

異域·心境—水墨畫創作研究

Exotic Vision and Mood- The Research and Creative Artwork on Ink Painting

左小康

Zuo Xiao Kang

國立台灣藝術大學書畫藝術學系博士研究生

摘要

藝術創作往往是作者情感、情念、情思的表達，而情思感念會隨著作者地域或空間的轉換而發生不一樣的轉換，空間的離散，原鄉與異地的視覺和生活的體驗，都會引發不一樣的觀看和審視物像的方式，從而顯現出不一樣的心境。本文以筆者自己創作過程中的實踐體驗為出發點，分析藝術作品中體現環境與心境的聯動性，參考前人的作品，剖析心象轉化為圖像的歷程，實驗主客觀表現的形式與技法，從而完成系列性的作品探索。

【關鍵詞】 異視、心緒、範式、意象

一、前言

對於繪畫創作而言，生活經驗的體悟和內心潛意識心靈空間的釋放和表現是創作不斷的源泉，創作中獨特的感念和情境的表達十分重要，林之助曾講：「有感而畫，才能畫出有感情，感動人的作品」¹。吳冠中也曾講：「藝術最重要的是傳遞思想和感情，就像一個人學了再華麗的唱腔，如果歌聲不能感動人，依舊是徒勞無益的」²。法國浪漫主義畫家德拉克洛瓦說：「主題，是你對大自然的印象，感受。要仔細看的是你自己內心，而不是向外看」³。陳師曾也講：「文人畫者，傳物外之情也」⁴，藝術創作是藝術家情感情念的寄託和表現，而情感往往會隨著空間地域的轉移而發生改變。

構成藝術創作活動中心境的情感會隨著時間和空間的轉換而有所改變和顯現，本文試圖以此為基礎，筆者在台灣學習的經歷為筆者的藝術創作活動帶來了不一樣的視覺體驗和心靈感受，並創作了一系列的作品，試圖從中進行思考和梳理，探討自己的創作情思中心境的轉變和創作實踐的內在聯繫。

二、異域的視覺與心境

(一) 異域的觀看

黃光男曾在《美感探索》中談到距離美：「距離美的要件，在於時間性與空間性的間隔，才知道美感存在於某一領域上。時間距離如童年回憶，或歷史典

¹ 倪朝龍，《唯美主義的畫家—膠彩畫導師林之助》，台北，藝術家出版社，1998 年 1 月，頁 33。

² 蘇向東，《吳冠中：最特立獨行的畫家》，台北，藝術家出版社，2013 年版，頁 76。

³ Veronique Antoine-Andersen 著，《藝術有什麼用？—認識藝術的第一堂課》，台北，圓神出版社，2005 年 2 月，頁 80。

⁴ 陳師曾，《文人畫之價值》，收入黃賓虹、鄧實合編《美術叢書》，臺北，藝文印書館，1975 年版，頁 96。

故，審視者會有一種客觀心智的判別，那市屬於正確而積極性的作為。」⁵本文的異域的觀看其實是一段距離之外的觀看位前提，是建立在「自己」與「他者」的距離上，因為有了在一定距離之外的生活學習，觀看和思考到感性情思，除了外在顯現的距離，還有一種是審美心理學上的「心理距離說」，英國美學心理學家愛德華布洛（Edwards Bullough）在1912年《作為藝術中的因素和一種美學原理的心理距離》一文中提出此觀點：「當我們在觀看事物時，假如能在事物與我們實際利害關係的中間，插入一段心理上的距離，就能使我們換一種眼光去看世界，而使主體超脫於利害關係之外，其次，心理距離又須是有我，因為對象必須是主體的對象，並且又要保持一種適當的距離，且又根據實際狀況不斷的加以調整和轉換，才能有真正的審美體驗」⁶。

因為有了距離，才能更加清晰的體驗，而全新的體驗導致新的情感刺激，新的感懷情思注入到筆墨技法等媒材中去獲得新的生命力。藝術本源於生活，是生活體驗中所知所感所思的昇華交感，中國繪畫中十分強調對自然寫生，重視「遊」的概念，而遊的過程正是體味自然，凝練物像的過程狀態，宗炳：「好山水，愛遠游，西陟荆、巫，南登衡岳，因結宇衡山，欲懷尚平之志。有疾還江陵，嘆曰：老疾俱至，名山恐難遍睹，唯澄懷觀道，卧以游之。凡所游履，皆圖之于室」⁷，宗炳跨越千里的地域遊歷的視覺體驗是他晚年創作的素材，古人皆十分重視遊歷的體驗，遊歷在很大程度上是改變固有的視覺經驗和認知方式，董其昌所謂讀萬卷書，行萬里路，自然丘壑內營，石濤搜盡奇峰打草稿，皆是強調一種有距離的觀看體驗。長時間沈浸在同一種文化和氛圍中間，容易形成一種模式化的思考和認知方式，一旦改變這種氛圍和文化，會有不一樣的視覺體驗和心理感受，這種不一樣的視覺感受正是心境形成的不竭之源泉。

