

第一章 緒言

「山鬼」在過去五年一直是筆者在創作時所偏愛的題材。《九歌》完成兩千餘年，歷代多少人物畫家都曾以《九歌》作為創作題材。在過去幾年當中，筆者也參考過幾位名家，如(傳)北宋李公麟、元代張渥與民初傅抱石的作品。

身為一個藝術創作者，筆者以為在創作時，藝術家必須對所描繪的題材有深度的理解，以及對古人的作品有深入的研究，才能創造出有別於前人之風格。筆者希望藉此研究，精進個人對於「山鬼」此一母題之理解，並期許自己的創作能夠有別於過去的名家，開展出屬於筆者個人的獨特風格。



第二章 楚辭、楚人與山鬼

第一節 〈山鬼〉原文及其釋義

〈山鬼〉是《九歌》中的第九段，內容是山鬼與祭者的故事，其原文如下：

若有人兮山之阿，披薜荔兮帶女羅。既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕。
乘赤豹兮從文狸，辛夷車兮結桂騎。被石蘭兮帶杜衡，折芳馨兮遺所思：「余處幽篁兮終不見天，路險難兮獨後來。」表獨立兮山之上，雲容容兮而在下，杳冥冥兮羌晝晦，東風飄兮神靈雨。留靈脩兮憺亡歸，歲既晏兮葛蔓，怨公子兮悵忘歸，君思我兮不得閒。山中人兮芳杜若，飲石泉兮蔭松柏。君思我兮然疑作。雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮狢夜鳴，風颯颯兮木蕭蕭，思公子兮徒離憂。¹

歷代為《九歌》加注之文學大家為數眾多，筆者在此採用傅錫壬譯本。此段據傅氏之譯注，應為巫者一人獨舞獨唱。語譯為：好像有人在深山中，披著薜荔的衣裳，繫著女蘿編織的帶子。你既含情脈脈地凝視，又露出微笑，原來你傾慕我的美好儀表。你駕著赤豹，有文狸跟隨，用辛夷為車，結上桂樹作的旌旗。你披著石蘭，縛著杜衡，摘下了芬芳的花朵送給思念的人，說：「我居住在幽深的竹林裡，終年不見天日，道路艱險困阻，所以我來得遲緩孤獨。」你孤獨地站立在高山上，白雲滾滾地浮動在腳旁，眼前的一片幽冥使白天也陰沉晦暗，飄起了東風，灑下了細雨。留下吧！留修！我見著你就興奮得不想回去，年華已逝，誰又能再使我榮華？我在山間想採朵靈芝，但眼前盡是磊磊的山石，蔓延的葛藤。怨恨你啊！公子！我心灰意冷竟不想歸去。或者你還在想念我吧？失約只是沒有閒暇的緣故。常居山中的你啊！芳香得如同杜若，飲喝著石泉，棲蔭在松柏下，你還在想念我嗎？我真是疑信交作。雷聲隆隆，細雨冥昏，猿猴在深夜啾啾

¹ 此處採用傅錫壬譯本之句讀。見《楚辭章句》(台北：三民書局，2003)，頁 60-61。

哀鳴，風聲颯颯，落木蕭蕭，爲了思念你，我徒然地沉溺在幽冥的淵底。

依傅氏之見解，山鬼應爲居住於山中之女神，而〈山鬼〉則是巫者傾訴對女神思慕的獨白。究竟山鬼之形象爲何，歷代學者各有不同看法，將於下節中深入探討。

第二節 〈山鬼〉與巫覡

根據考古資料追溯，長江中游楚地的神話在新石器時代中期已發展到相當程度²。雖然在西周時代因周人尙理而使得整個時代精神偏向理性思考，然而楚人卻因「辟在荆山」而使得他們浪漫的個性與多樣的神話與信仰得以留存。且因楚人久居於險山惡水之中，更懂得敬畏大自然的力量，且有異族壓境、北方強敵環伺，需要藉由鞏固氏族力量以爲自強，因此進一步保留了大量的神話與巫覡傳統。

《九歌》共收錄十一篇作品。其作者據傳爲戰國時楚國大夫屈原(約公元前340-前277)。王逸《楚辭章句》記載：

昔楚國南郢邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌樂、鼓舞以樂諸神。屈原放逐，竄伏其城，懷憂苦毒，愁思怫鬱，出見俗人祭祀之禮，歌舞之樂，其辭鄙陋，因為作《九歌》之曲。上陳事神之敬，下見己之冤結，托之以風諫，故其文義不同，章句雜錯，而廣異義焉。

依王逸的看法，《九歌》原是楚人祭祀歌樂，屈原被楚王流放途中，路經沅湘之間，見楚人儀典，因感其辭粗鄙，故加以修改潤飾，成爲現在流傳的《九歌》。而論其功用，如王逸於《楚辭章句》中所言，是楚人祭神之樂。朱熹《楚辭集注》

² 熊傳薪(2001)。《楚國·楚人·楚文化》。台北市：藝術家出版社。

〈九歌〉中也提及：

其俗信鬼而好祀，其祠必使巫覡作樂，歌舞以娛諸神。

清陳本禮《屈辭精義》更進一步提出解釋：

愚按《九歌》之樂有男巫歌者，有女巫歌者，有巫覡並舞而歌者，有一巫唱而眾巫和者，激楚陽阿，聲音悽楚，所以能動人而感神也。

可知《九歌》之形式不僅僅是祭神的樂曲，還帶有舞蹈，並由男女巫者依儀式所需獨唱或領導眾巫者齊唱，類似現代的歌舞劇。而其內容，便是描寫祭祀各神祇的儀式。

整個《九歌》是一套祭歌，除〈禮魂〉外每段都有特定敘述的對象³。近代學者如鄭振鐸、孫作雲、丁山和聞一多皆認同，〈東皇太一〉是迎神曲、〈禮魂〉是送神曲，一迎一送，而其它九章則是娛神的歌舞。東皇太一即是楚人的上帝，是地位最高之神祇，只有上帝才能享主祭者的迎送，故《九歌》所祭祀的應只有東皇太一，其餘九章的九位神祇只是表演者，扮演娛神的角色，依各自身份演出不同的小故事，藉以娛樂東皇太一。

第三節 〈山鬼〉與屈原

屈原(約公元前 340 年-278 年)，名平，戰國時代楚國貴族，年輕時得到楚王重用，曾擔身居高位，據《史記·屈原賈生列傳》所記，屈原早年受了良好的正統教育，「博物強志，明於治亂，嫻於辭令」。他壯歲入仕，「為楚懷王佐徒」。「入

³王夫之《楚辭通釋》將〈禮魂〉視為送神曲，為祭祀結束後巫者的大合唱，敘述典禮的儀式。

則與王圖議國事，以出號令，出則接遇賓客，應對諸侯。王甚任之。」屈原「正道直行，竭忠盡智以事其君」，然為奸佞所不容，後來楚懷王聽信上官大夫讒言，免其左徒之職。秦大破楚於丹陽、藍田之後，屈原受命使齊以修好。回郢都後一再進諫，勸懷王殺張儀，繼而勸懷王不入秦，懷王俱不從。楚襄王即位後，屈原曾任三閭大夫，不久又受讒見斥。郢都淪陷後，屈原流徙於江南，抱石投汨羅江而死。

屈原在江南期間，博採民歌基礎，創立了從形式到內容上都令人耳目一新的楚辭。《文心雕龍·辨騷篇》評楚辭：「楚辭者，華憲於三代，而風雜於戰國，乃雅頌之博徒，而詞賦之莫傑也，觀其骨鯁所樹，肌膚所附，雖取熔經旨，亦自鑄偉辭。故《騷經》、《九章》，朗麗以哀志；《九歌》、《九辨》，靡妙以傷情；《遠遊》、《天問》，瑰詭而慧巧；《招魂》、《大招》，耀豔而采華；《卜居》，標放言之旨；《漁父》，寄獨往之才。故能氣往轢古，辭來切今，驚采絕豔，難與並能矣」。《九歌》便是屈原被放逐期間，途經沅湘，見當地原住民祭祀儀典，雖感內容精彩、情感澎湃，然而修辭粗鄙，於是經過屈原重新修改潤飾而成。

屈原在藝術方面的造詣非凡，然而他最巨大的成就是形塑了一位在中國歷史上使中屹立不墜的愛國典範，他無我無私、忠君愛國，成為中國文化上一個超凡入聖的標誌，他的作品裡也蘊涵許多他個人修身處世之理想與哲理。《九歌》究竟有沒有隱含屈原忠君懷國的思想，也是近代學者研究的議題之一。王逸《楚辭章句》提出在屈原流放途中，路經沅湘之間，見楚人儀典，感其詞粗鄙，故加以潤飾修改，成為後來的《九歌》。然而後來朱熹《楚辭集注》中引王逸之言，認為〈山鬼〉是托意於君臣之間：

言其被服之芳者，自明其志行之潔也，言其容色之美者，自見其才能之高也。子慕予之善窈窕者，言懷王之始珍己也。

朱熹將〈山鬼〉解釋為「終不能忘君之義」的文章，指《九歌》乃微言大義，是

屈原藉以向楚王進言，其中自然受到儒家「文以載道」的思想影響。當然近年亦有學者認為《九歌》寫作的時間早於其被楚王流放，並指其辭意中並無類似《離騷》之憂苦。《漢書·郊祀志》中記載：

