

中國繪畫創作的表現內涵與形式初探

The Study of Chinese Paintings Brainchild Connotation and Art form

造形藝術研究所中國書畫組研究生 林逸安 Yi-An Lin

摘要

中國繪畫的表現形式包含內在表現形式和外在表現形式，內在表現形式是指構圖、筆墨、色彩等；而外在表現形式是指裝裱形式和呈現的方式，中國繪畫的表現形式發展迄今變化豐富，然表現形式和內容題材是緊密相扣、相互影響的，環環相扣。

本文藉以圖文參照的研究方法，透過對中國繪畫的表現形式的探討，能更深入釐清中國繪畫的本質，以期自我筆墨蘊含民族特質，當符時代精神。

【關鍵字】

中國繪畫、創作內涵、表現形式、裝裱形式

一、前言

中國繪畫的表現形式隨著時代進步、創作手法、審美需求、實用功能等，發展迄今變化豐富，然表現形式和內容題材是緊密相扣、相互影響的。何謂「形式」？《說文解字》曰：「形，象形也。從彡，开聲。」徐灝注箋：「象形者，書成其物也，故從彡。彡者，飾畫文也。引申為形容之稱。」¹又《說文》曰：「式，法也。從工，弋聲。」《新唐書·刑法志》載：「唐之刑書有四，曰：『律、令、格、式……式者，其所常宋之法也。』」在此「式」作為法度、規矩；而《禮記·仲尼燕居》：「樂得其節，車得其式」，鄭玄注：「式謂載也，所載有尊卑。」作為規格、樣式²，二者皆可解釋本文中「形式」的涵意。上述得知「形式」即有外在形象的規則，在平面藝術範疇中，加上「表現」之意，更可清楚說明是視覺藝術的法則，本文將探討生活意象水墨創作的內在及外在呈現的形式。

¹徐中舒主編：《遠東大字典》第二冊，頁 852。1981 年 9 月，台北，遠東圖書公司。

²徐中舒主編：《遠東大字典》第一冊，頁 558。1981 年 9 月，台北，遠東圖書公司。

二、中國繪畫內在表現形式

「現代繪畫，則為企圖解脫摹倣外表的束縛，隨著作者的感受，作有個性的發揮，所謂具有視覺的自由，藉以表現自己的感情與思想。故現代繪畫給予觀眾的不是知識或詮釋，而是依種震懾與喚起共鳴—即予觀眾以刺激，使觀賞者產生新的生命和力量。這在現代繪畫中稱為『內在的精神』，或內在的表現。」³

此言論出於現代畫家劉其偉先生，也已道出現代繪畫的方向、目的和價值，而「內在的精神」呈現需仰賴表現形式。

內在表現形式即是繪畫的表現方法，是視覺藝術的重要元素。中國繪畫的繪畫表現方法多分有布局、用筆、墨韻、線質、賦彩、款識等特色，而從南齊謝赫的「六法」、荆浩的「六要」、劉道醇「六要、六長」到清人鄒一桂的「八法」等，均已道出中國繪畫內在形式的要求準則。

「布局」即是現代所說之「構圖」，置陳佈勢須依畫面結構需要運用賓主、呼應、開合、露藏、繁簡、疏密、虛實、縱橫、參差、動靜、奇正⁴等章法；「用筆」須有運筆、筆力、筆法、筆劃、筆觸、筆勢等之意；「墨韻」則有輕墨、重墨、濃墨、淡墨、乾墨、濕墨、焦墨、破墨、飛墨等之分；在「線質」的變化要求上，又分外在變化和內蘊力量，依外形有直線、曲線、折線、虛線、破折線、斷裂線、振盪線、搖擺線、波動線、迴旋線、不規則線等形式，又因力道產生長、短、輕、重、快、慢、粗、細、濃、淡、疏、密、虛、實等變化⁵；而「賦彩」之說最早從《周禮·考工記·畫記》中記載：「畫績之事，染五色」⁶至南宋宗炳曰：「以色貌色」⁷，南齊謝赫的「隨類賦彩」⁸到清沈宗騫提出「天下之物，不外形色而已。既以筆取形，自當以墨取色。故畫之色，非丹鉛青絳之謂，乃在濃淡明晦之間。」⁹等，中國繪畫的色彩亦包含了墨，另有墨有六彩之說，隨後發展

