

天真爛漫—吳學讓現代水墨鵝畫

The Naivety of Drawing—

Wu Hsueh-Jang Modern Painting of Goose

林如熙

Lin, Ju-Hsi

國立台灣師範大學美術學系博士生

摘要

二十世紀以來，中國《易經》美學精神對國際藝術界影響深遠。¹吳學讓將《易經》思想作畫的本源與核心，視為傳承與創新的原動力，這對理清繪畫的本體語言、品評標準及影響的創作方向，有著重要的意義。雖說古來繪畫多有家畜題材，但大量描繪禽鳥類鵝隻的並不多見。繪畫是造型藝術，具有絕似物象的具象與絕不似物象的抽象，而吳學讓畫鵝則介於兩者之間，屬意象造型。其現代水墨鵝畫，無論師承、筆法、結構、布局，展現以線寫形、立象盡意及天人合一美學，是中國易學思想外化形式的視覺載體，深具時代特色與獨特魅力。

【關鍵詞】現代水墨繪畫、意象、以線寫形、立象盡意、天人合一

¹ 如瑞士女畫家柯妮莉亞·福斯特 (Cornelia Forster 1906-1990) 於 1971 年和 1972 年畫了六十四幅卦畫。德國畫家彼得·漢克 (Peter Hank) 用《易經》來分析中國繪畫。美國畫家瓦爾特·德·瑪利亞 (Walter de Maria 1935-2013) 於 1981 年創作了《360 I-Ching/64》。美國溫格 (R. L. Wing) 1982 年譯著《插圖本易經》(The Illustrated I Ching) 給六十四卦各配了一幅中國畫，他認為，西方人正是通過中國畫領悟中國思想的。西班牙畫家克里斯蒂娜·白特蘭 (Cristina Bertrand) 1987 年博士論文《自然的精華》即以《易經》為主題，創作了 64 幅西班牙風景畫表達 64 卦的意象，並以《畫說易經》為名出版。美國藝術家邁克·查萊赫斯基 (Michael Zelehoski) 2020 年『萬物與虛無』個展，即以基本二元關係、陰與陽、男與女、光明與黑暗、實與虛為核心概念。

前言

追憶當年，上完學期最後一堂水墨課，吳老師即將赴美與子女團聚，於是邀請班上同學到他的東海大學校舍坐坐。心想這真是難得好機會，屆時探窺老師使用何等文房寶物，怎能畫出這麼棒的作品呢？我這個外校旁聽生（輔大應心系），興高采烈地跟著走在最後面。到了老師住處，遠遠地就傳來師母響亮嗓音：「歡迎！歡迎！我來榨柳丁汁給你們喝。」接著大家魚貫擠進樓上畫室，出乎意料之外：只見桌面與筆架上的筆看來稀鬆平常，有些筆頭已經禿舊不堪，而所用的水盂是幾個養樂多空瓶子以橡皮筋綁住，這都不是甚麼精緻器具呀！老師察覺我們的失落，笑說：「有時巡視學生作畫走到教室後面，看見被丟棄於垃圾桶內的筆覺得可惜，於是帶回來加以利用。」接著他拿起桌上報紙侃侃而談，說自己每天都用報紙練習寫書法，也曾經因厭煩而停筆，可是總熬不過三天就迫不及待拾筆。²頓時，我恍然大悟：「工欲善其事，雖必先利其器，但能書不擇筆，平時的功力修煉才是關鍵所在啊！」

吳學讓曾自言創作七十才開始。他發展現代水墨屢屢以鵝為創作題材，這和學習歷程與思想表現技法有甚麼相關嗎？鵝的形象已不是如實再現，其中蘊含的美學又為何呢？本文將探討吳學讓現代水墨鵝畫，如何使能天真爛漫而令人玩味？

一、海派影響

吳學讓（1924-2013），一生勤勉於學習，涉獵題材包括山水、花鳥、寫意、工筆、書法、篆刻、指畫等。但一九六〇年後發展現代水墨畫，為什麼尤其喜歡以「鵝」為旨趣入畫呢？在他筆下，幻想的童話世界中，充滿了合家歡樂的場景，成了表現家庭和童趣的創作。如他二女兒所言：「我們就是爸爸筆下那些方方圓圓，像小鵝小鴨的家人。」根據吳學讓回憶：「在四川老家，常看到鄰村的農人趕著數不清的鵝群從家門前經過，一隻隻搖頭晃尾左扭右擺的白鵝十分可愛，長長的脖子隨著丫丫

² 吳學讓的二女兒吳漢瓏在國美館展覽開幕致詞時說：「爸爸一生奉獻藝術教育與創作。他因材施教，希望學生個個都能變成大畫家，他每天辛勤習畫練字，直到 2013 年過世前幾個月才不再拿筆。」

的叫聲一伸一縮的，像支樂隊一樣昂首闊步。一個星期總有好幾天我都在門口守望著鵝群到來，再目送著牠們遠去。」³畫鵝對吳學讓來說，喚起童年老家鴨鵝圍繞的田園生活，也是個性寡言的他，向家人表達愛的溫馨圖式符號。這雖與兒時的田園生活經驗和有關，但從吳學讓早年的習畫歷程發展，其題材選擇和創作思想與意境表達，在國立杭州藝專求學時期的啟蒙，也起了相當的作用。

