

緒論

第一節 創作動機與研究緣由

所謂「社會」乃是一群人共同生活的現象，也是人類生存經驗中的共同規律。它與文化的內涵有所關聯，也互為因果。社會發展實際上是人類生命體的寄託所在，而且在情思的傳達上，衍生了具象或抽象的題材，生活感觀的經驗一定是創作的一部分。因此作品的內容是和外在世界或物象真實攸關。整個創作過程比較像是作者用來記錄或表現當時美感的工具。¹

至於藝術，則是通過藝術家對於社會生活的認識與理解，以及由生活激起的的情感折射，反映社會生活。因此，藝術不但是社會本身的反射，而且也是人特定思想與情感之表現。所以，普列漢諾夫（G.V.Plekhanov）說：「藝術既表現人們的情感，也表現人們的思想，但是，並非抽象的表現，而是用生動的形象來表現。」²傳統文化除了社會性的精神凝集之外，選擇物理自然為對象的表現法，是具體而有根據的傳達思想媒介，所以，古今中外對於寫實景象的繪畫，所佔有的比例是具普遍性的存在。之所以選擇「船」作為創作題材，是因為它具有豐富的文化意涵並且和我們的生活經驗息息相關，藉由對

¹ 黃光男，《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》，國立歷史博物館，台北市，1999年，頁10。

「船」的圖像來分析歷史的繼承和文化的認知，以意象的感官切入抒發自我情感及闡揚理念；然後藉由「船」的意象概念來表達個人對當代的人文社會關懷。

文人畫精神確實是水墨畫創作的美感要素，也是中國繪畫的精華部分；而它的象徵主義及符號式美學，則是水墨畫發展的靈魂。³代表文人畫發展顛峰的元四大家之一，吳鎮在〈洞庭漁隱〉圖中，曾題有漁父詞一首。詞云「洞庭湖上晚風生，風攪湖心一葉橫，蘭棹隱，草花新，只釣鱸魚不釣名。」而此一作品的表現及詞的涵義，正是中國傳統文人水墨畫中，有關於「船」象徵漁隱命題的最佳寫照。「船」在中國山水畫中早已發展為文人隱居、遁世的象徵，但是這樣的美學思想在時空上已經距離我們太遙遠，無法引起我們的共鳴與感動。對於一個生長於四面環海台灣的我，對於船的文化意象，則是來自於當代社會意識的經驗與所屬的美術形式及內容，其與當代社會的生活經驗極為一致；因此香火繚繞的媽祖，火焰燃空的王船祭等都對我都別有意義，投射在創作的意涵中，自是有別於傳統文人畫的美學思想。所以「船」這個題材不斷在筆者心中發酵醞釀，而逐漸形成了今日這一系列「船」的作品。

中國的水墨畫和西洋的繪畫各自成一系統，在西方文化的強

² 陳秉璋 陳信木《藝術社會學》，巨流圖書公司，台北市，1993年，頁131。

³ 同註1，頁199。

勢衝擊下，「自我認同」與「自信喪失」是這一時代的產物，
「傳
統與現代」、「延續與西化」仍是近代中國繪畫發展所面臨的
最
大課題，如何在這兩極之中找到一個平衡點，是近代中國每個
畫
家努力的目標，也一直都是筆者創作的努力所在。

但是隨著時代的發展，區域性特色的美學得到重視，多元
價
值的藝術在這一世紀來展開，蟄伏多年又當屬於這一塊土地的
東
方精神再度受到重視，一度西潮東湧而自我價值喪失的我們，
應
該珍惜自己的文化。誠如當代學者余秋雨所云：

藝術的歷史是一個層層累積型的動態過程，所以，一切有
價
值的創作都是傳統的延承，都是傳統的再創造。⁴

文化是不斷的累積與成長、繼承與吸收，應該沒有任何忌
諱，框限與設定對於繪畫並不是好事。同時，創新來自於傳統，
改變是因為要延續，他們的關係是因果而不是對立，是需要，

⁴ 余秋雨，《藝術創造工程》，台北：允晨文化實業股份有限公司，1987年4月，頁312。

不是捨棄。藝術家的創作，常因認知的程度與時空的轉移而有不同的見解與主張，有時候會堅持其表現方式的一貫性，有時則交互應用各項媒材，其根源乃存在於自身美感成分的表現。因此我選擇水墨畫來表達「船」的內涵，理論與技法上則是中西不拘。只要能夠確切地表達我的想法，我都會嘗試去使用。

第二節 研究方法與研究內容

本論述的研究方法分為文獻探討部份和美術批評部份。文獻探討部份是針對與自己作品相關的美學進行探討。而美術批評部份則透過作品發展（創作動機等背景）與作品分析（形式及內容），進行意義解釋與價值判斷的過程。論述涉及的美術批評法有二：

- 一、形式主義批評法：此類型的批評「從作品的形式結構著手，畫面上的點線面、色彩、肌理、形狀、節奏，部份與整體的關係，以及結構之分析和解說，是了解作品特質的重要的方式。這是一種強調形式美的分析，重視形式結構分析和說明勝於價值判斷。」⁵

本論述中的作品形式分析，透過媒材、技法與形式要素

⁵ 參閱王秀雄， 怎樣教「美術批評」—美術鑑賞教學之研究 ，《美術與教育》，台北：台北

(造

形、色彩、構圖、動勢、空間、透視)等分析,了解視覺心理的基本傾向及象徵意義,如構圖上,大面積與小面積的對比、移動視點的構圖傾向、多條平行線的構圖;顏色的對比;物體運動的方向等,這種作品分析的方式,都是偏向於形式主義的批評法。

二、意向主義的批評法:此類的批評認為,美術最大的目的在於非自然的再現,不是外界社會與時代的反應,而在於畫家內心個性、情感、意向和思想的表達。……這種從「心理意向和「美感意向」兩個層面來探討作品的意義,並感染民眾的心理效果來評價作品。」⁶

意向主義批評法所持的觀點正契合筆者源出的創作本意,以個人內在情性、意向和思想的表達為主,而形式主義批評法

的觀點,亦是筆者在創作時畫面形式的構成中所關注的。在筆者的作品中出現的一些具體自然物,都是經過筆者剪裁、拼貼過的,藉由這些圖像的組合,營造出不同於一般自然再現的氣氛,出於筆者個人內心的感受,並引導觀者來進入筆者內心世界。這也是筆者為何選擇以船的形式來表達作品內涵的原因。靜觀自然,可使主觀的內在情感映照於自然景物之中(船、貝殼、海浪……),並逐漸形成心物合一,情景

市立美術館,1990年,初版、頁205-209,頁213-215。

交融的雙向交會。這種移情之美，即是個人創作的「心理意向」。而個人所要表達的「美感意向」，是希望投射幽靜、悲涼的意境於畫面之中，反映當代的人文思潮，傳達具有多重意味的想像空間。

本論述的安排分為四章、前面三章主要探討繪畫創作思想的背景及美學部份，後一章則以作品為主軸討論其形式內容和欲表達的美學特質及範疇。

第一章第一節首先探討「船」在在中國水墨畫中的功能和意涵，探討「船」的圖像出現在各個不同時空下的意義。第二節部分則是分析「船」在台灣本土文化心理背景。藉以釐清「船」對於筆者所代表的圖像意義，以及筆者試圖傳達「船」在水墨畫中不同於傳統文人畫的隱逸思想，而是屬於台灣文化記憶中對於「船」的聯想及想像，而且逐漸演為一種文化符號，具有特定的象徵意義。

第二章以美學文獻（中國古典美學為主，西方美學為輔）中的重要概念來闡述中國水墨畫中繪畫對象的移情作用、繪畫圖像與文化記憶的關係，以及水墨畫中有關意象結構的探討等等。藉以分析自己作品的美學內涵。

第三章討論中國繪畫中所追求的意境，分析其基本特質，以

⁶ 同註 1，頁 209。

及藉由文獻探討，來研究意境在整個中國水墨畫中的歷史演變，並比較意境與境界的區別，以說明筆者的創作理念。

第四章則是以媒材、技法與作品的形式分析（造形、色彩、構圖、空間、肌理）整理出較明顯的形式特色，並藉以歸納作品形式的共通性與發展傾向，說明作品在形式與情感上的基本特質。

總結而言，論述內容相關的美學理論包含了西方現代美學的移情說、符號學、圖像學之重要概念，以及中國傳統美學中「意象」、「意境」與「境界」等重要的美學範疇。並討論藉由作品所表現出的興、淡、幽靜等基本形式特質。

第三節 名詞解釋

一、 圖像（icon），泛指人類對歷史上之圖案，現已約定俗成的解釋，如圖像學把藝術當成文化符號加以研究，是屬於歷史文化層次的層面，社會人文資產的累積。⁷

二、 意象（imagination）：意，意思；願望；意圖。意為會意

⁷ 名譽主編，《美學百科全書》，北京：社會科學文獻出版社，1990年，初版，頁98。

字，其結體為上「音」下「心」，古人造字有「意」為「心音」之意，引申為意味，本意與引申義都表示心理活動。「象」，形狀、相貌；凡形於外者皆曰象。象為象形字，引申為現象、形象。⁸「意象」中的「意」是客體文化的主體情思，「象」是主體文化的客體對象，其本質為情與景的統一，意即為「情景交融」。

符號論美學重要學者蘇珊 朗格 (Susanne K Langer 1895-1985)，則認為意象是純粹虛幻的對象，是一種虛的實體，她說「在任何情況之下，只要你與它相遇，你就能

真

正地知覺到它，而不是夢見它或想像到它。」⁹ 這即是意象的直觀屬性，除此之外，她亦強調「意象」具強烈的視覺性（形象性）。¹⁰

三、 意境：中國意境理論奠基者是鍾嶸，他提出「文有盡而意有餘」的滋味，就把意境的特色點出來了，審美對象的特質

在

其文已盡而意有餘的滋味，這與老子的不可道之道與孔子

知

其難語的天道相一致的東西。境以象為主，與宇宙之氣相

⁸ 李心峰，《當代藝術學導論》，廣西：廣西教育，1995年，初版，頁31。

⁹ 司有倫主編，《當代西方美學新範疇辭典》，北京：中國人民大學，1996年，初版，頁147。

¹⁰ 蘇珊 朗格，劉大基等譯，《情感與形式》，台北：商鼎，1991年，台灣初版，頁58-59。

通

，是滋味之所在，境使滋味、神韻有了藝術的安頓處，形

成

了意境。¹¹

四、境界：「境界」是藝術形象，而它的主要內容是情與景的統一，意與境的統一，理想與現實的統一，主觀與客觀的統一。而意境，則是境界說的具體化。

周振甫在《人間詞話初探》中指出，「意境」與「境界」有兩點不同，一、「境界」是一個完整的概念，「意境」是「意」與「境」的結合。二、「意境」說把作品分為三種 - 意與境渾、境勝、意勝；「境界」說只講造境、寫境、有我之境、無我之境、寫真景物真感情、境界有大小。¹²

