

# 筆遊理鬥——現代水墨創作心遊蘊涵解析

Wielding of Brush Strokes Leads to Discrimination of Truth--- An Analysis

on the Inner Implications of Modern Ink & Wash Creation

吳恭瑞

Wu Kung-Jui

國立台灣師範大學通識教育中心兼任助理授

## 摘要

當前的藝術創作活動普遍受到政治、經濟、文化政策的影響，似乎處處瀰漫著策略運作的創作氛圍，藝術工作者對於藝術創作的態度也產生了微妙的變化。部分創作者面對如此著重效率的社會氣氛籠罩下，不免陷入迷惘與焦慮。在思索創作上諸多問題的過程中，筆者對於東方的心遊與西方的遊戲起源說有著濃厚的興趣。希望透過東西方相關論述的整理，並且透過材質、形式、技法等多元的創作活動，從不同的角度反省個人創作心境的嬗變。

**【關鍵詞】** 遊、墨戲、遊戲、創造力、直覺、自由

## 一、前言

當前的藝術創作活動普遍受到政治、經濟、文化政策的影響，似乎處處瀰漫著策略運作的創作氛圍，藝術工作者對於藝術創作的態度也產生了微妙的變化。部分創作者面對如此著重效率的社會氣氛籠罩下，不免陷入迷惘與焦慮。在思索創作上諸多問題的過程中，筆者對於東方的心遊與西方的遊戲起源說有著濃厚的興趣。希望透過東西方相關論述的整理，並且透過材質、形式、技法等多元的創作活動，從不同的角度反省個人創作心境的嬗變。申荷永表示：「遊戲是兒童的天性。因而，若是天性受到了阻礙或壓制，通過遊戲，可以使天性得以恢復，因為遊戲中包含著治療與治癒的條件和機會。……許多病症的背後，都是因為失去了遊戲的興趣，失去了童真的天性。」<sup>1</sup>所以本文希望藉由東西方對於遊、墨戲、遊戲本質的探討，能夠對於個人在現代水墨創作上有所啟示。

### （一）探討「遊」<sup>2</sup>對藝術創作之意義

明代李贄曾言：「夫童心者，真心也。若以童心為不可，是以真心為不可也。夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。若失卻童心，便失卻真心。失卻真心，便失卻真人。人而非真，全不復有初矣。」<sup>3</sup>當今多元價值紛呈的創作環境，難免會模糊了自己創作的本意，所以李贄所謂「若失卻童心，便失卻真心。」是值得我們再次對於遊戲活動中的童心情境給於關注，藉以喚醒個人藝術創作上的真心。赫伊津哈表示：

遊戲存在的事實繼續不斷地證實人類境遇的超邏輯性質。動物玩遊戲，所以

---

<sup>1</sup>申荷永著《心理分析：理解與體驗》，北京，生活·讀書·新知三聯書店，2004年7月，頁261—262。

<sup>2</sup>《說文》：「游，旌旗之流也。」商承祚曰：「……游……，象子執旗。此从辵，故《玉篇》收入辵部，謂為遊之古文，與游同，而《說文》無遊……。」王延林編著《常用古文字字典》，上海，上海書畫出版社，1987年4月，頁394。「遊」同「游」。《玉篇》：「遊，遨遊。與游同。」馮其庸 鄧安生纂著《通假字彙釋》，北京，北京大學出版社，2006年3月，頁918。

<sup>3</sup>轉引自敏澤著《李贄》，臺北市，萬卷樓圖書有限公司，1978年9月，頁44。

它們不僅僅是機械的存在。我們玩遊戲，而且知道自己在玩遊戲，所以我們不僅僅是單純的理性的動物，因為遊戲本身是非理性的。……遊戲是一種重要的文化現象，但早在文化出現之前，遊戲就已經存在了。<sup>4</sup>

文中「早在文化出現之前，遊戲就已經存在了。」這個觀點給我們在進行思考推論過程中提供了一個很有意義的立足點。顯然遊戲是人類的天性，而適時的放鬆自己更是自我超越的重要方式。米哈里·契克森米哈賴 (Mihaly Csikszentmihalyi) 就表示：「我到處閒盪不做任何事情，或許那意味著一段創造期，儘管你要到事後才會知曉。我認為無所事事很重要。……讓心神漫步，讓心智遊盪等等都是不可或缺的歷程。如果你容許那種心理狀態被收音機、電視機或與別人的對話所驅使，那你就是在削減自己知識探究的時間。」<sup>5</sup>由此可見創作者如何讓自己適時「心神漫步、心智遊盪」是何等重要。

周憲表示：「不少心理學家都發現，遊戲的態度、狀態和能力對創造來說是至關重要的。羅杰斯 (Rogers, C.R.) 指出，對創造力來說，最重要的是『對多種元素和概念進行遊戲的能力……一種自發地對多種思想、色彩、形狀和關係進行遊戲的能力。』 羅門茨 (V. Roments)：

一個介入遊戲的人，『把自己從其知覺域的束縛中解放出來』，而遊戲使他保持了某種『對現實的獨立態度』<sup>6</sup>

<sup>4</sup>(荷)赫伊津哈著；何道寬譯《遊戲的人：文化中遊戲成分的研究》，廣州，花城出版社，2007年8月，頁5。「『玩』包含人與外界互動的三種主要不同對象客體形式；也代表人與外界互動學習之三種主要不同類型：1.『玩』——與『物』互動，如：玩具、砂、土……等。2.『遊』——與『境』互動，如：遊覽、旅行、爬山……等。3.『戲』——與『人』互動，與同儕玩伴間的社會性交往互動學習的行為。如：扮家家酒、群戲、鬥戲、競賽……等。」張世宗著〈游藝學——傳統童玩與現代兒童〉，《西班牙玩具特展= Toys from Spain》，臺北市，國立歷史博物館編輯委員會編輯，2006年6月，頁30。

<sup>5</sup>米哈里·契克森米哈賴 (Mihaly Csikszentmihalyi) 著 杜明城譯《創造力》，臺北，時報文化出版企業股份有限公司，2006年11月，頁122、123。

<sup>6</sup>周憲著《走向創造的境界——藝術創造力的心理學探索》，南京，南京大學出版社，2009年1月，頁334。

藝術諸多起源說裡有遊戲說，而中國古代就有墨戲一詞，顯然藝術創作過程與遊戲活動，在東西方的論述裡，有著許多相似之處尚待了解。當我們對於藝術創作與遊戲兩者任何一方越深入了解之時，相對的另一方也就可能更明朗化。所以創作者對於遊戲活動有更進一步的認識，則對於藝術創作應該有相當的助益。

## （二）現代水墨畫的特徵

李鑄晉認為「現代水墨畫」的特性：「1、在工具方面，『現代水墨畫』大多仍用傳統中國的毛筆、水墨與宣紙，但也不僅限於此。……在工具上應該完全自由，凡是能夠增強畫家表現其畫作的效果，都可以使用。2、在題材方面，現代水墨畫也跟隨傳統，包括山水、花鳥、及人物。……『現代水墨畫』還有兩種新的題材：（1）是純抽象，完全沒有具像，全憑形色來表達。（2）是狂想，即超出普通時空觀念，這也是現代西方繪畫的一個重要發展，可以在達達主義及超現實主義的作品中看到。3、在風格方面，『現代水墨畫』受西洋的影響最多。4、內容是『現代水墨畫』最重要的一面，……強調『詩中有畫，畫中有詩』的表現，認為繪畫與文學有互相連貫之處。這個傳統強調心靈的表現，一直以『意境』為依歸，注重哲理。這種特點到了『現代水墨畫』仍然存在。」<sup>7</sup>

## （三）從人類學、哲學、心理學、神經科學之角度進行比較

本文研究方法著重於西方相關之學理與中國歷代畫論的相互探究，期望藉由不同語彙的彼此碰撞、滲透、連結，能檢視出現代水墨畫創作上的盲點，或許能讓個人再開啟另一扇創作新視窗。

余秋雨就曾提出：

---

<sup>7</sup>李鑄晉著〈水墨畫與現代水墨畫〉《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄》，臺中市，臺灣省立美術館，1994年8月，頁12-13。「要了解現代繪畫，或者需要了解那些所有的形容辭，『現代』的意義；『現代』(Modern)和『當代』(Contemporary)不混為一談。『現代』代表精神，『當代』則僅僅指時間。今天我們所謂『現代繪畫』，不一定是指『當代繪畫』，當代似乎距離太近了。所謂『現代繪畫』，原則上是指凡企圖解脫古典繪畫的束縛，以追求新觀念新價值，並以新形式表現之作品，皆屬現代繪畫的範圍。」何恭上著《現代繪畫叢談》，臺北市，藝術圖書公司，1977年8月，頁2-3。

「東方美學的整體性所帶來的負面是缺乏對局部的分解力，而沒有分解力也就很難有藝術肢體的強健。混沌朦朧中流蕩著氣韻，也可能掩蔭著許多疲軟部位。……因為混沌整體的美學格局只有在混沌整體的社會格局中才會安然自適，而現代社會多層複雜結構的精細展開必然會對東方藝術的每一部分都提出嚴格要求，……這是傳統的東方美學所難於滿足的。」<sup>8</sup>

傳統語彙的某種解讀習慣，放入現代的語言環境裡，難免會有其詮釋上的盲點。正如我們用一般相機（傳統語彙）所拍攝之影像，若以紅外線（西方語彙）攝影同一物品，所得的觀察面向就有另類之發現。依據這個東西方文化新成果來相互詮釋，重新解讀中國歷代畫論，應該會有令人興奮的發現。

