國立臺南大學
「藝術研究學報」

焦墨排點皴的雙重性：
張光賓晚期焦墨山水的傳承與變革

袁慧莉
國立台南藝術大學
藝術創作理論研究所博士班
博士生

摘要

本文主要聚焦於張光賓自 2005 年以後所創之「焦墨排點皴」作為論述重點，探討看似傳統的作品裡所隱藏的內在變革。其畫作實踐了對文人畫體系此一傳統繪畫美學思維的繼承與顛覆的雙重性。從「點」皴法的文本分析切入，說明張光賓「焦墨排點皴」承襲書法入畫的傳統，卻又完成的變革，例如將「點」從配角的位置反轉到主角；以積點成線的皴法解構傳統線皴系統；以去水、去色、去染改變傳統用墨對偶美學觀；一改層疊聚散渲染為單層排列墨點；以「均質性」挑戰傳統文人品味等筆墨與構圖的變革成就。透過與傳統和當代作品的美學理論及圖像比較，說明其皴形在傳統內部變革的創作路徑，此以古為新的雙重性乃對傳統山水畫的當代轉化提供一種既解構又重構的創作模態。

關鍵字：張光賓、焦墨排點皴、山水畫、傳承變革、雙重性

壹、前言

張光賓[1](1915-)從 1997 年(83 歲，民 86)開始焦墨散點皴於其山水畫中，尤其 2005 年(91 歲，民 94)更以特有「焦墨排點皴」在傳統老舊的構圖裡隱藏著對傳統筆墨的顛覆與個人主張，其「焦墨排點皴」與劉國松的「抽筋剝皮皴」堪稱兩種革命形式。劉國松提出「革毛筆的命」「革中鋒的命」[2]是對傳統用筆系統的革命，但在墨法上則遵

[1] 張光賓(1915-)，生於四川，畢業於國立藝術專科學校(1942-1945，國立藝專為抗戰時期北平藝專與杭州藝專合併的名稱，抗戰後兩校恢復分校，杭州藝專仍延用此名，即今之中國美術學院)。2010 年以其書畫成就獲得行政院文化獎與文藝獎，他 1947 年開始第一次個展至 2012 年仍然有個展，一生創作不輟。早歲於重慶國立藝專師事傅抱石與李可染，光老是一個浸淫於傳統中的文人，自年輕寫書法畫水墨至老無間斷，並一直在傳統之中研究，任職故宮博物院書畫處研究員期間對於元代書畫的研究極為透徹。相關介紹可見其口述專書：蔡耀慶主訪編撰(2007)。張光賓—筆華墨雨。台北市：國立歷史博物館。

[2] 劉國松在 20 世紀 60 年代開始的水墨現代化革命路徑，標榜「革中鋒的命」、「革毛筆的命」等主張與「引西法中用」的方法論所導引的拼貼撕拓灑印潑刷等自動性技法以改革水墨畫的各種表現手法，此路徑代表反傳統文人畫系統，重視新方法與不以傳統技法為主的現代創作，筆者稱之為「在傳統外

循傳統墨韻的美學品味。而張光賓則是遵循傳統的用筆系統，但卻把用水與墨法系統給革掉了。在目前可見的各家精妙評論裡[3]，多已從傳統的美學品味上給予讚揚與披露，而對其差異之處多點到為止，對他與傳統之間的差異是什麼反倒較少加以細究。因為，在細究中會發現他的皴法觸碰到對傳統美學品味喜忌標準的翻轉與顛覆，筆者認為大張「水墨現代化」改革旗幟的劉國松可視為顯性的顛覆，而安靜默處一生的張光賓則可視為對傳統水墨的隱性顛覆，此種隱性因以傳統為依歸而較不引人注意，但此種顛覆路徑卻是中國山水畫歷史變化裡一種內在變革的典型。

「焦墨排點皴」具有承襲傳統與變革傳統的雙重性，此種雙重性揭示著在傳統內部顛覆的創作模式，有別於現代水墨革新者以反傳統的否定態度所進行的創新路徑，而是以肯認的態度與傳統對話之後延伸出的變異當代性[4]。這種與傳統對話連結卻又產生新的意義或形式者，具有如同阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno，1903－1969）在《美學理論》（2000，15）裡所說的「突破藝術既有範疇的他者」[5]特質，是在既有範疇中進行寧靜的內在變革工作，這和現代水墨改革者激進的革命態度有著內外路徑不同之別，但卻殊途同歸。

研究張光賓的目的在於筆者長年以來對於思考中國山水畫創作推進所關心的一個問題意識，那就是除了在傳統外部改革之外是否能夠從傳統內部提供一個有效的改革方法？張光賓是這一問題意識下具有探討價值的研究案例。

由於有關張光賓的畫風師承與演變已有它文詳細解說可參看[6]，且本文篇幅所限，因此並不意圖著墨於 2004 年以前的畫風說明，而僅以其晚期較有獨創性的「焦墨排點皴」所揭示的特質與傳統點皴進行比較，尤其聚焦於山石的皴形部分進行討論，藉此觀察其畫作在皴法的傳承傳統之中同時完成的變革特色。文章主要分兩個部分進行分析：

一、構圖部分：（一）「點」從配角到主角的位置反轉；（二）、平面性：解構石分三面的皴法系統；（三）、單層：均質性的點佈局。

二、筆墨部分：（一）、燥筆微拖：山水書法化的當代詮釋與手勢；（二）、去水、去色、去染：用墨對偶觀的改變；（三）刻或拙：挑戰傳統筆墨品味；(四)、內在變革的歷史他者。

貳、傳承與變革的焦墨排點皴

一、構圖部分

(一)、「點」從配角到主角的位置反轉

部的顛覆者」創作路徑。而張光賓則是走傳承路線的內部變革，筆者稱此為「在傳統內部的顛覆者」。

[3] 目前評論 光老繪畫文章如參考書目所列。

[4]按照亞瑟˙丹托(Arthur C. Danto,1924-)在《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》（2010，29）中說：「當代藝術的主要特質之一，就是當代藝術家可以任意將過去的藝術派上用場，同時卻不採用其原先的創作精神與初衷」；另外 2012 年德國文件展策展人凱洛琳(Carolyn Christov- Bakargiev)(2012)說：「當代一詞是虛構(fiction)的，但是你可透過重新連結(reconnection)過去，使得即便是已不存在的人所曾說過的話仍然產生當代的意義，這種重新連接過去而產生出當下新的意義，也可以稱為當代。」取自 Carolyn Christov- Bakargiev 演講影音檔，http://vimeo.com/20830269，2012/0504 擷取；沈其斌(2012)在其文〈當代藝術最大的問題是藝術普及〉說：「當代藝術最有價值的不在批判性，而在建構。建構是建立在批判的前提上的建構，這個建構一定是要打通古今，穿越東西，這才是有意義的。」文引自《大公網》http://www.takungpao.com.hk/shuhua/content/2012-10/20/content_1260904_2.htm，2012/10/26 擷取。這些學者視當代的定義為「與傳統的重新連結與對話，並產生新的意義」。

[5]阿多諾(Theodor Wiesengrund Adorno)(2000)。美學理論。(林宏濤、王華君譯)。台北：美學書房，15。

[6] 可參看，張光賓口述。蔡耀慶主訪編撰(2007)。張光賓—筆華墨雨。台北市：國立歷史博物館。以及趙宇修(2012)。年華若夢，人生似錦—張光賓先生的世紀求索。載於同名展覽圖錄(6-11 頁)。台北市：中華文化總會。

張光賓 1997 年後開始以「焦墨散點皴」為畫中山體的主要皴法，到 2005 年以後改為「焦墨排點皴」（圖 1），他自云「**『焦墨排點皴』是將之前的散點皴轉為線條型式的排點皴，為的是營造山水畫面的厚實堆疊之感**」[7]。其「積點成線」的意圖非常明顯，因此，除了少數的輪廓線條之外，點皴在其畫中成為佈滿整幅畫中的主角，取代傳統以線條或皴擦的畫石方法，他如此大量使用「點」在傳統中是很少見的。

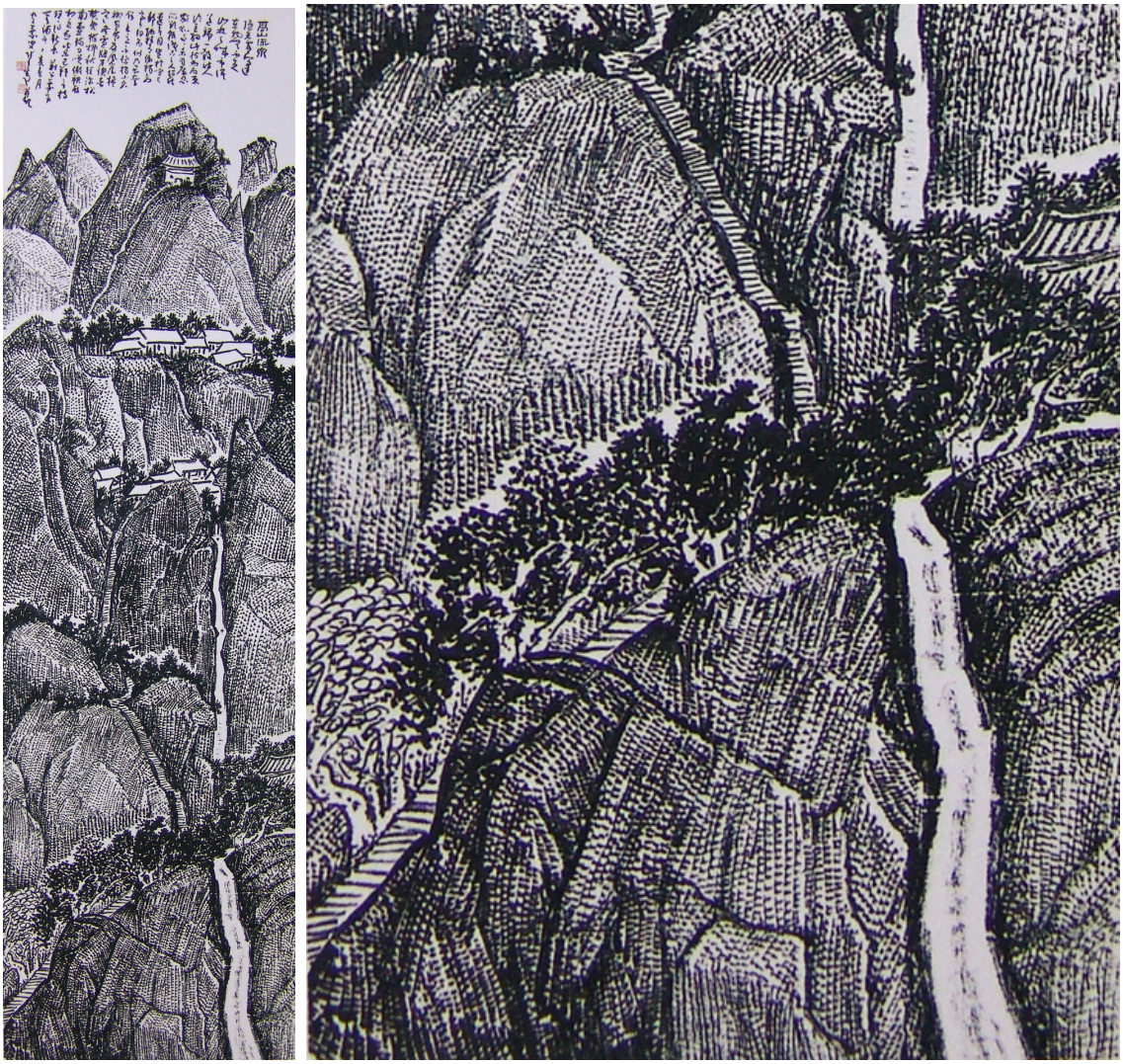

圖 1 張光賓，《高山流泉》與局部，2007，紙本焦墨，178x48cm，攝自《向晚逸興書畫情—張光賓九十歲後書畫展》畫冊。

最早的正式山水畫論五代宗炳(375-443)《畫山水敍》[8]裡說：「**況乎身所盤桓，目所綢繆。以形寫形，以色貌色。**」[9]對於山水畫的美學觀點提出了以自然摹寫為主的再現自然觀。而最早指出「點」的用途是五代宋初李成(919 年－約 967 年)在《山水訣》

