

隱晦的視覺意象-書畫創作研究

Obscure visual images-

A study of Wang,yu-cyuan's ink painting

王鈺權

Wang,yu-cyuan

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士

摘要

筆者將研究所期間發表的創作論文學說部分重新修補整合，以創作者的角度來淺談畫作內部訊息的營造可能；首先以早期神話故事內容探討藝術的原型，並分析「神話素」應用在創作上的表現；再是從華人思想精神角度分析「道」在內容中的呈現思考；最後在波特萊爾的萬物對應論中延伸出跨領域的思考及應用。希望探討能引起大家對書畫藝術更多元的思考表現。

【關鍵字】 神話素、道、萬物對應、藝術跨領域

一、藝術創造中找尋神話素

「當代藝術」在今日有著突破性的發展，層出不窮的表現形式(如裝置、行為、影像、多媒體等)，促使藝術有更多樣性的詮釋與思考，但相對平面繪畫發展，卻漸漸有失原來的豐富性，走向風格之爭的形式主義，對於繪畫出現的問題，黃建宏於〈繪畫，如何會話〉文中提出當代藝術媒體性和台灣社會現象之間發生幾種「不契合」的現象

一、個體與社群的關係不明，社會、歷史、文化的斷裂讓個體無法捕捉確切的社會性，造成思考公共性的障礙；二、身體自身的喪失，當代大量對於身體異化與質變的省思，造成身體自身的失落，令繪畫的身體經驗變得難以確認；三、自我技術的庸俗化，物理性的修養技術取代了原本精神性修養技術的優先性，對於獨特性與崇高性的追求也因而受到壓縮；四、難以逆轉的被動性，繪畫在其指向深度追求的美學式壓抑中，難以回應當代強調的主動性，也凸顯其介入公共性的界限。...都威脅著繪畫性獨有的-也是「慣有的」-關於以個體身體介入再現的痕跡、獨特風格語彙的辯證、平面式的時間記錄和精神性的具象化。

1

以上敘述指出了今日繪畫與生活上的疏離，繪畫逐漸演變至僅僅訴諸視覺的形式空殼。為避免繪畫失去原來的精神旨趣，或許我們可試著重回到藝術的原鄉(人的生活、原始樸素的文藝創作)來找尋繪畫再生的靈感，承接原初藝術帶來的感動與沈思。

遠古時代藝術融入在人們的日常生活裡，又常依附於宗教或政治，直至後來才漸漸獨立出來，藉由這種基礎關係，可從早期還沒有藝術概念的神話故事創造

¹ 黃建宏，〈繪畫，如何會畫〉，《今藝術》，(第 207 期。臺北市：典藏，2009 年)，112 頁。

源流來找尋藝術的根源與文化素材。

先民之初，人們的知識水平有限，社會生產力和支配自然的能力都很差，於是出於種種自發力量，對周遭的如雷電、洪水、星辰等等的現象設想為某個被形象化、人格化了的神在控制著，如風神、雷神、雨神，發展出的是「自然的神話」，直到後來弓箭發明，人們加強了征服自然的力量，感覺自身變得的強大，就不甘心屈服於各種自然力前，於是人民就以英雄人物為模特兒，創造一些誇張人力偉大、能戰勝自然力量的故事，如后羿射日、女媧補天等「英雄式的神話」；由此可見，神話故事情節不論以何種型態呈現，都摻進了過去人民生活的種種，「后羿射日」和打獵有關，「女媧造人」和製作陶器有關，「牛郎織女」和織布有關諸如此類等等，神話故事在人民的幻想中經過不自覺的藝術加工，將器物與人們的關係融入在藝術的形式之中，由此可判，過去藝術的發生隱現著社會發展的型態內容，是具有社會發展意識的行為活動。

社會發展意識是涵蓋著人民企求滿足生活與期望往高處發展的文明意識，是一種具普遍性的，放諸四海皆準的內容，此處筆者將這種普遍性的社會發展意識稱為「神話素」²。「神話素」是隱現在我們生活周遭不為我們所了解的意識現象。在現處的大環境中時常會碰見許多我們習以為常，卻不為我們知的發展現象，譬如以原宗教性質的日本抬轎儀式文化來看

