空•間•遊•轉

Roaming and Revolving In Vacancy and Space

緒論

「基提恩撰《空間、時間與建築》」、、、,強調不同的時代,在各種藝術上都 會呈現不同的空間與時間觀念。換句話說,他們認為藝術不是單純的風格問題或造型 問題,而是表現了不同的對空間與時間的看法。 12

傅抱石也說過:「繪畫的問題,從表現的形式和技法看,老實說,不過是一個如 何認識空間和體現空間的問題。」3

世界上不同的文化都各有自己獨特的空間觀,因此而形成不同文化的特色。 埃及金字塔內的甬道顯示出通往來生的路:希臘雕像的立體顯示當下生命空間的佔 有與存在;文藝復興的透視法顯示視覺空間的延伸與設定。

古代神聖建築最能具體而微的顯示不同的空間觀: 如古埃及、古西亞、古代與 中世紀西方建築以"密室型"建築為代表;源之於古印度的古婆羅教與佛教建築, 尤其是藏傳佛教建築為代表的"中胎型"建築;以及以中國儒家文化為基礎的中國 古代"四柱間型"建築。4

人類生存於宇宙之間,視覺的關注點隨著時代的演進拓展而不斷改變著,視野 也不斷的有新的發現,太空時期以前的人絕無法想像到有一天人類不再只是站在地平

¹ 《空間、時間與建築》全稱《空間、時間與建築——一個新傳统的成長》(Space, Time and Architecture——The Growth of a New Tradition)是二十世纪最著名的建築理論家、歷史學家之一基迪恩(Sigfried Giedion)的經典巨 著,是論述现代建築發展的標準作品。

² 漢寶德「自眼界到境界--看陳其寬的藝術」收錄在《陳其寬七十回顧展》書冊,頁68,1990,台北市立美術館

³ 傅抱石「中國畫家是怎樣體現自然的」收錄在《中國的人物畫和山水畫》頁 27,1987,台北,華正書局

⁴ 有關建築空間型式的探討可參見王貴祥著《文化・空間圖式與東西方建築空間》, 民 87,台北市,田園城市文 化事業公司

線上看風景,而是從太空中俯瞰整個地球。地平線不再具有固定的位置,方位也確然 只是虛擬的假設。

畫家依靠視覺了解世界,也在視覺中感知世界,依靠了人類獨具的能力——想像力的幫助,在感知中慢慢形成觀點。不同時代的人類有了不同的視覺經驗與空間感受,表現在藝術上自然就會顯示出不同時代的藝術樣貌與觀點。不同的空間觀影響了各文化的表現樣貌,所以研究空間觀點是了解各文化差異的一個重要課題,關注空間觀點也是掌握藝術表現的一個關鍵點。

西方藝術流派的演進更迭,其實就是不同空間觀點的提出與交替。他們大膽的 探索空間這一領域的各種觀點的可能,使得表現形式也不斷的推陳出新。不過大體觀 之,西方自文藝復興以後不論流派如何推陳出新,其對於空間的思維多半還是以實眼 為主,在理性思維與視覺分析中面對繪畫的創作。

中國繪畫裡對空間的觀想方式與表現方式其實很早便確立,《易經》的「無往不復,天地際也」、太極圓體概念、<u>老子</u>的「大日逝,逝日遠,遠日返」,「三遠」的山水空間表現法、「以大觀小」、以及遊移視點等等,中國畫對於空間的掌握一直是以心眼、意眼作為主要的依據,一如六朝<u>劉勰</u>《文心雕龍》所說:「目既往還,心亦吐納」(物色第四十六)。

東西方對於空間的觀想方式在本質上的不同因而影響了藝術的表現樣貌,每個時代對於空間看法的不同也使得各時代美術的表現樣貌呈現差異。因此空間觀點的探討是了解不同文化樣貌最直接的門路,同樣的,開拓並提出當代的空間觀點也是藝術創作的必要法門。

西方對於空間觀點的開拓是隨時而變,而且變動得厲害,有時甚至是推翻前人的觀點,而中國則是以萬變不離其宗的態度度過其長遠的歷史。這種靜態安祥的轉變習性到了現代一但面對西方強勢激烈的動態衝擊,勢必得有一段很長時間的衝突、掙扎與調適。不論中國畫要如何面對變動的未來,唯一可以確定的是,中國畫已很難靜止在過去的歷史空間中,水墨畫得不斷面對新的時代,提出新的空間觀點,因為新的生命有新的感受、新的經驗,勢必有新的想法,只是這新的如何與舊的連貫,在水墨

畫不致失去其獨特的質性的前提下注入新的力量,應是現在與未來的有志者所努力的 目標。

如何改變中國畫,有許多不同的角度可切入研究,那是一個龐大的工程。而本研究則在個人能力範圍之內先專以空間為題,對水墨繪畫裡的空間觀點與表現形式做一爬梳的工作。

對於生存的空間所具有的感受,我透過繪畫表達,那可能是視覺的。也可能是心情的,那心情的也許比較是個人式的異想,可能不合乎任何已有的繪畫典範或法則,但確乎是個人的一個實在感受,我面對它表現它,雖然試圖給予某些論述上的解釋,但它還是極個人的,它的產生不是後於論述,而是先於論述,是內在的一股創作慾望自然而出,非爲印證任何理論而作,如果顯得怪異或不合理,那得歸於其創作的根由:我所生存的時代氛圍所給予我的感受。

我活在一個巨大的外在空間,也遊走在自己活動的範圍中,同時內在也存在著自己私祕的想像的心靈空間。內在的心靈空間受著外在的環境空間所影響,卻固執堅持仍有我的一片無盡空間,那是屬於我的純淨寧靜,不受外在環境的牽絆,是安適我那騷動不安的靈魂唯一的良藥,是止息我那旋轉不已的燥鬱唯一的清靜居址。當我將這極內在的心靈空間透過繪畫表現時,那是我感到最沉靜自在的時刻,也是最深入我靈魂深處的時候,心靈與畫筆之間無距離與無障礙物的最直接感通,是最快樂的創作狀態。然而這部分的創作狀態是極深層而不易時刻出現的,就好像練氣要達到通暢無礙,還得先經一番苦修的階段,然而一但進入那無我無他的境界,如同靈御太虛,而得佳作,實在便是創作生涯裡最大的報償。

我的以空間遊轉為題的創作研究是有層次性的,靈御太虛固然是追求的境界,但透過理性思維與按步就班的研究則是平常的功課。

本研究論述也是配合創作的層次性空間屬性逐章論述個人的創作,由外在的空間漸次深入個人的內在空間:從自然山水的視覺性結構性空間探討,再到對存在的時空所引起的異想性空間的研究,最後是個人最內在深處的心靈空間的表現。分章節由外而內依次將個人對空間主題所進行的創作與研究心得紀錄於後。

第一章 遊轉於山水的空間

以自然山水為主要對象,探討個人遊轉於生活空間所產生的視覺意象,客觀視 覺經驗經過個人主觀處理之後所產生的畫面空間,在一種跳進與跳出的主觀意識中思 維書面空間的表現。

第一節 客體與主體的交流

客體指的是外在自然物像的客觀環境,主體指的是書家本身主觀的情感思想。 中國畫家面對客體不只是描寫客觀環境的物像,同時也藉客體傳達畫家的主觀情思。 也就是說,中國繪畫美學的觀點較多強調主客觀的交融。

從顧愷之提出「以形寫神」《論畫》、「遷想妙得」《魏晉勝流畫贊》開始便強調 畫家主觀與客觀融合的重要性,往後對於客體與主體之間物我合一的問題便不斷是中 國書家的關注重點。5

不過,雖然美學思維不離主客體的融合,在畫面的空間構圖表現上仍然可大致 區分成兩種,一種是取自客觀實景的描繪,一種是經過主觀情感的選擇與安排的構圖。

例如郭因說劉宋的宗炳《畫山水序》:「主張對『身所盤桓、目所綢繆』的山 水,以『竪書三寸,當千仞之高;橫墨數尺,體百里之遙』講究透視原理、大小比例 的表現方法」6。五代荊浩的《筆法記》強調「圖真」達到「氣質俱盛」⁷;郭熙的《林 泉高致》強調對「真山水之川谷」要「遠望之以取其勢,近看之以取其質」。雖然也 提到畫家的主觀安排的重要,但這主觀安排是為了表現山水的真實氣氛。五代宋的山 水繪畫美學比較著重透過師法客觀,表現出畫家審美理想裡真山真水的氣韻,北宋文

4

⁵ 有關各代不同畫家對於主客觀的交流所提出的美學觀點,雖然都不離主客之間的交流探討,但仍然有些較重客 觀有些較偏主觀的論述差別。相關討論可參考郭因所著《先秦至宋繪畫美學》內對古代各家畫論的比較與分類。

⁶ 見郭因,《先秦至宋繪畫美學》,頁 42-43,金楓出版公司。郭因將宗炳歸類為自然主義頃向的現實主義者。

⁷ 見郭因,《先秦至宋繪畫美學》,頁 119,金楓出版公司

同所謂「胸有成竹」就是將客體經過畫家主觀情思融合之後的創作觀點。遠自<u>老莊</u>、魏晉時代所提出的重抒情的哲學思想,至宋代的文人畫觀點開始特別重視畫家主觀的情感表現,受<u>倪瓚</u>的「逸筆草草聊寫胸中逸氣耳」和<u>蘇軾</u>「論畫以形似,見與兒童鄰」的觀點影響,元代以後,就出現更多以畫家的主觀情思為構圖思維來源的作品,山水的筆墨與空間的表現主要是為了抒發畫家的意念,而不再只是描寫實景的氣韻而已。

綜觀中國山水畫史,透過畫家之眼與心描寫客觀景物一直是自古以來的繪畫美學主要關切的重點,即令不以寫實為主要目標,但透過實景仍是傳達主觀意念的必要手段,在「物我合一」、「自然與我迹遇而化」的美學思想下,中國畫最終並沒有走向全然主觀的抽象畫。因為畫者透過自然景物表達個人的想法,也希望這想法能被理解與認同,那麼溝通畫者與觀者的就必須是彼此都能感同的媒介題材。

不論較偏向客觀或較偏向主觀的繪畫選取,中國畫都強調「形神兼備」的重要性,「寫形傳神」、「以形寫神」,客觀與主觀的互相融合一直是中國山水畫的主流思維。雖然曾在明清之際,某些畫家偏向形式主義的路子,既不重寫實也不關心畫家內在精神面的探索,一味僵化複製已有的繪畫表面形式,幾令中國畫失去生命力。但也有一些優秀的畫家堅持著客觀與主觀融合的傳統而創作出不少傑出的作品,如<u>梅清、石濤</u>等,<u>石濤</u>更清楚的提出「搜畫奇峰打草稿」,強調師古人之跡也得師古人之心,這古人之心指的就是古人的創作態度與方法,也就是既重客觀的寫實也重主觀的情思,藉「形」(客觀)表現「神」(主觀)。

古人透過中國山水繪畫來傳達個人對於客體與主體之間交流所呈現的關注角度,其畫面的空間構圖在歷史演進的過程下大致具有客觀寫實性與主觀安排性的兩個面向,雖然優秀的作品多半同時具有,很難做明顯分割,但在時代風格推移與筆墨觀點變化的歷史裡,仍可做大致上的分類,而分類是為了說明不同時代的畫家在經過主客體間交流之後所產生的空間構圖選取的差異。

一、客觀的構圖

1. 客觀的構圖選取是指就自然實景的狀況較寫實的取景,屬於記實一類的構圖 思維。就實景而取適合的構圖形式,於是產生兩種取景風格的山水畫:

