

國立臺灣師範大學美術研究所水墨創作組碩士論文

指導教授：李振明教授

迷漾年華 — 鄭宜欣工筆繪畫創作論述

Age of uncertainty-A Study of Fine-Brushwork

Painting Creation

研究生：鄭宜欣撰

中華民國一百〇二年五月

謝 誌

在臺灣師範大學的三年研究所生涯畫下了一個逗點，是結束也是新的開始。從台灣藝術大學畢業，考取上台灣師範大學研究所後，在與以往不同風格的學校當中學習。老師們皆給予親切的指導、嘗試著不同的創作方式與思維、更學習到跨領域之美學課程。使得創作與美學視野更加寬廣。在學習的過程中遇到了許多的良師益友，給了我許多的寶貴建議與指導，才能使研究創作順利完成，以及呈現。在此要感謝所有幫助、陪伴我的人。

在此要特別感謝我的指導教授李振明老師，給予我創作上很大的發揮空間、能在創作上自由自在地揮灑、鼓勵我要堅持自我的創作風格，勇於嘗試加入不同的創作方式與多方的思維，並且一路上給予我許多指導、鼓勵與提攜。還有要感謝李君毅老師給予我在論文上的指導和方向，使論文更加充實與完整!以及台灣藝術大學林進忠老師給予我從大學時代到研究所一路上不厭其煩的教導。以及台灣藝術大學的涂璨琳教授、阮常耀教授許多寶貴的經驗分享與指導，更在我遇到挫折時，給予我信心與方向定位。還有敬愛的李奇茂教授給予我在藝術與人生上許多獨到的見解與觀念，更讓我每每感受到藝術是如此寬廣與深邃卻也如此生活，使我心胸更加開闊。

一路上陪伴我的學長姐弟妹、同學、與朋友們，謝謝你們在我身邊的長久以來的幫助，接納我的喜怒哀樂!，使我在這段求學過程中更加充實美好!最後要感謝我親愛的家人，在藝術創作上的一路的支持、鼓勵和一直以來無私的奉獻與陪伴，很感謝有你們! 在即將邁入下個階段的我，期許能珍惜自我所擁有的熱忱與寶貴的經驗，在創作上能更加勇於突破與精進。

摘 要

本論文以「人」作為研究創作，藉由人自身衍伸出人與人之間、人與社會、人與自然、及人與生活間的體認為闡述，探討現實生活對內心情感所產生的火花。人所擁有的情感會藉由肢體語彙傳達出心靈狀態，希望透過自身以及生活周遭的人事物為觀察對象，以此分析其當時的心理狀態與情感層面。如何將其抽象的情感透過畫面中人的肢體語彙及象徵符號於畫面中具體化，是為一個相當大且有趣的創作課題，故在創作中以人物為主、景物為輔的描繪為主題。

人的情感與表現行為會因為「過去」、「現在」與「未來」時空背景而有所不同發展，產生多樣的可能性。本創作研究希望藉由「現在」的畫面給予觀者對於「過去」以及「未來」的一個聯想空間、相互對話。

人在對於自然或生活當中，會因其情感的狀態以及成長背景的不同，賦予自然景物象徵意涵或聯想投射。希望以自我本身為出發點將自然與生活中的事物給予的感受，藉由個人的觀點與角度找尋個人符號或呈現與觀者彼此之間所擁有共同的體認。以下就本研究架構做一闡述：

第一章：「緒論」闡述個人之研究動機目的、研究內容與範圍與研究方法。

第二章：蒐集迷漾年華相關的理論依據，找尋東西方相關題材與範例的資料作為依據應證。主要以「不穩定的平衡」、「靜謐的騷動」與「形姿的語彙」三者作為探討方向，藉由東方思維與西方理論作為方向參考與相互運用，呈現個人內在思維與創作方向。

第三章：藉由第二章的理論應證，將創作方式與思維運用其中，針對題材內容、表現形式與特色，來探討創作的脈絡與創作繪畫風格流程。

第四章：創作作品與作品分析

第五章：將本次的創作心得與研究作總歸納，以及展望未來的創作方向與發展。



【關鍵字】：工筆、虛實、空間、佈白、人物。

Abstract

The study of “human beings” is the inspiration of my art work. The main idea of my thesis is to describe the interactions between people and the surroundings. People show their feelings by physical reaction. The thesis is going to observe the things around our daily life in order to generalize people’s states of mind and emotions. It will be a huge but interesting case to embody the symbolic icon and abstract emotions from human beings into practical painting. Thus , people become premier subject of painting instead of scenery.

Different stages of life and time make people’s feeling and behavior differ. The thesis wants to provide an association between “the past” and “the future” by illustrating the portrait of present.

People also provide a symbolic meaning to the natural scenes they’ve seen due to their growing background and living style. I hope I can find out a symbolic language in the way to present the general ideas with all the mankind. The following statement is based on the chapters of my thesis:

Chapter One: "Introduction" elaborates individual research motivation, purpose, content and scope of research methods.

Chapter Two: Collecting relevant theories and information about the feelings of uncertainty and anxiety of age that come from western and eastern. Instability of balance, turmoil tranquility and the symbol of gesture are three main topic discussed in this paper. Use those kinds of theories to establish the goal of showing individuality and directions of this study.

Chapter Three: Comparing different styles and context of painting depending on the conclusion of Chapter Two.

Chapter Four: Creation and analysis about the work.

Chapter Five: Generalizing the conclusion of research and looking forward to the future progress.



【Key Points】 : Brushwork, vacancy, space, painting structures, portrait

目 次

謝 誌.....	I
摘 要.....	II
Abstract.....	IV
目 次.....	VI
圖 次.....	VII
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究內容與範圍.....	2
第三節 研究方法.....	3
第二章 創作理念與學理依據.....	5
第一節 不穩定的平衡.....	5
第二節 靜謐上的騷動.....	12
第三節 形姿的語彙.....	22
第三章 表現內容形式及特色.....	26
第一節 創作題材內容.....	26
第二節 表現形式與特色.....	28
第四章 創作作品與作品分析.....	32
第五章 結論.....	50
參考文獻.....	52

圖 次

圖 1：東晉，(傳)顧愷之，《女史箴圖》卷，絹本設色，縱 24.8、橫 348.2 公分，英國不列顛博物館藏。

圖 2：拉斐爾《金翅雀聖母》，油畫，縱 113、橫 88 公分，奧地利維也納藝術史博物館。

圖 3：北宋，范寬，《谿山行旅圖》，絹本設色，縱 206.3、橫 103.3 公分，台北故宮博物院。

圖 4：北宋，郭熙，《早春圖》，絹本設色，縱 158.3、橫 108.1 公分，台北故宮博物院。

圖 5 北宋，李唐《萬壑松風圖》，絹本設色，縱 188.7、橫 139.8 公分，台北故宮博物院。

圖 6：南宋，馬遠，《雪灘雙鷺圖》軸，絹本設色，縱 59、橫 37.6 公分，臺北故宮博物院藏。

圖 7：南宋，夏圭，《溪山清遠圖》軸，紙本設色，縱 46.5、橫 889.1 公分，臺北故宮博物院藏。

圖 8：潘天壽《老鷺圖軸》，紙本筆墨，縱 97.5、橫 60.3 公分，潘天壽紀念館收藏。

圖 9：竇加，《芭蕾舞課》，縱 123.3、橫 76.8 公分，費城美術館藏，1880。

圖 10：元，王蒙，《秋山草堂圖軸》，紙本筆墨，縱 51.3、橫 54.8 公分，國立故宮博物院藏。

圖 11：元，王蒙，《谿山高逸》，紙本筆墨，縱 113.7、橫 65.3 公分，國立故宮博物院藏。

圖 12：齊白石，《荷蓬蜻蜓》，紙本筆墨，縱 89、橫 40.5 公分，私人收藏。

圖 13：明，朱耷，《孤鳥圖軸》，紙本設色，縱 102、橫 38 公分。

- 圖 14：明，朱耷，《雜花冊之一荷花》，紙本設色，縱 33.4、橫 26.5 公分。
- 圖 15：齊白石，《漁翁圖》，紙本筆墨，縱 137、橫 33.6 公分。
- 圖 16：李奇茂，《拜石圖》，紙本設色，縱 70、橫 90 公分。
- 圖 18：李奇茂，《林家花園在人間》，紙本設色，縱 215、橫 95 公分。
- 圖 19：李奇茂，《月下半月橋》，2009，紙本設色，縱 24、橫 33 公分。
- 圖 20：李奇茂，《自得其樂》，2009，紙本設色，縱 24、橫 33 公分。
- 圖 21：齊白石，《蛙聲十里出山泉》，1951，紙本筆墨，縱 134、橫 34 公分。
- 圖 22：李奇茂，《夏荷》，2005，紙本設色，縱 70、橫 70 公分。
- 圖 20：李奇茂，《日落而息》，2009，紙本設色，縱 16、橫 23 公分。
- 圖 23：齊白石，《柳牛圖》，約三十年代中期，紙本筆墨，縱 81.5、橫 24.4 公分。
- 圖 24：齊白石，《雛雞小於圖》，1932，紙本筆墨，縱 117、橫 24 公分。
- 圖 25：李奇茂，《東荷》，2005，紙本設色，縱 70、橫 70 公分。
- 圖 26：潘天壽《濠梁觀魚圖》，1948，紙本筆墨，指墨，縱 154、橫 32 公分，潘天壽紀念館收藏。
- 圖 27：潘天壽《梅花高士圖》，1950，紙本筆墨，指墨，縱 154、橫 32 公分，潘天壽紀念館收藏。
- 圖 28：何家英，《落紅圖》，2009，紙本設色，縱 16、橫 23 公分。
- 圖 29：何家英，《米脂的婆姨》，2009，紙本設色，縱 16、橫 23 公分。
- 圖 30：北宋，張擇端《清明上河圖》，紙本設色，縱 24.8、橫 528 公分，北京故宮博物院藏。
- 圖 31：勝利女神像，大理石雕塑，法國羅浮宮藏。
- 圖 32：羅丹，《沉思者》，大理石雕塑，，法國巴黎羅丹美術館。
- 圖 33：松井冬子，《終極にある異体の散在》，絹本設色，縱 124，橫 96.5 公分。
- 圖 34：松井冬子，《和全世界孩子成為朋友》，絹本色設色，縱 181.1、橫 227.8 公分，私人典藏(橫濱美術館寄存)

圖 35：鄭宜欣，《誰在那裡》，2010，絹本設色，縱 90、橫 210 公分。

圖 36：鄭宜欣，《誰在那裏》局部，2010，絹本設色。

圖 37：鄭宜欣，《童年》局部，2011，絹本設色。

圖 38：鄭宜欣，《捉迷藏》，2011，絹本設色，縱 69、橫 38 公分。

圖 39：鄭宜欣，《捉迷藏》局部，2011，絹本設色。

圖 40：鄭宜欣，《To in or not to in》局部，2012，絹本設色，縱 104、橫 72.5 公分。



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

「迷漾年華」當中「迷漾」意指迷惘、表現出模糊不清，心中如同水波搖盪、搖擺不定。「迷」，有「迷惑」，心中迷亂；「迷失」；「迷離」模糊不明之意¹。「漾」原指水的波光搖盪²，此處則用來形容內心波動。「年華」：為光陰、年齡之意；³「迷漾年華」泛指年齡青少年至成年這段的时间，對於身心發展的茁壯，以及青春歲月的流逝，從青少年的衝動到逐漸成年後似懂非懂，積極表現自我意識或追求目標與取捨。面對於求學、愛情、友情、以及求職等過程一連串的經歷，導致心靈層面具有飄浮、矛盾、不安以及情緒大起大落等等的狀態。然而，隨著青春的腳步慢慢增加歲數，所擁有的能力越大，卻也承受的壓力與包袱也就越來越多，並且因為接觸不同的人事物等背景、在不同的時空之下，心理狀態與肢體表達方式也隨之有所轉變。尤其在社會的變遷、媒體、知識的普及、生活品質的重視，以及愛情觀的轉變。時時刻刻皆能感受到人對周遭環境產生生理以及心理的影響。對於筆者自身處於剛走過青春到成年這階段，所觀察到自身以周遭朋友的經歷與分享當中，面對這個世代、這年齡於人生的歷程當中是另一重要階段的開始，將在社會價值觀之下接受新的挑戰。雖然，在這些經歷當中，每個人背後具有不同的故事，卻因為人自身、人與人之間、人與社會之間，彼此有許多相似與雷同處，故心有戚戚焉的心路必經過程引起共鳴。

