

東西方繪畫表現概念比較

Comparison of Eastern and Western Painting Expression Concepts

陳繼堯

Chen, Chi-Yao

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士

摘要

西方的表現主義運動，讓近代繪畫呈現出不同的面向，這「表現」相關概念的延伸，如果特別去強調在創作上的意義，或是以「表現」的觀點來分析作品，是否能有新的發現，或是在創作上能發展出不同的可能性。筆者首先列舉東西方藝術對於「表現」相關的思維、方式、呈現，經過比較，彰顯東西方在概念或藝術語彙的差異性；透過分析，試看能否從中找到相似性，進而理解人類對「表現」，是否能拋開時空限制，同樣擁有對表現的需求，同時也藉由瞭解東西方的差異性，理解脈絡傳承造成民族或文化，為何會想強調這些「表現」其背後的原因。藉此研究，希望對「表現」能有更明晰的理解。

【關鍵詞】 表現、表現主義、直覺、頹廢藝術、文人畫。

一、前言

對於「表現」的理解，筆者從西方「表現主義」延伸對「表現」相關概念思考，進而理解表現相關的「語彙」或是表現「特色」，甚至能透過「表現」，能更深入探索背後的文化因素。西方和東方對表現的見解和態度不同，東方也沒有像西方明確的對「表現」做出闡述，而從西方美學或心理學的角度去定義的「表現」，普遍來說，就是創作者比較有力道的抒發個人情感和思想的一種藝術類型表達，它能超出理智或常規，可以用更直覺的方式、非理性思考，或是運用想像力，藉此讓個人的跡象在作品中更加彰顯，甚至為了達到藝術理想，不完美形式或是跳脫觀看習慣都是可取的。

表現主義是 20 世紀的西方概念，我們無法用西方思維或理解，直接套入東方文化來思考或比較，但如果以人類本性相通作為設想基礎，還是能試圖讓東西方產生一些聯想及對話的可能性。因此如何定義中國表現或是何者是中國的表現概念，或許能從西方概念的探究，瞭解其根本及原理以後，推敲出具有思想、動機或手法類似的中國繪畫類型或概念，闡述中國表現的可能性。雖說這不一定是精準的比較和探究方法，但相對上也許是比較客觀的推斷。

另外，表現主義的美學概念來源，如克羅齊、沃林格、榮格，從心理學和原始圖騰神話切入，對藝術表現作出思考；或是從印象派開始，西方藝術也開始從東方或是非洲等地去尋找創作的靈感，協助引領藝術進入現代主義，這些都顯示表現主義和東方藝術的連接和影響。中國傳統美學的淵源主要由儒家和道家兩個系統主宰文藝發展，這和西方的藝術或哲學有古典或浪漫、唯心或唯物論等二分法，有異曲同工之妙，只是民族地域不同，符號象徵或形式表現方法不同罷了，根本上也說明人類都有這兩種感情需求而從中取其平衡或傾向某一方。

以上都是說明表現東西方連結的可能性，因此本研究希望從「共通性」進而理解「差異性」，並能從這些異同的因素，是否能歸納出人類對於情感或藝術，剖析出人類對創作心理層面的那個相通的源頭或根本。

二、西方表現的概念

表現英文的用法，有一個相對類似的詞是「presentation」，有描繪、呈現的意思，雖然已經比再現的意思蘊含更多的可變性，但似乎還是比較保守一些。

「expressionist」的用法，筆者認為具有更多非理性的力道和張力蘊藏其中，比較符合筆者心中認定的表現，而表現「Expressionism」，「expressionist」更是藝術史和藝術批評的專業用語。



圖 1，馬諦斯，〈埃及風格窗簾的室內〉，油彩畫布，116×89cm，1948年，華盛頓菲利普收藏館。



圖 2，布拉克(Braque Georges)，〈萊斯達克之屋〉，油彩畫布，60.3×50.2cm，1908年，紐約現代美術館。

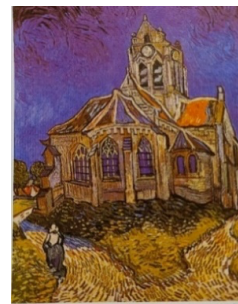


圖 3，梵谷，〈奧薇的教堂〉，油彩畫布，94×74.5cm，1890年，巴黎奧賽美術館。

表現(expressionist)一詞當初是較含糊為一個廣泛用法，最早是出現在 1911 年被用來形容野獸派風格如法國畫家馬諦斯(Henri Matisse, 1869-1954)(圖 1)、早期立體主義如畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973, 西班牙)或布拉克(Georges Braque, 1882-1963, 法國)(圖 2)，部分後印象主義的繪畫風格如梵谷(Van Gogh, 1853-1890, 荷蘭)(圖 3)等人的作品，甚至是套用了在 16 世紀德國畫家格林華特(Mathias Grunewald, 1470-1528)(圖 4)、西班牙矯飾主義畫家葛利柯(El Greco, 1541-1614 年)(圖 5)等人的表現風格。



圖 4，格林華特，〈The Small Crucifixion〉，油彩，62×46cm，1511～1520年。



圖 5，葛利哥，〈牧羊人到馬槽朝拜〉，油彩畫布，6.25×6.61cm，1612～1614年，西班牙馬德里博物館藏。



圖 6，柯克西卡，〈戀人們與貓〉，油彩帆布，93×130cm，1917年，蘇黎世宅第美術館藏。

而表現主義後來變成運動後，在國際展開直到納粹禁止為止，變成其專用名詞。表現主義的主要價值是

直接表現情緒和感覺為所有藝術唯一的真正目標；線條、形體和色彩採用，全因他們有表現的可能性。¹

運用誇張、情緒化、象徵性的色彩和線條，表現人的激情，為了達到畫面效果運用「扭曲」(Distortion)，犧牲了畫面的平衡和構圖的美也在所不惜。

如奧地利畫家科克西卡(Oskar Kokoschka, 1886-1980)的〈戀人們與貓〉(圖6)應用扭轉和線性塊狀的筆觸，經營出變形的作品風格。而表現主義運動背後的許多理論基礎，譬如美學家克羅齊認為藝術即直覺，直覺即表現，也是對表現能有進一步的闡釋。

(一)表現主義運動

表現主義運動發跡的日耳曼相較於其他歐洲地區寒冷，自然環境也相對嚴峻，再來因民族性，歷史、文化等因素影響，美術相關作品中古世紀或文藝復興，相較於鄰近的法國或義大利，就已經出現較具冷靜、神秘、絕對、刻劃明確的區域性文化特色，這些風格和民族特徵後來也影響了德國表現主義的風格發展。德國表現主義出現正好是經濟與政局不穩的年代，奧地利藝評家巴爾(Herman Bahr, 1863-1934)，1916年出版的《表現主義》，形容當時的社會：「從未有一個時代如此被恐懼動搖，如此被死亡的陰影籠罩……世界秩序被動搖，人類深深感到自己被遺棄」。²因此德國表現主義的出現，在當時的社會背景下也是水到渠成。表現主義相關的題材和內容十分多元，有描繪社會現實的敘述性，也有呈現關於個人為主的直接感受。這些藝術表達正符合當時德國畫家所需要的視覺形式，而作品的藝術語彙也能代表德國甚至是整個歐洲社會，人民當下的心理狀態或情感的寄託。以藝術史脈絡來看，這短暫的歷程展現了強烈風格且和其它畫派有明顯區別，