1.1. 遠觀式取景

遠觀式取景在中國畫中多半表現在橫式開闊視野的風景上,例如江海平原沙洲等。如江南低巒矮丘與江河狹長之景,多半以橫式長卷的形式表現。這類構圖所呈現出的空間感較趨向空曠蕭瑟、平靜悠遠,<u>董源</u>是此形式的開山始祖,而後由<u>趙孟頫</u>更進一步發揮。

1.2. 近觀式取景

如宋代北方畫家受到地形景貌的直接影響故多採近距離取景,畫面主景逼近 觀者,表現巨山獨立的磅礴氣勢,呈現畫家面對大山時的空間視覺經驗,多半以直軸 的形式表現,代表畫作有<u>范寬</u>的「谿山行旅圖」、李唐的「萬壑松風圖」等。

在横或直的畫面上,遠觀式取景與近觀式取景有時也會混用,端視畫面所要表現的空間感的需要,如蕭照的「山腰樓觀圖」。

2. 觀察自然並思考如何透過中國水墨的筆墨構圖來表現山水畫,是客觀寫實所著意的重點,因此,表現四時景序也成為山水畫的一個題材,例如,宋<u>郭熙</u>在觀察四時山水氣候變化之後寫下《林泉高致》並在繪畫裡實踐自己的觀察,空間的佈置依著自然的觀察而歸納出著名的「三遠」說(「高遠、深遠、平遠」),<u>傅抱石</u>曾說:「『三遠』——高遠、深遠、平遠的方法,毫無疑義是中國山水畫卓越天才的創造。這樣來處理畫面上的空間——遠近的關係,實在是體現自然唯一合理而正確的道路,也是寫實主義傳統的表現形式和技法道路」。又說:「特別是長卷的形式,徹底地說,它的空間關係,是以『三遠』為基礎同時又是『三遠』綜合的發展。」⁸

宋<u>韓拙</u>在《山水純全集》中又補充三遠:「有近岸廣水,曠闊遙山者,謂之闊遠;有煙霧冥漠,野水隔而彷彿不見者,謂之迷遠;景物至絕,而微茫飄渺者,謂之幽

⁸ 傅抱石,傅抱石「中國畫家是怎樣體現自然的」收錄在《中國的人物畫和山水畫》頁 28,民 74,台北華正書局

- 遠。」往後中國山水畫裡對客觀實景空間的描寫大多不脫離此六遠的範圍。
- 3. 另一種客觀的構圖則來自於表現人民生活與現實生活或以景為題的寫實畫,如五代南唐<u>趙幹</u>的「江行初雪圖」;<u>張澤端</u>的「清明上河圖」;<u>夏圭</u>的「長江萬里圖」、「瀟湘八景圖」等等。

二、主觀的構圖

1. 自<u>顧愷之</u>開始提出「**遷想妙**得」來概括說明畫家掌握形神合一的主觀要件, 鎔鑄主觀情思於物象之中藉此掌握物象的內在精神,達到藝術表現的理想性與典型化 之後,畫家的主觀意念便是繪畫表現的一個重要命題。

《文心雕龍》提出「神與物遊」(神思第二十六),主觀仍是表現客觀的一個重要主體,畫家以其主觀情感與安排來超越自然現實的限制,表達出個人的獨特性與觀點,藝術存在的必要性藉此而成立。客觀是單一的存在,而不同的畫家則表現了對同一客觀的不同觀察與思維,加入了畫家對客觀的高度概括與情感的融注,這是主觀之所以豐富了客觀,而藝術之所以高於現實甚至比現實更真實的原因。

2. 主觀的構圖是指在畫家主觀的意念選擇下,藉由自然山水的安排呈現個人的 繪畫觀點、美學思想或人生觀。雖然是以自然山水為素材但卻比較脫離寫實,更多的 還是透過主觀的安排表達畫家的想法,因此這類山水畫較趨向一種抽象的意境、浪漫 的情懷、詩意的表現,即使畫的標題有實景之名,但表現的卻不是那麼的寫實而是更 多主觀重組選擇後的構圖。

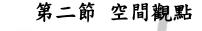
自宋蘇軾提出「詩中有畫,畫中有詩」的觀點之後,畫家的主觀思維漸漸被重視,透過山水的主觀安排表現出詩的意境、筆墨的情趣以及對自然山水的重加詮釋也成為往後畫家們繪畫表現的重心。宋<u>米芾雲山戲</u>墨式的米家山水構圖、元代<u>錢選</u>「浮玉山居圖」的獨立式構圖、黃公望「富春山居圖」的連綿式構圖、趙孟頫「鵲華秋色圖」以及董其昌「婉孌草堂圖」的解構重組式構圖與<u>倪瓚</u>的一河兩岸式構圖等等,都

因畫家的主觀意念與安排而表現出了不同山水圖式的典型化風格。

主觀的空間構圖的成形不但來自於畫家對生活環境的視覺經驗與觀照,同時也是畫家對於空間感受的一種觀點與提煉,畫家透過繪畫裡的空間構圖表達自己對外在生存空間的感受與觀察。這也是中國山水畫的一個歷史傳統與特色。

在研究了中國山水畫裡有關空間的古代美學觀點之後,我不禁反思:中國山水 畫的空間觀點是否有其他的可能?是否有不同於三遠的表現形式?對於動態的遊移視 點,是否可以有不同的詮釋方式?

這些問題只有透過個人的生活經驗與視覺感受中獲得印証,並在創作中找答案。



一、旁觀與內觀、跳進與跳出

中國偉大的山水畫家面對自然山水與西方畫家最大的不同處便在於觀看的態度,(觀西方繪畫歷史,多以理性視覺的旁觀者分析自然、描摹自然,或至近代又極端自物像抽離進入抽象自我的表現,總在惟物與惟心的兩個端點立論。)中國山水繪畫很早便強調「天人合一」、「物我合一」。(亦即主客體的交流)的境界,也就是同時以旁觀之眼與內觀之心合作於感受與表現自然山水,因此中國山水畫的形貌便介於眼與心之間,既不完全是以眼為據的寫實一路也不完全是以心為憑的抽象一路,然而卻是既寫實又抽象。

中國山水畫家面對繪畫的態度,不僅重視物象也重視心的作用,<u>石濤</u>在《畫語錄》中說:「夫畫者,從於心者也。」、明<u>唐寅</u>在《六如居士畫譜》:「凡畫氣韻本乎遊心。」,即令在重寫實的宋代也重視心的作用,如宋<u>張懷</u>論畫:「究物之微妙,心會神

 $^{^9}$ 天人合一、物我合一很早便是中國哲思的命題,例如《老子 • 二十五章》:「人法地,地法天,天法道,道法自然。」

融,默契動靜於一豪投乎萬象,則形質動蕩,氣韻飄然矣。」、宋<u>米友仁</u>論畫:「是畫之為說,亦心畫也」,所以將個人心靈與自然山川互參觀照,將畫家的思想融入自然之中,於是「山情即我情,山性即我性」(明<u>唐志契</u>《繪事微言》)。

畫家忽而是一個自然山川的旁觀者,忽而又是進入自然山川的內觀者。在外在自然的空間與內在心靈的空間之間跳進跳出,來回反覆觀照,然後進入如唐張彥遠形容的:「凝神遐想,妙悟自然,物我兩忘」《歷代名畫記》的境界。

清方士庶在《天憶菴筆記》中說道:「山川草木,造化自然,此實境也;因心造境,以手運心,此虛境也。虛而為實,是在筆墨有無間。」將旁景與內境以實虛比擬,而中國山水畫便是在此實空間與虛空間之間縱橫形成。在遊轉於自然山水的空間時,便同時具備了既旁觀又內觀的二合一態度,在這二合一的觀看態度之下所產生的中國山水畫變成了寓畫者性情與思想的作品,所以畫者對自然山川草木景物便不是一味地客觀照實描寫,而是以其主觀的練選與安排,取其精粹,將客觀的自然山川重新組合成主觀的畫面結構,並藉由中國特有的筆情墨性來表達畫家的情感,所以說,將寫實(實景)與抽象(虛境)融合在一起,便是中國山水畫創作精神的一大特色。

二、 游目騁懷、四面八方看

既然在跳進與跳出、旁觀與內觀之間往返,於是中國山水畫就產生了一種不受限 於實景又能馳任想像力的視覺選取方式:遊移視點。

也就是說,面對自然並不局限在單一視點的角度範疇中,而是以一種全觀(全面觀照)的態度將其他的角度也涵括在內,即使畫中某局部表現的還是單一角度,但畫家的心中是以全面性的觀點在畫。

從<u>王維</u>《山水論》:「山分八面,石有三方」、<u>荊浩</u>《山水賦》:「石分三面,路 看兩歧」、<u>郭熙</u>《林泉高致》:「山近看如此,遠數里看又如此,遠十數里看又如 此,......所謂山形步步移也。山正面如此,側面又如此,背面又如此,...... 所謂**山形面面看也**。」等論中可見中國畫家觀看自然的方式與構圖安排是一種動態的 思維模式與視覺觀點。

中國傳統創作理論裡以「遊」的說法表彰,例如「游目騁懷」,其實就是強調動態的觀看態度與畫面構成的美學觀。

因此,一幅中國山水畫中同時存在了三遠的視點而覺合理,這種混和了游移視點的繪畫技巧,自宋代開始有意識地發展,從<u>范寬</u>的「谿山行旅圖」作上下三個視點的移動;<u>李唐</u>「萬壑松風圖」作上下左右七個視點的移動;而元代則作了更大範圍的移動10。

動態的遊移視點在我們古代的繪畫觀點裡已有,不過如果能夠再加以轉化發揮,以現在的思維對傳統的創作理論作一新的演譯與表現,使古典的理論有新的詮釋面貌,將是值得實驗與探討的方向。



三、旋轉----空間裡的視覺運動

當時間介入空間時,靜止的空間將不再靜止;當移動的身體作用於空間體時,空間體將不再固定於視覺的一點。地球有沒有恆定靜止的空間體?真實的是,我們只是生活在一個相對靜止的空間裡——也許,在某一個千分之「?」秒中可能靜止過——我們恆動在時間與空間共同運動的世界中,我們的視覺、感覺、身體、心念,無一刻與另一刻是相同的,永遠在變動著,如同這世界的樣貌。

我的視覺曾凝視在一片看似寧靜無波的大海中,在那一刻中我幾乎以為一切是 靜止的,但如同天上的雲幾時凝固不動?我仍然活在一個旋轉不已的星體內,一個四 時變換交替的景色中,一個與時間糾纏不離的空間裡。

我隨著地球的轉動而被動著,而我自己又依著自己的意志移動著,我的視覺遊走在一個本就不曾靜止的景物之中。

¹⁰ 有關移動視點的古畫作品討論可閱讀已故書畫家江兆申先生撰寫的文章:「從畫家構圖意念來看中國山水畫的舊有進展」, 收錄在其專書《雙谿讀畫隨筆》中, 頁 102~113, 台北國立故宮博物院, 民 66。

我在創作「阿根的家」系列作品裡便試圖將「游移視點」的觀點作一新的詮釋與探索,從我個人的思維角度與視覺經驗切入重新看待山水的構圖,也就是說,祖先依「游目騁懷」、四面八方看的視覺觀點與創作原理表現出古典的構圖樣貌,而我則依此觀點變化出我自己的構圖樣貌。

當我不是以固定方位作某一景的遊移視點,而是轉動方位作 360 度的遊移視點,那麼,畫面的呈現就不能固定於靜止的一個方位了。¹¹

第三節 出城入鄉系列之創作分析

近幾年的生活開始在城市與鄉村之間來來回回,時而在城市,時而在鄉下;時而處於喧鬧,時而歸於寧靜。開始過著遊轉於兩點之間的動態生活,於是這兩點之間的空間經驗便不斷深化成為另一種心靈的狀態,這些心靈狀態漸漸化為一幅幅創作。而遊轉於有山有海的鄉下的空間經驗也一直是我創作的主要來源。