人一生當中與時間緊緊相依，但時間對於我們是抽象的，卻寫實的記錄下所發生的歷史以及影響。它一直輪轉著，就如同影子般如影隨形，卻容易被遺忘。等到回頭的剎那，才發現它的存在的意義與重要性。「曾經」、「現在」、「未來」因其定位會隨著對象改變以及時間的延長而有所改變。

¹ 劉振強，《大辭典》，三民書局股份有限公司，民 78 年 8 月初版，頁 1441。

² 劉振強，《大辭典》，三民書局股份有限公司，民 78 年 8 月初版，頁 1853。

³ 莊朝根，《現代標準國語辭典》，世一文化事業股份有限公司，2003 版，頁 333。

石濤在《石濤畫語錄》中說到：「筆墨當隨時代」。身在這世代傳播媒體的普及使用率，如人手一支智慧型手機、部落客的分享貼文、「鄉民」、「團購」風潮的產生。隨時皆可搜尋資訊、分享心情、甚至評論最新時事。在如此五花八門、各形各色的現代新潮流當中，都因媒體傳播而水漲船高，發展出與眾不同的新名詞與新觀念。對於社會型態的改變，面對方便的網路世界，「現實生活」與「虛擬生活」的結合，人的內心與外在是否一致而純粹？

希望以自我及周遭的人事物所帶給的感觸與心得為出發點，探討在現代生活在內心情感所產生的火花。人所擁有的七情六慾，複雜且矛盾，如何將「情感」藉由「景物」或「人體姿態」結合於畫面當中。並嘗試藉由象徵的手法來表達情感，傳達出目前所觀看到的「社會現象」、「時間」與「心靈層面」三者呈現於單一畫面的無限想像空間。

第二節 研究內容與範圍

一、 研究範圍之對象：

本論文研究對象分為人物與景物兩者。

(一) 人物

研究範圍為界於 18~28 歲左右的年齡層。因筆者本身處於此年齡範圍，並希望能夠直接深入的了解與探討此範圍對象所具有的情緒、心靈層面狀態的轉變，故以自身生活周遭的朋友、同儕之間為對象。藉由這些長期的交往與相處，了解對象本身的故事、分享當中與自我的經驗作為方向，探討與此年齡層內的對象所擁有的相互共鳴。

(二) 景物

因筆者喜愛旅遊，在自身所歷所遊之處，舉凡花草、動物、空間擺設或周遭活動，對所觀察者之景物有所感觸者皆為研究對象。藉由觀察、自我角色的體驗

與環境氛圍的感受，將景物與自身情感移入，賦予其象徵性意涵、造其境，表其意。另則為先立意後而為了表其象徵意涵，將生活周遭的經驗、群體意識、象徵性符號與攝影作為結合。

二、 研究技法與媒材：

工筆畫即是以精謹細膩的筆法描繪景物的中國畫表現方式。其歷史悠久，最早從西漢時期的馬王堆帛畫到唐宋工筆畫的創作已經非常成熟。工筆畫使用“盡其精微”的手段，通過“取神得形，以線立形，以形達意”獲取其神態與形體的完美統一。在工筆畫中，無論是人物畫，還是花鳥畫，都是力求於形似，“形”在工筆畫中佔有重要的地位，與水墨寫意畫為對稱。工筆畫強調“細節”，注重寫實，對於描寫人物或其他景物深入的表現其細膩的體感與質感，如人的髮絲、體態、膚質體感、衣服皺摺服飾等等…為借助工筆畫對色彩設色的層次堆疊產生出具有紮實感卻具有通透的性質與筆墨勾勒等技法之特色是為最好的表現、揣摩之能事與方法。隨著西洋繪畫技法傳入中國，中西繪畫開始相互借鑒，使得工筆畫在造型上能夠更加準確的表現出光影與體感的同時，也能保有中國對色彩設色的風格和對線條白描勾勒產生出質感與力感的表現達到形神兼備、並體現畫家的內心情感與內在精神。而在媒材上以絹布作為畫作之材質，是為絹布比熟紙來的具有承載體性以及通透性，尤以表現衣服之體感皺褶為佳。而顏料部分為以中國顏料(植物顏料)為主，特定色礦物性顏料、壓克力顏料為輔。中國顏料具有透明感，清新淡雅，可相互調色，藉由層次堆疊可產生顏色多層次的變化。因中國顏料具有一定覆蓋性，且易掉色，故藉由礦物性顏料與壓克力顏料的特性加以輔助，增加厚度。

第三節 研究方法

一、 立意：

立意可以說是創作的動機，也可以說是創作的開端，主要方式分為兩類，一為看見景物受到引發而有所感，二為從回憶與經驗中將其提煉、描繪出來。三為將無形者變成有形，經過思考與沉澱後，在無形的形象之中找尋靈感，賦予其有形之形象。筆者主要立意方式為第一與第二種方式。將對於對象的了解、訪談以及經驗的分享過程當中有所感所引發出立意，藉由刻意編排的肢體動作，觀察攝影而後加入聯想或象徵意涵之景物呈現出畫面。二為先有所立意，而後去尋找身邊周遭朋友何者與之立意適合、相符性質、有共同經驗者。再從自我經驗中尋找象徵物，藉由拍攝特意安排肢體動作傳達出想要的氛圍。

二、 文獻參考資料

閱讀對心靈狀態、象徵符號、中國、西方美學、藝術之相關書籍、新聞、報章雜誌，一則充實個人美學涵養，一則以了解時事對時下的人之觀感、看法與生活周遭影響。

三、 圖像分析

從東、西方以及日本的藝術文獻、繪畫中了解關於繪畫之相似與相異之處，並藉由對圖像的表現手法或象徵性意涵作為借物抒情的探討、將構圖、技法、用色等等…加以運用與表現。

四、 觀察紀錄

以現場對人物之觀察，攝影拍攝為輔助、將過程做取景與紀錄其過程、而後加以取捨與反覆推敲、分析，作為創作之依據。

第二章 創作理念與學理依據

工筆畫在中國傳統繪畫中為重要科目之一，自魏晉、唐宋工筆畫以達到成熟的高峰，可看出畫家表現生活活動、歷史情景、風俗民情、流行文化的重要指標與方式，自從文人畫思潮的興盛，工筆畫呈現衰落，直到中國繪畫因受到西方思想、文化影響，文人畫的觀念漸弱，工筆畫才逐漸興起，開始做交流與融入西方繪畫的觀點與特色，使工筆畫呈現出另一番新的風貌。而如何在傳統工筆繪畫藝術上吸取其技巧與精神，並加入現代工筆繪畫之思潮，賦予工筆繪畫不同之表現方式，呈現出不同風貌與內涵，是值得研究的與想表達課題。

筆者認為為了表現出「迷漾年華」其社會現象、內心的情感狀態與時間、三者相互關係，必須建構在構圖上「不穩定的平衡」、背景處理出「靜謐的騷動」以及對於在營造情境上「形姿的語彙」來呈現。

第一節 不穩定的平衡

在傳統工筆畫當中畫面以工整的描繪人物與大情景之關係，主要繪畫目的是為寫實紀錄的方式來呈現當時的樣貌或者是事件。而到現代工筆繪畫當中，可見許多藝術家寫實的描繪人物、花卉等…主體部分其構圖是較為平穩、妥貼的方式來呈現，而筆者認為為了使創作所要呈現出「迷漾年華」其內心「迷漾」的心靈狀態，必須藉由構圖本身呈現不穩定性來達到創作主題的矛盾、飄浮、不安感受。這是筆者認為在傳統與現代工筆畫家較少嘗試的方向。如何將畫面表現出「不穩定的平衡」，必須先來探討如何經營畫面，以及使其畫面感到「不穩定的平衡」之原因因素。

關於中國繪畫對構圖稱之為「經營位置」或稱章法布局。始有明確之概念為顧愷之評畫曰：「置陳布勢」⁴以及「臨見妙裁」⁵，說明構圖要有損有益，依賴畫家的精心剪裁。而「經營位置」一詞最早源於南齊謝赫《古畫品論》中的「六

⁴ 顧愷之，《漢魏六朝書畫論-中國書畫論叢書》，湖南美術出版社，1997年出版，頁274。

⁵ 顧愷之，《漢魏六朝書畫論-中國書畫論叢書》，湖南美術出版社，1997年出版，頁274。

法」論之中的第五法。其謝赫意指構思構圖。唐 張彥遠在《歷代名畫記卷一·論畫六法》云：

至於經營位置，則畫之總要。⁶

認為經營位置是為構圖是畫面最為重要的。而郭熙則對經營位置“已營之，又砌之，已增之，又潤之，一知可矣，又再之，再之可以，又復之。⁷足可見經營位置之重要到必須反覆琢磨思量。而以畫面結構的演變來探討，就人物畫來說，可發現從漢朝畫像石刻到東晉顧愷之的時代，其人物畫構圖從一條直線與填滿平面式構圖到以三角形構圖式為基調是相當大的轉變也是使得中國繪畫構圖多了許多發展空間的可能性。顧愷之將「三角形構圖」大量運用在人物畫上，在其《女史箴圖》上可見得。此種構圖如同西方「金字塔式構圖」在至今還在沿用。如著名的為拉斐爾《聖母子》，其方式使畫面呈現出上狹下廣的安定穩重之感畫面。



顧愷之《女史箴圖》(圖 1)



拉斐爾《金翅雀聖母》(圖 2)

到山水畫時，則產生不同的系統，李霖燦認為其演變的過程是從「中」到「邊」，從「邊」到「角」。以幾何學來說明，則是從中軸線到中分線再到對角線的變化。⁸從北宋的范寬《溪山行旅圖》、郭熙《早春圖》到李唐的《萬壑松風圖》，皆為

⁶ 張彥遠，《唐五代畫論-中國書畫論叢書》，湖南美術出版社，1997 年出版，頁 167。

⁷ 郭熙，《宋人畫論-中國書畫論叢書》，湖南美術出版社，1997 年出版，頁 11。

⁸ 李霖燦，《中國畫的結構研究》故宮季刊第五卷第三期抽印本，中華民國內政部出版，頁 25。



范寬《溪山行旅圖》(圖 3)



郭熙《早春圖》(圖 4)



李唐《萬壑松風圖》(圖 5)

所謂的「中軸式構圖」。其構圖方式以垂直中軸線為架構，使畫面產生中峰鼎立、雄渾壯闊崇高之感。畫面結構屬於紮實、飽滿、平穩而沉重的。到了南宋時此構圖改變為「邊角式構圖」。南宋的夏圭將北宋中軸線充實的畫面格局改為中分線邊虛邊實的構圖。此種方式會使畫面重心偏向一邊，藉由虛實比例均等以作為平衡。而南宋馬遠更將構圖畫面變化成「一角」的方式使繪畫構圖可利用四角以作構圖的變化，更為具有選擇以及自由度。可謂「直角式構圖」就表現構圖來說，開始將重心做出虛實的表現方式，雖有變化卻屬於平穩、安定舒暢的結構。

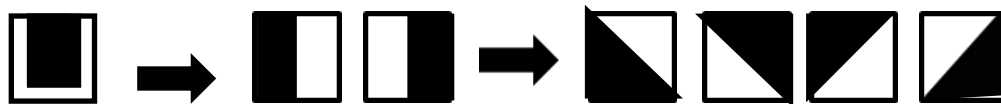


馬遠《雪灘雙鷺圖》(圖 6)



