

有意義的偶然 —張新智創作研究

Meaningful Chance —The Study of Chang Hsin-Chih's Creation

張新智

Chang Hsin-Chih

弘光科技大學通識中心專任副教授

摘要

本論文以筆者從2020至2025年的作品與歷程為主要論述對象。

首先以緒論開篇為導，略述創作動機與目的、內容與範圍。其次，梳理學理基礎與影響來源，從藝術史的相關文獻及學理，探索古今中外創作者及其作品的啟發與影響，為個人的創作思考及實踐間之關聯性進行溯源。析論創作理念與形式，對題目「有意義的偶然」作出初步解釋。同時探究作品背後的思考邏輯、形式和創作理念，以解讀圖像中的布局、意念與結構。總上所述，實為個人之創作論述奠基。隨後則進行具體之作品分析與詮釋，逐件進行作品的自我廓清。以問題意識觀看創作歷程中所遭逢的挫敗、困惑與懸念，以及積極對應的求解過程。最終為結論，統整由理念落實於創作的實踐過程，從山水畫創作中，反省個人文化濾鏡的形成脈絡。在自我回應於「有意義的偶然」世界觀時，也聯繫了「雲在青天」的禪門公案對於人生的提醒，兼及反思與自我對未來的期許。

【關鍵詞】有意義的偶然、共時性、山水

一、緒論

(一)、創作動機與目的

為什麼古人會在案牘勞形之餘，要寄情筆墨，寫字畫畫以自適呢？筆者想這便是藝術的療癒功能，¹即便沒有觀眾的掌聲，市場的肯定，書畫寄情養性，研墨落筆於紙上，在紙筆的相接過程中情緒與思想都流洩而出，人便得到了自我完成。

古人困於交通不便，山水畫的出現寄託了臥遊的想望。然而今日科技發達，交通便利，各地美景即便遠在天邊，各種運輸工具足以讓人朝發夕至，又以攝影術極度發達，靜態動態影像轉譯臨場般的真實，網路普及更使得世界呈現扁平化。各領域的技術壁壘被推翻甚至弭平，那麼山水畫的創作與欣賞還有什麼意義呢？

回顧疫情期間，一場由著名藝術史學者石守謙（1951—）主導策畫的2021的「水墨結束了嗎？—再現筆墨精神」國際研討會，提出「水墨結束」與否之相關扣問，分成四個單元討論「水墨的當代性？傳統水墨的可能性？水墨的突破？水墨的推廣？」²其所謂「水墨畫發展的前景堪憂」主要的觀察依據來自於國內各校美術科系水墨主修學生人數的下降，以及國內各美術館邊緣化水墨創作的局勢。石守謙指出：

意識到自我所處的時空，這是現代性中與全球化進步價值相對但並存的心理狀態。它，即使要引發某些創作者的焦慮，也可以為大家所容許接受。這在現代初期即一再在非西方地區中出現，因此有所謂「多元現代化的理解」。固然大家都承認：現代化大體上還是以歐美的尺度來衡量，但是自我的主體要如何在過程中調適，甚至改變外來的新規範，那才是真正的重

¹ Cathy A.Malchiodi 編著、陸雅青等譯，《藝術治療》。台北市：學富文化事業有限公司，（2008），頁 268。

² 此研討會於2021年12月4-5日舉辦，相關成果集結為：李柏黎、黃長春編《水墨，結束了嗎？再現筆墨精神國際研討會論文集》，台北：雄獅圖書，2023。

點。...「筆墨」是否仍堪任東方藝術主體的論辯在上個世紀末的登場，都屬於這波因應的產物。³

而這場國際研討會的重要推手，雄獅美術創辦人李賢文（1947—）則斷言，「只要有人，水墨會活」⁴。藝評家王嘉驥（1961—）卻表示對於這場研討會持保留態度，「實在難以同意那樣的命題與修辭」，他說：

現實鉅變，筆墨走入歷史已成必然。來到筆墨終結的時代，更應該問的是：當筆墨不再是水墨創作及審美的核心價值，水墨藝術可以怎麼繼續發展？回顧中國水墨藝術歷史，筆墨成為創作不可或缺的技巧、概念，甚至於品評美學高下的標準，並不是一開始就如此。以筆墨判別畫家高明與否，實際到了五代時期的荊浩（9世紀後期到10世紀初期），才有「氣、韻、思、景、筆、墨」作為繪畫六要的主張。在《筆法記》當中，荊浩區分了「有筆而無墨」與「有墨而無筆」的差別，筆墨自此成為一種判準。直到文人畫擅場，宰制中國畫史的話語權以後，筆墨進一步成為至高無上的準則。

從歷史來看，筆墨論反映文人畫的審美觀。實際上，藝術創作遠為浩瀚。面對當代世界，看待水墨創作，如果還是口口聲聲喊著筆墨或筆墨精神，明顯太過窠臼與食古不化。筆墨終結的年代，難道不是水墨藝術進入全新篇章的開始？我們不如拭目以待！⁵

王氏直指如今乃「筆墨終結的年代」，為「水墨藝術進入全新篇章的開始」。

傳統書畫或者說筆墨，走到窮途末路了嗎？藝術史學者、藝評家、策展人、藝術家等專業人士各自表述，然而當轉念於「禍福相倚、塞翁失馬」等等先賢

³ 石守謙，〈水墨研討會論文集序文〉，收錄於李柏黎、黃長春編《水墨，結束了嗎？再現筆墨精神國際研討會論文集》，頁2-6。

⁴ 李賢文，〈只要有人，水墨會活〉，此乃引述鄭善禧語，收錄於李柏黎、黃長春編《水墨，結束了嗎？再現筆墨精神國際研討會論文集》，頁9。

⁵ 王嘉驥，〈筆墨終結 ≠ 水墨結束〉，《藝術觀點觀察》，ARTouch 典藏藝術網站，<https://arttouch.com/art-views/review/content-57228.html>，2022.01.14，（2024年9月18日檢索）

智慧之語，個人思考再三，決定抱持樂觀態度，並期待順其自然。在此忙、盲、茫的「當代」現實世界中，或許不如靜待時間流逝，再過一個世紀後，答案應該就會自動浮顯出來，到時回顧今日的焦慮與爭論等等，也許會發現並沒有那樣重要。

對筆者而言，經歷了中國傳統文學與思想薰染的人，便戴上永遠無法脫下的文化濾鏡。看風景時，會檢視—詩意與否？理趣何在？是不是有水墨的韻味？這是屬於文化審美的山水畫視框。現在重要的是，雖然眾多羈絆在身，仍決定放任自己對書法與山水畫美學的著迷，身心沉潛其中，並在創作歷程中找出宋代思想中「格物窮理」所說的「理趣」，思索其對個人生命開顯的意義。