自古的禽、鳥、魚、畜之屬，並非中國的主要繪畫，但隨著歷史演進及文化環境的變化，人們的視覺品味也跟著改變。吳學讓多位師長皆屬海上畫派風格，此派是二十世紀初的繪畫主流，當年移居上海鬻藝為生的書畫家，在市民文化和商品經濟的衝擊薰染下，已跳脫傳統文人書畫的超然畫格。他們調整自己的藝術面貌，創作目的迎合市場趨勢和新興中產階級的審美觀，上承唐宋傳統技法，下取明清陳淳、徐渭、陳洪綬、八大山人、石濤和揚州八怪等諸家，借鑒民間與西洋繪畫及融合傳統與創新，所繪由高雅小眾藝術走向雅俗共賞的群眾藝術，作品具有獨特藝術風格和鮮明的時代感。在晚清社會轉型之際，無所不畫擴展了主題範圍，有的畫家借助畫雞、鴨、鵝、貓、狗、兔、馬、牛、羊等家禽家畜，反映封建時代的農家生活，並以文人畫之外的世俗題材，進行自我抒發與人生感悟的表達。前海派中堅任伯年就特別喜歡鵝，因此繪了多幅「羲之愛鵝」作品。他畫鵝題材的一再出現並非重複，而是來自「有感於斯、常繪其圖」內心豐富深沉的蘊藉之情。據《畫夢上海—任伯年的筆墨世界》所載，就有《羲之觀鵝圖》三幅，以及《羲之愛鵝圖》兩幅，現分別由私人或各大博物館收藏。⁴在吳學讓的學生時代，美術教育將現代藝術目標納入課程之中，以培養藝術專業人才，宣導藝術運動，促進社會美育為宗旨。國立杭州藝專是為傳播西方現代美術的重鎮，教學主張「善師古人而自立我法」，但藝術源於生活，藝術家的生活空間環境，往往也是獲得感知經驗的重要來源，因此強調學習傳統藝術外，也應深入生活和反應生活，要抓住當代生活中的主流思想來表現。

³ 熊宜敬，《高逸·奇趣·吳學讓》，藝術家出版社，2013，頁120。

⁴ 楊佳玲，《畫夢上海—任伯年的筆墨世界》，典藏出版社，2011年，頁312、314、316、334、340。

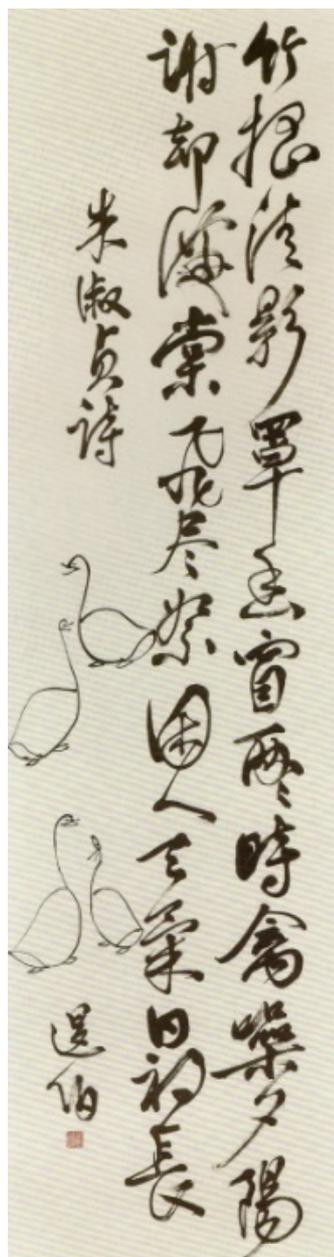


圖1 吳學讓 行書《即景》墨、紙 138×35 公分 2010，家屬自藏

一般而言，學生除了學院派教授們的指導外，在學習傳統繪畫方面，通常多自「臨古」開始。秦祖永在《桐蔭論畫》中提及：「作畫需要師古人，博覽諸家，然後專宗一、二家，臨摹觀翫，熟習之久，自能另出手眼，不為前人蹊徑所拘。」作為後海派墨林泰斗的吳昌碩（1844-1927），初工篆刻、書法，三十歲後到上海學畫，繼承了前海派而大膽革新。構思布局將詩文、書畫與篆刻同時入畫，使文人畫的形式美臻於極致。齊白石（1864-1957）創作取材廣闊，擅畫花鳥蟲魚，書工篆隸取法秦漢碑版。一生致力詩、書、畫、印的全面追求，融民間畫與文人畫於一爐，使其繪畫雅俗共賞。這二位並稱「南吳北齊」近現代繪畫大師，強調創新及四絕形式美的追求，深刻地影響吳學讓的藝術表現，如以行書寫宋朱淑真詩《即景》（圖1）

「竹搖清影罩幽窗，兩兩時禽噪夕陽。謝卻海棠飛盡絮，困人天氣日初長。」詩人描繪了春末夏初的景象，同時也借景抒發鬱鬱寡歡的心情。吳學讓在落款處補上白

鵝與詩文呼應，將兩雙白鵝跌宕穿插，彷彿噪聲躍然紙上，繪聲繪色極具感染力。另一件作品《蜀道後期》（圖2）「客心爭日月，來往預期程。秋風不相待，先至洛陽城。」內容是唐朝大臣張說兩度奉使入西蜀，雖力爭按時回到洛陽，不料情況生變，希望落空了，只得借抱怨秋風，抒發心中悵惘。詩作中點出思鄉之情，同為四川老鄉的吳學讓感同身受，將鵝隻分隔兩邊錯落經營，藉以托喻渡台遊子對家鄉翹首企盼的眷戀。他在處理畫面的經營布局上，將古典詩詞以書法的抽象與繪畫的意象跳躍交織，讓詩句和繪畫結合的表現形式更添意境。就誠如潘天壽所說，所謂繪畫，是綜合

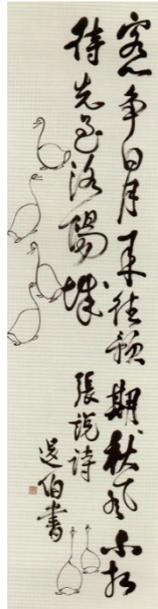


圖 2 吳學讓 行書《蜀道後期》 墨、紙
138×35 公分 2010
家屬自藏

文章、詩詞、書法、印章而成者。凡多一層內容，便使畫家修養的內容也相應增多，涵養既足，才能旁通為畫。從此看出，吳學讓在藝術領域中，不僅止於書畫技藝，還包括文學與人品的畫外追求。

二、「寫」的意念

吳學讓在現代水墨的突破，誠如席德進喻為飛上天的火箭，衝離了地心的引力，而進入了太空，自在地翱翔。⁵他的現代水墨鵝畫受童年記憶及海派影響外，就是當年任教台北市立女子師範專科學校時，翻讀兒童心理學發現，小孩子所繪圖畫稚拙天真，感染力絲毫不遜於細膩勾勒的傳統表達形式。於是他不拘於時或為流派左右，大膽借用這種兒童畫手法，自在悠游傳統與現代繪畫中，進行他嶄新的創作階段。他在〈談中國畫的結構與造型〉文中表示：「從三十年以前即開始摸索，希望能將中國繪畫所具有的優越條件，創造出一種新的架構和造型。企圖利用書法線條之美來表現空間，發揮組織、結構的原理，以表達大自然律動之美。」事實上，吳學讓的鵝畫就是開展以寫代筆的技法表現。

