

傳情入石：
袁慧莉的情緒山水

蔡尚政博士

一、前言

你正在看的東西與你已經看到的東西之間，有了一種新的關係

— John Berger 《觀看的視界》，1985

身為研究者口中「戰後台灣現代水墨藝術發展第三代的重要代表之一」，袁慧莉被視為具有現代主義實驗精神且兼具學術研究性格的當代水墨畫家(蕭瓊瑞，2017)，對於水墨藝術的現代發展有深刻的反思與積極的開拓。在筆者的訪談中，發覺長期鑽研山水畫創作的袁慧莉，觀察到「現代水墨」在形式變異上力求突破進展，卻忽略了內容意涵上的更新重塑，因此，她自許追求「形」與「意」兩者並行的革新。她奠基在傳統中尋求革新的努力，於深刻陶養於書畫的筆墨工夫與詩畫一律的抒情傳統之外，對於實驗性與美學思考的重視，也讓她不囿限於傳統的桎梏。

當代藝術的基本姿態就是一切以人類的存在經驗為基礎，展現出一種「質問」現實的態度，而這種態度明顯地反映在袁慧莉直接面對傳統、質問傳統的一貫風格裡。她一路以來深研傳統如何轉化的問題，深知水墨的現代轉化不僅只在形式上求變，更應該針對內容意涵美學等根本性議題進行當代轉化。於是她一路從質問「何謂寫生？」、「何謂真似？」、「何謂墨性？」、「何謂皴法？」到「何謂山水？」等山水畫史中最核心而本質的問題意識著手，透過不同階段的作品一步一步地完成水墨的當代轉化並持續開拓通往未來的途徑。在這般的創作道路上，藝術家所面對的不只是回到問題根本的基進實驗，也是一段踽踽獨行的寂寞旅途。當她從《孤山水》系列(圖1)、《舞山水之流形生發》系列(圖2)、《轉形》系列(圖3)、《時間之漬》系列(圖4)、《類山水》(原名太虛)系列發展到近年的《火墨》系列(圖5)，已然經過了三十餘年，綜觀其創作可謂深耕易耨地在堅實的傳統基礎上，翻轉出具有前瞻性的時代語彙。

其中《類山水》系列創作至今已十餘年¹，然而並沒有多少人真正理解或者正確地閱讀到其內在精髓。故此，本文即針對其對於「何謂山水？」與「何謂皴法？」的反思提問而發展的《類山水》系列與《袁氏皴譜》為主要討論重點，以此深究其透過山水畫與皴法的另類詮釋中，如何開展出當代山水畫的新語彙。

《類山水》系列可說是袁慧莉反思傳統，在傳統中求突破的集大成之作，而《袁氏皴譜》則是支撐此創作實踐的「樞機法」，亦是讓我們可以一窺其創作核心觀念的關鍵門鑰。袁慧莉透過「皴法」這一視角，具現一種新的觀看山水畫的方式，山水畫不再只是呼應與指涉自然山川的象徵物，它更是感受與觸動觀者靈魂深處的情緒體，挑動著觀者既曖昧又難以言喻的幽微情緒。本文將從「肉身化的山水」、「傳情入色」與「陰性書寫」三個面向，來梳理袁慧莉以上這兩個系列的創作實踐。希望藉此能讓觀者理解其創作奧義，並且徜徉在創作者以情感織造的情緒山水異境之中。

二、《類山水》：肉身化的山水

「我從一個洞而來，將往記憶的遠方而去」

— 袁慧莉《類山水》no.41 2014

與其說傳統與革新是舊道與新途的互斥關係，不如說革新是為了透過檢視、釐清與修整舊道的跡轍，以便尋回通往未來的可能途徑。比起再現既有認知關係下的現實世界（你已經看到的東西），現代主義者更關注在對於可見性的後設思考，也因而體認到直接經驗（你正在看的東西）之於圖像認知的先在性。易言之，客觀認知的現實與主觀經驗的真實之間出現了縫隙，對於這道縫隙的縫合賦予了現代主義者重建認知世界的挑戰，也同時開啟了藝術實踐上一連串開拓性的進