¹ 黃才郎，《西洋美術辭典》(台北：雄獅圖書，1982年9月)，頁288。

² 李維菁，《席勒》(台北市：藝術家出版，2004年)，頁9。

德國表現主義憑藉其獨特和開創性，影響到全歐洲並引領風潮。

表現主義誕生前正是印象主義盛行於歐洲的年代，但是那種持客觀的冷靜態度，以及處理光源物理現象的超然表現形式，已經漸漸無法滿足當時的畫家。在表現主義運動開始前，19世紀末歐洲已經有一群畫家，試圖突破傳統並開始展現個人特色，如荷蘭畫家文生·梵谷、挪威畫家孟克、比利時畫家詹姆斯·安縮爾 (James Ensor 1860-1949) 等人，他們開始轉向去表達內心的壓抑和個人的感覺為主，為了達到此目的，他們運用主觀的色彩、鮮明的筆觸、扭曲的線條、誇張的造型等不同效果，打破客觀再現的傳統美學，並開啟表現主義風格的大門。



圖 7，凱爾希納，〈躺著的人像〉，20×28cm，木刻畫，1911年。



圖 8，黑克爾，〈桌旁的兩個男子〉，97×120cm 油彩，1912年。



圖 9，羅特魯夫，〈人像〉，39×26cm，木刻畫，1909年。



圖 10，諾爾德，〈磔刑〉，220×191cm，木刻畫，1957年。

表現主義事實並無統一的畫風，表現主義的集合內可以見到野獸派、印象派、立體派的手法；同時能有抽象、具象、半具象的造形運用。表現主義運動主要分三個時期，分別為橋社(Die Bruke)、藍騎士(Der Blaue Reiter)、及新客觀(Neue Sachlichkeit)，而德國表現主義藝術家的活動是具有社團性質，首先一群德勒斯登的藝術家成立「僑社」，主要有凱爾希納(ludeig Krichner，1880-1938) (圖 7)、黑克爾(Erich Heckel，1883-1970)(圖 8)、羅特魯夫(Karl Rottluff，1884-1976)(圖 9)、

若爾德(Emil Nolde, 1867-1956)(圖 10)等人，他們找到了表現主義的藝術語彙和民族的精神，並開啟木刻版畫媒材上能有粗獷、寫意、自由的創作形式。表現主義風格融合中古世紀歌德藝術，所謂哥德式(Gothic architecture)指的是中世紀晚期盛行阿爾卑斯山以北的建築風格，原本有粗野與怪誕的貶義，但在當時卻衍生不同含意而被重新運用。英國藝評家羅斯金(John Ruskin, 1819-1900)曾讚揚中世紀歌德手工藝術的野蠻是

「低等」的裝飾天才和殘酷分不開的。文明對藝術的發展起了反作用，激情的限制都將已失去自發的情感和感官的快樂為代價。³

這顯示表現主義追求的是直覺且反傳統美學的視覺語彙。另外受到美學家沃林格的影響，原始主義的質樸風格和概念也啟發了表現主義創作模式。

凱爾希納在德勒斯登繼續不斷地創造封閉性構圖，且在人種誌博物館發現類似他作品中的非洲黑人雕像和大洋洲的橫樑雕刻。⁴



圖 11, 馬克,〈黃色母牛〉, 140×189cm, 油畫, 1911 年。



圖 12, 柯克希卡,〈風的新娘〉, 181×220cm, 油畫, 1914 年。

橋社成立之後，慕尼黑出現第二個組織「藍騎士」，此時表現主義的繪畫語彙提升成一種觀念性的表達同時開始蔓延歐洲並繼續開創可能性，不管是俄羅斯畫家康丁斯基(Wassily Kandinsky, 1866-1944)對抽象理論的提出；或是德國

³ 貢布里希(Josef Gombrich, 1909-2001), 《秩序感—裝飾藝術的心理研究》(湖南: 湖南科學技術出版社, 2006 年 2 月), 頁 52。

⁴ 荷索·契普(Hershel B. Chippe, 1913-1992), 余姍姍譯, 《現代藝術理論 1 從後印象主義到未來主義》(台北: 遠流出版, 1995 年), 頁 24。

畫家法蘭茲·馬克(Franz Marc, 1880-1916)〈黃色母牛〉(圖 11)開始用表現主義的線條、色彩來處理對象物；或是柯克希卡〈風的新娘〉(圖 12)應用獨特的灰色調及彰顯的扭動的筆觸；或是保羅克利的美學元素後來在包浩斯(Bauhaus)風格被運用及產生影響，此時期作品的絕對性更高了。



圖 13，貝克曼，〈夜〉，134×156cm，油畫，1918年。



圖 14，葛羅茲，〈日蝕〉，207×182cm，油畫，1926年。

新客觀主義的畫家有些具有參戰的經驗或經歷了戰爭，而戰爭帶來的傷痛、壓力，讓他們對政治、國家、人性產生失望，作品常表達對戰爭和政治嚴厲的控訴，並具有嘲諷意味。如馬克思·貝克曼(Max Beckmann, 1884-1950)〈夜〉(圖 13)或是喬治·葛羅斯〈日蝕〉(George Grosz)(圖 14)，畫面中常出現血淋淋赤裸裸的，酣暢淋漓的寫實表達。總體來看，表現主義並非去服從某種特定的形式，而是個人的風格強烈展現，康丁斯基在論形式問題說道：「某個確切的形式成熟的必要條件都具備後，那種渴望、內在的驅策需要力量才能在人類的精神上創造出新的價值⁵」。個人內在的表達，成為作品中重要又直接的構成的元素，因風格的開放，理念相對的自由，讓表現主義流行於國際。即使德國表現主義的風潮，在二次世界大戰後逐漸沒落，但延伸在美國的抽象表現主義(Abstract Expressionism)及德國的新表現主義(Neo- Expressionism)都持續保有表現主義的精神並發揮。

西方畫壇在 19 世紀開始，出現了許多觀念和技術上的突破。社會、文化、思想、制度變更對生活帶來改變，科學、戰爭、工業帶來的負面影響，影響人類對自主性和個體的反思。當時畫家提出的繪畫精神，抱持叛逆和質疑態度，而藝術呈現解構古典，相應時代的變遷，在藝術領域提出各種觀念和技術。因此筆者認為表現除了以德國藝術運動為主軸的一個標誌性思考，各種表現的可能性，能