「寫」通常意指書寫，將作畫當如寫字那般，即要注意用筆，在書法功力與練習的基礎上，將書法與畫技交融合一。蔡邕《筆論》：「書法抒發一種情感，作畫而得一寫字，則同此意。」晚清王學浩《山南論畫》云：「一寫字而盡六法。寫，將畫論的

⁵ 席德進，〈從傳統跨進現代的吳學讓〉，《雄獅美術》，1971年11月，頁46。

六法融滙為一，使之成為現實性的一個途徑。」董其昌說：「士人作畫，當以草隸奇字之法為之。用寫字法來作畫，即將書法意識強行插入到了繪畫之中，完成了一種中國繪畫的革命。」他認為只有用寫字法來作畫，才能取得自由自在，而能獲得生機。石濤也在畫跋中提到書畫的關係說：「古人以八法合六法成畫法，故餘之用筆勾勒，有時如行、如楷、如草、如隸等法，寫成中堂一觀，上下體勢，不出乎古人之相形取意。」指的就是書法與繪畫在方法上的互用。

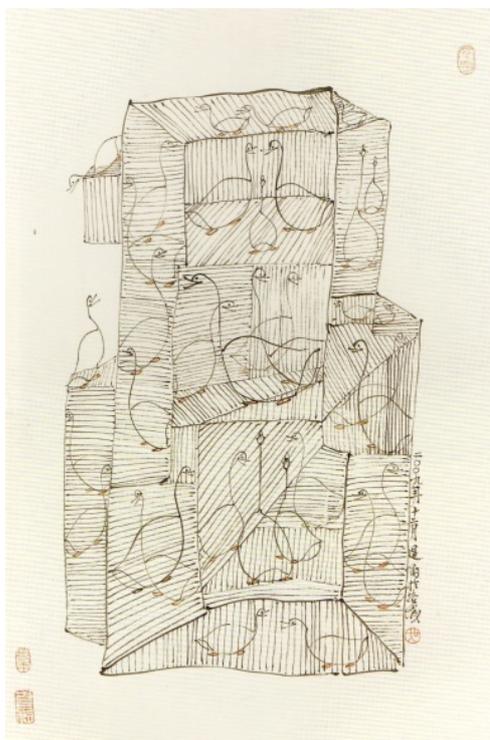


圖3 吳學讓《籠中鵝》69×46公分 2009
水墨紙本設色 家屬自藏

當一九六〇、七〇臺灣現代美術運動狂飆的年代，有「現代水墨之父」美譽的劉國松，提出「革中鋒的命」、「革毛筆的命」，行動上結合西方現代藝術思潮，以推行「中國畫現代化」方向，身為會員的吳學讓是如何尋得新的筆墨形式呢？不料他澹然冷靜不亂分寸，以傳統的筆墨根基專心地做功課，默默開拓自己的現代創作。此時，吳學讓將書法的運筆與勁道應用於繪畫上，獨闢道路、另開天地。由於他早期受過學院訓練，並受吳昌碩以書法、篆刻入畫，開創花鳥畫與金石畫全新的風格，將書法藝術表現及間架結構融貫

到繪畫之中，例如《籠中鵝》（圖3）鵝籠以中鋒運筆，輪廓銳如鐵線，起筆強而有力，落紙宛如一拉長拖曳細線，收筆時快速提起勾筆，創造橫平豎直、精細適勁又剛柔相濟的筆劃特徵，再應用金石布局章法，上下留有天地，行距適宜，線距勻稱。白鵝結構多取橢圓，體勢整齊、端正凝重，鵝隻分布參差錯落、疏密有致，體現了上下左右、偃仰自如的對應關係。籠中之鵝雖被禁錮，卻沉著又靈動，沒有浮躁無奈的感嘆，但具恬然自適的悠閒，妙趣橫生姿態令人莞爾。再者，他的現代水墨亦繼承揚州八怪將鐘鼎碑帖氣度運用於繪畫，使具樸茂奇崛和雄渾峭拔的風貌。在《晨之二》（圖4）群鵝引頸，造型蒼勁挺拔，一黑一白對應、虛實互為相生，地面若隱若現的肥筆結體撕去紙筋，營造神秘、獷厲、古樸、適健的藝術形象，而《歸》（圖5）畫面

變化多端粗曠的黑色符號，就像漢磚畫上想像中「神仙靈瑞」的象徵，奔蛇走虺的線條，行雲流水的動勢，回環圓轉地變幻，猶如回溯遠古初始文化社會意識和審美情趣，深沉雄大、熠熠生輝，發出一種令觀者震懾的氣魄，別具振聾起聵的鞭策作用。



圖 4 吳學讓《晨之二》69×134 公分 1992
水墨紙本設色 國立歷史博物館典藏



圖 5 吳學讓《歸》90×166 公分 1992
水墨紙本設色 國立歷史博物館典藏



圖 6 吳學讓《六鵝圖》90×90 公分 2013
水墨紙本設色 家屬自藏



圖 7 吳學讓《驚喜》90×90 公分 2012
水墨紙本設色 家屬自藏

另外也可將「寫」當作寫意來探討，就是書寫一個人的意念。技法上隨着主觀情感的抒寫，不再需要詳細畫上每個細節，而是用幾筆與點墨來強調當下興味。「寫」，也不是呆板遲滯的摹仿，而是富有情感和用筆的律動變化。例如《六鵝圖》（圖 6）筆法蒼勁老辣，從高低大小鵝的用筆含蓄藏鋒，偶見釘頭畢露，再變為懸腕中鋒流利放逸的遊線，或融入書意的折釵股、錐劃沙與屋漏痕等，就如同音樂那般帶旋律，清新俊逸、飄然不群。而池中的漩窩則是運用充滿韻律與節奏的下壓筆觸，快速走筆竭墨，製造飛白的效果，充分體現行書筆法的自然與快意。正因為吳學讓爛熟各種書體，故落筆不苟，而點睛置喙所至，即使微如粟米的眼睛，也點得起落肯定、顧盼有情，生動地表現着每隻鵝不同的情態。在《驚喜》（圖 7）中央大筆橫塗豎抹，使墨色

