

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系  
美術創作理論組-水墨畫  
博士論文

Program of Art Creation and Theory – Ink Painting  
Department of Fine Arts  
College of Arts  
National Taiwan Normal University  
Doctoral Dissertation

道法自然—楊喆水墨創作論述  
The Naturalistic Creation of Daoist Philosophy:  
A Study of Yeung Chit's Ink Painting

楊喆  
Yeung Chit

指導教授：李君毅 博士  
Advisor : Lee, Chun-Yi, Ph.D.

中華民國 110 年 8 月  
August 2021



## 摘要

本文探討當代水墨創作與傳統水墨畫繼承發展的課題，從筆者自身對老莊的道家自然審美觀的理解與認知出發，以道家自然觀中的人與自然的關係及批判性思考特質來審視其創作，進而了解自身創作與道家自然審美思想的相關性。當代水墨創作與自然美的關係，對筆者自身創作產生啟發與借鑑作用。在道家自然審美觀的觀照下擴充不一樣的創作方式。

筆者運用非傳統文人畫筆墨表現方法來詮釋山水的抽象性，當代水墨創作與道家自然審美觀的連接，具有承先啟後發展的意義。針對當代水墨創作發展的意識啟發，其意識包括了自然審美的發展歷史內容，拓印的發展歷史背景及繪畫史論中非文人筆墨思維發展的歷史，前輩水墨先行者對水墨新技法中的拓印技巧運用方式的功能與意義。筆者運用拓印技巧形成的人體元素意象而呈現抽象山水的表現，是人體與大自然的內部結構與功能呼應的關係，是中華文化基因中的道與自然的體現。

第一章主要是簡述了研究的動機、背景、內容與範圍，以明確論述的方向及重點；第二章扼要說明老莊自然與審美觀的重要理念，闡述老莊自然觀中的「道法自然」內涵與自身創作的理論依據，再從拓印的發展的源頭、內涵及發展去了解分析其審美意識，以五位前輩先行者運用拓印技巧特性中分析其審美意識，從中得到不少感悟與啟發；第三章主要是闡明個人創作理念的特質，是「道法自然」的創作觀、山水作品意象融入身體造形元素的理念，即是與道家自然審美觀的密切關係的緣由；第四章透過分析個人創作媒材、技巧、形式與內容來詮釋「道法自然」的創作審美觀、人與自然

之間的關聯；第五章透過具體分析個人不同系列作品的特色來說明如何實踐「道法自然」的創作方式及內涵；最後第六章是個人對水墨創作發展方向提出相關觀點及自身將來繼續探討方向的論點。

追求繪畫的自然而然的風格特色正是「道法自然」的自然審美特性。透過自身創作理念與老莊自然審美思想對話，體悟藝術創作的「道法自然」自然審美特性的重要性，創立自身藝術創作特色與理念，是探索當代水墨創作的意義及價值的地方。

關鍵詞：當代水墨 道家 自然 身體 山水 拓印



## Abstract

This study discusses the issues of modern ink painting creations and the development of traditional ink painting, starting from the author's own understanding of natural aesthetics in Lao Zhuang's Daoism, and examining creations according to the relationship between man and nature in Daoist view of nature and the characteristics of critical thinking. This study also reveals the author's understanding of the correlation between the author's own creation and Daoist natural aesthetic thinking. The relationship of modern ink painting creations and natural beauty functions as inspiration and reference to the author's own creations. The author's creation method expands into different ways under the light of Daoist natural aesthetics.

The author use non-traditional brush and ink expression method of literati painting to interpret the abstraction of the landscapes. Connecting modern ink painting and Daoist natural aesthetics to serve as the link between the past and the future development. Inspired by the ideology of modern ink painting development, this thesis discuss the historical contents of natural aesthetics development, the historical background of rubbing development and the history of non-literati thinking on brush and ink , as well as the functions and meanings in the rubbing skills which senior ink painting forerunners have adopted as new ink painting skills. The author use rubbing skills to form the images of human body elements in order to present the expression of abstract landscape, which is the echoing relationship between inner structure and function of human and nature, and the reflection of Dao pursuit of and nature in cultural.

The pursuit of the natural style of painting is the natural aesthetic characteristic of “Dao follows nature.” Discussing Lao Zhuang’s natural aesthetic thoughts through my own creative idea, in order to understand the importance of the natural aesthetic characteristics “Dao follows nature” in art creation, and developing the author’s own ideas in art creation are the meanings and values of exploring modern ink painting creations.

Keywords: modern ink painting, Daoist, nature, body, landscape, rubbing



# 目次

摘要.....	i
Abstract.....	iii
第一章 緒論 .....	1
第一節 研究的動機與背景 .....	1
第二節 研究的內容與範圍 .....	3
第二章 學理基礎 .....	7
第一節 簡析老莊自然觀與審美觀 .....	7
第二節 「道法自然」的老莊自然觀與自身創作理論依據 .....	23
第三節 拓印的歷史淵源、變化及內涵 .....	33
第四節 拓印技巧的審美意識 .....	48
第三章 創作理念 .....	77
第一節 創作中「道法自然」的思維 .....	77
第二節 個人作品山水意象融入身體元素的學理依據 .....	85
第三節 『易經』中的身體觀、道家自然審美觀與山水關係 .....	91
第四章 創作媒材、技法、形式與內容 .....	99
第一節 創作媒材 .....	99
第二節 創作技法 .....	104
第三節 創作形式 .....	113
第四節 創作內容 .....	121
第五章 個人創作作品解析 .....	131
第一節 山形象外系列 .....	131
第二節 山之氣脈系列 .....	152
第三節 山勢煙浮系列 .....	163
第四節 山氣化境系列 .....	177
第五節 氣韻律動系列 .....	190
第六章 結論 .....	201
參考文獻.....	205

## 圖次

圖 1 王季遷 青草離披 1982 彩墨紙本 58.3 x 81cm .....	63
圖 2 陳其寬 和平共存 1988 彩墨紙本 61.5 x 61.5cm.....	65
圖 3 劉國松 陰山 1961 水墨紙本 69.8 x 34.5 cm.....	68
圖 4 袁金塔 2000 《莊周夢蝶》局部 水墨、綜合媒材 60 x 120cm.....	70
圖 5 李重重 2014 化蝶 水墨設色、紙本 59 x 90.4 cm.....	72
圖 6 徐冰 鬼打牆 工作情形 .....	74
圖 7 徐冰 鬼打牆 1990-1991 .....	74
圖 8 內經圖.....	85
圖 9 筆者創作初稿.....	107
圖 10 筆者創作完稿.....	107
圖 11 楊喆 山靜似太古 2014 水墨紙本 90 x 175cm.....	131
圖 12 楊喆 虛無飄渺間 2014 水墨紙本 90X172cm.....	134
圖 13 楊喆 造物者遊 2015 水墨紙本 69 x 136cm.....	137
圖 14 楊喆 清氣滿乾坤 2016 水墨紙本 342 x 342 cm (每件 57 x 57 cm) .....	140
圖 15 楊喆 聲喧春澗中 2016 水墨紙本 直徑 90 cm .....	143
圖 16 楊喆 春風花草香 2016 水墨紙本 直徑 90 cm .....	146
圖 17 楊喆 夜靜青山空 2016 水墨紙本 直徑 90 cm .....	149
圖 18 楊喆 峻峭碧玉簪 2016 水墨紙本 173 x 90 cm.....	152
圖 19 楊喆 時鳴春澗中 2016 水墨紙本 173 x 90 cm.....	155
圖 20 楊喆 萬千縷意寄寸心 2017 水墨紙本 70 x 135 cm.....	158
圖 21 楊喆 千峰日出蒼翠 2017 水墨紙本 173 x 2540 cm.....	161
圖 22 楊喆 新桃花源記 2017 水墨紙本 177 x 374 cm.....	163
圖 23 楊喆 蒼茫翠微意 2018 水墨紙本 135 x 70 cm.....	165
圖 24 楊喆 千年之約 2018 水墨紙本 136 x 70 cm.....	168
圖 25 楊喆 山嵐如濤 2018 水墨紙本 173 x 90 cm.....	171
圖 26 楊喆 山嵐潑翠淡煙浮 2018 水墨紙本 93 x 173 cm.....	174
圖 27 楊喆 從來山水韻 2019 水墨紙本 52 x 120 cm.....	177
圖 28 楊喆 如聽萬壑松 2019 水墨紙本 52 x 120 cm.....	180

圖 29	楊喆	不覺碧山暮	2019	水墨紙本	52 x 120 cm.....	182
圖 30	楊喆	風起疊嶂間	2019	水墨紙本	137 x 1173 cm.....	185
圖 31	楊喆	大音希境(局部)	2019	水墨紙本	38 x 1600 cm.....	187
圖 32	楊喆	遠眺	2021	水墨紙本	69 x 72 cm.....	190
圖 33	楊喆	山間有清音	2021	水墨紙本	69 x 89 cm.....	193
圖 34	楊喆	山光湖影	2021	水墨紙本	64 x 69 cm.....	195
圖 35	楊喆	氤氳之氣	2021	水墨紙本	69 x 82 cm.....	197
圖 36	楊喆	氣之流動	2021	水墨紙本	69 x 137 cm.....	199





# 第一章 緒論

## 第一節 研究的動機與背景

水墨藝術是中華民族別具一格的文化系統，異於西方藝術審美及哲學思想的發展軌跡。一直以來，傳統水墨畫給人的刻板印象是多是內容題材及筆法的雷同、色彩單一的山水畫或梅蘭竹菊等題材的表現形式，相較於西方繪畫發展的多元的表現方式來看，無疑是欠缺了一種生命的活力。相對於研究學者來說，此結論是有值得商榷之處。因為從歷史發展來看，不同的時代中卓然有成的大家必定具備自身的獨特理念、不一樣的技法的特色，這是每一位具有真知灼見的創作者本身自主性的表現。他們推進及豐富了其繪畫藝術表現形式及語言內涵，可以說在這一脈相傳的繪畫藝術進展中，最大的推力在於這些大家本身的創造力的不斷影響下有所發展。傳統水墨繪畫的主流觀念在於筆墨的規範與構圖形式，然而對事物的評價都是一體兩面的辯證觀，所以成也筆墨，敗也筆墨。即是說在筆墨達致高峰後，以後的不少畫家一直遵循其中的筆墨之法，其筆墨創造力也就蕩然無存了。阻礙其發展的勢力來源在於上層的統治者及平庸的畫家，畢竟大部分沒有見地及缺乏創造力的人，只好對前輩大家的成就只能心生敬畏，不敢越雷池一步，其後果是，陳陳相因之下，其藝術表現生命力也就每况愈下，甚至走入死胡同的境地了。

因此，活在當下的世代我們，只有培養如何辨別優秀傳統的審美哲學所在的能力，才能在創作中能夠揚長避短，而獨創個人特質。新一代的現代水墨畫家是否需要再度調整對待文人畫傳統的態度？很顯然地，當代水墨畫是在對抗、反叛、分離文人畫傳統規範中發展起來的。<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>劉驍純，〈對現代水墨畫的回顧與思考〉，《現代水墨畫研畫研究》（上海：上海書畫出版，1999），頁 35。

若死守其規條不放的話，必定在筆墨的形式上沒有任何的發展空間。若能使這悠久傳統繪畫藝術重新煥發生機，就必須以有容乃大的心胸，學習前輩大家的創造性精神而發展自身的創造表現方式，同時探索及實驗新的方法，以穩健之姿不斷努力，才是真正的創作精神所在，而力圖在傳統的藝術語言與借來的藝術語言之外尋求某種新的表達的可能性。<sup>2</sup>筆者正是以此作為當下水墨創作探討的主要動機。



---

<sup>2</sup>皮道堅，〈水墨性話語與當下文化語境〉，《藝術當代》，(上海:上海書畫出版 2018 第 9 期)，頁 4-7。

## 第二節 研究的內容與範圍

本文論述從道家的「自然」審美觀出發，在「道法自然」的美學思想中，道家的自然身體觀、易經及前輩藝術家創作實踐經驗等相關觀念，印證自身創作與之相關性。老莊子自然審美觀，絕非一般世俗之美，而是能壁立萬仞、放眼萬里的空靈之美。然後才能遙遊乎高空之中，以遍歷層層生命的境界。<sup>3</sup>與此同時探討藝術創作歷史中拓印的功能、技巧及表現的內涵及發展脈絡。探討畫史、畫論中所記載的人物如張璪、王默、郭熙及米芾等人不拘一格突破常規的創作方式及思想，中國藝術的獨特傳統有著許多內在的現代指向，如意象觀念、造境觀念、個性表達觀念、筆墨自主觀念等等。<sup>4</sup>正是值得去研究及作更深理解及加以實踐的方向。

以當代前輩畫家王季遷、劉國松、陳其寬、李重重、袁金塔作為拓印表現技巧參照，他們各自的創作中運用了非傳統筆墨表現之一的拓印技巧，去拓展更廣的表現手法。他們運用了拓印技巧方法，卻有著自身的不同語言特色，所表現出來的意境及形象都不盡相同。當代創作者徐冰與張羽的不同拓印實踐中，表現出極強的當代性及對水墨形式與內涵的重新理解。

筆者從他們創作的經驗、理念及成果中得到啟發，而能聚焦於拓印技法的藝術形式意念，以此來剖析自身拓印之創作理念、技巧及內涵方面與之對照，以闡明反映在畫面的意象、結構、筆法及內涵上的差異性。在相似的創作技巧方式中發揮其變化的形式，以深耕及開發其潛能，其表現力的能量是值得期待的。

---

<sup>3</sup>馮滬祥，《中國古代美學思想》，（臺北：學生書局出版，1990），頁 192。

<sup>4</sup>同註 1，頁 29。

## 一、研究方法

本文以老莊的道家哲學思想之「道法自然」為主軸，來論述其中對「自然」的概念認知。簡述不同時代自然審美觀的內涵及進化過程後，以此認識當代自然觀的新知。從中華文化的不同派別哲學中，主要是以道家、道教、佛教思想等中的自然觀為出發，認識自然審美的理念、及自然與身體的關係，以此相關觀念及理解來實踐於自身創作中。

從古代不同朝代的畫論及古人創作實踐中，以及現代水墨創作的先輩們的運用有別於文人畫傳統的創作方式來研究自身創作的影響與啟發。特別是運用拓印方法作為主要筆墨手段的技巧、手段，以此方法取得的成果與成就。因此就拓印技法的審美內涵及筆者實踐創作加以分析、整理及歸納，來闡明其學理基礎的創作論述。

多元的筆墨表現手法，可以擴充當代水墨創作中對「筆墨」的理念有更清晰的認知。本論文運用道家自然審美觀、老莊思想為主要脈絡，在不同朝代繪畫具有創新意識的理論中得到體悟，再以近代美術史中卓然有成的近現代水墨畫家為例證，以其藝術風格分析比較法為主闡述之。

## 二、研究限制

當代水墨運動發展還在進行式的路途中，因而何謂「當代水墨」的定義內涵並不是完整的清晰及明確。何謂「當代」的意涵不應只是單純形式上的表現，也應納入內容及形式後才是所謂的「當代水墨」完整的觀念，可能也會引發一定的爭議性。

而中國繪畫的傳統，千年來都以毛筆、水墨和宣紙為主，一直都是平面的表現。目前在歐美的不少藝術家，正欲打破這種平面作風，轉向與其它藝術形式合流，如觀念藝術，根本與平面的紙或油布材料無關；又如表現藝術，將繪畫與戲劇合流；又如裝置藝術，要把繪畫與建築結合；又如環境藝術，則令繪畫與都市或戶外的設計打成一片。<sup>5</sup> 然而這樣的發展方向也應是值得探討去實踐的，是否具有不一樣的潛力與價值，也是需經時間去驗證了。

可見在這些中西文化的融合交匯中，形式已退至次要的位置，真正的創作者，無論採取任何形式，只要能夠表現其內心感受，具備自身的文化素養根基，在形式與審美和諧統一之下，呈現一定深刻的手法完成之作品，便是對一位創作者最大的期望。

筆者研究的目的是在於讓這些爭議性的觀念得到更多的說明，在於不再拘泥於傳統與既有的認知規範與條件，讓水墨創作方式具有更廣的多元發展自由空間。

---

<sup>5</sup>李鑄晉 萬青力，《中國現代繪畫史—當代之部 1950-2000》，(臺北 石頭出版社，2003)，頁 156-157。



## 第二章 學理基礎

### 第一節 簡析老莊自然觀與審美觀

道家創始人老子的哲學思想在於「道」，是先於世界萬物而存在的「道」，就是世間萬物存在運行的規則。而自然便是代表了天地萬物，世間任何事物與學科，都與自然之道有著關係。因為世間萬物的孕育都是在「道」的規則之下進行，而人類眾多的學科與知識，也是透過對「道」理解後的認知。老子的「道」是深邃而渾厚的，提醒人在自然的原則面前的謙卑，非是要貶低人的價值，反而認為人的生命是了不起的，因為其無窮的潛力就是來自自然的稟賦，而能擔當起更大的使命，回歸到人原始的無限可能性上。人要注意周遭所處的環境，而能保持一種虛心之姿，不要因為人創造了文字、文化、制度的輝煌而自大起來，老子提示人要回到根本之處，反省自身的不足之處，而能對自然有更深刻的理解。

老子的自然思想認為人首先應該恢復最初的自然本性，社會才得以寧靜而安適。以此建立了自身的世界觀與認識世界論，他的世界觀最重要的概念是「道」。它是有生於無，但非空無一物，它是沒有具體狀態的混沌形態。「道」可說包涵萬物，它是一種道理、規律及法則。老子的「道」是一種美的形式，是一種不經雕琢的自然而然的狀態，是天地自然生養萬物中素樸的自然，它不據為己有，任其自然存在與自由生長的發展規律。「自然」的內涵有多重之意，如素樸、運行、規律與自然存在的山川萬物等，事實上，道家中的自然概念，也是包含多元的因素。自然是「道」，也是萬物的最初原始，宇宙生成為虛無狀，漸漸由混沌的虛到有，於是宇宙變得包羅萬象，一切皆源於「無」，而逐漸變得複雜多樣的有形存在。老子的思想也對人如何處世有

了提醒，在清靜無為中完成人與環境相處模式，即是道不離世法。學道能在自然中得到啟發，故自然觀念在於人生中，是無所不為的心智行為。

老子的「自然之道」有著豐富的內涵與哲理，自然的宇宙萬物中，各自有著自身的生存規律，他們之間可以和諧共處而互不相害，不同的「道」在宇宙中自由運行而並存。老子的「自然之道」，在可用來指導我們的一種思想，他對自然的理解，是以自然世界來建構其文化規範，同時也是一種信仰。自然的是深奧而充滿生機活力，且遠超過人的智力和理解能力。老子的自然觀影響了後來思想家的觀念，就是人要信任自然，且在自然中「道」的引導之下，不要過於自信的能力，學會在自然面前的敬畏與謙卑，這是道家對自然的重要態度。老子的「自然之道」，是老子哲學的核心概念，是宇宙萬物的本原，是產生世界萬物的根源。在認識論方面來看，老子認為若要對外部的世界有所認識，就是不斷增加經驗、知識與理性知識，若要對「道」有所認識，就是要排除外界的干擾，心靈狀態如明澈如鏡般下運行。在個人修身方面，強調返璞歸真、柔弱不爭和功成身退。在封建社會的爾虞我詐的自私自利的環境中，不少有識之士只好退出江湖而去尋找遠離紛爭的是非之地，尋覓深山野林的世外桃源而成為社會中的一現象，在這樣的環境中所形成的自然美的審美趣味，追求質樸、高雅和恬淡為理想境界，而深刻影響了藝術創作與欣賞理念與標準。

在老子生活的時期，他體會到社會動亂不堪的根源在於，是人的思想墮落而失去自身的純樸而引起。人類的早期，人心是純潔而簡樸的，由於生活物質變化而使精神世界變得豐富起來，而導致人的慾望產生膨脹，於是產生掠奪與爭戰。只有要回到最初的狀態，恢復到人的最初的自然的本性，社會環境便平如安詳，在這樣的思想基

礎上，老子建立了自身的世界觀與認識論。以放任思想的自由心靈遨遊徜徉的天地，其蘊含豐富哲理的思想，而得以擴充心胸與格局。老子在提神太虛、據高臨下以超然玄覽之後，很清楚現實界的「美」是隨時在變的，而且隨時間空間而不同。<sup>6</sup>想像一下，在藝術的發展歷史中，特別是文學藝術創作裡，老子哲學與美學思想若是缺席的話，難以想像是怎樣的貧乏可憐的境地，而無法出現如此豐富充滿弦外之意、回味無窮的引人入勝的作品。

從老子自然審美思想來看，自然與美醜並沒有分別，只是人心中因存有美為善、醜與惡的關係，因此才有了分別。所以在《老子》的思想中，並沒有美醜之分，一切在順其自然的存在之中。老子所謂的美，並非一般世俗的美。因此他所講的美感，是指真正崇高而永恒的精神性靈之美，並非表面短時間刺激感官的反應。他認為這種高度美感經驗的培養，可從三方面形成：一是「常有」與「常無」的統一，以「空靈」為美，居高臨下，慨然俯覽的美感經驗；二是「自由」與「必然」的統一，也就是以「自然」為美，看似無為，其實無不為的經驗；三是「起點」與「終點」的統一，這也代表真誠之美，也就是返樸歸真，「大巧」若「拙」的精神。<sup>7</sup>以上這三種特色，都在強調和諧的統一，因此我們在此可以有一個結論：老子強調「一」，此即所謂的「聖人抱一以為天下式」。值得注意的是，這個「一」並不能誤解為西方的「一元論」，這種「一」與「多」的和諧統一，對中國美學注重「個體」與「整體」的和諧統一，影響深遠。<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup>同註 3，頁 138。

<sup>7</sup>同上註，頁 142。

<sup>8</sup>同上註，頁 150。

只有去除聖智仁義對人的雕飾及束縛時，體會到「多智」對人的殘害，認為它是違反人的本性而導致了醜與惡之源頭。只有了解真正「道」的意涵時，即可超越一切相對的「名」，一切順應萬物發展規律，美醜的存在感就沒有了，因為美醜對持道人而言，並無意義。「自然」就是自然的存在的狀態，只有身心用心體會，才能感受它的意味。

而老子對藝術創作的原動力，也有自身獨到的見解，首先是以提昇靈性，而產生空靈的精神之美為創作的動力源泉；然後是以「回歸自然」為依歸，以超脫世俗塵囂而修養身心，而能純粹的表現性靈的創作本心。最後是以一種至情至性，救人救世的心志去作為重要的創作動力，是一種撫慰心靈的活動。藝術創作本身必需善養性情，而能感受自然山川環境之靈氣，創作作品中的性情與才情才能融為一體，在「自然天成」的境界裡，作品的風貌盡顯自然而然的的神韻。而能體悟到道家的生命精神。

老子主張自然素樸觀點，在一種自然而然、不經人為刻意雕琢才是美的狀態。並且也一定是出乎內心真誠的，而不會去刻意炫耀的，才被認為美。這也是老子所強調的：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」一切效法的對象，有回歸自然，才是最根本的歸宿！也唯有回歸到天地「根」，才能得到生命真正的安寧，涵孕在永恆的法相中，如此一切以道為依歸，因為道即不朽，才能展現真正永恆的大美。<sup>9</sup> 社會動蕩的主因在於社會以聖智仁義對人雕飾，而造成「多智」後的結果，如果刻意去追尋美與善的話，反而出現了醜與惡。天地自然而生萬物，任由自由存生長發展，在自然素樸的環境中存在，在一種和諧自在的關係中體現了美與善。

---

<sup>9</sup>同上註，頁 139。

老子的審美觀一直首先強調的是空靈之美，實屬也是水墨畫的重要審美標準，在空靈的精神境界裡展現自然之美，宇宙萬物多變的狀態，也啟發水墨畫創作觀念的發展，非以寫實的方法去表現，而是以藝術的形而上的精神空靈精神，在大自然的神遊太空，以一種最高的精神心智，來統攝全畫的重心。老子之所謂的「道」，確實能說明道家空靈精神的本質。因此空靈之美可稱為老子審美觀的第一特性，然後是自然之調美。根據老子自然觀，凡事自然為最好，不要矯情做作，不要追求時髦，更不要一窩蜂，因為這些都只是短暫的美，並不是真正的美。只有自然，才是永恒的美。第三，「真誠」之調美。老子認為真正的「美」，一定要返璞歸「真」，以真誠為美，永恒的「美」與「真」一定是相通的。所以老子強調「真人」的重要。<sup>10</sup>

當以凌空的精神來審視及俯視自然時，形成不會以寫實的手法去反映自然世界，在超越有限而進入無限，所以創作中的山水自然，不再是現實世界中的表面自然，而是充滿生機的燦爛世界。在氣韻生動的自由精神主宰下，形成渾然有力的和諧統一。另一方面，能夠在至情至真誠的特質下完成的作品，能對時常對自身的作品作適時的反省，精益求精的胸懷而展現一種宏大的格局，而散發一種不斷超越自我的情操來，在天然大化的天衣無縫的形態中完成寓意深遠的創作，才稱得上是真正意義上美的表現。道家的精神與審美對水墨畫的意境創作產生了深遠的影響。

藝術創作貴乎精神性靈境界的意境，在不斷反省與體悟、自我的提昇，而能巧運神思，把精神的性靈充分表達於作品，在畫幅的方寸之間，能夠表現出無窮的神思，進而能夠提高欣賞者靈性。此等的道家精神境界與意念，影響與啟發後世的藝術創作。

---

<sup>10</sup>同上註，頁 137-139。

在以天地造化的宇宙生命出發，做為其運行神思的根本基礎。因此在傑出山水畫的創作中，必定可以感受到作品的自然之靈氣，性情、才情融為一體，能夠真誠與萬物和諧相處，在看似無為的意識中，其實是真正的無所不為，作品只有在空靈、真誠、虛靜與充滿靈性時，作品就自然充滿盎然生機與神采。

從老子運用語言的特色也可以看出他表達思想方式獨特之處。了解他的語言表達方式，有助理解他的自然與美學思想。那就是以「反諷法」、「烘托法」與「象徵法」。第一種「反諷法」，就是用常用反話來襯托真正隱含的深意；第二種是「烘托法」，老子並不從正面直接定義什麼是真、善、美，而常從反面或側面，間接烘托出來其中的深意；第三種是「象徵法」，老子擅用各種象徵與比喻，不但可以此遊心太虛，縱橫馳騁，而且以此靈活的方法，放曠流眄，啓迪神思，絕對不受任沾滯。<sup>11</sup>《老子》中說「大音希聲」、「大象無形」、「大巧若拙」<sup>12</sup>，都共同指出的特質是當量積累到一定的程度時就會發生質的改變，是事物發展到極致時便向反面轉化之意。所以當聲音、形態及聰明到達極致時，就會往無音、無形及無智方向轉化。在這其中悟出的哲理，符合生活的邏輯，轉換融入藝術的創作與審美觀念當中。最大的影響在於在藝術家創作時，在可觸及與目觀之聲色與形象時，而轉向表象之外的象外之象、音外之音。在這種只能意會而非可言傳的弦外之音，其感染力更加深沉感人。在音、形與色的變化中，通過自身的感覺與聯想、想像而能品味出無窮的韻味時，正是藝術創作者與欣賞者不斷追求與探索的「神」的意境矣。老子另一重要的倡議是「道常無為而無不為。侯王能自守，萬物將自化。」<sup>13</sup>其中的自化即是返樸歸真，一種理想境界矣。

---

<sup>11</sup>同上註，頁 130-132。

<sup>12</sup>傅佩榮，《老子解讀》，(新北市:立緒文化出版，2012)，頁 144。

<sup>13</sup>同上註，頁 117。

「清靜為天下正」<sup>14</sup>老子這一哲學思想在歷史當中產生了深遠的影響，不論在治國及做人方面都提供了建議及方法。治國時推行無為之治，休養生息；做人方面是強調功成身退、明哲保身及遠離都市隱居山林的自在，去追求一種高雅而恬淡的理想境界。也同時提升對自然審美的情趣欣賞及肯定。以上所述對藝術創作、欣賞及美學思想產生了深遠的影響。

在老子之後的莊子，繼承了老子的哲學思想，莊子以其豐富的想像力與高超的文學語言技巧，撰寫了大量具有文學價值的哲學論述，對後世的哲學與文學藝術的思想觀念產生了重要的影響。莊子自然觀是大自然、人的處世哲學及美學等方面總的認識，所以對自然的本質規律、變化及發展的認知，人與自然的關係有了深刻的體會。

人與社會的發展在於要有適宜的自然環境，通過人的勞動實踐與創造性的活動才得以實現，沒有一定的物質基礎及條件，就無法進行。這些物質條件的基礎來自於大自然，它提供了豐富的自然、經濟等各種價值。因此老子重視自然萬物，對環境的敬畏的觀念也是緣於相同的理念。

自然觀是哲學中的思想根本，莊子對自然的思考有了超前的深刻見解，因此，在先秦時代的哲學家少有與之匹敵的，莊子的哲學以自然觀為最根本，對很多問題的思考都與之有密切的關係。因此，自然觀是他的哲學思想中佔據重要的位置。莊子在他的自然觀中體現進步的思想與科學精神，其內涵豐富、思想深刻、生態智慧等，都給予現今社會多方面提供了重要的啟示。

---

<sup>14</sup>同上註，頁 144。

對莊子而言，人也是自然中的一分子，因此人有兩種不同的意涵：一是天生自然而有道德之人，在對於自然中的人而言，認為相對的「人」就是受到後天環境、文化所影響的人。但因人與環境的改變，受到發展文明的影響，人便超過自然，進而造成與之對立關係。莊子崇尚自然，是以自然之天為價值的根本，而相對貶抑人為的事物，視「人」為非自然造作的來源，莊子的自然觀對我們的啟發在於：人在自然中的地位，人與自然的平等關係，即是「齊物」的觀念中與自然萬物平等相處，以平等的精神來肯定萬物有其自身的存在價值，萬物能夠各適其所，因而亦都有各自獨特本性的美。而且肯定自然對人類的「孕育」與「供養」之恩。「天」與「人」之間形成三種不同的關係，因為後天發展的緣由，「天」與「人」之間就產生了矛盾，然而人也可透過心性的涵養，人能與自然天性可達到合一的境界，所以天人的關係，有著不同的一種形態，即是「天人之分」、「天人對立」與「天一合一」不同的境界。

莊子的人性觀是以自然觀為主，他認為「天」即是「自然」，是無意志的自然之道，天的作為，就是宇宙萬物是完全出於自然，是一種與生俱來的本有價值，是純粹的至善，以尊崇「天」為最高價值。萬物從自然而來，而人也不例外，是「造化之一物」，除此之外，莊子在解釋人的生命來源時，認為人的生命是自然化育，人與自然之間有著密切的關係，如同父母與子女的關係一樣，人的生命也同時是自然通過陰陽相互作用而導致的結果。在莊子看來，人既是自然之子，那麼人就應當像對待自己的父母一樣親近自然，愛戴自然。而人除了自然本質之外，還有社會本質，人的社會本質則是人的社會實踐的產物。因而能夠在某些層面上揭示大自然蘊育生命和化生萬物的生生不息特徵，以及大自然充滿蓬勃生機活力的內在原因。

莊子否定智慧和人為的作用，主張一切安於自然，同時莊子認為對人的欲望和需求應當加以合理的節制，不能只顧人類的主觀需要而過度消耗資源，符合自然本性和規律的前提下合理地加以使用。所以莊子對於所謂「無用之用」有了辯證的見解，可以轉化「無用之用」為「有用之用」，是對自然資源的友善態度。人類如果無節制對生態自然加以損害和破壞的話，終究導致人自身本身生存環境的影響，歸根結底是對自然萬物沒有一顆同情體貼之情懷，忽視人間萬物各有其價值與尊嚴，在天(大道)之下，並沒有所謂卑微與重要的存在，在一視同仁的態度下看待自然萬物，萬物皆有神，萬物彼此有相濡交融的關係，並沒有任何一人一物可以自命不凡，盛氣駕凌於其它物體之上，彼此形成一種互惠互利的生態，即是互相共生的有機體，它們之間是互相平等依存之關係。為了改善人與自然的基本矛盾，即是提出「無用之用」轉變為「有用之用」的主張。從人的生存角度來，大自然是人類生存與發展的必要物質條件及基礎，因此人類最基本的生存和發展，因此應以一種智慧的生態觀來對待自然。這樣的觀念對人類生存、發展與生態恢復、環境保護之間應找到的一個最佳平衡點，若是隨意破壞及打破這樣的關係與平衡時，破壞者必將是自食其果。

老莊對自然的觀點、生態環境智慧的論述，是否與西方歸返純樸的自然意義相當呢？道家式的尊重生物，齊一萬物的自然觀與西方的返樸的自然意義是相同的。<sup>15</sup>道家的自然觀，是一種思想觀念的啟蒙，其源自於早期人類的文明史。能與西方「自然主義」對話的，當推以道家「自然」一詞，從《莊子》的自然中，可以看出一個現象，「自然」一詞雖然是一個的詞，實際上它是一詞多義的特色，它包含有許多層意義。

---

<sup>15</sup>錢奕華，〈中西自然觀之對比分析——以老莊“自然”詮釋為例證〉《諸子學刊》第六輯（上海：上海古籍出版 2012），頁 81。

在中國古典文獻中，「自然」一詞，指的是道家老莊的自然觀與儒家環境保護意識。而對於西方人而言，「自然」是指自然主義(naturalism), 就是在藝術作品中表現的是寫實風格。在生活語言中，則是指無虛偽的一種情境。以道家的自然觀的內涵，來解析中國的「自然」與西方主義的「自然」在意涵的差別。中國傳統中的自然環境意識與倫理，是先將大自然的力量視為天命之神，既敬畏又崇拜，如自然中的山林、川谷、能出雲，見怪物皆視為神，進而基於管理人民之需要，將治理人民之人，須承天受命，稱為天子。因此把人事、道德、政治等，比附於自然萬物。

而西方自然觀的意義，西方自十八世紀啟蒙運動以來，對自然主義的看法，這自然的世界如一部宇宙機器，人只是生活在可知覺的現象世界中。到了十九世紀，「自然主義」認為，外在的世界決定人的生命，決定自然的一切。<sup>16</sup>十九世紀初，自然主義的畫家放棄歷史神話的題材，精確地模仿自然界的真實形象而成的寫實主義，笛卡爾的「我思故我在」，盧梭的「自然主義」，建構了自然世界之所以形成的知識，開始尋求「自然」的確定性(certainty), 成為自然主義的基礎概念，自然主義是經驗主義中展現出科學的理解，闡述物質的自然真實性。明白指出了世界是由動物、植物、星辰以及岩石等所組成的有機體，是可證明的真理，是由完整和諧、充滿生命力的物質現象所組成。此時西方自然主義給以「自然」一個新的、科學性、現實層面的詮釋。可以歸納出西方的「自然」思想是與道家的「自然」觀是有差異的，西方的「自然」概念是絕對的自然，有其存在性、客觀性與獨立性的意義。

---

<sup>16</sup>同上註，頁 79。

從以上簡要的自然主義之中西概念意義的對照，歸納出中國道家式的「自然」詞義場域，即是在天道、本然、自然而然、他人使然等概念所組成。而西方的「自然」純就非人以外的世界而言，不像中國的天人合一，物我不分，社會物我區分得很清楚，而中國自然觀中的自然是包括了人為的自然而生，甚至主其政者也可以尊重本心當作自然無為之政，範疇顯然比西方寬泛很多。<sup>17</sup>

現代科技的飛快發展，不僅使人類在改造自然、創造再生自然的活動中顯示出無比的力量。隨著現代科學技術帶來的通訊工程事業的蓬勃興起，大眾傳播手段如廣播、電視、網絡等多方面發展中，人在變，自然在變，人與自然在交織中變化，人的自然意識也在變化中發展，同時也會受到西方人的自然意識的影響，只有了解藝術中表現出來的自然意識風貌，了解這種風貌後面人的文化意識結構，以及它的過去、現在與未來都是有必要的，應該具有一個極富生命力的動態觀念。所以人類原先固有的交流、互動的方式提供了多元的可能性。

因此，當人類的與外部世界認知也因為現代化的交通與交流工具而帶來的高速而便利的特點，而變得比以往更容易得到更多資訊與視野，世界頓時變小了。世界不同的大洋彼岸原先是那麼的遙遠，在科技的不斷發展之下的多元交通方式，讓世界的文化與思想產生互相影響、滲透的機遇。因此，在繪畫主題表現形式、種類等方面都表現出對傳統美學意識的突破，雖然突破性的美學意識是很難與中國傳統宇宙自然意識演化出來的美學框架完全吻合，然而這樣的世界性的文化思想的撞擊也是會注入新的活力與發展的可能性。人與自然的發展是永遠是沒有停下過腳步，人的自然意識永遠

---

<sup>17</sup>同上註，頁 93。

是開放、發展的，因而表現人與自然關係的藝術必定在日新月異中發展，且在這動態發展的格局中找到自己的未來。

在審美方面來看，莊子對美有著獨到的見解。一是在逍遙之美中顯出特有的「空靈」之美，在「神人」的精神為主要象徵。在追溯天地之大美時，就要將本身生命的真誠姿態，盡情生命的勃發與生機，在天人融通的瞬間彰顯生命力旺盛。由此可見，莊子所肯定的美，絕非一般世俗之美，而是一定要壁立萬仞、放眼萬里的空靈之美，然後才能逍遙乎高空之中，以遍歷層層生命境界。<sup>18</sup>二是在自然萬物的「平等性」中，用「至人」的精神來表現齊物之美。不論美醜福禍，都不能只從表面或眼前來看，只有真正通達開朗的人，以冥同大道的平等心，能看破各種表面的差別相，而遊心於萬物平等的大自然，那才是所有眾美的根源。平等齊物之美，亦有道技相通，在「道技合一」中彰顯美感經驗，莊子以「庖丁解牛」為例子來說明道與技的關係。以對技藝的不同境界來說明「技」與「道」的關係，剛開始是以粗糙的技來看牛，三年後不只用感官看牛，而是用「意會」相遇，能感應到其本然之性，再經約二十年的磨練與經驗累積，終使「技」成為精妙的可與神相遇的「道」。自是合乎自然規律的本質，此已提昇到藝術的境界，能由形會而進入「神會」，在游刃有餘中得到的揮灑自如的狀態，從中得到無礙自由的精神，足以馳懷滿志，心靈自在飛揚矣！

只有在效法大道，能去除偏狹心態，恢弘胸襟，並且提境界，超拔靈性，能與天相合，體悟空靈之美與逍遙之樂，達到與天地並生的境地，也是培養美感經驗的必要的過程。從「純真性」中的「真人」來說明樸素之美。「真人」是指在真知來說，他

---

<sup>18</sup>同註 3，頁 192。

處世的高明素養。它們境界層次的高低和他們之間的內在關係，在不同的時代環境有著不一樣的解讀。在一種返樸歸真的真誠樸拙之美。在莊子的概念中，「神人」的精神性是指可以提昇到可以在高度空靈處乘著雲氣，駕著飛龍而行的，而展示的美態。在馳騁無盡的境域中，足以滋潤萬物，盎然生機。是一種能不設於物、能夠居於精神主宰，而能統攝萬物，融為一體。「至人」是指在至德上來說他心養的虛靈的完備。是一種重視「齊物」之美，能夠回到平等心，以同情及關愛物體的精神，肯定自然萬物無論大小都有各自的價值及用處，是一種平等的渾厚之美。而莊子眼中，美與醜不是永遠不變的存在，最終都歸於寂寞。只有透過平等的心所形成的心靈、人格之美，才是永恒之美。

歸納起來，莊子的美學思想主要有六點：

一是自然而然的純樸之美。大自然有著自身規律及運行的方式，在自然而然中完成了和諧而生生不息的，莊子透過他的著作常把自然對象人格化，不管是天地、四時、萬物在他的眼中，也是具有生命及表情的。自然萬物按照自身的方式運行而形成了和諧，美感便誕生了！而不是有意去為之。自然而然的事物是蘊涵著美，而且是真正恒久的美。主張回到原始古老的社會狀態，保持其純樸的天性。主張順應自然而反對人為的行為。這種泛美的思想在各層面產生了影響，如士人中追求率真質樸的特性，在藝術創作上也是追求渾然天成的意境，在生活上也追求自然的環境及行為。

二是虛靜與快樂。莊子所追求的真正的快樂，不是世俗中的快樂，而是在無為無失無得的狀態時，才是真正的快樂。人世間的痛苦來源於是人對各種慾望的無止境追逐的結果。莊子所推崇的虛靜不是靜止不動，而是處在一種心靈平靜與無慾無爭的境

況，世俗間的富貴和利都無法影響其心境行為，而是遵從天地之道，沒有什麼事物可以擾亂其心神，而能保持自然而然的虛靜，不以物喜，不以物悲，體現天地之平和最高的道德準則，明白了天地之德與天道和諧，這就是天樂。<sup>19</sup>

三是意與言。莊子從語言文字的角度出發，認為讀書在於領會立言者的意圖，而有時作者的意圖是不可言傳的，需要去默領神會，批評了世俗之人往往只重書面語言而忽略書中背後所隱藏真正的意圖。因為由於語言和文字貧乏的關係，往往無法準確表達出作者的真正意圖與情感，所以需要運用自身的思想觀念去揣摩其中之意，為了彌補語言的缺陷，《周易》提出「立象以盡意」其中的「象」是指八卦的象，是以象來配合言來表達立言者的真實意圖。莊子的「得意忘言」的內涵意思是，對待現象與本質、形式與內容的態度問題，他反對停留在表面現象的認識上，認為更應體會現象背後的本質。莊子這一哲學思想在影響在美學上的創作與欣賞的是，力求體現與領會言外之意，在形象之外追求豐富的思想內涵。<sup>20</sup>

四是「道」與「技」和「用志不分，乃凝於神」。莊子認為高超的技藝合於「道」，所謂「道」就是自然規律，只要合乎自然規律的行為，就是高超技藝神乎其技的藝術化的表現，整個身心完全投入於所認識的自然規律之中，任由心志隨著規律而行動，即是凝於神的心靈狀態，只有在這樣的狀況下，才能創造出高超的產品來。從認識的過程來說，從感性階段到理性階段，是由於了解了基本規律後而獲得的主動與自由的關係。對於創作而言，能夠凝神於物，保持心靈的純潔，了解客觀事物內部

---

<sup>19</sup>魏士衡，《中國自然美學思想探源》，（北京：城市出版社，1994），頁 50。

<sup>20</sup>同上註，頁 52。

本質，發現規律、掌握規律，順應「道」去創作的得心應手，如魚得水般的自由無礙地完成創作的過程，也逐漸形成了藝術創作的所遵循的重要原則了。

五是「真」的意涵。莊子肯定個性的存在價值，反對人的個性受到外界社會各種禮儀道德所約束，主張率真自然純樸，認為只有真誠而純真的情感才能夠打動人，真實的情感的表達是不受形式所限的。因此，莊子反對孔子所倡議的「禮」，認為是一種「人偽」，認為「禮」不合的大道，如果對待事物不夠真誠的話，必定不能感動人。因此，在藝術創作中若感情的不真實或無病呻吟時，是無法得到共鳴的。藝術欣賞中對大自然風景的品味，也能激發欣賞者的真實情感時，才能領略自然的美好而得到精神上的愉悅與充實。由於真實與真誠在美學上具有普遍的意義，因此為歷史上各個時代所接納，並且常常被用作為衡量一件作品優劣的標準。<sup>21</sup>

