

試析蘇峰男皴法研究論述與其創作之呈現

A tentative analysis of research statement on Su Fung-Nan's painting methods of object texturing, and the presentation of his artwork creations

楊企霞

Yang, Chi-Hsia

臺北海洋科技大學兼任助理教授

摘要

中國山水畫之發展具有悠久的歷史與傳統，此間隨著千年的發展，歷經各個時期的變革，累積了豐富的山石筆墨表現。畫家們以自然山川為主要的描寫對象，從而將皴、擦、點、染、勾寫等表現技法，形成了中國山水的獨特繪畫風格與特色。這些豐富的繪畫表現，不拘泥於物體本身的真實性，而是著重藝術家內在與情性的表現，使意賦流形，此是中國山水畫重要的精神特質。

本篇文論主要是從蘇峰男的皴法研究，探討其畫學思想與繪畫表現之間的關係。1975 年蘇峰男完成《論國畫皴法之發展》的著作，其中談論到「皴與地域因素」，蘇峰男提出：「中國山水畫，一向以表現自然為重。表現自然即無法不受地域性的色彩所感染。……北方嶺峻山高峭壁懸崖，平原廣漠……一呈現出一種陽剛之美。南方則山清水秀，川澤縱橫……呈現出另一種陰柔之美。」¹蘇峰男認為藝術源於生活，同時又高於生活，中國山水畫家們通過對山川造化、雲煙供養、林木幽草等景物的描繪和生活經驗，造就了山水畫地域性特色的因素，通過內在的感悟，展現出中國山水特有的語彙和意境。

蘇峰男為了體察台灣的山石紋理，多次到東北角、北關、南雅、龍洞、中

¹ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》，（臺北縣，川流出版社，1975 年 6 月），頁 109。

橫公路、太魯閣、阿里山、佳樂水……行腳，透過長年的觀察與體悟，將自然中形態各異的山峰海岩，以豐富多變的皴法態勢，造就個人筆墨下，峰巒海岸的多樣形態與雄偉氣勢。

【關鍵詞】 皴法、蘇峰男、畫學思想、繪畫創作

一、前言

皴法源於自然之中的山石褶皺紋理和質感結構，既是客觀存在的地貌特徵，又是通過畫家們的意識概括之後，主觀的呈現到了畫面上。水墨山水不僅表現出豐富多彩的自然造化，更展現了中國畫家的審美意識和宇宙觀，也反映了各個時期的生活樣貌。

皴的用筆形式是從一種表現質感的技術手段上成為皴法，形成一套具備自身獨立的繪畫程式。「皴」是中國山水畫重要的表現技法，歷經各代畫家的不斷努力之下，建置了完整的皴法表現形式與風格，使山水畫展現更加豐富的面貌，從而形成了各種不同的山石皴法。

皴法是歷代畫家對山石具體描繪中，富有創造性的一種表現手法。通過畫家們主觀的藝術概括與手法表現到畫面上，也是山水畫的重要表現手法之一。於此，李霖燦指出：

皴法是中國山水畫家的一大發明，而且這項發明亦是由歷代畫家的心血銖積寸累而來，並非一蹴而就。我們若能在這裡分宗衍脈詳究其締造之艱難，那便會益發知道這項人類文化瑰寶德來之不易和它的淵源流長。²

各個時代的山水畫都因皴法的發展而呈現出不同的風格特色，皴法不僅是區分山水畫時代性繪畫風格的關鍵，也是鑒別同一時代不同流派山水畫特點的重要依據。蘇峰男畢生以創作為理想，以豐富的歷練與體悟，從歷代畫學中汲取藝術思想與創作觀，進而加以實踐。在其著作《論國畫皴法之發展》中，透過各朝代皴法的源流與演變進行論述，將古人畫論中創作實踐的思維作為借鑒，以皴法的筆墨表現為印證，陳述其對皴法多面向的深入探討與心得，在其著作及作品中均有獨到的見解。藝術創作雖離不開筆墨技法的表現，然而蘇峰男以其獨到的創作思想和豐富的繪畫閱歷，呈現其繪畫識見與藝術成就。使吾人能夠透過二者的探討，深入理解蘇峰男的繪畫表現與依據。

² 李霖燦：《山水畫皴法、苔點之研究》，（臺北市，國立故宮博物院，1976年6月），頁2。

二、蘇峰男筆墨識見於古人畫論之資用

蘇峰男(1943~)從古法中汲取所長，借鑒前人的藝術創作經驗，進而於造化中觀察山川萬物的本質，呈現個人藝術創造的意象與境界。在獨步科學之今日，時有許多創新與發明，然而創新必然有所依據，不會憑空產生。蘇峰男以自身之藝術實踐，體現內在情思與感悟，誠所謂畫者從於心也。

中國水墨畫中的筆墨形質，是生活與天地萬物的交流感應，呈現的是物象轉化為心象的藝術境界。蘇峰男藉由靈活自如的筆墨形質之能，寄意游心，因心造境。誠如明代高濂云：

夫神在形似之外，而形在神氣之中。形不生動，其失則板；生外形似，其失則疏。故求神似于形似之外，取生意于形似之中。³

關於用筆，郭若虛認為在形象的塑造上，人物畫應著眼於人物的時代、身份、性格、氣質的描寫與刻畫。禽鳥畜獸畫，應著眼於表現性情姿態。山水樹石畫，則應著重於表現質、量、動、靜的感受。蘇峰男於《論國畫皴法之發展》以北宋郭若虛之「三病」為例：

“畫有三病，皆系用筆。所謂三者：一曰版，二曰刻，三曰結。版者，腕弱筆痴，全虧取與，狀物平褊，不能圓混也。刻者，運筆中疑，心手相戾，勾畫之際，妄生圭角也。結者，欲行不行，當散不散，似物凝礙，不能流暢也。”⁴

有感於郭若虛提出的用筆問題，蘇峰男提出自己的看法：

³ [明代]高濂：遵生八箋：《燕閒清賞箋中卷·論畫》，中國哲學書電子化計劃。J 資料檢索日期：2022 年 10 月 11 日。網址：<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=360607>

⁴ [北宋]郭若虛：《圖畫見聞志·論用筆得失》，楊家駱主編，《宋人畫學論著》，（臺北市，世界書局，1992 年 4 月），頁 32。

「用筆」實為從事繪畫者最難克服的障礙，畫家在未落筆之前，便須對畫面有一妥當的筆跡運行組織的構想，如此作畫之時，才能一氣呵成，了無窒礙，始終貫徹心、手、筆。於是筆濡墨行紙上，既寫物象，復抒物趣，每一過筆，均能寄寓深遠，深得原意。否則意境縱好，若缺傳達忠實之用筆能力，仍屬枉然。⁵

蘇峰男於《論國畫皴法之發展》談到筆墨的觀點：

與筆墨相對待，而又和皴法關係至為密切的就是「墨」。……筆墨在表現山水中，為兩個最基本的形式要素。二者始終相對，而又始終相濟。⁶
皴法應該筆墨並重，不可偏廢，墨有濃、淡、乾、濕之分，因之，皴法在運用時，除了筆本身之變化外，並需要兼具濃淡乾濕之表現。⁷

文中並以古人畫論為例。明代莫是龍於《畫說》言：

古人云：“有筆有墨。”“筆墨”二字，人多不曉。畫豈無筆墨哉？
但有輪廓而無皴法，即謂之無筆；有皴法而無輕重、向背、明晦，即謂之無墨。古人：云“石分三雲面。”“此語是筆亦是墨，可參之。”⁸

關於筆墨用筆的方式，如下筆的輕重、緩急、曲直、中鋒、偏鋒、逆鋒、圓筆、方筆、巧拙……等各種手法，都是呈現筆在紙面上的表現方式。清代龔賢《半千課徒畫說》談到用筆的問題

用筆宜活活能轉，不活不轉謂之板。活忌太圓板忌方，不方不圓翕且張。
拙中寓巧巧無傷，惟意所到成低昂，要之至理無今古，造化安知倪與黃？⁹

⁵ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》，（臺北縣，川流出版社，1975年6月），頁114。

⁶ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》，（臺北縣，川流出版社，1975年6月），頁115。

