

海港意象－臺灣風情水墨創作研究

The Creative Imagery of Harbours-

The Study of Chinese Painting of the Taiwanese

張祐禎

Chang Yu-Chen

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士

摘要

本研究以臺灣港口船舶造形、週遭環境、漁人作業為主要意象創作，核心重點放在畫我心中的臺灣海港。前言以畫我臺灣的重要性開始，接續海港意象創作美學觀，由外象而內象，到從我意我象而出，引經據典並陳述自我觀點。進入海港水墨創作思維，從學不師古夜行無火，討論技法、閱讀、品德的重要性，再從走出戶外體驗自然強調寫生的重要與正面意義，最後為畫我臺灣放眼世界的理想，說明作品必須擁有自己的文化特色。

創作實踐以 2010~2013 研究所時期的作品分解析，共分天地大美、比興詮釋、形式探索與科技世紀四類。所謂心隨境轉，畫隨心變，回顧作品驚覺年年在變，看似不同面貌，卻盡屬於真實自己的創作紀錄。文章節錄整理自筆者《海港意象-臺灣風情水墨創作研究》碩士論文。

【關鍵詞】 海港、船舶、碼頭

一、前言

畫我臺灣，是筆者主要動機。臺灣是個海島，是我成長的故鄉，漁航業發展與本土經濟文化發展關係密切，有歷史，有當代，還有永續的未來。本島與離島大小漁港共計有 225 處（依使用狀況每年數量有變化），因為漁業發展與自然環境的不同，漁港南北多，東西少，澎湖密集，臺灣北部南部礁岩密佈海岸曲折，魚群聚集，大小漁港多；臺灣西部沙質海岸地勢平坦，東部斷層海岸，面對太平洋，適合建港的地點都不多，離島澎湖人民以討海為生，因此漁港處處，發展成漁港漁村的現象。海港、漁港風情千變萬化，地質地形多樣，影響漁船的類型，沿海植物生態有別於內地，種類豐富，在岩岸沙岸環境中，生長樣貌各有特色，而海港週邊的人文情境亦與都會區迥然不同，是個擁有豐沛繪畫內涵的題材。

二、海港繪畫美學探討

東方繪畫思想認為，藝與道本為一，藝即是道，道即是藝，道法自然，而道又是天地萬物之理，海港意象也在其中。藝術創作不是單純用來審美，也是人文精神的寫意，或傳達美學情感的心象，可以是表面的功能性，也可以是深層的內在性，或者是表達自己的主觀情思。

（一）、海港之象

穿著衣服，袖子要等長，五官比例端正稱為美，秩序與對稱，在視覺上帶給人安定情緒。生活周遭從房屋、家俱，日常生活用品，到一切的都市建設、街道等，都講究規矩。但過於方正，又顯呆板，所以在秩序之中帶入變化，有長寬、有大小，有層次，即產生了美感。這是人人所共通的，這是外在的，結合自身生活體驗、視覺經驗所觸發的心曠神怡，屬於客觀表象之美。海德格說，美是真理本然存活的一種方式，光明又言，中國自魏晉以來，早有言、意、象之辨，在思維過程中亦極重視“象”的層面，其實，人對世間萬物的把握，就真理程度而言，最可靠者，莫不屬“象”。¹形具而神生，無形何來傳神表意？筆者認為總要“以有合無”才能表現出美。

¹ 熊偉 編，高宣揚 主編：《現象學與海德格》（台北，遠流出版社，1994 年 10 月），頁 282~283。

宋沈括《論畫山水》提到八景，平沙雁落，遠浦帆歸，山市晴嵐，江天暮雪，洞庭秋月，瀟湘夜雨，烟寺晚鐘，漁村落照²。也就是要先認識外在的象，才能認識內在的美。臺灣港口建設現代化，大小漁船貨船依港如停車場，但水是動的，船總會漸漸飄移，在整齊之中產生了疏密，遠看大小參差，產生了“疏可走馬，密不透風”的空間變化。如同路邊一株勁草，葉子造形雖相同，但成長角度弧度皆不同所產生的美。退潮時候沙地盡頭，遍地蚶田棚架如棋盤，一望無際，晴空之下，海天一色，夕照落日，灑下一片金黃，海邊木麻黃，藍天綠樹迎風搖曳，沙灘植物，白沙綠葉努力攀蜒。雨景當下，水氣霧氣之中，漁船若隱若現，貨櫃碼頭鷹架鋼樑貨櫃，色彩鮮豔，大船厚實，輕舟飄逸，這些美，在臺灣海港之中，處處皆是美。

(二)、海港之意

聖人含道暎物，賢者澄懷味像³，古聖先賢能從萬物之中，體會人生的道理，從唯外進入唯心，因此，不單要畫出海港的美，還要傳達內在精神含意。文人畫常以動植物為題材，如四君子，或以鹿為祿，恭賀新官上任；在茶杯上畫上蝠，求個福杯滿溢；或書個魚字預見年年有餘豐衣足食等。

美學因人而生，因人而存在，所以宋郭熙、郭思《林泉高致》言，水之津渡橋梁以足人事，水之漁艇釣竿以足人意，又說水以山為面，以亭榭為眉目，以漁釣為精神⁴。這津渡橋樑、漁艇釣竿、亭榭、漁釣可以足人事足人意、為眉目為精神，因為這一切都為人所設計、建造與使用，是人與大地的共鳴，於自然景中象徵人的存在與生命的價值。

許多漁港，可見因損壞拖上岸的船，有些船身半掩泥土長滿雜草，廢棄等待拆解，有些進廠維修，感受生命的循環。船雖無生命，在海上卻可以保全我們的生命。船身的材料，無論金屬、木材、塑膠、玻璃等，都是取自大地，打造的新船，到