交融、濃淡相間。他使用書法的「折筆」技法，最明顯的特點以側鋒做圓轉迴旋的動作，節奏起伏充滿磅薄氣勢，發揮了筆墨的抒情功能，給人以筆勢放開、暢爽快意之感，甚繞趣味。看來也與當代西方抽象表現主義（Abstract Expressionism）藝術家，諸如美國山姆法蘭西斯（Sam Francis）、馬哲威爾（Robert Motherwell）、法國克萊因（Yves Klein）及皮耶·蘇拉吉（Pierre Soulages）等人受東方藝術影響與啟發，利用中國書法的自由意識筆性，創作揮灑幾何圖形的塊面構成，有著異曲同工之妙。這種對書寫性筆墨技法美的有意識表達，從而使畫面更具鮮明的時代特徵。

三、美學特徵

（1）以線寫形

筆墨是反映現實的手段，不同時代的繪畫有不同的風格特徵。現代強調筆墨當隨時代，即是主張創作應從所屬時代出發，隨著時代改變了，筆墨也要跟著推陳出新，吳學讓與時俱進的現代水墨鵝畫，作品於是源源而出。雖說繪畫是借助線條和色彩的造型藝術，但《爾雅》云：「畫，形也」，劉向講：「圖畫其形」，陸機說：「存形莫善於畫」，這都說明了繪畫主要與形的相關特徵。中國繪畫的表象形式，重主觀心理描寫，而西方繪畫則是追求寫實，要求物像的客觀描繪。吳學讓以線條來表現鵝的造型，這與諾伯特·林頓（Norbert Lynton）《現代藝術的故事》提到西方近現代藝術家走向抽象西畫之線，不論是屬於構成傳統的幾何形式，或畫家即興性的音樂性線條，是有著根本上的區別。中國繪畫發展與西方繪畫不同，不是依靠不同的顏色、明暗對比、立體感覺或透視效果，而是與書法接近，重視線條變化和布局的虛實關係，且為體現主觀的傾向，有時也把無關緊要細節省略，僅對重要部分加以強調誇張。所以說，線條作為一種藝術表現形式，在中西方繪畫均具有重要的意義和作用。

那麼，對於線條在中國繪畫中，又佔有怎樣的地位？線的運用，在古中國繪畫造型即有著主導作用。如從原始社會的彩陶藝術到長沙晚周帛畫和西漢馬王堆帛畫，或歷代名家的藝術作品和理論，都能見識到繪畫線條的豐富表現性。而南齊謝赫《畫品》提出的骨法用筆，實際上是指線的特徵，也是繪畫的基本要求。無獨有偶，唐張彥遠亦在其《歷代名畫記》感喟「無線者非畫」。當線條作為繪畫基本的形式語言，

一言以蔽之，中國繪畫就是線條的藝術。在中國繪畫發展中，人物、山水、花鳥三大基本類型，線條是發展主要技法的基礎條件，也因中國的書法和繪畫使用相同工具，所以在筆墨、運腕和執筆基本上都相同。不僅如此，書法中的八法和繪畫的用筆之道相通，書法的行文布白和繪畫的布局章法亦有類似，書法講究線條美，繪畫也要以線來寫形。書法學習對畫家來說具有重要意義，中國畫家有必要從書法線性功力，來汲取創作經驗和靈感。宋趙希鵠說：「善書必能畫，善畫必能書，書畫其實一事爾。」元楊維禎說：「書盛於晉，畫盛於唐宋，書與畫一耳。士大夫工畫者必工書，其畫法即書法所在。」他們不僅提出書法對繪畫的理論，更重體驗和實踐，而且強調直接用寫字法來作畫。中國繪畫從書法中吸收線性的表現力，以線條作為主要造型手段，也在近現代的繪畫中被賦予新的形式，煥發出新的生命力，如吳昌碩、黃賓虹、齊白石、林風眠、徐悲鴻、潘天壽、張大千、高劍父等諸師，不但在書法上皆有造詣，更善於表現線的多樣性和美學觀點，進而開創了新的藝術境界。當現代抽象狂潮席捲台灣時，原本沉浸於傳統繪畫的吳學讓，也在此時發表對現代繪畫創新的看法：「現代繪畫為了追求新的效果，所以發展出許多技巧。……這時候應該追求現代，發展未來，我們無法一味仿效古人在墨趣上的追求，勢必要發展新的，對繪畫效果有利的技巧。由於我們擁有豐富的文化遺產，我們在古人的技法中可以深入鑽研、再發揮或再發明。比如中國的書法具有微妙的結構，我們即可藉書法的訓練來啟發新的局面。」⁶吳學讓即是從書法中汲取藝術營養，獲得繪畫的技巧與靈感。他對於中國書法的鑽研，除了深受吳昌碩、諸樂三、吳府之篆書草中金石風格的影響外，甲骨象形、秦漢碑版、石鼓篆籀、二王帖學乃至於米芾的清新靈奇、黃山谷的大開大闔、王鐸的連綿遒健、齊白石的雄健古拙……都是吳學讓臨習書法體性之美的養分泉源。⁷他通過運筆時的提按、頓挫、轉折、盤旋、往復等筆法變化，並以畫從書出之理，將書法線條巧妙融會，如同視覺語言符號傳情達意，變化出粗細、剛柔、潤澀、輕重、曲直等不同形態的線條，進一步借線的變化來傳達鵝的特徵及情態。

