

# 心向自然—造化悟機得境趣

王俊盛

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士班二年級

## 摘要

心向自然是近年來自我心念趨向，也是領悟生活點滴的心境品味。凝神靜觀造化之境趣，雖是簡簡單單生活的內化蒙養，顯現在創作表現中，則內蘊著「物我合一」的境域追尋。將眼見景物當下的野逸丰姿，融入心境，透過創作成果分享微觀中的美善境遇，是個人目前水墨創作嚮往的方向。

本文首先引出心向自然的心思意念，將賞讀花草之姿、蟲魚機趣之樂的感悟，透過創作表現傳達出以美善心靈為意向的藝術觀點。同時闡述〈微觀自然的感悟〉、〈情思筆意與內蘊〉、〈內化自然的創思〉三項創作理念。以創作的方向導入學理依據，並提出相異、相似的觀點加以論述。內容形式呈現則闡述畫面結構安排與理念，針對創作內涵與表現加以敘述之。

在微觀一花一物中，以回歸原點的想法來重新識讀自然，將「以形寫神」的理性信念再內化，期能與感性創作情愫同遊造境，創作成果則選擇近年幾件代表作品，予以分析論述，也同時分享象外遇合之機趣與實踐成果。

**【關鍵詞】** 心向、自然、造化、悟機、筆意

## 一、前言

藝術的創發與移動軌跡，往往反映了內在心靈的某種心向與意念。科技日新月異的當代藝術潮中，創作者極盡心思在各自天地展現新的創思，在追求創意時代中，陶冶心靈的繪畫往往被誤視為守舊落伍的藝術，以「新」為優、以「驚」為妙已是極為普遍的藝壇現象。處於當代藝術百花齊放之中，筆者則更趨於心向自然之韻，重視繪畫以默化美善心靈為意向的創作。

繪畫具有潛移默化人心的隱在力量，其去向，應以美善的人本精神為核心。筆者曾多次反省自身創作方向，深覺繪畫應回歸有益於人類心靈感悟的內容表現與題材。大自然乃是無盡的寶藏，四季萬物各有姿韻，無言蘊意而境自在，悠游微觀造化悟機的種種體會，是令人極為心悅而神往的事。

近年來，筆者以崇尚自然為心向，創作漸漸重視微觀造化與感悟自然的視野，作為水墨繪畫的表現主軸。以「師法自然」作為表現的底蘊，悠遊於「應目會心」的體會中，透過自動性表現形式與自抒情性之筆墨遇合以寫心造境。

## 二、心向自然的創作思維

個人認為：無論是在於人生價值的追求或是藝術上的創作表現，都應當先有正確的「心靈的方向」。孔子所謂：「志于道，據于德，依于仁，游于藝」即是先內據正確心靈的人生哲理，惟心念正確，所有的行為及藝術的表現才有積極的意義與價值。

繪畫反映出作者情性，也映現出心之所向。石濤言：

「借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我也」<sup>1</sup>。

將筆墨之抒發視為陶冶性情之修為。

清·惲格認為：

春山如笑，夏山如怒，秋山如妝，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之。秋令人悲，又能令人思，寫秋者必得可悲可思之意，而後能為之；不然，不若聽寒蟬與蟋蟀鳴也。<sup>2</sup>

體現了人感悟自然之心語，為自然韻意而代言之，即透過自然之神儀來抒發其心境。南朝宋·宗炳也提出「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」以追求「萬趣融其神思」的「暢神」境界。<sup>3</sup>王微在〈敘畫〉中則闡明「本乎形者融靈，而動變者心也。靈無所見，故所託不動。」<sup>4</sup>明確的指出自性心靈的主導思維，將自然與山水畫視為一種「物我合一」的精神審美活動。從而觀之，藝術常常源於關切自身生活為起點，也反映了生活即是藝術、藝術就是生活的哲理。誠所謂「會心處不必在遠」，能會心之人，必有佳妙之悟。

<sup>1</sup> 彭修銀，《墨戲與逍遙—中國文人畫美學傳統》（台北：文津出版社，1985年9月），頁127。

<sup>2</sup> 彭修銀，《墨戲與逍遙—中國文人畫美學傳統》（台北：文津出版社，1985年9月），頁128。

<sup>3</sup> 南朝宋·宗炳，〈畫山水序〉收在《文淵閣四庫全書》819冊，第455頁。

<sup>4</sup> 南朝宋·王微，〈敘畫〉收在《文淵閣四庫全書》819冊，455頁。

中國繪畫注重「人本」、「自然」、「性靈」相融相應之精神範式，以追求「天人合一」的藝術哲思，為筆者所心慕嚮往。近年來創作主要以「心向自然」的師造化為前進方向，注重自我性靈感悟與人本精神之內蘊，創作與進程由「外師造化」乃至「中得心源」之創作應會，期以「明心見境」作為藝術理想之悟境。基本理念如下：

### （一）微觀自然的感悟：

天地萬物有大美而未言，有深意而不宣。所謂「物有其容；情以物遷」<sup>5</sup>，反映藝術源於生活眼見之感思應會，也顯示造化生機往往是創作者心靈感盪之見，是澄懷涵攝、情物交融的審美活動。心向自然內蘊嚮往自然的平淡生活，期許自我生命畫境遇合的心念追尋。潘天壽認為：