楚懷王隆祭祀，事鬼神，欲以獲福助，卻秦兵，而兵挫地削身辱國危。

這個時期正好是屈原受到楚王重用的時期，於是《九歌》便被推斷是在當時所作。郭沫若也認為《九歌》當中並沒有思君懷國的寄託：

古時候祭神祇時正是男和女發展愛情的機會，就在《詩經》裡面也還有好些詩保留著這種情形。故在祭神的歌辭中敘述男女相愛，男神與女相愛，或是把男女之間的情擴大成為人神之間的關係，都是極其自然而現實的。⁴

關於《九歌》當中是否含有憂懷之思，目前仍無公論，但不可否認其背後可能隱藏的忠君愛國思想，對歷代文人必然具有相當的吸引力，進而促使畫家為其作畫，筆者在此對於其背後之意涵並不妄下定論。

第四節 山鬼之形象

山鬼之形象自古以來眾說紛云，一般以山鬼是山中之神的說法最為常見，而其性別又被認為女性居多。

文學家馬茂元教授曾說：「山鬼即山中之神，稱之為鬼，即不是正神。…楚人祭山鬼，當然是一種淫祀之風的表現，但尋譯文義，篇中所說的是一位纏綿多

⁴ 郭沫若《屈原賦今譯》（香港：上海書局，1974）。

情的山中女神，必然有著當地流傳的神話作為具體依據，當非泛指。」⁵顧成天《九歌解》則指山鬼為巫山神女：「楚襄王遊雲夢，夢一婦人，名曰瑤姬。通篇辭意似指此事。」而郭沫若更根據「於」字古音讀「巫」，推斷文中的「於山」即「巫山」，而山鬼便是巫山神女：「採三秀兮於山間，於山即巫山，凡楚辭兮字每具有於字的作用。」⁶

還有學者認為山鬼實乃山中之獸。清人林雲銘認為：「山鬼即《莊子》所云山有夔之類，如俗所謂山魃是也。」⁷此外，《太平御覽記》卷九四二引《永嘉郡記》：「安國縣有山鬼，形體如人而一腳，裁長一尺許。好啖鹽，伐木人鹽輒偷將去。不甚畏人，人亦不敢伐木，犯之即不利也。…喜於山澗中取石蟹，…便十五五出就火邊跂石炙啖之…」可見山鬼有人的形象，身高一尺多，但只有一隻腳，喜歡吃鹽，會在山澗中捕捉石蟹並以火烤熟才吃。徐華龍、王有鈞更認為山鬼原先可能只是一種動物的形象，後來才成為女神形象。

除上述二者，還有學者持不同論點。如饒宗頤認為山鬼是帛畫女巫，丁山認為山鬼是西王母，蘇學林認為山鬼是酒神…等。目前關於山鬼的具體形象並無定案，但巫山神女是一般最為人接受的說法。

⁵ 徐華龍、王有鈞《山與山神》(北京：學苑出版，1994)，頁45。

⁶ 郭沫若《屈原賦今譯》(香港：上海書局，1974)。

⁷ 林雲銘《楚辭燈》(台北：廣文出版社，1994)。

第三章 歷代山鬼圖像之整理

第一節 山鬼圖像之蒐集

目前見於文獻以《九歌》為題的畫作，最早可見於宋朝：李公麟為史上畫〈九歌圖〉之第一人，後有元代趙孟頫及張渥、明代杜堇與陳洪綬，還有清代蕭雲從、冷枚與周瓚等⁸。作品多為長卷形式，並於每一段落書寫《九歌》辭句，亦有冊頁，圖、文分置於左、右開。

現藏於北京故宮博物院的〔九歌圖〕【圖版 1】於〔國殤〕段之後有「李伯時為蘇子由作」楷書題款；中國歷史博物館的〔九歌圖〕【圖版 2】有乾隆御筆題款記為李公麟所作；藏地不明的〔九歌圖冊〕【圖版 3】於〔國殤〕段後有楷書寫「李公麟畫」之落款，還有元代張渥摹本為佐。以上三本據傳為李公麟真蹟，然此三本無論在造形、構圖或筆法上都有相當程度的差異，是否為李公麟真蹟或是否為同一人所作，都還有待進一步考證。除李公麟本外，黑龍江省博物館還藏有兩卷宋朝無款〔九歌圖〕【圖 4、5】。

至於元朝，有趙孟頫〔九歌書畫冊〕【圖版 6】及張渥的〔臨李龍眠九歌圖〕、〔九歌圖〕【圖版 7、8】流傳。明朝則有杜堇、陳洪綬作〔九歌圖〕【圖版 9、10】。清時冷枚、周瓚及蕭雲從皆有〔九歌圖〕傳世【圖版 11-13】。

此外另有兩幅無法確知作者及年代的〔九歌圖〕分別藏於浙江省博物館【圖版 14】與南京大學【圖版 15】。

民國以後，則有徐悲鴻、張大千與傅抱石於三〇年代創作數件以山鬼為題名之作品【圖版 16-22】。

⁸ 張冠印《中國人物畫史 附錄：中國歷代人物畫家及主要作品一覽表》(北京：文化藝術出版社，2002)，頁 246-269。

第二節 山鬼圖之分類

比較上述作品之山鬼形象，筆者依其造形與構圖之異同，將十四幅〈九歌圖〉中的山鬼粗分為以下三類：

第一類以北京故宮博物院藏(傳)李公麟之〔九歌圖〕【圖版 1】為代表，兩幅黑龍江省博博物館藏本【圖版 4、5】、杜堇本【圖版 9】、浙江省博物館藏本【圖版 14】、南京大學藏本【圖版 15】、徐悲鴻本【圖版 16、17】及張大千本【圖版 18】等屬之。山鬼在此類版本中被塑造為風姿綽約、窈窕溫婉之女性形象，盛裝打扮，或側坐、或跨騎於赤豹背部，現身於竹林或煙嵐之間。

第二類以中國歷史博物館藏(傳)李公麟〔九歌圖〕【圖版 2】為代表，冷枚本【圖版 11】、周瓚本【圖版 12】、蕭雲從本【圖版 13】及傅抱石本【圖版 20、22】屬之。此類山鬼為女性形象，衣著極其繁複華麗，騎乘赤豹，或搭乘由赤豹所拖拉之輦車，高舉桂旗，或有僕從跟隨。

第三類以(傳)李公麟〔九歌圖冊〕【圖版 3】為代表，趙孟頫本【圖版 6】、張渥本【圖版 7、8】屬之，皆為紙本白描作品。山鬼於此類九歌圖中以男性形象出現，赤裸上身，在肩膀及腰部飾有樹葉，面朝右方，跨坐騎乘赤豹穿越樹林山間。此三張〈九歌圖〉不論構圖、造形與筆調都有極高的相似性，推測趙孟頫、張渥本可能都是(傳)李公麟〔九歌圖冊〕的摹本。

另有傅抱石兩件山鬼作品【圖版 19、21】作女性形象裝扮，雖無赤豹跟隨，但筆者依其裝扮與意境仍歸入第一類山鬼圖像之中。

上述三類皆以李公麟傳世作品為師法對象，造形、構圖與筆調或有若干變化，但大抵上仍與李公麟傳本脫離不了關係。如此作品，多只寫其形，而無精神。作者只是依照《九歌》辭意所述，模擬再現山鬼之外形，但見所寫之山鬼絕大部份或騎赤豹或坐輦車，無表情亦無個性。唯獨明代陳洪綬〔九歌圖：山鬼〕【圖版 10】獨樹一幟，雖依辭意高舉桂旗、乘坐赤豹又飾滿一身香草，但其山鬼極

盡醜怪之能事，大腹便便又齜牙咧嘴，實是前所未見。陳洪綬的山鬼外形雖不符〈山鬼〉辭中「既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕」之敘述，但其著實超脫了宋朝以來的定形，賦予了山鬼前所未有的獨特形象。在這層意義上，陳洪綬可謂是李公麟以後畫山鬼第一人！

第三節 山鬼圖的風格演變

以人物畫的觀點來看，山鬼圖的創作歷經多次的風格演變。

宋朝人物畫繼承了唐以來的傳統，但比起前朝有所提高。它不僅在形象結構上有進步，對於人物內心的刻劃也更加地深入⁹。李公麟本身便是宋代人物畫的代表，他師法顧愷之與吳道子，將「粉本」改良為「白描」，並在作品中加入清雅的文人情調。人物造型上，雖不如唐代的綺羅人物豐腴，但仍屬圓潤，

而元朝的趙孟頫【圖版 6】與張渥兩件作品【圖版 7、8】，雖是臨摹之作，但在筆調、造型與構圖上已與前朝大異其趣。這兩件作品在線調運用上比起前代更加流暢且具有書寫性，而人物造型則較為清逸，對自然景物的描寫也更多。這是由於元代畫家「工畫者必工書，其畫法即書法所在」¹⁰，對於線條的要求與造詣比起宋朝更加深入，且畫家身處元朝高壓統治下，多抱處出世的想法，對於山水的關注比人物更多，於是在此時自然景物的比重明顯增加。而整個元朝的審美要求關注在高雅、清逸與士氣三方面，是故在人物的描繪上也脫去了宋代的市俗氣而更顯高逸。

