

國立臺灣師範大學美術研究所水墨創作組碩士論文

指導教授：何懷碩教授

別有懷抱 — 陳聖蕙創作自述

研究生：陳聖蕙撰

中華民國九十九年一月

別有懷抱 — 陳聖蕙創作自述

摘要

對於人生意義的追求以及自我的探索是我最熱切的課題，它與我在藝術創作上的熱情是二而一的事。自我探索之中包含了個人對生命的體驗與對世界的觀察；透過個體抒發所引發的共鳴，促進了共通的情感。這一切的追求，便是我的創作最根本的源頭。

本篇章除了選出近年的作品加以自剖之外，並試述近代西方的消費型態及通俗文化所興起當代流行的『世界文明』，對我們所處的大環境所造成的變動及其影響，並從深埋在童年的印記開始，發現自小的特殊喜好，如何漸漸走上藝術之路，並列舉中外藝術家對我造成的影響。創作自述除了闡述我對藝術的所思所感之外，期待表達一個在蒙昧中尋索的心靈的熱誠。

愛因斯坦說：「一切宗教、藝術和科學都是同一棵樹上的不同分支。其目的都是爲了讓人類的生活趨於高尚，使它從單純的生理存在中昇華，並把個人引向自由。」學問是一切道理的源頭，人所具備的一切行爲能力也都展現了自我的哲學思想。學凡文學、音樂、繪畫、戲劇、舞蹈、雕塑，任何偉大的作品都帶有奔騰流逝的時間，它既沉浸在亙古洪荒之中，又蘊含於最爲遙遠的未來之中，這正是藝術表達了人所共同擁有的永恆不變之情感的因素。藝術家往往帶有著強烈的個人特質，擅長將這些情感外顯出來，尋求共鳴和慰藉，是我嚮往的方向。

Master Thesis
Ink Painting Division of Graduate Institute of Fine Arts
National Taiwan Normal University

Advisor : Prof. Ho Huai-Shuo

Another Aspiration — Chen Sheng-Hui's Creation

Graduate Student : Chen Sheng-Hui

January, 2010

Another Aspiration — Chen Sheng-Hui's Creation

Abstract

Exploring the meaning of life and my ego is my most interested topic, which is as same as my art creative passion. Self-exploring includes the personal experience and philosophy; one could promote the common emotion by expressing himself or herself. Pursuing the above is the origin of my creation.

This thesis not only analyses my recent art works, but also tries to review the influence of “World Civilization” of the Western consumption patterns and popular culture, to trace back to my personal art favorites since my childhood memories, and to introduce some artists' impact on me. I try to interpret both my art aesthetics and my spiritual enthusiasm for knowledge.

Albert Einstein said, “All religions, arts and sciences are branches of the same tree. All these aspirations are directed toward ennobling man's life, lifting it from the sphere of mere physical existence and leading the individual towards freedom.” Knowledge is the origin of all reason, and human's behavior shows the philosophy. No matter it is literature, music, painting, drama, dance, or sculpture, any kind of great work could transcend the limitation of time, inheriting the tradition and creating the future, and this is because it expresses the universal feeling. Becoming an artist who has the strong personal style to present the universal feeling is my goal.

目 次

緒論	1
第一章 我如何走上藝術創作之路	3
第二章 中外藝術對我的影響	
第一節 傳統的繼承	10
第二節 外國藝術的啓示	16
第三節 西方當代文化藝術的批判	26
第三章 藝術思想的探索	
第一節 藝術的信念	30
第二節 生活模仿藝術與藝術模仿生活	31
第三節 我對藝術的認知	33
第四章 個人風格的塑造	
第一節 荒涼的境	36
第二節 形式探究	37
第五章 我的作品自剖	39
參考專書	54

圖 次

圖 1：陳聖蕙 阿古力巴石膏像	4
圖 2：陳聖蕙 郵票設計局部	5
圖 3：陳聖蕙 古厝	5
圖 4：陳聖蕙 工筆仕女習作局部	6
圖 4-1：沈政乾 線描摹本	6
圖 5：陳聖蕙 岩岸寫生	6
圖 6：陳聖蕙 《迷》構想草圖	7
圖 6-1：陳聖蕙 《迷》完成作品	7
圖 7：陳聖蕙 《我》線描草圖	8
圖 7-1：陳聖蕙 《我》完成作品	8
圖 8：課堂模特兒實況	9
圖 9：陳聖蕙 《菜》完成作品	9
圖 10：潘天壽 花狸奴圖局部	10
圖 11：潘天壽 凝視局部	11
圖 12：潘天壽 鳥	11
圖 13：龔賢 自藏山水冊	12
圖 14：龔賢 山水冊	12
圖 15：龔賢 山水冊 二十開	13
圖 16：席勒像	16
圖 17：席勒 自畫像	16
圖 18：羅丹 她曾是製盔工人的美麗妻子	17
圖 19：二十歲的卡蜜兒·克勞岱爾	17
圖 20：年老在精神病院的卡蜜兒·克勞岱爾	17
圖 21：席勒 自畫像	18
圖 22：卡蜜兒·克勞岱爾 羅丹像	18
圖 23：莫迪尼亞尼 Adrienne	18
圖 24：巴爾蒂斯 Les beaux jours	19
圖 25：巴爾蒂斯 La chambre	19
圖 26：尼金斯基 吉賽兒(Giselle)第二幕劇照	20
圖 27：尼金斯基 牧神的午後劇照	21
圖 28：齊克果像	22
圖 29：Leon spillaert De windstoot	22
圖 30：Leon spillaert Duizeling	22
圖 31：孟克(Edvard Munch 1863-1944) 吶喊	23
圖 32：莫內(Claude Monet 1840-1926)Camille on Her Deathbed	23
圖 33：波特萊爾像	24


謝誌

我從小喜歡人，長大後從心愛的人裡感受到他們愛我那樣多，包括那些在書裡已逝的故人，在我身邊的朋友、師長，我感受到他們無私的愛，在相交融的片刻裡，巨大的能量，讓我找到自身存在的喜樂，體驗所謂的生命共同體，悲欣共嚐，不以爲苦。

因此，我獻上一生嘔心瀝血的過程，作爲我存在過的證明。這就是生命的意義、我創作的意義和所有的人生。我明白不需要去害怕命運的無常，因爲總有人在你不知道的地方與你共同面對，那些絞盡腦汁探索生命的意義的哲學家、科學家、藝術家，從歷史的回顧裡，可以看見整個人類的興衰，如同鐘擺搖晃，永不平靜。因此，我們並不完全的孤獨，我們必定勇敢，前人爲我們流下的血汗，也將在我們的手中傳承下去，透過全人類的努力，在精神的追求裡邁向更精純卓越、美好的一日。

我將終生爲了未完成的作品而懷抱最熱切的生存意志。在失意的時候依靠它，歡樂的時候向它傾述，它成爲我在世的精神紀錄，超越我的肉體而獨留在世上，在我完成的每一個當下，凝結成爲永恆。

這就是藝術的魅力，以及藝術如何讓我活下去的理由。



緒論

羅素(Bertrand Arthur William Russell 1872-1970)在《羅素傳》¹裡寫過一篇〈我為何而生〉的自序。

有三種單純而強烈的熱情曾經支配了我的一生；它們是對愛情的渴望、對知識的追求和對受苦受難的人類所懷抱的情不自禁的同情，這些熱情像陣陣的巨風，在我動盪不定的生涯中，吹來吹去，有時甚至吹過深沉痛苦的海洋，直抵絕望的邊緣。……愛情與知識，就它們可能的範圍內，總是把我引領到天堂的境界，但對廣大受苦的人類的同情卻經常把我拉回到現實的世界裡來，那些痛苦的呼喊經常在我內心的深處引起回響。飢餓中的孩子，被壓迫者折磨的犧牲品，對他們的子女形成可厭的重擔底孤苦無依的老人，以及全球性的孤獨、貧窮和痛。他們的存在，對人類生活的理想，不啻是一種諷刺，我極希望盡一己之力去減輕這些不必要的痛苦，但是我發現我完全失敗了，因此我自己也感到很痛苦。

這就是我的一生，我發現人生是值得活的，如果有人要給我再活一次的機會，我會欣然接受這難得的賜予。

羅素作此篇序言已八十多歲了，而我才剛要開始思索這個問題。

對於人生意義的追求以及自我的探索是我最熱切的課題，它與我在藝術創作上的熱情是二而一的事。我們為什麼要關心這個世界？要關懷眾人？要研究自我？在任何偉大的作品之中，我們得以窺見最精闢的心靈對於自己的詮釋，我們也在其中感受到相同的命運。我在他者身上窺見的快樂與痛苦，也可能發生在自己的身上；同樣的，在我身上發生的一切，也可能印證他人的經驗。藝術與人生緊密相連。研究自我得以向世人揭示自己；對他人的同情，等同於對自我的發現與憐憫。自我探索之中包含了個人對生命的體驗與對世界的觀察；透過個體抒發所引發的共鳴，促進了共通的情感。這一切的追求，便是我的創作最根本的源頭。

我常好提問，從“人是什麼？”、“生命的意義為何？”還包括了對生死的困惑、人生的諸多局限、個體的孤獨感、以及無常的命運…等。後來我漸漸發現，並不是所有的人都和我有相同的疑惑，即便是知道這些疑惑，也並不一定深為這些問題苦惱。從中我明白了自己擅於沉思²的特質，從事物的根源裡探索究竟，

¹ 艾倫·伍德，《羅素傳》，台灣：台北，志文出版社，1977年出版。

² 認真、深入的思考，在寂靜和孤獨中對某個中心意念或意象的深沉思索。沉思和放鬆都有許多共同之處，沉思和放鬆都需要一種精神的集中，不同的是放鬆是慢慢掩藏住對意識的察覺，沉思卻是慢慢強化這種察覺，通過反覆思考同一件事，直到自己窮極一種思想。

並有一種打破砂鍋問到底，非得要明瞭答案才肯善罷甘休的個性。

現今的社會結構改變，人心似乎忙碌於眼前的生活，忽略了對自我的提問。對於一些古老的人的問題，喪失了討論的興趣與樂趣，著重於物質生活，遠比探索那些看似虛無飄渺的學問來得重要的多。有一定的因素影響造成今日的結果。

本篇章除了選出近年的作品加以自剖之外，並試述近代西方的消費型態及通俗文化所興起當代流行的“世界文明”³，對我們所處的大環境所造成的變動及其影響，用以表述個人對藝術的信念。從苦心挖掘深埋在我童年的印記開始，發現自小的特殊的喜好、如何漸漸走上藝術之路...等，並列舉中外藝術家對我所造成的影響。創作自述除了闡述我對藝術的所思所感之外，期待表達一個在蒙昧中尋索的心靈的熱誠。

曾經我以為世界無限的大，任我所取，過著妄自得意的生活。一會兒高興的飛上天，一會兒卻又難過得跌落谷底，其實很懵懂。我以為追求快樂是我的目標，而快樂就是試圖不斷的超越，企圖擺脫人生中的各種局限。殊不知這本身就是一種狹隘。人生中有太多的局限並不以超越為滿足。科學家愛因斯坦 (Albert Einstein 1879—1955) 有一段名言：

一個人只是整體的一部分，這個整體就是我們所謂的『宇宙』，這一部分在時間上或空間上都是有限的。一個人只有他自己的經驗，因此他的思想和感情都和別人不同——這是他認知與判斷錯謬的根源。這種錯謬對我們來說有點像囚籠，把我們局限於私慾，使我們的愛心侷限於對少數接近我們的人。我們的課題就是擺脫這個囚籠，把我們的同情心擴及到一切生物和整個美麗的自然界。沒有人能完全達到這個境界，但是邁向此一目標的努力，本身就是解脫的一部分，也是內心安全的基礎。⁴

追求是永無止盡的，提問本身也並不一定會有最終的答案，但透過不斷的追求，從而減少不明白的事物，就是人生有意義的努力。

人生有諸多的滋味，食物可以安慰我的脾胃、美的事物可以滋潤我的心靈、科技的發達可以讓我享受便利、醫學的進步可以讓我免受病痛的折磨，但我的人生有別的懷抱。

³ “世界文明”，大體而言意味著人類在文化上的匯聚，及世界各地人民越來越接受共同的價值觀、信仰、方向、措施和制度。引用自《文明衝突與世界秩序的重建》，杭亭頓，台灣：台北，聯經出版社，頁 61。

⁴ 轉載自《孤獨的滋味》，何懷碩，台灣：台北，立緒出版社，1998 年出版，〈說囚籠〉一文，頁 155。

第一章 我如何走上藝術創作之路

人對我來說有無限的誘惑，舉凡肢體動作、聲音、氣味，都充滿魅力。嬰兒時期一睜開眼就是看見晃動的人影，從親密的接觸與愛護，我認知了母親，往後的日子裡，與我關係最緊密的也就是人。

記得有一次，小學老師要我回辦公室幫她拿書本，鄰座的老師問我：掛在椅子上的衣服是不是你們老師的。我就拿起來嗅了一嗅，大聲說：一定不是！這不是她的味道。各式各樣我留心在生活上的小細節讓笑壞了的老師印象深刻。在一堆玩在一起的小朋友裡也很容易認出我，豐厚的唇是我的一大特色。由於家裡只有我一個小孩的緣故，整個家幾乎是我的大玩具箱，我喜歡在家裡探險，起初是把可以拿在手裡玩的東西都拆開，無聊的時候再研究如何組合回去，不過一下就膩了。最後感到家裡的一個書櫃非常神秘，裡面一口氣藏著很多我所不知道的事，起先是圖片吸引了我的注意。

有一本介紹世界各地奇特風俗民情的書，一位看起來地位很高的人直接以手在病人的肚子裡取出紅色的東西，那是一張顯示法力的照片。對年幼的我來說，實在是一件很奇怪的事情。後來我看了更多圖片，舉凡民間故事、聊齋誌異，各地傳說所延伸的故事集，全部都被我找來看，這些東西慢慢的進到我的腦子裡來，半夜的我開始睡不著覺。

