映心化情-墨彩繪畫創作研究

Psychological Reflections –The Thesis of Chinese Ink and Color Painting

張維元

Chang, Wei-Yuan

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士班碩士

摘要

筆者認為創作過程，來自於「觀物、觀想、觀照」三個過程：「觀物」為對象物的觀察及擬象的過程，是物我所用的程序；「觀想」可釋為內在情思的聯結，是主宰實踐中重要的程序，亦為創作中首要步驟；「觀照」是實踐後具體呈現的效果，為「墨」、「彩」敷用的實際轉譯。因「觀物」、「觀想」兩者可因創作模式進行互置，可分為「觀物映心」、「擬思化情」此兩大系列：「觀物映心」強調乃為物象之情所延伸的具體創作，實為「物象」辯證；「擬思化情」則是體現內在情思，是由蘊境到實踐的心之作用，實為「心象」探索。於是畫面構成與內容形式上，隨此兩者意蘊辨思，所呈現的作品風貌略有所異。本文於繪畫實踐過程中，尋找創作的可能性，並藉由東西美學理論互為參照，融水墨、膠彩媒材進行試驗與結合，闡述心中之意象，轉化為情意共生的理想繪畫，以此作為藝術作者的動力與生命體現。

【關鍵字】觀物映心、擬思化情、水墨、膠彩、表現、再現

一、研究目的

筆者認為，藝術創作是釐清自我的方式與管道，唯有清楚自我方向與構成，才能將情境思想順利表達，進而說服觀者的眼中世界。「映心化情」乃是對心境的整體表現，亦是本論的精神指標，誠如六朝姚最：「學窮性表，心師造化」[1]，又宋米友仁《元暉提拔・提新昌戲筆圖》所言：「子雲以字為心畫，非窮理者，其語不能至是。畫之為說，亦心畫也。」[2]皆以「心為主，物為輔」作為表現概念，將自身投射到實踐對象物中，了表內在思緒觸動，顯現性情生意。若明白此創作觀點，亦能外顯風格精神軌跡，經由作品內容形式上的各種分析，學理依據的建構，媒材運用與謀合（水墨媒材、膠彩礦物），善用創作經驗與自身生活相互結合，透過執行與實踐，期能在藝術創作上有著獨到見解，並與未來作更進一步接軌。

根據雷蒙・威廉斯（Ｒａｙｍｏｎｄ Ｗｉｌｌｉａｍｓ，１９２１－１９８８年）[3]指出文化具有五個層面：

> 第一，心靈的普遍狀態或者說是習慣，密切相關於人類追求完美的理念;第二，整個社會中知識發展的普遍狀態;第三，各種藝術的普遍狀態;第四，文化是物質、知識與精神所構成的整個生活方式。[4]

生活的再現是筆者對整個環境有所感念，透過創作將內心情緒表現當下，直覺體現，觀照生活周遭，投射內心情思觀想，納萬物之象，行物我皆用適情於心，遂之「映心」到「化情」。若以為此，於實踐創作分析（指於水墨與膠彩的建立）作為後續發展與風貌確立，成為本論所要追求之目標。

---

[1] 俞崑：〈姚最・湘東殿下〉《中國畫論類編》（臺北市，華正書局，１９７５年3月），３６９頁。
[2] 俞崑：〈米友仁・元暉題跋〉《中國畫論類編》（臺北市，華正書局，１９７５年3月），６８４頁。
[3] 雷蒙・威廉斯（Ｒａｙｍｏｎｄ Ｗｉｌｌｉａｍｓ，１９２１－１９８８年），為英國著名的文化理論家和馬克思主義思想家，文化研究的重要奠基人之一。
[4] 鄭曉華：《書法藝術欣賞》（臺北市，五南，２００１年），２４頁。

二、研究內容

（一）、研究重點

藝術即生活，以生活週遭議題為啟發，產生對此議題的探究分析，從中經由寫生，蒐集多元資料，對其更深了解，確實掌握客觀事物外在，進而轉換為內在精神涵義，更藉由東西方藝術理論、自然科學、完形心理學、社會學等各類知識建構，作為繪畫的聯想與依據，引發多元的思考；於形式上，運用各種媒材、構圖、筆墨技法，進行實驗與記錄工作，找尋自筆者創作模式與風格元素；在作品表現上，將人生活中對物象所觀察的體悟，或是內在的情境想法，表現自我內心思想與抒發，表達觀物悟道，充實胸懷繪畫情思。

本論之「映心」、「化情」實為創作兩面向，亦為主體思考的內心作用：其一，「映心」所建立的為「對象物」啟發，藉由物象的情思推演，由外到內的表現過程，稱之「觀物映心」；其二，「化情」所強調的是由內心所感，到畫面擬思的再現，期間不涉及明顯具體對象的探討，抑或可說從「意境」上推敲出來的結果，是由內到外的情思辯證，稱之「擬思化情」。兩者皆屬本論著手之重要創作要點，筆者將此作一分析及表格繪製，如（表１－１）：

表１－１

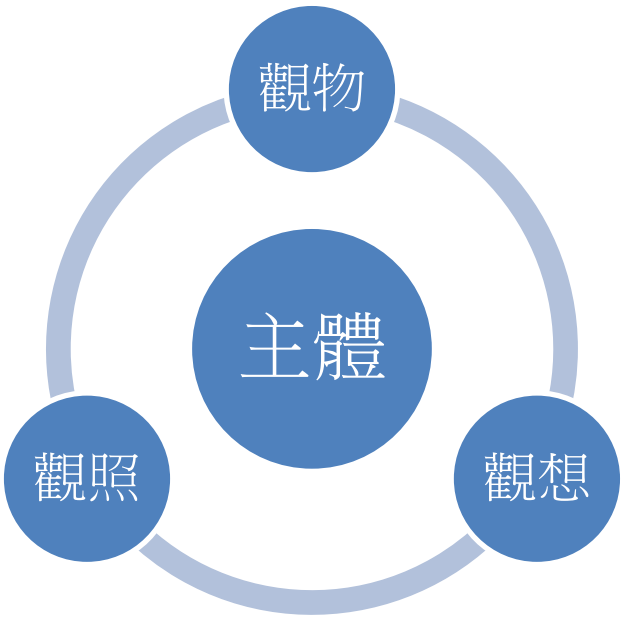
創作面向	蘊境過程	應證過程
觀物映心	1.因物有所感到心之所使。 2.有明顯具體對象。	眼（觀物）→心（觀想）→手（觀照）
擬思化情	1.因心有所感到物之所現。 2.無明顯具體對象。	心（觀想）→眼（觀物）→手（觀照）