¹ 藝術家自 2007 年開始創作《太虛系列》（2007-2013），可視為《類山水》（2013-2020）的前身。藝術家以 part1 和 part2 來區分前後兩個系列。

展。

基於長時間的創作實踐與對於山水畫中物我關係的深刻思考，袁慧莉以「深層寫生」的觀念，試圖跳脫一貫偏重「外師造化」的創作觀，使其反求諸己地回歸作為根本的「心源」。所謂「深層寫生」就是試圖擺脫自然主義再現觀所框限的「對景寫生」。如果以John Berger的話來說就是不將外在那個「你已經看到的東西」視為寫生所參照的對象，反而是將「你正在看的東西」，那個先於認知作用並作為認知基礎的，直接的內在感覺經驗作為探索的標的。這個直接的感覺經驗是由外在刺激與內在的情緒反應交織共構的感覺團塊，既是觸感也是感觸，是以感官感覺為中介所形成的知覺可逆性現象。所以我們可以將「深層寫生」視為內在感受與外在物象的相互類應。對於袁慧莉來說，不管是「隨物宛轉，與心徘徊」，還是「外師造化，中得心源」，貫穿並統攝著可感身體之能感作用的「心」，才是一切繪畫的本源，真情實景不在於造化「外在」的再現，而在於身體的感知造就的「此在」。

如其最早的《孤山水》系列已然打開的身體感知經驗（圖6），要呈現居處金山「空氣濕潤空濛感」，關鍵在身體感官瀰漫著滲透於空氣中的味道與感受。「潮濕味」與「空濛感」落實了不可見或無法標定的「風景」與「景色」，使其成為由情緒感受與周遭環境相嵌縮合的「情境」。故此其山水並不在於可明確指認的實際物象或場景，而是在身歷其境的境域過程中產生個人、屬己的經驗感受，也就是作為「情」的身體感受與促動此情之物象的「景」，彼此相嵌、交織而成的「肉身化山水」。袁慧莉循著現代主義者的步伐，積極探索知覺之於藝術創作的密切關聯，將內在感受作為創作的根源與動力，進而提出情動於衷的「內在動能」，而《類山水》系列便是她更進一步深入探索的努力成果。

以「情」（情緒感受）所驅使的「內在動能」推動了創作形式的生發流變，而「深層寫生」所要呈現的正是內在感受的情緒變化，不是外在物象的再現形式。如果我們沿著這個思路來理解《類山水》系列，就不難發現藝術家以各式各樣不

同的山石皴法所類比對應的是由情緒張力所帶動的感受強度。藝術家以內在情感為動能所促成的，是由內隱的情緒轉為外顯的山石皴法，因為內外之間的對應是同樣建立在感受強度的類比之上，所以藝術家所謂「陰陽同體」的「類」，可以被理解為「情緒感受／內隱／陰」與「山石皴法／外顯／陽」相類應的「類」。紛亂糾葛的皴法類應於紛亂糾葛的情緒，兩者有著相應的感受而沒有相同的形式，藝術家由此巧妙地將傳統「似而不似」的形象思維命題，嫁接至「是而不是」的哲學思維，也就是說在藝術家那裡，「詞」與「物」之間，不只存在著一種詮釋可能（山水對應於自然），原本對應於自然的詮釋下，只有「真似」、「不似」或「似與不似之間」的形象分類。但在《類山水》與《袁氏皴譜》中，山石不再以類似或模擬自然為本，而是打開了「是石還非」的詮釋間隙，在看「是」山石卻又「不是」之間，敞開了認知的裂隙，讓觀看者產生困惑，難以將舊有的認知經驗套用其中。袁慧莉的《類山水》為山水畫打開了一個令人陌生的場域，然而，正是這個陌生，使藝術家得以開展出一處間隙場域，以置放其個體的身體與話語。