夏圭《溪山清遠圖》局部(圖 7)

此樣的構圖在幾何圖形來說，以北宋時期到「夏半邊」、再到「馬一角」圖形為下列圖示變化。



馬遠的「直角構圖」與顧愷之的「三角形構圖」在幾何圖形上有異曲同工之處，如何借用「三角形構圖」加以作為變化來呈現出不穩定的平衡。在下方潘天壽作品《老鷺圖軸》當中可見畫面構圖為頂天立地，石頭呈現倒三角形構圖，使石頭產生不穩定且奇險性，禿鷹運用重墨放置上方，與白石呈現出上重下輕的不穩定之畫面。似乎隨著老鷺的移動而傾倒。整張畫動勢如同放射狀延伸，卻藉由左方老鷺的眼神方向與背景流水向下連接到巨石的尾端，形成一個環狀。此為亦成為一個精心設計平衡中求穩定的構圖方式。而西方竇加《芭蕾舞課》作品當中也可看見不等邊倒三角形構圖來表現其不穩定的感覺。

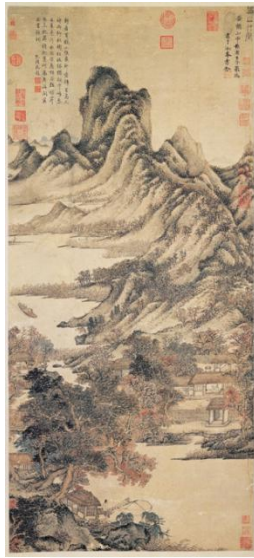


潘天壽《老鷺圖軸》(圖 8)



竇加《芭蕾舞課》(圖 9)

在馬遠、夏圭之後王蒙之畫作可發現其呈現 S 型構圖，與在左上角留一塊空白的 U 形構圖。在「S 形構圖」上，藉由曲線的結構產生出優雅柔軟之感，同時具有速度的變化，使畫面帶來運動感，為從靜態轉為動態更進步的轉變。在後代畫家廣泛的使用在人物、花鳥、山水繪畫上。



王蒙《秋山草堂圖軸》(圖 10)



王蒙《谿山高逸》(圖 11)

而如何運用將 S 形構圖表現出不穩定的平衡感，可以藉由將擺放 S 型之位置與斜對角或其他構圖之方式結合，作出變化呈現出拉長 S 型之效果等不同效果，如齊白石在作品《荷蓬蜻蜓》當中蓮蓬與蓮花由右下連為左上畫面斜對角延伸，將動勢曲線拉長使畫面做突顯出動勢的張力與搖擺。並藉由蜻蜓停在蓮蓬，尾端朝右的姿態沿著荷葉感到荷花的花瓣轉至印章蓋印位置形成一個細長型的 S，使看似拉長、單一、獨立產生不穩定性的荷葉梗，形成隱喻性的平衡。而荷花大小比蓮蓬較大，將其放置於較下方，亦能產生畫面的穩定性。而 U 形構圖較少於其他畫家之用法，不作為研究之範圍。

八大山人好用圓形的構圖形式使觀者的視線隨著圓周軌道運行、周而復始的無限循環，具有完整統一卻活潑動態的感覺。隨後發展成 C 型構圖，圓形產生缺口處可開至上下左右，觀者視線焦點會隨著圓周的軌跡運行到缺口處停止，而開口處會變成注目之焦點。



齊白石《荷蓬蜻蜓》(圖 12)

「對角線構圖」介於垂直與水平之間，它較垂直線與水平線來得更有趣味與動勢，更好呈現其劇烈的動感與方向感。在中國水墨繪畫當中為最為廣泛之構圖形式，由以齊白石在畫作上運用為最多，在對角線構圖當中亦可將其作經營位置之變化，使畫面呈現不對稱性的對角線構圖，可加重不穩定的動勢與方向作用呈現更大的張力。在朱耷的《孤鳥圖軸》作品中可以見其線條蕭瑟、曲折蜿蜒，方圓並用，放置於右下邊角，使畫面呈現僅二分之一的對角線，以視覺效果來觀看偏重於左方，枯孤鳥站於頂端，以孤鳥的身體的姿態來觀看，其將身體重量完全放置於單隻腳，並佇立於枝幹上，其分量重於枯枝而產生出危險感以及不穩定性，力量好似要將枯枝折斷似的一般。但因隱喻性的將枯枝與落款上下相對呈現出另一半的二分之一對角線構圖，使畫面中的不穩定感卻藉由畫面之落款與蓋印之處穩定畫面平衡，是為不平衡中取平衡作品。



朱耷《孤鳥圖軸》(圖 13)



局部圖

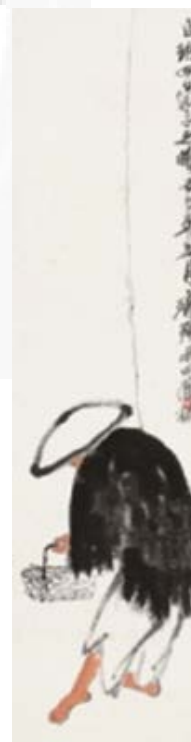
到後代發展已經綜合演變出各種形式之構圖，加入經營位置當中的法則之特色六點，(取捨、層次比例、輕重疏密、氣勢、落款、畫外之畫)將各種構圖加以運用，呈現出不穩定之平衡的作品。如朱耷《雜花冊之一荷花》當中荷花位置放置於偏右方，使其高聳頂至畫心最上方，並將莖梗以曲線作為轉折。如果以畫面來說，

荷梗線條單一直線時，動勢只有上下的運動力量，而沒有左右上下的張力，使畫面感到呆板而疏感。更使畫面切割為兩半，使畫面呈現兩個方體，但由於曲線關係產生變化，使其張力延伸至畫外之畫無限延伸之感。為「中分線」構圖的比例變化，在荷葉部分也有一次轉折，產生出向下之力量，未張開的荷葉與下方墨荷葉呈現對角式構圖狀態。



朱耷《雜花冊之一荷花》(圖 14)

在人物畫方面，自顧愷之的三角式構圖以後，構圖較少像如上述花鳥、山水畫所說的有所形式上的變化，而在較現代水墨畫家當中才可見將此構圖形式開始運用在人物畫當中，如齊白石的《漁翁圖》將人物逼邊至整張畫面左右，在構圖方面其利用漁翁之魚竿將畫面做分割，為中分線構圖的變化，細長的線條與落款做對比。而人物彎腰動態呈現曲線，更凸顯出魚竿的垂直延伸感，形成強烈對比。人物運用其左腳向前產生出 C 型的構圖，使漁翁產生運動狀態的不平衡動勢。但就整張畫面構圖來看，卻因為人物帽子到手臂到腳跟呈現一直線，使得落款與魚竿三者平行，呈現出平穩狀態。



齊白石《漁翁圖》(圖 15)

李奇茂在《拜石圖》當中可見石頭以細長型、聳立於天地、石頭渾厚之姿態形成直線性動式構圖，而人物以勾勒方式曲肢形成點狀。成為強烈對比，使得人物更為渺小、輕盈，巨石似乎下一秒會坍塌壓至人物身上一般危險。落款位置將上方填滿，呈現出沉重向下壓的氣勢，更順著右下方延伸，使畫面呈現出相對的兩個L型，使畫面結構呈穩定感。在《自得其樂》作品中，人物主體以直線構於畫面中心，並藉由胡弦與長椅凳平行作為交錯，而為了使畫面呈現出變化，故將右方長凳椅斜放使平穩之構圖呈現出變化向下無限延伸之感。而畫面下方貓形成圓點，與厚實的長方體椅凳做墨色大小比例之變化更呈現出倒三角形之構圖的不穩定構圖。落款位置與長椅凳緊貼右方畫心，使畫面重心偏右。此時貓的位置在此佔了極重要位置，份量雖小，卻將動勢作了平衡之效果。



李奇茂《拜石圖》(圖 16)



李奇茂《自得其樂》(圖 17)

第二節 靜謐上的騷動

在傳統工筆繪畫當中，背景的处理從與主體毫無關連至隨著經營位置的畫論興起，才開始將其納入探討與思考範圍。隨著東西方文化的交流，現代工筆畫轉為工整寫實的描繪主體與小情境式構圖。尤其在現代工筆人物畫當中留白空間處

理比寫意繪畫作品中較少於琢磨，一般工筆繪畫人物時，有兩種現象，一則為單純留白，只描繪人物形體，似將描寫主題直接剪下、貼上的模式，較無想像空間。另則為人物與背景空間寫實描寫，將留白空間作為背景的描述填空。主要背景佈白產生為了主體而給予其空間的一種表示方式，使畫面上呈現出完整和統一的一致性，將留白之虛實如寫意之作品的真正涵義運用者為少。故筆者希望將西方所沒有的中國繪畫對佈白的特殊性加入工筆繪畫當中作為創作理念，發揮其特色與精神，使佈白呈現出「靜謐上的騷動」無限的想像空間。在主體與背景部分，一為主體本身筆者認為希望嘗試著借由虛實或是留白的方式，給予更加直接面對畫面的立意本身，而不是完整的刻畫人物與一景色作結合。希望能夠在創作作品上除了空間的虛實變化外，以及對於主題的虛實處理表現皆為創作的運用與探討。

從歷代水墨繪畫當中，對於佈白虛實的變化以及處理是水墨特有的特色與價值。虛實除了能表現空間也能表現主次，即所謂「白即當黑；黑即當白。」老莊哲學美學所說的，無形就是有形，有形的就是無形，為共通的觀念。在繪畫中重視的空白，所謂「畫留三分白，氣韻自然生。」書法也重視佈白，要求「計白當黑」。唐宋時期，人們對繪畫藝術中虛實理論的探討只是初步，至中唐以後，唐人論意境時，強調他的空間美，劉禹錫認為：「境生於象外。」這就是說，凡是具有深遠意境的藝術作品，都是在具體有形的實像之外，還存在一個與此相聯繫的無形虛像，因而產生言有盡而意無窮的藝術效果。司空圖把它概括為「象外之象、景外之景」。第一個「象」或「景」，是指藝術作品中所具體描繪實的部分，第二個「象」或「景」，是指由第一個「象」或「景」的比喻、暗示、象徵而表現出來卻沒有直接描繪的虛的部分。⁹ 而後發展至宋代，提出「以實為虛，畫景物為情思。」要通過描寫景物表現所傳思想情感才不流入輕俗、枯寂。明代唐志契說道：

⁹ 曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，丹青圖書有限公司，1987年出版，頁160

「善藏者未始不露，善露者未始不藏。藏的妙時，便使觀者不知山前山後，山左山右，有多少地步。」¹⁰

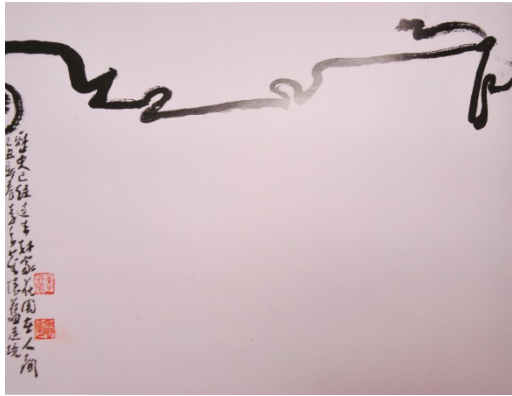
藏處多於露處能擴大其畫面想像空間之美，使觀者能夠增加想像空間，遊走於畫面當中。其更提到「寫畫意不必寫到，若筆筆寫到便俗。落筆之間若欲到而不敢到便稚。」由此看出中國內斂含蓄之特質，對虛實只須立其意，點到為止，而不過分滿溢，使畫面更加具有可能性、觀者有更大思考與想像。而虛實理論其意義與表現可分為以下四點：