⁵ 黃光男，《美感探索》，台北，聯經出版社，2013年12月，頁74。

⁶ 陳嘉璟，《維摩斗室空間美感之研究》，台灣，法鼓，200年11月，頁178。

⁷ 俞劍華，《中國古代畫論類編》，上海，人民美術出版社，2004年10月版，頁74。

筆者在台灣的求學經歷帶來了不一樣的觀看和體驗，正如黃光男認為大陸的藝術保持了更多的詩性語言，而台灣的藝術擁有不竭的創造力。對於筆者在台灣學習的經歷，讓我產生了跨地域，遠距離的觀看反思體驗，至少有三種不同的感受，第一種是大陸看台灣的感受，除去自然風光景物的不同，台灣水墨的表現和創作觀念是我以往所不曾接觸的，他們具有很強的表現力和思考性，有自由的精神而無過多的傳統包袱和筆墨技巧，這是很值得我學習和借鑑的。第二是來到台灣反觀大陸的藝術狀態，因地理的多樣性和複雜性，原來在大陸並沒有特別清晰整體的藝術風貌，現在遠距離的觀看反而覺得清晰很多，大陸對於筆墨和技巧的傳承和詩性語言的表現多於觀念和思想。第三種是在台灣的兩年學習過程中，從一開始的陌生，新鮮，不適應到逐漸的融入，近距離接觸，理解他們創作的藝術觀念想法和自身的關聯性，反思筆者自身所具有的繪畫傳統的轉型表現，並以此為基礎進行了系列的探索作品。

異域的心境

「中國繪畫向以通達天人之境為至高旨妙，以人本，自然，性靈三者相融為精神範式。在天人合一，物我同體的繪畫思想內涵中，自我存在的意識是情思理念的本體泉源，黃山明月古今所見仍同物，華廈車船則古今已不同，事物雖或有別，但情思發自人心，個人寫心得境而成的構成，實質存在的價值終究是樹立在人心有別，各述其境，實為傳統精神的真義，而情思理念則是精神內涵，即使是古今異物亦無所阻滯，筆墨皴法技巧表現固然各自有別，而寫心寄情的繪畫內涵，則精神傳承亦得貫通於一」⁸。

藝術創作中，雖然題材和筆墨技法存在差別，但時由於發自個人的情思情念，所感所懷爾得而構成的心境才是藝術創作中精義所在，自我的存在意識是

⁸ 林進忠，《水墨繪畫傳承的人文情景本質》，台北《書畫藝術學刊》，第五期。

情思理念的本體泉源，筆墨技法，題材形式是表現自我存在意識的具體呈現而已，所謂因心造境，以手運心是也。

筆者身處異域的經歷，跨距離的視覺經驗和體驗，自然有了不一樣的所感所懷，對於置身的很多環境感覺似曾相識，那種既熟悉又陌生的懷舊情素實際上是內心深處的漂泊感和鄉愁感，這種鄉愁和漂泊感更多的來自於“獨在異鄉”的空間因素而起，當然鄉愁不僅是空間上的遠離，還有時間上的遠離。美國學者博伊姆把其定義為：「對某個不再存在或者從來就沒有過的家園的嚮往。我試圖通過自己的感受，把這種異鄉的漂泊感和鄉愁感轉化在自己的藝術創作中去」⁹。

三、心境之圖像轉生

「從審美活動的角度來看，所謂心境，就是超越具體的，有限的物像，事件，場景，進入無限的時間和空間，即是所謂的“胸羅宇宙，思接千古”，從而對整個人生、歷史、宇宙獲得一種哲理性的感受和領悟」¹⁰。

這種帶有哲理性的人生感，歷史感，宇宙感，就是意境的意蘊。在藝術創作中對於心境的表現大概有兩種歷史類型，第一種是「立象以盡意」，會通過寫實，象徵或者抽象等表現形態來營造，另外一種是「境生於象外」，進一步趨向於心理層面的傳達，不太強調具體的物像，而是注重物像之外所傳達出來的情景交融的意境。而象和境又是不可分割的，心境不是虛無縹緲的東西，沒有藝術形象也就無從談起意境，而沒有情景交融的慘澹經營，就沒有具有生動藝術

⁹ 湯南南，《從傳統鄉愁到超越型鄉愁—現代鄉愁的嬗變及藝術實踐》，博士論文，中國美術學院，2016年4月，頁4。

¹⁰ 葉朗，《美學原理》（信實文化行銷有限公司出版，2014年4月版），頁102。

情趣和藝術氣氛的藝術形象，沒有超以象外的藝術效果，意境就不夠深遠。

「瓦爾堡先生曾經在 1891 年完成過一篇關於波提且利的《春》和《維納斯的誕生》的博士論文來說明「古典的來世」，他發現早期文藝復興對動作的描繪都以古典原型為基礎的，波提且利筆下的維納斯，水仙女，美惠三女神的衣飾和飄拂的頭髮都是借用了新雅典時期雕刻中的母體，同樣在他的顧問波利奇亞諾以神話題材撰寫的詩歌耶大量借鑑了古典原型，這種追溯古典母體的描繪，瓦爾堡先生稱為『情念形式』」¹¹。