畫中之形色，孕育於自然之形色；又非自然之形色也。畫中之理法，孕育於自然之理法；然自然之理法，又非畫中之理法也。因畫為心源之文，有別於自然之文也。故張文通云：「外師造化中得心源。」<sup>6</sup>

語中指出「自然之形色」經「心源之文」的會應，表現在「畫中之形色」已有所轉換及表現，非是原來自然之景色，認為「中得心源」才是創作之精神核心。又言：「自然之理法，畫外之師也。畫中之理法，心靈中積累之畫學泉源也。兩者融匯之後，進而以求變合理法，打碎理法」、「然後能瞑心玄化，造化在手。」<sup>7</sup>是很有見地的看法，亦道出微觀自然感悟的終極目標。

<sup>5</sup> 劉勰，〈物色〉《文心雕龍》，（台北市：臺灣開明書局，1971年5月九版），卷十第1頁。

<sup>6</sup> 潘天壽，〈造化與心源〉《潘天壽談藝錄》（台北市：丹青圖書，1986年1月，台一版），頁37。

<sup>7</sup> 潘天壽，〈造化與心源〉《潘天壽談藝錄》（台北市：丹青圖書，1986年1月，台一版），頁53。

## （二）情思筆意與內蘊：

水墨藝術屬靜態的視覺藝術，內重性靈之抒發，外馭筆墨挾意而遨遊。重視畫面的造形安排、色彩蘊意、線條語意、墨趣舒滯、筆意輕重、速度緩急、情境鋪成、意象傳達等等的表現。同時也是情與物的融合、統一的表現，反應在用筆與用墨之中，不論是中鋒、側鋒、拖筆、順筆、逆筆皆因行筆速度快慢及筆意抒發而含藏不同的形質語彙。在創作中，筆者以嚮往自然的心靈，賞讀造化之美妙，關注對自然感知而後寫意的繪畫表現，以符合畫家觀察自然與造境的本質。

從創作的表現進行中，能否圓滿的傳達筆意表現，在鄭板橋〈題畫·竹〉中，曾提出「化機」之應變的理念，以化解行筆間的意外之變，頗耐人尋味。其言：

江館清秋，晨起看竹，煙光日影露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃遂有畫意。其實胸中之竹，并不是眼中之竹也。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，意在筆先者，定則也；趣在法外者，化機也。獨畫云乎哉！<sup>8</sup>

文中提出胸中之竹、眼中之竹、手中之竹的轉變與應對。從「自然之竹」寫意成「繪畫之竹」中，由於繪寫中用筆離合之機遇，進而提出「胸無成竹」的運筆實踐觀點，適時對「胸有成竹」的畫理加以擴充。對於「手中之竹」的筆意進行含藏不可預測之變提出看法，推論出「意在筆先」為「定則」之法，「趣在法外」乃「化機」應變之法。從「自然之竹」轉換成「繪畫之竹」的進程，「化機」在水墨創作中尤為重要，「趣在法外」的觀點則開展了繪畫更多的視野與啟示。

<sup>8</sup> 鄭燮，〈題畫·竹〉《鄭板橋全集》(台南市，大孚書局，1999年12月)，頁283。

### （三）內化自然的創思：

「繪畫之道，在於映心傳意，感悟自然與境遇內化之互融，終以明心見境，傳達感動心靈的內在力量。」一直是筆者所秉持的創作心念。如何能將「人本」、「自然」、「性靈」互融相應，也是個人創作所努力的方向。期許以「師法自然」乃至「中得心源」的詮釋表現，以「明心見境」作為理想之悟境，雖仍在努力階段，但內化自然的語境傳達對大自然種種的詠嘆，尋找心靈中的桃花源，是現階段自我創作中嚮往的方向。「內化自然的創思」是創作境域的內外遇合，在感悟與創思的互融中傳達心靈中的理想境域，傳達「物我合一」的生命體會。

上述三項主軸，呈顯個人水墨藝術「心向自然」的理念架構與開展，崇尚自然乃心靈所內引，同時也形塑了自我繪畫藝術的「意」、「思」表現與方向。

### 三、創作內涵與表現

「心向自然」乃通過個人心靈中嚮往平淡生活為追尋的方向，一方面以回歸原點的思維重新觀照自然、描寫自然，秉持再體會自然的簡單想法，通過賞心一二朵的折枝形式來感受花的氣息、會悟生活，以線描來領悟自然丰姿，重視生活中的情性涵養與寫生觀照。一方面以悠游於生活點滴的微觀感悟，透過象外之遇合的形式與筆意的表現，呈顯心中幽微感悟之思與遇合情境，重視畫面中心靈之境的呈現。

內容主要以自然風景、鳥類、花卉、植物、等等作為創作主題意造嚮往之境。其中也延續對人的探討，傳達出心靈方向對於人生的重要性，以抒發心志與觀點。在自然風景方面以寫意的畫法表現，花鳥作品中則以精細描繪形式呈現，有時參合自動性表現呼應內容之需，有時內容與形式互滲合一為整體內涵。目前在畫面呈現上，繪畫手法趨向客觀多於主觀的表現，期許回歸原點再次感悟自然之蒙養。未來則冀望以「寫意」來詮釋自然，即寫畫面的詩意，用精巧的手法寫心中幽微之意境。

