

第一章 緒 論

神祕的紋，緩緩游動，蔓延、又延伸。紋在彩陶罐上，紋在青銅器上，紋在面具上，紋在圖騰上。紋是生命的刻痕，紋是種族的烙印，紋是歲月的刺青。紋像巨龍，騰空躍起，大江南北，日行千里。

紋來自於動物，也來自於植物，這許多千變萬化的自然紋經過人們長期觀察與思索，漸漸成為人類文明進化的刺激物一文，由自然紋到人工文的演化過程，代表著人類心智的開啟和覺醒，所以這大自然中無所不在的紋，看似微不足道，其實，它一直影響著我們，使人類從野蠻到文明，甚至到科技昌盛，都拜「紋」之賜。

動物身上的花紋、條紋、斑紋，植物的葉脈、年輪，花朵上的紋路，乃至地質紋理、河川走勢等在自然界中形成的紋，我們不知它們是怎麼形成的，只能認為冥冥中可能有一位神通廣大的造物者，創造了這些美妙的紋，這麼多美妙的紋透過了人類的眼睛和人類交互作用的結果，使人類懂得如何利用紋審美紋，產生了裝飾、文字，甚至於高科技的數碼。人類的進化和「紋」總是脫離不了關係，在本創作研究中，就是從「紋」開始，一路探究文明的神祕開展，幻想大地草原的先民，一面哼哼啊啊的發出怪腔呢喃，一面扭動身軀，迎向陽光用血汗、智慧，把族群生命一直延續到現在。

第一節 研究緣由與創作動機

時間已走到了廿一世紀，身為現代人，有許多值得思考的地方：其一是科學的飛躍發展、物質文明日新月異；資訊快速傳播、技術一日千里，造成人類必須加快腳步，才能追趕得上文明的快速變遷。其二是社會已不再單純，僅管資訊時代，社會分工越來越精細，就是因分工的精細而促成社會的整體內涵極複雜，這種複雜牽涉的範圍非常廣，包括人口階層、倫理關係、人力結構等。第三是國際文化的互相交流、衝撞激盪，而我族類，很容易迷失在全球文化運轉的漩渦中，忘記了自己的出身根源，

失去了自身文化、民族上的特色。

由上述三點之故，有一個聲音經常迴盪在我腦海：「回去」、「回去」、「回到原始」。因而「回歸原始」成了渴望單純的企求。原始的生活境界、原始國度遙遠、神祕，吸引了我心。作為回歸原始感覺，「水墨」精神，非常具有貼切的傳達可能。水墨特有的材質屬性，靈動的流暢感，讓個人想表達的涵意可以在水墨創作中實現。

充滿了神奇魅力的原始藝術，蘊藏了早期人類的精神和生命，使生存在邁入廿一世紀的我們，產生奇思幻想式的嚮往。有感於創作應能反映內心的想法，期望藉著美學的訓練，釐清自己的創作觀念，更確定創作的方向。一如史作樾教授所言：

當我進入於原始根源性屬人基礎之表達探討時，我才算是確實地瞭解了我所謂形上美學中，對於整個人類原創性文明表達(包括原始與人文)之基本結構。(註 1)

遙遠的、過去的、朦朧的先民生活樣態，常縈繞在我腦海，我們人類怎麼會變成今天這個樣子，人會進化，狗為什麼不會進化，(也許數年後的狗也會如人一般聰明)，不斷追根究底的心態令我對原始世界充滿興趣，人是愛思想的、人是愛智慧，人類如何演化這個範圍暫且不在本文討論之列，因為那可能是屬於生物學者或人類學者的工作，作為一篇繪畫的創作論述，我關心的是藝術，尤其屬於中國人的藝術理論及中國人的藝術史，藉由了解中國傳統的過程中，也發覺西方的藝術史、美學史上有不少相關的研究，進而更加拓展個人的視野。

人的生活和人所面臨的世界，包含人可以理解以及人無法理解的兩大類事物。無論在科學、文化、歷史、經濟、生物、文學、美學、藝術等體系中，皆存在著大量模糊的未知地帶，此未知地帶雖尚未被人類用實證的方法來解決，但卻是最吸引人、最令人想發掘的。許許多多神祕不可言說的事物，指的大部分是人的心靈生活。是處於人的肉體、物質活動以外的世界，這個來無影、去無蹤之神祕世界的形成和運作，包含很多我們無法理解的因素。原始人類面臨神祕世界採取祈禱、狂叫、舞動等類似鬼

魂附身的行為；科技文明昌盛的今日，像前述迷信的舉止，雖較減少，但人們仍企圖從夢的研究、精神的分析、神話分析中去探討這神祕世界。

其實在藝術這個領域中，本來就充滿了神祕且不可言說的特質，有好多好多成功作品的誕生，擺在那兒，令人一望就敬佩有加，感動無比。但是，若問作者為什麼會創造出這樣的作品，他也無法清晰描述，有許多狀況是所謂靈感中得來或神靈附體之類的說法，姑且不論這些玄之又玄的創作根源，翻一翻我們的美學史書籍或美術史書籍或相關書籍，仍然可以為人類神祕的思想史找到一些脈絡。

第二節 研究的方法

個人的生命是承接自個人之前的傳統與歷史發展而來，所以個人從事水墨畫創作研究不可能切斷中國固有的傳統，即使力圖於開創一種屬於個人的藝術風格，仍要認清個人歸屬於群體的事實。必須從個人當下生存的時代與空間出發，還要思考中國歷來的藝術問題，推而聯繫全球化的文化發展脈動。況且，進步的廿一世紀中，中國的豐富傳統要如何與西方龐大易變的特質取得平衡？個人內心的幻影構景，總力圖於體現中國人的宇宙觀，一種天人合一的和諧信仰。

當我著手於變數無窮，又難以掌握的水墨畫創作，發現內容與形式的呈現可能產生落差，因此我回到原點去找尋問題的發生，即「原始藝術」的起源為什麼中國人會發展出「水墨畫」這種藝術？為什麼水墨是屬於東方的而非西方的？為什麼水墨畫中的造形特點是如此中國？一種中國人獨有的造形語彙令西方人深深著迷，在本研究中，我關心的中國式造形語彙是比較早期的藝術品，如新石器時代的彩陶、商周的青銅器上的紋樣造形。這些圖案造形更打動我的心，比之山水畫、四君子等更讓我喜愛。為什麼一個研究中國藝術的人會比較喜愛較早期的原始藝術而較為不喜愛那長久以來中國文人努力鑽研的山水畫、四君子等較為優雅的藝術？這可能和當今的社會環境影響下的心情有關。個人的學習歷程，從進入研究所之前較為偏向自然主義的創作路線到如今畫風的轉變，實乃因為就讀研究所時期個人內心想法不同所致，由於學習、工作、生活的交互激盪，而使我對藝術創作有異於以前的觀點。文人畫的含蓄內斂做為一種人格修養的昇華，也可以加入西方重視表現個人感情的做法，讓藝術呈現可以成為完好的典型又兼備創作者的個性發揮。

美學理論研究採取的資料是以周易的美學思想為中心，參以顧愷之、謝赫、王微等人的傳神理論。原始藝術無論中外皆有許多，在本研究著重的是中國的部分，主要探究的時期是新石器時代及商、周。新石器時代著重於彩陶；商、周著重於青銅器。研究範圍大約涵蓋在西元前八千年到西元前二百四十九年。中國以外地區有關於原始

藝術的例子則以非洲、美洲、太平洋群島、希臘為主，中國以外與原始藝術有關的美學理論則取法精神分析美學和形式主義美學。

第二章探討「原始圖紋的藝術意義與價值」著重在原始圖紋發生學上之意義與審美主體的形成，進而探討它的藝術意義與價值。中國原始圖紋的研究重點在新石器時代的彩陶文化、商周時代的青銅器，第二章的第一節首先闡述原始圖紋的美感意義，此美感意義集中表現的中心思想是「有意味的形式」，搜集中外各家的說法來探究何謂「有意味的形式」。第二章的第二節則探討新石器時代的彩陶是如何發生的？彩陶上的圖案又是如何形成，如何在漫長時間中變化，這個變化在人類審美的心態上又有何意義與啟發？第二章的第三節講到商周的青銅器，中國的青銅器作為一種家國重器，自有它存在的重大意義，加上器物表面的銘刻紋樣，形成中國非常重要且異於世界其他民族青銅的代表，身為炎黃子孫以此為莫大光榮，從器物表面圖紋的探討，除了可以了解中華龍文化的發生，也可以提供創作者在造形方面的參考。第二章的第四節中國以外原始圖紋與及意義的部分，談到的是非洲、美洲、太平洋群島等處的原始藝術，其意義方面的理論依據主要有佛洛伊德的「圖騰說」和榮格的「創作者的神祕參與」。

第三章探討個人的繪畫創作，神祕感與作品聯結所呈現的關係，原始圖紋中呈現何種神祕主義，從東西方的原始藝術及相關作品中探尋怎麼把神祕感帶到畫裡，而使作品呈現靈動、神變、繁榮的特質。探討原始圖紋狂醉、熱烈、激情與周易的「以神道設教」所引申出來的「氣韻生動」的美學範疇相呼應。

第四章中將進行個人的水墨繪畫創作中的意義探討與形式分析。根據周易的陰陽論，世界的平衡是從相反的雙方，以聯結合作的方式獲得的動態平衡。及根據陰陽論的動態平衡產生的「氣韻生動」之畫論來探討：美是由生生不息運動變化中產生出來的。

第五章的結論，針對自己的創作理念 熱愛生命的原始狀態，呈現藝術永恆

不朽的存在，期待未來的創作理念更深入、周全，作品呈現更神妙、完美。從中國「形神理論」中的傳神論、氣韻生動、文藝心理學中的「形相直覺」探討動態感的神韻，此種美感追求，以及發揚周易美學所提供吾人的哲理省思，對立面融合的智慧，生生不息的鼓勵人們，要有求生的意志以及創造性的樂觀態度。

第三節 名詞釋義

神秘主義(mysticism)

神秘主義的目標是與神融為一體；神秘主義修行通常分為四個階段進行，即滌欲、潔志、澈悟和神人交融。神秘主義修行就是返回人的本源，防止人神進一步相疏離。神秘主義認為，人為了在紛紜混亂的世界尋求平衡，極其需要發現人格中的非物質內容，根據病態心理學研究也可得到有關此點的啟發。神秘主義表面上主張自我否定，其實它屬於一種並不真正否定自我的心理過程，亦即心理戰略。儘管神秘主義幾近癡狂，但較成熟的神秘主義確實合乎理性，使人沈醉其中，並主張公義。佛教禪宗大師指出，神秘主義乃是最完備的認識，只是無法用言語表達而已。如果說神秘修行有什麼奧秘，那麼這種奧秘也同樣存在於生活與意識。神秘主義就是過有深度的生活，人既是多層次現實的交匯點，就絕對不可能是單維的。神秘主義是融修行術與秘傳知識為一體的一門學科，是上升到最高水準的個人宗教。神秘主義可以與宗教有關聯，但並非必然如此。

17 世紀斯賓諾莎不受任何宗教派別影響，而獨立提出通過理智熱愛神。他的這種觀念包含類似古印度教徒所堅持超世絕俗的思想。然而，人的生活不單是思想；生活就是工作，沒有工作的信仰也是死的信仰。神秘主義者認為，在進行工作的時候，要有超脫的精神，忘卻自我。許多神秘主義者認為，全部生活皆為聖事。

重情感的人往往傾向於以愛與虔敬為內容的神修。這種方法包括祈禱、禮拜、崇奉；修行者誠心實意，深入內心而自覺地進行，就可以獲得宗教生活中最寶貴的收穫(註 2)。

司馬相如在強調心的作用的同時，直截了當地肯定了藝術家的天才在藝術創造中的重要作用，認為藝術家進行偉大的創造本領是「得之於內，不可得而傳也」的。司馬相如的「不可得而傳也」的說法是否又把藝術創造神祕化了呢？藝術創造可能真有「不可得而傳」的神祕感，此類才氣橫逸的創造可能和藝術家的天賦及所處的特殊時代或特殊環境有關(註 3)。

第二章 原始圖紋的意義與價值

這一章探討原始圖紋在藝術上到底有何意義與藝術上的價值？原始圖紋，如彩陶的紋飾、青銅器的紋飾之發生和流變，各有其形象轉化構形審美之特徵。虛幻性的審美特徵，呈現遠古時空的超現實神祕世界，使我們認識到原始人對世界的感覺與認知是處於現實與超現實之間。在彩陶圖紋流變的探討研究，從象形紋飾到幾何紋飾再到抽象紋飾的形象轉換與發生，使我們發現人類的造形活動是不斷的將自然形式轉化為人工形式，在內化的過程中，人類的心理構形能力會不斷的增強，摹仿與創造不斷聯結，逐漸形成完整的心理符號。在變形方法的運用中，原始人會將自然原型中不符合審美規律的部分，用變形的方法使之成為符合審美心理的造形。

第一節 「原始圖紋」的美感意義

原始藝術的發生在世界各地都有其蹤跡，發生的原因大多因社會、宗教、心理所需要的理由，於是追求生命的永恆、神靈崇拜、圖騰意識、裝飾美化、巫術行為等或屬於基本求生意識，或屬於外顯美觀意識。我國的彩陶與青銅文化所表現的一種從巫術的激情到人文的理性，或可視為人類提升心靈層次的進化。

彩陶罐上圖紋造形的演化，大略可以看出原始人的造形心理，雖然從象形紋飾到幾何紋飾到抽象紋飾的演化並沒有時間上絕對的前後順序，但是我們還是可以在圖紋上發現原始先民有從大自然的真實物造形中去取捨、去思考美的問題，將美的造形結構表現在他們日常生活必使用的器物上，器物和人的長久相處，引發人不斷思索器物的問題，以及人本身的問題，從而帶出了文化的發展，青銅器的使用上也有這樣的意義，人和動物最大的不同點主要在於人有一雙巧手和精靈的大腦，手腦協調使人會做各式各樣的器物來幫助人的生活，進而使人逐漸產生高度文明。陶罐上一曲一折、層層疊疊有美感的結構，例如：廟底溝、馬家窯、半山、馬廠等類型的紋飾，變化愈來愈豐富多樣，它們或成圈，或成網，或成三角形，或成折線，漸漸發展成充實飽滿且變化多端的樣貌。

原始人在對其內在涵義的充分體驗中，進入到涵義所調動起情感力量的領地，將形象的所有造型因素都充分與內在涵義相契合，從而使形象在心靈的感受中被融合為一個活的精神實體。(註 4)

美感意義誕生是藉由形式轉化而產生一股心靈力量，形式和意義聯結之後賦與造形意義，再經由轉化的方式，使原始圖紋有著既虛幻又怪異且充滿旺盛生命力的美感。人們的審美心理和視覺交互作用之下，逐漸形成了均衡、運動感、對比、和諧、曲折、空靈與敦厚的審美規律。

這種審美心理上始初發展的兒童期心理特徵，在器物的紋樣呈現已透露某種涵義，使我們的感官接收到一種親切卻又神祕的傳達，這樣的「有意味的形式」是一個由內容到形式的積澱過程(李澤厚語)，是從原始巫術禮儀的圖騰文化中變化而來，由於圖騰崇拜的理由，鳥的形象慢慢演變成代表太陽的金鳥，蛙的形象慢慢演化成代表月亮的蟾蜍(註 5)。原始先民認為萬物皆有神，眾神的崇拜，使原始先民心靈得到寄託，讓自身有一股存在的安全感，不只是原始先民，直到今日，「信仰」仍是安撫心靈的妙方。

形式主義美學家克萊夫·貝爾(Clive Bell, 1888~1964 年)曾為藝術的本質提出了兩個假說：一、「一件藝術品的根本性質是有意味的形式。」二、「有意義味的形式是對某種特殊現實感情的表現。」主觀唯心經驗論者貝爾認為：能夠喚起一種親切感情的物品才稱得上是藝術品，例如在某件作品中的線條、色彩以及它特有的組成方式，能夠激起觀者審美感情的此種形式，稱之為「有意味的形式」，此「有意味的形式」具有神祕性質，因為他認為真正有價值的藝術是純潔的、非功利的、有超凡脫俗的情感，並且將原始藝術視為最優秀的藝術，「因為原始藝術通常不帶敘述性質，從中看不到精確的再現，而只能看到『有意味的形式』」(註 6)。

這樣的「有意味的形式」讓人聽來似乎非常玄虛，其實一點也不玄虛，只要你遇到了這樣的藝術品，不用多言，自然能引起觀者的會心一笑，如中國古代的彩陶罐和青銅器即是。其他有些兒童的作品，或偉大藝術家返老還童的赤子之心表現，及某些文明較落後的部族裡也有這樣可親可愛的作品。

第二節 中國原始圖紋與其意義(彩陶)

中國的原始圖紋表現大致可追溯到新石器時代的彩陶文化和新石器時代晚期掘起的銅器文化。由出土的彩陶文化及銅器文化可供世人考證的器物上，呈現的紋樣，展現古老中國文明進化之過程，或與宗教有關，或與經濟有關，或與宗族禮法有關，或與階層統治有關。

古老的民族向以追尋食物以果腹做為首要生活目標，為了追尋食物往往必須東奔西走地遷移、四處移居覓食，花掉原始人大部分的時間與精力，長久以來，原始部族維持著這樣的生活型態。一直到發現了穀物，才改變了東奔西走的生活型態，定居讓原始部族減少了東奔西走的體力與時間的消耗，逐漸的，人類才有文化發展的轉變契機。整個中國智人的進化，在列·謝·瓦西里耶夫著的《中國文明的起源問題》一書中曾經提到：

人科的進化和智人的產生過程是在舊石器時代的早期發生的，直到距今四萬年左右，隨著智人化新人的出現及他們在人類居住地域的分佈，才開始舊石器時代的晚期階段，這一新階段標誌著人類物質生活（勞動工具）和精神生活（洞穴壁畫）中一個急劇的進步。．．．舊石器時代晚期之末，在一系列有人類居住的地區，特別是在北非和前亞的沿海地區，出現了一種新的文化類型，它的特徵是有規則的幾何形細石器。．．．新石器時代農業文化的起源於穀物的發現，人們已經能夠在這些穀物生長地的附近，固定地居住和生活。(註 7)

食物和定居這兩項重要的生活條件有了之後，才漸漸形成文明，新石器時代非常具有特色的文明 彩陶文化大約在西元前 8000 年到 7000 年前開始擴展(註 8)。基於對大地的熱愛，求生的需求和渴望生生不息的永恆，原始農業社會的工具製造，使人類擴大了生活領域，也觸發了思維能力，使他們感覺到在一個實實在在的自然界裡，還有一種看不見的、冥冥之中存在的不可企及的力量。這個看不見的世界，有著人類難以控制的巨大魔力，它是世界生生不息的原動力，為了溝通這個神秘世界，得