客觀的視覺經驗是主要的素材,然則對我而言,描寫實景的寫生畫畢竟無啥精采,我生活的金山鄉不過是一個極平凡的靠山面海的小鄉鎮,山水的面貌雖自有動人之處卻也無什希奇可邀人眼目。而可入畫的不過就是以我之眼感我之心,在自然的題材上加上我主觀的情感與想像,表述我個人對於空間視覺感受的觀察與觀點。

於是以出城入鄉的實際生活經驗為本,我創作兩個在客觀與主觀的空間經驗與 觀點中跳進與跳出的系列作品。以下分別詳述此系列創作的內容與重點:

一、山路

路——婉轉迂迴,是移動於兩點之間的必要過程,也是我生活中不斷重複的視 覺場景:走山線時的上下移動、走海線時的左右移動;山忽而在左、忽而在右、忽 而在前、忽而在後。

11

¹¹ 有關阿根的家詳細創作見第三節二

出 3) 三件作品中試圖傳達我在走山時的視覺經驗,藉由筆墨的線條與色彩表現夜與日不同的山路感受,山的線條與色彩所要傳達的不只是造型,更是我心情的投射:夜晚的山路沉寂黝靜、白天的山路騷動明亮,在視覺的遊移中,山時而在左、時而在右,上山見月、下山見海、而家在山路的盡頭,視覺的幅度在兩山的夾線中呈現倒三角形的視野,遠方的天空與海與家,在視覺的畫面裡便成為三角形的範圍了。(有關三角形的視覺幅度在後章提及)

視覺在兩地之間如此地迂轉,山路的來回如此地婉延,車行其間視覺也不斷地遊移,此部分的三件作品著意利用構圖傳達 S 形的視覺遊移感受。

二、阿根的家

阿根家在金山某村靠近山頂的一個小平地上,被群山圍繞著,像坐在蓮花的中間,山像蓮花瓣一層層地圍開著,站在他家,看到一個圓形的構圖,自己在中心轉著身體環顧四週,地平線也像彎成了弧線。這就好比古人無緣領受而只有現代人才有的一種空間視覺體驗----坐在盤旋的飛機上從高空俯視地面,地面的景物不再是靜止的而是轉動的。

中國畫的繪畫視點通常是跳出固定的立足點遊目四望,表現畫家觀照的意象空間,但不論如何的散點視點,總是在一個固定的地平線上表現某一方位的三遠空間式的構圖。

在<u>阿根</u>家的空間視覺經驗,我無法將之歸納入中國畫已有的構圖體系中,因為這是一個環繞的視覺場景,我是在這之中,不是跳出這之外,我不是旁觀者,而是內觀者。

我先嘗試運用橫幅長四邊形畫面【草圖一】,利用傳統的俯視角與山路迂轉的空間構圖方式來表現<u>阿根</u>家的實際狀態,這樣的構圖的確明晰地說明了<u>阿根</u>家的位置與環境關係,但卻不能準確地表達我所想傳達的以我為中心的視覺環視經驗。這張圖的佈局顯示出以一個旁觀者的角度客觀地紀錄一個風景,而不是以一個內觀者的角度描

寫主觀的視覺經驗,由是成為了一件說明式的客觀空間構圖的畫。



【草圖一】

利用聚焦環繞式的空間構圖,希望能將山群環繞的感覺清楚表現出,於是我再嘗試以直幅長四邊形畫面【草圖二】與正方形畫面【參考圖三、四】。







【參考圖三、四】各 33×33cm 蟬衣宣

然而,還是不能將我當時轉動的視覺感受成功地表現出來。這是因為視點總是被限定在一個固定的方位上,受著二度平面的限制以及四邊形垂直水平長短邊的約制,很難再現立體的環轉空間感。靜止的二度空間繪畫可以表現畫面裡的虛擬立體三度空間,卻不能表現動態的視覺立體空間。也就是說,我想再現我的環視遊移經驗,在固定視覺方位的畫面裡是不可能辦到的,而過去所謂四面八方看的古典美學理論,雖是以畫者的主觀角度看自然且表現遊移視點的觀點,但仍然是在二度平面裡以固定的方位描寫三度空間的散點視覺角度來表現一個靜止的畫面,還是無法再現動態的遊轉三百六十度的環視經驗。那所謂三遠與六遠的空間法則似乎也無法解決這轉動的空間關係了。

除非我放棄以創作表述我的個人經驗,否則,我的這樣的視覺經驗如何透過平面繪畫來表達勢必得另謀它法了。

爲求準確傳達我的意念,於是我跳出古典傳統的規範以及固定視點方位的構圖法。我將自己置於一個畫面的中央,模擬我的環轉經驗,我將畫面順著以我為中心的視覺轉動地構圖,山勢也因此跟著轉動基點,形成一個環繞式的無固定水平線的奇特構圖,此時,畫面不再被一個固定視點凝固住,既然如此,如果展出時是以傳統固定視點靜止展出,則畫面又會被某一方位固定,形成其他方位倒吊的怪異,又與我的本意不同了。因此,這件作品勢必得以動態旋轉的方式呈現展出,以便再現我的視覺經驗及準確說明我的創作原意,如此,觀者在欣賞這件作品時也就再現了我的視覺經驗及準確說明我的創作原意,如此,觀者在欣賞這件作品時也就再現了我的視覺經

驗,重現一種觀看自然的旋轉感受了。(作品圖版:出4)

在此,所謂的地平線也就不再固定於某一方位,對我而言,沒有固定的地平線就是太空科技時代所帶來的一個新的視覺思維。前輩陳其寬先生曾以作品表現視覺上的繞轉所帶來的地平線上下 S 形弧線畫面,在靜止的二度平面繪畫裡表現動態的視覺旋轉,這種動勢的畫面與傳統的遊移視點最大的不同便是對於地平線的視覺觀點的提出,地平線的立足點不再固定,也是受了二十世紀以來太空文明的影響。

這裡旋轉的地平線不只是動的(即令畫面處於靜止時),同時也呈現一個圓的星球轉動的事實,那麼因著視覺轉動的遊移動線關係所致,地平線應該不是固定的一條水平線,而是圓的。

一般而言,我們的視覺擷取圓地平線其中的某一段景物加以描寫,才會呈現出畫面裡的地平線。然而,當畫者不只是以視覺擷取某一段地平線景物,而是以視覺收納 360 度的地平線景物時,自然不能再以一個固定視點的構圖方式呈現畫面。所以,當我在思考如何表現這個視覺觀點的構圖時,就不能以一個旁觀者描寫一個單景,而應該將自己置於畫面的中心,描寫一個全景。

雖然我是這景的內觀者,然而觀看者卻如同跳出那<u>阿根</u>的家,昇高自己到了如 同太空般高度的視野,在這樣的高度觀看一個身處其地時看似靜止的景,實則遠觀時 旋轉不止的山景。而這件作品,不僅以**圓的畫面轉動以及四方形的畫框呼應著中國古** 老的天圓地方的空間概念,同時也進一步提出了身為 21 世紀太空時代的我們新的空 間經驗與視覺觀點。

第二章 遊轉於異想的空間

在中國繪畫裡最普遍的型式為長掛軸、橫卷軸、扇面、冊頁,扇面又有圓形、 橢圓形、弧形的折扇等等。在不同型式的畫面裡構圖也會有不同畫幅空間的限制與要求,所有這些傳統的型式已經被表現了千餘年,進入21世紀的當代,我醉心於思索如何將傳統的畫種與我的生命結合出另一個新視界。

從戰國時期的<u>馬王堆</u>出土的 T 形帛畫以及扇面的型式,我們可以看到繪畫的邊框其實可以不一定是四邊形的畫幅,中國繪畫型式的形成其實與時代的思維方式與實際生活息息相關。

既然中國繪畫型式與時代的思維方式和實際生活息息相關。那麼如果使用不同於以往的畫幅邊框型式會不會使水墨畫更貼近當代,或者更顯示出一個不同於過去而更屬於當下時代特色的水墨型式呢?

四邊形、圓形、扇形、T形,已經是過去所使用過的造型,三角形則未見,在中國畫裡尋找類同三角形的型式以折扇展開時的弧形較為接近,三角形可以視同為折扇的造型延伸與變異,但三角形又與折扇的弧形畫面不盡相同,當然所要面對的畫面空

間與構圖乃至其意涵也有不同。這裡面所要探討的繪畫問題無法借鏡於古,它不只可 以顛覆過去傳統的視覺思維方式,同時也開拓了中國畫這古老畫種的型式新視野。當 然,也可以菱形或梯形作為實驗的對象,但每一種造型都有自己的型式所引發的畫面 意涵問題,爲免創作過於龐雜,僅就三角形之型式加以探討。

因此我稱之為異想,也就是異於過去中國傳統畫常態的發想。本章節說明有關「三 角形的空間異想系列」的創作原始心情與觀點,藉由原始心情與觀點所發展出的實際 創作從而引出作品的不同面向的探討,包含了畫面的內部空間或構築的外部空間。

第一節 空間觀點

在敘述三角形的創作內容之前,我想先談談與三角形創作有關的觀念,這個觀念是我選擇三角形的一個基本美學觀點:解構¹²與重組。

一、解構與重組

1. 歷史概念

雖然古代中國繪畫美學的論說裡並沒出現如西方美術流派裡解構的字眼,但並

^{12 「}解構主義〈desonstruction〉這個字眼是從「結構主義」〈constructionism〉中演化出來的。它的實質是對於結構主義的破壞和分解。以哲學角度而言,結構主義早在 1967 年前後就已經被哲學家賈奎斯·德里達〈Jacques Derrida〉提出來,作為一種設計風格的形成,卻是 80 年代以來的事情。從字義來看,解構主義是指對於正統原則與正統標準的否定與批判。這裡所謂的正統原則與正統標準,是指現代主義、國際主義的標準與原則。喬治·格魯斯伯格〈Jorge Glusberg〉在他的《解構主義·導論》一文中說:解構不是一個學派,也不是一個符號,它不過是一直激進的方面,目的是發現,和對於我們自身的發現。大程度而言它依然是一種十分個人的、講究味的嘗試,一種小範圍的試驗,具有很大的隨意性、個人性、表現性特點。解構主義的哲學根源比較複雜奠基人是德里達〈Jacques Derrida〉,德里德的研究有些與卡爾·馬克斯相似:他不是主要從自我創作開始而建立自己的體系,而是對前人批判開始的。馬可斯思想的哲學基於費爾德和黑格爾的批判,而德里達的批判對象則更加廣泛。實際上它把矛頭指向柏拉圖以來整個歐洲理性主義思想傳統, "把解構的矛頭指向了傳統形而上學的一切領域,指向了一切固有的確定性"。」文取自《後現代主義之解構主義 Desonstruction 》雲林科技大學空間所專題研討一研究生 : <u>卓玲妃</u> http://www.yuntech.edu.tw/~yangyf/ff/gra011.html

不就代表中國繪畫裡沒有解構的概念與用法,當然這裡要提出的解構概念並不完全等同於西方的解構主義意源。

這裡所要提的解構概念意指將實際的實景或他人繪畫作品的結構作主觀的拆解 以符合畫者的繪畫要求或意念¹³,在古代的中國繪畫中,我們不難發現一些這樣的例 子,前者舉元·<u>趙孟頫</u>的「鵲華秋色圖」為例,後者以<u>趙孟頫</u>與明·<u>董其昌</u>的諸多繪 畫作品為例。

由於<u>趙孟頫</u>對我的影響頗多,所以這裡先舉元·<u>趙孟頫</u>的「鵲華秋色圖」作一 說明。(文獻圖錄圖一)¹⁴

<u>鵲山與華不注山</u>雖同在濟南,但兩山相隔數百公里遠,怎麼也不可能像畫中的 距離如此之近,但繪畫的妙處便在來自於自然卻不等於自然甚至超出自然。畫家將所 要描繪的自然重點從自然的物理實景中抽離出,然後依照主觀意識重新安排畫面,去 除不必要的實景部份,將焦點凝聚在所要表現的主題上,這就是解構了實際的自然而 重組了繪畫的必然。

