

第二章 繪畫中的時間與空間

第一節 時間在繪畫上的意義及其表現

壹、繪畫上的時間

「時間」是藝術中經常探觸到的主題元素，在平面和雕塑作品中，時間是被凝結在某一時空內的表現，反映出人類對於「永恆」時間的渴望；到了二十世紀中旬，傳播媒體和科技的進步，錄影、聲音、電腦、網路等媒材，擴張了視覺藝術創作的表現領域，拓展了傳統創作對時間表現上的侷限。在繪畫表現上不乏有創作者對此領域所作的表現，例如嘗試以「時間」為切點，呈現「動靜之間」和「時間與存有」…等主題的作品，透過這些作品，可看到藝術家對於時間概念的認知與詮釋。

與空間的「實在」較之下，時間表現實為一種難以把握的「虛在」，容易被我們忽視。時間是一個謎，無論是日常的思考還是哲學的沉思都一直在追問它。當我們不問時間是什麼的時候，我們似乎還知道它，理解它；但當我們問時間是什麼的時候，我們卻茫然無知了。時間彷彿是一個雖被人感覺其存在但又無法被把握其本性的精靈。

哲學家康德(Immanuel Kant, 1724-1804)對時間作了形而上的闡釋：

- 一、時間不是一個由任何經驗導出的經驗概念。
- 二、時間乃一必然的表象，為一切直覺的基礎。
- 三、涉及時間關係之必然原則是先天的經驗。
- 四、時間不是推論的，或所謂普遍性概念，而是感官直覺的純粹形式。
- 五、時間是無限量的。⁸

人們對時間有上述先驗作基礎，因此先天具有感受到同時性或連續性不同時間的知覺能力，而且可以想像某段時間中沒發生任何事件，卻無法離開時

⁸ 張昭喜，《康德知識學時空形式之研究》，民 63，文化大學哲學研究所碩士論文，未出版，頁 42-43。

間。也因為它必然存於直覺裡，所以無法用推論的方式理解時間，任何一段被感受到、被經驗到的時間，都僅是先驗中「時間」的一小段表象而已。因此，時間的原始表象應是「無限」。由於人對時間有先驗的直覺，所以無法片刻脫離對它的覺察，就算面對空白的畫面時，除了感受到平面的空間，也同時感受到「觀看當下」的時間因素，在面對具有時間暗示的畫面時，自然能架構出畫面所傳達的時間感。⁹

一般來說，時間都表現為物理的時間，是萬物運動的距離，它以地球、月亮和太陽之間不同的旋轉週期為尺度表明時間，如日、月、年。時間在自然循環的過程中，自身就具有綿延和間斷的本性，且在自身重複中，時間又呈現出同一和差異性，何處是開端、何處是終點都引發人類的思索。而且時間總是不以人的意志為轉移，時間就是不斷消失、不斷地過去，且不可逆轉、永不復回，就像那一去不復返的流水。

時間除了表現為物理的時間，也表現為心理的時間，亦即心理的時間意識，如日常語言中所表達的心理的錯覺——「光陰似箭，日月如梭」，或者「度日如年」、「一日三秋」…等就是如此。不僅如此，心理時間在對於時間的當下體驗中，還產生了對於過去的追憶和對於未來的期待。因此心理時間打破了物理時間的線性特徵，而使時間變成了多維度、多方向的聚集。

審美經驗作為一種特別的時間經驗，此時間不是物理時間，但也不能等同於心理時間。雖然它是以心理時間的形態出現的，但它在根本上是對於存在歷史發生的時間的經驗。作為如此，審美經驗的時間敞開了瞬間與永恆的奧秘。以語言的形容詞來說，如一剎那、彈指一揮間、閃電般的速度…等，它那驚人的一瞬成為了永恆。人們在審美經驗中常常經歷這樣的時刻，特別是在所謂高峰體驗的時候就是瞬間來臨的時刻。在此，美自身向人現身，人幸運地瞥見了美。瞬間在失去自身的時候，卻依然保持了自身，這使它成為了永恆。藝術追求的是永恆和自由的時間，在審美經驗中，美的瞬間作為永恆在於它成為了時間的追憶、期待和當前化。這時間就是那驚人的瞬間，這一瞬間是無向有的轉化。在此轉化中，一個事件生成了一——它是嬰兒的誕生、愛的交歡和英雄的死

⁹ 任賢淑，《空間中表象與本質》，民 88，台師大美研所碩士論文，未出版，頁 26-27。

亡，是一切美與崇高的現象，這一瞬間雖然只是一剎那，然而它卻構成了永恆。

畫面上時間的覺察需靠運動的知覺來顯現，因時間為運動的表徵，意即運動需伴隨著時間的過程，是物體的位置在時間變異的現象。而空間也是運動所必須者，因為空間是所有事物或立體的無限的包含。環境是時間與空間的內容，是故，時間、空間與環境三者有著密不可分的關係。對於運動的印象，時間的知覺是重要的條件，不管運動的表現是屬於同時性的心理形式或者是屬於繼續性的生理形式，都是由於在不同時間的印象裡，對運動物體瞬間姿勢的把握和比較所察覺的結果。這種運動感覺的現象，依動靜的印象區又可分為四種感覺現象¹⁰：

一、靜的靜態感覺現象：

靜的靜態感覺，康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）稱為「始動的現象」即一切動態的原始。他以為所有極靜狀態是最緊張的原因，動力發生的起源。認為視覺的完全靜態，是動態感覺在心理對比上很重要的因素。

二、靜的動態感覺現象——視覺運動又稱感覺動態。

靜的動態感覺不是真的運動，而是靠視感覺的運動，是心理的、靠視覺經驗的知覺，屬於理性的判斷。只要有運動表示的任一瞬間的動作式樣，就足以象徵這個感覺。例如中國畫的風竹，好的表現幾乎足以亂真，似真實又似記憶。又如梵谷（Van gogh）的《星夜》（圖1），畫中螺旋狀的線條表現火焰似的生命動態，也是此類型的表現。

¹⁰ 林書堯，《視覺藝術》（台北市：維新書局，民60），三版，頁182-202。



圖 1 梵谷，《星夜》，1889。

三、動的靜態感覺現象：

動的靜態感覺是動的狀況，但我們的感覺無法覺察。這種現象超過視覺的力量範圍，本身有真正在動的東西。諸如星球的運轉、細胞的陳謝、光的流動、電扇快速的回轉…等。運動乃是相對性的問題，關鍵在於表現運動的條件，即在提示知覺要素的彼方或此方的條件，兩方沒有適當的對比，實不易察覺運動的狀況。如天空上的白雲或大海上的船隻，一望無際沒有固定邊際可以比照，眼睛對於這種情況只好看成靜態的現象。

四、動的動態感覺現象——感覺運動又稱動態感覺。

動的動態感覺是純客觀的活動現象。繼續不斷的變動狀態，改變其作品的視覺，是這一類造型最大的特徵。經由它的運動、狀況、環境、行為的綜合才能體會到它的動向和性格。這種超目的性的、繼起的視覺造型，事物固然單純，所表現的結果卻有意義深刻的內涵。因為屬於連貫性的事件發展，所以無法用瞬間拍攝的照片來取代，即使電影或電視攝影都不可能接近實地效果，因為真實性的、動的、情況的、環境的、行為的綜合，實非任何方式的報導所能取代。例如：繁華的都市夜生活，站在車潮人潮集結的十字路口，在時間飛逝的過程，它

們凝結著某種藝術的抽象。依藝術表現類別，動態感覺的造型可分為以下幾類：（一）視覺的現象：如歐普藝術（Op Art）¹¹——本身並沒有動，卻看起來有動的視覺效果，或單純的動態如不同色彩的扭轉面的轉動現象，以及錯視上的同一現象者。（二）變質造型：物體以極快的速度迴轉或前進產生與原來視覺形體不同的現象，又因觀察者的移動，由特殊角度產生的形象突變的效果。（三）待變的作品：又稱可變的造型，是有裝置機關的設置。（四）各式各樣的機械：利用各種不同機械組合的機動作品。（五）電光藝術（六）運動本質的現象：利用浮動力、氣力、流動力、機動力、荷重…等使造型產生運動力量而能自動的東西。

此外，隨著視點的變化和形態的位移也會產生不同的感覺。多點視覺是立體派（Cubism）的藝術特徵，以同時性的觀點將事物描繪於同一畫面上，因此形成多面式的造型，如畢卡索（Pablo Picasso, 1881~1973）於 1932 年的作品《鏡子前的女孩》（圖 2）。立體派打破傳統觀察者都固定於某一視點的概念，不管是實際上的機會或者是屬於因視線所不能達到的各面也按意識所及，加以造型表現上所必須的選擇，然後再依形式原理將所識知的各面重新整理，構成圖面，以達到創作者內心的心境。而未來派（Futurism）的藝術家則提出觀察者對事物位移的理論，即人在固定的位置上，在不同的時間內看到物象連續位移所表現出若干不同的動態，他們讚美動的物象，畫面變成多像式，如速度美和運動美的跡象。