到冥冥之力的恩賜與保護，原始人借著巫術的形式，以巫力達到對自然的控制。源於趨吉避凶心態，對神祕力量的崇拜，對靈魂世界的敬畏等這些神靈觀念滋長之後，使人類社會產生了大量的圖騰符號和巫術行為。

原始人類在製造工具時打造出的第一道刻痕，可視為史前藝術最基本的構成是點和線；點和線構成了史前人類最古老的心理表象活動。(註 9)

黃河文明是在新石器時代的文化上建立而發展的，新石器時代的文化是以彩陶為特徵，中國彩陶的發祥地是位於黃河上游的甘肅省及附近地區：包括甘肅東部和關中平原的渭河流域。距今約 8000 年。甘肅省奉安縣的大地灣遺址是世界上最早出現彩陶的遠古文明之一。

距今 6000~5000 年左右，甘肅東部出現半坡、廟底溝、石嶺下等文化類型，是甘肅彩陶蓬勃發展的階段，彩陶上的紋樣以魚類、兩棲類動物為主，此時的紋樣造形呈現出由模擬真實物的紋樣到示意的幾何紋樣的過渡。

距今 5000~4000 年左右，甘肅和青海東北部的馬家窯文化(包括馬家窯、半山、馬廠三個類型)，紋樣結構繁複精緻，達到了彩陶藝術的巔峰，因而有新石器彩陶之冠的說法。

距今 4000~3000 年，甘肅彩陶經歷漫長發展的時光，各地先後出現過各有特色的彩陶古文明，之後，受到北方草原文化南下影響，甘肅彩陶漸漸帶上畜牧生活的意味而漸走下坡。

彩陶器物上的紋飾主要分為三大類：第一類是摹仿自然形象的象形紋飾；第二類是幾何造形結構的幾何紋飾；第三類是由審美觀念衍生的抽象紋飾。雖然，依彩陶紋飾發生的順序來看，並不能斷言何者先發生？何者後發生？在整個彩陶發生的歷史研究裡，不管是象形紋飾，或幾何紋飾，或抽象紋飾，這些類型的紋飾呈現交錯出現的狀況。即使是交錯出現，我們仍可搜尋出此三種類型紋飾它們的發展脈絡。例如：

象形紋飾在早期有接近實物描寫的魚紋、人面紋、豬紋、蛙紋，模仿自然物

做到真實傳達的程度，連物象細節部位仍確切描繪，尤其對於物象特徵之掌握，已能貼切的表達，注重局部特徵的誇飾與強化，雖是靜態之物象，仍能展現大自然物種的生動表情。到了晚期的象形紋飾，某些摹仿性的成份逐漸退化，但某些摹仿性的成份非但沒有退化，反而逐漸朝幾何的圖式演變。例如：魚鱗的網狀格紋逐漸在魚紋上消失，但魚的口、眼、腮、尾、鰭越來越依照幾何化的規律來構形(圖 1、圖 2)，這意味著摹仿自然原型成份較大的象形紋飾向摹仿自然原型成份較少的幾何紋飾過渡，而原始人心中實用的目的也漸漸添加了審美意識。

幾何紋飾的結構為象形紋飾製造了更穩定而多樣的構形框架，原始先民在這幾何框架中製造出為數眾多富均衡感的圖象。

在距今約 6000~5000 年之間，盛期的幾何紋飾代表的文化----廟底溝文化、馬家窯文化、半山文化、馬廠文化，這些文化中呈現的造型因素更為完備。斜線的運用在主體心中可以作為運動感而發展了起來，黑白交錯構築對比的審美感受、色塊的相互布陳也明顯表達了追求美感的心理意念。(圖 3、圖 4、圖 5、圖 6)

抽象紋飾是從自然實物形貌經由主體審美意識反復思考而成，大自然界物體形相最突出的特徵，使得某些物質的自然屬性更容易被人們記憶，如雲、水的形相特徵發展出流轉的曲線、曲線的力量化而產生直線，在長時間心理的審美運作之下、形相結構慢慢變化出圓滿、環繞、完整、轉折、起伏等。思考與外界聯連而愈趨完備，人們的審美情操屢次鍛鍊而漸漸走上了抽象之路。例如：由魚紋、蛙紋、鳥紋演變成的抽象圖紋，大致上有個共通的演變過程，大多使用將物象局部特徵分離或強化的方法，藉由各自分離的部分慢慢演變，或演變為波浪，或演變為曲線紋 或成為象徵性的圖式，或成為螺旋形花紋 (圖 7、圖 8、圖 9、圖 10)

新石器時代先民初期製造而使用的彩陶罐，除了罐形充滿各種式樣的美感，罐子外表所繪的紋樣，是那麼生動而富有變化，手繪的功夫穩定感十足，令後人望而敬佩；特別是那些結構緊緻，流暢接合順暢的線條，以及模樣古拙憨厚的具象紋飾，更有難以言喻的天真魅力。

第三節 中國原始圖紋與其意義(青銅器)

中國早期原始圖紋的輝煌呈現繼新石器彩陶文物之後，約於西元前 2000 餘年，產生在新石器時代晚期的青銅時代。進入青銅時代，中國古代文明開始發生鉅大的變化，首先是人類發現了一銅，銅可以讓製造出來的器物更為堅固耐用，銅和錫以不同比例的混合所形成的「銅錫合金」可以改變金屬的熔點。方便熔鑄，也能變化器物的色澤。

由於銅礦非常不易開採，尤其是在遠古時代那樣技術、設備皆新開發的階段，要得到銅礦，除非是有一個有權威的人，主導眾多的下屬者來從事這樣的行為，而且這位有權威的人，必定是處於急欲獲得的心理狀態。古代的青銅器是統治階級地位的表徵。貴族們拿它做為祭祀、宴享或埋葬時所用的禮器。因為青銅器有易於熔鑄的特性，也可以在青銅器表面鑄刻出美麗的花紋，這些青銅器表的花紋豐富細膩，除了有裝飾作用外，由圖紋造形、結構的變化及某些銘文上頭可以讓我們了解先民的心理特質、文化背景、審美能力。

中國的青銅時代，約是由二里頭文化開始到西周(註 10)。二里頭文化據考古學家以碳 14 測定它的年代，約是西元前 1900 年到西元前 1600 年之間存在的。這個時間對照我國歷代年表相當於夏朝(夏朝的年代是在西元前 2183 年~1751 年)，所以大約是從夏朝起進入青銅時代，歷經夏、商、西周三王朝。中國的青銅時代大致有 1500 多年的時光。西元前 600 年左右東周的春秋戰國時代，經濟開始有了急速的發展，規模偉大的青銅器鑄造還持續了三百多年的榮景，但春秋晚期以後，鐵器時代來臨，日常使用的器物大多由鐵器替代，但青銅器還是可以做為禮器，只是漸趨沒落，秦漢以後，青銅器則廣泛應用在鑄鏡方面。

青銅器紋飾以獸面紋為主，獸面紋的舊稱是饕餮紋(註 11)，研究中國古代青銅器非常深入的學者，上海博物館館長馬承源先生認為：使用「獸面紋」這個說法比「饕餮紋」更為恰當。「饕餮」這個名詞的來源，是在《呂氏春秋·先識覽》的記載：「周

鼎著饗饗，有首無身，食人未咽，害及其身，以言報更也。」宋代的人把青銅器上凡是表現獸頭部，或以獸的頭為主的紋飾都稱為「饗饗紋」，事實上這類紋飾是各種動物或是幻想中物象頭部「正視」的圖案，往後的研究者較多使用「獸面紋」。因「饗饗紋」一詞只限於「有首無身」者，而「獸面紋」可以充分包含獸面、角、耳、爪、左右展開的軀體、獸尾等。

以「獸面紋」為主的紋飾，經過了商早期、商中期、商晚期、西周早期、西周中期、西周晚期的演化，分別出現不同的面貌，現簡要敘說各期的大概風貌：

商早期：僅呈簡單的形式，有時只是一對大眼睛，附帶一些簡單的勾曲形、回紋、軀體是象徵性的，紋飾線條有粗獷的和纖細的，有時同一件器物上會粗獷線條和纖細線條同時出現。(圖 11)

商中期：突出了目紋，比例很大，炯炯有神，粗條紋少用，出現大量回曲形的雷紋和羽狀紋，比早期更精細，神祕感更濃，獸面紋的主體和背景的地紋的區分不明顯。(圖 12)

商晚期：以三種獸面紋為主，即形象具體的獸面紋、肢體省略的獸面紋、變形的獸面紋，角的部分擴大，目的部分縮小，獸臉和獸的其餘部分用平雕和浮雕並置法來出現。(圖 13)

周早期：獸面紋最為發達的時代，種類也最多，它們形象出現代表性的特徵，可以明顯區分各類的獸面紋，例如：銘牛的鼎，其花紋就是牛頭紋；銘鹿的鼎，其花紋就是鹿頭紋，動物的角型很清楚，彎曲的形狀變化得生動有力。(圖 14)

周中期：角的變化更為豐富、曲折，角彎曲之處，皆成方形的轉法。有雙龍角型獸面紋的獨特表現法，它的獸角是一隻完整的龍形，另有長頸鹿角型的獸面紋，角像瓶子形狀直立的，是一種較晚興起的角形。(圖 15、圖 16)

周晚期：獸面紋在周的晚期已逐漸衰退，到春秋早期已看不到。在某些青銅鐘的鼓部，有獸的眉、額、面頰、口等部位以卷曲纏繞的形式組成，有些圖紋並且使用

小的龍蛇多個集群構成。(圖 17)

青銅器上的紋飾，還有龍紋，龍紋包含夔紋和夔龍紋，所謂「夔」指的是一足的爬蟲動物，這是宋以來有關於青銅器的書上的說法，但是依照孔丘的解釋是「得夔一已足」，而不是說古籍中的「夔一足」是「夔是一足的動物」。當我們從側面觀看動物的時候，原本的兩條腿很可能只見到一條腿，故此種一足動物形象或因此而來。青銅器的紋飾中，凡形體蜿蜒的動物都可以歸為龍類，「龍」這種動物在商朝人們的心目中是善變而多樣的，各地出現的龍造形都不太一樣，例如：龍的角就有鹿狀的，也有螺旋狀的旋轉紋；龍圖案呈現的結構亦多種，有爬行龍紋、卷體龍紋、交體龍紋、雙體龍紋、兩頭龍紋等等。

爬行龍紋：取龍的側面形象作爬行狀，通常是龍頭張口向下，上唇向上捲起，下唇向下捲。爬行龍的角型多變，頭部和軀體的組合有時會變換不同的物種，例：有虎頭+蛇身、龍頭+鳥身、鳥頭+蛇身。(圖 18)

捲體龍紋：將龍的形象變化成蜷曲的結構，捲體龍有兩種形式，其中一為蟠龍：龍頭在中間，軀體作圓環形繞行在盤中間(圖 19)。另一為龍的上部作直立形，下部是捲曲盤坐狀。

交體龍紋：是龍體交纏的方式，通常以 和 這兩種圖形為基本造形，而演出複雜的交體龍紋。交體龍紋中的龍數目有時為兩龍，有時為多龍，結構成為繁複隆盛的情態。比較粗壯的交體龍紋，稱為「蟠螭紋」，縮小的交體龍紋，稱為「蟠虺紋」。(圖 20)

雙體龍紋：是以龍首為中心，龍的軀體各向兩側展開，鋪陳在器物頸部的狹長地帶。雙體龍紋類似獸面紋的獸軀體向兩側展開的模式。(圖 21)

兩頭龍紋：是利用數條平行的斜線，在各線的一端都有一個頭，看起來很似一個動物有兩個頭，可能是數條斜線構成一個身體而形成的變體龍形。(圖 22)

青銅器的紋飾除獸面紋、龍紋兩主流紋飾外，尚有鳳鳥紋、各種動物紋、各類

獸體變形紋、火紋、幾何紋、人物畫像等等。

鳳鳥紋：包含了鳥紋和鳳紋，鳥紋的形象比較寫實，鳳的形象就充滿變化。鳳是鳥中之神，它有美麗的羽毛、神氣的頭冠，還有搖曳生姿的長尾，古人豐富的想像力，除了在「龍」身上發揮，也在「鳳」的身上表露，如：鳳的冠有的是多齒冠，有的是長冠，有些是花冠。多齒冠鳳紋的冠作多齒形的冠，鳳尾下垂，裝飾意味濃厚。(圖 23)

各種動物紋：我國自古已有豢養六畜的習慣，此六畜乃是馬、牛、羊、雞、犬、豕，除了家中養的，還有許許多多野生在外的動物也和先民的生活發生關連，如：象、鹿、犀、虎、兔，另外還有一些小動物：蛇、蟬、魚、龜、蟾蜍等，這些動物形象都構成了動物紋的造形元素。但值得注意的是：動物的正面像歸入「獸面紋」；動物的側面像或整個身軀都顯現的圖紋歸入「動物紋」。(圖 24)

各類獸體變形紋：顧名思義，就是一個圖紋裡有兩種物的合體，這種怪異的合體動物屬現實中不存在的，是古人想像中的動物，如：鳥獸合體紋、獸目交連紋、獸體變形紋、波曲紋、鱗紋、魚翅紋等。(圖 25)

火紋：又稱圓渦紋、回紋，根據《周禮·考工記》有「火以圓」的記載。火紋是太陽的表徵。因為太陽是圓的，所以火的特點是有一圓形，周沿還有旋轉弧線，代表流動的火焰。火紋有時以單個的圖案出現，很多時候它是伴隨著龍紋一起出現。(圖 26)

幾何紋：是有規律的幾何形圖案，主要屬形式上的結構和美感，並無形象專屬的意義。這類紋飾在彩陶上已曾出現，幾何紋飾在早期作為主要紋飾的情形很少見，但春秋、戰國之際的時代，幾何紋飾變成主角已很常見，例：連珠紋、弦紋、直條紋、橫條紋、雲雷紋、曲折雷紋、鉤連雷紋、菱形雷紋。(圖 27)

人物畫像：此類圖紋出現較晚，結構的形式脫離先先前圖紋較多使用的對稱形式，起而代之的是一種結合繪畫和雕刻手法的流暢線條，描寫各種貴族人物活動的場景，有宴樂、弋射、採桑、狩獵等，此外還有徒兵搏鬥、攻城、水戰等戰爭場面，這樣的青銅器圖紋延伸成為後代的繪畫藝術。(圖 28)

第四節 中國以外之原始圖紋與其意義

中國以外的國家或地區，原始圖紋往往發生在他們獨具特色的原始藝術作品上。例如：非洲、美洲、太平洋群島等地的原住民，為了反映求生存，神靈崇拜、神祕宗教或個人與群體的關係（如成年禮或個人權利地位的象徵）在他們的音樂、舞蹈、人體裝飾、建築、雕刻等處留下他們的傳統圖騰。

最早的非洲藝術大約起源於 28000 年前的納米比亞(Namibia)地區，岩洞裡有人與動物的壁畫，大部分的非洲雕塑是以木頭或其他有機材料製成（青銅、黃金）。(註 12)非洲人在孩子的成年禮或是有人去世、或祈求豐收、祈求多子多孫時，會請藝術家來製作一些適合於儀式用的器物。這些作品並非一直孤單的留存在一處，相反的，它們在慶典或祭祀場合會出現在廟堂裡，或戴在舞者的面上，配合穿戴其他的服飾配件，隨著祭師的手勢、樂器的節拍，不斷的被擺動(註 13)。

非洲的藝術工作者通常不會為了純粹美的欣賞而製作我們所謂的「藝術品」，而是為了儀式的需要，某些部落的統治者會用華麗甚至是精緻的藝術品來作為一種誇示，誇耀統治者的無比權威或本部落的豐富資產。雖然製作藝術品是為了實用，非洲的藝術家還是會抱著嚴謹的審美態度來工作，他們並且很重視這樣的創作歷程，他們認為源源不絕的創作能力可以帶給他們很好的名聲。遼闊的非洲大陸上目前有五十多個國家，這麼多的國家又各自有著不同的種族、不同的語言、不同的歷史、不同的宗教，所以，要寫一部完整而統一的非洲藝術史是很困難的，在此，僅舉西蘇丹地區一件藝術品來看(圖 29)，位於非洲大陸西邊的西蘇丹地區在西元八世紀時曾經是個大帝國，有往來頻繁的貿易活動而累積不少財富，國內有眾多的建築師、石匠、木雕家、鐵匠。圖 29 的作品是一件用青銅和鐵鑄成的權杖，這件權杖為一位頭銜顯赫的領袖所擁有，作品本身亦呈現威武造形、身上繁複的刻飾、右手拿著作戰用的長矛、坐在圓柱鐵質權杖上，由作品表現出來仔細的製作功夫和完整有力的造形顯現此一非洲藝術家的高超水準。

大約在西元前一萬年，冰河時期接近了尾聲，人類的足跡開始遍及美洲。西元前 1000 至 1500 年左右，中美洲的 Mesoamerica 與秘魯的文明發展極為興盛(註 14)。這兩個區是美洲文明發展最早的地區，哥倫布於西元 1492 年來到美洲，在哥倫布來到美洲之前有一個概括性的名詞：「前哥倫布時期」，從第一批來到中美的西班牙人之後一直有人對這一時期的中美洲文明抱著極濃厚的興趣。古代的中美洲，從現在的墨西哥往南到宏都拉斯，這一大片土地上有兩個地區在前哥倫布時期的歷史上特別重要，一是墨西哥，一是馬雅，這兩者有一個共同的祖先，這個祖先（奧爾麥克族）有著不凡的藝術天賦會製作巨大的玄武岩作品，馬雅在瓜地馬拉的象形文字也很進步。

馬雅人發展了「前哥倫布時期」最複雜的文字系統，由於馬雅人的這套精細的文字系統，使得馬雅的科學知識與歷史紀錄可以逐代的傳遞下來。馬雅的文字系統大約於西元前二百到西元前五十年間開始形成，文字大多被高級階層人士所使用，文字也就成了高級階層人士的權力工具，文字主要存在於紀念性質的建築或器物中，如廟宇、石碑、陶瓶等(註 15)。馬雅文字使用了為數眾多的符號來組合，乍看之下這些文字像圓形團塊，仔細觀察是形狀各異的象形圖案，用以做為一種象徵、擬人等方式的表達，十分古樸又有原始的趣味，(圖 31)的多彩陶瓶式樣就透露著稚拙的美感，無論就瓶身、文字及瓶身上的圖紋來說，均呈現原始不成熟形相的趣味，這個馬雅古典晚期(約西元後 550~900 年)的陶罐和我國新石器時代的陶罐比較之下，呈現另一個民族早期發展的風貌，雖然器形不同，圖案造形不同，仍有某些相似之處，如整體器形紋樣的色調，還有一種追求生命美好狀態的心理是共通的。

