

第四章 都會行旅系列創作理念

第一節 環境與藝術創作

環境對畫家創作有重大的影響，畫家所描繪的題材往往是他生活居住的周遭環境，因其經年累月的體驗，感受深刻，故能產生感人肺腑的作品。如五代荆浩寫太行山，李成寫河朔平原的寒林、范寬寫華嶽、太行、王屋，董源寫江南景致，黃公望寫虞山、富春山，趙孟胡寫華不注山、鵲山，石濤寫黃山；西方的泰納畫倫敦的霧氣、莫內畫睡蓮池、梵谷畫阿爾的風景都是從居住環境中提煉出的題材，自然生動感人。居住在現代都會中，每日所接觸不外乎高樓大廈、人潮車流，如何詮釋這些景物的風貌，是當下反映現世生活的可開發的題材。都會中高樓大廈、行道樹、交通標誌，各式汽機車、人潮車流等等景物常常印入眼簾，是都會人們的共同「視象」，然而由此「視象」所引發的「心象」差異在所難免。個人擬從都會行旅者角色，探索都會交通生活的「視象」在人們中會產生什麼「心象」。進而尋求適合的水墨形質加以詮釋，希能以水墨媒材創作出都會形旅者的意象和交通生活的風貌。

第二節 水墨畫題材、內容、美學與意象

從美術史的流變中可以觀察創作者在題材訂定上的各種取向，以中國古代的繪畫傳統與文化層面的影響而論，題材可以反映出一時一

地或者社會的背景條件。中國水墨畫的表現歷代各有特色；漢唐之時的生活飾品、表彰社會功績所呈現之繪畫風格，即不同於五代以後宋元的繪畫主體。在實用性、純粹性與社會性的美學詮釋中，我們發現水墨畫的演化，事實上是藝術哲學在現實生活中的反映。換言之社會意識是繪畫成形的指標，沒有任何單一的現象或偶發事件能夠呈現一個時空的整體。尤其是藝術品的創作者，來自社會意識的範圍內，甚至成爲意識凝聚的光點。當藝術品被創作時，深受感動者乃爲全體意識的醞釀者，即受至於社會價值認定的共同體。

基於這項理由乃要研究水墨題材與意象的相關文獻，得知多重的中國水墨畫的發展狀況，才能洞悉當今水墨畫美學所發展的內涵。當時代不同，環境變異，在主客觀的思維衡量下，再次從水墨畫題材的選定，來研究它表現的意象與境界，是很切合觀察當今水墨化發展的時機。因爲水墨畫的機能性美感，常常懸在抽象思維的認知中，若不再深入探討它在社會現象產生後的現實美學，往往會成爲習慣與概念的堅持，也阻礙它正常進展。

根據史學者的說法，水墨畫題材爲符合當時生活上的需要與禮教上的應用而繪製圖像，或爲象形或爲指事，之後廣爲推廣，成爲象徵與圖騰。不論它是屬於宗教或是裝飾的功用，他必然緊緊繫於人類的知識傳播之上，也維持人類的情思所在。（註 1）水墨畫的題材，是畫

家表現作品情感思想的素材，必定是受所處環境或景物的觸發心中的感觸，方能畫之有物，繪之有情。身處新世紀的來臨，科技發達，資訊傳播迅速且多元，居住環境改變，交通運輸設施日益進步，促成人際互動頻繁，凡此種種，現代都會人們天天所面對的。因此，從社會意識及現實美學的角度來思考，都會人畫都會的景物是必然的。然而，當今都會中的景物給社會大眾心中造成什麼「視象」，這種「視象」是否能凝聚成共同的社會意識，是值得藝術創作者去探討的問題。

意象是指在主觀意識中被選擇而有秩序地組織起來的客觀現象；或是藉某一具體的形象來喻傳一種印象或心境感覺的象徵語言。

（註、國語日報辭典）都會行旅意象，即以都會行旅者的角色體察都會中客觀的街景和車輛形態，並對此街景和車輛形態加以分想與聯想，看是否具有時代性和社會意識，在經過自己主觀意識的選擇與組合，才形成物我合一、主客融合的胸中意象。此意象就是「立意」的「意」。當繪畫創作者在「立意」作畫之前，必定是心有所感、心有所思，才會凝集創作的動機。就立意來說，是作者主觀情思對客觀現象或事物的感動，然後從中尋求立意之符號或象徵物，並重新加以組合，（註2）當畫家在作畫時，除了靈巧的雙手所展現的技巧之外，在思想與情感的交融下，必有一股強大的內在驅力牽引，方能在繪畫形質上有所表現。特殊造型的完成，有其特定內容的符號或象徵，此

即是經由畫面反映出作者的心境；意象的描繪不呈細節的刻畫，而是著重傳寫出那種情景交融、主客觀統一的「意」。

第三節 寫生與轉化

當前一般水墨畫家，一味以為寫生是水墨畫創新的不二法則，殊不知寫生也有其先天的限制。若內在情思無法移情或寄情於對象，使物象成為心象，寫生的意義，充其量只是自然的再現，以致使當今水墨畫家常因寫生純熟而成為二等攝影家，或二等複印機，實在是值得討論的問題。寫生要「大眾化」才能與社會共存，所謂大眾化就是深入民間，融入社會，以風俗民情與社會的動態為主軸，將「人格」和「畫格」結合起來，即所謂的生活的寫實，才是藝術創作的元素，關於這樣的論說，雖然古人也有「夫畫者，助人倫」等之論，然以表現現實人情事故的藝術，則是常被忽略的題材。