大致說來，吳學讓運用線條來概括鵝的形體結構，不著意鵝本身的細緻描繪，而

⁶ 吳學讓，〈中國繪畫技巧淺談〉，《藝術家》，1977年8月，頁43。

⁷ 熊宜敬，《高逸·奇趣·吳學讓》，藝術家出版社，2013年，頁100。

著重表現鵝的各種神態。在表現形式大體上分兩種，一種是以線描為主，近乎白描手法，僅用粗細濃淡的線條勾勒出形體，用墨點睛，色白為色不加暈染，利用線內空白表示白顏色的鵝，不多加一筆，即使一隻白鵝活靈活現。再如也是僅用淡墨勾出鵝的輪廓，再以濃墨、淡墨或稍加填色，便使一隻鵝的形象生動逼真，充分發揮了線條的表現力，以少勝多，以簡馭繁，顯示出精湛的筆墨功力。吳學讓在書法中熟稔了各種線條的寫法，就像練武之人學會了十八般武藝，在繪畫中彰顯書法線條藝術的多樣屬性，而為他的現代水墨藝術打開了廣闊的空間。他以線寫形是一種應物象形，而不是空其實對的抽象，早年所奠下對書法線條的深厚造詣，這些線條不再僅作為物像描繪的勾勒工具，而是進行刪撥大要、凝思形物的構成。鵝的動態呈現凝鍊的線性藝術，即是來自書法功力的延伸。換言之，他寫鵝技巧就成了各種書法字體線條審美趣味的結合體。這類作品最大的特徵在於線條的運用及空間的經營布置，將書法的用筆引到創作風格的表現，誠如他自己所言：「線條雖然是每個人都可以畫出，但運用在繪畫上面應該要有筆意、筆趣和筆姿。在書法上有涵養的人才能在繪畫的筆意中表現出生命和修養，而中國的書法即是筆線的抽象構成。」⁸同時他也認為：「中國的書法線條原是一幅抽象畫，變化無窮，意境深遠。自然界中沒有純粹的線條，線條本身是抽象的。」因此，以線條造形的許多基本理論也就帶有形而上的特徵。

(2) 立象盡意

「鵝，鵝，鵝，曲項向天歌，白毛浮綠水，紅掌撥清波。」在這首古詩歌中，詩人意簡言賅描寫出鵝的鮮明形象。清代盛大士說：「作詩須有寄託，作畫亦然。」唐李白曾為賀知章寫下〈送賀賓客歸越〉，詩云：「鏡湖流水漾清波，狂客歸舟逸興多。山陰道士如相見，應寫《黃庭》換白鵝。」又在〈王右軍〉詩中：「右軍本清真，瀟灑在風塵。山陰過羽客，愛此好鵝賓。掃素寫道經，筆精妙入神。書罷籠鵝去，何曾別主人。」道教徒的王羲之愛鵝心切，欣然展紙提筆寫經，最後終能籠鵝而歸，蔚為書史佳話。他也在通過觀察鵝的叫聲、體態、行走、游泳等姿勢，體會出運筆的奧妙，並將之融入書法藝術之中，認為執筆時食指要像鵝頭昂揚微曲，運筆時則要像鵝

⁸ 吳學讓，〈中國繪畫技巧淺談〉，《藝術家》，1977年8月，頁38。

掌撥水，方能使精神貫注於筆端，而寫出所謂的「一筆鵝」。對於道界人士來說，白鵝姿態優美脫俗，性情果敢具警覺性，是幽居山林最好的同行者。於是畫鵝如同新的隱喻載體，成了文人雅士學品迹化、寓意抒情的依托。觀看吳學讓現代水墨鵝畫，不再如早期細膩或精雕細琢翎毛觸感，甚麼原因使他轉為既非抽象也非完全具象描繪呢？蘇軾曾在《文與可畫筧簞谷偃竹記》談論作畫過程：「竹之始生，一寸之萌耳，而節葉具焉。自蜩腹蛇蚶以至於劍拔十尋者，生而有之也。今畫者乃節節而為之，葉葉而累之，豈復有竹乎！故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。」由此得知，中國繪畫並不以模仿物像為目的，但不是因此就不關心物像，相反地，中國畫家尤其強調對物像的觀察。外物皆師，繪畫主張外師造化，中得心源，排斥極端客觀或極端主觀，在似與不似之間尋求繪畫的審美境界。如齊白石說：「作畫妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。」即是說創造形象不在乎形與物像的似或不似，形似不再是藝術理想追求的標準。「似」是前提，所畫的物像應具備客觀真實性，「不似」是指藝術源於生活，但不必追尋常人眼中的常形，而要高於生活，對物像觀看後進行概括、提煉、再創作，才能創造出藝術化的形象。

當在一九七〇年代，吳學讓開始對《易經》產生興趣，故而在道家哲學靜觀內省中，發展出繪畫的表現性。《易傳·繫辭上》說：「子曰『書不盡言，言不盡意。』，然則聖人之意其不可見乎？子曰：『聖人立象以盡意，設卦以盡情偽。』既然言不能盡意，所以『立象以盡意』。」這明確了繪畫的功能和目的是在於意，而立象是為了盡意。「象」指具體可感的形象，「意」指思想、情意，因象生於意，可尋象以觀意。繪畫的「象」是畫家用心靈及人生去感覺物像，將客觀物像造型作為移情的媒介物，並在感悟中產生「意」的視覺形象。「意」的內涵包括畫家的情感、想像或情趣等，用現代的詞彙說即是抒情，是指一種恬靜而愉悅的創作態度。「立象盡意」既非以摹擬物像為目的，也非某些簡單的概念圖示，而是物像的形象和畫家的情意結合，畫家借物像形象馳騁想像，物像則在情意中孕育而成審美的意象。清代布顏圖說：「意之為用大矣哉！非獨繪事然也，普齊萬化一意耳。夫意，先天地而有，在《易》為幾，萬變由是乎生，在畫為神，萬象由是乎出。」意思是要使筆下的物像傳神有生氣，必須熟悉物像，掌握其特徵。所以當一個畫家要畫鵝，需要花很長時間去熟悉鵝，一旦

