

國立臺灣師範大學美術系碩士班水墨創作組

碩士論文

張品慈水墨創作論述—
當代文人畫的失衡與平衡

Creation of Ink Paintings by Chang Pin-Tzu —
The Equilibration and Disequilibrium of the
Contemporary Chinese Literary Paintings

指導教授：程代勒教授

研究生：張品慈撰

中華民國一〇一年六月

謝 誌

隨著這本論文的完葺，大學以來的水墨創作，在此終於完成了階段性的里程。就如論文中一開始所言，研究包含了理論和創作的交互作用，是不斷循環的、有機的探尋過程；而在此過程中，無論在理論上的、創作上的以及生活中所遇見的所有人，都不可或缺地滋長蘊育著，讓我這段時間的學習研究更呼吸自在的運行下去。

首先，要感謝師大的老師們一路上給予許多創作上和知識上的啟發與指導，感謝程代勒老師在論文寫作上的指正和教導，憑藉著老師淵博的學識拓展了的研究觀點，論文才得以完成，在此致上深深感謝。學習創作的路上，要特別感謝十年以來諄諄教誨的恩師，李清源老師。老師在藝術上深厚的涵養，以及在書、畫、印上敦厚幽雅的君子風範，一直都指引著我在創作上和做人處事上的方向，和指引著我一種藝術上最難以言喻的品味。

另外，要感謝在這段時間一同分享創作想法、相互激勵的同伴們。在考上研究所時我給自己許下心願：要做出不會後悔的作品。而這一年，為了不輸給你們的堅持，我才有辦法畫出我自己的堅持，問心無愧地作出了我的作品，謝謝你們，謝謝小痰盂。

最後，要深深感謝我的家人，感謝爸爸、媽媽給我的支持和寬容，讓我能夠完成學業；感謝我的姐姐和妹妹，給我永遠溫暖的擁抱；感謝這個家的生命力和幽默感，讓我和我的作品一直真誠如我。當然，還有要感謝最親愛的林哲宇先生，一直以來麻煩你了，從今以後還請多多指教。

論文的完成有賴身邊的所有師長、朋友的協助，再次致上最高謝意。給自己一個期許——「論文的完成不是藝術創作的終點，而是一個堅定的起點」。白紙黑字，希望懶惰成性的我能作為警惕。此外，本文中尚有許多不足之處，還望多方指正，謝謝大家！

摘 要

本文以經驗論的「失衡」—「適應」—「平衡」相關理論作為討論的基礎，認為生活在今日的水墨創作者，由於時代快速變遷，對於中國畫史中的「文人畫傳統」，可能產生一種認知心理學上的「失衡」狀態。筆者以「文人畫的失衡」作為理論研究之開端，先探討「失衡」的演變和現狀，並討論「適應」創作行為的產生。接著，本文以「文人畫傳統」作為核心，分別提出兩個討論議題：1. 「虛構的故國懷鄉」；一方面以「虛擬移民」理論，說明文人畫作為區域性文化在全球化世界之中其價值的突顯；另一方面說明水墨有其媒材上、名詞上的歷史特徵，使文人畫傳統在水墨創作中意義甚巨。2. 「以人為主的創作核心」；本章著重題材上的轉變與環境之關係，從明代山水畫中「人」的重要性提高，和明末畫家陳洪綬的創作探討中，說明文人畫傳統有由從山水母題轉向人物或生活化主題的趨勢。最後，對於傳統文人畫的認知「失衡」提出當代水墨創作的「平衡之可能」，探討具體相關之創作觀，從「人物造型」和「畫面空間」兩部份分述。對傳統文人畫之相關理念賦予更多的當代價值。筆者以自我創作說明：在當代試圖保有傳統文人畫美學及水墨媒材特徵的前提下，所自然完成的創作適應行為——「在文人畫失衡語境中平衡的一種可能」。並肯定這樣的「可能性」之存在，呼應經驗論學說，此乃促成文人畫得以在歷史中如「生命體」般不斷衍生、流傳的原因。

關鍵字：文人畫、虛擬移民、失衡、平衡、適應

Abstract

This study is based on the concepts “equilibration”, “Adaptation” and “disequilibrium” of Empiricism. Because of the times have changed so rapidly, the Chinese ink painter who lives in nowadays may get into the state of “disequilibrium” when learning the tradition of literary painting. The writer makes “The disequilibrium to the contemporary Chinese literary paintings” as the primary topic, discuss how does it exist and how does the behavior of “adaption” develop . To be the core of article, the tradition of literary painting would be discussed separately in two parts : 1. The imaginary homesick: To explain that the value of Chinese literary painting would be revealed because of the “virtual migrancy” theory. 2.The “human” as the central creation theme: The relation between the varieties of painting themes and environment would be emphasized in this part. There is a trend that the tradition of Chinese literary painting changes its theme from landscape to common human due to the importance of “human” in the landscape painting had increased in Ming dynasty. In the other hand, we can see the artist Chen Hong-shou who shows us a typical model. Finally, as the “equilibration” to the “disequilibrium”, I submit the following concepts of creation practically. There are 2 subjects be mentioned, one’s about the mold of human and the other’s about the pictorial space of painting. To explain by self-creation : The creation of adoption that keeps the feature of traditional literary painting and ink media in contemporary — a possibility equilibration of literary painting which in the state of disequilibrium — is put into practice. And recognized the “possibility” is feasible. To connect with Empiricism, that’s the reason of literary painting get extension and spread like “living life” in Chinese history.

Key words: Chinese literary painting, virtual migrancy, equilibration, disequilibrium, adaption

目 次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究內容範圍與限制	2
第三節 理論與創作之關係	4
第四節 名詞解釋	5
第二章 文人畫於當代的發展探討	10
第一節 文人畫傳統的失衡	10
第二節 文人畫質的迷茫和餘音	12
第三章 虛構的故國懷鄉	14
第一節 虛擬移民的故土認同	14
第二節 媒材引發的必然性	16
第四章 以人為主的創作核心	19
第一節 文人山水中的人物——明代繪畫題材的漸變.....	19
第二節 從文人到失意文人——明代陳洪綬的人物表現.....	21
第三節 從歷史的文人到個人——當代水墨人物的自覺性	26
第五章 找到一種平衡——在當代水墨語境中找尋可能	29
第一節 人物造型	29
第二節 畫面空間	36
第六章 作品分析	40
第七章 結論	60

圖 次

- 圖 1 清・王概《芥子園畫傳》卷四，極寫意人物編
- 圖 2 明・陳洪綬，〈陶淵明歸去來兮圖〉（局部），1650 年，檀香山美術館藏。
- 圖 3 明・陳洪綬，〈竹林七賢〉（局部），絹本設色，香港哈希達德氏藏。
- 圖 4 明・陳洪綬，〈自畫像〉，1627 年，絹本設色，新罕布夏州翁萬戈藏。
- 圖 5 明・陳洪綬，〈喬松仙壽〉，1635 年，絹本設色，臺北故宮博物院藏。
- 圖 6 明・陳洪綬，〈喬松仙壽〉（局部），1635 年，絹本設色，臺北故宮博物院藏。
- 圖 7 劉慶和，〈飛〉，2007 年，紙上水墨，39x39cm。
- 圖 8 劉慶和，〈日光〉，2007 年，紙上水墨，27x27cm。
- 圖 9 石建國，〈無題系列〉，2006。
- 圖 10 石建國，〈麗人圖〉，2008 年，68x136cm。
- 圖 11 《十八描圖譜》，柳葉描。
- 圖 12 林若熹，〈裸女〉，水墨。
- 圖 13 羅青，〈美國加州北溪廟〉，1987 年，65x95cm。
- 圖 14 羅青，〈別有洞天〉，1992 年，69.5x71cm。
- 圖 15 陳其寬，〈午陽〉，1995 年，62x62cm。
- 圖 16 陳其寬，〈街景〉，1952 年，120x25cm。
- 圖 17 陳其寬，〈天旋地轉〉，1996 年，186x32cm。

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

水墨畫是中國特有的文化產物，有其難以置換的文化特徵，無論在形式上、材質上、內容上都與歷史有著血脈般的牽連。作為一個當代水墨創作者，是否要為求切合社會情境而去回應或是迴避這些傳統文化特徵，為當今水墨創作者所思考的一大重點。筆者在面臨此問題時，以創作和研究為一體之前提，乃回歸到對「創作」的討論。

創作即表現，即想像，如柯林梧（R. G. Collingwood）形容：人的感受有如一場域（field），想像活動（創作）就是意識的注意力（attention），如同場域上的聚光燈¹。如果依此派克羅齊直覺說的觀點，藝術創作就是一種介於感受（feeling）和理知（intellect）之間的心之活動，那麼其狀態並非來自原始的發洩也不是理性的控制，而是介於理知與感受之間的意識，然後化作語言形式表現出來。將藝術創作視為是一種「表現」，梅洛龐蒂（M. Merleau-Ponty）認為藝術是表現、澄清一種「先反省經驗」（pre-reflective experience），那是主客體未分化，尚未形成概念的一種原始經驗。可以從梅洛龐蒂對於塞尚的繪畫之解釋，見「先反省經驗」所包含的意涵：

（塞尚）…不滿足於作一個文化動物，而企圖把文化窮源溯流並給予它一新的結構。…「概念」不能先於「執行」。在藝術表現的行動之前只有一種模糊的狂熱，而只有那完成後與被了解的作品才能證明有某種東西說出來了，而不是什麼都沒說。²

塞尚的繪畫是講求對自然觀察進行幾何形體的研究，然後在操作時回歸繪畫的本質（形、色、空間、量感）。以塞尚為例，創作本身是介乎理性知覺與感性直覺之間的嘗試探索，當中便有先前的文化知識、技術訓練等理知的自然流露。所以若就此理

¹ 出自 Collingwood, R. G. (Robin George), 《The principles of art》New York : Oxford University Press , 1938 , PP.203-6。劉昌元，《西方美學導論》，臺北：聯經，1994，P.164。

² 劉昌元，《西方美學導論》，臺北：聯經，1994，P.235。

論，可以進一步推論在個人創作之前，具體的「概念」尚未被形成和歸納完備，但我們可從之後完成之作品來探究是否有「某種東西」被說出來了？

塞尚式的創作狀態若是放在某些水墨畫家的身上，或許也能得到類似對照。塞尚將他對於幾何形體、空間形式的研究，探索式的使用在無論是人物、靜物或風景的題材上，然後從中突顯他研究的一切；水墨畫家在對故有的風格、筆墨認識和學習之後，再將之對應到所畫對象，而讓筆墨自然表露其中。所以以一個水墨創作者而言，其作品所包含的除了個人的情感之外，尚牽涉到水墨畫的歷史與文化等學習影響。只是，中國水墨畫歷史文化深遠悠長，一個人可以從中感受的和經歷的部分也相當複雜，創作的過程又如游移不定的聚光燈晃動著人的意識和理知，讓我們難以「先驗」地推論出「概念」。唯有在創作活動之後，我們才得以從作品中試圖去探究其中的個人意識和文化內容。

所以在開始這一連串的研究時，筆者便期望以最自然的狀態，也就是在水墨媒材上維持既定的使用方法，也不預設筆墨技法上的傳統或革新，希望以「概念」尚未完整的狀態來進行創作，並在作品完成之後檢視所包含的相關文化內容，以及是否有「新的結構」產生，以對應今日的水墨語境。

第二節 研究內容範圍與限制

關於部分對於創作論文的研究指出，藝術創作研究論文與一般學術論文不同，界定上有模糊（Fuzzy）的特性³。也對此類論文的提出兩難質疑：「以研究為前題的藝術創作，本質上已有別於自由創作；若與自由創作無異，那麼研究的意義為何？」另外，研究歸納創作論文之特性之一為「理性與感性的對立，非絕對地等量或對立」⁴，也就是研究範圍有不可避免的感性成分，由此可見研究內容範圍界定上的困難。但我們可以確定的是，創作論文之研究通常圍繞在一作者關注的主軸核心概念上，

³ 許吟如，〈臺北市立教育大學視覺藝術學系碩士論文主題與研究法之探討〉，《藝術學刊》第一卷，第三期，2010，P118。

⁴ 陳靜璇，〈藝術領域研究方法之探討：以創作類研究為主之分析〉，《藝術學刊》第二卷，第一期，2010，P118。

並依此展開創作研究的內容。故在此「研究內容與範圍」的界定中，筆者僅將研究內容就「創作」及「理論」兩方面分述主要關切的核心概念，作為研究內容範圍之參照：

一、創作方面

（一）媒材形式：以水墨平面繪畫為主，即使用一般常用的毛筆、墨、宣紙、水性顏料等傳統水墨繪畫材料進行創作。並使用水墨畫一般慣用之紙幅、裝裱方式作為創作形式之思考。

（三）題材內容：以自身生活所感作為主題，題材主要圍繞在人物、生活情境上，並以作者對於水墨的理解認識進行創作。

二、理論方面

理論的研究以 1960 年代以後的文獻為主以作探討，一般認為在 1960 年代的「五月」、「東方」之後，台灣現代水墨繪畫始有較為完整的概念，而相關的「現代繪畫」、「文人畫」等討論仍影響至今。另外，中國大陸當代近十年的水墨畫論也在研究的範圍中，由於對岸近年來的社會經濟體系變遷，使其在水墨領域的探討也愈趨多元，若撇開對政治上的區域差異的部分，其對於畫史的理解和當代生活情境的探討應是可供參酌的。以上述文獻作為研究對象，並對於創作過程和結果的反省，相互對照進行議題的歸納和探討，分類如下：

（一）文人畫概念：對傳統文人畫的討論和反省，並著重在當代對於此概念的研究，如轉換或重新詮釋的相關理論。

（二）人物畫題材：主要探討水墨人物題材對於時代情境和對創作者的意義，並以明清以來的人物畫為研究核心，以此為例作為呼應。

（三）媒材形式：對於水墨媒材形式的討論，從媒材特性作為出發點的探討，以及當中包含的文化意涵。

研究由於包含創作的部分，故內容難免有個人化、主觀的傾向；但希望在理論的書寫部分，能以較為普遍、客觀的態度進行分析。在此，筆者避開了圖像學的、心理學的探討層面，以期避免過度自我詮釋的「自說自畫」情況，僅以一般學術界

對水墨的探討文獻作為參照，從中發掘可與作品相互對應的普遍觀念進行申論。雖說如此，理論亦難逃個人化的主觀意識，文獻探討皆圍繞著創作核心，顯然有其「自給自足」之弊，為本研究之不足和侷限。

第三節 理論與創作之關係

一、研究將理論與創作視為一個整體

此次研究包含理論與創作，理論與創作為一個相互整合的整體，兩者無法切割獨立成為有意義之研究。也就是說，創作的部分若缺少理論的研究歸納；或是理論無創作實踐的配合，皆難以構成有價值的研究內容。研究者須在研究的過程中思考理論、創作兩者與研究主題的關係，而其主題也就是第二節所提及的核心概念，創作與理論皆應循著此一核心概念進而展開研究的探索。而研究雖具備核心思想，但應視之為一個著力點以拓展研究內容，而非牽制創作與理論的結論。故創作與理論應為研究的整體，循一核心概念共同開展之內容，而隨著創作與理論的拓展，其研究內容具有多元性、變化性的特徵。

二、研究是理論與創作的有機組合

在〈藝術領域研究方法之探討：以創作類研究為主之分析〉研究中分析，創作類研究其過程為：創作理念顯現、作品產生、論文呼應，彼此之間是一種延續、不斷循環的過程。⁵即基本上是「創作」先於「理論」的，如本文在一開始所說的，研究一開始乃回歸創作的本質自然地進行，然後在創作完成以後再去檢視作品內容，佐以理論的歸納呼應；接著再回到創作活動，此時先前之理論可能已內化影響作品生成，而再次檢視新作品之後，原先歸納之理論也可能產生變化；意即，在過程當中創作的實踐和理論的萌發會交互影響，進而不斷修正創作和理論的方向，相互之