(一)以實化虛

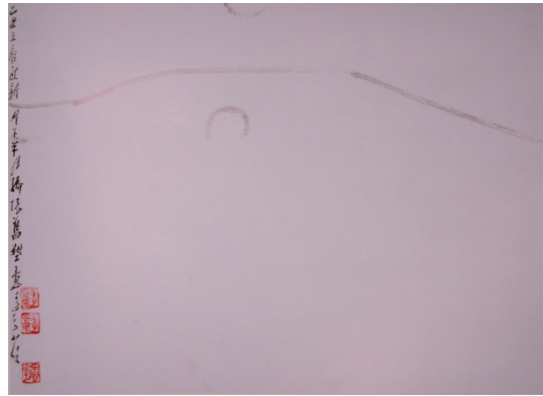
對於藝術創作而言，是將現實生活轉化為藝術形象，將生活作為靈感之出發點。對於繪畫要求寫實、寫真，隨著時代的進步已有攝影、電腦可使用，然而繪畫運用的是藝術家之想像，對現實生活在加工、轉化、改造，體現藝術家個人美學、以及美感之呈現。即為鄭板橋所說：「眼中之竹；手中之竹；胸中之竹」。將眼中所觀看到竹，藉由大腦傳輸，運用手描繪竹是為創作者的藝術表現。再藉由藝術家在內心對竹之觀感與想像之運思，呈現出其內心之竹的含意與象徵，早已與眼中觀看到實質上竹的本體變為虛體呈現。就藝術過程來說，現實景物為

「實」，通過景物所體現之思想感情為「虛」。如何在藝術反應上「化實為虛」，造成藝術想像空間，引導欣賞者的想像，從中獲得美感以及可能性的想像空間，是為繪畫無法被取代的最大要點。在李奇茂林家花園系列可見多張作品為以實畫虛的方式，如《林家花園在人間》與《月下半月橋》作品中，早已將圍牆、月亮與小橋換化為線條，留下大片空白呈現出多層次的不同空間。

¹⁰唐志契，《明代畫論·中國書畫論叢書》，湖南美術出版社，2002年出版，頁268。



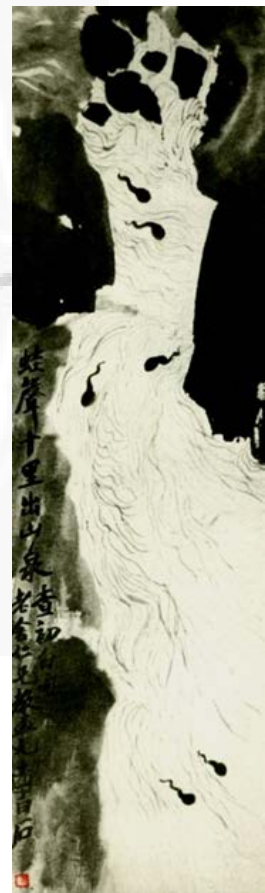
李奇茂《林家花園在人間》(圖 18)



李奇茂《月下半月橋》(圖 19)

(二)以虛化實

「以虛化實」為表現心境物化。把內心看不見的思想情感，心理變化，藉由具體的或直觀的感性的型態表現出來，也就是說將：「無形轉為有形」。將無形的思想、情感、心理狀態藉由具體的形象或生活周遭之物體，來象徵、轉化至畫面上。舉例來說，宋代畫院考題為「踏花歸去馬蹄香」，如何要將抽象之「香」自表現出來；齊白石在「蛙聲十里出山泉」畫作中，將山澗流水中繪畫出一些蝌蚪，點出「蛙聲」虛的例子。故以實化虛內容，除了要將思想，情感、心理狀態轉化成畫面具體的形象，對藝術來說，是創作者根據自己的特點，加強藝術形象的具體可感性問題與美感方式。然而化虛為實，創作者必須將想像符合現實生活的真實可能性，才不致變成「以虛為虛」過於虛幻、抽象無法使觀者感到合乎情理，難有所連結與共鳴。



齊白石《蛙聲十里出山泉》(圖 20)

(三)虛實相生

繪畫必須在平面表現出高度、寬度、深度三度空間，使平面通過視覺形象的描繪，在一定程度上突破時間和空間的限制，構成虛實相生的畫面。使觀者從描繪「實」處聯想到沒有出現在畫面上又和畫面的具體描寫有聯繫的「虛」景。輕人張式說：

煙雲渲染為化中流行之氣，故曰空白，非空紙。空白即畫也。¹¹

此言說明畫中空白雖為紙張本身的白，但在畫面上筆墨不到之處，未實際描繪之形象，但其在畫面意義上已是「畫外之畫」，可作為煙雲、做為天水、作為道路、作為雲氣、作為日光，代表實際上實在之景物；紙張之留白轉化成空間，「虛實相生」也，使氣於畫面流竄運行。此為在畫面結構上東方繪畫美學與西方差異極大的相異點。西方將畫面填滿無留任何畫布本身的白，但是在中國繪畫文化中利用空白，造成一種虛實之感。黑白實虛之間是相對的，無虛則無實，無實則無虛，兩者必須相生相存。故古代畫家重虛甚於實，認為留下的空白比填滿的空間還要重要，留白畫面的形狀、面積與位置的安排，都必須小心處理。而此法為最多畫家表現的方式。在佈白方面又可分為兩類，一為主體與主體之間局部佈白，黃賓虹的「活眼」論中提到：

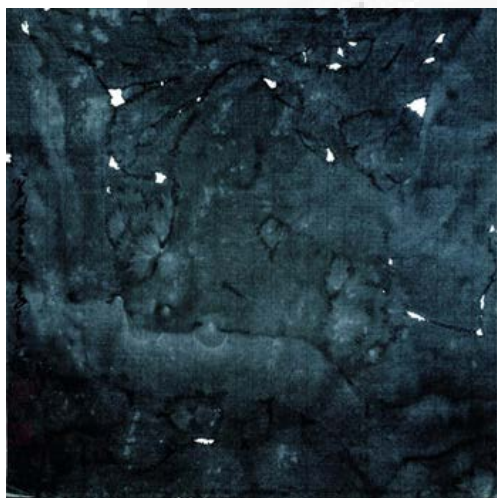
作畫如下碁，須善於做活眼，活眼多，碁即取勝，所謂活眼，即是實中之虛。古人畫訣有實處易、虛處難六字祕傳，然虛處非先從實處極力不可。守黑方知白可貴。虛當以實求，實當以虛求。¹²

黃賓虹由下棋運用到繪畫畫面布局，認為畫面之白即如白棋般，在黑中必須要有

¹¹張式，《清代畫論-中國書畫論叢書》，湖南美術出版社，2003年出版，頁301。

¹²黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》，臺北：華正書局，民國75年初版，頁36。

白作「活眼」，方能有虛才可有另一佈勢。由此方能在畫面中透氣，無堵塞之感。此佈白之方式以李奇茂《夏荷》為例，李奇茂曾對筆者說道，其認為他所觀看到的夏荷是為綠油油滿滿整片、蓮葉相接重疊。立意本身即已經使畫面呈現出滿佈空間之張力，故在畫面中墨色交互連接，畫中僅有的佈白，即為黃賓虹所提到的「活眼」，對筆者而言是畫面必須的「透氣孔」，使畫面在大片墨色之實中更為通透。即為李奇茂所說之「氣流」。而李奇茂《日落而息》為同樣之佈局。兩扇閉門的空隙透光外，其餘全黑。呈現「留白住黑」的筆墨純度，亮而簡、簡而明；亮則光顯、簡則單一，明則聚焦，活眼之重要。



李奇茂《夏荷》(圖 21)



李奇茂《日落而息》(圖 22)

另一為畫面中極空與極密的畫面結構，造成巨大張力、拉扯以及相互平衡，主體與佈白虛實相生。如同「馬一角，夏半邊」把畫面聚集、集中於畫面之一角、一邊，留下大片佈白，使畫面產生枯寂、蕭瑟之感。將畫面中的主體凸顯，動勢與留白作為想像空間之拉扯與彼此互補。這些佈白產生的空間，會隨著白的大小、形狀、間距產生動勢與對話呼應。極巨大的留白可具有無限想像空間，但亦可能過分空洞。過於平均之白，會造成平鋪直敘、平穩而無變化。黃賓虹提到：

疏可走馬，則疏處不是空虛，一無長物，還得有景；密不通風，還得有立錐之地，切不可使人感到窒息。密中求虛，虛中求實，看畫，不但要看畫之實處，並且要看畫之空白處。¹³

故留白之位置是為創作者慎思組織畫面的課題與實處一樣重要，如何運用黑白之比例大小產生彼此「虛實相生」、彼此平衡卻富有趣味變化、將佈白從靜謐中產生出創作者所要表達的騷動感為中國繪畫的佈局關鍵。齊白石的繪畫構圖簡練，大面積的留白，用留白來突出主題，使主題更加鮮明，“既白當黑，黑白互存”。說明齊白石是運用「虛實相生」之手法，其畫面空白不但不感到空洞且給人空靈的整體感，繪畫的精簡體現了畫面增一分則太多，少一分則太虛，在創作中其追求虛實相生、情景交融、意匠手法的運用的意境，使作品產生「言已盡而易無窮之感」，使人對畫作充滿無限遐想空間。在《柳牛圖》當中可看出僅有一頭牛隻，與一棵柳樹卻產生點線面的結合，在這作品當中，牛之為點，柳條為線，而留白為面。柳枝隨著線條，如輕風吹拂、隨風飄蕩，產生空氣感，而牛隻運用黑白虛實之結合，其站在水中翹首望天際期盼之情流露於外。牛隻擺於左下方，使留白空間因牛蹄而感到為地；因柳條之高使留白空間作為天，天之高無限向上延伸；因柳條與牛隻的相互關係，使留白處產生出「深遠」，或為水或為天地，無限推至遠方，使毫無邊際之延伸。隨著大面積的留白，使畫面產生讓許多觀者不同的想像空間。可隨其自我個人觀點與經驗加以作為聯想。《雛雞小魚圖》作品的細狹長留白空間，隨著魚的動勢，可作為瀑布，好似魚群由上向下俯衝，而對小雞而言，其留白可作「平遠」之流水、池塘，小雞站於岸邊觀看。可謂有動有靜，動的不僅於群魚和雛雞，更將留白之想像空間作為有動有靜的聯想，使畫面看似靜態的佈白呈現出騷動感。

¹³ 黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》，臺北：華正書局，民國 75 年初版，頁 38。



齊白石《柳牛圖》(圖 23)



齊白石《雛雞小於圖》(圖 24)

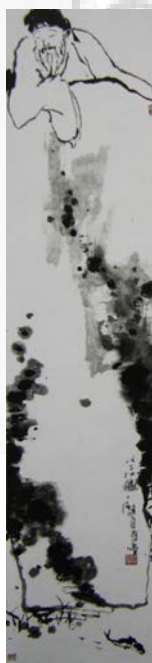
而李奇茂《冬荷》作品當中更是大膽的將畫面全部留白。「以白當黑」內是最為精闢大膽且純粹之精神。李奇茂曾說到他所認為的冬荷，在其家鄉每到冬天，池塘內的荷花早已被白雪覆蓋，白皚皚的毫無一物，“既然冬天沒有荷花，為何要此地無銀三百兩的去畫荷花?”故其繪畫時，僅以一張白紙作為冬荷之印象。對李奇茂來說《冬荷》留白是思想、是文學、是藝術。早已超出繪畫的層次與想像空間。¹⁴



李奇茂《冬荷》(圖 25)

¹⁴ 引用李奇茂口述，收錄於《2010 沉默高揚-國立台灣師範大學美術研究所水墨創作作品暨創作論述發表專輯》，國立師範大學美術系，2011 年出版，頁 206-207。

