

淡與幽新譯—水墨繪畫創作中的焦慮體現

A New Translation of Bland and Secluded - The Reflection of Anxiety in the Creation of Ink Paintings

蔡承芳

Tsai, Cheng-Fang

國立臺灣藝術大學書畫藝術造型藝術碩士

摘要

每個人的創作觀皆汲取自生活體驗及生命歷程當中。在挖掘自身埋藏在畫紙上的潛意識投影時，筆者觀察到作品中淡與幽氛圍之充盈，並連結至陰柔氣質。畫面中流淌而出的細密與瑣碎，猜測或許源自潛意識的焦慮心靈之體現。

「淡與幽」兩者在東方美學脈絡中，都是朦朧、飄渺、不清明、隱而不彰的，皆處於灰色地帶，是一種同調性底下的兩端。淡因其輕飄特質更加關乎中國式陰柔；而幽之隱埋特質則更加關乎日本式陰柔，而筆者將其導入精神分析的潛意識論點，因而造成創作詮釋上之新譯。

【關鍵詞】淡、幽、陰柔氣質、焦慮心理、水墨

一、前言

水墨自十七世紀傳入台灣，經歷了日本統治和國民政府的影響，背後蘊含的歷史與文化洪流不容忽視。在東方脈絡中，文人畫追求的平淡、幽微、疏朗、空靈等陰柔氣質，一直深受筆者欣賞。這種氣質在筆者的創作中也顯現出來，尤其體現在柔軟性與透明性的運用上，營造出幽靜、細碎、淡然氛圍的手法。這些陰柔氣質並非僅僅源於性別，而是與自身成長環境中東方哲學及台灣文化密切相關。如何將這些陰柔氣質與水墨傳統相結合，成為筆者研究與創作的核心動力。

二、陰柔特質初探

（一）、女性主義中的陰性書寫（*écriture feminine*）¹

在陰柔氣質之初探中，筆者想先從西方脈絡之下的「陰柔氣質」及「陰性書寫」談起。

陽剛氣質與陰柔氣質並非指出一個既定而且分離獨立的實體（亦即男人與女人）而是兩個指名差異的用詞。……父權社會所指涉的，並非一個性別對另一個性別的靜態壓迫性宰制，而是一個各種心理-社會關係所連結的網路。

2

在社會網絡建構下，性別認同被納入陰柔、陽剛的範疇當中。陰柔氣質的嬌弱、溫柔、順從、纖細、和諧、敏感、直覺式等等特質，它們並非謬誤中是脆弱不堪的，反而是另一股不同於陽剛特質的存在。柔性或陽性並不意味著生理上的

¹ 陰性書寫的概念主要由茱莉亞·克莉斯多娃（Julia Kristeva）、埃萊納·西蘇（Hélène Cixous）以及露絲·伊麗格瑞（Luce Irigaray）等女性主義者提出。她們在各自的著作中批評了佛洛伊德（Sigmund Freud）和拉岡（Jacques-Marie-Émile Lacan）的精神分析理論，認為父權文化和象徵秩序是一種層級思維，透過男性的自我凝視，將女性定位為象徵性的他者，同時透過二元對立的方式來合理化對女性的支配。陰性書寫提供了一種策略性的反叛，讓女性能夠超越單一男性聲音的象徵秩序和父權霸權。廖炳惠，《關鍵詞 200，文學與批評研究的通用詞彙編》，台北市，麥田出版，城邦文化發行，2003 年 9 月，頁 91-93。

² 普勒克（Griselda Pollock），陳香君譯，《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》，台北：遠流出版，2000 年，頁 51-52。

結構差異，男性有其「陰性特質」，而女性亦有其「陽性特質」。反本質主義（Anti-essentialism）是女性主義（feminism）³的重要特色。儘管她們有多方流派，但都致力於拆解這類特質之二元對立論述，更反對於將陰性特質視為次等，陽剛特質為優的整體意識形態。

「陰性書寫」是秉持著打破單一，容許不同表達的原動力之書寫方式。法國女性主義學者埃萊納·西蘇（Hélène Cixous, 1937-）將這種開放的文本性質稱為「文本的歡愉」（Textual Jouissance）。它並非單純的建立於女性自覺之上，而是種雙向概念，建立於兩性的對等互動之中。它強調的是，與所謂「陽性書寫」（亦指一般傳統書寫）的決裂與對立，是要「動搖傳統陽物中心論述，打破封閉的二元對立關係，解放女性的性歡愉。」並非直指一種文體風格的轉變。「從邊緣異質出發，是陰性書寫的顛覆策略」⁴在語言的疆界內，挪用男性的詞彙，將其中的父權及霸權成分加以瓦解，藉由此種顛覆性的書寫，去呈現、凸顯女性的爆發力及反撲。西蘇認為「婦女必須寫婦女」⁵女性應該運用自身富於女性的特徵，運用「白色的墨汁」去書寫。在傳統文體中，男性經常以深色墨水書寫，小心翼翼地將自己的思想納入嚴謹而周密的框架中。相對地，女性使用的「白色墨水」，她們不急於呈現嚴謹的邏輯結構，也不追求單一的真理或價值。讓文字隨著思緒的起伏而展開，呈現開放、多元且具有節奏感的特質。依筆者來看，西蘇筆下的陰性書寫，更多是主動性的策略，並將之視為一種書寫改革手段，似乎必須去誇大、去凸顯、去用力的表現出某些差異，才能夠翻轉震盪傳統書寫的視角。

（二）、東方脈絡中的陰柔特質

若論東方與陰柔之關聯，可從儒家哲學《易經》之陰陽分說而論。陰陽被用來象徵一系列對立的概念，如剛柔、動靜、明暗等。這些對立的概念在宇宙間不斷地相互作用和轉化。「陰陽是直接連讀的，而不會用一個連詞接起來。」學者

³ 在西方脈絡中，針對女性自古以來的不對等地位及兩性的倫理等議題，所發起的政治活動。廖炳惠，《關鍵詞 200，文學與批評研究的通用詞彙編》，頁 106。

⁴ 朱崇儀，〈性別與書寫的關聯—談陰性書寫〉，《文史學報》第三十期，2000 年 6 月，頁 34-51。

⁵ 顧燕翎、鄭至豐編，埃萊納·西蘇〈梅杜莎的笑聲〉，《女性主義經典》，臺北：女書文化，1999 年，頁 87。

王蓉蓉(1957-)曾在其關於陰陽思想的研究中,將「陰陽」刻意翻譯為 yinyang,而非 yin-yang、yin and yang 或 yin or yang。這裡強調了道家對於陰與陽的哲學解釋。它們雖是二元一組,對立的同時卻也是相互依存、詮釋,不能單以二元論的概念去完全說明。《繫辭傳》作為中國哲學思想起源,其指出:

天尊地卑,乾坤定矣。卑高以陳,貴賤位矣。動靜有常,剛柔斷矣。

天高尊貴,地低謙卑,乾坤作為天地的性情則由此確定;卑下與高上因而呈現,貴賤之位亦由此而生;動與靜各有其規律,剛與柔也由此區分。這一段話就足以影響後世關於陰柔與陽剛氣質的闡述。一方面,陰陽概念被視為是古代中國主張性別平等(gender equality)的重要根據,但另一方面,陰陽也是中國歷史上輕視女性並施以不人道對待的理論根據。⁶陰陽概念在不同脈絡下有著不同的解釋,連這兩種互相矛盾的主張也能透過陰陽概念來加以論證。

而若要單獨解釋陰柔脈絡,則需從老莊思想談起。《老子》七十六章:

人之生也柔弱,其死也堅強;萬物草木之生也柔脆,其死也枯槁。故堅強者死之徒,柔弱生之徒。是以兵強則滅,木強則折。強處下,柔弱處上。

老子以人及植物的生死狀態來說明柔弱勝剛強。這是道家之崇柔,「骨弱筋柔而握固」,手指因為柔軟而能夠緊握。「天下莫柔弱於水,而攻堅強者莫之能勝。」水雖柔弱,卻能摧毀一切事物。故老子之「道」即在宣揚柔、弱、無為、不爭之道。

佛教自漢代傳入中國以來,與本土的儒、道學說日益交滙。禪宗即是以佛教為基礎,融合儒道兩家思想而成。老莊的「道」、「自然無為」與禪宗的「心」、「任運隨緣」,以及在生死觀上都有相近之處。禪宗帶有直覺思維及審美觀照的

⁶ 馮鳳儀,〈書評:王蓉蓉,《陰陽:中國思想中的天地之道》〉,《哲學與文化》,第四十二卷第十期,台灣:哲學與文化月刊出版,頁141。

特點，與老莊不謀而合。⁷禪宗在早期傳入時提倡靜坐修禪、重山林而遠人間，是以獨處幽栖，隱居山谷。自六祖慧能之後，將傳統佛教出世說，轉變成入世說，即坐臥住行、燒水搬材皆為佛。關鍵就不在於坐禪與否，而在於明心見性，此乃儒家文化思想之借鏡吸納。而《維摩詰經》更是塑造了在家居士的典範形象，將其形容為享盡人間富貴，精析禪理，雖生在三界，卻不留戀三界，喻為「火中生蓮花」。此種形象、生活方式及哲學思維，影響了晉以後士大夫及文人，將其與老莊玄學人生觀融合，成為超塵脫俗、歸隱之標誌。⁸

儘管陰柔氣質在水墨中一直沐浴在文人畫光環之下，但文人畫的意涵卻不僅僅是關於菁英分子及士大夫，在文人畫主宰水墨論壇之前，它亦包含了邊緣於政治中心的抑鬱、不可得，以至於灑脫、淡然，寄情於詩畫及山水之間。這類「邊緣心境」，正是造就了文人嚮往隱居的其中原因之一。

(三)、陰柔特質之比較（表 1）

表 1 陰柔氣質比較表。

陰柔氣質			
項目		西方	東方
背景		18 世紀法國大革命後	前 6 世紀春秋時期開始
內涵		始於女性主義運動 針對女性長久不對等議題所發起 的政治活動	《易經》陰陽哲學觀點 老莊、禪宗思想
發展		發展歷史晚	發展歷史早、悠久且龐大
聚焦		聚焦生理面向 生理與陰柔氣質融合	聚焦學術領域 生理與陰柔氣質分開 面向較深入、豐富且純粹
女性地位		專注於提升	忽視的
領域 地位	社會	試圖將陽大於陰之地位 翻轉成陰大於陽 並打破二元對立達至多元表述	陽大於陰
	學術		經常是陰大於陽
相同		氣質特色、邊緣心境	

製表人蔡承芳，2024 年。

⁷ 杜一心，《禪宗圖文 1000 問》，陝西：陝西師範大學出版，2008 年 6 月，頁 16。

⁸ 陳傳席，《中國繪畫理論史》，臺北市：三民書局股份有限公司，2018 年，頁 28。

三、淡與幽之東方美學脈絡

(一)、淡

東方畫論脈絡中，「淡」一直為文人畫所強調。其內在的審美意識，早在南北朝論開始之前的歷史中便有跡可循。魏晉時期一切領域沉浸在玄學意識之中，玄學雖以三玄，也就是《莊子》、《老子》、《周易》為基礎，但它並不限於三玄，至東晉後，佛學亦成為清談之重要內容。宗炳（375-443）的《畫山水序》便是其標誌。宗炳是南朝宋著名的玄學家和佛教徒，提出的「臥遊」、「以形媚道」、「澄懷觀道」，將山水畫與「道」緊密接合。將老、莊的精神理論與中國畫論連結，此一舉動，甚至可說是決定了整個中國繪畫特質的精神型態。

「南北宗論」是以禪宗之「南北宗」喻畫，主要取其「南頓北漸」，即關涉「心之頓悟」去挖掘傳統山水畫形式的禪意。清代方薰（1736—1799）於《山靜居論畫》中述：「畫分南北兩宗，亦本禪宗南頓北漸之義，頓者根於性，漸者成於行也。」北宗漸悟，苦修而得；南宗頓悟，「一超直入如來」。南宗講究心之作用，而非修之作用，講究心意的抒發及流露，而不在技巧雕刻。應用到繪畫風格所謂「南文北硬」，即是說南宗畫用筆柔軟、輕緩；北宗畫用筆剛硬、猛燥。董其昌推崇南宗畫，是因南宗畫如南宗禪，能體現其自身的人生追求。因此南宗畫派之精神「以淡為宗」，淡即平淡、自然、天真，指其不刻意，又推至「逸」之境界，蘊含著老莊思想。更多以暗、文、枯淡、空寂、清雅、簡澹、柔潤等形容詞闡述南宗畫派之風格。⁹

學者何乏筆（Fabian Heubel，1967-）運用傅柯（Michel Foucault，1926-1984）理論中的界限、越界和啟蒙關係進行討論，並認為論述平淡美學的重大論題之一便是「越界」。何乏筆以傅柯的閃電與黑夜為例，說明越界與平淡之區別：「倘若閃電需要夜晚的黑夜，方能產生黑白分明的強烈效果，微明則需要白日與黑夜（顯明與隱幽）之間的過渡狀態，方能呈現細微層次的精微效果。」¹⁰閃電象徵著黑

⁹ 「南北宗論」整理自陳傳席，《中國繪畫理論史》，頁 218-226。

¹⁰ 何乏筆，〈越界與平淡〉，〈主體性、自我技術與哲學生命：傅柯研究專輯〉，《中國文哲研究通訊》第二十卷 第四期，2012 年 12 月，頁 58。

暗與明亮、可見與不可見的強烈對比，而微明則意味著過程和過渡，即不可見逐漸變得可見，或可見逐漸消失於不可見之中。並指出，在現代歐洲語境中，平淡代表著某種「缺席」、「虛空」、甚至是負面的「虛無主義」。「平淡的藝術作品容易被視為『缺陷的作品』，甚至是『作品的缺席』。」¹¹可見中西方對於「平淡」的美學價值呈現對立面。