⁵ 同註 4，荷索·契普，《現代藝術理論 1 從後印象主義到未來主義》，頁 222。

夠以當時同樣為表現主義運動時期，其他繪畫發展或面向作更多的比較，因為當時相互的影響和處理藝術課題的態度在方向或延續是一致、相通的、甚至重疊的，因此能把表現的概念更大維度的去延伸思考，作為「表現性」課題的探討。

(二)西方表現概念的延伸思考

另外，「表現」可以視為創作方法、形式、概念，甚至脫離表現主義運動定義的作品面向，而可被視為藝術品多元的「呈現」方式，當創作有「表現」的意圖，就會有更多可能性發生。和表現主義繪畫同時發展的野獸派、後印象派、未來派、超現實主義、象徵主義等等，以及後來在 20 世紀出現的達達主義、抽象表現主義、普普藝術、新表現等等都具有各自的「表現語彙」，概括來看，其各自的手法，從造形、題材、色彩的表現上，都能區別於過去藝術大都追求客觀、寧靜、紀錄、服務性，依賴敘事、文學、宗教的意圖和呈現。另外 19 世紀末的繪畫，除了像立體派、野獸派純粹以造型探索藝術課題的現代藝術發展主流，另一支路線是保有繪畫文學性，以象徵手法為主，繼承浪漫主義精神、承襲古典繪畫技法的藝術流向，這路線也能追溯更早的淵源，如英國畫家布雷克(William Blake, 1757-1827)、西班牙畫家哥雅(Francisco Goya, 1746-1828)、佛謝利(Heinrich Fussli, 1741-1825, 瑞士)等畫家的創作表現影響。這路線大都喜愛描繪夢、性、死亡等較黑暗的題材，筆者認為這隻流派就是以「題材」作為發想的「表現」，在當時被稱為頹廢派(Decadent Art)。自從法國詩人波特萊爾(Pierre Baudelare, 1821-1867)的《惡之華》出版，便開啟了此藝術的風潮，而它的範疇，包含現代藝術為主以外的流派，有英國的「拉菲爾前派」(Pre-Raphaelite Brotherhood)、法國「納比派」(Nabis)、比利時「20 人組」(Les XX)、荷蘭「新藝術繪畫」、維也納「分離派」(Vienna Secession)等等，這些畫派特色主要把圖像當作符號或語言的工具，重複性、有意識地去構成一幅有詩意的作品，對於壓抑、禁忌、異國元素的運用、各種隱藏的象徵，讓畫面呈現出超現實的氛圍。

於是意象就會被記憶、保管、和複製，而能以圖像被群化，就等於意象被當成語言使用了。⁶

⁶ 劉振源，《表現派繪畫》(台北：藝術圖書公司，2000 年)，頁 27。

此畫派也喜歡運用裝飾、神話、流暢線條等手法，製造出一種頹廢的、衝突的唯美感，頹廢派代表畫家有瑞士的貝克林(Arnold bocklin, 1827-1901)(圖 2-3-15)、德國的克林格爾(max klinger, 1857-1920)(圖 2-3-16)、比利時的諾普夫(Fernand khnopff, 1858-1921)(圖 2-3-17)、英國的羅賽蒂(Dante Rossetti, 1828-1882)等人(圖 2-3-18)，他們的繪畫優美，可能具有東方、神話、文學那種悠遠和神秘的氣質，深具魅力。

特別談到此藝術流派，因同樣是 19 世紀後出現的繪畫表現形態，並延續到 20 世紀，一樣能代表社會和文化的氛圍和氣象，而呈現得較唯美、通俗。它雖不具藝術史上主流畫派，這麼有革命性和分辨性，但對今日和當代的藝術，卻同樣有很大影響力，也能對「表現」的思考能從不同角度切入。透過表現主義運動其他畫派的比較，對於這部分的瞭解，能把表現主義的概念作擴張延伸探討。下列表格(表 1)為筆者歸納 20 世紀西方藝術主要的「表現」方式。

表 1 筆者歸納 20 世紀後西方的表現方法

代表畫家	表現的方法
 <p>圖 15，貝克曼，〈奧迪修斯與可拉普索〉，油彩畫布，150×115.5cm，1943 年，漢堡市藝術館藏。</p>	<p>造形改變 表現方法:造型開始突破視網膜影響。 代表畫派:野獸派、後印象、表現主義。 表現特色:顏色、線條應用，不以客觀的方式呈現，不在意題材為何。</p>
 <p>圖 16，畢卡索，〈宮廷仕女〉，油彩畫布，114×146cm，1955 年，紐約維克多(Victor.W.Ganz)私人收藏。</p>	<p>時間探討 表現方法:造型回到二度空間甚至跳躍到四度空間來思考。 代表畫派:立體主義、視網膜派、抽象主義、未來派。 表現特色:空間上跳脫時間、視點限制，重新解構造型。</p>

 <p>圖 17，達利，〈慾望生物〉，油彩畫布，110×150.7cm，1929年，慕尼黑現代美術館藏。</p>	<p>意的發想 表現方法:以內心世界作為藝術泉源。 代表畫派:超現實主義、抽象表現主義、硬邊藝術。 表現特色:描繪內心世界、回憶、概念、幻想、夢境，有脫離世俗、象徵性的感受。</p>
 <p>圖 18，盧梭，〈蛇女〉，油彩畫布，165×186cm，1907年，巴黎奧賽美術館藏。</p>	<p>風格的挪用 表現方法:以象徵性元素作為藝術語彙發展。 代表畫派:原始主義、頹廢主義。 表現特色:以象徵、古典、異國等元素營造富詩意又象徵的畫面。</p>
 <p>圖 19，漢彌頓(Hamilton, Richard)，〈是什麼使今日的家庭變成如此的不同〉，拼貼、紙張，26×25cm，1956年，倫敦泰德畫館藏。</p>	<p>物的概念 表現方法:以拾得物、複製概念、流行符號作為創作思考。 代表畫派:普普藝術、達達主義、鄉土寫實、塗鴉藝術。 表現特色:以世俗、拼貼、符號構成所謂的客觀世界。</p>

二、中國的表現語彙及風格演進

中國對於「表現」的概念並不像西方有明確的主義或定義，但透過對照西方繪畫，能從東西的異同，找出、歸納、或是能彰顯出不同，而呈現出東方的「表現面向」，中國繪畫的傳統的「表現」在造形和觀念運用，筆者認為有幾個重要因素，如以「線質」為主；「文人畫」的獨特性；中國藝術符號或元素，許多和祭祀、神話、宗教圖像有連結，這些非客觀的造型能帶來許多想像力；中國繪畫題材的分類，山水注重意境、花鳥具有象徵性、人物畫能呈現敘述性，還有一種佛釋道的繪畫類型，這樣分類，讓古老封建的中國藝術，同時擁有允許自由和服務權貴的兩種需求。以上列舉中國「表現」的特色，綜合上述原因，中國藝術家在創作上，應用線條、象徵、情意等元素，正是西方表現主義作品強調的呈現方

