

第二章 中西繪畫象徵表現與隱喻的關係

第一節 繪畫語言與形式

中國水墨畫的特色有很多。如果與西方洋繪畫對照來看，最能顯出水墨傳統特徵的，除了用水、用墨、用紙、用線 等形式上的不同外；在思想上，以「天人合一」、「詩畫相發」及「書畫同源」等觀念最為特別。

就宇宙觀而言，中國人與宇宙的關係是彼此相因，同情交感的和諧中道，中國文化以生命本體為認識對象。以為人生與宇宙合一，能了解人生即能了解宇宙。

⁹此觀念在宋明理學中表露無遺，視宇宙為生命流行的境界。

宋明理學家言及天地之性，多從「生」著眼，在傳統易學中，元亨利貞四德，乃分屬春夏秋冬之像，四德表現了春生夏長秋收冬藏之生命順序，四德乃生之序，四德之所由生，突現了生之理。程明道云：「萬物之生意最可觀，故元者善之長也。」元亨利貞，以元為生，元者生也，亨利貞則是生之展開，元即是以生統四德。朱熹云：「元亨利貞，性也。」¹⁰也就是說：「生者，性也。」

只要是生命，就具有孳生化育的功能，萬物一流轉，天地一無限，新新不停，生生無盡。黃子云說：「猶一太極也，陰陽萬物於此而生生，變化無窮矣。」¹¹因此，中國畫重視「傳神」、「神氣」與「氣韻生動」，和生生不息的宇宙觀。¹²

就思想內涵而言，中國繪畫思想的內涵主要是儒、道、佛三家思想陶鑄下形成的，重倫理生活及凝聚生命，常偏於靜態的內心生活和精神生活，其特徵為崇道德、愛自然，天地人融成一體。從道德仁義的秩序來建立宇宙的和諧。這就是

⁹ 袁金塔《中西繪畫構圖之比較》，藝風堂出版社，1987年 p.9。

¹⁰ 《朱文公文集》卷十七《元亨利貞》

¹¹ 周來祥《中國美學主潮》，山東大學出版社 1992年,p660。

¹² 袁金塔《中西繪畫構圖之比較》藝風堂出版社，1987年 p9。

儒家所說的「天人合一」，道家的「主客相融」，佛家的「靜慮，妙悟」。也就是中國的文化是「心」的文化，中國的藝術是「心」的藝術。¹³

就思想方法而言，中國文化比較上與人類生活調節中的方式相適應，故以前中國人多喜歡崇尚清靜無為，順其自然的中庸之道。¹⁴

就藝術態度而言，中國人認為藝術的最後目的，在於完成一個「人」，在於「美化人生」，把藝術融於生活中，使生活藝術化，對於從事藝術只是順情適性，其最高的境界是無所為而為的態度。¹⁵

就人與藝術之間的關係而言，中國人不管是作者或觀者，總是把「人」置於藝術之中；人與藝術是相互觀照的，和諧的。

由上觀之，因中國人有自己獨特的思想內涵，故觀察事物的方法和繪畫的表現都與西洋繪畫大異其趣，其特點為：

- 1.中國畫重「意」、「天趣」，講心性，是感性的，直覺的。
- 2.中國畫重傳神與氣韻生動，而不太注重形似。
- 3.中國畫玄學性重於科學性。
- 4.中國畫重人品。
- 5.中國畫常是詩、書、畫合一，別有特色。¹⁶
- 6.中國畫注重線條的節奏運用。

可見中國水墨繪畫語言，與文字語言具有密不可分的關聯。

藝術家在繪畫時，即是用他所學得及自我創作的繪畫語言，來翻譯自然及表達對自然的情思。畫家在畫面上所表達的繪畫記號，和記號與記號之間的「文法關係」，傳達了畫家的情志之「意」。

例如宋·郭熙的「早春圖」，用記號學的解析法，可以發現宋朝畫家在塑造自

¹³ 同上。

¹⁴ 同上。

¹⁵ 同上。

¹⁶ 同上。

家「繪畫語言」時，與對象物之間的關係是平衡的。在塑造完成的繪畫語言中，「畫家」與「對象物」是相對且均等。畫家所使用的繪畫語言一半是從「外師造化」而來；另一半則由自己的情思所提煉出來的。

南宋以後的禪畫家，打破了這種平衡，使「心源」的部分加強，而引導出元朝的新畫風。元朝特別注重「心源」的表達，極力發展「個人」繪畫語言。因此，組成「皴法」的主要「基本元素」——各式各樣的「畫法線條」——此時便成了變化創新的重要材料。此一時期的畫家如吳鎮、王蒙、倪瓚、黃公望等。

明朝在十七世紀時到達了全盛時期，一六七九年，《芥子園畫譜》首次刊行，中國繪畫最通行的「文法書」，正式出現，影響了近四百年中國繪畫的發展。芥子園繪畫語言模式，與文言文相似，充滿了各家各派的典故，該畫譜列出了許多嚴格的文法規定，限制了畫家多元探索的可能。

十七到十九世紀的中國，這一個階段的社會生活，仍以農業為主，其繪畫語言的發展及變奏方式，尚能配合時代的需要。到了二十世紀，因為「民主」及「科技」兩大新元素，對傳統的農業社會造成了前所未有的巨大衝擊，繪畫語言也不得不跟著調整求變。然而，美學思想的改變，及新知感性的產生，也需要一段相當長的過渡時期。

過渡時期的畫家如齊白石，開始用比較「白」的「文言文」用語，來描寫農業社會的日常景物，相當於文言文的淺顯化；而黃賓虹則相反，他以文言加上個人的變奏，解體了全景山水，形成了艱深的古奧風格。

畫家鄭善禧，內省固有文化，從鄉土景物和藝術傳統分別汲取泉源，並把傳統的中鋒用筆變為有表現力量的線條，另闢台灣水墨發展的新方向，這種藝術一方面承續台灣明清藝術求新求變的精神，一方面掌握了現代藝術的特質。

藝術是畫家的生命，整個繪畫的發展過程，就是畫家的心路歷程，而繪畫的特質，也就是畫家獨自存在的本質。從其畫作中，我們可以了解，藝術家曾經適當運用了各種技法，去處理特定的題材，以表達他的情思與理念。誠如西方藝術家馬蒂斯所言：「一個畫家對於他的宗旨與才能所給予的最佳解釋，乃是由他的作

品來提供。」¹⁷

近十年來，台灣社會由於教育傳播方式的重大變革，新的繪畫語言已開始逐漸成形。與西方繪畫在二十世紀所發展出來的各種技法，已經有適度的融合及溝通，產生出一種白話式的多元面向的彩墨繪畫語言。用白話式繪畫語言表現二十世紀工業社會感受的畫家，在國內有劉國松、陳其寬、袁金塔、羅青等人。

（一）劉國松(1932-)

他對傳統的變革是藉助於美國當時盛行的現代繪畫，尤其是抽象表現主義與硬邊抽象，他直接從西方的繪畫形式入手，並運用傳統的繪畫理論加以闡釋抽象主義，在形式上有新意，而在精神上銜接中國傳統、轉變成現代水墨畫的新貌。¹⁸因此，他為了追求有人文的、有個性的以及創新的藝術起見，從西方藝術裡選擇吸取創作的觀念和技巧，將他融合於他的藝術創作中。