六是自然的回歸。道家學派站在全面否定現實的立場，對世俗的聲、色、味、田獵之美樂，作了絕對的否定。所追求的美是天地運行規律所表現出來的無意志、無目的、自然而然所形成的秩序美。這樣的美，被認為是大美、至美的，它們常呈現無垠、無形與無聲的狀態。如此的美是不經雕琢的自然而然形成，就是道家所稱的「道」。在社會層面來看，也是反對功利主義的社會行為，主張無為，認為自然而然形成的都被看作是和善的。在美感經驗上，拋棄一切世俗利害是非，以純潔的心靈、忘我忘物，進入物我同一境界去體悟天地之美。從重天然、重自然本性到遊心天地之間，最終追求無任何約束之人格自由為目的。

---

<sup>21</sup>同上註，頁 54。

因此在藝術創作只有能夠表現感情真情流露時，才是真正動人之處，正是「不精不誠，不能動人」之意，真實的感情才能搭起共鳴的橋樑。莊子終極的目標是人類最終可回歸自然，在自然的山水中陶醉其中，在物我交融中完成自然審美觀，也成為古典美學的重要組成內容。由此可見，從唐宋以降，一直到元、明、清朝，各代大畫家共同肯定的美，都充份在弘揚莊子此地所論的空靈之美、自然之美、真誠之美及虛靜之美。莊子的生命精神，在此堪稱中國藝術的最佳代表。今天我們或也可說，「中國兩千年國畫，基本上皆為莊子的註腳！」<sup>22</sup>



---

<sup>22</sup>同註 3，頁 197-198。

## 第二節 「道法自然」的老莊自然觀與自身創作理論依據

道家思想誕生於春秋時期，以創始者老子與莊子的思想脈絡，經後人集成的思想、著作，成為中國傳統文化的重要寶藏，合稱為「老莊」。老子的核心美學觀點在「道法自然」，而其中的「道」一字更是涵義深奧而廣博，可說是自然之美的美學思想中要旨與源頭。在這審美觀中包括其對自然美認識的方法、美的判斷標準、審美情趣的方式及審美的最終目的。其豐富而別具一格的美學及人生觀，對後世的文化思想、美學及宗教不同層面均產生不可估量的影響，也成為中國古典美學思想的發軔之始。莊子將天、自然當作最重要的對象，在建構一個真實的世界裡，透過心靈的純粹的體驗，「天地有大美」<sup>23</sup>就是一種體驗詩性的智慧，揭示了在理性的知識系統下所隱蔽心靈世界的密碼。莊子的哲學中，處處可見對美的獨特的見地，莊子說：「天地與我並生，萬物與我為一」<sup>24</sup>、「磅礴乎萬物以為一」<sup>25</sup>一直強調的是人不是游離於世界之外，是共同的存在者。

中華文化中的文人自然觀，體現在山水畫上，以對宇宙世界的不斷思考與發現，逐漸形成中華文化的思想源頭。其思想豐富而廣博，對自然、人生、生命倫理、美學等方面都有涉入闡述。在名山大川自然景觀中，有著文人、丹客、隱士因逃避世俗而遁跡山林的記載，因文人雅士所創作而出的神話傳說故事，而蒙上一層神祕的色彩。有了以神話與傳說加持的風景，能夠使自然景觀的內涵更豐富，顯得磅礴而偉大。以整體的環境氣氛展現於世人面前，無異是一種被理想化的美好境界，亦是現實與理想結合的特點。特別是魏晉南北時期的階段，藝術思想上、哲學上的覺醒而活躍起來，

<sup>23</sup>傅佩榮，〈知北遊〉《莊子解讀》(新北市:立緒文化出版社 2012)，頁 326。

<sup>24</sup>同上註，頁 28。

<sup>25</sup>同上註，頁 12。

使文學、藝術不再受到倫理道德與政治的羈絆，而走上獨立發展之路，使美學思想得到更好的發展。人與自然的關係更趨於緊密，在面對自然景物時，並非是純客觀對待自然，而是有自身感情的融入其中，從而為古典自然審美中的情景關係奠定了基礎。

道家思想認為生命源於自然的觀點，在以「道」為其核心的哲學思想體系。道家認為宇宙的本體是「道」，其本身的含義是多方面的，它是無處不在及包括所有，是一種絕對的概念中的大和全。美的本身就是「道」。「道」是一種不生不滅的存在，首先是以自然為最大的特徵，一種是大自然中存在的極致的美；然後另一種的美是自然而然而的美。正所謂：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」<sup>26</sup>

在萬物還在洪荒之始前，就有道的存在，它是源頭，因此人要效法地，意即大地是如此的安靜而有涵養的存在。在莊子的哲學中，宇宙萬物都是自然的存在，而宇宙又常不可名狀，是自然的總括。每一自然之物都有其自身的特徵及個性，所以人、動物與自然中，生態各異，在自然環境中，各司其職，非人類理性所安排使然，一切出自於自然。

兩漢時期是從人格美向藝術美轉化的過渡時期。以《淮南子》為代表，它是繼承以老莊的天道自然觀為主。但同時也融合了各派學說，如儒、法及陰陽等家的學說，且同時對道家的觀點作了某種的修正。一是對「有無」與「虛靜」思想的繼承，認為天地開辟之前自然界有物質性的「元氣」存在，而非空無所有，只是這些元氣尚未結合物化而已。主張以靜觀、虛靜的心態去認識外部事物，就能客觀地觀察到自然變化

---

<sup>26</sup>中國哲學書電子化計畫 <https://ctext.org/dao-de-jing/zh#n11616> 老子《道德經》第 25 章。

無窮之理。二在情與心的關係中，認為人的真正感情的表現應該是緣自內心，非外力使然，反對人為有意識地追求某些缺乏真情實感的東西。於是也形成了情與文的美學特色關係。三是首創了哲學概念移入審美的理念中，在形與神的關係中，認為「神貴於形也，故神制則形從，形勝則神窮」。<sup>27</sup> 形體是生命的屋舍，氣是生命的要素，精神主宰生命。三者缺一不可，互相作用，對繪畫理論影響深刻，也對筆者的創作理念產生了積極的影響。四是對美的本質認知及審美認識上的矛盾之處。美與醜是客觀存在，非依人的好惡而已改變。客觀是美的事物，不需外飾就顯示它的美感。指出美的形式的多樣性和美的事物是可以感觸到的，標誌人們的審美觀從內在精神方面向外部形象延伸的轉化。不得不說，因融合多樣的學說而導致思想雜陳的狀況，而發生在某些審美的認識上的矛盾缺陷。最後，五是在推崇自然素樸、反對人為雕琢同時，並不過分強調完全聽其自然的「無為」，認為透過誠與信的修養也在於可以恢復人的自然本性。<sup>28</sup>

在針對藝術創作而言，這種天然無雕飾自然而然形成的意境，則被認為是藝術本身的最純粹、最真切的美。且達致美的一種境界，因而它成了藝術創作的最高的標準。它既有真實感的不假外求的美、又具至淳至真樸實的美，構成了藝術創作時最高本質的論點。而相較對立面的是，人為及理性的心靈限制下的思想行為總是欠缺了一種自然勃發的生氣意趣。若以張大千晚年創作潑墨潑彩為例，則是一種抽象的表現意象與具象意象的結合，而融為一體時，形成其獨特之意象。打破以往嚴謹細密之風格，在潑彩、潑墨中自然流動中去除傳統皴法限制。作品的格調及面貌在水墨與色彩的互相

<sup>27</sup>中國哲學書電子化計畫 <https://ctext.org/huainanzi/quan-yan-xun/zh?searchu=%E7%A5%9E%E8%B2%B4%E6%96%BC%E5%BD%A2%E4%B9%9F#n3314> 《淮南子·詮言訓》。

<sup>28</sup>同註 18，頁 64。

交錯融合中，呈現光影躍動、光彩奪目之姿意放縱之寫意氣魄，而重新煥發出新的活力與生命的氣象。而這樣的技巧及觀念亦在呼應道家中的「自然而然」的自然觀。在可控與不可控的偶然瞬間，盡顯大開大合氣魄中的恣意放縱，在氣韻生動中完成「逸」的境界。從而在這晚年變法中，成就了在傳統與創新的轉換過程中，對推進水墨畫的現代化的發展有著極高貢獻與成就，有評論謂：「他應用了西方抽象畫派的表現技法，創造出屬於中國畫全新的現代繪畫語言，而能完全呈出傳統中國文化的生命內涵，能夠在現代世界中積極的溝通與轉化，以現代人了解且認同的形式出現。」<sup>29</sup>可見其創新的變法對一位畫家的重要性，提升到道家所言之自然而然的畫意境界去了，如此成功的嘗試，對後世產生了積極及有意義的啟發。

在拓印山水的畫面構成中，筆者亦從明代畫家趙左的繪畫論述中得到更多養分，認知他對自然美形象的理想追求，正是受到老莊自然審美哲學的影響。他認為山水自然美的理想狀態是在於一切自然而然的存在，在合情合理的自然和諧的面貌，自然的山水與人工構築物之間也要和諧一致，呈現有機的整體的效果，而趙左除了這自然觀與認同老莊的自然觀之外，強調山水畫中的「得勢」論說，他在（見畫學心印）中曰：「畫山水大幅務以得勢為主。山得勢，雖縈紆高下，氣脈仍是貫穿；林木得勢，雖參差向背不同，而各自條暢；石得勢，雖奇怪而不失理，即平常亦不為庸；山坡得勢雖交錯而自不紊亂，何則以其理然也。而皴擦勾斫，分坡糾合之法即在理勢之中。」<sup>30</sup>

山水概念中的「勢」是具有某種客觀的趨勢的規律性，是一種形勢與內在關係的作用，它們是互相發生作用。而筆者所創作的方式是在宣紙遇水後與墨的相融時，而

<sup>29</sup>巴東，《中國巨匠美術週刊-張大千卷》，（臺北：錦繡出版社，1995），頁 32。

<sup>30</sup>同註 18，頁 232。

產生的自然皺折，將其自然之脈理轉印上另一張紙上，形成之一種生命的脈理構成。而這樣的意象會帶領想像的翅膀進行創作性的思維活動，凝視自然脈絡後會將記憶中的表象經驗，而創造新形象的過程。

在拓印畫面中，構圖甚為重要，只有掌握了整體畫面的形勢之走勢，才能彰顯其恢宏之姿。在傳統的水墨畫當中，呼應自然之變化的被稱為「妙合天機」之貌，山水畫中若要表現出氣勢與理勢雙重要求的話，就要俱備自然之理特性的同時要表現對象的氣魄來。只有與自然之理相應，就具有了真的意味。在表現出恢宏構圖畫面時，就應在氣勢上的營造方面能夠表現出氣魄來。畢竟想像與記憶是有差異的，記憶並不能創造新東西，想像的目的在於在記憶表象中進行改造及再創造的歷程，再創造出新形象、新情境來，所以創新必然是藝術想像的結果。

因此只有在山川獲得山勢之時，在蜿蜒曲折高低起伏的山巒中，合於氣脈相通、在水口、路徑與山脈接連處，是和諧而渾然有機的整體。從山水畫創作要求來看，畫面所要呈現山的自然氣勢，就必然要以理勢為基礎，以符合自然之規律，再要融入創作人的對自然的深切情緒與理想，最後以自身的創作技巧而創造出氣勢萬千之畫卷來。只有在不與自然之理相悖下，才能畫出山水的理、勢，使圖畫顯出真的特性來。從趙左的山水得「勢」論調來看，反映出山水的氣韻、理、勢之審美特點，筆者正是從中得到啟迪而有所體悟。

在任運自然的創作方式中，筆者以一種更自由開放的方式來對傳統筆墨的反思，達到以自然為至上、自然為美的傳統道家美學思想所推崇的境界。《道德經》的核心

思想在於「道法自然」，其中的「道」是一種抽象的哲學思維，是天地萬物宇宙之始的推動力，「自然」中的「自」是自己，自身的之意。「然」是「如此」「本來」，所以「自然」就是「自身如此」之意，是事物在運動發展的過程中，自然而然、無為而成，非人工理性加以控制的意思。人與自然的關係，必須合於道，最終要「法自然」。天、地、人都有其自然而然的生滅歷史，但「道」是永恆的，合於道才能達到「常自然」。<sup>31</sup>

在筆者的創作方式中，當墨與水灑在宣紙上時，就會產生一種自然而然的產生的物理現象，就是產生自然皺折的起伏變化，墨汁也隨著重力在紙上隨意流淌，處在無為而成的狀態，它自然而然地就形成了多樣變化的肌理。這肌理有機性的變化與大自然中的石頭、山巒、樹枝等有著相同神似的意象。在這階段時，完全是由自然的力量去完成。在一種神奇而神祕力量中，會因變化的因素中，如墨與水的多少、力道、方向等，而產生不會重覆的形狀與肌理，是一種充滿自然、渾然天成的美感形式。這拓印的「道」的意涵就是按照如此的自然而然的形式，來創造出既抽象又寫意的山水畫的基礎，然後透過順勢而為的順其自然的方式，與存於心中的山水意象產生交流後再產出「因心造境」的意象山水畫面，在這有意與無意的過程中，沒有刻意造作，這樣被拓痕引領心靈與手而行。這就是「道」的玄妙密碼，它的存在是「自己如是」，不受太多外界的意識制約，自然與道存於心中。而拓印在臺灣的美術發展中是具有多方面的意義在於：發現拓印是戰後臺灣水墨革新運動中現代化、本土化的重要媒介，包括技法與文化意涵雙方面的互共振。<sup>32</sup>

<sup>31</sup>陳鼓應，《道家文化研究》第四輯，(臺北：文史哲出版社，2000)，頁 26。

<sup>32</sup>廖新田，〈拓印「東方」--戰後臺灣「中國現代畫運動」中的筆墨革命〉，《風土與流轉：臺灣美術的建構》。(臺灣：臺南市美術館，2019)，頁 219。

所以老子學說中的「道」雖是生長萬物的，在一種無目的、無意識的自由無束縛的狀態裡，它既沒有擁有萬物，也不誇大自己的功勞，更不去主宰和支配萬物，而是聽任萬物自然而然發展著。所以他認為自然而然不經雕琢的才是美的，老子在戰國頻亂的社會動亂時期得到最大的啟示在於：只要把人們日益膨脹的欲望降低，恢復本來自然的人性，社會便可得到寧靜安適，於是便形成了自身世界觀的認識論。從他的整體思想來看，他主張自然即素樸，不要人為的去雕琢。天地萬物生養萬物，但是並不據為已有，任其自然存在發展，保持著自然素樸，也可以說，這樣素樸中存在的和諧就是真正的美與善了。<sup>33</sup>這給後來的佛教禪宗等的宇宙人生的哲學反思與掙脫名利的羈鎖中，能夠抒發及釋放痛楚與憤慨，從而得到心靈上的安寧的撫慰的力量，也逐漸形成了傳統文化思想與民族心理的特質，且對藝術和美學思想的發展產生了重要影響。

而筆者拓印的創作方式正是以此重要的理念為出發點，在自然而然中的自然變化中，逐步完成其「無狀之狀」的山水意象。因此在拓印之變化中，它可以生化萬物，且無任何一成不變的模式，它造型多變，其肌理走勢都按自身的自然印痕中自由變化，在這自然印痕和諧中的無欲無待中，會隨時順應自然變化而與自然之狀產生對話、呼應，正是在「道法自然」中完成「任運自然」的歷程。

莊子承接了老子自然觀的天道思想，不管在人生及藝術的層面，都強調最終的目的在於任其自然的狀態。因為其最高的法則是效法「道」的自然準則，「道」的本性就是自有自在的自然，所以應是天地所要效法的。所謂的「自然」的特性是它在生化萬物中，各自按照其自然本性來生長，自然而然的發展與自然界和諧共存而煥發其旺

---

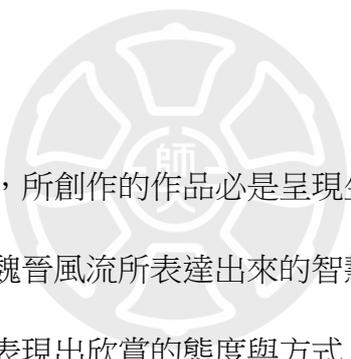
<sup>33</sup>同註 18，頁 46。

盛生命力，只要順應事物的發展規律，不管在人世間的生命、事物，不強求中的心平氣和，在認識道、修練道中，發現自然的精神內在，從而得到升華。

魏晉南北朝成書的《世說新語》繼承老莊自然觀的思想，而他們的玄言清談的方式，根源是在於具審美自然觀作了主要的引導，而深刻影響了他們的性格、人生追求及社會風氣等方面。正是其創作的文學作品常蘊含自然審美的生命意識，在自然感性形式中的聲、色、形中去體現其生生不息的創造力及生命力。在自然審美中超越了生命的意識，對宇宙自然萬物的意識中種種的感觸及體悟，而形成了獨特的人生哲理審美觀。正是筆者可以學習其生命意識的地方，且可在創作中融入其特質、意境的之處。

而與筆者創作有密切相關的，是自然與生命情感交織處，成為生命情感的載體，是人的生命意識的投射對象，與自然山水成了最親密的關係。魏晉是一個被喚醒的時代，在戰爭、疫疾及死亡的環顧之下，整個世界瀰漫對生存的焦慮，因而對生命更有熱切追求，對命運有了新的理性認知，在人生的沉重的生存悲劇感下，逐漸鑄造了其獨特的悲愴性的審美底蘊。從他們的玄言清談的方式，了解到他們的思維方式、人生追求、嗜好品味。借助自然山水作為對生命形式的存在，反映自身對生命意識內涵的多重性的意識。魏晉時代士人對自然生態給予極度的讚美之情，生機勃發的生命形態是蘊藏於自然山川的自然氣象，不管是繁盛的林木、鳥鳴猿嘯、山峰曉嵐、萬壑競秀，還是燦爛晨光的鮮活的生命氣息，洋溢著宇宙萬物的靈動及激越生命的迴響之中，而給予無數的讚美。正是筆者期待創作作品中能夠呈現生命勃發與渾厚力量感的氣象。

筆者可從魏晉士人從自然山川草木的生命當中，體悟到自身的生命規律與情調，而用感性的心靈去擁抱自然鮮活躍動的生命。自然中萬物的變遷規律與人的內在變化規律有著某種相似之處，領悟生命的價值與人性美。在自然對象中感受生命的神韻氣質，水清山峻的自然山水會使人心怦然心動，在觸動中完成生命的情調。此時人的生命不再是冷冰冰哲學意義上的生命過客，而是富有美的意味及內心充滿激情的萌動。從中品嚐到人像自然一樣以美在形式與自由生命的方式存在，從無限的自然的變化無窮意識中到生命性靈的悠遠無邊。亦是筆者從自身的山水創作中，從內容與形式得到的啟發與實踐的起點，魏晉士人對生命與自然的功能感悟更是純粹而真實，摒棄對自然與藝術外不只是教化功能色彩，而是能夠以自然之物的特性來借喻人的外貌與精神的格調。



在具有如此的精神格調時，所創作的作品必是呈現生動精神的氣韻，活靈活現般栩栩如生的躍然紙上。反映出魏晉風流所表達出來的智慧與深情特質。在深受老莊道家思想洗禮下，在面對自然時表現出欣賞的態度與方式，不僅是把山水草木視作可「移情」的對象，而且把它們視作平等地位的可與之心智交流的對象，能從自然當中感悟人生，超越現實，在心靈的自由之中，物我合一的自然生活。體會魏晉士人寄情且逍遙於山水中目的，在於在任真自適的狀態裡，追求自由理想人生的美好憧憬。在美的感悟當中，完成其超越有限的生命意識。這種獨特的時代思潮和社會風尚，自然要給予當時文化的發展，帶來巨大的影響。這種時代思潮和社會風尚的影響反映在美術方面，便有了圖畫高人逸士的繪畫，這種畫成為山水畫前導。謝赫的《古畫品錄》是在魏晉時期成書且成為奠基性的畫論，是在獨特的時空的下所孕育出來的別具一格的美學品味與自然審美觀，在這時代烙印下的哲學思想流派面貌。

從魏晉時期的審美中看重的是氣韻意境層面來說，在山水畫發展歷史上是具有里程碑式意義的。而自然與精神性在畫中是否能完美表現出來，作品構思是否超脫具體形式之外，以追求非表象的抽象性的境界，而能重視畫作本身及創作者的精神內涵，而不拘泥於表現的形式，這也是筆者在創作所追求特質與理念的地方。從玄學氣韻悠遠而可感悟自然萬物情理的審美意識裡，努力追求個人精神的瀟灑、淡然的超脫世俗，以真實體現其自然與生活審美觀。

從歷代的藝術家受到「道法自然」的精神的感悟及啟迪，筆者思考的方向是如何在筆墨的發展及創造性上有所追求及突破其傳統的思維模式。其筆墨意境如何達到一種瀟灑的任運自然的道家自然審美之境。



### 第三節 拓印的歷史淵源、變化及內涵

拓印技藝是指拓製拓片的方法與技巧，拓片是指用紙從碑刻、墓誌、畫像磚石及青銅器等器物上拓印下來的書法美術作品，是一種獨特的藝術形式。<sup>34</sup>

拓印術的歷史起源已有 1000 多年的歷史。大約在梁朝和隋朝已發現拓片的出現，現在看到最早的拓片是原存於敦煌千佛的唐太宗的《溫泉銘》，是為唐朝時所拓。古書中出現的「打本」即是今天所稱的拓片。唐朝就已有石鼓文拓片流傳，而且拓製技藝已具相當水準，再到宋代，拓片已盛行風靡起來，由於文化發達，刻帖業興盛，拓印技藝得到空前的提高，為後世留下許多珍貴的拓片。再到明清時，得到再一步的發展，拓片更加精緻，拓製範圍擴大、種類多樣，方法不一。若以拓印技巧及方式來說，不同的時代有了不一樣的技法發展，如隋唐有了擦墨拓法、北宋發明了撲拓之法、南宋時發明了蠟拓和葛麻拓、明代誕生了朱拓與套拓、清代產生了摩崖拓等，而且所拓器物日增，於金石玉器、甲骨陶器、漢磚瓦當、墓誌碑刻無所不包。<sup>35</sup>

拓印有著悠久的歷史，因紙張尚未問世的情形下，重要大事記會鐫刻文字於骨板、青銅、磚瓦、木料及玉石等材料上，而石料更適合記載鐫刻碑文，所以在歷朝歷代中，在殿堂廟宇所在處之峭壁岩面上鐫刻了不少的佛經、儒家經典、宗教語句等，拓印的材料一定要具有原版、紙及墨，最主要目的是在於複製文字及圖象。傳統的定義中的拓印也稱「拓石」，因為是通過拓印石碑的書法文字，形成了「碑帖」。具體的作法是先把要拓印的紙張適度的打濕後，再平鋪在石碑表面上，用刷子適度的力量拍打，使字入字後，待紙乾燥後再用刷子蘸墨，再均勻拍打，直到把碑上的字上清楚印上紙

<sup>34</sup>李一 齊開義，《拓片 拓本 製作技法》，(北京:北京工藝美術出版社 1995)，頁 1。

<sup>35</sup>同上註，頁 9。

上，這樣複製文字的方法，具有保存及傳播的教育功能。中華民族歷史悠久，文化古老，地上古蹟及地下文物遺存豐富，大件文物可照像、繪圖；小件文物上花紋及銘文可採用拓印方法。拓本比照像突出的優點是可把原物上花紋的大小、深淺、距離完整地印在紙上，與原物一樣，且黑白分明，纖毫畢現，是介紹古代文物、藝術品及博物館展品一種有效方法。把造型優美、構圖完整的器物，用精良的技術拓成的拓本，本身就是藝術品，有它獨特的藝術價值。<sup>36</sup>

古人發明了拓印技藝，運用這種技藝，可以使一通石碑的作品化身千百，給眾人在學習上提供了方便性。在書法學習上，拓片仍是書法愛好者的良師益友，對於傳播民族文化，承續和發展書法藝術，具有重要的作用。另外，拓片雖是從碑刻和器物上拓印下來的複製品，但由於進行了藝術加工，採用了墨與白(墨拓)或紅與白(朱拓)的色彩對比，拓片的文字或圖象比原拓物清晰鮮明，視覺刺激強烈。鑿刻在石上或鑄在青銅器上的書法和美術作品是通過凸凹起伏來顯示的，色彩上沒有明顯的區分，對比不強烈，拓印則把被拓物的凸凹對比變為色彩對比。這樣一來，當然比原來的視覺效果強烈了，即便是很纖的筆劃和圖像，也能清晰地顯示出來。從這個意義上說，拓片是一種藝術的處理，一種再創造，它既忠實於原拓物又不同於原拓物，強烈的色彩對比，充分表現了被拓對象的美。在我們欣賞一件優秀碑刻的拓片時，往往會被其黑白的特殊效果所打動。<sup>37</sup>

因此，拓片不僅具有藝術的價值，而且具有文物價值。一切優秀碑帖的早期拓片，被視為珍貴文物，因為它完整地保存了原作的樣貌。如唐宋元明拓片，都是極其珍貴

---

<sup>36</sup>呂榮芳，《中國傳統拓印技術》，(香港: 香港博物館，1986)，頁9。

<sup>37</sup>同註33，頁5-6。

的文化遺產。若是原石久佚存世及一本的拓本被稱為「孤本」，僅存數本的拓本稱為「珍本」等，都是罕有的珍品而被重視保存。以美術形象著稱的畫像磚與青銅器，以此為主要內容的拓片，因題材廣泛，造型各異，不僅是研究美術史的重要資料，也是研究各種專門史料，諸如軍事、經濟、民俗及手工藝發展的可靠的形象資料。

以拓印的材料來說，可以拓印的材料其實沒有太多受限，一切皆可拓，一般常用的材料有報紙、玻璃、水拓及各種的實物(如樹皮、布料、木板、石材及塑料等)，因應不同的材質的特性，會有相應不同的肌理特性，而能加以靈活應用。

以傳統拓印的手法來看，拓片的種類可分墨拓與色拓兩大類，若再細分使用的工藝材料不同的話，則有烏金拓、蟬翼拓、朱拓、蠟拓、葛麻拓、摩崖拓、填拓及套拓多種。<sup>38</sup>

**烏金拓**是指拓山墨色厚重，黑白對比強賽似烏金之墨亮晶瑩，故名烏金拓。宋元以來，歷史拓片多用烏金拓。

**蟬翼拓**是用蟬翼拓法拓出的拓片，效果雅淡素潔，適用拓精美之小楷及花草。

**摩崖拓**多用於深山曠野中的岩壁之上銘刻的經文、題記及書法等，包括了擦拓與撲拓方法的運用。

**蠟拓**是用蠟和煙攪拌均勻後製成的蠟餅拓印，工藝簡單，方便易行。

**朱拓**是指以礦物料朱砂椎拓，古代當一通新碑成後，先拓以朱京拓片，以示吉祥，具有富麗堂皇風格。

---

<sup>38</sup>同註 33，頁 15。

**套拓**是指拓片自首至尾色彩均勻一致，亦有運用多種顏色椎拓而產生深淺變化，而有特別殊的藝術效果。

**葛麻拓**指使用的麻紙紋理較粗，擦拓時筆畫內亦有淺淡的墨色，拓後的效果與花瓜紋理相近。

**填拓**是指因被拓物筆劃或圖像減地面識較大，撲拓時沿筆劃或物像外輪廓內填墨，故稱之。

以上就是拓印的幾種不同的種類及技巧方式，而「工欲善其事，必先利其器」，因此拓片的工具與材料也是重要的一環。拓印的所需的工具有棕刷、打刷、撲子、木槌、墨碗、拓板、毛巾、臉盆、噴霧器及抹布等；至於材料方面有宣紙、皮紙、連史紙及高麗紙等。用墨方面，拓片用墨是以油煙墨為佳。<sup>39</sup>

學習拓印技藝，必須首先了解拓印過程和基本方法，熟悉其工具材料，然後進行實踐，在實踐中逐中提高。同時更應該認識到，拓製拓片不是簡單複製原物，不是像照相機那樣機械攝取，而是一種創造性勞動，拓前要考慮其審美效果。拓片來源於原拓物，但又高於原拓物，不是被動地複印，而是主動地選擇。強調某處，減弱某處，應該胸中有數。既然是一種創造性勞動，就不僅要求技巧的熟練，而且要有一雙審美的眼睛、深厚的藝術修養和藝術鑑賞能力，具備一定的文字學、美學和書法藝術知識。缺少這些「拓外功夫」，是很難拓好拓片。如果拓前對被拓物的結構、用筆、意法和藝術境界把握住，就會順利多了。<sup>40</sup>筆者從傳統的拓印的理念受到一定的啟發，例如強調「拓外功夫」的重要性，它是一種創造性的活動，具備良好的人文素養與鑑賞能力等，都是筆者拓印創作的所應具備的素養。

---

<sup>39</sup>同註 33，頁 15-30。

<sup>40</sup>同上註，頁 13-14。

傳統中的優秀的拓片是在原物基礎上的一種再創造，它在傳播和弘揚民族文化上的作用是不可低估的，書法的發展繁榮，是與拓片的傳播分不開的，是無數拓工辛勤勞動的汗水的成果。千百年來，人們好少在理論上對拓片技藝加以總結探討，只知是書家的名字，從不知是誰人所拓。拓印拓片不僅是一項細緻、艱苦的勞動，同時又是一項藝術性極強的創造性活動，既需要鍛煉一雙靈巧的手，又需要培養一雙善於發現美、鑑賞力的眼睛。在此基礎上，還有工具材料的性能、工藝程序等作深入的了解和實踐，才能拓出精美的、表現充分的、有較高藝術價值的拓片。<sup>41</sup>

然對筆者而言，運用拓印技巧手法去創作時，與傳統的對拓印時的要求是相同，要了解拓印的流程及特點，才能有更好的創造性的活動，有了發現美的眼睛及鑑定能力，加上靈巧的手，手心並用，最後才可完成意出塵外的佳構。

現時在創作中運用拓印技法，早已脫離原先的功能，而是運用此技巧來作藝術上的表現方法，如馬克斯·恩斯特（Max Ernst，1891—1976），首次把這種技巧運用到他的作品中，也在拼貼的作品中局部使用此技巧，把擦畫的方法融合在一起。形成他獨特的畫風，而成為超現實主義的風格。

以上這些拓印的不同有了不一樣的功能，只是在這些功能中，並沒有太多創造的性質。在拓印技法的運用與用途中，一是以複製不同的時期文化浮雕的形象，以作保存、傳播及教育的意義；二是複製古代文化中的著名石刻的碑帖；三是複製墓碑墓誌銘，墓碑上的文字和石刻都有很高的文學價值和藝術價值；四是藝術再創作過程。藝術家

---

<sup>41</sup>同註 33，頁 83。

亦將拓印技術視為創作的過程，透過改變、組合、添加等手段而完成創作的過程。拓印的手法在不同的層次來看，首先是表面形式上的，但是拓印也可以形而上的層次作一擴展。例如現代水墨畫先行者劉國松從 1961 年開始，除了用國畫的紙墨外，還試驗各種新的表現技法。他把紙揉成一團，蘸了墨，印在畫紙上，畫面就印製成許多線紋和肌理；他也塗在桌上或桌布上，再將畫紙放上去印等許多新表現法。用這類技巧所創作出來的畫，劉國松把它統稱為「拓墨畫」。<sup>42</sup>

又如東方哲學作為思考出發的創作人張羽，在以指印形式的創作中，具有身體拓印形式之意，不只是美學形式上的意義而已，而是更指涉在一種苦行式的按壓印身體拓印過程中，其美學意涵在於，早已跳脫拓印傳統意義上的功能作用，所建立的美感及思想意涵在於：首先它是一種意義上的行為及修行的創作，與藝術本質上的創作有著些差異性，在一種潛意識的創作中，在指隨心走的過程中完成有如讀經般無限延伸，既沒有既定構圖的規範，也沒有我們熟悉的造型意象，所以他的目的不在於讓我們只看到表面的形式，而是在手指與紙接觸的瞬間的意味，在觀念與行為達致精神上的價值，指印既是個人信用的憑證，也是個人獨特的身體印記，在水墨的筆墨本身的系統中，游離出另一種非古典的筆墨形式，呼應了陳其寬的觀念，認為在完全不改變傳統材料和工具的前提下實現當代話語的轉換。<sup>43</sup>

水墨畫其文化歷史悠久，發展到如今，應是需要省思及拓展的時期，雖然早有先行者「五月」畫會在六十年代已大力倡導水墨的改革活動，1961 年劉國松已在台灣開始水墨拓印和肌理實驗了。時至今日，風行傳統水墨畫風審美居多，具開拓性畫家少

<sup>42</sup>李君毅編，王秀雄〈劉國松現代水墨畫的發展歷程與藝術思想探釋〉，《劉國松研究文選》，(臺北: 國立歷史博物館出版，1996)，頁 50。

<sup>43</sup>郭繼生，《中國巨匠美術週刊 陳其寬卷》64 期，(台北: 錦繡出版社，1995 年 11 月)，頁 32。

見。如何在傳統水墨審美系統中解放出來，特別是從對筆墨用法的深厚系統中走出來，能夠理解其創作的內涵，而能夠使水墨畫得以符合當今的藝術形式面貌，以呈現水墨畫新氣息，有更寬廣的方向及思維來看待當今水墨畫的發展。富有創造性的藝術家不斷地吸收各種新思想、新觀念、新題材和新方法，把它消化而發展為自己的表現方法與獨特的內涵。<sup>44</sup> 因此，道家的哲學審美思想特質可以幫助我們在現代創作審美中保留其優秀的文化基因，且可運用文化觀照的能力開創新的局面。

水墨畫創作將以怎樣的姿態往前發展是現今水墨創作者應去思考及面對的課題，若要創造新的形式及意境的話，就必須建立具創造力的認知觀念，而非只是墨守成規去重覆前人的創作技巧及思想。因為形式一經擺脫模擬、寫實，便使自己取得了獨立的性格和前進的道路，它自身的規律和要求便日益起著重要作用，而影響人們的感受與觀念。<sup>45</sup>

筆者在創作的過程中，也受到王維的《山水訣》與《山水論》的啟發，這兩部畫論不但論述創作山水畫的要求與內涵，也是在老莊自然審觀觀影響下而延伸出相關的山水創作理念。指出構成自然山水美的各種元素之間的關係，而形塑出心中自然山水的理想模式。加深對自然山水的不同景觀特性的認知，而歸納出自然山水繪畫與四序時間的重要性。在不同的季節的自然氣候特徵，形成美的形式美，看見色彩、構成及意象等藝術的元素。即是論中所指出的：『春景則霧鎖煙籠，長煙引素。水如藍染，山色漸青。夏景則古木蔽天，綠水無波，穿雲瀑布，近水幽亭。秋景則天如水色，簇簇

---

<sup>44</sup>同註 42，頁 53。

<sup>45</sup>李澤厚，《美的歷程—李澤厚論著集》，(臺北:三民習出版，1996)，頁 31。

幽林，雁鴻秋水，蘆鳥沙汀。冬景則借地為雪，樵者負薪，漁舟倚岸，水淺沙平。』<sup>46</sup>

一幅幅生機勃勃的自然氣象躍然紙上，而加強了自然與繪畫之間的關係。這也是筆者在創作山水意象時，而去悟出繪畫的形象如何融入不同季節的特徵，擴充拓印多種形代的表現方式，有時間、有色彩、有形式構成多樣的元素。

王維在他的著作文中也論述了對山水描繪，應如何透過合理而多變的組織構成去完成，而能運用自然的元素，滿足山水畫的畫面所達成的意境。這些具體的山水畫的要求，也正是反映作者心目中的山水自然美的理想狀態。而多變及偶然性的結構肌理，正是拓印技巧的特色，正是與上述創作山水意象的要求。

隨著山水詩畫的發展，也促使人們的山水自然審美觀，從純自然主義的層次而逐漸提升到山水風景美的理論分析。在形成了某種的法度後，進而起到對自然山水繪畫的指導作用，對自然美認識的觀念也產生了變化，山水自然美與人的詩情畫意有了緊密的連結。正如蘇軾認為王維的創作「詩中有畫，畫中有詩」的意思，詩正是人的感情與意境的體現。王維至此開創了水墨山水畫創作的先河。

王維是一位善於用情去發現萬物與創造美的大師，人在不同時期與生活背景的不同，給予在自然山水審美觀中的詩與畫，有著不一樣的思想內容及繪畫風格。王維的山水詩創作與山水水墨畫創作具有創見的發現，正是他的自然審美觀不斷發展及不滿足前人的經驗所致。他的獨特審美觀存在於客觀世界而轉化於畫面及詩文中，在表現的山水意象與社會內容上，從他的繪畫理論中得知，在創作山水畫之前，必先有明確

---

<sup>46</sup>王右丞集箋注，(四庫全書本)/卷 28。

的意念，透過對自然的體悟與情感，而成就對自然的表現方法。即是自身對自然山水的有深入的認知後，而能概括歸納出創作的規律完成的歷程。後者則是透過觀察自然山水後而獲得對美感的啟發與熏陶，進而把對自然的產生深情，以自然為師之後，對造化物象在美的提煉中而超越它，在藝術構思下的醞釀下，在「意先筆後」理念中創作出趨靜幽閒的優美韻律。

王維在畫論中也提到「妙悟」在繪畫中的重要性。與佛教中的「悟性」有所區別，它是完全屬於主觀思維活動，承認客觀存在的物質性與真實性，以主觀作為邏輯推理的方式，所悟得到的是概念的理。而畫論中的「妙悟」它是人的心理的重要活動形式，是因人而異的主觀思維活動，它是以客觀存在對象為出發點，是對自然山水萬物觀察、思想到想像後產生新的理解及感應方式。因此在對自然山川「妙悟」後的理解，運用自身的獨特繪畫技巧、對象理的抽象的理解的掌握與運用，而完成創作的過程。也是筆者在拓印產生的自然肌理中，可以「妙悟」到不同的表現手法與形象。所以「悟」的概念更具廣義性，是指某種思維方式的能力，也是一種學習方法，甚至是指學術的造詣能力。

筆者所運用拓印技巧而產生自然脈痕手法也並非自身的創造，筆者思考的是，應當了解歷史上運用類似技巧的畫家們不同特點，分析其形式特點及創作思想要旨，以求對自身創作的啟發與借鑑。基於以上的探討方向，筆者認為當代創作水墨的主體性在以文化建構方面來說，主要應是以道家的人與自然的關係及莊子批判思考特質來重新審視其創作。了解當代水墨創作的主體性、多樣性及獨特性後，在傳統審美系統的觀照下擴充內容、實驗探索創作方式，才有承先啟後的發展的意義。正是當代水墨創

作的意義及價值所在。拓印的審美創作內涵能夠從老莊自然審美不同層次來詮釋，大自然外表是一種目觀之美，即是從自然對象的外部形象來得到審美的滿足，另一層次即是從藝術表現的來看，就是運用含蓄的拓印表現手法去表現不同形式之美，在對比的關係中發現變化之美。例如在藏與露、抑與揚、虛與實中體會其形式之美。而含蓄美的特性在於使原本屬於景物本身的意義之外，亦有物外之意，是思而後得的意涵，便形成了含蓄特色。再往更高層次的精神層面來看的話，就是在以情觀物中，客觀的物人格化了。自然之物成了記託人情感、思想的載體，在「情與物會，物以情觀」中，主客觀的界限被消溶了，在心與物的物我交融中達致和諧之境。自然的種種形象之所以成為觸發人們情感的媒介，且成為人類情感的載體，在於它的形象優美姿態、實與虛及歲月形成自然的造型的特性，這些拓印多變豐富形象，而能夠與自然萬物產生類比而引發情感，產生意味深長的含蓄美。

如何拓展在傳統水墨畫筆墨以外的不一樣表現手法與創作的內涵，是筆者積極探討的方向，並了解前人在畫論中記載他們對創作的非主流的理念及創新筆墨的新方法。從而建立「當代水墨畫」創造性思維觀念的精神內涵，且要不斷去實驗不一樣的創作方法。有關拓印審美之內涵，首先是豐富的形式與內容風格，是以一種自然風格的審美特點，不會因為地域因素與文化背景所造成的審美意識的差異性，而對審美的對象可能出現截然不同的結果。拓印創作應在「博見足以窮理」<sup>47</sup>，多看古人作品，於多見識廣後，而能提高自然審美的品味及技巧。可把握對象的代表性的典型特徵，以精煉的藝術手法表現出來。亦能延續傳統審美中「比」與「興」的手法，以完成人格化的自然美，使創作的作品魅力遠超出自然本身能達到的高度。「比」的意涵在於，以自

---

<sup>47</sup>南朝 梁·劉勰，《文心雕龍·奏啟》

然景物作為對象，從聲、色、形、貌等方面去擬理、擬事、擬情等，「興」即是在對感應自然萬物後，而在自然美對象上賦於個人的情感理念的行為，是一種人格化後的自然審美復合美，自然審美的範疇超越了目觀視覺美限制。這也是吸收老莊自然審美觀思想後，而對藝術創作、自然審美方面有更深的見解，使作品更完善，在內容與形式得到更和諧的統一。

如何在創作中既要保留相當的傳統審美精神，又要開拓與古人的不同技巧方式、意境，正是真正創作價值所在。

在道家審美中，被奉為評價文學藝術及自然美的準則正是「氣」的表現上。如東漢時期王充的自然哲學思想，認為人和物是自然產生的，不是天的意志產物。自然現象都是偶然發生而非神的意志。體現了王充的科學文明之進步觀。認為宇宙的本源的看法在於「氣」是構成萬物之源，「人之所以生者精氣也。」<sup>48</sup>人與自然的關係是融為一體的，在美學上，人與自然的關係是親密無間的。「氣」成為一種評價自然美的最高標準。因此，筆者在運用拓印技巧創作，也是特別強調「氣韻」的靈動與生機在作品中的表現。

而在司空圖的審美思想中，筆者認為可概括出拓印形式的內涵特色。晚唐司空圖著作《二十四詩品》是由道家與玄學為主要思想為旨，是一部古代詩歌美學與理論專著。其詩歌藝術風格多以此思想為出發點，且以自然淡遠為審美基礎，將詩歌創作進行風格、境界分門別類以便鑑賞。其中把二十四種詩體，運用形象性的語句來形容詩

---

<sup>48</sup>漢王充，卷二十，〈論死篇〉。

體的特質，這形象性的語言只有借用生動感人的自然景物來表現，才能清楚呈現詩歌的不同詩體、意境、風格的具體化。

二十四詩品沿用道家審美自然觀來發展出二十四種道家氣息的美學境界，「道」是宇宙萬物生命與本體。因此運用「道」的不同意涵與形意，可以形象與概括描繪出多種詩歌風格特徵，對探討各種詩歌美學風格的形成、評論與欣賞都具有極大的啟發作用。詩歌可以超越社會生活的表面形象，植入作品的真切的核內內容，能夠運用適當的修辭外衣，在虛靜的狀態中，蓄積包羅萬物的英雄之正氣，感受如浩蕩翻騰之雄渾。因此筆者也是希望借助詩中呈現道家氣息境界，在自然而然的意識裡，創作出蒼茫無窮意境之作。

司空圖認為詩中出現的景和象時，會呈現二個層次。屬於淺層次的是比較直觀性的顯性景象，而相對深層次的是沒有直接顯於外的景象之中，其思想意涵隱於景象深處。透過淺層的形象後，再經過聯想、妙悟去發現、才能感受其中的深沉而雋永的深意。在這樣的象外之意的虛像中，更能體現「象外之象，景外之景」<sup>49</sup>的奧妙。簡單來說就是單純的目觀形式之美與不止於表面形象的內在情思、意境的美。