國立歷史博物館展出的常玉作品，其中的盆花系列的造型整體呈豎長形分佈，以直立的樹幹為中心向左右平面分佈，並且掛滿吉祥寓意的各種符號，和這四川地區出土的漢代搖錢樹的形象概念極為相似，這兩者之間有著很大的共通性和一致性（如圖一、二），很多動物簡練的造型也和畫像磚中動物造型有著明顯的類似性。



圖一 常玉，《盆花》國立歷史博物館藏



圖二 《搖錢樹》東漢 三星堆博物館

¹¹ 范景中編，《美術史的形狀》（中國美術學院出版社，2003年3月年），頁401。

隨著考古的大量發掘，我們可以看到漢墓出土的壁畫和唐代墓室壁畫，其中不乏許多優美的造型圖式，且這些圖式被不斷的沿用和豐富，一方面保留了當時共通流行的風格典範，一方面是藝術家們共同認可的美的範式，這些範式本身就是藝術家們不斷完善和改造出來的，對於我們當下的藝術創作依然具有借鑑意義，在於我們如何取用，如何讓這種美的範式和自身的情思感念發生聯繫，來準確的傳達出自身當下的生命體驗，也是非常有意思的探索。在大量的民間美術，畫像磚同樣保存了大量的早期優美的藝術形式，這些同樣是可以作為傳統的某個部分。四川地區的漢代的畫像石的圖像具有注重世俗生活的傾向，但在藝術表達上面，具有高度的概括性和表現性，人物造型簡潔類似剪影，雖無有過多的細節刻畫卻具有十足的傳神性，望而可察人物的精神狀態，動物造型渾樸可愛且具有十足的誇張力，山石部分只有輪廓的塑造卻並無細節刻畫和皴法表現，卻具有很強的象徵性，整個畫面充滿了誇張和想像力，自由無束縛，我試圖從畫像磚的形象中得到啟示，去理解那種簡約而誇張的藝術形象，來重新構成心中的靈境。

四、創作作品分析

(一) 妙造自然系列

朱光潛的說法：「凡是文藝都是根據現實世界而鑄成另一超現實的意象世界」¹²，徐復觀也指出藝術是由第一自然向第二自然昇華的過程所獲得的，那麼在這個由現實物像轉化成意象世界的過程中，“我”的參與顯得尤為重要，個人的情感，才思等元素會自然投射在最終所呈現的藝術作品上，傅抱石曾說：「吾人既明，畫為「我」之畫，則未畫之前，「我」仍在也，既畫之後，「我」亦在也。「我」之所以移入畫面，及畫面之所以容受「我」，不能毫無覺動」

¹² 朱光潛，《談美》（華東師範大學出版社，2012年9月），頁88。

¹³。十分強調「我」與畫的關係，以及移「我」入畫的主觀情思。

中國畫家歷來皆十分重視對自然的寫生和觀察，但並不是針對自然的寫生，而是注重精神性的體驗和昇華，《世說新語》中提到，顧愷之從會稽還，人問山水之美，顧雲：「千岩競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚」¹⁴。可以看出顧愷之凝練出的雲興霞蔚的意境是他對會稽山水的概括和總結，宗炳《畫山水序》提到「張絹素以遠映」、「以形寫形，以色貌色」、「身所盤桓，目所綢繆」，可以看出宗炳十分重視對自然的寫生，但其寫生並非是現在所謂的對景寫生，他注重自身的體驗，「西陟荆巫，南登衡岳」，到晚年身體不可消受之時，再圖畫於四壁，臥以遊之，王微提出了「或紀心目」的寫生方法，「擬太虛之體的創作態度」。姚最「心師造化，中得心源」，直到張璪總結為「外師造化，中得心源」，董其昌也講到「眼前無非生機」的關照方式，朱光潛《論美》中提到：「凝神關照之際，心中只有一個完整的孤立的意象，無比較，無分析，無旁涉，結果常致物我兩忘而統一，我的情趣與物的意態遂能往復交流，不知不覺中人情與物理相互滲透」¹⁵。

¹³ 傅抱石，《中國繪畫理論》，台北，里仁書局，1995年4月，頁31。

¹⁴ 宗白華，《論世說新語和晉人的美》（北京大學出版社，1987年），頁128。

¹⁵ 朱光潛，《談美》（華東師範大學出版社，2012年9月版），頁92。

作品一

作品名稱：《頭頂的星空和心中的道德》

作品尺寸：200x200cm

作品材料：紙本水墨

創作年代：2016



作品一：《頭頂的星空和心中的道德》200x200cm 紙本水墨 2016

（局部之一）



（局部之二）



作品解析

創作理念

很多具有功能性的歷史遺跡，在屬於它本身的那個時代燦燦生輝，發揮著重要的功能性作用，然而時隔千年，脫離了那個時代，消解了原來的職責功能，雖然我們現在看到的實物還是那個實物，依舊矗立在那裡，但其根本性質已經悄然發生了改變，大多不再具有本身的功能性，而成為我們思古的一個象徵性符號，我們看待它的視角和感受會發生本身的改變。