式，似乎這些特徵在中國繪畫已經大量存在，這也表示「表現」的成分似乎已蘊涵在中國傳統美學中；中國的表现範疇極廣，在視覺藝術領域如書法藝術、民間雕刻、宗教壁畫，石刻、雕塑等等造型表現，其因宗教、歷史、異域、民族的創造性和想像力的加入和匯聚，展現了既豐富又多元的面向。而對於中國表現的分析，筆者認為表現可以先定義為，第一種，是在大的歷史脈絡下，整個大時代引導出的一種屬於那個時代的呈現結果或特徵；第二種，能去發掘一些表現性比較強，相較於一般跟隨傳統常法的畫家，擁有較個性化的手法，並且在風格上具有獨特性並能跳脫當時的造型框架的畫家。張旭(675-750，唐)、陳洪綬(1598-1652，明)、樑楷(1150-1210，南宋)、徐渭(1521-1593，明)、倪瓚(1301-1374，元)、八大山人(1626-1705，明末)、齊白石(1864-1957，清末)、黃慎(1687-1772，清)等人，其造型或風格在當時都展現出突破審美習慣的魄力，而都有怪、奇、趣、拙、空、簡、潑辣，等等的藝術特點；而這些藝術家在個性上也許比較具有反叛性格，擁有強烈的個人創見，也許是因為人生經歷、或存在著觸發因素，讓他們有更多情思必須抒發，如果用同樣西方表現理念的標準去審視他們，也具有一些類似的概念和價值存在。分析第一種，可以瞭解促成表現的原因與大時代關係而進行比較；瞭解第二種可以探索個性化表達的可能性和突破性。

因此對於中國表現的思考，從「反客觀」的角度理解，也許能整理幾個特徵，進而再去理解其背後原因，中國圖像脈絡上來分類，大致可分為先民鬼神圖騰崇拜、魏晉神仙境界、唐代異域風格影響、宋代文人畫形式、元明變形主義、清代雅俗連結、民國造型改革發展，各種關於表現的方法，都代表背後文化或歷史的更迭。以下概略陳述，中國歷代的美學或思維影響作品的風格和呈現，以及產生的差異性變化，這些「變」能彰顯出的「表現」的意圖和呈現，而這些「變」的發展也都有脈絡可循。

中國早期藝術和鬼神信仰崇拜有很大的關聯，從新石器時代開始，出現了半人半獸的圖像類型，或是人類、獸類與抽象幾何圖案結合的相關表現。這時期對客體的表現，把具象物轉化成抽象的形，如把蛇、閃電轉變為漩渦線條、幾何圖形、圖騰、符號，這些形式形成某種力量而具有藝術張力，也代表先民抽象思維的興起，此時期的創作圍繞著生殖、死亡、萬物崇拜的相關議題。

在宗教意識領域裡，抽象符號或記號所代表的神祕力量比現實世界平凡而具體的景物要廣闊而豐富得很多。⁷

到了商代，佈滿裝飾，五花八門的青銅器，代表人類從圖形崇拜，轉變對「物」的尊崇，其複雜的意義，也顯示殷王的好戰、尚鬼神、工藝技術先進的歷史面向。這些賦予宗教神力意涵的銅器有多種意涵，既是祭祀器皿也是負責幫神明傳達訊息的角色、禮俗的象徵、或是最後演變成純粹裝飾點綴的工具。器皿上的紋樣和神話動物常表現出猙獰神祕的狀態，顯示這些紋樣代表的是死後世界的神。常見的饕餮紋，其展現複雜交織匯聚的紋樣，彷彿擁有某種魔力，它是野蠻象徵，神鬼的結合，擁有能主掌或影響萬物的氣魄和神力。楚文化的藝術表現，為中國造型淵源的集大成，兼具文明和原始的特質，融合了南方的地域文化和風俗，具有殷商文化的沉靜、威嚴、迷信因子；也保有周朝的理性、肅穆和諧氣質，它們的藝術格調，輕奇靈秀、造形流暢、奇幻、豐富、富有浪漫的情調。

漢代至魏晉時期，過去「鬼神意識」的表現漸漸轉化為「神仙意識」反映的時代，由於對宇宙規律有較廣泛的認識以及受封建制度解體的影響，神仙思想取代過去鬼神信仰。所謂的神仙世界正也是人類對於世俗的苦痛和煩惱的逃避，而營造、想像出的希望和理想的世界，因為是人類未來想去生活的境界，因此也間接反映人間百態或符合世俗規律，而這種以人為本的想像，刺激出不同的創造力和能引發自由的想像。

如果說面具藝術是人類對外在世界巨大權威的「象徵認知」，也是一種敬畏，那麼流線型的藝術乃是對外在世界之巨大權威的愛慕。這種對韻律和節奏的把握乃是人類對自然的感性認知的開端。⁸

⁷ 高木森，《中國繪畫思想史》(台北市：東大出版，2004年)，頁21。

⁸ 同註7，高木森，《中國繪畫思想史》，頁76。

過去人類對世界認識是片段、無機的，因此人類會縮小個人在細碎或渺小中，具有躲避和畏懼的心理狀態，漢代開始對天神是嚮往的，背後意義也表示人類對氣流、無形、非實物、無固定型客體的嚮往，認定是大宇宙有機運行的其中一部份，而人類試圖也融入其中

產生的無形氣韻把空間轉化成永恆的、無垠宇宙。⁹

因此圖像表現出大量抽象、律動、裝飾性、生命力展現的造形。這些綜合的因素常以流線型的動勢展現，並彰顯出表現性、靈動性、流暢性特質，體現人類希望融入並能跟隨在有機的大宇宙，期盼能契合在整體規律運作中。〈西漢軀侯夫人非衣畫〉(圖 20)的呈現，理性的分天、地、人、鬼神界，穿插鯤、龍、瑞龜、人物等圖像，顯示出系統性的安排，具有抽象、象徵意念結合真實生活的統一展現，充滿了現實和想像的生命力展現。當時經常出現一種雲雷紋中間穿插奇珍異獸的圖案稱為「雲虞紋」，雲紋搭配上日、月、龍、鳳、雀、虎等靈獸，並由 s 型、或 c 型的動勢密集互相連結，並統為一個整體，這些圖案出現在刻石、畫像磚、棺板畫、墓室等等，視覺效果上，都具有飛升、奔騰，帶有想像力發揮，整體來說漢代的造形表現與商周的差異化，主要是對天地人的關係看法不同，並非有大的外力干擾或是文化的革新，就能產生如此變異，這也讓筆者覺得不可思議。