（二）、研究範圍

「觀物」、「觀想」、「觀照」，為筆者創作的三要過程，如(圖１－１)，首先是「觀物」，即是對物體的觀察與了解，真正認識清楚問題的所在，才能有效掌控外在的形體構成。

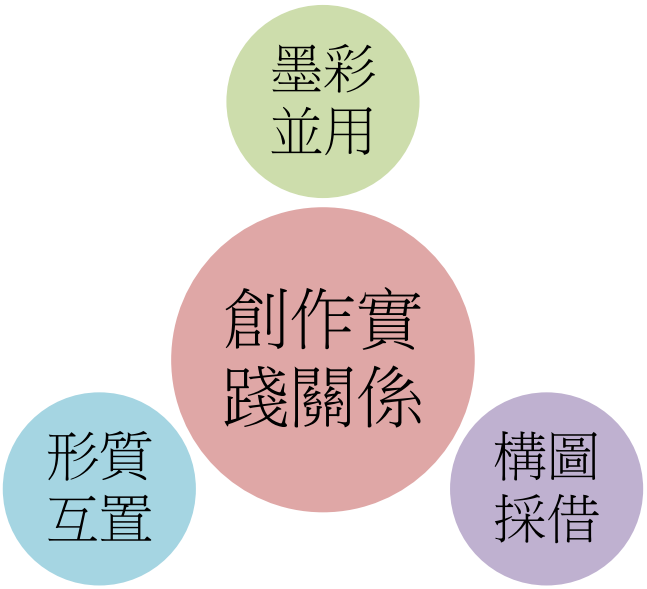
再者為「觀想」，對其他的知識學問進行聯想，東西方繪畫思想，以西方的理性藝術調和東方的哲學思想，形式上的通界或表現等，衍伸各類創作的題材。

最後為「觀照」，呈現筆者內心的想法，經由各類媒材的呈現，表現不同的內容風貌，最終達到筆者內心最佳的表達。



三、創作實踐與內容形式分析

筆者的創作題材皆來自於生活周遭，任何事物都是創作靈感的來源，先從物體觀察，經觀想形成心境照應，可謂「觀物悟道，充實胸懷 」。「觀」與「想」是創作的必經過程；觀想是心境的橋樑，在順序上預先出現，亦或是在過程中自然形成，因此衍伸出筆者創作的兩種系列:「觀物映心系列」、「擬思化情系列 」。此兩種系列，因創作上程序的差異，所產生畫面之形式與內容也有所分別。本章於創作實踐上可分為墨彩並用實踐（水墨顏料及礦物顏料）、構圖採借實踐、形質互置實踐三者相互映證（圖４－１），顯現中國水墨蘊境以及日本膠彩形質的對應方式，從而在媒材的轉換上得以繼續發揮與建構屬於自己的創作風格語彙，如同在這樣的關係之下，物我所用而心手雙暢，達到物我合一之境。



（圖４－１）創作實踐關係圖

第一節　墨彩並用實踐

（表４－１）墨與彩的實踐關係表

張維元〈神話〉(局部)

此件作品墨與彩並用，可明顯從麻雀形影中窺見，略有體感的表現方式。

張維元〈夜色茫茫〉(局部)

此作色階一致，明顯在水墨上同中求異，達淡彩設色（淺絳）的追求意義。

本章節為墨與彩的材料實驗與研究，墨泛指為燃燒後的碳粉與膠進行結合的繪畫媒材，乃為水墨創作運用之體例，唐張彥遠說「墨分五色」，這句話代表著，水墨畫不單只是黑與白的單純對話，而是與水調和後，經由毛筆於紙上的行走，所產生黑白乾溼濃淡的變化，豐富了水墨畫的筆墨意趣，此時留白便能呼應墨韻，且營造出無形的特殊空間，古人曾言：「巧笑倩兮，素以為絢兮。何謂也？」子

曰；繪事後素。曰：禮後乎？子曰起予者商也，始可與言詩已矣。此意為以簡單的素材，以自我的想像，將它賦予其他的色彩，可將其解釋為墨的單純意味，因人的思想而有絢爛的色彩。而墨與彩的結合（表４－１），賦予水墨畫另一種生命，衍伸出不只是黑灰白的單純籌碼，而是用色活化了墨韻，也產生墨色厚度感。

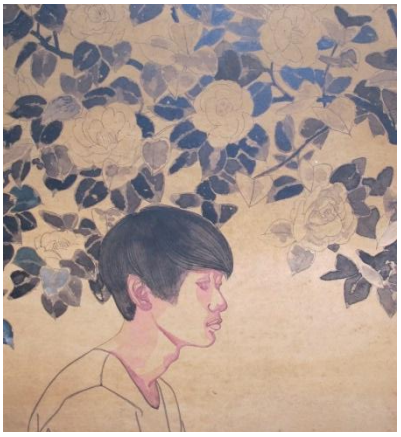
中國水墨畫於墨與彩的關係處理上，有著明顯不同看法與改變。南齊謝赫六法中的「隨類賦彩」，墨的角色只是單純寫形作用，進而敷以色彩，彩的比例相對為主要，但在水墨畫的發展中，「隨類賦彩」已不是唯一方式，墨為主的意識抬頭，發展成墨彩並置，以墨為主色為輔的狀態，以避免墨彩互擾的情形，清王寅冶梅《梅譜》中提到 「需色不礙墨，墨不礙色，又須墨中有色，色中有墨，方得真詮，可稱名作。」以此墨與彩在各個時代所扮演的角色不盡相同，或以為此，「墨主色輔」、「色主墨輔」兩者兼容並蓄，直至今日媒材眾目分呈，若以東方媒材舉例，中國傳統水墨題材的水性顏料及日本膠彩繪畫的礦物顏料為大宗，是為植物性與礦物性的差異，更為表現性上一次性的效果與重複堆置的視覺運用，開啟筆者創作實踐的形式與內容探究。