[7] 張光賓口述。蔡耀慶主訪編撰(2007)。張光賓—筆華墨雨。台北市：國立歷史博物館，113。

[8] 五代宗炳所寫，陳傳席認為這篇是最早的正式山水畫論。見陳傳席(2006)。六朝畫論研究。天津：天津人民美術出版社，84。

[9] 見陳傳席(2006)。《畫山水序》點校注譯。六朝畫論研究。94、99。陳認為這句話代表了提倡寫生，也是後來中國山水畫「外師造化」觀點的先聲。

裡說：「點樹葉，稀疏間密」[10]，北宋提出「真山水」美學主張的郭熙(約 1023 年—□ 1085 年)在《林泉高致》裡說：「以筆端而注之謂之點，點施於人物亦施於木葉。」[11]。可見在早期中國山水畫中「點」往往作為對於自然物象的一種擬仿或概括示意[12]，例如點苔、點葉。[13]

「點」在元以前比較沒有太多的論述，至明清則開始對這個小造型元素給予較多的歸納與說明。同時也規範較多使用的方式，一般而言，明清以後對「點」的處理方式多半有些固定的形式，除了葉點、苔點、葉叢、樹苔這些自然物之外，也是畫面中遮瑕、點醒的配角，或做為畫面上凹凸陰陽處的強調，造型也因位置而有調整變化，在山頭石邊可能為矮樹叢或地苔小草的示意，大致作為局部調整的角色[14]。明清較注重以線條為主的皴形，除少數例子外，「點」往往是山水畫中的最佳配角。也就是說，點大部分作為陪襯的苔點使用，作為皴法則較少。

按李霖燦(1913-1999)的研究(1974)，宋代在蕭照之前並無苔點的出現[15]，目前可見的實際圖錄如董源(?-約 962)的「點子皴」、范寬(ac.10c.)的「雨點皴」李霖燦先生都將之歸於皴法類別，同時也指出其樣式與自然地質的相似關係。[16]

宋代米家雲山所使用的「米點皴」已暗示著一個注重風格化的山水樣式的產生，預示了元代表現主義的出場，米家山水處於宋代自然主義與表現主義的交界。[17]但是米家雲山的「點」還有披麻皴的底[18]，而且主要為了表現山滋雲潤的空氣感。元代錢選(1239-1301)的《浮玉山居圖》則顯示其獨特的密點處理，是最早具有圖案性的案例，但後繼乏人。

明末清初的石濤(1642-1707)喜歡挑戰傳統，提出「我自用我法」的顛覆觀點，[19]其大量而自由的用「點」如《萬點惡墨圖卷》，脫出自然主義走向個人表現主義，但也未完全以點為主，還搭配了線條的表現。另外明龔賢(1618-1689)也有大量以點為皴的

---

[10] 俞崑(1984)。中國畫論類編。台北市：華正書局，617。

[11] 俞崑(1984)。同上，643。

[12] 早期最早有關「點」的理論尚有在書法之中提出，如衛夫人《筆陣圖》與王羲之的《筆勢論十二章並序》裡都有針對書法的點所形成的造型給予形象譬喻的說法。大體都是借自然形象來描寫，例如：衛夫人《筆陣圖》裡說：「每作一點，如高峰之墜石。」；王羲之的《筆勢論十二章並序》〈說點章第四〉：「夫著點皆磊磊似大石之當衢，或如蹲鴟，或如科鬥，或如瓜瓣，或如栗子，存若鸚口，尖如鼠屎。如斯之類，各稟其儀，但獲少多，學者開悟。」這些點造型在往後山水畫以書法入畫的觀點提出之後，或多或少地給予山水畫裡「點」畫造型來源的啟發。

[13] 「點」這個字最早出現的記載在東晉王微《敍畫》：「枉之點，表夫龍淮」主要是指人物畫上面貌的處理。由人物畫而來對物像描寫的習慣影響了早期傳統山水畫的美學態度，因此「點」是以模擬物象開始被畫家使用的。

[14] 各種表現法的程式大略舉幾例：如明唐志契《繪事微言》說：「夫生氣者，必點點從石縫中出。」；清費漢源《費氏畫式》說的：「若山石點宜少，於邊緣之上，高凸之間，點之以別陰陽，識聚散之法者佳。若　土山點宜多，於分界凹處重點之，」；清笪重光《畫荃》說：「界線未清，用苔以醒之。或皴法稍亂，用以掩其跡。故苔以少為貴」；清錢杜《松壺畫憶》：「點苔一法，古人於山水交互處，界線未清，用苔以醒之。或皴法稍亂，用以掩其跡。」。

[15] 見李霖燦(1974)。中國山水畫上苔點之研究。故宮季刊，9：4，25-46。

[16] 見李霖燦(1973)。中國山水畫中的「皴法」研究。故宮季刊，8：2，1-26。

[17]黃致為(2003)。中國山水畫中「點」的造型與表現。國立成功大學藝術研究所碩士論文。未出版，80。文中說：「米家山水處於自然主義與表現主義的交界，這種中界色彩創造了與眾不同的藝術效果；也由於米點皴反映了文人特有的審美情感和〝不取細意〞的創作態度，在明清文人畫派的造形發展中，米家雲山是重要典範，發揮著前導作用。」

[18] 李霖燦(1973)。中國山水畫中的「皴法」研究。故宮季刊，8：2，22。

[19] 石濤以題畫詩提出對「點」畫法的創見，可見毛建波、江吟主編(2006)。石濤畫語錄。杭州：西冷印社，114。

例子，如《溪山無盡圖卷》，但積點成墨地點染渾融一片，與張光賓的作法截然不同。

將「點」作為畫面主角而非配角的例子在歷史中並不多，張光賓選擇這個稀有路徑，他以千萬的「點」佈滿畫面，走的是與前人多水多層次不同的用墨路線，以其極乾極渴的墨韻大量以「點」作皴而沒有其他皴形的配搭，如此明確清晰而又有自己的面目，同時從模擬自然與表現的範疇脫離，將「點」予以符號化，顯示其獨造之處(見圖 6)。他將過去作為配角的「點」漫延成整幅畫的主角，成為畫面構成的主要造形元素，這就使得原來作為配角時的功能改變，在張光賓這裡「點」是主角並且佔據著整個畫面，畫中少數的線條也就是輪廓線反而只是構圖山體塊面畫分功能的配角，點與線之間主從位置的易位反轉了傳統對「點」的運用。

(二)、平面性：解構「石分三面」的皴法系統

中國傳統山水畫雖然沒有如西方的寫實一般，但並不代表沒有一套描寫自然的畫法，對於表現山石立體感的方法，從王維(701-761)就有「山分八面，石有三方」[20]以及元代黃公望(1269-1354)的「石看三面」[21]，唐代以前那種平面塗繪性的山石畫法逐漸退位，自五代開始利用皴線勾勒山體與墨色皴染，將山體不同面凹凸深淺轉折的立體感畫出而達「山形面面觀」的立體圖式，這種「石分三面」的觀點一直到清代王概(生卒年未詳)寫《芥子園畫傳》[22](圖 2)的時候都還是畫山石的基本範式。山石立體感的描繪最常見的是 Y 形的線條皴形結構，或是在石頭兩邊陰影處多皴多染，造成明暗的立體感(圖 3)。

圖 2 王概，芥子園畫傳：山石譜，巢勛臨本，清。

[20] 唐王維。山水訣。俞崑(1984)。中國畫論類編。台北市：華正書局，593。
[21] 元黃公望。寫山水訣。俞崑(1984)。中國畫論類編。台北市：華正書局，696。
[22] 胡佩衡、于非闇選訂(1985)。芥子園畫傳，第一集山水：巢勛臨本(2 版)。北京：人民美術出版社，117。《芥子園畫傳》原是清初王概以木刻所作，巢勛臨本為光緒巢勳以毛筆臨摹原木刻本以膠板單色印刷。

圖 3 董源，寒林重汀圖局部，絹本，墨筆，淡設色。181.5x116.5cm。日本兵庫縣黑川文學院藏。

這種畫法常常可以表現出山石的兩個暗面和一個受光的面，這種描寫法也可在冷謙為其旅遊安徽白岳山所記錄的《白岳圖》(圖 4)裡看到這種以描寫自然為主的畫法，冷謙「以乾筆焦墨皴擦山石，並以留白來表示山石的稜脊，墨調的強烈對比似乎意在捕捉視覺所見之光線明暗對照與山質的堅硬，隱然開啓一種紀實旅遊山水畫的方向」[23]。

如果將「紀實」視為中國山水畫對自然「再現」的定義，冷謙此圖與張光賓圖 5 在山石皴法的表現差異比較上，可以看到何者更具有自然紀實的特質而何者並不具足此條件。

紀實畫似乎一向不是張光賓畫山水畫的意圖，他說他從不寫生(筆華墨雨，2007，107)，而是從古人的遊記中去臆想，但是也「不憑空想像，而是依據詩詞，落實『詩中有畫，畫中有詩』的意趣。」(筆華墨雨，2007，107、110)他最常引用的就是記遊的詩，例如歐陽修、柳宗元的詩。可見他一方面走文人畫的詩畫山水路線，從想像中製造山水場景；一方面又有獨造的部分，這獨造的部分就是他對於畫面效果的追求，他自云墨點落在夾宣厚紙上造成黑白分明的效果是他想要保留的筆墨趣味(筆華墨雨，2007，110)。冷謙此作在皴法的佈局上遵循著傳統山石內皴不上頂的畫法，保留了山體內頂部的留白以顯示受光面與凹凸脈勢，與張光賓皴點滿佈看不到稜脊凹凸的脈勢有很大的差異。(圖 5)

圖 4 明，冷謙，白岳圖，軸，紙本水墨，84.4x41.4cm (全圖與局部)，圖取自台北故宮網站。

[23] 圖說錄自台北故宮博物院網站，http://www.npm.gov.tw/dm2001/khan/ii27.swf。20130224 擷取

圖 5 張光賓，《山水二十條幅》其中兩幅，2009 紙本水墨，248x61.5cmx20。(藝術家提供)

傳統山水畫裡表現自然山石表面質地肌理的皴法，其樣式的產生一直以來不脱與自然原理的關係，即令劉國松的多半作品也還是如此[24]，但張光賓的皴點顯然傳達了不同的意圖，當他強調「畫面的厚實堆疊之感」時，關注的是畫面的效果而非自然之真實景觀的傳達。這個關注點是對畫面的追求，而非從北宋以來「真山水」式的自然空間觀，北宋的空間觀著意於「遠」的空氣空間感，因此，山水寫「真」的意圖促使模擬自然山石的皴法樣式產生，濃淡乾濕的技法與明暗觀念是為了這種空間觀而產生。

對張光賓而言山石的濃淡變化來自於焦墨造成的由濕而乾的書寫過程，所以他要保留這種過程，每一筆沾墨到下一筆沾墨之間的行筆具有時間的痕跡(筆毛沾墨後在紙上摩擦的落墨軌跡由濃到淡，由多墨到少墨的變化)，而這時間恰恰是他填滿山體的墨點之後留下的明暗感，這不是傳統刻意描繪再現的自然山體凹凸明暗體積狀態，而是筆墨本身帶出的濃淡，既是落墨的時間效果，也是紙張與墨的物性之間相遇的材質效果。著重筆墨書寫過程的時間與墨色趣味代表著張光賓遵循著「以書法入畫」的元代美學，而將此一美學路徑發揮到一種極端，捨掉對他而言多餘的積、染、上色等繪畫步驟，專意於筆與墨與紙之遭逢，但他保留山水畫傳統構圖形式就和他身上始終如一的中式長袍穿著，標誌著一種文化符號傳承的堅持。