⁵ 陳靜璇，〈藝術領域研方法之探討：以創作類研究為主之分析〉，《藝術學刊》第二卷，第一期，2010，P114。

間會產生一種「有機的循環」。另外劉豐榮指出，在創作類研究的過程中「宜注意作品與理論之有機整合」，否則易造成兩種缺失：

一、研究者的論文僅具輔助性角色而無積極作用。

二、作品淪為理論之註腳，或使作品形同預設觀念之圖解而劃地自限。⁶

如同前一節之敘述，創作論文的特性為「理性與感性的對立，非絕對地等量或對立」，以「感性與理性」對應「創作與理論」視之，我們難以精準的估算研究中創作與理論的比例，唯有靈活運用理性與感性的知覺將創作與理論作一有機的調和，才能發揮研究的最大功效。

第四節 名詞解釋



一、文人畫：

歷史上文人畫一詞最早語出董其昌《容臺別集》卷四《畫旨》，文中立定南北宗之說，並指出「南宗」即為「文人畫」，並明確界定其範圍：

……文人之畫，自王右丞始。其後董源、巨然、李成、范寬為嫡子。李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒皆從董、巨得來。直至元四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭，借其正傳。我朝文、沈，則又遠接衣鉢。⁷

董其昌雖明定「文人之畫，自王右丞始」，將王維之畫確定成為文人畫之開端。近代陳師曾則認為：

文人畫由來久矣，自漢時蔡邕、張衡輩，皆以畫名。雖未睹其畫之如何，固已載諸史籍。六朝莊老學說盛行，當時之文人，含有超世界之思想，欲脫離物質

⁶ 同上註。

⁷ （明）董其昌，〈畫旨〉，《容臺別集》卷四，明崇禎庚午（三年）華亭董氏家刊本。

之束縛，發揮自由之情致，寄托于高曠清靜之境。如宗炳、王微其人者，以山水露頭角，表示其思想與人格，故兩家皆有畫論。東坡有題宗炳畫之詩，足見其文人思想之契合矣。王虞，王羲之、獻之一家，則皆旗幟鮮明。漸漸發展，至唐之王維、張洽、王宰、鄭虔輩，更蔚然成一代之風，而唐王維又推為南宗之祖。

依此說法，將文人畫之歷史又從唐代王維向前推至漢代。但實際上在元以前，畫家在創作上並無所謂「文人畫」的自覺⁸。以董其昌之說法僅可確知「文人畫」一詞之由來，但以其論點界定「文人畫」之範疇則顯偏頗及狹隘。

從董其昌之後，畫史上及對於「文人畫」有諸多探討，內容不僅限於董其昌之理論，且廣泛述及畫史上的眾多畫家、畫論，形成一個涵蓋多重價值之內容，有界定上的諸多問題；第一，文人身分定義過於籠統、廣泛，除了學識之外尚有道德倫理上的評定標準。第二，畫家的自覺性，即畫家創作時是否有「文人畫」的意識能否視為界定標準？⁹若以較為普遍之論調作為界定，依近代陳師曾在〈文人畫之價值〉文中定義：

何謂文人畫？即畫中帶有文人之性質，含有文人之趣味，不在畫中考究藝術上之工夫，必須于畫外看出許多文人之感想，此之所謂文人畫。¹⁰

但文中所謂「文人性質」、「文人趣味」指的又是什麼呢？在此引述鮑少游先生之說法：

中國文人畫的原來性質，是以文學為背景，通書法、涵詩意，而用以水墨畫法為多的。……文人畫之所以別於尋常繪畫，因為他原出於高雅的思想，具有幽逸的內容，卓然高超，可以表現作者超俗的心境、高潔的人格。而如是者，始為文人畫最高精神之所在。¹¹

此外陳師曾又云：「文人畫之要素：第一人品，第二學問，第三才情，第四思想；具此四者，乃能完善。」以兩位學者對於文人性質要素的界定，我們得知文人畫內容

⁸ 一般認為，元代趙孟頫為確立文人畫形式者。元四家，黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙之繪畫作品為文人畫成熟發展之代表。

⁹ 研究中認為文人畫有界定上的諸多問題。李宗正，〈從文人化論美善一致〉，2003，P.38-39。

¹⁰ 陳師曾，〈文人畫之價值〉，《二十世紀中國畫討論集》，上海：上海書畫出版，2008，P.22。

¹¹ 鮑少游，〈何謂文人畫〉，《鮑少游畫論集》，台灣商務印書館，1987，P.67。

涵蓋作者學識上、道德上的涵養，並講求感性、心靈的「意境」。乃基於對「畫匠」之排斥，並與流俗文化對立，樹立一種曲高和寡的高尚氣質。「文人畫」所探討之範圍，無關乎具體「繪畫形式」，而見於書法、詩意、人品、學問、才情、思想、意境等內涵之中。本文的「文人畫」，即為上述經過歷史上多方面討論，而將原始董其昌之定義修正、擴充之後所形成之較為廣泛之意義。

二、失衡、平衡、適應：

認知發展論（Cognitive-developmental theory 或 Theory of Cognitive Development）是著名發展心理學家皮亞傑（Jean Piaget）所提出，被公認為二十世紀發展心理學上最重要的理論。所謂認知發展(cognitive development)是指個體自出生後在適應環境的活動中，吸收知識時的認知方式以及解決問題的思維能力，其隨著年齡增長而改變的歷程。其理論相關之核心概念如下：

1. 基模（schema）：指個體運用與生俱來的基本行為模式，用來瞭解周遭世界的認知結構（cognitive structure），也可稱為認知基模。皮亞傑將之視為人類學習知識的基本。
2. 組織（organization）：指個體在處理周遭事務時，能夠統合、運用其身體與心智的各種功能達到目的的一種身心歷程。
3. 適應（adaptation）：在認知理論之中，個體的認知結構（cognitive structure）或基模（schema）因為環境限制而主動改變的心理歷程。在這個過程之中會因為個體的需求，進而產生同化（assimilation）、調適（accommodation）兩種互補的心理。
4. 平衡（equilibration）：當個體面對周遭環境時，能夠自然地同化新知識之經驗時，其心理上自然會感到平衡。
5. 失衡（disequilibrium）：當個體不能同化新知識經驗時，心理上自然會感到失衡。失衡時會產生一內在驅力，而進行適應（adaptation）行為使個體改變既有基模，以達到認知上的平衡（equilibration）。¹²

皮亞傑認為發展會呈現階段性之形式出現，並透過「平衡」（equilibration）的歷

¹² 參考網站教育 Wiki：[http://content.edu.tw/wiki/index.php/\(Jean_Piaget\)](http://content.edu.tw/wiki/index.php/(Jean_Piaget))

程從一個階段演化至下一個階段。個體會在環境中的「經驗」，以及在經驗發生時他們所具備的「認知結構」(cognitive structure)，其兩者之間尋求一個「平衡」。倘若既有的思考模式和既有的基模(schema)足以面對環境的挑戰，那麼其心理狀態便處於一個平衡的狀態；但有時候個體所接收之訊息與其既有的基模無法相符，便會導致一種認知失衡(disequilibrium)，此時個體會試圖藉由同化(assimilation)來重建平衡，是一種將新訊息併入原有基模之中的一種歷程。然而，當同化作用無法達成平衡時，便可能需要藉由個體主動地改變原有基模，以納入新訊息，此行為即為調適(accommodation)。此兩種歷程共同作用之結果即為「適應」，而所有的作用是互為一體的，如同皮亞傑對於「適應」之解釋：「『適應』(adaptation)只有當它形成一個穩定的系統，也就是透過同化或調適維持平衡時，才算是完成。」¹³

本文中所使用的「失衡」與「平衡」，其用語來自於皮亞傑的認知發展理論之中，而其觀點則是來自經驗論的「適應」(adaptation)概念，此概念從達爾文的生物觀點中之adaptation，到杜威的adjustment，皆是主張人類對於環境之變異會產生改變，而其作用稱之為「適應」。皮亞傑將此作用用以解釋人的「認知」歷程，而筆者藉此用來說明「文人畫」價值認知上在當代的問題，在經驗論的架構下，本文所探討之「平衡」與「失衡」亦著重環境、經驗之影響。

三、虛擬移民(virtual migrancy)：

Ernst van Alphen 於〈想像的故土：重繪文化認同的地圖(Imagined Homeland: Re-mapping Cultural Identity)〉提出之概念：造成文化與國家地域的不一致的混雜現象之原因，是一種廣泛的文化現象。認為今日之人「即使是從未移民，數百年來皆居住在同一地區，其生活在高同質性社群裡，卻因收音機、電視、電影與網路的影響，其所擁有的『在地』(local)文化以未能如從前一般。」¹⁴

所謂的虛擬移民和「真正的」(real)移民所造成的影響不盡相同，前者使得個人的「文化」(culture)趨於複雜，創造「內在」(within)的文化，最終逐漸形成一種受強勢文明普遍影響的文化混種。原本是穩定、同質性高的文化轉變成混雜的虛擬移民的文化，促成「文化與地域之間演變出一種斷裂、錯置的關係，存在不可共

¹³ 出自 J.Piaget, *The Origin of Intelligence in the Child.*, London Routledge, p.7 許綯雯，〈探討杜威的「適應」概念—教育面向的思考〉，2007，P.24。

¹⁴ Ernst van Alphen，〈想像的故土：重繪文化認同的地圖 Imagined Homelands: Re-mapping Cultural Identity〉，《藝術與認同》，臺北：南天，2006，P.256-258。

量的現象。¹⁵」Ernst van Alphen 在文中認為因為「虛擬移民」之緣故，文化認同和地域之間的關係反而因為強勢文明的入侵而更形重要。只是此「地域」的意義已經有別於地理上的區域劃分，而是在於「移民」心中的「想像的地域」(imagined place)。

而在此篇文章中，Ernst van Alphen 乃提出「虛擬移民」之理論，用以說明藝術家的「文化認同」現象，以此作為理論基礎，探討當代藝術家 Fiona Tan 的錄像作品。他認為文化認同是出自於對「故土」的認同，並且此「故土」是一種對於「地域的想像」，並且此「想像」包含藝術加個人非固定的、動態的過程。

地理上的地方存「在」(out there) 世界某處，但想像的地域則是一種想像的過程，有主體進行關於某地的想像，此主體身處當下「進行」(goes) 想像。……如果移民的文化認同乃由想像的地域所形塑，這意味著由此產生之認同並非依循一固定、先決之實體，而是受能动性 (agency) 或行為所牽引，也就是說，文化認同始於認同故土之行為，由主體主動創造或再創造而成。¹⁶



¹⁵ 同上註。

¹⁶ 同上註。

第二章 文人畫於當代的發展探討

第一節 文人畫傳統的失衡

文人之畫，自右丞始。在宋代蘇軾、米芾等人的思想建構之下，至元四家確立形式風格，然後在明代董其昌的南北宗學說之中，文人畫的脈絡範圍被確立出來。一種以水墨至上，重視詩畫傳統的文學性、講求書畫一同的筆墨、及強調作者人格操守的，融儒、道、佛學說的審美價值觀。雖說後世對於南北宗這樣的界定範疇時而有所爭議或討論，但明清以來，文人畫在畫史中的崇高地位就不曾被動搖，清代八大山人、揚州八怪便是在文人畫價值應許的範圍裡去體現自我的性格。到了清末民初，封建制度崩解，科學、民主、自由等浪潮劇烈衝擊中國社會，原有的社會秩序和文化內容——包含了文人畫的價值——被一夕打亂，其間許多政治的、國族的複雜因素使得傳統文人畫化名為「國畫」、「水墨畫」進行了一連串的革新。就杜威的經驗論而言，此乃水墨畫家面對環境的失衡所不得不進行的適應行為（adaptation）。

台灣戰後的水墨畫發展早期以渡海三家最具重要性，主要以繼承文人傳統為其風格來源，爾後便要提到集中於五〇、六〇年代最為顯著的改革運動，以五月、東方畫會為首，主張現代抽象風格的水墨畫。如劉國松、李仲生、楚戈、莊喆等，不僅力行抽象現代水墨畫風格，更留有多篇相關論述。至今，仍是探討台灣水墨畫發展的主要脈絡。而謝里法認為，戰後渡海畫家對傳統是一種「有條件的繼承」，懷抱著對祖國大山大水的想望，而試圖從台灣的山水風光中重現古代文人的精神；然而此後一代的五月、東方，其意識底層仍是對故國山嶽靈氣充滿景仰，但卻已是記憶模糊，對台灣山水卻礙於某種「心理的隔絕」而無法低頭屈就。

當不可一世的文化使命感鼓舞他創作時，那股期待中的靈氣只有化為幽谷的煙

雲，昇華而成為了抽象的水墨山水畫。¹⁷

我們可以說，傳統文人畫所代表的審美觀和價值觀，無論在戰後渡海三家或是五月、東方的時代環境，都給予當時水墨創作者造成了「失衡」的狀態，而這樣的「失衡」是愈趨劇烈的。而五月、東方所進行的「適應」——現代水墨改革——被謝里法評為僅是「古代的非現代的思想及外國的非本國的造型的結合」，在他眼中那樣不真切且含糊的繪畫語言所呈現的水墨終究是僵化的，無法真正表現出存在於生活的土地上的我們。

文人畫失衡的概念調適，我們無法斷論這樣激烈的抽象改革是成功與否，因為創作經驗究竟是個人的，要調適的是個人的失衡。可是幾經五月、東方的主張宣言，生活在距離五月、東方二十年之後的水墨創作者，對於水墨所牽引的文人傳統距離又更加遙遠而陌生，要去體現所謂的山光靈氣便愈趨艱難。要回歸文人畫之傳統，或是拿五月東方的改革結果作為出路，其失衡情況恐怕依舊甚劇。對於這樣的失衡狀態，當代學者皮道堅認為，文人畫傳統乃對當下感知造成「雙重遮蔽」——既遮蔽真實感受的真實性又遮蔽虛假體驗的蒼白和空洞。然而我們又無法撇開文人畫傳統地去談水墨，所以他又說：

如何讓水墨這一具有豐富的傳統文化內涵、以內省和感物為主要感知方式的藝術語言獲得和當代生活相匹配的豐富性和可讀性，稱為當代水墨藝術家們必須解決的課題。¹⁸

倘若我們以杜威經驗論學說論藝術創作，其乃回歸生活中一種「完滿經驗」的體現。所以「環境」即為影響創作的重大因素，人在受到環境的影響之後，進行適應以求平衡，其中便可能達到完滿經驗——藝術創作；也就是說，人對於環境的適應和平衡影響了藝術品的生成，我們因此無法撇開作者所處的文化環境去僅孤立、唯心地探討作品。從當代許多學者的討論可見，水墨創作依然要回到「文人畫傳統」的探討，也就是此傳統在今日環境中造成的「失衡」，仍是水墨創作者所努力適應的方向。

¹⁷ 謝里法，〈六〇年代台灣畫壇的墨水趣味〉，雄獅美術，78期，1977。

¹⁸ 皮道堅，〈全球化與都市化背景下的中國現代水墨藝術〉，《兩岸當代藝術學術研討會論文集》，臺北：史博館，2004。

第二節 文人畫質的迷茫和餘音

面對當代水墨畫之發展，黃光男認為，水墨畫如此具東方美學特質的藝術，在時代的洪流裡無法避免地有其發展困境；其隱晦深奧的文化意涵，不但西方難以理解，連現代的東方人也漸行漸遠，而促使水墨畫發展上的窒礙。並歸納了數項問題，其中在思想內部極為關鍵地指出由於「傳統美學的失落」造成了「文人畫質的迷茫」。¹⁹認為現代人由於缺乏對傳統美學的學習理解，於是無法貼近文人畫的應有的品質。而在學習傳統美學的部分，羅青指出：