⁷ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》，（臺北縣，川流出版社，1975年6月），頁115-116。

⁸ 〔明〕莫是龍：《畫說》，潘運告主編，《明代學論》，（長沙，湖南美術出版社，2002年11月），頁124。

⁹ 〔清〕龔賢：《半千課徒畫說》，周積寅編著，《中國畫論輯要》，（江蘇，江蘇美術出版社，

蘇峰男進一步談到皴法的用筆與用墨與墨色濃淡的變化問題

筆墨之運轉應隨山石之形式而皴擦，不可過於細，亦不可失於肥，皴之粗細與輪廓線一般，或方或圓，筆調力求調和。墨色濃淡則應視畫面之須要，上淡下濃或上濃下淡，逐層審度添加，方不致流於平板而缺乏立體之感。至於皴法乾濕並用時，則以先乾後濕為宜，如此方得外潤而內骨，可增渾厚之感。反之，則易使畫面混沌污濁，變為一堆死墨，並且皴染之時濕墨也應比乾墨淡些，才會顯得潤澤空靈而富韻味。¹⁰

北宋韓拙於《山水純全集》進一步闡述中國山水畫的要理

筆以立其形質，墨以分其陰陽，山水悉從筆墨而成。¹¹

清代方薰於《山靜居畫論》

皴之有濃淡、繁簡、濕燥等筆法，各宜合度。如皴濃筆宜分明，淡筆宜骨力，繁筆宜檢靜，簡筆宜沉著。濕筆宜爽朗，燥筆宜潤澤。皴法，一圖之中亦須在虛實涉筆，有稠密實落處，有取勢虛引處，有意到筆不到處，乃妙。¹²

蘇峰男認為筆墨除了萬端變化的表現和意識形態之外，與畫品有著密不可分的關係。

1985年1月)，頁465。

¹⁰ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》，（臺北縣，川流出版社，1975年6月），頁117。

¹¹ 〔北宋〕韓拙：《山水純全集·論用筆墨格法氣韻之病》，潘運告主編，《宋人畫論》，（長沙，湖南美術出版社，2000年4月），頁87。

¹² 〔清〕方薰：《山靜居畫論》，楊家駱主編，《清人畫學論著-中》，（臺北市，世界書局，1993年1月），頁579、頁581。

乃因「分明」、「骨力」、「檢靜」、「沉著」、「爽朗」、「潤澤」等效果難求，得之則畫品乃高，反之，如匠人之作，終落平板缺乏生氣。¹³

筆墨是構成書畫的表現，二者要達成相輔相成，方能適切自如的展現筆墨的形質。筆墨線質的各種體式、水分的運用、體感的呈現，都是歷代畫家在實踐過程中的靈活運用，筆隨心至，而能得之於心而應之於手。

三、蘇峰男於皴法表現之觀點與實踐

(一) 以磨練下功夫——筆墨的養成

1. 借古開今

蘇峰男學生時期以臨摹與造化為師，經由臨摹與學習練就筆下的真功夫。透過自然行腳觀察山石川林的變化，將名山大川熟記於心，胸中有了丘壑，下筆自然有所依據。在臨摹畫的過程當中，得到筆墨的滋養，為日後創作的發展，奠定了堅實的基礎。其於藝專學生時期，得一明代唐寅的畫冊，得之甚喜，每每臨之。蘇峰男在藝專擔任助教時，用蠅衣宣臨唐寅的〈山路松聲圖〉(圖 3-1)，學習富有水分的輕快用筆和長短線質的筆觸表現。唐寅此作勾筆較濃，而皴筆較淡，以濃點分出岩石的快面和層次，用筆頓挫轉折，遒勁暢快，墨色通透而儒雅。

除了反覆臨摹唐寅的畫冊以外，蘇峰男也臨摹巨然、沈周與董其昌的作品。觀南唐巨然作品，山石多以披麻皴法細膩描繪，筆筆沈著而帶潤澤之意，山間以鬱鬱蒼蒼的樹林，表現出深山沉潛的景致。巨然〈層岩叢樹圖〉展現雨後山林煙嵐浮動的水氣與景象，畫中峰巒聳峙，叢林茂密，山路深曲，充滿清新濕潤的氣息。明代沈周〈廬山高〉(圖 3-3-1)皆用披麻皴法，先以淡墨層層皴染，再施以濃墨逐層醒破。筆法穩健細謹而溫潤，用墨濃淡相間，於整幅佈局中有疏朗清潤之感。明代董其昌〈葑涇訪古圖〉(圖 3-4-1)，將源自董源的披麻皴作疏密安排、濃淡點畫的層層堆疊，令畫中山石呈現出瑩潤的質感。蘇峰男學習披麻皴以柔韌的中鋒線條組合，表現山石的結構和紋理，在長短的直向線

¹³ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》，(臺北縣，川流出版社，1975 年 6 月)，頁 116。

質中，探求用筆的起落、用墨的濃淡相宜和線條的錯落有致。

在初期筆墨的表現上，蘇峰男除了探索披麻線質的筆墨特性與變化，對於斧劈皴的豐富運筆和塊面層次，深受觸動與喜愛。在岩石的側鋒筆勢與塊面表現，以及空靈的空間，於馬遠、夏圭的畫面筆墨與意境中反覆學習並且汲取養分。蘇峰男曾臨寫夏圭的《溪山清遠圖》，此作以高遠與平遠交織互用，豐富了山川的形式變化。墨色由濃漸淡，由濕漸枯，展現了筆墨無窮的變化，加以「破墨法」，以墨破水，以水破墨，以濃破淡，以淡破濃，使墨色蒼潤鮮活而靈動，呈現清淨曠遠的意境。



圖 3-1 明 唐寅〈山路松聲〉軸 絹本
194.5x102.8cm 臺北故宮博物院



圖 3-1-2 明 唐寅〈山路松聲〉局部



圖 3-2 明 唐寅 〈溪山漁隱圖〉卷 絹本 29.4x351cm 臺北故宮博物院 局部



圖 3-3-1 明 沈周〈廬山高〉軸 紙本
193.8x98.1cm 臺北故宮博物院

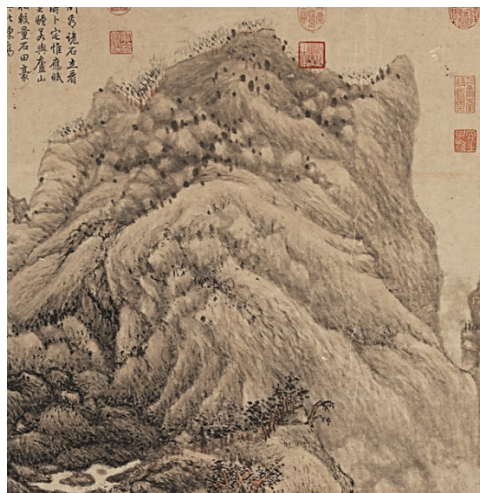


圖 3-3-2 明 沈周〈廬山高〉軸 紙本 局部



圖 3-4-1 明 董其昌〈葑涇訪古圖〉軸
紙本 80x29.8 cm 臺北故宮博物院



圖 3-4-2 明 董其昌〈葑涇訪古圖〉軸 紙本
局部



圖 3-5 南宋 夏圭〈溪山清遠圖〉長卷 紙本 局部 46.5x889.1cm 臺北故宮博物院

蘇峰男在學習筆墨時，汲取各代各家之精華，理解歷代大師之所以能立足當代在於其獨創之處，若能掌握住各個筆法的表現優點，累積經驗勢必能創作出完善的繪畫作品。觀蘇峰男 1966 年榮獲第 21 屆全省美展第一名的作品〈橫貫公路覽勝〉，在皴法的表現中，運用了較濃重且乾的墨與長線條的皴法，以各個方向的角度加以皴染，線條活潑而具有變化，如披麻皴又似亂柴皴。加以濃重的而大筆的墨點，增加了畫面豐富的層次與節奏。蜿蜒的山路與下方的立霧溪，增加畫面空間的層次感。左右兩邊前後錯置的山石與上方峭壁，展現山壁的高聳氣勢與生動的結構，將整個中橫景緻，環繞於山谷之中，此富有創意的構圖與筆墨表現，端賴於匠心獨具的苦心經營，亦為此時期精彩的代表作。

