

**中國繪畫中「氣」之審美創造**  
**黃宇立水墨創作論述**

**Artistic Production Based on the Conceptions  
of ” Chi ” in Chinese Aesthetics**

黃宇立 著  
By Yu Li Huang

**色影企業有限公司出版**  
中華民國 99 年 12 月

# 中國繪畫中「氣」之審美創造

## 摘要

本研究從先秦哲學「氣」的探究中，探尋宇宙生命本體根源，從中轉換、分析、綜合出氣的形而上的意涵與形而下的意涵，當兩種氣的屬性相互運化運轉，具體呈現在人、自然和藝術上。因此氣是人的身體、精神、智慧、人格涵養與生命力。氣也是自然山川風物的形貌、情趣及萬物變化的法則。氣更是藝術生命、風格所呈現的神、韻、意境、空寂、趣、態、生機、視覺張力。本研究之目的乃在於氣的宇宙本體生命的把握，並發揮氣的功能作用匯合人、自然與藝術生命之氣，創造出屬於個人獨特的繪畫風格。

為有效的發展與呈現個人獨特的繪畫風格，採行了哲學方法、藝術史研究法、創作品質思考與藝術創作研究法。以哲學方法分析歸納與整理出氣的美學理念與美學內涵。藝術史研究法則用以探討歷代繪畫創造作品中所隱含的主題意涵，作品風格與社會背景的關係，筆墨造型背後的意義與風格特徵。應用創作品質思考與藝術創作研究法來探討人的思想、精神、智慧、人格與自然的互動關係，從中規撫出個人的創作方法，將個人的美學理念予以視覺化，一方面檢驗美學理念的架構，表現個人的繪畫風格，更可以規劃未來繪畫創作發

展的方向。

氣的美學架構於宇宙的「虛」與「實」，「已知」與「未知」、「具體」與「抽象」的整體和諧，因此是一個具有容納萬有，整體功能，對立而不對抗的，形式與內容有機組合，和的美學特性。爲了體現和的美學理論，本研究發展出心師造化之創作方法系列，精神靈感之創作方法系列，融合傳統與現代之創作方法系列，詩詞意之創作方法系列等來說明吾人怎樣解讀和對待自身及周圍世界，鮮明的體現在藝術品，同時也集中的體現了吾人的文化觀和生命觀。成就了畫如其人，多樣化、剛柔相濟、意境等不同的藝術風格。

養氣是創作研究過程中發展的基石，也是自我超越、調整的動力。在藝術思潮風起雲湧之際，科技日新月異之今日，養氣是很重要的，因其使人的精神與宇宙精神同高進而達到天人合一，讓藝術家應用中國繪畫的特色，創造新的美感形式。

關鍵字：中國繪畫、水墨畫、氣、藝術風格、藝術創造、意境

## **Artistic Production Based on the Conceptions of” Chi” in Chinese Aesthetics**

### **Abstract**

The study starts from the inquiry into “Chi” in Pre-Qin philosophy, exploring the source of life, and then transforming, analyzing, and integrating the metaphysical and physical meanings of Chi. When these two kinds of attribution operate mutually, it will be concretely present in human, nature and art. Therefore, “Chi” is the body, spirit, wisdom, personality, and vitality of human. ” Chi” is also the appearance, natural taste and the principle of myriad things. Moreover, Chi is the genre, and life of art which present the spirit, charm, ideal condition, void and silence, interest, form, vitality and visual tension. The goal of this study is to seize the source of life of Chi, to elaborate the function of Chi to harmonize human beings, nature, and art, and to create the individual unique painting style.

For effectively developing and displaying the individual unique painting style, the researcher uses the methods of philosophy, art history, qualitative thinking and artistic creation. The researcher generalizes the esthetic idea and meaning of Chi with philosophy method. The approach of art history is used to inquire into the connotation of historical pictures, the relationship between style and social background, the meaning and stylistic features that behind painting modeling. By using the concept and method of qualitative thinking, the study explores the interaction among thinking, spirit, wisdom, moral personality and nature, and then generalizes the individual way of creation. By using the method of artistic creation, the research visualizes the personal esthetic idea. Thus, the researcher is able to examine the structure of esthetic idea, to express the personal painting style, and to plan the direction of future artistic creation.

The esthetics of Chi as based on the conception of harmony between being and concrete, known and unknown, objective and abstract. Therefore, it non-being the whole creation, the entirety, and is opposing but not conflict, the combination of the extrinsic and the intrinsic, and the harmonious of esthetics. For expressing the harmonious of esthetics, the study develops the series of creation of the Creator, spirit, the supernatural, inspiration that blend traditions and present generation,



poetic sentiment, cultivating vital energy of Chi to explain the way to interpret and deal with oneself or surroundings. It is expressed in the artworks and also represents my own perspectives of culture and life at the same time. This way is to achieve the styles of artistic creation that reflect the artist's character, and have variety, balance of hard and soft qualities, and artistic state of mind.

Artistic style needs to be developed. We have to keep on studying creating so as to enhance the quality of creation. Cultivating "Chi" is the basic step of processing in this study. It is also the power of self transcendence and adjustment.

An the time of changeable artistic trends, science and technology rapidly developing, cultivating "Chi" is very important in integrating the spirit of human and universe, and creating new forms of beauty utilizing the features of Chinese painting.

Keywords : Chinese painting, Chi, artistic style, artistic creation, artistic state of mind, Ink painting.

# 中國繪畫中「氣」之審美創造

## 目次

中文摘要 .....	I
英文摘要 .....	III
目 次 .....	V
圖表目錄 .....	VII
<b>第一章 諸論</b>	
第一節 研究動機與目的 .....	1
第二節 研究方法與步驟 .....	6
第三節 研究架構與範圍 .....	21
第四節 名詞釋義 .....	25
<b>第二章 文獻探討</b>	
第一節 氣的基本觀念 .....	30
第二節 氣的理論緣起 .....	39
第三節 氣的美學內涵 .....	55
<b>第三章 創作理念</b>	
第一節 氣之和的美學觀 .....	74

第二節 氣的美學創作理論 .....	79
第三節 氣的藝術風格 .....	97
<b>第四章 作品詮釋</b>	
第一節 心師造化之創作方法系列 .....	139
第二節 精神靈感之創作方法系列 .....	164
第三節 融合傳統與現代之創作方法系列 .....	219
第四節 詩詞意之創作方法系列 .....	236
<b>第五章 結論</b>	
第一節 綜結與省思 .....	248
第二節 價值與貢獻 .....	251
第三節 建議與期許 .....	258
<b>參考書目</b> .....	263
<b>附    錄</b>	
附錄一 參考作品 .....	266
附錄二 黃宇立簡介、經歷 .....	300

## 圖、表目錄

圖 1-1	汪琨 攜琴訪友圖	9
圖 1-2	蒲華 山居圖	9
圖 1-3	創作研究互動圖	16
圖 1-4	創作研究流程圖	20
圖 1-5	研究架構圖	23
圖 2-1	氣的間質循環圖	34
圖 2-2	太極圖	35
圖 2-3	顧愷之 女史箴圖	42
圖 2-4	顧愷之 洛神賦圖	42
圖 2-5	荆浩 匡廬圖	45
圖 2-6	范寬 谿山行旅圖	46
圖 2-7	馬遠 踏歌圖	46
圖 2-8	倪瓚 六君子圖	48
圖 2-9	趙孟頫 秀石疏林圖	48
圖 2-10	董其昌 壬子八月山水圖	49
圖 2-11	張路 風雨歸莊圖	50
圖 2-12	石濤 遊華陽山圖	51
圖 2-13	王原祈 山中早春圖	51
圖 3-1	黎雄才 黃山松雲圖	81
圖 3-2	冷枚 松蔭秋思圖	83
圖 3-3	朱鼎 秋暮賞月圖	86
圖 3-4	童之風 歐陽子夜讀圖	88
圖 3-5	關山月、黎雄才、楊善深 秋泊歸雁圖	99
圖 3-6	吳昌碩 歲朝清供圖	100
圖 3-7	李唐 萬壑松風圖	120
圖 3-8	蕭照 山腰樓觀圖	121
圖 3-9	馬遠 梅花秋鳧圖	121
圖 3-10	吳鎮 洞庭魚隱圖	122
圖 3-11	王蒙 秋山草堂圖	122
圖 3-12	董其昌 松溪幽勝圖	123
圖 3-13	王時敏 山水圖	130
圖 3-14	李可染 萬山紅遍 層鄰盡染圖	130
圖 4-1	創作品質互動圖	133
圖 4-2	創作架構圖	136

表 4-1	繪畫創作論述作品目錄表 .....	137
圖 4-3-1-1	野柳清夏 .....	142
圖 4-3-1-2	北港溪畔 .....	145
圖 4-3-1-3	佳樂水一隅 .....	148
圖 5-3-1-4	秋吉台金秋 .....	152
圖 4-3-1-5	萬里池秋意 .....	155
圖 4-3-1-6	瀑流飛縞帶 .....	158
圖 4-3-1-7	西陵峽積翠 .....	161
圖 4-3-2-1	朴子溪畔 .....	166
圖 4-3-2-2	寂靜山路 .....	169
圖 4-3-2-3	九寨溝秋調 .....	172
圖 4-3-2-4	春風又綠江南峯 .....	176
圖 4-3-2-5	黃山猴子觀海 .....	181
圖 4-3-2-6	浪拍燭台 .....	185
圖 4-3-2-7	漁家秋收 .....	188
圖 4-3-2-8	大安溪峽谷 .....	193
圖 4-3-2-9	風雨歸舟 .....	196
圖 4-3-2-10	中橫翠色 .....	199
圖 4-3-2-11	峽江行舟 .....	202
圖 4-3-2-12	雲海圖.....	207
圖 4-3-2-13	溪源無盡時 .....	210
圖 4-3-2-14	山中攬翠 .....	213
圖 4-3-2-15	山中小雨 .....	216
圖 4-3-3-1	山嵐秋風 .....	221
圖 4-3-3-2	西山晴雪水墨 .....	224
圖 4-3-3-3	源泉活水相 .....	227
圖 4-3-3-4	秋晚歸牧 .....	230
圖 4-3-3-5	奮起湖一景 .....	233
圖 4-3-4-1	江樓靜月 .....	238
圖 4-3-4-2	煙雨江南 .....	242
圖 4-3-4-3	驚濤裂岸 .....	245
圖 5-1	未來創作研究規畫圖 .....	262

## 第一章 緒論

中國先哲在哲學的思辯過程中，營造了中國古典美學的體系和特點，確定了水墨畫的發展方向與特色。在這個博大精深的美學範疇和美學命題裡，拈出了「氣」的美學議題，讓吾人能夠以宏偉寬廣的角度，不管古今無論中外、不論方法來進行探討研究，「氣」的美學命題上承先人哲學思辯，下啓中國繪畫中審美創造的法理與美學思想，不僅在書法、詩歌，甚或傳統園林建築都可以看出其影響痕跡，特別是中國繪畫創造與欣賞，藝術風格的形成與藝術價值的批判，都可以感受其作用與影響。此美學論點及其演繹的命題，即為本創作研究的探討重點。本章擬就本研究之動機與目的、研究方法與步驟、研究架構與範圍、名詞釋義加以敘述。

### 第一節 研究動機與目的

繪畫創作是文化發展的一部分，有其本質源流，也有其成長發展的脈絡，「氣」的美學命題提供探討中國繪畫的本質，探尋中國繪畫發展源流的機會，更可以利用「氣」的美學研究，建立「氣」的美學系統規劃未來中國水墨畫發展的方向及創造發展出個人的繪畫風格，以下究研究動機與研究目的分別說明：

#### 一、研究動機

葉郎<sup>1</sup>指出中國古典美學中「氣」是宇宙的本體，「氣」也是藝術的生命，藝術的創造與欣賞都離不開「氣」。其實「氣」是由老子最早提出。《老子·第四章》<sup>2</sup>：

---

註 1 葉郎 (1986)。《中國美術史大綱》。台北市：滄浪出版社， P218

「道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」宇宙萬物由氣而生，因此道和氣是萬物的本源。但道的不易把握與理解，正如老子所言，「道可道，非常道」，道的性質、精義難於把握與理解，加上道的探究屬於哲學思辨的理論語言層次，如何反應與架構「道」的中心理念思想，成為藝術美學範疇，實有進一步推敲琢磨的必要。

「氣」作為美學範疇與命題，具有形而上與形而下的特質，就形而上的特質言，「氣」是宇宙的本體、生命，是萬物的根源，就形而下言又具可體驗性、普遍性，以可體驗性來說，「氣」是可睹、可感、可聞的形質，如風、雲、煙雨之質；就普遍性來說，「氣」具有隨手可得可感，且一般人皆可同感，因此以「氣」作為探究的議題更貼近人的生活。張法<sup>3</sup>認為「氣是從人體自身和周圍環境時刻可感的，人對把握道和朝向道又有充分的信心和深切的嚮往。」的確信心具體化為創作研究，嚮往讓人從創作研究中借古開今直追聖人之道，更進一步探索宇宙生命本源。

從中國繪畫發展的脈絡來看，秦漢之時神仙藝術鼎盛，雲氣紋便成為描寫陰間世界不可欠缺的題材，而有所謂「神氣」的產生。魏晉時代流行神仙之氣，隨佛教東傳流傳於印度及中亞的古典寫實藝術暢行，特別是表現豐富肉體所蘊藏的生

---

註 2 嚴雪峯(1992)。《老子達解》。台北市：葦正書局， P

註 3 張法(1998)。《中西美學與文化精神》。台北市：淑馨出版社，P33

氣、壯氣和氣力<sup>4</sup>，稍後完美的肉體和人格所散發出來的精神特質結合而成爲神氣，此時的神氣已經不是神怪或是神仙之氣。唐荆浩首先將「氣」的領域延伸到畫家主體，更把「氣」的探究伸展到山水，使氣勢成爲氣的新內涵。到了北宋時繪畫發展逐漸由實轉虛，煙雲之氣成爲畫家追求的對象。南宋時代，煙雲之氣成爲繪畫美感的評判主項。元朝繪畫追求古意，以筆氣墨韻爲上，此種風尚一路發展到明代。明朝畫家尤以浙派過於強調筆氣忽略筆韻，以至於流於粗俗。有清一代盛大士主張「理爲先氣爲次」，笪重光<sup>5</sup>「山川之氣本靜。」之說法以匡正筆墨燦氣之失。唐岱<sup>6</sup>主張「氣韻者非雲煙霧靄也，是天地間真氣也。」綜觀中國繪畫一氣運行所發展的繪畫史，是在「氣」宇宙中探索發展，而這一發展總是在把握整個未知和已知融合唯一的宇宙，希望達到人的心理的最深層部分與事物最深層部和宇宙相通。明代董其昌《畫禪室隨筆》：「畫之道，所謂宇宙在乎手者，眼前無非生機。」本研究強調從中獲得生機之供氧中，誘發人的蓬勃積極向上之氣，並以山水畫作品中美妙的意境在陶養人們精神的同時，也啓發人們對天地自然，對生活、人生的熱愛之情。(羅世平 1997)

又今日社會價值迭異，科技帶動視覺呈現多樣化，西方抽象前衛美學思潮衝擊，各式各樣形式主義觀念及解構意識、抽象表現觀念等美學思潮一朝數變，文化

註 4 高木森(1992)。《中國繪畫思想史》。台北市：東大圖書，P131

註 5、6 俞崑(1984)。《中國畫論類編》。台北市：葦正書局，P 812；P859



嬗遞瞬變而呈現紛亂、複雜而多元的現象，中國繪畫如何在維持中國固有審美意識的前提下如何與時俱進，甚至全面現代化？如何建立繪畫風格及價值判斷，如何建立中國繪畫美學與理論體系以及藝術應負起哪些文化使命……等，都有必要從「氣」的美學範疇及命題做一系列探討，來搜羅先哲思想精華，建立個人創作之美學體系，並透過創作實證創作理念，規劃出繪畫創作之可行較佳的方向與方式。

## 二、研究目的

中國水墨畫的發展脈絡，首先是依循心靈的自由啓迪，漸次展現主觀世界，心理與視覺是解脫式的對話關係，物我之間不僅限於情景的表述，心靈的啓迪才是作品全過程的重心<sup>7</sup>，可見中國水墨畫的本質建構於「氣」的宇宙觀，而且具體呈現於「有無」、「虛實」的美學領域，透過哲學的思辨，可以探索中國繪畫的精神所在，利用美學探究可以獲得融合性的解釋與創作方法。本研究擬透過哲學研究法、藝術史方法、創作品質思考與藝術創作研究法，試圖以「氣」的美學論題之哲學探討為基礎，將藝術創作過程引申到宇宙自然的領域，而不以視覺造型的方法表達藝術思維過程為滿意，因此如何超越視覺極限和物我之間的解脫關係，使感覺意識得到最徹底的解脫，是本研究的中心思想。

「氣」的美學命題以「虛」與「實」的互動運化中形成，在這普遍轉變規律下推移出很多值得探討的議題如心靈深處的解析、藝術風格的形成、藝術價值的判

---

註 7 吳毅(2002)。《水墨語言的現在價值》。中國、北京：榮寶齋月刊，P 58

斷、藝術創造筆墨與形神的思維、藝術生命的演化，「氣」在水墨畫的現代發展所

扮演的地位為何？具體言之，本研究的目的有：

一、從哲學、美學等不同角度疏理「氣」的美學論題，以建構個人的水墨創作理念，並涵養個人的人文精神。

二、將個人的創作理念與人文精神轉化為具體的視覺形式，借已精進創作能力，建構創作風格，增進繪畫價值。

三、透過代表性的作品，利用品質思考的智慧，詮釋作品的內容、創作理念、學理基礎與方法技巧，使創作實踐與創作理念相互驗證省思。

四、綜合應用美學理念，以創作實踐之心得經驗，再次規劃個人未來繪畫發展方向。

五、綜合氣的美學論說，建立氣的美學理論系統，倡導中國美學研究風氣。

六、提供生機供養，誘發奮發向上之氣，並以繪畫作品之意境陶養人們精神，啟發人們熱愛天地自然、生活、人生之情。

明代董其昌《畫禪室隨筆》：「畫之道，所謂宇宙在乎手者，眼前無非生機。」

本研究正是強調這種生機之供養，誘發人的蓬勃向上之氣，並以山水畫作品中美妙的意境在陶養人們精神的同時，也啟發人們對天地自然，對生活、人生的熱愛之情。

總之，透過「氣」的審美創造的研究，讓我們了解到中國繪畫的本質，中國山水畫的發展方向與特有的審美方式，並可以掌握到山水畫的獨特的表現方式和技巧。同時能夠提供生活在紛雜的社會環境中的人們以精神的啓迪、發人靈性、虛靜心懷、滋養元氣，並在欣賞養氣修養中，潛移默化地復歸自然本真，讓人具有完善身心的作用。

## 第二節 研究方法與步驟

為確保本研究能有效能的達到預期的成果特別規劃了幾個研究方法，及研究步驟來實施。以下敘述之：

### 一· 研究方法

基於本研究之目的，本研究採取三種方法進行探討研究；其一為哲學研究法，其二為藝術史研究法；其三為創作品質思考與藝術創作研究法，最後我以研究架構統整本研究的思考概念，以創作研究流程圖說明個人進行創作研究的過程重點目標。以下分別說明上述三種方法之原則與應用。

#### （一）哲學研究法

哲學的涵義有兩個基本的區別：（1）程序的層面（2）實質的層面（smith，1992；引自劉豐榮，1997）。本研究在理論的內涵上固然涉及哲學實質層面，然就方法而言，則係採哲學的程序意義，亦即以理性的判斷分析處理研究的問題。本研究採行蘭克福德（Lankford，1992；引自劉豐榮，1997）所提出的程序作為探討的步

驟，其程序方法（1）辯明理由（2）澄清理念（3）綜合理念（4）提供建議與提出問題。

本研究一開始即採行辯明理由之方法，陳述並說明本研究的動機與目的。應用澄清理念的方法，演譯氣的美學理論發展概況，說明氣的基本觀念，釐清歷代對氣的意涵之解釋與演化，氣的美學命題對個人創作實踐的導向。應用綜合理念的方式，歸納出「氣」的美學範疇及「氣」的美學理論系統與內涵，並從中萃煉出個人的創作理念，並發展出個人的創作研究系列，追求藝術風格的完成。最後以提供建議與提出問題的方法，將個人對氣的美學理論探究，匯成個人的創作理念，並以個人的創作理念為基礎進行創作實踐，在創作實踐的過程中必須不斷省思、探討，省思檢討後再修訂、增強、補充，務必發揮品質的智慧之功能，追求高品質的創作。也追求創作與理論相印證，從中彙整研究、創作心得，可以做為個人再次研究探討。創作實踐的依據，同時也可公諸於世做為拋磚引玉，激勵共同研究創作之風氣。

哲學研究方法，首重研究方法的環環相扣，及提升吾人自我省思能力，如此所獲得的研究才有品質。畢竟繪畫創作是托不動的形式表現靈動的心，如何將靈動的心視覺化是古今中外文人畫家一直思考的問題。

## （二）藝術史研究法

中國自有文化史證而言已有五千年的歷史，而藝術發展相形之下不可能較短，

藝術是人們生活的一部份，是人們思想的精萃，更是歷史文化的代表。而人們生活意識迭有異變，人們的思想更如巨輪般運轉，高潮迭起。以歷史發展角度而言，每一個時代，各有不同的時空背景，藝術的審美價值、趣味不同，藝術創造方法也各異，這是人類歷史的發展能動性，能夠從這個發展脈動中汲取教訓和養分，是一個成功藝術家必備的條件，同時也是讓一位藝術家在歷史的洪流中，擠下自己名字的不二法門。

本研究引用藝術史研究法，來探討「氣」在歷史繪畫中所呈現的藝術生命演變為何？藝術風格發展與「氣」的關聯，藝術價值的判斷與審美趣味移轉掌握；從中獲取創作的體驗與心得，並內化為個人創作的養分與動力。藝術史在某方面而言，也就是關於藝術作品的歷史，歷史所羅列每個時代的思想、價值觀不同所呈現出來的藝術風格與藝術趣味亦不同。現以藝術史的論題言，主要對藝術的現象，援以歷史來加以詮釋，追求美學上的存在外，也追求歷史性的價值判斷。藝術史的探討所使用的方法有四：1.風格造型的方法（Formalistica），2.社會學的方法（Sociologica），3.圖像學的方法（Iconologica），4.符號學與結構主義的方法（semiologica，Strutturalistica）。<sup>8</sup>，以下逐項說明：

### 1.風格造型的方法：

此法首先由「純視覺」的方法論開始。後來沃夫林（Heinrich Wölfflin 1864-1945）將其理論應用於藝術史上，主要探討藝術家對藝術風格的感覺，從繪畫造型中了解主

題所隱含的意涵，更重要的是找出代表那個時代精神的價值。十九世紀二十世紀初海上畫派畫家眾多，成就非凡，是當時中國繪畫的主流，作品廣受中外人士的喜愛，海上畫派的畫家又來自蘇州、吳門、有來自杭州、溫州、南京等，其中來自蘇州及杭州兩地區的畫家為多數，而取得海派繪畫主流，稱得上大名頭畫家幾乎多是來自杭州的畫家如吳昌碩，而這些畫家的作品在現今藝術市場的價值仍然如日中天居高不下，讓人羨煞也。但究其原由，蘇州區塊的畫家溫文儒雅，繪畫風格祖述吳派風格，畫風淡雅風趣，筆墨趣味濃厚如（圖 1-1）。相較來自杭州的畫家們，個個一味霸悍，鬥氣十足，繪畫題材取自民間生活，用色大膽、造型誇張，構圖取自民間版畫，融入金石趣味（圖 1-2），這種繪畫風格正迎全了當時上海這個新興城市一般老百姓的審美趣味，加上上海是千里洋場經濟快速發達，當經濟力強又碰上合口味的藝術，必然快速帶動藝術發展。



圖 1-1 汪琨 攜琴訪友



圖 1-2 蒲華 山居圖

海派繪畫風格融入民俗風味及一般民眾的審美意趣，呈現出具有時代風格的精神與

價值。從以上海派的歷史性風格造型，對藝術風格的追求與審美意識的探尋頗有助益。

## 2.社會學方法：

社會學探討主要是將藝術品定位為社會與歷史中特別環境的產物，有其社會的功能及時代意義。在清初時期，揚州地區商業繁榮、經濟發達、民風開放、文氣鼎盛，因此在揚州地區畫家文人眾多，可謂人文薈萃，其中金農、鄭燮、李鱣、黃慎、華嶠、高翔、高鳳翰、李芳膺人稱揚州八怪，他們以一種獨特的理論、筆墨技巧，對當日傳統的唯以臨摹元人為宗的四王畫法做一種有力的反擊及拓展<sup>11</sup>，揚州八怪成就了揚州畫派，正因為他們擁有共同的精神，就是對於陳舊正統畫風的反動，加上揚州多鹽商，偏偏這些鹽商共同有一個「富而後雅」之癖，他們博古雅愛藝術收藏給畫家提供了經濟支持，讓他們可以在自由的空氣下安心創作，所以便在揚州地區綻開藝術花朵，直接影響到金石畫派畫風，成為中國繪畫史上的奇葩，其實不只揚州畫派，尚有很多因為地區環境的因素，而成就了不同的繪畫風格。因此以社會為角度，探討社會與歷史相互影響下，所形成的繪畫創作動力是值得留意的。

---

註 8 曾育葉、劉添曾澤。《藝術史學的基礎》。台北市：東大圖書，P 28

註 9 圖 1-1 汪琨 《攜琴訪友》紙本、設色 137x66 cm 引用上海市：馳翰首屆拍賣圖錄中國書畫(二) 295

註 10 圖 1-2 蒲華 《山居圖》紙本、設色 38x78 cm 私人收藏

### 3.圖像學方法：

圖像學的方法由德國學者華格柏(A.Wittkower1866-1929)所倡導，主要根據個人與集體潛意識來探討藝術的內涵和意義，此研究牽涉到事物及藝術形象之問題，並將藝術活動伸展到記憶與幻相裡。本研究應用圖像學的方法及精神，探究「氣」的美學範疇中，對於象的追求除了表層意義的探討外，還涉及深層意義的把握，對象的把握是一種多層結構意象的瞭解，象、象外、象外之象等皆是「氣」的重要美學與命題，由此而衍生的藝術生命神、意境、韻、空寂、趣、生命力等都是利用圖像學的方法加以解析與統整。

### 4.結構主義方法：

此種方法乃指一切藝術的表現，無論何時何地均具有相同的因素，並利用「符號」作為藝術表現的焦點。因此探索符號秘密，並加詮釋的觀念，頗似我們發現密碼的含義。「氣」的美學探討，乃藉由筆墨這一特殊並具有符號性的工具來完成創作，因此筆氣、墨氣之聯組貫串便有結構功能。在清代四王的山水繪畫中，可以發現他們山水作品的表現，往往有很多的石塊的堆疊砌積，形成山脈的運動與氣勢，四王的繪畫不是在表現文人筆墨的趣味，也不是表現真山實水，他們所追求的就是結構構成的勢或是視覺路徑所形成的動力，因此以結構主義的觀點來探討氣的美學

---

註 11 李霖燦(1998)。《中國美術史稿》。台北市：雄獅圖書，P 222



之形象組織，對於了解中國繪畫中形與形的互動，用筆的點、線、皴，由寫實性轉為抽象符號性，所表達出來的文化意涵，實是對中國繪畫、美學及創作實踐有很大的啓示。

### （三）創作品質思考與藝術創作研究法

艾斯納認為藝術創作活動是一種智的智慧品質思考的結果，智慧不僅是吾人在生活情境中，處理與解決問題的展現，用諸藝術創造活動無疑也是在處理解決一個問題。只是藝術創造是一種尋找方式並運用材料以轉化其思想、意象或感情之問題，此種活動為處理品質的視覺化，亦即處理形式與內容之交互作用以及色彩、線條、形狀之創造與控制諸問題，此種處理問題的方式即為品質的智慧藝術創造活動實為智慧的一種模式；藝術家是思想家，他能深刻感受其思想，意象與感情，並且將這些轉於視覺的形式，而這種轉化與表現需要品質之視覺化與控制，亦即依賴品質的智慧之運用。

品質的思考有待品質的智慧之運用，劉豐榮（1997）<sup>12</sup>言：「品質的思考係身歷其境者，其內在與外在屬性（如當下的能量、表面、體積、形狀、空間、動勢等）間的一種交互作用。」這種交互作用有賴於吾人知覺能力之應用，藝術家善用知覺能力能夠觀照到情境表面之下的事物，發掘並獲得該情況之隱蔽的意義與內涵，這些意義一旦被覺知即變成一個核心命題，藝術的視覺形勢使環繞著它而建構

起來，形成藝術理念的基礎，，同時也激發藝術家創造新的造形方式，匯為創造的動力泉源。

根據艾克（Ecker；引自劉豐榮，1997）之觀點，品質思考之六個程序為：1.一個呈現關係2.實質的調解3.全面品質關係4.品質的規範5.實驗的檢討6.結論。品質思考的程序是一種「手段—目的」之單一、繼續的進展，有時猶豫、停止、探索，也可能重新思考，創作時各程序未必全然出現<sup>13</sup>。現就以品質思考創作研究法來規畫氣的美學探究，並進行繪畫創作實驗。氣的美學探討範疇實包括很多值得探究的美學命題如虛與實、表現與再現、筆與墨、已知與未知、畫面的靜與動、繪畫風格的雄壯與簡淡、美與醜、繪畫境界的象與象外、繪畫創作造型的似與不似、藝術創造之主題與客觀等議題，每一個議題多可隨興的選用並組成為探究的整體品質關係，以幾建構成的整體品質間繼續發表修整，一直到有了初期發展模式和成果。而這一個初期發展出來的成果，是一種實驗劑，利用媒材進行創作獲取表現的形式。這一過程很順利達到預期的效果，但往往可能失敗，因此就需要調整、選擇、破壞，以不同的品質來取代或改變前一品質。經過適度調解後創作的表現形式確定了，透過確定的表現形式來達到構思、表現與再生意義；由於每種形式強調使用不同的感覺系統與不同的構成方式，因此每一種表現形式所提供的意義

---

註 12 劉豐榮 (2000)。《艾斯納藝術教育思想研究》。台北市：台北市，水牛圖書，P 59

註 13 引自黃宇立(2003)。《中國繪畫中「有無」「虛實」之審美創作》。碩士論文，P43

都是獨特的，既然所提供的意義都是獨特的，就是達到創造、創新的目的。創作的進行永遠沒有終點，也唯有虛心檢討再檢討改進，才能發展出全面性、整體性之品質關係。儘管創作已完成整體性，但有可能是暫時性，可能因為個人的美學理念或時空背景、創作媒材不一樣，都有再改變的可能。

品質思考之六個程序對繪畫創作思考有很大的助益，吾人創作時雖沒有完全按照品質思考之六個程序進行思考，但也離不開品質思考六個大範圍。因此本研究實際上大力採用品質思考的歷程，讓品質的智慧充分發揮，以精進創作的品質。

藝術創作是一個複雜而嚴肅的議題，創作也是將人們情感、思想、意念、人生觀、宇宙觀等利用形式呈現出來，簡而言之畫家運用感官去接觸生活的品質；透過觸覺、視覺與聽覺現象的直接經驗，去發展想像與知覺能力，並形成藝術意象，再利用各種形式將藝術意象視覺化。其中畫家的心理活動狀態更為複雜難以捉摸，因為畫家個人創作的心理歷程不盡相同，如個人的人格發展、審美情趣、內在情緒的起伏感應、精神專注狀況，甚至個人的藝術審美態度…等都會影響畫家創作的品質，也是造成畫家個人風格形成的主要原因。且思想不僅包括「語言」的層面，還包括「非語言」的層面，藝術是存在於思想之中的。<sup>14</sup>唯有利用創作研究法才能將創作者的心理內在創作呈現記錄下來，提供再次創作研究的參考。

現今藝術研究除了科技整合之研究趨勢外，劉豐榮更指出將藝術創作視為一種研究，不再僅以藝術創作過程或藝術作品為被研究對象或課題，（如美學或藝術心

理學所探討的課題，藝術品作為藝術批評探討之主要對象)，然而根據最近藝術教育學者之觀點，將藝術創作之探討方法作為一種研究方法，視藝術創作本身是一種研究，其在學院藝術教育中藝術創作或藝術治療領域均被正式採用。這種創作研究法的認定，不僅符合現今藝術教育的潮流，也被西方藝術教育中藝術創作或藝術治療領域正式採用。

藝術創作研究法為求研究的品質，在美學理念的彙整仍採行科際整合的模式，畢竟藝術學科之研究的內容與方法都有相涵攝或重疊之處，並符合視覺藝術研究發展之傾向，以整合其他學科或學門之研究方法與成果，讓創作研究過程中更嚴謹，所涉及的範圍更達到深層寬廣。因此本藝術創作研究互動圖如圖 1-3，由圖 1-3 可看出，哲學的探討部分是屬於形而上的理論語言，是中國美學根源所在，也是「氣」的美學根源處。在繪畫創作理論領域上溯美學領域以形成個人創作理念，綜合各朝代的繪畫創作理論，梳理出氣的美學範疇與演變、命題，並彙整成為個人創作理念，氣的創造理念便是創作過程中的導引，利用藝術創作實踐來證驗反思個人的創作理念，美學繪畫理論更上溯對於哲學層面的辯證。如此一上一下的精緻思考辯證，才能使創作有所品質的追求。

藝術創作研究法在實際的創作實踐上採行田野調查法，所謂田野調查法乃是研究者針對某一研究主題，採行長期的觀察、訪視及相關資料的調查、採集、紀錄和保存的研究方式。在研究過程中以整個研究的脈絡為焦點，去進行有計畫性的實踐、探討，是社會科學與人類學蒐集第一手資料最普遍運用且有效的方法。因此運

---

註 14 劉豐榮(2000)。《視覺藝術論壇》第一期。台灣、嘉義：嘉義大學人文藝術學院美術系視覺藝術研究所

用田野的調查是獲得造化自然形值的最佳方法。唯有實地到達現場觀照，身即山川而取之，才能深度獲得自然造化深層精神與形貌，這幾年來個人曾多次到世界各國及台灣各地名山勝水做深度的田野觀察與訪視，多方蒐集名山勝水的圖稿與生活文化資料及個人親身體驗之情感、心得，希望藉由對山川風物的實際訪視與紀錄，所獲得的資料，能使氣的美學創造研究呈現最完整的風貌，並有助於個人在創作中做研究。

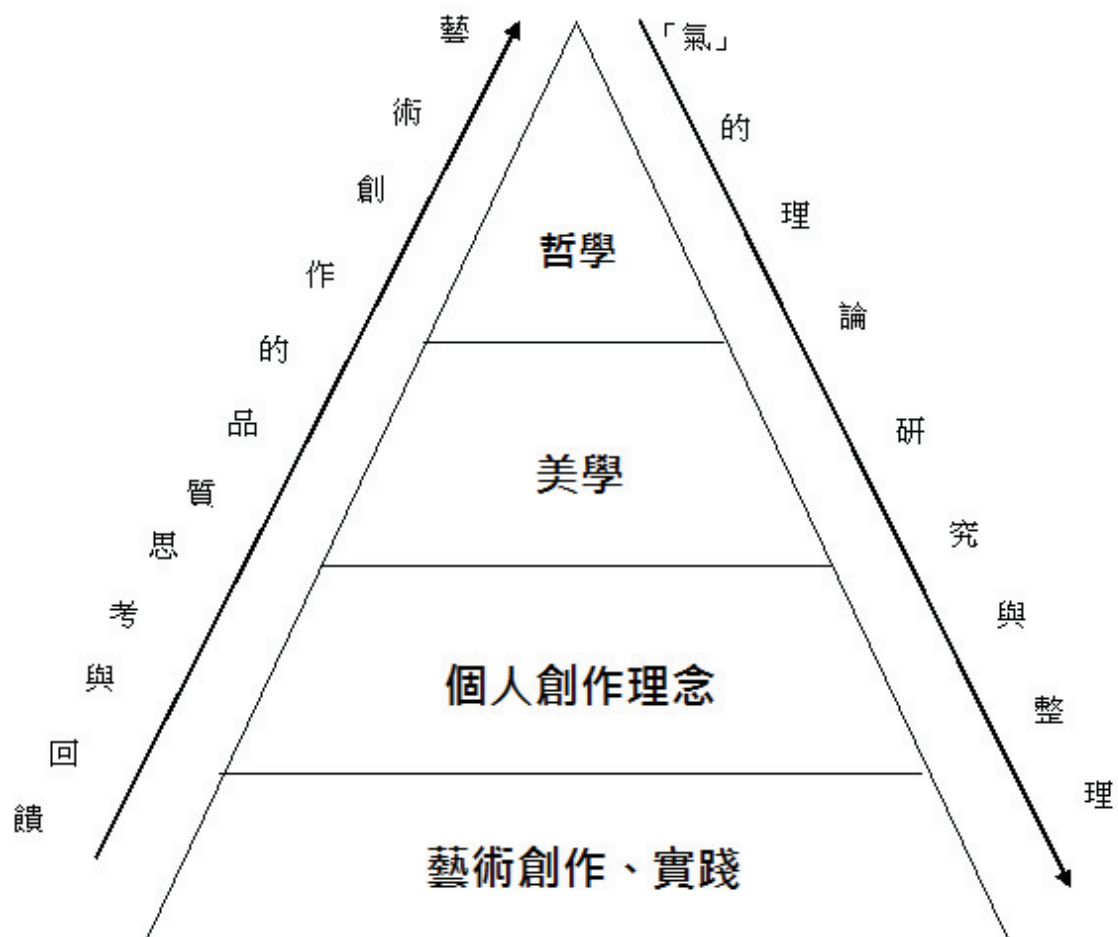


圖 3-1 藝術創作研究互動

## 二、研究步驟

氣的水墨創作研究，從理論探討梳理到創作實踐完成作品，皆在創作實踐與理論研究交互印證中進行，其發展的過程是循序漸進的，其發表的方式是多元的，其發表的管理是一種品質的智慧，今依創作實踐步驟說明如下：<sup>15</sup>

### （一）文獻探討

「氣」的美學範疇與命題淵源流長，又各朝代自有自己發表與演繹的重點，爲了能夠把握「氣」的美學精要，及其在各時代發展的藝術思潮、藝術創作實踐心得，文獻探討是最佳的途徑。

### （二）美學理論建構

根據文獻探討所得結論與心得，梳理歸類成有系統的美學命題，試圖從歸類完成的美學命題中建構自己的創作理念，並嘗試、探索任何有關創作發表的可能性。

### （三）創作理念建構

將蒐集與整理完成的美學命題，逐一涵養醞釀並條理建構成自己的創作理念，成爲本創作研究的理論基礎，並試圖規劃創作的方向，儲存豐碩的審美意象、美感經驗，以作爲創作主題的依據。

### （四）創作嘗試

藝術來自生活，唯有來自生活的藝術才有生命力與感動力，本創作研究強調師

---

註 15 王源東(2006)。《常民文化再現王源東繪畫創作述》。台南市：翰林出版社，P729

法自然、天人合一的藝術精神，而這一藝術精神如「氣」般貫串任何事物，此時試圖運用水墨表現技法與形式來達「氣」的藝術精神的視覺化。

#### **(五) 確立創作主題**

經由文獻探討的美學理論基礎，建構個人的創作理念，並不斷的蒐集草稿、圖片，即不斷的創作嘗試，在不斷的創作嘗試中彙整碰到的問題，借著反覆思考，給予必要的調整、修正，綜合出以「氣」的美學命題為水墨創作的方向，及以氣在中國繪畫中的審美創造為論文研究的主題。

#### **(六) 進行創作實踐**

根據氣的美學命題及美學特色為引導，選擇台灣具代表性景色，及中國大陸遊覽時所攬之名山勝水為題材，運用多元媒材、技法、色彩…等形式，將氣化的宇宙精神意識予以視覺化。

#### **(七) 論文建構**

根據理論研究主題、或証之以創作心得，或潤之以西洋美學思想、美感心得，或參研不同的研究心得加以反省檢閱，繼續將論文資料加深加廣，務必使理論的結構與內容達到品質思考的品質要求。

#### **(八) 創作與理論統整**

借由不斷的水墨創作實踐，「氣」的美學命題理論的梳理綜合，並依創作理念實踐出不同系列、不同風格的作品，而這些系列性的作品、或代表不同風格的作品

要與研究目的及緣起相契合。

### **(九) 作品省思**

將初步、或等待完成的作品，發揮吾人的品質的智慧，及知覺能力來探討材料是否有達到吾人所要表現的內涵，檢驗材料產生的品質建構藝術形式是否有傳達個人的經驗及具有深沉作品意義，借以強化作品與論文的契合並提升創作作品的品質。

### **(十) 研究論文再建構**

透過內省的過程，並配合研究論文的撰寫，對創作理念與研究方向，再做全面性的思考與檢討，經由不斷的修正、統整、再建構，務必使論文的內容與架構日趨完善。

### **(十一) 作品與論文相契合**

作品經過不斷的修潤、增添，論文不斷修正、補充，而作品與論文的契合也逐漸完整流暢，個人的創作理念也能創作作品相互印證、融合。

### **(十二) 完成創作暨研究論文**

經由不斷的創作全是與論述統整，作品逐漸完成並達到預期的品質，論文也逐步定稿付印。

### **(十三) 作品展出與論文發表**

最後將個人六年來對於水墨創作研究成果擇適當展覽會場公開展覽，藉由他人



的觀賞指正，以作為來日再次研究的參考，並將發展完成的論文稿刊印出版，以呈現個人階段性的研究成果。

為了更明確展示本創作研究的步驟與流程，並呈現出個步驟相互間的關係，特別以圖 1-4 創作研究流程圖作彙整及作為整體研究管制、發表的依據。

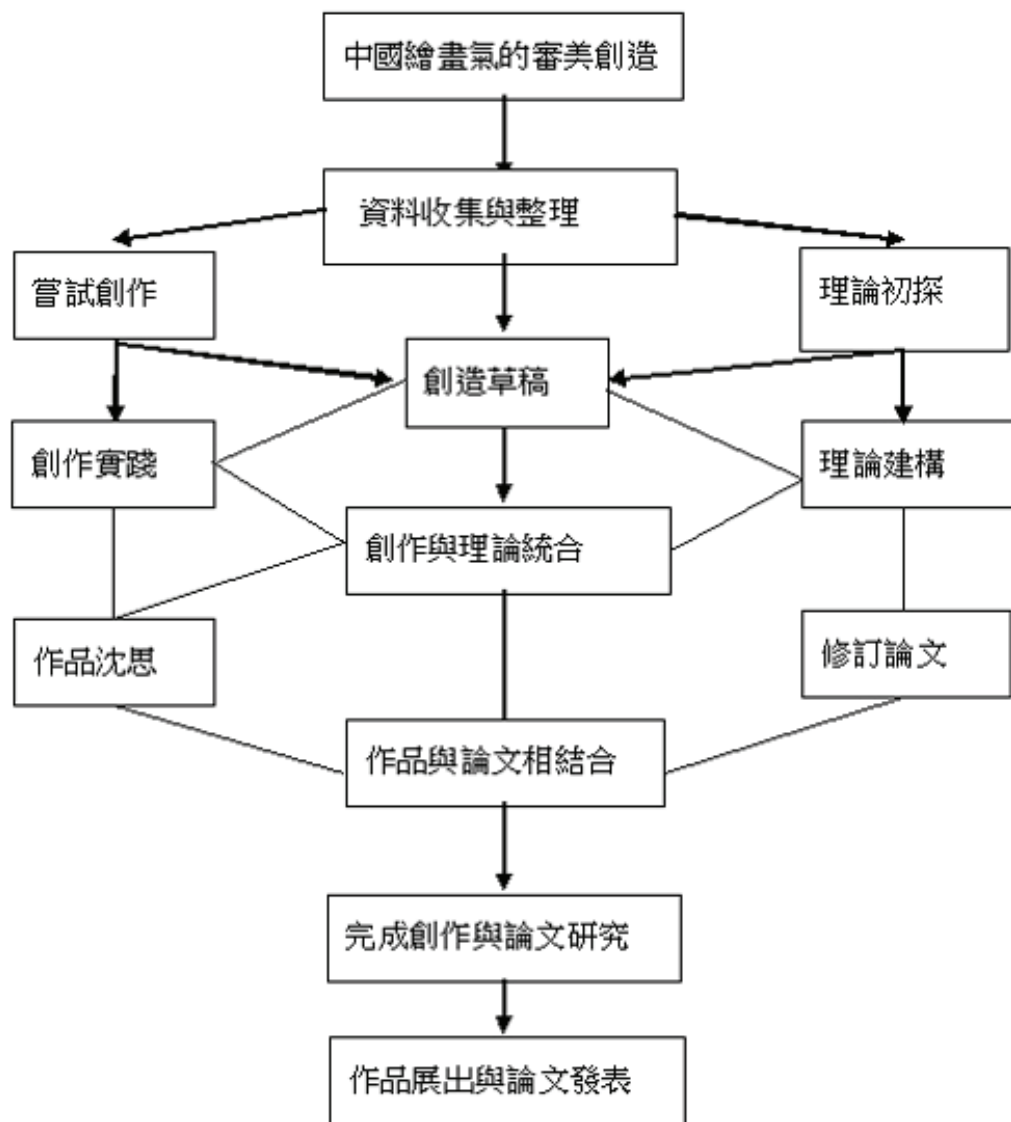


圖 1-4 創作研究流程圖

### 第三節 研究架構與範圍

爲了進一步說明本研究「氣」的美學命題論多相關概念，並清晰呈現整體研究內容；特別以研究架構圖來做說明，同時界定了本研究的範圍以提供明確的研究方向與範圍。

#### 一、研究架構

中國人的宇宙觀是視宇宙爲一文化的、「氣」的宇宙，因此藝術家在自己的作品中必須表現宇宙的本體和生命一氣（葉朗 1986），而「氣」從抽象去把握時，是哲學的、思辯的；從具體把握時，是藝術、生活。由上可知，「氣」有抽象的部分也有具象的部分。「氣」本爲一混沌整體的狀態，化爲陰陽之氣，萬物負陰而抱陽以生，又因爲「虛」與「實」的流動、運化，就如老子所言沖氣以爲和而復歸於統一整體，所以個人美學理念是從抽象的部份去把握「氣」，而個人的創作實踐是從具體的部份去把握「氣」。最後個人的美學理念與創作實踐復歸統一契合。爲了更完整的把握「氣」的真義，讓美學理念與創作實踐融合互動，同時爲了呈現本研究的內在架構，特別繪製研究架構圖（圖 1-5）來加以說明。

從圖 1-5 研究架構圖可看出「氣」是宇宙的本體生命，因此天地萬物由氣而生。老子認爲天地萬物都是「無」和「有」的統一，「虛」和「實」的統一。有了這種統一萬物才能流動、運化，才能生生不息，「無」和「有」相反相成，相異相生，呈現氣的二種狀態。人和自然也是萬物之一，由「氣」之凝聚形成實體，實體

之氣散而亡，又復歸於宇宙流行之氣。人與自然的互動也是以一種超能力的氣化狀態來互動運化，從而產生藝術品，在研究架構圖左部，以人為出發，呈現人的內在心理自性能動力，此人的生活意識、思想情感、人生觀、宇宙觀、歷史觀、潛在的能力、靈感…等，由以上動力所引發與物互動互化過程所激發觸動的精神狀態、態度、興趣、涵養、人格修養、欣賞能力、品味…等皆是。在圖右部，以物之視覺性為主，物之特色、光影、立體感、質感…等，及利用繪畫創作之形式技巧媒材等。又圖中間之部分以氣之和的美學觀作為藝術創造最高的追求目標。和的美學並經由哲學的思辨彙整而成，由「虛」「實」統一、相異相生而成，代表著個人的美學理念，是個人審美創造的引導。藝術生命是藝術創作上重要的課題，經由藝術史方法做分析、歸納、綜合而成，為審美創造所追求的目標。代表藝術生命的神、意境、韻、寂、趣、態、勢、動力、張力、生命…等是歷代對藝術生命做不同角度、不同層次的把握與表現，並藉由藝術生命的表現再轉化進入宇宙之道、氣。總之本研究架構圖統合哲學的、美學的藝術創作的過程，且在整理過程中都強調品質智慧的發揮，同時也呈現出個人的研究概念與整體架構。

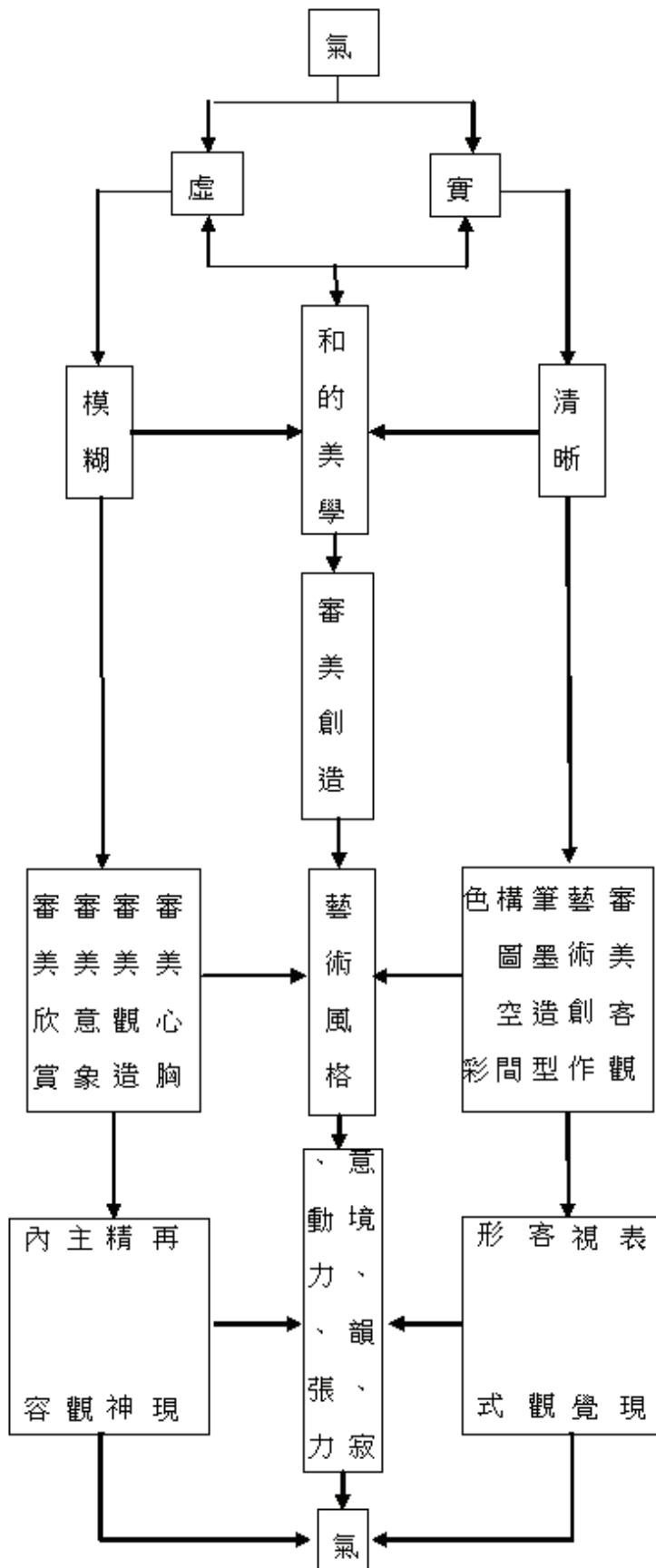


圖 1-5 研究架構圖

## 二、研究範圍

氣的美學命題含蓋藝術的本源、藝術的主體、藝術的客體與藝術生命，因此本研究之範圍就藝術的本源、藝術的主體、藝術的客體與藝術生命依序說明：

### (一) 藝術本源：

「氣」是概括藝術本源的一個範疇，本研究從先秦「氣」的哲學思辨開始，到魏晉南北朝「氣」的美學自覺性發展，到唐宋時「氣」的美學生活化、生理化，到元明清「氣」的美學總結時期，至民國以來具有科際整合概念，讓「氣」的美學研究擴大了範圍和內涵。從中架構起個人「氣」的美學理念。

### (二) 藝術的主體：

「氣」是人的生命力和創造力的本源，藝術家的藝術創造活動，也就是「氣」的運化，他暨是生理活動也是心理活動，是藝術家整個身心協調一致的活動《葉朗 1986》因此本研究在藝術主體方面涉及藝術創作者的心理、生理兩方面的探討而偏重於心理層次。

### (三) 藝術的客體：

中國繪畫之創作自古以來即以追求「天人合一」的精神寄託為目的，不以表現現實生活再現自然為能事，因此繪畫創造的題材範圍極為廣泛。李霖燦<sup>16</sup>將中國繪畫類別分為山水畫、花鳥畫、人物畫(含仕女畫、肖像畫、道釋畫、歷史畫)、畜獸

---

註 16 李霖燦(1998)。《中國美術史稿》。台北市：雄獅美術出版社，P110

畫、魚藻畫等五類別，每一類別之創作表現皆以描寫各種物象及作為宇宙萬象的本體和生命的「氣」，因礙於個人才能限制繪畫類別上以山水畫的創作作為研究範圍。

#### (四) 藝術生命：

由於「氣」的宇宙是已知和未知、模糊和清晰共同組合而成，而以虛實的形式呈現在繪畫作品，因此藝術生命探討涉及有限和無限，虛和實的範疇，即藝術創作所形塑的藝術風格，與藝術風格所呈現的生命、意境、生機、視覺張力、氣勢等。

### 第四節 名詞釋義

本研究主題有兩個主要的名詞須加以界定，一是氣的意涵，二是審美創造的意涵，以下逐次說明之：

#### 一、氣的意涵

中國山水畫完全不同於西方風景畫，不以描寫客觀現實生活、再現自然美為主，而是為了表達某種哲學觀念和玄理，表現人的精神為主，因此便和中國古代哲學中的「氣」聯繫起來。山水畫中最早論及「氣」是五代荆浩《筆法紀》<sup>17</sup>中所提出的「六要」氣、韻、思、景、筆、墨。荆浩對「氣」的解釋是：「氣者心隨筆運，取象不惑。」「氣」在這裡是指落筆之前畫家所應具有的一種無比郁勃的生氣。清人唐岱《繪事發微》對荆浩所論之「氣」詮釋說：「畫山水貴乎氣韻，氣韻者非雲煙

---

註 17 愈崑編 (1984)。《中國畫論類編》。台北市：葦正書局， P605

霧靄也，是天地間之真氣。」現今氣字乃是從早期氣字為轉借而來，早期氣字為象形字，許慎《說文解字》：气，雲氣也，象形，凡氣之屬皆為氣。段玉裁《說文解字註》釋為：气，氣古今字自以氣為雲氣字。「氣」中文大辭典(1972)<sup>18</sup>解釋為(一)物體三態之一，非固體、液體而能自然而散者為氣(二)要氣也與氣通(三)天地間之自然現象，謂陰陽風雨晦明也(四)蒸蒸上騰之氣(五)霞也、煙氣也(六)呼吸出入之氣息(七)身體之活動力(八)元氣也。萬物生成之根源力(九)精神之表現於外者謂之氣(十)力也(十一)心情(十二)質性也(十三)以氣觸物回氣(十四)形貌也(十五)候也。如節候或節氣。可說將氣解釋即為清楚，但比較沒有系統。氣的涵義包含三個項度內容(一)「氣」是概括藝術本源的一個範疇(二)「氣」是概括藝術家的生命力和創造力的一個範疇(三)「氣」是概括藝是生命的一個範疇。葉朗將「氣」從哲學範疇轉化為美學範疇，讓哲學上的元氣論轉化為美學的元氣論。徐復觀(1982)<sup>19</sup>以創作者的品德，氣概所給予作品中的力地。剛性地感覺，也就是強調人格修養與藝術風格的關係。張法(1998)認為氣充滿生化創造的功能，論人講精神氣度，繪畫以氣韻生動為第一。強調要人重養氣修身中去獲得靈感之源，從中成為天人之合的一種方式，成為個人的自足性的一種證明。樊波(1998)<sup>20</sup>認為氣的內涵有幾個層次(一)是指宇宙本

---

註 18 張其昀編 (1972)。《中大大辭典》(二)。台北市：中國文化大學印行， P820

註 19 徐復觀(1982)。《中國藝術精神》。台北市：台灣學生書局，P164

註 20 樊波(1998)。《中國書畫美學史綱》。中國、長春市：吉林美術出版社，P219

體以及宇宙生成過程(二)是只用來說明和形容藝術家的創造能力和創造狀態(三)是指用來說明和描述藝術風格以及筆墨技巧上的某些特徵(四)是指繪畫對象的內在生命和內在精神的揭示和闡發，張啓業(2003)<sup>21</sup>認為氣為中國古代唯物主義基本形式一元論，是山川自然的內在生命、氣息，也是畫家生命力和創造力的本源，亦是畫家精神世界的總體。。

綜合以上對氣的解釋和說明，可以概括氣的意涵有形而上的意涵與形而下的意涵，形而上的層面是一種抽象的、心理的、內在的屬性，形而下的層面是一種具象的、視覺的、外在的屬性。兩種屬性相互運化轉換具體呈現在人，自然與藝術品之上。茲統整說明如下：

### (一) 從藝術的本源而言

「氣」是天地萬物的本體，藝術是萬物的一環，所以藝術作品不僅要描寫各種物象，也要描寫作為宇宙萬物的本體和生命的「氣」

### (二) 從藝術的主體而言

人是元氣產生的，人「含氣而生」，「氣凝為人」。人的身體是氣，人的精神、智慧也是氣。氣是人的生命力和創造的本源。因此氣是人的生命氣質、人格涵養、內在精神、個性情調、風度儀態與創造力。

---

註 21 張啓業 (2003) 。《中國畫的靈魂－哲理性》。中國，北京市：新華書店， P46



### （三）從藝術的客體而言

氣是天地萬物，是自然。自然具有象內及象外之意義。凡風雨雲霧、水煙、山、樹、巒峰崖…等視覺形象。氣也涵養象外之象之自然意涵，凡自然之情趣及萬物變化的法則皆是。

### （四）從藝術的生命而言

藝術的生命指有形的筆墨技巧特徵及畫面所呈現無形的神、意境、韻、空寂、趣、態、生機、視覺張力，這些藝術生命乃是畫面之氣的匯合呈現的結果。而畫面之氣來自宇宙之氣和藝術家本身之氣，是宇宙之氣和藝術家之氣化合的產物。

## 二、審美創造的意涵

本研究所謂審美創造乃是指進行藝術創作時，從氣的宇宙本體的把握，進而審美心胸的啓動，審美觀照的應用，審美意象的形成、藝術創作的發揮、藝術意境的建構到審美欣賞的提供，最後再回歸到「氣」的本質的把握，所形成一完整、環節相扣的創作過程。（黃宇立 2003）簡而言之，審美創造是氣的相反相成、對立合諧的碰撞、鳴奏、交響、轉換、運化、相容互動的整體創作過程。