「假作真時真亦假，無為有處有還無。」（《紅樓夢》），在以世界為圖像並以圖像建構世界的時代，「逼真可信」（*vraisemblable*）的觀念主宰一切的認知活動，「不相符」被視為「不真實」。既不相符於以真實景觀為依據的自然主義寫實觀，又不相稱於以既定山水範式為依歸的造境寫生山水觀，使得袁慧莉的《類山水》作品難以在主流的論述場域引起討論與關注。這是因為，無論是自然主義寫實觀亦或是造境寫生山水觀，無疑都是一套模山範水的體系與求真於圖像之中的美學觀念。雖然這套藝術創作的思想體系有其輝煌的歷史與豐碩的資產，但是回到作為感覺之學的美學基礎上，這些範式傳統，包含各個畫類的製作楷模、意境營造的體例，以及樹石雲水的筆墨章法，所訴求的真實不在於「物象」，而在於象下或象外之「意」，也就是感受性的情意。誠如唐代張彥遠所述：「運思揮毫，意不在於畫，故得之於畫矣。」情意之感受是真實之所在，情緒意態是具體可感的，是實在的。然而在師造化與擬古的歷史演變下，形象的相擬反而以

意象之名形成抽象與觀念性的符號性語言，是訴諸於認知作用之透明的媒介。不管是相符於景物的形象或是相應於傳統的典律範式，都是試圖辨認圖像並求索意義於圖像歷史之中，也就是侷限在對「已經看到的東西」的理解，而忘記了對「正在看的東西」的體會。於是當筆墨成為程式，意象成為套式，誤將手段視為目的，難免陷入「假作真時真亦假」的弔詭之中。

現代主義超越了古典繪畫的「真似之辨」，不再作為「再現」自然的奴隸，而是直面繪畫自身具有的虛構性本質，只有認識到平面繪畫作為假的本質，才能超越對象，了解平面媒介乃作為繪畫者自由表述感知的載體，藝術之妙正在於具有超越轉化生成之功，因此不受制於表象上的真實，才能讓出空間給感覺的身體進行情緒真切的表述。因此《類山水》系列中山石並非真實的山石（圖7），而是以情入石的想像，袁慧莉載「虛」入「實」，所要引導與轉化的不再是對於自然山川的感受，而是回歸創作者自身的生命情境與真實心境，那不足與外人道卻又無比深刻的情緒印記。

三、《袁氏皴譜》：傳情入色的感覺團塊

蓋石有三面，三面者即石之深凹凸淺參合陰陽，步伍高下稱量厚薄，以及磬頭菱面負土胎泉，此雖石之勢也，熟此而氣亦隨勢以生矣。秘法無多，請以一字金針相告，曰活。

——《芥子園畫傳》卷之三〈石法〉

蓋石有從心者，即以心中之石煉七情六欲生命經歷，參合六識吞吐深淺，情悟高下五蘊厚薄，乃至肇情墨性負陰抱陽，此心之氣也，熟此則勢亦隨氣以生矣。今類山水秘法無多，以一字

金針相告，曰情。

——《袁氏皴譜》〈畫石序〉

歷經傳統的長期涵養與反覆地思索，袁慧莉不追求物象形色的逼真可信或執著於某家風格畫意的效法，反而是直面傳統書畫的根基與其美學的本質，專注思考最核心的問題，也就是主觀感覺與其客觀等價物之間的「類之成巧」是如何可能？「類山水」不是以實際景物為經驗基礎的意境山水，而毋寧是奠基於情感強度之上的「情緒山水」。在由「澄懷味象」與「含道應物」所組成的美學工夫裡，袁慧莉不再徘徊於「味象」的層次，而是深入探索「應物」之道。這般的探索精神與基進性格驅使著藝術家更深入的思考皴法的問題。一場漫長的水墨實驗最終成就了體現藝術家創作與觀念核心的作品——《袁氏皴譜》（圖8）。