司空圖提出自身心目中的詩體多樣風格的現象，用了相當多的抽象性的形容詞來描寫這風格特徵，能使自然景物與人的情感產生交織聯結起來。不同的社會環境影響會形成不同心理態勢、感情類型與心境，進而激起深藏內心深處的情感。藝術創作者常借用自然景物與某種情感有相通的地方，加以渲染、烘托以達到表現感情的需要，

<sup>49</sup>唐 司空圖，《二十四詩品 附錄》，(臺北: 金楓出版，1987)，頁 124。

約定成俗地形成某種環境景觀與特定情感的同義語。因此在《二十四詩品》中，有大量採用自然景物去刻畫各種表達特定情感的例子，在藝術上表現上繼承了妙造自然，追求一種空靈、超塵的朦朧美，也同時強調了自然山川景物的較深層次情理美、本質美的精神性。

司空圖的審美觀在於 一是「象外之象」的內在意境、意涵。二是善於運用聯想、想像去追逐事物本質的真相。三是自然風景與人的情感的連結。四是自然景物對詩作的境界的影響。五是完全擺脫「詩言志」的局限，而追求純粹空靈、超塵的美感。總之，受到道家的自然審美觀的影響甚大，再經過後世的文人雅士的繼承與發展，以追求意境為最終依歸。因此筆者拓印創作的意境都與上述司空圖的審美有著密切的關係，在「象外之象」、「妙造自然」、「自然而然」等意趣中，完成了自然山川的感性與情理的審美精神性。也正是拓印技巧本身的創作特色的意涵。

期待在自身的創作中的思想內涵方面呈現道家哲學審美思想與當代水墨創作之間的相關性；以前輩畫家王季遷、劉國松、陳其寬、李重重、袁金塔為例來分析，對當代水墨創作中的非傳統筆墨手法的作重點探討，以藉此檢驗自身的創作特性及發展方向，以藝術發展觀的方式來審視現代水墨畫創作且提供有利根基。透過水墨現代化的先輩們創作經驗及發現獨特思想寶藏，以幫助對水墨現代化作創作方向的探索、實踐之。在這個看似古老而簡單的拓印的技法中，如何運用在當代水墨創作的過程，而能產生一種具啟發性及生命力自由的墨脈之痕，得以不斷延伸其無限的意象之境，審美直覺是想像即心靈綜合活動賦於感受、情緒等以形式而構成的意象，具有創造的功能；審美直覺憑想像融情於景必須依據概念知識，從審美直覺之外看，審美也不能與它精

神生活，與人生整體相分割。<sup>50</sup>藉以實現道家的審美思想在實驗現當代水墨創作發展中的積極意義。

藝術創作就是抒發個人情感的方式之一，同時也是反映藝術家自身對世界的理解、自然審美觀的方法。即是以自然為師，以人的理解來表達的邏輯，一直來成為傳統繪畫的指導思想。在以自然為師的過程裡，感受自然的幽靜、型態與靈性，在一個可以用想像力去感受的純自然空間，注意到象外之意的重要性。而感受到象外之意的能力在於，需要用心去接觸事物對象，即是「心師造化」的涵意，在一種坐忘與冥想禪宗的行為去窮致理。「外師造化，中得心源」是在耳目中直接感觸到的是表面的客觀形象，然後再與心靈之交互感悟接觸、融進情思、再經聯想與想像後而改造的意象，而超越了自然之實際客觀形象，重新提煉而塑造而出的意中之象、意中之景，正是得之於心後的結果。就是在向自然的熏陶後而從中得到的感悟的兩個相聯的環節，是創作自然山水意境不可缺少的過程。這種經心靈作用的產物，大自然便成了情感的載體，且帶有特定的符號意義。它不只是符號的象徵，而是具有特定的形體特徵，在藝術上作變形、誇大、省略，巧妙體現自然變化的可能性，在可滿足視覺審美要求同時，而能賦於意境傳神的內涵。

山水創作是出於自然而又高於自然，從形象、文字語言及意境方面，揭示了高於自然美的本質。隨著深入對自然審美的認識，人們在自然審美過程中需要得到的意境美、情感的滿足時，也是要需要從以目接物上升到以心去接物，以「中得心源」的審美鑑賞方式來完成東方獨特審美意識的過程。

---

<sup>50</sup>文潔華主編，《朱光潛與當代中國美學》香港: 中華書局出版，1998，頁 246。

因此筆者創作的作品，形式雖與傳統表現方式有別，同樣在源於自然，運用異於傳統文人筆墨的表現方式，從道家的自然審美觀出發，創作具有個人特徵與理念的作品。



#### 第四節 拓印技巧的審美意識

在中國悠久的藝術發展歷史不同進程中，儘管存在著不少具有創新、開拓性的意識，但始終無法形成主流價值地位。因此傳統繪畫給世人的印象來說，一直被視為極為保守、具濃厚「復古意識」的文化系統，加上近代幾乎與世界斷絕交流之「門戶閉關」的政策，使這種保守及僵化的文化系統更加惡化，呈現死氣沉沉的毫無生機的氛圍，近代的「鎖國」政策也進一步強化了這種看法。<sup>51</sup>

在中國的藝術創作發展的理論實踐中，一直深受道家、道教、禪宗及佛教等有關審美觀影響。老莊自然觀的理念中，是一種任自然的思想，在與自然的生活及互動中，經觀察與體會後意識到，與自然最好的相處之道。效法自然萬物和諧、平等的相待，於是形成一種「自然之道」，並確立為行為指導的根本原則。爾後更發展成為道家的無為之治的管理理念。

而藝術創作中「道」的意涵，創作應持有正確的理念去實踐自身對創作的價值認知，透過反省及批判的思考模式，才能找到未來發展的方向及方式。只有不斷去反思及去變通的路徑才是符合所謂「自然」的規律。從學習自然的變化過程中找到相應的規律，而總結出與之相安之道。在藝術的創作歷程中，若前人已有一整套的創作模式時，後人應有正確的態度對待及學習這些成果，能夠掌握發展的方法。因此道家世界觀的「道法自然」必然給我們有無窮的啟迪之道，「自然」的內涵，既有大自然環境之意，亦有自然而然的順其自然之意。在順應天意的順勢而為的行為，往往是在無為

---

<sup>51</sup>樊美筠，《中國傳統美學的當代闡釋》，（北京：北京大學出版社 2006），頁 21。

的態勢，即是不涉入人為的自然而然的的方式，不逆天意而行，完全是在共生和諧中完成其生態系統的平衡，即是在天、地、人三者的互相依存的萬物一體的平等意識。在如浩如煙海的史論中深入研究後就會發現，其中散發著不少具有獨創精神的論述，其中又以藝術美學的領域表現更為突出，因為從歷朝的一些藝術家的天馬行空的異於傳統創作方法來看，目的都指向的是追求及探索「自然」創作的方法，而完成一種渾然天成的自然妙趣的意境，正是道家中的「道法自然」的真切之意。

《易經》中最廣為流傳的一句「天行健，君子以自強不息」為例，意即君子在自然宇宙中，在剛強勁健運行中，是力求進步不會停止，正是這種思想指引下發展出創新意識的體現。亦可從文學藝術方面的相關言論中可得以一窺其對創新意念的卓越成就，戰國時代屈原的「自鑄偉辭」中，<sup>52</sup>意即屈原在文體及文采上自創，其獨特深邃的渾厚力量與燦爛多采的原始意象，在孤寂、苦困的心靈中建立起一座充滿撫慰力量的精神家園，在禁錮的心靈中獲得拯救。無疑是屈原的創意之境。也是筆者從中感悟到創作中自創及自由的可貴價值。

明代之徐渭的「師心縱橫，不傍門戶，故了無鑿痕可指。」<sup>53</sup>在追求自然的過程中，既無門戶之見，亦在通古變今的法則中，成就了法無定法的融化其中，以直抒胸臆情感中迸發出的自然神采。觀其作品時同時感受到他他心中自由自在無礙的氣息躍然紙上。同時代的以文學理論的「公安派」核心主旨是「獨抒性靈」，而袁宏道的「本色獨造」也是其主旨的一脈相承，也意味著獨特的個性表現的特點。正是今古不能相襲，

---

<sup>52</sup>同上註，頁 21。

<sup>53</sup>同上註，頁 237。

實因時移文變的理念。而再往後的李漁「意取尖新」的意涵在於在內容上及刻畫人物精神境界之細微、機智的獨到之處。<sup>54</sup>

在書畫方面，有見識的畫家們也竭盡思慮，思考如何在千人一面的陳陳相因的陋習中有所突破，蘇東坡曰「下筆不作尋常語，不步人腳跟」，<sup>55</sup>一針見血指出拾人牙慧的反思，徐渭也承接蘇軾之理，反對「鳥學人言」。正是這些前人的先知先賢的膽識及視野，使得有志在創作道路上有所建樹的人，有如燈塔一般得到指明正確之道，可以放開步伐，在大膽探索、創新的精神及實踐中，建立一種風格、境界。明朝李贄《李生十交文》：「苟能游心於翰墨，蜚聲於文苑，能自馳騁，不落蹊徑，亦可玩適以共老也。」<sup>56</sup> 其中的「能自馳騁，不落蹊徑」正是畫龍點睛點指出真正的創作之道，而且能有空前的格局，徐渭具有「眼空千古，獨立一時」<sup>57</sup>的無比氣魄的恣態存在。

而任何的藝術創作離不開繪畫的技巧方法，從西方的最早的古希臘就如此了，即是「使自然界事物適應人類生活的技能」。並提出「藝術乃模擬自然」，這樣的藝術觀在西方影響甚巨，所以這種人為技術去模擬自然，進而製造產品，仍然有它一脈相承的觀點。<sup>58</sup>藝術對於自然來說，有二層的意涵，一是它的模仿自然的性質，二是它的創造性。因此德國文學家兼思想家歌德(1749-1832)主張藝術既要模仿自然，所以會運用自然材料進行工作，與此同時，藝術家也必須是自然的主人，自然材料是服務於主人更高的目的。

---

<sup>54</sup>同上註，頁 22。

<sup>55</sup>明·李贄《又與從吾》 <https://www.chinesewords.org/idiom/show-14736.html> 漢語網。

<sup>56</sup>明·李贄《李生十交文》 <https://www.chinesewords.org/idiom/show-14736.html> 漢語網。

<sup>57</sup>袁宏道《徐文長傳》。

<sup>58</sup>顏崑陽，《莊子藝術精神析論》，(臺北：華正書局民，1985)，頁 55。

中國的藝術發展一直來受到「道家」的藝術審美觀影響，在「自然」的觀念中，訴諸心靈的自然而然的理念，而去效法自然的萬物。在不斷的觀察萬物中，了解「自然」之道，並將其視為指導行為的根本原則。而藝術創作應往正確的「道」發展，它是一個整體，是一個「全」，它是不能分割、也不可分割的。老子的《道德經》從不同的角度、不同的方面一而再、再而三地強調了「道」的這一整體性。<sup>59</sup>

清楚藝術發展的方向及方式，應是對「自然」的學習及了解內涵的體悟，「道法自然」會提供一條重要的發展及探探索之路。「自然」的意涵是順應天意，純任自然而不逆天意而行，是一種無為的自然而然的態勢，它是一種共生和諧的關係，是天、地、人三者的自然互相存在。從歷朝的一些藝術家的天馬行空的具創意的創作方法來看，目的都指向追求及探索「自然」創作的的方法，而完成一種渾然天成自然妙趣的意境，正是道家生命哲學中的「道法自然」的真切之意。人與自然萬物都是「道」化生而來，所以必然是一種自然而然的的存在，「道」的本性是合乎自然的的存在。而創作中的「道」是自然存在於大自然之中的，只有遵循自然之道的規律時，作品的意境及筆法才能呈現生氣勃勃的旺盛生命力。最具創造力的「道」的存在於「任物自然」中，而能發現客觀規律，順乎無為之道，與外物和諧共生，以獲得人與自然在整體上的和諧。這就是合乎「道」的狀態了。

在藝術創作技法而言，運用拓印手法時，當墨落在紙上產生皺折、墨色的自然變化時，即是一種非理性的「任物自然」的過程，然而如何在墨色的濃淡、位置及形態之間組成一完整的架構，達致和諧自然的局面，端看創作者的隨機應變的機動性而定。

---

<sup>59</sup>同註 18，頁 40。

而以此形成的形象就是一種「大象」，也就是說，「大象」是超越形象，它不是任何有限的形象所能規範，它具有無限性的象徵，因為「大象」是「道」之象，「道」永遠生生不息，永遠在變化，所，「大象」也永遠變不居、變化萬千。<sup>60</sup>

人在大自然的角色及位置是「萬物之師長」，因人是萬物之中有智慧及靈氣的物類，所以應負有愛護及管理之責，人應該有「助天生物」、「助地養形」，讓自然更加受到訶護，在人與自然關係中更加和諧。所以若在拓印創作中，如何在渾沌的拓印肌理中完善「助天生物」、「助地養形」的意象是依賴對自然的感應相通後的想像，才能使畫面更接近自然之景象，也有賴自身對自然的感悟能力及繪畫技巧能力之素養所達成。唐代王維《畫山水訣》即云：「夫畫道之中，水墨最為上，肇自然之性，成造化之功。」<sup>61</sup> 強調如何創造出自然之性的筆墨意趣，來完成對造化之境的描述。

「天人合一」的整體觀念，即是人與自然環境的和諧依存關係，只有自然環境的安寧及友善，人才可以生存及發展下去。我們既要認識自然的規律，然後尊重與順應自然規律，在「觀天之道」中，頓悟其真實的運行之理，而不違背它。在面對拓印手法創作時，同樣地，亦要有「天人合一」的整體觀念，天，是已拓印出來的千奇百變的拓痕，是一種自然而然的的存在；而人，則是在一種自然而然的的存在狀態。如何順勢而為地變化其中的意象，石、樹、氣、嵐穿插其中，安頓於畫紙的尺幅之間，物與物之間牽生自然呼應的有機整體感，在濃淡、虛實、節奏中完成了順應自然的創作歷程。誠如老子對「大象」的解釋在於「大象無形」。<sup>62</sup>「大象」是整體的概念，而形象是部

---

<sup>60</sup>同註 52，頁 40。

<sup>61</sup>李来源，林木《中國古代畫論發展史實》，(上海: 上海人民美術出版 1987)，頁 69。

<sup>62</sup>傅佩榮，《老子解讀》，(新北市: 立緒文化出版，2012)，頁 133。

分的之意。老子強調的仍然是「道」在顯現方式上所呈現出來的整體性質。<sup>63</sup>「大象」在變化，如對拓印而出的形象而言，是還在變化當中的，不管是在墨的走動與不同的角度而言，可說是並沒有固定的形體，形象是實的，「大象」是「實」，更是「虛」，所以畫面上是「虛」與「實」的有機統一。

綜上所述，如何理解道家中的自然之「道」是如何影響了藝術創作觀，藝術創作的境界提升到了一個以自然為依歸、不刻意造作的境界提供了最堅實的基礎論點。而相對於東方的道家哲學來說，自然材料既是一種形而上的藝術創作觀，又是創作上的手段技巧。如何理解及轉化道家中的「道」是如何影響了藝術創作觀，而使其藝術的境界提升到了一個以自然為依歸、不刻意造作的境界提供了最堅實的基礎論點。從不同的朝代的藝術家的史論中發現的深具有獨創精神的論述，其中又以藝術創作美學的領域表現更為突出。因為從古代一些藝術家的天馬行空的異於傳統創作方法來看，目的都指向的是追求及探索「自然」創作的的方法，目的是追求一種渾然天成的自然妙趣的意境，正是道家中的「道法自然」的真切之意。

換言之，藝術創作要有個性的話，其本質在於創新與獨創，美學作為一種關於藝術的哲學，自然也傾向於多元性論。<sup>64</sup>

為了達到筆墨的空靈及逸格的層次，不同時代的畫家對創作方法的探索及實踐的成就有了如下的記載：東晉時期顧愷之的繪畫即以自然為尚，故後世畫論譽曰：「其

---

<sup>63</sup>同註 52，頁 40。

<sup>64</sup>同註 82，頁 213。

筆意如春雲浮空，流水行地，皆出自然。」<sup>65</sup> 點出顧氏的創作是一種生動有靈氣，沒有拙笨滯停之毛病。唐代張彥遠在《歷代名畫記》(卷二)曰：「緊勁連綿，迴圈超忽，調格逸易，風趨電疾。」<sup>66</sup> 評價甚高，其中出現了「調格逸易」的字眼，是一種具絕俗簡淡的神采精神風貌體現。而非是以一種細筆描繪之寫實之風格。

到了唐代張懷瓘以將顧愷之與陸探微和張僧繇這「六朝」傑」進行了品評，以「張得其肉，陸得其骨，顧得其神，神妙無方，以顧為貴。」在神、骨、肉的不同境界上，神的地位最高。彰現顧愷之的繪畫特點和藝術地位。

魏晉時代成為了玄學的思想核心，嵇康等名士遂依循「越名教而任自然」的人生態度，將老莊的自然無為落實到一丘一壑的現實生活與文藝創作上。嵇康的玄學價值觀是在儒道合流而成的，吸收老子「無為」的思想，認為「君子則以無措為主」，思想有一脈相通之意，回歸自然的本性，使人的本性在沒有受到世間法則所限，而能得到自然的舒張。他的書法墨跡被評「精光照人，氣格凌雲」，<sup>67</sup> 用來形容嵇康的草書的立意和境界的，被列為妙品，即可見風格之自由而瀟脫。

唐代王維《畫學秘訣》即云：「夫畫道之中，水墨最為上，肇自然之性，成造化之功。」<sup>68</sup> 強調藝術與自然的關係。水墨的單純的墨色，因水的多寡而演變成豐富的層次時，也是色彩的層次變化，在「墨即是色」的概念中，運用濕筆在「水暈墨章」中表現造化自然的本性，在描繪自然山水時最能體現自然之性，質樸而原始的美感。

---

<sup>65</sup>元 湯垕《畫鑒》。

<sup>66</sup> <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=628199> 《歷代名畫記》卷二，中國哲學書電子化計劃。

<sup>67</sup>竇泉、竇蒙《述書賦》。

<sup>68</sup>王維，《畫學秘訣》，收在于安瀾編，《畫論叢刊》上卷，(北京：人民美術出版社，1960)，頁4。

也就是水墨畫中的最高境界了。同樣不是對形象的傳移模寫，而是一種純粹的墨色來表現自然之質了。

唐代張彥遠《歷代名畫記》中描述張璪的非傳統筆墨方式，就是「用秃毫，或以手摸絹素，王默醉後，以頭髻取墨，抵於絹畫。」<sup>69</sup>如此異於常規捨棄用傳統毛筆創作的方式，無異就是求取一種自然行為，從物體上留下的偶然的墨痕，正是某種程度上跳脫理智制約下，使心靈及手法更趨自由無礙，順應心緒變化時自在流露的自然之跡，自然而然產生更多的想像及靈光。

朱景玄《唐朝名畫錄》也論及王洽(默)云：「凡欲畫圖幃，先飲。醺酣之後，即以頭髻。或笑或吟，腳蹙手抹。或揮或掃，或淡或濃，隨其形狀，為山為石，為雲為水。」<sup>70</sup>從中記載來分析歸納出張璪及王默的重要的審美思想在於：一是打破用毛筆的局限性與慣性，運用可以代替毛筆的作畫的可能性，如用手、秃毫、頭髻及墨潑的方式來進行，以超越其毛筆的局限性。以期有更多的變化、肌理的表現力。表現出老莊哲學的道家審美的思想，是在不拘常法的探索中，順理成章成就「得之自然」的天趣靈動作品。

盛唐時期張懷瓘首次提出評畫的標準是神、妙、能。後經朱景玄再補充上「逸格」，是創作過程中能以「不拘常法」去探索後的成果。而在筆墨的精煉中，非囿於規矩而能意趣出常的作品，而這樣的作品是最接近道家之自然審美觀。志在以一種對

<sup>69</sup>張彥遠，《歷代名畫記》，黃苗子點校，（北京：人民美術出版社，1963），頁198、204。

<sup>70</sup>朱景玄，《唐朝名畫錄》，收在安瀾編，《畫品叢書》（上海：上海人民美術出版社，1982），頁87。

傳統的革新及叛逆批判之姿去面對創作的觀念。藝術的規則並不是一成不變的，畫家能再現完全新的東西，在這樣的意義上他可以說是個創造者(The Creator).<sup>71</sup>

「逸格」的呈現也是整體美感的體現，是整體的氛圍中最本真的、最具有創造力的活躍的狀態，是最接近「天一合一」的「和」的境界，「和」是一種包容後的生命迸發，即是在一種和諧性之下形成生命力的必然。在筆墨的表現出率真而天真的意趣，就必然在傳統的固有表現方式另覓新意，才能呈現自由精神下的自然意志的流露的神趣。

「屋漏痕」及「蟲蝕木」是在自然現象中得到啟發而運用創作上的例子，「屋漏痕」筆法是「模糊美學」的至境，首先它是一種自然的物理現象，其意象是在於一場急雨稍歇時，雨水從房屋頂順著屋壁順勢而下時，其流水自然蜿蜒的水痕彎曲有致，若隱若現的意象，恍如是書法中「骨法用筆」中的洗練、渾厚、質樸的用筆線條相契合，散然出一種自然而然、原始樸實的質感，從中體會到書法用筆的自然之趣，在虛實及粗細的形式中完成了一種新的意味形式。而「屋漏痕」所形成的抽象形式啟迪了書法用筆的意趣，進而提升了書寫自然的境界同時，也提供給書畫更高層次的理論研究的思維方向。古人所謂「蟲蝕木」及「屋漏痕」等，也是用來形容各種自然偶得的繪畫效果，饒有不見斧鑿痕跡的化工天趣。<sup>72</sup>

「蟲蝕木」顧名思義在於：形容在圓潤的實木中，當被無數的蛀蟲不斷蛀食其中實的木頭時，所呈現的是中空及曲折幽深滄桑的洞，在蝕痕斑駁的裂隙參差不等的意象

<sup>71</sup>朱狄，《當代西方美學》北京：人民出版社，1984，頁366。

<sup>72</sup>李君毅，〈得之自然---中國現代水墨畫美學初探〉，《香港現代水墨畫文選》，香港：香港現代水墨畫協會出版2001，頁44。

中，「蟲蝕木」筆觸與「金石氣」的意象有異曲同工之妙，這意象在虛的意象中呈現了天趣、崇古及自然的審美，王獻之《東山帖》中，「蟲蝕木」的筆觸充溢全篇。在線條的虛空下完成其筆不到而意到，形不整而神韻完備的優雅而從容地揭示的魔力。從而形成異於傳統審美的特殊感受。

以上談到這兩種自然的特質在於，飽含濃濃自然的氣息，是元氣流動的造化經自然之功的現象。在這意境之中，是象外之象，是言外之意的最好表述。它是自然的韻律之象，在「味外之旨」及「境生於象外」的美感中感受強烈、深遠及豐富的魅力。所以創作者常從這些現象中重新對筆墨的反思及頓悟其中的多元表現方法的可能性。

蘇軾提倡「天工與清新」的審美意趣，並極力推許王維所倡議水墨畫創作方式。他本人和米芾那種率性自然的作品，雖說是文人閑暇時遣興的墨戲，卻恰恰切合黃休復對「逸格」的要求。「逸」的意境體現在生命的靈動、畫面的意韻及不拘常法筆法的飄逸意趣。是隨興而至，不可複製的自然天成之美。因此在朱景玄在《唐朝名畫錄》中，把「逸」的境界推崇備致到最高審美層級上了。因此，筆者以為傳達出一種別出心裁的審美，在率性、自然中完成「逸」的生動靈氣，正是不拘常法後的渾然天成之美。

宋代趙希鵠《洞天清錄集》中有記載到米芾不拘一格的作畫的方式與工具，運用墨時，是以遊戲的方式，不用傳統的毛筆，而代之以蔗滓，或以蓮房當筆，而得別具一格的筆觸。如此的作畫方式，自是與傳統創作方式大異其趣。米芾的山水畫及創作觀，合理推估是因為受到唐代張璪、王洽(默)的創作手法影響，而去親身實踐不同創

作的可能性。而這樣的方法筆者認為是一種直覺思維的作用，在創作意念激發上和藝術構思的大體走向上發用。這樣的作品得以產生，最終還是形象思維發生作用。當下直觀，實現思維，將直觀提到思維的高度，或者說將思於直觀之中，這就是直覺的根本特點。<sup>73</sup> 因此筆者運用拓印取代毛筆的方式，正是與上述理念不謀而合。

宋朝鄧椿的《畫繼》對郭熙畫法的描寫：「惠之塑山水壁，郭熙見之，又出新意。遂令巧者不用泥掌，止以手搶泥於壁，或凹或凸，但所不問。乾則以墨隨其形跡，暈成峰巒林壑，加之樓閣人物之屬，宛然天成，謂之影壁。」<sup>74</sup> 再一次見證古人不拘成法，而不斷嘗試的開創精神。這種任性自然而不拘常法的創作方式，在宋代的禪畫中也發揮得淋漓盡致，譬如法常以蔗渣草結作畫，擇仁用拭盤巾畫松，智融嚼蔗折筆作坡岸岩石，陳容脫巾濡墨信手塗抹，子溫酒酣潑墨手寫葡萄等<sup>75</sup>，有異曲同工之妙。

誠如清朝美學家葉燮認為現實美的豐富多樣性，作為現實美、藝術意象及藝術風格也必然呈現多樣化，而這樣的多樣變化離不開工具及技巧的創新，因此法常用多樣的、不一樣的繪畫工具，常運用非毛筆的物件來作為繪畫的工具，因而所呈現的全新的畫風，也是追求自然的特性的而探尋可能的方法。

以上所記載的不同時期藝術家的論點及創作行為來證實了：中國傳統創作美學中關於美的多元論的思想其實是很豐富的。歷代封建統治者為了自身的政治統治，無不扶植一元論，打擊多元論，但是美學上的多元論卻以其特有的方式頑強地生存下來。<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup>同註 41，頁 328。

<sup>74</sup>伍蠡甫，《伍蠡甫藝術美學文集》，上海：復旦大學出版社，1986，頁 487。

<sup>75</sup>黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，北京：商務印書館，1994，頁 352。

<sup>76</sup>同註 52，頁 212。

在中國的藝術發展史中確實存在了不少的創新的意識及觀念，從不泥己到不依傍古人、他人，如果沒有一個有容乃大的心胸及見識的話，根本不可能做到開創新的天地，他們不但為藝術的創作及發展開拓了新的天地，特別是追求一種自然的審美性上，完成而且會影響同輩及後世的藝術家。

在不同的時空中，對逸格的描述有逸氣、逸筆、逸品等，都同樣指向同樣的特質：是畫家本身將自身的生命體驗與情感融入作品之中，用玄妙自然之筆墨來詮釋萬象之貌，達致天人合一、物人合一之至高境界。而不同的藝術家因本身氣質的不同，而自有不同的逸氣呈現，期待是在精神的塵俗禁錮中得以解放的狀態，如梁楷以潑墨、不拘、豪放為逸；牧谿以空靈、淡泊、簡逸為逸；倪雲林以簡煉、瘦勁、幽寂為逸；徐渭以寫意、淋漓、主觀為逸；弘仁以冷逸、荒率、簡古為逸；八大山人以怪異、隱晦、精簡為逸；石濤以筆墨、構思、創造為逸；高其佩以指墨、變化、創新為逸；張大千以潑彩、氣勢、意象為逸等，每人都以自身的氣質及修養為根基，最終由能、妙、神的層次提昇到逸的至高度，終能在藝術創作的表現中得到極高的肯定及體會到真正的創作價值所在。

黃休復在《益州名畫錄》中將四格的順序重新作了排列，把唐代位於四格之末的逸格提到了首位，至此，逸格受到推崇及肯定。黃休復對唐朝甚少說明的四格作了以下的說明。逸格：「畫之逸格，最難其儔。拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪。筆簡形具，得之自然，莫可楷模，出於意表，古目之曰逸格爾」妙格：「大凡畫藝，應物象形，其天機迴高，思與神合。創意立體，妙合化權，非謂開櫥已走，拔壁而飛，古目之曰

神格爾」能格：「畫有性周動植，學侔天功，乃至結岳融川，潛鱗翔羽，形象生動者，故目之曰能格宗爾」<sup>77</sup>

逸格意即把握對象之神韻越高，不把規矩當作框框存於心中，神格是忘了規矩的存在，而逸格則是超出規矩之上。以「筆簡形具」之內涵得知，逸格是更接近自然之神韻，從有形昇華到玄妙意象的形，達致自然而然格調的物形合一，在物象的客觀與主觀得到統一的境界也。而它又常常在一種未知的直覺中完成其創作過程。透過直覺，意味著會超越框架的限制，然而直覺的發生作用，它不是無源之水，無本之木。它的源、它的本，不是來自冥冥的上帝、神，也不是來自主觀心靈，而是來自人的各種實踐活動。以守株待兔式的等待直覺的降臨，那是不切實際的，直覺只能產生於的生活實踐之中和創作實踐之中。因此繪畫中的逸格的地位逐漸受到極高重視。

綜上所述得知，美學上的多元論的發展總是與文學藝術的繁榮發展同步的。具體的說，多元論盛行的年代大抵是文學藝術百花爭奇鬥艷的年代。諸如，漢代的多元論與漢代藝術的空前發展，明末的多元論與明末藝術的高度發展，這既可以理解為美學上的多元論鼓勵藝術的良性發展。可以說，中國傳統美學中的多元論既是藝術繁盛發展的先導，又是藝術推展的結晶。因此多元之意即是發展出各自不同的氣質與技法來，才能彰顯各自探索的創作精神，而非只是文人畫的單一筆法與理念。

從幾位前輩水墨畫創作者來審視拓印手法的運用與審美意識，從中可以了解、分析他們自身對拓印手法運用特點與內涵特色。傳統中優秀拓片是在原物基礎上的一種

---

<sup>77</sup>葛路，《中國畫論史》，北京:北京大學出版社，2009，頁 82。

再創造，發揮了傳播與弘揚文化的重要作用，然而對以下論述的幾位畫家而言，其創作的性質、理念與審美觀是有著不一樣的意涵。

因此透過對他們運用拓印手法來創作的觀念與技巧方式的了解，以分析他們各自不同的創作理念及形式，進而對拓印技巧的多元審美角度有更深廣的理解，以此來審視與啟發筆者的創作思想與實踐。



## 一、王季遷(1906~2002) 拓印創作審美分析

作為中國古代書畫收藏大家王季遷，亦是在中國繪畫藝術發展史的一位重要的人物。特別是在西方的世界中，他對中國水墨藝術的一直心存欣賞與肯定，且將中國書畫藝術推向西方社會作出了貢獻。他的豐富的藝術經歷及創作的理念值得我們去了解及學習。王季遷的學習經歷及見識之廣，實屬不多見，早年隨吳湖帆學習中國書畫藝術，長期鑽研中國水墨畫的畫史、畫論及畫跡，在深入學習及了解傳統的同時，亦以嚴謹研究學術的態度來從事書畫的鑑定，同時用心用力去收藏散落的名作真跡。他因身處美國紐約，感受西方文化藝術的思潮最前端，更以海納百川之心胸來從事書畫的創作，在不同的創作方式及研究的歷程中，可以看到王季遷的不凡成就。

王氏藉著自己的無比勇氣不斷地實驗不同的創作方式來實踐在生活當下的時空對筆墨的理解，首先是材料上的不拘一格，大膽捨棄毛筆宣紙之下，運用不同性質的扁筆、板刷、墨水筆及報紙、壓克力彩等來作實驗，運用當下隨手可得的材料及材料，創作多方面的試驗。他認為筆墨是中國書畫的密切相關的最重要的元素，成為最重要的指標及獨有的審美哲學的藝術，其抽象的筆墨的審美在於它的抽象性，即是藝術家對表現對象的更高層次的深刻體驗的結果。王氏曾創作一系列的書畫合體的水墨作品，在以平面的書法的平面結構的架構中，再敷填以不同的色塊，籍以解放其字形的意思。在書法的飛白，墨的濃淡筆劃中，形成黑白、色彩互相滲透影響之意，形成其抽象的形式之美感。

在六十年代後期，王氏為了將中國傳統的書畫形式如何與現代的藝術精神接軌，從他早年的清「四王」體系起步，再上追宋元的畫風特色，再結合西方之藝術手法，

使其僵化的傳統筆墨桎梏解脫出來，轉化成具有現代及「國際化」語言。而如何將中國古代的傳統繪畫語言「國際化」，所以在筆墨的程式上，王氏運用了拓印、潑墨、海綿取代毛筆工具，在自然及偶然的隨意成形的過程中，形成奇特新奇的意象，與西方現代的符號圖式及構圖，其中的經拓印留下的斑漬，再經噴灑及渲染後，有機地整合在一起，產生耳目一新而又和諧的視覺畫面，而這畫面的意趣，不管是白山黑水，還是青碧山水，經過筆墨的轉換的歷程，少了些勾皴點染，而是以拓印來打造山石的造型及肌理，大片渲染的方式，在道家的自然觀所顯示出的鬼斧神工的意象，用自身的筆墨表現了自己的個性特色來。王氏的拓印墨山水，也在他的藝術發程歷程中，在「具象」、「抽象」與「造象」不同的三個階段中完成他的藝術足跡及見解。(如圖 1)以粗筋棉紙開創獨特現代水墨畫風的劉國松相似，王季遷常常在作畫前將紙張揉皺，有時還會對畫紙進行雙面上色，以求拓印出最完美的肌理。<sup>78</sup>



圖 1 王季遷 青草離披 1982 彩墨紙本 58.3 × 81cm

<sup>78</sup>鍾含泱，〈王季遷的傳奇人生與藝術革新〉<https://read01.com/2KQGJ34.html#.YGQeplgzbcc>

## 二、陳其寬(1921~2007) 拓印創作審美分析

陳其寬早年在美修業建築學系後，再進入藝術系修習各種設計與繪畫課程，深受西方藝術思想洗禮。然而作品散發出來的傳統東方繪畫的審美特質，著重意境之營造，運用獨創線條來表現自然，彩墨的運用結合西方的構圖手法，開拓水墨畫不一樣的表現手法，突破了傳統水墨畫創作方式的窠臼，而能結合建築造型特性，以「意眼」來發現大千世界，因其視野及表現獨特，而形成自我風格特色，即是具有東方文大繪畫的氣息，卻是運用與傳統筆法相異的筆法與肌理，例如滴流、染印、用礬、用臘、水拓、墨拓、拼貼、轉印、或由紙背塗染敷彩等等。<sup>79</sup>

可見陳其寬不斷的推陳出的技法而豐富了創作方法，而將之提升至另一個新的境域。陳其寬以其建築專業的素養切入水墨畫的創作，自是有另一獨特的視野與技巧表現。其繪畫的美學視野，融合抽象表現意識，在運用傳統水墨素材時，能夠開創具有耳目一新的境界，呈現幻境式的建築空間，在輕靈筆墨色彩裡超時空的想像世界，作品深具創造力和自由揮灑特質。不斷實驗了不同的繪畫表現技巧方式，從事找到自身的獨特的表現語言，建立了與傳統美學連結的審美特質，形成優雅恢宏的新境。

作品具有追憶和虛擬造境之特色，強調當下的時空之探索，作品的形式構圖在放射、並置的和多次元的延伸的狀態，具有獨特性的表現手法。另一重要的特點是，具有濃厚的裝飾性色彩、建築性的幾何線條與迷幻神祕的空間，啟發了我們對傳統繪畫另一種新看法，風格深具啟示性。

---

<sup>79</sup>水墨新境-- 陳其寬的繪畫世界 文 / 賴小秋【台灣法律網】為中央大學藝術展覽撰文 2004. 11. 9.  
[http://www.lawtw.com/article.php?template=article\\_content&area=free\\_browse&parent\\_path=,1,8,&job\\_id=101843&article\\_category\\_id=2035&article\\_id=43279](http://www.lawtw.com/article.php?template=article_content&area=free_browse&parent_path=,1,8,&job_id=101843&article_category_id=2035&article_id=43279)C

中華文化中的中庸之道、自然和諧的精神，觀者可感受自然萬物起飛的動感、節奏與韻律。陳氏創造了視覺饗宴是緣自化人生閱歷涵養與藝術家謙謙君子的風範，是一種取之不盡、用之不絕的資源。其源源不絕的創造奇想的結果，正是形塑自我的藝術觀點的基礎。在畫面空間的處理上，互相交錯的虛體與實體的形式美感，是現代主義精簡、合理、實用的元素，巧妙結合了東方庭園的含蓄婉約美感，畫中的點狀線條閃閃動人，畫風清新脫俗，瀰漫東方傳統文人繪畫的氛圍之時亦帶有西方現代藝術形式意趣，豐富及拓展自然視覺的領域及對美的領悟。建築體與自然界相融為一體，建築量體與空間佈局令人玩味，各類題材中表現單純而生動趣味，自然流露出禪宗的意味。天旋地轉的視覺影像是水墨創新瞬間的靈感，是處理空間中通透的深度感以及虛與實之間的空間感。只有在無所限制的自由空間下，藝術創作才可以以無限想像。儘管是以最古老的工具、材料，一樣可以創造出別具一格的現代感，創造出當代水墨新境來。(如圖 2)

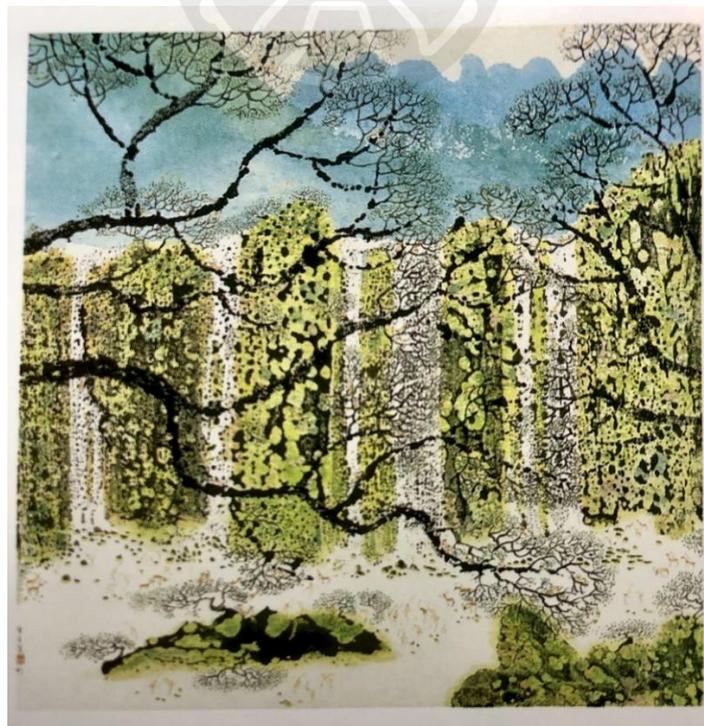


圖 2 陳其寬 和平共存 1988 彩墨紙本 61.5 x 61.5cm

### 三、劉國松(1932~) 拓印創作審美分析

劉國松在當代水墨創作領域的成就有目共睹，多元的創作技法人人目不暇給，其不斷探索創新的精神也是令人欣佩不已。然而無論何種技法，其宗旨都在於一種歷久彌新的傳統美學思想中的「自然觀」相關。選取劉國松相關作品與筆者自身創作技法相關的拓印技法作品，作一說明及簡述之。劉氏運用紙拓及水拓技法目的起緣，在於有感於傳統筆墨的僵化及千人一面的表現。拓印法(Frottage)：超現實主義畫家埃斯特(Max Ernst)開發了許多繪畫的技法，最代表者以海綿或麻布沾顏色，然後把它壓印在畫布上，就會造成化石般等。這一種肌理或質感，絕非畫筆所能描繪出來的。劉國松所用的把蘸了墨的紙團壓印在畫紙上，以造成特別的線紋和肌理，實跟超現實主義的拓印法有許多雷同。<sup>80</sup> 進而思考的問題是：毛筆並非是水墨創作的惟一工具，就算沒有運用毛筆工具作為水墨創作的方法，卻依然會保有水墨畫的文化基因與意境的審美可能性。於是劉國松轉而運用「紙拓」、「板拓」及「水拓」來發現與毛筆截然不同的墨韻變化、自然多變的肌理及意想不到的形狀造型，都在一瞬間浮現畫面。而這偶然天成的線條及造型，恍如樹林的枝幹、山石及山巒的半抽象形象，經過畫家的選取及組合，在一種「因心造境」的意念中妙造心中丘壑來。

而「水拓」是用墨或顏色滴於水面上，任其自然的散開及流動，形成千變萬化的花紋及奇特之形象。在圖形不斷變化過程中，經自身的判斷認為是最好的時機時，就把宣紙慢慢放在水面上，在放的快慢中，也會影響形象結構的變化，如此在水面散開的形象就會在這極短的時間被吸附在宣紙上了，形成「妙得天趣」之肌理。當宣紙處在不同的濕度時，再用筆、墨彩整理及渲染，經匠心獨運的筆墨潤飾後，創造出意想

---

<sup>80</sup>李君毅編，《劉國松研究文選》臺北：國立歷史博物館出版，1996，頁 57-58。

不到的行雲流水般的意境畫面。然因墨彩水拓的偶然性極大，不易控制，若要完成這渾然天成佳構的話，需經多次的嘗試及運氣因素影響。誠如藝評家所說：「水拓」技法，偶然性很大，比起「拓墨」技法還難控制。如此繼續試段時間，到了 1979 年時就慢慢能控制了。<sup>81</sup> 這類的技巧也統稱之「拓墨畫」了。這種的技巧是發展無疑是受到古代畫論中記載的各式不同的技法所感悟，以及受到超現實主義及抽象表現主義半自動性技巧的啟發的結果。拓墨技巧的運用而達致的是自然本性的境界，呼應道家中以自然為美、自然而然的理想生命狀態審美觀，在一種純任自然的而不刻意的、去除過多人工痕跡後而完成的作品，被視為審美的至高境界。

劉氏運用拓印而創作的作品，經巧妙而整理及拼貼手法而組合成畫面，形成具有豐富肌理、樣式、空間及斑斕之畫面。這種經精心運用的元素，墨、色、貼等產生的多變的造型及空間感，隱隱透露出山水抽象的意味。從劉氏紙拓及水拓的多元技法運用，筆者從中得到啟發在於，如何靈活運用拓印的方法及變化，而能善加運用構成畫面。然而因筆者拓印的方式有所差異，其肌理的變化有所不同。劉氏的作品在某些畫面組成中，是運用部分拓印的方式與其它技巧方式結合後，拼貼組合成整體畫面。(如圖 3) 而筆者的創作方式通常是以整幅拓印後，再經觀察拓印肌理的形勢，確定構圖組成之間呼應關係，而依據筆勢走向而完成，是其作品為主要特點。

---

<sup>81</sup>同上註，頁 54。



圖3 劉國松 陰山 1961 水墨紙本 69.8 x 34.5 cm

#### 四、袁金塔(1949~) 拓印創作審美分析

在袁金塔的作品中，其中一系列的作品是運用拓印手法而完成，即是「生態圖譜」系列作品，源於他的童年生活的溫暖遊戲時光。早年的生活經驗在認識各種動物的世界裡中，仿佛照亮了他心中的無限亮光，在幼小心靈的中珍藏了這心靈的圖譜，不管是橘蛙、瓢蟲、蝴蝶、甲蟲都是平等而獨特的，動物的姿態、樣子及自然鮮活的色彩，彰顯出大自然不可言喻的生命形態。