總之本研究以探討中國畫之本質，確立山水畫之發展方向，建立氣的系統化美學，創造多元藝術風格，提供社會大眾精神涵養為重點，採行哲學研究法、藝術史研究法、創作品質思考與藝術創作研究法，以落實本研究之進行。並規劃了研究步驟以文獻探討、美學理論建構、創作理論建構、嘗試創作，確立創作主題、進行創

作實踐、論文建構、創作與理論統整、作品省思、研究論文再建構、作品與論文相契合，完成創作暨研究論文、作品展示與論文發表作為創作研究的程序，逐步完成本創作研究。為一目了然的清楚地呈現本研究之內涵，特別以研究架構圖呈現，同時界定本研究以山水畫之創作作為研究範圍。經由「氣」的審美創造的研究提供山水畫創作之系統化思考，並建立自己的藝術風格。

## 第二章 文獻探討

「氣」的美學命題根植於先秦哲學思潮，成型於魏晉南北朝，發展於明清之際，直到現代仍是藝術家一探神妙的藝術天堂。從先秦哲學思潮中奠定了「氣」的美學的哲學基礎，從魏晉南北朝、明清時期美學史中彙整、發展，成為「氣」的美學的基礎與創作實踐的根據。本章主要探討「氣」的循環運化、結構功能的道理，「氣」的美學理論源起，「氣」理論的美學內涵。以下就一、研究問題與基本概念。二、「氣」的美學理論源起三、「氣」理論的美學內涵依序說明：

### 第一節 氣的基本觀念

就中國自身宇宙觀而言，「道」是宇宙的核心，「無」，表明「道」的形而上的特徵，它不是具體的事物，老子言「道可道，非常道」，道雖然不是具體的事物，但具體的事物乃是整個大千世界，又是因為有它才足以形成；氣就說明道的生成運轉變化的規律。莊子言「唯道集虛」，可見虛最能呈現道和氣的生成運轉變化的規律。(樊波 1998) 指出：從「虛」能夠深刻闡發中國美學本質特徵，並找到深刻揭示自身美學基本精神的理論語言。以下就一.氣的整體功能。二.氣的間質特性。三.氣的循環運化逐一說明氣的基本觀念：

#### 一、氣的整體功能

西方的實體世界利用形式原則具體化，中國氣的宇宙具體化為整體功能。從先秦到兩漢，氣論與陰陽五行不斷融和，終於構成了中國文化氣、陰陽、五行的整體

功能的宇宙。老子說：「有物混成、先天地生，寂兮寥兮，獨立而不改，週行而不殆。」老子所謂的「物」，是指「氣」，宇宙在氣的調和下包融天地物的統一整體。

（樊波 1998）管子元氣論中所闡述「氣」的學說，也是整體功能的；樊波更進一步指出：「宇宙間大氣充盈，雖然天地萬物型態殊異，成毀不一，但是他們的本質都是氣，都是氣化的表現，正是由於「氣」才能將天地萬物貫通混融為一個渾然統一的整體。

由於無形的宇宙空間之氣和有形的物化之氣的本質和本質都是宇宙元氣，在兩個體質之間存在著互相滲透和交換的過程，由於可以發現這兩個體系實際上是為宇宙這個總的大體系所包容，並受到氣的總體的作用力的支配和統御。萬物由宇宙元氣積聚構成，無時無刻受到宇宙之氣的無罅不透作用，物的形成和消滅也受到宇宙總體作用力的制約。因此在萬物內部本身，儘管其內氣凝聚的濃度和形態與外部的宇宙元氣有所不同，但都受到宇宙本元的總體作用力的支配和統御。

西方亦講整體，也講功能，但西方的整體功能，是一個已知部分的整體，追求已知整體大於部份之和的實體性和明晰性。中國的整體功能是包含了未知部分的整體功能是氣。（張法 1999）而中國的具體事物的整體性（氣）是不能與宇宙分離的。

氣的宇宙包含未知，既然未知就有如孟子所言的「聖而不可知之之謂神」的那種模糊性與神祕性，因此總有一種不可窮盡感，繪畫中所追求深遠、高古等境界，

也就是本著氣的模糊性體現「道」、「氣」的無窮盡。中國的整體功能是一種神秘又語言筆墨不可得，因此是一種得意忘言，得意忘筌，由技進乎道追求方式，整體功能是超前性的，無法由工具達到，唯有靠心理來達到，人與宇宙的奧秘在根本上是一致，人的心性也是永恆不變的，當人的心裡最深層部分與事物最深層部分和宇宙相通，達到「天人合一」的境界，才能獲得藝術的最高境界，也唯有發揮氣的整體功能，藝術才有生命力、生氣。以上可知「氣」的整體功能作用，涵蓋已知與未知、有限與無限、虛與實等美學命題，是本創作研究重點所在。

## 二、氣の間質特性

氣的宇宙是一種整體功能，亦包含著已知，因此氣是從人體自身和周圍環境時刻可感的，又處處相通。「氣」在物體內建狀態下，是非形、非質的，又具有一種「間質」功能，此時「氣」常存在於形質之間，又能出入穿透形、質之外。<sup>22</sup>自然界中風雨雲霧的互換變化，繪畫中的筆氣墨氣相運，形與形之間鉤搭轉換亦是氣的流行，人內在的運行也是氣血運作的結果。這是符應整體性質的顯現是靠整體之氣灌注於各部份之中的結果，各部份之實體結構是相對次要，而整體灌注在這一實體結構之中的氣才是最最要的。整體的功能為首，各組成部分是整體的一部份，同時部分的功能狀態也是整體功能給予規範設定的。

整體功能的作用下事務的整體性不能與宇宙整體分開，人體之氣與 地理、氣

---

註 22 劉思量 (2001)。《中國美術思想新論》。台北市：藝術家出版社， P 244

候、時辰等天地之氣密切相關，藝術作品亦是。因此整體內部的整合、整體與部份，部分與部分之間連絡、貫串就靠氣の間質作用來加以維持。Robert-Sols (2006) 所著的《視覺藝術認知》<sup>23</sup>，便以科學實證的方式，說明吾人對視覺訊息處理模式中，發現外在的視覺視訊，乃是利用電氣化學作用將光子轉換成神經脈衝，電氣化脈衝便能快速在視覺神經及腦神經中運作，起了感知與認知作用，這是人的內部一氣運作的結果。對於外在自然事物，視覺造型的超越也是靠氣の間質作用，讓吾人得以使視覺

藝術超越時空關係，視覺超越畫面，給予心靈啓迪達到極高最大的揮灑空間。如此將藝術過程引伸到宇宙超自然的領域，是拓展水墨創作觀念獲得物我兩忘、天人合一的最高境界。

一氣運行，讓氣發揮間質作用。吾人常說畫如其人，畫中有氣、氣脈不斷，這就是透過「氣」の間質功能，將作者的意念與作為，融合筆墨的材質、特性於畫作中，觀者亦可透過畫作外在可見的形、質、感受作品之氣的某種氣質。宋李唐《萬壑松風圖》<sup>24</sup>(圖 2-1)最能體現出氣得間質作用的特性，畫面上所表現的鐵鑄山、白練雲、流動泉和萬壑松，無疑是作者個人人格特性以北方自然風物結合所呈現的陽剛之美。這鐵山、白雲、流泉、松風の間質互動，形成虛實有緻、動靜得宜、氣韻

---

註 23 梁耕塘編譯 Robert-Sols (2006) 。《視覺藝術認知》。台北市：全華科技圖書， P7

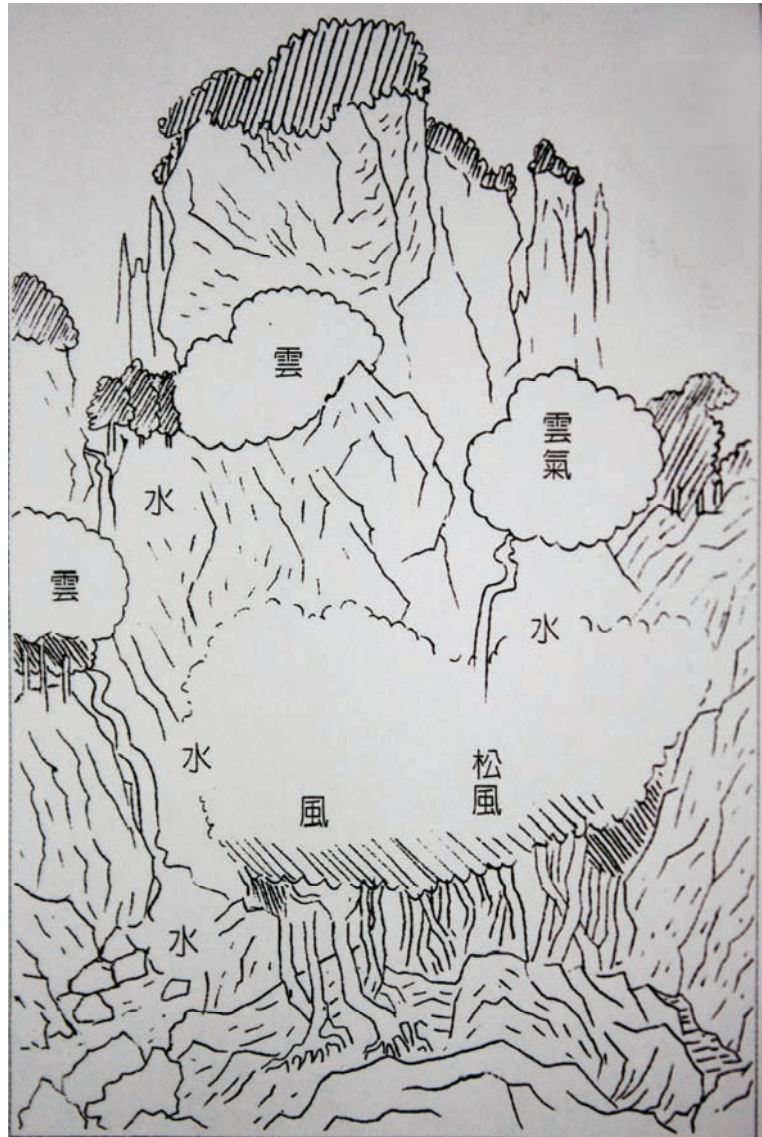
註 24 呂姿瑩(2007) 。《現在美學－在虛實與心靈之間》。台北市：新文京開發出版，P60

生動畫面。劉思量（2001）言：「氣」常以可聚可散、可分可合的狀態出現；「氣」是整體也可以是部分；「氣」可靜可動、可變可化，存在於萬物之間，適足描述萬

物生成演化之動態。因此，吾人如何善用氣の間質作用，作為吾人創作時的生命、動力，以提昇研究、創作的品質，是值得用心之處。

### 三、氣的循環運化

《老子·第二十五章》：「有物混成，先天地生；寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，字



之曰道。」由

圖 2-1 氣の間質循環圖

上可知宇宙是一種氣的原初混同狀態，再演化成為萬物萬事的繽紛世界，原始狀態的氣無形無象、無質無量，是一種「無」、「虛」的狀態。生成萬物後是一種有形有象、有質有量，是一種「有」、「實」的狀態，此種由無而有，由虛而實，乃是老子

所謂「萬物沖氣以為和」的結果。

最能代表東方人對於萬事萬物的普遍轉化運化的規律，莫如如太極圖(如圖 2-2)，太極圖以簡到不能再簡的陰陽兩極對應，體現出一種對立而又不相抗，引發宇宙均衡但不對稱的運動，不是對立面的抗爭，而是對立面的相互化入。此種對立不相抗，均衡又不對稱的狀態，創立了「動與靜」、「陰與陽」、「虛與實」、「剛與柔」兩極合一的「太極說」，當動中有靜，陰陽互化，虛實相生，剛柔有緻時，便是氣生成演化萬物的動機、動能與力量。

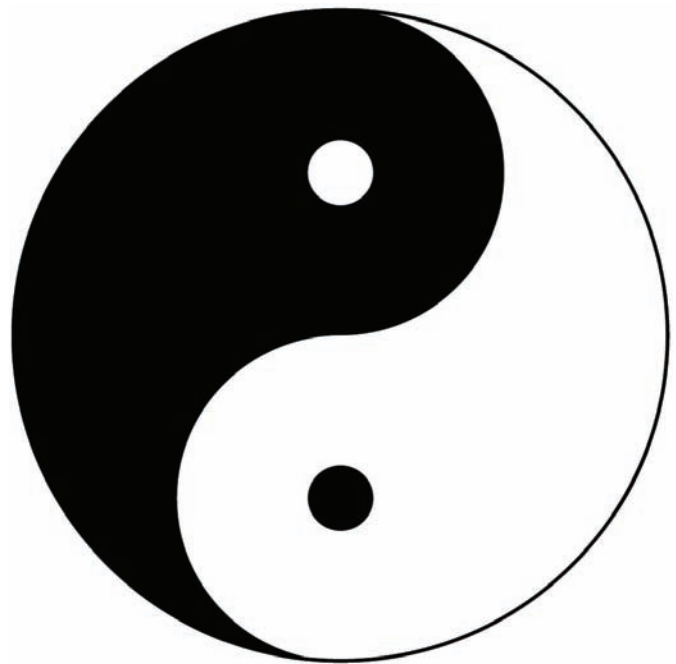


圖 2-2 太極圖

東方美學思想裡，把心的作用、意念稱為「氣」，或「氣韻」。<sup>25</sup> 禪的哲理非常重視「氣」的運行，象徵生命互動運化的動力，因此宇宙運行的韻律，日月的運動，四季循序交替，山川百澤的流動，乃至身體氣血精神得活絡，人的藝術創造的進行，皆為「氣」。而「氣」具有無可捉摸地運行著。

吾人創作時要將體內之「氣」凝聚集中，一方面返回「氣」的原始混同狀態，

---

註 25 同註 24 p 6 1



一方面增強「氣」的能動、能變、能化的特性，上與混同狀態合一，下與萬物氣息互通，甚至能改變、增強或減緩個體部分的生成演化能量，而達到吾人內在創作的能動自主性，如此對於創作的生命力而言才有意義。

中國筆法注意筆法的平和韻，有借助於中醫說氣的貫串，而用筆一旦達到氣的貫串，反過來氣的節律性運行又會使筆墨更勻更醇。從中醫氣化學說得知，氣有動力作用和固攝作用。氣的動力作用，是指人體血液的運行、津液的輸，都要靠氣的激發和推動，一個人若氣虛這推動作用必然減退。所謂氣的固攝作用，則是指氣能控制血液，不使它溢出脈管之外；能控制汗液與尿液，使其有所節制的排出，還能固攝精液，使其不產生遺泄等。中醫氣說對筆墨的實踐有相當多的啓示。一個真正修養精深 的畫家，下筆運氣，筆中之氣必然暨對墨跡有推動作用，又對墨跡有固攝作用，因而使筆墨之跡蘊含一種內在的整齊和諧，暨逸且醇，更合於宇宙之氣的有序性。<sup>26</sup>

#### 四、氣的彈性伸縮機制

氣對造物言，具有氣聚則形成，氣散則型亡，由於氣聚充塞使物勃郁而見於外，因本身的內聚排擠而致產生相斥，向外鼓脹求伸展的趨勢，另一方面氣因受到約束、限制不得外溢，但其向外鼓脹求伸展的視力受到阻礙而產生反向收縮之勢。萬物由氣積而成爲固體狀態，相對於尙未物化的宇宙之氣瀰漫狀態來說，是一種阻

---

註 26 舒士俊(2002)。《探尋中國畫的奧秘》。中國、上海市：上海畫報出版社， P 102

礙，由是宇宙元氣充塞而與萬物相摩相蕩，形成宇宙元氣與物形相接處氣壓較大而離物形越遠則氣壓愈小。由於區域性氣壓的變化而產生了氣的流動，這氣的方向顯然受到萬物外形的約制，而順沿著物的外形而運行。

一般把形體內已物化之氣稱之為「內氣」，而把宇宙空間之氣稱之為外氣，平常內氣與外氣的壓力是相抵擋的。當內氣之壓力大於外氣之壓力時，氣便鼓行於形體之內，製造出一種擴張生長狀態。反之，當外氣之壓力比內氣之壓力大時，氣在形體內便呈現一種萎縮而衰弱之狀，因此形體作為氣的盛器，其生命力的盛衰是由其內部氣充塞的強弱程度來決定。

宇宙中內氣和外氣都處於充塞的狀態，兩者彼此緊密摩貼，形成整體宇宙和萬物之外氣和內氣處於一種密切關聯的彈性伸縮的機制之中。當內氣擴張鼓脹而排擠到外氣，當外氣受到排擠而褪縮時，產生了即走即守，邊退邊抵抗而逐漸濃縮、碰撞，在折回反彈時，再形成了一種強烈的抵抗力，並對內氣產生入侵進攻的一股力量。這樣內氣、外氣在進攻和抵抗時，產生相峙和拉鋸，使整個態勢之中蘊含著一種彈性伸縮的機制。

由於氣的彈性伸縮機制，形成筆墨之氣-內氣，與紙絹之氣統合於彈性伸縮的機制。中國書畫的用筆，是在氣的進攻與抵抗、氣勢的張與歛這種矛盾的相持之中進行，是一種偏快與沉著，動與靜相兼。舒士俊(2002)指出由於內氣與外氣的相持抵抗，才構成了宇宙存在的張力，也構成了萬物存在的張力，同時也構成了中

國書畫之中空白的張力和筆墨的張力，構成了整幅中國畫的張力。

繪畫造境乃是在人們現實世界之外，架構、營造出一種理想的寫照，提供人們一個暢遊、寄情的虛擬想像世界，從中獲得暢神舒意的心靈慰藉。吾人進行繪畫創造利用氣的循環運化的功能，行朔造境了另一個深遠空間境域，透過這一個空間境域可以讓人體驗到宇宙的空虛，領悟到自然生動的韻律。山水畫或人物、動物畫則首重在靈活的精神。禪宗對虛實的主張，並不是什麼多沒有的「空」，而是有「氣韻」的存在，氣是無可捉摸運行的，與實體不同。對山水畫而言，山景、樹木、潭水、土地、人物靜態的物質是「實景」，而風、雲氣、流水、聲音、動態的而無形體的物質是「虛景」，虛實相合的主張，使景物活靈活現、栩栩如生，引起心的「意動」，令人意會神馳的感動，則為氣韻生動的表現。<sup>27</sup>

本節從氣的整體功能中，了解氣涵蓋已知與未知、有限與無限、虛與實的範疇，指出本創作研究實包含了氣的已知與未知、有限與無限、虛與實等美學問題的探討。氣の間質作用主要說明人與自然物與畫之間氣の間質滲透方式，「氣」是非形、非質的，常存在形質之間，又能出入穿透形、質之外，以達成宇宙整體功能的功用。氣的循環運化利用太極圖的陰陽兩極對應關係，體現出對立不相抗的，均衡

---

註 27 同註 24 p 61

不對稱的運動，達到對立互化循環，來說明人、物與畫之間氣運化貫串的原理與方式，這對於氣的美學精要的把握與創作是非常重要的。

## 第二節 氣的理論緣起

「氣」的哲學探討歷代都有哲人學者提出精萃的論點，在書畫美學領域上的闡發，更是不乏其人。歷代哲人學者對氣的諸多探討，讓氣的意涵更加寬廣而複雜，加之其中或有意見相左，歸納不一的現象。在書畫美學領域上的開發有畫家、美學理論家、文人等參與，讓氣的美學理論更豐富而完備，爲了系統性的把握與了解。以下將系統性分期介紹：

一、先秦至魏晉南北朝氣的哲學探討。二、唐宋代藝術領域「氣」理論之形成。三、元明清時期「氣」理論之綜合性的發表。四、民國以來「氣」理論之展現。以上借由各時期的哲學、美學理論之梳理，希望在歷史發展的脈絡中能夠整體的掌握「氣」美學探討。

### 一、先秦至魏晉南北朝「氣」的哲學探討

先秦至魏晉南北朝對於「氣」的哲學的探討又可以分爲(一) 先秦時期(二)兩漢時期(三) 魏晉南北朝時期以下分別說明

#### (一) 先秦時期「氣」的哲學探討

老子首先以哲學的思辯提出形而上「氣」的探討和思考，成爲哲學跨向美學的開端，也爲中國美學確立基礎。老子言：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」

萬物負陰而抱陽，沖氣以爲和。」老子在此說明萬物就從陰陽二氣交通和合中產生。所以萬物的本體和生命就是「氣」，也是道。萬物都包含有「陰」、「陽」這兩種對立的方面或傾向，而在看不見的「氣」中得到統一，或爲一整體（葉明 1986）老子的「氣」的哲學範疇，確定了藝術、人與萬物的本體和生命。以及三者互動、運化的間質作用。老子提出抱一和專氣，要人們既要做到虛靜純潔，又要做到精神高度集中，如此才能以審美的心胸，實現對宇宙本體的把握和關照。孟子就人身而言氣，言「吾善養吾浩然之氣。」孟子所謂浩然之氣，乃指一個人的生理的綜合作用及於作品上的影響。一個人的觀念、感情、想像力，必須透過他的氣始能表現於作品之上，又創作者的氣不同，則由表現所形成的作品的風格亦因之而異。（徐復觀 1992）易傳說「一陰一陽爲之道。」就是說陰和陽，剛和柔不是對立的，而是統一的，所形成的壯美和優美兩種不同風格的，不是相分裂的、絕對對立的，而是相互滲透、相互統一，這對於繪畫風格的形成與建立具有相當大的影響。

《管子》四篇言：「人之生也，天出其精，地出其形，合此以爲人。和乃生，不和不生。」管子由上之言指出人的生命、思想和智慧都是由「氣」產生，又「氣」越多生命力就越強，智慧也越高，因此人必須「虛一而靜」以養氣全身。莊子認爲宇宙間大氣充盈，雖然天地萬物形態殊異，成毀不一，但是它們在本質上都是「氣」，都是氣化的表現，正是由於「氣」才將天地萬物貫通混融爲一個渾然統一的整體，這一個渾然統一的整體就是莊子所言「通天下一氣」，既然通天下一氣，

心物的對立和差別界限便消逝無跡，藝術的身心與天地萬物合而為一，這就是中國美學和中國藝術所追求的「天人合一」，同時美與醜皆為美矣。又莊子提出無極的概念，用來指示宇宙本體無限深遠的境界。《莊子·逍遙遊》：「天之蒼蒼，其正色邪？其遠而無所至極邪？」莊子所提出遠的觀念，在中國繪畫美學上的審美意境、審美觀照和布局等命題都和遠的觀念相連繫。

## (二)兩漢時期「氣」的哲學探討

兩漢時期對宇宙本體的進一步探討，實質上構成了由先驗形態的先秦書畫美學向魏晉南北朝書畫美學發展過程中的一個過渡階級。（樊波 1998）王充認為天地萬物的產生是通過「施氣」過程實現的，天地萬物都是「元氣」構成的，世界萬物所以有多種多樣的形態，就是因為它們各自稟受的元氣有厚薄精粗之不同。而人稟受元氣中最精微的部份即「精氣」，所以人最有智慧。（葉朗 1986）《淮南子》一書提出「氣」的概念，認為「氣」是促使生命增長充盈的要素，而生命是由「形、氣、神」三合一而成。此說對後代神形美學論有啟發作用。以上可看出兩漢哲學對「氣」這個宇宙本體範疇的進一步規定和闡發，實質上構成了先秦之「氣」的哲學範疇向魏晉南北朝「氣」的美學範疇演變和轉化的一個不可或缺的中介環節。

## (三) 魏晉南北朝時期「氣」的哲學探討

魏晉南北朝是一個藝術自覺的時代，也是一個美學自覺的時代，魏晉時代「氣」的追求已由神怪之氣轉向神仙之氣，也就是風的追求。具體呈現在女史箴圖

(圖 2-3)<sup>28</sup> 及洛神賦 (圖 2-4)<sup>29</sup> 的人物畫中，畫中人物身體不是太長就是太細，不強調身體結構，反而追求飄浮神秘之感的風。



圖 2-3 顧愷之 女史箴圖 (局部)



圖 2-4 顧愷之 洛神賦(局部)

南北朝時氣的意涵更加擴展，在人物畫由於中亞及印度古典寫實藝術的傳入，畫家便已表現豐盈人體所蘊藏的「氣」為主。同時畫家在對自然山水的欣賞觀照中，體驗到山水之「質有而趣靈」，只要凝氣就可以把握到舒暢和悅，更可透過「澄懷味象」，就可以從自然本身得到審美享受。真正讓「氣」從哲學範疇轉化為美學範疇的是謝赫，謝赫總結當時繪畫理論，提出繪畫六法，而六法之首的氣韻生動，便是謝赫用「氣」這個範疇作為說明各種美學問題的依據。謝赫所提出的「氣」的意涵與內容可分三方面來說：一、「氣」是藝術的本源。藝術品不僅要描寫各種物像，而且要描寫作為宇宙萬物的本體和生命的「氣」。二、「氣」是藝術家的生命力和創造力。人是由元氣產生，人的身體是氣，人的精神、智慧也是「氣」。同時「氣」

註 28 圖 2-3 顧愷之 《女史箴圖》卷(唐摹本)。 絹本、設色，25X349 cm，英國倫敦大英博物館藏。

註 29 圖 2-4 顧愷之 《洛神賦》卷(宋摹本)。 絹本、設色，25X572 cm，北京故宮博物院藏。

也是人的生命力和創造力的本源，所以藝術創作活動乃是「氣」的運化的生理及心理活動，須由氣作調動整合。三、「氣」是構成藝術生命的主體，「氣」是萬事萬物的本體和生命，也是構成藝術品的生命。（葉朗 1986）由於謝赫對「氣」的美學命題明確的說明天人、自然及藝術品之間的互動關係後，讓中國美學元氣論更能著眼於整個宇宙、歷史、人生，著眼於整個造化自然。

先秦對於「氣」的美學在哲學上的探討彙整，帶動了兩漢時期對於「氣」的宇宙本體範疇的進一步規定和闡發，而兩漢時期的闡發促成了先秦的「氣」的哲學範疇演變、轉化為魏晉南北朝「氣」的美學範疇，並直接啓發唐宋時期的美學命題的發展。

## 二、唐宋時期「氣」的美學探討

唐宋時期是中國美學獲得最大發展的階段，唐宋繪畫美學家對於「氣」的美學，提出了一系列具有創意性、發展性概念與命題，呈現魏晉南北朝以來「氣」的命題，「氣」的美學的延續發展。以下依(一)唐朝時期「氣」的美學探討(二)宋朝時期「氣」的美學探討說明之：

### (一)唐朝時期「氣」的美學探討

唐朝孫過庭在《畫譜》中對藝術的意象提出「同自然之妙有」的命題，到了荆浩的《筆法記》中，就發展成為「度物像而取其真」的命題，此一命題的發展把「意象」和「氣」的範疇聯繫起來，由於「意象」和「氣」的統一便可達到「真」



或「自然」的境界。其實荆浩所謂的「真」，乃是「形式」和「氣質」的統一，「華」和「實」的統一，「真」利用「氣」來充實、規範，讓「真」可以達到表現自然山水的本體和生命。張彥遠《歷代名畫記》：「筆力未遒，空善賦彩，謂非妙也。具其彩色，則失其筆法，豈曰畫也，離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意已周也。」張彥遠強調繪畫創作用筆要以「氣」聯串成氣脈、隔行不斷。因為氣是作者在審美創作中涵應宇宙本體生命之氣，轉變為審美創造中之主觀之氣對用筆過程的關注和滲透，而所表現出對象的生命結構及用筆的力度，最後才能不拘形似、超越形似的有限性，而使繪畫作品「不改其骨氣」、「全其骨氣」。(樊波 1998)

荆浩在《筆法記》六要的第一要「氣者，心隨筆運，取象不惑。」荆浩在形似之真的基礎上追求氣質之真，並將「氣」的概念和用筆技法因素相聯繫，也把「氣」的概念和審美創造的整個取象過程相聯繫。希望由畫家之氣對用筆與用墨的貫通滲透，及對客觀物象的把握和領悟，從而達到畫家主觀之「氣」與客觀之真「氣」的融合和統一，在融合和統一的情境中獲得創造意象的高度自由。

唐朝在繪畫創作言，寫實主義盛行，畫人物、動物和鬼神，莫不體態豐富，肌膚結實，比例正確，透視合理，精神充沛，再以靈活的寫實筆觸，足以表達出完美的肉體和人格所散發出來的精神。此時所謂神氣不再是神怪或神仙之氣了，而是由「氣韻生動」之「氣」與「神氣」結合成之「氣」了。現今所見荆浩之山水畫，如匡廬圖<sup>30</sup>（圖 2-5），見其中峰頂立，群山朝揖之氣和丘壑連綿不斷之氣，最得氣

勢要訣。



(高木森 1992) 氣不僅在於運筆取象間，也存在於山水畫的山形脈絡中，使繪畫創作上的氣勢命題成為荆浩時代「氣」的新內涵，意涵著美學理論逐漸與繪畫創作相結合的時代來臨。

## (二)宋朝時期「氣」的美學探討

宋朝「氣」的美學思想理論亦有豐富而獨特的見解，郭熙《林泉高致》提出「遠」的美學命題，讓人

圖 2-5 荆浩 匡廬圖 的思想隨著山水的「遠」無限的飛越，直飛越到一塵

不染的境地，也就是淡、無和虛的境地<sup>31</sup>，淡、無、虛的境地便是「道」、「氣」。

郭若虛《圖畫見聞志》從創作的角度說明「內在」意象及氣在創作上的重要，他說：「凡畫，氣韻本乎遊心，神彩生於用筆。」又強調以氣運筆，達到創作無礙、像神俱全，他說：「自始及終，筆有朝揖，連絲相屬，氣脈不斷，所以意存筆先，筆周意內，畫盡意在，像應神全。」郭若虛提出了「以意作畫」將「意」和「氣」以「遊心」聯繫起來。韓拙《山水純全集》提出「夫通山水之氣，以雲為總也。」的命題，將氣韻落實到畫面之形勢上，並以山水畫作為例子，舉出「雲可通山水之

註 30 圖 2-5 荆浩《匡廬圖》軸。絹本、水墨，185.8X106.cm，台北故宮博物院藏。

註 31 陳傳席(1997)。《中國繪畫理論史》。台北市：東大圖書，P100

氣」，以氣之原始意義雲氣出發，具體說明雲氣之各種變化。此種

論點實已將「氣」的理論跟現實生活環境結合，而具體體現在宋代的繪畫創作上。

從藝術史角度看宋代繪畫發展，北宋畫雖以實為主，但可看出北宋畫已逐漸由實走向虛，煙雲之氣漸漸成爲畫家所關切的主題。這從比較范寬《谿山行旅圖》<sup>32</sup>如（圖 2-6）就可看出發展的新趨。（高木森 1992）在南宋時代，煙雲之氣成爲畫家美感的主要來源，如馬夏派山水如（圖 2-7）馬遠《踏歌圖》<sup>33</sup>，用淡墨層層暈染，以表現各種煙霧雲靄變化之能事，並占去畫面之大半。



圖 2-6 范寬 谿山行旅圖



圖 2-7 馬遠 踏歌圖

註 32 圖 2-6 范寬《谿山行旅圖》圖軸。絹本、水墨，206.3X103.3 .cm，台北故宮博物院藏。

註 33 圖 2-7 馬遠《踏歌圖》軸。絹本、水墨，191.8 X 104.5.cm，北京故宮博物院藏。

歷經唐代「氣」的探討，由代表著宇宙本體生命，藝術境界的追求，心意在創作上的運作，「氣」對用筆的運行，到「氣」實際體現為山水的氣勢、畫面的雲煙，可說是「氣」的美學命題的生活化及生理化。

### 三、元明清時期「氣」的美學探討

元明清時期對「氣」的美學探討，細分為(一)元朝時期(二)明朝時期(三)清朝時期三個時期「氣」的美學探討。以下詳述之：

#### (一)元朝時期「氣」的美學探討

南宋之後，畫院解體，馬、夏派及宮廷派畫風隨之煙消雲散。代之而興的是士大夫畫或文人畫。士大夫畫及文人畫皆重視氣韻，但他們所表現及追求的不是宋人所重視的雲煙之氣。反而是荆浩所言，卻未為人完全開發的筆氣和墨韻，這便留給元人無限揮灑的空間。倪瓚作畫<sup>34</sup>，不在求所畫之物似與不似，只是表現出「胸中逸氣」即可如（圖 2-8）。故言「以中每愛余畫竹，余之竹聊以寫胸中逸氣耳。」他對繪畫的態度更絕，認為繪畫是個人人格、精神的體現自娛而已，無關形似問題，真是讓人叫絕。他在《答張藻仲書》中說：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」這種思想對後來繪畫影響很大。元趙孟頫繪畫創作主張以書入畫，作畫貴有「古意」如（圖 2-9）<sup>35</sup>。他在論畫竹石云：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」把書法的力道在畫中完全發

揮，由高古、古意的繪畫審美求中力撫古氣，而使「氣」的美學內涵演變到的筆墨

氣韻。



圖 2-8 倪瓚 六君子圖



圖 2-9 趙孟頫 秀石疏林圖

## (二) 明朝時期「氣」的美學探討

明代美學家逐漸為「氣」的美學的總結作了準備。王履提出了「吾師心，心師目，目師擘山」的命題，對審美意象的探討，強調藝術家必須以生活經驗為基礎，從外界景物的直接審美中產生審意象，才能獲得「形」和「意」的矛盾統一。

李日華以「性」代替氣，《六研齋筆記》「性者物自然之天，技藝之熟，照極而自呈，不容措意者也。」性是物的本質、韻的根源，作者需以己之性和物之性神遇

註 34 圖 2-8 倪瓚《六君子圖》軸。絹本、水墨，61.9 X 33.3 cm。上海博物館藏

註 35 圖 2-9 趙孟頫《秀石疏林圖》軸。紙本、水墨，27.5 X 62.8 cm。北京故宮博物院藏



而跡化，然後「照極而自呈」，隨性而出，達到化境。董其昌是繪畫上摹古派的領袖，也是繪畫南北宗論的推手。在藝術表現上強調畫要「柔」、「暗」、「藏」、「曲」，猶如他自己說的：「畫欲暗，不欲明。明者如觚稜鉤角是也。暗者如雲橫霧塞也。」董其昌追求秀媚和迷離朦朧的精神狀態。董其昌南北宗論，談及繪畫的最高境界是「淡」如（圖 2-10）<sup>36</sup>，淡就是一任自然，就是天真，由淡而通向「無」。因淡而主張「寄樂於畫」，以畫養身，以畫作為人格涵養的過程。南宗畫追求柔、淡，故主張畫貴靜氣，以靜氣養出胸中丘壑、排斥躁動之氣，特別對於追求猛暴張力筆氣的浙派如（圖 2-11）<sup>37</sup>，再次加以攻擊反對排斥，其實在明末動盪的社會柔而靜的意識就有穩定人的情緒，加強社會秩序的功能。



圖 2-10 董其昌 壬子八月山水圖

明唐志契《繪事微言》：「蓋氣者有筆氣，有墨氣，有色氣，俱謂之氣；而又有氣勢，有氣度，有氣機，此間即謂之韻。」唐志契將氣分成兩個層次，筆氣、墨氣、色氣，是一個層次，相當於吾人創作時筆墨之氣；氣勢、氣度、氣機是另一個

註 36 圖 2-10 董其昌《壬子八月山水圖》軸。紙本、水墨。台北故宮博物院藏

層次，相當於吾人創作時之意境、韻的藝術生命力。

### (三)清朝時期「氣」的美學探討

清代是中國古典美學的全面開展總結時期。在清代能夠獨創一個完整的美學體

系而具有代表性應該說是石濤。石濤的「一畫」

說，縱貫古今學者的美學論說於一身，是中國書

畫美學史上一個獨創的美學範疇。石濤以「一

畫」說作為中心思想，「一

畫」乃為宇宙生成的基本法則，其實就是「道」，

就是「氣」，也是天地萬物存在變化的根本法則，

此即「氣」的變化規準，也是審美創造的根本法

則，也是繪畫造型的根本法則。「一畫」不僅構成

了石濤繪畫美學與體系的核心範疇<sup>38</sup>，而且也再

一次深刻而集中地體現了中國書畫美學形而上的追求

傾向如（圖 2-12）。

王原祈以「氣」的美學應用龍脈概念來說明山水章法布局的原理如（圖 2-

11），王原祈認為龍脈有體有用，「體」為源頭，是指山有斜有正、有渾有碎、有斷



圖 2-11 張路 風雨歸莊圖

註 37 圖 2-1 張路《風雨歸莊圖》軸。絹本、水墨，183.5 X 110.5.cm。北京故宮博物院藏

註 38 圖 2-12 石濤《遊葦陽山圖》軸。紙本、水墨，239.6X 102.3cm，。上海播物館藏

有續、有隱有現。「用」為功能結構，是指畫面物像的高低、賓主、結聚、澹蕩、回轉、分合、遠近、向背等形式關係的構造，龍脈之用是由龍脈之體演生而來的，因此龍脈的體和用必須貫融一氣，而龍脈的中心結構（體）也必須透過物像的形式構造（用）展現出來，而物的形式之間構造，仍然以氣作為連接映帶，山水的章法布局才能造就龍脈展現「氣勢」美感（樊波 1988）。



圖 2-12 石濤 遊葦陽山圖



圖 2-13 王原祈 山中早春圖

清唐岱對氣的看法與王原祈不同，認為「氣」先求其形而上的宇宙之本體，再求其形而下筆墨之氣以上達《繪事發微》：「畫山水貴乎氣韻，氣韻者，非雲煙霧靄也，

註 39 圖 2-11 王原祈《山中早春圖》軸。紙本、水墨，100.1X44.7 cm，遼寧博物館藏。



是天地間之真氣……，故畫山水，以氣韻為先。」唐岱更強調有來自事物本身者，如山氣騰騰欲動；有來自筆氣墨氣；有來自作畫之格法。清張庚則主張氣韻有等級差別，以無意為上，有意、筆、墨依序次之。《浦山論畫》：「氣韻有有發生於墨者，有發生於筆者，有發生於意者，有發於無意者。發於無意者為上，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者下矣。」沈宗騫則將「氣」與創造力相連貫，他說：「筆力能扛鼎，言其氣之沉著也。凡下筆當以氣為主，氣到便力到，下筆便若筆中有物。」以氣運筆，不僅力到，更能奪物之神。清方薰《東莊論畫》言：「文如其人，畫亦有然。……畫中理氣二字，人所共知，亦人所共忽。其要在休養心性。理正則氣清，心中自發浩蕩之思；腕底乃生奇逸之趣，然後可稱名作。」方薰提出修「氣」乃是心性與人品的反映，並顯現在畫作之中，因此畫家創作首要休養心性為先，可得理氣則心思浩蕩，創作自然有神來之筆。

#### 四、民國以來氣的美學探討

清末以來西學東漸，許多東方故有的、良好的東西正在快速的流失，傳統的中國美學畫論是快速流失中的急速流失的部份。許多水墨創作者，不再以研讀中國美學畫論，作為汲取創作經驗和養分的主要方法，讓人對於中國傳統繪畫增添了幾分憂心。儘管如此，倒有些有心人士，還是堅持本心，為這冷僻的領域投下不少心力，發散著些亮光，引著水墨創作者前進的方向。以下列舉幾位對於「氣」美學探討卓有見地的學者，以說明近代對「氣」的美學探討的方向及成果

### （一）宗白華所著《美從何處尋》

提出「氣」為中國人的空間意識，憑著一虛一實、一明一暗的流動節奏表達出來。那無窮的空間和充塞這空間的生命一道、氣，也就是和宇宙虛廓合而為一的生生之氣，正是中國畫的真正對象和境界。

### （二）徐復觀所著《中國藝術精神》

對「氣」的美學終結的說「把一個人的生理地生命力及於文學藝術上的藝術性的影響，及其由此所形成的形象，多包括在一個氣字的觀念之內。」同時也主張畫家的性格有剛柔，注入作品之中，當然也有剛柔，陰陽剛柔，皆一氣之變。這對於氣的美學繪畫風格的探討，提供了創作追求風格表現的依據。

### （三）葉朗所著《中國美學史大綱》及樊波所著《中國書畫美學史綱》

皆以「氣」作為全書的中心思想及探討旨趣，並從審美心胸的涵養應用，審美觀照的方式，審美意象的形成與把握，審美欣賞趣味的探求，審美創作的發揮及藝術生命的內涵等作為「氣」的美學探討。重點在於如何行氣運氣將所有議題配合運化成為整體的全面的「氣」之審美創造，如此全面的「氣」之美學探討對於中國畫創作作深入淺出的引導作用。

### （四）張法所著《中國美學與文化精神》

以中西美學之比較中，引西方美學來探究中國美學的特徵，尤以「氣」為主的美學作為探究重點。深及「氣」的文化精神闡發，「氣」的審美理論、創作理論，

讓「氣」的美學研究擴大了不少範疇和內涵。

#### （五）陳傳席所著《中國繪畫理論史》

以道的探尋做為全書的旨趣，以氣做為人的修養，精神寄託。由作畫的氣功作用，讓吾人得以頤養天年延後衰老。陳傳席指出氣有陽剛之氣及陰柔之氣，畫家要根據個人的個性、氣質去發展個人的繪畫風格，不可強力而求，將會事倍功半。

#### （六）劉思量所著之《中國美術思想新論》

嘗試從一種新的角度，以作品作為畫論之方法，切入藝術奧妙之中，並參証西方現代美術概念與用語，對中國傳統書畫之意涵，重新予以討論釐清，架構起「氣」為主的美學命題，從中規撫探討中國繪畫的構圖、造形、色彩、空間及視覺動力的問題。

#### （七）舒士俊所著《探尋中國畫的奧密》

舒士俊深入淺出的說明氣的意義，氣的特性，筆墨所組成形體所具有的氣的運化作用及紙尖之白的宇宙之氣互相激盪互動的模式。更提出如何善用氣的活動規律成為吾人創作的規律，對於氣的美學探討有個人獨到的見解。

其實「氣」的美學論題尚有相當多值得探究的議題，只要有心相信一定可以從探討中獲得相當豐碩的成果。「氣」的美學由「氣」的哲學探討為基礎，從先秦哲學的思辯中，形成的「氣」的美學開端，成為中國美學研究中重要的一環。唐宋時期的繪畫美學家對於「氣」的美學，提出了具有創意性，發展性的概念與命題，讓

「氣」的美學獲得生活化與生理化。元明清時期，是「氣」的美學充分發展階段，「氣」的美學研究已由美學理論的探討進到實踐創作。民國以來逐漸將「氣」的美學作為系統化、理論化的研究，而形成一股中國美學主要部分。對於中國繪畫創作上具有無限的啟發與引導作用。

### 第三節 氣的美學內涵

氣的美學理論探討，從哲學的範疇中歸納出理論基礎，在從美學、藝術史裡梳理出發展的脈絡與內涵，以作為氣的美學內涵，今綜合成一、「氣」的和諧論美學；二、「氣」的形神論美學；三、「氣」的虛實論美學

#### 一、氣的和諧論美學

和諧就是美，和也是中國文化的審美理想，在氣的宇宙觀所呈現的是一個整體功能的宇宙，是由已知的實體部分和未知氣的部分共同組成，和諧意味著一種最佳的生存狀態與最佳的發展狀態，同時也是人類得一種理想追求。

氣的和諧觀是以追求宇宙整體和諧為基礎，從而發展出來的美學命題。而宇宙整體和諧，是一個容納萬有、把時間空間化、對立而又不相抗的和諧。宇宙萬事萬物千奇萬狀，千差萬別在氣的宇宙下兼收並容透過不同因素之間的配合關係、互助關係、相生關係來達到和諧狀態。氣的審美創造乃從宇宙之氣—繪畫本值得把握，另需要主觀精神、情感、智慧與客觀自然事物的相契合，達到心物合一。同時進行繪畫創作時筆氣墨氣的呼應條理，造形結構的佈展，色彩的使用等，無不以氣的和

諧為指導原則。然而不同質的因素和事物間有些是對立的、相排斥的。其實也是和諧的一種方式，《老子》說：「故有無相生，難易相成，長短相形，高下相傾，音聲相和，前後相隨。」此之謂相反相成，相成相濟之關係。相成即不同因素的和諧，相濟即對立因素的和諧。蘇東坡說：「靜故了群動，空故納萬境。」在這萬境與群動的空即是道、氣，也就是中國畫上的空間。中國人對這個空間和生命的態度，不是正視的抗衡、緊張空間的對立而是縱身大化，與物推移。中國畫中的虛空不是死的、物理的空間架構，而是一個萬物生成運化、相成相濟的場域，是最活潑的生命源泉。畫幅中飛動的物象與空白處處交融，結成全幅流動虛靈的節奏。空白在中國畫裡不復是包舉萬象位置萬物的輪廓，而是融入萬物內部，參加萬象之動的虛空之道。畫幅中虛實、明暗交融之映，構成飄渺浮動的縹緲氣韻，猶如目睹之山川實景。<sup>40</sup>有筆墨的實與無筆墨的虛的融合正是這種虛與實，有限與無限的整體和諧的表現。

在中國人的心目中，時間與空間共舞，歷史文化參與空間的循環運行。《老子》言：「萬物並作，吾以觀其復。」又言「大曰逝，逝曰遠，遠曰反。」把事物的時間運動看成循環的。中國人看山水不是心往不返，目然無窮，而是反身而誠，萬物皆備於我。欣賞作品或是創作作品，不僅從無邊無境的追求，必然返回自我內心，回歸於道的本位。正如《周易》所說「無往不復，天地際也」。這種往覆、來回、周而復始、無往不復的空間意識，使歷史文化以直線用方位排列起來，把直線

組成圖形，時間就空間化了。太極圖最能表現時間循環的特徵。太極圖中陰陽各半，其旋轉原理，一邊從小到大，另一邊從大到小，此消彼長，任何一方，從大到小都化入另一方。兩條陰陽魚頭尾互接，恰如中國文化的時間之線，晝夜運行，四季交替，既是無窮盡又是循環的，而成爲時間空間化。當時間空間化，時間和空間便在畫面中達到了整體和諧。

氣的和諧美學觀，首先強調整體的和諧，以整體的和諧來定位個體，個體扮演著什麼角色地位，都是由整體性做決定，吾人作畫往往意在筆先，所謂意的作用包含畫幅大小、風格意趣等作一整體安排，部分爲了適合這一整體和諧，往往將部分增強、誇張或減弱，甚至誇大變形，如閻立本的歷代帝王圖像，爲了突顯帝王的威嚴，達到畫面的整體和諧，便誇張帝王形象，縮小侍女形象及調動透視點，便可達到整體和諧。又中國畫講究神氣不管形式的，氣正是個體與整體相通之處，個體與個體之間也由氣的暢行，而達到整體性。張法（2001）<sup>41</sup>說：「中國畫所追求的神、氣、意境、韻也正是中國文化的整體性所要求。因此中國畫充滿了離形、變形、輕形，已獲得神、氣、意境、韻，正是氣的和諧以整體規定個體的藝術表現。」

氣的宇宙整體的和諧，在可感的範圍內展現爲一種空間和諧，具體空間和諧的意趣又是由整體和諧的性質決定的。空間的和諧是個節奏化的自然，中國畫家所畫

---

註 40 宗白葦(1985)。《美從何處尋》。板橋市：成均出版社， P114

註 41 同註 3 P79

的自然，是一個「無往不復的天地之際」，這個空間意識和空間表現，是由陰陽明暗、高下起伏所積成的節奏化了的空間。曾祖蔭認為中國畫創作主要運用線條，線條之間就是空白，這種空白是畫面重要組成部分，所以國畫於布白十分重視，把空間之美看作是繪畫藝術重要的審美特徵。清人惲正叔說：「今人用心在有筆墨，古人用心在無筆墨處。倘能於筆墨不到處觀古人用心重，給擬議神明，進乎技已。」所謂無筆墨處，也就是空間，它是藝術用心所在。

張啓業<sup>42</sup>指出，山形樹態是氣的運化而成，畫家去表現它，靠的也是氣，而所要表現畫的氣勢和畫家的氣，三者是統一的，唯有氣以成勢，勢以御氣，然氣為無形，勢卻可以表現，表現勢有賴於畫家氣的作用，因此中國繪畫在創作上對於空間的佈展，由形與形的連接貫串，形塑出山川的氣勢，從氣勢的蜿蜒轉折變化中獲得氣的和諧。對光的應用亦採行光隨結構的整體考量，中國畫不是不講究光，反而是充分應用光的特性，以山石的結構為考量來配置光，讓畫面獲得最大的整體和諧。

## 二、氣的形神論美學

繪畫是把不動的形式以表現靈動的心，亦即將個人的思想、情感予以視覺化，思想、情感沒有形式予以呈現，思想、情感便無從表達出來，相對的形式沒有思想，思想情感為內涵，將是空洞而沒有生命。因此形和神的統一必然是繪畫創作的重點。

---

註 42 同註 21

## (一) 形神兼備

宇宙萬物皆由氣而生，因此宇宙萬物有形必有神，荆浩認為繪畫要做到「氣質俱盛」，所謂的「氣」，就是與「形」相對的神似、氣韻。荆浩《筆法紀》中提出氣的概念，何嘗不就是「氣」是「神之充」這一思想的衍發。(張啓業 2003)。清代邵松年提出繪畫「總以形全神足為定本」，所以說形和神的統一是繪畫的首要工作。形和神的統一包括審美客體中的形和神，及審美創造時客觀物象與主觀審美情趣的統一。單就審美客體之神而言，神的表現型態在於人來說，是指人的個性、精神風貌。在於動物花樹來說，乃指花草樹木、動物的生機勃勃的形態和動人的意趣，及所謂的生意、生氣。在於山石、流水來說，是指季節變化所帶來的特徵和令人神往的境界，稱之為生機或勢。從反映現實生活的藝術形象來說，形和神的統一還包括客觀物象與作者主觀審美情趣的統一。繪畫為山水傳神，既要表現出山水統乎氣，形狀變化各異及季節變化所呈現的「勢」，又要表現畫家本人特定的主觀情趣，即個人的「生命力」、「創造力」、「審美意趣」。

追求形神統一的創作方法有二：其一是以形寫神，創作時以藝術高度逼真地再現客觀物象追求下，自然就可以達到傳神的功能，因為神似包在形似之內。這也是元劉因所提出「意思與天者，必至於形似之極，而後可以心會。」之義。另一主張以神寫形，此派不重視甚至輕視形似，強調通過抒情寫意追撫神餘象外，來獲得形和神的統一。文人寫意畫以簡淡輕形的繪畫來寫胸中逸氣，明清更力主抒情寫意，



作為創作追求的極致。唐志契在《繪畫微言》中強調山水畫「最要得山水畫之性情。」要求山水畫表現畫家個性美。莫是龍提出「使人玩之不窮，味外有味。」即惲正叔所謂「得筆先之機，研象外之趣」，都是著眼繪畫於象外傳神之說。形神兼備的審美要求是建立在對藝術與生活的辨證認識之上。既強調形神統一源自於生活，同時也主張藝術反映生活過程中發揮作家主觀能動作用。

## （二）形真而圓

形真而圓是對於藝術形似美的美學規定，強調藝術描寫客觀物象的形，要做到真實而自然。（曾祖蔭 1986）<sup>43</sup> 繪畫本源自生活，表現生活，但不拘泥生活表象，因此繪畫存形、造型須以掌握生活本質特點，發揮刪撥提要的藝術手法追求「不全之全」、「不似之似」要領，達到更高的似即「神似」。也就是齊白石所言：「作畫在似與不似之間」。賈又福<sup>44</sup>《畫語錄》中指出，真者，於我，乃是真的性情、真的靈魂，至情至我也；於物類，則得其真質、精隨，根本也。物我二真合德，乃為至真，非概言眼中所見之真實也。在此賈又福又強調吾人創作要以個人的真情至感與物的真質精隨相契，而心物合一，在心物合一的境界中以獲得造形的圓渾活潑。

---

註 43 曾祖蔭(1986)。《中國古代美學範疇》。台北市：丹青圖書， P124

註 44 賈方舟 (1989)。《賈又福畫語錄》。台北市：雄師圖書， P50

《莊子漁父》：「真哀無聲而悲，真怒未發而威，真親未笑而和。真在內者，神動於外，是以貴真也。」真在於畫家應有真實的情感，這樣才能在運思的過程中「神會」、「役寧」；表現中所達到這種「不期於所以似」的「似」，正是凭借畫家的真情實感，主客相契，表現出「不期於所以似」的「似」，張啓業<sup>45</sup>指出「真」並非物的原形，是集中、概括的形，創作時畫家的主觀作用是非常重要的。

藝術傳形要真，提醒吾人創作時對形不要過於詳細逼真的描寫，才能多留餘地讓人有想像空間。而形真的審美觀念，還包括變形，藝術家為追求意一種審美意趣和效果，將物象的自然形態予以適度的變形或誇張扭曲，但所謂變形的應用也全非無所限制的使用，甚或濫用，變形的藝術手法，還是有一定的準則去依循。韓純全說：「天地之間，雖事之多，有條則不紊，物之眾，有緒則不雜，蓋各有理之所寓耳。」以上所謂「理」即物之質的規定和固有的基本特徵，一般寫形要遵守，變形更要遵守的準則。為了更好的反映生活的真實，傳達出對象的「氣」、「風神」，變形往往和誇張結合。

藝術寫實要真，也求要圓，圓指造型完美又有活潑渾厚的美。也唯有圓才能「氣滿」、「氣壯」。繪畫用筆用墨活脫、造型則圓而完美達到傳神的境界。

### （三）神和而全

繪畫創作神似和形似求得和諧 便是「神和」，神似獲得充分體現而飽滿便是神

---

註 45 同註 21 P20

全，物象和神和諧統一，又表現的飽滿而充分，就會讓藝術形象達到很高的審美價值。

爲了藝術神似美獲得充分發展，首先要看得熟，自然得神。「熟」字的要訣，乃要求對自然觀照時的心法，唐人對於自然的觀照提出「應目會心」，觀照自然要以目觀之，以心觀之，強調察微功夫的發揮，齊白石在畫蟹一圖中，有跋曰：「借山館外有井，井外常有蟹行於綠苔上，余細觀九年，始得知蟹足行有規矩，左右有步法，古今畫此者，不能之」，齊老以目觀蟹用心察微，才能夠獲得蟹的形態。最後以氣觀之，才能對自然作深入的觀照而奪自然之神。當觀照「熟」後進入創作過程也講求「熟」字法。唐人言「得之心，應之手」，《畫說》言：「看得熟，自然傳神。得神者必以形。形與心手相湊 而相忘，神之所託也。」當審美由物我兩忘時，便可達到心手相應進行實際創作，心與手高度統一創作無礙，便可「方使縱橫中度，左右逢源」。

其次，繪畫創作力追神全，而神在人在動物、花草樹木，在山水自然，即所謂「萬物各有神」，創作時爲充分表現出萬物之「神」的特點，就必須以「凡人意思，各有所在」的審美觀來規範和實現，呈現人的神不僅在雙目，需因人的精神風貌特徵來體現，如顧愷之畫裴楷相，有所謂「頰上三毛」之美談，當頰上加上「三毛」而得其真，畫家靜觀默察，於微處見精神。自然山水的趣靈之處，往往需作者以心探尋山水之微，以求物、我純真的生命結合，再以氣去取捨，才能獲得山水

中最精萃之地，作為表現的題材。

其三藝術傳神，要使物象的全形了然在胸，醞釀出物象完整的生動意象，此即「意存筆先，象應神全」的藝術觀。張彥遠《歷代名畫記》說：「意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。」郭思言；「意存筆先，筆周意內，畫盡意在，像應神全。」他們都認為意存筆先，是繪畫達到「神和而全」的重要條件。作者在創作過程中有了完整的意象，也就是內在意，境清晰完整，便可達到「神和而全」的審美造境。而能夠捕捉物象的生意和神態，並融入作者的個性、氣質所完成的意象更完整，獲得的藝術生命力也更強，意境則更高。

### 三、氣的虛實理論美學

氣的宇宙以道為本體，以氣為生命，架構於「虛」與「實」的互動中，獲得無限的開展與運化。「虛」與「實」是宇宙之氣的兩種形態，因「氣」的「氣化」、「運化」作用，可以氣聚成形，也可以氣散而形滅，因此宇宙之氣能由模糊的狀態轉化成清晰的狀態，也能由清晰的狀態轉化成清晰的狀態。氣的宇宙涵蓋著已知與未知，實體與抽象，有限與無限，有形與無形，在經過先秦對「道」、「氣」的哲學思辯後，到南北朝時期，人們開始將「氣」的哲學範疇引進審美理論中，唐宋時期「虛實」理論得到初步發展，尤以劉禹錫所提出的「境生象外」的美學論，司空圖要求藝術「超以象外，得其環中」為代表。宋范晞文提出「以實為虛，化景物為情思」的論點，揭示了虛實理論的另一審美特性。明清時期虛實理論全面深入的發

展，虛實理論廣泛應用到各種藝術樣式，成爲一對具有普遍意義的美學範疇，令人們對虛實理論的認識也越來越完整，越來越具有系統性。

虛實理論的美學範疇探討關於藝術的生命本質，人格精神涵養對創作的的作用、審美心胸的養成，想像、神遊與對審美意象的影響，藝術創作過程形式筆墨的運用及作者生命力、創造力、智慧、情思等心理因素的發揮，藝術生命的內涵，藝術欣賞的提供等美學命題，讓中國美學的研究探討更有內涵與系統。也大大增強了藝術的審美魅力，喚起人們的美感，下面就（一）化實爲虛（二）化虛爲實（三）虛實相生（四）空間之美來探討它的審美特性。

### （一）化實爲虛

藝術創作是把一定的現實生活轉換爲視覺形象，以宇宙人生的具體爲對象，賞玩他的色相、秩序、節奏、和諧藉以窺見自我的最重心靈的反映，化實景而爲虛境，創形象以爲象徵，使人類最高的心靈具體化、肉身化。<sup>46</sup>山水繪畫作品之所以異於地圖、攝影，在於創作時需要應用藝術家頭腦的能動作用，發揮想像和虛構，對現實生活進行加工、改造，以體現藝術家的美學理想。因此說現實景物「實」，通過景物所體現的思想情感是「虛」，化景物爲情思的藝術手法就是化實爲虛。

化實爲虛，除了化景物爲情思外，就表現手法來說，還包括避實寫虛。避實寫虛，實際上是藝術反映生活的「搜妙創真」的過程，也是一個集中、提煉、概括的

---

註 46 同註 40 P65

過程。(曾祖蔭 1987) 從更深刻的意義而言，避實寫虛又是爲了營造藝術空間，調動欣賞者的想像，引導欣賞者進入合理的藝術再創造，從而獲得豐富的美感。自然中最明亮的色彩爲白色，利用化實爲虛的藝術手法，省略背景、景物，使成爲白、爲虛，讓白、虛襯托畫面上的墨、實，會使畫面明朗，而白、虛則留給看畫的人隨意去想像。