我們能『學習』這樣的知識，並不代表我們有同這樣真誠的感受。……我們瞭解到那時有那樣的想法、知識及感覺，卻不意味它就是我們現在，也能感知合一的與『過去』溝通。²⁰

「傳統美學」牽涉的國學涵養的部分，也就是作者在文學上、操守上是否合乎文人高尚的標準，近乎超凡入聖的理想。羅青以語言學的立場，便主張文人詩畫傳統應隨時代轉化，就如同語言由文言轉為白話，否則會喪失藝術創作的真誠。然而我們不可忽略傳統美學當中更蘊含了某種對於生活、對於創作一種心靈的感性抒發。在此，我們提出一個問題：若不以國學涵養作為必要條件，水墨畫是否可能在符合今日的時代環境之下，而保有文人畫審美上的某些訴求呢？

如果就創作的狀態來看，傳統文人畫哲思之存在價值對於當代水墨畫家而言，所造成創作的心境是「夾雜在『存在的現實』與『虛構的傳統』之間」²¹。也就是面對傳統文化，創作者基於一種歷史的虛構而有其取舍，而表現的還是現實的風景。譬如像羅青曾以「隱居」為題創作了一系列山水作品，所表現的是面對高科技、工業化的時代，作者期望從中解脫而從中傳達出古人的「隱逸」思想。這樣出世的想法，或許無法見於所有的水墨創作中，但另一方面從繪畫操作的狀態來看，也可能有某些古今可作對照的部分；如江祖望就將文人畫常見的概念——「逸筆草草」解釋為「解構平凡形體與超脫現實的一種幻想」，並認為倘若依照這樣的創作思維來看，

¹⁹ 黃光男，《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》，臺北：歷史博物館，1999，P.38。

²⁰ 羅青，《羅青畫集》，臺北：羅青哲出版 東大代售，1990，P.25。

²¹ 江祖望，《水墨畫與台灣美學》，臺北：臺北利氏學社，2004。

即使在形式表現上不同，於古於今皆是類似的。

或許就某些人而言，文人畫有其特殊的文化內涵，像是畫中有詩、書畫一同、君子風範的象徵、文人逸事的故事…等等，少了或缺了便不成典範。可是今日的環境不同昨日，我們亦無法模仿舊時代的作品去而造就今日的藝術。不過又如丹尼爾·貝爾（Daniel Bell，1919—）所言，即文化發展以一種「回躍」（ricorso）的方式進行著，他「不斷的轉回人類生存的老問題上去」。²²那麼藝術的形式和風格雖會因時因地而有所差異，也會不斷地出現各種不同對應的美學形式，但是，人的基本需求卻不變——表達人生存的意義。我們可以說，文人畫美學中的某些價值，今日的我們雖無法完全貼近，但依舊能感受它；那些雋永的詩意和對人生的體悟，即使時代變了，我們卻還深深感動——因為它讓我們思考自己生存的意義。

我們學習什麼是「文人畫」，從蘇軾詩「論畫以形似，見與兒童鄰」、從倪瓚說的「逸筆草草，聊以自娛」、從張彥遠論「書畫同源」等此類的隻字片句中去理解其中的意涵，從我們對儒家、佛家、道家的理解去認識文人畫，可能不一定深刻，但對當代水墨創作都造成了或深或淺的影響。就如黃光男認為「雖然很多藝術工作者已經不再研讀這些深厚文字的精義，卻因傳統精神之深厚，無形中化入畫家的表現意識與創作行為上」²³。的確，現代人由於欠缺對傳統文化的研究，而造成文人畫質的迷茫和疏遠，但文化的力量或我們說藝術的力量是極其強大的，它有如一曲悠揚樂音，餘音繞樑般的影響著創作者；尤其對水墨創作者言，「文人畫」的龐大內涵，或理解或轉化，難以磨滅地演變成了創作者心中某種「圖騰式的信仰」。

²² 趙一凡等譯，丹尼爾·貝爾（Daniel Bell）原著，《資本主義文化矛盾》，臺北：九大，1989，P.58。

²³ 黃光男，《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》，臺北：歷史博物館，1999，P.61。

第三章 虛構的故國懷鄉

從上一章對於文人畫傳統的討論，筆者推斷水墨創作者或多或少皆會受其影響，但影響的方式因人而異。藉由各種學習，當代水墨創作者在創作時可能以各式各樣的方式去回應歷史上的「文人畫」，雖然在時代情境上已急速變遷，但是這種源於民族的歷史文化——「文人畫」，其價值卻難以從當代的水墨創作中消弭。而在此章筆者希望能假設水墨創作者某種類似「懷鄉」的「復古」行為，是否有其文化環境上或媒材特質上的驅動。

第一節 虛擬移民的故土認同

今日的世界從工業革命以來，由於科技、媒體的高度發展，促使世界各地的文明得以快速流通。尤其在資訊發達的國家與地區，形成了一種特殊的文化現象——虛擬移民²⁴。指的是今日由於資本主義的觸角幾乎深入了世界的所有角落，藉由大量科技產物如電視、電腦、網路等各種媒體影響著不同文化圈，而使得所謂真正的「在地」(local)文化不復存在，因而產生了所謂的「虛擬移民」(virtual migrancy)現象。因為時代的高度變遷，而資本主義又挾帶著強勢的消費文化橫掃世界各地，於是使人們對於原有地區的文化逐漸疏離、產生隔閡。

如此一來，不僅是遷徙者經歷流離失所，即使是居住在熟悉的祖傳之地的人們也發現自己與地域及文化之間的關係產生斷裂。²⁵

地域與文化之間已經演變出一種斷裂、錯置的關係，存在著不可共量的現象。世界

²⁴ Ernst van Alphen, 〈想像的故土：重繪文化認同的地圖 Imagined Homelands:Re-mapping Cultural Identity〉,《藝術與認同》,臺北：南天，2006。

²⁵ 出自 Akhil Gupta/James Ferguson, Beyond "Culture";Space,Identity,and the Politics of Difference,in:Cultural Anthropology,7,no.1,1992,p10。Ernst van Alphen, 〈想像的故土：重繪文化認同的地圖 Imagined Homelands:Re-mapping Cultural Identity〉,《藝術與認同》,臺北：南天，2006。

各地的「虛擬移民」，對於過去的文化卻有著陌生卻又依戀的矛盾，即使現在的生活已經完全脫離過去的文化，但卻因為某種排斥「全球化」的心理，而對於故有的文化懷抱民族上的依存心理。所以，藝術型態並沒有因為「虛擬移民」的產生而普遍地形成單一「世界風格」；相反地反而一種民族認同的特殊性格會被彰顯出來。

這個時代的諷刺之處在於，真實存在的地方和地域的界限越來越模糊，難以界定，然而文化上或種族上特殊地域的「概念」(idea)卻越來越突出。²⁶

結果，族群文化和地域之間的脫序，並不會理想化的促成同質的世界文化，反而使得文化認同和地域之間的關係越來越密切，而且這樣的文化地域非由實際的地理疆域劃分，乃出自於個人對此的「想像」，也就是種對故土的懷鄉想像。

就這樣的觀點來看今日的水墨創作，我們可以將水墨視為是一個代表民族的傳統文化，而在全球化的世界中成為一種被突顯的民族文化性格。在這樣「移民」的現象底下，受到故土文化的認同和牽引，使得今日水墨畫家，也像世界各地的「虛擬移民」一樣，對於過去的文化產生斷裂但又意圖回溯，在水墨創作時便出現了重塑文人畫的傾向。

在這樣一個文人已不復在的時代，水墨畫家從事的是一場「理性的復古運動」²⁷。

以「復古」來談今日的水墨創作，類似西方美術史上多次的古典復興運動，「復」的不僅是媒材或形式，更是回復一種舊有的審美價值。然而，如同對文化地域的「想像」，水墨畫家要捕捉傳統文人畫的地域範圍也不免要依靠某種「想像」。他們對傳統文化進行認識，以自我的解讀，企圖拉近之間的時空距離——塑造一種懷鄉的想像

²⁶ 同上註。

²⁷ 江祖望，《水墨畫與台灣美學》，臺北：臺北利氏學社，2004，p.142。

第二節 媒材引發的必然性

當代創作者面臨「虛擬移民」現象因而更彰顯出一種區域性的文化，「水墨」——便是一項代表中國文明極為特殊的區域文化。而當我們探究「水墨」這個名詞，會發現更多受到傳統文化牽引的語意關係，讓「水墨」更具他無法脫離歷史的文化特性。

中國繪畫從歷史上的「國畫」—「彩墨畫」—「水墨畫」名稱上的轉變，可以看出繪畫觀念上開放性的走向。「國畫」，充滿國族的文化象徵，具有權威的菁英式的意義內涵。而「水墨畫」，則意圖減少地域文化的描述，進而凸顯媒材上的意義，以開拓其空間和自由的可能性。

人類對材質的選擇本身即是一種思考與美學。²⁸

媒材本身有其一定的特性，且傳達出某種情感，並且各自有表達上的局限範圍。例如，要傳達出工業化時代，人面對機器生產的陌生感、疏離感，直接以工業生產的現成物表達思想，當然較繪畫貼切；若是要呈現一個事件真實的過程，以錄像手法表現也較圖片陳列或文字敘述來的直接、清楚。然而平面繪畫亦有其不可取代的表現力，繪畫以一種手動操作的方式，能自然流露藝術家的個人情感；並且，不同質地的繪畫顏料和工具，也有其情感表現上的傾向。

油和顏料和帆布的關係是堆疊，是凝聚，是固體狀的體積的準確。水和墨和紙的關係也許恰恰相反，是溶化，是渙散，是液體狀的不定形的律動。……圍繞著「水」、「墨」、「紙」，中國的「水墨畫」放棄了對外在現象的模擬，一步一步更傾向於內在秩序的再建立。這個內在秩序可以是心情的，也可以是哲學的。他似乎認知到人的理性的極限，認知到自己「認知」的不足，因此，放手在「水」、「墨」、「紙」上作更本質的秩序的觀察與摸索。

「水」與「墨」與「紙」之間有許多意外與偶然，在具象與抽象之間，在理性

²⁸ 蔣勳，〈中國近代水墨畫的發展初探〉，《泛太平洋區當代藝術講座專輯》，臺北：國立中央圖書館，1991。

與直覺之間，在有與無之間，在實存與空白之間，在現象與虛幻之間，把創作者與觀賞者一起帶到主觀與客觀的游離境界。²⁹

從材質的特性衍生出對創作的哲思，水墨媒材操作上的不確定、偶然，的確更容易帶領創作者進入主客之間的「游離境界」，也就是類似古人講求的物外、忘我等意境，而不利於格物的科學觀察描寫。雖說以水墨畫代稱國畫，在本意即欲使水墨脫離原有的民族文化限制，而使媒材意義取代之，讓作品形式更為多元，也使這種繪畫藝術的領域更加擴張。然而水墨有其先天的抒情性格，從它的物理特質中自然發出。

然而「水墨」一詞，除了媒材上的意義之外，也更承載了歷史文化的意義，身兼一種語言系統和文化身分的象徵。意即，他難以和原有的美學系統和文化概念剝離。

水墨所具的這樣的雙重身分，使它當作為審美意義上的水墨媒材和語言時，它無法走離中國美學系統上下文關係，無法抑制這種媒材和語言所帶來的對遙遠時空的東方（中國）的想像，而這種想像恰恰具有某種文化立場和現實的意義。

30

也就是說，當藝術家將自己的作品視為是「水墨」的時候，就代表了具有一個歷史文化上的假設，並且藉作品傳達出自己對於此文化的建構、繼承、顛覆、批判等種種立場。王璜生所舉例的當代「後嶺南」³¹畫家，如黃一瀚、石果、方土、劉子健、魏青吉等人，即是以「水墨」創作者身分進行一連串針對歷史、利用歷史、超越歷史的方式來建構水墨的可能性。無論如何終究難逃歷史，也就是「水墨」一詞承載的巨大文化——傳統文人思想。我們可見中國繪畫史上的風格雖不斷遞變，在媒材上卻仍然以「水墨」、「宣紙」作為主要藝術表現材料，除了畫面體現了材質上的類似質感之外，更重要的是，其藝術本質上也延續著或糾結著一種文化脈絡相承的審美精神。

我們可以說，水墨媒材的使用上有其物理特性所造成的趨向，更有其難以忽略

²⁹ 同上註。

³⁰ 王璜生，2004，〈「嶺南」：一種精神的力量 關於廣東新水墨歷程和現狀的描述〉，《兩岸當代藝術學術研討會論文集》，臺北：史博館，2004，P.157。

³¹ 後嶺南現象或稱畫派出現於1990年初期、中期廣東水墨畫壇的一種群體現象。王璜生，〈「後嶺南」：一種文化策略〉。

的歷史文化加諸其上——文人畫傳統，水墨創作便是在「傳承」、「反叛」、「轉化」此一傳統才使這項區域文化得以生生不息，而這種具文人畫審美價值的「必然性」，是當藝術家將自己的作品名為「水墨」時就出現的了。



第四章 以人為主的創作核心

第一節 文人山水中的人物——明代繪畫題材的漸變

文人畫傳統，自唐宋以來便主要以山水作為繪畫主題，元代則被認為是文人畫的成熟階段，所謂的元四家便是在山水的創作母題中發揮個人的筆墨特色。但我們可以發現，到了明清之後，繪畫題材除了山水之外人物、花鳥的題材比例漸多³²。並且，當我們聚焦在繪畫中的「人」時，會發現人物的重要性隨著社會發展愈為突顯出來。

傳統山水畫中，自古就有所謂的「點景人物」，山水中的人物，是依附著景色而安置於畫中的。在以山水作為主體的前提之下，人物作為一種觀畫視線的引導和暗示，其配置有一定的形式規範，並早在〈山水訣〉之中便有記錄：

夫畫道之中，水墨最為上。……回抱處僧舍可安，水陸邊人家可置。……渡口只宜寂寂，人行須是疏疏。……，人物不過一寸許，松柏上現二尺長。³³



圖1：《芥子園畫傳》卷四
極寫意人物篇

這篇被視為文人畫圭臬的王維山水畫論中，不僅立定景物和人物的配置關係，人物的數量、大小也有標準可依。或是在山水畫的形式主義達到巔峰的代表著作，《芥子園畫譜》中也可見對於山水中的人物條列出形態標準：（圖1）

³² 在近代繪畫史中，山水沒落，人物、花鳥興起，有它藝術創作與社會變化作用在風格上的種種問題…。出於李渝，〈江河流遠〉，《雄獅美術》第146期，1983。

³³ 傳（唐）王維，〈山水訣〉，《繪事微言》，商務景印文淵閣四庫全書。

在山水中點景人物不可太工，也不可太無勢，全要與山水有顧盼，人似看山，山亦似俯而看人。……畫山水人中人物須清如鶴、望如仙、不可帶半點市井氣。

34

山水中的人物通常沒有個人情緒，只傳達一種山水之間的自然姿態，「無目而若視，無耳而若聽³⁵」，因為是以山水為重，人物只是不具特徵的中性附庸，僅用以引導觀畫者進入山水之中「可遊」、「可居」的世界。