(二)、創作內容與範圍

創作研究內容與範圍為2020年—2025年之間的作品，以「有意義的偶然」為主題，在創作中觀看世界與思索人生。

雲在青天山水繪畫，以設色或單純墨色紙本方式進行山水創作。從傳統的山雲林水元素共構的畫面，漸次純化為以雲（及其各種樣態如煙霧霞嵐）為主要視角，觀看其與山巖的相對關係。發展的過程是從設色水墨開始，接著試著將顏色抽離畫作，以純水墨的黑白對比完成畫面。除第一件作品「寒林蕭寺」為水墨設色紙本外，之後從〈玉山雲影冊頁〉以降，悉為以純水墨進行創作，以聚焦於筆墨本身的審美意識。內在的思路係表達出：筆者創作的興味，並非再現眼前的自然美景，而乃以書法性的線條與墨色的多階變化，為審美之重點，並藉此講述個人對宇宙本質，與形上原理的理解與思考。

二、學理基礎與影響來源

(一)、畫史中的山水雲

從中國傳統山水畫迄今的演變，進行觀察與思考，本節將聚焦雲在整幅作品中所扮演的角色問題，並以此為基礎，進而說明個人的山水作品創作理念及手法。

山水畫中投射畫家對於天地自然的思考，托寓有生於無，虛實相生的審美理念。堅實的山體，由變化萬千的雲氣（含括雲、霞、煙、霧、靄、嵐等諸多樣態）烘托，營造微妙的過渡形成動靜的對比，使作品能達到所謂的「氣韻生動」，於山水意象而言，則煙雲霧氣的存在，可能就是最重要的關鍵。

山水畫中，山石林木的皴法，因畫家細緻觀察，隨著風土有南北之異，呈現多樣性發展，並且因為物象形體相對具體易辨，使用線條表現所以有跡可循。相對於此，煙雲的飄渺應該如何表現，除了勾線條後填粉或僅空勾的技法之外，計白當黑的墨色烘托是為主要手法。然而如果要準確對應畫論所言自然世界，因為陰晴四時而有濃淡輕重變化的諸多雲之樣態，無論是採用線條或水墨烘托，卻都似乎成為一種玄妙至極，只可意會不可言傳的畫家密技。

畫史上，除了北宋米芾（1051—1107）父子，發展出「米氏雲山」，其作品山雲並重，甚至雲的份量超越山巒。藉由水墨暈染，描寫雲氣變態萬千，如傳米友仁〈雲山得意圖卷〉（圖 1），因而獲致「善畫無根樹，能描朦朧雲」的美譽，允為煙雲之千古知音外，後進者以畫雲名家者少有，僅元高克恭追摹米氏略得一二。⁶總地說來，歷代畫家畫雲則多半只使其作為山景的配角達到為映襯之用。

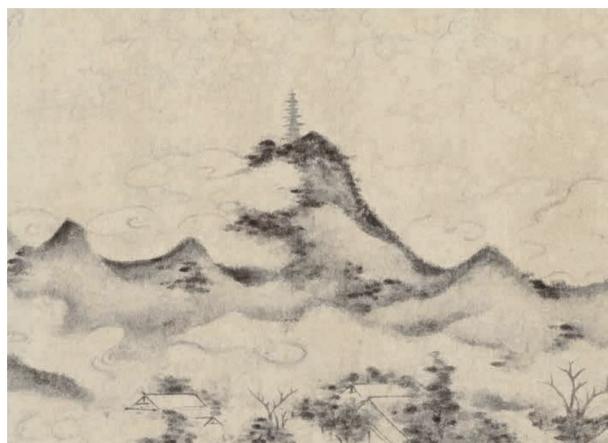


圖 1 米友仁，〈雲山得意圖卷〉（局部），
1135，紙本、水墨，23.7x130.8cm，台北故宮博物院藏

⁶ 相關研究可見劉冠宏，〈雲山煙樹總模糊—由《雲山得意圖》管窺米氏雲山之面貌與發展〉，故宮文物月刊·第 420 期，頁 34-57。

在北宋郭熙所謂的，「山要高。雲霧鎖其腰」等明顯以山為描述主體的思考脈絡中，中國傳統水墨裡面的雲霧繚繞，迷濛朦朧的表述手法，恰恰證明在事物的相互對待關係中，所謂的主從先後本末，并不能脫離對方而獨立自存。易學思想明白指出陰陽虛實等對立概念組合，乃萬事萬物自身一體的兩面。對照傳世畫作，時代思潮呈現在山水圖像中。

與世變相扣合，山水畫雲的發展，到了渡海來臺的畫家傅狷夫（1910—2007）手上展開了新的風貌。在他的《山水畫初階》中，特別開闢了〈雲水〉章節，⁷呈現他對於台灣所見水雲兩者，經過深度觀察後所開發出來的繪畫技法，甚至別開生面使其成為畫面的主要構成。其中拈出雲海與夏日奇峰等意象突出的以雲為主角構圖，可說為畫雲一路的時代新聲。（圖 2）



圖 2 傅狷夫，〈雲海〉，
1984，紙本、水墨設色，45.4x90.5cm，國立歷史博物館藏

傅氏以其獨特的雲水與山石皴法開創了台灣畫壇「傅氏山水」一派，有如藝評家傅申（1936—2024）所評價的「雲水雙絕，裂磪無儔」的享譽，⁸從而深深影響了學生後輩，鮮明地成為其所曾任教的台灣藝術大學山水傳承的風格標記。

景仰前賢成就，思慕古人行止，仰望青天浮雲時總想著：山與雲的構成是否有其他意義可以深掘呢？在日常遐思之餘，試圖以〈玉山雲影冊頁〉與其他設色與純水墨山水作品回應此問。

⁷ 傅狷夫，《山水畫初階》，台北：華正書局，1984，頁 88-100。

⁸ 傅申，〈雲水雙絕，裂磪無儔—傅狷夫先生八十畫展感言〉，收錄於《傅狷夫八十書畫選集》，台北：台北市立美術館，1989，頁 9-12。

(二)、網路時代的觀山望雲

遙想古人創作並觀賞山水畫，乃為完成「臥遊」與寄意的渴望。⁹若想仿效石濤（1641—1707）曾說其乃「搜盡奇峰打草稿」¹⁰，在今日因網路普及更形扁平的世界，遂有更便捷的達成方式。今日時空，網路資源的豐富性實非古人所可想像，天涯景色甚至是動態並且即時，吾人時時得以臥遊千里，寓於目留於心，名山勝地成為影像記憶，並且可以援之以為創作的素材，便如同筆者之畫寫玉山雲影等水墨作品，即得益於玉山國家公園管理處的線上資源，以及廣大的網友上傳網路作品¹¹。虛擬或許不完全是虛擬，雲端也不僅只是雲端，藉由他人的體驗充填人自身生活的空缺處，其實這個世代的觀看似乎已經將個別生命鎔鑄成為一個整體。

三、創作理念與形式

(一)、感而遂通「有意義的偶然」

個人從「易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大業。」¹²易理思考展演的創作理念，最直觀的表現即「雲在青天」山水作品中，純水墨畫作的畫面構成趨於簡要，似乎有單調並荒涼靜寂的蕭瑟之感。從墨色與線條組合中，看到陽動陰靜，雲柔山剛的對比態勢，其餘一片虛空杳無人跡，這其實正是筆者對天地永恆原理的思考與照見