水墨與膠彩畫，皆同源於中國的繪畫，所以在繪畫的標準上，六法是通用的準則，但媒材的操作上，水墨畫強調的是一種書寫性的特色，且水與墨在紙張上所產生的隨機性，是較不易掌控，在製作的順序上，可以大膽的下筆，最後以精簡的筆墨線條，加以收拾，最後敷以色彩，而在色彩上，以水性顏料為主，淡彩敷色的方式，補筆墨之不足，而今也演變成，彩墨互補的平等概念，製作上也充滿了其他的特殊技法，皆由創作者自身感受與經驗去衡量，筆者常使用留白的手法，使畫面的色彩不受墨色的干擾，上色的順序，也依冷暖而區分，避免先使用冷色系，與畫面未乾時緊接敷上其他色彩，都容易導致畫面過於混濁，不易顯色，在墨色區塊上的上色處理，多使用赭石與朱標上色，且以背面上色之效果較佳。膠彩畫是礦物、水干、金屬材質，經由膠的調和黏著，所定義的名詞，表現上因礦物顏料本身的材質感，使水墨與膠彩的表現手法有所不同，如製作性，需要在草圖中準確的定位推敲，以確保畫面敷色的精準與一致，相對較缺乏筆意的書寫性，材質性為膠彩畫的主要特徵，同色的深淺，以顆粒大小區分，粗細不同的色

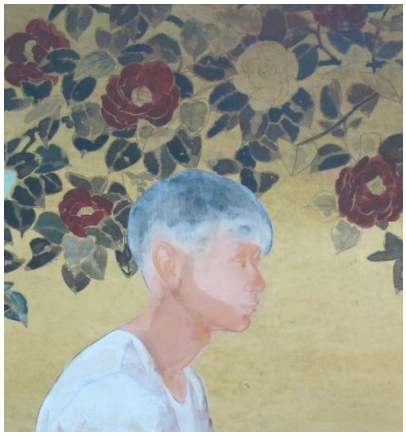
彩的堆疊，能產生深淺的變化，在礦物敷色的方法，又分為平塗與流動，此兩種的效果，皆能使礦物顏料產生如岩石般的光澤質感，與水墨或其他的水性顏料的繪畫方式明顯不同，如（表４－２）：

水性顏料至礦物顏料的實踐過程：以作品〈喚〉為例：

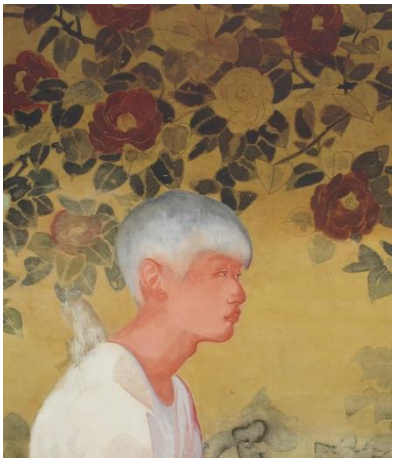
（表４－２）膠彩實踐過程圖表



在上有底色的作品中上墨



上墨後陸續加入礦物顏料



將人物的體感陸續呈現

膠彩中的水墨韻味（完成）

於礦物顏料上進行水墨暈染，再敷以礦物顏料遮罩，如（表４－３）：

1．紙張先不上膠礬水 使紙張成現生紙狀態 進行畫面墨色暈染 製造畫面氛圍感 且生紙的暈染效也果較為溫和。

2．墨色待乾後 可使用藤黃 梔子 與赭石 等水性顏料 或染料 加以上色 待乾後再塗上膠礬水於紙上。

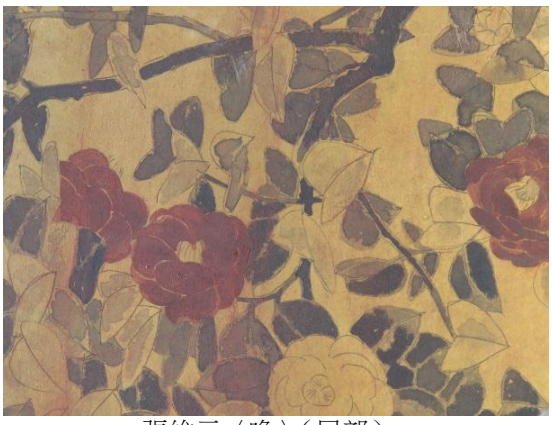
3．紙張現為熟紙狀態 在這階段可將畫稿印於畫面中 此時墨色的效果 會呈現撞水的作用 使背景與物體本身的表現手法產生差異 畫面能較有