## (二) 化虛爲實

化虛爲實的藝術手法與化實爲虛相互運用，構成藝術創作思維的兩個側面。化虛爲實乃將心境物化，把看不見摸不著的思想、情感、心理變化等運用形式予以視覺化，也就是以實的形式表現虛的情感、思想、心理變化。畢竟藝術家的思想、情緒、心理都是反映現實生活，而不能爲人們的視覺、聽覺、觸覺起作用的。化虛爲實的藝術手法，除了將思想、情感、心理等化爲具體的形象外，尚可依據自己審美趣味、風格等特點，來強化藝術形象具體可感性的部份，以增加藝術魅力。如宋代繪畫的考題，「踏花歸去馬蹄香」的香字，齊白石的「蛙聲十里出山泉」的蛙聲，作者善於應用繪畫造型的特點，把難於表達的嗅覺、聽覺，轉化成了視覺形象，從而喚起人們的美感，這就是化虛爲實的妙用。

化虛爲實的藝術手法，尙要留意於作者的想像、幻想和虛構必須符合生活和歷史的真實。如此才不致於因脫離人們可感的現實生活，造成作品的審美趣味、風格遭到人們的排斥。

### (三) 虛實相生

所謂虛實相生，是指虛和實兩者相互碰撞、相互聯繫、相互滲透、相互轉化，使藝術形象生生不窮，從而具有很高的審美價值。(曾祖蔭 1987) 樊波<sup>47</sup>指出虛是宇宙生成過程中的某種空虛狀態，而實則是一種充實狀態，虛和實不僅是對立的而且更是統一的。這種統一就是表現為宇宙生成萬物的過程中「虛」和「實」的相互轉化和相互滲透，這種宇宙觀表現在藝術上，就是要求書畫以虛帶實，以實帶虛，虛中有實，實中有虛，虛實結合。清布顏圖說：「山水間煙火雲影，變幻無常，或隱或現，或虛或實，或有或無，冥冥中有氣窈窕中有神，茫無定象。」山水畫欲進神妙境界也唯有此一法也。

虛實相生法則就藝術形象的組織構造來說，首先以「不全之全」來追求畫面效果，如郭熙所言「山欲其高，山腳雲煙塞之。」由於不著意求全反而更能表現出山的高聳氣勢，如畫花卉，倘若畫得枝枝不爽，朵朵分明，看似很全，卻沒甚趣味，反之牆頭數朵，或石隙透出一枝，看起來不全，卻留下思考的餘地，這就意趣無窮。因此全形畢露，所得到的是形盡而思窮，畫面給人思窮，就是沒有給欣賞者留下創造的餘地，審美的價值就不高。

構圖布局要應用虛實相生的美學原則，用筆用墨乃至皴法等具體技法也應執行這個原則。方薰在《山靜居論畫》中說：「古人用筆，妙有虛實，所謂畫法，即在

---

註 47 同註 20 P64

虛實之間。皴法，一圖之中，亦須有虛實，涉筆有稠密。實落處有取勢，虛引處有意到筆不到處，乃妙。」繪畫創作乃在紙平面上營造出幻相的立體造型感，因此必須利用虛實相生的原理，突破時空的限制，描繪出視覺形象的圖景，使欣賞者經畫面實景的聯想，而生發出心中審美意象。

清笈重光更以實帶虛的手法，追求藝術形象產生虛實相生的效果。他說：「空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾有畫處多屬贅瘤；虛實相生，無畫處皆成妙處。」要寫好虛景，必須從實景下手；虛實相配合，虛處也就成爲妙處。

用筆要有虛實，用墨亦要有虛實，有筆有墨即爲實，無筆無墨即爲虛，但此「虛」須以實相映發才會有意義，布顏圖有所謂「無墨求染」以求得筆墨神妙，進而求得山水畫之神妙。他說：「所謂無墨者，非全無墨也，乾淡之餘也。乾淡者實墨也，無墨者虛墨也。求染者以實求虛也，虛虛實實，則墨之能事畢矣。蓋筆墨能繪有形，不能繪其虛。……故古人殫思竭慮，開無墨之墨，無筆之筆以取之。無筆之筆，氣也，無墨之墨，神也。」山光雲彩，本茫無定象，很難以實之筆墨圖畫之，唯有以無墨之墨，無筆之筆之畫法，以墨求乾淡之餘，用筆求意到筆不到，從而創造出一種虛境，以體現山水的「氣」和「神」。

虛有時也可以用白來呈現，白不是紙張之白，而是畫面上的白，是畫面的一部分，這白可能是天、是水、是煙斷、是雲斷、是道路、是日光。畫面之白爲筆墨



所不及，因為有白整幅畫面生趣盎然，是整幅畫面有機組成的重要部分。清人張式說：「烟雲渲染為畫中流行之氣。故曰空白，非空紙。空白即畫也。」更能說明白是虛但不是虛無，反而是有藝術表現力的畫。

佈白重要，佈墨也重要，如何讓黑白相間得宜，互為畫面重要有機組成的部分，而達到虛實相生的美學要求。其實還是回歸到氣的整體宇宙觀來說，落筆前氣吞雲夢，胸有全局，黑的部份、白的部份依整體之定位要求，予以適當之配置，便能黑白相間，隱顯相融，構成氣韻生動的藝術生命。

#### （四）空間之美

虛與實的關係，又表現空間與實體的關係。空間和時間一樣，是運動著的物體所依托，因此空間的架構和組合是藝術必然的用心之處，也是重要的因素。空間之美在中國的各種藝術都有明顯的特殊意義。如建築留天井不僅是實用，同時也有審美的功能。多留窗，不僅可通風生氣，更可借景攬景的效能。又書法藝術，在一橫一豎、一黑一白的組織架構上，處處考慮空間的分佈、虛實的處理，從而產生藝術美。

藝術表現空間之美，藝術對空間的表現，來自現實生活，從而又不是對現實生活刻板的複製，它必然承載著、滲透著作者的情感，思想與美學理想。因此，藝術的空間之美乃是現實生活的昇華。空間之美的呈現方式型態有以下幾種：

##### 1. 音樂節奏化的空間

中國畫家所畫的自然是一個音樂節奏化的自然。它的空間意識和空間表現，是由陰、陽、明、暗、高下、起伏所構成的節奏化的空間，就是一種「無往不復的天地之際。」這種音樂節奏化的空間，無法以西洋透視來獲得，必須採沈括所說的「以大觀小之法」。才能全盤掌握宇宙空間之美。宗白華(1985)說：「以大觀小」是用心靈的眼、氣的眼，籠罩全景，從全體來看部分。把全部景界組織成一幅氣韻生動，有節奏有和諧的藝術畫面。畫面上的空間組織，是受著畫中全部節奏及表情所支配，而不管科學上的算學的透視原理。當畫家的眼睛是以流動的方式飄瞥著上下四方。一目千里，全境的陰、陽、開闔、高下、起伏的節奏皆在把握中。

六朝的宗炳《畫山水序》說：「身所盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色貌色。」  
「目所綢繆」的空間取景不採西洋透視法集中於一個焦點，而採取數層視點以構成節奏化的空間。這也是郭熙所提出的「三遠」之說。郭熙的「三遠」之法，乃是對山水實景「仰山顛，窺山後，望平遠。」所採用流動的；轉折的視線去觀攬景。由高轉深，由深轉近，再橫向於平遠，成了一個節奏化的行動。蘇東坡詩云：「賴有高樓能聚遠，一時收拾與閒人。」真能說出中國詩人畫家，對空間底吐納與表現。三遠法的空間構造，趨向於音樂境界，滲透了時間節奏。它的構成是依拈氣的動力學。此力學或許清人華琳以「推」字點出，華琳以「推」表現出中國畫面的遠，所謂「推」即是由似離而合的方法視空間為一有機統一的生命體。由動的節奏引起吾人躍入空間感覺，以氣動力引起吾人遊於一個「靜與陰同德，動與陽同波」

的宇宙。

音樂節奏化的空間也可以由回旋往復間呈現。中國人與西洋人同愛無盡空間，西洋人以直線方式運動著，他們的視線失落於無窮，馳騁於無極，再不斷的否定改革中，得到的結果是徬徨不安，慾海難填。中國人卻以「高山仰止，景行行止，雖不能至，而心嚮往之。」心嚮往之讓人感受自然的壯美，獲得以崇高的愉快，是自己本源的皈依，在中國畫上的遠空中必有數峰蘊藉，點綴空隔，形成「水窮雲盡處，隱隱兩三峰」又點之「歸雁晚鴉映斜陽」，讓吾人嚮往無窮之心，頓時有所安頓，歸返自我，成一迴旋的節奏。這就是中國人於有限中見到無限，又於無限中回歸有限。他的意趣不是一往不返，而是回旋往返的。

## 2.想像性的空間美

一切藝術的創作和欣賞都離不開想像，想像所構成的空間，存在於具體描繪的形象之外，就是所謂的象外之象。它啓發人們的聯想和想像，並由聯想和想像以獲得美感。象外之象，景外之景，味外之味是虛的、空的、白的，常常顯得意有微茫，空虛縹緲，只可意會不可言傳，只可領會而難以指實。宗白華<sup>48</sup>言：「在這種點線交流的律動的形相裏面，立體的靜的空間失去意義，它不復是位置物體的間架。畫幅中飛動的物象與空白處處交融，結合成全幅流動虛靈的節奏。」空白在中國畫裡不復是包舉萬象位置萬象的輪廓，而是融入萬物的內部，參與萬象之動的虛

---

註 48 同註 40 P114

空的「道」。繪畫中的空白引發吾人心靈的能動力，而達到心靈所能達到的最高境界，由能空、能捨，而後能深、能實，然後宇宙生命中的一切理一切事無不把他的最深意義燦然呈露於前。吾人由此而獲得想像空間之美。

中國畫畫山不畫雲，但從畫中的空白可以想像出雲出山岫，雲海茫茫之美感。八大畫魚一、二條，不點綴其他事物，卻能感受到魚在滿紙是水中，生意盎然悠然自得之美。藝術上想像性的空間之所以美妙，就在於虛處藏神。藝術可以從藝術形象之內見神韻，也可以從藝術形象之外見獲得神韻，更能讓人獲得豐富而幽深的生命，這是空間得神的奧妙。

### 3.交流性的空間

中國古典建築之美，在於借取園外之景，以陪襯、擴大、豐富園內之景，使園外與園內之景相交流，融成一片。吾人進入藝術創作，本於氣之宇宙的整體性，展開實空間與虛空間，實空間指物理的空間和畫面空間；虛空間指哲學空間、心理空間、想像空間，基於繪畫創作過程繁雜，實有賴於各種空間的交流互動，才能表現出圓滿自足的畫面，也展現「一陰一陽之謂道」的宇宙意識，從而在一虛一實、一明一暗的流動節奏表達出一片波動的「氣」的宇宙。

本節氣的美學論說，在氣的和諧論美學中，氣的整提和諧追求中獲得有線與無線、虛與實、已知與未知、清晰與模糊的統一和諧，並以「氣以成勢，勢以御氣」來追求自然、人、畫三者的統一。在氣的形神論中，強調形神兼具的重要，由以形寫

神或以神寫形獲得形神兼備。繪畫造型要形真而圓，以不全之全，不似之似，達到神似造型才能完美有能活潑渾厚，並從追求心物合一，心手相應中獲得神和而全。虛實理論著重於氣對於人的精神人格對審美意象的影響及創作及創作過程中造型、構圖、空間、筆墨、色彩的應用發揮及藝術生命的本質與藝術欣賞的關係，從中呈現氣的美學內涵。

總之本章在氣之基本觀念上中提出氣的整體功能作為本創作研究問題關鍵所在。以氣の間質做、氣的循環運化作為氣的美學創作的動力基礎，並經由氣的美學理論探討中彙整出氣的美學發展演變及創作實踐的經驗，以作為本研究參酌的並梳理出氣的美學論說以呈現氣的美學的特質與精要，以作為建立個人美學理念的基礎。

### 第三章 創作理念

中國山水畫，雖然以自然為主要描繪對象，但又不是被動的模寫自然客體本身，在創作描繪自然山川過程中，吾人既是審美的主體，個人的人格、理想、感情與人生觀、歷史觀等必然投射其中，這是中國山水畫的一個顯著特點。畫面上的自然山川、景物雖是有限的、客觀的，是整體大自然的一個小小部分，或者是社會大眾生活環境中的一個側面，卻能通過這一個有限的畫面，表達對整個宇宙自然深沉的認識，在一樹、一石、一山、一水中寄託自身的理想追求和豐富的情感。而這一切正是在中國正統的儒家思想與老莊哲學的兼及互用過程中逐漸形成中國人特有的「天人合一」的宇宙觀。從天人合一的宇宙觀出發，形成了中國人特有的認識自然、把握自然的方式。山水畫，記錄了畫家內心中帶有某種觀念性的，符合自己個性氣質的山川形貌，並使之與自然相吻合，這種對自然觀照的方式，是畫家融自我於天地中的一種途徑，稱之為「道」。不管是宋代具有寫實性的雄強峭拔的大山大水，還是明清書卷清雅的人文山水小品，都是詮釋「道」的心印，都是畫家內心宇宙精神的外化。他們的區別僅僅在於審美趣味、風格的不同，在於具體表現手法的不同，在於線條認識及繪畫語言的選擇不同，也在於對山川景物等客體依賴程度不同，「氣」是中國哲學、美學和藝術創作的重要概念，「氣化」是中國人感受、認識世界，把握其運動規律，探索生命奧秘的關鈕。從古老醫療養生學對生命的探索，延伸到宇宙萬物生成規律的認識，再進而擴展到文藝創作規律的把握，「氣」、「氣

化」一直是本研究核心問題之一<sup>49</sup>。本章題擬就個人審美觀—氣之和的美學、氣的創作理論及氣的藝術風格三部分說明之。

## 第一節 氣之和的美學觀

和即是諧和、統一，這是藝術最基本的性格《國語·周語》「樂從和」《倫語》「和爲貴」，皆認爲和是最高之美。《莊子·田子方》：「至陰肅肅，至陽赫赫。肅肅出乎天，赫赫發乎地。兩者交通成和而物生焉。」莊子以和爲天本質，和具有化異爲同，化矛盾爲統一的力量。故沒有和便沒有藝術的統一，也就沒有藝術，所以和是藝術的基本性格。<sup>50</sup>

氣之和的美學觀是根源於整體和諧，所謂的整體和諧不是某一事物的整體，而是宇宙整體，以宇宙整體和諧爲和諧的中心和基礎，如此架構出來的美學觀，才能宏偉壯觀，才能思接千載、視通萬里。氣之和的美學觀是一、容納萬有的和諧美學觀。二、具有整體功能的和諧美學觀。三、對立而又不相抗的和諧美學觀。四、形式與內容統一的和諧美學觀。以下分項說明之：

### 一、容納萬有的和諧美學觀

宇宙整體和諧，是一個容納萬有的宇宙，結合各種千差萬別不同性質的事物之

---

註 49 孫世昌(2002)《石濤畫語錄研究》。中國、審陽市：遼寧省新華書店， P34

註 50 徐復興(1992)《中國藝術精神》。台北是：學生書局， P68

間的配合關係、互動關係、相生關係。在容納萬有的和諧觀下，吾人進行繪畫創作，強調已知與未知的把握，有限與無限的結合，有與無、虛與實相抗相生，動與靜互動互生，主觀與客觀的客合。個人繪畫創作以宇宙的「道」為中心，而「氣」說明了道的生成運轉變化的規律，從審美心胸的涵養，人格道德的培育，對自然萬物的觀照以形成審美意象，應用創作技巧、手法進行繪畫創作，將情感、思想視覺化，並繪製一個氣韻生動的畫面，提供他人從欣賞中再次把握宇宙的道。這一完整的創作歷程是在一個容納萬有的和諧中來完成。

## 二、具有整體功能的和諧美學觀

宇宙的整體功能包含了未知部分的整體功能，是「氣」。整體性質的顯現是靠整體之氣貫注於各部份之中的結果，各部份的實體結構是相對次要的，而整體灌注於各部分實體結構之中的氣才是最重要的，而整體之氣、人之氣、自然之氣、畫面之氣，乃是由氣的間質作用和觸媒功能，將作者的意念與作為，融合筆墨紙的材質特性於畫作中，形成畫如其人，畫中有奇氣。因此從事繪畫創作首重佈氣，強調氣的行止、脈絡、斷續、隱藏。

整體功能所追求的是整體和諧，因此在造形、色彩、構圖、空間等視覺元素的安置就必須充分服膺這個最高的指導原則。個人進行創作時為求畫面整體和諧，常以立意構思來規撫整體畫面，山水畫的創作，在形象的描繪上強調寫景，亦即實行宏觀的整體把握，而不過分拘泥於細節，同時以物象的結構組織出發，形成了既反



映物像類別的特點，又更具有程式化的手法，在程式化法則的使用上，則反對依樣畫葫蘆，主張靈活變化，其根本是以高度提煉的結構程式進行寫實。其次講求光線、筆墨、構圖、造形、空間等的安排。對於光的處理方式，便採行光隨氣行的原理來創造。畫面山石的結構虛實往往以配合整體和諧而做主觀性結構調整，因此在創作時常採行離形、變形、輕形的藝術手法進行創作。色彩的應用也是順應整體和諧原理來進行設色，以強化意境的深度，視覺動力和藝術性。構圖上為達到整體和諧的藝術效果，增強畫面的視覺張力，進行創作時應用誇張、組合、剪裁的藝術手法創作。甚至應用解構、構成、多重併貼的空間互透原理作另一類的創作。（黃宇立 2003）

### 三、對立而又不相抗的和諧美學觀

有、實、實體是氣，是氣的凝聚。無、空、虛也是氣，實體與虛空不是截然對立的，而是氣的兩種型態，有無相反相成，虛實相異相生。「常無，欲以觀其妙，常有，欲以觀其徼，兩者同出而異者，同謂之玄，玄之又玄，眾妙之門」《老子·第一章》正是有無、虛實的永恆運轉，構成氣的宇宙生生不息的運動，止是氣的運動，演出萬物競萌，此伏彼起、生機勃勃的萬千氣象。吾人創作時以墨之黑，紙張之白的碰撞、交響、鳴奏，甚至是墨對白的抒張、圍困、擠壓、限制，乃至幾近消滅中，布置成連綿婉轉的造型，以及造型之間若隱若現的流動狀態。現代繪畫強調視覺效果，畢竟人們一千多年來看慣溫文儒雅，清淡簡索的視覺狀態，爲了提升畫

面的整體視覺效應衝擊力、增進人們對水墨應有的視覺新鮮。如何強化應用黑和白、有和無、虛和實的對比相生、互動互成的特性，以形成畫面視覺張力和生命力是個人研究探討的重點。

繪畫創作不能停留在具體物象的層面，物象的層面構造是實，是一種有限的形態，必須進一步從實到虛，從有到無，即突破和超越具體物像的有限形態，向宇宙本體的無限境界開拓出去。因此在描繪物像的同時，就要具有一種突破和超越的精神意向，以追求布顏圖所說：「天機若到，筆墨空靈，筆外有筆，墨外有墨。」所謂筆外有筆，墨外有墨就是從實到虛，從有到無，在虛實、有無的對立相生下，達到對具體物像的突破和超越，從而開拓出無限的境界。

#### 四、形式與內容統一的和諧美學觀

形式是一種外在的視覺樣式，內容乃是一種內在存在的精神，是個人的思想情感、人格、理想、人生觀、歷史觀及表現客體的靈魂和思想。形式和內容的有機組合成和諧的整體，才是吾人欲以追求達到的藝術。形式是藝術家運用熟練的技巧去處理特定的題材，從事適當的安排或加工，變動自然人生原有的樣子，產生一種新的組合，而此新的組合又能給予觀賞者以美的愉快。(虞君質 2000)<sup>51</sup> 自然山水的變化極其複雜、樹石宇舍，水流雲起，千山萬壑，層巒疊嶂，總是蔥芒無形、變化無常的，在筆墨技法上的各種形態，諸如粗細、曲直、長短、斷續、濃淡、乾澀、虛實、順逆、位置和距離、剛健和飄逸、精細和疏簡、整飾和恣肆等，都具有不可

言說的豐富含意，它們的排列與組合是受塑造形象和表達畫家情感的目的的支配，組合或有次序的排列與組合，自然山水沒有常形，但有常理，有組成規律，也有神情，同樣有傳神的問題。固此在創作過程中自身的思想情感，對象的靈魂和思想，要通過吾人來表現。所以潘天壽說：「捉住山水的形，才能達到山水的理，捉到了山水的理，才能捉到山水的神。」<sup>52</sup>

山水畫的構圖乃是以自然山水中的形為基礎做整體的把握，以物像的結構組織出發，來追求畫面的意趣、生命力及視覺動力，畫面形式的配置重現「勢」的表現與「開合起伏」，所謂「勢」也就是具體形象間的聯系組織關係；所謂「開合起伏」則是這樣的聯系組織關係的節奏變化。對勢和開合起伏的高度重現，是在靜止的畫面，或繁或簡的形象組合中，體現大自然內在關係與運動的重要手段。

西洋美學理論中對於形式的應用有完整、反復、漸層、對稱、平衡、調和、對照、比例、節奏、統一等形式，如能善加利用必能增加畫面視覺吸引力、張力，而呈現出個人風格強烈的繪畫作品。

總之氣的審美創造研究中，建置起氣的「和」的美學觀，強調氣、自然、人、畫面的和諧統一，是一個容納萬有，具有整體功能，對立而又不相抗、形式與內容有機組合的和諧統一的有機體。

---

註 51 虞君質(2000)。《藝術概論》。台北市：大中國圖書公司， P61

註 52 潘天壽(1986)。《潘天壽論畫筆錄》。台北市：丹青圖書， P121

## 第二節 氣的美學創作論

吾人怎樣解讀對待自身和周圍世界，鮮明地體現在藝術品裡。為何這樣地創造藝術品，又集中地體現了人的文化觀和生命觀。因此在本研究中特將創作理論，演繹過去創作的經驗成果，同時也作為個人創作實踐的借鏡，畢竟創作理論是美學理論的重要一環。

### 一、心師造化之創作

印度詩哲泰戈爾曾睿智地說到：「在人類的內心與大自然之間必然存在某種神祕的關係。自然在活躍的外部世界是一種樣子，但在我們內心，在內在世界又呈現一種完全不同的畫面。」李可染認為：「偉大的山水畫家，無疑就是那些能夠傾聽到大自然之深沉聲音的人，同時，又是在自我的內在世界可以清楚地呈現出一個審美世界的人。」<sup>53</sup>

西方美學的創作理論以否定—前進的方式運行，古代以模仿為主，近代強調想像的應用，現代以直覺為核心。在中國則呈現一種統一而豐富的整體現象。唐代張璪提出「外師造化，中得心源」，成為中國繪畫藝術創造的法則。「造化」一詞深得中國文化自然的精神，是「氣」的宇宙中的自然，它是不斷流動變化的，同一山，同一水，春夏秋冬、晨昏雨雪，不斷的變動著形象、色彩、韻味、自然山水有四時之景不同、朝暮之態不同。又山形步步移，山形面面看，如欲「奪其造化」，便須如

---

註 53 梅墨生編制(2000)《中國名畫家全集·(1)李可染》。台北市：藝術圖書公司，P149

石濤所說：「運山川之氣脈」，「貫山川之形神」，王微所言：「以一管之筆，擬太虛之體」。王微更提出山水畫創作要體現自然的雄壯美麗及其蘊蓄的內在精神，畢竟中國山水畫的發展自始就是妙悟自然而富於寫實精神的藝術創作，不是單純的訴諸於視覺的客觀性描寫<sup>54</sup>。西方畫家對景寫生，強調形式，尋找色價色調的對比及色彩和表現手法。而心師造化不是對景寫生，而是對景觀察，中國人以空的審美心胸，採行散點透視和以大觀小的方式進行對大自然的觀照，散點透視正是畫家進行「飽遊飫看」時所獲得「步步移，面面看」的概括。以大觀小乃是畫家「所經眾多，所覽純熟，所養充實」，名山勝水歷歷羅列於胸中。如此站在宇宙的高度作畫，不管是北宋的全景山水，還是南宋一邊一角的山水，甚或構成的山水，都能直顯宇宙之本體「氣」，並表現出個人繪畫風格的作品。

水墨創作不是對景寫生，而是背擬作畫，加之用散點移動透視，光在水墨裡不是沒有，也不是不重視，陳兆復<sup>55</sup>《中國畫研究》中指出，中國繪畫著重於整體山石的結構佈置，光源的配置是隨著山石的結構需要，而給于隨意的安排。光源的隨意性，讓吾人從事水墨創作時有更多揮灑的空間。當畫面之光與文化的陰陽學說相連時，光的因素對繪畫創作言具有文化的、哲學的意涵。當以整幅畫的光來考慮色彩，便產生了由墨取色法；所謂「畫之色，非丹綠青絳之謂，乃在濃淡明晦之間，

---

註 54 張權(1987)《張彥遠歷代名畫紀之評析》。台北市：美新圖書公司， P301

註 55 陳兆復(1986)《中國畫研究》。台北市：丹青圖書， P16

則情態於此見，遠近於此分，精神於此發越，景物於此鮮妍。」此時慢慢以潛存的方法存在，水墨成了中國畫的色彩，「運墨而五色具」，墨成爲畫家眼中的色彩又正合於中國美學的意境的追求，圖（3-1）黎雄才《黃山松雲圖》<sup>56</sup>正是以水墨畫傳達水墨的深沉意境，也正合於中國的哲學意蘊。



## 二、精神自由與創作

吾人皆知藝術是由多層面多層次共同完成的，而以藝術的永恆性、價值性來說，如何調動心靈的主動性，進而洞見事物的內部，直觀其本質，以通向自然之心，因而使自己得到擴大，才是藝術創作真正課題。

圖 3-1 黎雄才 黃山松雲圖

心的作用、狀態，莊子即稱之爲精神；<sup>57</sup>即是在自己的精神中求得自由解放。而精神的自由解放便是心靈最高的能動性，也是最高地藝術精神的體現。莊子稱之爲「遊」，以「遊」進行審美觀照時，須以「虛靜」、「心齊」、「坐忘」的態度之直觀活動。也唯有虛靜才是洞見宇宙本質的心理方式。中國氣的宇宙是虛的，因此心聽靈之虛是認識決定萬物運動規律的宇宙之氣的最好方式。莊子言「無聽之以心，

---

註 56 圖 3-1 黎雄才《黃山松雲圖》軸。紙本、水墨，50X100.cm。私人收藏

註 57 同註 50 P155

而之以氣」即是強調虛靜是獲得宇宙精神的方式，藝術家要用藝術反映天地之心的依據。

虛靜的心是藝術創作的泉源，因為虛能讓吾人通過想像的活動，或推動想像力的活動，讓吾人感情與想像力融合在一起。直視天地萬物，皆是有情的天地萬物。因此創作時以「靜觀、深看、直觀」進行美地、全整性的觀照。靜觀就是在處理周遭事物，要以超出俗見，破除常念的日常習慣套路和思維方式，忘掉自己的俗人俗心，以如童子之心親臨自然事物，從中獲得新的想法，使事物以新的方式展現。深看強調知覺保握著對象可以被知覺的東西外，進而指向不能被知覺的、不可視的、非感性的東西。此即西方所謂透視或洞見。只是西方強調天才的重要，要人打破法則，超越規律，達成獨創出一個世界的目標。東方則以虛靜之心獲得事物之氣和宇宙之氣，把自己提高到宇宙的高度。而直觀乃是在萬古神遊中獲得宇宙的廣度，有了這個廣度，還得將之提煉為具體的形式作品，使意象凝結具有「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」的文化深意。吾人從事繪畫創作時，藝術中的人物、事件、環境在基本上不違背自然和社會規律，但人物是奇特的，環境是特異的，事件是離奇的，即遵守傳統經驗和理性，又不受束縛，隨意組合，創造出與近代精神相一致的崇高、激情、艷采、離奇的形象。

### 三、超自然力與創作

水墨畫中的水墨語言中，畫外之音是重要的思維型態，視覺是表層有限的，心

靈是超越視覺極限，不受形領域動態干擾，但始終處於動靜兼得，身藏不露，薛林（Schellino1775-1884）說：「美是在有限中看出無限。」中國繪畫的最高境界是景外之景，象外之象，味外之味，韻外之致。這恰與中國宇宙空靈玄理相一致。宇宙的玄理既然是空靈的、氣的，藝術家的玄遊所重的不是實體，而是氣象。從而發現萬物與我皆達到相同的宇宙精神，此時創作狀態才真正離開了藝術的技術性，超出了具體的對象而升騰到宇宙精神的高度。這就是所謂「即自的超越」，在每一感覺世界中的事物自身，看出其超越的意味，在事物的自身發現第二的新地事物。從冷枚《松蔭秋思》<sup>58</sup>圖看出畫家即自超越表現如圖（3-2），所以說水墨語言最精粹之處，不以視覺造型的方法表達藝術思維過程，將藝術過程引伸到宇宙超自然的領域，在這一無極限的領域或拓展水墨觀念是物我之間真正的「造物主」，此種超自然力便是「氣」（吳毅 2002）<sup>59</sup>當超越視覺極限和物我之間的解脫關係，使感覺意識到最徹底的解脫，這不僅是現代科學尖端的領域，也是藝術的本質，更是引領吾人從事藝術創作的生命源泉。



圖 3-2 冷枚 松蔭秋思

註 58 圖 3-2 冷枚 《松蔭秋思》軸。 絹本、水墨， 40X91 .cm 私人收藏。

註 59 吳毅(2002) 。《水墨語言的現在價值》。榮寶齋期刊， P61



#### 四、悟、靈感與創作

藝術創作最彌珍貴乃是洞燭先機，發人所未發，也就是作品具有代表時代性，就如杜象以超人先知先覺性地給予噴泉定義，否定先前的藝術定義，讓藝術創作的概念更加寬廣。為使藝術創作獲得超前、超驗的結果，對於東方所論的悟有必要進一步探討。

西方在創作靈感上提出了無意識論，認為藝術創作不是意識的產物，而是無意識衝破意識的結果。這說明了藝術創作與意識邏輯是不同的套路。由於無意識何時能衝破壓抑顯現出來是不可預料的，也就是說靈感是不受控制的，是一種來不可遏，去不可止的一種突然呈現的狀態，無意識存在時猶如詩神和天才，是外在於意識的。同時意味著對日常、現在、法則的突破，意味著突破。否定-前進的文化性質在這裡又閃亮了一道光芒。東方在靈感論提出了「悟」的觀點，把藝術創作區別於理性思考而有自身運作的系統。悟不僅強調畫的突然產生，又有向一種高境界的生成。中國的靈感理論一悟，從文化根源上講，都與中國宇宙氣的非實體性和道的超絕言象有關，最深層的意義上，表現為人與道的瞬間的契合，而體現在「有」與「無」，「虛」與「實」最微妙的關係上。因此突發而來的靈感不是使人失去自我，而是使人獲得了道境的體驗。簡而言之，藝術的靈感是一種與得道相一致的感興和悟入，吾人只要有所修身養氣，便可與天同大，如老子所說：「道大、天大、地大、人亦大。」藝術創作靈感的獲得，要從日常生活的修身養性做起，從中才能保

握獲取靈感之源。只要持之以恆歷久彌新，相信便可成就一種人格去獲得永久性的靈感。張法<sup>60</sup>說：「在中國文化中，藝術靈感成爲天人之和的一種方式，成爲人的自足性的一種證明，中國的靈感理論，同樣閃耀著文化性質之光。」

## 五、融合傳統與現代融合的創作

傳統與現在是一種對立卻又融洽的關係，姚最對傳統與現在創新也十分重視，因此在《繪畫品》中提出「質沿古意，而文變今情。」來說明傳統與現在關係，認爲繪畫內容可沿用傳統古意，但藝術形式卻要隨著現實的變化而變化，就是要創新。石濤對傳統與現代的看法提出了「借古以開今」的主張，認爲畫家要尊重傳統，學習傳統，從傳統中獲得創新的能力與動力。通過古代繪畫傳統的學習來開發、提高自己的創造力，又要在發揮自己的創造力的基礎上來運用關於繪畫傳統的學識，讓傳統與現在獲得造好的融合。

從時間意義上去理解，現代是傳統與未來的中間環節，隨著時間的推移，現代也將成爲傳統而由新的現代連接其與未來。所以說傳統與現代是一對矛盾的統一體。從觀念意義上去理解，現代總是在以各種方式爲傳統尋找出路，而傳統總是以博大的胸懷無私的奉獻與接納。當代中國畫創作的多元並存的欣欣向榮局面，確實豐富了傳統意義上的中國畫創作。傳統文化具有博大精深的內涵，等待吾人去挖掘和深入研究。因此追求表現出中國傳統文化的精神內涵，表現出中國哲學思想的當

---

註 60 同註 3 P290

代闡釋，能以在文人士大夫「歸去來兮」的心路歷程中獲得獨特發展機會的水墨畫為代表，更能融合文學、哲學、書法等因素，強化人格、趣味、象徵等原則，朝著綜合藝術的方向舒展其精神根基。朱鼎《秋暮賞月》圖（圖 3-3）<sup>61</sup>即這種融合性

的作品。韓拙《山水純全集》曰：「作畫之病者眾矣，惟俗病最大。」俗病大，大

在根深於人的品格，非技巧訓練可及，必須行萬里路，讀萬卷書，以融合古今貫串傳統與現代，心胸自然不俗，人格格調亦高，下筆自有神矣。

基於此，水墨創作便可規劃出宏觀探道，微觀求真

的二系列。宏觀探道是對宇宙世界的宏觀關注

和哲學的思考，微觀求真是對內心世界的微觀探

尋和對傳統文化精神內涵的進一步把握，前者在

意境上追求崇高、神聖、清潔、神秘、完美；後

者追求愜意、恬淡、閑事、幽靜、深邃、曠遠。前者

重精神，重思辨、重思考、重理性；後者重靈性、重悟性、重感覺。創作時皆為個

人內心的本真流露，是自然而然有意無意之間，出現的靈感加以把握，並強化充實

而完成的，不是強

求所得。因此要保持一個良好的創作心態和創作狀態，把內心本真的東西付於藝術



圖 3-3 朱鼎 秋暮賞月

註 61 圖 3-3 朱鼎《秋暮賞月》軸。紙本、水墨，47X91.cm。私人收藏

實踐之中，按著藝術自律性發展的規律，隨著時間的推移及自己反覆錘鍊，使自己的作品在內容、形式、語言，以及精神內涵等諸方面有廣度和深度並更加完美。

## 六、詩詞意的創作

唐代繪畫發展始於吳道子，成於李思訓、李昭道的山水之變，其本質是由山水精神的追求轉向山水意境之表現。王維以詩人的學養發揮畫家的氣質，在文學和繪畫領域揭示了詩與畫的關係。由精神而意境，不是垂直歷史線索的過渡，而是一個線索的分枝，是美學上的平行關係。陳履生指出山水畫中意境問題的提出，是山水畫在發展過程中側重點的轉變，是在美學上的完善。<sup>62</sup>

山水畫的精神反應的是山和水的關係與天地萬物的關係和與人的關係的關係。這幾個關係體驗的是一種理念精神，內在結構和自然關係與自然感受，也就是天、地、人三位一體的本質關係。吾人創作山水，因感悟到山水包含著超越自然，超越自我和作品本身的藝術價值，並看重山水的莊嚴、深沉及其不可窮盡性。古代山水畫家面對宇宙時的天真，溫馨的人文情愫，雖然令人神往，但我們已經失去了那種天真所據以生長的想像的土壤，詩的情致被科學的觀測計算所解構。如此，傳統山水畫的構成要素「丘壑」被抽象的空間結構所代替，必然成為山水繪畫的發展新趨勢。

以詩詞意做為繪畫主題，是一個詩詞畫結合的古老命題。詩詞與畫結合或者融

---

註 62 陳履生(2000)。《中國山水畫唐宋元卷》。中國、廣西、南寧市：廣西美術出版社，P2

合，其實有多種理解角度，有的以圖繪作為詩詞的圖解插圖，有的採用詩詞的部份句子內容，如童之風《歐陽子夜讀圖》<sup>63</sup>圖（3-4）以歐陽修秋聲賦之意作創作。作為表現主題，有的則採詩詞詞之意，引發創作想像，並予以視覺化。一般以詩詞意或歷史或文學為文體的敘事畫，依圖、文的轉換方式的不同，約可分為三類表現方法：一是圖繪詩文的全部內容；二是擷取其中部分詩句加以表現，突顯文章重要情節或高潮；三是表達詩文意涵，著重畫面情境、氣氛的營造<sup>64</sup>詩詞畫之間有可以重合的方面，也有難以逾越的限域，詩詞畫結合的本意是兩者追求在最精鍊的形式空間內，包容最深遠的情感。詩句在畫面上是以一種具有文化意味的符號出現，與畫面上所描繪的景物有一定的連帶關係，但絕不是圖解詩文。可以刻意使景物抽象、朦朧，不給欣賞者提供看圖識字的線索，



圖 3-4 童之風 歐陽子夜讀圖

反而是以表現和抽象的形式切斷了我們按圖索驥

地尋找對應嘗試，所表現眼前的是類似以唐詩傳達的那種文化情調，通過清逸淡遠的畫面氣氛表現詩的神韻。這種繪畫語言具有某種心靈性，是創造一種穿越時空的

註 63 圖 3-4 童之風《歐陽子夜讀圖》軸。紙本、水墨，69X135 .cm 私人收藏

註 64 李翠萩(2010)。《蘇東坡把赤壁搞大了》。典藏古美術期刊 213 期：， P129

、流動的視覺感受效果，而流動就是這些畫的神韻和靈魂。

詩詞意的繪畫創作，注重水墨暈染與線描的融合，運用黑與白的相抗相生，深沉的水墨與優雅的青綠、硃砂紅或鵝黃等色的互補，暈染出一片迷離恍惚的綺麗情境。也採用自然的莊嚴、神秘、優美和人事的短暫、倏忽和偶然，建構成詩意圖畫中的旋律對比。讓欣賞者在感知人的微渺之後對崇高永恆的自然的禮讚。但他的心境並不頹放，對人的精神價值並不持悲觀主義態度，反而可以從山水畫的作品中感受到一種昂揚的人文精神。

## 七、養氣之藝術創造

自然物質的世界，是由運動的元素所構成。作為自然物質的「氣」，內構成吾人之生命力、創造力，與藝術創作有密切的關係，更是形塑個人藝術風格的主要因素。也就是說人身上的氣與藝術創作的關係，則直接涉及創作個性與藝術風格的關係。

作為藝術家創作個性的氣，在含意上往往比較抽象，大體上可分為三個面向來說明：（一）是指人身上的一種自然稟賦，這種稟賦就曹丕所說的「文以氣為主」的氣，是一種先天賦予的能力，這種氣不可力強而致，但可就後天的涵養予以引發，獲得充分的開展應用。（二）所謂的「氣」乃指吾人進行創作時積極奮發的精神狀態。笄重光曾說：「山川之氣本靜，筆躁動而靜氣不生。」惲南田予以補充說：「靜氣今人所不講也，畫至於靜，其登峰矣。」兩人皆對氣的強調，畫面有靜

氣是難得的，而靜氣必出於畫家的真實精神狀態，非強學而得。此種真實精神即以積極奮發的精神從事創作，如此作品才能得生命力。殷璠《河嶽英靈集序》中說：

「神來，氣來，情來。」都是對作家精神狀態的一種強調，認為積極保持積極奮發的精神境界是創作優秀作品的前提之一。方東樹在《昭昧詹言》中說：「凡詩文書畫，以精神為主。精神者氣之華也。更明確的把氣規定為一種精神」。(三)把氣理解為一種高上品德藝術風格的呈現，其實是個人品德涵養的外化，作品中所表現出來的氣勢，又是源於作家的品德修養。因此追求藝術風格的獨特性，首重養氣，涵養個人人格品德。吾人對於創作個性的氣之理解，儘管可以概略歸納於上述三個面向，但在實際運用中，它們是彼此聯繫的，有時甚至很難把它們分開，這也是為什麼氣往往只可意會而難以言傳的原因。

自古以來繪畫創作首重繪畫的氣勢，繪畫創作有筆墨形式方面的原因，但主要的是關於作家的養氣。因此繪畫創作必須依據自己的性格、精神、氣質，來決定自己創作方向。一個性柔的人，宜於向瀟灑秀逸的風貌上努力，不宜學剛性的和磊落豪縱的風貌；一個性剛的人，宜於向雄強的風貌上努力，不宜學柔性的和虛和蕭散的風貌。因此欲改變自己的創作風格，首先改變自己的精神氣質，或去特定的環境中薰陶自己。

氣雖然比較抽象，但見畫即可見氣。自唐宋元明清以來歷代繪畫作品之風格之所以豐富多彩，就是因為畫家個人所養之氣不同所造成的。由於氣在作品中所表現

的韻味格不同，衍生出以氣為中心概念的系列美學，來說明藝術風格的類型。如以意氣來說明一種高尚的氣質所形成的風格。以生氣作為作品的精神蓬勃舒發，神彩盎然的風格。以神氣作為作品傳神而有韻味的風格。此外還有氣象、氣勢、氣脈、氣魄...等，這些都是由氣的概念衍生出來，它們都具有氣概念的某些共同特徵，又彼此有些細微差異，構成了一個以「氣」為中心內容的、層次分明的概念系統，從不同的角度來說明藝術風格的特色。

氣既然是吾人之創造力、生命力的本源，也是藝術生命的本體。又畫家的精神氣質決定繪畫風格和成就，因此吾人當以養氣來規撫自己的創作風格為首要。但如何養氣？這是一個非常複雜的問題，以下試從作家的創作個性逐一說明。

### （一）涵養胸中寬快清虛的心性

吾人評畫常說「畫如其人」、「畫有奇氣」、「氣脈不斷」、「畫中氣韻」，就是透過「氣」的間質功能將作者的意念與作為，融合筆墨紙的材料特性於畫中，觀者即可透過外在可見的形、質感受到作者內建狀態氣的某種氣質。（劉思量 2001）氣是個人特質的總結，中國的宇宙是氣的宇宙，人生天地間要與天地合德，當然是離不開氣的，但氣有清濁，得清氣者人品高尚為君子大人，得濁氣者人品不高為小人。因此氣的涵養對藝術而言是非常重要的。石濤言：「畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心」。而養氣之心首在修養心性。方薰《東莊論畫》：「學畫者先貴立品，立品之人，筆墨外自有一種正大光明之概；否則畫雖可觀，卻有一種不正之氣，隱躍毫



端，文如其人，畫亦有然。....畫中理氣二字，人所共知，亦人所共忽。其要在修養心性。則理正氣清，心中自發浩蕩之思；腕底乃生奇逸之趣，然後可稱名作。」修養心性則理正氣清，人的思緒自然浩蕩無邊際，創作時當左右逢源，並常有奇思奇想之作。

心性的修養，當自滌除玄鑑、心齋、坐忘做起，培養自己虛靜空明的心境，進而涵養林泉之心，萬慮消沈，不僅沒有驕侈俗鄙、意煩心亂，更要絕除志意抑鬱沉滯，局在一曲的心境，讓自己「胸中寬快，意思悅適」，心中由於充滿了純潔、寬快、悅適，進而心胸充滿勃勃的生機。劉勰《文心雕龍養氣》篇指出，人們的生理血氣與心理志氣相關連，血清剛健，則志氣清明；心理的志氣又與作品的文氣相關連，志氣清明，則文氣流暢。因此養氣與文藝創作關係密切。《養氣篇》：「率志委和，則理融而情暢；鑽礪過分，則神疲而氣衰。此性情之數也。」創作是一種情思的精神活動表現，必須順其自然而有調節，一任自然順心而為，則神清氣爽，心理融洽，情緒舒暢，否則違反自然過度鑽研，將造成精神疲憊、心氣衰竭。

創作時務必衛氣，讓氣充足飽滿精神才能專注，郭熙《山水訓》：「凡一境之畫，不以大小多少，必須注精以一之、...心神與俱成之。」吾人創作時靈感畫趣時有敏銳，時有遲鈍。創作的時機有暢通和阻塞之異，養氣的目的，就要把創作時機調整到最佳的精神狀態，達到「注精以一之」的狀況，使精神由內而外，一氣貫徹下來。

## （二）學習傳統以養氣

中國山水畫是重視傳統的，但學習傳統不為傳統所束縛，學習傳統不局於一家，不限於繪畫甚或經史，必兼收並攬，廣議博考，必使我自成一家方休。一般說來，社會愈發達，藝術就愈缺少真樸之氣，反而倒退、庸俗、卑下。今人的作品固然可以更精細，但格調卻很難超越過古人，所以，要追求古意、涵養古氣。

陳傳席<sup>65</sup>言：「古道極點，也就新到極點，也就高到極點，雅到極點。最高貴的藝術莫過於過於單純，最偉大的作品莫過於平易。而單純和平易都需要真和樸。」陳傳席所言的真和樸也就是所謂的拙氣。欲盡有古氣，首先要得古人之心，欲得古人之心，就得出入經史，多讀古人之書，進行內養，才能得其真樸的精神、高雅的品質，使自己的心擺脫庸俗之境，暨雕且鑿，復歸於樸，而進入古人與天為一之境。也就是說先改變吾人的藝術精神，休養個人品行，才能獲得藝術創作的改變。

學習傳統以擴充吾人境界，學習傳統不可能完全同古人一樣，畢竟一代人有一代人的意識，在現代人的意識中受到古意、古氣的薰陶，久而久之，便會古意盎然足以超越現實、遠離庸俗，進入古雅的天人合一之境，作品也就有古氣。

## （三）寄樂於畫以養氣

繪畫是一種修身養性的過程，平日的心性涵養，塵世俗慮的遠離，讓吾人享受

---

註 65 同註 29 P153

雲煙供養的樂趣，臥遊心領神會的快意。惲南田說：「筆筆有天際真人想，有一絲塵垢之點，便無下筆處。」一個脫離凡俗，清高純靜的創作者，自然是一位快樂似神仙的創作者。又言：「須知千樹萬樹，無一筆是樹；千山萬山，無一筆是山；千筆萬筆，無一筆是筆。有處恰似無，無處恰似有，所以為逸。」畫家畫的雖然是樹、山，用的是筆，但所表現出來的仍是他的心境、情境和修養。進而繪畫創作表現自我，涵養自我，是一件非常快樂的事。

寄樂於畫，正是完全沉浸在創作的快樂之中，寄樂於畫可以長壽，這是事實，並不是畫中雲煙供養，而是人的精神有所寄託，可以延緩衰老；而且專心作畫的時候，是一種養氣的方式，還有點氣功的作用。<sup>66</sup>

#### （四）多閱歷以養氣

氣韻並不是靠技巧的鍛鍊所達到。董其昌就說過：「然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然在壑內營，成立鄴鄂，隨手寫出，皆為山水傳神。」讀萬卷書，行萬里路，不是技巧的學習，而是對心靈的開擴、涵養，涵養吾人的品格，升華吾人的精神，從而提高個人的藝術格調。

石濤在《資任章》中提出「生活」和「蒙養」的概念，認為「生活」和「蒙養」是筆墨的基礎，也是水墨創作的準則，「蒙養」乃是指宇宙萬物的混沌統一的狀態，需通過墨來加以表現。「生活」是指自然山川所呈現出來的富于變化的

---

註 66 同註 29 P290

多種多樣的生動形態，需通過筆來加以表現。石濤《筆墨章第五》：「山川萬物之具體，有反有正，有偏有側，有聚有散，有內有外，有虛有實，有連有斷，有層次，有剝落，有豐致，有飄渺，此生活之大端也。」郭熙《林泉高致》對於山水的審美形象的豐富性也提出很多值得參考的，郭熙認為山水形象可從「山形步步移」，「山形面面看」，「四時之景之不同」，「朝暮陰晴之態不同」去發現山水的靈趣，把握山水的氣勢。

今人往往求好心切，或疏於涵養充實自身閱歷，以至於所養之不擴充，所覽之不淳熟，所經之不眾多，所取之不精粹，以至於創作上無法去蕪存菁獲得審美觀照的深度和廣度。因此吾人當以行萬里路之閱歷，搜盡奇峰打草稿，進行「身即山川而取之」，以「神於好」、「精於勤」的精神啓動藝術創造的熱愛，應用「飽遊飫看」的觀照方法以「奪其造化」，創造出「磊磊落落，杳杳漠漠」的審美意象。

#### （五）修養人品並得以養氣

在中國靈感裡，藝術家首先要達到高尚的人品，才有靈感，才能創造出優秀的作品。吾人之氣由於間質作用成爲畫中之氣，故吾人之品德即畫中之畫品，自古即講究人品即畫品其意在此。就如陳傳席（1999）所說：「藝術的情調和作者人格不符的，便不是最高的藝術，最高的藝術必自人的性情品格中來，最高的藝術並非全由客觀對象決定，主要是由作者人格決定。」以上可知最高最有價值的藝術品是由個人人格的形成來決定。宋代王柏說：「夫道者，形而上者也；氣者形而下者

也。形而上者不可見，必有形而下者爲之體焉，故氣亦道也。」這裡所說的氣，其實也是道。所以養氣，也就是養道，透過人格道德的修養，提升道格品味，氣自然壯。

孟子提出「善養浩然之氣」，講究誠中形外，文如其人，畫如其人，其具體的關聯就是人之氣外化移轉爲畫之氣。一個人的觀念、感情、想像力，必須通過他的氣而始能表現於其作品上，作者的氣不同所形成的作品風格也不同。支配氣是觀念、感情、想像力，因此藝術創作中所說的氣，實際上已經裝載上了觀念、感情、想像力的氣，也就是人格道德的修養，否則不可能有創造的功能。

創作上同是一座山，同是一棵樹，在不同的畫家筆下有不同的面貌，實是畫家不同的人格，不同的胸懷與氣質涵養的表現。有人落筆便不俗，有人作畫終身乃俗，根本問題在人的觀念、思想與人格。《山水松石格》提出「格高而思逸」<sup>67</sup>的思想，告訴吾人平時要勤以養氣提高人格涵養自能「思逸」、「思逸」而「運神情」自能爲造化得神。

以繪畫史而言元錢選論畫大講士氣，倪瓚論畫大談逸氣，其核心亦在人品的高潔。明董其昌認爲只要成爲超凡脫俗的高人雅士，自然會有靈感，會產生氣韻生動的作品。由此可見只要人格道德涵養高超，畫家每每都有奇妙靈感源源而出，有如

---

註 67 陳傳席(1999)《六朝畫論研究》。台北市：台灣學生書局。P300

天人般，隨手寫出，皆為山水傳神，又完全是藝術家人品、內在的生命外表的結果。

美學創作論強調氣在於人、自然物與畫，創作者本身於人的動機性、靈動性，由養氣而涵養心性、品德，從而把握自然，物之神、精神的過程中達到物我合一，心物合一，並予以跡化、視覺化，精神、心性的視覺化可採行多元方式來進行，本節特以七個面向來進行探討，以彰顯氣的創作的多元與嚴謹。

### 第三節 氣的藝術風格

風格是一個歷史性的概念，早期風格專指文章的體性及品評人物的評語，後逐漸引用到藝術品的評價上。所謂風格是通過藝術語言所造就的藝術作品內容的外部表現形式，此種形式乃是作家的創作個性在作品的內容和形式相統一中所表現出來的特色。藝術格調高下決定於人格的高下，所謂「風格即人」<sup>68</sup>馬克斯也說過：「風格就是人」，「形式是我個人精神個性」。

#### 一、氣的藝術風格的構成

東方哲人一致認為「氣」是一種自然物質，世界是由運動著的「氣」所構成，人生活在自然界之中，因此「氣」乃人生之本，人之所秉之氣不同，以其獨特的氣，形諸作品，便產生不同風格特色。劉協認為創作個性含蓋才、氣、學、習四個方面的因素，才和氣可歸為一類，主要由先天生成，學和習大體可歸為一類，主

---

註68 同註67 P300

要由後天培養而成，四大因素相互聯繫、相互作用，演譯成個性的形成與後天社會實踐對吾人從事藝術創作所形成的風格的影響。唐宋時期，強調人格道德美先於藝術美，並把人格道德美看作是形成藝術風格美的主要因素。明代因受孟子所謂「吾善養吾浩然之氣」的影響，亦重視養氣，即養道，也就是道德的修養。強調藝術風格要有鮮明突出的個性，在元四家中即非常清楚的顯現出來，他們不執著於追求自然景物的真實再現，而要求以筆墨趣味來傳達藝術主觀的情感觀念，明代中葉以後在美學思想上高舉「童心說」大旗，強調藝術要表現人的個性為主。藝術活動是一種創造性的活動，必須充分發揮藝術家個人主觀方面的特點，藝術作品必須表現出為藝術所持有的發現和創造，才能表達出別人所沒有的獨特風格。

中國畫作品是個別畫家主觀精神的外顯。作為精神載體，它承載著畫家對自然、社會的認知和個人的藝術追求。這種認識和追求滲透著民族文化傳統的認知及畫家的人品、學品和性格氣質。（曾祖蔭 1987）畫家通過意象造型，以筆墨符號把這些看不見的因素變為視覺形式，從而實現主觀精神的直觀體現，形成神與形、心與物的同構關係，達到以畫代言的目的。任何創作完成的作品之風格都是由多方面條件構成的，如時代風貌、民族和流派的藝術特徵，藝術家個人的品格、學養、世界觀、藝術觀、思維特徵、創作過程中的身心狀態等等。其中時代與民族特徵起著支配作用，它對任何藝術家的作用都是相同的，藝術家所屬的藝術流派的創作特徵及藝術家個人的思想觀念、性格稟賦、思維特徵和創作狀態對其作品風格的形成

起著直接的作用，它們為時代和民族的特徵所決定，又以不同的精神素質讓不同風格的作品相區別。圖（3-5）《秋泊歸雁圖》<sup>69</sup>是嶺南畫派三大畫家—關山月、黎雄才、楊善深共同繪製，具有時代性流派特徵及個人精神內涵的組合。構成藝術家的精神特質是無形的，藝術家應用形式材料化為具體的藝術語言，使精神因素予以具體視覺化而到直觀的外現，實現從精神到物質的轉換，真正的作品才會出現。作品的風格是藝術家與讀者溝通的媒介，也是評價作品的主要根據。風格在作品中顯現的程度取決於創作過程中從精神到物質的轉換程度最鮮明的風格來自精神與物質的高度和諧，即內容與形式的統一。



由於地域、自然條件、經濟生活形態、行為習慣和信仰不同，各民族在文化心理素質、藝術創作的結構、體裁、手法等方面顯示出鮮明的特性，形成民族特徵的藝術風格。而同一時代，由於政治、經濟、文化和生活習慣等條件相同，藝術家在表現上體現出某種共通性，便形成時代特徵的藝術風格。由此衡之我國先秦、兩漢時代的藝術風格純朴率真；魏晉南北朝的繪畫線條巧密纖細，山水清秀雅致，人物婉媚飄忽，唐代繪畫

註 69 圖 3-5 關山月、黎雄才、楊善深 合作《秋泊歸雁圖》軸。紙本、水墨，49X92 .cm。私人收藏



氣勢雄奇，宏大瀟灑；宋代繪畫；平穩清麗，精妙多姿等。在同一時代、同一民族，創作思想、藝術追求和表現上比較接近的畫家，在藝術風格上顯示出不同於其他藝術家或藝術家群體的特徵，便成爲某一流派的風格特徵。我國五代四大家的洪雄偉峻拔、渾厚朴實，如圖（2-5）荆浩《匡廬圖》軸之風格。北宋三大家的繪畫朴茂靜穆、堅凝厚重，元季四大家的繪畫則空寂簡括、雅潔淡逸如圖(2-8)，明浙派地健拔、勁銳，簡括奔放而用筆逕爆有力如圖(2-11)。近代吳昌碩是海派金石家之首（圖 3-6）<sup>70</sup>，以金石篆籀入畫，進一步強化了書法的構成意味和力度、量感，以石鼓文圓厚蒼拙的筆致、篆刻操刀的金石之氣與明亮的重色構成的自己鮮明的藝術風神，成爲二十世紀簡筆文人花鳥畫壇班首。<sup>71</sup> 各民族、各時代、各流派的藝術風格制約涵養藝術家的創作，個別藝術家的風格又是各民族、時代、流派風格的基礎，畢竟，藝術風格是從個別藝術家的創作作品中顯示出來的。



圖 3-6 吳昌碩 歲朝清供圖

註 70 圖 3-6 吳昌碩 《歲朝清供圖》軸。紙本、水墨，151.6X 80.7.cm，北京故宮博物院藏。

註 71 劉曦林(1997)。《中國現在美術全集》。中國：北京人民美術出版社，P5

## 二、氣的藝術風格之美學特徵

藝術風格體現了個性美，藝術活動是一種創造性的活動，必須充分發揮藝術家個人主觀方面的特點，藝術作品必須充分表現出為藝術家所特有的發現和創造，才有為別人所沒有的獨特風格。而其呈現的審美特徵，大體表現在以下幾個方向。

### （一）畫如其人

繪畫作品從整體到局部都是作者的有意安排，是作者的心意表達，作品的意義是作者的『氣』的視覺化表達，因此作品的意義是作者所賦予的。劉協《文心雕龍》中明確提出：「各師成心，其異如面。」其基本的意思，乃強調人品先於作品，獨特的藝術風格乃是作者創作個性在藝術中的體現。美學是十分重視創作個性的意義。曾祖蔭（1987）指出人們審美意識是反應生活的一種特殊形式，一方面它具有現實的社會內容，有著時代的、階層的、民族的普遍性和客觀標準。另一方面，它又同個人的氣質、修養、愛好等密切相聯，呈現出無限豐富的個別差異。一個偉大的藝術家必以人格修養為第一要義。苟苟蠅蠅以名利為重的人是出不了偉大的藝術品。最高的藝術品是作者人格的流露，是作者胸中韻的流露。（陳傳席 1999）而藝術創作作為藝術家反映現實時的審美意識的表現，其時代的、階層的、民族的普遍性，往往通過不同藝術的創作個性表現出來。

畫如其人，不僅強調人品和畫品相關聯繫，同時也是藝術家對豐富多彩的現實生活中獲得獨到發現，並應用在藝術上得到完美生動的表現，並為人類藝術作出

別人所不能代替的貢獻。因此藝術家要發揮創造個性，從現實的認識中，表現現實的個人獨創性，於藝術作品中呈現著「著我」，表現了「我」的獨創性。

其實畫如其人，尚留意應用繪畫語體營構情思、造型、色彩諸方面與大眾的聯繫，追求有獨特的價值和廣泛的審美圈外，更重要的是如何不以市場和社會的共性要求淹沒個性的發揮，怎樣在時代精神、真誠的自我與自然物的同構中找到藝術的契合，怎樣以文思和筆墨的修養昇華藝術的格調，流露出藝術家的生命意識和人生意味，是非常重要的課題。

## （二）多樣化的藝術風格

藝術風格的多樣化，本質上是藝術美的多種型態的表現，也是藝術創作本身應有的規律，吾人認識和掌握了這種規律，就能促進藝術的發展和繁榮。藝術風格的多樣化可從 1.自然的紛多性 2.社會生活的豐富性 3.個人意造的活潑性來說。