透過拓印手段而表現出來的情感意象，這是觸動純樸生命後而幻化成情感肌理的手段。它保存了童年的生活所積澱下來的美好憶念，爾後變成藝術創作的素材。從拓印的創作手段可以逐漸轉化個人的情感，到微觀、觀物的宇宙觀，而形成拓印心靈風景的藏經閣了。在不斷的拓印不同的物件對象裡，可以深刻體會到稚子之心的自然之觀不同面相，從「一葉知秋」的角度來體悟生命之歷程，拓印是一種反映隱藏心靈的能量，不斷去思考及觀賞其自然而然的葉紋、葉脈等拓痕，等待它們華麗變身的不同歷程，會羽化成另一種生命的形態。有時變身成魚、幻化成蝶、變化成毛蟲，從一片自然的落葉拓痕開始，瞬間的想像變化後，再補充適當的添加眼、鰭、尾、頭、尾、觸鬚、軀幹等具象之形，再施以主觀的鮮豔之色，頓時化成色彩斑斕之葉魚、葉蝶來。在理性的排序中鋪滿畫面，生命之生機意象洋溢。袁金塔的從拓印意象轉換具象之間的整體心緒變化，是理解其創作的關鍵之要素。在其拓印世界中，具備更多的技法的交替結合運用，如製作陶版上墨，上色再以拓印方法。袁氏對中國傳統文化有著深厚的興趣與認知，認為這是具有豐富底蘊的文化菁華。所以他以改寫塗抹、拓印、複製方式植入《詩經》、《素女經》、《山海經》、《茶經》、《本草綱目》等文化經典中，以此技法來詮釋表現其中文化的厚度。而且不甘只停步於歷史的回顧中，也把

眼光放到當今的政治、性別的議題及科技資訊上，用諷刺、揶揄及逗趣手法來創造新形象，在拓印的不同面相的世界中，融入蛙、牛、海象、海獅、蟲蛹、骷髏頭甲蟲人形象的人類或神靈，創造了半人半獸半神作為溝通神人的媒介。這些改裝人物成為袁金塔象徵資料庫的重要語彙或意象。

袁金塔不但在自身文化根基中找到豐富的養份，亦在西方的文化及形式中得到洗禮。不管在題材、形式及技巧都能縱橫四方，不拘泥於成見及現狀，努力創作，且不斷將深具中華文化特質的作品呈現西方藝術藝壇，讓中西方文化得到很好的交流機會。

(如圖 4)



圖 4 袁金塔 2000 《莊周夢蝶》局部 水墨、綜合媒材 60 x 120cm

## 五、李重重(1942~) 拓印創作審美賞析

李重重一直對水墨繪畫創作保有赤子之心，對水墨創作具有不斷探索實驗的精神。不管是在媒材的運用、題材、畫面的組織構成上，去發現不一樣的可能性，而不是停留在傳統的規範之限制內，而能開拓傳統筆法以外的表現性。即是運用潑墨、拓印等方法，也大膽運用螢光與亮粉壓克力彩融入，再以宏觀與多樣的組合構圖方式，而完成繪畫一系列的作品。<sup>82</sup>在水墨形式中發展主題的多元性，在自然與人文的不同面相裡，游悠其中，以一種遊戲的心態去完成不同技法所產生的效果畫面。在一種精神自由狀態中，姿意遊興中的筆隨心走，是自然流轉中創造別具神采的生命筆觸，都是無法複製的佳構與筆意，在不斷的實踐中累積出渾然天成的技法，在自然而然的偶遇完成。

李重重的題材是以自然的意象世界為主，在瀚墨芳華的世界中，可以幻化成自然萬物的大巧若拙的形象，在四季的色彩的世界穿越從叢間，在水平與垂直之間呈現平衡之感，在舒散中時而輕靈，時而濃重，在色與墨之間互相滲染的層次裡，散發出墨彩的餘韻，是大自然的四序之時的色彩，悠悠而成凝固了幽靜的瞬間。在自然安靜的凝視中感悟萬物之間的豐美意味，在抽象意趣中的植物花卉的結構、精神，藏著絕美的孤寂美感意味，在畫面結構中大面積的墨、彩塊、虛與實的相襯之下，是自身對自然萬物印象的詮釋，也是傳統自然審美的精神與現代水墨的脈絡連接。是李重重自身靈魂與氣質的化身，透過自然多變的筆觸而塑造出心中的恬靜的沉思。

李重重在長達五十多年的水墨藝術創作當中，其藝術風格在東方自然哲學情思薰陶下，形成了富涵詩情畫意之浩瀚無垠景象，創造出令人心神嚮往之境。從六十年代

---

<sup>82</sup>張玉音〈李重重 柔勢維谷的天地賦得〉<https://artouch.com/views/content-2998.html> 典藏 ARTouch

始，李重重就受到老師創作觀念之影響後，從此啟蒙對抽象藝術風格的探索，從此打開了抽象世界的潘朶拉的盒子，繪畫的抽象世界的創作元素是由點染、潑灑、勾勒、拓印與乾擦等方式進行，在形式方面是由點、線、面的有機組成畫面，由某種符號而組成了抽象的山水自然意象，畫面由收放自如的筆觸、張馳有度構圖的畫面，形成天地與心神合一的境界。至此不斷在這種抽象意象的世界中追求與探索，在心與自然的對話中逐漸形成個人藝術創作風格。在身體律動下揮灑自如的運筆裡，是精神內心與畫面意象的對話呼應。此件作品呈現的是拓印、筆意、水墨渲染、墨彩色塊的對比中，完成了化蝶的意境的自然創造。(如圖 5)

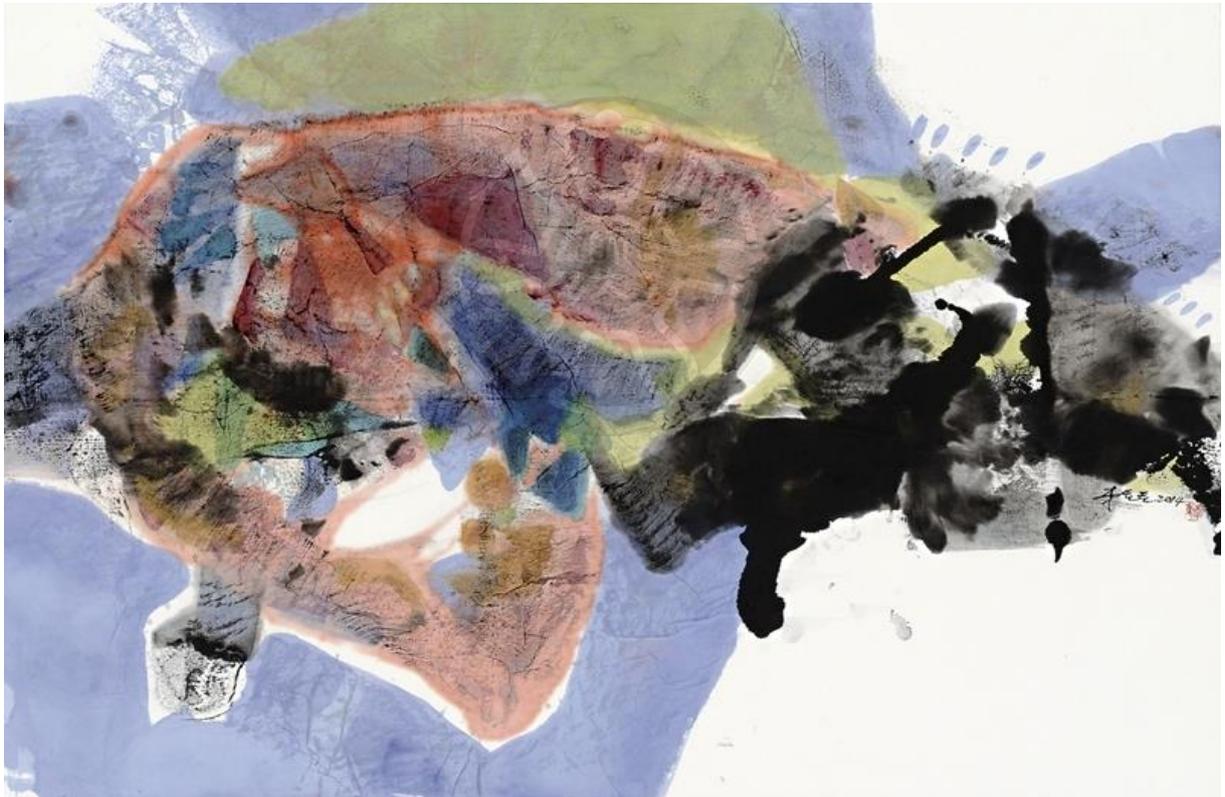


圖 5 李重重 2014 化蝶 水墨設色、紙本 59 × 90.4 cm

在以上五位前輩畫家的創作過程及作品可以看出，他們各自運用了不同的拓印方式與技巧，而表現出各自不同的形式美感與內涵，盡管都是源自相同的原理手法，但是都能發展出各自的繪畫形式語言及表現內涵。

拓印手法有著不同的理念及手法方面，筆者以當代藝術家徐冰為例，以能體悟水墨拓印性的更多不同意涵。以徐冰的《鬼打牆》（1990—1991）作品為例，簡要說明一下他的拓印的手法及意義，以比對以上所述五位前輩藝術家創作手法及內涵的相異之處，擴展對拓印手法更多的視野。徐冰創作此作品的緣起是受到當時的時空環境之影響，因某件社會政治事件所觸發而起，而使作者生活的心態產生了變化，而想脫離本來的生活空間，在對未來產生許多不確定下，而打算出國以轉換心境，也不知何時歸國的情形下，想要拓印一個巨大的自然物的計劃，是對自身生存的環境一種記念行為。於是《鬼打牆》這個作品中，徐冰刻意將身體運動帶入了他的作品；多年來上山下鄉四處走動以及木刻刀法的身體性經驗，也都呈現於這個作品中。《鬼打牆》則結合了針對系統進行衝撞的符號革命以及身體性參與的創作模式。長城具象地代表了中國文化龐大權力體系的防衛工事與鞏固建制。堆疊於巨幅城牆拓印布幕之上的泥土，視覺上造成了突兀的阻斷破壞效果：既銜接城牆與土地的關聯，亦凸顯其人為的防禦工事與大自然的泥土之間的斷裂。然而，正如徐冰所說的，這個實物拓印的製作將三維空間轉為二維空間，將自然轉為平面，更重要的是：我們從這個作品所看到的或是體驗到的，更是勞動轉化為拓印畫面，透過真實工作而留下的身體性接觸痕跡。這個作品也說明了徐冰參與式的製作與勞動過程形式化的行動美學。<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup>劉紀蕙，〈後 1989 資本主義美學化的時代：徐冰的藝術革命與行動美學〉，《現代美術》（臺北：臺北市立美術館出版，2014 年 6 月），頁 13-25。

筆者認為徐冰的拓印創作特色，首先是將拓印手法從不同空間轉換形式，內容上結合自身的生活環境及事件的因素，再融入了身體性經驗，借此作品來對政治、歷史文化及自身心境的看法與表現。(圖 6)正是因為有這樣的特質，與上述五位前輩畫家的創作手法及特性較來看，徐冰的作品更具當代性的意味在於去除了所謂的平面繪畫性，融入生活體驗、政治、歷史等元素於作品中，(圖 7)作品本身表現方式沒有太多的人為加工特點，具有行為藝術、觀念藝術特徵。這也是與上述五位前輩畫家創作特質方面的相異之處。



圖 6 徐冰 鬼打牆 工作情形



圖 7 徐冰 鬼打牆 1990-1991

所以可從以上創作者的作品特色來審視，從拓印的各自不同表現手法中，有形成傳統山水意象的、表現建築與風景的構成的、不同肌理組合的拼貼出山水意境的、拓印實物而轉化不同形象的、拓印與潑墨成畫面的等方面，各自有自身的獨特的觀念及行為理念詮釋方式。





## 第三章 創作理念

### 第一節 創作中「道法自然」的思維

「道法自然」具有不同的層面的思考方式，首先是自然存在的一種內在發展的規律，然後是一種自由自在存在於環境的狀態。從不同的層面來看，不管是在社會管理、人生生活與藝術創作，都是要向大自然學習，是「師造化」的過程中，體悟到萬物自然運行規律的真諦。所謂「自然」，就是任由大自然的一種規律而運行，而沒有人為的參與其中的改變前的樣子。會有各種各樣的因果關係存於自然萬物中，在不同的環境因素下有著不同的影響與限制，當人所至之處所觸到的萬物之境，都是自然而然而存在的世界。

中國現代水墨畫家深刻體會到「自然」的美學價值，因而他們除了費盡心機去掌握種種妙若天工的隨機性效果外，還致力通過其他手段特殊的繪畫手段，以仿效自然界各樣賞心悅目的紋理斑痕。<sup>84</sup>

若從筆者的創作過程來看，在拓印伊始，先以自然而然而所形成墨脈痕的骨法出發，是由宣紙在遇水後產生的自然皺折為底，在一種偶然而隨機性的筆墨技法裡，而自然形成的筆觸、形象間來延伸，經想像後，得之自然的筆法而逐漸形成形象的創作過程。在拓印的肌理變化規律裡能夠發現其變化的特性，在變化的規律中形塑出自然之形。在面對不同形態之形時，能夠養成敏銳之眼光與態度，在既有的拓印之形態中善於發現其中意象造型的規律。

<sup>84</sup>李君毅，〈得之自然-中國現代水墨畫美學初探〉，《香港現代水墨畫文選》(香港: 香港現代水墨畫協會出版 2001)，頁 49。

在自然形成的肌理中，具備了一種自然內在的規律，在這自然運行的情形裡，不斷變化的當中，能夠掌握及善於發現其適當時機及意象，而能順勢而為勾勒出自然山水的意象，成就重要時刻而完成的形象。時機永遠存在於不斷變化當中，只有具備這樣的變化，才能有更多的塑造性。換言之，即是說拓印出來的形象是一種抽象性的意象為主，所以它不是已被定型的一種僵硬而停滯的狀況裡，而是存在更多的可能性及突破了傳統的胸有成竹的理念，透過拓印而成的肌理意象是一種自然而然變化多端的形象，正是可以發現更多意象契機的基礎，在大自然和任運自然這種外在和內在存在的方式之間，尋找一個「正好」的契機，就是表現任運自然的最好方式，且以此方式去面對所呈現偶然多元的形象。而這樣的肌理筆法自然而然地形成了山水的意象，表現出山水的自然意象之意。因此這樣的筆法也是呈現多元性的特點，美學上的多元論的一個重要論據就是「多」，因為真實存在的東西總是多元而豐富的。

因此「道法自然」與「任運自然」等相關觀念，是引導筆者自身創作的理念及方向，往往是要面對充滿未知的洪荒的境地。在向前探索的過程中，少不了是佈滿坎坷泥濘的冒險未知，因為是走向一個不是已完備的格式規範的表現手法，是既要兼顧傳統與現代之間的平衡點，又要試圖尋找個人的創作特殊的方式，挑戰至此啟航。山水畫創作中的人與自然的關係，是經創作中山川意象得到表現出來，是經畫家想像後的山川造境。是人格化後的自然意趣，即是「丘壑內營」的寫照。

古代山水畫家是以一種以心接物，借物寫心的心態，放棄機械式描摹實景的方式。從時間軸上的歷史上看，五代與北宋間，山水畫的創作藝術已經成熟，畫家們師造化而有所突破，不只看到景物的表層美感而困惑，而能融化於胸中，而能以意象筆墨寄

情遣興，正是丘壑自營的關鍵所在。以意境先行，丘壑隨之，而能發於筆端，不同的名家而自成一家，既有蕭疏清曠、凝重典雅又有雄渾質樸，各顯風韻，名家都有取得情景合一的能力，情與筆都能充分運用而能表現景與情特點。「丘壑內營」意味著客觀與主觀、物與心，外與內的矛盾方面，在創作實踐中，名家善於掌握這一辯證關係，自然美融化於意境中，憑借意境指導下的形式美的筆墨，方能體現生動、豐富的形象中，運用自然美以塑造藝術美。<sup>85</sup>而筆者的創作方式，正是「丘壑內營」的真實寫照。

中國傳統美學中的自然生態意識及美學的源頭，來自於自然中的山水標準及審美意識。筆者的創作動機在於在歷經多年的創作後，經整理及思考後理出發展的方向，當代水墨創作最重要的理念是如何發展文化基因的特色與自身的藝術個性語言，而個性語言形式的完備，離不開其藝術觀念、創作技巧及形式的參與其中。而改造記憶中的表象而創造新的形象，善用經驗形成的意象進行新的組合，能在重新被感知、理解對象。在形象思維中添上抽象意味，即是對其藝術本身語言的純粹追求、概括、錘煉及升華的過程，進而逐漸清晰自我造型特點，就是以山水意象與身體意象的互相融合方式，筆者創作的山水與身體意象共為一體的結構意象化，隱晦於如山水的意象中。山水與身體的關係在於道與自然的關係的延伸，萬物的源頭在於「道」，所以人的本性也是道性的體現了。「道」的本質就是自然，它本身所包涵的是，一是萬物生命本身所依存的自然環境的條件，二是人的生命生存的原則所效法的對象。在中國古代的哲學中，人對自然的態度應當持有敬畏、平和喜樂之心的相處之道，將自然視為高於人類的存在，於是在這樣的觀念之下，就反映在藝術美學上，「自然」的意識成為了審美哲學上最高準則。因此判斷是否具有更高的審美價值，不是人的意志及因素決定，

---

<sup>85</sup> 《伍蠡甫藝術美學文集》，上海：復旦大學出版社，1986，頁184。

而是超越人之上的自然因素。自然不僅是賦予萬物生長的依靠，且是藝術創作最好的素材、對象及活力的來源，而且最終使這些傑出的藝術創作作品可以超越時空，成為不朽的文化遺產最精華的存在。

以自然至上的意識從歷史中去追溯的話，在魏晉南北朝時已充分表現出來，這時期不僅用「自然」去品評人物，同時也用「自然」去品評藝術品。<sup>86</sup>形容人的外表的美時，無不運用自然的形態加以對應之，如在《世說新語·容止》中寫道：「面如凝脂，眼如點漆」；「之為人也，岩岩若孤之獨立，其醉也，傀俄玉山之將崩」。<sup>87</sup>就是例證。人們在評鑑藝術品時，則有「巧奪天工」之語，意即若把大自然當作審美標準的話，是超越了大自然美的高度，是對這藝術品至高無上的評價了。所以不管是對人，還是對藝術創作的評判的標準在於，是他們更接近大自然的特質而已。「自然」便成為了最高的美學價值標準。

因此筆者創作的主題是山水的抽象意象，而這意象中是與人體的物理結構形式作結合形成的自然形象中，達致美存在自然形式的目的。之所以要把山水作主要的媒介來創作，是因為山水畫本身所涵養的是中華民族重要的天地人生觀。充分表現出人畢生追求的至高意境的狀態。在精神上是人生觀可以寄寓於自然的最佳場域，可以寓感情於大山大水之中。筆者認為，若是純以山水的意象作為主題表現的話，以美形式來說，審美感受可轉化為審美表現在筆墨、構圖、線條(皴法)等筆法運用。然而在作品的深度及內涵方面，會欠缺相關的厚度。因此若是山水意象及人體結構結合的創作手法而創作的話，會彰顯寓意人身的小宇宙與大自然的互相呼應的關係，能夠表現不同

---

<sup>86</sup>同註 52，頁 54。

<sup>87</sup>劉義慶〔南朝·宋〕下卷容止第十四。

形態的自然美，這樣的作品更能承繼傳統美學審美，而又能結合當代的審美意識的創作方式，進而創造出具個人語言的藝術美。

人體本身形態所具有的美感，與山水畫的「自然美」有著異曲同工之妙。如果透過人體的肌肉、骨形、神經之形態來轉化為藝術的造型形式語言的話，且可以融入水墨畫的山水圖景意象中，而能隱喻傳統哲學中的自然審美觀的美感與身體觀。當中所涉及的有關身體觀的意涵在於：「身體」首先是人類原初的肉體與生命，在自身擁有的知覺能力往往是脆弱及變化的，若以身體的結構方式而彰顯思想的話，就是藉著道家的自然山水中的與身體之間的關係的思想，也就是由身體所活出的思考，人「心」應在身體諸器官「體」之上，思想慾望支配及認知，所以人應從身體的束縛中解放出來，將「心」昇華至精神的理性境界，以完成「德」的最終階段。

郭熙在《林泉高致·山水訓》在提到，把山擬人化的是：「山水大物也。人之看者須遠而觀之，方見得一障山川之形勢氣象。若士女人物，小小之筆，即掌中幾上，一展便見，一覽便盡，此看畫之法也。」<sup>88</sup>

觀賞山水如觀賞男性之形象，朗朗如日月入懷的光彩照人；眼神爛爛如岩下電的神彩秀美；爽朗清舉若孤松獨立的挺拔；眉如紫石棱的有棱有角；似珠玉在瓦石間飄如游雲；氣勢軒軒如朝霞舉；卓卓如野鶴立於雞群般與眾不同，以上的形容讚美的語句，皆是以自然之貌相對應之人的形態而言，只有具備了這些自然的特質，才顯示其超群絕倫之美。也在強調了整體的氣質之美。

---

<sup>88</sup>郭熙，《林泉高致·山水訓》，見《中國書畫全書》，第一卷，頁497。

此處形容山之雄偉、大氣、厚重、睥睨及豪邁，其精神的煥發、顧盼神氣、或恭敬如輯，或上有林木作冠蓋，仿佛如在描述一位俊秀而意氣風發之雄性男生，其各種人的姿態惟妙惟肖形態都融入山的樣式中去了。

於是再進一步來形容以人身體內部器官形象化山的形體來了：山以水為血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神彩。故山得水而活，得草木而華，得煙雲而秀媚。水以山為面，以亭榭為眉目，以漁釣為精神。故水得山而媚，得亭榭而明快，得漁釣而曠落。<sup>89</sup>

在此山脈中，同樣在人的身體中找到相對應的器物，血脈是山中的溪流、毛髮是披滿山坡的草木，於是有了水的滋潤，萬物就活了起來。有了草木的繁盛生長，頓生興旺生命之氣象；有了煙雲山嵐，風情更加秀媚；漫流山間的水是山的妝容，山亭水榭是人的眉目；水間有了漁舟垂釣的魚翁，山中頓時有了生氣精神；山水畫的構思奇妙的佈局在於，靜態如亭榭的點綴便成了如眉目般，有了漁釣在山的其中更顯空曠靜寂起來了。

而筆者所創作的山水意象正是以這樣的理念去詮釋「自然意識」，是一種美與宇宙的關係，而美與道思維的方式，正是以「靜觀」的思維方式把握美的道。所以要求在未作畫前的準備功夫，如觀睹風起雲湧、觀花盛花枯、信步清吟、品茗焚香中，累積感悟所得，進而感觸興發，迸發創作衝勁，即鋪紙筆來，筆底波瀾起。欲罷不能矣，遂在自然活潑天機之時，意出塵外之自然意境油然而起。由於想像力對於藝術創作具有特殊的重要性。它與藝術的審美本質直接相關。<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup>同註 6，頁 229。

<sup>90</sup>同註 41，頁 95。

筆者運用任運自然的拓印技巧的語言去表現傳統哲學中的自然審美觀，只有把握道家哲學精神與藝術的關係，才能把表現的對象意象化入萬物之中。在靜觀的活動去體味自然宇宙的渾涵蒼茫的畫面，悠遠無垠的胸襟與情懷，在澄然的性情中，是在美的自然的觀照下還原宇宙「道」，所以在進行創作時方式並不是直接模寫客觀自然山林之容，往往是在遍賞山川秀美之境後的內化成心中的山水，讓自身的神思超越了物象外形的局限，以虛靜養氣的方式傾注於自身的創作過程之中，以景由心生的方式中完成創作過程。

筆者所借助自身的獨特創作形式，先以一種肌理的筆觸拓印出如自然造化般的脈痕後，再根據畫面構架作整體來經營。在變化體格中，在新穎的創新意趣中擷取山水意象。客觀的自然萬物並不是畫家直接摹仿的形象，它只是畫家在靜觀之始對自然之感化初階。畫家的思維應超越客觀自然物的形體局限的「有」，進入「無」的自由虛靜之境界時，客觀自然的具體形象的已不再重要，正所謂重情境而引發的情思而非事物的表象，呈現道家之審美意趣，在中國的自然哲學觀中一直強調天人合一、物我交融的過程，在筆者的創作過程的每一環節中，確實有體會到其中的奧妙之處，即是情感因素與物的不斷交織作用下產生的情緒變化。在心隨筆運的過程裡，往往是主觀的意志及情感滲透了「表象」的結果，這所謂的「表象」與客觀自然形象相比較之下，實際有了不少的差距，而這樣的距離中產生的是主觀能動性，體現在「似與不似之間」微妙之處，而這樣意象的正是表現了不受客觀真實性局限的特性，而成為了一種相對的獨立存在。

在靜觀中散發出多變、豐富的抽象性，亦是在提煉後概括性的意形。在捨棄次要的形象因素後，其藝術形式的構成高度概括的狀態，卻有意無意間產生合目的性的意涵，它產生了比具象有更多的心靈觀照，在似與不似之間的美感，闡釋中國繪畫美學中的另一種美感，強調的審美在於「神似」更勝於「形似」的觀點，而「神似」必是寄寓於相對的「形似」之中，而神之托之處在於畫中的環抱起伏之勢，如跳、如坐、如俯仰，自然山性即我性，山情即我情，而落筆隨心而生矣！這是多樣化的變化形態多樣性，而構成了一個極為豐富、飽滿、充滿著非凡活力和旺盛生命而異常熱鬧的世界。<sup>91</sup>



---

<sup>91</sup>同註 8，頁 77-78。

## 第二節 個人作品山水意象融入身體元素的學理依據

從道家自然審美哲學中的身體觀來檢視自身的創作理念，中國古代之身體觀建立在傳統文化、道德及修身之上，也是其理論的基點。目的在於維持封建社會秩序，儒家對「身體」的觀念在於社會結構、君臣等級的思想；而道家的身體觀在於人與大自然和諧共生，天人合一的理念。所以傳統文化中的身體觀，在生理的層面上，身與靈不會對立。「心」也是「體」的組成部分，有異西方傳統的靈肉對立的關係。與人生的價值觀、世界觀與美學觀交織而形成其文化結構中的重要論點所在。若從道家特有的身體內景圖來看，即是在普遍流傳的「內經圖」<sup>92</sup>

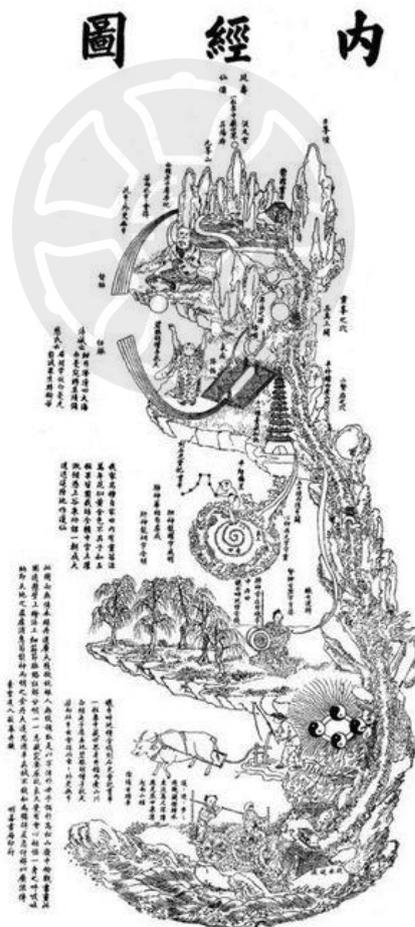


圖 8 內經圖

<sup>92</sup>維基百科 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%86%85%E4%B8%B9%E6%9C%AF#/media/File:NeijingTu1.jpg> 附圖

在這特有象徵系統中，有著神的看管，內部的五臟六腑都有各自的名稱，《內經圖》就是以一種內視的方式觀照身體內部狀態，再以山水風景圖體現身體內在的情狀。將身體內的氣脈的據點想作對應於大宇宙的福地洞天的特性，所以《內經圖》反映出道家的宇宙自然觀。天文、地理、自然風景在人身小宇宙中之中皆有對應與密切的關係。人體內在的山水，與體內的陰陽五行的平衡；與宇宙萬物中的天體生成運行的和諧，就是道家修煉的最高境界，謂之「天人合一」也。五行五色的對應關係及象徵性，代表身體中的不同方向與功能系統。其目的都是道家幫助修煉後而達到安頓身心之功效。而道教的水墨畫，常以筆墨濃淡變化多，並常呈減筆、快速、粗放、自由的風格，在強調道教的「變化」之趣的要點。因此筆者所創作的山水意象中融入身體的意象，以此來呼應從《內經圖》得到的啟發，而完成自我心目中的山水意象的創作。

《莊子》是將《老子》那種哲學性的宇宙生成論，轉為另一種更具身心經驗內身體生成論語言。在中國天人合一的形上觀之下，「天地大人身、人身小天地」是一種對應之關係。所以，宇宙的生成和人身的生成之結構與歷程，從存有論的結構來看是相應的。<sup>93</sup>這是筆者創作中畫面詮釋出「天地大人身、人身小天地」的主要理念依據。在人與自然的關係中，把自然山水擬人化，以人的身軀與山水相比是中國傳統的審美方法。<sup>94</sup>

從創作的觀點上看，常以虛實、黑白、平衡等來構成畫面的意境，即是以一種對比的內涵中產生審美性。一如道家哲學中，一直欣賞看似弱的事物，如水、小草及舌頭般，認為表面柔弱的樣子，其生命力反而是強大的。誠如在畫面的構成中，通常虛

<sup>93</sup>賴錫三，《莊子靈光的當代詮釋》(新竹: 國立清華大學出版社，1986)，頁 123。

<sup>94</sup>同註 18，頁 171。

的地方是最難表現，也是最有意味之處；而在傳統的文化中，所推崇的男性的形象特質是文人雅士的文弱書生，呈現是一種陰柔的美感。而這種的柔美之境，也反映在畫面的虛無飄渺的山嵐與的含蓄之美。與西方古希臘崇尚的健美的體格不一樣，當然他們不只是要求外表的健美的肌肉的線條，亦要有如哲學家般的思維，這樣的人才是健全人的狀態。呈現了東西不同的審美意涵與人生觀。

中國古代的文人智者中沒有出現對人身健美有正面的論述，正是受了儒家思想的「勞心者治人、勞力者治於人」的影響，有能力的人會運用智慧的大腦去管理及統治人民，不必去鍛煉成具有體健的身體。就算外表看起來是瘦弱的儒士，竟也成了是在上位統治階層身份的標誌，相對地，對從事體力勞動的階層的人五大三粗的身格體形，會被投以鄙視的目光。所以在古代的文人畫的人物形象中，清一色是體態陰柔的文人形象，以一種閒適超然、智慧卓絕的姿態出現，認為人的力量、能力非透過肌肉來實現，而是運用了「精」、「氣」、「神」等內在氣息及精神狀態來展現其高超的能力所在。這就是古代對身體的形態與思想的觀念。簡言之，場所的身體就是指「形」（體），而流動的身體就是指「氣」。<sup>95</sup>

以道家的哲學體悟到，一是對所謂的強者的定義及欣賞的態度；二是對所謂的弱者抱持一種肯定與讚美的態度。從藝術品味的層面來看，則是注重虛無而不定性的變化，在一種含蓄而自然的變化中尋到生命的真正的意味。非用一種強壯而直接的方式去面臨發生的狀態。

---

<sup>95</sup>同註 94，頁 121。

與西方哲學家所認知最大的不同點在於：西方人認為身體所涵養的力量是來自身體的肌肉和骨骼的實體，能夠操控及支配的來自於肌肉，中國人相信人的自我操控來自於「氣」，它是生命的根本。「氣」的內涵在於：首先清靜無為，致虛守靜的心境，然後是在吃食米谷之後產生之氣；再者是維持生命的呼吸之氣；最後是自然界之氣。對於中國古代身體觀的大傳統而言，形體做為一種具體的場所的存在，它本身既不同於西方自古希臘以來，解剖學意義下的肌肉型身體觀，而是是在形體背後的氣、脈、穴所建構的生命系統。因此筆者在拓印而形成的山水意象的創作意境裡，所強調的重要特質「氣」在創作中的重要地位。因為作品中所呈現的「氣韻」，正是藝術家創作所表現出來的審美趣味、藝術境界、風格特點的辯識度。「氣」這一概念在魏晉至齊梁美學中的重要地位。從哲學上看，漢代是重「氣」的時代，把「氣」視為天地萬物產生和變化的根基。就作為自然的一部分的人來說，「氣」既被看作是人的肉體、自然生命得以存在的根基，同時又和人的精神、智慧、賢愚、善惡密切相關。<sup>96</sup>

所以我們看到古代文人畫中的身體都以展現「神」和「氣」為中心，通過練「神」、養「氣」而達到「美身」的境界。如此看來，所強調的是內在的「心」，只有通過養心與練氣，能與萬物感應及同步，才是達到身體的至真境界。因此反映在繪畫創作上就是要求氣息的自由，在一種生動的氣韻中表現出人的精神境界，是心思蕩漾，心神飛越時空與忘懷物我中完成的「神思」之運作。

從歷史的時代來看，理想男性幾乎都是文弱書生為主，表現出陰柔之美的原因除了以上提到的原因外，另外還有一個特殊的原因是：就是君臣不對等的關係而造成。

<sup>96</sup>李澤厚 劉綱紀主編，《中國美學史》，第二卷下，(臺北:谷風出版社 1987)，頁 960。

君主對臣子的要求是忠誠，而非自身的強健的體格。君臣的關係就是陽陰的關係，臣的基本屬性是對君的馴服、柔弱的一方，而把身上的陽性特質降低，所以此時身體的意涵就是由政治封建等級制度所制約了。身體與社會的意涵反映在畫面的關係是在主次之角色，順序的變化、漸變等形式元素的特點。

對於中國古代知識分子而言，與皇帝的關係中，他們要強調的根本不是自己的體格，而是忠誠。這個「忠」的要求是中國古代政治生活中最重要的原則。但是，在這個原則中，我們會看到「君臣」的關係實際上在「陰陽」的體係中是被這樣理解的：君對應陽，臣對應陰。如果一個知識分子要強調自己對皇帝的「忠」，那麼他實際上就必須強調自身陰的屬性，而被他人所馴服，而不是強調自己身上陽的屬性，這是中國古代身體政治的屬性決定的。如果從這些關係延伸到自然山水的關係時，就是具有形式表現元素取捨的關係，把人的自然性格與山水的特質作了相對的比喻方式。人與自然之間關係，就是多角度與層面之間連接，人的神采與自然山水的氣韻連接；人的面貌與自然山脈的形象連接；人的身體結構與自然山體的對應組構連接。上述這些的關係都會從君臣的關係裡得到啟發與體悟。

人與自然景物的關係有三個層面：一是人的言行與品格與自然景物的相關性，即是運用自然景物來增加其形象性，從中可以間接看到對自然美趣味上的追求。也是一種以物喻志的方式，如菊花於深秋開花，不畏風霜，格調高雅；竹子的中空清澈而被人認為高風亮節等，都以此比喻人的性格特徵；二是大自然擬人化，誠如郭熙形容四時的山脈曰：「春山豔冶而如笑、夏山蒼翠而如滴、秋山明淨而如洗、冬山慘淡而如

睡。」<sup>97</sup>把人的形態與表情生動比喻於山脈上了；三是亦是把自然山水擬人化。只是擬人化的方式不一樣了，郭熙在對構成山水自然美的諸要素的表現作了分析之後，找出相似的屬性而在自然山脈中有著彼此呼應。就是他所認為的群體關係中存在一種有序的秩序美，而這種美是由與人體的結構與物質所組成的整體相關，即是之前文中所提及的，郭熙所說的：「山以水為血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神采。故山得水而活，得草木而華，得煙雲而秀媚，得亭榭而明快，得漁釣而曠落。」<sup>98</sup>把自然山水擬人化，以人的身軀與山水相比是中國傳統的審美方法。當以山為主體的時，石是骨，林木是毛髮，水是血液，煙雲是神采。當把水看作主體的時候，山是水的面目，亭榭是水的眉目，漁釣刻畫了水的精神。這種種比喻不單是為了生動和具有形象性，更重要的在於突出構成一處理想山水風景時各部分因素之間的緊密關係。<sup>99</sup>

藝術創作最重要的是要彰顯其個性的表現，在不斷創作中發現獨特表現方式。最忌諱的是雷同的千人一面，要具有跨越共性的藩籬認知的觀念，掃除整齊劃一的一元論的殘害，創作中的審美觀應在多元論的觀念指引中，才能誕生出無限生命力的氣象來。

---

<sup>97</sup>同註 18，頁 170。

<sup>98</sup>同上註，頁 171。

<sup>99</sup>同上註，頁 171。

### 第三節 『易經』中的身體觀、道家自然審美觀與山水關係

運用身體的象徵在《周易》中佔了很高的比例，其目的是明顯的，絕非僅是偶然的巧合。原因在於對自身的身體是熟悉而了解，在了解其身體的功能與作用後，而應用於在《周易》卦爻辭所出現的身體名稱或意象，正是以身體的各個部分及器官作為意象，不管是頭部、軀幹四肢相關的身體象徵，不同的卦中具有豐富的身體意象也是與此有關。艮卦中的對各個身體象徵，粗略可以了解《周易》中有關於身體象徵的運用及其哲理內涵。身體意象依照其不同之所在位置與功用，而被賦予不同的象徵意義，若對身體的不同功用有深刻的體驗的話，就會對其所欲象徵的思想內容，也就能輕易的理解，進而產生共感了。

從《周易》中充斥的各種身體意象來說，身體與自然有了對應的連結與有密切的關係，人的身體就有如一個小型的宇宙一般，是一個完整的有機體，不一樣的器官皆各司其職、各安其所，而成就了一個完備的「小宇宙」。透過身心的修持，將生命向上提升，進一步得以通達大宇宙，與之產生連結與呼應。因此，將身體作為象徵物，不僅有其文學價值，更是深具人生哲學內涵。

透過其豐富形象化、生動化身體意象的象徵，其闡釋的概念或事物更加清楚易明。象徵即是透過具體的意象，表達抽象的觀念和情感。而能激發相關的共感，進而可以寓深刻的哲理與意涵於其中，進而與欲其它事物產生連結，而能拓展更多的象徵意義，去了解其中所蘊含的深刻意。這正是以身體意象作為一種媒介而能延伸出其哲理性、觀念與情感來。

易經中所揭示的「身」的意涵是個人所處在一個表現的場域中，所呈現的社會價值觀。因此在《周易》都是以多樣而生活化之物來作為象徵物，即是以動植物、自然、器物、食物、人物及人體等。藉由如此的表現方式，目的在於使抽象的哲學概念加以具體化、形象化。其中提到的與相關的人物與人體，就是強調人與自然的重要關係，就是一種經過修身後而符合社會期待的整體表現。在「觀物取物」中完成哲理的建構。其中「體」的意涵是指一種開放性的無限擴展的容器般，因為它是針對人的精神境界而言，最終達到神與宇宙萬物合一。是個人對生命關懷的深度的實踐。

從「易經」中有言「藏器於身」與「近取諸身」，「身」是由物理性的器官組成的具象性結構，而「身」的另一層意涵在於生命價值觀方面，如何通過修身、安身等完成其道德的人格健全的過程。所以「身」的修煉在於外在行為以內在價值觀的修養的雙重作用下而為之。在古代的封建社會的等級制度中，能夠接受良好教育機會的絕對是處在上層階級的王公大夫們，反映在他們「身」上的行為，一定是代表了社會的主流價值所在。因而，「身」在這樣的社會環境中，其獨立性是不存在的，是屬於家族、國家的公領域。因此在《易經》談論到「身」的定義時，必定是超越個人修養相關的意義，而是與國家興衰與社會管理等方面產生密切相關的。「身」的外在表現，必然是由「心」的內在修煉而成之後的具體表現。因而古人會用以「身」來形容國家的組成的意象，身體的各部分暗含了國家的各級行政部門，因而國家的各部門要改變的話，如同改變人「身」結構一樣，不是件容易達成的事。在藝術創面的層面來看，也是透過種種的實驗、體悟而出新的有價值的方法，而完善及擴充其創作表現手法。種種不同的表現手法，借用以上的一句話，即是必然是在「心」的內在修煉而成之後的具體表現。

易經中的「體」的意涵在於: 它是不受限空間的概念，可以在不同的變化中產生不同的伸展性，猶如「氣」的特質，故孟子有「氣，體之充也」的說法。在傳統的儒家的經典中，「體」比「身」具有更廣闊的容量，在有機的變化的吸納時，與外界的接觸及互交流中，發揮其深層的精神文化內涵。因為「禮者，體也。」禮者，蘊涵著政治、社會制度及規範之意，所以其「體」的意涵早已超越純粹物質的身體之意了，而因「體」在內在精神世界中產生潛移默化後會產生各種的變化，在無形、自然、循序漸進中自然而變，而這樣的變化是要經歷時間的歷煉與摧化，正如灌輸教育的理念在人的心中時，猶如在體內播下種子般，體內有如一容器，這空間潛力無限，不受限制，而成就大小就完全端看自身的努力與實踐而定。而當自我的生命實踐到一個圓融的層級時，將是呈現萬物一體、沒有分別的狀態時，其生命的格局更為雄厚、視野更廣闊。一直來「身體」被當作同一概念來討論及看待，若將拆開來研究「身」、「體」不同的意義時，正是《易經》中身體觀所呈現的兩面向，「身」除了只是一種肉身的生物的結構，亦是一個人的表現場域。而「體」才是表現人的靈魂之處，沒有了「體」的參與，人是行屍走肉的空壳之軀。「體」是一個學習、內化及修煉的場域，因而它呈現是沒有固定形式的，依據個人對事物的內化的程度而完成的不同境界修煉。因此，筆者認為在藝術概念中的「體」就是一種創作觀念與理念。當這觀念得到發展時，其創作的想法及方向就有無限的可能性。創作的方法從來就不是有一成不變的樣子，它隨著自身的觀念及想法的改變而有更多的可能性與能量，它是一種精神的能量的動力所在，有了這源源不絕的動力，會促使有更多不一樣的創作方式。

道家是從人與自然的同一，人與自然中所獲得的精神的慰藉與解脫去看自然山水美的，《莊子》中〈知北遊〉說：「山林與！皋壤與！使我欣欣而樂與！」<sup>100</sup>但這個樂不是以自然山水為道德倫理的象徵，與孔子所說的「智」、「仁」之「樂」很不相同。<sup>101</sup>所以把自然的美與主體中的自我心境，逍遙無為相聯繫的。是人對自然的審美感受，是由自然的所喚起的一種超越出了人間世的煩惱痛苦的自然感，是對自然的一種更為純粹的審美感受。道家的自然美的觀念常被神仙化了，自然的美在於它是神靈之所居。但並非《莊子》對待自然的根本思想。<sup>102</sup>道家只是對自然生命所表現出來的無目的自由的愉悅感受，達到一種主體的精神、情感和山水的真正融合統一的狀態。