層次感。

4．墨色與礦物顏料 在材質感上的差異 造成墨色是種薄而黑的近灰調性與礦物的結合 能使礦物顯色與層次的變化感。

5．主角的呈現 以礦物設色為主 強調媒材差異的關係 產生微妙的空間特性 是筆者於墨彩融合的理想 與水性顏料到礦物顏料的結合嘗試。

（表４－３）膠彩實踐過程圖表（細部）



張維元〈喚〉(局部)
於基底上，上一層水墨顏料（葉子）。

張維元〈喚〉(局部)
在水墨上（葉子）進行礦物顏料堆疊。

膠彩多以色為主墨為輔。早期日本畫，黑色使用多以墨來呈現，至明治以後，被電氣石所取代，然而近代的膠彩畫，多元而豐富，水性顏料、染料、水乾與墨色的使用，均是膠彩畫可運用的媒材，水性顏料能夠製造氛圍的柔和性，於底部構成，上部施以礦岩，保留礦顏本身質感，水性顏料的色彩，因礦物顆粒的縫隙，可從中透出，形成畫面的中間色調與空氣感，質感上的落差，能夠形成空間上的延伸效果，水性顏料與礦物顏料的結合，是筆者未來創作方向與研究動向。

發展至近代，因西方文化的影響，色彩重新豐富了繪畫，在媒材與形式上 都使水墨畫有了新的風貌與可能性，而墨與彩的並置，如何達到平衡，又面對了新的挑戰，由於媒材的日新月異，畫面的效果也產生了不同的風貌，如廣告顏料、壓克力顏料、膠彩顏料的使用，所有媒材都有自我的面向，筆者認為，墨與彩的平衡與實踐，須由經驗的累積，與不斷嘗試，才能達到因人而異的平衡效果，更能形成自我的繪畫風格。

墨與彩是種主觀感受,是一種個人需求,而非受原有物體之影響,如此一來，色彩方能成為自我創作的一大利器，更直接運用色彩，表達當下的情緒與思維，而色彩所產生的精神性，更能直接與觀者產生共鳴。俄國藝術家康丁斯基曾說:「色彩是一個媒介，能直接影響心靈。色彩是鍵，眼睛是鎚，心靈是琴絃。藝術家便是那隻依需要敲鍵而引起心靈變化的。」[5] 色彩是內心轉化所呈現的視覺情境，亦代表個人美感及經驗所擇取過後的生活體現，正如「人生是彩色」的，何樂而不為？！

筆者於創作上，可見多處留白手法，如（表４－４），而在方法上也有所不同。如在水墨畫的白，可將其預期的留下，也可使用其它媒材的排水作用產生留白效果，或以顏料覆蓋添增畫面之白；而膠彩畫因媒材關係，礦物顏料產生材質質感的白色層次，更增加了畫面的厚度感，此種手法，由深至淺增加，形成了白色的穩重。上色的手法，又分成平塗與流動等方式，所產生的白色效果也具有差異,在白色的呈現上,所產生不同的特性,筆者認為應由畫面所需取決創作手法，強調畫面的需求性，留白增白皆是畫面蘊境方式，不管墨與白或彩與白，都扮演著輔助角色，是筆者對於白色的創作理想，亦是在創作過程不可缺少的元素。

在水墨畫與膠彩畫間，白色強調是為了營造情境所產生的空間心理作用，而黑與白的比例配置，則能造成視覺空間與畫面動勢，更能象徵著陰陽向背的透光原理。如南宋的馬遠、夏圭，有其一邊、一角的構圖趣味，畫面留下大量空白，使之空處有不空之感，是一種視覺上的舒緩，讓擁擠的畫面得以透氣，此白乃紙上未著手之白，讓觀者在觀賞之時能夠想像，而得以抒心。筆者時常運用白色觀點，製造墨彩間的聚焦，當複雜的變化與單純的對比，往往單純才會產生聚集目光的結果，在墨彩上色的過程中，淡彩設色白色則是襯托色彩的必要手段，使色彩清新亮麗。

[5] 康丁斯基；吳瑪悧譯：《精神的藝術性》（臺北市，藝術家出版社，１９８５年８月），４８頁。

（表４－４）白色媒材使用之差異表

張維元 〈蜂華〉(局部)

將紙張打濕後，墨色的暈染效果後，產生的留白，是柔和自然的白灰變化，表現出空氣中的水氣，與光源折射的透明感，是紙張原始留白的特性與效果。

張維元 〈非裡非外〉(局部)

礬水因流動產生水珠，運用紙拓將礬水印於紙張，過程中因產生空氣導致隔絕 呈現不規則氣泡效果，此種留白，效果強烈，通常運用在畫面較重的構圖中。

張維元 〈驀然回首〉(局部)

膠彩繪製，可分為平塗與流動兩種技法，平塗手法，可將畫面處理較為精緻典雅，但在底色顯色上不易顯現，可使用擦拭手法，融合白與其他色彩，呈現較為柔和效果，也是此種白色的特點。

張維元 〈念惜〉(局部)

在膠彩白色的處理上，需要豐富底色配置，流動顏料堆疊，有厚重顆粒質感，但因縫隙原因，底色露出，使白色有豐富變化，可再平塗，加以增減，色彩兼併多元手法，使白在色彩中豐富厚重。

白色在水墨畫中，是一種空靈的表現，更能將所有的背景去除，只將對象物單純的描寫，是種虛實變化的哲學表現，且是悟透本質的現象，白色也不單指的是色彩上的，更是強調單純畫面的空白，在水墨畫中的雲煙，亦是留白手法，產生畫面的生意盎然，在畫面不完全的呈現狀態下，卻能透晰空白之處的山形走勢氣韻流動，是對觀者無限的想像與擬境，留白是哲學性的空間表現，畫面是蘊境、造境的氛圍裝飾，也是東方繪畫的思維特色。

不管以何種顏色出現，「墨」與「彩」兩者皆為創作實踐的視覺呈現，亦是媒材使用後的感性對應及「色」相分佈後的結果，透過眼睛直通所能感官的繽紛世界。畫家借畫筆來體現生命情感，觀眾則是透過眼睛來欣賞由點線、色彩組織畫面，造物者若能將此情轉入到觀者內心中，亦或衍伸出來的情思作用，則更能夠襯托藝術價值，帶給觀者如同生活必須一般，如此重要。誠如清王原祁所言：「濃妝濃抹，觸處相宜，是在心得，非成法之可定矣。」[6]其「墨」與「彩」皆是心得之造，若濃妝淡抹相合宜，處處皆有世間溫情，故「色」是創作者的寄託，那構思就是創作者的藍圖，是分不開的實踐生活產物。

