



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

藝術是人類文化的一部分，不管歷史因素如何複雜，或是時空有多大的改變，整個藝術發展史只不過是人類心靈與現實生活對談的歷史。藝術無所謂「進化」，平心而論，它只是一個不斷演化的過程。難道現代藝術比原始藝術進步？現代水墨畫比范寬的谿山行旅圖高明？我們不但不能說原始民族在藝術上的成就不如現代，相反的，往往我們卻被他們的創作中所具有的生命力、震撼力，感動不已。

中國繪畫是中華民族藝術文化中重要的一個部分，也是東方繪畫的主流，並自成爲一個獨立的繪畫系統，和西方繪畫具同地位。而且中國繪畫一脈相承，其強大的生命力，在世界美術領域中，相當具有特色。其實談到「進化」，各種藝術的表現只有材料形式的不同，並沒有進步與落後之別。所謂傳統是指過去經驗、成就和創造的結果，它是長時間智慧成果的累積，汲取好的傳統不代表落後，何況藝術的素材本身無所謂的新與舊，某些古老的東西在今天看來，仍是非常前衛而新穎的，傳統經過修飾也可以在現代改頭換面重新復活，符合當下時代需求和如何表現才是深思的主要課題。¹

本研究即著眼於歷代中國繪畫風格的演變過程，雖說藝術無所謂進化，但是每個朝代的繪畫特色卻是與當時政治、經濟、社會背景和風土民情有莫大的關係，各自代表當時的繪畫風格，反映當時的時代精神。而西方科學「進化」觀點，萬物皆由進化而來及「適者生存」等物種與生存環境間觀念，對比於水墨畫由盛而衰、由隨類賦彩的設色畫到以水墨爲上、由重寫實、嚴謹的「院體畫」到強調文學和書卷氣的「文人畫」，再由文人畫這個高峰轉到明清的因循守舊。另外以古生物、化石圖象與水墨畫自古至今予人的印象做一巧妙結合安排，暗喻傳統水墨畫長久以來給人根深蒂固、缺乏變化的觀念。

二十世紀以來是個百花齊放、多元化的世紀，人的意念紛雜且多變。多重意

¹ 曾肅良，《傳統與創新－現代藝術的迷失》，台北：三友圖書公司，1996年7月1版1刷，頁84。

象的呈現、心靈與環境相互影響的產物，逐漸形成以圖象符號重組的意象構成畫風，企圖以強烈的對比作用，矛盾而突兀的造型，組合式的構圖與虛實變化，表達個人強烈感受。

藝術的創新不可能無中生有，而傳統則提供藝術創新的動力，創新和傳統是一個不斷演化的過程，在汲取西方藝術觀念的同時，切記不要忘了自己的民族文化，唯有珍視孕育的母體民族文化，才能得到來自歷史土壤的滋養，進而使藝術生命的花朵更加茁壯、燦爛。

第二節 研究內容與範圍

中國畫一向重視筆墨，王維《山水訣》中曾提出「夫畫道之中，水墨最為上。筆自然之性，成造化之功…」²；「南齊的謝赫在他的《古畫品錄》中提出了「骨法用筆」，荊浩認為吳道子的山水「有筆而無墨」，項容的山水「有墨而無筆」，筆和墨之間的關係一直是畫家討論不休的話題，幾乎每一個時期的大畫家，如米芾、趙子昂、董其昌、石濤……都發表不少對於筆墨的看法，水墨畫把筆墨問題，提升到一個相當的高度。」³最後形成一個水墨至上、逸氣為先，古淡天真、瀟灑簡鍊的文人畫了。

無可否認，水墨畫有其符應中國博大精深的文化內涵，具有強烈民族特色的優勢，但從事水墨創作者多半對中國畫筆墨的本質內涵不夠了解，或是一知半解，或是人云亦云，沒有自己的主見。若只知全盤接受西方繪畫，而不知自己所代表民族和文化傳統，的這樣創作出來的東西，既貧乏而且沒有深度。面對當下，回歸自己文化已是一個必然的趨勢，缺乏民族思索的藝術作品將只能淪為西方繪畫的傳寫者，更遑論中國繪畫的創新了。