但是這個既定的「點景人物」表現模式，在明代的山水作品中出現巨大的變化。明代由於脫離元代異族統治，元代文人寄情山水的逃避心理至明代於是擺脫山水的限制而有題材上開放自由。另外，商業貿易的發達和地方仕紳的興起…等種種社會性因素的影響之下，亦讓明代繪畫明顯有別於前朝，特徵之一即為山水中的人物有其重要性放大的趨勢。當代學者雷子人於其研究《人跡於山》中便對此作了完整的研究，認為明代山水畫之中「人物」的重要性被特意地強調出來，而歸納其主要原因有三：第一，「點景」人物的刻意呈現，使畫中人成為畫家自身的寫照、對自己身分的審讀與暗示。第二，明代生活的細節被畫家歸納成為具有人格指稱的符號書寫，並以山水中人物和景物對應作為表達。第三，五代至北宋山水畫家有呈現客觀自然的審美欲求；南宋至元代山水畫在趣味轉型中表現出畫家是為一個觀看者的角色；明代山水畫家則是「作為一個明代社會的舞台角色參與到了山水圖像中」。³⁶

從原有的客觀地自然呈現到主觀地引領觀畫人視線，再到明代的繪畫，可以看出文人山水畫中從客觀轉而為主觀的個人化、生活化傾向。如明代大量地出現記遊、送別、茶事、卜居等圖像題材，但所傳達的思想表達超出了事件本身，更深層的指向與事件相關的人物形象。所以在畫面中不同於過去「人物」僅為山水之附庸，反而有山水風景「因『人』而異」的傾向。

對明代大多數文人畫家而言，假使將他們畫中的人物刪除，其畫境可能變得了無情趣。³⁷

進一步來說，即畫中人物與畫家之間有密切的關係，體現在畫境中，畫家對於畫境

³⁴ （清）王概，〈寫意人物編〉，《芥子園畫傳》卷四，北京：中國書店，2003。

³⁵ （清）王概，〈極寫意人物編〉，《芥子園畫傳》卷四，北京：中國書店，2003。

³⁶ 雷子人，人迹於山——明代山水畫境中的人物、結構和旨趣，北京：北京大學出版社，2010，P.32。

³⁷ 同上註，P.205。

中人物有一種「角色扮演」的認同。並且，更深層的原因在於畫家意圖藉著畫中人物的身形姿態，映照出自己在現實生活中的存在或處境。我們還可發現，明代文人畫之中時常有「對前賢身分複製的虛擬性」，畫家用這種「復古」的方式，賦予畫中人物在山水之間的多重意義。以種種跡象可以看出，明代文人山水畫確實具有「為『人』命意」³⁸的立場。

第二節 從文人到失意文人——明代陳洪綬的人物表現

在上一節我們指出文人山水畫中的「人」有被強調出來的特性，而其社會因素之一，即明代商業貿易發達使繪畫有「世俗化」傾向，讓繪畫中的人物更加突出。我們會發現，與以往離世超脫的文人不同，明代的畫家多半與地方士紳、貴族交際往來，而使畫家身分亦有其「世俗化」的傾向。

文人畫中的「文人」原本應是道德節操、學識才能上都具有崇高的標準，並且與民間的畫匠身分相互對立，且多半在社會上有一定的地位。明末因其政治上、經濟上的社會變遷，讓文人畫家身分一方面受經濟影響不僅有「世俗化」取向；一方面在政治上時局的動盪，讓畫家亦懷有「避世」的渴求，這樣的「世俗化」取向和對「歸隱山林」的理想兩相矛盾，讓原來所謂的「文人」因此轉為「失意文人」。此類「失意文人」最為典型的例子之一，以明末畫家陳洪綬為代表，並從他的畫作中，我們得以延續上節所說的以「人」為主的山水至此更直接地從「人物」表現中，傳達出畫家個人生活的存在或處境。

高居翰研究認為，明代的時局變化使處於動盪的陳洪綬的處境與前人不同，因為中產階級的發展，畫家的身分游移在世俗和權貴之間。在晚明時期，當時的戲曲、小說等娛樂性文化發展蓬勃，迎合著中產階級的喜好，而職業畫家在這當中的身分取向也變得耐人尋味；畫家無法晉身上流文人階層，心中或許嚮往文人雅士的高尚情操，但卻因為生活現實需求終日身處在商業化、庸俗化的世界中。政治上的紛亂

³⁸ 同上註，P.296。

亦使畫家在價值思想上，出現不確定和無所適從的不安。³⁹

陳洪綬當時的心理狀態，以今日心理學上的看法可視為是「社會我」、「理想我」、「現實我」之間存在的多重矛盾衝突，並且時時刻刻撞擊著這一位面臨時代劇變的知識份子心靈，並且潛在地左右了他的行為抉擇與創作風格。而這些焦慮、不安、猶豫、矛盾、悔恨的情緒，皆一一呈現在不被世人注目的詩文集《寶綸堂集》之中⁴⁰。

自份為儒者，誰知作罪人。千山投佛國，一畫活吾身。身貴今堪賤，隨他綬日貧。⁴¹

陳洪綬雖自詡為文人，亦能作詩文，但歷史上畫名卻蓋過其詩名，且從他當時的詩作中，亦可看出他「畫家」和「文人」身分上的衝突所帶給他內心的矛盾。社會上的經濟發展，使他得以倚靠地方士紳的幫助賣畫維生，但是「賣畫野市間，舟居而已矣」⁴²、「所祈米價賤，賣畫不差錢」⁴³，在他所作的詩文中，不乏他對於賣畫生涯的無奈和矛盾心情。

晚明文人與畫家都視自己所在的時代為一與魏晉差似的階段，其政治分崩離析，所流行的思想也近乎虛無。魏晉時代與晚明時代相同，個人主義與佯狂作怪的行為也都廣為時人所寬宥，甚至受人仰慕。

陳洪綬作為晚明的代表畫家，並以「人物」作為創作的主题，藉此傳達出他時代下的心境。一方面，他畫舊有的典型文人主题，卻帶有嘲諷調子；另一方面，人物的神情描繪開始加入畫家的自覺性。

（一）文人典型的復古與反諷

明代向來有表現復古題材的風氣，但是我們須去探究的是隱藏在此典型或事件背後的——畫家的意識。畫家總是在古人典型風範之外，又賦予畫中人物一種畫家自我的投射。

³⁹ 高居翰 (James Cahill)，《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，台北：石頭，1994，P.170。

⁴⁰ 林宜蓉，〈理想的頓挫與現世的抉擇〉，《陳洪綬研究》，上海：上海出版社，2008，P.158。

⁴¹ (明)陳洪綬，〈且止〉其三，《寶綸堂集》卷五，清光緒戊子(十四年)會稽董氏取斯堂重刊本。。

⁴² (明)陳洪綬，〈梅墅舟還〉，《陳洪綬集》卷六，杭州：浙江古籍，1994，P.182。

⁴³ (明)陳洪綬，〈祁奕遠館余竹雨齋，問余行藏，即出黃石齋先生所書扇上詩索和，隨書其后〉其二，林宜蓉〈理想的頓挫與現世的抉擇〉，《陳洪綬研究》，上海：上海出版社，2008。

政治動亂使隱逸的理想變得格外動人，每逢此時，陶淵明便屢屢被引用在此動盪年代的詩畫之中。⁴⁴



圖 2 (左)：陳洪綬，〈陶淵明歸去來兮圖〉(局部)，1650 年，檀香山美術館藏。

圖 3 (右)：陳洪綬，〈竹林七賢〉(局部)，絹本設色，香港哈希達德氏藏。

在他的〈陶淵明歸去來兮圖〉(圖 2)和〈竹林七賢〉(圖 3)等，描繪的皆是典型的文人題材。陳洪綬在詮釋此舊有題材時，會發現他並非如舊的表現，而在空間及人物造型的處理上皆帶有「個人化」的變形(人物呈現了癱軟的衣紋，布袋狀拉長的臉，見圖 4)，同時顯現了對其理想的嚮往，其變形手法卻也就展現出了某種不可及的諷喻。

他不是反映在筆墨上的一瀉無餘，而是寄於造型上的反常規、反比例。……，與他所處的特定歷史背景及其坎坷的一生相連而看，便不難窺尋出他那種異常畫風形成的由來

⁴⁵。



圖 4：

陳洪綬，〈自畫像〉，1627 年，絹本設色，新罕布夏州翁萬戈藏。

⁴⁴ 高居翰 (James Cahill)，《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，台北：石頭，1994，P.157。

⁴⁵ 吳德蕙，〈陳洪綬人物畫的演變〉，《陳洪綬研究》，上海：上海出版社，2008，P11-12。

也就是說陳洪綬在人物造型上的「反常規」、「反比例」，是一種特意製造的異常。當觀者從中意識到畫面的荒謬、可笑，也就從畫史中普遍的文人典型中跳脫出來，而更進一步看到畫的背後，作者無奈的心情寄託。

陳洪綬所呈現的，乃是一種令人傷痛、然卻又令人熟悉的嘲諷。這者嘲諷不僅意味著宿昔典型的不可及，同時，也顯示著畫家知覺到這些典型是不能用正面且直接的方式來加以呈現的；因為畫家在表現這些典型時，如果沒有加入某種程度的自覺意識的話，整個意思便會變成徹底的嚴肅認真，若是如此，便會誤使人以為畫中主角所體現的理想，依然伸手可及，而且是畫家、文人作家及觀者們所仍能企求的。實則，畫家或文人作家們並不願如此斷言，甚至於根本就不相信此一理想在當時可以存在。⁴⁶

高居翰認為這種嘲諷調子的形成，乃是因為「一種無可填補的差距。」昔人典型的不可及，讓陳洪綬不得不在作品中加入了荒謬的、諷諭的變形手段，用來提醒、揭示作品背後的思想，也是一種畫家「個人化」性格的突出呈現。



（二）畫中人物神情的自覺性

晚明的人物畫中與傳統文人形象不同的，多半都被賦予了一種「畫家自覺」式的矛盾，並且從畫中人物的神情明顯流露出來。

他們的目光像畫外的觀者投注，好似受到某種需求所驅使，而必須重申他們個人的存在價值，並隱約表白其存在的困境。⁴⁷

過去的畫家描繪想像的山林，然後寄情悠遊其中；但晚明畫家的處境，寄情山水似乎已顯得不切實際，更不足以表達他們的鬱悶。他們將自己投身於畫中，但又發現畫中的世界並不安穩，於是畫中人物的眼光開始向畫外望向觀者。

⁴⁶同上註，P.173。

⁴⁷同上註，P.165。

如陳洪綬的作品〈喬松仙壽〉（圖 5），是張類似傳統形式的自畫像，但那奇異的手法卻又使它擺盪在傳統與新穎之間；一種是文人止於樹下的形式，另一種是以山水作為襯景的肖像形式，它同時勾喚起我們對兩種構圖形式的聯想，但其本身卻又不隸屬於任何一種構圖。而當我們仔細觀看畫中的人——也就是陳洪綬本人，竟以一種抑鬱的神情望向畫外，好像隱約在向觀者訴說他的心境。（圖 6）從形式構圖上和人物形塑上的表現都更具畫家的「自覺」。

在此自畫像中，陳洪綬將自己放在一個自創的舞台上，意圖以一種帶有威嚴的身姿站立，但是，威重感的傳達並不成功，他的目光幾乎與畫外的觀者相接，好像即將對我們表白他自己，但是，最後卻又將自己封閉起來。⁴⁸

在陳洪綬刻畫自己和陶淵明、竹林七賢等人物形象時，比起過去歷史上的許多作品，都更具有其個人的「自覺性」。因為過去的作品時常是以一種較為旁觀者的角度，自然地引領觀畫人的目光，人物存在於畫中的世界，其神情多半陶然於畫中並不望向畫外。而陳洪綬的作品卻是以誇大、戲劇化的手法，賦予某種自覺性的趣味，讓「畫家的特質穿透了圖像本身所營造的一種表面效果」。⁴⁹這使得原來山林中悠游自在的文人，轉而成為神情躍然於紙的失意文人，這也使文人畫的領域，在此陳洪綬的作品中，得以開拓出以人物為主的審美趣味。



（上）圖 5：陳洪綬，〈喬松仙壽〉，1635 年，臺北故宮院藏。

（下）圖 6：陳洪綬，〈喬松仙壽〉，局部。

⁴⁸高居翰（James Cahill），《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，台北：石頭，1994，P.184。

⁴⁹同上註，P.176。

第三節 從歷史的文人到個人——當代水墨人物的自覺性

傳統文人畫因為崇尚隱逸山林、天人合一的思想，在山水、花鳥畫相對於人物畫有較大的發展。⁵⁰中國傳統繪畫核心中的「文人」，其本質即帶有倫常性，所謂的「人」是關心自然的「倫理人」⁵¹，而非赤裸裸的單純個人。就像是山水畫中策馬的行旅、拄杖的老翁、擺渡的漁父，都是與自然和諧共存、面無表情的「倫理人」，也象徵著文人心中的「天人合一」和隱逸理想。

但是到了明清時期，我們可以發現，這樣的人物形象逐漸因為社會變遷而出現變化，人物開始凌駕於身後的景物，而被突顯出來；到了近代，許多個人化的、生活化的人物形象更是大量出現。我們必須承認，的確，當人類發現世界萬物都有可能改變、自然也可能不再可親，所有的價值思想都可能被鬆動、竄改，此時「天人合一」變得陌生，「隱逸思想」也顯遙遠，我們較容易在最為親近、熟悉的「人」當中，找到歸屬感和創作的泉源，而「人物畫」就是最為直接的形式。

傳統山水畫中的人與自然畢竟處在一種閒散、休息、消極靜觀的關係中，而文人繪畫即是「懶洋洋、慢悠悠的封建農村的理想畫」⁵²。但在今日工業化、科技發達的世界中，千百年歷史中的「文人」——作為一個「倫理人」——開始無法維持著「天人合一」的自然觀，再難以承載人類對於這世界的種種感受。在「人與自然」的關係備受考驗地當代，水墨創作是否應該回到最真實切身的「人」？對於水墨中的「人」的訴求，或許就如同李渝所呼告的：

…，究竟這是時空交錯，所謂以古人心胸澆自己的塊壘，還是對自己的實存缺乏面對和領悟，不關心人——無論是畫家自己還是別人，沒有來自私我的敏感？同樣具有沉重的記憶，當歐洲能出現新表現主義，和例如基法和齊亞這樣的戰後一代，能夠把人的存在一個焚燒成荒原、一個蛻變成神話的時候，我們中國

⁵⁰ 傳統中國畫因為受政治制度、時代環境和古代隱逸思想的影響，重視描繪自然，表達無為、平和、超然的生活態度，這使山水花鳥畫得到巨大發展，並已其獨一無二的成就和特點獨立於世界藝術之林。郎紹君，〈中國化的自覺意識〉，《二十世紀中國畫討論集》，上海：上海書畫出版，2008，P.293。

⁵¹ 李渝，〈民族主義、集體活動、心靈意志〉，《族群意識與卓越風格—李渝美術評論文集》，臺北：雄獅圖書，2001，P.13。

⁵² 李澤厚，《美的歷程》，北京：文物出版社，1981，P.168-9。

水墨畫家如果不是換上失憶症，就是患上了畏懼症。⁵³

…，我們中國繪畫中的人，先天不足後天失調，到了這時的當下，已經無關得、浮誇得無法承擔起任何重量。⁵⁴

李渝此段話中對於民初的山水畫家作了極為嚴厲的批判，雖然顯得有些偏頗，但也不失其警惕的作用；即，當代水墨創作不該固守舊有的山水傳統形式，而應當回歸自我生活上的、精神上的種種感受，表現出最真切的「人」。

當代水墨畫的討論中，關於因應時代的變遷，水墨創作如何進行回映之問題。近代學者便提出中國繪畫的「私人化」，並認為這是「嵌入於繪畫演化機制之中的一個歷久彌新的問題⁵⁵」：

……，歷代各個歷史時期依據各自的時狀語境對這一問題加以追問或解答，乃是中國繪畫擺脫時狀困境，獲得創造性轉換的一個關紐。⁵⁶

當代創作上所面臨的價值認知上的失衡，不應該是用一種「公眾化」的態度要求革命，反而應該回歸自身生活的「私人化」取向。或者我們也可將之對應前文所說的「倫理人」和「個人」的問題，所謂的「私人化」也類似於李渝提出的「『私我』的田野⁵⁷」：