³劉其偉編著：《現代繪畫基本理論》，頁 25~26。1991 年 9 月初版，台北，雄獅圖書公司。

⁴周積寅編：《中國畫論輯要·章法論》，頁 400。1985 年 8 月，江蘇美術出版社。

⁵劉思量著：《中國美術思想新論》，頁 64。2001 年 9 月初版，台北，藝術家出版社。

⁶東周作者不詳：《周禮·考工記·記畫》，「五色」即青、赤、黃、白、黑。見俞崑編著：《中國畫論類編》，頁 2。1975 年 3 月台一版，台北，華正書局。

⁷南朝劉宋宗炳：《畫山水序》，見于安瀾編著：《畫論叢刊》，頁 1。1984 年 10 月初版，華正書局。

⁸南齊謝赫：《古畫品錄·序》，「隨類賦彩」即隨對象之類，在形象上賦予概括性的色彩表現。收錄於《叢書集成新編》，頁 96。1981 年 3 月，新文豐出版有限公司。

⁹清沈宗騫：《芥舟學畫編·卷一·山水·用筆》，收於誠成企業集團有限公司組織編纂、徐中玉

出山水畫、人物畫、花鳥畫等的獨特用色技法。

中國繪畫的內在表現形式特色包含之廣，在實際運用上，如嘉陵山水，李思訓期月而成，吳道子一夕而就，同臻其妙。風格和畫法無好壞之分，是創作者的選擇，視創作的需要及目的，而複合選擇交互運用。

中國繪畫的繪畫表現方法又和創作題材息息相關。「布局」在山水畫有五代荆浩為表現高山的壯觀，而選擇可以展現雄偉的全景式構圖及董源選擇可表現平遠的長卷式構圖來詮釋江南風光，而衍生出北宋郭熙「三遠說」，至南宋出現馬一角、夏半邊的局部取景式佈局，則受政治因素感懷抒發等，唐張彥遠「經營位置，則畫之總要。」¹⁰又清蔣和說：「筆法論，一筆兩筆言其始；章法論，全篇巨幅論其終。筆法須細玩，章法一望而知。筆法在純熟，章法在布置。」¹¹即總歸影響其風格差異的第一個原因，就在於布局的方式。

「賦彩」就山水畫發展出金碧山水、青綠山水、淺絳山水等多種風貌；花鳥畫更將色彩發揮極致，如「黃家富貴，徐熙野逸」即是沒骨和落墨兩種不同的上色方式、或吸取西法而成就了近代嶺南派的撞色、撞水；在人物畫除了既有的勾勒著色法、寫意的潑墨法還有外來的凹凸花暈染法等。

「用筆、用墨」也發展出如人物畫的「十八描」線質和重神韻的減筆人物畫；山水畫各式多樣的變化，用筆有皴、擦、鉤、斫、絲、點；用墨有渲、染、烘、托加上用水等技法，無論筆墨的性質繁密或簡練，都充分發揮了創作者主觀的情思特色。

「款識」始於北宋文人畫，到元代不只題款亦加上詩跋，款識不僅是畫面結構中的一部分，豐富畫面意趣和意涵，也是創作者氣質情感的抒發。朱紅色的印在畫面上有提神之用，引首章、名號章、壓角章或閒章可使畫面色彩產生呼應。中國繪畫結合詩、書、畫三者之特性加上鈐印的使用，形成一種綜合性的藝術，是屬於中國繪畫有別於西方藝術的獨特形式美感。

現代水墨有許多創造性變化運用的技法，諸如「浮墨法」是利用油水不相容原理轉印；「噴灑法」是利用噴霧器做出細點效果；「水拓法」在不完全吸水或排水的材質上著墨，再用紙轉印；「刮刷法」則是利用牙刷沾墨，再撥刮牙刷毛上的墨水噴出不規律的點；「敲打法」利用二枝毛筆相互敲打，上面的一枝沾墨水；「滴水法」是利用毛筆沾飽水再滴灑或滴淋；「撞水（粉）法」是在濃墨或色彩上，趁未乾時加上水或色粉；「灑鹽法」在濃墨或色彩上，趁未乾時加鹽；「膠水

審閱、黃凌整理：《傳世藏書·集庫文藝論評》第三冊，頁 3213。1995 年 12 月，北京，海南國際新聞出版中心出版。

¹⁰唐張彥遠：《歷代名畫記·卷一·論畫六法》，頁 47。1971 年 6 月初版，台北，廣文書局。

¹¹清蔣和：《學畫染論·章法》，轉引周積寅編：《中國畫論輯要·章法論》，頁 406。1985 年 8 月，江蘇，江蘇美術出版社。

法」在水中混入膠水；「滴臘法」是利用臘油和水不相容的原理；「吹墨法」則趁墨或色彩未乾時吹動；「浸染法」是將紙摺過後，浸入墨或色彩之中；「襯拓法」將二、三張紙重疊著畫，取滲透過的第二、三張；「打印法」以紙團或物品沾墨打印；「乾擦法」是將紙揉過攤開，用渴筆沾墨乾擦，以凸顯較高處的摺痕；「實物拓墨法」；將實物置於紙下，用筆沾墨乾擦，以拓得其紋路；「影印法」使用影印機作底色；「滾筒法」使用滾筒作底色；「墨糊法」是在墨中加入糊料；「對摺法」將紙張對摺著畫，攤開後可得對應的造形；「拖曳法」將紙張在墨或色彩之中拖動等，這些技法十分自由活潑，是許多創作者爲了達到畫面效果所研發出來的，可視個人需求搭配運用。