## 二、文獻回顧與理論分析

### （一）「遊」與東方繪畫思想

#### 1、中國畫論考察

中國古代相關理論中，「遊」最初始見於《論語·述而篇》子曰：「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」錢穆認為「人之習於藝，如魚在水，忘其為水，斯有游泳自如之樂。故游於藝，不僅可以成才，亦可以進德。」<sup>9</sup>另外是莊子的〈逍遙遊〉，徐復觀曾表示：「莊子思想的出發點及其歸宿點，是由老子想求得精神的安定，發展而為要求得到精神的自由解放，以建立精神自由的王國。……只能是求之於自己的心。心的作用、狀態，莊子即稱之為精神；即是在自己的精神中求得自由解放；而此種得到自由解放的精神，在莊子本人說來，是『聞道』、是『體道』。……莊子把上述的精神地自由解放，以一個『遊』字加以象徵。……不過莊子雖有取於『遊』，所指的並非是具體的遊戲，而是有取於具體遊戲中所呈現

<sup>8</sup> 余秋雨著《余秋雨 臺灣演講》，臺北市，爾雅出版社有限公司，1998年1月，頁226。

<sup>9</sup> 錢穆著《論語新解》，臺北市，東大圖書股份有限公司，1988年4月，頁232。

出的自由活動，因而把它昇華上去，以作為精神狀態得到自由解放的象徵。」<sup>10</sup>

陳望衡表示莊子的「遊」有這樣幾個特點：

「第一，『遊』是無目的的。……正是在這無所不適的自由徜徉之中，它觀看著天地萬物千變萬化的真相。第二，『遊』是無約束的，既無空間的局限，也無時間的局限。第三，『遊』是『心遊』。這一點十分重要。在《莊子》中，『遊』常與『心』連用，如〈人間世〉：『且夫乘物以遊心，托不得已以養中，至矣。』、〈應帝王〉：『汝遊心於淡，合氣於漠』。……這種心游最充分地體現出遊的『自由性』。可以說，正是『心遊』，才能做到無所目的，無所約束，極盡人的精神的能動性和對客觀現實的超越性。」<sup>11</sup>

劉紹瑾進一步談到：「如果說，莊子的純藝術精神已邏輯地潛含著自然山水的審美意識的話，那麼到了魏晉，這種審美意識就具體得到了體現和展開。真正審美意義上的山水詩、山水畫，正是從魏晉開始興起的。那時，以前那種具有濃厚道德色彩的『比德』觀，讓位於具有純粹審美意義的『暢神』說，『暢神』正是莊子『遊』、逍遙適性的思想的發展。畫家宗炳把莊子從『忘』到『遊』、由『虛靜』而體道的人生——藝術哲學具體運用於對自然山水的領悟，提出了『澄懷味像』、『山水以形媚道』的重要命題。」<sup>12</sup>如西晉·陸機《文賦》：「精鶩八極，心游萬仞」、劉勰《文心雕龍·神思》：「神與物游」<sup>13</sup>南朝·蕭統《昭明文選·序》：「歷觀文囿，泛覽辭林，未嘗不心遊目想，移晷忘倦。」<sup>14</sup>顯然「遊」的審美意識到了魏晉已趨成熟。

在中國古代繪畫理論之中有不少相關的論述，例如：南陳·姚最《續畫品》：

<sup>10</sup> 徐復觀著《中國藝術精神》，臺北，臺灣學生書局，1984年10月，頁61、62、64。

<sup>11</sup> 陳望衡著《中國古典美學史》，上卷，武漢，武漢大學出版社，2007年10月，頁138-139。

<sup>12</sup> 劉紹瑾著《莊子與中國美學》，長沙，岳麓書社出版發行，2007年2月，頁49。

<sup>13</sup> 朱立元主編《美學大辭典》，上海，上海辭書出版社，2010年1月，頁152。

<sup>14</sup> 周啟成等注譯《新譯昭明文選》，臺北市，三民書局股份有限公司，2007年11月，頁7。

「學不為人，自娛而已。」<sup>15</sup>唐·張彥遠說：「余自弱年，鳩集遺失，鑒玩裝理，晝夜精勤，每獲一卷遇一幅，必孜孜葺綴，竟日寶玩。可致者，必貨弊衣，減糲食。妻子僮僕，切切蚩笑。或曰：『終日為無益之事，竟何補哉！』既而歎曰：『若復不為無益之事，則安能悅有涯之生？』」<sup>16</sup>宋·郭熙 郭思《林泉高致》：「吐故納新，太游方外。」、「此豈不快人意，實獲我心哉？此世之所以貴夫畫山水之本意也。」<sup>17</sup>北宋·郭若虛《圖畫見聞志卷——論用筆得失》：「凡畫：氣韻本乎游心，神采生于用筆。」<sup>18</sup>元·倪瓚：「僕之所畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」<sup>19</sup>明·王綬《書畫傳習錄》：「然必神游象外，方能意到圖中。」明·李日華《六研齋筆記》：「韻者，生動之趣，可以神游意會，陡然得之，不可以駐思得也。」<sup>20</sup>明·何良俊《四友齋畫論》：「一舉目皆在，而得以神游其間。」<sup>21</sup>清·金農：「遊戲通神，自我作古。」<sup>22</sup>清·王昱《東莊論畫》：「絕處逢生，禪機妙用，六法亦然，到得絕處，不用著忙，不用做作，心游目想，忽有妙會，信手拈來，頭頭是道。」<sup>23</sup>

陳傳席認為：「『遊』即自娛，即士人們志道之餘，以藝『遊息』，以調息自己的精神，……但中國的繪畫卻多寫意，多草草，多遊戲性，這正是儒道『游於藝』思想的結果。到了宋代，繪畫的『遊』的性質更增強了。」<sup>24</sup>姜澄清則表示：

「中國畫學是治心、養性之學，它不外向過問社會的變革，而向內以淨化人

<sup>15</sup> 姚最〈續畫品〉，《中國書畫全書》，第一冊，上海，上海書畫出版社，2000年12月，頁5。

<sup>16</sup> (日)岡村繁譯注，俞慰剛譯，《歷代名畫記譯注，岡村繁全集》，第陸卷，上海，上海古籍出版社，2009年5月，頁133。

<sup>17</sup> 郭熙 郭思〈林泉高致〉，《中國書畫全書》，第一冊，頁497。

<sup>18</sup> 郭若虛〈圖畫見聞志〉，《中國書畫全書》，第一冊，頁468。

<sup>19</sup> 周積寅編著《中國畫論輯要》，江蘇，江蘇美術出版社，1985年8月，頁166。

<sup>20</sup> 周積寅編著《中國畫論輯要》，頁107、199。

<sup>21</sup> 何良俊〈四友齋畫論〉，《中國書畫全書》，第三冊，頁869。

<sup>22</sup> 金農〈冬心先生雜畫題記〉，《中華美術叢書》，第十一冊，北京，北京古籍出版社，1998年1月，頁18。

<sup>23</sup> 王昱〈東莊論畫〉，《中華美術叢書》，第一冊，頁61。

<sup>24</sup> 陳傳席〈中國畫研究三題〉，《二十世紀中國畫討論集》，上海，上海書畫出版社，2008年7月，頁280。

心。宋人將書法、繪畫實踐稱為『玩墨』、『墨戲』，這是全身心的投入，是極嚴肅的藝術態度，是嚴格意義的藝術觀念的覺醒。」<sup>25</sup>

這「全身心的投入」到了元·王冕進一步給予更清晰的描述，彭修銀就表示：「王冕在理論上給墨戲作出精彩的概括：『墨戲，發墨成形，動之於興，得之於心，應之於手。』又說：『古人以畫為無聲詩，詩乃有聲畫，是以畫之得意，獨詩之得句，有喜樂憂愁而得之者，有感慨憤怒而得之者，此皆一時之興耳』、『凡欲作畫，須寄心物外，意在筆先，正所謂有諸內必形於外也。』……石濤對墨戲進行了全面總結，石濤認為墨主要表現的是『蒙養之靈』（『墨非蒙養不靈』）即『墨』表現為畫家主觀氣質、素養等內心之靈。他是把墨與靈而多變的主觀內在的『蒙養』表達相聯繫來論述墨戲的。……從王維的墨戲意識到文同、米氏父子的墨戲之說，一直到清代石濤對墨戲的總結，其發展軌跡正展現出中國文人畫最基本的藝術精神。」<sup>26</sup>另外彭修銀更試圖以現代西方理論加以比較，他說：「伽達瑪(Hans-Georg Gadamer)從藝術經驗的關聯中去談論遊戲，而且認為遊戲就是藝術作品本身，從這一點看，伽達瑪的遊戲說更顯示出它的獨特性和創見性，而且更能說明中國文人墨戲的本質特徵。」<sup>27</sup>

然而本論文所探索的方向與莊子著重於精神上的自由是不同的，也與文人墨戲的本質有所出入。筆者企圖以心遊的自由性能在繁忙的現代都會生活裡，為創作者保有更多的心靈空間，並且落實於創作靈感的培養。藉由材質、工具、作畫

<sup>25</sup> 姜澄清著《中國繪畫精神體系》，蘭州，甘肅人民美術出版社，2007年8月，頁121。

<sup>26</sup> 彭修銀著《墨戲與逍遙：中國文人畫美學傳統》，臺北市，文津出版社有限公司，1995年9月，頁180-182。

<sup>27</sup> 彭修銀著《墨戲與逍遙：中國文人畫美學傳統》，頁186。「墨戲」真正興起於北宋末年。黃庭堅：「東坡墨戲，水活石潤，今與草書三昧所謂閉戶造車出門合轍。」（《山谷題跋》卷八）南宋米友仁承父米芾法，作雲山煙樹，濕墨點染，破線為點，連點成片，渾融而成，自稱這種不拘繩墨、脫略形跡、隨興成畫的作畫方法為「墨戲」。明代董其昌云「山水中當著意生雲，不用描染，當以墨漬出，令如氣蒸，冉冉欲墮，乃可稱生動之韻」即為「墨戲」之特點。隨著文人畫的發展，「墨戲」逐漸成為水墨寫意畫的別稱。墨戲是中國繪畫美學體系中的重要範疇，就創作主體而言，主要是指文人畫家以遊戲態度，來抒寫當下的審美意興。周積寅主編《中國畫論大辭典》，南京，東南大學出版社，2011年3月，頁18。