要開始畫鵝，就往往無需再察看鵝，自然能追其所見，筆筆生髮地寫下去。吳學讓注重生活的觀察體驗，早在童年深烙鵝的特徵與生活習性，所以他能將鵝的各種姿態描繪出來。於是，吳學讓對所寫對象熟悉有所掌握，就要追求更高藝術形式的情意表現，這其中必然揉和著理想和期待。當今他所寫之鵝，不是物像的具象造型、或自我意識的抽象造型，而是介於兩者之間的意象造型。意象造型既不完全模擬物像的真實性，也不完全脫離物像的基本結構，但摻入較多主觀意識成分，即是以己之意，塑彼之象。簡單說就是對客觀物像以意取象，並以主觀精神來塑造藝術形象的造型。吳學讓用線條取得鵝之形象，寓其性通游畫筆，借取書法筆墨的節奏，蹈光揖影，搏虛成實，把客觀之象與主觀之意融為一體，以入簡淨空靈意境，實是他修身養性之精神追求。對於吳學讓鳥形相關的創作，席德進的看法已是極端的抽象畫，並帶點卡通的意味，一種天真的幽默充滿了畫面。⁹

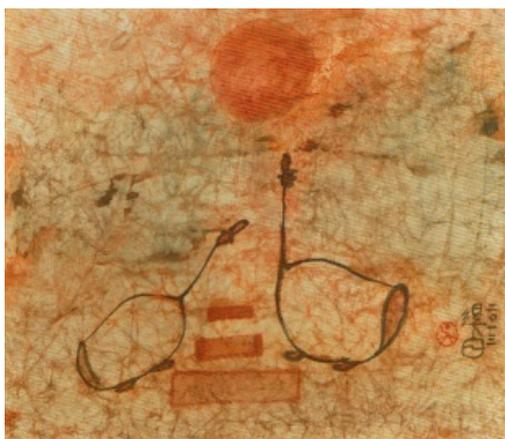


圖 8 吳學讓《情侶》42×46 公分 2013
蠟染、布 家屬自藏

其實，吳學讓寫鵝造型意識，不是對物像或心靈的模仿再現，而是靈活運用高度概括藝術原則，寥寥幾筆點墨線條勾出搖曳生姿、圓潤豐羽的極簡形象，別具鮮明個性特徵，是一種特別的符號表達形式。他從觀察、體悟、想像到筆墨展示的過程，在天真稚態中借喻浪漫幻想與樂觀精神，呈現一種淡然

樸實的拙趣，由此令人浮想聯翩，如《情侶》（圖 8）線條灑脫流暢，墨色濃淡枯潤，於縱逸行筆中見氣勢，於信手推求中見神韻。透過擬人化處理，戀人形象簡練誇張、明快豁爽，引頸昂首結伴外出游賞。畫面通過階梯、太陽等時空場景，把追求生命的完滿與幸福思想表達出來。按李奇茂的說法，這時期的畫作，總是充滿了對愛的歌頌

⁹ 席德進，〈從傳統跨進現代的吳學讓〉，《雄獅美術》，1971 年 11 月，頁 46。

及富情趣的生活體驗。¹⁰吳學讓自言是藉鵝的人格化形象，追溯宇宙生命的本源。他渲洩情感化為藝術抒發，畫中不再追求寫實形式，而是將對生命的體驗融入創作，所寫之鵝神情歡愉生氣活現，真可謂做到了形象直覺與率真移情的和合。如此超脫自在的內心世界呈現，承載的是他對宇宙人生的深刻理解及對客觀物像的情感表達。

(3) 天人合一

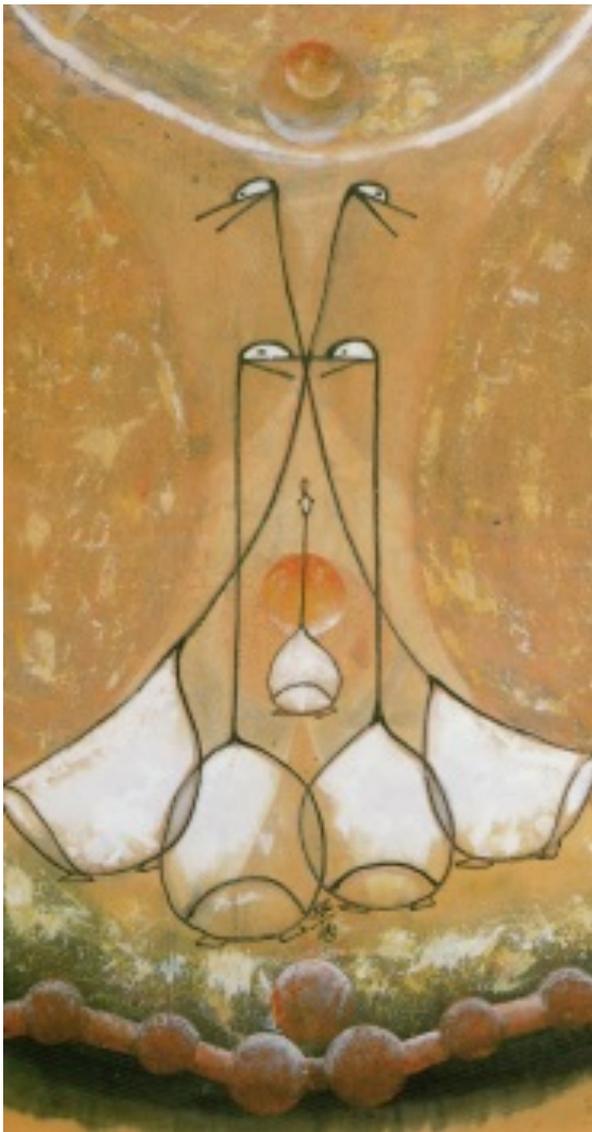


圖9 吳學讓《鵝群》94×59.5公分 2003
水墨紙本設色 家屬自藏

觀看前人傳統鵝畫的表現手法，總是與坡石水塘或翠草花卉搭配，但吳學讓現代水墨鵝畫風格迥異，完全沒有脂粉習氣，也不落入泥古窠臼，而是在整體動態觀照自然景象情況下，以面面觀、處處看的方式，將鵝放置空間深遠、無邊無際的大自然或現代宇宙時空觀畫面，如《鵝群》（圖9）。這是因為他的繪畫美學建立在道的哲學上，此時以道觀物，是從天與人的關係，來看人對自然的審美關係。