理解了張光賓的皴形來源的意圖，那麼雖然仍看到那傳統的山水圖式所構成的畫面，使那些山塊之間仍有前中後景的構圖，但他畫中的空間結構卻因其焦墨排點的均勻平鋪與排線點列的平整而使山石的立體感被壓成如王嘉驥所說的均質性與扁平(王嘉驥，1961-，2010，12)[25]，排點的規律排列方式顯出如同稻田插秧般的幾何排列結構，這種幾何性使得他的畫面具有平面抽象的美感(王嘉驥，2010，12) (圖 5)。張光賓自己說他是「以點代皴」，而王嘉驥認為這應該說是「以點為皴」(王嘉驥，2010，11)，王嘉驥認為「皴法」的詞意脈絡中，主要仍與形象再現與構形關聯，在元代再進一步加上書法的筆墨精神性(王嘉驥，2010，11)，一般山水畫裡山石皴法表現的兩種主要做法是模擬山石的自然肌理紋路與為了表現空氣的氛圍[26]，在張光賓的山體構形中雖然仍有具象，但是其所顯現的結果卻趨向格式化而使這兩個山石表現的古典特質退位(王嘉驥，

[24] 除某些較抽象的圖像之外，大部分劉國松的作品有著仿雪山肌理或自然景物氛圍的企圖與結果。他認為皴指的是地質表面肌理，因此他遵循著宋代的自然觀美學來發展他自己表現模仿雪山表面肌理的皴法技法。

[25] 王嘉驥(2010)。胸中點點丘壑----略論張光賓先生的書畫。向晚逸興書畫情：張光賓九十歲後書畫展畫冊。台北市：國父紀念館。

[26] 同上註，10。

2010，12)，從王嘉驥的觀察中，他捻出張光賓的「排點皴」具有一種主體性的躍出(王嘉驥，2010，13)。在傳統繼承的道路上，張光賓也不斷地強調他在繪畫創作上「走自己的路」的自覺與目標(筆華墨雨，2007，106)，尤其他九十自況寫下「我行我法我求索，不野不文不逐流」的書法對聯，似沿襲清代石濤提出的「我自用我法」的概念，而石濤主張「我自用我法」的自覺性(Self-consciousness)被認為具有現代性所強調的主體性特質[27]，這種主體性表現在墨點的造形思維上可以從石濤那段寫樹葉苔色的名言中看出，石濤對於古典的點法已然程式化是有所批判的[28]，**這段文字要特別注意的是石濤有意將「點」的使用脫離傳統葉點、苔點的造形範疇，引向更為自由的表現領域，不再限於再現自然之形，而是「點」本身與筆墨之間的表現性。**對於墨點的看法張光賓自己也引用石濤的這個畫論觀點並揭櫫石濤所點出墨點的變化性重點[29]，他理解了石濤對點的使用所具有的非再現性與強調表現性，進而使他的點法更趨向關注於筆墨本身的特質而非自然肌理的重現，在這點上他顯然承襲了石濤的觀點但是又有了更為個人化的差異表現。這個與石濤差異的是什麼?或可與石濤《為禹老道作山水冊之三》(圖 6)來比較。

圖 6 清石濤，《為禹老道畫山水冊之三》，1699，紙本水墨設色，24x28cm，紐約王己千藏。

石濤此畫中「點」的分布雖然仍依循著象徵樹叢或苔點的傳統，但是很顯然地其鬆朗的筆法卻呼應其畫論所指向踰越這種法式束縛的意圖[30]，使自然樹點苔形的再現弱化而凸顯了某種隨意性的筆墨趣味。尤其在那些帶有穿越石體的線條搭配下，山體輪

[27] (美)喬迅(Jonathan Hay，1956-) (2010)。石濤：清初中國的繪畫與現代性。(邱世華等譯)。北京：三聯書店，前言 xx 頁。

[28] 石濤所寫樹葉苔色的「點」畫法觀點見於其於康熙四十二年(1703 年)為劉石頭所畫山水上之題跋：**「古人寫樹葉苔色，有深墨濃墨，成分字、個字、一字、品字、厶字，以至攢三聚五，梧葉、松葉、柏葉、柳葉等垂頭、斜頭諸葉，而形容樹木、山色、風神態度。吾則不然。點有風雪雨晴四時得宜點，有反正陰陽襯貼點，有夾水夾墨一氣混雜點，有含苞藻絲纓絡連牽點，有空空闊闊乾燥沒味點，有有墨無墨飛白如煙點，有焦似漆邋遢透明點。更有兩點未肯向學人道破：有沒天沒地當頭劈麵點，有千岩萬壑明淨無一點。噫！法無定相、氣概成章耳。」（《大滌子題畫詩跋》）**。毛建波、江吟主編(2006)。《石濤畫語錄》。杭州：西泠印社，114。石濤論「點」的觀點所提示的妙用不只是作為草木苔色的概括造形指涉，同時也具備了他所謂「一畫」的本質，即「點」在傳達天地生機上的功能。

[29] 張光賓在其九十三歲作《千巖萬壑》卷(2007)中特題款石濤上述「點」畫法並接題：「點之奧蘊難盡言之，點是線之延伸，也為線之精靈，一點乃萬物之源，筆隨轉點線縈繞，畫境變幻無可端的，神妙難測。」轉錄自趙宇修(2012)。年華若夢，人生似錦—張光賓先生的世紀求索，7。

[30] 韓林德(2000)。石濤與《畫語錄》研究。南京：江蘇美術出版社(6 版)，154-156。

廓線內與線外背景的相同留白無皴又因點的延伸而加強了這種通透性，以致山石的立體感被消減了。若去掉畫中央的屋與人(提醒觀者將這些線與點所組合的形體回到山體的認知)，這幅畫簡直可以視為抽象畫。此反「石分三面」的表現企圖也可見於張光賓畫作，不過張光賓是以點代線，其畫中之「點」屬於拘謹內縮且並未逾越山石外形輪廓，排列性的點不似石濤墨點的狂放稀疏。不依賴線條的穿透方式，張光賓靠的是排列的密點去掉「石分三面」的傳統皴法線條圖式，這種平面感在其大型作品的遠觀上更為凸顯。也許有人會以為他以不同方向的墨點排列作出石分三面的量體，但是其排點皴形「不自然」[31]的機械性與規律性卻又抵銷了這種視覺的可能，使立體與否形成某種曖昧性。這種由傳統「石分三面」立體感畫法趨向平面性山石皴點佈局的轉變，可以從他自己對其前中後期墨點皴法使用的範例圖說裡更清楚地看到證明(圖 7)。

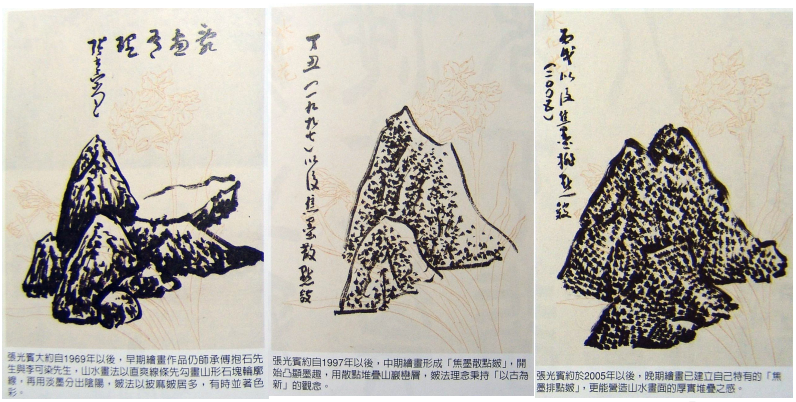

圖 7 張光賓示範其前中晚期山石畫法的演變與差異，左為 1969 年以後依古法「石分三面」的皴法結構，中為 1997 年以後以點代線的焦墨散點皴樣式，右為 2005 年以後以點成線的焦墨排點皴樣式。前、中期仍保留山體頂部留白與皺摺一陰一陽畫法，但晚期這兩個特徵都被削減而被均質性排點代替。(翻攝自《筆華墨雨》，2007，112-113)

(三)、單層：均質性的點佈局

王嘉驥曾說張光賓的排點皴「有一種版畫上常見的影線砍刻效果」 (王嘉驥，2010，12)，趙宇脩(1962-，2012)也說其特色之一為「與木刻的簡約美感」同趣[32]。

[31] 有關張光賓「排點皴」的非再現性看法有來自王嘉驥的〈胸中點點丘壑----略論張光賓先生的書畫〉，同時趙宇修的文章也以「不自然」與「不再現自然」來說明張光賓的「排點皴」，見〈年華若夢，人生似錦—張光賓先生的世紀求索〉。

[32] 見趙宇脩(2012)。第 29 屆文化獎紀錄片-張光賓精華片段(3 分 11 秒處)。Youtube 網站。2012.11.01 擷取。網址：http://www.youtube.com/watch?v=WEQtJBICPmY。以及，趙宇修(2012)。年華若夢，人生似錦—張光賓先生的世紀求索。11。

圖 8 上：孫祜、沈源繪圖，《御制圓明園四十景詩》其中一景版畫，清乾隆十年(1945)，刻朱墨套印本版框，19.5x11.4cm。下：細部

以木刻版畫作(圖 8)為類比主要是指這種單一層次的鋪面作法正如張光賓畫中山石裡點的分佈與單層次性，作為紙張的圖底原色顯露無遺(圖 9)，這種作法與傳統的多層次渲染點皴做法非常不同，例如和北宋范寬《溪山行旅圖》(圖 10)裡的雨點皴來作一類比，兩者都是以點滿佈於山石輪廓線之內。《溪山行旅圖》主山裡的點用以表現北方山壁表面的肌理與山頭的樹叢，這些後來被命名的點皴在這時候是以描寫大自然物像為主的功能，是具有模擬功能的點的運用。王耀庭(1943-，2009)說：「范寬《溪山行旅圖》主峰的『雨打牆頭點』，全然是驟雨急集，密密麻麻。這墨點也近於『焦』，加以渲染。」[33]王耀庭說這裡面的點有用到渲染的方式，我們可以透過畫作看到那些點的確是以濃淡乾濕的筆法層層點染而成的，密密麻麻是此幅的點皴特色，這種點的密佈與張光賓的畫作比較似乎都有一種滿佈的相同之處，不過張光賓的點是以單層焦墨排點完成，並沒有如《溪山行旅圖》裡的點是以層層點染的方式完成。

[33] 王耀庭(2009)。焦墨點皴狂筆線舞。台灣名家美術水墨張光賓。台北：香柏園文化，6。

圖 9 張光賓，焦墨排點皴細部

圖 10 范寬，溪山行旅圖軸，雨點皴細部。

張光賓的山體裡(見圖 9)在均勻的點與點之間留下平均性的留白，這是與傳統最大的不同，他的山體並未以渲染來暗示山體的體積感與多面性，而是均勻的將點佈滿每個山體之內，以色彩學的角度論，對比色會透過視網膜產生光的餘影。他自己也說過這種黑白分明的墨點與他所使用的紙張特性有關，紙張是用厚的類夾宣的紙。他說：

> 禿筆下去，就變成一個圓點，圓點的中間都是黑白的，假如著色，它的那個黑白的點子就看不到了。[34]

王嘉驥說他的點「具有一定程度的均質性」(王嘉驥，2010，12)，這種均質性在當代畫作中也可見到，例如：黃致陽(1965-)(圖 11)、張詮(1967-) (圖 12)、陳久(1957-)(圖 13)。