太平洋群島各地的居民幾乎都是富創意且多產的藝術家，因他們的祖先是約三萬年前抵達到此地的亞洲人，屬於新石器時代遺留下來的子民，所以他們創作的材料，大多是石頭，到處有人做石頭雕刻。除了石頭以外有些人使木頭雕刻，在澳大利亞、美拉尼亞及新幾內亞、新不列顛島等地有繪畫的形式，繪畫通常是畫在樹皮平板上(圖 30)。令人感到驚奇的是：彩繪的顏料經常和神奇的物質混在一起，有時候顏料本身

也被視為神奇之物，擁有使人復甦的力量，而色彩也是具有某些象徵意義。海島上藝術家的藝術創造大多和宗教儀式有關，準備創作之前他們會舉行一些神聖的儀式，例如：閉關獨居齋戒，以及使用麻醉劑誘使產生幻覺。藝術家的地位，一方面是社會的一份子，一方面是一位專家，另一方面也是負責人類與超自然力量之間的溝通者(註 16)。

太平洋群島由於滿佈著各類奇特多變的自然景觀和動植物，使得居住在這一帶的島嶼居民耳濡目染之下，培養了活潑熱情的個性，呈現出來的作品風格是華麗、絢爛、動感、有生命的。這樣原始質樸、渾然天成的環境和藝術風味也曾深深的吸引著高更，高更於 1891 年決定遠離法國到熱帶太平洋群島中的大溪地島去做一名流浪者，大溪地島上瑰麗的熱帶島嶼風光和異於文明世界的情調讓高更找到了適合他發揮自我風格的色調和題材。

太平洋群島上無論樹皮畫或人體裝飾等原住民的工藝作品，往往經由藝術家灌注了許許多多超自然的想像而使作品有獨特的象徵含義，這些象徵含義有些是島嶼居民誇耀財富的表現，有些是巫師的道具，有些是抗拒強鄰欺侮的嚇阻用具。太平洋群島上大小島嶼星羅棋佈，因為受限於海洋阻隔，故各個島嶼有著相異的藝術風格。不過，整體而言，太平洋群島上的藝術風格是多彩多姿、千變萬化的，許多島嶼上流傳超自然力量的眾多神仙透過人們所製造的工藝美術品，提供了居民教化和安慰的心理作用。

希臘北方的野蠻民族多里安人南侵之初，幾乎使原先居住在希臘的亞該亞人(亞該亞人和創造邁錫尼文化有很大相關，荷馬史詩記載亞該亞人為了美麗的海倫而征伐特洛伊，其實亞該亞人征伐特洛伊的目的，應該是為了特洛伊的黃金和青銅)文化破壞殆盡，但是文化先進的亞該亞文化並沒有因此而滅絕，野蠻民族文化剛開始雖處於優勢，但經過長時間文化交流之後，進步的亞該亞文化還是能從劣勢復甦，並且形成了更高水準的文化(註 17)。

從多里安人入侵(西元前十二世紀後半)一直到西元前八世紀末的大約五百年間，屬於希臘的「幾何學式樣時期」，另外，有歷史學者認為這一段時間和荷馬史詩發生的時間大致相同，所以，也有歷史學者稱「幾何學式樣時期」是「荷馬時期」。這個時期之所以被稱為「幾何學式樣時期」主要和這個時期所製造陶瓶之風格有關，這個時期出現之陶罐上的紋樣，有波形、同心圓、Z字形、鋸齒形、菱形等幾何圖形。另外，值得一提的是希臘此時的陶瓶和中國的彩陶瓶一樣都注意到裝飾圖紋和瓶身形狀的搭配，讓紋飾與瓶身成一個和諧的整體。某些紋飾總是搭配某些形狀的瓶子，西元前八世紀的前半，希臘陶瓶有了特定形狀和它的名稱，如安法拉形、歐依諾克形、可拉提形、萊克薩斯形等(註 18)。彎曲紋可使觀者產生波動的視覺效果，因此，彎曲紋就經常被描繪在瓶身最明顯處(圖 32)，這個安法拉瓶，在它瓶身最鼓起的部位飾有彎曲紋，彎曲的紋樣藉著瓶身圓弧部位凸起的作用而使得彎曲紋更明顯，也使得沈靜的陶瓶有了動態感。

精神分析學代表人物佛洛伊德(Sigmund Freud,1856~1939 年)對圖騰的解釋：圖騰具有精靈說、巫術說的可能。他說：「原始民族相信每一個人都擁有一種相似的靈魂，這些居住於人類體內的靈魂能夠離開且遷居到他人身上；它們是心靈活動的傳達工具，同時，在某一個範圍內，可離開它們的身體而獨立。」(註 19)「巫術，在本質上是一種以對待人的方式來影響靈魂的作法 使它們息怒、改善關係、和解、剝奪權力，使它們服從命令 即利用所有在活人身上證明為有效的一切手段。」(註 20)。圖騰與圖紋包含的語彙，往往有神奇且震撼人心的特質，也就是某些隱晦難懂與不易解釋之「非文字的溝通方式」的藝術屬性令我們非常著迷。

佛洛伊德從自己實際為他人做心理治療之過程當中建立他的「深層心理學」，他一反過去心理學者所提出之「人的一切行為都是意識支配」的論調，而著力建立佛洛伊德他自己的「無意識」心理學。佛洛伊德抬高「無意識」的地位，因為他說：「人的心理內容主要是無意識，無意識是人的原始衝動 它是人的一切行為，包括文化、

藝術、科學、歷史創造的根本動力。」他又將人格之構成歸因為三個從低層次到高層次的狀態，即本我、自我、超我。一個人生命和心理發展大致遵循這三個階層由下而上發展的模式，也就是，人從滿足原始欲望逐漸成長為原欲的昇華，這個「原欲的昇華」就是藝術誕生的原因。

佛洛伊德為了給自己的立論找尋實例做基礎，而從「夢的解析」和「圖騰與禁忌」等研究中探究人生命的共通點，他所找出人生命的共通點是「享樂原則」(Pleasure Principle)。活在這世上的人們背負著種種擔子，由於有各種大擔子、小擔子，所以也伴隨了大大小小的各種煩惱，人面對苦惱大多會想逃避，根據佛洛伊德之說法，逃避的方式主要有：「藥物中毒」、「抑制衝動」、「昇華」、「幻想」、「脫離現實」五種(註 21)。所謂的「藝術」和「文明」即是從前述五種「逃避」而產生的「心理防衛機轉」。

佛洛伊德精神分析學派的後繼者榮格對於中國道家哲學十分推崇，認為人類從原始社會流傳下來的思想、感情、記憶等這些東西，其實是靠著人類集體無意識的狀況下，深深的積澱(Precipitate)存留下來，這個「集體無意識」始終支配著人們的行為，使後代子孫也如同祖先一樣對某些事有著相同的反映，榮格深信「集體無意識」是的確不假的存有，而令某些部族反復出現共同的「原始意象」，「原始意象」只有透過象徵才能被表達出來，唯有透過「象徵」才能將自然形式轉化為文明狀態。另外，他也提出藝術家具有異於常人的性格。藝術家經常會去冒犯常規，不按常理行事，藝術家很多的創作行為是非理性的，榮格認為這種非理性的創作行為也是屬於一種藝術家的集體無意識的行為，他稱之為「神祕參與」(註 22)。這種「神祕參與」而成的藝術品，使得作者本身也無法解釋自己為什麼要如此，但就是能令觀者發出欽佩的喟嘆！

第三章 「原始圖紋」的延伸創作

彩陶、青銅等器物上圖紋之「有意味的形式」如何帶進水墨繪畫中，個人為什麼特別強調水墨作品的形式應有所改變，中國水墨作品在傳統的榮耀下已經定型了差不多一千年左右，假如大部分的水墨畫家創作的重點都擺在筆墨的運用和精神層次的思考，那麼個人以為水墨畫基本上還是沒什麼改變，個人以為可以從構形上的改變來做一點突破，西洋藝術在近現代來說可謂變化多端，其主要引人注目的特點應該屬於構形，此章論述就從當今我們中國甚且是台灣非常著迷的《周易》中去發掘現代人生存的問題。作品構形的革新則以中國原始造形為主外還參酌西方，西方美術史裡有立體派、野獸派、抽象派等，這些畫派作品中呈現活潑而不拘泥的構形，提醒中國人作畫時該更有個性一點。西方作品內容的表現中告訴我們創作應該更忠於自己、忠實於自己當下對生活的感受，把真實的生活觀感抒發在作品裡。在創作中除了著重上述真實生活反映的形式明顯的另類水墨創作外，我們仍不能完全拋開中國水墨傳統的繪畫理論，因為作為中國特有民族性的藝術表現還是應該要有中國人自己的文化特色，第三節以顧愷之、謝赫、王微、石濤的繪畫理論探討作品「傳神」的重要。

第一節 中國「原始圖紋」中的神秘主義

中國原始圖紋中的神秘主義，本節論述主要根源於《周易》的美學思想。《周易》分經、傳二部分。《經》約起源於殷周之際，本是古代用以占卜的書；《傳》是戰國或秦漢之際的作品，傳是用來解釋經的。《周易》有一鮮明的特點，那就是企圖對包含了自然、社會、人類的歷史發展等範圍極廣泛的問題作出一總體性的概括和說明(註23)，建立一個中國人的宇宙觀。

儒家關注的問題是社會政治問題；道家關注的是玄虛的自然，《周易》的作者們承包了儒的社會與道的自然，把人類世界的內在結構和產生形成都做了總體的說明。

《周易》的根本思想從沒離開儒家要求的「仁學」，另一方面《周易》又明顯地吸取道家的宇宙起源論，只不過盡量除去道家玄虛的色彩和追求一種超越功利的自由，使之成為符合儒家要求的具體實際的東西。所以《周易》不但為儒家學者所崇敬，也被道家學者所重視，後世學者所謂的「儒道互補」在《周易》即能獲得一個明確的證據。

《周易》對自然、社會、人類所做的這一總體性的概括和說明，有一個根本的前提：天和人是相通的、一致的。大自然運行不輟的規律也是人事運行不輟的規律，亦即大自然有大自然的規律，人也要像大自然一樣遵循自然的規律來行事。《周易》把這種人依自然規律來行事，稱之為「以神道設教」，這裡的「神」並非天神或上帝之意，而是指「陰陽不測之謂神」的「神」，這種「神」代表的是「自然規律的微妙變化」。《周易》「以神道設教」語出自：「觀天之神道，而四時不忒，聖人以神道設教，而天下服矣。」(觀卦彖辭)另外由易經中透露「以神道設教」的例子還有：

「天地感而萬物化生，聖人感心而天下和平。」(咸卦彖辭)

「日月得天而能久照，四時變化而能久成，聖人久於其道，而天下化成。」(恒卦彖辭)

「天地節而四時成。節以制度，不傷財，不害民。」(節卦彖辭)

《周易》認為天和人是相通的，也就是「天」所蘊含的「神道」和「人」所蘊含的「人道」彼此之間具有相通一致的特點。遠古人們占卜所用的「卦」有八卦，包括有乾、坤、震、離、巽、兌、坎、艮分別代表八種自然現象，就是天、地、雷、火、風、澤、水、山。八卦的每一卦又可兩兩重疊，而推演形成六十四卦，每一卦都代表著某種自然現象，以及一自然現象和另一自然現象之間的關係。《周易》雖為中國人二千多年前所撰，時至二千多年後之現代，書中的理論仍為今人所重視。《周易》不再僅作為一部占卜相命之著作，推而應用更能解釋個人與人事之間的問題。

前面探討了《周易》的中心思想是「以神道設教」又能引申出怎麼樣的美學觀點？作為一部創作論述自不能偏離主題，前面的說明重點在引出個人創作美學依據。

《周易》的美學有如下之要點可豐富個人創作：

一、 審美應有超越感官的理性

《周易》所謂天和人是相通一致的，明確建立了「天人合一」的思想。這個觀點運用審美的問題上，意味自然萬物引起人的審美感受，自然予人感官上的愉快。但《周易》融合了儒家所謂的個體必須用社會的倫理道德去看待萬物，又融合了道家所謂的個體必須用超功利的精神看待萬物，是故《周易》予人之審美理念是不同於一般的生理感官愉快之獲得，而是有著深刻的理性內容和社會意義。

二、 自然人格化

《周易》之「天人合一」並不是把天和人做一個冷漠無關的融合，相反的視天(自然)如人，天也如人一般親切和善，富於人的思想，儒家就經常把自然視為人的道德精神之象徵，例如孔子說過：「仁者樂山，智者樂水。」；道家的「逍遙遊」也把自然當做是人的自由之最高境界，事實上這類自然人格化的思想是中華民族長久以來「以農立國」在這片土地上艱苦奮鬥所孕育的產物。

三、 動態平衡

《周易》認為我們生存的這個世界，所有發生問題都根基於「一陰一陽」，這一正一反互為對立的基礎上。八卦由陰爻(--)和陽爻(-)所組成，陰為坤、陽為乾。乾卦的卦爻為()，坤卦的卦爻為()，乾坤循環結構出乾、坤、震、離、巽、兌、坎、艮此八卦。其中震、離、兌、坎各自代表春、夏、秋、冬四個季節，年年由春、夏、秋、冬一個循環又一個循環，維繫大自然的運行與平衡。

《周易》美學的動態平衡說，即根據這種一正一反兩互為對立要素、互相和諧統一中形成。乾屬陽，象徵著剛強；坤屬陰，象徵著陰柔。陰陽和諧帶來生機；陰陽不和諧帶來毀滅。人們意識中的和諧狀態主要來自主體內在的心理意識和外在自然或社會因素互相的調節適應，文明的進化並非完全產生於天人和諧的狀態，反之愈是充斥矛盾不安困頓的年代往往愈能造就偉大的傑出人物或文明，由此可見，周易的動態平

衡說並不是表示人類要在順境中才有成就，生活在逆境中的人們或激盪的時代往往更容易出現卓越不凡的事蹟。

四、氣韻生動

《易傳》中有「精氣」這個說法，如「精氣為物，游魂為變，是故知鬼神之情狀」，「氣」是《周易》美學中相當重要的論述，例如：太極、陰陽、生死、中和、形神、意象、剛柔、動靜等，都和「氣」有關，這「氣」是宇宙生成的原始材料，「氣」也是宇宙人生的根本賴以維生之物，無「氣」不行，「氣」是一種生命現象，是萬物生生不息的基本元素。

由於《周易》強調「氣」的生成和變動，所以《周易》認為世界只能在運動變化中才能求繼續和發展。此一學說，正符合中國美學高度重視氣勢、力量、運動、韻律的美感特質。整個世界生生不息的運轉，美感的生成也要有生生不息的運行變化，藝術作品的構成不僅僅只是表現對象，而要有實體與虛體的互相陪襯才行，所以，即使是靜態的藝術品也要有動態的因素加以烘托，一靜一動達成了韻律之美，而作品的氣勢和力量才能彰顯。

五、《周易》的表現和象徵

從《周易》美學影響之下的中國古代早期的藝術品呈現可以看出中國古代的創作心態是比較偏重於「表現」的，像是彩陶罐上生動有力造形奇特的魚紋、蛙紋、動物紋及青銅器上猙獰瞪著大眼睛的獸面紋、身體姿態舒放伸張的爬行龍紋等，都稱得上是有表現意圖的作品。《易傳》中「觀物取象」的特點顯示《周易》美學中有表現和象徵，《周易》的象徵美學來自於巫術占筮中，通過占筮而知人之吉凶命運，占筮做為一種象徵物，象徵著人的安寧，或象徵著人的憂傷，經過長時間透過占筮而得來的象徵意蘊影響，使人的心靈產生除了接受命運以外還要創造命運的想法，有積極樂觀正面的人生觀，而非一味受命運控制，這是中國人心理上保有的「接受」與「再創造」的思想。

第二節 西洋繪畫中發源自原始圖紋的神秘感表現

眾所周知立體派的開創者畢卡索從非洲木刻的面具造形獲得了啟示，完成對既有形相的破壞，追求木刻般裂解瑣碎又重新恢復某種秩序的構形。其實最先對黑人藝術產生興趣的是野獸派。野獸派大師馬蒂斯醉心研究原始藝術及原始雕刻，進而在畫面中得到潑辣的野性和非凡的色彩。原始藝術迷醉人心之處不僅於此，世上各地都有它的愛好者，深深地為原始藝術那古怪、靈異又神秘的氛圍所吸引。例如：出生於 1902 年的畫家拉姆（Lam 1902~1982）這位融合了中國、西班牙、古巴黑人的混血兒，是位畫家，也是詩人。他在他的非洲黑人教母那兒受到很大影響(註 24)。因為教母是位女巫，會幫人治病，她覺得拉姆在這方面充滿靈性，也想讓拉姆學巫術。拉姆從小在這種充滿神靈色彩的家中成長，形成好幻想的性格。拉姆也曾到過巴黎與畢卡索相識，他的作品有些立體派的影子——注重畫面整體形式分析，和那神秘造形的人體，飽含寓意的符號有某些象徵性。(圖 33、圖 34)

墨西哥畫家塔馬尤（Tamayo 1899~1991 年）曾經任職在墨西哥城的國立考古博物館，擔任人種誌繪畫部主任(註 25)，這個工作經驗對塔馬尤來說意義相當重大，也使他獲益菲淺。因為在那段時間裡，他熟悉了哥倫布發現新大陸之前的墨西哥藝術。他早期觀察到的土著世界是他創作的起點，接著他吸收了世界各地前衛派的藝術成果，綜合了他自己的藝術語言，把傳統、土地、人文表達得非常成功。塔馬尤的繪畫多少受到立體派的影響，但最為突出的部分可算是繼承自熱帶地區特色而有的豐富色彩(圖 35、圖 36)，塔馬尤說：「在這個國際主義中，不應隱諱民族主義的痕跡。這就是為什麼我要直接追溯到墨西哥造形藝術的根源，直接探求最終源頭的原因。」(註 26)

除了上述的拉姆和塔馬尤，在拉丁美洲還有許多畫家，在源自歐美主流的現代主義、拉丁血統的浪漫、美國式的消費文化、人種的複雜、文化交錯的環境中產生的藝術，這樣的藝術面貌是多變而奇特的。例如：委內瑞拉的畫家亞曼多·里維隆

(Armando Reveron) 這位象徵派的大師總是獨來獨往地追尋自己的藝術(圖 37) , 從 1920 年代開始修道隱居於南美的海邊三十年。以歸真返樸, 直接貼近大自然的方式避免外界的干擾。這兒有一段他那虔誠儀式般繪畫行為之描述 :

在開始繪畫之前, 里維隆通常會進行一些簡單的儀式及運動, 他時常在腰間繫上一根繩子, 以便讓自己的心靈自身體脫離開來, 並將畫筆與顏料用棉布包起, 俾便在作畫時不致接觸到金屬, 同時用棉花塞住他的耳朵, 使自己可處於寧靜的狀態中, 讓所有那些不屬於視覺經驗的東西自然消失, 而僅存繪畫本身。他半赤裸地站立著, 而雙腳也赤裸地直接接觸大地, 在高度集中精神狀態下, 他以極快的動作在畫布上節拍有致揮舞著彩筆, 以他每天生活一意地專注於創作的體驗。(註 27)