「有意義的偶然」，是個人從多年來學思《周易》、研求占卜所得來的理解

⁹ 南朝宋宗炳，字少文，南陽涅陽人。……好山水，西涉荊巫，南登衡岳，因結宇衡山，懷尚平之志。以疾還江陵，嘆曰：「噫！老病俱至，名山恐難遍遊。唯當澄懷觀道，臥以遊之。」凡所遊歷，皆圖於壁，坐臥向之，其高情如此。張彥遠，《歷代名畫記》，北京：人民美術出版社，2004年，卷六，頁129-130。

¹⁰ 石濤<搜盡奇峰圖>畫卷，於其引首處自題。北京故宮博物院藏。<https://minghuaji.dpm.org.cn/paint/detail?id=e07e185f66fc44238cd6d25d18d8c4d0> (2024年8月24日檢索)

¹¹ 玉山國家公園網站，<我在玉山忘步>，《玉山國家公園》，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=jhu3ZU0DmiU> (2024年8月24日檢索)

¹² 《周易·繫辭上》<第十一章>，郭建勳註譯、黃俊郎校閱，《新譯易經讀本》，台北：三民書局，2002，頁522。

世界之方式。占卜所以能達到預測的功能，只有用「有意義的偶然」可以索解。天地萬物皆由一「太極」生發，我們彼此間就有了緊密的聯繫，雖則在表象上看不出因果關係，但是同屬一造化流行，是故《周易·繫辭上》中說：

大衍之數五十，其用四十有九。分而為二以象兩，掛一以象三，揲之以四以象四時，歸奇於扱以象閏，五歲再閏，故再扱而後掛。天一地二，天三地四，天五地六，天七地八，天九地十。天數五，地數五，五位相得而各有合。天數二十有五，地數三十，凡天地之數五十有五。此所以成變化而行鬼神也。

以君子將有為也，將有行也，問焉而以言，其受命也如響，无有遠近幽深，遂知來物。非天下之至精，其孰能與於此。……易无思也，无為也，寂然不動，感而遂通天下之故。非天下之至神，其孰能與於此。¹³

「大衍之數」所講述的以蓍草求占之法，從「分而為二」開始的營求過程，帶有隨機偶然性，然因此感通天道「問言受命」，遂可「前知」。這邊所說的「易无思也，无為也，寂然不動，感而遂通」，與心理學家卡爾·榮格（Carl Gustav Jung，1875—1961），提出的「共時性巧合」理論不謀而合。

共時性（德語：Synchronizität，英語：synchronicity，又譯同時性、同步性），是瑞士心理學家卡爾·榮格（德語：Carl Gustav Jung，1875—1961）1920年代提出的一個概念，內涵包括了「有意義的巧合」，用於表示在沒有因果關係的情況下出現的事件之間看似有有意義的關聯。榮格在〈永懷尉禮賢〉正是以此來理解中國最偉大的經典《易經（周易）》：

《易經》的科學並不是建立在因果律上，而是建立在某種我們尚未碰過也尚未命名的原理上面，我暫且稱呼他為同時性原理。…我認為這種聯繫主要基於事件存在於相對的共時性中，所以我選用同時性此語表達之。此原理顯示時間絕非抽象之物，他彷彿是種具體的連續體，其內涵性質或基本

¹³ 《周易·繫辭上》〈第九章〉、〈第十章〉，同前註，頁517—519。

情境可以在不同的地點同時展現出來，但又不是一種因果的平行關係。¹⁴

約瑟夫·坎伯瑞博士（Dr. Joseph Cambray）展演此「共時性」說，指出：

榮格想透過這一觀念，來擴大西方世界對自然與心靈的核心概念。他要求在西方世界用來理解世界之最根本的哲學與科學觀點裡，應該將生活中不尋常的個人經驗含納進來而給予適當的地位，榮格挑戰了現狀，要求我們超越那些早已明顯可解釋的，也超越以因果歸納法對世界描述的限制，視心靈為根植於世界構成物質裡，如同他其它許多的想法以及計畫所顯現的，他獨到的智慧在於有能力深入萬物的反常、稀奇古怪，甚至乍看是錯誤的層面。¹⁵

「共時性巧合」理論可以解釋我從易學研究中體悟的「有意義的偶然」，並可引申在創作歷程中的存在意義。古今中外許多藝術家，自覺或不自覺地追求偶然性的表現，以為更趨近於所謂「自然」本身，技法的開發與此宇宙原則有關。此技法使用得當之作品，確實能更加觸動作者本身與及觀者，甚至對宇宙的根源似有所悟，是以本文以此為題，並因此發展出個人的新技法，從而表現出筆者對世界的觀看與解釋。

(二)、「雲在青天」的啟示

曾今過眼的藝術史上名作，不知不覺中，影響筆者觀看世界的模式。台灣南投縣鹿谷鄉台大實驗林區，集中栽植紅檜與扁柏等植物，其身姿傲然挺拔如松。霧氣瀰漫時，原本蓊鬱的色彩彩度降低，檜柏木林，無端變幻衍成日本國寶—長谷川等伯（1539—1610）的名作〈松林圖〉（圖 3），此時眼前所見，山林間呈現一種水墨暈染的幽然沉靜。

¹⁴ 卡爾·榮格（Carl Gustav Jung）著、楊儒賓譯，〈永懷尉禮賢〉，收錄於《黃金之花的秘密—道教內丹學引論》台北：商鼎數位，2002，頁 300—302。

¹⁵ 約瑟夫·坎伯瑞博士（Dr. Joseph Cambray）著，魏宏晉等譯，《共時性：自然與心靈合一的宇宙》，台北：工坊文化事業股份有限公司，2012，頁 28。



圖 3 長谷川等伯，〈松林圖屏風〉，
年代不詳，紙本、水墨，6曲1雙，各156.8×356.0cm，
東京國立博物館藏。

走進了這樣的自然畫卷，山友們的聲音奇妙的隱去。觀覽黑白照片般的景色之際，突然似乎同感了畫家等伯創作時褪去繁華的悵然若失。無法追問到底是美景如畫，抑或是畫如美景。雖然身處台灣山林，且上一刻彷彿已經度越重洋，蒞臨數百年前的東瀛；但藉由聯想的自由，有時又將此畫境展延成水墨傳統中的瀟湘勝景，轉身間似乎又進入了畫史中的米氏雲山，滿是重重積染的文化鄉愁況味。遊觀山水，竟使時空可以任意摺疊，然則作為意念千轉的樞機，心的作用何其強大。

觀看白雲變幻山色有無，反觀自身，所有的煩惱來自我執，則吾人若能與天地同其體，隨順自然保持本心，當可得自在。筆者想起禪門公案中，唐代李翹（774—836）訪藥山惟儼（751—834）求道，開悟後寫出〈贈藥山高僧惟儼〉：「我來問道無餘說，雲在青天水在瓶。」自忖，何不如在此心有煩惱時放下拘執，成為天邊的一抹流雲。使雲即我，我即雲。「把握現境，活在當下，正是禪的精髓所在。」¹⁶