在人物畫對佈白方面可舉潘天壽作為例子，他說：「我落筆處黑，我看眼處卻在白。」可見得在他的畫裡，空白不是空無一物，是他思考著力的重要部位與焦點。「空」即「有」，然而不露痕跡，呈現至簡至大的無言之美。在《濠梁觀魚圖》作品當中留白可分為三部分，人物放置於畫面最上方，用勾勒方式使留白成為衣服，在畫面中段約占六分之四的留白可作為石頭，但作為石時，因落款位置與中間墨點之關係，亦可將石塊部份切分成三塊，中間作為深遠代表天的空間。下方因小魚而作為水，整張畫面留白佔極大部份，僅以人物、石頭與魚 呈現其悠然自得之樣貌。雖為留白，但卻感覺畫面之飽滿紮實。在《梅花高士圖》當中，整張畫面以線與面組成其空間，在圓之外的留白可作為牆，在圓之內，因線條的勾勒，使圓之內分為兩個空間，一白為窗簾，而左方內的原為室內之空間，圓內下方留白作為桌面。整張畫面因佈白呈現出兩個空間，以外觀內之景色。



潘天壽《濠梁觀魚圖》(圖 26)



潘天壽《梅花高士圖》(圖 27)

現代工筆畫何家英作品當中可見幾件作品將賦予留白虛實作為想像空間之運用。《落紅圖》當中藉由畫面之留白，使得留白隨著落紅花瓣的動勢產生出微風吹拂，使花瓣搖曳散落，可謂為天，而掉落於地板上的紅花將佈白再做轉折空間，

使留白變成地板。整體佈白隨著落紅花產生空氣感，更加推遠其空間，並將背景之景觀因佈白而產生無限幻想與遐想。在《米脂的婆姨》當中可見其主體貼於畫面的左下邊，主體人物偏至一方的構圖與人物眼神向下的拉力產生不穩定的狀態，此時背景的留白，卻具有平衡之功用。畫面留白呈現一個 C 型，將空間作向上向下延伸，向外的張力。留白雖未表其背景所在地，卻呈現出動勢作為想像空間。而坐在板凳上的人物也隨留白空間，向內延伸「深遠」，是為構圖與留白的結合產生出靜中有動、動中有靜、有空間的作品。



何家英《落紅圖》(圖 28)

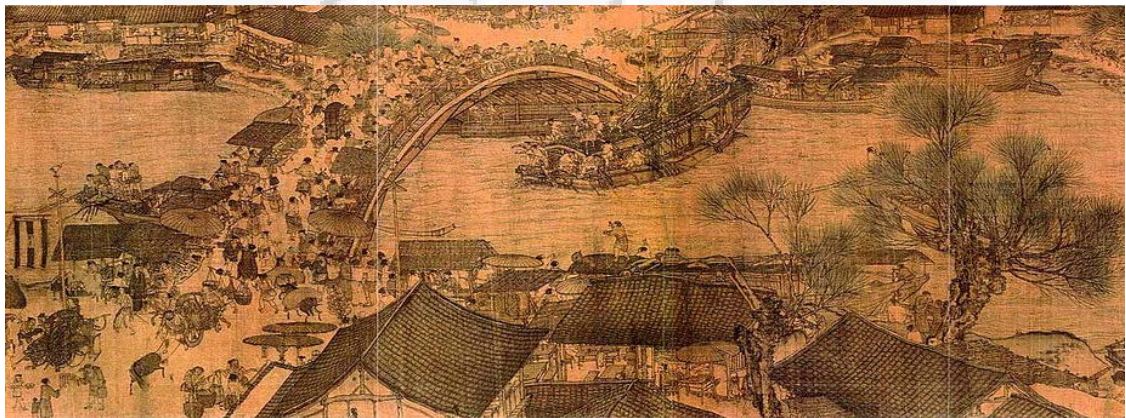


何家英《米脂的婆姨》(圖 29)

(四)散點透視

空間與時間是運動存在之形式，如何營造出空間、利用空間，將現實生活轉化成藝術空間與時間的呈現，是中國藝術一來一直探討與實踐的課題。不同於西方傳統繪畫的空間結構，其講究的透視法，包括幾何透視、光影透視、空氣透視，表現出固定焦點以造成空間大小、前後；光影變化來表現立體空間；以色調變化來呈現劇裡的遠近。而中國繪畫主張散點透視，就是此表現空間方式與西方

繪畫最大之不同。它可在不同時間，不同視點來觀察、描寫對象，打破時間與空間的限制。根據對畫面組織之需要，可上下左右移動，運用「三遠法」，甚至以聚焦之方式凸顯描繪主角，如同現代攝影手法忽遠忽近，隨心所欲移動。可以以「大觀小」，亦可以「以小觀大」，達到「可行」、「可望」、「可居」、「可遊」的觀念。就是如此散點透視的概念使我們在藝術空間上打破時空限制，擴大可能性的藝術精神。在宋代張擇端的《清明上河圖》可見其將作品表現出從郊外到城內一路上的景色，視線安排從右邊向左邊前進，故可看見畫家在繪畫屋舍、建築物時其透視也是配合迎向由右到左的視線。在如此巨大規模的現實場景以散點透視法將其繪製在畫面當中配置妥當，使觀者如親自瀏覽沿途風光景色。



張擇端《清明上河圖》(圖 30)

第三節 形姿的語彙

對於為了表現出「迷漾年華」周遭的人事物所帶給的感觸在內心情感所產生的火花。人所擁有的七情六慾，要如何藉由景物或人體姿態呈現出其內心狀態的可能性，除了構圖的配置以及留白的想像空間外，還需藉由本身主體情境式的「形姿的語彙」來傳達人物或景物情緒狀態。而情境式上的「形姿的語彙」又可分為周邊環境以及主體形姿本身兩部分。

「形姿的語彙」主要觀念來自於「形神兼備」，從魏晉南北朝人物肖像畫發展

已有相當高的水平，顧愷之提出“傳神寫照”即為對「形」與「神」論點。謝赫六法中的“氣韻”即氣度、神韻、與他的“傳神”為同一意思。宋朝郭若虛更加論述要表現出個階段的不同人物性格與不同的精神狀態。「形」為因此在揭示事物外延的，外在的、表象的、具體的、可視的。「形」是包覆在「神」之外而存在。「神」是揭示事物內涵精神的。可說是內在的、本質的、抽象的、隱含的。「神」賦予「形」生命的靈魂。宋代袁文說道：

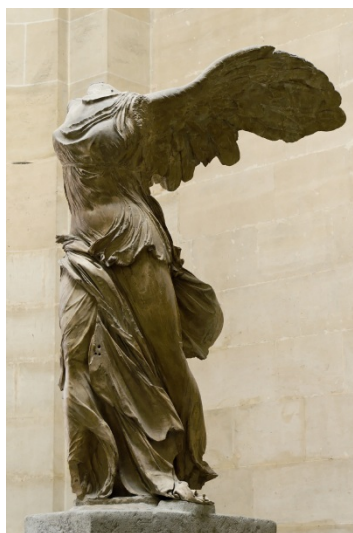
作畫形易而神難。行者其形體也，神者其神彩也。凡人之形體，學畫者往往皆能，至於神彩，自非胸中過人，有不能為者。¹⁵

說明人物畫所畫的形似是基本要求，要達到形神兼備，則需要心思細膩的觀察、用心感受。與張彥遠所說的“縱得形似而氣韻不生”相同之義。形雖不等於神，但對於形嚴格的追求，目的是為了更好的傳神。故在繪畫人物、動物時，形與神必須統一內外兼備。對於筆者本身，認為人會在有意無意之中，會隨著其面部表情與動作姿態之「形」傳達、透露出其內心本質「神」真實的想法以及情緒。為了充分表現對象其內心情感，使「神」寄託於形之上，以達到傳神之目的。筆者必須塑造其形姿本身動態所傳達出的語彙作為創作呈現給予的想像畫面。東方藝術在繪畫受到文化精神影響，為表其婉約、雍容、含蓄性、內斂性，在人形姿上，較為靜態或典雅動作，而在西方雕塑與繪畫上可常見將其形姿以誇張的動態表現其張力以及內心波動起伏的故事性作品，在現代工筆繪畫作品當中，筆者認為較少藉由形姿語彙來傳達出內心的變化。希望藉由吸收西方繪畫對人體動態素描之觀念加入中國工筆繪畫當中使主體本身形姿的語彙能夠將畫面張力、故事性、想像空間更加明顯。

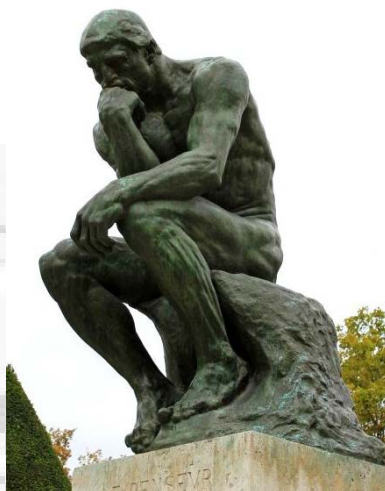
人的情緒除了面部表情可傳達之外，主體可藉由形姿上代表許多含意。尤

¹⁵ 袁文，《甕閑評》，收錄於王雲五，《叢書集成初編 55》，上海商務印書館，1939，頁 52

其是人物肢體動作大至軀體、四肢的動態變化，小至如指頭微彎、眼皮閉合，不同肢體動作皆可傳達出不同的語彙以及內心情感感受。如「勝利女神」雖無面部表情，但卻能藉由其形姿雙腳大步向前、身體前傾，感受到其內心為外放、邁前迎向準備接受未來事物之內心感受。



佚名《勝利女神》(圖 31)



羅丹《沉思者》(圖 32)

而《沉思者》其身軀向內捲曲，踮起腳尖，將力量集中包覆於胸，可感受到人物內心沉重、擠壓、矛盾、不安感，胸中有氣而無法發出。由此可見形姿可傳達出「神」的重要性與含意。

另一情境語彙為因周遭環境的景物所象徵、賦予的意涵，將主體本身更加襯托出內心情緒，使立意本身更加完整、統一。在現代工筆畫家當中，日本的畫家松井冬子畫中可見除了主體本身姿態呈現出驚恐、害怕以外還加入鳥與狗來增加人物的痛苦度。另一張作品《和全世界孩子成為朋友》女孩主體本身恍惚的表情呈現出神的狀態，形姿傳達出好似在尋找著甚麼似的。畫家藉由右下方擺置搖籃，來象徵嬰孩。垂掛的藤蔓若隱若現的將搖籃包覆，使得搖籃內是否真有嬰孩感到存疑增加了他畫面的不確定性與想像空間。此種暗喻性的象徵為筆者在創作中想嘗試表現的方向。



松井冬子《終極にある異体の散在》
(圖 33)



松井冬子《和全世界孩子成為朋友》(圖 34)



第三章 表現內容形式及特色

本章節筆者針對題材內容、表現形式與特色，來探討分析個人創作繪畫之風格與脈絡流程。其主要內容如下：

一、題材內容為以生活周遭所觀察、經歷到的現象對自身產生內心情感狀態的呈現或抒發，與人與人之間，人與社會之間、人與形體之間、人與時空之間所產生的火花、共通性與相異性的對話、可分為人物、動物、景物三種題材內容。

二、筆者以自我周遭為範圍，以親身的感受體驗之心得作為創作的出發點，將構圖、佈白、設色、造境等表現形式，加以探討研究加以分析、紀錄(草稿、攝影)，並在過程中尋找個人繪畫之特色，使個人在創作思維上，將個人風格特色與內心情感呈現。

第一節 創作題材內容

在創作作品的開始必須先選擇題材的內容，題材內容的選擇可代表個人所要傳達出的立意。也可代表創作者的性情風格。題材包羅萬象，舉凡有所感者，皆能成為繪畫題材的內容。而筆者本身為了更加了解人所擁有的七情六慾、如何的感受其變化，所以以自身的親自的經歷以及身邊深入交往、了解的周遭朋友經歷所給予個人之感觸作為創作題材的內容。