（二）陳其寬(1996)

陳其寬的作品表現出其對於空間的探索，除了隱含著文人畫的興味之外，亦表現他對用筆、用墨及色彩的理念。一般大眾對陳先生七〇年代末期的動物系列作品頗為熟悉，陳先生在作品中創造了獨特的造形和筆墨的相應表現，簡筆寫意的小品中的圖像所具有的幽默與文藝氣息則是這系列作品的內涵。九〇年以後的作品充分發揮了空間、時間和人間意識的結合，在相互結構交錯中，一股濃厚的中國空間美學觀念顯露無遺。而這些創作表現則植基於八〇年代開始傾向以抽象符號創造表現性空間的基礎之上，這段時期，他著重在對自然現象賦予生命的詮釋。整體而言，陳先生的作品與現代藝術發展的歷程有著深厚的淵源。

陳先生的作品中充滿著人文性的空間語彙，或許由於其建築專業的背景，因此，對於空間的表現特別突出，畫面中亦特別強調平面與三度空間交互穿插的視

¹⁷ 劉文潭《中西美學與藝術評論》中央文物供應社，1983年，p.187。

¹⁸ 王德育《新世紀台灣水墨發展學術研討會論文集》

覺性效果，陳先生的繪畫作品，經常表現出一種人文的意義和內涵，在加入了某些東方的哲思和觀想之後，使得畫面的構成形成一種含蓄意涵，細膩的筆調、柔和的色彩往往彰顯東方文學或人文的特質。其所選擇的表現形式和繪畫構成，可以看出突破傳統概念的訴求，使得空間的構成隨著形式的選擇由外而內或由內而外地產生互動。¹⁹

（三）袁金塔(1951-)

展開袁金塔的繪畫旅程，早期（自然美感主義）他的畫作裡流露出濃濃的鄉土情懷，忠於他所處的環境，真誠又敏銳的感受週遭所附於的刺激，經過思考與技法，將內心悸動活生生的紀錄下來。

九〇年代國際藝壇上多媒材、裝置藝術盛行時代，袁金塔嘗試將陶版、製圖紙、拼貼技法大量運用在作品上，他以敏銳的心靈感受社會的迅速變遷，同時，意圖創新水墨與突破繪畫困境的強烈慾望，逼使他在媒材與技法的應用上，隨著資訊的快速流動對自己的作品也作了許多形式上與技法上作多元嘗試與更新。

一個畫家的內涵，其實潛藏在內心的深處，唯有透過心理分析的方式，來解讀其圖像，進入複雜的內心深處，才能了解其作品的內涵意義。

袁金塔從早期「自然美感主義」，到充滿懷舊情懷的過度期，到目前面對鄉土、乃至社會、人文變遷的關懷，從內在的自我省思逐漸擴大到台灣的政治生態，有著批判性的思考，他對政治的醜陋以及金錢政治橫行的強烈不滿，在作品換人做做看即是他對現代人活在一個動盪不安、虛偽不時的世界裡，所作的批判省思。

（四）羅青(1948-)

羅青對文人畫傳統進行考量，作為一位文學語意學的學者和詩文的作家，他探索的方向和成就與他對詩書畫之間關係研究有關。

¹⁹ 陳其寬畫展 - 德國柏林東亞美術館畫展台北預展，國立歷史博物館館長黃光男。
<http://www.nmh.gov.tw/museum/exhibic/ckchen.html>

羅青的水墨畫是對傳統文人畫“書畫同源”觀念的一種新詮釋，運用記號學，語言學中與易學所提供的方法對傳統水墨加以分析，以試圖調和傳統繪畫語言系統與畫家在二十世紀現實世界的特定時空所產生的“知感知意”強調以「更新的繪畫語言，配合新的美學思想，表現二十世紀的中國經驗」的重要性。²⁰他以詩和畫對外界事物的關係加以重新界定，他的畫裡常呈現「光線、綜合分割法」的時間性，實際上組合了兩種不同的時間概念系統，簡化東西兩類語言及圖象的符號、記號為基本單元，進行跨越時空，永無止境的語意「交錯」、「交流」之旅。²¹他畫中的另一種特點是反應現實感，對文人畫詩書畫三種語彙加以新的闡釋與並用來表現他生活的此時此地對自己生存的時空心境的一致性。

總結以上四位的特色，簡言之，劉國松、陳其寬等的新技法探索，形式主義傾向是明顯的；袁金塔、羅青二人早期的作品剛好代表了臺灣新水墨媒介語言實驗的兩個取向；媒介語言嫁接和圖式符號解構重組。而羅青的近作以現代水墨語言表達的對“現代中國”的思考和情感，袁金塔的《影像文化系列》對“虛妄的臺灣”的審視則反映了臺灣現代水墨藝術關注當代文化問題的知識份子立場。²²

由於外來文化的刺激，當今水墨畫家可行的方向，其中之一是繼續更新繪畫語言，配合新的美學思想，表現二十一世紀的新的水墨風貌。

第二節 象徵主義的繪畫語言與詮釋

壹、象徵主義(Symbolism)的由來

在繪畫上，象徵主義的產生是對印象主義(Impressionism)及辜爾貝(Courbet, 1819-1877)的寫實主義(Realism)之反動，為一項非組織嚴密的運動，並與十九世

²⁰ 羅青《水墨之美》幼獅出版，1991年。

²¹ 同上。

²² 皮道堅《兩岸現代水墨藝術比較芻議》出自《水墨·新紀元》論文集，2002年p.169。

紀後半法國詩壇的象徵主義運動有密切關係。主張畫家以視覺形象表現神秘和玄奧。

象徵主義的藝術家並未創造一種新的圖像風格，是為折衷主義者或個人主義者，畫家們關心詩意的表達、玄奧的事物或宗教的文藝，而非藝術的形式。象徵主義的作品採用表現感覺、夢境與主觀想像的情調、傳達個人主義和神秘的寓意與思想。²³

貳、象徵主義的內涵

象徵主義的繪畫要表現理念、情緒、甚至要冥想。其作品用色鮮明，採取的黑色的輪廓線也具有裝飾味，其題材遠離現實而進入幻想的境界。²⁴

雷米·德·庫爾蒙(Remy de Gourmont)在《面具書》*Livre des masques* 的前言說：「何謂象徵主義？它是文學中的個人主義、藝術裡的自由，捨棄教條式的方法，而轉向奇怪的、新的，甚至詭異的事物。」

參、象徵主義代表畫家

(一)高更(Gauguin, Paul 1848-1903)，法國人。《天使與雅各的格鬥》圖中布烈塔尼虔誠的婦女們著盛裝，剛做完禮拜，走出教堂。在畫面右側站立著一位僧侶，婦女們因目睹聽到舊約中（天使與雅各）故事中格鬥的幻影，遂木然佇足。這幅畫又名《宣示後的幻覺》，高更用強烈對比的色彩，以及明顯輪廓的設色方式，明確的把握他豐富的想像與立即敏銳的洞察力。他對色彩的選擇，不僅表現繪畫的效果，併攫取象徵的意義，遠處圍繞著幻影的強烈的紅色色調，卓越的表達出拂曉時雅各在天國捕捉敵人的真實性，可說是一種格鬥的象徵色彩²⁵。