畫家主觀的選取與組合畫面是中國畫裡的一個極常見的手法,這種來自於自然卻變化了自然的構圖方式即包含了一種解構與重組的意念。

「鵲華秋色圖」裡的構圖以<u>鵲山</u>、<u>華不注山</u>與前景三塊區域呈現倒三角式的結構,遠方一片空白不作任何描寫來突顯前景與兩座山這三個焦點所夾出的空間,這樣的構圖方式既簡單俐落又別出心裁。¹⁵畫面的左右下方兩邊角也只是以延伸的土坡簡單帶過,不再描繪實景裡可能有的任何景物,這兩邊角的空白似乎是為了更凸顯畫面

¹³ 本文所提的解構一詞僅在作為另一種理解中國水墨山水畫歷史裡的構圖結構變化進程時所呈現的創作方式與現象,並不完全指涉西方解構主義的本義。

^{14 『}趙孟頫曾任職濟南,鵲山與華不注山就是濟南所在的名山。本卷畫成於一二九五年回到故鄉浙江,為周密(公謹 1232~1298)所畫。周氏原籍山東,卻是生長在趙孟頫家鄉的吳興,也從未到過山東。趙氏既為周密述說濟南風光之美,也作此圖相贈。遼闊的江水沼澤地上,極目遠處,地平線上,矗立著兩座山,右方雙峰突起,尖峭的是「華不注山」,左方圓平頂的是「鵲山」。』、取自國立故宮博物院網頁資料 http://www.npm.gov.tw/collections/p025.htm) 15 有關趙孟頫山水畫的結構解說與比較可參看李鑄晉著《鵲華秋色:趙孟頫的生平與畫藝》頁 133~272,2003,台北石頭出版社。

的主題而刻意的安排,使得視覺不受干擾地到達主要的兩座山,而由前景向後延伸的 土坡房舍是為了帶出畫面的空闊感。

另一種解構與重組意念的呈現則在筆墨與造形樣式裡,亦即將過去的筆法或造 形擷取加以變化,重新創造出另一種新的形式。例如<u>趙孟頫</u>的「水村圖」(文獻圖錄圖 二)與「吳興清遠圖」(文獻圖錄圖三),從<u>董源</u>的(文獻圖錄圖四)平遠風格發展出闊遠的風 格,表現江南水鄉之橫幅構圖,趙取自董的平遠方式但在視野上更加開闊、筆法上更 加疏朗。不但在復古上解構出新意,並且也提出了自己的構圖觀點。¹⁶

談到解構舊形式筆法重新建立新風格的另一位代表性的畫家便是<u>董其昌</u>。在其「婉孌草堂圖」(文獻圖錄圖五)、「煙江疊嶂圖卷」(文獻圖錄圖六)、「壬子八月山水圖」(文獻圖錄圖七)等作中解構了許多前人的風格,再重組成了自己的風格。「<u>董其昌</u>較少摹做前人整幅作品,常見的是他取古畫局部,加以改造,再集合成一幅全新的構圖。」¹⁷「董其昌嘗試在作品中結合畫史上代表性畫家的不同筆墨風格,放棄了追求形似的表象目地,而試圖在結構上組合出一種空前的視覺震撼力。」¹⁸

董其昌這種利用解構與重組的獨特創作手法所發展出來的一種極結構性的中國 山水畫,呈現出既復古又創新的風格¹⁹,在現代的東西方也引起不小的重視和研究。

2. 個人概念

a、舊思維框架的解構

既然畫家的主觀選取來自於解構與重組的概念,那麼一種自由的創作態度其實 已隱含在其中。

重點是創作者如何觀看自然以及如何表現自己的觀看經驗與觀點,一如古人已 說明的一種創作態度:「超乎象外,得其環中」。

-

¹⁶ 同註 15 ·

¹⁷ 有關董其昌山水畫的結構解說與比較可參看王文宜 《巨匠中國美術週刊-中國系列 098,總號 198》頁 4~9, 1996,錦繡出版公司

¹⁸ 同註 17。

¹⁹ 有關董其昌繪畫風格的來源與轉化可參看朵云編輯部之《董其昌研究文集》內相關文章,例:石守謙所寫「董 其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風」頁 548-568, 1998, 上海書畫出版社

就我的創作來說,運用解構與重組的概念固然一部份來自古人已有的手法,但 有絕大部分來自我生存在當下的生活經驗與感覺。

在現今無國域的科技時代, 感受到過去的中國繪畫傳統面臨到與實際生活的分裂, 不只在文化型態也在意識形態, 傳統的中國繪畫之所由生的文化土壤已經慢慢地 在解構當中, 所謂現今與未來的中國文化已很難等同於古代的, 變化是時代演進的規律, 而變化就是在不斷地解構舊結構與重建新結構之間。

解構觀看的經驗法則、解構固有的模式、解構固有的想法,解構帶來新的可能,解構帶來重組的機會。

古人對於空間結構的營造已發展出許多法則,不論直或橫幅都有其不同時代的的特色。這些特色法則已被延續使用到現代,我的疑惑是:屬於我們這個時代的特色是什麼?

在水墨畫裡尋找時代的特色,理解古人的思想與觀點,固然是一種方法,然則從我的個人經驗裡挖掘似乎更接近當代。

繪畫不只是解決二度空間的問題,它同時也是一個利用視覺藝術提出個人觀點的方式,因此,繪畫的意涵層次不盡然是單一的。

我以一系列三角形的作品探討空間結構,這裡面不只是畫幅的繪畫性問題,更且是用一個形式語言來述說我對當代的一種觀察與感想,並且表達我作為一個藝術家的視覺觀點。

我覺得我所生活的環境與社會,便是一個如三角形般尖銳與不完整的時代。我 感受到分裂存在於我所生存的物理空間中也存在於當代人際的心理空間中,舉凡政治 的現狀、地震的崩解、傳統文化精神的瓦解,沒有一樣令人感到完整,或者解構便是 當代的一個普遍現象,更進一步說,「無常」反而是恆常。

一個完整的正四邊形裡包含著四個三角形,將三角形自正四邊形中解構出來, 將尖銳與不完整的狀態突顯出來。當我面對三角形的畫面時,覺得那就是我生活在這 被擠壓的時代中的真實狀態,游移於三角形內在的畫面反而使我內在被擠壓的情緒因 得到一個契合的形式而獲得紓解。 於是我創作一系列三角形的作品來探討三角形畫幅裡的空間意涵以及構圖與三角形式的關係。

創作這幾件作品使我對三角形所具有的畫幅特性有了進一步的認識,原本陌生 的形式這時有了一個新的體會,不過,同時也遭遇到一個問題:三角形與繪畫本身有 什麼必然的關係?三角形是表現之內容的必要且充分的形式要件嗎?

一個新形式的產生必然會招致質疑,這是無庸置疑的,因為人們觀看事物總無 法一下子跳出習以為常的思維模式,並且也不那麼習慣挑戰舊經驗,這也就凸顯了藝 術家存在的可貴,因為藝術家總有第三隻眼第二個膽,見人所未見,發人之未省,並 且勇於突破舊規。藝術家固然試圖以作品說服質疑者放下成見從新的角度思考,但時 間永遠是新觀點被接受被習慣的必要條件。

解構舊經驗與舊法則重組新經驗新法則不也是歷史演進的一個不斷重複的規律嗎?沒有解構就沒有新的可能。

b、在思維裡轉彎

選擇三角形作為水墨表現的畫幅,而不是在四邊形的畫幅裡表現三角形的構圖,它的區別與意義是什麼?這樣的創作又能發現什麼?它能歸入在水墨的範疇裡嗎?水墨的形式表現重點是作者本身抑或是形式本身?這些問題在接下來的論述裡將一一試圖給予答案。不過,解讀者在試圖理解我的創作之前必須先讓自己的思維轉彎,進入一個大膽而陌生的水墨境地探險遊走一番,並且不斷以一個問題作為探險時的手上明燈,以此明燈檢視探險的必要性與合理性:當水墨的舊有形式無法與自己的生命感受貼近時,我們該不該以忠實自己的生命感受為優先考慮?

二、取景框

宇宙自然是一個廣襃無盡的空間,它無邊無際,連綿不絕,它沒有邊框,除非被人類以有意識的方式擷取於自己所設定的邊框書面之中。

記得少年時開始學習繪畫的時候,老師教我們將兩手拇指與食指張開形成兩個 L 形,互碰之後形成一個長方形的邊框,然後眼睛透過這個長方形的小畫面將遠遠的對象物容納在裡面,藉以掌握構圖以便將其複製在畫紙或畫布上。猶記當時還自己製作了一個用厚紙板挖空的小畫框作為取景框,長短邊的比例還依照著西方所謂黃金比例3:2 嚴整地分割著畫面,四個邊框也毫無疑惑地以上下左右的方位制約著畫面的空間。很長的一段時間,我對於畫面空間的思考模式就是在這黃金比例的長方形中毫無疑問地學習著繪畫的諸多構圖練習,出門寫生也帶著自製的小取景框板,將它放在眼睛與自然風景之間,後來小取景框板被相機的觀景框取代,也還是接近3:2的長方形畫面。

不論長方形的畫面如何拉長地改變比例,四邊形永遠是平面繪畫的一個主要邊際框架,等腰三角形的畫面偶見於古建築的三角門楣上,但那是因為建築結構的關係而不是刻意選擇三角形作為畫框的必然條件使用。刻意選擇以三角形為畫框的則是到了二十世紀西方的抽象表現主義才有藝術家提出,主要以探討色域與幾何造型的抽象概念為重點。而三角形作為繪畫取景的構圖畫框與自然景物之間的關係,則一直沒有人提及,在三角形的畫框裡思維構圖的結構,不只把它當作幾何概念,也把它當作存在於自然的內在結構之中,如同我們以長方形的觀景框觀看自然,試著將三角形的取景框放在我們的眼與自然之間,並且試著挖掘出自然裡的三角形畫面。當自然被我們的意識所擷取,它可以是四邊形當然也可以是三角形的,因為我們的意識由自己決定,不必要永遠被黃金比例框架住。

景框的選擇包含了對於外與內兩部份的思維,所謂外指的是外框的框型以及那框外的景,所謂內指的是框內的構圖以及框內的景。選擇何種型式的框牽涉了主觀的美學意圖,包含了作者觀看自然的方式與構圖的觀點,當外在之景被主觀所選擇的框型類取之後,也就決定了畫面裡構圖所代表的空間意涵,其意涵自足於框型之內。

當景被畫者決定其在畫面裡構圖的位置,它就開始產生其特定空間的意義,不論是凝結的或是流動的畫面視覺空間,內部之景都與框型以及框外的空間互相呼應

著,而在三角形的畫框之中,這種呼應更加明顯,因為相對於熟悉的四邊形而言,三角形所缺的兩個角會在我們觀者的視覺中產生自我補滿的作用,於是那缺的兩角所呈現的畫外空處,就會在觀者的心靈視覺裡與三角形的畫內產生互相流動的空間感,因此畫框內構圖的實與畫框外的空形成了想像空間與具象空間互為跳動的觀看狀態。這是許多觀看我三角形作品的觀者最普遍的反應。這就產生了一個有趣的結果,那就是,畫外的構圖被不同觀者的想像填出各自再創造的畫面,以彌補他們習以為常觀看四邊形畫面的習慣。

三、三角形的造形意象

1. 從時代的角度看

就一個時代空間的抽象意涵而言,我們存在的是一個分裂現狀的時代,生活在一個邊陲的小島上,我們的空間是侷促的,我們不只是偏安,更且準備自母體文化中分裂,然而走向的是一個被殖民雜交的文化物種與混亂價值,我們砍離了久遠存在的根,划向不知名的未來,失卻了深厚的優勢,堅守著一隅膚淺與平庸的自以為是,我感覺到這是一個不完整的年代。