要認識《袁氏皴譜》這個創作系列的用意或者說實踐策略，可以從三個方面著手。

首先，「畫譜」的形式引導觀者進入藝術家所要擾動的意義場域。作為書畫傳統在明清之後的系統性集結與彙總，《芥子園畫傳》可說是「以手段為目的」的集大成。如同坊間的考試用參考書，就是把作為有效學習之手段的考試視為目的之最佳代表。以「擬態／學舌展演」（mimetic performance）為策略，目的不是複製與「再現」（representation），而是以「復現」（re-presentation）手段，對意義生成的論述框架進行解構與重構。袁慧莉有意採取畫譜的形式，但實意在對其內容進行意義的反轉深化，以「情」這個「無法之法」或者說是「運用方法的方法」，作為畫石起手之「三面法」的運用心要。「從心」而不「從法」，是復歸於本，是導正忽略創作本源之「情性」而追逐技術方法的捨本逐末傾向。此外，更進一步翻轉「氣隨勢以生」的進路，即以物象「形勢」的描繪求得鮮活生動的「氣韻」。反之以「勢隨氣以生」的觀點，呼應「勢逐情起」之感物興情的美學觀，以「情乃心之氣」的論點，確立情性的興感與抒發才是山石等物象的姿態與氣勢

得以鮮活而生動的根本。由此再次印證了袁慧莉如何以情感的興發為內在動能，推動創作形式的生發流變，進而入乎其內而出乎其外地展現為感通內外，讓情緒與物象相類應的情緒山水。我們可以說，是「情」乘載、引導、維繫並轉化了藝術家的創作實踐，這一字金針「情」，不但成就了袁慧莉技近乎道的藝術追求，在詩畫一律的基礎上，也賦予了抒情傳統與時偕行的新生命。

其次，《袁氏皴譜》雖然以畫譜之「皴法」為主題，所要展開的是對筆墨傳統以及奠基其上的美學思想進行重新脈絡化的工作。「皴」，意指事物表面的裂痕或皺縮的皺褶，可說是感受事物形質觸感的關鍵。所謂「落筆便見堅重之性，皴淡即生窾凸之形。」（宋 郭若虛《圖畫見聞志》）可見用筆、皴法與山石之形質觸感之間有直接的關聯。筆墨要呈現的不只是能被看到的東西，而是能夠被感受到的東西。那是一種可以引發觸覺感受的筆跡墨色，能激起身體感的線條動勢和墨暈狀態。事物的形姿態勢透過創作者的身體感受與筆墨運動，轉化為線條的律動與墨色的層次。如此將筆墨視為一種特定的技藝，讓外在事物之凹凸形質與內在感覺之強度變化，彼此反轉生成並相契相嵌的觀念，所承襲的美學思想無疑是《文心雕龍》〈物色〉篇所描述的：「故巧言切狀，如印之印泥，不加雕削，而曲寫豪芥。」所謂內在感覺皺褶的反轉生成，無非就是將此感覺的印記，復現為筆墨在紙絹上刻寫的痕跡，並試圖在與觀者的相遇過程中，再次觸動相應的感官感覺與相似的生命經驗。然而世殊事異，林泉之意與筆墨之趣如何能觸動當代人的情致是需要突破的關隘，袁慧莉深刻體認到傳統的承續與活化有賴於媒介功能的轉化，圖像時代「物」失其真，唯有「情」的真切歷久彌新，因此她將中國明清以降的美學觀念逐漸由創作「技法」的專研，轉而追求創作者「情感」的真切，諸如「獨抒性靈」、「以情為真」或「寓情於物」的美學觀，都直接反映了與時偕行的傳統變革。

在當今的生活處境中，皴法如何可能？而詩畫互文的創作型態又如何可能？藝術家再一次透過精采的創作，開拓了當代山水畫與水墨創作的視野。例如《袁

氏皴譜》中的「淚點皴」，她賦予的詩句不是自然物的表徵，而是象徵情感淚痕的話語：「疑是墨點雨紛紛，卻是淚點來。總歸恩情山海債，唯有泪堪還。」另如類似於披麻皴的「巨思皴」，她寫道：「絲者思也，最細的絲也能成就量的巨觀」，將線皴的「絲」同音換義類比為「思」，將原本源於自然轉化為筆墨的山石皴法，再次進行轉化為情緒之指涉；又如自牛毛皴變形而成的「針頭皴」，她將其轉喻為「話語如針，句句刺人」，皴不再是物件的表面肌理，而是帶有情緒象徵的話語之迹。如是各種涉及悲歡喜怒情緒等等，都被她轉化為三十二式「皴」。而作為解讀《類山水》系列之鑰的《袁氏皴譜》，之所以遲至 2019 年才完成，據袁慧莉所說「系譜的形成需要時間的累積與醞釀」，就如《芥子園畫譜》直到清代才出現一樣，必須等歷代皴法發明且重複到了一定的積量，才能成為系統。