²³ 何政廣著《歐美現代美術》藝術出版社，1968年，p35。

²⁴ 《西洋美術史綱要》李長俊著，雄獅圖書股份有限公司，1980,p120。

²⁵ 周月坡著《世界名畫全集5》光復書局，1977年，P97。

(二)貝特朗·讓·魯東(Bertrand Jean Redon 1840-1916)法國人《獨眼巨人》，眼睛是魯東的繪畫或素描的題材：那或張閉的眼睛，審視著外部世界的神秘景觀，即人類的內心世界。我們可以魯東這幅畫的兩個重點：一個是獨眼巨人恐怖的形象；另一個則是溫柔的女性形象，她圈臥在岩石上，周圍鮮花簇擁著，將她襯托出好似花中花。從這個女性形象的色彩和光的表現上，暗示出一個魯東誕生。魯東對於自己的內心所感，不僅以畫作內容，而且又以色彩來隱喻他的內心世界。

第三節 表現主義的繪畫語言與詮釋

壹、表現主義(Expressionism; Expressionist)的由來

表現主義是二十世紀初歐洲（主要在德國）的文藝運動，它的起始可追溯到1880年左右，一直到了1905年以後才為人們所注目，之後在1911年德國《狂飆》雜誌首次使用表現主義來稱呼柏林的前衛派作家，才被廣泛使用。

表現主義是從印象派演變和發展出來的，它反對印象派忠實地描繪現實的畫法。而利用線條及色彩之誇張與曲扭來達到更大的激情之表現為目的。²⁶

此派繪畫運動是由兩個青年團體分別展開的，他們分別是「橋」派及「青騎士」派。「橋」派(Die Brucke)是1905年由克爾赫那(Kirchner)等年輕畫家，在德國德勒斯登(Dresden)創立的團體。這幾位創始者是德勒斯登工業大學的學生，受到梵谷、孟克等畫家的影響，強調個性，及對於生命的熱情而赤裸的表現。尤其是激情的表現，用明亮與黑暗的對比色，大膽的粗線條及筆觸，以及誇張而曲扭的造形，來宣洩內心的感受。例如早期大半畫風景和裸體，用寫生直接抒發感情。橋派雖於1913年因內部意見不一而解體，但對德國表現主義運動起了重要的推進作用。

²⁶ 李長俊著《西洋美術史綱要》，雄獅圖書有限公司，1980年，p.120。

「青騎士」派(Blue Reiter)則是在 1911 年創立的藝術團體，在表現主義的發展過程中扮演很重要的角色。其最重要的人物為康丁斯基·瓦西利(Kandinsky, Vassily Wassily, 1866-1944)、雅夫楞斯基·亞歷克謝·范(Jawlensky, Alexei Von, 1864-1917)、和馬爾克·弗蘭茲(Marc, Franz, 1880-1916)。青騎士藝術家們都宣傳非理性的、超脫現實生活的純藝術。

貳、表現主義的內涵

表現主義主要是藝術家反映(現代)社會危機的心理，這種藝術態度所含蘊的是一種個人破碎化的傾向：畫家從對「孤獨」的充分自覺而達到一種自我否定和自我蔑視的境界。孤寂、禁忌、悲觀和病態的狂熱，是表現主義的精神特性。²⁷

參、表現主義代表畫家

一、孟克(E.Munch, 1863-1944)挪威人

他的畫中表達人類心靈的各種狀況，因而，他的畫有疾病、死亡、絕望等主題出現。在他有名的作品《吶喊》(The Scream)中，主要人物所感受到的恐懼乃是透過天空紅與綠的顏色，對比的曲線與直線，及簡化的人體來表達，當中人體的曲線幾乎與景物合而為一。

他的作品對橋派的藝術家，尤其是克爾赫那·恩斯特·魯德維(Kirchner, Ernst Ludwig, 1880-1938)，有極深的影響。大致說來孟克在 1909 年之後的風景畫風和關於日常生活的畫增多，而透澈洞察人類心靈的作品則大幅度減少，這是因為孟克得了神經衰弱症以後，因為找尋到前所未有的寧靜心靈，其作品的處理方式也跟著趨向樂觀且更具普遍性。

二、康丁斯基(Wassily Kandinsky, 1866-1944)

俄國畫家。是表現主義的創始者之一，他的著作對二十世紀的藝術有著重大

²⁷ 李長俊《西洋美術史綱要》p.137。

的影響。在 1900 到 1910 年這段期間，他四處旅遊，在巴黎接觸了新印象派及野獸派的畫家，此時，康丁斯基開始對純粹的顏色有了新的概念。

康丁斯基的作品在 1920 年之後有很重大的改變，由早期的浪漫式幻想轉為幾何圖形的構圖，在他死前的最後十年，他更融合了他早期直覺式的畫風，和後期的幾何形風格，成為一種新的畫風。

第四節 超現實主義的繪畫語言與詮釋

壹、超現實主義(surrealism)的由來

第一次世界大戰以後在法國興起的社會思潮和藝術運動，影響遍及歐洲各國，涉及文學、美術、戲劇、音樂等各個領域。本質上，它是由達達衍生出來的。它從達達主義中吸收了反傳統和自動性創作的觀念，但克服了達達主義否定一切的致命弱點，有比較肯定的信念和綱領，使其本身變得更肯定、更積極，也更凝聚性的藝術運動，在兩次世界大戰期間流行最廣。

深受弗洛伊德潛意識理論的影響，把現實觀念與本能、潛意識和夢的經驗相揉合，以達到一種絕對的和超現實的情境。這種不受理性和道德觀念束縛的美學觀念，促使藝術家們用不同手法來表現原始的衝動和自由意象的釋放。

新的美學觀念是「令人驚訝的才是美」、「藝術就是驚奇」。

貳、超現實主義的內涵

佛洛伊德的學說認為，人們的真正思想、面目是隱藏在潛意識及夢裡的。因此超現實派的藝術家認為，藝術家的工作就是要透過作品來呈現無意識的世界。用一種奇幻的宇宙來取代現實，用一種夢般非邏輯的程序來調劑現實，創造一個超越的現實。

超現實主義者採用下列各種技法：

- 一、自動性記述法(Automatism)：排除合理性的有意安排，完全由「任意」與「偶然」來達成記述的任務。
- 二、現成物體(Object)：這是沿用杜象所發明的「物體藝術」之觀念。
- 三、黏貼法(Collage)：這個技法最初見於綜合的立體派，而在超現實主義裡再度活躍起來。
- 四、磨擦法(frottage)：由愛倫斯特(Max Ernst, 1881-)所發明，用以求得暗示性的意象及肌理的趣味。
- 五、騰印法(decalmamia)：也是在於追求意外的趣味及意象的暗示性。²⁸