² 俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁625。

³ 南北朝宋宗炳：《畫山水序》，俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁583。

⁴ 俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁635-638。

海上執行任務，有一天還要回到地上，交給下一棒。船身的傷痕，猶如長者身上歲月的記號，是搏浪的榮譽也是功成身退的榜樣。

(三)、我意我象

以萬物為師，以生機為運，…而造物在我矣⁵。師造化得心源，終歸我心所選，意中所繫，我的畫，我的境。文人畫又稱為學問畫，在知識的厚度當中，有言志、有譏諷、有隱喻，而這畫中有話的境地，非得依附在儒道釋禪學、歲寒三友，或山川雲霧繚繞與不拘工細的寫意，始可稱為文人畫，筆者認為過於狹隘。因為這裡討論一個態度的問題，“暢神”，“解衣般礴”⁶。白話來說就是我高興，我喜歡，在我認知的美學理念中進行創作。這個自由，這個無所不能，整個視覺可見地世界，成了它的現象、成了它的翻版，是全能的現象，是因此按照認識形式造成必然的法則，而存在並循序漸進；那麼現在，自由可以更新地表示自己了⁷。只要是理念相同，任何題材、寫意或寫實、具象或抽象，都可以屬文人畫。

筆者在於碩士班研修過〈中國古代繪畫鑑賞研究〉⁸課，認知到古代書畫家的真跡簽名，會隨年代與生命經歷改變，筆者認為就是「我」。從繪畫層面上，產生了千變萬化，父子、師生、兄弟姐妹與同學之間，面對一景或題材，人人想法不同，相同的筆墨工具，創作各有面貌。今日的我與去年的我，在經驗累積中繪畫風格總是會有些改變。

從世界美術史來看，繪畫表現在歐美各國，區域風格顯著，各有其文化的原創性。水墨繪畫從臺灣看中國、日本，如何找到自身的座標，是筆者經常思考的問題。身為臺灣成長的我，如何看他國的繪畫，是否等於國外藝術家怎麼看我的

⁵ 清 鄒一桂：《小山畫譜》，原文論花卉，收錄 俞崑：《中國畫論類編》（下）（台北，華正書局，2003年10月），頁1164。

⁶ 莊周：《莊子論畫》，俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁3。

⁷ 叔本華著，林建國譯：《意志和表象的世界》（台北，遠流出版社，2005年9月），頁399。

⁸ 由臺灣大學歷史研究所所開的跨校選修課，規定碩二始可選修，指導教授是傅申，上課地點為故宮書畫展覽廳，從作品用印、款識、筆跡、收藏源流等，討論真偽鑑定依據。

繪畫？此話怎說呢，例如去年遊金門，除參觀各景點，也到金門文化局、烈嶼鄉文化館看展，正值〈烈嶼學區中小學師生美術展〉檔期，強烈感受到我想看“金門中小學生怎麼畫金門”，因此對於金門建築、風獅爺、延陵、黃牛等題材作品，特別感動。當然藝術創作也要避免因噎廢食，畫外地或外國就不好，重點在藝術必須與作者本身的文化背景、成長過程相結合，較容易引起共鳴。

三、海港水墨創作思維

(一) 學不師古夜行無火⁹

1. 技法

繪事必須從古人筆墨留意一番¹⁰，筆者認為，好學問好品德，與會不會畫畫沒有直接的關係，而是先擁有好的繪畫表現技法素養，加上學問與品德，才能更上層樓。清唐岱《繪事發微》，未有不學而能得其微妙者，未有不尊古法而自能超越名賢者¹¹，唐王維《山水訣》說，妙悟者不在多言，善學者還從規矩¹²，宋晁說之《論形意》言，畫寫物外形，要物形不改¹³。形體的掌握訓練，無論是東方還是西方，或是今日的美術教育，都是重要的繪畫基礎。海港與船隻在具象描繪上，存在許多結構與角度的難度，表現得宜在觀畫者眼中，基本美學感動自然呈現。明文徵明《衡山論畫山水》曾提出畫家宮室最為難工，謂須折算無差，乃為合作¹⁴，筆者認為，歷代以建築結構為主的水墨作品，在消失點的透視規則上，沒被嚴謹明確提出，導致怎麼畫怎麼怪，卻又不知從何修正，只能從折算無差方向來討論。其實所有邊角九十度的矩形物件，都存在近大遠小的現象，例如鐵軌、電線杆，本同寬同長，卻是越遠越小，在單艘左右對稱的船身就有近大遠小現象，隨著遠近角度，可見船面面積越來越小的透視規則。

⁹ 清王學浩：《山南論畫》引《雨窗漫筆》云：「學不師古，如夜行無火。」，收錄俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁248。

¹⁰ 明藍瑛：《蜨叟題山水畫》，收錄俞崑：《中國畫論類編》（下）（台北，華正書局，2003年10月），頁777。

¹¹ 周積寅編著：《中國畫論輯要》（中國，江蘇美術出版社，2005年7月），頁385。

¹² 傳唐王維，收錄俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁592。

¹³ 俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁66。

¹⁴ 俞崑：《中國畫論類編》（下）（台北，華正書局，2003年10月），頁709。

清董榮《養素居畫學鈞深》：「書成而學畫，則變其體不易其法，蓋畫即是書之理，書即是畫之法。」¹⁵，清張式《畫譚》：「余筆蘸墨，落紙時當為青黃赤白之色，及筆蘸色時，又當為墨揮灑之而已。」¹⁶，通曉造形的要訣，再談用筆與用墨的技法。歷代繪畫文獻中，包含書法，都廣論用筆，簡單說就是線質的掌握，產生書寫動勢美。在繪畫中更有許多名稱，如表現山石土坡質感的披麻皴、折帶皴、斧劈皴，樹枝畫法的鹿角枝、蟹爪枝，模擬叢葉的介字點、胡椒點、攢三聚五點與松針等，這些古法的臨摹，都屬於駕馭毛筆的必備訓練。