余蓮（François Jullien，1951-）做為一位平反「平淡」語彙的法籍學者，其在著作中，將「淡」視為中國思想與美學之特性。他認為平淡意味著中庸。平淡的特點便是拒絕有特點、不引人注意，它無法被任何一種特殊的因素所固定，因而能變幻無窮亦無盡。平淡的主題亦然，在中國文化的更迭之中，它能表達各種藝術（音樂、繪畫、詩詞等）共同具有之理想。¹²

（二）、幽

幽，其意有一、隱微之意。《說文》「幽，隱也。」《爾雅·釋詁》「幽，微也。」二、昏暗。《易·困·象》「幽，不明也。」三、深遠僻靜之意。《詩·小雅·伐木》「出自幽谷。」注：「幽，深也。」另，有安閒、幽怨、清勝雅致之意。當其讀音通「黝」時，有黑色之意。《詩·小雅·隰桑》「隰桑有阿，其葉有幽。」傳：「幽，黑色也。」¹³幽，一直帶有隱藏於後，在深處、在僻靜，似乎是陰影般不露顯的詞彙，似有消極意味。講到東方脈絡中的幽，可從一個經常被提及的日本美學概念—「幽玄」說起。

1、 幽玄之源及意義

幽玄一詞源於中國，最早出現在北周武帝《立通道觀詔》中：「至道弘深，混成無際，體包空有，理極幽玄。」是以表達老莊佛法思想中玄妙、幽深的境界。而「幽玄」之「玄」亦追朔自魏晉時期興起的玄學清談之風氣。儘管「清談不等

¹¹ 何乏筆，〈越界與平淡〉，頁 54。

¹² 余蓮，《淡之頌—論中國思想與美學》，卓立譯，《淡之頌—論中國思想與美學》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2006 年，原序文。

¹³ 三民書局大辭典編纂委員會，《大辭典》，臺北市：三民書局出版，1985 年 8 月，頁 1449-1452。

於思潮，但清談的內容反映了思潮」¹⁴魏晉思潮繁雜了儒、道、名、法、佛，是為中國思想衝撞及飛躍之時期。佛學自漢代傳入中國後，再傳入日本。可以說，日本幽玄之源雖以佛教為基礎傳入日本，但其「玄」字，卻是雜揉當時的魏晉思想體系。

至日本平安時代(794-1185)，幽玄被擴展開來指稱一種美之境界並引入和歌美學，發展出一種「幽玄體」的和歌寫作風格，並藉由歌道大家們的傳唱評論逐漸發揚成熟。然而，和歌大家口中的「幽玄」標準卻不盡相同。「幽玄體」作為和歌的一種體裁，自有一定的評比標準。日本學者大西克禮(Yoshinori Ohnishi, 1888-1959)在其著作中將日本和歌大家們的各種幽玄，進行整理與解析，並提出幽玄的七種意義。

第一：幽玄是某種型態的「遮掩」或「遮蔽」，是不顯露、不明確，收攏於某物的內部。

第二：幽玄是「微暗」、「朦朧」、「薄明」。

第三：幽玄是微暗、隱蔽的「寂靜」。

第四：幽玄是精神性的「深遠」。

第五：幽玄是「充實相」(fülle)。

第六：幽玄具有一種「神秘性」或「超自然性」。

第七：幽玄是不合邏輯、不可言說的「飄渺」、「餘情」。¹⁵

大西克禮將幽玄視為崇高美學之範疇，但筆者持不同意見。論究幽玄之作品果真能夠引發觀者產生驚異而敬畏之感，或許有那少數畫作可能達到，但筆者以為，幽玄美是獨立而生，並不包含在其內。其寧靜、深遠而產生的獨特弦外之美，正是幽玄美之核心，並不關乎恐懼敬畏，也無關乎寫物寫景與否。

¹⁴ 唐翼明，《魏晉清談》，台北市：東大圖書出版，2018年，頁45。

¹⁵ 大西克禮，王向遠譯，《日本美學 2-幽玄-薄明之森》，新北市：不二家出版：遠足文化發行，2018年11月，頁139-147。

2、 幽與幽玄

「幽玄」與「幽」兩者發展到後來其實已是不相同的概念，儘管在定義、氛圍及調性上存在許多相似之處。筆者以為「幽玄」是一種美學詞彙，而「幽」僅是氛圍矣。在美學領域中，「幽」之氛圍除了幽玄之外，亦觸及幽微、幽深等等更細緻及具體的形容詞彙，但似乎無具體關乎筆者作品概念之建構。

回到淡與幽在水墨畫脈絡中之區別，筆者以為兩者可說都是朦朧、飄渺、不清明、隱而不彰的，皆處於灰色地帶，象徵清晨與傍晚，是同調性底下的兩端。淡輕飄，更加關乎中國式陰柔；幽隱埋，更關乎日本式陰柔，而筆者將其導入精神分析的潛意識論點。淡與幽畫面呈現之虛空性，皆能將人帶往自身的想像，並延伸出神秘、餘情之感，或可說兩者皆帶有一定的幽玄美吧。

四、迴環不已之焦慮

（一）、焦慮心理

焦慮，一種循環往復的糾結與憂慮。對於未來的想像與不安，對於過去後悔的決定及某個瞬間，各種比較、猜疑、懊悔、羞赧、不甘……如同龍捲風般，將各種情緒席捲、攪拌，變成一股旋風，不時在午夜夢迴瞬呼而來，一種無法用理智去停止的漩渦。

「焦慮」的意義具有某種含混性和不確定性，這個詞常被用來指知覺危險時所引起的主觀狀態，也就是情感。……情感是一種複合結構，某種特殊的已往經驗之「重演」則是它的核心；這種經驗具有一般的性質，源自於古老的過去；它是物種史而非個體史中的所有物。¹⁶

每個人在生活中都有深淺程度之焦慮，適度的焦慮能帶來激勵，但過度時卻會造成精神傷害，失眠甚至心力交瘁。焦慮之源，是遠古時期遺留至今，如佛洛伊德所說，它是人類發展史的一環，因害怕自然災害、毒蛇猛獸，而刻劃在基因當中的避逃心理。這種防衛機制，當事件還未發生時，它能起到一定程度的防患

¹⁶ 佛洛伊德，《精神分析導論演講》，台北：華城圖書，2003年，頁382。

與保護作用。佛洛伊德提出，焦慮乃是大多數精神症患者們所抱怨，甚至被視為最大痛苦之物件，並且在惡化時會驅使患者們做出瘋狂之舉。

（二）、探索焦慮性之線條

焦慮心理或可說是一種原初，潛藏於人潛意識中的負面情緒，說是人性的一部份也不為過。若說人無法完全擺脫焦慮，它必然會伴隨我們直至死亡，那結合心理分析論點，並放到藝術作品當中來看，焦慮心理應能在潛意識運作之下，以各種形式如符號、色彩、線條、造型或構圖等等流露而出，但其中並不是每個人皆會留露，焦慮也不會廣泛概括所有創作議題。當代藝術史上，如弗朗西斯·培根（Francis Bacon，1909-1992）運用色塊勾勒出面目全非的模糊肉塊，展現人類肉體與死亡的議題（圖1）¹⁷；草間彌生（Kusama Yayoi，1929-）瘋狂地畫下那些揮之不去、眼中遍布的圓點幻覺（圖2）¹⁸；日本藝術家鹽田千春（Chiharu Shiota，1972-）運用千絲萬縷，編織出生命中複雜繁縟的各種連結（圖3）¹⁹。