《類山水》系列自 2007 年開始至今已畫到相當的數量，那些因著不同情緒而發展出來的各式皴法，才一一完備到足以構成「皴譜」的規模。而綜觀《袁氏皴譜》三十二式皴的先後順序，由「密繡皴」的相思開始，一路經歷了悲傷、揪心、憤怒、愁煩，再到象徵各種情緒的話語，最後慢慢在時間的累積中，從情感的糾葛中平靜開解，最後結束於「色空皴」並復歸於「留白皴」。這些經歷歲月而漸次累積的皴法，正是其身歷其中情緒演變的人生寫照。透過詩與畫的「連類取譬」，讓詩中既幽微又湧動不止的情緒，與畫中既細密又跌宕律動的筆墨姿態，相映成趣。這樣的創作實踐是藉由反思傳統，以自身真實感受轉化與重塑傳統的「形」「意」，來建立其當代的價值。

四、借喻換置：陰性書寫的山石

從此空空道人因空見色，由色生情，傳情入色，自色悟空，遂
易名為情僧，改《石頭記》為《情僧錄》。

《紅樓夢》

因空見色，由色生情，傳情入色，自色悟空

《袁氏皴譜》〈色空皴〉

《袁氏皴譜》作品中的「色空皴」，在一系列墨色皴淡的作品中格外顯眼，一團火紅的墨色猶如熾熱翻滾的情感。然而烈焰之表象卻是依存於虛空的實相之上，正如狂熱的情感與空虛的心靈相生相成。「情」與「色」的虛實相依，和「皴」與「石」的互為表裡，而袁慧莉借用《紅樓夢》第一回空空道人的悟解之語，作為「色空皴」的畫語詮釋，具有多重意涵。

《紅樓夢》藉由一顆補天棄石所鐫刻的《石頭記》講述塵世一遭風流情事，實則是以風月癡言顛覆禮教書寫的「陳腔濫調、千人一面」，又借此諷諭傳統家長父權對人之真情的束縛，更以情演示人世無常的虛妄之相。袁慧莉刻意以「挪用」將其「色空皴」之意符與《石頭記》的意旨疊合，其用意正是與《紅樓夢》一樣，著意對既定正統理性書寫進行顛覆的寓意²。她利用山石之皴這一帶有既定系譜框架的符號，加以改設圖文對應之間意符意旨的書寫，使得原本堅固不化的符徵符旨結構被顛覆，從而打開新的詮釋間隙，將個人的情慾語言置入，使皴脫離原本作為「師造化」邏輯的正統語境規範，進入表意層次。這種帶有解構特質的表意模式，頗似西方後結構主義中的「陰性書寫」，強調從僵固的理性邏輯語法脫離，改以欲望、多元性、非邏輯性的方式進行書寫，以便將「符號的意義從理論僵化的框架系統中，或以自認為真之知識體系釋放而出，讓符號意義在符徵的流動重組中自由臨現。」³「陰性書寫」涉及到個體自我潛意識所隱含的內在欲力，是以「感性我」驅動，讓過往的法則結構、陽性邏輯在此內在欲力下失

² 《紅樓夢》作者藉在第一回石頭與空空道人的對話中，寫了空空道人幾次觀看石頭記文字後的不同反應，由初讀以石頭記沒有大賢大忠理朝善政的政治正確為由拒絕抄錄，到再讀後覺無傷大雅而進行抄錄傳世，最後則是空空道人反因此悟道而改名為情僧。這段文字既指出了觀看者對非常態和不熟悉的書寫一開始出現的排斥，也道出了《紅樓夢》迥異於常態的書寫模式，對既定框架的顛覆，反倒得以證得真常、切入證道要契。

