

面壁沉思的靈魂：歐豪年水墨人物畫的心理意象與精神探索淺析

林淑芬

LIN,SHU-FEN

國立臺灣藝術大學美術學院書畫藝術學系助理教授

摘要

歐豪年喜歡描繪人物「面壁沉思」或「題壁書寫」的行為，這些表現從早期到晚年都不曾間斷，它們反映出畫家對自我內省、精神探索的重視。

在「面壁沉思」的題材中，它提醒了我們，繪畫是一門思辨的藝術，要靠自己體悟。自我體悟的過程，就是一種靜心、獨處的狀態。歐氏崇敬古代高士之道，雖身處現代科技社會，但卻投射出自我內省的探索，從而表達了畫家的現代隱士精神。

在「題壁書寫」的題材中，則象徵著創作過程的未完成與開放性。畫面中人物正在書寫，觀者能感受到行為的連續性與未竟之事，這種開放詮釋的空間，正是畫家保留給觀者的心理活動，也反映出畫家創作歷程的自我敘述。畫家以第三人稱旁白的方式，述說主角的故事，也是在述說自己的創作歷程。這種敘事結構，讓人物畫成為畫家心理活動的載體，觀者可藉由畫面進行多層次的心理解讀。

人物的面壁沉思或題壁書寫行為，在歐豪年的人物畫中，確實隱含著與外界隔絕、進入自我世界，以及未完成、開放詮釋的意義。這些題材不只是技法上的選擇，更是畫家內心精神的折射。人物畫因此成為探索畫家心理的重要媒介，能夠展現創作者的精神狀態、情感歷程與文化關懷。

【關鍵詞】 人物畫、面壁沉思、題壁書寫、現代隱士精神

一、前言

歐豪年(1935-2024)，出生中國廣東茂名縣，父祖輩重視家庭的文化培養。父輩皆為新式大學教育下的知識份子，或從政或經營家族事業，家中來往或招延者盡是當時頗具知見的非凡人物。歐豪年為家中長子，從小耳濡目染，眼界自然開闊。詩、書、畫是中華傳統文化之基礎，在當時中日戰爭(1937-1945)、國共內戰(1945-1950)的時空背景之下，歐氏仍然可以持續學習書畫，可見歐氏家族以書香傳家為榮。在歐氏隨父母赴香港之後，17歲時(1952)便拜師嶺南畫院創始人趙少昂先生門下學習水墨畫。¹

歐氏水墨技巧超群，兼具中國文人繪畫精神，33歲(1968)在國立歷史博物館展出之後，²陸續受到臺灣美術高等教育院校教席的邀聘。他分別在文化學院(今中國文化大學)專任授課³及國立藝專(今國立臺灣藝術大學)兼任教授國畫課。其中，在國立藝專時期的美術科任教期間為1976(民65年)至1981(民70年)，⁴在藝專改制後的臺灣藝術大學時期的造形所和書畫藝術學系研究所任教期間為2001(民90年)至2018年(民107年)。⁵以歐氏的教學足跡看來，目前臺灣擁有紮實筆墨功力的中生代畫家，尤其擅長花鳥、山水類型的創作者，應該都受過歐豪年繪畫的影響或啟發。

綜觀歐豪年的人物畫，筆者發現有兩種特別的題材，分別是「面壁沉思」和「題壁書寫」。人物的面壁沉思或面壁書寫的行為表現，在視覺藝術中分別隱含

¹ 潘潘，《豪邁·幽遠·歐豪年》(臺中市：國立臺灣美術館，2013年11月)，頁13-51。

² 潘潘，《豪邁·幽遠·歐豪年》，頁157。

³ 1970年(35歲)歐豪年受聘為中國文化學院美術系專任教授、中華學院主任。歐豪年生平年表，資料來源取自香港文化博物館《萬象逍遙·歐豪年書畫展》(香港：康樂及文化事務署，2012年)，頁220。

⁴ 資料來源：臺藝大藝專時期校友：林進忠、陳士侯、洪仁堡、黃華源、林靜芝、吳清文、柯志正等，諸位前輩先進提供。

⁵ 資料來源：臺藝大書畫藝術學系辦公室陳重亨提供之教務資訊。

有「與外界斷絕聯繫而進入自我世界」以及「未完成」或「開放詮釋」的意味，這樣的題材表現是否就是畫家的內心精神的折射？人物畫是否可能成為探索畫家心理的重要媒介？以上兩點引起筆者的好奇，故筆者欲嘗試運用視覺藝術來進行畫面解析，再加上表演藝術的觀眾心理學來理解歐豪年的人物畫，試圖解鎖畫家的內心狀態，探討其中所隱含的象徵意涵。

二、藉助水墨人物畫寄託一己之性情

古人，是歐豪年人物畫取材的主要對象，舉凡屈原、嵇康、達摩等，尤其喜愛描繪唐、宋名賢人物，有《吟嘯萬年-唐宋名賢八家書畫冊》(圖 1)為例，畫題內容分別是蘇東坡、李白、杜甫、孟浩然、白居易、陸放翁、王維、柳永，這些唐宋賢家並不是按照朝代順序排列出現，也不是按姓名筆畫順序；筆者認為歐氏可能是根據自己喜愛人物的程度進行排列，仔細觀察些名單，他們各個皆是人品高潔、氣度非凡或學識淵博的飽學之士。由此可見，歐豪年決定何種人物類型可以入畫，揀選原則應該來自於該人物的性格、修養與文學高度。

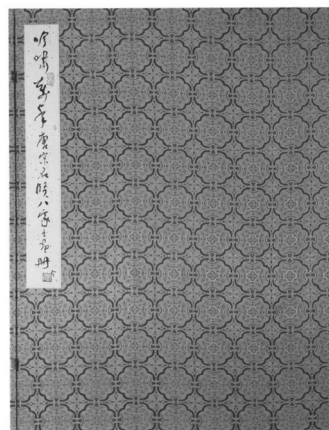
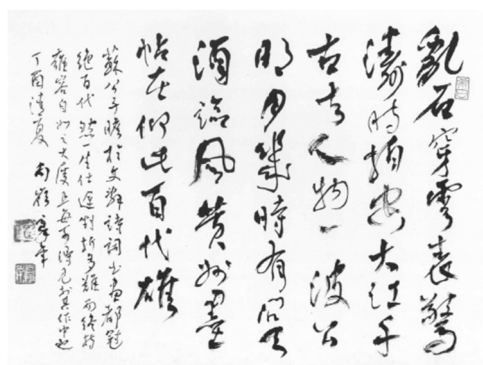