超現實的畫家一向沈湎於潛意識夢境的描寫, 潛意識的研究受到佛洛伊德心理分析的影響, 企望把神秘夢境利用科學的方法進行分析與歸納。米羅的繪畫歷程有一部分是超現實主義時期(1924~1927 年), 他的超現實主義時期的畫作充滿神秘的符號。超現實的奉行者認為夢幻世界可以提供無限的可能, 有些人還不惜借助麻醉品或催眠術來製造幻覺。然而米羅並不是那樣的畫家, 他的生活如同他的工作一樣有條不紊, 他的藝術並不完全是聽任靈感而發的, 而是經由他個人的繪畫語言, 從他感興趣的對象物做了變形的處理。有時用暗喻意味的字句或斑點、符號, 再配以單純的色彩, 營造一片既抽象又抒情的天地(註 28)。

立體派、野獸派、象徵派、超現實派等西方畫派, 這些畫派裡作品的特出之處, 主要還是在「形式」上。形式是作品的主要結構方式, 一件作品的結構元素不外是色彩、線條等做為「構圖」的基本。中國畫長久以來讓人有過度守舊一成不變的感覺。個人覺得最大問題是出在「形式」上, 水墨的形式經常是山水、花鳥、人物、走獸等, 雖有筆精墨妙但仍逃不開基本上的相同點。個人曾於西元 1999 年前往義大利、西班牙、法國, 親身感受西方藝術多變有趣的特質。中國藝術和西方藝術在講究精神性方

面來說都同樣重視，西方人可以用各種形式媒材來表現。為什麼中國人唯對筆墨情有獨鍾？西方人的活潑、詼諧、幽默、俏皮，替生活注入了樂觀、開朗是像我這種苦悶的台灣人十分需要的。

「形」在康丁斯基來說是一項財富，也的確，形是世界的財富(註 29)，如今工廠製造出來的東西凡是擁有美好外形的大多能吸引顧客的第一眼青睞，美的問題當今已經變成了商機的問題。每一種類的形都有著它透露出來的「身體語言」，例：剛正硬直的形給人有力量有個性的感覺；柔軟扭繞的形給人纏綿悱惻的感覺；表面朦朧一片的形給人難以捉摸的感覺；黑白分明對比明顯又給人澄明開朗的感覺。雖然在水墨畫中筆墨的運用是第一功力，但是只展現水墨功力，而不從「形」上下功夫的作品，還是顯不出明顯的特點來，所以個人研究西方藝術主要是取其「形式」的優點。西方藝術形式中色彩、構圖等形式的運用可以給個人的中國繪畫創作一點啟發。

第三節 水墨繪畫作品中的神秘感

顧愷之針對人物畫而發的畫論中特別強調傳神，在傳神論中提出遷想妙得的看法，顧愷之認為要通過遷想妙得的途徑才能使主體和客體發生聯繫。畫家必須先掌握對象的精神特徵，經過主體的分析、構思、提煉，而產生妙得，也就是從自然原型的觀照開始，運用心理的思考，增減而寄寓畫者的情。

謝赫的「氣韻生動」將顧愷之「傳神論」表達得更為周到、使原本針對人物畫而發的理論擴大到山水花鳥等各類題材的表現上，強調藉筆墨效果呈現畫作的神韻。謝赫的古畫古錄以六法來評價畫作的優劣，六法當中最重要首推氣韻生動，氣韻這個詞和神祕一般有令人難以捉摸的感覺。其實氣韻一說非常接近顧愷之所謂的傳神。

氣韻和傳神有著密切的關係。顧愷之所說的傳神之神實則就是氣韻，但傳神的基點在眼睛。顧愷之自己也說：四體妍媸，本亡關妙處，傳神寫照，正在阿堵中。

雖然神之傳，可以包括整個身姿，但易於引起人的誤會。氣韻則包括眼睛在內的整個身軀之神。中國古代人物畫都是全身的，到了南宋才偶爾出現大半身像，到了明清時代才有部分頭像。所以氣韻代替傳神，在理論上更加完整、精密。(註 30)

王微(西元 415~453 年)鑽研儒家和道家思想，他把儒家主張的積極入世觀念和道家消極出世的觀念綜合起來，提出他藝術上「形神一體」的繪畫理論(註 31)，王微認為不論是「形」或「神」對於自然萬物來說都是必備的，不能少了任何一樣，有形而無神，則徒俱形體失去主體的主觀精神意識，有神而無形則是根本難成立的狀態，沒有形體支撐的神只是所謂形而上的神，對於我們活在當世的人進行藝術實踐是不可能的。王微提出「明神降之」，以補充宗炳的「以形寫形」，王微的此一繪畫理論非常適用於現在的所謂「創作來源於生活」，創作應以生活為基礎，一切生活皆創作，即使沒有動筆，也在心靈中過創作的的生活，把生活體驗和自己的思考融合，只要付諸實行，

就是屬於自己的東西。王微所說的「明神」指的是人的智慧、天才、精神、情感、思想活動，甚至套句現代易於明白的詞即謂「想像力」，想像力是創作者創造形相的根本，豐富的想像力產生於豐富的生活經驗中。王微認為人的精神情感悠遊於太虛之境，還要加入個人的想像力，由此才能激發創作的潛能，進而使用「橫變縱化，故動生焉」的筆法使藝術形象產生。

清初明代的遺民畫家石濤(西元 1642~1707 年)是一位有個性有創造力的畫家，他指出筆墨須透過「蒙養」的過程才能化生出作品靈氣(註 32)，「蒙養」說即來自《周易》的蒙卦，蒙卦具有亨通的德性，而且有開始教化的象徵，蒙卦也有接受教養以求正道「蒙以養正」的意思，蒙同時也是意謂人之初始，人的生命剛開始承受大自然天趣影響的狀況，大自然中有流暢的「氣」讓人的生命逐漸開展，人在「氣」的蒙養之中開通心智，了解生存的意義。古人談的是人在大自然中的蒙養，然而，今人必須在現實生活中接受蒙養，石濤曾云：「墨非蒙養不靈，筆非生活不神。」個人一直認為讀書人不能自視清高，不能只會讀書做學問，而沒有生活的能力，也沒有服務他人的能力，古今中外許許多多藝術家有著個人崇高的理想，但卻不知道該怎麼讓自己好好的活下去，甚至於拖累家人，做為一個現代稍微了解過去那些美術史中的悲劇畫家之現代藝術愛好者，我們怎能不以那些悲劇畫家(如梵谷、高更)為鑑呢？

水墨繪畫作品裡「神祕感」的營造，除了上述顧愷之的傳神論、謝赫的氣韻生動說、王微的明神降之、石濤的蒙養說之外，在繪畫的形式上還要注意「似與不似」的問題，石濤提出藝術是真實生活的「似與不似」，畫得太似是「媚世」，畫得不似是「欺世」，畫畫要畫到什麼程度呢？應該是在似與不似之間，保留一點神祕感，以求餘韻流轉可能較為恰當。

第四章 個人創作中「神秘感」的營造

本章接著探討個人關注之中國哲學思想(儒道互補)和中國繪畫理論(傳神理論)，並且由此展開個人的創作理念與創作依據。第一節的創作理念主要在闡述營造作品裡對立面和諧的重要，這種和諧是動態的，是經過一番歷練的和諧。提出道家「莊子」的哲學思想來幫助我們換一個角度看待生命，「形殘而神全」也是美的，創作時應該要有超越形體的自由態度。又從黑格爾的美學理論中重視藝術美得到啟發，創作者應多充實自我的學識、培養審美的感受能力，做出有思想有見地的創作。另外，還援引我國唐代重視「自然美」意境的說法來說明「自然美」和「藝術美」並重。康德以其「二律背反」之哲學思想探究這個充滿矛盾的世界，康德的「二律背反」理論接近周易的陰陽對立說，周易的「陰陽論」講的是宇宙萬物生成的來源—動，世界的運行、生命的演化，靠著一正一反的力量推演而來，引申出繪畫的構成元素亦是兩兩相反的、相輔相成的，創作過程中總得努力從不和諧中找出和諧！

本章第二節儼系列是個人繪畫風格轉變過度期之作，藉此系列創作希望發展出屬於個人的風格。從《儼面具三》開始已有明顯著重於筆墨的運用，並且使用層層積墨的方法來經營墨韻的效果。又從巫性文化影響下的儼文化研究裡，了解我中華文化發展的脈絡。

本章第三節龍系列是繼儼系列之後個人思想情感轉變的呈現，由民俗儼更集中探究文化的龍，因為個人想對自身之生命來由及所屬文化做更多認識，所以追根溯源的文化研究對個人具重要意義。龍系列進了 24 件創作，依主體構形分三類構圖(研究白與黑之關係的、整體團塊結構的、研究圖與地關係的)。作品的意涵和構形皆從「龍」這個中華文化的象徵圖騰出發，再參酌彩陶紋飾及青銅器紋飾，生成個人繪畫中的理想形，一種有意味的形式！

第一節 創作理念

南梁時代劉勰所著《文心雕龍》的《神思》篇有這麼一段話：

「文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里；吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉捷之前，捲舒風雲之色，其思理之致乎！故思理為妙，神與物遊。神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿身目，而辭令管其樞機。」這段文字中有一句非常重要的話——「神與物遊」，劉勰提出「神與物遊」作為文藝創作之始的構思問題(註 33)，一件藝術品的醞釀是要顧慮許多審美的律則，如：完善的形象、整體的局勢、感人的境界等等，可能關乎創作者時間的歷練，環境的涵育。藝術的形象非經生活的聯繫不易產生，是故創作者用心用情投入生活，和天地萬物和諧對等看待，將現世中美或不美的部分皆以一種莊子所謂「形殘而神全」的同情心，懷著深刻的人道精神去發掘美感。

道家的思想「神」屬於《周易》言論的一部分，在這裡就不得不對道家思想的代表人物——「莊子」的思想表示一點關注。前面講的「神與物遊」之物，原是指「萬物」之意，萬物在古代人的思維裡是大自然，人生活在大自然中，人和物是一體的，是聲息相通的。道家思想也是從一種「道與物」的關係出發，莊學所謂的「道」是屬於一種先驗的存有，道在有天地萬物之前就有了，道是無影無形，是形而上的存在，只能體會而無法眼見，也是宇宙萬物變化及發展的規律。

莊子重視的是「抽象的道」，輕視「具體的物」。一個人假如有良好的品性，崇高的精神道德，但形體殘缺或外貌醜陋，在莊子看來，此人是偉大的；相反的，一個人若徒有美好的外貌但精神思想低下，莊子會認為此人是醜陋的。莊子經常列舉此類「形殘而全神」的例子來警惕世人應該重視精神、道德。雖然莊子把內在美置於主要位置而認為神可以獨立而存在，莊子的此種「形神理論」顯然忽略了「形」的重要，但莊子重神不重形的思想主要是要求創作者應有超越感官形體的自由創作態度。

莊子重視思想精神遠超過形體相貌，而有「形殘而神全」的說法，因為莊子追求的人生境界是一種超越喜怒哀樂和人際倫理的絕對自由，也就是他所謂的「天樂」，此「天樂」指的是與「天」(自然)合一的快樂。但是，事實上，這樣高超的「天樂」

境界在現實環境裡是不容易達到的，在現實生活中我們不可能只追求精神的超脫而不顧及物質和生命的滿足，所以也必得考慮到儒家的務實、倫常、禮教來經營我們的人生。在藝術方面來說，由於藝術的實踐脫離不了「物質」，所以，我們也要在創作中思考「物質」的問題，為求傳達出個人想表現的一種必須要在世中和他人和諧相處，但又不能埋沒個人做為一個人的骨氣，作品中就得要有一種既包容又嬉謔的表情，才能顯現「泰然自處」的心境。

「神」是物象最深層的結構，神同氣、韻有不可劃分的關係，謝赫的《古畫品錄》中提及氣韻、神韻、情韻、體韻等說法，其中較被後人重視的為氣韻和神韻。氣韻和神韻的意義大致相似，指的均為「神」，歷代的藝術評論家一致推崇「氣韻生動」是謝赫六法之冠，也是評畫標準中最高的，是創作者最難達到的境界。

形與神這兩個對應的概念，似《周易》陰陽對立說，形為表、神為裡，也可以說形為實、神為虛。《周易》強調的對立面的協調正可運用在形、神合一的藝術創作問題上。《周易》的美學中視萬物為有生命的，不管雲也好、水也好、山也好、石也好、動物也好、植物也好，都是賦有人格的，也就是「自然人格化」，此萬物皆有生命的觀點在世界各國的原始風俗、宗教信仰(精靈說)顯現成為素樸的思考，也可以說這「自然人格化」的神祕面，滲透到了整個中國人的內心深處，成為影響美學、文化、社會的重要基礎。

德國哲學家黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831年)在他的著作《美學》中有關於自然美和藝術美的論述：自然界中的物質組合在一起，形成了種種的自然現象，例如：九大行星組成太陽系、水滴組成河海、樹木組成森林，所有的一切又構成自然的循環，如九大行星繞日、雲雨水的循環、草木的生死，自然雖然有生死和循環，但是黑格爾並不認為自然有像人一樣的「自主意識」，自然是有限的、不自由。自然之所以成為某一種狀態是受到許許多多自然之間的交互作用，而非自然本身所思考所欲求的，因而黑格爾認為藝術美高於自然美，因為藝術美是要通過人的頭腦才能產生，由於人的頭腦讓心靈活動或自在自為的幻想成為一種「理念」，因為

人有「理念」這個推動工作的原動力，才使得「文化」成為可能。

與黑格爾這樣貶低自然美論說持不同觀點的仍大有人在，例如在我國唐朝時就有多人強調自然之美，反對矯揉造作之態，像李白要求作詩應「清水出芙蓉，天然去雕飾。」李白主張應去除齊梁以來綺麗浮豔的文風，要求忠於個性、率真自然，不做無病呻吟。人為的藝術是「人造美」，假如透過藝術家的修養和靈感，使心中先存有「意境」，再將心中「意境」表達出來，這樣的「人造美」（藝術美）或許可以接近唐人要求的「率真自然」。近代王國維談到文學的問題也十分重視自然，他把自然之美當做是優秀作品的重要條件，何謂自然，他解釋道：「摹寫其胸中之感想，與時代之情狀，而真摯之理，與秀傑之氣，時流露於其間。」從這一段解釋來理解，「真摯」二字可能是自然的最佳詮釋，創作者真摯的思想感情是作品的內容，而樸實流暢的語言是作品的形式。

康德(Immanuel Kant, 1742~1804 年)以他探討「二律背反」的哲學研究來解決這個世界上無法避免的矛盾問題，二律背反的問題除了上述自然美和藝術美的辯論外還包括：有限與無限、開始與結束、自由與必然、科學與宗教等。例如宇宙的時間和空間到底有沒有起點和終點、數學上的數到底有沒有最小數和最大數？現實裡存在的事物幾乎都有矛盾的問題，因此，人要尋找「真理」就非常困難。事物經常處於一種動態的推演中，這個階段可能是對立，下個階段可能是融合，但是康德並不簡單的否定「矛盾」存在的意義，而是用一種積極的態度來研究，他從他個人早年追從牛頓的自然科學研究到 46 歲以後提出的三大批判理論(純粹理性批判、實踐理性批判、判斷力批判)分別針對知、意、情三種心理來解決真、善、美的問題。康德將世界分為現象界和物自體，現象界是人的知性可以理解的世界，物自體是人的知性無法理解的世界，是不可知的世界。他希望人盡量用人的知性和理性來把握宇宙，再妥善解決「二元對立」的矛盾。康德是那麼認真追求知識，那麼渴求了解宇宙，所以他說：「生命也是存在於物體和過程本身中不斷自行產生並自行解決的矛盾中，矛盾一停止，生命也就停止，死亡就到來。」

但是，中國的哲學思想並不過度強調「矛盾」予人的困頓，而是從「矛盾」的反方面--「和諧」來解決宇宙人生的問題。中華文化「和」的觀念起源於原始儀式，特別是「樂」，古人通過音樂所追求的和諧來引申出人與自然的和諧、社會政治的和諧，乃至於宇宙的和諧。中華文化強調的「和諧」是一種容納萬有的和諧，是一種把時間空間化的和諧，更是一個對立又不相對抗的和諧(註 34)。中國人也知道事物中總是有對立的因素，這種事物中互為相反的因素，乍看之下好像是促成事物消亡的原因，其實，中國人的想法大部分是樂觀和積極的，所謂危機也就是轉機。「美」必須要有「醜」才能顯現「美」；「上」要有「下」才能顯現「上」；「樂」要有「苦」才能顯現「樂」。「正方意義」要有「反方意義」與其對應才能顯出「正方意義」。

中國人的「宇宙觀」強調人存於宇宙中，宇宙與人是可以和諧互動的，而非強調神的偉大、神的主宰力。農業社會流傳下來的「天人合一」思想又與儒家的「禮教」結合，使中國人普遍具備在社會制度中合於禮(修身、齊家、治國、平天下)，在個人自處時合於道(潔身自好，心靈坐忘、寄情山水)的調和心性。

周易的「陰陽論」講的也是一種動態平衡，陰與陽這兩方相反的力量，互相反對，但也互相需要，而我們的世界，不僅需要正的部分，也需要反的部分，如此牽制共生推動世界往前運動，不斷新生。

《周易》一陰一陽之謂道的思想也構成劉勰文章裡頭主要的「折衷」意識(註 35)，劉勰的「折衷觀」是表現在他經常想把相反兩方的道理都把握住，不偏袒任何一方，進而產生正確的理解，他會考慮到正方的立場也會考慮到反方的立場，這樣為正反方設想以求達到一種客觀的判斷。藝術創作的元素裡也存在許多組正和反的組合，例如形和神、筆和墨、虛和實、擴張和內斂、陽剛和陰柔、有彩色和無彩色等，兩個互相對立的元素，我們不能說甲好，乙不好；也不能說乙好，甲不好，而是要考慮到甲也要考慮到乙，採取一種「折衷」的做法，採取合理的觀點，避免偏頗與僵硬，使藝術、人生都通融無礙，此路不通還有別條路可走。

第二節 儼系列

圖 42 《儼面具一》1999 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 43 《儼面具二》1999 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 44 《儼面具三》2000 年，水墨．宣紙，90 90cm。