本幅作品表現的是對嘉峪關的印象，極力塑造一種靜謐，廣大和孤單的情景氣氛。

技法呈現

為了突出整體氣氛的表現，簡化了物像，只選取了最能夠表達這種感覺的城樓和星空兩個元素，作品採用高反差式的構圖來形成對比，凸顯主題渺小的寂靜感，大面積借用星空來表現，用積墨烘染的方式層層處理表現星空，虛化掉物像的刻畫，強調表現一種寂靜的氣氛感和情境感。

作品二

作品名稱：《浮生系列》

作品尺寸：56x43cmx4

作品材料：紙本水墨

創作年代：2016年



作品二：《浮生系列》56x34cmx4 紙本水墨 2016

作品分析

創作理念

朱光潛說：「我們對於某種事物見的次數越多，所見到的也就越少，但是我們一旦丟開這種尋常看待事物的方法，即丟開從使用觀點看待事物的方法，就能看到事物的不尋常一面，於是天天遇見的，素以平淡無奇的東西，例如牆角伸出來的一枝花，或是林間一片陰影，便陡然現出奇姿異彩，使我們驚訝它的美妙」¹⁶，此系列作品取材於學校周圍的小巷弄或者所見所感的印象記憶，身置異境的求學經歷讓生活簡化了很多，能夠靜下心來悉心體驗和思考，周圍一些破舊的環境會帶來一些回憶和似曾相識的感覺，彷彿曾經置身其中，或許是一種鄉愁的體現和追問，使得我對這些平常的景物有著不一樣的感觸，促使著我想去表達的衝動，而這種由內心深處的心緒所引發的感覺我試圖通過對氣氛的塑造來加以傳達。

技法呈現

此系列作品追求創造一種孤獨感的情境空間，通過實景的描繪轉換為虛致的情境，臆造夜晚的情景來凸顯孤獨的情景，採取身邊的建築巷弄作為素材，以水墨為主進行表現，先以線條為主進行具體形象的塑造，整體渲染製造出虛化的氣氛，再層層復加筆墨來刻畫豐滿物像，再以濕畫法渲染為主，弱化掉具體的物像輪廓，弱化物像之間的墨色對比，灰色再色彩心理學中會產生憂鬱，孤獨的心理聯想，所以畫面整體塑造為灰色調的虛景的表現，來強化這種感覺。

¹⁶朱光潛，《談美》，（華東師範大學出版社，2012年9月版），頁162。

作品三

作品名稱：《如夢系列》

作品尺寸：56x43cmx4

作品材料：紙本水墨

創作年代：2016年



作品三：《如夢系列》56x34cmx4 紙本水墨 2016

作品分析

創作理念

「中國水墨繪畫作品，從其表相所見的是筆墨形質，而其內涵流現的則是人文情境；前者是創作技能的表現，整體構成作品的趣韻與風格，後者是作品孕育生成的學養思想與情性」¹⁷，李可染也說：「意境是藝術的靈魂。是客觀事物精華部分的集中，加上人的思想感情的陶鑄，經過高度藝術加工，達到情景交融；借景抒情，從而表現出來的藝術境界；詩的境界，就叫做意境」¹⁸。

因而，在繪畫創作中筆墨形式只是作品外在的呈現，重要的是遷想妙得，山川神遇而跡化後融入了個人的情思，才情，學養的陶鑄所進行的情景創造的表現，這樣的情境時深刻而有感染力的，所謂六法第一的氣韻生動也是由畫面的情景所傳達出來的整體表現。星空是這系列作品中選取的主要表現符號，星空自古就有觀象授時的指導性作用，也有黑夜中辨明方向，找到彼路的作用，同樣一片星空下，作者身處異域的思鄉情愫尤強，而星空有一種嚮往和神秘的感召力，總是和孤單，安靜的感覺所匹配，所以作者選取了星空作為這批作品情境營造的主要對象，來表達一種作者看到的異域身邊景象所進行的思考和心緒感發後形成的孤獨和思想的情景交融表現。