深夜裡的靜出奇的讓各種細微的聲響清晰無比，樓上走動的腳步聲、母親的呼吸聲，還有一種電氣所發出來的嗡嗡聲，馬路上小孩的笑聲，電扇吹動紙張的聲音，當我閉起眼睛的時候，這些聲音就會無限放大，當我張開眼睛的時候，門縫的黑影幢幢，我躲在被窩裡感到汗涔涔的流出。就這樣，即使母親睡在我的身旁也不能免除我的恐懼，我的感受通過我的頭腦與思緒轉化成想像，超越了現實世界的真實。我深信那些黑夜裡的東西會跑出來把我吃掉，而且不會把身邊的母親吵醒。我的恐懼並不直接來自於視覺所見，而是在我腦中那些被拼湊出來的鮮活影像！我開始找到一種方式轉移注意力，那必須具有能將我所有的精神吸引過去的魔力，後來發現，正是擁有豐富情節的故事書，愈神秘且曲折的故事，往往將我引入其中，暫時逃離內心的恐懼的狙擊。我常常在床上看書，直到睡著為止。

小學老師似乎發現了我的善感，在美勞課上，我畫紫色的天空，老師就要我上台發表為什麼天空是紫色的，後來同學七嘴八舌的討論起來，原來每個人心中都有五顏六色的天空。在老師的鼓勵之下，舉凡作文、朗讀比賽、繪畫比賽，鼓號樂隊的小鼓手在升旗典禮上操演，必定有我的身影。

我的善感並不僅只於此。熱切的在操場上與同學們玩一整天、在書桌前因著迷而看了一整天的書，都是我。有一天，我蹲在一株小草旁顯得很陰鬱。



圖 1.
陳聖蕙 阿古力巴石膏像 對開素描紙
高二素描習作 2001

我發現腳下的草總是陪在我們的身邊，任我們遊戲時踐踏它，卻從來不會死掉。我們共同是地球的生物，它卻奉獻了自身，雖然看起來很柔弱，卻生命力旺盛，不斷的生長、愈見蓬勃。

我並不知道當下明確的感受是什麼，只是老師看到我在草堆旁發愣，就對我說：你何不畫它。後來我習慣用塗鴉去表現我對東西的情感，畫面中常常出現一個稚拙、形象不明確的主體，比如一隻狗，加上又深又黑，像下雨般布滿的線條的背景，那是我的感受。我從老師的眼裡明白了她所感受到的並不只是小草小花小魚小鳥、各色的天空、大頭小身體的家人和朋友，而是我。

這只是一個開始。除了豐富的感受與好奇心，我從各方面展開細膩的觀察，對於造型的敏感，也表現在我喜好剪紙上。馬蒂斯在晚年以剪紙呈現它對海洋的印象，那時的我常常剪滿了一堆的紙張，至今仍貼在家裡的牆面上。沒有人一開始就知道自己。藉由我從小對人的喜好，得以從中觀察他人而獲得許多樂趣，也從他人身上發現自己。

到了初中，那是我最苦悶的時候，讀書完全是為了升學而做準備，成績不錯同學都會被編進稱做美術班、音樂班的別級內，其實就是以升學為主要的“好班”，開始了晨昏的考試。很幸運的，我順利考進高雄市立鼓山高中的美術班，那是真正進入專業訓練的開始，我的素描基礎大部分是在那時培養起來的。

一個禮拜近二十堂的美術課幾乎讓我如魚得水。一整天從早上四節的水彩課(兩節解說靜物畫法，兩節實地操作)，到下午連續三節的素描課後不停筆，大家一起直持續到傍晚，加上水墨、設計課程的輪番交替，讓我們廣泛的接觸到各種媒材。那時候的繪畫距離小學時的天真浪漫，簡直有天壤之別，我學習了如何精確的描繪。

一群同學在教室裡沙沙的畫著阿古力巴雕塑像，從角面石膏到靜物群像，幾乎讓我忘記自己的感性，專注投入了實體的描繪。由於隔天一早的自修時間就要進行評畫的緣故，常常留校至深夜。教室還因此鬼話連篇，因為深夜只留下一盞昏黃的燈光，照在慘白的石膏群上，為觀察光線，也為多一份靈感。這就是我們當時的實況。設計專科出身的老師，常常告訴我們在設計業界的壓力很大，要求我們必定嚴謹的對待自己的作品，常常我們做好的設計圖就被他扔在桌上，一句話不說就是重做，這樣的態度造就了所有同學對待自己作品的方式---不滿意就再畫一次，直到接近自己的理想。持續的努力之下，我們總是獲得全國性的比賽為學校爭取榮譽，老師也得以



圖 2.

陳聖蕙 郵票設計局部 四開 300 磅水彩紙共八件
高三設計作品 2002 水性彩色鉛筆
全國學生美展設計類佳作

爭取很多設備，包括噴槍、暗房、攝影測光機具，資源豐富，學校支持我們發展。整整三年，我們要學會攝影，為自己的繪畫作品拍攝 60 的正片（一般底片為 135 的規格），為畢業畫冊做準備。因為設計常使用噴槍，常常連鼻涕都是彩色的，指縫也因為炭筆老是黑黑的。



圖 3.
陳聖蕙 古厝 120x60cm 2003
水墨設色 南瀛藝術獎首獎

那時的我並不能明白藝術對我來說是什麼，只是願意花一節又一節的時間投入進去，完成作品後的欣慰，讓我更致力於下一件作品的完成。我們沒有任何關於理論的探索，沒有人問你藝術是什麼，也沒有人問畫畫以後要做什麼，時光就在不斷的實地操作中匆匆過去。我累積了一些得獎成績，順利推甄上大學。

高中階段專注於繪畫技巧的磨練，到大學以後，我選擇以水墨創作做為我的專業領域。我更加的積極，並有計畫的展開時間分配。大一、大二的時間用來臨摹花鳥工筆、仕女，認識各種線描畫法，並在課堂上以同學作為模特兒，練習將同學的素描轉化為人物線描，再以熟宣勾勒並完成作品。學校附近的農田小路，是我十分喜愛探險的地方，常常跟著牛車發現早期的破房子、狹弄裡種剝菱角殼的阿婆，都引起我極大的興趣。另外，還做了一些關於海邊岩岸的寫生，直接帶著宣紙和墨條在軟細砂上作畫。



圖 4.
陳聖蕙 工筆仕女習作局部
120x60cm 2004 蟬衣宣



圖 4-1.
沈政乾 線描摹本 對開宣紙 2003
此為著色前的線描練習。

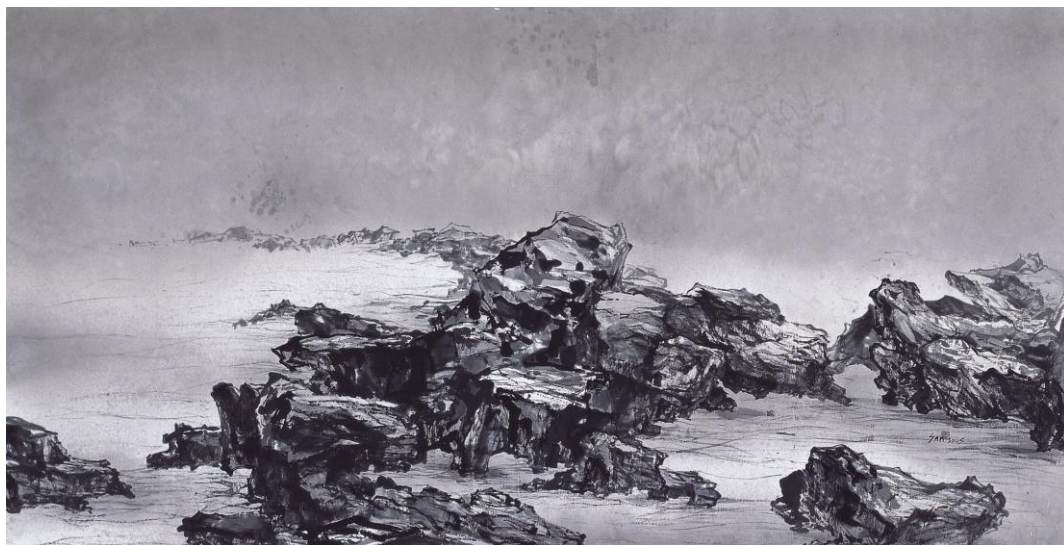


圖 5.
陳聖蕙 岩岸寫生 60x120cm 2005 水墨紙本

我來自港都高雄，海邊的一切對我來說特別的親切。由於宿舍太小的原故，常常將手邊收集到的資料整理、構思，就在專業教室著手一路畫到天亮，連澡也顧不得洗，卻樂得不可開交。大三那年參加比賽，除了拿到全國青年書畫展、府城美展、玉山美術獎、南瀛藝術獎外，也參與了行政院文建會 93 年的青年繪畫典藏，作品獲藏於歷史博物館。



圖 6.
陳聖蕙 《迷》構想草圖 30x30cm
2004 素描紙

此為創作的第一步驟。構圖之後經過多次斟酌刪修，力圖構想更臻完整。第二步驟依構圖放大做一比一的人物素描，再轉化為線描，最後才騰上蟬衣宣，進行著色。

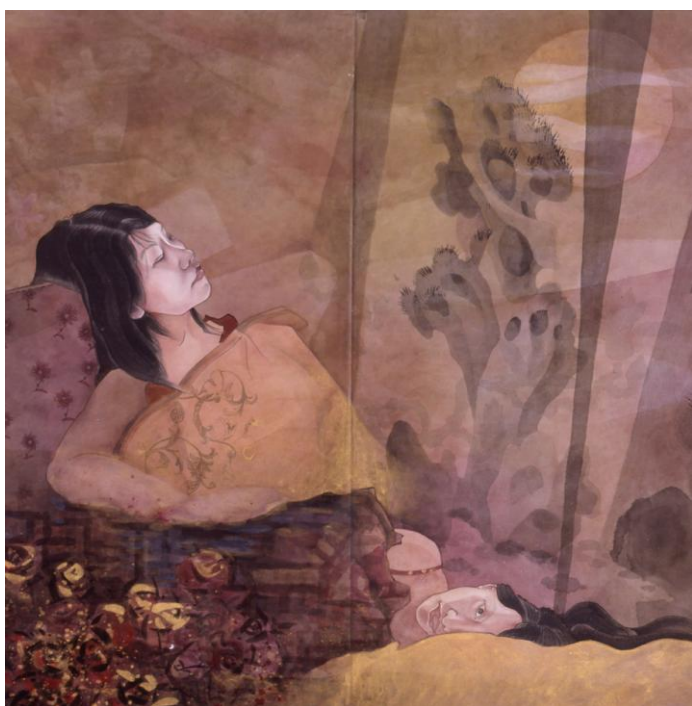


圖 6-1.
陳聖蕙 《迷》完成作品 120x120cm
2005 蟬衣宣



圖 7. 陳聖蕙《我》線描草圖
45x120cm 2004 格拉斯紙 (此紙
性為半透明)

將一比一的人物素描以半透明的紙描摹下來，斟酌每一條線，這是繪製工筆人物的二個步驟。藉西方的素描觀察人物的明暗立體變化，為初步對整體造型的認識，線描則剔除光影立體的表現，以精準的線條呈現人物造型。



圖 7-1. 陳聖蕙《我》完成作品
45x120cm 2004 蟬衣宣

我一直受到家裡的支持。每當有作品完成的時候總是被拿去精裝裱框，然後高掛在客廳上。母親喜歡文藝活動，從小鼓勵我讀美術班，也在家彈琴、寫書法，父親經商，我是獨生女，家從小就是我的天地。母親還在我的求學階段裡足足當了 16 年的愛心媽媽，負責學生上下學的導護工作，直到大學畢業。我就在這樣的呵護下，心無旁騖的展開我的追求。

很快的，大四上學期計畫推甄攻讀碩士學位，並著手於個人展覽的申請，將我三年來累積的作品做一次完整的呈現，順利於高雄市立文化中心-至美軒、台中市文化局大墩藝廊、台南市立社會教育館展出個展，也如願通過推薦甄選進入我的第一志願---國立台灣師範大學美術系碩士班。

從中學到大學，回顧我從前的日子，幾乎都是在藝術的沉迷中成長。



圖 8. 同學於課堂上做模特兒實況
我在大學所受到的工筆人物訓練，最後一階段就是課堂上的同學為彼此造像，互相為模特兒。



圖 9. 陳聖蕙《葵》完成作品
120x120cm 2004 蟬衣宣

第二章 中外藝術對我的影響

第一節 傳統的繼承

如同我早年的經驗，繪畫主要在表達言語說不清的感受，不同的地方在於各異的表現方式以及情感上的不同。第一次看見潘天壽⁵的作品，是在大學的時候。厚濁凝滯的線條，特殊的筆墨手法與強勁有力的構圖，並在他的作品裡感受到倔強、鐵打不屈的個性，他引發了我的興趣。

1966年文革爆發，潘天壽成了浙江美院第一批被揪鬥的對象。這期間，他被誣為“反動學術權威”、“文化特務”以及“國民黨特別黨員”。在一篇名為〈懷念文革死難者〉⁶的文章中提到：

1968年夏秋，《浙江日報》以整版發表了《文化特務潘天壽為甚麼能長期獨霸浙江美術界》、《禿鷲是特務的化身》等五、六篇文章，將潘天壽推上了萬劫不復的受刑台。隨後，報紙、廣播、大字報、大標語、漫畫以及各式各樣的小報、刊物，鋪天蓋地而來。潘天壽在杭州的家被抄得底朝天，革命幹將們拉走的珍貴書畫文稿達六、七車之多，連筆墨紙硯也抄了去。他的作品被列入墨畫名單，被人毫不留情地在他上面打上各種標記，踩上一個個鞋印……1971年5月，專案組派人向重病在床的潘天壽宣讀了定性材料，即定案為“反動學術權威、為敵我矛盾”潘天壽氣憤之極，帶著渾身傷痕與唾沫返回杭州途中，潘天壽撿了一張香煙紙，在煙紙背面寫下了一生中最後一首詩“莫嫌籠狹窄，心如天地寬。是非在羅織，自古有沉冤。”9月5日凌晨，他突然氣喘得厲害，雙腿劇烈地抖動，汗如雨下。他用最後的意志努力控制自己的雙腿，嘴裡還喃喃地說：“我想叫它不抖……不成功，……我想……讓它……不要抖……”從此病情急速加劇，不久便含冤死去……