明代現有杜堇【圖版 9】與陳洪綬【圖版 10】兩件山鬼圖傳世。明代在人物畫上的造詣已大不如前。一方面是導因於元代著重於山水而對人物少有發展，沒有留下太多具啟發性的作品；另一方面則是畫家流於不斷的臨摹與因襲而使得

⁹ 王伯敏《中國繪畫通史》（台北：東大圖書公司，1997），頁 414。

¹⁰ 董其昌《容臺集》。

作品了無新意。然而在明朝末期的陳洪綬受到當時流行的變形主義影響，造型極端誇張，線條帶有金石趣味，使得其作品在千年來的九歌圖中獨樹一幟。

人物畫在清代也非主流，畫家主要仍是學習李公麟的白描手法，幾無創新，甚至開始流於因襲與刻板。對於人物精神層面的關注已轉移至對於畫面裝飾性的關注，在目前傳世的蕭雲從、冷枚與周瓚的山鬼圖【圖版 11-13】中，都可見到這樣的傾向。

進入民國以後，由於西方繪畫觀念的引進，使得人物畫有了比較突出的發展。在徐悲鴻與張大千的山鬼圖中【圖版 16、17 與圖版 18】西方寫實主義對於人物造型的影響清楚可見。而在傅抱石的〔山鬼〕【圖版 20】與〔九歌圖冊〕【圖版 21、22】中，則可發現傅氏於作品中引入西方的空間觀念而使畫作出現了明顯的前後層次。

第四節 山鬼的時代意義

在西方科學尚未傳入中國的古代，對於山鬼圖像的描繪，除了出自於對《楚辭》的私慕情懷，尚表達出古人對於自然的崇拜。

然而歷代的九歌圖絕不只是服膺於浪漫主義的作品。

縱觀宋朝以來的九歌圖創作，其時代背景或多或少都與中原漢族受到外族入侵或統治有關：李公麟生於北宋末期，時值金人與蒙古人舉兵南下、趙孟頫與張渥受到蒙古人高壓統治、陳洪綬及蕭雲從身處明清之交。不難想像，畫家可能藉由創作表現出愛國熱情與民族氣節¹¹。

而徐悲鴻的〔山鬼〕【圖版 16】、張大千的〔九歌圖〕【圖版 18】與傅抱石的〔山鬼〕【圖版 19、20】創作年代都在一九四〇年代中期，當時中國最重要

¹¹張冠印《中國人物畫史》(北京：文化藝術出版社，2002)，頁 98。

的一件事便是對日抗戰。一九三七年，日軍開始侵華戰爭後，中國各地便先後陷入戰事，抗日活動接踵而來，學生罷課、民眾上街遊行，中國上下結成一心，齊力抵抗外侮。但當時國力仍然衰弱，同時又內戰頻仍的中國，根本不敵日軍的進逼，只得節節敗退，直至一九四一年底，日本偷襲美國珍珠港，引起美軍反擊之後，抗戰勝利才露出曙光。這場艱苦的戰役，激起了國人的愛國情操，當然也影響了當時就身處在烽火之中的徐悲鴻、張大千與傅抱石。

而當時文學界的風尚對於此一系列的創作也有所影響。郭沫若是中國對日抗戰的文化領袖，在他擔任國民政府軍委會政治部第三廳廳長期間，組織了聲勢浩大的武漢抗戰文化運動，將歌詠、話劇、電影等各界發動起來，郭沫若功不可沒。他本人在話劇領域的創作高峰也是在抗戰時期到來的，代表作便是《屈原》。屈原所作的《離騷》、《天問》與《九歌》，自古以來是文人墨客所鍾愛的靈感泉源，特別是《九歌》，不只有鮮明的人物與生動的情節，根據王逸與朱熹的說法，其中還有「憂君懷國」的思想，其間所表達出來的愛國情操與憂思，自然也會吸引當時深陷於烽火中國的文人與畫家。

無論是導因於戰火的摧殘，或是跟隨文學的潮流，此時期以山鬼為主題的創作，所要表達的都是隱藏於其中的忠君懷國思想，藝術家將對於國家的憂思，以及對屈原的仰慕，寄託於創作之中，是故在此一時期，山鬼再度成為藝術家愛國的象徵。得力於時空的貼近以及文獻資料的保存，這一次終於可以確定，廿世紀中葉這一股創作〔山鬼圖〕的風潮，確實是導因於畫家的愛國情操與民族氣節。

第四章 「山鬼」系列的命題與創作概念

第一節 「山鬼」系列起源

筆者對於「山鬼」此一母題的喜好與研究，始於大學三年級閱讀《楚辭》中《九歌·山鬼篇》時所產生的興趣與感動。在創作了第一幅以山鬼作為題名的作品之後，便決定以此作為往後一系列創作的主題。而後李義弘老師的建議，更使筆者開始致力於將傳統山鬼形象與個人生命經驗融合，企圖將山鬼形象現代化，創作出屬於當代的山鬼意象。

自李公麟畫山鬼以來，已歷經整整一千年的時間。期間歷代皆有畫家詮釋山鬼形象，然而多屬蕭規曹隨，除了陳洪綬與徐悲鴻外鮮有突破——陳洪綬將山鬼描繪成齜牙咧嘴的鬼怪，而徐悲鴻則是破天荒地以赤裸女體呈現山鬼形象。千年來山鬼始終維持不食人間煙火、獨立於塵世之外的形象，無論朝代如何更迭、時事如何改變，山鬼形象都未動分毫，遑論與時代意象結合。然而現代藝術強調時代性、社會參與性以及人的情欲性的本能價值¹²，無論以任何母題進行創作，作品都無法脫離時代而存在，即使是本於《楚辭》的山鬼，若要置於現代藝術之中，也有參與時代的必要性。

第二節 山鬼意象的新詮釋

過去的山鬼，是畫家在面對國家遭受異族侵略或統治時，受到強烈愛國心驅使而創作，做為愛國情操與民族氣節的象徵。雖然筆者生活於四海昇平的台灣，不曾受任何戰亂之苦，但這並不表示這和平的島嶼上就沒有侵略。即便有形

¹² 朱其：〈東亞的凝視—記「來自東亞之風」當代藝術巡迴展（第一站）〉，2005。

的疆土安然無恙，但文化卻正遭受無形的攻擊：好萊塢的觀點主宰了我們的眼睛、日本的卡漫佔領了我們的童年、巴黎的伸展台改變了我們的穿著、韓國的音樂充斥著我們的耳朵……。這種侵略不痛不癢，但它的影響卻比戰爭更為深刻。這樣的文化影響發生在我們生活的每分每秒，無從逃避這無形的侵略，也難以抗拒它在我們身上留下的痕跡。但至少，創作者還能透過創作去尋求身為這個民族、這個文化體一份子的自我面貌。縱然沒有戰亂，山鬼的時代意義對於筆者而言，仍是一個忠於文化、忠於自我的表徵。

但為求賦予山鬼不同於以往的新意象，筆者回歸《九歌·山鬼篇》的原文，試圖從最原始的文字當中，梳理出能夠與當代連結的著力點。在反覆閱讀的過程中，盡量排除歷代注疏所加諸其上的禮教觀點，單純就文字所呈現的畫面與氛圍，尋找山鬼與當代人物的共通點。

吾人最為關注的，是〈山鬼〉當中持續傳達出的孤獨感與對情感的不確定。文中「若有人兮山之阿」、「余處幽篁兮終不見天」、「路險難兮獨後來」與「表獨力兮山之上」等字句，明顯在描述山鬼的孤絕；而其它如「杳冥冥兮羌晝晦」、「石磊磊兮葛蔓蔓」、「雷填填兮與冥冥」、「風颯颯兮木蕭蕭」等寫景的句子，更加強了山鬼遺世而獨立的氣氛。至於「歲既晏兮孰華予？」、「怨公子兮悵忘歸，君思我兮不得聞」以及「君思我兮疑然作」等等，則毫不遮掩地表現出文中山鬼對於情感的不安與遲疑。

實際上，文中山鬼所傳達的孤獨感以及對情感的不確定，對照現代社會人際關係，有著微妙的相似之處。雖然現代都市人口稠密，人與人之間交往頻繁，但在情感上卻很疏遠。特別是慣於使用電腦的年輕一輩，所謂的「宅男」、「宅女」，大量依賴電腦與網際網路作為溝通的媒介，將人與人之間實際接觸的機會降到最低，雖然能透過即時訊息的發送而大量與人交談，然而這種冰冷、虛擬的交往方式卻仍滿足不了內心的寂寞與空虛。而隨著社會的進步與開放，人與人之間的交往也更加地複雜，在一切以速度至上的資訊時代，連感情也可以「速食」，復加以各種千奇百怪的誘惑，和人際疏離與個人主義的交互影響，加倍惡化了人與人

之間的不信任感以及對情感的遲疑。

屈原對於山鬼心境的描述，無疑是現代社會人際關係的寫照，那麼地孤寂、不安，然而在面對情感的同時卻又如此膽小、卑微。於是筆者由此切入，試圖以現代青年的形象，去詮釋那一種冰冷與疏離，還有內心對於情感的渴求與不安。