¹¹ 1960 年代中期，盛行於歐美。歐普藝術乃視覺的藝術（Optical Art）之簡稱，又名為視網膜藝術（retinal art）、知覺抽象（perceptual abstraction）。歐普藝術為一種以抽象元素，製造出動態視覺幻象的繪畫。其名聲於 1965 年在紐約現代美術館所辦的「易感之眼」（The Responsive Eye）展中達於顛峰，後來很快被運用於室內設計與布的重覆圖案元素上。歐普藝術是精心計算的「視覺的藝術」，使用明亮的色彩，造成刺眼的顫動效果，達到視覺上的亢奮。代表為法國的瓦沙利（Vassarely）。加上光線、電磁或水力等機械的精密作用使成為「動力藝術」（Kinetic Art），代表人物還有里萊（Riley）、弗路特朗克（Fruhtrunk）和阿紐茲基維基（Anuszkiviez）等。



圖 2 畢卡索，《鏡子前的女孩》，1932。

貳、繪畫上的時間表現

藝術作品中，「時間」是一個經常存在的元素，傳統的視覺藝術——二度平面的繪畫與三度空間的雕塑——被視為屬於「空間的藝術」；而表演、錄影…等藝術，則被認為屬於「時間的藝術」。因於傳統的視覺藝術創作活動中，平面、雕塑作品所呈現者，多是創作者所見、時間凝聚於某一時空中的情感反應，或是藉由某一片刻，反映人類對於「永恆」此時間概念的渴望。而表演藝術，則是透過時序（time sequence）的串連與穿插，由敘事、聲音、人物互動等活動，傳遞創作意念。因此，在繪畫中，「時間」的表達並不是一件簡單的事，不像表演、錄影藝術與時間息息相關。

現代藝術的發展與以前有一很大的不同，即是從靜態的傳統藝演改變為動態的現代藝術。繪畫由原本的色料表現進入色光的展示，雕刻也由量的把握改變到運動的追求。整個造型界從視覺的靜態注意到視覺的動態，再由感覺的動態深入動態的感覺，其演變有許多特殊的表現。在傳統的藝術創作中，吾人可見畫家如何透過生動的描繪，將畫面凝結在某一時空，也就是透過此「凝聚的片刻」——例如：吹笛的牧童、芭蕾舞者…等，讓觀者預知與想像下一個時刻的行動與移動，帶出作品的時間性。二十世紀現代藝術發展蓬勃，時間的呈現與掌握是畫家非常重視的課題，最重要的莫屬印象派（Impressionism）、未來

主義、超現實主義（Surrealism）畫家和抽象表現主義（Abstract Expressionism）畫家的藝術作品，時間的向度得到更進一步的發揮。茲列舉重要代表畫家說明如下：

印象派的繪畫觀念是追求光線在物體上的變化；陰影下的微妙色彩，是印象派畫家所要表現的主題。代表畫家莫內（Claude Monet, 1840~1926）常常在不同的時間畫同一景色，以表現因時間的變化所呈現的不同光線效果。他的油畫連作《日光下的盧昂主教堂》（圖 3）即是對同一主題反覆在一天中的不同時間的寫生，依次描繪晨曦中、陽光變化下成爲棕色調、朝陽下的盧昂主教堂，畫出不同的光景與氣氛，光和高明度及鮮明感，追求不同時間不同光線下，同一主題的「印象」，紀錄關於時間的衍生與流變。

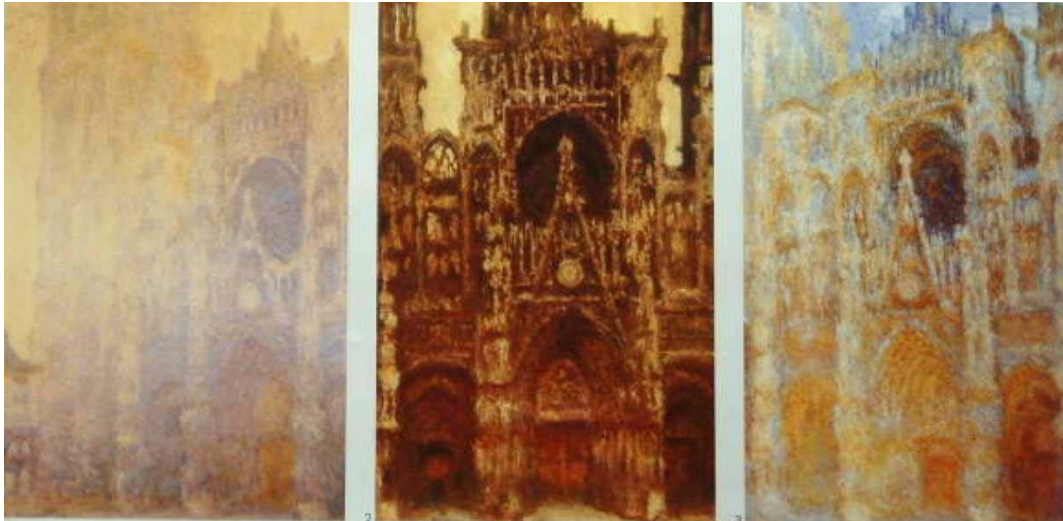


圖 3 莫內，《日光下的盧昂主教堂》，1894。

未來主義產生於義大利的文藝運動，主張以具動感的線條、形狀和色彩，表現騷動和喧囂的現代生活，讚揚機械文明的力動與速度之美，並將時間要素加入畫面中，呈現四度空間。代表畫家杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）作於 1912 年的作品《下樓梯的裸女》（Nude descending a staircase, 圖 4），將裸女下樓梯的動作分解重疊於畫面中，同時間把它固定到同一個畫板上面，裸女每一短時間的動姿，形成視覺運動，運動和時間注入畫面中。杜象的這幅畫是典型的「未來主義」繪畫作品。「未來主義」的藝術家對於現代機械文明的崇拜與高度興趣，反映在他們的畫作當中，特別是速度感以及運動感覺。從這幅畫中我們可以看到一個正在下樓梯的女人猶如殘像一般被畫筆捕捉下來。畫

家巴拉(Giacomo Balla, 1871-1958)的作品「小提琴家之手」(The hand of the violinist, 1912)，將撥弦的連續動作，表現在同一個畫面中的企圖，也傳達出相同的效果。



圖 4 杜象，《下樓梯的裸女》，1912。



圖 5 達利，《記憶的永恆》，1931。

超現實主義大師薩爾瓦多·達利 (Salvador Dali, 1904-1989) 以其對人的潛意識世界的洞幽察微的心理分析和表達能力，通過精妙的寫實語彙和永不枯竭的想像力之結合，創造出一種迥異於現實世界的、完全不同於他人的專屬於達利的藝術世界。達利以具象手法，精緻複製非邏輯性的幻象，將不相干的事物荒誕地組合在畫面中，構成了繪畫藝術的新視野，其代表作品如：《記憶的永恆》(圖 5)。受到佛洛伊德潛意識學說的影響，達利將他夢境中的景象一一表現在他的畫作之中，使作品之中充滿了奇幻、詭譎、夢境般的情景，有了如故事一般的情節，也就產生了時間性。特別是畫面中極度柔軟的時鐘或手錶，讓我們強烈的感受到時間的不穩定及無法掌握。更由於主角是「時間」，容易令人產生一種「越來越糟」的時間感和失望感，以及對青春白白浪費的恐懼感。雕塑中鐘錶在枝頭融化，變成一個人臉的側面，亦表明了人和時間的結合。超乎想像的軟化錶表明了自然流逝的時間是可以被人類所觀察到的，在此，時間變慢和它的非理性因素是達利想要傳達給觀者的。

此外，有許多抽象表現主義畫家也在繪畫中表達時間的概念，當美國現代主義藝評家哈洛得·羅森堡 (Harold Rosenberg, 1906-1978) 論述布拉克

(Georges Barque, 1882-1963)¹²繪畫「在畫布上應該產生的不是繪畫，而是事件」時，已經暗示了將產生繪畫作品的時間性當作主題的可能性。在像色面繪畫 (Color-field Painting)¹³抽象畫家紐曼 (B. Newman, 1905-1970) 等人的作品上，也顯示出他們相當關心繪畫本身所蘊涵的時間性；而且，所謂繪畫的時間性不是存在作品之外部，而是在內部實現構詞學的意味上。

