

# 澤畔吟歌 張譽瀛的創作自述

## 摘 要

本文主要是說明作者的創作理念與內涵。首先介紹楚文化的背景與特色，進而闡述作者在閱讀楚辭輕靈杳眇的詩情境界後，內心的觸動及創作意念乍然顯現之歷程。

- 一、首先介紹楚的位置、地理環境、文化及風俗民情。
- 二、以二元對列的方式對比浪漫主義和現實主義的不同。並藉以解釋浪漫主義。再將楚國的浪漫特質抽出作一個檢視和印證。
- 三、闡釋個人創作思考的過程和楚文化的關係，並就表現手法和作品內涵作一個全面性的剖析與說明。
- 四、回歸到作者為何選擇楚文化作為創作主題的根源，並加以說明延續發展的可能性。

## 目 錄

摘要 .....	
目錄 .....	
表目錄 .....	
圖次 .....	

### 第一章 緒論

第一節 研究緣由與創作動機.....	1
第二節 研究方法.....	2

### 第二章 楚文化及其環境背景

第一節 楚文化之背景與地理位置.....	3
第二節 楚地的自然環境.....	4
第三節 楚辭中的草木情結.....	5
第四節 楚文化中人、神與自然的關係.....	7

### 第三章 浪漫主義下的楚境

第一節 浪漫主義與現實主義的對立.....	9
第二節 楚文化中的浪漫主義特徵.....	12
第三節 楚辭中的情與景.....	13

#### 第四節

### 第四章 個人創作理念與風格

第一節 創作理念.....15

第二節 表現形式與手法.....18

第三節 作品解析.....19

第五章 結語.....26

註釋.....28

參考書目.....31

圖版

## 表 目 錄

表 1 現實主義與浪漫主義之比較 .....	11
------------------------	----

## 圖 次

圖 1	<澤畔系列 - 澤畔>	1 9 9 9	膠彩	2 5	1 4 0 c m	.....33
圖 1 - 2	<澤畔系列 - 澤畔>		細部			.....33
圖 2	<澤畔系列 - 長河落日>	1 9 9 9	膠彩	4 5	1 3 4 c m	.....34
圖 3	<澤畔系列 - 山鬼>	1 9 9 9	膠彩	4 7	1 2 5 c m	.....34
圖 4	<折瓊>	1 9 9 9	膠彩	1 4 6	6 0 c m	.....35
圖 4 - 2	<折瓊>		細部			.....35
圖 5	<澤畔系列 - 拾瑤>	2 0 0 0	膠彩	9 7	6 8 c m	.....36
圖 6	<澤畔系列 - 舞>	2 0 0 0	膠彩	1 1 8	1 6 5 c m	.....37
圖 6 - 2	<澤畔系列 - 舞>		細部			.....37

# 第一章 緒論

## 第一節 研究緣由與創作動機

「自在飛花輕似夢 .....。」(註 1)

大度山上四年的大學生活是自由、幸福的。

時光悠悠，追憶似水，佔據心頭的不是別墅的熙熙攘攘，深烙記憶的，是有幸和幾位志同的朋友走入山中小鎮，感受大度山的霧氣、清晨、餘暉和後山大片的百合田。

那天早晨幽谷百合的清香至今仍可在回憶裡迷醉。

打開記憶之匣，對大自然的喜好可能溯自孩提時的一趟溪頭之旅，當時暖陽如素絹般自杉林頂稍道道洩下的景象，一直深烙心底，或許就是這樣的一個印象，這般的感動成為我閒暇之餘內心的唯一嚮往去處。從景從詩、從畫中感受靜謐如深的無言之美，而綠塘溪流，竟也成為我最眷戀的心靈住所。

自小即對中國傳統文化、人文風情有著濃厚興趣的我，對楚辭中意蘊深遠，幽微的境界不勝著迷。它高度的神秘性、浪漫性、詩歌性及多元的性格豐富了我對藝術的感受力；它喚起的是一種對生命何等綿遠纖密的情意啊！

楚文化和我的經驗與嗜好有什麼關係呢？我們知道楚地位於中國南方，地理自然景色和台灣森林有許多相似之處，植物科種也有所交集，文化傳承緊密。其二，如上段所述，楚文化具高度神秘性、浪漫性、詩歌性及多元性，這和我本身的感受經驗及喜好有相當大的雷同。因此種種，我將楚文化作為創作的主題及探討呈現的對象，並將其作為未來創作的走向和定位。

## 第二節 研究方法

本論文研究創作方法是以楚文化作為創作原點，並將楚文化作為理論基礎，進而加以研究分析。再藉由分析和說明來闡述個人的創作理念，並透過作品的解析來探討個人的繪畫風格與內涵。

第二章主要是先界定楚國的地理位置和文化發展的背景，進而由楚地自然環境說明楚境人民和花草樹木之間的愛戀。

第三章裡所談論的主題是針對楚國的浪漫風情作一個研究討論。首先以二元對列的方法將浪漫主義的特性詳加闡述，再印證楚辭中所描述的浪漫景色、情緻與畫面。

第四章就個人創作理念作一剖析與說明，並就各作品表現的形式、材料、技法、風格及內涵上逐一作說明。

在結論裡，將會對於自己的創作方向、表現方式作一個省思與盼望。



## 第二章 楚文化及其環境背景

### 第一節 楚文化的背景與地理位置

在考古學中，楚文化的範圍分為廣義的楚文化和狹義的楚文化兩種。考古學家們所定義的狹義的楚文化是以江漢平原為中心，西邊有鄂西川東的大溪文化，中有屈家嶺文化，後方有長江中游的青龍泉文化。廣義的楚文化是指長江中游、江漢平原為中心，也就是現今的湖北省的西部，然後再向四周發展。這樣的一個國家在建國之初是非常落後的，文化相當的低落，可以說是一個蠻荒國家。當黃河流域的中原文化極具發達時，它還只是個蠻夷之境。然而，在西周的中、晚期時，這個文化低落的地域發生了令人錯愕的巨變，這時的南方迅速的出現了一個大民族，當時稱之為「荊」或「楚」。