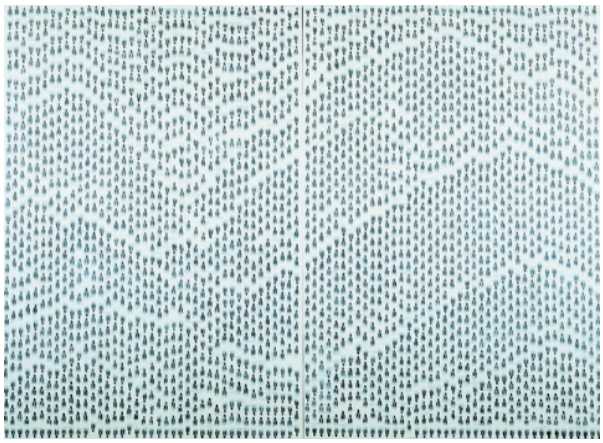

圖 11 黃致陽，《千靈顯·山靈》，2004，紙本水墨設色，250cm x 225cm。

黃致陽《千靈顯-山靈》畫中密點均質的平面鋪陳，帶有設計感的畫面是運用三個小點組合成類似點陣圖的結構，點的位置都有經緯格線畫出的方格紙在宣紙下方作為點位置的引導，他利用三張宣紙層疊，每張紙以不同的色點將預先構圖好的圖案依序點上，最後將三張紙合成一張就形成這種三張平面的多重層次性，所以在看似平面其實有著濃淡的上下層次。張光賓的排點並沒有事先的構圖也沒有第二層以上的重複層次，而且留有以墨線畫出的山形輪廓線，和黃致陽以留白當輪廓線的作法不同。黃致陽此畫有科技感，而光老則因具手工性而有織錦的質感。

張詮的《太湖石》與陳久的《驚蟄》墨點則使用水漬式密佈的淡點，與張光賓的渴筆書法表現性比較，張詮更為接近西方秀拉點描派的作法而陳久較接近西方抽象畫。

[34] 蔡耀慶(2007)。張光賓˙筆華墨雨。110。

張光賓透過這黑白高反差布局反使畫面具有一種光的跳躍性節奏，這種具有光的物質性是透過黑墨白紙對比而來，而黃致陽、張詮、陳久的畫面因為濃淡筆點而使反差降低反而顯出一種朦朧的透明感。

圖 12 張詮，《太湖石》，2010，紙本水墨，190x96cm。

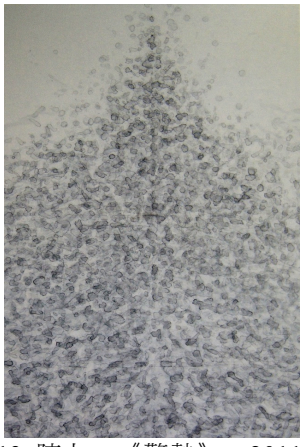

圖 13 陳九，《驚蟄》，2011，紙本水墨 ，136x70cm。

有趣的是若以微觀視之，張光賓排點的平面均質性（圖 14）似乎也與針織布的表面紋理（圖 15）有某種相似性。

圖 14 張光賓，《山水二十條幅》細部，2009 紙本水墨，248x61.5cmx20。

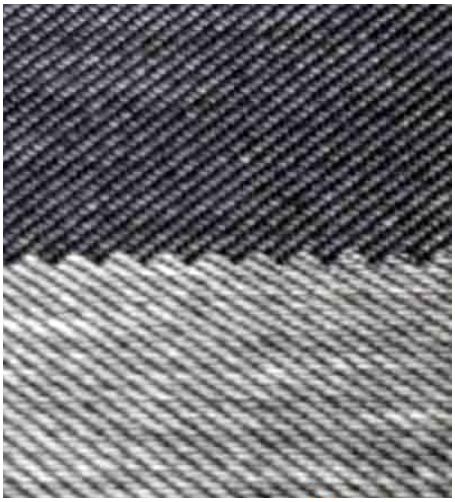

圖 15 針織斜紋布面 / 亞麻色織布

二、筆墨部分

（一）燥筆微拖：書法入畫的當代詮釋與手勢

書法入畫是山水畫古已有之的繪畫方法，宋代開始發端，元代則加以明確，元初大畫家趙孟頫(1254-1322)說：「石如飛白木如籀」[35]就是鼓勵把草書的飛白與篆書的中鋒作為表現石與樹木的筆法。顯見書法入畫不僅是為了以毛筆模擬物像的一種表現方式，同時也標誌著繪畫美學的轉向。

對張光賓而言，毛筆則是再適性不過的工具了，他一生與毛筆為伍，書法是其每日功課，用之於繪畫亦然。他自承其「焦墨排點皴」與草書之間的運筆關係，一般評論也都會提及，王耀庭說他的筆是「以「鈍」為用」[36]是說其用筆法，王嘉驥說他的畫「有金石篆隸的厚重感」[37]是說其風格。趙宇修則說其以草書入畫為「密點畫法」中僅見[38]。然而張光賓在不捨棄毛筆與書法入畫這一傳統上卻有所創新的到底是什麼？他的突破是什麼?

---

[35] 趙孟頫之題畫詩於其畫作《秀石疏林圖》上。原句「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通。若也有人能會此，需知書畫本來同。」

[36] 王耀庭(2009)。焦墨點皴 狂筆線舞。台灣名家美術水墨張光賓。台北市：香柏樹文化科技，6。

[37] 王嘉驥(2010)。胸中點點丘壑----略論張光賓先生的書畫。12。

[38] 趙宇修(2009)。任運自然臻神妙、筆端綻放青蓮花。台灣名家美術水墨張光賓。台北市：香柏樹文化科技，8-10。其中說：「畫史上董源、范寬、龔賢，乃至近代黃賓虹皆擅密點作畫。但以草書美感入於山水，用草書筆法皴點樹石，且將草書意趣提昇到超越形影的附屬，則僅見於光老。」

張光賓更為專注在點皴本身的運動與毛筆和紙張的關係，這種專注於草書的筆法帶入點皴所形成的筆跡趣味更甚於表現山石實體的意念，所以，其畫中皴法「再現退位」(王嘉驥，2010)讓書法性全然主導，所以，所有與這書法性有礙的筆墨元素他都盡量予以減去，形成去水、去渲染、去色、去層次等傳統山水畫必要的筆墨元素都一起退位給那在畫中佔有絕對地位的書法性筆法。書法性筆法與手勢有著關鍵連結，張光賓的用筆法是如何呢?

一般書寫草書的筆跡看似快速，其實手勢帶動毛筆的運動卻有一種「拖」的運筆法則，筆以一種在紙上連綿的方式書寫，排點的形成與這種運筆手勢的連綿性有著絕對的關連(圖 16)，一但落紙便一路行筆直至筆的墨汁乾渴而留出飛白的筆跡，此時因筆中的墨汁已燥渴，所以運筆反因筆與紙之間的磨擦力大產生阻與澀所以行筆就更緊貼於紙，甚至於最後拖筆而行，張光賓就是運用這樣的草書運筆法來進行他的焦墨排點，這是因為長期浸淫在書法操練的手腕所形成的操筆習慣，也是將草書連綿拖筆的運筆姿勢淋漓盡致地運用到排點皴之中。

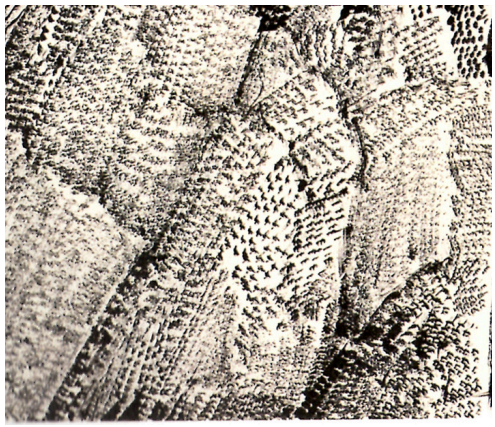

圖 16 張光賓 焦墨排點皴細部，乾燥的焦墨在光老的畫中以一種帶拖的筆勢動作一路點去。

按照筆者親訪所見其下紙落筆的手勢分析，「以點代皴」[39]的張光賓的手勢比較接近於清末戴以恆(1826-1981)在討論點苔法時所說的「燥筆微拖」的方式[40]。「燥」這個字在筆墨系統裡意指乾筆類的特質[41]。

宋李成(919-約 967)說過：「落筆…；不可太輕，輕則燥而不潤。」[42]喜潤不喜燥的品味，可見乾筆在宋代較不受歡迎。唐宋以前多用濕筆，到元四家才用乾筆[43]，這種筆墨喜惡的轉變與材質的改變有關，宋代以前多用絹，紙張的製作既昂貴又稀少，大部份供書法使用，較少用之於繪畫，但是元代以後紙張大量生產，紙質也多樣起來，於是除了可以供給書寫也可供於繪畫[44]。絹的原料和紙不同，纖維性也不同，絹的畫前處理與質地如吸水性、發墨效果等都與紙張不同，在紙張上發展出的乾筆質感較絹來

[39] 張光賓自述其皴法的特色：「焦墨渴筆、以點代皴」的說法，見張光賓：筆華墨雨(2007)，110。

[40] 戴以恆(1826-1891)在他的《醉蘇齋畫訣》裡寫：「點苔勢聚畫宜散，一堆一堆最難看，……平點步步點下來，順著筆勢均勻排。上緊下鬆雲氣來，筆頭筆根尖圓別。右邊若坦筆根出，燥筆微拖便有力。…」轉引自俞崑(1984)。中國畫論類編。1004。

[41] 清王昱《東莊論畫》：「何謂筆墨?輕重、疾徐、濃淡、燥濕、淺深、疏密…」這裡的燥指的是乾之意，引自傅抱石(1988)。111。

[42] 此處託名宋李成的《山水訣》是否為李成所作尚有爭議。見俞崑(1984)。中國畫論類編。616；另中國畫論類編，620。則有相似的李澄叟《畫山水訣》：「落墨無令太輕，太輕則燥澀乾枯而不潤。」。

[43] 清唐岱在其《繪事發微》裡說過這個歷史變化。見俞崑(1984)。中國畫論類編。847。

[44] 趙權利(2006)。中國古代繪畫技法˙材料˙工具史綱。南寧：廣西美術出版社，234。

得有味道，因此，在宋代總是要避免的「燥」反而在元代被大量的運用，元代在乾筆的美感表現上比宋代豐富。

濕筆與乾筆各產生不同的美學品味，明清時代對於乾筆與濕筆的美學品味基本上都加以採納。所以清戴以恆把宋代李成不認可的「燥」拿來使用乃是因為時代的不同與材質的發展變化使然。由此可知，物(材質)因素與筆墨的變化發展有絕對關係。

「燥筆微拖」指的是乾筆與紙張磨擦的筆澀而必須以微拖的手勢帶動的手勢狀態，而張光賓用的焦墨也是屬於乾筆系統，其「焦墨排點皴」的排列點即具有一種連綿的延續性，而「拖」生動的符合這樣的手勢動作，在筆者親訪時所見其畫畫時見其手勢運筆也能證明這種特質。據張光賓所言，他畫畫時是以寫草書的方式，落筆便一路行筆下去不回頭也不重疊地點將過去。[45]這個草書點畫法主要指的是那種行筆的身體感，而不只是指草書筆法的轉折迂迴扭轉，因為他作畫時行筆從以筆沾墨之後落紙到筆裡的墨被紙吸乾為止，這一個時間的過程都是一個單一動作的規律重複[46]，與他寫草書時沾筆書寫由濕濃到乾淡的習慣一致，當筆中墨近乾時，張光賓運用了毛筆頭分岔(破筆)的特點，於是一筆下去便有中空飛白的破點，這也是王耀庭所謂的「以「鈍」為用」的意思，不過「鈍」還不足以完全說明張光賓的用筆過程特色，「拖」更能生動地說明他的運筆力勢與過程性。

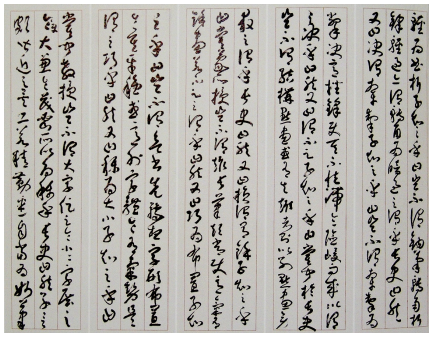
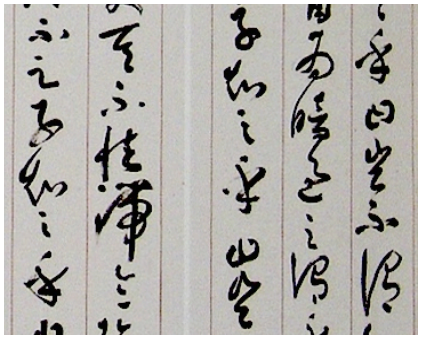