道家發展到莊子，一直強調人的虛靜之心，而人的藝術精神的主體，亦昭於人有生之歷程中，無可得而磨滅。涵融於道家精神中的客觀世界，實在只合是自然世界。所以在中國藝術活動中，人與自然的融合，常有意無意地，實以莊子的思想為媒介。而形成中國藝術骨幹的山水畫，只要達到某一境界時，便於不知不覺之中，常與莊子的精神相湊泊。甚至可以說，中國的山水畫，是莊子精神的不期然而然的產品。但這不是說他的精神，不在文學上發生影響。藝術精神之對於各種藝術的創造，可是說是一個共同管鑰。<sup>103</sup>

在此後的魏晉南北朝盛行的玄學之風，正是老莊道家與儒家融合之說，是在崇尚自然的老莊思想與儒家的經義哲學結合而形成的哲學思想派別。在其中可以感受到崇尚自然、道家之風能帶給社會的審美與藝術創作的啟發作用。因此老莊哲學在這樣的

---

<sup>100</sup>同註 22，頁 326。

<sup>101</sup>同註 97，頁 583。

<sup>102</sup>同上註，頁 584。

<sup>103</sup>徐復觀，《中國藝術精神》，(臺北: 臺灣學生出版, 1966), 頁 133。

時代得到推崇與賞識，得到了形塑人的灑脫的風度與氣質。也是受到道家的自然審美意識影響之下延伸的思想成果。

筆者的創作動機在於，如何整理及思考梳理出應發展的方向，當代水墨創作最重要的理念是如何發展藝術個性語言，能夠承繼傳統道家自然審美觀的特質，而能運用有別傳統的技巧與肌理，創造出既有自身文化基因的底子，又具有別具一格的水墨風格的面貌，避免完全偏離了自身文化根的弊端。而個性語言形式的完備，離不開其藝術觀念、創作技巧及形式的參與其中，而改造記憶中的表象而創造新的形象，善用經驗形成的意象進行新的組合，能在重新被感知、理解對象，在形象思維中添上抽象意味，即是對其藝術本身語言的純粹追求、概括、錘煉及升華的過程，進而逐漸清晰自我造型特點，就是以山水意象與身體意象的融入，把山水與身體共為一體的結構意象化，隱晦於如山水的意象中。

山水與身體的關係在於道與自然的關係的延伸，萬物的源頭在於老莊哲學中的「道」，人的本性可在道性中體現。「道」的本質就是自然，它本身所包涵的是，一是萬物生命本身所依存的自然環境的條件，二是人的生命生存的原則所效法的對象。在中國古代的哲學中，人對自然的態度應當持有敬畏、平和喜樂之心的相處之道，將自然視為高於人類的存在。於是在這樣的觀念之下，就反映在藝術美學上。「自然」成為了審美哲學上最高準則，因此判斷是否具有審美價值，不是人的意志及因素決定，而是超越人之上的自然因素。自然不僅是賦予萬物生長的依靠，且是藝術創作最好的素材、對象及活力的來源，而且最終使這些傑出的藝術創作作品可以超越時空，成為不朽的文化遺產最精采的存在。自然之概念在於一是指大自然存在的大環境；二是指

事物不經人為的介入而讓事物自然而然的運行的發展。只有深切了解其中的奧秘，才能體會所謂的自然所蘊含的豐富之美。

以自然至上的意識從歷史中去追溯的話，在魏晉南北朝時已充分表現出來，這時期不僅用「自然」去品評人物，同時也用「自然」去品評藝術品。<sup>104</sup>形容人的外表的美時，無不運用自然的形態加以對應之。人們在評品藝術品時，則有「巧奪天工」之語，意即比大自然當作一標準的話，是超越了大自然美的高度，是對這藝術品至高無上的評價了。所以不管是對人，還是對藝術創作的評判的標準在於，是他們更接近大自然的特質而已。「自然」便成為了最高的審美價值。

道家自然審美所追尋的物我兩相忘、天人合一的思想，希望能夠呈現自身的創作中，在真實與虛幻的山水意象中陶醉，在孤芳自賞中可以凝神默思，不會被外物所累，可以與道默會神通交流，進入一個可以自然而然的可洞照天地萬物，進而萬物與我為一的精神境地。自然而然陶醉於夢裡的畫境，早已超越其形跡的局限性，在澄懷虛靜的中可以觀照天地萬物的至美的純粹美的世界。在悠然獨處的狀態中，在無待逍遙的「坐忘」中自然可以虛靜其心，遊於物外。當心境已認知到繁花變遷是一種常態時，此時只願待在自身所創作的畫境中，在「致虛守靜」中，完成一種超現實的自由之境，進入精神上純粹的無我之境。可以感而通，道通共鳴，在「心領神會」中進入到物我相忘的浪漫詩性，如莊子般的美學構築的意蘊世界。

---

<sup>104</sup>同註 52，頁 54。

藝術之美存於自然中的景物，不管是花草樹木、山岳峻嶺，往往不以確切的語彙來剖析事物，卻又能令人確切感知存在，在超出物象之外的感性、觀照來傳達認知，其中關係亦如水中之月，光中之影，似有迹可尋，卻又尋之無著的特性，莊子中的精神活動的「游」的方式來跟大自然對話，在「游」的當中感受「道」的無所不在，在大自由、大解放的精神狀態中與自然萬物的共鳴。同樣地，在筆者的創作過程中，只有在心無礙慮來觀察畫面的意形時，才會發現在豐富多變的肌理及線條中發現大千世界來。在抽象的形態中可以看到自然萬物的千姿百態的精氣神，見證自然產生的皺折所形成的超乎想像之美感。





## 第四章 創作媒材、技法、形式與內容

### 第一節 創作媒材

在藝術創作時，創作者要面對的是如何選擇適當的材料去創作，不同的材料本身具有不同物質屬性、自然的特性；且可延伸至社會性與人文精神的內涵的層面。在藝術發展的過程中，創作者會利用材料的特性來表現作品的特色，而形成了不同的藝術流派、個人特質的元素。在不同的創作觀念及材料運用下，經多方位與層次的嘗試更多的可能性，對材料的了解與認知自是有另一番的見解。因此材料作為一種創作的媒介，自始至終伴隨著創作者的不同階段，隨著藝術的發展及個人觀念的變化而有所改變。材料本身的功能、地位也會隨著不同時空及發展進程而有所變化。在當代藝術中，材料形式甚至被創作者當作是表現其創作理念的重要手段，材料形式變成是創作者表現的重要語言，有時甚至是指非傳統的繪畫性物質材料，例如報紙、纖維、雜草等，在當代藝術表現中，常以不同的實物直接拼貼於作品之中，而材料本身成為作品理念的一種形式語言。也是當代表現形式元素之一。因此材料形式語言是隨著時間的推移與藝術觀念的發展而有了新的擴展，而拆除了繪畫與材料之間的一道牆，也打破了平面與立體之間的界限，繪畫與雕塑互相結合而融合，材料的改變也貼近了人類的生活。因此開拓了不同種類的材料範圍，而有了個性化的發展趨勢。

筆者在傳統材料、工具的基礎上，加入拓印肌理語言與材料形式，表現形式就有更豐富的空間，透過視覺、觸覺與心理感受去體驗一種抽象性的表達，形成自身的藝術創作理念與形式語言。

筆者創作多是以「紙」、「墨」與「水」為主，紙與墨是古代的發明。紙在文化的傳播中一直發揮了重要的作用，在悠久的歷史中，是傳承文化知識的重要媒介。隨著藝術形式的不斷變化，在藝術創作中也隨之發生變化，如何運用紙的不同形式及狀態成為創作的材料，而變成一種當代的藝術創作的形式。以筆者為例，當紙在創作之始不再是用筆書寫的功能時，它就變成了可以拓印肌理造型的工具媒介，無形當中變換了其身份角色。因此對創作中的材料「紙」的有更多元的理解，它不僅是便於攜帶移動方便的材料，是一種自由更變化的材料，更多可靈動多變的形式，都將在「紙」的材料中發現新的形式。只有善於發現其材料的不同可能性，在不同的創作中，都將被賦予不同的情感與觀念，會將傳統中的「紙」變成多樣形態的新形式。筆者認為在傳統創作模式下而無法跳出框架，而需要進行多樣的嘗試，而能夠發現更多的可能性。藝術審美觀與材料的運用也呈現更多的變化，與此同時，也由於科技與材料的進步，也對藝術創作中的手段及內涵產生不少的影響。在運用新的發現與成果於自身的創作實踐時，而慢慢改變了其審美習慣與方式。不同的時空環境下的材料運用不僅留下它的特殊印記，也是不斷向前發展的重要的根基。因此材料運用在今天的當代藝術中，顯現出越來越具有時代的相關性。

若從創作的手段來看的話，一定是需要借助於一定的物質媒介進行意象造形的技巧性活動，可在運用拓印的技巧方式來對自然意象的詮釋。藝術創作離不開特定的手段，成熟的技巧與情感想像、思維諸心理因素的融鑄，才能創造一種新的意象來。若將心目中的人體山水轉化成可視的藝術形象，要建構審美意象同時，還要傳達審美意象的要求。造形既使創作者已經在心靈中構造的意象美得到物態化，又以自身的素質表現內涵而體現出另一種美，物質的形式美。能隨心所欲地傳達心目中的審美意象，

力圖創造出物質形式美，則需要自身創作的技巧性去達成。技巧有它的規律性，給創作者能帶來方便亦帶來約束。有見地的藝術家能夠化規律性為目的性，變必然為自由，於有法中求無法，能夠「從心所欲不逾矩」。技術的高低在程度上也是決定藝術品的價值之一。材料形式以一種藝術形式在創作的意念中發生作用，且常以藝術形式的發展與歷史的演化、環境的變遷有著密切的關係。因此，當傳統的材料形式已不能適應當下的需求時，其藝術形式及媒介材料就得需要調整，而能發現新的性質各異材料的屬性，從而帶來更多的潛力的表現形式，而能可以充分表達自身的理念與情感。藝術創作是離不開物質媒介，媒介既是藝術家感受的對象，思索的手段，表情達意的工具，同時也是審美愉快的來源之一。

筆者運用創作材料還是傳統的宣紙為主，而在繪畫工具上思考毛筆以外的可能性：毛筆應視為只是作畫的工具之一，水墨創作可跳脫只能使用傳統的毛筆局限性。每一樣的工具有它自身的優劣處。其實古人也早有作對此有所反省，如米芾曾用紙筋、蓮房等代替毛筆，以擺脫毛筆的筆墨的限制，而能創作出別具一格的筆法形式。追求的是如道家所倡導的自由自在的精神狀態，而能夠無拘束表現心中的意象。於是筆者也先把毛筆擺一邊，在拓印後產生的肌理，再運用不同大小及形狀的油畫筆來完成畫面的不同表現需求，畫出有別於傳統毛筆的筆法肌理，形成煙雲繞山的氣象。在虛實相生的無畫處皆成妙境，彰顯筆墨的空靈的抽象美感。呈現另一番的氣象。選用生宣紙，是因為它滲透墨性及暈染的效果更理想，有時在正面的效果不是好理想時，在背面因為墨汁的自然滲透下會有妙然天趣的虛實肌理來。且會有濃淡層次豐富的墨色變化的特性。

創作作品時離不開內在的驅動力，來自人的情感與理智，筆者創作的情感來自於對老莊自然觀的認同與欣賞。運用自身的繪畫技巧方式，來表現不一樣的人體山水意象，以呼應老莊的自然審美觀的理解及表現。因此在藝術創作活動中，往往情感是最重要內驅力，理智處在隱蔽的地方，在暗暗地支配創作活動方向。相反地，如果只有邏輯概念、抽象推理而創作的作品，可能就只是冷冰冰的軀殼罷了。如果一直死守保守僵化的形式不變的話，必然是對個人的人性與個性的壓制，只有透過新的藝術形式與風格，以彰顯藝術本身的無窮表現能力，因為不同的材料形式在不同的肌理屬性中，自是能夠詮釋出這些材料本身的內在語言，增強自身的作品表現力。具備更高的能力去表現內在的精神境界之美，以期使繪畫的表現空間更為寬廣。

藝術創作需要情理的結合才能完成一種綜合思維的能力，創作者本身運用材料形式語言得當時，就具有特殊的表現力，使自身的作品更具象徵性及充滿材料本身的意涵，而反映出新的藝術形式與視覺構成；表現出新的精神意念、新的觀賞方式來，形成與以往不同的審美觀。而再經外界賦予它的更深入一層的內涵，即是對它的特質的再深化，從而對世界的外在環境有更深的認識，傳遞出新的精神觀念，綻放出它的更耀眼的光芒。在創作的過程中，充分發揮情感的動力作用，同時亦對藝術的想像力的激發產生積極的作用，在感性的活動中亦存有一定的理智潛在地支配形象分解、綜合以創作新形象的過程。

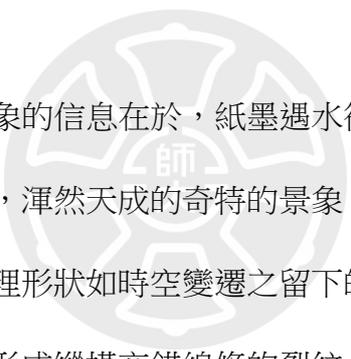
因此，筆者認為創作者應對材料的內涵蘊含的價值有更高的關注，不應只停留在材料的表面的肌理形態上才對，材料形式語言作為在創作中必不可少的元素，也在不斷在變化發展中。社會與科技與觀念的進步，也自然會出現新的材料形式而擔當起重

要的角色。當材料在藝術的表現功能中變成了主角時，從表現的載體變成了主體，即是創作者讓材料本身說話時，材料本身的意涵自然會被激活起來，而產生新的意義。對當代的創作者來說，必須學會材料在藝術創作中語言的功能的如何轉換能力，對於材料的關注與不斷的探索，也是對一位有期許的創作者來說，是一個重要的課題。



## 第二節 創作技法

拓印作為一種創作手法，有自身的審美及技巧特點，所創作的造形必定是帶有感性的色彩，也是具有一種假定性的意象，即是運用人體的元素融入山水的抽象性意境裡，這種假定性的藝術形象在某種意義上只是近似對象的「虛象」而已。在這種的表現性的符號中，在師造化同時可以隨機萬變，觀萬物之情狀者而任心成就，所以學於自然萬物的其情其狀，從萬事萬物的情理和態勢中得到審美與觀想，在不同狀態表現中汲取營養，悟出點、線、面及形與自然之間的關係。大自然的奧妙為創作者提供了豐富的學習對象，從多變萬象的自然中得到情意與啟發，對大自然的情、理、意趣觀點作更多、更深入的探索，也正是「師造化」的內涵。



拓印的初始階段裡，其表象的信息在於，紙墨遇水後產生的皺折後而形成具自然屬性的、生命形態意象的美感，渾然天成的奇特的景象，自身的心緒受到吸引而啟發出各種奇特的思想。其自然紋理形狀如時空變遷之留下的生命的形態、亦有抽象奇特強烈的紋理、在自然中變遷而形成縱橫交錯線條的裂紋，可感知如山石受到外部環境的風蝕和擠壓後的形成多層次的紋理的美感，在點與線形成意形中猶如天然的樹的形態，在各種抽象的、意象的紋理與肌理圖形裡，藏著線條流暢如行雲流水的自然生動，使人產生豐富的聯想，誠如山巒飛瀑的自然美景、如海浪奔流的磅礴大氣，構成奇異而夢幻的效果。

而這讓人想象無限的自然之景，非一般傳統水墨工具所能表現出來，這就是拓印的特殊性而形成多變的審美形式與內容。常有其奇特神秘的造形蘊藏其中，在這變化萬千的奇特意象中，呈現的不但是鮮明獨特的特質、奇妙而生動的紋樣，而是在這自

成天趣的形象之上，可以詮釋自身的自然審美觀及創作觀。透過自然的元素如山川、樹木、山石、葉草、雲嵐等渾然天成的形態，由心靈的神引領去完成心中景物的描繪，產生熱切和探索的情緒，不只是藝術形式上的奇特、稀有、罕見、特殊的形及肌理的美感，而是透過這美的形式之下的對生命的體悟，對自由、生生不息的歲月與創作之關係。筆者認為繪畫創作要超越具體的形象時，才能更好地表現出對象的精氣神境界來，是與古人的「離形得似」的藝術意念相吻合，在拓印中產生的風雲變化、嶙峋氣勢意象中，盡顯歲月留下的渾然天成自然的美感，成為審視老莊審美自然觀影響下的重要的特徵。

透過具體的藝術形象，從作品表象背後去探究作者真正的意趣，這種感情既存在於藝術形象之中，又需要在它之外去尋找它的意涵。在畫面的抽象意象反映出真山真水的虛象，而構成美的藝術形式，是特定的「空間結構」的成形。觀者往往就會忘記它是虛擬的存在，而能沉浸於畫中的空間、動感、虛實、線條與肌理，而給予不同的觀者以不同的感受，感受到抽象山水的多元變化、創作者的情感脈搏。因為筆者所創作的不是再現性的山水符號，而是一種表現性的符號。這符號成為某一思想情感及審美觀的載體。是筆者自身的思想感情的傾注之處，皆因抽象山水意象出自其心靈，而成為思想情感的借喻及物態化。故這表現性的符號正是情感化的象徵，它已脫離客觀世界的形態，這種客觀性與主觀性結合的藝術形象的審美價值在於：在創作一方面是它保留了某些自然形象的特徵，給予人真實的感覺，另一方面，其創作的形象是對自然形象的提煉、改造及加工的概括性，再賦以更多自然審美的精神內涵後，自然而然會得到師造化的自然審美的享受。

筆者創造的抽象意象完全是對自然世界的投射，是一種再創造的過程，完全是由筆者心靈創造出來的世界，因此藝術創作的作品既是客觀物理性時空的存在，也是主觀的虛象體系。它們之間的關係可說是前者是後者的載體，後者是前者的靈魂所在。文人畫家一直強調的「筆墨」，在理論上，提倡的「書法入畫」、「書畫同源」的理論來表達意境，而形成畫壇的主流。這樣的局面皆指向一個最重要的元素，只有用中鋒「寫」出來的才是好畫。如果創作方式只有這樣單一方式的的話，其後果必然就是造成生命力積弱的境地了。因此筆者在思考的方向在於，是否可借用一種古老的拓印技法來加以轉化？而變成另一種可以表現更有生命力的墨脈來？於是筆者採用生、熟宣紙本，運用自動性技法的拓印方式，在畫面中心中先具大概的構圖、造型的位置，在底層的紙上灑上水及墨，再覆蓋上紙張，紙張就會轉印到底層的肌理脈墨痕，(圖 9) 然後觀其形狀及動態，從不同的方向角度來判斷最適合的再運用順勢而為的方法，創造山、樹、雲的自然意象，最後調整其整體佈局其動態及氣勢。(圖 10) 在創新探索的過程中，如何在古代的傳統美學中與現代審美之間，尋找到可以連接彼此之間的元素，在東西方文化的美學及形式中，可以找到和諧地融入多元的方式。以期能夠表現自然審美意識中人與自然生命的創作特色。



圖 9 筆者創作初稿



圖 10 筆者創作完稿

筆者本身在畫面經營的形體結構在於它的意涵性與隱喻性，透過人體造型的元素所組成的山水意象，不但要求刻畫形體的優美，亦有整體的和諧感，能夠捕捉體現對象精神、氣質的典型特徵，再能夠用成熟的技巧表現出來。如果從表面的形象來看，無法即時可以體會其中深意，只有透過顧愷之提出的「遷想妙得」才得以實現。因為「遷想」的特點，它不停留在迷戀畫面的表面形象，而是善於發現畫中的人體元素造

型的形象，再經藝術的想像而產生廣泛的聯想，在「遷想」的幫助下，才能夠意會作品的真正內涵。而有「有不測之神思，難名之妙意寓於其間」。<sup>105</sup>

顧愷之的「遷想妙得」的意趣在於：如上所述，審美的重點不在於形體本身的優美，在於造型本身能夠產生的聯想。如前所述，山水畫往往具有難以測度的神思，與難以訴說的奇妙之理念寓於其中。因而山水創作不只是為了滿足林泉之志而已，最終目的不在純客觀地對自然山水的寫照，而能夠在情與景、意與境的相融合，在情景交融、情意與境互相滲透的狀態中，提升到畫外之意的體會。山水畫的創作，一定是以形為主要元素，如果能妙奪造化的話，就能使天地之形和自然奧秘或顯或隱在畫中體現出來。因此最重要的還是畫面的氣韻與氣勢，在技巧筆墨、立意選材的得當，才能脫離凡俗，邁向創意之路。形體雖有一定的審美意義，但是審美的重點不在於物象自身的優美，而在於它們精神所指。<sup>106</sup>

在此創作方式的過程中，其想像的產生不斷地在偶然中發生，因為其變化多變的肌理而導致，進而啟發與自然意象的連結，在一種即興、即景瞬間的隨機性的想像，隨機性想像也要兼顧畫面的整體結構性，在逐漸形成的總體構思及安排。有趣的是，常由於偶然隨機的發現不一樣的效果時，會激發有更豐富的表現方法與新的想象，而能啟發新的創作手法。在創作實踐中發現不一樣效果及方法的源頭，這是在創作時有偶然性特性的優點之處。誠如道家的莊子所強調的「虛」的概念，它是形容心靈是在包容狀態，也是處在一種自然而自由的心境，而且是莊子要求以虛靜之心去除心的蔽障、自我中心，以培養一種「以明」、「心齋」及「坐忘」的境界，都是指涉內聖的

---

<sup>105</sup>同註 18，頁 193。

<sup>106</sup>同上註，頁 232。

心境，「以明」是指開放的心靈；「心齋」的境界是虛而待物的空明之心；「坐忘」是指一種開闊的宇宙意識。<sup>107</sup> 所以當筆者在面對拓印後的印痕時，就會以開明的心胸、以虛而待物的之心及開闊宇宙之姿，去經營、創作畫面的造型及整體組成，以自由不設限的心態去進行實作。

筆者觀察畫面的不同組成構圖時，伴隨著自由想象到達一定程度時，常常會完全進入想像境界中去，主客體的界限在想像中消融無蹤，此時已神遊畫中，忘卻自身的存在了。往往被畫面的虛幻的想像視作真實的存在，在畫面的不斷幻化的想像境界中遊走，在現實與畫中的世界互通融合為一了。幻真的狀態猶如夢境一般，在幻覺中感受到仿佛真的存在，藝術想像達到極至時，自然以然狀態便是幻真的世界了。

在拓印創作過程中思維活動的規律在於，在面對變化多端的印痕的畫面時，心境要以澄心凝觀、心地虛靜，到心與物相接後感情激發而心游萬仞、在自然意象中展開想像，往往亦有「課虛無有貴有，叩寂寞而求音」之時刻，句中的意思在於能在虛無中搜求形象，在無聲中尋找聲音。當拓印的印痕是一片混沌的狀態，如何在這當中發現審美意象？不同的形象連接的方式，不同的方向角度的轉換過程發現意想不到的形象，正是在虛無中搜意象，以敏銳的眼光而發現出隱藏其中之形，再經過凝煉加工以適當的形象表達出來，運用成熟技巧表現手法，細心最後達到「窮形而盡相」的境界。

這既是筆者的創作方式與規律，也是自我創作要求。它和自然審美觀有著直接的關係，這就有賴自身體驗過的風景及詩畫創作意境的內化，再用抽象的形去暗喻意象

---

<sup>107</sup>陳鼓應，《老莊新論》，(臺北：五南圖書出版社，2015)，頁 340。

的人體山水景物，也需要在澄心靜慮的思維中展開想像，才能心領神會意象山水的生命審美意趣。在創作的本質上有著積極的價值意義。

在拓印創作的過程中，產生的印痕，是由點、線、面所構成的不規則的點、線及肌理面，在肌理構成的形體中，常以自身形成的概念與筆法為出發點，而這種的主觀是在「妙悟」中發生。畫論中的「妙悟」是指主體的內心活動，它是以客觀存在為基礎，妙悟的結果是對自然山水、繪畫技巧中對抽象的理解、掌握和運用，形成一種創作的思維方式及學習方法。自然萬物的其情其狀，學師於造化之意，萬事萬物都有自身的情理和態勢，只要從中悟出道理，把握本質，便可以創作出似本又不似本的境界也。善用觀察秋毫，「探彼意象」，在變化多端的肌理裡，提煉出雲霞聚散、飛動增勢；形塑於山水於高深、岩谷於峻險；囊括萬殊、裁成一相。進而在形之外更投入情感的「玩跡探情」進階，托以濃郁之情感。然筆者是運用了人體的造型元素的融入山水意象的關係，追求的審美趣味在於象外之象、味外之味的含蓄之美。正可謂創意萬象之形時，必定與自然相近矣。

藝術的想像特徵在於獨創性，好的想像應該是超現實的荒誕中又同時具有真實感，既奇特又成理，豐富的藝術形式表現技巧，自由無礙的創作行為，在一定程度的規範中自由遊在其間。只有自身清楚體會到的事物對象，如被各種山水哲學化及人格化時種種意象，才是能夠作為創作的對象，而且要創作及表現出的是非眼睛所看到的東西才是真正的事物核心。「看見東西的並不是眼睛；看見東西的是大腦或心靈。眼睛只是一件傳遞和改變光能的工具。」<sup>108</sup>

<sup>108</sup>英，羅素：《人類的知識—其範圍與限度》，（北京：商務印書館出版，1983），頁46。

在拓印出來肌理意象的同時，及對自然山水的構成有的深入了解後，從中可以歸納出其結構及造型的規律，如形體之間的疏與密、聯與斷及離與合的構成變化，時而可以表現出庄重、時而飄逸、時而古拙，時而娟秀，而組成豐富變化之元素。在此產生的聯想與想像之時，筆者希望能夠呈現一種騁縱橫之志的氣勢，在飄逸的神采之間散發磅礴之氣。因而在創作過程中，會依據這些規律和創作要求，在腦海中形成能夠體現「肇自然之情，成造化之功」的構思，自由不受客觀形象及筆法所限，而能夠可以隨機應變其畫面的變化及發展。<sup>109</sup>

藝術創作作為人類對現實世界及其自身進行審美反思的特殊形式，存在著一個廣大的模糊領域，藝術創作所必須的藝術想像就是模糊化的思維大顯身手的場所，它的產物就是藝術典型和藝術意境就是模糊性的存在物，沒有哪一種藝術性活動像藝術創作這樣充滿著眾多的模糊性處理，模糊性思維是一種非邏輯思維，它缺乏邏輯通常既有的概念的確定性，推理的明晰性，程序性，但又達到了邏輯思維的水平，它如同直覺一樣，有理性，但取非理性的形式，它是人對客觀世界一種理性把握的方式。拓印的特性具有程度上的模糊的空間，模糊性的空間就是具有內涵的外延性，對於一般創作來說，都期待能夠馬上正確地辯識事物形象，然後可以自覺不自覺抓住事物的本質特點，會忽略次要的東西，在這樣的非精確的模糊認識中，盡力地在事物的千變萬化中，尋找到事物的最具特質的意涵。

筆者以拓印手法來的價值在於，以此作為水墨創作審美意義的多元探索方向。其中最重要的特點之一，在於它的不可重覆性，每次的印痕的肌理在千變萬化中。筆者透過歷史中相關理論、事實及相關實踐活動，還有不少前輩藝術家們的創作成果，給

---

<sup>109</sup>陳望衡，《藝術創作美學》，(武漢：武漢大學出版社，2007)，頁 388。

予筆者相當大的啟發及往前發展的信心，如何走出別具一格的形態與意境來，藝術創作的目的本質性有著不同面向的解讀，如求美、認識、教育、陶冶及娛樂等作用，而筆者以為是以審美性最具深刻與較高層次之意，相對來說它更具有理性的意蘊及自然哲學情思的特質，在眾多的創作方法中建立自身的價值，在作品中顯示其精神內涵價值及創作特色，可以對人心靈的重新鑄造，期待可轉化成一種可貴的物質力量，以自身的創作規律去改造及建構心中的自然世界。

拓印審美的從心不從法特點：常常是要依據具體的狀況去創作，很難定出一個既具體又有廣泛適應性的法度來，因而構成「無成法」的最大特色。



### 第三節 創作形式

「道法自然」中引導自身創作的理念及方向，往往是要面對充滿未知的洪荒的境地，在往前探索的過程中，少不了是佈滿坎坷泥濘的冒險未知，因為是走向一個不是一種已是完備的格式規範的表現手法，是既要兼顧傳統與現代之間的平衡點，又要試圖尋找個人的創作特殊的方式，挑戰至此啟航。

拓印方式有其自身的獨特魅力，在於它的偶然性、肌理的變化多樣性等方面，再加上創作者本身的不同的處理手法，結果會大不同。而拓印後的重要思維階段，主要是想像形象的活動，自由聯想是想像活動的基本方式，形象的選擇和形象重新組合的可能性是想像基礎。在想像的世界中，有再造想像及創造想像的不同分野，前者是根據已有的語言或圖式，用另一種媒介手段再現出這語言或圖式指標的事物，後者即是將是儲存在腦海中的表象加以改造，形成一個全新的形象。因此筆者在創作過程中大都採用再造想像的形式去完成之。然而這二者的想像也是可互相交融而進行。

董其昌認為：「畫家以古為師，已自上乘，進此，當以天地為師。每起看雲氣變幻，絕似畫中山，山行時見奇樹，須四面取之；樹有左看不入畫，而右看入畫者，前後亦爾。看得熟，自然傳神。傳神者必以形。形與心手相湊而相忘，神之所托也。」<sup>110</sup>

董氏大意是說，畫家是要向古人學習之外，若要更精進的話，應以自然為師，細心觀察自然之氣息變化；若以樹為例的話，樹有四個面向的形象，若是其中的一個面向

<sup>110</sup>董其昌《畫訣》<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=355797> 中國哲學書電子化計劃。

不是理想的造型時，可以變換不同的面向，必定得到理想的形象。若要表現神韻的意象，一定必是依靠生動的形而去達成。

在筆者的拓印創作實踐中，就是像面對樹的形象一般，當拓出肌理造型時，亦要從四面向去觀察去了解，哪一個面向是最有審美性、最富有表現力的形象，當不斷練習、觀察自身的審美眼光後，就會得心應手發現最美、最傳神的角度，自然傳神也。其形象之所以能夠傳達神韻之靈，必定是要透過渾然天成的形象去完成。因此在拓印產生的自然肌理意象後，能夠在心的引領下，借助人之手去完成這生動傳神的創作了。

藝術創作既要想像，也需要在推測及虛構中追求其理想的審美境界，藝術在另一方面也是要反映幻想及理想的世界，幻想是在不合乎邏輯下創造幻美、幻真及幻善的世界。創造理想境界的想像活動，離不開良好的人文修養，只有具備這樣的素養，才能創造出主觀與客觀、內容與形式和諧的境界。這樣和諧的境界一定是情感蘊藉、意味深遠的美的世界，由創作者所發現及創造出來，其造型意象是經過了概括、集中、升華，這樣就印證了傳統的水墨畫家畫山水向來不局限美於一山一水的真實形貌，而是以「搜盡奇峰打草稿」的理念來創作理想的審美的理念。在自然審美觀中常以崇山峻嶺，層巒疊嶂，危崖飛瀑，煙嵐飄渺來作創作性想像的表現，來隱喻人生的意趣及精神境界。

這種創造性想像的創作的意涵及境界，會比單獨摹倣單一的具體地方來得更富有共同的情趣的審美性及價值。藝術的想像其中的特點之一就是超越時空，仿佛就是現

實與幻想結合的神話般的境域。所以藝術想像就是經過審美情感與審美理想的作用後的結果，最高層次的審美樂趣只能是創造性想像的產物。<sup>111</sup>

如此傳神的意象，產生的自然而生的天趣造型，以及肌理變化多端及隱喻性的特性，是可使人「玩之不窮，味外有味」的前提。因此畫家創作的畫面能夠呈現的飄逸之氣，也在虛實相間的煙雲變滅之中，是在王維所謂「雲峰石跡，迴出天機；筆意縱橫，參乎造化，」<sup>112</sup>的意境下，而至繪畫中所追求的境界也。其中的天機、筆意、及造化，也找到在拓印創作理念中的自然形成的皺摺肌理、摺痕筆脈及自然而然形成的形，在「傳神寫形」中發揮關鍵作用。創作能夠達至迴出天機，筆參造化，是要經歷多用心觀察的階段，從不同的肌理造型中看得出其具審美的意象來的規律，即是看到這些特點在不同的條件上的變化方式，最終獲得創作上的自由，而能取得更具審美性的判斷的能力。

拓印創作之伊始，而現肌理變化多端的意象時，再經心有所感，意有所通後，神采飛揚，忘卻物我的風景才似畫，通過心靈手巧的創作，在物與神會的冥契物之天機，從而可妙造自然。拓印肌理而造的山水，雖不是山水，卻與真山水神似。這似畫、似真最重要之處在客體被主體情意化了，所以真與畫的區別在於是否賦予它的意義，當人的情感及意義在繪畫創作和審美觀照時投入客體時，創作才具有本質的意義。

傳統美學強調的「以形寫神」，重在神韻，為了表現「神似」，就必須突破「形似」的局限，即是「求神似於形似之外」，因此筆者以拓印技巧手法創作的面貌絕對不是以形似為出發點，因為在紙濕後，在墨與水的交織下產生的墨痕，是自然而偶然

---

<sup>111</sup>同註 110，頁 98。

<sup>112</sup>劉等撰，《舊唐書》，(新點校本，臺北：鼎文書局出版，1981)，頁 5052。

性的特點，這樣產生的肌理及形象，是極富生動及意趣橫生的，非理性所以掌控的結果，沈括在《夢溪筆談論畫》中曰：「書畫之妙，當以神會，難可以形器求也。」已明確說明了要點，若是以依靠具體的形器的話，就難以達至神采飛揚的意境，只有在運用想象的動力結構中的感知能力與激發想象的能力，才能發揮拓印技巧的特性。當拓印後而誕生出各種各樣不一樣的肌理形狀時，此時會運用感知能力去體會、轉化其表象信息而儲存在大腦，而成為素材、材料。

拓印技巧的特性在於其自然肌理的偶然變化，因而所呈現的意象，是非具象的寫實的造形，而呈現如大自然中的風、雲、土等沒有固定的形態一樣。因此，它的被改造過程是順勢而為的運用，誠如道家美學中的自然觀一樣，是自然而然的完成，也是創作者本身的生活經驗及藝術素養的體現。更是運用想像力的去建構畫面的有機組合，所以藝術能力的特質之一就是藝術想像力，傑出的藝術本領就是與想像有關。真正的畫家乃是這樣一種畫家，一定擁有前膽的想像力。所以當創作者在拓印後產生的造型各異的肌理變化時，想像就開始啟動起來了。想像力的高低支配著創造力的表現，因為想像力本身就是創造性思維中一環，頭腦中改造記憶中的表現而創造新形象的過程，也是過去經驗中已經形成的那些暫時聯繫進行新的結合的過程。它與記憶最大的不同的地方是，記憶與創造無關，記憶充其量是在頭腦中存檔及恢復過去曾被感知、被理解、被意識到的對象。而想像的特徵在於在記憶中的改造，目的是在頭腦中創造出現實自然環境中沒有的新的形象、新情境。所以創新是藝術想像的本質特點。

想像有再造想像以創造想像之分，再造影像是根據已有的語言或是圖式用另一種媒介手段再現出這語言或圖式指標的事物，想像的高級形式是創造性想像。創造性想

像雖然說也有一定再造成分，但主要是創造。是將儲存在頭腦中的表現加以改造，形成一個前所未有的嶄新的形象。藝術創作中的想像主要創造想像。<sup>113</sup>因而，筆者運用拓印的手法，是屬於創造性的想像，就是一種創作新情境的過程。

根據拓印的印痕而順勢完成的意象，此時想像對於藝術創作具有特殊的重要性就會彰顯出來，它也是藝術的審美本質重要特徵。藝術創作觀就是創作人認識世界的一種方式，人對世界的認識，有兩種不同性質的認識。是事實的認識和價值認識這兩種，創作一是以求真為最高目的，此時可認為是具象的寫實風格的特點，二是客觀事物與人的審美觀、創作價值的理解，以求善為依歸。此時可比喻為相對抽象的寫意風格。這種價值認識本質特點是求真、求善為基礎，但又有自身特殊的要求是在求美的追求上。而這種美的意涵在於：畫面的整體性、虛實、構成、肌理變化及意境表現為主要訴求。想像即是從我們自身生活經驗為出發點，然後可以創作出符合生活經驗而有所想像的審美理想的狀態。

藝術想像往往是反映某種生活程度的經驗性，用「仿型」反映到創作中，以可能性取代客觀存在性，這是藝術反映生活經驗轉化意象的規律。而實現這一規律的唯一途徑就是想像。因此筆者運用拓印技巧手法而呈現的意象，不可能是現實自然形象的臨摹、翻版，必然是有所轉化、提煉而產生改變的造型。它是運用了自然環境當中的形象做原型的，運用藝術創作形象時需要的是想像、推測和虛構後，再加以藝術意象轉化而形成畫面極富藝術的想像力氣象。因此運用拓印藝術創作是反映某種幻想理想的世界。在觀賞時就更需運用想像力去感受畫面的氛圍，在超越現實的幻想意趣中，

---

<sup>113</sup>同註 110，頁 94。

打破的時間與空間的局限，只有透過藝術想像，才能在藝術創作中創造審美情境的重要手段，藝術創作旨在創造一種情感蘊藉、意味深遠，主觀與客觀、內容與形式都極為和諧的境界。在天上與人間、我與自然、古人與今人融為一體，創造出一個美妙無比的幻想的世界。理想與幻想的境界是離不開想像的，幻想的境界某種程度是離開自然世界的邏輯，因為幻想也是具有創造的成分，筆者運用拓印手法而創造出來的景象，常常與幻想的意象有其共同之處，具創造性的產物必然是呈現獨特的魅力，因為最高層次的審美樂趣只能是創造性想像的產物。<sup>114</sup>傳統美學的創作中強調以造化為師的寫生，重在以形傳神，為了求得神似而要突破形式的局限，神似即是與形式之外。這種傳神的藝術便是推崇想像的藝術。以古代畫家畫山水向來不局限於為一山一水的寫真圖貌，而主張搜盡天下奇峰打草稿的理念，進而以創造性的創作得到整體的精神意象，是再創造的圖象，非單純摹仿的具體景象，因而這種創造性想像的產物要比單純摹仿實物的作品來得更豐富、更具審美情趣及審美價值。

而筆者以拓印特點所呈現的意境在超越時空中完成，在現實與以幻想相結合的神話般的境界，一種奇美無比的藝術氛圍，所表現的是奇美無比的藝術想像。

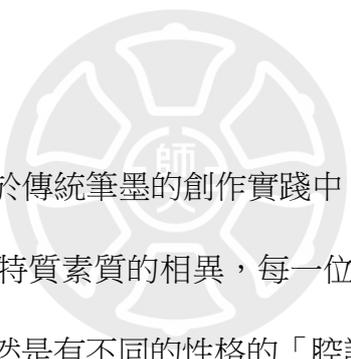
拓印後出現的印痕而順勢而為得到的形象之所以具有神韻、神態，是因為它的不受局限的自由的狀態，往往能在非理性控制下的釋放，才是能流露出自然生動的生命律動來，所描繪的形象應是活潑動人的栩栩如生，生生不息的充滿生機，局部與整體有著有機的聯繫。局體常呈現的抽象意趣，然整體感卻有著生意盎然的神韻的氣息。繪畫創作只有在表現神采時，而不是在意形象的似與不似中打轉時，而是有著神

---

<sup>114</sup>同註 110，頁 98。

韻的意趣才能打動人。在創作的過程中，當面對多變的肌理形態時，在細心觀察、反覆揣摩中，發現和掌握其中表現技巧，且適當地表達出來，這個的過程是同時要心與手的心領神會，在「可默會而不可名言」中完成。因為在這創作的進行當中，處在隨機應變的狀態，只有把握表現對象中精氣神的神韻，而非是以對象的形似高低作為標準。因此，神與韻就成為自然審美的終極追求的境界矣。

以自然形成的肌理出發，是一種非封閉的筆墨方式來延伸、想像後，得之自然的筆法的創作過程。而這樣的筆法自然而然地形成了山水的意象，然而表現山水的自然意象之意，在於中國傳統美學中的生態意識，當中美學的源頭來自於道家自然審美的山水標準及審美意識。



從不同的水墨大家他們異於傳統筆墨的創作實踐中，得到不少的啟發及了解。因為每一個人的時空環境及個人特質素質的相異，每一位水墨大家所創造出來的「筆墨」也就形態各異，筆下所呈現必然是有不同的性格的「腔調」特徵，也成就了所謂的筆墨風格面貌出來。若能在毛筆以外創作的情形下，可表現出不同的肌理特色，就是只有打破這根深蒂固的用筆的觀念，改變對筆的慣性依賴，不斷發現在傳統用筆以外的繪畫風格，才能達致目標。如張大千與林風眠筆墨風格不一樣、吳冠中與劉國松筆墨特色不一樣般；他們的風格都非常明顯清晰，不會混淆不清。可以說正是因為他們的「筆墨」風格其獨創性，都在「筆墨」的創造上有原創的因素在，都出色地發展及擴充了「筆墨」的涵意，而又充分體現了傳統與現代的連結，且深具文化觀照能力。所以歷代的藝術家受到「道法自然」的精神的感悟及感發後，如何在筆墨的發展及創造性上有所追求及突破其傳統的思維模式作了極大的努力。使筆墨意境達到一種瀟脫的

任運自然的道家自由精神之境。是從文化歷史中尋到養份，又從西方文化得到異質互補而產生新的生機，才是創作形式的有意義之處。



#### 第四節 創作內容

筆者運用紙墨拓印的人體山水內涵是自我意識的特殊形式，對於它的存在內在形式、性質及方法作出闡述，以可以揭示它的祕密。藝術創作的作品不是自然的存在對應物而已，而是創作者一種特殊的創造活動的產物，目的在於認識自身及創造一種審美的創作觀。人如果只是單純地以自然為對象，那就不可能成為真正的人，只有以人作為認識的主、客體時，人才能是有理性真正的人。人與自我意識是在人與自然的關係中完成，自我意識是筆者對自身創作方式及內涵的理解。運用拓印而成的人體元素組成的山水意象去隱喻大自然的相通性，藝術創作就是人的一種自我意識的活動，也是對自身創作理念的觀照與反思。

筆者創作的主題是山水的抽象意象，而這意象中是與人體的物理結構形式作結合形成的自然形象中，達致美存在於自然形式的目的。以山水作主要的媒介來創作，是因為山水畫本身所涵養的是中華民族重要的天地人生觀。充分表現出人畢生追求的至高意境的狀態。在精神上是人生觀可以寄寓於自然的最佳場所，可以寓感情於大山大水之中。拓印的審美特質中，藝術的想像力佔了重要的成分，最傑出的藝術本領就是想像。所以想像對於藝術創作具有特殊的重要性，所以真正的創作者，是在創作前就應該具有想像力，因為創作本身就是以一種以想像為思維方式的創造性的過程，在筆者運用於紙濕水後與墨結合產生的自然紋理，再拓印上另一張紙而產生豐富的印痕時，想像的過程就要啟程了，想像的過程就是在頭腦中改造記憶的表象而創造新形象的歷程，是對過往的山水意象的經驗，潛意識地瞬間產生聯係後而結合過程。記憶只不過是恢復以前被感知、理解及意識的印象，浮現在頭腦中的表象，只是過去存在的反映；

