣水墨畫與中國傳統水墨畫有了正式的分割，逐漸形成台灣特有的水墨畫風格。

倪再沁則認為當時對多數土生土長的台灣青年而言，傳統水墨的意境是不實在的，生長在台灣的一年輕一代，即使在接受老一代畫譜似的傳統教導後，如果不是有一段徬徨與掙扎的歲月，就是向傳統的水墨揮手告別而迎向西方。因此當求新求變的「五月」與「東方」成立時，很快的便掀起了台灣抽象繪畫的滔天巨浪，當時的畫家也曾因被譏笑為盲從西畫而顯得猶豫，由於當時的抽象水墨既不現代又不中國，因此由 1960 年代初興起到 1960 年代末衰弱，可說急起急滅。而後找到以「順乎自然」及禪宗「明心見性，直指人心」的精神與現代西方合而為一，抽象畫家們才充滿自信地將筆墨韻味擴張成畫中唯一而孤立地審美元素，新生代畫家紛紛以水墨材料來展現他們的「現代」與「中國」。<sup>78</sup>也可以說「現代水墨畫」是台灣畫家吸收並融合了外來影響，醞釀並創造出來的新繪畫、新風格，是真正的「本土繪畫」，將「水墨畫」這一種曾停頓了七八個世紀的媒材，開發出一片廣大的新天地。<sup>79</sup>

對於「現代水墨畫」這個名詞的意義，除了五月畫會劉國松在當時的大力鼓吹的歷史背景外，李鑄晉則認為是專指一種對傳統國畫進行變革，而呈現出創新風格及思想的創作類型。李君毅則認為，現代水墨畫一詞具有後殖民意義，一方面是以具有民族主體性的「水墨畫」，對西方藝術的文化殖民作用進行對抗及顛覆；另一方面則是通過「現代」觀念的強調而批判保守的民族思想，同時避免跟富於國家主義色彩的所謂「國畫」相提並論，以彰顯在國土認同問題上的抗拒。<sup>80</sup>

<sup>77</sup> 劉國松，〈現代水墨畫的緣起、發展及影響〉，刊載於《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》，台北市：國立台灣師範大學美術系，2002，頁 29-30。

<sup>78</sup> 同註 26，頁 16-17。

<sup>79</sup> 劉國松，〈序：台灣本土文化與李君毅的現代水墨畫〉，刊載於李君毅著《後殖民的藝術探索 李君毅的現代水墨畫創作》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，2015，頁 8。

<sup>80</sup> 李君毅，《後殖民的藝術探索 李君毅的現代水墨畫創作》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，2015，頁 29-31

## 二、台灣當代水墨畫的意義

謝里法認為傳統國畫，幾百年來一直固定在宋元的風格與形式上，已經與時代脫節，<sup>81</sup>台灣水墨畫也逐漸擺脫傳統水墨畫的風格，在技法、形式或媒材的使用，均更為多元。對於當代水墨與傳統水墨的時間分野，依崔詠雪於「新象-2009年兩岸當代水墨展」的策展，是依台灣美術發展的斷代：明清、日治、戰後、當代的分期，「當代」是以解嚴後至今的歷史時段為指向，並以1946年(台灣光復後)出生的水墨畫家在解嚴後表現的台灣水墨畫創新風格為趨向。<sup>82</sup>葉宗和則認為「當代」是歷史的時間與空間所造成的分野，也是技法與思維區隔式的語彙，當代水墨畫泛指自80年代迄今多元發展下的水墨畫，並非是一種固定的形式或表現，而是指時間上的當代或正在發生的水墨行為，在語言、文化及媒介創造的交替震盪下，所創造出的另一種視覺境界。<sup>83</sup>這二種說法，前者係以台灣光復後出生的水墨畫家在解嚴後的創新風格為準，後者則係以80年代後的水墨行為為準，論點雖有不同，但所指的均為一種異於傳統水墨的創新表現方式。

在台灣當代水墨的發展上，莊連東認為題材類型的多樣性，是可以明顯辨識台灣水墨畫的特徵之一，多元意義的題材擷取成為創作時豐富繪畫語言建構的基礎，只要能夠提出對於題材意義的自我表述，就能轉化成為台灣當代水墨畫的語言；另一個特徵是畫面形象框架的破除，讓美感直接順應題材特徵上的品味，並因此開發了許多重大的突破性技法。而長期以來文化認同的爭論及拉鋸，在經過數十年的辯證與澄清的過程中，台灣水墨畫也在參與社會變遷的歷程中逐漸扮演著文化認同的符碼，能夠充分反應整體島民的想法，並顯示出獨特的台灣文化標誌。<sup>84</sup>

王源東也認為台灣當代水墨畫之所以能夠呈現出和以往截然不同的風貌，與政治經濟的自由民主所帶動的思想解放有關，再加上資訊時代的媒體興盛、言論自由、多元價值觀及全球化的後現代風潮等因素的影響，讓台灣水墨畫由原本的概念僵化，展現出以特殊技法為導向的新式水墨畫意象。<sup>85</sup>

<sup>81</sup> 謝里法，〈日治時代台灣美術運動史緒言〉，刊載於《台灣視覺文化 藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，1995，頁 124。

<sup>82</sup> 同註 76，頁 124

<sup>83</sup> 同註 73，頁 2。

<sup>84</sup> 莊連東，〈當代水墨畫的時代意義〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和合編《台灣當代水墨畫特殊技法》，新北市：全華圖書股份有限公司，2013，頁 13-15。

<sup>85</sup> 王源東，〈特殊技法在水墨畫創作中的重要性〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和合編《台灣當代水墨畫特殊技法》，新北市：全華圖書股份有限公司，2013，頁 17。

台灣的水墨畫雖然是由中國傳入，但在政治及經濟環境的變遷及影響下，台灣已重新找到定位，也因觀念及科技的進步，研發出更多的運用技法，葉宗和認為台灣水墨已不再等同於中國元素，採取的是國際化的觀念與表現方式，是超越地域、種族、文化的一種藝術方式。在後現代藝術思維的影響下，當代水墨畫的表現形式具有以人為主體核心、融入社會真實生活、重視傳統但又要能追隨時代潮流、材料及技法的多元運用……等的特質。也就是說，所謂的「當代性」概括了當代生活、當代意識、當代媒介、當代藝術形式以及當代觀念等。<sup>86</sup>

我們對照倪再沁曾對台灣水墨畫的發展的感慨，認為數十年來少有能積極反映畫家所處時代，或能傳達斯土斯民情懷者，所謂的水墨改革者，多以匯合東西繪畫的「技巧」為新創，成為西方繪畫「純化」後的附庸，而過於單純的抱持「造化」或「心源」，只有使水墨畫的發展越來越偏狹、僵化，無法以現代生活經驗去統攝各式文化資訊，欠缺現代社會應有的活力。<sup>87</sup>葉宗和所定義的當代性意義，正是彌補了倪再沁所稱的不足，不再只是附庸風雅或追隨流行，而是真實融入生活的一種藝術表現。

如果我們不拘泥於當代二字，以台北市立美術館的「一九九二水墨創新展」作品來看，台灣水墨早已與中國傳統水墨畫有極大的差異，例如呂坤和的象內與象外(圖 2-4)、謝其昌的傀儡尪仔(圖 2-5)均各有風格。十年之後(2003 年)在台北中正紀念堂展出的「台灣當代水墨畫家選集」，例如袁金塔的台灣魚(圖 2-6)、莊連東的持護(圖 2-7)也是各具特色。

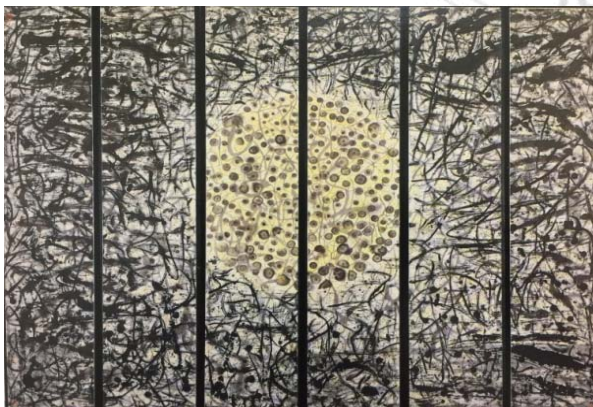


圖 2-4 呂坤和/象內與象外/230x300cm/1992  
圖片來源：翻攝自《1992 年水墨畫創新展》，台北市立美術館，1992，頁 15



圖 2-5 謝其昌/傀儡尪仔/109x79cm/1992  
圖片來源：翻攝自《1992 年水墨畫創新展》，台北市立美術館，1992，頁 103

<sup>86</sup> 同註 73。

<sup>87</sup> 同註 26，頁 27。





圖 2-6 袁金塔/台灣魚/25x35cm/2002  
 圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨畫家選集》，台灣當代水墨畫家雅集，2003，頁 21 圖



圖 2-7 莊連東 持護  
 圖片來源：翻攝於《台灣當代水墨畫家選集》，台灣當代水墨畫家雅集，2003，頁 76

### 三、當代水墨畫的技法運用

王源東在《台灣當代水墨技法》一書中，認為當代水墨畫的氣韻是屬於東方的，但技法卻是東西合璧的，不是反叛傳統，而是間接式的改造傳統及過渡式的嫁接傳統，把狹義的「筆墨」觀念開放成廣義的「點、線、面、色彩」新觀念，把「皴」還原到「肌理」的本來面目，<sup>88</sup>使得當代水墨畫的肌理因此更加多元化，除了傳統筆墨外，拓印、揉紙、滴流等技法應運而出，改變了紙性和工具，形成了另一種用「做」的作畫方式。<sup>89</sup>在此書中共介紹了 33 種特殊技法，整理如表 2-9：

表 2-9 當代水墨畫特殊技法一覽表

主題	技法	說明
隔離與滲	隔紙	將兩張生紙重疊，以濕筆於上層畫紙上繪製圖紋，再經由紙張的隔離與滲透效應，讓底層畫紙呈現斑駁及類顆粒狀之奇趣特殊墨漬變化。
	水洗	透過水洗的過程，將附著於不透明顏料上的墨色加以分離，而使得繪製於畫紙上的肌理紋路呈現出相離的特殊效果。

<sup>88</sup> 同註 85，頁 18-20。

<sup>89</sup> 同註 73，頁 6。

透	白繪	利用濃度不一的牛奶、豆漿、蛋白、檸檬汁等分子較細緻的材料，來堵塞紙張纖維的毛細孔，藉此隔離水墨的滲透。
	絕離	利用立可白、白膠、凡士林、金油等強度高的油質性材料，完全隔離水墨的滲透，以產生明確的留白效果。
	蠟繪	利用蠟筆易於繪製、及粗糙質感的繪畫痕跡，來製造水墨隔離特殊效果的質感。
	蠟漬	利用蠟的隔離效果讓水墨的暈染程度有所限制，最後再透過熨燙除蠟，以回復紙張原本的柔軟度。
	油痕	利用油與水墨互斥的特性，以油代墨繪製圖紋，再施以墨染，製造出透明灰白的油痕印記。
	平摺	利用畫紙多次反摺後的不一厚度，讓紙張與水墨的隔離、滲透速度不同，製造隨機的墨漬變化。
相 斥 與 相 融	漂白	透過漂白水的還原，使得有色的畫紙上產生反白的效果，營造出虛實交錯的趣味。
	撒鹽	在墨染未乾的紙面上，利用鹽及糖的吸水特性，製造出點狀的留白痕跡。
	迷離	利用清潔溶劑的排墨性，以渲染或滴墨的方式，呈現出暈染與流動的墨色氛圍。
	水滲	同時運用濕筆與乾筆的渲染皴擦，形成不同層次的墨跡造形。
	撞墨	利用熟紙不透水的特性，刻意地讓墨水積聚於畫面中，營造出墨水強弱濃淡的混融變化。
	殘影	利用調理不同濃度的膠水與墨相互交雜使用，來營造隨機性的墨痕殘影。相斥的隔離現象，形成特殊的圖像重疊美感。
	流墨	在熟紙紙面上刷上大量的水分，使墨與水在紙面上產生出流動交融的隨機趣味，適合用來製造大面積的墨色效果。
	水痕	利用去光水的脫脂效果，當再次以墨水重複表現於原來的位置時，隱藏不見的痕跡則可造成墨塊與墨塊間的相互隔離趣味。
拓	拓印	將顏料或墨汁塗在實物本身，直接壓印到紙張上，紙張表面即可獲得與實物類似或相同的質感、紋理和形狀。

跡 與 印 痕	揉紙	利用宣(棉)紙，較強的柔軟性，揉皺後在縐痕上刷墨(彩)，或者平均沾墨壓印紙張，均可製造出規則性的線條紋表 2-7 當代水墨畫特殊技法一覽表理。
	擦印	透過紙張與實物的用力壓印，將實物的粗糙痕跡轉印至紙張，再以乾筆皴擦的方式，將可獲得符合創作所需的紋理與痕跡。
	複印	透過將油墨溶解的轉印方式，將圖像停留在紙張上。
	刮刻	利用指甲或硬物在紙張上刮出細痕，再施以乾墨或色彩平塗，將會產生白色或黑白相間之線條，可增加畫面的視覺層次。
	疊墨	利用各種類紙材之不透水或半透水性，營造出墨漬的堆疊，讓畫面中之墨韻層次增加或留下自動性的墨痕。
	碎墨	利用塑膠袋(片)具有可變形及聚合的特性，將墨刷於其上，可壓印出較粗糙的斑駁質感或蝕刻的點性結構。
	形板	利用形版的隔離讓造型輪廓更容易掌握，並且容易複製相同或相似的造型。
	水拓	基於油水相斥原理，將具油質特性的油煙墨滴灑於水中，水面即浮現墨色的律動，再利用畫紙拓印，飄渺夢幻的墨紋即呈現於畫面之中。
覆 蓋 與 重 疊	烙痕	以燒烙的方法製造燒痕，重疊黏貼半透明的紙材以製造豐富的層次。
	紙漿	透過自製紙漿可以自由塑造的原理，在具有一定厚度的紙材上作壓、印、刮等方法，製造肌理的變化。
	補土	在紙面上鋪上一層補土，利用未乾時進行肌理的處理，以輔助表現圖像的質感。
	墨漿	使用墨汁和漿糊調和，形成濃稠的墨漿，再以滾筒沾墨漿在紙面上滾出粗糙的質理。
	厚彩	運用顏料的透明性與覆蓋性，製造墨與彩相融、相襯與相疊的層次變化。
	黏砂	以具有顆粒質感的材料，如陶灰泥、細沙等，黏著在紙面上造成粗糙的顆粒效果。

漆疊	利用可以堆高的水泥漆或保麗龍膠製造紙面凹凸的變化，再運用凹凸效果製造紋理。
複貼	在底紙上複貼各種軟性的紙材或布材，並以透明的紙材覆蓋，表現圖像的多層次肌理。

資料來源：本研究整理自王源東、莊連東、陳建發、葉宗和合編《台灣當代水墨畫特殊技法》，全華圖書股份有限公司，2013。.