圖 1 歐豪年 2017 年《吟嘯萬年-唐宋名賢八家書畫冊》⁶，34.5x45.5 公分

以蘇軾為例，歐氏對於蘇軾的文辭的喜愛，對其詩詞不僅熟練，且還能綜合各經典之句，再創作出新的詩律，並取詩文意象描繪成為畫中景境。《吟嘯萬年-唐宋名賢八家書畫冊》(一)第一幀(圖 2)的落款提到：「亂石穿雲表，驚濤時拍空，

⁶ 徐興慶，《歐豪年人物畫特展集》(臺北：中國文化大學歐豪年美術館，2021 年 12 月)，頁 45。

大江千古去，人物一波公，明月幾時有，問天酒臨風，黃州墨帖在，仰此百代雄」，上述的詩句似曾相似，好像在這裡讀過？其實，歐豪年結合了蘇軾的〈念奴嬌·赤壁懷古〉「大江東去……亂石崩雲，驚濤裂岸」，以及〈水調歌頭〉「明月幾時有，把酒問青天」，和被貶去黃州(今湖北黃岡市)後的〈寒食帖〉。這些經過了歐氏的咀嚼之後，嘔心淬鍊出的辭句結晶。此外，將語詞視覺化最好的方式就是繪畫，歐氏描繪蘇軾站在波濤洶湧的江邊岩石上(圖 2)，眺望遠方天際，雍容自在，宛如正在回首過往他的人生經歷，如波浪碎花、起伏不定，但是，最終仍然回歸江水的平靜之中。



上釋文：亂石穿雲表，驚濤時拍空，大江千古去，人物一波公，明月幾時有，問天酒臨風，黃州墨帖在，仰此百代雄。

上釋文(小字)：蘇公子瞻於文辭詩詞書畫都冠絕百代，然一生仕途挫折多難而終，持雍容自如知大度且每可得見於其作中也。丁酉清夏，南嶺豪年。

下釋文(小字)：蘇東坡大江東去。天寬樓主豪翁。



圖 2 歐豪年《吟嘯萬年-唐宋名賢八家書畫冊》之(一)

歐豪年的人物畫充滿了對古人精神的嚮往，他自己曾說過：「憶昔少日受書，即已志尚古人……」。蓋念畫人物所以寄人情，一管彩筆，不徒止於造形傳神，更藉以寄托一己之情性。」⁷這樣的「因物托志」和「托物寓情」的運用，如同文學創作中常用的「比、興」。「比」，即用其他的事物間接地形容所要描述的人事物；「興」，則是藉所描述的物象，再透過感官(視覺、知覺)聯想到另一個人物或另一

⁷ 歐豪年自序，取自徐興慶《歐豪年人物畫特展集》，頁 4。

種心情。如果用表演藝術的角度加以說明更能深刻體會：即創作者在表現自己情意時，往往將情意寄寓在一個形象事物中，從而啟示和調動欣賞者的想像，進而領悟到作者的情意。⁸例如，京劇中的「一桌二椅」，可以表現宮廷、衙門、佛堂、客廳等等；椅子置於桌前，場景代表「家」，椅子置於桌子後方，就是「公堂」。⁹因此，可以說歐氏的人物畫不是為了滿足眼前的事實，而是對閱讀過的詩文在腦海中進行意境的塑造，同時將自己的情感移植在所畫之人物矣。

筆者採訪早年長期在歐豪年畫室幫忙的邱定夫老師(1947-)。據邱老師表示，「歐師喜歡觀賞戲曲，以前國軍藝文中心(原址在臺北市西門町，現已拆除)常常有演出，老師會去看，看完後也會將劇中人物描繪出來，但不是寫生(實)描繪而是憑藉印象與情感醞釀之後畫出來，接著又說，歐師對『讀書』和『作詩』這兩件事情是他日常必做之事。」¹⁰在蒐集歐豪年的畫作時，偶然發現他於2009年所畫的〈武大郎賣餅〉(圖3)，款題寫著「國劇舞台上，武大郎賣餅圖」，這正是他觀戲之後，心潮湧現的具象表現。舞台上的情節與人物，激發他的創作衝動，轉化為筆下生動的形象。



圖3 歐豪年2009年〈武大郎賣餅〉¹¹70x55公分

釋文：國劇舞台上，武大郎賣餅圖。嶺南歐豪年擬趣

⁸ 吳毓華，《戲曲美學論》(台北：國家出版社，2005年10月)，頁55。

⁹ 蘭陽戲劇團(2020年11月27日)，〈蘭陽劇團-舞台藝術-一桌二椅〉【文化部國家文化記憶庫收存系統】，取自 <https://cmsdb.culture.tw/object/12BC0778-5AAF-46EA-BA37-B0DDFD722776>(瀏覽日期2025年9月18日)

¹⁰ 筆者於2025年8月6日下午15:30採訪邱定夫教授，地點：臺北市邱宅。

¹¹ 歐豪年，《歐豪年八旬無心》(台北：中華文化總會，2013年11月)，頁29。

2002 年所作的〈東坡先生論畫〉(圖 4)，這件在臺藝大造形所上課時所畫，此作品更能彰顯歐豪年對書畫論內容的熟稔，並將文句默寫出來並作為落款，其中引述了蘇東坡先生〈論畫〉裡的部分內容(詳見圖 4 之釋文)。國立故宮博物院藏有一件蘇東坡〈論畫〉的書蹟(圖 5)，在第 16 行的地方有缺失兩個字「非□□逸才不能辨」，然而，在《佩文齋書畫譜》第十五卷〈宋蘇軾論畫〉的後段(圖 6)則是「非高人逸才不能辨」。由歐氏的款題得知，他的款文來源是錄自《佩文齋書畫譜》而非蘇東坡的〈論畫〉書蹟，所以才會有「高人」二字。



左圖釋文：

畫雖不必有常法，而時有常理。此言旨亦可引伸為常形與常理之置論。偶讀《佩文齋書畫譜》東坡先生論畫曰：余嘗論畫，以為人禽宮室器用皆為常形，至於山石竹木水波煙雲，雖無常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不當，雖曉畫者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托於無常形者也。雖然，常形之失，止於所失，而不能病其全；若常理之不當，則舉廢之矣。以其形之無常，是以前理之不可不謹也。世之工人，或能曲盡其形而至於其理，則非高人逸才不能辨。壬午中秋前夕，國立臺灣藝術大學研究所書畫組講餘，歐豪年即席。