### 1.自然的紛多性

石濤畫語錄《筆墨章》言：「墨非蒙養不靈，筆非生活不神」，把「筆」和「生活」聯繫在一起，把「墨」和「蒙養」聯繫在一起，在此石濤所說的「生活」，就是指自然山川所呈現出來的富於變化的多種多樣的生動形態。（樊波 1996）。石濤《畫語錄》言：「山川萬物之具體，有反有正，有偏有側，有斷有連，有層次，有剝落，有豐致，有縹緲，此生活之大端也。」石濤利用筆的能圓能方，能直能曲，能上能下。左右均齊，凸凹突兀，縱裁橫斜的技法性能，與自然山川的反正、偏

側、聚散、遠近、內外、虛實、斷連的生動形態相適應，「筆」便能將「生活」的豐富形態充分表現出來，而獲得個人多樣的繪畫風格，作品就會有神。

## 2.社會生活的豐富性

就社會生活的豐富性言，吾人處身於當下生活中，無時無刻與週遭事物牽連互動而於以評價，尤以時代推移，如何面對傳統法則，尊受創意，開創前所未有的風格。而流派流風披靡所向筮偃，如何堅持自己的審美意趣，不跟，隨市場口味及社會風氣，能夠尊重自己的創造，尊重自己的個性，創造自己的風格是值得省思的。藝術風格的多樣化無非是社會生活的豐富性和讀者欣賞的多樣性的反映。天地、人事本身本處於多樣對立的統一，反映天地人事的藝術，自然也應多樣！倘若藝術只有一種風格、一種情調，就不僅不真實能反映現實，可能也會受欣賞者厭倦。所以從欣賞者的角度來說，因個人審美意趣的差異，必然帶來對藝術風格的選擇性，為符應欣賞者預期心理需求，獲得欣賞者最佳的回應，探究多樣性的藝術風格，是一位創作者用心創作的重點。

## 3.個人意造的活潑性來說

藝術風格的多樣性就個人意造的活潑性言，吾人在觀察自然景物時，總是在特定的主觀願望、某種期待和興趣的支配下對自然進行選擇、調整和攝取，此時吾人以「各隨所見」、「各出意造」的意象構思方式，將自己的主觀因素滲透到觀察自然真實的過程中，當主觀性因素愈濃厚，個人的意識精神愈強烈，將由此意造出一個

新的藝術世界、藝術真實，成就一個新的藝術風格。唐代山水畫最著名的有三家，就是李思訓、吳道子、王維，三家因各家之思想不同遂各有自己的繪畫面貌。李思訓自幼在宮廷中過著紙醉金迷的生活，因此富麗堂皇的繪畫風格正是他的富貴思想的反應。吳道子曾闖蕩江湖，好酒使氣，表現出來的繪畫風格怪石崩離、剛猛豪放，氣勢磅大。王維「中年唯好道，萬事不關心」，是一種典型的隱士修道人家，清心寡慾，逍遙自在，知足常樂，反映在筆下，是一種柔性的線條和水墨渲染的風格個人的藝術風格也可由藝術形式的組織和營構體現出來，就如明朝董其昌所提出的「筆墨之精妙」來說明藝術形式的營構和創作。董其昌對於「筆墨之精妙」並作抽象的理論闡述，強調以繪畫的佈局處理、用筆方法、皴法運用及樹木描繪等創作技法深入說明藝術形式組織和營構問題，進而從創作中建立自己的藝術風格。

### （三）剛柔相濟的藝術風格

文藝作品的風格、流派儘管千姿百態，風格的類型儘管多種多樣，然而，以意境作為繪畫的最高境界言，從渾然整體看，是得天之氣的全美；從二分看，是兩種美：陽剛之美與陰柔之美。陽剛之美典雅、雄渾，陰柔之美沖淡、遠奧。這兩種美固然有所偏重，可是又以「虛」和「實」的方式互相滲透，而形成一種剛柔相濟之美。

山水畫經隋唐發展到五代和宋，已趨成熟並出現兩大分流。如從美學角度把握，可謂「虛」、「實」兩端；如從風格角度品評，可謂雄渾壯偉的北派和平淡秀潤

的南派。兩派分立，標誌著中國山水畫的成熟。魏晉時代「超入玄境」的山水畫是「由實入虛，即實即虛」，宋代繪畫發展，則「虛」、「實」分離，北派沿著實的方向發展，應用「搜妙創真」，注重「視覺效應」的畫家審美意向；南派沿著虛的方向前進，強調「虛白效應」，追求「沖融」、「平淡」的「文人」審美意趣，朝著寄全味於審美意趣的文人審美趣味的風格發展。元四家變實為虛，疏簡淡遠化入玄境，虛的、澹泊的風格一路發展並達到高峰。而荆、關、李、范為代表的化實為虛的的一路卻中斷不前，未能進入玄遠之最高境界。「虛」的風格歷經明清數百年後，同樣的走向衰微。民國以後西學東漸，寫實概念與技法的重現，在風格的追求上又轉而回到范寬的實，以濃筆重墨一反平淡天真，回轉到真山真水。

其實先哲很早便已陰陽、虛實、剛柔兩個對立統一的概念來解釋自然界和人類生活中的種種現象，認為「虛」「實」相生，剛柔相蕩，二氣相感，而生天地萬物。萬物暨凜氣以生，而氣有清濁、陰陽，在矛盾運動，相互滲透、相互消長，構成了品次億萬的大千世界，繪畫的變化亦是。所以說藝術風格雖有陽剛之美和陰柔之美的分別，但和藝術風格的多樣化並不是矛盾的。畢竟藝術把風格的美學特徵分為陽剛的「實」的美和陰柔之「虛」的美二類，絕不是把二者絕對對立起來，恰恰相反，而是要求二者互相補充，以加強藝術美的感染力。二者可以偏優，而不可以偏廢，剛中有柔，柔中有剛，剛柔結合，虛實相生，以追求多樣的藝術風格，拓展自己的創作領域。

#### (四) 意境與藝術風格

山水畫的意境呈現表達出繪畫創作的一種風格，意境不是表現孤立的物象，而是表現虛實結合的「境」，也就是表現造化自然的氣韻生動的圖景，表現作為宇宙的本體和生命的道、氣。唐司空圖的《二十四詩品》提出「思與境偕」的命題，把藝術的想像和意境的創造連繫了起來，「境」作為美學範疇，最早出現於王昌齡的《詩格》劉禹錫提出「境生象外」，給予意境作了一個最明確的規定，所謂象外不是某種有限的象，而是突破有限形象的某種無限的象，是虛實結合的象。而象與境的區別，在於象是某種孤立的，有限的物象，而境是大自然或人生，山水圖畫的畫幅圖景。境不僅包括象，而且包括象外的虛空。

##### 1. 意與境渾的藝術風格

意境的基本美學特徵在於意與境的渾然融徹，具體地說，它表現客觀與主觀的契合無間，藝術形象的情景交融，一般藝術形象的構成自然有情也有景，有主觀的東西，也有客觀的感性材料，但必非都達到水乳交融，契合無間的高度化。所謂意與境渾者，渾者，渾然一體之謂也。是指意與境二者互相滲透，互相轉化，互相交融所形成的一種境，此境的內涵也是個人藝術風格的表徵。因為藝術作品的境，固然來自現實生活，但已不是自然現象和社會現象本身，而是浸透了意的境。藝術作品中的意，也不是抽象的觀念和思想，而是通過具體感性材料表現出來的意。

意與境的聯繫是辯證的，多層次的。除意與境渾，有的以境勝，有的以意勝，

呈現山水畫風格的多樣性。以境勝和以意勝的作品不是絕對的，往往是互相錯綜的，各有所偏重的，而不是偏廢的。這種說法，不僅對意和境的聯繫說得相當辯證，並且在意境的創造同時也加廣了藝術風格的樣式。以境勝的表現在繪圖創作中，如北宋的山水畫就比較注重客觀的描寫<sup>72</sup>，有的甚至以特定的真山真水為基礎，經過意匠加工，以體現出真實而具體的藝術意境，給人身臨其境的感受，在古代繪畫中，以意勝的作品也很多，是元代和元以後山水畫意境的主要趨向，如元代山水畫倪、黃、吳、王四大家<sup>73</sup>，盡管個人風格不完全相同，但就意境表現主要傾向來說，明顯的強調主觀意興的表達，景物的描寫融匯在強烈的個性和情致中，筆墨點線的韻味加強了，境界更多地具有意造的成分；有意識地在創作中以意造景，以情寫景以突出畫家的氣質和情，成就了個人的繪圖風格。

怎樣才能達到意境相渾、情景交融，首先要人當以萬慮消沉，坐忘的審美心胸，身即山川而取之，飽遊飫看，面對生活要有真知灼見，以奪其造化，接著以遊、神思來增廣審美觀照的廣度，深度，達到物我兩忘，創造出磊磊落落，杳杳漠漠得審美意象，從而進境到意境相渾，情景交融的情況。

## 2.境生象外的藝術風格

追求意與境渾，乃在水墨創作營造個人繪畫風格中，要求主客觀契合無間，情

---

註 72 同註 32 圖 2-6

註 73 同註 34、35 圖 2-8、圖 2-9



景交融，以衡量個人藝術風格強弱的標誌之一。然而，從更深的意義上講，意境又是一種特殊的主觀與客觀的統一，特殊的情景交融。這種特殊性，突出地表現為「境生象外」。也就是司空圖所說的「象外之象，景外之景」。司空圖所說的第一個象或景是實寫，是作品的實體有筆墨處，第二個的象或景是虛寫，是作品的空、白、空間部分。因此所謂境生象外，指的是實寫的象或景的背後有一個可以意味卻難實指的深幽境界。

繪畫作品之能感動吾人，啓發吾人的思緒，乃在於「象外之象、景外之景」的佈展得宜，畢竟它不可能完全虛幻縹緲，讓人無可捉摸。而是第二個象或景利用第一個象或景的比喻、暗示、象徵和指引，再經過欣賞者的聯想和想像，以產生象外的境界。吾人進行創作，以堅持深厚的生活經驗為基礎，對於比喻、暗示、象徵的應用，都涉及創作方法問題、技巧問題，從中呈現個人獨特的繪畫風格。

另外象外之象、景外之景的第二個象或景，不是靜止的、固定的象或景，而是活動的、空靈的、富有生命力的境界。象外之象是就藝術形象的塑造而言，側重於說明藝術形象的特質及個人藝術風格的獨特性所在。因此「象外之象、景外之景」的產生，在於它體現了藝術形象的有限與無限的統一、虛與實的統一、藝術創造與藝術欣賞的統一。任何成功的藝術形象，它的實體描寫都是有限的，而它所涵蓋的意蘊卻是無限的。陸機論詩所言：「天地於形內，挫萬物於筆端。」正可作說明。

象外之象的境界，固然有待於作者的創造，同時也有待於欣賞者的領悟，從象

外之象的活動性、空靈性而言，第二個象的完成有賴於創造者與欣賞者共同創造的結果。畢竟繪畫作品中的空白，虛無處，是讓欣賞者在攬畫中引發聯想和想像的空間。也由於欣賞者主觀能動投入畫中，必然另生發一個審美意象，這個審美意象或許與創造者類似，有可能千差萬別另謀造一個新的審美意象，類似也好，另生發新的也罷，至少在欣賞者的心中掌握了創造者的藝術風格。

### 3.氣的藝術風格表現

風格在國畫作品中的表現無所不在，大到對題材的選擇和處理、筆墨、結構造型，小到題款、印章、紙絹材料和幅式，無不傳達畫家的意向、感情和創作個性，它們之間的關係又密不可分。畫家所選定的對象是山水、人物，還是花鳥、走獸？它們的具體形象怎樣？是寫實還是寫意都是畫家對題材的選擇和處理問題，是筆墨、筆法、結構、造形的根柢和依托，構成畫面的基礎。畫面各部份的配合和組織、體勢和承轉等，是創作中的結構問題，它們受畫家對題材的處理方式所決定，並通過筆墨來完成。以下就筆墨、造形、空間結構、色彩來說明氣的藝術風格之表現。

#### (1) 筆墨造型的藝術風格

風格形成的過程，正是作品的內涵通過點線等筆墨形態得以顯現的符號轉換過程，通過這種轉換點線、墨又可還原為作品的內涵，即作品的主旨、畫家的情感和個性。這種從筆墨風格入手了解作品內涵的過程，即是對作品的鑑賞過程，同時也

是確定作品的優劣和真偽的過程。中國畫的筆墨指作畫時的用筆、用墨方法，即筆法和墨法。筆法指運用點來概括物象的形體結構的方法。這是因為運用點和線造形是中國畫發展過程中形成的最有力、最快捷的傳統造型方法，點線的運用也是衡量畫家繪畫水平的準繩。

筆墨所形成的藝術風格是中國畫的靈魂，運用筆法所形成的，點、線又是筆墨的核心，因為作品的內涵主要是藉助於點和線來體現的。點和線的基本組織—符號，便是情感的形式，形象的外觀。而中國繪畫繪畫創作的特色，乃在於積點成線，積線成面，形象面塊的是靠線組合而成，線是基於點的運動延伸而成，在中國繪畫創作中，點可以說是最基本的造型原素。點是線的根，甚至於比線更為重要和神奇。石濤在《氤氳章》說：「筆與墨會，是為氤氳；氤氳不分，是為混沌。關混沌者捨一畫而誰耶？」繪畫材料素紙絹為白，未落筆作畫前一片空白，是混沌，當用筆墨一落到紙上，便得氤氳之分，混沌之開，也就是一畫之始，這一畫之關便是點，由點的運動而成線，由線的連絡組成而成體，點是一萬筆墨之始，既是畫面的組成要素，又引導吾人進入無限的時空中。點所形成的藝術風格說明如下：

#### **A·點的藝術風格：**

點可以表現出藝術形象，呈現出動靜得宜，統整畫面，構成虛實相生的藝術風格。以下分項說明：

##### **a.表現藝術形象風格**

自古以來中國繪畫傳統即累積了許多點的程式表現造型方式，可以做為點苔、點葉、樹木、樹叢、樹樣，甚至表現為山水質感及雲煙處理。不同的點加上不同的個性，創意度，更可以讓點的應用呈現出非常多的繪畫風格來。宋代米芾以點代皴，表現出江南煙雨濛濛，草木華滋的地域特性，更表現出文人之氣，拙樸氣質的繪畫風格。

### **b.動靜得宜的藝術風格**

宇宙是永恆的動的狀態，但動中又顯出極靜的一面，點也符應宇宙的運動，順應氣的規律，當點是未動的時候是靜止的線，當線完成時是活動的點。姜一涵<sup>74</sup>就認為點在繪畫上，就作者生命力的擴展和外射說，他便是動的；就生命力的收斂和內聚說，他便是靜的。繪畫風格的強弱，就因畫面上的點所形成的一種動靜相反又相生視象感覺，有如許多的音符譜湊著，又讓人沉潛的不可捉摸。所以畫面上應用點以產生動感，也用點塑造靜態，在向陽突兀處用點，於背陰凹陷處也用點，讓畫面產生了透視和光暗效果，增加畫面上的動靜作用。石濤算得上最會應用點來營造畫面氣氛及個人風格，他在《大滌子題畫詩跋》中有所謂「雨雪風晴，四時得宜點，有反正陰陽襯貼點，有夾水夾墨一氣混雜點，有含苞藻絲，纓絡連牽點，有空闊闊乾燥無味點，有有墨無墨，飛白如煙點，有焦似漆，邐邐透明點，更有兩點，未肯向學人道破，有沒天沒地，當頭劈面點，有千巖萬壑，明淨無一點。噫，

---

註 74 姜一涵(2004)《石濤畫語錄研究》。台北市：蕙風堂筆墨有限公司。P75

法無定相，氣概成章耳。」真是道盡點的妙用。

### **c.統整畫面形成藝術風格**

陰陽互動的宇宙，也是動靜互移的宇宙，動則力外射，靜則力內斂，兩種力量相互轉移流動便產生了聚合。繪畫上的點符應動靜的轉移流動，便在畫面上產生相反相成的分散聚合的作用。所謂的分散作用，也就是清華琳《南宗抉秘》所言：

「合者欲其分，苔即可以分，連看欲其斷，苔即可以斷。」這種分、斷就是分散作用，也可以稱之為破壞作用。正是石濤所說「作闢混沌手」的「闢」。所謂聚合，簡而言之就是統整作用，也就是石濤所說的「夾水夾墨，一氣混雜」的混雜作用和「纓絡連牽」的「連牽」作用。當吾人作畫，如畫面過於圓熟光滑，或單調僵直，則可作用點來處理線與點交接轉換之問題，以點增加畫面的質感或打破太過僵直或突兀之輪廓線。如覺得畫面支離駁雜，就可以用點來連綴太過鬆散的線和線、線和面、面和面使形象間產生勁緊連綿的效果，又可用點來區分出面與面，之間的前後空間關係。

### **d.虛實相生所形成的藝術風格**

點的濃淡、聚散可以創造亦虛亦實的東西，達到實者虛之，虛者實之的功能，應用點可以畫成千樹萬樹，而無一筆是樹；也可以畫成千山萬山無一筆是山，當點以濃而密的方式呈現時可能是畫面最實的部分，也可能最虛的部分，此即點虛實相生了妙用。

## B.線的形成的藝術風格

線與點同為作品的基本組織—符號，線一般在學術探討上比較少用，傳統上還是習慣稱之為筆，因為線直截了當讓人容易掌握它的意涵，因此為了便於說明起見乃以線稱之。線之用筆，運筆所產生的筆力、筆法、筆畫、筆觸、筆勢之用筆效能形態，都具有不可言說的豐富含義，構成符號的表示成分，他們的排列與組合受塑造形象和表達畫家情感的目的支配，形成有秩序的排列與組合。作品的形象與畫家的情感作為符號的被表示成分一旦同表示成分結合，便開始了符號功能的轉變過程，符號的內在涵意便得到外顯，作品的風格便躍然紙上。

吾人進行創作過程中，應用線作為造型，處理相互的位置與空間關係，並顯現出個人作品風格與視覺的功能，因此以線的用筆外形來分有直線，曲線、折線、虛線、破折線、斷裂線、震盪線、擺線、波動線、迴旋線、不規則線等形式。各種不同線條，用筆之力道不同，而形成輕、重、緩、急、抑、揚、轉折、頓、挫、漸、斷、強、弱之變化。因用筆之方法不同，線有不同造型方法如勾、勒、其、磬、拂、皴、擦、點、染等方法。線因用筆著墨於紙絹上，所產生之肌理、質感、紋路、觸感和痕跡之效果言。有：粗、細、濃、淡、枯、濕、整、破、實、透、聚、散、糙、滑、軟、硬、緊、鬆、光、毛等效果。線因用筆所產生的整體風格言，有：豪邁、雄渾、奔放、柔媚、質樸、剛健、婀娜、遒勁、婉約 ...等風格。如果以線的組合的形成或平行、或交叉、或重疊、或交織、或爭鬥、或和諧、或平等、

或凌虐、或聚攏、或分散、或相吸、或相斥、或相親、或相害、或相接、或相離、或衝突、或親合形成了各種無比複雜線條的風貌。線是一種優遊自在的一種生命體，律動合鳴於整個畫面，展現出作者的性格和特徵，從畫面中的用筆，就可以感受到作者的人格賦性和學養，如八大的奇奧、漸江的高簡、黃賓江的渾厚華茲、吳昌碩的金石之氣和明亮重色，個人的風格卻清清楚楚地表現在筆墨中。在山水畫中的皴法，雖種類繁多，但分析起來乃不外宜直線與曲線兩大類。在細分則為長筆、短筆、回筆、折筆、闊筆、亂筆。一般而言直線多剛健雄壯，曲線多柔和婉約；長筆舒暢、短筆急促、回筆含蓄、折筆質實、闊筆平坦、亂筆繁瑣。作者常用個人的喜好、習慣及創作手法和工具，選用適當的用筆方式，以象徵格個人人格和生命。

就線條的結構而言，由於線條本身就變化無窮，加上結構組織的方式多樣，遂使線的功能和風格更加寬擴。因此如何讓線的功能以一當百的應用，追求以少總多的繪畫效能，古人常言畫中加一筆則太多，減一筆則太少，其理在此。線的用筆，運筆連結成輪廓線並塑造成形象，也可由線的用筆筆觸形成內部組織，以顯示物的肌理、質感、內容和本質，並經由多數形象配合貫串成有氣勢、脈絡的整體風格。

### C. 墨所形成的藝術風格

墨法即用墨的方法，具體指的是水墨在紙絹上顯出的濃、淡、乾、濕、黑、白程度的變化，以表現物象的虛實、枯潤、遠近、質感和體積感，墨法也是中國傳統

的造形方法，也有其鮮明的時代特徵和個人特徵，是形成畫家筆墨風格的重要因素。

用墨之法莫過於以墨取氣，得墨之氣爲先，唐岱《繪畫徵言》說：「古人作畫也，以筆之動爲陽，以墨之靜爲陰。以筆取氣爲陽，以墨生彩爲陰，體陰陽以用筆。」另唐岱也提出用墨兩儀相對觀來說明用墨取氣的方法，傳統兩儀相對觀的看法，認爲陰陽、虛實、動靜等成對的兩儀，是既對比又融合，既分離又對應，相互消長，互相依存的關係。（劉思量 2001）《繪事發微》：「六法中原以氣韻爲先，然有氣則有韻，無氣則板呆矣。氣韻由筆墨而生。或取圓渾而雄壯者，或取順快而流暢者。用筆不癡不弱，是得筆之氣也。用筆要濃淡相宜，乾濕得當，不滯不枯，使石上蒼潤之氣欲吐，是得墨之氣也。」用墨要濃淡相宜，乾濕得當，濃淡、乾濕是採用兩儀相對觀，強調一對中相互比較，相互依存，靈活變動的應用。如此創作時畫面才不至於千篇一律，或者是對比變化不夠強，視覺魅力與動力相對減弱，個人的繪畫風格就無法顯現出來。清人王翬也提出「山水用筆須毛」的論點，毛乃指用筆明暗對比強烈，筆觸變化多端，就能夠表現出墨氣，顯現出個人強烈的繪畫風格。

其實中國水墨畫由於長期以來適應著修養全面文人雅士之餘興和趣味，津津樂道於微觀筆墨技法和小趣味，而不注重宏觀的整體視覺效應和視覺衝擊力，從而失去了應有的視覺新鮮感，失去了做爲視覺藝術首先應具備的「視覺魅力」和足夠的「視覺刺激量」。爲了解除觀眾對中國水墨畫長期以來的視覺疲軟狀態，讓中國水



墨畫走向世界，就必須使水墨畫具有足夠的「視覺刺激量」引發觀者的興趣，以足夠的「視覺魅力」，令觀者驚絕。爲了充實水墨畫的視覺語言，增進水墨畫的視覺效能。

兩儀相對觀的美學命題中以佈黑佈白的議題最爲深奧，也最能符應吾人得藝術精神及所追求的美學品格，能在創作中創造一個藝術與人生的新境界；從對自然的靜觀走向對人生的進取；從對自然的靜觀走向對藝術的進擊。在佈墨布白的傳統思考中以「知白守黑」爲創作原則，追求墨與白勢均力敵之碰撞、交響、鳴奏，試圖最大限度利用空白表現出一種文人的、文學的疏簡淡泊視覺樣式。現在以「反」的思考點出發，尋找傳統中大師尚未觸及空白點，開拓出完全屬於自己的藝術領域。正如老子言：「反者道之動」，以一變其常，應用黑對白的抒張、圍困、擠壓、限制乃至幾近消滅。運用這種方法來反觀傳統藝術和傳統畫論，規畫黑成爲畫面的主調、主宰、統治者。如此反行其道的運用，將黑白顛倒，反白爲黑，以大面積的黑向白逼近，將空壓縮，消滅到極限，並用心計較每一塊空白的形狀、大小和輪廓，放棄知白守墨，採行知黑守白，將惜墨如金反過來變爲惜白如金，這精心設計預留下來的白將會大大突現了空白之神奇，提高了空白之質量，濃縮了空白的內涵，讓讀者在這有限的一方空白中看出無限，通往眾妙之門，將成爲畫面真正的「畫眼」和「點睛之筆」。

自古以來繪畫發展以水墨爲主流，唐朝王維言：「水墨爲上」墨的黑最能體現

自然的精神，墨的黑最能符應宇宙的道。就如美國哲學家、美學家蘇珊·郎格認為藝術是運用符號把情感變成訴諸人的知覺的有意味的形式，也就是說，情感是藝術的意涵，符號則是藝術的外觀，當墨的黑，黑到極點時黑將運化為白，這種「計黑當白」，乃是讓人在黑到驚心動魄的深冥幽邃中神遊太虛，心遊太玄，讓人在黑團團裡感悟到天地寬，並通達到未知的世界。老子曰：「玄之又玄，眾妙之門。」玄者黑也，玄之又玄乃是黑到不能再黑的時候便白，便可進眾妙之門，因為玄之又玄乃是莊子《天地篇》「冥冥之中，視乎冥冥，聽乎無聲；冥冥之中，獨見曉焉；無聲之中，獨聞和焉，故深之又深，而能物焉；神知又神而能精焉。」當黑到極點時，就可讀出黑的神秘、白的奧妙。因此吾人創作時，可大膽通過抒張墨塊面積、強化墨色分量，雖然是黑團團的，但裡面自然有物、有精，是一種天地寬的境域，當墨入太玄時畫面當將是計黑當白，由白通向深遠意境的眾妙之門。

#### D. 筆墨所形成的藝術風格

筆墨是中國畫的靈魂，古人評畫首重筆墨，強調繪畫要有筆有墨。石濤《畫語錄·筆墨章》說：「墨之濺筆也以靈，筆之運墨也以神。墨非蒙養不靈，筆非生活不神。能受蒙養之靈，是有筆無墨也。」石濤強調以筆的各種表現形態，傳達生活的多樣性、生動性著眼於萬，蒙養是著眼於一，強調繪畫的統一性、整體性，因此吾人採筆運墨創作過程，胸中要有綢繆渾化的整體形象，拈此考慮畫面中的布置布白的問題，畫中依整體結構形象的需求予以黑、灰、白的適當配置，務求靈氣一脈貫

通，意境自然渾成，畫面氣脈暨定就以筆墨高度概括的手法直取形象，個別形象的輕重受到整體形象的約制定位。所以水墨創作乃是應用筆的多樣性和墨的統合達到對立統一的美感。

筆和墨的對立統一，實是水墨創作者一輩子的功夫所在，也是個人繪畫風格特別明顯易得之處，一般而言，筆取其動、剛而墨取其靜、柔。創作時運筆使墨，呈現在紙上是一種綢繆狀態，吾人要思考墨和筆如何搭配，才是我們要的，全部都是墨，則過於漫渾無力，全部多是筆顯得剛躁乏味，所以有人比喻墨是衣服，需要骨架支撐起來才能顯現出人的韻味美。因此墨中有筆或筆中有墨各有不同的風格，

好的筆墨在蒼潤，所謂蒼即乾裂秋風，所謂潤即潤涵春雨，蒼和潤的矛盾統一是用筆的硬功夫，一般來說筆含水不要太多這樣運筆則蒼；行筆澀重有力；就能把筆內的水分擠出來，這樣運筆則潤。畫家有了筆墨功夫，筆墨與物象渾然一體，遠取其勢，近取其質，畫中最精華之處，也就是畫的重心、畫眼，一定要特別經營處理，筆墨要特別精要，對比效應特別強，造型墨塊及濃度可以強調誇張，來突出自己興趣的最主要的東西，才能引人入勝，打動人心。

採行「從無到有，從有到無」<sup>75</sup>的筆墨處理法，以創新個人的繪畫風格，這就是石濤所言「一畫」。「一畫」是筆墨生命根本，也是繪畫創的基本技巧，當吾人創作時面對紙張，此時紙張的明度為「0」，以一畫關餛飩進而以線的一波三折、提、

---

註 75 李可染(1986)《李可染畫論》。台北市：丹清圖書， P115

頓、輕、重的變化，配合潑墨、積墨、破墨、濃墨、淡墨、焦墨、宿墨的運用，繪製到紙張明度變化為「5」，此時色階成「0」與「5」之比，筆墨形象都很清楚，然而把最亮的部分一層層再加上墨色，加到「4」與「5」之比，讓畫顯得很含蓄。形成首先什麼都有，後來逐漸後退沉潛、消失，變成含蓄而神祕，創新過程中，隨著對客觀世界的物象有了新的發現，就應力求新的藝術語言，新的表現方法，新的筆墨組合，如此才能不斷提升創作的意匠、表現力和感染力，促進個人創作風格的形成和發展。

## （2）結構造型的藝術風格

結構造型的藝術風格可以從畫面佈黑佈白，型與型的布置結構及視覺路徑作探討，創作要一手伸向生活，一手伸向傳統，吾人於現實生活中生活，繪畫也是在生活中集中生活所獲得的資料，進行藝術創作，而學得傳統，要以齊白石說的「學我著生，似我者死。」的方式，以最大的功力鑽進去，以最大的勇氣攻出來。進行創作時須向紙三日，要對景久坐，對景久觀，對景發思，還要思考設計。思考這張表現什麼思想，如何藝術加工，是什麼情調風格，是濃重的，還是淡雅的，是雄是秀，是熱調子還是冷調子，對著白紙多多構思，在腦子裡形成一張畫時再動筆。

一個有繪畫經驗的人，畫面變化萬千，首先要認為哪些是主要的，那些是次要的；又那些要強調，那些該減弱。最精采的部分要先畫，最主要的部份要放在整個畫面最顯著的地方，一般地說，主要的東西不要放在正中，要靠邊一些。但又要使

人感到畫面平衡，此種平衡不像天平，而是不平衡之平衡，動力平衡的平衡。最精采的部分筆墨對比要強調，就如縫紉師給人家做衣服，不僅要合身，還要使衣服能突出身體最美的部分，和隱蔽最醜的部分。山水畫要講究明度，畫前要明確最亮的地方在哪裡，最黑的地方在哪裡，要在整體中求明暗，明暗決定主題。局部的明暗不取決對象，而是依拈整體明暗的布置。利用黑白明暗度對比，幾種東西分量輕重對比，塑造畫面力感。構圖要極盡變化，又要要求穩定、這正是正中見奇，奇中見正，矛盾中求統一。黃賓虹認為繪畫中構圖的規律秘密就是「不等邊三角形」，這就是變化統一的規律，美的抽象的規律，在藝術上往往是最高的風格境界。

### (3) 結構、構圖、空間所形成藝術風格



圖 3-7 范寬 萬壑松風圖

筆法、筆線應用不同，會形成不一樣的藝術風格，墨法的巧妙應用，也會形成個人獨特的藝術風格、結構、構圖靈活應用，空間巧妙配置，更容易的形成個人的繪畫風格。

北宋范寬、郭熙等人所採行的中鋒鼎立構圖法如 (圖 2-6)，塑造了雄壯剛強的繪圖風格，畫

面上充滿了陽剛之美。北宋末南宋初的李唐是南北

宋的繪畫演變的過渡人物，其代表作品《萬壑松風圖》<sup>76</sup>如圖 (3-7)，仍採用中鋒

---

註 76 圖 3-7 范寬 《萬壑松風圖》軸。絹本、水墨，188.7X 139.8cm 台北故宮博物院藏

鼎立的構圖，一改范寬中鋒雨點皴為側鋒小斧劈皴，代表山的重量感，好似銅鐵鑄成的山，代表著山石之美的繪畫風格，蕭照的《山腰樓觀圖》<sup>77</sup>如圖（3-8），把主題放在畫幅的左半邊，在構圖而言具有劃時代的意義。南宋馬遠、夏圭在構圖上，將蕭照的二分法，進一步改為四分法，由中分線進步成為對角線的應用，歷史上就稱這種構圖法為「角遇法」或直呼「馬一角」、「夏一邊」構圖法如圖（3-9）馬遠的《梅石溪鳧圖》<sup>78</sup>，這一邊一角的構圖，留著更多的空白，讓空白也是形象的組成部分，不僅襯托了畫面的主題同時也擴大了畫面的意境呈現出一種詩情畫意的繪畫風格。



圖 3-8 蕭照 山腰樓觀圖



圖 3-9 馬遠 梅石溪鳧圖

註 77 圖 3-8 蕭照《山腰樓觀圖》軸。絹本、水墨，179.3X112.7 .cm。台北故宮博物院藏

註 78 圖 3-9 馬遠《梅石溪鳧圖》軸。絹本、水墨，26.7X28.6 .cm。北京故宮博物院藏



元吳鎮、倪瓚又一改前人的構圖法則應用一河兩岸式的構圖，吳鎮的《洞庭魚隱圖》<sup>79</sup>如圖（3-10）在一河兩岸的構圖中，留下一大片空白，巧妙施展畫面空白，



大小形狀及分布的適當，讓畫在形式感的完美和諧的微妙關係中，傳達出隱逸江湖思想的繪畫風格，此種隱又有蒼古的風格。和當時對門而居的盛懋之華美風格，自有截然不同的藝術品味。王蒙《秋山草堂圖》如圖<sup>80</sup>（3-11）利用淡墨、濃墨、焦墨及用筆的回互聯綿，在構圖上一氣貫注，



圖 3-10 吳鎮 洞庭魚隱圖

圖 3-11 王蒙 秋山草堂圖

輾轉蜿蜒，形成主山蜿蜒統領全畫面的氣勢與視覺動力，第一次出現了所謂「龍脈」氣勢的構圖，呈現出現視覺動感的繪畫風格。

明朝董其昌（圖 3-12）<sup>81</sup>採行了脫型、變形的手法，加上以書法入畫，講求筆致墨韻，追求一種柔、淡、清、靜的繪畫風格。清代繪畫除講求筆墨外，更重視山水畫的龍脈構圖氣勢的追求。清人以龍脈的「體」和「用」融貫一氣

註 79 圖 3-10 吳鎮 《洞庭魚隱圖》軸。紙本、水墨，146.4X58.6 cm，台北故宮博物院藏。

註 80 圖 3-11 王蒙《秋山草堂圖》軸。紙本、水墨，123.3X54.8 cm，台北故宮博物院藏。

如王時敏《山水圖》<sup>82</sup>如圖(3-13)，每一物象形式構造皆以龍脈中心結構的基本情態為根據，物象之間的形式構造也必須融貫一體，通幅畫分段的開合起伏則須過接映帶，以形成具有氣勢的繪畫風格。以上就藝術史宏觀的角度來說明歷代畫家在構圖，空間的推演發展過程中，所呈現出不同的藝術風格，

成就了個人的藝術貢獻。以下就微觀的角度來探討中國人的觀察方法，佈白、筆墨、各種空間的應用所結合結構、構圖、空間所形成的藝術風格。

藝術來自於生活，繪畫藝術的表現，首先說明對現實生活的觀察和認識。中國畫家對景觀

看，往往是邊走、邊看、邊想，



圖 3-13 王時敏 山水圖

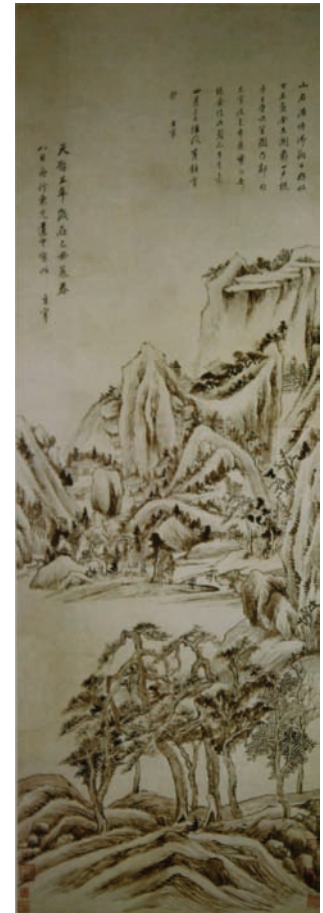


圖 3-12 董其昌松溪幽勝圖

對景物做全面的觀察，再勾寫一些草圖，然後背景憑著形象記憶進行創作。而這種背景創作的手法是一種概括提煉的藝術手法，其實就是「遺貌取神」的應用。

中國畫家既強調對景全面的觀察，也要求大膽的取捨和嚴格的提煉，畫面精神所

註 81 圖 3-12 董其昌《松溪幽勝圖》軸。紙本、水墨，134.7X 46.6 cm 南京博物館藏

註 82 圖 3-13 王時敏《山水圖》軸。紙本、水墨，122X62 .cm .cm 北京故宮博物院藏



在則力求清楚、明確、突出，著意宣染，次要之處連同背景可以盡量減弱捨棄，直到以大片的空白顯現，如此將觀察所得感受最深的印象，給以突出誇張的表現，並集中在畫面重要顯眼的部位，所以作品往往刪除明暗，即著眼於物象組織結構。中國畫不強調畫光線而重畫結構。畫中水墨的濃淡變化，線條的輕重轉折，主要在表現物體的組織結構。

筆墨本身自有空間的意味，筆墨在中國繪畫創作上的妙用，更增添中國繪畫無限的魅力。笄重光言：「空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真境逼而神境出。位置相戾，有畫處多屬贅疣；虛實相生，無畫處皆成妙景」真道出筆墨最高境界。清華琳提出畫面空間以「推」之法來處理，其實華林所說的「推」的方法即是，以筆疏密，墨的濃淡，晦明借映，陰陽互推，所形成似離而合，若即若離的空間效果。

在中國繪畫中往往空突出誇張主要的，將可有可無，與主題無關的一律刪除，就形成了空白，這空白雖然是白，但是在畫面上起了很大了作用，有時勝過有筆墨處。因為白是形象組成的一部份，也是畫面上形式美大有關係。空白襯托了畫面的主題，同時也作為形象的延續，擴大了畫面意境的深度；讓人在意到筆不到，留有餘地下給人發揮想像的空間，使作品更具有很強的藝術感染力。白也是畫面形式美的一部份。畫面中空白大小形狀，分布得當與否，都會影響牽動畫面的平衡及視覺路徑行走，所以空白要形成各種不等邊的三角形，如黃賓虹所說的「不齊弧三角」

才能增進畫面形式美。

前文在氣的美學特質中提到氣具有間質和觸媒作用，而今視覺狀態即視覺意識盛行，因此做為視覺藝術一種的中國畫，為因應時代視覺需求，在於畫面「力」，視覺動力，動力交織、生命力、形勢、動勢、龍脈．．等等美學命題，氣的間質功能和觸媒作用作為闡釋，便能充分獲得理解與運用，必能形成個人藝術創作風格。

其實畫面上所體現的是視覺路徑、視覺動力、張力等概念都與作品的品質有關，乃是透過畫面上的筆墨，造型、色彩、構圖、空間等品質融組而成，這也是個人以品質的研究做為探討了方法。所謂「視覺動力」是指畫中的形、色、空間、位置等元素之間的相互關聯所呈現的運動感。如運用多重對比、對應的元素組合的視覺藝術路徑，形成上下左右前後、多層、動態、立體交織方式，製造多層次動力網，在層層疊進，婉轉曲折之中營造出整體性又變化的畫面。讓人賞味無窮。所謂「張力」，乃是由兩個以上如筆墨、造型、色彩等繪畫元素交互對比的互動中，產生視覺上的對立、衝突、對比、反差、調和、消長、拉距、排斥、吸引、間續、斷裂之力量表現。<sup>83</sup>利用不同組合型態的張力布置規劃將有助於提升現今水墨畫的刺激量，也將有助繪畫風格的發展。

氣是萬物、人與繪畫的生命力泉源，而就以創作而言，乃是將人與物之天人合一的生命力的特性表現出來，成功的繪畫作品就是把生命力持續運動、或長、演化

---

註 83 劉思量(2001)《中國美術思想新論》。台北市：藝術家出版社 P238

等特性正確的表達出來，並轉化為生動的藝術品質和形式，以形成個人獨特的藝術風格。

勢字最早的作為美學命題的乃是唐荆浩所提出「遠取勢，近取質」的形式說，宋郭熙《林泉高致》提出「遠取其勢，近取其質」觀景法，及不同的山水的形中推想出山水的勢。唐志契認為只要掌握了山水的性情和姿態，便能得山環抱起伏之勢。《繪事微言》：「凡畫山水，最要得山水之性情，得其性情，便得山環抱起伏之勢，如跳如坐，如俯如仰，如掛腳，自然山情即我情，山性即我性，而落筆不生軟。」趙左強調「畫山水大幅，務以得勢為主。．．．．．而皴擦勾 分披糾合之法，即在理勢之中。」趙左所說的理勢，乃將個別造型之勢，以分披糾合，神理湊合之方法，使各別造形之間的氣串聯成互動連綴的勢，明董其昌也以分合、起伏、高低、凹凸的概念強調「要以取勢為主。」以上可以知勢乃是事物的動的成長變化狀態，可從畫面中的造型形象捕捉感受到，是一種潛在而待發的一股力量。而龍脈則是形與形之間若隱若現，若斷若續一種連結組合而成的一種流動狀態。有清一代的繪畫探尋趣味不在筆墨，而是以龍脈的探究發展作為創作的方向，他們利用碎小石塊構成從高至下，賓主歷然的變化，由近及遠，向背分明的轉折，在開合起伏中龍脈氣勢渾然天成，清初四王因個人對龍脈的把握與展現多不一樣，因此他們的繪畫風格也各具其趣。

#### （4）色彩的藝術風格

一談到中國繪畫色彩問題，一般人都會直覺的認為中國畫的色彩不夠豐富，其實幾千年來中國畫的色彩觀自有它自己的特色和規律，而形成東方水墨畫的大風格，又由於個人對色彩的妙用與理解不同，所形成藝術趣味與風格也各異其趣。

中國水墨畫用色特色和規律為「以墨為色、以色取氣」，「隨類賦彩」，「對比調和」、「妙超自然」，「色不碍墨，墨不碍色」，「淡而不薄，艷而不俗」。首先談「以墨為色、以色取氣」。唐朝王維提出「水墨為上」的說法，形成中國山水繪畫注重水墨的暈染，而把色作為次要的、輔助的，創作時先以墨處理畫面黑白等明度變化，再處理顏色色彩變化，在墨的濃淡、乾濕、黑白之對比、變化下，就能夠描繪出對象色調之豐富變化，所謂運墨而六色具。山之氣韻亦全矣。清王原祈即提出色以取氣說「設色即用筆墨用意，所以補筆墨之不足，顯筆墨之妙處。……唯不重取色，專主取氣故墨中有色，色中有墨。」由墨之六彩、六色配合筆之取形，讓中國水墨畫發展皆以筆墨為脈絡，為傳承的發展風格。

其次談「隨類賦彩」，中國畫對物象的固有色是不受特定的時間和光影的局限，不對特定的時間和光影變化作描寫，但對四時之色，風雨晦明，所謂春山艷冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如洗，冬山慘澹而如睡，在體現天時季節的感覺上，讓人感受到天光水色不同季節的變化。台灣山色偏綠多植被，設色時先以赭石打底，以花青強調暗面，再逐次上苦綠、鵝綠、汁綠，以表現出山峯翠色，綠蔭濃重的台灣山特色。另以純色平塗穿插進行的色彩渲染法來表現繪畫風格特色。

可以在畫面突起的留白或著淺色，深凹的面著重色，讓山石上淡下濃，上亮下暗，表現出陰陽向背：兩石重疊，山巒輻湊，外淡內濃其道理亦同。有時在最亮或突出的部分著重色、濃色，以物象色彩最強烈處表現出畫面最顯明重要的地方，其餘的地方便可逐次降低色彩，輕淡處理即可。這種強調主題設色表現，使中國畫擺脫自然色相枝枝節節的約束，只求畫面藝術效果，大膽的處理色彩，在單純、明朗、華麗而富有裝飾風，又借助於固有色的深淺變化，色與色之間的對比關係，色與墨的配合、空白質有趣靈的發揮，構成了中國畫色彩的節奏感和韻律感豐富多彩，並塑造獨特的藝術風格與魅力。

對比調和也是中國畫常用設色方法，但異於西洋對比色的處理，西洋對比色在交互作用中產生中間色光，而達到對比調和。中國畫強調以墨為主、以色為輔，創作時先在紙絹上處理好墨色、墨線，然後再以兩種或多種對比色和鄰近對比色組合在一起，基於「隨類賦彩」固有色的使用，因此就少有中間色調、反光色和投影色，此時畫面的調和和靠墨線的勾勒，和畫幅墨底的韻味調節來達到調和作用，所以中國畫色彩的對比調和，是和墨韻、線描和空白間等藝術手法妙合為一。

民間藝術則採用「硬」和「軟」的色塊組合，製造畫面的對比調和，所謂硬色為大紅、老綠、佛青、紫絳等，所謂軟色有淺灰、淡藍、粉紫、黃等，這些色塊碰撞在一起，對比很強，鮮豔奪目，對比中有調合，統一中有變化，只要巧妙地應用湊合在畫面最醒目的地方，將有突顯主題，營造風格特色的作用。

山水畫的創作自唐宋以後，色彩風格更趨向簡練的對比，甚至於純黑白的對比，墨的濃淡、乾澀、黑白稱之為之六彩，六彩成爲濃淡、乾澀、黑白三對三彩，而一般以黑白爲代表，因爲在白色的紙絹上以墨作畫，紙絹的底子是最明亮的白色，墨色是最黑暗的顏色，黑白相配是所有顏色對比中最強烈的，其效果也最明快，即使不上顏色也能圓滿自足完成個人藝術風格。

「隨類賦彩」是水墨設色的基本原則，畫家爲了充分表達生活的感受，或個人獨特見解與情感，或強調對象的特徵，所採取變色的方式，來增強畫面的藝術效果和主題思想表現，即是「妙超自然」的設色方法。變色追求色彩「妙超自然」的效果，不是死板板地模仿自然，而是將現實色彩進行誇張、強調的處理，對於自然光怪陸離的色相，以概括提煉的辦法，使某些色調統一，某些色彩變色，來求得畫面總的藝術效果。

墨和色的對比應用也是創作時必須慎重處理的問題，畢竟色彩和水墨的關係，是水墨造型上很重要的美學命題。水墨畫以筆墨作爲造型的基礎，墨爲主、色爲輔是千年來的美學共識，把色彩作爲輔助筆墨來完成表現物象的任務。墨和色雖有主從關係但墨和色的交互作用卻是值得探討的。一般原則墨和色在「色墨交融」中，強調「以色助墨光，以墨顯色彩」，重墨重彩的風格，表現出艷麗而又渾厚，易於表現出氣勢磅礴，意境開闊的藝術風格。如李可染的作品萬山紅遍如圖<sup>84</sup>（3-14），

---

註 84 圖 3-14 李可染《萬山紅遍圖》軸。紙本、水墨設色，79.5 X 49.cm，。台北市：藝術圖公司 P137

全幅畫面在焦墨上以濃重的朱砂點染，表現了霜林滿山的景象，整個畫面是紅黑兩色相間，強調醒目，暨厚重又燦爛，給人一種力量充沛，格調清新的感覺。而淺絳淡彩，水墨暈章和色彩相結合，表達出非常豐富、複雜、細緻的色彩效果，這種清新明快的用色特點，適於表現抒情性的繪畫風格。

氣的藝術風格中提出畫如其人的藝術風格，強調創作主體的心態、人格與品格的重要性。多樣化的藝術風格，則因應自然山水的多樣生態變化與人的多層次解讀所呈現出來的風格。剛柔相濟的風格，不主偏剛或偏柔之風格表現，一切以人的個性或精神狀態可柔可剛，甚或剛中有柔，柔中有剛。意境表現之風格可以意勝，也可以境勝之表現。總之風格是形與神、人與物最密切結合所產生的結果，是個人藝術成就之指標。

總之本章上承氣的總體功能，間質作用、循環運化的基本理念，及歷代氣的理論的探討、彙整氣的美學—和諧美學，形神合一美學，虛實結合美學之綜合結果，確立了個人和的美學觀，規劃了幾個創作方向，並提出氣的藝術風格論說，作為個人創作追求的目標，希望藉由藝術風格的追求，以提升本研究的品質。



圖 3-14 李可染 萬山紅遍圖

## 第四章 作品詮釋

氣是宇宙的本體、生命、是萬物的根源。從中國畫的審美本質看，氣成爲中國繪畫審美本體的內在精神與形，情與物的統一。作爲中國古代唯物主義基本型式的「氣」的一元論，直接的影響山水畫。中國的山水畫不同與西方的風景畫，西方風景畫偏重於現實生活的客觀描寫；中國山水畫的產生，一開始就不是僅僅爲了再現自然美，而是爲了表達某種哲學觀念和玄理。是以表現人的精神世界爲了更直接和中國古代哲學中的「氣」聯繫起來。如所謂「山水與人，其氣本相流通」，正道出了先秦以來「元氣」說的底蘊。（張啓業 2003）

就氣的藝術審美創造來說，潘天壽<sup>85</sup>指出：「中國繪畫，不論人物、山水、花鳥等，均特別注重於表現對象的神情氣韻。故中國繪畫在畫面的構圖安排上，形象動態上，線條的組織應用上，用墨用色的配置變化上等方面，均極注意氣的承接連貫、勢的動向轉折，氣要盛、勢要旺，力求在畫面上造成蓬勃靈動的生機和節奏韻味，以達到中國畫特有生動性。」氣的審美創造包含藝術的本源，藝術的主體，藝術的客體與藝術生命四個項度。藝術本源強調氣既是宇宙的主體、生命，萬物的根源，藝術是萬物的一環，不僅要描寫各種自然物，也要描寫宇宙萬物的主體和生命的「氣」。就藝術主體而言，氣在中國畫中，不僅被視爲爲畫家生命力和創造力的本源，也被視爲畫家精神世界的總體。（張啓業 2003）所以人的身體是

---

註 85 潘天壽(1987)。《潘天壽美術文集》。台北市：丹青圖書， P17~18



氣，人的精神、思想、智慧也是氣。就藝術客體言，氣是自然山川風物的生命、氣息。自然山川風物的形貌是氣，氣是自然山川風物的情趣及萬物變化的法則。就藝術的生命來說，凡畫面所呈現的神、意境、韻、趣、態、生機、生命、力、視覺張力等，皆由於氣的匯合呈現的結果，這一股匯合融通之氣乃來自宇宙，自然山川風物，畫家本身，而統整於心與物之作用，及筆墨技巧與媒體形式的運用。氣的審美創作雖分為數個項度，其實每一個項度皆是環環相扣，相因相生，以下以（圖 4-1）作整體呈現創作品質之間的互動關係，來說明個人在創作時品質智慧思考的運用流程。

由圖 4-1 創作品質互動圖中可以很清楚看出，氣具有「統於氣」身居統攝整體功能的中心本源地位，而自然山川風物、人因氣而生，因氣的間質作用與整體宇宙和諧而天人合一，又由於人啟動審美心胸，能夠以虛靜之心、林泉之心對自然山川風物作審美觀照，採行以大觀小、山形面面觀、山形步步移及三遠法的審美觀照，並經由神思、遊與想像的內在審美意象的形成，此時意在筆先，成竹在胸，內在繪畫造境完成，有些藝術美學家、理論家認為此時的內在繪境的完成，就算是完成了作品，不一定利用繪畫語言技法，媒材形式視覺化才算是創作，但個人以創作研究作為研究的立場，仍須將內境視覺化才算是完成作品。

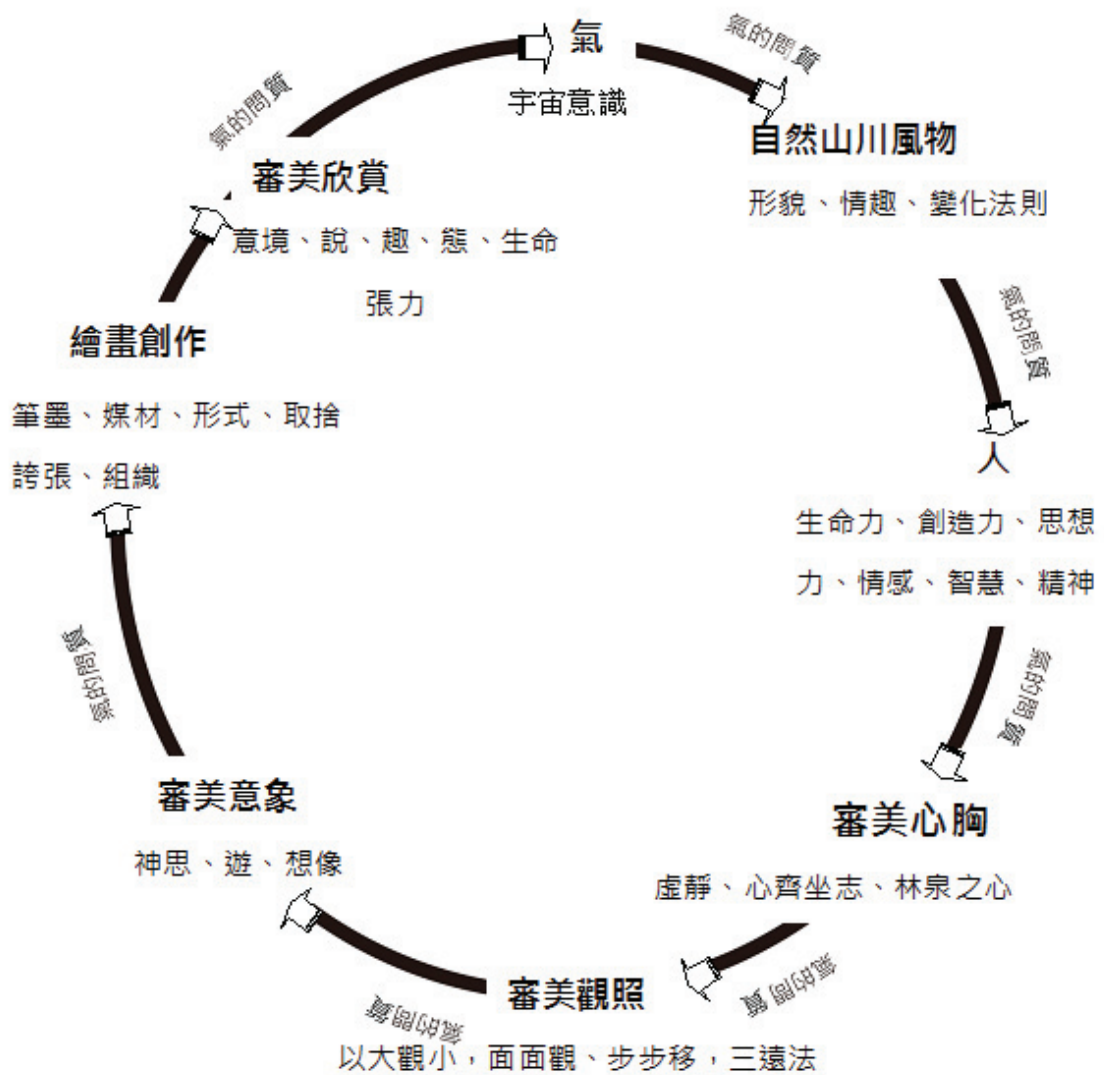


圖 4-1 創作品質互動圖

因此利用筆墨語言、技巧及媒材形式將內境予以跡化、視覺化，呈現圓滿融合的繪畫作品，吾人可以利用完成的繪畫作品所現的意境、韻、趣、態、生機、生命、力、張力等繪畫風格的作品從事欣賞，從把握繪畫作品的品質之外，並應用對繪畫作品的品質思考，返回宇宙的本體、生命、根源，進而達到另一層的「天人合一」。

創作是一種品質的思考，也是一種智慧的思考，固此吾人如何面對事物，獲得新的見解，成就新的事物。如何啓發大腦產生新的觀念，建立新關係，都是進行創作時必須用心之處，由於大腦發揮作用產生新的美學創作觀念，新的美學創作觀念會引導個人的創作方向，新的創作方向會產生新的繪畫作品風格，而新的作品風格受到個人與他人欣賞評鑑後，再回饋於大腦，提供作為修正或發展另一新的系列。如此循環不已，形成個人的創作風格系列。

個人於中國繪畫中「氣」的審美創造裡，規畫出宏觀探道，微觀求真的美學觀念系列，以宏觀探道來對宇宙世界的宏觀關注和哲學思考，在意義上追求崇高、神秘、清潔、神秘、完美，強調從對自然的靜觀走向人生的進取，著重精神、重思辨、重思考、重理性。以微觀求真來對內心世界的微觀探詢和對傳統文化精神內涵的進一步把握，在意境上追求 意、恬淡、閒事、幽靜、深逐、廣遠。強調從對自然的靜觀走向藝術的進擊，著重靈性、重悟性、重感覺。為了研究探討繪畫之本體生命「氣」，特別規畫了宏觀探道，微觀求真美學創作理念，因此衍生了四種創作方法系列，產生了四種風格，其關係如圖 4-2 創作架構圖來具體呈現說明，所謂四種創作方法系列即為（一）心師造化之創作方法系列。（二）精神靈感之創作方法系列。（三）融合傳統與現代之創作方法系列。（四）詩詞意之創作方法系列。前二種創作方法偏於宏觀探道之追求，後兩種偏於微觀求真之把握為主。

因宏觀探道及微觀求真所衍生的四種創作方法，並彙整為四種繪畫風格即

(一) 畫如其人的繪畫風格 (二) 多樣化的繪畫風格 (三) 剛柔相濟、虛實相生的繪畫風格 (四) 意境之繪畫風格。此四種繪畫風格作品乃是個人之心跡，亦為創作研究之心得，此心得是一種階段性得成果，以階段性成果作為回饋 修正個人以後規畫創作研究的依據。