對於我所生活的當代,這幾年的環境狀態愈形惡劣,政治的動盪、人心的不安,甚至因為經濟板塊的位移而造成許多家庭的分隔兩地,我感覺到這是一個不完整的年代。

雖然不完整的年代是歷史分合裡經常出現的常態,但那歷史我不曾參與,亦無從提出想法,而我活在此時當下又有所感,便不得不有我的發聲。身為畫家而當下的存在,也只有透過繪畫的表現來發出一點個人微弱的感想。

思索如何透過繪畫表達我所認為不完整的當代現狀這樣的空間概念:如果以四 邊形為完整的繪畫型式,那麼三角形正好顯示出一個相對不完整的面貌,就型式本身 的意涵而言,正好可以切合這樣的一個時代的抽象空間概念。

有趣的是,雖然一開始選擇三角形的動機是為了表達時代的抽象空間概念,但 一但深究之後,卻發現了三角形具有其他繪畫性的空間意涵,因而對三角形的研究方 向也開始作多面向的探索,而三角形的型式意涵也就不再單一了。

2. 從造型的角度看

三角形與自然的山形具有相似的幾何元素(2-插圖一),古字"山"是三個三角 形組合而成的,中國象形文字很早就使用三角幾何形來形塑寫實意義,三個三角形組 合成為山的意象,這恐怕是最原始且最樸素最簡潔的山水畫了吧!(2-插圖二)



遠觀的山如此幾何形,但是走近時卻發現在三角形的造形內部存在著前後山石 的層疊、樹林的參差交錯,於是我便將這山中有山的自然觀看經驗以主客觀融合的手 法創作三山遊作品。相關作品:三山遊(作品圖版三1)

第二節 具有三角形構圖的中西例子

運用三角形作為畫面的構圖,中西方例子頗多,以下列舉幾個例子:有的將三角

形作為山形屛風使用,有的以三角為畫面的結構使用,有的具有透視的作用,有的則以色面直接取用,不過都還是在四邊形的畫面中作三角構圖。西方曾出現過一個畫家以三角形畫板作為畫幅畫上整片色塊直接展出,此外鮮少有將三角形獨立作為畫幅而作畫的例子。至於在建築範疇裡有三角形的山楣或雕或畫的例子,因其形成原因為建築結構不得不然的結果,而非主觀刻意選取的畫幅,故不在討論範圍之內。

一、中國古畫裡的三角構圖例子

中國在人物畫的興盛時期便常運用三角構圖,以下列舉例子並簡略說明之:

1. 東漢 漢畫像磚 40.8×46.7 公分 1979 年四川成都羊子山出土,重慶市博物館

用三角形的山作為畫面的隔屏,在三角形畫幅之內將內容區隔開來,每一個三角形代表一個景,不論樹或動物的線條都不超出三角形的邊線,就好像將三角形作為畫幅的邊框使用似的,三角形不只代表了山的意象又代表了人物與動物所活動的空間位置,整幅畫作由許多三角形錯落安排,雖然每一塊三角形的表現非常平面,整體上卻顯示出一幅自成前後的山林活動。這幅畫將不同的三度空間壓縮在每一塊三角形的山形之中,每一塊面呈現不連續卻又關聯的關係,如果我們將這些塊面畫幅還原成立體山林內景物活動的樣貌,就可理解這幅畫其實是將一幅跳躍式的三度立體空間壓成平面畫了。



2. 東晉 <u>顧愷之</u>(唐摹本)「女史箴圖」卷(局部)絹本設色 24.8×348.2 公分 英

國不列顛博物館藏(圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003)(文獻圖錄圖九)

在絹上作典型的三角構圖。透過三角的安排,將前景與後景的人物空間表現出來,而前大後小的人物似乎也可證明古畫者已能掌握視覺透視的狀態。



3. 北周 石窟壁畫 薩埵本生 190×420 公分 敦煌莫高窟第 428 窟東壁南側

(圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003)(文獻圖錄圖十) 利用連貫的山形作為隔屏表現一個故事畫的連續內容是古壁畫常用的手法,但此作卻充分利用隔屏的技巧,以三角形的連續山塊排列出三角形的內部空間來區隔壁面的有限空間,將長條畫面作最有效的運用,因此可以見到畫面內容形成正三角與倒三角互相排列的連續構圖。



4. 唐 閻立本 「歩辇圖」卷 絹本設色 38.5×129 公分 故宮博物院藏

(圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003)(文獻圖錄圖十一) 以侍女手中的執扇線條強化三角形的構圖,藉此將主角的中心地位與座位懸空的重量 咸強調得極恰當。



5. 北齊(宋摹本)佚名「北齊校書圖」卷(局部) 絹本設色 美國波士頓美術館藏(圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003)(文獻圖錄圖十二)將人物安排在三角構圖中,使得畫面主題緊湊而集中。



6. 元 <u>趙孟頫</u>「鵲華秋色圖」 紙本設色 28.4×93.2 公分 台北故宮博物院藏

(文獻圖錄圖一)(圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003) 整幅畫由華不注山與鵲山和前景土坡三個主要點形成倒等腰三角形的構圖,因此視覺由前向遠方推遠而在主景兩座山嘎然而止。



6. 金 武元直 「赤壁圖」 卷 紙本設色 50.8x136.4 公分 台北故宮博物院藏

(圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊・繪畫卷》中國美術學院出版社・2003)(文獻圖錄圖十三)

武元直「赤壁圖」的山壁腳採取倒三角的斜線,將山的立體感呈現出之外,還帶出江水轉折的空間,使得赤壁在畫面裡的位置焦點更加突出,歷來畫家喜作赤壁圖,卻以此幅在空間構圖上最別出心裁。畫面之江水向斜遠方推遠,使得空間感更為真實,爲使書面焦點更集中,畫家將下面兩邊角落畫上近山,更凸顯主景倒三角的構圖。



7. 明 文徵明 「滸谿草堂圖」卷紙本設色 26.7x142.5 公分 遼寧博物館藏 (文獻圖

錄圖十四)

文徵明「滸谿草堂圖」將主要溪水置中以前寬後窄的透視向遠方延伸,這樣將主景不 採轉折迂迴而採直接推遠的構圖在傳統橫卷的畫幅裡較少見,文徵明利用這樣直接的 構圖使得溪水形成極大角度的延伸推遠,使上下窄短的有限畫幅裡卻可表現溪水的深 遠空間感。



二、西方畫裡的三角形構圖

1.西斯萊(Alfred Sisley,1839-1899),「路維希安的雪」,1878年,畫布油彩,61×50cm,

巴黎奧塞美術館藏(文獻圖錄圖十五)以三角形的路帶出畫面的延伸空間感,這是利用三角

表現透視的手法。



2.塞尚(Paul Cezanne,1839-1906),「大浴女」,1898-1905年,畫布油彩,209×252cm,

費城藝術博物館藏(文獻圖錄圖十六)

以傾斜的樹幹作為畫面結構的主幹,使下方的人物在穩定的三角構圖內。





以下幾個例子為美國二十世紀藝術家所作,主要直接擷取三角形作為色塊的畫面構成。



CHEVRONS

FHE CHEVRONS WERE Noland's second substantial series after the centered pictures. Prior too their advent, Noland had experimented with a number of symmetrical



Kenneth Noland Thrust, 1963 acrylic on canvas, 45" x 45"
Kenneth Noland/Licensed by VAGA, New York, NY



Indian Love Call, 1985



莫里斯·路易斯 (Morris Louis . 1912-1962). 巴塔·賽塔 . 1961 年 . 439 ×262cm

第三節 三角形的空間異想系列之創作分析

從歷史繪畫作品中可以找到三角形的構圖存在於四邊形的畫幅中,如果將三角形的構圖直接獨立出來成為三角形的畫幅,事實上也脫離不了三角形所存在的邊框效應,而這樣的邊框效應自然成為影響畫面內容的主要因素。這就像四邊形的邊框給予畫面的意涵是一樣的,但又不像四邊形的邊框畫幅那樣的四平八穩,三角形的邊框因其擠壓的幾何造型成為對畫面無法忽視的強烈而直接的影響。

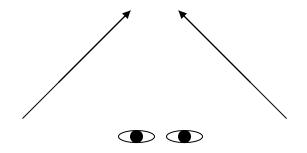
在我創作的過程中便發現了單幅正三角形幾何邊框所帶來的繪畫性引導,它甚至引導出了我過去所未曾有的視覺經驗與表現觀點。這就與在四邊形畫幅中的三角構圖所代表的繪畫意涵有某種程度的相似卻又不盡然類同,尤其將多塊三角形互相組合成立體或聯作時,它所能成具的意涵不但與四邊形不同更且與單幅的三角形不同。

以下分別討論不同作品所引導出的幾個繪畫觀點:

一、三角形的繪畫性空間(透視視點與視覺幅度)

1. 透視視點——正三角形符合視覺消失點的透視感

西方將人類視覺的空間錯覺歸納出寫實透視法,視線由寬而窄消失於遠方的一點,呈現出三角形的空間延伸感。西方運用此三角形的構圖表現繪畫裡的三度空間,解決了二度平面裡的立體空間問題。

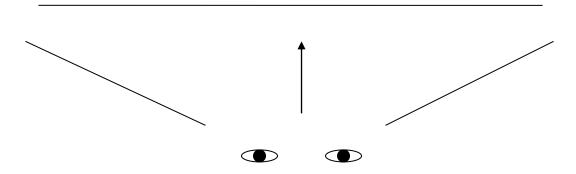


將視覺由近而遠的焦點消失於遠方交集的一點是西方透視法運用三角形構圖的一個寫實方法,模擬人類觀看自然的視覺特性,再現視覺的觀看經驗以製造畫面的三度空間是二度平面繪畫所慣用的技法。三角形作為畫面構圖一向是四邊形畫幅裡的一個隱形結構要件。我們的視覺在注視固定的一景時,焦點既然被兩個斜邊交集消失於遠方一點,那麼在三角兩個斜邊以外的空間景物是有可能在固定凝視的視覺中被模糊忽略的。如果三角形的視覺投射的確存在於我們的視覺經驗中,如果三角形作為二度平面裡表現三度空間的一個視覺原則,亦是人類視覺錯覺本然的事實,那麼直接以這樣的畫幅呈現由近而遠的空間感更能體現視覺的寫實。

相關作品:作品「單純的存在」(作品圖版:三4)、「失去的空間」(作品圖版:三6)、「既近而遠的邊陲之島」(作品圖版:三7)、「霧夜」(作品圖版:三10)

2. 視覺幅度——倒三角形符合主觀視覺的選取

仔細研究正常人類之兩眼的視覺範圍,當凝視固定前方不動時,其兩眼所能收納的視覺幅度並非 180 度的範圍,而是以兩眼之中心點輻射出去的近窄遠寬的夾角,類似壓扁的倒等腰三角形之夾角延伸出去的幅度。如下圖:



在兩個斜邊之外的景物其實並不在兩眼視焦集中於前方某一點時的收攝中,我們之所

以以為看到 180 度的全景其實是因為眼尾餘光與眼睛不自覺的轉動互相作用的結果。倒三角形的視野本來就隱藏在我們的視覺幅度之中,正如正三角形透視感存在於視覺裡的錯覺中。繪畫裡的空間構圖就是表現我們視覺幅度的狀態,如果擷取的是倒三角形的視覺幅度狀態,那麼就可能出現前窄後寬的構圖,例如一幅十三世紀以前的畫:北宋 「宮樂圖」 軸 絹本 48.5x70 公分 台北故宮博物院藏 (文獻圖錄圖十七)。