技法呈現

為了強調孤單和安靜的氛圍感覺，作者選取了灰階低明度的色調進行呈現，畫面安排中選取了最為簡單的能夠傳達我的感，受的幾個對象進行描繪，

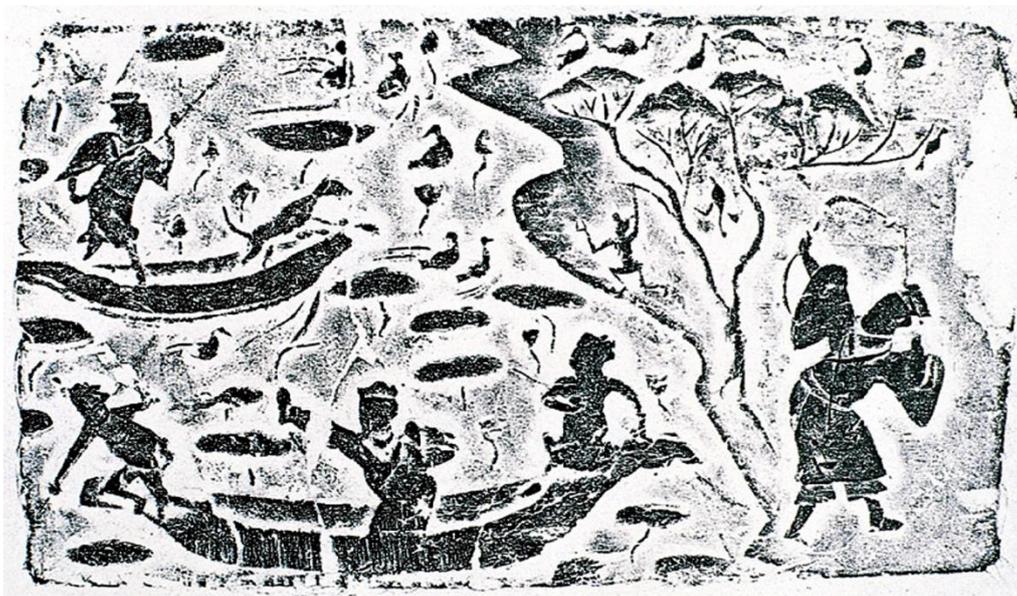
¹⁷ 林進忠，《水墨繪畫傳承的人文情景本質》，台北《書畫藝術學刊》，第五期。

¹⁸ 李可染，《李可染畫論》，江蘇美術出版社，1993年版，頁69。

不注重於具體物像的刻畫，而是強調這些物像在一起共同傳達出來的安靜和孤獨的感覺，圖三、圖四為了表現出這種整體的感受，畫面只表現了樹木物像的剪影式輪廓部分，圖一圖二只萃取了意向性的色彩和物像，並無寫實的去描繪對象，而著重於表現物像在星空下呈現處的感覺和狀態，由於物像處理的簡單，大面積的星空採用的是複雜的筆觸層層堆積，形成一種斑駁，痕跡，和下面物像的簡化，安靜行成一種對比和統一。

(二) 圖像轉生系列

此系列作品的創作靈感來源於漢代的畫像磚圖像，墓室壁畫以及早期山水畫圖像的造型表現，早期的這些圖像形跡簡淡而意境深遠，沒有皴法和肌理的表現，採取線造型，以渲染來分形體結構，形意高古，此系列作品重新去挖掘早期圖像的表現方式，追求古意的意象，來表現當下心中的情境。