當有此感悟，成為煙雲一般的隨性自在，雲及其各種樣態也就成為創作的主題，與巍峨山勢共同出現在畫面中，藉此講述天地陰陽變化的形上原理。

¹⁶ 吳言生，辛鵬宇著，《通識中國佛教》，陝西人民出版社，2019，頁289—292。

(三)、妙合自然金石氣

1、「以物觀物」與妙合自然

筆者在中文研究所碩士班時鑽研邵雍思想，邵氏主張，「目」代表感官；吾人之心靈認知及感通活動雖以「目」（在此，為一切感官之代表），而為外界訊息之傳導媒介，然而僅憑感官自亦不足以完成此認知與感通，尚須心靈為其主導以成就之；然而再深究於心靈能動之基源，則又必歸結至其所謂之「理」。其云「理者，物之理也」，即指道之下貫於天地萬物而言。「然則，人亦物也」人為物之一，自亦具此「理」，邵雍主張吾人便須以此共然之「理」進行「觀」。其言「知」，謂為「心得而知之也」，即以「心」為認知活動的主體，然基於此，復有更詳盡的推究分析，而將「心」的認知功能推上更高一層的根源「理」。這種認識方法，適與莊子「心齋」所主張的「無聽之以心，而聽之以氣」有一定程度的類似。¹⁷

人們在藝術創作上有追慕自然的本能渴望，視刻意人為與自然本真形成對峙的兩方。《老子》曰：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」¹⁸莊周則進一步闡發了以自然為美的思想，故《莊子》有：「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說」及「樸素而天下莫能與其爭美」的言論，把純任自然而不刻意造作視為美的最高境界。¹⁹這種現象的背後理據，我以為正是畫家基於回到最高形上根源—「道」或說「太極」的本能需求，而欲參贊天地化育，必先進入精神世界中的忘我狀態。由此發端的行止，則隨順高妙，遠離人為造作，與天地同為一體之流行。上揭邵雍提出的「以物觀物」理論，正是他從對易理的參悟中，所蘊結的無上觀看法門。筆者在藝術創作上，深受老莊思想與邵雍啟發。

¹⁷ 關於「觀物」的方法，康節云：夫所以謂之觀物者，非以目觀之也；非觀之以目而觀之以心也；非觀之以心而觀之以理也。天下之物莫不有理焉，莫不有性焉，莫不有命焉。所以謂之理者，窮之而後可知也；所以謂之性者，盡之而可知也；所以謂之命者，至之而後可知也。此三者，天下之真知也。同註 16，頁 7。

¹⁸ 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，1974 修訂版，頁 112。

¹⁹ 李君毅，〈得之自然—劉國松現代水墨畫美學初探〉，《名山藝術》，網址：<https://www.mingshanart.com/-liu-kuo-song-review1>（2024 年 8 月 25 日檢索）

談到如何做到自然天成，從古代畫史的諸名家到今日劉國松（1932—），都有自己的「自然筆墨」技法：李俊毅指出：

劉國松所採用的半自動性技巧，諸如「水拓」與「漬墨」等，其實跟古代「潑墨」、「影壁」或「張素敗牆」的創作可謂如出一轍。他們都是藉由自然偶得的痕跡來觸發靈機妙緒，再因勢利導地作出順乎心意的畫面處理，最後完成自然天成的理想作品。²⁰

而當筆者面對創作，尋求自己的「自然筆墨」，也有了與古今名家相契合的藝術判斷及選擇。從色彩表現的棄置繁複彩色，與技法上的追求偶然性的介入，無一不是來自於如前所述的創作理念的驅動。

2、抽離色彩走向「黑/白」

唐代王維（692—761）說：「夫畫道之中，水墨最為上。肇自然之性，成造化之功。」²¹已標舉水墨為最上之畫道，以其肇自自然故能成就造化功業。所謂妙造自然，其實是從人返回到天的層次，這便有隨機偶然性的本質，而與占卦之所以能「寂然不動，感而遂通」同理。例如筆者則因存想玉山嶙峋山石，以玉山觀玉山。古人因見其「亂石如玉」故名之，自是頗具詩意的巧譬，筆者則見出山石之骨氣荒寒，而願還其本性。並且以同屬一形上根源之故，將其與煙雲同觀。所以在筆墨的運用上，服膺王維「水墨最為上」的主張，選擇以單純的黑白對映，表達對山雲皆屬陰陽二氣氤氳變化的看法，這也是筆者的山水創作從設色走向純水墨的原因。

3、刷水觀想的偶然妙合併金石氣息

在技法上，以筆墨營造的山石煙雲，遵循「有意義的偶然」之原則，所以充滿隨機偶然，類比於造化的流行通貫。發展出來的是：先刷水於紙面，在等待與觀看的過程中，已然同步了天機的作用，在某一刻紙張本身的纖維透顯出

²⁰ 同前註。

²¹ 王維，《畫學秘訣》，收于安瀾編，《畫論叢刊》上卷，北京：人民美術出版社，1960，頁4。

不可預知的圖像時，筆墨隨之落下，形成山石或是煙雲的外輪廓以及肌理質感。

據稱北宋宋迪（生卒年不詳）教人以「敗牆張素」之法，²²觀之既久，心存目想，直到了然在目，則隨意命筆，默以神會，自然境皆天就。今日筆者深思「敗牆」可以「張素」之原理，所以改以刷水於紙上，聽憑紙纖維的膨脹變化，隱約展現萬千變化的自然圖像。經凝神觀想而後隨之落筆，因此天然有生趣。筆者追求妙合自然，其中富有隨機偶然的成分，但由於筆者參與後的增刪取捨，將紙上天成之形象導向屬於個人的創作審美判斷，因此原始的流動隨意痕跡亦將隨之掩去，所得之山石煙雲造型，不但用筆肯定，且自然如真。

筆者以為宋迪的方法與前揭刷水法相近，斷不會是像張大千那種大動作潑墨潑彩，然後經過筆墨整理收拾，畫面上仍然留下明顯且大幅面的「自動性」痕跡，使觀者從表象上就可以察知者。

簡言之，類屬「自動性技法」張大千、劉國松等人操作，都算是較屬於「外顯性」的，至於宋迪與我的山水雲石圖像所應用的，則屬於「內蘊性」的，惟究其目的，一樣都是為了達到妙合自然。如此處筆者畫雲例（圖 4），就是採用上述刷水觀想法而完成。紋理的呈現之漶漫斑駁感，連通筆者對天地造化的理解與想像，即所謂的金石氣息，便是歲月疊加而生的積痕，厚重且自然天成。