二十世紀中期以來，視覺藝術創作的範圍因科技進步與媒體傳播迅速，加入錄像、聲音、電腦、網路等媒材，擴張了視覺藝術創作探索的領域、模糊了她與其他藝術創作活動的界限。尤其是近年來，電子、錄像媒材運用益加普及，大大地降低了過去視覺藝術創作在平面、雕塑活動上的限制。時間概念在藝術創作活動中，可以強調即興、或是刻意延遲、縮短；過去、現在與未來，可以並陳、錯置或顛倒；加上透過如電腦、網路等對影像的操控，時間在作品中千變萬化的角色，開創、革新了藝術創作的多面向度。¹⁴六〇年代出現的過程藝術 (Process art)、行動藝術 (Performance) 或者錄影藝術 (Video Art) 等作品形態，加入身體、科技等多樣媒體之同時，基本上在運用時間的變遷使作品成立之問題上，也可視為自我參考之作品，亦即作品構詞學性之意味構造被主題化了。¹⁵此外，抽象作品中，透過作品中的線條與軌跡——例如封塔那 (Lucio Fontana, 1899-1968) 的「空間概念」，留下創作者在畫面上瞬間的行動記錄。如此抽離敘事性、將創作者與時間元素獨立出來的表現，則是當代藝術中，反/顛覆時間之敘事性的呈現。

第二節 空間在繪畫上的意義及其表現

¹² 受塞尚之影響，在用色方面更節制、注重結構。1909 年之後，與畢卡索共同建立了立體派。1921 年後，更細心處理的空間結構，色彩和形象間也有更好的均衡。

¹³ 色面 (色域/色場) 繪畫又被稱為繪畫性抽象以後的抽象 (Post-Painterly Abstraction)。盛行於 1950 年代中期到 1960 年代晚期的美國，正如其名地，它包含兩個要素——「色彩」與「場域」。自然色在此不被使用，改以具表現性的色澤覆蓋整個畫布；並視畫布為單一的面，色面畫家認為繪畫應該尊重平面性本質而不是創造三度空間。這群畫家反對抽象表現主義追求主觀感情的表現，代之以明確輪廓的抽象形狀、光滑平坦的大色面，沒有圖與地分別，純粹追求色面與造型的繪畫效果。

¹⁴ 參見 <http://www.ylib.com/class/topic3/show1.asp?No=49770&Object=art>。

¹⁵ 神林恆道、潮江宏、島木浣主編；潘僑譯，《藝術學手冊》(台北：藝術家，1996)，頁 89-92。

壹、繪畫的空間

英國美術教育理論家里德（H. Read）說道：「空間感覺乃是皮膚表面、網膜、身體各關節的種種感覺總和。」¹⁶空間的種類實則繁多，如：

- 一、意識的空間：繪畫是透過人為中心，思考、想像後選擇的過程。
- 二、物理空間：自然界的空間關係或真實空間，長、寬、高三向度，常稱三度空間。
- 三、心理空間：一虛擬空間，為一定位系統，以自己為中心後，設定上下、左右、前後。
- 四、畫面空間：即畫面上欲表現之三度空間或形象間相對位置空間層次等，是藝術家心靈空間的具體呈現。¹⁷
- 五、視覺空間：眼睛觀察到各形象空間及位置關係。

空間的判斷，依據康德哲學的說法，是直覺上的先驗格式（出於先天給予的經驗，非後天培養的）。空間的構成，是靠感官經驗為媒介，基於經驗的決定，經培養及訓練而形成空間感覺。康德對空間的詮釋有四點：

- 一、空間非由外在經驗導出的經驗概念，故空間的表象不能得自外在現象關係的經驗。
- 二、空間是一先天必然的表象，是一切外在直覺的基礎。
- 三、空間不是一推論的（discursive）的普遍性概念，而是一純粹直覺。
- 四、空間被表象為無限所與的量。¹⁸

因此，我們直覺中先驗的空間概念，使我們能在空間裡體會某些事物所作的空間，而且，我們能想像，沒有事物存在的「空」的空間，但無法接受空間不存在。因為它必然存於直覺裡，無法用推論的方式理解。任何一段被感受到、被經驗描述的實體空間，都僅是先驗中「空間」的一小部分而已。因為人這種對空間的先驗特性，使我們面對空白的畫面時，也能想像它的實體佔據了

¹⁶ 王秀雄，《美術心理學》（台北：台北市立美術館，1991），頁 82。

¹⁷ 劉思量，《中國美術思想新論》（台北：藝術家，2001），頁 173。

¹⁸ 同註 8。

一個平面的「空間」。若再加上畫面上點、線、面的指示作用，先驗中的空間印象便被喚起，而在知覺中構成空間感了。¹⁹

康德的時空論，是關於事物的認識，與事物的存在並沒有關係，乃是一種形而上、先驗的論說。對此時空論的了解，有助於對四次元空間性質之體認；空間為先天之表象，為一切外在現象之基礎，在這種表象之下，萬物滋長，形成事物的存在，這些的總和，加上經驗的累積，構成了人類認知空間的方向。由於外在現象在時間的延續中不斷地在改變，以及經驗累積之多寡，造成人類認知空間的方向不斷地變動。總而言之，空間的認知是受制於形而上的時空表象和形而下的經驗，以及諸種建設（如物質、文化、道德…等）之下所形成的，而繪畫空間的表現又受制於空間認知之下，亦即繪畫空間的表現是空間認知下的產物，兩者有前後的關係。²⁰

空間的定義紛歧，茲將與繪畫相關的空間概念臚列於下：

- 一、空間是「可以被表達成一平面的樣式，有點深度的錯覺，從淺近到深遠，或一種由表面向前深的效果。」²¹為造型藝術的術語。空間表現，泛指空白、實體量感、實體與實體之間的距離、塊面及其走向、以上幾個方面的個別表現及綜合表現的周延完整。
- 二、在繪畫上，空間指「物體在畫面與四周環境所形成的視覺感覺，及根據透視原理，運用光線明暗和虛實、色彩冷暖和深淺差別，表現出物體之間上下位置、遠近距離、前後層次、左右間隔和虛實的關係，使人在平面繪畫上，獲得深度感覺」²²。
- 三、「指繪畫上的幻影空間，即平面上表現的空間深度」、「繪畫上的超現實拼湊，呈現亦乎尋常的空間」、「指繪畫上抽象形色的相互關係，其中不同的型態、色彩均可有其互異的遠近、強弱、張縮等感覺」²³。

¹⁹ 任賢淑，前引書（註9），頁25-26。

²⁰ 陳秋瑾，《1900-1945年西洋繪畫空間之研究》，民72，台師大美研所碩士論文，頁12-15。

²¹ 曾雅雲，《藝術鑑賞入門》（台北：雄師圖書公司，1984），頁121。

²² 王秀雄，前引書（註16），頁334。

²³ 呂清夫，《造形原理》（台北：雄師圖書公司，1985），頁74。

造型藝術與空間關係密不可分，因為造型藝術是以空間為素材的視覺藝術，所有的造型藝術都要自形象的掌握出發，通過形象的運用來達到表情與表意的目的。然而「撐持」著形象的「空間」卻是無形的，嚴格的說，它只是一種邏輯關係，它在我們的四周，既沒有一定的形式，也沒有組織。它是一種抽象的概念，是我們諸感官所獲得的一個經驗結論。自古以來，人類掌握空間、運用空間的經驗結論不可說不多；從秦漢的泥塑，希臘的雕像到亨利·摩爾 (Henry Moore, 1898-1986) 的裸女；從魏晉的書法碑帖到法蘭西斯·培根 (Francis Bacon, 1909-1992) 的人體油畫，所有的努力，不過是在說明這個經驗的不同形式。²⁴總的說來，繪畫藝術與空間表現是不可分離的。

現代藝術之所謂空間 (space)，其觀念實指自然的充實空間，而與常用之空虛 (void) 一詞有別。古時有謂空間，始是「無一物在其間」之意。但近世對空間之概念，即是指充實，恰與空虛相對。²⁵歸根來說，繪畫的藝術就是在二次元平面之畫面中，如何表現三次元空間或立體效果的問題，但繪畫到底是屬於平面的事，如何使它能產生深度的空間，完全是出自於視覺上的錯覺。繪畫上所顯示的形態，即空間和物體的界線，換言之，即在空間中的形態，實為物體和空間的交接，或臆想其為衝突的一種帶狀物。此衝突帶對於物體的形成，向內乃具凝縮的性質。外向則有延伸的力量，由此兩相反的力以支配空間。

畫家用畫筆、顏料，一點一筆的描，莫非是要在平面的紙張上，經營出一個假想的空間，造出一個虛象，成為沙特 (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) 所說的「虛實體」 (l'irréel)，或朗格 (Susanne Langer, 1895-1982) 所說的「假空間」 (virtual space)。把創作轉化為與生命邏輯相似的形式、一個感情的符號、一件藝術作品。自有人類以來，這個問題就一直盤旋在一些我們稱為「藝術家」的心裡，這些「藝術家」朝思暮想，精雕細琢，甚至可以廢寢忘食，可以忽視動物本能行為。