（表４－５）圓弧構圖實踐關係表

張維元〈非裡非外〉（局部）以圓形象徵自我的心境

張維元〈輪轉〉（局部）以圓形象徵輪迴的意象

[6] 俞崑：〈王原祁・雨窗漫筆〉，《中國畫論類編》（臺北市，華正書局，１９７５年3月），１７２頁。

第二節　構圖採借實踐

筆者創作形式手法多以時空錯置作為構圖發想。「時空」象徵兩種不同時空的重疊呼應，產生畫面的衝突與想像，筆者運用了切割重組等方式加以表現，以時間概念的創作模式，是切割後留下的形象表現，以矩形圓形為依據，形體的呈現，可從生活周遭發覺 也許是建築自然，或是一些形體上的寓意，如中國人所謂的天圓地方等觀念，都是我參考的依據，沒有一定的設限，也是筆者強調創作上必須給予自我的自由想像，眼之所及，心之所想，必為我用。

時間切割的模式發展中，從原本單純的物體外形，延伸至其他對象物形體的模仿，如此演變來自觀物後給予內化作用，在一個時期，筆者認為圓是一種自我的象徵，是人生輪迴的形象，時間不斷的循環自轉，以至於一段期間的作品，皆以圓形為創作主軸（表４－５），代表著自我的想法與處境。

筆者赴日留學期間，參觀了京都奈良等各大佛寺，筆者發現了佛教給予的概念皆是輪迴的寓意，圓形成為佛教藝術的一種象徵符號，與筆者先前創作時期的概念相吻合，在一次機會中，參觀了威尼斯的聖保羅大教堂，筆者發現，在西方的宗教祭壇畫，與東方宗教畫的特質，擁有共同相似之處，如弧形的線條，人物總是呈現對稱的構圖形式，圓形的光圈也掛在聖人的頭部後方，這種弧度的對稱關係帶給觀者平和莊嚴之感，也是筆者追求畫面平和的借鏡（表４－６）。

（表４－６）圓弧圖例表

圓形對稱使人感受到平和與莊嚴

宗教建築的圓拱介邊產生構圖形式想法

中式廟宇的圓門設計（局部）

筆者於圓門上構思創作題材與形式關係

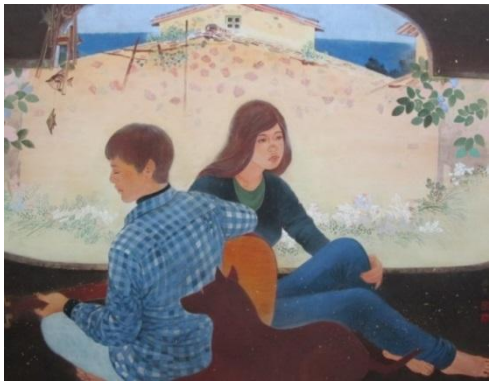
筆者圖片攝於 威尼斯聖保羅大教堂及臺灣鹿港龍山寺

自古以來，「圓」以引申為天圓地方之用，亦是宇宙萬物的開端。常聽人言「圓融」、「圓滿」、「團圓」等，都是帶有褒的意涵，圓除了本身構造是為承接兩端中心迴轉旋繞外，更是體現生命本質的大地現象，包容的乃是中國博大精深的內在情思，筆者此概念來延續創作構圖形式的發想及可能性，參見（表４－７）。

（表４－７）弧形表現的構圖關係表

張維元〈永恆的邊界〉

畫面中的人物，與狗呈現出永恆美好的畫面，而人與狗的壽命卻有限，時間與畫面是種矛盾的存在，時間是此狀態的邊界限制，無情的裁切了這份情感，永恆的邊界。



張維元〈當我們唱起那首歌〉

當我們唱起那首歌， 是一種吟唱的回想，過往與當下邊界，是時間的隔閡，分隔兩端，只有歌唱，畫面才會美好與連結，讓我們懷念美好時光。

寓畫於物是種永恆救贖的感動，這份永恆總被弧形的裝飾線條給包圍或切割，

畫面所處的場域，是種強烈的對比與落差，而永恆在現實中是不成立的，是空乏的，是因今日是昨日的產物，只會隨時間消逝，不會被永久保存，這種差距，筆者寓畫再現，體現時空與形象作一結合，亦是時空交熾與弧形相織某種矛盾，一面追求內心信仰的安定狀態，另一面則是在古今之中找尋一份消逝的復古情懷。

第三節　形質互置實踐

一、光影建立

光與影在中國繪畫中，並無此種觀念與表現，而西洋藝術的領域，光影是不可或缺的表現方式，光是物體形象展現的媒介，它可以讓肉眼看見色彩、形體、空間，西方中世紀的喬托，開啟了空間透視的繪畫發展，形成了西方繪畫的基礎形式，光影更是在發展中的產物，不再是平面式的單純繪畫，光影更賦予了物體色彩的立體感，更是空間的形成媒介。

而東方繪畫（表４－８），如何建立光影產生體感，在中國繪畫創作上，擁有更強烈的意識形態，如深遠、高遠 、平遠、既白當黑、白山黑水等…，是種內在精神取代表象的概念形式，而體感該如何展現，線條是中國繪畫強調的對象，是精神性的存在，創作者主宰了線條的速度與弧度，一筆一劃都是自我情緒的表達，對象物的光影體感，一條線便可完成，陰陽向背乃是對線條的解釋，如何在黑白之中，點線面等單純元素，呈現複雜的畫面構圖，中國水墨畫的內化過程，乃是解釋東西方繪畫的差異，更能解釋於光影體感的問題上。

