

# 沖和·悠然—繪畫創作研究

Peaceful temperament and Leisure—a study of painting

吳弘鈞

Wu Hung-Chun

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

## 摘要

本文為筆者近期自身創作的探討，以「沖和·悠然」作為思維主題，進而透過創作兔子系列的作品來作為精神投射與表現詮釋。本文內容主要探討「沖和·悠然」的理念義涵，例舉自古以來「沖和」與「悠然」的淺析說明。進一步講述關於主題與創作的發想連結，試圖將主題所論述的情懷心境，展現於作品的表現中，最後以創作實踐的探討來講述作品的解析說明。

**【關鍵字】** 沖和、悠然、兔子

## 一、前言

自古以來，創作者對於藝術實踐這件事情上，都有其內心情感的一面與思維情境的感觸，來做為引導創作者創作聯想與脈絡的情思基礎，而創作者又隨著情思的引導，透過功夫技術的製作來呈現其對應的作品表現。

綜觀中國藝術史中對於情思引導的起源，我們主要可以歸納有社會環境與自我意志的兩方面原因。上溯至秦漢時期社會瀰漫神仙思想的氛圍，於上行下效的影響結果，今之出土的鼎彝磚石便可一窺其實，又逢當時純粹藝術意志未強烈開發，教化人倫的想法顯然成為創作者主要的思考來源，孔子有云：「此周之所以盛也，夫明鏡所以察形，往古者所以知今。」<sup>1</sup>傳世顧凱之《女使箴圖》所書的清規教條與畫作內容，張彥遠《歷代名畫記》對其教化作用這樣記述：「夫畫者，成教化，助人倫。」<sup>2</sup>在此時代氛圍的創作者，自然展現的創作觀無非受政教影響較大。而至魏晉南北朝始，顧凱之就人物畫提出遷想妙得、以形寫神的精神理念。宗炳亦對山水繪畫提出澄懷觀道，又云：「神之所暢，孰有先焉」<sup>3</sup>等精神學理。同時代的王微也感悟云：「望秋風，神飛揚；臨春風，思浩蕩。」<sup>4</sup>這些都足以顯示，其時代創作者所關心以形寫形、以色貌色之餘，強調創作自我情思的現象。而至唐代，朱景玄提到萬類由心，心是自我情思的作用，是一種創作者自我意念的精神體會，張彥遠云：「意存筆先，畫盡意在。」<sup>5</sup>無不強調自我心思的作用，而在這種強調自我的藝術發展上，至宋代始有得意忘形的情韻妙理，其意仍是創作者對於各種物象描繪的胸中創獲。元代時文人畫大興，更有強調自我胸中人格與心性涵養，才有如倪瓚所說：「逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」<sup>6</sup>的胸中逸氣。以上無非是歷代展方寸之能而千里在掌的情韻寫照，進而接續而成的藝術史思想脈絡。

