

「觸情生景」：情、景與安全空間之創作分析  
「The Memory that Brings Scenery」：An Analysis of the  
Creation Among Emotions, Scenes, and Safe Zone.

謝忠恆

Hsieh Chung-Heng

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士班研究生

台灣首府大學兼任講師

摘要

黑色安定思緒

線條覺知當下

筆觸整合心靈

卸下自我防衛，自然面對自然

（筆者談畫偶錄）

繪畫歷程是自我整合過程，為創作者於自我建築的安全空間內是否得以自由的課題，筆者透過有別於完全水墨意境，抽離墨分五色之神秘筆墨性，只取黑色、線條元素之觀察和實踐，反思創作淵源之路徑，從「觸景生情」物我之因果關係，藉本文創作倒因為果轉換成「觸情生景」的心路，同是天人而合一藝術思想，藉創作再度審視物我與情景，再從自我整合歷程，探討黑色與線二元素建構作品之美學原理。本文創作階段與構思，試圖解釋「觸情生景」之義，及如何從「觸景生情」而來，並將系列作品分前、中、成熟等創作歷程，及其形式與內容；進而探討筆觸美學藝術觀和創作理念，從創作內、外觀以線條作為作者於安全空間進行自我整合的痕跡，和所呈現的線質美學，探討物我因果淵源與發展，亦檢視創作時自我整合是否得宜，以及安全空間之構築與釋放是否適切。

【**關鍵詞**】 情景、自然、筆觸、線條、自我整合、安全空間

## 一、代表作品



作者：謝忠恆  
媒材：紙、  
          油性簽字筆  
形式：裱板  
年代：2009-2010  
尺寸：單件 13x8cm  
收藏：—  
最近展覽紀錄：—

圖 1



圖 2：局部



圖 3：局部



圖 4：局部

## 二、創作歷程與構思

作品最初主要在繪畫過程獲得心靈紓解與自我對話的記錄，以線條可迅速地表現“純粹”為考量，排除顏色及其層次在探索歷程可能失焦的多元和複雜性，雖然創作，但試圖降低繪畫性的層次干擾，只從線條、黑色、硬質筆端釋放的溝通語言進行創作，所謂筆尖流露情感，畫紙空間紀錄整合過程為理念，筆者自云：

黑色安定思緒；線條覺知當下；筆觸整合心靈，卸下自我防衛，自然面對自然。

從筆者所云闡述關鍵，即黑色、線條、筆觸、整合、自然等，作為創作思想主軸，藉此觀物也觀己，利用創作歷程和呈現各階段作品，隨時審視與回饋，單純之媒材和創作對象，釐清本文創作思想「觸情生景」，於創作實踐須突破之迷思與不可及之處，誠如約翰·伯杰（John Berger）《藝術觀賞之道》裡提到一個清晰的觀點：

神秘化是原來極清楚的事實進行辯證的過程……。為了避免將過去神秘化，讓我們現在針對圖中的影像，來審視今與昔現存的特殊關係。<sup>1</sup>

## （一）「觸情生景」之釋義與理念

明末清初王夫之《薑齋詩話》：

興在有意無意之間，比亦不容雕刻；關情者景，自與情相為珀芥也。情景雖有在心在物之分。而景生情，情生景，哀樂之觸，榮悴之迎，互藏其宅。<sup>2</sup>

詩、畫本質情景交融，寓情於景，或借景抒情，情景相互牽引生息如磁石引針，若以詩畫論情景，「觸景生情」為畫中有詩；「觸情生景」為詩中有畫，前者畫之意境，後為詩之畫意。有時繪畫之所以勝過詩歌，在於描繪更近實物之形，繪畫的共同語言使得更易理解，為本文所云「觸情生景」從「觸景生情」而來，「觸景生情」由具象之實產生抽象情感，反之「觸情生景」由抽象情感建構具象之實，但，情感為抽象？或抽象情感如何建構實境象？

### 1. 觸覺、知覺引發覺知

「觸」本身是產生感覺的介源，透過觸的動作產生知覺，觸而隨發。本文創

<sup>1</sup> 約翰·伯杰（John Berger）/戴行鉞（譯）：《藝術觀賞之道》，頁 12、13，台北市，臺灣商務印書館股份有限公司，民國 82 年出版。

<sup>2</sup>（清）王夫之（著）、戴鴻森（箋注）：《薑齋詩話箋注》，上海，上海古籍，2012 年 3 月出版。

作研究，探討筆端觸覺產生的痕跡，原本無感知的機械性運動，成為有機的動態足跡，從筆尖流露情感，精義上探討線質之形成和內在反映，廣義則掌握筆觸和線條之認知和產生規律，有「觸類而通」的概念存在。接觸自然為最佳自我整合方式，放諸懷抱、寧靜致遠，藝術家往往透過天人合一的連結與自然景物對話。即使無生命的物質，或是靜態的物件都具有活的精神，透過有機筆觸堆砌成形，始精神活動存在宇宙，反響力量增加後，筆尖之觸覺得以在完成的畫面隨時活動著，用筆觸線條，於天人之間透過整合機制重新詮釋自然，最後反思作者內在，觀物視己。

## 2. 「觸景生情」物我生懷

若「賦」是景，「比」是情，「興」則是從情景交融而生的創作思想，因此賦比興為創作歷程淵源與發展，先有景後有情，所以「觸景生情」之情從經驗之景而發，見景生情觸物起興生懷，(清)趙翼《甌北詩話》卷四〈白香山詩〉云：「坦易者，多觸景生情，因事起意，眼前景，口頭語，自能沁人心脾，耐人咀嚼。」<sup>3</sup>而「外師造化中得心源」可謂此理之構成歷程，「胸有成竹」為創作情境，或毫端蕭蕭風雨見其精神的借景抒情。

## 3. 「觸情生景」緣情鋪景

換言之，「觸情生景」有別於「觸景生情」，二者本質雖琥珀拾芥，但筆者認為異趣在於「胸中山水」看似真山真水與造景抒情之關係，以及有別「胸有成竹」於「胸無成竹」創作情境，其實受王維《輞川詩》詩情畫意的影響，透過自然與園林思想萬取收一積極詮釋。因此本文藉「觸情生景」系列創作試圖反其道求其變，將「興」回溯至「比」的過程，用另一美學原件建構思路，將主觀情感投注於景物，所謂物皆著我色彩、緣情寫景，藉創作釐清、詮釋情與景之虛實，及其主客觀或主被動之聯繫，重新審視物我、我物之間的關係。

## 小結

關於本文系列創作，在於美感經驗假如是單一事件的自我整合，則可能為偶

<sup>3</sup> (清) 趙翼，《蘆齋詩話箋注》，北京，人民文學出版社，1963年2月1日出版。

發或為巧合，因此，經由作品記載美感經驗，透過量化的堆砌累積個人美學，探訪筆觸本質純粹，猶如數據性闡釋創作歷程，紀錄各種摸索、無意識與隨機性的盲目追尋構成，得以撥雲見日獲得釐清，因此以固定形式的系列作品不斷寫著篇章，從中衍生使得風格與變化的單位和基礎，(俄)康丁斯基(Wassily Kandinsky)《論藝術裡的精神》認為：