此畫中桌子採遠寬近窄的畫法,雖然有一說法為畫者採內透視(或一說反透視)的視點:自畫面的遠部(彈琵琶的仕女處)看向近部,也就是說透視是以彈琵琶的仕女的視點角度為主而形成。但我認為,透視法的發明是西方十四世紀文藝復興的事,以年代後於此畫的名詞剖析此畫的原來觀點或以西方的觀點看待中國畫,是否準當值得持保留的態度。更何況中國畫家對於繪畫的表現一向比較注重個人的視覺真實而不一定對於物理真實那麼在意,尤其是對畫面的處理往往主觀重於客觀,對於畫家認為重要的部份以誇大強調的手法表現。由於畫者對於遠方人物投射的關注點多於近景人物(前面兩個座位空無人、且前座一人背對觀者、而前婢女小於後婢女,畫題強調歡樂的音樂彈奏部分的人物正好都集中於後方),畫者以自己的視覺幅度作用於畫面的構成,因此將視覺的重心開展成前窄後寬的佈局,所以就成了一幅看似逆透視的構圖,雖然不符合西方寫實的視覺透視原理,但卻符合我們眼睛本來就存在的視覺幅度原理。這種前窄後寬的視覺幅度是產生在我們的視覺關注重心不在前而在後的狀態下,也就是說視覺幅度原理是以主觀的視覺關注重心為構圖原則,而非似相機般的對景照

單全收,此幅畫雖然非三角形,但其中所隱藏的視覺構圖原則卻可說明一種主觀的構圖方式---前窄(小)後寬(大)的構圖。

因此,當我的視覺關注重心呈現三角形的視覺幅度時,自然可以將之以三角形的畫幅表現,就像三角形的畫面有時也出現在自然界中,就看我們是否將之擷取出來。也就是說,我們是否願將一個單純的三角形的視覺畫面自四邊形的畫面中解構獨立出來。如果我們解構了自然,擷取了我們的視覺定格,那麼以三角形的畫幅來呈現我們的視覺經驗其實也具有實景的依據,例如:



金山山谷一角

由我家望向山谷的遠方,遠景兩邊被近山的兩個斜邊山塊所遮蔽,視覺的焦點自然望向那呈倒三角的幅度中,如果聚焦於遠方的時間更久,那近景的兩邊面積就不在我的視覺關注擷取中了,而一個四邊形觀景窗的視覺斜截之後自然就出現三角形的畫幅。這樣的視覺經驗也常出現在山路的婉轉行駛中(可參見出城入鄉系列之山路系列作品)。相關作品:作品「山谷外的小青綠」(作品圖版:三 9-1~~9-4)

二、三角形的立體性空間(視覺繞轉與方位移動)

1. 視覺繞轉----空間裡的視覺運動

在山裡旅遊的經驗,或是環繞迂迴地來回在鄉下與城市之間的山路上,一個轉 彎一個景,山景變換著,空間角度的轉換,看似連貫卻又各有景色,每一個片段風景 構成所有視覺印象的整體。山陰山陽山前山後景色各有不同,但在車行中快速地被視 覺接收,最後成為山的整體影像。

過去中國畫裡用手卷表現山水的延伸長景,用掛軸表現山水的某一角度視點片 景,從來沒有表現旅遊時一步一景轉折的立體視覺感受。

以二度空間表現虛擬三度空間,一向以來是主流的再現視覺經驗方式,但是以立體三度空間表達二度空間裡的三度空間卻像要在思維裡轉彎一樣,事實也是如此。

我有自己的遊玩經驗,我用自己的方式再現自己的經驗,我不再關心是否營構出似古人所言可居可游的虛擬風景,我比較關心的是一個想像的空間,以及利用作品的立體構成再現那環繞的旅遊經驗。當畫面以三角錐呈現單面轉折的連貫,觀者也在欣賞時重現了畫者的視覺經驗,一個轉彎一個景,每個景都是一個片段。

某些旅遊經驗受著快速的交通工具影響,我們的視覺在快速的轉景移動中呈現片段景物的影象殘留,有時候我們甚至來不及領受大山大水的整體印象,視覺就在快速的乘坐中在一個景和一個景之間跳躍轉換,這樣的旅遊視覺經驗自然與宋代范寬谿山行旅圖中那徒步的旅人不同,谿山行旅圖中那太山的量感在緩慢行走的旅人心中佔著多沉重的份量!這是宋代的畫家以畫面傳達了那樣的視覺力量與旅遊經驗。我當然也有在大山裡感受如此的行走經驗,但我也因著交通科技文明之便而得到了古人所沒有的旅遊與視覺經驗,對我而言,透過作品立體三面所繪的不連續性畫面,塊狀山石的獨立擷取,是為了突顯表現這跳躍片段的游景經驗,也正反映了這時代快速變化的視覺思維狀態:一個單景的平面擷取,沒有景深的快速瀏覽。因此,這立體的三面平面所要傳達的就不是古人悠游的三遠視覺感受,而是另一種當代的極個人旅遊的視覺經驗:一種看似連貫其實不見得相應的心理圖像現象。

相關作品:行在三山外 I (作品圖版:三2)、II (作品圖版:三3)

2. 方位轉動----空間裡的時間運動

時間支配著空間的顏色與容貌,動的時間裝扮著靜的空間,於是靜的空間變換 著各種不同的樣貌,春綠、冬青、夏紅、秋橘,空間體在時間的介入之後不再是單一 的顏色。 四季之所以會形成乃是因為地球的旋轉造成方位移動而呈現物體變化狀態,方位的移動使得不同地區的地貌在同一個時間內有不同的色彩面貌,因此,我所要表現的四季就不是一個方位的四時變化(以時間為表現重點),而是不同方位的同時變化(以空間為表現重點),既然是跳躍式的空間方位擷取,在畫面上就不會是一個連續空間的描寫,而應該是互不相關的山貌,為了突顯這同時間卻互不相干的空間狀態,我特意將四個三角形代表四個方位,並置且突出成半立體的四方形,作旋轉式的動態呈現,藉以表達我對四季題材裡所涵藏的另一種空間質性的觀點。20相關作品:四季(作品圖版:至8)



²⁰ 有關此作旋轉的觀點可參看本論述第一章第三節二阿根的家

第三章 遊轉於心靈的空間

向內探尋個人心靈的狀態,而創作的狀態便是由心帶領著筆墨恣意遨遊於畫布 上,沒有太多的前設,沒有太多的包袱,心靈的最直接表達,在直觀中面對自己最真 實的當下。

心有多大,空間就有多大;想像有多廣,世界就有多廣。

第一節 空間觀點

一、心靈投射的空間

- 1. <u>孔子</u>曾說:「仁者樂山,智者樂水。」中國人很早就將個人的內在情感與性情投射在山水之中,山水成為心靈投射的一個對象與象徵。山水畫裡的形色筆墨與結構常是為了表現畫家個人的人生觀與某些主張,因此,即令描寫某特定地方的畫題也不盡然是為了寫生的目的,更多的還是藉景抒情,中國歷史上優秀的畫者的作品多半如此。例如董其昌的《婉孌草堂圖》:「由實景出發,而將目標指向它的內在精神之結晶——一個超越世俗而能體認天地造化之生命的理想境地。」²¹;又如<u>錢選</u>的《山居圖》:「筆底山水畫幻化成心靈世界所渴求且期盼的樂土」²²歷史上尚有許多舉不盡的例子,山水的有形空間與畫者的無形心靈,交融而成筆底的一番風景,這是中國山水畫最迷人特殊之處。
- 2. 「沈括以為畫家畫山水,並非如常人站立在平地上一個固定的地點,仰首看山。而是用心靈的眼,籠罩全景,從全體來看部分,『以大觀小』。·····這畫面上的空間組織,是受著畫中全部節奏及表情所支配。」²³中國山水畫之所以來自於自

36

²¹ 石守謙著,1998,〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉,頁 564,收錄在北京朵雲編輯部編《董其昌研究文集》,上海書畫出版社

²² 鄭文惠著,1996,《巨匠中國美術週刊——錢選》總號 180,頁 7,台北錦繡出版

²³ 宗白華, 1984, 《美學的散步》, 頁 26

然卻變化了自然,表現出了具有主觀化的風格,最重要的就是運用了心靈之眼。畫面裡一筆一書、結構布局都是畫家的心靈投射。

二、遊心太虚、俯仰天地

1. 夢耶?心耶?

站在山頭上,凝視遠方遼闊的大海,海岸兀立的岩石錯落海面,陰晴變換的天空、綿亙的山脈、臥佛山沉靜地度過晨昏,這片山景每日相對,成了我最熟悉的畫面,以致夜夢中經常出現。 然而,在夢中的我卻變成一隻飛鳥,振翅蹬足離開我的山頭,飛向更高更遠的地方,向那片海洋 飛去,一大片廣闊的空間任我自由地飛翔。我俯視海上的小山,地面上的一切景物都小得如米粒, 一座山一座山地經過,愈來愈遠,景物愈來愈單純,空間愈來愈大,最後連大海都變小了,無涯 的海被更多的空包圍著,而我愈昇愈高,連我也被無邊無際的空包圍著,小山已如塵埃,而海如 藍色的小點。我不再飛翔,而是以一種漂浮之姿悠游在這片空之中,如在母親的羊水裡。我的身 體似乎與這虛空渾為一體,一切回復到最原始,我可以創造一切,我就是最原始的元素。------(取 自袁澍生活記事)

夢境的出現來自於視覺與思想的結合,但又更超出它們的範圍,夢提出一個新 的視野,它過濾了日間思考的雜質,單純地呈現問題的本質,使醒來的我得到啟發。

我思索著這不斷出現的夢境與我有何關聯?何以它在我面臨創作的苦思焦慮之 後便會出現於夢中?我不斷深掘自己的內在,撥掉一切多餘的裝飾、師承的影子、技 巧的帳幕,深入了解自己的潛意識,探索自己的本來面目。

探索的日子漫長而辛苦,正如在黑暗中行走摸索而不知出口處在哪裡,也不知 會走多久,每一步都是探險,前一步是下一步的參考、下一步是上一步的檢驗,在這 樣的日子裡,陪伴著我的是我所景仰的幾位中國山水畫大師以及這片好山好水,直到終於探索出一條明確的路,依稀隱約看到曙光,確定了自己的位置,在傳統巨大的陰影下及現代紛擾的迷思中,我終於看到了自己。不再受制於所有思想與技法的束縛,輕鬆自在、遊心騁懷,悠然遊戲於水墨世界裡,享受創作的快樂。

2. 俯仰

中國詩人在面對宇宙自然時常常以一種俯仰的態度觀照自我的相對存在,如魏<u>嵇</u> <u>康</u>:「俯仰自得,游心太玄。」《贈秀才入軍》、晉<u>陶潛</u>:「俯仰終宇宙,不樂復如何。」 《讀山海經》俯與仰其實就是一種來回的觀照態度、觀看外與觀看內的一種心靈活 動。因此<u>宗白華</u>說:「用心靈的俯仰的眼睛來看空間萬象,我們的空間意識······ 是「俯仰自得」的節奏化音樂化了的宇宙。」²⁴又說:「中國人於有限中見到無限, 又於無限中回歸有限,它的意趣不是一往不返,而是迴旋往復的。」²⁵

對我而言,自然存在於我之外,但經我之眼與我的心靈產生共感交融之後,又存在於我之內,然而在我之內的自然已不復與那之外的自然相似,而已經成為另一種心靈結構²⁶裡的自然了。

三、獨立式構圖

所謂獨立式構圖,意指畫面空間的佈置不依實景或自然的視覺景物作三遠描寫 或三度空間連貫動線的安排,而以畫家主觀的意念為主要構圖的重點,它以寫實為基 卻不以寫實為目的,以單一或獨立塊狀的山石作各自孤立式的佈局,也無前後的層次 構圖。表現的空間是一種意念式的擷取,畫面的佈局多半留下極多的空白,藉此呈現 一種超乎現實的情境。

²⁴ 宗白華,1984,《美學的散步》,頁26

²⁵ 宗白華,1984,《美學的散步:中國詩畫中所表現的空間意識》,頁47。

²⁶ 「心靈結構」為筆者近年創作的主軸題目,包含 2000 年個展之「居山飲壑」及本次「空間遊轉」均為心靈結構之子題。所謂心靈結構,即是個人內心中對水墨畫的諸多思維與諸多面向的探索,將其融合成思維架構與心靈網絡,從而形成屬於自己的繪畫觀點與創作風格。

古書裡的例子

元代<u>錢選</u>的一幅《浮玉山居圖》(文獻圖錄圖十八)呈現出有別於前人的構圖。這幅畫的構圖表現了<u>錢選</u>作為宋朝遺民而不得不在元朝治下生存的孤獨野逸心情,現實的世界已失去原來依存的空間,只好以繪畫裡的世界作為安頓畫家心靈的處所。是以這幅畫所呈現的空間不再以三度空間為主,而是呈現一個超乎現實的隱遁空間。而這種隱遁的心情又與<u>王維</u>畫「輞川圖」的不同,那不是描寫一個現實裡的理想環境,而是傳達一個精神裡的理想境地。.