<sup>1</sup> 王肅，《孔子家語》，羊春秋譯，《新譯孔子家語》，（臺北，三民書局，2003年3月），頁167。

<sup>2</sup> 張彥遠，《歷代名畫記》，何志明、潘運告編，《中國書畫論叢書 唐五代畫論》，（長沙，湖南美術出版社，2006年11月），頁139。

<sup>3</sup> 宗炳，《畫山水序》，潘運告編，《中國書畫論叢書 漢魏六朝書畫論》，（長沙，湖南美術出版社，2006年7月），頁289。

<sup>4</sup> 王微，《敘畫》，潘運告編，《中國書畫論叢書 漢魏六朝書畫論》，頁295。

<sup>5</sup> 張彥遠，《歷代名畫記》，何志明、潘運告編，《中國書畫論叢書 唐五代畫論》，頁173。

<sup>6</sup> 倪瓚，《清閼閣遺稿》，潘運告編，《中國書畫論叢書 元代書畫論》，（長沙，湖南美術出版社，2006年9月），頁429。

以下內容就上述心思傳承的基礎，開始論述關於筆者探討「沖和·悠然」之創作主題。

## 二、「沖和·悠然」之精神詮釋

自東周老莊思想體系發展開始，道家的學理風尚歷代深植於每每中國人的心中，而老子主張「清靜無為」、「上善若水」或「至柔」等學說，皆是一種親近與理解自然的思想下所構成，其後代由於戰亂頻繁社會不安，無為而治的政治理念無法具體實踐，社會中文人士夫多有轉向隱逸山林求仙法道的氛圍日漸月染。魏晉時期干戈擾攘，政權迭變動盪，曹氏與司馬氏爭奪政權朝綱混亂，此時文人無法施展才華，又擔憂其生命安危，故漸而崇尚老莊哲學，從玄虛的神仙心境中去尋找人們的精神寄託，利用清談愉悅的形式來排遣憂悶的心情，竹林七賢正是此一時期文人的代表，將其情感寄託於山水江湖之中。《晉書·列傳第十九卷·阮籍傳》描述阮籍載：「神氣沖和，而不知向人所在。」<sup>7</sup>「沖和」代表一種人的和平性情，阮籍生於魏晉的政治動亂時期，由於對現實的無常與感嘆，因此將心思轉向道家思想的寄託，主張自然強調天人合一。而此一同時普世社會的人們也漸漸的向自然來學習，轉變成為後來人與人或人與事物之間的一種修為來實踐，後來便有「沖和」等有關閑靜思想甚至主張的出現。

東晉田園詩人陶淵明，便是一個將道學修養體現於生活的狀態的例子。陶淵明崇尚老莊的自然美學觀，成就其中國第一位田園詩人的美稱。陶淵明詩云：「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。」陶淵明正是以一種超脫的情境，體悟了心遠無車馬喧的悠然心靈，而也正是這樣的脫俗情性，才能在他的詩中反應出真樸悠遠沖淡自然的高遠意境。又如東晉書聖王羲之，其書《蘭亭集序》作品，被譽為中國三大行書之首。王羲之曾對書法這樣描述：「夫書者，玄妙之技也。」<sup>8</sup>而這「玄妙」的道理，正可述說王羲之於老莊思想下書學法道幽深微妙的境界，而要達到如此的書法高度，不外仍是與陶淵明一樣悠然的心境。

<sup>7</sup> 房玄齡等，《晉書》，張元濟，《百衲本二十四史》，（臺北，臺灣商務出版社，1981年1月），頁359。

<sup>8</sup> 王羲之，《書論》，潘運告編，《中國書畫論叢書 漢魏六朝書畫論》，頁112。

公元 353 年，東晉永和九年初，王羲之時任會稽刺史，於浙江山陰宴集群賢，群賢們在流觴曲水、絲竹管絃之下，感受山林溪水之美，體悟自然玄妙之境，於物我兩忘之中書寫出千古傑作《蘭亭集序》，不僅奠定了王羲之中國書法藝術的第一地位，後代更尊其為書聖。透過以上的論說，筆者試圖取其「沖和·悠然」的精神前提，作為此系列作品的表現構成。

### 三、創作之實踐分析

筆者就自身的創作經歷來說，創作的實踐來自於兩個部分。其一就是自我生活上的體察感悟，這些感悟可能來自於成果過程、教育認知、自然體會與美感經驗等原因，其二則是自身所關注的價值觀，這直接影響著身為創作者的我，對於美感或喜好的創作觀。以下針對筆者創作時所關注的幾個部分探討之。

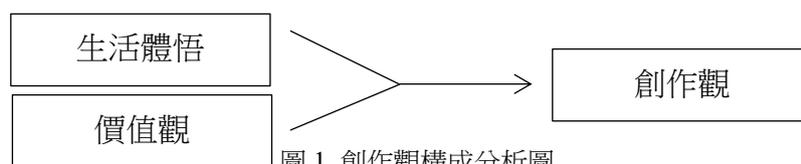


圖 1 創作觀構成分析圖

#### (一) 由心境到畫境之轉換

自古中國畫的發展都是一種性情與形質交互作用下所產生的藝術脈絡，近百年陸續出土的〈御龍圖〉(圖 2)、〈龍鳳仕女圖〉(圖 3) 與〈馬王堆 T 型帛畫〉(圖 4) 等，便可見其時空背景之下經過精神轉換，進而創造出來的時代作品。就畫論的觀察，自魏晉南北朝以來，顧愷之提出「以形寫神」、「遷想妙得」，同時代的宗炳也提出「澄懷觀道」，皆可看出其時代的論畫價值與觀點。而顧愷之所提出以形寫神的精要不在於形而在於「神」，是精神情思意念的表現，因此創作者仍是以遷想妙得作為創作的傳達與手段。隨後張彥遠有「意在筆先，畫盡意在」的意氣學理，又有朱景玄「萬類由心」，將人本自我情思的「逸格」提出，更在「遷想妙得」之後提出「移神」的精神轉換，可以說是畫論史上的一大傳承。