(一)人物

筆者在大學初期時，創作皆為藉由對大自然之景物以寫意水墨作為描繪創作之題材。直到大學後期時，藉由一次好友對筆者抒發他個人所經歷之事件產生內心情緒的感受，使筆者強烈的感受到他的內心情緒轉折、因為長時間相處的好

友，使筆者本身對於他所遭遇之事件帶來的感受更加了解發生的過程，也更能夠體會。其印象在腦海裡揮之不去，使筆者開始嘗試將面對到的事件與感受抒發於畫面上，一則以記錄其當時創作者內心情感，二則欲藉由畫面傳達出擁有相同感受之觀者作為共鳴。故人物題材上為限定於自身與周遭朋友作為描繪創作題材者。



鄭宜欣《誰在那裡》(圖 35)

(二)動物

動物方面以貓作為創作題材發想，主要原因為筆者對貓具有相當的認識與相處經驗，故對於貓的體態所傳達出的含意、對話，更能夠將貓獨有的特質作為創作內容的抒發。

(三)景物

景物題材方面主要為自身親自所歷所遊之過程中，對於所觀看到特定的景物或物件有所感觸者，將其形象加入象徵物做結合，來傳達出自身對此景此物的定義或意涵。

第二節 表現形式與特色

表現形式與特色是創作者對個人藝術的美感與創作風格的展現，筆者分為構圖、佈白、設色與特殊技法表現以作為個人創作之探討。

一、構圖

在第二章第一節時說道，研究構圖的配置可決定畫面所呈現出的氛圍。更是一張作品所給予觀者第一印象。構圖是在平面空間上進行，並使形式美感在平面空間上體現，是創作者的思想、情緒、美感、涵養修為所綜合的呈現。使觀者在不同構圖形象思維上給予不同的心靈感受。在此次創作作品中，在既有形式上做構圖的變化，如動靜、虛實、藏露、平衡、疏密、大小比例、等…在經營構圖上可再細分為

- (一)佈勢的變化：此為表示「氣勢」-指描繪對象本身之位置，二指趨勢，即使畫面成為統一而完整的趨勢，筆者主要將繪畫作品分為中分線構圖、C形構圖、對角線構圖三種系列加以作變化呈現模式。
- (二)賓主的變化：在畫面安排上需要有賓主之配置，必須將其配置比例加以拿捏衡量，使畫面呈現多樣性的統一諧和，更能襯托出主次之間所要傳達的用意。
- (三)平衡的變化：在此創作中為了從不平衡中取得平衡，使畫面刻意營造出視覺重量的對比。但為了畫面美感之需要，必須思考從隱喻性構圖之手法來呈現出平衡感為此創作著重表現的地方。
- (四)虛實變化：此處虛實變化為構圖上主體本身的動靜、黑白、濃淡、疏密等等的對比做變化處理。

二、佈白

在第二章第二節部分提到佈白的運用方式會使畫面具有不同的想像空間，筆

者主要表現形式分為主體與背景之間關係，和背景本身佈白關係兩者。

(一) 主體與背景之間：即為主體本身為了創作者的立意，賦予其主體由實到虛的表現手法，將主體本身與背景融合，呈現出速度感、消失感或者延伸感，使主體本身增加其時間性與空間性的結合，呈現不同的視覺感受。



鄭宜欣《誰在那裡》局部(圖 36)



鄭宜欣《童年》局部(圖 37)

(二) 背景本身佈白：即為「虛實相生」運用，還有佈白本身在畫面上所呈現的比例輕重、大小會決定畫面主體的視覺焦點輕重以及想像空間，筆者在表現手法上將佈白放置較大的比例，一方面可加重畫面主體本身的焦點明顯度，一則能加重對想像空間的增加與空間對畫面的張力與無限延伸甚至於周遭場域外，畫外之畫感。而主體本身的精微描寫更在畫面大片佈白之下呈現極大對比。



鄭宜欣《捉迷藏》(圖 38)



鄭宜欣《捉迷藏》局部(圖 39)

三、設色

色彩為表現情感、營造意境的重要因素。其色彩的運用可反映創作者的情緒、風格與美感、使人產生不同的印象。在謝赫六法當中提到「隨類賦彩」說明各類物體本身具有其基本造型顏色，必須照著其固有顏色去著色。對於設色本身中國歷代以輔助線條骨幹為主。在清代沈宗騫說道

學人物畫，最忌早欲調胭抹粉。蓋畫以骨幹為主，骨幹只需以筆墨寫出。筆墨有神，則未設色之前，天然有一種應得之色，引線與衣裳還珮之間；因而附之，自然深淺得宜，神采煥發。¹⁶

認為白描勾勒為主，僅以淡彩渲染，則人物之神韻皆可形成。故工筆繪畫上基本上其方式為表現其固有色為原則，沒有明確的陰影，需藉由一次又一次的套染，將體感些微變化的層次呈現出來。在現代工筆繪畫人物上，可發現受到西方繪畫光影產生明暗與色彩的影響，對於人物表現上可發現到一個共通性，在人物五官與肢體表情上具有相當大的體感表現，而人物本身身體所穿的服飾卻以勾勒線條

¹⁶沈宗騫，《芥舟學畫編》，收錄於余崑，《中國畫論類編》，華正書局，1984年，頁529。

與平面、裝飾性的方式來呈現，與五官呈現出兩種表現形態。筆者認為可將其統一，在表設色的表現形式上，可將中國繪畫對勾勒線條的精神加上西方對體感的觀念加以運用，使人物的體感更為真實，卻能保有中國對設色輕透雅致、不掩蓋過勾勒線條的重要特質。而技法運用上可分為墨色打底法、層次處理法兩種

(一) 墨色打底法：即為以墨色的深淺作為底色的施染。絹布的特點為屬於半透明性質，故在處理需具有重量感與厚實度之物體，必須利用墨色先做基底。此法更可使顏色去除俗艷感，使畫面更為典雅與紮實，同時也不會讓顏料的堆疊造成厚重的肌理產生。

(二) 層次處理法：在工筆繪畫技法上分為平塗、統染、分染、提染、罩染、醒染、烘染、點染、環染、點染、接染等…方式來區分出層次，使顏色在不同層次有不同作用，而達到主體的體感。筆者主要表現手法為以平塗、統染、分染、提染、醒染、烘染、環染為主要方式。另外在繪畫需要具有白色、或粉色之處，筆者除了在畫作正面本身作為使用外，會將畫作以平塗的方式輕薄的分次上在畫作絹布背後。此法可使畫作主體產生需要的效果，卻不會因增加白色的厚度使描繪的主體過於死白、無透氣之感。

四、特殊性技法

藉由自動性技法的表現手法來呈現出想描繪之物體。筆者所使用的自動性技法是為了表現雨滴的型態。利用肥皂產生油水分離的方式，將肥皂切成粉狀加水溶化，以筆沾肥皂水，在畫作上灑點，而後利用絹布吸收力慢的特性，將絹布搖晃，做出離心力的動感。而後將畫作上的肥皂水吹乾，再利用墨色打底打法渲染，做出雨滴在透明塑膠上的運行軌跡之狀態。



鄭宜欣《To in or not to in》
局部(圖 40)

第四章 創作作品與作品分析

作品一

作品名稱：童心

媒材：工筆、絹本

年代：2011 年

尺寸：87x138 cm

作品說明：

此為描寫現代年輕人進入職場生涯面臨到的心理狀態。在個人觀看到身邊邁入職場的朋友以及自我對於求職的經驗當中，感受到的無形壓力，是以往與求學生活當中所沒有的歷程與經驗。對於剛邁入職場的「菜鳥」，面對各個不同領域的交友狀態、應酬或是面對上司的要求，種種無形的壓力，時常讓人想回到過去那段單純的時光，退去高跟鞋、與包袱，偶爾還能坐在那童年時代的盪鞦韆上想像著過去的美好。對於上班族的舉步維艱以及進退得宜皆是困難且長遠的課題。表現手法將畫面整體構圖動勢為 C 字型，由上方鐵鍊延伸到腳掌，而後到落款的位置。鞦韆上的座椅由木頭改為玻璃質感，象徵職場上看似堅固卻是易碎的危險。以及玻璃的透明卻是隔閡來象徵人際關係。而座椅與屁股有段距離，代表著欲前與欲退的模糊地帶。整體人的動態是可退可前的預備動作。也象徵著此心理狀態的矛盾感。畫面中的鐵鎖由下而上的漸漸虛放，為表現佈白方式的空間延伸性。





