

中國文化大學藝術學院美術學系
碩士論文

Master of Fine Arts Thesis
Graduate Institute of Fine Arts
College of Art
Chinese Culture University

台灣特殊地景之水墨表現—

以月世界的山脈為例

The Water Ink Expression of Taiwan's Unique Landscapes :
A Case Study of the Moon World Mountain Range

指導教授：潘 禧

Advisor Professor: Fan Pan

研究生：葉宇哲

Graduate Student: Yu-Che Yah

中華民國 100 年 6 月

June 2011

中國文化大學藝術學院美術學系碩士班

碩 士 論 文

台灣特殊地景之水墨表現—
以月世界的山脈為例



此部份為藝術學碩士學位之部分要求

指導教授：潘 禧

研 究 生：葉宇哲

中華民國 100 年 6 月

中國文化大學

碩士學位論文

台灣特殊地景之水墨表現—

以月世界的山脈為例

研究生：葉宇哲

符合創作部分要求
經考試合格特此證明

口試委員：

潘 福

李福璠

張友

指導教授：

潘 福

所 長：

許味成

口試日期：中華民國 100 年 6 月 16 日

Chinese Culture University
Master's Program, Fine Arts Department

The Water Ink Expression of Taiwan's Unique Landscapes –
A Case Study of the Moon World Mountain Range

by

Yu-Che Yah

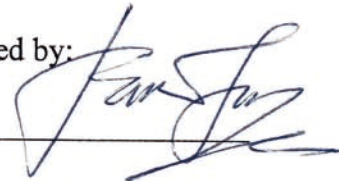
A Thesis Submitted to The Graduate Institute of Arts

in partial fulfillment of the

requirements for the degree of

Master of Fine Arts

Approved by:



Professor Directing Thesis



June, 2011

摘要

地球孕育萬物，畫家每每為萬物感動來表現作品。本人試圖透過大自然生態環境的描寫，呈現出一種對於自然的觀察方法以及表現手法，甚而有此觀察與表現的過程中開展出自己的創作理念。為此，本人選擇具有獨特地景的月世界作為表現對象。

為表現此一環境，本人先針對此一特殊景觀作資料蒐集，從中發掘足以作為創作的題材。對象物體的外形並無固定不變化，在描繪月世界山形期間，本人研究月世界植物的生長法則。其中也參閱前人創作精神以及手段，融合近代水墨表現之精神，進而表達屬於個人的創作風格。

除此之外，透過對於客觀事物的理解與感受，內化外在自然，呈現出數種描寫月世界的手法，這些手法的運用也因為自然時序與一日四時的變化而起萬物興衰榮枯之感。因此，本人也將這些逐漸凝煉而成的個人風格與早晨、傍晚、夜晚氣氛相互融合，使得月世界具有有機生命，呈現出豐富而躍動的自然萬象。

最後，本人對於對象的描繪並非只在於外形，亦注意其理念的提升，將月世界發展為獨特視覺元素，轉化成符號。在轉化的過程中，賦予精神意涵。因此本人所表現的月世界不只是紀錄台灣美麗的生態環境，同時也將個人與時代的感受透過近於視覺符號做種種變形與聯想。

關鍵字：惡地形、月世界、有機生命、視覺符號

Abstract

A painter can find inspiration in the myriad of infinite creations in the universe. Through attempting to create ecological portraits of nature, I hope to present my own observations and expressions of nature, and develop my own creative concepts in this process. For this project, I have especially chosen to paint the unique landscape of the Moonscape Scenic Area in Tainan County.

In addition, by understanding and experiencing the emotions felt for objective matters, I tried to internalize my feelings for the exterior world of nature and present numerous ways of portraying Moonscape. Due to the cyclical nature of life and the different times during which these depictions were created, the works showed various phases of changes in nature. As a personal style began to take shape, I added impressions of morning, evening, and nightfall, hoping to infuse Moonscape with an organic vitality that embodies the rich and abundant phenomena of nature.

Lastly, I did not only seek to paint the contour and shape of the landscape, but hoped to elevate the artistic concepts involved and make Moonscape into a unique visual element, thereby transforming it into a symbol. The process of transformation give the subject matter meaning and spirit. The Moonscape which I attempt to present is one that not only displays the beautiful ecological landscape of Taiwan, but also a visual symbol that has been given personal and contemporary sensibilities and allows for various transformations and associations.

Keywords: Badland, Moonscape Scenic Area, organic life, visual symbol

目錄

中文摘要	iv
英文摘要	v
表目次	viii
圖版目次	ix
緒論	1
研究動機與目的	4
研究方法與文獻分析	5
預期成果與研究價值	9
第一章 月世界的景觀與特質	11
第一節 月世界在台灣地理位置	11
第二節 月世界的景觀	13
第三節 月世界的土質	18
第二章 歷代水墨中山脈影像	26
第一節 山脈的皴法	28
第二節 宋代	29
第三節 元代	56
第四節 清代	66
第三章 台灣近代繪畫中的山脈表現	99
第一節 山脈造型	99
第二節 色彩	105
第三節 月世界皴法表現與荷葉皴的關聯	112

第四章 月世界創作理論與方法.....	121
第一節 月世界創作的理論與依據.....	122
一、 畫論.....	122
二、 造境.....	124
第二節 表現手法.....	126
一、 單純.....	126
二、 量大.....	128
三、 數大.....	131
四、 色彩.....	133
五、 對比.....	136
六、 日夜.....	138
七、 重複.....	141
第五章 創作自述.....	146
一、 〈晨曦〉.....	147
二、 〈蒸雲〉.....	148
三、 〈曉曙〉.....	149
四、 〈拂曉〉.....	150
五、 〈曙色〉.....	151
六、 〈月之海〉.....	152
七、 〈遊月世界（一）〉.....	153
八、 〈遊月世界（二）〉.....	154
九、 〈橫看成嶺側成峰〉.....	155
十、 〈晚霞〉.....	156
十一、 〈遊月世界之三〉.....	157
十二、 〈我，抓的住它〉系列.....	158



十三、〈月夜〉	161
十四、〈風韻〉	162
十五、〈烽火〉系列.....	163
結論.....	166
參考書目.....	169



表目次

表 1	前人表現手法與月世界之關聯	2
表 2	近代畫家表現技巧運用	3
表 3	研究目標景觀	8
表 4	新表現手法.....	167



圖版目次

圖	說明	頁次
	〔圖 1〕東山魁夷，〈山雲〉，1975，紙本設色，287.0x643.8cm	6
	〔圖 2〕月世界分佈圖	12
	〔圖 3〕月世界分布區域	13
	〔圖 4〕作者攝，眺望田寮月世界	14
	〔圖 5〕作者攝，長枝竹	15
	〔圖 6〕作者攝，荊竹與荊	15
	〔圖 7〕作者攝，相思樹	16
	〔圖 8〕相思樹之花朵	16
	〔圖 9〕作者攝，高雄縣田寮鄉二仁溪	17
	〔圖 10〕作者攝，高雄縣田寮鄉二仁溪	17


	〔圖 11〕作者攝，從台南縣左鎮二寮眺望烏山前的月世界	18
	〔圖 12〕作者攝，從台南縣左鎮二寮觀景台向東邊烏山眺望	18
	〔圖 13〕作者攝，田寮月世界之粉砂岩	20
	〔圖 14〕作者攝，田寮月世界泥岩	20
	〔圖 15〕作者攝，高雄縣田寮鄉月世界	21
	〔圖 16〕作者繪，高雄縣田寮鄉月世界	21
	〔圖 17〕作者攝，高雄縣田寮鄉月世界	22
	〔圖 18〕作者繪，高雄縣田寮鄉月世界	22
	〔圖 19〕作者攝，高雄縣田寮鄉月世界	23
	〔圖 20〕作者繪，高雄縣田寮鄉月世界	23
	〔圖 21〕作者攝，高雄縣田寮鄉月世界	24
	〔圖 22〕作者繪，高雄縣田寮鄉月世界	24

	<p>〔圖 23〕董源，〈瀟湘圖〉局部，五代，紙本設色，50x141cm，北平故宮博物院</p>	27
	<p>〔圖 24〕唐人，〈明皇幸蜀圖〉，唐，絹本設色，55.9x81cm，台北故宮博物院</p>	30
	<p>〔圖 25〕李昭道，〈春山行旅圖〉，唐，絹本設色，95.5x55.3cm，台北故宮博物院。</p>	30
	<p>〔圖 26〕董源，〈洞天山堂〉，五代南唐，絹本設色，183.2x121.2cm，國立故宮博物院</p>	31
	<p>〔圖 27〕董源，〈夏山深遠〉，五代南唐，絹本設色，139.7x62.9cm，國立故宮博物院</p>	32
	<p>〔圖 28〕李唐，〈萬壑松風〉，南宋，絹本設色，187.5x138.7cm，台北故宮博物院</p>	33
	<p>〔圖 29〕作者攝，左鎮鄉二寮觀日出</p>	34
	<p>〔圖 30〕作者繪，〈曉曙〉局部，2011，紙本設色，76x120cm</p>	34

	<p>〔圖 31〕李成，〈晴巒蕭寺〉，北宋，絹本設色，110.5x55.7cm，美國納爾遜藝術博物館藏</p>	35
	<p>〔圖 32〕李成，〈群峰霽雪圖〉，北宋，絹本，77.3x31.6cm，台北故宮博物院</p>	36
	<p>〔圖 33〕范寬，〈谿山行旅圖〉，北宋，絹本，206.3x103.3cm，台北故宮博物院</p>	38
	<p>〔圖 34〕范寬，〈谿山行旅圖〉，北宋，絹本，206.3x103.3cm，台北故宮博物院</p>	39
	<p>〔圖 35〕加山又造，〈黃山湧雲〉，1982，京都國立近代美術館</p>	39
	<p>〔圖 36〕燕文貴，〈秋山琳宇〉，北宋，絹本設色，165.5x58.4cm，台北故宮博物院</p>	40
	<p>〔圖 37〕許道寧，〈漁舟唱晚圖〉，北宋，絹本設色，49.5x289.5cm，美國納爾遜藝術博物館</p>	42
	<p>〔圖 38〕許道寧，〈漁舟唱晚圖〉局部</p>	43
	<p>〔圖 39〕許道寧，〈雪景〉局部</p>	43

	<p>〔圖40〕郭熙，〈早春圖〉，北宋，絹本設色，158.3x108.1cm，台北故宮博物院</p>	44
	<p>〔圖41〕米芾，〈春山瑞松〉，北宋，絹本設色，35x44.1cm，台北故宮博物院</p>	46
	<p>〔圖42〕李唐，〈萬壑松風〉，南宋，絹本，188x139.8cm，台北故宮博物院</p>	49
	<p>〔圖43〕馬遠，〈雪灘雙鷺〉，南宋，絹本設色，60x38cm，台北故宮博物院</p>	51
	<p>〔圖44〕馬遠，〈踏歌行〉，南宋，絹本設色，192.5x111cm，北京故宮博物院</p>	52
	<p>〔圖45〕夏圭，〈溪山清遠〉局部，南宋，紙本，46.5x89.1cm，台北故宮博物院</p>	54
	<p>〔圖46〕作者繪，〈晨曦〉，2010，紙本設色，50x76cm</p>	54
	<p>〔圖47〕馬麟，〈靜聽松風〉，南宋，絹本，226.6x110.3cm，台北故宮博物院</p>	55

	<p>〔圖 48〕黃公望，〈富春山居圖〉，清，紙本，34.1x1088.5cm，故宮博物院</p>	57
	<p>〔圖 49〕王蒙，〈秋山草堂〉，元，紙本設色，123.3x54.8cm，台北故宮博物院</p>	59
	<p>〔圖 50〕王蒙，〈花溪漁隱〉，元，紙本淺設色，129x58.3cm，台北故宮博物院</p>	59
	<p>〔圖 51〕倪瓚，〈紫芝山房〉，元，紙本設色，80.5x34.8cm，台北故宮博物院</p>	61
	<p>〔圖 52〕倪瓚，〈雨後空林〉，元，紙本設色，63.5x37.6cm，台北故宮博物院</p>	61
	<p>〔圖 53〕吳鎮，〈秋江漁隱〉，元，絹本 189.1x88.5cm，台北故宮博物院</p>	63
	<p>〔圖 54〕吳鎮，〈洞庭漁隱〉，元，紙本水墨，146.4x58.6cm，台北故宮博物院</p>	63
	<p>〔圖 55〕趙孟頫，〈鵲華秋色〉，元，紙本設色 29x605cm，台北故宮博物院</p>	65

	〔圖 56〕王時敏，〈仿王維江山雪霽〉，清，紙本設色，133.7x60cm，台北故宮博物院	67
	〔圖 57〕吳鎮，〈秋江漁隱〉局部	67
	〔圖 58〕王時敏，〈仿王維江山雪霽〉局部	67
	〔圖 59〕王時敏，〈落木寒泉圖軸〉，清，紙本，82.8x41.5cm，故宮博物院	68
	〔圖 60〕王時敏，〈仙山樓閣圖軸〉，清，紙本，133.2x63.3cm，故宮博物院	69
	〔圖 61〕王原祁，〈仿倪黃合筆〉，清，紙本，111.5x48.1cm，台北故宮博物院	71
	〔圖 62〕王原祁，〈華山秋色〉，清，紙本，115.9x49.7cm，台北故宮博物院	72
	〔圖 63〕王鑑，〈仿王蒙山水〉，清，絹本，145.2x50.3cm，台北故宮博物院	73
	〔圖 64〕董源，〈龍宿郊民〉，南唐，絹本，156x160cm，台北故宮博物院	74

	<p>〔圖 65〕王翬，〈夏木垂陰〉，清，紙本，64.4x38.3cm，台北故宮博物院</p>	75
	<p>〔圖 66〕吳歷，〈仿吳鎮山水〉，清，紙本，199.2x106.1cm，台北故宮博物院</p>	76
	<p>〔圖 67〕惲壽平，〈山水〉，清，紙本，86.1x49.1cm，台北故宮博物院</p>	78
	<p>〔圖 68〕作者繪，〈我，抓的住它〉系列（六），2011，紙本，35x31cm</p>	79
	<p>〔圖 69〕石濤，〈獨步入東山〉，清，紙本設色，23.8x19.2cm，華盛頓特區沙可樂美術館</p>	80
	<p>〔圖 70〕作者繪，〈風韻〉，2011，紙本設色，93x77cm</p>	81
	<p>〔圖 71〕朱耷，〈秋山圖軸〉，清，紙本，182.8x49.3cm，上海博物館</p>	82
	<p>〔圖 72〕朱耷，〈河上花圖卷之五〉局部，清，紙本47x1292.5cm，天津市藝術博物館</p>	83
	<p>〔圖 73〕石谿，〈山高水長〉，清，紙本，321.1x127.8cm，台北故宮博物院</p>	84

	〔圖 74〕華岳，〈萬壑松風圖軸〉，清，紙本設色，200x114cm，瀋陽故宮博物院	87
	〔圖 75〕作者繪，〈曙色〉局部，2011，紙本設色，60x120cm	88
	〔圖 76〕高鳳翰，〈山水圖冊〉，清，紙本設色，28x34cm，瀋陽故宮博物院	89
	〔圖 77〕作者繪，〈拂曉〉局部，2011，紙本設色，70x95cm	90
	〔圖 78〕黃慎，〈攜琴訪友圖軸〉，清，紙本設色，168x88.5cm，上海博物館	91
	〔圖 79〕高翔，〈山水冊〉，清，紙本，24x55.5cm，上海博物館	92
	〔圖 80〕高翔，〈山水冊之二〉，清，紙本，24x55.5cm，上海博物館	93
	〔圖 81〕鄭燮，〈竹石圖軸〉，清，紙本，217.4x120.6cm，上海博物館	95
	〔圖 82〕鄭燮，〈懸崖蘭竹圖軸〉，清，紙本，127.8x57.7cm，故宮博物館	95
	〔圖 83〕羅聘，〈筴谷圖軸〉，清，紙本，91.7x53cm，蘇州市博物館	96


	〔圖 84〕羅聘，〈蘇齋圖軸〉，清，紙本，110.3x37.2cm，上海博物館	97
	〔圖 85〕作者攝，台南縣左鎮鄉月世界	100
	〔圖 86〕歐豪年，〈台南月世界〉，1997年，設色紙本，90x60cm	101
	〔圖 87〕作者攝，高雄縣內門鄉之月世界	102
	〔圖 88〕歐豪年，〈角板山登覽〉，設色紙本	103
	〔圖 89〕傅狷夫，〈大峽谷一瞥〉，民國，設色紙本，47x65cm	104
	〔圖 90〕傅狷夫，〈造境〉，1998年，設色紙本，120x61cm	106
	〔圖 91〕作者攝，鎮鄉二寮月世界早晨	107
	〔圖 92〕作者攝，左鎮鄉二寮月世界傍晚	107
	〔圖 93〕黃君璧，〈華嶽〉，1960年，設色紙本，185x95cm	109
	〔圖 94〕作者攝，台南縣左鎮月世界	109
	〔圖 95〕涂璨琳，〈秋林行〉，設色紙本	110

	〔圖 96〕作者攝，龍崎月世界望遠	111
	〔圖 97〕趙孟頫，〈鵲華秋色〉局部，元，紙本設色，28.4x93.2，台北故宮博物院	112
	〔圖 98〕石濤，〈煙樹圖〉局部，1682年，綾本水墨，105.1x52.1cm，蘇富比公司	113
	〔圖 99〕作者攝，高雄縣內門鄉月世界山脈	115
	〔圖 100〕張伸熙，〈翠影薰風入草堂〉局部，設色絹本，87x254cm	115
	〔圖 101〕張伸熙，〈山雪〉，1998年，設色絹本，67x142cm	116
	〔圖 102〕張伸熙，〈山雪〉局部，1998年，設色絹本，67x142cm	116
	〔圖 103〕張伸熙，〈山川多古情〉局部，設色絹本，65x135cm	117
	〔圖 104〕歐豪年，〈山月〉，設色絹本，95x61cm	118
	〔圖 105〕蔡草如，〈殘冬〉，1967年，膠彩絹本，48x58.5cm	119
	〔圖 106〕作者攝，田寮月世界	119

	〔圖 107〕施華堂，〈山浪〉，1989， 130x97cm	126
	〔圖 108〕施華堂，〈奔〉，1988， 92x73cm	127
	〔圖 109〕何木火，〈月光曲〉， 135x70cm	129
	〔圖 110〕蔡國偉，〈山〉，90x64cm	130
	〔圖 111〕張伸熙，〈山川多古情〉， 65x135cm	131
	〔圖 112〕張伸熙，〈翠影薰風入堂〉， 87x252cm	132
	〔圖 113〕蕭木川，〈台東利吉〉，2001 油彩 畫布，31.5x41cm	134
	〔圖 114〕陳文龍，〈月世界〉，2001， 水彩，31.5x41cm	135
	〔圖 115〕蔡草如，〈殘冬〉，1967年， 膠彩絹本，58.5x48cm	136
	〔圖 116〕施華堂，〈六龜風景〉1986， 54x65cm	137
	〔圖 117〕何木火，〈秋詩翩翩〉， 133x54cm	139
	〔圖 118〕何木火，〈寒月〉，133x44cm	140

	〔圖 119〕林天瑞，〈月世界〉，1968， 油彩、畫布，88.5x129cm	142
	〔圖 120〕林天瑞，〈月世界〉，1970， 油彩、夾板，38x45.5cm	143
	〔圖 121〕林天瑞，〈月世界〉連作， 1975，蠟筆、水彩， 31.5x41.5x2cm	145
	〔圖 122〕作者繪，〈晨曦〉，2010，紙 本設色，76x50cm	147
	〔圖 123〕作者繪，〈蒸雲〉，2010，紙 本設色，72x94cm	148
	〔圖 124〕作者繪，〈曉曙〉，2011，紙 本設色，76x120cm	149
	〔圖 125〕作者繪，〈拂曉〉，2011，紙 本設色，70x95cm	150
	〔圖 126〕作者繪，〈曙色〉，2011，紙 本設色，76x141cm	151
	〔圖 127〕作者繪，〈月之海〉，2009， 紙本設色，126x65cm	152
	〔圖 128〕作者繪，〈遊月世界〉（一） 2009，紙本設色，72x95cm	153
	〔圖 129〕作者繪，〈遊月世界〉（二） 2009，紙本設色，65x127cm	154

	〔圖 130〕作者繪，〈橫看成嶺側峰〉， 2009，紙本設色，124x65cm	155
	〔圖 131〕作者繪，〈晚霞〉，2010，紙 本設色，70x134cm	156
	〔圖 132〕作者繪，〈遊月世界之三〉， 2010，紙本設色，65x126cm	157
	〔圖 133〕作者繪，〈我，抓的住它〉系 列（一），2011，紙本設色， 83x71cm	158
	〔圖 134〕作者繪，〈我，抓的住它〉系 列（二），2011，紙本設色， 68x75cm	158
	〔圖 135〕作者繪，〈我，抓的住它〉系 列（三），2011，紙本設色， 68x75cm	159
	〔圖 136〕作者繪，〈我，抓的住它〉系 列（四），2011，紙本設色， 35x31cm	159
	〔圖 137〕作者繪，〈我，抓的住它〉系 列（五），2011，紙本設色， 35x31cm	160
	〔圖 138〕作者繪，〈我，抓的住它〉系 列（六），2011，紙本設色， 35x31cm	160

	〔圖 139〕作者繪，〈月夜〉，2011，紙本設色，76x52cm	161
	〔圖 140〕作者繪，〈風韻〉，2011，紙本設色，93x77cm	162
	〔圖 141〕作者繪，〈烽火〉系列（一） 2011，紙本設色，35x66cm	163
	〔圖 142〕作者繪，〈烽火〉系列（二） 2011，紙本設色，17x66cm	163
	〔圖 143〕作者繪，〈烽火〉系列（三） 2011，紙本設色，17x66cm	164
	〔圖 144〕「新符號」	167
	〔圖 145〕董源〈龍宿郊民圖〉之礬頭	167
	〔圖 146〕吳鎮〈秋江漁影〉之礬頭	167
	〔圖 147〕惲壽平〈山水〉之礬頭	167

緒 論

台灣在民國成立以後，有許多來台灣的畫家開始找尋自己想要描繪的地點以表現台灣的特色，例如中部橫貫公路、北海岸或者阿里山等，而作者曾有一段時間身處台南，於是便發現台南有許多地方也能表現出台灣的特色，台南是位於台灣的西南方，有著濃厚的台灣文化歷史，一直到現在依然有許多古蹟保存良好，包括孔廟、赤崁樓、安平古堡，這些觀光勝地總是因為完好的保有歷史的軌跡而吸引許多的觀光客，然而作者卻是被當地歷史悠久的自然景觀所吸引，舉凡月世界、七股溼地等這些古老的地形配合著當地的生態結合成一個具有歷史價值的台灣地形景觀。

作者就月世界為例，來做為台灣的特色代表之一，第一章針對月世界的地理位置來標示出所在地，因為分佈的位置廣，主要遍及台南縣與高雄縣兩地，此種惡地形不利農業土地利用，卻還是有少數的植被能存活，也研究了當地的植被種類以利於創作需要，然而在這許多的植被種類中，幾乎屬於耐旱型植物，充滿強烈植物生命力與繁殖能力，此種植物的強烈生存現象與惡地形不利農作物生長的條件呈現一種獨特性，所謂適者生存的特殊植物才能在此生長，此種植物與月世界惡地形之岩性組合呈現多元且特殊的樣貌。

在研究月世界景觀形成原因與山勢獨特性之後，作者參考前人宋元清的代表畫家〔表 1〕，以學習創作中能運用的技巧與表現，包括前人皴法之運用於月世界特殊地形，須經過觀察修改，描寫月世界百態，分為濕潤肌理、乾燥肌理以及遠眺肌理三種表

現目標著手。

表 1 前人表現手法與月世界之關聯

年代 ¹	表現特色 ²	代表畫作 ³	與月世界關係
五代、元代	亂麻皴、長披麻、短披麻。表現南方濕潤土質山丘為主。	巨然〈秋山問道圖〉、黃公望〈富春山居圖〉。	順著月世界稜線作披麻皴表現，畫出清晨、夜晚或雨後較含有水氣被雲霧掩蓋的山勢，被雨水切割侵蝕紋路。
北宋	兩點皴。表現北方黃土	范寬〈谿山行旅圖〉、〈雪景寒林圖〉、燕文貴〈溪山樓觀圖〉。	畫月世界太陽烈照，氣候乾燥，空氣中少有雲霧遮掩，山川清晰之樣貌。
元代、清代	荷葉皴。表現土質山脈，經雨水沖刷後，形成景觀特色	趙孟頫〈鵲華秋色圖〉、石濤〈獨步入東山〉。	遠眺月世界之肌理脈絡明顯，藉由陽光照射顯出亮暗分明稜線。