圖 4 張新智，〈雲在青天之七〉（局部），
2020

²² 依若芬，《雲影天光—瀟湘山水之畫意與詩情》，台北：里仁書局，2013，頁 100-101。

四、作品分析與詮釋

(一)、作品名稱：雲在青天之一—寒林蕭寺（錯誤！找不到參照來源。）

1、說明

本件作品，原本以純水墨形式表現，而後經過長時間的營造復加以色彩所完成的設色作品。純水墨或設色，在這件作品發展的歷程中搖擺甚久，經由實踐反思個人的審美取向。

2、媒材分析

基底材選用廣興紙寮所製造的楮皮生紙，略刷礬水使成半熟，以利於之後的渲染需求。作品先是用到四錠不同的墨來表現，兩松兩油。松煙墨用到30年前的老墨，以及據說是八十年代存煙製成的新墨，灰中帶有青色調，色彩感趨於冷冽。油煙墨用的是經過網路拍賣所得的日本製普品油煙墨，推測為礦物油煙，濃黑但是煙質較粗，變化略少；另一錠20年前購得的頂級桐油煙，則墨體堅緻，顯示捶打到位，墨色清透黑中帶紫光，色調細膩豐富，兩款油煙墨均屬暖色調。四種墨色疊加在各種筆觸形成活潑的灰至黑色階，從媒材角度破除以單一種黑墨所可能帶來的死硬沉悶弊端。根據前北藝大美術系系主任吳繼濤（1968—）說，在一張作品中使用兩種以上墨錠磨出的墨液，是已故東海美術系系主任倪再沁（1955—2015）傳授的「破悶」祕法。實際應用於創作上，筆者真切感受到墨色微妙變化帶來的深邃美感。（圖 6）



圖 5 張新智，〈雲在青天之一—寒林蕭寺〉，
2022，紙本、設色，
210x 35 cm

不過，未曾滿足於此，好奇心驅使筆者將「曾經」已經完成的作品再行設色，探勘更多的可能性。在已經相當厚實的墨底上，用到傳統顏料藤黃、花青與赭石，並最後略染石綠石青，成為最終樣貌。

3、創作觀點

此作採長寬比懸殊的6比1構圖，從圖像上自然形成高山流水意象。雲霧環繞重重山體，欲盡不盡間，更襯托山的高遠深邃。

畫面上經營位置有山徑與蕭寺，暗示人的活動軌跡以及對神聖性的追尋，這是受到宋代山水的影響，尤其是范寬（約950年—約103年）、李唐（1066—1150）與郭熙等幾位大家的骨法用筆，總讓筆者品賞再三。故藉由此作，滿足超越時空限制，而與古人對話的想望。

如此狹長的構圖當然不符合西方的單點透視法，以及當代習慣攝影術人們的觀看經驗。然而移動視角正是中國山水畫中對於紀錄更真實的觀看體驗所設計，在空間的遊觀中，時間的因素也一併被記錄下來。傳統「三遠法」，必須以這樣的理才能得到更真切的掌握其妙處。

作品最終以設色完成，就結果來看，筆者覺得或許停留在純水墨階段更能傳達內在的創作思路。色彩豐富符應大眾審美，欣賞相對容易，然而單純的黑白比較能產生虛實相生的美感體驗，引導作者與觀者作出更深入的思考。因此，筆者的山水創作，在此件之後，就選擇以純水墨做為表現形式。



圖 6 張新智，〈雲在青天之一—寒林蕭寺〉
(墨底)

(二)、作品名稱：雲在青天之二—玉山雲影冊（八開）（圖 7）

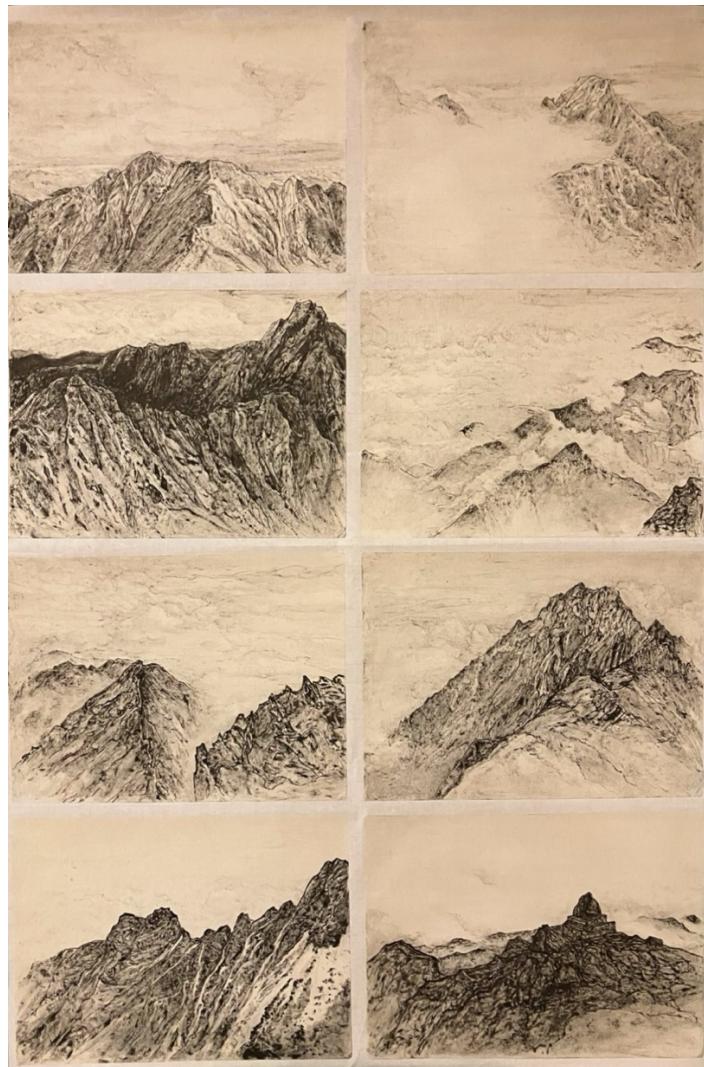


圖 7 張新智，〈雲在青天之二—玉山雲影冊〉，
2024，水墨、紙本，（全8幅），各 24 x 34 cm

1、說明

本件作品，選擇台灣的精神象徵玉山（海拔有3,952公尺）之山景與雲影，作為描述主題，而以從拍賣網站競標得來的日本油煙墨，頻密的用狼毫小楷細筆乾擦在日本純三桿皮書道半紙上，是在日常讀書練字之餘的一次有趣嘗試，特別是將長期臨習碑拓所得的金石趣味線條應用在山石皴法上，形成個人獨有的筆墨風格。

古代文人翰墨餘暇，興之所至往往隨意搦管，於文房案頭優遊墨戲以自娛。這八開頁的創作情境，與此頗為雷同，因此筆者自喜於有那麼一點「與古為友」的趣味。

2、媒材分析

八冊頁呈現的筆墨風格，是統一的焦墨為主的細筆乾擦，狼毫小楷或輕或重遊走在薄而韌的三桿紙上，慢慢顯露出玉山雲影。因為是專門為書道習字之用所量身訂做，選用的紙漿主料為純三桿，三桿的纖維細膩強韌，而紙張尺寸亦裁成便利於小字書寫的半紙樣式，薄而略顯透明，倘若用以摹帖也極為合適。此等材質本來並不為作畫而設計製造，所以無法承載過多水分，濕筆疊墨的效果並不理想，發色不漂亮且容易破損，但是卻非常適合用焦墨進行反覆的乾擦。若經仔細控筆，即可以做出非常細膩的墨色過渡，使得灰階的層次變化很多，並且富於精神。