北宋李郭風格對於後代畫學影響甚大，著名傳世作品有〈晴巒蕭寺圖〉、〈早



圖 2 [湖南省長沙市](#)子彈庫一號墓出土，〈御龍圖〉，絹本設色，縱 37.5 X 橫 28 公分，[湖南省博物館](#)藏。



圖 3 [湖南省長沙市](#)東南郊楚墓出土，〈龍鳳仕女圖〉，絹本設色，縱 31.2 X 橫 23.2 公分，[湖南省博物館](#)藏。



圖 4 [湖南省長沙市](#)馬王堆漢墓出土，〈馬王堆 T 型帛畫〉，絹本設色，縱 205 公分，上部橫 92 公分，下部橫 47.7 公分，[湖南省博物館](#)藏。

春圖〉等，《林泉高致》云：「齊魯之士惟摩營丘。」<sup>9</sup>可見李成的風格多有來自於生活情境的體悟創獲，而山東一帶士人習畫也將其視為範本。從後代李郭二人的作品分析，其中有「捲雲皴」、「鬼面石」、「鹿角枝」與「蟹爪樹」等的風格符號，成為後來觀畫者對李郭風格的基本實體認識。《林泉高致》中提出的三遠法，更是當時總結前人的情韻美學，也漸漸發展成為中國山水畫的主格調。其中又說「飽遊飢看，歷歷羅列於胸中」的觀點，提出：「春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如妝，冬山慘淡而如睡。」<sup>10</sup>的體會，更有了在山水畫中「行、望、遊、居」的思維聯想。以上都是心境與畫境轉換作用的交互表述。

所以如何能夠由「沖和·悠然」的理念，透過心手化學的轉化，轉變成為實體的繪畫創作，自是創作者的一大考驗與體會。但筆者以為，與其探討其心境與創作之間的天人合一，不如學習「沖和·悠然」的理念精神，泰然的來面對文思泉湧後的創作，或許更為適切。

## （二）借物詠情之表達

<sup>9</sup> 郭思，《林泉高致》，潘運告編，《中國書畫論叢書 宋人畫論》，（長沙，湖南美術出版社，2006年11月），頁9。

<sup>10</sup> 郭思，《林泉高致》，潘運告編，《中國書畫論叢書 宋人畫論》，頁13。

中國繪畫史中我們可以從大量的古畫裡，找到很多關於畫面中陪景襯物來呼應主題，並適切的將借物詠情做為表現形式，這不僅生動了畫面的豐富性，更是將主題帶入一種時空與情感的連結。例如西漢墓出土〈馬王堆 T 型帛畫〉(圖 4)，畫面右上角有一輪紅日，中間有金烏，紅日下方繪有扶桑樹，枝葉間有八個小太陽，意指「日出扶桑」的吉祥寫照。趙佶〈瑞鶴圖〉(圖 5)，繪有群鶴飛鳴於端門之上，借以隱喻祥瑞之兆。元倪瓚〈六君子圖〉(圖 6)，借以松、柏、樟、楠、槐與榆六樹，並作直立表現形式，以表正直不屈、剛正不阿的君子。以上所舉，實為畫史中的九牛一毛，若於眾多古畫中細數或詳盡品鑑，可謂不計其數。其實自元代以後，文人喜歡借梅、蘭、竹、菊作為君子表現，用松、竹、梅來意指堅忍高尚的人格，畫高士表現高潔志趣，畫漁隱抒發世態感慨，已經是畫史中常見的現象了。



圖 5 趙佶，〈瑞鶴圖〉(局部)，絹本設色，縱 51 X 橫 138.2 公分，遼寧省博物館藏。



圖 6 倪瓚，〈六君子圖〉，紙本設色，縱 61.9 X 橫 33.3 公分，上海博物館藏。

### (三) 空間虛實之手法

空間與虛實可以說這是對於中國繪畫自古以來探討畫面而言，一直深切討論的主要問題之一，這仍然存在於中國文化本質的發展與思維價值。自清末以後中國文化的發展逐漸開始大量落實西式美學，對於空間或審美的方式，也普遍造成東西兩方文化多元的融合或衝擊。在這其中，筆者在創作時相較關心的「二維空

間」與「虛實與呼應」兩件事作探討。

## 1. 二維空間

二維空間換句話說即「平面空間」。從今天所見的古代畫跡來看，中國畫自古以來，除了明末清初歐洲寫實主義的傳入外，主要就是平面的視角來做為表現。例如東周秦漢的畫像磚石與出土帛畫，或是魏晉隋唐所注重的傳神寫照，又或是五代兩宋的蕭散簡遠與平淡天真，更甚至是元明之際的文人逸筆或大墨寫意，均不強調三維的立體表現。這不僅顯示中國畫的發展脈絡上，注重的是多面視角的寬闊表現，又是一種將畫面推展成無限延伸的畫面構成。

