

歐豪年教授繪畫「境象」空間意識研究

張忠明

ZHANG,ZHONG-MING

國立高雄餐旅大學教授兼共教會主任委員

摘要

歐豪年教授是嶺南畫派第三代集大成之傑出畫家，在其出版之畫論《天寬樓文存》中，提到「物象」與「境象」，其中「境象」是一種傳統水墨繪畫，「無往不復」於天地之際「空間」意識美學觀念，歐教授認為這是嶺南畫派的「百年灼見」，實有深入研究與討論之必要。茲分別論述如下：

- 一、「折衷中西」繪畫觀中歐豪年教授對「境象」的看法
- 二、歐豪年教授對「景」與「物」的看法
- 三、「境象」是一種真氣彌滿之「擬太虛之體」
- 四、歐豪年教授繪畫「空間」意識表現方法舉例
- 五、結論

透過以上進行分析與討論，在繪畫「空間」意識表現之繪畫語境中，對歐豪年教授繪畫「空間」表現給予各項研究分析，亦對歐豪年教授繪畫「空間」意識表現方法給予舉例：包括「筆墨」表現空間、「寫生」造景、「異質同形」之空間處理、「空氣法」與「光影」的營造空間。以此說明歐豪年教授繪畫之「空間」意識美學觀點，為歐豪年教授繪畫一大重點與特徵。

【關鍵詞】 歐豪年、空間、空間意識、嶺南畫派、中國繪畫

一、「折衷中西」繪畫觀中歐豪年教授對「境象」的看法

「折衷中西，融會古今」是嶺南畫派重要繪畫觀之一，從第一代畫家高劍父肯定西方的「科學技法」，提出「西畫可算是我國藝壇一種新補劑」¹，「對於繪畫要把中外古今的長處來折衷地，革新地整理一遍。」²可以得知嶺南認為繪畫要能夠「折衷中西」；高劍父更提出「新國畫是綜合的，集衆長的，真美善合一的，理趣兼到的。有圖畫的精神氣韻，又有西畫的科學技法。」³，「站在現代自己時代的立場，而不是自己開倒車到千幾年前去拜師。」⁴之觀念。由此得知不要「開倒車到千幾年前去拜師」又是一種符合當代精神的「融會古今」的繪畫觀。

在「折衷中西，融會古今」⁵繪畫觀念下，嶺南畫派繪畫其「空間」意識美學觀，筆者認為是依循「折衷」觀念進行，吸收西方「空間透視」及「科學方法」的觀念與方法，但仍然是以「中」為主體，以「西」為「折衷」，所以嶺南畫派在空間的意識與繪畫呈現上，絕對不只是吸收西方「空間透視」及「光影表現」而已，其主體仍然是傳統之繪畫語境之「空間」意識。

在傳統繪畫語境中，水墨繪畫不強調物理上的「幾何比例」、「空間透視」等問題，反而是「提神太虛，從世外鳥瞰的立場觀照全整的律動的大自然，他的空間立場是在時間中徘徊移動，遊目周覽，集合數層與多方的視點，譜成一幅超相虛靈的詩情畫境。」⁶以一種「無往不復」的天地之際所構成的整體「空間」來表現。

¹高劍父，《我的現代國畫觀》（臺北，德華出版社，1975年），33頁。

²高劍父，《我的現代國畫觀》，51頁。

³高劍父，《我的現代國畫觀》，51頁。

⁴高劍父，《我的現代國畫觀》，27頁。

⁵伍安民、程光弟編，《中國當代畫派文集》（陝西，陝西出版集團陝西人民出版社，2010年），264頁。

⁶宗白華，《美學散步》（台北：元山書局，1985），114頁。

因此研討歐豪年教授繪畫之「空間」意識表現上，雖可以看到其作品空間均符合西方透視學，但這在以「中」為主體，以「西」為「折衷」的「中西折衷」的嶺南畫派繪畫觀念上，重點不是透視、構圖，而是在中國繪畫的「空間」意識表現。歐豪年教授在其畫論《天寬樓文存》中，對「物象」與「境象」的「空間」美學觀念論說甚詳，他在書中提到：

國畫自宋元明清以來，經過悠久追求「筆墨」趣味的歷史，但可惜明清近代日漸因循，又終覺疏忽了對物象與境象的掌握。無論是工筆或意筆，上述確認，仍對每一位藝術家非常重要，是不可或缺的課題。國畫發展至今，時流彥英，各有抒發，一日千里。嶺南三家雖然已於三十年代至五十年代間，先後凋謝，惟三家的百年灼見，仍然深具時代的意識。存世遺作，亦可奉為今日美術青年的典範。