在整理古人及當代畫家對技法的創新運用時，不難發現古今的畫家爲了突破單純的筆墨運用，大量使用輔助工具及相斥性顏料，製造衝突或藉以突破紙張材質的限制，做出種肌理效果，使得水墨畫的表現方式得以不斷擴張，甚至比西畫更爲多元。



## 第三章 創作理念與實踐

希臘哲學家柏羅丁(Plotinus)認為，自然之所以唯美，是因為有某一個觀念透過了它而燦爛輝煌；藝術之所以為美，是因為藝術家賦予了它觀念，但是自然所擁有的美超過於藝術。<sup>90</sup>

### 第一節 創作理念分析

創作的目的之一，是畫下心中認為是美的事物，雖然每個人對美的標準及經驗不同，但我想留下的，就如同蔣勳所說的：「美是生命裡可以留下來的東西，是記憶，是感謝，是很多的懷念」。

#### 一、生命力

所謂生命力(Vitality)，教育心理學博士劉思亮認為：凡舉事物的生命力都具有持續運動、成長、演化等共通特性。<sup>91</sup>何耀州在〈種子脈動-生命力的對話〉的創作研究中，引用教科書對生命的定義及陸師成對生命力的定義：「生命有機體，不受一般自然法則所支配，而是受一種特別的非物質力量所支配統治，這一種支配生命的力量就是生命力」，進而延伸認為「生命力是具有生長、繁衍、創生、創造之意義，轉換在藝術上，可延伸為創作者於作品成形之原動力」。<sup>92</sup>

富蘭克林(Benjamin Franklin)曾說「時間是生命的材料」，有些時刻稍縱即逝，有些卻好像無限延伸；隨著時間的運轉，彷彿另有一個來自我們體內的時間和生命交織在一起。雖然生理時鐘操縱生命的運作，但它並不是我們感受到的(分秒)時間。意識會製造另一種內在時間，像是靈魂的脈搏。愛因斯坦則將時間解釋為除了前後、上下、左右之外的第四空間。不過「時」、「空」之間卻有極大的差異。我們昨日在彼，今日在此：時間和空間是生命的舞台。<sup>93</sup>巴爾扎克(Honore de Balzac)提到「每樣東西都是造型，而生命本身更是造型」，生命本身根本就是造型的創造者。自然也 and 生命一樣，創生造

<sup>90</sup> W.Tatarkiewicz, 劉文潭譯,《西洋古代美學》,台北市:聯經出版事業公司,1981,頁250。

<sup>91</sup> 同註54,頁239。

<sup>92</sup> 何耀州,《種子脈動-生命力的對話》。國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文,2005,頁16。

<sup>93</sup> Stefan Klein, 陳素幸譯,《生命的時間學》,台北市:大塊文化出版股份有限公司,2008,頁9-267。

型。<sup>94</sup>

王慶生則認為儒家的實踐理性，道家的自然主義和釋家神秘主義的高度文化合流，不僅使中國繪畫具有深厚的文化層次，能夠深刻地表現中華民族偉大而深層的心靈，而且還表現出了自己強烈的個性，這種個性也就是它的生命力。<sup>95</sup>而植物一般象徵著生命的輪迴，從生育、死亡到再生；某些植物甚至被認為具有神靈的力量，因此具有旺盛的生命力，例如古埃及人相信小麥是從陰間之神俄賽理斯身上長出來的。<sup>96</sup>

生命力的議題，一直是個被討論的議題，也是被用來創作的熱門主題，例如曾冠菁透過指導學生服裝設計，進而從大自然環境中感受到無限的生命力，改變了對生活負面的觀念與態度。<sup>97</sup>許淑貞以「花語的生命躍動」進行版畫的創作，以女性角度觀察自然界花的生命力，體會人的生命從年幼到生命結束，與花的萌芽到枯萎凋謝，同樣在宇宙間是一個短暫時期，認為生命是性命，是動物生活的機能，老枯樹的硬骨頭是生命，瑞雪中白梅花的芬芳也是生命，淤泥中的白蓮花也是生命，仲夏的蟬也是生命，都是生命的現象。<sup>98</sup>此外，葉美櫻則是以「從樹木體現出生命力量」做為水墨創作的探討主題，以白千層樹、黃槿、木棉花樹、白榕樹的創作來表達對週遭生態的關懷和生命的熱愛；黃美惠利用絲襪、棉花和線為材料，以「形構生命意向」作為立體造型的創作論述；楊端容則是以創造性人格特質來探討潘寶英老師的創意生命故事等等，都是用不同形式或媒材來探討生命力的例子。

生命力是無所不在的，可以有形的生命延續，可以是語彙，也可以是無形的精神力量，本研究即是以生命力作為研究創作的主题，希望將大自然的生命力量，透過繪畫表現的形式，傳遞自然的美，以及激勵人心的正面意義。

## 二、靜與躍動的對話

「靜」的涵意是什麼？當以靜來造詞時，可以有安靜、寧靜、心靜、肅靜、平靜、動靜……等等不同的詞彙出現，也可以有較深層的哲學解釋，例如周敦頤最重要、最有

<sup>94</sup> Henry Focillon，吳玉成譯，《造型的生命》，台北市：田園城市文化事業有限公司，2003，頁39。

<sup>95</sup> 王慶生，《繪畫-東西方文化的衝擊》，台北市：淑馨出版社，2000，頁71。

<sup>96</sup> David Fontana，何盼盼譯，《象徵的名詞》，台北市：米娜貝爾出版公司，2003，頁152。

<sup>97</sup> 曾冠菁，《探索生命符號-創作與生命的對話》，台北市：實踐大學時尚與媒體研究所創作碩士論文，2007，頁3。

<sup>98</sup> 許淑貞，《「花語」的生命躍動-許淑貞的版畫創作論述》，新竹市：國立新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文，2007，頁10。

開創性的「主靜」的理論。《太極圖說》中的「聖人定之以中正仁義（聖人之道，仁義中正而已矣）而主靜（無欲故靜），立人極焉。」因達至無欲之境界，故能靜。在《通書·聖學二十》中提到「『一爲要。一者無欲也，無欲則靜虛動直。靜虛則明，明則通；動直則公，公則溥』，是說人如能「無欲」，就能「靜虛動直」，在靜心中明白事物之理，明辨是非就能分辨善惡，與道相通。<sup>99</sup>而〈誠下第二〉的「靜無而動有，至正而明達也」，說的則是當其守靜無爲時，要謹守本心之正。心要保持其純正本然之性，則一旦發動行爲就能無不通達。<sup>100</sup>此外，孔子在《大學》中也提到了「定而後能靜，定靜安慮得」，傅佩榮則認爲寧靜是淡薄以明志，寧靜以致遠，寧靜代表動力重新展現<sup>101</sup>。

動與靜看似相反，周敦頤在太極圖說中說：「無極而太極，太極動而生陽，動極而靜，靜而生陰，靜極復動。一動一靜互爲其根，分陰分陽，兩儀立焉」。將動靜區分爲太極之動靜與萬物之動靜兩種類型，認爲前者是「動而無動，靜而無靜」，亦即動中有靜，靜中有動，後者則是「動而無靜，靜而無動」。<sup>102</sup>

對於動與靜，朱熹亦說：「動靜二字，相爲對待」、程子則是：「動靜無端，陰陽無始」。朱子也提到「靜中有動，見天地心。正如大黑暗中有一點明」。老子說「凡有起於虛，動起於靜」，朱熹：「動者，陽之常。靜者，陰之常」。王夫之則認爲「靜者靜動 非不動也，只有動中之靜，沒有絕對的靜」。

如果以觀賞來看，動觀是游動觀賞，是從整體上把握、欣賞景觀；靜觀指的是駐足品賞玩味，是欣賞品味風景美的細節和局部。<sup>103</sup>而以作畫來看，古人作畫，以筆之動而爲陽，以墨之靜而爲陰。以筆取氣爲陽，以墨生彩爲陰。<sup>104</sup>

「動靜」是中國哲學史上的一對重要範疇，動即變化、變動；靜即不變、靜止。在中國古代哲學中，變易、有欲、有爲、剛健等都被納入「動」的範圍，而常規、無欲、無爲、柔順等則被納入「靜」的範圍，動與靜被廣泛地用來解釋中國古代哲學各方面的問題。朱謙之在《老子校釋》中認爲老子是較早從宇宙論方面來探討動靜關係的，寂靜是主導的、是根本，事物運動最終向本體復歸，返於「靜」，所說的靜，不是一般意義

<sup>99</sup> 朱銘貞，〈論周敦頤「聖人之學」〉，《遠東通識學報第二卷第一期》，台南市：遠東科技大學通識教育中心，2008年，頁52-53。

<sup>100</sup> 同上註，頁50。

<sup>101</sup> 傅佩榮，《莊子：以自在之心開發無限潛能》，台北市：遠見天下文化，2014年，頁217。

<sup>102</sup> 同註99，頁52-53。

<sup>103</sup> 謝凝高，《山水與審美·人與自然的交響曲》，北京市：北京大學出版社，1991年，頁51。

<sup>104</sup> 同註47，頁103。

的「靜止」，而是與有欲、有為相反的無為、無名、無欲，是「生而不有，為而不恃，長而不宰」的自然狀態。道家哲學的動靜學說對藝術美學，特別是文人畫創作產生極大的影響，唐宋以後，隨著藝術美的追求進一步轉為內向，轉向精神，動靜說正式進入藝術理論，明清時已正式以動靜、寂靜、靜氣等字樣品評書畫。<sup>105</sup>

許淑貞認為「躍」是跳如跳躍，「躍躍」是心動而不定及喜歡的樣子，花語的生命躍動，指花的生命在宇宙間充滿歡與喜悅，負有生命延續的意義，並帶給自然美麗與色彩，給人類生活帶來能量。

關於靜與動，如以上述的不同面向觀點來看，並非絕對的兩極對立，也沒有絕對的動和絕對的靜，動中會有靜，靜中也會有動，也可能是動與靜的交互循環，在個人的創作時，即是以靜默中的生命躍動作為創作的理念，並與旺盛的生命力相為呼應。

### 三、道家美學的實踐

西方傳統的美學中，一看或一聽之下就能令人產生快感的是狹義的美，廣義的美則至少包括了秀美、崇高、悲壯、滑稽、怪誕等範疇在內。<sup>106</sup>康德(Immanuel Kant) 則對美分類為自由美(純粹美)與依存美、自然美與藝術美，涉及慾望、概念或目的等的就是依存美，不涉及的就是純粹美；而自然美與藝術美的分別，自然美是天生的，藝術美則是天才的創造，是將一件事物作美的再現。<sup>107</sup>

德國哲學家黑格爾則認為：自然當中其實沒有所謂的美醜，所謂的美，存在於我們自己的心理，在觀賞、讚嘆美的那一剎那，看到自己生命的狀態、生命的痕跡、生命的本質。<sup>108</sup>黑格爾的論點和道家的觀點極為相近，從美學上觀察，莊子重人心、性、德一體，追求精神主宰，道家講生命主體與萬物的和諧，所謂「行莫若就」、「心莫若和」是以藝術家的心態對外物觀照，既移情又與物同感之態度，重實際感受，把握當下直覺的體悟，以主觀認知體悟於大道之中。<sup>109</sup>

葉朗則認為老子的美學要旨，係於一個「道」字，老子以道為美，道也是老子的哲學立論的基礎，以道做為最高範疇，而道之屬性和範疇就是自然；道即真理之所在，道

<sup>105</sup> 張明學，《道教與明清文人畫研究》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2005，頁 174-176。

<sup>106</sup> 同註 11，頁 4。

<sup>107</sup> 同上註，頁 38-40。

<sup>108</sup> 蔣勳，《美的覺醒》，台北市：遠流事業股份有限公司，2006，頁 192。

<sup>109</sup> 李錫佳，《道家美學與藝術精神》，台北市：中國文化大學哲學系博士論文，2012，頁 44。



規律性的律則，「道性自然」、「道生萬物」之主張，把物質世界的運行歸納出一個道性循環律則，並由此得出以道為核心，道、氣、象三者互相連結的美學體系，老子的哲學成為中國美學史的核心範疇，主要就是繫於自然的回歸。<sup>110</sup>而中國美學史以老子的哲學思想為起點，包括「道」、「氣」、「象」、「有」、「無」、「虛」、「實」、「美」、「妙」、「味」、「滌除玄鑒」等觀念，均係由道的統一作用開出<sup>111</sup>

莊子思想中一個很重要的特色，就是對大自然的讚美。其實，莊子對於美醜並沒有刻意的區別，《莊子·知北遊》：「天地有大美而不言」，美是無法描述的，任何東西都有它美的一面，真實就是美，善良就是美，自信也是美，世界上的每個事物，都有它的美，值得我們欣賞，人生就是一個審美的過程。<sup>112</sup>

## 第二節 創作理念的實踐

中國畫家的主觀意念是經由對自然的觀察、體驗、歸納而得，「師道造化」而後「得心源」，自然的法則一旦拋棄，儒道不能互補，情感與心靈必將難以展現。<sup>113</sup>

### 一、創作題材的選擇

在「生命力」、「靜與躍動」及「道家美學」的創作理念概念下，如何具體實踐，首要的便是創作題材的選擇。道家的審美是講求自然、無為的，縱使有美醜之分，萬物都有其存在的特別性，都有它美的一面，真實就是美，善良就是美，自信也是美，世界上的每個事物，都有它的美。但在實際生活中，所謂精緻的美還是容易受到喜愛，對於生命的議題，往往強而有力的現象或主題容易受到重視，偏遠或弱勢的就容易被忽略，比方說我們走路常碰到一些小花，以為沒什麼好看，就走過去了，如果留意一下，也許會發現一朵沒見過的花，很奇妙，<sup>114</sup>這就呼應了莊子所說的任何東西都有它的美，只是我們是否願意接近去看它。

從《莊子》物化角度說，每一萬物皆有自使、自取的生命力，都有它「質有而趣

<sup>110</sup> 同上註，頁 49-55。

<sup>111</sup> 曾春海，《中國哲學概論》，台北市：五南出版，2010，頁 27。

<sup>112</sup> 蒲震元，《中國藝術意境》，北京市：北京大學出版社，1999，頁 126。

<sup>113</sup> 同註 26，頁 17-18。

<sup>114</sup> 徐小虎，〈何懷碩與中國畫〉，刊載於《台灣視覺文化 藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，1995，頁 117。