時間和空間裏形式的存在，同樣能夠被解釋為時間和空間的內心需要……。  
時代越偉大——即對精神性的追求越偉大(數量上的和質量上的)——形式在數量上就變得越豐富，就會出現更宏大的聚合潮流(群體運動)……，這是不言自明的。<sup>4</sup>

系列的可閱性為時間，畫紙絹素為空間，積沙成塔匯聚「量」淬鍊「質」的創作概念，由萬收取一。

## (二) 創作歷程

### 1. 前期的創作養成

自然中有無生命個體或群體，視為被賦予生命契機的談話對象，即擬人化，視創作為對話過程，因此在創作初期的摸索階段，以描繪單獨個體為主，尋訪創作方向與增進對物件認知，試圖重新觀看，以探索見山不是山的藝術視界為目標，或從沒有變化中找變化，單純對象的模仿與表象藉物觀己，此時此地「有我」之存在感見「自我」，但過度觀看卻也造成困惑，(美)大衛·卡里爾(David Carrier) / 吳嘯雷等(譯)《Principles of Art History Writing》(藝術史寫作原理)：

逼真模仿的困境在於“模仿之物將成為另一個存在，不再指向原來的被模仿物”。<sup>5</sup>

是困境否？另一面為創作的發展因子。前期養成階段之摸索、試探為基本驅

<sup>4</sup> (俄)康丁斯基(Wassily Kandinsky) / 呂澎(譯)：〈英譯者序言〉，《論藝術裡的精神》，頁148，台北市，丹青圖書有限公司。

<sup>5</sup> (美)大衛·卡里爾(David Carrier) / 吳嘯雷等(譯)：《Principles of Art History Writing》(藝術史寫作原理)，北京，中國人民大學出版社，2004年3月出版。

力的儲藏室，所以「觸景生情」系列之創作養成期或前期，以發掘任何單一具象物件的內在生命觀，為分析整體和諧成純粹藝術的過程，用筆表現則趨近科學觀察與理性表達，參酌客觀美學，單一物件構圖單純、直率，明確且少鋪陳，看似孤獨卻也享受寂靜，藝術性的抑揚頓挫雖有其要求，但無明顯的情緒起伏與對比訊息，謹慎而和緩的細細道來，如圖 5、圖 6 作品：



圖 5

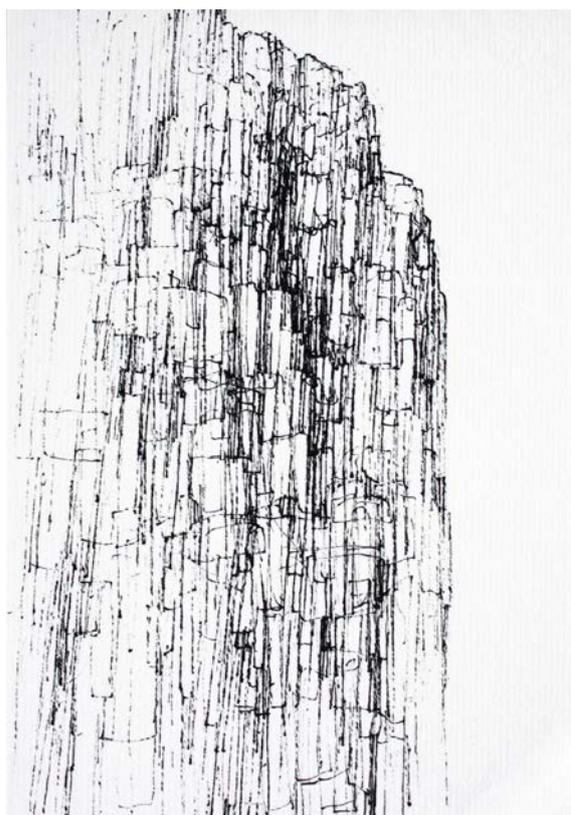


圖 6

## 2. 中期的創作發展

創作之第二期為主要風格和畫題擇定，以自然物群體狀態為創作主軸，擴大視點與空間，「生命是群體的總和」，因此畫面的氛圍更多元呈現，對談不再一對一式的孤立，而是走入群組關係，增加取捨與濃縮的思考，不再汲汲營營有所堅持，擺脫單獨式的自喃自語，心胸開朗外，心境易徜徉其中，感受單一符號建構群體的重複性又藝術性，即數大便是美的整體美學裡，見到這一致性符號或基礎元素的純粹物完成內容，任其解構大塊，(俄)康丁斯基 (Wassily Kandinsky)《論

藝術裡的精神》提到：

藝術裏的關係不必然是外部形式的關係，藝術裏的的關係是以內在意蘊的一致為基礎的。<sup>6</sup>

為了排除充分投入描繪對象物之外形，而造成畫面過度敘述，因此儘可能透過觀察而無耗時描繪，形成概念式且無法寫實的塗繪，也就是在具象的自然素材，以印象、意念般的記憶化具象為半具象的寫意，所以對像物不再是對象物，而是成為由眼睛轉換成心眼的自然物<sup>7</sup>，創作過程就是看著自然化成自己的自然過程，筆觸表現較謹慎初期的風格寫意、活潑，心眼已解構出物象之符號或基礎構成，透過筆尖流露心源之筆跡，如圖7、圖8作品：



圖7

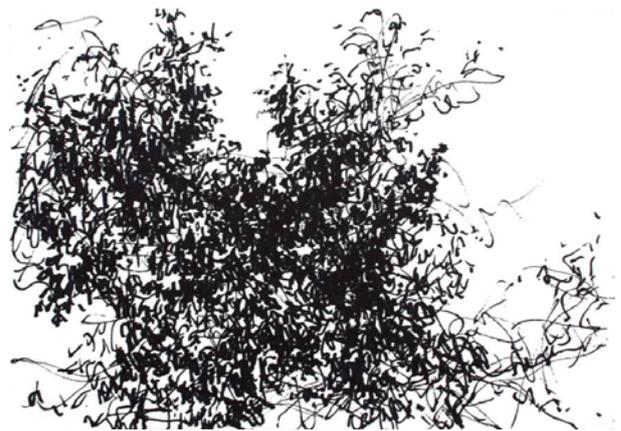


圖8

### 3. 成熟期的創作延續

成熟期創作階段，脫離前期觀察和中期試探，試圖往最純粹、精簡，卻能完全表達作品內涵與精神力的方向，達到暫時性的高峰。若創作是永無止境的藝術事業，成熟期的創作總是令人無法滿足，持續發展向上提升可能成為下一個中期發展階段，當下覺知即將成為過去，反之則產生「固著作用」(fixation)<sup>8</sup>，因此