圖 17(左) 張光賓，《韓愈〈進學解〉》局部，2006，草書 14 條幅，130x28cmx14 (右)：細部 ，藝術家提供。

張光賓的草書用筆大多喜作短筆（圖 17），其草書結字看起來比較拘謹內斂，這種特質與其畫作喜用點為皴有著相同的內斂性質，尤其將許多原本可以拉長的筆劃集中與縮短使得某些筆劃更接近於「點」，這種書風與畫韻的一致性正是其書畫合一的特色。

但是，在看似來源於書法的筆法中，仔細比較其山水畫裡的焦墨排點皴卻具有一種不斷重複的單一性，這點和書法較多宛轉的筆法卻有顯著的不同。在不斷重覆中其點法的手勢形成一種單調的動作綿延，這是一種類似農夫插秧的動作，「拖」形成其排點的排列，但「拖」也相同地造成一種單一手勢的一致性，使其手勢的變化在相同之中與書法的轉折多變大有不同，他就像一個老農夫伏案作畫，紙張是他的田，那些釘耙般的點像他手上的秧苗，一排一排地插過去，這種節拍一致的節奏與傳統草書快慢相間的節奏是不同的，但卻與他書寫草書慣用的動作一樣，都是有著平均韻律，所以其皴點在此平均律中重複形成一致性。

「點」在中國畫裡不只做為寫實或寫意的表現，它本身具有書法性的運筆模式，書法裡的永字八法裡「點」的筆法又稱「側」，為什麼稱「側」？因為一「點」之中

[45] 筆者親訪錄音，20100402，於張光賓麗山寓廬。

[46] 筆者親訪張光賓作畫並將其作畫過程錄影，按其畫筆落紙時所呈現的動作分析。

必須有側轉的動作，各種書體的點法都有著「轉筆」的書寫方向性，而草書的轉筆弧度更大。但是，這種轉筆弧度的特質在光老的草書中被縮短。又按衛夫人(272-349)所寫「筆陣圖」裡說「點」：「如高峰墜石，磕磕然實如崩也」[47]，「點」也具有某種運動性，這個運動性使得「點」同時具有方向性，有時一筆之中也會有連續拖拉頓點的情形，如徐渭的草書字帖裡的“中”字(圖 18)，原本中間直劃的一筆線條被拖筆形成的連續頓點代替，張光賓的排點顯然來自於這種草書的書寫異體特質，皴線被分成許多的短點頓拖（圖 19），這種特質在其畫中不但被引用且被強化形成其皴形的模態。這種以點代線的書寫性轉化為繪畫表現的意圖可以從他主張書法入畫的論述中看到其戮力實踐的脈絡軌跡[48]。

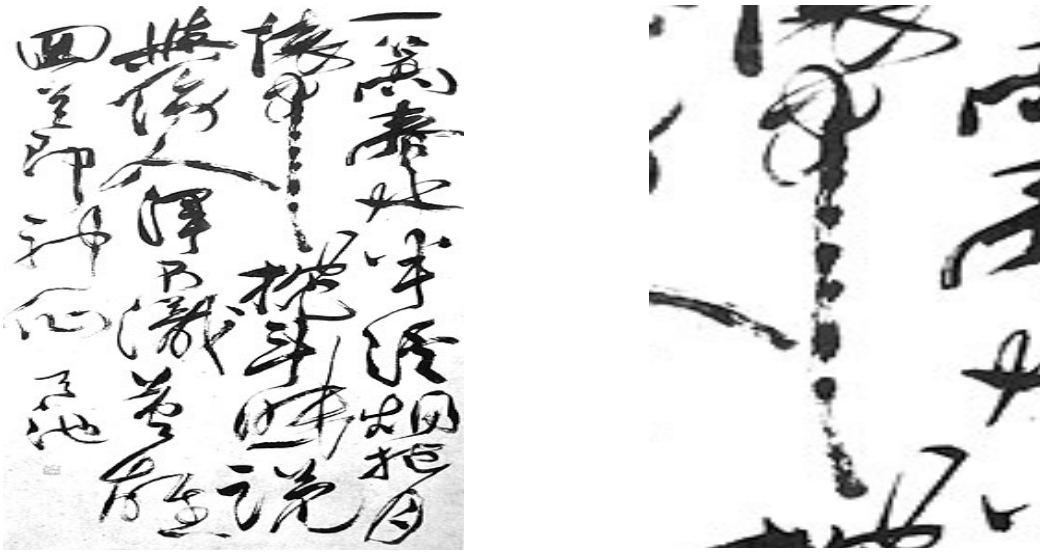

圖 18 明代徐渭，《草書詩》，123.4X59cm，紙本草書，上海博物館收藏。第二行第二字「中」之豎劃以頓點的方式拖拉。

圖 19 張光賓《巖壑幽居》2009 紙本水墨 96.5x89cm 藝術家提供

（二）、去水、去色、去染：用墨對偶觀的改變

[47] 歷代書法論文選(1997)。台北：華正書局，20。

[48] 在張光賓的多篇文章如〈中國繪畫線條的發展〉(1970)、〈中國繪畫的特質及其發展〉(1978)、〈得意忘形—談中國畫的變〉(1985)等文中可見其對於書法入畫的堅定信仰。收錄於張光賓(2008)。讀書說畫—台北故宮行走二十年。台北市：麗山寓廬。

一向以來，中國山水畫之中存在著一種二合一的辯證法則，那就是「對偶範疇論」[49]，從《易經》的「黑-白」、「陰-陽」；老子《道德經》的「有-無」、「虛-實」起始影響中國畫論在形式上引向的「形-神」、「開-合」、「聚-散」、「疏-密」、「簡-繁」等對偶的概念，都可以在山水畫與畫論中看到這種觀點的呈現，這是中國繪畫不斷強調的美學特質，代表中國藝術二元相反相合的 “對”偶式哲學概念。

從五代到明清的山水畫裡可見對「墨點」用墨講究這種如濃淡、乾濕、聚散等對偶的用法。除此之外，更要求以多層次點染層疊的技法以求山水的氤氳精神和墨色的厚度。以點為用的作品如董源的《瀟湘圖》、范寬的《谿山行旅圖》都具有這種對偶與層疊的用墨特質。在傳統山水畫裡墨法由淡而濃層層疊染的用墨程序不斷的被強調，不管是皴法或點苔都具有濃淡對偶的法則，元代黃公望《寫山水訣》就說過：「畫石之法，先從淡墨起，可改可救，漸用濃墨者為上。」(俞崑，1984，696)又說：「先用淡墨，積至可觀處，然後用焦墨，濃墨，分出畦徑遠近。」(俞崑，1984，699)另如：明代唐志契(1579-1651)《繪事微言》說：「凡畫或卷或紙或扇，必須墨色由淺入濃，兩次三番，用筆意積成樹石乃佳，若以一次而完者，便枯澀淺薄。」(俞崑，1984，740)

張光賓的「焦墨排點皴」（圖 20）不像傳統加水的層次疊染用墨法，也不像傳統由淡開始慢慢加濃，他一開始就以筆沾濃墨繪畫的方式如同寫書法沾墨不沾水的習慣一樣，這就使得筆本身所飽含的只有黑色的墨汁，而落筆之後的墨點全然是黑色的，而不是由清水到黑的灰階色調漸次層疊，至於張光賓畫中的濃淡效果何來?其實是這墨汁由飽和到乾燥，由濃重的墨佔據的面積集中而實，以及乾燥的墨點佔據的面積散鬆而虛白所造成的濃淡效果。那些乾燥的點本身有些中間還是空心的或毛茸茸的，於是這種乾燥的點有一種飛白的效果，這極度乾渴所點出的筆痕往往也如他書法裡常出現的飛白，這樣的畫面所呈現的濃淡是墨的多寡以及墨點的集中分散所致。這裡或許有類似石濤所謂的「點有空空闊，乾燥沒味。點有有墨無墨，飛白如煙。點有焦似漆，邋遢透明。」[50]的況味，不過，其排點的規律性又使得點的表現性被壓制在一種接近木刻版畫排點（圖 8）的效果，與石濤的活潑聚散墨點(圖 21)大相逕庭。

[49] 「對偶範疇論」從哲學發端，在書畫中都可見此哲學的思想，相關討論可見董欣賓、鄭奇著(1998)。中國繪畫對偶範疇論。江蘇：江蘇美術出版社。

[50]趙宇修曾說「大滌子妙語，似為 光老點法眉批。」〈任運自然臻神妙、筆端綻放青蓮花〉(2009)，8。又說：「近年所作的『排點皴』，…有時飛白透明，…有時邋遢透明，…或許是對石濤論述苔點的跨時代回應。」〈年華若夢，人生似錦—張光賓先生的世紀求索〉(2012)，7。都將張光賓的墨點與石濤的觀點作脈絡連結。

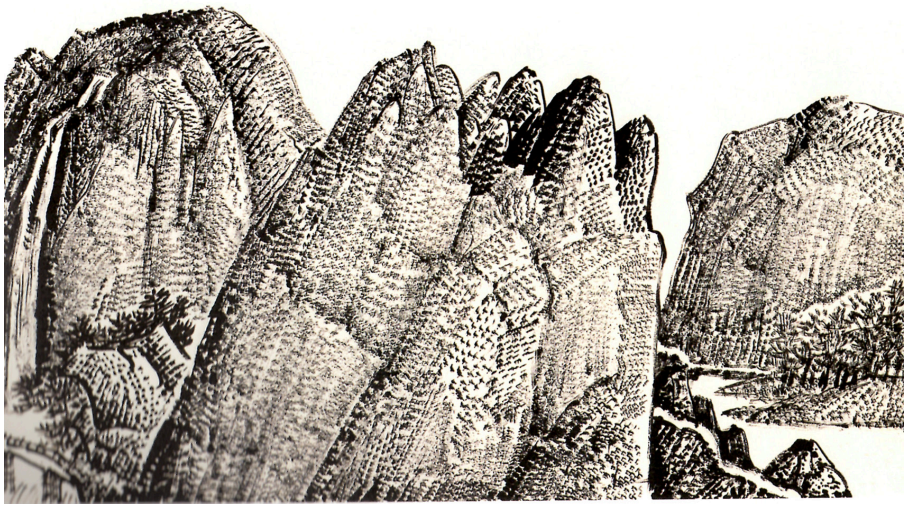

圖 20 張光賓，《空山新雨後(局部)》，2007，紙本水墨，35x138cm，藝術家提供。

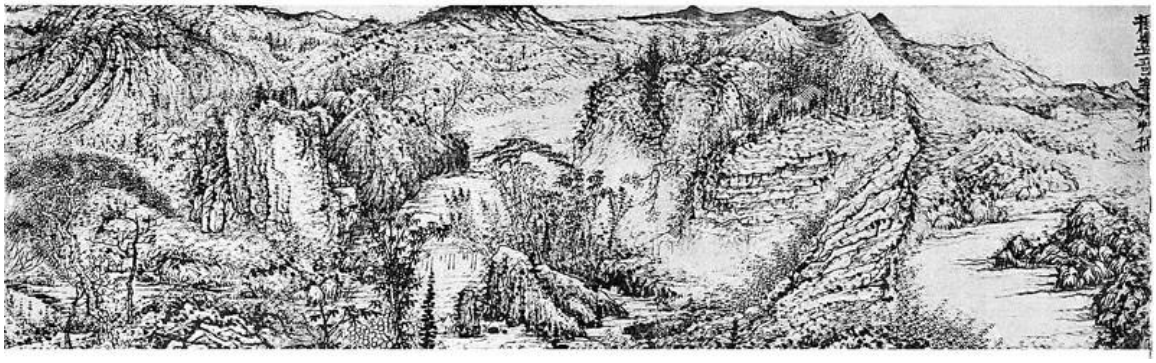

圖 21 石濤，搜盡奇峰打草稿圖卷，康熙三十年(1691)，42.8x 285.5cm，紙本,墨,北京故宮博物院藏。

其畫作山石的輪廓裡填滿「焦墨排點皴」皴點，既不上色或加水淡染也沒有第二次的積染皴點，這是和傳統以積墨點染的多層次性作法有很大的不同，以焦墨一次性的點皴呈現單一層次的表面痕跡，使他的畫面黑白分明且具裝飾性，這些分佈幾近均勻的點所形成的非再現性與畫面的山體輪廓線的再現性是分裂的，這些直線密排的點「**強化了畫面的幾何性，迫使原本『再現』所要求的自然主義退位**」[51]。所以他的畫與龔賢那種點了又點層層點染所造成的「淨無一點」的積墨厚度與混融感效果截然二趣，又與錢選《浮玉山居圖》的滿山含水氣的多層次性皴點所呈現的平面感不同。光老畫面的密點雖多，但其實其畫面卻顯出一種簡單的層次，絕無如傳統般由淡而濃的皴染動作。密排的黑點所佈滿的畫面，即使有那些傳統山水的輪廓線與樹、屋等物將我們短暫地拉向歷史，但那些鋪天蓋地的點使得畫面不再朝向三度空間的景深而是壓縮成二度空間，黑與白之間的關係不再是三度空間的對偶辯證，而是如同棋盤上黑白子的布算，空間不具有空氣感的隱射，而就是畫紙本身底白的呈顯，即使整張畫的形式還在傳統之間遊走，但這裡的「點」已然不再是傳統的點的面貌與個性，它朝向的是畫紙本身的物質性。