黑格爾 (Georg Hegel, 1770-1831) 曾為這個問題提供了一些線索，藝術之所以為藝術，是因為它能使精神透過物質層次以感性方式表現出來；若自反的

²⁴ 李明明，《形象與言語》（台北：三民書局，民81），頁59。

²⁵ 劉其偉編著，《現代繪畫理論》（台北：雄獅，民78），頁145。

方向說，藝術可使人們藉以從「感性」出發，將「感性」提昇到意念，這裡有感性的精神化，也有意念的物質化。而這個物質感性和精神意念的相互轉換過程，就是藝術產生的關鍵，也是審美樂趣之源。當人的精神穿過物質層次再提昇到心靈層次的時候，人的心靈感覺到充實滿足，也因此而得到無比的樂趣。

26

貳、繪畫上的空間表現

一部人類的繪畫史，乃等於一部人類對其所處空間的認識史，亦就是對空間的視覺經驗的歷史。²⁶在漫長的繪畫史中，空間的表現法始終是繪畫創作主要內容之一，且不斷有創新的表現。王秀雄在《美術心理學》一書中依照歷史分期並比照兒童繪畫發展，羅列了十五種繪畫的空間表現法²⁸，依次概述如下：

- 一、無秩序的空間表現：如舊石器時代的繪畫和進入具象繪畫第一階段的兒童繪畫，只專注於如何將對象之形象表現出來，而忽略對象大小的比較以及正確的空間位置等關係。
- 二、一次元的空間表現：如新石器時代和二年級兒童的繪畫，使用水平線將所關注的對象有秩序地並排於畫面上。
- 三、重疊法：在二次元的畫面上利用圖形的重疊製作出三次元的空間效果。
- 四、上下關係法：以上下位置造出遙遠的空間感。
- 五、平行斜線法：使用不收斂、無消失點的平行斜線，表現出無限空間。
- 六、反透視畫法：根據日常的視覺經驗作畫，忠實於物的真性。
- 七、線透視畫法：依固定視點之高低不同作描繪，比視點高的平面會往下斜降；比視點低的平面會往上斜升。圓與視點同高時，會呈一直線。以科學性的透視法來創作，前有一點透視法，後有超現實畫家使用無數消失點的「複合透視畫法」。

²⁶ 李明明，前引書（註 24），頁 46-47。

²⁷ 王秀雄，前引書（註 16），頁 334。

²⁸ 王秀雄，前引書（註 16），頁 355-370。

- 八、空氣遠近法：注意到由遠近引起的明度與彩度的變化，遠景明度與彩度漸次減弱，如中國及日本的山水畫把遠景畫淡，近景畫清楚且濃。
- 九、前縮法：使用線透視法表現物體時，以正面觀看、如實描寫時所產生實際長度縮短表現。
- 十、誇張透視法：爲了要表現出比實際還要強的空間感時，故意不按照透視原理，將前物誇張得很大，後物縮得很小。
- 十一、線透視畫法的發展：因視野的革命，打破傳統線透視畫法，由空中觀看，視線幾乎與地面成垂直，地平線與消失點不再位於畫面上。由魚眼鏡頭觀看，視角成 360 度，地平線全體與無數的消失點成爲一個影像。
- 十二、複合透視圖法（Multiple Perspective）：非固定視點的描繪，物與物之間的關係不用同一視點、同一消失點來統一它。
- 十三、異種空間的同居：多次元空間下所形成的複雜空間，如普普藝術家的拼貼畫，期能反映現代人的多次元空間的生活。現代人生活於超越四次元空間（立體空間，加上時間或運動）的環境中，藝術是表現時代的精神與感受的，故異種空間的同居之表現法當然成爲前衛畫家所銳意表現的題材。
- 十四、互透法（Interpenetration）：如在玻璃上互相穿過且又似重疊的影像，或在繪畫上欲透過面貌同時描繪出此人所思想的種種事物，利用互透法兼顧內外的內容，電影與攝影也常應用此法，以多層攝影或多次曬印的技法，表現出神秘、夢幻的空間感。
- 十五、抽象空間表現法：根據「圖與地」之造型原則，以及視覺的秩序化現象，在平面形裡體會出空間感的原理，創作出獨特效果的空間感。

劉其偉在其所編著的《現代繪畫理論》一書中則將空間的表現，簡要區分爲下列四項：

一、遠近法：

- （一）二次元遠近法：以簡單大小、位置、方向、高低等要素比較，創造出遠近的視覺效果。

(二) 重疊遠近法：若干形態重疊於一平面上，暗示空間的遠近和物體先後的意識。

(三) 空氣遠近法：近距離的物象明晰，遠距離的物象模糊。

(四) 紋理遠近法：以紋理的方向及形狀的大小暗示物象的遠近。

二、透視法：

(一) 消點透視法：科學的消失點圖學法。

(二) 異常透視構成法：如單眼深度立體表現，又稱為前縮法，結果使近距物象非常之大，遠距的物象非常之小。複合透視亦為異常透視之一，它的消失點位置是不固定的，數目可由作者任意加減，作者利用錯誤透視，以造成畫面上的幻覺空間。

三、抽象空間構成法：與客觀視覺感覺的透視無關，主要是依視覺要素的形勢，以取決其造型的趨向。

四、身歷性環境構成法：淵源於存在主義，切身的體會比理想與幻覺、推測或假設更為真實。所謂真實性空間乃是觀者與創作者的空間共同融合在一個體系裡，如偶發藝術（Happening Art）、環境藝術（Environment Art）的空間。²⁹

繪畫的空間感效果，與其說賴於量、光線及色彩，還不如說依存於輪廓（形）者較大。而在一切的形中，重疊法最有效地製造三次元空間效果。³⁰重疊法是最原始的三次元空間表現法，但仍不失它的價值。重疊者與被重疊者，在繪畫的內容與意義上，兩者都會發生變化，因此，現代繪畫無論就技法或內容，仍積極地使用它。西洋畫家中，塞尚（Paul Cezanne, 1839-1906）、馬蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）與畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）是善於使用重疊法，很有效地造出空間感的現代畫家。中國的山水畫，更是巧妙地運用重疊法與上下法（遠物在上，近物在下），造成獨特的空間效果：近樹及岩石重疊雲層，雲層更重疊山巒，山岳更是以一層層重疊的山塢來構成，富有量感與雄壯美。³¹

以藝術史的發展流程來看，繪畫上造型的空間基礎是文藝復興時期發明的

²⁹ 劉其偉，前引書（註 25），頁 150-151。

³⁰ 王秀雄，前引書（註 16），頁 352。

³¹ 王秀雄，前引書（註 16），頁 353。

「遠近法」，來表現三次元的深度和二次元的畫面。迨至近代科學發達所產生的合理主義，使造型空間的概念，漸次發生變化。立體主義否定了遠近法，突破傳統單一視點觀察，以多視點、多角度去觀察事物和表現事物，建立新空間概念，引發不同的繪畫表現。此「由視覺的真實變為知性的真實」，是一種思想上的空間，而非肉眼所見的空間，已屬於非自然的空間，乃是為了捕捉對象所起的一種空間。其代表人物畢卡索，受到非洲雕刻藝術和塞尚作品的影響，主張所將描繪的物體形貌破壞和解體，然後予以重新組合，不但將人物、形體分解為幾何塊面，互相重疊，並且更進一步地將一樣物體各種不同的角度同時呈現在一個畫面上，以達到平面繪畫表現立體空間視點的效果。作品《阿維儂的姑娘》（圖 6）宣示了繪畫是線條、色彩和形狀在畫面上的主觀安排，揭示現代藝術的序幕。身為立體派的繪畫大師，在他受到非洲原住民文化以及塞尚的繪畫觀念影響之下，提倡在同一個平面上表現立體的多面向，將人物、形體分解成幾何塊面，互相重疊組合，巧妙地將一種物體的多種不同角度同時呈現在一個畫面上。

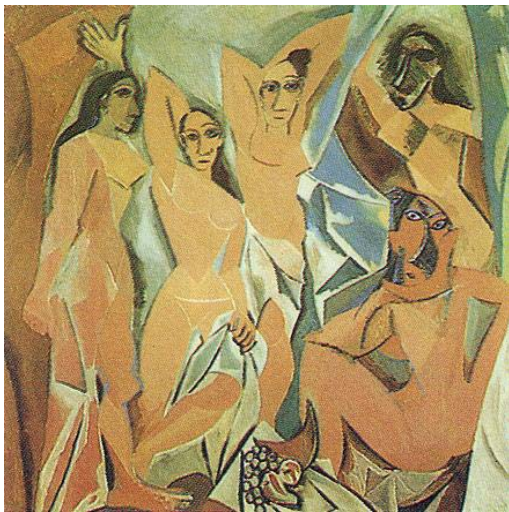


圖 6 畢卡索，《阿維儂的姑娘》，1907。

另一方面，甚至將透視加以逆用，作出不合理的空間，使觀者心理上產生更具效力的空間效果，例如超現實主義的基里訶（Giorgio de Chirico, 1888-1978），他的畫具有無限的神祕感和孤寂感，超現實主義詩人布魯東（Andre Breton, 1896-1966）稱之為「不可救藥的人類憂慮」。基里訶在畫作《一條街的憂鬱和神秘》（Mystery and Melancholy of a Street，圖 7）中採用複合透視的