本研究研究內容可分兩個部份：一是從傳統水墨風格演變出發，探及中國繪畫的藝術特徵，涵蓋山水畫的美學內涵，釐清身為一個水墨創作者最迫切的問題——「傳統」與「創新」之間的迷失，企圖從過去水墨歷史發展的脈絡，觸及水墨畫深層的獨特內涵，並且從傳統中汲取創作養分。二是針對個人水墨意象創作的

² 王維，〈山水訣〉見俞崑編著《中國畫論類編》，台北：華正書局，民國73年10月初版，頁592。

³ 施立華，〈論水墨畫藝術〉見《中國畫論》，台北：駱駝出版社，1987年8月，頁211。

思考，藉由探索西方象徵、表現、超現實和抽象表現主義等現代繪畫觀念，了解台灣意象構成水墨的發展概況和對較具代表性的當代水墨畫家，如劉國松、趙春翔、蕭勤和袁旻。就畫家繪畫歷程與背景、風格分期、媒材的應用與作品的特色等，做一比較研究。並且從強調突破傳統，以畫面構成的方式來表現意象的畫家作品中借鑑前輩的經驗與大膽創新的精神。

另外台灣水墨畫壇自一九五〇年代中期以後，積極引入西方現代的思潮，並加以學習、模仿，並創造出自己的面貌。所表現的不再是傳統以來的煙雲山水，「新一代水墨畫家的創作風格也逐步區分出三個趨勢，第一是寫實方式，吸收西方的寫實觀念及技法，重視立體、透視與光影的效果，並且極力豐富色彩的變化，使得水墨畫更為趨近物象的真實。第二是半具象、半抽象的方式，運用物象象徵與符號的方式構成新的意象。第三是抽象方式，已幾乎抽離物象的方式，純粹以色彩、造型與形式等元素來構成作品。」⁴

第三節 名詞解釋

一、意象(image)

何懷碩在《風格的誕生》中說：「意象是一種想像，是一種透過外物形象所產生的聯想，藝術家運用聯想經由創作將內心的思緒表達出來。意象一詞，最早出現於劉勰「文心雕龍」的「神思」篇中，中國畫論有「得意象外」，與劉氏之意近。但得意象外，不免飄然遠引，大有玄學之味。我們現在應該說「意象」為「得意象中」，或「象中有意」。以英文 image 譯「意象」最近。意象就是造形。造形是主客觀統一的形式。凡優秀的中西藝術都是「意象」的創造，只不過西方的「意」重邏輯的概念；中國的「意」重感性的直覺，如此而已。」⁵

二、構成(constructivism)

在《中國美術辭典》中對構成的解釋是：「將造型要素按照視覺效果、力學

⁴ 曾肅良，《台灣現代美術大系—意象構成水墨》，台北：行政院文化建設委員會，2004年12月初版，頁12~13。

⁵ 何懷碩，《風格的誕生》，台北：大地出版社，1986年8月四版，頁46。

或精神力學等一定原則組成具有美好形象和色彩的形體的造型行為。這個概念產生於1913—1917年在俄國行成的構成主義運動。構成的操作通常多採用純粹形態或抽象形態，避免那種細微的描寫和象徵；但並非機械地操作，而和設計活動基本相同，都是在技術性事務性操作的同時，伴隨著理智的直觀探求。構成和設計的主要區別在於構成是去掉了時代性、地方性、社會性、生產性等等的造型活動，從這個意義說，也可稱為『純粹構成』，而把合理因素居多、與自由幻想及無形是構成相反的構成稱為『目的設計』或『應用設計』。據構成形式的不同，又可分為以下各種：

1. 空間構成：用點線面等造型要素在二度空間(具有長和闊的平面)或三度空間(具有高、闊、進深的立體)中進行的造型活動。是設計基礎的一個重要部分。構成主義者是嘗試空間構成之造型研究的代表。
2. 時間構成：創造隨著時間不同空間型態發生變化的造型活動。也即在三次元(高、闊、深)的基礎上增加了時間的變數而構成的四元次的造型。光靠時間形式得不到造型，都必須依賴空間。但若從時間角度分析，就有時間等於零的造型(靜的構成)和時間在變化的造型(動的構成)兩種形態。例如傳統的雕塑和現代動的雕塑。⁶

三、象徵(symbol)