圖 45 《儼面具四》2000 年，水墨．宣紙，90 90cm。

這個「儼系列」為個人較早期剛進入研究所前後的作品，《儼面具一》、《儼面具二》是進研究所之前完成的作品；《儼面具三》、《儼面具四》是進入研究所之後開始創作及完成的作品。進入研究所之前，個人繪畫創作偏重形式的探討，如紙張的規格、紙張的排列方法，以及對比手法之應用。對比可以有明度對比，可以有彩度對比，也可以將明度彩度的對比方法做一個綜合，做有色彩的部分和沒有色彩部分的對比。《儼面具一》以有色彩的面具造形做為主角，而將黑白用墨表現的部分做成背景，使主客對比，再找出主要的形式結構。《儼面具二》以沒有色彩純以水墨濃淡表現的部分做主角，以有色彩的部分做背景，然後也是同樣的，讓主客形成對比，再慢慢地把紙旋轉，找出合於美感的形式。進入研究所之後的作品《儼面具三》和《儼面具四》繼續進行人臉部造形的轉化，使造形更為突顯人面部五官的特徵，像誇張又富幽默感的鼻，或是漩渦繞行的眼，誇張而有稜角的臉部輪廓，以緩和一下《儼面具一》和《儼面具二》較為驚悚的表情。為了隱藏部分猙獰的面孔，我使用模糊化的手法，使形狀不確定而產生虛幻的感覺，其實巫的屬性仍有。在創作《儼面具三》和《儼面具四》的這個期間形成喜愛繞行的筆調，宣紙上緩緩疊出來的紋線象徵著從遠古時代爬行過來的龍。

《儼面具三》和《儼面具四》加強水墨技法運用，除了喜愛使用漩渦狀繞行的線，凡能營造質感特徵的技法，可靈活使用，如強調膚質的臉與強調木刻的臉，水墨技法有由溼中溼換到皴擦點染的乾筆。作品創作之始，先用淡墨將腦海中的意象、構圖畫出，等墨乾了，形象幾乎不見了，於是，我再畫、再找形象。一次又一次的用淡墨經

營，形象一次又一次顯現又消失，每一次的處理都要面臨一個全新的局面，然後，每一次再度由新的局面出發，前幾次的工作常要經歷「歸零」的恐慌，漸漸的有了合乎理想的形象，這是一段心理上困頓的煎熬，在作品「完成」之前又充滿許多變數，如怎麼找出我想要的構圖形式？形式如何呈現神秘氣氛等。

如何找出合於美感的形式，依據「好的連續原則」，圖像雖然有些間斷，但我們仍然可以依憑幾個大原則來掌握主要的造形，這大原則可能是線條、或可能是塊面(註36)，觀者的眼睛會在畫面上搜索，從複雜的或不合理的結構中理出頭緒，使用迂迴繞行的語彙，而不一眼就得出全數的答案，這是這個階段我想嘗試做的一點小改變。

「面具」的題材，因為含有中國古老的文明起源關於「巫」的神秘性質，除了有民族傳統承續的意涵，到了今日更為後人引申發展出種種的面具文化，孩提時玩面具的經驗記憶猶新，找張紙，畫個臉，套上橡皮筋，往耳朵上一套就馬上改換成別的臉孔。戴上面具似乎有一種不認識自己的奇妙感覺。今日的社會上仍有不少人必須靠戴面具過日子，回到家可能會變成另外一個人，是社會文化的制約造成人有各種不同的面目。諸如此類角色轉換的行為發生得非常廣泛，人與人相處，為適應角色轉換而變換的臉，往往和內心深層的想法是不一致的，臉成了我們的社會記號，不同職業的人，有他們各自專屬的表情特徵，這種日漸僵化的表情所散發的訊息有時連我們自身也難以察覺，這是在真面上形成的假面。

穿戴「假面」這普遍的現象隱含人類行為模式的制式化，身處現代更令人神往原始單純的社會生活，沒有太多的虛情假意，也沒有太多的爾虞我詐。面具使用時機與其特殊的意義，在不同時空，不同文化的民族之間存有極大差異，面具刻劃著人類豐富而多樣的生命內涵。考古學和文化人類學研究發現，世界上大多數的民族，在他們的搖籃時期都曾產生過面具，面具形成的過程與原始的樂舞、巫術、圖騰崇拜等民間活動關係密切。面具的造形與意義內涵，反映了我中華民族的信仰觀念、生活理想與審美趣味，並體現了我中華民族敬畏天地，與萬物共存的思想。

由於巫術和宗教上的需要，經常要舉行祭祀活動，祭祀活動裡的樂舞逐漸有了神秘的形式，即 儺舞，需要跳儺舞的場合是一種稱為儺祭的祭典，以驅鬼逐疫和酬謝神明為基本內容。

早期的儺祭舞蹈大多是模仿動物的樣子來舞動，面具的造形配合舞蹈儀式的氣氛，亦被製作得十分猙獰恐怖。從我國的商周時代開始儺祭的活動已十分盛行，禮記當中記載了：「天子居玄堂右個，乘玄路，駕鐵驪，載玄旂，衣黑衣，服玄玉，食黍與彘，其器閔以菴。命有司大難（儺）旁磔，出土牛，以送寒氣。」孔穎達「疏」「正義」曰：「此月（仲冬）之時，命有司之官大為儺祭，今難（儺）去陰氣，大者以季春為國家之儺，仲秋為天子之儺，此則下及庶人。故云大儺旁磔者，旁謂四方之門皆披磔其牲，以禳除陰氣；出土牛以送寒氣者，出猶作也。此時強陰既盛，年歲已終，陰若不去，凶邪恐來歲更為人害。」由上述古籍記載可以窺見古代的儺祭活動的確盛行過(註 37)，從帝王到百姓都重視，而且規模相當隆重、龐大。直到今日此神秘祭典仍流傳在中國民間，儺的形式與內涵日益多變與豐富。從中國遠古巫性文化流傳下來的「儺文化」在中國人代代相傳趨吉避凶，永保安泰思想影響下持續在民間留存，這樣的思想觀念不是僅作為個人自求安樂的心態，更求整個世族的平安延續，以巫性文化主導的《周易》思想不也反復談論生存的道理，中國人因為篤信此種種的生存智慧，所以能夠長久的屹立在世界上成為一個文明古國。

第三節 龍系列

原始民族常以某動物做為部落的圖騰，圖騰代表著一個部族的宗教或社會結構，圖騰發生的原因有些是防止不同部族之間的通婚，有些是防止亂倫的行為。圖騰有的時候是做為種族的標記，有些含有神祕的靈魂避難所思想。其中更有人認為圖騰動物是一種靈魂動物，此靈魂動物有鳥類、蛇、蜥蜴、鼠類，靈魂動物是容納人死後靈魂的地方，所以，靈魂動物可以很敏捷很自由輕巧的在空中飛翔，有時，靈魂動物也會對人發出「警示」。

中國龍圖騰的產生緣由和西方學者的研究頗有幾分近似，「龍」這樣一個奇怪的動物，從殷商的青銅器上現出了先民神話性質的想像力，加上古代「易傳」的文字幫助我們加深對龍的認識。易乾卦的第一爻有「潛龍勿用」，第二爻有「見龍在田，利見大人。」，第五爻有「飛龍在天，利見大人。」龍是上古人類最崇敬的生物，而且人們相信龍具有神靈的作用，龍不是現實世界裡的動物，龍是一種神話動物，龍是一種介於天、地、人之間的神奇動物。古人藉著龍這種變幻不可捉摸的特性來解釋爻卦。

龍的特性是「變化莫測，隱現無常。」正可以做為易經所強調的「變動不居」之象徵，龍意味著一種只可想像，不可捉摸。潛伏的龍尚未發揮才智，田地上的龍開始有所發揮，予人無比生機。一飛衝天的龍，可以發揮才智，居高臨下，象徵日正當中，有了穩固的基礎，而可以向外發展，能遇見生命中的貴人。

本系列創作形式方面以代表著「天圓地方」的「方」做紙張的規格，中央有龍形結構，「龍行千里」萬世長恆的涵義，不管是龍行千里或是龍行萬世，均有著渴望二十一世紀中國人能走出自相傷害，轉向團結奮發，讓全球人類持續崇敬中華文化，使四大文明古國之一的我中國，仍能夠揚威國際，在歷經了黃帝、夏、商、周、秦、漢直到清，乃至目前的狀況，一直都是這條偉大的龍一路保佑著我們，龍圖騰的偉大即在此，龍族的興盛也非得建立在我國固有的優秀傳統文化上頭。

藝術的形是自由的，自由來自感覺，感覺來自水墨深厚的感情，中國人的感情向

來是含蓄的、內斂的、不斷的往內心探求，往內心觀照，反復的經營，一點一滴的累積屬於個人的「藝術語言」，這需要長期的探索，經營位置，讓合於美感的造形強化，達到形相直覺中所謂可以一眼就抓住觀者視覺的程度。

想達到合於美感的形象，我的做法是使「形」有機化，形是可以相生相滅，在一次又一次的處理畫面中，並不預計將呈現何種形，與其說是我把形帶出來，倒不如說是形帶著我出來，因為龍本來就是變化莫測的，我無法預知它將以什麼樣的姿態顯現在世人面前，我們所能做的只有等待，等到時機成熟(也就是構形已貼近心中的美感)也許它會有一飛衝天的架式，否則，仍舊只是一條潛龍，慢慢潛藏，靜觀其變，說不定潛龍有朝一日也會成大器。

如何使含蓄的造形有深刻意義，而不是一堆毫無意義的符號，我運用聯想法，把形和含有「文化民族」意義的圖象聯結，例如：個人作品中隱約可見的山川、隱約可見的地圖、隱約可見的人形，結構而成個人想表達的重心----文化命脈的延續。

這個「龍系列」的創作是個人在就讀研究所時期主要想探討的一個系列，這個系列創作是依循前系列「儼系列」發展出來的，「儼系列」裡的中心思想是普羅大眾一般老百姓求安適避災禍的心理，講的層次主要落在「民間性」，但是原先個人在做「儼系列」的研究階段，發覺民間性的東西會越來越接近「民俗」，「民俗」學研究的內涵固然也是和普羅生民的生命、生活息息相關，但個人更有興趣的是對文化的追本溯源，「儼」在今日社會中呈現的方式，個人認為越來越接近於「俗」，和中國水墨畫反對過度「甜俗」主張是有一點相左，關於「甜俗」的問題，北宋人黃山谷就已經有所談論，他說：「觀畫悉知巧拙工俗，造妙入微，然豈可為單見寡聞者道？」黃山谷認為藝術貴在表現自然的意境，反對人工氣，過度人工氣就是俗，黃山谷反對過度雕琢的人工氣給「平淡天真」的意境較高評價，使得後代元、明、清文人藝術走向「高逸」的路途。「平淡天真」是米芾稱讚董源作品時的用語(註 38)，他說董源的作品是：「平淡天真，唐無此品，在畢宏上，近世神品，格高無與比也。」平淡天真的意思可

能指人的性格坦率接近真實又天真爛漫不矯揉造作，因為作者有這樣的性格所以也反映在作品上，使作品有了天真的意趣。

個人研究的關注點由民俗的「儺」漸漸走向了文化的「龍」以後，發覺「龍」的文化意義更接近中國藝術的思想，例「龍」的文化涵義及「龍」文化中的造形趣味(如彩陶、青銅器上的紋飾)，藝術應該植基於生活文化。原始造形中「天真」的趣味運用中國水墨技法來呈現也別有一番美感。

這系列作品依構圖形式主要分為下列三類：

一、 研究白色部分和黑色部分關係的：

圖 46 《求變的龍》2000 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 47 《飛翔的龍》2000 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 48 《龍的版圖一》2000 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 49 《龍的版圖二》2001 年，墨彩．宣紙，88 88cm。

圖 50 《歌舞昇平》2001 年，墨彩．宣紙 80 80cm。

圖 51 《各求生存》2002 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 52 《有點骨氣一》2002 年，墨彩．宣紙，60 60cm。

圖 53 《有點骨氣二》2002 年，墨彩．宣紙，60 60cm。

圖 54 《有點骨氣三》2002 年，墨彩．宣紙，60 60cm。

我們生存的這個世界大抵是由兩兩對立的元素構成，有陰才顯得出陽的意義，有陽才顯得出陰的意義；有善良才顯得出邪惡的意義，有邪惡才能顯得出善良的意義。這個世界就是有種種對立及不同的狀況才能顯示各自不同的意義。人存在於世界的矛盾裡，經常要解決眾多矛盾問題才能繼續生存下去，但是在《周易》的思想裡，矛盾的狀況並不完全是人生存的阻力，矛盾有時反而是人生存的機轉，人要解決矛盾才能生存，換個角度來想，解決矛盾也是人活下去的理由和樂趣。繪畫上也有很多矛盾要解決，在這個部分作品的探究裡，我想要利用「對比」的方法來解決的問題主要是黑

和白的空間問題，以及無彩色和有彩色的色彩對比問題。

個人一直認為「對比」才能顯得出彼此，對比的形式是彰顯繪畫有個性形式的首要方法，所以本部分作品，個人特別注意黑與白、墨與色的關係，中國的畫論裡十分崇敬黑色，認為黑色是「王色」，實際上由墨色形成的黑色也的確很可以居於主導畫面的地位，因為他可以和任何有彩色搭配。黑色和色彩搭配的方法我使用比較單純的顏色和墨色搭配，以避免過度眩目，而造成喧賓奪主。墨的部分還是主體，色彩僅作為背景或輔助的地位，色彩運用的方法和墨的使用方法類似，都是由「淡」開始，一層又一層施加，保留水和色彩流動的效果，以呼應墨的積墨法。

二、整體團塊結構的：

圖 55 《起飛的龍一》2001 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 56 《起飛的龍二》2001 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 57 《起飛的龍三》2001 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 58 《苦思的龍》2001 年，墨彩．宣紙，80 80cm。

圖 59 《舞爪的龍》2001 年，墨彩．宣紙，80 80cm。

圖 60 《龍的歸心一》2001 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 61 《龍的歸心二》2001 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 62 《龍頭老大》2002 年，墨彩．宣紙，128 128cm。

圖 63 《餬口問題》2002 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

圖 64 《生存空間》2002 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

整體團塊結構象徵的是一種氣勢，一種有「陸地」或「國土」意義的大團塊，而曲曲折折、凹凸凸凸的邊象徵著海岸，團塊不僅作為陸地或國土的象徵，也作為宗族的象徵。

大團塊的龍頭有著人物和龍這種怪異動物揉和在一起的奇妙表情，或作閉目沈思狀，或作惶惑無解狀，怪物以其異於常人的思考方法思考各種問題，絞盡腦汁都得不

到答案，碰到難以解決又惱人的瓶頸的時候也會缺乏耐性、耍耍性子。龍大部分的時間如彬彬有禮的君子，僅守中國傳統的禮教，動靜行止都遵守分寸。但是基本上龍還是有一顆騷動的心，一直想要突破困窘的現狀，但是在橫衝直撞之後，所得到的結果，有些是美好的，是可以鼓勵人心的，有些卻是悲慘的，要付出龐大代價的。

個人渺小的生命如何在世界的運行中合乎規律，合乎自然的運動規律也合乎人事的變化，人是宇宙的一部分，人的行事應服從上天的安排，還是個人意志，個人的存在本來就是荒誕的，沒有一個人可以選擇自己生命的狀況，人既然是被拋擲到這個世界的，人也可以利用某些方法把痛苦拋擲出去，暫時做一個「自由人」，龍的複雜怪異的表情反映了做為一個人的荒誕狀態，個人的存在是荒誕的，許許多多荒誕的人在一起，自會產生荒誕事。面對人生的困境，中國人往往有兩條路子可以思考，一個是道家的隱遁，一個是儒家的堅持理想。生活在社會環境中的我輩以個人的筆墨意趣表達了生活的無奈，用筆的方法因而採用一種類似黃賓虹瀟灑快意的有個性的筆調(圖 40、41)在渾厚潤澤的墨氣裡一層一層疊出墨的韻味。墨和水有一種親蜜關係，墨少了水不行，水少了墨不行，水、墨、筆的運用存乎一心，筆筆送到，落墨有致。初始時似天地雲氣含渾不清，真理越辯越明，畫的條理也會越來越清晰。

三、研究圖與地關係的：

圖 65 《天地子民一》2001 年，墨彩·宣紙，80 80cm。

圖 66 《天地子民二》2001 年，墨彩·宣紙，80 80cm。

圖 67 《天地子民三》2002 年，墨彩·宣紙，100 100cm。

圖 68 《天地子民四》2002 年，墨彩·宣紙，100 100cm。

圖 69 《天地子民五》2002 年，墨彩·宣紙，100 100cm。

這一部分的作品承襲上一部分作品的陸地結構，所不同的是陸地上有一些「小人」，這些「小人」有的身強體壯，工作勤奮，有些「小人」軟弱無力，支離破碎，

土地上的「小人」要努力工作才能活下去，要努力才不會被別人擠掉、擠出去。小小陸塊是這麼小，小到站不下幾個小人，小小的人命也是這麼低賤，工作到無力終得回歸塵土，人和土原來是一體的。

小人和泥土的關係，在畫中是「圖與地」的關係(註 39)，圖是主角，地是背景，地是用來彰顯圖的。大部分的人比較注意圖而忽略地，就像大部分的人比較注意主角而忽略背景一樣。所謂「一將成名萬骨枯」，一位偉大成名大將的功勳是建立在多少個為他效忠的小卒兵上。當今社會已不服從「為主效忠」思想，人人都是主，都是寶，但是資源有限，人口眾多，那怎麼辦呢？於是，人的存在仍要服膺務實原則，人人皆要腳踏實地的為各人的生存奮鬥。如今我們的社會是主人重要，旁人也重要，圖與地，誰也分不出彼此了，為了更美好的明天，大家必須發揮智慧，為理想辛勤耕耘而流下汗珠！

原始陶罐上的圖紋，往往只處理屬於主角的圖，背景的地忽略不處理。近現代藝術大多會同時考慮圖與地，圖與地在作品中是同時存在，缺一不可，圖需要地的陪襯才能突顯圖的形式、內涵上的目的，圖與地有一種相依存的關係，圖給人視覺上的效果如何得端賴地的形式，圖也會因地不同而有不同的效果。在本部分作品的處理上，我使主角是人，背景可能是人、可能是包袱、可能是土塊，背景的人形象有時候不清楚，有時候很殘缺，象徵那庸庸碌碌，為工作而勞神傷形的人們，這樣的形式內容正是現代社會的反映！

第五章 結 論

前四章透過我國、非洲、美洲、太平洋群島、希臘地區原始藝術的造形、審美心理、藝術來源做了基礎的敘述，還有幾個和原始藝術有關的美學理論介紹(貝爾的有意味的形式、佛洛伊德的精神分析、榮格的創作者的神祕參與)，又從中國和原始藝術有關的古代典籍—《周易》中探討巫性文化的起源。周易的美學主「動」，重視陰陽對立和動態平衡，另引與我國周易類似的康德思想來參照，康德的二律背反說出了「矛盾是事物的必然存在，人活著是為了解決矛盾。」在繪畫創作的經營主要根據中國的傳神理論：神形一體，無法分離；氣韻生動，無氣不行；神與物遊，創作自由。