程序、作品形式之改變，「由外而內」地引發更多的感性體悟，進而累積更細膩、深刻的美感經驗。從「由外而內」與「由內而外」（思想、感情）的兩條心理活動路線，相互激發、延展、演化出更具時代性、深刻性的現代水墨畫之表現形式。

## 2、「筆遊理門」之「受」與「識」

藝術創作最吸引人，也最令創作者陷入焦慮的，就是創作過程裡具有某種不確定性。原因來自於人的思想、感情難免會有所起伏，尤其意識與潛意識<sup>28</sup>在相互轉變之時，創作過程就呈現較多的變數。此種情境，東西方藝術家均有所論述。中國古代的黃公望《寫山水訣》：「山水之法在乎隨機應變，先記皴法不雜，布置遠近相映，大概與寫字一般，以熟為妙。」<sup>29</sup>明·莫是龍《畫說》：「形與心手相湊而相忘」<sup>30</sup>清·原濟：

名山許遊未許畫，畫必似之山必怪。變幻神奇懵懂間，不似似之當下拜。心與峰期眼乍飛，筆遊理門使無礙。」<sup>31</sup>

清·王原祁《雨窗漫筆》：「又須于下筆時在著意不著意間。」<sup>32</sup>清·邵梅臣《畫耕偶錄》：「機趣橫生，心手相應」<sup>33</sup>清·沈宗騫《芥舟學畫編》：「筆以發意，意以發筆，筆意相發之機，即作者亦不自知所以然。」<sup>34</sup>「其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。總之，

<sup>28</sup> 潛意識：(subconsciousness) 心理學名詞。潛伏於意識狀態以下，長久不為個人所覺知，只能在催眠時追憶，或在夢境中表現。劉振強發行人《大辭典》，臺北，三民書局股份有限公司，1985年8月，頁2778。意識：(consciousness) 心理學名詞。自覺的心理活動，即對客觀的自覺反映，也就是有意識的反映。如知覺、想像等。劉振強發行人《大辭典》，頁1657。

<sup>29</sup> 黃公望〈寫山水訣〉，《中國書畫全書》，第二冊，頁762。

<sup>30</sup> 莫是龍〈畫說〉，《中華美術叢書》，第16冊，頁306。

<sup>31</sup> 原濟〈大滌子題畫詩跋卷一·題畫山水〉，《中華美術叢書》，第十五冊，頁18。

<sup>32</sup> 王原祁〈雨窗漫筆〉，《中國書畫全書》，第八冊，頁710。

<sup>33</sup> 周積寅編著《中國畫論輯要》，江蘇，江蘇美術出版社，1985年8月，頁115。

<sup>34</sup> 沈宗騫〈芥舟學畫編〉，《中國書畫全書》，第十冊，頁558。

意在筆先者，定則也；趣在法外者，化機也。」<sup>35</sup>

我們從以上所言如「隨機應變」、「形與心手相湊而相忘」、「變幻神奇懵懂間」、「筆遊理鬥」、「在著意不著意間」、「心手相應」、「筆意相發」、「落筆條作變相」都在描述創作過程裡所潛藏著許多變數。石濤在《畫語錄·尊受章》表示的更清楚：「受與識，先受而後識也。識然後受，非受也。」<sup>36</sup>韓林德認為：「在主體對客體(外境)感知……感官對事物的感知（『受』）在先，而思維（『識』）這一高級心理現象是在感知（『受』）所獲得的感性認識的基礎上產生的。如若囿於成法，持一定之見（『識』）去感知事物那是不可能得到真實感受的。」<sup>37</sup>顯然石濤所謂「筆遊理鬥」也與「先受而後識」的感知順序相似，在作畫時利用潛意識較多的「筆遊」率性而行，來探索新的美感元素，之後再來進行「理鬥」，即運用個人積累豐富之畫學來收拾整理畫面，如此相互延展，故石濤的山水形式變幻神奇。

西方學者對此亦有其深刻的研究，如豪澤爾曾言：「只要創作過程尚未完成，主觀因素和客觀因素就會處於運動的辯證關係之中；這就是說，一方產生的每一種變化都會引起另一方面的變化。」<sup>38</sup>「藝術家開始創作的時候，他關於作品的思想在本質上是不確定的，不可名狀的，也不具有承擔義務的性質的。最初的創作活動的動力常常是某種含混的需要、多少帶點模糊的思想內容和關於形式的不定的構思。」<sup>38</sup>洪蘭在《改變是大腦的天性》的〈導讀〉提及：

我們的大腦是一直不停因外界刺激而改變裡面神經迴路的連接，大腦是環境與基因互動的產物；我們的觀念會產生行為，行為又會回過頭改變大腦的結構。

<sup>35</sup> 鄭燮〈鄭板橋集·題畫·竹〉《中華美術叢書》，第16冊，頁125。

<sup>36</sup> 原濟〈畫語錄〉，《中華美術叢書》，第一冊，頁43。

<sup>37</sup> 韓林德著《石濤與畫語錄研究》，江蘇，江蘇美術出版社，1993年6月，頁211。

<sup>38</sup> 豪澤爾著 居延安譯《藝術社會學》，臺北市，雅典出版社，1991年11月，頁102、107。

諾曼·多吉（Noman Doidge）表示：「我們的大腦就是演化來對新奇的東西起反應的。如果我們要充分感受到自己活著，我們就必須得不斷的學習。當日子或愛情變得太容易預期時，就會看起來沒有什麼可學習的，我們也會焦躁不安——這是可塑性大腦的抗議，因為我們停止學新的東西，它就沒有辦法再去執它最重要的工作——改變大腦了。」<sup>39</sup>從以上東西方相關學理的研究得知，人類的天性中就有著追求變化的基因，透過不斷的學習有助於增進個人生命的踏實感。如果以這個角度檢視個人藝術創作形式的變化過程，不也是自我凝視生命歷程的最佳方式之一？

## （二）「遊」與西方藝術創作

### 1、遊戲之本質

劉紹瑾曾言：「除克羅齊外，席勒、斯賓塞的『遊戲』說，也與莊子從『忘』到『遊』的人生所體現出來的純藝術精神有相通之處。」<sup>40</sup>席勒（J. F. C. Schiller）更提出：

只有當人在充分意義是人的時候，他才遊戲；只有當人遊戲的時候，他才是完整的人。<sup>41</sup>

赫伊津哈則表示：「正是樂趣這個成分構成遊戲的本質特徵。」<sup>42</sup>米哈里·契克森米哈賴說的更妙：「自我藉著忘我的行動而擴展。」<sup>43</sup>高宣揚則說：

<sup>39</sup> 諾曼·多吉 Noman Doidge 著，洪蘭譯《改變是大腦的天性》，臺北市，遠流出版事業股份有限公司，2008年4月，頁8、167。

<sup>40</sup> 劉紹瑾著《莊子與中國美學》，長沙，岳麓書社出版發行，2007年2月，頁40。

<sup>41</sup> 席勒（J. F. C. Schiller）徐恆醇譯《美育書簡》，臺北，丹青圖書有限公司，1987年2月，頁116。

<sup>42</sup> (荷)赫伊津哈著；何道寬譯《遊戲的人：文化中遊戲成分的研究》，廣州，花城出版社，2007年8月，頁5。

<sup>43</sup> 米哈里·契克森米哈賴（Mihaly Csikszentmihalyi）著 杜明城譯《創造力》，頁138。

「通過遊戲而把形式非形式化，通過遊戲而把形式加以『解構』。在形式遊戲中，形式喪失了其本性，因為遊戲具有一種『魔力』，可以使陷于其中的一切因素，統統加以非主體化、非中心化和自我超越化。」<sup>44</sup>

莫里斯(Desmond Morris) 談到：「每一次遊戲都等於是登上了發現的旅途；發現自己，發現自己的能力和智力，發現自己周圍的世界。」<sup>45</sup>如此說來，人類真是一種好奇的動物，它們藉由發現而得到樂趣，而人類從遊戲過程裡的大大小的發現來得到樂趣，滿足了人類這項重要天性！高宣揚則表示：

「在遊戲中陷入不確定的來回運動，不僅使遊戲者完全達到精神的舒解，獲得了遊戲者自身並沒有意識到或沒有預期到的一種自由，而且這種超越了主觀預期目的新的自由，實際上將遊戲者帶進到新的天地，並為遊戲者提供在新天地開創新自由的可能性。這種自由的非預期性，正是滿足了遊戲者探索新的可能性的無止境的慾望。因此，這種自由也是一種不斷更新的自由。……在藝術創造和鑒賞活動中，人陷入了高度自由的遊戲；人作為遊戲者，既不是主體，又不是遊戲的工具，而是『陷入被動的主動』。這不是不自由的被動，而是一種透過自由的被動、又終於獲得自由的主動；是在自由的被動中冒險、並靠自身的創造重獲自由的主動。」<sup>46</sup>

這種狀態相當於人類自行設定範圍，進行自我挑戰一般，有如一場體育競賽裡，運動員於比賽過程中追求智慧、技巧、體力的自我超越，從競技裡的超越活動，達到一種人類追求極限中所產生的自由感，而且這份自由感是永遠處於一種不斷更新的自由，永遠地處於不斷的自我超越。