靈」的神韻在，山水畫可彰顯自然大道，千差萬別的花草昆禽也是物化、氣化之美的開顯，只要畫家心眼能以物觀物，而繪出「神韻」、「氣質」，便可視為另類「質有而趣靈」的微觀表現。<sup>115</sup>雖然萬物皆有生命，萬物皆美，在本研究對生命力的論述中，我們可以得知生命力可以是具體的生長、繁衍，也可以是無形的意識，而大自然環境中的萬物則包含了人類、植物、動物、微生物.....等等，都各有展現生命力的方式，基於曾經長期處於農業領域的背景下，對大自然環境具有的特殊情感，而植物無法自己移動，無法讓我們聽懂他們的表達語言或是情感，因此選擇以自然生態中的植物為創作的主要對象外，在創作題材的選擇上，則大致可以歸納為以下二個面向：

### (一)視覺的生命之美

這裡所稱的視覺上看到，是指透過眼睛看見後，能讓人想再專注的看，也就是能引起內心共鳴的一種凝視，因為是用「心」在看，所以能引起共鳴。這個部分沒有預設具體的目標，因為在不同的環境情境下，對事物的感受不一定相同，只有以當下自己的感覺為憑，透過視覺的凝視，能產生感動或感覺的，就可能成為創作的題材。

大自然中好山好水、大山大水的美，不需要特別留意便能清楚看見，也普遍為人所喜愛、讚頌，而我卻對於隱身於山林、或是偏僻角落的小生命，特別感到佩服，例如校園中大樹的根(圖 3-1)，層層交錯的樹根構成生命之網，民雄鄉間的百年老樹(圖 3-2)更不僅有著複雜的樹幹、樹根交錯關係，樹下更建了土地公廟及涼亭，進一步延伸有宗教信仰及鄉間老人休閒聚會的功能，提升了老樹的生命價值。



圖 3-1 校園中大樹的根/作者自攝



圖 3-2 民雄路旁的百年老樹/作者自攝

<sup>115</sup> 同註 29，頁 52。

台中的豐原漆藝館曾是我學習漆藝的地方，因為擔心高速公路塞車，總是早早就從嘉義出門，在教室尚未開放的情形下，附近山坡變成了我最常流連的地方，停車場旁旁可能是工具間屋頂上長了棵大樹，大樹的根就沿者牆壁不斷的往下延伸(圖 3-3)，這是多麼震撼的生命力量啊！而在山溝中發現的小花蔓則蘭(圖 3-4)，則是我第一次近距離的接觸，雖然它是森林的殺手，但是其旺盛的生命能量，能以小博大的能力，也是讓我想下紀錄的重要因素，當走近雜草蔓生中的枯木時，竟看到令人感動的新生命(圖 3-5)，也看到因妨礙步道而被鋸斷的小樹，自己又長出了新枝(圖 3-6)。



圖 3-3 豐原山坡上停車場的樹根/作者自攝



圖 3-4 豐原山坡上的小花蔓則蘭/作者自攝



圖 3-5 豐原山坡上的枯木/作者自攝



圖 3-6 豐原山坡上被鋸斷的小樹/作者自攝

大自然並非僅在山林、鄉間，在我們生活周圍處處有大自然的痕跡，只要願意仔細觀察，變會發現處處有生機，在台中文創園區參加研習時，因該園區是台中舊酒廠的再利用，在歷史建築的巡禮中，低頭一看便看見了牆角的小草(圖 3-7)、牆壁裂縫也長出了植物(圖 3-8)，而水溝蓋下也有無限的生機隱藏於其中(圖 3-9)，甚至在巨大的原料儲藏桶下的陰暗角落，也有植物生長著(圖 3-10)，這些都是我們生活周遭的真實情景，但是會有多少人曾經認真的看它們一眼呢？反映在我們人類的社會中不也是如此，生活在鄉野、角落或陰暗處的弱勢人們，必須自己努力尋找資源，努力的活下去，這樣的生命力更值得我們尊敬和讚美。



圖 3-7 牆角的小草/作者自攝



圖 3-8 牆壁裂縫的植物/作者自攝



圖 3-9 水溝蓋下的生命/作者自攝



圖 3-10 儲藏桶下的植物/作者自攝

## (二)自己的親身體驗

除了周遭環境的所見所聞之外，在創作研究期間特地在民雄承租了二年的市民農園，耕農系列的作品即是以自己耕種的菜園現象作為題材。雖然曾經是畢業於農學院的學生，但由於就讀的是農業經濟及農業推廣教育領域，且非務農家庭，對於田間的實務操作是缺乏經驗的。在創作的過程中，為了能夠有另一種對生命的體驗，在辦公室附近

承租了市民農園，以實際行動來參與農作物的生命過程。

傳統農業中作物的生長離不開土壤，如糧食、棉花、油料、蔬菜、果樹、茶葉、花卉、菸草等，都必須利用土壤栽培，可以說，農業生產特別是種植業就是利用土壤的栽培技術，農業與土壤是密切相關的。<sup>116</sup>承租的菜園只有約十坪大小的面積(圖 3-11)，將原來長到膝蓋高的雜草除完後，露出原來承租者種的空心菜、大陸妹以及幾株芋頭，就開始了我的耕農體驗生活。由於沒有務農經驗，有些農園裡的左鄰右舍會指導我一些種植的技術，首先便是建議我將空心菜除掉重種，因為實在是已無法食用，我卻不忍心在它們得以重見陽光後被瞬間毀滅，這樣的猶豫讓我得以發現很大的驚喜，因為不久之後開花了(圖 3-12)，白色的小花穿插在綠色菜葉中，覺得真是稀奇又美麗，於是當作花園般的照顧及欣賞，直到結成種子，親自體驗採種的過程。



圖 3-11 承租的市民農園/作者自攝



圖 3-12 空心菜開花了/作者自攝

從整地除草、翻土作畦開始，就是一種生長環境的提供，有些人架設了簡易的設施，可以遮風擋雨，也有人維持露天栽培，有人將雜草除得很乾淨，一畦一畦的菜圃乾淨又整齊，而我雖然已經努力在每天上班前及下班後前去照顧，因為堅持不施用農藥，總是有除不完的雜草，這就是對生態環境的一種選擇，而對所種植的作物而言，環境則非它們所能決定，取決於菜園主人的態度。另一個直接且痛苦的經驗便是蟲害及颱風豪雨的災害，對於作物而言，雖然土地、空氣及水是生產的三要素，但是菜園主人無法改變的颱風災害及堅持不施農藥的蟲害問題(圖 3-13)，都足以使它們喪失生命，在此不確定的惡劣環境下，能夠完整收成的作物是非常稀少的，例如青花筍(圖 3-14)、高麗菜(圖 3-15)都幾乎都成了菜蟲的食物，但縱使如此，它們還是努力的生活著。有了慘痛經驗後，再次種植高麗菜時以簡易的紗網覆蓋，便可以阻絕大部分的蟲害問題，長出漂亮的高麗菜

<sup>116</sup> 李桂琴等，《生命的奧秘--生物的故事 2》，台北市：倚天文化事業有限公司，2005，頁 63。

了(圖 3-16)，隨著種植經驗的累積，而後種植的蘿蔓(圖 3-17)、玉米筍(圖 3-18)、茼蒿都有了收成，小小的茼蒿花放大近看，猶如向日葵般的充滿陽光之美(圖 3-19)，除此之外，還曾購買補血針菇太空包(圖 3-20)，體驗種植的過程。



圖 3-13 菜園裡的菜蟲/作者自攝



圖 3-14 被蟲吃的青花筍/作者自攝



圖 3-15 被蟲吃的高麗菜/作者自攝



圖 3-16 有紗網保護的高麗菜/作者自攝



圖 3-17 蘿蔓/作者自攝



圖 3-18 玉米筍/作者自攝



圖 3-19 茼蒿的花/作者自攝



圖 3-20 補血針菇太空包/作者自攝

## 二、創作的呈現方式

選擇以水墨畫作為創作的畫種，必須面臨的是表現的形式，要以傳統水墨畫的方式，因循固有傳統筆法的表現方式，或是純然以自己的心態，輔以西畫的部分繪畫技巧，以現代水墨的方式呈現。雖然謝里法認為，幾百年來一直固定在宋元的風格與形式上的傳統國畫，已經與時代脫節，<sup>117</sup>但並不表示其無可取之處，只是審美的經驗隨著時代環境不同而產生差異。

朱光潛認為，對於同一件事物可以用三種不同的『知』的方式去知它，最簡單原始的「知」是直覺，見形象而不見意義；第二種是知覺，是由形象而知意義的階段，第三種是概念，審美經驗的產生在絕大多數情況下都不是一個孤立的現象，與外在的世界、過去的經驗、個人知識及修養都有關係。<sup>118</sup>

### (一)技法的運用

中國畫所用的毛筆與西洋畫筆的執筆法不同，最重要的是要「指實掌靈」，「指實」是要把筆拿穩，「掌靈」或稱「掌虛」是給筆留出足夠活動的餘地。用筆是指如何運用筆鋒，表現出各種筆墨效果的問題，較常用的歸納起來有中鋒(正鋒)、側鋒、逆鋒、順鋒(握筆中鋒)、散鋒(破鋒)轉鋒<sup>119</sup>。筆(線條)、墨(運墨而五色具)的結合，確立了中國水墨畫

<sup>117</sup> 同註 81，頁 124。

<sup>118</sup> 同註 11，頁 80-83。

<sup>119</sup> 同註 49，頁 66-67。

的基本要素，所有的物象皆由「筆墨」解決，因而在世界繪畫系統中奠定了特殊的畫系。

120

水墨畫的主要工具及材料，大致為紙、筆、墨、顏彩及、水，在傳統山水化中最常見的是各種皴法，古代也發現了各種有趣的奇妙怪招來作畫，在當代可用的媒材則更多，在本研究中均已有論述。

### (一) 點的運用

在個人的創作部分，大多數作品均是以「點」為主要筆法。西方把點視為最簡單的形狀基礎，點是以筆或工具攜帶色料，撞擊畫面所產生的基本形，因其用力之輕重，以及工具材料之不同，產生之點的特色也不同。<sup>121</sup>提到點描，最為人熟知的便是點描派的創始人--秀拉（Seurat），將色彩理論套用到點描畫作中，讓世人為之驚豔，例如著名的《大碗島的星期日下午》（圖 3-21），除了色點的運用之外，在構圖上每個人的姿勢都以水平和垂直強調，才能做到華麗卻不嘈雜<sup>122</sup>。



圖 3-21 秀拉 大碗島的星期日下午

圖片來源：內田廣由紀，《跟著大師學構圖》，城邦文化事業股份有限公司尖端出版，2010，頁 9。

而中國水墨畫對於「點」的運用，最早見於北宋李成的《畫山水訣》提到了「點樹葉，疏間密」，是針對點的表現方法。而為「點」下定義的則以北宋郭熙的《林泉高致集》為最早：「以筆端注之謂之點，點施於人物，也施於木葉」，是從「點」之形成方式及用途概略著眼。清朝畫家鄒一桂《小山畫譜》則下了一個言簡意賅的定義：「點用單筆」，

<sup>120</sup> 同註 48，頁 11。

<sup>121</sup> 同註 8，頁 61。

<sup>122</sup> 內田廣由紀，《跟著大師學構圖》，台北市：城邦文化事業股份有限公司尖端出版，2010，頁 9。



明末清初，各種畫論討論「點」之運用者增多，唐志契《繪事微言》特別論及點苔除須顧及「濃淡相間，疏密不失」外，尚須用於適當山石凹處，方能合理而有生氣。<sup>123</sup>

點看似簡單，清笈重光《畫筌》中寫到：「點分多種，用在合宜。圓多用攢，側多用疊；秃筆用衄，破筆用松；擲筆者芒，按筆者銳；含潤若渴，帶渴為焦；細等纖塵，粗同墜石；淡以破濃，聚而隨散。繁簡恰有定形，整亂因乎興會」。<sup>124</sup>說明了點的角度、大小、濃淡不同，必須依實際需要適當運用才能有好的效果。

當代水墨畫家對於點的詮釋及運用，則更為多元及變化，例如王源東的《佛心》(圖 3-22)、《敞開佛心》(圖 3-23)、以及葉宗和的《赤幣賦》(圖 3-24)、《生命舞曲》(圖 3-25)也都是以點描創作的水墨畫作品。



圖 3-22 王源東/佛心/45x70cm/2012  
圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 83

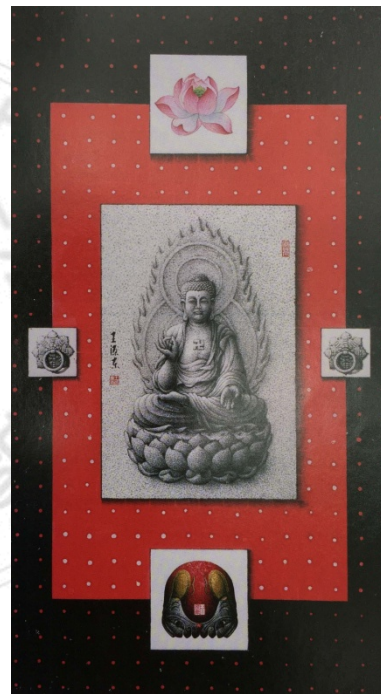


圖 3-23 王源東/敞開佛心/77x140cm/2012  
圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 299

<sup>123</sup> 同註 8，頁 55。

<sup>124</sup> 同註 47，頁 235-236。



圖 3-24 葉宗和/赤幣賦/76x96cm/ 2002  
 圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 315



圖 3-25 葉宗和/生命舞曲/45x45cm/2012  
 圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 171

在大部分的創作作品中，點描可說是使用頻率最多的筆法，事實上，並不全然是點描，因為與西方的點描方法不完全相同，亦非利用補色的原理，或許也可以說是皴法的運用，基本上均是以淡墨開始起筆，與王源東及葉宗和之細膩點描截然不同，均是採乾筆或微濕的方式，以較大筆觸的方式作畫，再依作品明暗度的需要決定點的濃密或稀疏，其過程如圖 3-26：