是從意識和潛意識、真實和非真實的這一曖昧的基本層次，摸索著人的組織和品質是什麼的這一創作的起點……⁵⁸

而在畫家能夠不斷省視個人「私人化」的問題時，便能在「理想化」典型之外樹立「個人化」形象。中國傳統人物畫中的人，通常具時代性的「理想」典型；唐代的「穠麗豐腴」或是清代的「纖弱婉約」，都是一種符合時代審美的理想「典型」。這樣的理想性於是使得畫面趨向「離物」的超脫感；而要傳達出生活真實的感受，就須加入畫家的「介入」，也就是高居翰所說陳洪綬畫中的「自覺性」；它讓我們看到

⁵³ 同上註，P.11。

⁵⁴ 同上註，P.14。

⁵⁵ 邵琦，〈中國繪畫演化的私人化取向〉，《二十世紀中國畫討論集》，上海：上海書畫出版，2008，P.251。

⁵⁶ 同上註。

⁵⁷ 李渝，〈民族主義、集體活動、心靈意志〉，《族群意識與卓越風格—李渝美術評論文集》，臺北：雄獅圖書，2001，P.18。

⁵⁸ 同上註。

非公眾的、非典型的畫家自身的種種心情矛盾，如此真切、深刻。這也是托爾斯泰（Leo Tolstóy）在其藝術傳達論所說的「個別性」（individuality）⁵⁹，即藝術作為傳達情感理念之媒介，而創作者所傳達的情感愈具個別性作品就愈具有藝術感染力。

當我們將創作的想法聚焦至私人化的「個人」時，便可能發現自己已經和歷史中倫常性的「文人」有所出入；傳統文人畫審美觀中的「人與自然」，在此時得以適當的轉換為「人與環境」；如此看待，水墨畫家於是可以從山水世界中挺身而出，從面無表情的山中逸士，在日常生活中展露出自己的容顏。



⁵⁹ Leo Tolstóy, *What Is Art? And Essay on Art*, Aylmer Maude trans.(London:Oxford U. Press., 1962)劉昌元，〈西方美學導論〉，1994，P.151。

第五章 找到一種平衡——在當代水墨語境中找尋可能

本文從當代水墨創作中「文人畫價值觀的失衡」作為研究討論開端，認為面對此「失衡」水墨創作者乃不斷的「適應」以求「平衡」。而在當代水墨的創作背景方面；先從環境上造成的「虛擬移民」現象談創作中對於「水墨」、「文人」等區域性文化的「懷鄉」意識；再從題材意義上探討文人畫中的「人」的角色，及其隨著社會變遷逐漸體現而出的「自覺性」。在以上的創作背景探討之後，仍舊要回歸到一開始研究之開端，即創作者如何面對「文人畫價值觀的失衡」？基於一種對「文人畫」價值的探究，在「虛擬移民」和「人物自覺性」的背景之下，創作便是呼應了這些面向而生——在當代水墨「失衡」的語境中尋求一種「平衡」的可能。

而這個創作的可能性，如本文研究動機一開始所提及的，並非是「先驗」的，而是在理論與創作的相互進行之下自然形成的。本章將就實際創作過程，探討「人物造型」及「畫面空間」的具體創作觀，作為一種文人畫之「平衡」的可能解答。這些相關的創作觀念並非針對前述的各個問題面向解答，而僅可以「鉅觀」的水墨創作背景及「微觀」的個人創作概念來分別探看，並互相作為創作行為的參照。

第一節 人物造型

一、重回對「不似之似」的意義探討

當我們以「不似之似」探討水墨人物畫時，便是從傳統文人審美概念而出，試圖以舊有的概念建立起當代水墨畫中的認知「平衡」。「不似之似」的概念初見於明代沈顥《畫塵》：「似而不似，不似而似。」⁶⁰清代石濤曾題詩：「名山許游未許畫，

⁶⁰（明）沈顥，《畫塵》，與（清）秦祖永《繪事津梁 一卷》合刊於（清）周星蓮撰，《臨池管見一卷》，戊辰年（民國十七年，1928年）上海神州國光社排印本。

畫必似之山必怪，變幻神奇懵懂間，不似似之當下拜。⁶¹」而近代齊白石說的「妙在似與不似之間⁶²」，其實就是石濤說的「不似似之」。而黃賓虹曾語出「畫有三：一、絕似物象者……二、絕不似物象者……三、惟絕似又絕不似於物象者，此乃真畫。⁶³」黃賓虹以「不似之似」作為評斷繪畫之標準，傅抱石則立定作畫程式為「不似一似一不似」的經過，最後仍回到一種「不似之似」。⁶⁴

歷代皆有對於此概念的探討，而在90年代中國對於在人物畫的研究方面，再次重新解讀「不似之似」的意義，提出了「意象造型法則的重讀」。在馮遠的文章〈重歸不似之似——關於中國水墨人物畫的造型、色彩和形式構成問題〉當中提出的觀點：

就繪畫藝術的造型規律來說，意象既不是純客觀的物體之「象」，也不是憑空意造之「象」；既不是客體的衍生物，也不是主體的附庸。藝術家表現物象時既不以杜撰任意性的「抽象」物為作畫宗旨，也不僅僅以寫極目所知的「具象」物為能事。而是傾心於「不似之似」……與具象和抽象之間都保持一段神聖的距離。⁶⁵

於是這樣將「不似之似」的探討化為非抽象、亦非具象的「意象」；而所謂「意象」的造型方法即為「不離開對象的基本形似，而表現客觀對象的一定真實」。林若熹將這種面對「似」與「不似」——「抽象」與「具象」之間的關係，歸之於人的「感物」過程，並且造型的「意象」便是在此過程中生成的。

我們在感物時，已把物從環境中抽取出來。抽取是對環境擴充的限定。這是意象造型的需要，但由環境關聯的本意反過來左右意象造型。這種感物活動始終與自然客體相關聯。⁶⁶

由此，我們可知「環境」將影響造形之「意象」，也就是形成一種「不似之似」。而在中國傳統繪畫審美觀中的「不似之似」即在於這種「不似與似」之間尋求的「中庸之道」。

⁶¹ [清]石濤，《大滌子題畫詩跋》卷四，戊辰年[民國十七年,1928]上海神州國光社排印本

⁶² 齊白石，題枇杷詩，出自《齊白石繪畫精品集》圖102，北京：人民美術出版社，1991。

⁶³ 黃賓虹，王伯敏編《黃賓虹畫語錄》，上海：上海人民美術出版社，1961，P.1。

⁶⁴ 傅抱石，《傅抱石美術文集》，上海：上海古籍，2003。

⁶⁵ 馮遠，〈重歸不似之似——關於中國水墨人物畫的造型、色彩和形式構成問題〉，《藝術探索》第三期，2001，P.9-11。

⁶⁶ 林若熹，《中國畫線意志》，北京：中國人民大學出版社，2010，P.10。

當我們重回「不似之似」的意涵，除了是為此傳統說辭尋找當代水墨語境中的「平衡」，而難以脫離字句意義的，其實當中的本質仍是一種「似」，而「不似」則是對於「似」的規定。於是「不似之似」便是說明了造型的「可變性」程度，尤其可作為人物畫造型的理念參照。但是在這「不似之似」之中，也就是「具象」與「抽象」之間的距離之中，造型的「可變性」仍是取決於藝術家的「意象」表現，具有畫家個人在其內容上和形式上的內在需求。

二、「默寫式」的造型

今日藝術創作者，由於美術教育系統的關係，一般講究解剖學、寫生概念。導致在人物畫的創作上通常都經過人體寫生或參考照片，先完成素描稿，再進行作品的創作。而本篇所討論的，是另一種造型方式——「默寫」，並探討這樣的造型模式在審美上有何價值。

「默寫」指的是創作者透過對於對象物的觀察，將其造型特徵自行內化之後，而將對象物依想像中的構造、原則自行描繪出來。而此類「默寫」式的造型手法，可追溯自中國傳統「寫竹」中「胸有成竹」的概念；元代趙孟頫題詩：「石如飛白木如籀，寫竹還須八法通。⁶⁷」或是之後的寫竹名家柯九思所言：「寫竹竿用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法或魯工撇筆法，木石用折釵股、屋漏痕之遺意。⁶⁸」這都是對於蘇軾所謂「胸有成竹⁶⁹」進一步技術上的說明，而「胸有成竹」其實也就是一種對於對象物造型觀察後內化的「默寫」方式。

歷史上「寫竹」一類的討論，其中最重要乃著眼於「寫」字。以「寫」竹，而不以「描」（畫）竹來討論，便說明了技法上、審美上的要點與就對象物實體進行的「寫生」式描繪大不相同。這樣的表現方式，在畫家的思考和操作韻律中體現了「主體的同步介入和時序性展開⁷⁰」，也就是說，畫家在一落筆時便展現了高度的自覺（介

⁶⁷ 趙孟頫自云：「石如飛白木如籀，寫竹還須八法兼」。此幀寫石用飛白法，樹法用筆，通婉如篆籀，竹葉筆法，起伏而含蓄，有八法俱備之概。出自故宮書畫檢索資料，文物統一編號：故畫000216N000000000 之簡介說明。

⁶⁸ 柯九思，〈稗史集傳·柯九思傳〉，宗典編《柯九思史料》，上海：上海人民美術出版社，1963，P.167。

⁶⁹ 故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。蘇軾，〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉，吳功正編《古文鑑賞集成》，臺北：文史哲出版社，1996，P.844。

⁷⁰ 劉墨，《書法與其他藝術》，瀋陽：遼寧美術出版社，2002。

人)和無可回逆的過程軌跡(時序性)。就是因為是以「默寫」的方式造型,所以便和「寫生」方式有著不同的運作過程:默寫是通過記憶,再依心中意象主觀地進行直接而肯定的操作;而寫生則是透過對象物當下地觀察,客觀地反覆修正塗改。從畫面上看來,「默寫」和「寫生」所完成之造型,其最大的差異就在於——「默寫式」造型具有類似書法書寫時的「一次性」過程。

正如人的生命是不可重複的,書法用筆的反覆描畫同樣也是不被允許的,它只允許他它的一次性呈現。⁷¹

當水墨使用了「默寫」的方式,直接而主觀地進行造型,其線條的軌跡會讓觀者在欣賞時感受到創作過程的運行,並從其線條的韻律感體會到如同書法行草筆線的趣味和美感。

當代水墨畫家劉慶和,以人物的描繪表現都市人生活的心理狀態為其作品特徵(圖7、圖8)。而對於人物造形的創作方式,劉慶和認為「默寫」比起速寫更能表現對象。

我反對不假思索地畫速寫,感受了之後的「默寫」與創作的思路靠得更近,這種靠近也許是過了若干時間之後,與彼時的感受相通、相合。這好像跟我生活的某種經驗、體驗有關,又似乎無關,在這種幾近模糊的狀態當中,思想的空間才大了起來。⁷²

「默寫」讓畫家能夠自然地從造型的過程中,「放大」自己的某些想法和體驗,「放大」,被劉慶和認為是十分重要的創作手法:「並非是畫面尺幅上的放大,而是內心思考的放大,心路上的調整。」而要實現這樣的內心的「放大」,在運用「默寫」



圖7:
劉慶和,〈飛〉,2007年,水墨,39x39cm。

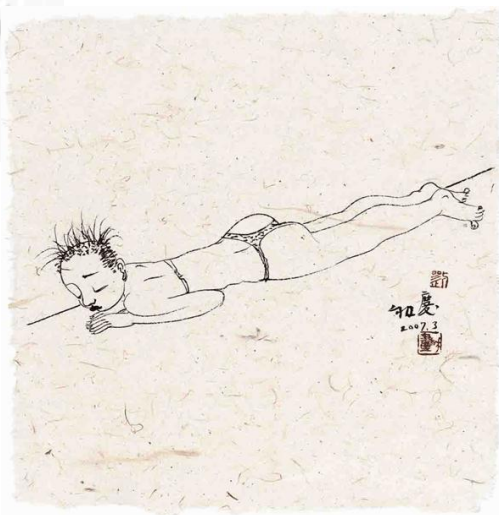


圖8:劉慶和,〈日光〉,2007年,
紙上水墨,27x27cm。

⁷¹ 同上註。

⁷² 王春辰,〈讓感覺重生〉,2010。ARTLINKART 網站
http://www.artlinkart.com/cn/artist/txt_ab/31ffsy/656cvApi 2012年6月瀏覽。

方式進行對象物的造型，是一種自然而有效的手法。而他也指出，利用這樣「默寫」的方式所形成的線條是一種「靈動的線條」，能夠貼切記錄心中的靈感。

我創作前要勾好多線描小稿子，一閃念的東西用線描來記錄下來，我用很靈動的線條來記下最初萌動的東西。我覺得感受力不是靠手記錄的，而是靠內心去感受的。⁷³

如同劉慶和一樣，當代有許多水墨人物畫家皆利用這樣的「默寫」手法形塑人物造型，並從中賦予人物特徵以表達畫家的感受；正如劉慶和的人物傳達出一種都市人的無奈、荒謬，畫家石建國則用他的人物傳達出理想式的情慾、雍容；而這些都來自於他們對人物的「默寫式」造型、筆線。（圖9）這樣的手法得以使造型簡化並使特徵強調出來，以「放大」畫家的心情感受。

石建國像哲學家那樣，把女性抽象化，因為赤裸的女人擺脫了種族、階級、民族、階層的象徵秩序和等級關係，變成一種自然化和抽象化的女人，這種女性形象的自然化和抽象化，與石建國要表達情欲的抽象化是相關的。就此而言，石建國也就用情欲建構了一個理想化的人與外在的自然（動物與山川）和內在主體的自然（情感和欲望）和諧相處的世界，給人以前伊甸園的世界和時代的想像。⁷⁴



（上）圖9：石建國，〈無題系列〉，2006。



（右）圖10：石建國，〈麗人圖〉，68x136cm，2008年。

⁷³ 裔萼，〈劉慶和訪談錄〉，《二十世紀中國人物畫史》，石家莊：河北教育出版社，2008。

⁷⁴ 鄒躍進，〈超然心靈的伊甸園——讀石建國的水墨人物畫〉，藝術+網站

<http://www.artet.com.cn/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=10&id=374> 2012年6月瀏覽。

三、「白描」⁷⁵人物的韻律

畫史上的「白描」，以吳道子的人物畫最具代表性，以單純的墨色線描「掃去粉黛，淡毫輕墨」展現線條之美，使其畫中人物「不施丹青而光彩動人」。「白描」其實就是一種強調線條勾勒的繪畫方式，而觀者能夠從單純的線條中得到特殊的多方面審美；這樣的繪畫手法之成立，尤其需要仰賴畫家在詮釋線條時的「韻律」：

借線的粗細、長短、曲直方圓、輕重緩急、虛實疏密、頓挫剛柔、濃淡乾濕表現形體的品質感、體積感、動態感和空間感⁷⁶。

「線條」一直是中國繪畫史上審美及創作上的重點，中國繪畫被李霖燦喻為是「線條的雄辯」⁷⁷。這樣的審美價值被當代藝術家林若熹認為是區域性、民族性的文化價值，「線」的審美和概念會「基因」似的在歷史中不斷留存，他並將其理論稱為「線意志」⁷⁸：