圖 10. 潘天壽 花狸奴圖局部 指墨
潘天壽紀念館

⁵ 潘天壽（1897—1971）字大頤，自號雷婆頭峰壽者，以寄託對家鄉純樸生活的深切懷念。他的巔峰時期正值文化大革命，眾多文化人與藝術家都被清算鬥爭，晚年遭政治迫害含怨而死。代表作《雁蕩山花圖軸》、《花狸奴圖》（潘天壽紀念館）、《雨後千山鐵鑄成圖》等。

⁶ 2006年人【民報消息】，轉自《中國觀察》，<http://renminbao.com/rmb/articles/2006/8/1/41193b.html>

他的經歷印證我的感受。在往後的經驗裡，深受我感動的藝術家，大多有其特殊的人生經歷，有的非常曲折，挨餓受凍，甚至遭受迫害、危及生命等等，後來發現，畫作正是呈現他們如何面對生命經歷的最佳寫照。

那時的我並不明白，為何生活在水深火熱中的人，要畫鷹、荷、松、四君子、山水等題材，從對藝術家的認識一路到對文化上的民族性的了解，影響我對藝術的看法。一個能打動我的藝術家，必定和他的人格有關。

中國藝術家脫離自身的桎梏，重視文化的傳承，淵遠流長來自文化上的特性，不管對家庭、人倫的重視，尤其對國家有幽遠的觀察與抱負。

有志之士，往往學而優則仕，自詡一展長才以全民的福祉為目標。范仲淹“先天下之憂而憂，後天下之樂而樂”，就是一個例子。



圖 11. 潘天壽 凝視局部 指墨

在他的指畫裡，寥寥幾筆並不僅只在表現一隻貓的神情，而是反映了他在現實生活裡的驚懼與顫慄。



圖 12. 潘天壽 鳥 指墨
潘天壽的作品，常常是一條線闢一天地，一線畫一石，構圖奇險卻沉健穩重。

然而，代代各有不同的際遇，自古屈原投汨羅江、王國維自沉於頤和園昆明湖，其他隱居山林不問世事也不為在少數，看似寄情於山水之中的書畫，我們同樣得以透過作品一窺他們心中的懷抱。我從中觀察藝術家創作的根源，領會他們在畫面中以各種手段呈現的志節。



圖 13. 龔賢 自藏山水冊 二十開

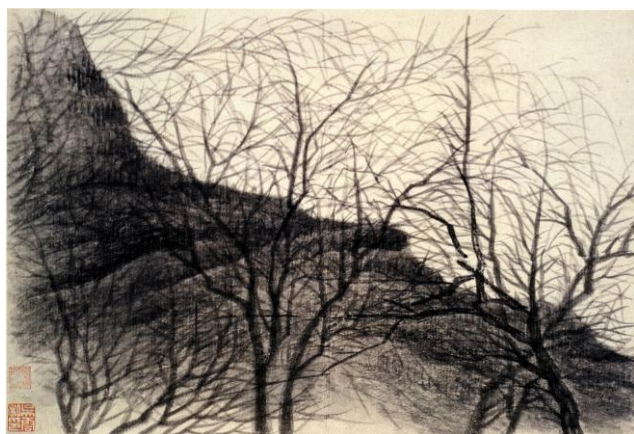


圖 14. 龔賢 山水冊 二十開

龔賢(1619-1689)出生於蘇州一個家道中落的官宦之家，南明弘光元年(1645)，清兵攻陷南京，懷著慷慨悲憤的心情離開故鄉，開始了長達 20 年的漂泊生涯。這期間除了投入對藝術的探索，還寫下了大量深沉悲壯的詩歌，傾吐民族志士的一腔忠言。當清廷入關

之後，原為明朝的部份文人群起武裝抗清，另一部分則過著隱居的生活。在清廷施行懷柔手段並開科取士後，耐不住寂寞的士子，紛紛“變節”成為清王朝的臣僚。

生活於這樣的時代氣氛下，龔賢沉湎於自然，面對著個人的命運和民族命運的雙重尷尬與困境。家族中沒有可以依靠的權貴，出身貧寒下層，自身性格也導致他交友不多，且不擅于趨炎附勢。清軍入侵使他幾乎為了生存疲於奔命。清順治二年（1664）前後，龔賢的妻子及親人相繼有 8 人去世，他受到沉重的打擊，直到再次返回南京居住，已年屆五十。國破家亡，戰亂洗劫後的家鄉呈現一幅慘景，他於屋前半畝空地上，築園栽植，命為“半畝園”，又自寫小照、著僧服，手持掃帚，作掃葉狀，懸於樓堂，以示與清朝統治者格格不入，後人稱之為“掃葉樓”。龔賢晚年幽居於此，賦詩作畫，描寫祖國的江山之美，抒發愛國情感。

大約在 35 歲龔賢正值中年，從海安回到揚州。這段時期內，大量的生活體驗使他的詩歌與繪畫都走向成熟。他看了不少富商巨賈收藏的古代法書名畫，儘管他討厭與勢利的富人打交道，但每當有看畫的機會則不會放過。遇上自己喜歡的畫作，便認真的探究畫理，回來後還憑記憶反覆摹寫，直到得到這畫的精神才肯罷休。

在畫論方面，“丘壑雖云在畫最為末著，恐筆墨真而丘壑尋常，無以引遊之性。”龔賢認為山水畫的首要在於畫出自然的美景，即那些不“尋常”的“丘壑”，以引動人們的“卧遊之興”。

這裡指的不尋常，包含了對自然之景的取舍與錘鍊，是繪畫藝術能超越自然山水之美的必經之途。他認為，徒有筆墨技巧而沒有引人入勝的丘壑，這樣的山水畫並不能傳達自然真實的精神。又說：“丘壑者，位置之總名。位置宜安。然必奇而安，不奇無貴于安。安而不奇，庸手也。奇而不安，生手也。今有作家、士大夫家二派。作家畫安而不奇，士大夫畫奇而不安。然與其號為庸手，何若生手之為高乎？……愈奇愈安，此畫之上品，由於天姿高而功力深也。”所謂的“安”，就是畫中的各種東西要安置的合乎自然、妥切，也就是不能違反真實，就是我們今日要求的寫實基本功。除了“安”之外同時還必須“奇”。所謂“奇”，必須要有引人入勝的感染力量。龔賢在這裡似乎體驗到了藝術不能違反現實的真實，但又必須高於現實的真實。

另一則題跋裡，龔賢說山水畫中的丘壑像是“幻境”，但“雖曰幻景，然自有道觀之，同一實境”。說明了畫中的丘壑既是完全真實的“實境”，卻又不等同於現實中的丘壑，而是現實真實的提煉與昇華，以致使人看去覺得好像是一個美妙的“幻境”。我渴望表現感知裡的真實，“幻境”正是我所追求的。

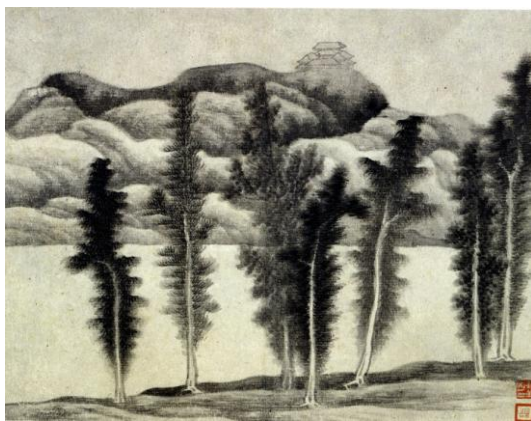


圖 15. 龔賢 山水冊 二十開

龔賢的一生基本活動在長江三角洲一帶，江南的丘陵河川以及廣袤的平原是他惟一的視覺經驗，“氣宜渾厚，色宜蒼秀”造就了他的個人特色。筆墨蒼厚而潮潤，層層皴染，龔賢善用宋人的“積墨”法，濃重的墨色裡，隱含著豐富細微的明暗變化，有蒼鬱深邃的趣味。他說：“非墨無以顯其白，非白無以判其黑。”他畫中的空白處雖然不著一筆，卻能使人感覺到空濛瀟瀟的霧氣或是清澈透明的汪洋湖泊與河流，也正是層層烘托出來。他用墨最基本的要求就是“潤”，透過“潤”所畫的樹能達到蒼翠欲滴，而“潤”又與“濕”不同。“墨言潤，明其非濕也”。“潤墨鮮，濕墨死”。“鮮”就是有光澤和勃勃生機，但“濕”而不“潤”的用墨，下筆之後不能恰當地掌握墨與表現對象物相適應的濃淡乾濕變化，最後使墨浮於紙上，或是一片糊塗成爲一團死墨。

初臨龔賢的作品，寥寥幾筆便可完成整體的山石結構與輪廓，待畫乾後卻驚覺畫不僅暗淡無光且生硬呆板。臨龔賢的構圖容易而用筆與用墨難。我必須講究每一筆墨線的變化，由線與線構成的小面(例如一片葉由諸多的筆所構成、山石也藉多個小面構成)，對照彼此之間的關係，使每一個面與面又各自組成較大的面積(此時才是完整的一顆數或一粒石)，而有更大的物體與空間的對照就在眾多而細微的變化裡交錯，得以更細緻。在淡與濃之間有無窮的階段與層次，而濃重者愈疊愈厚重，淡者來自於初始的功夫，功夫作得愈紮實愈深入，彼此的關係就更能相互的彰顯。乾筆交錯的變化中，有些許的溼、有線體本身的硬與軟，有因乾擦而留下的白所營造的空氣感在其間的流動，就容易堆疊出樸實無華的厚實感。若一筆過濕的墨又相互交雜，其間渾沌而無縫隙，變化不多，便容易平板。

龔賢晚年用筆“秀而老”即準確簡練、流暢而有變化。早年用筆的鈍滯，但到了晚年則大膽潑辣而蒼勁活潑。他在勾勒一些房屋橋梁以及枯樹峭壁時，隨意數筆便表現各自的精神，真正顯示了他用筆“秀而老”的功力。

相對於傳統對我的影響，在普遍受到西方影響下的今日環境，對我造成莫大的衝擊，不得不去理解東西方之間文化上的差異，以造就各自不同的發展方向。「西方的思想自亞里斯多德開始，注重邏輯，影響了自然科學的研究。中國的思想也自荀子開始，注重禮治，影響了法家的精神。」⁷，西方注重邏輯觀念，對自然科學的研究，時至今日造就了分門別類，分工細緻的學問。諸如醫學、科學，能夠深入而有系統的對單一的項目進行探索，在國家地理頻道(National Geographic Channel)堆出的專輯裡，包括人體的基因之奧秘、專門研究腦細胞的團隊，令人嘆爲觀止的顯微技術以及世界上各種生物都有專屬的科目……等。

⁷ 《中國哲學史話》，台灣台北：三民書局，2004年11月三版，頁116。

在東方，中國的四大發明⁸雖早在公元一千多年已有紀錄，詳如宋代的《夢溪筆談》⁹、明代的《天工開物》¹⁰... ..等著作，無研究方法論，沒有後續的研究與發展。東方的哲思並不傾向發展科技，期望以人的智慧挑戰自然的觀念並不強烈，而是在天道的循環中求其和諧與圓融，強調天人合一、物我兩忘的境界。

東方的人民彷彿過早老化，沒有狂飆運動的熱情，相信冥冥之中受到“天道”的主宰，皇帝是“天子”，對天地的敬畏而有諸多的祭禮，祈求風調雨順時祭天、久旱而有求雨的儀式，一直到今日，這些成爲習俗而不斷的延續著，我們按著節日會祭拜天地鬼神。面對到相同的問題，西方漸漸以各種科學理解水的循環，時至今日，氣象的研究讓他們知道何時會下雨，這是非常不同的民情導致。

西方近代的藝術受到不斷發展的科技所影響，而發展出各式的樣貌。今日不僅在東方，全球的文化藝術，也大受西方來自於政治、經濟、傳播媒體的影響，而有不同的變化。而我內心的衝突與矛盾，來自於此，在本篇第三章將有詳述。

在莊子的寓言故事裡，莊生夢見自己成爲蝴蝶，醒來之後卻不知自己是蝶，還是蝴蝶做夢變成自己，周莊與蝴蝶本來是一人與一物的差異，但這裡體現了一種境界，即物我兩忘，分不清楚誰是孰，孰是誰。

由《莊子·秋水》篇，莊子與惠施在橋上精彩的辯論可之，惠施把物與物之間的界線分得很清楚，“你不知道我，正如你不知道魚的感受”，使物我相隔（這較符合邏輯學），但莊子卻能以自己的心去感受萬物，由自己的悠然，以推之魚兒們的快樂，拆除了物與我的藩籬，把彼此打成一片，正是齊物思想的最高表現。

基本上，我的世界觀與人生觀延續中國文化天與人之間和諧共處的觀念，我的藝術觀並不以西方文化近程裡，不斷追求“進步與超越”爲主要。

⁸ 四大發明是關於中國科學技術史的一種論說，是指古代中國的四種發明，一般是指造紙術、指南針、火藥、活字印刷術。此一說法最早由英國漢學家李約瑟（Joseph Terence Montgomery Needham, 1900/12/9 – 1995/3/24）提出並爲後來許多中國的歷史學家所繼承，普遍認爲這四種發明對中國古代的政治、經濟、文化的發展產生了巨大的推動作用，且這些發明經由各種途徑傳至西方，對世界文明發展史也產生了很大的影響。

⁹ 《夢溪筆談》，北宋沈括著，收錄了沈括一生的所見所聞和見解。內容涉及天文學、數學、地理、地質、物理、生物、醫學和藥學、軍事、文學、史學、考古及音樂等學科，爲中國科學技術史上的重要文獻，百科全書式的著作。書中還記述當時一些重大科技成就，如指南針、活字印刷術、煉銅、鍊鋼、石油等。其中「石油」一詞是在該書中首次提出的，並且沿用至今。