這幅畫刻意的將背景留白,成為只有中景而無遠景的構圖,事實上,當我們處在一望無際的汪洋湖泊中,除了水平線之外的確沒有遠景可描寫,這樣的一個環境自然與塵囂俗世頗有一段距離,<u>錢選</u>藉由如此的構圖表達他個人遺世獨立的隱逸心情。

獨立式構圖在中國古畫裡的採用雖非主流²⁷,但這種抽離三度空間寫實的佈局方式卻是中國藝術特有的一種表現方式,在中國戲曲舞台上最常見這種留白的空間佈置藝術,在空無一物的舞台中藉由表演者的動作描述且完成劇情中的場景,有趣的是,觀賞的觀眾也能發揮想像力理解並認同那留白的舞台空間。

四、 一畫裡的遊轉

空間不只存在於畫面的結構佈局,其實也在用筆之間,一筆落下白紙如同盤古開天般劃開天地的空間。當筆順著心的節奏落在紙上或布上,心靈空間的節奏透過手的傳導到達毛筆,運轉在紙或布上,當其時,已無法在思維中存在太多雜質,甚至也顧不了許多前人法則,只能直觀的表達純任放空的心靈當下。

當第一筆開始落筆時,不是知性帶領著筆走,而是心裡那無以名狀的感性引導著創作的進行,就像進入遊氣的狀態,讓氣順暢地走著,筆跟著直觀的內在氣息遊轉在那回應著我的感性的布或紙上。

如果一切都在適切的狀態下,而我的理性沒有出現「非我」的干擾,那麼一幅

²⁷ 有關其他古畫例子請參見本人論文後之附錄文章「中國古山水畫裡的構圖樣式與分類」內獨立式構圖分類項。

畫便可一氣呵成。反之,當我的「非我」阻擾了我的直觀使我跳出了連貫的遊氣狀態, 那麼一幅畫便要在一個較辛苦的自我與非我的對話中完成。

因此,創作繪畫有時不只是在思維的層次,而是在觀想的狀態,甚至得進入無想無思的境界,所有技法都得融合成渾沌的狀態,成為身體氣息的一部分,然後在創作的時候自然而出。

第二節 空白簡淡

一、 空白

當我生活在北台灣的小鄉鎮金山許多年之後,我的畫面自然的受著這靠山面海的地理環境氣候的影響:東北季風是常來拜訪的朋友,雲霧在四週圍繞,將可見景物一下子全變成白茫茫一片,那山不見了,樹木不見了,複雜的景物變單純了。本來有的東西不見了,我知道那山那樹還在原來的地方,但在一片雲霧來了之後,一切都成了空白。空與白變成了視覺的常客,我常常獨坐在一片空白之中,回憶著那原來的山與樹,然後發覺我憶想中的風景竟不同於原來的風景,因為它們重新佈置在我腦海裡的一片空白之中,成為全然新的景物。

因為在憶想中許多多餘的景物被剔除,只留下我所關心而印象最深刻的部分,於是畫面開始單純了,我的主觀選取被強烈而深刻的視覺經驗所帶領,開始走向一個屬於我的空白境地,至此我從一個構圖的舊經驗泥淖中解放出來,我的思維開始自由並且開始建構我自己的心靈結構。

刻意地留下許多空白,也留出了想像空間,一如我在霧中的存在經驗。空白是掌握我內心世界不得不的選擇,<u>蘇軾</u>說:「欲令詩語妙,無厭空且静。静故了群動,空故納萬境」《送參寥師》<u>韓非子</u>也說:「虚則知實之情」《韓非子·主道》。許多事說的太明白反而不美,留下想像空間反而有無限可能。

中國詩境講究言外之音,而無聲詩----繪畫,也講求畫外之音,藝術家想透過繪

畫表達的情感往往不在畫面中一五一十的描繪,而是藉著畫內的實景,暗示著畫外的 虛境,畫面內的實空間主要表達畫外的虛空間,這個畫外的虛空間就是心靈的空間。 清笪重光《畫荃》說:「虛實相生,無畫處皆成妙境」。

所以,所謂的空,不單指畫面裡的空白留白,更且是指畫者在畫面中不露骨說 盡的東西,那是一種意涵上的留白,說盡的就是實,不說盡就是虛,虛就是留白,留 下想像的空間。

我在創作每一件心靈遊的作品時,內心必有一個很隱密的個人心情在觸動著創作的動機,然而那又是絕對私密而不能盡訴與人知的內在情感,所以畫面中的實景也就成了一個隱射的象徵,並且是以極隱晦的手法述說著我的心靈狀態。

空白絕對是心靈上的一個必須。

心靈在空之間遊走,遊走在無法言喻的極內在空間。

二、 簡淡

霧來了,改變了視覺的經驗,也影響了我對筆墨的感受。當我要抓住那霧中的 視覺經驗,筆墨的佈置也得跳出滿紙重彩重墨的表現方式,重新思索另一種截然不同 的筆墨況味。

在霧中一切景物變得淡而單純,奇妙的是心情也跟著感到平淡而恬適,<u>老子</u>曾說:「恬淡為上,勝而不美」《老子第三一章》,<u>莊子</u>也說:「游心於淡,和氣於漠。」《莊子·應帝王》在簡淡之中體會單純的況味,在簡淡之中沉澱雜亂的心情,簡淡也是中國繪畫的一種審美意境,「中國藝術的意境講究淡而有味,淡而有致」(陳望衡:《中國古典美學史》)。在這樣一個價值混亂與精神紛擾的時代,唯有回歸簡淡才能洗滌心靈看到內心的真實。

第三節 心靈遊系列之創作詩語

我在創作心靈遊的作品時,精神必須是處於一種極寧靜的狀態,然後我才能與

自己的內在對話。當我遊走在自己感性的內在區塊,探索自己的心情,我感覺自己的 存在、想法,然後透過詩的一種情境進入繪畫的狀態。詩,是語言表達裡的最簡式, 在最簡練的幾個字裡表達豐富的內涵,在文字的留白裡創造無盡的想像空間,一如簡 淡留白的作品,因此,此一系列以簡單的線條與布局呈現我內在心靈遊走的狀態。

意無盡

天地無言而無盡言

虚空無意而無盡意(作品圖版:心1)

冬雨

冬天的雨,綿密地一天淋過一天

冬天的霧,親密地與它糾纏

這沒天沒地的日子,怎容得下太多的顏色(作品圖版:心2)

非山水

我不是在這裡/也不是在那裡/我不是我/我不是曾經的我

山不是山/山不曾是山/山不是在這裡/也不是在那裡

那似/那不似/什麼都有/什麼都沒有(作品圖版:心5)

遊心

那線條/牽動著內心裡的每一吋最隱密的神經/是最深層的意識與無意識反芻的

結果(作品圖版:心6、心7、心8、心9)

心中的山水

到最極致的內在裡去/原先熟悉的將變成陌生/內心的角落/藏著自己都驚訝的自

己(作品圖版:心10、心11)



第四章 結論

長期思維水墨創作的各種可能性,不想將自己安適地置放於古典水墨美學的既 有範疇之中,我更關懷水墨與當代的接軌以及水墨與我之真實的生命當下的連結與呈 現。古典美學已是千錘百鍊的精華,但不一定是時代演進之後未來的正確指標,我們 有義務與責任再開發屬於我們這個時代的美學觀與創作成果,並且為水墨的未來發展 指出另一個可能,因此,開路所需的探險勢在必行,探險不一定保證成功,但不做就 永遠不可能有新路的可能。劉勰《文心雕龍》雖發表於六朝之古,但對於創作觀念卻 早已指出變的重要,在(通變第二十九)中明確指出:「夫設文之體有常,變文之數 無方,何以明其然耶?凡詩賦書記,名理相因,此有常之體也;文辭氣力,通變則久, 此無方之數也。名理有常、體必資於故實;通變無方、數必斟酌於新聲;故能騁無窮 之路,飲不竭之源。」惟其能變,方能在創作之路上行之長久。劉勰總結掌握變的方 法:「文律運周,日新其業。變則其久,通則不乏。趨時必果,乘機無怯。望今制奇, **参古定法。」這裡包含了與時並進、勇於突破、敢於冒險、不忘古法等觀念。**

三角形系列是我在水墨裡探險的一個嘗試,既然古典美學已成形,那麼我只能 選擇解構的態度,所謂不破則不立,要做的不是顛覆古典或背離傳統,而是從跳脫中 重新觀看古典與傳統的其他可能,從不同的思維方式重新審視我們過去的水墨美學標 準是否可以拓展?水墨的本質定義與範圍是否可以更寬廣,更與時並進,在當代與未 來仍佔一席之地?新時代的水墨畫者必須有新的發展,如同傅抱石所言:「只有創造 性地在傳統的基礎上,日新又新,不斷發展,才能正確地把優良傳統繼承下來。 | 因 此,前衛也許正是對傳統的一種最有力的捍衛。

另一個探險是:我跳出紙張的限制試圖表現筆墨在棉麻布上遊走的可能性,有 趣的是,古人早已有畫在棉麻布上的經驗,例如絲、棉織物最早在商周作為畫布,當 時的「章服」就有「畫繢之事」的記載,運用染畫並用的方法繪上章紋,主要是作為 區分階級的服裝之用。直到唐代都還有以棉麻布繪佛像的遺證。

材料的使用其實是與時並進的,織物作為繪畫的材料是因當時紙張尚未發明,布的使用是當時的一個必然選擇,等到造紙技術成熟可供繪畫之用,紙的使用也是一個必然選擇,紙張因各種不同紙質特性而使中國繪畫的樣貌更多采多姿,也因此發展出更豐富的筆墨技法。時代推演至今,我們生處在一個材質發明更多樣的時代,提供當代一個更多元的複合媒材的表現選擇,藝術不再侷限於單一材質的呈現(更準確的說是藝術家不再滿足於只靠單一的媒材來言說複雜的內在經驗與思想狀態)。我們身處一個各式各樣媒材發達的時代,這樣的時代提供一個轉變的契機,歷史的演進規律是什麼?就是「與時並進」,就是「變化」,絕不可能是一成不變的。棉麻布作為生活中隨手可得的材料,應有被探討的可能與重新使用的機會。