表 3-1 蘇峰男〈橫貫公路覽勝〉皴法解析

 圖 3-6-1 蘇峰男〈橫貫公路覽勝〉水墨 134.8x69cm 1966 現藏於國立台灣美術館	 圖 3-6-2 〈橫貫公路覽勝〉局部
	 圖 3-6-3 〈橫貫公路覽勝〉局部
圖 3-6-2 、圖 3-6-3 運用直線與曲等特性，將線質的種種可能，如大小、形狀、層次、明暗、深淺的連續和非連續變化，拓展點皴的表現力和審美趣味。	

2. 山水師承—取法筆墨與人格傳承

蘇峰男在淡水中學就讀時，常常代表學校畫海報而得第一名，導師覺得蘇峰男非常有天份，便推薦任職於圖書館的蔣青融（1922-2015）老師。由於蘇峰男常常拿臨摹賀年片山水的水墨畫給蔣青融老師看，蔣青融便又推薦蘇峰男與韓長沂學畫。蔣青融是畫梅聖手，畫格與謙卑無爭、奉獻社會的人格，令人讚佩。蔣青融常說我有學生二男，一是南部黃光男，一是北部蘇峰男。

在蘇峰男中學時期跟隨韓長沂老師學習水墨畫。韓長沂在淡水中學教國文，在水墨方面，利用課餘時間，只教蘇峰男一個學生。後因蘇峰男轉學至成淵中學，此後利用寒暑假進行一對一教學，每次韓長沂畫一張，蘇峰男在旁觀摩後，便回家臨摹一張，開啟了水墨畫的筆墨學習。韓長沂(1914-1982)生於河北，戰後來台，集書畫金石之精華於一身，為虔誠的佛教徒，有豐富的國學與佛學學養，曾為南懷瑾著述之《楞嚴大義今釋》校正。為人謙正恭敬，與世無爭。韓長沂筆墨溫潤含蓄，沒有火氣，以濕潤的中鋒行筆，以意藏尖銳之筆峰，用筆清雅。



韓長沂 27.7 X 58.8 cm

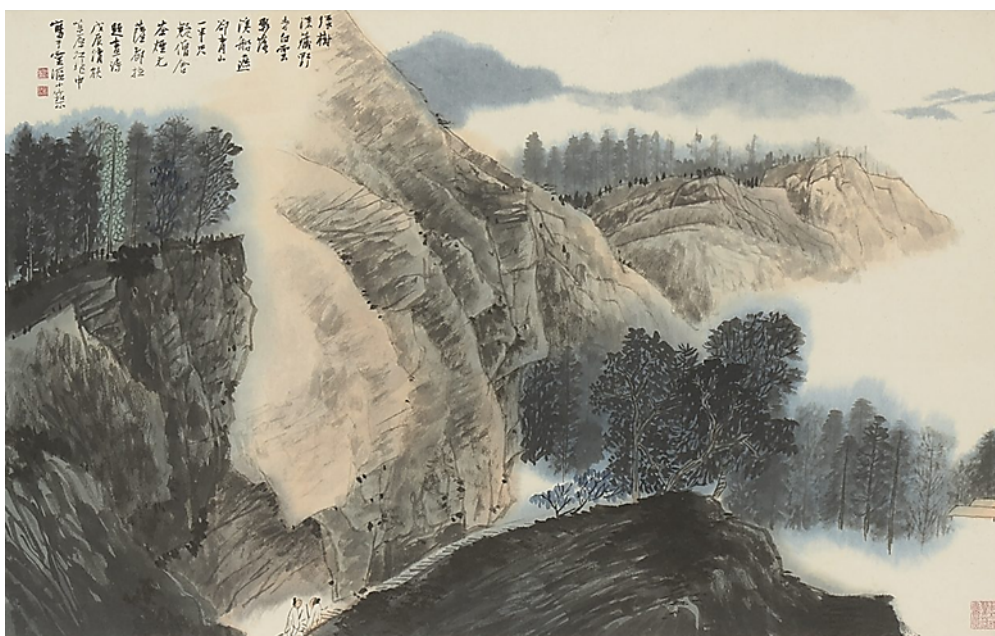


韓長沂 〈夏山雨霽圖〉

蘇峰男於成功高中時期曾向江兆申老師學習山水。江兆申老師當時擔任班上導師，帶同學們到碧潭租船遊玩，有同學問江兆申老師，您除了上課還做些

什麼，江兆申說回答：「畫畫，畫山水。」江兆申認為畫畫不是什麼難事，寫詩最重要！江兆申（1925－1996），字茱原，齋名靈漚館，生於安徽歙縣，曾任臺灣國立故宮博物院副院長兼書畫處處長。江兆申兼善詩、書、畫、印。其多方面的藝文成就，植基於深邃的中國人文傳統。作品清雅靈奇，秀逸溫潤，自豐厚的傳統中，創造出「新」境，對於山水構圖意念的演進，已成畫壇經典之論，堅持藝術的研究與創新，更是成為典範，引領新文人藝術之風。

江兆申在筆墨豐富的動向與細膩的層次，畫面結構的獨特變化，以及層層烘染的潤澤筆墨，對於蘇峰男有很深的啟發。而江兆申對於蘇峰男這個學生，更是愛護有加。

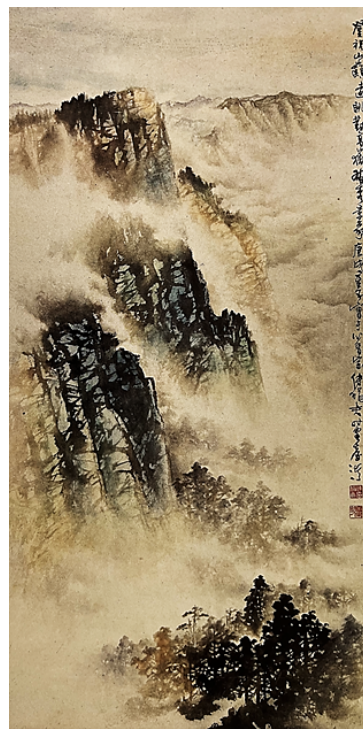


江兆申 〈山寺嵐翠〉 水墨紙本 62 x 99cm 1988

蘇峰男於藝專時期跟隨傅狷夫老師學習山水與筆墨的技法，也學習了傅狷夫「與世無爭」的人格。傅狷夫一生治藝書畫兼備，相輔相成，其繪畫成就非僅於個人風格之建立，而是開拓劃時代繪畫創新之道路，引領近代臺灣山水寫生之先使蔚為風氣。以觀察造化深入自然，以遊歷體驗不同的地域景觀，引發創作的靈感，進而開創多樣性獨特技法與嶄新的繪畫風貌，為臺灣當代水墨發展之先鋒。傅狷夫開創「傅家山水」中獨樹一格的點、染漬法，裂罅皴、塔山皴、先點後皴法、密葉點法等……多項山水特有表現技法，其深入自然之感悟的再造與意象表現，開啟蘇峰男深入造化與再創的道路。



傅狷夫 〈東西橫貫公路寫生〉49x30cm 未紀年



傅狷夫 〈對高嶽〉180x90cm 1970

筆墨是水墨畫表現的手法，是畫者情性的流露，蘇峰男認為筆墨技法為學習繪畫的重要途徑，必須在筆墨功夫當中打下基礎，尋求屬於自身的筆墨特色與風格。蘇峰男進一步談到筆墨的觀念。

假如不能善加掌握使用筆墨的技巧，就不能畫出畫家的感受，但是又有些畫者卻忘了筆墨是為了表現物象的媒介，不單是為筆墨而筆墨，若是不顧筆墨的作用，而專事玩弄筆墨技巧，就不免流於空洞的法則，終至流為筆墨的遊戲，使中國繪畫走進死巷。¹⁴