在西周逐漸走向衰敗滅亡，春秋時代漸漸掀起序幕時，一個強大的楚國就輝煌的在歷史舞台上出現了。在春秋時代初期，因為楚國的勢力發展的太快，而因此引起中原的恐慌與不安，於是，在歷史上才會出現齊桓公有名的「攘夷運動」。所謂的攘夷運動是有兩個口號，即「尊王」與「攘夷」。「尊王」是指尊重周天子的地位，「攘夷」則是將矛頭指向「南蠻」的楚國。由此可見楚國在當時對中原各國的威脅性是多麼的大了。

這樣一個深具威脅性的國家，它的文化到底是如何的呢？楚文化之所以和中原地區大異其趣，其主要的原因是受了地理因素影響。楚身處南方，位置在長江流域，這裡有山有水，風景多變而且秀麗，物產豐隆富足。這樣的一個環境和黃河流域枯燥的黃土高原是很不一樣的。

如果要了解楚文化，最快的方法就是閱讀楚辭。楚地是一個崇尚巫術的國度，而楚辭裡的篇章有大部分都是描寫楚國的特殊宗教，例如：九歌、天問、大招以及招魂。我們如果稍加閱讀就會發現，楚人在祭祀時是和我們完全不同的，對於神，我們是崇敬的，但楚人和神的關係卻常是超越身分，而以微妙的愛情相繫，從他們的祭神頌歌裡我們會發現楚人是多麼的浪漫。

雖說楚人性喜風月，然而楚民族並非僅是概念中的軟弱民族。令人稱羨的，楚國是一個剛柔並濟的國家。所以在西元前兩百二十一年時，六國被秦併吞後人們才會傳出一句經典名句：「楚雖三戶，亡秦必楚。」。

這樣一個秀美的楚文化，多變的楚文化，是值得仔細探究與品味的。

## 第二節 楚地的自然環境

一般大眾習慣以長江作為劃分南北的界線，然更精確的說，應該是以北緯 33 度為界，即秦嶺 淮河連接線。在自然地理上，因中國地幅廣大，南北緯度差距可至 20 度之多，因此南北彼此的氣候、土壤、生物及景觀都有著十分顯著的不同。竺可楨先生在他的著作裡說到南北氣候及地理上的不同：

在氣候及地理上，秦嶺實為長江與黃河兩主要河流流域之分界，北部乾燥而南部潮濕，秦嶺山脈由甘肅伸入湖北，形成一天然屏障。其走向或系東西，或系東南至西北，其高峰之在陝、川境內者多在 3000 米以下。在豫、鄂境內者則在 1500 米以上，再向東行，則漸東漸低，最後至南京之北，則不復再見矣。

(註 2)

(一) 氣候：

因為秦嶺的阻隔，造成南北兩面因氣候之不同而有著不同的植物，而雨量也因之大有差異，經統計，在秦嶺之南北兩面，取以近似的經度，各擇一地比較其全年之平均雨量後發現，秦嶺以南之地的雨量是嶺北的約兩倍到三倍。(註 2)由此一統計結果可知楚地是一個水源豐沛的地域，因此煙雨濛濛，造就楚人的浪漫情懷。

(二) 地勢：

秦嶺為東南至西北走向，最高峰多在 3000 米以下，並不算險峻，山勢為西高東低，至南京以北已不復見其山勢了。楚地除了秦嶺屬較高之山地，其餘多為平原及盆地(包括：漢中盆地、南陽盆地及江漢平原等 )。

(三) 植物：

南國的氣候降雨屬東亞夏季高溫多雨，冬季低溫期短的「暖溫帶」。植被類型以落葉闊葉林為主，混生常綠闊葉樹及針葉樹生長。(註 4)楚地的土質為紅、黃壤，分布在北起秦嶺、淮河，東、南至沿海，西到青康藏高原邊緣。因為這兩種土壤極適合於樹木生長，故長江流域的森林佔了全中國的 39.6%，因此南國的自然景觀多屬森林及沼地。此外，這樣的土地極適合於種植沼生類禾本科植物水稻。故南國也因此逐漸發展為「稻米之鄉」。

### 第三節 楚文化中的草木情結

薜荔柏兮蕙綯，蓀橈兮蘭旌。 湘君

荷衣兮蕙帶，倏而來兮忽而逝。 少司命

(註5)

楚辭中為什麼會有那麼多美人芳草，而香草蘭芷又為什麼會在九歌裡一再散發著清香呢？

我們就民俗文化及結合上節所述的自然環境資料來分析後，有下面幾項可能：

- (1)南方氣候溼熱，沼地遍佈，造成草木蔥蘢，奇花異草密佈。
- (2)某些植物成為南方部族之圖騰，因而興起植物崇拜之風。

因為楚國有巫術文化的特質，故常藉植物來象徵、獻祭或作為民俗藥物之用。楚人和植草花卉之間的關係是再密切不過了。楚人自稱為「荊楚」，「荊」為植物之名，而「楚」字上為「林」，由此可看出楚文化與植物間密不可分的關係。

楚國的國花為「蘭草」，並被譽為「王者之香」，因此「蘭」被作為貴族的象徵。除此之外，「蘭」在民俗傳奇中，它還是生命和靈魂的象徵。在古老的楚境巫風裡，巫師將蘭草作為法器用來宣招靈魂。

除了楚人愛香草蘭芷之外，楚國的神祇也對這襲芬芳情有獨鍾。在楚巫的祭典中，以男巫邀請女神，而以女巫來恭請男神，這些巫者用來吸引神祇到來的禮物、供品，便是以香草嫣紅編織的船舟、樓坊或服飾來獻祭。而在楚神的形象上，也是穿著荷衣，繫著蕙草做的衣帶的。除了藉花草邀神之外，楚人也以植物來寄託於情或作為比喻象徵。