¹¹ 張法，《中西美學與文化精神》，台北市：淑馨出版社，1998年，初版，頁207。

¹² 林同華，《中國美學史論集》，台北市：丹青圖書有限公司，頁486、487。

第一章 船的意涵

「船」在一般人的日常生活中的功能乃是提供運輸、漁獵的交通工具，尤其是居住在溪湖或海邊附近的人家，船幾乎是他們賴以謀生的工具，和他們的生活息息相關。「船」在中國藝術上的表現則最早出現在戰國時期的青銅器上 - <宴樂漁獵攻戰紋壺> 及東漢時期的畫像磚 - <荷塘漁獵畫像磚>，表現的都是有關漁獵的日常活動紀錄。但是自從唐朝山水畫興起之後，在山水畫中出現的漁夫和漁舟就不再是單純的漁獵記實，而是代表著傳統中國文人雅士隱居、遁世的思想。然而台灣四面環海，地理環境、氣候與大陸截然不同，因此中國詩畫中「孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪」的情意，是我們不易體會的。在社會意識與認知的層次上，美術品的呈現，是隨著時空轉移而有所轉變的。「船」在傳統文人畫中象徵的意涵在現今台灣文化背景下早已相去甚遠，因此本章探討了中國傳統水墨畫中有關「船」是如何與山水美學結合進而表現特有的文化意涵，然後再來分析比較「船」在本土不同的文化脈絡下所延伸出來的意象。

第一節 船在傳統水墨畫中的涵義

根據美術史學者的說法，中國水墨畫有其生活上的需要與禮教上的應用。初民為記憶某一事物而繪製圖像，或為象形或為指事，隨著時間廣為推演，成為象徵與圖騰。不論它是屬於宗教或是裝飾的功用，它必然緊緊於人類的知識傳播之上，也維持人類的情思所在。¹³

學者鄭昶把水墨畫區分為四個時期：實用、禮教、宗教化與文學化，並就各期背景詳實陳述。實用時期乃是初民作畫，大都是既是狀物圖案，著眼於實用，而不在美。禮教時期則利用繪畫以藻飾禮制，協助教化；宗教化時期，乃在漢末佛教傳入以來繪佛於壁者，比比皆是，甚至儒道亦受其到影響。文學化時期，自唐代以後，明顯受到讀書人的影響，既揉合宗教性、文學性的抒發，又展現綜合而多元的藝術風貌，如唐王維的詩畫一律與心性涵養表現，成為後世千年來的水墨畫精神所寄。¹⁴因此船在各不同時期的表現形式及內容自然會有所不同。筆者依照船在藝術上傳達的涵義不同，大致區分為三個不同的方向來討論，（一）漁獵及生活紀實（二）文學神話、宗教（三）山水畫中的漁隱思想。

一、漁獵及生活紀實

船最早出現在戰國時期的中國青銅器 - <宴樂漁獵攻戰紋壺>（圖一）上，其壺身分上、中、下三層：上層為採桑射獵圖，中層為宴樂弋射圖，下層為水陸攻戰圖。畫面平實地反映了戰國時代

¹³同註2，頁83。

社會生活的多面性。這時候的漁獵圖像是先民單純對日常生活中的一種紀錄，而這種將社會生活的情景描繪在日常用品上的情形，到了漢朝則出現在畫像磚上。東漢 - < 荷塘漁獵畫像磚 > (圖二) 上左半邊所刻

¹⁴ 鄭昶，《中國畫學全史》，台北市：台灣中華書局，1966年，頁9。

繪的便是漁民乘著漁船捕魚的情景，右半邊則是打獵的情景，中間以並以一道沙灘區分陸地及水面，將漁獵的情景描繪得非常生動。

然而真正對於「船」觀察入微描寫仔細的，莫過於宋代張擇端的〈清明上河圖〉（圖三），〈清明上河圖〉是一件風俗性的圖卷，具有很強的敘事性。「清明上河俗所尚」，畫家正是利用清明時節作為引子，展開對宋都汴京的精細描繪。全圖用了將近一半的篇幅來表現汴河繁忙的漕運，因此在河上穿梭往來的船隻當然成為河上風景及漕運的重點所在。張擇端對船隻的描繪有非常精采的表現，船隻的種類，構造都不相同，而每個部件的形態、結構都畫得十分明確、具體，人物之間的分工、相互關係，不同環境中的情態也都表現的真實、生動。張擇端利用河岸的曲折高低，與兩岸人物的繁忙，及船隻的分布動態帶出視點轉折，產生連續性移動的效果。¹⁵船在動靜之間串連產生了流觀式的視覺引導，船的形式、比例和排列在此都作統一的藝術處理。可說是豐富空間的好方式。¹⁶

二、文學神話、宗教

文學神話部分，顧愷之〈洛神賦圖〉中亦對船有精采的想像描寫。洛神是傳說中伏羲皇帝之女，溺死於洛水為神，故稱宓妃。史傳曹植曾與上蔡（今河南汝陽）縣令甄逸的女兒相互愛慕，後甄氏女嫁曹丕為后，生魏明帝曹叡，甄后卻因後宮之怨遭讒致死。曹植獲贈甄后遺枕，感而生夢，遂作《感甄賦》，後來明帝將此文改稱《洛神賦》，收入於文選。

¹⁵ 李松《張擇端》，台北市：錦繡出版社，1995年，頁9。

¹⁶ 王錦堂《論中國園林設計》，台北：東華書局，1991年，初版，頁41-42。

顧愷之〈洛神賦圖〉就是依照這篇纏綿淒婉，言詞華美，描寫動人的〈洛神賦〉繪製而成。顧愷之〈洛神賦圖〉（圖四）卷一出，其後更無人敢繪此圖。千百年來，圖文交輝，成為中國歷史上相當有影響力的名著和最為人傳頌的名畫。作品依情節將主要場境作畫而又渾然一體，大致可分為言歸東藩、睹於岩畔、芳無加、載歌載舞、雲車以成、人神殊到、不寐難歸等段落。¹⁷其中雲車以乘這一段，畫面左邊有一艘裝飾華麗的船，船上的主人便是曹植及隨從。畫面的右方則出現一艘由數隻海龍在前牽引旌旗飛揚的船，船上坐著一位負責駕駛的婢女及回首含嗔的宓妃，兩側並分別各有一隻怪魚在旁保護。整個畫面上充滿著飛動的形象，水面喧囂，魚龍騰躍，笙歌嘹亮，但從一派歡樂的女神回首含嗔，熱鬧中反而有無窮的辛酸。這種反襯的手法，不但形成了全圖的高潮而使人流連，更留下無窮的回味而使人懷想。

三、山水畫中的漁隱思想

面對困境，中國的理想主義採取了兩種方式，一是屈原方式，持道以論政，堅持理想，進行鬥爭，這種方式走向的不是自由而是毀滅。二是儒家方式，持道以待政，堅持理想，但不鬥爭，平心靜氣等待政治的清明。為什麼不爭呢？在封建制度裡，政治的黑暗主要是君王的昏庸。爭，意味著批評君王，這是違反禮的。另外，君王昏庸，爭，是危險的。然而這樣的人生目標仍是在於政治，而藏

¹⁷陳綬祥《顧愷之》，台北市：錦繡出版社，，1995年，頁4。

與隱也只是為了待，這種樂很難達到真正的樂是可推斷的。¹⁸在昏君
不斷，亂世不斷

¹⁸ 同註 8，頁 164。

的封建社會，對於懷著理想的世人來說，能帶來真正的平靜和快樂的是道家。道家除了要擺脫社會的束縛，還要擺脫自身肉體的慾望束縛，因此那些處於隱、藏、愚狀況下的是人，如果接受了這套思想，就完全用不著苦苦地待政，而可以愉快地安貧樂道了。然而道家只是講到社會文化對人的束縛，佛家卻指出整個人生都是痛苦，從而補足儒家不足的另一法門。

這種隱逸的思想一直籠罩著中國的文人，而且除了表現在日常生活當中之外，藝術的創作上也同樣流露出這樣的思想。唐代詩人兼畫家王維便是此一典型的開創人物，他隱居於輞川，也畫輞川圖。尤其他的詩如《濟州過趙叟家宴》中的詩句「雖與人境接，閉門成隱居」更是直接表達他的隱逸思想。從此以後在中國文人畫中的可望、可遊、可居山水，就成了士人退隱歸田的精神寄託。而其中經常出現畫面上的漁舟與漁父等點景，就變成了文人隱遁、逍遙的象徵圖像。甚至還有些畫家還將自己這種隱遁的思想化為詩句，落款在作品之上或暗示於畫題之中。

從五代以後，代表文人漁隱思想的山水畫，開始大量普遍化。如五代荆浩〈匡廬圖〉、〈唐人漁父圖〉，趙幹〈江行初雪圖卷〉，董源〈瀟湘圖卷〉等等作品中都出現漁父駕著漁舟行駛於溪湖之中的景色。由五代轉入宋特別是南宋因為政治的因素，中國文化中心南移，從黃淮平原的經驗移至江南，對水墨畫的影響有著很大的刺激。南宋馬遠、夏圭的殘山剩水，在一大片的江天一色，水光接天

的景緻裡停泊著一艘漁船，其孤寂隱逸的思想不可言喻。

這種文人畫的隱逸思想，到了元朝可說是發展到達顛峰。中國第一次接受外來民族的統治，南宋亡於蒙古很不同於一般的改朝換代，蒙古統治者對漢族的壓榨，對士大夫文人的鄙視，使得知識分子感覺著空前苦悶的時代。¹⁹因此知識分子紛紛成為隱士，一部分混跡於民間，去認同百姓的生活痛苦；另一部分，把他們的挫折、苦悶寄託於山水，走到宇宙自然裡。這些幾乎大部分成為隱士的文人，在宇宙自然中尋找他們寥落心情的安身之所，山水自然成為他們最好的棲身之處。

元四大家便是最典型的代表人物，黃公望的〈富春山居圖〉（圖五），吳鎮〈漁父圖卷〉（圖六），〈洞庭漁隱〉（圖七），都是以漁隱為主題性的作品。其中吳鎮〈漁父圖卷〉將漁父圖配置了漁父詞，成為一圖一詞的作品，更充分表達畫家的意念及想法，這在之前的漁父圖是沒有這種形式的。另外一件〈洞庭漁隱〉作品中，曾題有漁父詞一首。詞云「洞庭湖上晚風生，風攪湖心一葉橫，蘭棹隱，草花新，只釣鱸魚不釣名。」²⁰更加清楚說明士大夫文人的隱逸避世的思想。因此漁隱從此成為文人山水畫中重要的命題。

¹⁹ 蔣勳《美的沉思》，台北市：雄獅圖書有限公司，，1986年，頁115。

²⁰陳擎光《吳鎮》，台北市：錦繡出版社，，1995年，頁12。

第二節 船在本土文化的心理背景

中國地理環境，有三個特點：一、是大河大陸型，這決定了中國歷史上長期的農業文化。二、是疆域遼闊，黃河、長江提供一大片的適合農業發展的平原。三、與其他世界文明古國地處遙遠，而且為高山、大漠、海洋所隔絕，使中國文化有很長的時期處於相對封閉的狀態。簡要以地理區域，將文化分為大陸文化與海洋文化，則中國廣博的大陸區域，應屬前者。大陸文化往往保持著某種獨立性，一以貫之的發展系統，比較封閉、保守，而海洋文化則具有動態與開放的特性。台灣則四周環海，腹地狹小，以海維生，屬於海洋文化。