7

如上所言，國畫自宋元明清以來，經過悠久追求「筆墨」趣味的歷史，但因為明清近代日漸因循，又終覺「疏忽了對物象與境象的掌握」，由此可知歐豪年教授認為國畫除「筆墨」的追求外，亦要對「境象」之「空間」意識充分的理解及實踐。這正也是嶺南畫派的「百年灼見」。

筆者認為國畫在重視「筆墨」及「物象」的控制外，更需對「境象」給予理解與掌握，此「境象」繪畫美學觀，是一種觀照全整的律動，是一種「遊目周覽」，集合數層與多方的視點，譜成一幅超相虛靈的詩情畫境。」⁸，這種「遊目周覽」之「境」，是嶺南畫派畫家需更深入思考之美學層次，也正是「景」與「物」的空間關係的美學觀。

⁷歐豪年，《天寬樓文存》（臺北：財團法人歐豪年文教基金會，2015年），49頁。

⁸宗白華，《美學散步》，114頁。

二、歐豪年教授對「景」與「物」的看法

歐豪年教授曾對筆者提到「景物」一詞，認為「物」是描繪的對象、「景」「物」與「物」的空間呈現，進一步解釋了上文所說「境象」之「空間」意識。筆者認為在傳統宋元繪畫美學觀中，非常重視「景」，這種「物」與「物」的空間呈現，不只是西方繪畫之「投影」，「透視」而已；「景」是如歐豪年教授提到的繪畫之「境象」的空間呈現，例如南宋馬麟《芳春雨霽》，畫中營造出一種空曠蕭然的「氣氛」，「虛」與「實」相應。「超然於物外」清淡幽靜。這種「空間」，是一種呈現的物與物之關聯流動，畫面形成一種氣息「周流」的空間。有了這樣的「空間意識」，畫家眼中的山水就不同於地理圖形，而是可以憑藉心靈想像，呈現大自然之「景」。如果無此「空間」體會，畫出的圖象就會只是單純的形體，而不易產生「物」與「物」之間的關聯，則「無往不復」天地之際的「空間」就難以呈現。

「境象」是相當困難體會與表現的，並且觀賞者也極易忽略。因為「物」是看得到的物體；「景」是「物」與「物」形體之間安排的「空間」；「景」是繪畫之空間呈現，描繪的「物體」是實體的比較能「看得到」，但「物體」與「物體」的構成是一種「空間」關係，比較不能「看得到」，在中國繪畫常以「留白」等方式呈現，畫面之氣息流動是能感受到，但較被觀賞者忽視的。畫家在處理畫面時，「看得到」與「看不到」的都要處理，尤其「物體」與「物體」的構成更需要留意。筆者認為這種「境象」美學觀至關重要，是「空間的美學意識，是一種關係的存在，一種場域、精神狀態、場、能量、生命、身體，是一種生命躍動的存在」

⁹。

⁹張忠明，《嶺南畫派美學研究》（中山大學中文博士論文，2022年），190頁。

三、「境象」是一種真氣彌滿「擬太虛之體」

嶺南畫派美學「空間意識」之運用，可溯源到中國傳統繪畫理論，其中王微在《畫敘》提及的「於是乎以一管之筆，擬太虛之體。」¹⁰「太虛」的概念境界尤其是重點，它是既「超邁」又「幽玄」比較難讓人理解，但在我們的生活體驗中卻處處體驗，例如在路上散步，如果道路是實體的要如何走呢？它必須是「虛」的，有「空間」的。以歐豪年《日本京都》¹¹(圖 1)為例，畫面房子是實體，是「看得到」的，但路是「虛」的，道路看似不用畫，只要把房子的實體畫出，道路就會呈現出來，這是「物」與「物」之間的關聯，「體」與「體」的「空間」關係。這種關係是一種「物」與「物」形體之間安排之「空間」；一種繪畫的空間呈現出的「擬太虛之體」，看似空白沒畫之處反而是一種真力彌滿超脫自在之空間，即是上文提到之「境象」。