第三節 個人風格的建立

筆者學習水墨畫，是由臨摹宋代花鳥與人物畫入手。宋畫的造型客觀寫實，與人的視覺經驗貼近；再者筆者自小習寫楷書，感覺楷法與工筆規矩而工整的線條相互呼應；而工筆精細且機械化的操作過程也與筆者的性格相符，於是開始創作時，便以自己喜愛而且擅長的工筆畫做為創作的手段。而以工筆寫實技法創作「山鬼」系列，除去筆者對此較為熟稔，自認以此創作對作品呈現能有較高的掌握度外，也因為「工筆」與「寫實」二者，對於山鬼意象的詮釋將有所裨益。

首先，自徐悲鴻以來，西式美術教育漸漸在中國扎根，學生無論學習西畫或水墨，都要由素描學起。不知不覺當中，西方科學化的客觀觀察與精細的古典寫實也影響了藝術家，成為當代時代風格的一部份。而且寫實的作品較為貼近一般觀眾的視覺經驗，特別是以西方素描為基礎創作的寫實人物畫，很快就能與中國古典的「寫真畫」作出區別，對於筆者希望能創造出全然屬於當代的山鬼形象，這樣當下立判的分別是很重要的。再者，工筆畫的操作過程十分地精細而且機械化，呈現出的畫面自然流露出一種冷靜而且理性的感覺。而這種冷靜與理性，足以讓畫面隱約透出一種堅硬的冷調，正有助於筆者塑造當代人物疏離而冷淡的感覺。

創作之初，曾參考古代經典人物畫作，但傳統的工筆人物畫無法完整呈現台灣當代人物與當代水墨之樣貌，也與個人生活經驗相去甚遠。在規規矩矩畫了

幾件作品之後，才考慮加入動漫與奇幻的風格，以及圖騰與刺青等元素，希望能夠更加貼近台灣當代的生活與視覺經驗，而這一部份的創作思想，將於第六章中詳細敘述。

第五章 「山鬼」和作者的自我矛盾與衝突

第一節 從北一女到北藝大

當一位陌生的觀眾經過筆者的作品之前，他可能會因為線條工整細緻而猜測筆者是否學過書法，也可能因為造型準確而推想筆者一定工於素描。然而他絕對意想不到的，筆者在進入大學之前，從不是美術科班學生，甚至在高中三年級之前，未曾接受任何美術專業訓練。事實上，筆者一直接受著升學班的菁英教育，並且以極優異的成績躋身全國最優秀中學——北一女。

多少人對於出身於升學名校的筆者竟然捨棄臺、清、交等名校，毅然投考藝術大學感到疑惑，就連雙親一度也極不能諒解。筆者求學過程一帆風順，考取一流高中後考取一流大學似乎是理所當然，但是筆者卻在進入北一女的同時，也進入了叛逆期。

處在北一女這樣競爭激烈的名校，每個人都為了進入更好的大學而努力，對於分數輻銖必較，即便只多一分也要努力爭取。一路走來，筆者不禁對這樣的生活感到懷疑：為什麼要花時間死記一些離開學校就毫無用處的知識？為什麼一個人的價值要被考卷上的數字決定？為什麼一個人的成就會被他所考取的大學左右？人生沒有那麼短，世界也沒有那麼小，筆者希望能夠找到一件真正自己真正想做的事，一件有意義的事，與一個能夠自我實現的目標。

於是筆者選擇了創作。創作是一種彌足珍貴的過程，它呈現了一個人的思維脈絡，還有操作時累積的點點滴滴的努力，而每一張圖畫，都是一種從無到有的自我實現。

這樣的選擇看似愚莽，因為筆者從小到大只擅長一件事：讀書，然而藝大的每一位同學都在美術班裡接受過紮紮實實的專業訓練。相較之下，筆者當時對於藝術的了解簡直是無知到可憐。然而這並沒有對筆者造成劣勢，十二年的升學

教育鍛練出筆者大量閱讀與不斷思考的習慣。這樣的習慣，幫助筆者比其它同學更快吸收所需要的資訊與知識，並且應用在個人的創作之中。

讀書與創作乍看之下是毫無關聯的兩件事，正如北一女與北藝大是兩間毫無關係的學校。但對筆者而言，讀書與創作卻是絕對不可分割的一體兩面。閱讀使筆者的創作有更豐富的靈感來源，也有更好的理論背景支撐。若是筆者不懂閱讀，就不可能從艱澀的字句之中發現山鬼這樣美麗的題材，也不可能建構出完整的研究來支持這個系列的創作。

筆者的創作不能捨棄閱讀與思考而存在，正如同筆者若不曾念過北一女，就無法在北藝大找到立足之地，更不可能在東海完成〔山鬼〕的創作與論文。

第二節 高跟鞋與仿賽車

由前節的敘述，其實不難看出筆者的個性叛逆又好強，雖然念了北一女，卻不願盲目念書只為考上頂尖的大學；即便沒有深厚的繪畫基礎，也不願意在北藝大落於人後。筆者好強的性格其實遺傳自母親，而叛逆的部份，筆者則認為是種長期壓抑與過度自負交互作用的結果。

而筆者做過最好強也最叛逆的事情，莫過於騎重型機車了。

筆者一直很享受高速下，腎上腺素大量分泌所產生的快感。然而騎車這種事情，在刻板印象裡，是女生不應該做的許多件事之一。特別是打檔車，需要將腿抬得半天高才能跨越坐墊，做出這種姿勢對女生而言簡直是罪大惡極！於是「騎車」這件事，很早就被筆者父母列入禁止項目當中。但是筆者叛逆的個性，實在是難以對此低頭，特別是不能忍受「男生可以、女生不行」的這種想法。於是大學三年級，在筆者連怎麼打檔都還沒搞清楚之前，就私下買了一台仿賽車回家。（仿賽車：模擬參加世界摩托車大賽的跑車之外型而量產的機車。）

起先，騎車是基於叛逆與好強的心態：越不可以越想做、越不可能越要做。漸漸的，騎車變成發洩壓力的方法。在高速與腎上腺素的作用之下，很容易使人暫時忘記煩惱。也因為騎車而認識了一群志同道合的朋友，更增添了筆者對於騎車的興趣。慢慢地，原本要反抗性別刻板印象的想法消失了，筆者單純地喜歡上騎車。

騎車的過程其實與創作有點像。

儘管看起來很矛盾很衝突，一個是那麼樣的狂暴，而一個又是那麼樣的沉靜，然而在狀態上，兩者確實是接近的。發動車子催動油門的興奮，就好像創作之初靈感一閃而過那樣；在騎車與創作的過程中，也都需要很高的專注力；而且不管是騎車或是創作，過程都是很孤獨的。高速行駛之下，除了風切音，就只能聽到自己的心聲；而創作開始，作者就只能與自己對話。再說，騎士就如同藝術家一樣容易被誤解：藝術家不等於孤傲又有怪癖的異類，而騎士也不等於橫行街頭的飆車族。越是了解，就越覺得兩者之間是共通的。也基於對騎車的熱愛，筆者將它納入了創作之中。

第三節 **LADY GAGA** 與方文山

所有的創作者，其實都透過創作在進行一個尋找、建立，然後傳遞自己的價值觀的過程。而一件好的作品，有時不只能夠讓欣賞者感動，還能提供一種信仰。

LADY GAGA¹³與作詞人方文山¹⁴，都給了筆者相同的感動與信仰。

¹³ **LADY GAGA** (1986-)，本名 Stefani Joanne Angelina Germanotta，美籍義裔，出生於美國紐約。2006年畢業於 Tisch School of the Art 後成為專業作曲人，2008年以 **LADY GAGA** 藝名出道，發行首張個人專輯《The Fame》後大受歡迎而成為享譽世界的流行歌手。

¹⁴ 方文山 (1969-)，台灣花蓮人，專業作詞人，同時也擅長編據與現代詩創作。其作品曾多次入選中華音樂人交流協會年度十大單曲與金曲獎最佳作詞人獎等重要獎項。

方文山開創了「中國風」的歌詞寫作風格，將中國古典文學融入流行樂曲的歌詞當中，不只在作詞人間蔚為風潮，令人意外的，連年輕世代也爭相傳唱，甚至成為學校段考的考題。他以當代的語彙，重新詮釋中國古典文學，一度已經從年輕人生活中消失的詩詞歌賦，慢慢地被挖掘出來，被賦予新的生命和價值。「中國風」的流行，反映了這個世代的台灣年輕人開始重新回溯古典，撇開政治現實與意識型態開始在文化上尋根。

LADY GAGA 雖然以搞怪作風聞名，但她創作的音樂類型包羅萬象，和她的造型一樣多變，有電子、流行、雷鬼、搖滾、嘻哈、HOUSE 與 R & B。但 LADY GAGA 絕非盲目跟隨流行，在她的作品當中，可以找到 DISCO、找到老式搖滾與爵士，她轉化這些早已從流行樂壇退場的音樂類型，用年輕人熟悉的電子與嘻哈重新包裝，將它們再一次帶上舞台。

一位是台灣的作詞人、一位是美國創作歌手，方文山的作品談的是古典文學，LADY GAGA 卻走在時代尖端，乍看之下很衝突，其實他們對於創作的理念與態度都是一致的。他們發掘經典，然後以這個世代的語言，傳述過去的美好。但他們並不販賣懷舊的感傷，而是將經典溶入當代，提出一種重新認識舊世代的可能性，他們的功成名就，印證了只要有貼近當代的語彙，年輕人也能理解古典的美。