<sup>6</sup> (俄)康丁斯基(Wassily Kandinsky)/呂澎(譯)，〈英譯者序言〉，《論藝術裡的精神》，頁19，台北市，丹青圖書有限公司。

<sup>7</sup> 此時所指的自然，非造化的“大自然”，而是“自然形成”、“自然而然”的自然。

<sup>8</sup> 「固著作用」為心理學用詞。「根據佛洛伊德的理論，個體在這些早先時期過多滿足或過多挫折將會導致固著作用(fixation)，這將使他未能正常推進到下一個時期的發展。」摘自：游恆

筆者稱成熟期創作仍為不間斷的延續，覺知不斷地發展，且往下一階層（即下一次的成熟期）邁進。

「觸情生景」系列作品的成熟期，由線的元素構成的物形，將形式導向抽象表現，跳脫自然卻也描寫自然，看似自然卻又不是自然，沈柔堅《柔堅畫譚》有引：

詩人歌德所說：『藝術家一旦把握住一個自然對象，那麼自然對象就不再屬於自然了。』<sup>9</sup>

透過線條表達見山已不是山的象外之境，當線質匯聚成具象物時，容易與理性產生拉鋸，一旦往抽象靠攏時，則自由奔放較無顧慮，不被形象所囿，線質亦具備形質，宋代袁文提到類似的見解：

作畫形易而神難。形者其形體也，神者其神采也。凡人之形體，學畫者往往皆能，至於神采，自非胸中過人，有不能為者。<sup>10</sup>

成熟期的創作感染力越清晰和直接，創作歷程能更深入且勇往直前進入充滿抽象表達的世界，與觀者產生共鳴、對話，逐漸被人熟悉與接近而成為溝通語言。以前期與中期至成熟期階段創作的作品比較如圖表 1：〈前期、中期以後之作品比較表〉。

---

山、李素卿譯，Philp G. Zimbardo、Richard J. Gerrig 著，《心理學》，頁 689，台北市，五南圖書出版有限公司，民國 88 年 3 月出版。

<sup>9</sup> 沈柔堅，《柔堅畫譚》，頁 42，上海，上海書店，1990 年 10 月出版。

<sup>10</sup> 俞崑，《中國畫論類編》（上、下二冊），頁 70，台北市，華正書局，民國 73 年 10 月出版。

圖表 1：〈前期、中期以後之作品比較表〉

(由筆者自行整理)

前期的創作階段	中期至成熟期的創作階段
 <p data-bbox="231 985 271 1064">寫實</p> <p data-bbox="654 996 766 1064">2009.11.29 忠恆</p>	 <p data-bbox="1340 996 1380 1064">寫意</p> <p data-bbox="861 918 917 1019">90 3 19 忠恆</p>
 <p data-bbox="231 1848 271 1915">具象</p>	 <p data-bbox="1340 1859 1380 1926">意象</p>

### （三）創作構思和題材

形式是個性與內在人格的標記，藝術家透過自己的形式反映精神，而風格就是人本身，問題在於人所產生的思想感情，形式與內容像畫謎一樣，等待觀者破解成果，甚至創作者釐清歷程的視覺世界。遠看取勢，近看求質，（俄）康丁斯基（Wassily Kandinsky）《論藝術裡的精神》：

通過不同的技法、技巧及活力粗糙或柔和地描繪出來的物體的聚集。使整體協調是藝術的任務。觀者是帶著冷靜的眼光和不同的心理來審視作品的。<sup>11</sup>

透過題材、表現形式和工具探討，審視作品內容及先備條件，進而了解「觸情生景」筆觸養成與淵源，使得創作歷程如何整體的藝術任務，舉題材內容說明如下：

#### 1. 自然物為題材

外師造化、中得心源的概念淵源流傳於歷代畫論，探討大自然與我的物我關係，甚至為天人合一的精神思想，將人比為自然或自然擬人的觀看、創作的藝術觀。約翰·伯杰（John Berger）《藝術觀賞之道》：

我們從不單單注視一件東西；總是在審度物我之間的關係。<sup>12</sup>

注視本身是一種選擇的行為，認知和欣賞取決於個人先備的觀看方式，當然對自然的解讀、詮釋和發展，從中發掘創作者與自然關係，透過「觸景生情」的外師造化中得心源，發展成「觸情生景」的胸中山水，自我化情造境。

#### （1）植物

樹或植物為自然世界有生命者，存在人般的外在姿態與內在情感，敏銳的人類卻無法觀其微妙的生長與情緒變化。書畫藝術理論有畫竹需表現氣候的藝術見

<sup>11</sup>（俄）康丁斯基（Wassily Kandinsky）／呂澎（譯）：〈英譯者序言〉，《論藝術裡的精神》，頁38，台北市，丹青圖書有限公司。

<sup>12</sup>約翰·伯杰（John Berger）／戴行鉞（譯）：《藝術觀賞之道》，頁3，台北市，臺灣商務印書館股份有限公司，民國82年出版。

解，透過造形動勢之象徵取其義；也有畫面表達榮枯的美學概念，再從書法體例之線條取其質。「觸景生情」系列多以植物為主要題材，在於其「形」是如何由「質」所成，藉「質」完形試圖詮釋「形」內之情，因此樹絕對可以被擬人，從內含物即線條、線質強化其敘述功能性，人與之互動。

樹可分為地平線以上可視的枝幹造形，與地表下不可視的樹根分佈，前者能客觀觀察，後者易主觀聯想，在植物學，其實樹在地表上的生長範圍和狀態，與地表下的樹根活動息息相關。樹、人互相對照有異曲同工，樹根若足、幹即身軀、枝如臂掌、葉為髮鬚，二者雖同為具象，描寫具體與否則因主、客觀之觀看而異，更可解讀觀察者眼的分析與創作者心的詮釋，透過解釋樹的內象、外在，觀看出對他人或本我的認識，換言之，畫樹價值為關心人存在的回饋。

## (2) 石

石是自然界中無生命體，但卻靜立於空間裡，它被有生命者挪動或受大自然變動，被動的生成或擺置而存在。假如石為生命個體卻無法自行移位，我們怎知它佇立時的內心？如被封印般的永久置放，等待有機或無機的機緣，透過存在空間之象徵與環境氛圍，詮釋物質總合體的擬人世界。若皴法用筆是描寫岩石質感再匯聚成體感，是否能透過線條表現動感、以線質抒發情感？畫寫物外形，貴在畫中態，如靜似動的屹立，寧靜內在卻得以奔放。

## 2. 詩、畫意境

詩中有畫、畫中有詩，先有詩文再有畫。創作歷程以自我整合與探索心靈思緒為主，因此過程中會有許多面臨無法解釋的心情與情緒，有時複雜而無法釐清，時而鑽牛角尖難以脫離，過程中的人生與繪畫意義，創作時當下的紀錄成短文，可以成為解釋創作的藝術理念和人生感想，文字的抒發也許是作品的一部分。