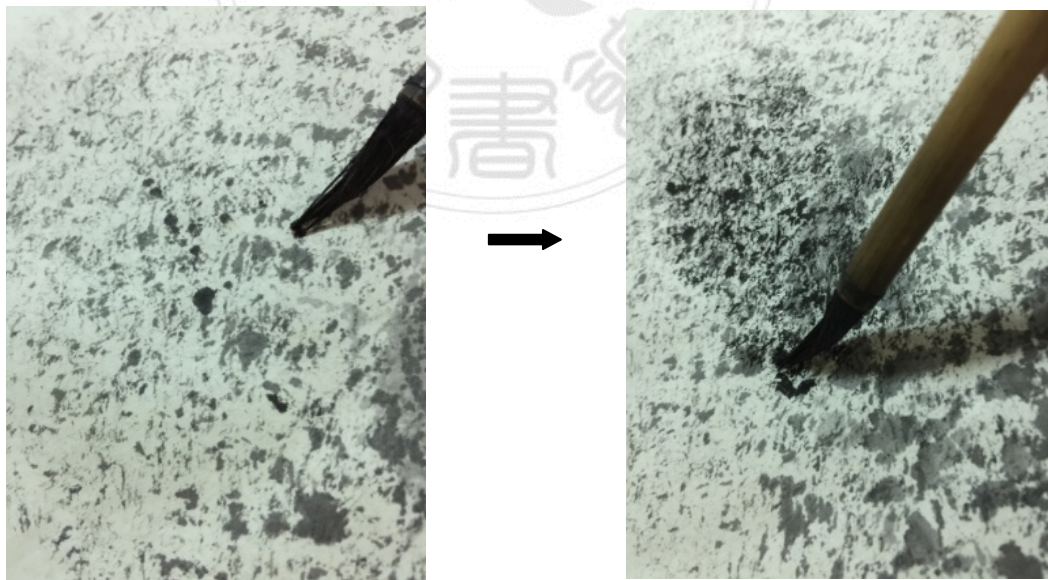


圖 3-26 點描操作過程圖

而透過此種點描方式的筆法，不論是《夾縫》的擋土牆(局部圖 3-27)、《起舞》的樹幹有機體(局部圖 3-28)、《活在當下》的太空包塑膠袋(局部圖 3-29)、《看見希望》的枯木紋理(局部圖 3-30)，點描都能夠表現出不同材質的肌理，並利用點的大小、墨的濃淡、

以及點的密度來營造明暗及立體空間感。



圖 3-27 李秀珠/夾縫(局部圖)



圖 3-28 李秀珠 起舞(局部圖)



圖 3-29 李秀珠 活在當下(局部圖)



圖 3-30 李秀珠 看見希望(局部圖)

## (二)色彩的運用

在個人創作的作品中，對於墨色是非常重視而強調的，縱使有上顏彩，亦是在墨色基礎上進行著色，在「耕農系列」中描述高麗菜克服蟲害仍能生長節球的《生命刻痕》、颱風過後看到蝸牛爬上茶葉避難的《力爭上游》則是完全不上顏彩的作品，在這二件作品中，利用墨分五彩，甚至更多彩的不同濃淡墨色，線條、肌理及明暗，一層一層的慢慢的釐清，加上背景以濃墨處理，強調日照的明暗，都使這二件作品，隨無上彩，確有

色彩的明亮度及力量。

在其他件作品的色彩運用上，因為創作題材以自然界的植物為主要對象，且均為鄉野或角落中為人忽略的生物，因此色彩的彩度均不高，縱使「無擇系列」中的菇類作品，有使用較多的黃橙色，在以墨色為基底且寧靜的環境氛圍下，這種視覺的混合，不僅凸顯了主題的重點，也不會顯得過於突兀。至多數以綠色植物為題材的作品，則是以不同比例的藍、黃及紅色為基礎，並在墨色的基礎下，依層次的不同交錯使用，例如「耕農系列」中《足食》及《自得》的菜葉及菜蟲，在幾乎都是綠色系的畫面中，以不透明的白色系加強線條的刻畫，濃墨的坑洞背景處理，都是使主題能夠在一片綠中仍能清楚表現的原因之一。

## (二)特殊技法的運用

在中國傳統繪畫，認為只有用毛筆的中鋒來繪畫才是正確的，也才能畫出好的作品，但在劉國松喊出「革中鋒的命」後，水墨畫的筆法不僅不再限於中鋒，亦不再僅限於毛筆，例如莊連東的《舞動旋律》(圖 3-31)除了毛筆之外，也使用了噴漆；《恆久守候》(圖 3-32)則使用了梳子來刻畫線條；葉宗和則是利用繩紋創作了《映月》(圖 3-33)，以形版壓印的方式創作了《慈悲的顯現》(圖 3-34)。



圖 3-31 莊連東/舞動旋律/45x45cm/2012  
圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 275



圖 3-32 莊連東/恆久守候/45x45cm/2012  
圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 275



圖 3-33 葉宗和/映月 110x160cm/1995  
 圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 311



圖 3-34 葉宗和/慈悲的顯現/45x45cm/2012  
 圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 211

## 1. 揉紙

除了點、線之外，為了表現肌理，適度使用特殊技法可有加分的效果，揉紙的程序是反紙面平整的方法，先將要使用這項技法的紙張局部或全部捏揉後再打開，由於經過揉捏後的紙張會呈現不規則的折痕，再以沾墨的乾筆直接刷於紙張上，即會產生深淺不同的不規則裂紋，其過程如圖 3-35：

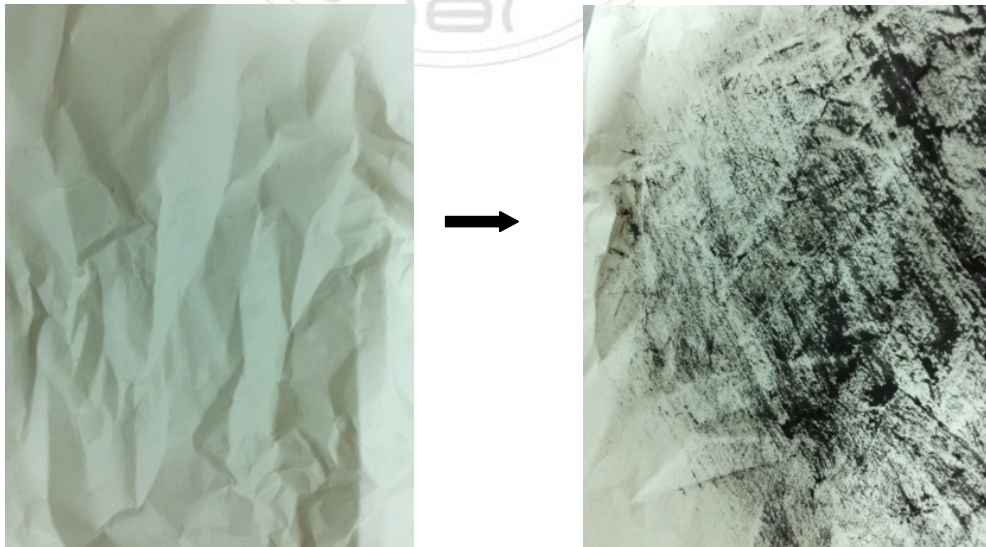


圖 3-35 揉紙操作過程圖

揉紙的技法，主要是應用在製造牆面或地面的不規則粗糙感，例如葉宗和的《裂宴》便是利用此項技法，呈現繃摺的墨痕紋理(圖 3-36)，個人創作作品奮力(局部圖 3-37)均係以此項特殊技法來表現。



圖 3-36 葉宗和/裂宴/45x45cm/2012  
圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 163



圖 3-37 李秀珠 奮力(局部圖)

## 2. 碎墨

利用菜瓜布及光滑塑膠袋沾墨來印於紙面，菜瓜布的粗糙、塑膠袋的光滑，均可製造不同感覺的肌理效果。由於作品中有磚牆、岩壁等，除了運用點描之外，碎墨所形成的不規則斑點也是材質肌理表現的重點之一，過程如圖 3-38：



圖 3-38 碎墨操作過程圖

葉宗和的《角落》(圖 3-39)提供了很好的學習範例，個人作品中的絕處逢生(局部圖 3-40)的壁面即有局部使用碎墨的技法，在其他作品中也多有使用。



圖 3-39 葉宗和/角落/45x45cm/2012

圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 201



圖 3-40 李秀珠 絕處逢生(局部圖)

### (三)構圖的運用

水墨畫並不只是外在圖像，而是一種文化圖騰，甚至是文化的象徵，其美學原型，當在意向中的思想、情感與人格。南齊謝赫「六法」中的：「氣韻生動」「生」是在心，也在物，是生命的有機體，任何一種畫法的水墨畫，「寫生」也成為古今的必然進階學習態度與方法，因為目測自然，必有所適應與否的分辨，棄其糟粕，取精華，此生機乃創作之實。<sup>125</sup>因此在表現的形式上，希望能以畫面的結構安排，由觀者能由直覺的觀看認知，進而產生知覺，體會並感受所要傳達的意義及想法。

在構圖的安排上，構圖指的是畫面的構成或結構，也就是依據視覺原理，將畫面的造型、色彩等元素，做整體而有計畫的安排組合。<sup>126</sup>掌握人類視覺觀看之原理，在畫面中安排適當的「視覺路徑」(visual path)，形構成為動人心弦的作品，這種形構就是「構圖」。<sup>127</sup>視覺形式是否能被簡化至基本形狀，則是判斷構圖優劣的標準，構圖的原則有

<sup>125</sup> 黃光男，〈水墨畫發展的條件與展望〉，刊載於《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》，台北市：國立台灣師範大學美術系，2002，頁 58。

<sup>126</sup> 同註 54，頁 18。

<sup>127</sup> 同上註，頁 30。

三種，第一種是幾何學，是以幾何形狀的方型和圓形、方體和圓柱體、角和平行線所組成；第二種是以生物形式發展方式為基礎的有機構圖；第三種則是以動作(movement)為基礎的動態(dynamic)構圖。<sup>128</sup>

袁金塔認為中國繪畫構圖法則的特色是虛實、佈白及款印，西畫則是重秩序、比例及和諧，<sup>129</sup>而不論中西繪畫，一般常用的構圖的類型，可分為以線分類、以形分類、圖案式及複合式等四類的構圖型態，如表 3-1：

表 3-1 構圖型態類型表

分類	構圖型態		特點	國畫	西畫
以線分類	垂直線構圖	中軸式	將垂直線擺放在畫面正中央，主題明顯震撼	范寬/谿山行旅圖 李唐/萬壑松風圖	塞尚/沐浴者 秀拉/正面姿勢的裸婦
		平分式	將垂直線擺放在畫面左邊或右邊，富動感且變化多	蕭照/山腰樓觀	高更/蕃歌 莫迪里雅尼/夫婦 夏格爾/我與故鄉
		對立式	將二條垂直線擺在畫面上的左右兩邊，形成互相對立與呼應之構圖，多樣而統一，畫面生動	齊白石/他日相呼 陳洪綬/無法可說	馬內/海邊 拉斐爾/聖母瑪麗亞的結婚
	水平線構圖		一種長短平行線的構圖	王維/雪溪圖 李唐/雪江圖	費寧格/三扇窗子 葉金斯/比格倫兄弟的競舟
	斜線構圖		介於垂直與水平線之間，但更有趣味及強烈的活動感	五代人/宮樂圖 蕭照/中興應禎圖卷	林布蘭/加利利海上的暴風雨 馬爾克/各爾內爾的塞納河
	對角線構圖	一條對角線分割構圖法	在畫面上擬定一條對角線，把主題放在這對角線所形成的一個三角形裡	李思訓/江帆樓閣圖 馬遠/山徑春行	
		二條對	二條對角線交叉		賽尚/玩橋牌的人

<sup>128</sup> 同註 8，頁 59。

<sup>129</sup> 袁金塔，《中西繪畫構圖之比較》，台北市：藝風堂出版社，1986，頁 22。



	角線分割構圖法(X形構圖)	而成		尤特里羅作/風景
	S曲線構圖	有優雅柔軟之感，曲線之速度變化有運動感	夏珪/西湖柳艇圖 宋徽宗/蠟梅雙禽圖	魯本斯/獵獅圖
	等分割構圖	將畫面做等距離的分割，並依此分割線去安排布置		安德利亞/聖告米勒/春
以形分類	十字形構圖	垂直線加上水平線，有水平的安定性、垂直的嚴肅性	陳洪綬/問月	杜菲/阿姆巴斯城堡
	L字形構圖	將垂直線擺在畫面上左邊或右邊，並與下半部之水平線交叉成L字形，有令人靜穆之感	李成/寒林圖 徐悲鴻/鐘馗	惠斯勒/黑與灰色的編曲之二：杜馬斯·卡賴爾的肖像
	三角形構圖	指物象組合的外型，看起來像幾何學上的三角形，給人安定平和的感覺	顧愷之/對鏡修容圖 巨然/秋山問道圖	莫迪里亞尼/拉大提琴的人 拉斐爾/聖母子與施洗的約翰
	圓形構圖	主題或畫面上最主要趣味部分，必須位於圓周之內，有完整、活潑而又統一的感觉	趙孟頫/三羊圖 王定國/雪景寒禽	拉斐爾/基督變容圖 格茲/捕鳥者
	C字形構圖	圓形有了缺口，這缺口成了最注目的地方，主題或趣味一定在缺口附近	黃荃/雪竹文禽 八大山人/椿鹿圖	
	圖案式構圖	類似圖案式的連續規則性排列，沒有很深入的空間	漢代梁祠石刻畫像/升鼎圖	克利/市鎮鄉村的地方誌 桑達金/芭蕾舞劇

	間感，但有單純統一之美。		的劇裝
複合式構圖	兩種或兩種以上的構圖類型綜合起來應用		提香/拿著櫻花的聖母 馬內/陽台

資料來源：本研究整理自袁金塔，《中西繪畫構圖之比較》，台北市：藝風堂出版社，1986，頁 79-100。

在本研究的創作作品中，在主題及表現形式確定後，在構圖方面係以自然取景的方式安排，希望能維持原來的環境場域，藉以凸顯其生命力，而非經過人工安排的配置，因此在構圖上係以上述構圖的原則，取適合的場景或局部加以利用，深信大自然是最好的設計師。誠如莊子【知北遊】中說的：

天地大美有三：一曰形之美，二曰道之美，三曰德之美。形之美，曰充盈，曰精緻；道之美，曰通達，曰剛健；德之美，曰包容，曰不伐。天地有大美而不言，故聖人述而不作。非不作也，述而不失其美也，觀其述而知其美也。

## 第四章 作品詮釋

「靜躍生命」系列作品，主要是以有生命的植物體為主要，依背景環境或表現方式的不同，再區分為三個系列，第一個系列係以「逆境」為主題，第二個系列以「無擇」為主題，第三個系列以「耕農」為主題，第四個系列則以「逢春」為主題，共有 19 件作品，目錄如表 4-1。

表 4-1 創作作品目錄一覽表

系列	作品名稱	年代	媒材	尺寸	備註
逆 境 系 列	自在	2011	京和紙、水墨設色	49×65.5cm	圖 4-1
	奮力	2012	京和紙、水墨設色	58×81.5cm	圖 4-2
	絕處逢生	2015	京和紙、水墨設色	67×101cm	圖 4-3
	相依	2016	京和紙、水墨設色	74×113cm	圖 4-4
	起舞	2017	京和紙、水墨設色	73×110cm	圖 4-5
	夾縫	2017	京和紙、水墨設色	72×131cm	圖 4-6
無 擇 系 列	活在當下	2013	京和紙、水墨設色	64×78cm	圖 4-7
	悠閒	2014	京和紙、水墨設色	68×94cm	圖 4-8
	綻放	2017	京和紙、水墨設色	57×77.5cm	圖 4-9
	活力滿滿	2017	京和紙、水墨設色	68×78.5cm	圖 4-10
耕 農 系 列	足食	2015	京和紙、水墨設色	39×70cm	圖 4-11
	生命刻痕	2016	京和紙、水墨	78×140cm	圖 4-12
	力爭上游	2016	京和紙、水墨	72×113cm	圖 4-13
	自得	2017	京和紙、水墨設色	72×108cm	圖 4-14
逢 春	生生不息	2013	京和紙、水墨設色	77.5×128cm	圖 4-15
	生機	2014	京和紙、水墨設色	78×100.5cm	圖 4-16