其實這樣的狀況不僅限於楚，我們在世界各地也看得到以植物作為靈藉物、法器或象徵寄情的風俗。在台灣的阿美族，以芭蕉為法器，舞蹈之以辟邪；婆羅洲的達雅各人獵人頭時也用到蕉葉；在西方的傳說中殉難的基督徒頭邊生出白花；拿破崙滑鐵盧戰場上長出了血色嬰粟花；楚漢相爭後，虞姬的墓上開滿了前所未見的花朵，人們相繼傳說是虞姬幻化，而稱之為「虞美人草」；山鬼的魂魄凝聚成為靈芝；巫山神女化為菱草。這些種種的傳說，皆在說明人和草木之間的曖昧關係是難以分滅的。而在文學水準極高的《楚辭》中更蛻化成為一種「傳情的信物」而成為美和愛情的象徵。

#### 第四節 楚文化中人和神祇、自然的關係

楚國的人、神關係是浪漫且極富詩意的。在這裡人和神之間所傳達的是愛情，所訴說的是情語；這裡所有的男神都是由女巫來邀請，而女神則是由男巫來取悅。他們所唱的，都是殷殷期盼愛人到來的情詩。

在前一節裡我們稍作交代過，楚地是一個尚巫的國度。所謂的「巫」又可以被稱作「靈修者」、「靈保」、「神仕」或「人神」。他們是人、神之間的媒介，也是楚國人、神之間的唯一「關係人」。「巫」必須具備悅神娛人的重要本事，更要有醫療卜卦的能力。這樣一個人神之間的「中間者」，他所要必備的能力，幾乎接近無所不能的神了！然而，偉大的巫又只是個普通凡人，他有思想、有感情、有善惡心，更有慾望

及弱點。這樣個一如你我的凡人要如何的取悅於神？進而更取信於民呢？其中最重要的手段便是「能歌善舞」！《說文解字》說；「巫，祝也，女能事無形，以舞降神者也。」（註6）巫便是透過舞蹈來悅神娛人的使者。舞蹈是歡樂的，楚巫的舞蹈除了神祕、神聖、不可侵犯外更與眾不同的加入了男女之間的熱烈愛情，這樣的一個人神關係是十分特別的，神與凡人之間的愛戀在楚境一再一再地被流傳、歌頌，直到今天都還被人們津津樂道著。自古以來所有的詩人、文豪都抵不過這樣的一個浪漫，遂而相繼的在他們的作品中加入如楚境風格般的人神愛情。如此一般影響甚巨的人神愛情關係，就是楚地人和神關係的主軸。

除了舞蹈，楚巫所用的道具、神器也是極具浪漫特質的。他們所用的神器、供品便是與楚地息息相關的自然花草，而所製造的氣氛更是自然界裡的風瀟霖雨。楚國的人民深愛他們所居住的自然，而他們的神祇更為這樣的一個自然環境所迷醉痴狂。

前段說過「巫」字通「舞」，而「舞」字的諧音又近乎「雩」。「雩」是巫官祈雨時所跳的歌舞，陳夢家先生說：「巫之所是乃舞號以降神求雨，名其舞者曰巫，名其動作曰舞，名其求與祭祀行為曰雩。」（註7）我們知道，最原始的九歌便是用來祈求甘霖和豐收的祝詞。後來，在文學性大為提高的《楚辭·九歌》中還是可以看到風雨瀟瀟的景色。《湘夫人》裡是如此形容湘夫人的出現：

皋皋兮秋風，洞庭波兮木葉下。（註8）

以及形容山鬼在失戀後的哀怨憂愁：

雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮又夜鳴；風颯颯兮雨瀟瀟。（註9）

如此風雨詩情般渺渺的形容，真是到了藝術文學的極致！

除了氣候所造就的氛圍之外，在前一節裡我們也談到過楚風是如何的愛好香草蘭芷，這些都足以說明楚國的人、神、自然三者是多麼的密不可分。

### 第三章 浪漫主義下的楚境

人們對楚文化的印象總是充溢著浪漫情懷，浪漫一辭已成濫觴，但究竟何謂「浪漫」呢？我們要如何定義浪漫？在這一章裡我們首先將這個議題用二分法來作對比。雖然用二分法來對列是略嫌粗糙，但卻足以解釋或界定西方所謂的「浪漫主義」。文行至此，出現了一個問題，既然所謂的「浪漫主義」是西方的論述及觀點，那麼怎麼可以硬加框套在中國的藝術文學上呢？因此我們在第二節裡便來討論這個問題，並尋找詩賦中浪漫主義特徵的蛛絲。

#### 第一節 浪漫主義與寫實主義的對立

在第一節裡我們並不界定浪漫主義出現的時空範圍，也不介紹其背景和誕生，因為這和我們的主題並無顯著關係。這一節我們將把重心放在浪漫主義(Romanticism)和寫實主義(Realism)的對列和比較。但二元對列的比較其實並不是十分的貼切，因為不同的文化是不可以簡單或容易到輕易歸類為某一個主義或另一個主義，但是過去的思想家總是喜歡以一種對列或二元說的方式來標誌人類的思想史及文化史上的對立與衝突。這樣的一個思想就是文化史思潮的「二元對立」或「二分法」，雖然這樣的方法並不夠全面，但卻容易將理論歸類分析進而了解。

西方的浪漫主義思想起源於十八世紀的歐洲，它延續了啟蒙時代(age of Enlightenment)回歸自然與崇拜自然物的理念。而浪漫主義在創作方法上，最為重視個人的原創性和獨立性，其最重要的特點是它以「想像」來表現「現實」的圖景；而現實主義則是以「現實」的圖景作為基準再進而用理性現實的思考邏輯來加以發展。

我們再從藝術作品的實踐上看。浪漫主義者在表達感情、理想或發揮想像的方式較強烈而且直接，這樣的一個表達方式可以充分的讓藝術家表達獨特的自我性格，而寫實主義者就比較的冷靜；此外浪漫主義的信仰者比較喜好描寫較為古老、僻遠、稀奇、古怪及荒誕的題材，在表現人物或場景風格時相對於寫實主義更為奇特、誇張乃至激烈或纏綿。