原始藝術有其特殊的美感特質(敦厚、樸拙、有原創力、傳達神祕訊息、色彩有躍動生命力)，使生活在當今科技昌盛、工商業發達、生活忙碌而生活型態複雜的人們心裡難免會浮起古代原始、單純的景象。無分時代，「動」都是世界、人類維持其運行、生命的必須狀態，在動之中沒法避免對立和矛盾，這些對立和矛盾要仰賴人的智慧和學養來謀求妥善解決。藝術反映創作者的心思、情感，作品中也想表達這樣一種包含原始質樸況味的境界，因此，本創作論述以「動態感的神韻是中國原始藝術追求的美感」和「情感為創作的依歸」作結論。

第一節 動態感的神韻是中國原始藝術追求的美感

在原始人乃至於我們眼中所見的物象，有許多表面看起來是靜止的，例如：人的臉、動物、植物、山石，但是，原始人並不強調物象「靜」的特點，因為萬物有靈說、神靈附體之類神祕的思想使得原始部族覺得萬物皆有一種「不可知」的敬畏與恐懼，也因為此種思想使原始藝術傳達給我們的感覺是神聖的、崇高的、有活力的、有旺盛生命感的，這些感覺可以聯繫到「動」的意味。從大部分陶罐、青銅器紋飾及非洲、美洲、太平洋群島、希臘等地原始藝術作品伴隨那原始音樂、歌舞之呢喃透露著生命的、渴求的、動態的訊息。如在圖 11~圖 28 的青銅器紋飾，即使以靜態的眼睛、大象、鳳鳥、龍等物為主角，也要把主角做些延展的迴鉤，或在主角旁搭配捲曲紋、

漩渦紋、雷紋等增加主角的動態感，以放大物象的神祕感與威赫感，使我國青銅器時代王權「以神道設教」、「使民知神奸」的統御手段可以順利施行。

彩陶方面，如圖 3 廟底溝類型的紋飾，很多黑色部分是三角形的形狀，這些三角形不是規矩、直線邊的三角形，而是採取了流暢的曲線邊，三角形和三角形之間也用伸展、變化、有趣的形態聯結，有的三角形還能保持三角形的基本款，有的三角形和別的三角形的某邊連成長而直的線，有的三角形的一個角延長又迴轉，變成了半圓形、圓形圈成的空間中還加了圓點，這些圓點和曲線的搭配是那麼恰當又微妙，好似氣流中形成的物體，具有原生的生命感。其他如圖 4、5、7、8、9、10 的彩陶罐上的圖紋都有明顯的動態感，動態感的營造，有些靠線、有些靠面，一致的都有起伏流轉的延續意味，莫非冥冥之中原始人曾感受到自己的生命是和那原初的大氣是那麼接近，自己的肉身和手中握著的土塊是如此親近。

個人水墨繪畫作品遵循原始圖紋發生及轉變呈現之審美心理特質，藉探討新石器時代的彩陶罐、器皿表面出現早期人類純樸而深具原創性的圖象，以及中國以外地區，如非洲、澳洲、太平洋群島、希臘等地出現的早期面具、雕塑品、陶器等或屬實用範圍或屬審美裝飾範圍之物件，發現那些出於人類原始本性質樸不做作的風貌，比之現今科技文明昌盛的環境氛圍，自有一份返樸歸真的感受，使人心生嚮往。

著名哲學家及美學家康德一生的思想，也曾有過科學與神學、唯物與唯心觀的矛盾與掙扎。他早期因潛心牛頓的科學理論，而反對所有唯心的、宗教的神祕理論，但從 46 歲之後轉入批判時期，他的思想關注也從自然科學轉入了哲學，爾後並提出了他非常具有代表性的先驗唯心主義、二元論、不可知論的哲學觀點，繼而在他的美學名著《判斷力批判》中使用他的先驗唯心主義，說明了美是先天的與先驗的。康德所謂的「物自體」有幾分類似周易所謂的「自然」與道家所謂的「道」。康德的「物自體」指的是人的意識之外存在的那一個「客觀世界」，這個「客觀世界」是不可知的，是超乎我們人類經驗的，是人的認識能力所不能達到的「彼岸世界」。這樣的理論自有「神祕」的性質存在。

作品的形式，從紙張規格來說，多採用「方」的形式，「方」是最大寬和最大長的組合，「方」也是天圓地方的象徵。最大寬、最大長、天圓地方的「方」其來自的

思想和前面所論述的《周易》有關。《周易》探討的是宇宙人類的總合。宇宙是自然的、人生是社會的，為求自然的最大內涵和社會最大內涵的充份表達，所以我用「方」的紙張形式。

水墨繪畫的主要素材是水和墨的運用，西方人使用油彩作畫，形成西方人的思想文化特質；中國人用水墨作畫，形成中國人的思想文化特質。西方的油畫色彩千變萬化，加上附帶的媒材和技法多樣化，體現西方文化是建立在實體、形式、明晰性的文化特質，中國人以水墨作畫，呈現的是玄虛、幻化、模糊的文化特質。中國人使用水墨作畫接近二千年，在這漫長的時間裡，中國人為什麼仍然那麼有心的探討水墨畫，而中國人作畫時又是這麼慢條斯理、堅毅篤定。從文化起源之根本上可以得知：中國人注重整體的「和諧」，這整體的和諧是宇宙整體的和諧，中國人認為不論小至家國，大至世界、宇宙都應保持各自的和諧運轉。這種和諧運轉又匯入天道、氣、陰陽、五行的和諧運轉，構成中國文化容納萬有的宇宙整體和諧。簡言之，即天人合一。

要做到「和諧」的境界並不是這麼容易，在康德來說有「二律背反」，康德認為世界的認知有「有限性」和「無限性」，「單一性」和「複雜性」。要把兩兩相對的概念統一起來，唯有「上帝」才能解決這個難題。如何將不同性質的概念及種種對立的因素加以調和，如作品中探討的「龍文化」意象生成的要素，有龍圖騰象徵的中國文化「和」的意涵，作品內涵對立的因素有：民族、國家及意識型態的問題。個人欲使用形象表現的方法，做為中華民族和諧永續生存的訴求。

《周易》的八卦，及衍生的六十四卦，個別看來是由許許多多的「直線」組成的，但整體組合而成的「太極圖」，卻是一個循環的「圓」。把直線組合為圓形，代表的是時間的空間化，這樣一個具有循環特徵的太極圖晝夜運行、生生不息，延伸而來的是豐沛的創作自由，陰陽相生、虛實對應、取中國文化最有代表性的圖象做媒介，以「龍圖騰」這樣一個融合的方式，做為一種象徵，具體的展現「和」的美感。

第二節 情感為創作的依歸

原始人精神生活大多立基在情感的支配中，對對象的價值判斷，形狀特徵的分析，心理影像的形成，都是以情感為出發點。原始的宗教寄託了原始人大部分的感情，信仰是人們持續努力奮發的動力，宗教信仰維繫了氏族之間的來往、合作與生產的關係，藝術也是在這樣的情形之下萌芽的。

情感除了表現在宗教信仰上之外，亦滲透於審美的心理活動。我們的視覺心理與對象溝通進而有意象的生成均在主體審美情感的作用下來實現。由於情感的作用，自然界的原型也能經由我們心靈的領悟、取捨進而轉化為美好的形式。

綜合了前述的分析，創作必須以理論為基礎，然而理論以「知」為起點，假如我們對所存在的這個世界缺乏深厚的情感，視周遭的人、事、物之變化於不顧，就失去我們之為人的存在價值。個人存在所體悟到的「美感經驗」是利用一種「形相的直覺」去感受，世界是由各種物的形象組合成的，所謂「直覺」即是以心接物而有所感，物呈現在心理只是形相，還必須透過心的活動作用於物才能有知覺。「直覺」先於「知覺」，敏銳的藝術工作者要自我訓練出：見到一事物即能抓住最令人感動的那一個部分，而暫且將以外的功利部份忘掉，形相直覺這樣的美感經驗，早期先民所處的時代，物質不似今日充斥，但是他們有一顆單純而清晰的心，能夠見到映入他們眼簾的單一物種的美，進而創造出他們所認為「好看」的形相，因此單純的生活是這種美感經驗的基礎。

老子說：「為學日益，為道日損」我們學習的知識和經歷的經驗愈多就愈難引起一種純粹的美感。知識的增加令我們不免對形相事物進行種種分析與聯想，如它的實用意義、科學意義、和我們的利害關係等等，生活在如此複雜多變的時代，要如何繼續像原始人一般保持一顆「初心」是很重要的。

在現實生活中，要隨時提醒自己不要在功利的目的上鑽牛角尖，即使身處都市叢林也要有「心靈專一，物我兩忘」欣賞人工物或自然物的心懷，漸漸生成美好的心

境經營個人的生活創作，以形相直覺掌握物象質樸的美感。

經營個人的生活、創作，以形相直覺掌握物象質樸的美感，追求一種單純的生活說來容易，其實如「神話」一樣遙不可及，就如同原始人渴望能有進步文明的生活一樣。我們現在的物質文明、發達的科技是原始人難以想像的，原始人的單純質樸同樣的也是我們難以想像，耳朵傳來工廠的噪音、手邊有忙不完的事，真的好嚮往原始人光著腳丫子到處跑的樣子，雖說那個樣子未必愜意，因為和大自然搏鬥並非易事，但是經歷著繁忙工商業文明生活的我卻無可避免的常會有這種逃遁的思想。每當工作環境非常惡劣的時候，我就開始發揮高度幻想力、想像力，甚至學點什麼神功之類的看看靈魂可不可以脫離肉體去旅行。我要把工廠的噪音努力想成是山泉淙淙，把人聲鼎沸想成是兩岸猿聲，把工廠飄過來的廢氣當成花之香氣，馬路上的廟會聲當成遠古先民在做儺祭，不努力使頭腦清靜，真的會患上「精神官能症」。生活在如此這樣不良的工商業環境裡，假如我們的心靈不做一點轉移，去尋找一片淨土，生命當如何持續下去？

生命苦短，情意綿長，人類世世代代懷著無限對生命的關愛而開疆拓土，呵護繼起的生命，先祖不畏險阻、胼手胝足的拓荒身影，在午夜夢迴時還時常盤旋，令人揮之不去，醒來面對了現實，只能輕嘆：生命本來就是如此！再回頭看看舊時遺物，百般故事襲上心頭，又是如何能以一個「愁」字道盡？往舊物堆中尋之又尋，原來萬千愁緒都可以追溯、有脈可尋。藉原始器物的研究，我可以找到一些人類生命的故事，或許榮格說得對，人類從原始時代流傳下來的思想、感情、記憶等東西早就存在於人類集體無意識的「基因」裡了，代代相傳下來，我們有某些生命樣態、思想、行為仍然會和我們的祖先十分相似。

註 釋

- 註 1 史作櫟著〈自序〉，《形上美學要義》台北：書鄉文化公司，1993.10，頁 4。
- 註 2 Encyclopedia Britannica，Inc 《簡明大英百科全書中文版》台北：台灣中華書局股份有限公司，1989.3，頁 78。
- 註 3 李澤厚、劉綱紀合著《中國美學史》台北：谷風出版公司，1987.7，頁 640~641。
- 註 4 張曉凌著《中國原始藝術精神》重慶：重慶出版社，1996.4，頁 308。
- 註 5 李澤厚著《美的歷程》台北：三民書局，1996.9，頁 26。
- 註 6 李醒塵著《西方美學史教程》台北：淑馨出版社，2000.1，頁 522~525。
- 註 7 列·謝·瓦西里耶夫著《中國文明的起源問題》北京：文物出版社，1989.12，頁 118。
- 註 8 同註 7，頁 148。
- 註 9 同註 4，頁 66。
- 註 10 陳佩芬著《認識古代青銅器》台北：藝術圖書公司，1995.8，頁 10~11。
- 註 11 馬承源主編《中國青銅器》台北：南天書局，1991.10，頁 320。
- 註 12 紐約大都會博物館原著《太平洋群島、非洲和美洲》國巨出版社，1992.7，頁 56。
- 註 13 同註 12，頁 56。
- 註 14 同註 12，頁 108~109。
- 註 15 艾多 艾斯哥貝多(H' ector L. Escobedo A.)著〈馬雅的形象文字〉，《藝術家》324 期，台北：藝術家出版社，2002.4，頁 212~215。
- 註 16 同註 12，頁 8。
- 註 17 陳芳著《中國先秦與古希臘藝術之比較研究》台北：五南圖書出版有限公司，2001.3 頁 84~90。
- 註 18 長澤和俊等著〈希臘·帕特農的榮耀〉，《大英博物館》台北：美工出版社，1994.7，頁 18~20。
- 註 19 Sigmund Freud 著 楊庸一譯《圖騰與禁忌》台北：志文出版社，頁 98。

註 20 同註 19, 頁 100~101。

註 21 同註 19, 頁 9~10。

註 22 同註 6, 頁 537~543。

註 23 同註 3, 頁 326。

註 24 Max-Pol Fouchet 著 許季鴻譯<拉姆 LAM>, 《西洋近現代巨匠畫集》台北：錦繡文化企業, 1994.5, 頁 13~14。

註 25 J. Corredor-Matheos 著 許季鴻譯<塔馬尤 TAMAYO>, 《西洋近現代巨匠畫集》台北：錦繡文化企業, 1994.5, 頁 8。

註 26 同註 25, 頁 9。

註 27 曾長生著《拉丁美洲現代藝術》台北：藝術家出版社, 1997.8, 頁 76。

註 28 羅莎.瑪莉亞.瑪內特著 賈輝豐 許季鴻 沈師光 譯<米羅 MIRO>, 《西洋近現代巨匠畫集》台北：錦繡文化企業, 1993.5, 頁 11~18。

註 29 Kandinsky 著 吳瑪 譯《藝術的精神性》台北：藝術家出版社, 1998.9, 頁 53。

註 30 葛路著《中國古代繪畫理論發展史》台北：丹青圖書公司, 頁 29。

註 31 陳傳席著《六朝畫論研究》台北：台灣學生書局, 1991.5, 頁 143。

註 32 同註 30, 頁 206。

註 33 成復旺著《神與物遊》台北：商鼎文化出版社, 1992.4, 頁 1。

註 34 張法著《中西美學與文化精神》台北：淑馨出版社, 1998.10, 頁 61~67。

註 35 同註 3, 頁 707~711。

註 36 王秀雄著《美術心理學》台北：台北市立美術館, 1991.11, 頁 247。

註 37 王朝聞主編《中國民間美術全集》台北：華一書局, 1993, 頁 2。

註 38 同註 30, 頁 124。

註 39 同註 36, 頁 141~149。

參 考 文 獻

- 1、王秀雄著《美術心理學》台北：台北市立美術館，1991.11。
- 2、王朝聞等編輯〈面具臉譜卷〉，《中國民間美術全集》台北：華一書局，1993。
- 3、王雲五主編 南懷瑾 徐芹庭 註譯《周易今註今譯》台北：台灣商務印書館，1999.1。
- 4、王振復著《周易的美學智慧》長沙市：湖南出版社出版，1991.12。
- 5、中國陶瓷史編委會著 陳桂英發行《中國陶瓷史》台北：胡氏圖書出版社。
- 6、史作檉著《形上美學要義》台北：書鄉文化公司，1993.10。
- 7、朱光潛著《文藝心理學》台南：大夏出版社，1991.12。
- 8、列·謝·瓦西里耶夫著《中國文明的起源問題》北京：文物出版社，1989.12。
- 9、成復旺著《神與物遊》台北：商鼎文化出版社，1992.4。
- 10、艾多·艾斯哥貝多(H'ector L. Escobedo A.)著〈馬雅的象形文字〉，《藝術家》324期，台北：藝術家出版社，2002.4。
- 11、李澤厚著《美的歷程》台北：三民書局，1996.9。
- 12、李澤厚著《華夏美學》台北：三民書局，1999.10。
- 13、李澤厚著《批判哲學的批判—康德述評》台北：三民書局，1996.9。
- 14、李澤厚、劉綱紀合著《中國美學史》台北：谷風出版公司，1987.7。
- 15、李中岳、張圀生、李紅合編《中國歷代藝術工藝美術編》台北：台灣大英百科股份有限公司，1995.5。
- 16、李醒塵著《西方美學史教程》台北：淑馨出版社，2000.1。
- 17、何政廣發行 張朋川主編《甘肅彩陶大全》台北：藝術家出版社，2000.4。
- 18、沈柔堅主編《中國美術辭典》台北：雄獅圖書股份有限公司，1991.10。
- 19、克勞德 李錫德睿譯《神話與意義》台北：麥田出版，2001.7。
- 20、長澤和俊等著《大英博物館》台北：美工出版社，1994.7。
- 21、姜一涵著《書道美學隨緣談》台北：國立台灣藝術教育館，1997。

- 22、倪再沁著《失樂園—倪再沁水墨藝術集》台中：靜宜大學藝術中心,2000.8。
- 23、徐復觀著《中國藝術精神》台北：台灣學生書局,1998.5。
- 24、紐約大都會博物館原著 王哲雄審訂 劉世惠譯《紐約大都會博物館全集》台北：國巨出版社,1992.7。
- 25、高宣揚著《後現代論》台北：五南圖書出版有限股份公司，2000.5。
- 26、馬承源主編《中國青銅器》台北：南天書局,1991.10。
- 27、高千惠著〈漁洋鼙鼓動地來·隔江猶唱後庭花—台灣當代新水墨的氣質與生命力〉，《台灣藝評檔案 1990~1996》台北：財團法人中華民國帝門藝術教育基金會，1997.12。
- 28、袁金塔著〈中國遠古藝術與現代水墨畫創作—從原始藝術對西方現代繪畫的啟發來思索〉，《新世紀台灣水墨畫發展學術研討會論文集》台北：國立歷史博物館，1999.4。
- 29、陳芳著《中國先秦與古希臘藝術之比較研究》台北：五南圖書出版有限公司，2001.3。
- 30、陳佩芬著《認識古代青銅器》台北：藝術圖書公司,1995.8。
- 31、陳雪妮發行《黃河文明—甘肅遠古彩陶特展》高雄：高雄市立美術館，2000.5。
- 32、陳逸民〈面具〉，《藝林擷珍叢書》上海：上海人民出版社。
- 33、陳傳席著《六朝畫論研究》台北：台灣學生書局,1991.5。
- 34、陳瑞龍撰《周易與適應原理》台北：台灣商務印書館，1980。
- 35、張法著《中西美學與文化精神》台北：淑馨出版社，1998.10。
- 36、張逸群發行《當代風華—現代水墨精品集》台北：傳承有限公司，2000.12。
- 37、張曉凌著《中國原始藝術精神》重慶：重慶出版社,1996.4。
- 38、曾長生著《拉丁美洲現代藝術》台北：藝術家出版社,1997.8。
- 39、黑格爾著 朱孟實譯《美學(一)》台北：里仁書局,1981.5。