方法，描繪荒蕪的城市廣場，在荒涼的空間安置人體模型，將尋常的視角予以出奇不意的移位。他認為一幅畫只有陽光的外表呈現是不可能有什麼新奇感的，他從尼采的著作中發現了混雜著新鮮、驚奇與神秘的奇特感。尼采說：「在這個人類生存的現實世界裏，尚隱藏著另一個不同的真實世界，而此一真實世界或許可以從尋常事物之間所建立的神秘關係中獲得瞭解。」這些尋常事物之間的神秘關係，顯然是完全不受傳統一般的因果邏輯所約束。此複合透視的應用，使空間達到了超自然的感覺。



圖 7 基里訶，《一條街的憂鬱和神秘》，1914。

時至今日，空間的追求早已擺脫視覺客觀的透視現象，而進入心裡秩序的主觀的形態構造，過去所謂遠近法以及抽象空間，在今日已渾然成一體，近者有所謂實在性的空間（reality space），例如偶發藝術、機動藝術（Kinetic Art）與環境藝術的空間處理等，正表示近代對「新空間」獲得了極度的拓展，與「未來空間」探求的急切。

構成主義與新造型主義的抽象繪畫，其造型空間乃與自然對象無關，是為「自律的空間」（autonomous-space）。自律即自身不為外界法則所拘束，而自

由主宰其意志。抽象美術的自律空間乃與合理的追究空間相對，甚至對合理主義也存有懷疑。例如超現實主義所探究的潛意識空間，雖然其中一部份仍具有自然的聯想，但另一部分則完全脫離了自然，而為異質的自律的空間。

行動藝術（Action Painting）和無形式繪畫（Art Informal）³²等抽象表現主義，其所表現者是屬於「行為」（action）或動作，由行為產生的繪畫，行為的表現比作品本身更為重要，此類繪畫在創作時，作者將自己整個人投身於作品裡，故所謂畫面的空間已非往常的面對面空間，而是作者與作品相互融合在一起的空間。其他如具有高彩度色面的野獸主義（Fauvism）和硬邊繪畫（Hard Edge Painting），對空間的觀念，毋寧說是屬於「空間設計」（space design）的一種意圖。³³

五〇年代封塔那提出空間主義³⁴的宣言，用銳利的刀劃破畫布的畫面（圖8），使藝術從畫面裡走出，走向真實的空間來創作。宣言中封塔那揭示他的目的是：「將科學發展產生的新素材，運用到藝術品之上。……有機的動態美學，正取代凍結於形式與衰退中的美學……我們應放棄既成藝術的形式，另外探求一個以時空統一為基礎底新藝術的發展。」它說明藝術家應該運用時代的產物，來塑造一個想像的空間，創造出新的意識。這空間包含一切可能的要素，如心理要素、物理或化學要素、聽覺要素、可視及不可視因素等。六十年代以後，諸如電腦、雷射、光電、新人造材料等六大新科技相繼出現，深入生活層面時，藝術家結合第三次工業革命帶動了「藝術革命」（art revolution），藝術的形式更加多元化。

³² 1951年法國藝評家米歇爾·達比埃（Michel Tapié）於巴黎策劃「另藝術」展，並將其展出的藝術家歸類為「非定型派」（無形式繪畫），而他亦闡釋：「非定型」就是「另藝術」。參見蕭勤，〈現代美術史上新的燦爛的一頁--世界「另藝術」繪畫雕刻展開闢意識坦途〉，聯合報，1957.3.19。

³³ 劉其偉，前引書（註25），頁145-148。

³⁴ 1947年由原籍阿根廷的義大利畫家封塔那所提倡的藝術運動，稱為空間派（Spacism）。然在1946年他即在阿根廷發表「空白宣言」，後在義大利威尼斯雙年展及米蘭三年美展中，連續發表空間派宣言，先後於宣言上簽署的畫家有：克利巴（Crippa）、特瓦·賈恩尼（Dova Gianni）、艾米利奧·史卡納維諾（Emilio Scanavino）、布里（Burri）、威特瓦（Emilio Vedova）等。空間派主張，藝術創作應向更廣闊的領域求發展，由時間到達空間，否定繪畫、雕刻等一切藝術形式，注重將同一精神狀態，表現於音樂、建築和繪畫上，亦即將這些分類予以統一。其觀點認為，在空間、時間的概念變革的現代，藝術家接受了科學革命的影響，表現出新的感受性與空間概念。此派特重強調精神面重於型態面。其作品以廣泛思想為基礎，以自由的技法從事創作。何政廣，《歐美現代美術》（台北：藝術家，1999），頁118-120。



圖 8 封塔那，《空間概念》，1966，
油彩·畫布，100 x 81 公分。

封塔那的《空間概念》作於 1966 年，他在一張紅色的畫布上，以刀片劃割六道刀痕，用來表現一種藝術的本質。他強調他要追求的不是外型的虛偽，而是一種絕對的空間真實，這種真實是不可以用畫布和畫筆來繪畫表現的。

以往的美學，對於造型的空間，以繪畫為幻覺的空間與以雕刻為質量的空間作區隔，因此若在繪畫上導入質量的要素時，則兩者便無從區分，實是一偏狹的觀點，現代藝術隨著思想的改變，促使大量素材的應用，導致藝術發展面貌多元並陳。

第三節 時間與空間在水墨畫之表現與探討

前已論及，現代繪畫表現時間的方式有多種面貌，水墨畫自古以來便沈浸著深厚的時間意識，力圖突破空間再現的藩籬，將同源的審美時空在繪畫內同構並融通起來，從而使人深味其間包蘊的時間感，這與華夏民族的同根依恃的

時空觀息息相關。³⁵

中國古典繪畫審美的時間意識本源自儒道互補的「動」³⁶。這「動」涵涉有「氣韻生動」之生生不已和「虛無因應」之變化無為的雙重內涵，它點化繪畫空間為靈「動」的時空合體。謝赫「六法」之一的「氣韻生動」如方薰《山靜居畫論》所見：「氣韻生動，須將生動二字省悟，能會生動，則氣韻自在。」³⁷再者，氣韻自身的「生動」亦即強調繪畫與生命之「活」的相通，意指宇宙生命在畫中的流動不息和活躍生化。而這「動」，就是時間融入空間的通途。現象學美學家杜夫海納（Mikel Dufrenne）認為「使繪畫空間獲得活力的時間多少應該屬於繪畫的結構……時間只有以運動的方式間接參與才有可能……運動是轉向時間的那個空間的面孔」³⁸。不過，中西繪畫的「運動」形式卻趨於不同形態。在空間層面上，中國繪畫筆氣、墨氣、色氣交織的空間所包孕之時間性，更類似於現象學所謂繪畫「空間的時間化」——「有結構、有方向性」的繪畫空間像是孕育著一種「在不動中完成的運動」。這就是說，這種空間是以「靜」示「動」，而同情感、意象層面的時間動感相互貫通，亦即顯現在「氣勢」、「氣度」和「氣機」（唐志契）的生動變化裡、顯現在精神節奏所蘊涵的深層意味裡。然而，中國古典繪畫的審美空間更是一種「虛幻空間」或「無形的意象」，它的特質就在於超驗的審美時空的存在，這也就是「氣韻生動」之宇宙論和生命化的內涵所在。³⁹

另一方面，老莊哲學的有無影響了藝術中的虛實關係。中國繪畫空間的時間意識在於「變化於無為」，並在「虛」的層面直接與道、氣和空的宇宙本體貫通。這類時間意識就凸顯在繪畫美學虛無相生的「虛」、計白當黑的「白」之中。在繪畫中，畫是「實」的部份，而四周的空白就是「虛」的部份。中國古代的文學、音樂、繪畫、書法、建築…中，都注重虛實相成，特別強調虛的

³⁵ 劉悅笛，〈中國繪畫審美的「時間意識」〉，原載於《東方叢刊》，2000年第3期，參見 http://www.cass.net.cn/chinese/s14_zxs/facu/liuyuedi/014.htm。

³⁶ 「動」是為華夏時間觀的根本。而且，它與空間同根一體，決定了古典中國繪畫的文本空間並非凝固靜態的空間，而是熔鑄了時間意味的生化不已的時空同體；畫面的虛、空、白也並非「無有」，而是宇宙生命的綿延生氣業已貫注於其間，使之幻化成為靈動的生命空間、無為而變的虛幻空間。