對四面環海的台灣人而言，船不僅載人、載貨，同時更乘載了人們的信仰。當初先民就是乘船橫渡險惡的黑水溝，渡海來台，為的是要找個能安身立命的土地。漁民出海捕魚或是載貨物，家人便焚香祝禱祈求親人能夠平安歸來，面對水土毒惡的環境，先民祈求王爺庇祐，將不好的瘟神押解上王船。在這樣的社會生存條件及環境下，所形成的藝術文化，自然不同於大陸內地。俄國美學家，普列漢諾夫（G.V. Plekhanov）認為：「藝術是一種社會現象。」，對藝術的本質與規律之探求，是不能脫離一定或特定的社會關係。藝術是生活的鏡子，任何一個民族的藝術，都是由它的社會心理所決定，社會心理具有兩大特質：普遍性與流行性。²¹因此船在台灣便

²¹ 同註 1 頁 129。

和王船祭，媽祖繞境這樣的民俗文化活動聯繫在一起，也形成了「船」在台灣的特有文化意象。

對於東港人來說，每三年一科的王船祭到來時，所有人放下工作來共同參與迎王祭典。這是因為當時先民渡海來台，除了要面對險惡的黑水溝外，到台灣還要遭受疾病流行之苦，甚至在疾病大流行時，全家無一倖免。先民在這種惡劣的生活環境之下只能將一切寄託於神明，期望神明能夠保佑全家性命。百年來祖先的傳承，每三年一科，將奉玉旨的千歲爺由海邊接上岸，經由數天的繞境，希望代天巡狩的千歲爺能將地方的不淨鬼怪等收服，同時也接受東港家家戶戶的香火祭祀，賜福百姓。

數日之後，代天巡狩的千歲爺總算要回天庭繳旨了，既然千歲爺由海邊來，自然要由海邊將祂送走，只是為了表示地方百姓對千歲爺的感激和虔誠，將祂送走這個儀式絕對要隆重而莊嚴，因而以建造華麗的王船作為千歲爺離開的交通工具。多年以來東港人習慣以“平安祭典”來稱呼之。

至於媽祖，在台灣是討海人 - 漁船的守護神，在台灣漁村到處都是祭拜媽祖的廟宇，大甲媽祖也會每年固定繞境接受百姓的祈福。其中最特殊的便是澎湖天后宮媽祖巡海，數十艘船隊從馬公浩浩蕩蕩出發，繞行各村港口，接受村民的朝拜與歡迎。船隊上的信徒沿路向天空拋撒金紙，隆隆的引擎聲，帶著鹽粒的浪花，掩蓋不掉也澆熄不掉人們對媽祖的虔誠信仰，在搖晃的大海上，滿天飛舞

的金紙中，船有了全然不同的解釋，在精神層面上，與人們的生活更加緊密結合成為人們宗教信仰的一環了。而這種民俗文化活動的背後涵義，是先人當年在艱困的環境中無力對抗病魔與環境時的精神寄託，也形成台灣特有的宗教信仰。

民間歌謠，是另外一個描繪當時社會的景觀及生活百態的紀錄，民俗與歌謠都是人類文化的產物，而歌謠更是抒發內心情感，願望及理想最好的媒介和工具。質樸而優美的台灣民謠，它是時代背景的鏡子，反映出台灣同胞開拓天地的奮鬥史，蘊含著溫馨的民族情感。從「望你早歸」、「補破網」、「河邊春夢」、「安平追想曲」、「淡水暮色」等等膾炙人口的民謠，都是描寫發生在台灣漁港碼頭，感人的故事。歌詞中的情景，也充分流露出台灣人對於「船」有著一份「等待」、「思念」、「希望」的特殊情感。由陳達儒先生在民國四十年作詞的「安平追想曲」，其中的歌詞「...想郎船何往，音信全無通，伊是行船遇風浪..，全望多情兄，望兄的船隻，早日回歸平安城」，²²將台灣親人、情人等待漁船入港時殷殷期盼之情，深刻而真實的描繪出來。

因此對筆者而言，雖然承襲了中國文化中的美學思想，採用了中國傳統的水墨創作工具-紙、筆、墨等。但是不可諱言的，當代時空下的社會文化當然也會對筆者的創作造成極大的影響。所謂「藝術」是藝術家對於社會生活的認識與理解，是由生活激起的情感折射，反映社會生活。因此如何繼承傳統又能反映時代的文化現象？

²² 簡上仁《台灣民謠》，眾文圖書股份有限公司，2000年，頁23、26。

是努力的目標。

第二章 繪畫中對象、圖像、意象的探討

美感的泉源並不是外物本身，而是主體自身的內心情感、人格在外物中的投射。造成物我同一並從中體驗到審美的喜悅。將這個對象物加以轉化為特殊的形象符號，使其特徵被一再使用然後繪畫圖像便由自然物提升到文化層次上的意義而成為符號。²³當然這個符號乃是超越事物本身的刺激，用來代替該事物具備約定俗成的意義。當人們欣賞一個圖像符號時，便會在心中產生一個意象，意象是個別事物在心中所印下的圖影，象徵某種情感、是以本身的美妙去愉悅耳目。其形成過程為觀物/起興/成象/表象包含了「觀象生意」到「以意取象」的意象生成方式。

第一節 繪畫對象的移情作用

何謂移情作用，根據移情說的代表人物立普斯(Theodor Lipps)的說法為：「美學不是一般的快感心理學，而是美感心理學，關鍵在於一般情感根源於外界事物，或根源於主觀的意志和心境，美感的泉源不是外物，而是主體自身的內心情感、人格在外物中的投射。

²³ Ellen Seiter 著，張恩光譯，〈符號學與電視研究〉，《當代第六十期》，台北：1991年4月，頁25。

²⁴在他看來，審美欣賞變成一種自我欣賞，是我們把自己移到對象中，去使死物變成活的、有生命的，造成物我同一的對象，並從中體驗到審美的喜悅。他把這種審美現象稱為「移情」。

而首先使用移情作用的勞伯特 費肖爾 (Robert Vischer, 1807-1887)，他是黑格爾派中一位重要的美學家，著有一本《美學》巨著，他在《論象徵》中，已經用黑格爾「自然人化」的觀點來解釋審美經驗，他提出的「審美的象徵作用」或「同情的象徵作用」實際上就是移情。²⁵後來，他的兒子羅 費肖爾在《視覺的形成感》(1873)一文中將「審美的象徵作用」改稱為「移情作用」，首次使用了移情這個概念，並正式引入社會學與文藝學界，再經德國心理學家及美學家立普斯 (Reoder Lipps) 等人的提倡，逐漸形成一種移情說，而影響英國與法國的美學、藝術思想，進而成為十九世紀末葉與二十世紀初期，頗具影響力的美學思想。

另外洛宰在《小宇宙》和《德國美學史》中，也較早對移情做過研究，他強調移情的基礎是舊有經驗的回憶，移情作用的本質是一種聯想，建立了聯想說。²⁶移情而起的聯想，根據布洛的觀點，聯想有「融化的」(fused)和「不融化的」(non-fused)兩種。「融化的」聯想實則就是想像(imagination)，「不融化的」聯想則是幻想(fancy)。幻想是雜亂無章、飄忽不定的，是雜多而無整一

²⁴李醒塵，《西方美學史教程》，台北：淑馨出版社，1996年10月一刷，頁466。

²⁵同註21，頁465。

²⁶朱光潛，《西方美學史下卷》，台北：漢京文化事業有限公司，1982年，頁255。

的聯想；想像是受全體生命支配的、有一定方向和必然性的聯想。²⁷ 比如在詩句中的「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」，如果看到疏字便紛亂的聯想禹疏九河，或上呈皇帝的奏疏，便是幻想。如按一定方向聯想到梅花的疏影，而與整句詩的意境貫通起來便是想像。立普斯在早期亦是同意這種說法，但晚年明確反對，力主同情說，他認為美感是一種同情的喜悅。移情並不依賴回憶、聯想，與外在經驗無關，移情過程是完全獨立活動，它深深扎根於人的天生結構之中。²⁸

移情說自出現以來，便眾說紛紜，莫衷一是。不過依照劉昌元的看法，我們可以從五大主題面向，釐清並認知它。

一、移情與投射：依照朱光潛的說法，所謂投射，就是將我的知覺或感情，外射到物的身上，使他們變成在物上。知覺的部分不涉及文藝，因此我們只限討論情感投射的問題，而如何將在我的內在情感，外射在事物上？朱光潛將它視為一種「擬人化」的現象。投射或擬人化雖然與移情類似，但仍至少有兩點不同。第一、在投射中，物我並沒有合一，相對地，在移情中，物我已達合一境界。第二、投射屬於單向過程，相對地，移情屬於雙向過程，由我及物再由物及我。

二、移情與物我合一：物與我本是分開，但在移情中會產生合一的現象，因為在凝神觀照時，我絕無暇回想花與我是兩回事。但

²⁷ 文潔華，《朱光潛與當代中國美學》，香港：中華書局，1998年，頁9。

是這種合一，只是主觀的與暫時的合一，而非客觀與永久的合一。而在文藝領域的所謂物我合一，與中國傳統哲學所謂天人合一或萬物同體的觀念，則完全有別。前者是指經由情感交流所呈現的暫時性合一，而後者則專指崇高精神修養所期待的、嚮往的永久性境界。

三、移情與同情：所謂同情，單只分享他人需求與情感的能力或感受，並不一定含有理解的成分。就此意義而言，它與移情有關，但含意則有異。所謂移情不但由物及我，還有由我及物的暫時性合一，所以，含有「設身處地，推己及物，不帶偏見，以及讓對象性質顯現」等等意義。而立普斯則提出審美的移情與實用的移情，前者只限於欣賞藝術與風景所產生，後者則指人與人在社會互動中所產生的同情。

四、移情與聯想：雖然立普斯應用審美聯想來解釋移情過程，但是，依照維斯托那的研究，他還是反對使用聯想來解釋移情過程，因為，(1)聯想本身不一定帶有情感，譬如心理學家，就利用圖片聯想法，以診斷病人的心理狀況，卻毫無感情可言。相對地，在移情過程中，對象與其引起的情感關係，乃是直接的、不需要經由任何中介物，而彼此合而為一。(2)任何能引起聯想的事物，也只能喚起某種情感的記憶而已，根本無法直接表達或表現該情感，它與情感的關係，只是偶然而非必然的關係。聯想與移情，在某種條件與情境下，或多或少，會發生影響及作用關係，不過，歸根究底，移情仍是獨立並深植於天賦的人心結構中。

²⁸ 同註 21，頁 465。

五、移情與模仿：模仿是人的本能或天性之一，在審美活動的領域裡，模仿也是相當普遍的現象。一般來說，模仿可區分為二：顯性模仿與隱性模仿，前者是指表現在有形的動作之上，譬如聽到自己喜愛的歌曲，就會跟著哼或唱起來。後者則指潛性或內在的模仿，專指隱而不彰的生理反映，如欣賞一首詩時，不一定要大聲朗誦，通過默讀亦可感受詩的韻律。有些美學家如谷魯斯(Karl Gross)或浮龍李(Vernon Lee)，喜歡應用模仿解釋移情作用，都是屬於生理派移情說，與上述立普斯的心理派移情說，完全有別。²⁹

利普斯講的審美移情即純粹的審美關照與叔本華的審美直觀說是異曲同工之妙，都是以主觀唯心主義為基礎的。利普斯不否認審美欣賞要有對象，他認為美感是由看到的對象所產生的，但是，審美欣賞所注意的只是「感性形狀」，只以感性形狀為對象。他認為，審美欣賞的對象可以有兩種答案。從一方面說，審美的快感可以說簡直沒有對象。審美的欣賞並非對於一個對象的欣賞，而是對於一個自我的欣賞。他是一種位於人自己身上直接的價值感覺，而不是一個涉及對象的感覺。這就是說美感的來源不在對象，而在自我，由於移情作用，在審美欣賞時，對象已變成「使我感到愉快的對象」，它就是「感到愉快的自我」，我們所欣賞的能引起美感的只是自我，而對象物只是一個媒介而已。