¹⁰ 《天工開物》，明代宋應星著，是世界上第一部關於農業和手工業生產的綜合性著作，被歐洲學者稱爲「技術的百科全書」。它對中國古代的各项技術進行了系統地總結，構成了一個完整的科學技術體系。對農業方面的豐富經驗進行了總結，全面反映了工藝技術的成就。書中記述的許多生產技術，一直沿用到近代。

第二節 外國藝術的啓示



圖 16. 席勒(Egon Schiele 1890-1918)

因不同的民族文化以及環境所產生的差異，西方藝術家在表現個人私密情感的部分顯得很獨特，例如自戀。在他們的藝術中坦誠的表現，這與中國繪畫大不相同，我認爲這種開放，坦承與個人的情與慾的直率表達，是我們可以借鑑的外國的長處。

席勒的自畫像不僅出自於個人誇張的表情與動作，他本身獨特的性格，更可從他的自拍像與自畫像之間的差異，看見藝術家如何強化了藝術性。假如我們要了解一個人的個性，最容易的方式是透過與他本人的接觸、對談等等，但或許所生時代不同，或者根本不會相遇、認識，因此透過藝術作品針對個人的詮釋來看一個人，就是一件很有趣的事情，而席勒的自畫像又比照片透露了更多的秘密，彰顯了個性。



圖 17. 席勒 自畫像 1912

雕塑家卡蜜兒一出生就對泥巴有好感，奮不顧身投入泥塑的創作裡，在那個對女性創作者並不友善的年代、母親對她的冷嘲熱諷，與羅丹複雜的關係，最後導致她在精神病院度過長達 37 年的下半生，大部分的作品都被她自己所棄毀。從右圖的兩幅照片中可以看出她早期的靈光，與被精神折騰、消磨殆盡後的樣貌，無情的命運擺弄多少的人！



圖 18. 羅丹 SHE WHO ONCE WAS THE
HELMET-MAKER'S BEAUTIFUL WIFE
1885

這件作品名為“她曾是製盔工人的美麗妻子”，再年輕的軀體都有年老的時候，羅丹以鬆弛的線條、頹傾的身軀，表現曾經的美麗已不復見。



圖 19. 二十歲的卡蜜兒·克勞岱爾
Camille Claudel (1864-1943)



圖 20.
年老在精神病院的卡蜜兒·克勞岱爾

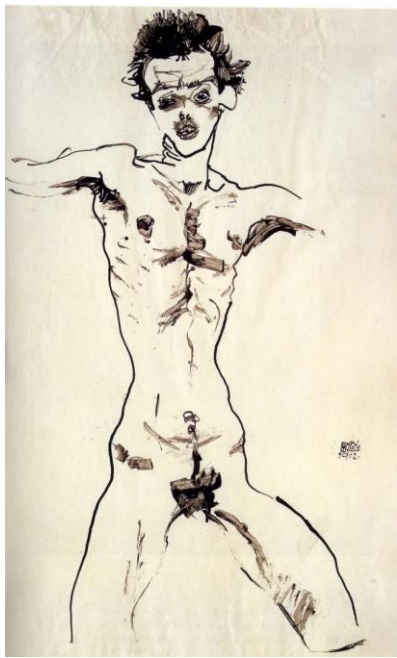


圖 21. 席勒 自畫像

席勒受到中國畫的影響，在他近似圖章的簽名中可見端倪。在此自畫像中，有別於西方擅以面、光影等變化的呈現手法，以線條精準的表現對人體的掌握度。若用中國筆墨來畫，則能更彰顯線條的質感，如濃淡粗細的提按變化、用筆的轉折等等。

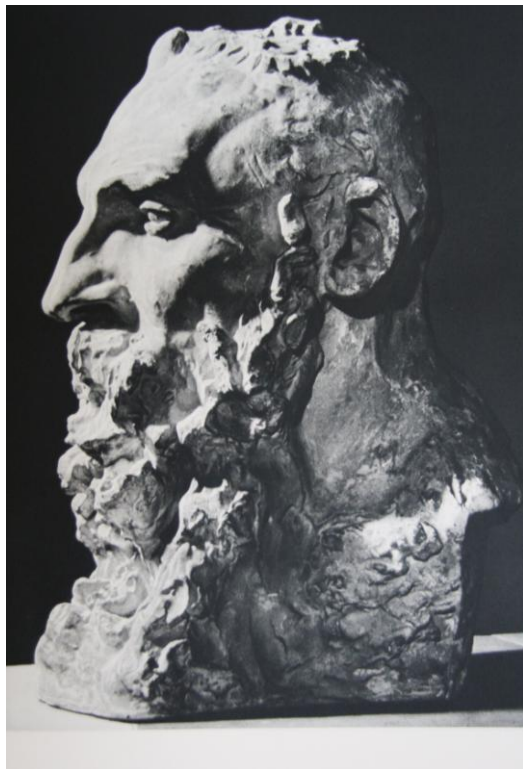


圖 22. 卡蜜兒·克勞岱爾 羅丹像 1888

在卡蜜兒為羅丹所塑的泥像中，我看見濃烈的愛情融入藝術裡，只可惜卡蜜兒的聰慧與靈光即將因情感的糾葛，消逝在精神病院裡。

莫迪尼亞尼不畫合乎解剖學的女人體，強化了人體的部分特徵，如長頸子以及拉長的軀幹，藉由變形表達他對女人體的美感的發掘與膜拜，形成特殊的美感。



圖 23. 莫迪尼亞尼 Adrienne 1915

巴爾蒂斯的畫裡老是出現年輕的女孩暴露自己的身體，原本應該是在沒有旁人的空間裡的私密動作，卻出現拉開幕簾、翻動火爐的人，突兀與奇異的情節，其詭秘引發觀者種種遐想。



圖 24. 巴爾蒂斯 Les beaux jours 1944-1946



圖 25. 巴爾蒂斯 La chambre 1952-1954

除了在繪畫裡觀看不同的心靈世界，我更在文學家、哲學家及舞蹈家的生平與作品中看見我所有曾經朦朧的意念，他們將此轉化成清晰可辨的文字與作品。他們的經歷的鼓勵了我，使我更堅定的朝這條路邁去，因為我明白了，這是一條有共同理想的人所必經之路，我沒有走錯。

「我的瘋狂，就是我對人類的愛。」¹¹。在眾多的藝術表現中，我特別喜好具有瘋狂特質的人。他們的心靈遊走在真實與理想之間，有時被認為是瘋狂的，而這個瘋狂是指在真實生活裡做出不合常理、不為眾人習以為常的生活基準。

尼金斯基(Nijinski Cahiers1890-1950)¹²的「春之祭禮」在巴黎首演時，超越時代的他將尚停留在十九世紀傳統古典芭蕾品味的觀眾，“拳腳踢第帶進二十世紀”¹³。在〈牧神的午後〉一劇照中可見他發展出自己的動作語彙，如同希臘浮雕的二度空間移動，雙腿彎曲內八、撼動大地的頓足跳躍，在真實世界舞出自己，除了不被當時的觀眾接受，還要面對那些受傳統芭蕾舞訓練的舞者的抗拒，形成艱難的排演過程。

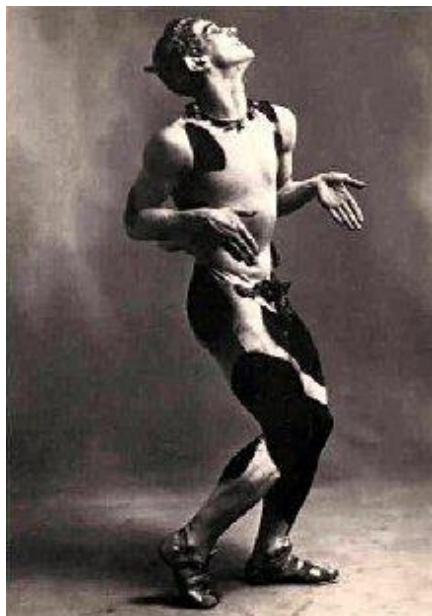


圖 27. 尼金斯基 牧神的午後劇照
1912 於巴黎



圖 26. 尼金斯基 吉賽兒(Giselle)
第二幕劇照 L.Roosen 攝

唯一的一本著名的《尼金斯基筆記》寫於 1918-19 年間，此後，從世人的眼光他來看，他發瘋了，從此與舞蹈絕緣，長達三十年的下半輩子不斷進出歐洲各大精神療養院，直到 1950 年死於倫敦。

這一些人都深受精神上的痛苦，卡蜜兒、尼金斯基、就連席勒也活不過 30 歲，莫迪更在窮困潦倒、貧病交加中死去，一周內他的太太在住處一躍而下，肚子裡還有一個未出世的新生命。

¹¹ 尼金斯基，《尼金斯基筆記》，台灣：心靈工坊，2002 年 5 月初版，頁 4

¹² 瓦斯拉夫·弗米契·尼金斯基（1890—1950）是俄羅斯芭蕾舞演員、編舞家。在他 60 年的生命中，前 30 年歷經貧困與富有、輝煌與沒落，後 30 年因患精神分裂症一直在精神病院度過。他短暫的舞台生涯所創造的奇蹟和日後癡狂的結局都備受人們關注。最著名的作品有《牧神的午後》和《春之祭禮》。

¹³ 羅曼菲用語，編舞家、雲門舞集 2 藝術總監，出自《尼金斯基筆記》序言。

齊克果¹⁴說：「生命是如此的空虛、毫無意義。」那時的我對人生的悲觀與疑惑並沒有出口，現實生活充滿物質的虛無，生活在其中的人們，或者無意、麻木，因失去改變的力量而熱情消滅，匆忙而庸碌，日復一日。在讀到這個句子之後，我感到既震驚又貼近內心，他接下來是這樣說的：

我們埋葬一個人；我們跟著他走到墳墓，往他身上灑上三鏟土；我們坐在馬車到墓地，又做馬車回去；想到我們前面還有很長的日子，我們就安慰不已。七十年是多長呢？我們為何不一下子就過完呢？我們為什麼不停下來走到墳墓裡和他一起，並抽籤看誰將成為那個最後不幸的人？要往最後的死者身上灑上那三鏟土灰。

我在最冷冽的句子裡看見飽含著的溫情，端看最後一句，他認為最後要在死者身上灑上三鏟土灰的人，才是最不幸的，可知活著要比死更不容易。逝者已矣，生者卻繼續為生命奮鬥，並且成為死者臨終安息的依賴。從這段話中我看見了對自我的感懷所引發的悲憫，以及對人類深深的同情與愛。

齊克果的母親及他的兩位哥哥都在34歲前早逝，他的陰鬱顯現在他的文學上，短短的一段話裡面，對死亡做了銳利的解析，已逝者不過就是加了三鏟土在身上，那樣的蒼涼，什麼也都沒能帶走。然而，終有來臨的一天---我們也成為逝去的人，誰都無能逃脫的死亡來臨，生者在世又要承受諸多的苦難 因此他感到人生是絕對的毫無意義。我沾染了他的氣息，與他共同感到悲傷，卻覺得快樂多了。



圖 28. 齊克果 (1813-1855)

¹⁴ 索倫·奧貝·祁克果(1813—1855) 丹麥語：Søren Aabye Kierkegaard，又譯祈克果、齊克果、克尔凯郭尔等，丹麥哲學家、神學家及作家，一般被視為存在主義之父。



圖 29. Leon spilliaert De windstoot 1908

藝術之所以動人，並不在於美與醜、可怕或討喜，在“展現人類共通情感”之共同默契外，藝術沒有什麼禁忌。透過任何一種形式傳達內心諸多的感受，包含來自生活中永不完美的缺陷，畸零人、窮人、顛沛的時代，甚至是富有而感到無聊的人都有其自身的苦惱，由不完美所延伸出來的感受，激起有共同感受的同路人！

齊克果又說：「可憐的命運，你從不承諾什麼，卻掌管一切。」有別於一般人對於命運無常所生出的痛苦，他卻反過來同情一成不變的命運，因為命運老是那一套，終究守著“不斷變動”的模式。他的文字之所以感動我，不僅在於他深刻、尖銳的對人生做出評斷，讓我看見心中的憂慮，更嘲笑了命運，就好像嘲笑了死神一般，紓解了命運對人類的無常撥弄，也展示了以人文力量一脈傳承下來，對於未知所做的一切努力。能夠看淡命運、理解了生命的本質，齊克果超越了身體上的孱弱，背負著生者沉重的負荷，不僅同情了自己、他人，還同情了命運，真是詼諧！

眾多描述心裡恐懼與表現死亡為探索生命的意義的題材，從來都不曾少過。孟克(Edvard Munch 1863-1944)的名作吶喊、比利時畫家 Leon spilliaert (1881-1946)，對懸疑緊張氣氛之詮釋、莫內(Claude Monet 1840-1926)蕭颯的筆觸畫病榻上已逝世母等，都可以看見深刻的感受。

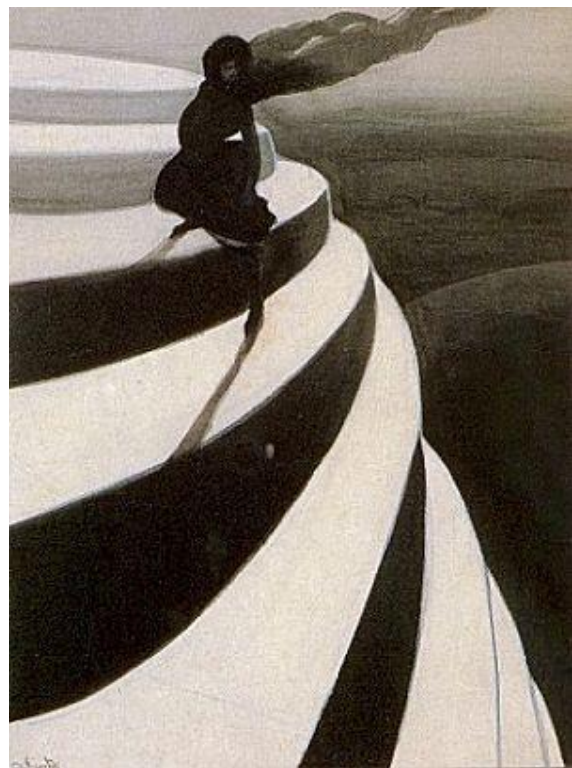


圖 30. Leon spilliaert Duizeling 1908

我們並不自由，最顯而易見的受限於我們的生命，但在與某個精神交會的同時，可以從中感受到奔騰流逝的時間的河，在面前交織起過去、現在以及未來。感受著前人智慧的光芒，他們的歡心和痛苦與我相容在一起，超越有限，無畏已逝的肉身。