- 40、曾祖蔭著《中國古代文藝美學範疇》台北：文津出版社，1987.8。
- 41、貴州省民族事務委員會文教處主編《中國儼文化論文選》貴州民族出版社,1989.10。
- 42、路先 列維丁由譯《原始思維》台北：台灣商務印書館股份有限公司，2001.2。
- 43、葛路著《中國古代繪畫理論發展史》台北：丹青圖書公司。
- 44、鄭為著《中國彩陶藝術》台北：台灣東華書局股份有限公司，1989.12。
- 45、劉岱主編《美感與造形》台北：聯經出版事業公司，1999.8。
- 46、劉其偉編著《藝術人類學—原始思維與創作》台北：雄獅圖書股份有限公司，2002.1。
- 47、劉勰著 林文登註譯《文心雕龍》台南：文國書局，2001.4。
- 48、駱堅群著《黃賓虹》台北：台灣麥克股份有限公司出版 1996.1。
- 49、羅光著《生命哲學的美學》台北：台灣學生書局，1999.10。
- 50、羅青譯《繪畫中的後現代主義》台北：財團法人徐氏基金會出版，1989.9。
- 51、羅莎.瑪莉亞.瑪內特著 賈輝豐 許季鴻 沈師光 譯<米羅 MIRO>，《西洋近現代巨匠畫集》台北：錦繡文化企業,1993.5。
- 52、龐慎予發行《中國美術備忘錄》台北：石頭出版股份有限公司，1997.4。
- 53、躍昇文化事業有限公司編輯製作《視覺藝術百科全書》，台灣聯合文化事業有限公司,1995.1。
- 54、顧俊發行《西方美學名著引論》台北：木鐸出版社,1988.9。
- 55、C .G. Jung 著 楊儒賓譯《東洋冥想的心理學》台北：商鼎文化出版社，1995.3。
- 56、Encyclopedia Britannica , Inc 《簡明大英百科全書中文版》台北：台灣中華書局股份有限公司，1989.3。
- 57、Ernst Grosse 著 蔡慕暉譯《藝術的起源》北京：商務印書館，1996.7。

- 58、Huston Smith 著 梁永安譯《超越後現代的心靈》台北：立緒文化事業有限公司，1996.9。
- 59、J. Corredor-Matheos 著 許季鴻譯〈塔馬尤 TAMAYO〉，《西洋近現代巨匠畫集》台北：錦繡文化企業，1994.5。
- 60、Kandinsky 著 吳 瑪 譯 《 藝 術 的 精 神 性 》1998.9。
- 61、Max-Pol Fouchet 著 許季鴻譯〈拉姆 LAM〉，《西洋近現代巨匠畫集》台北：錦繡文化企業，1994.5。
- 62、Serena Roney- Dougal 著 李亦非譯《科學與神祕的交叉點》台北：人本自然文化事業有限公司，2000。
- 63、Sigmund Freud 著 楊庸一譯《圖騰與禁忌》台北：志文出版社。



圖 1 彩陶：半坡類型



圖 2 彩陶：半坡類型



圖 3 彩陶：廟底溝類型



圖 4 彩陶：馬家窯類型



圖 5 彩陶：半山類型



圖 6 彩陶：馬廠類型



圖 7 彩陶：廟底溝類型



圖 8 彩陶：馬家窯類型



圖 9 彩陶：馬家窯類型



圖 10 彩陶：馬家窯類型



圖 11 青銅器紋飾：商早期獸面紋



圖 12 青銅器紋飾：商中期



圖 13 青銅器紋飾：商晚期獸面紋(牛角型獸面紋)

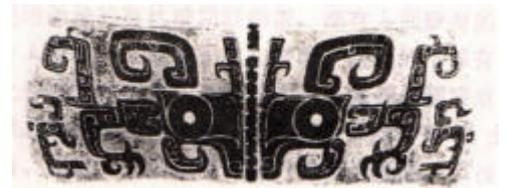


圖 14 青銅器紋飾：周早期獸面紋(外捲角型獸面紋)



圖 15 青銅器紋飾：周中期獸面紋(雙龍角型獸面紋)



圖 16 青銅器紋飾：周中期獸面紋(長頸鹿角型獸面紋)



圖 17 青銅器紋飾：周晚期獸面紋(龍蛇集群型獸面紋)



圖 18 青銅器紋飾：龍 紋(爬行龍紋)



圖 19 青銅器紋飾：龍 紋(捲體龍紋)



圖 20 青銅器紋飾：龍 紋(交體龍紋)



圖 21 青銅器紋飾：龍 紋(雙體龍紋)



圖 22 青銅器紋飾：龍 紋(兩頭龍紋)



圖 23 青銅器紋飾：鳳 紋(多齒冠鳳紋)



圖 24 青銅器紋飾：各種動物紋(象 紋)



圖 25 青銅器紋飾：各種獸體變形紋(鳥獸合體紋)



圖 26 青銅器紋飾：火 紋(火 紋)



圖 27 青銅器紋飾：幾何紋(鉤連雷紋)



圖 28 青銅器紋飾：人物畫像(水戰畫像)