圖 4 歐豪年 2002 年〈東坡先生論畫〉¹²

137x70 公分

¹² 香港文化博物館，《萬象逍遙-歐豪年書畫展》，頁 168。

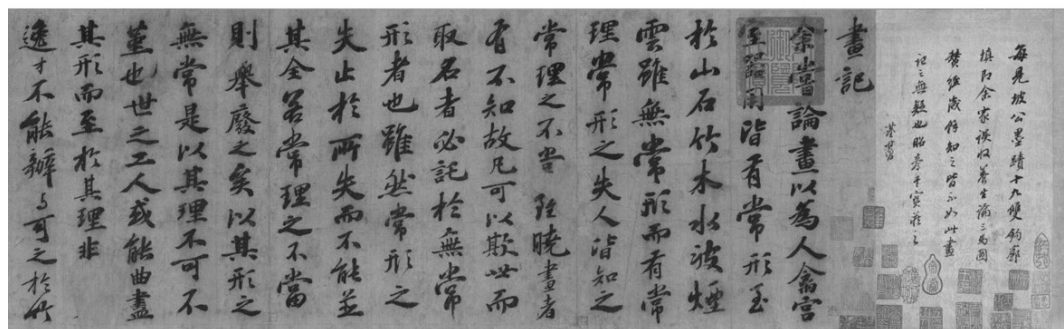


圖 5 北宋蘇軾〈論畫〉書蹟(局部) 國立故宮博物院藏，臺北，CC BY4.0@www.npm.gov.tw

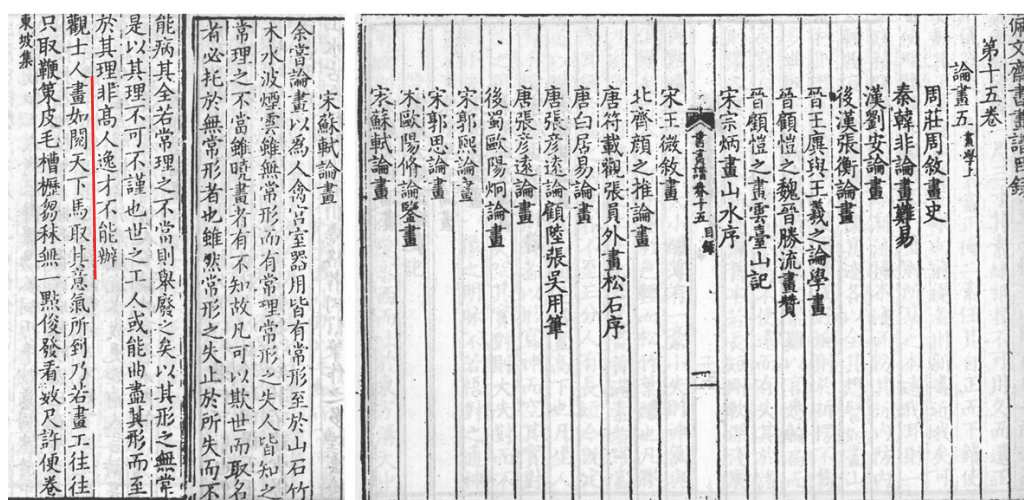


圖 6 《佩文齋書畫譜》第十五卷〈宋蘇軾論畫〉

除了對書畫論的熟識之外，仔細看〈東坡先生論畫〉這件作品的畫面，歐豪年創造了蘇軾的形象，款題字數由少到多、錯落有致，行列安排所留下來的空白正好形成了一堵無形的「牆面」，人物安逸跌坐倚靠著書法款題，看起來就像「倚牆而坐」，面朝右方空白之處、視線水平，彷彿進入冥思狀態。這樣的畫面規劃，不僅是為了配合款文內容而創作，更像是畫中人物剛完成「題壁書寫」的活動之後，倚坐牆邊，小歇片刻。整體而言，歐豪年好似欲借人物畫展現自我的精神狀態：一種內斂思辨與述說自己創作歷程的故事。

三、人物畫所折射出來的心理層面解析

20 世紀 70 年代，歐豪年的水墨畫已享譽國際畫壇，在臺灣藝術教育也掀起了一陣學習風潮，並讚譽歐氏在傳承中國繪畫傳統之下，更開拓出新的道路。1985 年由新生畫廊主辦、編印的《歐豪年畫集》介言中，總結了歐氏繪畫成就之緣由，說他具有「心性明」、「悟性高」、「感性佳」、「理性高」、「技性妙」、「藝性濃」等特點，是嶺南畫派的菁英。¹³

隨著時間的推演，這種蘊含傳統筆墨技藝的繪畫逐漸成為新世代批評的對象，黃猷欽〈嶺南畫派與傳統——意識形態主導的風景畫〉(1998)提出嶺南畫派繪畫的核心宗旨是創新改革，並呼應當時動盪的政治背景，作者認為嶺南第三代畫家歐豪年在臺灣的創作逐漸背離那個核心思想，而僅僅只是格式化的「詩題畫」。¹⁴然而，作者將畫家的師承關係牢牢地框釘在派別核心(早期革命愛國精神)與表現形式，卻忽略了時代社會變遷對畫家的創作影響，尤其是畫家的生活、心理所反射出來的創作行為。葉子菱《嶺南畫派在戰後臺灣的傳承與轉向——以歐豪年為例》(2020)的研究，認為歐豪年身處在不同於「二高一陳」的時空脈絡之下，其繪畫反映生活信念，轉化為帶有融合文人山水意境的「詩景畫」作，著重詩意氣氛營造；歐氏的繪畫風格延續嶺南畫派特色，善用水分和光影表現，尤其是強烈的戲劇光影表現是以往嶺南畫派所未見的，對臺灣美術教育的貢獻不容小覷。¹⁵

¹³ 蔡廷俊為展覽畫冊所寫之介言，取自《臺灣光復四十週年紀念展-歐豪年畫集》(新生畫廊主辦，1985 年)，該畫冊無出版年、無頁碼；筆者從畫冊名稱「臺灣光復四十週年」推估應該是 1945 年臺灣光復，再加 40 年，於 1985 年時所編印。

¹⁴ 黃猷欽，〈嶺南畫派與傳統-意識形態主導的風景畫〉，《議藝份子》，第一期(桃園：國立中央大學藝術學研究所學生會，1998 年 10 月)，頁 27-40。根據作者對「詩題畫」的註解是：不一定真的是詩的標題，而是訴諸於一種詩情。或如「月落烏啼霜滿天」，或如「鄉思」。這一些畫並不要求畫者能夠辨認出畫家所要「說明」的地點，而是任何一個地方。(引自該篇文章註 24)。但是，筆者認為，既然是詩意畫，詩的意象本身便蘊含想像與幻想，畫家對於景物生情，而後聯覺詩的意象，因此對景寫生可以是「點到為止」，因為詩文意象亦可以是作品的一部分，詩題畫不強調畫出眼前看到的實景，而是畫出知道、感受之後的景象，故宜將詩題畫和寫實紀錄性繪畫分開討論較為適洽。