本章節將四種創作手法配合四種繪畫風格，依表現內容，創作理念、學理基礎、形式技巧、藝術價值等，分別加以解析和描敘，全部繪畫創作論作述品目錄表如下

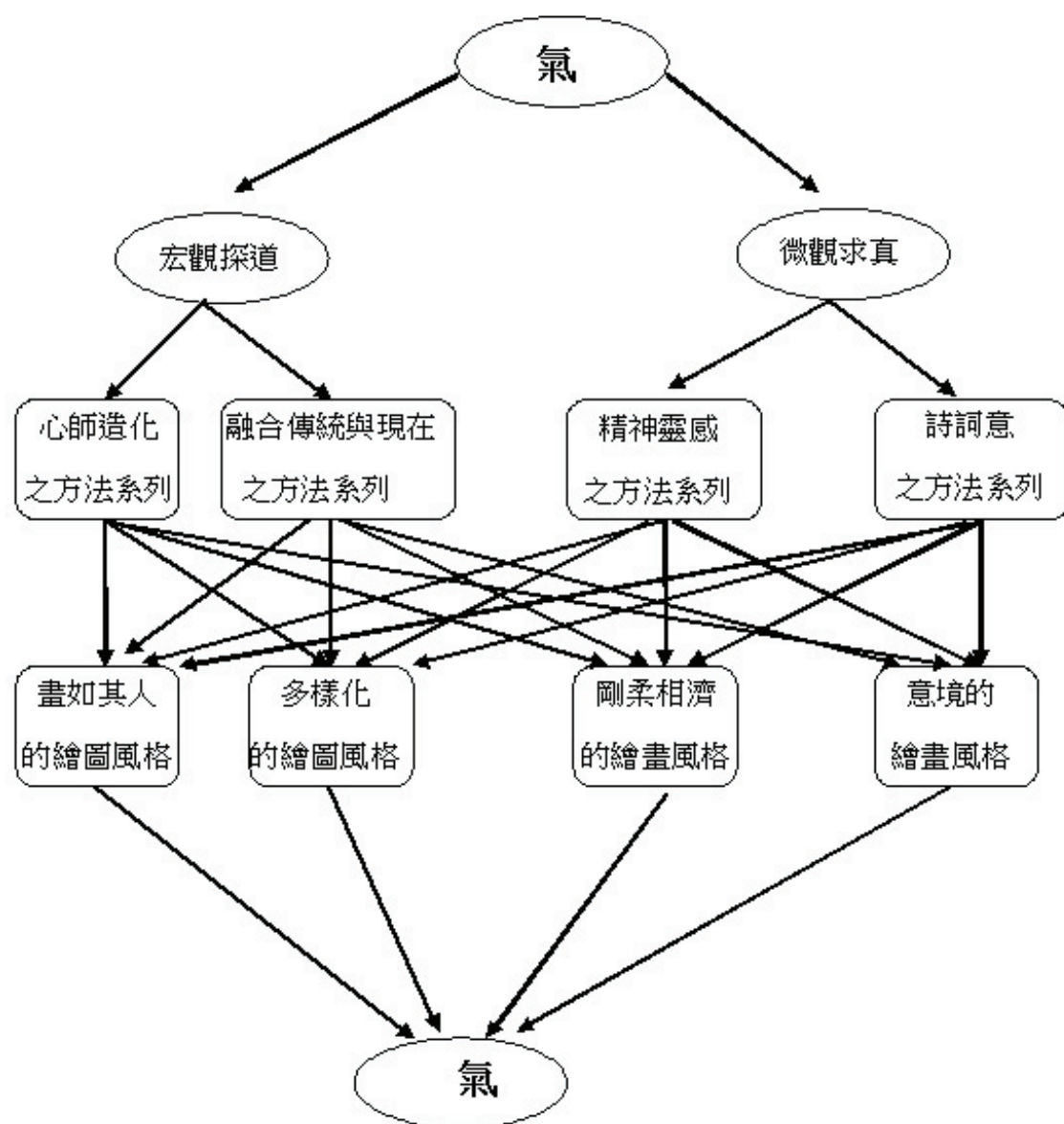


圖 4-2 創作架構圖

表 4-1 繪畫創作論述作品目錄表

圖次	畫題	創作方法	藝術風格	媒材	尺寸	年代
4-3-1-1	野柳清夏	心師造化之創作方法系列	畫如其人的藝術風格	宣紙 水墨設色	87 × 97	2007
4-3-1-2	北港溪畔	心師造化之創作方法系列	畫如其人的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x87	2009
4-3-1-3	佳樂水一隅	心師造化之創作方法系列	多樣化的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x178	2009
4-3-1-4	秋吉台金秋	心師造化之創作方法系列	剛柔相濟的藝術風格	宣紙 水墨設色	87x96	2009
4-3-1-5	萬里池秋意	心師造化之創作方法系列	意與境渾的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x87	2009
4-3-1-6	瀑流飛縞帶	心師造化之創作方法系列	意與境渾的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x87	2009
4-3-1-7	西陵峽積翠	心師造化之創作方法系列	氣之筆墨的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x88	2009
4-3-2-1	朴子溪畔	精神靈感之創作方法系列	畫如其人的藝術風格	宣紙 水墨設色	69x135	2009
4-3-2-2	寂靜山路	精神靈感之創作方法系列	畫如其人的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x87	2009
4-3-2-3	九寨溝秋調	精神靈感之創作方法系列	虛實相生的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x89	2009
4-3-2-4	春風又綠江南峯	精神靈感之創作方法系列	剛柔相濟的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x89	2009
4-3-2-5	黃山猴子觀海	精神靈感之創作方法系列	虛實相生的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x176	2007
4-2-2-6	浪拍燭台	精神靈感之創作方法系列	境生象外的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x178	2009
4-3-2-7	漁家秋收	精神靈感之創作方法系列	氣之線的藝術風格	宣紙 水墨設色	87x97	2007
4-3-2-8	大安溪峽谷	精神靈感之創作方法系列	畫如其人的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x86	2009
4-3-2-9	風雨歸舟	精神靈感之創作方法系列	氣之墨面的藝術風格	宣紙 水墨設色	70x86	2009
4-3-2-10	中橫翠色	精神靈感之創作方法系列	多樣化的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x87	2009
4-3-2-11	峽江行舟	精神靈感之創作方法系列	虛實相生的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x88	2009
4-3-2-12	雲海圖	精神靈感之創作方法系列	虛實相生的藝術風格	宣紙 水墨設色	60x60	2009
4-3-2-13	溪源無盡時	精神靈感之創作方法系列	畫如其人的藝術風格	宣紙 水墨設色	88x97	2009
4-3-2-14	山中攬翠	精神靈感之創作方法系列	剛柔相濟的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x87	2009

4-3-2-15	山中小雨	精神靈感之創作方法系列	多樣化的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x87	2009
4-3-3-1	山嵐秋風	融合傳統與現代之創作方法系列	氣之點的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x86	2009
4-3-3-2	西山晴雪	融合傳統與現代之創作方法系列	境生象外的藝術風格	宣紙 水墨設色	135x69	2009
4-3-3-3	源泉活水鄉	融合傳統與現代之創作方法系列	意與境渾的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x87	2009
4-3-3-4	秋晚歸收	融合傳統與現代之創作方法系列	剛柔相濟的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x87	2009
4-3-3-5-	奮起湖一景	融合傳統與現代之創作方法系列	氣之墨面的藝術風格	宣紙 水墨設色	69x135	2009
4-3-4-1	江樓靜月	詩詞意之創作方法系列	畫如其人的藝術風格	宣紙 水墨設色	87x98	2007
5-3-4-2	煙雨江南	詩詞意之創作方法系列	意與境渾的藝術風格	宣紙 水墨設色	97x87	2009
5-3-4-3	驚濤裂岸	詩詞意之創作方法系列	氣之結構的藝術風格	宣紙 水墨設色	87x97	2009

## 第一節 心師造化之創作方法系列

心師造化之創作方法系列，乃是在中國儒家思想與老莊哲學的交流互動一中，逐漸形成中國人特有「天人合一」的宇宙觀，這一「天人合一」的宇宙也是一個「氣」的宇宙。從「天人合一」、「氣」的宇宙觀出發，發展出中國人獨有的認識自然，把握自然的方式。由此山水畫成爲紀錄畫家內心中帶有某種觀念性的、思想性的，符合自己個性氣質的山川形貌，並使之與自然相吻合，這種對自然觀照的方式，是畫家融合自我於天地中的一種途徑，稱之爲「道」。心師造化之創作乃是對於道的把握，將自己所把握的道予以視覺化的呈現。

山水畫雖然以自然爲主要描繪對象，但不是被動的摹寫自然客體，而是在創作描繪自然山川過程中，個人的人格、思想、感情與人生觀、歷史觀等必然投射其中，畫面上的自然山川，景物是有限的、客觀的，是整體大自然的一個小部分，或者是社會生活中得一個側面，卻能通過這一個有限的畫面，表達對宇宙自然深沉的認識，在一樹、一石、一山、一水中寄託自身理想的追求和內蘊豐富的情感。

姚最提出「心師造化」，唐代張璪提出「外師造化，中得心源」，成爲中國繪畫藝術創作法則，「造化」一詞深刻得中國文化自然的精神，是氣的宇宙中的自然，具有不斷流動變化的特性。因此爲了「奪其造化」表現出自然風物的內在生命和氣息，在師造化，圖物象之真的探索中，總結了由深入生活、觀察自然、提煉形象、完成構思以及藝術表現的創造方法。採行以小觀大、三遠法，遊的觀照方式對自然



山川飽遊飡看，以「不似之似」「不全之全」的造型法則，表現自然山川質有而趣靈的本質，在色彩之應用，可以物之色、畫之色、心之色兼容並用，不局限於物象本色。筆墨之運行最能體現道的本質和特性，因為筆墨的「氣化作用」和「運筆五色具」，正合於中國美學意境的追求，也符合中國哲學意蘊。

心師造化之創作方法系列，利用寫生與創造之間尋找著山水精神與自我精神的契合，是個人不斷親和大自然、不斷悟對大造化、不斷感應時代脈搏、不斷研習傳統旨要的過程中，獲得了雲煙供氧，獲得了創造的生機與靈感，以追求意與境渾，意與境渾然一體，意與境兩者相互滲透、互相轉化，成爲一種辯證的，多層次的個人藝術風格。有的以境勝，有的以意勝，呈現山水畫風格的多樣性。以境勝和以意勝的作品不是絕對，往往是互相錯縱的，各有所偏重的，而不是偏廢的，並著重於個人「統乎氣」的應用及藝術風格的追求。

心師造化之創作方法系列的研究中列出七張作品作爲代表 一. 《野柳清夏》 二. 《北港溪畔》 三. 《佳樂水一隅》 四. 《秋吉台金秋》 五. 《萬里池秋意》 六. 《瀑流飛縞帶》 七. 《西陵峽積翠》。《野柳清夏》一圖以境勝爲主，強調對自然山川的觀照方法及「眼中之竹」、「胸中之竹」、「手中之竹」的創作過程，從中獲得自然山川之境。《北港溪河畔》一畫追求自然山川平凡中的一份寧靜，傳達出個人靜的意境的追求。《佳樂水一隅》作品中追求對自然實體不全之全的符應，採行剪裁、誇張、組織的創作手法，妙取自然山川最精要，最主要的部份去強調突

顯。《秋吉台金秋》一畫應用老子「反」的思想，作為創作源起，以點、墨線營造內虛而外實的對比中，表現出力感、氣感，達到畫面渾淪一氣的效果。《萬里池秋意》一圖，強調畫家之心的匠心獨運，在個人體會造化自然微妙的生機動態，追攝造化自然朦朧萌坼的神化妙境。《瀑流飛縞帶》作品不以企圖完整地，精確地表現自然物象，而是一種入世，以我為中心，借物表心罷了。《西陵峽積翠》圖追求筆墨與自然山川的關係，藉由筆墨的行使運用，表現出對自然造化的節奏、韻律及種種構成規律。因此以水墨濃淡乾溼作為自然之性的象徵符號，傳達出自然山川虛靜、寂寞、無為的本質，成為道或者是禪觀念的載體。

中國繪畫創作追求「天人合一」的境界，以天人合一觀點去把握道、氣，使繪畫作品獲成為詮釋道的心印，呈顯現出個人的繪畫風格。



圖 4-3-1-1 野柳清夏 水墨宣紙 87 x 97 cm 2007

## 野柳清夏 4-3-1-1

### （一）表現內容

畫題：野柳清夏

形式尺寸：宣紙,87×97cm

創作年代：2007年

款題：丁亥年宇立

鈐印：黃、宇立

野柳以地質地形特殊聞名中外，位於萬里鄉野柳村，是一深入海中的山岬，固有野柳岬、野柳鼻及野柳半島之稱，又因其形狀像隻海龜，故又稱野柳龜。野柳岬整體是一座二段式單面山，山西側海崖陡峭，岩石裸露，山石紋理清晰而少植被，山東地勢緩傾，林木蒼鬱，山頂設一燈塔，指引來往船隻，左右各有一條小路可通達塔，並可以縱攬海洋之美。

### （二）創作理念

野柳是一個耳熟能詳的風景區，也是一個大家想去一探究竟的地方，可惜的是一般人到了野柳，不是隨意瀏覽一番，摸一摸女王頭、照了相便離開去吃海產了，從來都沒有用心去感受一下單面山的景致風光，去體會一下單面山山海景致的情愫。如果能透過藝術創作方法，體現出野柳單面山一種雄踞海面的氣勢，及有別於其他景色的特點，讓人感受到站立於單面山上可以觀遠，遠到讓人忘記城市中的凡雜事，遠到讓人感受與自然合一的境界。

### （三）學理基礎

藝術創作是有一定的程序和過程，不是一蹴而成的。也就是說創作須經歷「眼中之竹」、「胸中之竹」、「手中之竹」<sup>86</sup>來完成。所謂「眼中之竹」乃泛指對自然山川之觀照，亦即對景物的觀照要把握觀照的深度、廣度與寬度，才能獲取審美意象，形成「胸中之竹」。當創作動筆之前，胸中必須要有一個完整的、清晰的審美意象，也就是創作時的立意，亦即意在筆先。此時野柳的審美意象已累景相負而

---

註 86 同註 1 P284

出，只是一個抽象的、瞬間的、不穩定的意象，必須應用「手中之竹」予以視覺化。爲了要把胸中湧現的意象把握時機地用筆墨表現出來，高度純熟的技巧及技巧的訓練是必要的，沒有高度純熟的技巧，「胸中之竹」就不可能轉化爲「手中之竹」。

要使「胸中之竹」轉化爲「手中之竹」，除了需要高度的技巧之外，更需要一種審美創作的精神狀態，創作時高度集中精神，達到忘我的境界，超越世俗利害得失的考慮，也超越自己的生理存在，把全部注意力都集中於胸中的審美意象，如此才能創造出獨特風格的作品。

#### （四）形式技巧

《野柳清夏》就形式而言，構圖採用了之字形構圖，利用之字形走勢表現畫面的動感，加上左右兩邊隱約曲折的山路，在標示視覺路線的同時，亦與之字形構圖交構成更強的視覺動力網。整體畫面營構出右重左輕，虛實較爲強烈。

就技巧而言，畫面之光，採行逆光的方式處理，帶點西洋寫生味，但又不失中國水墨情調，強調以潑墨、點墨、破墨及積墨法，繪製出密密的樹木植栽，形成一種綿延不盡之感；郁蔥茂密的森林所製造動感引導欣賞視線往燈塔遊走，進而望遠，由遠的欣賞中又回到畫面，即所謂反也。畫面色彩以林木之綠色調和山骨石塊的暖色調形成對比，塑造清夏的清爽宜人的氣氛。

#### （五）藝術價值

藝術創作是一個多層次、複雜的過程，而這個過程不是幾百字能夠說清楚，但一個實際創作者的表白，或多或少可以留下一點軌跡，可供參考，亦可作爲創作研究的資料，即使是對創作者有一點啓示也好。善用虛境的心是藝術創作的泉源，讓吾人想像能力起飛，由於想像能力的推動，能夠使想像力和感情融合在一起。此時可直觀天地萬物，發現天地萬物皆是有情物，不僅可豐富吾人的品性內涵，亦可提昇自己與天地合一的能力，讓自己站在更高點觀看一切事物。





圖 4-3-1-2 北港溪畔 水墨宣紙 97 x 87 cm 2009

## 北港溪畔 4-3-1-2

### （一）表現內容

畫題：北港溪畔

形式尺寸：宣紙：97x87m

創作年代：2009年

款題：己丑年秋月宇立

鈐印：黃·宇立

《北港溪畔》乃描寫北港溪之地質特色與生態所構成的一幅寧靜純樸鄉景作品。北港溪發源於中央山脈，由東向西曲曲折折流經數個鄉鎮，在土庫鎮以東，由於溪流急促，加上河床窄而兩岸陡峭，不適合觀景欣賞；土庫鎮以西河床漸開拓平緩，逐漸有沙洲、沙岸呈現，兩岸植栽相當豐富，特別是到北港這一區域段落，水域或有潛流，河中多沙洲，或沙岸平列，或疊石以為防汛，造成地形特殊，景觀很美，雖不是名山勝水，或是高山勝境，但擁有一份純真樸素，寧靜安穩的特質，足以安養天命之宇宙生機存在，是以繪製此畫聊表敘心胸之觸動。

### （二）創作理念

有人言畫山，當畫天下之名山，因為名山眾人皆知無人不曉。畫水，當畫天下之勝水，因為勝水眾人皆知無人不曉。名山勝水易畫，因為大家對名山勝水都耳聞能詳，知道其特色，也遊覽過，所以好畫。其實名山勝水難畫，畢竟歷年來多少詩人墨客畫家，都已對它吟詠留象過，要超越前人之成就很難，加一般人對名山勝水玩賞有加各有心得，要突顯出名山勝水之精要，發現他人所沒發現之處，就須更用心經營挖掘，才能呈現出獨特的發現，所以名山勝水易畫也難畫。

就萬物皆氣的觀點言，小山小水亦是宇宙之氣，一堆疊土，一行荇菜橫生，一彎曲曲折折的溪水環抱著，溪中水流淙淙，協奏著大地之歌，岸上樹叢裡掩映著幾戶人家，兩岸間古老小橋相為通好，自有一番天地，別有一番風味，在寧靜中見到生機，在平凡中發現真美。

### （三）學理基礎

儒家主張「吾道一以貫之」，道家言「道生一，一生二，二生三，三生萬物」，

「萬物得一以生」，結合起來，認為自然和繪畫都屬於萬物，自然景觀的規律當然本於「一畫」。而山水畫的規律則本於「一畫之法」。一切皆源於一畫，自然就不分桂林、黃山。事實上，我們從石濤山水畫中所讀出的，既非桂林、也非黃山，而是一種用筆墨塑造的，透出一種曠世憂患的寬泛的山水形象和審美意境，但他的蒼茫滋潤、峻技絕峭、煙雲雨霧，可以是桂林、也是黃山，成為訴說心聲的實實在在的形象。《北港溪畔》一圖，亦是圖寫幾十年來個人寬泛的山水形象和審美意境之綜合體，作為個人潛居鄉里頗得鄉野之氣的心聲表露之形象。

#### （四）形式技巧

《北港溪畔圖》就形式而言，採對角式構圖法，左重上右輕，一道蜿蜒曲折的溪水貫串其中，分裂為兩岸，兩岸由橋的搭建，互相往來，左邊疊石岸以分層漸進的方式，製造空間深遠。石塊硬的、靜的東西，水流軟的、動的東西，配置在一起具有相形相生，對立統一的美感。幾行、幾叢荇菜夾雜石堆中，增添幾分鄉土韻味與情懷，及呈現宇宙元氣與生機。左上畫面中心處，點畫二人溪釣，可統整全幅畫面，又有幾分鄉居閒情逸致之生活呈現。

就技巧而言，本幅作品先以雙鉤方式繪製岸邊荇菜，以淡墨依大小組合概念，隨意鉤畫岩石，再以宿墨暈染岩石，務求岩石之組合規律節奏，以淡墨乾擦岩石，增加石塊的質感與明暗對比。遠樹以潑墨為之，隨意鉤畫樹枝，乾後再加乾擦筆，以豐富層次感，呈現鄉下樹蔭蒼翠之感，中間置以房舍，有點景之效果，又增加畫面透氣感，遠山一眉，點畫出溪水源流出處。

#### （五）藝術價值

藝術創作選擇題材是非常重要的，但如何在生活周遭普通的物中，去發現生活的情趣，與關心生活周遭的生態，也是吾人應該留意之處，平凡的景物，只要有心，一樣可以表達吾人的心意，呈現宇宙的一片生機。





圖 4-3-1-3 佳樂水一隅 水墨宣紙 98 x 178 cm 2010

## 佳樂水一隅 4-3-1-3

### （一）表現內容

畫題：佳樂水一隅

形式尺寸宣紙.97×178cm

創作年代：2009年

款題：己丑年人月宇立作

鈐印：黃、宇立

佳樂水是墾丁國家公園的一部分，墾丁公園位屬台灣最南端，地屬熱帶氣候型態，擁有最湛藍的海域，生態最豐富的區域，岩石奇形怪狀的地方。佳樂水的岩石經海風雨水經年累月的洗刷衝擊，岩石表面出現了坑坑洞洞，猶如蜂巢般，甚至有點像骷髏、鬼面般的醜陋。而各個岩石或躺或臥、如二三人之對話，或一人遺世獨立般的屹立一方，就如現今社會上各人有各人的體性，石頭亦是各有各的相面。石濤《畫語錄》言：「山川萬物之具體，有反有正、有偏有側、有斷有連、有層次、有剝落、有豐致、有縹渺，此生活之大端也。」可見宇宙造物之巧妙。

### （二）創作理念

藝術創作源於生活，進行寫生時就必須忠於描寫對象，也就是生活，忠於生活的寫生、師造化，要走現實主義和浪漫主義相結合的道路。畫岩石或山脈，一定要把岩石、山脈最精采的肌理紋路都要全力保留下來，盡量發揮、盡量表現。有缺點的部份盡量刪去，不足的部份就要按照客觀規律，用自己全部的藝術經驗加以補充使之完整，勿求畫出來的山石，比自然的山石更美、更理想、更有性格、更有感情。

對於自然的保留、表現乃是忠於生活，但是，當創作畫到百分之七八十的光景，筆躍動了，思緒起飛了，往往對於畫面就必須提出新的要求，此時對於畫面的修改補充或加以發揮，便是以畫面本身為主，描寫的對象為輔，這就是主宰生活。

創作既要忠於生活，又要主宰生活，而這之間的抉擇乃在於各人心中的肯定感，創作過程中，當需要增補、需要剪裁、需要發揮、需要減弱時，就大膽肯定畫去，絕不能搖擺不定。

### （三）學理基礎

中國畫的創作方法強調意在筆先，因此意匠的經營更顯得重要。中國畫的意匠手段，李可染<sup>87</sup>約略統整為三種方法，即剪裁、誇張、組織。

所謂剪裁，在於大膽刪掉不要的部份，刪減到零時畫面便是白，這白便是中國畫中宇宙元氣的呈現，是爲了突顯畫面最主要的、最精華之處。剪裁往往在取與捨之間徘徊，以整體觀點看畫面，要取要捨便很清楚。誇張的藝術方法，便勢將客觀事物中最重要的取過來，加以強調表現，呈現出藝術上的真實，展現出藝術感人的魅力。

所謂組織就是構圖，也叫經營位置，利用構圖方法把握描繪對象的本質特徵，加以重新組織、穿插，務求似奇而反正，獲得變化中的統一。構圖最難得的是如何使畫面縱深進去，沒有平板的感覺，這一要訣在於景物多曲折和穿插。

### （四）形式技巧

《佳樂水一隅》，在形式上以表現岩石特有的受風雨侵蝕的地形景觀，如以現場實景看，岩石的奇形怪狀各具其相，不但覺得很雜亂，沒有什麼組織，因此寫生創作時就要善用剪裁、誇張、組織的藝術方法進行提煉、融合與創作。首先以剪裁、組織的方法取其精萃去其雜碎，以全幅的氣勢動態做脈動，近、中、遠景依序貫串銜接，其銜接要領乃在一個「推」字，利用岩石內部虛實，及岩石與岩石之間的黑白、虛實之對比，加上形之鉤搭轉折所形成之氣勢張力。應用誇張方法，以突顯、強調表現岩石風洞之質感，甚至應用變形以增進全幅畫面的視覺效果。中景主岩石之間繪製一小徑通往海邊，一方面增加畫面的縱深感，一來可以引人尋幽探勝之妙。

就表現技巧而言，本幅作品爲表現岩石特有的形質，以鬼面皴、骷髏皴隨意皴點，並逐步以積墨方式將重點或暗面多重點，營造虛實、黑白的對比效果。在近景與中景間，更利用筆墨之有無、虛實，營造既離又合的妙用，讓全幅畫面氣勢強烈、張力無窮之感。

---

註 87 同註 75 P77

## （五）藝術效果

藝術創作面對自然生活一景一物時，最難的是取捨景物的問題，何者為精粹、

何者為表現主題，都要當機立斷，取其要的，捨其不要，甚至把不要的剪裁到零、回歸於白。留白，是中國繪畫特有表現形式。而符號系統的發現，對藝術表現來說當然是極大的進步，但這種進步所帶來的思惟上的惰性，卻會造成某種概念化，使人對自然世界—藝術的源泉在感覺上產生隔膜，常用自己操運嫻熟的皴去套用，無形中折損自己的創意，即無法達到天人合一的境地。





圖 4-3-1-4 秋吉台金秋 水墨宣紙 97 x 87 cm 2009

## 秋吉台金秋 4-3-1-4

### （一）表現內容

題畫：秋吉台金秋

形式尺寸：開對、水墨設色 87×96cm

創作年代：2009年

款題：宇立作

鈐印：黃、宇立

秋吉台是日本非常有名的風景區，位於日本本州南部山口縣，地型屬於喀斯特地型，從山頂高處往遠望去，只見到滿山滿地的奇形怪狀的石塊，或聚或散，或立或臥的布滿山上，石塊近看白中帶點淡青、淡黃的色彩，有些石塊似有人工雕鑿痕跡，醜陋奇怪有如太湖石般，大部分具有簡單紋飾而光亮。夏季在茂盛綠草映襯下，有如碧海中的珍珠，閃亮而壯觀；秋季時，草色變金黃色，別有一番風味。

### （二）創作理念

中國畫家以無為有，將紙絹之白當作宇宙元氣來看待，以虛補實，以無顯有，著重於表現物象的空靈感。因此創作時特別注重筆墨表現對象時必須透氣。秋吉台山上的石塊潔白而閃亮，如果想以石塊作為表現的主題，就必須保留、甚至突顯出石塊的白來，但一般創作乃是將筆墨落於空白紙絹上，由紙絹的空白—宇宙元氣，在筆墨底下鼓拖著，並通過筆墨網格而透上來，因此筆墨形象為實為露，而融熔於宇宙元氣中。本幅作品為強化主題特色就必須以老子「反」的思想來作創作，不以一般的創作模式來進行創作，或許是一種新的體驗，值得一試。

### （三）學理基礎

畫面空白的具體處理方法，石濤在《畫語錄》中提出了「內實而外空」、「內空而外實」、「虛實中度，內外合操」的方法<sup>88</sup>。說明表現一個具體的對象，既可以寫實，利用「內實而外空」的表現方法，以筆墨表現充實形象內部，或採行沒骨法，而在形象輪廓外留白，讓宇宙元氣周流其外，也可以虛寫，利用內空而外實的表現方法，以筆墨鉤勒實體形象內部留空，讓宇宙元氣充溢於形象內，並在鉤勒的實體

---

註 88 同註 49 P245

形象輪廓之外，緊接著圖繪稠密實落的墨點、墨線或墨塊，營造出內虛而外實的對比效果，在這虛實、黑白對比中表達出力感、氣感，並達到形象實體之氣與宇宙元氣相交流，以追求畫面具備渾淪一氣，博大精深的恢宏氣派。

#### （四）形式技巧

本幅作品在形式上，採用之字型構圖，將石塊構成一富韻律節奏感及空間縱深之效果，在畫面上邊加重一遠山之重量，讓畫面呈現出較大的對比，並延展出山峰綿延不絕、遠的意境。

虛實相生的對比法和留白，是本幅作品技巧方法運用的特點，草之筆墨與石塊，遠山與石塊，濃墨及淡墨，筆墨與留白、強與弱都成為虛實相生的鮮明對比與調和關係。

在技法上，石塊以淡墨中鋒鉤勒不全之全之實體形象，都留些透氣通暢處，又略加些微皴擦，以求畫面內外合操，虛實中度。草以中鋒破筆淡墨點之，強調聚散有度，並逐次遞加數次累點之，特別突顯加強石塊處的厚重積累，務求石塊之白與草之黑的對比性，遠山山體以積墨、破墨作畫，使山之連綿不斷，層次增加。最後以赭石為主調，除適當在石塊上留白，其餘通染點暖色系，以營造金秋的季節氣氛。

#### （五）藝術價值

旅遊寫生可以飽覽各地的風光景色，進而拓展創作視野，正如宋朝郭熙所言「飽遊饒看」，特別是遊覽一個未曾經歷的山容水色景色時，那份不可言喻的新鮮感和吸引力，有如「一見如故」般的喜悅。繪畫創作是一個獨創性，不管作品的好壞如何，至少給予個人探尋、研究呈現一種不同風格的動力，讓個人繼續成長的契機。





圖 4-3-1-5 萬里池秋意 水墨宣紙 97 x 87 cm 2009



## 萬里池秋意 5-3-1-5

### (一) 表現內容

畫題：萬里池秋意

形式尺寸：宣紙，97x87m

創作年代：2009年

題款：二〇〇九黃宇立

鈐印：黃宇立

本幅作品主要表達萬里池秋天季節所呈現的秋意。萬里池位於花蓮縣中央山脈白石山，海拔三千一百一十公尺及安東軍山海拔三千零六十八公尺之間，為萬里溪之上源，故名萬里池，湖面長約三百公尺，寬約一百公尺，外觀極似一種輕巧、脆聲的三角鐵樂器。翠綠如玉的池水，如輕薄細紗般柔和，特殊、寫意的景觀，令人心曠神怡。尤其豔陽四射時，光芒直灑池的表面，千變萬化的色彩，亮麗眩人；山巒倒影於湖中，將寧靜的萬里池烘托得更氣勢萬千。

萬里池旁有一片風貌獨特的草坡，這片草原因季節、氣候的關係，夏季青翠柔軟、碧綠如茵，入秋後，又換成一片滄桑褪色的草原，非常有詩意。

### (二) 創作理念

畫家的心要像一面清瑩的鏡子，照射四周事物的微妙變化，要洞察萬事萬物的生機，所謂畫家之心，包括宇宙、人情物理，體會無遺，畫家的一件作品多是匠心獨運，涵有真情實理，生香活色，與自然造化一般無二。《萬里池秋意》，乃基於個人體會造化自然微渺的生機動態，追躡造化自然這朦朧萌坼的「神化」的妙境。這種境界是深靜的，是哲理的，是偏於清醒的。

### (三) 學理基礎

先秦哲學家荀子《樂論》提出「不全不粹不足以謂之美。」這話運用到藝術創造上就是說：藝術既要極豐富地全面地表現生活和自然，又要提煉地去粗存精，提高、集中、更典型、更具普通性地表現生活和自然。

藝術創造上取「粹」，是爲了去粗存精，表現出藝術裡的虛，就如惲南田所說的「洗盡塵渣，獨存孤迥」。藝術創造上取全，是爲了做到孟子所說的「充實之謂美，充實而有光輝之謂大」。虛和實多是藝術創作非常重要的手法，有了虛和實的

辯證統一，才能完成藝術的創造，形成藝術的美。

由於全和粹是相互矛盾的，但創作時要有所取、有所捨，以達到全和粹的統一，不全之全的最高美的原則。如果一味地求全便成爲自然主義，只講求粹而不能反映全，又容易走上抽象的形式主義。既全且粹，才能獲得藝術表現的最高「典型化」，也唯有全和粹的辯證地結合、統一才能謂之美。

#### （四）形式技巧

《萬里池秋意》就形式而言，強調在取景時取集較精粹之實景組織、融煉、構圖成本畫面。畫面的外部多處虛寫，以增加畫面的空間延伸，並獲得景全的視覺效果，山體結構，採虛寫山面，讓山的肌理透澈、光亮，以重墨、濕墨實寫樹木植栽，形成強烈的虛實、黑白、筆墨的多層對比，營造多層結構的視覺動線，讓畫面張力強勁而不斷外拓。又壓縮池面，以一方之水映襯出高山皴嶺的壯大感。

就表現技巧言，山體部分以乾淡墨層層積累，多留空白使畫面更能透氣。樹叢部分以潑墨方式爲之，利用墨未乾之際適當破墨，全部乾後，於樹梢隨意添加幾筆破筆，增加畫面變化與質感，於墨疏處隨意鉤勒枝幹，使墨中有筆，墨層中的變化性增加，墨的生命力更強，墨的氣更勁挺。

#### （五）藝術價值

藝術創作在表現生活，傳達情感，創作一幅有生命力的作品，當今以視覺效果論畫，對於筆墨的精神性要求，一概棄之不裡，甚而唾棄不用。如果能表現出具有視覺吸引力，而又具有文人筆墨涵養的作品，或許是一種思考的方向。



圖 4-3-1-6 瀑流飛縞帶 水墨宣紙 97 x 87 cm 2007

## 瀑流飛縞帶 4-3-1-6

### （一）表現內容

畫題：瀑流飛縞帶

形式尺寸：宣紙：97x87m

創作年代：2007年

款題：宇立

鈐印：黃·宇立

《瀑流飛縞帶圖》，乃描寫苗栗縣南庄鄉的神仙谷瀑布。神仙谷瀑布由於河床上下落差大，水流將河床刻畫出許多凹溝，瀑流中的岩塊重黑大小不一，形狀各異，將瀑流切割成許多頗具趣味的瀑流，有的迴盪，有的激跳，甚至有的直瀉而下有如一縞帶飄動有趣。

神仙谷舊稱死之谷。原是泰雅族人祖先的墳場，是一個安置先人的場所，更是一個懷念祖先的場所，具有飲水思源的重大意義。神仙谷相當開闊，分為上下兩層，水流至此切割岩層，形成一個氣勢滂沱，多采多姿的瀑流，下層與上層落差為三十公尺，水流豐沛，是一個值得觀賞的瀑布。

### （二）創作理念

中國人的審美重心從來就沒有落在任何具體的物象上，從來沒有企圖完整地、精確地表現自然物象，從來就是入世的，以我為中心的。一切藝術形式都不過是借物表心罷了，由此而引起的切入角度既非是客觀的，也非是純主觀的；既非是科學的，也非是怪異的，它是兩者的高度統一。同時，中國的繪畫工具和繪畫手段本身也不可能完整地精確地再現自然景物的種種結構、光影和屬性，所以中國山水畫才走了這樣一條道路，因此吾人不企圖將眼中所見的自然景物、山川地貌真正如實地描繪出來。瀑流飛縞帶，在臨景興情之際，面對瀑流山水時激起了「逝者如斯夫」之感嘆，有點雲自有心水自閒，何苦奔波山下去，興波作浪在人間的興嘆。希望通過自然景物以筆墨趣味傳達出來，讓地貌、自然景物、媒體等等逐漸退到了次要地步，而意境、筆墨和自我逐漸成為主導地位，追求筆墨就是意境，筆墨就是我，筆墨、意境、自我完成結合。

### （三）學理基礎

從中國美術史中，可以看到元畫對主題意識的強調，以及詩書畫印的有機結合而逐漸達到中國山水畫的最高境界，和諧協調，渾然一體，既留意到繪畫主體的基本形似，但更為重視內在神韻的追求，在形和神之間更傾向於神；在對象「境」和主觀「意」之間，注重意和境的結合和氣圍的表現，但更注意以意寫境，以境表意；在媒體和主觀意緒之間，畫家尋找的是媒體中的感情因素，更注意主觀情緒意興的表現，自然對象山水景物，僅僅成爲主觀意緒的物借。

#### （四）形式技巧

《瀑流飛縞帶圖》，就形式表現來說，強調白的佈置應用，畫面上由右下岩塊及左上山體岩石，共同組合壓擠成一道由右上而左下的一道瀑流，斜斜的，帶點對角，讓整個瀑流更有動感、動能。整體瀑流中，由各種形狀、大小不一的岩石切割成許多的小瀑流組合，每一道瀑流或長或短、或寬或窄，其中一道最寬大最長的瀑流，是爲主流，不管主流或次流都是共同譜成有聲、是詩的畫面，聲聲傳達著宇宙之音。

就技巧而言，本作品強調筆墨自主性發展，筆墨從媒體中獨立出來，變得更靈活、更鬆動，更強調它本身形式的美。讓中國造型藝術的主要審美因素一線，得到高度的應用。畫幅上強調筆墨趣味，線條的流動轉折、飛沈澀放、縱橫交織、抑揚頓挫；墨色的乾濕濃淡、渲潤燥澀、沖染積破，充分表現筆墨自身的結構美和形式美。

#### （五）藝術價值

中國繪畫特別是山水畫強調造境，強調寫心，因此必須搜盡奇峰打草稿，對大自然有著深厚的體驗和感受。一旦開始作畫，便拋開具體的自然景觀，在心中湧起一種心境，爲著這種心的寫照，便造出一定的境來，一方面是心中的自然景觀，一方面是畫面的意境，其中必須遵循一個原則：順應自然。



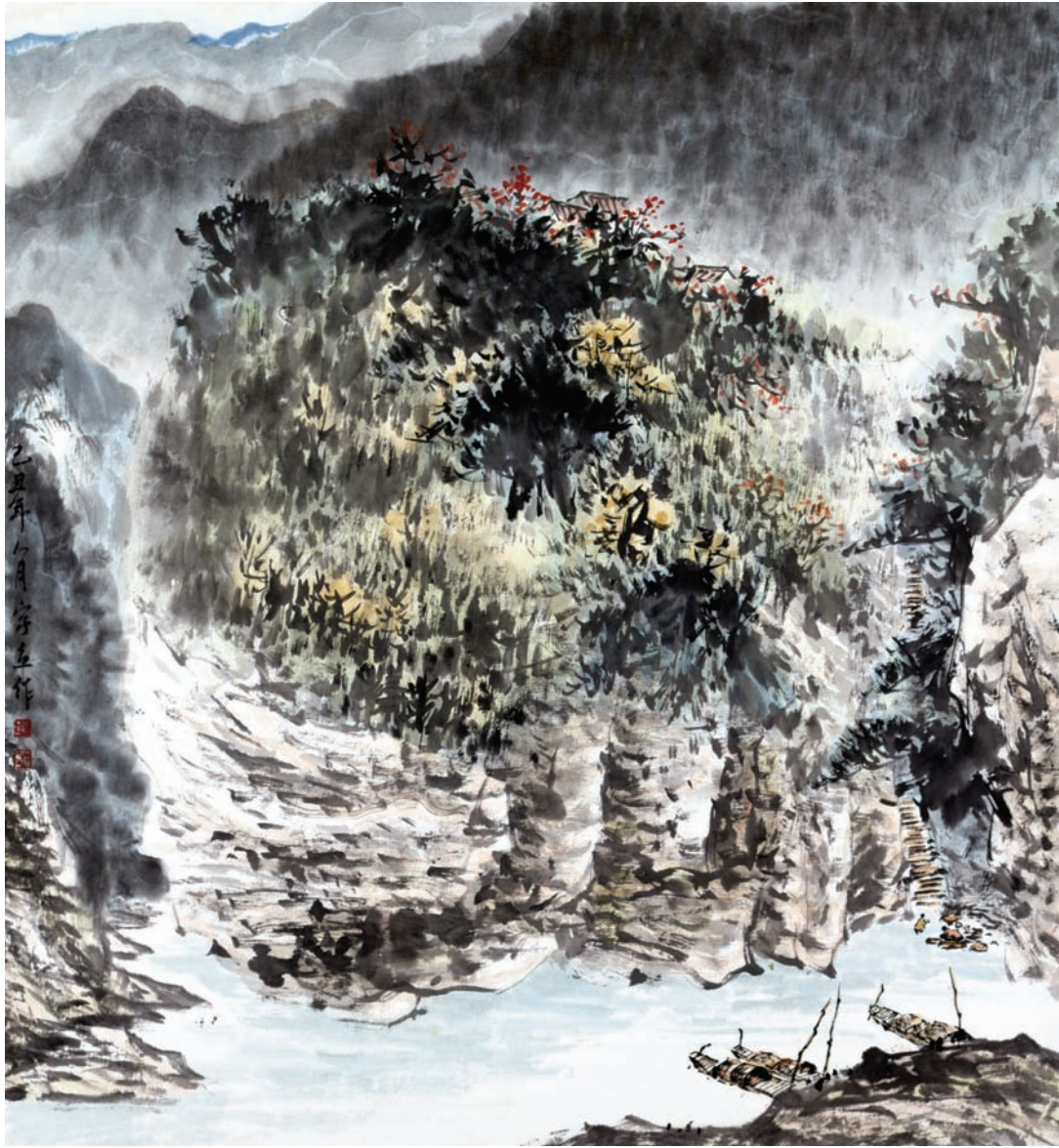


圖 4-3-1-7

西陵峽積翠

水墨宣紙

97 x 88 cm

2009

## 西陵峽積翠 4-3-1-7

### （一）表現內容

畫題：西陵峽積翠

形式尺寸：宣紙：97x87m

創作年代：2009年

款題：己丑年八月宇立作

鈐印：黃·宇立

《西陵峽積翠圖》，乃寫西陵峽水勢平緩，幽靜旖旎的風光，在葛洲壩未建之前，西陵峽航道曲折，礁石林立，灘多水急著稱。以往水深流急，礁石密布，每到洪水來臨，激浪翻騰，驚險萬狀，險象環生，船隻常常在礁石群中迴旋，船工每至此，必將船對準一塊刻有「對我來」的礁石衝過去，方能安然過灘。現今風光依舊，卻呈現另一種品味的美，畫中表達臨江邊裸露山骨之峭壁，皺折凹凸清楚，山頂樹木植栽茂密層次井然，樹叢間房舍掩映其間，山路曲折，是山居人家通往江邊便道，村民江邊洗衣，隔岸停舟數艘，倒有幾分人間仙境之感。

### （二）創作理念

筆墨與自然的關係，歷來都是畫家研究的重點，這幾年來的嘗試創作，體會到筆墨與自然的種種關係中，一種既非寫實的描繪，又非精神感應上的表現，而是對自然造化的節奏、韻律及種種構形規律之理的把握，構成筆墨與自然關係的一度被人忽視的方面，或許這恰恰是筆墨問題研究中應該被吾人格外關注的方面。世界的本質在於無、在於靜，因此熱鬧的色彩就不適合，唯有寧靜、單純、虛無、淡雅的水墨可以充當此種自然之性的象徵符號。正因為世界的本質就是虛靜、寂寞、無為，而事物五花八門的外在表象當然不及自然的本質來得永恆。這也是吾人創作時捨棄五彩客觀世界的追求，反而強調以水墨作為表達自然事理的表現方式。

### （三）學理基礎

佛或者道，中國人的觀念是一種即心是佛，道無不在的觀念，因此繪畫的客觀對象很容易成為道禪觀念的載體，並通過山水來表達天人合一的境界。惲南田談山水畫中的有無說：「須知千數萬樹，無一筆是樹。有處恰是無，無處恰是有。」有與無，實與虛是老莊哲學中重要命題。大千造化是有，天道精神是無，有中寓無，

無中生有，故樹非樹，山非山，因其有道存焉；筆以繪山，然山非筆，筆亦非山；山中有道，筆中有神，故筆亦非筆。此即有處恰是無，無處恰是有。此亦禪學所謂初看山是山，再看山不是山，后看山又是山的禪境三層次。西陵積翠旨在表現造化虛無、寧靜的道，玄化無言的意。

#### （四）形式技巧

《西陵峽積翠圖》，在形式採用了構 S 形圖法架構畫面並壓低縮小近景，以突顯出主山的宏偉，主題的明確性，山腳峭壁裸露部，以淡墨寫其質感，筆墨疏簡，山頂樹木植栽，以墨韻墨氣追求為主，形成與峭壁的黑白、筆墨的對比，樹叢植栽部分，又因自成之體系結構，有所輕重、聚散之變化。山路石梯隱約與 S 形構圖形成相反的布勢方向，以增加畫面的視覺動力，與氣脈流動力量，形成一股強而有力的氣力。

就技巧而言，本幅作品之創作就如惲南田《南田論畫》中對自然中所蘊含的辯證規律「方圓畫不俱成，左右視不并見，此論衡之說，獨山水不然，畫方不可離圓，視左不可離右，此造化之妙。文人筆端，不妨左無不宜，右無不有。」在筆墨運用中的辯證，都採行欲左先右，無垂不縮，虛實相生，濃淡相宜，計白當黑，以對應陰陽辯證的傳統思維，也符應大千造化自然之安排，更是造化之妙流諸文人筆端的成果。

#### （五）藝術價值

自然造化自有其氣，自有其理，吾人自有其氣，自有其思想、情感、人生觀、價值觀、宇宙觀，當人與自然合而為一所形成的審美意象、意境上屬於抽象，尚有待筆墨之視覺化，方能可觀可感，因此筆墨語言媒介的錘鍊是相當重要，個人以西陵峽積翠圖之探討，嘗試以筆墨和自然之互動關係完成作品，僅以此小小之心得提供參考。



## 第二節 精神靈感之創作方法系列

精神靈感之創作方法系列，乃以微觀求真之創作方式，藉由吾人內在心理能力的自主能動性的啓發，智慧的運用來進行創作研究以下以 一.精神自由之創作 二.超自然之創作 三.悟、靈感之創作 四.養氣之創作，茲分項說明如下：

### 一.精神自由之創作

中國繪畫藝術表現因受到易經及道家意象說的影響，在繪畫創作上主張重意輕象。意的內涵比較廣泛而多義。意除了指畫家的精神狀態、主觀意志、情緒意志，還指繪畫作品的神似、神韻、意趣、生意，也指藝術表現上的含蓄和精神概括。心的作用、狀態，莊子稱之為精神。因此以心的作用，發揮遊的精神狀態，讓自己在精神自由中獲得解放，獲得心靈的最高能動性，以體現藝術精神，並予以視覺化。

莊子強調面對自然事物時，要以「聽之以氣」的方式讓吾人以虛靜的心直觀，由虛靜中洞見宇宙的本質，因此虛靜的心是藝術創作的泉源，因為虛能讓吾人通過想像的活動，或推動想像力的活動，讓吾人感情與想像力融合在一起，直視天地萬物都是有情物。同時以虛靜之心處理週遭的事物，可以超出俗見破除常念的日常生活習慣套路和思維方式，從中獲得創意，使事物以新的方式呈現。

由虛靜之心讓自己神遊宇宙，投靠到大自然的懷抱中，將自己融入自然、物化於自然、溶解於自然，是一種從人生轉向藝術，獲得澹泊無為的精神。也可以將自然融入自我、物化於自我、消解於自我，是一種從藝術走向人生，產生了雄渾偉大

入世精神。不管是澹泊無爲的精神或雄渾偉大得精神，這兩種取向最後多回歸天人合一，物我合一的境界。

氣決定作品的意致和精神，作品的精神也是畫家精神的物化型態。中國繪畫對於精神與氣的聯繫主要表現在創作衝動，意象經營到落墨的整個過程中。繪畫創作是人們精神活動中由量的積累到質的突破，因此具有一種突破性、未預期的特點。當畫家從豐富的生活積累中經過篩選概括後，徒然得之那一瞬間所反映的那種精神狀態。

精神自由之創作共列有 一. 《朴子溪畔》 二. 《靜寂的山路》 三. 《九寨溝秋調》計三件作品爲代表。《朴子溪畔》圖乃是以寫生來寫生活、寫生命、寫生氣，傳達中國山水最空靈的精神表現，特別以墨的積累，潑墨來表現自然山川的幽靜及畫面極靜寂的氣氛。《靜寂的山路》一圖以元人筆墨意趣來表現簡、淡、拙、樸的意境以隱含無限寂靜之氣。因此強調筆墨行使運動所具有的氣，與宇宙造化蒼茫渾厚之氣相通，又與生命呼吸吐納之氣相諧，在極其簡單、純粹的形態裡，包孕著無限豐富的美學。《九寨溝秋調》一畫以無情山水說法予以有情聽爲創作立意，因山水之能言，喚起吾人心之有所思、有所感悟，了解到由物見道，由自然而體悟道的精神狀態。

氣與精神是統一的，古人說「氣去精神絕」氣和精神的統一，須注重畫家內心修養、養氣以獲得生命力和創造力，並和生活實踐結合起來。



圖 4-3-2-1

朴子溪畔

水墨宣紙

69 x 135 cm

2009

## 朴子溪畔 4-3-2-1

### （一）表現內容

題畫：朴子溪畔

形式尺寸：宣紙、68x135cm

創作年代：2009年

款題：己丑年宇立作

鈐印：黃、宇立

老家住在朴子溪邊，因此與朴子溪便結下不解之緣。小時候的朴子溪河道曲折旖麗，而多沙洲，兩岸樹蔭不斷古木參天，不僅是兒時放牛的好地方，也是遊戲休閒的空間，特別是在炎熱的夏季，大地正如火爐般的烤晒著，此時最佳的去處便是去溪中玩水清涼一下，或在林蔭下小睡片刻。眼前溪水清澈，直可透視細數河中的游魚，有時興致一起，還可與游魚玩個捉迷藏，往遠望去，河中倒影清晰，猶如一面鏡子映象，又有幾分朦朧迷茫感，讓人看了又看，彷彿進到另一種仙境美景似的。雖然沒有那麼真實，卻比現實多一份美感，樹叢中掩映著一兩戶人家，隨地而安，過著猶如世外桃源般的生活。天空永遠是那麼寬廣清晰、靜寂，樹蔭下一小船沿著沙洲緩緩前進，給靜寂的大地傳唱出一絲絲聲響。

### （二）創作理念

中國繪畫創作重寫意，一般人以西洋繪畫創作的觀點來看水墨創作，很多人認為中國畫不寫實便是不科學，也是不先進，其實中國畫的寫意創作是比寫實創作更先進，更能把握宇宙自然的本體，猶如宗白華（1985）所說：「中國宋元山水畫是最空靈的精神表現，心靈與自然完全合一。」「中國畫的山水往往是一片荒寒，恍如原始的天地，不見人跡，沒有作者，亦沒有觀者，純然一塊自然本體、自然生命。」中國的傳統繪畫裡，以寫生來寫生活、寫生命、寫生氣，以寫生為基礎，將西方繪畫中的對景寫生轉換成為中國畫的速寫與默寫，並以此為基礎進行創作性的思考轉換，從而走向寫意，寫胸中之意、寫人生之意。

### （三）學理基礎

鄉下景色幽靜，給人無限的生機，帶點不食人間煙火氣，顯然是超脫于人世，這種社會的出世、超世、超脫、淡然的直接表現就是一個靜字，道家有虛靜、恬

靜、無爲之說，而禪的核心就是一個靜字，要在靜中思慮，靜中涵養靜中體悟人生。笪重光《畫筌》「山川之氣本靜，筆躁動則靜氣不生；林泉之姿本幽，墨粗疏則幽姿頓減。」爲了表達出山川靜氣，行筆不能躁動，需心靜氣平，含蓄蘊藉，無妄生圭角；而用墨亦精煉淡雅，且虛無朦朧。渾南田爲笪重光《畫筌》作注言：「畫至神妙處，必有靜氣。蓋掃盡縱橫餘習，無斧鑿痕，方於紙墨間靜氣凝結。靜氣令人不清也，畫至于靜氣，其登峰矣。」本幅作品以寫自然之生命、自然之靜、以合胸中之靜意，呈現宇宙一片生機。

#### （四）形式技巧

《朴子溪畔》作品在形式上，以沙洲的橫式佈置，樹叢林木的垂直佈置交叉對比，間隔的留白作爲河水，讓整個畫面均衡而有變化，而左邊水域採斜向佈展，並利用沙岸邊的沙岸漸層呈現畫面空間，讓整個畫面深化透進去。墨面的整體性與樹木的點、線的交叉重疊產生另一種對比融合，使畫面在多重節奏合鳴中，產生一種極靜寂的氣氛。特別在樹叢與沙洲間佈置一小船，製作動中更感受靜的氣氛。

在技巧上，以用墨作爲創作方法爲主的畫，右邊的主樹叢，先以點線積點成線的鉤勒前面主樹叢，務求勁捷有力，樹幹留白，樹木穿叉又有序，底下沙洲，用宿淡墨乾皴擦以表現沙軟質的質地。後面濃蔭樹叢先以宿濃墨點滴潑墨，在快乾未乾時，部分區域以水破墨，製作暈化的效果，部分再點以濃墨，乾後再逐次加上點葉，並點上部分色彩，型成色墨交疊暈化，點畫相對比較含糊，也就是形的確定性比較含糊，但整個色墨的塊面變幻多、層次無限，具有一種神祕靜醞之氣氛，讓人有玄之又玄，深入宇宙奧妙的效果。

#### （五）藝術價值

靜的表現是明清時的表現主題，現代人以視覺爲取向，不再以靜作畫面主體。靜對現代人的生活型態，具有精神食糧，啓示人生方向的作用。特定以水墨天地講究色墨的塊面變化，製造色墨與紙的接觸面成爲畫面的主體，在繪畫材質媒介的性能作用及其改進，或許可以成爲畫家關注的新研究課題。





圖 4-3-2-2 寂靜山路 水墨宣紙 97 x 87 cm 2010

## 寂靜山路 4-3-2-2

### （一）表現內容

畫題：寂靜山路

形式尺寸：宣紙.97x87cm

創作年代：2009年

款題：二〇〇九年宇立作

鈐印：黃、宇立

數年前遊覽大陸黃山，黃山雲煙之勝，峰巒之奇，泉水飛瀑之美都是名聞遠近中外，讓人有黃山歸來不看山之感嘆，在遊覽名山勝水之時，偶然回首往下望，看到一片松林掩映著山脊中的一條小徑，彎彎曲曲。通往遠處房舍，山脊岩層裸露而呈現較白較亮的質感，顯然這條山中小徑不是人們遊山玩水，尋幽訪勝之路徑，才不著人間煙火，不受外面俗塵氣息的感染，悠然自在地存在著。

### （二）創作理念

以前看元朝人的畫，總認為元朝人的畫太過於疏簡，不值得一看，及長對水墨的體會漸深，瞭解到元人原來不注重再現自然，他們在意的是筆墨，所要表達的是一種簡、淡、拙、樸的意境，也就表現出那種遠離世俗塵雜的心境。現今看到名山勝境中，亦隱含著無限寂靜之氣，只有人心靜下來，慢慢地去感受，靜靜地去感悟，就可以享受到山林中那一股靜寂之氣，古哲人有言，「萬物靜觀皆自得」，不就是這個道理？

### （三）學理基礎

中國畫筆墨所具有的氣，既與宇宙造化的蒼茫渾厚之氣相通，又與生命呼吸吐納之氣相諧，就其形態而言雖是簡單卻是純粹的，而其中又包孕著豐富的美學內涵，因此在筆墨修練之中能將痛快與沉著、動與靜、適與婉、雄與渾、蒼與潤、黑與白、虛與實等諸相反相成的因素鎔鑄於一爐，還要求在筆墨揮灑之中不知不覺流露出作者特有的至性深情。線作為中國畫基本表意符號，由於運筆取線所產生的筆力、筆法、筆觸、筆勢之用筆效能型態，都具有不可言說的豐富含義，構成符號的表示成分，他們的排列與組合受塑造形象和表達畫家情感的目的支配，形成有秩序

的排列與組合。

#### （四）形式技巧

《寂靜山路》在形式上以近景的潑墨墨面所形成的松林與山岩的線狀構造形成強烈的對比，一條曲折彎延的山徑作為視覺引導，製造出對角構圖，而遠山亦以淡墨積染而略加皴擦，隱約具有其骨勢，也與前面線面相呼應。

就技巧而言，利用皴線的外型，用筆力道的差異，皴線的組合原理以形成繪畫風格。本幅作品中就皴線的外形來說，強調皴線用筆有直線、曲線、折線、斷裂線、波動線等各種形式的皴線創作。就用筆的力道來說，講求有輕重、緩急、抑揚、頓挫、轉折一等之效果，就用筆的肌理、質感言，追求粗細、濃淡、乾濕、聚散、整破、軟硬、緊鬆…等效果。就用筆皴線的組合來說，或平行、或交叉、或重疊、或交織、或爭鬥、或聚攏、或分散、或相吸、或排斥、或相親、或相離、或衝突…等形成各種無比複雜的線條風貌。

用筆之皴線是優遊自在的一種生命體，律動和鳴整個畫面，表現出作者的性格和特徵，從畫面中的用筆，就可以感受到作者的人格賦性和學養。

#### （五）藝術價值

從教育的立場與未來高科技的預測，隨著社會物質條件的改善與精緻化追求，人們以畫為養的人群逐漸產生和增加，未來人們對於書畫藝術的興趣可說與日俱增。又當全民在高科技富裕下的生活，不必再時刻為衣食煩惱，而有條件逃避囂染的環境，到山野鄉村構築小別墅，能夠在自己設計的封閉的小天地裡，閒逸地欣賞大自然恬靜之美。中國藝術以其能協調宇宙、生命和性靈三者的巨大魅力，將又會激起更多人的喜愛、投入而深深的迷醉。





圖 4-3-2-3 九寨清秋調 水墨宣紙 97 x 178 cm 2009

## 九寨溝秋調 4-3-2-3

### （一）表現內容

畫題：九寨溝秋調

形式尺寸：宣紙.97x174cm

創作年代：2009年

款題：己丑年中秋宇立

鈐印：黃、宇立

秋天是九寨溝水量最豐沛的時節，尤其當滿山紅葉變色，照映著翡翠般的湖水，形成「神奇的九寨，人間的天堂」的詠唱，更不愧是「黃山歸來不看山，九寨歸來不看水」的俗話了。

九寨溝位於四川省阿壩川藏族羌族自治區，是長江水系嘉陵江白水河的支流，因為區內有荷葉、樹正、則渣洼等九個藏族村寨而得名。九寨溝融合山、水、泉、溪流、飛瀑、池灘、奇岩於一景，集珍稀動物與植物於一處，在色彩及動靜之間都炯異於一般大陸山水，而且充滿夢幻與詩意，因此也被稱為童話世界。秋天是九寨溝最瑰麗的季節，五彩斑斕的紅葉、彩林、倒映在明麗的湖中，金色的落英在藍寶石般的湖光流韻間漂動，悠遠的晴空湛藍而碧淨。

諾日朗瀑布，不僅是九寨溝諸多瀑布群中，規模最大、氣勢最強的一個瀑布，同時也是中國三大名瀑之一。九寨溝的水有的平靜無波，有的激揚清冽，諾日朗瀑布則集溪瀑之大觀，即使入冬後，半邊凝結成冰柱，也有半邊直瀉而下，形成動靜相容的奇景。

### （二）創作理念

一代文豪蘇東坡，一日見山水似有所妙悟地提了一句禪意十足的詩偈：「溪聲盡是廣長舌，山色無非清淨身」，九寨溝清澈的溪瀑與寧靜的翠湖，的確能令人體會山河大地皆如來的意境。古人將不能言說的山河水石比喻為「無情」，能言能說有血有淚的人稱有情眾生，而無情的山水往往能夠激發人的思緒，稱之為無情說法有情聽。九寨溝的鏡湖稱為一大奇蹟，因為它平靜無波時如一面明鏡，將山上的樹、空中的飛鳥、白雲如實照在鏡面，無所隱藏，也無增無減；可是風一吹動，湖

面泛起微微的漣漪時，整個湖面清明不再、倒影頓時消失。

這樣的景象就好像人的心念無夾雜時，可以清明地照見所有的景象，一旦心中被八風境界干擾起了煩惱時，就很難有清淨的智慧心了。而狂奔的瀑河就像人的心念，念念遷流一刻也不能停止，狂心不歇，從源頭的清澈，到後來隨著環境污染，在也不相信本來的源頭活水是清淨的，正如禪宗六祖所說：「何期自性本來清淨」。

遊九寨溝見到清淨之水讓人徹悟，原來水可以如此清澈，人可以回到純淨狀態，如此好山好水讓人在紅塵濁流中，彷彿看到了一絲清明。

### （三）學理基礎

宋郭熙在《林泉高致》中提出了「身即山川而取之」的美學命題，強調吾人創作時要對自然山水直接觀照，才能發現審美自然的趣味，也就是大自然的道、氣。爲了發現審美的自然，畫家必須涵養一個審美的心胸，也就「林泉之心」。所謂林泉之心，就是要人萬慮消沈，不僅不能懷有驕侈俗鄙、意煩心亂的心，而是要培養「胸中寬快，意思悅適」，讓自己的心純潔、寬快、悅適的心胸，猶如純潔寧靜的九寨溝的湖水般的清淨映靜萬物般，才能發現和把握審美的自然，並使之與自己的情意相融合，從而鑄成審美意象。