墨分五色，與西方的鉛筆、炭筆重點一樣，將多色轉單色，或在單色中分出白灰黑，道理相同。設色即用筆用墨意，所以補筆墨之不足，顯筆墨之妙處¹⁷，還要留意色不礙墨，墨不礙色¹⁸的協調性，以及色系寒暖所產生的視覺心理，在這次創作之中，嘗試以單色系如黃色、橙色、石綠為主調創作。

2. 閱讀

繪事必須多讀書，讀書多，見古今事變多，不狃狹劣見聞，自然胸次廓徹，山川靈奇，透入性地時一灑落，何患不臻妙境？¹⁹，清董榮《養素居畫學鈞深》引朱子《童蒙須知》言，讀書千遍，其義自見。²⁰教育的目的，是教導學生學會靠自己進步，其中閱讀的能力是關鍵。畫學高深廣大，變化幽微，天時人事，地理物態，無不備焉²¹。在文獻閱讀中，除了知識的吸收，筆者喜歡分析歷代重要

¹⁵ 中段原文出自唐 孫過庭《書譜》：「觀夫懸針垂露之異，奔雷墜石之奇，鴻飛獸駭之資，鸞舞蛇驚之態，絕岸頽峰之勢，臨危據槁之形；或重若崩雲，或輕如蟬翼。」，收錄俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁254。

¹⁶ 俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁304。

¹⁷ 清 王原祁：《兩窗漫筆》，俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁171。

¹⁸ 清 王昱：《東莊論畫》，俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁191。

¹⁹ 明 李日華《竹懶論畫》，俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁134。

²⁰ 俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁252。

²¹ 清 唐岱：《繪事發微》，俞崑：《中國畫論類編》（下）（台北，華正書局，2003年10月），頁861。

畫家的學習與成長過程，如何身體力行，達到優異的境界。回憶高中時候初步接觸繪畫時，即主動開始收集報章雜誌上的繪畫類剪報至今共十四本，內容包含中西畫與藝文活動、世界記遊等，這些閱讀與資料收集，可知道當代許多重要畫家的展覽與學經歷的生平介紹，在那高中的年代對筆者有極大的幫助。

筆者自在私人畫室擔任教學十餘年，看見許多學生上大學後再上研究所，作品日精月進，看見他們的努力，激勵自己也想奮鬥一番，卻苦無方向，尋不著目標，心思總在浮動之間，於是決心攻讀研究所，期待自己在學理基礎補充上，能找到創作的方向。入學之後真是大開眼界，充滿激盪，這是真體驗。

清松年《頤園論畫》說，必當讀書明理，閱歷事故，胸中學問既深，畫境自然超乎凡眾。²²筆者見當代許多傑出水墨畫家，學術根基皆深厚，發表論文，舉辦學術研討會，反映在作品上，更是氣質出眾。許多擔任公職，在藝術教育推動上，貢獻卓越，提攜後進，十分敬佩。

在這些臺灣當代名家身上，古代的南宗北宗²³門戶自然打開了，那來的分派？清范璣《過雲廬畫論》說畫論理不論體，理明而體從之。²⁴所謂朱熹的月印萬川²⁵理念，學問相通，藝術相通，理念相通，技法也是相通的，無論古今與東西方。

3. 品德

有了技法與學問，良好品德更是難能可貴，西方藝術強調情感，東方繪畫講究修養，情感有正反面，表現於繪畫有陽光、喜樂、溫馨，也有情色、暴力、血腥、衝突與驚悚等。而東方的「修養」，追求的是天人合一，陰陽調和，有無相生，宇宙萬物的生生不息。明李日華《竹嬾論畫》提到人品不高，用墨無法²⁶，

²² 俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁330。

²³ 明 董其昌：《畫旨》，收錄 周積寅 編著：《中國畫論輯要》（中國，江蘇美術出版社，2005年7月），頁298。

²⁴ 俞崑：《中國畫論類編》（下）（台北，華正書局，2003年10月），頁917。

²⁵ 江心力：《中國哲學史》（台北，聯經出版事業有限公司，2011年9月），頁228。

²⁶ 原文「王徵老自題其〈米山〉曰：「人品不高，用墨無法。」收錄 俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁131。

這樣的精神維度是水墨畫特有的。心中有雜念，外發於象，表露於言行舉止甚至畫作上，所謂畫有邪正，筆力直透紙背，形貌古樸，神彩煥發，有高視闊步，旁若無人之概，斯為正派大家。若格外好奇，詭僻狂怪，徒取驚心炫目，輒謂自立門戶，實乃邪魔外道也。²⁷神彩煥發、高視闊步是一種光明磊落的精神境界，而詭僻狂怪目的，只是想吸引人的目光，心不正畫乃邪，自古有之。品德包含待人接物的禮儀，知書才能達理，哲學本意是愛知識，而科學是傳統哲學的繼承者，科學不思，當然就無由探入物的本性²⁸，越是研究學問，越能認知知識浩瀚無窮的藝術家，總是越謙卑。知識是智慧的根基，智慧是知識的累積。

清王昱《東莊論畫》說，學畫最要虛心探討²⁹，術業有專攻，面對不同或相同領域，勇於請教，不分年紀不分輩分，人人皆可以是我師。要達到不泥古法，不執己見，惟在活而已矣³⁰境界，仔細探索別人的優點，是筆者經常要求自己應有的態度。