¹⁵ 葉子菱，《嶺南畫派在戰後臺灣的傳承與轉向-以歐豪年為例》(未出版之碩士學位論文)，國

事實上，歐豪年的「詩題畫」或「詩景畫」都體現了畫家運用語言符號與筆墨技巧對當下的積極回應。賦詩，相較於一般言詞，它是情感精煉之後的結晶；畫面中的一筆一墨，更是經過精準取捨之後的成果。歐氏運用文學及繪畫合體創作，這是中國繪畫歷史發展中早已被發明的創作模式，多數人都認為它是老、舊、傳統，但是如果一種藝術形式足以讓一個藝術家表達個人心靈深處的情感，何必論其新、舊？即便是新的模式也未必能反映出藝術家真正的心理狀態。

筆者認為我們應該專注在：歐豪年生活在現代環境而為何一直描繪古代人物？畫出這些人物是否就能反映出畫家內心的精神層面？根據筆者收集到的人物畫圖片，發現歐氏喜歡描繪人物正在「面壁沉思」或「題壁書寫」的行為表現，而這些繪畫表現從歐氏早期直到晚年仍然不斷地出現。以下即對「面壁沉思」及「題壁書寫」兩類作品進行分析：

(一)面壁沉思的意涵—自我內省與現代隱士精神

「面壁」，是臉部朝向壁面的動作；「沉思」，即一個人進入深思的狀態。顧名思義，就是指一個人面對牆壁，並且進行沉思、冥想。

對於「沉思」這個形象的藝術表現，印象最深刻的，莫過於法國著名的雕塑家奧古斯特·羅丹(François-Auguste-René Rodin, 1840-1917)，他在 1904 年所創作的〈沉思者(The Thinker)〉(圖 7)。它是羅丹對於但丁《神曲》中〈地獄篇〉的一個意象詮釋，羅丹塑造出一位筋肉緊實、跼腳坐於石上的裸體男性。他右手肘彎曲撐在左大腿之上，手腕背托住下巴，



圖 7 羅丹〈沉思者(The Thinker)〉1998 年複製，青銅。
筆者攝於台南奇美博物館
2024 年 8 月 23 日

人物頭部下垂，嘴唇被手撐托而鼓起，眼神下視而放空，如同陷入苦思的狀態。這件雕塑因為姿態與充滿緊繃肌肉的外觀動能，在視覺上傳達了一種躁動不安的感覺，令觀者也隨之感到焦灼。

歐豪年的人物畫有許多以「沉思」為題的作品。畫中人物通常呈現跏趺坐姿(即打坐的姿勢)，四分之三側身或側臉，或是將人物安置在窟窿之中，且多以禪宗達摩作為畫中主角，例如，1966年〈跏趺〉(圖8)、1975年〈面壁〉(圖9)、1986年〈面壁〉(圖10)等(有關歐氏「面壁」人物畫蒐集，請詳附件一)。人物通常穿著古代樣式的寬鬆衣袍，衣紋皺摺以線條勾勒，並暗示衣下之肢體姿態。較多的細節描繪則集中在頭部、臉部，臉部朝前的方向，留出大量空白。雖然畫題取名「面壁」，但仔細觀察，有些人物面前並沒有牆壁或石壁等物件，如(圖8)、(圖9)。

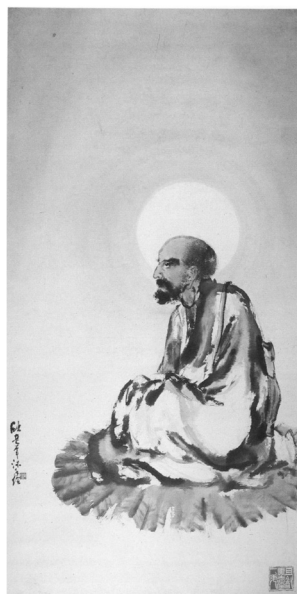
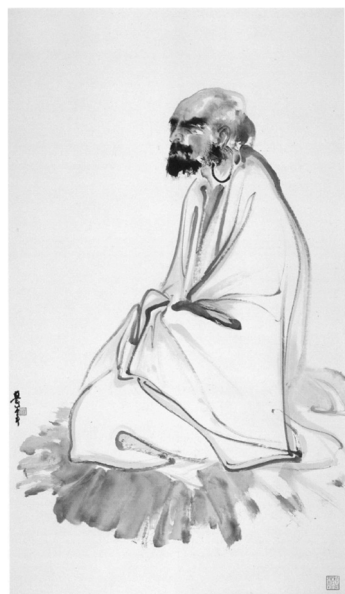


圖8 歐豪年1966年〈跏趺〉¹⁶ 圖9 歐豪年1975年〈面壁〉¹⁷ 圖10 歐豪年1986年〈面壁〉¹⁸
114x67 公分 250x90 公分 90x60 公分

¹⁶ 平田秀夫，《躍動する水墨画家-歐豪年展》(京都：歐豪年京都事務局，1991年11月)，頁13。

¹⁷ 歐豪年，《歐豪年國畫集》(香港：香港大學馮平山博物館，1987年11月)，頁21。

¹⁸ 歐豪年，《歐豪年八旬無心》，頁33。

相較於羅丹〈沉思者(The Thinker)〉(圖 7)給人一種視覺上的動能、心理上的焦躁不安；歐豪年所描繪的人的「沉思」，卻帶來一種清靜、從容的沉著狀態，彷彿周遭的所有一切都安靜了下來。

面壁沉思的核心，不在於是否必須對面一道石牆才能進行省思之事。「面壁」一詞隱含兩種意思：一是源自佛教修行的行為，最經典的例子便是達摩在少林寺面壁九年之事跡，「少林寺，在登封縣西北二十五里，少室山北麓，後魏太和二十年建……右有面壁石，西北則有面壁菴，即達摩面壁九年處」¹⁹，僧侶修行，刻意面向石壁，或處一小室禪坐，其目的首先是阻絕外界、不讓他人打擾，以使自己的心靜下來，再讓自己進入冥想階段。南宋時期的地方志《吳郡志》提到：「蓋佛以清淨為本，虛無澹泊為宗，而垂世立教，禪律兩行，專說法相。是真是實，即謂之律。說有非有，說無非無，當體不離，湛然常住，即名為禪。自達摩傳此心印，面壁九年，不立文字，不假聲聞。」²⁰達摩面壁，外表上看似一種自我隔離的行為，但其中強調的是思辨過程，它無法經由文字講述，而是必須親身體悟才能獲得箇中道理。