圖 1 歐豪年《日本京都》

物體跟物體之間會有「空間」關係，畫家心中要有「虛實」、「空間」概念。「空間」的體會是觀賞者比較看不到的，這也畫家匠心獨運之處，尤其是「留白」。

¹⁰ 俞建華，《中國畫論類編》，585 頁。

¹¹ 歐豪年，《日本京都》，73x53cm，1962 年作

物體跟物體之間的「空間」關係，在中國繪畫上常以「留白」來處理，但「留白」不是不畫而留空白，反而是精心安排實體後，留下可呼吸、氣息流動、真氣彌滿的「空間」。「空白在中國畫裏不復是包舉萬象位置萬物的輪廓，而是溶入萬物內部，參加萬象之動的虛空的道」¹²。「此中有明暗有凹凸有宇宙空間的深遠，但卻沒有立體的刻畫痕；亦不似西洋油畫如可走進的實際，乃是一片神遊意境。」¹³筆者認為這是因為中國畫法上，留白是一種安排，是物與物之關聯，處理得好則真力彌滿，不似西方油畫留白常會有未完成的感覺。

王微在《畫敘》提到：「以圖畫非止藝行，行成當與易象同體。」¹⁴又說：「於是乎以一管之筆，擬太虛之體。」¹⁵，王微的「擬太虛之體」，是指描寫心境也是一種「虛」的境界。中國繪畫經常以「有限」去表現「無限」。「空白」也是文人畫表現「意境」常運用的方法。意境中有「實境」和「虛境」。實體形象為「實境」，空白為「虛境」。「有形為實，無形為虛」。。因此中國繪畫表現空間「不似西洋油畫如可走進的實際，乃是一片神遊意境。因為中國畫法以抽象的筆墨把捉物象的骨氣，寫出物的內部生命。」¹⁶

在水墨畫中，虛境不「虛」，看似空白不「空」，看似「空白」之處也是形象的組成部分，中國繪畫是「包舉萬象位置萬物的輪廓」，是「參加萬象之動的虛空的道。」¹⁷如同歐豪年教授認為中國特有的手卷式畫幅的視覺觀點，手卷有長數丈的，橫披既廣，不是西方的單一透視，而是溶入萬物內部多點透視，有一處以上的審「景」點，對「景」與「物」，「物象」與「境象」的觀察與掌握，無論如何都不是集中一處完成，是一種超脫自在之「空間」，動態的整體。歐豪年教

¹²宗白華，《美學散步》，114-115 頁。

¹³宗白華，《美學散步》，114-115 頁。

¹⁴俞建華，《中國畫論類編》，585 頁。

¹⁵俞建華，《中國畫論類編》，585 頁。

¹⁶宗白華，《美學散步》，114 頁。

¹⁷宗白華，《美學散步》，114 頁。

授提到：

雲臺山記一文不獨如上所述，把畫中的光，影與倒影，曾有具體的記錄，也同時能把握視點所在，能有條不紊地敘述景物，使能有統一的透視觀點。我們若試作進一步研究，當可發現，那是在準確地記錄一幀眼前實景的山水，而且一定是在比較低的視點向岡巖仰觀繪畫。行文次序自東至西，即構想繪作自右至左。雖然文中曾有「西去山」又「轉上東基」「…復東出」，其中的「去」，「上」，「出」等動詞，都應指的就是目力所及的地方看上去，或看出來的所得，仍是在一個只作觀察，故能貫徹了所謂「蜿蜒如龍之勢」。¹⁸

筆者認為上文中提到透過對「景物」觀察，明白道出了其中的「去」，「上」，「出」等動詞，都是目力所及因而看出來的景象，這是畫家自由觀照全整律動的大自然，畫面「空間」在「時間」中移動，是一個綜合觀察，如「蜿蜒如龍之勢」。通過「散點透視」、「景隨步移」「空間」在「時間」的流動性的表現形式，向觀者傳達著無限的「空間」意蘊。

這種多視點的「空間意識」美學思維，「是誕生於一個最自由最充沛的深心的自我。這充沛的自我，真力彌滿，萬象在旁，掉臂遊行，超脫自在，需要空間，供他活動」¹⁹，中國繪畫對空間的處理不是只有畫出看到物體而已，而是要能夠寫出「景」。「景」是一種「空間」存在。為進一步說明歐豪年教授繪畫「空間」意識表現，以下舉例說明：包括「筆墨」表現空間、「寫生」造景、「異質同形」之空間處理、「空氣法」與「光影」的營造空間。以此說明歐豪年教授繪畫「境象」之「空間」意識美學觀點。