(二) 以寫生入造化—胸中丘壑的研創

蘇峰男在《論國畫皴法之發展》書中，提出皴法於寫生與寫意的不同表現

當我們從事寫生之作，則當應物寫形，隨山石之結構，施予其形象特有之皴法，而寫意之作，則當視所欲表現景色是屬雄偉壯麗之大山或峭拔俊秀的奇峯，是平巒或是陡壁，而予以不同性質形狀之皴法，才易求得所欲表

¹⁴ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》〈自序〉，（臺北縣，川流出版社，1975年6月），頁首。。

現的氣勢。¹⁵

蘇峰男在第一本畫冊封面上的作品，是在巴陵寫生的作品。其中的緣由是畫家楊三郎對蘇峰男說：「巴陵在新曆年的時候最美。」所以，蘇峰男便在這個時間點前往，故而創作了〈巴陵一角〉(圖 3-7-1)這件作品。這件作品是 1974 年所作，蘇峰男時值 31 歲便創作出筆墨如此純熟的作品。此作皴法線條婉轉靈動，雖以寫生的形態表現，卻運用強烈的主觀意識，呈現作者於造化中的理想意象，如此畫面便不受實景的約束，可以自由的進行主觀意識的表達，實為胸中丘壑。



圖 3-7-1 蘇峰男〈巴陵一角〉
水墨 1974



圖 3-7-2 蘇峰男〈巴陵一角〉局部

蘇峰男在其著作《論國畫皴法之發展》中，特別談到皴法用筆和筆墨的關係：

「皴法中必須要筆中有墨，墨中有筆，方可組成，猶如骨肉相依，筆為筋骨，支撐皴法的結構，有筆法皴始有骨力，墨則為皴之皮肉，皴因墨潤筆始更流暢。若有墨無筆則如有肉無骨，僅是癡肉一堆無所依附。若有筆無墨則如無肉之骨，徒具架式不免枯疏蕭索了無生氣。是故筆與墨兩者關係

¹⁵ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》，(臺北縣，川流出版社，1975 年 6 月)，頁 117-118。

至為密切，皴雖為筆法架構而成，但不能離開墨而獨立。」¹⁶

近日於黃華源老師小坪頂山房拜訪蘇峰男老師，再次提出他對於皴法的見解：

皴法在筆法使用的方式上，運用直線、曲線、不規則的線條、橫、豎…等各種方向，產生無奇不有的變化。這些紋理在岩石上呈現疏密、凹凸等形象，構成富有特色的結構，此為畫家表現岩石肌理的依據，在長時間表達的形式中，成為個人獨特的畫法。皴法有其發展的歷史，經由長期的發展與開創，表現方法愈來愈多，形成各時期的表現特色。在開創的過程中，建立皴的名稱。如斧劈皴取其形象，以刀砍斧劈之狀而得其名。亂柴皴，運筆時，線條梗直而亂，以酷似亂柴的線條，塑其形，亂中有序。卷雲皴又名雲頭皴，運筆多屈曲迂迴，向中心環抱，筆墨彷彿雲氣湧動的雲彩一般，因而得其名。

無論是哪一種皴法，都是將大自然的岩石肌理的歸納與表現。為了表現岩石的質感運用了直線、曲線、運筆的方向、角度，筆墨的水分多寡等方式，展現岩石的剛柔特質。初學山水者以古人各種皴法學習，乃有路可尋。久學之後當由法入再由法出，找到自己表現的方法。創作者經驗豐富，不再思考皴法，而是展現其剛柔之姿。畫家將看到的自然山石紋理特徵默記於心，畫的時候不在於用什麼皴法，而是想表現什麼樣的感覺。以主觀的需要來表現。個人偏向以主觀的寫意手法，將看到的形態色彩，轉化為心中的形象，表現時兼具保有對象的特徵。以當下的心境展現不同的感受，因此，在筆法、色彩、形態上有了截然不同的變化。筆與墨的形質表現亦是人品的再現，人品即化品。¹⁷

除了筆墨以外，蘇峰男嘗試運用不同的紙張進行創作。1971 年作品〈雲崖飛瀑〉(圖 3-8-1)，用的是包宣紙用的包裝紙，當時蘇峰男感到這個紙質很特

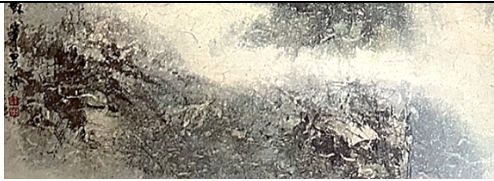
¹⁶ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》，(臺北縣，川流出版社，1975 年 6 月)，頁 115。

¹⁷ 楊企霞：〈小坪頂山房採訪稿 1〉，記錄：楊企霞，採訪攝影：張真彥、張育鵬。時 2022 年 10 月 9 日晚上於淡水，小坪頂。

別，看起來有類似麻紙的效果，想要嘗試畫畫看。當作品完成，畫家馬壽華看到這張畫，覺得這樣的繪畫風格實屬罕見，還特別詢問是用什麼紙畫的？由於這張紙質比較粗糙，蘇峰男運用擦筆和點皴、短筆勾寫的方式，將山石的皴法轉化為具有感受性的繪畫符號，藉以傳達意蘊幽深，饒富韻味的山水意境。蘇峰男對於皴法的筆墨表現以及如何靈活的運用，提出獨到的見解

我們要特別注意靈活用筆與墨的種種變化，萬萬不可一成不變地拘泥原則。除了有皴之外型而外，用筆還要有時仰，有時臥，有順筆有逆筆，或中鋒行之，或側筆迤邐。墨有時宜濃，有時宜淡，有乾有濕，萬不可一成不變，各種不同性質的筆墨，更須配合上適宜類型的不同皴法，充分發揮筆墨功能，以求表現出寬窄、輕重、厚薄、濃淡、疾徐、枯潤等特殊效果。¹⁸

表 3-2 蘇峰男〈雲崖飛瀑〉筆法解析

	 圖 3-8-2 蘇峰男〈雲崖飛瀑〉局部
圖 3-8-1 蘇峰男〈雲崖飛瀑〉水墨紙本 1971 年	 圖 3-8-3 蘇峰男〈雲崖飛瀑〉局部  圖 3-8-4 蘇峰男〈雲崖飛瀑〉局部

¹⁸ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》，〈臺北縣，川流出版社，1975 年 6 月〉，頁 117。

圖 3-8-2、3-8-4 在畫面的上、下方位置，蘇峰男摒棄了寫實的造形，以破筆解構了線條的表現形質，筆在似與不似間挪移與調整。畫面中增加了大量虛的部分，使視覺看起來更加舒暢、通透。圖 3-8-3 筆墨在濕潤的狀況下，自由的轉折，呈現了錯落有致的塊面與筆觸，用筆呈現巧奪天工的效果。

李可染認為生活是創作的泉源，寫生是畫家走向生活，吸取生活經驗的重要方式，也是訓練表現的重要方法。其指出：

寫生，是熟悉描寫對象的必由之路。藝術要發展，要有時代精神，要為人民大眾喜聞樂見，只是學習傳統，遍覽中、外藝術作品是不夠的，主要是從生活中去「觀察、體驗、研究、分析」，然後進入創作過程，使自己的作品富有生活氣息，和時代氣息。¹⁹

蘇峰男認為寫生是生活緊密結合的，寫生是對自然造化的深入要件，如同石濤所言：「搜盡奇峯打草稿。」談到畫家於自然生活中的體驗要融入感受，筆墨才能產生表現意象的能力。

要想使筆墨發揮真正的作用，就得在生活中對自然加以深湛的體驗，無論外表與內容及組織結構，都應觀察入微，在融入畫家自身的感受，然後用筆墨表現時，才能形神意足，發揮出筆墨的作用。²⁰

蘇峰男於國立藝專一年級的暑假，與同學十幾位相邀寫生，從太魯閣走到谷關，這是一趟辛苦又難忘的旅程，花費了一、二十天。當時同學們以徒步的方式進行寫生，為了節省費用，連食物都是自己煮的，買米、罐頭和青菜來解決。當時從太魯閣走到天祥 19 公里，上山到慈恩，沿途陡峭極難行走。又從慈恩走到大禹嶺。再從大禹嶺走到梨山，繼續行走至谷關。這一段長達近二十天的旅程，開啟了蘇峰男對於山水畫的不同看法，也體悟了師造化的道理。