線的形式可隨時空而變化，可線的意識在任何時空都不會改變，線弧的審美與精神圓逸任何時空都存在，這就是中國畫線的意志。⁷⁹

「線意志」理論從線的形式體現分為「寫性的線」和「工性的線」⁸⁰；一為文人寫意之筆線，如徐渭、石濤、朱耷…等，一為壁畫裝飾性筆線，以清王瀛所作十八描法⁸¹最為典型。（圖 11）「寫性」和「工性」為兩種線性之極端，我們可在之間尋求各種線質，去體現不同的「韻律感」。而這樣萌發於傳統歷史的「線意志」，是否在今日會因為西方繪畫技巧的影響，而使畫家的「線意志」削弱意欲表現更多的立體、光影等效果呢？李渝認為畫家在「以線條表現物的質感結構」的創作思考之中，能夠

⁷⁵ 中國畫技法名。源于古代的「白畫」。用墨線勾描物象，不施色彩者，謂之白描，如唐代吳道子、北宋李公麟，元代趙孟頫，所作人物，掃卻粉黛，淡毫輕墨，遒勁圓轉，超然絕俗，推為白描高手。也有略施淡墨渲染的。宋元間畫家並有採用白描手法來描繪花鳥，如北宋仲仁，南宋楊無咎、元代趙孟頫、張守正等。出自繪畫術語（三），中國百科網

<http://www.chinabaik.com/article/6/7/12/2007/20070131770.html> 2012 年 6 月瀏覽。

⁷⁶ 王雪，〈白描在中國畫繪畫中的重要性〉，《文藝生活(藝術中國)》7 期，2011。

⁷⁷ 李霖燦，《中國美術史稿》，台北：雄獅美術，1989，P.40。

⁷⁸ 「線意志」理論為林若熹提出，認為中國畫有著線的意志，儘管用線是所有古文明的共性，書畫同源也非中國古代所獨有。但科學的發展使希臘美術描繪了三度空間，成為了古典藝術的起源。相反，中國古代藝術由於提出「時空合一」的命題，民族基因特質的線性，線——從原始的應用功能發展為審美。林若熹，〈線意志中國畫線美學論〉，暨南大學博士論文，2002。

⁷⁹ 林若熹，〈線意志中國畫線美學論〉，暨南大學博士論文，2002。

⁸⁰ 林若熹，《中國畫線意志》，北京：中國人民大學出版社，2010。

⁸¹ 「十八描」在明·周履靖《夷門廣牘·天行道貌》、明·汪珂玉《珊瑚網》、明·鄒德中《繪事指蒙》中皆有提到。清·王瀛始作《十八描法》圖譜，作系統化的圖式匯整。

從中培養一種介於傳統線性和實體之間的「自律」，以顯示物的體積、量感。(圖 12)

……培養出一種自律感來，線的抽象美和物的實體感都要關顧，達到線、面、體，全面生動的效果，使傳統線條產生了「實」的功能。⁸²



(左) 圖 11：十八描圖譜，柳葉描。

(右) 圖 12：林若熹，〈裸女〉。



⁸² 李渝，〈唯美和現實〉，《族群意識與卓越風格－李渝美術評論文集》，臺北：雄獅圖書，2001，P.84。

第二節 畫面空間

一、重新思考「詩畫」的可能性

傳統水墨畫講求「詩中有畫，畫中有詩」的詩畫意境，在歷史上於是成為「文人畫」的固定形式，今人在循此「詩畫」形式作畫時，往往落入僵化。詩畫傳統由於有書寫詩詞的慣例，有時可能造成了空間趨於平面，或是使畫面落入一定的公式，甚至不當的書寫反而會破壞畫面的空間營造。一直以來，將繪畫視之為閒暇時之「戲筆」是傳統文人畫的思想，為使畫面更添閒情逸致，題詩的作法變成了固定之形式。在此，林風眠便對此作出批評，認為「中國繪畫形式過于不發達，反而不能表達情緒上之所需求，把藝術陷於無聊時消遣的戲筆，因此竟使藝術在社會上失去其相當的地位⁸³」。

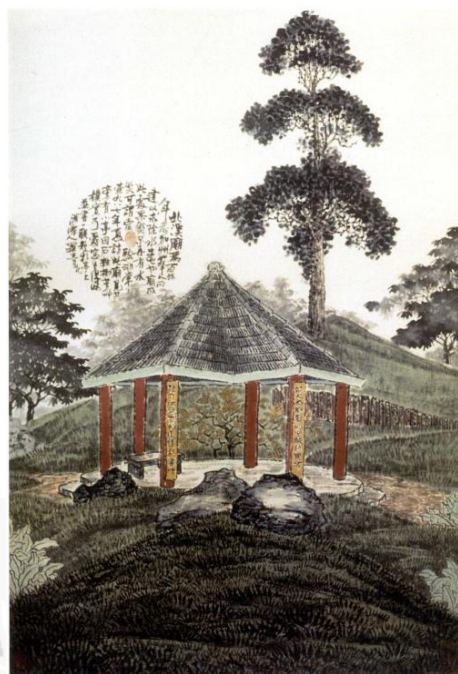


圖 13：
羅青，〈美國加州北溪廟〉，
1987 年，65x95cm。

其實，「詩畫」傳統作為一個特有的繪畫形式，對於繪畫豈是只有缺點而無優點？固然，畫面空間中的文字使用，自然會使畫面趨於平面化，但也別具平面空間上的裝飾性。

關於傳統文人「詩畫」傳統，當代水墨畫家羅青其創作即是對文人畫的內涵，進行了一連串時代性意義的重新思考，以尋求當代水墨畫的繪畫語言，提出「繪畫語意學派」創作觀：

一九八六年羅青提出「繪畫語意學派」，…將中國傳統文人畫中題款、用印的觀念完全打散再重組，各自獨立發展成新的視覺感，可作為他理論的最佳佐證。⁸⁴

⁸³ 林風眠，〈東西藝術之前途〉，《雄獅美術》，第 137 期，1982。

⁸⁴ 黃智溶，〈數學、化學、地裡、歷史與水墨語言〉，《羅青書畫三十年展》，台中：省美術館，1993。

羅青的作品〈美國加州北溪廟〉(圖 13)當中，將提款、用印的使用賦予了「象徵」的意義，其形式讓人聯想到天空中的太陽。另一件作品〈別有洞天〉(圖 14)則是同樣將印章的使用與湖中的倒影作了連結，並且將文字用更為抽象式的設計感與畫中的房屋景物作結合。羅青對於文人「詩畫」、「題跋」的傳統作了具實驗性的嘗試探索，讓這樣的文人畫傳統脫離固著的形式侷限而產生新意。

文字的使用，雖然今日的我們已經難有古人詩詞歌賦的涵養，但是文字依然可以作為一種暗示，讓畫面提供一種「詩意」或是「哲學性」的思考，確實讓作品更饒富趣味。當代水墨畫要保有這樣的「詩畫」系統時，應該避免僵化的公式套用，而需視作品畫面的需求、及背後的創作觀靈活使用。「詩畫」傳統可以拓展其視野，以一種更為生活化的面貌出現在畫面中，讓觀者產生自然的聯想和意義。

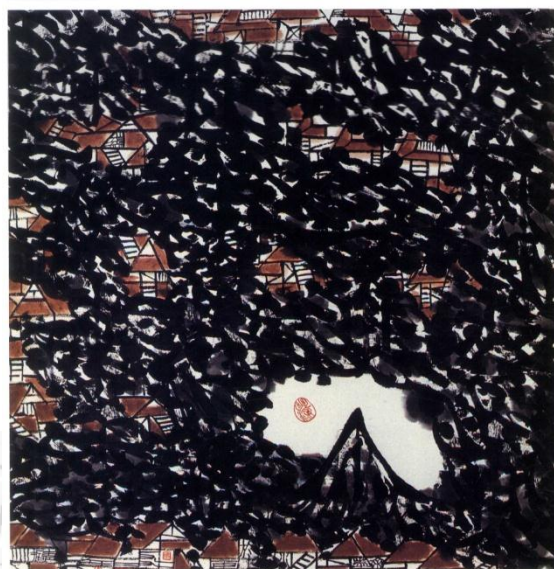


圖 14：
羅青，〈別有洞天〉，1992 年，69.5×71cm。

二、空間形式的實驗

傳統文人繪畫在畫面形式上的不夠發達，在當代繁複的社會中，無法充分表達當代人多重的情緒感受，也難以提供豐富多元的視覺觀感。面對繪畫形式的發展和開拓，當代水墨畫可以採用一種「現代主義」式思考，以理性、實驗的精神去思考畫面。

接受包浩斯最正統現代主義美術訓練的陳其寬，其水墨創作中可以看到一種極富生命力的實驗精神，使水墨的形式得到全新的開展——特別在於「空間」方面。身為一位建築師，在他的創作中便卓越的表現出了他對於畫面「空間」的探索。如同他在自己的《肉眼、物眼、意眼、與抽象畫》文章所提到：「談到繪畫，我們不得

不聯想到『眼』，因為繪畫是與『視覺』有關的藝術。」⁸⁵



圖 15：陳其寬，〈午陽〉，62x62cm，1995 年。



（左）圖 16：陳其寬，〈街景〉，1952 年。



（右）圖 17：陳其寬，〈天旋地轉〉，1996。

我們可以從陳其寬的畫中看到畫家的「眼」所展現的仰視（圖 15）、俯視（圖 16、圖 17）等等各種不同視點；像是俯視就可分作垂直的、動態的、旋轉的、傾斜的等不同方式⁸⁶，而另外也有許多仰視的、穿透的、平移的各種視點；他似乎想要藉由各種不同的視覺觀點來看遍這個世界。在陳其寬的理論中，認為除了自己「肉眼」所見，今日的我們也能藉科技「物眼」之賜來看世界；讓他的畫面有小至書房窗邊的蜚螭，大至登空乘坐飛機的盤旋視野。

然而，在其理論中最為重要的是他名為「意眼」之眼，指的是畫家心中的視覺感受，這也是陳其寬認為繪畫和建築創作最為不同的趣味之處，「意眼」讓畫家能隨心所欲，或感性、或理性地去表現畫面的空間形式，創造出畫家特有的心靈空間。陳其寬作為一個難以界定的畫家，因為他作品中不斷切換的視野，還有他時而感性、時而理性的意念，讓他的作品有著歧異多樣的風貌。而他的創作題材五花八門各式各樣，但都再再來自於他對生活的熱愛和體驗，饒富生命力、實驗精神。而陳其寬不斷變換的「眼」，造就了他作品豐富多姿的樣貌，讓人在他的每件作品中都能看到不同的趣味。

⁸⁵ 陳其寬，〈肉眼、物眼、意眼、與抽象畫〉，《藝術家》19 卷 3 期，1987。

⁸⁶ 洪文慶，〈陳其寬繪畫中的建築空間美學〉，2007。

三、傳統裝裱與畫面的配合

傳統文人畫多半使用卷軸的形式，分為觀賞時掛於牆上的立軸，和放置於桌上攤看的長卷，依其形式影響著觀者觀畫的方式和狀態。立軸，以長條狀的畫面，引導觀者由下向上觀看，進入畫中山水的遊覽，且長寬的比例在歷史上有畫面愈窄長的趨勢；長卷，以橫式展開的畫面，讓觀者在收展動作之間，達到視線的移动，仿佛與畫中景物一同行進。卷與軸的形式不僅是傳統繪畫形制的代表，更蘊含了創作、觀賞行為此創作主體與客體之間相互契合的「文人畫審美」。

當代水墨創作者，為避免過多的傳統限制和文化包袱，逐漸在裝裱的形制上放棄過去的卷軸形式，而以較為西式的裝框或是日式的裱板作為繪畫裝池方式。但是，如同前述卷軸裝裱其實蘊含了許多文人思想內涵，牽涉了觀畫狀態時一種心情的舒展、視線的轉移，不失為一種具區域特色的特殊文化。本研究之前提為在當代文人畫的失衡中尋求平衡，這樣帶有強烈的文化象徵的裝裱倘若能與畫面的當代性作一適切的結合，更能體現出筆者意欲呈現的「適應」觀點。

故以保留卷軸的裝裱為前提，畫面中如何與裝裱方式作一適當的結合，可以從新思考裝裱可以帶來的新意；如「長卷」能夠提供一種故事訴說的場域，「連屏」能夠表現連環畫式的趣味，「立軸」（與裱框、裱板相較之下）能夠直接的給予畫面一種疏散輕鬆感。

第六章 作品分析

現階段的創作中，基於一種對傳統文人畫的嚮往及對水墨媒材的堅持，對於當代生活與文人畫思想上的「失衡」，企圖尋其可能的「平衡」。具體呈現在作品上，可以從「題材上」和「形式上」兩個層面來看。

一、題材上

（一）人物——默寫式的白描人體

如前文所探討的「不似之似」、「默寫」等概念，人物以一種觀察後「默寫」的方式進行描繪，並造成介於「寫實」與「抽象」之間的「合乎結構之變形」。以白描的方式描繪，除了強化「默寫式的線條」，也使線條能在紙張上暗示出肉體的分量感，表現出線條的「韻律」。人物以肥胖、赤裸的女子為主要形象，造型的塑造符合作者心中對於「懶散」、「閒適」等「文人意象的詮釋」，並且類似陳洪綬對高古人物的變形，作者的人物造型亦略帶「諷刺性」的變形手法。

（二）場景——生活化文人趣味

若要回到傳統文人臥遊的山水情境中去創作，於今日社會語境之下已顯生疏，故創作回歸到生活中熟悉的臥房、浴室、廁所…等場景，去形塑今日生活中的「文人趣味」，一種貼近生活經驗的悠閒、舒適、懶散。從日常生活起居的一個場景或一個瞬間，去接近或懷想傳統文人水墨畫中的情調。

二、形式上

（一）線條色彩——保留書法性筆線和淺絳設色

無論是「默寫式」或「白描」的描繪手法，皆強烈的保留水墨畫中「書法性線條」的特徵。作者亦試圖在其中求其韻律、節奏，從線條之間的對比和關係來表現畫面的層次，故設色上亦求「色不礙墨」，以傳統淺絳為主。在此技法表現上，仍不

離傳統文人畫審美之概念。

（二）空間——視覺設計性和裝飾性

當代台灣美術教育深受現代主義繪畫影響，從而人的「視覺感」亦趨近於現代主義式的形式。尤其在繪畫上，我們講求點、線、面、構圖、色彩等繪畫形式語言，故在創作時亦自然將此類原則列入思考。與傳統文人畫不同之處，在於並非「墨戲」式的隨筆，而是更具理性思考的規劃和設計。此部分受到畫家陳其寬的影響，作品在空間安排上具現代主義的思考和實驗探索。

（三）裝裱——傳統捲軸形式的觀看

在作畫時便以傳統裝裱的形式作為前提，多以掛軸、卷的方式呈現。裝裱形式關係到作品呈現上，必定因此具有強烈的水墨文化特徵，作者希望在畫面上能具生活化經驗而形式上又能融合傳統文化特徵，在創作表現上求其平衡。