¹⁸歐豪年，《天寬樓文存》，107 頁。

¹⁹歐豪年，《天寬樓文存》，75 頁。

四、歐豪年教授繪畫「空間」意識表現方法舉例

(一)、「筆墨」表現空間

歐豪年教授重視「筆墨」，在《天寬樓文存》對「筆墨」如何呈現「景」與「物」有很詳細的說明，他說：

國畫近世的發展方向，較不著重光與影，但不著重不即表示絕對的排除。更明白的說明，應是不著重西洋畫所表現的特亮的折射光，以及不重視強烈的投影以及太明顯的倒影而已因為事實上，光與影起碼已融入表面上看來比較主觀的「筆墨」中。²⁰

上文提到「光與影起碼已融入表面上看來比較主觀的筆墨中」，「光」、「影」的感應以及山巔皴石之空間層次，均可以由「筆墨」呈現出來，並進一步說明「筆墨」中的「筆濃墨強」，胎息自「光」與「影」的感應，歐豪年教授認為：

例如說到某家，「筆濃墨強」時，固然一方面是就「筆墨」趣味而言，另一方面，卻不可否認的，這「濃」與「強」，追溯它的成因，卻關係自景物所在的暗晦處，深陷處，藉以「強」，「濃」的筆屬去皴，擦，烘，染。即使光亮處，亦因要突顯其形相，而以同樣強調的走筆鉤畫出來。山水的創作，晉唐至宋，自較單純的邊緣鉤畫，漸發展至重疊皴染，形成面的處理。例如唐人明皇幸蜀圖的山巔，五代關仝山谿待渡圖皴石的層次，宋馬麟暗香疎影圖之倒影，是「筆墨」也是光影。即使明清近代，虛墨，乾筆的畫作，其理亦相去不遠。既然我們能體會強弱的筆趣與墨韻，本身已胎息自「光」與「影」的感應，欣賞畫作時，自亦可以將上揭客觀的感應印象²¹

²⁰歐豪年，《天寬樓文存》，102 頁

²¹歐豪年，《天寬樓文存》，102 頁。

「筆墨」中「濃」與「強」，「本身已胎息自光與影的感應」，「濃」與「強」的筆墨可以表現景物所在暗晦深陷之立體空間層次，同樣的光亮處亦可由「淺」與「淡」「筆墨」呈現出來，在於畫家從起筆開始，就已經有很強的「光影」「明暗」強弱虛實之「空間意識」觀念，精準說出傳統中國繪畫核心「筆墨」之重要性，除此之外「筆墨」不僅可以表現「光」與「影」，也可以表現形、色、質感、屬性、情緒、個性等等，更可以表現「空間意識」。

以歐豪年彩墨作品(圖 2)《張僧繇畫龍》²²為例，左邊的龍在畫面上呈現高光的光線，受光面多而亮所以層次就會減少，可造成飛龍上天的虛幻感空間，而在右下的龍光影表現層次豐富，整體光線比左上角的暗，造成明暗對比虛實相映生動逼真空間層次。另外在(圖 2-1)《張僧繇畫龍》局部可看到人物陰影及高光層次，透過濃淡強弱的「筆墨」呈現出來，此作品畫幅非常大，但經過整體渲染及光線安排使空間安定，栩栩如生讓人感受畫面震撼，如親臨現場。



圖 2 歐豪年《張僧繇畫龍》



圖 2-1 《張僧繇畫龍》局部光影之表現

²²歐豪年：《張僧繇畫龍》，彩墨，尺寸 200x200 公分，1976 年

(二)、「寫生」造景

寫生不是對點景照樣描摹，這樣是把景物寫死。「寫生是畫面上一個自動組成的過程，面對景物寫生，好的東西留下，不好的移除，有些需要在畫面結構的東西，會把它做某種移動，甚至是有的時候做省略，這是一個寫生的過程」²³。畫家可以隨著自己的心境想要表現的筆墨與景物做調整，「藝術不要剝皮的東西，它要借重自然」²⁴方能達到「外師造化；中得心源」效果，筆者認為歐豪年教授之作品看似吸收了西洋「透視學」，實際上是以「寫生」體現自然萬物的「空間」關係，繼承傳統又有所開拓。「寫生的基礎是他的成功因素之一，他可以用水墨寫生即地完成，而毋須回到畫室重新修正。這種能力使歐豪年在花鳥，山水，人物，畜獸無所不能」²⁵。「寫生山水，是在似中求意的技巧中所完成的水墨山水，放在胸中自有丘一壑的想像山水中。它是一幅獨立的寫意山水畫，筆墨淋漓，大氣酣暢。」²⁶