---

<sup>44</sup> 高宣揚著《論後現代藝術的「不確定性」》，台北市，唐山出版社，1996年10月，頁86。

<sup>45</sup> 莫里斯(Desmond Morris)著；周邦憲譯《人類動物園》，臺北，遠流出版事業股份有限公司，1990年5月，頁165。

<sup>46</sup> 高宣揚著《論後現代藝術的「不確定性」》，頁18、24。

## 2、遊戲與藝術

伽達瑪(Hans-Georg Gadamer)說：「藝術作品就是遊戲，也就是說，藝術作品是不可分離地在其表現中獲得其真實存在的。」<sup>47</sup>蔣孔陽表示：「在遊戲中，我們把感情和理智兩方面強加給我們的限制都解除了，……遊戲既滿足了感情的要求，也滿足了理智的要求；既解除了物質的束縛，也解除了道德的束縛。因此，它消除了矛盾，達到了和諧和統一。」<sup>48</sup>朱光潛曾表示：「康德把自由看作藝術的精髓，正是在自由這一點上，藝術與遊戲是相通的。」<sup>49</sup>另外在《文藝心理學》裡提出兩者重要的類似點：

「(1) 它們都是意象的客觀化，都是在現實世界之外另創意造世界。(2) 在意造世界時它們都兼用創造和模仿，一方面要沾掛現實，一方面又要超脫現實。(3) 它們對於意造世界的態度都是『佯信』，都把物、我的分別暫時忘去。(4) 它們都是無實用目的的自由活動，而這種自由活動都是要跳脫平凡而求新奇，跳脫『有限』而求『無限』，都是要用活動本身所伴著的快感，來排解呆板現實所生的苦悶。」<sup>50</sup>

以上各學理把遊戲與藝術相關性，提出許多正面的論述。

然而有更多的學者指出遊戲與藝術兩者本質上的差異，給創作者提供更具體的參考點，如卡西爾(Ernst Cassire)指出：「藝術家是自然的各形式的發現者，正像科學家是各種事實或自然法則的發現者一樣。」<sup>51</sup>奧爾特加·伊·加塞特曾

<sup>47</sup> 伽達瑪(Hans-Georg Gadamer)著；吳文勇譯《真理與方法》，臺北，南方叢書出版社，1988年4月，頁184。

<sup>48</sup> 蔣孔陽著《德國古典美學》，臺北市，谷風出版社，1987年5月，頁224。

<sup>49</sup> 朱光潛著《西方美學史》，下卷，臺北市，漢京文化事業有限公司，1983年3月，頁35。

<sup>50</sup> 朱光潛著《文藝心理學》，臺北市，漢京文化事業有限公司，1987年3月，頁233-234。不過純粹的遊戲缺乏社會性，而藝術則有社會性，它的要務不僅在「表現」而尤在「傳達」。朱光潛著《文藝心理學》，頁238

<sup>51</sup> 卡西爾(Ernst Cassire)著 結構群譯《人論》，臺北，結構群，1989年9月，頁225。

言：

藝術不是遊戲，也不是消遣……藝術是人與世界之間的溝通，它就像宗教和科學一樣，是必不可少精神活動。……藝術所塑造出來的形態就必須能夠激發我們的內在活力、引爆我們的精神能量、給予心靈無限的自由。……藝術必然傾向於用最豐富和自由的方式表現有機生命形態，藝術會不斷地嘗試捕捉真實的原始生命。<sup>52</sup>

卡西爾（Ernst Cassire）則表示：

嚴格地說來，一件藝術品的美絕不是「悠閒的」。對藝術的欣賞並不發生於一種軟化或放鬆的過程中，而是在我們全部活力的強化中。……藝術要求最高度的全神貫注。只要我們沒能全神貫注，而是追求令人愉悅的感覺和聯想的單純遊戲，那我們就無法領悟藝術品本身。……按照席勒的說法，審美觀照或審美反思，是人對宇宙採取的第一個自由態度。「欲望總是立即抓住它的對象，反之，反思則把對象移開一段距離，並且藉著使對象擺脫情慾的貪婪而使之成為反思自身不可分割的部分。」在兒童的遊戲中所缺乏的恰恰正是這種「自由自在的」、有意識的和反思的態度，這種態度就是遊戲與藝術的分界線。<sup>53</sup>

赫伊津哈認為：「（1）一切遊戲都是自願的活動。……遊戲是任何時候都可以推遲或暫停的。遊戲絕不是身體之必需或道德之責任強加於人的。遊戲從來就不是什麼任務。遊戲是在休閒中進行的，是在『空餘時間』進行的。（2）遊戲並非『平

---

<sup>52</sup> (西)奧爾特加·伊·加塞特著；莫妮妮譯《藝術的去人性化》，南京，譯林出版社，2010年4月，頁107、110。

<sup>53</sup> 卡西爾（Ernst Cassire）著 結構群譯《人論》，頁258、260。

常的『或『真實的』生活，它步出了『真實的』生活，進入一個暫時的活動領域。……但這絕不會妨礙我們以極端正經的態度去遊戲，全神貫注，全身心投入，進入狂喜的境界。(3) 其隔離性與局限性。遊戲是在特定的時間地點範圍內『進行』的。……一旦玩過之後，這個遊戲就作為一種創新的心靈形式保存下來，就成為記憶中的珍藏。(4) 遊戲創造秩序，遊戲就是秩序。遊戲給不完美的世界和混亂的生活帶來一種暫時的、有局限的完美。遊戲要求一種絕對而至上的秩序。……遊戲似乎在很大程度上屬於審美的領域，其原因也許就是遊戲與秩序的相似性。遊戲表現出美的傾向。……描繪遊戲成分的詞語：緊張、均衡、平衡、反差、變易、化解、衝突的解決等等。遊戲使我們入迷；遊戲『使人神往』、『使人神魂顛倒』。遊戲具有最崇高的屬性，……節律與和諧。」<sup>54</sup>

我們以赫伊津哈把遊戲所歸納的四點關鍵做為觀察，便可對照出藝術創作的特質，例如(1) 藝術創作不是在休閒中進行的，不是在「空餘時間」進行的，而是如鄭燮所言：「精神專一，奮苦數十年。」<sup>55</sup>(2) 藝術創作活動對於創作者而言是「平常的」或「真實的」生活，不是進入一個暫時的活動領域。(3) 藝術創作過程所獲得一種創新的心靈形式保存下來，不只是成為記憶中的珍藏，它會滲透、沁入往後的創作活動，並轉化為新的表現能量和形式。(4) 優秀的藝術創作成果不是一種暫時的、有局限的完美，而是超越時間、空間、種族、文化的隔閡，它具有強大的文化穿透性。以上所對比出藝術創作的特質就更為明晰。

### (三) 自由與創造力

從前文得知不管是藝術創作或者是遊戲，其共同目的就是自由感的追求。而羅洛·梅(Rollo May)就曾言：

<sup>54</sup> (荷)赫伊津哈著；何道寬譯《遊戲的人：文化中遊戲成分的研究》，頁 9-12。

<sup>55</sup> 鄭燮〈板橋題畫〉《中華美術叢書》，第 16 冊，頁 142。

沒有自由，就沒有靈性；沒有靈性，就沒有自由；沒有自由，就沒有自我。<sup>56</sup>

此處所談的自由有兩個面向：1、外在環境的氛圍。2、創作者的內心。當然我們不禁要思索，人為何需要自由？朱光潛於《文藝心理學》提及：

人類要求自由的活動，也是一件耐人玩味的事實。人是有生氣的。

「生氣」的定義可以說就是「自由的活動」。……亞理斯多德在「倫理學」裏說，人生的最後目的在求幸福，而幸福就是「不受阻撓的活動」。<sup>57</sup>

把「不受阻撓的活動」放入現代大都會的生活規範中顯然是會有些問題的，因為社會的公平、秩序需要依賴諸多法律規範，當然這樣的措施是不得已，社會民眾多少必然受到了壓抑。既然追求自由是人的天性之一，那我們要如何在現代都會生活中獲得自由？或許我們從立普司（Lipps）的論述裡可以獲得一些思考方向，他曾表示：

移情作用所以能引起美感，是因為它給「自我」以自由伸張的機會。「自我」尋常都囚在自己的軀殼裡面，在移情作用中它能打破這種限制，進到「非自我」裡活動，……外物的形相無窮，生命無窮，自我伸張的領域也就因而無窮。移情作用可以說是由有限到無限，由固定到自由，由無生命到有生命，由無情到有情，這是一種大的解脫。<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> 羅洛·梅（Rollo May）龔卓軍·石世明譯《自由與命運》，臺北，立緒文化事業有限公司，2006年7月，頁320。

<sup>57</sup> 朱光潛《文藝心理學》，頁231。

<sup>58</sup> 朱光潛《文藝心理學》，頁57。

黑格爾(Hegel, 1770-1831) 他在美學講義中，指明：「人的存在，是被限制，有限性的東西。人是被安放在缺乏、不安、痛苦的狀態，而常陷於矛盾之中。美或藝術，作為從壓迫、危機中，回復人的生命力；並作為主體的自由的希求，是非常重要的。」<sup>59</sup>黑格爾提到美或藝術可以「回復人的生命力」，尤其面對現代都會的生活型態中，人們處處遭受繁瑣的法律與道德規範制約，人性遭受扭曲，往往呈現冷漠、壓抑、躁鬱等等現象，身心或多或少呈現失衡。藝術此時即扮演更重要的角色——重新點燃人性的火苗並且舒緩工商社會生活所造成的精神壓力。所以創造力的產生，在某種層面也是反應人類心靈上平衡的需求。