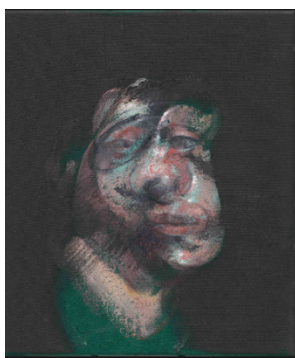


圖1 弗朗西斯·培根，〈三頭研究〉（之一），布面油畫，三幅；每塊面板尺寸為35.9×30.8公分，1962年。William S. Paley 收藏。



圖2 草間彌生，〈花季哭泣的我〉，材質不明，2015年，館藏不明。

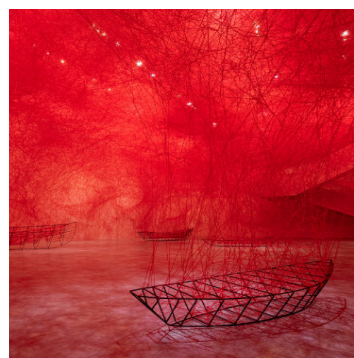


圖3 鹽田千春，〈不確定的旅程〉，金屬框架、紅色羊毛，2021年，台灣台北市立美術館，〈個展：靈魂顫抖〉。

¹⁷ 圖片來源於紐約現代藝術博物館網站：

https://www.moma.org/collection/works/83361?sov_referrer=theme&theme_id=5522。2024年7月16日閱覽。

¹⁸ 圖片來源於草間彌生美術館網站：<https://yayoikusamamuseum.jp/en/exhibition/current/>。2024年7月16日閱覽。

¹⁹ 圖片來源於鹽田千春個人網站：<https://www.chiharu-shiota.com/uncertain-journey-2>。2024年4月28日閱覽。

而論運用線條展現焦慮心理，或許從梵谷作品當中能夠找到關於焦慮性線條之線索。〈麥田群鴉〉（Wheatfield with Crows）（圖4）這幅作品通常被視為梵谷（Vincent van Gogh，1853–1890）最後的遺作，但事實上並非如此。畫面中群鴉驚慌飛起，看似預示著災難來臨，但實際上卻是描繪暴風雨後，大風吹亂麥田的情景。梵谷曾在寫弟弟的信中說明：「畫的是動盪天空下，大片延伸的麥田，我不需要故意表達淒涼與極端孤獨的心情」並表示「這些油畫會把我在鄉下看到的生機勃勃之景傳遞給你」儘管梵谷想傳達出麥田之廣闊，但畫面流露出的無意識卻騙不了人。當時的他，病情已經越來越惡化。「我的作品是冒著生命危險而畫，我的理智已經垮掉了一半。」時常感到腳步之晃蕩、生命的脅迫。²⁰色彩及線條在畫面中扭曲躁動，充滿著騷亂與不安。筆者以為，他的焦慮是躍然紙上的狂躁。

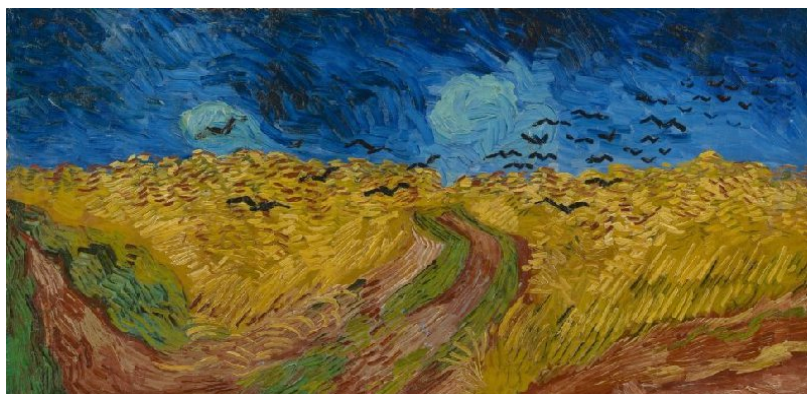


圖4 梵谷，〈麥田群鴉〉，布面油畫，50.5×100.5公分，1890年7月，阿姆斯特丹梵谷博物館（文森梵谷基金會）藏。

論東方脈絡之線條，因皴擦點染等筆法其來有自。筆者以為，東方藝術家更多是運用嫺熟之山水畫技巧勾劃出一種想像及逃離幻境之寄託，而不著重以線條去描繪情緒。若說焦慮之表現在其線條之迴環、隱動、扭曲、綿長或短促等，線條的型變，或許在東方脈絡之中，多偏向書法發展，山水畫中之焦慮線條是不顯著的。但若論線條組成之墨色厚重、根根稠密程度及構圖之緊湊等，自然能篩選墨色濃重之山水畫，以顯示其焦慮心境。依筆者觀察，山水畫中的焦慮，更多是運用山體的變形及動勢，將畫面的氣勢堆疊營造。如元代王蒙（1308-1385）將山石、苔點的描繪融合運用多樣技法，展現蒼潤繁盛之貌。其構圖之擁擠，山體的彼此擠壓累疊，傳達出一種壓迫之勢。倪瓚曾讚王蒙之畫「其可舉鼎」，自是在

²⁰ 王鏞、饒丹，《世界藝術大師—凡·高》，石家莊：河北美術社出版，2008年11月，頁194。

於其畫面中力量之湧動（圖 5、圖 6）。學者高居翰（James Cahill，1926-2014）也於著作中指出：「王蒙的畫作特定的反應他的『心緒交煎于元末明初的痛苦環境之中』。」²¹



圖 5 元 王蒙，〈青卞隱居圖〉，紙本墨色 軸，140.6×42.2 公分，至正 26 年（1367 年），上海博物館藏。



圖 6 元 王蒙，〈青卞隱居圖〉（局部），紙本墨色 軸，140.6×42.2 公分，至正 26 年（1367 年），上海博物館藏。

（三）、小結

探索焦慮性之線條節，或許存在過於直覺性之疑。但推想，焦慮符號似是一種無意識的傳達，從梵谷與他弟弟的書信往來中得知，梵谷當時在畫〈麥田群鴨〉（圖 4）時，其本意並非呈現焦躁或不安，但後人解讀卻傾向於此種情境解釋，因而，焦慮性之展現，其本身即是十分主觀。論焦慮性線條究竟是何種線條？在此或許難以系統性整理，只得大膽提出幾件作品之風格，作為焦慮性線條符號之線索。