郭熙「身即山川而取之」的美學命題，要畫家作多角度的、深度的、廣度的觀照，畢竟自然山水的審美形象不是單一的平面，也不是固定不變的東西，而是多側面的、變化萬化萬端的，只有採行多角度的觀照，才能對自然無窮的發現，才能奪其造化，創造出意象統一、渾然相應的有生命的整體，獲得意和象的契合。

### （四）形式與技巧

就形式而言，《九寨溝秋調》—諾日朗瀑布，採化景物爲情思的創作方法，以無情之水來激發人們的思緒，由無情說法有情聽，狂奔不息的瀑河，就像吾人的心念，念念隨流一刻也不得停止。又看水的清澈，石之不動如是或許吾人之狂動不息的心念，可以得到純靜狀態。

就技巧而言，全幅作品的佈黑佈白事先做好整體規劃，黑是山石，而白是瀑流，這裡的留白不是沒有東西的白。而整個瀑布以四個部分組成，即源流、瀑口、瀑身、瀑流而重點表現在於瀑流的部份。瀑流其實也是由幾個黑白對比的單元組合，畫幅右邊筆墨較多，流水之白較少，成爲較次要的瀑身，而左邊之瀑身筆墨聚

散強烈，製造出主要瀑流，瀑流筆墨濃淡乾濕明顯，以增加水流的質感，特別在瀑流的下部，先以墨面處理，並積疊乾淡筆觸，以呈現水的激流速度。瀑口寬廣，左邊部分泛紅之秋樹叢林立，讓部分水源若隱若現，增加畫面深度，而主流之瀑口層次井然，水的曲折縱深感表現無遺。水源的部份則以遠樹遠山作說明，其中樹本以留白上色的方式，作為表達秋的季節，左邊瀑身的部分，一山路曲折蜿蜒，山頂上有一涼亭，在可遊可看的景色呈現聚氣的作用。

## （五）藝術價值

大自然風光潛藏著無限的奧妙與美麗，都留給與有心人去領略、發現，畫家不僅有心，而且有情地把他所觀所思，予以視覺化，希望藉此增進人們多瞭解大自然的潛藏奧妙，追求大自然的無情說法，進而能多親近大自然，與大自然和諧共存，達到天人合一地境界。





圖 4-3-2-4 春風又綠江南岸 水墨宣紙 97 x 87 cm 2009

## 春風又綠江南岸 4-3-2-4

### （一）表現內容

畫題：春風又綠江南岸

形式尺寸：宣紙，97x89m

創作年代：2009年

題款：二〇〇九年八月宇立作

鈐印：黃、宇立

《春風又綠江南岸》，是描寫江南春景，以筆墨的煙嵐深重，表達江南空氣濕潤有迷離閃爍的感覺，讓人從中體會到江南草長，樹木蒼翠，水鄉澤國的特殊景色。畫面上綠柳又抽出新芽，象徵新的一年的開始，幾戶人家，背山靠水，產生一個漁米之鄉，也是一個世外桃源。右上角點畫小船數隻，或停於河邊，或正在捕魚，增添江南幾分生機。春風又綠江南，乃畫一年之計在於春的主體意識，利用筆墨的煙嵐重深，表達出迷離閃爍的空氣感，使觀賞者領悟到春到人間，萬物萌生的忻樂氣息。沒有十里花紅，只見楊柳依依，地氣上升春靄朦朧，一股股早春氣息和真實情景，讓人觸景生情，見圖悟心，見陽春之融合，知大地之復甦，心中充滿了溫暖和希望。

### （二）創作理念

藝術創作乃以實現微妙境界為目標，然而這種微妙境界的實現，端賴藝術家平素的精神涵養，天機底培植，在活潑潑的心靈飛躍而又凝神寂照的體驗中突然成就。就如黃子久熱情的深入荒山亂石、叢木深築中坐，以深入宇宙的動象。在這種心境中完成的藝術境界自然能空靈動盪而又深沈優眇。因此吾人進行創作時，必須以深靜的心襟，發現宇宙間深沈的境地；他們在大自然裏「偶遇枯槎頑石、勺水疏林，都能以深情冷眼，求其幽意所在」。黃子久每教人作深潭，以雜樹塞之，其造境可想。所以藝術境界的呈現，絕不是純客觀地機械地描摹自然，而以心匠自得為高，尤其是山川景物，煙雲變滅，不可臨摹，須憑胸臆的創構，才能把握全景，創造動人神魄的作品。

### （三）學理基礎

山水畫主題不離於山川草木雲煙，然其終極目標以表現天地大美與自我內心之

美。當吾人之精神與天地相往來，在繪畫領域中儼然成爲一位造物者，創造自然而不離於自然，創造意象而不悖視象，實踐理想而不失其真實，這正是唐張璪所謂的「外師造化，中得心源」之真諦，爲歷代大師共同遵奉之法則。

爲達到這種境界，必須構造一廣大空間以森羅萬象，使精神意識自由無礙地翱翔於此玄化境界中，上與宇宙生機同其律動，筆下一點一畫皆是化機。下與大地同其廣生之德，一草一木、一丘一壑無非性情。

山水畫之造境需超越定點視界之限制，打破定點透視之樊籠，以莊子神遊天際的精神，遨遊於雲際，縱覽萬物觀照萬象，然後得之心，應之於手，隨順性情，應用誇張、剪裁、組織之方法去蕪存菁，或予以美化，或予以靈化而臻盡善盡美之地。

當此時，山川大地皆是我肺腑，雲煙流水亦我氣息，而至於情境合一，心物不二，主觀與客觀融合之絕對境界。是以，在有限境象中具無限，於有盡筆墨中領略無盡，「超以象外，得其寰中」乃成爲詩與畫之共同綱領，在山水畫中成就「咫尺千里」與「小中見大」的繪畫美學特色。

#### （四）形式與技巧

《春風又綠江南岸》，採三遠構圖法中的平遠法，郭熙言平遠法最能呈現山水遠的意境，以右實左虛，左實右虛的虛實互動互推的方法，形成畫面的主要律動，沙洲汀渚則以潑墨、破墨、積墨方式與乾筆淡墨形成對比，製造層層疊進的律動。

就技法而言，喜歡寫江南景色的董源，在筆墨上好以疏密濃淡的點子做畫，表達江南煙雲幻起，草木滋生之感。其技法乃「寫江南山，用筆甚草草，近觀之幾不類物象，遠觀之則景物燦然，幽情遠思，如睹異境。」個人以潑、破、積墨之法爲之，以表達大地迷離閃爍，春萌景和，生機無限之景象。

#### （五）藝術價值

造境乃在寫生的基礎上進行，亦或配合中國獨有的觀景、取景的方式，將不同角度度的景，及最精粹的景融合，並發揮個人的創意完成，其中個人情思的啓動、運用與節制都是關鍵，而對於欣賞者來說，可以提供一個多重解讀的作品及供閒暇作爲臥遊、神遊的境。

## 二. 超自然力之創作

宇宙的本質是空靈的、氣的，藝術家的玄遊所重的不是實體，而是氣象。唯有不斷傾聽霸自然的心音，反覆在它的懷抱裡發現尋找那些美的新感受，從而發現萬物與我皆達到相同的宇宙精神，此種創作狀態才真正離開了藝術的技術性，超出了具體的對象而升騰到宇宙精神的高度，這就是所謂即自的超越。只有深入地觀察分析所要表現的對象，並深切的認識它，才能從真實地表現它的同時，在每一感覺世界中的事物自身，看出其超越的意味，在事物的自身發現第二的新的事物。因此水墨畫中的水墨語言，最重要的思維型態所表達畫外之音，視覺型態是侷限的、表層的、唯有心靈是超越視覺極限。所以說水墨語言最精萃之處，不在以視覺造型來表達藝術思維的過程；而是將藝術過程引申到宇宙起自然的領域。這種超自然力便是氣。

古人言「率意超真」及「妙在似與不似之間」不是不要真，而是超越真，超越真這個相，超越常人所認知的真相的境，對心與手的制約，不陷於真相，追求反璞歸真的真，率意乃不是不經意，也不是刻意，是於相不住於相，因此講求意在筆先，意到筆不道，在似與不似之間，唯有把握似與不似之間，才能率意超真，才能操越視覺得限制，傳達出畫外之畫，相外之相及畫外之音。

意境是在有限中看出無限的美中，是藝術的靈魂、是客觀事物精粹部分的集中，利用即自的超越能力的發揮，融合個人的思想情感，再經過高度藝術加工，達



到超越自然進而獲得情景交融、借景抒情的境界。而繪畫能能夠在有限中看出無限，乃在於筆墨本身含有元氣可以完全騰躍於物象之前，由於氣具有無罅不入，無堅不穿的滲透作用，未成形的元氣—紙絹之白，和已成形的生氣—形象筆墨之黑之間，會彼此滲透而互相轉換。當然當未成形的元氣與已成形的生氣之間有著彼此滲透以至轉換作用，並深入體察到筆墨本身亦含有元氣，並置於宇宙空間元氣這個大背景之上，亦即是置於宇宙元氣之中，進而產生超越自然，讓人超出了具體了形象而升騰到宇宙精神的高度，獲得新的事物。

超自然力之創作方法共以三件作品作為代表 一. 《黃山猴子觀海》二.

《浪拍燭台》三. 《漁家秋收》。《黃山猴子觀海》以筆墨脈絡和墨的濃淡聚散，表達山水畫的雄渾博大的氣勢、氣象，並強調行筆運氣對筆跡的固攝與推動，使筆墨之跡蘊含一種內在齊齊和諧，既逸且醇，更合於宇宙之氣的有序性。《浪拍燭台》一圖強調靜心觀照一切相，從中啟發人的想像思考能力，從超越自然中獲得意境。《漁家秋收》一圖利用筆墨網格編織的鬆緊密集，所製造出或密集重疊、或空散疏薄的透氣性，表現出宇宙空間的氣化作用，從而理出宇宙元氣的運動規律和節奏。

超自然力之創作方法的研究，強調宇宙元氣的運化節奏的道理，從有限的視覺形象，把握到無限的意韻，進而使自己升騰到宇宙精神的高度。



圖 4-3-2-5

黃山猴子觀海

水墨宣紙

97 x 176 cm

2007

## 黃山猴子觀海 4-3-2-5

### （一）表現內容

題畫：黃山猴子觀海

形式尺寸：宣紙、97x176cm

創作年代：2007年

款題：丁亥年宇立作

鈐印：黃、宇立

黃山位於黔縣附近，素以風景詭奇聞名，黃山是由岩石所構成，往往岩壁巨大，令登山者望而生畏，卻又忍不住躍躍一試想要去征服。黃山風景無不天然自成，美不勝收。其中以嵯峨怪石、結曲的蒼松、詭譎的雲海，號稱三奇。

黃山觀海是人們到黃山的首要心願，由於氣候的關係，黃山雲海出現的機率特別多。當山中雲起時，宛如海上白浪滔天，群峰在波濤之間乍隱乍現，有如海上仙島，山上有許多地方可以觀看雲海，而其景象因地而異，共可分五海，五海之雲海景觀各異其趣。猴子觀海乃屬北海，傳說中由天飛來一石，奇石狀如一猴，長年駐之而不搖，經年不厭其煩地瀏覽著北海的雲海之美與壯觀，任誰都談不上比石猴對北海雲海的了解與感興。也唯有石猴可以大聲的說：「我是北海雲海的終生粉絲，北海雲海的終身擁護者。」

### （二）創作理念

水墨山水創作重在取勢，因此如何利用筆墨來取勢，是一個值得探討的議題。其實山水畫之所以能夠氣勢雄渾博大的奧妙，在於山水用筆之問題，許許多多筆力方向大致相同的小單元，循著特為設計的筆墨脈絡所組成。這些小單元有位置聚散和濃淡、燥潤等變化，對於這些相同的小單元來說，位置聚散和濃淡多是有意而為，而燥潤變化則多是筆中含墨多寡自然而成，但那些小單元不管如何變化，都須依所設計的筆墨脈絡的韻律節奏湊去節節生發，當然，以小單元用筆所組成的筆墨脈絡也不能呆板，其大脈絡可由幾條小脈絡交迭穿插參差而構成。這樣，在組合運用這些小單元置陣布勢時，每下一筆都要增益其勢，而不是減損其勢，要做到筆筆有著落，筆筆都能看，筆筆都起作用，這也是強調整齊中求變化、同中求異，有一層層積疊以取勢，以產生一種意想不到的山水氣象。

### （三）學理基礎

中醫的氣化學說中，提出了「氣的動力作用」和「氣的固攝作用」，中醫所說「氣的動力作用」，就是指人體血液的運行，津液的輸送都靠氣的激發和推動，氣的虛強將是個人健康的指標，氣虛推動力減弱，人也會出現體虛的狀況。所謂的固攝作用，乃是指氣能控制血液，不使它溢出脈管之外；能控制汗液與尿液，使其有節制地排出；還能固攝精液，使其不產生遺泄等。氣對血液來說一方面能推動血的流向，另一方面也能統攝血的流行。由氣的化學作用得知氣有動力作用和固攝作用。這也符合中國書畫家用筆用墨的實踐。一個真正修養精深的書畫家，下筆運氣，筆中之氣必然對墨跡有推動作用，又對墨跡有固攝作用，因而使筆墨之跡蘊含一種內在的齊齊和諧，既逸且醇，更合於宇宙之氣的有序性。

### （四）形式技巧

《黃山猴子觀海》就形式而言，整幅作品採右重左輕，左邊部分留出大量空白以作雲煙，其中繪製出石猴作觀海狀，虛中有實，實中有虛，引發人們想像空間。右邊強化山石向背結構，峰巒及其龍脈的起伏走向，樹的分支，泉流的源委，雲氣的往來，道路的出入等都有所交代。應用許許多多用筆的小單元筆跡的方向、位置、組合成一條筆墨脈絡布排，再將小脈絡中的粗細、大小、濃淡、乾濕的對比，組成一條大的筆墨脈絡，讓氣在畫面中行使著動力，也固攝氣的動力。

就技巧來說，以積點成線作為較亮、清楚山面，以積點成面表現較為陰暗的山面，兩者形成明暗、黑白，筆墨的對比並組合成筆墨脈絡。用筆組合時而斷續錯落乃至重疊，時聚散有致，或層次景然，一層深，一層淺，一層乾，一層濕，逐層相間合成一片。筆毛方向相同，順次而下，整齊中有變化，點與點之間，要顧盼生姿，互有感情。利用許多小單元的點排比組合而成大單元的塊，當然要比不講規律隨意塗抹的塊面來得整體性更為強烈、更有分量。

### （五）藝術價值

利用中醫氣化學說，來說明筆墨運行的道理，或許有人不甚認同，但仔細思量，也甚有道理，畢竟人、自然、藝術品固屬宇宙自然的一份子，同是氣充而成，

利用人體血液的循行、汗尿的控制等來印證，更能確切明瞭氣力暢行的要旨，對於個人健康養氣而言事件好事，對中國繪畫創作而言，也是一種探討的方向。





圖 4-3-2-6

浪拍燭台

水墨宣紙

97 x 178 cm

2009

## 浪拍燭台 4-3-2-6

### （一）表現內容

畫題：浪拍燭台

形式尺寸：宣紙，97x178m

創作年代：2009年

款題：己丑年夏月宇立作

鈐印：黃、宇立

《浪拍燭台》作品乃描繪野柳岬燭台石經驚濤拍岸之景色，以特殊質地結構的燭台石為主題，只見或大或小、或高或低、或全或缺的燭台石，架疊結構成特有的地質景觀，當驚濤一來，捲起千堆雪，分裂開了燭台石的結構，營造了另一種特殊的景觀，千堆雪是燭台石的一部分，燭台石是海水的一部分，二者已分不清楚是水是石，水石渾然整體結合成一景。沿著海岸線，燭台石依稀錯落存在，但地質景觀逐漸變化，再遠望整個野柳岬橫置於海上，酷似海上之臥佛。每當清晨或日暮時分，海面薄霧瀰漫，更顯得莊嚴肅穆。野柳岬上星羅棋布各種奇岩怪石，令人目不暇給，可謂北海岸岩岫之美。該岬面積雖不甚大，景觀地形卻相當豐富，是研究風化地形的極佳自然教室，燭台石、女王頭、豆腐岩、仙女鞋，或聳秀妍麗，或奇特萬狀，似乎集天地間之鐘靈毓秀於一身。大石風流蘊藉，小石旖旎嫵媚，尤以燭台石更劇情韻風流。

### （二）創作理念

人是有情、有感，可思、可想的高級份子，但畢竟不是每個人都能發揮思考力，或是想像力，自然物看起來無情、無感，不可思、不可想的低級物，可是常常靜靜的訴說著人間一切法，顯示出常境之美。如果能夠以「忘我」的心境，靜下來攬見外面世界，藝術的心靈便誕生了。以「忘我」、「靜照」的心來看燭台石，可以洞見燭台燭石身上細下粗，最高約莫兩公尺，燭頂中央有一石灰質球形結核，海浪一打上來，沿著燭身流淌傾瀉，端端是替人垂淚到天明的燭油，此情此景讓人肯定地說，石非無情物。

《浪拍燭台》作品，因海浪時時刻刻拍打著燭台石，燭台石滅了又亮，亮了又滅，在海水燭石的對話中，永遠動者如常，靜者不動如山，這種恆不變的照亮人世

間的精神，如此有心還惜別的情意，讓我感懷的創作此作品。

### （三）學理基礎

藝術心理的誕生，在人生忘我的一剎那，即美學上所謂「靜照」，忘我即老子所說的滌除玄鑑，莊子所說的心齋、坐忘，也是郭熙所說的林泉之心，忘我即讓自己空諸一切，心無掛照，無利害關係，和遠離塵俗事物，這時一點覺心便存在心胸，因此而靜觀萬象，萬象如在鏡中，光明瑩潔，而各得其所，呈現它們各自充實的、同在的、自由的生命，並在靜默中吐露光輝。

蘇東坡詩云：「靜故了群動，空故納萬境。」便可獲得萬物內在的、自由的生命光輝。空明的覺心，容納著萬境，萬境浸入人的生命，染上了人的性靈，美感的養成在於能空，對物象造成「隔」的作用，形成距離感，使自己不沾不滯，物象得以孤立絕緣，自成境界，因此心靈內部的「空」，是一個藝術家真正修身養性，怡養品性的基礎養氣功夫。

### （四）形式技巧

《浪拍燭台》就形勢而言，整幅作品採用反c字型構圖，畫幅右邊的海岸以斜線方式呈現，一方面作為視覺動線的引導，一方面增加畫面的縱深，遠景單面山，壁立海中，作為海浪之背景，燭台石浪拍打處，筆墨濃重，描繪仔細，製造強烈黑白、虛實、動靜的對比，成為全畫幅的焦點。

就技巧而言，燭台石部先以淡墨作簡單明暗，在逐次以乾淡墨積擦，並以西洋固定光源作為統整畫面。特別在海浪拍打岩石處，隨意大膽落墨幾點濃重墨，以壓出浪花的雪白，同時也製造燭台石表現的韻律節奏，使成為畫面的視覺中心。

### （五）藝術價值

藝術創作，貴於創作過程中有一顆能動、能靜的心，以觀照萬物自有所得，以動激起內在神遊的意度，如此創作才能有創意，才能有韻致。

靜觀時以統整性的觀照來處理周遭事物，讓吾人以超出俗見、破除常念的日常習慣套路和思維方式，忘掉自己的俗念俗心，以獲得新的想法，使事物得以新的方式展現。





圖 4-3-2-7

漁家秋收

水墨宣紙

87 x 97 cm

2007

## 漁家秋收 4-3-2-7

### （一）表現內容

畫題：漁家秋收

形式尺寸：宣紙.87x97cm

創作年代：2007年

款題：丁亥年八月八日宇立

鈐印：黃、宇立

民國七十三年，隻身從澎湖縣將軍國小調回到雲林縣金湖國小，金湖是屬於雲林縣口湖鄉沿海的一個小漁村。沿海邊有一個小小的漁港，供給當地漁民收穫養在海中的牡蠣的小船進出用，後來當地居民因開發繁殖文蛤苗，而形成了養殖業相當發達的區域，站在金湖國小的頂樓，往四週遙望，只見一畦一畦的魚塭連綿不斷，形成當地特有的風光。金湖因屬海邊地形，東北季風凜冽，加上風沙滾滾，居家環境惡劣，當地居民普遍種植木麻黃，作為防風防沙之用，並有避免土基被沖走流失的危險，夏天又可乘涼休閒之處。本幅漁家秋收便是以木麻黃為主景，點出金湖漁家秋收的榮景。

### （二）創作理念

明董其昌說：「畫之道，所謂宇宙在乎乎者，眼前無非生機。」漁家秋收以極其平淡、平凡的鄉村景色入畫，魚塭是人們的財富，也是人們的希望。木麻黃樹生性耐乾旱、不怕雨水、強風，極其有生命力的一種植栽，有它守護人們的財富，人們的期望的實現是指日可待。木麻黃樹林掩映著一畦畦魚塭，表現出宇宙的一片生機。也正是著眼於有筆墨處，用心於無筆墨處的空白，突顯出整個宇宙意識，體現出那個微茫慘淡的宇宙背景所包孕的深刻含意。

### （三）學理基礎

空白的紙絹是一個充滿氣的宇宙空間，石濤「一畫說」，一畫是一筆落在紙中的一，也是筆墨落在紙絹上的千萬筆的一。因此中國畫實質上是由「一畫」所組成的筆墨網格對於宇宙空間的分割。以筆墨之運行為網路，主要是說明它的透氣性，筆墨底下的宇宙元氣即紙絹之白，可以無隙不入地透過網路透上來，但這個網路編織是有緊有鬆，有密集重疊為實處，亦有空散疏薄處，呈現出一種極有變化的秩序

感，所以石濤所謂的「一畫」實際上可幻化成爲許多種筆墨符號和編織成無數種排列組合，因而中國畫的筆墨網格落在紙絹這個宇宙空間上，就如魔法般的演化出無窮無盡的形態。

#### （四）形式技巧

《漁家秋收》就形式而言，利用線的造型功能，處理相互的位置與空間關係，也就是利用線本身的無窮變化，加上結構組成的方式多樣，首先將畫面空間分割成幾部分，呈現出實景與虛空的對比，此時畫面上的佈黑與佈白得斤斤計較，最大的白留在畫面的中央偏左位置。點畫幾個人、屋舍，讓虛白的部份起了實的功能。實景樹木部分，將其中幾棵較爲重要的，以雙鉤的方式呈現，其餘的便以鹿角沒骨的方式呈現，製造實中有虛，虛實、黑白之對比，使整個畫面增強視覺強度。

就技巧而言，本幅作品採用了實者虛之，虛者實之的創作方法，強調用筆線條的力道、節奏、組合的方式來經營畫面。前面的主樹以點爲出發，積點成線猶如錐畫沙、屋漏痕之用筆，筆筆講究輕重緩急、抑揚頓挫，務求簡而形出，後面的樹叢部分，取用直線、曲線並用，並以長筆、回筆、折筆、闊筆、亂筆表現。長筆多舒暢、短筆比較急促、回筆含蓄、折筆質實、闊筆平坦、亂筆繁瑣，由各種不同用筆的效果，以感應宇宙自然的豐富性，並形成不同的風格作品。

#### （五）藝術價值

以畫爲寄，以畫爲養，或許是現今科技發達環境下，唯一可以涵養人們人文素養，提昇吾人精神層次的方法。畢竟現實生活下，人們有太多的理想要去實現，太多的負擔要去承受，如何讓自己在衝刺未來，實現理想之際，涵養一份林泉之心，臥遊、神遊山林寂靜之氣息，以滌除太多繁雜塵俗之氣，讓自己擁有更多的挫折忍受力，甚至涵養更多的創意。

### 三 .悟、靈感之創作方法

東方禪家對道的體驗講求悟的方法，西洋人強調意識底下的潛意識作用，由於潛意識的浮現或主宰人的思考時即是靈感的呈現，此時在藝術創作上便是創造力的啓發，當靈感一消失，創造力也即消失，所以靈感總是剎那間的事。中國的靈感說提出了悟的觀點，把藝術創作區別於理性思考而有自身運作的系統。悟乃強調物我之間的瞬間相契合的感悟，從而獲得靈感的突然產生，又有向一種較高境界的生成。

中國的靈感理論一悟，從文化根源上講，都與中國宇宙氣的非實體性和道的超絕言象有關，此即《周易》和《老莊》的「得意忘言」、「得魚而忘荃」的思想，所以在繪畫創作上從來都不是直覺地在外觀上逼肖地摹擬物象，反而是根據記憶、印象，憑藉認識、想像來創造形象，從而體現「有」與「無」、「虛」與「實」之道、氣的美。

古人論畫很有意思，特別注重意會神思，及講究玄意道法的自然感悟，聽上去，看過來，走來走去，觀來觀去，總覺得一聽到、一思解，好像四周都充盈著神氣，也玄也神。面對自然造化，都是內心靈魂情思與天籟萬物的呼應與感懷，總地說還是一個悟字的揮灑，一個意字的把握，因此繪畫創作在感悟天地的同時，都把握在似與不似之間，形成一種即自的超越，很明確地可以說是心內靈魂的一種領悟的證道。

悟、靈感的創作方法，可將自己融入自然，物化於自然，消解於自然，也可以將自然融入自我、物化於自我、消解於自我，從而獲得天人合一的境界。中國的靈感論一悟，其實是一種積累沉澱以後所呈現的一股創造力，因此悟的呈現需要時間推積，其呈現的效能是一輩子受用的。同時繪畫上的悟需要吾人的大腦、小腦同時運作配合，才能由悟而創作作品。大腦是一種有意識的思辯功能，創作前的所思、所想、神遊等皆由大腦主導控制，對於繪畫創作來說，筆墨駕馭的筋肉活動的技巧控制，是由小腦所支配，爲了達到心手相調和，大腦、小腦的啓動配合是非常重要的，如此才不至於眼高手低、或眼低手高的現象發生。

悟、靈感的創作方法，共列四件作品作爲代表 一.《大安溪峽谷》 二《風雨歸舟》 三.《中橫翠色》 四.《峽江行舟》。《大安溪峽谷》一圖，強調創作時由大腦和小腦的配合運作，以呈現悟的狀態，並表達雄偉蒼潤的繪畫風格。《風雨歸舟》一圖乃將自然融入自我、物化於自我、消解於自我，從證悟天人合一的境界中，由藝術走向人生，追求自己安身立命之道。《中橫翠色》乃追求自然中的意會神思，得到感悟自然的玄意道法，從而獲得返璞歸真，超越真的境界。《峽江行舟》圖強調吾人頭腦的能動作用，發揮想像及虛構，以對現實生活進行加工改造，來獲得大自然玄妙之理。





圖 4-3-2-8

大安溪峽谷

水墨宣紙

97 x 86 cm

2009

## 大安溪峽谷 4-3-2-8

### （一）表現內容

畫題：大安溪峽谷

形式尺寸：宣紙對開水墨設色，97x86m

創作年代：2009年

款題：己丑年八月二十日宇立作

鈐印：黃·宇立

大安溪為苗栗縣境內最大的河流，發源於雪山山脈西側泰雅族原住民的聖山大壩尖山，流經泰安、卓蘭、三義、苑裡至大甲溪流入台灣海峽，他也是苗栗縣與台中縣的界河。大安溪自坪林以降，轉向西流，河床漸漸寬闊，沿岸出現河階臺地，在卓蘭鎮內灣里以下，發展成為肥沃的沖積平原，直至西部海岸，一片平疇綠野，農產富饒。

台中縣東勢和苗栗縣卓蘭交界的大安溪河床，於二十世紀末九二一大地震時，曾因車籠埔斷層擾亂帶的推升隆起，引發大安溪流水阻塞形成局部堰塞湖河段。多年來歷經颱風大雨所引發大安溪河水急流沖刷夷平以及河道自然調整與平衡，逐漸形成谷中峽谷的發育。近兩年來颱風來襲，強風豪雨，豐沛雨水匯入大安溪的河谷，在湍急的溪流沖刷切割下，在蘭勢大橋以東之大安溪上游東勢段河床形成谷中谷之峽谷新地形景觀。

### （二）創作理念

繪畫創作是一種極其複雜的過程，而且是大腦和小腦都要啟動使用，一般而言，大腦是一種有意識的思辨功能，創作前思、想、遊等皆由大腦主導控制，當吾人運筆沾墨進行實際創作時，對於筆墨駕馭的筋肉活動，會起著支配作用，而這種筋肉活動在體現畫面的一種力量，對畫家來說離不開筋肉活動的技巧，也就是說藝術創作離不開小腦的調劑功能。由於這種功能能夠使機械的筋肉活動一旦堅持日久而獲得慣性，其技巧容易成熟，工作效能也會顯著提高，又當慣性養成可使筋肉活動有意識轉入下意識，並成為游刃有餘的筋肉活動，就如庖丁解牛般的自然，因此吾人進行創作時必然心要鬆，筆要工，才能自由自在的揮灑。

### （三）學理基礎

中國畫筆墨所具有的氣，既與宇宙造化蒼茫渾厚之氣通，又與生命呼吸吐納之氣相諧，就其型態而言雖是簡單卻是純粹的，而其中又包孕著豐富的美學內涵；它要求在筆墨修煉之中能將痛快與沉著、動與靜、適與婉、勁與逸、雄與渾、蒼與潤、黑與白、實與虛等諸多相反相成的因素鎔鑄於一爐，還要求在筆墨揮灑之間不知不覺流露出作者特有的至性深情。深情必須纏綿往返，雖然創作受情感的影響大半在下意識中，而作者通過有意識的注入，通過無數次有意識的重複動作，使自然可以將感情融化於其中。

#### （四）形式技巧

《大安溪峽谷》圖，就形式而言，利用大安溪之白，與大安溪的切割大地，猶如筆墨切割白紙般，所形成宇宙大氣，轉換成畫面之氣，又融入個人之氣，呈現出動靜、蒼潤、黑白、虛實的相反相成多樣的統一。畫中強調主山側面佈展出來的斜線讓畫面深進去，水源的深遠流長，助長了整個畫面的氣氛。

就技巧而言，強調筆墨功夫的修練，並不是隨意偶爾的效果，避免筆墨的粗率、油滑或僵硬，而是通過無數次有意的實踐去鎔鑄，並注重筆性之修養。在技巧持續深化的過程中，離不開大腦思辯理性的介入，通過大腦、小腦的交織使用，讓吾人的筋肉技和大腦悟性交融積淀，以獲得既厚重又靈動的畫面。

#### （五）藝術價值

藝術創作貴在心、手、筆的緊密聯結，缺一不可，有人常有眼高手低，或技高眼低多不足取。筆墨技巧雖為小道，但小道亦有大道存在，因此創作需筆墨筋肉技巧修練到爐火純青的地步，達熟練的境界。當此時配合心運節奏進行創作，必然創作出感人的作品。但技巧熟而能巧用最好，一定不能成為僵化的習慣，一旦成為僵化的習慣性反應作畫，那將如死魚白目般的了無生氣。



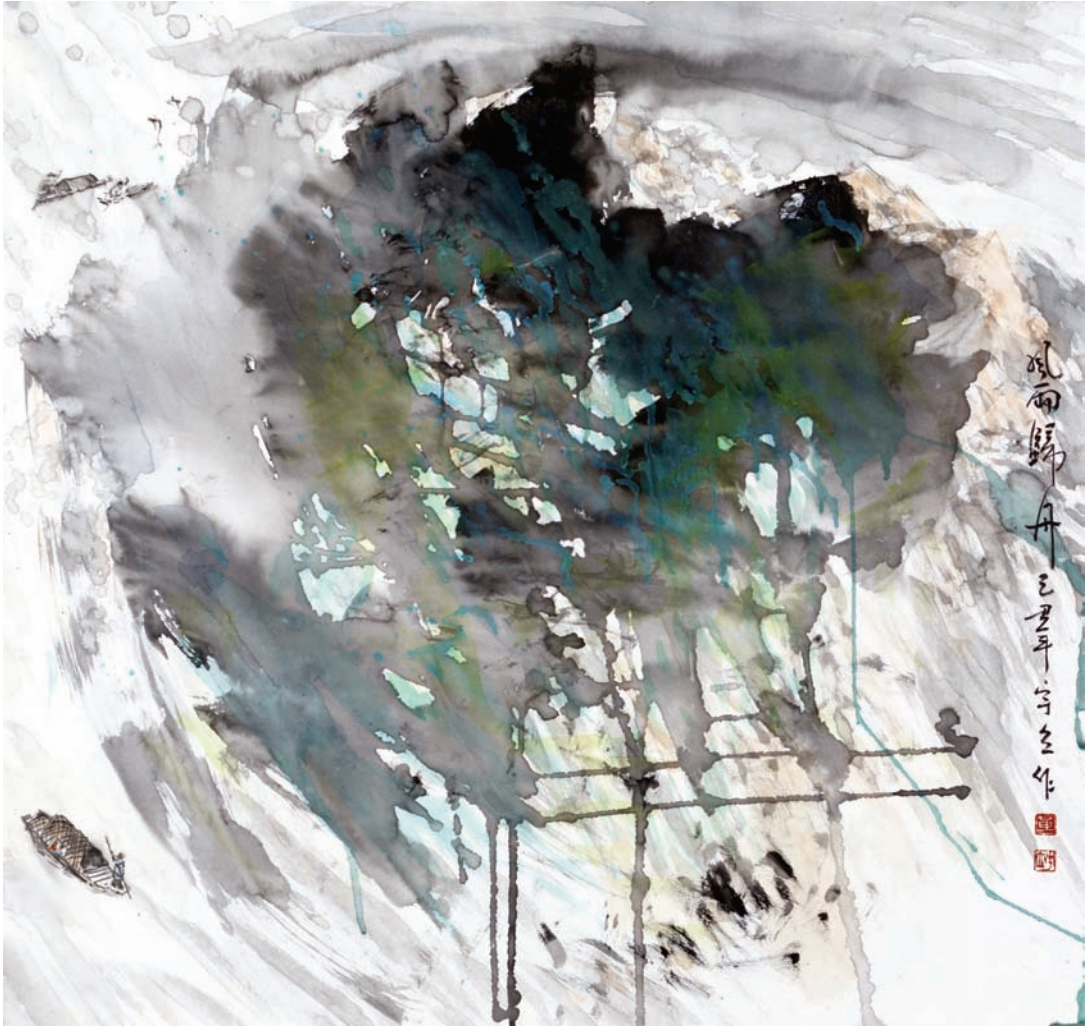


圖 4-3-2-9 風雨歸舟 水墨宣紙 70 x 86 cm 2009

## 風雨歸舟 4-3-2-9

(一) 表現內容

畫題：風雨歸舟

形式尺寸：宣紙，70x86cm

創作年代：2009年

款題：風雨歸舟己丑年宇立作

鈐印：黃、宇立

《風雨歸舟》乃描寫台灣大自然，在風雨交織的侵襲下，滿山風雨，滿谷水流，土石流更因雨水之沖刷，到處崩塌滾動的情景，當強風豪雨大力撼動著我們的家園，讓人們感受到自然力量無比之神祕而強大時，或許該是吾人反身自省，學習與大自然和諧相處的時候。平時安然自在的生活過慣了，一朝碰上天災地變，吾人如何面對此時此景，讓自己重新面對一切困境，排除一切困頓，找個暫時安頓處所，明天或許可以再整裝出發。

### (二) 創作理念

西洋人的宇宙觀是清晰的、具體的，因此他們對待宇宙是人定勝天，因此科學特別發達，持續不斷的從自然中截取資源為人們所用。東方人的宇宙觀除了清晰性同時包含模糊，是具體與抽象的統一，因此哲學辯證特別發達，視自然唯一有機生命體，人們可以投靠到大自然的懷抱中，將自己融入自然、物化於自然、消解於自然，也可以將自然融入自我、物化於自我、消解於自我；前一種是從人生轉向藝術，取得澹泊精神之境界；後一種是從藝術走向人生，產生了雄渾偉大的精神。不管是澹泊精神或雄渾偉大的精神，這兩種取向最後都回歸到天人合一、物我和一的境界。風雨歸舟除了強調人和自然要和諧共處，並點醒吾人要涵養修為，融化於自然、物化於自然或者是融入於自我、物化於自我兩者修為方式，從中獲得天人合一，讓自己有所安身立命。

### (三) 學理基礎

中國的瓦木建築易於毀滅，圓雕藝術不甚發達，古代禮樂之形式美早已喪失。民族的天才乃借筆墨的飛舞，寫胸中的逸氣，從而獲得自由的超脫的心靈節奏。所以中國繪畫不重視具體物象的刻劃，而傾向抽象的筆墨表達人格心情與意境。中國

畫是一種建築的形線美，音樂的節奏美，舞蹈的姿態美。其要素不再寫實，而在於能進一步引人由幻即真，深入生命節奏的核心。世界上唯有最抽象的藝術形式，才能象徵人類不可言、不可狀之心靈姿式與生命的律動。

中國畫真像一種舞蹈，畫家解衣磅礴，任意揮灑，他的精神著重在全幅的節奏生命而不沾滯於個體形相的刻畫。利用筆墨、形式的作用，畫實相為空靈，引人精神飛躍，超入幻美。

#### （四）形式技巧

《風雨歸舟》就形式而言，採用抽象大寫意潑墨、破墨、潑彩及自動流走的方式進行創作，全幅以晦暗、模糊、抽象之形式表現大自然潛藏的一股未知的神祕力量。畫中僅在山頂頭留部分重墨，其餘皆淡墨揮灑暈染，以增加畫面的強度力量。

就技巧言，風雨歸舟圖在不透水，可塗抹、重疊、沖洗的塑宣紙上，首先以潑墨的方式底定全幅作品的輕重濃淡，在快乾未乾之際以撞水破墨的方式，形成墨的暈流、混融，並可提高一邊讓墨產生流動及滴接成線，有的部分可用吸水抹布或紙作部分的刪減。乾後可部分再潑墨，部分皴染，最後才潑彩、點寫舟船、落款、蓋章，而完成作品。

#### （五）藝術價值

現代人生活條件好，過於物質條件的追求，導致於對自然的過度開發。畢竟人的生活空間—地球只有一個，如果不予以愛惜保護，恐怕人類所付出的代價會越來越大，希望藉由風雨歸舟，提醒人們要好好愛護地球，與地球和諧共處，追求天人合一的境界。





圖 4-3-2-10 中橫翠色 水墨宣紙 97 x 87 cm 2009

## 中橫翠色 4-3-2-10

### (一) 表現內容

畫題：中橫翠色

形式尺寸：對開·水墨設色 97X87cm

紙材：宣紙

創作年代：二〇〇九年

款題：己丑年八月廿日

鈐印：黃·宇立·押角章：境由心造

《中橫翠色》圖乃圖繪中橫太魯閣一景，畫面呈現太魯閣崇山峻嶺、千仞峽谷、開闊谷地、小石紋理，並訴說著億萬年山水形成的奧秘，及其間所蘊藏的多樣野生動植物生態，更活絡了氤氳峰巒裡石與水的對話。

中橫翠色取自雄偉俊秀的太魯閣峽谷其中一段，約自六百萬年前，由於菲律賓海板塊與歐亞板塊的碰撞，地層隆起，浮出海面，台灣逐漸形成，並緩慢隆起成陡峭的中央山脈。覆在山脈上層的岩層受到風化侵蝕的作用而剝離，深處的大理岩便逐漸露出地表。出露的大理岩受到立霧溪經年累月不斷地下切侵蝕，伴隨著地殼的不斷隆起，峽谷愈來愈深，山也愈來愈高。由於大理岩質地非常緻密穩定，河水切割時邊坡不容易崩落，因此歷經長久的歲月，便造成了高聳直立、幾近於垂直的 U 型峽谷，中橫翠色即以表達此種自然造化神祕之傑作。

### (二) 創作理念

古人論畫很有意思，與今人有特別的不同之處，特別注重意會神思，及講究玄意道法的自然感悟。「氣化」是中國人感受自然，認識世界，把握其運動規律，探索生命奧秘的方式，因此只能用意來把玩來貫穿，面對自然造化，多是內心靈魂情思與天籟萬物的呼應和感懷，總的說還是一個意字的把握，古人作畫、作文、作人、作懷而感悟天地，都握在似與不似之間，這種相似的獲得很超越自然的眼中之相，又超越了思維理性的邏輯模式，或許可以很明確的說是心內靈魂的一種領悟，中橫翠色，也是個人面臨太魯閣峽谷，停下來聽一聽、聞一聞、想一想，將一切凡俗拋盡，用赤子之心體會大自然，內心靈魂所領悟的一種意的表現。

### （三）學理基礎

佛在《金剛經》中講：「凡所有相，皆是虛妄」許多水墨創作者，任於自己研究探索的筆墨之相、筆墨之境如若一因其筆墨之心有貪求某相而動念移轉上下左右，必遺損於原心意所念求清靜平淡之境界。古人言「率意超真」及「妙在似與不似之間」不是不要真，而是超越真，超越真這個相，越過常人所認知的真相的境，對心與手的制約，不陷於真相，追求返璞歸真的真，率意乃不是不經意，也不是刻意，是於相不住於相，因此講求意在筆先，意到筆不到，在似與不似之間，太似則無趣味，太不似有欺人，唯有把握在「似與不似」之間，才能到位於「意」的境界。

### （四）形式技巧

《中橫翠色》圖，就形式而言雖是寫生作品，但不以再現太魯閣峽谷的景色為主，而取其雄偉剛強之氣勢，拙樸純真之意境，曲折幽深之境為作畫之相，畫面上以立霧溪貫穿作為氣脈，或顯或隱，峭立岩壁經山洞及山路的連接，在或露或藏中，增加畫面的縱深與神秘，也提升了畫面境的層次。

就筆墨而言，本作品強調以中鋒行筆，當中鋒筆尖切刻紙張之白時，在筆與紙張的彈性機制作用，產生了宇宙之氣，由宇宙之氣的布置，完成了山體的氣力與山勢的氣脈。山頂之叢林植栽，以整體把握方式，列置濃淡、聚散，並適當的留出空白，以藤黃調汁綠上色，顯現山林生意趣味。

### （五）藝術價值

「相」對藝術價值創作來說是擺脫不了的，因此不是擺脫的問題，而是如何面對的問題，前人言「妙在似與不似之間」倒是說透「相」的處理問題，對「相」要經意但不刻意，不刻意求精，不刻意求古人，不刻意求傳統，不刻意求創新，不刻意求現代，一切順其自然，自有一片生機在眼前。





圖 4-3-2-11 峽江行舟 水墨宣紙 97 x 87 cm 2009

## 峽江行舟 4-3-2-11

### （一）表現內容

畫題：峽江行舟

形式尺寸：宣紙，97x88m

創作年代：2009年

款題：二〇〇九年八月宇立作

鈐印：黃·宇立

一九九六年利用三峽新壩未完成，尙能一睹長江三峽原貌的機會，遊覽長江三峽。猶記得當時以逆流的方式，由武漢搭船至重慶，三天兩夜的長江之旅，飽覽長江江流浩蕩，奔騰之勢有如千軍萬馬。兩岸山峰聳立，氣勢磅礴，峽江行舟乃畫三峽之巫峽。杜甫詩句「玉露凋傷楓樹林，巫山巫峽氣蕭森」，前景近山只露出頂端部，長江蜿蜒曲折於兩岸之間，主峰高聳入雲，顯現出奇險無比。讓人感受到李白蜀道難所寫之真境實景：「蜀道難，蜀道之難，難於上青天，使人聽此凋未顏。連天去峰不盈尺，枯樹倒掛倚絕壁。」早期對三峽只是耳聞，透過李白的傳述，或許可得到三峽幾分意境。當親眼目睹三峽實景，真拍案叫絕，竟有如此氣魄驚天地泣鬼神之山河。

### （二）創作理念

藝術形象來源於生活，卻又與普通的生活本質不同，這就要發揮「忠於生活，主宰生活」<sup>89</sup>的藝術手法。儘管現代攝影技術已高度發展，卻不能取代繪畫。藝術創作貴在藝術家的頭腦能動作用，運用想像和虛構；對現實生活進行加工改造，呈現與現實生活不即不離，是相非相的特徵。因此如何反應生活景物的特點，通過景物體現個人的思想感情，是藝術創作要著力經營。峽江行舟著力於表現巫峽之雄偉壯觀，應用以大觀小，增加山河之比例表現出陽剛、雄壯之風格，同時也呈現出大地陽剛之大氣。

---

註 89 同註 72 P112



### （三）學理基礎

繪畫創作講求虛實，藝術中的虛實是現實生活的反映，來源於現實生活，李可染指出<sup>90</sup>：「寫生既是對客觀世界反覆的再認識，就要把寫生做為最好的學習過程，以自己像是別的星球上來的，一切充滿了新鮮感。不同成見看事物，對任何對象都要在認識。」「寫生時應當每一筆都與生活緊密結合，都是生活本質美的提煉，只簡單地畫一個符號，還是脫離生活，畫出來還是自己固存的畫面。」清丁皋指出：「凡天下之事物物，總不外乎陰陽。以光而論，名曰陽，暗曰陰。以物而論，高曰陽，低曰陰。以培樓論，凸曰陽，凹曰陰。豈人之面獨無然乎？唯其有陰有陽，故筆有實有虛。」山川萬物只要仔細觀察和透澈了解，便能掌握整幅作品的虛實，形成「法」與「勢」內斂，一氣滾去地掌握虛實對比的節奏性製造張力，貫串整幅作品的氣勢動勢。

### （四）形式技巧

《峽江行舟》就形式而言以巫山為主體、為實，江水為次、為虛，運用以低求高的方式，把長江流水壓縮大概不到全畫面的十分之一的比例，由於上下濃重，墨對白的擠壓，限制與虛實強烈對比以提升了白的質量，形成很強的氣脈作用。其次把山勢盡量拉高，甚至超乎紙外，表現巫峽峻峭；高拔的特色與連綿不斷，造成強烈而無限的視覺效果。利用主山體的光亮虛白與後山的晦暗對比，形成畫面的另一焦點而有主山堂堂之感。

就技巧而言，本作品畫前將宣紙揉成一團，打開後利用紙張的皺紋，以短直線、點隨意皴擦染，顯示山石的堅硬質感。通幅作品以水墨作畫，利用墨色的暈染濃淡最符合大自然的道，也最能傳達出大自然玄妙之裡。

### （五）藝術價值

創作一件作品，讓每一幅作品都具有完全獨立的生命意義，因此在創作前的思考，理念的釐清，創作中媒材、紙質，技巧等品質的掌握與應用，都需要與大自然息息相關，也唯有如此才能創作出多種風格的作品。

---

註 90 梅墨生編著(2000)中國名畫家全集(1)李可染。台北市：藝術圖書公司， P125

## 四 養氣之創作方法

宇宙萬事萬物皆由氣結構而成，因此自然物質的世界是氣，吾人之創造力、生命力、智慧精神也是氣，至於個人所形塑的藝術風格也是氣，自然、人、藝術品三者皆由氣所精構成，亦經由氣得間質、轉換運化作用而互相融合成就，因此探討研究如何用氣的特質與功能來進行創作是養氣創作方法之重點。

氣形成藝術家的創作個性，可就三方面來說，（一）是指人身上的自然稟賦。（二）是指吾人進行創作時積極奮發的精神狀態。（三）是指氣作為一種高尚品德藝術風格的呈現。養氣的藝術創作，注重吾人的品德修養、強調氣和精神的聯繫，在創作中應順自然，不能有絲毫驕奮之氣，或做作勉強之心。因此平素對精神和氣的調養，自我養氣的進行，修養自我品行，保存心平氣和，精神舒暢，以對自然山水風物作最深層的理解與把握，如此以「聽之以氣」對話自然物界，才能進到天人合一的境地。

氣也是決定作品的意致和精神的主要因素，作品的精神也是畫家精神的物化型態。養氣的創作方法著重於精神與氣的聯繫，從豐富的生活累積中經篩選概括後，陡然得之時的那一瞬間所反映的那種精神狀態，這種精神和氣統一的精神狀態，經由筆墨而完成意象創作，筆墨的駕馭運用亦以把握宇宙元氣特徵為主要表現方法，氣的運化可以變無為有，氣聚而成形，可以多取紙絹之白與筆墨之墨的對比映照效果而獲得畫面力度的效果。筆皴的行使對空白紙絹的切割而形成網絡，當山石的勾勒施皴而不填滿，讓氣通過勾皴之間的空隙，由內往外透出的氣便有輕重虛實之靈變。這充溢於山石內部的氣，與山石之外甚至通幅的氣也相呼應連貫，形成局部與整體一氣貫通，個體與整體相容成一有旋律的節奏，達到心手相應，畫如其人。

宇宙之氣有氣積而成形和氣變而有形這兩種成形的的方式，這兩種氣的成形方式正也說明氣的繪畫可以有陽剛之美，也可以有陰柔之美，而積墨與破墨正可說明這兩氣成形方式的微妙反映，並可以表達出山石在天地間日月精深的元氣多層次積疊而成。因此在養氣創作方法，即繪畫創作上利用積墨，破墨來創作，追求筆墨之氣

的彈性伸縮機制與紙的效應結合，以力撫宇宙之氣的彈性伸縮機制的效能。

養氣的創作方法系列共有四件作品，一.《雲海圖》二.《溪源無盡時》三.《山中攬翠》四.《山中小雨》。《雲海圖》強調精神和氣的調養，以潑墨積墨宇宙元氣。《溪源無盡時》追求從傳統中獲得心源活水，以滋養個人的創造力，多以皴點積累行運氣的貫串。《山中攬翠》表現氣的剛柔效果及氣的多樣化，以筆的刀切的作用呈現出氣作用。《山中小雨》強調意境的經營以啓發人的無限思緒，以積點統整氣的效能。

養氣創作強調物、我、畫三者之氣的融合，特別是人的精神，意思與生命的提倡，讓人們對於即自的超越的感悟，即對人文的精神重視。



圖 4-3-2-12 雲海圖 水墨宣紙 60 x 60 cm 2009

## 雲海圖 4-3-2-12

### （一）表現內容

畫題：雲海圖

形式尺寸：棉紙：60x60m

創作年代：2009年

款題：己丑年九月寫雲海圖宇立

鈐印：黃·宇立

石、松、雲、泉號稱黃山四大美景，特別是黃山雲更是黃山的一絕，「峰是雲之家，雲是峰之衣」，峰和雲往往是親密相隨，須臾難分。

《雲海圖》乃是個人於一九九五年七月時遊黃山攬北海勝景所見，當時雖是酷暑，但黃山清涼無比，氣候卻是變化快速，時晴時雨，雲峰轉換 只要一眨眼，就會錯過眼前美景。當重沉沉的黑雲洶湧而至時景色一變，隨後驟雨降落，景色又一變，剎那間遠處山頂一現光芒，露出峰巒之際，天空一片清藍，山谷仍是沉暗朦朧一片，此種景觀唯有黃山有，也唯有親自目睹，才能感受其中的奧妙，驚嘆「黃山歸來不看雲」的詠嘆。

### （二）創作理念

氣是包括了物質現象和精神現象，所以我國古代文學家藝術創作都很注重氣和精神的聯繫。強調在創作中應順乎自然，不能有絲毫驕氣做作或勉強，因此非常注重藝術家平素對精神和氣的調養，追求自我養氣，修養自我品性，保持心平氣和，精神舒暢，這對於感受、體察生活，進行創作十分重要。

氣決定作品的意致和精神，作品的精神也是畫家精神的物化形態。中國繪畫對於精神與氣的聯繫主要表現在創作衝動，意象經營直到落墨的整個過程中。繪畫創作是人們精神活動中由量的積累到質的突破，因此具有一種突破性、非預期的特點。當畫家從豐富的生活積累中經過篩選概括後，徒然得之時的那一瞬間所反映的那種精神狀態。

### （三）學理基礎

氣和精神是統一的，因此古人說「氣去精神絕」氣和精神的統一，正是畫家自身生命、創造力的表現。中國繪畫藝術也包括畫家自己，所以和氣那麼容易聯繫起來，這與「物我爲一」的道家思想有極密切的關係，石濤言：「山川脫胎于余，山川使余代山川而言」即是這種物我爲一思想的反映。中國山水畫在創造意境方面，則更體現了物之我化的道家精神。《文心雕龍·神思》「清和其心，調暢其氣」強調畫家經內心的修養以獲得生命力和創造力，並把思想修養和生活實踐結合起來。

#### （四）形式技巧

《黃山雲海圖》就形式而言，強調畫面模糊和清晰的配置，及留白做雲海的設計。近景雖近，以較大墨塊處理，但層次分明，墨韻情致變化，主山皴鉤清晰，遠景份量雖不大，層次亦分明，天空部分以淡藍色暈染，襯托出雲海的白，點上二位攬景者，作爲全畫面的聚焦點，以統整全幅畫面，提振畫面的精神動感。

就技巧而言，本幅作品強調事前審美意象的匠心獨運，思考全畫幅的意境及筆墨配置，創作時先以潑墨方式隨意潑染，部分以撞水法衝擊墨面，製作暈化流動感，主山皴鉤點並用繪出黃山岩塊硬的質感。近景墨塊簡單鉤筆，提醒墨塊精神，並繪出一條路，在幽遠迷濛中可通往觀景處，也可製造出畫面深度、空間感。雲以多留空白爲主，山峰邊稍畫雲烘托整體雲海的感覺。

#### （五）藝術價值

自然之山水雲煙之景可以暢神，也可以入畫，畫面之雲煙之景也可以暢神。當藝術家的生命力與創造力、精神，與自然合而爲一，所完成的作品足以讓人暢神、臥遊、神遊，而達到雲煙供養，調暢其氣的功能，亦是人生的快事。





圖 4-3-2-13 溪源無盡時 水墨宣紙 88 x 97 cm 2007



## 溪源無盡時 4-3-2-13

### （一）表現內容

畫題：溪源無盡時

形式尺寸：對開·水墨設色·88X97

創作年代：二〇〇七年

紙材：宣紙

款題：丁亥年黃宇立

鈐印：黃·宇立

《溪源無盡時》一圖，主要繪寫大甲溪源流，自梨山下至德基段，因水面較寬平而深遠，在群山包圍中顯出大山大水的氣勢。溪流在群山環繞中，顯得婀娜多姿，又具有源流無窮無盡、無邊無際之感。

大甲溪發源雲山及南湖大山，流幅深遠，支流眾多，流域涵蓋了台中縣域十二個大小鄉鎮。大甲河流域的地形與地質饒富變化，其間各水系河段的地景頗多變化，各具特色。在上游的源流溪各地區，群峰環峙，山巒起伏，河谷峭立，其間有沖積扇、河階、扇狀平坦稜、角階、通谷等地形。平等村至德基，坡度較緩，兩岸亦頗為開展，然至德基處，山形水勢有急劇之轉變，兩岸山嶺迫峙，溪谷趨狹窄，河岸陡急，為曲行之峽谷地形，因此更顯出溪山景色的特點。

### （二）創作理念

觀攬自然造化溪源的無窮無盡，反思自己做學問、從事水墨創作是否也該為自己尋找、開闢一個心源。水墨創作一手要伸向傳統，一手要伸向生活，而傳統與生活的結合與銜接就需靠心的靈動作用。從繪畫史的研究中，可以發現：過去許多畫家在學習傳統藝術時，其審美觀念也往往被俘虜，而放棄師法自然，不屑學習精粗景物並存的造化，以別人的心源之跡為自己的心源，以前人的技藝為唯一的追求。其實要完成個人的繪畫風格，就須不斷拓寬與加深人本修養以自鑿心源，加強師法造化，讓原生命力激發創造精神，讓自己在心源和造化的相互作用下研究傳統，便可獲得深化、更新和豐富傳統藝術，塑造個人風格的畫家。

### （三）學理基礎

中國的整體功能除已知部分尚包含了未知部分的整體功能，而整體灌注在這一實

體結構之中的氣是重要的，這氣也是繪畫創作的心源。中國的具體事物的整體性「氣」是不能夠與宇宙整體「天地之氣」分離開來的。人體之氣與地理、氣候、時辰等天地之氣密切相關，藝術作品則是吾人與具體事物融合一體所成之氣而完成的。因此吾人平時應善於養氣以涵養個人的心源，以作為創作的淵源，孟子言：「吾善養吾浩然之氣。」孟子以養氣作為培養品行道德的入口，所作言論氣勢磅礴，扣人心弦。養氣莫過於以「林泉之心」涵養心性，多讀聖賢書，行萬里路增廣見聞，猶如石濤所言「搜盡奇峰打草稿」氣養得豐厚，個人心源自能左右逢源，能夠站在歷史的最高點，放眼望下自有「一畫」氣象存在。

#### （四）形式技巧

《溪源無盡時》一圖，就形式而言，以大甲溪灣延曲在兩岸峰巒夾峙中，製造了眾黑對白的壓縮、圍困，以靜見動，使溪水的白更有質量與生命力，由前所購成二段曲斜線，以拓展全畫面的縱深感，溪流部分或隱或現，藏露有緻，以增加畫面的境域及無盡感，近山山骨多裸露見皴染點筆，中景主山則隨意皴擦，再積點積墨，形成渾然一體的山脈，並與近景形成對比，近景中安置一山路，標示此景是可遊、可望，是一個好山好水，足以涵養林泉之心的勝境。

本圖就技巧而言，個人傾注於傳統研究多年，對於宋、元人含蘊渾成的皴法有所吸收、涵納，筆筆關聯的貫氣生韻，筆法亦多所傾心研究。溪源無盡時一圖採以傳統筆墨為基礎，強調筆點氣韻的追求，及點與線的融合運用，不主南宗或北宗，一切以隨氣行而運，自有天機存在。

#### （五）藝術價值

藝術之所以有價值，乃在於創作者具有一顆靈動生趣的心，心之所思，化為具體視覺形象方能為吾人所理解，而心要有所源，才能海闊天空任遨遊，因此如何養氣涵養心源是藝術創作首要之務。



圖 4-3-2-14 山中攬翠 水墨宣紙 97 x 87 cm 2009

## 山中攬翠 4-3-2-14

### （一）表現內容

畫題：山中攬翠

形式尺寸：宣紙·97x87cm

創作年代：二〇〇九年

款題：歲在己丑年宇立作

鈐印：黃·宇立

《山中攬翠》圖，乃描寫瑞里岩洞之地質型態特色，及光從山頂空隙灑下來的那份迷茫、幽深、神祕之風光景色。瑞里位於嘉義縣竹崎鄉，屬於中央山脈邊緣部位，因為山谷瀑布而聞名，從交力坪往瑞里前進約四五公里，沿著竹林小徑一路向下走，在之字形的竹林山路行走，亦是瑞里攬勝的一大享受，當清亮悅耳的流水聲嘩啦啦的傳進耳邊，便知瑞里瀑布已近在眼前，沿著河谷，順著山壁，進入山洞地形區，偶然抬頭，自然造化之奧妙即在眼前，四周岩壁林立，幾道光從上而下，劃破了前方洞壁，讓整個岩洞有飄渺，有模糊，有清晰，有層次，橫樹植栽受到光線的洗禮、照射，格外的翠綠，顯得特別有生命力，故心有所感而圖畫之。