### 三、創作理念與實踐

本文所參考的東西方藝術家之著眼點在於：首先是創作風格具有明顯的自由意識與多元藝術形式，再者是以直覺的審美方式篩選與自己較有感通的藝術家，來進行解讀與分析。以期望能在個人的創作過程之中有更深刻性、多元性的啟發。然而在解析的過程中，最終仍然因為時間、空間、種族、思想、價值……等綜合因素均不同，故較多以個人的生命體悟來進行解讀、分析。

#### （一）借古開今——東方水墨作品解讀與省思

##### 1、石濤（1642-1707）

（1）《畫語錄》語意深奧，立論引用儒、釋、道之哲理，往往呈現極具開闊性、多義性、多層次的解讀空間，往往同一則語錄，常因讀者個人創作、生活閱歷的不同，而有相當的差異。

（2）石濤的繪畫思想重點，不只是在於「一畫」！他是藉由各種表達、暗示著「一畫」在發生前的混沌狀態，才更是關鍵。

（3）石濤多感善變、隨興而發的特質，顯露出對於美感的寬容度，任何筆痕墨

<sup>59</sup> 轉引自徐復觀《中國藝術精神》，臺北，臺灣學生書局，1984年10月，頁61。

漬，都能引發他對於心性的探索，並且把點、線、面等視覺元素，逐步與微妙的人性相連結，促使理論與技法完美地結合。（圖 1）

（4）觀賞石濤的畫畫作品，均會令人感到一股勃勃的生機，他的作品裡散發出活潑、靈動、脫俗的氣息。在技法方面往往隨情性之所需而展現多元風貌，

（5）石濤在《畫語錄》裡所言，無論是對於創作本質的探索，或是創作過程的意識變化，或是靈感與技巧的微妙牽動，均有精闢論述。當神遊全文之時，總興起「活」的整體感受。

（6）石濤憑藉著書畫創作與《畫語錄》雙管齊下，在威權的封建社會裡，不斷高呼為人的自由意志「我之為我，自有我在。」<sup>60</sup>不也代表著人本意識的甦醒！



圖 1 石濤 東廬聽泉圖軸紙 190x85.6cm 年代不詳



圖 2 高劍父 鷹揚 175x195 公分

## 2、高劍父（1879-1951）

高劍父《我的現代國畫觀》文中之理論高度與他的畫作所發展的程度相較之下，呈現理論水準超越了作品的表現，此現象在歷代的藝術家裡，也並非孤例！

（1）高劍父由國際視野所形成的創作意識與理論超過美感積澱的速度？

<sup>60</sup>韓林德著《石濤與畫語錄研究》，頁 207。

(2) 積極入世的胸懷，一心一意為國家社會服務的積極態度，無形中對於個人風格上的發展造成牽絆。

(3) 個人創作體系尚未成熟，就為了因應國家情勢與民族情感上急切的需要而拼裝上路，再加上守舊團體的激烈抨擊，而顯露困窘之狀。

(4) 過多政治事務的託付而分心，難免影響創作理念與作品形式的發展。

(5) 高劍父所倡導的現代美術理念，在藝文界一路走來顛簸崎嶇，不管在理論方面或者是作品方面均呈現諸多瑕疵，但是不容否認的，一旦我們想探究華人近現代美術發展，就無法忽視高劍父曾經所做過的巨大貢獻。

(6) 高劍父所展現的，是對於繪畫創作的未知與艱困環境的挑戰，長期奮力拼搏的精神，引發觀眾對於生命奮爭性的感動與省思！雖然創作過程飽經各種挫敗與稚拙的表現。然而高劍父所指引出的，正是當時的民族思潮與大時代的脈動。它激發出民族躍動的生命力、朝氣，有著十分正面的精神指引。(圖 2)

## (二) 引西潤中——西方繪畫作品解讀與省思

### 1、保羅·克利 (Paul Klee 1879-1940)

(1) 細密的點具有安神、穩定情緒的作用，畫面裡大小色塊流露細心、安適的筆觸，顯現克利自問自答似地進入個人私密的精神領域。有如另類的宗教形式。

(2) 反覆地書寫、刻畫近似原始藝術中的樸實心境，書寫性的強烈需求，反映於簡化的形體，畫甚麼似乎已不重要！只要能滿足塗抹、刻畫的感性遊走，即是克利所追求的。物體的造型早已被克利分解萃取。一點一線充分地流露出作者與材質間，寧靜而相互傾聽與對話，朦朧般的色塊襯托出線條質感的豐富性。在舒緩的節奏中記錄了作者當時自得其樂之境。

(3) 色塊的佈置、組合，顯示克利的創作態度是具有規範性、原則性，仍然是立足於人類共通的視覺心理之基礎上，而在他的內心中更有著浪漫、騷動的渴望並具有塗鴉的強烈傾向，以抒發內心不安的能量，但是線條裡少了一點野性，

而多了童趣的嚮往，所以作品中所書寫的粗壯線條，也仍然保有一種儒雅與矜持。

（4）其作品均表明欲在諸多流派、主義之中，找到屬於個人的符號元素，而不願依附於任何一方，他更重視自己真切的感受，自己走自己的路，所有的主義或潮流只是輔助思辨的素材而已。

（5）以黑為底再配以鮮明的色線，是他情不自禁的偏好，或許幽微、神祕永遠無法解透的精神領域，讓克利深深著迷，黑底的色線有如靈光般的神祕生物，似乎不斷向人們透露言語無法說明的隱喻。無法直譯的語彙（色線），因為黑暗的籠罩而呈現，有如遠方傳來悠遠、嘹亮的歌聲。黑水中金黃色、紅色的水中生物，搭配著藍綠色的水中植物、水紋，分外有精神，像是久遭禁錮後脫逃的生物，豈是興奮、快活而已！（圖 3）

（6）克利不願過度描寫外在形象，而企圖呈現某種未完成感，以誘導觀者自行進入他所安排的幻境，這已不只是技巧問題，而是一種綜合個人信仰、人生價值所建構的膽識與眼光所培養出來的審美判斷力。

（7）多元技法與材質的嘗試，連帶活化、擴充了個人的審美感知領域。我們可以從作品與作品之間的色系、肌理、質感、點線等等各方面所作對比性的表現，隱含著時時顛覆自我的企圖心。不斷追求「從新開始」，以測量自己的意識領域，



圖3 金魚1925年水彩、油彩、紙裱厚紙 49.6x69.2  
cm漢堡美術館藏

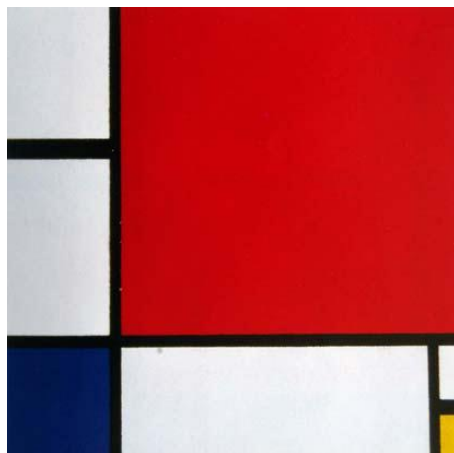


圖4 蒙德里安 紅、藍、黃 1930 年 畫布  
油彩 51x51cm

他是美感的開拓者、心靈的遊子，克利應該是當之無愧！

## 2、蒙德里安（MONDRIAN 1872—1944）

（1）蒙德里安曾經說：「時代意識決定了藝術表現形式，而藝術表現形式也反映出了時代意識……」、「他會感到城市比大自然更靠近自己，也比大自然更能令人產生審美的情趣。因為在大城市裡，自然界始終受到人的精神控制與調節……大城市的美，更像是數學般的精確表現，因此，城市是未來藝術家的數學氣質得以發展的地方，也就是新風格的誕生之處。」<sup>61</sup>（圖4）這點主張讓我們警覺到，人類的美感與直覺是可以被重新塑造的，也就是說藝術創造的直覺力是可以不斷提昇與調整的。王世德在《美學辭典》中提到：「人不僅在實踐活動中不斷改變世界，認識和創造美的形式，而且也造成能感受形式美的眼睛和欣賞音樂的耳朵。這種感官的人化和對象的人化是一切審美活動發生的前提和根據，當然也是對形式進行審美的根據。」<sup>62</sup>

（2）蒙德里安逐漸探測出跨越不同種族文化的差異，而展現人類共通的心象圖譜。蒙德里安所採取的方式可以從早期的風景寫生並著重筆觸的表達，慢慢發展為晚期的抽象並且平塗的形式，他幾乎刪除了個人瞬間的情緒起伏的筆觸與物象，而代之以矩形的色塊與平直的黑線，呼應了作者個人較傾向理性化、結構化的追求。我們可以從他創作中的草圖裡觀察蒙氏不斷塗改、修正畫面中的空間，以追求整體畫面之均衡感。蒙德里安認為：

「只有脫離所有的物象，才能得到一種新的現實圖象，這種新現實會

<sup>61</sup> 許麗雯總編輯《巨匠美術週刊·蒙德里安》，第90冊，臺北，錦繡出版社，1994年2月，頁1、16、28。

<sup>62</sup> 王世德主編《美學辭典》，臺北，木鐸出版社，1987年12月，頁41。

失去其物質性，取得內在的真理。……實際上，心靈的描繪，永遠也不可能以客觀世界的雜亂無章來替換。同樣地，心靈的描繪並不只在取得純淨與和諧，還需要克服激情狀況下所強加出的形體，……。」<sup>63</sup>

他又表示：「直覺——藝術中最有力的品質。它在過去幾百年內保存了真正的造型。在我們的時代，現代人有意識的直覺把造型從每一種不純的狀態中解放了出來。」<sup>64</sup>蒙氏認為人文精神，就是需要依靠藝術家，穿越種種外在表象的迷障，直取具感動力的創作元素。