魏晉時期，佛教思想的影響，注重自性的修持，對自然存著敬畏但抱持否定態度，認為現實只是「幻」和「慾」的表象，佛教的「自性觀」漸漸取代神仙思想，藝術表現受中亞、印度繪畫影響，強調機體的力感和肌理，或是表現「即興式的時間改念」漸漸取代過去以靈動、境界、永恆性為主的藝術表現。對於對象物的氣質、個體獨特性、真實感的攝取，取代了只是象徵或符號性的擷取，並直接把對「虛」的理解如神、韻、氣等相關概念，思考把「虛」直接放置造型，由外部去彰顯「內在」的形式表現，過去是認為「虛」仍保留、隱沒在無形、虛無，是間接影響，而唐代能從「實」去彰顯虛帶來的「內力」能

⁹ 同註 7，高木森，《中國繪畫思想史》，頁 78。

量，造型表現相對有體積和量感；整體來說，魏晉進入唐代，開始由抽象符號式的象徵主義，過渡到自然主義的時期。

初唐畫家作人像時首重脊椎骨架之單純架勢，然後使肌肉、袍服依附在這骨架上，這觀念與十五世紀西洋早期文藝復興的造像觀念亦有相通之處。¹⁰

唐代最具代表性的是人物畫的表現，在人物、動物的表現，如〈李賢墓壁畫〉(圖 21)，表現狩獵、打馬球、客使，充分展現人物身軀的渾厚、充滿精神的飽滿。人物與馬匹的量感、體感、動感、力感的張力達到高峰，這仰賴唐代是一個理想、現實、幻想，各種元素，多樣文化契合的文化融爐。文化的多樣性和包容性，讓客體的個性化、獨特性也能被強調。此時期繪畫風格能媲美西方文藝復興的古典主義，文藝復興時期復原了希臘羅馬的藝術風格，唐代同樣恢復秦漢，較具雄渾磅礴的風骨，也開創了唐代時代意義。有趣的是唐代繪畫在晚期也如西洋古典主義，後來出現巴洛克式，那種扭曲異化的視覺表現，稱做「造做主義」，如晚唐吳道子(680-740)表現的〈天王送子圖〉(圖 22)表現飄帶、衣袍、髯鬚飄動之勢，給予氣象萬千之感受，這種誇張戲劇效果彷彿從飽滿的人性力發出來的，散發出氣和韻，也就是藉由外在物的裝飾，來強調客體的內在，唐代晚期肥胖型人物，也是自然主義存在異化的趨向。唐代獨特的風格是中國繪畫史，最具有機生命力的時期，人物保有自然主義及生動的人性表現是其最大特色。



圖 20，〈西漢軀侯夫人非衣畫局部〉，帛，長 205cm×上寬 92cm×下寬 47.7cm，西漢，湖南長沙馬王堆出土。



圖 21，〈李賢墓壁畫局部〉，原高 185cm×寬 242cm，唐中宗神龍二年(706 年)，陝西省乾縣章懷太子墓墓道東壁揭取。

¹⁰ 同註 7，高木森，《中國繪畫思想史》，頁 153。



圖 22，吳道子，〈天王送子圖局部〉，水墨紙本，35.5×338cm，686-760年，大阪美術館藏。



圖 23，崔白，〈雙喜圖〉，水墨絹本，193.7×103.4cm，1061年，故宮博物院。



圖 24，郭熙，〈早春圖〉，絹本水墨，158.3×108.1cm，1072年，故宮博物院。

宋代繪畫的表現有幾個特色，主要是以「真」作為大自然賦予人格化的創作觀，達到「遷想妙得」的情思發展，如宋郭熙(1020-1090)曾說：「石者天地之骨也，骨貴堅深而不淺露」¹¹強調「相法」，似乎主題被賦予表現化，或是要求具有「理」，這觀念導致無法以客觀形似來表現，而必須主觀去調整客體對象符合某種標準，因此呈現「概括性」，而象徵顯示，「完整」的意義大於「物」各自的性。而植物、山岳的狀態多變，比人物畫更容易調整其形式而依然符合「理」，因此山水、花鳥題材成為當時的創作主軸；當時構圖形式常出現的「S」型結構，像是龍脈，也如通暢的氣流，如崔白(1000-1074)〈雙喜圖〉(圖 23)、郭熙〈早春圖〉(圖 24)，構圖或動勢都是為了追求氣韻綿延不斷，呈現一種固定格法和形式。

另外南宋半邊構圖，代表偏安政局，也顯示當時為何喜好冊頁及團扇的形式。因此瞭解構圖的章法，不管是立碑式、S型、或是半邊，也代表創作者對空間的切割的刻意做為，透露內在對抽象形式有目的性的意圖而成為一種表現性。另外，當時道教思想也影響畫面的經營，山脈或是鳥禽的描繪，通常被賦予「情」的因子，建構出模擬出大自然景象，含有象徵寓意，作品必須隱含或彰顯一些吉祥之兆，因此如紫雲、龍虎之勢、龍身、竹、鶴等關鍵隱喻，成為創作的考量。

¹¹ 同註 7，高木森，《中國繪畫思想史》，頁 218。



圖 25 牧溪，〈白衣觀音圖〉，172.4 x 98.8cm，南宋，日本京都市大德寺收藏



圖 26 石恪，〈二祖調心圖局部〉，水墨紙本，35.5×129cm，五代後蜀，日本東京博物館。

而當時出現的禪畫雖然和文人畫有些類似，但本質上不大相同，如更相信直覺性、啟發性，因此會出現如貫休描繪羅漢運用顫動的筆觸、扭曲的造型，誇張的面容表情，來呈現有如悟道狂喜的戲劇張力，禪畫在構圖和題材上，在刻意與不經意間隱藏著目的性的宗教意圖，譬如南宋牧溪(1225-1270)的〈白衣觀音圖〉(圖 25)隱含有蔓荼羅式構圖的宇宙秩序、五代的石恪的〈二祖禪師調心圖〉(圖 26)具有隱喻的說教意味，這和當時文人畫追求順心、優雅、無目的性的理念形成反差對比。而禪畫的特徵譬如劇烈、突兀、章法集中、古怪、形似化的細節，都成為中國繪畫類型一種具有特色表現風格和手法。

文人畫思想成為元代、明代藝術思想的主流，文人畫的三個基本精神為喜愛樸素、崇尚自然、注重個性，是最具代表性之一的中國藝術表現和發展，其中元四大家是貫徹文人畫精神的一群大師，風格強烈，但又能保有客觀自然特徵而不會過於形式化。他們重視筆墨趣味，繪畫具有抽象符號的美感，並且善用古人筆法作變革基礎，如學習董源(936-962)、李成(919-967)的山水技法。黃公望(1269-1354)曾說：「皮袋終置描筆在內，或於好景處，見樹有怪異發展，便當摹寫之」¹²，顯示他注重自然的觀察和體驗，描寫的景是透過觀察內化而領悟。他們風格各異，黃公望畫的山以淺絳設色，多為礬頭、皴法簡明；王蒙的牛毛皴，讓山石顯得蒼茫而秀麗；另外倪瓚追求孤逸的境界；吳鎮的山水則富有野逸的氣質。他