(二)、走出戶外體驗自然

1. 思辨

走出戶外的相反就是閉門造車，在網路資訊發達攝影圖檔流通便利的今日，許多人都想偷懶輕鬆躲在家裡上網抓圖，透過「冥想」、「沉思」、「組合」，追求夢境、幻象、心靈空間，畫無具體實像的「看不見」題材，以怪誕場景、變形身軀、生化怪獸為上，將外出體驗自然、畫真景山水或具象寫實視為「沒思想、沒創意」。更有人說，技術好的人都是沒思想的，那難道筆墨工夫差勁的就代表很有思想？其實不然，所有經常寫生的藝術家都知道，每一筆每一景都充滿思考的，筆墨掌握更需要多年的根基，才能運用自如。

²⁷ 清 王昱：《東莊論畫》，俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁189。

²⁸ 熊偉 編，高宣揚 主編：《現象學與海德格》（台北，遠流出版社，1994年10月），頁185。

²⁹ 俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁188。

³⁰ 清 鄭燮《補遺 題畫竹六十九則》，周積寅 編著：《中國畫論輯要》（中國，江蘇美術出版社，2005年7月），頁341。

李澤厚在《美學四講》裡曾討論到，具象藝術的形象是理性的，內容卻是感性的。但現代藝術剛好相反，形式是感性的，內容卻是理性的，也就是說，現代藝術要求畫看不見的東西，看的見的東西還畫他幹甚麼³¹？筆者認為既然看不見，那又何必畫，等於蒙上眼睛走進美術館看畫展，毫無意義。因為從欣賞來說，藝術如果沒有物質載體，就不能訴諸人的感官，藝術中的審美意義就無法傳達給欣賞者，也無法保留給下一代³²，作品不能感動人，再多的文字與理念也是多餘的，如同風吹即倒的建築與不和諧的音律，這工程學與樂理，總是不實用的。

有哲學一派中，討論到人是虛無由之來到世界上的存在，人自身就是一個自己否定自己的過程。而人的存在是虛無顯現的條件並且使我們顯現為自由³³。虛無也好，自由也好，否定也罷，但人總是確實存在並且創造了文字，建立了文明，這些成果都是有眼可見。先眼觀之後才能心動，因此筆者採用走出戶外的觀察方式，體驗自然，從耳目到靈府，得於心應於手，實踐創作。

2. 行動力

凡事不下苦功，不能精粹³⁴，當決定以臺灣海港為創作主題時，身旁友人曾說，為何不找個輕鬆一點不出門就可以完成的，這不是很累嗎？筆者認為，藝術路上應該腳踏實地，不投機不取巧，身體力行才能學到真本事。在世界美術史上產生關鍵影響力的繪畫大師，無論風景、人物、花卉、走獸，都來自面對實景的觀察。許多臺灣當代名家，也都經常外出寫生創作，因此作品樣貌十分豐富。

李醒塵說，藝術的真正和唯一的源泉是理念，理念就其原始性說，只能是從生活自身，從大自然，從這世界汲取來的。又說，只有真正的傑作，那是從自然、從生活中直接汲取來的，才能和自然本身永垂不朽，即常保有原史的感動力。³⁵走

³¹ 李澤厚：《美學四講》（台北，人間出版社，1988年11月），頁197~198。

³² 李澤厚：《美學四講》（台北，人間出版社，1988年11月），頁160。

³³ 熊偉 編，高宣揚 主編：《現象學與海德格》（台北，遠流出版社，1994年10月），頁389。

³⁴ 清 松年：《頤園論畫》，俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁328。

³⁵ 李醒塵：《西方美學史教程》（台北，淑馨出版社，1996年10月），頁437~438。

出戶外要花費時間、金錢、體能，還要承擔許多無法掌握的因素，如氣候狀況、交通安全等，讓許多人望之卻步，只要事前妥善規劃，一切都不是問題，就看有沒有執行的動力與決心。

李可染、錢松壘、張大千與傅狷夫的繪畫與唐宋元明清有極大的不同，除結合西方繪畫思想以外，另外就是勤走山川海濱觀察寫生。因著生命歷練，表現出相異的繪畫風格，這是走出戶外，可提升繪畫意境、層次與面貌的極佳典範。

3. 調和

每個人的作畫經驗中，都會經歷到感性與理性的拉扯，感性多於理性時，會產生習慣右邊一座山加三棵樹，左邊民宅一間與瀑布，需要透過理性寫生來調整。許多當代書法家們，更是從未停止臨寫古聖書跡，免落入筆畫角度字字雷同的習氣之中。明唐志契《繪事微言》，凡學畫山水者看真山水極長學問，便脫時人筆下套子，便無作家俗氣。³⁶明代漢人奪回中原政權，開國之初文化大興，後因上位者多嚴刑峻罰，畫者往往遭遇奇禍，惟有墨守舊規以求保身，重臨摹少創造，遂致空疏薄弱無以自拔³⁷，唐志契點出了那一代的繪畫流弊，這話來的語重心長，想改變需觀察寫生真山水。

有印象派大師之稱的法國畫家莫內³⁸，於當時的歐洲發表了革命性的新理論，他因為戶外寫生，發現在不同時間、季節與氣候下，日照大地的彩度是不同的。一生留下許多同一景點不同色調的作品，如〈盧昂大教堂〉、〈賽納河〉、〈白陽木〉等，來印證他的理論。

因此筆者在海港意象創作中，經常進行半天、一天，或三、四天的考察旅行，部分鄰近地方去了三、四次，感受都不太一樣。有些外縣市港口相隔一年再訪，產生了不同的理念與創作動機，面對畫過的景點，也會萌生新想法。