¹⁹ 李可染：《李可染畫論》，（臺北市，華正書局，1985 年 10 月），頁 54。

²⁰ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》〈自序〉，（臺北縣，川流出版社，1975 年 6 月），頁首。

在歷經多年的寫生觀察下，蘇峰男深刻體會地域環境的差異是造成山水畫皴法表現風格迥異的重要因素之一，有山岩堅硬粗糙、棱角分明、層巒疊嶂的壯碩氣象，山石皴法通過較乾且堅硬的線條來表現山峯的壯闊與雄偉。有時地理環境比較潮濕且多雨，山體受風化嚴重使得山體起伏較為平緩，則山石表現另有一番景緻。於此，蘇峰男以不同的筆勢與墨量和豐富的結構，呈現了自我風格的筆墨形態，誠所謂“外師造化，中得心源”。

1. 寫生的皴法與意創



圖 3-9-1 蘇峰男〈鷺鷥潭所見〉
水墨紙本 1973 年



圖 3-9-2 蘇峰男〈鷺鷥潭所見〉局部

民國 60 年間，蘇峰男經常到鷺鷥潭寫生，其間有美麗的山谷景色宜人。在蘇峰男的意象創作之下，鷺鷥潭顯得更加高聳更有氣勢，也將山谷中煙霧瀰漫的氛圍融入其中。美景於藝術家而言是可感、可遊的，透過蘇峰男筆墨的再造，在前景中融入竹林與屋舍，加以划向山谷中的漁船，意境悠遠。

2. 海景岩石皴法之研創

台灣四面環海，海岸的地形發達，奇岩怪石地質多變，為藝術家提供創作的靈感。東北角沿岸和墾丁海域的景色極美，蘇峰男常於其中靜靜的領受自然

的韻律與變化，透過內在情思的轉化，將岩石的姿態重新展現。蘇峰男在自然中，深入體察台灣本土的地域環境與特色，將自身融入於台灣這塊土地上。以通過身心的感受去體驗造化中蘊含的意趣，並非單純的認知與感受，而是通過內在的感悟轉化的過程。通過眼睛看到的山水景象，與畫者內心境界產生共鳴，進而以胸中意象，與審美的角度，進行思考與創作。

表 3-3 蘇峰男 1983-1987 年之海岸岩石表現

 圖 3-10 蘇峰男〈濱海濤聲〉局部 水墨 90x60cm 1983	 圖 3-11 蘇峰男〈春日〉局部 水墨 54x46cm 1984
 圖 3-12 蘇峰男 編 3 號 局部 水墨 530x450cm 1985	 圖 3-13 蘇峰男〈海角幽居〉局部 水墨 45 x91cm 1987

當地表的岩層接觸空氣和水分會使岩石產生風化的作用，在岩石的肌理上會產生海蝕奇岩的景象。這些奇特多變的岩石地貌，深深地觸動著蘇峰男，其運用筆墨的線質的各種轉勢，（圖 3-10）（圖（3-13）以壓筆、中鋒勾勒、側面乾

擦，臥筆……等筆勢，表現岩石的海蝕特色外，加入豐富的筆墨層次，使筆有所思，於造化外中得心源。如石濤所言：

山川使予代山川而言也，山川脫胎于予也，予脫胎于山川也。搜盡奇峰打草稿也。山川與予神遇而迹化也。²¹

蘇峰男以筆墨闡述胸中感悟下的海岸岩石，寫其於海水拍打時所產生的水份與濕潤感，（圖 3-11）在岩石下方以富有飽滿水分的筆墨，展現潮浪拍打後，岩石濕潤的感受。（圖 3-12）在岩石的上方以濕潤較淡的墨色，呈現水氣於岩石上的變化和感受，將自然的生機盎然之態展露無遺。

關於師造化與中得心源的問題，蘇峰男談到個人的觀點：

所謂大自然就是古人所說的「造化」，遠在唐代，王維在其所著之「山水訣」即特別提出：夫畫道之中，水墨為上，肇自然之性，成造化之功」。張璪也強調繪畫應該「外師造化，中得心源」，因為自然的一切景物實在是太豐富了，不論是山石、草木、流水、白雲，都時時刻刻震撼著藝術家的胸懷，啟示藝術家的各種美感經驗，而成為藝術家創作時，取之不盡的泉源。……中國由於老莊哲學的盛行和民族天性的偏好，對於山水產生了無比深厚的感情，甚而將其個人的思想人格，融注於自然景色之中，完全達到所謂「物我合一」的境界，山水畫實質上已經成為專家個人思想的投射，人格的隱喻和象徵。²²

蘇峰男於 1992 年以後有大量以海岸為主題的創作，觀其 1994-1998 年之海岸岩石表現，作品當中對於皴法的各種線質、筆墨與體感的呈現，以及海岸岩石的各種變化，體現出自我的繪畫符號和語彙，此時期的海景作品可謂是相當的豐富和精采，是一個海岸岩石風格的成熟期，造就個人多樣性與獨特性的表現風格。

²¹ 楊成寅：《石濤話語錄圖釋》，（杭州市，西泠印社，1999 年 7 月），頁 124。

²² 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》〈自序〉，（臺北縣，川流出版社，1975 年 6 月），頁 2-3。

表 3-4 蘇峰男 1994-1998 年之海岸岩石表現

 圖 3-14 蘇峰男 〈蒼崖激濤〉局部 水墨 120 x60 cm 1994	 圖 3-15 蘇峰男 〈巨瀾激礁〉局部 水墨 73 x119 cm 1996
 圖 3-16 蘇峰男 〈浪濤滌塵〉局部 水墨 61x121cm 1997	 圖 3-17 蘇峰男 〈濤聲鷗影〉局部 水墨 60x120 cm 1997
 圖 3-18 蘇峰男 〈秋崖濤聲〉局部 水墨 60x120 cm 1997	 圖 3-19 蘇峰男 〈激濤拍岸〉局部 水墨 60x60 cm 1998

3. 亂筆皴的變革與再造

亂筆皴，是來自於蘇峰男的老師傅狷夫使用的「禿筆皴」變革與再造。傅狷夫對其所開創之禿筆皴的釋義：

「禿筆皴，點、皴、擦、渲同時為之，意足即止。皴法中有所謂鬼面、骷髏者，余之作此，似是而非，因用禿筆，故名之曰禿筆皴，意在誘導筆墨運用之變化，非標新立異也。」²³

凡創新，有法必有化，無論是線條之美，墨韻之美，還是氣韻之美，都是要通過學習，將有法變為無法，有法則又不能拘泥於法則，需要靈活變通，才能在繼承的基礎上加以創新。在生活當中，前人之法是創新的一面鏡子，我們能藉古鑑今，不但不會為傳統所拖累，還能以此為基石，將前人的智慧作為創新的踏腳石。蘇峰男將韓長沂、江兆申、傅狷夫……等老師所教導的技法，勤加苦練。對於筆墨特定的表現，加以深入的研究，並於大自然中去印證造化之理。蘇峰男每每於大自然中，總是對景久觀，凝思神往，於天地間領悟默識，正所謂放懷丘壑，萬物靜觀皆自得，所以便能心手相應。蘇峰男對於皴法的開創與觀點提出深入的見解。

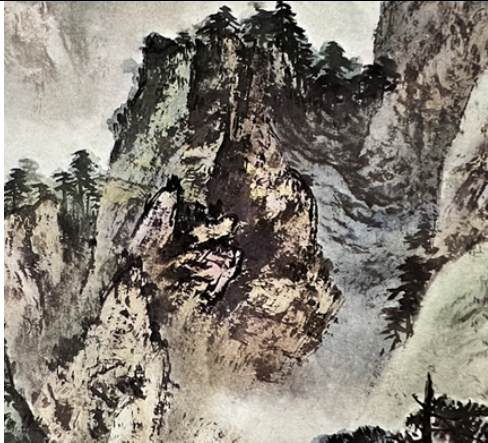
不同的皴法究竟會在畫面產生怎樣不同的效果呢？我們對皴法究竟應該抱持怎樣的態度和看法？以及身為一個畫家應該如何靈活應用皴法，以期能在創作之時意在筆先，心領神會而得左右逢源之樂。²⁴