山勢的表現分析方面，以台灣近代水墨中前輩畫家對於山脈

¹詹前裕，《彩繪山水》，（台北：藝術圖書公司，1995）。

²同上註。

³同上註。

表現分析〔表 2〕，不同山勢造型組合能呈現畫面的層次感與穩定感，並且就不同的色彩表現畫面，呈現四季與晨曦的特色，這部分有光線、雲氣的自然因素影響作畫者的主觀表現，肌理表現方面以找出與月世界相似的皴法，尤其是荷葉皴，作進一步的研究其中的關聯性。

表 2 近代畫家表現技巧運用

表現技巧	近代畫家	創作運用
山勢表現	歐豪年〈台南月世界〉、 〈角板山登覽〉，傅狷夫 〈大峽谷一瞥〉。	山勢造型為三角造型、 梯形、三角加梯形三種 造型運用，適合月世界 獨特山形山勢結構。
色彩表現	傅狷夫〈造境〉，黃君璧 〈華嶽〉，涂瓏琳〈秋林 行	表現日出、日落、惡地 形固有色、四季顏色變 化使月世界能表現更多 色彩的可能性。
荷葉皴法表現	石濤〈煙樹圖〉，張仲熙 〈翠影薰風入草堂〉、 〈山雪〉〈山川多古情〉	遠眺月世界明顯紋理用 荷葉皴繪出，並能結合 披麻皴綜合運用，線條 隨著肌理形成原因變 化。

最後的章節是作者自己的創作，從觀察月世界與研究前輩畫家的山脈表現方式之後，進而做緊密配合，旨在透過作者本身的創作，將月世界的百態呈現出來，體現以自然為師，吐故納新的創作精神。

研究動機與目的

在試圖表現美好的景物中，首先要抓到一種好的表現方式，不論水墨、水彩、油畫、攝影等不同的表現工具所達到的效果不盡相同，作者決定以水墨技法，表現氣韻的效果，在郭因編著的《中國古典繪畫美學》裡面提到，黃崇惺認為許多上等的作品，都有掌握到「不須諦觀，以覺其妙。」⁴的道理，「諦」⁵在這裡有仔細的意思，上等的作品還未仔細觀賞，就已經知道此作品之所以上等的原因了；不論作品是用哪種方式來表現，能達到氣韻的藝術性，就能符合中國藝術的精髓；黃崇惺的這段話將氣韻當成一種藝術表現本身的必要條件。

氣韻是國畫表現的最高精神，從古至今強調「氣韻生動」，而最先提出此觀念的，是南北朝的謝赫，然而謝赫所強調的氣韻與黃崇惺所指的氣韻不同，謝赫是以人的品德為訴求而衍伸的，一切都要先將自己本身的氣質涵養先培養出來，才有機會表現出充滿氣韻又生動的作品。

綜合以上兩種氣韻的解釋，氣韻的表現，必須經由畫家直接表現出來的氣質情思在畫面上。黃崇惺也提到「畫者必有一段蒼涼盤鬱之氣，乃可畫山水；必有一段纏綿悱惻之致，乃可畫士女。」⁶由此可見，畫家須具備有氣質情思，以及內化後的主觀思想，以表達創作之精要。所謂寫其生意，寫其生趣，不是寫其

⁴郭因，《中國古典繪畫美學》，(台北：丹青圖書有限公司，2003)，頁68。

⁵周何，《國語活用字典》，(台北市：五南圖書出版股份有限公司，2008)，頁1852。

⁶郭因編著，《中國古典繪畫美學》，(台北：丹青圖書有限公司，2003)，頁68。

生貌，我想以此來說明我的創作理念是在好不過了，有此理念，才能向氣韻生動的目標邁進。

研究方法與文獻分析

作者撰寫論文過程中，以寫作與畫作為主，完成論文。以下將描述寫作的方法與創作的方法。

一、大意研究法：

將學者對於山脈題材中的繪畫形式研究資料，以及畫論對於山勢的描寫作為參考，再用自己的語言做完整的表達運用在論文上。

二、比較研究法：

採歷代水墨中的山脈影像和台灣近代繪畫中山脈影像做比較。主要以月世界相關的山勢作比較。

三、分析研究法：

對於畫山的形式做一分析，包括分析山的走向，山的佈局形式，山的外形呈現，最後運用到月世界題材上作一表現手法。

四、在創作手法上，作者先以線描月世界為主，將輪廓精確描繪出來，並且尋找自然界的運行常理作為創作前的準備。李嗣真對於畫家的要求出於「得妙物於神會」，方法是「經諸目，運諸掌，得之心，應之手」，以「製作之妙」，創作成為一件藝術品《讀書品錄》⁷。因此作者也是以此種精神為目標來描繪觀察對象物，並非只是畫工般的素描對象物，而是將對於描繪物的

⁷郭因，《中國古典繪畫美學》，(台北：丹青圖書有限公司，2003)，頁102。

主觀思想具體樸實的表現出來。月世界的山勢是壯觀且遼闊的，當此種視覺影像映入眼簾，自然「物」就需要經由內化的感知「應」(也即感受、理解)來創作完成作品。

在郭因編著的《中國古典繪畫美學》裡面提到，黃崇惺認為許多上等的作品，都有掌握到「不須諦觀，以覺其妙。」⁸的道理，其中的原因就在「氣韻勝」。氣韻是一種國畫表現的最高精神，也是從古至今不斷強調的「氣韻生動」之概念。作者曾經在畫冊中看過幾幅氣韻生動的作品，其中有一件作品來自於日本東山魁夷，潘禧曾經在課堂上指出中國的三遠法是從觀察大自然的觀點而來，出自於主觀的觀照，在東山魁夷的作品中不但能看見他把三遠法運用的非常恰當，也在氣韻上面下了不少功夫才達到效果，可以看到該藝術家在一九七五年(昭和50)的唐招提寺完成的一幅障壁畫〔圖1〕，該屏風的大小287.0x643.8cm，作品名稱為〈山雲〉，此種尺寸可想像此件作品的磅礴氣勢，畫面上雲繞著山脈連綿纏繞，加上虛實相對的處理方式就是正確的描寫出自然之理與自然的氣韻感。



圖1 東山魁夷，〈山雲〉，1975，紙本設色，287.0x643.8cm。⁹

⁸郭因編著，《中國古典繪畫美學》，(台北：丹青圖書有限公司，2002)，頁68。

⁹資料來源：東山魁夷，《東山魁夷》，第三卷，(東京：講談社，2008)，頁17。

除了能夠精準的描繪出對象物的精神以外，作者也不斷的追求屬於自己的風格，講到風格表現，郭因編著的《中國古典繪畫美學》提到風格美根據主客觀因素的多少，分為再現性的與表現性的兩大類，這兩大類在論文內容中都會有所表現，再現性的風格描繪月世界是第一首要步驟，如何再現當地的自然風貌使得觀賞者能了解畫家欲以表現的月世界為主要風格，在接受度方面也是屬於比較能符合大部分觀賞者的表現方式；第二種方式為表現性的方式大膽表現月世界所帶給我的感受，此種風格將強烈的凸顯作者自己對於審美理想的要求更明確，呈現作者所認為理想的月世界。在這邊提到關於風格，可以從「風格美」試圖去了解真正風格的意思，郭因在書上提到：

「風格美有側重於聯繫肖形傳神美來談的，有側重於聯繫畫家的人品、稟賦、氣質、素養、情思精神狀態來談的，有聯繫地理因素來談的，有聯繫技巧、形式來談的，有聯繫傳統來談的。」¹⁰

風格的美可以運用在許多狀況下，其中聯繫畫家人品的風格美，是一種主觀的美感，此種主觀的美感根據個人成長背景以及人文涵養發展出來。所謂「妙在能合，神在能離」，風格的表現集合了生命中所有經歷而發展出來，而不是故步自封。以建立在傳統的觀念之上，創造自己的美感表現就是一種風格，創造出自己的審美理想就是一種風格。

¹⁰郭因，《中國古典繪畫美學》，(台北：丹青圖書有限公司，2003)，頁17。

月世界主要分部區在以高雄縣阿公店水庫為界的南北兩個範圍，分別是北邊的「田寮月世界」，南邊的「燕巢月世界」。組成的分佈上北邊的田寮月世界是完全由厚層泥岩構成，在南邊的燕巢月世界則是由砂岩、泥岩交互組成。¹¹一般所指的月世界是厚泥岩所構成的田寮月世界，位在田寮鄉的崇德村及古亭村之間，景觀特色也以田寮最為多變壯觀〔表 3〕。

表 3 研究目標景觀

景觀編號	說明	圖片
景觀一	<p>月世界原本是個河床，因為板塊擠壓，河床上升，礫石保護的表面也碎裂，露出泥岩部分，泥岩經由雨水沖蝕，形成月世界。以上取自〈南瀛地形誌〉¹²專家的推斷，每座山的高度相差不大，顯示本來為一個平地。</p>	
景觀二	<p>雨水的差異侵蝕，產生凹凸的表面，泥岩山頂端尖且坡度垂直，中段較為平坦。「每一山坡上不傾斜六十度以上，溝谷坡度四十五到五十五之間」¹³。</p>	

¹¹資料來源：王執明等，《台灣土地故事》，(台灣：大地地理，2000)，頁 150。

¹²方淑美，《南瀛地形誌》，(台灣：台南縣文化局出版，2004)

¹³同上註，頁 113。

<p>景觀三</p>	<p>台南位於台灣的南部屬於靠近赤道的熱帶氣候，加上地勢寬廣，形成大陸型氣候，氣候特色是早上熱，晚上則散熱快速，溫度急速下降，水蒸氣也被瞬間凝結，形成霧氣。¹⁴因此夏，冬時早上出太陽，晚上就會有霧氣的形成。</p>	
<p>景觀四</p>	<p>月世界的植物都是屬於耐寒的，荊竹為最多見，早期居民就以刺竹為防風，保護家園，因為竹子上有刺的保護，給居民帶來安全感。¹⁵</p>	

預期成果與研究價值

以氣韻生動表現運用在月世界上面，首先從霧氣佈滿惡地形景像觀察描繪，將似有似無之山形表達出來，並且從氣氛著手佈置畫面增加表現力，掌握到「不須諦觀，以覺其妙。」境界。

風格上皴法的熟悉運用後，以內化創造月世界獨特描繪符號，並且將之組合構成山勢，所謂得之心，應之手；畫面上試著突破以往構圖形式，以凸顯月世界山勢為主。

在了解月世界特殊地質後，試著多比較不同地貌地形間形成上的差異，以不同手法表現台灣不同地貌特色，皴法絕非固定不變，而是觀察自然後主觀觀照而形成。

吳冠中在面對批評現代國畫開倒車，都在畫西方印象派之後

¹⁴王蘭榮，《最新科學百科全書》，(台北：輔新書局，1989)，頁 584。

¹⁵南瀛縣本土教學資訊網。2011/03/16。 <http://ltrc.tnc.edu.tw/module_s/tadbook2/index.php>。path：南瀛植物探索：草本植物篇；單元 11 荊竹。

的光、倒影，把西方已經過時的東西放在國畫裡，做了一小段的談論：

「這倒不一定是開倒車。有人用筆皴陰影，用墨作倒影，弄得庸俗，但不能說這樣不好，有人把淘汰東西拿來當寶貝，也不是絕對不能的，若用得好就會變成好東西。手段本身無罪，越多越好，看你怎麼使用，向李可染對光的表現很烈，造成一種國畫從來沒有的趣味，也創造個人風格。」¹⁶

此段話作者心有所感，前人已經統整完整筆法以及皴法運用，並且將許多表現形式做不斷嘗試，因此目前後人不斷吸取前人經驗創新，不論西方技巧或者東方技巧，統合運用以開啟繪畫更多可能性，有些人在此一過程中頗有心得，將此融合就頗為成功。

作者在創作階段並無花全部時間在完成作品上，有少部分時間致力於材料實驗以及思考創作手法，有一句英文標語「**Nothing is impossible**」，沒有不可能，思考、創作以及手法不能被設限，如果將自己設限在一個創作模式，只能保證作品是能被預想、完成，卻損失許多不可能中的可能，風格的表現往往是在實驗中所激發出來的。

¹⁶鄭明，《現代水墨畫家探索》，（台北：雄師圖書股份有限公司，1989），頁 159。

第一章

月世界的景觀與特質

從觀察月世界中找尋創作者自我定位，而並非臨古無所再造創新，因此深入考察月世界，了解該地區的自然條件與其獨特的地方，再用作者自己的繪畫語言來詮釋作一互動，具體再造心中的月世界，並且將地形、地貌、植被、環境重新組合成具有個人特色的台灣特殊景觀，來清楚的回應與推廣台灣保存良好的特殊地景。

月世界主要分部於台南縣與高雄縣兩地，作者就這兩地的月世界分布區域做分析與劃分，來區隔除了這兩地以外的其他類似地形或相同地形，在台東縣與苗栗縣也都有類似的地形，但因為地理位置所處不同，會隨當地的地理條件而有所變化，並非能概括而論，所以就目前比較相近的地區來作探討。

第一節 月世界在台灣地理位置

位於台灣西南部的獨特地形，範圍從北邊台南縣的玉井鄉、左鎮鄉，一直延伸到南邊高雄縣的田寮鄉、燕巢鄉，往東延伸到高雄縣的內門鄉、旗山鄉，甚至跨越中央山脈一直延伸到台東地區〔圖 2〕¹⁷，此一大片的地形上，遍佈了砂岩、泥岩交互組成的惡地形。

¹⁷資料來源：王執明等，《台灣土地故事》，(台灣：大地地理，2000)，頁 157。



以下為惡地形的定義：

「月世界又被定義成惡地(badland)，主要是指地表遭受強烈的侵蝕，出現無數相鄰的溝谷，且不易作為農業土地利用的地區。」¹⁸

惡地主要分部於泥岩區內，台灣除了台東市及恆春墾丁一帶以外，大部分都集中在台南縣玉井鄉曾文溪以南沿北北東－南南西方向分佈¹⁹，並且經由左鎮鄉、龍崎鄉、田寮鄉一直延伸至燕巢鄉〔圖 3〕。「南北總長約達三十五公里，東西寬大約為八公里，總面積占台南東側丘陵區總面積一半的狹長地帶，此種地質

¹⁸方淑美，《南瀛地形誌》，(台灣：台南縣文化局出版，2004)，頁 106。

¹⁹同上註，頁 107。

屬古亭坑層的泥岩層。」²⁰也就是在位於台東部分的惡地形與台南、高雄縣之惡地形屬於不同的地層，而位於此種古亭坑層的月世界分佈最為遼闊，且夾雜的岩塊不多容易因為暴雨的沖刷流動呈泥狀，雨水侵蝕更加大了地勢的起伏與山勢呈現明顯的鋸齒狀山峰。²¹



第二節 月世界的景觀

遠在好幾個世紀以前，大約一、兩百萬年前，月世界原本的風貌並非如此，原本跟台灣島一樣，沉在海裡，後來因菲律賓板塊擠壓，形成中央山脈，海水退去，河流切割侵蝕整個小島，變

²⁰方淑美，《南瀛地形誌》，(台灣：台南縣文化局出版，2004)，頁 107。

²¹鄭佳韻等，《南瀛探索》，(台南縣：台南縣政府，2004)，頁 65。

²²資料來源：呂石明，《大地地理雜誌》，第 168 期，(台北：大地地理文化科技事業股份有限公司，2002)。

成河流。月世界原本也只是個河床，後來又因為板塊的擠壓，而河床上升，原本由礫石保護的表面也碎裂，露出泥岩部分，之後就是泥岩被雨水沖蝕的命運，形成現在的月世界。以上是取自《南瀛地形誌》²³專家的推斷，且也有所證明，一些遺留在月世界上面的植被就是泥岩部分利於植被生長，且每座山的高度相差不大〔圖 4〕，也顯示本來為一個平地。



圖 4 作者攝 眺望田寮月世界

從田寮月世界高處眺望遠方，發現此區塊月世界惡地形山勢高度不高呈一致狀，若將山頭稜線連接成一個面，則是一個很平的面，地形只有微微起伏形成平原地形面，下切的情況在此地並不嚴重。²⁴

月世界的植物都是屬於耐寒的，因為泥岩地形的土層淺薄、乾燥，土壤無法保持溫暖，不易灌溉，像桃花心木、荊竹、銀合歡、馬鞍藤、慕達草、相思樹皆屬於耐寒植物，以下特別挑出幾種在當地常見且重要的產物作詳細介紹。

²³方淑美，《南瀛地形誌》，(台灣：台南縣文化局出版，2004年)，頁116。

²⁴同上註，頁119。

一、竹子

竹子為世界常見的植物，早期居民以荊竹為防風，保護家園，並且因為荊竹上有刺的保護，給居民帶來安全感。在左鎮當地居民，會利用竹子，搭建竹筏作運輸山產的工具，順著菜寮溪、曾文溪流運到西港鄉出售產物²⁵，作者在當地寫生時，一陣一陣的徐風吹來，竹林就嘎嘎作響，可見這些竹林密集又健壯，是作為竹筏再適合不過的材料了。當地竹子以長枝竹與荊竹為數最多，長枝竹的桿直立，桿細、節長〔圖 5〕，荊竹幹粗、節短〔圖 6〕，竹殼可為竹類分類的重要依據，在判別長枝竹與荊竹上，也可以從竹殼發現他們的差異性。

	 
<p>圖 5 作者攝 長枝竹</p>	<p>圖 6 作者攝 荊竹與荊</p>
<p>長枝竹除了能從桿直立，桿細、節長的特徵判斷外，竹殼窄又長也是特色。</p>	<p>荊竹幹粗、節短見，竹殼寬又短。荊竹荊呈倒鉤狀似鷹爪能保衛家園。</p>

²⁵陳春木，《台南地方鄉土誌》，(台北市：常民文化事業有限公司，1998)，頁 72。

二、相思樹

屬於台灣的原生種，而耐風抗寒是此樹的特色並且能做為薪炭之用〔圖 7〕，真正的樹葉是圓圓胖胖對稱型，成熟後取而代之的是像鐮刀狀對稱型的假葉，葉脈呈現五至七條的平行脈，不論是多麼貧瘠的地形，只要靠著外型細長的樹葉，能有效的控制水分的流失，相思樹的根屬於非常發達的，能抓牢土壤，是水土保持，綠化荒山的絕佳植物。²⁶相思樹的花期主要集中在春至夏季，相思樹有黃色的小花〔圖 8〕，結合起來變成球狀，並且有平而薄的豆莢²⁷，相思樹可以在乾燥堅硬的土壤中生長，根莖也擁有強烈的生命力，大部分都集中生長在溝谷中水匯流堆積的坡面或者平地，只要有相思樹覆蓋的地方，能減緩雨水下切狀況，坡度也會趨向平緩。



圖 7 作者攝 相思樹²⁸

相思樹樹形類似花菜的形狀，大量分布於月世界比較緩的坡地，部分為人工種植。



圖 8 相思樹之花朵



相思樹的花朵聚集起來呈球狀，葉子則是先由橢圓形變成鐮刀形。

²⁶維基百科。瀏覽日期：2010/04/22。〈<http://wikipedia.tw/>〉。path：搜尋；相思樹。

²⁷鄭元春，《神奇的多用途植物圖鑑》，（台北市：綠生活雜誌股份有限公司，1993），頁 39。

²⁸資料來源：教務處首頁。瀏覽日期：2010/10/27。〈<http://www.hljh.tcc.edu.tw/teach/>〉。path：校園植物；植物目錄依筆畫；相思樹。

月世界除了乾枯的山石之外，也有許多小支流分佈在其中，使得地形又多了一些變化，以田寮鄉的月世界為例，有一條二仁溪主支流流經過的緣故〔圖 9〕，使青灰岩地形過水部分軟化，呈現剝離、泥濘，乾則龜裂崩落〔圖 10〕，這些河流流經過的地方因為帶來溼潤，土壤也特別肥沃，常常有許多植物也會跟著沿岸生長見，有如沙漠中的綠地一般，為神祕的月世界更增添一份綠意盎然的氣象見。

	
<p>圖 9 作者攝 高雄縣田寮鄉二仁溪</p>	<p>圖 10 作者攝 高雄縣田寮鄉二仁溪</p>
<p>田寮鄉月世界地形軟化過後龜裂，有少許的植被生長其上。</p>	<p>河邊綠意昂然，竹葉茂盛，有如沙漠般的綠洲。</p>

在 1957 年，林朝棨把台南縣曾文溪以南至高雄縣小岡山南端的丘陵地區都稱為新化丘陵²⁹，月世界就被包括在內，這些丘陵地勢平均高度在五百公尺以下，最高的內門鄉 308 高地也只有 300 公尺高，月世界的泥岩地形大約也在高度兩百公尺左右³⁰，比起月世界東邊中央山脈方向的烏山比起來，烏山嶺山脈的高度約有

²⁹鄭佳韻等，《南瀛探索》，(台南縣：台南縣政府，2004)，頁 56。

³⁰同上註，頁 57。

一千公尺以上見〔圖 11〕，筆者實地走訪位於北方的左鎮月世界，太陽正從東邊的烏山嶺山脈漸漸升起見〔圖 12〕，烏山嶺山脈的高度能把東邊正要升起的太陽擋住大約一小時，一小時過後山腳下的月世界便會受光。

	
<p>圖 11 作者攝 從台南縣左鎮二寮眺望烏山前的月世界</p>	<p>圖 12 作者攝 從台南縣左鎮二寮觀景台向東邊烏山眺望</p>
<p>從左鎮二寮觀景台眺望月世界的若隱若現，早晨濃霧未散去。</p>	<p>烏山嶺山脈高於月世界許多，因此會將晨光遮住短暫時間使月世界像是在沉睡一般。</p>

第三節 月世界的土質

「月世界的地質構造是由青灰色(或灰白色)砂岩與青灰色(或綠灰色)頁岩互層為主，稱為古亭坑層，厚達二千五百公尺，上有覆蓋第四紀洪積層與沖積層，呈現不整合狀。」³¹

³¹方淑美，《南瀛地形誌》，(台灣：台南縣文化局出版，2004)，頁 107。

青灰色的砂岩經過筆者查閱《岩石與礦物圖鑑》³²，也就是粉砂岩（siltstone）〔圖 13〕，是組成月世界主要的石塊之一，石英含量多於泥岩與頁岩使得組成緊密，透水性不佳，水分不容易被保留在岩塊上也不易崩塌脆裂，除非有縫隙，讓水侵入就很容易導致碎裂崩塌，泥岩也是組成月世界主要岩塊之一，而泥岩中含有大量的可溶性鹽類，鈉、鎂離子含量高³³，土壤貧瘠，乾時呈土塊，易破碎，下雨的時候接觸到雨水會流動成泥狀，在下雨的季節草木難生。泥岩鹽性高，只有銀合歡、鳳凰木和耐鹽鹼作物才能生長³⁴，與粉砂岩差異為組成中石英成分多寡不同，泥岩石英成分少而鬆軟〔圖 14〕，泥岩的透水性比較好能保住水分以利植被生長。



³²江秋玲，《岩石與礦物圖鑑》，（台北：貓頭鷹出版社有限公司，1996），頁 232。

³³方淑美，《南瀛地形誌》，（台灣：台南縣文化局出版，2004），頁 112。

³⁴同上註，頁 116。



圖 13 作者攝 田寮月世界之粉砂岩





圖 14 作者攝 田寮月世界泥岩

粉砂岩屬於沉積物的一種，是由細粒的礦物組合壓縮而成，圖片中發亮的是礦物顆粒。這顆很硬的粉砂岩能清楚分出三面頂部、反光部與底部，體現石分三面的立體感，須納入創作中。


泥岩屬於沉積岩，由黏土礦物及碎小石英等礦物組成³⁵，但組成不多。質地鬆軟粉墨附著力不強，能輕易隨風飄揚有如身處沙漠之中，然而四周卻充滿綠油油的彷彿到處是綠洲仙境。

³⁵江秋玲，〈岩石與礦物圖鑑〉，《自然珍藏系列》，（台北：貓頭鷹出版社有限公司，1996），頁 232。

下雨的時候，因為泥質表面鬆軟透水，因此往往留下深淺不一的水痕，稱為雨溝〔圖 15〕與作者的自繪部分〔圖 16〕。

	
<p>圖 15 作者攝 高雄縣田寮鄉月世界</p>	<p>圖 16 作者繪 高雄縣田寮鄉月世界</p>
<p>田寮月世界差異侵蝕的 雨溝。</p>	<p>作者順著水流可能的方向，循序漸進畫出月世界肌理，因為畫面的需求，將底下的山勢用對比的手法表現，產生出疏密的對比，來加強視覺的集中。</p>

而雨溝會再會流而成溝谷〔圖 17〕與作者的自繪部分〔圖 18〕，溝谷土質因為組成更為鬆軟，水有時滲透到裡面，在衝破一個洞流出來，稱為潛水洞，最後堆積地面，偶而流動的泥土會帶動較大的礫石到地面，乾後行成土指。

	
<p>圖 17 作者攝 高雄縣田寮鄉月世界</p>	<p>圖 18 作者繪 高雄縣田寮鄉月世界</p>
<p>田寮月世界溝谷勢雨水匯流的結果。</p>	<p>作者將峽谷中的 v 型谷增加許多筆觸與肌理，並且拉長肌理堆疊的距離，畫面中拉強明暗對比，旨在引導出觀賞視線。</p>