系列	生命出口	2014	京和紙、水墨設色	66.5×99cm	圖 4-17
	纏	2015	京和紙、水墨設色	67×101cm	圖 4-18
	看見希望	2016	京和紙、水墨設色	95.5×132cm	圖 4-19



## 第一節 逆境系列

逆境系列共有六件作品，是四個創作系列中數量最多的，第一件作品《自在》是自己開始創作的起點。以「逆境」為名，主要是以惡劣的生長環境為背景，藉以凸顯在逆境中克服困難的旺盛生命力。

大自然環境中，萬物皆有生命，人亦是如此，有些人生在貧困家庭，有些人生來富裕，大自然中的生物，有些可能是被刻意栽培的，於是就會受到特別好的照顧，更多的是隨著風隨著水流，或是隨著鳥、昆蟲的媒介，將自己帶到無可知的地方，也許可以找到適合生長的環境，也可能一生坎坷，甚至無法長大。

「逆」是一種反向的狀態，記得小時候常聽到「學如逆水行舟，不進則退」鼓勵向學的話，正常狀態下，一般人都希望平順的環境下，過所謂一帆風順的生活，但現實生活中或多或少都會有不同程度的困境產生，有些人的逆境是經濟財力，有些人則是身體健康的問題，不一而足。

本系列作品，第一件作品《自在》描述的是山壁石縫中的生命力，第二件作品《奮力》則是水溝蓋底下被限制的生命故事，第三件的《絕處逢生》則是如何克服惡劣環境求生存的毅力，第四件《相依》則是校園樹木與圍牆之間的相依關係，第五件「起舞」是裸露樹根的故事，第六件「夾縫」，則是描述雜草在夾縫中求的生存故事。

這是開始進行創作的起點，是生澀而沒自信的開始，卻也是堅持的開始，只是很單純的想把這些讓我有感覺的畫面畫下來。

創作的過程，其實是一種學習的過程，學習如何選擇主題、學習表達呈現的方式，也是學習如何克服困難，學習如何在逆境中生存。

## 作品一：自在

年代：2011

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：49x65.5cm

### ► 主題內涵：

(一)原來一顆不為人注意的小種子落在岩壁上，在沒有人會刻意照顧的情形下，仍然克服了資源困乏的困難，在隙縫中成長且自在的昂然挺立，讓我們不僅看到生命的無所不在，也為這樣努力生存的精神而感動。

(二)弱勢的、不容易被人們所注意的生命力量，更值得我們將其放大，接受大家的讚美及學習。

### ► 表現形式：

(一)以具象寫實的方式表現，構圖上以畫面約 2/4 處左上角的植物為主要視覺中心，向右斜下的的植物為視覺次中心，形成斜線的空間配置，又因左下方的不規則平行裂縫，及右下的水平帶狀植物，又形成 L 型的構圖，讓畫面更顯穩重。

(二)因岩壁不規則的形狀、大小及裂縫，以及植物的生命性，使原本堅硬及靜態的場域，充滿動態的生命力。

### ► 創作過程：

(一)先以鉛筆繪製草圖，再以淡墨將視覺主題植物先行繪製，再以不同濃淡用點的方式將岩壁的明暗面表現出來，也因缺乏經驗，不敢用濃墨，致層層堆疊，線條也較缺乏力量，最後再以顏料上色，並再以染墨方式加強明暗，即完成作品。

(二)在技法上，為營造岩壁的肌理，主要是利用點的方式營造明暗，並輔以利用菜瓜布沾墨的碎墨手法做局部加強，將岩壁的質感及意境表現出來，並在不同層次的墨色中，以單純的綠色小植物，巧妙的突顯出其生命的力量。



圖 4-1 李秀珠/自在/水墨設色/49x65.5cm/2011

## 作品二：奮力

年代：2012

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：58x81.5cm

### ➤ 主題內涵：

(一)是在台中文創園區內所發現畫面，一般情形下，很少人會蹲下身體好好的看著它們，最常見的就是直接走過去，影響排水或景觀時便是直接其清除。柵欄下的環境是陰暗、潮濕而有限的空間，就好像牢籠的生活，是被限制、沒有自由的，柵欄外的陽光、新鮮空氣和世間百態，是多麼令人嚮往及羨慕。

(二)只有努力成長，而後奮力向前，就能探出柵欄外，看到陽光，為自己創造不同的生命。

### ➤ 表現形式：

(一)具象寫實的表現方式，主視覺是放在畫面下的 1/3 處，屬於水平線的構圖。上半部的路面雖佔了 2/3，但因不規則的裂縫，與生氣勃勃的植物相互呼應，反而成為視覺的次焦點，更彰顯生命的力量。

(二)水溝通常是踩在角底下的世界，在創作過程中，將俯視角度調整為平視，營造出類似監獄牢籠的感覺，用強烈的色彩及明暗，強調其想獲得自由的力量。

### ➤ 創作過程：

(一)技法上，嘗試在局部使用紙揉刷墨的方法，製造自然的紋路肌理，讓作品更有畫面張力。

(二)水溝蓋是金屬的材質，除了能以光線明暗來表現其立體感外，並無法襯托出綠色植物的生命活力，因此特地增加了原本不存在的藍色，以襯托主題。





圖 4-2 李秀珠/奮力/58x81.5cm/水墨設色/2012

## 作品三：絕處逢生

年代：2015

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：67×101cm

### ➤ 主題內涵：

- (一)這是在豐原一個小山坡的停車場發現的畫面，大樹的種子落在水泥磚塊的屋頂間，在難以獲取養分的惡劣環境下，根系的觸鬚卻像攀岩的手緊緊的抓緊牆面，探索尋找任何生存的可能，多麼美的畫面。
- (二)聖經上說，撒種的時候如果落在石頭地裏，因土壤不深很快就能發芽，但太陽一出來就會被曬焦，又因為沒有根就會枯乾了。

### ➤ 表現形式：

- (一)牆面和地面形成的是一個 L 型的空間結構。
- (二)主視覺焦點的樹根在這個 L 型的結構中，以左上角向右下方的方向延伸，另形成了一個三角形的結構，再加上光線的強調，畫面不再靜止，而是躍動的。

### ➤ 創作過程：

- (一)構圖形式是以牆面的對角線來建構穩定的立體感，只取從屋頂到地面的根系，忽略上端的樹幹及枝葉，認為單純的畫面，力量已非常足夠。
- (二)在技法上，主要是以點和線條來產生塊面和明暗，再以染墨及顏色來完成作品。是一件用基本的筆法慢慢的畫出在小山坡上的小小停車場，一個在安靜的逆境中的動人生命故事。



圖 4-3 李秀珠/絕處逢生/水墨設色/67x101cm/2015

## 作品四：相依

年代：2016

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：74x113cm

### ➤ 主題內涵：

(一)這是在嘉義大學民雄校區的一棵樹，數大便是美，構成了美麗的校園，某天獨自一人在校園中尋找創作的題材時，在美麗的校園中竟無法找到可以令人感動的畫面，因為經常有人走動的地分，都被整理或修剪得太乾淨、太一致了。而當我走近較少人會走到的圍牆邊境時，在眾多大樹中發現了這個畫面，感動了我，被限制住的空間讓它無法長得粗壯，根系無處可伸展，就這樣和這道牆相依為命。

(二)與現實妥協，但仍不放棄追求自己的人生。

### ➤ 表現形式：

(一)樹和牆面形成一個十字的畫面結構，可使畫面穩重，並以畫面上端約 1/4 處為十字的交叉點，以樹幹及根系的生長為主視覺，不致因為茂盛的樹葉產生頭重腳輕的感覺。

(二)以強烈的光來對應濃密的樹葉，凸顯樹和牆面的依存關係。

### ➤ 創作過程：

(一)如果不是因為生長環境惡劣，也許它應該是棵高大強壯的樹，不夠強壯的樹根和軀幹，限制住它伸展及生長的圍牆，於是決定讓他成為畫面中唯一的主角。

(二)牆面的些許斑駁僅以點的方式來營造，光線強烈照射形成的斜線，讓畫面在靜謐中產生了時間的動態。

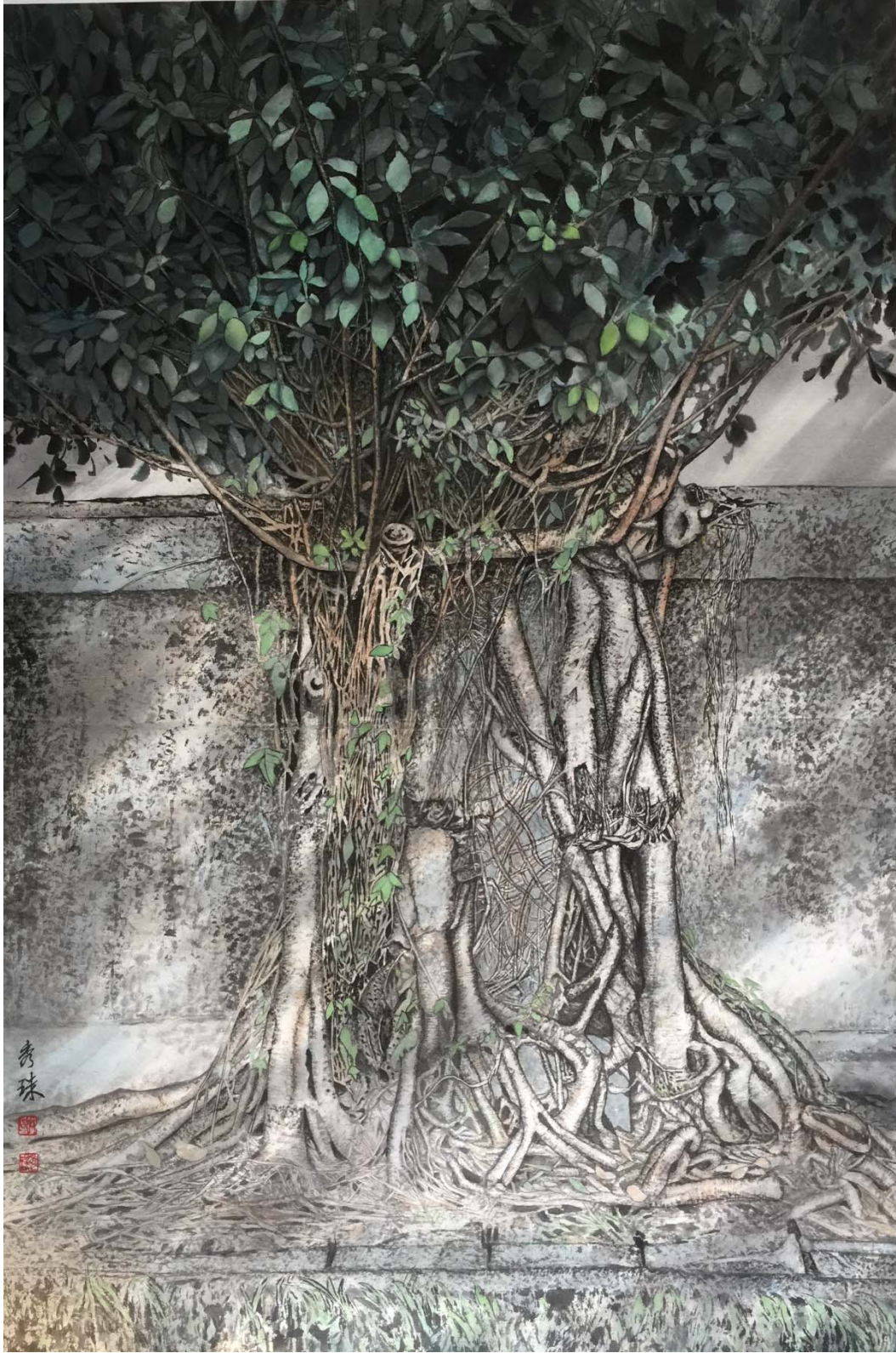


圖 4-4 李秀珠/相依/水墨設色/74x113cm/2016

## 作品五：起舞

年代：2016

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：73×110cm

### ➤ 主題內涵：

(一)這是在嘉義大學民雄校區發現的畫面，在安靜的中午時候，當陽光穿越樹葉的隙縫，在樹根突起的地面上形成大小形狀不一的圓點，樹幹與擴張的樹根，就猶如穿著圓舞長裙的舞者，在燈光舞台中翩翩起舞。

(二)生命的無限延伸，安靜中的舞動。

### ➤ 表現形式：

(一)採近似人字形的構圖，取樹幹的下半段至地面的部分，僅佔約 1/3 上半部，發達且交錯的根系則佔了畫面近 2/3。

(二)樹幹為中心的根系以直樹幹為圓心，則又形成另一種圓形的構圖。

### ➤ 創作過程：

(一)為了使畫面不要太呆板，將大樹樹幹置於中間偏右的位置，特別注意的是根系的延伸結構，集期間的複雜交錯。

(二)當構圖完成後，開始勾勒繪製草圖，完成後即先開始繪製樹幹，再以線條將根系錯綜複雜的關係釐清，在樹後面的根系以淡墨輕輕帶過，明暗則主要依據點描的手法，局部使用於畫面。



圖 4-5 李秀珠/起舞/水墨設色/73x110cm/2017



## 作品六：夾縫

年代：2017

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：72×131cm

### ► 主題內涵：

- (一)這是在台北市南港捷運站外的路邊發現的畫面，路旁的擋土牆，不知名的小草佔據了縫隙，就在這裡定居了下來，匆匆忙忙的過往行人，有多少人曾注意到這一小段的擋土牆，又有誰能知道，多久之後將會被剷平蓋起豪華的建築物，於是決定畫下這個歷史的影像。
- (二)看著每天穿流不息的人車，看著來來往往的人情世故，一切盡在眼中，在喧囂中保持著靜默，也在靜默中好好的生存了下來。

### ► 表現形式：

- (一)以倒S型的方式構圖，真實畫面有著更多的雜草，爲了能凸顯主題及凝聚視覺焦點，保留了右上角的植物爲主視覺焦點，並在倒S型的曲線位置保留部分植物。
- (二)曲線的走向呈較隨性自然的方式垂落，方塊狀的檔土磚形成的牆面上，因爲曲線而使畫面互見剛柔，因爲是這些植物落腳的家，而使擋土牆有了生命。