創作內涵與表現中，「以形寫神的信念」注重學習與蒙養，以回歸原點心念來重新觀照自然，透過線描寫生實踐微觀造化品讀自然神韻的理念，作為線條美之內蘊與蒙養。另外，也分享了幾件「意外之象的遇合」之氛圍情境，並透過「創作情思之應會」映現了創作思維與實踐成果。依序論述如下：

### （一）以形寫神的信念

形、神相應問題，自東晉·顧愷之（約西元 345—407 年）在繪畫論述中提出「以形寫神」的美學觀點以來，「寫形」一直是畫家面對自然應如何呈現？所關心的表現問題。顧長康之前的東漢·王延壽〈魯靈光殿賦〉論畫指出「圖畫天地」需「寫載其狀」以達形的要求；敷色景物則應「隨色類象，曲得其情」以求符合景象之情思表現，<sup>9</sup>其思維尚圍繞於於道德教化的實用目的。張彥遠在《歷代名畫記》中雖提到：「夫象物必在于形似」，但認為「形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆，故工畫者多善書。」<sup>10</sup>所言之立意乃為以書入畫的思維，可感用筆「形以達意」的美學觀點，已從「以形傳神」課題轉入「藉形抒意」的思維，在美學觀點上則更強化畫家的主體精神。清·鄒一桂也在《小山畫譜》提起東坡詩曰：「論畫以形似，見與兒童鄰，作詩必此詩，定知非詩人」。他認為：「此論詩則可，論畫則不可，未有形不似而反得其神者。」<sup>11</sup>顯然鄒一桂未能體悟蘇東坡所言「形以蘊意」之內涵。「形」是表相，「意」的抒發展現才是核心重點。

形之內蘊與轉進，歷來也有推陳出新的看法。誠如明·王紱提出「似與不似」，清·石濤主張「不似之似似也」，齊白石直言：「作畫妙在在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。」<sup>12</sup>，以及黃賓虹所說：「絕似又絕不似」認為「絕

<sup>9</sup> 王延壽，〈魯靈光殿賦〉，楊成寅 編著，《先秦漢魏南北朝卷》，收在「中國歷代繪畫理論評注」（武漢市：湖北美術出版，2009 年），頁 105。

<sup>10</sup> 張彥遠，〈論畫六法〉《歷代名畫記》卷一。收在盧輔聖主編，「中國書畫全書」第一冊，（上海市：上海書畫出版社，2000 年 12 月），頁 124。

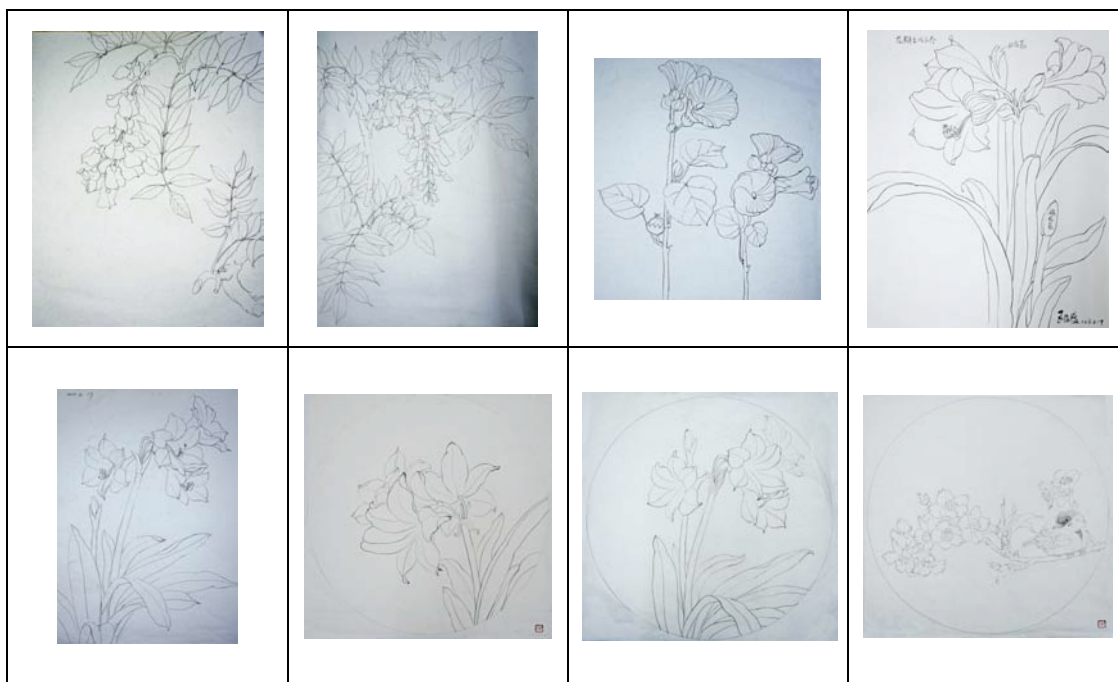
<sup>11</sup> 鄭昶編，《中國畫學全史》，（臺北市：中華書局，1966 年 10 月，臺二版），頁 533。