在中國古代的「興者托事於物」，「登山則情滿於山，觀海則

²⁹ 劉昌元，《西方美學導論》，台北市：聯經出版社，1992年，頁100-105。

意溢於海」(劉勰《文心雕龍》)，這都是說明中國美學思想在很早就已發展出移情的思想，不管是文學或是繪畫或是戲劇都可以看到移情說的理論。在中國山水美學中的「遷想妙得」實際上說的就是移情，隨著情感的移入，人也彷彿身入其景，甚至忘掉自己，彷彿進入事物之中。³⁰外在事物的對象只是一個引發情感的媒介，真正的審美感受乃是來自主體本身。這在繪畫、小說、戲曲創作中皆有出現。繪畫與戲曲表現為設身處地的身與物化，也就是顧愷之所說的「遷想妙得」。

綜合以上的論點，我們可以發現移情論早已是繪畫創作的重要主題，尤其在中國更是如此，魏晉時期的品藻人物中提出的人品高，畫品不得不高，到一般的繪畫中所提示的寄物抒情等主題，都與西方移情說不謀而合，也由於每一個人對事物的主觀經驗不同，對於事物的詮釋自然也會不同，因此，發生在同一事物上的移情作用亦不同，「感時花濺淚，恨別鳥驚心」，正是最好的寫照，也由於移情作用因人而異，創作才會有更多可能性。但是如朱光潛先生所言這種聯想也必須是依照一定的文化脈絡來進行，並不是個人的恣意而為，否則恐怕就只是個人的幻想而無法引起別人的共鳴。

第二節 繪畫圖像與文化記憶

³⁰ 同註 24，頁 243。

結構主義認為，由於人腦的認知機能，我們發現了存在自然界中的種種的關係，然後我們進一步模擬這些自然關係去構建自己的文化形式 - 諸如社會生活中的各種禮儀活動、神話小說等等。英國的弗來哲（Frazer）首先注意到人類社會結構與人類意識中的心理共性之間的相互關係。他認為，屬於同一個種族的人，必然具有心理共性或所謂「基本觀念」；凡是達到同一演化階段的民族，在他們所具有的相似社會風俗中都可以找出這種心裡共性。例如原始民族的圖騰制度便是一種能夠深刻反應社會本質即人類理性能力特徵的文化形態。而藝術當然是人類文化發展中的一項，它的發展必然包含上述的現象。繪畫在表現上所使用圖像符號當然必須為其他人所了解，因此藝術家所使用的符號自然必須是人們在生活經驗所能感知的。

美術史學家帕諾夫斯基（Erwin Panofsky）在其著作《視覺藝術的意義》（Meaning in Visual Arts）裡提及，一件美術作品具有三個層次的意義與內涵。

第一層次或自然的主題（Primary or natural subject matter）：人、動物、植物、房屋、工具等自然物的描寫，以及它們間的互相關係。如人的動作與表情裡，所透露出的愉快或悲哀的氣氛等。此層次的階段，叫做「圖像」階段。欲了解第一層次的實際意義，必須擴大生活經驗及對自然的生活經驗。

第二層次或約定俗成的主題（Secondary or convention

subject matter)：美術，為了表現某一概念起見，常藉持物或自然物象徵某一寓意。如中國傳統山水中的漁船代表隱遁，台灣的漁船代表漂流不定。能從自然物或動作，了解到其象徵或寓意，就是從第一種意義進入第二層次的意義了。

第三層次的本質意義或內涵 (Intrinsic meaning or content)：作品中除了使用因襲的圖像誌之外，作家把不同的圖像誌組合在一起，來構成其獨特之內涵。再者，作家亦依其個性、民族性、社會性、宗教信仰、意識型態等，把圖像誌再構成為獨特之內涵。因此，作品除傳統之涵義外，亦含作家之個性、民族性、社會性、階級性之意義。³¹

當一位心裡學家研究具有非個人起源 (non-personal origin) 的文化要素 (elements of culture) 時，它逐漸認識到：「正像個體不僅僅是一個分離和孤立存在一樣，而是形成了社會一個不可分割的部份，因此，人類的心靈不是個別的、孤立的事實，而是一種集體的功能 (collective)。³²這裡便提供了文化記憶的基礎。社會組織則提供了保持的框架，一切詳細的回憶都必須適合這個框架，而且它十分又有力的影響著回憶的方式和內容，此外這種保持的框架有助於提供「基模」。這些基模是所謂記憶心像重建的基礎。人們在經過不斷的演化過程中，基模不斷同化、適應，文化內涵也

³¹王秀雄，〈美術作品的意義與內涵的解釋原理探釋〉，《博物館學研討會 - 博物館的呈現與文化論文集》，1998年3月，頁33。

³²巴特萊特著，李維譯，《記憶——一個實驗的與社會的心理學研究》，台北：桂冠圖書股份有限公司。1998年，初版，頁422。

不斷的跟著擴充，圖像在文化上的意義也會跟著多元。當一個圖像在文化層面上產生了意義，則出現於作品畫面時就會產生情感與意象，但是其意義並非完全固定不變的。個人在創作「船」此一系列作品時，便是藉由此一機制來傳達筆者的意念。

人類文化學者潘乃德（Ruth Benedict）認為文化整合有兩個機能：

一、每個文化有它最喜愛或珍視寶貴的風俗，個人趨於集中其注意力於這些風俗上，或去刻意發展他們，職是之故，它們遂成為該

文化最佔優勢的形貌。

二、有一些人在氣質上比別人更感於它們的文化之意氣相投，那些適

應其文化最佳者是最成功的人，且趨成為富有影響力者，結果是

它們將會比其他人在文化上留下強烈的印象，而他們甚至傾向於在它正在進行的方向上更朝前推進一步。³³

西方學者安海姆（R Arn-Heim）則說：

象徵性的意義，通常都是由於我們對於有關主題之推理或知識，間接地表達出來。在一件偉大的藝術品，最深刻的意義是由結構之形象的知覺特質，很直接地傳達到我們眼裡。³⁴

³³ 高永隆，《近代中日繪畫變革及其關係研究》，台北：國立台灣師範大學美術系研究所碩士論文，1991年，頁265。

³⁴ 安海姆著，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北：雄獅圖書公司，1982年9月版，頁241。

因此這個繪畫的圖像可為自然物的名詞，可稱人為寄情的符號，也可應用於藝術創作的元素。而其共同的特點是要能夠引起人的審美感受，如同黃光男說：繪畫藝術嚴格來說，都是屬於符號的圖像藝術，充滿了象徵的意義，因為形式的表現，都在視覺符號中完成。中國繪畫向來都具有特殊的形象符號，其特徵被一再使用，而成為符號時，象徵的意義將更為加強。³⁵例如在中國繪畫中的梅花就象徵著堅忍不拔的毅力，象徵中國文人品格的高潔。

從前人的作品中了解，「圖像」是一種符號，要掌握「圖像」在文化層次上的意義，就要先了解符號的意涵。所謂符號，乃超越事物本身的刺激，用來代替該事物的，而後約定俗成，對某一種符號表現習慣反應。推論之，圖像和其所代表的事物之間，本無直接關係，但經由文化的每一個使用者長期的使用，使得圖像代表了某一些事物及其特徵、意涵。因此，筆者以為藝術構成除了涵蓋自我的「意象」和自然的「物象」以外，還須考量「圖像」在文化層次上的重要人文訊息，作為作品與觀者之間，建立更多、更緊密的管道來作為溝通、對話。

第三節 意象結構的分析

³⁵ 黃光男，《宋代繪畫美術分析》，台北：漢光文化事業股份有限公司，1983年12月版，頁341。

意象的構成要素，一是「意」，二是「象」，其本質為人的主體之情與物的客體之景的流一，即「情景交融」。而意象在形式的表現上，雖具個別的物象，但個別物形之間關係密切、相融，形成了整體性的氛圍，使觀者須以形象的直觀來審美；換句話說，貫穿在意象之中的是一種整體意識。³⁶意象和主體有關，沒有主觀情意的投射就不會有意象。就筆者創作經驗而言，意象生成的主客交融性，可說為其內在情性與生命感的自然流露，亦是自身情感貫注於作品的過程。意象之顯現與表達，對筆者而言，在一開始只是純然「美的感受與發現」，並非預設地表達深刻的思想或曲折的感情，而是在創作的過程中不斷地發掘。

關於創作與意象之關係，清朝畫家鄭板橋有一段精采的論述：「江館清秋，晨起看竹、煙光、日影、露氣皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃，遂有畫意，其實胸中之竹，並不是眼中之竹。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。」³⁷它所謂的「眼中之竹」是指現實生活中所觀察的自然物象；「胸中之竹」是指創作者之意與自然物象的交融合一，所形成的審美意象；而「手中之竹」則是創作者將其審美意象具體化形成的作品。此種具體化的描述，即經歷了觀物 起興 成象 表象的過程，亦可以說包含了「觀象生意」到「以意取象」的意象生成方式。

在中國古典美學中，「意象」說是一個重要的範疇，關於意象的討論，最早出現於《易傳 系辭》：「聖人立象以盡意」。意旨形

³⁶ 樊美筠著，《中國傳統美學當代闡釋》，北京：中國社會科學，1997年，初版，頁91-92。

象的表達與抽象的邏輯語言，更能充分抒發主體的思想感情和人生哲理，在此亦揭示了「象」的特殊表意功能。而魏晉時期玄學家王弼用《莊子》解釋易傳，創立了「得意忘象」的理論，他在《周易略例·明象》說：「夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言出於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言，象者所以存意，得意而忘象。」。在此強調意於象外，即象應含蓄表達情意，進一步確立了「象」與「意」的關係。王弼這個「得意忘象」的命題，再美學史上的影響有三方面：

第一，他在《易傳》的基礎上，對「立象以盡意」的命題做了進一步的發揮，從一個角度對「意」和「象」的關係做了深一層的探討。這就推動了美學領域中「象」的範疇向「意象」這個範疇的轉化。

第二，對審美觀照的啟發，一方面這個命題啟發人們認識到，審美觀照往往表現為對於有限物象的超越。審美觀照當然總是對於有限的具體物象的觀照。但審美觀照並不受這種有限的物象的局限，而是要伸向無限的宇宙、歷史、人生。另外，審美觀照也往往表現為對於概念的超越。

第三，這個「得意忘象」的命題，對於文學藝術家認識藝術形式美和藝術整體形象之間的辨證關係，給了很大的啟示。在這個命題影響下，很多文學家都認為，藝術的形式美不應

³⁷ 郭因，《中國古典繪畫美學》，台北：丹青圖書股份有限公司，頁 139。

該突出自己，而應該否定自己，從而把藝術的整個形象突出地表現出來。³⁸

南梁劉勰的《文心雕龍》，則是第一次把意象兩個字連用，形成了「意象」的詞意概念，並把意象導入美學範疇。他在神思篇中指出審美創作是「窺意象而運斤」—揭示了審美意象的主體之「意」與客體之「象」的對立統一關係。唐代畫家張躁則提出繪畫須「外師造化中得心源」。宋、元、明、清的詩論家則強調「意中有情，情中有景」，主張藝術的創作必須把握主觀情意與客觀物象融為一體，做到意以象盡，象以意而神。³⁹