「有心斯事者，當從規矩入，再從規矩出。參透此關，無法非實，無法非空。」¹²前人技法經驗的傳承固然重要，然「夫畫山水，手法須活，變法須活。」¹³又「筆墨當隨時代」¹⁴，在此的「筆墨」不是單純地指毛筆、水墨，而是泛指中國繪畫的表現方法，即是一件優秀的國畫作品是無論在布局、筆墨和賦彩等運用的技巧有獨到之處外，並能充分表達創作者的情感思維和時代意義，且能引人入勝，以畫境的情意使觀賞者爲之共鳴，才能流傳千古歷久不衰。

三、中國繪畫外在表現形式

「我國傳統的書畫裝潢品式，大致可分為卷、軸、片、冊四大類。裱件品式，原是根據畫心不同的大小、形式以及裱件用途的實用需要而決定的。」¹⁵由此段話可知，書畫裝裱的外在形式包含中堂、連屏、對聯、長幅、冊頁、手卷、扇面（折扇、團扇）等等，這多采多姿的外在形式面貌，是中國繪畫歷史長久累積而來的成就。

¹²清蔣和：《寫竹雜記》，收於《叢書集成續編》第 101 冊，346 頁。1989 年 4 月台一版，新文豐出版公司。

¹³清鄭績：《夢幻居學畫簡明》，轉引周積寅編：《中國畫論輯要·創作論》，頁 105。1985 年 8 月，江蘇美術出版社。

¹⁴清石濤：《大滌子題畫詩跋·卷一·跋畫》，錄於黃賓虹、鄧實編：《美術叢書三集第九輯》，頁 28。1947 年，藝文印書館印行。

¹⁵杜子熊、李瑋著：《書畫裝潢學》，頁 21。1988 年 3 月，五洲出版社發行，文筆書局經銷。

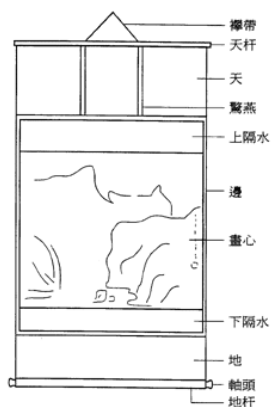


圖 3-2-1 立軸

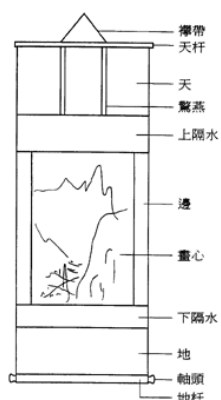


圖 3-2-2 條幅

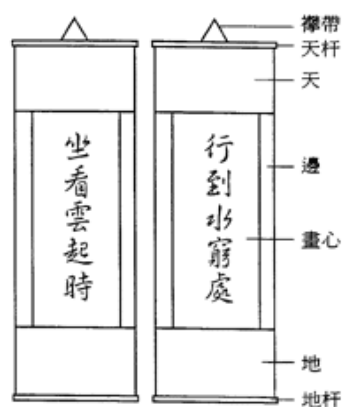


圖 3-2-3 對聯

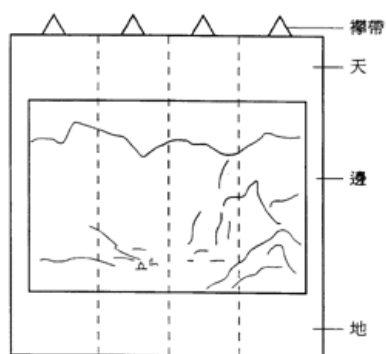


圖 3-2-4 通景屏

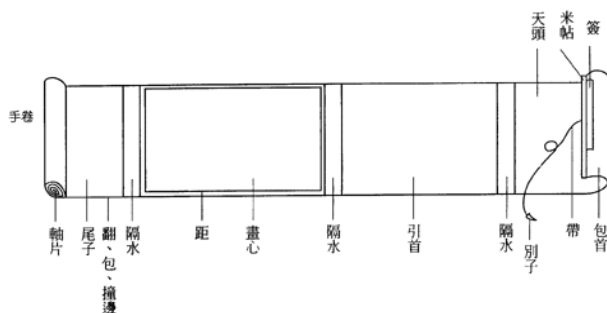


圖 3-2-5 手卷



圖 3-2-6 冊頁一推蓬式

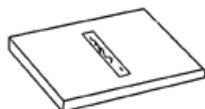


圖 3-2-7 冊頁一經折式

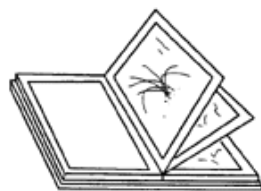


圖 3-2-8 冊頁一蝴蝶式