參、超現實代表畫家

- 一、達利(Salvador Dali 1904-1989)：西班牙畫家。他是超現實派當中，最引起爭論，也是學院派的技巧最熟練、最多模仿者的畫家。他是 1924 年，經過立體派、未來派和形上學派的繪畫之後，才加入超現實派。
- 二、米羅(Joan Miro, 1893-1984)在 1923 年前後加入超現實運動。他的代表作品不能算是正統的超現實主義，是介於超現實、象徵、抽象及構成多風格之間。
- 三、基里哥(Chirico, Giorgio de' 1888-?)義大利畫家，他是以所謂的「形而上的繪畫」(Pittura metaisica)來把握夢的神秘氣氛，以極端安靜而不合理的透視來呈現不安的感傷性。對於超現實的繪畫頗有影響。
- 四、馬格利特·雷內(Magritte, Ren'e, 1908-1967)：比利時畫家，他走的路線是以一種更加細心安排的，不相干事物並置的手法，以造成突兀和荒謬的感覺。²⁹

第五節 抽象與具象

抽象(abstract)是從具體的事物中，單單選擇出它們所具有的某一特質，加以

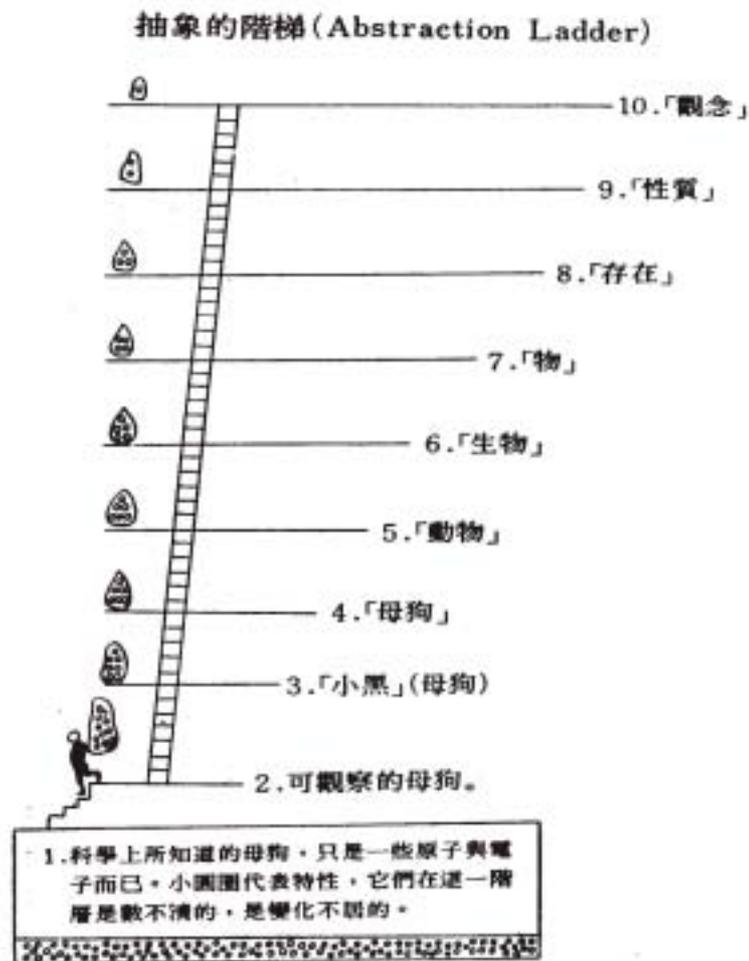
²⁸ 李長俊《西洋美術史綱要》，雄獅圖書股份有限公司，1980,p.145-146。

²⁹ 李長俊著，同上註。

孤立，再把對這一性質所有的經驗、知識，加以推廣運用到具相同性質的其他事物之上。因此它是一種選擇動作，而這個動作只是我們的「思考行為」而已，是「想」的事情，是「掛空」的。例如「紅花」單獨抽出「紅」這一性質，此即謂之「抽象」。經過抽象的事物性質，是可與任何具體事物「共相」的，而且具有普遍性，例如「紅的」一詞，不僅可形容紙、布、花，更可用來形容一切具有「紅」這一性質的事物。³⁰所以抽象的作用即在找出具體事物的義理，而使其具有普遍性。具有普遍性，使用起來就方便多了，例如杯子的種類千百種，每造一個就要用一新字代表，如此下去，將要有無窮的字來代表。最簡便的方法莫過於找一個具普遍性的名詞來代表，於是採用了「杯子」一詞。新的語詞就是由於這種需要而產生的，當有了杯子一詞，就可以討論現在以及未來一切的杯子，豈不方便得多。至於抽象的過程，是如何呢？下圖³¹是說一具體事物在抽象的階梯上(abstraction Ladder)逐步向正爬的經過。可知往上爬則只為「存在」、「性質」、「觀念」等抽象詞語了。繪畫也是如此。

³⁰ 戴華山著《語意學》華欣學術叢書，1984, p144。

³¹ 戴華山著《語意學》華欣學術叢書，1984年，p.147。



繪畫形式可分為 (一) 近似自然及人造形象的具象, (二) 與自然及人造形象無關的抽象, (三) 介乎兩者之間的具象之抽象理念。

近似自然與人造形象的繪畫, 在世界上經過幾千年的發展, 形成了兩大主流系統: 一是從希臘羅馬代代相傳下來的西畫傳統; 另一則是從中國本土生成, 發展而成的水墨畫系統。

至於與自然形象無關的繪畫, 在這兩大系統中, 雖偶有呈現, 但一直要到二十世紀, 這種繪畫形式才在西歐發展出來。

近似自然與人造形象的繪畫, 稱之謂具象繪畫, 在東西兩大主流中, 各有其

運作及發展的規律，法則之嚴密，有如語言中的文法，稱之為繪畫語言：其發展與文字語言，及文字語言背後的思考模式，有密切的關係。同樣的，非自然形象的繪畫，稱之謂抽象繪畫，在歐美畫壇短短幾十年的努力下，也慢慢形成了一種抽象繪畫語言系統。

西方抽象繪畫始於一九一一年左右，俄國的康定斯基、馬勒維奇及荷蘭的蒙德里安，在這方面做過大膽的探索；這是二十世紀反歐洲模擬自然之傳統，所產生的繪畫風格。共同的特色在於揚棄傳統藝術的功能。至於「純粹抽象」，是指完全放逐自然外貌，而以色彩、線條等最基本的媒介來表達的作品。不過「抽象繪畫」一詞，也有其不妥之處，累諾、賽雷說：「吾人不能在自然中發現純粹『美學之美』之形式，然後將之抽象化。抽象圖畫，是由藝術家創造了之後，再加諸於自然身上的。一般人之所以反對抽象繪畫，是因為抽象畫干擾且改變了自然。」他們繼續申論道：「自然現象界包含了許多偶然及錯亂的素質，而藝術家則想以他的作品，把某種程度的秩序及和諧，加諸於自然身上。如果藝術家只是稍稍改變自然的題材，畫出來的結果，也與自然本身十分類似的話，我們可稱為寫實藝術。要是藝術家完全以自己所認為的『秩序』及『和諧』為主，而不計較自然外型之掌握，那就成了一般人所說的抽象了。