²¹ 高居翰，《畫家生涯：傳統中國畫家的生活與工作》，北京：三聯書店，2012 年，頁 25。

淡與幽究竟與焦慮有何關聯？筆者認為風格與心理之間不敢說存在著絕對的因果關聯，但勢必是連結的。我們從倪瓚與王蒙這對元末明初的好友中查找一些線索，兩者面對朝代的沒落及政權交替有著迥異的處世態度。倪瓚賣掉莊園，掙脫世俗眷戀，轉而尋求內心無憂的超脫；王蒙則繼續踏上仕途從政，晚年因受胡惟庸案牽連而死於獄中。他們的畫皆顯露出自身心境（圖 7、圖 8）。余蓮更在其著作中以「平淡或力量」將兩者風格以章節名作一定義。²²潛意識力量的湧動，如黑色蠕蟲，造就王蒙畫中的稠密與痙攣。「力量」在某種程度上與「幽」似乎亦存在相似性，兩者於風格上皆偏向深暗色，似乎暗示著內心負面之源。不同的是，力量帶有推動力，而幽更顯和緩。



圖 7 元 倪瓚，〈容膝齋圖〉，軸，水墨，74.7 x 35.5 公分，明太祖洪武五年（1372），台北故宮藏。



圖 8 元 王蒙，〈青卞隱居圖〉（局部），紙本墨色 軸，140.6 x 42.2 公分，至正 26 年（1367 年），上海博物館藏。

而筆者作品中的焦慮性展現，更像結合兩者，雖多以幽之姿，如幽微、幽深等型態呈現，卻不時出現各種線條之拉伸、繚繞，似乎其中亦存在著掙扎與焦慮的心靈符號。或者可以說，筆者詮釋之幽，實是包含潛意識隱動的力量。（圖 9、圖 10）

²² 余蓮，第十四章〈平淡或力量〉，《淡之頌——論中國思想與美學》，頁 120-132。



圖 9 蔡承芳，〈抓攬著〉，
紙本水墨，
67.5 × 45 公分，2021 年。



圖 10 蔡承芳，〈掛、攀
爬〉，絹本膠彩、礦物顏
料，51 × 30 公分，
2024 年

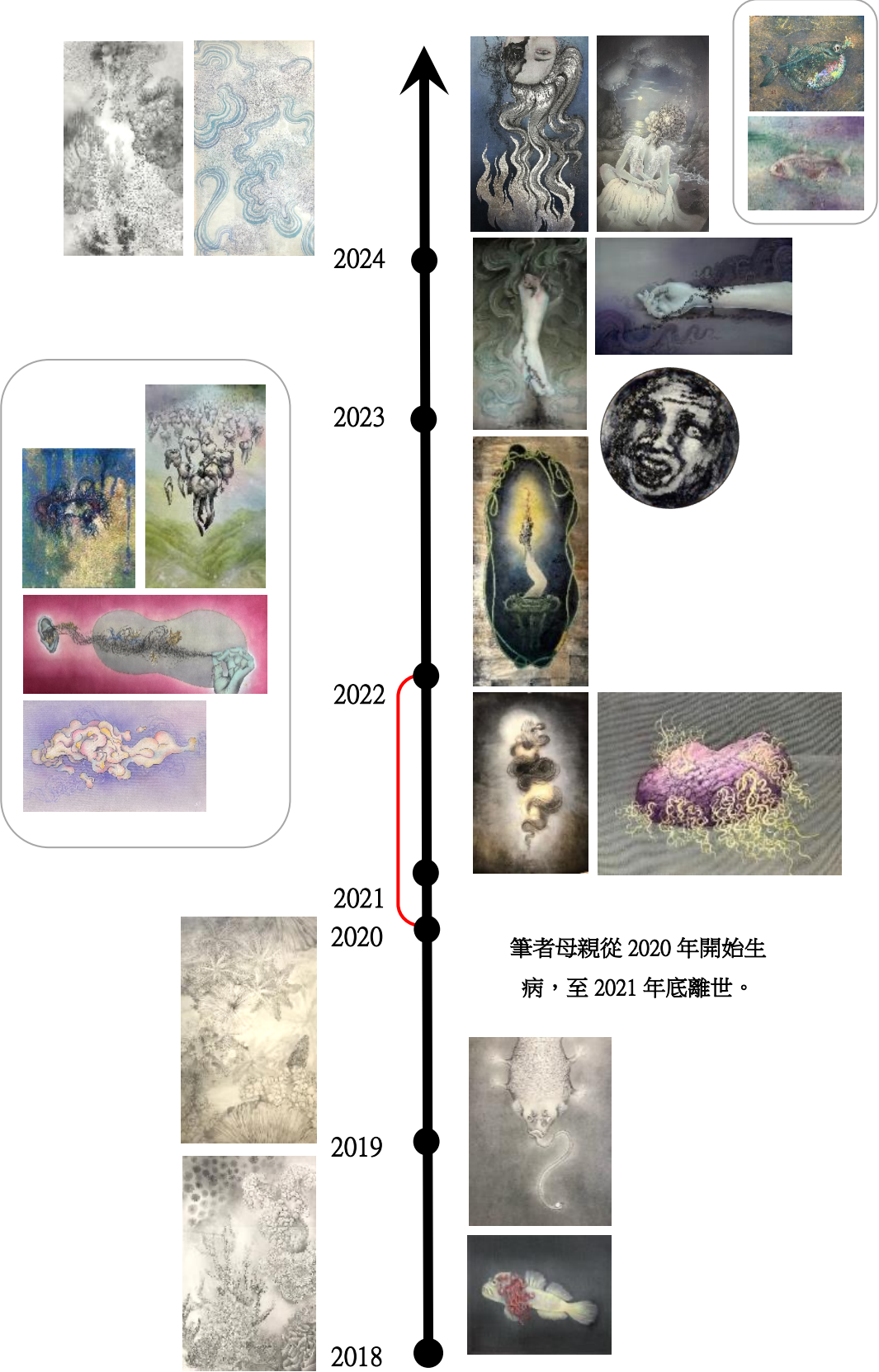
五、風格發展

（一）、淡與幽之雙面性

東方脈絡下，自然與人是一體，即天道之運行，如同日換星移、月圓月缺，在筆者的創作模式上也能看到此種輪轉變換。淡與幽的風格似乎跟隨筆者心境，浮沉飄遊。我們將作品按照時序及題目歸類整理（表 2），我們能發現，筆者雖將風格分為淡（左）與幽（右），但亦有一些作品是跳脫於這個框架，並著重在色彩上，因此筆者將其以框線排除。

2020 年是一個轉捩點，可從筆者母親發病之時觀察。在 2020 年前是以海洋風格為主，包含珊瑚及魚類主題，雖風格有淡有幽，其發展是平均的。而到了 2020 年以後，筆者主題轉換為肢體及器官，即使有色彩的出現，整體的風格上卻是更加偏向了幽的氛圍，直到 2024 年，才又開始回到淡之作品的創作中。