正因為浪漫主義者的思惟方式帶著「理想主義」或「唯心主義」的色彩，對於生活裡的虛偽、污穢、醜陋和不合理多有厭惡，因此，浪漫主義的藝術家們常常藉由遁入深山、荒林、太虛遠古之地來抒發心境，所以他們的作品往往個性鮮明且極具理想，從而帶有反現實的傾向。

寫實主義者則用比較客觀的方式冷靜地容忍現實，並加以分析，卻又批判現實。然而寫實主義的信仰者並非毫無理想與希望，無怨詞地與不平和現實世界同流，他們也不曾消極地、平板地、枯燥地一味過著生活，他們反而較浪漫主義者更看得清現世的問題與醜惡，所以他們以另一種更為寫實、精準、犀利的方式來描寫現實。

下面我們從語源的歷史上來說明這兩個詞語的隱藏涵義。

所謂的浪漫主義 (Romanticism)，它的意義有兩方面：

一是神祕、荒誕、不切實際的，有些風流倜儻等具諷刺意味的意涵。

一是理想化的、情緒化的、狂熱的、宗教性的、英雄性的意味。所以 Romantic 常和 Idea(理想)同稱。其中似乎帶著「疏離」和「反抗」的味道。Romanticism 的字根 Roman，原指羅馬人，其兼具著理想化、崇高化、英雄化的氣質。(註 10)



由於中世紀的歐洲相當崇尚羅馬式的英雄氣魄，所以在描述中世紀的傳奇或騎士故事中就用 Romance (常音譯為「羅曼史」或「浪漫史」)來稱呼這類稱頌英雄、美女之間的冒險事蹟及愛情故事的文學作品。因此，「浪漫」二字隨著故事的傳頌也就逐漸被氾濫的使用了。

「寫實主義」(Realism)則是指切實地、如實地、求實地描寫或對待生活「態度」與「方法」這是跟「理想主義」和「浪漫主義」相對立的。「Realism」的字根 real有真實的、實在的、現實的、寫實的，乃至「事物原貌」的意思。所以相較於浪漫主義相關連的「唯心主義」，寫實主義是和「唯物主義」有密切關係的。(註 1 1)

在本節結束前，我們將「浪漫主義」和「寫實主義」的對列特徵列為一張表，以便更清楚的了解它們的不同：

表 1. 寫實主義與浪漫主義之比較：

寫實主義	浪漫主義
強調再現	強調表現
藝術形象： 具象性大於抽象性 造型性強於抒情	藝術形象： 抽象性大於具象性 抒情性強於造型性
表達感情、想像： 比較冷靜、理性	表達感情、想像： 比較強烈和直接
變形性弱	變形性強
形象多採取生活本身的形式	形象多採取非生活本身的形式

表現手段及題材範圍： 相對正常、穩定	表現手段及題材範圍： 相對異常、多變
強調對現實社會生活的忠實、準確 而又富有批判性的描寫	強調對現實社會生活的間隔、疏離或排 拒、反抗

## 第二節 楚文化中的浪漫主義特徵

在上一節裡我們對「浪漫主義」和「寫實主義」做了一個簡單的比較，也對浪漫主義有所了解，這樣的一個西方理論是否真的適合中國的文學思想呢？我們是不可以將一個不同的文化理論強加硬套在一起的，我們只能擷取其中相近的元素再來作歸類。

中國固有的民族思想主體是現實的，是重務實的，因為中國文化發展之初是在天惠貧乏的黃河流域，人們必須勤勞工作以求溫飽，所以發展出重實際而拙幻想的文化特徵。然而南方平原肥沃，水源豐富，故這裡的人因環境的關係生性較為浪漫，而中南方的楚國又是四方文化的交集中心，所以楚文化除了具有強烈的浪漫特質之外，又摻雜了北方偏向寫實主義的特質。因此楚文化是多樣的、多變的，在浪漫中有著絲絲的現實特性，這在屈原的《離騷》裡便可以看到。英國漢學家霍克斯 (David Hawkes) 曾說過：「《離騷》包含巫術和超自然的主題，但總的來說卻是一個世俗詩人個人的敘述。」(註 1 2) 的確，作為一首浪漫詩，《離騷》的現實性似乎太強了。所以蕭兵先生說：「屈原浪漫主義最重要的特徵是有堅實的現實主義基礎的，它是與現實主義結合得很緊的積極的浪漫主義。」(註 1 3)

縱然南國有著多樣的綜合文化，但它的浪漫性還是最強烈、最主要的。在上節

談到，浪漫主義是具宗教性的、神祕性的（這和楚文化的巫風有密切的關係）；是具英雄特質的（這點可以在《國殤》裡看到）；是回歸自然的（楚人愛戀草木在前章有談到）。我們在這些牽連的關係裡可以看到，楚文化中的浪漫主義特質還是十分顯著的。

### 第三節 楚辭中的情景與畫面

帝予降兮北渚，目眇眇兮愁予；  
惝惝兮秋風，洞庭波兮木葉下。（註 1 4）

這是《九歌·湘夫人》裡的開頭名句，濃情四溢中有著秋思的美景，而美景中有著遠盼愛人的期待。這真可說是滿紙秋波，滿眼落葉，滿懷秋思，滿天離愁啊！所以明朝的胡應麟讚稱《湘夫人》中的這兩句是「千古一秋之祖」（註 1 5）這般稱讚「形容秋景入畫」、「模寫秋意入神」的《湘夫人》是十分貼切的。

楚辭文學中形容一個氛圍、一片景色的句子出現的相當頻繁，而且內涵豐厚的情感、離愁與殷殷的盼望、思念。楚辭發展到今天，規模了以成為極具成熟的文學作品，它的文學性非常的高，高的令千古詩人都為之動容稱頌。就因為楚辭是一個高度文學化的作品，所以它在寓情於景、藉物抒情上就早已做到情景互化、物我兩忘的入神階段了。英國的赫士列特說過：「如詩人的眼睛所證實的，每張樹葉每個枝條都掛著幻景。」（註 1 6）因為詩歌可以「把一股生命力和運動力注入宇宙之中。」（註 1 7）在中國傳統的「情志說」美學裡所強調的是人類要與自然融成一片，進而達到積極平衡，所謂「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」（《文心雕龍·神思》）（註 1 8）楚辭在這一層意思上，已是達到了極致。