³⁶ 俞崑：《中國畫論類編》（下）（台北，華正書局，2003年10月），頁733。

³⁷ 俞劍華：《中國繪畫史》（台北，臺灣商務印書館，1991年3月），頁43。

³⁸ 莫內 Claude Oscar Monet 1840~1926 何政廣 主編：《莫內》（台北，藝術圖書公司，1996年3月）。

明李日華舉東坡先生為例，提其雖天才卓逸，熱愛書畫，仍到處無不以筆硯自隨。³⁹清盛大士也說，詩畫均有江山之助，若局促里門，蹤跡不出百里外，天下名山大川之奇勝，未經寓目，胸襟何由而開拓？⁴⁰取景自然的寫生觀念建立，至今仍是筆者信守的不二法門(當然寫生不限定室內與室外)。石濤所言搜盡奇峰打草稿也，此峰應非單指峰，而是勤學苦練的態度與行動力，內外調和之下，畫境自然寬廣了。

(三)、畫我臺灣放眼世界

清錢泳《履園畫學》論故凡古人書畫，俱各寫其本來面目，方入神妙。⁴¹明唐志契說，寫畫多有因地而分者，不獨師法也。⁴²西方裴程引梅洛-龐蒂指出：「我們第一條不帶任何偏見，並且無可爭議的真理就是，存在現在。⁴³」也就是所謂此時此地，是一切實在之物的基本存在形式，在這樣理念基礎上，筆者認知到畫我臺灣的重要性。

西方繪畫發展，有自己的種族、膚色、宗教、文化背景。工具材料、審美條件都與東方不同，法國畫家莫內〈盧昂大教堂〉⁴⁴、荷蘭梵谷〈普羅旺斯的農舍〉⁴⁵、西班牙畢卡索〈格爾尼卡〉⁴⁶等，作品內容與畫家生活背景，環境特色，國家事件關係密切，有著獨特的地方情感，與歷史脈動共生。盧昂大教堂、普羅旺斯、格爾尼卡，也因此成了著名觀光景點。

³⁹ 語出《竹癩論畫》，收錄 俞崑：《中國畫論類編》(上)(台北，華正書局，2003年10月)，頁134。

⁴⁰ 俞崑：《中國畫論類編》(上)(台北，華正書局，2003年10月)，頁943。

⁴¹ 俞崑：《中國畫論類編》(上)(台北，華正書局，2003年10月)，頁245。

⁴² 俞崑：《中國畫論類編》(下)(台北，華正書局，2003年10月)，頁731。

⁴³ 梅洛-龐蒂(Merleau-ponty, Maurice)，熊偉 編，高宣揚 主編：《現象學與海德格》(台北，遠流出版社，1994年10月)，頁413。

⁴⁴ 法國 莫內 (1840~1926) Monet, Claude：〈盧昂大教堂 Rouen Cathedral〉，1894年，奧塞美術館 (Musée d'Orsay)。

⁴⁵ 荷蘭 梵谷 (1853~1890) Vincent van Gogh：〈普羅旺斯的農舍 Farmhouse in Provence〉，1888年，美國華盛頓區國家畫廊 (National Gallery of Art, Washington, D.C.)。

⁴⁶ 西班牙 畢卡索 (1881~1973) Pablo Picasso：〈格爾尼卡 Guernica〉，1937年，索菲亞王后國家藝術中心博物館 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)。

當代畫家李奇茂代表臺灣進行多次的藝術外交，至今許多作品都在表現臺灣的文化，充滿人親土親的記憶溫度，不亞於〈盧昂大教堂〉。在蘇花公路九彎十八拐段，可俯瞰宜蘭平原，壯觀美麗，是許多畫家寫生創作的好題材，不輸〈普羅旺斯的農舍〉。另外八年抗戰與金門的古寧頭戰畫，如〈格爾尼卡〉般紀錄了歷史。

南北朝分峙於黃河長江兩流域，北方多鮮卑族，民風強悍，南方為漢族，民性優美。在書畫合一原則上，討論北魏的書風，筆畫剛健、氣質雄渾，結體豪邁，漢族書法筆畫飄逸，溫和流暢，架構工整。在同一片土地上的兩流域，就有如此的變化。臺灣各地港口面貌豐富，舉彰化王功與宜蘭南方澳，一個是沙灘平地，另一個是背山海灣還有個陸連島屏障，各有特色。

清錢泳《履園畫學》，董思翁嘗言：「董源寫江南山，米元章寫南徐山，李唐寫中州山，馬遠夏珪寫錢唐山，趙吳興寫苕霅山，黃子久寫海虞山是也。」又說，倪雲林是無錫人，所居祇陀里，無有高山大林，曠途絕巘之觀，惟平遠荒山，枯木竹石而以。故品格超絕，全以簡澹勝人。是即所謂本來面目也⁴⁷。

有些古代山水作品中，繪有一小瀑布從一山而下，而被評為不合理的假山假水，但筆者在中部橫貫公路，的確看過這樣的情景。中橫山脈高聳，雨水霧水累積儲存於岩壁隙縫、植物土壤之中，多餘的便從一縫涓涓而下，終年不絕，甚至還有從小岩洞流出。從前筆者不懂嶺南派繪畫的煙雲，直到就讀文化大學時，看見學校經常被雲壟罩，上水墨課時雲霧飄入教室情景，才恍然大悟。筆者看臺灣畫家藍蔭鼎、席德進、林玉山、郭雪湖與林之助寫生臺灣風土人文的作品，溫暖親切，雖然融入西方與日本的美術教育，但是沒有推翻自己的文化特性，反而在吸收外來知識技術之後，將臺灣的美用力放送出去。