¹⁰ 李奇茂，〈吳學讓其人其畫〉，《國魂》，1981年12月，頁77。

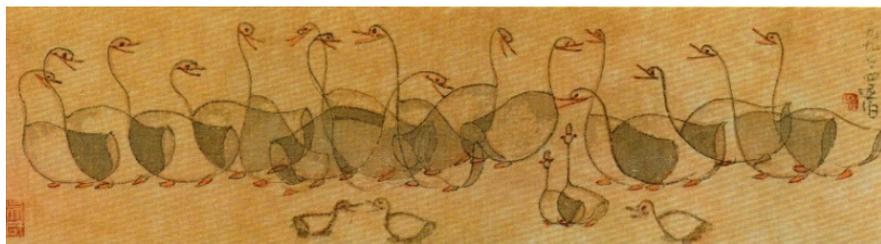


圖 10 吳學讓《鵝群》8×27 公分 1997
蠟染、布 家屬自藏



圖 11 吳學讓《鵝群》7×29 公分 1997
蠟染、布 家屬自藏

「道」並不是一個虛無飄渺、淺薄空虛的概念。先秦之時的道論觀，將道看做是宇宙生成、發展、變化的根源，認為天下的所有事物，都要按著道的運動規律和法則變易。道是宇宙的本體，道在中國傳統繪畫中的體現就是畫道。畫道，即繪畫之道，是指導並體現繪畫藝術的運動、變化及發展的規律，也就是本體之道在繪畫中的體現。畫道與道是密切相關的，畫道通於宇宙自然之道，故畫道也是永恆變化的。繪畫藝術是因變而日新、延續及發展，所以自古有成的藝術家都強調變化與創新，創新本身就是畫道的體現。道本是運動無窮的，藝術也就變化無盡，從這個觀點來看，吳學讓認為構圖上若持續套用近景、中景、遠景公式化結構，不僅沒有創意，也不能有新發現。於是他打破特定時空中客觀物像的侷限，所採取的經營位置是不固定式點的表現手法，使在廣闊天地之畫面處理構圖，讓格局有更大的完整、敘述和靈活性。如此一來，散點透視可以前後縱橫疊合，進而重新定位空間關係，物像不分主次內外、高低前後，也不必在意是二度還是三度表現，或固著整體與部分的區別，物像可互相聯繫、穿插甚至交合。於是，自然界物像的不可能組合，在吳學讓現代水墨畫的章法中，超越時空的重新被組合成為可能，如《鵝群》（圖 10）及《鵝群》（圖 11）在通幅斑駁的蠟染上，群鵝如同置於氤氳天地，或進或退、縱橫疊合、疏密變化、虛實組合，形成水天遼闊、空間深遠的構成形態，群鵝與大自然渾然一體，在渲淡流動的空氣中，不僅見於密體繁多構成，也在變化中見一統，畫中既表現了豐富的內容，又有高度的概括性，具有完整的虛實、動靜、繁簡的變化而更加生動。通過自然空間之大乃至無限，來感知天地大美，大美暗藏造化之功，就如王充《論衡·自然》說：「天

地和氣，萬物自生。」在中國古人看來，自然宇宙未開化之前，天地一團混沌之氣，天下萬物逐一生成的過程，即是宇宙自然一次又一次的造化。

換言之，這是將畫面視為遼闊而無闔的太虛空間，按宇宙生成圖式，一陰一陽為道式的造化。畫家就是一個順應天意的造物主，以天人一體的方式，與天地參、運自然之妙有，再造一個出自主體心靈的自然。吳學讓繪畫就在順應自然、親和自然的過程，從而體現所說的造化在手，圖寫萬象的表現性。來自他放逸曠達的人生觀，眼中的自然皆生氣勃勃、神采奕奕，將情融於景產生樂，以畫為寄而樂於畫。此時，他的創作美學超越了宇宙的本體與生成，從道創生萬物轉為自然無為軌道，以尋求步入逍遙遊的門徑，在《樂》（圖 12）一片和融的烟霞中，遙山遠水牽引井然有序群鵝，於無為之為演練中實現了平衡與和諧。宇宙永恆的存在，人與自然通約同構，小天地見大乾坤，當主客體之間產生了共鳴與移情，主體在繪畫創作中與物像是平等的，主體心靈對象化，宇宙自然人情化，二者可以互相轉化融為一體，畫家於繪畫進入到與道同體，表現形式與內容高度統一，最終達到物我兩忘，在法道之中得到與天同樂的境界。《延》（圖 13）構圖靈感來自秦漢瓦當磚文，鵝矗立中央展開天放的翅膀，精神愉悅在自適其適中享受樂趣，造就了逍遙於天地的情懷。如兒童無欲無知的本然狀態，不知所求亦不知所往，一切深奧嚴肅的人生道理，在吳學讓筆下皆化作一場自我娛樂的遊戲。只有單純遣興適意過程，心靈與天同時的大自在，才能無拘無束的感性抒懷，陶情冶性暢享快意真實的生命。另外，《鵝群》（圖 14）不分賓主的多向度交流，大群中有小群，動態中既有區別又有聯繫，群鵝交相呼應的構成關係，體現了超越時空、無古無今、無始無終，具有無限闡釋的可能性。《朝陽》（圖 15）半圓圖形色調層次豐富，左右發揮虛實交融章法，體現了飽滿充實的視覺效果，展示時代精神的開拓和延展。

綜上所述，吳學讓寫鵝非附庸風雅或逢迎酬酢，而是以技進乎道，其哲學精神涵養關注焦點放在天之上。一切從自然出發，追求自然和諧進而回歸自然，以達到天人和諧。在藝術實踐中，透過筆線寫形、意象造型、散點透視、虛實處理、有無相生、計白當黑等手法，讓意境構成上充分的主權，無形中使空間性構圖趨於時間化的效果。另一方面也提供廣闊的藝術想像天地，使作品中的有限空間和形象蘊含著無限的

畫外空間。從這個意義上，鵝畫的意境反映的正是人與自然，情與景的和諧關係，在過程中物我同一、心物感應，是人與天和、人與和諧交融，就在天人合一不期然而然獲得審美的最高境界。