現代因西方裝裱手法的引入，又可運用在作品呈現的媒材質料種類繁多，作者在呈現作品上，不再會受限於「牆面」，有時凌空懸掛於展場中央，有時結合展場空間平鋪在不規則的物體上，或在運用展場的透光性貼於窗戶玻璃等。當代水墨畫運用水墨媒材，發展出如西方裝置藝術的視覺呈現形式，這樣的實驗開拓精神使當代水墨畫的外在表現形式十分多元，也使創作者的創作空間、裝裱的選擇，自由廣闊應其隨心所欲。

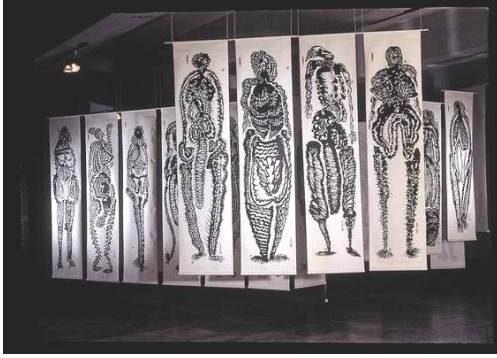


圖 3-2-9 黃致陽〈肖孝形產房〉

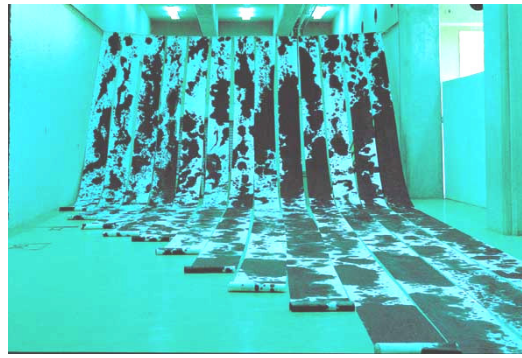


圖 3-2-10 張永村〈源遠流長〉



圖 3-2-11 饒文貞〈孕生圖系列 1-16 連作〉



圖 3-2-12 「水墨桃花源」教育展—墨彩設色區



圖 3-2-13 「水墨桃花源」教育展—線條造型區一



圖 3-2-14 線條造型區二

前賢古人在藝術創作時，不會先將「創作目的」視為考慮的條件，諸如展示或收藏的場所、尺寸的大小、畫面和展示二者所呈現的效果、日後保存等之類的目的問題，雖有宮廷畫家在題材內容上有所限制外，然前賢古人在藝術創作的一切創作行為均為自我心性的抒發。

今人之創作精神雖不變，但仍有一些受到侷限的因素，如欲參加競賽，就須符合比賽的主題和尺寸；若為展覽效果，就須考慮展場的大小會不會影響作品的

視覺強度，亦要配合空間格局選擇作品的外在形式造形，這和掛於家中賞心悅目的小品截然不同；也有為賣畫的利益考量，而畫些符合收藏者、買家或一般大眾喜好且易被收藏的題材、形式和尺寸；然題材內容也會影響畫心造形和裝裱樣式；裝裱的形式也影響著作品日後收藏的便利性和長久性等實質考量，這些實質上的外在因素，難免會左右創作者在創作前的主觀意識。

原則上，外在形式是配合著內在形式而改變的，一張畫的價值雖然會因裝裱而顯得完整，適當的裝裱會和畫面效果相得益彰，但過於華麗繁複的裝裱只會喧賓奪主混淆焦點。

四、中國繪畫常見之具體表現形式

(一)、「取景視角」

1、單一視角

創作者取景的角度稱為「視角」，依眼睛視平線來看大致可分為仰視角、俯視角、平視角和斜視角等，而從畫面中的視角就可以推測創作者的立足處。中國繪畫對視角的理論，自宋郭熙在《林泉高致》提出「三遠法」後，儼然成為中國繪畫處理畫面空間的首要法則，郭熙云：