「面壁」的另一種意思是，藝術家澄心內觀的狀態。歐氏的人物畫多為單一人物，畫人物撫(賞)松、遠眺、吟詩、拜石、默坐等，例如，1982 年〈撫松〉(圖 11)、1986 年〈屈原〉(圖 12)、1988 年〈米芾拜石圖〉、1995 年〈無量壽〉等(請詳見附件一「歐豪年的「面壁」意象題材之作品彙整」)。畫中人物的活動，雖然不是靜止的面壁沉思，但是這些人物的神情皆有「尋思」的意象。以〈撫松〉(圖 11)為例，畫一位悠閒之士，慵懶的跌坐在松樹根旁，一手撐著身體，另一手撫著松樹，仰頭斜望樹梢，一副若有所思的樣子。畫的主題，雖是「撫松」，但看得

¹⁹ (清)和坤等撰，《欽定大清一統志》卷 163，收錄在《四庫全書》，取自繙云文獻電子資料庫(得泓資訊有限公司)<https://fanyun.hunteq.com>。瀏覽日期 2025 年 10 月 1 日。

²⁰ (宋)范成大，《吳郡志》卷 32，收錄在《四庫全書》，取自繙云文獻電子資料庫(得泓資訊有限公司)<https://fanyun.hunteq.com>。瀏覽日期 2025 年 10 月 1 日。

出來此士人正在沉思、默想；又如〈屈原〉(圖 12)，畫的是正在散步吟詩的屈原形象，仰望遠方，表現出正在思索的樣子。這些人物的狀態，像似在和自己的內心對話，在大腦中進行思辨；雖然，他們不像面壁圖那樣的正襟危坐，但是，他們同樣在進行沉思。所以，筆者認為所謂的「面壁」，其實是藝術家所「面對」的是內心中那一片湖水明鏡，若能經常保持清澈與敏銳，才得以映現真實的自我。



圖 11 歐豪年 1982 年〈撫松〉²¹50x70cm



圖 12 歐豪年 1986 年〈屈原〉
²²250x90cm

歐氏在「面壁沉思」的題材中提醒了我們，繪畫是一門思辨的藝術，要靠自己體悟，光用「說的」是畫不了好畫。因此，自我體悟的過程就是一種靜心、獨處的狀態。歐氏崇敬古代高士之道，雖身處現代科技社會，但其潛意識中仍投射出自我內省的探索，表達了畫家的現代隱士精神。

(二)題壁書寫的象徵——再現現代人對於文化底蘊的關懷

根據筆者的蒐集與觀察，歐氏也喜歡畫「題壁」這樣的題材。延續面壁的話題，「題壁」同樣涉及到「壁」的本義，但是與「面壁」畫題不同的是，「題壁」

²¹ 歐豪年，《歐豪年國畫集》，頁 31。

²² 歐豪年，《歐豪年國畫集》，頁 50。

系列作品中，歐氏多數都有把「壁」這個物質畫了出來，例如，如 1979 年〈寒山子題壁〉(圖 13)、2011 年〈寒山子〉(圖 15)；或者採用暗示手法讓觀者感覺到牆面的存在，例如，1988 年〈坡翁題壁圖〉(圖 14)、2002 年〈東坡先生論畫〉(圖 4)。

我們從畫面中感知到人物的「題壁」行為是連續性的動作，跪姿(或立姿)面牆、手握毛筆，人物面前的淡墨字體，由右自左、自上而下，在最後一個筆劃連貫到人物手中的毛筆。這一連串的視覺導引，使我們感知到畫家擷取了這個正在活動的人物的某一個片刻，我們同時又隨著人物執筆的動作影響，引發心理活動：對人物的動作有預測期待：目睹一位書家蘸墨、書寫於牆的演繹行為。



圖 13
歐豪年 1979 年〈寒山子題壁〉²³局部，90x60 公分



圖 14
歐豪年 1988 年〈坡翁題壁圖〉²⁴90x45 公分

²³ 歐豪年，《歐豪年八旬無心》，頁 24。

²⁴ 香港文化博物館，《萬象逍遙-歐豪年書畫展》，頁 157。



圖 15 歐豪年 2011 年〈寒山子〉²⁵75x140 公分

大腦花了相當大的心力在理解視覺資訊。面對一個場景進行物體辨識，從人物到背景，選出值得聚焦的目標。這些資訊經過大腦，被依序整理為有意義的情節。²⁶情節，在每一個觀者的腦海裡形成不同的釋譯、解讀，它就像詩性一般，透過想像力捕捉對生命的體悟。

1999 年〈筆搖五岳〉(圖 16)畫一老叟站立在石壁前，正在題寫或題畫，其落款寫道：「興來落筆搖五岳，駕共飛鴻跨九州」，這兩句話，是歐豪年分別改寫自唐代李白〈江上吟〉²⁷和蘇軾的〈睡起〉。



圖 16 歐豪年 1999 年〈筆搖五岳〉²⁸135x70 公分

釋文：興來落筆搖五岳，駕共飛鴻跨九州。太白、東坡句集畫。己卯七月之望，歐介豪年漫成於臺北挹翠山堂燈下。

²⁵ 歐豪年，《歐豪年八句無心》，頁 25。

²⁶ 瑞塔·卡特(Rita Carter)，黃馨弘譯，《大腦百科(Original Title: The Brain Book)》(新北市：楓書坊，2020 年 6 月)，頁 87。

²⁷ 李白〈江上吟〉詩全文：木蘭之枻沙棠舟，玉蕭金管坐兩頭；美酒尊中置千斛，載妓隨波任去留；仙人有待乘黃鶴，海客無心隨白鷗；屈平辭賦懸日月，楚王臺榭空山丘；興酣落筆搖五岳，詩成笑傲凌滄洲；功名富貴若長在，漢水亦應西北流。收錄在(清)張英撰《四庫全書御定淵鑒類函》卷三十七，取自繙云文獻電子資料庫(得泓資訊有限公司)<https://fanyun.hunteq.com>。瀏覽日期 2025 年 10 月 4 日。