表 2 淡與幽 創作風格流變圖表。



製表人蔡承芳，2024 年。

（二）、陰柔氣質的顯現

關於自身細膩、纏繞之偏好，以及內省、挖掘自身的創作方式，是否源於生理女性的天生偏好呢？已有科學研究顯示，男女性的大腦結構差異會導致處理訊息方式的不同，進而影響不同的知覺、優先順序及行為模式。²³觀察藝術作品，不難發現男女創作模式存在著的差異。女性藝術家經常使用布料、針線甚至身體等元素，其中的共通點即是對於柔軟性的偏好。她們在題材的選擇上雖呈現多元，卻仍傾向私人化、內在及個人，擅長將內外感官交互觀照，並經常使用與日常生活相關聯的媒介。²⁴此種論點以纖維藝術領域來看，可以很明顯的發現，女性藝術家占比極高，這是一個很特別的現象。或許是因為纖維材料相較於金屬、雕像等媒材，更具備柔軟性、彈性、透明性等。

關於創作及思維模式是否存在男女生理之分？回到自身經驗，筆者認為，男女在生理上確實存在先天差異，但個人性格的形成、關注的焦點，以及後天的知識培養和學習等，依然會影響創作之個人風格，並不能一言以蔽之。筆者更願意將個人創作之偏好與個性相聯繫，而非僅僅依據性別，若如此未免過於狹隘，反而陷入本質主義的論點中。

1、透明性

《老子·十九章》：「見素抱樸，少私寡欲。」意思是呈現沒有染色的生絲，懷抱沒有加工的原木，其本為老子對「無為而治」之治國措施之一，但這種以樸素、單純及自然為美的美學觀，正是「淡」之源頭。如同筆者展現於作品的自然方式，是運用絹本身的媒材特質，產生恍惚、飄靈的透明空間性。（圖 11、圖 12）

²³ 相關論點出自安伊·莫伊爾、大衛·傑賽爾（Anne Moir, David Jessel），洪蘭譯，《腦內乾坤——男女有別·其來有自》，台北市：遠流出版，2004年5月。整本書皆在解釋男女性因腦的構造不同，造成思維及行為上之各種差異。

²⁴ 朱怡貞。陰柔美學—淺介 90年代台灣女性裝置藝術【伊通公園】，引自：http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/310/978/204，2024年3月20日覽閱。

2、淡之用色

西蘇曾描寫，女性作家常用的寫作策略，如：「空白的頁、空隙、邊界、空間……論述中的洞」(“blank pages, gaps borders, spaces...holes in discourse.”)²⁵ 空白、白色、透明、邊緣的特質，都再再顯現出陰柔之氣質。同筆者展現方式，見(圖13)。



圖 11 自行縫製布料呈現透明性方式。蔡承芳，〈恬淡律動 #2〉，絹本水墨，92 × 205 公分，2019 年。



圖 12 壓克力裱褙方式。蔡承芳，〈恬淡律動 #3〉，絹本水墨，27 × 38 公分，2024 年。



圖 13 蔡承芳，〈恬淡律動 #4〉(局部)，絹本水墨，27 × 38 公分，2024 年。

(三)、纖細與密集之偏愛

除了恬淡律動系列展現的纖細與密集之偏愛(圖14)，作品中亦不時出現螞蟻的符號意象(圖15)。起因於筆者老家住在鄉下，有時早晨，家中的洗手槽會沒來由的被一大群密密麻麻的螞蟻佔領。這種突襲，經常能引發筆者的密集恐懼感，使人頭皮發麻。螞蟻的破壞性亦象徵著人類對地球的擴散與傷害。在尖峰時刻的台北捷運站時能深刻感受到人類與螞蟻之相似，在到處相互走動、群聚，彼此密集的交流訊息與氣味。

髮絲亦是筆者喜愛元素之一。髮絲如黑夜中幽黯隱動的鬼魅，亦如隨風飄散的自由身分象徵，包裹著多重的身份含意。做為身體的一部份，雖與人體沒有直

²⁵ 鍾玲，〈香港女詩人作品呈現的女性風格和女性自覺〉，《文本深層：跨文化融合與性別探索》，國立台灣大學出版中心，2018 年，頁 419。

接的感官反應，但其中卻蘊藏繁複的密碼——性別意義、年齡標識、風格品味等。若將黑溜溜的頭髮直徑安裝在身體其他處，皆顯得怪異恐怖（圖 16）。



圖 14 蔡承芳，〈恬淡律動 #1〉（局部），絹本水墨，52 × 29 公分，2018 年。



圖 15 蔡承芳，〈掛、攀爬〉（局部），絹本膠彩、礦物顏料，51 × 30 公分，2024 年。

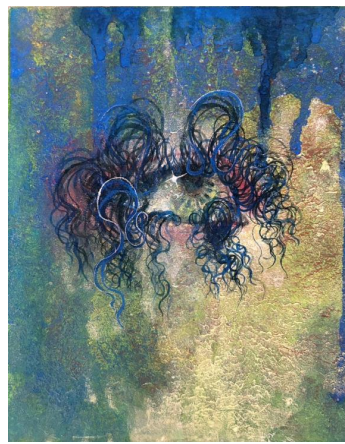
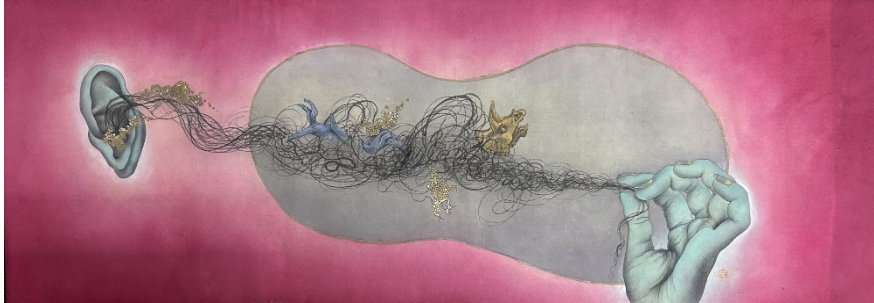


圖 16 蔡承芳，〈眼光〉，紙本膠彩、水干、礦物顏料，22 × 27 公分，2022 年。

（四）、糾結纏繞的慾念

在髮絲相關主題的起源〈魚 #1〉（表 3 第七張圖）中，我們能看到髮絲展現是既有層次亦有線條的。畫法在發展過程中逐漸分化，形成兩種不同的風格：其一為雜亂且根根分明的畫法（表 3 第一至第四圖）；其二是呈現髮流層次之畫法（表 3 中第五、第六張圖）。不同於前一種較為野生之畫法，第二種更加寫工，亦表現髮流的光澤度。而筆者結合這兩種畫法呈現在〈焦慮病〉（表 3 第八張圖）之中，可看到兩者之明顯差異。

表 3 髮絲特色比較圖表。

		
一、〈腦與毛〉，絹本膠彩、礦物顏料，32.5 × 23.5 公分，2021 年。	二、〈眼光〉，紙本膠彩、水干、礦物顏料，22 × 27 公分，2022 年。	三、〈抓攬著〉，紙本水墨，67.5 × 45 公分，2021 年。
		