圖七 陂塘養殖 44x25cm 東漢 彭州義和鄉徵集



圖八 桑園 34.5x24cm 東漢 彭州義和鄉徵集



圖九（傳）顧愷之 洛神賦（局部圖） 北京故宮博物院藏



圖十（傳）顧愷之 女史箴圖（局部圖） 大英博物館藏

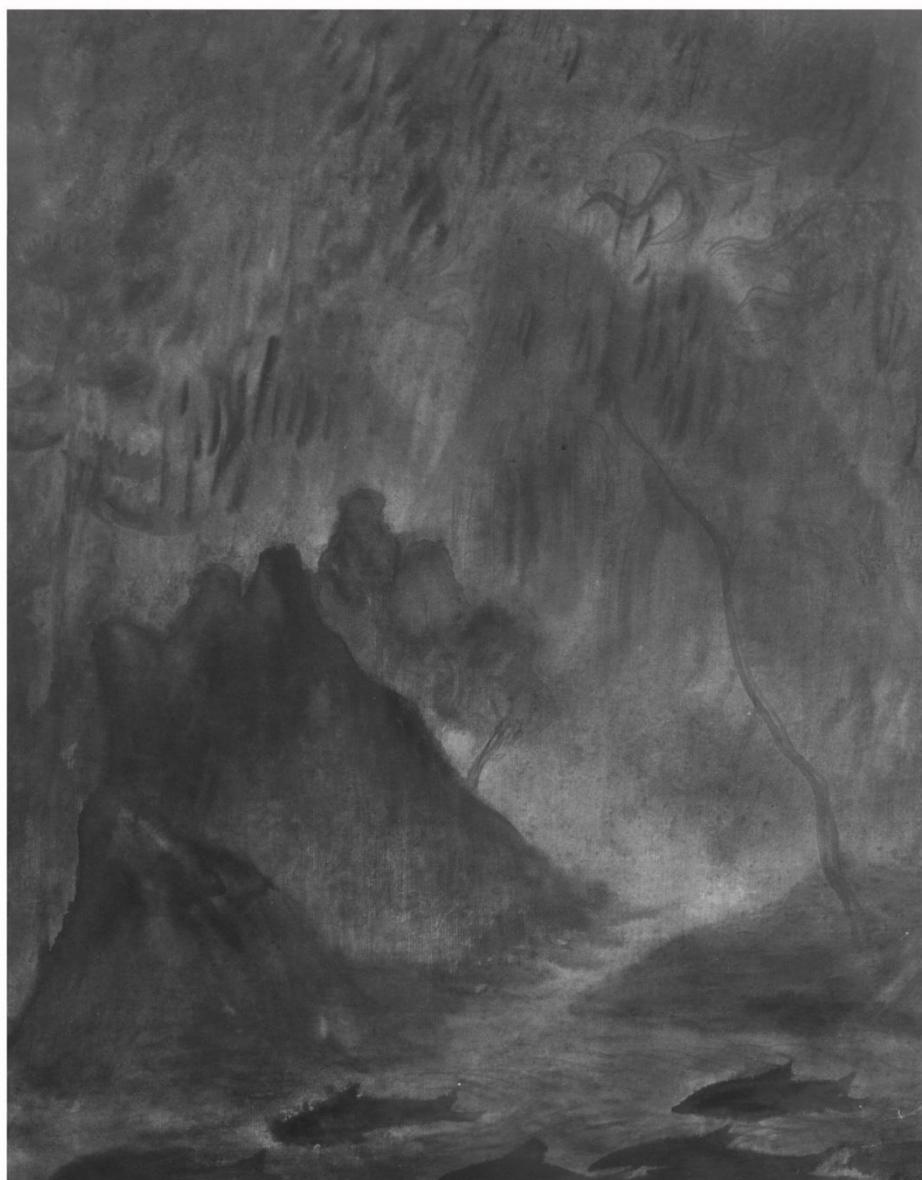
作品四

作品名稱：《淵》

作品尺寸：56x43cm

作品材料：紙本水墨

創作年代：2016



作品四：《淵》 56cmx43cm 紙本水墨 2016

作品解析

創作理念

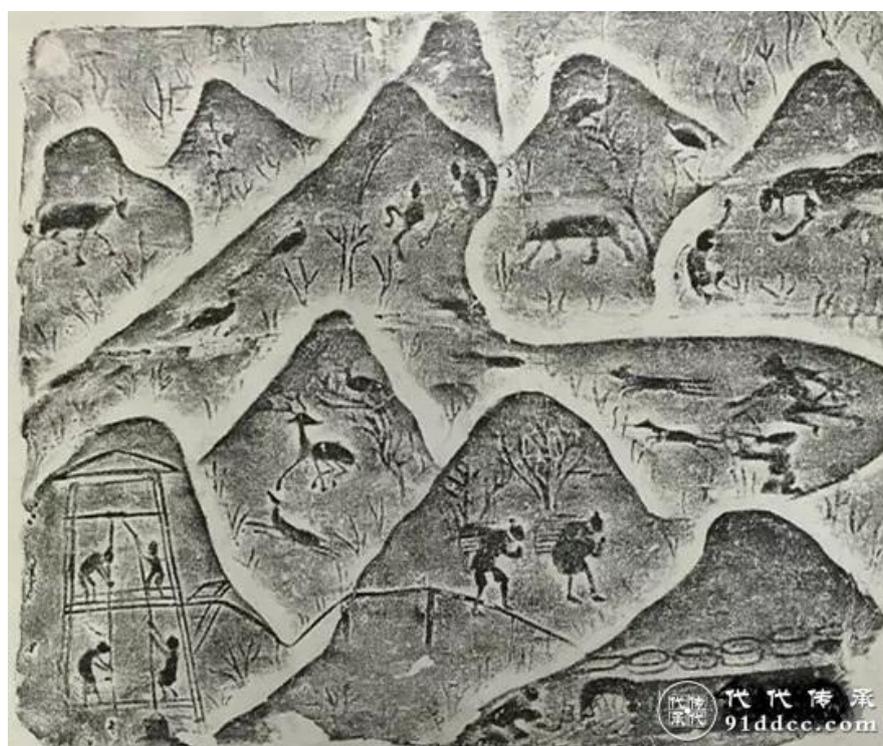
宗白華在《中國藝術意境之誕生》中講到：“萬象得以在自由自在的感覺裡表現自己，這即是美。所表現的是主觀的生命情調與客觀的自然景象交融互相滲透，成就一個鳶飛魚躍，活潑玲瓏，淵然而深的靈境。”有感於宗白華的這句話的意境而想表現在畫面中，徐復觀則認為意境的產生即是由第一自然向第二自然轉化的過程所獲得的藝術性，在這個轉換的過程中對於造型的提煉和歸納十分十分見得高下，而非是照搬對象的自然形，如貢布里希所講的“不畫你所見，應見你所畫”，主動塑造藝術性的造型是藝術創作中不可或缺的環節，筆者在不斷的進行大自然寫生的同時，悉心關注大量的漢畫像磚石的圖像，這些圖像沒有經過文人畫的洗禮，是比較單純而直接的表現，具有高度的概括性和提煉，值得我們關注和挖掘。尤其是四川地區的漢畫像磚中有著很多優美的造型，簡約而富有精神性，雖無有具體的細節刻畫，卻十分的生動傳神，這幅作品即是有感於畫像磚中的造型印象，山石，樹木，蟲魚等皆是參考和轉化了畫像磚中的圖像，但是由於當下的視覺經驗，摒棄了畫像磚中的留白背景，用充滿畫面的方式來營造整體氣氛情境，塑造一個鳶飛魚躍，活潑玲瓏，淵然而深的靈境。