¹² 何恭上，《元朝名畫精華》(台北市：藝術家出版，1997年)，頁64。

們的創作是一套經由觀察、理解、歸納的嚴謹創作流程，達到既有提煉但又保有鮮活生命力的創作價值。文人畫的美學觀更擴及哲學思想，譬如素、簡、古、樸、真的追求、反對華美工麗的風格選擇，其都不只是作畫的形式要求，而是人生境界的嚮往，這呼應石濤(1642-1707)所說：「太古無法，太樸不散……法於何立？立於一畫」。¹³追求簡和樸的思想，背後支撐精神，是能廣納萬法的大器態度，和保有自性和嚮往自由的精神。而關於文人畫的命題十分宏大，無法一一闡述，但它代表一種系統完備、具備中國哲學、美學、文學、士大夫風骨，各種綜合因素匯聚而成的表現思惟實踐，當然，文人畫的風格和表現，隨著社會、文化、政治、經濟活動的影響也不斷產生變化，藝術反映生活，譬如明朝浙派的風格融合庶民、士大夫的審美觀，題材更加廣泛，除了傳統山水、花鳥題材，文人、野遊、閑居，歷史人物故事皆能入畫，技巧上運用誇張的筆觸，鮮明的明暗對比，扭曲的人物造型，反映當時明初社會性格是緊張、造作和職業分工的傾向。而明代中期畫家因受到地主、富商、收藏家，贊助者的影響，品味也比較分歧，有些人想要看到更有力道、搶眼的東西，因此，吳門畫派的畫家如沈周(1427-1509)、文徵明(1470-1559)，也都會加入一些浙派的筆墨特色來增強畫面的力感。而另一支文人畫的路線以「放逸」的表現為主，如徐渭及陳淳等人，其筆墨粗放、揮灑淋漓，是另一種文人繪畫的風格趨向，而所有文人畫類型，還有另一種特徵，就是有一部分逐漸脫離自然而有形式化的傾向，直接以筆墨或形式作為表現根據

形式化有時也稱為格調化，那是指畫家創作循著對某些畫風之形式理解，並透過不斷重複練習來掌握其形式，譬如畫竹，布葉有个字式……畫山水有披麻皴……。¹⁴

也就是畫家不需要觀察自然，只要模擬一些基本的筆墨，就可以進行創作，這種作法導致以表面的價值(surface value)來詮釋自然實體。如清初四王的藝術美學，一種以傳統作為主導與尊「古」的態度來創作，這種思維和模式，也許會造成作品表面化傾向，但或許能更彰顯筆墨的獨立性，遠離自然的牽絆。中國繪畫創作

¹³ 同註 7，高木森，《中國繪畫思想史》，頁 312。

¹⁴ 同註 7，高木森，《中國繪畫思想史》，頁 350。

概念的選擇，一直存在對格法或公式化的語彙探討，這也考驗創作者對古典的理或情，在取捨、傳承，或學習關於古人的技巧、觀念、筆法、美學等等，如何在面對客體自然，或符合當下時空，取得一個平衡的運用。而繪畫一定是在法度的框架之下進行變化和發揮，因此不管是古法、自然的法、它法、無法，是否能如龔賢、石濤、八怪，最後都變成我法，讓藝術創作，成為個人嚮往藝術理想的手段，以及作為達成藝術真諦的價值存在。

中國繪畫歷史大都是在一脈相承漸變系統下，許多創作上的變革是因為環境、思想、社會等原因，讓繪畫風格跟隨時代產生整體性的變化，不會有太突變或刻意對於繪畫本身，思考要去作出大的變化。但有兩種類型的創作，刻意去作出相對叛逆、特別的表現，這分別是一些寫意繪畫，如八大山人、徐渭、揚州八怪等人；另一個，則是發生在明代的變形主義表現

在文徵明、董其昌等人對山水畫，做出脫離自然實景的抽象畫發展的基礎上，在明末竭力張揚個性、標新立異的時代風尚下，出現一批以變形的，裝飾化的風格引人注目的畫家，他們獨特的風格面貌，是明末「心理異態」最重要的組成部分。這些畫家有丁雲鵬、吳彬、陳洪綬和崔子忠，學界稱之為「變形主義畫家」。¹⁵


這些變形主義畫家不像寫意畫是在揮灑筆墨間，因心智引發，自然的去「破除」框架，而是以刻意的扭曲，強調非自然主義的形式，帶來「怪」的感覺。

綜合上述的陳述，中國的「表現」，大致就是以客體、神、個人，這三方面的關係安排。神的部分如鬼神、儒家、道家、佛教等抽象的思想和精神；客體包含社會或自然的對象包括山水、器物、花鳥，或被賦予人格、神性的物、甚至是大自然虛無、空的能量；個人部分是主觀情感，關於選擇文人畫、變形主義、書法藝術各種模式及個人情思的展現，這三者的決定和關係影響了作品希望如何被

¹⁵ 紹彥，《中國繪畫欣賞》(台北市：五南出版社，2002年)，頁485。

強調及該如何表現。筆者歸納中國繪畫表現的幾種特色(表 2)，大致以象徵、借喻、歸納、變形、形式化、情境式等手法和概念，分類出不同的表現和呈現。

表 2 中國表現手法示意圖

表現應用	表現手法
<p>借喻、象徵。</p> 	<p>表現方法： 借喻、明喻、暗喻、象徵性表達。</p> <p>表現特色： 以鬼怪、動物、人獸結合、植物、山岳以借喻、象徵手法表達人的情感，如花鳥畫、山水畫傳統、或是古代圖騰崇拜等等。</p> <p>圖 27，〈鹿角長舌彩漆怪獸〉，漆器，H：195cm，戰國後期河南信陽，前 2 世紀。</p>
<p>筆墨抒情。</p> 	<p>表現方法： 個性抒情的展現。</p> <p>表現特色： 運用大筆觸(個性)、小筆觸(點的形式化)、或是灑、潑、描、繪、書法及各種筆墨運用發揮。</p> <p>圖 28，齊白石，〈墨蟹圖局部〉，水墨紙本，98.7×33.3cm，1951 年，遼寧省博物館藏。</p>
<p>客觀寫真。</p> 	<p>表現方法： 客觀寫真的表現。</p> <p>表現特色： 譬如唐人物畫、宋代花鳥畫、明清人物畫，客觀但會以神似、誇張、含蓄作出情境和戲劇性的張力。</p> <p>圖 29，任伯年，〈鍾馗捉鬼圖局部〉，設色紙本，136×66.2cm，1878 年，天津市藝術博物館藏。</p>
<p>抽象構成。</p> 	<p>表現方法： 圖騰式、抽象、裝飾符號的構成。</p> <p>表現特色： 原始神話、從神話、宗教、民間信仰取其符號性、神性、意義，表達一種具神秘的藝術張力。</p> <p>圖 30，〈螭紋石板〉，石板，戰國中期，河北平山中山國墓出土。</p>