圖 32. 莫內(Claude Monet 1840-1926)
Camille on Her Deathbed 1879

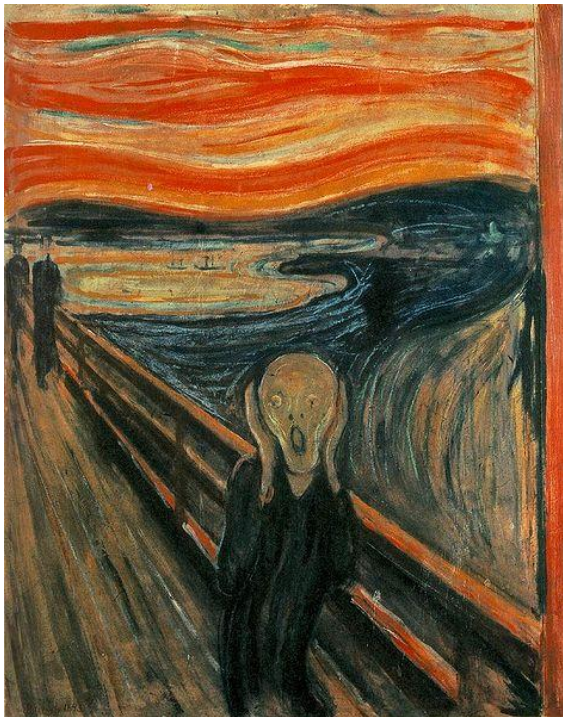


圖 31. 孟克(Edvard Munch 1863-1944) 吶喊 1893

在閱讀裡，總是會有那麼幾個作家，你不僅在他的著作裡佩服他、在他的生平裡感動(這在偉人傳記裡很常見)，重要的，有更少部份的人會成為你生命中的知己。

齊克果比我早生在世上，又比我早完成他的使命。我還太年輕，年輕得釐不清我的陰鬱從何而來，但是感受卻是相同的。那些無受於時光的阻隔，超越了我與他者的樊籬。可見世事變化萬千，人的感受卻有共通之處。

相較於波特萊爾的驚世憤俗，齊克果的話語在自我的哀傷裡獨自的舐舐，善於把自己寫得鞭辟入裡，那又與著名的《懺悔錄》¹⁵是大不相同的，盧騷 (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) 激情、熱切的為自己辯駁，齊克果卻是深陷在自己的陰鬱裡，對我來說就好像看見另外一個自己在與我對談，沒有一個人這樣的了解我，可以明白我內心的痛苦。讀波特萊爾是歡心、愉快的，他越是嘲諷，我就越饒富興致，好像有人代替你在宣洩憤怒，罵得越兇就越讓人過癮。詩人徐志摩曾盛讚在《惡之華》詩集裡的〈腐屍〉，為「最惡亦最奇豔的一朵不朽的花」。〈腐屍〉精采的一段：

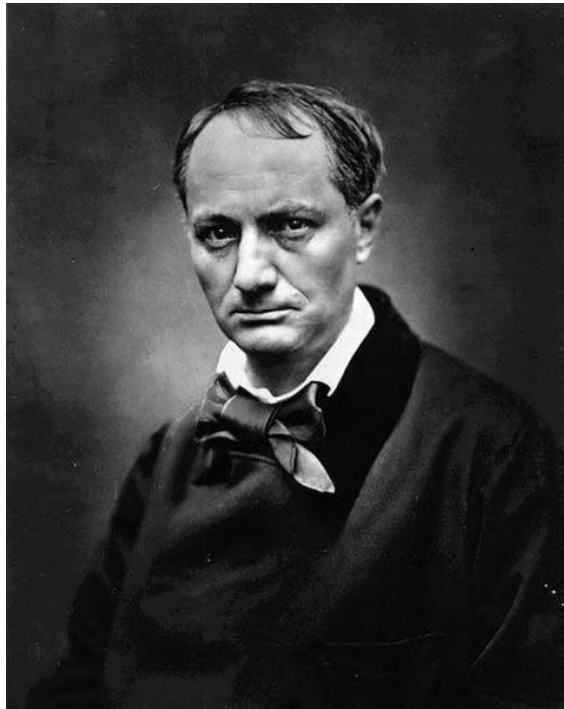


圖 33. 波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire 1821-1867)

親愛的，想想我們見過的东西，/ 夏日的清晨多溫和：/ 小路拐彎處一具醜惡的腐屍，/ 在碎石的床上橫臥，/ 彷彿淫蕩的女人，把兩腿抬得老高，/ 熱呼呼的冒著毒氣，/ 她懶洋洋地，恬不知恥的敞開 / 那臭氣熏天的肚子。/ 太陽照射著這腐爛的一大團，/ 像是要把它烤得熟透，/ 彷彿要向大自然百倍地歸還 / 它結為一體的萬物；/ 天空凝視著，這具屍體真是絕妙，/ 像花朵一樣的開放。/ 臭氣那樣強烈，你覺得就要 / 昏厥暈倒在草地上。/ 腐敗的肚子上蒼蠅嗡嗡聚集，/ 黑壓壓一大群蛆蟲 / 爬出來，好像一股黏稠的液體，/ 順著活的皮囊流動。/ 它們爬上爬下彷彿浪潮陣陣，/ 橫衝直撞亮光閃閃；/ 彷彿有一股混沌的氣息吹進，/ 這具軀體仍在繁衍。¹⁶

波特萊爾以詩描述的功力以及辛辣可見一般，這是他的特色。

¹⁵ 盧騷，《懺悔錄》，台灣台北市：志文出版社，2005年再版，余鴻榮譯。

在《懺悔錄》一開始就開宗明義的說：我把自己完全的呈現出來---有粗鄙的一面，也有高貴善良、大方的一面。你可以清清楚楚的看到我裸露的靈魂，上帝！因此，就讓我的同胞眾生都圍聚在我身邊，傾聽我的告白吧。讓他們慰我的墮落而興嘆，為我的惡行而臉紅；也讓他們每個人一樣坦白無謂的在你的寶座之前揭露自己的內心，看看是否有人敢說：『我比他更好。』

¹⁶ 夏爾·波特萊爾，《惡之花》，上海：譯文出版社，頁55。

在〈窮人的玩具〉¹⁷中，波特萊爾描述兩個小男孩在門庭的柵欄前交換彼此的玩具---一隻活老鼠和一只嶄新的洋娃娃，窮孩子並不感到自己的老鼠與富孩子的娃娃有著甚麼樣的差異，富孩子貪婪的看著老鼠，就像看見一件稀有的、從未見過的東西一樣！文末的僅以一句話做結---“兩個孩子相互友好的笑著。露出同樣潔白的牙齒。”波特萊爾在腐屍和貧富的差異裡發現題材，直指出生活裡荒謬的部分，而文學家藉由文字將這樣的意念表現得如此清晰！在尖酸刻薄的批評裡，對世人的悲懷與溫情一點也不少。

薩特說：“一個被寵溺的孩子並不悲傷，他只是覺得很無聊，像個國王，或像一隻狗。”¹⁸在我的成長中，時光就像是午後的陽光般慵懶，曬在一條年輕的老狗身上。我在齊克果陰鬱的靈魂裡迂迴，在他的影子下緊鎖眉頭，默默不做任何一點聲響；在波特萊爾的文學裡拍案叫絕，夜讀大笑，而不覺孤單；Leon spilliaert 的作品，在背景裡營造危險、驚怖的氣氛，與主體的人物相融在一起，彷彿我年幼時期夜裡的真實，更甚孟克的吶喊。

愛因斯坦說：一切宗教、藝術和科學都是同一棵樹上的不同分支。其目的都是爲了讓人類的生活趨於高尚，使它從單純的生理存在中昇華，並把個人引向自由。¹⁹學問是一切道理的源頭，人所具備的一切行爲能力也都展現了自我的哲學思想。文學、音樂、繪畫、戲劇、舞蹈、雕塑，任何偉大的作品都帶有奔騰流逝的時間，它既沉浸在亙古洪荒之中，又蘊含於最爲遙遠的未來之中，這正是藝術表達了人所共同擁有的永恆不變之情感的因素。藝術家往往都帶有著強烈的個人特質，擅長將這些情感外顯出來，爲我們所共鳴和慰藉，這正是我想要做的事，從這些藝術家之中，我更明確的知道這是我所嚮往的方向。

¹⁷ 夏爾·波特萊爾《巴黎的憂鬱》，上海：文藝出版社，2006年1月初版，頁81。

¹⁸ 《巴黎文學地圖》，華東師範大學出版社，頁279。

¹⁹ 《愛因斯坦晚年文集》，阿爾伯特·愛因斯坦著，北京：北京大學出版社，2008年1月出版，〈道德的衰頹〉，頁7。

第三節 西方當代文化藝術的批判

工業革命為人類生活帶來了轉變，機械取代了人力，造成了生產力的巨大發展。發達的工業在大量生產製造之下帶來了無限商機，汰舊換新變成理所當然的事，人們的消費慾望激增，早已脫離民生的基本需求。隨著貿易全球化的擴展，很快的，我們生活在一個以經濟體系為主、追求利益為上的文明中。前捷克總統哈維爾在〈全球化之禍福〉²⁰一文中所示：

我們生活在一個單一的全球文明裡。

這個全球性的文明是以某些更深層的東西為基礎的：由於不斷進步的現代觀念及固有的擴張主義，以及直接來自於它的迅速演變的科學，在短短的數十年內，我們的星球就被一種單一的文明所覆蓋，這在人類漫長的歷史中還是第一次——這種文明基本上是技術性的。

我們超時的工作為符合生產效益，全副武裝的繃緊神經與日新月異的變異搏鬥，普遍的憂慮、緊張、失落與壓力，為人類帶來許多的副作用。我們何時停下腳步省思，我們的生活何以至此？我們何時被自身所不能控制的時代氛圍所纏繞？卻覺得生活本來就該是這個樣子的。我們能不能看到這一切的變化，理解我們所承受？

21世紀，充斥著商業化的後遺症。金融體制獨步全球，引領風騷，以高借貸的方式維持著奢華生活，在廣告中不斷出現的某樣明星商品、暢銷旅遊的報導、頂尖科技的產品...等，誘惑著我們，認為唯有擁有它(商品)，才會獲得幸福，而這一切又必需透過金錢才能擁有。“錢”，這個觀念和實體，漸漸成為控制我們、掌管我們的一切。直到最近美國雷曼兄弟垮台了，次級房貸的風暴引發了全球的金融危機，部份國家政府對於經濟控制不當，不管是政策的失敗、缺乏遠見、對金錢利益的渴求還是對金融市場的過度樂觀，導致全球整體的危機。以錢所堆疊出來的一切在一夕之間化為烏有，承擔高風險、高利益的後果，不知造成多少家庭的崩潰，人心的渙散。

²⁰ 〈全球化之禍福〉一文為2004年1月17日，捷克詩人、前總統哈維爾，應總統府之邀來台訪問。中國時報特選譯哈維爾一九九五年接受哈佛榮譽博士時的講稿，其中隱含的深刻思考與人文反省。

近代資本主義全球化對人類造成的影響，遠遠超乎想像。

資本主義看似帶來工業的發達、勃發的經濟所營造的繁榮的樣貌，實則帶來慾望的膨脹、加劇了貧富的差距，破壞人類生存環境，引發嚴重的自然界的反撲以及發展了以短暫的、刺激的、追求感官享受的墮落的人性。人類獲得物慾的滿足，卻造成心靈的淪陷，何等遺憾！全世界已有愈來愈多不同於以西方世界為主流的批判出現。在《抵制的全球化》²¹一書裡談到：

當人們的慾望、嗜好、價值觀經不起以資本主義所建構起來的物質至上、物慾橫流的社會，當社會的進步，以量化的國民收入和金錢交易為首要指標，社會生活各個層面被制於經濟至上的權威之下，那麼，非資本主義的社會和文化必然相形見絀，被視為落後低劣。

我們不得不深切的反省，“當代藝術”也在“全球化”與“現代化”的影響下，喪失了真正多元的面貌。我們會有“國際牌”製作精美的生活電器品行銷全球，難道也要有“國際牌”的藝術流行全世界？難道我們在人文藝術的領域裡不是追求心靈的多元以及豐富？而是抵擋不住強勢文化的衝擊一歸併於西方當代藝術，喪失自我？我們難道不是為保有自身的文化而感到驕傲？難道我們不珍惜個人獨特的觀點、特殊的表現方式，因為他所屬的不同民族所創建的不同的文化？人的本性中難道不是厭倦於單調的統一性？

人類共同邁進的美好世界，難道不是泯除人類自相殘殺的戰爭、國族主義的偏見與歧視，並保護大家各自有別、互相尊重、互相珍惜和憐憫的共通情感上？然而今日，我們抨擊的卻是以近代西方為首，擴及到整個世界的資本主義全球化，為社會帶來迅速巨大的改變，不僅壓迫不同文化各自有別的方式，更以各種手段將地球的資源集中，少數人主宰並享有極大的資源。全球化所造成不公平的命運，詳如黃鈺書在〈文明的抉擇---另類全球化與命運共同體〉一文中所示，