技法呈現

作品先依畫像磚中簡練的線條經營位置，勾勒物像輪廓，追求早期山水圖像的格調，以水墨渲染層層積墨處理物像結構，以濕畫法多遍營造朦朧，恍惚的氣氛感，使得畫面中的物像渾然，模糊，交織而相互關聯，筆者竊認為在藝術創作中的情境和氣氛是個人心緒和情感的展現，是獨一無二的。



圖十一 戈射收穫 45.6x39.6cm 東漢



圖十二 井鹽 46x40cm 東漢

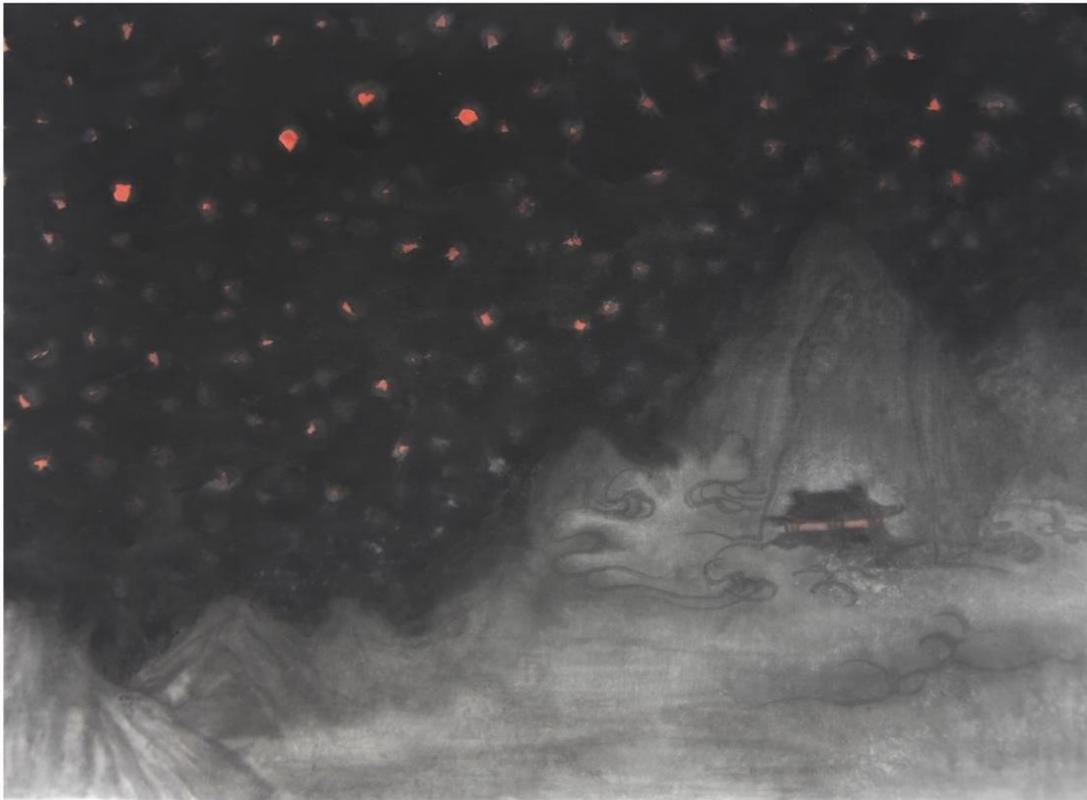
作品五

作品名稱：《靜謐下的孤單》

作品尺寸：65x48cm

作品材料：紙本水墨

創作年代：2017



作品五：《靜謐下的孤單》 65cmx48cm 紙本水墨 2017

作品解析

創作理念

靜謐和心境是這幅作品想要表現的，在藝術創作中，筆墨載體和母體都比較容易重複，而由心境，心緒所引發動畫面意境和氣氛的塑造是無可取代和獨一無二的。杜夫海納從感性和意義的內在統一的這個角度，把審美對象稱為燦爛的感性。山川映入人的胸懷，虛靈化而又情致化，情與景合，境與神會，從而呈現一個包含新的生命的意象世界，冥思的意境。在早期的山水畫圖像中，山石數目造型簡練優美，不僅能夠表達出物像本身的造型特點，還能傳達出簡遠的精神意象，高度的概括性和表現性是值得當下所借鑑的，此作品採用了早期傳顧愷之《洛神賦》和傳王維畫作中的山石意象，一樣沒有採用傳統繪畫中留白的背景，而用比較當代多星空效果和其安放在一起，試圖有一種時空錯置和新的意象世界。

技法呈現

作品採用早期山水圖像中的線性勾勒物像輪廓，用水墨渲染的方式去塑造形體感，對於物像結構的處理則採用早期圖像中^①後向前反向皴擦結構，塑造一種輕微的膨脹感和形體感，讓線新的輪廓融入形體，雲氣的處理保留了線造型的感覺，用濕畫法塑造出模糊，團狀的氤氳感，再結合了筆者在寫生系列作品中探索的星空表現，層層積墨疊加，略施暖色，形成一種斑斕閃爍的效果，和山石的寧靜形成對比，試圖用自己探索的星空和由古畫轉化來的山石部分組合一起，形成自己獨特的心境表現。