由以上說明可知，「抽象繪畫」是藝術家所創造的一種人工記號系統，因為產生的過程較個人化，主觀化，因無具體符號，故不易被一般人所接受或瞭解。³²

西方第一代的抽象畫家，從自然或人工物品或人為符號中汲取養分；第二代的抽象畫家，則有機會從第一代的抽象畫中汲取記號資源。如此代代相傳，抽象畫本身也形成了一種有範圍及傳承的系統。³³

西方學者自一九六五年起，以圖象學的觀點來研究抽象繪畫的記號系統。康丁斯基（1886-1944）從心理學出發：希望把彩色音樂與人類心理學中的潛意識系

³² 羅青著，《水墨之美》，幼獅文化事業公司，1991,p195。

³³ 羅青著《水墨之美》，幼獅文化事業公司，1991年,p.196-197。

統結合起來。其表現手法十分感性，而繪畫形成的過程則非常理性。「抽象表現主義」、「神秘主義」、「中國書法」及「禪學藝術」皆有相當的關聯。

蒙德里安(1872-1944)則研究線條及純粹顏色的構成及設計問題，與「立體主義」設計有密切的關係。

與此派相遇的是馬勒維奇(K. Malevich)的「終極藝術」絕對主義(Suprematism)。馬氏早期受「立體主義」及「射線主義」(Rayonism)的影響，後來主張以絕對的幾何圖形來表任何事物及感受。他的代表作是一九一八年的「絕對的構圖：白色上的白色」。一九六〇年代，反對「抽象表現主義」的「極簡主義者」(Minimal Artist)，及硬邊藝術家，其來源便是這一派。

西方抽象繪畫形成的原因也與下列學術發展有密切的關係：

1. 哲學的思辯傳統與方法學。例如對形上學的重視，抽象思維發達，追求語言與邏輯思考有很大的關係。

2. 科學知識的發展，如心理學、光學、精神分析學等，及分類方法學的興起，如生物學、社會學等。

3. 人文科學與其他科學不斷的相互激盪。例如文學終究因應時代而產生了寫實主義、自然主義、意識派、純詩運動、意象派 等等，美術則由印象派一直到抽象派，都有其必然的社會文化條件。當時法國的純詩運動，便與純粹繪畫的主張，相互呼應，相互激盪。各種人為表意符號系統，不斷的彼此交流。

例如美國抽象大師帕洛克(Pollock, Jackson, 1912-56)的「抽象表現主義」與時代及美學的關係，便可歸納成下列數點來說明：1、反映二次大戰後因原子彈而產生的「截斷時間觀」，2、反映弗洛伊德把人格分解後的心靈幽深面，3、反映爵士音樂的即興演奏，4、反映文學上「新批評學派」的理體中心主義，5、反映美國政治上的一元封閉式的圍堵政策，6、反映缺乏歷史感的現代科技文明。凡此種種，都是紐約畫派抽象表現主義出現的原因。³⁴

³⁴ 同上註。

抽象畫家依賴什麼來表達上述的內容呢？如果抽象記號能夠形成一種語言的話，美國藝術家史家莫道夫(S.H.Madoff)的研究，抽象畫筆觸的快慢與時間及人生觀有關，色彩及色彩在畫面上先後的次序，則與空間與心理學有關；兩者相合，則全在探討空間本身；至於製造「空間」的「筆觸與彩色之間的次序」，則成了「畫家所要表達的意義」的「暗喻」。筆觸快速，彩色多樣的，是帕洛克(Pollock, Jackson)；筆觸緩慢彩色單一的，是羅斯克(MoRothko)；一動一靜，一感性，一理性，形成鮮明的對照。而不論是感性或理性，他們的繪畫都是從非常理性的思考中發展出來的。通過理性的思考，畫家都覺得應該只依直覺來作畫，才會潑出、滴出或溢出一大塊一大塊的彩色與線條來。

抽象繪畫的語言自有其弔詭性。其語言，在個人方面是一個封閉性的密碼組合，而表現出來的圖式或彩色，則又容許觀賞者做各種不同的詮釋或感受。

從抽象畫家間「並時關係」與「貫時關係」(Synchronic and diachronic)來看，畫家作品與作品之間，形成一個很大的封閉系統，這個系統要求觀者以「開放」或「無我」的態度去「欣賞」或「進入」該系統的「文法」之內，去尋求「意義」或「非意義」。因此，「抽象繪畫」與抽象畫家「所要表達的」，形成了一種暗喻關係。這種關係有時需要有文字的理論來說明或疏通，其意義方得完全的顯彰。而抽象繪畫的價值判斷，也必須通過上述步驟，方能完成。³⁵

中國自古以來即有著極為豐富的繪畫理論，更具有「文學性」、「哲學性」、「精神性」、「觀念性」、「抽象性」。中國數千年繪畫所描寫之題材，並無太大差異與變革，如「山水」、「松竹梅」、「花鳥魚蟲」、「仕女」、「老翁」等等，而追求的則是純粹的繪畫因素和精神因素；如「筆墨功力」、「畫格」、「境界」、「神韻」等等。³⁶中國傳統繪畫中的文人畫正是包含了以上的特色，故有人認為「文人畫」是中國的抽象畫。如果和西洋繪畫比較，文人畫在形式上約當印象主義與野獸主義之間。

³⁵ 羅青著《水墨之美》，幼獅文化事業公司，1991年

³⁶ 龐均《油畫技法創新論》，藝術家出版社，2001年 p.19。

但在思想上則和浪漫主義相近，具有濃厚的文學意味。³⁷然而文人畫作品優劣各異，不能一概而論，其中優秀者是把握了具象與抽象的契合的。八大山人正是傳統畫家中進入抽象美領域最深遠的探索者。其憑黑白墨趣、憑線的動蕩，透露了內心的不寧與哀思。他在具象中追求不定型，竭力表達「流逝」之感，他的石頭往往頭重腳輕、即將滾去。他筆下的瓜也放不穩，淺色橢圓的瓜上伏一隻黑色橢圓的鳥，再憑瓜蒂與鳥眼的配合，構成了太極圖案式的抽象美。³⁸

文人的畫，講求寄託，尋找象徵，把文學的特質，注入繪畫之中。詩家求「言外之意」、「弦外之音」，於是在畫中也開始追求畫外之意，筆外之調。文人的思想中，有儒家的入世思想；和老莊的出世思想。畫家在畫中刻意假托，含蓄寫意，其基本的態度是儒家的，其最終目的是報效國家，以宏大志；然而，一旦仕途多艱，官場失意，則退求遁隱、潛心老莊，縱情於藝術與文學。

老莊思想，重內在的追求，少外形的束縛；「得魚忘筌」、「得意忘言」等，都是老莊思想中的重要素質。因此文人畫常主張捨外形而求精神。³⁹

宋朝的歐陽修認為：「古畫畫意不畫形」；⁴⁰黃伯思提出了「得意忘象」；⁴¹蘇軾則說：「論畫以形似，見與兒童鄰」；倪瓚主張：「畫者，『不求形式』，但求『寫胸中逸氣』」，他曾表示欣賞那種「草草而成」，「有出塵之格」而又「意態畢備」、「庶幾自然」的所謂「逸品」⁴²。