LADY GAGA 與方文山的創作，是一種時尚與經典、當代與傳統的兼容並蓄。透過閱讀與聆聽他們的作品，讓筆者看見自身創作的可能性。他們同時也提供給筆者一種信仰，使筆者在創作當中，不只是參與這個時代的潮流，也能夠堅定地保留並且傳承來自於傳統筆墨的美好。

第四節 沉靜優雅 V.S. 狂野奔放

無論是筆者的作品或是筆者本身，都傳遞出一種衝突與矛盾，這種衝突來自於本我與超我的對立，來自於筆者心中享樂主義與完美主義的拉扯。對於筆者而言，創作其實就是筆者處理這些衝突與矛盾的途徑，是一種自我統合的過程。透過自我審視，不斷地咀嚼、反思這些衝突與矛盾它們留下的痕跡，進而發掘它們在筆者生命中的意義，然後找出它們之間的最大公約數，最後使這些衝突與矛盾在作品中取得微妙的平衡。

〔山鬼〕這個系列，可以形容它沉靜優雅，也可以說它狂野奔放：它在創作的過程中很沉靜，但內心的狀態卻很奔放；它在內容上很狂野，然而形式卻很優雅。〔山鬼〕對筆者而言，是理性研究與感性創作的整合，是平衡本我與超我的途徑，是將新舊文化衝擊內化後提煉、熔鑄而成的語彙。

筆者在〔山鬼〕中要傳達的不只是一個形象，它是筆者自我統合的成果，呈現出筆者的養成教育、日常生活、價值觀念、文化信仰、民族意識，以及筆者的自我認知與自我認同。

〔山鬼〕其實就是「我」。

第六章 「山鬼」系列的符號、形式與材質

第一節 圖騰與刺青的引用

筆者在〈山鬼〉的系列創作中，引入動物紋樣與刺青作為經常性出現於畫面中的符號。

動物紋樣是商和西周初期青銅裝飾藝術的典型特徵¹⁵，而其意義不僅止於裝飾，更與巫覡有相當程度之關聯。《左傳·宣公三年》：

楚子伐陸渾之戎，遂至于雒，觀兵于周疆。定王使王孫滿勞楚子，楚子問鼎之大小輕重焉，對曰：在德不在鼎。昔夏之方有德也，遠方圖物，貢金九牧，鑄鼎象物，百物而為之備，使民知神姦。故民入川澤山林，不逢不若，螭魅罔兩，莫能逢之。用能協于上下，以承天休。

王孫滿的對答即表示：有些動物能助巫覡溝通天地，而其形象便鑄於青銅禮器之上。而《楚辭》當中充滿與巫覡相關的傳說，甚至《九歌》本身便是一套祭歌。為此，筆者借用青銅器上的動物紋樣，藉以彰顯山鬼與巫覡之關聯性並增加其裝飾性。

刺青在中國起源甚早，在文獻中多有記載：

《越絕書·外傳本事》：越王句踐，東垂海濱，夷狄文身。

《墨子·公孟》：越王句踐，剪髮文身。

《左傳·哀公七年》：太伯……仲雍嗣之，斷髮文身，裸以為飾。

由上述記載可知刺青原是做為一種身體上的裝飾。然而在先秦時代還有稱之為「黥刑」或「墨刑」的罰則，是在犯人臉上刺青做為犯罪的懲罰，因此讓人對於刺青產生一種負面印象。但是在許多文化當中，刺青不僅是裝飾，還是一種階級表徵，包括台灣泰雅族與賽夏族在內，世界各地都有原住民以刺青來辨別社會地

¹⁵ 張光直：〈藝術—攫取權力的手段〉，《美術、神話與祭祀》（台北：稻香出版社，1993），頁 53-81。

位的傳統。刺青還被認為與宗教或巫術具有相當程度的關聯，《藝術、性、圖象》內文中提到：「在斐濟、福爾摩沙（台灣）、紐西蘭、北美印第安人部落中，刺青被視為宗教儀式，是由巫師或男女祭司所執行的。¹⁶」

如今刺青已不再帶有如此濃厚的宗教性與階級色彩，但是其做為裝飾的意義依然存在，在次文化中刺青成為帶有強烈個人色彩的藝術表徵。雖然刺青在台灣早期的社會中，普遍帶有負面評價，甚至成為罪犯、流氓、地痞、角頭的辨識特徵，但近年來由於社會的開放，與西方藝人、運動員的影響，使刺青漸漸去污名化，反而搖身一變，成為能反應個人特色的身體藝術而流行於時下年輕人之間。

筆者將刺青結合動物紋樣，在不同的山鬼圖像中具有不同的意義：加諸於傳統山鬼形象之上，是為求增加其宗教性；加諸於現代山鬼意象之中，是為求與當代次文化結合。然而其共同點，都是為了增加畫面的裝飾性。

第二節 漫畫的影響

漫畫的起源與水墨畫有著密不可分的關聯。繪於平安時代的〈鳥獸戲圖〉被認為是日本漫畫的起源。〔鳥獸戲圖〕【圖版 23】為手卷形式，共四卷，據傳作者是日本高僧鳥羽僧正覺猶（1053-1140），此繪卷以白描勾線畫出各形各色的動物，用其誇張詼諧的姿態，針砭平安時政與嘲諷社會現象。往後漫畫雖然擺脫手卷形式，並且加入許多新的元素，然而近千年來，對於線條的依附仍不減當年。

在漫畫中，創作者會將描繪對象予以簡化，試圖以最簡潔洗鍊的線條表現出描繪對象的造形與質感，這項特色對應於水墨畫的創作可說是如出一轍。以漫畫人物的線條表現而言，雖較之寫意人物繁複，但更加精確；若將之比擬工筆人

¹⁶ R. W. B Scutt, "Art, sex and symbol: The mystery of tattooing," A. S. Barnes (1974), P. 64.

物，則漫畫又更加簡要，卻不失細膩，且漫畫在處理細節的概念化，較之工筆畫又更添幾分抽象性。筆者在創作的過程中，即是截取漫畫的上述特性，作為個人創作的養份。表現於畫面當中，直接可見的是對於人物頭髮、服飾紋路的畫法，明顯與傳統工筆畫的表現方式不同，而較為隱晦不顯的，則是筆者長期對於日本少男、少女漫畫中美形人物的喜好所培養出來的美感。

筆者自小對漫畫有所喜好，但不是非常廣泛的閱讀，而是有所挑選。筆者最早閱讀的漫畫可追溯到細川知榮子的《尼羅河女兒》【圖版 24】，當時細川氏即以細膩的畫風，以及略帶陰柔美的男性造型而見長。隨後當然還有曾在電視上播放的池田理代子的《凡爾賽玫瑰》【圖版 25】、齊藤千穗的《花冠安琪兒》【圖版 26】、在台灣紅極一時的游素蘭《火王》【圖版 27】，這些都是筆者中學期間所喜愛的漫畫作品。至於近期，則有吉原由起(代表作《蝶子小姐》【圖版 28】)、小畑健(代表作《棋魂》【圖版 29】、《死亡筆記本》【圖版 30】)，以及惣領冬實(代表作《MARS》【圖版 31】)。除此之外，日本還有一位以水墨畫風格見長的漫畫家皇名月(代表作《戀泉》【圖版 32】)，對筆者的影響非常深遠。長期觀察下來，筆者所鍾愛的漫畫，其情節內容不一定精彩有趣，然而作者對於畫面結構、人物造型以及佈景細節的經營多半非常用心。特別是這些漫畫中的男性主角，都帶有某種程度的女性美：秀髮飄逸、五官精緻、眼神陰柔……等等，以目前最流行的用語來說，就是花美男。這種對於花美男的偏愛，直接地影響了筆者的人物造型。

至於筆者之所以在人物造型中加入漫畫風格，主要是因為在筆者從事創作的期間，經常有人認為筆者的人物在不經意間帶有日本動漫造型的風味，而筆者覺得若是反過來刻意朝漫畫或插畫學習，也不失為是一種可行的途徑。畢竟身為七年級生，筆者從小是在日本漫畫的薰陶下成長，慢慢地培養出自己的美感，理所當然的，現在也成為了筆者創作的養份之一。而且漫畫對於線條的重視，正能與水墨相輔相成，而且將頭髮、衣著等細節以漫畫手法處理，不僅能突顯造型上的特色，也能省去不少刻畫的時間。

第三節 奇幻風格的結合

電影〈魔戒〉在台灣上映之後，一時間奇幻文學成爲熱門的文學風格，也成爲目前文學界創作主流。一個文學作品要被歸類到奇幻文學，大致上必須符合三個要件：一、存在與現有物理規律不符的超自然的現象，通常以魔法或神蹟作爲代表。二、在預設或者是在解釋了這些現象之後而針對某些故事進行創作，以作家觀點而言，就是創作世界觀與元素設定。三、建構於現實之上而描繪的世界¹⁷。而作家朱學恆表示，奇幻文學的定義是：在幻想的世界中加入超自然的力量¹⁸。因此就廣義而言，中國神話也是奇幻文學的一種，《九歌》當然也包含在內。

對於筆者而言，廣泛而大量的閱讀是筆者創作的靈感來源，讀過的奇幻文學作品自然也不在少數，這類作品天馬行空的想像力，常能激發筆者許多的創意與想法。而若能將中國古老的神話與現代的奇幻風格結合，除了在呈現的形式上有所創新外，在創作的題材上也是意義非凡。現今的藝術創作，多針對時事有所批判，或是呈現藝術家內心層面與個人生活，鮮少有人將文學與創作結合。筆者不僅是創作的母題取自於古典文學素材，就連呈現的手法也與當代的文學相契，這在目前的藝術創作者當中，是較爲罕見且特別的。