### ► 創作過程：

- (一)在構圖的階段並非將畫面完全的拷貝複製，必須先構思在雜草叢生的原始畫面，要保留哪些位置及多少數量的植物。
- (二)維持一貫的草稿、勾勒線條及以點來表現明暗面及上色外，並未有特殊性技法，僅在表現磚牆的青苔時，輔以粉彩來增加質感的效果。





圖 4-6 李秀珠/夾縫/水墨設色/72x131cm/2017

## 第二節 無擇系列

無擇系列，所要表達的是無法選擇，也無須選擇的生命故事。這個系列主要是以菇菌類為主題，有人工提供養分的太空包，也有野外自食其力的野菇，就像有人生在有錢人家，天生下來便不愁吃穿，有些人則必須自食其力，這都不是自己可選擇的生活方式。

台灣曾經是洋菇王國，目前栽培食實用菇的種類多樣，例如香菇、金針菇……等，而為便於照顧及將低人工成本，大都已採用太空包來生產，將各種需要的養分都裝入太空包中，自給自足的就慢慢長大，長大之後便被人們採收成了食物。

這個系列共有四件作品，有二件是人工栽培的環境，其中一件是太空包的種植，在計算好營養成分的太空包裡，一切都是順利的，都是被安排好的；另一件則是段木香菇，雖然也是人工栽培，但並非如太空包般的規格化、標準化，而無論採取哪一種栽培方式，都將面臨成熟即被採收的命運，這是它們被決定的命運，無法選擇改變，那就好好的活在當下吧，努力吸收提供的養分，成長、茁壯。

另二件作品則以野生菇為主題，《悠閒》的主角是黃蓋小翠柄菇，《綻放》畫的則是大型小皮傘，都是台灣原生的菇類，野生菇是大自然的主人，用自己的方式生活、生存，幾朵黃蓋小翠柄菇圍繞在樹幹上，為靜止的空間帶來了新的生命。大型小皮傘的外型是讓我決定畫下它們的重要原因，猶如綻放的花朵，讓我改變對菇類外型的刻板印象。

蔣勳曾在演講中提到，美有很大一部分是一種生命力的啟發，或是自己的自信。以前對於菇蕈類植物，只有可食用與不可食用之分，是以食用作為判斷其價值的標準，當我們重新以不同的角度看世界時，看到的是它們對生命的熱情，無論是人工的太空包還是荒野的山林，無論時間長短，總是認真的吸收養分，認真的成長。

## 作品一：活在當下

年代：2013

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：64x78 公分 cm

### ➤ 主題內涵：

(一)台灣曾經是洋菇王國，目前栽培實用菇的種類多樣，例如香菇、金針菇……等，而為便於照顧及將低人工成本，大都已採用太空包來生產，被設計好的生活環境，充足的生活資源，無憂無慮的生活，卻也脫離了原來的生存軌道。

(二)預設好的生長環境，被計畫好及受限制的生命旅程。

### ➤ 表現形式：

(一)將太空包置於左側，長出的鮑魚菇，如放射狀的向各方伸展，形成放射狀的構圖。

(二)大小不等的鮑魚菇，爭先恐後由太空包長出，視覺上充滿動態及豐沛的生命力。

### ➤ 創作過程：

(一)在構圖確定後，先行繪製的是勾勒出菇的綑摺，將所有的菇體都完成之後，才進行菇帽之上色，或遠或近便可清楚，最後才以濃墨為背景，再染上不同的顏色，便可充分凸顯菇體。

(二)太空包的塑膠包裝袋是在菇體完成後才進行的，因為塑膠袋的質感是自己不曾有過的經驗，最後是以點及留白的方式完成。



圖 4-7 李秀珠/活在當下/水墨設色/64x78cm/2013

## 作品二：悠閒

年代：2014

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：68x94 公分

### ➤ 主題內涵：

(一)森林裡的野生菇類，大大小小的菇由枯木中長出，好像一家人悠閒的圍坐在聊天，或是在做日光浴。

(二)枯木、枯葉都是生命的盡頭，但由於潮濕的環境，枯葉腐爛後成了大地的養分，而枯木則成了小生命的孕育所及避風港，呈現另一種的生命現象，大自然是最棒的設計師，畫面的構成其實是大自然決定的。

### ➤ 表現形式：

(一)枯木由左下方向上方延伸，形成斜線式的構圖。

(二)野生菇分別由枯木左上及右下方長出，在斜線之外，又稍有放射的效果，讓視覺不會只停留在枯木，而是動態的往生長出來的野菇移動。

### ➤ 創作過程：

(一)在步驟上，首先是將枯木的肌理表現出來，利用乾筆沾墨刷出線條的肌理，再繪製長出來的野菇，以及枯葉，最後再染墨、上色。

(二)在背景的處理上，左上及右下角是採虛的方式處理，形成以虛來帶實的效果，更能襯托出虛靜中的生命力量。



圖 4-8 李秀珠/悠閒/水墨設色/68x94cm/2014

## 作品三：綻放

年代：2017

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：57x77.5cm

### ➤ 主題內涵：

(一)大自然是很神奇的，有些菇類像撐傘，有些菇類像戴著帽子，也有些菇類顏色鮮豔，在山林中爭奇鬥豔。

(二)蕈類植物通常都生長在較陰暗的環境，在山林中靜靜的吸取養分，直至成熟張開如花瓣般的蕈蓋，猶如綻放的花朵，引人注目，開啓不一樣的生命旅程。

### ➤ 表現形式：

(一)是以聚生的野菇，形成大圓形的構圖。

(二)以段木為中心，野菇在段木上長了出來，是生命的延續，也是動與靜、需與實的對話。

### ➤ 創作過程：

(一)將菇體放大，並且將段木模糊化，不強調是蕈類植物，而是以其綻放的生命作為主題。

(二)基本上是以畫花卉的心情來完成這件作品，因此會強調類似花瓣的轉折，有充分日照的盛開花朵。

(三)技法上是以點墨的方式將野菇的明暗及層次感先行規劃好，雖然像是盛開的花朵，但不能因此就失去原來的野菇角色，因此在點墨的數量及力量上，均以較花朵厚重的方式來處理，因此便不會如一般花朵般的柔弱。



圖 4-9 李秀珠/綻放/水墨設色/57×77.5cm/2017



## 作品四：活力滿滿

年代：2017

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：68x78.5cm

### ➤ 主題內涵：

(一)段木栽培是在太空包問市之前，香菇最重要且普遍的栽培方式，延續之前曾以太空包鮑魚菇的主題，也希望能為段木香菇留下歷史的身影，對應太空包的明亮白色，段木的顏色是沈重的，菇舍是黑暗的空間，而革命卻是在這樣安靜的沈默中慢慢的發生，生命的產生實在太奇妙。

(二)段木以其最後的有限生命，作為香菇的孕育場，另一種生命的傳承。

在暗室菇寮中，猶如平靜的黑夜，就在看似平靜的時間流動中，一個個香菇活力充滿的長了出來，像是為黑暗的密室點燃了盞盞的小明燈。

### ➤ 表現形式：

(一)視覺焦點由畫面的最下面開始，往後逐漸延伸，因沒有停止的界線，因此可以產生無限空間的效果。

(二)數大變是美，在統一中有個別的變化，增加了趣味性。

### ➤ 創作過程：

(一)段木是一個接著一個密密麻麻的排列著，色彩的分野不大，尤其是在黑暗的密室中，最感困難的便是如何讓段木清楚呈現，而又不失其原木的顏色及質感。

(二)第二個困難是如何表現香菇的質感及活力，除了以不同濃淡的墨色來表現外，並利用強烈對比的線條顏色來增加反差的效果。



圖 4-10 李秀珠/活力滿滿/水墨設色/68x78.5cm/2017

### 第三節 耕農系列

爲了能真實體驗自己耕作的過程，承租了大約十坪左右的市民農園，在承租的二年期間，從除草、整地開始，學習著所有田間的作業，每天上班前必須先至菜園澆水、拔草，下班後也必須先到菜園拔草、澆水，才能維持充足的水分，以及阻止雜草快速的佔領土地，假日還是得去除草、澆水，或是購買菜苗栽種、施肥等，所有的非上班時間幾乎全都在菜園中度過，這是當初承租時所無法預料的時間花費。

在耕農系列中，只有四張作品，第一張的《足食》是菜蟲正在享受美食，第二張的《生命刻痕》則是已經結成球的高麗菜，盛開的菜葉正在熱烈迎向陽光，在這裡看不到菜蟲，但是菜葉中留下許許多多歷經菜蟲侵略啃噬的痕跡，這就是它的生命經驗，用自己的身體寫下其生命歷程的奮鬥史，每一個咬痕都是其生命的歷練，最終仍然能夠長大成爲健康成熟的高麗菜，深深的感動了我。對應在我們的真實生活中，人生也是會歷經許多的傷害或是苦痛，有些人選擇就此放棄，有些人則是勇敢的面對挑戰，無所謂對與錯，因爲這就是自己決定的人生道路。

第三個作品是《力爭上游》，青花筍的葉子上仍然是被菜蟲咬得到處是坑洞，但是畫面上看到的是蝸牛爬上了菜葉，這個畫面是颱風過後的菜園，風雨過後的菜園積滿了水，原來蝸牛是爬到菜葉上避難了，當下非常佩服及感動，而在另一個角落則是掛著蚯蚓的屍體，逃不過死亡的威脅，這不就是最真實的生命故事嗎？第四個作品則是紀錄另一種菜蟲-黃條葉蚤，它們快樂的在菜園中跳來跳去，餓了就吃蔬菜的嫩葉，無聲無息的菜園中繁衍及破壞。

菜園的實際耕種生活，讓自己重新認識了大自然的生態，雖然只是小小的十坪，卻必須耗費無限多的時間及精力，看到許許多多小生命的奮鬥史，大家一起加油！

## 作品一：足食

年代：2016

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：39x70 公分 cm

### ➤ 主題內涵：

(一)這是我承租市民農園後，實地耕種的真實故事，不施農藥，也不抓蟲的種菜模式，蟲蟲吃得飽飽的，菜葉卻是千瘡百孔，是只取一個局部特色來紀錄自己的耕農日記。

(二)人、菜與蟲的和平共處，有人快樂，卻也有人痛苦的自然生態平衡。

### ➤ 表現形式：

(一)爲了要特別強調菜蟲的危害，僅取有菜蟲的局部菜葉，菜葉是成右斜方向，蟲則是呈左斜的方向，使畫面較爲平衡。

(二)右下角則是已經被啃噬過的痕跡，一個寧靜的殺戮戰場。

### ➤ 創作過程：

(一)這件作品是先完成菜葉後，再進行菜蟲的繪製，主要的原因是缺乏畫蟲的經驗及信心。

(二)菜葉是綠色的，菜蟲也是綠色的，因此在顏色的使用上是第一個考量的重點，菜葉是斑駁歷經滄桑的色彩，蟲則是單純的鮮綠。

(三)菜葉是軟的，但相較於菜蟲而言，菜蟲就柔軟更多了，如何表現這二者的肌理，對我而言是困難的，於是產生菜葉過於僵硬的現象，但也因此讓這件作品更具趣味性。



圖 4-11 李秀珠/足食/水墨設色/39x70cm/2016

## 作品二：生命刻痕

年代：2016

媒材：京和紙、水墨

尺寸：78x140.5cm

### ► 主題內涵：

(一)這是承租市民農園種的高麗菜，天天看著它被蟲不斷啃食，雖然如此，還是堅持不噴撒農藥，日子便在不斷猶豫中度過，高麗菜縱然傷痕累累，也漸漸的節成球，開始長大了，努力的迎向陽光，被菜蟲啃食過的菜葉，就像記錄著其生命故事的刻痕。

(二)任何的挫折和傷害都會是我們生命歷程中的個別刻痕，一如菜蟲在菜葉上留下的咬痕，這些刻痕不會消失，但是卻無法阻擋其成長，最終仍能綻放出溫暖的笑容。

### ► 表現形式：

(一)是屬於圓形的構圖，由高麗菜的圓形為主體，綻放開的菜葉則是逆時針方向，也因此讓畫面並非只是高麗菜而已，而是有律動感的。

(二)雖然有被蟲啃食的痕跡，但在畫面上並未有菜蟲的影像，這是另一種隱喻的表達方式。

### ► 創作過程：

(一)以俯視微側的方式進行拍攝，一方面可以捕捉到更多的光線明暗，一方面可以更凸顯葉片的盛開。

(二)如果完整的畫下整顆高麗菜，可能就是一顆被蟲咬過的高麗菜，因此在畫面的擷取上，僅取局部盛開的葉片，來對應層層被蟲吃掉的其他菜葉。

(三)這件作品是以墨色及留白的純粹黑與白來呈現，認為會更有張力，在強烈的光影下，高麗菜有了一層又一層的不同生命歷程。



圖 4-12 李秀珠/生命刻痕/水墨/78x140.5cm/2016

## 作品三：力爭上游

年代：2016

媒材：京和紙、水墨

尺寸：72×113cm

### ➤ 主題內涵：

(一)這是一個颱風豪大雨過後的現場，承租的市民農園嚴重淹水，沒想到蝸牛竟爬上了菜葉上避難，但另一個對應的右邊卻是吊掛著已死去的蚯蚓屍體，生與死同時出現在同一個畫面，無法想像的逃難畫面。

(二)生死關頭時，總有無限的潛能。

### ➤ 表現形式：

(一)構圖上，是屬於 Y 字型的方式，描述承租的市民農園內的蝸牛與植物之間的關係。

(二)有重量的蝸牛爬上了重量較輕的菜葉上，形成故事性的話題，雖然蝸牛是視覺主角之一，但讓它部分隱藏在菜葉中，以呼應避難的故事性。

### ➤ 創作過程：

(一)決定畫這件作品時，是以蝸牛的生命力為主題，因為我從未看過此種畫面，但在好奇心逐漸減弱的過程中，發現旁邊有已經死亡的蚯蚓，菜葉上也有菜蟲留下來的坑坑洞洞，這些也都是生命的歷程，於是都入畫了。

(二)在創作過程中，看到蝸牛與蚯蚓不同的生死命運，對於生命的及時性更有所感，如何透過作品來表達，對我而言是很難達成的，終究還是回復到最基本的筆與墨，單純的黑與白。





圖 4-13 李秀珠/力爭上游/水墨/72x113cm/2016

## 作品四：自得

年代：2017

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：72×108cm

### ► 主題內涵：

(一)菜園中總是充滿了不同種類的生物，是有益或有害，完全取決於我們的需求和標準，這是另一種菜蟲，悄悄的隱身在菜園中，靜靜的蠶食蔬菜的嫩葉，其體型雖微小，卻是具殺傷力的害蟲。人類社會不也是如此，看似不起眼，卻可能是禍害的起源，我們卻渾然不知。