再說，中國畫自南宋開始，大量留白儼然成為中國畫發展主要的標示之一，而留白本質上就是一種平面構成。古人談論留白，多是以一種心靈層級的空間思考來視之並加以解釋，故常以「空」或「遠」等抽象性的字眼來形容其廣泛視角，它是空間影響心境的視覺呈現。另外，筆者以為三維空間表現是一種由觀者向畫內深入至一點的視覺，它是由大到小的視覺凝聚，本質上三維空間不如二維空間一樣，得以讓視覺延展於畫外的無限想像。反觀二維空間，則是更不受視覺習慣與生活理解的干擾來影響創作構成。威廉·沃林格（Wilhelm Worringer）於《抽象與移情》中云：

對具有三維空間的對象，必須以連續的知覺活動去感知它，而在這個連續的知覺活動中，對象自身所具有的封閉特性無形之中便被消除了；二則是由於，在繪畫藝術中，空間的深度只能用遠近法和陰影來表現，而領會這種表現則完全取決於理解力和習慣的通力合作。基於這兩點理由，對象的實際特性難免要受到主觀的損害，因此，古代文明民族所致力的是盡可能地去避免三維空間。」<sup>11</sup>

綜觀現存世的古代繪畫，筆者以為相對唐五代之後的畫跡，唐五代以前的磚石畫像、帛畫或壁畫等，則較不受視覺理解或理論束縛的影響，今天才有這般具備豐

<sup>11</sup> Wilhelm Worringer, 《ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG》，王才勇譯，《抽象與移情》，（瀋陽，遼寧人民出版社，1987年），頁22。

富聯想力的視覺大觀瑰寶。

## 2. 虛實與呼應

中國畫注重虛實相生，而虛實本身又可大可小。這不僅反應中國文化的思想特質，又說明在這文化之下人們的視覺美感。前文所述的「留白」即是一種與實體相互對應的表現，這是說明有與無的虛實關係。虛實在繪畫視覺的角度上，我們大致可以述說以下幾種，例如有無、大小、濃淡、粗細、明暗、動靜、疏密等關係，而中國繪畫自古以來，大多也都將各種的虛實反應於繪畫中。例如《龍鳳仕女圖》(圖 2)反應仕女靜態與龍鳳動態的相互關係，馬遠表現畫面一角與天空之間有無的相反，徐渭畫中大墨之下的墨色濃淡等，無非都是站在虛實關係的立場作表現。

又說從現存世的古代繪畫觀察，也多有呼應的連結關係，而呼應之間一般也包含例如情境、方向、顏色、物體、大小、多寡等連結。例如情境與眼神方向的連結，南宋李迪〈楓鷹雉雞圖〉(圖 7)老鷹居高臨下用著雄勁的眼神直視望著驚慌逃竄的雉雞，而雉雞則是向著畫外低首速行，使其畫面有著深刻的情境動態。又如崔白〈雙喜圖〉(圖 8)，樹枝上方繪有兩隻喜鵲望著野兔，一隻立於枝頭，一隻從空中飛來，樹下的野兔似乎受到鵲鳴的驚擾，回首慌張看著雙鵲，畫中喜鵲與兔有著強烈的呼應關係。再說如林椿〈果熟來禽圖〉(圖 9)內容將左半邊眾多的樹葉與右半邊三片樹葉作呼應，於畫面中這不僅有多寡的呼應成分，也烘托出畫面因樹葉多寡所相應顏色多寡的呼應關係。



圖 7 李迪，《楓鷹雉雞圖》，絹本設色，縱 189X 橫 209.5 公分，北京故宮博物院藏。



圖 8 崔白，《雙喜圖》，絹本設色，縱 193.5X 橫 103.4 公分，國立故宮博物院藏。



圖 9 林椿，《果熟來禽圖》，絹本設色，縱 26.9X 橫 27.2 公分，北京故宮博物院藏。

因此，就畫面中虛實呼應的探討關係，從古畫的探索中我們不難找到各種的關係成分，雖然這樣的表現它可說是一種理性的畫面經營安排，創作者如何就創作當下適切的作感性抒發當然又是另一個問題了。對於後來的人而言對其古畫分析探討不免有事後諸葛的成分，但無論如何，作為一個創作者，如何就其古畫的觀察與發想，自有一部分成果經驗對創作時的思維與操作是有幫助的。

#### 四、「冲和·悠然」之作品解析

筆者於本主題創作中以兔子作為表現，漢·王充《論衡》云：「卯，兔也。」<sup>12</sup>兔子於生肖中排行第四，對應十二地支中的卯。漢·許慎《說文解字》對於「卯」這樣說：「卯，冒也。二月萬物冒地而出。」<sup>13</sup>故「卯」有春天之意。另外十二時辰中，卯時代表早晨五時至七時，有黎明生機的意思。再者，古代另有嫦娥奔月後，於月宮中變為玉兔搗藥的傳說，故將兔子來比喻月亮的安靜美好。因此，筆者試圖將兔子作為本繪畫主題「冲和·悠然」的主角呈現，又因為筆者生肖屬兔，望藉由創作者本我的情思意念，作為繪畫投射的情感表達。