²¹ 《抵制的全球化》主要收錄有關邊緣地區的社會政治、災難歷史和各種發展的可能性，此部書在總序中說到：在過去二十年中，南亞、南美、非洲和其他邊源地區，幾乎在主流的思想視野中消失了...，從而我們有關“全球”的知識其實只是關於全球某些中心地區的知識，而此部叢書所力圖要展示的，這些國家和地區的歷史中包含著極為豐富的經驗，是現代世界所不可或缺的組成部份。

國際貿易已經是進行了幾百年的事情。到了今天，美國西歐日本平均每人耗費的自然資源，是第三世界居民的三十二倍，產生的廢物是二十二倍。世界上 20% 的人口消耗了全球 80% 的資源。最富裕的七分之一人口消耗了 50% 的石油。即使在美國內部，最富裕的 5% 家庭擁有的資產超越 95% 家庭的所有。全球排名前六位的超級富豪擁有的財富超越世界上最貧窮的六億人的全部所有。²²

我們無法相信以已開發國家所帶來的許諾---帶領未開發國家邁向更美好生活的想像。無法忽視資本主義除卻帶來部份繁榮的經濟，實則引發的嚴重後果。不斷向地球過分的竊取資源，在需求沒有那麼多的狀況之下造成浪費。賈德雷·戴蒙德²³繼《槍砲、病菌與鋼鐵》探索人類社會的命運後，於《崩潰—社會如何選擇成敗興亡》一書中提出了以下的警語，充滿了悲觀的氣氛：

由於當前人類社會過著不可持續發展的生活方式，不管用何種方法，世界的環境問題都必須在今天的兒童和青年有生之年得到解決。唯一的問題在於，是以我們自願選擇的愉快的方式來解決，還是以不得不接受的不愉快的方式來解決，如戰爭、種族屠殺、饑荒、傳染病和社會的崩潰等。

透過種種的理解，難道我們還投身在這廣大對於利益追求的整體下，以眼前能滿足我們的一小部分財富為樂？殊不知財富背後的富與貧，實則有一雙操控的手，為你我所不能脫身。我們是否能跳脫出這個框架，正視諸多嚴峻的問題，其中還包括了第三世界（亞非拉），對於貧困的指控，以及備受威脅的回教文化，所激起的“文明的衝突”²⁴。

²² 劉健芝等編，《抵制的全球化》，北京：人民文學出版社，2009年初版。

²³ Jared Mason Diamond，(1937年9月10日-) 美國演化生物學家、生理學家、生物地理學家以及非小說類作家。他最著名的作品《槍砲、病菌與鋼鐵》發表於1997年，曾獲得普立茲獎。

²⁴ 《文明衝突論》(The Clash of Civilizations)，是1993年夏季由美國哈佛大學塞繆爾·P·亨廷頓教授(Samuel Huntington) 在《外交季刊》(Foreign Affair) 上發表了一篇題為《文明的衝突》的文章中的觀點。三年後此文章又被拓展為一本專書，取名為《文明的衝突與世界秩序的重建》(The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, 1996)。以「文明衝突將是未來衝突的主導模式」為主要論點。美國 911 事件的發生，形成全球秩序與衝突的新焦點，國際恐怖主義的興起，業已對全球和平產生嚴重威脅，而此一暴力恐怖活動的根源，仔細探討即出於文明與宗教之間的衝突與對抗。

人們應該更深刻的去看待他們的生活本質，人並不因為物質的滿足而感到全然的幸福。科技所帶來對於未來的美好憧憬太炫目了，實則是人類向自然所做的挑戰，相信以人的智慧可以改變一切，卻無力抵抗惡性循環下人類為自己帶來的窘境。生活並不一定因為擁有而更美好，雖然你熱切擁抱了你所擁有的東西，卻依舊感到心靈的空洞與失落，因為擁有的本身並不一定出自於我們的意志，你以為那是你所想要的，但卻並不一定是。

生而為人不管做何追求，對於自己所處的時代的觀察與批判是不會少的，就如同對自我的認識一般，或許永遠沒有定論的一天，但都是指向“生活如何更有意義”的依據。生存的確是維持生命的基本條件，但對利益的追逐卻不是。調節個人的慾望，從生活的各種遭遇中解脫出來，得以接近事物背後所隱藏的真意，達到人生的和諧與完滿。

第三章 藝術思想的探索

第一節 藝術的信念

我們如今面臨的是一個藝術釋義不斷被刷新甚至顛覆的世紀。“什麼是藝術？”，眾說紛紜，莫衷一是。對我而言，藝術始終是心靈的產物，個人風格的呈現，來自於創作者的人生觀與世界觀，並飽含自我的性格及其涵養。除卻個人的追求，藝術不會有對“潮流時尚”的追隨，也不會有因“主流思想”而產生共同的信仰，藝術不是他者的附庸。

有人認為藝術是富饒生活之後，附會風雅的產物，其實大謬不然。日本畫家，丸木位里夫婦震撼人心的巨作《原爆圖》²⁵畫中描述戰爭後的慘狀，被火燒灼、堆疊在一起扭曲變形的人體，滿臉驚恐呼喊的小孩，全身負傷累累像幽靈般面無表情行走著的婦女，臉腫而身體潰爛，讓觀者不寒而慄，若不是親身經歷，必然畫不出那樣的景象，更在視覺經驗裡搜尋不到得以相呼應的事實，令人驚震、恐懼。深刻的藝術反映了人生與世界的真相，而且予以批判。



圖 34. 丸木位里夫婦 原爆圖局部

今日的世界，將科技的進步認為是世界的進步，我認為那僅是物質的豐盛，對人類生活的確造成巨大的改變，但與心靈的成長並不全然成正比。今天許多人環遊世界，走馬觀花，只有感官片時的愉悅，我認為讀書、思考，在歷史與人文智慧的涵泳中，更能使我對世界與人生有深刻的認識，而這些就是我創作的來源，我相信藝術應該是這些認知的感性表現。

²⁵ 《丸木位里 丸木俊一原爆圖》，廣西南寧市：廣西美術出版社，中國美術館編，2005年8月初版。

在表現個人的任何一種情感中，我渴望抒發人間不完美的部分。藝術對我而言，最大的意義並不在於怡情養性、消遣娛樂，藝術有更從崇高的使命。投身在舞台上演繹各種腳色的演員，探窮精神領域的哲學家，還有寄情於山水以明志的文人，誰的人生不經歷了諸多種悲歡？在諸多滋味中，本不可能一味的快樂，也不會一味的痛苦，更不可能以單一的傾向完成整個人生。生命中的美好對我來說如同春風般舒適，但有更多的是難以承受、理解，對生命與人類自身的好奇、疑惑等等，我的藝術信念在於渴望抒發心中對此的感受。藝術不僅做為現實生活中的依靠，脫離了初始的模仿和紀錄的意義，也超越了人生所不可避免的苦難，達到藝術的高度，成為心靈的慰藉。

我認為一切的痛苦都可以被同情，一切的快樂也都可以因為被分享而帶來感動。從每一個歡愉或者是受苦的個人中，我們都可以看見自己。源自於藝術家本身的深刻經驗，好的創作除了能盡情表露自己的感受之外，更能夠感染許許多多的人。當個人的情感引發眾人的情感，他就脫離了個人，成為眾人精神的集結。當體認到個人的生命與整體連繫在一起時，將有更寬闊與溫厚的胸襟來面對人生中的苦短，全人類是共同的一體，其中包含你我。

第二節 生活模仿藝術與藝術模仿生活

藝術必定來自於生活，卻與生活有別。

希臘哲學家所提出的最早的藝術理論認為，藝術是模仿（mimesis），是對現實的模擬（imitation）²⁶。柏拉圖認為藝術是對自然的模仿，藝術的本質便是模仿，而我們所見的自然本身並非真實存在的實體（一切皆為人類眼中所見，我們並不能確定真實存在的實體是怎樣子的，比如貓眼中所見的一切與人並不相同），人眼中所見並非真實，而是理念世界裡的「影子」。現實世界是觀念世界的摹本，而藝術又模仿現實世界，便是影子裡的影子，模擬中的模擬，與真實更為遙遠了。

亞里士多德卻提出了不同的看法。他認為，藝術正是超越現實中的真實，肯定了存在於想像之中的美好，否定了柏拉圖認為藝術皆無用的想法。相對於柏拉圖所認為藝術是真實世界的摹本，亞里士多德肯定了藝術的價值，認為藝術高於現實，而且有心靈治療、洗滌情緒的作用。

²⁶ 《希臘美術模仿論》，台北：典藏藝術家庭出版社，2006年出版。

王爾德認為，“藝術應該以美來引導人們生活，他認為藝術是生活的再創造。”²⁷在他眼中看來，自然在構思上存在著不足，處於難以理解的不開化狀態，單調且乏味，只有經過藝術，自然才能變得生趣盎然起來。他以法國印象派畫家的作品《倫敦的滑鐵盧橋---霧中的太陽》指出，如果沒有藝術家的描繪，人們可能不會發現霧的可愛，又說“觀看某種事物和看見某種事物是非常不同的。直到某人看到了一件事物的美好之處，他才有所看見。”²⁸藝術家透過“霧”表現心中的美感，將自然中現象的神秘、獨特與魅力揭示給我們。

同樣的，透過荷馬的眼睛，在特洛伊戰爭中找出了傑出的題材，成就了《荷馬史詩》²⁹。歌德依據自身經驗所寫成的《少年維特的煩惱》，一夜成名，在當時的德國廣為流傳，也是被同時代人閱讀得最多的一本。歌德將他的痛苦轉化到書中的主角維特身上，即便到了今天，仍舊感動許多人。他表現了每一個少年所經歷的戀愛的情懷，散發藝術的感染力。書中的主角最後自殺了，真實世界中也起了一波的自殺潮，許多青年模仿了自殺行爲。當然，在此並不在於討論自殺行爲的對與錯，在於探討藝術作品引發讀者的強烈共鳴，人們在真實生活中模仿了藝術作品，也就是我所認同的生活模仿藝術遠勝於藝術模仿生活的道理。

藝術不是對世界的模仿與複製，而是藉由現實的生活中觸發靈感，而有更高的表現。生活模仿藝術遠勝於藝術模仿生活，這並不僅僅是由於生活的模仿本能，而且是因爲生活的自覺目標，由藝術提供了某些更趨近裡想的形式。

²⁷ 趙元蔚，《王爾德論藝術》，長春：吉林美術出版社，2007年12月初版，頁48。

²⁸ 同上

²⁹ 《荷馬史詩》相傳由古希臘盲詩人荷馬創作的兩部長篇史詩《伊利亞特》和《奧德賽》的統稱。其中《伊利亞特》敘述了特洛伊戰爭第十年(也是最後一年)中幾個星期的活動。

第三節 我對藝術的認知

我的藝術作品必然隱藏著我。

有的人畫風景以歌頌大自然，形式主義者在重複交替的圖像中傳達美感，並不是所有的作品都旨在於呈現自我。在中國傳統裡，以梅蘭竹菊等題材來謳歌人的最高精神指標，好比梅花的特性，愈冷愈開花，象徵不屈不撓的毅力，圖像成爲道德的宣揚。“福祿壽喜”等的表達，當作具實用功能的禮品，藝術在生活中扮演各種角色。文學刊物中爲加深觀者的印象而選出某個情節加以強調，繪成插圖，而四格漫畫則是圖像加上文字，類似電影中的分鏡，以一幕幕分段呈現整個故事，或有續集推出，如同連續劇。藝術並不做爲文學的插圖，也與爲增進閱讀的容易性，而輔以文字、連續性的單格漫畫呈現手法有別。藝術有其更崇高的意義及理念。

繪畫經歷不斷的發展，各種題材與技法皆有傑出的典範存在。20 世紀照像機的發明，更是對視覺繪畫造成衝擊。藝術創新並不是一種固然的觀念，在第三章對於當代西方文化藝術的批判中，讓我更明白水墨創作中的追求並不全然以“創新”做爲變動。繪畫若一味追求創新，舊容易走向極端，一如解構主義、形式主義、抽象主義，又恢復到圖像最原始的功能，不外是實用、具美感的一塊花布。原因來自於無路可走之下的狂變。繪畫若不斷追求進步，早就應該遭到淘汰，表現自然景觀可以用時間去等待好的攝影，而後又發明了錄像電影，那必然比起平面的繪畫還要來得吸引目光，直接再現景色，根本不需要繪畫。

我們今天還寫詩、繪畫，不能拋棄藝術崇高的目標，一味追求“創新”。因而有部分在於懷舊，不過份的在媒材上求變，而是透過良好的工具，使情思意念被更好的完成。在《海上鋼琴師》中有一段描述，鋼琴師在船上出生又在船上長成，卻從來不曾踏上陸地。廣闊無垠的陸地對他來說有著一條接著一條看不盡的街道，太多的選擇讓他無所適從，如同外面的世界變化太快，多了許多鍵的鍵盤讓他不知如何彈奏。“有限的琴鍵，無限的琴藝”，在有限裡反而能看見更多巧思與心靈的呈現。繪畫作品的限制在於以單一的畫幅呈現，並藉由圖像本身所具有的普遍共通性，讓人更容易進入作者的心靈，而它的迷人之處正是在於限制下別出心裁的表現手法。如同我喜愛拉二胡，在兩條絃的中間，有無限的聲音貼近我的靈魂。原因正是在於我的內心中有一個渴望已久的聲音，而後是藉由對樂器的探索。

已故的德國舞者碧娜·鮑許³⁰說得很清楚：

“我在乎的是人為何而動，而不是如何動。”

藝術並不一定直接反映生活，他永恆的反映人的處境與心理。

我喜愛鍛煉我的技術，與兩條絃耳鬢廝磨，不在於發現更多更寬更廣的音域，熟知的聲音已足夠為我所用，而獨屬於個人的旋律依天賦與靈動而生，實不為琴鍵所囿。在繪畫裡亦同，我並不熱衷於媒材的發掘與探索、專注於物質性的玩弄，或反映生活中各種科技所帶來的影響，我用心致力於構圖的探索、線的個性、用筆的訓練等方面以求表現。今日我們要表達一個意象，如果藉科技的發達，能用影像、卡通或電影的方式來完成，便不必訴諸繪畫；那些其他方式所不能勝任的，才是繪畫自身無可取代的意義所在。