### （三）、實踐原則—材質、筆墨、色彩、遊戲

#### 1、材質

回收紙漿的再創作，是此次創作的探討重點之一。而引發這次對於紙漿的研究動機的原因有下列數點：

- （1）作畫的工具發展到極精緻之時，也有可能對於創作活動構成某種程度的干擾與制約。
- （2）面對以往廢紙的處理，心裡總有著莫名的不安。
- （3）筆者長期的平面的操作，總想調整另類的創作模式，藉以重新拓展不同的審美角度與作品的表現方式。
- （4）從用具到裱畫裝框，創作行為可否降低對經費的依賴與制約？可不可以有別的表現方式？

在進行紙漿創作的過程裡，的確也逐漸擴大了個人原有的思維面向，也開始留意側重材質創作的中外藝術家，如台灣的劉國松（圖 5）對於紙纖維材質的研究與發展，袁金塔（圖 6）與洪根深（圖 7）的綜合媒材表現，均起了先導

---

<sup>63</sup> 許麗雯總編輯《巨匠美術週刊·蒙德里安》，第 90 冊，頁 32。

<sup>64</sup> 徐沛君編著《蒙德里安論藝》，北京，人民美術出版社，2002 年 1 月，頁 34。

的作用。陳心懋就提到：



圖 5 劉國松 雪淹五彩池:九寨溝系列之六十一  
水墨綜合媒材 71.8×101.3cm 2004



圖 6 袁金塔 換人座 水墨綜合媒材  
150 ×105.5cm 1996

「用現代藝術的構成方法去研究、解讀傳統文化，運用於實踐。這樣，在掌握了傳統紙媒材的運用以後。也加深了對傳統文化的內涵、精神與形式的了解。」<sup>65</sup>

所以回到材質更早先的素樸階段，或許也能開啟更多個新的視野。

「梁銓對自己的作品如是說：『有人表現筆，有人表現墨，我嘗試來表現紙。中國的紙特有的包容、恬靜、清雅和脆弱……我把撕碎的紙片再組合起來，在上面用水墨、用色，加以絲網印刷、油畫棒等各種想得出的技法加以綜合創造，力求表現出一種精緻清晰，講究承傳起合的整體……沒有統一的視點，畫面是多重的，符號、碎紙片像一些警句，寓言一樣懸浮在紙片的王國中。』梁銓作品的主題，表面看來是紙，其實是他對水墨畫內涵的一種理解，這種理解是依托了中國

<sup>65</sup> 陳心懋著《綜合繪畫——材料與媒介》，上海，上海書畫出版社，2005年1月，頁75。

特色的媒介——宣紙和墨，用構成的方法表現出來。」<sup>66</sup>的確宣紙、棉紙、……等等柔性紙張是東方繪畫藝術的一大特色！由於身段柔軟，故具備更多元性、延伸性的表現力。（圖 8）



圖 7 洪根深 山水幾何系列 -14  
水墨綜合媒材 135×69cm 1999



圖 8.梁銓 筆記宣紙彩墨拼貼 48×37cm 2001



圖 9 仇德樹 裂變 綜合媒材 121× 241cm 2004

「仇德樹說：『宣紙與筆墨的結合綿延於中國傳統畫史、但宣紙這種本身極有特色的媒材，卻沒有得到徹底的展現。它潔白如銀，經打磨、刮、擦、撕，可

<sup>66</sup> 轉引自陳心懋著《綜合繪畫——材料與媒介》，頁 80。

以體現一種其他任何材料無以比擬的浮雕之美。』……他的出發點與梁銓有相似之處，都是要表現作者個人對傳統紙媒材的領悟與理解，紙媒材表面看來是作品表現的目的，但對這種媒材的選擇與表達還是基於對中國精神氣質的認識。」<sup>67</sup>

（圖9），「對中國精神氣質的認識」尤其宣紙的紙質透氣、柔軟、細緻、潔淨……的確與西方大異其趣。

## 2、筆墨

從歷代對筆墨的美感界定，往往是伴隨著時代族群結構發生變化之際，尤其五四運動之後所進行的一連串論爭，也大致是如此類似結構。時至今日二十一世紀仍然不斷有針對筆墨所作的討論活動，或許是面對科技與全球化的時代，民族、國家彼此之間文化的互動快速而頻繁，遠遠超過以往任何一個時代，促使筆墨摻雜了民族情感、美感價值、民族尊嚴、文化產業、形式類別……交揉在一起，亦顯得某種程度的急切性。尤其在探討東西方的藝術形式比較，往往被列為最後一項重要的判讀指標。

吳冠中表示：「情思在發展，作為奴才的筆墨的手法永遠跟著變換形態，無從考慮將呈現何種體態面貌。也許將被咒罵失去了筆墨，其實失去的只是筆墨的舊時形式。真正該反思的應是作品的整體形態及其內涵是否反映了新的時代風貌。」<sup>68</sup>張仃則認為：「人們看一幅中國畫，絕對不會止於把線條（包括點、皴）僅僅看作造型手段，他們會完全獨立地去品味線條（包括點、皴）的『筆性』，也就是黃賓虹所說的『內美』。他們從這裡得到的審美享受可能比從題材、形象甚至意境中得到的更過癮。這就是中國畫在世界上獨一無二的理由，也是筆墨即使離開物象和構成也不等於零的原因。……本體筆墨，肯定有一些經由民族文化

<sup>67</sup>陳心懋著《綜合繪畫——材料與媒介》，上海，上海書畫出版社，2005年1月，頁81。

<sup>68</sup>吳冠中〈筆墨等於零〉《朵雲·關於筆墨的論爭》，54集，上海，上海書畫出版，2001年7月，頁102。

心理反復比較、鑒別、篩選，並由若干代品格高尚、修養豐厚、悟性極好、天分極高而又勤奮練習的大師反復實踐、錘煉，最後沉澱下來的特性。這些特性成為人們對筆墨的藝術要求。」<sup>69</sup>宗白華曾言：

「中國畫裡的空間構造，……是一種抽象的筆墨表現……一種類似音樂或舞蹈所引起的空間感型。……中國的書法本是一種類似音樂或舞蹈的節奏藝術。它具有形線之美，有情感與人格的表現。它不是摹繪實物，……而保有暗示實物和生命的姿式。」<sup>70</sup>

石守謙就提及：「筆墨意義何在的問題，實不止是藝術問題而已，更重要的還在於其考慮亦意味著論者對整體文化情勢未來趨向的規劃(或臆測)。換句話說，畫家的選擇或論者的判斷，一方面是對當下的因應，另一方面是對未來的規劃。這雙向的思考共同構成筆墨意義的轉化，兩者缺一不可。由這個角度來回顧近年來中國繪畫界在筆墨問題的再一次爭論，便可覺察到其症結實在於文化新情境的出現。」<sup>71</sup>

那麼當前面對筆墨，如何在回顧與前瞻上有較明確的態度？或許可從以下幾點切入：

- (1) 體察時代思潮與價值觀，因為全球性的政治、經濟、文化正迅速交流整合。因為不同的思潮與價值觀就會衍生出不同的審美趨勢。
- (2) 新的審美意識往往來自理性（意識覺醒）或感性（直覺誘發）兩者交互發展而成。尤其感性（直覺誘發）得仰賴藝術家的發掘。
- (3) 異國文化之間的相互感性吸引、藝術感通之後的相互學習，彼此激盪尋

---

<sup>69</sup>張仃〈守住中國畫的底線〉《朵雲·關於筆墨的論爭》，54集，頁107。

<sup>70</sup>宗白華〈中西畫法所表現之空間意識〉《近代中國美術論集》，4集，何懷碩主編，臺北，藝術家出版社，1991年6月，頁4。

<sup>71</sup>石守謙〈中國畫筆墨的現代困境〉《朵雲·關於筆墨的論爭》，54集，頁44。

找到共同的感動元素。例如馬哲威爾、米羅（圖 10）、蘇拉吉、克利……。

（4）民主時代裡的大眾文化所形成的美感取向，畢竟是較為通俗性，故最後仍然得藉助於專業的學門，才能有深刻性與前瞻性的發展。

（5）建立筆墨素養的學習過程，應著重較明晰的鑑賞性教學，因為欣賞者有如土壤，而創作者有如生長的植物，兩者方能構成筆墨的發展條件。

以上所言，乃是對於筆墨的思辨與實務探討，希望能有比較明晰的發展方向。



圖 10 米羅 女人與鳥 油畫 162x130cm 1964



圖 11 馬諦斯 克里奧爾的舞者 剪貼畫 205x120cm 1950

### 3、色彩

色彩具有強大的表現力，或許用色的選色能力是來自某種直覺，更屬於潛意識的吐露，在個人創作的經驗裡，如果沒有搭配恰當的顏色，就有一種未完成的感覺，就覺得作品的表現不夠暢快！這的確是一個非常值得探索的領域。

馬蒂斯（圖 11）就曾說：「某些畫家對色彩的了解是以本能感情，以及他們的感覺的不變類比為根據。研究這些畫家的畫，可以在某些方面明確一些色彩的

法則，並擴大目前所通用的色彩理論的界限。」<sup>72</sup>尤其是色彩，是一種“解放”。解放——這是擴大虛擬性界限，是以新的世代的成就替代舊的表達手段。」他又說：「色彩不是用來模仿自然的，它是用來表達我們自己的感情的。」<sup>72</sup>另外李澤厚在《美的歷程》也提到：「色彩是更原始的審美形式，這是由於對色彩的感受有動物性的自然反應為直接基礎，線條則不然，對它的感受、領會、掌握要間接和困難得多，它需要更多的觀念、想像和理解的成份和能力。如果說，對色的審美感受在舊時器的山頂洞人便已開始；那麼，對線的審美感受則要到新石器製陶時期中。」<sup>73</sup>顯見人類對於色彩的感受力在人類進化過程裡，是很早就擁有的能力。在創作的過程裡，不同色彩之間的交互堆疊，過程中是一連串感性的探索之旅，不同顏色之間的色相、明度、彩度、面積、形狀均有心理上各種微妙的平衡關係。康定斯基就說：