大家都曉得廟會是為了求神而發展出來的，為了請神明恩赦。人們請求去穢、除病、謝豐收、為此而唱歌跳舞、唸些有的沒的咒語...。這些形式日漸演變成扛轎子、跑轎、輝火把的儀式，更發展出了夜淫風俗。然而，如果只是為了神而做，人們早就做膩了。人只是把獻神、求神當成藉口來尋求精神上的解脫。

² 挪用 福嶋亮大，《當神話開始思考-網路社會的文化論》中譯本(臺北：大鴻藝術，2012 年)內的觀點。

任何文明初步發展的時候都有其原先的行為目的性，但在技術的改良下，越來越不明白另一種印象或型態的行為目的。藝術最初的狀態也是如此，創見往往當前的、本質的，但往往因為技術的修繕，穩定其特性之後，就不再從事新的思考，最終這份文化的熱情、活力也就會跟著轉移了。

社會發展的節奏永遠都屬於在技術性與經濟性條件之下。美國民主主義學者班納迪克·安德森(*Benedict*, 1963-)認為新聞的出版，構築起了國民國家這個「由想像力架構出來的共同體」，定期刊物將人們的想像力驅使成與生活的節奏同步化，而正因如此國民這項具有巨大共同方向的系統才得以成立。⁴而尤其全球化的影響，在經歷了收音機、電視、錄影帶..等等平台發展後直至網路出現，情況也已經完全改觀了。

因此要找尋「神話素」並非是回到原始社會的發展意識找尋人們與器物操作的傳統意義關係，而是透過改寫後現代社會節奏的網際網路「文化資訊處理模式」⁵來找尋，

神話所呈現出來的是可查知的「事物」(神話素)正是把原始檔(自然物)的資訊量給加以適度削減後，所形成的壓縮檔...一個神話除了被賦予表面上的故事情節外，還會展現它本身從屬神話圈的資訊技法...⁶

故「神話素」是一種藉由交流溝通來提供「可理解性」、「意義」、「真實性」，它

³ 福嶋亮大，《當神話開始思考-網路社會的文化論》中譯本，81 頁。

⁴ 參考同上註，93 頁。

⁵ 同上註，95 頁。

⁶ 福嶋亮大，《當神話開始思考-網路社會的文化論》，117-118 頁。

是蘊藏了轉換、變形、壓縮與替換等操作手法的體系。⁷

簡而言之，神話即是指具有暗示性的文化資訊內容。從前藝術作品能使我們感應到時代帶給我們的啟示，如今我們也可思索藝術的「意義」與「主體」等價值內容，將現代神話的暗示（不清楚的社會發展意識）透過藝術的想像加以展現出來。

法國象徵主義詩人夏爾·皮耶·波特萊爾(*Charles Plerre Baudelaire*1821-1867)曾提出「想像力」才是使得藝術美得以成立的重要條件，倘若只依照既定的形式作畫，繪畫將只能成為一種技藝，他在評論中例舉

假如我找來的不是一位教書先生而是一個上等人、一個聰明人，假如我把他帶到一個遙遠的地方，我確信，如果到達時的驚訝是巨大的，適應的階段多少是長期的、艱難的，那麼，好感早晚會變得如此強烈、如此深入、以至於會在他身上創造出一個具有新觀念的世界。這世界將成為它不可分割的一部分，將以回憶的形式一直陪伴他到死。……那些神秘的花朵的深邃的色彩不由分說的進入他的眼簾，而其外形也在挑逗著他的目光，那些果實的味道使感官錯亂，在味覺上引起嗅覺的概念，這整個的具有新的和諧的世界慢慢進入他的身上，耐心地滲透，彷彿一間加了香料的浴室裡的蒸氣一樣。所有這陌生的活力將和他自身的活力合在一處，幾千種觀念和感覺將豐富他那凡人的辭典。⁸