作品一 童心 工筆、絹本 2012 年 87×138 cm

作品二

作品名稱：秘密

媒材：工筆、絹本

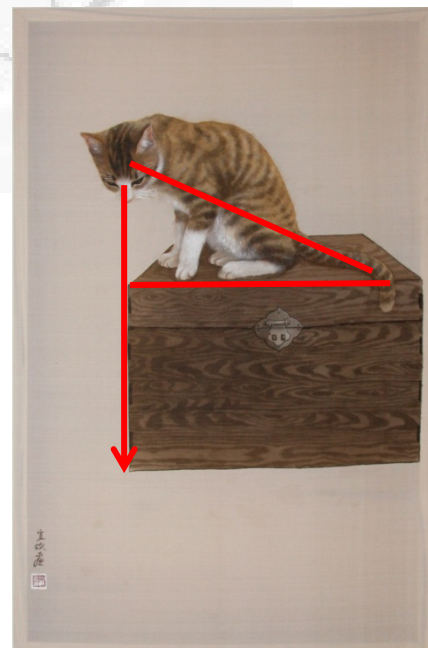
年代：2011 年

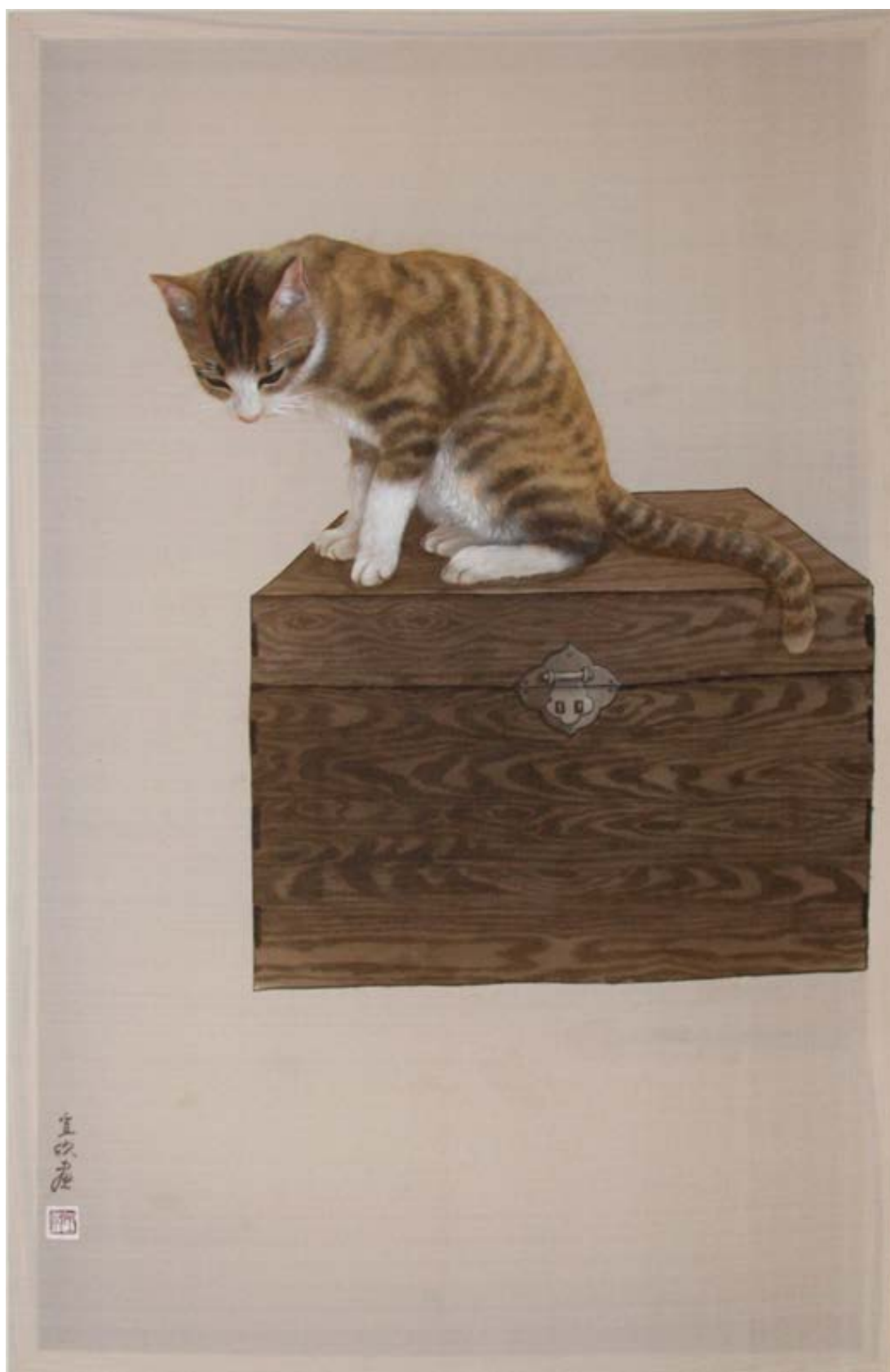
尺寸：46.5x72 cm

作品說明：

此創作為暗喻的方式來表現心靈層面的情感。對於許多事物以及在人際關係上，朋友之間會彼此分享自我的祕密以及對他人的看法和觀點。在對於接收別人的心事或是給予他人個人的看法，分享當中會有許多的拿捏以及儲存記憶。我認為就好似心中有個大箱子裡，放置各種形形色色的盒子，何時能拿出分享，何時卻將它放置、隱藏在其中最深處。而藉由貓咪的形象來代表著自我或他人面對於各個祕密的看法的神祕性的心靈狀態。此創作為暗喻的手法，藉由象徵祕密的潘朵拉的盒子的故事以及對於貓象徵的神祕性作為表現手法。藉由木箱樸實的形象象徵著真實的自我感受。而貓咪坐在其上方

，好似要洞悉木箱內的一切。整體將畫偏向右方，利用貓咪的視線將動勢帶入下方，以及頭部向前傾斜表現出前後空間，以及看似要往下跳之預備動作。貓咪對於箱子有著特殊的情感與表現，它們喜歡鑽進箱子當中，是養貓人的經驗，個人也將此經驗運用在此，說明貓咪對木箱的天性以及連結性。





作品二 秘密 工筆、絹本 2011 年 46.5×72 cm

作品三

作品名稱：捉迷藏

媒材：工筆、絹本

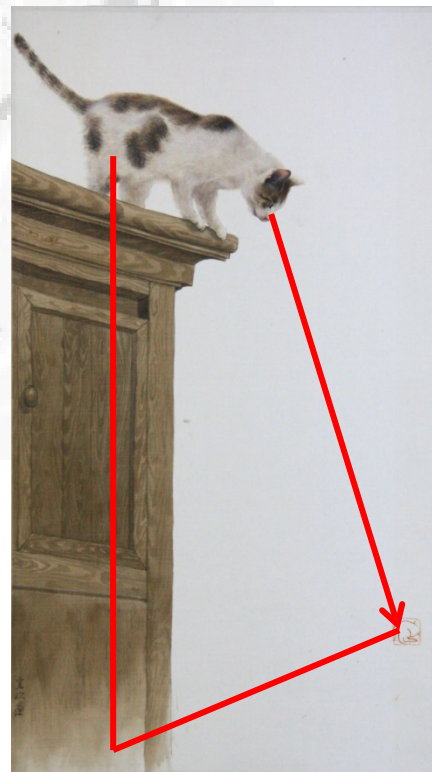
年代：2011 年

尺寸：38x69 cm

作品說明：

此創作作品藉由與貓相處的生活經驗，將貓的特性和心靈狀態做結合。將貓的姿態、靈活度以及神秘性來暗喻人的形象。而貓抓老鼠之形象作為描繪主題。欲表達人在學習的過程中漸漸成長，了解得越多也越懂得選擇與追求。累積這些社會經驗後的人們在追求慾望、名利、事業、成長等等...往往只看見表象、利益，忽略真正該重視、珍惜的！即使已擁有了許多，卻不懂得珍惜；而看似在那目標與目的或許只是個空殼甚至遙不可及。亦或是努力許久所追求到目標之後，仍然無法滿足自我心靈無比空虛。

作品表現手法為將貓刻意安排在上方以表示其高高在上的姿態以及喜愛站高處的特性。貓的視線往右下方虎視眈眈地凝視著，動勢拉至對角線的肖形章，刻意將刻印的內容作為朱文之老鼠意象。而不是直接描繪出老鼠形象動態，與肖形印本身未將老鼠完整形象刻出，皆為表其時空之不同與想像空間的增加。朱文本身的空間留白，也與背景空間作為結合，造成虛像的效果延伸。





作品三 捉迷藏 工筆、絹本 2011 年 38x69cm

作品四

作品名稱：To in or not to in

媒材：工筆、絹本

年代：2012 年

尺寸：72.5x104 cm

作品說明：

為旅遊德國時所見當地不同於國內的情景。不同於在國外定期會設置活動式的遊樂設施於城鎮當中給予當地小朋友遊樂。其中看見此景有所感觸而繪。《To in ,or not to in.》是在欲指表達進退兩難之感。在遊戲中的兒童從雀躍到翻滾、跌倒、無奈、焦躁、驚慌失措卻無法逃離等等…的過程當中，在個人成長過程，以及在面對孩童之經驗，孩童時期會模仿成人行為以及期許自己快速長大的歷程當中，時常雀躍、積極嘗試、受到挫折後理解自己的不足，即似在滾球當中跳躍、行走有所侷限。欲前欲後、進退兩難的空間。在表現手法上將看似靜態的球體上，借用水滴飛濺動勢的曲線產生運動的流動感。與待坐在球內的女孩作為對比、矛盾感。女孩略向前欲坐欲站的姿態，帶動球的不確定性。





作品四 To in or not to in 工筆、絹本 2012 年 72.5x104 cm

作品五

作品名稱：在你背後徜徉的日子

媒材：工筆、絹本

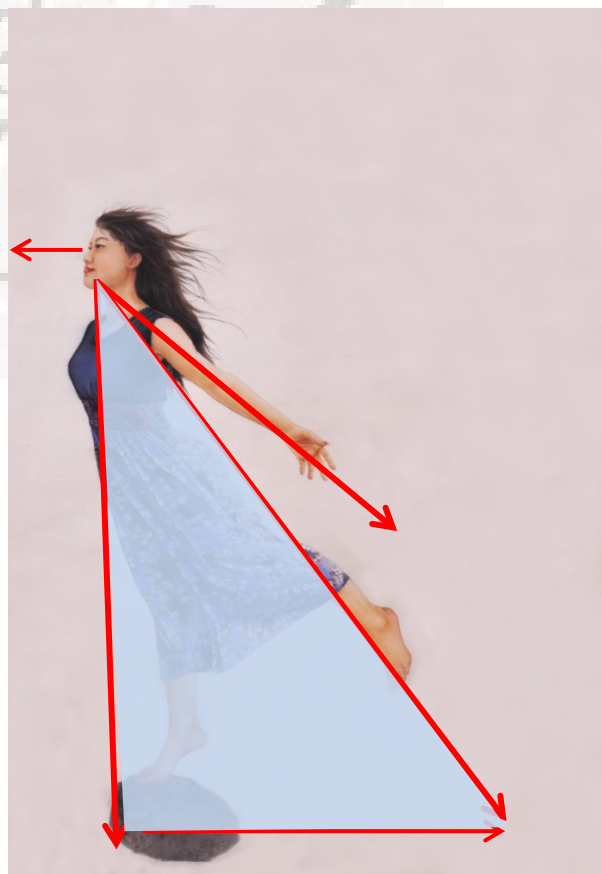
年代：2013 年

尺寸：88x127 cm

作品說明：

在人生當中,所遇之人、所遇之事皆牽引著我們的喜怒哀樂。而在生活周遭所面對的每個關卡與選擇時,有陪伴的家人與朋友給予不同的聲音、建議。在這些關心之下,或許對於我們的未來是個墊腳石亦或是絆腳石的角色,但在這些看似矛盾與未所知的未來裡,我們有這些後盾能夠在他們身後大步向前,徜徉享受乘著風的日子!

作品將人物偏向左方,藉由左手與左腳的伸展延伸動線至右方產生空間延伸與不穩定。又以人物的視線與肢體做相反方向產生張力,石頭與人呈現一直線,並利用人物重心的支撐作用於石頭上產生不穩定感。人物為描繪寫實,石頭為平面繪畫方式,將主體與客體作為區分手法,並凸顯與石頭本身形象厚重、紮實的相反之虛體、不存在感。畫面手腳呈現出三角的不穩定性平衡。





作品五 在你背後徜徉的日子 工筆、絹本 2013 年 88x127 cm

作品六

作品名稱：誰是我 我是誰

媒材：工筆，絹本

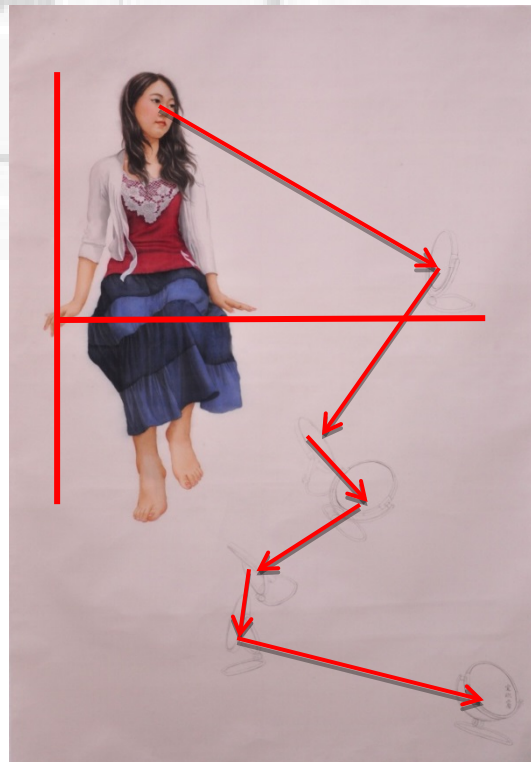
年代：2013 年

尺寸：90x131.5 cm

作品說明：

人會因為在不同的時間點，而扮演、甚至同時具有不同的角色。例如(同為女兒、媳婦、母親、以及妻子)，在不同角色當中會因為立場的不同而有所不同的抉擇以心態轉變，或是面對不同身分的位置而必須扮演社會價值觀所認同之角色與形象。這些多重身分、面向的自我虛虛實實的在心中作轉換。是否能百分之百的呈現真實的自我、還是戴著面具、為自己創造一個虛構的保護色?在這交錯、重複的自我之中，是否遲疑與迷失？還是滿足或享受？

此圖表現手法為藉由人物靜坐於左上方，雖未將其座位地點描寫，但藉由人物的坐姿呈現點出空間，與背景空間佈白融合作為延伸。白描鏡子象徵多種面向的自我，並利用白描手法表現出虛體的象徵。整體人物視線由左上方向右下方鏡子串聯與鏡子動勢之曲線作對比，最後動勢向右下方而出產生張力。人物與右方鏡子為一平面以取其平衡。而落款於鏡子，印章的紅色與人物衣服作為呼應。