<sup>12</sup> 彭修銀，《墨戲與逍遙—中國文人畫美學傳統》（台北：文津出版社，1985 年 9 月），頁 146。

似是要本領的，絕不似也要本領的。」<sup>13</sup>等等之觀點。既啟示了「形」的表現美學，亦同時開展了創作更多的面向。筆者在回歸原點的信念上，秉持以形寫神的形式，重新來認識自然，希望能有所感悟與新的啟示。

### 1、回歸原點心念

筆者近來以回歸自然原點的想法，透過「師法自然」折枝寫生的線描形式來體悟自然，注重品讀自然丰姿之感悟，嚮往平淡生活中的情性涵養。



「形」在線描的抒寫上，個人主要是透過「以形寫神」的信念來抒寫自然。生活中悠遊微觀一花一物時，常有意外之趣與感悟。重新認識自然，乃目前生活中涵養情性與繪畫創作之感盪蒙養。

### 2、微觀造化品讀神韻

品讀自然神韻，由微觀始。透過觀察與線描寫生的實踐，重新識讀自然。筆者以往在感悟形象都以鉛筆素描或速寫為多，但近來因應精細描繪形式之需，乃多以線描方式呈現。唐·邊鑾的花鳥畫設色鮮明、艷而不俗，其特色以「折枝花卉」之法為後人所讚譽。誠如李晴江題畫梅詩云：

<sup>13</sup> 潘天壽，《潘天壽談藝錄》(台北市：丹青圖書，1986年1月，台一版)，頁47。



寫梅未必合時宜，莫怪花前落墨遲。觸目橫斜千萬朵，賞心只有兩三枝。<sup>14</sup>

「觸目橫斜千萬朵，賞心只有兩三枝」，乃為畫家慧眼心識所在。筆者希望透過局部勾勒花卉線條中，來感受花卉的丰姿逸態，並領悟其鮮活的生命力。

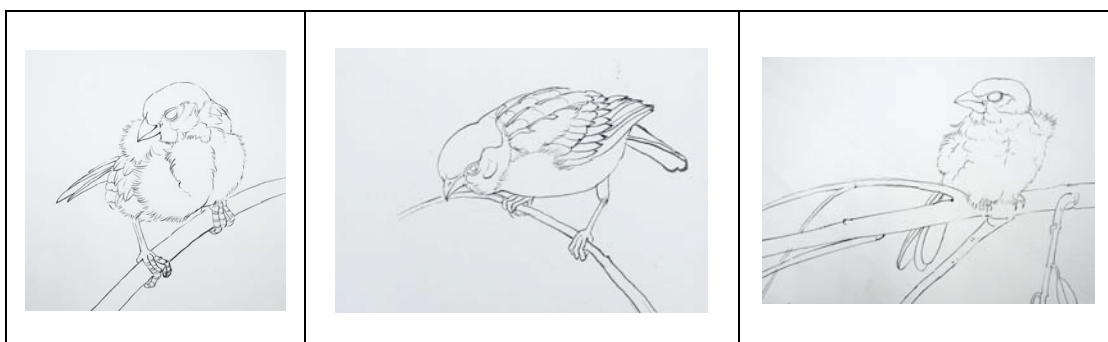


### 3、線條美之內蘊

線條是概括形象的方法之一，通過線的快慢、轉折之韻律與節奏抒寫，具有承載造形、空間暗示、表現量感、呈現質感等等的表現層次。中國繪畫筆墨之線條運用，乃通過虛實、濃淡乾溼的應合，以及線的露與藏、筆之快慢、轉折、頓挫所產生的節奏與韻律，往往內蘊抽象性意涵與象徵性的哲思語境。




線描的勾勒的過程中，同時也是涵養情性。在寫生勾勒中不去思索繪畫的創思問題，有意回歸簡簡單單樸素的生活蒙養，單純地關照自然造形美之會應。

<sup>14</sup> 潘天壽，〈布置〉《潘天壽談藝錄》(台北市：丹青圖書，1986年1月，台一版)，頁131。






## (二) 意外之象的遇合

創作品可說是作者審美感受與審美情感的表現，源於日常生活中的各種經驗的感受及自然之蒙養。這種生活經驗與生命感悟默化了創作者的心靈，積澱出屬於個人的感思情境，反映在作品之中往往能塑造創作者的風格，沉澱於人之心靈則顯現出一個人的品格。

		
<p>意外之象-1 高 108×寬 79 公分</p>	<p>意外之象-2 高 108×寬 79 公分</p>	<p>意外之象-3 高 108×寬 79 公分</p>

水墨創作中，筆者有時參用噴、印、拓、滲透等等自動性表現，以「非筆」的形式展現出形質墨痕。所產生形質墨痕的意外之象，其價值在於情、境遇合之取用，屬於感性的、任性的自然產生之效，通常沉潛於營造畫面的情境氛圍，以逼近心靈神遊之境遇。個人認為：幽微氛圍的內蘊與遇合，具有默化境界的能量，適度融入創作的心靈情思，將心中的創思與感悟，透過應會妙合之遇以傳達自然境生的蘊意。

		
<p>意外之象-4 高 232×寬 124 公分</p>	<p>意外之象-5 高 180×寬 96 公分</p>	<p>意外之象-6 高 200×寬 122 公分</p>