四、〈抽思〉，絹本水墨、金屬顏料，77 × 28.5 公分，2022 年。		
		
五、〈掛、攀爬〉，絹本膠彩、礦物顏料，51 × 30 公分，2024 年。	六、〈癱〉，絹本水墨、礦物顏料，51 × 30 公分，2024 年。	
		
七、〈魚 #1〉，絹本膠彩，23.5 × 31 公分，2017 年。	八、〈焦慮病〉，絹本水墨、金屬顏料，47 × 30 公分，2024 年。	

製表人蔡承芳，2024 年。

六、作品分析

（一）系列主題說明

筆者的創作系列主要以水墨及膠彩為主，並分成三大主題：海洋之深淺律動、肉體器官及靈魂散射（scattering）²⁶。因篇幅有限，在此僅介紹其中三幅作品。

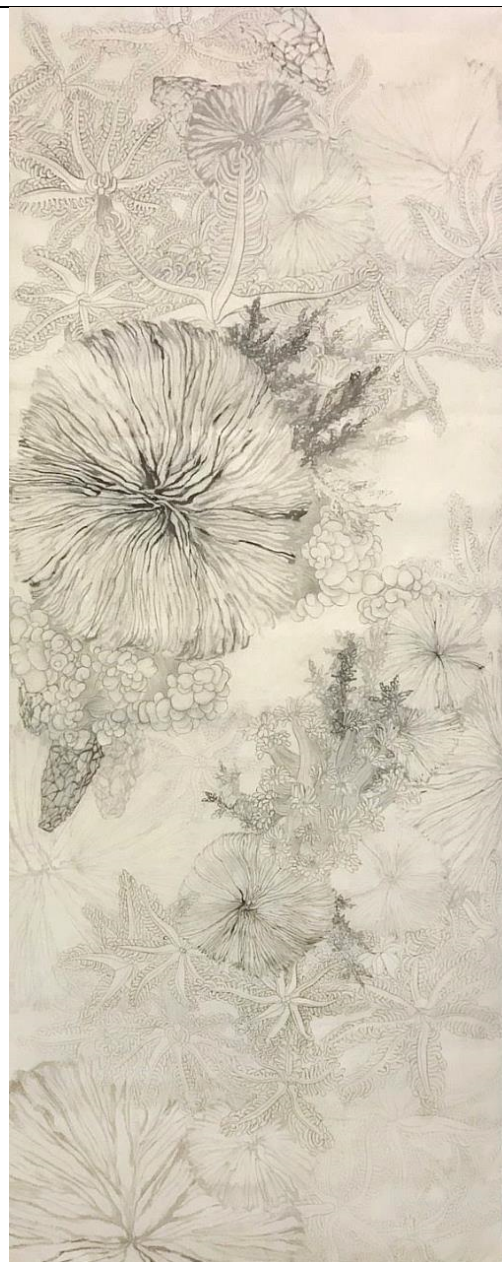
第一個主題「海洋之深淺律動」分為兩個系列，系列一「恬淡律動」以水墨白描珊瑚為題材。系列二「魚—人縮影」是以魚類膠彩為題材，藉由擬人化手法，將魚類與人類身體作一組合想像，如人類日常觀察紀錄。魚類身體擁有奇特有趣的面貌，與人類身體作一非自然、社會化的異質性組合。

第二主題系列「殘肢與器官」，以反覆出現的形象：髮絲、殘肢、器官以及螞蟻，作為其主題的延展及符號象徵。

如若將以上系列視為靈魂的折射，那有別於以上有跡可循之脈絡，筆者將其稱為第三主題系列「靈魂散射」，這是筆者在創作時經常有的狀態。以陽光譬喻，光線的折射有其軌道，但散射卻因其質地的不均勻性而改變其軌跡。因此將其稱為靈魂散射。

²⁶ 散射（scattering）是一種物理過程，指的是移動中的微粒或某種形式的輻射（如光或聲）由於通過介質中的局部不均勻性（包括微粒和輻射）而被迫偏離直線軌跡。

（二）作品一：〈恬淡律動 #2〉（圖 17）



尺寸：92 × 205 公分

年代：2019 年

媒材：絹本水墨

創作理念：

珊瑚姿態多變，既是珊瑚蟲群體的總和，亦是肉眼看似植物的個體。是種介於動物、植物與微生物間的獨特生命存在，更像是一種萬物本源的生物體。如生命體自塵埃微粒而轉化般，無為、無序無則，亦無需構圖，由自然潛意識操控。筆者將此舉視為貼近自然，亦或者潛移默化之經驗。除生長之外，大海之幽靜、無為與澹然的氣氛。這種隱約律動，大自然中，海與風的流向能量，同是筆者想在創作中體現的。

表現技法：

這張作品預先在構圖上規劃了圓形與星形的主配角布置，而後將珊瑚型態以同樣的組合概念，做顏色深淺、大小的組合分布。筆者嘗試將作畫的方向分散，從四面八方著手。如此，畫面便以俯瞰視角為主。線條上工寫並用，圓形寫意，星形寫工，並斟酌其他形貌珊瑚做穿插點綴，以豐富畫面。因線條已展現了多種層次，故而減少墨色上的暈染，用淡墨呈現悠靜的恬淡氛圍。此件作品不用傳統卷軸或是框的裱褙模式，而是筆者自行縫製布料，想嘗試呈現絹之透明性，並以垂吊方式，讓風及陽光與之互動共處（圖 18）。



圖 18 展場垂掛方式呈現絹之透明性。蔡承芳，〈恬淡律動 #2〉，絹本水墨，92 × 205 公分，2019 年。

（三）作品二：〈肢的獻祭〉（圖 19）



尺寸：159 × 60.5 公分

年代：2022 年

媒材：紙本水墨、金屬顏料

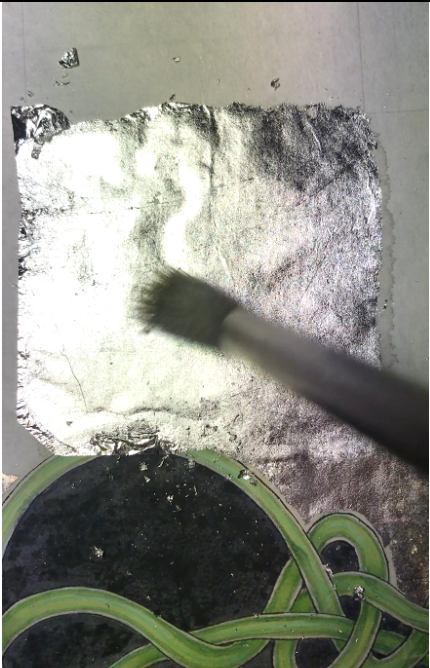
創作理念：

這幅作品是在家人生病時所作，帶有許多象徵意涵。畫面中是一支腳形狀所製的蠟燭，插在青銅製的鼎中間燃燒著，這是一場肉體的獻祭，腳趾的部分已經快看不出形狀了，它在消失、在腐敗著。蠟燭的光火亦將飛蛾吸引至此，如同生命燃燒般，似乎想跟上天祈求什麼、交換什麼。周圍環繞一圈線質編造的框，乍看之下如藤蔓般綠意，但這圈框線實是由支撐病人生存的氣管所製，右下角還有轉接之裝置。