爲此筆者參考了許多當代創作者的作品，範圍包含電影、插畫、線上遊戲以及漫畫，其中筆者特別鍾愛瑞士藝術家、電影〈異形(ALIEN)〉中外星怪物原創者 H. R. GIGER 的作品，他巧妙地結合金屬與人體各種不同的構造，創造出各式各樣不同的生物與器物，這些作品所具有的機械性、前衛性、未來感與科幻感，給予筆者相當多的啓發。筆者效法 GIGER 的概念，將山鬼或赤豹與金屬光、饕餮紋結合，將其變幻成不存在於現實世界的物種，試圖營造一個不存在於現實世

¹⁷維基百科：〈奇幻文學〉，取自：

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%A5%87%E5%B9%BB%E6%96%87%E5%AD%B8>

¹⁸ 同上。

界的時空，希望能夠使〔山鬼〕系列的內容與層次都更加豐富。

第四節 不完全對稱的鏡像

筆者在〔山鬼〕系列的創作中，有部份作品以兩件一組的方式進行創作。這些作品包含：〔山鬼與豹·紅〕、〔山鬼與豹·青〕，〔處幽篁〕、〔路險難〕，〔山鬼·赤豹〕、〔山鬼·青騎〕。每一組作品內含兩件人物姿態左右對稱、構圖左右呼應的創作，而描繪之內容卻有傳統與現代之分別。

若將每組作品當中的兩件創作分別看待，則各為獨立完整的傳統／現代山鬼形象之呈現；當兩件作品並陳為一組，又可看出傳統山鬼形象與現代山鬼意象的相互呼應與筆者的思維脈絡。筆者採取如此之創作形式，用意在於增強作品當中現代之山鬼意象與傳統之山鬼形象間的連結。〔山鬼〕系列之創作本源於筆者對於傳統山鬼形象之理解，再結合筆者本人之生活經驗，新舊融合之後成為現代之山鬼意象。筆者希望藉由兩件一組、左右呼應之構圖，加強兩者之間的因果關連，並期待觀眾在觀看作品的同時，不僅止於理解傳統的山鬼形象與現代的山鬼意象，更能進一步體會作品中無論形式或內容，由傳統過渡至現代的種種歷程。

第五節 膠彩與壓克力的介入

自大學時代接觸膠彩後，這個媒材就成為筆者創作中非常重要的媒材之一。

膠彩其實源自原唐宋時期的金碧山水，傳入日本後成為日本美術的重要畫科。雖然膠彩畫在日本歷經將近千年的傳承，然而其本質與操作方式上，與當初並無二致；而日本在現代化後，由於製作技術的精熟以及西方藝術的傳入，使得膠彩的材料與創作方式更加多元，提供了更多可供使用的材料與技法。筆者將之引入工筆創作之中，不僅是改善了作品的材質與保存期限，更增加了作品的表現

方式與多樣性。

傳統工筆畫通常使用在製作過程中添加礬水的熟紙或熟絹上，紙絹通常因加工不當或添加過量明礬而容易脆化。爲了克服紙絹不當加工而不易保存的問題，筆者以膠彩課程中習得的方式，親自熬煮、調製明礬水，將濃度控制在創作時可以接受的最低限度，局部上礬或進行其它加工，以便製造更多不同的層次與效果。另外，由於筆者所採用的大部份是纖維長而柔韌的楮皮紙，其承載性較強，便可以使用膠彩的水干、礦物顏料與金屬箔，也因此讓筆者增加了許多可供使用的媒材，使筆者的作品不僅較之傳統工筆畫增添更多色彩、肌理，更兼具水墨與膠彩的特色。

至於壓克力則是爲了解決顏料滲色問題，而不得不在創作後期使用的媒材。

筆者的作品中，經常大量使用紅色與花青，然而這兩種色系的顏料，偏偏是最容易遇水脹開的。爲此筆者曾不只一次將作品毀棄重畫，因爲在某些作品中，一點點細節的暈染膨脹，都會影響到整張作品的精神與細膩度。

爲了解決顏料太過容易暈開的問題，筆者曾嘗試在顏料溶解後加入三千本膠，但作用不大；也曾直接在顏料中加入明礬，卻會令顏料起化學作用產生沉澱，反而讓顏色顯得污濁。爲了徹底根除此一困境，在筆者敷色的技術進步到能完全掌控水份與顏料的關係之前，筆者只能以壓克力顏料暫時取代紅、藍兩色系的水墨顏料。壓克力的好處是它一旦乾燥之後就不會再溶解，在需要厚塗的地方使用起來非常方便，即使層層堆疊也不掉色。然而壓克力的缺點是色彩太過鮮亮，與墨色難以融合，而且壓克力本身攙有少許螢光劑，在拍攝時會產生色偏，不易修正。對此筆者仍然沒有完全的解決辦法，只能留待日後累積較多經驗時再做研究。

第七章〔山鬼〕系列創作圖說

第一節 神之世

屬於《九歌》那個時代的山鬼，那個蟄居山林中被稱為鬼的神，形塑祂的過程，是筆者對遠古世界的一種追求與膜拜。在相關的作品當中，可以看到屬於商周時期的獸面紋反覆地以不同的樣貌出現，也可以看到漢代玉劍珌上的螭虎輾轉成爲了山鬼身上的織錦。這些紋樣的出現，不是要標誌山鬼屬於哪個特別的時代，而是要突顯祂存在於任何時代：山鬼本身就是一個跨越時代而存在的神祇。而筆者所喜愛的，這些被歸類爲傳統的美好事物，它們也跨越了時代繼續存在著。

隸屬於神之世的作品有：〔山鬼與豹·紅〕、〔葛蔓蔓〕、〔處幽篁〕、〔山鬼·赤豹〕以及〔山鬼·妖紅〕。

山鬼與豹·紅

【圖版 33】

尺寸：90x90cm

材質：厚楮皮紙、桐油煙墨、壓克力顏料、水墨顏料、硃砂墨、礦物顏料

年代：2009

說明：

〔山鬼與豹·紅〕按照〈山鬼〉所傳達的意象，描寫出筆者心目中山鬼的模樣。

創作本件作品的過程當中，筆者同樣地遭遇了材料使用的問題。在水墨顏料當中，紅色系的片狀顏料與花青同樣具有即容易遇水暈染的特性，由於筆者過

去只使用過硃砂墨，無法掌握紅色片狀顏料的脹色幅度，又由於筆者希望儘可能呈現各種不同的紅，故不考慮全部以硃砂上色，於是致使筆者作畫的進度一度陷入膠著這樣的困擾一直到這一系列的創作後期，筆者開始使用壓克力顏料之後才獲得解決。

本件作品與〔山鬼與豹·青〕在構圖上左右相反，互相呼應，筆者希望以這種方式，在視覺上呈現出過去與現在的連結。

葛蔓蔓

【圖版 34】

材質：現成扇面、桐油煙墨、松煙墨、壓克力顏料、水墨顏料、水彩顏料

年代：2009

說明：

〔葛蔓蔓〕其名出自〈山鬼〉：石磊磊兮葛蔓蔓，同樣也是描寫傳統山鬼意象的作品，其特別之處在於，它是筆者首次在扇面上作圖。

其實在大學期間，恩師李義弘教授就已經在課堂上示範過扇面的畫法，然而直到創作本幅作品時，筆者才有機會親自操作。而創作的動機，實則來自於筆者感於個人作品形式變化較少，為求突破，故大膽挑戰。

在創作〔葛蔓蔓〕時，由於扇面不需小托裱褙，沒有顏色剝落或暈開的疑慮，故筆者在顏料的使用上較為多元，將平時不常用於工筆畫的松煙墨，以及遇水必褪色的水彩顏料都派上用場，當然最後還是免不了以壓克力勾金。至於作品的背面(或說扇子的正面)，本應題字，然而考慮到筆者人物造形的當代感，一時之間無法尋得與之相稱的字體，筆者深感力有未逮，此亦成為筆者將來努力的課題之一。

處幽篁

【圖版 35】

尺寸：65x140cm

材質：薄楮皮紙、桐油煙墨、壓克力顏料、水墨顏料、水彩顏料、水干顏料

年代：2009

說明：

〔處幽篁〕其名出自《九歌·山鬼篇》：余處幽篁兮終不見天，依文意描寫山鬼之形象。

本件作品是筆者首次嘗試以具象景物做為背景，此外，筆者也試圖處理背景層次間的關係。

薄楮皮紙經常被使用於畫作修復與裱褙的用途，其不利於水墨畫之原因在於紙質太薄，對墨色、顏色的吸收有限，因此作品容易看起來輕佻單薄。筆者過去的作品便常有這樣的缺失。然而這種短處未必不能成為長處，正因這種紙張薄可透光，交疊後下層之圖樣隱約可見，筆者便利用這種特性來處理作品中的空間問題，畫面中的竹林雖然茂密卻層次分明，實際上是分別畫於三層紙張後疊合的結果。