法國雕刻家羅丹，表明利用「顯著、誇張」來表現，卻又同時指出忠於自然

⁴⁷ 清 錢泳：《履園畫學》，俞崑：《中國畫論類編》（上）（台北，華正書局，2003年10月），頁245。

的原則，他說我沒有改變自然，或者不如這樣說，即使我改變了，那在當時也不是有意的。感情，影響我視覺的感情，向我指出的自然，是我和我抄下來的自然一個樣的。又說如果那時我有意要改變所見的東西，要做的更美些，那恐怕反倒不能做出任何美好的作品來⁴⁸。原來當我們忠於描寫時，自然改變成為自己的風格，非刻意而為。這是藝術家不假雕琢的真摯，在觀賞者的眼中，或多或少，彷彿能從畫面滲透入畫家深層的靈魂，那是超越時間、空間、國度、語言的一種感動。美學本互通，也許只是一個雕塑，一幅遊記風景畫，無任何隱喻的平凡，但個體之中展現了不同的社會性，而這社會性與你我共存於世界各地。當明朝畫家文徵明磨墨時，同時在義大利的米開朗基羅⁴⁹或許正在調製顏料，這是多麼動人的畫面，一人低頭寫書法，另一人仰頭畫壁畫，盡心竭力為留下美好藝術佳作而努力。

東坡曾興到以朱筆畫竹，隨造自成妙理，或謂竹色非朱，則竹色亦非墨可代⁵⁰。因此每個人心中都有一港口，都有一個美，分別在獨立的個體之中，我的港口與眾人不同，眾人也與我不同，今天的港口，已經不是昨天的樣，至於明天，我還沒想到。

臺灣的美由臺灣藝術家來發掘、來創造，是理所當然，要從臺灣走出世界，畫我臺灣文化、風景、人文歷史，十分重要。看看今日西方電影中的華人角色，一定是黑頭髮黃皮膚，不需裝成白人模樣入鏡，為什麼，因為本來的樣子才是最美最有特色的，黑人有黑人的美，白人有白人的美，都無可取代。

⁴⁸ 法國雕刻家 羅丹 Auguste Rodin (1840 ~ 1917)，李賢文：《羅丹藝術論》(台北，雄獅圖書，1992年5月)，頁30。

⁴⁹ 米開朗基羅，Michelangelo，(1475年3月6日—1564年2月18日)，文藝復興時期傑出的雕塑家、建築師、畫家和詩人。出生於佛羅倫斯共和國(Repubblica Fiorentina)，是中世紀義大利的一個城邦國家，位於今義大利塔斯卡尼大區，以佛羅倫斯為中心。

⁵⁰ 清 方薰：《山靜居畫論》，俞崑：《中國畫論類編》(下)(台北，華正書局，2003年10月)，頁1189。

四、創作實踐

(一)、天地大美

天地有大美，在筆者眼中景色豐富無盡藏，此系列作品運用古典思維，表現在地港口地貌地物、船舶造形等景觀特色，

(二)、比興詮釋

東西方藝術哲學，常見比興、托物寓意的特色。南瓜與石榴，在東方有多子多孫的祝福，還有「魚、餘」，「桔、吉」，「羊、祥」，「蝠、福」等吉祥諧音文化。西方綿羊象徵牧者，天秤表示正義，鐵錨為希望，月桂則是榮譽。此系列作品是運用形而上的「象徵」、「映物」來創作。

(三)、形式探索

嘗試以幾何分割手法表現港口題材。在造型原理上，美學也強調人類對視覺心理的重視⁵¹，直線、曲線、方向、空間等視覺性，產生穩重、指引、延續意涵。無論山水、花鳥、走獸與人物，位置經營美學都是相通的。當創作〈彩虹橋〉時，心中完全沒有之後〈戍守金門〉、〈牽手〉的畫面，都是在前一張的實驗創作過程，冒出的靈感。

(四)、科技世紀

走進各大書局，看到所有的書籍封面，都是來自電腦美工設計。在一百本相同長寬比例的書中，可以創作出一百種不同構圖樣式，當中文字方塊與圖層的編輯，更與水墨畫落款規則相同。這樣的美感，不見於達文西、畢卡索，只出現在電腦美工軟體發展的年代。這裡運用數位圖像簡化與寫實的結合水墨創作。

⁵¹ 黃光男：《畫境與化境-繪畫美學與創作》（台北，典藏藝術家庭，2007年6月），頁124。

天地大美



(圖 1)〈王功暮色〉

宣紙、墨彩

180 x 90cm

2010

以王功漁芳苑燈塔、步道涼亭為主題，綴以海岸植物，馬鞍藤、草海桐、林投、木麻黃等為表現。黃昏來到，夜晚將至，燈塔將發揮它的功能，用明光照耀遠方，指引漁人的路，遠處的飛鳥，即將回巢，也代表回家休息與並家人相聚，充滿溫馨，也期待著更美好的明天。



(圖 2)〈夕照阿根廷〉

宣紙、墨彩

180 x 88cm

2011

此地為基隆八尺門美商阿根廷造船廠遺址。將鋼骨建築高低遠近上下挪移，如樹交疊，如山石陡立。餘暉之中，煙霧裊裊，一停泊漁船與一剛從船上跨步著陸返家的漁人，遺址、夕照、孤船、單人，訴說繁華不再的惆悵。



(圖 3)〈微風安平〉

宣紙、墨彩

170 x 90cm 2012

此景點為安平港區金城里的「金城遊憩碼頭」。筆者在找尋臺灣海港創作題材時，苦思挑選有特色港口為優先，北海岸礁岩地形加上山脈林立，受東北季風影響風大雨季長，南部緯度與地形影響，氣候較北部炎熱雨季短，安平港口漁船正有著在北海岸未見黑色遮陽紗網特色。

比興詮釋



(圖4)〈臺灣百舟〉

宣紙、墨彩

180 x 90cm 2011

漢字裡的「百」有成數、眾多之意，以及完美、圓滿的象徵，取「百舟、百週」諧音，於民國一百週年之際，比興而作。臺灣百年來，在地扎根，向外拓展，有今日的安定與富庶，十分感恩。生逢此時，倍感珍惜。作品取材臺灣東南西北與澎湖各大小漁港之漁船，透過實地觀察、寫生、構思、組合繪成。共計 110 餘艘。