### （二）創作理念

畫畫就要追求畫面的氣象光鮮亮麗，灼灼逼人的光采。現今一般水墨畫家，往往不善於或不喜歡使用筆尖，他們以為那樣畫畫筆跡太清晰、不含蓄，便喜歡用禿筆塗抹，用刷子掃，用噴罐噴吹，以圖獲得蒼莽之氣，新視覺影像，或許不可否認這些不同技法，或多或少可以產生一些畫面效果，但總有避難求易的想法，如果運用新的非傳統技法，再適當地配上一些筆尖切殺、力透紙背的筆法，應用中鋒筆尖去畫，使勁地以筆尖剖開了紙絹上充滿的空白之氣擠了進去，這樣便可在充滿空白之氣的紙絹上，用力塞進了一道道金剛杵似的筆跡，整個畫面的宇宙之氣就顯得飽滿塞實。若一味地用禿筆掃，筆根抗擦以至用刷筆塗抹，不用中鋒筆尖切剝，那實際上就是放棄了對宇宙之氣的機理更深沉的追求，結果會使整個畫面的氣象限於瘡痍平庸而缺乏咄咄逼人的光彩。

### （三）學理基礎

氣是充塞於整個宇宙和萬物，而氣的特性可以由柔至剛，之所以能由柔至剛，關

鍵在於氣的積聚充塞的作用，氣也可以由剛至柔，乃在於氣的極度積聚充塞而形成了剛性，這剛的特性必然造成一種向某一方鼓脹擴充的動勢。但緊隨著這剛的氣勢之後，必然會出現一定程度的鬆懈，這鬆懈就形成了相應的柔，宇宙之氣的剛與柔的相生互動，互換互置形塑了宇宙萬物的生生不息，也構造了畫面的氣力與生命，這氣力與生命即吾人繪畫創作的境界與根源。

#### （四）形式技巧

《山中攬翠》圖，就形式而言，採剛柔、虛實相兼而益妙，黑白、有無相映而益彰的強烈對比，表現宇宙之氣及整個畫面精神飽滿之狀態。洞壁四周環境，由於岩石、峭壁的形體及運動貫串聯結成具有運動力量的實體，這實體對著中間的亮光，虛處做擠壓、圍困，使畫面中的空白質的提高，加強了空白的質感，以呈現整體畫面的剛柔變化，讓氣在積聚充塞與鬆懈，形成畫面極度的氣力與生命力。

就技巧而言，強調畫面作畫時筆筆中鋒，抑揚頓挫，積點成線的用筆法，做到把力用到筆尖，下筆要如刀切，讓墨痕不是到邊漸淡，而是到邊反濃，積墨在邊緣好像力切或剝，才能沉著痛快，才能免去甜、賴、疲、瘟之病。也才能充滿宇宙之氣成爲金剛杵。也強調用墨的濃淡乾濕，當墨乾淡時，底紙絹的空白之氣就瀰漫開來，滲透上來，成爲畫面氣較弱之處也就是虛、柔。利用筆所含墨水多少的微妙變化，來反應氣的剛柔變化，讓氣強氣弱、氣剛氣柔的微妙自然而然的產生，而這種自然而然產生的微妙變化就是筆墨的韻味。

#### （五）藝術價值

繪畫創作藉由用筆善用筆尖著力的切剝方法，用墨的濃淡乾溼得宜，反映了氣的剛柔變化，也是現出畫面的虛實相抗相生的特性，而使得整個畫面的氣象亮麗清新灼灼逼人的光彩，因此傳統的筆墨功夫是一輩子的事。





圖 4-3-2-15 山中小雨 水墨宣紙 97 x 78 cm 2009

## 山中小雨 4-3-2-15

### （一）表現內容

畫題：山中小雨

形式尺寸：宣紙.97x87cm

創作年代：2009 年

款題：山中小雨，己丑年宇立作

鈐印：黃、宇立

台灣屬海島型氣候，受到東北季風與西南季風交互影響著，在三四月正是春雨期間，天氣一陣烏雲拉起便下起一場毛毛細雨，半天或者一天即停，記得有一首民歌，「三月的小雨淅瀝淅瀝、嘩啦嘩啦下個不停…」。

春雨是農民們的希望，當春雨滋潤著大地，滋潤著萬物，讓大地回春甦醒著，農民便懷著希望，春雨便是他們的希望。山中小雨乃是表現在春雨中滋潤下的山中一角，沒有刻意表現台灣任何一個景，反而是以一個小局部，呈現著大局部的狀態。

### （二）創作理念

藝術創作乃是化景物為情思，塑造一個境，境的佈展得宜，才能使作品感動人，啟發吾人的無限思緒，境不可能完全虛幻縹渺，讓人無可捉摸，必須利用「象外之象，景外之景」的第一個象或景的比喻、暗示、象徵和指引，以激發欣賞者的聯想、想像，才能產生象外的境界。另外象外之象、景外之景的第二個象或景，不是靜止的、固定的象或景，而是活動的、空靈的、富有生命力的境界。象外之象就藝術形象的塑造而言，側重於說明藝術形象的特質及個人藝術風格的獨特性所在。

### （三）學理基礎

有筆有墨是中國畫表現物象的重點，對於筆墨運用來說，既要顯見筆跡處，也要有不見或隱見筆跡處；對於物象表現來說，既要有清晰處，也要有模糊處。模糊和清晰，是宇宙之氣的兩種不同的形態。將這兩種不同的氣的形態並列對照，便會產生生趣盎然的效果。另宇宙之氣的活性作用，可以氣聚而成形，也可以氣散而形滅，因此宇宙之氣可以由模糊的狀態轉化成清晰的狀態，也可以由清晰的狀態轉化成模糊的狀態。這種轉化可以說是物象的從無到有或從有到無，也可以說是成形之



氣的從無到有或從有到無。對於中國畫來說，則也可以說是筆墨痕跡的從無到有或從有到無。

#### （四）形式技巧

《山中小雨》就形式言，以清晰和模糊的對比的塑造，作為形式佈置，將數個強弱不同對比組合、連綿成為本幅作品的氣勢，利用宇宙之氣的可轉化性譜成節奏感強，具韻律性的畫面。本作品亦強調筆墨之氣從無到有或從有到無的配置，在模糊清晰的對比中加上黑白的對比、線與墨的對比。並以墨的氤氳氣氛塑造下雨暗示與比喻，山石以赭石淡彩，樹木植栽點染翠綠、淡黃色以象徵春天的季節性。

就技巧而言，畫面先以淡墨鉤勒山石氣脈，全以宿墨照染，天空部分在將乾未乾之際，以濃墨作積墨或破墨，增加雲層的層次與肌理動感，山凹陰暗以淡墨點之，一再點之便必分出每一個區域的清晰模糊度，而點要模糊中有清晰，有的點也要求見筆跡，而非一片模糊，其中有點樹形，樹幹也要清晰見筆，追求清晰和模糊相映照，有無相生。筆跡在排列上亦可以由淡入濃，或由濃入淡，在多層積疊中達到多層氣積疊所呈現的活性變幻狀態。

#### （五）藝術價值

藝術源自於生活，，因此藝術和生活割捨不斷。而所謂的生活，不僅是自然山川之景，尚有社會人文的涵養，本作品主要讓人感受春的信息，感受春雨的滋養，春天給人無限的希望，從山中靜靜的小雨，把每個人的期待，都隨著夜潛入城來送到。

### 第三節 融合傳統與現在之創作方法系列

融合傳統與現在之創作方法系列，乃立足繼承傳統繪畫的精神而又放棄了繪畫傳統中的不足與糟粕，是非常有意義的吐故納新。因此以宏觀探道、微觀求真的兩種方式進行創作研究。立根傳統的美學與傳統筆墨的點、線之氣之行使，及墨韻墨氣的佈展，空間結構氣脈的貫串與色彩融合個人的精神、感悟與情感，表現出具有古意又內蘊時代性、個人性的繪畫風格。在當今社會愈發達，藝術就越缺少真樸之氣，反而倒退，庸俗、卑下，今人的作品固然可以更精細，視覺魅力更強，視覺效果好，但是格調卻很難超越古人，所以鑽研傳統追求古意，涵養骨氣，是水墨創作的另一洞頭。

創新是藝術創作的原則與不變的法門，就陳傳席所強調當中國繪畫的品味古到極點，也就是新到極點，也就是高到雅典，最偉大的作品莫過於平易，而單純和平易都需要真和樸，就是要得古人之心，得古人之心方能得古氣。

學習傳統以擴充創作的視野，增廣創作源流，但學習傳統不能和傳統一模一樣，畢竟一代人有一代人的生活意識和精神內涵。因此在傳統與現在融合的創作方法研究上，個人以一手伸入傳統，一手深入生活的創作方法，即以尊重傳統，勇於創新的態度，來融合傳統與現代。在古人對客觀世界長期觀察、分析、研究，已經綜結了許多創作規律與發現，留給我們極多寶貴的精神財富，特別在人與自然的對話方式，繪畫立意的掌握，筆墨與惠的開發，構圖空間的演繹，色彩觀念的演化與應用等，必須珍視，繼承下來。但客觀事物的發展是無限的，中國傳統繪畫未發展到頂點，我們要在傳統的基礎上不斷探索新的規律。深入生活，勇於實踐，加深對客觀世界的認識，不斷以發現新的規律，發展新的筆墨語言，豐富前人總結經驗。

融合傳統與現代之創作方法系列研究，強調從傳統中攝取養分，讓自己成長茁壯，並勇於踏進現實生活中，以一顆良好的創作心態和創作狀態，把內心本真的東西付於藝術實踐，併按藝術自律性發展規律，隨著時間的推移及自己反覆錘鍊，使自己的作品在內容、形式、語彙以及精神內涵等都有廣度及深度的完美表現。本創

作研究方法系列以 一·《山嵐秋風》二·《西山晴雪》 三·《源泉活水鄉》  
四·《秋晚歸牧》 五·《奮起湖一景》等作品為代表。

《山嵐秋風》圖以得統為創作語言。《山嵐秋風》將自然景觀感動部分因素抽出，形構單一景觀特徵，重複同樣的點皴使語言畫面趨向單純化，蘊含著更豐富，更深入的意境。《西山晴雪》圖以北宋李成范寬寒林意涵為創作心源，表達春天無盡藏的生機，結合以氣為無，以物為有，形成宇宙元氣的相摩相盪，既有傳統筆墨韻味，又具有現代人的生活意趣。《源泉活水鄉》一畫，以傳統為養分意涵傳統式創作心源，調撥人的想像空間。《秋晚歸牧》圖以北宋的巨碑式構圖所呈現的雄偉壯觀的美為創作理念，表現山川凝重，森然逼人的陽剛之美。《奮起湖一景圖》，為補足傳統文人畫只講究筆墨功夫，較少對紙張，工具探討研究的不足，以傳統筆墨結合紙張媒材和工具的研究所作的作品，除筆墨韻味外，更增強視覺效果。

傳統提供了創作上無限的資源，吾人只要以尊重傳統，勇於創新，相信一定有取之不盡，用之不竭的創作資源，作為創新發展的基礎。



圖 4-3-3-1 山嵐秋風 水墨宣紙 97 x 86 cm 2009

## 山嵐秋風 4-3-3-1

### （一）表現內容

畫題：山嵐秋風

形式尺寸：97X86cm

創作年代：二〇〇九年

款題：歲在己丑年宇立作

鈐印：黃·宇立

《山嵐秋風》圖，以簡單的構圖，幾個峰巒的排組，利用山頂上的樹叢受風舞動之節奏，傳達一種秋天的節氣。本幅作品不以一山一水為藍本，取諸於眾山水之間之共相，從自然景觀中抽取那些衝動的部分因素，與自己的感受、心境搓揉在一起，造出一種既非這亦非那的特殊地貌來，進而表現出一種秋風秋意的意境。前景以點作畫，層層疊疊，表達山的那種堅實、剛硬的質感，施以花青色，呈現出秋天空氣中的一種透氣感，清晰中帶點神祕。遠山與山頂樹叢密切結合成一整體，以逆光方式留白，在水墨渲暢，濃淡乾溼分明中，透露雨意般的朦朧和奇妙的幻覺，讓全幅畫面蒼茫滋潤、峻拔絕峭，烟雲四起的詩境。

### （二）創作理念

山水畫創作有趨向單純化的發展，追求越來越單純的地貌描繪，特別強調某種地貌的某一個特徵，摒棄其他特徵，或將所有的構成單元向這一特徵靠攏，造成一種單純化的地貌。因此形成了繪畫語言的單純性，反覆地不厭其煩地重複同樣的筆法，或點或線或皴，造成一種似乎簡單，其實在簡單中包容著極其複雜變化的單純性效果。由於語言和畫面的單純化，其實蘊含著表現深沉厚重的負荷，語言越統一，畫面越單純，也越反應深沉的意蘊。本作品乃基於單純中寓豐富的美學理念下，所做的一種繪畫創作嘗試，且帶著一種現代意義上的復古，並對文化源流地尋根與現代化的融通。

### （三）學理基礎

一九六七年比利時科學家普利高津創立了系統科學耗散結構理論。他發現：一個處於無序狀態下遠離平衡態地開放系統，通過不斷地與外界交換物質和能量，並達到一定國值時，會自發地從原來無序狀態轉變為一種新的有序結構。

如果宇宙之氣對大千世界的構成作用來看有異同、分合的功能，異分而為有，同分而為無，無是宇宙的本元，但宇宙元氣具有一種總體的作用力。在異與同、分與合、有與無的對立統一關係中獲得整體和諧。這正也是中國繪畫之筆墨美學架構於中國哲學氣的觀念上的道理，因此中國畫創作中講究程序處理的同中求異是很重要，它關係到整體外形式脈絡的構成，而講究筆法的同中求異，平中求變則更重要，它關係到整體精神氣質的構成，就如黃賓虹先生所言：「由一筆起，積千萬筆，仍是一筆。畫千筆萬筆，一氣而成，雖經變化，筆法如一。」其道理即是。

#### （四）形式技巧

《山嵐秋風》圖，就形式而言，近景以近似形狀及力道方向相同的幾個山峰，構成山的脈絡，山頂亦以大概方向作波動樹林並列，以承接山的氣脈，並引導向外延伸。同時利用山的明亮，體塊大小作為同中求異的視覺規律，樹叢與山的強烈黑白、色彩對比成視覺焦點。畫一細長瀑，作為山脈氣勢的反動力量，更能增長整體畫面的氣勢。

就技巧而言，全幅畫面以類似之點皴，層層積疊，筆筆之變化不要太大，避免因局部變化太大而影響畫面的整體感，也就說畫面局部之用筆可以筆筆相似，甚至相同，以便於凸顯出整體感。

#### （五）藝術價值

山水畫創作須依存於傳統，以傳統為養分，容易成長茁壯，以傳統為基礎，融入新的想法，容易找到新的發展方向，山嵐秋風圖乃是以傳統筆墨為出發點，調整山的造型概念，利用點皴來統整畫面，再以黑白、色彩的對立配置，達到由異同、分合的對立統一關係獲得整體和諧的功能。



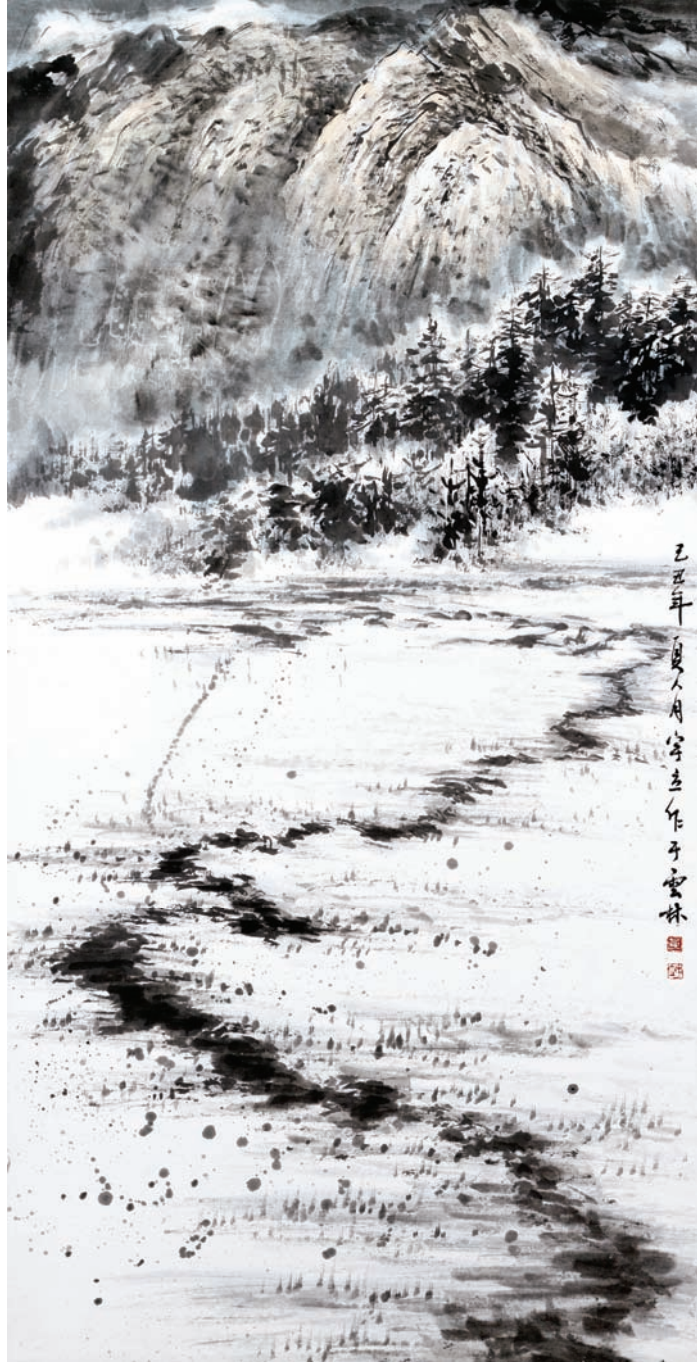


圖 4-3-3-2 西山晴雪 水墨宣紙 135 x 69 cm 2009



## 西山晴雪 4-3-3-2

### （一）表現內容

畫題：西山晴雪

形式尺寸：全開，水墨設色，135X69cm

紙材：宣紙

創作年代：二〇〇九年

款題：己丑年夏八月宇立作於雲林

鈐印：黃·宇立

台灣要看到雪景的機會越來越少，頂多在冬季中央山脈幾個較高的山峰，偶爾因氣候地形的配合恰當，才有機緣看到下雪的景象，但往往是意思意思裝點白裝，改變了大地幾分顏色，倒很少滿山滿谷，甚至整個大地都是白花花的世界。數年前一趟北疆之旅，從喀什往西挺進，雖是盛夏季節，可見高山仍然冰封，山下湖泊湛藍清澈，映照雪山，藍中泛白，倒有幾分詩情畫意，當十月起湖泊之水開始結冰，形成一片潔白冰封世界。過了年，冰雪逐漸融化，整個大地又呈現出一片生機，河流彎彎的形成了，樹梢仍殘留白雪，但樹木已整裝待發準備接著春天的來臨，遠山也升起了幾分暖意，西山晴雪圖，即描寫新春三月雪景的風光。

### （二）創作理念

畫史上常常提及李成喜好做寒林圖，雖簡單一二株寒林樹木，往往意味無窮，讓人有無限的詩意吟詠著。李成所做寒林圖一般人不解其意，以為枯槁之木無表現價值，實不知道北方樹木，每屆深冬時葉子掉落光光，只見枝桠橫斜，因而誤以為無什生機，其實北方的樹木每逢冬雪壓境，自會保護自己隱藏生機，當冬季快結束，春天快來時，樹木枝桠上即已靜靜長出芽點，呈現出生命跡象，李成的寒林即表現那種生命，生機躍動，對未來意味無限希望感的情懷。今西山晴雪亦以生機勃發之意涵作為創作理念，藉著冬季將盡，春雪溶化為水的生命泉源，鼓舞人們無限的希望和行動力去迎接未來的一年。

### （三）學理基礎

紙張之白，對畫家來說它是有意義的白，是充滿宇宙元氣的白，即莊子所謂「通天下一氣耳」因此中國畫家筆墨是以意念之中的宇宙為背景，亦即說，落下去的筆

墨是以畫家想像的宇宙元氣為墊鋪鼓托的，而這個意念之中的宇宙空間，也就是未落筆墨的空白紙絹。

氣本是無形態的，可以變無為有，氣聚成形，氣成物形之後，仍離不開宇宙元氣的相摩相蕩，因此這種以氣為無，以物為有，就是有無相生。而有的力度正是通過無的力度體現出來，若滿幅塗染不留白必使畫面一片晦澀，滿紙空白亦不成畫，所以說布白、布黑對中國畫家來說是相當重要的法則。白一般是不變的，而黑卻是有疏密、濃淡、虛實等變化，如果能妥善處理這個不變性的補底之白，代表了生生不窮的宇宙空間和元氣，因而在吾人眼中它不是死的而是活的，這活就靠形象筆墨的活動變化來引發、調動和點化，以實補虛，逐致虛實相生。

#### （四）形式技巧

《西山晴雪圖》，在形式上採用虛實、有無的相生相成的原理，以紙張之白為宇宙元氣，利用黑對白引發、調動、點發，形塑出雪景的意象，畫面上一溪曲曲蜿蜒的溪水，鉤引調動整個畫面的視覺動態與環域深度，而以大白表現，主山集中於上方，山的四周及縫隙之中多留白來透氣，和下邊空白相輝映著宇宙大氣作用於物象的體現，充分表現實體物像的力度、氣感。

就技巧而言，多取紙張之白與筆墨之黑的對比映照效果，溪流的部分先以淡宿墨作濃淡乾溼筆觸，待乾後以乾淡積墨數次，不足或部分以重墨作破墨，塑造出以白補黑的效果，山體部分正面多皴染，往後以宿淡墨積染，務求上黑而下白雪滿地滿谷之效果，山體染以淡赭石色，點畫出暖意晴天之意向。

#### （五）藝術價值

氣既然是宇宙萬物的組成部分，畫面上亦不例外，是氣的充實，因此對於紙絹之白所含有的宇宙元氣和已成型的生氣即形象筆墨之黑之間，如何激化相互滲透而互相轉化，是吾人創作時必然需面臨的問題。



圖 4-3-3-3

源泉活水鄉

水墨宣紙

97 x 87 cm

2009

## 源泉活水鄉 4-3-3-3

### （一）表現內容

畫題：源泉活水鄉

形式尺寸：宣紙：97x87m

創作年代：2009年

款題：己丑年八月宇立作

鈐印：黃·宇立

《源泉活水鄉》，乃寫嘉義縣竹崎鄉觀音瀑布山泉活水源源不絕的狀態。從嘉義市開車，沿路經竹崎，再由彎曲多折的山路便可到達溪心寮。溪心寮是一個非常純樸的山區小部落，海拔不甚高，約莫伍佰公尺左右，樹木植栽乃是熱帶及半熱帶區交錯叢生。有一條步道約二公里許，供人步行觀賞瀑布。觀音瀑布其實共有三層瀑布群組合而成，第一、二層瀑布較寬、較短，也比較沒有特色，沿步道攀登而上，便可達到第三層瀑布，從遠處望此瀑布，便可看到一尊觀音佛祖，若有若無，似有似無隱約存在，瀑布水流氣勢宏偉多轉折，尤以山泉源流滾滾而來，成為觀音瀑布的活水鄉。

### （二）創作理念

水是東方人的最愛，尤其以瀑布流水為題材的畫作，更讓從商的人視為寶。水在經商者的眼中是財富的代表，商人喜愛經商利多財源廣進，因此他們多在家中或經商處銜掛著一幅瀑流寬大，水源滾滾不絕的水墨作品。本作品源泉活水鄉不以商人的角度作為創作的思考，乃認為吾人做人做事，都要考慮我們從何而來，對自己的源流要珍惜、要崇敬，不能因為自己成長茁壯了，便可拋棄從前滋養、提供養分的源流。做人不能忘本，繪畫不能離棄傳統，傳統不僅可以提供很多的養分，使人成長，站在傳統肥沃的土壤中，也可以讓人很有創意，問題是在於個人用什麼樣的態度去對待，以什麼樣的角度去切入，相信只要站在源泉活水鄉的角度去思考，必可時時刻刻都有新的東西出現。

### （三）學理基礎

中國繪畫藝術表現因受到易經及道家意象說的影響主張重意輕象，意的內涵比較廣泛而多義。意除指畫家的主觀意志、情思意緒，還指神似、神韻、意趣、生

意；也指藝術表現上的含蓄和精神概括，當然更指意境。這在一定程度上反映了神、意的概念，在繪畫中，似無嚴格的界定，正表明中國畫在追求意的表現上是從對具體形象的表現發展為對作品畫意的表現。米芾說他自己作畫：「意似便已」，這是說表明物象的意似。宋人已妙悟出意，這在美術史是非常重要的。蘇東坡也說「巧者以意繪畫」；歐陽修亦說：「畫意不畫形」；繪畫創作是創造具有意的特徵的藝術形象，而不是客觀物象，追求不到之到的意象表現。

#### （四）形式技巧

《源泉活水鄉》圖就形式而言，以「畫見其大意」的藝術方法，來處理整幅作品的佈置構圖及形象的塑造。本幅作品瀑布、遠山重重悉見，看似繁，其實是簡，應用集中、概括的方式，表現畫意，這種集中、概括的方法，可以打破時間、空間限制，達到表意的效果。畫面上以另一空間的處理，表現更遠水源的源地，讓欣賞者從不同的空間呈現，去想像、聯想，產生象外象，音流弦外的意象，以補充和豐富畫中未畫之處。

本幅作品就技巧而言：採用很強概括性、規律性的筆法、程式，使所表現的物象不僅趨於簡化、變形，所運用的方法讓山石、瀑流之物象具有一定程度的類形化或富有裝飾意味的造型方法，如此更能使形象的塑造上更能呈現出畫見其大意，而不為刻畫之迹。

#### （五）藝術價值

自然物像是具體的、有限的，意是抽象的無限的，藝術創作的可貴處，乃在於利用有限再現自然，表現出無限的意，讓人有更多思考、想像的空間。創作達到真正離開藝術的技術性，超出了具體形象，而升騰到宇宙精神的高度，便是所謂「即自的超越」，由即自的超越中，在每一感覺世界中的事物自身，可看出其超越的意味，並在事物的自身發現第二的新的事物。



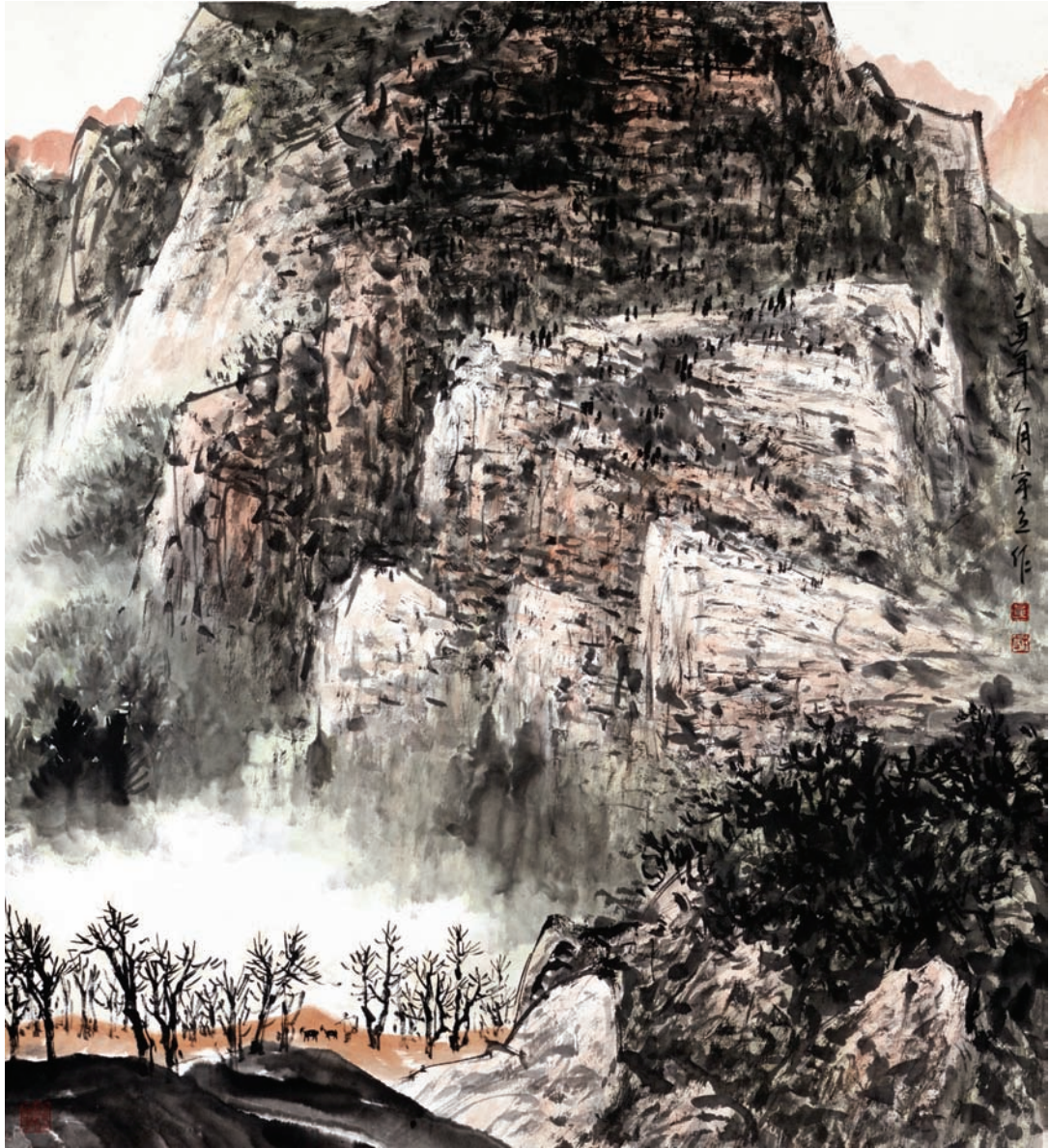


圖 4-3-3-4

秋晚歸收

水墨宣紙

97 x 87 cm

2009

## 秋晚歸牧 4-3-3-4

### （一）表現內容

畫題：秋晚歸牧

形式尺寸：宣紙、97x87cm

創作年代：2009年

款題：己丑年八月宇立作

鈐印：黃、宇立

幾年前到大陸西部旅遊，大陸地廣，南北景色差異甚大，北方多高原，山脈綿延寬闊，山勢挺拔，山因雨少，植被數目也較少，因此當雨水降下，山體容易被雨水的沖刷而形成各種各式的皺紋層次，凹陷蜂巢之質感。本作品乃表現陝西高原上一小隅，山形體勢壯大，當夕陽西斜時，當地居民在農忙完後，帶著幾頭羊回家，山居生活單調，但樂天知命的農民，是那麼知足滿意。

### （二）創作理念

創作最重要的方式，便是「一手伸向傳統，一手伸向生活」在傳統基礎上探索創新，在寫生基礎上拓展筆墨語言的寂寞之路。吳冠中曾以風箏不斷線的方式，用來說明傳統和生活的關係，指出創作源出於生活，但需要與生活保持一定的距離，又不能完全與生活隔絕，所以便利用那條線做為銜接連貫。基於此對於傳統題材的理解，可以經歷生活的淬鍊，把傳統題材的表現，視為一種挑戰，希望重新畫出新意來，表現一種新的意境，探索一種新的語言，尋找一種新的方式，把這種傳統題材畫得有時代感，讓現代的人喜歡。一面向生活學習，是最根本的手段，也是硬道理。只有提高自己的學識和審美趣味，才能在傳統生活中遊潤有餘，畢竟傳統的題材不能光靠筆墨的宣洩，筆墨也應圍繞內心的展示具體使用。畫家內心裡要先有這種品格和學識，筆墨才能隨之將這種意趣表現出來。

### （三）學理基礎

北宋山水畫多寫實，所謂的寫實，也不全然多是照景全畫，其實也是一種既不唯心，又不唯物，介於心物之間，不全然以實景做為表現內容。北宋山水畫在構圖上採行中軸中峯鼎立的構圖方式如圖(2-4)，畫面上推滿了山，大山堂堂為眾山之主，其象若大君赫然當陽。主要表現山的重量感，山川凝重森然逼人的陽剛之美。宋人



爲了可以表現山的崇高感，以移動視點的方式取景，而不採用焦點透視。在北宋的畫家心目中，如何把高山峻嶺一齊吸收並置，然後慘澹經營，把心中所感覺到的美一齊呈現出來，是一種全境山水的氣度，視野寬闊，構思宏偉，因而發展出巨大的軸畫形式。

大陸北方少雨，空氣清晰度高，李、董、范、郭等畫家爲捕捉大氣中山川的表面印象，而致力於探討物象本質，展現靜穆凝鍊的自然形象。並藉由物理的高度昇華爲精神的崇高，是山水畫首先擁有偉大的品質，其莊嚴的存在，使觀者每一次欣賞，都如醍醐灌頂。秋晚歸牧作品之立意基於北宋繪畫的基礎，所完成的作品。

#### （四）形式技巧

《秋晚歸牧》就形式而言，以採中央鼎立的構圖方式，以表現山川凝重森然逼人的陽剛之美，具有高山仰止心嚮往之的無限景仰。畫中景象全部團結一體，凝聚在方中帶圓的渾厚圖塊之內。形成近、中、遠三景圖塊。巨大遠景單獨佔了畫面三分之二強的高度，全以正面造型，具有堂堂正正，磊落威嚴的王者風度，中景略斜側，近遠景簡略構置，以近的感受成就「高」的氣勢，同時利用近、中、遠景的等比級數比例跳躍而倍增的高度感，更增強畫面崇高感。

中軸構圖使本畫由橫而斜而直的不同動力匯集於中央垂直線上，於此安置巨碑般的主峰，使近、中、遠之景於此縱向跳躍上升，共同創造了高度感。全畫在山勢脈絡的整體圖面中，於左下畫面留下了一小面積空白。這白在墨的擠壓下更形靈動，而點撥出主題歸牧者，雖然是小小的，益增強山勢的高大。

就技巧而言山之形質以乾淡之墨取形，尤以主山之正面用乾淡之餘墨 皴染多次，表現山體雨水沖刷，風吹之鬆動之土質質感。近景之樹欖因屆秋冬，故多已落葉，中遠之樹以點葉法隨意加上樹枝，若有若無，層次井然。遠景主山頂之植栽則用積墨點樹，求其聚散有致、濃淡層次分明，與正面圖塊形成對比，全幅山石照染赭石色調，呈現秋天景致。

#### （五）藝術價值

藝術創作不能做無根之徒，也不能做無源之徒，無根讓人無法掌握中國繪畫的精華本質，無源讓人無法獲得中國繪畫的生命活力。立根於傳統可以創新，取源於生活可以創新，出入傳統與生活之間創意無窮，重點在於你怎麼去看待和解讀它們。



圖 4-3-3-5

奮起湖一景

水墨宣紙

69 x 135 cm

2009

## 奮起湖一景 4-3-3-5

### （一）表現內容

畫題：奮起湖一景

形式尺寸：宣紙 69×135cm

創作年代：2009 年

款題：己丑年寫奮起湖一景 宇立

鈐印：黃、宇立

本幅作品主要表現奮起湖老街晨景，站在較高處往老街望去，兩排似整齊又不甚整齊的房舍沿著馬路兩旁延伸著，黑壓壓一大片林海，在晨曦中似醒非醒，映照早起的人們，好像在告訴人們別急別急、慢慢來，大自然的門永遠敞開著，隨時歡迎喜歡踏青、尋幽訪勝的人們的蒞臨。

奮起湖位於嘉義市往阿里山的途中，海拔皆在一千公尺以上，山林茂密皆為針葉林，其中登山步道極多，每每吸引成千上萬探訪者前來休閒，尤以大凍山銜接奮起湖一段，風景特佳，山色流水往往讓人流連忘返，人們喜歡起個大早，整裝步行於山林之間，呼吸吐納無限清爽，猶如服下般若波羅蜜果般的舒暢。

### （二）創作理念

現今對水墨的概念多以寬廣的角度作認定，以面對長期以文人畫的薄弱部分，予以充實提振之。傳統文人畫講究筆墨功夫涵養，因此對於紙張媒材和工具上就比較少探討。而今一旦進入水墨天地，對工具和材質作適當的改進，可說是難於避免的。北宋米芾曾以嘗試紙筋、蔗渣和蓮房作為繪畫工具，而創立了米氏云山；晚明徐渭為了控制水墨宣紙的滲化程度，便在墨中調入膠水，因而創立潑墨大寫意花卉風格。其實現代水墨畫的發展，借用不同材質媒介及在畫過程中摻和進一些製作方法，以增畫面的視覺效果是一種趨勢。

### （三）學理基礎

傳統繪畫在元代之前比較講究畫意，所謂畫意即體現在畫家比較關注於表現物趣，尤以宋花鳥畫最為明顯。元代以後，趙孟頫力吹以書入畫，畫貴有古意，因此畫風隨之一變<sup>90</sup>，以直接筆墨趣味為主旨，不太講究對象外形的變化。於是其他的

註 90 同註 32、33 圖 2-6 圖 2-7 P

許多表現方法，包括墨和色的運用和各種染都被排除或弱化。近現代水墨畫家試圖以畫意救寫意之窮，巧妙地以畫意融入寫意，希望水墨創作發方法由約返博，希望

能使繪畫表現手法由較為單一走向多樣化，從而拓展中國繪畫新的發展空間，增進中國繪畫的視覺效果。

#### （四）形式技巧

《奮起湖一景》，就表現形式而言，以墨面為表現形式，借用不同的墨法及材質，來呈現墨面的構成層次與肌理效果。全畫以樹林為總體表現，採直式佈展，森林中的山塊採橫式佈展，追求畫面橫直的平衡穩定，畫中山路留白，一直透入山中，營造畫面的空間深入感，此白和山石的白相呼應，其中房舍錯落其間，遊人出入其間，是一個值得居住、可以遊賞的地方。

就表現技巧而言，強調墨面和線條的對比調和，而以墨面為主調。墨面的表現，首先以一得閣之濃墨繪製前景幾棵大樹，接著以鮮奶繪製背景之松杉、待其乾後，用宿墨照染一遍，暈染還是講求墨之濃淡，乾後有鮮奶處使反白出來，就可依畫面的需要再加筆加墨或再暈染，務求得渾融一體，氤氳無限。繪畫創作過程雖然加上了部分媒介技法，但仍以筆墨表現水墨氤氳之氣氛為主，可增進水墨寫意之不足處。

#### （五）藝術價值

歷史是一種能動性的發展，因此繪畫創作者對於繪畫史要清楚，對於本國的繪畫發展史更要瞭若指掌，如此創作才能進入傳統，出於傳統。本作品奮起湖一景的創作，即以傳統美術史作為思考點，探討宋朝畫意發展與元朝寫意發展的沿革與利弊，發現寫意重趣味的發展，遇上了發展瓶頸，試著以畫意追求物形的發展方式，讓寫意性繪畫獲得生命力、發展的新方向，這不僅是繪畫史的功能，個人研究、創作的目的所在。

## 第四節 詩詞意的創作方法系列

詩詞意的創作方法系列的基本精神乃在於山和水的關係與天地萬物的關係和與人的關係所反映出來的精神、感受。而此種關係的體驗呈現在吾人內在結構和自然關係與自然感受。現今由於科技發達，生活環境不再是優游自在，天真相像的時空，詩詞的情致胸懷已被科學分析解構，爲了讓人們的心有一個安放的地方，一個讓人精神有所寄託之處，利用詩詞創作方法營造一個抽象空間結構，提供人們遣懷寄興，甚至於讓人們神遊，寄託安心之境。

詩詞畫的結合，向來是中國繪畫所特有的繪畫型態<sup>91</sup>，在中國的文學、美學的文化內涵領域中，文人所追求的詩境與畫家所探尋的畫境是相通，即所謂「詩中有畫，畫中有詩」的一種最精練的型態空間內，包容最深遠的情感。詩詞在畫面上是以一種具有文化意味的符號出現，與畫面上所描繪的景物有一定的連帶關係，但絕不是圖解詩文。有時圖畫詩文的全部內容，有時擷取其中部分詞句加以表現，突顯文章重要情節或高潮，有時以表達詩文意涵爲主，著重畫面情境，氣氛的營造。

詩詞意的創作方法系列，利用水墨特有的繪畫語言，塑造具有某種心靈性的境，創造一種超越時空的、流通的視覺感受效果，表達出繪畫作品的神韻和靈魂，因此進行水墨詩詞意創作時，注重水墨暈染與線描的結合，運用黑與白的相抗相生，以無爲元氣，以有爲生氣，元氣生氣相激盪，暈染出一片迷離又綺麗的情境。也採用自然的莊嚴、神秘、優美和人事的短暫，悠忽和偶然，建構成詩意圖畫中的旋律對比。讓欣賞者在感知人的微渺之後對崇高永恆的自然的禮讚。

詩詞意的創作方法系列共擇錄下三件爲代表 一·《江樓靜月》二·《煙雨江南》三·《驚濤裂岸》。《江樓靜月》繪畫作品以蘇東坡赤壁賦夜遊赤壁之情景，具有懷古念古之情懷並形成赤壁文化之流風。《煙雨江南》一圖採意境表現爲主要傾向，明顯地強調主觀意興表達，以「氣積而成形」、「氣變而有形」的表達方式，利用積墨與破墨來說明氣的成形方式的微妙變化，利用層層積點表現出構成這

註 91 同註 61 圖 3-4

山石總體構成的宇宙元氣活性狀態，及一種閃爍迷離，神秘而幽深的意境。《驚濤裂岸》一圖寫蘇東坡念奴嬌赤壁古詞意，以自然的莊嚴、雄偉和人事的短暫、倏乎和偶然的對比中，呈現出人的感嘆興懷，撫今懷古得無限愁帳。

詩詞意的表現，以歷史文化為背景，借古開今，讓今之思緒獲得再次起飛。





圖 4-3-4-1

江樓靜月

水墨宣紙

97 x 87 cm

2007



## 江樓靜月 4-3-4-1

### （一）表現內容

畫題：江樓靜月

形式尺寸：宣紙.97x87cm

創作年代：二零零七年

款題：江樓靜月，丁亥年宇立

鈐印：黃、宇立

《江樓靜月》乃畫東坡與友赤壁夜遊賞月之景。蘇東坡因「烏臺詩案」被貶致黃州，兩年後（即 1882 年）與友人兩次夜遊黃州城外的赤壁，心有所感，寫了千古傳頌名作《前、後赤壁賦》，讓黃州赤壁具有傳統文化的表徵。

三國赤壁之戰是歷史上最著名的一場戰役，不但確立了三國鼎立的局面，也充滿英雄氣概的可歌可泣戲劇性場面，引發歷代詩詞、小說、戲曲家競相以此為題材，由於「赤壁」成為詩人墨客聯繫古今人事，詠今懷古的代名詞，又蘇東坡大量書寫與赤壁相關的詩詞，使得黃州赤壁與三國歷史及歷代赤壁文化相總和，而成就了赤壁特有的文化典型。儘管黃州赤壁是否為三國赤壁古戰場，以文學傳統的角度言，黃州赤壁經由蘇軾的重新詮釋，反而融入更多生命力、文學性，可以說，文學作品中「赤壁文化意涵已經超越實質的地理位置，讓它從『史料性古蹟』逐漸變成「美學性、文學性古蹟」，成為以後文人背景圖畫赤壁的新題材。

本幅作品描繪蘇東坡夜遊黃州赤壁，赤壁置於畫面右側，赤壁山腳以簡略淡墨線條鉤勒，在以赭石渲染製造出赤壁壁立千仞之感，壁上叢林華滋，樓宇數椽，一輪皓月半出山壁。蘇子與兩位友人泛舟江上，小舟上蘇東坡與友人對座，或飲酒談天，或賞月論古，頗有與天地共存之氣氛。

### （二）創作理念

傳統與現代總存在於矛盾統一中，現代無時無刻以各種方式為傳統尋找出路，而傳統總是以博大的胸懷無私的奉獻與接納。傳統文化以博大精深的內涵等待吾人去挖掘和深入研究。《江樓靜月》圖以追求表現中國傳統赤壁文化的精神內涵，再現出蘇東坡與友夜遊赤壁的情景，讓欣賞者再次讀起前、後赤壁賦時，興起神思神遊，與蘇東坡神遇夜遊，還是古月照今人，今人看古月的無限思想在起飛。在調撥

今人情思的過程中，讓傳統與現代得到完整的統一，傳統不再是糟粕，而是無限的養分，現代不是無根，而是心性。視覺化過程中，按著藝術自律性發展的規律，隨著時間的推移即自己反覆錘鍊，使自己的作品在內容、形式及精神內涵等諸方面，有廣度和深度的發展。

### （三）學理基礎

宋代以來詩畫結合而成的綜合性藝術，一直是水墨發展的重要方向，就如東坡評王維的畫為「畫中有詩，詩中有畫」。而文人圖繪赤壁懷古意象的作品，乃是在蘇軾創作《前、後赤壁賦》之後才蔚為風氣，所謂赤壁圖才大量出現。本幅作品採以表達詩文意涵為主，採用詩詞意表現方法之二、三，擷取《赤壁賦》之部分詩句中的重要情節作為表現畫面情境及氣氛的營造的依據，著重於整體月夜遊赤壁之情境與氣氛之營造，讓赤壁象徵文化更具現代人的情懷。

### （四）形式技巧

本幅作品在形式布局上，採用右實左虛的構圖法，將小舟置於左下角為第一主位，樓宇置於右上作為第二主位，形成動靜對比。並營造出畫面視覺路線，由第二主位的樓宇順著墨面的斜線前進，到達第一主位小舟，再沿著水面與山壁之線到達明月，由明月讓吾人的視線極於無窮盡、遠的境界，此時將提供欣賞者一個無限的想像空間。但中國人不對無限作為追求的目標，必回歸到畫面來，畫面上的題款作引導氣勢的一股力量，讓視覺路徑形成一股視覺動力。

在技巧上，整體實體的山在赤壁山腳及樹叢植栽組合而成，赤壁山腳以簡略皴擦勾勒，盡量多留空白。樹叢植栽則先以潑墨法作畫，部分墨裡加膠水增加暈漬效果，部分則以水破墨強化墨色的豐富變化，及增加墨面的強弱，等墨乾後再逐漸積墨，並補充部分擦筆，山頂處隨意畫上幾筆，製造樹叢虛實效果。潑墨處再潑上石綠石青，使畫面形成樹叢植栽的綠與赤壁腳赭石色的對比，加上黑白的對比，整個畫面在多重對比中達到整體和諧的美。

### （五）藝術價值

作品創作絕不是對自然模仿或是圖解文學，創作首重以獨特的筆墨語言符號，傳達一種獨特的洞見與情緒。本幅作品以傳統赤壁文化觀為根源，描繪文人對於湖

光山色的喜愛，藉由徜徉於湖光山水之餘，詩文酬唱之後，遙想古人風華，感懷歷史的興衰，讓個人情懷有所寄託，在遺世獨立裡超越時空限制，與古人精神相呼應，特別是提供給在城市中無法與清麗山水結緣，能夠經由畫面的視覺刺激，獲得片面寧靜悠閒的享受，不也是一件美事。



圖 4-3-4-2 煙雨江南 水墨宣紙 97 x 87 cm 2009

## 煙雨江南 4-3-4-2

### （一）表現內容

畫題：煙雨江南

形式尺寸：宣紙.97x87cm

創作年代：2009年

款題：煙雨江南，己丑年宇立作

鈐印：黃、宇立、境由心生

江南多水鄉澤國，林色蒼翠，山巒幅湊，加上杏花春雨，漁舟唱晚，歷來多為詩人墨客傳頌不絕，詩情畫意的生活空間，浪漫多情的生活情調，溫柔宛約的生活情愫，這些都是江南的情景，也是江南文化的表徵。本幅作品乃個人遊歷江南蘇杭等地，對於當地草木華滋，頗富生生不息之感，又多水鄉澤國，漁舟往返川流不息，巧遇煙雨濛濛，更讓人興起了江南情懷，直憶想起歷年生於斯，長於斯，多少文人墨客傳唱不絕之聲。

### （二）創作理念

藝術創作在於意與境的渾然融徹，表現出主觀與客觀的契合無間，情景交融得體。意與境渾，可以以境取勝，也可以意取勝，呈現出山水畫風格的多樣性。以境勝和以意勝的作品不是絕對，往往是互相錯綜的，各有所偏重的。江南煙雨乃採意境表現為主要傾向，明顯的強調主觀意興的表達，景物描寫能融匯在強烈的個性和情致中，筆線的韻味加強了，境界更多的具有意造地成分；有意識地在創作中以意造景，以情寫景以突出畫家的氣質和情，成就了個人的繪畫風格。

### （三）學理基礎

從中國古典哲學關於元氣學說的分析，知道宇宙之氣可以「氣積成形」和「氣變而有形」，這兩種成形的的方式，恰好可用積墨與破墨來說明這兩種氣成形方式的微妙效果。由於自然界山石是如此多層之交疊覆蓋，而呈現出一種斑駁蒼郁渾厚的面貌。而構成這山石總體構成的宇宙元氣也是處於一種多層參差積疊的活性狀態。這種山石總體構成的宇宙元氣的活性狀態，再加上山石形體之外的襲擊衝激，其變化性則更大，甚至可以使山石若有若無，呈現出一種與原貌大有差異的景象。江南本就是很詩情畫意的地方，當煙雨濛濛之景象，便是宇宙之氣的面貌變幻所致。這

種宇宙元氣活性狀態及其變幻，無疑也與整體宇宙之氣的彈性伸縮機制密切相關，它給中國畫家靈動地處置景物，設計意境，帶來了極大的便利。

#### （四）形式技巧

就形式而言，本幅作品採俯視取景，以大觀小之取景法，截取江南景色一段，並不特定表現那個地方的景點特色。全幅作品以宇宙元氣之白為主，形成一蜿蜒曲折的小河貫串整個畫面，最大的白為湖泊，山巒草木則以墨取實，形成宇宙元氣之白和以成形的筆墨之黑、元氣的爭鬥交鋒。

就技巧而言，山脈樹木之實體部分，先以淡墨鉤勒山體，粗略皴擦點染，使具有山體實質感，並區別於河湖泊的白，形成筆墨型態若有若無，在有無之間，其餘部分用淡墨、宿墨作潑墨處理，並反覆地加以皴擦點以積累墨層，再復勾點提醒或強化草，再點苔，甚點了又點，交疊地點，只要筆墨點染得法，這樣重重疊疊、反反復復地，可以把江南草木華滋畫得極其蒼郁渾厚。如此將和山體部分形成了清楚和模糊的對比。

本幅作品除了強調空白無形之氣和筆墨的有形之氣外，同樣還營造出若有若無變幻之氣。也就是說，畫面上包括了無、有和若有若無這三個組成部分。而三個組成部分所構成的畫面氣貌的有機性，便正好反應了宇宙之氣的活性狀態。而這個若有若無的部份正是情與景的承接處，也是調撥吾人無限想像的部份。

#### （五）藝術價值

氣的探討本帶許多抽象的成份，又關係到個人筆墨技巧功夫的修養，因此在創作時難免有幾分的嘗試、體驗與不成熟。但對於繪畫創作的方向與技法來說，至少提供了一個另類的思考及創作方法，也提供人們對於江南人文情懷的馳懷暢遊，以解胸中雜凡之氣，拓展吾人不同的視野，涵養吾人更多的詩情畫意。





圖 4-3-4-3

驚濤裂岸

水墨宣紙

87 x 97 cm

2007



## 驚濤裂岸 4-3-4-3

### （一）表現內容

畫題：驚濤裂岸

形式尺寸：宣紙、97x87cm

創作年代：2007年

款題：丁亥年宇立作

鈐印：黃、宇立

台灣四面環海，是海島經濟文化型態的區域，又多山，形成山海並構，及各型各樣的地理景觀。東北角顧名思義，位於台灣的東北部，地理景觀以海蝕風化岩最富盛名，因岩石堆積的強度不同，受侵蝕後的形態、紋路節理自然各異其趣。一塊塊巨岩奇峰插水般巍然聳秀，水石相涵，別有一番特殊幽趣。驚濤裂岸取東北的海崖景觀，崖頂有時蜂窩岩，基部有海蝕溝，崩落的岩塊散佈，地形狀貌特別豐富，當四面八方的海潮彙整成一股股激流，無時無刻地拍打著岩岸，一時之間捲起千堆雪，是那麼壯觀，又讓人有無限的遙想。

### （二）創作理念

蘇東坡所作念奴嬌—赤壁懷古，「大江東去，浪濤盡、千古風流人物。故壘西邊，人道是、三國周郎赤壁。」此詞一開始就把時間、地點和人物點出，強調因憑弔周郎而興起遊覽赤壁之興。「亂石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪。」東坡見到長江水的浪濤乍起衝擊壘岸的景色，讓東坡感受到江山如畫，也回憶起了當時英雄豪傑的點點滴滴，特別是周瑜納小橋留為美談，又周瑜火攻曹操，取得三國鼎立，亦是傳唱千古，歷史僅此三事，不僅讓東坡心有戚戚焉，更在神遊中回歸到自身早生華髮之嘆。東北角沒有赤壁的文化背景，也沒有東坡一而再，再而三的寄情抒懷之作，但自其可觀之處。東坡所看到的驚濤，是長江水湧流匯集的力量所成浪濤，而本作品的海濤是受到日月引力及風力的影響，所形成一股力量激發而成海濤，海濤集多方力量，四面八方的匯集，是一個自然宇宙氣行運動的結果。因此所呈現的景觀自有不同。東坡遙想周瑜納小橋、破曹軍的盛事美談，看到自己早生華髮，興起人生無常之感。看到東北海濤一樣讓人想起台灣幾百年來文化多元，受到外來文化交替涵養，猶如海濤容納千般力量，形成驚濤裂岸，捲起了千堆雪的壯景，壯景神

遊，想想台灣未來要走向何方，看著自己也早生華髮，沒有東坡的才華與遭遇，但有東坡傳唱之心，願由驚濤裂岸之聲聲不息，表達出宇宙人生之生生不息。

### （三）學理基礎

南宋山水在構圖上，大量刪去實體表現部分，盡量多留空白作為雲煙水<sup>92</sup>，或以大片空白作為天空，讓畫面虛實對比非常強，實體佈置於一邊或一角，因此有馬一角，夏一邊的稱呼。在用筆上採用減筆的方法，以最單純的方法把要點顯示出來，表達出一種詩情畫意，使觀賞者一見生情。就風格而言，表現杏花春雨江南，智者樂水，追求空靈如水富於詩情和畫意，是一種由外境轉入內心的藝術活動。本作品應用南宋之一角一邊的構圖特色，並運用虛實原理來表達海濤的空靈，並由此景的欣賞生發為內心想像的活動。

### （四）形式技巧

《驚濤裂岸》就形式而言，採馬一角構圖法將山岸置於右上面一角，儘量壓縮山石實體部分，留更多的部份畫海濤，形成強烈對比。而以岸石的不動如山，和海濤的空靈如水相應生輝，動與靜互動對比中，呈現出視覺魅力。

就技巧言，畫海浪要有驚濤裂岸，捲起千堆雪的效果，在如何彙整海濤內聚的那股力量。這股力量從四面八方匯集而來，要把這份力道梳理出一個方向，在以色列作渲染海浪時，要多注意留白，並用色襯托出海水白色的反光，這白的方向與匯集，就是海水氣的行使運動，當與岸石強撞時瞬間捲起千堆雪，其氣勢之大，無可言喻，畫面同時出現海濤的衝裂與浪潮的湧退，是繪畫上的真實與多采多姿。岩石以赭石色調為和海水的藍色調，是另一個對比，以增加畫面的變化、豐富性。

### （五）藝術價值

筆墨有其傳統的淵源性，筆墨也有其現代創造性，吾人以傳統的筆墨，表達現今的審美趣味與思想感情。筆墨也因其現代創造性，增加了許多的筆墨表現語言，不管是傳統的筆墨語言，或是現代的筆墨語言，以能表達吾人之思之感，呈現宇宙一片生機才是最重要的。

---

註 92 同註 32 圖 2-7

## 第五章 結論

本研究從探討老莊氣的哲理中，探尋中國繪畫的本體、生命與根源，綜合中國繪畫發展的演變與特色，參酌近代世界美學發展趨勢，進而建構個人國畫創作理念。並以中國繪畫創作研究實踐來證驗創作理念，使創作理念具體跡化、視覺化，形成視覺品質形式的作品。不僅促進自我提升創作水準，也可借由拋磚引玉，激發有志於水墨創作，美學探究著一個不同的思考方向。畢竟所謂獨特的創造，必然是使自己成爲一個有真正有獨特見解與獨特發現的人。因此如何在階段性的研究基礎上，應用系統美學理念，綜合創作實踐的心得與經驗，再次規劃個人未來繪畫發展方向更形重要。

### 第一節 綜結與省思

學無止境，畫道亦然。過去就學階段，在美學理論的探討與創作理念的建構，總是有師長可以依靠，隨時可以點撥一下疑點，馬上有撥雲見日的喜悅感。在創作實踐上，筆墨技巧的應用；情感的調撥，色調的處理及作品的生命力、視覺張力的誇張..等，只要碰上無法突破的難點或障礙，師長們總是熱心的指導。而今僻居鄉隅，對水墨媒材創作尚有幾分熱衷。藉由此次的創作發展與美學理念撰寫的機會，對自己的美學理念與創作實踐，再一次檢閱、省思，並做爲調整與規劃未來研究發展的方向。也唯有以虛心、不自滿，勇猛精進，日新又新的態度和精神，持續努力研究創作發展，藝事才能有所進展，才能完成獨特的自我風格。

在中國繪畫中「氣」的審美創造研究裡，確立「道」、「氣」是中國繪畫的根源，是吾人的生命力、創造力，也是自然山川風物的生命，情趣，亦是藝術生命力所呈現的神、意境、韻、趣、態、生機、視覺張力。原始的宇宙是一種渾沌的狀態，是一種氣的原初渾同狀態，再演化成爲萬事萬物的繽紛世界。原始狀態的氣無形無象、無質無量、是一種「無」、「虛」的狀態。生成萬物後是一種有形有象、有質有量、是一種「有」、「實」的狀態，這種由無而有、由虛而實，有無、虛實相抗相生，對立而和諧的轉化韻化的規律，便是中國繪畫繪畫中最高的秘密-「氣」。氣的動力學，由「統乎氣」的概念到「一氣運行」、「氣化」的創作實踐，即爲本研究了中心主旨。

氣由無而有，由虛而實的運化生成的規律中，呈現出氣的整體功能，氣の間質特性，氣了循環運化，從中深刻提示出氣美學的精神特色，也成爲個人氣的美學理念的基礎。並經由哲學、藝術史的探討綜合成爲個人「和」的美學理論。個人以藝術史研究法，創作品質思考與藝術研究法進行創作實踐，使個人創作美學理念轉化成爲具體的視覺形式。