除了兔子之外，本文作品例舉中，又因每件作品有山石、竹、盆景、小草等借物詠情的符號運用，將於本章單件作品解析處，逐一詳盡說明。

##### 作品一

作品名稱：〈風吹心動〉

作品尺寸：45X30 公分

作品材料：絹本膠彩

創作年代：2018 年

<sup>12</sup> 王充，《論衡》，黃中業、陳恩琳譯，《中國名著選譯叢書 22 論衡》，（臺北，錦繡出版社，1992 年 11 月），頁 29。

<sup>13</sup> 段玉裁，《說文解字注》，（浙江，浙江古籍出版社，2017 年 5 月），頁 745。

《六祖壇經》  
〈行由品第一〉中  
有一記載六祖慧能  
法師於廣州法性寺  
弘法之際，正值印  
宗法師正在講述  
《涅槃經》時的一  
個故事：「時有風  
吹幡動。一僧曰風  
動，一僧曰幡動。  
議論不已。慧能進  
曰：『不是風動，  
不是幡動，仁者心  
動。』」<sup>14</sup>從字面可  
以見得，惠能法師  
所談論的並非物質  
本身的動，而是出  
於內心所感受的  
動。筆者以為，觀  
看外在一切的物質



圖 10 〈風吹心動〉2018，45X30 cm，絹本膠彩

運行，有其它根本的規律，而這些規律的發生，又隨著萬物的彼此交錯產生非規律的浮動或錯綜，而人心也就是如此因為接受了一切各種各式的複雜訊息，而產生對於感受上的差異或起伏。這不禁讓筆者想起《金剛經》中所說：「應無所住，而生其心。」的說法，經中認為人應當無住而生心，不應當有住而生心，這裡指的「無住」指的是清淨心。換句話說，如果內心是真實清靜的，眼前所見的也似乎就是沒有的，沒有心情起伏更沒有感知的差異。

此作〈風吹心動〉便利用「風吹幡動」的這個背景故事發想，將「幡」轉

<sup>14</sup> 李中華譯，《新譯六祖壇經》，（臺北，三民書局，2002年6月），頁30。

換成「心」來述說。而心動的構成，透過心境到畫境的轉換，使用「葉子」來說明，一葉留於樹梢，一葉隨風飄離，人心思維的一念之差，往往就如同這葉子一般一個動靜之別。另外，畫面下方表現日式禪宗園林「枯山水」的手法，「枯山水」中的樹木、岩石、天空、土地等代表著海洋、山脈、島嶼、土地等一切修行的種種大千世界，這種形式的構造，無非成為修行者的精神園林。因此筆者將這樣的園林精神作為引發「風吹心動」的主題作連結，運用象徵安靜美好的兔子作為體受感悟的精神烘托。本件作品採用採用絹本的膠彩設色，將兔子作巨碑式構圖，左上方使用大塊山石與兔子右腳處小山石，作畫面物質上的呼應。兔子與枯山水處的主色調皆是黃色調子，與金色葉子作顏色大小差異的呼應效果。上方樹枝作橫向拉長的取勢，長樹枝下方略畫一支相對較小的樹枝，讓樹枝於整個畫面中不至於太過單一，試圖作其緩衝的效果。

## 作品二

作品名稱：〈悠然〉

作品尺寸：45X30 公分

作品材料：絹本膠彩

創作年代：2018 年

陶淵明詩云：「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。」此詩表現其隱居的生活情趣，作為一個現代人，或者是一個都市人，每天早晨起床面



圖 11 〈悠然〉2018，45X30 cm，絹本膠彩

對浮浮沉沉的塵俗喧囂，如何悠然的看待這種種事物，確實是人生的一個課題。中國自古以來，儒家教育思維下「如逆行舟，不進則退」的教人努力進取，發展至「窮則獨善其身，達則兼善天下」的胸懷大志，而當這個社會的人事物等機制規則建立，使人往前行，每個人不免會迎來有非常繁瑣的感知情緒與挫折。筆者常想，如何在這沉浮人生之中，又能夠以一個沖和又悠然的心情，觀看這人世間的種種，那將無比的美好。好比《金剛經》偈云：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。」的那種超脫性情的高度，確實很不容易。