泥岩山頂端的坡度〔圖 19〕作者的自繪部分〔圖 20〕，與中段的坡度是有所不同。

	
<p>圖 19 作者攝 高雄縣田寮鄉月世界</p>	<p>圖 20 作者繪 高雄縣田寮鄉月世界</p>
<p>田寮月世界尖頂，差異侵蝕的很明顯，與中段有相當大的高度落差。</p>	<p>筆者運用皴法將頂端表現更為突出，扶搖直上的山頂後面還有一層山形來襯其尖銳山勢。</p>

頂端通常較尖且垂直，是雨水堆積於泥岩受到地心引力的影響，水由高處往低處流，中段漸漸較為平坦，最後才入地面堆積〔圖 21〕作者的自繪部分〔圖 22〕。

	
<p>圖 21 作者攝 高雄縣田寮鄉月世界</p>	<p>圖 22 作者繪 高雄縣田寮鄉月世界</p>
<p>田寮月世界中段與底部是漸趨為平坦，但在雨溝的變化上更為複雜，雨水順流到下面會漸漸分流製造出很多水痕，形成雨溝。</p>	<p>作者用皴法表現動態感，讓皴法一致性的躍動在紙上，就像千變萬化的雨溝一般沒有一定的脈絡卻有一致性，前方淡出的效果增加墨色的變化。</p>

總括以上資料，描寫月世界自然景觀需要注意地形、植被、氣候、人文等各方面條件，作者在本次研究議題上，主要針對月世界山勢部份做深入探討，因此並非將月世界全貌忠實呈現，例如生態植被部分收集資料不全，作者將於往後時間繼續研究月世界生態部分，加強月世界表現。

首先於第一章節介紹自然生態，以了解對像物形成環境因素以及山勢特點，就山勢方面來說，從山頂端到山腳，所呈現角度差異，影響月世界山勢造型變化，而不論描繪哪一段，所在意的是關於外形、質感、以及畫面所宣洩出來的氣氛，這部份作者不以所見到之影像作為手段營造氣氛，而是以內心所感受到以及所感動到的部分，作為創作月世界營造氣氛的要領。

接續第二章以理解前人表現山勢的技巧，雖都是皴法表現，但不同之皴法是以描寫不同山石為目的，因此作者透過挑選，歸納出適合的皴法，應用在月世界表現上面，並且透過前人觀察山勢走向角度，跟著學習紀錄，並且用同樣的精神，應用在創作上面，以符合藝術共通原則，將作品畫面減去誇張且錯誤的表現，只精準呈現為原則。

第二章

歷代水墨畫中山脈影像

不論是運用再現性技法，描繪自然山川景物，或者使用表現性技法，突顯個人式的描繪能力，都必須先了解，山、石、樹等自然景物雖無常形，而有常理的觀念。

在面對瞬息萬變的月世界自然風貌，我並非抄襲自然之外貌，在中國山水的表現方法之中，皴法則是山水畫家重視的描繪技法，大體上皴法被純熟的運用出現在五代的董源，根據「彩墨山水」一書的說法，「皴法起源於何時目前尚有許多不同的意見，……就目前可靠的畫蹟分析，最早純熟的皴法，可能是點狀皴〔圖23〕，江南山水畫大師五代的董源」。³⁶

皴法的起源無正確說法，但我們可以知道，皴法是由點、線、面所結合出來的技法，董源運用此種技法就能夠大致描繪山形。作者主要以山脈的描繪技法，作為研究重點，從古至今，畫家在描繪山脈時，總是不厭其煩的細心描繪與觀察，山水畫一般習慣從唐代開始追溯，但要從宋代開始到元代才發展完備，因此從宋代畫家的作品開始分析，會有更多資料可供我們參考。

³⁶詹前裕，《彩繪山水》，（台北：藝術圖書公司，1995），頁9。



圖 23 董源，〈瀟湘圖〉局部，五代，紙本設色，50x141cm，北平故宮博物院。³⁷



³⁷資料來源：蔣勳，《中國藝術思想芻論》，（台灣：雄獅圖書股份有限公司，2003），頁 119。

第一節 山脈的皴法

皴法，能表現山石的陰陽向背與自然樣貌，李成以直擦的皴法，寫平遠寒林，表現山石的立體感，董源山石作披麻皴，皴少色淡，以線性皴法表現江南地方土多於石的山脈紋理，范寬以垂直的短線條結組而成，來表現北方的黃土高原的雄偉厚重，郭熙以雲頭皴作層層湧起的效果，有時候連皴帶染的表現陰暗面，是作中國北方火成岩石的描繪，李唐用大斧劈皴，表現出石剛硬如鐵的特質，夏珪用拖泥帶水皴，邊皴邊染的畫山石，表現出生動的筆墨變化。³⁸

古人都是運用皴法來歸結對於自然山石的觀察，也因此後人追隨前人所歸納之經驗來衍伸，以前人之經驗為本固然重要，不過作者認為更重要的是對於繪畫的熱情，描繪月世界的肌理就必須實地來觀察，並且融合前人之經驗，目前作者歸納出幾個適合的皴法分別是兩點皴，荷葉皴以及骷髏皴，以下將會逐步印證這三種皴法的關連性。

³⁸詹前裕，《彩繪山水》，（台北：藝術圖書公司，1995），頁 37~57。

第二節 宋代

山脈皴法是畫家內化自然而後表現於外的一種表現形式，以凸顯山的質感與厚實感，然而在月世界當地觀察的過程中，雄偉壯闊而連綿之山形與晨間薄霧瀰漫在山谷間的景象也是作者想要力求表現的，因此借古而不仿古，從歷代前人中找出美感形式的共通原則，作者除了以自然為師，也以前人代表畫作作為參考對象，增強構圖形式以表現月世界之容貌。

一、北宋

北宋繪畫中，主要採用「近取其質」的概念，所謂「近取其質」，是出於一種對於自然觀察的統整，近處的景物，最重要的就是能仔細觀察到描繪物的質感，作者在比較過幾幅唐代的作品〔圖 24〕、〔圖 25〕，發現唐代的山水作品還沒有完全強調質感，反倒是將遠處山勢強調出來，到了宋代山石質感多樣化，山的符號不再只是墨線勾邊造型，甚至山的明暗變化除了用色彩表現之外，皴法能確實將山地自然的質感表達出來，是一種充滿說服力的表現。

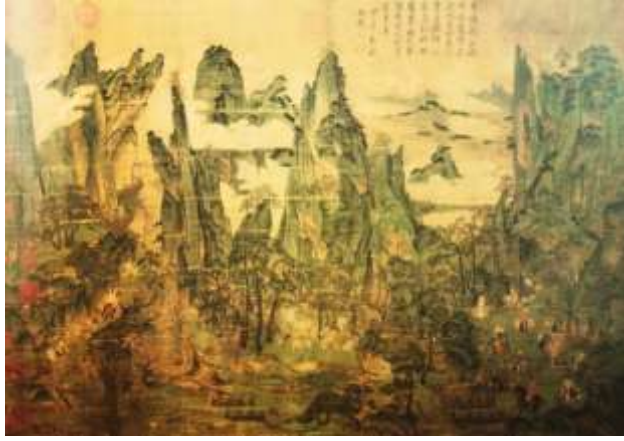


圖 24 唐人，〈明皇幸蜀圖〉，唐，絹本，55.9x81cm，台北故宮博物院。³⁹



圖 25 李昭道，〈春山行旅圖〉，唐，絹本設色，95.5x55.3cm，台北故宮博物院。⁴⁰

在北宋以描繪山為對象的分別為有畫院與非畫院，非畫院有

³⁹資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 27。

⁴⁰資料來源：國立故宮博物院。故宮書畫。瀏覽日期：2011/03/01。〈<http://painting.npm.gov.tw/>〉。path：開始檢索；一般檢索；李昭道。

李成、范寬、董源等；畫院有燕文貴、許道寧、郭熙、米芾等。以下就這幾位北宋代表畫家作品作參考，並且深入分析繪畫表現形式以利創作之需。

(一)董源作品的分析：

董源是五代南唐鍾陵人(今江西省南昌市)，於南唐中主時期(約 937~962 年)主持宮廷繪事，人稱董北苑。⁴¹他的作品多描繪江南地區的景緻，《洞天山堂》〔圖 26〕，《夏山深遠》〔圖 27〕。



⁴¹國立故宮博物院。故宮書畫。瀏覽日期：2011/03/01。〈<http://painting.npm.gov.tw/>〉。path：開始檢索；一般檢索；董源；1。

⁴²資料來源：同上註。



圖 27 董源，〈夏山深遠〉，五代南唐，絹本，139.7x62.9cm，國立
故宮博物院。⁴³

兩張圖都有雲氣繚繞山間，在這裡，雲可以發揮兩種作用，第一種，雲可以使得山看起來相當高聳，也更加宏偉，就如像米襄陽稱其所謂：「格高無比，唐無此品，其小山石，謂之礬頭，山上有雲氣，腳下多碎石，乃金陵山景。大抵董源山水，下筆雄偉，有巖絕崢嶸之勢，雲巒絕壁，使人觀而壯之。」⁴⁴山頭好似穿過雲端，直達天際，董源還安排讓雲端上的山脈迂迴，好似告訴觀畫者，越靠近天際的山路越難走，越崎嶇不平，也增加了不少未知的這種神秘感，此種雲氣的運用，也可以在李唐的《萬壑松風》〔圖 28〕中見到。

⁴³資料來源：⁴³國立故宮博物院。故宮書畫。瀏覽日期：2011/03/01。
(<http://painting.npm.gov.tw/>)。path：開始檢索；一般檢索；董源；3。

⁴⁴張俊傑，《山水繪畫思想之發展》，(台北市：國立歷史博物館，2005)，
頁 133。



圖 28 李唐，〈萬壑松風〉，南宋，絹本設色，187.5x138.7cm，台北故宮博物院。⁴⁵

大抵上來說，北宋依然運用皴擦的效果畫山的肌理，用留白方式留出大片面積代表雲，雲的技法表現要到了南宋才會發達，北宋目前還未成熟，但是在安排畫面上，雲的功能性已經被發揮出來了；第二種，雲可以整理山石群組，達到山石賓主之勢的完整結構。因此月世界的小土坡層巒疊起的型態，可以運用雲氣，將山勢分為群組，主要的山勢被雲霧襯出來，製造出山之空間感，作者也實地觀察過〔圖 29〕，早晨的月世界迷人就在於，霧濛濛的山勢中，有些就能被清楚的襯托出來。這邊探討董源的繪畫形式中，主要是吸取董源表現出山勢氣派的經驗。

⁴⁵資料來源：《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 6。



圖 29 作者攝，左鎮鄉二寮觀日出



圖 30 作者繪，〈曉曙〉局部，2011，紙本設色，76x120cm

作者用留白的方式表現雲霧，並且安排雲霧遮掩山底，以界定出前後的山勢，畫中雲霧取用董源《洞天山堂》將山勢群組化的概念。

(二)李成作品的分析：

李成(約 919~967 年)五代十國人，字咸熙，習稱李營丘，出生於青州(今山東)⁴⁶，喜歡以山東寒冷的景緻入畫，作品〈晴巒蕭寺〉〔圖 31〕將山的整體份量減弱。



與李唐〈萬壑松風〉山石相較之下，李唐較為厚實，在處理山石上使用斧劈皴作肌理，因此能明顯看出斧劈皴在山石上所造成的立體感，並用明顯的邊線將山石凸顯出來，而李成所繪晴巒蕭寺並無將邊線明顯描繪出來，也沒有過多肌理遍佈，而是將遠眺高山時肌理模糊卻多明暗變化的情景表達出來，前景山石則用明暗對比強烈手法來區分。

⁴⁶《台北故宮博物院珍藏書畫》，(東京都：二玄社)，頁 60。

⁴⁷資料來源：同上註。

俯視月世界山脈連綿，山脈看似無所高低區分而相連，卻因為太陽光照導致山的暗面與亮面有所區分，因此在表現上能運用晴巒蕭寺前景的處理手法。

同樣明暗清楚的處理手法，李成所繪〈群峰霽雪圖〉〔圖 32〕，主峰清楚分明，所有受光面均明亮，使得觀者焦點不至於模糊散亂，李成在畫此幅山水時先以白粉繪山峰之受光面，表現下雪過後的景色，白雪覆蓋於巖峻山石上，遮蓋山石既有的肌理，有的肌理則若影若現，保留山石原本無雪覆蓋的風貌，雖說是雪景，由這幅畫能觀察出陽光露臉，雪已經慢慢消失於山峰上。

輪廓部分不明顯強調墨色變化，主要以淡墨繪之，使得白雪與墨色交界處能富有層次感，也讓觀者視覺得到緩衝，而在這緩衝之際，心靈也就得到平靜，相對於明暗強烈對比表現手法，比較適合運用在山石堅韌剛硬的質感上作表現。



圖 32 李成，〈群峰霽雪圖〉，北宋，絹本，77.3X31.6cm，台北故宮博物院。⁴⁸

⁴⁸資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 51。

(三)范寬作品的分析：

范寬本名中正字中立，峽西華原人。⁴⁹范寬著名的皴法為雨點皴，以雨點皴作為山石的肌理，說明了他對於山的觀察與體悟，最後形成自己個人獨特的符號，所謂「與其師於人，未若師諸物；與其師於物，未若師諸心」⁵⁰的精神，將心神與實景融合，更深入的實現以自然為師的道理，以萬物為師加上與人為師是一般人所能做到的，但確實還不夠，需要經過內化的過程，將自己舊有的經驗想法和新的知識吸收融合，創造出自己繪畫表現符號，然而這一連串的過程必須具備好的前導組織，所謂以好的舊經驗為標準，因此平時畫家必須觀察、寫生、磨練、學習，累積自己的經驗才能有所本的創造。

范寬所繪〈谿山行旅圖〉〔圖 33〕用細小的筆觸構成山石紋路，筆觸與筆觸之間透露出一種相互交錯的關係，如同披麻皴一般扎實編織出山的真實感。

一座沒有皴法而只有墨色暈染的山石與交織細密相對比較之下〔圖 34〕、〔圖 35〕，沒有皴法覆蓋其上只有墨色暈染山石則增添了一份流動且變化萬千的現象，是所謂畫家將之理想加諸在畫面上，且不急於以個人符號表現風格，此種表現手法是以人師法自然之後，將內心那一份對於自然的悸動，跳脫理性轉化的過程直接宣洩在畫面上，理想如此，現實並非如此的表現山勢；繪畫無固定表現模式，卻要以表現

⁴⁹張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 53。

⁵⁰ 同上註。

出自然精神為準則，創造出來成為有價值的畫作。



圖 33 范寬，〈谿山行旅圖〉，北宋，絹本，206.3x103.3cm，台北故宮博物院。⁵¹

⁵¹資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 53。



圖 34 范寬，〈谿山行旅圖〉，北宋，
絹本，206.3x103
.3cm，台北故宮博物院。



圖 35 加山又造，〈黃山湧雲
〉，1982，京都國立近
代美術館。⁵²

兩點皴扎實緊密，表現山的氣
魄與大自然造化結果。忠實將所見
所感表現於觀者眼前，彷彿大山近
在咫尺又遠在天邊。

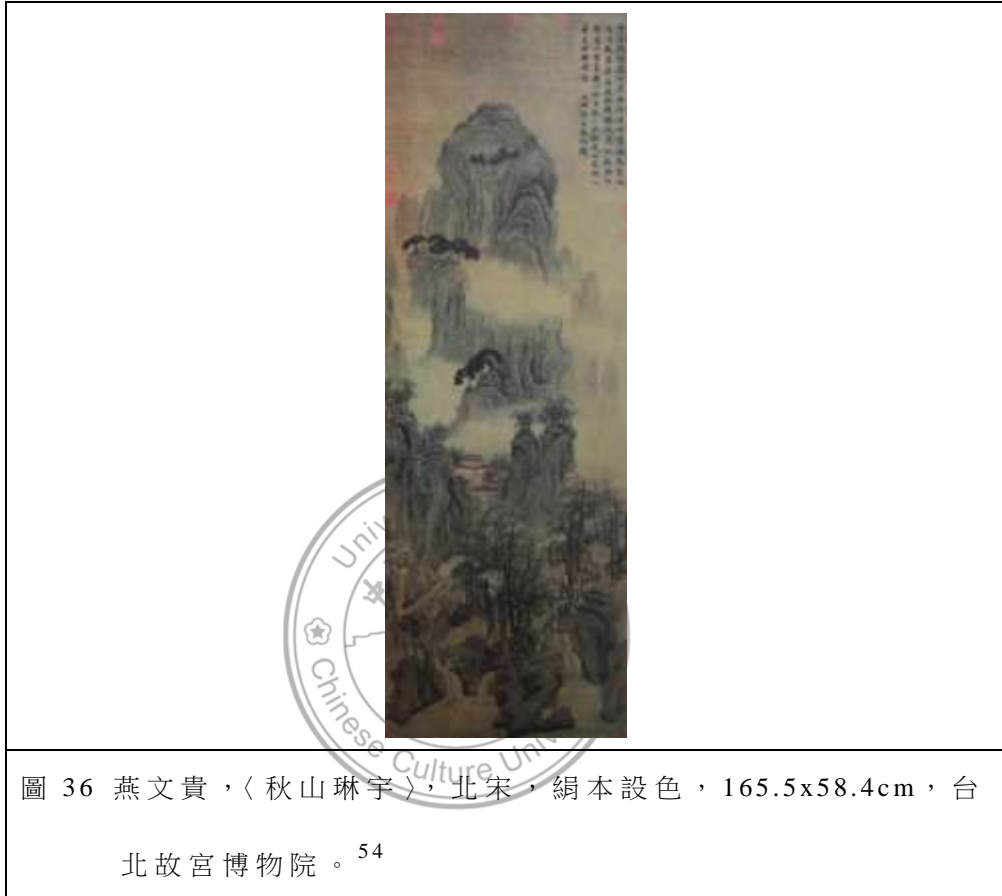
以墨色暈染法將山理想
化，去蕪存菁表現山輪廓的優
美，山因此被視為有固定輪廓
卻無固定樣貌繪之。

⁵²資料來源：《墨的再發現》，頁 40。

(四)燕文貴作品的分析：

燕文貴（約 967~1044 年），又名燕文季，浙江吳興人。

⁵³圖中為燕文貴所繪之〈秋山琳宇〉〔圖 36〕。



山的皴法表現與骷髏皴有些相似，山的表面形成許多小洞，這種質感有別於堆疊交錯的披麻皴，也不同于札實的兩點皴，骷髏皴主要被用於描寫石灰岩的肌理，不論是在台灣或者中國大陸，只要曾經有受海底板塊擠壓而隆起的山石，皆有可能是石灰岩，因為石灰岩的組成有珊瑚和貝殼，在海底中珊瑚與貝殼透過膠結、再結晶而成，所以石灰岩也是沉

⁵³張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 55。

⁵⁴資料來源：同上註。

積岩的一種，石灰岩透水性強，只要有雨水沖刷石頭表面，就很容易被侵蝕而出現小洞，正好月世界也是屬於沉積岩的一種，只是因為膠結過程中組成的成分多了泥岩成分，導致與石灰岩稍微不同。

燕文貴用此皴法，表示他是針對自然做觀察，而並非一味仿古，外型方面也做了許多變化，山勢不再只是一種單純形式表現，然而造型的背後卻有著個人思想在裡面，透過自己對於自然的觀察與認知，逐漸形成獨特的見解，此一獨特指的並非是有別於其他畫家與風格，而是心中有了個人的看法與思考，形成獨有的山形，此種山形首先扭曲了范寬宏偉之山形，也融合李成之山勢層巒交疊處理手法，並且改用類似骷髏皴的手法表現。

在作者描繪月世界同時，也不斷在前人經驗與後人模倣之間掙扎，後人遵循自古以來的繪畫經驗表現水墨精神，而為了遵循而變成一種束縛，當感受到束縛存在，作者便往外跑，親近自然，過程中往往產生意想不到的創作泉源，是所謂萬物靜觀後皆自得。

(五)許道寧作品的分析：

許道寧，長安人。初學李成⁵⁵，看他的畫總是給人乾淨無瑕，他畫山石沒有過多繁複皴法，只約略用少數皴法處理山的明暗立體感，有如大理石般純潔無瑕之山勢，成規律的尖峰，此幅畫〔圖 37〕所要探討山與山交互之間如何處理彼此的關係，以從屬明顯的群組先來觀察，畫面中央作者將之分為四個群組來看，分別是前景的山勢，中景兩個主要群組山勢與遠景山勢，彼此間交接處有著濃郁墨色做為區隔，而且邊線越濃感覺上群組間隔能拉得更遠，在比較同為許道寧所繪〈雪景〉局部，處理手法上有些變化，是以群組主次要關係來安排邊線墨色濃淡。




圖 37 許道寧，〈漁舟唱晚圖〉，北宋，絹本設色，49.5x289.5cm，

美國納爾遜藝術博物館。⁵⁶

⁵⁵《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 60。

⁵⁶資料來源：同上註。

	
<p>圖 38 許道寧，〈漁舟唱晚圖〉局部。</p>	<p>圖 39 許道寧，〈雪景〉局部。⁵⁷</p>
<p>山之邊線用濃墨來區分主山與次重要的山，以主觀方式判別主要山與次要山的分佈，進而用明顯的墨色表現出來。</p>	<p>山之邊線雖有墨色作立體感與層次感，但同一群組下山勢邊線不用濃墨而選用次重墨或者淡墨表現，使邊線模糊不明。</p>

許道寧如此作法乃為畫家的主觀決定，畫家雖然常常走出戶外觀察自然，靜觀自得，但總是不能失去主觀思想，因為畫作呈現出畫家觀察自然後的總結，總結則是歸納結果，透過歸納會發現自然定律，並且進一步了解定律之外與理想交疊的部分，以達到「外師造化，中心得源」⁵⁸，並且能實現「去其繁章，採其大要」⁵⁹的境界。

⁵⁷資料來源：國立故宮博物院。故宮書畫。瀏覽日期：2011/04/15。〈<http://painting.npm.gov.tw/>〉。path：開始檢索；一般檢索；許道寧。

⁵⁸傅抱石，《中國繪畫理論》，（台北市：國家圖書館出版，1995），61頁。

⁵⁹同上註。

(六)郭熙作品的分析：

郭熙為溫縣人，字淳夫。⁶⁰台北故宮鎮館之寶之一的〈早春圖〉〔圖 40〕為世人所認定，這幅畫可以說是北宋的代表作之一，不論是在構圖或者用墨技巧上，都是能夠代表北宋風格的作品。



此幅作品以雲頭皴做山石，是畫北方火成岩石的圓渾，山石的外輪廓線用粗黑並且含水分的線條繪之，將主體山勢明顯圈出來，山石肌理則用雲頭皴連皴代染的表現，這部分技巧值得作者注意。

原本乾擦皴法是以表現山石粗糙質感與分出亮暗面，在這裡邊擦邊染使得質感模糊不清，縱容如此整張畫看起來氣

⁶⁰張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 67。

⁶¹資料來源：同上註

勢卻不凡，全都在畫家用了粗黑墨線補氣勢的不足，原本柔軟山勢被強化而具有精神，與月世界表現風格上是相異卻又有些相關連，通常月世界給人既定的印象是蒼茫乾枯，無生命氣息般冷漠的山石，但作者認為，月世界組成物青灰岩是有泥質成分的，泥土總是讓人想到含水性強，但因為是鹼性土所以植物不容易生長。

以組成狀況能了解，如果用乾擦皴法表現將會只能畫其月世界表面，所謂「妙在能合，神在能離」，觀察自然後如果只能描繪表面形態，而不能了解組成關係，那是無法完全捕捉到自然的，因為自然之外型並無固定不變化，月世界每塊肌理的底部都有可能含有水分，尤其是越靠近底端的部分泥土含水量更充足，雖然只是細微變化，但郭熙畫山石皴法的技巧，值得作者運用在描繪月世界上面。



(七)米芾作品的分析：

米芾（約 1051~1107 年）自元章。⁶²北宋有著精彩皴法表現，至今如披麻皴、斧劈皴等依然再三被沿用，不過這些皴法屬於大陸山石的皴法，雖然地層結構可能與台灣相似，但依據台灣的地理環境來說，如月世界就屬沉積岩地質，與大陸峰林石灰岩地質有相近卻受氣候的不同而產生不同景色；米芾所繪之米點皴是以描繪南方烟雨雲霧瀰漫山水，與月世界景色渾然不同，只能擷取此米點皴的技巧活用為上策，圖中所繪〔圖 41〕。



米家山水中遠山使用明顯的米點皴，米點皴不一定為表

⁶²張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 70。

⁶³資料來源：同上註。

現山中之茂林所產生的皴法，在《故宮藏畫精選》一書中指出：

「 「芥子園畫傳」卷三「二米石法」
條說：「此米點而微間之披麻皴也。元暉父
子，於高山茂林中，時一置之，層層點染
以烟潤為主，雖不露石法稜角，然視其眶
廓下手處，實是披麻也。」⁶⁴