如歐豪年《釣臺問隱圖》²⁷(圖 3)題款：「釣臺問隱圖。富春江七里灘，嚴子陵先生祠堂，辛巳之春重遊，參拜流連，遂宿其旁客館，此自陽臺俯看門景也。豪年。」依照題款內文中提到「參拜流連」、「遂宿其旁客館」、「自陽臺俯看門景」，可知這是一幅寫生之作。並且住宿在飯店中多日流連寫生。歐豪年教授曾對筆者提到，「右邊這個階梯式是加上去的，當初在畫的時候，是坐在旅館上面二樓這樣看下去，右旁邊的那個階梯，是另外一個地方移過來的。」²⁸面對景物寫生，好的東西留下，不好的移除，移動改置，甚至是有的時候做省略。

²³張忠明，《嶺南畫派美學研究》，145 頁。

²⁴高劍父，《我的現代國畫觀》，38 頁。

²⁵楚戈編，《歐豪年作品集》（臺北：時報文化出版社；二玄社，1982 年），94 頁。

²⁶楚戈編，《歐豪年作品集》，94 頁。

²⁷歐豪年，《釣臺問隱圖》97 x 60 公分，2001 年作，臺北中央研究院嶺南美術館。

²⁸張忠明，《嶺南畫派美學研究》，144 頁。



圖3 歐豪年《釣臺問隱圖》

繪畫必須有思想，要造「境」，否則就不成繪畫。「寫生」不只是自然界的「形」和「色」描摹，必須把他寫「活」了才是「寫生」。「似中求意」²⁹，「意」是指「意境」，是「外師造化」、「中得心源」的自由徜徉。如圖 2-2 右下局部階梯為畫家添加右上方重重疊疊的樹蔭光線從逆光投射進來，這張作品把牆面放置在正中間，構圖上是把畫面一分為二，「這是一個非常難畫的一個構圖，易有均等呆板之感，但歐教授卻利用強的蜿蜒轉折的牆面，左邊畫比較密集下方的房舍與樹枝跟草叢的互相呼應安排，右邊牆面的是比較空曠的道路，密集的樹林，疏密變化，均衡不均等，表現出多層次的空間性。如果不是當場寫生體會出空間的變化」³⁰，對「物象」與「境象」的「空間」處理得相當精彩，一般人是很難畫出並處理這麼複雜的「空間」。

²⁹楚戈主編，《歐豪年作品集》，92 頁。

³⁰張忠明，《嶺南畫派美學研究》，144 頁。



圖 3-1 歐豪年《釣臺問隱圖》局部

(三)、「異質同形」之空間處理

歐豪年作品《陶公撫松》³¹(圖 4)，畫陶淵明「提壺掛松柯」，畫中沒看到酒壺，但右手提高，雖沒有畫出提酒壺仍感受出提酒壺的空間及重量，畫幅左邊兩行題詩：「青松在東園，眾艸沒其姿；凝霜殄異類，卓爾見高枝；連林人不覺，獨樹眾乃奇；提壺掛寒柯，遠望時復為；吾生夢幻間，何事系世塵羈。陶詩拈以成畫，歐介。」如將書法與松針各自分開成題詩與繪畫的兩個空間，則整幅之空間牌會有鬆散之慮，因畫面要更緊密的要求，因此落款直接落在松針部分並在一起，由(圖 4-1)局部細節看到，題字中「眾草沒其姿」的「草」與松針互相結合，「草」字的部分線條成為松松針的一部分，充分體現了「異質同形」空間處理之妙境，文字與圖像充分結合成一體，畫面令人拍案叫絕。

³¹歐豪年，《陶公撫松》，85 x 59 公分，臺北：中央研究院嶺南美術館藏。



圖 4 歐豪年《陶公撫松》



圖 4-1 歐豪年《陶公撫松》草字局部

此種「異質同形」之空間處理方式，亦可舉楊善深繪畫作品(圖 5)《鶴》為例，右旁提字佔了畫面的一半，書法與繪畫的線條相互輝映，(圖 5-1)《鶴》局部，可看到書法題字更穿插入與鶴爪之線條，形成一個整體，書畫線條融為一體，也是「異質同形」之空間的巧妙處理，與(圖 3)《陶公撫松》是同一道理。