筆者於此畫中自作詩題：「日月弗飄零，驅馳豈暫停，朱輝山後遠，玉兔憫生靈。」日月永不飄落，正如天行健之意，不僅不飄落，而且運行永不停止。大地生靈努力進取如太陽一樣持之以恆照耀，縱使太陽下了山，明亮的月光仍繼續憐憫著大地生靈。筆者作此詩意指人間志士的胸中情懷，它如何能悠然，試想恐怕只有明淨的月亮能夠瞭解了。

此作〈悠然〉運用絹本作仿古的設色表現，意在假想隔著時空與古代諸位偉大聖賢們神交。整體畫面中兔子本身是白色調子，作為整件作品的主題，進一步將暗示玉兔的月亮高掛於天空中，作顏色與意義上的對應。畫面的下方繪有塊面式的江南山水平遠景色，上方則單純使用勁筆線條描繪，在形式上採用一動一靜、一面一線的虛實呼應。再者讓整體畫面呈現平面的仿古色留白，試圖營造單純畫中的情思意念。最後除了留白與平遠的廣大視角外，再將兔子與山水的大小比例作反差描繪，希望能營造畫面天大地寬的無邊無際，也藉此隱喻悠然心情下的廣大情懷。

### 作品三

作品名稱：〈尋香〉

作品尺寸：40X20 公分

作品材料：絹本膠彩

創作年代：2018 年



圖 12 〈尋香〉2018，40X20 cm，絹本膠彩

《梅花》詩云：「牆角數枝梅，凌寒獨自開。遙知不是雪，為有暗香來。」<sup>15</sup>王安石將自我的遭遇與心中的胸懷用以擬人的手法，來為自己不畏嚴寒，傲然獨秀的氣度高潔作解釋，可謂王安石《登飛來峰》詩中自云：「不畏浮雲遮望眼，自緣身在最高層。」<sup>16</sup>的胸中氣魄。當然，自古將梅花視為一種君子高品格的象徵，從前文淺說借物詠情時便已經提及，就繪畫的角度出發，自元代文人繪畫的大興，畫梅也早已經成為文人畫家們心中永恆高古的符號了。

而從今天筆者身為創作者的角度，試圖經營一段情境故事，將兔子在行走的過程中，回眸尋找這撲鼻而來淡淡的梅花香氣。正如前段所說，梅花代表著堅強和高潔，而人在努力進取之餘，或處於憂煩塵擾之中時，往往在回到心靈平靜的時候，是否想起當初最開始那簡單又執著的內心憧憬。因此筆者將梅花的布陳，安排在一個小盆摘中，變成了一顆小梅花樹，小盆摘中運用太湖石的搭配，隱喻一種像在古典園林中精神文化的小天地。

此作〈尋香〉運用絹本作膠彩方式，將主角兔子與小盆摘作左右兩邊拉開距離的構圖形式。由大量白色調子的兔子與小梅花樹中的白色小梅花，作顏色上的賓主對應。另外透過兔子本身回眸一看的視覺方向，與兩者在畫面拉開的安排中作視線的聯繫，就實體畫面構成是分開的，但就畫面視線引導它是聯繫