上面提到米芾是在深山茂林中觀察對象物好一陣子才開始做畫，而此種米點皴則是用來表現烟潤之感的皴法，皴法的構成是以披麻皴架構做底而形成，實際上是一種畫家觀察而來的皴法，而並非是描繪山林，既然是一種皴法，又具有獨創性，這種做法正是畫家所追求的理想，理想，則是現實的夢想，為理想而活，為理想而畫，這是作者創作所具備的心態。

從米點皴反觀月世界肌理，作者繪月世界總是先勾描肌理之形，再組合成月世界之山形，或者先繪月世界山形，再以皴法敷之其上，米點皴的方法則是運用墨點，拼組成一座大山大石，作者何嘗不用墨點來表現早晨煙雲飄渺的月世界，或者雨後之景色，以上值得關切。

⁶⁴張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁70。

二、南宋

南宋以南方山水為主要描繪對象，因為宋首都南遷，宋代皇帝便請了北宋畫院的郭熙來幫助他重組畫院，因此郭熙、蕭照將帶領畫院畫家展開南宋的繪畫風格，南宋與北宋繪畫不同在於，不再留戀北方之山勢，轉而加入一些河流與畫面的潤澤感，以南方西湖地區為例，時常是煙霧瀰漫白蒼蒼的，第二個特點也就出現了殘山剩水的馬一角，大面積留白部分比所繪部份還要多，不再是像范寬那般將畫面填滿。

南宋畫院畫家包括李唐、馬遠、夏圭、馬麟等畫家，以下介紹幾位具代表性且以畫山為主的畫家。



(一) 李唐作品的分析：

李唐（約 1050~1130 年）。⁶⁵為北宋徽宗時期翰林圖畫院畫家。李唐所繪〈萬壑松風〉為台北故宮博物院鎮館之寶之一，包括范寬〈谿山行旅圖〉與郭熙〈早春圖〉並稱為三大之寶，何謂稱他們為鎮館之寶，乃是由於這些畫足以代表宋代繪畫史的發展繁榮，也奠定了元、明、清之後繪畫基礎。

此幅〈萬壑松風〉〔圖 42〕⁶⁶是以絹本繪成，宋代山水繪畫中幾乎是將圖畫在絹本上面，一直到宋之後元代才大量運用紙做畫，絹的特色在染色染墨效果上與紙張不同，絹能展現出潤澤柔潤之感，作者求學期間，張仲熙老師曾經教我們用絹做畫，雖然準備過程複雜，但呈現出來的效果絕對是不同於紙。



圖 42 李唐，〈萬壑松風〉，南宋，絹本，188x139.8cm，台北故宮博物院

⁶⁵張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 60。

⁶⁶資料來源：同上註。

李唐將主體大山置於中央，並且運用斧劈皴法做石肌理，斧劈皴適合用做描繪火成岩地形，火成岩石頭表面犀利堅硬，有垂直邊角與裂痕，李唐在描繪如斧劈般山的肌理是如此細心，任何小細節都能精心繪製，觀者若能用心觀賞，更能發現李唐將落款落於他精心設計的地方，完全與山石融合在一起。

李唐落實石分三面，讓石塊立體感瀝瀝在目，如果沒有透過寫生訓練，怎能處理出石塊立體感，可見郭熙面對自然的用心，他一直在尋找自然的真理，一顆石頭該怎麼處理，該有甚麼變化，當石頭群聚在一起又會是如何，此種真理是從觀察，內化過程中所提煉出來。作者曾經流連於月世界一整天，也拿起速寫本記錄所看到之景象，尤其是早晨景像變化快速，根本無法在一天之內將月世界完整記錄下來，也無法迅速將自然變化馬上表現在紙上，這永遠考驗著畫家的毅力與決心。

(二) 馬遠作品的分析：

馬遠(十二中葉~十三世紀上葉)，河中人。⁶⁷馬遠最著名的稱號是「馬一角」，南宋之後畫面有了新的標準，則是大片留白來彰顯主題，不再刻意描繪太多景物，去繁為簡，以表示自由心境，留白部分使畫家或者觀者能有無限的發揮想像〔圖 43〕。

石頭部分用李唐斧劈皴，李唐對於南宋皴法影響很大，但在構圖上依然承襲北宋風格，馬遠將主題置於一角的個人特色融合斧劈皴，使得畫面乾淨俐落，後面的山總是見山腳不見山頭，見山頭不見山腳，這種風格能使山向外延伸，並且無限延伸，總是讓精神能有個寄託，不受限制，雖然畫面不大張，氣度卻表現不凡，中間枯枝引導觀者視點集中於此，達到聚焦效果。



圖 43 馬遠，〈雪灘雙鷺〉，南宋，絹本設色，60x38cm，台北故宮博物院。⁶⁸

⁶⁷《台北故宮博物院珍藏書畫》，(東京都：二玄社)，頁 11。

⁶⁸資料來源：同上註。

馬遠另一幅作品〔圖 44〕，特別的是山形改變既有形狀，被理想化拉長，造型上所帶給人的是一種拉長延伸的感覺，如同馬遠畫枯枝般會刻意拉長枝幹，而山形向上伸展如同與天對話，此種山無可遊也不可居，人類無法到達也不可踐踏之地。

對於作者來說是神聖之山形，同月世界一般，雖然惡地形高度很低，但山形山勢卻展現不容冒犯之感；皴法方面馬遠將斧劈皴拉長，尾端筆觸不但拉長許多，而且漸漸弱化消失，使得下筆與提筆被明顯對比出來，明顯成為石頭肌理。



圖 44 馬遠，〈踏歌行〉，南宋，絹本設色，192.5x111cm，北京故宮博物院。⁶⁹

⁶⁹資料來源：視覺素養學習網。瀏覽日期：2011/03/10。〈<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/mayuan/mayuan.htm>〉。path：踏歌圖。

（三）夏圭作品的分析：

夏圭人稱「夏半邊」，與馬遠馬一角不同在於馬遠將構圖集中於畫面中一角而產生互動關係，屬於微視型構圖，微視型構圖作者認為是以物體與物體間互動關係為原則，所強調物體姿態、形像會彼此有所關連，並且會以物體背後所代表之意義為佈局安排。

夏圭所繪〈溪山清遠〉〔圖 45〕，主題分佈於畫面大半邊，皴法使用斧劈皴法表現石塊立體感，其中更值得作者注意是由半圓形石群懷抱的石谷間，彷彿空氣能蕩然置於其中，又能繚繞石谷之中，前面石頭與後面石頭相連接形成半開放的迴路，而植物則順著迎風面生長，如果風從畫面左邊吹到右邊，會因為這座大山而被擋住，因此裡面溼氣較重，植物則容易因為濕潤而生長，相對於背風面植物生長狀況較為稀少，並且背山面陡峭，土壤不容易堆積，植物便無法生長，這也證明夏圭觀察入微，佈局也同樣精彩，前面山石先往右邊傾斜狀，轉個彎到後山變往左傾斜，使得畫面能平衡發展，不偏不倚。

作者也同樣表現山谷繚繞之感，此次創作〔圖 46〕特別注意山谷與山谷之間彼此的關係，讓空氣與水氣夾帶於山谷間不但能拉出前山與後山距離，也能表現雲霧繚繞於山谷間動態之感。



圖 45 夏圭，〈溪山清遠〉局部，南宋，紙本，46.5x889.1cm，台北故宮博物院。⁷⁰



圖 46 作者繪，〈晨曦〉，2010，紙本設色，50x76cm

⁷⁰資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 93。

(四) 馬麟作品的分析：

馬麟所繪〈靜聽松風〉〔圖 47〕將空間加入時間，在北宋范寬所畫大山屬於自然客觀描繪，並且其中加入范寬獨特技法以及構圖營造，然而馬麟將風動之感加入畫中，是與北宋繪畫不同之處，並且以靜制動，以盤石表現靜態感來對比出風動之感，石頭處於陪襯地位。

松樹後面能隱約遠景與中景，月世界春夏之際竹葉佈滿山間，如果以竹作前景將能表現月世界另一種綠意盎然之樣貌，陪襯山勢不用太多皴法表現肌理。



圖 47 馬麟，〈靜聽松風〉，南宋，絹本，226.6x110.3cm，台北故宮博物院。⁷¹

⁷¹資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），96 頁。

第三節 元代

元朝繪畫不以南宋風格為主流，反倒是回歸北宋皴法運用，來追尋古人腳步，其中董源、巨然是最常被模仿的對象，當然至此元代還是有人繼續開創皴法新貌，王蒙牛毛皴以及倪瓚折帶皴法，直至明清一直為世人所繼續沿用。

作者認為，筆墨、皴法對於水墨畫來說是一共通的語言，也是個人風格的顯現，更攸關畫家的被認同性，但是對於個人來說，皴法價值在於它是充滿繪畫表現力的，因此畫家本身必須賦予皴法生命，才能在水墨畫中開拓出個人樣貌。

元代幾乎以非畫院畫家為主，由於蒙古貴族為鞏固政權實行分化政策，廢除畫院，因此代表畫家有黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮、趙孟頫。



一、黃公望作品的分析：

黃公望（1269~1354年），字子久，號大癡道人、一峰道人，江蘇常熟人。⁷²以元四大家為首的黃公望學識淵博，倪瓚與王蒙都對他讚許有加，並且著有《山水訣》一影響明代繪畫，他的山石山水繼承宋朝傳統，以〈富春山居〉〔圖 48〕的皴法來看是披麻皴形式構成，構圖分出山前後相對關係，黃公望光是用皴法展現空間概念，是對於線條運用熟悉靈活所致，以少量皴法墨線精粹描繪大山形態，更勝於運用大量皴法。

作者初描繪月世界，為了講求山形山勢真理而導致拙，黃公望藏拙於巧，能將山巒交疊起伏之勢掌握住，正是作者需要學習之處；在鉤勒完墨線之後，他會再墨染之後敷上赭石，或用赭筆作鉤山形的動作，這一切都是透過對大自然寫生，內化統整後的心得。



圖 48 黃公望，〈富春山居圖〉，清，紙本，34.1x1088.5cm，故宮博物院。

73

⁷²《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 30。

⁷³資料來源：同上註。

二、王蒙作品的分析：

王蒙（1308~1385年），字叔明，浙江吳興人，自號黃鶴山人。

⁷⁴王蒙微元趙孟頫外孫，以牛毛皴著名，牛毛皴是一種能讓感官扭曲皴法，也特別能描繪肌理之凹凸感，平滑凹凸感與李唐斧劈皴所繪之強韌堅硬質感不同，有點類似董元披麻皴土多於石的現象，但更展現一種線條集中的美感，牛毛皴會向一個方位集中，而非披麻皴交織糾纏，此種皴法運用在山石肌理上形成集中感〔圖49〕，也能明顯表現山勢走向。

元代文人被外族打壓，因此轉向寄情於風景，人物則被縮小表現，尤其遠離世俗不參政，隱居於深山面對自然，於是也下了許多筆墨功夫描繪所見之景物，王蒙本身也學習眾多前人皴法於一生，在王蒙所繪〈花溪漁隱〉〔圖50〕更是表現隱居生活，如果李唐已經把景物描畫細緻如真，那王蒙則是細緻如針，又因為每個如細針的皴法有集中性，所以不會凌亂不堪。

月世界肌理雖說並無如此扭曲，但就有如牛毛皴般繁密組成，呈現出方向性，作者在表現月世界肌理的時候會依照山勢走向處理，將陡峭或者起伏之勢用皴法集結表現出來。

⁷⁴張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁142。



圖 49 王蒙，〈秋山草堂〉，元，紙本設色，123.3x54.8cm，台北故宮博物院。⁷⁵



圖 50 王蒙，〈花溪漁隱〉，元，紙本淺設色，129x58.3cm，台北故宮博物院。⁷⁶

⁷⁵資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 142。

⁷⁶張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 142，頁 143。

三、倪瓚作品的分析：

倪瓚（1301~1374年），字元鎮，號雲林，江蘇人。⁷⁷倪瓚構圖特色為一河兩岸制〔圖 51〕，大片河位於畫面中央，讓觀者焦點集中於前景與遠景，失去中景使得前景樹與石頭有很好發揮的空間，前景山石造型明顯突出，強調造型與筆墨變化間的趣味，像是米芾〈春山瑞松〉表現手法般，雖然看起來用墨少，但逸筆草草，所要描繪不是自然原貌，也不是寫實，而是將筆墨之精神與自然作結合，表現水墨藝術美感。

在西方寫實主義中，是要抓住物品原貌，有如照片般呈現於皇宮貴族面前，以記錄方式詳細描繪物體本身，而元朝畫家並不以宮廷為傲，也不願為宮廷效勞，因此有時將情緒抒發在畫面中，或者將所觀之景色與朋友分享，以書法寫詩並置於畫面。

倪瓚在〈雨後空林〉〔圖 52〕中更加入宋巨然礬頭用法，也就是石頂出現空白不皴，讓山石凹凸感變的明顯，此種方式作者也納入月世界表現肌理符號當中，並且加入立體堅硬筆觸，增加月世界堅硬質感，堅硬的感覺還有許多表現方式，李唐斧劈皴也是其中一種，只是全在於不同畫家對於自然的詮釋而有所不同，西畫在這方面能使用的手法更多，例如用刮刀刮顏料所形成的肌理，或者用顏料堆疊所致，在這裡倪瓚用留白方式使石頭凸出，造成視覺上而非觸感上的表現。

⁷⁷資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 139。



圖 51 倪瓚，〈紫芝山房〉，元，紙本設色，80.5x34.8cm，台北故宮博物院。

78



圖 52 倪瓚，〈雨後空林〉，元，紙本設色，63.5x37.6cm，台北故宮博物院。

79

⁷⁸同上註。

⁷⁹同上註，頁 140。

四、吳鎮作品的分析：

吳鎮（1280~1354年），自仲圭，浙江嘉興人。⁸⁰因為愛梅而被稱為梅花道人，在這幅吳鎮所繪〔圖 53〕山石使用披麻皴法，以北宋風格入手描繪自然之景，唯有不同在於山擺放位置不在中央完整出現，而是與南宋夏圭同樣構圖方式，山石分佈於畫面一半位置，並且是從畫面外延伸進來，前方樹幹也是用同樣方式安排入畫面內，當主體不是被完整表現，作者認為是一種畫外有畫的方式在表現。

吳鎮試圖用畫面說明此幅畫所繪之風景不過只是江上一景，並且剛好符合此刻心境而繪之，其實這主題能被不斷延伸於畫外，是這張紙所無法容納的畫外之境；如果主體被完整表達則表示畫家刻意安排畫面佈局，類似將所有景物擺入鏡框之中，鏡框裡面被擺進來的景物絕對是經典之選，不論畫面動線或者景物擺放全部被濃縮。因此不論是倪瓚的〈紫芝山房〉或者吳鎮的〈洞庭漁隱〉〔圖 54〕，皆顯示南宋式構圖原則。

此外吳鎮仍然運用巨然式礬頭組成山石要素，利用礬頭山石堆積明顯有秩序的立體感與起伏感，他與王蒙皆運用南、北宋技法並將與之融合，元代四家最大優點就是積極向前人學習並開創新法。

⁸⁰張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 129。



圖 53 吳鎮，〈秋江漁隱〉，元，絹本，189.1x88.5cm，台北故宮博物院。⁸¹



圖 54 吳鎮，〈洞庭漁隱〉，元，紙本水墨，146.4x58.6cm，台北故宮博物院。⁸²

⁸¹資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 129。

⁸²資料來源：《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 12。

五、趙孟頫作品的分析：

趙孟頫（1254~1322年），吳興人，字子昂，號松雪道人。⁸³ 趙孟頫為元代文人畫家，即使當時為蠻族元朝效勞，但他依然不忘使命，用繪畫與詩書作為文人彼此之間溝通橋樑，並且與其夫人管仲姬同為元代繪畫開創新契機，管仲姬是中國畫史上第一位女畫家，她影響了元代皇族對於繪畫的重視，而不被政治所牽絆，趙孟頫也是盡所能在文人與元皇官貴族中間取得平衡，此幅〈鵲華秋色〉〔圖 55〕是贈給友人周密的一幅作品，背景為任職濟南時，將此地兩大名山鵲山與華不注山繪成並想與友人分享，這分享過程中，顯示出一種文人之間交流情感的方式，當然畫中景物並不與濟南當地景觀相同，但情意所在因此不強調畫中寫實面。

此山顏色以花青敷以石綠產生青綠狀，是謂文人式青綠設色山水，顯然畫中景物與詩句重要性各佔二分之一，在文人畫中詩句也是畫中重要元素，有時候以詩為主畫為輔，或者以畫為主詩為輔，宋代以前只有皇帝能提款於畫面上，到了文人畫興起之後，畫有時候變成文人溝通管道，抑或是與皇族溝通橋梁；而這裡用青綠方式畫山，皴法則使用荷葉皴，荷葉皴可供為描繪月世界山脈走向的參考，張仲熙已經活用荷葉皴與披麻皴法畫月世界，但他不以青綠上色，因為月世界山石為赭石色並帶一點綠，所以作者表現月世界時需多加斟酌顏色上的使用。

⁸³ 《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 29。



圖 55 趙孟頫，〈鵲華秋色〉，元，紙本設色 29x605cm，台北故宮博物院。

84



⁸⁴資料來源：《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 29。

第三節 清代

清朝畫作主要以仿古畫為大宗，仿古畫的行為代表著當時社會的需求，不論是文人、商人，對於古畫皆有所喜好，然而仿古會減少創造性，因此作者盡可能以清代畫家中具代表性畫家如王時敏、王原祁、王鑑、王翬、吳歷、惲壽平，來呈現清代傳統畫風格的面貌，相對於傳統畫家，石濤、八大山人、石谿、揚州八怪等有別於傳統表現風格之畫家，他們在紙上靈活控制筆墨，並且融合傳統形式創造自己風格，能為清代水墨帶來新的面貌。

一、王時敏作品的分析：

王時敏（1592~1680年），字遜之，號煙客，自稱西廬老人。⁸⁵此幅畫作〔圖 56〕為仿唐代詩人王維作品，此作品亦屬於唐代畫風並加入王時敏個人風格作品，他的皴法淡淡的呈現雅致風格，與倪瓚所運用皴法方式頗類似，而這張畫強調氣韻部分，畫面中央偏左邊部分有一浮雲飄入，或者說是霧氣飄渺半遮掩樹林，如果這個位置沒有出現一抹雲，那觀者視線將是直覺式迅速看完整張畫，這一抹雲則將視線在此繚繞，隨之會發現山腳下有人徐徐經過，而山頭造型會將視線往上拉，此幅畫山頭造型與吳鎮〈秋江漁隱〉山頭類似〔圖 57〕，發揮視覺向上延伸作用，落款部分呈現畫家當時心靜與意念。

⁸⁵張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 273。



圖 56 王時敏，〈仿王維江山雪霽〉，清，紙本設色，133.7x60cm，台北故宮博物院。⁸⁶



圖 57 吳鎮，〈秋江漁隱〉局部。⁸⁷



圖 58 王時敏，〈仿王維江山雪霽〉局部。

⁸⁶資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 273。

⁸⁷資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 129。

此幅王時敏所繪〔圖 59〕表現出他的個人風格，皴法與倪瓚風格相似清雅，但他在皴法上面點上類似米點皴墨點來潤澤較乾的墨線，達到乾濕相交集效果，並且將這些墨點當成是山坡上面的植被，點綴其上，總歸古之米點用法，都將米點皴使用在較濕潤部分，例如石頭縫隙間，或者是石頭陰暗面部分皆會出現米點皴，而王時敏在此幅畫中運用米點皴達到乾濕變化效果。



圖 59 王時敏，〈落木寒泉圖軸〉，清，紙本，82.8x41.5cm，故宮博物院。

88

⁸⁸資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫下冊，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 3。

此幅畫中〔圖 60〕除了運用礬頭皴增加石頭塊狀感，也運用胡椒點山頭，與董源畫山方式相近，前面山石與中景山石造型相近，便能將視線從前景拉到中景，最後推至遠景一連串的安排，使畫面有規律性，也就是古畫所講究對於美的形式需嚴謹，並且根據古人形式美學習畫面經營，但對於王時敏來說，古典美的形式只不過是一種欣賞畫的準則，畫面必須要擁有這樣的條件才算是完整的作品。



圖 60 王時敏，〈仙山樓閣圖軸〉，清，紙本，133.2x63.3cm，故宮博物院。

89

⁸⁹資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫下冊，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 5。

二、王原祁作品的分析：

王原祁號麓台，王原祁在〈仿倪黃合筆〉〔圖 61〕中，運用倪瓚構圖手法，將畫面中央空出大片留白，顯示焦點是擺在空白上之筆墨變化，有濃淡乾濕焦細膩墨色表現，而此種細膩變化足以彌補顏色表現上的不足，在西化觀念中，顏色所佔的地位重要，包括顏色的色相、明度、彩度的表現均須仔細考量；然而王原祁則是考量墨的五色，使得畫面墨色呈現多樣並且有層次交疊，表現出物體前後層次變化。

他還考慮了整張畫墨色分佈的問題，前景與遠景的墨色表現相似，而且遙遙相望，運用了前後互相對應法則，但這樣的表現比較適合運用在直軸畫紙上，直軸畫紙優點則是能靠構圖形式清楚分出前後遠近關係，並且較好掌握畫面平衡原則，但直軸缺點則是畫幅不夠寬廣，所以作者在創作時則要依據各種畫幅來安排畫面。

王原祁創作態度嚴謹，能考量各種畫面構成來做有利的選擇，在月世界創作中，清晨月世界運用較廣畫幅能表現竹林與月世界相交情形，如果運用直幅將能表現層巒交疊之月世界景色，所以視主題來決定表現手法是較為正確的創作方式。



圖 61 王原祁，〈仿倪黃合筆〉，清，紙本，111.5x48.1cm，台北故宮博物院。⁹⁰

王原祁筆墨不只仿效倪瓚筆法，除了從模仿方式切入，也有從轉化的方式，將對象物轉化為自己的符號創作呈現，〈華山秋色〉〔圖 62〕是他追寫華山景色而成的，雖然不是現場寫生，但透過仔細的觀察以及內化，便足夠他事後回憶起華山，並且能畫出華山容貌，過程中，必須先認識了解對象物，再透過分析將對象物拆解成片斷研究。

圖中能被拆解出許多小石塊，每個石塊都有各自的特色和立體感，最後經過綜合組裝，將片斷物體彼此關係重新建立起來，應用在畫面中，因此畫家不需詳實表現華山景致，而是將繁複細碎石頭活用，組成華山造型。

⁹⁰資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 290。



圖 62 王原祁，〈華山秋色〉，清，紙本，115.9x49.7cm，台北故宮博物院。

91

⁹¹資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 291。

三、王鑑作品的分析：

王鑑（1598~1677年），字圓照，號湘碧，江蘇人。⁹²此幅畫〔圖 63〕開宗明義指出是以王蒙之繪畫風格為範本摹寫，雖然是摹寫但也未必照本宣科。

首先皴法方面運用了王蒙牛毛皴畫法畫山石，而帶有一些墨韻加以變化成王鑑自己風格，牛毛皴線條只集中於山間交錯帶，最特別的是位於畫面下方，王鑑作一小景，有河流匯流於小池，靠近河面山石用較多水分表現河邊石頭樣貌，使牛毛皴結合墨韻效果改變原本王蒙所使用的型態。



⁹²資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 274。

⁹³同上註。

山頭方面用平整石面染石綠而不是尖銳形狀，讓作者想起董源的〈龍宿郊民〉〔圖 64〕，山頭處理手法相似，同樣沒有皴法分佈山頭，而稍微用石綠淡染，山腳皴法處用赭石淡染，石綠與赭石交融適宜，是謂一種上色的技巧。



圖 64 董源，〈龍宿郊民〉，南唐，絹本，156x160cm，台北故宮博物院。⁹⁴

⁹⁴資料來源：張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 44。

四、王翬作品的分析：

王翬（1632~1720年），字石谷，號耕煙散人。⁹⁵此幅畫〔圖65〕運用如髮絲般皴法填其山之凹凸之形，王翬曾經說過：「以元人筆墨，運宋人丘壑，而澤以唐人氣韻。」⁹⁶

王翬作畫所參考之依據，這張畫以元人筆墨來判斷比較屬於吳鎮〈秋江漁隱〉山石披麻皴肌理長短交錯，並且加入倪瓚乾筆運墨手法來完成皴法樣貌，而宋人方面以運用北宋巨然的礬頭皴描畫光影效果，構圖方面則是參考倪瓚一河兩岸手法分前景遠景，前景樹叢呼應後方遠景樹叢，使得整張畫氣韻符合唐代風格，雖然畫面氣勢比不上吳歷的雄渾可觀，但散發出一種內斂的韻味。