由於純三桿紙質相對強韌，是以雖經狼毫筆毫反覆皴擦，紙面卻並不會出現受損起毛屑的問題。原本以老坑端硯磨來寫字用的日本油煙墨墨液，由婉轉如意的筆鋒，在紙上帶出墨色組成的各種線條與塊面，變化生成特點鮮明、容易辨識的玉山雲影印象。由於紙質特殊可以輕鬆做到明度對比，故筆墨表效果顯得乾淨純粹，從而使得山愈剛且雲愈柔，由此形成的金石氣息，遂使得全件作品流露出類似版畫般的強烈現代特色。

3、創作觀點

此八張成組的山雲冊頁，以嶙峋山石與滿眼煙雲兩種要素組合的各種變換為限，間或留有溝壑堆積的寒冬殘雪，之外則並無林木或人跡。採用單純的構圖，除了考量紙張尺幅，畫面繁複容易顯得逼仄瑣碎，更有因為不想容納過多元素使主題失焦的特別用意。按照創作時間順序，以〈雲在青天之二—玉山雲影冊〉之1—8命名。

在此「書寫」山雲過程中的心流狀態，因此每頁都呈現不一樣的筆墨風格，所謂文人墨戲的樂趣，或於此處可得到理解與印證。作品的無目的性，非功利性，媒材的單純與心情的隨興自適，也可以算是一次呼應「雲在青天」偈語的禪悅體驗。

(三)、作品名稱：雲在青天之三—Patungkuonu（圖 8）



圖 8 張新智，〈雲在青天之三—Patungkuonu〉，
2024，水墨、紙本，90x 180 cm

1、說明

因配合教育部推動聯合國永續目標，²³筆者在任教的課堂上邀請原民籍的專家，以原住民族多元文化敏感度、減少不平等等為主要議題現身說法。透過她的分享，筆者發現了不同文化間的迥異觀看視角，是如何影響人們對事物的認知。對於山水景色中的各種元素，因為不同的文化脈絡，著重點與價值判斷可能是南轅北轍。

2、媒材分析

採用傳統水墨媒材，且不加以設色，以純水墨表現。以大陸黃山松煙墨的冷色調，皴擦渲染山石雲霧；所用手工紙則自日本回流，係上世紀台製外銷東瀛者。材質的物質性為創作時關注重點所在。筆墨硯均來自對岸，而紙張則曾往返台日兩國，文化脈絡的交遞層接與共融滲透，說明台灣歷史的複雜與包容。

筆者借用材質來隱喻作品形式風格上的雜揉，既有傳統水墨的氤氳美感，又傾向（表面上）攝影單點透視的觀看角度，此則象徵當代的創作者既不可能

²³ <教育部推動大學社會責任實踐（USR）接軌聯合國永續發展指標，引導大專校院尋找自我定位永續經營>，（2020.07.07），《高等教育司》，網址：https://depart.moe.edu.tw/ed2200/News_Content.aspx?n=90774906111B0527&sms=F0EAEB716DE7FFA&s=3356E0637653D91C（2024年8月27日檢索）

完全脫離傳統，同時也無法置身時代之外一種當代特質。

此件作品所用屬長纖維類的紙質，可能是早期台產棉紙或楮皮紙，或因時間久遠，因風礬故呈現半生熟效果，因此於山水畫中雲霧渲染之需求，可以說是具備非常得力的滿足條件。在墨色表現上，因松煙墨的顆粒較粗，光線折射的物理性表現為視覺感上的黑度高，只要耐心層層積染也能營造出畫面的通透感。

3、創作觀點

創作主題為玉山雲影，漢人觀玉山山頭「亂石如玉」，並以此為山定名，日人則稱「新高山」，今作品特以鄒族語「Patungkuonu」為題之副標，意在回應全球化的浪潮下的多元文化觀看。（溯其源流，此語詞乃指玉山及八通關一帶，源自鄒族語Fatukuadi，fatu「石頭」，kuadi「鬼」，因為當地都是石塊，寸草不生。）²⁴因此，筆者在進行創作時，將人跡完全混除於畫面，形成的冷寂感與宋畫常見的寒林蟹爪形式間，有地域特質所導致的差異表現。另外在山石的表現上，主要採用乾皴的手法，多次疊加增益其厚度。

在此自我要求不落入前人窠臼，因時因地制宜，就所見所感者，以筆墨形式表現，既非古人的皴法雲法，也不重覆影響台灣近代山水畫壇甚大的傅狷夫裂罅皴與雲海畫法。可以說，與清代石濤（1642－1707）所說的「我自用我法」所見略同，因命名為「亂玉皴」。

本作試圖以最單純的黑與白，窮究磊落山石與瞬息萬變的棉柔白雲，兩者在動靜剛柔的映照間，所昭示宇宙的對立互根法則。其實就圖像本身結構而言，山中有雲，雲中有山，已可化約為陰陽太極圖般的整體性觀看。觀物以理則得其真，從邵雍學習到的觀看秘訣告訴筆者，真山真水不在外界，不在人的眼中，而在心也，在天人同一之理也。

²⁴ 海樹兒·友刺拉菲《山林族語：玉山國家公園原住民族傳統地名與文化意涵》，台灣：內政部國家公園署玉山國家公園管理處，2024，頁 57。

相對於天地永恆，人生何其倏忽短暫，況且語言文字實難盡意，是故筆者於畫面完成後，並不留下任何款識鈐印，所有的想法與情感，都已經融滲於作品本身。（圖 8）

(四)、作品名稱：雲在青天之四（圖 9）



圖 9 張新智，〈雲在青天之四〉，
2024，水墨、紙本，94x 96 cm

1、說明

試著作出與前一件〈Patungkuonu〉不同的筆墨表現，前者墨多於筆，此件反是，用筆多於用墨。同時，繼續對於材質的可能性進行實驗式的探討。

2、媒材分析

所用手工紙與前件作品相同，係自日本回流者。或許是時間流逝產生了自然風礬，因而具備近於熟紙的效果，在墨色表現上，與一般生紙相較，有不留水痕，可多次疊染的特質，並且與一般熟紙難以達成筆墨韻味之缺憾上相比，可以說尚且留有發揮餘地。

黃山松煙墨與此款紙極為相搭，作品上墨色疊加處產生厚重感。雲霧縹渺的輕柔與質感硬朗的山石樹木間，自然產生虛實互生的強烈對比。這款紙不但

有熟紙水分容易控制的好處，並且在以線條表現為主的物體外輪廓線上還是能展現創作者的筆力與墨色掌控能力。線條的轉折與墨色的濃淡共同作用，記錄筆者對世界的感知與理解。

3、創作觀點

在近乎正方形的畫面中思考雲與山林的動態關係，晴空愈顯雲淡的狀態下，山體與雙株古柏之間出現湧動的雲霧，成為鏈結整個畫面的關鍵。前景、中景及遠景以墨色的濃度作出區隔，觀者視角也隨之步步移換。