延續我過去棉麻布的使用,這次將棉麻布與三角形繃框結合,並且不再只以二度空間的表現為唯一,我利用三角形可單一也可組合的造型特性來探討立體空間表現的可能性。在媒材的選用上以能傳達個人意念為主,自由地就作品個別的需要取材。作品呈現的不再是單一的舊有的水墨畫形式,也就是說我的作品不為一個固有的水墨畫形式而服務,而是水墨畫固有的形式是我使用的一個參考但不是唯一的參考,畫家的美學意圖才是重點,形式因意圖內容的需要而形成,在意義上緊密的結合,藉此傳達畫家的美學觀點,畫家有意識地選取形式,形式的存在不再只是一種慣性的取用,而是經過審慎的思考,是觀點的一部份。

空間的外在型式既然是可以表達空間的概念,以及構圖的內在形式既然是可以表達時代的觀點,那麼思考空間的外在型式與內在形式便應是探討空間這一主題的一部份。

綜觀本論述雖由外空間而內空間的層次分為三部份說明,但在創作觀點上實則 是互通表裡內外一致的。例如:第一部份以外在之視覺性空間探討畫面結構時,也融 合了第二部份有關三角形空間構圖的概念;在第二部份三角形的作品中也出現了第三 部份心靈遊裡有關隱射心靈空間的創作觀點;而心靈遊的作品中也表現了個人對畫面 結構的視覺性處理。 所以,我以空間遊轉為主題的創作研究,雖在論述的重點上分為三部份,實則 在創作的觀點上,是互相參照,彼此印証。並且所有創作都指向我之存在、感受、思 想,所有探索都是為了表現自我、發掘自我,並透過藝術形式的探險試圖開解個人在 水墨創作上的思索與疑惑。

不論是形式的或觀點的,不論是畫面的構圖或場域的裝置,試圖思考水墨創作在空間上的諸多問題,在水墨繪畫的領域裡開發新的表現可能,並透過這些思考與實踐傳達我個人的創作觀點。

上一階段以「居山飲壑」為題的創作開始探討中國水墨山水畫可以怎麼畫的問題,而現階段以「空•間•遊•轉」為探討主題,則不只是在探討可以怎麼畫的問題,同時也在探討中國山水畫可以怎麼看的問題。所謂怎麼看就是指涉如何將視覺的親身經驗感受透過創作的手法傳達與表現,藉以呈現藝術家的視覺觀點,當觀者透過作品理解藝術家的視覺思維角度,也就是透過了藝術家之眼觀看並理解了看待這外在三度空間的另一種觀看的角度與觀點。中國古代的水墨畫家將他們對於觀看外在空間的觀點透過作品表達並藉此表現了他們的情感,那麼身為二十一世紀的我的觀點與情感呢?

美國二十世紀重要的雕塑家<u>戴維•史密斯</u>(David Smith, 1906-1965)曾說過一段話,我深有同感,因此,我借之作為描述我整個創作狀態的註解與總結:

「藝術家的工作指向它未知的世界。-----在實際的感覺中,我們用不著去發明,而只須抓住我們所感覺到的,明白我們已經找到了什麼;以及知道那些已經建立的遺產,我們尋求的是什麼,問題是什麼,用我們的觀點看我們發現的東西。在那兒,從未有藝術家到過,那不是狹隘的感覺的發明,而是熱情衝動的視覺發現,它是對我們在這個時代裡必須回答的問題的驚人答覆。」28

-

²⁸ 取自(美)Ellan H. Johnson 編, 姚宏翔、泓飛譯《當代美國藝術家論藝術》頁 43, 上海人民美術出版社, 1992。

參考書目

書目篇:

(美)Ellan H. Johnson 編, 姚宏翔、泓飛譯《當代美國藝術家論藝術》頁 43, 上海人民美術出版社, 1992。

《巨匠中國美術週刊:文徵明》,台北:錦繡出版公司,1992。

《巨匠中國美術週刊:王蒙》,台北:錦繡出版公司,1992。

《巨匠中國美術週刊:范寬》,台北:錦繡出版公司,1992。

《巨匠中國美術週刊:夏圭》,台北:錦繡出版公司,1992。

《巨匠中國美術週刊:郭熙》,台北:錦繡出版公司,1992。

《巨匠中國美術週刊:董其昌》,台北:錦繡出版公司,1992。

《巨匠中國美術週刊:錢選》,台北:錦繡出版公司,1992。

《陳其寬七十回顧展》,台北:台北市立美術館, 1990。

《筆墨論辯—現代中國繪畫國際研討會論文集刊》。香港:發展局,2002。

E.H. Gombrich 著,雨云譯,《藝術的故事》。台北:聯經出版公司,2000。

方聞著,李維琨譯,《心印---中國書畫風格與結構分析研究》。陝西人民美術出版社,2004。

王財貴著,《空間圖式與東西方文化》。台北:田園城市文化事業公司,1998。 朱光潛著,《談美》。台北:華正書局,1986。

朵云編輯部,《董其昌研究文集》,上海書畫出版社,1998。

江兆申著,《雙谿讀畫隨筆》,台北:故宮,1977。

李澤厚著,《美的歷程》。台北:華正書局,1986。

李鑄晉著,《鵲華秋色:趙孟頫的生平與畫藝》。台北:石頭出版社,2003。

周振甫注,《文心雕龍注釋附今譯》。台北:里仁書局,1984。

宗白華著,《美學的散步》。台北:洪範書店有限公司,1984。

林木編著,《筆墨論》。上海:上海畫報出版社,2002。

高居翰 James Cahill 著,《氣勢撼人;十七世紀中國繪畫中的自然與風格》。台北:石頭出版社,1994。

高居翰 James Cahill 著,《隔江山色;元代繪畫(一二七九~一三六八)》。台北:石 頭出版社,1994。

張光福編著,《中國美術史》。台北:華正書局,1986。

張啟業著,《中國畫的靈魂---哲理性》。北京:文物出版社,2003。

郭因著,《先秦至宋繪畫美學》。台北:金楓出版有限公司,1987。

陳望衡著,《中國古典美學史上中下》。台北:華正書局,2001。

陳傳席著,《中國山水畫史》。江蘇美術出版社。

傅抱石著,《中國的人物書與山水書》。台北:華正書局,2002。

傅抱石著,《中國繪畫理論》。台北:華正書局,1988。

葉朗著,《中國美學的發端》。台北:金楓出版有限公司,1987。

葉朗著,《中國美學的開展上下》。台北:金楓出版有限公司,1987。

董欣賓、鄭奇著,《中國繪畫對偶範疇論》。江蘇:江蘇美術出版社,1998。

劉思量<mark>著,《中國美術思想新論》。台北:藝術家出版社,2001。</mark>

蕭瓊瑞撰,《劉國松研究》。台北:台北市立美術館,1990。

圖錄篇:

《中國歷代藝術---繪畫篇》,台北:台灣大英百科股份有限公司 1990。

《元書篇》,台北:中華五千年文物集刊,1986

《宋畫篇》,台北:中華五千年文物集刊,1986

中華美術網 http://www.ieshu.com

中華博物網 http://www.gg-art.com

李宏編著,《西方美術史圖像手冊·繪畫卷》,杭州:中國美術學院出版社,2003 故宮博物院網站

洪再新編著,《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》,杭州:中國美術學院出版社, 2003

陝西省博物館編,《隋唐文化》,上海,學林出版社,1990

新華網 http://big5.xinhuanet.com



文獻圖版

圖一 元 趙孟頫 鵲華秋色圖 卷 紙本 28.4×90.2 公分 台北故宮博物館藏



圖二 元 趙孟頫 水村圖 紙本 水墨 24.9×12.5 公分 故宮博物館藏



圖三 元 趙孟頫 吳興清遠圖 絹本 24.9×88.5 公分 上海博物館藏



圖四 五代 董源 夏景山口待渡圖 绢本 设色 49.8×329.4 公分 遼寧省博物館藏



圖五 明 董其昌 婉孌草堂圖軸 紙本 水墨 113×36.8 公分 私人收藏(圖像擷取自 錦繡出版《中國美術巨匠週刊·董其昌》編號 098·1996 出版 [†])



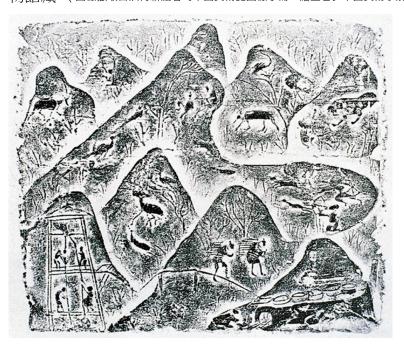
圖六 明 董其昌 煙江疊嶂圖卷 绢本 水墨 30.7×141.4公分 台北故宮博物院 藏 (圖像擷取自錦繡出版《中國美術巨匠週刊·董其昌》編號 098·1996 出版 ^t)



圖七 明 董其昌 壬子八月山水圖 紙本 水墨 ×公分 台北故宮博物院藏 (圖像擷取自錦繡出版《中國美術巨匠週刊·董其昌》編號 098·1996 出版 ¹)



圖八 東漢 漢畫像磚 40.8×46.7 公分 1979 年四川成都羊子山出土,重慶市博物館藏 (圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003)



圖九 女史箴圖卷(局部)東晉 顧愷之(唐摹本) 絹本設色 24.8×348.2 公分 英國不列顛博物館藏

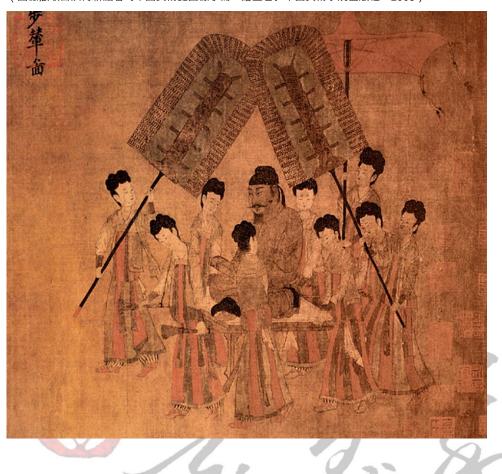
(圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003)



圖十 薩埵本生 北周 石窟壁畫 190×420 公分 敦煌莫高窟地 428 窟東壁南側 (圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003)



圖十一步辇圖卷 唐 閻立本 絹本設色 38.5×129 公分 故宮博物院藏(圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003)



圖十二 北齊 校書圖卷(局部) 北齊(宋摹本) 佚名 絹本設色 美國波士頓美術館藏

(圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003)



圖十三 金 武元直 赤壁圖 卷 紙 50.8x136.4 公分 台北故宮博物院藏 (圖像擷取自洪再新編著《中國美術史圖像手冊·繪畫卷》中國美術學院出版社·2003)(文獻圖錄圖十三)



圖十四 明 文徵明 滸谿草堂圖卷 26.7x142.5公分 紙本設色 遼寧博物館藏



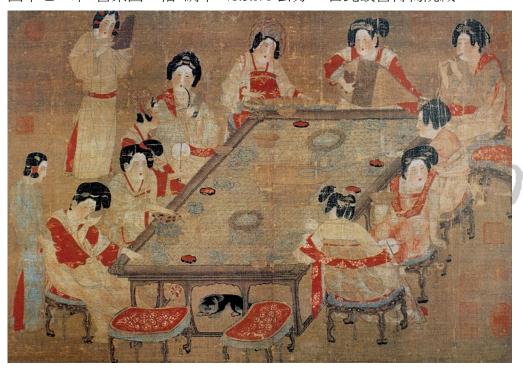
圖十五 西斯萊(Alfred Sisley,1839-1899)., 路維希安的雪,1878年,畫布油彩,61 ×50cm,巴黎奧塞美術館藏



圖十六 塞尚(Paul Cezanne,1839-1906),大浴女,1898-1905年,畫布油彩,209×252cm, 費城藝術博物館藏



圖十七 宋 宮樂圖 軸 絹本 48.5x70 公分 台北故宮博物院藏



圖十八 元 錢選 浮玉山居圖 卷 紙 29.6x98.7公分 上海博物館藏