因為有著成熟的文學基礎，所以在楚辭的行文遊字裡，對於畫面意境的描寫也因此更為淋漓生動。當閱讀者隨著字句一一的閱讀遊走時，感覺就像展開一卷滿是清香的長卷，隨著卷身緩緩的洩開，在幻覺裡又像在真實中就像乘著綴滿香草的荷舟在渺渺的洞庭湖裡漫溯；有時又倚在垂柳枯藤旁遠眺長河落日。楚辭中精妙的字句，就像一朵朵滿苞欲綻的花蕾，當閱讀者一經觸碰，它就會放肆的綻開，頓時香氣四溢，眼前的畫面似乎已不再是一方方印刷的鉛字了，而是似真的幻影。楚辭就是這樣一席充滿文學藝術的千古名著。

## 第四章 個人創作理念與風格

### 第一節 創作理念

我有時候會覺得整個世界都在硬化成石頭。(註19)

我和卡爾維諾(Italo Calvno)都感受到現實的沈重。有些時候，重的似乎無法呼吸，那不是一塊大石壓在胸腔的沈重，而是整顆心都「石化」了！

這是一種緩慢的石化過程，儘管因人因地而有程度差別，但無一生靈得以倖免，就好像沒有人可以躲過蛇髮女妖魅杜莎(Meduse)的冷酷凝視一樣。(註20)

卡爾維諾用蛇髮女妖來象徵沈重。柏修斯(Perseus)希臘神話裡的英雄，為了砍下女妖的頭顱，又為了避免自己變成石塊，他憑藉著最輕盈的東西：風、雲和映在青銅盾牌上的形象來完成。

神話是最經典的寓言，卡爾維諾如此告誡我們：

閱讀神話可不能急率，最好讓神話沈入記憶之中，慢慢的玩味各個細節，反覆思索，而不錯失描述神話的意象語言。神話的啟示，並不在於外加的詮釋，而存在於文字敘述之中。(註21)

也許在北部擾攘的城市裡待怕了，我因此變得很喜歡安靜，喜歡餘韻喜歡琴弓走過琴弦後的顫動。尤其在中學課業強大的壓力之下，厭倦了書包的沈重、環境的沈重、被關心的沈重、被期盼的沈重以及自己對自身的沈重。於是大學中的我，常騎著機車，

企圖從如風的景色裡尋找輕盈。也許有時會登上夜晚山陽的平台，遠眺繁華城市所放出的燈景，藉由欣賞這片有如沈入水底的星光來享受輕盈。其實，這是「矛盾」。

魅杜莎的血液中誕生了一匹雪白的飛馬。牠擁有輕盈。多麼精妙的神話啊！沈重中孕育了輕盈。

對於鉛字的喜好是矛盾的；對於沈重書本的愛好也是矛盾的。喜歡閱讀讓人神思縈繞的文學作品，常藉由繁密的文字得到舒展和輕鬆。覺得很神奇，沈重的鉛字經由視線傳達到思想境地後竟成了清晰的幻影。在這樣的一個幻境裡可以悠游、可以呼吸、可以飛翔，也因此成就了創作。

放逐在微涼的山林間是幸福的，感受身體溶化在充滿水份氣息裡的清暢，悠悠地在林中暢揚。其實有時雖然身處車水攘攘的城市，在不經預期下，竟可聞到一縷百合的馨香。是不是真的有香草在附近其實並不重要，值得我重視、珍惜的，我想是我的敏感吧！敏感於四周的生命，生命中的芬芳。

或許選擇《楚辭》作為創作動機是其來有因的。

我很喜歡「香草蘭芷」這四個字眼，只要提及這四個字，就馬上會讓我墜入楚境的幻景當中。喜好《楚辭》不只是它符合我的浪漫，也不只是它的浪漫契合了我的性格，而是它的浪漫與現實的結合震撼了我。單單的浪漫對我而言是不夠的。對於生活中的「現實」我從不拒絕接受它，就像柏修斯一樣，他藉由青銅盾牌的反映來觀看魅杜莎，進而將她斬首，並攜於身旁。柏修斯的力量在於拒絕直接觀視，他並不拒絕生命中的「現實」；他攜帶這個「現實」，接受它、包含它，把它當作自己獨特的負荷，然後將它化為輕盈。

「現實」和「浪漫」在情緒裡是消長不止的。「現實」對比出「浪漫」，而「浪漫」襯托住「現實」。

柏修斯為了放下魅杜莎的頭顱，為了不讓粗砂損傷了蛇髮頭顱，柏修斯鋪了一床樹葉，使地面柔軟，再撒下水生植物細小柔軟的枝椏，然後才放下魅杜莎的頭顱。(註 22)

《楚辭》前篇的九歌是輕盈浪漫的抒情祭歌。我之所以選擇它作為創作基源，而捨棄後幾篇「現實主義」較強的辭章是因為我渴望輕盈。

創作對我而言是心靈宣洩的對象。相較於擁擠吵雜的現實世界，這一方不大的圖畫空間是神聖的。我希望將我遊歷楚境舒暢輕盈的感受投射進畫面之中。也因此映下餘暉斑斕的長河、洞庭，澤畔遠眺、輕吟放歌的悠遊遂成為我創作的主題。

## 第二節 表現形式與手法

在這一節中分成三小段來說明作者在創造時所表現的形式與手法。

### (一)材料

粼粼閃動如波光的質感是我對膠彩畫面的印象。不知道為什麼，堅硬礦物精緻的粉末會令我聯想起水面渙散的粼光。

當靄靄含光的礦物粉末揉溶在盛水的白瓷盤裡，我就會有莫名的愉悅，會心的微笑。礦物粉末如銀河般隨著水流拉成旋狀的帶狀是十分動人的；是的，就是銀河，當畫筆暈過紙張時，礦物粉末因水份被紙纖維吸收的運動而翻滾，斑斕燦燦的影像的確像極了滾動的銀河。就是因為這樣的自然唯美，所以以它作為表現材質是非常合適的。