藝術不能成為社會批評或政治批評的“說明圖”，藉作品批判種種社會現象，藝術若變成一種“呼籲”，是啼笑皆非的事情。呼籲節約能源、伸張正義、關懷弱勢等等諸如此類的題材，大可以透過攝影、文字論述或拍一部深具教化意義的短片，都是很好的方式。再現社會現象，藝術成了複製的功用，把生活中散亂的現成物搬到美術館來呈現，附以一篇說明文來加以闡述，藝術成了一種議題的呈現，並不是萬物皆藝術，也並非人人都是藝術家。藝術更不是個人“無厘頭”的宣洩，比如把正在大便拍攝成短片放在美術館裡播映，就叫做表達了藝術裡面對社會的批判，這是褻瀆。

藝術如果沒有通過藝術語言去傳達普遍性，就不會廣為共鳴，成為個人的喃喃自語。近日不斷有創作者以“檳榔西施”作為一種題材，認為這是台灣獨有的特色之一，期待能藉此在國際上發聲，在時代的浪潮下占有一席之地。我卻在以下的一小段譯文裡，看見發人深省的話以回應：

盎格魯·薩克遜民族之所以偉大，不在於她那遍佈全球的殖民地，而是因為它有能產生莎士比亞、牛頓、約翰生、羅素的緣故(英國的劍橋與牛津，是世界上最擅於培養民族天才的大學，因此英國的偉大民族靈性，代代有人出，連綿不絕，上面四人不過是代表性人物而已。)，莎士比亞依然屬於英國，屬於全世界。印度雖然是最落後的民族，但是因為她曾產生過釋迦、甘地、泰戈爾

³⁰ 碧娜·鮑許，1940年7月27日出生於德國索林根(Solingen)，是知名的現代舞編舞者(choreographer)，與「烏帕塔舞蹈劇場」(Tanztheater Wuppertal Pina Bausch)的藝術總監(artistic director)和編舞者。

這些世界性的心靈，因此儘管其民族的成員是何等的落伍，印度將依然會延續其歷史的生命，蓋凡屬一民族真正的偉大心靈，必能為該民族的生命植下最深邃的根；那些自誇日耳曼民族的優越性者，不但未能使日耳曼民族偉大起來，相反的差一點斷送了個民族的命運，真正使日耳曼民族偉大的是那些為全人類受苦、為描繪時代而奉獻、默默為人類思想的貝多芬、哥德、康德等巨靈，因此一個人必須先有熱愛全人類的世界性心靈，才能對自己的民族產生不朽的貢獻。³¹

先不論本土“嚼檳榔”的習俗是否適於用表現台灣的價值，以檳榔西施爲了賺錢而不惜暴露肉體、極盡誘惑之能事，藉此以議題式的包裝手法處理，加上新聞、媒體的炒作等等，繪畫在其中不過是扮演“複製現象”的角色，如何具有藝術價值？我不願追逐當代藝術一窩蜂盲目互相複製的現象，總認爲藝術有不可輕薄的崇高理想。過於急切的追求個人外顯的風格，或以各種標新立異的方式當作創造，以標榜“獨特”，或將藝術商品化，以求取利益，那麼，藝術不過是換取名利的手段而已。我不認爲那是藝術。

³¹ 《羅素傳》，艾倫·伍德，台灣：台北，志文出版社，1977年出版，頁5。

第四章 個人風格的塑造

第一節 荒涼的風景

不存在於真實生活的景物，藏在我的內心深處。在世界褪去繁華外衣之後，那些無垠的荒涼是我內心最深邃的感受。藝術對我而言並不全然為表達甜美，而是這些心靈的幻景。

由於生長在這個危機重重的時代，我的確感到很孤單，在這種孤單裡，有一種更深刻的感受，便是荒涼。對自小關心人的命運的我來說，莫過是擔憂一個又一個湮滅的火光，曾經因為理想而灼熱過的眼神耗費在生活裡，以為生命本就該如此。如同受到種族歧視、階級觀念箝制裡的人們，做著永不得翻身的工作，如同鼠輩，盲目的跑著無盡頭的滾輪，匆忙而庸碌，繁殖生衍，然後死去。我感到自己並不能獨自超越，但將這樣的感受傾吐出來，實在是一種慰藉，藝術有時我來說，是一種嚎叫，像是在呼喚，企圖在這樣的環境中尋找同路人、知音和知己。

這樣的感受要尋找一種情境來表現。在第一章節裡所提到，童年時刻因對象所引發的情感，例如我對操場上的小草所延伸出的情感，表現在背景裡就成為像大雨般落下的線條，又濃又黑，情感本身主要表現在背景上，對於對象物本身的描繪並不深入，而這個處理手法一直延續到現在。我的感覺因對象物所引發，並塑造一個情境來延伸我的情感，比如荒涼、憤怒、孤獨、疑惑等等，這些情感來自世界、環境與我的關聯。

有人說，正是世界有那麼多的不美好，因此想要歌頌美，傳遞愉快的、向上的陽光氛圍，如同春風教化，老師以身教影響學生，或稱為教育。宗教也具備同等功能，祂告訴我們天地怎樣開始的，讓我們在信仰中有一個心靈的棲所，但我所想要表達的藝術並不是教科書，教導或提倡人們應該往什麼地方去。藝術是極其自我的事。從個人的感受出發，將內心的感受深化，笑容與悲傷同等深刻，美與醜同樣能表現藝術。

第二節 形式探討

“詩人是什麼？詩人就是一個悶悶不樂的人，他在內心鬱積著深深的憤怒，卻能靠他那構造獨特的雙唇，使得通過它們的呻吟和哭泣聲變成讓人欣喜若狂的音樂。”³²

感情的表露和表現情感是不同的。表現情感要透過各種形式，比如音樂家對於樂器的磨練、舞蹈家對於身體的鍛鍊、畫家對於技法的探索，須要專業技巧的磨練。一位母親，她的孩子在馬路上被車子撞了，當場痛哭失聲，我們不會懷疑她感情的真摯度，但我們並不認為那本身就是藝術。難過的時候嚎啕大哭，是一種情感的宣洩，笑的時後開心，那不是藝術。朱光潛《談美》中談及：

藝術都是主觀的，都是作者的情感流露，但是他一定要經過幾分客觀化。藝術都要有情感，但是只有情感不一定是藝術。藝術家在寫切身的情感時，都不能同時在這種情感中過活，必定把他加以客觀化，必定由站在主位的嘗受者退為站在客位的觀賞者。一般人不能把切身的經驗放在一種距離以外去看，所以情感儘管深刻，經驗儘管豐富，終不能創造藝術。³³

大眾對於藝術家的觀感，大抵覺得他們感性多於理性，我想要確切一點的說，感性的發達必然在理性的控制之下，得以讓真正偉大的作品出現。因感性的發達，讓他們的觀念與人生現實面相悖離，不為名利、不貪求百萬財富，只為心中的一個追求與真理，而理性就像是他們生命中的規範，要他們的情感得以不流離失所、生活不致於顛倒混亂，為人類的心靈增添一點光芒！

古時候人作畫講究基本功夫，一直到近代仍維持著很好的傳統，像潘天壽畫一隻貓，不單像貓，更像一隻有著某種特殊性格的貓，而貓本身並不具有性格，因此，貓成為潘天壽心思的反映。假若我想要表達荒涼的感受，那必定不是以一隻貓的神情或與畫貓的筆墨去呈現荒涼。我擅長塑造一個風景以呈現感受。

我喜歡觀察人，對自己也有很研究的興趣，從小時候就顯而易見，有些人並不關心自己，也並不覺得自己與這世界有什麼關聯，就不會有諸多的感受，這成為一個先決條件，是我創作的重要部分。我對人物畫的認知在於盡力表達對方的精神與個性，其中當然也不乏作者的慧心與巧思，如顧長康畫裴叔則，頰上益三毛而更顯人物風采，但那必然有大部分在於表達對方的精神上。

³² 克爾凱郭爾，另譯有齊克果，《非此即彼》，北京：光明日報出版社，2007，頁3

³³ 朱光潛，《談美》台灣：台灣開明書店，1979年10月再版

而自畫像的題材似乎很適合我，但我內心風景實與物萬相連，藉各大自然中的樹來塑造一個境，更貼近我。

王國維《人間詞話》中，意境包含了寫景和造境。寫景即以客觀為主的描寫，造境則包含了客觀的描寫和主觀的情感所創造出來的境界。將客觀的世界有情化，進而創造出獨特的意境，稱之為造境。其中不管是先有主觀的情感藉由客觀的物體引發出創造的動機，或者由客觀的物象觸發我們的情感，這其中包含了無窮多的可能性。而造境的重要，正在於客觀與主觀的結合。如何透過各種的筆墨、技法將大自然中所觸發的情感轉化成視覺上語彙，創造出獨屬的境，來表達個人的觀感，甚至是思想，每一個藝術家都有不同的方式。在造境之中，又「有有我之境，有無我之境」「有我之境，以我觀物，故物我皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我何者為物」³⁴在我們生活之中，處處有風景。任何一個景色，都可能觸發我們的心靈，將我們心中的感受藉由大自然中的種種題材來表現，即呈現一個意境。寫景即對自然對象的客觀描繪，造境則是以個人情感的移入為主。世界萬物各有各的姿態和面貌，好比春天中的花朵，令人賞心悅目，寒冬中的草木枯萎，令人感到蕭瑟。藝術家的心靈，卻比四季更變幻莫測，生命經驗為他們帶來不同的感受，可能令他們在寒風中不感到寒冷，在風光明媚的海島風光裡感到痛苦。自然因人的主觀情感而變色，被塑造成具有意涵的形象，這就是藝術的生命所在。

在媒材方面，這是一個鼓勵創新的時代。人人渴望“研發”新產物、申請專利，試驗“新媒材”，無所不用其極，燒、烤，或用火藥來炸，這只是各種手段中的其中一項。這些技術從前也都有，只是我們從前不認為是藝術的技巧，因為那只是物理現象。藝術的技巧是人為的手段，充滿人的巧思與手藝。現在拿物質形態來取代人工，認為是媒材上的“創新”，非常荒謬。

藝術在於呈現個人獨特的心靈感受，並不能說是在追求一種進步，更沒有所謂的退步。我所追求表現的人類普遍共通的情感，並不以題材上的新舊、紀錄時代的變異，顯示現代人的生活物質差異，例如水泥叢林、電視機、飛機等，對於物質的高歌，而是指人類同樣感受到的不同時代所帶來的悲歡，自古以來都有。人的心靈感受無分新舊，只有不同的差異。今月曾經照古人，藝術不直接反映生活，它永恆的反映人的處境和心理。

³⁴ 王國維，《人間詞話》，台北：宏業書局，1975，頁3。

第五章 我的創作自剖

作品一

無中生有 2004

彩墨紙本

60x360cm





大學校地廣闊，四周都是農田，有一種果樹爲了要方便採收，品種改良後的樹幹變得又矮又粗壯，我時常在早晨的時候騎車經過，薄霧就在其間聊繞，看不見根部，整體的氣氛很獨特。這樣的情景若換成阿里山的神木群，高大的樹讓人顯得渺小，霧氣產生神秘的氛圍，但種在田裡的果樹叢很矮，我像是在高處一覽無遺的巡視它們，去除枝桠上的葉子並加以想像，我造了一個無中生有的境。

畫《無中生有》時，我對線本身的質感缺乏嚴謹的訓練與認識，幾乎讓我把毛筆當作是鉛筆一般的工具在宣紙上行走，結果並不能將原來的構想發揮得淋漓盡致，我醉心於氣氛的呈現，對於能夠好好的製作草圖、學會反覆再三的斟酌構圖都還有一大段距離。後來漸漸明白，要使畫作明確而具體的呈現情感，哪怕你要表現的是“虛無”、“淡薄”的心境，都要具備強烈的表現力，表現不出來或表現不好而無法傳達該意念的“虛弱”與“表達虛無”實有天壤的差別。

宣紙是一種非常敏感的媒材，我選用檀料較多的老檀宣紙。一般造紙多用草料，因爲便宜，草紙本身的纖維短，墨韻所能表現的層次較少；相對於老檀紙，檀料的纖維較長，也較少參雜其他的草料，而有薄而紮實的特色。新造出來年份不多的紙張較脆、紙性燥，只要拿起整張全開的宣紙彈抖幾下，就可以聽見清脆的聲音，老紙則使墨色顯得溫潤，是很微妙的變化。紮實並不一定紙厚，過厚的紙不容易呈現墨的層次，日本用來畫膠彩的雲肌麻紙就非常的厚，堅實耐磨，可重複塗抹，不易破裂，適合堆疊礦物性顏料。

繪製此作品時，我想在墨色之外加上一種有助於呈現神秘的顏色，無意間發現了一種金色粉末叫做“銅硝粉”，它的顏色與光澤是金色偏紅，調和膠水之後稀釋再層層的敷上就接近了我想要的若有似無的感覺，有別於金色的輝煌，這種顏料可以上的很淡，在濃的時候具有覆蓋性，能將部份的墨淡化，增加了空間與前後的距離，也再現了我夢中的顏色。

作品二

風葬的年代 2007

彩墨紙本

240x240cm



每個時期的畫風因不同的經歷而有差異，在作品上可以明顯的區分出來。有別於大學剛開始創作過於浪漫的性格，我有具體想要傳達的一種情感，因而開始思索如何才能表現得更深刻明確，從而漸漸改變了率性的創作習慣。

這是我剛考上研究所，獨自一人北上的日子，由於不習慣環境所帶來的變動，陰雨連綿的冬季，異常擁擠的環境，讓常感到一縷淒清。我是出生在高雄的孩子，四季並不分明，即便是雨季也是短暫的雷聲大作、磅礴而下傾盆大雨。我懷念南部鄉間，依山傍水逍遙的日子，暖陽底下的灑脫、奔放，動輒騎著車就三、四十公里的寫生路途，一點也不覺辛苦。然而，台北是全然不同的考驗。我開始騎機車戴口罩、小雨讓我失去在大雨中奔跑，狂放的樂趣，性格轉而陰鬱，索性讓我窩在狹小的租屋處。