## 3. 表現形式與工具

形式是內容表達的方式、個性的標記，由需求創造出來，恰如其分的體現內心表達的思想與情感。沈柔堅《柔堅畫譚》云：

繪畫藝術的形式是畫家的素質、心靈的投影，創造自己獨特的藝術形式，談何容易。正如歌德所說的：『題材人人看得見，內容意義經過努力可以把握。而形式對大多數人是一個秘密。』<sup>13</sup>

因此筆者以最單純的硬質簽字筆，撇去軟質筆端揮灑的抑揚頓挫，使探索旅程化為最單純；解析歷程視為最元素，因此以筆觸擊內容的琢磨過程甚於形式。以無法表現濃淡的簽字筆為挑戰的媒材，只透過輕重變化，鮮明的紀錄情緒般的日記閱讀性。於紙面上所表達者，就是以線條的轉換所帶來觸覺和筆觸刷動的聲感、速度感所醞釀成的知覺，在對談的自然物象裡「收萬取一」於繪畫空間。藝術表現，仍是以紙上作畫的創作形式，由於黑色線條以及具有線條觸感的平面空間，雖強烈座落，但透過速度、音樂性的筆觸，減緩黑色於畫面中雖無形卻垂直性的重量，藉此闡義筆者所云：「黑色安定思緒、線條覺知當下。」



圖 9：以水與墨為主的創作方式，表達語彙既多元且層次深遠，而單純用筆為主的創作方式，則意圖明確。

### (1) 筆：

油性黑色簽字筆：黑色對比強烈且賦予相當的絕對性，易突顯線條、觀察情

<sup>13</sup> 沈柔堅，《柔堅畫譚》，頁 169，上海，上海書店，1990 年 10 月出版。

緒與記錄，無彩色既成意義（如藍色憂鬱、紅色熱情），更富書寫意境，單純的創作條件不被色相之象徵意義所牽引、拉扯，擁有聚焦特色，雖為硬質筆端，但加以琢磨亦能有美學要素之線質表現。史作樑《水墨十講－哲學觀畫》說明了黑陶文化為彩陶文化過程中經過統合而進步，認為黑色為色彩之進化、統整和基礎，曰：

黑色若果然是一種進步的表達，那麼它不只是眾彩的統合，同時也必是眾彩之一種發生基礎。<sup>14</sup>

## (2) 紙

基底紙材，以可以承受簽字筆強大的覆蓋性和滲透力的厚紙為主。

## (3) 紀錄

記錄繪事過程、心情與短文寫作所用，即文字手稿、談畫偶錄。

## 小結

范睿榛《藝術治療導論》提到藝術創作者及其作品之繪事關係：

藝術創作對個體的心理衛生有相當有意義之療效，在創作的過程中，那種感覺就好像在攪動著一灘混雜爛泥的水，等待著恢復安定和沉靜。<sup>15</sup>

對創作者而言，美學歷程與創作結果固然，創作過程之覺知經驗更是彌足珍貴，即自我整合與心靈治療之體悟，因此，本文系列「觸情生景」之創作分析，除了作品深刻的線質感受，並將其歷程轉換為文字詩詞之詮釋，詩畫本同源，經過線畫追求純粹之旨意以詩為記錄，以釐清、自觀創作理念與構思間之協調。

<sup>14</sup> 引自：史作樑，《水墨十講－哲學觀畫》，頁 15，台北市，典藏藝術家股份有限公司，民國 97 年 12 月出版。筆者所摘之文為該作者說明黑陶文化所代表之實際意義，亦有文曰：「它不但技術超過彩陶，同時它更以無形無圖之特性，說明了繼多元性個別彩陶多彩多圖之表現後，所完成之一種在廣大地區中充分呈現『統合性』的文明。」

<sup>15</sup> 范睿榛，《藝術治療導論》，頁 49，台北市，新學林出版股份有限公司，2008 年 3 月出版。

### 三、筆觸美學與藝術觀

#### (一) 筆觸美學之體悟

##### 1. 書、篆線條的養成

詩、書、畫為文人書畫兼修三絕之藝，其中學書者更有刻印之技。繪畫為書法的實踐，刻印為書法的應用，道理相同互通有無，在表現媒材與技巧不同爾。篆刻同書法，從中體悟以刀就筆的筆尖感觸，再詮釋書法線質，從中鍛鍊線條的養成，例如大幅山石，多以拉長線條堆砌建構，纏連綿延的書法線條於「意」的展現與「氣」的連貫，書法性線質的影響則特別重要，而筆氣力度的觸碰痕跡，即是篆刻筆刀法的鍛鍊，書法即畫法，線條之骨法用筆淵源於此，清代臺灣文人書畫發揚者謝琯樵的〈竹石〉曾引柯九思《丹邱提跋》云：

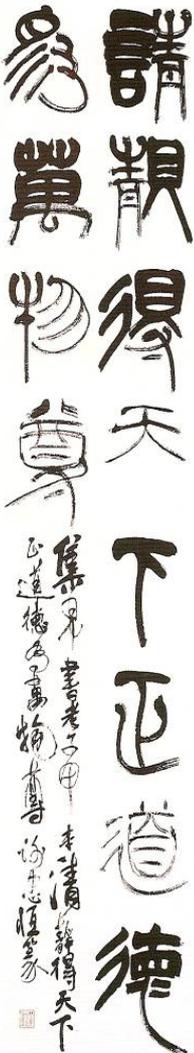
柯敬仲畫竹，晴雨風雪，榮枯老墀樨，各極其妙，自云：凡踢枝生葉，當用草書法，此語最難解，非積學子可能悟也。

「石如飛白木如籀」書畫同源藝術思想，無論任何媒材以線條或皴法表現物件，都有其深遠的影響，以下圖表 2：〈書畫印線質表現對照表〉，為筆者之書、畫、印作品為例示意於圖 15、圖 16、圖 17。

書法、篆刻之養成，有助於線條揮灑與體悟線質發展，尤其篆書拖曳線條與藏鋒之起收用筆，為本創作專題簽字筆之基本淵源和應用，尤其簽字筆與毛筆在起承轉合的音樂性，二者相較判若雲泥、迥然有別，尤其簽字筆短鋒的硬質筆端，使得線條的抑揚頓挫表現望其項背，如何在工具的天壤懸隔條件下，試圖創造出接近且同質性線條，書法與篆刻書寫與鑿刻的筆刀揮灑，為線條表現力與韻、質與量之淵源，而繪畫性考量，為量感與造形美的詮釋成果。

圖表 2：〈書畫印線質表現對照表〉

(由筆者自行整理)