誠如，袁宏道《敘陳正甫會心集》所言：

世人所難得者唯趣，趣如山上之色，山中之味，花中之光，女中之態，雖善說者不能下一語，唯會心者知之。<sup>15</sup>

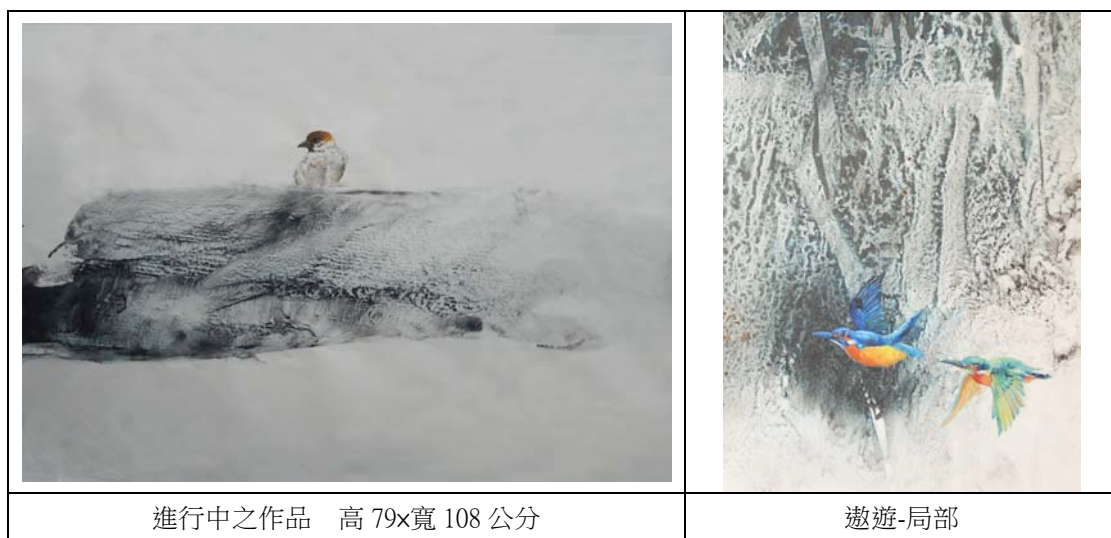
象外遇合的自動性表現提供了創作者意化自然的機趣表現，其間隱藏著生動的意遇與抽象的感知生發。

### （三）創作情思之應會

意外之象的自動性表現所隱托的情境氛圍形式與內涵彼此互應互滲，透過自然效應樣態與畫家創思應合為一。沈宗騫提到：

筆墨之道本乎性情，凡所以涵養性情者則存之」<sup>16</sup>

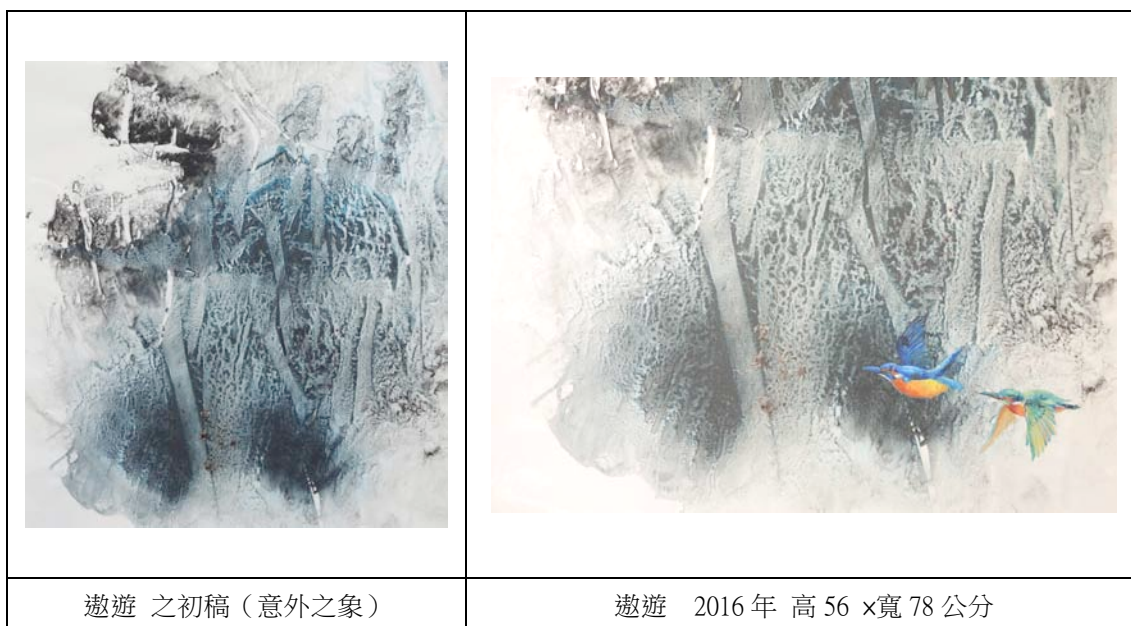
說明「涵養性情」的重要性。也反映出創作品內蘊性情乃筆墨抒發之根本。其涵養之功，往往來自於對大自然蒙養之得。