而想像的本質在於是記憶表象的改造，在腦海中創造出現實世界沒有的新形象及情境。而在創作的不同歷程中，不能止於想像的階段，而要加入形象的思維活動。

因此，完整的拓印創作進行是必須經歷記憶、想像及形象思維的不同階段歷程。在進行到最後階段的形象思維時，根據已有的思維材料，再經思考及探索解決問題的途徑、方法。即是如何完整地將畫面完成構成的要求，在構圖、對比、形式方面，完成審美的要求。另一方面，如何在處於寬泛的朦朧的模糊狀態肌理，運用想像的能力，融入人體的元素造型，以成就寓意的自然山水意象，巧妙地和諧結合其中。因此筆者創作步驟的前期是運用拓印墨的方法，以代替傳統毛筆直接書寫創作的方式。而能探索出與道家自然審美觀念相吻合的心靈世界，用一種自然而然、順著筆墨肌理走向而為的方式，在形式與內容互相融於其中之時，而完成意趣橫生的結構與造型。水墨的思維方式應是在獨立精神啟示下對既有的與正在產生的各種水墨媒介潛能的廣泛發掘與自然的運用。<sup>115</sup>

筆者認為，若是純以山水的意象為主題表現的話，以美形式來說，審美感受可轉化為審美表現在筆墨、構圖、皴法等筆法運用，然而在作品的深度及內涵方面，會欠缺相關的厚度，因此筆者以山水意象及人體結構結合的創作手法，以此寓意人身的小宇宙與大自然的互相呼應的關係，以反映不同形態的自然美，以此能夠呼應人與自然的隱喻性。最後作品能夠創造出具個人創作語言的藝術美。人體本身所具有的美感，與山水畫的「自然美」有著異曲同工之妙。如果透過人體中的形態元素，如肌肉、骨架、神經之形來轉化為藝術的造型語言，並且可以融入水墨畫的山水圖景意象中，而

---

<sup>115</sup>盧輔聖，〈水墨畫與後水墨畫〉，《現代水墨畫研究》，（上海：上海書畫出版社，1999），頁 20。

能擴充了中國思想傳統哲學中的不同視野的身體觀。人「心」應在身體諸器官「體」之上，思想慾望支配及認知，所以人應從身體的束縛中解放出來，將「心」昇華至精神的理性境界，以完成「德」的最終階段。畫家創作的出發點應是從自身文化底蘊而來，自由吸收東西文化以完成自身的創造。筆者正是從道家自然審美觀，與「道法自然」之相關理念來創作，以紙拓印來代替傳統毛筆的筆墨，以人體的造型元素融入其中的山水意象，以此隱喻人身與大自然之間的關係。

郭熙在《林泉高致·山水訓》中提到：「山水大物也。人之看者須遠而觀之，方見得一障山川之形勢氣象。若士女人物，小小之筆，即掌中幾上，一展便見，一覽便盡，此看畫之法也。觀賞山水如觀賞男性之形象，朗朗如日月入懷的光彩照人；眼神爛爛如岩下電的神彩秀美；爽朗清舉若孤松獨立的挺拔；眉如紫石棱的有棱有角；似珠玉在瓦石間飄如游雲；氣勢軒軒如朝霞舉；卓卓如野鶴立於雞群般與眾不同。」<sup>116</sup> 以上的形容讚美的語句，皆是以自然之貌相對應之，只有具備了這些自然的特質，才顯示其超群絕倫之美。也在強調了整體的氣勢之美。

山大物也，其形欲聳撥，欲偃蹇，欲軒豁，欲箕踞，欲盤礴，欲渾厚，欲雄豪，欲精神，欲嚴重，欲顧盼，欲朝揖，欲上有蓋，欲下有乘，欲前有據，欲後有倚，欲上瞰而若臨觀，欲下游而若指麾，此山之大體也。<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup>同註 87。

<sup>117</sup>同上註。

此處形容山之雄偉、大氣、厚重、睥睨及豪邁，其精神的煥發、顧盼神氣、或恭敬如輯、或上有林木作冠蓋，仿佛如在描述一位俊秀而意氣風發之雄性男生，各種人的姿態惟妙惟肖都形容到山的樣式中去了。

於是再進一步來形容以人身體內部器官形象化了山的形體來了：

山以水為血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神彩。故山得水而活，得草木而華，得煙雲而秀媚。水以山為面，以亭榭為眉目，以漁釣為精神。故水得山而媚，得亭榭而明快，得漁釣而曠落。<sup>118</sup>

在此山脈中，同樣在人的身體中找到相對應的器物，血脈是山中的溪流、毛髮是披滿山坡的草木，於是有了水的滋潤，萬物就活了起來。有了草木的繁盛生長，頓生興旺生命之氣象，有了煙雲山嵐，風情更加秀媚。漫流山間的水是山的妝容，山亭水榭是人的眉目，水間有了漁舟垂釣的魚翁，山中頓時有了生氣精神。山水畫的構思奇妙的佈局在於，靜態如亭榭的點綴便成了如眉目般，有了漁釣在山中更顯空曠寥寂起來了。

而筆者所創作的山水意象正是以這樣的理念去詮釋「自然生態意識」，是一種美與宇宙的關係，而美與道思維的方式，正是以「靜觀」的思維方式把握美的道。所以要求在未作畫前的準備功夫，如觀睹雲起雲涌、觀花盛花枯、信步清吟、品茗焚香中，累積感悟所得，進而感觸興發，迸發創作衝勁，即鋪紙筆來，筆底波瀾起。欲罷不能矣。遂在自然活潑天機之時，其意出塵外之自然意境由然而起。

---

<sup>118</sup>同註 110，頁 171。

筆者運用「道法自然」的形式語言去表現中國哲學中的宇宙觀與自然觀，只有把握道家哲學精神與藝術的關係，才能把表現對象的意象化入萬物之中，可在靜觀的活動去體味自然宇宙的渾涵瀟茫的畫面，悠遠無垠的胸襟與情懷。在澄然的性情中，以美是自然的觀照下對還原宇宙「道」，所以在進行創作時方式並不是直接模寫客觀自然山林之容，而是如《宣和畫譜》中記載宋朝畫家克明的「覽山林之趣，箕坐終日，歸則求靜室以居，沉屏思慮；神遊物外，景造筆下。」<sup>119</sup>方式去創作。言下之意，在遍賞山川秀美之境後，內化而成心中的山水，讓自身的神思超越了物象外形的局限，以虛靜養氣的方式傾注於自身的創作過程之中，以景由心而生的方式中完成創作過程。

筆者所借助自身的獨特創作形式，以一種骨法用筆而拓印出的肌理與線條，恍如多變造化般的自然脈痕，來組構畫面的整體來經營，在新穎的創新意趣中擷取山水意象。因此客觀的自然萬物應不是畫家直接摹仿的形象，它應該只是畫家在靜觀之始對自然之感化初階，畫家的思維應超越客觀自然物的形體局限的「有」，在進入「無」的自由虛靜之境界時，客觀自然的具體形象的已不再重要，正所謂「貴情思而輕事實」<sup>120</sup>而能呈現道家之審美意趣。在中國的自然哲學觀中一直強調天人合一、物我交融的過程，在筆者的創作過程的每一環節中，確實有體會到其中的奧妙之處，即是情感因素與物的不斷交織作用下產生的情緒變化，在心隨筆運的過程裡，往往是主觀的意志及情感滲透了「表象」的結果，這所謂的「表象」與客觀自然形象相比較之下，實際有了不少的差距，而這樣的距離中產生的是主觀能動性，體現在「似與不似之間」微妙之處。而這樣意象的正是表現了不受客觀真實性局限的特性，而成為了一種相對的獨立存在，在靜觀中散發出多變、豐富的抽象性，亦是在提煉後的具概括的意形，在

<sup>119</sup> 宋朝名畫評/卷二(維基文庫)<https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/%E5%AE%8B%E6%9C%9D%E5%90%8D%E7%95%AB%E8%A9%95/%E5%8D%B7%E4%BA%8C>

<sup>120</sup> 明 李東陽《懷麓堂詩話》。

捨棄次要的形象因素後，其藝術形式的構成高度概括的狀態，卻有意無意間產生合目的性的意涵，它產生了比具象有更多的美學心靈觀照，在意似之間的美感，闡釋中國繪畫美學中強調的審美在於「神似」更勝於「形似」的觀點，而「神似」必是寄寓於相對的「形似」之中，如有神之托之處在於畫中的環抱起伏之勢，如跳、如坐、如俯仰，自然山性即我性，山情即我情，而落筆隨心而生矣！

其創作由人體的元素而進入山水的天地，讓人體的元素構成山水的意象，渾然一體。筆者所創作的山水，並非現實的真山真水，而是一種解構了人體元素的山水意象。由人體的組織器官所組成了一幅幅具抽象意味的山水畫，其組織包括了人體的形態各異的肌肉、骨絡、血管等，這些組織某種程度上幻化成了繪畫的形式，有意無意中形成了山水的結構，所以山水與人體之間自然而然結合起來了。將有形的身體結構依附於山體結構中去了。且運用了後現代解構的原理來組成身體的山水意象，使意象的山水畫在「人體」的元素與「山水」意象的結合，具備了「人體與自然」的意涵，呼應了道家的自然宇宙觀。山水畫在中國的水墨藝術中扮演著極其重要的角色不可言喻，在其山水畫中「意」的寄托與「意」表現，是文人之心靈最好的歸宿及與世無爭的人生觀的體現。在山水畫創作中最重要的觀念就是莊子的「師造化」的過程，是向大自然學習的歷程裡發現與體悟道家自然審美思想。

筆者從張懷瓘對書、畫的有價值的見解得到對拓印技巧及內涵的啟發，他是盛唐時的書論家。他有以下的論點：一是書法創作是要學「學之於造化」，就是要向大自然學習，然它們之間還是有所差別，既要學習自然，但是又不能照搬自然形象，如何從自然的形象中感受到自然萬物的情理與狀態，它們有自身的內在情理與姿態，創作

者要學會從中感受到自然中不同的情態意象，以吸取自然中對藝術創作靈感的意形。在筆者的拓印創作的過程中，亦在師造化的前提下得以建構成型，在學習自然的同時，非是直接複製自然，而是在了解自然的情理規律，一樣可變化出自然的情態萬千姿態來。他認為書法形態與自然之中的如行雲流水有了相對應的借喻，書法也是從自然物中等得到的啟發。在表現出線條起伏與生生不息的自然奧妙之間，提供給了豐富的學習對象與內容。大自然中的豐富多變的形象與帶給人的無限情意的氣息，正是詩、文、畫學習的最好佳對象，進而對大自然的情、意、理的探索中，完成了自然審美時既重視形象，也重視情意、理趣，形成了重視形象與情意的自然審美觀。二是對書法品評的「神、妙、能」三品的標準及內容。他認為書法優劣標準在於創作者在創作時是否能從心的內涵及情意來進行，還是只是從目觀之形去創作，都可以作為評判的依據。他再繼續說「以風神骨氣者居上，妍美功用者居下」，這些都是神、妙、能三品的理論依據。由此可見他認為哪些意涵深遠、用心體驗的創作，才有資格稱為「神品」。而只注重形式表面華麗之目觀唯美的作品，評價不會高。從此對藝術創作規律的認識也上升到了理論的層次高度，正面影響了對書畫創作的發展，如自然審美觀以心接物、意境深遠的思想方向發展。三是強調書法創作應是抒發個人情感的藝術功能。在他看來，書法家的草書形式，非常適合呈現作者內心的情感抒發，在聯想與想像中感受它的藝術感染力，透過具體的藝術形象去探究它背後的意趣。即是「玩跡探情」、「惟觀神采，不見字形」的最好註腳。書法的迷人之處，不僅僅是書法本身的結構之形美，而是在字外之意、象外之象的審美趣味，無疑起到了開拓性的作用。四是他提倡在審美應當是運用身體全部的感觀與思考來進行，以明亮之眼來看清、以聰敏之聽覺去辯識及以獨立思考之姿，形成自身的獨特的見解。藝術家的創作的價值在於不斷創作過程中，有所反省與創見，藝評鑑賞家自身也應具有獨特的審美判斷能力，以能發現及

肯定藝術家具有創新的地方。審美應動用身心、眼、耳的共同參與，即是在「冥心玄照，閉目深識」的感悟時，才能發現隱於畫面之下的幽深之理，這正是古典自然審美觀的特性之處。在眾多名山大川之所以名聲遠播，無不是在不同的朝代的文人雅士的詩、文、畫的加持後，而沉澱的文化內涵之美。如詩如畫自然名山大川的的風景，而被賦予更多的文化美學的精神內涵於其中，能夠超越目觀之美而變得更具文化的意境美。

因此筆者在他的書論觀念影響下得到相對應的啟發是：一是對自然形態及規律的認知及理解；二是品鑑的標準及內容；三是自身創作作品所抒發的情感與理念；四是能以獨立思考去分辯事物而養成審美判斷力。因此在拓印技巧運用時，一方面了解自然對象的造型、形態的特徵，運行的規律，然後養成鑑賞的眼光，分辯出構成與意境的高低；能夠發現象外之外的意味。

藝術給了人、社會及自然的不同的面目及內涵，有時既有再現真實的場景，亦有透過創造的「虛象」來表現對自然萬物的看法，筆者表現的是人性化後的自然，是自身情感、思想寄託喻象徵，而非純客觀的自然物的再現，而希望可以畫出人的真實情感來。而自我意識的性格表現在於：首先是它的實踐性，要認識自身的創作觀是一種對象化的活動，在創作的過程中，可以灌注自身的意圖、意志與情感於「虛象」化中，能使自然的意象符合主觀意圖的變化。在自我認識的基礎上，透過創作的手段去實現自我的創作觀。這創作的手段在於在紙拓印之後的墨脈、肌理及線條墨塊而形成的審美符號，去完成人與自然的獨特感受、情感及理解。其審美價值在於，就是借助審美性的藝術的形象對象化。自我意識的途徑方法也離不開認識社會，這社會的意涵來自

自古以來所形成的美學創作觀、自然觀、技巧等方面，這都是社會的產物。因此創作人是社會的一員，藝術創作的題材，也受古今社會生活而影響，而滲透了社會性的內容，創作中的自然意象，是擬人化後的自然意象。因此具有多元的藝術創作價值也形成了社會的價值。自我意識其中最重要的特質是自由品格，自我意識在對自身的使命、精神世界的認識，還有客觀世界的現象、規律性認識，而且是人自身的內部主觀世界與外部客觀世界的統一。<sup>121</sup> 藝術創作從本質來看，只有在精神自由的狀態中的創作活動，同時也是具有一定的審美意義的實踐活動。

筆者認為，身為一位有企圖心的創作者來說，創作觀念的理解在於：面對複雜紛陳創作觀的條條框框，如何能夠解構與再造、破壞與重建的過程，在破壞舊規範中能夠建立新規範。文人畫創作的著重點不在於材料本性的自由發揮，而是注重筆墨與內涵性。然對於具有創造性的思維的創作人就會反思，若能拓展其物料本身特點與創作技巧的話，就會有助於賦於作品的特色與內涵，具有抽象意識與材料自覺的先驅者，如美籍華人曾佑和與劉國松。前者是對材料及拼接托裱的結合，是善用材料的特質與美感，在物性中見心性，盡顯抽象與偶然衍生之美；後者是對紙性物料的特性發揮，在形而上的精神、抽象審美與材料自覺兼具的自然審美意識的覺醒。自是給筆者對繪畫創作上有所深刻的啟示。

---

<sup>121</sup>同註 110，頁 5。



## 第五章 個人創作作品解析

### 第一節 山形象外系列

#### 一、〈山靜似太古〉作品解析



圖 11 楊喆 山靜似太古 2014 水墨紙本 90 x175cm

筆者創作的作品，主要是理念在於表現大地的混沌意象。據遠古的神話傳說，盤古在經過長年的開山劈地之後，即將離開世界前，最後他的身體及氣息變成了大自然的種種，氣息幻成了春風與天空的雲霧；聲音變成了天空的雷電閃光；眼睛變成太陽與月亮；頭髮變成了天空的星宿；鮮血變成了大地的奔騰不息的溪流江河；肌肉變成了千里肥沃土地；骨骼變成樹木花草；筋脈變成了道路；牙齒變成石頭和金屬；精髓變成明亮晶晶的珍珠；汗水變成了雨露；所以人類得以有了光明、灌溉、欣賞、生存、運行、滋潤等生命所需的一切。就算生命的終了，捨身而變成大山，散落在廣闊無邊的大地，其精靈魂也在他死後變成了人類，人便變成了世上的萬物之靈。創作的畫面中，在拓印肌理的混沌造型裡，與天地未始化時有著高度的相似度，在一切都在不斷變化進程

中，有雲、風、樹、骨、肉等元素纏繞密不可分的態勢裡，在這樣的系統中，互相影響及作用中會逐漸形成自然的有機生態世界，自然與人身互相成為了不可分的關係。在自然審美觀中，大自然的構成與人體的生理構造相提並論起來，在自然環境中氣脈的運行，是由地下的氣、氣溫及風的能量而促成，而形成有規律的運動方式，形成氣脈的特性。筆者在此作品的構圖中、造型中審美性表現出神韻意味，作品的中心偏左的「虛」的造型中，是由水氣所形成的煙、雲所形成，虛處的淡墨由不同墨色層次構成，畫面的景物由抽象的形而組成，在聚有散、黑白疏密相間，具有韻律的節奏感，產生了前後左右高低參差變化，雲煙的動勢流動穿行於山勢樹林之間，豐富了畫面造形元素之表現。樹木出石似乎在左顧右盼之間彼此有了呼應。畫面中的自然景物形成了一種趨勢的動感走向，注意氣息的走向變化，能使山中之氣勢更具靈氣及變化，平添飄逸之氣。

四時暖寒的不同，導致氣息上的差別。自然中的林木也被視為整體中的組成部分，有著與人體結構對應之物。畫作表現的一種空間意識，如時空的節奏樂詩般，畫面所創造的空間並不是現實的空間，正是筆者所追求的靈的境界。在山水的畫中的自然與人體相對應的物質，如山石如骨，林木是毛髮，流水恍如血脈，煙雲是神采的自然的整體性關連。創作者是以自己的「靈想」來打造非人間所具有的時空，超越具體存在心靈時空的概念。筆者創作理念在於把自然意象在擬人化時，即是以人身的特性與自然山水相呼應的方式來進行，這也是道家自然審美觀的理念。當山水成了世界的主體時，山的實體每一樣東西都將成為人體的相對應的位置與功能存在；即是山的硬石是人體的骨、樹木草叢是人體的毛髮、奔流不止的溪流是人體的血脈之意、雲煙風雲更是人的精氣神的表現。山水環境風景的景物也同樣具有一樣的理念，樓台亭榭是其眉

目，漁釣是刻畫是一種生命存在的情操，種種的比喻是具有生動的形象之外，也是構成了一幅理想的整體性的關係，在形式與內容的兼顧的整體表現中完成山水的意象。



## 二、〈虛無飄渺間〉作品解析



圖 12 楊喆 虛無飄渺間 2014 水墨紙本 90X172cm

筆者在此件作品中，在寂靜的蒼山意象中體驗時光綿綿不絕的流動感，在流動的過程中看待有限的生命。每一個生命在這時間長流中，都曾流經一些曾屬於他們的風景。不一樣的生命在不同的時空延續不斷，時光的流逝間，超越時間的思想存在，如「榮落在四時之外」，它似乎告知我們截斷時間之流，走到流動時間的背後，亦能夠去體會生命的真實、思索永恆及存在的意義。山川意象在蒼茫的自然中安靜矗立於天地之間，在極靜的氛圍中，又瀰漫著極動山風的氣息，如走進人煙稀少的寂靜絕塵世外之地，瞬間時間凝固了，心靈在躁動漸歸於平靜。在此瞬間的時空下，心靈在無礙中顯露真正的自己，一切有目的性都在無形中消除了，慢慢浮現的是永恆感。它不是抽象的道、玄奧難明之理，它是白雲自閒、心不為物所繫，從容自在的精神狀態。

筆者刻意勾勒出單純而簡率的山影，畫面草林形象猶如人體的筋骨般組成了山的結構，在這有機的整體中保障了生氣適意的性靈。如將人置於荒天迴地之間，可去體驗超越種種限制的情致。在靜止的世界中，環繞幽渺的山石古木裡，靜絕塵間的時空，時間已被懸隔開來了。作品的山峰造型，如長方的幾何體一般，穩當已安定在時光的永恆之地，山靜日月長的歲月中，以閱世千年如一日的無時間、無空間的恣態存在著。瞬間就是永恆，當下就是全部，瞬間變成了永恆。在禪宗的世界裡，瞬間永恆是最深刻的秘密，因為人身的存在的緣故，世界因而有了意義。

畫面呈現的時間感，亦是繪畫藝術形式思考上的重要特質，人之要成為自己的主人，就是要超越時空的糾纏，從而得到真正的自由。藝術創作的功能在於發現世界的種種，探索在時間背後的真相，去尋找自我性靈的安頓之所，擺脫時間性存在所帶來的性靈痛苦。時間所形成的慣常思維在左右著人們的心智，因而很容易被時間所驅使、碾壓而成為時間的奴隸。在時間的面前，大自然與人的對比下，體悟生命的短暫，轉瞬即逝，似飛鳥過目，是風中的燭光，倏忽熄滅，也如葉子上的朝露，日出即晞。留給人的是有限的此生和無限的沉寂。此中的山水與人生的時間對比可謂是人類無法擺脫的宿命。

畫面隱隱透出的是靜寂的氛圍，靜是表面與喧嘩的相對，在生命的深層體驗之時，只有在虛靜的狀態中去才能悟出本真的世界。只有在虛靜的情境下，才會體驗到遠離物質的誘惑、悲欣的淡然，將自己與人的慾望世界隔開來，以完成一種形上的超越。在空寂的世界裡，沒有聲響的寂寞之境，可以傾聽心裡最深底的心音。畫境作為審美對象來說，是以一種「隱」的理念為原則，強調的是象外之象、意外之意、韻外之致

及景外之景的表達。也是承接了老莊自然審美哲學理念。強調言象之外的內隱，超以象外，得其環中。正如此作品的畫題一樣，在虛無飄渺處，皆成妙景，而在此境中，承載了山水的隱喻性內容、智慧、意味的特性。

時間的審美性與運用人身的元素來隱喻自然的啟發性，正是此作的創作境界的意涵。在佛學對時間的分野中的有三際之說，即是過去、現在及將來，是涵括所有時間性，如何在時間的進程裡，認識及建立一種真實的時間觀，真正體悟生命之本的意義。



### 三、〈造物者遊〉作品解析



圖 13 楊喆 造物者遊 2015 水墨紙本 69 x136cm

筆者在畫中，試圖創造一種山水的意境中的意態，意態本來是用來品評人物的儀容與氣度的用語，它的內涵在於內在氣質與外在形態方面。意態所散放發出來的從內在精神而來，也是對具體對象身上所能感受到的整體綜合表現。其特性具有一定程度上的朦朧性原因在於綜合表現，較難具體的精確分析。而對於真山水的意態方面，以自然的規律而言，大自然中的山水之雲氣，四時皆有不同，春天萬物融怡，夏天蓊郁茂盛，秋天秋高氣爽，冬天就黯淡潛伏。

「真山水之煙嵐，四時不同：春山豔冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋出明淨而如洗，冬山慘淡而如睡。」<sup>122</sup>前者用物理的自然性來描述了自然山水的特性，而後者是一種以生動的擬人化的手法來表現山水的意態。

---

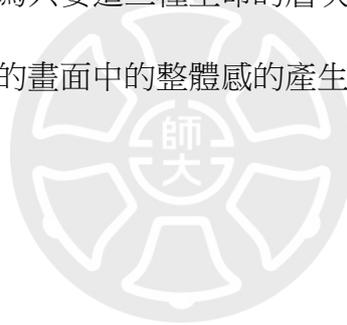
<sup>122</sup>同註 18，頁 170。

而筆者所創作而非是以真山水為主要風格，而是以一種意象與抽象之意味來詮釋山水與自然的關係。從出及樹的群體關係來表現意態的狀況是，沒有主從之分，而在一種平等的關係之中互相依存及呼應，從而形成了一個井然有序的群體，而群體內部處在有機結合而非機械排列的狀態，自然而然形成整體的和諧美。而這種和諧感所引出而來的是山水認識的不同層次來，即是郭熙所說的，山水可行、可望、可游、可居的不同層次及深度來。可行的意念在於從山水游覽觀賞的角度去認識，猶如是一般遊客的走馬觀花般的程度；可游的意念在於自然山水景物有著優美景緻與人文底蘊，具有深度的價值，可以駐足許久而品味的。最後是可居的層次是與景物產生深深的共鳴，使人移人心志，乃至移家或結伴築室於其中。在物我合一完成生命的體驗。畫面恍如渺無人煙之境，在純淨而幽靜中默默訴說無盡光陰的故事，在四序流逝之時花開開落，草榮草枯，如人生的觀照，在不同的階段呈現不一樣的生命風采。

筆者的創作是從老子的自然生態倫理而來，此作品是以一種平等的關係來詮釋。是建立在一種生態平等觀的關係上的，萬物地位平等，沒有貴賤之分。認為人與自然一樣的平等地位，珍惜與尊重自然，天地萬物與人應該處在同等的位置，自然萬物的倫理應比對人與人的倫理一般，也應是同樣的平等關係，生態倫理才能形成。所以畫面以一種平等的結構來呈現，沒有明顯的主賓之次，在平面的關係中，再賦予自然之氣息，在樹林、山石、煙嵐中完成林泉之志的內涵。

從老子的自然觀得知，他認為道、天、地、人的四者關係中，是自然而然而生成的，「自然」是其主旋律。順著這自然的規律發展下去，不應該受到人為的破壞，反對以人為中心的主宰萬物論，具有一種深層次的自然生態倫理觀。也對現今人類與自

然的相處，給予極大的啟發及借鏡。筆者在創作技巧方式上有異傳統的技法，而是在拓印的技法中創作與道家的審有相通之處，在創作的畫境之中，靜謐之中自然的聲音，可以在「無聲之中，獨聞和焉。」畫面的意象在於暗喻群體之間平等間的協調，在一種天和的自然無為中任運物化的狀態，在自由的筆法中，放棄人工的智巧，營造自然而然的恍惚幽渺的世界。在自然的靜穆之中有著不經意的齊物和諧，可以平滅一切分別的和諧。在心齋坐忘以後達到心境的安靜無憂，因為在這樣的境域之中，是自然而然形成的秩序和諧，此時此刻可以淡忘天下，遠離人倫，從而可以從精神的桎梏解放出來，實現心靈上的超越。道家的和諧常指向個體的心靈體驗，不斷尋求人內在生命的平衡狀態，就是在人的生理生命、心理生命與天地生命的融合。而這三個生命的層次也是莊子哲學中的特色，認為只要這三種生命的層次的和諧就是人與自然宇宙生命相契合之時。正是在筆者創作的畫面中的整體感的產生的渾然天成的意境。



#### 四、〈清氣滿乾坤〉作品解析

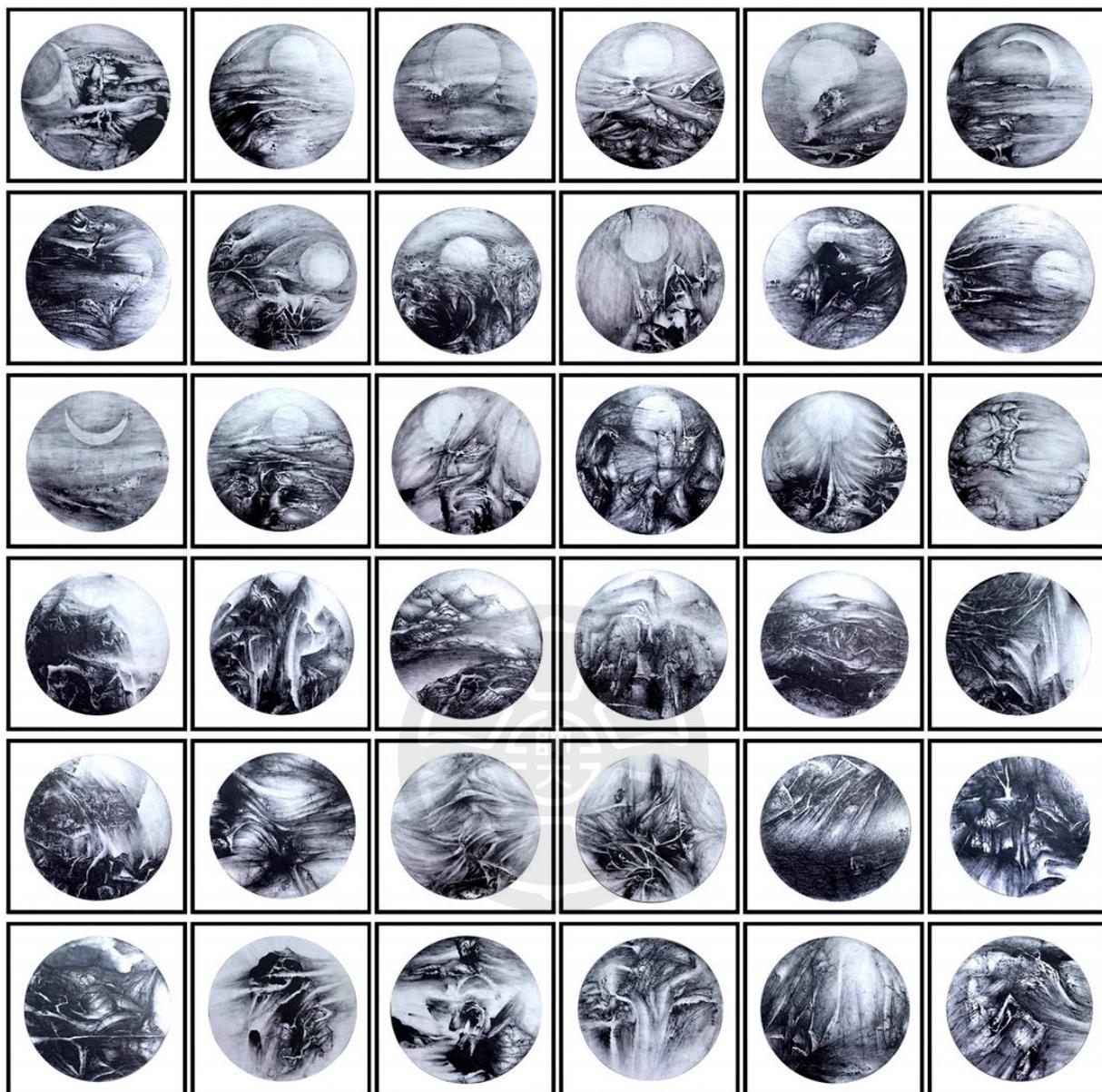


圖 14 楊喆 清氣滿乾坤 2016 水墨紙本 342 x 342 cm (每件 57 x 57 cm)

筆者的創作理念動機在於：是以特定的數目來組成架構。以總數三十六件的數目來完成之。借喻承德避暑山莊有清康熙和乾隆皇帝分別命名的「三十六景」之意。六的意涵成了幸運的數字的象徵，筆者以三十六件的數字而組成，組成共三十六件的山山水水意象的作品。此件組合之完成的作品特點在於：每件作品的主题是意象山水為其主

要載體，每一件作品的圓形是通向自然景物的一個窗口般，以「立象以盡意」之理念去創作。每件的圖象絕不是單純的自然形象的複製，而是以拓印之墨痕肌理，而意象化在形體上。領悟到的自然之理融入畫中，畫面既有山非山、有水非水之意；又有仰高之勢、俯崖之深；在混沌與明淨的自然交感中，建立其幽靜、清雅之畫境。

三十六不同的畫境透過自然之皺痕來表現精微的理與旨，是自然形象抽象化的意象，個人所創造意象美。雖是一樣是山水意象的題材，然技巧筆法方面異於古人。試圖駕御更多自然的萬象之變化，不管是山石、煙雲、樹木及光影等元素，了然於胸後而揮灑自如融入畫面之中，目光所及之處是彌漫了自然的光色，真實與幻覺，形色變化，心緒會隨景移動而產生變化。

自然的筆法完善了渾然天成的境界，一步步往「見山不是山」的層次邁進。三十六件的圓形圖畫中，有不同的視覺意象以不一樣的感受，有近山、遠山、山嵐、山勢、氣韻、虛實、雲光、深谷、懸崖所構成一幅幅別具匠心的構圖，於筆法肌理的特性去創造虛實相生、濃淡相間、遠近相應及動靜之間的意境。亦有氣節的四序、自然氣候變化之雲光天色意象，皴擦而出淡墨的柔美霧靄的迷離感。最終和諧地融入整體於無形的一種忘我、廣袤的幻想空間裡完成明悟精神之深意，在茫茫的宇宙中可以進入精神之冥想境域。

此件作品以自然拓印的肌理為基礎，形成筆法肌理意象，用抽象性的造型語言去表現具象徵性的內涵。隱喻的藝術思維是在山水意象的符號上產生，不是只具有實物真實形象的轉移而已，而是一種象徵心靈思維的心像外化的媒介。而這詮釋的方式自

古以來的文人就有此思維傳統，筆者在此創作在於藝術形式語言上再作重新的安排及構成。筆者的創作方式，旨在發揮創作上自由度的追求，就是一個不斷追求自由的過程，有了自由，就會有不斷有新的可能，在變化及多元中產生更多的可能性。人生若受到太多的思想及行為的束縛的話，身心就受到極大的限制而失之自由之意。反映在藝術創作的態度及理念也一樣的道理，如何超越各種各樣慣性的界限，以獲得心靈上自由為要旨。

筆者山水的形象風格是在經頭腦改造記憶中的表象而創造新形象的過程，從自身過去經驗中的形象進行一種創作的結合，運用自身的語言技巧創造出一個個全新的形象，它是屬於一種再造想像的概念，最終創造出超越現實形象的新情境出來。



## 五、〈聲喧春澗中〉作品解析

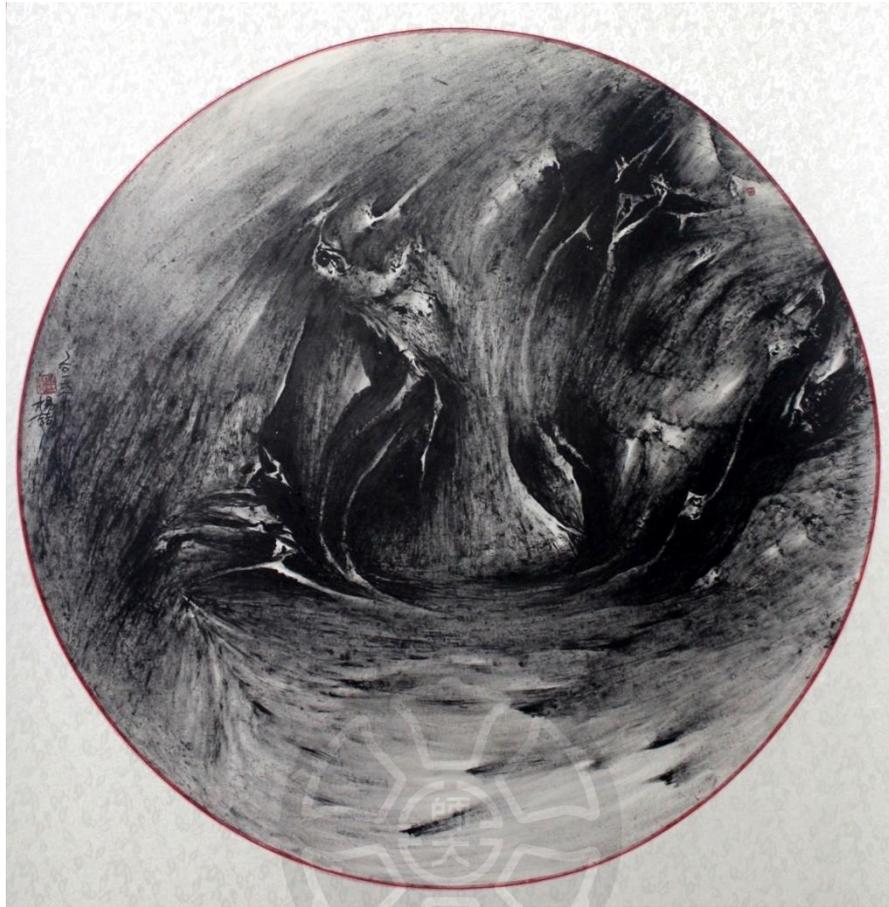


圖 15 楊喆 聲喧春澗中 2016 水墨紙本 直徑 90 cm

筆者認為在創作中應從在藝術繪畫美學歷史中，找到相關的歷史的脈絡，然後在此基礎上，拓寬其創作表現的方法。從自然觀角度來看，不論是美學家的思想中，還是在藝術家的創作中，都是蘊涵豐富的對自然的深厚情感，這情感的表現在於在敬畏與熱愛中完成。可稱它為「生態意識」<sup>123</sup>它主要表現在：美學的最基本的原則和最高的原則在「自然」。因此，在古人的心目中，決定一個對象是否具有審美價值，人的因素不是考慮的重點，而在於是否超越人之上的自然因素，天地萬物離不開自然的賜予，

<sup>123</sup>同註 52，頁 13。

使人類充滿鮮活生命力的勃勃生機，藝術家也因此充滿創作的能量而能完成具不朽生命力的作品。從古人的「生態意識」理念來看，一是對大自然的崇敬的態度，二是對自然的欣賞心態。自然對於人可言，是可親近的審美對象，而非是某種凌駕於他們之上的超驗存在，古代文人對大自然一直情有獨鐘，而將自然視為審美的對象、欣賞對象的深層而普遍的審美意識。

筆者在此作品的創作中，亦是以對自然的生態意識為出發點，將自然景物擬人化，賦予它們不同的格調與性情。如在遊歷山水時，用「山興」、「山足」、「山腹」、「山舌」等去形容遊歷山水的興致，把自然山水以人身形象化了。此作品主要是以聲音作為創作的主要元素來對老莊審美哲學的理解。《道德經》中說：「大方無隅，大器免成，大音希聲，大象無形。」這是老子提出的一種對自然的審美觀，是一種非人為的自然之美。因為藝術創作的作品的最高境界就是以道為本，達致自然樸素而無人痕跡的本真境界。「大音希聲，大象無形」，意即是音的美之極處是音頻悠遠潛低至無音；宇宙形之美在飄渺宏遠至無形，是可以包容萬物的氣度。

古今學者對於「大音希聲」的解讀有著不同的視點。一是最大的聲音是感受不到的；二是最大的聲音是悠遠而斷續的；三是認為「希聲」即「無聲」，是在蘊醞「大音」；四是認為乃是源自宇宙的聲音，只能用心去感悟哪永恆和諧的樂音；五是被認為是合於「道」之音，是可超越聲音情感的境界；六是認為最強音是沒有任何聲息的，沉默是金的意涵；七是認為最強大感染力的聲音是可讓人感到稀有及讓人仰慕的聲音。

「聲喧春澗中」對聲的表現在於：在幽靜的山中，可以聆聽流水的幽幽的清音，它是大自然中生命氣息的聲音，是最美好的上天的賜予的天籟，何必再以人間的絲竹亂耳。山風讓灌木發出了悲吟、輕快；用秋菊作糧食、愉悅；以佩戴的幽蘭為伴、優雅；隱逸的生活是多麼的閒適、灑脫啊！隱逸雅士的心境，是多麼的高潔簡樸。在漫山遍野的彌漫的如紛紛揚揚從大地傳來的音符，讓人沉醉於萬物的清音之間，它無形、它來去無蹤、從遠到近、從快到慢、從輕到重，像極了大地的精靈，可以讓我們在此刻靜觀本心，再次靜聽心內的聲音，從大地發出的自然音律聲響稀薄、幽美，形成幻美氣勢無一定的形的景象，在思與道中，可以悟出自然的兼容、無限態勢及自由。

筆者在創作之始就是在並以無預設之極度自由去發想、表現媒材及形式，是在拓印之法之下放棄具象之形體表現，代之以非形、非象之筆、墨韻味的追求，藉以串連水墨傳統與現代之間的內在精神，古代文論的本體是「象」是一種思維的工具或一種表達的符號，同時，從本體上看，它是一種具有形上品質的本原性的存在，是一種整體性的狀態。整體性的表現一定是在境界的層次上達成的。而筆者運用有異傳統毛筆書寫的技法，因此拓展了傳統水墨之表現另類方法，在不拘泥於一定的事物和格局下，才能表現出一種氣象萬千的面貌和場景，在生態意識的審美中找到道的新境。

## 六、〈春風花草香〉作品解析



圖 16 楊喆 春風花草香 2016 水墨紙本 直徑 90 cm

筆者在作品中所要創造出一種「自然」的女性意識，誠然它不是一言而喻、一目了然的。人與自然是不可分割的，人離開了自然就無法生存下去，所以人最終是要回歸自然的懷抱。在女性審美意識首先是「道」的女性色彩，它不僅產生萬物，也養育萬物，是萬物之母，明顯點出女性的意識。二是「氣」與女性的意識關係在於：氣是生命力的條件，對氣的看重，就是對生命力的推崇，也是對女性的一種推崇，因為女性的基本特徵就是「生」的緣故。最後是女性意識中的「中和」之美。只有在這狀態下，生命才是最本真的狀態，萬物才得以生成、發展。

「意境」是審美中很重要的特質，在老莊的哲學中，其審美思想有一特別的女性意識，在老子的心目中的「道」顯為的是女性的形象，在莊子的那裡，被推崇的人是所謂的神人，即是得「道」之人，於是莊子透過他想像中的「藐姑射之山」的神人是不食人間煙火，冰清玉潔的超凡脫俗的風度，外表是「綽約若處子，肌膚若冰雪」的超越塵世狀態。在老莊思想的融合其中的「意境」的意涵，是具有女性意識特性的色彩。在筆者在創作此作品中，所呈現是意境特質也在柔美的意象中，在自然的元素中的風、樹、草、氣等形成顧盼生輝、空碧悠悠的女性意識審美。「意境」是什麼？在審美哲學定義中的是「境生於意外」。因此「意境」與「意象」最大的同之處在於前者的重心不在於「象」，而在外「象外」之意涵。誠如筆者所創作的作品，所看到的是表層的山水意形，真正的理念在於透過這自然而然而形成的生動形象，這形象是借喻人身的結構元素，猶如血管的白色管狀物化身自然中的樹林草木般，在風雲變幻中表現樹木花草精神，也是在妙造自然中，人與自然的相通之義，而與美人的情性相通的特質，因此在「象外」的世界裡，是一種自然的「道」，都與女生的特質、意識相通。因此「意境」的美，只能在「象外」去體味它的審美，猶如是女性理想的一種追求，她不是存在於「象」的有限的塵世中，有「美女」如雲的天地精神，亦有無言的自然的大美，更由於「意境」之存在，可以陶冶躁動的心，讓心得到安頓，也可填實虛空的心，形成在人生的精神的需求中，不是可有可無，而是不可缺及不可替代的。

在老子的哲學裡認為柔軟的物質往往堅硬的東西力量更強大，他用水及舌頭作了比喻，水是柔軟不爭的，把高處讓給別人，自己往低處流，就是水「善利萬物而不爭」。所以老子說，「上善若水。」<sup>124</sup>另一例子，就是水滴石穿，看似柔軟的水，歷

---

<sup>124</sup>傅佩榮，《老子解讀》，(新北市:立緒文化出版，2012)，頁 36。

經時間的比拼，終究弱者還是勝了看似強者的事實。人身年邁時牙齒不在時，舌頭還是一直都還在呢！就會悟出「剛亡而弱存」的道理呢！因此同的道理，小草看似柔弱，往往能敵過強風對它的破壞，會順勢而為，適應生存環境的強者。