在中國古典美學論述中，關於「意象」問題的討論相當多，而筆者根據各家說法，歸納出意象與筆者作品中有相關的三個特點：形象性、寓意性與一體性。

1. 形象性：

意象之「象」，由於作者主觀意識情感的作用，使得作品已經有別於現實生活中的客觀物象，而表現上產生了不同程度的剪裁、拼貼，甚至產生了許多不合理性的安排，藉由動勢、造形、空間之綜合作用所引發的聯想，已趨向主觀多義，曖昧的詩性空間表達。

³⁸ 葉朗，《中國美學的開展（上）》，台北市：金楓出版有限公司，頁 36-37。

³⁹ 同註 6，頁 634-635。

2. 寓意性：

寓意並非特定表現單一意味或故事性，而是呈現多重而曖昧、開放而豐富的想像空間；在表現上多是含蓄地藏於形象之中，透過形象暗示出來。

3. 一體性：

所謂「一體性」，就是「意」與「象」的相互融合，不僅是形式上，也是意向的一體性，它形成一個新的、不可分離的整體，即「意中有情，情中有景」之意。

第三章 水墨畫中的意境

藝術除了營構意象之外，還須造成某種意境。意象是個別事物在心中的印下的圖影，是創造意境的基礎，意境是在意象的基礎之上，融意象，情趣和語言為一體的藝術生命本身。意境必須藉助意象表現出來，而意象又必須具體地指向意境，因此意境與意象的關係是內在的確定的，是不可更易的。意境向來為中國詩人或畫家用來評論一首詩或一張畫的高低分別，尤其是中國歷史上的文人畫，極其鮮明的特色是繪畫作品文學化。因此畫中的意境是否深遠自然是備受重視。

第一節 意境的基本特質

中國意境理論奠基者是魏晉南北朝的鍾嶸。中國文化氣的宇宙是重功能的，但從先秦兩漢在審美對象上卻一直以實體為主。孔子的文質彬彬……有德有言，質、德皆偏於實體。揚雄的事辭相稱，事，還是實體味重。到魏、晉，隨著中國美學結構趨於形成，曹丕提出「文以氣為主」，陸機提出「詩緣情而綺靡」。氣、情已轉為功能性，但意境的特色尚不明晰。鍾嶸提出「文已盡而意有餘」的

滋味，就是把意境的「滋味」點出來了。審美對象的特質在其文已盡而意有餘的滋味，這是與老子的不可道之道，與孔子知其難語而不語的天道相一致的東西，在滋味說裡，藝術精神與文化精神渾然一體了。⁴⁰

意境是指意象背後「心中一切觀照的對象」，即一切呈現於直覺及想像中的社會現象與人生經驗。在一定意義上，意境就是藝術中所體現的藝術家的思想與情調，是弦外之音、言外之意，是寓無限於有限之中。以唐代詩人王維的《鹿柴》為例：「空山不見人，但聞人語響。返景入森林，復照青苔上。」透過表面的畫境，可以看出詩人寄寓於孤獨出靜的景物中，對世外桃源的嚮往，還可以看出詩人那特殊的性格及其隱逸理想。⁴¹對於筆者的作品而言，則是在船背後所隱藏的弦外之音，言外之意的文化意象。

中國的審美對象從層次上分，可為文、境，境中之意，境外之意；從意境上看，則為作品給人怎樣的意境，境是何境，意是何意。意境雖由各層合力組成，要分析也可從具體的某一層談，但意境一經形成，就由整體功能構成一種整體境界。魏晉南北朝是既講究玄言深意，又講求華美豔麗的，因此我們從鍾嶸《詩品》中基本上可知中國倡導的是什麼樣的意境：

褒揚之意境：一、著重從意（氣、情、意、神）上談的有：深、淵、

⁴⁰ 同註 10，頁 207。

⁴¹ 同註 18，頁 19。

遠高、逸、淡、雅、古、清；二.著重從境、言、辭等上談的有：華絕、綺密、平饒、蔥青等。

貶斥的意境：淺、嫩弱、輕巧、質直、凡俗、鄙直……⁴²

「在天成象，在地成形」，形是實體的，象是虛體的。因此在一個統一的形象中，西方人重「形」因為它要通向「式」，中國人則重「象」，因為實體的「式」並不重要，而虛性的「象」才通向宇宙之氣。所以可以澄懷味象，味象與觀道相通。以象為主，藝術形象要用一個範疇來準確地表達，就是「境」。「境」，是唐人發現的，唐人是在文辭與情意之間發現了「境」。「境」作為美學範疇，最早出現於王昌齡的《詩格》。例如：「處身於境，是境於心。瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。」「放安神思，心偶照境，率然而生。」等等。他有時把「境」「象」對舉，有時又把「境」「象」連用。王昌齡在《詩格》中還把「境」分為三類：

詩有三境，一曰物境……二曰情境……三曰意境……

取境之時，須至難，至險使見奇句。⁴³

這三種境界中，「物境」是指自然山水的境界，「情境」是指人生經歷的境界，「意境」是指內心意識的境界。值得注意的是，這個「意境」和我們現在說的「意境」並不是一個概念。王昌齡說的這個「意境」是「境」的一種，對於藝術創造的主體來說，它和其他兩種「境」一樣，都導於審美客體。而意境說的「意境」，則

⁴² 同註 11，頁 208。

是一種約定的審美意象，是「意」（藝術家的情意）與「境」（包括王昌齡說的「物境」、「情境」、「意境」）的契合。⁴⁴

後來皎然也講「境」或「境象」，如《詩式》中「夫詩人之思初發，取境偏高，則一首舉體便高，取境偏逸，則一首舉體便逸」。皎然還把「境」和「情」聯繫起來。他說：「緣境不盡曰情。」 - 《詩式》；「詩情緣境發」 - 《秋日搖和盧史君遊何山寺宿揚上人房論涅槃經義》。就是說，審美情感是由「境」引發的。那什麼是「境」呢？劉禹錫做了一個明確的規定：「境生於象外」。皎然對於「境」的理解與劉禹錫是一致的。

中國歷史上的文人畫，極其鮮明的特色是繪畫作品文學化、詩化 尤其到了唐代繁榮的詩歌創作，使得「境」的層次很容易被注意到：如「潮平兩岸闊，風正一帆懸」。（五灣）「大漠孤煙直，長河落日圓」（王維）「月落屋啼霜滿天，江楓漁火對愁眠」，這些詩都使讀者可以直接看見意境，而不睹文字。在唐代詩學的蓬勃發展下帶動繪畫朝向文學化發展，亦使得原本在詩中特重的意境，也隨著被使用在評論一張畫的好壞。

境使藝術作為審美對象有了堅實的基礎：1. 境乃審美之境，區別於現實之景，所謂「身與事接而境生」（祝允明）。2. 境不同於文，不用「詞必窮力而追新」，「爭價一字之奇」（劉勰），而應「但見性情，不睹文字」（皎然）。3. 境有自己的標準不管外在的

⁴³ 同註 11，頁 208。

標準。4. 境以象為主，與宇宙之氣相通，是滋味之所在，境使滋味、神韻有了藝術的安頓，形成了意境。⁴⁵中國文化之道不變，意與境的理論基本上皆不變，然而各個時代側重的意境又是有所不同，意境的具體形態又隨著時代而變化。

由上述的闡釋我們可以知道，意象，顧名思義，包括意與象兩個成份，而且兩個成份不可分割，因此單純的直覺無法面對意象，必須訴諸想像與聯想，換句話說，意象只能成為想像或聯想的對象，只能在想像或聯想中呈現出來，直覺則無能為力。意境與意象處於同一個層面，只是表現形式不同。意象是以客觀的、空間的、靜態的形式出現；意境是以主觀的時間的、動態的、形式出現的。意境中的意是境中之意，意境之境是融意之境。以筆者的作品為例：第一階段較屬於意象的階段（圖十至圖十三）；第二、三階段則接近意境的階段（圖十四至圖十八）。

第二節 意境與境界

意境這個概念，從王昌齡到王國維都強調其「真」（真實、真誠）的意義，包括意真、境真極意與境合一的真。朱光潛則把它與意象聯繫起來，看成是意象之上之後屬於思想情調方面的東西，認

⁴⁴ 葉朗，《中國美學的開展（下）》，台北：金楓出版有限公司，1987年，初版，頁193。

⁴⁵ 同註41，頁151。

為意象是一種形式，在意象之上之後必須透出藝術家的獨特心境，即意境，意境是藝術品的靈魂。而境界則是藝術的理想品格，依照克羅齊（Croce）的說法，把它看成在閱讀中不斷創造不斷更新的。審美活動可以分成三個層面：一個是直覺-形式的層面，一個是想像（包括聯想）-意象（意境）的層面，一個是審美體驗-境界的層面。

46

從歷史的發展看，意境類型是以文化結構為參考，又不斷趨向這個文化結構。意境的類型乃是萌芽於人物品藻，劉劭在《人物志》中把人物分為十二種個性類型：堅毅、柔順、雄悍、沈靜、弘普……等等，當然這還談不上美學，當人物品藻轉為審美概念之後，才開始具有了意境的意義：

時人目王右軍：「飄如遊雲，矯若驚龍」。《世說新語·容止》
有人嘆王恭形茂者云：「濯濯如春月柳」。《世說新語·容止》

這種類型很多，仍可見文化結構的影響，從整個歷史發展來看，形成意境類型主要有四種。一、是由作者的性質決定作品的意境。曹丕《典論論文》說：徐幹時有齊氣 應瑒和而不壯，劉楨壯而不密，孔融體氣高妙。隨著歷史的發展，由人而來的體會還會不斷增添、延續。二、是由文體的性質決定意境的類型。曹丕《典論論文》說：奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗。這裡也有向多無限展開的趨向。三、是由時代的性質決定意境的類型。《禮記樂記》

⁴⁶ 同註 24，450 頁

就有「治世之音安以樂，其政和亂世之音怨以怒，其政乖，亡國之音哀以思，其民困」。隨著時代不同，其意境的表現亦有不同。四、由自然方面決定意境的類型。中國是農業社會，人對自然的變化規律十分敏感：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。獻歲發春，悅豫之情暢，滔滔孟夏，郁陶之心凝，天高氣清，陰沈之志遠，霰雨無限，矜肅之慮深。」（劉勰《文心雕龍，物色》）人們或以心寫自然，或以自然寫心，在作品中形成了自然意境類型。⁴⁷

在四種系列中，作者、文體、時代都有無限發展的直線傾向，只有自然是完全規範化的，是循環明顯的。中國文化的宇宙是靠把歷史自然化，把直線變成循環的圓而形成的。在意境的理論中也一樣，由於有自然的滲入，無限發展的多也變為循環的、滾雪球似的，雖有展開而又可收攏，如此意境的結構就與文化的結構相結合了。四種系列都要從作品中反應出來，或曰集中到作品中來，具體的說，時代、自然融集於人，人形成作品。因此基本上仍然是回到人這個主體，與西方美學的移情說有著呼應的關係。