風葬的年代 草圖

我開始關起門來作畫，將三坪的住處牆上貼滿了宣紙，從地板一直頂到天花板，莫約是 300 公分的高度，然後站在床上面著牆作畫，畫到高處，還得在床加墊幾本厚書，像極了特技雜耍的演員，搖搖晃晃的揮著筆。由於占據了一面牆，所有生活作息都離不開畫面，因此無時不刻在看畫、修改草圖、構思等等。我就是從這樣的生活開始了北上以後的創作。

吾師之輩有“苦澀的美感”一說，但我心中卻只有荒漠一片。痛苦是一種感受，但也要有所感受才有痛苦，有亡國之痛才得以抒發心中的悲痛恆逾。我自小從諸多的觀察中感受到，這世界妝扮得什麼都有，看似繽紛，實則很虛無。

有些人依存著某個美好的昨日而聊以慰藉，而我們這一代呢？老一輩對今日的世界感到諸多的敗壞，有失落、也有圖強的批評，然而，我們不曾見識的過往，讓我們如同斷了根，連抵抗的能力都薄弱，更何況不自知的淪陷。

因心中充斥著一股荒涼，我先畫了一個有氣氛的背景，而後有月亮。月亮在夜裡總是透著一抹光，在荒涼的時候最能突顯它的溫暖。

相較於〈無中生有〉中紛亂的枝桠，我的樹幹越來越粗壯，這是後來才發現的事。糾葛的細枝與交錯的粗幹是不同的感覺，我把樹幹的部分強化，把細枝的部分簡化，用細線鋪陳背景裡的草枝，以強化飄零的情感。月亮是不容易表現的題材，需要高度的技法，才能若隱若現，給人諸多感受。此幅畫就在不斷反覆的思考與技巧的磨練中，踏出我的第一步。



泊 2007 水墨紙本 90x100cm

爲了要畫月亮及背景中的朦朧感，我準備了一大落的宣紙試墨韻。以大排筆沾淡墨劃過紙面，未乾而又添筆，或半乾後再補筆，一乾一濕無意間呈現了韻味。那時的我只把它當作是一張試紙，後用來包紮我正式的作品。沒想到攤開正式作品時大家共同的目光聚集在這張小畫上，覺得頗有詩意，便略加點景，成爲用以明志的“澹泊小舟”。

作品三
天上來的水 2007
水墨絹本
160x57cm





天水系列草圖二 2009

在一次的寫生圖中丟失了一整本記錄構想的小冊頁。此圖便是在追憶之後所作。在新的養成的習慣裡，我不再拿著宣紙沿途寫生，而是將靈感記錄下來，一整頁的文字，加上簡單的草圖，而後回家進行創作。

我一向處在過度熱情與激動之中創作，而這一類的作品正好展示了性格中安靜的部分。這是在雪地裡的構思，潔白的視覺讓我感到靜好。畫名取自一首民歌〈天水流長〉：

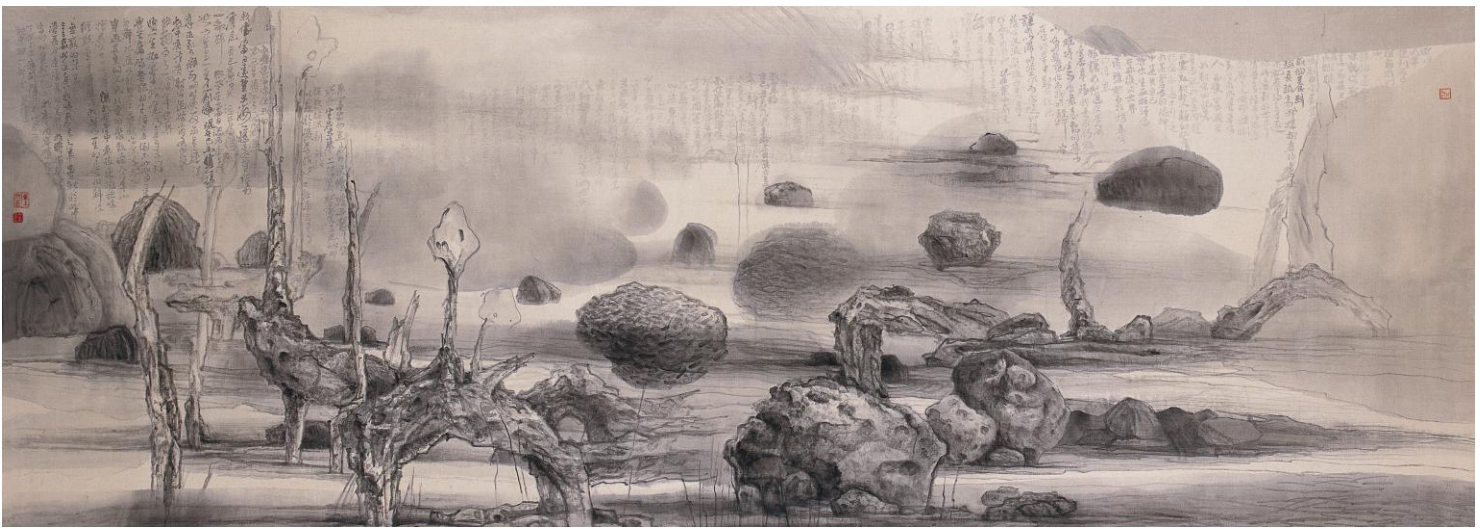
天上來的水/它綿延幾千里
細看那水悠流/何處是盡頭
傾聽那浪濤聲/迴響在胸懷
五千年的激盪/在我血液澎湃
大江東流流不盡/一片丹心照汗青

一彎細流由上傾洩而下，以狹長的直幅呈現曲折的空間感。雪地裡的晶瑩，讓我嘗試在絹上作此畫，與棉紙和宣紙營造的質感不同，絹會帶一點透明感，又耐反覆的皴擦點染。另外，在絹的背後先拓上一層宣紙，在層層的渲染之下，透過宣紙吸收的濃墨，以增加山石的厚實感，即可得到絹與宣的兩種特色。



枝 2006 水墨紙本 210x60cm

因一樹張牙舞爪、作勢向天空延伸的姿態，我嘗試以細長的直幅擷取樹枝伸向天空的部份，狹長的紙幅去除向兩旁伸張的枝子，更突顯其意。



幽冥境寓 2008 水墨絹本 60x210cm

同樣以絹拓宣紙的方式，呈現物體在水流中的浮動。枯枝開出了詭異的花，似實似虛的浮動，再現魔幻景色。

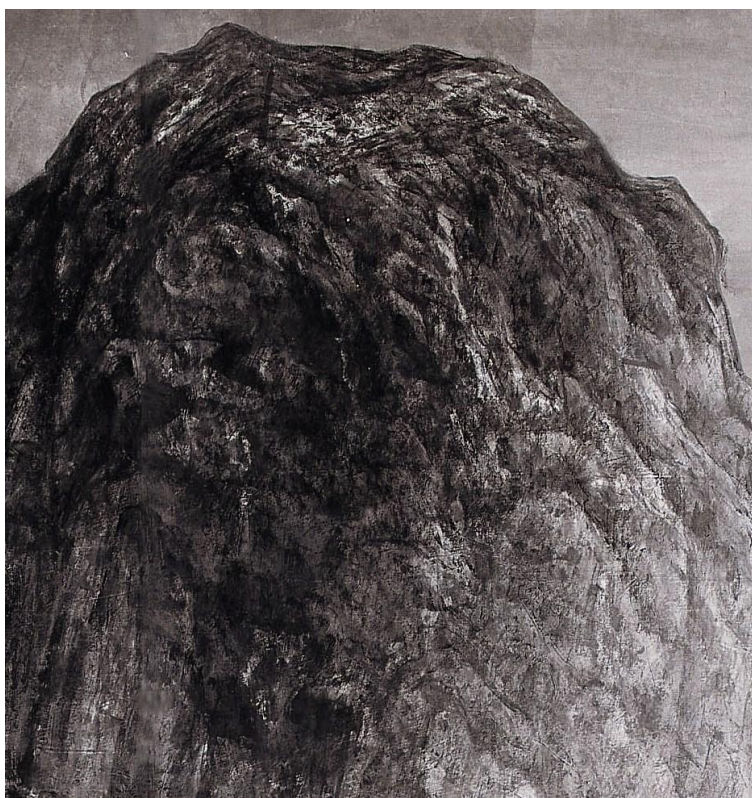
作品四
荒山 2008
水墨紙本
180x180cm



我常常以同一種筆法表現各種題材，包含樹、石、背景氣氛的營造，因缺乏暈染而藉絹的材質來掩飾乾澀。在接續的三幅作品，我開始堆疊一些乾而不焦、枯而不躁的墨，並嘗試大片渲染。



荒角 局部



荒山 局部



沒有月亮的夜晚 2008 水墨絹本 60x180cm

粗壯的樹幹，象徵我強壯的精神與倔強的個性。變化不多姿態，憑空生長，延伸進烏雲裡，這是我以風景呈現的自畫像，著重對物的描繪。



荒角 2008 水墨絹本 60x210cm

對空間的鋪陳，讓此幅畫較具有故事性，再現了真實的境，著重以情結顯示蠻荒的角落。

作品五
殤 2009
水墨紙本
150x360cm



結合情境的營造與對物體本身的描繪，我的情感與自然交融在一起，此幅畫再現了我心中的真實。

這一件作品出現以後，我明白它是我一生的摯愛，也是一幅永續未完的畫作。我的情感，透過《殤》，而有了明確的表現方式。

技巧的成長與對自然物的觀察，我的作品藉由理性中的感性形式表達而出。我將終生爲了未完成的作品而懷抱最熱切的生存意志。在失意的時候依靠它，歡樂的時候向它傾述，它成爲我在世的精神紀錄，超越我的肉體而獨留在世上，在我完成的每一個當下，凝結成爲永恆。

這就是藝術的魅力，以及藝術如何讓我活下去的理由。

有的人把藝術當作不斷重複的某種符號，不斷的填滿畫布以擺脫內心孤寂的陰影，而我不斷重複的就是我的感受。豐富的感情以各種藝術的形式呈現出來，成爲短暫的滿足。

往後，我不知道什麼樣的生活將掏洗我、什麼樣的命運將襲向我，我都將承受它。苦難也罷，甜蜜也罷，都來自外界，而堅毅卻來自內部，來自一個人自身的努力。然而，所有來自生命底層的掙扎與努力都是相同的，我盡可能的把它暴露出來，做爲自己的慰藉。

我從小喜歡人，長大後從心愛的人裡感應到他們愛我那樣多，那些已逝的故人，在我身邊的朋友、師長，我感受到他們無私的愛，在相交融的片刻裡，巨大的能量，讓我找到自身存在的喜樂，所謂的生命共同體，悲欣共嚐，不以爲苦。

何其有幸，同路人，我獻上極盡一生嘔心吐血的過程，作爲我存在過的證明。這就是生命的意義、我創作的意義和所有的人生。我明白不需要去害怕命運的無常，因爲總有人在你不知道的地方與你共同面對，絞盡腦汁探索生命的意義的哲學家、科學家、藝術家，從歷史的回顧裡，可以看見整個人類的興衰，如同鐘擺搖晃，永不平靜。因此，我們並不完全的孤獨，我們也必定勇敢，因爲前人曾經爲我們流下的血汗，也將在我們的手中傳承下去，透過全人類的努力，在精神的追求裡邁向更精純卓越、美好的一日。

參考專書

1. 杭亭頓，《文明衝突與世界秩序的重建》，台灣：台北，聯經出版社，2008 初版第 15 刷。
2. 巴森，《從黎明到衰頹》，台灣：台北，貓頭鷹出版社，2007 初版。
3. 劉健芝等編，《抵制的全球化》，北京：人民文學出版社，2009 年初版。
4. 賈德雷·戴蒙德，《崩潰—社會如何選擇成敗興亡》，上海藝文出版社，2009 年初版。
5. 恩斯特·卡西爾，《人論》，上海世紀出版社，2004 年出版。
6. 王國維，《人間詞話》，台北：宏業書局，1975，頁 3。
7. 徐復觀，《中國藝術精神》，桂林：廣西師範大學出版社，2007 出版。
8. 張起鈞、吳怡，《中國哲學史話》，台灣：三民出版社，1964 年初版。
9. 朱光潛，《談美》台灣：台灣開明書店，1979 年 10 月再版。
10. 何懷碩，《苦澀的美感》，台灣：台北，立緒文化事業，1998 年出版。
11. 何懷碩，《創造的狂狷》，台灣：臺北：立緒文化事業，1998 年出版。
12. 貢布里希，《藝術的故事》，廣西美術出版社，2008 出版。
13. 保羅·約翰遜，《藝術的歷史》，上海：人民出版社，2009 年出版。
14. 威爾·杜蘭，《西洋哲學史話》，台灣：協志工業出版，1964 年初版。
15. 薩伊德，《鄉關何處》，台灣：台北，立緒文化事業，2000 年出版。
16. 約翰·亞奧希姆，溫克爾曼，《希臘美術模仿論》，台北：典藏藝術出版社，2006 年出版。
17. 艾倫·伍德，《羅素傳》，台灣：台北，志文出版社，1977 年出版。
18. 阿爾伯特·愛因斯坦，《愛因斯坦晚年文集》，北京：北京大學出版社，2008 年 1 月版。
19. 齊克果，《非此即彼》，北京：光明日報出版社，2007 出版。
20. 尼金斯基，《尼金斯基筆記》，台灣：心靈工坊，2002 年 5 月初版
21. 盧騷，《懺悔錄》，台灣台北市：志文出版社，2005 年再版。
22. 夏爾·波特萊爾，《惡之花》，上海：譯文出版社。
23. 夏爾·波特萊爾《巴黎的憂鬱》，上海：文藝出版社，2006 年 1 月初版。
24. 沈桂芳、楊麗艷，《巴黎文學地圖》，華東師範大學出版社。
25. 趙元蔚，《王爾德論藝術》，長春：吉林美術出版社，2007 年 12 月初版。