圖 65 王翬，〈夏木垂陰〉，清，紙本，64.4x38.3cm，台北故宮博物院。⁹⁷

⁹⁵張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 282。

⁹⁶同上註。

⁹⁷資料來源：同上註

五、吳歷作品的分析：

吳歷（1632~1718），號漁山⁹⁸，此幅〈仿吳鎮山水〉〔圖 66〕屬於仿效吳鎮作品風格的一幅山水畫，以筆墨技巧而言，運用濕潤筆墨皴法畫石頭肌理，有著吳鎮描寫江岸石頭受到多水多霧氣影響而依此皴法風格。

從吳鎮〈秋江漁隱〉見到此一明顯風格表現，但吳歷並非為仿效而仿效，這其中還融合王蒙多筆觸以表現石頭質感優點，因此模仿工作變成是有意義、有目的性，可以從模仿各名家優點中學習到技巧。



圖 66 吳歷，〈仿吳鎮山水〉，清，紙本，199.2x106.1cm，台北故宮博物院。

99

⁹⁸張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 283。

⁹⁹資料來源：同上註。

吳歷此幅畫將山主體放在繪畫中間後面，巨大山形彷彿不受到透視原則影響，以吳歷資料顯示，五十歲時信仰天主教，表示當時西方藝術文化已經在中國發展，但清初四王卻能堅守傳統筆墨，尤其吳歷並非運用西方透視法畫山水，反而追朔至北宋構圖原則，將山主體置於中央，顯出山水氣勢。

對於現代繪畫來說，仿古畫是缺乏創造力的活動，但作者認為，有鑑於清初四王，仿古反而是激發創造力的源頭。



六、惲壽平作品的分析：

惲壽平（1633~1690），初名格，號南田，善畫花鳥，與王翬盛交，並且覺得自己山水方面無法超越王翬，而有：「是道讓兄獨步矣，格恥為天下第二手。」¹⁰⁰惲壽平對於自己山水表現無法如花鳥畫般得心應手，在描寫山水時落筆常有戒心不能灑脫表現，無法灑脫落墨。

但畫石頭時運用不同形式皴法表現，有些用披麻皴，或用乾擦直皴，或撞水將皴法暈開，反而能表現體感，暈開之筆墨繪石頭之陰暗面，受光部分則留白表示〔圖 67〕。



圖 67 惲壽平，〈山水〉，清，紙本，86.1x49.1cm，台北故宮博物院。¹⁰¹

¹⁰⁰張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 286。

¹⁰¹資料來源：同上註，頁 287。

在靠近水邊部分，畫家運用水潤澤皴法，甚至直接用墨塊繪之，顯示對於水份掌握適宜，也啟發作者對於描繪雨中月世界有新的見解，描繪雨中月世界需掌控水份比例，多則山之面目全飛，少則力不從心〔圖 68〕。



圖 68 作者繪，〈我,抓的住它〉系列（六），2011，紙本設色，35x31cm

表現雨景時需要運用水份增加雨天氣氛，山石本身肌理也將同時受到雨水影響產生模糊狀況，與表現早晨霧氣不同的是，霧氣本身是水滴凝結而成，因此會有厚薄之分，而雨天是雨滴直落下的情景，水滴本身並未被凝結而是成流動性的。

七、石濤作品的分析：

石濤（1642~1707），號大滌子、苦瓜和尚，明宗室後裔。¹⁰²石濤為書香世家，但因清朝統治期間將明朝滅亡，石濤不得已出家，也因此得到心靈上的啟發，對於藝術創造有獨特創造力，石濤有所謂：「縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。」¹⁰³強調只要畫家筆墨與心手合一，合為一體，不在乎筆的固定用法，不侷限於筆墨傳統包袱，把握適當繪畫原則，以創造能凸顯個人風格作品為主。此幅〈獨步入東山〉〔圖 69〕為石濤山水畫代表之一。



¹⁰² 《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 20。

¹⁰³ 喬迅（Jonathan Hay）編著，《石濤—清初中國的繪畫與現代性》（*Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*），黃文玲譯，石濤繪，（台北市：石頭出版有限公司，2008），頁 369。

¹⁰⁴ 資料來源：同上註，頁 427。

此幅畫山石運用荷葉皴法繪之，荷葉皴法雖然與月世界有相似肌理，但荷葉皴線條組成有固定脈絡往左右兩邊延伸，一座山大概只有一至兩條主線作為山之稜線，月世界一座山有好幾條不同稜線，並且往左右伸長過程中起起伏伏，依照起伏形式暗喻差異侵蝕明顯現象，與荷葉皴法相比較，描寫月世界必須增加荷葉皴主線安排，才能有固定脈絡生長〔圖 70〕。

作者經過觀察荷葉皴，認為荷葉皴是透視山的組成走向後，所使用的披麻皴法，石濤將所觀察體認之山勢攤開放在紙上而畫出山稜線兩側，所以時而用披麻皴描寫單側山，又時而用荷葉皴描寫兩側山，是首開先例技法，也是將披麻皴作為心手合一，所謂自有我在的繪畫觀。



圖 70 作者繪，〈風韻〉，2011，紙本設色，93x77cm

月世界稜線分佈在石塊上，為數盛多，產生高低不相等的尖峰錯落於此，作者表現雲層清飄穿梭於月世界惡地形之間。

八、八大山人作品的分析：

八大山人原名朱由棧，明亡後，改名朱耷，字號八大山人，他在畫上簽的八大山人四字看起來像「哭之」，又像「笑之」。¹⁰⁵朱耷所繪〔圖 71〕山水潤澤，細看礬頭皴非乾筆描繪，而是運用水份畫出礬頭皴體感，濃墨置於其淡墨之上，墨色層次井然，筆墨韻味來自於紙與墨色搭配適宜，筆法活潑不拘謹，是與學院派不同表現之處。



¹⁰⁵張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 279。

¹⁰⁶資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫上冊，（上海：上海人民美術出版社，1988），頁 60。

朱耷畫石分三面表現立體感，畫面上光影變化細膩，並且朱耷只作墨色濃淡變化而不使用艷麗顏色描繪，單純表現畫面墨色層次感。

接著朱耷表現河岸石頭〔圖 72〕就如同印象畫派手法，為了能將被射物體之光源準確表達，運用不同層次墨色交疊於上，筆觸使用切割式筆觸破石頭外型，石濤活用筆法，變皴法之章法，披麻皴排列秩序從石濤開始有了新的樣貌。



圖 72 朱耷，〈河上花圖卷之五〉局部，清，紙本，47x1292.5cm，天津市藝術博物館。¹⁰⁷

¹⁰⁷資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫上冊，（上海：上海人民美術出版社，1988），頁 62。

九、石谿作品的分析：

石谿（1612~1692），字介丘，號髡殘。¹⁰⁸在反清復明革命失敗後，便出家剃度為和尚，但繪畫風格氣勢宏偉〔圖 73〕。石谿運用繁瑣皴法勾勒山石，如同元四王中王蒙風格，扭轉的皴法搭配炊煙造型，視覺跟著畫中筆觸迂迴環繞於山谷間，構圖經過精心安排，將西方透視近大遠小概念加入，石頭筆觸雖然繁複，卻也被部分墨塊埋沒，墨塊代表石頭陰暗面表達，並且可以使石頭增加立體感，也能壓抑顏色濃郁程度，達到以墨為主水墨觀念。



¹⁰⁸張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 275。

¹⁰⁹資料來源：同上註。

然而此幅山水畫顏色多樣，如果處理失當，水墨山水面貌將會走樣，包括水份與色彩搭配不佳會造成顏色過於飽和或者過於輕浮，顏色重疊太多次則會呈現混濁狀，花青上色若未乾就敷以赭石則顏色失真，以上皆是有可能的疏忽，但石谿作畫細膩工整，所完成之畫作宏偉而又耐人可循。



十、揚州八怪作品的分析：

當時揚州屬於繁榮都市，因此當地出現許多貿易活動以及商業行為，繪畫也在當地受到中產階級支持而得以興盛，揚州八怪則為揚州當地所聚集起來的水墨畫家，他們各自有各自風格，也無固定人數，以下挑選幾位畫家作為創作月世界時的參考，包括華岳、高鳳翰、黃慎、高翔、鄭燮、羅聘。



(一) 華岳：

華岳（1682~1756），字秋岳，號新羅山人。¹¹⁰華岳山水畫墨韻自然不造作，此幅〈萬壑松風圖軸〉〔圖 74〕山勢留白極少，反倒是主題部分以留白雲煙襯出松樹姿態，運用反襯法方式在南宋馬遠已經被使用，用白色的雲煙或者河水襯出前景是常用手法，因此此幅畫之雲煙以留白方式凸顯松樹作為主體，山石以中明度墨色皴染，並且夾帶濛濛霧氣增加氣氛。



圖 74 華岳，〈萬壑松風圖軸〉，清，紙本設色，200x114cm，瀋陽故宮博物院。¹¹¹

¹¹⁰張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 300。

¹¹¹資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫下冊，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 3。

以中明度墨色表現近景、遠景山石，與月世界早晨景致相似，唯有皴法部分華岳使用柔軟線條順著石頭直皴而下，表現月世界皴法屬於比較起伏線條，所以在皴法上稍微不同於月世界，墨色所表現的氛圍則適合描繪早晨時刻。



圖 75 作者繪，〈曙色〉局部，2011，紙本設色，60x120cm

月世界早晨陽光並未完全露臉時，山谷中霧氣凝結一抹浮雲，漂浮在竹葉與惡地形之間，作者將這一景致作刻畫，並且參考王時敏在〈仿王維江山雪霽〉畫中也同樣運用浮雲，增加將畫面變化同時達到延展效果。

(二) 高鳳翰：

高鳳翰（1683~1748），字西園，號南村。¹¹²高鳳翰此幅〈山水圖冊〉〔圖 76〕石面看似光滑，有如太湖石般石頭質感，某些部分會加入一些乾擦技法，石頭立體感則以墨色染明暗立體感，外邊勾勒用淡墨，使得石頭不顯得厚重，墨色分部主要石塊並作為陰暗面，畫面中間以留白形式反襯石塊，顏色以赭石染前景與遠景作顏色前後呼應。

此外高鳳翰還佈局小石塊散落各地，錯落有秩序佈局安置於畫面，形成不同群組石塊，每一群組先將小石塊置放於畫面右邊，接著是中型石頭擺放於小石頭旁，最後才安排大石頭成為一群組，此一群組關係成為有秩序的變化。



圖 76 高鳳翰，〈山水圖冊〉，清，紙本設色，28x34cm，
瀋陽故宮博物院。¹¹³

在月世界創作中，作者觀察到月世界當地有類似小指頭

¹¹²國立故宮博物院。故宮書畫。瀏覽日期：2011/04/19。〈<http://painting.npm.gov.tw/>〉。path：開始檢索；一般檢索；高鳳翰

¹¹³資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫下冊，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 24。

般石塊立於地面上，稱作「土指」，是月世界之青灰岩地形經過雨水沖刷而夾帶著較硬石塊於地面，造成差異侵蝕現象，通常土指頂端為硬石，而形成一豎一豎土指〔圖 77〕。



圖 77 作者繪，〈拂曉〉局部，2011，紙本設色，70x95cm

此幅畫作安排土指在地面上，聚散式排列成堆，每一堆數量不一，墨色則運用中間墨色表現。此幅畫月世界使用斧劈皴表現石塊滑落的動態感，並且因為鬆動滑落導致在地面上形成土指。

(三) 黃慎：

黃慎（1687~1770 尚在），字恭懋，號東海布衣。¹¹⁴此幅〈攜琴訪友圖軸〉〔圖 78〕以輕描淡寫，主體部分刻畫較為細膩，樹運用類似南宋馬遠蟹爪枝描繪而成，樹葉則是胡椒點，人物衣紋皺褶運筆乾脆大膽，其他中景山石則是跳躍式的波浪線條，還有靈活轉折墨線，線條如速畫般快速寫其山石質感，畫面上有了動態線條，如果這不是一幅寫生作品，也是將速寫所得來的筆觸運用在畫面上；王蒙牛毛皴為自己開創獨特個人畫風，黃慎便是能掌控畫面輕重緩急，達到動靜皆宜的畫面。



¹¹⁴故宮博物院。瀏覽日期：2011/04/19。〈<http://www.dpm.org.cn/>〉。path：繁體中文；時空漫遊；書畫；全文檢索；黃慎；1；黃慎。

¹¹⁵資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫下冊，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 39。

(四) 高翔：

高翔（1688~1753），字鳳岡，號樺堂。¹¹⁶在揚州八怪中，有些畫家受到清初四僧影響，在山石皴法上漸少，此幅〈山水冊〉〔圖 79〕、〔圖 80〕受到石濤墨色影響，勾勒不以厚重墨色，筆觸多樣變化，礬頭皴則是用以墨線勾勒，而不以皴法以及墨色塗染立體感，反而用墨塊方式大面積處理山石，筆墨線條也顯得輕盈自在。

高翔與院派體制有著不同的創作態度，畫家反而不照著既有固定美感形式作畫，而是以抒發情緒不受限制創作風格，勾勒開始簡略，上墨上色大面積處理，去掉繁複多餘筆觸，寫自然之生貌，是清代揚州八怪與前人所不同之處。



圖 79 高翔，〈山水冊〉，清，紙本，24x55.5cm，上海博物館。¹¹⁷

¹¹⁶故宮博物院。瀏覽日期：2011/04/19。〈<http://www.dpm.org.cn/>〉。path：繁體中文；時空漫遊；書畫；全文檢索；高翔；1；高翔。

¹¹⁷資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫下冊，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 44。



圖 80 高翔，〈山水冊之二〉，清，紙本，24x55.5cm，上海博物館。

118



¹¹⁸楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫下冊，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 45。

(五) 鄭燮

鄭燮（1693~1765），字克柔，號板橋。¹¹⁹鄭燮善詩文書畫，並善畫蘭竹，他的〈竹石圖軸〉〔圖 81〕將筆墨變化清楚表現於一筆之間，每一筆都是清晰不猶豫筆觸，線條雖細卻帶有韌性，彷彿竹枝般堅韌有彈性，在轉折時線條幾乎呈垂直狀態，讓石頭造形明顯。

竹子被石頭留白部分反襯，而〈懸崖蘭竹圖軸〉〔圖 82〕則是將石頭上蘭葉表達出墨色韻味，線條流暢變化，濃墨線條描寫蘭葉，淡墨則是描寫被重疊於後面蘭葉，較黑墨色分佈石頭底部不受光區塊，其他受光面就以淡墨皴石頭質感，鄭燮還利用蘭葉打破皴法固定垂直線條造型，讓畫面縱橫相交\而多變創新。



¹¹⁹ 《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 58。



圖 81 鄭燮，〈竹石圖軸〉，清，紙本，217.4x120.6cm，上海博物館。

120



圖 82 鄭燮，〈懸崖蘭竹圖軸〉，清，紙本，127.8x57.7cm，故宮博物館。

館。121

¹²⁰資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫下冊，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 59。

¹²¹資料來源：同上註，頁 61。

(六) 羅聘

羅聘（1733~1799）。為金農弟子，也屬揚州八怪之一。¹²²羅聘水墨與石濤用墨方面相似，運用中間墨色勾畫石頭外型和肌理，在以濃墨點其重要地方，點在畫面屬於視覺動線地方，以增加動線明顯。〈笈谷圖軸〉〔圖 83〕是明顯例子，除了重點之外的部分皆用中墨，而濃墨主要畫竹葉、苔點、人物五官等有畫龍點睛目的；北宋山水畫是以描寫自然光影為主，清代則是歸納出自然的特色，再以墨色表現重點部分，南宋以後開始出現「馬一角，夏半邊」局部描寫，特徵性描繪開始變的重要，羅聘也注意到這點。



¹²²張樹柏，《故宮藏畫精選》，（台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981），頁 323。

¹²³資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫下冊，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 70。

〈蘇齋圖軸〉〔圖 84〕是以類似馬遠〈華燈侍宴圖〉構圖方式表現，不論是樹枝表現以及遠山表現都與南宋風格相同，唯有與馬遠〈華燈侍宴圖〉不同的是取景方式，馬遠是以中景構圖，因此掌握氣氛表現，主體描繪的細緻程度卻不比羅聘〈蘇齋圖軸〉對於主體安排佈置細膩程度，羅聘以更近距離角度取景，主體能被看的清楚，並且在幾個重點部分用濃墨提點，突出重要表現部分。



¹²⁴資料來源：楊涵，《中國美術全集》，清代繪畫下冊，（台北：錦繡出版社有限公司，1989），頁 71。

總結上述，歷代山水表現方式值得我們再三思考，面對多元變遷時代，前人所開創成功經驗對於我們來說是否重要並且還符合這個時代時時受到質疑。西方社會觀念是不斷創新，如果作品風格與前人類似，則會被認為是陳腔濫調作品，然而中國美術從宋代以來，從大山大水，變成小尺寸小規模的山水，筆墨依然承襲北宋風格，只是形式上有所改變，元代開始出現非院派風格，也出現不少創造性作品，沒有宮廷包袱約束，直到明代，開始又以官方標準為主，臨摹作品甚多。清代也是如此，臨摹被視為對傳統的繼承方法之一，只有一些清代在野畫家不遵照官方喜愛，依然堅持擁有自己創作風格。

而月世界題材本身獨特，面對獨特題材，作者需要考量的是，如果用更獨特方式表現，捨棄古人建立的筆墨、構圖，將導致無筆也無墨，月世界獨特性會有所流失，反而被畫家強烈表現性風格覆蓋過去，要是用平鋪直敘創作方式表現，不免比實景遜色許多，不如到現場觀賞月世界還筆畫作精采；因此需要仔細拿捏，保留當地景觀特色，也不失去畫作趣味性以及可觀性，來作為這次創作目標。

第三章

台灣近代水墨畫中的山脈表現

蘇軾在題西林壁中寫到：「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同，不識廬山真面目，只緣身在此山中。」山脈的造型變化多端，除了自然力量的內、外營力能改變山脈的形象外，觀察者的位置角度是能讓山脈呈現不同影像的另外原因，當作者站在高處的左鎮二寮觀景台上眺望膝下的月世界，迷霧朦朧隱約能見到層巒交疊的平坦月世界，山形躍動於作者的四面八方，此種韻律的交疊最能表現月世界寬廣遼闊的地形面貌。

當作者進一步深入月世界，高聳的山形豎立在眼前，銳利的山峰有高低次序的交錯著，此時的月世界呈現出不同於前貌面，在山中與遠看瞭望的月世界就決然不同。

在台灣前輩水墨畫家中，傅狷夫、黃君璧、歐豪年對於寫生山川下過很深的功夫，並且在體認觀察山川的自然脈動之後，能活靈活現的呈現自然的造型、色彩以及將肌理轉化為皴法，用個人獨特繪畫語言呈現藝術創作，因此作者從造型、色彩以及將肌理轉化為皴法三方面的運用做分析，從中學習技巧與內容營造，再自行創作。

第一節 山脈造型

月世界山脈造型多變，在寫生觀察的時候往往會因為觀看角度的不同，而形成多種面貌，另外一方面，在描寫月世界多種樣

貌的同時，也曝露出筆者所處的位置，作者處於低處，相對的月世界在比較高的位置，山勢因此能表現出險峻的氛圍。

一、三角造形山勢

從高處往低處的月世界觀看，山勢呈三角形〔圖 85〕，裡面還能細分出更多小三角形，此一大三角形在圖片中表現得很平穩，就像一座金字塔牢牢的固定在沙漠之中，不畏風砂。



圖 85 作者攝 台南縣左鎮鄉月世界

在歐豪年（1935~）¹²⁵的畫作中，也有一張是表現月世界〔圖 86〕¹²⁶，當中月世界的影像能分出兩個三角形的組合，描繪出前後的層次感，前面三角造型的月世界帶有更多的溼潤感，除了表現朦朧感，在繪畫上也添加更多的水墨韻味。

¹²⁵歐豪年，廣東省茂名人，曾師趙少昂，與黃磊生先後抵台，並在台灣積極推動嶺南畫派。參見潘禧，〈寫景造境水墨〉，《台灣現代美術大系》，（台北市：行政院文化建設委員會，2004），頁 51~52。

¹²⁶資料來源：同上註，頁 61。

後面的三角造型月世界則是取其惡地形砂岩、泥岩的質感，並且巧妙的暗示出在惡地形中依然可遊可居的情況。從此畫的構圖的角度來看，畫家是從稍為有點高度的地方望月世界，景物中景接近水平線的部分比較清楚，比較靠近畫家的景物就會比較不明顯，藉此拉出近景與中景的距離，使觀賞者能將焦點放在畫的中間部分，稍遠或至更遠的景物就因為空氣與水氣的關係，阻礙了觀賞的視線，以至於更是朦朧，正所謂「行雲去後遙山暝」¹²⁷，浮雲飛去後，遙遠的山因為天色漸漸晚了而顯得幽暗，此種造境帶給整幅畫寧靜的氛圍。



圖 86 歐豪年，〈台南月世界〉，1997 年，設色紙本，90x60cm。

¹²⁷周何，《國語活用字典》，（台北市：五南圖書出版股份有限公司，2008），頁 1016。

二、梯形山勢

俯視月世界的時候，會看到許多呈三角狀的造型，因為部分月世界會被植物所擋住，當作者平視月世界的時候，月世界山勢就會向平面展開，呈梯型狀的惡地形〔圖 87〕。



圖 87 作者攝 高雄縣內門鄉之月世界

此座山谷稱為馬頭山，因為形似馬頭因而得名，以平視的角度看此山勢樣貌呈梯形狀。

歐豪年畫角板山題材中，有一幅畫的形式也是如此〔圖 88〕，裡面有三個主要的梯形山勢成列其中，彼此互相交錯著，表現出前後的不同，此幅畫中山勢層巒交疊，好似山迂迴著向後延伸，梯形山脈山頭平坦，山頂的高度差異不大，沒有尖銳的感覺，而是四平八穩的向左右延伸，擴大山所占據的範圍。

依照畫家所構圖的位置，是與其他幾面山一般高的位置，平遠的望去，平遠透視所帶來是近大遠小概念，因此後面景物容易被巨大的山勢給擋住，山與山之間縫隙也會較為狹窄，畫家利用梯形山勢來增加山與山的空間，而不是直接擺放較大山體於前方，以留出蜿蜒迂迴氣韻為訴求，把握住謝赫六法中所提到的經營位置與氣韻生動。

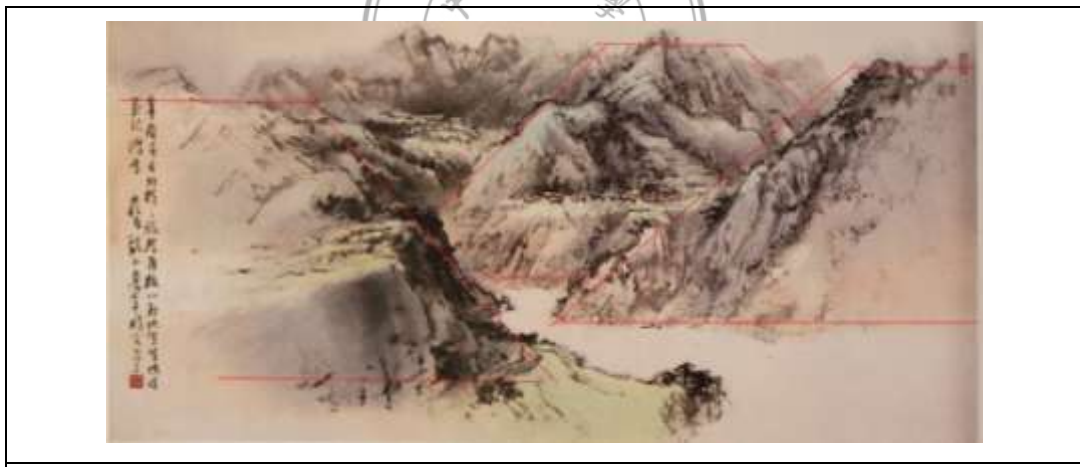


圖 88 歐豪年，〈角板山登覽〉，設色紙本。¹²⁸

歐豪年這幅畫並非畫月世界，作者只是借用此幅畫中巧妙的構圖安排，將山勢層巒交疊又適當留出餘白，使畫面不過於滿而透氣，並且左右兩邊山勢向外延伸，使得此幅畫作情感以及氣勢得以擴張，以此作為作者創作上所需概念。

¹²⁸資料來源：何恭上編著，歐豪年繪，《歐豪年彩墨畫》，（台北市：藝術圖書公司，1984），頁 75。

三、三角形加梯形山勢

在月世界的山勢排列中，能參考傅狷夫（1910~2007）¹²⁹在創作大峽谷作品中，巧妙運用三角形與梯形山勢來增加或減少在畫面上的空間〔圖 89〕，前景與中景的三角形山勢留出大片空間，也互相呼應，前面主山峰能有強烈的震撼，三角形山勢的視覺效果比梯形強烈，高聳山勢獨當一面，像是要嶄露鋒頭，加上傅狷夫獨有的裂罅皴來描繪山的質感，達到近取其質的效果。