作品一

作品名稱：〈冷暖皆怡〉

媒材：水墨、宣紙

年代：2010 年

尺寸：50x160(cm)-二連作

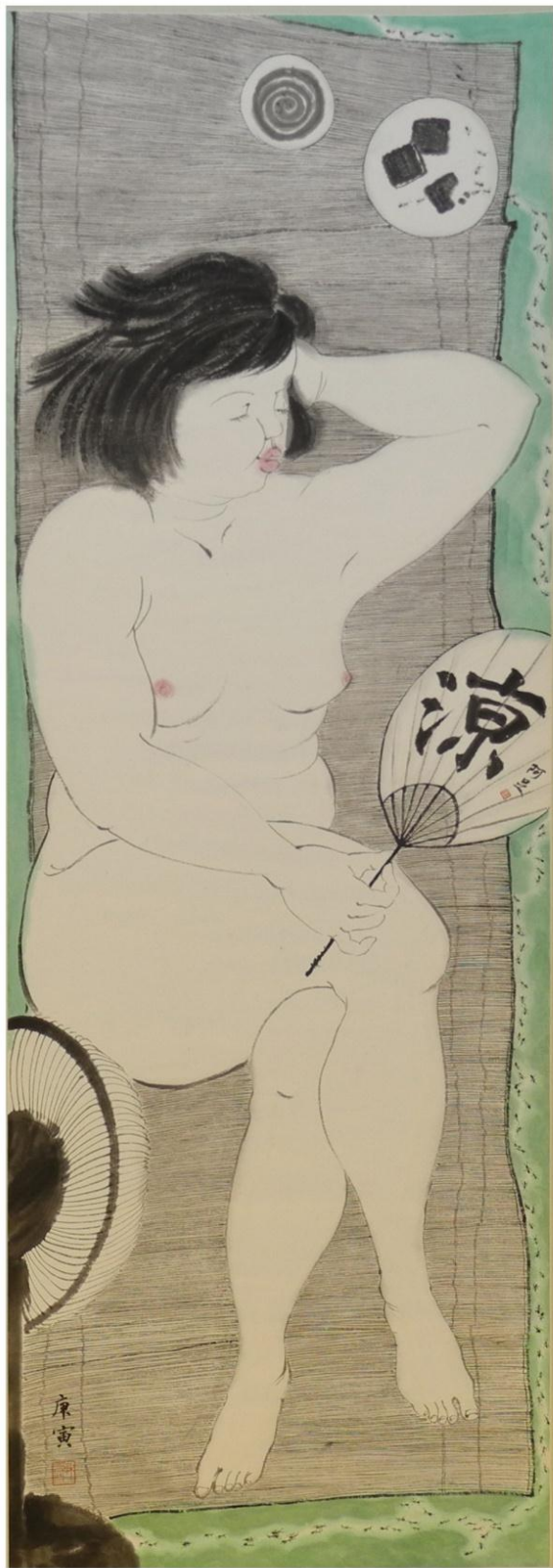


創作意涵：

描繪平日的閒適時光，女子渾圓白胖的身軀，赤裸裸地倒臥在竹蓆上休息的樣貌，一個在炎熱的夏日裡乘涼；一個在寒冷的冬天裡取暖，兩者都神情自若，泰然處之。從女子身邊的雜物，如風扇、鬧鐘、杯盤等，看得出來這是今日生活中的某個尋常片刻。作者試圖去呈現這樣一個平凡無奇的生活片刻，去貼近古代文人崇尚的「閒適」之情。

形式技法：

以水墨、宣紙作為媒材，在人物描繪上，以「白描」手法描寫女子肥胖的身軀，試圖以單純的線條表現人體的重量感，並在當中形成一種符合人體構造的線條韻律。白描人物形成的白色重量塊面，與身後由密密麻麻細線交織而成的竹蓆，形成一股強烈的對比。穿梭在竹蓆和人體之間的螞蟻，具有空間的暗示性，暗示了觀者的視角，亦在畫面中表示出這悠閒時光的流逝。



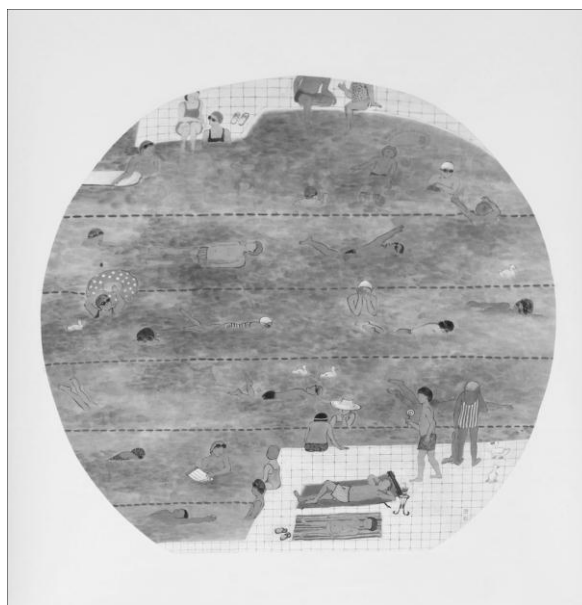
作品二

作品名稱：游泳池畔

媒材：水墨、宣紙

年代：2010 年

尺寸：85x90(cm)



創作意涵：

畫面描寫游泳池裡或走、或坐、或游的人們，畫中人物自在悠游或相互交談的種種樣態，傳達出一股舒適、閒散的歡愉氣氛。游泳池亦象徵著「浮世」，而畫中人則自在的用各種方式生活在其中，畫面表達出作者一種「靜觀」的哲學觀，用一種詼諧、幽默、生活化的方式呈現觀看人生的角度。

形式技法：

這件作品在畫面的構圖上具有強烈的設計意味，以圓扇形作為畫幅，以方塊、線條、點作為構成元素規劃構圖，再將人物隨性安排其間，形成一個極具裝飾性的畫面構成。人物造型以「默寫式」方法完成，線條較為隨性、寫意；相較之下，游泳池地磚、分隔線等部分，則以較為節制、直硬的線條完成，兩者之間形成一種線條對比的趣味。



作品三

作品名稱：早上洗澡

媒材：水墨、宣紙

年代：2011 年

尺寸：90x180(cm)



創作意涵：

描寫的是一個既悠閒又奢侈的生活片刻，在某個天氣晴朗的早晨，女子倒臥在浴缸裡，望著窗台上搖曳的花草和窗外明媚的陽光，享受著一個人悠閒的片刻。她的浴室極富裝飾，有珠子作的簾子、鑲著圖騰的復古地板、手工木櫃和盛著葡萄的盤子、掛著印有紅色大花的浴簾，華麗可愛的讓這個沐浴時光更加奢侈。除了要表現一種生活中華麗奢侈的悠閒，也向馬諦斯極富裝飾性愉悅的藝術致敬。

形式技法：

作品主要以場景的描繪為主，將畫面設計的充滿裝飾性的異國風情。用各種不同動勢的線條相互陪襯，讓寫意的書寫在畫面中化為生活起居空間的裝飾元素。色彩的搭配上，運用了紅色和綠色的對比，強化整張構圖的設計感，也增添作品的異國情調。



作品四

作品名稱：傍晚睡覺

媒材：水墨、宣紙

年代：2011 年

尺寸：90x180(cm)



作品意涵：

作品描繪傍晚黃昏時分，女子在房裡睡著的情景。他倒臥在一間和室的榻榻米上，門外栽植了幾棵枯樹，日落時分，陽光從門外灑落，而在他昏睡的身軀旁，桌上還擺著幾個澄紅的柿子、茶具、還有沒看完的書。同樣是表現日常生活中的悠閒片刻，與作品〈早上洗澡〉愉悅輕快的氣氛不同，這件作品有著黃昏的沉穩和寧靜。場景是日式的和室，呈現出與〈早上洗澡〉不一樣的異國氣氛，是帶有「禪味」的悠閒情調。

形式技法：

畫面同樣是極具「設計性」，以單純的線描和墨韻來描繪這個場景，畫面在和室拉門、榻榻米、木桌子的構成下，形成水平、垂直的安定形式，而人體倒臥其中成為安定中殊異的曲線。線條表現除了在人體的白描之外，在木紋、地板、窗格、門外樹木上，都以不同的線條表現質地，並且相互形成對比和變化。色彩上以統調的黃、褐色系暈染出暮色，形成單純的和諧感。



作品五

作品名稱：甦醒

媒材：水墨、宣紙

年代：2012 年

尺寸：120x180(cm)



作品意涵：

早晨女子在和室裡，窗外透出天青色的陽光，被百葉窗篩過，灑落在女子的身軀上，昨夜淋過雨、頭痛欲裂的她終於甦醒。床之間掛著書法和盆栽，仔細一看，經過昨天一夜，盆栽居然開出鮮黃色的小花。

形式技法：

這件作品以不同的線質，試圖表現書法文字、百葉窗、窗影、竹簾、榻榻米等不同結構，傳達出豐富的線條層次。並在此空間構圖加強其設計意味，以各種線條暗示空間，並在畫面中以線條構成構圖上的變化性。色彩是以藍綠色作為統調，暈染出早上亮麗晴朗的氣氛。



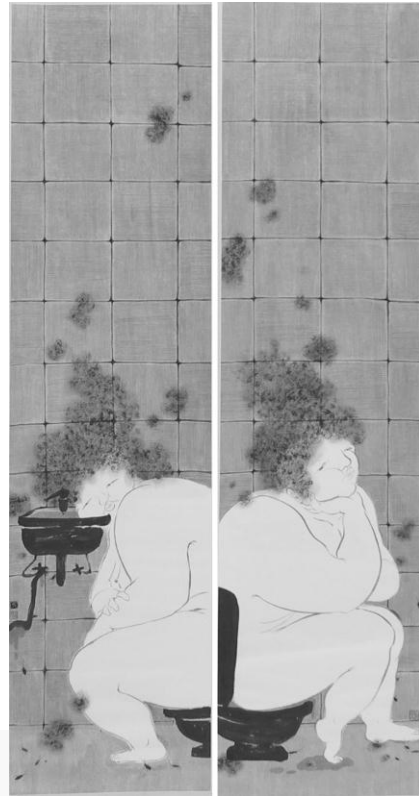
作品六

作品名稱：幽禁在茅坑

媒材：水墨、宣紙

年代：2012 年

尺寸：30x150(cm)-二連作



作品意涵：

女子坐在廁所馬桶上，似乎為了一些難解的事埋頭苦思，左右兩張類似一種連環畫的形式，表達出女子不同的狀態。在這個具抽象化的場景裡，馬桶被諾大的身軀壓得只剩下一點點，浴廁磁磚化作身後沒有變化的統一格線，像是禁錮人的監牢，整個畫面於是開始隨著愁思，變得超現實了。畫中人物的頭髮像是發霉了、或像是烏煙瘴氣一般的從頭頂冒出，然後佈滿整個廁所的空間，洗手台流出暗綠色的水，讓作品奇異、焦慮的氣氛不言而喻。

形式技法：

作品由於要呈現一個焦慮、荒謬的情境，在作品呈現上亦趨於超現實，人物描寫的變形亦因此加大。不變的是白描人物和身後線條的對比，人物至於長幅畫面的下方，讓其他線條表現，如頭髮、磁磚皆集中在人物上方，暗示畫面中「煩躁」、「壓力」等情緒象徵。色彩使用曖昧的紫色、綠色，營造一種非現實的奇異氣氛。



作品七

作品名稱：愛情

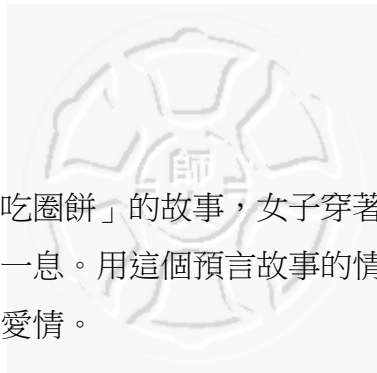
媒材：水墨、宣紙

年代：2012 年

尺寸：90x210(cm)

作品意涵：

作品出自寓言「懶老婆吃圈餅」的故事，女子穿著睡衣，躺臥在絨毛上，脖子上掛著沒吃完的圈餅，奄奄一息。用這個預言故事的情節，原本是諷喻人的懶惰，但背後卻隱含著一種無私的愛情。



形式技法：

這件作品的人物類似〈冷暖皆怡〉的安排方式，將人體範圍逼近紙緣，將畫面填滿，後方則以細碎的筆觸相呼應，形成一種構圖上的趣味。人物運用一種萎靡呆滯的姿態來呈現，圈餅圍繞著臉部具有一種「神性」光圈的象徵意象，相互交映之下形成一種嘲諷調子。故事情節中的愛情意象，則以繽紛的糖果、螞蟻作為象徵，並與巨大的人物主題產生一種視覺上強烈的對比。



作品八

作品名稱：失眠

媒材：水墨、宣紙

年代：2012 年

尺寸：30x300(cm)



作品意涵：

這件作品名為失眠，以看到一名女子重複出現在畫面中，以各式各樣輾轉反側的姿態躺臥。中間夾雜了詩文，道出女子失眠的焦慮和煩悶：

那天說的那句話 如一隻蠅般 在屋裡衝撞著灰牆
我趕不走 讓它飛出窗外 也揮不到 他亂顫的翅
只能緊閉雙眼 試圖 尋找腦中的羊
摀住回憶 禁止反芻 然後
羊兒躍過柵欄 聽到 咩咩 嘈雜地 又化作縈繞的蠅

詩文錯落在人物之間，形成一種復古的傳統形式，也暗示著時間的流逝。人物腳邊的蚊香，除了讓情境趨向生活化，也加強暗示時間地進行，更呼應了文中「蠅」的抽象意象。

形式技法：

作品以長卷的形式作為創作思考，引導觀畫人一邊閱讀詩文，一邊觀看畫中人物的姿態轉變，貫穿在「失眠」的主題裡。紙張選用仿古色的宣紙，使作品形式更具「復古」的意味。人物造型依然以白描手法描繪，背景襯以細線織成的草蓆，形成一個對比。書法文字穿插在人物之間，形成類似於〈女史箴圖〉的圖說方式，有分隔時序的作用，並使畫面趨向傳統形式。



局部

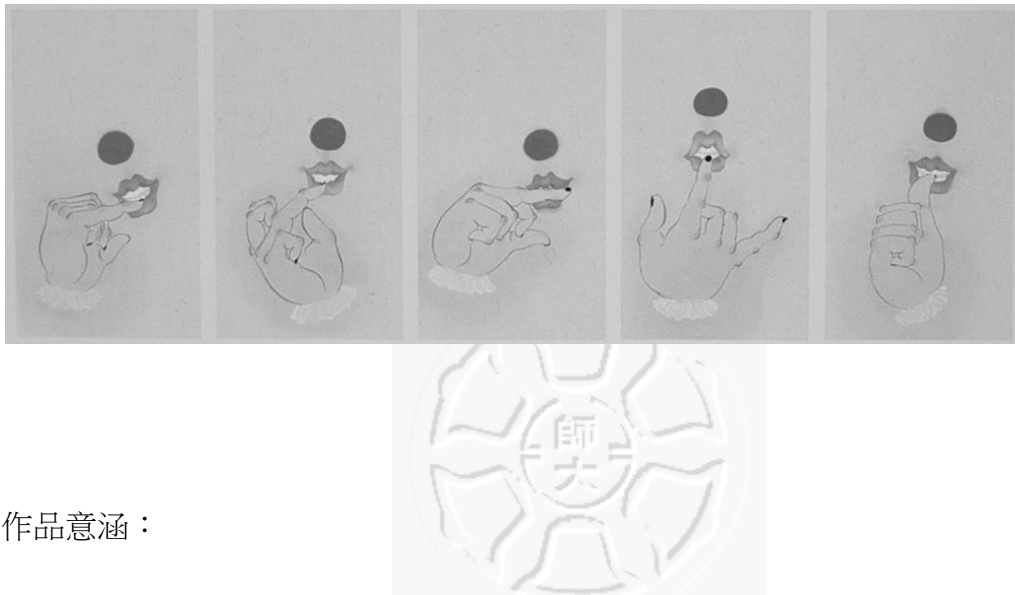
作品九

作品名稱：登台倒數 54321!