「寫生」是繪畫者最習以為常的學習和創作方式。寫生在水墨畫的應用，大多偏重於花鳥畫方面，以彰顯描寫花鳥的盎然生意。至於人物寫生則謂「傳神」或「寫貌」、「寫真」；山水寫生通常以「師造化」或「師自然」稱之。寫生一詞兼具形而上得哲學內涵與形而下的技法性質。我們從繪畫理論瞭解，寫生包含客觀形色與主觀情意的表現。(註3) 明朝謝肇淛說：「今人以意趣為宗……若寫生等畫不得不精工也。」(註4) 然而，明末石濤卻說：「信手一揮，山川、人物、

鳥獸、草木、池榭、樓台，取形用勢，寫生揣意，運情摹景，顯露隱含，人不見其畫之成，畫不違其心之用。」（註5）所以，對於寫生的取舍應以藝術整體性的功能和目的為衡量依據，同時也應瞭解寫生的詮釋也應隨著時代與環境而改變。誠如林柏亭教授所說：「在形式上寫生與寫實或有關連，在精神上應注意古人對『生意』的重視。『生意』在各時代應有不同的詮釋與發揮，故寫生尚有其發展的空間。」

（註6）質言之，寫生並不因部分畫家不同的創作立場的貶謫而喪失其創作的本質。而寫生的目標，在於對象和形體意義的發現，以擷取對象物在周遭環境中所隱含的生意，注意對象物的意態和真實的完整性。

「寫生」不是景物的再現，而是對景物的深化描繪與認知的過程中，經由「轉化」作用，對景物的形態、組織架構，認為有不合己意的，加以刪擷改變，使之合於意象所要表現的形態與架構，此即「轉化」。「轉化」是對物象採取綜合、概括、簡化的過程，以掌握物象的整體性與和規律性，處理好虛實、繁簡、張弛、層次、動勢的關係，使整幅作品達到多樣統一的效果。

第四節 現實主義與浪漫主義的融合。

中國繪畫的「現實主義」包含「形態的寫實」和「題材反映現實」的兩個意涵。而中國繪畫的「浪漫主義」是指「畫家主觀情思的作用」。

從歷代繪畫美學的發展中，現實主義與浪漫主義是同時發展的，而大部分的畫家也都兼具兩種主義的繪畫美學的涵養，只是有的較傾向現實主義，有的較傾向浪漫主義，而少有絕對的現實主義者，或絕對的浪漫主義者。其中最有一貫傳統的，應該是現實主義和浪漫主義的融合，如東晉顧愷之主張「以形寫神」、「遷想妙得」，唐朝張彥遠提出「境與性會」、「意氣」，北宋范寬的「師諸物，師諸心」，元朝黃公望主張「理、趣、韻齊備」，明朝沈周主張「得之目，寓諸心，而形於筆墨。」，清朝石濤所言「山川使予代山川而言也。山川脫胎於予也，予脫胎於山川也。搜盡奇峰打草稿也。山川與予神遇而跡化也。所以終歸之於大滌也。」（《畫語錄·山川篇》）（註7）而個人的創作即植根於中國繪畫現實主義和浪漫主義的融合，此種融合牽引出個人如下的繪畫理念：

一、以形寫意象、遷想妙得：不僅追求形象的寫實，更追求內在精神的表現。在形、神的摹寫深化的過程中，必然加入自我的主觀情思作用，而這個作用就是顧愷之所說「遷想妙得」；所謂「遷想妙得」就是指畫家把自己的主觀情思遷入繪畫對象中，達到情景交融，主客觀統一，這就創造出畫家觀鎔鑄的映象，這種映象由於其精神特質已被畫家的思想所強化、典型化，以至理想化，因此就具有更大感染人的魅力。

二、物我合一：繪畫應該反映畫家胸中的丘壑，但這胸中的丘壑是來自客觀存在的丘壑。是客觀存在的丘壑經過畫家主觀情思感受與熔鑄的產物，是既帶有「物」的成分，又帶有「我」的成分的東西。就如同石濤的觀點：「山川使予代山川而言也。山川脫胎於予也。予脫胎於山川也。搜盡奇峰打草稿也。山川與予神遇而跡化也。所以終歸之於大滌也」（《畫語錄·山川章》）。筆者創作時，不是單純地描繪客觀的都市景觀和車流人潮，也不是單純表現自己主觀的情思。而是筆者在接觸了都會景觀和車流人潮之後，通過自己的情思感受、理解與熔鑄，把對象物變為自己胸中再造的意象，然後把這種主客觀統一的意象予於具體化表現在紙上。「神遇」就是把對象物變成畫家胸中的意象這一過程。「跡化」就是指把畫家胸中的意象變成紙上的具體的形式這一過程。

三、合理與生趣：「遠山無彎，遠人無目」是「合理」的具體要求（註9）；應用在現代都會場景則是「遠屋無窗」、「遠車無燈」、「遠物無紋」。而「生趣」為描繪出對象物的特定氣氛，也就是對象物之神。都會的各式車輛各有不同用途和象徵，其車形或流線型、或古典型、或傳統型，在在顯出市民生活品味，與形成街道車流景觀的氣勢。

注釋：

註 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，1999，第 83 頁。

註 2：同註 1，第 93 頁

註 3：林昌德，《寫生造境——林昌德水墨創作解析》，1995，第 3 頁

註 4：謝肇淛撰〈五雜俎〉，見《中國畫論類編》上冊，第 127 頁

註 5：見石濤撰《苦瓜和尚畫語錄》山川章。

註 6：林柏亭撰〈寫生在化史上之轉變〉，文載《探討我國近代美術演變及發展藝術研討會專輯》，第 61 頁。

註 7：郭因，《中國近代繪畫美學》，第 164 頁

註 8：郭因，《中國近代繪畫美學》，第 27 頁。

註 9：郭因，《元明繪畫美學》，第 40 頁