圖 29 多貢村或寶佐村的權杖《坐姿男像》1975 年，青銅、鐵、高 76.2cm。



圖 30 新不列顛《蘇爾卡盾牌》19~20 世紀，木頭、油彩、植物莖桿，高 127.6cm



圖 31 馬雅 《多彩陶瓶》 古典期晚期(550~900A.D.)高 16cm、口徑 10cm、底徑 9cm



圖 32 希臘 《有把手的安法拉瓶》 幾何學式樣時期(950~900B.C.)陶器，高 35 cm



圖 33 拉姆《永恆的存在》1945 年，油彩．畫布，217 197cm，普羅威頓斯羅德美術館藏。



圖 34 拉姆《母與子》1947 年，油彩．畫布 90 65cm，巴黎，私人收藏。



圖 35 塔馬尤《陶醉在幸福中的人》1968 年，油彩．畫布，95 130cm，現代藝術博物館藏。



圖 36 塔馬尤《人物》1973 年，油彩．畫布，80 125cm，墨西哥，蒙特雷，迭戈．薩達藏。



圖 37 亞曼多．里維隆《穿越我涼亭的光線》1926-28 年，油彩，48 64cm，卡拉卡斯國家畫廊藏。



圖 38 康丁斯基《藍色的片斷》1921年，油彩·畫布，120 140cm，紐約，索羅門·古今漢博物館藏。



圖 39 康丁斯基《紅色鵝卵石》1920年，油彩·畫布 71.5 71.2cm，紐約，索羅門·古今漢博物館藏。



圖 40 黃賓虹《水墨山水》1950年，水墨，40 68cm，浙江省博物館藏。



圖 41 黃賓虹《淺絳山水》1952年，水墨·設色，44.4 96.3cm，浙江省博物館藏。



圖 42 王厚芯《攤面具一》1999 年，墨彩．宣紙，90 90cm。



圖 43 王厚芯《攤面具二》1999 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

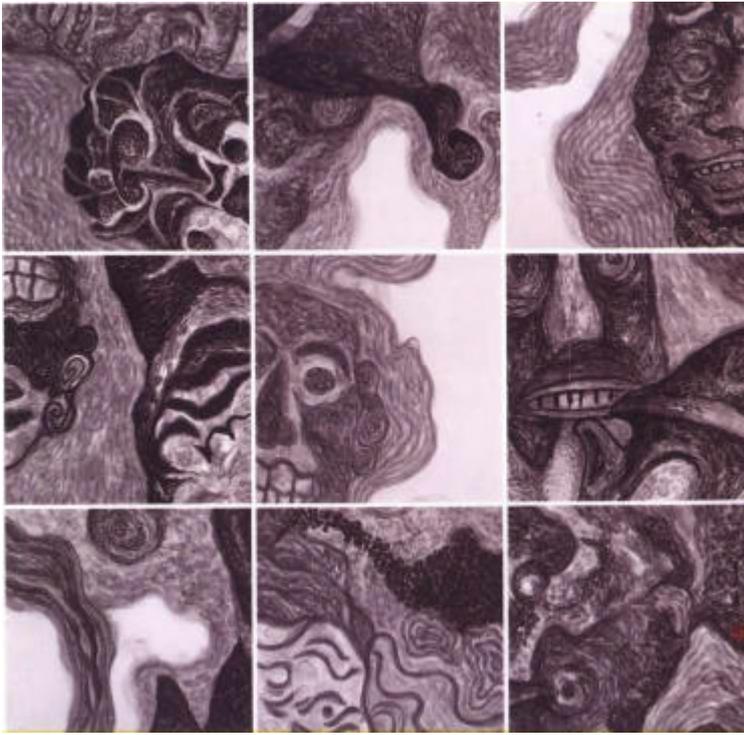


圖 44 王厚芯《難面具三》2000 年，水墨·宣紙，90 90cm。

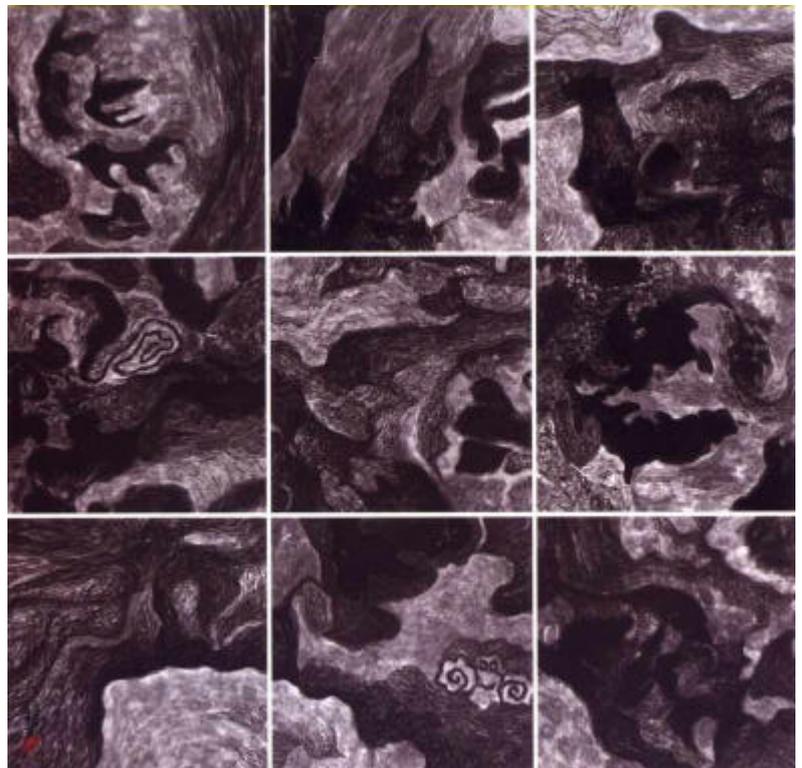


圖 45 王厚芯《難面具四》2000 年，水墨·宣紙，90 90cm。



圖 46 王厚芯《求變的龍》2000年，墨彩·宣紙，90 90cm。

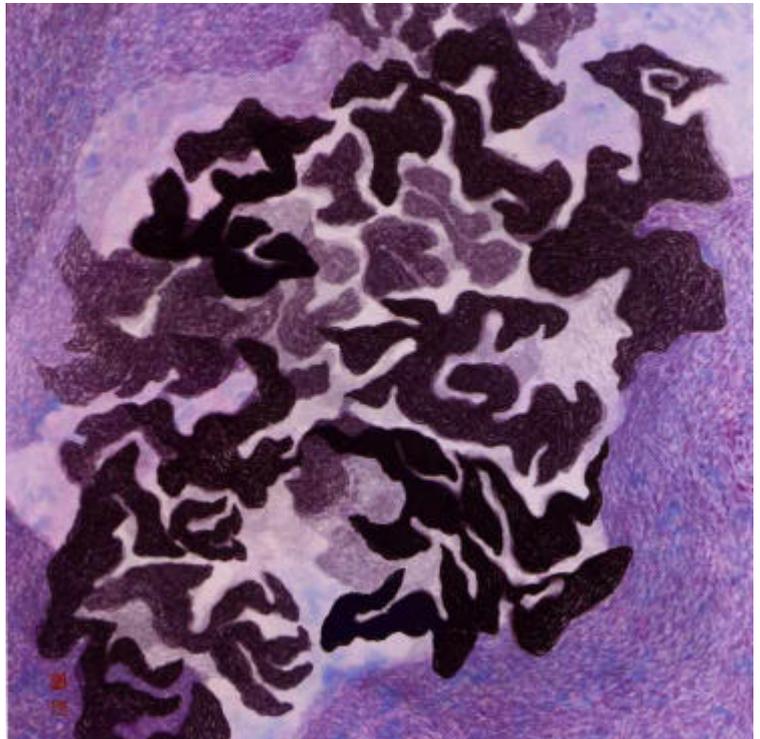


圖 47 王厚芯《飛翔的龍》2000年，墨彩·宣紙，90 90cm。



圖 48 王厚芯《龍的版圖一》2000年，墨彩·宣紙，90 90cm。

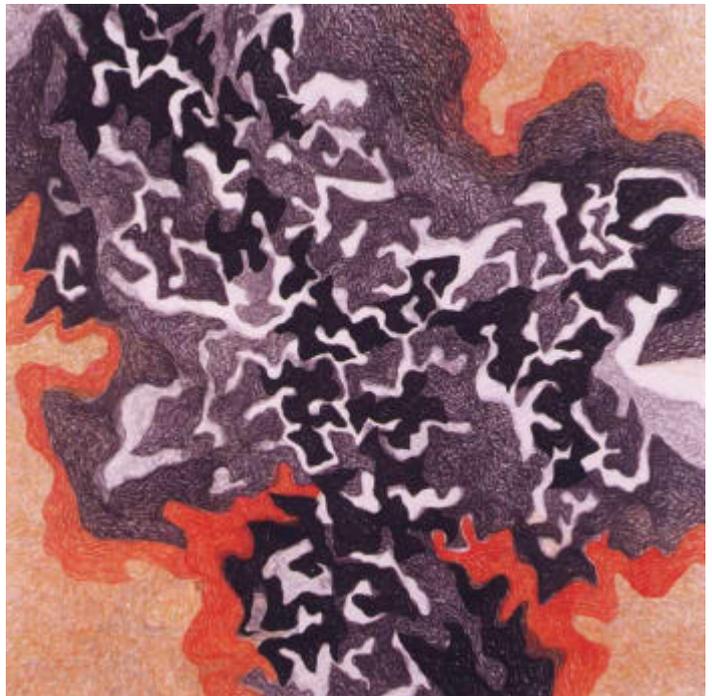


圖 49 王厚芯《龍的版圖二》2001年，墨彩·宣紙，88 88cm。



圖 50 王厚芯《歌舞昇平》2001年，墨彩·宣紙 80 80cm。



圖 51 王厚芯《各求生存》2002年，墨彩·宣紙，90 90cm。



圖 52 王厚芯《有點骨氣一》2002 年，墨彩．宣紙，60 60cm。

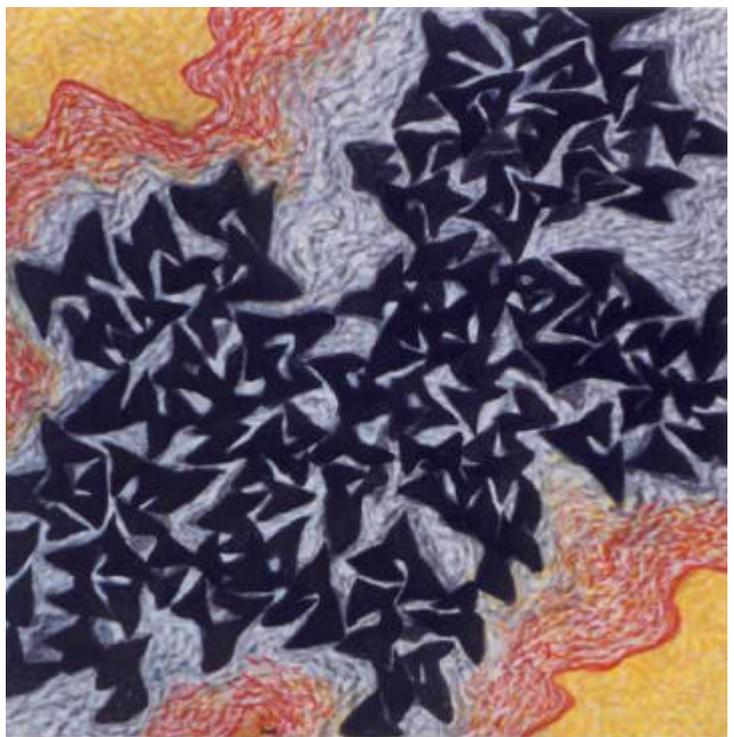


圖 53 王厚芯《有點骨氣二》2002 年，墨彩．宣紙，60 60cm。

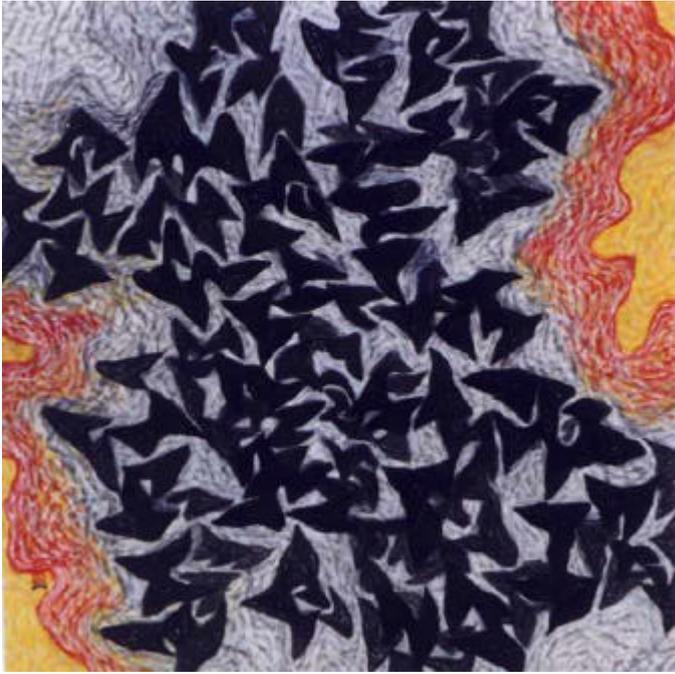


圖 54 王厚芯《有點骨氣三》2002 年，墨彩．宣紙，60 60cm。

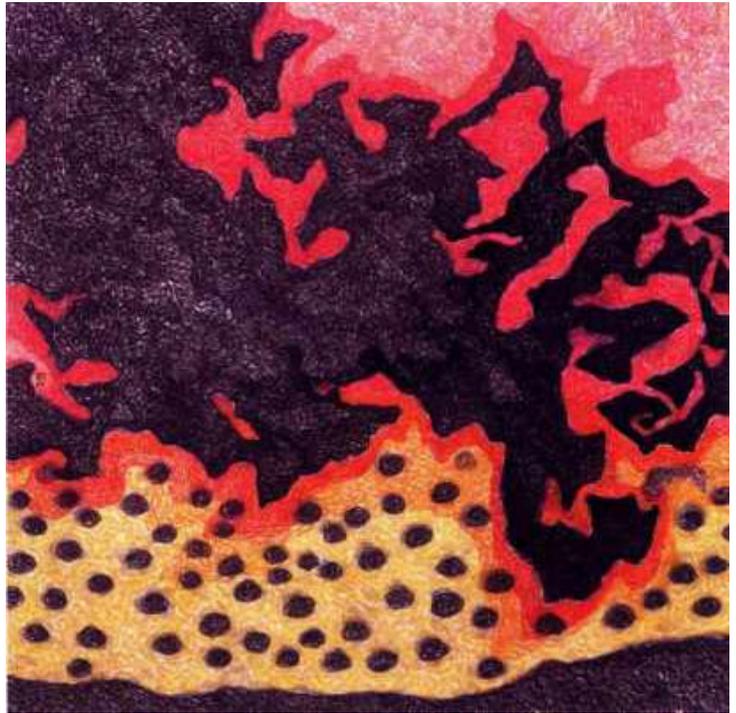


圖 55 王厚芯《起飛的龍一》2001 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

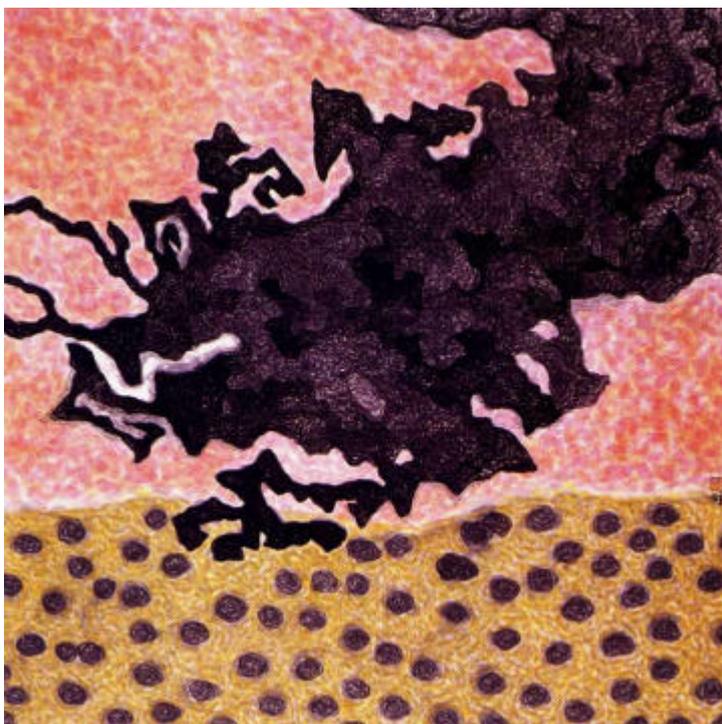


圖 56 王厚芯《起飛的龍二》2001 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

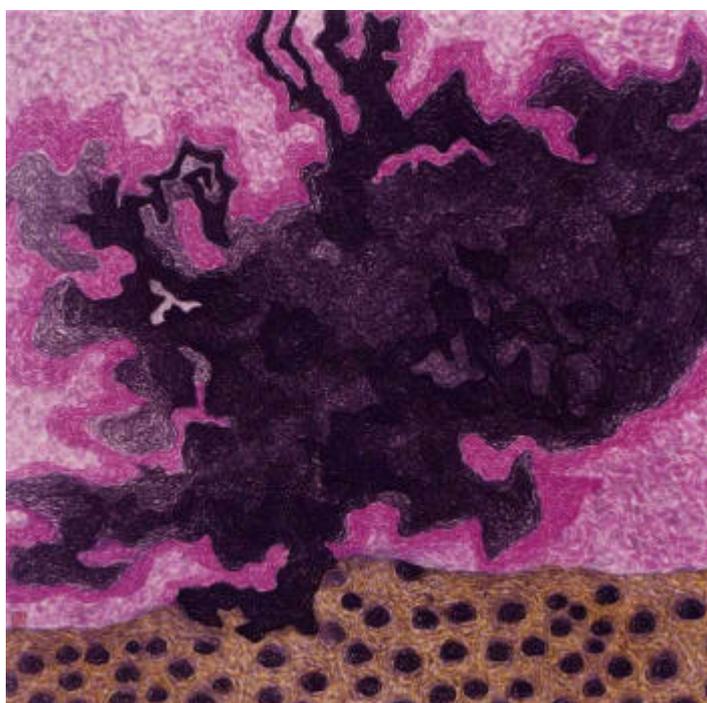


圖 57 王厚芯《起飛的龍三》2001 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

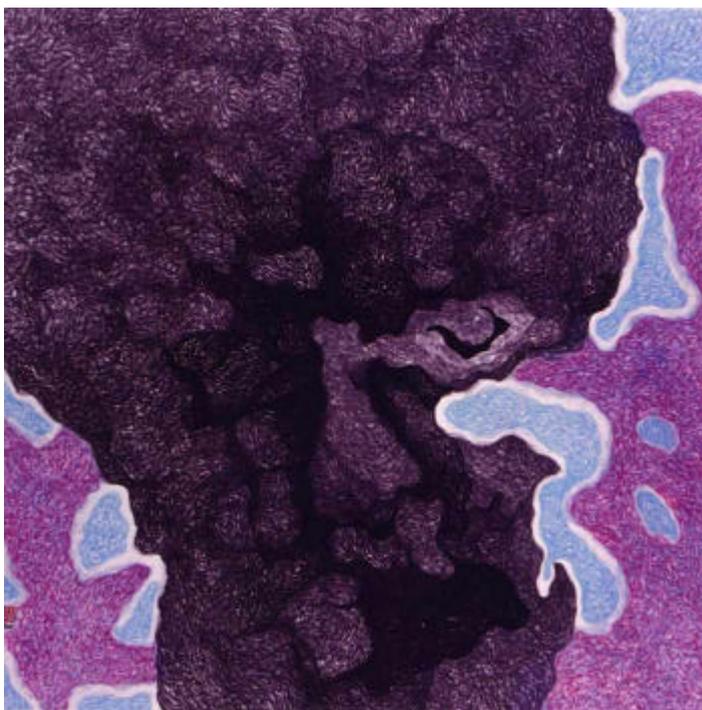


圖 58 王厚芯《苦思的龍》2001 年，墨彩．宣紙，80 80cm。



圖 59 王厚芯《舞爪的龍》2001 年，墨彩．宣紙，80 80cm。



圖 60 王厚芯《龍的歸心一》2001年，墨彩·宣紙，90 90cm。



圖 61 王厚芯《龍的歸心二》2001年，墨彩·宣紙，90 90cm。

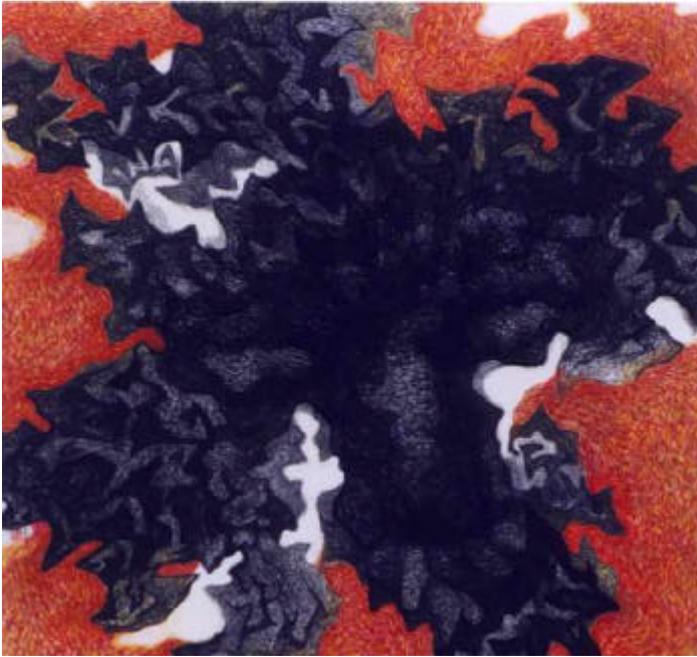


圖 62 王厚芯《龍頭老大》2002 年，墨彩．宣紙，128 128cm。

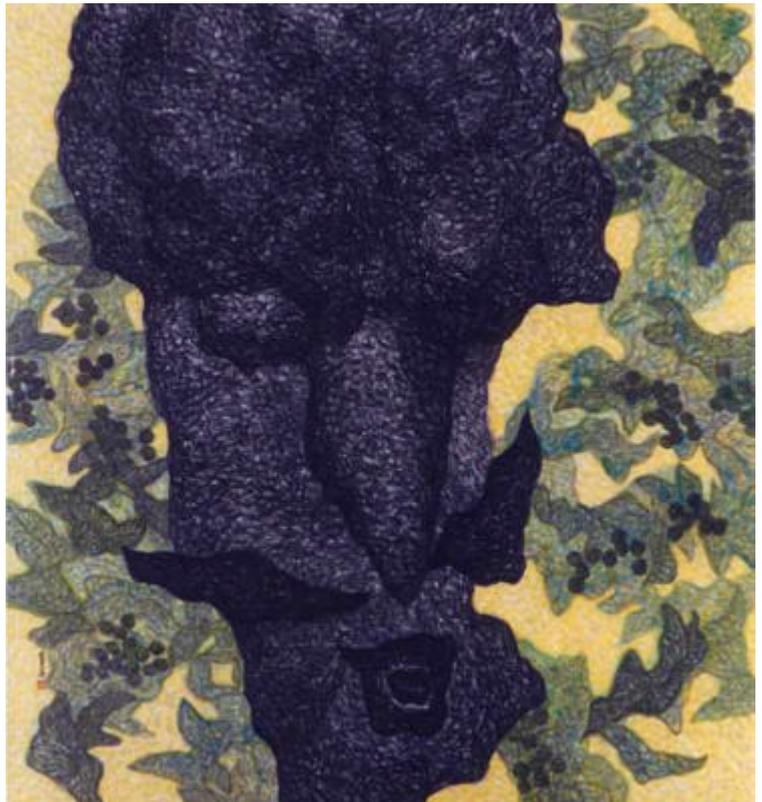


圖 63 王厚芯《餬口問題》2002 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

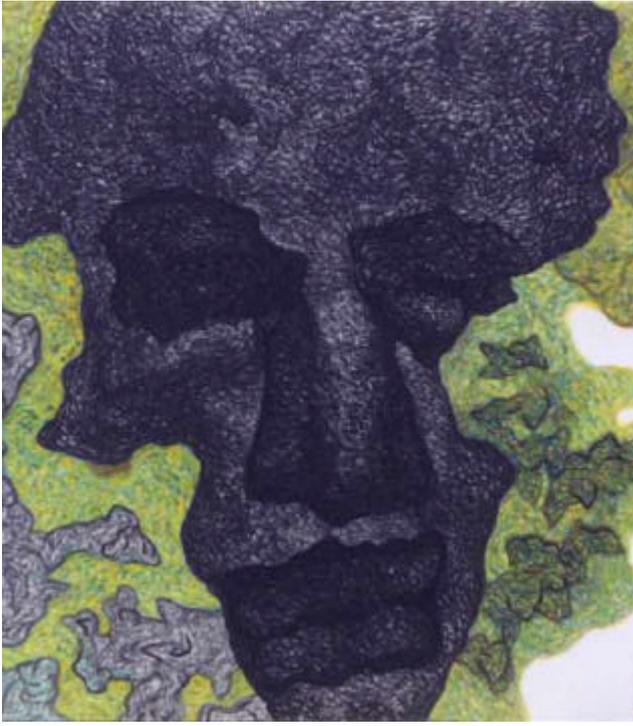


圖 64 王厚芯《生存空間》2002 年，墨彩．宣紙，90 90cm。

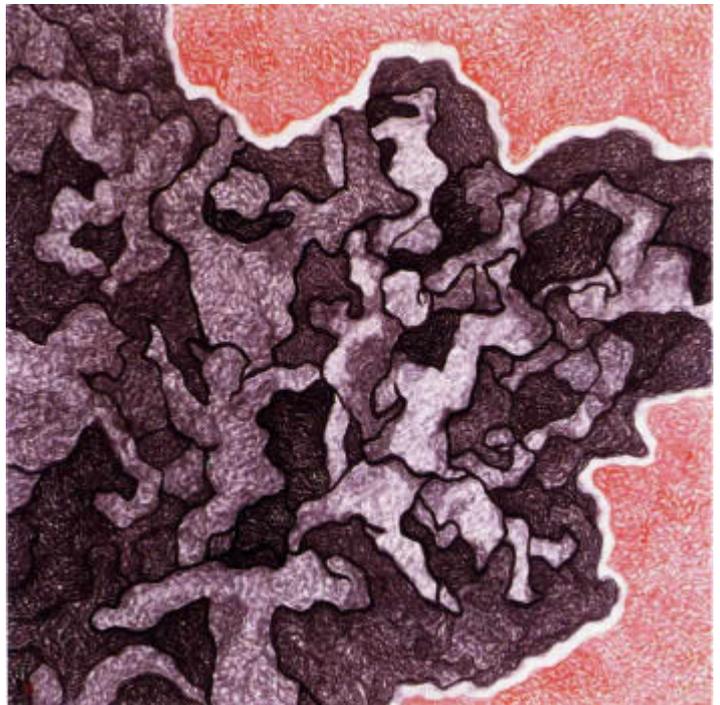


圖 65 王厚芯《天地子民一》2001 年，墨彩．宣紙，80 80cm。

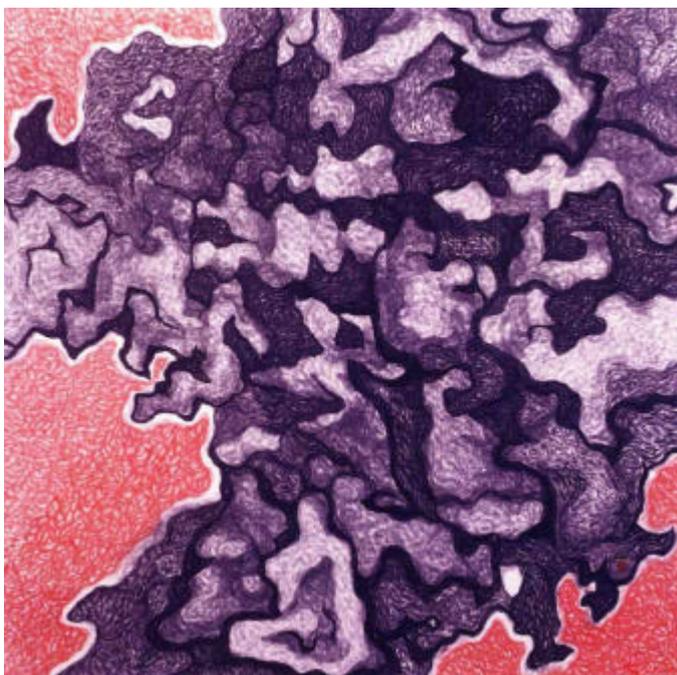


圖 66 王厚芯《天地子民二》2001年，墨彩·宣紙，80 80cm。

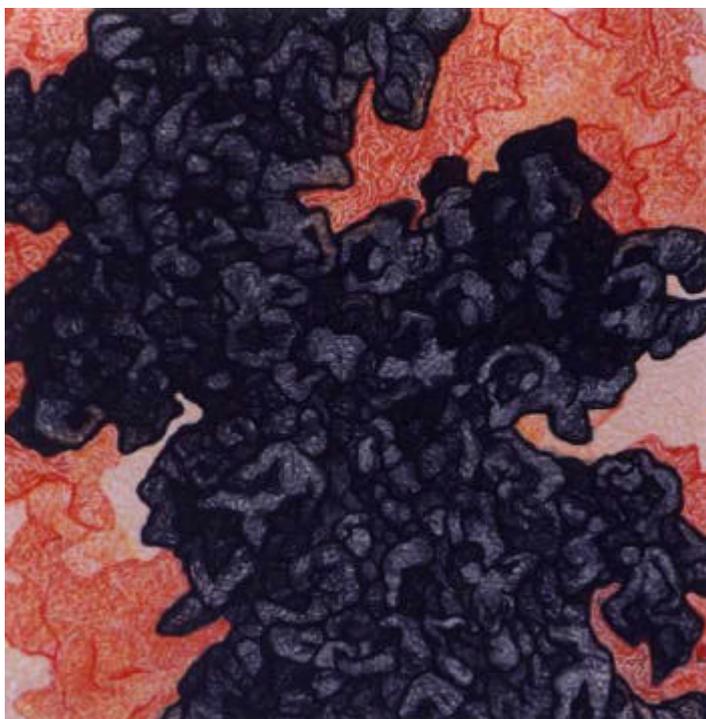


圖 67 王厚芯《天地子民三》2002年，墨彩·宣紙，100 100cm。

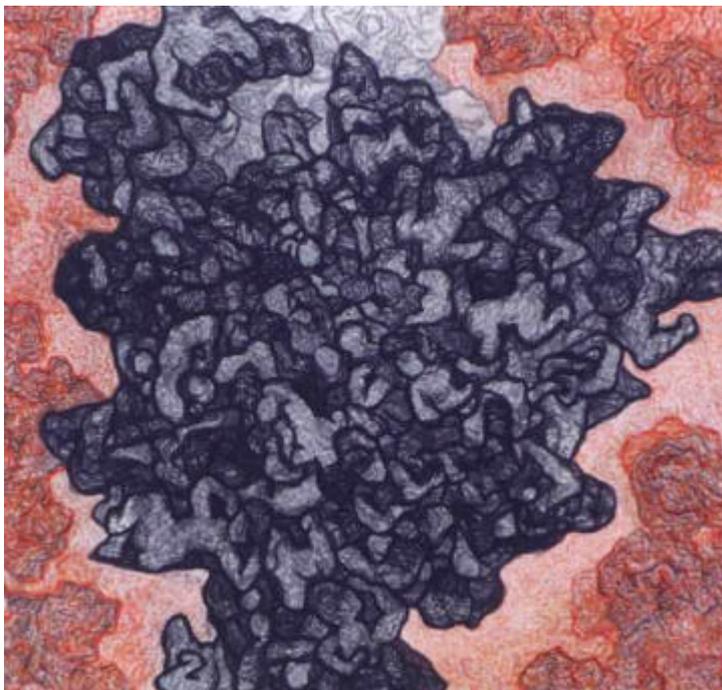


圖 68 王厚芯《天地子民四》2002 年，墨彩．宣紙，100 100cm。



圖 69 王厚芯《天地子民五》2002 年，墨彩．宣紙，100 100cm。