「山有三遠：自山下而仰山顛謂之高遠，自山前而窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意冲融而縹縹渺渺。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者冲淡；明瞭者不短，細碎者不長，冲淡者不大。此三遠也。」¹⁶

此「三遠說」是立論於創作者所站的地點不同，故視角不同，而形成「仰視角」的「高遠」；「俯視角」的「深遠」；「平視角」的「平遠」，三者各有異趣的山水畫表現法。

創作者以不同的視角取景，會給予觀者不同的心理感受，據王樹村的言論「仰視心恭，俯視心慈，平視心直，側視心快」¹⁷，仰視的作品會引發壓迫感而令人

¹⁶北宋郭熙著：《林泉高致·山水訓》，收在盧輔聖主編：《中國書畫全書》，頁 500。1993 年初版，上海，上海書畫出版社。

¹⁷王樹村：《民間畫訣選輯·四視》；錄於《美術》第六期，1961 年，轉引於周積寅編：《中國畫論輯要·章法論》，頁 453。1985 年 8 月，江蘇美術出版社。

起恭敬之心，適合用於描繪君王或民族英雄；俯視的作品會不禁使人感到憐憫垂愛，多適宜於兒童故事；平視在視覺心理的反應較直接則宜取於剛毅豪直的內容故事；側視是將主角置於畫面的偏緣而非當中，較易令人感到輕鬆爽快，適於構圖繁雜熱鬧的情節故事。

除了視角的變化，視覺的遠近距離也影響取景效果，若視覺焦點放遠則可取其全景，多用於山水畫；縮小焦距即可作局部特寫的精細描繪，常見於花鳥小景；人物畫則介於其中，而視覺的遠近即會產生近景、遠景和中景，創作者可依取景的需求選擇適當的表現方法。

2、多點透視

提到「多點透視」的創作表現，在西方藝術中直覺會讓人聯想到塞尚的蘋果靜物與畢卡索的「立體派」，潘天壽曾對學生說：「西洋畫的透視是視覺的科學，中國畫的透視是幻覺的科學」¹⁸，一個是近大遠小眼睛的錯覺，一個是按心理需求不受透視侷限，想像合理來組織畫面的幻覺。而中國山水畫早在千年之前就利用不同視角的移動來構成一幅畫，雖二者都以「多點透視」出發，但中西方在表現上卻有顯著的不同。

此外從古埃及的壁畫也可發現多視點的例子，人物的臉孔大都是側面像，但眼睛、上半身好像是由正面看去的樣子，他們的繪畫通常沒有景深的「遠小近大」之感，是用主要人物的形體大，次要人物的形體小，來分別尊卑輕重，而他們的繪畫視角通常不只一個，如水池是由空中看去，水池內的動植物、水池旁的樹木由不同角度來呈現。

雖郭熙為中國山水畫定立自己的「三遠」透視法，然而創作並非有一定法則，在視點的運用上，可以單取一個視角，亦可多視角同時出現。明代董其昌說：「山行時見奇樹，須四面取之，有左看不入畫而右看入畫者，前後亦爾，看得熟，自然傳神。」¹⁹此言除了創作者須對描繪題材有深入感觸外，也透露出中國山水畫是以多方取景組織成畫的，在范寬的〈谿山行旅圖〉中便是將前景、中景、遠景分別以平遠、深遠、高遠的不同視角來處理。理論上，那是畫家本身視點移動的軌跡，也可以說是畫家的「心眼」所想像的空間，將真實的三度空間，置於畫面上的二度空間，分解、重組，而架構出令觀賞者目光停留、遨遊的視覺空間，這個原理如同電影攝影機的鏡頭，可以拉近推遠，亦可在不同或同一個時間點，從多種角度呈現出景物的全貌。

對中國繪畫和西方繪畫「多點透視」的創作來談，其中有一點較不同的是尺幅與形式的差異性。中國繪畫的載體多以絹絲、紙本為主，在尺寸上有特高的中

¹⁸潘天壽著：《潘天壽談藝錄》，頁126。1997年10月，台北，中華文物學會。

¹⁹明董其昌：《畫禪室隨筆·卷二·畫訣》，頁46。1968年6月初版，台北，廣文書局。

堂式或特長的手卷式，大小、長短可自由方裁，造形除一般的長方形、正方形外，還有圓形、扇面等可供選擇，也較西方的繪畫材質便利。故若要將一張高長或寬長的畫面加以佈局，僅用單一視點是有些困難度的，此明顯見於手卷式的佈局，如張擇端的〈清明上河圖〉，畫家在佈局上安排觀者像是坐一艘船般，隨著視線的移動，進入汴河岸邊熱鬧的氣氛。若不以多視角的構圖方法，是無法將寬長的畫面連接，且爲了能清楚見到屋舍、庭院中的景物，而將屋宇地基的後側抬高，前緣降低，以達到創作需要及視覺空間的平衡。