劉勰根據上述四種類型又將意境八分，第一第二種的是典雅和遠奧。司空圖則將意境二十四分，第一第二種是雄渾與沖淡。凡尚儒者皆以典雅、雄渾、陽剛之美為第一。凡崇道者，總推沖淡、遠奧、陰柔之美為最高。在中國的文化結構中，孔子之文是與整個封建社會的禮連在一起的。而莊子之質是與山林田園連在一起的。孔子之文與莊子之質，朝廷之富彩與山林之素樸，都市之喧濃與與田

⁴⁷ 同註 11，頁 222。

園之靜淡構成了中國美學的兩種基本意境。⁴⁸

「境界」說，並非王國維的首創。繪畫理論中，明代的石濤已經標出「境界」之說。另外如金聖嘆、葉橫山和劉熙載等人也曾使用這個概念，但都較為零星，不如王國維那麼有系統，運用得那麼自覺。因此，也可以說，「境界」是王國維對於中國古典美學理論的一次總結。根據他的說法，「境界」是藝術形象，而它的主要內容是情與景的統一，意與境的統一，理想與現實的統一，主觀與客觀的統一。而意境，則是他的境界說的具體化。

在周振甫《人間詞話初探》一文中，也提出「境界」向「意境」轉變之說。他以為「意境」與「境界」有兩點不同，第一，「境界」是一個完整的概念，「意境」是「意」與「境」的結合。第二，「意境」把作品分為三種——意與境渾、境勝、意勝；「境界」說只講造境、寫境、有我之境、無我之境、寫真景物真感情、境界有大小。但事實上，王國維的「境界」和「意境」論是同時並存的。關於「意境」，王國維說：「元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章，其文章之妙，亦一言以蔽之曰：『有意境而已。』何以謂之有意境？曰：寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出是也。…」⁴⁹。關於「境界」，他說：「境非獨為景物也。喜怒哀樂，亦人心中之一境界。故能寫真景物、真感情者，謂之有境界。否則謂之無境界。」⁵⁰。由此可以窺見的意義有二：一、景與情都是「意境」和「境

⁴⁸ 燕國材著，《漢魏六朝心理思想研究》，台北：谷風出版社，1998年，初版，頁212。

⁴⁹ 《王國維戲曲論文集》，中國戲劇出版社。

⁵⁰ 同註12，頁487。

界」的主要內容；二、景與情都必須能引起讀者的共鳴，使讀者為之感動。歸根究底，「意境」和「境界」說總是包含著共同的一面，即所謂「真感情」、「真景物」，「內足以據己，外足以感人」，「沁人心脾」，「在人耳目」等等，總之是景和情的藝術形象，又是景和情的藝術感染力。

意境與境界同指藝術的內在精神與生命，因此常常可以通用，但是意境一般是指藝術作品表露出來藝術家的思想情調，境界則指藝術作品在思想及藝術上所達到的完善程度。意境可以體現在整個作品之中，也可以體現在作品的某一片段中。境界只能是對作品的整體評價；意境是已經凝固在作品之中，是沒有時空界域的，境界則是藝術家與讀者共同造就的，是隨時空變換而不斷更新的。例如讀陶淵明的詩句「採菊東籬下，悠然見南山」，朱光潛認為筆者必須從這十個字的符號中也見到一種意義，感到一種情趣。雖然所見到的、感到的和陶淵明原來所見到的不盡相同，但是大體總很接近……觀者和陶淵明所不同的只是在程序的先後。

第四章 作品的形式與特質

當前藝術思潮傳遞的觀念之一是藝術展現的形式與表現方式趨向自由化，媒材類型得以多元化。而媒材的多元化則促進藝術面貌的多樣性。這樣的觀念對於向來只以紙、筆、墨為主要表現媒材的中國水墨畫，應該是具有啟發及激盪的。也因此筆者在創作上對於新材質的介入採取開放的角度，不斷去思考嘗試材料的改變與拓展所產生的新契機。中國水墨藝術長期以來偏用特殊紙材為表現材料，以營造特殊的表現趣味，但也同時自我設限，羈絆住水墨繪畫朝向多元面貌發展的機會，因此嘗試各種不同的媒材，將會為水墨畫提供更多的可能性，這一直是筆者努力的目標。

第一節 媒材與技法

在繪畫的素材上，筆者選擇了宣紙作為表現的媒介，因為紙乃是中國傳統繪畫的主要素材，具有其他材料沒有的優勢，在與水接觸時，不像油畫或水彩大部分是堆疊在表面，走過的每一筆都能留下痕跡，而這些痕跡彼此交錯、重疊，記錄著筆者的感情。

中國水墨所使用的媒材主要是紙、筆、墨，基本上筆者使用厚

的雙宣紙來作為創作的媒材，因為宣紙所表現出來的效果其他媒材很難取代，要表達中國水墨畫特有的精神，恐怕除了宣紙以外很難找到更具表現力的了。中國水墨畫所注重的美學觀不同於西方，它自成一套系統，儘管現代水墨畫中宣紙只是藝術創作的媒介物，從理念的達成至效果的凸顯，工欲善其事，必先利其器，宣紙上所能表現出的意境，自然不是其他媒材可以任意取代的。當墨和宣紙接觸的剎那，墨色迅速向宣紙的內部及四周擴散，造成特有的墨色變化，也才能夠真正發揮墨分五彩的特性。張彥遠在《歷代名畫記》中提到「運墨而五色具，謂之得意。」正是水墨畫的特質。

雖然筆者選擇宣紙來作為繪畫表現的媒介，但在發展宣紙的各種可能性上，則是盡量嘗試各種方法，希望能找出最適合傳達自己意念的表現方式。包括使用許多現代繪畫的技巧，如轉印、拼貼、以補土取代白色顏料、使用廣告顏料、使用粉彩、以茶葉染色等。甚至嘗試加漿糊至顏料或墨汁中來製造特殊的肌理，增加水墨畫表現的多貌性，希望藉由這些媒材技法的加入來擴展水墨畫更多元的美感形式。

處在強調多元價值的現代藝術思潮裡，單一的極致未必符應需求，新的材料的出現顛覆藝術元素的構成關係，往往能夠造就新的藝術生命。事實上傳統中國的水墨畫運用的紙材是多樣的，也因為紙材的不同而發展出不同的表現趣味。在中國的美術史上曾經記載：米芾以紙筋、蔗渣或蓮房代替毛筆作畫；米友仁利用破舊的包裝紙，滲透積墨成圖。這些探索替代紙材製造新的表現意象的做

法，曾經開展出新的局面，可惜南宋院畫流於安逸怡情的寫實小品，文人只是一味追求個人修為氣質的自娛與寄情，忽略了繪畫性的延續開拓。

色彩的使用上，則一改文人畫以來水墨畫只用黑白設色的方式，或是國畫顏色層層敷染的習慣。我一向在黑色的墨色上使用大量的色彩，讓彩墨融為一體，使作品達到渾厚華滋的境界。不過在色彩的選擇上趨向單一化，避免花花綠綠的顏色來破壞作品的整體感及意境，如圖十三〈聆聽〉，便是以藍色及墨色為統調；圖十七〈浮生〉，則以黃色及墨色為統調。當然在一片和諧的色彩中，作品則顯得生氣不足，因此在畫面的局部加入一些其他對比色彩，將會使得原本彩墨交融的畫面更顯得生氣盎然。如圖十七〈浮生〉，在作品的上方加入藍色的波光，和畫面中的一大片黃形成強烈對比。另外由於畫面的需要會加入其它媒材來補足顏料的不足，如用補土來製造不同於紙質或顏料白色的肌理如圖十七〈浮生〉作品中的石頭，或是粉彩、漿糊等來增強畫面質感的效果。當然嘗試改變素材只是藝術創作的手段而非目的，對於繪畫本質問題的探討自然是不可忽略的。

至於畫面上的作品內容安排動線上大致由右而左，如中國長卷由右而左的發展形式，是一種延續的、展開的、無限的、流動的時空觀念，如五代顧闳中〈韓熙載夜宴圖局部〉（圖八）；唐韓滉的〈五牛圖〉（圖九），讓觀者的視線開始於右端，結束於左端，如圖十六〈褪色的過往〉；圖十七〈浮生〉。畫面中的主題以局部精

密勾勒後上彩或是拼貼、轉印等方式來表現，其餘背景部分則大塊渲染，使作品的主題能夠凸顯，適切地來傳達自己的創作意念。例如在「尋覓」這件作品中，沙灘部分先使用滾筒滾出自然的肌理後再加以整理。主題部份貝殼則使用工筆畫的表現方式來表現，先勾勒形狀，皴擦質感後，再層層上色。打破水墨畫一成不變的創作方式。在水墨畫傳統領

域的創作方式中，加入一些新的表現手法，找尋創作技法上的更多元化。

第二節 作品分析

本系列的作品以研二及研三的作品為範圍。就讀研究所之前創作的方向大致以寫生台灣的農村景致為主，尚未找到自己未來的創作方向。經過一年的摸索及探討才決定這個創作主題。作品的風格大致延續考進研究所之前的作品，但是在形式及內容上則隨著接觸的研究所課程中，所產生的心得及感想而有所調整，創作理念上也有相當程度的改變。尤其是形式上一改以往對景寫生，寫生造境的模式，而是以透過圖像的安排，畫面的重新組合或截取，加以個人的聯想、情感，賦予它新的含意。

作品分析依創作時間的先後，以創作緣由與作品形式分析（造形、色彩、構圖、技法、空間）二部份，依序陳述。另外在作品的呈現是同一種形式而以兩張作品為一組來討論：

圖十 <泊> 2001 水墨 70×90 公分

圖十一 <聚> 2001 水墨 90×90 公分

圖十二 <禱> 2001 水墨 90×90 公分

這三張作品幾乎是在同一時期完成的，也是筆者開始創作「船」的衍生系列作品中，最初階段的作品，是筆者個人生活世界中對「船」所形成的第一意象，從各種人文角度來詮釋對「船」的各種情感。

這三張作品之所以放在一起，是因為筆者一開始就希望對「船」這個主題的表達，是透過各種不同的形式構成，來呈現船在台灣本土文化中的多元意象，突破傳統水墨畫中對船的有限形式。畫中的景色，都是筆者對船的元素重新加以剪裁安排，藉由這些圖像的構成，形成與相關外界交流的相關訊息，不再僅是忠實的呈現世間萬物的表象，而是將筆者潛意識底層的某些記憶及觀點付諸繪畫形式表達。

圖十 < 泊 >

這件作品是描寫停泊於台中港的船隻，創作靈感，來自於筆者一張拍攝台中港的偶然之作。台中港是中部的唯一商港，碼頭都裝設有大型的起重機用來裝卸船隻的貨物。筆者便是以此為題材嘗試以水墨為媒材，來表現現代的港口碼頭。作品構圖完全以船作為重心，起重機和船融合於一起，呈現出清晨薄霧中船靠泊在台中港的景象。

在構圖上，三艘船佔據畫面三分之二的面積，意象來自於港區的景象--船與起重機；起重機的垂直線與水平線交錯，形成自然的立體分割方塊，頗具立體派的效果；畫面下方留白，用來暗示水面，水面上原本瀰漫的煙霧，則以大大小小的白色小方塊來暗示，除了

呈現清晨水氣氤氳的景象外，跳動的方塊使得畫面活潑起來，進而化解船與起重機的沉重與靜泊。在直線與橫線的交錯下，白與黑的強烈對比，使得作品呈現出台中港特有的現代工業港的氣象。