這些觀念正是老莊思想的發揚。於是逸筆草草皆成了後來文人畫家追求的目標。而文人畫家所主張的「似與不似之間」的關係其實就是具像與抽象之間的關

³⁷ 陳朝平《藝術概論》，五南圖書出版公司，2000年p.183。

³⁸ 吳冠中《要藝術不要命》，遠行出版事業公司，1990年p.148。

³⁹ 羅青《水墨之美》，幼獅文化事業公司，p25-26。

⁴⁰ 郭因《中國古典繪美學》，丹青圖書公司，1986年p.44。

⁴¹ 同上註。

⁴² 同上註。

係。這正是中國繪畫法理之精華。⁴³其主張充滿了儒家的「中庸精神」，可見文人畫並沒有走入純粹抽象的道路。

道家的說法除了受儒家老莊的影響之外，禪宗在文人畫的發展上，亦佔重要地位。禪宗講求直觀頓悟，與老莊的思想十分接近，很容易為文人所接受。

道家認為「道在屎溺」道不可執意去求，要順性求之。於是，在此觀念影響下，出現了許多以畫做為求道手段的和尚畫家，注重「即興」的效果，把潑墨及大寫意的技法發展至另一高峰。不過，真正把深厚的內涵及禪家的理論注入潑墨技法中的，則是宋元以來的方外畫家及文人畫家，如玉澗、牧谿、方方壺等。他們得神忘形得意忘言，在潑墨寫意中，讓自己的領悟與體會，得到了最佳的表現。⁴⁴正如同陳雨島所形容「在那半自動運行的戲劇性的筆畫旋律之中，隱現一股生命之喜悅，那是畫家心緒的飛揚；好比惠風下的碧潭魚躍；秋晴草原上的馬嘶；深林裡彈琴復長嘯——只能自怡。而不能作公開表演。中國文人墨戲之作的動機，原出於無為，當畫家在物我兩忘，離形去智之下，既不能自問出處，亦不自拘形跡。而只耽於自證、自傳，聊求自我、自達而已。」⁴⁵

這種「自我表現」的特徵，其靈動的來源是下意識，它由心靈直接引發，潑墨不滯於手，不礙於心，不知然而然。

如石濤說的「運墨已成，操筆如無為」⁴⁶純屬個人生命之內在精神活動的表露。由此可見東西方的抽象理念在內在精神上是相通與共鳴的。

由上述可知，這種不求「形似」的追求在我國繪畫史上，由來已久，有大量佳作。近代，它又成了西方現代畫派畫家們夢寐以求的境界，並將之推演到極端，達到廢「形」而求「神」的地步。

民國以來有一些畫家，主張進一步發揮潑墨的精神，在純粹表現或抽象繪畫

⁴³ 龐均《油畫技法創新論》，藝術家出版社，2001年，p.21。

⁴⁴ 羅青《水墨之美》，幼獅文化事業公司，1991年，p.26-27。

⁴⁵ 參見陳雨島《寫意畫本質與精神》。

⁴⁶ 《石濤畫語錄·脫俗章》。

的道路上，追求即興悟道效果。例如：趙無極、朱德群、趙春翔、陳其寬、劉國松等人。

趙無極在歐洲重新發現了“中國”。他對中國哲學所特有的天人合一，虛靜忘我的精神意境，作了一個似乎西方式的詮釋。建築大師貝聿銘在趙無極紐約畫展的前言中寫道：“我覺得他的油畫和石版畫十分迷人，使我同時想起克利繪畫的神秘和倪瓚山水的簡練，我可以毫不誇張地說，趙無極是歐洲畫壇當今最偉大的藝術家之一。

他的畫脫離了所有固定的形象，混同了所有視覺的界限，給予你萬物原初的混沌、永恆的沉靜。如同我們古老的書法，是心靈深處的波瀾，心靈之音樂，是象，象外之象。虛無玄遠，讓你感覺著自己生命即時即刻的流動，呵護你潛意識中所有的渴望、激情或沉思。

趙無極的畫將中國的宇宙觀表現了出來，令全世界沈醉。⁴⁷

朱德群用新的創作方式替代了傳統的流露和表達之後，他所有的作品是一片生成於自然的色彩和形式的領域，他的思緒和不可預見的靈感自由馳聘。在這片開放的領域裡，空氣、光、風、霧、植物的潮濕、溪流蒸汽、水波的漣漪，都被大手筆的、豐富的表現出來了，這不但是風景，而且是還是賦予他靈感之現象的擴張。

朱德群描繪了一個存在於他作品中的世界，一個想像的世界，但又不失為一個真實的世界。因為這一切都是在他生命中多次被證實的情感，是他對中國的深深記憶，隨著時光的流逝，這些印象成為了他記憶中的空間，他重逢這片記憶中的故土，對他的心跡和跳動的思維十分吻合。由於他的作品不是當場創作，那麼這些作品的自發性、自由性和擴張性，並非是單純情感的衝動；如果一開始在畫布上有情感衝動，那麼之後則是經過反覆考慮，控制導向。

他的繪畫是一種自然的流露，顫動的、熱烈的，他不在乎那些定理、法則、

⁴⁷ <http://www.chinaprints.com/angart/index.htm>

視覺上的界限，或是各種標誌，他的繪畫是一個抒情的奉獻。

由於他意識的學養在他繪事工作裡的「源始性」，所以把它引導到國際性的某種研究並予以發展。這種研究是聯繫于抒情的抽象概念(abstraction lyrique)，由於其意義涉及到人與宇宙間的關係，我們可用簡縮的術語稱之為抽象風景畫派(Paysagisme abstract)。

朱德群果敢的善用西方繪畫中豐富的色彩，他對物質本身有很敏銳的感覺，按照中國傳統繪畫，書法與繪畫都是很富詩意的巧妙地運用在一起，他具有這些繪畫經驗，以致完全主宰其繪畫技巧。

朱德群的畫不是「影像」，但是他能使人喚起，尤其能激發起人們的「影像」，就如同一個噴射不停的泉源，在一貫的常態中，卻是變換無窮盡。觀眾並不是不了解為什麼有某些人的作品會在眼前瞬間逝去，這便是因為他已經一眼把畫看完了，把它的涵意全部看完了，因為這些內涵太關閉在自己的意願中，于溝通的開口處太怯懦，只要有人來細看，它就會慘白的，只能反覆的聲音愈來愈小的在那裡重複，直到緘默，變成一個空的虛飾，這正是具有堅強意志的詩人朱德群真正避免的；他的繪畫不是關閉的。

朱德群用令人心服的線條從不精確中畫出性格來，使幻想變成完美無缺、很驚奇的是在他的畫面上沒有西方線條的透視，而從遠處看主題，出現好幾個定點，相疊重替換著，配置在不同的階度的平面上。實際上，在西方，唯一使朱德群所感動的是林布蘭特的光線與陰影的對比處理，此仍純屬來自大自然中直接的觀察，用中國墨水畫下簡稿，已經表現出空間與光線。⁴⁸

在趙春翔一生的作品中，可看到許多在思想方面的語彙，當然他也畫了許多花鳥、游魚與群鳥，但那只是他個人內心深處，對周遭感情的流露與渲洩而已。趙春翔真正重要作品是出現在八〇年代以後，那時他已經是個滿臉風霜的七十歲老人，大半生所累積而來的經驗與智慧，早已濃縮進腦海中，因此在畫面處理上