媒材：水墨、宣紙

年代：2012 年

尺寸：100x40(cm)

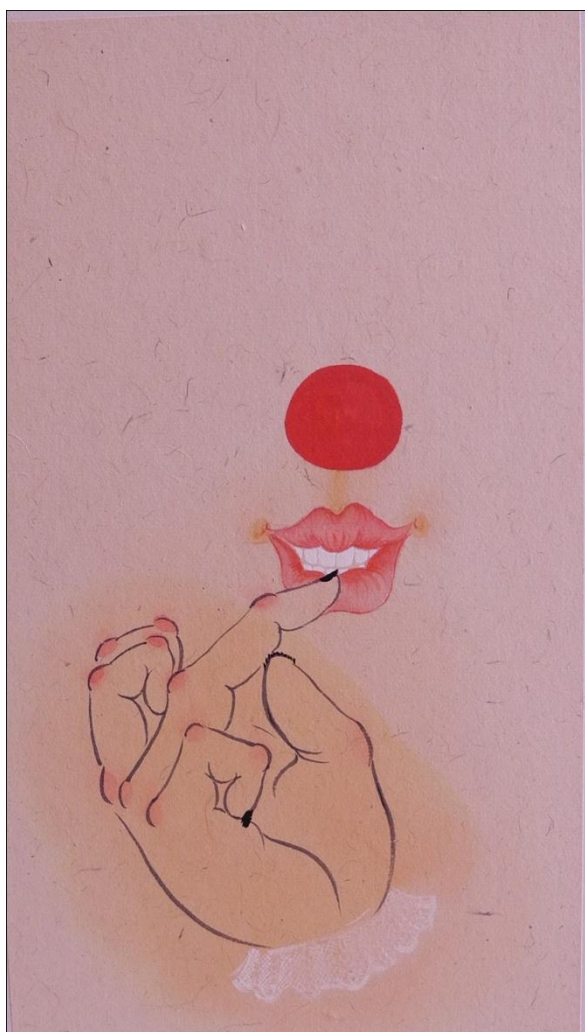
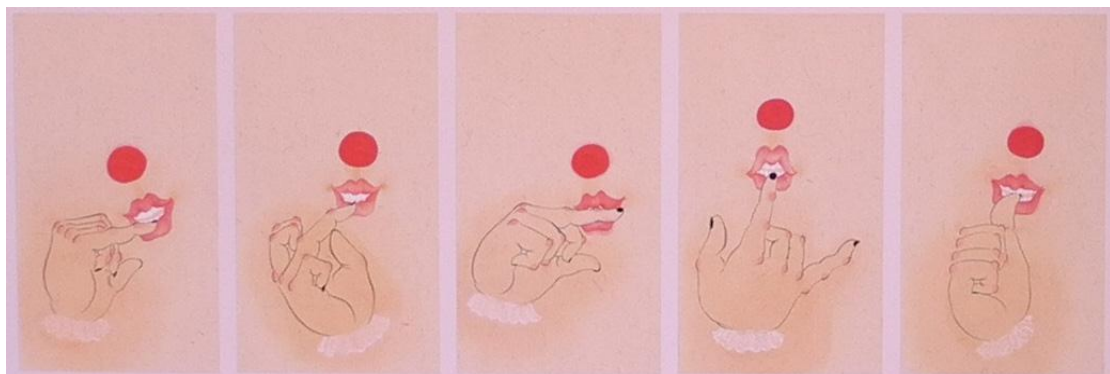


作品意涵：

作品中五個連環圖像，分別是女子咬著手部五根指頭的指甲。畫面以手部姿態的描繪為主題，讓人聯想起宗教畫中的「佛手」，但是畫面中象徵小丑的紅鼻子和女性的嘴巴，又使作品呈現一種不同於傳統的奇異氣氛。表現的是彷彿小丑即將粉墨登場，緊張不安的心情如畫中人物咬指甲的動作一樣，一幕一幕的轉換著。畫面中的紅鼻子已經化作抽象的紅色圓圈，在整張作品中成為具有韻律感的節奏，預告著躁動又熱鬧的氣氛。

創作技法：

紙張選用略帶古色的宣紙，主要表現人物的手部描寫，以白描方式稍加暈染完成。手部以外，鼻子的部分以鮮豔的紅色作出抽象的紅色圓形，使畫面上具有一個跳動的視覺焦點。讓紅色鼻子的意象，和傳統白描的手部線條形成一個強烈的對比。



局部

第七章 結論

生活在今日的水墨藝術創作者，由於時代快速變遷，社會背景、生活形態與過去歷史都大相逕庭，於是對於宰制了中國繪畫史千百年的「文人畫傳統」，開始產生了矛盾、隔閡的心理，形成一種認知上的「失衡」。以現狀而言，我們可以發現「文人畫」思想並沒有因為這樣的「失衡」而消失，當代創作者雖然對「文人畫質」逐漸陌生，但卻衍生出更多時代性的自我詮釋和想像，使文人畫美學在今日仍舊餘音繚繞。

對於「水墨畫」這樣極具區域性特色之文明，及其當中所包含歷史傳承的「文人畫傳統」，在現今全球化的社會之中，其價值反而會被突顯出來。在此，筆者引用「虛擬移民」之理論，用以說明區域性文化——如「水墨」，如何在今日被創作者以一種文化區域的「想像」而存在於現是。「文人水墨」對於身處台灣的創作者，乃具有一種懷鄉式的牽引，使得創作者在「水墨」——此「媒材」、「名詞」的運用上，自然會賦予作品「歷史的」、「文化的」多重意義。

從另一個更為直接的角度來探討「文人畫」，會發現唐宋以來所奠定的山林美學、隱逸思想，自明代以來，「人」的重要性和主體性漸漸擴大而凌駕於自然。社會結構的轉換使文人美學中的「人與自然」產生變化，畫家在社會的種種考驗之下愈趨突顯個人的「自覺性」。在此，筆者舉明末畫家陳洪綬作為例子，說明社會環境變異之下，畫家對於傳統文人理想有著既嚮往又質疑的心情，而在作品中表現出對傳統嘲諷式的「自覺性」。此一主題的探討中，筆者認為當代水墨創作，存有更多複雜的社會因素，使畫家更有理由偏離「傳統文人畫」的山水母題直接地轉向與「人」直接相關的題材內容。

當代的水墨創作者在今日面臨傳統文人畫價值的認知「失衡」，以各種不同的創作模式的調整「適應」行為之下，尋求認知上的「平衡」。筆者以這樣「失衡」——「適應」——「平衡」的假設之下，就文人畫的認知「適應」和「平衡」，探討相關的創作觀，並具體以「人物造型」和「畫面空間」兩部份分述。人物造型方面；提出對於「不似之似」、「默寫」、「白描」的意義探討，並賦予更多當代價值之意涵。

畫面空間方面；提出將「詩畫」、「觀畫視點」、「傳統裝裱」皆以一種更趨近現代主義式的理性思考，將其運用在畫面空間形式的實驗、探索中。

以筆者現階段的創作實踐而言，在前文述及之理論背景下，主要可總結為：面臨文人畫的認知「失衡」，並在時代環境下的「虛擬移民」現象趨使之下，對水墨畫的「文人畫質」有著懷鄉式的依戀，時代語境的矛盾使水墨創作背離山水母題而以突顯個人自覺性的人物畫作為創作主題，藉著一系列對「傳統文人畫」理論、形式的重新思考，朝向一種自我詮釋的「文人」風格進行創作。

筆者以自我創作歷程說明：身處時代語境迥異的當代，試圖在保有傳統文人美學思考及水墨媒材特徵的前提下所完成的創作實踐——「尋求當代文人畫失衡中平衡的一種可能」。當然，個人的創作僅是千千萬萬「平衡的可能」的其中之一，但這樣的「可能性」的存在，便是促使文人畫在歷史中得以不斷衍生、流傳的原因。

在中國，藝術雖然有各種形態和風格，然而卻有一個共通的原則，那就是在創作中不斷地表現一位藝術家所認識到的本來的生命及其自由。他們稱之為風格、稱之為個性以及稱之為境界的東西，都是從這個角度出發的——在外部，形成滿意的作品；在內部，則認識自己本來的生命。⁸⁷

「文人畫」的精神和美學就像是個活的「生命體」，在時代的劇變之下，他靈活的「適應」著環境的變遷，然後取得「平衡」——如同人一樣，能夠不斷的在失衡、適應、平衡的運作中學習更多的知識；「文人畫」亦在歷史中不斷擴充他的審美意涵，然後流存下去；並且，以最貼近「人」的生命經驗之方式，給予人的心靈支持與撫慰。

生命經驗在我們的生活（life）中不斷延續，不僅是生理的，且包含個體和種族的經驗歷程，涵蓋著傳統、制度、信仰、繁茂、衰敗、忙碌、閒散等各種「生活」中的豐富意義。⁸⁸而當我們將「文人畫」視之為一與時俱進的生命體時，他也就貼合著這時代環境的生活情景，顯現出他時代性的「誠心」⁸⁹，一種不得不發的熱烈感受。如一開始所說的，我們無法先驗的歸納、得知創作的結果及概念；在水墨創作中所有國族式的主義假定都先行失效，關於創作的一切就如高行健所說的：「藝術家不搔

⁸⁷ 劉墨，《書法與其他藝術》，瀋陽：遼寧美術出版社，2002。

⁸⁸ 許綯雯，〈探討杜威的「適應」概念—教育面向的思考〉，2007，P.42。

⁸⁹ 托爾斯泰之藝術傳達論（Communication Theory of Art）認為藝術有其感染性，其中一個因素乃依於藝術家的「誠心」，並且認為這是評斷藝術真偽的最重要的標準。Leo Tolstóy, What Is Art? And Essay on Art, Aylmer Maude trans.(London:Oxford U. Press., 1962)劉昌元，《西方美學導論》，1994，P.149

救世界，只完成他自己，把它的感受、想像、白日夢、自戀和自虐，以及未能滿足的慾望與焦慮，實現在他的藝術創作中⁹⁰。」今人面對水墨畫傳統，猶如仰望一座高山，只是山前蒙上一層時代的漫霧，當代水墨創作者不應撇頭轉身而該迎面走去，看看它會在身上留下了什麼，那便會創發在生活的體悟中，然後化為真誠的水墨創作。



⁹⁰ 高行健，《另一種美學》，臺北市：聯經，2001，p.10。

參考書目：

古籍：

1. 傳（唐）王維，《繪事微言》，商務景印文淵閣四庫全書。
2. （明）董其昌，《容臺別集》卷四，明崇禎庚午(三年)華亭董氏家刊本。
3. （明）陳洪綬，《寶綸堂集》，清光緒戊子(十四年)會稽董氏取斯堂重刊本。
4. （明）陳洪綬，《陳洪綬集》，杭州：浙江古籍，1994。
5. （明）沈顥，《畫塵》，與（清）秦祖永《繪事津梁 一卷》合刊於（清）周星蓮撰，《臨池管見一卷》，戊辰年（民國十七年,1928年）上海神州國光社排印本。
6. （清）王概，《芥子園畫傳》卷四，北京：中國書店，2003。
7. （清）石濤，《大滌子題畫詩跋》卷四，戊辰年[民國十七年,1928]上海神州國光社排印本。

專書：

1. 王伯敏編，《黃賓虹畫語錄》，上海：上海人民美術出版社，1961。
2. 李澤厚，《美的歷程》，北京：文物出版社，1981。
3. 鮑少游，《鮑少游畫論集》，台灣商務印書館，1987。
4. 趙一凡，蒲隆，任曉晉譯，丹尼爾·貝爾（Daniel Bell），《資本主義的文化矛盾》，臺北：久大，1989。
5. 羅青，《羅青畫集》，臺北：羅青哲出版，東大代售，1990。
6. 郭繼生編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，台北：雄獅，1991。
7. 齊白石，《齊白石繪畫精品集》，北京：人民美術出版社，1991。
8. 羅青，《羅青書畫三十年展》，台中：省美術館，1993。
9. 劉昌元，《西方美學導論》，臺北：聯經，1994。

10. 高居翰 (James Cahill) ,《氣勢撼人:十七世紀中國繪畫中的自然與風格》,台北:石頭,1994。
11. 黃光男,《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》,臺北:歷史博物館,1999。
12. 呂品田,《新生代藝術:漫游的存在》,吉林:吉林美術,2000。
13. 李渝,《族群意識與卓越風格—李渝美術評論文集》,臺北:雄獅圖書,2001。
14. 高行健,《另一種美學》,臺北市:聯經,2001。
15. 劉墨,《書法與其他藝術》,瀋陽:遼寧美術出版社,2001。
16. 傅抱石,《傅抱石美術文集》,上海:上海古籍,2003。
17. 江祖望,《水墨畫與台灣美學》,臺北:臺北利氏學社,2004。
18. 邵琦、孫海燕編,《二十世紀中國畫討論集》,上海:上海書畫出版,2008。
19. 石守謙,《風格與世變》,北京:北京大學出版社,2008。
20. 裔萼,《二十世紀中國人物畫史》,石家莊:河北教育出版社,2008。
21. 林若熹,《中國畫線意志》,北京:中國人民大學出版社,2010。
22. 雷子人,《人迹於人——明代山水畫境中的人物、結構和旨趣》,北京:北京大學出版社,2010。

期刊:

1. 謝里法,〈六○年代台灣畫壇的墨水趣味〉,《雄獅美術》78期,1977。
2. 李渝,〈從俄國到中國-中國現代繪畫裡的民族主義和先進風格〉,《雄獅美術》137期,1982。
3. 林風眠,〈東西藝術之前途〉,《雄獅美術》,第137期,1982。
4. 李渝,〈江河流遠〉,《雄獅美術》,146期,1983。
5. 陳其寬,〈肉眼、物眼、意眼、與抽象畫〉,《藝術家》19卷3期,1987。
6. 李渝,〈民族主義、集體活動、自由心靈〉,《雄獅美術》,232期(1990.6),後收入郭繼生編,《當代台灣繪畫文選 1945-1990》台北:雄獅,1991。

7. 馮遠，〈重歸不似之似——關於中國水墨人物畫的造型、色彩和形式構成問題〉，《藝術探索》第三期，2001。

論文：

1. 蔣勳，〈中國近代水墨畫的發展初探〉，《泛太平洋區當代藝術講座專輯》，臺北：國立中央圖書館，1991。
2. 李宗正，〈從文人化論美善一致〉，2003。
3. 皮道堅，〈全球化與都市化背景下的中國現代水墨藝術〉，《兩岸當代藝術學術研討會論文集》，臺北：史博館，2004。
4. 王璜生，2004，〈“嶺南”：一種精神的力量 關於廣東新水墨歷程和現狀的描述〉，《兩岸當代藝術學術研討會論文集》，臺北：史博館，2004。
5. Ernst van Alphen，〈想像的故土：重繪文化認同的地圖 Imagined Homelands:Re-mapping Cultrual Identity〉，《藝術與認同》，臺北：南天，2006。
6. 洪文慶，〈陳其寬繪畫中的建築空間美學〉，2007。
7. 許綯雯，〈探討杜威的「適應」概念—教育面向的思考〉，2007
8. 林宜蓉，〈理想的頓挫與現世的抉擇〉，《陳洪綬研究》，上海：上海出版社，2008。
9. 吳德蕙，〈陳洪綬人物畫的演變〉，《陳洪綬研究》，上海：上海出版社，2008
10. 許吟如，〈臺北市立教育大學視覺藝術學系碩士論文主題與研究法之探討〉，《藝術學刊》第一卷,第三期，2010。
11. 陳靜璇，〈藝術領域研方法之探討：以創作類研究為主之分析〉，《藝術學刊》第二卷,第一期，2010。
12. 王琬婷，〈明代後期（1522-1644）書畫交易探析：以江南地區為中心〉，國立中央大學歷史研究所碩士論文，2011。

網路資料：

視頻：國畫藝術家——劉慶和 書畫中國

http://v.youku.com/v_show/id_XMzc0ODI0MTc2.html

教育 WiKi：[http://content.edu.tw/wiki/index.php/\(Jean_Piaget\)](http://content.edu.tw/wiki/index.php/(Jean_Piaget))

故宮書畫典藏資料檢索：http://painting.npm.gov.tw/npm_public/index.htm

ARTLINKART 網站：http://www.artlinkart.com/cn/artist/txt_ab/31ffsy/656cvApi