五、總結

藝術創作中的心境的表現是創作者主觀情念的顯現，這種主觀情念的顯現和空間場域的轉換關係非常密切且有著很大的聯動性，世界萬物真實而存在卻是由於人的主觀參與而被喚醒，從而構成一個充滿意蘊的意象世界，創造出一個屬於自己的藝術世界，通過自己的系列作品實踐，不斷的借用象徵性的符號來試驗主客觀表現的形式與技法。由於筆者作品數量有限，期待後續會有更多系列的作品進行探索。

參考書目

- 謝巍，《中國畫學著作考錄》(上海書畫出版社，1998年版)。
- 王克文，《山水畫談》(上海人民美術出版社)。
- 俞建華，《中國古代畫論類編》(人民美術出版社，2004年版)。
- 陳傳席，《中國山水畫史》(天津人民美術出版社，2006年版)。
- 高居翰，《山外山》(三聯書店出版社，2009年版)。
- 石守謙，《風格與世變》(北京大學出版社，2008年版)。
- 石守謙，《移動的桃花源》(三聯出版社，2015年)。
- 徐復觀，《中國的藝術精神》(華中師範大學出版社，2001年12月)。
- 葉朗，《美學原理》(信實文化行銷有限公司出版，2014年4月版)。
- 宗白華，《中國藝術意境之誕生》，見《藝境》(北京大學出版社，1987年)。
- 蘇軾，《東坡全集》卷九十四(北京燕山出版社，2009年12月版)。
- 朱光潛，《談美》(華東師範大學出版社，2012年9月版)。
- 宗白華，《論世說新語和晉人的美》，見《藝境》(北京大學出版社，1987年)。
- 范景中編，《美術史的形狀》(中國美術學院出版社，2003年3月版)。
- 李秋玲譯，《康德全集》(中國人民出版社，2013版)。
- 方聞，《心印》(上海書畫出版社，2016年8月第一版)。
- 倪朝龍，《唯美主義的畫家—膠彩畫導師林之助》，台北，藝術家出版社，1998年1月，頁33。
- 蘇向東，《吳冠中：最特立獨行的畫家》，台北，藝術家出版社，2004年版。
- Veronique Antoine-Andersen 著，《藝術有什麼用？—認識藝術的第一堂課》，台北，圓神出版社，2005年2月版。
- 高木森，《中國繪畫思想史》，台北，三民書局，2004年1月，版
- 蘇軾，《東坡全集》卷九十四(北京燕山出版社，2009年12月版)。
- 屈萬里，《詩經詮釋》，台北：聯經，1983年版。

- 劉梅琴，《論《莊子 人間世》快感，美感，審美境界的現代詮釋》，台北：國立台北大學中國語文系，2007 年版。
- 申少君，《中國畫畫理》，廣西，廣西美術出版社，2004 年 9 月版。
- 黑格爾，《美學》，北京，商務印書館，2016 年 9 月版。
- 蘇珊 朗格，《情感與形式》，北京，中國社會科學出版社，1986 年 8 月版。
- 中國美術學院中國畫系，《品格與意境》，杭州，中國美術學院出版社，2008 年 4 月版。
- 張彥遠，《歷代名畫記》，江蘇，江蘇美術出版社，2007 年 8 月版。
- 黃光男，《美感探索》，台北，聯經出版社，2013 年 12 月版。
- 陳嘉璟，《維摩斗室空間美感之研究》，台灣，法鼓，200 年 11 月版。
- 林進忠，《水墨繪畫傳承的人文情景本質》，台北《書畫藝術學刊》，第五期。
- 湯南南，《從傳統鄉愁到超越型鄉愁—現代鄉愁的嬗變及藝術實踐》，博士論文，中國美術學院，2016 年 4 月。
- 葉朗，《美學原理》（信實文化行銷有限公司出版，2014 年 4 月版）
- 范景中編，《美術史的形狀》（中國美術學院出版社，2003 年 3 月版）
- 朱維基譯，但丁《神曲》，上海譯文出版社，2007 年 7 月版。
- 李秋玲譯，《康德全集》，中國人民出版社，2013 版。
- 邵大箴〈多元的審美觀與多元的價值觀〉，刊《朵雲》第五十一集。
- 朱光潛，《談美》（華東師範大學出版社，2012 年 9 月版）。
- 傅抱石，《中國繪畫理論》，台北，里仁書局，1995 年 4 月版。
- 宗白華，《論世說新語和晉人的美》（北京大學出版社，1987 年版）。
- 朱光潛，《談美》（華東師範大學出版社，2012 年 9 月版）。
- 徐小虎《中國繪畫裡的氣韻生動》，《東方美學與現代美術研討會論文集》，台北，台北市立美術館，1992 年 6 月版。
- （清）沈宗騫，《芥舟學畫編》，盧輔聖編，《中國書畫全書》，第十冊，上海書畫出版社，2000 年 12 月版。
- 李可染，《李可染畫論》，江蘇美術出版社，1993 年版。
- 劉勰，《文心雕龍》，中州古跡出版社，2008 年 3 月版。