<sup>15</sup> 王安石，李壁箋注，《王荊文公詩箋注》，（上海，上海古籍出版社，2015年7月），頁1023。

<sup>16</sup> 王安石，李壁箋注，《王荊文公詩箋注》，頁1321。

的。最後背景採取紅粉不艷的暖色調，作其溫和吉祥祈福的寓意，祈福人人皆有沖和與悠然的自在平靜。

## 作品四

作品名稱：〈初心〉

作品尺寸：40X20 公分

作品材料：絹本膠彩

創作年代：2018 年

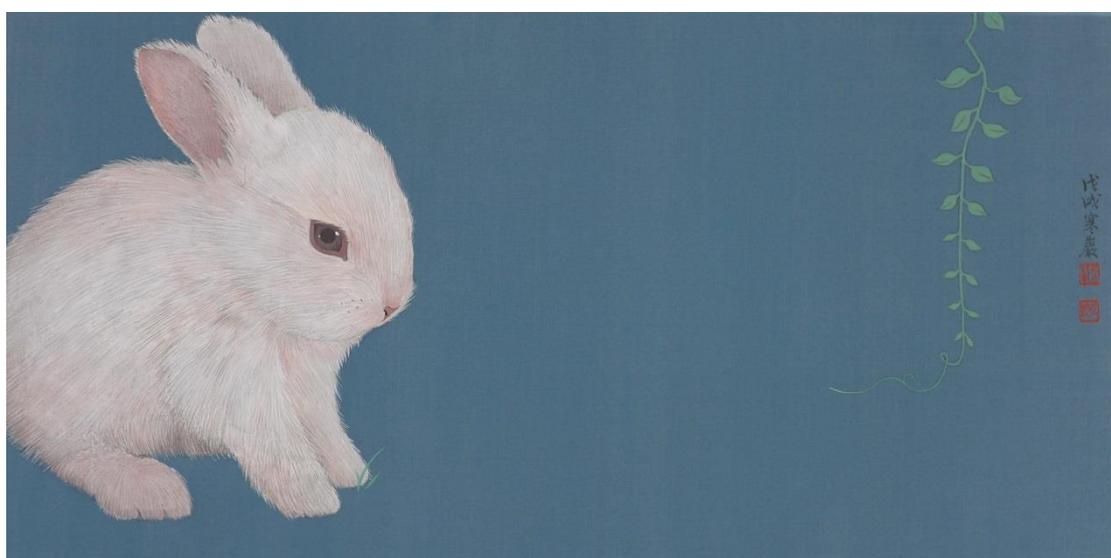


圖 13 〈初心〉2018，40X20 cm，絹本膠彩

佛家語中有一句：「莫忘初心，方得始終。」可以想像，這句佛語告訴人們，當我們一個人人生，努力過程當中或多或少會遇到很多挫折與衝突時，不忘回到前頭想想，一開始最初的用心與起始，就不會因為後來的挫折等等原因而放棄或失敗。唐代元稹所編白居易文集《白氏長慶集》卷七十一〈畫彌勒上生幀記〉中有過這樣記載：「不忘初心，而必果本願也。」<sup>17</sup>意義上仍然是說明不忘記最初的發心，最終必定能實現本來的願望。

筆者思索繪畫的研究過程中，心想自我常常也遭遇很多的挫折與失敗，但每每在繪畫中又一而再的找到一開始初衷的那種喜悅感。對筆者來說，繪畫的

<sup>17</sup> 元稹，《白氏長慶集》（七十一卷），（上海，涵芬樓借江南圖書館藏日本翻宋大字本景印原書版，民國），白集七十卷，頁 10。

過程是喜悅的，在這種喜悅之情的引導下，往往心中回憶起兒時畫畫的心靈真趣，而這種心靈的感觸又再一次的在每次畫圖時重複的一再複製，那種心情觸動是在寧靜的心中感受下，反覆在繪畫筆觸中可以找到的。因此，當筆者就此作〈初心〉的繪畫時，便深深享受著這份感觸，如何能夠適切表達畫面中的自己，以及心靈感觸下的畫面表現，自然是這件作品繪畫時所用心的地方。

此作品〈初心〉將兔子作小兔子的身形表現，代表著初始的單純狀態。面對眼前的一株小植物，比喻初始之下內心的萌芽與成長，而小植物並非參考任何一種植物來繪製，而是筆者自我聯想的心中植物，眾多的小葉子隱含孩童的無知，對於萬事萬物的好奇與追求，並將植物的末梢指向小兔子，意味著初心莫忘的投射連結。另外，兔子下方有一株剛發芽的小植物，表現小兔子站在初始的立場。最後此作品筆者敷以青色作為背景，《釋名》卷八〈釋彩帛〉中云：「青，生也，物象生時色也。」<sup>18</sup>故此作運用青色作為烘托莫忘出心的氛圍營造。

## 作品五

作品名稱：〈絕塵〉

作品尺寸：30X30 公分

作品材料：絹本膠彩

創作年代：2018 年



圖 14 〈絕塵〉2018，30X30 cm，絹本膠

<sup>18</sup> 劉熙，《釋名》，（臺北，國民出版社，1959年10月），頁64。

《後漢書·卷八三》〈逸民列傳〉的序論中，范曄曾讚揚古代高潔品格的隱士並收錄於文，文末內容曾說：「蓋錄其絕塵不及，同夫作者，列之此篇。」<sup>19</sup>范曄以「絕塵」二字來比喻這些超絕塵俗的隱士。故筆者欲將此作描繪如絕塵之中安閒覓食的狀態。而說到絕塵，白居易《池上竹下作》：「穿籬繞舍碧逶迤，十畝閒居半是池。食飽窗間新睡后，腳輕林下獨行時。水能性澹為吾友，竹解心虛即我師。何必悠悠人世上，勞心費目覓親知。」<sup>20</sup>描寫竹子是中空的，藉以學習竹子的虛心若懷，感嘆何必於世上的紛擾勞心。蘇軾於《於潛僧綠筠軒》詩中也說：「可使食無肉，不可居無竹。無肉使人瘦，無竹令人俗。人瘦尚可肥，士俗不可醫。」<sup>21</sup>又將竹與脫俗畫上等號。以上不僅直接說到中國文化下竹子給人脫俗超塵的概念，又是文人心目中虛心的悠然高潔。