在余秋雨《藝術創造工程》中對象徵做了以下的解釋：「象徵，就是有現行是對於無限內容的直觀顯示。任何美學現象和藝術現象都或多或少地帶有象徵的色彩。藝術，就其本質而論便是一種象徵。美國當代詩學教授勞·坡林在《聲音與意義—詩與概論》一書中，為象徵下了一個最為簡潔的定義：『某種東西的含義大於其本身。』」⁷

藝術上的象徵可分為以下幾種方式：

(一) 符號象徵

⁶ 雄獅中國美術辭典編輯委員會，《中國美術辭典》，台北：雄獅圖書公司，1997年10月三版一刷，頁481。

⁷ 余秋雨，《藝術創造工程》，台北：允晨，2001年初版十刷，頁223-224。

符號是象徵的部件和語彙。因此，符號象徵是一種部件性象徵。蘇珊·朗格說，藝術是表現人類感情的符號。黑格爾在《美學》第二卷中指出：

「象徵首先是一種符號。不過在單純的符號裡，意義和它的表現的聯繫是一種完全任意構成的拼湊。……在藝術裡我們所理解的符號就不應該這樣與意義漠不相關，因為藝術的要義一般就在於意義與形象的聯繫和密切吻合。」⁸

不少藝術家在作品中習慣於用大量對話和敘述語言，而不習慣於組織意象，這就沒有發揮藝術象徵符號的特長，把藝術符號混同了一般的語言符號。語言符號也有可能成為藝術符號，那就需要語言符號所體現的形象與要體現的意義密切吻合。非形象的意義闡述，或缺乏象徵意義的形象描摹，都有違背藝術的本性。在一定程度上可以說，一個藝術家是否擅長運用藝術符號，標誌著他藝術水平的高下。

（二）寓言象徵

寓言象徵是一種整體性象徵。許多藝術用符號進行象徵，也有一些藝術則在整體上變成了一個符號，那就是整體性象徵。塞尚認為，模仿宇宙的最高方式，不在於描述細節，而是「象徵式」地重新創造那結構。

寓言象徵的主要特徵是以一個不避怪誕的外部故事直指哲理內涵，而這個哲理內涵就是作品的主旨。

（三）本體象徵

本體象徵，是除了寓言象徵之外的又一種整體象徵。這種追求內外統一的象徵，是一種更深刻、更複雜、更難駕馭的象徵。他不僅不同於隱喻式的符號象徵，而且也不同於以怪異故事為外象的寓言象徵。它以藝術家自己發現、建構的一個平實世界，來與世界整體對應，從而把藝術世界裡的一切，從整體上引喻整體世界。由於他執著於、並固守著現

⁸ 黑格爾，《美學》，台北：里仁書局，1981年9月，頁10。

象本體，因此被稱作「本體象徵」。

(四) 氛圍象徵

氛圍象徵意在體現宏大的精神內涵，因此著力於追求一種精神氣氛。氛圍象徵，與中國古代藝術理論中所說的意境有近似之處。唐代劉禹錫說：

詩者，文章之蘊耶？義得而言喪，故微而難能，境生於象外，故精而寡和。——《董氏武陵集記》

他指出了藝術創作中義在言外、境在象外的深刻現象。現代藝術的氛圍象徵要求烘托出更為顯豁和深刻的「道」和「至理」，以實現藝術基本功能的完滿伸發。

藝術的象徵，或說象徵的藝術，正是企求體現人世間「更高、更一般的關係」，因此它所倚重的只能是模糊的關係。只有模糊，才能既保全感官直覺，又保全精神理想。

模糊，最大的功能也許是吸引和召喚欣賞者參與其間、投入創造了。因為只有把欣賞者調動起來，而不是讓大量的精確性把他們窒息，象徵的任務、藝術的任務，才能完成。⁹

四、符號學(semiotics)

林達隆在《山水畫論的符號與象徵學》一文中說：「符號學 (semiotics) 是一門有關符號(signs)研究的學問。索緒爾的符號學把符號(signs)的構成分為符徵(signifier)符旨(signified)兩個部份：『符號學是研究既存在社會結構下，各種符號(signs)的科學。符號學研究的不僅是由符徵(signifier)符旨(signified)所組成的單一符號，還可更進一步探究隱藏在符號背後的文化脈絡。』皮爾斯的符號學將與人類意識的相關的符號劃分為三大類：肖似性符號、指示性符號和象徵性符號。