<sup>15</sup> 引自孫蓉蓉，《中國文學批評思維方式研究》(台南市，暨南出版社，2001年)，頁168~169。

<sup>16</sup> 沈宗騫，〈芥舟學畫篇〉，收在《清代畫論》「中國書畫論叢書」，(長沙市：湖南美術出版社，2003年12月)，頁68。

對於自動性的意外之象表現，筆者較不選擇僅是自動性表現而視為作品的呈現，通常會透過選擇性地融入筆墨情境之中，因為畫面中的「繪畫性」展現才是筆者心靈寄寓之所在。



潘天壽提到：「畫畫要用眼，又要用心。西畫用眼多，中畫用心多。」道出中國繪畫創作以心為主體的概念。又言：

「藝事觸於目，蘊於心，發於外，不期然而然耳。」<sup>17</sup>

其中所謂「不期然而然」正是心中之境遇，無形而幽微的情境張力。〈遨遊〉作品以自動性表現的「意外之象」融入畫面，傳達遨遊天地寬的幽微境思。

#### 四、創作實踐成果

繪畫創作是畫家內在造形意識的顯現，也是對自然景物感悟默化的一扇圖像之窗。德國哲學家黑格爾說：「把每個形象看得見的外表上，每一個點都化成眼睛或靈魂的住所，使它把心靈顯現出來，使外表形象成為『心靈的表現』。」<sup>18</sup>正顯示藝術表現，具有傳達並外化心靈情逸的能量與感思張力，這種「心靈的表現」正是感於自然造化的神思風采，是不可見的內在情感思維最真誠的流露。

<sup>17</sup> 潘天壽，〈造化與心源〉《潘天壽談藝錄》(台北市：丹青圖書，1986年1月，台一版)，頁52。

<sup>18</sup> 參引葉朗，《中國美學史大綱》(台北市，滄浪出版社，1986年9月)，頁202。

此次提出作品中，〈閒居-Ⅱ〉以麻雀悠然閒聚之景，傳達渴望自在心靈的隱在心向。作品〈覓〉透過小白鷺水草間覓食之姿，感悟造化之美境。作品〈閒適〉以麻雀自在之神情，傳達祥和之境。〈行者〉則透過內在心向，隱喻追尋生命價值的堅定信念，關心人類心靈的共相本質。

### 作品一、〈閒居-Ⅱ〉



作品一、〈閒居-Ⅱ〉，2016年，高110x寬108cm，水墨紙本

當代水墨思潮的變異與心念的向度位移，使得水墨創作的「表現」方法趨於多樣化，不論是用筆之識，抑或是噴、印、拓、滲等等意外之象的會悟應合，都內蘊著創作者的表現意識。米南宮作畫不為「筆」所困，以合於表現為筆，有時用紙筋、蔗滓、蓮房代筆，顯現其「藝術自覺」。創作者將感悟中的自然之「景物」經由「表現」轉化為作者情思之「境」，這種「表現」跡象的內涵呈現，實質意義上，可視為繪畫最直接的「見解」。因之，選擇「表現」的方式，也同時展現藝術見解。

〈閒居-Ⅱ〉在構成表現方面，以二次性的局部自動性表現鋪成創思意象，成為意外之象概況，再依創作內涵之需加入內容主題。



閒居-Ⅱ之初稿（意外之象）



閒居-Ⅱ-局部 -1



閒居-Ⅱ-局部-2

此作以麻雀悠然閒聚之景象，傳達創作者心靈嚮往之祥和美境。透過空間佈局及留白以應虛實，隱喻嚮往自在天地的內在心向，靜默反映出創作者心靈中的繪畫見解。在此作品的呈現上，雖以自動性表現完成構成及營造情境氛圍，但所關注的仍是繪畫性的表現，以及人之心向的內蘊與象徵。

誠然，藝術所要傳達的不應僅於景物再現，而是表現心靈感悟中的真實。

作品二、〈覓〉



作品二、〈覓〉，2016年，高70x寬68cm，水墨紙本

繪畫作為視覺藝術的造形表現，「形神」與「氣韻」是表現中不可忽視的重點。〈覓〉透過小白鷺於水草中小心翼翼的覓食之姿，在倒影的氛圍烘托下，感悟自然之情思美境。通過不經意的圖像意蘊，有意引發某種深遠的思緒、情境、視象…。使之不自覺內蘊於企盼中，散發無可言說的生命境界與心靈意象。誠如《文心雕龍》所言：「一葉且或迎意，蟲聲有足引心」<sup>19</sup>都說明「自然」所能引發的情思之動，此作品之經營心思亦然。

<sup>19</sup> 劉勰，〈物色〉《文心雕龍》，（台北市：臺灣開明書局，1971年5月九版），卷十第1頁。



齊白石認為要回到生活裏體驗自然，主張：「為萬蟲寫照，為百鳥傳神。」<sup>20</sup>的思維值得後人效法。筆者回歸自然原點的想法，雖以線描形式來呈現，但偶有心得亦將線描轉換成精細描寫，以抒自然之機趣。〈專注〉與〈觀〉即在線描形式之餘的感悟之作，在表現用色上主客觀並用。在造形思維上則客觀多於主觀，注重「以形傳神」之蘊思。



朱光潛在《詩論》中提到：

一切藝術，無論是詩是畫，第一步都須在心中見到一個完整的意象，這意象必恰能表現當時當境的情趣。情趣與意象恰相契合，就是藝術，就是表現，也就是美。<sup>21</sup>