「多點透視」還有一個特色，就是「時間性」，以〈谿山行旅圖〉來說，觀者的目光先注視到遠景的巨山，繞到山右邊，順著一洩而下的瀑布，流到畫面的左方，到前景的小路，順著小路，有幾匹載滿行李的驢子和趕路的旅人，觀者便在范寬營造的山水景色中，彷彿是在不同的地點和時間點，一步步遊歷，這是中國山水畫引人入勝之處，亦是「多點透視」表現法的效果。

然中國繪畫的「多視點」運用，是爲了佈局，也讓人不會在第一眼發覺其和真實三度空間的衝突性，全在創作者精心安排下，而達到「視覺空間」的合理化，反空間、反透視的問題，有別於西方立體派的多視點，因爲造形的主觀安排，而給人強烈的感官刺激。對「多點透視」的應用，二者都是創作的一種方法，同留給後人借鏡、啓發，能再有新的突破。

(二)、「構圖形式」

1、對比與統一

中國繪畫深受古代哲學中的「道」影響，何謂「道」？即是陰和陽的觀念，是構成宇宙自然生命的要素，在萬物運轉中得到統一、平衡，如同作畫的過程，是在製造對比與平衡統一二者中，尋求和諧亦增亦減。

在《中國畫表現形式探求》一書中，將對比和統一分爲虛與實、黑與白、乾與溼、濃與淡、疏與密、冷與暖、呼與應、藏與露等表現方式，這些矛盾的對立面又彼此相互依存、貫通、滲透、轉化、排斥、對立等，從而構成了畫面無窮的變化韻律。²⁰ 所謂「畫事，無虛不易顯實，無實不能存虛，無疏不能成密，無密不能見疏。是以虛實相生，疏密相用，繪事乃成。」²¹這些法則正符合陰陽相生又對立之理。

²⁰王春生著：《中國畫表現形式探求》，頁3。2003年11月初版，太原市，山西人民出版社發行，新華書店經銷。

²¹潘天壽著：《聽天閣畫談隨筆》，錄於《潘天壽談藝錄》，頁134。1997年10月，中華文物學會。

2、主與賓的關係

一幅畫的重心稱為主角，如同舞台聚光燈下的焦點；而賓的角色是爲了襯托主角，像是舞台上其他配角。主和賓的關係，須各恰其職才不會喧賓奪主，造成畫面混亂不明，然主和賓雖看似對立，但實爲彼此呼應統一，而產生次序規律才能相得益彰使畫面和諧。

北宋郭熙以君王和臣子的關係，譬喻構圖中主角和配角的輕重，曰：「山水先理會大山，名為主峰。主峰已定，方作以次近者遠小者大者，以其一境主之於此故曰主峰，如君臣上下也。」²²話中所言即是一幅畫須先決定主角的位置、變化，再論其他配角如何襯托、突顯、呼應主角，才能烘雲托月恰如其份。

3、虛與實的關係

中國繪畫在空間的處理多提及「虛實」，並以畫面「留白」手法表現「虛」的空間，但虛處並非空虛，而是畫面空間的延伸，不但襯托畫中主題也擴大了畫面意境，是畫中之畫也是畫外之畫。

老子說：「知其白，守其黑」²³計白當黑，實中有虛，虛裡見實則爲「畫有盡而意無盡，故人各以意運法，法亦妙有不同」²⁴的實踐，創作者的思想情感會在畫面之外延續，即爲無限的想像空間，如同禪家之理「色不異空，空不異色。色即是空，空即是色」，其中的「色」是指外在實質能感觸的，而「空」即是「心」的意思，代表看不見卻能感受的一切情意，然可藉此幫助了解中國繪畫對虛實空間的體認。

4、形與神的關係

藉儒家的形上思想來引喻繪畫中形和神的性質，從「存有」的觀點來說包括形而上及形而下的兩大部分：「形而下」是有形體者也，故形以下者謂之器，指事物的現象；「形而上」爲無形體者也，故形以上者謂之道，是事物的性理。中國繪畫的表現是介於形與神之間，寫形是寫實、較客觀的，是繪畫的手段；寫神是寫意、較主觀的，是繪畫的目的。