³⁷ 李來源、林木編，《中國古代畫論史實》（上海：人民美術出版社，1997），頁366。

³⁸ 杜夫海納，《審美經驗現象學》（上海：文化藝術出版社，1992），頁314。

³⁹ 同註35。

藝術表現方法所產生的藝術效果，而這即是和老、莊以「無」為本的思想影響分不開的。這其中又以在繪畫上更為突出。許多繪畫理論家和畫家也都強調要使畫面上的空白之處使人感到「無畫有畫」，使「畫中之白即畫中之畫，亦即畫外之畫。」（華琳《南宗抉秘》）這樣，就能夠「畫在有筆墨處，畫之妙在無筆墨處。」因此，中國水墨畫的用筆、墨花飛舞和畫上虛白，溶成一片，而可以生無窮之情。

對這充溢著微妙動感和音樂節律的繪畫空間的觀照，同樣也浸漬著時間意識。這凸顯在觀照狀態的「歷時性」遊觀裡，它要求化「靜」觀為「動」照，流動的視線形成節奏化的運動行爲，並融化外在空間節律為內心時間的律「動」。繪畫創作（特別是寫意）往往是率意揮灑，一揮而就。相反地，對作品的觀照則強調化靜為動將審美靜觀拉伸為動態的遊歷過程。因為「有時間過程的是我們的眼光，但這個時間過程是作品所要求的……必須讓作品能展開它的旋律」⁴⁰。而中國繪畫的審美方式就是在「遊觀」中的飽游沃看，它保持的視覺長度和時間停滯更為長久，從而使作品旋律舒展的審美時間充分延長和流動。不過，繪畫本身是凝固的「像」，動的則是「游移的眼睛」。因為視知覺的「同時性是以連續性為媒介的：視線在對象上移動，它永遠不完全停落下來。由於視線的運動，我們才覺得對象有運動。尤其是，由於這一運動，對象才是為我們而存在的對象，才深入我們的心中。」⁴¹可見，正是由於視線的運動，才會將繪畫空間的節奏潛化為審美心理的節律動感。

中國畫在禪宗意識介入後，「共時性」的審美理解則將「動」、「靜」並置起來，並相互澄明。同時，「詩畫融合」成為禪道入畫的途徑，詩的時間意識延拓了繪畫的審美時空，使得中國傳統繪畫最終成為一種「時間品味方式」⁴²。

中國思想中對空間有獨特哲理，老子道德經——在「空」裡具有一切的「實」。莊子思想中以宇宙全體為對象，洞悉了大化運行、認識宇宙間的一切事物都在川流不息地變動著，憑其的認識與經驗，而發揮其哲學，掘發宇宙的

⁴⁰ 杜夫海納，前引書（註38），頁319。

⁴¹ 同上，頁315。

⁴² 同註35。

真理。⁴³水墨畫自南北朝宗炳（375-443）提出山川巨巖遠映至畫幅，為中國最早出現的透視理論⁴⁴，爾後迭有各種空間表現的理念提出，以此水墨畫系統發展出獨特的空間表現特色。

中國繪畫之空間美感以郭熙《林泉高致》論山水畫：「山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可安者」，可行、可望、可遊、可居，是中國畫家觀察事物的態度，面對自然風景，所得到綜合多面印象的組合，也是園林藝術的精神。中國藝術的特徵——「大中見小，小中見大，虛中有實，實中有虛，或藏或露，或淺或深，不僅在迂迴曲折四字而已！」（沈復《浮生六記》）⁴⁵對空間美感的普遍性原則下，充分體現在繪畫中之山水畫。

進一步來說，水墨畫空間觀照之心靈遊歷的外化形態就是以動觀景、以小觀大、以大觀小的散點透視⁴⁶、超越時空、虛實空白的空間思想及立體感、構圖方式、三遠法的表現手法，與西洋繪畫空間表現一樣，皆在二度空間畫面上，追求使畫中事物具備三度空間之立體感、層次感與深度感的目標，是最具「傳統」民族特色的『空間』思想觀念與表現型態。⁴⁷

在這諸多形態內的觀照流程，無論是縱觀豎式條幅時目光的上下迴環往復，還是掃視橫式長卷時眼光的由右向左之移動遊歷，都不是置身於定點的一覽無餘。而是，隨著「多中心」視點的移動，心靈的眼睛隨之飄逸和游動，並將片片意像在內心並置疊加成群，從而渾整為完形的繪畫意象。

提到中國繪畫的空間表現，首推北宋郭熙所創始的三遠法，是中國山水畫法的古訓，對後世畫家啓發影響也最大。

中國山水畫自其誕生以來，對「遠」的要求和向「遠」的發展即成為一項重要任務。顧愷之在〈畫雲臺山記〉有云：「西去山，別詳其遠近」。宗炳在〈畫山水序〉裡亦云：「豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴」，

⁴³ 張默生，《莊子新釋》（台北：漢京出版社，1983），頁39。

⁴⁴ 陳傳席，前引書（註3），頁17。

⁴⁵ 宗白華，《美從何處尋》（台北：駱駝出版社，1995），頁34-40。

⁴⁶ 中國畫的散點透視（實則是無透視），不受定點約束，也正和道家所主張的精神絕對自由（逍遙遊）相似。所以，中國畫能畫長卷和長軸，高不盈尺而長可數丈，西洋畫則不可。

⁴⁷ 蔡梅芳，《水墨畫的空間思想理論與表現型態》，民91，碩士論文，未出版。

此外，「坐究四荒」、「雲林森眇」皆是論「遠」。《歷代名畫記》中亦不乏以「遠」為宗的論述。所以杜甫《題王宰畫山水圖歌》說：「尤工遠勢古莫比。」歷來自展子虔的《遊春圖》至李成、董源、范寬的山水畫跡中，無不以遠見長。但遠的形式不一，郭熙總結為「三遠」，他在山水訓裏邊這樣寫著：

山有三遠，自山下而仰山巔，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦；平遠之色，有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融，而縹縹緲緲。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖澹。明瞭者不短，細碎者不長，沖澹者不大。此三遠也。⁴⁸

中國山水畫的表現對於這些遠近法的應用非常普遍。不過在同一張畫裏，有時把各種遠近法混和使用的機會也相當多，當然也有只採用高遠、深遠、平遠一種，而將特性表現得很清楚的。從郭熙的畫論裏我們很容易體會到，其用意在意追求高度、深度、寬度的空間關係，想藉遠近法來檢討畫面上三次元的意境。以高遠來擴大上下位置的連繫，如兒童畫捨去因距離而產生的大小觀念、類似鳥瞰圖或展開式的立體圖，只顧上下關係，眼睛的高低，不管太多理則的作風。深遠則特別注意事物的前後問題，平遠為研究物體的左右關係，所以不問其發展為上下或前後左右，對空間要求之用心極其明顯。

值得一提的是，在中國山水畫創作中，遠的意義不難理解。山水畫的「遠」對於人生境界卻有更大的意義。高遠、深遠、平遠，其作用皆把人的視野與思想引向遠處，甚至遠至雲霄或遠至天際。總的來說，要遠離塵俗與煩囂，隨著山之遠將人帶到遠的境界，使人生被凡俗塵囂所污黷了的心靈，得以暫時清醒、酥換。⁴⁹

然而山水畫中的「遠」畢竟要有一定程度的「近」才能顯示出來，遠是無限的，近是有限的，無限的遠由有限的近而擴散延伸，遠也反過來烘托這有限的近，於是形成了與天地相通相感的一片化機，蒼蒼茫茫，無盡無限的情趣和奧妙也盡藏於山水畫中，人的精神因而得以充實，思想隨著山水的「遠」無限

⁴⁸ 陳傳席，前引書（註3），頁77-78。

⁴⁹ 陳傳席，前引書（註3），頁78。

的飛越，一直到「淡」、「無」和「虛」的境地，因此有謂山水畫的精神乃和《莊子》的精神相通，蘊含人生意境。⁵⁰

接著三遠法的理論，韓拙《山水純全集》又增一說：「郭氏謂山有三遠，愚又論三遠者：有近岸廣水，曠闊遙山者，謂之『闊遠』；有煙霧溟漠，野水隔而彷彿不見者，謂之『迷遠』；景物至絕，而微茫縹緲者，謂之『幽遠』。」後人合稱為「六遠」。這種想法與空氣遠近法用意相似，所以又有另一個通稱叫大氣遠近法，因空中經常有許多水蒸氣、塵埃及各類漂浮物，使視力受阻，同時物體離視點距離不盡相同，因氣層厚薄影響物體明視的程度。是故畫中近的描寫強而對比清楚，遠者即弱而模糊。所以大氣遠近法對色彩的明度和彩度等對比變化特別重視，水墨畫中使用的暈染就是最好的例子。

除了以六遠來表現遠近空間外，水墨畫的空間效果，最主要是使用上下關係法和重疊法，相互運用而成。水墨畫中對物體前後的層次排列亦有次序性，遠處的物體會被近處的物體遮蔽，較遠的物體只畫出可見的部分，這種畫法就是重疊遠近法。再者，水墨畫裡的空間效果，完全是使用斜線所造成的。但有些人常用「單線平塗」來概括中國水墨畫的特點，這是不正確的。單線平塗是人類早期繪畫的共同特點，自漢末後，中國畫的特點就難以用單線平塗來說明瞭。輪廓線指所畫物象的周邊線，它面對的是所畫物象與它所處空間的關係，因此它只是把某一物象從大的背景中分離出來，而無法顯現這一物象的內部結構和光分佈。