朱光潛所言的「完整的意象」正是個人在微觀自然之時，「外師造化，中得心源」的創作整體呈現，既反映客觀的自然機趣，也適切傳達主觀的情思會應。

<sup>20</sup> 彭修銀，《墨戲與逍遙—中國文人畫美學傳統》（台北：文津出版社，1985年9月），頁146。

<sup>21</sup> 朱光潛，《詩論》（台北縣，頂淵文化事業有限公司，2004年1月，初版），頁151。

作品三、〈閒適〉



作品三、〈閒適〉，2015 年，高 35 x 寬 35 公分，水墨紙本

作品〈閒適〉乃透過自動性表現所產生的意外之象，融合創作之思，呈顯麻雀悠然自在之神情。誠如蘇東坡所云：「畫以適意。」<sup>22</sup>所傳達的雖是生活所見即景，卻意現嚮往祥和之境遇。

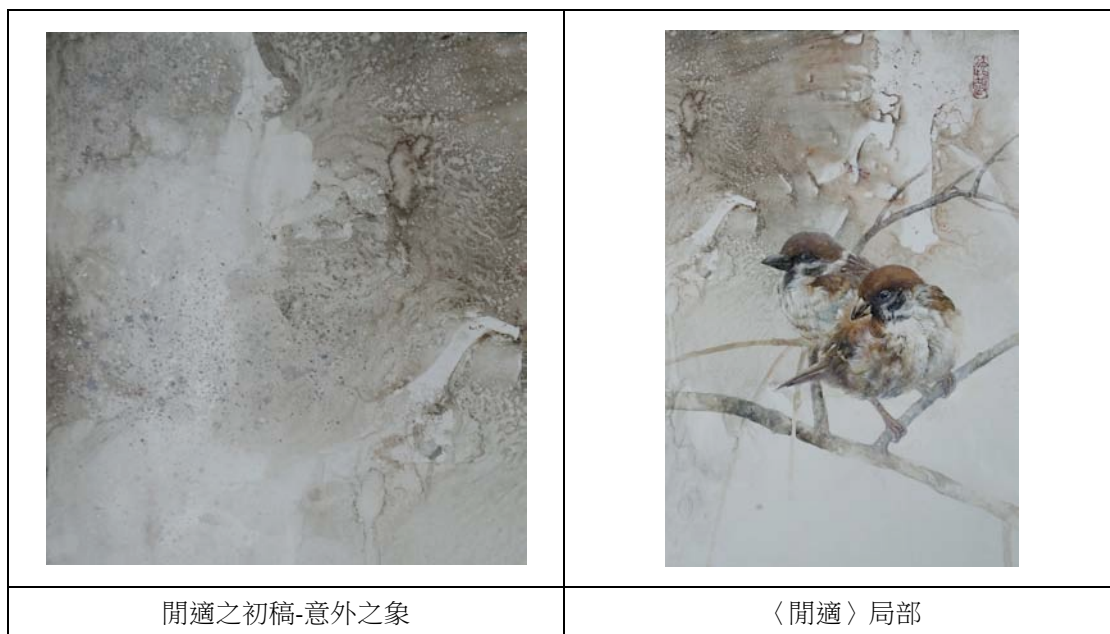
天地有大美，亦需有美的心靈之應會。造化之美靜默深藏於自然界中，等待有心者去發掘。劉勰在〈神思〉篇所言：

神用象通，情變所孕。物以貌求，心以理應。<sup>23</sup>

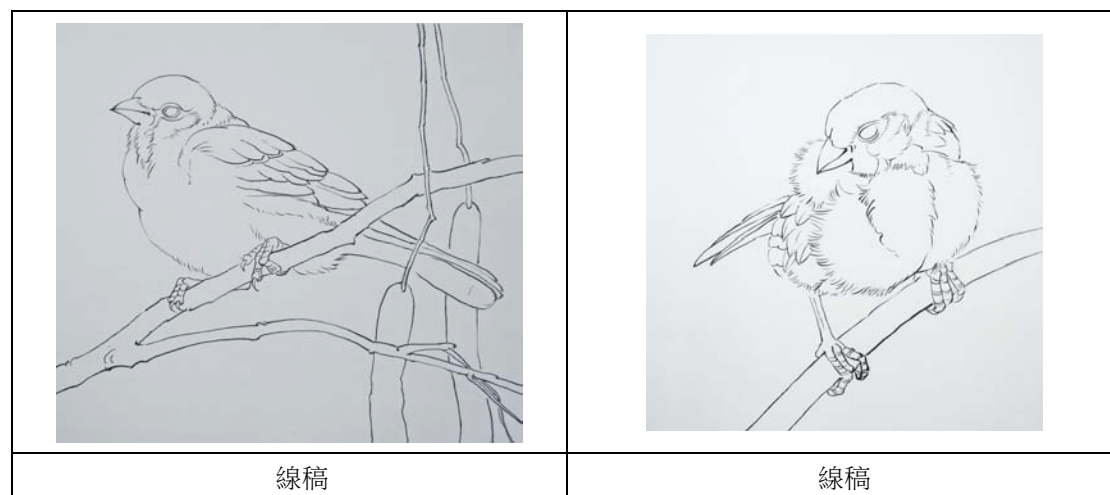
<sup>22</sup> 彭修銀，《墨戲與逍遙－中國文人畫美學傳統》，（台北：文津出版社，1985 年 9 月），頁 4。