山鬼·赤豹

【圖版 36】

尺寸：

材質：薄楮皮紙、桐油煙墨、壓克力顏料、水墨顏料

年代：2009

說明：95x65cm

〔山鬼·赤豹〕同樣也是描寫傳統山鬼形象的作品。

在筆者過去的創作當中，鮮少以工筆技法描繪走獸，在〔葛蔓蔓〕中首度

嘗試，而本幅是第二次。然而本件作品中的赤豹遠比〔葛蔓蔓〕中的巨大，爲其繪製增添了許多難度，爲了能夠盡可能完美呈現赤豹的眼神、體態與鬃毛，筆者甚至對貓科動物的骨骼標本與解剖學做了些許研究，綜合數種不同種類的大型貓科動物，創造出畫面中迥異於傳統，甚至是不存在於地球上的赤豹。

由此作品，筆者漸漸有意識地將山鬼這一個題材，向傳統與現代之外延伸，希望能創造出一個獨立於現實之外的時空，賦予山鬼更多可能性。

山鬼·妖紅

【圖版 37】

尺寸：116x68cm

材質：紅星牌淨皮單宣、桐油煙墨、壓克力顏料

年代：2010

說明：

〔山鬼·妖紅〕描寫的是傳統的山鬼與赤豹的形象，在創作之初，即設定以墨黑的底色作爲背景，這樣的手法，在水墨畫中較爲罕見，也是筆者初次的嘗試，爲的是讓傳統的工筆設色作品，也能有強烈的視覺對比與當代性。

本件作品在起草時，是以生宣的狀態進行淡墨渲染，然而考慮到這種方法所呈現的視覺效果較爲淡雅，與黑色背景差異太大，復以膠礬水將紙張熟化之後，再以壓克力顏料上色。雖然壓克力顏料的紅色，較之傳統片狀水墨顏料惹眼，也不若傳統顏料來得古雅，然而在幾種不同的紅色並陳之下，卻撞擊出一種傳統顏料沒有的強烈、濃重的色彩，使得山鬼與赤豹呈現出一種妖異的美感。這便是筆者將此件作品命名爲『妖紅』的由來。而這件作品的背景，其獸面紋的靈感來自於商代後期的矢壺。這些紋路乍看之下是黑底灰線，實際上卻是無數細小筆觸堆疊交織而成，原先僅以不同深淺墨色呈現，而後爲加強視覺效果，復以濃墨皴擦之後，再以壓克力黑加以堆疊出圖案中的黑地。

第二節 現世

身處在現實世界中的山鬼，是筆者的個人投射。所有的困擾、所有的矛盾，都回歸到現實之中處理。關於情感的紛擾，難以啓齒的苦澀，山鬼陰鬱的表情會代替筆者說出一切。至於傳統與現代的拉鋸，筆者也在創作的過程中慢慢地得到了解答，在那一筆一畫描繪著充滿爆發力的精密機械的過程中，一點一滴的找到了筆者所要的答案。那些屬於傳統的、屬於現代的，都一同呈現在一件作品裡，筆者要的，不是全然的傳統，亦非全部的創新，筆者只是想藉由作品表達，傳統與現代並不對立，筆者想做的，是拉近傳統與現代之間的距離。

屬於現世的作品有：〔畫晦〕、〔雲容容〕、〔山鬼與豹·青〕、〔路險難〕、〔山鬼·青騎〕。

畫晦

【圖版 38】

尺寸：90x90cm

材質：桐油煙墨、礦物顏料、紅星牌淨皮單宣、銀箔

年代：2006

說明：

〔畫晦〕其名出於〈山鬼〉：杳冥冥兮羌畫晦，是筆者進入研究所後的第一件作品，對於筆者的創作有著深刻的意義。

這張作品的出現，其實是源自於筆者希望彌補個人對於背景處理能力之不足的想法。過去的作品，背景大多是空白與漸層渲染，雖然也曾出現以自動性技法加上乾筆皴擦而成的密林，但畢竟是不定形的物體，是爲了填補背景而不得不然的做法。爲了在將來的作品中，能夠加入當代景物做爲背景，於是以高架橋做

為創作的題材，〔畫晦〕便是在這樣的想法之中慢慢摸索出來的。

而〔畫晦〕的背景，又是一次大膽的嘗試。

作品中的高架橋，是以由下而上的視點描繪，這樣的角度在攝影中較為常見，因為透過天空中由上而下傾洩的光線，容易營造逆光的效果，具有相當的視覺衝擊；然而水墨畫基本上是一個平光的世界，不易藉由光影來達到同樣的目的。在一番思考之後，筆者借用了膠彩畫中貼箔的技法，利用銀箔對自然光的反射，來製造逆光的假象。如此一來不僅交待了作品中光線的來源，銀箔交疊的線條也與高架橋縱橫交錯的構造相互呼應，亦同時為筆者不擅常處理背景的短處提供了最好的掩飾。

雲容容

【圖版 39】

尺寸：181x35cm

材質：紅星牌淨皮單宣、桐油煙墨、壓克力顏料

年代：2010

說明：

〔雲容容〕題名出自〈山鬼〉：雲容容兮而在下。

本件作品其實是舊圖新畫。最初的版本作於 2007 年，是筆者在創作了『畫晦』之後，震懾於由下而上仰望橋體時所感受的那種巨大的體積與力量，以及醉心於南來北往的高架橋縱橫交錯所營造的視覺美感，於是再次以高架橋為題繪製了第二幅作品【圖版 40】。無奈該作於 2008 年間佚失，令筆者扼腕不已。斟酌再三，於 2010 年初，以相同的構圖，加入了右下角的機車，重新創作了本件作品，以畫面中雲霧蒸騰而題名為『雲容容』。

經過三年的磨練與學習，筆者自認不僅在構圖與作畫技巧上更加熟稔，對

於空間的鋪排、氛圍的營造與情境的掌握也有所成長。相較於 2007 年的舊作，本件作品確實更勝一籌。

山鬼與豹·青

【圖版 41】

尺寸：90x90cm

材質：厚楮皮紙、桐油煙墨、壓克力顏料、水墨顏料

年代：2009

說明：

〔山鬼與豹〕是筆者在研究所進行山鬼系列創作的起點。整個系列的中心思想，是讓〈山鬼〉與當代生活更加地貼近，而〔山鬼與豹·青〕便是筆者首張實踐此一目標的作品。

畫作中的人物，是化身為當代人物的山鬼，服飾簡單，白色印花 T 恤與藍色牛仔褲，是時下年輕人永不退流行的穿著，身後的機車剪影，則承接了以往的概念，代表的是既有速度感亦有爆發力的座騎——豹。而身上白色 T 恤的印花，是來自於上古的獸面紋，隱隱透露著遠古與當代之間的連繫。

在色彩的使用上，為了配合代表傳統山鬼與赤豹意象的紅，以及時下牛仔褲最常見的顏色，筆者特意以青色做為本件作品的主調。然而卻因此在處理本件作品時，使筆者在材質方面遇到前所未有的難題。

過去筆者作畫時向來以生紙渲染為主，設色輕淡。然而在創作本件作品時，無論 T 恤上的獸面紋印花，或是牛仔褲的紋理，都需要較細緻的處理，也需要較飽滿的顏色，於是筆者在生宣狀態將人物的皮膚及頭髮處理完畢後，以膠礬水將整張紙熟化，再以花青反復敷塗。然而花青含膠成份較多，一旦遇水便容易暈開，在經驗不足的情況下，其成果可說是慘不忍睹，最後只好重畫。此處的〔山

鬼與豹·青」是重新繪製後的作品，雖然已能充份表現出印花與牛仔布的細膩之處，但在顏料特性的掌握上仍顯不足，是筆者將來持續努力的目標。

路險難

【圖版 42】

尺寸：65x140cm

材質：三桤紙、桐油煙墨、松煙墨、壓克力顏料、水墨顏料、水彩顏料

年代：2009

說明：

〔路險難〕其名出自於〈山鬼〉：路險難兮獨後來。以左右相反的構圖，與〔處幽篁〕遙相呼應。

筆者將 2006 年開始多次練習描繪橋樑的成果，應用於本幅作品的背景之中，縱橫交錯的高架道路，賦予畫面豐富的層次與動線。這件作品同樣也利用紙張交疊的效果製造出景深，然而與前件作品不同的地方在於，『路險難』僅僅用了上下兩層紙張，但在兩張紙的正反面都有作畫，是故層次之間能結合得更加細膩。

畫作中的人物是身著全套裝備的機車騎士。以熱衷於機車運動的騎士作為現代山鬼的表徵，是筆者創作此一系列作品的初衷。而騎士身上的連身皮衣，發想義大利 DAINESE 公司所設計的車衣；腳上所穿著的車靴來自於義大利 SIDI 公司出品的 VERTIGO CORSA，為筆者本人所有；身旁機車的剪影，也是取自於筆者夢寐以求的日本本田(HONDA)車廠所生產的 CBR 600RR 車種。『路險難』可說是筆者心中嚮往的生活縮影。

山鬼·青騎

【圖版 43】

尺寸：65x95cm

材質：薄楮皮紙、桐油煙墨、壓克力顏料、水墨顏料

年代：2009-2010

說明：

〔山鬼·青騎〕同樣以左右相反的構圖，與〔山鬼·赤豹〕做出跨時代的呼應。在這件作品中，筆者試圖將作品與思維回歸到最簡潔的狀態，沒有太多的聯想，沒有太多的象徵，僅僅是忠於最初的發想，描繪一位休憩的騎士。