一、肖似性符號(iconic sign)指的是『由其動態客體本身所蘊含的的特質所決定之符號』，藉由相似性或類似性來代表客體，符號和釋義間的關係取決於外表

⁹ 同余秋雨，《藝術創造工程》，頁 228-269。

的相似，例如銅貓的雕像，或是聽覺方面的擬聲字，都屬於此類。

二、指示性符號(indexical sign)則被皮爾斯詮釋為『由其動態客體本身的實質存在和符號的關鍵所決定者』，指示性符號中的符號的產生和釋義的結果具有直接的因果性、實質存在性的連帶關係，例如腳印在沙灘上，或筆刷在畫面上留下的痕跡(mark)，濃煙密佈成為火災的符號，都是指示性符號。

三、象徵性符號(symbolic sign)，表示由符號和釋義間，完全出於約定俗成(conventional)所組合者，只要一群人有了共識，將某個符號、聲音、或物件用來代表其他的東西，就產生象徵性的符號。例如語言符號就是象徵性符號，他們所代表的客體，完全出於人們對語言的約定俗成。

符號學在今日已經被廣泛地應用在語言、文字、文化以及視覺圖像與影像傳播等研究上。」¹⁰

陳聖勤《中國山水畫因探源》中曾說過：「中國山水畫之創作，純為靈活運用一套既精密而又豐富，且生動活潑而應變無窮之意象符號，以為傳達內心消息之活動。所謂「符號」，即山石林泉、煙霞雲霧、板橋野渡、落日孤帆，凡此等等之意象化，所各形成一定形制之符號。以此符號，陶寫胸中積蘊，亦如用語文，有無入而不自得之妙。」¹¹

五、圖像學(iconography)

關於圖像學，林達隆在《山水畫論的符號與象徵學》中也說：「符號學研究的是符號本身及其釋義之間的關係，圖像學則是藝術作品中圖像表現的意義。

圖像學(iconography)一字由 icon 和 graphy 兩個字根所合成。字根 icon 來自希臘文，相當英文中的 likeness，image，或 picture，也就是『像』的意思。字根 graphy 有『寫』(writing)的意思，合在一起的 iconography 指的就是有關圖像或影像研究的著作。

¹⁰ 林達隆，〈山水畫論的符號與象徵學〉，載自《水墨新紀元—2002年水墨畫理論與創作國際學術研討會論文集》，台北：國立臺灣師範大學美術系，2002年7月初版，頁136。

¹¹ 陳聖勤，〈中國山水畫因探源〉，《藝術學報第四十期》，台北：國立臺灣藝術專科學校，民國75年10月出版，頁133-134。

德裔美籍的藝術史學家 Erwin Panofsky 認為圖像解釋學(iconography)的重點並非處理作品的形象，而是處理作品的主題和意義，對視覺藝術作品做歷史的調查研究，就叫做『圖像學』。圖像學的研究方法包括：對個別作品意義的確認和其主題(Theme)、態度(Attitude)和動機(Motifs)的描述與分類。因此除了要瞭解藝術作品的形象特徵、技術和歷史之外，還要涉及思想史、社會史、宗教史、外國語文等內容。」

因此圖像學家的研究工作可以分為幾個不同的層次：

第一個層次是從藝術造形的線條、形狀、體積和色彩看出其自然意義的識別(Identification of natural meaning)，這個階段進行的有點像是造形分析(Formal analysis)的工作。

第二個層次是研究中約定成俗的意義(Conventional meaning of forms)。這個判斷工作有時候需要配合其他的線索，例如從十三人在同一桌吃飯的畫面，判斷繪畫中的人物是基督，或是從畫面中的花的樣子判斷它是百合花，這個階段的工作稱為圖像分析(Iconographic Analysis)。

第三個層次是圖像解釋學(iconology)或圖像邏輯的範疇。例如從一幅宗教藝術作品的圖像，分析解讀作品的意圖和蘊涵的有關神聖象徵的精神內容或內在意義。內在意義可以這樣定義：「統一隱藏在下面的原則，並解釋可視的事件和其可理解的意義兩者，並且甚至決定了這些可視事件如何最後產生的造形。」¹²

¹² 同林達隆，〈山水畫論的符號與象徵學〉頁 136-137。