(二)面對侵略，要勇敢的強壯自己，一種相互平衡的生命力量。

### ► 表現形式：

(一)構圖上，是屬於 Y 字型的方式，由左下方往右上方延伸。

(二)畫面因左右張開的菜葉而呈斜的 Y 字型，在視覺上可有加寬的效果，使畫面不至因長幅而顯寬度過窄，並且增加張力。

### ► 創作過程：

(一)沒有採用特別放大菜蟲的方式來凸顯，原因在於這種蟲體很小，如果過於特寫強調，將無法感受到其體積與破壞力的關係，也無法看到菜葉被啃噬過後的樣貌，因此決定不以放大特寫方式處理。

(二)與其他同系列作品比較，本作品以較誇張的線條顏色來詮釋菜葉的結構，非如實物般的柔軟，而是有力量的、剛強的，希望能藉此增強力量，抵抗各種不同菜蟲的侵略。



圖 4-14 李秀珠/自得/水墨設色/72x108cm/2016

## 第四節 逢春系列

逢春系列主要想表達的是生命的傳承及延續，春耕、夏耘、秋收、冬藏，春天是需要努力耕耘、充滿生機的時節，是一年的開始，因此這個系列則是將其用來比喻新生命的開端。

生老病死是人類要面臨的生命過程，大自然中的生物也都會面臨這些問題，只是人類壽命可能是幾十年，花草的壽命也許幾個月，也會有比較長的，樹木則可以更長，有些是幾年，有些可以幾百年，甚至更久，這就是生命。

在這個系列有五張作品，有四張是以樹為主題，《生生不息》是描述校園中的老樹長出了新的枝條和嫩葉，讓生命不止息的傳承下去，應該是透過這樣的不斷新生的方式才能有長的壽命吧，對應在教育現場的校園中，不也是象徵教育的薪火相傳，不斷的將知識傳承交棒，永無止息。《生機》則是被鋸斷的樹幹從旁邊又長出了側芽，當別人已放棄你時，自己要能尋求生路，生命是自己創造的。

《生命出口》和《看見希望》則是在枯木上發現了新生的生命，《生命出口》是在山林中的廢棄枯木，在大自然環境下，它成了許多生物的棲息地，也會有隨風或隨著蟲鳥而來的種子在此落腳，枯木變成了它們的家，也用它最後的力氣供應了生存的養分，於是我們看見枯木上有了綠意盎然的小植物，看見了旺盛的生命力量。《看見希望》是在山上的原住民家中發現的一段枯木，放置在可遮風避雨的庭院中，已逐漸風化乾枯，竟然也和山林中發現的枯木一樣，也有小生命出現了，對應在上方垂吊下來的綠葉枝條，好似生命的接棒。

《纏》則是森林殺手—小花蔓澤蘭的故事，它無聲無息的在森林中蔓延，將樹木緊緊纏繞，千百年的老樹都無法抵抗，看似柔軟無力的雜草，卻有著無比的生命力及戰鬥力，更有著驚人的殺傷力，在現實環境中，我們是否也經常忽略該注意的危險因子呢？

## 作品一：生生不息

年代：2013

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：77.5x128 公分

### ➤ 主題內涵：

- (一)校園內的一棵老樹，不斷的長出新枝條，為斑駁的軀幹穿上年輕的新衣，更增添了青春的色彩及活力。
- (二)生命的傳遞及繁衍，在校園中默默的進行著，十年樹木，百年樹人的教育更為重要。

### ➤ 表現形式：

- (一)構圖上，是屬於正中心直立型的方式，因為樹幹夠粗壯，而顯得莊嚴及穩重。
- (二)其他的枝幹則有或彎或曲的線條表現，可以增加動態及柔軟的感覺，新生的枝條則蘊意生命的永不止息。

### ➤ 創作過程：

- (一)這是剛開始嘗試創作的作品，對於筆墨、筆法的運用都是生疏而沒自信的，因此在樹幹的肌理表現上，是以類似皴法的線條交錯構成，與之後的其他作品相較，有明顯的不同。
- (二)雖然有新生的綠葉枝條，希望能更有生命的活潑力量，因此嘗試以文字書寫的方式融入於畫中，但因書法的功力不足，因此並未有很好的表現，但也是因為這次的挫敗，讓我開始努力練習書法。



圖 4-15 李秀珠/生生不息/水墨設色/77.5x128cm/2013

## 作品二：生機

年代：2014

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：78x100.5cm

### ➤ 主題內涵：

(一)這是在豐原的小山坡看到的景象，與其他件作品中的樹幹上長出新枝葉相較，這是一段被人工鋸斷的小樹的樹幹，在眾多大樹中毫不起眼，因為會影響步道的動線，樹幹全被踞平，但仍從旁邊長出許多側芽，尋求生命的延續。

(二)把握任何一個可能的機會，山不轉人轉，處處有機會。

### ➤ 表現形式：

(一)構圖上，是屬於垂直型的方式，透過新生的枝芽讓視覺可因此往左上延伸。

(二)新生的嫩綠，對應原生的枯木，更能顯現生命的無限可能。

### ➤ 創作過程：

(一)其實這是一個單調的畫面，因此特別著重在樹幹的切口及樹皮的紋理，希望能在單純的主題中，藉由局部畫面的較高複雜度，增加畫面的厚重感，並且能襯托出新枝葉的生命力量。

(二)對於練習樹材的剖面，及樹皮紋路，是很辛苦的體驗，也在這種挫敗感中逐漸捕捉到一些感覺。

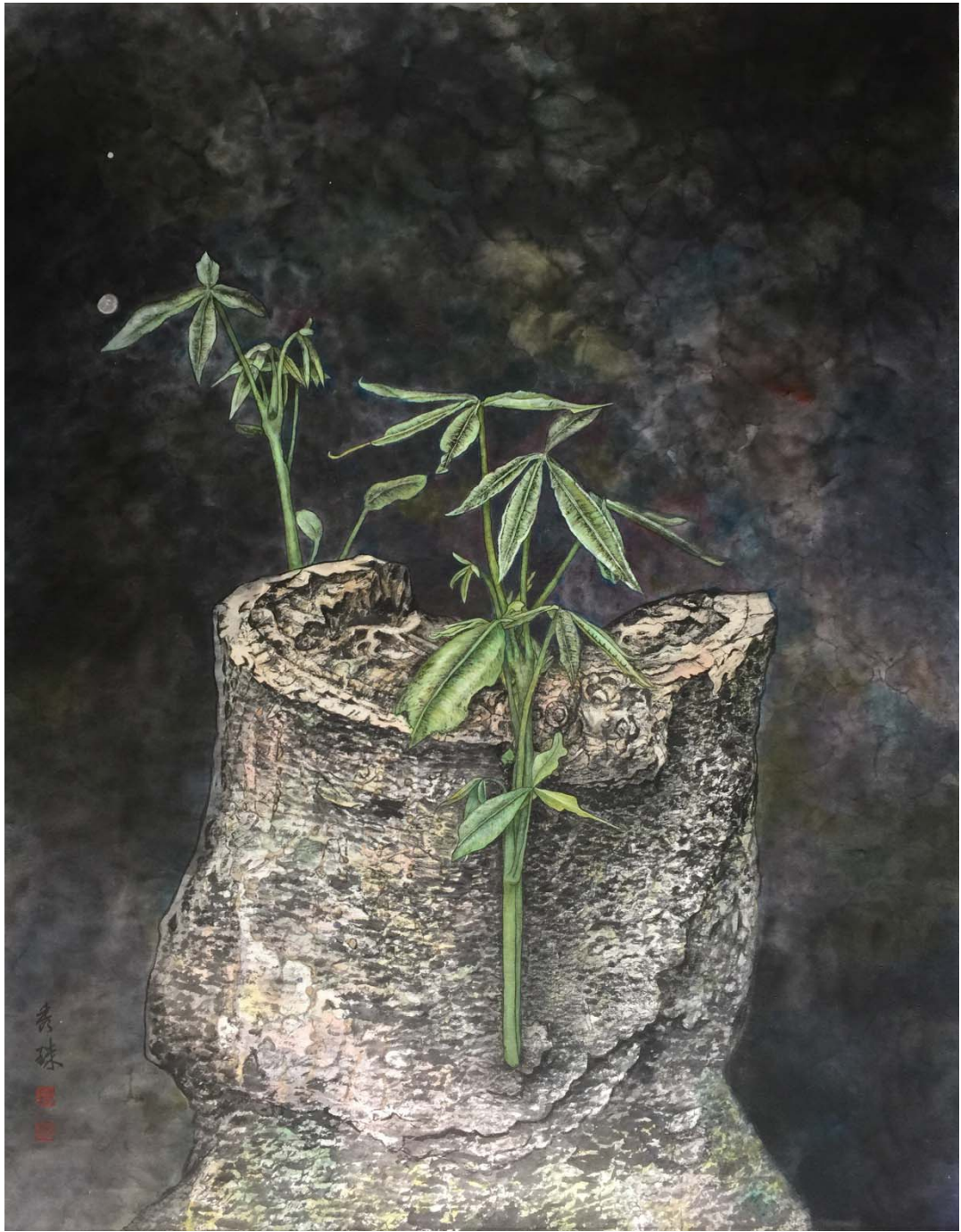


圖 4-16 李秀珠/生機/水墨設色/78x100.5cm/2014



## 作品三：生命出口

年代：2014

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：66.5x99 公分

### ➤ 主題內涵：

- (一)這是在豐原一個小山坡發現的畫面，廢棄枯木上長出的小芽，綠意盎然、筆直的迎向陽光，當下感動不已。
- (二)枯木、枯葉與綠芽之間的位置及色彩、榮枯的對比，加上風化及腐化程度不同造成的色彩、空間層次變化，大自然真的是最棒的設計師！

### ➤ 表現形式：

- (一)以中國特有的水墨技法，運用墨色的溫潤營造色彩的安靜感，並將原來雜亂的背景改以黑墨色來襯托主題，藉以「再現」及「詮釋」靜默中強韌的生命力，有別於攝影或電腦繪圖的銳利及冰冷。
- (二)構圖上是水平的一字形，枯木幾乎佔滿了畫面，但在這枯木中又有不同層次及紋理的變化。

### ➤ 創作過程：

- (一)由於枯木的斷面極為複雜，因此是過程中最大的挑戰及學習，成功則能待初期生命力的感覺，不成功則將是一件糟糕的事。因此第一個階段便是仔細觀察枯木的結構，再以素描的方法繪出底稿。
- (二)在技法上，由於是枯木，但也非完全枯乾，因此主要是以乾筆刷墨，利用乾筆的刷毛硬度，刷出樹幹的紋路，再以不同濃淡的墨色，一層層的將不同枯乾程度的質感及空間感表現出來。



圖 4-17 李秀珠/生命出口/水墨設色/66.5x99cm/2014



## 作品四：纏

年代：2015

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：67×101cm

### ► 主題內涵：

- (一)求生存是本能，弱肉強食也是食物鏈的循環，如此柔軟的植物竟能佔領山林、勒斃群樹，讓人束手無策，其生命力及戰鬥力之旺盛，令人關注。
- (二)柔弱的外型是弱點，也可能是保護罩，靜默中延伸無限的力量。

### ► 表現形式：

- (一)構圖上，是屬於反L或S型的表現方式，順應爬藤植物的特性由下方往上生長。
- (二)小花蔓澤蘭多麼可愛的名字，卻是山林中最可怕的殺手，在濕熱的天氣，一天可以伸長十公分左右，不僅長得快，而且從土壤地表開始，一株接著一株，無數株的藤蔓沿著大樹底部開始向上攀爬，纏著樹幹及枝條，將樹木緊緊包住，使其與陽光接觸進行光合作用，最後枯萎死亡，另一種改變生態、令人窒息的生命力展現。

### ► 創作過程：

- (一)由於小花蔓澤蘭繁衍力非常強，經常是可見到的是整片糾纏的綠，爲了凸顯其樣貌及山林殺手的冷漠，僅以單株的方式來呈現，看似軟弱，實則兇狠無情。
- (二)在技法上，特別強調的是背景的山壁，以點描的方式畫出山壁的質感，對應植物的柔軟，形成強烈對比外，山壁的凹凸及裂縫，以較誇張的猙獰面貌來呈現，暗喻山林中潛藏的致命陷阱。



圖 4-18 李秀珠/纏/水墨設色/67×101cm/2015

## 作品五：看見希望

年代：2016

媒材：京和紙、水墨設色

尺寸：95.5×132cm

### ➤ 主題內涵：

(一)這是在阿里山鄉特富野的居民家中所拍攝，幾乎快完全乾枯的斷木，沒有機會日曬雨淋，在我們到來時竟露出幾乎看不到的小綠芽，雖然小，卻是真實生命的開始。

(二)萬物皆有生命，只要能有一絲的機會，就要全力以赴，希望就在眼前。

### ➤ 表現形式：

(一)構圖上，是屬於二段式的方式，下半部是較穩重的枯木，是上半部則是輕盈的綠色，對比性的構圖安排。

(二)以枯木及垂葉代表二種意義及現象，透過垂吊下來的綠葉，新將生命延續下去。而新鮮的綠，對應原生的枯木，則更能顯現生命的無限可能。

### ➤ 創作過程：

(一)這件作品的枯木，是以俯視的角度來看，因此在肌理的表現上則必須非常注意立體面的結構，以及明暗的處理，才能使其生動，先以淡墨線描的方式描繪出枯木的結構之後，再以點的方式描繪出風化後形成的凹凸現象，並以濃墨加強暗面，營造立體的感覺。

(二)在枯木的繪畫過程中，發現無法呈現生命的張力，且構圖單調，因此再以路旁的鮮綠垂葉來連結枯木，在視覺上除了可以產生榮枯的對比，也可透過垂降的線條引導至枯木上的新生命。



圖 4-19 李秀珠/看見希望/水墨設色/95.5x132cm/2016

## 第五章 結論

魏晉以前的中國人真正愛好自然，才有老莊哲學和隱逸思想；中唐以後，隱居山林成爲一種風習，山水畫才真正達到形神兼備的境界；在後現代社會中，藝術不可能孤立遊離於社會之外，應以現代人的心境去面對、批判在世間的實存處境，進而創造出國人的畫畫語言。<sup>130</sup>

### 第一節 省思與價值

#### 一、創作研究的省思

在四個系列的作品中，基本上都是寫實的創作作品，但是並非畫出所有細節的寫生，不論是自己親手整地種下的蔬菜，或是路邊看見的水溝、雜草，都是自己的生活經驗和感受，會讓我感動而想畫下來的，並非是他的形狀、色彩或肌理，而是在當時的環境條件、與其他自然物、非自然物之間的互動關係，以及當時自己的心理感受。