²⁸ 歐豪年，《歐豪年八句無心》，頁 37。

「興酣落筆搖五岳，詩成笑傲凌滄洲」說的是，大詩人李白在心情特別暢快的時候，執筆譜寫詩詞，一時筆力雄強無敵，甚至可撼動五岳(五大名山)，當詩完成之後，那種笑傲之聲(超脫、無拘束)，可直達越過滄洲(水濱)²⁹。另一首是，蘇軾的「松風夢與故人遇，自駕飛鴻跨九州」³⁰說的是，他夢見在松林的風聲中與老朋友相遇，並且駕馭著飛鴻遨遊整個九州大地。詩句中，顯現出一位藝術家的想像力與自由豪邁的性格。歐豪年結合兩位詩人的詞句，熔融為「興來落筆搖五岳，駕共飛鴻跨九州」，除了效法李白、蘇軾兩位偉大藝術家的創意精神之外，更將詩境具體成畫，表現出藝術家的靈感泉湧奔騰而出，情緒激盪之際，振筆疾書於壁上，心緒澎湃，連衣袂也隨著一同飛舞，彷彿整個人被創作的熱流所牽引，成為靈感的化身。

題壁，是一個書寫的行為，其本身就是一種戲劇的動作。筆者在整理歐豪年關於「題壁」作品時(請詳附件二「歐豪年的「題壁」意象題材之作品彙整」)，隱約感覺到，宛若站在台下，看著舞台上的人在表演——藝術家當下的情緒激盪與創作激情的情節！因此筆者認為，歐氏「題壁圖」的題材應該是藝術家本人「述說關於自己的創作歷程」的表演動作。

²⁹ 滄洲：水濱。借指隱者所居住的地方。取自中華民國教育部《重編國語辭典修訂本》臺灣學術網路第六版，<https://dict.revised.moe.edu.tw>。瀏覽日期 2025 年 10 月 4 日。

³⁰ 蘇軾〈睡起〉詩全文：柿葉滿庭紅顆秋，薰爐沉水度春篝，松風夢與故人遇，自駕飛鴻跨九州。取自(宋)蘇軾，《東坡七集》卷二，收錄在《六府文藏》(陶齋校刊本)，取自緬云文獻電子資料庫(得泓資訊有限公司)<https://fanyun.hunteq.com>。瀏覽日期 2025 年 10 月 3 日。

以圖 15 的〈寒山子〉為例，我們可以將畫面分為三個段落(情節)。第一段，被主角書寫出來的文字(淡墨色)(圖 17)：重巖我卜居，鳥道絕人跡。庭際何所有，白雲抱幽石。住茲凡幾年，屢見春冬易。寄語鐘鼎家，虛名定無益。寒山子。³¹寒山子獨自選擇，居住重巖洞窟，山高鳥絕，人煙稀少之地；庭院空無一物，只有天上的白雲，懷抱著幽石，正如我寒山，與大自然融為一體，已忘了自我；山中無甲子，寒盡不知年，只常見春去冬來，忘了時間與歲月；不要盲



圖 17 2011 年〈寒山子〉(右局部)

目追求名利、富貴，這對自己定是無所益處。³²這是寒山子(唐代僧人，生卒不詳)的詩句，這一段的語言、文字、符號屬於一種物理形式的存在，以「第一人稱」的角度敘事自己的過往與自勉慎言。

第二段，畫面中間的主角，以半跪坐姿勢，正提筆書寫於牆上，毛筆正停止在「寒山子」的「子」字最後一筆劃(圖 18)。这一幕，寒山子本人，實際現身在大眾面前，寫下自己的話語。它屬於一種「現身說法」的方式，讓觀眾明白與第一段文字符號的關聯性。而人物(寒山子)手持的毛筆與身旁的硯台，都有助於強化人物(寒山子)以「現在進行式」的方式傳達話語給觀眾。



圖 18 2011 年〈寒山子〉(中間局部)

³¹ (唐)釋寒山，節錄《寒山子詩集》，取自中國哲學書電子化計劃 <http://ctext.org/zh>。瀏覽日期：2025 年 10 月 5 日。

³² 釋達觀(2006 年 3 月 17 日)，禪詩詮釋〈寒山詩-虛名定無益〉【禪心學苑】<https://zensoul.org/>。瀏覽日期 2025 年 10 月 5 日。

第三段，畫面左邊用濃墨書寫的是畫家(歐豪年)的落款。內容：寒山子者，不知其名氏。唐大曆中隱居天台翠屏山。其山深邃，當暑有雪，故名寒巖，因號寒山子。布袍寒落，形容枯槁，以樺皮為冠，腳踏大木屐，時就天台國清寺乞食，僧眾漫罵逐之，不以為忤。好為詩，多山林幽隱之趣，或語出譏諷，然有深意。景德傳燈記並錄。歐介豪年。這裡向觀眾交代了寒山子這個畫面主角的特徵，更安排一雙隨意擺放的木屐鞋在人物(寒山子)的腳邊，刻意強調人物(寒山子)的不拘性格。這段文字有如戲劇中的



圖 19 2011 年〈寒山子〉
(左局部)

「旁白」：此角色不在畫面出現中，而是直接對大眾發音介紹，有說明解釋的作用。這裡的「旁白」由畫家(歐豪年)擔任，為大家介紹寒山子這位人物。以「第三人稱視角」來描述故事(寒山子寫下自創詩句的當下)與人物(寒山子的造形與性格)，畫家(歐豪年)以一種全知全能的客觀角度來扮演旁白。

將〈寒山子〉拆解成三個段落之後，我們就能夠逐漸明白歐豪年欲使用類似戲劇中「說故事」的手法，以第三人稱(旁白)講述寒山子的故事之時，順道帶出寒山子自創詩句(主角的故事)，再以現身說法的方式讓寒山子現身(題壁書寫形象)出現在觀者面前，採用「以一個故事包涉另一個故事」³³的敘事概念來形塑整個畫面。這三個段落並沒有一定的順序，閱讀者可隨自己喜好調整觀看順序，這是畫家保留給觀者對於畫面的解釋空間。

引用羅蘭巴特(1915-1980)在〈想像〉一篇所說的話，來說明人物畫與觀者的

³³ 對於「一故事包涉另一故事」的觀點，筆者引用林宇竝〈賴聲川的《如夢之夢》與日本的「夢幻能」關係之分析〉講述《如夢之夢》的劇情架構，取自《戲劇學刊》第5期(臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院，2007年)，頁55-68。

關係，他說：

想像，是一種意象的全然假定，存在於動物之中。……夢即是如此：不是一種空無的文本，也不是明晰的文本，而是一種不確定的引號中的文本，或是漂浮括號中的文本。這必須仰賴讀者來決定，他製造閱讀的等級。³⁴