蘇峰男運用豐富的筆勢與點、線、面的結合，以充滿節奏與律動的態勢，讓皴法有別開生面的發展。

²³ 傅狷夫繪著：《山水畫法初階》，（臺北市，華正書局，1984年9月），頁61。

²⁴ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》〈自序〉，（臺北縣，川流出版社，1975年6月），頁4。

表 3-5 蘇峰男 3. 亂筆皴的變革與再造

 圖 3-20 蘇峰男〈陡壑飛瀑〉局部 水墨 1976	 圖 3-21 蘇峰男 編號二十八 局部 水墨 91x46cm 1984
 圖 3-22 蘇峰男〈奔泉〉局部 水墨 45x53cm 1988	 圖 3-23 蘇峰男〈幽澗漁隱〉局部 水墨 60 x45cm 1993
 圖 3-24 蘇峰男〈桶盤攬勝〉局部 水墨 60 x120cm 1998	 圖 3-25 蘇峰男〈丹崖鳴瀑〉局部 水墨 60 x120cm 2005

傅狷夫以點、皴、擦、染等多向筆勢，研創出有別於其他皴法用筆之法——禿筆皴，細觀之實有別於前代之鬼面、骷髏皴。在其開創的幾項皴法中，禿筆皴固然具有特色，然應用之畫例較少，故亦較不為所知，雖然如此，傅狷夫卻將此種多樣性筆勢運用於其他皴法之中，如塔山皴、裂罅皴等法。蘇峰男於此法中吸取養分，有時先筆後墨，有時筆墨兼具，使運筆有極強的隨機性，透過點、捶、轉、擦……等動作，使線質與塊面自然呈現，且更加隨意，更加自由。此外，蘇峰男在筆墨的要求上，特別注重水份的融入，讓筆墨更加潤澤，為其一大特色。

(三) 表現媒材與風格的創新——單版畫

一九九四年，蘇峰男已知天命之年，放下教授的身份，遠渡重洋到美國舊金山藝術學院攻讀版畫碩士學位。一生浸淫在水墨創作領域的蘇峰男，發現西洋版畫的某些形式相當接近中國的水墨畫，且表現力更加強烈。

於是，蘇峰男開始嘗試新的媒材，以版畫方式創作一系列山水畫。蘇峰男的「單版畫」，是先以油畫顏料塗染出大片的山勢和雲氣在壓克力版上，再勾勒出細部線條，之後將其轉印在特殊的紙材上。經過拓印的作品，再加以暈染，不論是〈煙雨蒼山〉(圖 3-26)、〈江南煙濛〉(圖 3-27)、〈雲崖蒼潤〉(圖 3-28)以及〈嵐鎖翠峰〉(圖 3-29)，筆墨的流動更見溫潤迷濛。



圖 3-26 蘇峰男〈煙雨蒼山〉單版畫 21 x25cm 1994



圖 3-27 蘇峰男〈江南煙濛〉單版畫 29 x24cm 1994



圖 3-28 蘇峰男〈雲崖蒼潤〉單版畫 27 x35cm 1994



圖 3-29 蘇峰男〈嵐鎖翠峰〉單版畫 27 x35cm 1994

單版畫作品〈煙雨蒼山〉(圖 3-26) 以濕潤的方式呈現整個畫面的潤澤感，讓後方的山體呈現煙雨濛濛的景象，由於是用拓印的方式，打破了形體的制限，是畫面看起來有空靈之感。〈江南煙濛〉(圖 3-27)山體間有不規則的紋理，

在畫面中流淌，水墨淋漓之境，彷彿置身於煙雨江南的朦朧美景之中，整張畫面看起來輕透又富有韻律感，意境幽遠。〈雲崖蒼潤〉(圖 3-28) 以潑彩方式將大面積的色塊塗抹於整體畫面之中，流動的極為自然，以靈動的線條表現於畫面之上，展現另一番氣象。〈嵐鎖翠峰〉(圖 3-29) 則是充滿意象的潑墨畫，墨彩於畫面中流動得極為自然，山間流動的白雲，增加了畫面的意想空間，饒富意趣。

蘇峰男在 1994 和 1995 年間所創作的單版畫作品，可謂是創作時期的另一高峰。蘇峰男不斷地汲取新知，在美國攻讀版畫碩士階段，學習挑戰不同的媒材在其他的紙材上進行不同的表現，解構了固有的筆墨行質，使創作的風格更加自由。版畫可以說是繪畫和印刷的結合，所花費的時間和精力並不比一般的繪畫少。蘇峰男在單版畫上，依據自己的審美觀，運用新的表現手法與內容，轉化山石的筆墨皴法和意象，開創個人創作的嶄新風格。

(四) 以意寫心—意象造境

中國繪畫藝術並非僅僅強調筆墨技法的表現，尤其在山水畫中，素有間山不是山的反芻。以無形打破有形，以不似超越形似，應用心象造境的方式，將自然法則化為無法，以心游於氣韻，自得理法。清代張庚於《浦山論畫·論氣韻》將筆墨與氣韻推至藝術的精神境界。

氣韻有發于墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者。發於無意者上，……。何謂發於無意者？當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是而忽然如是是也。謂之為足則實未足，謂之未足則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外，蓋天機之勃露也。²⁵

中國繪畫，意不在寫景，而是出於情思的寫境，於體察造化生機中融其思於萬趣。所謂意象造境，是想象和聯想得到了充分的發揮與自由的馳騁，主要

²⁵〔清〕張庚：《浦山論畫·論氣韻》，盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第十冊，（上海，上海書畫出版社，2000 年 12 月），頁 417。

側重於對內心情感與理想進行真切的抒發和表達。觀蘇峰男於 1977 年〈溪山煙雨〉中以雨景，運用以大量濕潤的墨塊與水份，呈現水墨淋漓的意境，寫景抒情，藉境喻意，有經意處，有不經意處，此作令人耳目一新。其款文，溪山煙雨，丁巳峯男造境於板橋浮洲，與畫相呼應。

表 3-6 蘇峰男〈溪山煙雨〉筆法解析

	
圖 3-30-1 蘇峰男〈溪山煙雨〉水墨紙本 1977 年	圖 3-30-2 蘇峰男〈溪山煙雨〉局部
此作在山頭的皴法表現上，以墨將山頭的塊面作為區分，加以少許的筆觸，讓雨景中的山增添不少意趣。誠如清代方薰所言：「意造境生，不容不巧為曲折；氣關體局，須當出於自然。故筆到而墨不必膠，意在而法不必勝。」²⁶	

藝術的創發反映了藝術家內在的感悟與涵養。生活應與與所表現的思想情感融為一體，而形成個人審美下的藝術境界。使景中有情，情中有景，方能情景交融。在反映對象“境”的同時，亦傳達創作者心中之“意”。畫者能借形象表現心境，寓心境於形象之中。薛永年在《關於意境》文中談到：

²⁶ [清]方薰：《山靜居畫論》，潘運告主編，《清代畫論》，長沙，湖南美術出版社，2003 年 12 月，頁 162。

中國畫家的意境論，主張以意為主，強調表現，但又要求寓表現於描述之中，使意造境生，令山性即我性，山情即我情，山川與予神遇而跡化，通過攝情和寫貌物情，達到摠發人思，憑借有限的視覺感性形象，在虛實結合中，誘發聯想和想像，使覽者在感情化的不盡之境中，受到感染，領會其景外意以至意外妙。²⁷

蘇峰男一方面表現自我，以意寫造化。一方面抒情寫趣。將萬物化於無法，以心遊於筆墨之間，在心象造境中呈現出自我的藝術面貌。以意造化，以形寫神，充分抒發內在的情思。一方面表現自我，以意寫為追求。一方面抒情寫趣。將萬物化於無法，以心遊於筆墨之間，在心象造境中呈現出自我的藝術面貌。