老樹依傍纏結的身姿，似相互扶持對望山巔，山巔亦似有情回望。中鋒用筆刻劃如虯龍般扭轉的枝幹，在筆畫的行進轉折間產生空間感，可堪品味。

山石的皴法乃因地制宜，跳出古人藩籬，無法歸屬於傳統技法中之任一類。山勢隱有立軸山水的S形稜線構圖樣態。從左下湧現的霧氣雲煙，順勢瀰漫到右側山體，再往上與天空相連接，整件作品展現一氣流行的生機與表達對宇宙恆常性之思索。

(五)、作品名稱：雲在青天之五（圖 10）



圖 10 張新智，〈雲在青天之五〉，
2024，水墨、紙本，96x 93 cm

1、說明

本件作品又是不同的筆墨風格，筆者試著發展新的表現方式。同樣以山雲為主體，以青天為背景，觀看雲卷雲舒表象下的宇宙恆常。「以物觀物」，而非「以我觀物」，放下「我」的存在，「雲在青天」持續創作中。

2、媒材分析

此件所用紙與墨與前兩件作品一樣，都是老紙與老松煙。

3、創作觀點

長寬比例相近之尺幅，畫面雲影與山體比重亦頗為相持平。因為是從雲影冊頁中的一幅擴大而來，很難不出現畫面結構鬆散的問題。仰仗時代科技法展之便，筆者試著利用電腦繪圖軟體簡單模擬畫面構成的各種可能。去掉雲，加上山，在創作歷程中感受與天地同其大。

定格般靜止的畫面，在觀者凝視時產生雲氣正在緩慢移動的錯覺。筆者以粗細不等的濃墨線條為前景山石塊面作最後的提醒勾勒。前人說玉山山頂亂石如玉，此處則如切割寶石般，以中側鋒並用重組其邊界，使巖石產生光影折射般的通透質感。（圖 11）



圖 11 張新智，〈雲在青天之五〉（局部 3）

墨色的疊加豐富前景山石堅硬的肌理，益加映襯出雲的柔軟潔白。沒有單一透視的消失點，山景與雲景步步移換，這裡面的視角可以切換，因此還是屬於山水畫特有的多重觀看。

(六)、作品名稱：雲在青天之六（圖 12）



圖 12 張新智，〈雲在青天之六〉，
2024，水墨、紙本，160x 95 cm

1、說明

完成前面兩幅近正方形構圖作品，筆者又開始思索比例長大於寬的直式山水可以如何進行。另外，想試試適用於工筆花鳥的熟紙在山水畫上的表現力並摸索其侷限。

2、媒材分析

此件所用媒材，墨是老松煙，紙張則改用伯陶宣大陸廠所做的楮皮蟬翼。遵

古法浸泡明礬水酸化的熟紙能畫的黑，只是礬水難免傷紙，保存上容易發生脆裂的危險。

老松煙果然合用，墨色堆積在紙張的淺層，只要次數夠沒有原本擔心畫不黑的問題。同時容易控制水分，暈染方面，比前幾件作品所使用的半熟老紙來得更容易些。

可能是刷過礬水氧化所致，紙張本身呈現米黃色調，減弱創作所需的明度對比，雲霧沒法單純用墨色對比出鮮明的雪白色，畫面墨色有些發灰，因而略帶濕氣濃重的朦朧感，自然形成所謂的古意氣息。

3、創作觀點

本幅作品表現出峽谷中水氣騰蒸之景。水氣聚而為雲、散而為霧，氤氳遊蕩是為「白雲前身」。前景溪岸有老松兩株，雜樹三五棵。在此表現出控制書法性線條的日常積累，北碑碑拓常見雄強的中鋒用筆畫出松枝與松幹的精神。

前景溪水平靜緩流，因霧氣遮掩，所以不描寫水紋。古來畫山水常見的龍脈S型動勢，在本作品中顛倒為畫中雲氣的遊走流行，中景是綿延至高遠處的山巒，以兩側包夾之勢與蜿蜒雲霧共同組成畫面主體。遠景遠山縹渺模糊，增加景深。

山石皴法上延續前一件作品，以切割塊面傳達肌理質感的用筆特色，是以灑水觀想技法完成的，在筆墨審美價值上，始終致力於逐漸發展出個人特色的皴法。

雖然此件在畫面上出現了流水瀑布與林木，相較於前面幾張，組成元素較多，但最終作品所寄託的，仍是以雲為主要角色的隨性自在，無心以出岫的主題。

(七)、作品名稱：雲在青天之七（圖 13）



圖 13 張新智，〈雲在青天之七〉，
2024，水墨、紙本，94x 174 cm

1、說明

本件作品繼續實驗探索媒材，也可視為筆者的形上思考內容的圖像紀錄，創作歷程大量使用了隨機偶然的刷水觀想技法，然過程中並非一味順其自然而不介入。筆者在調整畫面效果時，進行了墨色的刷洗與紙張層次的剝除，讓偶然成為有意義。

2、媒材分析

此件所用媒材為楮皮蟬翼紙、老松煙墨。實驗的重點則偏重於紙材的適用性技法之應用。

這款用料扎實的楮皮蟬翼紙相較於一般市面上所見蟬翼宣，顯得更加厚實且堅韌，利用這個特性，一旦觀察到畫面墨色呈現效果不如預期，則用筆毫帶少量清水洗去。有時為去除較深沉的墨色筆觸，試著進一步打溼畫紙，然後用手指小心搓揉下表層纖維，重新思考下一步，這是在他款薄熟紙或生紙尚無法施展的方法。

老松煙墨大致完成畫面後，用少許桐油煙墨局部提亮山石的輪廓線，桐油煙墨色的暖調與細膩的階層變化讓前後景有較明顯的區隔。

3、創作觀點

這件作品的構圖預設為橫式觀看，山與雲幾乎佔有同等比重，且成為對角線式的對照分布。畫面構成較為簡單，所以必須有足夠的細節支撐審美需求。

山的剛強與雲的柔弱，在墨色與基底材紙張的對照中更為明顯，略近於先天易圖「伏羲八卦次序圖」²⁵的第一階層以黑白分陰陽，亦即太極分為陰陽兩儀的層次。

所有事物與他者間都可以化約成陰陽兩儀，在相對關係上如此，便如圖面上的煙雲與山岩。復就其自身而言，依然從屬於「一物一太極」律則，也可以個別分化陰陽兩儀。以此類推，無窮無盡。

然除了以此表述筆者的宇宙思考之外，圖中的筆觸與墨色表現也有審美價值。筆者以頗見碑意的書法性線條勾寫山石與積雪，輕重轉折處作出自然物的質感，試圖發展出自我風格的獨特皴法，而有別於前人。

過程中以刷水觀的技法先完成主山，之後再來填補畫面雲起處的空白，使筆墨能自然而流動以達到筆者主張的「有意義的偶然」。山體與雲影，在此作品中，仍是對立互根，相互依存的。筆者的作品，有宋代理學詩的哲理思考風格，而不特別追求唐詩的詩意文學性，這正與筆者在學術領域的專長相關。

²⁵ 朱熹《周易本義》中，錄有「伏羲四圖」，謂「其說皆出於邵氏」，其可用以說解先天卦之生成次序者，有「伏羲八卦次序圖」、「伏羲六十四卦次序圖」，參見註 16，頁 42。