潘天壽說：「繪畫，不能離形與色，離形與色，即無繪畫矣。」²⁵此言是站在平面藝術的角度，然創作者爲了提高畫面的藝術性，會對形象有所強調和減弱，

²²北宋郭熙：《林泉高致·山水訓》，收在盧輔聖主編：《中國書畫全書》，頁 500-501。1993 年初版，上海，上海書畫出版社。

²³周老子撰：《道德經·上篇·第二十八章·常德章》，錄於嚴一萍選輯：《百部叢書集成》，頁 29。1965 年影印本，台北，藝文印書館印行。

²⁴清方薰：《山靜居畫論》，收錄於《叢書集成新編》，頁 86。1981 年 3 月印行，新文豐出版公司。

²⁵潘天壽著：《潘天壽畫論》，頁 3。1986 年 8 月初版，台北，華正書局。

以表達對象物的神韻和特色，故其又說：「中國繪畫之所以高，往往在於形象與真實的不盡相同。」²⁶正是中國繪畫不求形似之意。

從中國繪畫的畫法風格來說，就像重形的工筆畫和重意的水墨畫，不管對形象的掌握有幾分，但是對表達內在精神的要求是不分畫法流派的。南宋袁文曰：「作畫形易而神難。形者其形體也；神者其神采也。」²⁷明確指出了學習中國繪畫的最困難也最重要課題。

5、組合的關係

作畫常會利用同性質的元素架構不同的畫面，如「前人畫長卷巨冊，其篇幅章法不特有所摹仿，意境各殊，即用一家筆法，其中有岩有岫，有穴有洞，有泉有溪，有江有瀨，自然丘壑生新，變化得趣。」²⁸以山水畫來說，同樣的樹、房子等物件，透過創作者的巧思組合和表現方法即會產生不同的趣味，即使是一顆樹一顆小石頭，物為人用落想各趣，這正是繪畫創作的價值所在。

6、分割畫面

中國繪畫的畫面分割形式，可分為畫面內容有連貫的「聯屏」和畫面內容可單獨存在的「條幅」，聯屏形式多見於屏風，適合畫很寬廣的題材布局，條幅較常見於描繪有相關性質的題材，如梅蘭竹菊、春夏秋冬等。

或有在同一條幅中，分有書法題字和繪畫部份的分割形式，手卷常見前有題後有跋，亦是分割的一種形式。

現代繪畫對分割畫面沒有一定的形式組合，可以在同一張紙上分割，也可以是不同尺寸大小比例的紙來組合，十分自由多元。

(三)、「筆、墨與色彩」

中國繪畫是以線、墨為主要表現方式，苦瓜和尚云：「法於何立，立於一畫」²⁹，一畫即為一筆，所有天地萬物都由一筆而起，這一筆就是由點、線、面交互運用所組成，又以用線為東方繪畫風格的代表。

²⁶潘天壽著：《潘天壽畫論》，頁3。1986年8月初版，台北，華正書局。

²⁷南宋袁文：《甕牖閒評（二）·卷五》，錄於嚴一萍選輯：《百部叢書集成》，頁15。1969年影印本，台北，藝文印書館印行。

²⁸清蔣和：《學畫雜論·名目》，轉引於周積寅編：《中國畫論輯要·意境論》，頁257。1985年8月，江蘇美術出版社。

²⁹清石濤：《石濤畫語錄》，收錄於《叢書集成續編》，頁247。1989年4月，新文豐出版公司。

除了能表現多樣線質的毛筆外，現代水墨爲了展現線質變化的可能性，還嘗試蘆葦、竹枝、甘蔗、手指、紙筆、棉花棒、布筆、吸管等工具，韻味獨特各顯奇趣。而化線爲點或集線成面的表現轉換，亦會使人有不同的視覺感受，對現代中國繪畫面面觀多一條發展方向。

潘天壽：「畫者，畫也。即以線爲界，而成其畫也。筆爲骨，墨與彩色爲血肉，氣息神情爲靈魂，風韻格趣爲意態，能具此，活矣。」³⁰除了用筆，墨韻和色彩在中國繪畫亦是畫面表現重要的課題，有純用水墨者、有純用色彩者、有墨主色輔者、有色主墨輔者、有色墨並重者，僅是表現技法和呈現效果的差異不同，並非有一定規矩，「東坡試院時，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。」³¹用色並非一定要隨類賦彩，花無黑花卻喜以墨色表現花，前人作畫是隨心所欲不受拘泥的，重的是朱竹墨花要如何展現生氣。