### (二)尺寸

就畫面的尺寸而言，固有的作畫尺寸對我而言是死板的、不適宜的。所以在尺寸的比例上我一直在求新求變。古典西方對畫面比例的嚴格規定就我的創作來說是沒有必要的。反倒是中國傳統繪畫對尺寸的自由靈動讓我十分欣賞與認同。因為膠彩材質特性的關係，膠彩作品因此無法製成卷軸的形式。但如果將畫面的尺寸拉長或拉寬還是有其時間性、方向性的特殊效果。而且這樣的尺寸實驗上及發展的空間也因此相對的提高，我認為這樣的嘗試將會對於我的創作有更大的幫助。



### (三)表現風格與手法

《楚辭》所呈現的世界是虛幻的，神秘浪漫且多變的，這麼一個豐富的題材，不斷地在受感動的人們心中激盪不止，因而附加的讚美作品，歷年來也出現不少。然而，就我的創作表現上而言，我並不以直接的說故事或插畫呈現方式來重現《楚辭》之中的情與景，我的表現手法是間接的，透過「我」本身的思考、經驗與消化之後的再呈現，所以題材本身是以楚辭為出發，但並不描寫湘君、湘夫人、司命、山鬼等具體的形象。

我無意依附任何一個學說或理論來成就我的創作，對一位「單純」的創作者來說，這不是他的工作，畢竟好的藝術作品不是全由理論堆砌而來的，但是藝術作品必須有思考、有感動、有人的成分蘊含在裡頭。

所以如前述，在表現風格上，我並無意以插圖的方式來表現《楚辭》，主要是在表現我和《楚辭九歌》對話時所聯想產生的氛圍或會，是主觀的、個人化的、具獨立風格的。因此，我無意依附、仰賴或強加任何理論來牽強附會，對於九歌，只是出發！

### 第三節 作品解析

本節作品分析部份以畢業製作的作品為範疇（1999年5月 - 2001年1月）。所列出作品風格稍有不同，更可以明顯的看出創作過程中的經驗累積與進步。

作品解析依創作時間先後作順序介紹，以先說明創作緣由、心境再分析構圖用意兩個部分，依序陳述。

作品一： 圖1 <澤畔系列 - 澤畔> 1999 膠彩 25 140 cm

這張作品的創作時間較早，還依稀續著大學時代「白蓮系列」的味道，觀念也絲連著。

神話衰敗於講求實事求是、科學第一的現世裡。一個文化在迅速的凋謝著，這是值得追憶的。在閱讀像《九歌》這樣充滿想像力和創造力的神話時，突然覺得自己想像力貧乏得可憐，對於太多事，人們太執著於岌岌追求證據了。在這個城市裡，越來越多的孩子不再相信神話，而這類孩子的年齡層愈來愈低。我想，要是在這個城市，真有神祇的話，祂們也會失望而不發一言的離開了。

因為有著這樣的感慨，所以構思了這張圖畫，一朵原本燦爛的白蓮（象徵著神性、幻想與詩意），因為想像力的衰敗，它凋謝了，隨之流逝、飄去。今日，我們只能追憶，追憶那曾經充滿想像與詩意的年代，追憶逝水年華。

我們回到構圖上。構圖上我將左右各一小方處理成金色，有化外之意；蓮花由左上角向右下蜿蜒伸出，在水面上開出燦爛的花蕾，並映出美麗的倒影。整張畫面處理

成清新平靜的氛圍，一瓣落英隨水流向畫面右邊逝去，將畫面的力量向右延伸，造就畫面的張力，也創作出畫面的時間性，與予觀者更多的想像空間。

作品二 圖 2 <澤畔系列 - 長河落日> 1999 膠彩 45 134 cm

這張描寫湘水的作品，最初的意念僅是來自對楚地地域景觀的幻想描寫，並無太多延伸想像，只是對於這樣出現在腦中的景色有著深刻的感動。其實，這樣的天色，在天氣晴朗的黃昏都會出現在我的窗外，因為臨居著高窗，所以常在有意無意之間望向這樣美好的天景。和大自然會心，是無價的珍寶。這張作品雖然描繪的是楚國的天空，但是，在我佇立的地方，皆是我的楚境。或者說，是不是楚境並不重要，自從楚辭為我啟了個楔子之後，我們就沒有必要執著於名詞的自我限制中了。就像我表示過的，對於《楚辭》，只是出發。雖然不執著於它，但我仍很重視它，因為它帶給我無限的想像空間。

我們回到畫面本身，整張作品分成四個層面，天空、遠山、中景和近景。這張作品以長卷的形式鋪展，我企圖藉這樣的尺寸來鋪呈長河的無盡、波光粼粼與山林鬱鬱。近景直聳的樹林間隔了一洩到底的河面，也因此更加強了從林間窺視的享受，唯美的程度也相形提昇了！粉紫的遠山和中景墨綠的樹林一層層的向後推展，像樂曲般一節一進的將主題 夕陽，烘托出來，造成視覺上景深的感覺。

作品三 圖 3 <澤畔系列 - 山鬼> 1999 膠彩 47 125 cm

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。（註 2 3）

這是《九歌》裡描寫山鬼出現時的景象。類似的氣霧瀰漫在大度山上是經常出現的，大度山上的霧氣之美實在是令我難以忘懷，記得有一晚在文學院上課，突然四周濃霧大作，隨著微風，霧氣緩緩地飄進教室來，那神秘動人的視覺，加上清涼的嗅覺感受，實在令人感動不已。

因為有著這樣對霧氣的經驗，所以在文中走至山鬼居住之所時，我的感受特別親切。因此，才有了這件作品的誕生。

畫幅以方形呈現，四周佈滿樹葉。焦點集中在右上角的蜘蛛上，整張畫並運用放射狀的蛛絲將視覺拉至主題物——蜘蛛的身上。設計主題物——蜘蛛，是有意加強瀰霧山林中弔詭的氣氛，並以這樣的“小物件”暗示山中隱藏的靈物！