台灣早期鄉土主義的寫生，也是透過相機或樸素的觀照方式，表現出人與自然之間最原始的相互關係，但是當時的學生對於造化，只是赤裸裸地把創作束縛在「自然」的陷阱裡，並沒有經過深一層的思索、關注，所以畫出來的台灣風光是冰冷、空虛，而且沒有生命。<sup>131</sup>雖然個人的作品在技法上並非熟練，在理論學說上的研究也不夠深入，但是對於古人或前人的論述及作品啓發，都真實的讓自己接收到並身體力行的具體實踐。所畫的雖都是具象的，也是可讓人們一眼就看得出來畫的是草、是樹、是香菇、是牆壁，但是想畫的、想表達的，並不是這些物件是否畫得像，而是能否能畫出心中想表達的那份自然的生命力。

老莊思想的自然、無爲及虛靜的美學觀，在講求科技、效率及每天負面社會新聞不斷的台灣，在物質、金錢、速度的追逐遊戲下，古人的智慧還有多少人能耐心去理解、省思，將只是學術研究者的殿堂。

---

<sup>130</sup> 同註 26，頁 50-51。

<sup>131</sup> 同上註，頁 23。

## 二、創作研究的價值

董其昌的自然觀認為，畫家必須讀萬卷書，行萬里路，然後可以「宇宙在乎手者，眼前無非生機」，強調「畫家以古人為師已是上乘，進此當以天地為師」，與張璪的「外師造化，中得心源」、蘇軾的「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」同樣具有震撼人心的力量。<sup>132</sup> 在創作研究的過程中，蒐集資料、研讀資料、整理及分析資料是非常費時而繁重的，事實上已經有太多的博碩士論文都整理並提供了很多的參考文獻，但我還是努力在圖書館中尋找非學位論文及非網路搜尋的資料，除了相關論述的書籍之外，尤其是早期的故宮文物月刊，可以讓我們對歷史及技法的演變有更多銜接上的認識；再者則是重要展覽的畫冊，除了畫作的欣賞之外，可藉由策展人的序或相關人的論述來瞭解歷史及繪畫風格的演變；第三個則是相關研討會或論壇的論文集，可藉此得知在當時所關注的議題，以及對未來發展的影響性，雖然並未能將所看過的資料全部應用於本次研究中，但希望能因此激發未來研究或創作者，更多的思考延伸來源。

第二個價值是以繪畫的方式展現微小生命的偉大及美，對於什麼是美，雖然各學派都有其不同的理論及看法，事實上，每個人心中都有一把自己審美標準的尺，但是我相信這把尺會因為所見、所聞、經驗及各種因素而可能改變。一般情形下，通常一般人不會覺得被蟲啃噬到殘破不堪的菜葉是美的，也不會覺得枯木和雜草有什麼好看的，應該也不會有人想買這種畫面掛在家裡牆壁上，但我還是選擇這些題材來入畫，因為並非高貴的生命才是生命，細小卑微的生命更應該被看見，如果這些作品的發表能被人看見，能真的表達出生命力的美，也許會改變部分人對美的看法，以及對大自然生命力的尊重，就會發揮改變的影響力，這應該是最希望能達到的目的及價值。

第三個價值，應該就是對發揚台灣當代水墨畫盡了小小的心力，雖然在學術研究上已經不再將水墨畫稱為國畫，但是在坊間仍然常被稱為國畫，甚至官辦的文化中心研習也還是這麼稱呼，自己的力量固然很小，但還是選擇以水墨來創作，希望能讓更多人看到水墨的更多可能，當朋友看到自己作品的圖片電子檔時，總是驚訝於怎麼可能是水墨，於是讓朋友認識水墨、欣賞水墨，便成了我在創作之外，經常在做的事了。

---

<sup>132</sup> 高木森，〈文人畫大綜合主義的形成及其理論〉，刊載於《故宮文物月刊第 40 期》，台北市：國立故宮博物院，1986，頁 32-33。



## 第二節 期許與展望

學習是沒有止境的，完成畢業作品只是代表經歷了一個學習的過程，有些人可能是起點，有些人可能就是終點了，但對更多人而言，應該只是學習之旅的中途站而已，只是每個人設定這趟旅程目的地的遠近都不會相同。

### 一、以生命力為主題持續創作

自然形象是客觀而可以掌握的，自然精神則是主觀而難以言喻的。畫家一旦不再依賴自然，終將把自己的意識擴充為自然的意識。<sup>133</sup>大自然的非常多元，無所不在，自己在有限的學校學習期間，僅能以部分主題做為創作的題材，例如承租了二年的市民農園，是從自己一個人拿著鋤頭整地開始的，每天上班前必須提前半小時出門去澆水，下班後必須先到菜園除草、澆水和其他田間作業，至少一小時的工作時間，一步一步的用心、用體力的整理照顧，這其中有著太多的故事可以當作創作題材，因此未來會持續在這個領域繼續努力，用不同的方式留下自己的耕農日記，也讓大家可以看到不同表達方式的菜園生活。

在四個系列的創作作品中，除了菜蟲及蝸牛之外，幾乎都是植物，事實上大自然環境中並非只有植物才有生命力，才能表現生命力，希望自己未來還能嘗試練習以人物為主題的創作，在各個角落都可能有許多感動人心的事件或是故事正在發生，也是自己第二階段想要努力學習的目標。

### 二、水墨技法的再精進

雖然創作了近二十幅的作品，但是在水墨技法上仍然是無法隨心所欲的運用，縱使使用最多的是點的畫法，經常還是雜亂無章的許多點的組合而已，形成許多敗筆；對於諸多的特殊技法也未敢大膽嘗試，不敢嘗試運用的最大原因是缺乏信心，希望在未來能夠用比較長的時間，將提及的各種特殊技法都能多加練習，並且能熟練到運用自如，相信對未來創作之路會有更大的幫助。

---

<sup>133</sup> 同註 26，頁 37。

除了當代水墨的技法之外，對於傳統水墨的技法，也希望能夠學習臨摹古人的作品，將傳統水墨的技法熟練，傳統水墨的哲學意境之美，也是自己希望能夠多體會理解，並且有能力可以與當代的技法相互運用，有助未來的創作。



## 參考文獻

### 一、中文參考資料

- 尹元泰，《王者之道-道德經解析、聖經引證》，台北市：成信文化事業股份有限公司，2004。
- 文心工作室，《老子》，台北市：商周出版，2008。
- 王邦雄、陳德和，《老莊與人生》，新北市：國立空中大學，2007。
- 王嵐、劉文斌，《國畫白描臨摹實技》，瀋陽市：北方聯合出版傳媒股份有限公司遼寧美術出版社，2004。
- 王源東，〈特殊技法在水墨畫創作中的重要性〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和合編《台灣當代水墨畫特殊技法》，新北市：全華圖書股份有限公司，2013。
- 王慶生，《繪畫-東西方文化的衝擊》，新北市：淑馨出版社，2000。
- 內田廣由紀，《跟著大師學構圖》，台北市：城邦文化事業股份有限公司尖端出版，2010。
- 史作檉，《水墨十講 哲學觀畫》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2008。
- 李君毅，《後殖民的藝術探索 李君毅的現代水墨畫創作》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，2015。
- 李桂琴等，《生命的奧秘--生物的故事 2》，台北市：倚天文化事業有限公司，2005。
- 李義弘，《自然與畫意》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1991。
- 倪再沁，《山水過渡-中國水墨畫的南遷》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2004。
- 倪再沁，《水墨畫講 文人美學與當代水墨的世界之辯》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2005。
- 徐小虎，〈何懷碩與中國畫〉，刊載於《台灣視覺文化 藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，1995。
- 袁金塔，《中西繪畫構圖之比較》，台北市：藝風堂出版社，1986。
- 崔詠雪，〈新象-2009 兩岸當代水墨展台灣策展人論述〉，刊載於《新象-2009 兩岸當代水墨展》，台中市：國立台灣美術館，2009。

- 張明學，《道教與明清文人畫研究》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2005。
- 莊連東，〈當代水墨畫的時代意義〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和合編《台灣當代水墨畫特殊技法》，新北市：全華圖書股份有限公司，2013。
- 陳傳席，《中國繪畫美學史》上冊，北京市：人民美術出版社，1994。
- 陳懷恩，《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果出版社，2008。
- 傅佩榮，《莊子：以自在之心開發無限潛能》，台北市：遠見天下文化，2014。
- 傅抱石，《中國繪畫理論》，台北市：里仁書局，1995。
- 曾春海，《中國哲學概論》，台北市：五南出版，2010。
- 新編國語日報辭典，台北市：國語日報社，2002。
- 溫蒂·貝克特(Wendy Beckett)，李惠珍、連惠幸合譯。《繪畫的故事》，台北市：台灣麥克股份有限公司，1998。
- 葉宗和，〈當代水墨畫的特質〉，刊載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和合編《台灣當代水墨畫特殊技法》，新北市：全華圖書股份有限公司，2013。
- 詹前裕，《中國水墨畫》，台北市：藝術圖書公司，1987。
- 賈克·瑪奎(Jacques Maquet)，伍珊珊、王慧姬等譯，《美感經驗》，台北市：雄獅美術，2003。
- 蒲震元，《中國藝術意境》，北京市：北京大學出版社，1999。
- 劉昌元，《西方美學導論》，台北市：聯經出版事業股份有限公司，2008。
- 劉思量，《中國美術思想新論》，台北市：藝術家出版社。2001。
- 劉國松，〈序：台灣本土文化與李君毅的現代水墨畫〉，刊載於李君毅著《後殖民的藝術探索 李君毅的現代水墨畫創作》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，2015。
- 蔣勳，《美的覺醒》，台北市：遠流事業股份有限公司，2006。
- 蕭瓊瑞，〈水墨變相-「現代水墨」在台灣〉，《水墨變相-現代水墨在台灣》，台北市：台北市立美術館，2008。
- 蕭瓊瑞，〈戒嚴體制與新傳統的建立〉，刊載於劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞合

- 著《台灣美術史綱》，台北市：藝術家出版社，2009。
- 賴聲川，《賴聲川的創意學》，台北市：天下雜誌股份有限公司，2006。
- 館野正美，趙佳誼譯，《老莊思想圖解》，台北市：商周出版，2006。
- 謝凝高，《山水與審美·人與自然的交響曲》，北京市：北京大學出版社，1991。
- 羅青，《水墨之美》，台北市：幼獅文化事業公司，1991。
- Carl G. Jung 主編，龔卓軍譯，《人及其象徵》，新北市：立緒文化事業有限公司，1999。
- David Fontana，何盼盼譯，《象徵的名詞》，台北市：米娜貝爾出版公司，2003。
- Henry Focillon，吳玉成譯，《造型的生命》，台北市：田園城市文化事業有限公司，2003。
- Hohn W. Creswell，張宇樑、吳楸椒合譯，《研究設計：質化、量化及混合方法取向》，台北市：學富文化事業有限公司，2008。
- Stefan Klein，陳素幸譯，《生命的時間學》，台北市：大塊文化出版股份有限公司，2008。
- W.Tatarkiewicz，劉文潭譯，《西洋古代美學》，台北市：聯經出版事業公司，1981。

## 二、期刊及研討會論文

- 王耀庭，〈國畫技法理的奇門怪招(上)〉，刊載於《故宮文物月刊第 18 期》，台北市：國立故宮博物院，1984。
- 王耀庭，〈國畫技法理的奇門怪招(下)〉，刊載於《故宮文物月刊第 19 期》，台北市：國立故宮博物院，1984。
- 朱銘貞，〈論周敦頤「聖人之學」〉，刊載於《遠東通識學報第二卷第一期》，台南市：遠東科技大學通識教育中心，2008。
- 余敦平，〈墨裡乾坤-試從科學觀點探討古墨的特性〉，刊載於《故宮文物月刊第 47 期》，台北市：國立故宮博物院，1987。
- 高木森，〈文人畫大綜合主義的形成及其理論〉，刊載於《故宮文物月刊第 40 期》，台北市：國立故宮博物院，1986。
- 張清治，〈無畫處皆成妙境—談中國繪畫之空無觀〉，刊載於《故宮文物月刊第 16 期》，

台北市：國立故宮博物院，1984。

黃光男，〈水墨畫發展的條件與展望〉，刊載於《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》，台北市：國立台灣師範大學美術系，2002。

黃冠華，〈觀看不見：凝視的概念〉，刊載於《新聞學研究第87期》，台北市：國立政治大學傳播學院新聞學系，2006。

劉芳如，〈山水畫墨法新探(一)釋名篇〉，刊載於《故宮文物月刊第52期》，台北市：國立故宮博物院，1987。

劉國松，〈現代水墨畫的緣起、發展及影響〉，刊載於《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》，台北市：國立台灣師範大學美術系，2002。

劉豐榮，〈視覺符號探討方法之理論探析：由圖像誌到符號學與Lacan的符號學之創新〉，刊載於《視覺藝術論壇第1期》，嘉義縣：國立嘉義大學美術學系，2006。

劉豐榮，〈視覺藝術創作研究方法之理論基礎探悉：以質化研究觀點為基礎〉，刊載於《藝術教育研究期刊第8期》，新北市：藝術教育研究編輯委員會，2004。

賴錫三，〈《莊子》自然觀的批判考察與當代反思〉，刊載於《東華漢學第19期》，花蓮縣：東華大學中國語文學系、華文文學系，2014。

謝里法，〈日治時代台灣美術運動史緒言〉，刊載於《台灣視覺文化 藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，1995。

羅青，〈20世紀墨彩畫家品之標準〉，刊載於《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》，台北市：國立台灣師範大學美術系，2002。

羅青，〈中國水墨美學初探〉，刊載於《故宮文物月刊第47期》，台北市：國立故宮博物院，1987。

羅青，〈中國水墨畫的過去與未來〉，刊載於《台灣視覺文化 藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，1995。

### 三、學位論文

何耀州，《種子脈動-生命力的對話》，嘉義縣：國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，2005。

吳惠齡，《老子論人與自然》，台北市：東吳大學哲學系碩士論文。2008。

李淑芬，《莊子無為應物思想的生命教育觀-以〈應帝王〉為中心》，嘉義縣：南華大學生命教育學系碩士論文，2013。

李錫佳，《道家美學與藝術精神》，台北市：中國文化大學哲學系博士論文，2012。

曾冠菁，《探索生命符號-創作與生命的對話》，台北市：實踐大學時尚與媒體研究所創作碩士論文，2007

許淑貞，《「花語」的生命躍動-許淑貞的版畫創作論述》，新竹市：國立新竹教育大學美勞教育研究所碩士論文，2007，頁 10。

#### 四、網路資料

朱雨澤，論新自然水墨藝術，2016，引自 <https://read01.com/EyeB8M.html>

南治國，凝視下的圖像—中國現代作家筆下的南洋，2008，  
<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/drafts/Singapore/nan/nan-12.htm>。

故宮博物院 [https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account\\_1\\_ch.htm](https://www.npm.gov.tw/exh95/grandview/painting/account_1_ch.htm)

倪再沁，台灣美術環境，文建會 CASE 網路學院，引自 <http://www.cca.gov.tw/case>