作品六 我是誰 誰是我工筆、絹本 2013 年 90x131.5 cm

作品七

作品名稱：天涯海腳

媒材：工筆、絹本

年代：2013 年

尺寸：74.5x57 cm

作品說明：

此創作為一次旅遊之中，無意間所見一景有所感，隨著交通的發達，地球村的觀念普及，對生活品質的提升所帶來的觀光產業提升。人們往返各國與各地，已經是較便利之事。在旅行的過程當中獲取享樂與放鬆、或是增廣見聞、充實自我。每次旅行所帶回的回憶、即使與他人相同之景點也會有只屬於自己與陪伴者彼此所與眾不同的經歷、最深刻的資產與記憶。皮箱內裝得是滿滿的行囊，還是滿滿的回憶？腳步踏上的又是哪一塊土地？地圖上畫滿了的又是哪一段段驚險或幸福的奇遇？最終回到得家始終在那方。

皮箱作為旅行的意涵、亦有回憶的象徵，紙製的鞋模上刻畫著隱隱約約的地圖，象徵前行邁向各地出發之意涵。而松果意味著堅毅、樸實。中國結象徵著家。將皮箱放置畫面之右下方表示一啟程的起點。中國結繪製左上方與皮箱成對角為表達出遙望並藉由中國結的紅線飄動串連動勢。





作品七 天涯海腳 工筆、絹本 2013 年 74.5x57 cm

作品八

作品名稱：相遇青春

媒材：工筆、絹本

年代：2013 年

尺寸：47x68 cm

作品說明：

此創作為旅遊荷蘭時與外國孩童互動後，在偶然之下又相遇於窗邊之一景。畫面中為三種相遇，一為自身於窗內看向窗外的小女孩，二則窗外的小女孩望向窗內之景色或人，三則為觀賞者看向畫面女孩三者不同時間與空間的呈現。在與女孩互動後又相遇的過程中深有所感，女孩表現得活潑、開朗、落落大方，似小大人一般地與我們交談與互動。在孩童時，總想著快快長大！能夠如同青少年一般「青春」美麗、擁有自我。而在此年紀的我們卻看見孩童時的「青春」活力、單純而無憂無慮。使我感受到「相遇青春」不同時間與對象而有著不同的立場。就如同在這畫面中，靜置在這空間相隔兩地之間。作品中將畫面分割為兩個空間，灰色平面之區塊作為表示虛實之空間，而主體擺至偏左方，藉由女孩手與腳的虛化，呈現窗戶與女孩空間的距離。





作品八 相遇青春 工筆、絹本 2013 年 47x68 cm

作品九

作品名稱：此物最相思

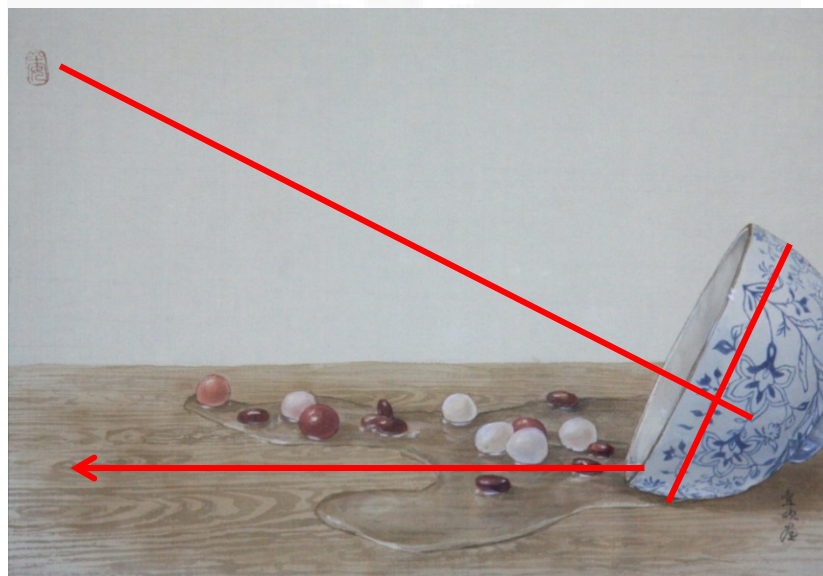
媒材：工筆、絹本

年代：2011 年

尺寸：44x32 cm

作品說明：

此創作作品為藉由生活上的經驗，將一碗紅豆湯圓作為傳達相思團圓之情感。紅豆在中國傳統當中作為相思之意，而湯圓則代表著團圓。在構圖經營上刻意將瓷碗繪製青花瓷樣式。更加凸顯中國文化的特色。整張作品為中軸線構圖的變化，刻意將桌面安排至三分之一等分，而瓷碗藉由斜傾的動勢傳達出剛打翻灑出內容物之後瓷碗的動向不確定的可能性，是打翻後瓷碗向左傾倒？還是打翻後瓷碗要向右傾倒？而瓷碗本身布將其完整地描繪出，是為了延伸其畫面，將張力更加往右方加重。桌面上撒落的紅白湯圓與紅豆藉由水來做為與瓷碗三者的連接，讓畫面有所聚散，不至於過於鬆散。以及表現出空間動勢的延伸方向。而背景三分之二的佈白也因其分量的大小使畫作重量整個往下拉扯產生不穩定感。而落款位置與蓋印處則和主體呈現對角式構圖，借以此作為平衡畫面動勢之用。





作品九 此物最相思 工筆、絹本 2011 年 44×32 cm

第五章 結論

此次的研究以人內心情感情緒為出發，探討在現實生活上，所面臨到的人與人之間，人與生活之間，人與社會之間產生出來對周遭環境產生生理以及心理的影響。人是我們生活最常接觸且最有感觸的對象，人與人之間相處，必定能產生火花，在外在的與內心上的會有不同的觀點或是表現方式。這些內心情感隨著時間的流逝，記憶漸漸淡化，但這些內心轉變的過程，卻在我們人生成長上成為最佳的故事，形成每個人獨特的個體，甚至成為他人的過客，彼此交流著。故在研究創作上希望能夠將這些情感藉由創作畫面，作為保留當下情境式的畫面與感受。故在創作題材是以人物為主，景物為輔。

在現代藝術成為生活化的潮流當中，可見推陳出新的觀念以及五花八門的表現方式與創作題材，面對傳統工筆繪畫歷史深遠的文化傳承，以及西方繪畫的繪畫脈絡風格，在三者相互之間，如何取捨，如何運用，如何發展、建立出自我的風格，為創作上最大的課題。此次的創作當中，藉由探討構圖的經營位置、布白的運用、與人形姿的表現來呈現意境的營造，從客觀的文獻分析，研究探討個人對於創作上的風格與語彙，從中使自我創作找到其規律，更為自我創作做個釐清與整理，並具體的創作實踐來呈現研究心得。

綜合此次的研究可歸納成以下幾點結論：

- (一)對於創作題材的開始，即立意的本身已決定創作的方向，在如何將所想的主題彰顯出來，可具有主觀與客觀、文學與藝術性、含蓄感、想像空間延伸特點，而立意本身如果已完備，畫面主體則無須再增加其它畫蛇添足。
- (二)工筆是一種深入刻畫人物與物象的一種技巧。可達到形似的目的，但一幅畫

不能只追求形似，可藉由工筆細膩而漫長的描繪與觀察，在作畫時抓住描繪對象物的特徵，把握當下的氛圍、以及人物流露出來的神情，充分表現對向的內在生命力，使神與形兼備。

(三)工筆人物的設色沒有固定的方式，筆者以吸收古人對筆墨骨幹的觀念與精神，保有物象的固有色、以隨類賦彩為原則，融合西方素描的觀念，精密寫實的表現出物象的體感與質感，嘗試將傳統顏料、礦物性顏料與壓克力顏料作搭配使用。賦予筆者對顏色的堅持，呈現屬於個人的風格。

(四)西方藝術的表現加入到工筆畫當中可改善傳統工筆畫的缺失。但在現代工筆畫當中將傳統畫的神韻以形式美感上的特質與西方藝術表現如何作融合，筆者認為(尤其是人體上的服飾)在保有裝飾性之中須配合體感與質感的轉折，畫面主體應該統一具有一致性。

(五)工筆畫隨著時代的變遷，不再只是繪畫人物、花鳥作為題材內容主題、應可加入時代潮流的產物，以及當代的審美文化、廣泛吸收新觀念與多樣性文化來源，跳脫傳統的思考方式，創造或顯示屬於此時代的特性。

希望藉由對自我內在的觀察以及社會價值觀的演變產生對話，將自我創作做檢視與更進一步的找尋自我個人意涵與存在核心價值，能延續研究中所關注的問題，探討並實踐出創作與自我之間的關係，創造出屬於自我的符號與藝術風格。

參考文獻

一 叢書

1. 袁文，《甕閑評》，收錄於王雲五，《叢書集成初編 55》，上海商務印書館，1939。
2. 劉振強，《大辭典》，三民書局股份有限公司，民 78 年 8 月初版。

二 專書

1. 中國美術學院中國畫系編，《中國畫學研究-品格與意境》，中國美術學院出版，2008。
2. 方聞著，李維琨譯，《心印，中國書畫風格與結構分析研究》，陝西人民美術出版社，2006。
3. 牛克誠，《色彩的中國繪畫》，湖南美術出版社，2002。
4. 王伯敏，《中國畫的構圖》，天津人民美術出版社，1977。
5. 安海姆著，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，雄獅圖書公司，1982。
6. 佐藤泰生、酒井信義，室越健美，《畫面構成技法》，北京工藝美術出版社，1989。
7. 李霖燦，《中國美術史稿》，雄獅圖書股份有限公司，1987。
8. 李霖燦，《中國畫的結構研究》故宮季刊第五卷第三期抽印本，中華民國內政部出版。
9. 杜若洲，《視覺經驗》，雄獅圖書公司出版，民國六十五年四月。
10. 周積寅，《中國畫論輯要》，江蘇美術出版社，2006 年 3 月二版。
11. 洪文慶，《中國名畫賞析〔三〕》，錦繡出版事業股份有限公司，2001。
12. 徐改，《齊白石》-中國名畫家全集〈2〉，藝術家出版社，2001 年 3 月 15 日。
13. 袁金塔，《中西繪畫構圖之比較》，藝風堂出版社，民國七十六年八月。
14. 康丁斯基，無瑪俐譯，《點線面》，藝術家出版社，2009。
15. 張世彥，《繪畫構圖導引》，海天出版社，1988。

16. 莊朝根，《現代標準國語辭典》，世一文化事業股份有限公司，2003 版。
17. 陳傳席，《中國繪畫理論史》，三民書局，增訂二版三刷，2009 年 1 月。
18. 曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，丹青圖書有限公司，1987 年出版。
19. 黃賓虹，《黃賓虹話語錄》，臺北：華正書局，民國 75 年初版。
20. 葛路，《中國繪畫美學範疇體系》，北京大學出版社，民國 99 年 4 月初版。
21. 齊白石，《齊白石詩畫文篆刻集》，河洛圖書出版社，民國六十四年九月。
22. 劉思量，《中國美術思想新論》，藝術家出版社，2001。
23. 劉墨，《八大山人》-中國名畫家全集〈12〉，藝術家出版社，2006 年 3 月。
24. 盧炘，《潘天壽》-中國名畫家全集〈5〉，藝術家出版社，2001 年 10 月 20 日。

四 參考圖版

1. 李奇茂，《大師的水墨抒情世界》，元智大學，2010。
2. 李奇茂，《李奇茂水墨畫》，中華大學藝文中心，2009。
3. 李奇茂，《李奇茂水墨畫集》，台北縣政府文化局，2009。
4. 黃光男，《齊白石畫集》，國立歷史博物館，民國八十五年五月。