（表４－８）線條、塊面的光影實踐表

張維元〈忙與想〉（局部）

水墨創作中以線條變化表現光影體感 ，亦或塊面（黑灰白）營造前後。

張維元〈永恆的邊界〉（局部）

膠彩之色推疊產生前後光影效果，亦可兼容線條配合使之層次分明。

對於創作上,筆者將光影的處裡,以融合的手法呈現,自近代繪畫的發展中 ，東方繪畫已被西方的光影概念所影響，產生了急遽的變化，對於此種狀況，水墨畫與日本畫發展至今，皆認為自我的繪畫已死，在不斷極力去除西方影子的同時也是不受限制創新的開始，只有兼容並蓄，不給予任何設限的狀況下，才有無限的發想與創意,產生新的繪畫風貌,不論在媒材與手法,皆有融合的發展與權力，才能符合時代的需求與象徵。

二、孕境建立

筆者對於繪畫平面至立體的發展，在解釋上除了線條到光影，得到兩者共處的結果外，媒材的特性，也是一種說明，例如水墨畫的淡彩敷色，以水性原料為主，色彩呈現的結果較不飽和，而膠彩畫的顏料特性，能將顏料堆高流動，呈現礦物堆疊後的立體質感，而筆者在創作中，追求兩者的融合，平面與立體的結合效果 ，才能使畫面具有，不同層次的空間特性，豐富墨彩間的趣味性，為主要目標。

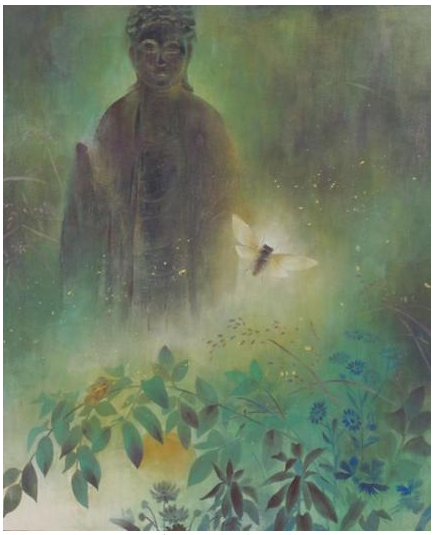
觀看過程中，從平常觀察到選擇性的注意，對創作者而言，這是自我再現的過程，從繁複的畫面，經由自我內化，畫面會產生精簡生動地步，可謂眼之所及到心之所思的連鎖效應，使觀者透過作品，感受到創作者當下的情緒與思維。筆者認為去繁存簡是創作者的義務與條件，是一種視覺構圖與技巧的表現手法，或是傳達心境畫面的視覺手段，將平凡複雜的景色，找出對象特性，賦予創作者的精神意念，再以自我的繪畫方式去經營畫面，進而吸引觀者目光，從畫面解讀創作者的心境—這是一張單純風景照,與繪畫創作最大的區別。乃是由寫生到寫意，最後到寫心的創作過程，可從（表４－９）實踐分析觀之。

以構圖為例，去繁存檢為中國水墨畫的一大特色，視覺的明暗關係，可用陰陽向背的線質表現，透視上的「遠人無目」、「遠水無波」表示視覺的距離感，複雜的樹木，以符號表現綠葉，墨的黑與白，錯置的空間手法，皆是去繁存簡的東方繪畫哲理。

（表４－９）孕境實踐過程表

筆者圖片攝於 日本千葉縣

於留日期間隨意拍攝的生活場景，將生活點滴地記錄下來，此景為公園一隅。

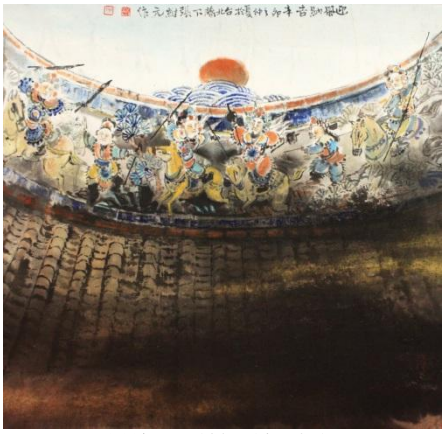


張維元〈重生〉

透過礦物顏料來顯現作者內心欲傳達的普陀世界，同時給人安靜和諧之感。

筆者圖片攝於 臺灣台北龍山寺

筆者常關注廟宇屋邊剪黏及石雕圖像，除色彩斑斕，造形亦是參拜之處。



張維元〈迎風納吉〉

為了呈現心中之象，把所喜傳統民間題材運用到水墨中，其境古樸、生趣。

在東方的繪畫的思想與表現手法上，則是呈現一種精簡卻內斂的特質。筆者認為精簡的特色，來自於媒材的表現，進而產生思想的運作，水墨繪畫以用筆用墨，兩者合為一體，才能表現出墨生五色的效果，如此精彩的表現，需要以純粹的留白稱托，其中的變化，留白是種精簡的手法，使多餘的空間去除，精簡的留下畫面所需，畫面的組合，也成功的表現空間的設置，是種減法的表現，而墨與彩的堆疊上色，筆者將其定義為層層堆疊的表現手法，墨可由淡墨下筆，待乾後逐層的將濃墨堆加，而在色彩上，礦物顏料與水性顏料，有相同與可融合的方式，膠彩顏料的粗細特性，將色彩深淺區分，上色過程中，會先將細顆粒淡色 敷於底層，再逐漸將粗顆粒重色堆疊，淡彩的敷色，也是相同的原理，暖色系的敷色，

再增加寒色系的混色，且可將淡彩與膠彩融合，兩種媒材的組成，除了色彩的層次外，更增加了質感的趣味，使畫面呈現豐富多元的色彩變化，最後的結果，能使畫面出現厚重的層次感受，與色彩堆疊的變化融合。