篆刻線條	書法線條	山石線條
 <p>圖 10：〈拚經濟〉</p>		
 <p>圖 11：〈淝水之子在台灣〉</p>		
 <p>圖 12：〈向上提升〉</p>	<p>圖 13： 〈清靜得天下正，道德為萬物尊〉</p>	<p>圖 14：〈醉石山人〉</p>

「觸情生景」系列作品



圖 15

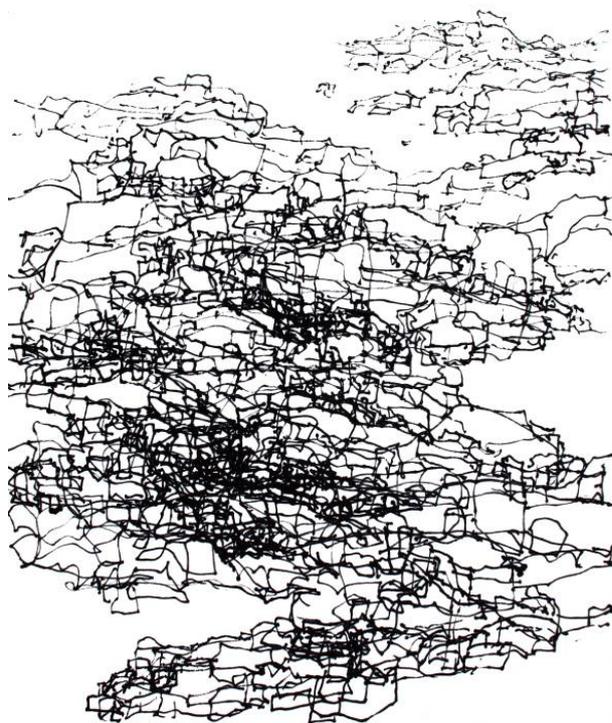


圖 16



圖 17

## 2. 自動性的意在筆先

線條不只堆砌物體之形象，更可建設物件質與量，個人不同筆觸表現，衍伸出有意識或無意識的情緒和心理反應，不受規範、隨機即興卻是直接美感的經驗表達，偶發五感共振，珍貴而稍縱即逝。間接透過線條筆觸的歷程和建構，顯示出個人特質、情緒、人格、習慣、感情等，甚至生活態度與處事方法，再融入書法學習與應用於繪事，才能有與眾不同的筆調線質，是心理、心靈、技術控制和認知之間的手眼作用關係，胸中丘壑而意在筆先，看似無目的卻不斷地進行建構與破壞的反覆歷程，創作態度如鄭板橋“胸有成竹”與“胸無成竹”的道理，〈仿文同竹石圖〉有其見解，款文云：

文與可畫竹胸有成竹，板橋畫竹胸無成竹，與可之有成竹所謂渭川千畝在胸中也，鄭板橋之無成竹如雷霆霹靂草木怒生，有莫知其然而然者，益大化之流行其道如是，與可之有，板橋之無，是一是二解人會之。<sup>16</sup>

從無法成法，有法用無法，胸有成竹大方落筆，心中卻胸無成竹作畫。繪事意境如龍蛇走勢、庖丁解牛之遊刃有餘，如“興酣落筆龍蛇走，蕭蕭風雨來毫端”<sup>17</sup>的信筆揮灑，流暢運筆如龍蛇游走般的作畫情景，下筆運動偶得嘎然作響，帶來風雨氣勢於筆端之流露無遺，明魯得之〈魯氏墨君題語〉：「畫竹需腕中有風雨。蘇子云：當其下筆風與快。」<sup>18</sup>此自動性技法的筆意，筆端情感見其風雲與氣候，隨機偶然不加思索、作做，渾然忘我更加深刻，清代福建畫家謝瑄樵未編年〈墨竹〉曾形容這作畫忘我的境地：

滿徑華翠陰竹數竿，墨和風雨到毫端，興來不管臨何體，只覺秋聲入手寒。

<sup>16</sup> 圖錄刊印於：劉建平，《揚州八怪書畫全集·鄭燮》，頁 114，天津，天津人民美術出版社，1998 年 12 月出版。

<sup>17</sup> 摘自清代畫家謝瑄樵於同治三年（1864）〈四屏聯竹石〉題畫，圖錄刊印於：《臺灣書法三百年》，高雄，高雄市立美術館，民國 87 年 6 月出版。

<sup>18</sup> 參考自：俞崑，《中國畫論類編》（上、下二冊），頁 1083，台北市，華正書局，民國七十三年十月出版。

旅館秋宵剪燭寫此，興之所至，信手疾揮，但覺紙上有聲，不見為竹也。<sup>19</sup>

此為筆與意最佳形容，融入於線條和基底紙摩擦足跡，自動形成非意識下的有機情境，更顯得自然與筆調情感變化，為作者心性最直接反應。

### 3. 音樂性的點線面

筆觸經由人產生，由無止盡的經驗形成，韓瑞屈·沃夫林(Heinrich Wölfflin)《藝術史的原則》，提到：

對繪畫性的思想而言，生命的旨趣與保證在於動態之中。<sup>20</sup>

如果筆觸抑揚頓挫的目的不明確，畫面就會變得抽象、戲劇和神祕。用筆線痕每經之處必留痕跡，其概念不在筆本身，而是「妙在心手，不在物也。」<sup>21</sup>起承轉合、提按垂縮的過程，歷經建設與破壞，是疏密、繁簡、虛實、陰陽、開合、黑白等表現，此種具有特殊情緒收放之筆情循環，所建立對象物件的形與質，也增加質感匯積的容量，揮灑自如，亦頗無俗態也。又，韓瑞屈·沃夫林(Heinrich Wölfflin) / 曾雅雲(譯)，《藝術史的原則》：

線性風格是一種可以很清楚地感覺到其造形的風格，堅實物體那穩定而清晰的界線，給觀者一股安全感，……致使觸感受到實際挑戰；在這種風格中，表現與事物是合而為一的。反之，繪畫性風格多多少少在事物的本來模樣中自求解放，不再有連續的外圍線，造形表面消融了。<sup>22</sup>

《藝術的精神性》：

<sup>19</sup> 圖錄刊印於：謝忠恆，《謝琯樵之藝術研究》，頁 442，台北縣板橋市，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所中國書畫組碩士論文，民國九十八年六月。

<sup>20</sup> 韓瑞屈·沃夫林(Heinrich Wölfflin) / 曾雅雲(譯)，《藝術史的原則》，頁 240，台北市，雄獅圖書股份有限公司，民國 78 年 10 月再版。

<sup>21</sup> 季伏昆，《中國書論輯要》，355 頁，江蘇美術出版社，2000 年 12 月。

<sup>22</sup> 韓瑞屈·沃夫林(Heinrich Wölfflin) / 曾雅雲(譯)，《藝術史的原則》，頁 46，台北市，雄獅圖書股份有限公司，民國 78 年 10 月再版。