整張畫以淡藍紫色為主，在創作之初，就並不有意將「山鬼」至造成恐怖的氛圍，因為在原著裡，山鬼並不是可怕的惡鬼，而是有情有愛的山靈。當然，這張畫所欲表現的也非情愛，只是淡淡地暗示著，山林間有著不可思議的靈動。因此將整張色調設計為較舒服的淡紫色。

作品四 圖4 <折瓊> 膠彩 1999 146 60cm

楚地濕潤唯美的氣質是閱讀《楚辭》後的第一印象，所以這張較為早期的作品散發著原本閱讀《楚辭》後的第一印象。

因為《九歌》中情愫的盼望是動人的，所以女子折瓊等待的畫面便孕育而生。折瓊的意念來自《大司命》：

折疏麻兮瑤華；  
將以遺兮離居。（註 2 4）

它的意思是描述女巫殷殷的盼望大司命的再度歸來，心中萬分思念，於是折下瑤花欲送給遠方的愛人，藉由花朵來聊表思念之情。這樣的詩句在千古浪漫文學中不斷的被騷人墨客者傳送，鄭愁予的《情婦》：

在青石的小城住著我的愛人；我甚麼也沒留下，只有一盞金菊花。我把金菊送給她，只因她像是陽光；薄霧輕垂掩著花，隔著花的是高窗.....（註 2 5）

這樣的情懷還未親臨在我的身上，但詩人的浪漫我卻深深的感受到了。於是洞庭湖畔，折瓊遠眺的畫面便出現了。

在構圖上，這張圖畫為直立式，我有意的將人物風景拉長，造成細長蕭瑟的視覺效果，色彩輕柔富夢幻特質，一席長髮深衣又增強了神話的味道。刻意將女子安排為背影，五官處理完全省略，以達到神秘的效果，進而暗示這個女子並無絕對的姓名，她只是人性情感的化身。女子好似從水中昇出，和大地融為一體，說明了自然和人之間的密切關係；女子向左遠眺，更為整幅垂直的畫面加進了一道橫向的延長，暗示畫面外水平向外的力量與可能性。

作品五 圖 5 <澤畔系列 - 拾瑤> 膠彩 2000 97 68 cm

像這樣的紅霞曾在經驗裡數度出現。記憶裡從大度山仰望西方的穹蒼就是這樣的一片景色。

人物和景象的滯留感是自然浮現於腦面的。看似青柏又綻著紅花的怪樹是創造出來的山茶。

問我為甚麼會畫出這樣的山茶？

其實我也不是很清楚。對於山茶花的印象可以追溯到好遠好遠那捲泛黃的記憶裡。我的母親從我還小的時候就愛津津樂道的告訴我，在我未出生前，她曾夢見舊宅的門前突然出現了兩株滿樹艷紅的山茶，隔天，她就從醫生那獲知了懷孕的消息。這就是我最早對山茶的印象。

陽明山上也有著數株的山茶花樹，在暖春裡吐露清香。山茶的凋謝不同於其它花朵般落英繽紛的飄然而下，山茶的凋謝，是整朵的殞落。因此在園裡的地上，就會有著朵朵還漲著紅的山茶花點點佈於樹下。面對這麼美的落花，心中是憐惜的。於是，拾花的衝動就是個強烈的感動了。

在我和楚辭談天說地時，這樣拾花的經驗便常常湧而出，可能我擁有著楚人般的情懷吧！於是這樣的一張澤畔拾花的畫面就浮現出來了。

這張圖的畫面以人物為主，但卻不加強調，因為在我的觀念裡，人是一切美的本體，沒有人的欣賞，美是不存在的。然而再進一步而言，在會欣賞已存在的美之後，便是忘我，而忘我又不能全然忘我，在這虛實相間，有無相生的境界裡，才会有大自在。所以我在創作這幅畫時，雖然將人物放在主要位置，但卻將其它景物設計成鮮豔

強烈的顏色，企圖淡化主體物 人，的搶眼地位。

作品六 圖 6 <澤畔系列 - 舞> 膠彩 2000 118 165 cm

洩著金色湖泊的平原是幻景裡的大地，可能和創作時的氣候有相當的關係，那幾天秋高氣爽，因為舒暢，所以乘著陽光托著的心情，往大度山山陽奔去！

下午的陽光微斜的照著大地，萬物都渙散著一抹金暈。

很深刻的景象，暖陽輕拂，舒服的膚觸是深烙記憶中底。所以會有這樣的一個畫面。本來，畫面中央會有一群著白衣的女子歡樂的越過平原草間，但，又覺得這樣太累贅了！於是，畫面中的平原只留下他們輕悅舞蹈後的笑聲，她們雖走了，但快樂的氣息卻還沒離開、消散。也許，還在舞蹈奔躍的空氣仍依戀著金黃的大地吧！

就構圖上而言，整個畫面橫向的被金色的河川所切割，造成視覺上的引導作用，進而暗示其時間性、持續性的恒長；而垂直略傾的柏樹壓制了水平的過快速度，滯緩視覺停留在畫面的時間。

表現手法上採較大膽式的厚塗，企圖製作出肌理之美，進而形成個人風格。左右垂直的裝飾也是畫面的一部份，具有暗示窗框的效果，其具體的植物造型，更表現了原創意念“回歸自然”的本源。

## 第五章 結語

在我的楚國地圖中，所有的神祇都被套上我這個特有品牌的服飾。因為在我的創作裡，楚國的神祇已不再只是楚國的神祇了，牠們是「我的楚國」的楚國神祇，這樣的認為，是令我感到愉悅的。

長久以來，在《楚辭》與我的對話中，產生了無數無次的想像世界，這樣的對話經驗和我的生活經驗交融得無法分離，也許在多年以後，這種交互經驗會更加豐富，我的創作也會因此更加多元起來。因為旅行，無論是知識上的遠行，智慧上的遠行，或者是肉身上的旅行，都是成就靈魂的圓滿，也因為靈魂的豐厚，創作才會因此豐厚。