表現技法：

創作過程之中，不時會發現原初草稿與完成作品存在許多差異，許是在邊創作的過程中，腦海中的影像越清晰，因此在草圖修改的過程之中經常會使用到拼貼手法。在燭火之後的背景，筆者除了以墨色混染藍色之外，亦運用蕾絲的拓印手法，增加其質感。其中運用到許多金屬顏料之技法，如框線之外的銀箔黏貼；火焰周圍的金箔字母及撒金；以及作品邊緣，運用硫磺燒出的銀箔漸變手法等（如表 4）。

表 4〈肢的獻祭〉金屬材料之技法圖表。

	
貼銀箔	貼金箔、撒金
	
燒銀箔	

（四）作品三：〈不可感同之痛楚〉（圖 20）



尺寸：131 × 82 公分

年代：2024 年

媒材：絹本水墨

創作理念：

每個人都有自己無法言說，或者就算說了他人也不能夠感同之苦楚。這件作品的靈感來源於筆者自身經常患有的頭痛經驗。頭痛來臨時，那一陣陣痛楚像是隱形的鐵鎚不斷敲擊著頭部，而形成坑坑巴巴的洞，令人聯想到在海邊常見到吸附於岩石上的藤壺。而上方鑽出的蟲子形象則是參考縮頭魚虱²⁷。

表現技法：

由於使用的絹在初始時即發生漏簪之情況，故決定重新繪製並縮小尺寸，因此這件作品費時許久。草稿的製作中，亦發生初始及後續作品的差異（見表 5 草稿一、二）。筆者在草稿製作時，除了一般鉛筆繪製之外，亦使用影印機進行縮放與拼貼，以及運用具有透明性之描圖紙（見表 5 草稿三），如此可避免重新繪製及修改之時間拖延。渲染亦是這件作品中遭遇的困難點，不同於之前小作品是平面放置於桌上，這件作品是以直立方式創作，故而在渲染時水會向下流淌，造成濕染上墨色易跑位的問題。其中水痕之殘留以及墨色無法暈染到想要的深度，都是其中需要克服的。

²⁷ 它們會從魚的鰓進入體內，依附在舌根上，使其萎縮後取而代之。奇異的是，宿主仍能夠像正常舌頭一樣使用縮頭魚虱。縮頭魚虱亦不會對魚的身體造成其他傷害。其一方面以魚的血液為食，另一方面吸取魚的黏液，並發揮舌頭的功能。

表 5〈不可感同之痛楚〉草稿圖表。

		
草稿一、初始	草稿二、最後一版	草稿三、描圖紙繪製蕾絲

製表人蔡承芳，2024 年。

七、結論

在陰柔氣質篇章的整理中，提出自身或許帶有股從邊緣向中心的反動思維。而藉由爬梳淡與幽之脈絡，得出筆者詮釋之幽，實包含潛意識湧動之力。此股力量的迸發偏離東方水墨中淡與幽之脈絡軌跡，卻藉由作品中的焦慮或反動，在筆者展現的雙面性中（淡或幽風格轉變，見表 2），詮釋出新的淡與幽途徑。

在剖析自身女性身分與創作風格的關係中，理解到男女生理實存在根本上的差異，但其中亦受到個性及後天環境之影響。故自身陰柔氣質的顯現，應是集結各方影響，而非單一因素。論究筆者是否成功將水墨材料與偏好之纖維藝術做一延伸結合，筆者只能慚愧的說，此研究及實踐目的並沒有達成。結合之作品僅有一件（圖 21），甚至有過偏階段（圖 22）。

	
圖 21 蔡承芳，〈命運的激憤〉，棉布、針線、羊毛、墨，直徑 24 公分，2023 年。	圖 22 偏離的創作——羊毛氈材質。

參考文獻

一、書目資料

- 廖炳惠，《關鍵詞 200，文學與批評研究的通用詞彙編》，台北市，麥田出版，城邦文化發行，2003 年 9 月。
- 普勒克（Griselda Pollock），陳香君譯，《視線與差異：陰柔氣質、女性主義與藝術歷史》，台北：遠流出版，2000 年。
- 朱崇儀，〈性別與書寫的關聯—談陰性書寫〉，《文史學報》第三十期，2000 年 6 月。
- 顧燕翎、鄭至豐編，埃萊納·西蘇〈梅杜莎的笑聲〉，《女性主義經典》，臺北：女書文化，1999 年。
- 馮鳳儀，〈書評：王蓉蓉，《陰陽：中國思想中的天地之道》〉，《哲學與文化》，第四十二卷第十期，台灣：哲學與文化月刊出版。
- 杜一心，《禪宗圖文 1000 問》，陝西：陝西師範大學出版，2008 年 6 月。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，臺北市：三民書局股份有限公司，2018 年。
- 何乏筆，〈越界與平淡〉，〈主體性、自我技術與哲學生命：傅柯研究專輯〉，《中國文哲研究通訊》第二十卷 第四期，2012 年 12 月。
- 余蓮（François Jullien），《淡之頌—論中國思想與美學》，卓立譯，《淡之頌—論中國思想與美學》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2006 年。
- 三民書局大辭典編纂委員會，《大辭典》，臺北市：三民書局出版，1985 年 8 月。
- 唐翼明，《魏晉清談》，台北市：東大圖書出版，2018 年。
- 大西克禮（Yoshinori Ohnishi），王向遠譯，《日本美學 2—幽玄—薄明之森》，新北市：不二家出版：遠足文化發行，2018 年 11 月。
- 佛洛伊德（Sigmund Freud），《精神分析導論演講》，台北：華城圖書，2003 年。
- 王鏞、饒丹，《世界藝術大師—凡·高》，石家莊：河北美術社出版，2008 年 11 月。
- 高居翰，《畫家生涯：傳統中國畫家的生活與工作》，北京：三聯書店，2012 年。

- 安伊·莫伊爾、大衛·傑賽爾 (Anne Moir, David Jessel)，洪蘭譯，《腦內乾坤—男女有別·其來有自》，台北市：遠流出版，2004 年 5 月。
- 鍾玲，〈香港女詩人作品呈現的女性風格和女性自覺〉，《文本深層：跨文化融合與性別探索》，國立台灣大學出版中心，2018 年。

二、網路資料

- 圖片來源於紐約現代藝術博物館網站：
https://www.moma.org/collection/works/83361?sov_referrer=theme&theme_id=5522。2024 年 7 月 16 日閱覽。
- 圖片來源於草間彌生美術館網站：
<https://yayoikusamamuseum.jp/en/exhibition/current/>。2024 年 7 月 16 日閱覽。
- 圖片來源於鹽田千春個人網站：<https://www.chiharu-shiota.com/uncertain-journey-2>。2024 年 4 月 28 日閱覽。
- 朱怡貞。陰柔美學—淺介 90 年代台灣女性裝置藝術【伊通公園】，引自：
http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/310/978/204，2024 年 3 月 20 日閱覽。