圖 12 吳學讓《樂》71×56 公分 2012
蠟染、布 家屬自藏



圖 13 吳學讓《延》38×45 公分 2013
蠟染、布 家屬自藏



圖 14 吳學讓《鵝群》90×160 公分 1992
水墨紙本設色 國立歷史博物館典藏



圖 15 吳學讓《朝陽》60×50 公分 1996
蠟染、布 家屬自藏

結語

從藝術史上看，優秀的藝術家隨風格逐漸成熟，表現題材範圍往往越來越小。如齊白石開始作畫時山水、人物、花鳥無所不畫，但到了晚年就只畫花鳥、草蟲、蔬果等鄉村題材。重要的是，即是一草蟲或一蔬果，亦能注入深邃的生命意趣。世人皆知老人筆下的蝦與雞畫得栩栩如生，但對其所下的苦功卻鮮有人知。他曾說人家都喜歡他畫的蝦，可是，這幾筆蝦是經過幾十年功夫才能得其精神的，而畫小雞有二十年，十年能得形似，又十年才能得神似。由此可知，老人於藝術理想追求，是經過幾十年鏗而不捨的探索，方才進入化境的！吳學讓繪畫發展歷程也是如此，有關其現代繪畫則說：「我是從我的幻想中構思，用書法的線條，畫出符號似的形象，採取了印章的

結構布局，述說我心中的故事。」¹¹一語道出，他的現代水墨不是客觀物像的直接描繪。晚期創作題材喜愛畫鵝，以線寫形，勾勒出鵝的天真爛漫，多一筆則添足，少一筆則失形，這種簡約風格正是他的心境寫照與千錘百鍊的精神氣度。鵝的線性藝術用筆概括簡練，除了來自繪畫高度的寫實功力，得力於他一生致力書藝研究及篆刻規矩法度的傳承與創新。簡言之，吳學讓從感悟到體悟，從客觀到主觀，通過對鵝的浪漫想像，賦予線條可塑性演示得淋漓盡致，使所寫之鵝，儀態萬芳、寓情見性，充分展現他自然本真性情和當代視野的創造力。

¹¹ 熊宜敬，《高逸·奇趣·吳學讓》，藝術家出版社，2013年，頁101。

參考書目

- 吳學讓，《山水技法》，藝術圖書公司，1974年。
- 吳學讓等編繪，《山水畫全集》，藝術圖書公司，1975年。
- 鄭月妹編輯，《吳學讓七十回顧展》，行政院文化建設委員會，1994年。
- 編輯委員會，《吳學讓彩墨畫展：從傳統到現代》，臺灣省立美術館，1996年。
- 編輯委員會，《故國神遊－吳學讓八十回顧展》，國立歷史博物館，2004年。
- 吳學讓，《夢中家園：吳學讓九五紀念特展》，國父紀念館，2017年。
- 熊宜敬，《高逸·奇趣·吳學讓》，藝術家出版社，2013年。
- 編輯委員會，《真水無香：吳學讓書畫紀念展》，國立歷史博物館，2015年。
- 蔡昭儀總編輯，《線性·符號·東方幾何：吳學讓藝術特展》，國立臺灣美術館出版，2017年。
- 吳學讓，〈墨竹源流〉，《臺北市立女子師範專科學校學報》，第3期，1973年5月，頁323-345。
- 吳學讓，〈中國繪畫技巧淺談〉，《藝術家》，1977年8月，頁36-43。
- 吳學讓，〈談中國畫的結構與造型〉，《國魂》，1981年12月，頁78。
- 席德進，〈從傳統跨進現代的吳學讓〉，《雄獅美術》，1971年11月，頁46。
- 席德進，〈現代國畫試探－與吳學讓對話〉，《雄獅美術》，1980年11月，頁101。
- 李奇茂，〈吳學讓其人其畫〉，《國魂》，1981年12月，頁77。
- 劉國松、王哲雄、李思賢、倪再沁、詹前裕、魯漢平、李貞慧、張富峻，〈松柏長青－吳學讓九十華誕祝壽〉，《藝術家》，2004年6月，頁178。
- 劉國松，〈抽象繪畫與水墨表現〉，《現代美術雙月刊》，1993年2月，頁15。
- 黃光男，〈曖曖內含光－談吳學讓的創作世界〉，《藝術家》，2012年4月，頁170-171。
- 黃光男，〈序〉，《吳學讓七十回顧展》，行政院文化建設委員會，1994年，頁1。

- 黃光男，〈境界清麗·筆墨精確—吳學讓教授紀念畫展〉，《歷史文物》，國立歷史博物館，2015年6月，頁50-53。
- 蔣勳，〈永恆的山水與花鳥—吳學讓先生的藝術〉，《吳學讓七十回顧展》，行政院文化建設委員會，1994年，頁2-5。
- 李思賢，〈故國神遊—吳學讓當代水墨內化的重讀與啟發〉，《藝術家》，2004年6月，頁488-491。
- 李思賢，〈東朝西引·海闊天空—談吳學讓的水墨教學養成及其影響〉，《典藏今藝術》，2004年11月，頁166-167。
- 李思賢，〈傳統精靈的躍升—吳學讓母體文化基因的當代表達〉，《藝術家》，2012年4月，頁172-175。
- 蕭瓊瑞，〈結構主義的現代水墨—吳學讓的堅持與妥協〉，《藝術家》，2013年6月，頁334-337。
- 倪再沁，〈清芬遠邁—論吳學讓的藝術歷程〉，《吳學讓七十回顧展》，行政院文化建設委員會，1994年，頁5-10。
- 孫曉彤，〈故國懷想中的自我映現—側寫吳學八十回顧展〉，《典藏今藝術》，2004年6月，頁86-87。
- 熊宜敬，〈吳學讓—筆墨堅實意象新〉，《典藏古美術》，2004年7月，頁34。
- 柯應平，〈古境今寫，雅樸和合—從吳學讓的創作歷程，觀其生命美學的內涵〉，《典藏今藝術》，2010年7月，頁200-203。
- 賴明珠，〈異鄉／故鄉—論戰後台灣畫家的歷史記憶與土地經驗〉，《台灣美術》，2008年1月，頁66-81。
- 王月琴，〈為時代畫肖像的藝術家〉，《藝術家》，2012年4月，頁176-177。
- 麥青龢，〈吳學讓優遊於古典與現代的創作歷程〉，《台灣美術》，2013年7月，頁44-63。
- 林如熙，〈入古出新一淺談吳學讓繪畫風格〉，《歷史文物》，國立歷史博物館，2017年4月，頁48-59。