自從中國畫家創造了獨特的皴法、描法以及擦染之後，對物象內部結構與光分佈的處理，就不是借助透視法、明暗法，而是以本身獨特的表現形式描繪出來。從五代時董源的《瀟湘圖》⁵¹（圖 9）中，我們可以看到中國畫線條的發展變化：

⁵⁰ 陳傳席，前引書（註3），頁78-79。

⁵¹ 五代畫家董源作。這幅短橫卷，是描寫江岸洲渚之間的漁人、旅客的各項活動。前段描繪沙磧平坡，有朱衣女子二人往水邊行去，灘頭有五人南昌鼓奏樂。江面上有一船駛來，船上六人，有端坐者、持傘者、橫篙者=搖櫓者等。後段寫遠茂林，漁人張網，遠處有小船往來，近處有蘆汀沙坡，是典型的江南風光。此畫不畫水紋，多留山頭空白，以碎點來表現朦朧的遠樹，雲煙吞吐，遠山沉浸在一片迷茫之中。全畫以花青運墨，山頭用淡墨點子皴，表現出空氣濕潤，煙雲晦明之感。人物則工細設色，擺脫凡格，雖小而逼真。（張偉明 編文於泰山）



圖9 董源，《瀟湘圖》，五代。

此畫用輪廓線界定了山的空間位置和整體走勢後，對山體內的各個組成部分，均以長披麻皴線條加點來表現。眾多披麻皴線條與點的有序排列，一方面刻畫出山嶺在一定光線照耀下的皴紋，另一方面表現出山體內各個部分的有機組合，從而有效地描繪了山體的結構。這些表現結構的皴線、點與輪廓線融合後，山的雄姿秀態就盡入眼簾了。此畫沒有用透視法照樣畫出物象的空間和距離，是由於畫家靈活運用了皴線和點。畫面的遠景部分，畫家用的是較短、較小、較淡的皴線與點；近景部分，則用較長、較濃的皴點；山體背陰的部分，用較濃的短線與點；各個山頭用重疊法畫出，畫家用這些方法表現出山體的縱深感。有人認為這種方法沒有透視法科學準確。當然，按透視法畫出的物象顯得很逼真。但是，格式塔（Gestalt）⁵²心理學家指出：透視法的準確是建立在透視縮短與透視變形基礎上的，它僅僅是在二維空間表現三維幻覺，是對眼睛的「欺騙」。因此，我們不必用透視法來苛求用皴、點與重疊法來表現物象空間距離——「深度」的中國畫。此畫沒有用明暗法也畫出了物象的光影分佈。這是因為畫家利用皴線有疏有密的排列與部分留白來描繪山體的明部與暗部。顯然，這幅畫似乎沒有固定光源和合乎比例的明暗層次，但這樣的作品並不像有

⁵² Gestalt 這個字源自德文，它有兩種涵義：一是指形狀（shape）或形式（form）的意思，也就是指物體的性質；另一種涵義是指一個具體的實體和它具有特殊形狀或形式的特徵。Gestalt 如果用在心理學上，它則代表所謂「整體」（the whole）的概念。而以 Gestalt 為名的「完形」心理學（Gestalt psychology）於 20 世紀初發源於歐洲，它主要是在研究人類知覺與意識上的問題，「完形」心理學反對結構學派（Structuralism）以自我觀察、自我描述等內省的方法分析意識經驗的成份，以及行為主義心理學派（Behaviorism）過份強調動物實驗，完全排斥心智歷程的作法。一般而言「完形」心理學視心智歷程和結構為心理學的內涵，企圖以比內省法更科學的方法，來分析瞭解人類如何對於視覺刺激產生視覺上的認知概念。此一學派在國內有人以「完形」稱呼，也有人以其發音直譯為「格式塔」心理學。因此「完形」心理學和「格式塔」心理學其實是同一名詞。完形心理學是探討人類對於圖像的認知反應的一種學問，它是心理學發展中的一個重要分支，對於視覺影像工作者而言是十分重要且基本的技能。參見 <http://gc.shu.edu.tw/~tjchiang/indite/GestaltPsychology/>。

人說的只強調線條韻律不要光，而是採用垂直光分佈、正面光(正面留白)來表現光亮，背面、側面用密集的短皴與點來表現。這種特殊的正面光與明暗分佈法，源於道家哲學「萬物負陰而抱陽」的觀點。

董源之後，畫家們又把皴與擦融為一體，進一步表現了物象的明暗層次，色彩的渲染對用皴擦表現光分佈也起了輔助作用。這樣在表現光的過程中，各種線條一直起著主導作用。董源作品中的線條組合，不僅表現了物象的光分佈，而且表現了空氣的濕度——南方群山的華滋濕潤、蒼茫蔥郁，這是在西洋畫中難以見到的。

水墨畫線條表現性技法的成熟雖然遠遠早於西方，但它不是一步即蹴的，而是經歷了漫長的發展才達到新的高度。然而藝無止境，隨著時代的前進，人們審美能力的提高，中國畫線條仍在發展。時至今日，傳統水墨繪畫中原本是為表現山石的厚重質感和體積量感的皴法，亦可因時、因地制宜，以表現需要而產生適合的線條。特別是近一、二十年來，不少現代中國畫家在繼承前人技法的基礎上，創造了許多前無古人的新線條：有所謂“金錯刀式”、“鐵幹銀鉤式”、古樸剛勁、不連貫的、富韻律美的與點分離的長線條、具有力度美的近似面的寬線條、線與面、線與色混融一體的具有面的效果的線條、以色彩筆觸與水墨線條相融合的新線條……等等。這些線條的創造，豐富了中國畫的表現力與抒情功能，關注繪畫藝術本體中點、線、面、筆墨等抽象的藝術形式；關注繪畫空間上的模糊性所引發的觀眾的想像與再創造，因而具有象徵、寫意、表現的基本特徵。以想像真實代替視覺真實是它有別於西方古典寫實性藝術的特徵，也是中國畫詩意化的體現方式。在觀察與表現手法上，水墨畫「外師造化，中得心源」（張璪語），並不是完全照抄模仿自然的客觀物象，而是加入了創造者很強的主觀色彩，即在造化自然的基礎上，有所思想，有所寄意。當前，水墨畫家正在越來越多地使用墨彩與色彩，全色彩「沒骨畫」得到了長足的發展。但是，線條並沒有被削弱，更不會消失，而是在不斷創新中形成新的形態、獲得新的生命力，顯現出更有時代特點的東方繪畫韻味。

此外，中國畫筆法，除了大家熟知的不同於西洋畫的執筆法之外，最值得重視的是運筆法，而且不同類型的線條有不同的運筆法。運筆法也就是筆鋒接

觸紙面時怎樣運行的方法，它有多種形式，大體上可分為空間運動形式與時間運動形式。不同的輪廓線，不同的皴法、描法，其線條的空間與時間運動形式是不相同的。空間運動形式有幾十種，主要是提按、旋轉(絞轉)、平動、擺動、從容流行等。時間運動形式也有多種，主要是疾遲(包括快速、中速、慢速)、行留、節奏、澀行與跳動等。中國畫家自從掌握了這種筆法後，不僅能「牽著線條去散步」，而且能憑藉它翱翔於藝術的王國，刻劃各種物象，抒發複雜情感，表現不同個性。這種筆法正被現代畫家繼承、發展，具有很強的生命力。

總之，水墨畫在構圖、透視上的處理有別於西方繪畫，以多角度、多視點(移動)的散點透視來表現畫家的主觀意圖，自由組合空間。依照東方繪畫傳統的空間概念，認為空間與宇宙相通，自是無限的遠大，故對繪畫的表現只將形態和空間的界線畫出來，便可以表示空間與實體的存在關係，此與西方的透視表現方法恰恰相反。可是西方的近代繪畫，對空間觀念已漸次和東方的觀念相混淆。同時東西兩方宇宙觀的改變，彼此之間對空間觀念也不停在變。

西方現代繪畫已經不再拘泥寫實和焦點透視，增大了中西藝術的互通和相容，因此東方藝術家們自然而然地借鑒了西方現代繪畫造型結構、平面結構、色彩構成的表現力，從而強化了拉近和推遠的兩極張力。他們作品中的「遠」依然指向玄，指向形而上精神，但這種對現世的超脫中已經融入了更多的現代人的憂患意識、入世底蘊，因此沉靜中藏著更多的動盪，玄遠中帶著更多的神秘。