主峰的三角造型與中景組成造型變化的一組，後面遠景的梯形山勢也自成一組，使觀賞者在觀賞完一組同類型的景致後，目光順勢移到遠方平緩的一組，如果能活用此種群組變化在描寫月世界，就不再只是荒涼的惡地形，也不再只是冷冽的山勢充斥其中，而是有多種或者互補的意境表現在畫面中，使畫面豐富精彩。



圖 89 傅狷夫，〈大峽谷一瞥〉，民國，設色紙本，47x65cm。¹³⁰

大峽谷規模大於月世界，然而其造型與月世界稍有相似，亦將為創作時之參考。

¹²⁹傅狷夫，本名抱青，字覺翁，號心香室主。浙江省杭州人，著有《山水畫初階》一書，1949年渡海來台的前輩畫家，開創「裂罅皴」畫山石、「點漬法」畫海浪、「染漬法」染雲海。白亞士。新紀元周刊。台灣藝術大學。瀏覽日期：2010/10/19。〈<http://www.epochweekly.com/b5/125/6414.htm>〉。

¹³⁰資料來源：黃光男編著，傅狷夫繪，《台灣近現代水墨畫大系》，（台北市：藝術家出版社，2004），頁 117。

第二節 色彩

月世界的四季變化能有許多顏色，就如郭熙所說：「真山水之雲氣，四時不同，春融怡、夏蓊鬱、秋疏薄、冬黯淡。」春天的雲柔和的使人心情愉快，夏天的雲氣茂盛壯觀，秋天的雲氣則是稀薄不厚，能隱約的看到山形，如薄紗一般，冬天的景致則黯淡卻有柔和光彩，雲氣山色皆是如此，不同的顏色能區分不同季節的特有的生氣，也因此能說，景物透過畫家的安排，寄情於景物上，客觀的描繪出所見的形體顏色是畫家的責任。

一、表現日出日落

傅狷夫畫的山脈中〈造境〉〔圖 96〕，這幅畫的山脈有點類似月世界，尖尖的山峰，筆觸皆由上而下順勢發展，氣氛用寧靜的藍色調子，加上一些雲煙有如世外桃源般，在這幅畫裡，藍色調是有營造氛圍的工作，雖說藍色本身會讓人感到憂鬱，但是淡淡的藍色則會使人覺得寧靜清澈，彷彿畫裡的世界少有人知，人煙稀少，只有幾戶人家與外界隔絕，享受著鄉村之樂。

後面的高山與前面的山峰互相映襯，顯示出這家人是住在山谷間，在後面的山勢除了有藍色襯出白雲，還帶有一些微微的赭石在山嶺上，像是陽光斜照接近清晨或者黃昏的時候，就筆者的觀察，月世界在清晨的時候〔圖 97〕，陽光從烏山方向冒出第一道曙光，這時夜幕準備拉起，在藍色的夜幕中夾帶一些洋紅色，慢慢的藍色的天空轉為淡藍色，清澈的月世界嶄露頭角，水氣也漸漸從被凝結成雲之後蒸發散去，此時刻的藍色很乾淨，景物有一種煥然一新的感覺。

傍晚〔圖 90〕，夜幕準備低垂，夕陽透露出亮橘色的光彩，天空則是接近深藍色，月世界在受到一日的曝曬之後變的非常乾燥，空氣中充滿許多懸浮粒子，霧濛濛的一片卻顯得黯淡無光見，傅狷夫所畫的這幅畫色調比較適合作者表現早晨清境的月世界氛圍。



圖 90 傅狷夫，〈造境〉，1998 年，設色紙本，120x61cm。¹³¹

此山勢並非畫月世界惡地形，但高聳雄偉造型相似，並且在營造晨曦氣氛上能與月世界相似，是作者創作時的參考依據。

¹³¹資料來源：黃光男編著，傅狷夫繪，《台灣近現代水墨畫大系》，（台北市：藝術家出版社，2004），頁 116。



圖 91 作者攝 左鎮鄉二寮月世界早晨



圖 92 作者攝 左鎮鄉二寮月世界傍晚

二、表現惡地形色彩

黃君璧（1898~1991）¹³²所繪的〈華嶽〉¹³³中〔圖 93〕，山石的顏色比較接近月世界黃昏的感覺，透過夕陽斜照山面呈現出接近赭石的暖色調，未被照射到的地方呈現冷色調偏淡淡的花青或者普魯士藍，顯示月亮即將出來，夕陽卻還未下山，山脈受光照射的地方山嶺明暗交接明顯，暗部則灰暗隱約看得到山形。

對比最強的部分在山頂，山頂由前面有路的地方就帶領觀賞者不斷延伸至後面幾座更遠的山，在遠山上就顯露出夕陽時刻，與月世界夕陽的時刻十分類似〔圖 94〕，夕陽斜射在月世界惡地形上，陽光灑落在凹凸有秩序的砂岩肌理，除了有類似赭石的暖色調還參差著淡淡的寒色調。

黃君璧將這種氣氛表現的剛剛好；所謂「石分三面」，不論是在色調上或者墨色上造型上都能將山石表現其立體感，也是筆者現在想要營造黃昏時刻的月世界那種色彩豐富又不調合感的景致。

¹³²黃君璧，原名允瑄，晚號君翁。廣東省南海縣西樵人。1949年遷台，提倡寫實主義，以自然為師，對於畫雲、畫水有獨創性，曾設有白雲堂，與張大千、溥心畬並稱為渡海三家。世界華人藝術家群像黃君璧先生。瀏覽日期：2010/10/19。〈http://www.chineseartists.net/HuangJunBi/Master_HuangJunBi_Bio_ch.htm〉。

¹³³資料來源：劉芳如編著，黃君璧繪，《飛瀑·煙雲·黃君璧》，（台北市：雄師圖書股份有限公司，1994），頁 57。



圖 93 黃君璧，〈華嶽〉，
1960 年，設色紙本，185x95cm

圖 94 作者攝 台南縣左鎮月世界

華嶽為一座高山，煙雲繚繞於山麓間，唯獨山頂依然清晰受光狀似月世界夕陽時刻，以此作為創作參考。

夕陽時刻作者依然停留在左鎮月世界拍照取景，乎見夕陽灑落於山頭，彷彿為月世界注入另一股生氣。

三、表現四季

涂燦琳的《秋林行》作品中見〔圖 95〕，便利用秋天的葉紅與墨黑色的山呈對比，山勢的水墨造型強烈，不但有巧妙細緻的墨色變化，更因為紅色的襯托使得墨色額外明亮清晰。

在月世界當地也有此種現象，在冬天轉為春天之際，竹葉會漸漸從枯萎的褐色轉變成翠綠色，此時原本的褐色映襯在月世界前面也額外顯目見〔圖 96〕，相對的月世界不受光處也展露頭角，整幅畫中墨色與紅色就將會是主題色。



圖 95 涂燦琳，〈秋林行〉，設色紙本。¹³⁴

¹³⁴資料來源：葉佳雄編著，涂燦琳繪，《涂燦琳南瀛鄉情水墨畫專輯》，（台南縣：台南縣立文化中心，1989）。



圖 96 作者攝 龍崎月世界望遠



第三節 月世界皴法表現與荷葉皴的關聯

近取其質，遠取其勢，山的質感表現能用皴法來描繪，從古至今已經研發出許多不同的皴法，除了以主要的披麻皴、斧劈皴作為描繪山石的皴法，荷葉皴算是與月世界的肌理相近，從一個主要脈絡的線條出發，用來作為月世界山的稜線，再向外擴散，順著山勢而下，像極了雨滴侵蝕月世界表面土質並且順流而下堆積在地面上的情況

元代趙孟頫（1254~1322）¹³⁵〈鵲華秋色〉是荷葉皴代表〔圖97〕，荷葉皴畫法以中鋒為主，濃墨畫中線後再發展旁枝末節形成網絡，而作者在創作月世界時會稍加變化荷葉皴的肌理，從完全用中鋒變化成兼用側鋒壓筆，使其肌理富有變化和立體感。

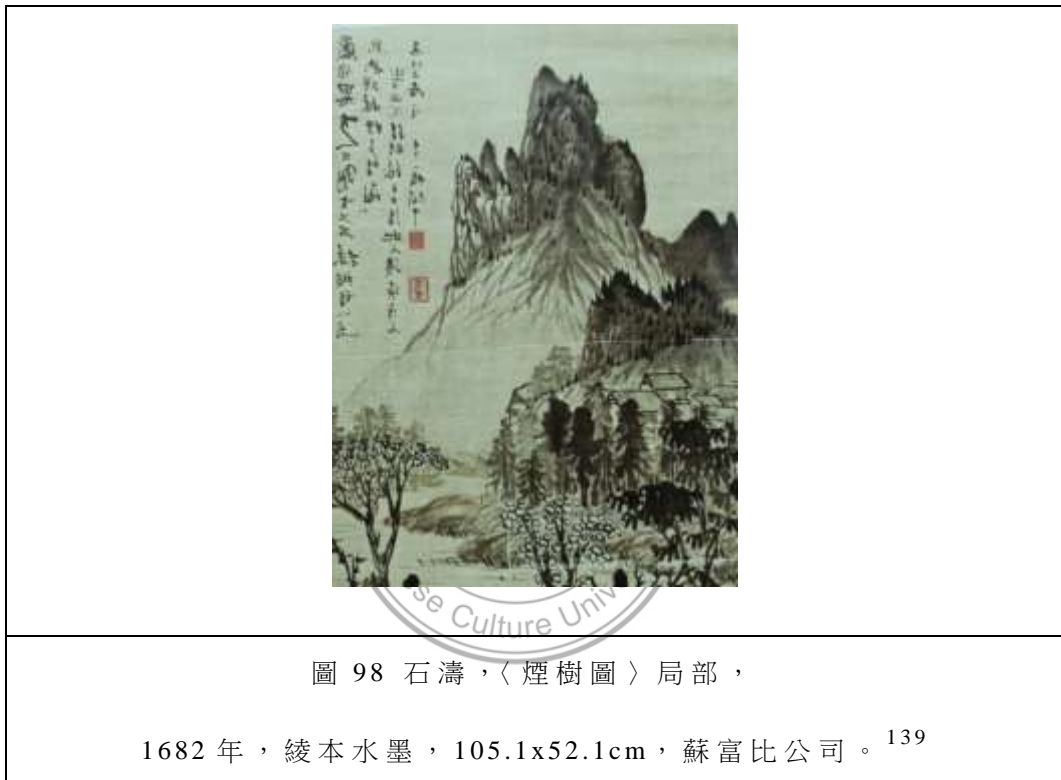


圖 97 趙孟頫，〈鵲華秋色〉局部，元，紙本設色，28.4x93.2，台北故宮博物院。¹³⁶

¹³⁵趙孟頫，出身宋朝宗室，宋亡國之後便出仕元朝授刑部，《松雪儒集》中主張書畫同源論。維基百科。瀏覽日期：2011/04/22〈<http://wikipedia.tw/>〉。path：搜尋；趙孟頫。

¹³⁶資料來源：《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 29。

石濤（1642~1707）¹³⁷曾經也用荷葉皴方式畫山之肌理〔圖98〕，除了用中鋒外，石濤加入水份變化，使山勢肌理絕非僵硬呆版，體現所謂：「峰不能變皴之體用，皴卻能資峰之形勢」¹³⁸。繪畫創作皴法的時候，不能為現實景物的外型所拘束，而是要轉化成自己的繪畫語言，運用皴法多樣性來描繪山勢。



¹³⁷石濤，清初畫家，原姓朱，名若極，廣西泉州人，石濤著有《畫語錄》十八章，裡面紀錄很多關於繪畫的美學與創作形式，也著立在古人的美學觀點上開創新的繪畫風格。維基百科。瀏覽日期：2010/10/20〈<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/>〉。path：搜尋；石濤。

¹³⁸同上註，頁 286。

¹³⁹資料來源：喬迅（Jonathan Hay）編著，《石濤—清初中國的繪畫與現代性》（*Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*），黃文玲譯，石濤繪，（台北市：石頭出版有限公司，2008），頁 335。

月世界的山脈質感有點類似江南土質山脈，經雨水沖刷後，形成許多像脈絡似的水痕在山坡上，呈現有高有低的山勢，並且因差異侵蝕效果增加光影，明顯表現出山脈的立體感〔圖 99〕。

在張仲熙（1947~）¹⁴⁰所描繪的月世界影像中見，有點類似荷葉皴的組織法，其中有明顯的主要脈絡，接下來再分枝出更多的小脈絡，荷葉皴與披麻皴有點類似，同是利用中鋒畫出優美柔軟的線條，但披麻皴比較偏橫向堆疊，荷葉皴明顯是垂直向下分支的〔圖 100〕。

張仲熙在創作時，也並非是使用單純的荷葉皴，而是讓筆在手上靈活擺動，使皴法線條有粗有細，尤其是在描寫月世界的山谷中有更多密集的墨線聚集，因為山谷是最容易讓雨水集中的地方，侵蝕絕對比其他地方來的容易見，山谷間的粉砂岩被雨水切割到很小塊，山谷間的山脈坡度也會更陡。

¹⁴⁰張仲熙，高雄縣人，山水受傅狷夫影響很深，並以南園齋號在南台灣聞名。曾赴美國學習油畫，中西合併是張仲熙創作的特色。參見：潘禧，〈寫景造境水墨〉，《台灣現代美術大系》，（台北市：行政院文化建設委員會，2004），頁 96~97。



圖 99 作者攝 高雄縣內門鄉月
世界山脈

圖 100 張仲熙，〈翠影薰風入草堂〉
局部，設色絹本，87x254cm。¹⁴¹

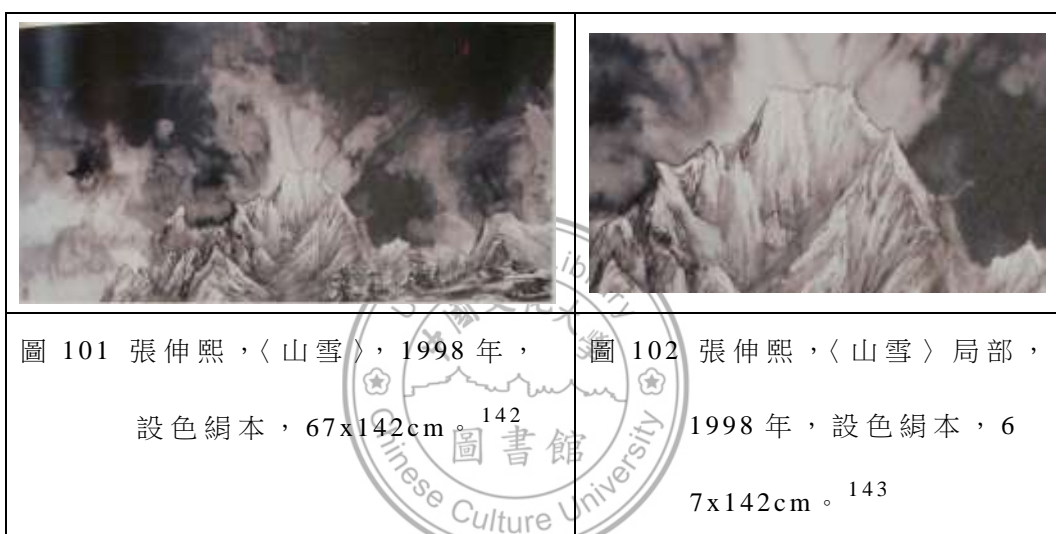
橫看月世界影像形成山嶺，
明暗分佈明顯，側看卻成山峰扶
搖直上，遠觀山勢層巒交疊成山
坡，近觀宏偉山峰扶搖直上高低
各不同。

荷葉皴的手法運用在月世界鬆軟
土坡上，有次序的肌理線條配上溫潤的
水氣，是為月世界霧氣朦朧之感，筆法
呈軟硬兼施之妙。



¹⁴¹資料來源：張仲熙，《張仲熙水墨畫集》。(台南市：專藝印刷廣告公司)，頁 54。

在張伸熙的《山雪》作品中見〔圖 101〕，就利用類似荷葉皴的手法描寫月世界獨特的肌理變化，首先描繪山形以及山勢主要的走向，再有脈絡的皴擦出立體感，需要的時候多加一些小分支來增加一些變化，山峰依然保持尖銳的造型，山谷則是月世界的另外一個特色，山谷間的分支會更為細小凌亂見〔圖 102〕。



¹⁴²資料來源：潘禧編著，張伸熙繪，〈寫景造境水墨〉，《台灣現代美術大系》，（台北市：行政院文化建設委員會，2004），頁 105。

¹⁴³資料來源：同上註。

張伸熙還有一幅《山川多古情》見〔圖 103〕，皴法從比較細緻富含水氣的線條，更增加了有力且粗曠的線條，在線的頭尾加強頓點的表現，使山的紋路更強烈的朝下方堆積，除了有方向性更多了時間性，每一個頓點也顯示出泥岩堆積的多寡在坡面上。



圖 103 張伸熙，〈山川多古情〉局部，設色絹本，65x135cm。¹⁴⁴

畫月世界肌理運用荷葉皴外，還稍微改變荷葉皴固定用法，在頭尾部分增加起筆與收筆停頓點，使線條增加韌度，猶如寫書法筆觸運用在皴法之中。

¹⁴⁴張伸熙，《張伸熙水墨畫集》，(台南市：專藝印刷廣告公司)，頁 49。

除了荷葉皺以外，歐豪年在〈山月〉〔圖 104〕作品中將水氣直接納入山脊中，前方山的表現乾淨俐落，與後山交疊形成立體感，前山暗示性的描繪出質感，山頭則是重墨畫出山形，並且帶有些許的水氣，使墨與紙張結合因為紙纖維不同而有其特殊效果。

在《中國藝術精神》¹⁴⁵書本中提到，一個人當怡情山水時，可遠於俗情，暫時得到精神的解脫。歐豪年在山的遠處做出一個延伸的效果，利用遠山的技巧將山水形質做延伸，由有限的情境通向無限虛無的情境，讓觀者產生無限的想像面，在虛無的情境中思考無限的生機，解放世俗的心靈。



圖 104 歐豪年，〈山月〉，設色絹本，95x61cm。¹⁴⁶

表現出與月世界一樣寂靜無垠的精神，好似能躲進這空寂幽靜的世界，躲進一個逃避現實紛擾的悠閒空氣，享受怡然自得的人生。

¹⁴⁵徐復觀，《中國藝術精神》，（台灣：台灣學生書局，1992）。

¹⁴⁶資料來源：楚戈編著，歐豪年繪，《近代中國美術－水墨畫家歐豪年作品集》，（東京都：株式會社二玄社，1982），頁 44。

蔡草如的一幅〈殘冬〉〔圖 105〕，表現月世界冬天似白雪蒼蒼的情景，月世界的土質因為有石英以及鹽巴造成反光的作用，所以當光禿禿的山沒有遮蔽時，反光作用使得月世界有如一層雪覆蓋一般〔圖 106〕。

蔡草如表現月世界山勢的立體感，搭配枯枝枯葉，像極了北方寒冷的景致，然而山坡還有一戶人家顯得不淒涼，反倒像是來到人間淨土般的純淨，造形上山勢像是一體卻又迂迴，取得月世界連綿不斷的整體感，簡單俐落的線條更注重造型的安排，將原本月世界尖尖突兀的山峰修改的比較圓滑，看起來卻厚實多了，根據作者在當地的觀察，雖然月世界的造形特色是尖銳看起來高聳，但平滑厚實到也是另外一種表現山脈的手法之一，將山的份量氣勢表現出來也是一種新的嘗試。



圖 105 蔡草如，〈殘冬〉，
1967 年，膠彩絹本，48x58.5cm¹⁴⁷



圖 106 作者攝 田寮月世界

¹⁴⁷資料來源：國立歷史博物館編輯委員會，蔡草如繪，《蔡草如 - 南瀛藝韻》，系列四，(台北市：國立歷史博物館，2004)，頁 115。

總結上述，作者首先分析月世界造型，將造型幾何化，以了解月世界最基本排列方式，了解基本構造才依照空間做造型構圖變化；顏色以及皴法方面，先是參考現代水墨畫家運用色彩方法，善用水彩顏料來補足顏料呈現多樣性，使描寫方面能有更多面貌，接著是筆觸皴法選用，其實不論荷葉皴、披麻皴，兩點皴等都能表現月世界肌理。

作者認為綜合取各皴法優點運用皴法，荷葉皴只是比較容易清楚描寫月世界山勢方法，卻少了月世界肌理描寫，最後歐豪年水氣運用能添加氣氛上的經營，當畫中景與遠景時，氣氛經營變得重要，描寫近近景時則可以細膩描繪即可。



第四章

月世界創作理論與方法

郭熙的《林泉高致》序中有一段話：「噫！先子少從道家之學，吐故納新，本游方外。家世無學畫，蓋天性得知，遂遊藝於此以成名」¹⁴⁸。這幾段話徐復觀在《中國藝術精神》引用來對於郭熙畫論上的了解，¹⁴⁹並且補充此句「游方外」為「畫山水者所應具備的基本性格」¹⁵⁰，在《國語活用字典》¹⁵¹裡解釋「游方：僧道雲遊四方。」畫山水者需要師法自然。

除了以外師造化再加上「吐故納新」，郭熙能懂得運用前人的思想與經驗融會貫通，雖然家世非名門畫派，卻能有自己的見解而，也就是石濤強調的借古開今創新精神，所謂「縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在」¹⁵²，除了要能熟悉繪畫技巧，用墨精準的能力外，有自己的風格，達到六長中的「僻澀求才」。「蓋天性得知」，天性並非單指天生就有的能力，人類會在性格與認知上藉由學習有所進步，天生好學的性格才能使得個體走向目標進步，因為郭熙的主動好學，使得他能在繪畫上有所成就。作者希望透過前人的思想與作畫經驗，包括歷代畫論、詩詞來體會了解前人如何運思來達到創作的目的。

¹⁴⁸楊家駱，《宋人畫學論著》，第一集，（台北市：世界書局，1975），二集第七輯，頁4。

¹⁴⁹徐復觀，《中國藝術精神》，（台灣：台灣學生書局，1992），頁327。

¹⁵⁰同上註。

¹⁵¹周何，《國語活用字典》，（台北市：五南圖書出版股份有限公司，2008），頁1949。

¹⁵²喬迅（Jonathan Hay）編著，《石濤—清初中國的繪畫與現代性》（*Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*），黃文玲譯，石濤繪，（台北市：石頭出版有限公司，2008），頁369。

第一節 月世界創作的理論依據

一、畫論

郭熙在《林泉高致》的畫意篇提到：「人須養得胸中寬快，意思悅適，如所謂易直子諒，油然之心生，則人之啼笑情狀，物之尖斜偃側，自然列布於心中，不覺見之於筆下」¹⁵³。其中「如所謂易直子諒」就是形容精神純潔，沒有雜念，傾心投入在創作上，並且容百川大地精神於心中，時時刻刻執筆運墨於紙上，才能將自然佈置或安排到心中並且施展於筆墨上。

在觀賞月世界山勢的心態上除了心無旁騖、心有所感在創作外，不能將創作流於筆墨之氣，郭熙在《林泉高致》的畫訣篇一段話能當借鏡：「一種使筆，不可反為筆使；一種用墨，不可反為墨用」¹⁵⁴。懂得運用毛筆，了解不同筆的功能能畫出不同的岩石結構，不同的筆可以表現不同的形體的質感，而用墨方面所謂六長中的「無墨求染」，一般狀況下用富含水分的墨汁來渲染表現物體的質量，然而沒有墨汁的時候藉由淡墨染漸層使畫面和諧也是一種情境，懂得用筆墨只是基本，在創作中適時適量適當的使用為準則才是。

在發現月世界藝術性的價值中，要把握一個要點，也就是郭熙在《林泉高致》提到統一的意境，來欣賞月世界連綿起伏之美感，畫訣中所謂「畫見其大象，而不為斬刻之形」¹⁵⁵，畫作首先

¹⁵³楊家駱，《宋人畫學論著》，第一集，（台北市：世界書局，1975），第二集第七輯，頁21。

¹⁵⁴同上註，第二集第七輯，頁22。

¹⁵⁵同上註，頁9。

先以抓住重點來表現，有了畫眼，創作者才能循序漸進的安排細節讓整張畫的氣氛更為完備，「而不為斬刻之形」，也就是一些細節的刻畫與表現能在佈局完之後再進行描繪，郭熙的畫訣：「山水先理會大山，名為主峰。主峰以定，方作以次近者、遠者、小者、大者。以其一境主之於此，故曰主峰。如君臣上下也。」¹⁵⁶，其中「以其一境主之於此」就等同於「畫見其大象」的意思。