「色彩的調子和聲音的調子一樣，結構非常細密，它們能喚起靈魂裡的各種感情，這些感情極為細膩，非散文能表達出來。當然，每種顏色總能找到一些語言來表達，但總是意猶未盡。這些不能用語言表達的東西並不是累贅，而是色彩存在的核心。」<sup>74</sup>

這段論述形容得非常貼切，也間接地傳達出各種藝術類別，各有其深邃之處與不可被取代性！

#### 4、遊戲

席勒（J. F. C. Schiller）則表示：

---

<sup>72</sup> 李黎陽編著《馬蒂斯論藝》，北京，人民美術出版社，2002年2月，頁114、120、121。

<sup>73</sup> 李澤厚著《美的歷程》，臺北，蒲公英出版社，1986年8月，頁27。

<sup>74</sup> 康定斯基著 查立譯《論藝術的精神》，中國社會科學出版社，1987年，頁55。

如果人在滿足他的遊戲衝動的這條道路上去尋求人的美的理想，那麼人是  
不會迷路的。<sup>75</sup>

所以每當個人的創作活動陷入低潮之時，總有以上的聲音提醒著自己，常常就能走出思考的盲點，而轉換為另一種新的創作活力。艾倫·南格 (Ellen J. Langer) 認為：「對多數人來說，『處於新的脈絡之下就會產生新的能量』這種情況就是他們所熟知的『恢復元氣』」另外他又提出一個值得思考的現象：「『玩樂』幾乎都是在用心進行。在玩樂過程中，人們會冒險並專心投入。……在玩樂當中，沒有理由不去冒險。事實上，若是少了風險，玩樂中那種支配一切的快感就會消失。」<sup>76</sup>的確「冒險並專心投入」兩者一樣適用於藝術創作，是一體兩面互為表裡的，因為真正的創作行為，必定來自專注的心志。所以遊戲裡的那份專注感，也是個人在創作活動中經常用來檢視、調整自己的參考座標。當然由前文的論述可知，藝術創作過程與遊戲在本質上是有很大的差異。

## 四、作品解析

(一) 臺北幻境 尺寸：(43x58 cm) x2 素材：紙漿、彩墨 年代：2008

理念思維：

在平日工作繁忙之中，人的意識有時候是處於一種莫名的情境，並非想要明確訴說什麼，個人的邏輯或是理性思維是停擺的狀態。偶有衝動想抒發甚麼，於是有人便哼著隨興的聲調、有人便動手做點東西，以平衡某種情緒。這組作品便是在這樣的情境中引發的。

<sup>75</sup> 希臘人是在奧林匹克運動會進行力量、速度、靈巧的非流血競賽中以及才能的高尚競技中才感到歡欣，而羅馬人卻對被殺死的角鬥士或他的利比亞對手的決死角鬥感到快慰，我們由這唯一特徵就可以理解，為什麼我們不從羅馬那裡尋求維納斯、朱諾和阿波羅的理想形象，而卻要從希臘那裡來尋求這些形象。席勒 (J. F. C. Schiller) 徐恆醇譯《美育書簡》，頁 115。

<sup>76</sup> 艾倫·南格 (Ellen J. Langer) 著 謝伯讓、高意涵譯《用心法則》，臺北，木馬文化事業股份有限公司，2007 年 12 月，頁 160、169。

內容形式與技法：

作品呈現大都會夜間的景觀，夜間招牌形成垂直與水平的色光交錯，長久以來已經內化為我們的美感經驗。先用紙漿塑形以製造凹凸的底紋，另外在中央刷塗色塊，反覆堆疊、修改、調整的方式進行，色彩的表現則採用黑色的墨底來襯托色線、色面，以取得厚重的色感並且達到強烈的夜間視覺效果。



圖一 臺北幻境 尺寸：(43x58 cm) x2 素材：紙漿、彩墨 年代：2008

(二) 超級部落 尺寸：(43x58 cm) x3 素材：紙漿、彩墨 年代：2008

理念思維：

長期從事書畫創作的過程中，內心總是存有著某種不安，這種心情一直未曾消失過，那就是使用過的廢紙該如何處理？只是當吸水紙？在一次機會中參觀了紙博物館之後，心中有了曙光，那就是自行回收廢紙進行再創作。如此一來既環保又安心，這點對於個人的創作活動具有莫大的意義！也間接地表達任何物質均有其用處，這點或許是深受來自童年惜物習慣的影響吧。

內容形式與技法：

追求在不平整的材質上作畫，是受到岩畫、漢代畫像磚、摩崖書法的啟示。造型則取自生活周遭觸目所及的植物，尤其是馬路邊的野花野草，它們蘊含著旺盛的生命力，往往是一般人所忽視的。本作品具有遠離主流價值與流行風潮的象徵意義。任何植物均有它的一片天，而且無貴賤之分，各憑本事發展自我，故展現欣欣向榮之生命力。以廢紙加水放入果汁機中打成紙漿，再塑形晾乾即可使用，本組作品利用高彩度之原色，取得強烈的視覺張力。框內的植物造型儘量簡化、單純化，以方便書寫的進行。筆墨的表現是重點之一，尤其金石趣味的線性質感更是追求的方向。



圖二 超級部落 尺寸：(43x58 cm) x3 素材：紙漿、彩墨 年代：2008

(三) 秘戀 尺寸：43x58cm 素材：紙漿、彩墨 年代：2008

理念思維：

在百家爭鳴的當代藝術氛圍裡，自己內心逐漸浮現一個想法，就是再回歸更素樸的操作吧！藉由工序的改變、材質的重新面對，從創作過程中再去發現自己！期待人與材質接觸的過程裡，捕捉新的美感線索。再嚴謹的論述，仍然無法真正取代創作活動中那親身感知與無心插柳的奇妙過程。

內容形式與技法：

本件作品刻意保留紙漿的底色，以預留光線元素的參與空間，作品展示中的照明安排亦是另一趣味，近年風行的咖啡下午茶之視覺印象，咖啡、甜點的滋味，不知不覺地在創作過程裡不經意地流露出來。塑形的紙漿刻意製作出半浮雕的基底，經過一段時間，再回頭審視，以直覺的方式塗上色與線。期待在幾何的色塊中，利用對比、強弱、剛柔、橫豎、方圓、大小來呈現抽象的感性。在過程裡顯露出個人性的寫意與自在。



圖三 秘戀 尺寸：43x58cm 素材：紙漿、彩墨 年代：2008



圖四 清遠 尺寸：48x59cm 素材：宣紙、水墨 年代：2008

（四）清遠 尺寸：48x59cm 素材：宣紙、水墨 年代：2008

理念思維：

本作品是對水墨與宣紙之材質的再認識，藉由蒙德里安的啟示，改變了自己以往的作畫程式並且擴大自己原有的審美範疇。但是筆者的創作理念與蒙氏所不同之處有：

1. 追求以水墨在宣紙上的書寫情調與意境。
2. 線性質感特別著重於摩崖書法的逸趣表現。
3. 取材自台灣田野景觀，並加以個人主觀之延伸。
4. 不同於吳冠中

傾向繚繞、隨意之線條，也不同于蒙氏較偏向冷硬的方直線性。

內容形式與技法：

以台灣田野景觀裡交錯縱橫的田埂為視覺元素，藉由觀察各種不同的農作物，以豐富點、線、面的質感，並利用小水塘與水田的留白穿插其間，調節整體的節奏與疏密。

（五）吟風 尺寸：180x59cm 素材：化學纖維、水墨 年代：2005

理念思維：

在陽明山的濕冷濃密的叢林裡漫步，雲霧靜悄悄地環抱身旁的枝葉，它們瞬間都罩上一層神秘又迷離的紗，在蒼茫迷濛的場域裡，往往最靠近身旁的植物才能展現它的色彩，尤其是幾乎灰、黑、白的背景中，所襯托出來高彩度的枝葉，時時令人驚喜與讚嘆！在雨水的滋潤下，它們是那麼鮮活又充滿自信地伸展身軀，昂揚於荒野之中。

內容形式與技法：

作品採用「非衣」的形式，縱式畫面結構最能展現類似宗教性的情懷，並有種激昂奮起的衝動，尤其外張的雙袖更有著擁抱的象徵！搭配舒展的枝葉更強化了上述的精神力量。黑、白、紅

的主色調具有蠻荒原始的氣息，再搭配淡淡的藍綠襯底，虛實黑白的相互滲透，



圖五 吟風 尺寸：180x59cm 素材：化學纖維、水墨 年代：2005

藉由濕中濕的暈染來增強畫面的感染力，右下方以潑墨的反復堆疊方式取得，發揮實中帶虛的穩定畫面之效果，畫面裡的枝葉利用線性的寬窄、長短、曲直、粗細、疏密等方法傳達一種山林裡的韻律與節奏。

## 伍、結論

### （一）創獲心得與表現價值

1、藉由材質的改變，可以重新調整個人習以為常的作畫步驟，在面對一種陌生的工具，更能激發出另一種生命力，它能逼現作者用不同以往作畫的專注態度。

「胸無成竹」的創作方式，往往可以激盪出平日未曾思考過的面向，從創作過程中再去探索自己！期待人與材質接觸的過程裡，捕捉新的美感線索。

2、逆光所營造出來的神秘氣氛是探索的主要方向，專注於表現厚薄雲霧中所呈現穿透性的光。它具有含蓄溫潤的氣質。

3、重新體察紙張形成前的原初狀態，重回原點再出發，享受人與植物纖維之間的意念遊走，柔、渾沌是紙漿在過程中的現象之一，而水是推動發展的媒介，水之妙、水之德，它的無形甚至是氣韻的另類觀察。