在觀看過程中，觀者與人物畫作之間形成一種「期待視域」(horizon of expectation)的互動關係。期待視域是接受者在接受作品前的定向預期，由接受者以前的審美經驗和生活經驗決定的，這種預置結構由明明暗暗的記憶、情感積聚而成，與作品的結構相撞擊。³⁵此關係深植於特定的集體文化意識之中，觀者往往帶著既定的文化預期進入觀看情境，期望畫面所呈現的人物形象能夠與其內在的歷史認知與審美經驗相契合。人物畫所承載的歷史感與象徵性，不僅促成了觀者對形象的普遍認同，也反映出群體在特定文化語境下對歷史記憶的再現需求。歐氏創作了許多以〈寒山子〉為題的作品，畫面中他們都以「題壁書寫」的活動出現，有些有旁白，有些則沒有。筆者認為，歐豪年創作人物畫來時刻提醒自己，藉由視覺再現強化對文化修養的認知，提升身為現代人對於文化底蘊的關懷。

筆者認為歐豪年題壁人物畫系列，以一種「過去式的時態」、「說故事的方式」來創作人物畫，極大可能受到戲劇結構的影響，尤其在經過訪問邱定夫老師之後，令筆者更加確認。因此，我們不能片面以為歐氏僅因念舊思鄉或受文人畫影響的關係，所以只畫古代人物、傳統題材。筆者認為應該要以畫家與其生活歷程、修養進行探討，才能真正理解歐豪年創作背後的精神內涵，反映出畫家對於文化傳承與現代文藝生活之間的積極回應。

³⁴ 羅蘭·巴特(Roland Barthes)，劉森堯譯，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》(臺北：桂冠圖書，2002年5月)，頁132-133。

³⁵ 余秋雨，《觀眾心理學》(台北：天下遠見出版，2010年9月第一版第3次印行)，頁37-38。

四、結論

1991 年日本京都市美術館館長上平 貢先生在《躍動する水墨画家-歐豪年展》的序文裡這樣描述他所看到的歐豪年的繪畫，他說：

歐氏的藝術早已超越了東方的維度。他的水墨畫貫穿一種在現代世界中尋求理解、與人產生共鳴的精神。他雖以樸素而簡練的視覺語言來創作，不過並沒有失去水墨畫的深度(意境、氣韻)，而是提升人類的精神境界，以及將所有的生命和自然融合，這應該是他的水墨畫的核心概念。³⁶

歐豪年的花鳥、山水畫作品受到大眾普遍歡迎，但是筆者認為透過認識歐豪年的人物畫創作，能夠看見他展現對歷史記憶與文化底蘊的深刻關懷。此一創作行為不僅是藝術表現的形式，更是一種自我提醒的文化實踐，藉由視覺再現強化現代人對文化修養的認知與精神境界的提升。

歐豪年人物畫中「面壁沉思」系列，呈現出一種自我思辨過程、澄心內觀的內省探索，展現了「現代隱士精神」。而「題壁書寫」系列，以戲劇旁白、說故事的敘事方式來形塑整個畫面，藉由視覺再現提升現代人對於文化底蘊的關懷，時刻提醒自己對文化修養的認知。

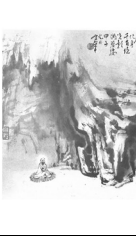
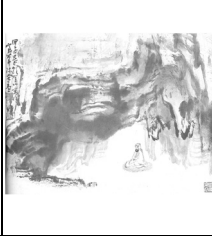
經本研究分析，人物畫中看似附屬的書法、詩詞，實則扮演關鍵性的詮釋

³⁶中文翻譯感謝前國立臺灣藝術大學書畫藝術學系劉素真副教授指正。原文日文：「歐氏の芸術は、もはや東洋の次元を超えている。その水墨画には、現代の世界に理解され、人びとに共鳴を求める気概が貫いている。品位を失わぬ平明な視覚言語によって、何よりも大切な人間精神の高揚と、あらゆる生命と自然との融合こそ、彼が訴えているものではなかろうか。」上平 貢序文，取自平田秀夫，《躍動する水墨画家-歐豪年展》(京都：歐豪年京都事務局，1991 年 11 月)，頁 5。

角色。這些文字符號不僅提供讓觀者理解畫家創作行為的脈絡，亦揭示其創作心理意圖——反映出畫家對自我內省、精神探索的重視。因此，人物畫不僅是視覺再現的載體，更是探索藝術家心理狀態與文化意識的重要媒介。

附件一

歐豪年的「面壁」意象題材之作品彙整

圖例	圖片說明	圖例	圖片說明
	1966 年，〈跏趺〉，114X67cm 取自《歐豪年八句無心》頁 22		1975 年，〈面壁〉，250x90cm 取自《歐豪年國畫集》頁 21
	1976 年，〈默坐〉，130x60cm 取自《歐豪年畫集》頁 117		1982 年，〈撫松〉，50x70cm 取自《歐豪年國畫集》頁 31
	1984 年，〈達摩〉，34x45cm 取自《歐豪年畫集》新生畫廊編印(第 43 張，該書無頁碼)		1984 年，〈面壁〉，34x45cm 取自《歐豪年畫集》新生畫廊編印(第 44 張，該書無頁碼)
	1984 年，〈默坐〉，140x70cm 取自《歐豪年畫集》新生畫廊編印(第 8 張，該書無頁碼)		1986 年，〈面壁〉，90x60cm 取自《歐豪年八句無心》頁 33
	1986 年，〈屈原〉，250x90cm 取自《歐豪年國畫集》頁 50		1988 年，〈達摩面壁〉，35x45cm 取自《豪邁.幽遠.歐豪年》頁 107
	1988 年，〈米芾拜石圖〉，100x74cm 取自《歐豪年創作四十年展》頁 62		1990 年，〈達摩〉，僅知高 4 尺(約 120 公分) 取自《歐豪年國畫作品集》頁 14

	1995 年，〈無量壽〉，僅知高 4 尺(約 120 公分) 取自《歐豪年國畫作品集》 頁 26		1997 年，〈陶公撫松〉，僅知高 3 尺(約 90 公分) 取自《歐豪年國畫作品集》頁 38
	1999 年，〈屈原行吟圖〉， 142x73cm 取自《豪邁.幽遠.歐豪年》頁 142		1999 年，〈一樹梅花一放翁〉， 86x49cm 取自《歐豪年人物畫特展集》 頁 24
	2002 年，〈一樹梅花一放翁〉，143x73cm 取自《萬象逍遙-歐豪年書畫展》頁 169		2002 年，〈東坡先生論畫〉， 137x70cm 取自《萬象逍遙-歐豪年書畫展》頁 168
	2003 年，〈坡公吟嘯〉， 105x47cm 取自《萬象逍遙-歐豪年書畫展》頁 170		2004 年，〈有道無為〉， 111x45cm 取自《歐豪年人物畫特展集》 頁 27
	2005 年，〈梅鵲幽人〉， 133x70cm 取自《歐豪年人物畫特展集》 頁 29		2007 年，〈屈原行吟圖〉， 136x70cm 取自《歐豪年人物畫特展集》 頁 30
	2010 年，〈面壁〉，142x73cm 取自《歐豪年人物畫特展集》 頁 33		2014 年，〈撫松〉，137x69.5cm 取自《歐豪年人物畫特展集》 頁 37
	2016 年，〈達摩〉，137x74cm 取自《歐豪年人物畫特展集》 頁 41		2016 年，〈屈原〉，141x74cm 取自《歐豪年人物畫特展集》 頁 43