⁴⁸ <http://www.chinaprints.com.angelart/index.htm>

更是游刃有餘、隨心所欲，不只是畫面倍見圓熟，並思考出阻隔式的空間處理法。這種處理法，為藝術界開啟了一種全新的空間觀念。

八〇年代以後，在趙春翔的作品中，常出現一些與畫面看來毫無關聯的幾何圖形，以強而有力的色彩，凸顯在畫面上，乍看之下，這些圖形出現得既唐突又不可思議，然而，這卻是春翔窮半生的歲月，對東西方藝術哲理及理論的研究與整合後，所衍生出來的一種共存性視覺與思想的空間觀念。其實，這些在視覺上看似有形，但在意識上卻不該存在的幾何圖形。其動機是要在畫面上作出一種隔離性的視覺效果，這是為了避免因畫面的主題或物像的具象性，而使觀賞者的視覺和思想，被畫面的主題所定型。因為他了解到，作品直訴性的表達方式，往往會造成思維的空洞化，所以他經過多年的思考與嘗試後，這種突破性的幾何圖案，以及後來的一種具東方色彩的圖騰（蠟燭），便一再在他作品中出現了。這些幾何圖形，其實是在扮演著一個作品與視覺之間所產生互動的一種透視性橋樑，這些橋樑雖然是曖昧而不直接，但因為它的存在，才能有效的把觀賞者帶入那隱藏在圖形背後創作者的心靈世界，也因為如此，觀賞者才能徹底的感受到創作者所構成這作品的感情動機，結構與邏輯的動力所在。⁴⁹細觀，則其間或竹或蓮、或魚或鳥、或太極或八卦，時而細描線條如蘭葉、時而游若蠶絲擬垂揚，雜亂中隱現著清節的竹葉、濃墨中綻放著鮮潔的荷花，其他又如葫蘆、絲瓜、蓮藕...等等，這些傳統國畫中常見的語彙，蘊含著中國民族千年傳衍的文化意涵，一度因代代相襲而喪失其精神動力，如今卻在趙春翔創生的構圖型式與畫面秩序中，重新賦予了新的生機和意義。

在傳統的語彙外，趙春翔也加入某些現代的繪畫語言，幾何型式如圖點、不規則四邊形，或三角形等，不定形者如潑洒、流洩、噴點與螺旋紋...，這些和傳統語彙絕異其趣的形式，披著鮮麗的色彩，跳脫在畫面之上，與那個水墨構成的世界，形成一種既疏離又一體，既排斥又諧和的特殊視覺效果；這種手法，造就

⁴⁹ <http://www.awker.com/chang/chinart/four/writer/sp.htm/>

了畫面的動感，也增加了畫面的深度。⁵⁰

故可謂以傳統語彙的重新組合，賦予現代新穎的意義在趙春翔的作品中，乍見或為其螢光鮮亮的色彩所驚艷。

從在中國繪畫發展史來看，幾千年來「以人為本」的藝術創作並不多見，大都只侷限在山水花鳥的雕蟲小技上，或潑、或灑、或暈、或皴法...等等技巧上作變化，真正刻劃人性，只有「八大」。「八大」的作品，最擅長把人性當中的冷酷、無情、貪婪、勾心鬥角的一面，刻劃入微，人被唾棄後的惶恐無依，遭蹂躪後的內心掙扎與痛苦，都有淋漓盡致的刻劃與闡述。他是一位充滿人性的藝術家。趙春翔也有類似「八大」的苦難與掙扎，在創作認知上，他也有意無意地展露了人道關懷，這種「以人為本」的創作本質，稱他為近代「人本畫家」，當不為過。⁵¹

由於許多條件的限制，目前我們評估抽象畫，只能停留在基本文法的運用階段，諸如用色的先後對比及秩序、筆觸的快、慢、斷、續，以及兩者結合後的構成，是否均衡有力。其創造出來的「平面感」與「深度感」，是否融合無間。畫的標題與畫本身之間的隱喻關係是否貼切。

抽象畫共有的問題是（一）「抽象記號」與心中「情思」之間的關係，是否要用標題來做橋樑？如果必要，則標題運用的原則為何？（二）畫者有無雄心建立自己抽象記號的語言世界，如果有，那他所建立的語言體系與他所處的時代應該有什麼關係？（三）畫者對中國上一代抽象畫家所發展出來的「語言系統」（先假涉有這個事實）有何看法？或繼承發展，或完全揚棄，皆應該以理性的態度來面對，不可逃避不理。

抽象繪畫是一種「橫的移植」的藝術，要在中國的土壤生根，還要看藝術家的恆心與耐力。

關於中國文人畫美學傳統中，空靈、簡約兩個範疇，陶東風先生曾作了較科

⁵⁰ 蕭瓊瑞《春空遨翔 - 記趙春翔的藝術》，出自

<http://www.awker.com/chang/chinart/four/write/sp.html>

⁵¹ <http://www.awker.com/chang/chinart/four/writer/sp.html>

學的闡述，認為空是虛，是無，是靜穆。從美感經驗的角度說：空靈和簡約是指簡化的外形中蘊含豐盛的美感發生之力，每一意象、每一線條、色彩、音響律動都是凝聚著旺盛的、生生不息的美感張力。

空靈、簡約作為中國式抽象表現，主要是受古代天人合一哲學所影響。中國天人合一的思想，強調人和自然的親和、協調，強調人對自然的順應。而西方的哲學傳統強調人和外界世界的疏離，強調人和自然對立。西方現代繪畫並沒有擺脫這一哲學傳統，所以使得抽象繪畫並沒有消解對外部世界的恐懼與焦慮，所以沒有找到藝術家的棲身之地和安息之所。

西方現代表現抽象繪畫，在抽象中，都強調過程。藝術家們對藝術創作過程比藝術作品更為重視。因為抽象，它最終還是創造出來一個「結果」- 藝術品。它並沒有擺脫「構思 - 創作 - 作品」這個三段式的纏繞。藝術家創作活動本身成了作品的不可分割的組成部分。「結果」是次要的，而「過程」成了藝術家首要考慮的問題。

在行動繪畫的作品中，線條、色彩既不是描繪性的，也不是抽象的，而是具體的心理狀況導致的具體行為的具體記錄。帕洛克曾經對自己創作方式作過這樣的描繪，為了他自己的「純粹自動主義」，他放棄了在架上作畫，將畫布平鋪在地，這樣他可以將顏色自由地揮灑，並在畫布上四周來回自由走動，他說：「在地上我會更為自在一些。我感到我離畫很近，或成為了畫的一部份，因為這樣一來，我可以在其上面四周走動，完全身在畫境。」紐約畫派的另一位主力威廉·德·庫寧也表現出對「抽象」的不滿。他說：「要達到『抽象』或『無』的境界，畫家需要很多繪畫客體，它們都存在於生活之中 - 一匹馬，一朵花，一個擠奶的姑娘說實話，畫家並不總是完全自由的」⁵²。因此，「抽象」不應該存在於藝術之中，「抽象」一旦進入繪畫，「它就不再是書上寫的那樣。它變成了一種或許可以用別的詞來解釋的感情」。在他看來，畫家在借個人獨特的行為契機以生活被壓抑到無