(圖5)〈生生不息〉

宣紙、墨彩

180 x 90cm 2011

生命議題在水墨表現上十分常見，有以宗教神祇形像說明的，或長幼人物，日月盈昃、植物枯榮等。取材淡水、新竹、南方澳與萬里漁港週邊，移置地面等待拆解的廢棄船隻，透過高低大小斜正構圖思考，搭以遠景造船廠，表達世代傳承的概念。



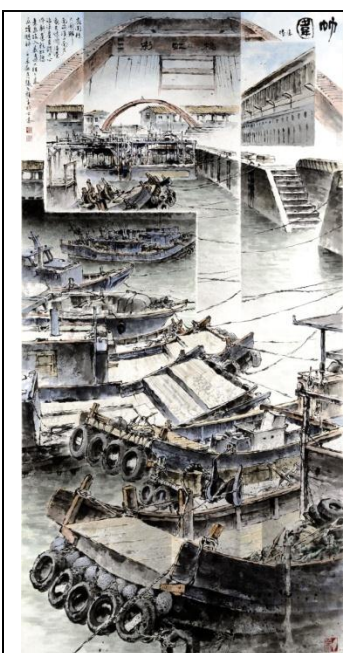
(圖6)〈天玄地黃〉

宣紙、墨彩

180 x 90 cm 2011

「天玄而地黃」一句源自《易經》，文中以乾坤、龍馬、雄雌、黑黃象徵天地，探討天人合一，陰陽調和，萬物生生不息。以黑黃二色表現眾船如古木參天，由上而下聯結天與地，以左乾右坤安置左右，猶如日夜，是〈臺灣百舟〉之後，另一件純以眾舟為表現的創作。作品不在留意船與船之間的合理性，而是情感結構上的趣味，猶如人與人，手牽手肩併肩的連結。

形式探索



(圖 7) 〈彩虹橋〉

宣紙、墨彩

180 x 90cm 2012

以分割手法將新舊彩虹橋，以矩形方式結合，順著船與周遭建築外形，上下左右延伸，船與碼頭的繩索，在空間交錯下似連又斷，產生畫中畫，鏡中境的都會美學。如此視覺美感，在今日城市建築之中，處處可見，如高樓上的玻璃反射，物象分裂中又存在一定規則。一樓店面落地玻璃櫥窗，可同時看見室內又反射戶外，將此特色進行創作。



(圖 8) 〈戍守金門〉

宣紙、墨彩

180 x 90 cm 2012

此地為新湖漁港右側退役碉堡，登高臨海而望，見驚濤裂岸捲起千堆雪，氣勢非凡。模擬書冊攤開視效，當中圖文排列特色，以及書頁微微上揚產生的空間變化，將碉堡、激浪、軌條砦、龍舌蘭、花崗岩上的碎玻璃佈局其上為創作。這樣是否為水墨畫，對我來說並不重要，但可以說，沒有人這樣呈現過金門新湖漁港，這是筆者所追求的。



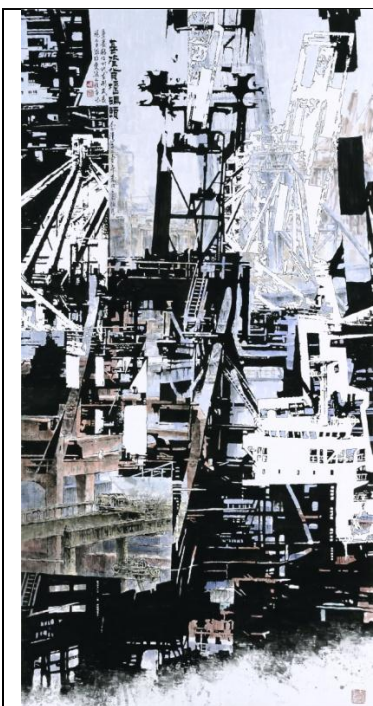
(圖 9) 〈牽手〉

宣紙、墨彩

180 x 90 cm 2012

去年九月回雲林與雙親遊臺西五條港，為碩士創作論文取材，沙岸地形漁業活動以牡蠣文蛤養殖為主，藍天下蚵農揮汗忙碌勤奮踏實，路口海螺涼亭，觀景平台，風力發電，為在地特色，現代有種名為「格子趣」的店面經營，只租一個格子就可陳列商品由店長協助販售。甚麼稀奇古怪大小之物，都有人賣。將港口環境特色，以格子趣概念實驗創作。

科技世紀



(圖 10)〈基隆貨櫃碼頭〉

宣紙、墨彩

180 x 90 cm 2012

石濤曾題，筆墨當隨時代一句，筆者認為不是推翻傳統或強調改變，而是當代新視覺的包容。筆者前往基隆貨櫃碼頭多次，在平地、山腰、高處多角度觀察，想營造層次分明又帶著當代科技語彙特徵的作品。運用電腦美工軟體處理，萃取極黑與純白彼此重疊於景物之前。作品純手繪，非用電腦輸出後製。