	2017 年，〈吟嘯萬年唐宋名賢 八家書畫冊三〉，34.5x45.5cm 取自《歐豪年人物畫特展集》頁 48		2017 年，〈吟嘯萬年唐宋名賢 八家書畫冊三〉，34.5x45.5cm 取自《歐豪年人物畫特展集》頁 50
	2017 年，〈吟嘯萬年唐宋名賢 八家書畫冊三〉，34.5x45.5cm 取自《歐豪年人物畫特展集》頁 51		無紀年，〈無量壽〉，68x35cm 取自《萬象逍遙-歐豪年書畫展》頁 177

*本研究自行整理。(註：順序依年代自左向右，自上而下排列。蒐集倉促，如有缺漏，敬請指正。)

附件二

歐豪年的「題壁」意象題材之作品彙整

圖例	圖片說明	圖例	圖片說明
	1976 年，〈畫龍點睛〉， 200X200cm 取自《李奇茂歐豪年雙人展》頁 8		1979 年，〈寒山子題壁〉， 90X60cm 取自《歐豪年八句無心》頁 24
	1985 年，〈寒山子題壁圖〉， 68x136cm 取自《歐豪年國畫集》頁 45		1988 年，〈坡翁題壁圖〉， 90x45cm 取自《萬象逍遙-歐豪年書畫展》頁 157
	1993 年，〈寒山子題壁〉， 100x200cm 取自《歐豪年創作四十年展》頁 86		1994 年，〈寒山子題壁〉， 37x46cm 取自《嶺南美術館開館藏品集(二)歐豪年先生書畫》頁 38
	1995 年，〈寒山拾得論道圖〉，170x100cm 取自《歐豪年創作四十年展》頁 90		1997 年，〈寒山子題壁〉， 150x75cm 取自《台灣當代水墨大師-李奇茂、歐豪年雙人展》圖版 15
	1999 年，〈筆搖五岳〉， 135x70cm 取自《歐豪年八句無心》頁 37		2001 年，〈寒山題壁圖〉， 70x137cm 取自《歐豪年國畫作品集》頁 60
	2011 年，〈東坡題壁〉， 140x76cm 取自《歐豪年人物畫特展集》頁 35		2011 年，〈寒山子〉，75x140cm 取自《歐豪年八句無心》頁 25

*本研究自行整理。(註：順序依年代自左向右，自上而下排列。蒐集倉促，如有缺漏，敬請指正。)

參考書目

- 中華民國教育部《重編國語辭典修訂本》臺灣學術網路第六版，
<https://dict.revised.moe.edu.tw>
- 平田秀夫，《躍動する水墨画家-歐豪年展》(京都：歐豪年京都事務局，1991 年 11 月)
- 余秋雨，《觀眾心理學》(台北：天下遠見出版，2010 年 9 月第一版第 3 次印行)
- 林宇竝，〈賴聲川的《如夢之夢》與日本的「夢幻能」關係之分析〉講述《如夢之夢》的劇情架構，取自《戲劇學刊》第 5 期(臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院，2007 年)
- 吳毓華，《戲曲美學論》(台北：國家出版社，2005 年 10 月)
- 香港文化博物館，《萬象逍遙-歐豪年書畫展》(香港：康樂及文化事務署，2012 年)
- 徐興慶，《歐豪年人物畫特展集》(臺北：中國文化大學歐豪年美術館，2021 年 12 月)
- 黃猷欽，〈嶺南畫派與傳統-意識形態主導的風景畫〉，《議藝份子》，第一期(桃園：國立中央大學藝術學研究所學生會，1998 年 10 月)
- 葉子菱，《嶺南畫派在戰後臺灣的傳承與轉向-以歐豪年為例》(未出版之碩士學位論文)，國立臺南藝術大學，2020
- 瑞塔•卡特(Rita Carter)，黃馨弘譯，《大腦百科(Original Title: The Brain Book)》(新北市：楓書坊，2020 年 6 月)
- 新生畫廊，《臺灣光復四十週年紀念展-歐豪年畫集》(1985 年)
- 歐豪年，《歐豪年八旬無心》(台北：中華文化總會，2013 年 11 月)
- 歐豪年，《歐豪年國畫集》(香港：香港大學馮平山博物館，1987 年 11 月)
- 潘潘，《豪邁.幽遠.歐豪年》(臺中市：國立臺灣美術館，2013 年 11 月)
- 羅蘭•巴特(Roland Barthes)，劉森堯譯，《羅蘭巴特論羅蘭巴特》(臺北：桂冠圖書，2002 年 5 月)

蘭陽戲劇團(2020 年 11 月 27 日)，〈蘭陽劇團-舞台藝術-一桌二椅〉【文化部國家文化記憶庫收存系統】<https://cmsdb.culture.tw/object/12BC0778-5AAF-46EA-BA37-B0DDFD722776>

釋達觀(2006 年 3 月 17 日)，禪詩詮釋〈寒山詩-虛名定無益〉【禪心學苑】<https://zensoul.org/>

古籍文獻

(唐)釋寒山，節錄《寒山子詩集》，取自中國哲學書電子化計劃 <http://ctext.org/zh>

(宋)范成大，《吳郡志》卷 32，收錄在《四庫全書》，取自繙云文獻電子資料庫(得泓資訊有限公司)<https://fanyun.hunteq.com>

(宋)蘇軾，《東坡七集》卷二，收錄在《六府文藏》(陶齋校刊本)，取自繙云文獻電子資料庫(得泓資訊有限公司)<https://fanyun.hunteq.com>

(清)張英撰《四庫全書御定淵鑒類函》卷三十七，取自繙云文獻電子資料庫(得泓資訊有限公司)<https://fanyun.hunteq.com>

(清)和珅等撰，《欽定大清一統志》卷 163，收錄在《四庫全書》，取自繙云文獻電子資料庫(得泓資訊有限公司)<https://fanyun.hunteq.com>