本件作品創作的時間始於 2009 年夏天，遲至 2010 年春末才完成，歷時長達半年之久，這段期間，筆者一直反覆思考著先前所遭遇的，花青遇水溶化暈開的問題。終於在反覆溫習過去十年所學與幾次嘗試之後，筆者發現以壓克力顏料代替水墨顏料或許是個可行的作法。壓克力顏料能夠以水調和，但一旦徹底乾燥之後就不會再溶解脫落，故筆者在幾經思考以後，開始以壓克力顏料代替花青染色，雖然其顏色不若花青古雅沉穩，但用在現代的物品上(如機車)，其鮮明飽滿的色澤倒也能與之相得益彰。

第三節 異世

這個樣貌的山鬼源自於指導教授倪再沁老師的建議：山鬼既是超自然的存在，何妨多賦予祂一些超自然的感動？筆者聽取老師的建議，但也知道自己的能耐，礙於個人能力的貧乏，難以讓筆下的山鬼如陳洪綬所作那樣張牙舞爪、凌厲恐怖。多方面參考之後，筆者決定融入目前文學界最流行的奇幻風格，創造一個不存在於現實世界的時空，將山鬼與赤豹變幻成不存在於現實世界的物種，並且

將此部份系列作品取名為「異世」。

屬於異世的作品有：〔含睇〕、〔山中人〕、〔山鬼・異世〕。

含睇

【圖版 44】

尺寸：47x85cm

材質：蟬翼宣、桐油煙墨、壓克力顏料

年代：2009

說明：

〔含睇〕其名出於〈山鬼〉：既含睇兮又宜笑，畫中的山鬼，若有所思地凝視著遠處，抿著下唇似笑又非笑，像是遙想著戀人，爲了相聚時的甜美而含笑，同時也爲了別離的苦澀而憂愁。

本幅作品爲筆者繼〔山鬼・赤豹〕後再次以跨時空的山鬼形象爲訴求的作品。圖中的山鬼全身滿佈精緻的獸面紋，藉由蟬翼宣上覆蓋的雲母，以及銀色的壓克力顏料，使得山鬼似乎隱隱散發著幽光，更加超然於塵世之外。爲了能夠更細膩地呈現山鬼身上的紋路，筆者選擇純以墨色作畫，用黑、灰、白之間的微妙變化，表現人物肌肉線條的起伏。

山中人

【圖版 45】

尺寸：96x128cm

材質：紅星牌淨皮單宣、桐油煙墨、松煙墨、水彩顏料、壓克力顏料、水晶末

年代：2010

說明：

〔山中人〕題名源自於〈山鬼〉：山中人兮芳杜若。

本件作品同樣以塑造跨時空之山鬼形象為發想，在人物的造形上雖無特殊之處，然而赤豹卻充滿了科幻感。至於本件作品的背景，原先預設以過去描繪密林的手法，拓印深淺墨塊，而後再加以整理，然而在反復修改的過程中，漸漸地擺脫了林木形體的束縛，純粹地以畫面上色塊大小與顏色深淺平衡為考量。此外，本件作品雖未設色，但筆者在其中使用了深深淺淺數種不同的墨色、水彩黑與壓克力黑，希望能藉由各種不同的黑與灰，豐富作品的對比與層次。

圖中的豹，安靜閒適地側臥於山鬼的臂彎之中，既是他的座騎，也是他的寵物。這也是筆者初次嘗試描寫山鬼與赤豹之間從屬於情感關係的作品。

山鬼・異世

【圖版 46】

尺寸：60x172cm

材質：日本絹、桐油煙墨、壓克力顏料、水金箔

年代：2010

說明：

由題名就可清楚的看出來，〔山鬼・異世〕同樣是以跨時空與科幻感為主要訴求，其中赤豹的造型，靈感仍是來自 H. R. GIGER 的作品。

筆者在在本件作品再一次地帶入圖騰以做為與〈山鬼〉之間的連結，除了在人物身體上的幾個部位置入以簡化的獸面紋構成的花紋，也引用『含睇』的手法將獸面紋覆蓋在赤豹全身，而背景更是直接沿用『晝晦』貼箔的方式營造未來感與製造背光效果。筆者利用這些曾經出現在過去作品當中的元素，使得本件作品在創新之外，也能與其它系列作品相互呼應。

比較值得一提的是，筆者特意將水金箔貼在絹的背面，利用絹半透明的質地減光，以避免箔反光的效果太過於強烈，而使山鬼與赤豹相比之下顯得晦黯。

第八章 結語—傳統中的現代與現代中的傳統

「傳統」與「現代」是當代水墨創作所面臨的兩大難題。上個世紀衰敗論的興起，以及徐悲鴻發起的中國畫改良運動，將水墨畫之「傳統」貶低為「落後」，企圖以西方審美觀念與繪畫技巧來救亡圖存，從此展開了為時百年的「傳統」與「現代」之爭。

水墨畫自六朝發展至今，背負著千餘年的歷史原罪，本身就是一個傳統的畫種。而相對於時下盛行的混種水墨、異種水墨與實驗水墨，筆者所選擇的注重文人精神與人文關懷的純種水墨，更是傳統中的傳統。復加以「山鬼」這個取自於《楚辭》的題材，以及三礬九染的古老工筆技法，筆者的創作不啻是與「現代」完全脫節。然而若以另一個角度來看，筆者藉機車騎士與重型機車將山鬼與赤豹的形象重新詮釋，將當代動漫的造型方法導入傳統的工筆畫中，加上得自於西畫素描的寫實技法，筆者的創作對於傳統水墨來說，又是一個全然「現代」的怪物。

傳統是否真等於落後？現代是否真等於進步？傳統與現代之間難道無法尋求平衡？筆者自從投身水墨創作以來，無時無刻不被這些問題困擾，苦苦地追尋這些問題的解答。西方現代藝術思潮的進步，得力於對舊有觀念不斷的挑戰與衝撞，是故，以西方藝術觀點來檢視「傳統」便帶有貶低的意味；然而中國的水墨藝術是在傳承中進行的，傳統意味著兼容並蓄、廣集大成。持平而言，其實「傳統」與「現代」並非全然對立，也沒有絕對的好與壞。

自大學主修水墨以來，歷經八年光陰，筆者在自身的創作當中為上述的問題求出了解答：雖然選擇了傳統的畫科作為創作的手段，然而創作的思維卻已是全然的現代。若以傳統的角度來審視筆者的創作，其中必定帶有創新；若由現代的角度檢視，則會發現其中蘊含著許多的傳統。在筆者的創作裡，傳統中存有現代、現代中又帶有傳統，二者之間並沒有明確的界線。

筆者對於山鬼的嚮往，不僅止於對一個文學題材的喜愛，對它的情感也不僅僅停留在它是筆者第一件創作、獲獎的作品的層面。在探究這個母題的同時，將筆者對於種種傳統與典範的敬重和追求，投射到原始山鬼形像的創作；而關於現實生活的那些壓抑、矛盾，甚至是挫折，就留給現世化的那一面；至於無邊的想像力、那些早早掙脫了桎梏的念頭，就由異世的山鬼來替筆者完成。一個母題，三種面相，是筆者對山鬼的三種詮釋，也是筆者對山鬼的三種寄託。

一個山鬼，三個面相，不管是傳統的、現在的或是未來的，都包含了筆者對這個母題深刻的理解與寄望，以及對水墨這個領域虔誠的投入與發自內心的期盼。筆者仍然要持續地畫，畫我所理解的，畫我要表達的，或許與別的作家不同，然而這是筆者所學習、所體會、所堅持的。

由傳統開枝散葉，水墨未來的路有很多可能，筆者也只是其中一支。傳統不會永遠只是包袱，關鍵在於我們這個世代的水墨人願不願為這老瓶子注一款新的酒。

參考文獻

引用專書

01. 郭沫若：《屈原賦今譯》（香港：上海書局，1974年）。
02. 徐華龍、王有鈞：《山與山神》（北京：學苑出版，1994年）。
03. 林雲銘：《楚辭燈》（台北：廣文出版社，1994年）。
04. 張冠印：《中國人物畫史》（北京：文化藝術出版社，2002年）。
05. 傅錫壬：《楚辭章句》（台北：三民書局，2003年）。
06. 張光直：《美術、神話與祭祀》（台北：稻香出版社，1993年）。
07. 熊傳薪：《楚國·楚人·楚文化》（台北：藝術家出版社，2001年）。
08. 王伯敏《中國繪畫通史》（台北：東大圖書公司，1997年）。
09. R. W. B Scutt, “Art, sex and symbol: The mystery of tattooing,” A. S. Barnes (1974)

引用期刊

01. 高千惠：〈求藝於市—2008年高雄獎複審觀察和感想〉，《藝術認證》，（高雄：高雄市立美術館，第19期，2008年），頁10-15。
02. 高千惠：〈主動的&被動的觀看製造〉，《典藏·今藝術》，（台北：典藏，2008年第7期）。

引用網路資料

01. 朱其：〈東亞的凝視—記「來自東亞之風」當代藝術巡迴展（第一站）〉，2005。
取自 <http://hk.cl2000.com/?/news/newsshow.php?id=42203>。引用日期：2009年4月14日。
02. 維基百科：〈奇幻文學〉
取自

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%A5%87%E5%B9%BB%E6%96%87%E5%AD%B8>。引用日期：2010年7月15日。