<sup>23</sup> 劉勰，〈神思〉《文心雕龍》，（台北市：臺灣開明書局，1971 年 5 月九版），卷六第 2 頁。

闡明自然與心靈互滲之蘊，乃物我遇合的神遊與想像契合，參化著「物我合一」的繪畫哲思，亦為筆者創作中所追求的理想境界。



張育英認為：「從藝術實踐看，美的法則，就是心的法則。優秀的作品，具有意境的藝術創作，不是對生活的簡單摹寫和反映，而是藝術家與客體之間關係的一種心理狀態。它來自藝術家的心靈深處，並脫胎於藝術家的心靈深處。」<sup>24</sup>〈閒適〉所要傳達的也是創作者心靈深處嚮往自在祥和之心念。



<sup>24</sup> 轉引自蕭惠禎，〈「形」、「神」造境與中國繪畫美學〉收在《蘇峰男教授服務公職四十年退休紀念-書畫藝術論文集》(台北市，蕙風堂，2005年7月)，頁401。

作品四：〈行者〉



作品四、〈行者〉，2015年，高 136x寬 69cm，水墨紙本

〈行者〉乃透過長者安詳自在的步伐，傳達堅定的人生信念之感悟，隱喻默默前進以及堅定追尋生命價值的心靈去向，藉以象徵創作者對於藝術追求的內在信念。

創作生發往往蘊藏於生活心境之感悟，生活積澱的心緒味象，在此作形式展現上有意以局部分割手法製造想像的視域，隱喻長者不變其心的前進信念，透過分割的畫面經營以增添幾許想像懸念與幽微之思，從中散發著生命思緒的起落與無言的藝術見解。繪畫的表現，終歸內在心語的表述與傳達，〈行者〉乃是心境感悟的抒發，以老者前進圖像以寓嚮往之心念。



形式是傳達的一種手段或媒介，一切形式都是為繪畫所要傳達「情」思為目的。傅抱石提出：

以情入畫，埋伏了蔑視形式的暗礁。<sup>25</sup>

是主張重「情」輕「形式」的觀點。體現創作當以人心「情思抒發」為本質的思維，已精簡直指創作的核心命題。



<sup>25</sup> 林木，《傅抱石評傳》（上海市，上海書畫出版社，2009年12月），頁12。

生命價值的追求，人各有不同，心靈的方向往往能成就生命價值的建立。〈心向〉以正側面昂首屹立之姿，堅定深邃的眼神遠望前方，其創作思維與〈行者〉略同，皆通過借喻法則抒發堅定之心念，含藏人性共相的心志情思。

## 六、小結

本文論以「心向自然」之生活微觀感悟，同時探討自動性表現在創作中的應會，透過形式與內容互滲之表現，隱托幽微而無法言喻的氛圍，以誘發氣韻與意思情境。對於自動性表現主張適度運用以資氛圍生發，希望在意外之象的運用探討之時能誘發新的領悟與啟示。對於現階段創作仍較側重感悟自然與性靈意化的繪畫性表現，實驗探討的幾件作品中，除能獲致自動性表現的特殊氛圍外，其成果也在自我創作期許之中，能如意的將創作初心與觀照自然的幽微思緒，蘊意於畫面之中。

心向自然精細描繪以師造化「以形寫神」的線描繪畫方式，現階段仍應多寫生以默化感知，重視樸素生活之觀察與領悟。期待日後能以精巧的手法帶入寫意情境之中，以追求內在的心靈與造化之美的調和與統一。

## 參考書目

- 《景印 文淵閣四庫全書》819 冊。
- 朱光潛，《詩論》，台北縣：頂淵文化事業有限公司，2004 年 1 月。
- 林木，《傅抱石評傳》，上海市：上海書畫出版社，2009 年 12 月。
- 孫蓉蓉，《中國文學批評思維方式研究》，台南市：暨南出版社，2001 年。
- 黃光男，《畫境與化境》，台北市：典藏藝術家庭，2007 年 6 月。
- 彭修銀，《墨戲與逍遙-中國文人畫美學傳統》，台北：文津出版社，1985 年 9 月。
- 楊成寅 編著，《先秦漢魏南北朝卷》，收在「中國歷代繪畫理論評注」，武漢市：湖北美術出版，2009 年。
- 葉朗，《中國美學史大綱》，台北市：滄浪出版社，1986 年 9 月。
- 潘天壽，《潘天壽談藝錄》，台北市：丹青圖書，1986 年 1 月。
- 鄭昶 編著，《中國畫學全史》，台北市：中華書局，1966 年 10 月。
- 鄭燮，《鄭板橋全集》，台南市：大孚書局，1999 年 12 月。
- 盧輔聖 主編，《中國書畫全書》第一冊，上海市：上海書畫出版社，2000 年。
- 劉勰，《新譯 文心雕龍》羅立乾 注譯，台北市：三民書局，2008 年 6 月。
- 劉勰，《文心雕龍》，台北市：臺灣開明書局，1971 年 5 月。
- 臺灣藝大書畫藝術同窗學友會 編，《蘇峰男教授服務公職四十年退休紀念-書畫藝術論文集》，台北市：蕙風堂，2005 年 7 月。