<p>格法或公式化造境。</p> 	<p>表現方法： 變形、反客觀、感性、形式化的表現。 表現特色： 如芥子園畫譜的規則作形式改變、或是從圖像公式作出個人筆墨特色。 圖 31，吳彬，〈畫佛像〉，設色絹本， 188×85.1cm，1951年，遼寧省博物館藏。</p>
<p>綜合情境式表現。</p> 	<p>表現方法： 綜合性的象徵表達。 表現特色： 各種題材、符號、等元素，歸納出特定統一的形式、如漢象磚、或是詩、書、畫、印融合的表現。 圖 32，〈一號墓非衣局部〉，帛，長 205cm×上寬 92cm×下寬 47.7cm，西漢，湖南長沙馬王堆出土。</p>

三、東西方的表現的思維

(一)西方表現美學的梳理

表現主義藍騎士的畫家康丁斯基(Kandinsky, 1866-1944)除了是個創作者，他自己也曾提出內在需要的抽象理論影響了整個世紀的創作觀。當西方現代藝術的大門開啟，就同時出現如野獸派、立體派、超現實主義、表現主義等等流派的展現，每個畫派都有其各自獨特核心思想和藝術表現方式，當時是一個思潮和觀念不斷碰撞並產生火花的年代。這些畫派美學思想的背後思維，有相似也有相異的地方，有一個共通點，就是都試圖擺脫客體外在「形」的束縛，讓藝術表現對與主客體的關聯，能更有主體意識地去作出對話

把內心的東西通過創造性的構圖注入到形式之中，而這構圖或形式就成了精神或情感秩序的對等物。這與塞尚所說的構圖「等值」的思想是一致的¹⁶

¹⁶ 牛洪寶，《西方現代美學》(上海：上海人民出版社，2002年)，頁226。

畫家開始思考如何在平面空間去突破，或是開創新的形式。譬如野獸派注重色彩的張力；立體派放棄單一性的視點；超現實主義運用夢境的素材來訴說潛意識的重要；表現主義運用原始、民間形式作出強而有力的造形張力。

表現主義美學的生成，和近代科學來臨及工業化變革脫離不了關係，對社會此發展產生厭惡或質疑，在思想上，延用了叔本華(1788-1860)和尼采(1844-1900)的唯意志論。表現主義的原則，主張生命自生生成的，無須倚靠物，而是要讓其生命主體融入對象物中，並擺脫浪漫主義，抒情心理那種曖昧不明的性質，也就是生命本身的價值是因個人存在本身就具有意義，而不需依托他方的認定才有其存在的位置。

義大利克羅齊提出生命哲學的概念，對生命的看待，轉向新的「整體」立場，反對用科學及作物理分析生命，塑造出關於「直覺」的美學觀。克羅齊(Benedetto Croce, 1866-1952)提出直覺就是表現，表現即是藝術的觀點，透過「表現」，把渾沌造作賦形，這種直覺並非關於理性、審美快感、道德尺度界線，純粹是一種心靈活動，是心靈給於物質形式，也透過形式把東西納入心靈，並跟隨時間產生生與滅的變化，他排除了主體與客體、理性和感性的二元論，只求心靈的直觀。法國哲學家亨利·柏格森(Henri Bergson, 1859-1941)強調直覺和本能對理智的主導，反對機械和科學論，使時間和變化成為生命的中心範疇，生命根本的實在是生命衝動(Vital impetus)，通過同情(empathy)或直覺(intuition)體會他人同樣的存在，不須依靠理性分析

人的心靈是一種毫無間斷的，永不停息的意識穿流。這就是柏格森所謂的「綿延」(duration)。¹⁷

藝術創造在時間綿延、變動下，透過直覺，與對象產生物我合一，並掌握住對象簡單、質樸、整體感，而每一個瞬間都是再創造，並且結果是不可預知的，這過程是「生命衝動」的表現。另外德國哲學家西奧多·立普斯(Theodor Lipps，

¹⁷ 同註 16，牛洪寶，《西方現代美學》，頁 226。

1851-1914)提出的移情論，提出客觀對象是自我觀照的結果，這個自我已擺脫原來的我，而是用移情的方法做到物我合一。

所謂移情，就是把我們的知覺與情感投射(project)到外物的身上，變成外物的一種特性。¹⁸

立普斯把移情與通常的回憶、聯想區隔開來，人的行為、動作、語言，都寓有內在生命力，移情就是讓對象同時具有自我生命力，並能運用「內模仿」來達成。

精神分析美學的最核心點在於壓抑和昇華的矛盾對立。¹⁹

另外奧地利心理學家佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)提出力比多(Libido)，其代表能量源源不絕的源頭，他提出「意識」是心靈的思想家，藝術就是從壓抑和潛意識中獲得能量，而藝術家的能力是運用投射、昇華等概念能將情節投射到藝術品上

藝術是從幻想回到現實世界的途徑，佛洛伊德如此解釋我們藝術創作動機²⁰

而同樣精神分析學派的瑞士心理學家榮格(Gustav Jung, 1875-1961)提出原型(archetype)說，一種自主、隱匿、多變、驅力、深層的心理結構，並提出集體潛意識這概念，集體潛意識像是人類集體的夢，透過神話、圖騰，以象徵的方式影響著並對抗這現實世界。

¹⁸ 方祖燊，《西方繪畫史》(台北市，國家出版社，2005年1月)，頁226。

¹⁹ 同註16，牛洪寶，《西方現代美學》，頁182。

²⁰ 王秀雄，《美術心理學-創造.視覺與造型心理》(台北：台北市立美術館，民國81年)，頁26。

以上大致說明表現的思惟，就是透過心靈、本性，剝除外再客觀與過於理性束縛，留下最純粹、抽象的狀態，運用想像再創造、且不斷去綿延、擴散出一種物我合一的心靈解放。

(二)中國表現美學理念

中國繪畫常用非現實的元素，以象徵、誇張、變形、比喻等手法，來表現其內心的看法。中國藝術的一個特色，希望藉由藝術來探討如何與天地取得和諧關係，藉由人與自然對話，對自然的透徹理解，人如何透露出如自然般的本性，並藉由自然來表達人的心境，潘天壽(1897-1971)說：