¹⁵⁶楊家駱，《宋人畫學論著》，第一集，（台北市：世界書局，1975），第二集第七輯，頁 21。

二、造境

王維曾經在《山居秋暝》中提到「空山新雨後，天氣晚來秋。明月松間照，清泉石上流」¹⁵⁷。這裡形容到「空山」，山中空無一人，在下過一點雨後，空氣額外的清新，茂盛的植物遮住了大部分的視野，只有清新的味道撲鼻而來，接下來迎接的是初秋的傍晚，月亮已經漸漸的透出，在月世界的傍晚，許多農民紛紛已經回到自己的家鄉，有些人的家鄉只在附近，而有些需要經過好幾段山勢的迂迴方能抵達家鄉，此時月世界寂靜無人聲，只有竹葉被風吹得絲絲作響，路上沒有回家路燈，只有月光與星辰引領著返回家鄉的路。

月世界的路難免錯縱複雜，有時順心而走，像是王維在《終南別業》中說的「行到水窮處，坐看雲起時」¹⁵⁸。的這種感懷，悠閒自在的行走，一直走到無路可走的地方，就坐下來休息，仰天而看雲自在的飄，就像心情也能自在且無拘束的到達每個地方，這時能避開世俗總總，心情能暫時沉澱如靜止的水一般。

作者初次到月世界觀察的時候同樣也是這種感覺，剛開始路不太熟，只好到處闖闖遊蕩，也發現一些不期而遇的景色，舉凡一些荒廢的橋與水壩，雖然事後已經忘記當初是走哪條路去的，卻難免無法忘懷當初行到路窮處，柳暗花明又一村此種驚喜感，畢生難忘。

心中保持清澈與自然相通的狀態，莊子在《應帝王》中曾提出：「汝遊心於無淡，合氣於漠，順物自然而無容私焉，而天下治」

¹⁵⁷張淑瓊，《唐詩欣賞》，（台北市：地球出版社，1990），頁49。

¹⁵⁸同上註，頁53。

¹⁵⁹此「遊心於無淡，合氣於漠」心中無名利，淡薄而清境，不帶任何成見體會純粹的自然，融天地於心中，結合自然，體會自然之美。



¹⁵⁹勞思光，《新編中國哲學史》，（台北市：三民書局股份有限公司，2004），頁 267。

第二節 表現手法

一、單純

在此創作單元上是以一個有主題方式表現月世界，以單純手法表現主題，省去主題以外多餘要素，屬於單純情境式的表現，單純，就是去蕪存菁，「單一而不複雜」¹⁶⁰，單純運用皴法描繪月世界惡地形就屬於近看而取其質感，單純以月世界奇特造型為主題，或者將時間加入情境，單純描繪晚上月世界山石等。以單純凸顯主題細節的描繪，將月世界特有皴法表現出來。

(一) 單純描繪質感〔圖 107〕



圖 107 施華堂，〈山浪〉，1989，130x97cm。¹⁶¹

施華堂單純描寫惡地形石塊堆積情形，有些石頭堆積牢固，有些則較為鬆軟易崩塌。遠景惡地形以類似荷葉皴組織肌理，近景部分在安排稜線走向後，以線條描寫垂直向下堆積狀態，最後局部敷墨塊形成極大對比反差，表現亮暗面實際情形。

¹⁶⁰周何，《國語活用字典》，（台北市：五南圖書出版股份有限公司，2008），頁 397。

¹⁶¹資料來源：台灣省立美術館編輯委員會編，施華堂繪，《施華堂的膠彩畫世界》，（台中：台灣省立美術館，1994），頁 54。

(二) 單純描繪夜月世界〔圖 108〕



圖 108 施華堂，〈奔〉，1988，92x73cm。¹⁶²

施華堂將月世界夜晚寧靜作一描繪，月世界當地顯然是沒有太多路燈，因此唯有月光的照射，才能微微看見惡地形面貌，然而施華堂運用對於月世界肌理的了解，將之肌理清楚表現出來，並且運用熟悉皴法順著山形描繪肌理，線條往左右兩邊擴展延伸，展現月世界聚集龐大量感，遠景描繪背對月光而稍微透光情形，光源分佈於山勢與天空交接處山峰位置，施華堂清楚表現夜晚月世界寧靜樣貌。

¹⁶²資料來源：台灣省立美術館編輯委員會編，施華堂繪，《施華堂的膠彩畫世界》，（台中：台灣省立美術館，1994）。頁 46。

二、量大

畫面形式中，不論將主體形態擴大，或者將份量增多，量大創作形式是畫面中描寫物體被誇張放大，產生雄偉崇敬感，尤其當物體本身擁有優美線條時，更能吸引目光成為焦點，量大與單純同為畫面元素時，會使得主體明顯且具有吸引力，但如果主體本身並非優美形態，反而會出現滑稽感，是因為凸顯不協調的搭配而產生如此現象；月世界形態經過放大後，會形成乾枯有秩序的宏偉山石，本身就獨特壯麗之地形在繪畫表現時，不但需要表現原貌所帶來的壯麗感，還必須超越且創造屬於自己筆墨的月世界山石，並且加入宏偉壯麗感。



(一) 寫山形之宏偉〔圖 109〕



圖 109 何木火，〈月光曲〉，135x70cm。¹⁶³

何木火（1958~）¹⁶⁴將月世界山體放大直逼天際，山體夾縫中透露一輪明月，為回鄉農夫指引一條道路；在宏偉山勢中，山邊透露光暈效果，產生夜月朦朧氣氛，背光處山之肌理不用濃墨反用中墨與淡墨，意在襯出月色以及崎嶇蜿蜒道路，並且山體之間散發青色，冷色調與月光暖色調對比之下讓量大山勢增加可看性，宏偉莊嚴氣勢也隨之散發。

¹⁶³資料來源：廖月霞、賴惠英編著，何木火繪，《何木火畫展》，（台中：台中縣立文化中心，1994），頁 62。

¹⁶⁴何木火（1958~），字世懷，生於台中縣大里市農家，常感於台灣名山勝水，如阿里山、梨山、高雄月世界、陽明山硫磺谷等之奇景。水墨行者何木火。瀏覽日期：2011/04/23。〈<http://www.何木火.tw/about/main.php>〉。

(二) 寫山形之形態〔圖 110〕



圖 110 蔡國偉〈山〉，90x64cm。¹⁶⁵

蔡國偉將月世界山形佔據於畫面二分之一以上，不但巨大而且宏偉，加上河川倒影微微映出月世界樣貌，主體與相映物之間起了變化，主體存在於畫中世界，但也同時存在於畫中河水世界，在畫中的月世界被夕陽斜照透著橘紅光，在河中卻黯然無光，形態也不完全，兩種不同空間並置將月世界不同樣貌做一結合呼應，為表現宏偉山形之外另一種鏡射表現手法相結合，所產生的附加價值。

¹⁶⁵資料來源：曾得標編著，蔡國偉繪，《台灣膠彩畫史流研究展》，（台中：台灣省膠彩畫協會，2005），頁 119。

三、數大

西方哲學言，數大便易成崇高，數量大表示包含數量很多，與單純呈相反意思，數大必須不雜亂無章，太過於瑣碎反而沒有重點，經過畫家精心安排組合，使得數大有秩序性才會是美的。

當視線無法鎖定或者看懂線條所帶來的效果時，數量眾多線條將是七零八落，以王蒙牛毛皴做例子，雖然王蒙將畫面幾乎填滿，每一條山石肌理都清楚畫出，但牛毛皴有順著山石造型扭轉，最後融合成質感俱佳且含有個人特色山石表現。

(一) 容山谷川林之數大〔圖 111〕



圖 111 張仲熙，〈山川多古情〉，65x135cm。¹⁶⁶

將月世界多種植被加入畫作中，並且依照植被生長方式分佈在山腳下雨水堆積處，山林顏色採對比手法，月世界山體以赭石暖色調敷之，而樹林用花青襯托山體，唯有光照射到的部分山體留白，樹林呈現淺綠色，遠景則畫出浦口延伸至後方無限遠，張仲熙將月世界種種面貌作描繪，並且安排佈局使畫面豐富不凌亂。

¹⁶⁶資料來源：張仲熙，《張仲熙水墨畫集》，（台南市：專藝印刷廣告公司）。

(二) 早晨景色之數大〔圖 112〕



圖 112 張仲熙，〈翠影薰風人草堂〉，87x252cm。¹⁶⁷

張仲熙描繪月世界田園之景色，將當地農家早晨準備工作情景繪出，包括房舍，還有當地養鴨人家，在高雄縣內門地區許多人以養鴨為業，並且有鴨母王朱一貴革命事蹟，因此內門月世界能看到許多養鴨農家；張仲熙將月世界地理、人文加入畫作中，並且將農舍安排在近景山腳邊，旁邊圍繞刺竹與惡地形做一區隔，畫面構圖經過安排，形成完整月世界面貌。

¹⁶⁷資料來源：張仲熙，《張仲熙水墨畫集》，（台南市：專藝印刷廣告公司）。

四、色彩

色彩固然是畫家營造畫面重要元素之一，前人用墨色表現山水，因為他們相信墨能分五色，用五種墨色表現中國繪畫傳統精神是一趨勢，後來西洋繪畫投入東方，水墨畫家開始注意顏色使用，並且想要使用更多顏色表現水墨畫。

顏色是能改變自然面貌素材，自然界中的顏色會受到光線影響而不斷變化，畫家則能使用固定配色以及適合的色彩對比，來彰顯畫面重要性；月世界惡地形顏色會依照陽光照色而產生不同顏色，當地植被例如竹葉也會因為時節轉換而有所不同。



(一) 色彩之色塊表達〔圖 113〕



圖 113 蕭木川，〈台東利吉〉，2001，油彩、畫布，31.5x41cm。¹⁶⁸

利吉月世界屬於台東地區特殊地形，一直從西區延伸至東區月世界惡地形，蕭木川¹⁶⁹利用色塊快速描寫月世界當下景致，用綠色堆疊成刺竹，以及用咖啡色系堆疊成惡地形，光照射部分用黃色或者土黃色堆疊於上方表層，白色部分則是月世界特別的反光，在青灰岩地形組成上，有些鹽粒參雜其中，表示在惡地形隆起前屬於海底沉積岩之證明，因此當陽光照射於月世界地表時，會因為鹽粒產生反光。

¹⁶⁸資料來源：蕭木川，《蕭木川》，（高雄：秋雨印刷股份有限公司，2005），頁 53。

¹⁶⁹蕭木川（1958~），嘉義布袋人，從是水墨創作二十餘年，以台灣鄉土景觀為主。TraNews.com。瀏覽日期：2011/04/23。〈<http://tranews.com/path:search>；蕭木川；故鄉之美~蕭木川個展。

(二) 山勢色彩之多樣性〔圖 114〕



圖 114 陳文龍，《月世界》，2001，水彩，31.5x41cm。¹⁷⁰

陳文龍運用小色塊堆疊拼組月世界色彩，色塊經過堆疊產生質感和立體感，主山以留白方式凸顯，咖啡紫作暗面色彩，並且以橘色與之融合畫出亮暗面，再以濃色塊覆蓋其上，月世界色彩在陳文龍筆下呈現多樣貌，並且加入少許寶藍色塊與天空藍色作呼應，水彩顏色多樣性代替線條皴擦，並且有如水面般反映周遭色彩，有別於月世界沉悶蒼茫之面貌。

¹⁷⁰資料來源：蘇信義編著，陳文龍繪，《陳文龍水彩個展》，(高雄：歐樂實業股份有限公司，2001)，頁 41。

五、對比

對比的技巧分為顏色對比、大小對比、濃淡對比等，對比技巧常常被拿來使用於畫作上，以增加藝術性以及可看性；一幅力求平衡平淡畫作，能使人心理平靜，但如果是以達成驚人創作為目的，活用對比手法衝擊觀賞者的視覺是必要的。月世界創作中，地形本身就充滿對比，包括山峰與山麓的高低差對比，以及山坡上稀少植被與地面豐富植被對比，還有光照形成明暗面對比，都是一種強烈視覺佔有，因此使用對比手法表現月世界之特色時，必須明確表現出來。

（一）亮暗之對比〔圖 115〕



圖 115 蔡草如，《殘冬》，1967 年，膠彩絹本，48x58.5cm。¹⁷¹

蔡草如以白灰色對比天空暗藍色，因此將月世界山石凸顯出來，主體白色中，加入一些層次作立體感，並且留下筆觸表現山石質感，讓石塊增加硬度，並且與其他畫家表現月世界區別在於，中景山勢一個平坦一個尖銳對比山形，描繪平坦面表示能有植被存在，而尖銳陡坡面則不適合植被生長情形。

¹⁷¹資料來源：國立歷史博物館編輯委員會編，蔡草如繪，《蔡草如－南瀛藝韻》，（台北市：國立歷史博物館，2004），頁 115。

(二) 山形之對比〔圖 116〕



圖 116 施華堂，〈六龜風景〉，1986，54x65cm。¹⁷²

六龜位於草山月世界以東，中間隔一座烏山，烏山高度有一千多公尺，月世界只有三百公尺左右，因此兩座山勢對比之下，顯示月世界山勢如山坡地形，而在地圖劃分上確實屬於丘陵區，此幅畫中施華堂加上一戶人家，月世界與房子對比之下，還是屬於有高度的；除了山形高度對比，也運用色彩對比出前景月世界與遠景烏山，清楚的將地形所具備之適當條件畫出成為特色。

¹⁷²資料來源：台灣省立美術館編輯委員會編，施華堂繪，《施華堂的膠彩畫世界》，（台中：台灣省立美術館，1994），頁 38。

六、日夜

以日夜創作模式為主題，是將情境設定為日初與夜晚，日初時月世界呈現煙霧瀰漫景致，有如江南山水般虛無飄渺境界，以雲煙作為主角表現方式，夜晚月世界變成寂靜空靈，除了蟲鳥叫聲、竹葉敲打絲絲微弱聲音外，沒有人車鼎沸聲音，猶如被隔絕於城市外荒涼世界，唯有被月光照射地方透露一絲溫暖。

日初、日落情境與一般所認知月世界不同處，在於焦點不再是月世界本身特殊地形，而是被轉移到情境上的安排，運用氣氛烘染，特殊地形多了優美裝飾品將之包裝再呈現。



(一) 日初表現〔圖 117〕



圖 117 何木火，〈秋詩翩翩〉，133x54cm。¹⁷³

何木火以農夫早晨牽羊放牧吃草情景為描寫對象，並且山巒中飄著薄霧，隱約描寫農夫所要走的路途飄渺崎嶇，值得注意從中景飄雲氣一直延伸至遠景這一連串精心佈局描寫早晨。

¹⁷³資料來源：廖月霞、賴惠英編著，何木火繪，《何木火畫展》，（台中：台中縣立文化中心，1995），頁 23。

(二) 夜晚表現〔圖 118〕



圖 118 何木火，〈寒月〉，133x44cm。¹⁷⁴

月光隔著雲霧照映月世界肌理表面，山頭受光處明亮且清楚展現肌理變化，濃厚雲氣導致部分肌理混合水氣暈散開；山底下山勢交疊著並且一直延伸到前景，亮暗之間錯縱交疊增加可看性，以色襯墨手法展現夜月特有之韻味。

¹⁷⁴資料來源：廖月霞、賴惠英編著，何木火繪，《何木火畫展》，（台中：台中縣立文化中心，1995），頁 61。

七、重複

重複表現方式如同加強記憶力般，不斷出現相同元素，彷彿是一種揮之不去記憶，運用重複元素需要整齊有脈絡排列原則，如文同¹⁷⁵畫墨竹，竹葉依照竹枝方向生長，有跡可循安排佈局，以至於重複編排不顯凌亂，徽宗¹⁷⁶的〈瑞鶴圖〉將十隻丹頂鶴置於汴京的宮殿上，圍繞著宮殿屋瓦並且按照固定航道飛翔，並且每隻鶴有著不同姿態，雖然重複，卻不生硬表現；月世界雖然山形類似，卻會隨著斷層以及傾斜坡度而有所改變，斷層關係造成月世界東北、西南面傾斜容易被雨水侵蝕，造成急陡坡面，位於中間地形坡度較緩接近水平面。¹⁷⁷依據地形變化描寫月世界重複山形，山形才不至於隨意排列生長，而是井然有序成列於地表。



¹⁷⁵文同（1018~1079），梓潼人。字與可，號錦江道人、笑笑先生。精詩文書畫，畫善墨竹，後來畫竹者稱為湖州派。《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 8。

¹⁷⁶徽宗（1082~1135），本名趙佶，北宋最後皇帝，擅長書畫、花鳥，並有著名瘦金書。《台北故宮博物院珍藏書畫》，（東京都：二玄社），頁 61。

¹⁷⁷方淑美，《南瀛地形誌》，（台灣：台南縣文化局出版，2004）。

(一) 重複山勢造型〔圖 119〕



圖 119 林天瑞，〈月世界〉，1968，油彩、畫布，88.5x129cm。¹⁷⁸

林天瑞¹⁷⁹以月世界特殊造型組成畫面重複元素，並且依照山勢走向一邊傾斜陡峭，另一邊緩坡分布。圖中以山谷間河流貫穿畫面中央，試圖將視點從近處帶至遠方；河岸曲折變化十分考究，河岸一側因為靠河流外邊侵蝕較為明顯，河流形成下切作用，所以一邊河岸路地會少於另外一邊，林天瑞不只在乎重複造型佈局，也考究月世界當地自然條件所帶來的變化。

¹⁷⁸資料來源：李既鳴編著，林天瑞繪，《林天瑞紀念展》，（台北：台北市立美術館，2003），頁 83。

¹⁷⁹林天瑞（1927~2003），出生於高雄縣，師承顏水龍。南畫廊。瀏覽日期：2011/04/23。〈<http://www.nan.com.tw/>〉。path：畫家；姓名；林天瑞；林天瑞。

(二) 重複山石色彩〔圖 120〕



圖 120 林天瑞，〈月世界〉，1970，油彩、夾板，38x45.5cm。¹⁸⁰

林天瑞做此幅畫時，運用重複幾何三角形排列於畫面中央，整齊排列使得造型猶如屏障般的擺設，顏色方面也使用簡單白色參雜一些黃色以及綠色，但顏色幾乎是單調重複，使得畫面須要運用肌理質感，來打破平淡，墨色運用也是如此，當墨色在畫面上過於平淡，畫家必須再安排，打破原本平淡無奇的畫面，因此，顏色運用上可以多樣反映周遭色，也能平淡柔和使用相近色，但一定要有漸層或者加入質感，方能使畫作趨向完整。

¹⁸⁰資料來源：吳守哲編著，林天瑞繪，《南方的太陽：林天瑞紀念展》，（高雄：正修科技大學藝術中心，2004），頁 59。

總結上述，月世界不論造型、色彩，都能夠是靈感來源，自然景物總是如此令作者著迷，不論是古今之人，皆都對於自然宏偉、壯闊、多變而有所讚嘆，但面對景物時畫家所需要思考的則是構圖、佈局、安排、構想，最後必須加上經驗累積，才能完成一幅作品。

因此在創作一幅畫作時，常常需要問自己構圖上還能做些什麼，才能不斷在創作中進步，除了以上所整理手法外，畫家必須常常藉著寫生面對自然，驗證創作手法正確性，以水墨皴法來說，荷葉皴不能只是照著畫譜上照本宣科，還需找到與荷葉皴相似山石肌理，對其寫生。

關於色彩方面手法，也不能主觀使用喜歡顏色在畫面上，而必須有個依據或者理論，才能下筆，以林天瑞創作過程做例子，在此幅〈月世界〉〔圖 121〕中，運用快速筆觸描寫月世界山形，並且使用塊面式上色而非平塗，顯示此幅畫作是速寫作品，透過對山川的速寫，使得對於顏色有更細緻多樣並且精確的掌控。

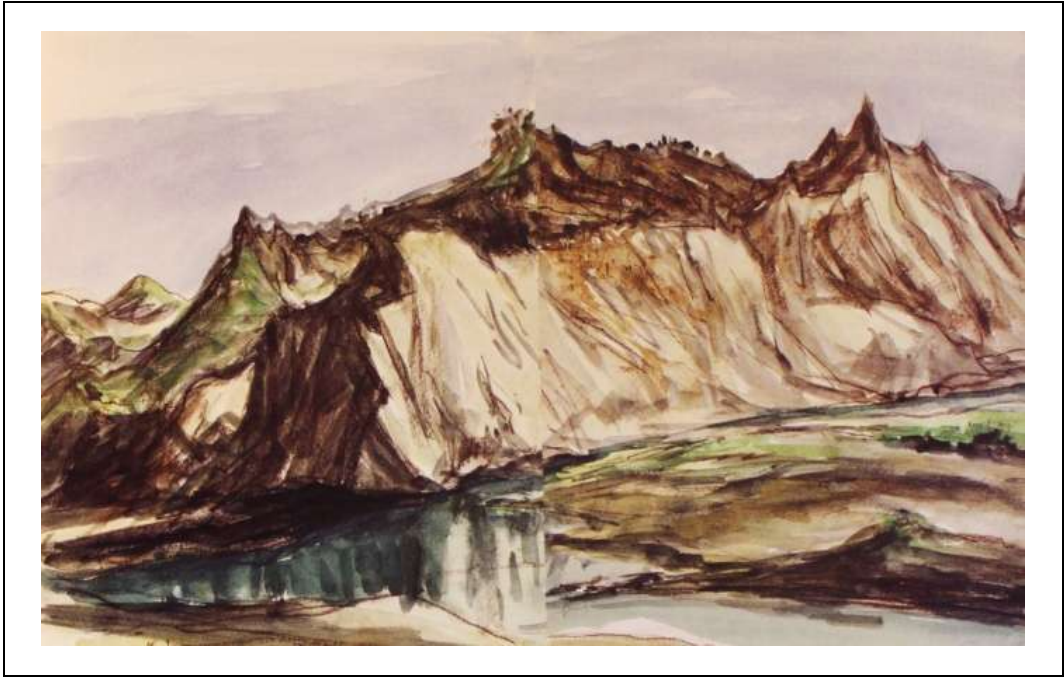


圖 121 林天瑞，〈月世界〉連作，
1975，蠟筆、水彩，31.5x41.5x2cm。¹⁸¹



¹⁸¹資料來源：李既鳴編著，林天瑞繪，《林天瑞紀念展》，（台北：台北市立美術館，2003），頁 167。

第五章

創作自述

作者表現月世界時，遠望能看到山勢煙嵐，飄渺的現象，或者看見山勢連綿，清楚的躍動於大地，近看時則看見山勢的魄力，月世界肌理的每一小塊土塊清晰可見，有硬質的有軟質的土塊豎立其上，進而整齊的排列、組合成巨大體型的山勢，因此在創作表現上，作者大部分以遠望角度描寫月世界，在主體上會增加許多月世界的肌理與客體做區隔，將月世界的質感融合山勢，作為月世界之特色，再以土坡與植被的走向作為視覺動線的布置。

色彩方面作者運用冷暖色調對筆，月世界用暖色調，而霧氣或者植被用冷色調處理，亦或是單純墨色來襯托主體色彩，主體色彩不一定會按照月世界暖色調處理，色彩上會跟著畫面環境改變顏色。

色彩的運用對於水墨來說，前人所謂以墨為主，以色為輔，原則上墨色與色彩不能同時佔據畫面，以免賓主不分為第一要點，第二要點，作者認為在宣紙上創作，不能單純用鮮豔顏色爭奇鬥艷，一定要有墨色為基底，色彩明度與白紙明度才不會過於相近而使畫面明度過高，如果是用絲絹創作，效果就與紙張不同，張伸熙運用絹創作，顏色乾淨透徹，色彩在絹與紙張上所呈現效果不同，作者在創作上也注意材料方面的使用。

作者依照創作理論依據以及手法（單純、量大、數大、色彩、

對比、日夜、重複)小節作為創作時的理論與方法，並且在了解月世界自然生態樣貌後，表現出與以往不同風格月世界。



圖 122 作者繪《晨曦》，2010，紙本設色，76x50cm

月世界夏日早晨陽光未露面，樹葉上的露珠還未消失，霧氣佈滿月世界的山坡，作者將所看到之景致做錯落式的墨色安排，運用歐豪年運用水墨方式，加入水氣軟化皴法僵硬部分，將墨塊與紙張融合更緊密，濃墨主要畫山景清晰之樣貌，淡墨則寫朦朧之感。

在水墨畫中，主體的部分需要用墨色、筆觸來強，但主體之外的部分，則需要水氣暈染，拉遠與主體的距離，與達文西所提出大氣透視法類似，唯有運用此種手法，才能將距離感作一藝術表現處理，使畫面重點強調，焦點集中處理，抑或是主體細部加強，方能使觀者遠看山勢走向，近看質感描寫，以質感表現物體真實性以及量感，不論是質重於量、量重於質，主體質感表現是表現月世界之特色要領。



圖 123 作者繪，〈蒸雲〉，2010，紙本設色，72x94cm

竹子有其強韌的生長力而聚集起來成竹林，竹子有分叢生的竹子與散生的竹子，蔴竹屬叢生竹故一叢叢有次序的排列，襯托月世界山勢，山勢方面，作者使用趙孟頫的荷葉皴畫法當作肌理，與竹子和霧氣形成軟硬筆觸對比，來描寫月世界晨間草木茂盛之情景。