⁵² 多爾·阿西頓《二十世紀藝術家論藝術》中譯本，第 198 頁，上海書畫出版社，民 87 年。

意識衝動時，也就是繪畫的創作與完成。創作本身就是作品直接不可分割的組成部分。

第六節 水墨畫的象徵表現

壹、中國早期象徵精神的緣起

生命意識與繁殖意識是人類的基本意識，是人類各民族的哲學基礎，再者，人類對動植物崇拜和人類的生存繁衍有著密切的關聯，而產生出「生命的哲學」。中華民族的「陰陽相合，化生萬物」和萬物的「生生不息」的本原哲學，正是基於人類這一基本意識。因此逐漸衍生出「萬物有靈」的精神哲學，廣泛賦予動植物象徵的意義，更創造出觀念中的動物，來象徵本原觀念，所謂「龍文化」中國是龍族，是龍的故鄉。

《說文》：『龍，鱗蟲之長。春分而登天，秋分而入川。』

《廣雅》：『有鱗曰蛟龍。有翼曰應龍。有角曰龍，無角曰螭龍。龍能高能下，能小能巨，能幽能明，能短能長。淵深是藏，和塵同光，介龜也。』

《淮南子·地形訓》：『羽嘉生飛龍，毛犢生應龍，介鱗生蛟龍，介潭生先龍。』

《爾雅·翼》：『龍者，鮮蟲之長。王符言其形有九。頭似蛇，角似鹿，眼似兔，月似牛，項似蛇，腹似唇，鮮似鯉，瓜似鷹，掌似虎是也。其背有八十一鱗，具九九陽數。其聲如戛銅盤。口旁有鬚鬣。頷下有明珠。喉下有逆鱗，上有博山，又名尺木，不能升天。』

以上所述，皆說明了龍的來歷。

另外如：麒麟、鳳凰、鷹等，無不是觀念的託付物，這一種民族文物的特性，開啟了中國繪畫以象徵為思想方法的先例，亦是美學精神的本源。

貳、中國畫的借物寓意抒情

美術史家帕諾夫基(Erwin Panofsk)在其著作《視覺藝術的意義》(Meaning in the visual Arts)裡提及，一件美術作品具有三個層次的意義與內涵，其中第二層次圖像誌(Iconography)，就是從自然物或動作，了解其象徵或寓意。

如《萱和畫譜》中說到：「故花之於牡丹芍藥，禽之於鸞鳳孔雀，必使之富貴；而松竹梅菊，鷗鷺雁鷺，必見之悠閒，楊柳梧桐之扶疏風流，橋松古柏之歲寒磊落」⁵³

參、托物寄情

中國畫作以寓意象徵為表現藝術的渠道。「感時花濺淚，恨別鳥驚心。」這是杜甫的兩句詩，它是說因感慨時事看見花也會落淚，因痛恨離別看見鳥時也會使自己驚心。中國古代的詩詞中運用象徵手法的現象特別多，把人的感情與無生命的事物結合起來，把人物的心理活動與動植物聯繫起來就形成了獨特的象徵手法。這些獨特的藝術表現方法，在中國畫中也常常被運用。在民間和畫界，千百年來形成了許多借客觀事物以求象徵的意象。從動物的角度講：用龍的形象象徵帝王，象徵中華民族。用鳳的形象象徵富貴，象徵婦女。鶴象徵祥瑞，象徵長壽。龜也象徵長壽。鹿諧音“祿”，象徵官運。蝙蝠諧音“福”，象徵有福氣、幸福。鴛鴦象徵愛情。鷹象徵高瞻遠矚，鵬程萬里。白頭翁鳥取其諧音，象徵“白頭到老”。八大山人畫孔雀禿尾，象徵清朝官員的花翎，乃至象徵整個清朝政府。從植物角度講：牡丹象徵富貴，不向權貴低頭。荷花象徵出污泥而不染，濯清漣而不妖的品質。菊花象徵氣節和傲骨。蘇軾說“菊殘猶有傲霜枝”。竹子因中空象徵虛心，因有節象徵有氣節。蘭象徵君子之德。

蘇軾認為竹子是雅的象征，可食無肉，不可居無竹；無肉令人瘦，無竹令人俗。從其他事物角度講「山」象徵仁者，“仁者樂山”。「水」象徵智者，“智者樂

⁵³ 于安瀾編《畫史叢書》《宣和畫譜》文史哲出版社，1974，卷十五，P.1。

水”。「瓶子」諧音象徵“平平安安”。在這些約定俗成的傳統象徵意義之外，歷代畫家還賦予他們所畫事物新的象徵，務掘其新的含義。例如，宋末鄭思肖畫蘭花露根，以比喻失去家國故土，無土可守。

中國吉祥圖裡的石榴象徵多子多孫，意味著年年有餘，另外壽石上配以菊、蝴蝶與貓〈壽居耄耋〉，是「慶賀長壽」的寓意，壽石寓意壽，菊與居、貓與耄等諧音。七十歲曰耄，八十歲曰耋。整幅畫的寓意乃是「慶賀長壽」。

在民間藝術方面，有許多吉祥圖案，樸中顯美，拙中藏巧，它有著豐富的蘊涵和意義具有裝飾風格與民族語言作用，我們可以在藝術、建築和工藝等看到，這些圖案內容涉及動物、植物、宗教、建築和文字符號等等。

民間藝術題材的圖像寓意例如：

- 1、松：長青耐寒，有延壽之意。
- 2、蝙蝠：蝠和「福」字同音，代表幸福吉祥之意。
- 3、鹿：代表長壽，又與「祿」同音，象徵高官厚祿。
- 4、佛手柑、石榴：多福多子之意。
- 5、荷花：出淤泥而不染，象徵清廉。

「太極圖」是黑白兩個魚形紋組成的圖形圖案，俗稱陰陽魚。太極是中國古代哲學術語，為派生萬物的本源。太極圖形象化的表達了陰陽輪轉，成為萬物變化的哲理。

其展現了一種互相轉化，相對統一的形式美，之後又發展成中國民族圖案所特有的「美」的結構。如：龍鳳呈祥、鸞鳳和鳴，皆是這類一上一下、一反一正的形式所組成優美生動的吉祥圖案，廣受民間喜愛。⁵⁴

國畫中的梅、蘭、竹、菊，並非為現實對象的模仿，而是道德情操反射在對象上之概念的表示，為避免繪畫符號限於固定的模式，每一自然物在中國逐漸變成不是個人當下感受創造出的繪畫圖像，而是每一自然物都隱含於道德上的隱

⁵⁴ 李祖定《中國及傳統吉祥圖案》1995，台南，p.194。

喻，但後代畫家不斷重複這個隱喻，便喪失個人獨特的感受與創造新的內涵，這樣的繪畫圖像，徒具形式，無法呈現創造性的生命，這種形式上的模仿，讓藝術陷於泥濘中，繪畫失去藝術的本質，此實為中國的傳統繪畫僵滯衰敗的原因之一。值得當代繪畫創作的我輩者深思、警惕。