³ 劉千美（2001）。差異與實踐：當代藝術哲學研究（頁 52）。

去控制力，藉由感覺的筆法向自我內在尋找動能力量，以脫離固定象徵和陳腔濫調的既定框架。

《袁氏皴譜》裡的各式皴法所對應的畫語，充滿了情動性，而非對應外在自然可見肌理的物理性或筆墨性，於是山石不再只是自然山石，而是被鐫刻上紅塵人世的情感痕跡，這是從理性邏輯與既定皴法法則中脫離，避免被既定的辨識系統所桎梏，注重個人的個別性與差異性，從自我身體感覺出發。由此，若無《袁氏皴譜》作為解讀的引導，是無法讀懂《類山水》系列所要傳達的是怎麼樣的山水世界。

袁慧莉利用「皴」這一解讀山水畫的符號路徑，重新建構一個從根本上解構甚至置換傳統山水畫的皴法系譜結構，正是她在思考「何謂山水？」這一命題後的創作成果。過往山水畫被認為不僅僅是人與自然的關係，亦是主體進行話語權之爭的場域，例如宋代郭熙在《林泉高致》中強調主山中軸高聳代表君王統治權力位階的隱射，山水畫帶有「如君臣上下也」的帝國象徵⁴；而橫卷山水結構的瀟湘題材或隱逸山水圖像類型，則象徵在野文人寄託精神主體的場所⁵，不論畫院畫家或在野文人，傳統山水畫史中向來主要以男性主體掌握話語權的書寫。

《袁氏皴譜》裡的文圖語法，則是袁慧莉身為女性山水畫家試圖透過製造差異與轉向，溢出既定陽性語境體系，尋找到自身獨特的山水語言，藉以解放自身情感的欲力，找到置放身心的安居之地。就此，山水畫不僅僅是主體抒發的場域，也是女性對自我認同的追尋之境。而她基於「山水畫」在男性書寫的畫史中，乃作為主體臨現的話語場域這一文化發展邏輯，於是她試圖利用「挪用」郭熙《早春圖》，以自己創造的皴法取代這一經典圖像中的山石皴法，並將這個置換過程做

⁴ 郭熙：「大山堂堂，為眾山之主...其象若大君赫然當陽...」，《林泉高致》，俞崑主編，《中國畫論類編》，頁 642。

⁵ 石守謙〈山水之史—由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉與嚴守智〈士大夫文人與繪畫藝術〉文章中都指出山水畫與主體政治的關係，收錄在顏娟英主編，《中國史新論—美術與考古》，臺北：中央研究院：聯經，2010。

成動態影像，意欲以此「挪用」，「換置」傳統山水畫象徵君主政體的語法。藉由袁氏紛雜多樣的差異性皴形團塊，將原本具有統一調性的山石皴法，換置成混雜繽紛而塊狀化的結構，藉以反轉那象徵大一統的帝國山水，成為如同聚合了芸芸眾生此起彼落情緒的眾聲世界。

五、結語：一條基進之路

中國古典山水畫向來重視奠基於「真山水」的自然觀美學，即使到了現代水墨畫運動以來，其形式變革之外，追求自然之象的詮釋語法，仍然並未逾越古典山水畫自然觀的藩籬，長久發展之後，反倒使山水畫侷限在對自然理想的追求與詮釋範疇。

袁慧莉的《袁氏皴譜》作為詮釋《類山水》系列作品的形意語法，已然自成一套迥異於古典的語境系統，使山水畫從自然之象，轉化成人情之象。《類山水》不假外求地轉向以主體的內在性為前提，走向奠基於肉身之情緒感觸的內在自然。《袁氏皴譜》的詮釋語法，使得「皴」脫離了古典的傳統詮釋系統，進入另一新的詮釋語境之中。以情緒化的形意之「皴」，將意識專注於自我的內在場域，主體在此出場，構成了所謂的「情緒山水」，至此，「山水」不再流於外在「真實」的擬仿，而是以內在「真實」為根本。

主張繪畫應該跳出對象的摹仿，無需一個外在對象的指涉，是現代主義藝術的主要觀點。袁慧莉的《袁氏皴譜》與《類山水》擺脫了再現的觀念，也貫徹了現代主義的精神，至此，她完成了外在形式與內在意涵的雙重變革。她對「何謂皴法」、「何謂山水」的思考，不僅是對山水畫的核心議題開出了具有當代視野的基進之路，更在文化語境上為當代山水畫論提出了新的詮釋面向。