卡爾維諾在他的《看不見的城市》裡說：

馬可波羅進入了一個城市；他在廣場上看見某個人，過著可能是他自己會過的生活；如果他在很久以前就停頓下來，他現在可能身處那個人的位置；或者，在很久以前，如果他在十字路口上，所採取的道路和他當時的選擇正好相反，那麼，在長久的迂迴漂泊之後，他終究會身處廣場上的那個人的位置。現在，他已經被排除在他那真實或假想的過去之外；他不能停步；他必須前往下一個城市，在那裡會有另一個過去等著他，或者是某種原本可能是他的未來，而目前卻成了某人的現在的東西在等著他。未曾降臨的未來，只不過是過去的分枝：死去的分枝。（註 2 6）

走在楚國的境域裡，我找到了生命中原本可能的另一個我，或許那個我在洞庭湖畔，在陽光直洩的林間，在山鬼將現的濃霧裡。因為旅行在不同的空間中，倒置在不一樣的時間裡，生命的經驗因此繽紛、交疊起來，創作也就無止境了！



對於未來，我很清楚的知道我將擁有更多的旅程，我的作品將是我捕捉下來的夢境，它不是夢裡的照片，它是一個境地，我捕捉下來的境地，一方無地界的空間，無時間的時間。事實上它不存在於有限的畫幅，因為它是想像，我的想像或真實。我的作品是「不存在」藉著實體來「存在」，但它終將以不存在的方式，存在在下一個受我的創作影響的觀者心中。

這是我對未來創作的期許，就如同之前所說的，我的楚境不死板、不侷限、不執著於楚辭本身或任何強加上去的學理，對於強加上去的學理，我承認也不承認，這對我而言，一點也不重要，不需要執著。當然，我的楚境也不停留在長江中游、江漢平原，我可能在大度山上看見它，在巴黎看見它，在華燈初上的城市中和它相遇，在稻浪沙沙的鄉間發現它，甚至在你臉上一抹微笑裡看見它。我想，對於未來，它豐富的要無用無限的生命去創造，去體驗！

## 註釋

- 註 1 王羲元，《唐宋詞精選百首》，地球出版社，民 81，頁 89
- 註 2 竺可楨 華北之乾旱及其前因後果，《地理學報》第一卷第二期，1934 年；《竺可楨文集》，科學出版社，1979 年，頁 177
- 註 3 同註 2
- 註 4 蕭兵，《楚文化與美學》，文津出版社，2000 年，頁 39
- 註 5 呂正惠編撰，《楚辭；澤畔的悲歌》，時報文化出版，1994 年，頁 45-52
- 註 6 同註 4，頁 465
- 註 7 陳家夢，《殷虛卜辭綜述》，科學出版社-1956 年，頁 601-602
- 註 8 同註 5，頁 46
- 註 9 同註 5，頁 94
- 註 10 雄獅西洋美術辭典編委會編譯，《西洋美術辭典》，雄獅圖書股份有限公司，1982 年，頁 735 - 740

- 註 11 同註 10，頁 701 - 702
- 註 12 霍克思，〈《求處妃之所在》〉，丁正則譯，〈《楚辭資料海外編》〉，湖北人民出版社，1986 年，頁 165
- 註 13 同註 4，頁 388
- 註 14 同註 5，頁 46
- 註 15 胡應麟，〈《詩鼓·內篇·古體·雜言》〉，上海古籍出版社，1989 年，頁 5
- 註 16 赫士列特，〈《泛論詩歌》〉，袁可嘉譯，〈《古典文藝理論譯叢》第一輯〉，1962 年；頁 67、68
- 註 17 同註 15，頁 68
- 註 18 同註 4，頁 361
- 註 20 伊塔羅·卡爾維諾著，吳潛誠譯，〈《給下一輪太平盛世的備忘錄》〉，時報文化出版，1996 年，頁 16
- 註 21 同註 11
- 註 22 同註 11，頁 17

註 22 同註 11，頁 18

註 23 同註 5，頁 96

註 24 同註 5，頁 59

註 25 鄭愁予著，《夢土上》，洪範書局有限公司，民 69，頁 58

註 26 伊塔羅·卡爾維諾著，《看不見的城市》，王志弘譯，時報文化，1993，  
頁 41

## 參考書目

- 1.蕭兵著，《楚文化與美學》，文津出版社，2000年，台北。
- 2.蕭兵著，《楚辭與美學》，文津出版社，2000年，台北。
- 3.呂正惠編撰，《楚辭；澤畔的悲歌》，時報文化出版，1994年，台北。
- 4.黃海雲著，《從浪漫到新浪漫》，藝術家出版社，1991年，台北。
- 5.徐復觀著，《中國藝術精神》，學生書局，1966年，台北。
- 6.李霖燦著，《中國美術史稿》，雄獅股份有限公司，1987年，台北。
- 7.伊塔羅·卡爾維諾著，吳潛誠譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，時報文化出版，1996年，台北。
- 8.伊塔羅·卡爾維諾著，玉志弘譯，《看不見的城市》，時報文化出版，1993年，台北。
- 9.胡應麟著，《詩竅·內篇·古體·雜言》，上海古籍出版社，1981年，上海。
- 10.蔣勳著，《美的沈思》，雄獅圖書公司，1986年，台北。

- 11.李澤厚著，《美的歷程》，風雲時代出版，1994年，台北。
- 12.李澤厚著，《美學論集》，駱駝出版社，1987年，台北
- 13.朱啟新著，《中國著名古墓發掘記》，聯經出版，1995，台北
- 14.Dunusia Stok 編，唐嘉慧譯，《奇士勞斯基論奇士勞斯基》，遠流出版，1995年，台北。
- 15.王掘原著，《老子》，金楓出版，1987年，台北。
- 16.陳景容著，《壁畫藝術》，藝術家出版社，1999年，台北。
- 17.劉振源著，《雅諾婆藝術》，藝術圖書公司，1999年，台北。
- 18.王羲元，《唐宋詞精選百首》，地球出版社，民81，台北。