圖十一 < 聚 >

意象來自漁船歸航後，群聚停泊於漁港的景象。構圖與前兩件作品有較大的不同，主題—漁船被安排於畫面中間的正方形，四周則環繞著模糊不清的船影。同攝影的對焦效果，焦點處清晰可辨，焦點外模糊不清，猶如人們的記憶，隨著歲月的流逝，對事物的印象，也會逐漸遺忘淡去。清晰的記憶總停格在特別的那一刻才顯得鮮明，其餘的部分，則隨著時光的抹拭逐漸褪去，一如當漁船歸來時，家人引領企盼，目光鎖定自家的漁船，至於其餘眾多歸航的漁船，恐怕也只留下驚鴻一瞥殘留的印象，殘缺不全。畫面清晰 - 模糊的對比正是為了要傳達這般意象。

圖十二 < 禱 >

靈感來自於台灣漁村的特有宗教信仰—祈求媽祖保佑平安。台灣的漁村幾乎處處可見廟宇，反映的是討海人生活的艱辛與不安全感。漁民出海捕魚，海上險惡，危機四伏，因此，到廟宇祈求平安，讓出海的人有所寄慰，讓家人忐忑不安的心有所安頓。因此，在本件作品中，筆者直接將船與平安符加以聯想、組合。表達在一個共同時空下的文化背景及經驗，這些圖像間的關係，造成視覺形象，讓作品進入一個有主題或意義的世界。畫面的上半部以拓印複製的方法反覆印製平安符；畫面下方則安排三艘歸航的漁船，透過這些

不斷重複的平安符，彷彿訴說著出航者與家人的尋求庇祐的意念。

圖十三 <聆聽> 2002 水墨 120×240 公分

這件作品，可說是筆者有關船的衍生系列創作的第二階段，主題仍然是尋求表現船的多種形式構成，希望藉由「有意義的形式」增加船的豐富意象。但與前面三件作品不同在於，每一小張中船雖然佔畫面中最大的比例，但幾乎全都隱沒在藍色海浪漩渦之中，只有局部顯露出來。船在畫面中的角色已由主角退居為背景，而漂流於漩渦四周的貝殼，雖然佔的面積不大，卻因與背景色調的反差，反而是畫面重心所在，也成為筆者想表達的意念核心。八張作品的組合元素完全相同，只是在排列組合上加以更動，也許一張作品便足傳達筆者的意涵，但透過八聯作的組合，意念將會更加完整呈現並具有視覺震撼力。

在整個作品的構思方面，想要傳達的是台灣海洋文化中，對於海的依戀、嚮往，生活在台灣的人，幾乎都曾在海邊聽過海浪拍打岩石的聲音，筆者雖出生於農村，但求學及當兵期間，則先後於花蓮、金門生活過，對於海潮的澎湃曾經是終日為伍，而這些海浪的聲響，雖然隨著筆著定居台中而日行漸遠，但夜深人靜時，透過海螺，海浪的聲音便若有似無地迴盪著傳遞海的訊息，使人回憶起那一段與海為伍的日子。

就構圖形式而言，這件作品直接將海浪與船結合，但海浪的形式並未依循傳統的表現手法，故意採用許多旋轉的線條，構成大大小小的漩渦，以求充分表現出海浪洶湧澎湃的生命力；相對的，船

身僅是局部的描寫、局部的出現，如同隱沒於大海之中。另外，作品的角落都飄浮著一個貝殼，藉由貝殼鮮明的對比，突顯貝殼收納、傳遞海潮的功能，將意念更完整呈現。

旋轉的線條，所形成大大小小的漩渦能使一派和諧的畫面中，產生動感並彼此呼應的效應，使整幅畫充滿緊湊感與生命力。八件作品都是以藍色系為主，由深藍、淺藍等構成層次豐富的色調，充分表現出大海深邃、神秘的特質。由於船只是背景的一部分，因此船身並沒有特別使用其他顏色突顯，全部沉浸於一片藍色海浪（洋）之中，相互融為一體。至於貝殼部分，雖然面積較小，但僅以黑白呈現，好與鮮明的色彩作一對比，以彰顯其重要性。

圖十四 <扣> 2002 水墨 180×180 公分

這組作品乃是圖二<禱>的再深化及延伸。在<禱>這件作品中，平安符與船的結合，意象清晰可見，意在傳達台灣行船人對於大自然力量的敬畏，及家人對於出外捕魚的親人，祈求平安歸來的精神寄託；然而，在<扣>這組作品中，雖然沒有直接描繪平安符，這個祈求平安歸來的象徵物，代以門扣、太陽、船等的組合，用門扣象徵倚門企盼、信仰的圖騰，而日落西山象徵倦鳥歸巢的涵意。傳達家人對於出海的親人，能夠平安歸來的殷殷期盼之情。

構圖上，主要組成的元素包含船、太陽及門扣，整個畫面被隱隱若現的門扣佔據，而漁船則在其中穿梭，即將西沉的太陽被安排在畫面的左上方。漁船穿梭於門扣間，代表每次出航、歸航—時間

與空間的過往，加上落日餘暉，更進一步深化親人的掛念之情。

色彩安排方面，全幅幾乎浸染於黃色之中，黃色意涵中國傳統炎黃子孫的色彩，有文化的意涵蘊含其中。畫面中，除了中間下方的那艘船以綠色強調之外，為了避免色彩的紊亂，船身以白描為主，至於落日部分，則是以橙紅色為主，與門扣的紅相互輝映，作調子的呼應。

圖十五 <浮光掠影> 2002 水墨 180×270 公分

走在都市的街頭，看著熙熙攘攘的人潮，坐在車子裡，透過窗戶凝視，一幢幢的建築物如幻影般出現、消逝，讓人有一種非常不真實的感覺，彷彿這一切都是幻影。這件作品便是以筆者個人的感受為始，進而以船和建築物為媒介，來傳達人生如夢、如真似假的意象。「船」，象徵著漂流不定、遊走於世界各個角落的意象，各個經歷過的港口似乎都曾在歲月中留下過些許痕跡。但暫泊的碼頭卻如一幕幕持續上映的畫面，轉眼即逝，如同浮光掠影般模糊不清，令人無法清晰回憶、勾勒。每個鏡頭，與港口意義雷同的車站，每天接駁著多少來來往往的過客，記錄著每位離鄉背井遊子的思鄉離愁，港口、車站有著時空交錯的共同意象。兩者結合，加上大面積的城市圖像，置身於城市之中，感嘆過往如浮光掠影般的意象得以呈現。

形象上，船的地位更加消弱，畫面中三分之二都是建築物（含車站）圖像的拼組，其餘的三分之一的倒影才出現船的影像，船以

倒影的方式呈現，造成「上實下虛」的對比效果。曾經航行於各地的船，其經歷的過程，在時間無情的催促下，逐漸化為記憶中模糊的意象。然而，現實中各地的建築依然高聳，曾經的經歷與現實的景象，真假、主客並非那麼確實。

色彩方面，除了建築物與水面之間有一道金色的反光之外，整幅僅以黑、白構成。白的部分，有粉彩的白，補土的白，廣告顏料的白，透過各種不同材料的質感，豐富「白」的多樣性。作品中的「白」，其意義並非完全是「虛」，而是有「虛」，有「實」，建築物的「白」是「實」，倒影中的「白」是「虛」。藉由這些大小不同、層次相異的「白」在畫面上的分布，形成如音樂般的節奏。橫互於畫面中的那道金色波光，則深化了作品的幽深及神秘，讓作品呈現更多元的意境。

圖十六 < 褪色的過往 > 2002 水墨 120 × 270 公分

船原本應該行駛在海口，但在這件作品之中，船則是穿梭在大大小小的山群裡，也許有人認為這些船受困於山石之中，也許有人會以為這些船遊隱於山林之間。在中國傳統山水裡，船與漁夫意味著漁隱、逍遙自由的生活方式，但這樣的生活美學觀及經驗，對於生活在台灣這塊土地上的人們來說，畢竟在時間與空間上太遙不可及，不過，這樣的主題卻也讓我興起畫一張山水的念頭，只是，我想傳達的不是古代文人雅士出世隱遁的趨好，而是對於這些過往記憶的憑弔。因此，滿佈畫面的山石僅以淡墨一層層描繪出來，如同這千年來的文化，一層層滲透至每個人的內心深處，應該是沉重而

深刻，卻又輕飄、遙遠而不實際，猶如褪色的記憶，蒼白而無從顯映。

構圖上取材於中國傳統的長卷山水，船穿梭於分布於畫面中間的大小山石由左而右前進，具有水平構圖的傾向，與長卷形式中的移動焦點類近，反映出一種延讀的、展開的、無限的、流動的時間觀念。來往的漁船前進的方向更加強這種時空流動的意象。至於色彩技法上，以淡墨層層勾畫，淡墨使得石頭失去原來的厚實感，所以，儘管山石滿佈於畫面，不見巨峰的雄渾，反有一種虛無飄渺的不實感。作品中間的部分，筆者特別安排一些向下墜落的小石塊，讓原本水平前進的動線，因為這些垂直的力軸，而減弱其動態感。觀者的視覺因垂直力線的阻礙，使畫面產生一種凝滯的效果。讓作品在均衡、流暢之中取得一些變化，亦增加觀者對作品的想像空間。

圖十七 <浮生> 2002 水墨 180×360 公分

此作品為畢業製作系列的第三階段，意念傳達上已經擺脫對「船」這個圖像的依賴，以不同的角度衍生「船」的意境，分別以熱帶魚及阿勃勒來構成作品的圖像意涵。阿勃勒是盛開於夏天的一種花，一直是筆者非常喜愛的創作題材，熱帶魚生活於大海之中，色彩艷麗，與夏天阿勃勒盛開時的情景一樣璀璨。一季繁華盛開的阿勃勒，絢爛卻終歸落於一地。水中的阿勃勒，看似繁盛真實，一但有漣漪興起，即動盪破碎；繁盛與消逝，真實與幻影，永恆與瞬間，宛如人生一般如夢似幻。安排於最上方的熱帶魚，原本應是豐

富的色彩卻採以黑白相襯，方向一致的由右而左前進，使人聯想到失血蒼白的生命，與璀璨的阿勃勒相對應，更突顯出主題。

這件作品尺幅最大，挑戰性也最高。畫面的動線由熱帶魚的游動的方向引導，使觀賞的視線也由左而右前進，和中國傳統繪畫長卷的形式類同。唐，韓滉的〈五牛圖〉其行進的方式也是由左而右。至於畫面上的石頭則以補土來增加肌理，並藉此區分與水波的不同。畫面上三分之二以上都是阿勃勒的倒影，阿勃勒的倒影和熱帶魚由一道白色的水波和石頭隔開，形成兩個不同的空間。魚在水中，阿勃勒也在水中，飄落的花瓣掉落在相隔的水面上，讓畫面上的空間產生曖昧

性，令人分不清「實」與「虛」。色彩部分，水中的阿勃勒背景完全都以濃墨塗染，讓主題突顯，整個水面倒影除了幾條白色的波光外，幾乎以黃色調為主。畫面的上方，熱帶魚由右而左魚貫進入，穿梭於白色的石頭之間，在黑色的背景上，加上兩三條的藍色水波來暗示水面，並使之與倒影的水光相呼應。