4、單純化的幾何結構，摒除說明性的描寫方式，技巧性選擇較樸實單純的筆墨，遊走於宣紙上所呈現的線性趣味。

5、不斷洗滌是一個明確的需要，在創作的過程中，就有著從上往下刷的衝動，或許這種反覆的肢體需求，具有某種近似宗教的情愫，也許即是不斷自我救贖、滌清、化解的潛意識。

### （二）省思與展望

「筆遊理門」可說是石濤在墨戲的基礎上，更加正視創作過程裡「變幻神奇懵懂間」之潛意識所湧現的創作能量，對於現代水墨的發展具承先啟後之地位。它從根本上表明了藝術創作的嚴肅性，因為「理門」的過程即是偏重人文精神的

追求。

「心遊」在忙碌的現代生活中具有讓人的緊張意識放鬆並且釋放個人的創造力，它更可以扮演藝術創作者陷入迷途時的指南針，但是它尚未能滿足現代人對於藝術創作的期待。藝術創作者自己扮演雙面人或是多面人的角色，經常在感性、幽微、神祕與理性、客觀的人性表裡來去穿梭，這是藝術創作者所必須面對的磨難與恩寵！美國的 Joel Fisher 提到：「當我們沉浸在單一文化中時，很多事情就會被忽略。」<sup>77</sup>在創作活動中，經由理性與感性的反復辯證與創作活動來擴展人類的意識層面。回顧古今中外的藝術家不都是在人性的領域上有所新的關注和表現，正如在人類情感、意識的邊界上，矗立一座座高低不一的燈塔照亮著人性，所觀測的區域大小與方向各有不同，它們共同引領著人類繼續探索深邃幽微的精神領域。

另一方面筆者也警覺到情感在創作中所扮演的角色。日本音樂家久石讓就提及：「情緒並非感性的主軸，這點千萬不能搞錯。我深切的了解，若要確實且持續不斷地創作大量的曲子，就不能任由自己受情緒影響。」<sup>78</sup>因為能一輩子的進行創作活動，往往是建立在一種信念之上。對於藝術家的創作熱情從何而來？如何堅持其一生？馬赫(Ernst Mach)就曾言：「我們沒有能力以時間來測量事物。相反的，時間是一種抽象概念，我們想要認知到時間，唯有透過事物的改變。」<sup>79</sup>人類在面對生命的虛無感，其中的方式之一，就是追求個人生命經驗的不斷調整與擴展，方能產生踏實感，而個人生命的密度與質感或許可以從不斷誠懇與深刻性的創作活動中獲得一點點慰藉吧！

<sup>77</sup> 崔雅雲編輯《紙與光的交會》，臺北，財團法人樹火紀念紙文化基金會，2001 年 12 月，頁 100。

<sup>78</sup> 久石讓著何啟宏譯《感動，如此創造》，臺北，麥田出版，2008 年 6 月，頁 18。

<sup>79</sup> 艾倫·南格(Ellen J. Langer)著謝伯讓、高慧涵譯《用心法則》，臺北，木馬文化事業股份有限公司，2007 年 12 月，頁 43。

## 參考書目

- 朱光潛《文藝心理學》，臺北，漢京文化事業有限公司，1987 年3 月。
- 李澤厚著《美的歷程》，臺北，蒲公英出版社，1986 年8 月。
- 葉朗主編《現代美學體系》，臺北，書林出版有限公司，1996 年3 月。
- 徐復觀《中國藝術精神》，臺北，臺灣學生書局，1984 年10 月。
- 敏澤著《李贄》，臺北市，萬卷樓圖書有限公司，1978 年9月。
- 高劍父《我的現代國畫觀》，臺北，華正書局，1989 年9 月。
- 周積寅編著《畫論輯要》，江蘇美術出版社，1993 年10 月。2
- 韓林德《石濤與畫語錄研究》，江蘇美術出版社出版，1993 年6 月。
- 黃錦鉉注釋《莊子讀本》，臺北，三民書局股份有限公司，2002 年6 月。
- 馬自毅注譯《新譯人間詞話》，臺北，三民書局股份有限公司，2005 年10 月。
- 盧輔聖主編《中國書畫全書》上海，上海書畫出版社，2000 年12 月。
- 輔聖主編《朵雲·關於筆墨的論爭》，54 集，上海，上海書畫出版，2001 年7 月。
- 周啟成等注譯《新譯昭明文選》，臺北市，三民書局股份有限公司，2007 年11 月。
- (日)岡村繁譯注，俞慰剛譯，《歷代名畫記譯注，岡村繁全集》，第陸卷，上海，上海古籍出版社，2009 年5 月。
- 黃賓虹 鄧實編《中華美術叢書》，20 卷，北京，北京古籍出版社，1996 年7 月。
- 許麗雯總編輯《巨匠美術週刊》，100 冊，臺北，錦繡出版社。
- 王世德主編《美學辭典》，臺北，木鐸出版社，1987 年12 月。
- 陳心懋著《綜合繪畫——材料與媒介》，上海，上海書畫出版社，2005 年1 月。
- 何懷碩主編《近代中國美術論集》，6 集，臺北，藝術出版社，1991 年6 月。
- 錢穆著《論語新解》，臺北市，東大圖書股份有限公司，1988 年4 月。
- 陳望衡著《中國古典美學史》，上卷，武漢，武漢大學出版社，2007 年10

月。

- 劉紹瑾著《莊子與中國美學》，長沙，岳麓書社出版發行，2007年2月。
- 余秋雨著《余秋雨 臺灣演講》，臺北市，爾雅出版社有限公司，1998年1月。
- 姜澄清著《中國繪畫精神體系》，蘭州，甘肅人民美術出版社，2007年8月。
- 彭修銀著《墨戲與逍遙：中國文人畫美學傳統》，臺北市，文津出版社，1995年9月。
- 申荷永著《心理分析：理解與體驗》，北京，生活·讀書·新知三聯書店，2004年7月。
- 李鑄晉著〈水墨畫與現代水墨畫〉《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄》，臺中市，臺灣省立美術館，1994年8月。
- 陳傳席〈中國畫研究三題〉，《二十世紀中國畫討論集》，上海，上海書畫出版社，2008年7月。
- 張世宗著〈游藝學－傳統童玩與現代兒童〉，《西班牙玩具特展= Toys from Spain,》，臺北市，國立歷史博物館編輯委員會編輯，2006年6月。
- 馮其庸 鄧安生纂著《通假字彙釋》，北京，北京大學出版社，2006年3月。
- 王延林編著《常用古文字字典》，上海，上海書畫出版社，1987年4月。
- 劉振強發行人《大辭典》，臺北，三民書局股份有限公司，1985年8月。
- 朱立元主編《美學大辭典》，上海，上海辭書出版社，2010年1月。
- 周積寅主編《中國畫論大辭典》，南京，東南大學出版社，2011年3月。
- 高宣揚著《論後現代藝術的「不確定性」》，台北市，唐山出版社，1996年10月。
- 何恭上著《現代繪畫叢談》，臺北市，藝術圖書公司，1977年8月。
- 蔣孔陽著《德國古典美學》，臺北市，谷風出版社，1987年5月。
- 朱光潛著《西方美學史》，下卷，臺北市，漢京文化事業有限公司，1983年3月。

- 崔雅雲編輯《紙與光的交會》，臺北，財團法人樹火紀念紙文化基金會，2001年12月。
- 席勒（J. F. C. Schiller）徐恆醇譯《美育書簡》，臺北，丹青圖書有限公司，1987年2月。
- 周憲著《走向創造的境界－藝術創造力的心理學探索》，南京，南京大學出版社，2009年1月
- (西)奧爾特加·伊·加塞特著；莫婭妮譯《藝術的去人性化》，南京，譯林出版社，2010年4月。
- (荷)赫伊津哈著；何道寬譯《遊戲的人：文化中遊戲成分的研究》，廣州，花城出版社，2007年8月。
- 豪澤爾著 居延安譯《藝術社會學》，臺北市，雅典出版社，1991年11月。
- 羅洛·梅（Rollo May）龔卓軍·石世明譯《自由與命運》，臺北，立緒文化事業有限公司，2006年7月。
- 卡西爾（Ernst Cassire）著 結構群譯《人論》，臺北，結構群，1989年9月。
- 米哈里·契克森米哈賴（Mihaly Csikszentmihalyi）著 杜明城譯《創造力》，臺北，時報文化出版企業股份有限公司，2006年11月。
- 諾曼·多吉(Norman Doidge) 洪蘭譯《改變是大腦的天性》，臺北，遠流出版事業股份有限公司，2008年4月。
- 莫里斯(Desmond Morris)著；周邦憲譯《人類動物園》，臺北，遠流出版事業股份有限公司，1990年5月。
- 伽達瑪(Hans-Georg Gadamer)著；吳文勇譯《真理與方法》，臺北，南方叢書出版社，1988年4月。
- 艾倫·南格(Ellen J. Langer)著 謝伯讓、高慧涵譯《用心法則》，臺北，木馬文化事業股份有限公司，2007年12月。
- 李黎陽編著《馬蒂斯論藝》，北京，人民美術出版社，2002年2月。

- 康定斯基著 查立譯《論藝術的精神》，中國社會科學出版社，1987 年。
- 久石讓著 何啟宏譯《感動，如此創造》，臺北，麥田出版，2008 年6 月。
- 徐沛君編著《蒙德里安論藝》，北京，人民美術出版社，2002 年1 月。