前兩著重的是對自我本身內心的探索與創作建構的基本體現，亦由外在到內在的性靈思索。下節所要探討的是關於筆者在「藝於創建」技法上探尋與實踐的結果，於水性顏料（水墨）及礦物顏料（膠彩）中自動性（流動性）的分析與歸納，除從中學習媒材於紙面上所呈現的效果，更於在實踐過程中找尋自我風格樣貌與繪畫創作語彙。

三、技法建立（流動性）

筆者習慣使用自動性技法在創作過程中，自動性技法的不易控制，成敗的風險也較高，但在結果的展現，總是帶給畫面驚喜的結果，在創作程序上，多以試驗結果，作為構圖的依據，也可以先完成構圖，再進行試驗，但風險更高，各有利弊，在媒材的物理作用，所產生的趣味性，是手繪無法做到的，且從中可再去尋找畫面的可能，使畫面更加和諧與自然，正是觀物、觀想的創作過程。下列可分為水墨與膠彩兩類實踐，如何在流動性中辨識不同技巧所呈現的視覺效果，b如（表４－１０）至（表４－１３）：

水墨方面（一）

（表４－１０）水墨流動技法表（１）

運用磁磚的表面光滑性，用水將表面噴濕後，墨的噴灑或局部掃刷，墨水的交融與流動，使其產生漸層變化，磁磚上的效果，可用抹布擦拭不需要的部分， 也可說是半控制性的自動性技法，效果達成時，再將紙張拓上。

當膠與墨結合，碰到了水的侵入，會產生排水性的作用，邊緣也會有墨滯的形成，因膠的關係，墨色會偏向灰色調，快乾時，可噴灑水霧，墨韻中的排水效果會特別明顯，增加了更豐富的墨韻變化，也可未乾時，貼於板上產生流動。

水墨方面（二）

（表４－１１）水墨流動技法表（２）

此為壓克力板的流動效果，可先將紙拓於板上，畫面可留乾燥處與濕潤處，濃墨的倒入後，將板子四腳擺動，立起至畫面半乾燥，噴上肥皂水，會產生點狀排墨現象，使畫面的濃墨有透氣作用。

墨韻變化，可藉由流動、拓染等自動性技法，從淡至深的重複製作， 產生層次效果，彩的運用可將墨色活化，顏料也可運用此技法， 設色於墨色上，使採更顯厚實，與墨色微妙融合。

膠彩畫在製作過程中，由於媒材的設色方式，有別於水墨媒材的隨機性，所以在製作程序上需嚴謹的佈置與上色，但筆者認為在膠彩繪畫的發展上，可以發現許多如水墨畫的隨機性與自動性，以此觀點所見，膠彩畫的製作，也是可以透過自動性的手法，將礦物媒材以寫意的方式呈現，亦能達到礦物表現的意外驚喜。本章所要探討的大部分多是對於顏料、構圖、技巧的實踐過程，嘗試著從水墨與膠彩間探析出自我風格，更切盼的是在中國博大精深的傳統美學中探求一條新路，假以時日，筆者願以此作為日後延續創作之動機，將兩媒材作更深入研究，有朝一日在水墨與膠彩上流於活水，持續前進。

膠彩方面（一）

（表４－１２）膠彩流動技法表（１）

筆者將胡粉混合打底劑，以潑灑的手法 表現水中波光，為讓色彩表現更自然， 在基底的礦物顏料，使用了立板著色的方式，使顏料向下流動，寫意的描繪色彩豐富的水中倒影。

基底利用顏料堆高手法，使對像物突出，將細顆粒礦物，製成泥漿狀，倒入畫面，因顆粒大小差異，使粗顆粒顏料因縫隙中存在著空氣，與高低落差所產生隔離的作用，留下了原有突起色彩。

膠彩方面（二）
（表４－１３）膠彩流動技法表（２）

泥漿到入畫面後，將原有的基底色覆蓋 ，產生較柔和的色彩感，流動的方式，是不可確定的，所以在色彩覆蓋上無法掌控，如畫面過於平淡，在全乾後使用水柱將其清洗，或使用砂紙打磨、海棉擦拭，都可將原有底色浮出，最後的結果都是不可確定的，此方式與前者的差異，來自於顆粒大小的差異性。

圓山附近中的樹幹，運用了撞彩的手法，此種手法最早出現於中國重彩畫中， 而日本是在明治時期，橫山大觀創立的礦物撞彩法，產了日後的朦朧派作風 以此可證，膠彩繪畫可以擁有自動性的技法，產生自然的設色效果。

四、結論

創作是內心情感的體現，也是本論文「映心化情」的主要重點，當瞭解了自我的創作方向與理想時，再來就必須經由實踐的過程中，尋找物我之間的平衡或焦點，在創作的過程中，經由思考聯想，題材由單純演變為豐富，而要如何完整保留當下之意識靈感，就須以速寫的方式記錄，再經由畫面的需求進行修飾校正，筆者認為這些步驟都是不可缺少，只有經過嚴整的構圖思索，才能對畫面產生精簡準確的效果，也是對作品與觀者的尊重與負責態度。

而將草圖轉化為作品的過程中，當下面對的，是能否達到自我期許的效果，在材質上的選取就是一大課題，筆、紙、墨、礦物顏料、特殊自動性技法的運用，都需經驗的累積與紀錄，筆者認為水墨的創新，是須要勇氣與實驗的精神，唯有實驗，才能得到意想不到的效果，失敗是必然，但成果是永恆的。除了畫面的視覺效果外，更需探討其繪畫內容性，內容能使觀者有無限聯想與反思，內容太滿，視覺失焦，太淺薄，畫面之深度不易體會，如何達到平衡的狀態，是須時間去思索的。以上為筆者創作過程中的體悟，所以必須提出努力與勇氣，才是實現創作的可能，筆者認為書籍的閱讀，觸類旁通，多元應用，是使作品豐富的要點，紀錄是創作歷史的依據，也是重現與改進的憑據，是筆者所需完成的任務。