一條線是一個力量，它像任何一個基本的力一樣產生作用。連結許多線，相互排斥的線正如相互對立的一些基本的力一樣。<sup>23</sup>

被線條的法則和影響力所困惑的人不自由，線條可以做為藝我整合，或藉由筆觸磨擦的活動過程達到滿足以尋求內心自由，水能載舟亦能覆舟，受到線條困惑者之心靈整合空間無法闡開心窗，因此試圖於線條的自由感與游刃流暢，為創作者內心追求的自我整合機制，無論中國古書畫的線條，或現代藝術素描觀念之創作，線質之追求總為創作之最終依歸，康丁斯基《論藝術裡的精神》提到：

真正的內在力量是不會如此輕易地喪失它們的強度和影響的。<sup>24</sup>

## 小結

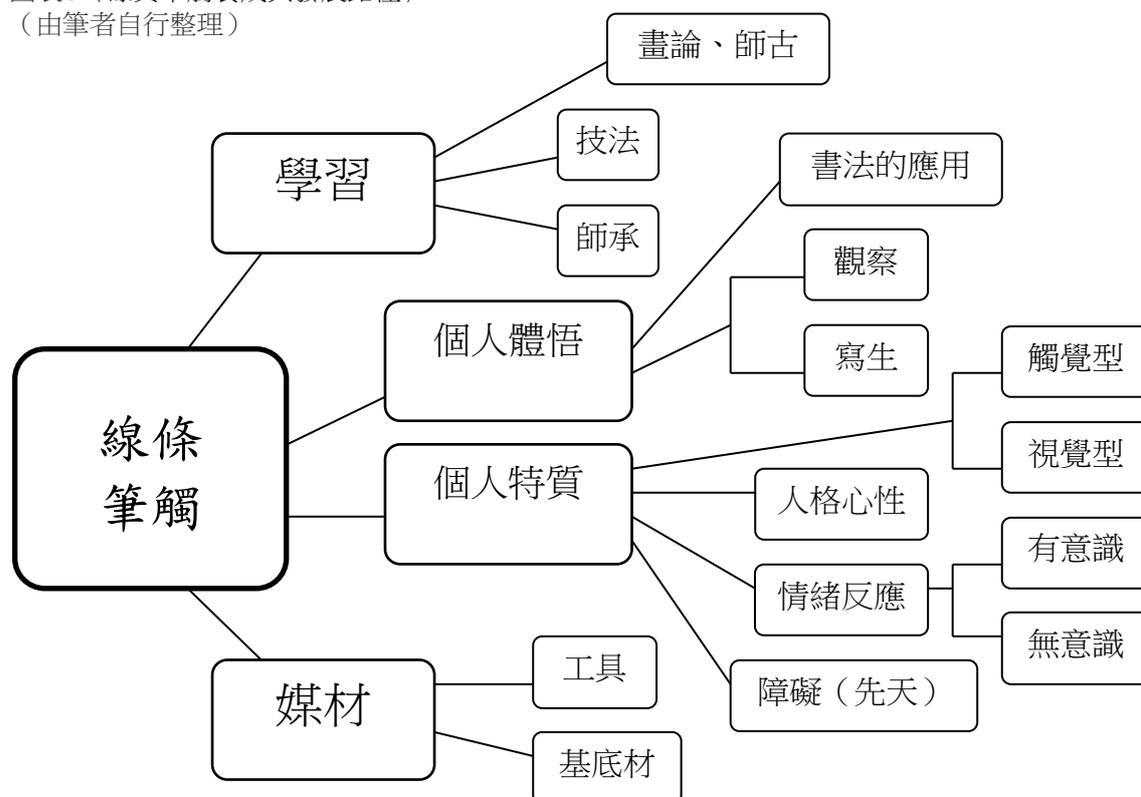
素描自動性書寫，雖無過多詮釋，連續可讀卻情感自現，用筆概念不在筆本身，而是情感（情緒）傳達歷程，可謂筆情之點滴，線條的學習與實踐，往往先透過觀察，親臨寫生體悟其中，再由個人書法用筆的認知、技巧、甚至不同工具，描寫並詮釋其形、質，又如自動性技法，在寫生需立即的、肯定的、準確的記錄型態與質量，有意識或無意識的建構成筆法再完成物件。（清）方薰有云：「用筆亦無定法，隨人所向而習之，久久精熟，便能變化古人，自出手眼。」<sup>25</sup>將實踐所得消化整合後，成就自我線條的獨特質感和表現力，其養成歷程可從學習法和媒材著手，風格在不同的個體體悟和人格心性特質裡醞釀和發酵，有機生命認知、觀看、內在、涵養不同，發展出不同筆觸線條之質，以圖表 3：〈線質筆觸養成與發展路徑〉觀其結構。

<sup>23</sup> 康丁斯基（Wassily Kandinsky）/吳瑪俐（譯），《藝術的精神性》，頁 8，台北市，藝術家出版社，2006 年 8 月二版。

<sup>24</sup>（俄）康丁斯基（Wassily Kandinsky）/呂澎（譯），〈英譯者序言〉，《論藝術裡的精神》，頁 59，台北市，丹青圖書有限公司。

<sup>25</sup> 清方薰撰，《山靜居畫論》，摘自：俞崑，《中國畫論類編》（上、下二冊），頁 229，台北市，華正書局，民國 73 年 10 月出版。

圖表3:〈線質筆觸養成與發展路徑〉  
(由筆者自行整理)



## (二) 藝術思想與理念

分析藝術創作與研究，理論與畫派不會走在創作前面，並隨著風格演化與世變產生不同作用。創作最初只是感覺的課題，對於內在思想及筆觸線質的形成，是不會經由理論而規劃，原屬不可測定的主觀特質，經過分析形式、風格、工具內在構成，才能無止境而客觀永恆延續。對於繪畫本質如筆觸，探索意識下的風格產生與美學於性格全面探索，透過發展歷程與部分結果進行事後釐清（另一部分仍在發展），從中觀看雞生蛋、蛋生雞的創作和理論問題，促使創作者客觀且開拓觀己的視點，於內容和形式間取得良好的創作契機，以下筆者從創作歷程之所得，與藝術思想進行分析「觸情生景」之筆觸養成與淵源。

### 1. 萬取一收

作品取景和描寫視野構成大、小境地之美學，司空圖《詩品·含蓄》：

不著一字，盡得風流，語不涉己，若不堪憂，是有真宰，與之沉浮，如淥滿酒，花時返秋，悠悠空塵呼呼海漚，淺深聚散，萬取一收。

萬取景物之大小深近，收取於一成為真景物，觀察體物到摘取創作的表達過程，均成就美學構成原理之境，為真景物到真感情的轉換與實踐。境界大小，經萬取一收歷程後再以一寓萬，大境界氣勢陽剛；小境界陰柔和美，二境界有景有情。創作歷程透過情感移入，使觀者或對應者於其中獲得生命感悟與美感體驗之觸發。「境大」與「境小」取材非僅大小廣狹，也是景物參與情感的交融程度，創作品外部形式、內容、技法、媒材的呈現，與內在象徵、轉移、抒情等創作觀，廣取啟一，「簡」即製造「靜」的動能，達到寓意深遠的契機，「萬取一收」將事物、情感精簡歸納後，發現純粹、原始之源，繪事化複雜為單純；心思化淤濁與潔淨，強烈的敘述性沉澱後，使得想像空間無限深，「境」反而更能深遠，應該就是「靜遠」的概念，取萬收一，籠天地於形內，康丁斯基（Wassily Kandinsky）《論藝術裡的精神》：