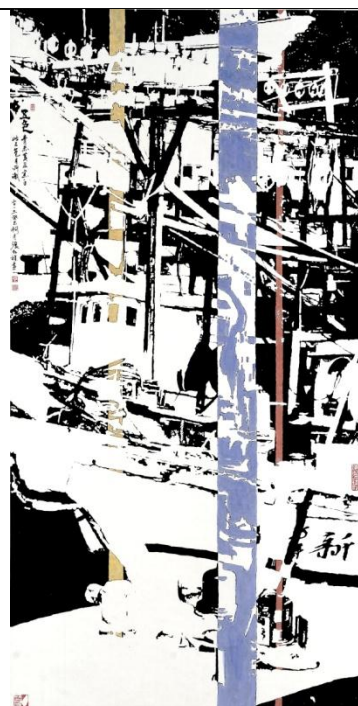


(圖 11)〈漁躍外埔〉

宣紙、墨彩

180 x 90 cm 2013

畫框選的好，綾布色系配的好，對作品有正面幫助。但這裡有一個問題可以思考，框重要還是作品內容重要，筆者認為作品不佳，框再怎麼好也沒用，歷史上那些能感動人的作品，都是看畫面本身。以外埔漁港藝術雕塑剪影，嘗試讓畫面週圍產生如畫框的趣味創作。



(圖 12)〈五色〉

宣紙、墨彩

180 x 90 cm 2013

創作〈天玄地黃〉當時，腦海中閃過幾個畫面，有計白當黑、計朱當白等，間隔許多作品激盪推敲思考，架構出〈五色〉。概念源自《三字經》，青赤黃，及黑白，此五色，目所識。青赤黃就是西方色彩學的三原色藍紅黃，而黑與白又是水墨畫的根基，以海港為素材，表現出純粹五色不作暈染的作品，

五、結語

天地大美，讓我更貼近自然，類觀萬物，比興詮釋，使我更深入思考人在天地之間的存在意義。形式探索，增加畫面構成的變化，科技世紀，紀錄今日數位媒體影響了藝術的創作。凡事靠努力，傳統是根基，基礎是王道。創作靈感，來自生活，創新，源自傳統。改變，來自前一張的創作省思，無論我怎麼變，絕不否定傳統的價值。水墨的材料特性就是筆墨宣綿絹，如同水彩為水性顏料與紙，油畫為畫布與油性顏料，各有特色，材料無缺點，問題在於人。當代藝術，包含水墨與書篆，善用科技產品，協助創作。

碩二看碩一作品，有些創作觀念已經改變，這表示再畫同一景會有不同樣式作品，碩三再來看碩二，想說怎麼畫那樣。隨著創作實踐、學理閱讀、生活經驗影響，碩四再來回顧這四年，驚覺年年在變，連自己的簽名都變了。把握當下一閃即逝的動機，不計較好壞得失的態度，進行創作，沒畫就沒有了，有畫就有作品留下，筆者很珍惜這樣的過程。

怪僻之形易作，作之一覽無餘；尋常之景難工，工者頻觀不厭。⁵²四年之間作品的改變，並非刻意，感受自生活。深深體會藝術的浩瀚，美學的豐富，海的寬廣，天的高遠，自然的生生不息，孕育萬物，人居其中，要感恩，要敬畏，要維護這天地間的美好，以及人與人之間的感動。繪畫常存在一些爭議的問題，如依據照片創作為劣，那不參考照片就是棒嗎？水墨第一筆就是形而上的改變，加了線條而且轉成墨色，況且藝術家的眼與鏡頭本來就不同。羅丹還曾說過，藝術家是說真話的，照相是說謊話的，因為實際上時間不會停止。⁵³畫中有情感，這是機械世界所達不到的，就連最新的3D數位電影特效，還是得由人來撰寫程式與操作。一篇文章好壞是看內容，與手寫稿或鍵盤打字無關，科技產品只是工具，對我來說與毛筆一樣，與作品好壞無關。

⁵² 俞崑：《中國畫論類編》（下），（台北，華正書局，2003年10月），頁811。

⁵³ 羅丹 口述，葛塞爾筆記，李賢文 發行，《羅丹藝術論》（台北，雄獅圖書，1992年5月），頁61。

筆者感受到一、二十年的傳播媒體，多致力於介紹國外名勝、美食、文化活動等，今日的臺灣，已經懂得介紹自家的好，行銷國際發展觀光。戲劇與舞蹈是表演給人看的，音樂是演奏給人聽的，繪畫也是要有人欣賞才有價值，展覽的動機就是在發表，發表給人看的。筆者心中的海港，要帶給人喜悅的心情與愛臺灣美景、文化的感動。希望大家能到海港邊看一看、玩一玩，吃吃海鮮，珍惜並愛護我們的寶貴海洋資源。

回顧自己的繪畫學習，起初可說智如「朝菌」，能同「蟪蛄」，有幸能如「蓬生麻中」，在前賢、專業教師與優異同儕之中學習成長，十分感恩。自幼並不聰慧，因著家人支持與啟蒙老師當代水彩畫家陳誠的開導，能一步一腳印直到現在，雖非有成，但至少還可以繼續。不求炫如煙花般的大紫千紅，但求長長久久，享受創作，享受生活。

參考書目

- 江心力：《中國哲學史》(台北，聯經出版事業有限公司，2011年9月)。
- 何政廣 主編：《莫內》(台北，藝術圖書公司，1996年3月)。
- 李澤厚：《美學四講》(台北，人間出版社，1988年11月)。
- 李醒塵：《西方美學史教程》(台北，淑馨出版社，1996年10月)。
- 李賢文：《羅丹藝術論》(台北，雄獅圖書，1992年5月)。
- 叔本華著，林建國譯：《意志和表象的世界》(台北，遠流出版社，2005年9月)。
- 周積寅 編著：《中國畫論輯要》(中國，江蘇美術出版社，2005年7月)。
- 俞崑：《中國畫論類編》(上)(下)(台北，華正書局，2003年10月)。
- 俞劍華：《中國繪畫史》(台北，臺灣商務印書館，1991年3月)。
- 黃光男：《畫境與化境-繪畫美學與創作》(台北，典藏藝術家庭，2007年6月)。
- 熊偉 編，高宣揚 主編：《現象學與海德格》(台北，遠流出版社，1994年10月)。