(八)、作品名稱：雲在青天之八（圖 14）



圖 14 張新智，〈雲在青天之八〉，
2025，水墨、紙本，147 x 78 cm

1、說明

本件作品以雲山主題為最簡要之構圖。生紙的水墨效果千變萬化，重複疊加墨色生成沉鬱渾厚之感，山雲相互映襯，剛柔動靜永恆不變。墨色與紙本底色仍然寓意陰陽兩端，觀雲山變色即關宇宙大化流行之根本。以畫參悟天地，在作畫的過程中，在可控與不可控間，偶然性的生發筆墨意趣，通慣了最高形上原則道的層次。至於古來山水畫家追求的如何「以形媚道」，亦只有在澄懷之際可以味之。

2、媒材分析

此件所用媒材為使用台產生紙，重新感受水墨在紙纖維滲化的自由自在。墨色的層次表現與前揭數件作品之熟紙或半熟紙相當不同，習慣熟紙系列的筆者回到生紙的駕馭時必須審慎行事，因其極度仰仗對水分與筆端墨液濃度控制相互推移交融的準確把握。

3、創作觀點

這件作品的構圖為橫式截景，山與雲是唯二主角，蓊鬱的山體沉靜不動，周遭環繞的雲海如波濤湧動推擠，動與靜的鮮明對比使畫面隱然勃發生機，諦

視之，風雲變色之際心神亦隨之動盪恍然。

五、結論

從中國文學領域轉向，於人生已過中途的半百年紀，進到美術專業的科系中學習，多方面的探觸藝術理論與創作技能。發覺原來個人在中國思想專業上發展出的思考觀看角度，居然與藝術創作過程以及最終作品間能夠相互印證，《易經》占卜的有效性根源能以「有意義的偶然」作為解釋，同時從碑拓展讀臨寫得到的金石氣，也成為貫通筆者書畫創作整體的統一概括。從碑拓的感悟與金石氣息的追摹，來到水墨山水的參禪悟道。材質的摸索實驗穿越古今中外，對於妙合自然與道合一的思索探求，最終以如是的方式完成最後一塊拼圖。

從山水畫創作中，反省個人文化濾鏡的形成脈絡。筆者在藝術創作上，深受老莊思想與宋代易學家邵雍啟發，從對易理的參悟中，習得的無上觀看法門「以物觀物」，進而在自我回應於「有意義的偶然」世界觀時，也聯繫了「雲在青天」的禪門公案對於人生的提醒。白雲變幻山色有無，覺悟所有的煩惱來自我執，隨順自然，由心造就，透過創作，成為天邊的一抹流雲。使雲即我，我即雲。透過觀看畫史、登覽勝景、以迄於創作山雲共譜的山水篇章，同時撫慰了個人為求生存，名利競逐間逐漸失去自然本真的身心。更進一步藉由面對創作，尋求自己的「自然筆墨」，也有了與古今名家相契合的藝術判斷及選擇。

系列山水創作之棄置繁複彩色，走向「黑/白」，與技法上的追求偶然性的介入，以筆墨營造的山石煙雲，蓋皆遵循「有意義的偶然」之原則，所以充滿隨機偶然，刷水觀想的偶然妙合併金石氣息，為類比於造化的流行通貫。接受自然天地的精神召喚，而在紙上以筆墨遊走出造化的偶然。過程中是一種心流的狀態，接近儒者追求的「天人合一」境界，並從中感到極高的滿足。凡此，無一不是來自於哲學思考為基礎之創作理念的驅動。

如古人所說，明窗淨几，筆硯紙墨皆極精良，亦自是人生一樂。筆者素耽硯癖，紙墨筆各類收藏也不少，在收藏路上與這些來自不同時間地域文房珍品

的遇合，常常有夙緣前定的奇妙聯想。走進創作的領域，讓展玩之物變成作品的有機組成，是筆者藉由它們共同協作的自我完成。因果的鏈結雖然很難具體掌握，但透過藏與用，好像又更接近了世界的本源。所有作品，涵攝了筆者對世界的理解與觀看。從人生路上的各種遇合經歷，因此形成的或快樂或悲傷的記憶，那看似偶然性的巧合，其實卻是意義雋永的。

筆者想，之於生活，之於書畫領域，將會出現更多「有意義的偶然」，等待筆者與它們的相遇。

引用書目

- 王維，《畫學秘訣》，收錄於于安瀾編，《畫論叢刊》上卷，北京：人民美術出版社，1960。
- 王麗娟主編，《2023 橫山書一雙年展》，桃園：桃園市立美術館，2023。
- 卡爾·榮格（Carl Gustav Jung）著、楊儒賓譯《黃金之花的秘密-道教內丹學引論》，台北：商鼎數位，2002。
- 吳言生，辛鵬宇著，《通識中國佛教》，陝西人民出版社，2019。
- 巫鴻著、梅玲等譯，《時空中的美術：中國美術史文編二集》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，2009。
- 李文琪等編，《中文閱讀與書寫》，台北：三民書局，2020。
- 李柏黎、黃長春編《水墨，結束了嗎？再現筆墨精神國際研討會論文集》，台北：雄獅圖書，2023。
- 依若芬，《雲影天光—瀟湘山水之畫意與詩情》，台北：里仁書局，2013。
- 約瑟夫·坎伯瑞博士（Dr. Joseph Cambray）著，魏宏晉等譯，《共時性：自然與心靈合一的宇宙》，台北：工坊文化事業股份有限公司，2012。
- 海樹兒·友刺拉菲《山林族語：玉山國家公園原住民族傳統地名與文化意涵》，南投：內政部國家公園署玉山國家公園管理處，2024。
- 張彥遠，《歷代名畫記》，北京：人民美術出版社，2004。
- 張新智，〈邵康節先天易學之歷史哲學研究〉，《中國學術思想研究輯刊十二編；第 2 冊》，新北市：花木蘭出版社，2011。

- 郭建勳註譯、黃俊郎校閱，《新譯易經讀本》，台北：三民書局，2002。
- 郭熙，《林泉高致》，收入俞崑編《中國畫論類編》，台北：華正書局，1984。
- 陳鼓應註譯，《老子今註今譯》，台北：臺灣商務印書館，1974 修訂版，頁 112。
- 傅申，〈雲水雙絕，裂罅無儔—傅狷夫先生八十畫展感言〉，收錄於《傅狷夫八十書畫選集》，台北：台北市立美術館，1989。
- 傅狷夫，《山水畫初階》，台北：華正書局，1984。
- 華特·班雅明（Walter Benjamin）著、莊仲黎譯，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，台北：商周出版社，2019。
- 劉冠宏，〈雲山煙樹總模糊—由《雲山得意圖》管窺米氏雲山之面貌與發展〉，《故宮文物月刊》第 420 期。
- 蕭瓊瑞，《焦墨·雲山·夏一夫》，台北：藝術家出版社，2015。
- 韓拙，《山水純全集》，《美術叢書》四集第十輯，浙江：浙江人民美術出版社，2013。
- Cathy A.Malchiodi 編著、陸雅青等譯，《藝術治療》。台北市：學富文化事業有限公司，2008。