超越自然的藝術不是新的發現。新的原則不是從天上掉下來的，它們與過去和未來有著邏輯的（不一定是直接的）聯繫。對我們來說，至關重要的是原則時刻所處的位置如何充分地運用它。……但是，如果藝術家將他的心靈調整適當，和諧之聲就會在他的作品裏回響。今天的「解放」必定在內在需要的路線上進行。<sup>26</sup>

在抽象的藝術裡，常有化身不可預見的未來，但我們仔細將畫面元素分解開來，就可以發現從藝術家身上所產生的東西，每件藝術品就向獨立的生命由其自身生長出來，是繪畫本質性的，而非形體的追求。「萬取一收」的精擷功能，是將具象的自然景物，轉換成為屬於自己的自然，過筆觸的堆積與畫面跳動，使自然的印象成為一種瞬間的表達的語彙，所以筆者云：「自然面對自然。」又，排除印象畫派科學用色的觀點而保留筆觸表現，再以東方毛筆性強化線質，即東方藝術印象式揮灑，但有別於毛筆的水墨意義，而是用東方的藝術觀點，以非中非

<sup>26</sup>（俄）康丁斯基（Wassily Kandinsky）／呂澎（譯）：〈英譯者序言〉，《論藝術裡的精神》，頁124，台北市，丹青圖書有限公司。

西的媒材，表現印象化思維。

## 2. 挫萬物為毫端

集大塊於畫心，須透過觀察造化後的整合，因此「籠天地於形內」即從外師造化著手，而「挫萬物為毫端」是將觀察體現於筆端，唯有中得心源才能透過毫端表現獨到感想與感情，因此從籠天地到毫端之創作歷程，可另解讀「外師造化，中得心源」始末，如徐志摩《西湖記》「數大便是美」藝術觀之形成，從綿羊到雪絨的感知與轉化，是索物於籠天地情懷，質化於美之託情，無論借物抒情或師造化至師心，都是觀察萬物心源於象外之個人感受，尤其“挫”於行為是筆觸過程之動詞，講究的是筆與紙面接觸的觸覺感知，於平面是調子，於起伏立體者是肌理，由筆尖傳達手至觸覺神經之感覺歷程，加上腦的感覺和篩選詮釋，在「無我」的客觀體認後，昇華成「有我」的主觀藝術於筆端流露，最後筆意則是寫意的一種表現，不專形似，逸筆草草求其意，邁向神采達寫神之境，即象外之境。

筆者云：「筆觸整合心靈。」「挫萬物為毫端」不僅是情境，更是創作心境，為藝術家萬取一收時的情緒性格。明魯得之〈魯氏墨君題語〉：

畫竹需腕中有風雨。蘇子云：『當其下筆風與快。』此真得寫竹之上上乘。<sup>27</sup>

挫為筆鋒運行的動作與摩擦（線條筆觸）之筆力，以“挫”字形容，除了可見書畫活動過程外，更可以間接聯想到“挫”所表示的（運筆）聲音與（紙筆）觸覺，視覺藝術裡透過觸覺形成聽覺，反應創作者創作心境。清代福建畫家謝琯樵題畫詩曾云：「興酣落筆龍蛇走，蕭蕭風雨到毫端。」<sup>28</sup>有意無意間信手書寫不拘於書體，已脫離臨摹師古學習法，此為內心早有中得心源之獲，說明藝術創作之個人情境，透過筆尖動態流露情感之寫照。或說是“眼中之竹”到“手中之竹”，進而從“胸中成竹”到“胸無成竹”，即“心中之竹”的養成與體現，為萬取一收的概念歷程，透過挫萬物為毫端中獲得紓解與綻放。

<sup>27</sup> 參考自：俞崑，《中國畫論類編》（上、下二冊），頁 1083，台北市，華正書局，民國七十三年十月出版。

<sup>28</sup> 見：註 19 之頁 262。

### 3. 自我整合與安全空間

繪畫是一種探索心靈的過程，轉換有益能量，內在所需而發自心靈必然是美，心靈的力量不斷茁長，藝術力量亦隨時發展，藝術表現心靈，兩種力量互相得到支持和滋養，為藝術為向上生活的精神活動，締結不同的美感經驗，緊扣內在思想和意圖，為移情、抽象至心象的歷程，(俄)康丁斯基(Wassily Kandinsky)《論藝術裡的精神》：

創造性的精神(我們把它叫做抽象精神)會找到一條通向自己的心靈，然後再通向其他心靈的途徑，並且激起一種強烈的慾望，一種內心衝動。<sup>29</sup>

無論痛苦、掙扎、無助、徬徨，一掘不振隨時崩潰的內外交替，必須找到出口與心靈空間，因此硬質筆於紙面的刻畫摩擦，成了與心靈安全空間對話的媒材，同時成了自我療癒的方式，使得負面的情緒和意念，在安全空間裡被整合，使繪畫之治療功能在排除障礙。正向發展的情感與思想，更拓展安全空間容量，並適時釋放窗櫺，使整合或的喘息與滿足，心靈經由痛苦和奮鬥的歷程更加精煉，在「安全空間」得到昇華的作用，即滿足感所持續的時間，和「覺知」當下不斷更新，視個人在整合和平衡時，自我增強的成效或負增強所帶來耗盡之餘力。

(奧)馬克斯·德沃夏克/陳平(譯)《The History of Art as The History of Ideas》(作為精神史的美術史)云：

新的藝術觀念和藝術形式，並不是技術發明與進步帶來的偶然結果，而是人類的一種精神創造。<sup>30</sup>

洞察心性成熟並促進自我功能，降低潛意識和支配壓抑的力量和衝動，透過藝術表達，物件認知和情感表現外，象徵、替代、移情、轉化等作用，也包含對「覺知」的喚醒，接著發現探索、檢視自我和自省的功能相繼被開發到再現，康

<sup>29</sup> (俄)康丁斯基(Wassily Kandinsky)/呂澎(譯):〈英譯者序言〉,《論藝術裡的精神》,頁141,台北市,丹青圖書有限公司。