創作實踐原則上以創作品質互動性作整體性思考，創作時把握宇宙的本體生命根源，對自然山川風物啓動審美心胸，應用審美觀照，形成審美意象，進行藝術創作，建構繪畫審美意境，提供審美欣賞，最後返回到氣本源。以創作架構圖作爲創作之整體規劃及思考在這個完整的、品質思考的創作規撫過程中，發展出宏觀探

道、微觀求真二大創作思考規劃方向，並以心師造化之創作方法系列、精神靈感之創作方法系列、融合傳統與現代之創作方法系列、詩詞意之創作方法系列，表現出畫如其人、多樣化、剛柔相濟、虛實相生，意境等之藝術風格類型。並希望借由不同創作方法表達出不同的藝術風格，也借由不同藝術風格的追求探討讓本研究更具特色而有深度。

本研究在創作實踐上對繪畫題材的開拓，以觸及更寬廣的，更平凡的，新的題材為主要表現題材，特別是最平凡的題材作為最靈趣的表現，把它作為創作的挑戰，將可以發展表現出新的藝術品味與風格。建置完成個人的藝術風格品味，是古今中外藝術家極力追求的目標，特別在藝術思潮風起雲湧講求新意、創意的今日無不以建置個人藝術風格為藝術家首要目標。而今科技新知又屢有突破發現，如何以氣化美學作為藝術批判規準，確保中國繪畫特有的精神特色。如何以氣的動力學原理開創中國繪畫新的藝術風格。在獨特文人精神內涵裡，增強視覺魅力與視覺張力，如何以科技整合的方式，研究、建立系統化氣的美學的論說都是個人在水墨創作上全力追求了方向。

繪畫是托不動的形式來表達靈動的心裡，因此以養氣培養即自實現的能力、超越自力的能力，讓自己擁有自主靈動的心。以自主靈動的心來悅納萬境，成就不同氣象與藝術風格的繪畫創造，是個人自我期許了願望。藝術作品是心理狀況的展現，儘管作者心靈狀態不易捉摸，但讀者在解讀我的作品時，由衷期待是一場你我

對話的盛宴，是一種心靈的溝通。

## 第二節 價值與貢獻

當前水墨畫創作受到空前的挑戰與無比的壓縮，每次思及水墨畫的價值在哪裡？未來的發展發方向為何？水墨畫的價值是由誰訂定的？水墨畫的藝術風格、藝術品味到底是要走向精粹路線，還是走向通俗路線？等問題多是當前從事水墨畫創作所面臨的問題和困難。個人在「中國繪畫中氣的審美創造」研究中，首先以氣為中心，探討氣的內涵並建構氣的美學論說，並以氣的美學理念，作為個人創作實踐的指引，在創作實踐中探究氣在山川風物、人、與藝術品之間的互動關係，及所形成的藝術風格的品味，並探討水墨畫藝術風格的建立中所呈現藝術價值，也深及傳統與現代的融合，借用傳統的智慧財富結合現代的創新立意，希望釐清水墨創作的方向，也確定藝術價值的認定，是本源於中國東方的生活藝術和生活情趣的東方人來認定水墨畫的價值。個人的探討研究只是一時之得、一方之見，藉由拋磚引玉之效能，來激發水墨創作漣漪，擴展水墨創作的廣度及深度。以下就本研究的價值與貢獻依序說明如下：

### 一、建立氣的美學論說

中國美學畫論，在學術上是比較冷門的一個領域，在諸多古代的畫論中，對於宇宙和氣的概念雖屢有提及，卻每每總是蜻蜓點水般的籠統地點一下而未深耕講透，有的只是零星散佚於各處，既未有共識更無系統彙整成一理論系統，留下來的

只是一堆朦朧恍惚的謎團。現今，利用此次創作研究的機會，綜合應用古人各有關氣方面的哲理論述，深入的分析探討，並旁及中醫氣化學說，視覺科學電氣化學作用原理，行政組織耗散結構原理及氣功運氣練功之方法，建構了美學論說。

從哲學的探討中，「氣」是宇宙的本體、生命根源，一切固體皆是氣的凝結。任何實體之內，都有空虛存在，整個宇宙只有這無形的虛的元氣無處不在，並滲透一切物體之中，從而把宇宙聯成一個真正統一的物質實體。由此可知「氣」構成宇宙本體生命，化育成人的身體、精神，智慧，「氣」是人的生命力和創造力的本源。「氣」也構成天地萬物，自然山川風物及自然之情趣及萬物變化的法則。同時「氣」也形構藝術生命、風格所呈現的神、意境、韻、趣、態、生命力、張力、勢的成分。

「氣」為自然、人、藝術的本源，「氣」聚而為有為實、「氣」散而為虛為無，「氣」在有無、虛實的運動轉化中形成了氣化作用，但氣化作用一詞太過於抽象無法把握，中國老祖宗利用太極圖的陰陽互動運化的狀況來說明，宇宙的對立矛盾中形成，內氣與外氣的相持對抗，而構成宇宙存在的張力、也構成萬物存在的張力，同時也構成中國書畫之中空白的張力和筆墨的張力、構成整幅畫的張力。中醫的氣化學說，更清楚的說明「氣」具有固攝及推動的作用，讓吾人真正因自身的有所作為，而掌握「氣」的行使貫串，充塞張力的運化原理，這對於創造過程心物互動關係的調整應用，繪畫創作時筆墨的操持、運動都是非常重要的規律原則。

「氣」的美學論說，讓人直指宇宙的本源—「氣」，從「氣」的本體認識中，把握「



氣」的美學內涵與特色及「氣」的運化行使的規律，從而表達出個人品味的繪畫風格。

## 二、氣的創作方法提供創作研究參考

「氣」的創作研究在把握宇宙的本源生命「氣」的體驗下，強調吾人由於「氣」的激發對於創作的功能。借於「氣」的能量的運用行使，讓創作更能上承宇宙的本體，下啓個人的藝術風格的建立。因此如何運用想像力以奪造化的精神，如何啓動心靈的主動性，以直觀事物的內部，通向自然之心，如何運用即自的超越，在每一感覺世界中的事物自身，看出其超越的意味，在事物的自身發現第二新的事物，如何感悟「氣」的非實體性和道的超絕言象，表達出人與道的瞬間契合。如何融合傳統與現代的美學理念，從宏觀探道、微觀求真的創作規劃中，獲得對世界宏觀的關注和哲學的思考及對內心世界微觀的探尋和傳統文化精神內涵進一步的把握。如何採行詩詞意境作為創作先備意境，追求在最精練的形式空間內，包容最深的情感，以具某種心靈性的繪畫語言，創作一種穿越時空的、流動的繪畫神韻和靈魂。

「氣」的創作方是個人解讀對待自身和周圍世界的所觀、所思、所感，鮮明地體現在藝術品中，願以一己微薄之力的付出，對於水墨世界的探尋，提供一點點貢獻。

## 三、建立多元的藝術風格

「氣」是一種自然物質，世界是由運動的「氣」所構成，人生活在自然界中，因此

「氣」乃人生之本，人之所秉的「氣」不同，以其獨特的「氣」，行諸作品便產生不同的風格特色。因此繪畫作品是個別畫家主觀精神的載體，承載著畫家對自然、社會的認知和個人藝術的追求。這種認識和追求滲透著民族文化傳統的認知及畫家的人品、學品和性格氣質。構成藝術家的精神是無形的，藝術家應用形式、材料、技巧化為具體的藝術的藝術語言，才能使精神因素予以具體視覺化而達到直觀的外現。風格在作品中顯現的程度取決於創作過程中從精神到物質轉換的程度，最鮮明的風格，來自精神與物質的高度和諧，及內容與形式的統一。

中國繪畫發展已一千餘年，在這繪畫發展的長河裡，在眾生云云的藝術家群眾裡，如何成就自己，傳承時代精神的風格，同時具有地方或流派的規範品味，更重要地建立起自己獨特性的風格是非常重要的。

### **（一）畫如其人的藝術風格的建立**

風格是人，風格就是人，因此風格的建立強調作者刻意的安排，使繪畫作品是作者心意的表達，作品的意義是作者的「氣」的視覺化呈現，不僅強調人品和畫品的相關聯繫，留意於繪畫語體營構情思、筆墨、造型、色彩諸方面與大眾的聯繫，及對豐富多彩的現實生活中的獨特發現，追求獨特的價值和廣泛的審美圈，為人類藝術作出別人所不能代替的貢獻。

### **（二）多樣化的藝術風格的追求**

藝術風格因技巧及內容的呈現及交互作用，而有多樣化的形式。於是因應藝術

美表現的多種形態及藝術創作本身應有的規律而言，相信只要認識與掌握了這種規律，就能促進藝術多元的發展和繁榮。多元化的藝術風格可從自然的紛多性，社會生活的豐富性，個人意造的活潑性來思考，從而獲得多元化的藝術風格。

### （三）剛柔相濟的藝術風格的追求

由於「氣」的聚積而為剛，「氣」的散失，而為柔，因此藝術風格有陽剛之美與陰柔之美的分別。又萬物秉氣以生，而氣有清濁、陰陽，在矛盾運化相互滲透、相互消長，陽剛之實的美和陰柔之虛的美二種類型，絕不是絕對分開或者是對立，恰恰相反，二種類型的美反而是互相補充，不可偏廢，倒可以偏優，剛中有柔，柔中有剛，剛柔結合，虛實相生，以獲得多樣化的藝術風格。

### （四）意境的藝術風格的追求

境生象外，象外不是某種有限的象，而是突破有限形象的某種無限的象，是虛實結合的象，意境是意與境的聯繫，是一種多層次的，作品風格的呈現有時以意勝，有時以境勝，各有所偏重而不是偏廢，從而在創作中營造個人的繪畫風格。境生象外往往利用有限的象或景的比喻、暗示、象徵和指引，以引發欣賞者的聯想和想像，因此創作時以豐富的現實生活為基礎，善用比喻、暗示、象徵的創作手法，型塑活動的、空靈的、富有生命的境界，以形成獨特性的個人風格。

風格的表現無所不在，大到對題材的選擇和處理，筆墨、結構造型、小到題款、印章、紙絹材料和幅式，無不傳達出畫家個人的繪畫風格。特別是筆墨的情調

是寫實或寫意，筆墨之氣與紙絹之白的宇宙之氣的互動方式及造型、空間結構、色彩等來說明「氣」的藝術風格的表現。

#### 四、注重傳統與現代的融合

中國文化悠久積澱豐富，無時無刻提供吾人創作的泉源，傳統對創作者常無私地提供了寶貴的智慧，因此一手伸入傳統；出入經史、哲學、美學，務求得古人之心，得其真樸的精神，高雅的品質，使自己的心擺脫庸俗之氣。在學習傳統的基礎上探索創新，寫生的基礎上拓展筆墨語言的豐富性、現代感。因此一手伸向生活也是必要的，學習傳統不為傳統所束縛，以尋找因社會發達，而逐漸流失的真樸之氣，儘管今人的作品可以表現得更精細，但古氣、古意卻不如。本研究強調立足於傳統，開花結果於現代，傳統與現代兼容並蓄，是未來水墨發展一個立於不敗之地的發展方向。

#### 五、注重養氣以全創作

如以創作而言「氣」，乃強調「氣」的激發與運用，養氣則重在個人平時的涵養，及對「氣」進行適度性、規律性的調節，才不至於因氣用所不能用，該止而不能止的狀況。中國繪畫創作講求「畫如其人」、「畫中有奇氣」就如孟子對美主張「充實之謂美」當一個人的品性涵養豐厚，就能呈現出美的品味，孟子提出「善養浩然之氣」作為進德修業的入門。由於創作者之氣不同所形成的作品風格也不同。而支配氣是觀念、感情、想像力，因此藝術創作中所說的「氣」，實際上已經裝載了觀念、

感情、想像力的氣，也就是人格道德的修養。

在中國靈感論理，強調藝術家首先要達到高尚的人品，創作時才有靈感，才能創造出優秀的作品，因「氣」的間質作用吾人之氣成畫中之氣，吾人之品德及畫中之畫品，所以自古以來品畫即以「人品不高，畫品亦低」作為品評繪畫高低的標準。因此本研究特別提出「養氣即養道」透過人格道德的修養，提升道德品味，「氣」自然壯盛，畫品亦自高。

當進行創作時，要把握氣壯精神好的狀態進行創作，如果鑽礪過分而神疲氣衰，感覺疲憊或氣弱時，應即放下筆墨、順心休息以養氣，如果過於操持必然成疾，創作的品質也不好。因此創作時必須衛氣，讓氣充足、精神飽滿才能專注。養氣的目的就是要把創作時機調整到最佳精神狀態，以利於創作。創作過程中寄樂於畫以養氣，讓自己從臥遊、暢神中獲得創作的快樂，並可以達到長壽的目的，這並不是畫中雲煙供養，而是人的精神有所寄託，可以延緩衰老，而且專心作畫是一種養氣的方式，還有點氣功的作用。

創作可以養氣，多閱歷名山勝水，涵養充實閱歷也可以養氣，學習傳統也可以養氣。學習傳統不限繪畫經史，從傳統中獲得古人之心、古氣，以進行內養，才能得到真樸的精神、高雅的品質，使自己的心擺脫庸俗利益之境。也就是說以傳統來改變吾人的藝術精神，修養個人品行，才能獲得藝術創作的改變。

### 第三節 建議與期許

當今中國水墨繪畫受到多方的衝擊與削弱，首先由於現代生活快節奏多層次的紛擾，使人們精力耗散而很難集中心力去進行精密思考與創作。在中國畫總體質量趨於衰弱，在此江河日下、大勢已去的頹勢中，能夠清醒的了解自己的局限，並善於設計和充分利用自己的局限性，竭力從局限中去熔鑄自己獨特風格的人少之又少。又真正從事於中國畫創作難度極大，一般人避難就易，追求淺層形式之美，以改頭換面的臨仿，似是而非的創新為能事，雖然暫時形成了中國畫表面上的繁榮局面，卻無法造就中國畫長久的發展追求精魂氣息為主調的風格。以研究的角度言，中國畫進行科學的綜合研究實在太薄弱了。已有的研究，往往是零星而不成系統，多偏於賞鑑而缺乏方法論的深入探討，有的研究甚至似是而非，無法對創作者提供任何研究參考價值，基於以上幾點個人就建議與期許上提出幾點聊是以供參考。

#### 一、建議

經由此次的創作研究，個人深深感悟到從事水墨創作，有幾個方向值得進一步再追求探討的必要（一）以科際整合的研究方法，建立中國繪畫的美學系統（二）追求寫意表現，重現整體視覺效應（三）開拓筆墨表意符號，拓展表現題材（四）善於養氣追求天人合一（五）大腦、小腦同時並用，達到全腦開發，以下逐項說明如下：

##### （一）以科際整合的研究方法，建立中國繪畫的美學系統

今人雖然沒有古人那股優勁及投入的心態，卻提供了一個比古人優越的條件，那就是資料信息大量取得的方便和現代科學思維方法的發現，為我們提供了對中國繪畫進行科學的綜合研究的可能性，可以針對過去偏重於思維之感悟，而缺乏科學之理性思辯做一個補充。

## （二）追求寫意表現，重現整體視覺效應

傳統文人畫，講求精神氣息的追求，因此筆致強調個性化、激情化的表現。這種重筆輕墨，重線輕面的表現方式，顯得畫面張力不足。近年由於社會開放、經濟發達，平民欣賞品味提升為主流，用筆趨向工政，結果形成了重墨輕筆，以凸顯畫面的整體視覺效應。其實只要精神氣息是屬於中國畫的，筆是氣，墨也是氣，由於筆墨的融合貫串成畫面之氣，寫意表現風格、視覺型的表現風格，甚至二者融合的風格皆值得探討研究。

## （三）開拓筆墨表意符號，拓展表現題材

由於此次的創作研究，個人深深體悟到，以筆墨表意符號而言中國畫是有定法的，就內在精神氣息而言中國畫又是無定法。無定法取諸自然造化，有定法不過是一直種熔鑄手段，筆墨的熔鑄，仍應體現出無定法的自然造化。因此中國畫筆墨語言被發現及運用的筆墨表意符號，尚有很大的探尋空間，相對於中國畫的表現題材一樣，還有很大的開拓空間一樣，尤其是用筆用色用墨的積疊變化，潛在可供挖掘的意蘊仍是很豐富的。



#### **(四) 善於養氣追求天人合一**

現代社會競爭意識多紛擾而無暇使人心思安寧，並不是說人不存在對靜謐的需求。相反，由於逆返心裡，得不到安寧反而會使人思之更切。因此從事中國繪畫創作時，要以心探尋，以氣去取捨，以心靈的眼觀照周遭萬事萬物，以氣的眼諧調宇宙、生命和性靈，從而獲得與宇宙精神同等的高度，同時也提升自己的地位和高度。

#### **(五) 大腦、小腦同時併用，達到全腦開發**

吾人進行創作時，需要以筋肉技巧來操運中國畫的筆墨語言，因此筋肉技巧乃是中國畫家獲得最高成就的決定因素之一，按照生理學常識，筋肉技巧是由小腦活動來調節，當筋肉技巧達到一定程度的熟練，便可進入遊的境界，此刻大腦的思辨理性的介入，顯現出厚重而靈動，此時心手相應，直達由技進道的境界。

## **二、期許**

任何的創作，多是暫時性的完成，從整個的研究計畫的擬定，經過哲學美學的探討，建立個人的美學理念，規撫創作方法，到創作實踐完成作品以證驗先前的理論、理念的整個過程中，深深的體悟到人都是有所局限的，如何對此次研究的局限，超越當下的局限，是個人衷心期盼，為此個人也擬定了一個調整方案（如圖 6-1）希望藉由這個調整方法，讓個人的創作更臻成熟，個人的美學理念有清晰而有系統。

從圖 5-1 的未來創作研究規劃圖可以明確的看出，個人以品質智慧做為持續研究發展的核心與基本能力，品質智慧強調以心探詢，以氣去取捨，用心靈的眼觀照週遭事物，用氣的眼把握萬事萬物的規律以終身學習的習慣與態度，激發個人終身學習的意願與動力，透過「養氣」、「暢神」作為終身學習基石，確保個人精神與氣的結合。並由精神的涵養，品性的進德修業與宇宙合一達到天人合一。個人應用科學化的方法、系統化的思維方式，對「氣」的美學論說進一步的系統化整理，期待使氣的美學論說成為一理論系統。創新能力的增強是因應美學的理論化，內涵的充實與發現，有必要調整新的創作方法與創作方式，以追求新的藝術風格，成就新的藝術價值，以提供探道，求真相輔相成，而成就永恆持續的探究創作的動力。

總之，「氣」的美學探討與創作實踐中，證實了「氣」為一切事物之本體，開花生葉，銜化了人的精神、智慧與人格，讓人們無時呼喚自身的文明，天人合一的哲學，及對生態平衡的渴望，將會發現客觀世界上有諸多眾美，等待吾人去發覺，人們和大自然的關係應該更親和，大自然應該永遠長青，借助於自然形象表達人們情感、表現人的靈魂、寄託人們的理想的水墨畫亦將永遠長青。

從「氣」的創作實踐中，提供同藝術流派風格相互寬容的時空，讓傳統寬容和接納現代，現代亦以寬容和研究的心對待傳統。同時也展現了現在水墨諸種語體之間的互相寬容和互相補充，中西方現代文化互相之間的研究和選擇性吸收。氣的美學可以證明，無論世界藝術思潮進入後現代或後後現代，中國水墨畫既可以保持其特色，也可以和所有其他型態的藝術在比較和化和中創造其新樣。

「氣」是吾人的生命、也是藝術的生命，藝術的生命有賴於不斷的創造，而人的生命則有賴於不斷的養氣，唯有善於涵養浩然之氣，藝術才能尋著創造的真諦，才能顯示出活力，也唯有透過養氣以全人，才能擁有自己的繪畫風格。

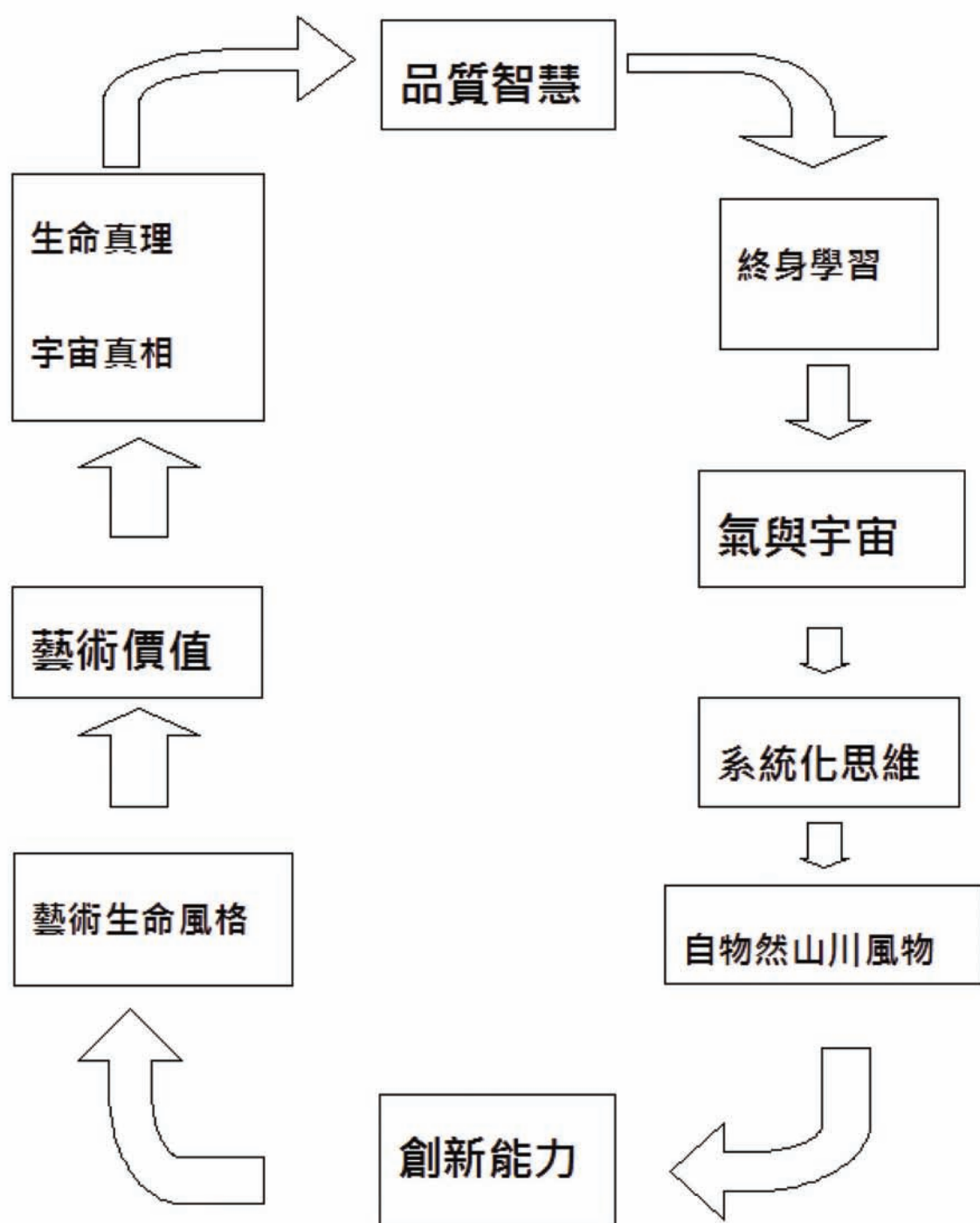


圖 5-1 未來創作研究規畫圖

## 參考書目

- 1、《歷代論畫名著彙編·小山畫譜》。
- 2、王秀雄著（1985）。《美術心理學》。台北市：設計家文化出版社。
- 3、方聞著。李維琨譯（2004）《心印—中國書畫風格與結構分析研究》。陝西人民美術出版社
- 4、石峻（1982）。《書畫論稿》。台北市：華正書局。
- 5、申少君（2002）《中國畫畫理》。廣西美術出版社
- 6、北京畫院《中國畫》編輯部（1994）。中國畫第一期。北京市：新華書店北京發行所。
- 7、安海姆著·李長俊譯（1982）。《藝術與視覺心理學》。台北市：雄獅圖書。
- 8、老聃著（1983）。《老子正詁》。台北市：台灣開明書局。
- 9、李可染著（1985）。《李可染畫論》。台北市：丹青圖書。
- 10、李霖燦（1997）。《中國美術史稿》。台北市：雄獅出版社。
- 11、呂姿瑩（2007）。《現代美學-在真實與心靈之間》。台北市：新文京開發出版。
- 12、宗白華著（1985）。《美從何處尋》。板橋市：元山書局。
- 13、林木著（2002）《筆墨論》。上海市：上海畫報出版社
- 14、姜一涵（2004）《石濤畫語錄研究》。台北市：惠風堂筆墨有限公司
- 15、卓鶴君（1998）。《山水畫技法析覽》。天津市：天津人民出版社。
- 16、俞崑著（1984）。《中國畫論類編》。台北市：華正書局。
- 17、高木森（1992）。《中國繪畫思想史》。台北市：東大圖書。
- 18、高木森（1998）《元氣淋漓》。台北市：東大圖書出版社
- 19、高木森（2005）《明山淨水—明畫思想探微》。台北市：三民書局
- 20、徐復觀著（1992）。《中國藝術精神》。台北市：學生書局。
- 21、徐建融著（2001）。《中國書畫鑑識系列—鑑識小名家》。福建美術出版社

- 2 2、Robert-Sols (2006) 梁耕瑋編譯。《視覺藝術認知》。台北市：全華科技圖書
- 2 3、孫世昌 (2002) 《石濤藝術世界》。遼寧美術出版社。
- 2 4、景陽編 (1996) 《國畫購藏指南》。黑龍江人民出版社
- 2 5、陳兆復著 (1986)。《中國畫研究》。台北市：丹青出版社。
- 2 6、陳履生(2000)。《中國山水畫唐宋元卷》。中國、廣西、南寧市：廣西美術出版社
- 2 7、陳傳席 (1999)。《六朝畫論研究》。台北市：學生書局。
- 2 8、陳傳席 (1997)。《中國繪畫理論史》。台北市：東大圖書。
- 2 9、張俊傑著 (1979)。《山水繪畫思想之發展》。台北市：復美彩色印刷。
- 3 0、張育英著 (1994)。《禪與藝術》。台北市：揚智出版社。
- 3 1、張法著 (1998)。《中西美學與文化精神》。台北市：淑馨出版社。
- 3 2、張權 (1987)。《張彥遠歷代名畫記之評析》。台北市：美新圖書公司。
- 3 3、黃宇立 (2003)。《中國繪畫中「有無」、「虛實」的審美創造》，碩士論文
- 3 4、勞思光著 (1981)。《新編中國哲學史》。台北市：三民書局。
- 3 5、傅抱石著 (1985)。《中國繪畫理論》。台北市：里仁書局出版。
- 3 6、葉朗著 (1986)。《中國美學史大綱》 上下冊。台北市：滄浪出版社。
- 3 7、潘天壽著 (1986)。《潘天壽畫語錄》。台北市：丹青圖書公司。
- 3 8 潘天壽著 (1987)。《潘天壽美術文集》。台北市：丹青圖書公司。
- 3 9、曾祖蔭著 (1987)。《中國古代美學範疇》。台北市：丹青出版社。
- 4 0、曾培·葉劉天增譯 (1992)。《藝術史學的基礎》。台北市：三民書局。
- 4 1、傅傳席著 (1997)。《中國繪畫理論史》。台北市：東大圖書。
- 4 2、賈方舟編 (1989)。《賈又福畫語錄》。台北市：雄獅圖書。
- 4 3、劉昌元著 (1995)。《西方美學導論》。台北市：聯經出版社。
- 4 4、劉思量著 (1998)。《藝術心理學—藝術與創造》。台北市：藝術圖書。
- 4 5 劉曦林(1997) 。《中國現在美術全集》。中國：北京人民美術出版社
- 4 6、劉豐榮 (1997)。《幼兒藝術表現模式之理論建構與其教育義涵之研究》。
- 4 7、劉豐榮 (2000) 《艾斯納藝術教育思想研究》。台北市：水牛圖書

- 48、樊波著（1998）。《中國書畫美學史綱》。長春市：吉林美術出版社。
- 49、嚴靈峰著（1971）。《莊子選註》。台北市：華正書局。
- 50、嚴靈峰著（1992）。《老子達解（1）》。台北市：華正書局。
- 51、郭因（1986）。《中國繪畫美學史稿》。台北市：木鐸出版社。
- 52、羅世平、董曉畔（1998）《山水百家》。黑龍江美術出版社。
- 53、盧輔聖（2002）《石濤研究》。上海書畫出版社。
- 54 李翠萩(2010) 。《蘇東坡把赤壁搞大了》。典藏古美術期刊 213 期
- 55 吳毅（2002）。《水墨語言的現在價值》。榮寶齋月刊

## 附錄一 參考作品

中國繪畫中氣的審美創造					
編號	題目	年代	媒材	尺寸	頁次
參 1	秋山晚歸	2009	水墨宣紙	97×86	268
參 2	紫氣東來	2009	水墨宣紙	97×86	269
參 3	塞北秋韻	2009	水墨宣紙	97×87	270
參 4	山中小築	2009	水墨宣紙	97×86	271
參 5	山居晨曲	2009	水墨塑宣	60×76	272
參 6	春到梅花山	2009	水墨宣紙	97×178	273
參 7	聲聲不息	2009	水墨宣紙	97×178	274
參 8	武陵勝境	2007	水墨宣紙	97×178	275
參 9	瑞里瀑布	2007	水墨宣紙	45×69	276
參 10	瑞里茶園	2007	水墨宣紙	45×69	277
參 11	黃山松雲	2009	水墨宣紙	135×69	278
參 12	絲路深秋	2009	水墨宣紙	135×69	279
參 13	黃山雲湧	2009	水墨宣紙	135×69	280
參 14	玉山行旅	2009	水墨宣紙	135×69	281
參 15	阿里山櫻花季	2007	水墨宣紙	87×97	282
參 16	山水秋來總是詩	2007	水墨宣紙	87×97	283
參 17	深山處處秋	2007	水墨宣紙	97×87	284
參 18	白雲有無閒	2007	水墨宣紙	87×97	285
參 19	九寨溝飛瀑	2007	水墨宣紙	87×97	286
參 20	山居春曉	2007	水墨宣紙	87×97	287



參 21	危山莫入	2007	水墨宣紙	87×97	288
參 22	黃山朝輝	2007	水墨宣紙	135×69	289
參 23	鄉居憶舊	2003	水墨宣紙	135×69	290
參 24	黃山清曉	2007	水墨宣紙	69×45	291
參 25	偷得浮生半日閒	2007	水墨宣紙	69×45	292
參 26	瑞里清夏	2007	水墨宣紙	69×45	293
參 27	中橫慈母亭	2007	水墨宣紙	69×45	294
參 28	谿山幽亭	2007	水墨宣紙	69×45	295
參 29	磯釣	2007	陶瓷彩繪	39×39	296
參 30	溪山煙雨	2007	陶瓷彩繪	39×39	297
參 31	蕉陰人家	2007	陶瓷彩繪	39×39	298
參 32	春山行旅	2007	陶瓷彩繪	39×39	299

參 1



秋山晚歸

水墨宣紙

97x86

2009



參 2



紫氣東來

水墨宣紙

97x86

2009

參3



塞北秋韻

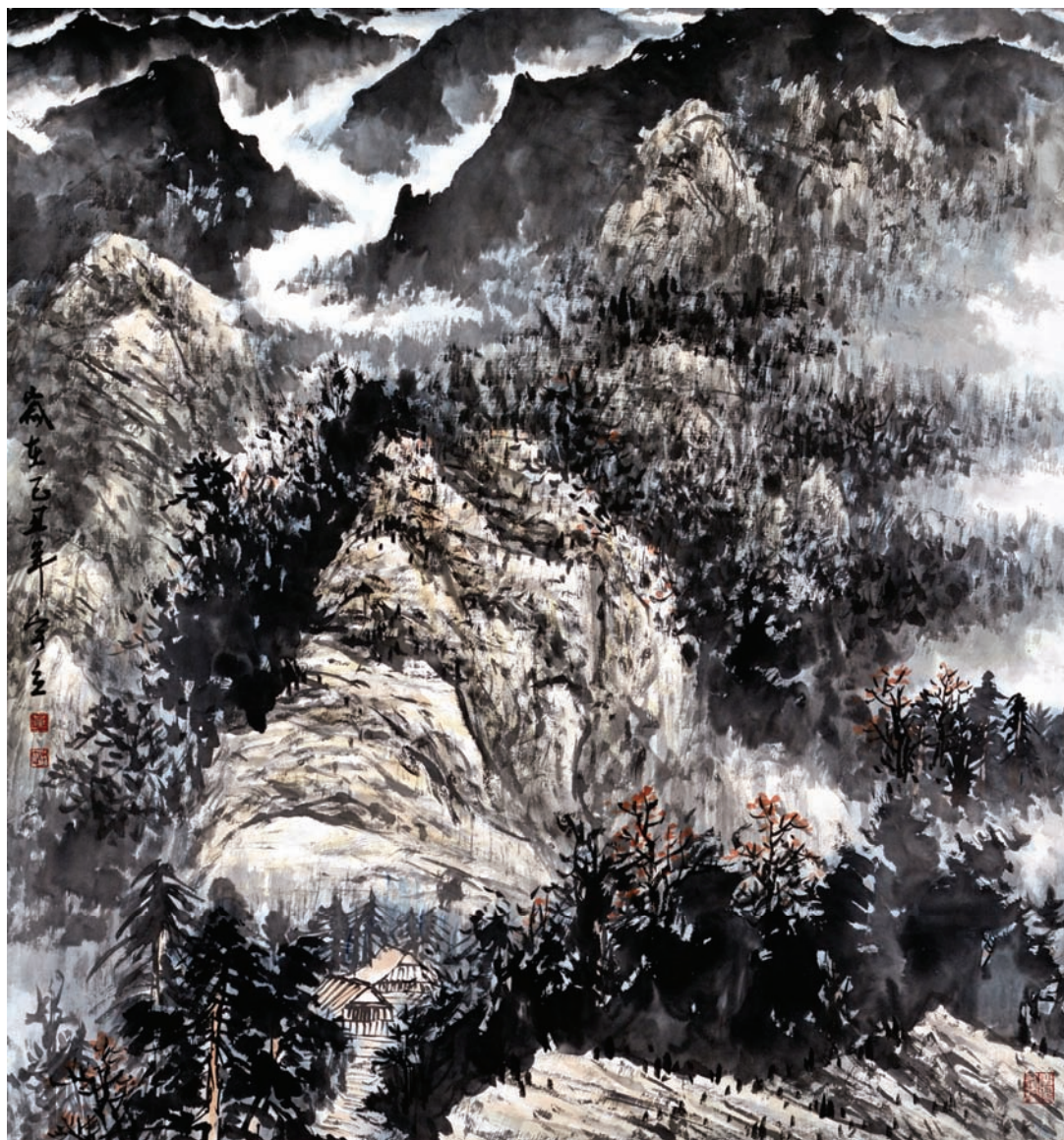
水墨宣紙

97x87

2009



參 4



山中小築

水墨宣紙

97x86

2009

參 5



山居晨曲

水墨塑宣

60x76

2009



參 6



春到梅花

山水墨宣紙

97×178

2009



參 7



聲聲不息

水墨宣紙

97×178

2009

參 8



武陵勝境

水墨宣紙

97×178

2007



參9



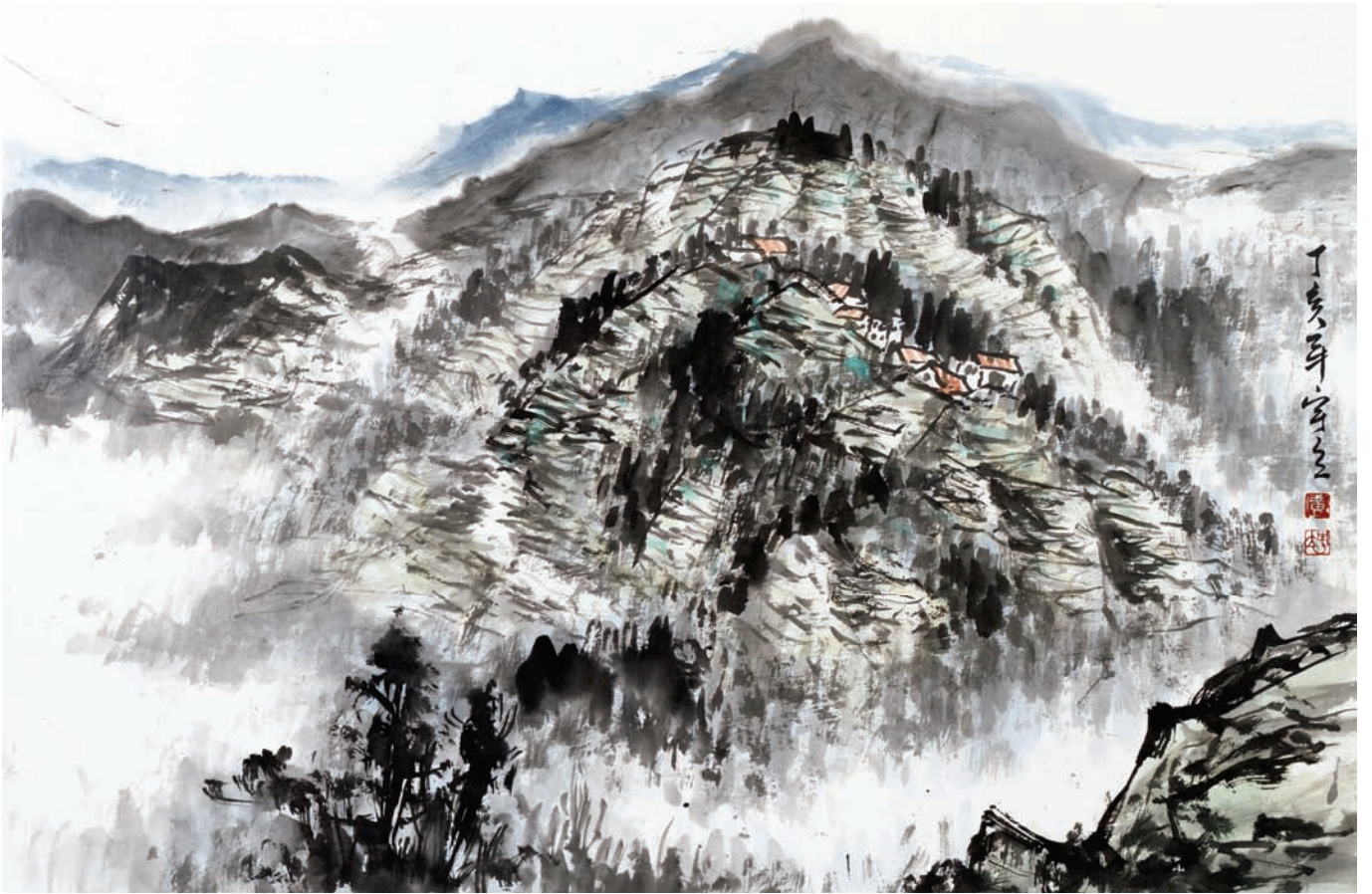
瑞里瀑布

水墨宣紙

45x69

2007

參 10



瑞里茶園

水墨宣紙

45x69

2007



參 11



黃山松雲 水墨宣紙 135x69 2009

參 12



絲路深秋

水墨宣紙

135x69

2009



參 13



黃山雲湧

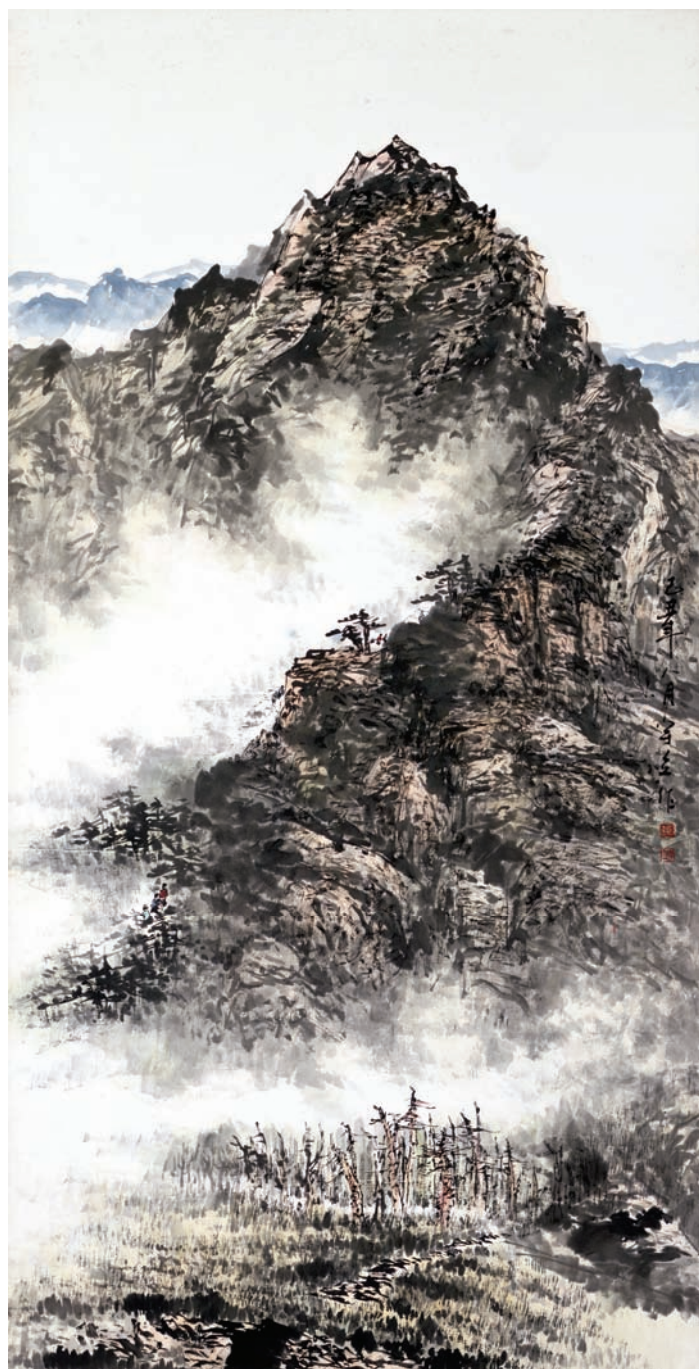
水墨宣紙

135x69

2009



參 14



玉山行旅 水墨宣紙 135x69 2009

參 15



阿里山櫻花季

水墨宣紙

87x97

2007



參 16



山水秋來總是詩

水墨宣紙

87x97

2007

參 17



深山處處秋

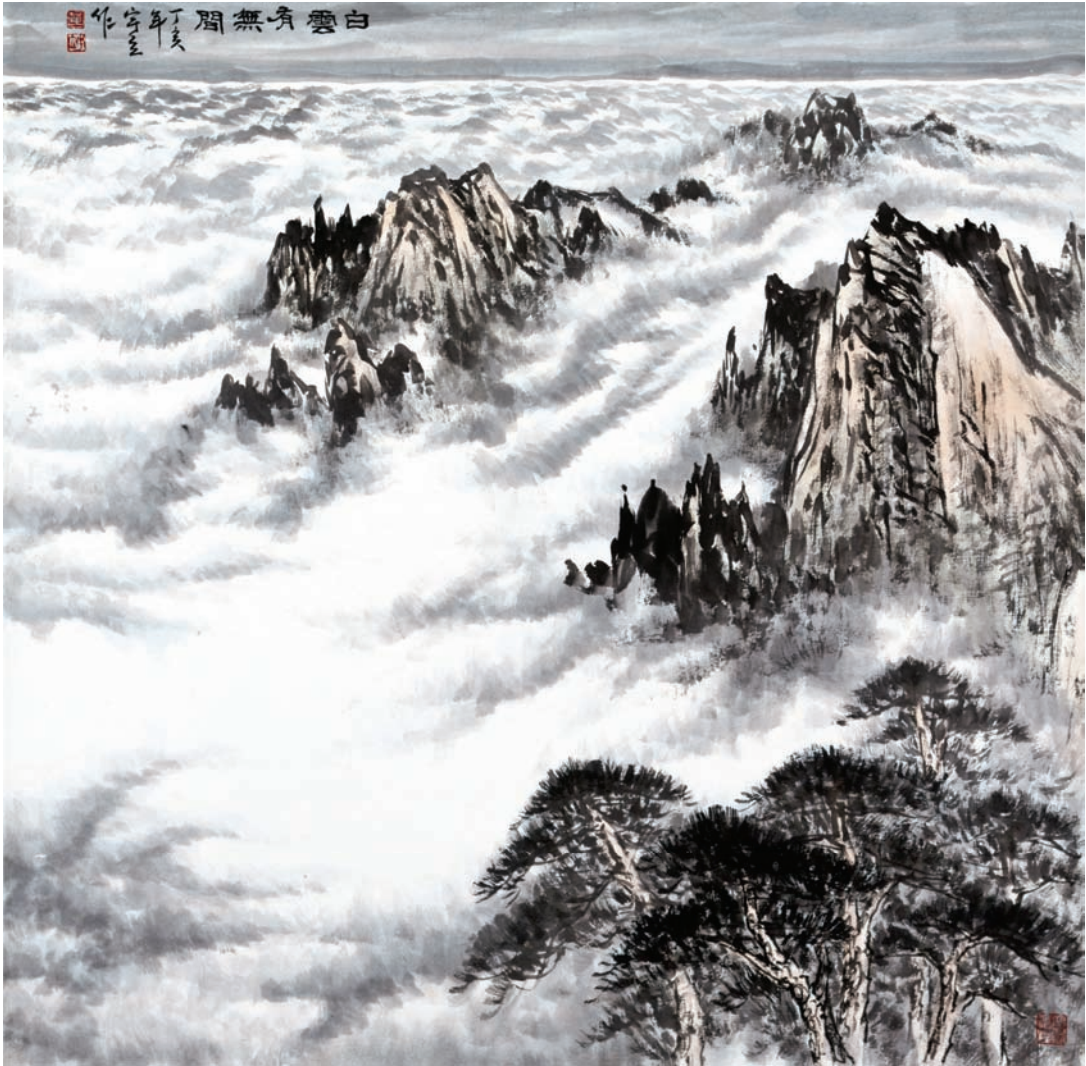
水墨宣紙

97x87

2007



參 18



白雲有無閒

水墨宣紙

87x97

2007

參 19



九寨溝飛瀑

水墨宣紙

87x97

2007



參 20



山居春曉

水墨宣紙

87x97

2007

參 21



危山莫入

水墨宣紙

87x97

2007



參 22



黄山朝輝 水墨宣紙 135x69 2007

參 23



鄉居憶舊 水墨宣紙 135x69 2003



參 24



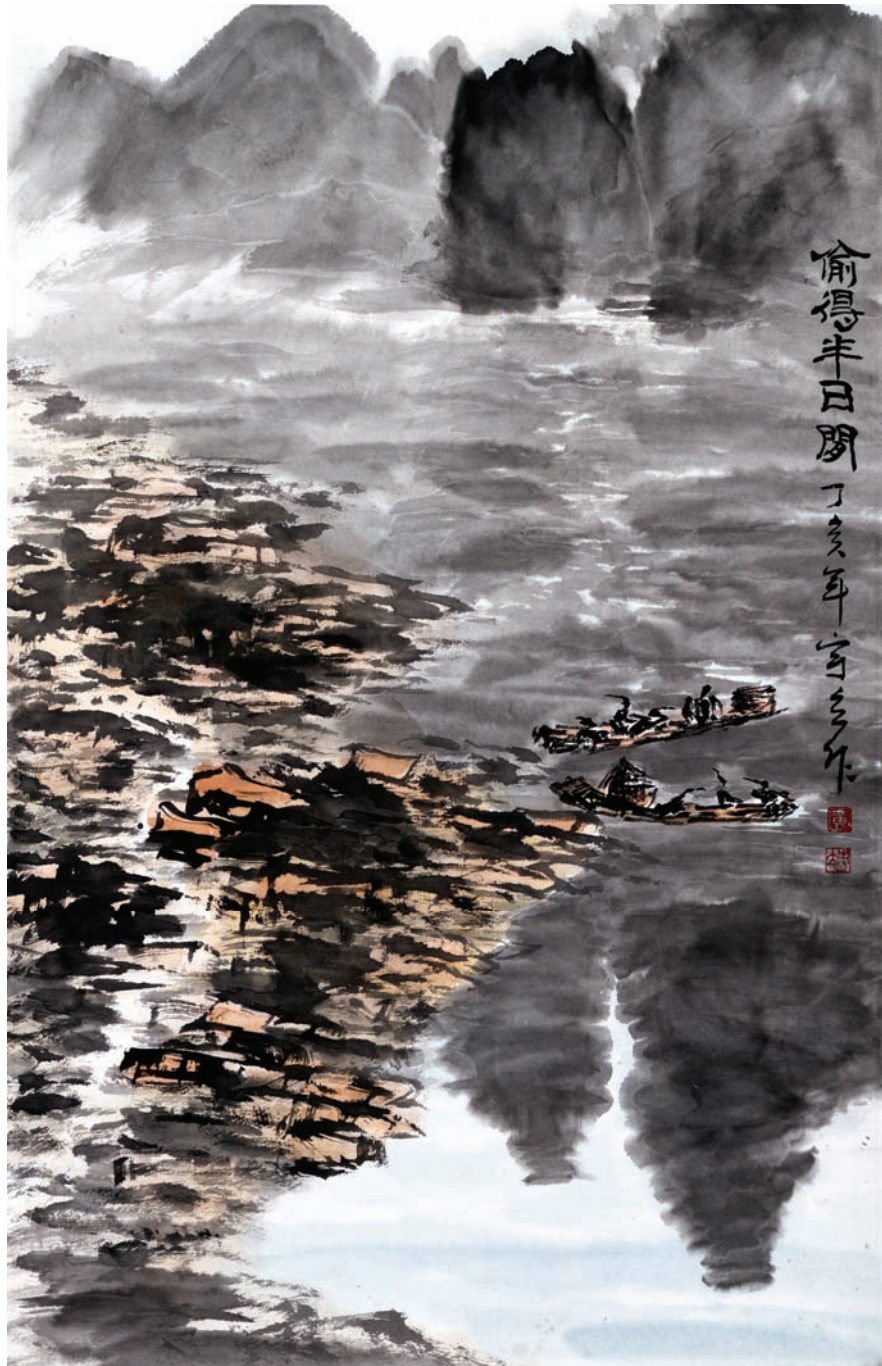
黃山清曉

水墨宣紙

69x45

2007

參 25



偷得浮生半日閒

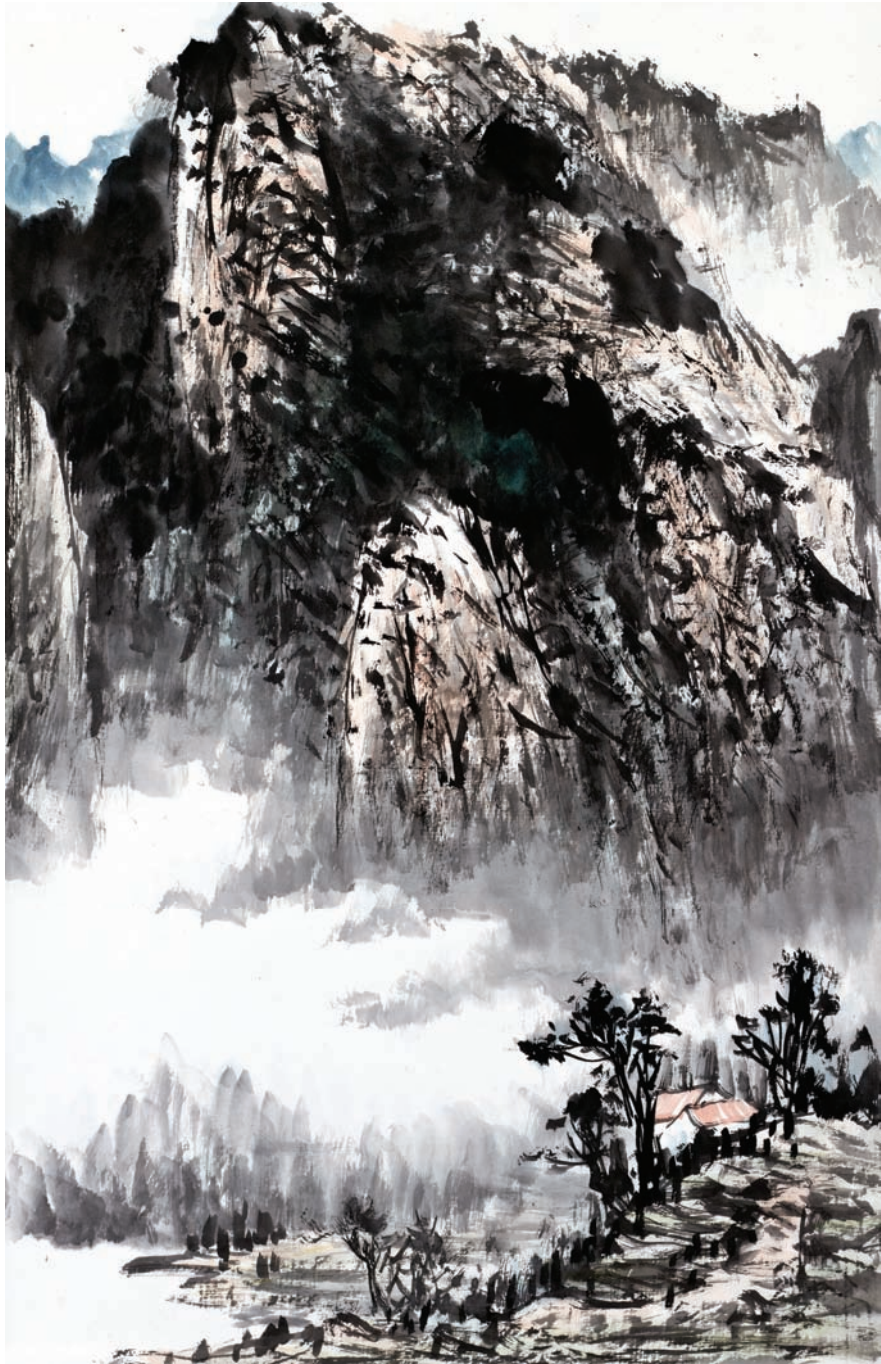
水墨宣紙

69x45

2007



參 26



瑞里清夏

水墨宣紙

69x45

2007

參 27



中橫慈母亭

水墨宣紙

69x45

2007



參 28



谿山幽亭

水墨宣紙

69x45

2007

參 29



磯釣

陶瓷彩繪

39x39

2007



參 30



溪山煙雨

陶瓷彩繪

39x39

2007

參 31



蕉陰人家

陶瓷彩繪

39x39

2007



參 32



春山行旅

陶瓷彩繪

39x39

2007

# 黃宇立簡歷

1959 年生於嘉義縣六腳鄉蒜東村

## 學歷

- 1980 省立嘉義師範專科學校美勞組畢業
- 1988 國立高雄師範大學國文系畢業
- 1996 國立高雄師範大學國文研究所結業
- 2003 國立嘉義大學視覺藝術研究所水墨創作組畢業

## 現任

- 雲林縣北港鎮育英國小校長
- 國立嘉義大學視覺藝術系兼任講師
- 私立南華大學視覺藝術系兼任講師

## 經歷

- ◎曾任小學教師主任 16 年
- ◎曾任小學校長 14 年
- ◎國立嘉義大學視覺藝術系兼任講師 7 年
- ◎私立南華大學視覺藝術系兼任講師 7 年
- ◎雲林縣、嘉義縣、嘉義市國中、國小教師甄試術科評鑑 委員
- ◎雲林縣、嘉義縣、嘉義市縣市學生美展水墨類評審 委員

- ◎南部八縣市學生寫生比賽評審 委員
- ◎桃園縣高中美術班聯招術科評審 委員
- ◎全國學生美展兒童畫類美展 評審委員
- ◎嘉義縣花燈製作評審 委員

#### 個展

- 2003 雲林 雲林科技大學—雲林 雲林科技大學藝術中心 邀請
- 2007 雲林 雲林縣文化中心 邀請
- 2009 嘉義 嘉義市博物館 邀請
- 2010 嘉義 嘉義市警察局第一分局文化藝廊 邀請

#### 聯展

- 1986~2008 雲林縣美術家聯展
- 1989~1994 聽泉雅集聯展 雲林縣文化中心
- 1994 南部七縣市藝術家聯展 台南社會教育館
- 1995 林秋桐、黃宇立、顏友信書畫聯展 彰化社會教育館
- 1990~2010 松雲畫會聯展 台南社會教育館
- 1996~2010 雲林青溪文藝協會作品聯展 雲林縣文化中心
- 1999 嘉義美術—百年特展 嘉義縣文化中心 1995
- 2001~2010 雲林濁水溪文藝協會作品聯展 雲林縣文化中心
- 2005~2010 國風畫會書畫聯展 台中市
- 2005~2010 南方墨藝書畫聯展 台南社會教育館
- 2006~2010 南華大學教授聯展 南華大學
- 2007 國際現代水墨大展 韓國釜山
- 2008 嘉義大學校友書畫聯展 嘉義大學
- 2008 南華大學視覺藝術系五年有成教授聯展 嘉義市博物館

2010 明德國小 50 週年校慶師生展

### 獲獎

1979 全省學生美展大專組國畫優選

1980 全省學生美展大專組國畫優選

1980 全國青年書畫比賽社會組國畫第三名

1981 陸光美展首獎

1982 全國青年書畫比賽社會組國畫第三名

1982 入選 37 屆全省美展

1985 台北市社教館書畫比賽社會組國畫第二名

1989 青溪文藝金環獎佳作

1990 全省公教美展國畫第三名

1993 青溪文藝金環獎國畫佳作

1993 台南市南美展國畫第三名奇美獎

1994 台灣區運桃源之美國畫第三名

1997 嘉義縣畫我家鄉社會組優選

1989~1998 入選全省美展、台北市美展、高雄美展、南瀛美展、中部美展等多次

國家圖書館出版品預行編目資料

中國繪畫中「氣」之審美創造：黃宇立水墨創作論述  
/黃宇立作. -- 雲林縣北港鎮：色影企業，民 99.12  
(2010.12) 面；公分

ISBN 978-986-86880-0-1(平裝)

1. 水墨畫 2. 畫論

945.6

99024783

## 中國繪畫中「氣」之審美創造

### 黃宇立水墨創作論述

.....

作 者/ 黃宇立

攝 影/ 黃湧恩

美編設計/ 黃鼎鈞

住 址/ 雲林縣北港鎮華勝路 412 號

電 話/ 05-7839726

出 版 社/ 色影企業有限公司

地 址/ 雲林縣北港鎮文化路 111 號

登 記 證/ 雲印會證字第 07 號

日 期/ 中華民國 99 年 12 月初版

定 價/ NT\$ 600

---

版權所有 翻印必究