張光賓想要保留紙張與墨點之間黑白對比的筆跡趣味，所以不用色彩來填滿淹蓋這趣味，可見，筆法趣味是他所關心的而不是山石肌理的再現。注重筆情墨趣這件事是元明清以來重筆墨的傳統，即便以現代水墨革新為舉的劉國松也很注重畫面的墨韻趣味，大量的使用水與濕墨來達到墨瀋淋漓的趣味。但是張光賓不只去掉色彩，也完

[51] 王嘉驥(2010)。胸中點點丘壑----略論張光賓先生的書畫。12。

全不沾清水，更不作多層次的渲染。去掉多餘的物質，僅以墨這一種物質和「點」這一種造型元素來表現濃淡乾溼的點墨變化，以簡之又簡的技法表現畫面的滿，這種寓簡於繁的手法是將古法裡「簡」的筆墨美學推向另一個境界[52]。這些「點」本身乘載的即是其自身的筆墨個性，而非作為再現任何對象的地質紋理或雪景肌理之類的任務[53]，「焦墨排點皴」雖說是皴，實是墨點的自身與白紙的兩極對話，他不只是強化焦墨的表現性，使山水畫裡的焦墨系統完全與水法脫鉤而不以「潤」出之襯之，僅以其焦墨獨立達到「千巖萬壑鐵杵搗」[54]、「浩浩汗汗一筆耕」的御繁就簡世界；同時也以還原書法性的墨韻精神來對「書法入畫」的傳統提出新的演繹。其山水「書法化」的詮釋不只在筆法也在墨法上，越出「水」墨的文人傳統表現模式，形成另一種屬於寧靜的筆墨革命[55]。就此而言，張光賓的「去水」革命與劉國松的「去筆」革命顯然殊途同歸。

（三）刻或拙：挑戰傳統文人畫品味

翻開古典中國畫論裡，通常都會把一套對筆墨的美學規範分為喜忌兩個部分，用意是要學習者分辨好的與不好的筆墨，所謂喜就是被認為優質的範式，忌就是被歸為俗病的筆墨範式。譬如：北宋郭熙《林泉高致》：**「筆跡不混成謂之疎[56]，疎則無真意。墨色不滋潤謂之枯，枯則無生意。」**(俞崑，1984，839) ；明唐志契**「一次而完者，便枯澀淺薄。」**；清費漢源(1736-1795)《山水畫式》裡論〈皴點〉說：**「皴擦不可上頂，點綴最忌滿腔。濃墨邊，宿墨染，枯墨皴，焦墨點，此皆濁俗之病。」**(俞崑，1984，839)

以上所提都是在傳統的山水畫品評標準裡優秀的作品必須避免的幾項毛病，按宋代針對「真山水」的美學標準所訂的規範來看，張光賓的作品恐怕都避免不了落入上述**「筆跡不混成」**、**「墨色不滋潤」**、**「皴擦不可上頂，點綴最忌滿腔」**的忌病範圍了。的確，按照傳統的美學標準，好的作品必須要具備「氣韻生動」、「墨瀋淋漓」、要不然也要有「渾厚華茲」的墨韻神采，靠濃淡墨色層層積疊這個創作程式，用水顯然是傳統山水畫必要的程序，即令劉國松革筆的命也沒有把水給革掉，他的「抽筋剝皮皴」主要也想表現雪山墨氣淋漓的效果，所以說劉國松是革筆不革墨。水分與層疊的因素是傳統山水畫用墨的重點，而去水化的張光賓卻完全反這個傳統。

所以，張光賓「焦墨排點皴」最大的特色：去水化與均質化如木刻，對郭熙而言就是不好的「疎」(刻)，按照北宋的美學標準，張光賓會被剃除於所謂辨識良畫的品評之外。再按照費漢源在山石裡的皴形佈置要求來看，張光賓全用焦墨點的山體既上頂又滿腔，就算是濁病了。而他一次完成的皴法以唐志契的標準就是枯澀淺薄。這些可以說是張光賓逾越傳統規範之處，以一個遵循傳統文人畫美學自居的書畫家而言，可以說是對傳統進行反美學的作法，為什麼會有這些躍出的表現? 而令筆者驚訝的是，這些反傳統美學的作品特質竟然還是被以傳統的美學語彙與辨識系統加以說明，這當然不能歸於評論者的守舊，而是張光賓在傳承自文人畫傳統的部分較諸此踰越而言是

---

[52]清惲道生自題畫云:「畫家以簡潔為上，簡者，簡於象而非簡於意，簡之至者，縟之至也。」清王原祈，《露臺題畫稿》：「筆不用繁，要取繁中之簡。」這裡的繁簡之意與 光老的作品或可做個對照。

[53] 他在〈得“意”忘“形”—談中國畫的變〉(1985)這篇文章緒言第二段文字中已然表述了他的創作觀點(見讀書說畫—台北故宮行走二十年。227。)是以傳統文人書畫不求形似而重視內在學識、品德涵養的蘊蓄轉化方法為主。接下來並揭示了即使最接近寫實的唐宋繪畫仍是屬於「主觀的寫實」、「物我合一」而非西方物我分立的客觀寫實範疇。由此他跟隨以形寫神的傳統美學路徑，重點不在於似或不似，而在作者的天性靈性如何在創作中迸發。

[54] 筆者對其墨點的形容。

[55] 意指並非以高喊革命口號的宣言那般的大張旗鼓方式。

[56] 疎，通疏，除一般「遠」「分」意思之外，此處應指另一意，即「刻畫」「刻飾」，見形音義大字典(1974)的解釋，1066。

更為清晰與顯性，反倒使人較願意從其傳承方面來對他論定。筆者認為恰是這些反傳統美學的部分才顯示了張光賓內在所欲追求的個人之路，當文人畫的傳統如一座難以超越的高山，如何才能另闢蹊徑達到主體價值的顯現?這一問題必然是其晚年真正關心的創作核心。但在解析此一問題之前，先來看看一個以傳統美感品評詞彙論說張光賓的例子。

張光賓的作品所顯現的「刻」的氣質若按趙宇修的說法是「大巧若拙」(趙宇修，2010)[57]，若以「拙」視之或許可與傳統的品評美學連上線，但其實也還存在著差異。按此「拙」的脈絡也許可試從光老最為精熟的元代研究裡找線索。明顧凝遠(1580-1645)《畫引》指出：「生與拙惟元人得之。…元人用筆生，用意拙。」(俞崑，1984，119)用「生」「拙」與元初所提倡的復古主義有關，也刻意與宋代畫院職業畫家的精細風格保持距離以顯示文人業餘者路徑的差異。[58]筆者認為，元初的錢選《浮玉山居圖》(圖 22)可算元代文人畫家裡生拙的代表，在皴形的排列造形特色上錢選可與排點皴有一個接近的對照，那麼且以此為例與之比較。

在高木森(1942-)所著的《元氣淋漓-元畫思想探微》[59]裡提到錢選的皴形，他說：「錢氏進一步將筆觸簡化成一些平行的紋理，幾近中國木刻版畫的形式。」（高木森，1998，23）

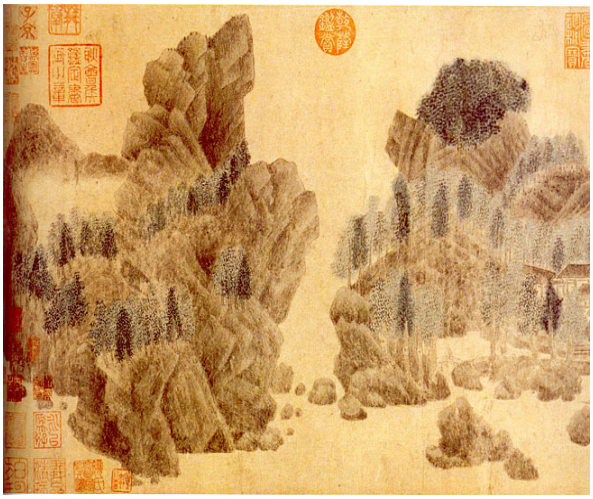

圖 22 (左右) 元錢選，《浮玉山居圖》局部與細部，紙本水墨設色，29.6x98.7cm，上海博物館藏。

此圖所用的構圖是屬於塊狀山石，用筆細軟，「以點為葉，而且幾乎點點散列」(1998，22)，整幅圖省略遠方細節，「使整幅畫帶有明顯的圖案性，看來異常古樸」(1998，22)。高木森進一步說明錢選的特質：

> 錢選」重新檢討中國畫的三大基本精神：自然、樸素、個性。從中提煉出帶有古典性格的藝術結晶。而它的美學精神則歸結在：氣氛之寧謐化、造型之古拙化和空間之抽象化。(1998，34)

---

[57] 趙說：「張光賓的作品，不論書畫，都有一種發乎自然「大巧若拙」的美感。這或許正如他總在畫上鈐印的「任自然」一般，成為他創作哲學的內核。效法自然之道的運行，是終身實踐創作和面對人生的態度，因此反映出樸拙無為的氣質和風格特色。」引自趙宇脩(2010)，大巧無跡任自然－－張光賓，第十四屆國家文藝獎得主藝術家素描網站文章，http://www.ncafroc.org.tw/Content/award-prize.asp?ser_no=88&Prize_year=2010&Prize_no=%A4Q%A5%7C&prize_file=Prize_Desc，2012/10/29。

[58] 明顧凝遠《畫引》又說：「然則何取於生且拙？生則無莽氣故文，所未聞人之筆也。拙者無作氣，故雅，人所謂雅人深致也。」引自俞崑(1984)。中國畫論類編。119。

[59] 高木森(1998)。元氣淋漓-元畫思想探微。台北市：東大圖書出版社。

錢選此作所顯出的「**自然、樸素、個性**」，實可在張光賓的作品裡看到類似的氣息，兩者作品裡的山石都具有木刻平面化與抽象化的趣味，當然，錢選此畫中的塊狀構圖少了中後景則更單一淺平，而張光賓的作品比較具有前後景的空間層次構圖，但是，雖然具有前後山體的構圖，但是這種前後層次所帶出的空間整體而言卻是扁平的。山石的皴點所形成的排列狀與古拙感與錢選此畫中的手法具有同樣呈現一種抽離於世間的靜止感。這種靜止與古拙所呈現的樸素氣氛，使兩者作品都有一種圖案化幾何性的氣質。