1. 以意造化，以形寫神，以法再創



圖 3-31 蘇峰男〈寶島玉峰〉水墨紙本 61x84cm 2013

蘇峰男從台灣的精神象徵玉山（圖 3-31），以水墨氤氳之意象傳達人文風情，藉景敘志言情，寫我之境。將思維體悟下的心象作為藝術的表達。所謂山為德，水為性，中國的山水畫，是畫家情思最精妙的綻放。

蘇峰男談到意寫造化的精神意涵：

²⁷ 周積寅：《中國畫論輯要》，（南京市，江蘇美術出版社，1985 年 1 月），頁 236。

不論是山石、草木、流水、白雲，都時時刻刻震撼著藝術家的胸懷，啟示藝術家的各種美感經驗…… 有很多外國人由於不了解中國此種自古相沿承襲，與自然神合一體的精神內涵，因而，產生一種錯誤的印象，認為中國山水畫，所描寫的景色不外是一些山石樹木，飛瀑流泉而已，殊少變化，無法在這些乍看之下，極為相似的山水畫中，體會出畫家在創作中細緻微妙的深刻感受。²⁸

觀蘇峰男於 1999 年創作的作品，〈龍洞濤聲〉，此時的龍洞並非是畫家眼中所見的龍洞，而是通過意寫的胸中丘壑，蘇峰男沈浸於意寫造化的暢神之中，其〈龍洞濤聲〉，體現了於自然感悟下的筆墨情境，如宗炳所言：

夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得。……聖賢暎於絕代，萬趣融其神思。余復何為哉，暢神而已。²⁹



圖 3-32 蘇峰男〈龍洞濤聲〉水墨紙本 120x60cm 1999

²⁸ 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》〈自序〉，（臺北縣，川流出版社，1975 年 6 月），頁 2。

²⁹ 〔南宋〕宗炳：《畫山水序》，沈子丞編，《歷代論畫名著彙編》，（台北市，世界書局，2013 年 11 月），頁 15。

創作反映源於生活感思之應會，是澄懷涵攝，境意遇合的交融。潘天壽認為：

藝術上的變革，離不開現實生活。現在的社會、生活環境起了變化，人的思想意識必然起變化，藝術也自然會有變化。所謂新，不僅是新題材、新內容、更重要的是新的感受、新的意想。黃山雁盪，千百年來總是如此，但畫家的感受、意想可以不同，表現可以不同。³⁰

位於中國安徽省的「黃山」，素有「五嶽歸來不看山，黃山歸來不看嶽。」的美稱。蘇峰男為捕捉黃山神韻，飽覽群峰勝景，前後四上黃山。領略天意，將造化神奇之意與感悟傳達於筆端。其創作常乘興抒寫，坦蕩率真，胸中塊壘，大地風雲，盡在其意下凝聚於畫面之上。1997 年創作之黃山(圖 3-33)實為個人多年參化的自我造境，賦予山水美學的嶄新詮釋。



圖 3-33 蘇峰男〈翠崖映日〉水墨紙本 60x120cm 1997

2. 巨幅大作，氣勢磅礴風格再造

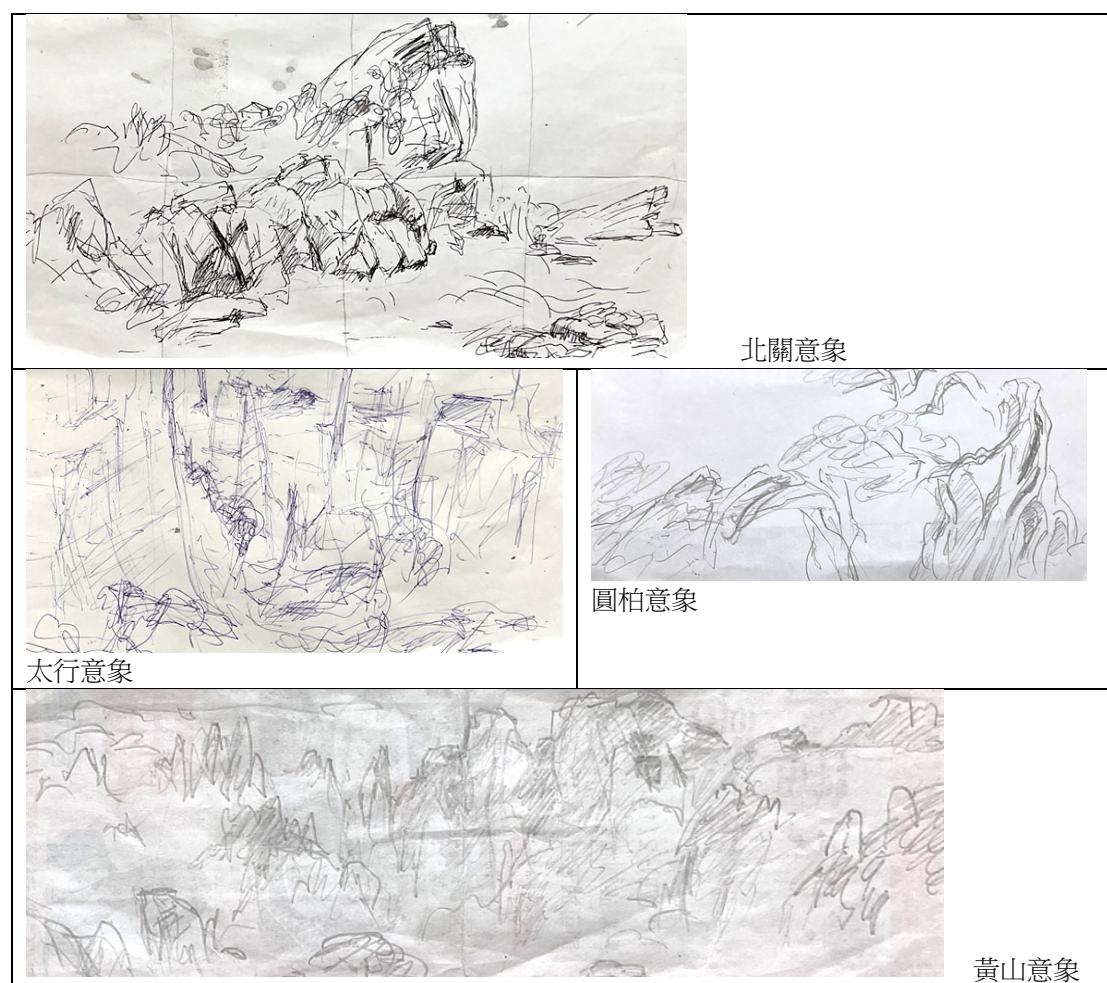
2020 至 2022 年間蘇峰男完成了多件巨幅作品。畫幅愈大，畫面的筆墨表現與氣勢便愈是壯闊與精彩。尤其此時期巨幅作品的紙張當中，有各種不同質性的挑戰與表現，讓蘇峰男將胸中多種研創的筆法表現再一次得到昇華。而巨幅山水的空間結構與題材，在蘇峰男的經營下，是畫面富有強烈的節奏感與表現力，樹立了個人劃時代山水的里程碑。

³⁰ 潘天壽：《潘天壽談藝錄》，(臺北市，丹青圖書有限公司，1987 年 1 月)，頁 34。

尤其看到蘇峰男巨幅作品的創稿構圖，讓所有的人都跌破眼鏡。原來在簡單的線條下，所有的山水意象，早已羅列於其胸中，實在不得不令人讚嘆！誠如蘇峰男所言：

藝術創作是用主觀的意識進行創造，所以畫面最不受實景的約束，用主觀的方式傳達創作者理想中的形態與意境，並且融入當下的情思所感，有時愉悅有時悲傷，真實傳達自己內在的感悟，使情境相生，心手相忘。³¹