（表６－１） 作品〈忙與享〉草圖修正至作品完成過程

草圖初稿

加強明暗設色與簡化

作品實踐與調整

筆者認為繪畫的主要元素，來自於內在與外在的構成，內在的元素指的就是藝術家心靈的情感，外在是客觀的物質形體，藝術就是兩者間的發展與謀合，內在能夠帶給觀眾相同的情緒，所以藝術的力量來自於內在或外在的產生，但一定結束於內在的形成而完整。「觀物映心落實胸懷」「擬思化情蘊境暢神」「內外兼蓄意於創生」是筆者在本論文研究的創作學理與探討，有助於創作時的思想的支撐，與實踐依歸.。

創作也可以從古典中尋找元素，汲古潤今的吸取養分，追溯傳統的內在精神，且創造全新的當代風貌，古今是可以互相通融的創造手法，在回歸本質的前提下，應接受跟多元的知識與學習，才能表現豐富生動的內在情境，真實完整的精彩呈現；生活的觀照是筆者創作的泉源，一切源自於人的內心思想，因此每個人都有自我獨特的風貌，更應珍惜自我的感受與創意。藝術創作是一種誠實面對自我的情形，誠實的面對自己，感受生活，藝術才是具有打動他人的能力，「觀物映心，擬思化情」的創作觀，我思故我在的存在價值，是筆者三年創作中體悟的精神結果，藝術之路必然辛苦，期待自我勇於嘗試創新，莫忘繪畫的初衷，堅持最真誠的表現，是筆者未來所追求的繪畫理想。

參考書目

一、《專書》（依年代先後順序）

- 高爾泰：《美的覺醒》（臺北，東大出版社，１９８０年2月）。
- 安海姆著；李長俊譯：《藝術與視覺心理學》（臺北，雄獅出版，１９８２年）。
- 俞崑：《中國畫論類編上・下》（臺北，華正書局，１９８４年１０月）。
- 康丁斯基（Ｋａｎｄｉｎｓｋｙ）；吳瑪悧譯《藝術的精神性》（台北，藝術家出版社，１９８５年8月）。
- 劉綱紀：《藝術哲學》（湖北，湖北人民出版社，１９８６年9月）。
- 何懷碩：《近代中國美術論集》（臺北，藝術家出版社，１９９１年6月）。
- 黃海雲：《從浪漫到新浪漫》（台北，藝術家出版社，１９９１年１２月）。
- 李澤厚：《美的歷程》（臺北，三民書局，１９９６年9月）。
- 神林恆道、潮江洪三、島本浣；潘襩譯：《藝術學手冊》（台北，藝術家出版社，１９９６年9月）。
- 李醒塵：《西方美學史教程》（台北，淑馨出版社，１９９６年１０月）。
- 王伯敏：《中國繪畫通史上・下》（臺北，東大圖書，１９９７年１１月）。
- 李義弘：《自然與畫意》（台北，雄獅圖書股份有限公司，１９９８年１２月）。
- 康丁斯基（Ｋａｎｄｉｎｓｋｙ）；吳瑪悧譯《藝術與藝術家論》（台北，藝術家出版社，１９９８年9月）。
- 杉浦康平；李建華・楊晶譯：《造型的誕生》（臺北，雄獅出版，２０００年）。
- 張春興：《心理學概要》（臺北，東華書局，２００１年）。
- 賈克・瑪奎（Ｊａｃｑｕｅｓ　Ｍａｑｕｅｔ）；武珊珊、王慧姬 譯：《美感經驗》（台北，雄獅圖書股份有限公司，２００３年1月）。
- 傅柯著；劉北成／楊遠嬰譯：《規訓與懲罰－監獄的誕生》（臺北，桂冠圖書股份有限公司，２００３年１２月）。
- 方聞著；李維琨譯：《心印－中國書畫風格與結構分析研究》（西安，陝西人民美術出版社，２００３年１２月）。
- 陳傳席：《中國繪畫理論史》（臺北，三民書局，２００５年3月）。
- 約翰・柏格（Ｊｏｈｎ　Ｂｅｒｇｅｒ）；吳莉君譯：《觀看的方式》（臺北，麥田出版，２００５年）。

- 周積寅：《中國畫論輯要》（南京，江蘇美術出版社，２００５年7月）。
- 赫伯特・李德（Ｈｅｒｂｅｒｔ　Ｒｅａｄ）; 梁錦鋆譯：《藝術的意義》〈台北，遠流出版事業股份有限公司，２００６年1月〉
- Ｇｉｌｌｉａｎ　Ｒｏｓｅ著；王國強譯：《視覺研究導論：影像的思考》（臺北，群學出版，２００６年7月）。
- 李霖燦：《藝術欣賞與人生》（台北，雄獅圖書股份有限公司，２００６年7月）。
- 郭繼生：《藝術史與藝術批評》（臺北，書林出版社，２００７）。
- 潘運告：《中國歷代畫論選》（長沙，湖南美術出版社，２００７年1月）。
- 基思・托馬斯著；宋麗麗譯：《人類與自然世界》（南京，譯林出版，２００８年9月）。
- 唐納德・休斯著；梅雪芹譯：《什麼是環境史》（北京，北京大學出版社，２００８年１１月）。
- 巴東：《陳其寬：構築意繪》（台北，國立歷史博物館，２００８年１２月）。
- 瑪莉塔・史肯特（Ｍａｒｉｔａ　Ｓｔｕｒｋｅｎ）、莉莎・卡萊特（Ｌｉｓａ　Ｃａｒｔｗｒｉｇｈｔ）；陳品秀譯《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》（臺北，臉譜・城邦文化出版，２００９年１１月）。
- 愛麗森・班傑明／布萊恩・麥考倫合著；何采嬪譯：《蜜蜂消失後的世界》（臺北，漫遊者文化事業股份有限公司，２０１０年1月）。