筆者在此作品中嘗試透過拓印技巧來表現柔美特質的山水意象，不但能夠表現出內在強盛的生命力，而且用擬人化的手法來作審美理念的表達。如男人偏重理性，女人則重感性的特質中，是用情至深而寬容的，用綺麗的情感來來釋「道」之柔弱與虛靜。所以自然與女性是可相通的，自然的特性在於不具有強人的意志，不強於人，是在潤物細無聲中的不爭的、非功利的形象，這都與女性在男權社會中的形象具有相關吻合之處。而女性在古代的美學中，以青春少女純潔的形象與自然互為象徵出現，傳達出「韻外之致」的美感。若說在文化傳統中是崇尚自然的話，在某一種程度上也是對女性的一種崇尚。它的美在於遠離塵世的遙遠的它鄉，它含蓄而不直接，它不在「實」，而在「虛」的意境中，是不能用名言來描述及把握的「近而不浮，遠而不盡」的玄妙之境。

## 七、〈夜靜青山空〉作品解析

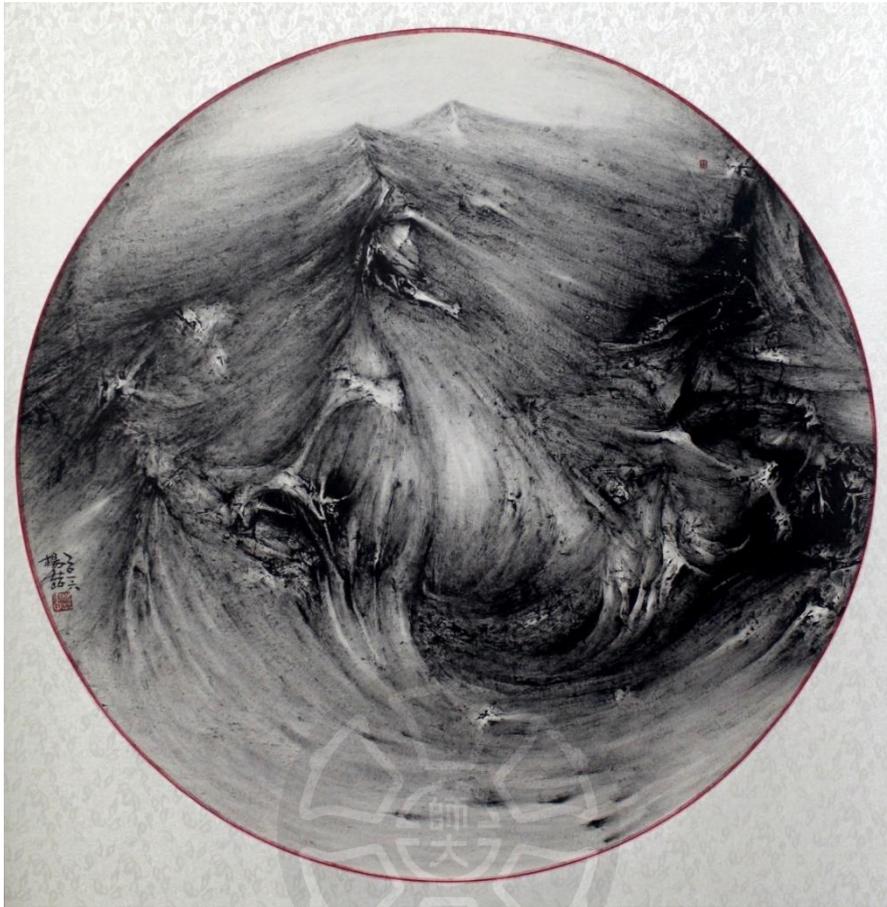


圖 17 楊喆 夜靜青山空 2016 水墨紙本 直徑 90 cm

筆者在創作的作品中，所涉及的有想像、形的意涵、運動及氣息的韻味等方面。藝術中的想像，有學者認為有兩種才能，一種是可以獨立，而發揮作用，表現完整的生命；另一種須結合客觀。若是只拘泥於事物原狀，亦步亦趨，反而不易活躍想像去進行思維。西方在十九世紀時浪漫主義興起，藝術家追求理想的世界，熱情奔放，個性強烈，因此更加強調想像力，不管形象本身有多麼的美，多麼忠實地從自然抄襲過來，亦不能說明創作本身的特質，只有在豐富的想像力情形下，才能使形象成為創作特質的印證。在熱情的活躍思想主導下，而喚起的聯想，才能對形象加以陶冶，做到

多樣趨於統一，事物形象的轉化為藝術形象，是一種重新的組合，其中包含多樣藝術形象概括為完整的典型的形象，以及選擇運動的一瞬間，以完成寓動於靜、寓時間於空間的造形藝術，上天所賦予人的想像力，將記憶表象溶化、分散、消耗，為的是要再創造的本質需求。

筆者是在對古代畫家的「師造化」的創作觀來審視，在對自然的認知上的心領意會後的內化沉淀，再經由自身的理解去「變化」，絕非是單純去模擬而已，更不是與西方古典畫派那樣注重於雕塑般具象形體的塑造，而更注意表現宇宙萬物的運動、變化及運動、變化所呈現出來的氣勢、節奏。筆者在拓印而出的肌理及造型中，追求達致「自然天成」之趣，最終到達「神工獨運」的神妙境界。水墨創作是經由自身的所謂筆墨、形象去表現自然萬物運動、變化，而運動的變化的描繪絕不是表面形式的描繪而已，而更進一步表現宇宙萬物的「心靈」和生命。因而作品所呈現的絕非是具體的自然山水形象，而是一種融合了人身元素意象的形態，去表現自然中「運動」與「變化」，與自然生命與人生命的互為象徵。

筆者在此造型用圓作為創作的元素，是來自於天圓地方的傳統自然觀，也同時是人格觀的體現。誠如圓形自有圓滿、圓融之意，前者是一種和諧的關係，也可以說明是人與自然互相依存而平和的關係。後者是指對外面環境的成熟而理智的適應能力。筆者作品中圓形框的形式，暗示是無限延伸天的概念，代表外在的自然動態的，具有週而復始的天體星辰的流轉，而產生的日與夜、四季的循環。而在被天圍住其間的是大自然山水的意象，是一種在被動的靜態緩慢變化的歷程，圓是代表無盡的宇宙天

的意念下，居在其中是人與自然萬物，也必將是在互動的關係中，誕生其與自然相處的關係後，而發展出其相關審美的觀念。

天圓地方誠然在今天科學上已證實是不真實的，然而科學上的反證與人們心中宇宙的特定意象已沒有特別的關係了。然而它存在的價值在於一直保有哲學的自然觀的內涵，它既是自然價值觀建立提供了原則，也決定了人對自然界的態度。這種觀念也反映在錢幣的造型上，自秦以來，它被定為外圓內方的形式，使一個極具哲學意味的幾何圓形，它所代表的意思自然是外圓內方的宇宙之縮影。筆者在整體的作品意境中，也特別體現在道家哲學中的生生不息之理，自然山水也是處處存在強健的生命律動，因而想要以形傳達出生意及神態來，明顯可以感受到氣息呈圓形之流動，具有空間上的深遠不盡及時間上的連續性意涵。在瀰漫於畫面的風雲、山中之氣，也使之山可以在不斷變幻的表情中，得以供養山中之精靈，可以從惲壽平的自然審美思想中的「川瀨氤氳之氣，林風蒼翠之色，須澄懷觀道，靜以求之」領略到，自然山水不但可以使人感受視覺之美，而且更可以從自然美當中可以觀道，在精神上可借景抒發自身的情懷的思想觀念。可以說這是長期沉淀下的自然審美經驗升華的結果，從一木一石一氣一境之中，自有千岩萬壑之情思。

## 第二節 山之氣脈系列

### 一、〈峻峭碧玉簪〉作品解析



圖 18 楊喆 峻峭碧玉簪 2016 水墨紙本 173 x 90 cm

筆者創作此作品的理念在於：認為自然景物視覺形象轉化成繪畫意象，能夠畫出自然之內涵、神韻來，即是「以一管之筆，擬太虛之體」。筆者創作的筆，並非全然

是指毛筆而言，最重要的基調是用紙拓為主的方式，所以它絕不是簡單地以摹倣外在的自然景物，而是以一種在心中經由自身的融靈的通於道的山水意象，這種意象是經由一種身體的隱喻性來說明，畫面的形體本身是由氣息、血管與肌骨等組成，而又形成其抽象的自然意象，而形成一種意近於山水之「韻」，而非外在山水之「形」似。筆者認為最重要的地方是否能將自身對山水意象的理解，投入融於自然的情感之中，情與理達致和諧統一。

繪畫是要求「形者融」、「靈而動」的思想融匯於「形」即外在形式的，是要求「心與物應」的，強調山水畫創作過程中要經過從體驗觀察，爛之於心到提煉昇華這樣三個階段。筆者創作的作品上半部恍如人的不斷跳動心臟一般，形如心一樣，作為自然生命的外在形體的構成之形與內在氣化運行之氣，是為精神生命的靈，不可分割。隱喻人的生命與大自然的對應關係，人的自然生命不能脫離神，人的精神性活動一定是由人的生命精氣神而來，從生命的整體出發的。這其中的「靈」與「動」不僅是畫面裡深藏的思想哲理，更為直觀、感性撼動人心的是畫面中生動流淌的氣韻。是一筆一墨所展現的湧動的激情和飛揚的神采。

筆者的此作作品構圖以二段式，畫面的動態在於以奔騰而下的態勢為主，在不盡的激揚之勢中運動著，在畫面結構中的山水意象，仿佛受到地心引力的客觀條件的影響，在垂直的力量牽引下形成的趨勢感，而有了畫面的生動而飄逸氣息。再加上以變化多端的形來塑造虛實的情勢。筆者意識到，只畫出畫面的表面外形的趨勢是不足夠的，只有對自然山水作多維度的觀照下，關鍵在於透過有機的形，來表現出其自然本質，而這樣的本質也是涵括主體的情思融於其中，能夠以形寫神，在傳神寫照中呈現

山水意象的情勢來。不管是在朝時、暮時、陰時、晴時及四序時看，而能夠把握山水的之生動之氣息、氣勢，欣賞到自然山水的真面目和豐富多變的審美意象，並可以使主客體與宇宙渾然一體，正所謂「天人合一」的境界也。

畫中的主體物象的周遭是一種虛的意象漫延開來，在清晰明確與模糊不清的對比中，即是虛中有實、實中有虛的黑白灰的層次及變化中，共同組成了這天籟音韻之境，正是呼應「妙造自然」這概念。能夠用自身的筆意重新詮釋古典山水的特點與本質，當對山水的觀照到達一定的深度與廣度時，就自然產生出來審美意象。正如郭熙說：「奇崛神，莫可窮其要妙。欲奪其造化，則莫神於好，莫精於勤，莫大於飽游飫看。歷歷羅列於胸中，而目不見絹素，手不知筆墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾畫。」<sup>125</sup>在此論述中，正是包含著大自然之宇宙精華和藝術家之情意的和諧統一，並顯現出創作者試圖通過作品來把握作為宇宙本體的自然之「道」的心理軌跡。

筆者的創作強調山水自然的氣脈的態勢，是借助人身的構造與養氣學說，來轉化於山水自然描述上，古時哲人將人的身體和自然視為一個生命體，所以人身與自然常是互相影響及影射的關係。

---

<sup>125</sup>郭思整理，郭熙，《林泉高致·山水訓》，見《中國書畫全書》，第一卷。上海：上海書畫出版，2009。

## 二、〈時鳴春澗中〉作品解析



圖 19 楊喆 時鳴春澗中 2016 水墨紙本 173 x 90 cm

筆者的此作是以氣、線、勢來作為繪畫主要形式元素，以人體的肌肉、筋骨的意象形型來呈現山水的意象，去表達對自然審美的詮釋。傳統審美藝術創作重視線條表現，而運用拓印形成的肌理，可轉化運用在意象的山水創作中。線條的筆觸已非是皆由中鋒所出，它是由塊面及白色的虛線而來。大自然中並沒有線條的存在，它是對外

在物象的抽象表現，也是自身繪畫技巧之特色之呈現，其富生命力的表現力度，以飛舞躍動的線條追蹤萬物之象。而形成重要的表現元素，如狂草聖人張旭，在觀公孫大娘舞劍而悟草書之妙一般，在劍影飛動時在空間劃出一條條虛靈的痕，在似斷氣不斷、似有若無間，一脈相連的不可測知，在目視之時，心之感應之氣，而匯成一股生命的命脈之勢。

筆者借助書法線條的靈動性意趣，與自然的山水意象相對印證的內在精神，在氣的流動中成就氣脈相通之氣勢。有氣則筆斷勢連，在意運筆之時，是以生命的力度及氣勢為重，所呈現出來的形意，是來自心靈對自然及生命的脈動。畫面略呈 S 型的構圖，呈現生命的氣化氤氳之態，蓬勃的生命之氣，具有一種氣脈之形，是在形式中內部一條流動不已的綿延之線，也如清流的溪不斷絕的流淌，是泉與氣的意象，表現出獨特的生命律動感來，其筆法在連綿氣脈不斷，筆意周全而力量內發。在氣勢流轉中，一氣呵成，如流水般的暢然。筆者在運筆及結構關係裡，營造出跌蕩俯仰的相互呼應之勢，使作品催成生命的整體，在氣脈的流動變化中形成文化的內涵。

筆者在創作畫中的氣勢在開合起伏姿態中，在賓主有序中隱現的蜂迴路轉，在起伏、流轉、走向中形成了有聯繫之體、回蕩之勢，於是構成了脈的形態。在雲合水氣中，有近有遠的潛在氣勢，在體勢開合起伏中展現動感。在連綿不斷的循環超忽的運行中，彰現畫中生命的態勢。這樣的動感也揭示了它的創造力道，散發出生命的律動。隱藏在有形畫面背後的潛在氣勢，聚集一股自然之氣，在山水自然中不斷流動中氣流相通無礙之體。

畫面的營造重在氣的表現，人身隱身於抽象的山水意象中，人與自然被視為生命的共體，生命體內有精密運行的循環系統，保障了人的生命吐納氣息順暢，同樣在大自然之中，也具有一個自成的完美系統而和諧運行著。在畫面的營造中，形是重要的審美元素，沒有了形的元素，也就無法傳達神的意涵，形是由特定的肌理而成。是對自然奧妙的領悟運用於藝術創作中，達到出神入化的形相，且組成於筆端的境界。畫面中的形，在自然環境中可尋到其蹤影的物象。在運筆創作表達的意蘊中，物象在腦海中浮現的形象，在形態之下就有所反映，可見形神是相隨不分的。

繪畫創作中，對形的掌握是表現自然而然特點的要素。在精神理念指引下，順勢而為之，再作一整體結構的調整後而完成。遊走於自然、人身、形的三者關係中，是筆者對自然審美觀、創作觀體悟後的表現。



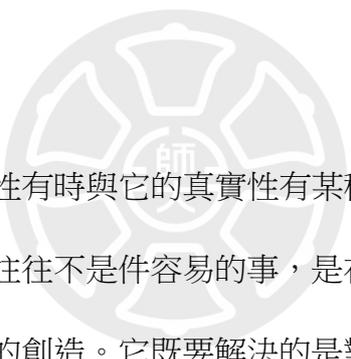
### 三、〈萬千縷意寄寸心〉作品解析



圖 20 楊喆 萬千縷意寄寸心 2017 水墨紙本 70 x135 cm

筆者創作的作品，以一種對稱性構圖的方式來呈現，對稱之中又有變化。在造型及肌理上而有所不同，純粹在視覺上具對稱的均衡感。筆者創作的構思來自於人與自然的審美思想，它們之間的關係是密切而不可分割的，在自然山水擬人化的自然觀中，自然山峰的溪流瀑布宛如人身的血脈，植被滿山遍野的草林樹木與人身的毛髮無疑，在山峰天上瀰漫飄逸的煙雲山風霧氣就是人的精氣神一般，如果沒有這些形態氣象，就像人沒有了生命氣息一般的枯寂。因此崇山峻嶺中也因有了不止的流水而得到生機無限，有了繁華樹林草木的生長而得到旺盛之生機，在有了飄浮變化不止的煙、樹、雲而顯得秀麗多姿。自然山水比擬人身軀的自然觀審美概念，這樣的比喻不單是為了生動和具有形象性，而是在構成一處的理想山水境域時，各部分元素之間的有機的組合，在相互的映襯之下形成一幅井然有序而又相互呼應的美麗生命景緻。使人可以沉浸於大自然之中，從中得到自然與人之間的密切關係，在精神上的得到釋放及享受。

筆者在作品中刪去自然景物中不必要的細節，猶如被裁剪過的景物一般，與天然山水景色自然有不同之處。它萃取了自然之精華意象而能自然流露。目的使人與自然之間的關係更加親近及密切，也深化了對自然美的認識與欣賞。延伸了人身的元素於自然的表現，畫面營造的管狀白線宛如人身中的血管與神經般，穿梭於畫面的山水意象的結構中，連結了結構之間以完善整體之審美，形成有機的生命組成之境。拓印後經完善的墨色形成肌理，是在石塊與肌肉形成模糊的意象，自然而然就產生想像的空間，其想像的真實性在於透過自身的生活經驗產生聯結的事物，往往判斷想像是否真實，主要看它是否符合生活、情感及審美邏輯。其最主要目在於人身的天然結構及意念與對自然觀的理解及情感的聯結。雖不達「思接千載，視通萬里」之境，也應嚮往更豐富思維及更廣的視野。



筆者認為藝術想像的虛構性有時與它的真實性有某種程度的連結，作品自然會有具抽象意識審美的魅力。想像往往不是件容易的事，是在自身的新意構想中，不落別人的窠臼，可算是一種高層次的創造。它既要解決的是對藝術創作觀有獨到的角度，摒棄一般藝術創作中常見的庸俗及淺義化。能夠以多角度、不同層次、多側面的想像，而能可超越時空的限制，在一種最自由的精神境界中進行創作活動。

筆者創作的理念除了以上的理念外，希望能構造出一個既夢幻又真實的藝術境界。在奇拔險峻處又能自然成理，在豐富的筆墨意形中而又不顯蕪雜；在自由無礙的表現中又有所規範合理。對於藝術想像的完整性來說，是整個畫面的有機整體感的營造能力及內在邏輯性。呈現的是必然與生命意味相關性，畫面的完整性與自然環境的完整性有著相通的原理，健康的生命是在各種功能的配合中而顯出生命的靈性。在創作的歷

程裡，首先是要具審美性及內涵性，創作形式結構分配合理、造型中蘊涵人文素養於作品理念中，創作手法能以自身獨特方式去達成。在這維度的情形之下完成的創作，才是真正創作的本質所在。

筆者所創作的作品，是透過將自身的表現意趣、使命的意識及審美的需求呈現在作品之中。構成了筆者的深層創作動機。在追求創作的審美及對生命的理解中，尋求可以帶給觀者的可體悟到形式美感的意味及生命的靈性，具有觸動人的內心世界的創作欲望，在鍛煉融合中完成其創作歷程。



#### 四、〈千峰日出蒼翠〉作品解析



圖 21 楊喆 千峰日出蒼翠 2017 水墨紙本 173 x 2540 cm

此件作品以六聯屏方式呈現，從主觀與抽象性的自然審美出發，探索自然審美觀中的自然美。以傳統審美中的「借物寫心」的方式，實現物我為一的道家美學思想意趣。主題的選擇及反映了自然美的主觀能動作用，是以一種抽象的「形」去構成山水意象。它是被主觀融會了對象造型，並非機械地描繪客觀景物，而是透過自身的繪畫技巧特性，而創造出獨特的肌理筆意。在主觀性描繪之下，自身的思想情感融會於山水畫創作。發揮出概括及凝煉的筆意，在自然的意趣中表現出創作者本身之「靈動」感。

創作觀本身是用老莊自然審美標準來觀照自然之意，是在「澄懷味象」中完成。是在虛懷若谷的狀態中，去感受自然形象。在寄託情感的需求裡，在山水畫創作中得到實現與滿足，在對自然美的理解、審美形式、及精神中的暢神不同階段中完成。在此作品的創作歷程中，從經驗印象中日出的真實自然印象，再經審美經驗的指引，針對形象的升華及提煉，形塑具藝術化的造形表現。到達可以完成抒情的精神境界，把自身的情感移入審美的對象中去。

筆者在借物寫心的山水意象創作中，在情與心指引下進行，注重由氣在畫面中整體作用。而「氣」正是道家美學的最基本的元素，它原是指宇宙萬物的本原，一切物質與精神內在的活力與無形本體，它被引入道家美學領域，並以此作為一種生命力量與智慧境界的象徵。體現的是藝術生命的活力、氣質與個性。「氣」是天地萬物的原始基質，是生生不息的本原與歸宿。所以生命之本在「氣」之中，美與藝術的本原亦在其中。

筆者在此作品中，在拓印後產生的肌理變化裡，以人體結構的元素，以人體內部的器官意形來構成山水的意象，以此來暗喻人與自然之關係。自然中的大山常是氣聚的對象，氣聚之中美的整體發展規律特點。美源於氣，其所產生的美是自然生命的神奇。在筆者創作人體山水的意象中，由氣形成的境界之美來被受重視及謳歌的，因為氣孕育了生命。而生命的誕生伴隨的是美感的出現，正是由道始，行至美，達於境的歷程。而境界的內涵，正是在「氣韻」中呈現作品中動態的靈氣躍動與韻致結果。

筆者的創作的組合元素在於自然中元素，完成其「生」與「身」的生命感悟。在看似單純的造形中，能夠表現出生命的韻律之美，以人身元素組成的山水生命意象，投射於無限大自然的意念，來闡明有限與無限之意。

### 第三節 山勢煙浮系列

#### 一、〈新桃花源記〉作品解析



圖 22 楊喆 新桃花源記 2017 水墨紙本 177 x 374 cm

筆者的〈新桃花源記〉創作的理念在於陶淵明所描述的美好世界意境，帶給人們的虛幻而美好世界的嚮往。它構築於一種超越現實的理想世界，即是典型之富涵文化理想的環境。在平凡、淳樸、美景及平和的理想環境裡，美好景觀的視覺中，具有迷離幻境、曲折幽深、時空交錯及虛實美景之特性魅力，而這正是文人所向往之最自然的「意境美」與「社會美」的境界。既有自然的「形態美」，又有一種自覺的文化意識、自然觀的審美性。

而筆者透過想像之意象，來詮釋自我心中的現代桃花源的意象，非以表現所謂的真山真水為最終目的。不斷探索尋找有異傳統新的技巧方式，在抽象與具象語言中得到平衡表現。抽象性的線條在於運用新的皴法，是與骨法用筆功能相似的，是紙墨拓

印後產生的自然墨脈之痕，在順勢而為及組合之中形成山石的銜接、斷連及開合的變化。物象的虛實感層次的微妙轉化，畫面結構與動態之勢而渾然一體，非具象性的意象於山水形態的整體感。

在畫面的構圖中，山水意象的元素組成在於：猶如山石、雲煙、山嵐、山瀑及樹木之元素，於非傳統性皴法筆法而形成獨特的肌理，和諧地融入整體於無形氣域，在曲線起伏之中，摻有柔媚的轉折蜿蜒流動之美。山水畫中特別強調得勢的重要性，有了山勢，就會有氣脈相通之處。其山勢合於自然之理，進而可妙合天機。所以得勢之意涵，既要理勢，亦有氣勢的要求，在合乎自然之理時，彰顯其博大的氣魄。

筆者在位置安排中打破構圖上的固有程式，不經意散發營造出一種山水詩意境界的氛圍，畫面透露出一種浪漫主義特質情懷。在這萬籟皆寂的清暉時光中，可以不為外物所擾，聚心會神可以洞照天地萬物，與道默會相通，進入莊子的思想世界「天地與我並生，而萬物與我為一」的審美意境，在悠然自處時的凝思遐想中體會到「坐忘」的物我兩忘的審美極致。

在水墨創作歷史傳承發展中而拓展出不同筆法的表現，以此再重新表現山之形、山之脈及山之勢。在此起彼落的呼應中盡見風、雲、嵐、氣的自然供養，可以置身於此山水之懷，與自然的共鳴。可以感知在不同時空的文化思想下有不一樣的認知過程，面對如此的作品之時，似乎是在閱讀一本人文的山水自然美學之書。可以細讀之人生的情感與文化信仰，具有現實審美的意義。

## 二、〈蒼茫翠微意〉作品解析



圖 23 楊喆 蒼茫翠微意 2018 水墨紙本 135 x70 cm

筆者創作的理念源自古代山水畫家對自然美的表達方式，就是以道家自然審美思想來呈現山水畫之境。是以自然之道去除人為理智的固定的圖式與筆法，去求取對象生動的精神。以生命本體去體驗這幽絕的世界，創作一幅雖有象、可妙出無為的情境來。在神化的妙境中，心與物在這自然的空間中，心靈與物能夠自然而然的契合，完成於這幻影精神的世界裡。

山水畫家在面對自然景物寫生時，不同的畫家在「傳移模寫，遷想妙得」中發揮自己的創作特質，描繪大自然的萬里山川時，透過借景取捨的理念，去實踐創作性的寫生方法。不如實具體地去描繪的對象，而是在游走名山大山、登高遠眺時，在捕捉不同角度的景物、遠近及視點的風景後，再重新加以組合構成，以建構一種東方審美意境的繪畫形式，彰顯其東方特有的自然審美觀。它表現出無盡的宇宙是無形無色的虛空的概念，虛靜之境為至美之境，虛空的境界更具想像力與創造力，因為虛空中可以產生無限的萬象之象。

筆者的創作是以黑白為主要表現特點，而在陰陽、黑白的關係上，有著哲學般的辯證關係。「陰陽」在文化內涵中的指涉的是一種對事物特性的抽象概括，而非是具象事物的表徵而言。在畫面當中，不同特質的表達，都可以用陰陽來觀念來理解，也可看作是一種事物內部的本質。在「計白當黑」的審美意義，從中得到創作啟發的意涵。水墨畫的特質自然審美觀上的審美特性，其藝術創作觀從來就不是以追求物象的客觀形象與物件外在色彩為目的，而是以一種宇宙萬物和諧來探尋到無窮的意境之美。只需最極簡的墨、水、紙及作畫用具，在黑白的陰陽的色相中表現出虛靜心懷，滋養元氣的「靜雅虛懷」。只有在這幽雅的意境中忘卻人生中的牽掛與雜塵，在自然的薰陶中體會自然與生命真切的意味。

筆者所創造的表現的山水意境，是自然洪荒之連綿群山中存在俯瞰自然的視野，無窮的自然具有宏觀在胸的心境。在這樣的心境之中，可以觀照生機勃勃的自然萬物之意象，正是畫面的視野及意境給予引導的結果。筆者創作另一重要理念在於是從人身中可以反映自然的宇宙運行之理，其內在的特性及規律與自然之間有著異曲同工之

妙處。而且「道」在自然，「美」也在自然，「真」也在自然中。也是追求了自古以來藝術創作理念中的象外之象、言外之意與景外之景的特點。作品表面來看是山水的意象，實質是表現人身中的身體元素，進而隱喻構成自然運行之理特點。在至靜山脈的走勢中，有著奇幻世界的深山邃谷，老木寒泉，風聲簌簌，令人有遺世獨立之思。這正是山水意象境界而給予審美價值所在之處。

靜照的起點在於空諸一切，靜觀萬象，萬象如在鏡中，光明瑩潔，而各得其所，呈現著它們各自的充實的、內在的、自由的生命，所謂萬物靜觀皆自得。「山水以形媚道」<sup>126</sup>宗炳指出了自然山水對於領悟至道的感應作用。表現出對宇宙自然與人的統合理念及精神上的寄託。從中可以體現了從古以來的山水創作在人們在精神上追求中重要的表現媒介。在不同筆墨表現中可窺見創作者審美的情趣與人格特質，都潛藏和融解於畫面之中。正所謂「畫為心跡，言為心聲」的自然而然的流露之情。在空靈淡泊的審美心理中達到物我合一，獨立自足的精神境界。

---

<sup>126</sup>同註 18，頁 102

### 三、〈千年之約〉作品解析



圖 24 楊喆 千年之約 2018 水墨紙本 136 x 70 cm

筆者創作此作品的最大的特性在於造形與情感的結合，也是人身元素與自然化身之融合。在造型過程中，自身的情感與拓印的一起活動，如兩人親吻的意象也是運用拓印技巧創作時意外的偶然之形，一切在自然而然的肌理產生後的形象啟發而成。拓印的創作往往都是在由形、點、塊面中而慢慢完善其形象，在山石意象中表現其縱橫揮斫，筆法時而鋒芒畢露、時而沉著隱晦。情感的力量在創作現過程中也發揮了功效。創作之時既需要情感迸發來當催化劑，創作作品的感性形象就是情感力的物態化，會將自身的理念、理想、目的及審美需要透過自由無礙的造形來表現出來，情感及表現技巧都具有力量，當這內在的力量外化時，其表現的形式就會顯露出來了。其筆墨的形態、呼應、濃淡就會形成一種流轉的情感造形，在凝聚的世界中，能表現出一種情感力，且借助一定的藝術形式來表現情感活動的痕跡。呈現內在的豐富的精神世界。

創作元素中重要的組成部分之一是在造形作用，缺少形的表現，也就無法以形傳神，筆者認為視覺藝術的美在於純淨而永恆的情感的鋪陳、獨特的表現形式，自身文化基因的繼承與發展，以道法自然為基調，自然界與人類社會的和諧而真誠的平等方式。情感與形式的美好都從這裡出發，不再只是視覺表面的感官刺激，而更應有涓涓細流之不絕於縷的人文情愫牽引，才能呈現歷久彌新的生命。此件作品正是基於這樣的要求與理想去創作實踐。

藝術的創作本身對感興趣的題材在於他本身情感定勢所決定，在創作之中，而能夠運用獨特的想法與具審美形式，在總體構思、形式運用，到最後加工完成，就是達成想像力之時了。在創作的過程中，不只要盡情地縱橫馳騁於自己的想像之中，構思整體形象結構，而且不時在調動自己的思維，完整地審視所呈現的藝術形象，可以反映自身心中的意圖、情感。筆者在創作歷程中，在感性的脈絡下還是有一理性的元素不時在其中發揮作用。作品完成之後的審視，也同樣的重要，認知到理智不完全是粹粹的理智，而是與當下的情緒所結合在的理智。可說是一種情理結合的產物，而成為對描寫山水意象、情感性的反思的調整。

畫面的構成以三大墨色塊所組成，且形成似是原是完整的結構後再分離之意，如地球的大洲板塊般，在歷經千萬年的自然力量的牽引拉扯後而逐漸裂開一般，我中有你，你中有我一樣，誠如彼此的依賴與內在的連結一樣。創作者的情感不能只停留在一己私利的悲歡苦樂之上，而應是以更宏觀來看待情感的更寬廣的格局，在人之外，更應對自然、宇宙的情感博大性有著關切與表現。

畫面的視點似在俯視中看見大地之自然意象，有著千變萬化的驚豔獨特的魅力，有著太多出奇不意的包羅萬象之形狀之豐富涵物、四時多元多變之色彩、草木糧食萌生不息的生機景緻。它是負載萬物的載體，胸襟海納百川之廣闊，人與自然不管在時光如何流逝、環境如何滄海桑田，都是你中有我，我中有你的密切。在這遼闊無邊的世界中，有著大自然豐富無比的自然資產及無規則的奇形怪狀，人與自然的會心交目處，必定是互放閃亮的情感光亮！予人帶來無盡的生機及啟發。也正是莊子極看重的人本身自有的真誠而純樸的心，能夠與大地厚實而華美和諧之相處。筆者認為在創作活動時的狀態是在主體內在精神與外在形式的統一，即以外在形式去表達無限的精神內容，在自然山水的意象中能顯現「道」的靈光。

創作在再造想像中，將內化了的山水表象加以改造變化，形成前所未有的嶄新的形象，就是根據自身的語言或圖式用拓印手法表現，以其表現其情感與自然之間的連結，再以藝術創作的審美觀完成其創作之虛構的理想境界。

#### 四、〈山嵐如濤〉作品解析

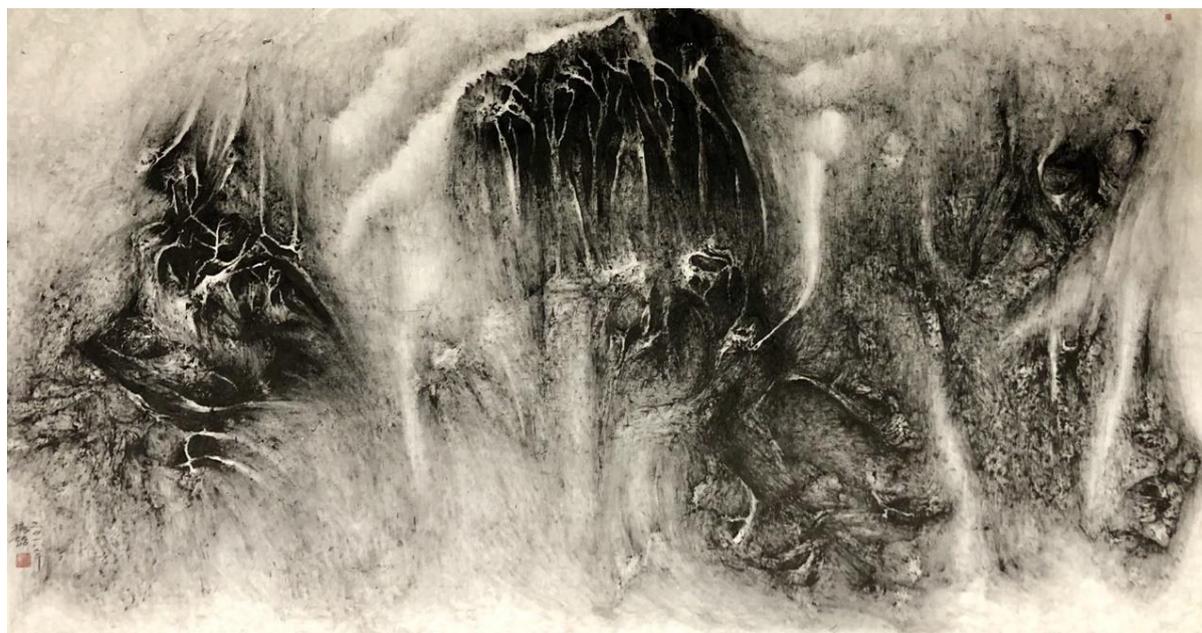


圖 25 楊喆 山嵐如濤 2018 水墨紙本 173 x 90 cm

筆者創作的理念來對自然的讚賞，以豐沛的情感去觀察自然萬物。以煙雲、雲、水、路、林自然之元素，透視在畫面中的作用及意境的要素，並不是每一幅畫都要具備這些面面俱到的元素，發現及突出對象的獨特之處，即是意境所在了。只有拓寬自己的視野及思路，才是提高鑑賞能力與審美品味的不二法門，如此才能從紛繁的自然對象中感受及辯認出最美好的景物，把握最精妙絕倫之處。

從「心」出發，是可以通過心理層次解構，而超越外在形象的局限性，在一種潛意識化的想象中遇見其本真生命力。在解除外在的抑制中，讓內在的心得到解放後的自由氣息，作品畫面在若隱若現的群山與密林之中，似有似無的飄雲與輕霞，忽前忽後的千形萬狀，乍明乍暗的光影幻變，如自然山水的擬人化的境況，畫面白色的線條，既是樹木之態幻變人體的神經、血管意象；山的形態結構，亦是人的身體結構的映照。

自然的審美觀是屬於在主客體統一的條件下認識自然美的，也就是說審美對象不是純客觀的外部存在，而是被注入人的情感與志趣，被人格化的自然。<sup>127</sup>

筆者創造了一個源於自然的想像山水，並非具體某地的外貌，是夢中柔美的畫境，來自胸中之丘壑，破筆變化成體，在非筆非墨的造形中皴擦成景，順勢而成而幻變自然之韻律。山水之象在經歷形的表相後，再經情感共鳴，最後達致物我兩忘的和諧境界。這三種不同層次的境界，也是隱喻人生體驗不同的風景與境界的詮釋，是體內澎湃性靈呼喚的結果。筆者所追求的是形態生動的靈性，藝術的創作盡量避免正言直述的方式，因為一目了然而窮盡。以物喻事，借物來託情，以含蓄而委婉的方式來訴說思緒的深致，在託物寓情中，在抒情、聯想過程而完成溝通人與物的情感交流時，作品的意境才會意味深長。

自然山川的氣脈於山的風物、雲嵐中遊走，不管是形態、空靈、野趣、生機、神韻，都在千山萬壑的層巒疊嶂中，呈現在視覺表面意象下的魅力。是自然觀中生命力的呈現，在山水的生命世界裡的實現與展開。因此旺盛的生命力作為最崇高與境界之美來被歌頌的。在此作品中，在筆墨技法上的運用表現自然的各種形態，諸如連續、濃淡、恣意、位置及曲直等，藉此不同的排列組合重構中，重新再現自然萬物的形態。自然山水沒有固定的常形，卻有常理、規律及神情，不拘泥於外表的軀殼的描寫，而得以顯現傳神的靈魂思想來。在山水意象的構圖上，筆者抓住在主峰的主導下以三面高聳的山谷環繞而形成的深谷中，雲嵐不斷於其中風起雲湧，在萬丈深崖的環顧之下，更顯其山峰的拔地而起摩天的雄偉而深沉。恍惚感受到冷冽的寒意。自然中水的不同

---

<sup>127</sup>同註 18，頁 169。

形態等待季節轉變後會融化成溪流，在冰、水、水氣、冰進行一次又一次的輪迴轉化。畫面的構成的元素保留了藝術表現手法的虛實相生、濃淡相間、遠近相應及動靜相交的審美特性。在金字型的構圖別具匠心外，還在於筆法肌理的獨創性中和諧地融入於無形的特點。



## 五、〈山嵐潑翠淡煙浮〉作品解析



圖 26 楊喆 山嵐潑翠淡煙浮 2018 水墨紙本 93 x 173 cm

此件作品的意象，是一種意的表達，是自身的審美感情與對象的交融，構成了自然與我為一的境界，非自然中的客觀複製。筆者所追求的是山水美學中的自然審美觀，畫中所呈現的一種氣韻與意境。以自然審美來看，古人對山之神韻寄以無限的深情。欣賞它的挺拔、險絕、秀美，還有山、谷、雲、水等種種自然的形象，有意無意間傳達「出塵」之意，以遠離塵俗的思想境界。而筆者創作表現順應自然的天趣，不重於

「象物」與「形似」。重點在以一定的審美標準來處理自然美，從屬精神寓意式的格調，具高尚人格格化的象徵意味的情思。

此作品以 S 形的構圖也是延續傳統美學的審美意味，在皴法筆法的表現上跳脫傳統的框架限制。在造型、形象、結構來呼應山水的審美性，其畫理已不受其自然客觀法理所支配，呈現出來連綿的山峰意象，折射出時空幻變的氣氛。構築出筆者的胸中幽壑意象，形諸於非傳統的筆墨之中。在煙雲般的氣象中顯露出山間寧靜與秀逸，波瀾般的筆觸猶如樹枝般的纏綿延伸，猶如人體內在的有機結構般。其抽象性的線條譜寫了山的巍峨，在山的周遭形成如雲、如嵐、如露的形象，讓這一切平添了生機的氣息。在隱去了水墨畫中具體可辨形象同時，形塑了幽媚無盡詩意的世界。在這寂靜的世界裡，在虛實相對的畫面中透出一股蒼茫沉鬱之意，在細緻石塊與樹林之肌理之間縱橫交錯，其視覺張力的氣息撲面而來。畫中有一種深層的內涵隱藏其中，是對山水審美意象的回歸，反映出當下心境與古老靈魂的共鳴之意，在內心世界折射出新的自然審美意趣，於山水間找到自身心靈的故鄉棲息之域。

筆者的創作山水意象是內心情意而成，在層層相疊而成的山林意象裡，構成超現實般的形象，引人思緒駛向無限的遠方。古代山水畫創作的理論中，在強調「立意」時，也同時重視畫面形態美感的構成，明確了繪畫中的意與筆、思想性和藝術性，內容與形式、藝術美與自然美之間的辯證關係。在創作中，應避免純粹地描寫自然表象的自然主義、片面強調筆墨的形式主義，而注重如何以意命筆，借筆達意。在這基本的準則中，體現了不斷向前發展動力的意念。

筆者在此件作品中，體現山水意象中的意、情、神與思的意趣，在筆法自然流動的生動性、形象表現的豐富、內涵性及虛實相生的關係，用自身的筆法去表現自然美的道家審美觀，以繼承古代藝術的尚意時，而又跳脫傳統筆墨之表現的規範模式。



## 第四節 山氣化境系列

### 一、〈從來山水韻〉作品解析

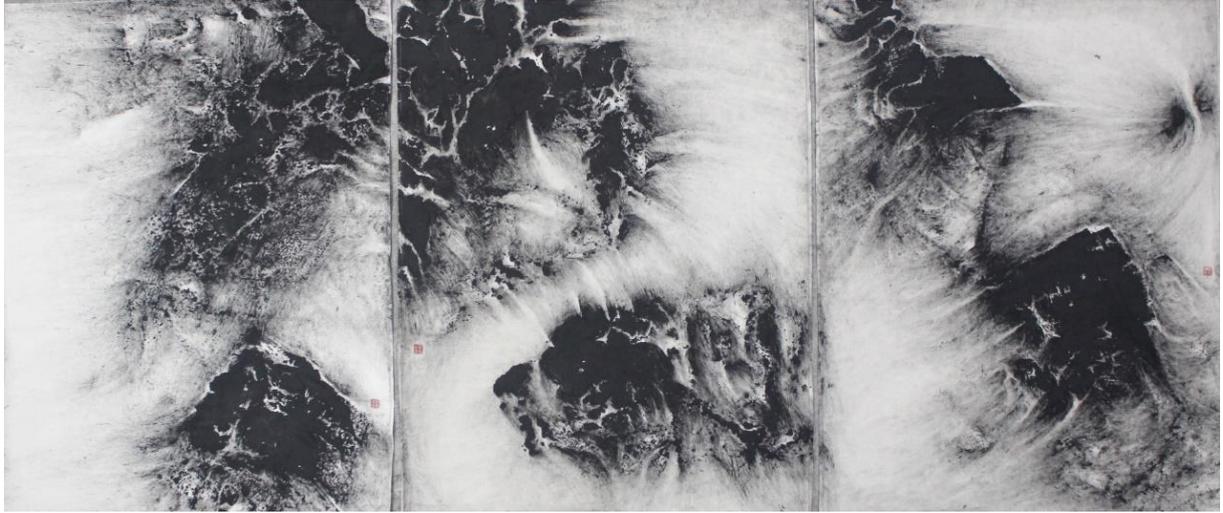


圖 27 楊喆 從來山水韻 2019 水墨紙本 52 x120 cm

筆者所創作的山水是以拓墨、拓印的技巧方式，非以寫生為導向的方法。而是以抽象山水意象為特色，試圖創造一種自然山水意境的意圖，是以拓印代筆方式來尋求創意方法，以此來詮釋自然山水意象。以拓印墨的方式創造出獨有的線條及肌理的特色，以此來表現新的造型及意境，非特定的某山某水的模擬。這與傳統畫家在創作山水畫時，描繪的山水非特定的某處景觀有著某種程度的相似性。往往是專注於四時的氣候與形象的變幻多姿，並將這種自然能量透過畫面表達出來，從大自然中的樹木草叢、清泉幽壑、淡嵐輕施的能量運轉中，人處於其中得以在逍遙臥遊、尋找道的思想境界。人的精氣神可與天地契合為一，能夠在人生不同的階段中體驗不一樣的境界。畫面具引領觀者進入可存養心靈的畫境中，觀者可與畫中的自然能量產生共鳴，觀者在這瞬間可擺脫肉身物質性的羈縛，轉化為純粹的能量狀態，牽引著自身的性靈作超越俗世之遊，在無我之境得到純粹能量的狀態。正是山水畫的神奇力量所在。