但是，「去水化」這個特質仍然屬於張光賓所獨有，錢選此作還有墨點濃淡水分渲染形成的氤蘊氣氛，而張光賓的焦墨排點則焦渴燥濃，錢選筆墨混融疏密；錢選皴形仍保持不上頂(留出山石上內部的空隙)，而張光賓板疎均質而滿佈。均質的特質更為接近「刻」，而其黑白分明的墨點乃因巨量而遠看如面，尤其丈二尺寸的《焦墨山水十二條幅》（2005）的那件巨作更顯示出因其巨量的均質面積所形成的整體感，密點被視覺完形統合為面的效果。這種透過不斷重複相似墨點的巨量感所顯示的是一種身體能量的具現，如老僧念經、滴水穿石般的力道。捨掉多餘的水色裝飾，專注於「一點」的內在聚力，這種單一性的不斷重複成其「刻」的樣貌 ，但他卻將「刻」的身體勞動轉化為一種視覺力量，這已與為「雅」而「拙」、置巧於拙的元代文人意趣大異，而更接近現代的平面性視覺美感。

張光賓的墨點既不滋潤也趨向「拓本一般的圖案化」或「扁平」感(王嘉驥，2010，11、12)顯然是走一條和傳統山水畫的美學路徑背道而馳的方向，不完全是傳統筆墨技法的正常路數，也許幾位為張光賓書寫評論的大家們盡量使用傳統的文人畫理論去為張光賓解釋其看起來如此怪異令人感到陌生的畫作，但這並不能完全掩蓋張光賓作品裡反傳統的事實。正如明吳彬(生卒年不詳)的《方壺員嶠圖》所呈現的變形怪誕超現實山石造型，也絕不能以北宋「真山水」的自然美學傳統視之。

如何辨識張光賓的「焦墨排點皴」是拙或刻，正如亞瑟˙丹托(Arthur C.Danto，1924-，2004)，在《藝術即理論》中所認為的，如何去「**看**」**藝術並且「辨識什麼『是』藝術**」（is of artistic identification）[60]這件事絕對與觀看的理論與思維的切入點有關，如果用不同的理論就會產生不一樣的理解和辨識結果，用什麼理論的角度或標準切入牽涉的是「**接受某個藝術辨識而非另一個的結果**」[61]，張光賓的藝術能否純然用古典的文人畫筆墨標準來進行說明？筆者認為，雖然張光賓的確是從文人畫的訓練和長期的薰習走向晚年的變法，但是他其實是在認同傳統筆墨之中對傳統的喜忌標準是有所顛覆的，變「板刻」為一種獨有的風格，當代自有異於古的奇趣美學，實無須引「拙」來框限他。而趙宇修在 2012 年末最新一篇介紹文章中似也意識到不能從古典的美感詞彙去歸類他而有所修正[62]。

回到前一提問，張光賓如何在文人書畫傳統中思考自身主體的凸顯?他曾引崔瑗(77-142)《草勢》而特意標榜其中「不規不矩」[63]的概念證明他晚年越出傳統的內在企

---

[60] 亞瑟˙丹托(Arthur C. Danto)。藝術即理論。論藝術本質：名家精選集 19。湯瑪斯˙華驥柏格(Tomas E. Wartenberg)編著(2004)。(張淑君、劉藍玉、吳霈恩譯)。台北市：五觀藝術管理。筆者認為此處應翻譯為「藝術辨識的是」較為貼切。

[61] 同上，15。

[62] 見趙宇修。〈年華若夢，人生似錦—張光賓先生的世紀求索〉(2012)，7。「書畫家在形式上標舉特定的美感追求，如研美、工巧、樸拙、倨傲、磅礴、奇肆、苦澀...等都相對容易理解，但也容易被特定的格趣所侷限。而品讀先生的書畫，會覺得很難用特定的美感詞彙去歸類。」

[63] 見「20100310Rti 專訪文化獎得主張光賓先生：解開草書結構 自創焦墨點皴法」youtube 影音檔案，中央廣播電台：活力台灣(20100317)，2 分 17 秒處，http://www.youtube.com/watch?v=00Jf3NBtXlw&NR=1&feature=endscreen。

圖，這或許正是他之所以在晚年變法時感到自由自在的原因[64]。到了晚年拋開傳統的美學規範束縛，也許可以說是其主體意識躍出[65]，而這個躍出使他晚年藝術大躍進，從模仿復古的窠臼找到自己的形式語言，在肯認中完成其變革。就像阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno ，1903-1969）在其著作《美學理論》(2000：15)裡提到：

> 對於藝術的定義，總是根據它過去是什麼來規定它的，然而只有在它的過去開放給未來的可能性時，它才能得到證成。…藝術的動力和它的過去歷史之間的緊張關係，改寫了所謂的美學結構的問題。我們只有透過藝術的運動法則才能詮釋它，而不能透過那些既成不變的事物。藝術是透過它的他者去規定自身的。所有特別具有藝術性的作品，都是突破藝術既有範疇的他者。[66]

（四）內在變革的歷史他者[67]

中國山水畫或看似有一個大體上的相似，但是，在不同時代裡，仍然存在著表現與內涵上的差異，這些差異代表著山水畫的進程轉變，同時也標示著藝術家有時會在傳統的內在進行變革的事實，最明顯的例子就是董其昌(1555-1636)，他標榜著復古實則是將自己的創新置放入傳統的格式中，他不斷地以「仿」古畫作的方式將自己的皴法特質置入，形成對傳統的自我對位與定義重置，在看似遵古的手法中，完成其經過內在顛覆而重新歸納調合的歷史書寫，目的是使自己的顛覆與創新不會成為邊緣者進而更合理地成為傳統的正統接棒者[68]。此處舉其《仿倪瓚山水》一畫(圖 23)為例，董其昌此畫，遠樹多茂密，皴法多披麻，與倪瓚(1301-1374)畫疏林法(圖 24)、折帶皴多有不同。顯見董其昌不純以仿似為目的而是一改倪畫的「鬆」而變為自己筆墨「緊」的特質，整張畫拘謹緊實其實與倪瓚作品裡特有的蕭散舒淡相去甚遠，取倪瓚的形式置入自己的筆墨特質，以仿古手段進而置入新的語匯達到內在美學品味重置的手法，趙孟頫的復古主義裡也嘗試過。這些在既有形式內突破既定範疇的他者，最後都成功地將自己新的變革的繪畫美學理論包裹進舊的而替代成為新的正統，再一次的重構傳統美學的範疇，從他者的位置躍入主流位置。這種例子尚可在明末畫家龔賢和變形主義畫家吳彬的理論與作品中看到。

---

[64] 見其口述一書中自述其變革的愉悅感，張光賓˙筆華墨雨(2007)，111。

[65] 王嘉驥(2010)。胸中點點丘壑：略論張光賓先生的書畫，13。

[66] 阿多諾(Theodor Wiesengrund Adorno)（2000）。《美學理論》。(林宏濤、王華君譯)，15。

[67] 此處引用在阿多諾的美學理論脈絡裡「他者」(das Andere)的涵義，在他的看法裡對於藝術自明性的探尋不能忽視「他者」--非本源的異質性介入—的條件，在歷史的變遷規律中由於「他者」的不斷介入使藝術的美學定義產生對照、區別的狀態，因而使藝術的美學定義與範疇不斷地產生流變，在這裡，「他者」之意指向一種動態的異質因素，是促使藝術定義不斷被開拓或改變的條件。英文譯名將德語 das Andere 譯為 The Other 中文曾被譯為「異己」後常被譯為「他者」。在西方社會學後殖民主義的涵義則帶有將西方視為主體中心，將非西方者視為他者的語意。在解構主義的觀點裡，「他者」可以引申為在既定中心、主體、源始定義以外的異質範疇，具有對既定僵化的宰制與同一提供解套的可能。

[68] 有關董其昌複雜的藝術思想與令人爭議的學說理論可見《董其昌研究文集》(1998)。其中有各家詳細分析。盧輔聖(1998)以〈中國繪畫史上的“後現代”—論董其昌的文化學意義〉一文裡認為董其昌在其所處時代面臨的文人畫優勢與淵藪，自覺要超越文人畫上有其歷史性的壓力。董其昌對傳統與創新的重置路線其實有很複雜的內容，建議參看盧輔聖全文，收錄於董其昌研究文集 (1998)，1-25。盧文是站在理解同情的立場看待董其昌，但也有論者認為是董其昌所具有的在矛盾中統一的性格如同其在政壇上的左右逢源做法一樣，這種中庸性格導致他的藝術路徑的選擇。另外，也有學者認為，董分宗立派的用意就是確保自己近接吳派沈周、文徵明乃至遠接董巨一脈的正統繼承位置。見何惠鑒、何曉嘉(1998)。董其昌對歷史和藝術的超越。朵雲編輯部(主編)。董其昌研究文集，275。

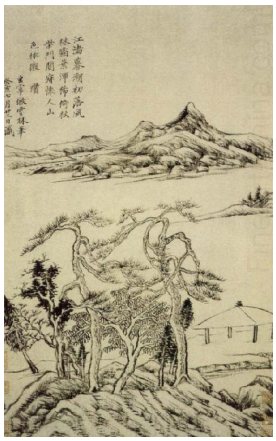

圖 23 董其昌，《仿古山水圖(倣倪瓚山水)》，明，55.5X34.5cm。

圖 24 倪瓚，《容膝齋圖》立軸，1372，紙本水墨，74.2x35.4cm，臺北故宮博物院藏。

他者迴異於過去主流的表現手法以進行變革，是對於已有形式之主流的一種潛伏式的內在顛覆動作，包裝於傳統主流之中的這種顛覆正是筆者所謂的「內動轉化」[69]，在過去的朝代中屢有發生，例如，元代以主體意識更強的士人美學顛覆宋代的「真山水」聖教理念走向，強化情意表現而改變理性山水的圖式，元代筆墨皴形的表現都改變北宋自然再現的模擬而更接近心理抽象的內在象徵(方聞，2003) [70]。明代的變形山水[71]在皴形的表現上更加的超乎自然，走向超現實的皴形與構圖表現，不只與五代北宋強調從自然而來的「以形寫形，以色貌色」的自然美學觀有極大的不同，其「怪」與「奇」的特徵也與元代的山水畫樣式迴異，雖然「心印」是自宋代就有的想法，但是，那種與自然同化為一的「心物合一」觀點仍然與明代王陽明(1472-1528)的直覺感悟擴展到行為的強調自我心性有所不同[72]。看似談的都是「心畫」，但是，這裡面的涵義卻不是固定的而是移動的，這種移動是從與自然客體的較多融合移動到包含更多個體內

[69] 這是筆者自創的形容，「內動轉化」意指以一種變動性的方式對傳統固有的形式進行內部挪移異位轉化以改變靜態不變的傳統山水模式。在傳統中有一些畫家都曾利用此種方式，例如：趙孟頫、董其昌、石濤、黃賓虹等等。這種在傳統內部變異的方式有別於以否定傳統的方式進行的「外動革命」。

[70] 方聞(2003)。心印-中國書畫風格與結構分析研究。(李維琨譯)。西安：陝西人民美術出版社，105。

[71] 如吳彬、龔賢、蕭雲從等人。

[72] 宋米友仁《元暉題跋》曾說：「畫之為說，亦心畫也。」(俞崑，1998，685)；宋張懷《論畫》也說：「惟畫造其理者：能因性之自然，究物之微妙，心會神融，默契動靜於一毫投乎萬象，則形質動盪，氣韻飄然矣。」(傅抱石，1988，5)；明唐寅《六如居士畫譜》：「凡畫氣韻本乎遊心，神采生於用筆。意在筆先，筆盡意足。」清初石濤《畫語錄》說：「夫畫者從於心者也」(俞崑，1998，147)以上宋明清畫家所提出之心雖是同字，但內涵卻有些差別，宋代藝術家的「心」是與物相會神融的涵意，而明畫家則更接近於自心內在之象徵。

在的自心本然，可見中國畫並非一成不變。

張光賓作品所顯現的陌生感其實正是因為他「是突破藝術既有範疇的他者」，但是張光賓的作品顯現了一種既熟悉又陌生的特質，乃因他的藝術本身既不脱離過去但又越出過去的藩籬，這種特質當然不是以一種對過去全然否定的方式現身，這是西方藝術常用的方式，中國畫家較常使用的是以隱藏的「內動轉化」的轉移，按照張光賓的說法是「精進」[73]，所以，其陌生感總是在一定程度的辨識之中展現出來。