筆觸對比造成畫面上軟硬筆觸調和，在所有藝術品中，平衡、調和、協調，都是在強調，如何讓此件藝術品，耐看並且發人省思，也是黃金比例為何重要之原因，所有的事物都是遵照著一定的法則、規律在運行，無論竹子或者樹葉，光照強烈的部分會比較茂盛，這是一種定律，人體也依照比例，才不至於各個器官五官，長在奇怪不對的位置上，一張作品的畫面，如果都只有強烈堅硬的筆觸，會使觀者看了心情浮躁，而柔軟的筆觸佈滿畫面，則會顯得有墨無骨，因此，畫面鬆緊必須隨著需求，而有所變化。



圖 124 作者繪，〈曉曙〉，2011，紙本設色，76x120cm

當太陽從烏山頭露面時，山底下月世界接受到斜側光照射，受光處用赭石襯墨色皴法，背光處用花青與墨色統調，以色彩互補手法將石頭之明暗向背作區分；筆觸以披麻皴描寫山之側面，山之稜線以荷葉皴描寫，與石濤〈獨步入東山〉圖中兼用兩種皴法寫山紋路肌理，通常寫披麻皴是描寫山之紋路，不是在描繪稜線的，而石濤加入荷葉皴與披麻皴作結合，運用披麻皴畫左右側之山石肌理。作者在此幅畫中是描寫日初時刻，因此以花青畫霧氣朦朧之感，試圖營造晨間朦朧之美。

晨間朦朧美在溫潤色彩，此霧氣能使景物形態變的飄渺虛無，而在這若即若離之間，讓人彷彿置身於仙境，想一探霧裡面的景色，因此景物並非直接呈現，而是經過遮掩，使得某一部分露出，多了一份想像的空間，水墨畫中的留白手法，便是以能增加觀者更多想像空間為手法，作為畫面重要的角色。



圖 125 作者繪，〈拂曉〉，2011，紙本設色，70x95cm

早晨太陽還未升起時，地平線上總會散發出微弱光芒；月世界特殊在於夏季水蒸氣旺盛，夜間冷空氣將水蒸氣凝結形成薄霧，因此當早晨太陽未出現黎明時刻，薄霧遲遲未散去，作者以淡墨染煙霧之狀，皴擦山石筆觸帶水份，配合雲霧描繪出濕潤之感；色彩方面，作者單純以墨色清晨透徹寂靜，而不以過於複雜顏色作為表現。

水墨中，是以墨為主色為輔的形式創作，所謂墨為主並非是墨與色彩用量多寡來區分，而是運用顏色使墨更明顯，凸顯作為描繪主要手法，因此在黎明時刻，能將此種現象體現，當微弱光芒從地平線射出，只有天空呈現淡淡的藍色，而景物未被陽光照射呈現剪影，大塊面積黑色將被藍色所透出，如同創作水墨山水中，色不搶墨而能醒墨，墨色為主角，並且表現墨的五色使畫面附有層次變化，以濃墨畫主體，淡墨畫客體，乾墨與濕墨皴擦作為皴法，膠墨作一畫龍點睛作用。



圖 126 作者繪，〈曙色〉，2011，紙本設色，76x141cm

月世界早晨最讓作者印象深刻地方在於雲霧飄渺時刻，曙光同時穿透雲霧，作者運用米芾米點皴畫雲霧，並且以王時敏安排雲霧飄進畫面效果，增加畫面延伸效果；而陽光剛露面斜照透出雲霧間，漸接照射於雲霧底下荊竹，色彩呈現淡藍偏紫色調，山頂端則是赭石偏紅色調，以赭石畫山頭是畫月世界常用模式，但此幅畫以山腳下偏紫藍色調與山頂暖色調混合，運用主體本身色彩對比加強在畫面明顯度，墨色以稍微濕筆重墨寫荊竹，濕筆淡墨皴山石，表現雲霧間景物的潤澤感。

濕筆所帶來的效果，會讓山石形態軟化，有如泥丘被雨水沖刷樣貌，而這也是月世界表面的樣貌，表面看似乾枯，其實是雨水沖刷的結果，因此只要有水氣，表面土質必定會軟化，就如同雨後般的樣貌，鬆軟濕潤，早晨月世界山勢形態也因此與平時不同，呈現軟質質感。



圖 127 作者繪，〈月之海〉，2009，紙本設色，126x65cm

當作者穿梭於惡地形之間時，乾枯山勢一叢接著一叢，無止盡連綿接續，就如同月球表面只有乾枯地表土坡，廣大土地了無生氣，冷清月世界代表著人力外流，受到都市化衝擊的現象；顏色以藍色表現沉寂月世界，山勢方面主要以墨色染立體感，將山石塊狀感以及聚集感作一描繪，並且經過安排，使用對比形式將濃墨與淡墨相襯，表現墨色彼此需要有所區別才能分出景物前後關係。作者在構圖上運用馬遠經營畫面形式，將景物置於畫面一角，天空部分以留白彰顯主題。

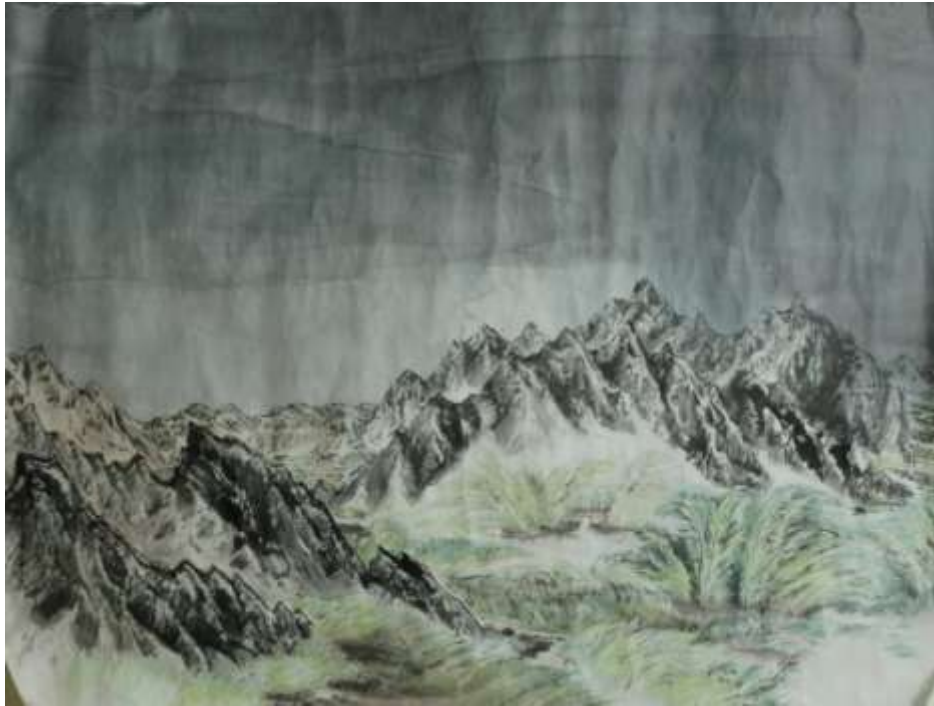


圖 128 作者繪，〈遊月世界 (一)〉，2009，紙本設色，72x95cm

此幅畫將作者遊月世界情景記錄下來，以數大描寫形式，將月世界所見之景物加入畫面中。月世界芒草、荊竹叢生，使當地面貌增添不少生機，以淺綠色和深綠色描繪植被色彩，並且山腳下安排務農人家，古厝附近荊竹起先主要為抵禦外來者，功用如圍牆一般；月世界質感用較為生硬筆觸描寫，以畫出山石堅硬鋒銳之感為目的，並且運用墨塊畫陰暗面，以此拉大與亮面對比，讓惡地形山勢冰冷尖銳。

數大是創作形式的一種，以多種入畫的景色加入畫面中，並且作有次序的排列生長，使畫面不顯雜亂而有跡可循，如畫面中紅磚瓦房子置於荊竹群之中，顯示當地居民生活環境的特色，而雜草生長於山腳下，顯示山腳下為雨水堆積處，自然形成天然灌溉作用，使得草木茂盛，當風徐徐吹過，草木頃刻之間會一面倒向同一方向，以上皆是將月世界當地全貌作一統合，再以量大手法描繪。



圖 129 作者繪，〈遊月世界（二）〉，2009，紙本設色，65x127cm

曾看過驚濤駭浪，也見識過壯觀雲海，月世界惡地形兩者特色皆兼備，山勢起伏好比浪濤流動，山勢層巒好似雲海萬變；作者畫月世界之山勢需不斷檢視，試著描繪出有變化而不呆板的樣貌，其中有戶人家身處荊竹林內，是在宏觀惡地形下加入細節變化，除此之外山勢的肌理表現用鬆散的皴法表現泥岩鬆軟滑動的現象。

層巒疊起中，高低山勢變化是需要注意的，如果齊一的山頭將會使畫面呆板，過於形式化，雖是按照水平線安排，但遠近關係將使山近處忽高遠處忽低，而不論高低起伏，全都是一個群體，就必須注意到山脈生成方式，山脈是由堆積而形成中央山脈，台灣本島就以中央山脈向左右發展，而月世界則是經過雨水沖刷中央山脈，所堆積而成的沉積岩所組成，因此在經過另一次的板塊擠壓使月世界露面並且形成，擠壓過程中，旁邊山勢較為低矮，中間被擠壓山勢將逐漸升高，以此樣貌描繪山形將會是準確的描繪方式。



圖 130 作者繪，〈橫看成嶺側成峰〉，2009，紙本設色，124x65cm

月世界山勢強烈驚人，尤其當俯仰觀之時，山之稜線尖銳使草木不生，雨滴落下時先是短暫停留於山麓，過不久雨滴聚集之後便開始由上而下沖刷月世界之粗糙表面，在侵蝕搬運效果下形成明顯尖銳山頭。作者以重複形式構圖，強調山形形態，並且運用范寬雨點皴法描繪雨滴經過堆積進而沖刷月世界青灰岩情形。

范寬雨點皴其並非全是雨點造型堆積，而是照著山脈紋理之法，作小筆觸描繪，增加質感上變化，以及細膩精確描繪紋理。



圖 131 作者繪，〈晚霞〉，2010，紙本設色，70x134cm

月世界山勢雖不高，作者卻想要用山嵐霧氣將之山勢提高；平時站在高處眺望山勢之遼闊，卻忘記假使身在此山中，便會覺得山勢顯得高聳不可攀，作者加入自己遊月世界在山中的感受，融合傍晚天空色彩將月世界影像突顯出來。此幅運用量大形式表現宏偉山勢，凸顯月世界影像，並且寫實描繪山勢肌理以及運用流暢線條，描繪傍晚月世界。

身處月世界山勢之中，發現宏偉巨大山形，將遮蔽後面景物，但唯有尖聳造型，才會使得海拔只有一百多公尺月世界看起來更為宏偉，並且高不可攀，尖銳造型就如同教堂，有一種直往天際的精神存在於建築造型中，而山勢為自然造化，但經過人主觀觀賞，總會被主觀化，對於作者來說，高聳山勢不但宏偉，而且草木不生現象如同沒有生命跡象，彷彿到了一處人煙稀少荒廢之處，因此，人會主觀賦予景物生命，但自然物本身價值，在於永不停歇循環、變化，宏偉只不過是作者主觀產生的意象。



圖 132 作者繪，〈遊月世界之三〉，2010，紙本設色，126x65cm

作者夏天遊月世界，並且於當地寫生，因此就山勢造型重複與夏日林木茂盛景像結合；山峰連綿起伏是特色之一，用線條起伏連續性強調山勢奇特的形狀，並且為了打破秩序性，佈局以聚散形式作為變化，中景以墨竹襯托前景與遠景月世界山形，前方大片留白，運用王蒙〈秋山草堂〉圖中 S 行構圖法，試圖將觀賞者導入畫中且延伸至遠景。

S 形構圖則是一種創造景深手法，從前景一直延伸至遠景，並且迂迴，距離感變得更明顯。

〈我,抓的住它〉系列作品表現作者創作歷程，所謂歷程則是一種長期歷史進程，其中紀錄著從回憶、思考、構圖、創作歷程表現。



	
<p>圖 133 作者繪，〈我,抓的住它〉系列(一)，2011，紙本設色，83x71cm</p>	<p>圖 134 作者繪，〈我,抓的住它〉系列(二)，2011，紙本設色，68x75cm</p>
<p>面對月世界照片作回憶，依照實際肌理紋路作細節描繪，有助於增加對於月世界的記憶。</p> <p>在寫實描繪肌理之下，能夠清楚描繪岩石組成的先後關係，以及群組關係，並且也能精確畫出既有印象中的月世界。</p>	<p>但記憶畢竟不能永遠被存放於腦海裡，因此漸漸從腦中消失，卻也悄悄的被內化吸收。而在這過程中，就是畫家所需要挑戰的，如何將最初的感動表現出來，而不至於自圓其說，就是要經過體會將之精神表現出來。</p>



圖 135 作者繪，〈我,抓的住它〉系列（三），2011，紙本設色，68x75cm



圖 136 作者繪，〈我,抓的住它〉系列（四），2011，紙本設色，35x31cm

記憶漸漸消失，剩下片段零星月世界樣貌，此時已經不能描繪出擁有完整細節月世界山勢，但卻已經將山勢基本結構內化，並且準備創作屬於自己風格月世界。

而風格有再現性以及表現性兩種，作者先經過再現性表現月世界之後，表現性須依賴自己本身對於描繪物的瞭解，以及主觀看法和感受，才能創造出理想中的月世界，表現性是屬於充滿藝術性的表現。

運用內化後的元素作為最小單位符號，將之符號結合重組成月世界山勢，並且賦予此幅作品時間性。此幅畫寫早晨月世界，運用風格化呈現，將之組合成山勢，在早晨月世界當中，應該要有漂亮的顏色以及霧氣，因此將之理想化後，霧氣穿梭在山勢之間，色彩運用強烈冷暖對比凸顯整張畫優美。



圖 137 作者繪，〈我,抓的住它〉系列（五），2011，紙本設色，35x31cm

圖 138 作者繪，〈我,抓的住它〉系列（六），2011，紙本設色，35x31cm

被濃縮的元素再將之組合重組，並且審視重組後的月世界山勢，是否不能再被繼續創作的可能性。此幅畫寫月世界朦朧之感，運用霧氣方式，加強岩塊群組，使岩塊不至於鬆散互不相連，在迷霧中，隱隱約約山形拉出距離感，作一主客體區分，強化主體重要性，因此在重組過後的石塊，會透過主客體之間的安排，有變化並有韻律感。

最後加入特殊技法，審視是否能與其他新技法相容，以便了解此種創作形態在未來的可能性。此幅畫寫兩間月世界。

再運用此特殊技法時，具象線條與造型已經被抽離，只有抽象墨塊於畫面上，也就是將月世界的石塊轉化成抽象表現方式，也是表現性風格的一種，適合用於氣氛營造表現上。



圖 139 作者繪，〈月夜〉，2011，紙本設色，76x52cm

晚上月世界寂靜無人，只有月光與山勢的對話還能被作者所注意，寂靜夜裡，微微月光灑落在月世界表土上，呈現淡淡光芒，作者以淡淡藍光顯示夜裡被月光照射光芒四散模樣，並且以噴槍作細緻層次兼用墨染，將晚間氣氛烘托於紙面上，皴法以荷葉皴描寫山勢肌理，再以淡墨色作染增加山石凹凸變化。

作品〈風韻〉〔圖 140〕、〈烽火〉〔圖 141〕、〔圖 142〕和〔圖 143〕，是以風、火兩個概念元素作為出發點創作，風所要傳達是以研究月世界題材時，對於描寫月世界以飄渺虛無之手法為創作

表現，以增加畫面優美效果；而火所要傳達是描寫月世界時的熱情，必須對於所要表現主題充滿熱情，專注於此一題材上創作，才會有所進展；以上為創作時作者所應該具備條件，因此用風、火兩個元素加入月世界情境中暗指創作精神，是作者對於主題作一瞭解後，所作的總結，以單純表現手法呈現所要表達概念。



圖 140 作者自繪，〈風韻〉，2011，紙本設色，93x77cm

雲霧如果沒有風的吹拂，會因為呆板而沒有變化，如馬麟所繪〈靜聽松風〉圖中松葉經過風吹送形成動態感，松葉依照同個方向搖擺，並且錯落有秩序的排列，雲霧經由風作為媒介，同樣也能產生有秩序變化，與月世界搖擺不定山勢呈現對比。



圖 141 作者自繪，〈烽火〉系列（一），2011，紙本設色，35x66cm

創作月世界需要對於該主題充滿熱情，以朱色繪出熱情光芒，從畫面中散發；月世界主體則是以浮貼方式固定於畫面中，顯示月世界影像不完美，作者認為這種殘缺邊線有種不被約束自在感，並且能被不斷延伸，沒有邊線存在便能無拘無束，自由發展創作。



圖 142 作者自繪，〈烽火〉系列（二），2011，紙本設色，17x66cm

破壞邊線手法來自於作者親自運用手撕技巧，沿著造型邊線撕開，紙與紙之間纖維會破壞原本既有線條造型，並且運用單純背景凸顯纖維，使主題加入手作的粗糙感以及無線條拘束感。



圖 143 作者自繪，〈烽火〉系列（三），2011，紙本設色，17x66cm

作者嘗試加入墨韻增加〈烽火〉系列作品變化，月世界山石被當作主角放置在劇場般畫面情境中，借以襯托出主體重要性，排列方式有別於山水近、中、遠景佈局，以排排站形式來同時呈現此次創作主角，並且擺出各種姿態於畫面中增加畫面動感效果。

以火概念為出發點月世界系列作品〈烽火〉，輪廓線條以不同於西方繪畫表現形式，從文藝復興時期達文西〈蒙娜麗莎〉將線條融合背景之中，而野獸派馬諦斯〈紅色的室內〉則是將粗黑線條作為外輪廓，框住表現物以凸顯色塊表現，然而在中國水墨畫中，從唐宋有明顯外輪廓線以及皴法侷限山勢形體樣貌，一直演變至元代倪瓚〈紫芝山房〉開始出現虛實並且較為開放線條，此虛實線條是在重點處增添較濃黑線，其他線條融入畫面山石皴法中，達到開放與限制的平衡點。作者這次以手撕破壞線條則是如同虛實線條處理法，部分是完整未加以破壞以凸顯主題之線條，和被破壞具有開放以及擴張性之線條相融合，完成〈烽火〉系列作品。

總括以上之敘述，月世界山脈創作必須要以形式作為佈局安排，再加上情境鋪陳才能華實相符呈現作品，而不能讓內容與形式有所失衡。

形質必須兼備，形式只是一種呈現作品的手法，作者需要將此形式配合畫論重新組合運用創作月世界，例如運用單純手法表現月世界特殊肌理，還需注意畫論中所指出的「畫見其大象，而不為斬刻之形」，才能避免畫面雜亂，將重點強調出來。

台南縣與高雄縣雖然呈現一大片月世界惡地形，但作者創作時，擷取月世界之特色作為元素，並且將之新元素組合成為不同於前人的皴法，因為前人皴法以描繪中國大陸山石肌理為主，與台灣各地名勝山川所需運用的皴法不同，因此研究月世界之皴法只是創作的一小部分，未來還需繼續博覽台灣各地形地貌，以創作真正屬於台灣的山川皴法，描繪台灣山勢地形之特色。

結論

本次以月世界為研究對象，從地理環境、山勢、當地所呈現氛圍，如何運用前人筆墨，以符合時代性，最後透過後設認知檢視所學習理解知識，加以運用到創作上，過程中所碰到眾多問題，需要透過不斷實驗嘗試，釐清事實，排除不必要元素，透過不斷重新審視解決問題，作者所要做的，將以保留台灣特殊地貌特色，透過新的語言將之詮釋。

在創作上所碰到問題是作者所關切的，構圖方面選擇遠眺角度或近觀描寫月世界山勢，遠眺所要表現出山勢連綿以及遠近空氣感，這其中大氣之勢與山勢配合比例須要拿捏，而近觀描寫方面須著重在筆墨用筆，皴法也必須具有準確度以描寫山勢。表現形式方面多元融合不同手法，參考對象則以近代畫家表現優異手法作一學習對象，過程中遇到相容方面問題，並不是每一種所選定的手法都適合表現月世界。

〈我，抓得住它〉系列作品是作者創作歷程，最後歸納出一種新的創作形式，在新的創作形式中包含新的符號以及新的重組技巧，以下是以分析新符號可行性來判斷未來創作使用可能〔表 4〕。

以歷代山石之礬頭作為新符號的判斷基準，從評比中瞭解未來以此符號創作時的可能性以及需要改進之處。

 <p>圖 144 「新符號」</p>	 <p>圖 145 董源〈龍宿郊民圖〉之礬頭</p>
	 <p>圖 146 吳鎮〈秋江漁影〉之礬頭</p>
	 <p>圖 147 惲壽平〈山水〉之礬頭</p>

表 4 新表現手法

新符號優點	新符號缺點
1、造型比皴法更有立體感。	1、墨韻使用不夠多。
2、能確實描繪月世界土塊。	2、整體感不明確。
3、組合後形成更多塊面。	3、無法與大多數皴法相容。
4、質感描寫較為明顯。	4、體積小容易被墨塊掩飾。
5、有明顯生長堆疊方向。	5、缺乏筆觸中點的使用。

以上優點顯示此種新符號較有立體感並且符合當地環境，缺點方面在針對入畫可能性上還需要加強，它只是一個符號，並非是筆觸，差異在於符號的獨立性較筆觸高，符號能獨立存在畫面任何地方，而皴法則須依附於山形山勢表現，資料中董源的礬頭，

以縮小畫面中的山形而繪之，影像融合度上顯然比較足夠，而作者的符號在畫面中相當突兀，與山形結合度上較低，所以以此資料作為改進依據，期望能在往後研究中找到融合符號的方向。

往後研究主題繼續以台灣特殊山勢為表現對象，在台灣苗栗地區有一處惡地形，稱為火炎山，雖然地質狀況與月世界相似，但組成以礫石居多，所要表現方式也決然不同，仍需深入研究，引用一句李可染座右銘：「以最大的功力打進去；以最大的勇氣打出來。」¹⁸²面對所要研究目標，作者將會全力盡心了解，唯有深入分析對象，才有機會突破現階段自己的程度，解決目前的困難。



¹⁸²鄭明，《現代水墨畫家探索》，（台北：雄師圖書股份有限公司，1989），頁 92。

參考書目

一、古典文獻

1. 張樹柏。《故宮藏畫精選》。台北：讀者文摘亞洲有限公司，1981。
2. 楊涵。《中國美術全集》。清代繪畫下冊。台北：錦繡出版社有限公司，1989。
3. 楊涵。《中國美術全集》。清代繪畫上冊。上海：上海人民美術出版社，1988。
4. 楊家駱。《宋人畫學論著》。第一集。台北市：世界書局，1975。
5. 《台北故宮博物院珍藏書畫》。東京都：二玄社。

二、專書

1. 方淑美。《南瀛地形誌》。台灣：台南縣文化局出版，2004。
2. 江秋玲。〈岩石與礦物圖鑑〉。《自然珍藏系列》。台北市：貓頭鷹出版社有限公司，1996。
3. 徐復觀。《中國藝術精神》。台灣：台灣學生書局，1992。
4. 陳春木。《台南地方鄉土誌》。台北市：常民文化事業有限公司，1998。
5. 張淑瓊。《唐詩欣賞》。台北市：地球出版社，1990。
6. 勞思光。《新編中國哲學史》。台北市：三民書局股份有限公司，2004。
7. 喬迅（Jonathan Hay）編著。《石濤—清初中國的繪畫與現代性》（Shitao: Painting and Modernity in Early Qing china）。黃文玲譯。石濤繪。台北市：石頭出版有限公司，2008。

8. 潘禧。〈寫景造境水墨〉。《台灣現代美術大系》。台北市：行政院文化建設委員會，2004。
9. 鄭佳韻等。《南瀛探索》。台南縣：台南縣政府，2004。
10. 鄭元春。《神奇的多用途植物圖鑑》。台北市：綠生活雜誌股份有限公司，1993。

三、圖錄

1. 王執明等。《台灣土地故事》。台灣：大地地理，2000。
2. 何恭上編著。歐豪年繪。《歐豪年彩墨畫》。台北市：藝術圖書公司，1984。
3. 東山魁夷繪。《東山魁夷》。第三卷。東京：講談社，2008。
4. 國立歷史博物館編輯委員會編。蔡草如繪。《蔡草如 - 南瀛藝韻》。台北市：國立歷史博物館，2004。
5. 黃光男。《台灣近現代水墨畫大系》。台北市：藝術家出版社，2004。
6. 葉佳雄編著。涂璨琳繪。《涂璨琳南瀛鄉情水墨畫專輯》。台南縣：台南縣立文化中心，1989。
7. 楚戈編著。歐豪年繪。《近代中國美術 - 水墨畫家歐豪年作品集》。東京都：株式會社二玄社，1982。
8. 劉芳如。《飛瀑·煙雲·黃君璧》。台北市：雄師圖書股份有限公司，1994。