此作品畫面的構圖以塊面聚、散變化而構成，以一種抽象的濃淡潤澀、如水波紋的白線、大小不一的墨塊，游離不同的位置。濃濃的氣息飄浮於自然萬物間，在老莊的自然哲學中，自然宇宙萬物是氣的聚散所形成，所以氣無所不在，於山峰彌漫、迂回、滲透於自然物質間。大自然有其獨特的氣息運轉規律，氣於人身上更是至關重要，《莊子·知北遊》明言：「人之生，氣之聚也。聚則為生，散則為死。」<sup>128</sup>人生的旺盛生命之處，在於氣之聚集之強大，氣若鬆散的話，生命的氣息就是漸趨式微，所以會有生死不過是氣的聚散，生死就是一種連續氣息的不同變化的結果。誠如筆面創作的畫面中，所強調的大自然中的氣，在四時不斷的輪替中，在開始、循環中完成嶄新的重生。在這自然的時間變化中，「氣」在宇宙的自然中會永恆不滅，且不斷的更替中存在於天地之間，「道」也可視為一種「氣」之轉化，即是一切、萬物、永恆、也是剎那；它是一種永續不斷的輪迴。四時季節的既有風吹拂之日，也有春雨降霖之時；既有漫漫的黑夜的時日，亦有明亮晴朗之光景。皆因不同的氣息形成這豐富的自然表情。在與自然有密切關係的人哪裡，人身中也有六氣的存在，即是人體內的精、氣、津、液、血、脈，以其本為氣所化而成。其中的意涵是：在生命活動中氣能與精、血、津液的相互化生與轉化而維持生命的運行。它們是人體生命活動的基本物質，說明了人之生的內在元素運行之理。筆者借用拓印、拓墨之特性，形象表現人身的血氣之意象，與大自然的氣象作互相隱喻之意。因此莊子的「神氣」是指自然之氣、天地之氣與人體氣，互相之間有著內在的聯結。在作品畫面中，自然萬物當中出現華麗的四時色彩，也是常被隱沒於輕煙淡藹、雲霧空濛之中。有著自然萬物的氤氳之氣，與老莊自然審美的淡淡之悠意的無為心境有著吻合之處。在一種蒼茫、荒寒之境中，可以迴避紅塵、調節心智和情緒的時空之境。在靈動的筆墨、形理的變化中，體現動靜的對

---

<sup>128</sup>同註 22，頁 328。

比、流暢氣脈的自然生機中，可以盡情自放胸臆。境界的形成是在「虛靜」、「寂寥」、「荒寒」、「肅穆」之中才能實現。這種心靈之光反映在作品之中，也是筆者對人生觀及自然觀的體會。



## 二、〈如聽萬壑松〉作品解析



圖 28 楊喆 如聽萬壑松 2019 水墨紙本 52 x120 cm

筆者創作的表現特性是在於自然審美當中，透過形式元素使畫面具有變化的豐富性，而能表現出特殊造形與肌理，而能完成一幅「畫」。主要創作的技巧特性，離不開紙張在遇水、墨之後出現的自然皺摺，而產生的千變萬化的形態，可從不同的角度、層次及側面去觀察加以想像，造型之中隱藏的是人身與自然之間的內在關係。畫中猶如風的氣息可以對應人身的氣息、氣脈之運行之理，反映到自然之中的天行健之想像。想像其中整體生命中的意味。人體內部存在不可見的精氣，運行於全身的經絡之間，只有在暢通無礙情況下，身體才會健康運作，與大自然的宇宙自然觀一樣，天地萬物流轉順暢無礙。如人身的各部分器官只有在通力合作之下，才能顯出人健康的神采一樣。同樣的道理，大自然能夠和諧運行順暢，也是在人為沒有破壞環境情況下，得到風和日麗的平和而安靜的境況。在繪畫的創作觀來看，就是一種本質上無形而流動的宇宙觀體現。

作品能夠表現畫面的有機整體感，在於作品的各部分的和諧組成、想像的完整性，作品在富有靈氣的境界中，能夠自我調節的生命的力度，離不開內在邏輯的指導與規範，它是構成其藝術完整性的重要因素。

創作應當超越空間的限制，在自由無礙的創作精神中的活動。在拓印後的形象常出現如脫繮的野馬般的形態，然後運用自然而然的順勢而為的方式去完成，以達致既奇拔又合理、豐富而不蕪雜，自由無礙中又有某種的規範，在感性與理性之中達到平衡的意趣。

拓印技巧方式常呈現出多變、鮮明的形象，是有別於傳統的筆墨意趣，而能夠與道家的自然審美觀相吻合。它不在於向外追求的知識的理念，而是在於注重內在生命宇宙的建立。非以理性去把握、戰勝自然世界，而是要以平等生命的心態去契合自然世界。畫面特意留下大面積虛白的地方，是自然氣場域的表徵，在得到氣的供養自然生命，在「養」的理念中，才能呈現和融的心靈，才可達到生命的超越活動。

此創作中，延續古人把創作畫看成是造境的行為，所以畫中造境的過程中同時伴隨著具造型能力的形，去建構有意境的場域。只有不斷提高自身的綜合智力，創作者才能創造出具意境的境域的能力。

### 三、〈不覺碧山暮〉作品解析



圖 29 楊喆 不覺碧山暮 2019 水墨紙本 52 x120 cm

筆者認為在創作山水畫過程時，外在的形式應具有開放性的特點。而外在形式的開放性，又離不開創作觀、筆墨、構成與組織等，完善的一幅畫是內在精神與外在形式的高度統一，外在形式的表現應可把握無限的精神內容而得以完善。而拓印手法運用的長處在於能表現出曲折變化、意料之外的自然山石形狀，而且這「筆觸」的最能表現山川之形與仙山的縹緲，山的形狀貌恍如擬人的表情意象。在多變的形狀中會發現其山的不同特質來，不管是突兀的山石、挺拔的山峰、蒼鬱秀麗的境致、玉樹瓊枝的蜿蜒而臥等，都是在山嵐與煙霧渾然一體性。拓印的特性表現在隨機性方面，由於偶然的隨機性而產生不可預測新形象時，就會激發新的想像與構思，衍生出連串的不同思考。可以給當下及以後的創作中得到延伸與發展。其技巧方式重要的特質在於它的形態是在一種動態變化的形象之中，永遠保持在一種自由想像的狀態。在到達一定的程度時，創作者會將虛幻的想像的境界視為真實的畫面存在，達到了一種幻想真實的審美。

筆者的創作與道家自然審美觀一直有著密切的關係，畫作的最重要的要求標準在於能夠表現出靈氣生動的意境。如果徒有外表的形式，而沒有氣韻的靈氣，則只能說是欠缺了功力與境界矣。筆者在此作品中表現出來的肌理與形體、氣脈的運行、虛實的對比及墨色的深淺上，目的是要達成營造審美的意境，透過拓印之法而能實現以上所述的特色要求。由拓印而成的線條、形狀及肌理的特殊性表現，並非單純由一管之筆而表現出來。若是運用拓印方式的話，往往能有意出塵外的驚喜之處，而誕生出不落俗套的「筆法」。拓印出來的意象，往往與大自然中豐富多變的形態具有吻合之處。當我們觀山、觀雲、觀海、觀林等，都是在動態不斷變化的形象，目光所及大自然之處，盡是變化萬千的意象矣。

拓印所形成獨特的肌理適合去模擬表現生機勃發的自然萬物，來表現出目之所及之處廣闊無限的景物，而散發出神韻之靈的美感。欲要表現出自然山水的神韻時，就是在理念、形式上達致同樣的高度。在以形寫神的理念中，以創作的肌理、造形為重要的元素，同時在山水自然觀的思想帶引下，才能將兩者結合完善。在意境創造上也不能缺少畫面所呈現的一種「勢」的表達，一是始於模仿自然而來；二是有人身的模仿而來；三是從書法之結構而來。而要實現畫中的氣勢之形態，就是要在主客體交融之後的結果。勢不能離形而成，誠如萬物及人事皆有一定的形勢，在繪畫的創作中，就是可以在「視筆取勢」中完全其審美的精思妙得，在心曠神怡中感受自然神化的表現。在構圖方面，在略呈對角線的S之形的富有曲線的形態中，使畫面間瞬時有了動感，在景物間的呼應顧盼裡，其流動的靈氣貫穿了畫面，油然而生的優雅、協調的美感，在起伏舒展的柔和美感中感受躍動的韻律感。可以引導觀者的視線游走其間，觀

看變化萬千的自然景物。在形、神、構成及氣息等融於無形之中，才能得到主體對客體的融於「靈」，即是可以得到具有超越形體的神韻。



#### 四、〈風起疊嶂間〉屏風作品解析

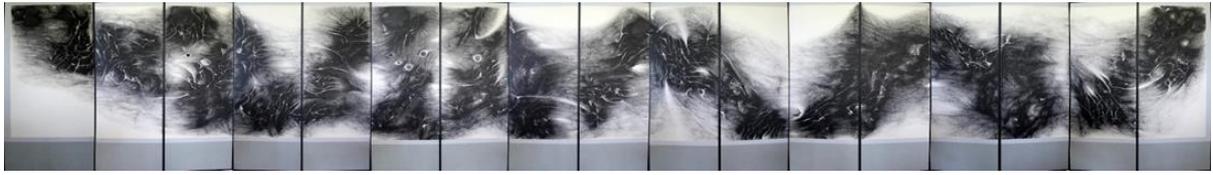


圖 30 楊喆 風起疊嶂間 2019 水墨紙本 137 x 1173 cm

屏風歷史已有三千年的歷史，它的誕生是專為帝皇設計的專用器具，安放在寶座後面的器物，即是皇帝之至尊地位的象徵。後經漫長時間的發展，逐漸演變普及於平民之家。屏風的形制、文字及圖象，與審美文化思想、及美好愿望有著密切之關係。在實用的器具上融入文人雅士的情趣，陶冶了情操及產生潛移默化之功效，屏風除了文字及圖象之外，往往在工藝設計方面盡顯身手，既有浮雕、鑲嵌、刺繡等傳統工藝的綿上添花，富貴高雅之情由然而生，在居室中扮演著畫龍點睛之美，又是情感上的依附之處。所以屏風作為中華文化中的居家美學的獨特形式，承載的是當然是其文化審美思想及人生美好期望，時光流轉到如今，如何繼承、發展及重新演繹屏風的奧妙之處，讓屏風的形式及內容在淳厚的文化底蘊上，重新煥發新的姿彩及風情，正是筆者創作的動機起點。

而筆者在此創作的構想中，重點不在於空間的分割的功用，而是在於運用此形式，重塑屏風的不同表現手法及意涵。首先龍的意象蘊涵的文化意味，具有多重象徵性的意涵。神話中的龍是集結了不同動物的意象後，被神化了而法力無窮的象徵，在廣闊無邊的天空可以翻雲覆雨，下海則可乘風破浪，騰雲駕霧隨心所欲中自由自在的狀態。

正是這些特質及文化背景下，誘發了內心創作的動機及表現欲望所在，筆者創作的畫面的形式是以龍的意象來呈現山的深沉凝重、萬籟寂靜的氛圍。以一靜一動及虛實的對比中，完成和諧的統一。山石的筆法肌理表現異於傳統的筆法，著重皴擦變化的流動氣韻，在虛實相間的墨色塊面及線條中建構起伏的山勢形態。在這柔美幽清的畫境中隱隱透露出淡冶如笑的山野之趣。

在山勢此起彼落行進中，時隱時隱沒於雲海之中，在冷冽蒼茫起伏如浪、如龍意象的神幻景象下，有時臨深山探險，恍如有溪流泊泊而下，似聽聞其聲，在幽壑遊走中仰望，更顯其山峰之遼闊高曠，蒼勁挺拔，傲立於橫空之中。其筆觸拓紋，渾然天成，點如散花，劈空飛來，點線交織於痕跡之光影節奏中。別有一番抽象之意趣。

畫面是以山嵐氣動為主，在繪畫意念山水中用錯落有致的層層擦染，開合之間的矇矓氤氳的縹緲空間，使觀者融入幽美的畫境。在山的肌理墨痕下光影特色，在山水的朦朧意象中，以融會貫通後另闢蹊徑的非文人筆墨，其筆法跳脫傳統之固有皴法。作品整體期待在運筆處遵循自然之勢中，達致山之靈氣、生命的力度，這樣的力度就構成了「美」。

筆者在長達近 12 公尺屏風的空間整體氣勢中，體現出了山水畫中追求自然之氣、呈現心性的意境特點，且與西方繪畫中的光影元素有機的結合，形成了獨具特色的趣味。

## 五、長卷〈大音希境〉作品解析



圖 31 楊喆 大音希境(局部) 2019 水墨紙本 38 x 1600 cm

長卷的形式正是建立在自然觀的美學思考上，其獨特的美學意識，充分地顯示在其創作中，在發掘自然景物的內在精神意蘊中，以探求景物形式上審美特徵，與詩人及畫家的心靈情感及審美思想是一致的，其情感的呈現也是完全融入其特定的藝術形式之中。

而筆者的長卷創作正是嚮往古人的審美意境而為之。長卷是中國繪畫別具一格的表現方式，別稱是「手卷」。長度常有數百公分者，在緩慢的左收右放展開的過程中，是一種文人間私密的「把玩」活動，它是中國特有的美學方式，它的特點在於無法懸掛的情形下，總是難以完整的展示畫面，只能在有限的生活空間裡，親近接近畫面，在眼下細心瀏覽品味，且移且觀，在停留、駐足及行進之間，緩急之間隨觀賞者意志，細看自然萬物於細微世界的精采，退遠觀之，氣象萬千於天地之間，心胸寂靜空靈，萬象自在。可以隨時往前觀看，亦可往回溯之，長卷之觀賞瀏覽，猶如電影中的「蒙太奇」般，可以超越時空的限制，可以同時呈現四時之季節及景色，亦可作人物故事的敘述，如像顧愷之〈洛神賦〉，像唐代的〈搗練圖〉、〈簪花仕女圖〉，五代顧闳

中〈韓熙載夜宴圖〉也都還是人物敘事。呈現不同的生活及事件的描述。是紀事也是藝術的表現。

筆者所嚮往的是山的奇、秀、險、幽的自然極致之美。而在其中寄寓的是高曠精神的境界。運用自身的紙墨的拓印之脈來造出心中的「山之境域」，山之形態、結構、韻律、動態及色彩被古今文人賦予太多的思想品格，不僅是表現自然之觀的型，也同時讚美其清高而無求的境界；至此與筆者的心靈產生了震撼的共鳴之時，透過自身觀察的角度、表現技巧來表現心中的山之美。它絕非真實的自然山水，是「似與不似」的意象之美。在「深遠」、「高遠」的透視上呈現了山的變幻莫測、奇特神秀的特點。它是心中的聖山、寫意的山。以獨有氣脈、骨法、皴法來表現不同形態的山之石，其陡崖削壁之間，呈現虛無縹渺的山中之氣。似狂濤、巨浪、在山谷處奔流而出的氣勢磅礴的意象，也許正是筆者心中理想山水的形態。

而筆者從中受到感染的審美及文化氣息，內化而轉換成現代的意韻內涵，把畫中的連綿不斷的山脈層巒疊嶂，化成幾是抽象之多變筆墨線條造型，不管在平遠無垠處，還是在奔騰如浪濤起伏處，構圖上疏密之中講求變化；畫中山石的肌理脈絡和明暗變化的分明之處，構建了隨意奔流不息的心靈的意識流空間。掙脫其嚴謹的空間透視的所限，從前後不同的角度，將俯視、平視，在遠近不同的視野，周轉移挪過程中達到更廣闊的時空的延伸。

因此它不描繪瞬間的印象，而注重於永恆價值的存在，即是自然與萬物的共存共的天人合一的觀念。而長卷的形式具有不斷交織運動著的心理時空特質，在延綿不絕

的千山萬壑中，打破其視覺世界的局限，體現其廣納宇宙的自然觀及美學思想，超越視覺的寫實性的描繪，拓展及構築廣闊無邊的心靈想象的空間。



## 第五節 氣韻律動系列

### 一、〈遠眺〉作品解析



圖 32 楊喆 遠眺 2021 水墨紙本 69 x 72 cm

筆者認為創作以何種主要表現的形式，是繪畫的重要特性之一。此作品運用拓印與水墨渲染的方式來發揮其中的特性，以求墨色墨法在豐富的變化中，充分發揮其表現力。在拓印技巧的特色裡，可以表現出獨特的形象、體積與結構來，墨色的大面積的渲染是為了墨色構成的和諧與整體氛圍的把握，而能突出了水墨情感語言的特徵，以求在自然的情境、創作者的心境與自然審美的三個維度上，建構起非傳統筆墨的鮮

明特徵。「筆」是指毛筆所書寫時留下的點、線，其中是蘊含的自身的畫劃力量的趣味，只是能夠開拓出筆法新意的空間已不多。而「墨」是在水與墨相互滲透與交融後而變化的層次關係。拓印的特色在於能夠呈現多元的筆墨形態，而更能接近自然中不規則而多變的山石形態，而大面積的渲染的是筆墨寫物的情趣，再呈現水墨表現少有物象光影表現。

筆者透過拓印後的形態所產生的意象，再觀察在不同的角度及造型之下，在主體神思活動下，得到形象後的啟發而精心構思下，發現其中所蘊含的生動而豐富的意象，而能加以提煉而歸納出來審美形象，造就了作品似與不似之間的「筆墨」語言，在一種主觀化的「筆墨」表現出獨立的審美意識，其建構出來的不僅是一種造型手段，也可反映出創作者的內心與人格特質的再現。是創作拓印後而順勢而為而成就作品的形象，也是創作主體神思活動的必然結果。藝術創作形態的建立，只有通過精心的藝術構思或轉化前人的筆墨語言，才能表現出「有意味的形式」。筆者的創作方式就是對自然審美的個人的看法及態度。筆者另一藝術形式特點在於透過明確形象、墨色變化及構圖，而營造出視覺衝擊力的特點，在平面的畫面中開拓具有張力的視覺衝擊意象。

此作品的構圖特色在山意象的氣勢的營造，所以把主峰的形象放在主要的位置，為了表現山的崇山峻嶺的天然雄偉之美，山有嵐氣圍繞在懸崖峭壁間，以彰顯崇高形象的格局，畫面中的山實，為虛實之間，空靈所現處的物象是自然形態的不同表現，在山之氣的襯托之上，山石更顯高聳而氣勢壯觀，墨色的層次與不固定的形，而完成了隨機應變的形式，山的形象是一種載體，是由物象的感受後而創造的精神情感的物

態，拓印之象可以提供千變萬化的構圖的可能性，一切在非固定不變之中源源供給自由無限的想像力的創作。



## 二、〈山間有清音〉作品解析



圖 33 楊喆 山間有清音 2021 水墨紙本 69 x 89 cm

筆者創作的理念來自於晉人所說的「吞吐大荒」的氣象。在自然審美中，審美活動其中之一所強調的是人與自然的關係，即是生命與氣化的互相優游的關係。有了人與自然世界的相吞吐，在風雲吞吐之間，是心的吞吐，原來在藝術意境中，風月的大千世界，原是從自己的心靈而來。萬千世界的自然萬象，都是靈氣運動的結果，也是氣的吞吐，構成生機勃勃的世界，我們所處的地方就是一個大的氣場，我們在這世界的存在，都不是一個不變的存在，而是一個有機的活動體，是一個自然世界的參與者，自然生命在這氣場中的吞吐，生理生命也在這氣場中優游自在。

繪畫的技巧是以自動性技巧為主，因而筆墨可以生動清新自然，可是也無法全然控制，因此也就會出現巧妙空間變幻虛實的神來之筆，非用筆來營造的筆墨的節奏性、大小、輕重的特性，而構成自然而然的呼應之理，在乾濕濃淡、離合聚散之中，既有平靜溫潤的氣息，又有蒼勁厚重之意，是由水分與墨分佈的多寡而形成畫面整體乾濕對比，而產生水墨淋漓之感。在微妙的墨色變化組合裡，可以構築成沉雄與俊秀的風格特色，在墨色與形的表現中，沒有表現出傳統所謂的筆觸與筆痕，而還是可以感覺到支撐其間的內在骨力，畫面留下的有清晰而明確的筆觸，也有模糊輪廓的墨色的表現，近看卻又看不到具體的痕跡，濃重與淡色形成錯綜豐富的層次效果，加強了畫面的濕潤感，墨與水的相互融合而能交相輝映。伴隨出現許多意想不到的生動變化與許多奇妙的效果，從而表現出自然審美的山水的情味與質感來。而這樣抽象意味的形象，非現實中的實景，是對自然山水的深切感悟和體驗後，由情緒心境而衍生出理想的突發奇想世界。

畫面有以「潤含春雨」般的筆調，以平面構圖的方式，輕鬆地畫出和暢與潤澤感。在縱橫奔放，開闔自如中表現筆墨的個性造型，其創作的意趣於自然之中，其中蘊含了生命活力，用墨之法，重在用水，以墨造形，以水為氣之道，在水與墨的關係中，水扮演了重角色，沒有水的元素，也就沒有了氣的流動、墨色的豐富變化與造型，是水與墨的相依相用的結果。墨色在漫延中所顯示張力的意味，亦是「天人合一」的人文精神的闡釋。

### 三、〈山光湖影〉作品解析



圖 34 楊喆 山光湖影 2021 水墨紙本 64 x 69 cm

從唐宋以來的重神輕形之風，在往後的美學理論上多有反映，逸神妙能四品說，集中反映了重神輕形的傳統。<sup>129</sup>筆者認為在神與形的關係中，都是同等重要的，因為沒有相當具有表現力的形的話，就無法反映出其作品的神采，所以神與形的關係屬重屬輕，只是相對性的。而逸格可說是超越規矩的一種風格形態，在野逸的風度、高曠無邊的氣勢，自然而合於天然。筆者運用拓印留下的印痕，正是具有野逸風格的意味，

<sup>129</sup>朱良志，《中國美學十五講》，(北京：北京大學出版社，2006)，頁 366。

視點也是在一種開闊無際的視野中的氣勢，在自然中自由自在的沒有限制。在傳統繪畫的世界裡，有兩個不同的世界，一是作品外在的畫面的形式美構成，即是線條、色彩及語言形等；另一是潛在未見的世界中，是作品的藝術形象所隱喻的世界。所以從廣義的角度來看，前者是「象」，後者是「象外之象」，繪畫藝術創作中離不開形的基礎，以神韻為引導，形為輔的創作理念。

以筆者這件作品的筆墨結構再來看，是以線、點、面筆墨為主，以單純的墨色為主要基調，整體墨色單純，但是墨色層次豐富，墨分五彩的意味躍然紙上，追求濃重渾厚裡亦有淡墨朦朧迷茫之感，在不同層次的墨色變化中，營造光與墨的變幻、流光徘徊之境，以水墨的單純素材捕捉迷離光影效果，融入在水墨意象山水的表現語言中。在墨色的層次與造型來統一畫面，以此來創造意境。在墨色中既求以自然實體感的某種想像的聯繫，在整體的畫面的筆調中的和諧統一，既有粗放的力道，又有秀美的飄逸之韻。試圖在意象的自然之美、自己獨特的表現手法與感受中，創造出一種虛擬意境美來。

用不同的墨層次來襯托白、襯托亮，用水墨渾然漸層之色統一畫面，以此創造一種氣氛的意境，畫面的氣息貫連而活了起來，在筆筆相生的中營造一種蒼茫之自然氣息。能在觀天地的感受中，來建立一種形象思維的過程，以此建立邏輯思維的內涵。藝術創作的主要目的，不是去說明描述事物，而是表現事物與感覺。筆者在畫面以體面、不規則之形、明暗深淺、光影相映來使畫面統一在深邃寧靜的意境中，仿佛在俏麗的大地總在輝煌之後，能夠在空濛的深山自然之境感受其萬籟之音。幻夢旖旎之境得之於自然，是升華了的心靈的創造，而非對自然的簡單摹擬的結果。

#### 四、〈氤氳之氣〉作品解析



圖 35 楊喆 氤氳之氣 2021 水墨紙本 69 x 82 cm

筆者認為繪畫就是一種造型的藝術，能把特定的瞬間凝結而成的永恆性。畫面直接給觀者的是具象性，這具象性非指客觀的具象性，而是造型表現中的形式形象。筆者透過拓印後而創造出清晰的抽象意象，直接訴諸於觀者的視覺感官後，而產生凝聚的形式美。這種非具像性的形象所蘊含著的一種自然審美的藝術意蘊，即是把現實生活中或結構中某些難以顯現的無形事物，可以轉化為可以直觀的視覺意象來。運用水墨材料這樣的物質媒介來創造出變化多元的藝術形象，而變化多端的意象中，在經提

煉與捕捉後的選擇下，呈現最具表現力與富於意蘊的瞬間，寓動於靜，以靜止的瞬間表現永恆，以留下無盡延伸的想象空間來。

而筆者透過不同層次的墨色色階，去表現畫面的空間感，呈現了其中明暗、虛實、對比、節奏等形式美的特點，而能凝聚成美的千姿百態。筆者運用自動性技巧時，更應注重比例的勻稱、變化的節奏韻律、明暗對比、多樣統一、虛實相生等，這樣的結合才能產生更強的藝術的感染力，筆者正是往這審美理念方面去追求。筆者透過遼闊寬廣的自然景物描寫，而能達致上述審美的形式意味。

細膩虛實的不規則筆墨手法是表現自然萬物之理、自然主題形象的突出和主題內容的豐富，而能使觀者的內心有了不斷的變化情感的節奏，這樣的情感伴隨的是一種直觀、印象的經驗性。在傳統道家自然審美的原則裡，創造出一種意境深遠的意境。筆者將這空間形象放在大自然的氣化環境中浮沉，仿佛聽到生命的妙音，藝術之祕，在於在這生生不息的節奏中感受到生命之吞吐能量，而形成這世界的氣場，可以隨物而婉轉，與心而徘徊，是整體生命的跌宕浮沉的意象。

畫面傳達出一種抽象山水意味美感，正是繪畫的形式感在藝術創作的的作用。內容與形式是密切不可分的關係，形式在繪畫創作領域裡佔有重要的地位。筆者認為，作品的形式也是作品內容存在的方式之一。

## 五、〈氣之流動〉作品解析



圖 36 楊喆 氣之流動 2021 水墨紙本 69 x 137 cm

傳統文化自然美學形成的思想文化基礎在於「氣」的概念，是體現其哲學特點的核心範疇，因而在審美與藝術創作的發展中，氣化哲學就是其審美與藝術的特殊形態。筆者在此作品中，詮釋「氣」的形態在畫中產生渾然的整體感。恍如天地萬物由一氣派生而來，然後在一氣相聯的墨韻渾化的形態裡，猶如一無盡的氣場般，在流動而浮沉的變化節奏中，盡顯天地自然有機整體的特性，天地之間無不有其氣游乎其間，促使萬物之間產生影響，互相吸納互蕩，而構築成一生機勃勃的空間，形成了的一氣化的世界。氣的變化與流動不斷的結果，進而形成了一種自然規律中的時令節奏、生命生老病終的不同生命節奏，決定了萬物生命的有序的律動性。

筆者在此作品的創作技巧運用了自然而然的的水墨渲染流動方式，與自然界中氣的自然流動有著內在的吻合之理，在宣紙、水與墨的三種媒介作用下，與自然之中的氣

化流行，有著異曲同工之妙。在這種去除人為理性控制的狀態裡，所形成的整體的、渾厚的，如有氣貫乎其間，而產生了相互關聯。墨色而化的濃淡、虛實的變化，也是道家思想中強調對待事物的發展採取自然而然的發展性質相同的地方。這樣的自動性技巧的特性，有著無限變化的歷程，而在紙、墨與水的不同比例及特定的技巧下，其造型意象會隨著這些因素而浮動變化起來，沒有絕對孤立形體的存在，也沒有絕對靜止的實體，因為，墨水在紙上中生存、流動、變化而渾然一體。

筆者在畫面中營造聚散、擴散的意象，透過有機形的組合而成自然和諧之均衡整體感。在意象筆墨中所形成的植物形、人的某種內在形的器官中，隱喻在大自然中內在生命存在的狀態與系統，在水墨運行中所形成特有的線條塊面，自然而然形成了其鬆緊的疏與密，相互協調的構成，使繪畫的畫面表現出錯落有致變化的美感。在「疏密」之間的相互對比之中，可以理解為一種情緒情感的深淺，在一種直白或隱晦表達的表面意象裡，在華麗與清疏的美感中，呈現的是一種寫意的表達，不是對客觀事物的具體描寫之實。

## 第六章 結論

水墨畫創作對於其它種族的文化來說是一個相對獨立的體系，但筆者期待它不是一個封閉的體系。它應是隨著時空的變遷而有所發展與變化，筆者期待延續及運用中華文化中的老莊自然審美觀，在當今的水墨創作中，能夠體會它的獨立性及獨特的價值所在，在當下的時空中發現更多元的表現方式與審美觀。

水墨畫的創作趨勢必然是要與其它體系進行交流與互動，以充實其傳統自然審美價值內涵，以其顯出與眾不同的靈光。從筆者的拓印創作的實踐，不單是藝術創作個性化的開放，在這信息化的時代，能使創作者的思維廣度推向更廣大的時空，未來的藝術創作形式，並非都停格在過去的成就之中，新的視覺形式將會在自由的心靈之中得到發芽與成長。只有去除心理的歷史負擔，釋放想像力，開發創造力，能對傳統文化作適當的反思，且應對多元的思潮批判吸收，去除固步自封之思想，通過異質文化的互補，在開放與融合中再現新生機。在改變單一的遺傳進化結構，變為複合式文化結構，再堅守自身文化為基石的東方藝術體系，從歷史走向未來，有自我的文化針對性，而能使藝術生命更具特色與生命力。

這樣新的視覺形式就是如何從古典的形態轉變化現代的現代形態，對傳統的創造性轉化的基本點上，在精神內涵與藝術形式語言上同時兼具時，才能在藝術語言上確立自身的定位。

傳統水墨畫中對筆墨重視性不言而喻了，因為筆墨所創造出來的審美是獨一無二的存在，甚至可以反映出他的人格及精神的層次，筆者以為應是一種的謬誤，人格與人的藝術成就常常沒有太大的關係。因此「筆墨」的意涵是豐富而多層次的。「筆墨」它不僅是指傳統筆墨本身，而常是指涵蓋傳統文人畫中的一整套創作方法與審美觀，也應是一種開放性的筆墨觀點，泛指可以用任何適合的工具與材料去表現出造型與肌理的方法與技巧。若要改變傳統水墨畫的視覺圖式，就必然要從文人畫的格式規範與「筆墨情結」上切入，將會面對極大的阻力與困難，然而水墨畫如何從古典形態轉變為現代形態的可能性，也將受到畫壇的重視與爭論。

因此「筆墨」的定義，從恆定的結構情趣中走向變化、流動的一面。對「筆墨」的不同表現性，當隨環境及個人的理解與感悟後，而創造出能既可與傳統繪畫審美產生連結，而又可創造具有時代痕跡的審美意象。

繪畫創作是一種在自覺意識指導下的身心活動，筆者水墨創作動機與出發點是基於山水畫創作的價值認知。當代水墨山水創作形式，能夠轉化傳統的山水創作理念，融入非傳統筆墨的構成，逐漸形成個人表現技巧的特質意識，而能夠完成獨特的意涵、表現手法及詮釋方式。最後自然得以完成與眾不同作品，而能享受到充實心境的回饋。

筆者認為創作的動機、構思與目的這三者是密切相關的，也是創作者自然審美觀的重要組成部分。藝術創作的動機有兩種層面，一是表現的層面，即是滿足創作者本身的創作理念表現慾望的需要；二是滿足社會及個人的一種使命意識。其創作動機與構思是一種承繼的關係，創作構思是創作動機的具體呈現，後者是構思的指引與構思

的內在動力。筆者認為創作的動機是從初步的構思萌芽，然後帶有其自身的觀念性、意圖性及行動的指向性。筆者正是透過這抽象的意圖而開始轉化為具體的審美意象時，形成了與道家自然審美思想相吻合的構思了。當然，筆者在構思的過程中也有在一定的程度上的改變，在此構思過程中不斷修正，且加深原來的認知而形成最後的結果。

在筆者繪畫創作過程中，運用拓印是一種動態的創作歷程，若被認為是一段未知旅程的話，就與道家「虛」的概念有不謀而合之處。正因為以虛相待，將會有更多的可能性及變化發生。有時藝術形象會大於內涵性，其內涵性進入繪畫的形式時會變得相對模糊起來。從拓印後畫面偶然肌理的變化中，所形成與人體相關元素的造形意象，如肌肉、血管、器官形狀等而組成恍如自然山水的意象，得到更多的靈感及啟發，依勢而行、順勢而為的動作，這是一種異於傳統繪畫創作的方式，在不斷出現變化莫測偶然的可能性。老子認為自然的運行是自發運行，無目的「道」的顯現，這是道家哲學的巔峰之處。其生動之處是在於常有意想不到的肌理變化，在隨機應變中將會有旺盛之張力靈動之魅力，在受到拓印後意象的刺激後，而在主體心靈上產生的一種力圖實現某種目的願望的過程。是符合道家自然思想行為的一種探險歷程。創作過程所顯示出來的老莊自然審美思想，正是筆者創作的動機。

創作工具的選擇與應用，也是建立個人創作特色之一。因此筆者認為水墨創作的工具的運用，應該不是只有單一毛筆的使用，更能發現毛筆以外的不同工具的運用變化可能性。而拓手法的運用結果不管在造型上、墨色肌理、虛實對比及白線的變化中，可營造出全新的山水意象結構來。只有具備自身文化系統涵養及創新藝術形式語言的話，善於實踐不同工具潛力及技巧時，筆者認為才是開拓性發展探討的價值所在。工

具與材料的理解及運用，不斷去發現其中表現性及潛力，才是不斷創作、能夠表現多元的可能性。

當代水墨畫的變革有「引西潤中」、「融合中西」與「借古開今」等不同方法。所以對有理想者的思變者來說，應要不斷思考水墨畫新的表現方法，筆者認為拓印只是其中一種的方法的實驗，如何能轉化傳統的文化中審美思想與表現方式，延續自身文化中的自然審美基因，就是一種「借古開今」的其中一條道路。即是運出道家的自然審美思想特色，與現今時空下的自然環境與人的思想產生聯結及對話，正是筆者努力探討創作的方式與方向。而能表現出自身文化特色的意涵及具當代創作技巧形式的特點，而非去迎合以西方人眼中的審美意趣與標準，期待自身的創作能在「借古開今」的思維觀念上作深入的探索。

當代藝術的特性常不受疆界所限，水墨藝術一樣可把觸角延伸至周邊藝術，跨界不同的藝術門類而綜合融匯，也是創新的潛力方向。能從不同的領域的藝術中擷取語匯，從符號結構、工具材料到製作手段等諸多元素中，都能彰顯其新的形態及靈感。當然這些綜合，都應在提煉、規範而統一於自己的整體風格之中，基本控制在東方水墨畫的範疇之內，不喪失水墨畫的風範。<sup>130</sup>從而讓水墨藝術形態更多元化。

藝術的創造，實際上就是一種未知的前路上探索，志在破譯創作上的密碼，創作者一生要面對的事，就是對藝術本體語言的追求、提煉、升華與完善，以形成個人的自我風格體系。所以，創造性是藝術家的基本特徵，開創性是藝術家的靈魂。<sup>131</sup>

<sup>130</sup>周韶華，《面向新世紀》，（武漢：湖北美術出版社，1997），頁4。

<sup>131</sup>同上註，頁18。

## 參考文獻

### 《書籍》

- 王邦雄。《道家思想經典文論》。新北：立緒文化出版，2013。
- 文潔華主編。《朱光潛與當代中國美學》。香港：中華書局出版，1998。
- 朱良志。《中國美學十五講》。北京：北京大學出版社，2006。
- 伍蠡甫。《山水與美學》。臺北：丹青圖書有限公司，1987。
- 伍蠡甫。《伍蠡甫藝術美學文集》。上海：復旦大學出版社，1986。
- 徐復觀。《中國藝術精神》。臺北：臺灣學生出版，1966。
- 盧輔聖主編。《現代水墨畫研究》。上海：上海書畫出版社，1999。
- 朱光潛。《朱光潛全集》第2卷。合肥：安徽教育出版，1987。
- 杜永東。《中國繪畫名家個案研究 劉國松》。香港：大家良友書局出版社，2013。
- 李君毅編。《劉國松談藝錄》。鄭州：河南美術出版，2002。
- 李君毅編。《劉國松研究文選》。臺北：國立歷史博物館出版，1996。
- 李君毅編。《香港現代水墨畫文選》。香港：香港現代水墨畫協會出版，2001。
- 李鑄晉 萬青力。《中國現代繪畫史—當代之部 1950-2000》。臺北：石頭出版社，2003。
- 李澤厚。《華夏美學》。臺北：三民出版社，1996。
- 李澤厚 劉綱紀主編。《中國美學史》第二卷下。臺北：谷風出版社，1987。
- 周韶華。《面向新世紀》。武漢：湖北美術出版社，1997。
- 宗白華。《美學與意境》。北京：人民出版社 1987。
- 周韶華。《面向新世紀》。武漢：湖北美術出版，1997。
- 林同華。《中國美學史論》。臺北：丹青圖書出版，1993。

- 郎紹君。《論中國現代美術》。江蘇：江蘇美術出版社，1996。
- 姜一涵。《石濤畫語錄研究》。臺北：中國文化大學出版，1987。
- 高爾泰。《美的覺醒》。臺北：東大圖書出版，1997。
- 高爾泰。《美的抗爭》，臺北：東大圖書出版，1995。
- 陳望衡。《藝術創作美學》，武漢：武漢大學出版社，2007。
- 陳鼓應。《道家文化研究》第四輯，臺北：文史哲出版社，2000。
- 陳鼓應。《老莊新論》，臺北：五南圖書出版社，2015。
- 陳鼓應。《莊子今注今譯》，臺北：中華書局出版，1984。
- 陳鼓應。《道家的人文精神》，臺北：臺灣商務印書館出版，2013。
- 陳鼓應主編。《道家文化研究》合刊，臺北：文史哲出版2000。
- 郭繼生。《中國巨匠美術週刊-陳其寬卷》，臺北：錦繡出版社，1995。
- 馮滄祥。《中國古代美學思想》。臺北：臺灣學生書局出版社，1990。
- 馮曉。《人自然---中國藝術的自然知識》。北京：人民美術出版1990。
- 傅佩榮。《莊子解讀》。新北市：立緒文化出版，2012。
- 傅佩榮。《老子解讀》。新北市：立緒文化出版，2012。
- 葉舒憲。《莊子的文化解析》。武漢：湖北人民出版，1997。
- 葛路。《中國畫論史》，北京：北京大學出版社，2009。
- 樊美筠。《中國傳統美學的當代闡釋》。北京：北京大學出版社，2006。
- 蔡釗。《道教美學探索----內丹與中國器樂藝術研究》。成都：四川大學出版社，  
2014。
- 劉芳如主編。《華夏藝術中的自然觀》。臺北：國立故宮博物院，2016。
- 劉綱紀 范明華。《易學與美學》。臺北：大展出版社，2001。

- 潘禧。《元氣磅礴 莊喆》。臺中：國立臺灣美術館，2017。
- 賴錫三。《莊子靈光的當代詮釋》。新竹：國立清華大學出版社，2008。
- 顏崑陽。《莊子藝術精神析論》。臺北：華正書局民，1985。
- 魏士衡。《中國自然美學思想探源》。北京：城市出版社，1994。
- 呂榮芳。《中國傳統拓印技術》。香港：香港博物館，1986。
- 李一 齊開義。《拓片 拓本 製作技法》。北京：北京工藝美術出版社，1995。
- (唐)司空圖。《二十四詩品 附錄》。臺北：金楓出版，1987。
- 李来源 林木。《中國古代畫論發展史實》。上海：上海人民美術出版，1987。
- 朱狄。《當代西方美學》。北京：人民出版社，1984。
- 王維。《畫學秘訣》，于安瀾編，《畫論叢刊》上卷 北京：人民美術出版社，1960。
- 朱景玄。《唐朝名畫錄》，于安瀾編，《畫品叢書》。上海：上海人民美術出版社，1982。
- 張彥遠。《歷代名畫記》，黃苗子點校，北京：人民美術出版社，1963。
- 黃河濤。《禪與中國藝術精神的嬗變》，北京：商務印書館，1994。
- 郭思。《林泉高致·山水訓》，《中國書畫全書》，第一卷。上海：上海書畫出版，2009。
- 英，羅素。《人類的知識—其範圍與限度》，北京：商務印書館出版，1983。
- 劉等撰。《舊唐書》，新點校本。臺北：鼎文書局，1981。

《論文》

王俊傑。(中國思想史中「身體觀」研究的新視野)。《中國文哲研究集刊》第 20 期。

王志楫。〈從有身到無身論《老子》的身體觀〉。《彰化師大國文學誌》第 15 期。2007 年 12 月。

〈道教與文化學術研討會論文集〉。臺北：國立歷史博物館 2000 年 12 月 28-29 日。

賴錫三。(《莊子》身體觀的三維辯證:符號解構、技藝融入、氣化交換)。  
《清華學報》第 42 卷第 1 期,頁 1-43。

賴錫三。(《莊子》自然觀的批判考察與當代反思)。《東華漢學》第 19 期, 2014, 頁 1-76。

李君毅。〈得之自然---中國現代水墨畫美學初探〉。《香港現代水墨畫文選》。  
香港:香港現代水墨畫協會出版 2001, 頁 41-50。

池麗梅。〈『天臺靈應圖本傳集』所收之李善註「遊天臺山賦」〉。成大宗教  
與文化學報 2004 年 12 月, 頁 173-201。

劉紀蕙。〈後 1989 資本主義美學化的時代:徐冰的藝術革命與行動美學〉。《現  
代美術》。臺北:臺北市立美術館出版, 2014 年 6 月, 頁 13-25。

《藝外 ARTITUDE》。台北:雅墨文化有限公司 2014 年 8 月, 頁 57。

《藝術當代》雙月刊 2018 第 9 期, 上海:上海書畫出版社, 頁 4-7。

錢奕華, 〈中西自然觀之對比分析—以老莊“自然”詮釋為例證〉《諸子學刊》  
第六輯(上海:上海古籍出版 2012)。頁 79-94。

廖新田，〈拓印「東方」--戰後臺灣「中國現代畫運動」中的筆墨革命〉，《風土與流轉: 臺灣美術的建構》。(臺灣:臺南市美術館，2019)，。頁 219。

《網路相關資料查詢》

張玉音〈李重重 柔勢維谷的天地賦得〉<https://artouch.com/views/content-2998.html> 典藏 ARTouch

拓印長城 徐冰回顧展開展 [https://artemperor.tw/news\\_page.php?table=focus&id=378](https://artemperor.tw/news_page.php?table=focus&id=378)

中國哲學電子化書計畫