圖 5 楊善深《鶴》

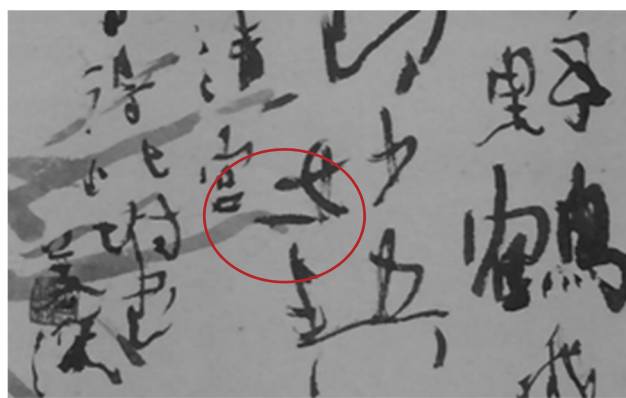


圖 5-1 楊善深《鶴》局部

(四)、「空氣法」與「光影」的營造空間

嶺南畫派畫家擅長「用水」，將此法給予許多創新的運用。「渲染」、「撞粉」、「撞水」、「撞彩」、「撞墨」、「潑墨」，畫面空間的經營更是藉由「用水」對「空氣法」與「光影」的空間呈現都有新的創見。表現空間氣候於繪畫，「如畫春景，令人覺得春光明媚，如一在春風陶醉之中；秋景，令人會感秋到人間，金風淡宕

的季節。畫熱帶的景物，好似熱浪襲人。書寒帶景物，使人不寒而慄。」³²這是包舉萬象，參與萬象之動的空間表現，歐豪年教授更是翹楚，其作品讓人身臨其境。就如同生活中需要呼吸空氣，卻看不見空氣，但他卻是必需的。歐豪年作品《黃河壺口》³³(圖 6)，以空氣法營造空間效果，畫家運用前面岩石很濃的墨色與水，衝擊出湍急的黃河濕氣，運用岩石的乾、水氣的濕，製造出靈動的空間感。



圖 6 歐豪年《黃河壺口》

作品以「筆濃墨強」呈現「光」與「影」的感應，色彩渲染襯托水墨，使畫面光影得到統一的調性，擅長「用水」強化空氣暈染的空間感，除表現空氣暈染的空間感外，更觀察及表現光影變化及空氣暈染的動感，河水波濤洶湧、萬馬奔騰，在其彩、墨、水、筆的綜合運用上，表現黃河水傾洩而下，水氣在光線照射下飄動之音樂性的空間。

³²高劍父，《我的現代國畫觀》，38 頁。

³³歐豪年，《黃河壺口》，140x75cm，200 年。

五、結論

張大千先生曾評論歐教授的作品：「豪年道兄才一落筆，便覺宇宙萬象奔赴腕底，誠與造物同功。」³⁴為何歐教授能「萬象奔赴腕底，誠與造物同功」呢？除了深厚的筆墨寫實功力外，對自然觀察寫生，在「無往不復」於天地之際，對「物象」與「境象」的「空間」的營造，值得我們景仰與學習。歐豪年教授繪畫提出「境象」之空間意識，筆者在第四節給予包括「筆墨」表現空間、「寫生」造景、「異質同形」之空間處理、「空氣法」與「光影」的營造空間舉例，藉以說明歐豪年教授繪畫之「空間」意識及對繪畫的處理，但筆者認為「境象」之空間意識是一種動態的整體，無法窮舉，因此難免有未能面面俱到之處，還望專家學者指正。

「境象」不只是構圖，而是一種動態的整體。畫家如果把對大自然空間體會的「境象」當成是一種構圖，很容易會產生「程式化」的構成方式；但當畫家體會到「境象」之空間意識，體會其中千變萬化的「境象」妙處，便能繪出「彷彿其中有象」的「空間」感受。繪者如有此感悟便能脫離古人陳陳相因的構圖，到氣息周流的大自然寫生，感受一種「成當與易象同體」³⁵的動態的整體，真氣彌滿超脫自在之空間。歐豪年教授對「境象」之「空間」意識的理解，去感受自然，寫生師造化。這正是嶺南畫派繪畫一大重點與特徵，並且是「百年灼見」。

³⁴張大千贈與歐豪年書法作品文字內容，作品藏於臺北中央研究院嶺南美術館。

³⁵俞建華，《中國畫論類編》，585 頁。