<sup>30</sup> (奧)馬克斯·德沃夏克;陳平(譯),《作為精神史的美術史》,頁8,北京,北京大學出版社,2010年1月出版。

丁斯基 (Wassily Kandinsky)《論藝術裡的精神》：裡提到色彩、形式的合諧以及對象的選擇，為內在需要的三個指導原則，<sup>31</sup>他又說：

內在需要是靠三個神祕的因素卻立起來的：(1) 每個作為創造者的藝術家的心中都擁有呼喚著表現的東西（這就是個性因素）。(2) 每個作為時代的孩子的藝術家都不得不表現他那時代的精神（這是風格因素）——受命於他所屬的時代和特定的國家(毫無疑問，這後一個特點將繼續存在很長時間)。(3) 每一個作為藝術的僕人的藝術家都必須協助藝術事業（這是純藝術性的因素，這在所有時代和所有國家裏都是永恆不變的）。<sup>32</sup>

只有通過身心靈自由，才能接收即將到來的新體悟，因此透過自然的視覺、觸覺、聽覺之刺激與對話，才能開拓不同觀看的感知，同時康丁斯基 (Wassily Kandinsky)《論藝術裡的精神》說：

有時，人的心靈的力量在不斷增長，藝術的力量也會發展，因為這兩種力量的聯繫十分緊密，它們相互可以得到支持。<sup>33</sup>

反之，心靈未受到青睞而漫無目的時，歷程中，容易形成為藝術而藝術的存在感，但也形成了一種非文人畫主流的書畫現象，它擴及金字塔底層的活動範圍，普及易懂又新奇，如深植於民間的書畫應用是如此。生命自有其依歸，藝術創作亦為如此，如何發現消極面，就是通過自由的主要道路，因為心靈與藝術總是互相需求與成長。

繪畫過程即是自我整合歷程。藝術在繪畫過程即已進行治療，尤其對線條的感觸透過筆尖傳達至手的觸覺，再傳達至心與腦的中樞神經系統，並在感受的部份，獲得舒緩與紓解。筆觸過程不斷堆疊、重整是建設亦或破壞，所以凡走過必留下了足跡，也記錄了時間性的繪畫過程，時間可以短暫，也可以耗時，完全在

<sup>31</sup> (俄) 康丁斯基 (Wassily Kandinsky) / 呂澎 (譯)：〈英譯者序言〉，《論藝術裡的精神》，頁 76、頁 82、頁 86，台北市，丹青圖書有限公司。

<sup>32</sup> 見：前註之頁 89、90。

<sup>33</sup> 見：前註之頁 129。

當下立即性的意識整合狀態而定，當然亦包含線性之速度感，因此，治療可以快速完成，也可能耗時面對，使得創作歷程，在作品裡可閱讀性的線（質）元素，一一浮現時間性、記錄性、觸覺性、建構性的整合過程。

#### 四、結語：「安全空間」探索覺知

水能載舟亦能覆舟，太過依賴形式對創作者有害，最終使之陷入禁錮的深淵，創作如是，心靈整合亦如此。在固定風格下無法求變時，可能在自我整合的過程易被深鎖，適時地於「安全空間」開扇窗接納新空氣，才能有所轉圜，若淪為生產的機械製造的原點，有機者則不有機，欲自由者卻不自由，有生命律動者則為賦新辭強說愁的疑惑，康丁斯基（Wassily Kandinsky）《論藝術裡的精神》提到：

『感情』一旦為人觸知，遲早會對觀眾也對藝術家起著正確的影導作用。死抱著一種形式，最終不可避免地要導致走上絕路。開放的、兼收並蓄的感情能使人進入自由王國。前一種態度只會把人局圍在純物質表面，而後一種態度會使人對精神鍥而不捨；精神創造出形式，繼而產生其它的形式。<sup>34</sup>

倘若藝術家非內心需要而借他人形式，必然生硬呆板毫無生氣，因此在形式表達需要有自己的對應於作品的整合空間。精神假如沒有受到照顧，「安全空間」就會衰落，內容沒有經過整合內化就會空洞與流於形式，為了免除自闕窘境之憾，重複的力量無限延伸，筆觸綻放強烈而顫動的生命力。

創作的過程虛實合一、天人取收，於自我整合的心靈安全空間裡適度開窗闢路，使得抒發獲得出口和整合之契機，不斷在畫面建設與破壞的重複行為、思考和感情中取得印象，儘管這些元素在單獨出現時易被忽略，但從本文創作可知，觸覺感受為創作深刻知覺，中得心源不僅從自然獲得繪畫思想和情感，也是自我整合媒介，而外師造化是物與我淵源之因，所以「自然面對自然」。

<sup>34</sup> 見：前註之頁 151。

## 參考資料

### 一、書籍

- (清)王夫之(著)、戴鴻森(箋注):《薑齋詩話箋注》,上海,上海古籍,2012年3月出版。
- (清)趙翼,《薑齋詩話箋注》,北京,人民文學出版社,1963年2月1日出版。
- (美)大衛·卡里爾(David Carrier)吳嘯雷等(譯):《Principles of Art History Writing》(藝術史寫作原理),北京,中國人民大學出版社,2004年3月出版。
- (俄)康丁斯基(Wassily Kandinsky)/呂澎(譯):〈英譯者序言〉,《論藝術裡的精神》,台北市,丹青圖書有限公司。
- (俄)康丁斯基(Wassily Kandinsky)/吳瑪俐(譯),《藝術的精神性》,台北市,藝術家出版社,2006年8月二版。
- 約翰·伯杰(John Berger)/戴行鉞(譯):《藝術觀賞之道》,台北市,臺灣商務印書館股份有限公司,民國82年出版。
- (奧)馬克斯·德沃夏克;陳平(譯),《作為精神史的美術史》,北京,北京大學出版社,2010年1月出版。
- 韓瑞屈·沃夫林(Heinrich Wölfflin)/曾雅雲(譯),《藝術史的原則》,台北市,雄獅圖書股份有限公司,民國78年10月再版。
- 史作檉,《水墨十講—哲學觀畫》,台北市,典藏藝術家股份有限公司,民國97年12月出版。
- 沈柔堅,《柔堅畫譚》,上海,上海書店,1990年10月出版。
- 季伏昆,《中國書論輯要》,江蘇美術出版社,2000年12月。
- 俞崑,《中國畫論類編》(上、下二冊),台北市,華正書局,民國73年10月出版。
- 范睿榛,《藝術治療導論》,台北市,新學林出版股份有限公司,2008年3月出版。
- 游恆山、李素卿譯,Philp G. Zimbardo、Richard J. Gerrig 著,《心理學》,台北市,五南圖書出版有限公司,民國88年3月出版。

- 劉建平，《揚州八怪書畫全集·鄭燮》，天津，天津人民美術出版社，1998年12月出版。
- 謝忠恆，《謝琯樵之藝術研究》，台北縣板橋市，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所中國書畫組碩士論文，民國九十八年六月。
- 《臺灣書法三百年》，高雄，高雄市立美術館，民國87年6月出版。