然墨質古雅而色易豔麗，各有其性質特點，須先從經驗中了解其屬性，在二者運用時須不相互干擾，墨中有色，色中有墨而色墨並濟，才能發揮各自的優點特色。

由此三者造就中國繪畫獨樹一幟的面貌，交互應用即成變化多元趣味活潑的風格，進而從中悟現「用我家筆墨，寫我家山水」³²的個人特色。

五、小結

中國繪畫創作是在創作者對自我日常生活的體悟，探索提煉後，反映於自我創作之中，而時代的進步使科技、制度、知識、文化、生活方式、物質環境等急速發展改變，然藝術文化是不能停滯一刻的，創新是藝術發展的動力，只要有動力才有進步的空間。

「好的作品一定是新的審美觀念、新的生活觀念、新的表現形式的反映」³³中國繪畫創作的題材內容表現與裝裱呈現形式，是中國繪畫構成十分重要的要素，透過研究的探討汲取既有創作形式的精華，改良拓展出具有現今時代精神和個人創作目的的內在、外在形式。

在繼承發揚傳統的表現形式，更要擁有不斷實驗創新的時代精神，以求在師承和獨創兼備，推動自我中國水墨畫發展無限的可能性。

³⁰潘天壽著：《潘天壽畫論》，頁3。1986年8月初版，台北，華正書局。

³¹清方薰：《山靜居畫論》，收錄於《叢書集成新編》，頁84。1981年3月印行，新文豐出版公司。

³²王振德、李天庥編著：《齊白石談藝錄》，頁32。1998年10月，河南，河南美術出版社。

³³王春生著：《中國畫表現形式探求》，頁1。2003年11月初版，太原市，山西人民出版社發行，新華書店經銷。

參考書籍

【書籍文獻】

- ◎方薰：《山靜居畫論》，收錄於《叢書集成新編》，1981年3月印行，台北，新文豐出版公司。
- ◎王振德、李天庥編著：《齊白石談藝錄》，1998年10月，河南，河南美術出版社。
- ◎王春生著：《中國畫表現形式探求》，2003年11月初版，太原市，山西人民出版社發行，新華書店經銷。
- ◎石濤：《大滌子題畫詩跋》，錄於黃賓虹、鄧實編：《美術叢書三集第九輯》，1947年，藝文印書館印行。
- ◎石濤：《石濤畫語錄》，收於《叢書集成續編》，1989年4月，台北，新文豐出版公司。
- ◎老子撰：《道德經》，錄於嚴一萍選輯：《百部叢書集成》，1965年影印本，台北，藝文印書館印行。
- ◎沈宗騫：《芥舟學畫編》，收於誠成企業集團有限公司組織編纂、徐中玉審閱、黃凌整理：《傳世藏書·集庫文藝論評》第三冊，1995年12月，北京，海南國際新聞出版中心出版。
- ◎杜子熊、李瑋著：《書畫裝潢學》，1988年3月，五洲出版社發行，文筌書局經銷。
- ◎宗炳：《畫山水序》，于安瀾編著：《畫論叢刊》，1984年10月初版，華正書局。
- ◎周積寅編：《中國畫論輯要》，1985年8月，江蘇美術出版社。
- ◎俞崑編著：《中國畫論類編》，1975年3月台一版，台北，華正書局。
- ◎袁文：《甕牖閒評（二）》，錄於嚴一萍選輯：《百部叢書集成》，1969年影印本，台北，藝文印書館印行。
- ◎徐中舒主編：《遠東大字典》第二冊，1981年9月，台北，遠東圖書公司。
- ◎徐中舒主編：《遠東大字典》第一冊，1981年9月，台北，遠東圖書公司。
- ◎郭熙著：《林泉高致》，收在盧輔聖主編：《中國書畫全書》，1993年初版，上海，上海書畫出版社。
- ◎張彥遠：《歷代名畫記》，1971年6月初版，台北，廣文書局。
- ◎董其昌：《畫禪室隨筆》，1968年6月初版，台北，廣文書局。
- ◎劉其偉編著：《現代繪畫基本理論》，1991年9月初版，台北，雄獅圖書公司。
- ◎劉思量著：《中國美術思想新論》，2001年9月初版，台北，藝術家出版社。
- ◎蔣和：《寫竹雜記》，收於《叢書集成續編》第101冊，1989年4月台一版，台北，新文豐出版公司。
- ◎潘天壽著：《潘天壽談藝錄》，1997年10月，台北，中華文物學會。

◎潘天壽著：《潘天壽畫論》，1986年8月初版，台北，華正書局。

◎謝赫：《古畫品錄》，1981年3月，台北，新文豐出版有限公司。

【網路資料來源】

◎臺北市立美術館典藏寶庫，典藏資料庫。**【線上查詢】**：

<http://www.tfam.gov.tw/>。

◎臺北市立美術館「水墨桃花源」教育展。**【線上查詢】**：

<http://www.tfam.gov.tw/ink/index.html>