畫中之形色，孕育自然之形色；然畫中之形色，又非自然之形色。²¹

作品表達，必須自然、心理、表現都要兼顧。而在方法上，唐代張璪提出必須先外師造化，才能中得心源，人是自然的一部分，人和自然都是宇宙的一部份，因此，自然的性情和道理，和人的性情和道理也許是相通的。中國藝術對於大自然，認為石、樹、山、水流在畫面營造出意境，更能代表人的心境，是能帶出未說盡的言語或思考的延伸，因此，山水成為藝術家最喜愛的題材之一，山水被擬人或人格化，如清朝劉戴熙說：「春山如美人、夏山如猛將、秋山如高人、冬山如老衲」。²²寫山有如寫心。另外中國對大自然描繪強調「境」，而中國強調意境是建立在「象」的基礎之上，這個「境」具有心靈的範疇並非只是外在的表現，如梁啟超(1873-1929)說：「境者，心造也。」²³以傳神為目標，對於「象」來塑造，並把握精神整體的重要性，更勝於局部細節的精準要求，這是中國美學的「表現」特色之一。中國似乎也沒有發展出如西方藝術對情緒或是情感較激烈的強調，而是較含蓄的表達，這也是東方和西方不同之處，就像莊子對死亡的看淡，不悲，心不起伏，人本應該如同萬物，有新生和崩壞，沒有好惡、沒有絕對，也像水一樣，能柔軟也能非常狂暴。中國美學在於藝術表現上，來源於更豁達的方式去看待事物，中國繪畫的理想，呈現「虛靜」，人靜思下來「澄懷味象」，而達到「感

²¹ 周積寅，《中國畫論輯要》(江蘇：江蘇美術出版社，2005年)，頁67。

²² 同註21，周積寅，《中國畫論輯要》，頁94。

²³ 陳望衡，《中國古典美學史，上冊》(台北：華正書局有限公司，2001年)，頁3。

興」，而能「妙悟」深遠的情境，這過程蘊含多種層次的情感，包含省思、激悟的層次在其中，中國藝術家如要表現關於彭湃的激情，個性化的展現，就會在筆墨部份發揮。從上述的原因可知，中國因其獨特美學，有其獨特的表達模式。

而中國最早的審美意識來自於鬼神崇拜如巫文化，體現在圖騰、神話的表現，這思想系統也影響當時古代的社會制度和運行，人類透過崇拜和信仰和萬物融合成一體，取得一種平和又緊張的關係，在美學領域，它代表了自由，以及非物質的感性思考，對於天地的思考，老莊的思想肯定渾沌、天人合一、宏大，並對不完美保持肯定。唐張彥遠說：「凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智，身固使如槁木，身固使如死灰，不意臻於妙理哉？」²⁴也解釋了老莊對物我兩忘境界的追求，具有齊物的觀點，擁感性而浪漫的精神象徵。

另外中國對於「表現」的審美，是在理性的前提下追求感性，清朝畫家方薰(1736-1799)在〈山靜居畫論〉說：「畫有法，畫無定法，無難易，無多寡」。²⁵創作的規則取決於個人，但都是在「法」的框架之下。在天地間，人與道產生對應關係，接受那一個未知、不可限量的映照，以表現概念來思考，人進入大宇宙領域，渺小的人，需要藉助天地這溫和神秘的巨人的包容和指示。總體來說，西方表現主義是對外在自然的拆解、反抗、衝突藉此彰顯個人的存在，而中國希望用「合」的方式，從自然規律來發掘個人的價值。

整個宇宙及宇宙中的萬事萬物都有其活躍的內在生命，而決定這種生命的永恆接續與運動的則是一種雖然無息無聲，但又在人類生活中與自然中處處體驗得到它的存在的「道」。²⁶

雖說東西方美學體系不同，但同樣都是在體現生命的存在，當矛盾或和諧不同的力道交織，就會呈現生命的不同變化，這種矛盾及融合的狀態，也是筆者認為在藝術創作能有多元的呈現原因之一。

²⁴ 同註 23，陳望衡，《中國古典美學史，上冊》，頁 9。

²⁵ 同註 50，周積寅，《中國畫論輯要》，頁 116。

²⁶ 蒲震元，《中國藝術意境論》(北京：北京大學出版社，1999 年)，頁 89。

六、結論

中國繪畫對表現的思維似乎有自己的一套方法，藝術發展也沒有像西方表現主義時期擁有的叛逆精神，劇烈的變化或設法推翻舊的藝術觀念，中國繪畫是走循序漸進的發展，因此在表現的發揮，大都是比較含蓄或是在傳統脈絡的基礎上做出個性化的表現，也許是以出世的態度、孤寂的精神、性情的投射、象徵性的隱喻，作為「表現」內在的態度或關照。如中國的繪畫常具有象徵的涵義；中國藝術家處理客體，會透過通盤理解、排除二元對立；中國藝術家試圖從創作中體悟客體與內在之間的關聯；或是在性情上的期盼、昇華，透過藝術創作最後以統合，或包容的態度看待當下心中或許是外在環境引發的抑鬱、悲傷或是不如意之心境，做到圓融或釋懷的體悟。這些特徵，都是中國藝術與西方藝術在表現上的不同之處。表 3 為筆者歸納「表現」在東西方的異同比較。

表 3 東西方表現概念比較

表現	共通點	精神	元素	時代背景	表現方式	現代	代表藝術家
中國	反再現客觀模仿。	較內斂感性抒發。 講究天合一。	寫、象、意、真的表達	禪、道、文人畫人、宗教等美學觀念加入。	寫意為主。 圖像、形式化的傳承。	民間、宗教、圖騰、各種藝術符號的挪用。	陳洪綬、八大山人。
西方	追求內心嚮往精神客觀。	具原始野性。 解構造型、色彩。	色彩、造型、題材解放。	工業興起、城市生活、戰爭爆發、舊社會體制崩解。	象徵、抽象、立體野獸、立體派等畫法。	普普、卡漫、觀念藝術、商業藝術等元素混用。	孟克、克林姆、德國表現主義畫家。

參考書目

- 王振復：《中國美學的文脈歷程》，成都；四川人民出版社，2002。
- 荷索·契普(Hershel B.Chippe, 1913-1992)，余姍姍譯，《現代藝術理論 1 從後印象主義到未來主義》，台北：遠流出版，1995。
- 方祖燊，《西方繪畫史》，台北市，國家出版社，2005。
- 牛洪寶，《西方現代美學》上海：上海人民出版社，2002。
- 王秀雄，《美術心理學-創造.視覺與造型心理》台北：台北市立美術館，1992。

- 何政廣：《孟克：北歐表現派先驅》，台北，藝術家出版社，1996。
- 何恭上，《元朝名畫精華》，台北市：藝術家出版，1997。
- 李維菁：《席勒》，台北，藝術家出版社，2004年。
- 沃爾夫-迪特爾.杜貝(Wolf-Dieter Dube)《表現主義藝術家》，北京，生活.讀書.新知三聯書店，2005。
- 周積寅，《中國畫論輯要》，江蘇：江蘇美術出版社，2005。
- 貢布里希(Josef Gombrich，1909-2001)，《秩序感—裝飾藝術的心理研究》，湖南：湖南科學技術出版社，2006。
- 高木森，《中國繪畫思想史》台北市：東大出版，2004。
- 紹彥，《中國繪畫欣賞》台北市：五南出版社，2002年。
- 陳望衡，《中國古典美學史，上冊》台北：華正書局有限公司，2001。
- 黃才郎，《西洋美術辭典》，台北：雄獅圖書，1982。
- 劉振源，《表現派繪畫》台北：藝術圖書公司，2000。