圖十八 < 尋覓 > 2002 水墨 180 × 300 公分

中國繪畫中的「造境」是將記憶中的意象再構成，但其構成的方式乃是較接近大自然的，傳達出屬於中國傳統的文人思想。山水畫的造境表現一種「可望、可遊、可居」的境界。筆者這件 < 尋覓 > 的作品，意念來自於藉由沙灘上殘破的貝殼和寄居蟹尋找另一個居住的空間（黑色的空間），來暗示現代人想要尋覓遠離塵囂、享受清靜悠閒的生活所在。懸浮在畫面上方的黑色貝殼與沙灘上的貝殼形成強烈的對比，。沙灘後面一大片空間則是中國水墨畫常用的手法 - 留白，用來暗示大海。在畫面中間上方裱貼一張黑色的紙，有一隻寄居蟹正爬向黑色的空間，就整件作品而言，沙灘是實境，大海是虛境，但虛境之中的貝殼、寄居蟹部分是實境，黑色的空間也是實境。

構圖上採用中國傳統水墨畫的虛實對比，畫面下半邊將沙灘及貝殼等客觀存在的實境表現出來，畫面上半部則完全以空白來代表大海的虛境；另外，將貝殼排列成一行於畫面上方，雖然是客觀描寫，卻由於漂浮於其中，因此就如宋范晞文所說：「以實為虛，化景物為情思。」儘管客觀真實，但仍如潛意識般不合邏輯，有如西

方超現實主義的手法。

在媒材技法上，土黃色的沙灘是利用茶葉浸泡的茶水暈染而成，沙灘的質感則是先將紙泡水過，再利用滾筒沾墨在紙上先製造一些肌理，再加以描繪整理。

此系列作品，幾乎都有視覺圖像做為構思階段前導—藉由客觀物象引發心中潛伏的思想感情。此種「觸物以起情」的創作體驗方式，即是中國「比、興」論的「興」，「興」為觸景生情，情感突發的狀態，是一種物我合一的情感性意象。而筆者藉由「船」來做為自己情感發動的根源，透過「船」來表達自己的內心感受，傳達自己內心潛藏的情感，在由此衍生，尋求其他類同的形象，將意象作出更多元圖像語言的表達。

第三節 形式的共通性與發展傾向

在此系列作品（八件）當中，約略分為前、中、後三期，（圖十至圖十二屬前期，圖十三至圖十六屬中期，圖十七至圖十八屬後期），整個作品的發展是漸進的改變。分期的目的，在於對照出作品整體形式的特質與發展傾向的變化。雖然整個系列的作品都是以「船」的形式探討做為出發，但是顯然的，前期的作品中，「船」在畫面上是主角，屬於直接表現有關船的各種景象，而中、後期的

作品則是藉由「船」的象徵來探討個人的內心世界與社會文化的關聯，作品中船的圖像已漸漸退居畫面的中心，中期船的描繪逐漸縮小，後期則僅存其衍生出來的意向。前期作品的含義較為單一，意念較為明確，而中、後期的作品在題材的組合上則趨於多義、曖昧，此種傾向為後期作品的重要特色。以下分以造形、色彩、構圖形式、虛實表現、寫實性討論：

一、造形

依造形的形態而言，本系列的作品都是以自然物的描寫為基調，一方面是個人偏好自然物的題材，另一方面也是在中國水墨中，繪畫的表現不但在於筆墨和形象的非具象品質，也在於畫家如何把視覺外象轉換為藝術這一過程上。⁵¹ 符號論美學家蘇珊朗認為「一件作品，若想激發人們的美感，它就必須以情感的形式展現出來。」⁵²

因此在個人的作品中，都是以具象物來表達中國水墨特有的意境，但是前期的作品是單純的見景生情，寫物抒情，而中、後期的作品、則試圖打破物象的固定意義，使之具有多重解讀（聯想、想像）的可能性。希望以不同符號在文化中的象徵意義來引發聯想、想像，作為個人獨特的繪畫語彙，創造出新的意象、意境。

⁵¹ 高居翰著，李瑜譯，《中國繪畫史》，台北：雄獅出版有限公司，1985年9月版，頁150。

二、色彩

單純色彩，在畫面上給人的往往是一種寧靜幽遠的感受，尤其是在一大片的墨色之中，更是如此，沉穩而靜謐，這正是水墨畫的特色之一。在作品當中，幾乎都是在黑白的墨色變化之中加入單一的色彩，或黃或藍，或只是黑與白的墨色變化，如（圖十五〈浮光掠影〉、圖十六〈褪色的過往〉）。在傳統的中國文人畫的認知當中，是絕對避免花花綠綠的顏色，否則便是俗不可耐，意境就不夠深遠。個人平日在作品之中便是追求水墨畫中的墨韻層次，東方渾厚沈穩的色彩。因此在色彩的運用上個人採取和墨相同的方式，在單一的色調中追求其層次的多變。色彩是訴諸感情的，作品除了造形之外，色彩氛圍是作者傳達個人直觀式的情感。以筆者而言，「興」、「淡」、「幽靜」、「悲涼」的作品特質，大多需要藉助色彩的營造。

三、構圖的形式：

「船」是中國水墨畫中一個經常被作為隱喻使用的視覺元素，它代表著士大夫的隱逸思想，通常是以點景的方式出現，甚少是作品中的主角，即使是像吳鎮〈洞庭漁隱〉圖專以漁隱為畫題的作品，漁夫及漁舟仍然僅佔畫面的一小角落，主要還是以描寫山水為主。但是筆者「船」的衍生系列作品，創作的時空則與前者大異其趣。筆者關心的是在台灣時空下有關「船」的文化意涵的探討及延伸。在

⁵² 同註 39，頁 151。

前期部分是物質世界屬於外在的物質世界，而後期作品則是個人的內在精神世界（文化記憶）。因此在早期作品，構圖上大都以船為主體來構成畫面的重心，描繪關於「船」的聯想、想像，如圖十、十一、十二等等。中期作品中，船的重要性退居配角，如圖十三、十四、十五、十六。而後期的作品，已經見不到船的圖像，取而代之的是其他與「船」有相關聯的意象，如圖十七、十八的熱帶魚、貝殼。

四、「白」—虛實相生的表現

「白」是種廣義的「虛」，「虛」是容納開放想像的「詩性空間」，作品中，「白」的表現亦是個人作品在空間表現的特點。「白」的作用，即在虛實轉化之間。

作品中，「白」佔著極重要的地位，其形成大約可分成三種層次，（一）紙張本身的白：其意念來自中國傳統水墨的留白、空白，是畫面「虛」的部分。作品圖十八〈尋覓〉畫面中，下半邊是沙灘之外，其餘幾乎都是留白，可能暗示大海，可能是另一個空間。（二）顏料的白：經由顏料一層一層渲染而成的白，主要在於表現水面上波光瀾灩的倒影，在畫面中是屬於「實」的部分。如作品圖十七〈浮生〉、圖十五〈浮光掠影〉中水面的倒影，另外，在〈浮光掠影〉作品中的建築物部分，亦大量使用白粉來製造建築物堅實的感覺。（三）補土的白：在作品〈浮生〉中，為了使畫面「白」的層次更加豐富，且表現出石頭的質感，因此選用補土來加

強表現厚實感。因此在筆者作品中出現的「白」和傳統山水畫中的留白、空白不同。它可以是「虛」的意境，也可以是「實」的意境，端賴作品要傳達的意念為何。也由於「白」的表現多元，其作品中的意象也更加豐富。這些白在畫面中既是「虛」又是「實」。在虛實轉換之間，表現更靈活，進而產生曖昧、多義性。

五、寫實性

就東方繪畫而言，寫實是只對物象的認知與形式化後的定義。相對於抽象思維的方法之一；也是農業社會美學觀的一項象徵性描繪物像的方法，頗具有明確形象思考者。當然，寫實或寫實主義並不表示照相式的全然攝取，而是主觀視覺的選擇，雖然也可以說是視覺藝術的一種技法，但其具有的物象現實，卻也左右中國繪畫創作的基本要素。就如同筆者的作品一樣，以寫實為基礎，但卻不是照相式的全盤接受，而是經由筆者加以篩選、過濾後，重新安排於畫面之中。因此呈現的作品並非現實的再現，而是筆者對物象的聯想、想像，經由拼貼與重組後來傳達筆者的創作意念。其形式也有可能如超現實般的。如作品圖十八〈尋覓〉，其創作的部分靈感亦部分來自瑪格利特（Magritte）的作品圖十九〈玻璃鑰匙〉、圖二十〈戈爾禮達〉。雖然物象刻畫寫實，但構圖安排造成的異乎尋常的空間結構，而呈現出異樣的情思。

結論

創作者經常面對的問題是如何把視覺形象進行轉化，其中涵蓋了從認知形象的過程，探索形象蘊含的意義；從形象佈陳的考量，安排形象轉化平面的關係。因為對形象的意義及本質的體認，牽涉形象的取捨與造形的層面是否能夠確切地表達出個人的情思。而生活的領略則是最根本的源頭，生活中的人、事、地、物相互之間的對應與碰觸，都是藝術創作觸發的因子。

文化是不斷的累積與成長、繼承與吸收，對於外來的文化應該沒有任何忌諱，框限與設定對於繪畫並不是好事。同時，創新也來自於傳統，改變是因為要延續，他們的關係是因果，而不是對立，是需要，不是捨棄。藝術家的創作，常因認知的程度與時空的轉移而有不同的見解與主張，有時候會堅持其表現方式的一貫性，有時則交互應用各項媒材，其根源乃存在於自身美感成分的表現。因此，形式與內容上則是中西不拘。只要能夠確切地表達我的想法，筆者都會嘗試去使用。

在「船」的系列作品當中，筆者逐漸地遠離了觸景生情的即興創作方式，而是將眼睛所見的，透過內心的反芻、轉化之後，才表現於作品之中。整個創作的中心思想，便是來自於對自然的物象轉化為具有綜合直觀屬性的形象思維之意識，並進而由意象的形成而構成境，衍生出僅能直觀感受，無法具體的形容—意境。意境具備

含蓄、多義、外延性的特質，所謂情景交融，大概可以類比。而意象與意境相成所達到的韻味，幽遠的藝術境界，便是我追求一類近於「外師造化，中得心源」的理想境界。

總結而言，我的創作心理、作品特質與美學內涵可以濃縮地說：首先是以「船」作為媒介，用來溝通外在的物質世界及內在的精神世界，以人對外在世界的想望，到打開自己的心靈之窗，欲一窺探自己的內心世界。使用的手法便是藉由圖像、符號來傳遞、表達。經由圖像在歷史文化中約定俗成的意義及人類集體潛意識—文化記憶，拼貼、組合，然後經由聯想、想像來形成讀者心中的意念。以中國美學來闡述則是感物動情的「移情」作用，藉由「觀象生意」、「意象遇合」方式與構思方法，來達到意境的表達。

以「船」作為創作的主题，其發展的過程其實是非常偶然的，但也有其潛在意識。有人說創作是一連串的探險活動，我的確深有同感，當你遇上「山窮水盡疑無路」時，卻又在下一步「柳暗花明又一村」，開創出前所未有的視界。創作者無法預知下一條路是否可行，這正是創作吸引人的地方。不管如何，「船」的系列作品是我開始自我省思創作之意義為何，以及如何對生活的當下經驗，生活感受作成回應，並不斷開啟與深入創作的一個重要歷程。在這段摸索的過程中，學習到從形象的描繪，形式的經營中提昇至精神層面的觀照，進而試圖以不同的圖像表現中國水墨畫中的意境。