表 3-7 蘇峰男巨幅山水意創圖稿

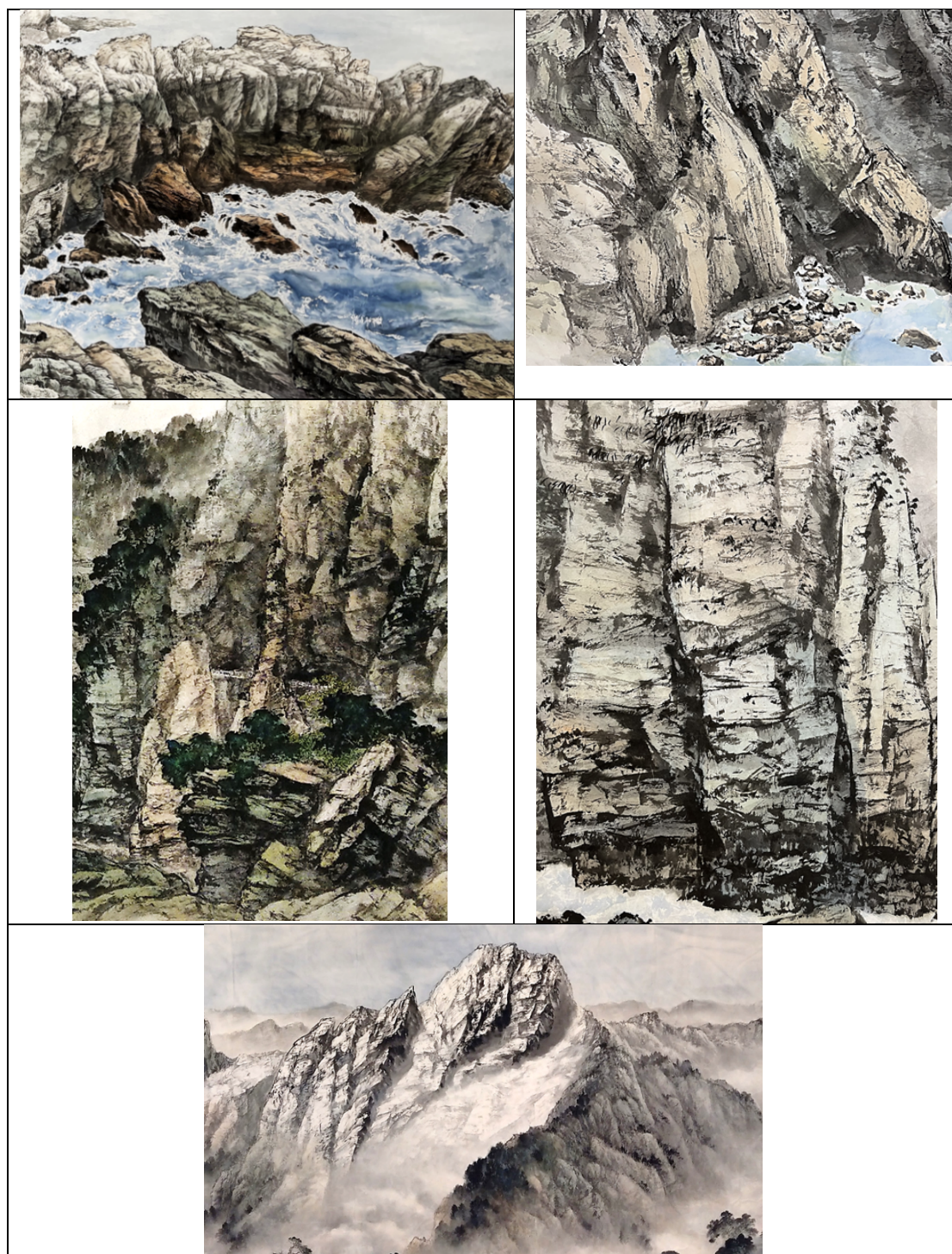


2020 至 2022 年間巨幅山水下的筆法與山體感皆有明顯的轉變，蘇峰男的意象造境，重新賦予藝術家與自然中創造的生命語彙，跳脫自然形象之再現，而是

³¹ 楊企霞：〈小坪頂山房採訪稿 2〉，記錄：楊企霞，採訪攝影：張真彥、張育鵬。時 2022 年 10 月 9 日晚上於淡水，小坪頂。

窮其變化得其統一。

表 3-8 蘇峰男 2020-2022 之皴法筆墨與體感表現



四、結論

藝術家創作巨幅作品，是自我的挑戰。蘇峰男在淡水小坪頂創作，因畫幅巨大，常常需要站在小凳子上，用大筆揮毫將墨揮灑於紙幅之間，一天要花費許多時間，有時為了做畫面整理的功夫，需要趴在桌面和紙面上創作，種種體力與環境、材料的限制，以此八十高齡實屬不易。

面對未曾嘗試過的媒材與表現方式，反而可以激發出更大的潛能。蘇峰男近期利用作畫程序的安排與改變，在筆墨的使用上做了更多的嘗試，使畫面在視覺與表現上增加了許多未曾使用的元素，引發嶄新的創作能量。其於畫面的表現上，跨越時間、空間、媒材的種種限制，以當下的心境進行山水意象造形的建構，反映內在需求的山體造形和整體的關係，塑造心象作品系列的游心意象。

蘇峰男在實體空間的制限下，以心游萬象進行自我精神的冥想。在創作過程當中時常充滿不確定性，也是沉思神遇的過程。每當有新的感觸，就會運用新的表現技法，達到所思所求，衍化為內在情境審美的再現。創作過程總是隨機應變，以靜慮神思，以不變應萬變。創作時會發現超乎自己原有的規劃，反而可以靈活運用，打破以往創作上的慣性思維，順應各種挑戰。此次蘇峰男在表現的筆法中，採用吸水性極強的紙張，調整行筆的速度與筆勢，熟捻的掌控水性，營造畫面水氣瀰漫的氛圍，心境上則達到暢神的深刻體驗。有時在畫面中變化多端的線條質感，重新賦予其靈感，營造塊面體感與結構的另類表現。也在濕中濕的渲染技法中，酣暢淋漓的透過筆墨追求幽微的心境。

這是身為八旬的藝術家蘇峰男至今還在追求與探索的，其近期的創獲除了藝術表現的成就之外，其為人率真無求的高尚情操與努力精進的精神，令後輩的我們深受感動，更加敬佩。

參考書目

- 南宋 宗炳：《畫山水序》，沈子丞編，《歷代論畫名著彙編》，(台北市，世界書局，2013 年 11 月)，頁 15。
- 北宋 韓拙：《山水純全集·論用筆墨格法氣韻之病》，潘運告主編，《宋人畫論》，(長沙，湖南美術出版社，2000 年 4 月)，頁 87。
- 清 龔賢：《半千課徒畫說》，周積寅編著，《中國畫論輯要》，(江蘇，江蘇美術出版社，1985 年 1 月)，頁 465。
- 清 方薰：《山靜居畫論》，楊家駱主編，《清人畫學論著-中》，(臺北市，世界書局，1993 年 1 月)，頁 579、頁 581。
- 清 方薰：《山靜居畫論》，潘運告主編，《清代畫論》，長沙，湖南美術出版社，2003 年 12 月，頁 162。
- 清張庚：《浦山論畫·論氣韻》，盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第十冊，(上海，上海書畫出版社，2000 年 12 月)，頁 417。
- 北宋 郭若虛：《圖畫見聞志·論用筆得失》，楊家駱主編，《宋人畫學論著》，(臺北市，世界書局，1992 年 4 月)，頁 32。
- 明 莫是龍：《畫說》，潘運告主編，《明代學論》，(長沙，湖南美術出版社，2002 年 11 月)，頁 124。
- 蘇峰男：《論國畫皴法之發展》，(臺北縣，川流出版社，1975 年 6 月)。
- 潘天壽：《潘天壽談藝錄》，(臺北市，丹青圖書有限公司，1987 年 1 月)，頁 34。
- 周積寅：《中國畫論輯要》，(南京市，江蘇美術出版社，1985 年 1 月)，頁 236。
- 傅狷夫繪著：《山水畫法初階》，(臺北市，華正書局，1984 年 9 月)，頁 61。
- 李可染：《李可染畫論》，(臺北市，華正書局，1985 年 10 月)，頁 54。
- 楊成寅：《石濤話語錄圖釋》，(杭州市，西泠印社，1999 年 7 月)，頁 124。
- 明代 高濂：遵生八箋：《燕閒清賞箋中卷·論畫》，中國哲學書電子化計劃。資料檢索日期;2022 年 10 月 11 日。

網址：<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=360607>