故此作〈絕塵〉便以中國文化下，象徵高潔脫俗的竹子切入兔子為主的內容主題，進而所作的絕塵表現。作品中兔子採取覓食的表現，何故覓食？一般對於生物的瞭解，動物之所以能夠安然覓食，也代表著它對於當下環境的安心與舒適，因此此作也不僅借用玉兔的平靜安閒與竹子的悠然高潔兩部分，更試圖將兔子覓食的內心狀態作其聯想與表達。至於畫面構成，將畫面左上大塊面積的竹子與兔子後方小塊面積的竹子作呼應。進一步又可視兔子與小塊面積竹子作面積總和，與原本大塊面積的竹子作呼應，在這裡原本大塊面積的竹子，相對於兔子與小面積竹子的面積總和，又變成了畫面的小塊面積安排了。

## 五、結論

創作中由心境轉化成畫境過程的情思引導，自有著每位創作者各自的主觀立場。以筆者自身為例，作為創作者而言，創作前與創作中的思緒其實交錯繁雜，若是按照普世價值的生活理解與知識認知，很難樣樣說得通，我們自己其實都很難猜測自己在下一分下一秒的創作思考與連結想像。本主題為「沖和·悠然」，歷史中並沒有一個文辭章句將其「沖和」與「悠然」畫上連結，但就創

<sup>19</sup> 蕭統編，《昭明文選》，周啟程等譯，《新譯昭明文選（四）》，（臺北，三民書局，2007年11月），頁2492。

<sup>20</sup> 彭定求等編，《全唐詩》（卷四百四十六），（北京，中華書局，1992年10月），頁5015。

<sup>21</sup> 楊家駱，《蘇東坡全集》（上冊），（臺北，世界書局，1964年2月），頁83。

作者而言，透過內心質化的方法，是可以試圖擬出一個符合或趨近二者的畫面語言來加以構成的。

本文「沖和·悠然」的繪畫創作探討，於上述的析論後，對筆者而言又是一個自我釐清與反覆思索的良佳經驗。期望未來在此系列或旁系列的創作探索上能更進一步，讓作品能有更多元與完整的表現。

## 參考資料

- Wilhelm Worringer，《ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG》，王才勇譯，《抽象與移情》，（瀋陽，遼寧人民出版社，1987年）。
- 王肅，《孔子家語》，羊春秋譯，《新譯孔子家語》，（臺北，三民書局，2003年3月）。
- 王微，《敘畫》，潘運告編，《中國書畫論叢書 漢魏六朝書畫論》。
- 王安石，李壁箋注，《王荊文公詩箋注》，（上海，上海古籍出版社，2015年7月）。
- 王羲之，《書論》，潘運告編，《中國書畫論叢書 漢魏六朝書畫論》。
- 王充，《論衡》，黃中業、陳恩琳譯，《中國名著選譯叢書 22 論衡》，（臺北，錦繡出版社，1992年11月）。
- 元稹，《白氏長慶集》（七十一卷），（上海，滄海樓借江南圖書館藏日本翻宋大字本景印原書版）。
- 宗炳，《畫山水序》，潘運告編，《中國書畫論叢書 漢魏六朝書畫論》，（長沙，湖南美術出版社，2006年7月）。
- 李中華譯，《新譯六祖壇經》，（臺北，三民書局，2002年6月）。
- 倪瓚，《清閔閣遺稿》，潘運告編，《中國書畫論叢書 元代書畫論》，（長沙，湖南美術出版社，2006年9月）。
- 房玄齡等，《晉書》，張元濟等，《百衲本二十四史》，（臺北，臺灣商務出版社，1981年1月）。
- 段玉裁，《說文解字注》，（浙江，浙江古籍出版社，2017年5月）。
- 張彥遠，《歷代名畫記》，何志明、潘運告編，《中國書畫論叢書 唐五代畫論》，（長沙，湖南美術出版社，2006年11月）。
- 郭思，《林泉高致》，潘運告編，《中國書畫論叢書 宋人畫論》，（長沙，湖南美術出版社，2006年11月）。
- 彭定求等編，《全唐詩》（卷四百四十六），（北京，中華書局，1992年10月）。
- 楊家駱，《蘇東坡全集》（上冊），（臺北，世界書局，1964年2月）。
- 蕭統編，《昭明文選》，周啟程等譯，《新譯昭明文選（四）》，（臺北，三民書局，2007年11月）。
- 劉熙，《釋名》，（臺北，國民出版社，1959年10月）。