所謂一定程度的辨識指向對傳統的承襲所顯現的熟悉部分，而陌生則是隱藏於此種承襲之中的變革，傳統的主流美學觀點與形式例如以書入畫與山水圖式等在張光賓的畫中的確存在，而其陌生感在於其皴法的非傳統性，這種非傳統的皴法造型被部署在傳統主流美學之中，形成一種在傳統歷史中的他者。筆者認為當代山水畫既已有變，美學喜忌的品評詞彙也該有所調整，新時代的山水畫美學理論應該有新的語詞來表徵。

參、結論

張光賓的「焦墨排點皴」具有兩重特質，一方面建構古典山水的形體，一方面又被當作純粹抽象的符號。一方面依循傳統一方面又超出傳統。以其異質性置入正統文本而形成的一種矛盾與曖昧，正可說明其或具有某種不期然而致的後現代特質。

正如哈伯瑪斯曾對西方現代性以顛覆否定「規範」為目標的作法提出「慎防錯誤的否定」的警告[74]，過度激烈的對傳統的規範進行全盤否定的革命作法是否恰當顯然也必須重新評估。當然張光賓並未閱讀過後現代主義的觀點，但其心中必然地認為對傳統的突破變革可以從對傳統肯認的方式入手。在傳統的山水構圖形式框架中進行其主體意識的反動，這種在傳統文本中的反傳統傳達了一種在規矩中「不規不矩」的並置意念。

盧輔聖(1949-) 在談論到董其昌超越傳統的成就時曾說：

> 超越傳統只能建立在深入傳統和忘懷傳統的辯證過程中，這就為復古主義與反復古主義的對抗找到了調和的契機。」(盧輔聖，1998，8)「這無疑是高難度的追求。…是既非此即彼、又亦此亦彼地相並協而存在的“互生”關係，是一種非通約性的對應結構。[75] (盧輔聖，1998，9)

這種「互生」關係代表著包含傳統與創新的雙重性，在傳統中創新或許是條艱難之路，但優點是根基厚實，如同近代黃賓虹就是一例。中國山水畫的深厚文化傳統具有其特殊的內容，需要不斷的加以研究與更新，在既創新又保留優良傳統的兩難中打出一條血汗之路。雖然張光賓只是一個案例，其創造的「焦墨排點皴」也只是個人視野，但是，越多的個人視野就能成就越厚實的山水畫未來，當全球化正使中國藝術走向西方化的時刻，如何從自身美學理論與技術進行深刻探討與思維變革之方，同時又保持清醒的自我文化理解與批判，而非盲目的自我衛護與民族本位。並且在吸收西方思想的同時又與西方藝術保持某種距離與批判性的接觸，進而從自有的美學理論系統中進行重新建構的努力，正如法國漢學家幽蘭(Yolaine Escande，1962-，2008)所言：「中國傳統理論比起西方所發展的理論毫不遜色。值得西方人仔細地、嚴肅地分析它們。」[76]西方學者看到的價值，在於分析中國理論以增補深化西方理論的內涵，而筆者認為從中國理論出發不是為了在原地留戀，而是在於從清晰的主體位置以推進自身理論的廣延

---

[73] 見其口述一書。張光賓 • 筆華墨雨(2007)，113。

[74] 見賀爾˙福斯特(Hal Foster)主編(1998)。反美學：後現代文化論集。(呂健忠譯)。台北市：立緒文化，39。

[75] 盧輔聖(1998)。中國繪畫史上的“後現代”—論董其昌的文化學意義。董其昌研究文集(9)。上海市：上海書畫出版社。

[76] 幽蘭(Yolaine Escande) (2008)。中西美學理論與藝術實踐的反思。哲學與文化。35：7，7。

度與未來性。

本文從張光賓創發的「焦墨排點皴」進行分析，主要對於傳統美學如何重新審視其變革的可能提供一個範例，目的在著墨於某些理論長久以來在傳統的繪畫模式裡被視為無可撼動的經典思想，如果能夠對其進行解構，以一種在傳統內部進行重新建構的文本滲入，這種以「精進」達其變革目的，以傳統工具達到變革效果，以其雙重性或互生關係對傳統理論看似顛覆實則推進的方法，提供一種從內部顛覆的創作路徑進而思考山水畫美學理論的重建視野乃是此文的終極關懷。

參考文獻

一、參考書目

方聞著，李維琨譯(2003)。心印-中國書畫風格與結構分析研究(*Images of The Mind*)。西安：陝西人民美術出版社。

朵雲編輯部(1998)。董其昌研究文集。上海：上海書畫出版社。

阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno）著，林宏濤、王華君譯(2000）。美學理論。台北：美學書房。

亞瑟˙丹托(Arthur C. Danto)著，林雅琪、鄭惠雯譯 (2004/2010)。在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬（*After The End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*）。(2 版)，台北市：麥田出版。

亞瑟亞瑟˙丹托(Arthur C. Danto) 著，張淑君、劉藍玉、吳霈恩譯(2004)。藝術即理論，收錄於湯瑪斯˙華驥柏格(Tomas E. Wartenberg)編著，論藝術本質：名家精選集 19。台北市：五觀藝術管理。

胡佩衡、于非闇選訂(1978)。芥子園畫傳：第一集山水，巢勛臨本，（1985：2 版)。北京：人民美術出版社。

徐復觀(1966)。中國藝術精神，(1998：12 版)。台北市：學生書局。

高樹藩編纂。王修明校正(1974)。正中形音義綜合大字典。台北市：正中書局。

陳傳席(2006)。六朝畫論研究。天津：天津人民美術出版社。

(美)喬迅(Jonathan Hay)，邱世華等譯(2001/2010)。石濤：清初中國的繪畫與現代性(*Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*)。北京：三聯書店。

傅抱石(1988)。中國繪畫理論。台北：華正書局。

楊成寅編著(2009)。中國歷代繪畫理論評注：先秦漢魏南北朝卷。湖北：湖北美術出版社。

董欣賓、鄭奇著(1998)。中國繪畫對偶範疇論。江蘇：江蘇美術出版社。

趙權利(2006)。中國古代繪畫技法˙材料˙工具史綱。南寧：廣西美術出版社。

蔡耀慶主訪編撰(2007)。張光賓—筆華墨雨。台北市：國立歷史博物館。

歷代書法論文選(1997)。台北：華正書局。

二、期刊論文

尤煌傑(2011)。王微《敍畫》之美學理論分析。台北市：哲學與文化月刊雜誌，38 期(6)。

王耀庭(2011)。山水點點銅鑄—張光賓的書畫創作。創價藝文，8。台北市：勤宣文教基金會。

李霖燦(1974)。中國山水畫上苔點之研究。臺北市：《故宮季刊》，9：4。

李霖燦(1973)。中國山水畫中的「皴法」研究。臺北市：《故宮季刊》，8：2。

幽蘭(Yolaine ESCANDE) (2008)。中西美學理論與藝術實踐反思。台北市：《哲學與文化》，35：7。
陳永賢(2011)。恬淡遊藝之心勾勒磅礴氣韻—談張光賓老師的書畫風格。台北市《創價藝文》，8。
黃致為(2003)。中國山水畫中「點」的造型與表現。國立成功大學藝術研究所碩士論文。未出版。

三、畫冊文章

王嘉驥(2010)。胸中點點丘壑----略論張光賓先生的書畫。向晚逸興書畫情：張光賓九十歲後書畫展畫冊。台北市：國父紀念館。
王耀庭(1993)，神逸豪暢任自然，張光賓的書與畫個展同名畫冊。台北：玄門藝術。
王耀庭(2009)。焦墨點皴 狂筆線舞，台灣名家美術水墨張光賓。台北：香柏園文化。
趙宇修(2009)。任運自然臻神妙、筆端綻放青蓮花。台灣名家美術水墨：張光賓。台北：香柏園文化。
趙宇修(2012)，年華若夢，人生似錦—張光賓先生的世紀求索，張光賓先生世紀書畫展集，台北市：中華文化總會。

四、網路資源

沈其斌(2012)。當代藝術最大的問題是藝術普及。大公網 http://www.takungpao.com.hk/shuhua/content/2012-10/20/content_1260904_2.htm。2012/10/26。
凱洛琳˙克里斯多夫˙巴卡姬夫(Carolyn Christov- Bakargiev)(2012)。演講影音檔，網址 http://vimeo.com/20830269。2012/0504。
趙宇脩(2010)。大巧無跡任自然－－張光賓。第十四屆國家文藝獎得主藝術家素描網站文章，國家文藝基金會網站 http://www.ncafroc.org.tw/Content/award-prize.asp?ser_no=88&Prize_year=2010&Prize_no=%A4Q%A5%7C&prize_file=Prize_Desc，2012/10/29。
Rti 專訪文化獎得主張光賓先生：解開草書結構 自創焦墨點皴法 (20100310)。youtube 影音檔案。中央廣播電台：活力台灣(20100317)。2 分 17 秒處。http://www.youtube.com/watch?v=00Jf3NBtXlw&feature=relmfu。2012/10/26。

作者：袁慧莉
簡歷：國立藝術學院第一屆美術學系水墨組畢業
國立台北藝術大學第五屆美術創作碩士班水墨組畢業
現職：藝術工作者
淡江大學建築學系兼任講師
國立台南藝術大學藝術創作理論研究所博士班博士生
著作清單：畫冊—2000，居山飲壑，台北：真善美畫廊
2005，空˙間˙遊˙轉，台北：觀想藝術
2008，心靈結構，台中：月臨畫廊
2010，元素˙意韻，杭州：恆廬美術館
碩士論文—2005，空˙間˙遊˙轉
文章發表—2011，〈精微的筆墨觸及----近觀林壽宇白色系列的筆觸〉，《當代平淡繪畫展暨平淡美學論壇》刊行本，北京：宋莊書譜美術館。
2010，〈元素˙意韻〉，北京：世界藝術雜誌 10 月號。

2005，〈空˙間˙遊˙轉—袁澍的水墨創作嘗試〉，台北：當代藝術新聞雜誌 5 月份 頁 101-103。
2001，〈居山飲壑---創作自述〉，台北：國立台灣師範大學國語文研究中心刊物水墨畫專輯，頁 27-33。
2000，〈筆墨論辯的意義—兼記現代中國繪畫國際研討會〉，台北：典藏雜誌古美術 6 月份，93，頁 106-108。

通訊方式：02-82879594，0916277158
新北市三重區自強路五段九十號八樓
8yuanshu@gmail.com

投稿日期：2012 年 12 月 28 日
修正日期：2013 年 3 月 21 日
接受日期：2013 年 3 月 29 日

The Duality of "JaoMoPaiDian Chun"：
Deconstruction and Transformation in Chang Kuang-Bin's Dot-to-Line Ink Stroke in his Later period of Chinese Landscape Paintings

Yuan Hui-Li
Doctoral, Doctoral program in Art Creation and Theory,
Tainan National University of The Arts

Abstract

The article presents a discussion about Chang Kuang-bin's dot-to-line ink strokes:"JaoMoPaiDian Chun"(焦墨排點皴), which shown the transformation from traditional ink landscape painting. It demonstrates the duality that combines insistence and subversion to the esthetics of traditional literati painting. Though obey painting combo with calligraphy, but changing the esthetics judgment specification and method of traditional ink brush. Such as: Using the single-layered ink dots to replace the multi-layered. Abolishing the traditional method of three sides rocks line schema into dot-strokes flattened way. Reversing the 'dot' from supporting role to foremost position; he abolishes the accustomed skill role which water usually mixed with ink. He removed the moisture and color interference.

The analysis attempts to explain how Zhang's works creates from the traditional way to contemporary style. That provides a method which even though uses traditional tools still can deconstructs old modus and old aesthetics.

Key Words: Chang Kuang-Bin, Dot-to-Line Ink stroke (JauMoPaiDian Chun), Chinese Landscape, Deconstruction, Duality.