現代水墨畫家試圖從傳統中開創新局，作品題材大都取自生活週遭的事物，再以自己的想法重新安排組合，經過藝術家心靈咀嚼的構圖、繪畫技法的運用、肌理的經營表現、氣氛的塑造突顯，傳達出既簡單又豐富，既平淡又深邃的況味，在時間與空間的表現上力求有所創新，如陳其寬的水墨畫融合了中國筆墨意趣及西方現代繪畫之觀念，其作品常以窄長的橫幅或立軸形式呈現，畫面構圖簡約，描繪細緻，在其獨特的筆法墨韻運用下，呈現出抒情而雅緻的人文趣味。如其五〇及六〇年代畫作描繪中國山河景色，常結合不同視點的景物並置於畫面中，營造出時空交錯並置的特殊情境，擴大了觀者的感官認知空

間。例如：《窗上行舟》、《縮地街》、《山城泊頭》等作。陳其寬在充滿建築語彙的水墨畫作中，以草書與中國水墨呈現立體空間，甚至時間、光線與動態事物，極幽默的線條與意境。充滿著人文性的空間語彙，或許由於其建築專業的背景，因此，對於空間的表現特別突出，畫面中亦特別強調平面與三度空間交互穿插的視覺性效果。他這些創作表現則植基於八〇年代開始傾向以抽象符號創造表現性空間的基礎之上。這段時期，他著重在對自然現象賦予生命的詮釋。在《遙盼》（圖 10）與《野渡無人舟自橫》（圖 11）等作品中，可看出陳其寬⁵³在九〇年以後的作品也充分發揮了空間、時間和人間意識的結合，在相互結構交錯中，一股濃厚的中國空間美學觀念顯露無遺。在現代中國繪畫史上，「如何將中國畫的傳統與時代精神相結合」，一直是兩岸甚至是全球華人藝術家共同關心的課題。無疑的，陳其寬正是少數能引西潤中的成功例子之一。



圖 10 陳其寬，《遙盼》，1992。

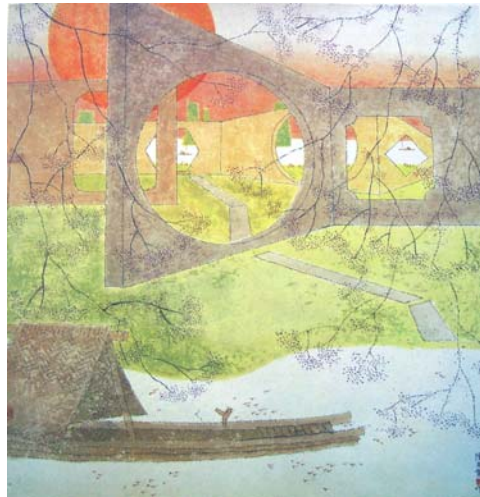


圖 11 陳其寬，《野渡無人舟自橫》，1995。

此外，近來現代水墨畫家在超越平面繪畫之空間與時間之表現的實驗上亦發展出立體水墨，亦即將水墨的二維平面轉到多維空間。嘗試此方面表現的水墨畫家並非在平面的紙上作立體圖像手法的表現，而是將水墨媒材擴展至立體

⁵³ 陳其寬的繪畫作品，經常表現出一種人文的意義和內涵，在加入某些東方的哲思和觀想之後，使得畫面的構成形成一種含蓄意涵，細膩的筆調、柔和的色彩往往彰顯東方文學或人文的特質。其所選擇的表現形式和繪畫構成，可以看出突破傳統概念的訴求，使得空間的構成隨著形式的選擇由外而內或由內而外地產生互動。

的呈現方式，可謂水墨裝置的方式，如大陸畫家王天德（1960-）⁵⁴。王天德的水墨藝術有兩方面的探索，一是將筆墨純粹抽象化，這在他的扇面系列中表現得最充分，將 80 年代以來，以浙江美院為基地的抽象水墨的探索發展到精緻的地步；另一方面是開拓水墨的立體化空間的表現可能性和公眾參與因素，他早期的《水墨餐桌》可以說是國內在這方面最早的嘗試，後來的服裝山水和數碼系列則是他的延續和深化，如《中國服裝》（圖 12）。

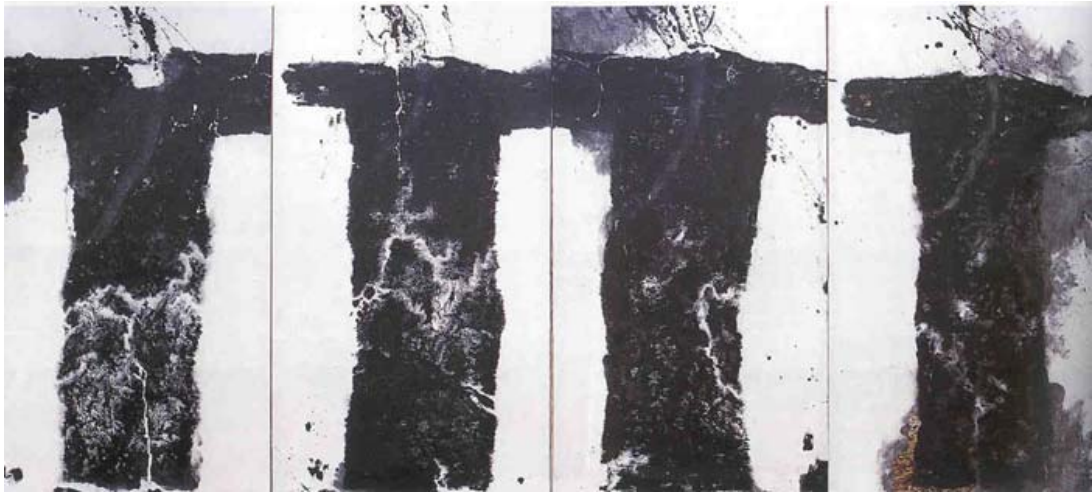


圖 12 王天德，《中國服裝》，2002，上海美術館。

五月畫會畫家韓湘寧⁵⁵在傳統水墨中發掘出抽象藝術的根源，令人耳目一新。在作品結合抽象表現主義的技法重新詮釋中國水墨畫的筆墨情趣與意境，賦予水墨新活力，在「汲古潤今」與「以西潤中」之外，也為中西藝術的融合開示了「現代水墨畫」的新路。旅美後以「點彩」和「照相寫實」為媒介，畫出了消音的都會萬象，然而，最值得注意的不是他的技法，而是他捕作物象的心態，在題名《紐約人群》的畫作中（圖 13），韓湘寧運用模糊疊影方式處理的水墨點繪作品，更近於素描。若以素描的角度思之，藝術家中國題材的用黑似乎不難理解。畫中呈現大都會裡充滿動感的人群，卻具有時空凝結的靜默

⁵⁴ 1960 年生於上海，畢業於浙江美術學院中國畫系。現為復旦大學藝術教師中心副教授，中國美術家協會會員。

⁵⁵ 韓湘寧，「五月畫會」健將，一九六七年赴美，在七〇年代畫了不少都市中的昇平和紅塵之景，所取仰、俯、高、廣的觀看角度，給予城市消音的秩序，藝術家以噴槍不帶個人筆觸的細點，均勻分佈在畫面上，又消掉了所有的沈黑與不平。而後八九年藝術家以「天安門」及黃山為題的中國題材繪畫，出現了大混點，一種類似拇指印的點，出現在整張畫面，「韓點」躍現，韻律自出。參見 <http://www.hnhan.com/ho.htm>。

感。

韓湘寧於 2001 年高雄國際貨櫃藝術節所作的作品《兩岸行旅圖》（圖 14），是將個人既有的創作風貌直接延伸應用到貨櫃空間的一個實例。在此，貨櫃被當成一個跨越不同時空的穿堂，被用來集結呈現歷史與傳統的意象、個人生活行旅的印象、和兩岸經貿與文化的議題，並隱約傳遞了一種省思性的意涵。在這個非殿堂的鐵皮空間中，被視為古代藝術經典的范寬山水圖，以一種變形複製品的面貌重新出現，讓我們直接體認到傳統價值在現代社會中日漸稀釋的現象；除此之外，作者把採集自兩岸各地的「水溝蓋」拓印文權充扁圖章，並將它們裱貼在貨櫃裡裡外外的作法，也饒具象徵作用——就概念說來，它們模擬的是驗證人與物行經某個時間地點的一種官方戳記，擬造的是此貨櫃通關如儀，遠渡千里而來的一種虛假印象。但就現場的呈現狀態看來，它們其實更像是一堆隨興踩踏後留下來的各種鞋印——更像是一種千里江山自由行的觀念提示和足跡證明。韓湘寧運用正巧與「貨櫃」的運行同具有「行旅」的作用的「行旅圖」作為「貨櫃展」的「素材元件」，展現繪畫性及時空的觀念性。



圖 13 韓湘寧，《紐約人群》，1985。



圖 14 韓湘寧，《兩岸行旅圖》，2001。