新環境內容確實會使主體產生源源不絕的顛覆性，藝術家不該藐視本就以別人強烈的感受能力，應用想像力的幫助展現在繪畫的表現上。

想像力所指涉的是可以消弭自我與他者界線的力量，以及可觸及某種節奏的

⁷ 同上註，10 頁。

⁸ 波特萊爾，《波特萊爾美學論文選》，325 頁。

能力，而象徵性事物的輔助指涉的是能貫穿這種想像力平面、屹立不搖的能力，假使前者是藉由豐富性所帶來的力量擴充神話，那麼後者就是將神話給大幅收縮、抑制轉換的自由形式。藝術中的「神話素」即是透過象徵性的事物詮釋出來的。

筆者試舉當代的藝術家徐冰 2011 年製作的《煙草計畫》（Tobacco Project）作品（圖 1）來探討藝術家透過想像與象徵手法將「神話素」融入到創作中的表現。《煙草計畫》是以類似社會學研究的方法，蒐集、整理與煙草有關的盡可能多的材料，構成了一個難於界定屬於社會學還是藝術計劃的項目。內容由《黃金葉書》、《虎皮地毯》、《脊骨》、《煙斗》等作品所組成，徐冰說

我感興趣的是，通過探討人與菸草漫長的、糾纏不清的關係，反省人類自身的問題和弱點。⁹

國際上都因為菸草經濟引發道德上的爭議，而整個計劃的製作也層層深入人與煙草複雜關係，以煙草為線索追問有關歷史與現實、國際資本，文化滲透及勞力市場等話題，¹⁰包括西方菸商失去在「第一世界」的經濟優勢之後，只好將生產基地和行銷轉向新興的中國大陸市場。徐冰說

菸草有很強的滲透性，它無孔不入，終為灰燼，與周圍世界，與每個人都有著各種渠道的瓜葛——經濟、文化、歷史、法律、道德、信仰、時尚、生存空間、個人利益等等。¹¹

⁹ 王嘉驥，《徐冰：回顧展》（臺北：臺北市立美術館，2014 年）手冊，37 頁。

¹⁰ 參考徐冰-xubingdotcom 官網資料：

http://www.xubing.com/index.php/chinese/projects/year/2011/tobacco_project3

¹¹ 王嘉驥，《徐冰：回顧展》手冊，36 頁。



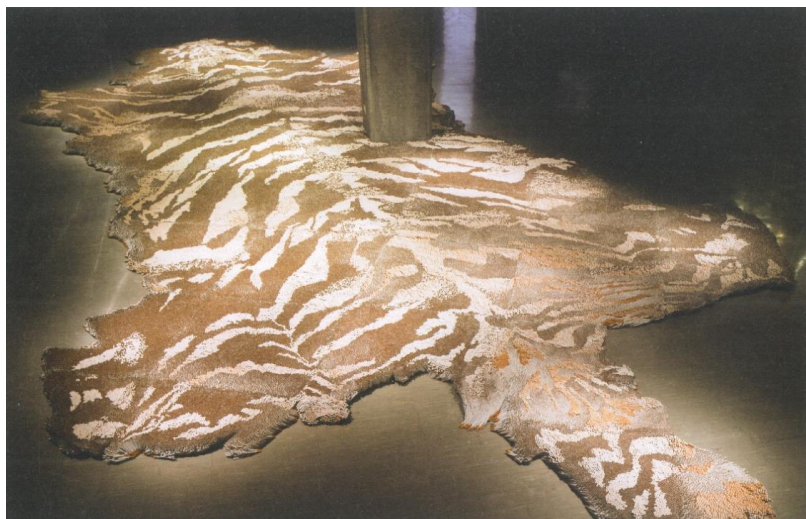
(圖 1)《徐冰：回顧展》，《煙草計畫》，2014 年，臺北市立美術館。¹²

筆者個別提出當中的《虎皮地毯》(圖 2)作品來探討象徵形式的表現。《虎皮地毯》是以約莫 50 萬支的香菸排列而成(圖 3)，一到展場便隱隱可聞到由它散發而出的菸草氣味，是一件可以引發嗅覺記憶的作品。

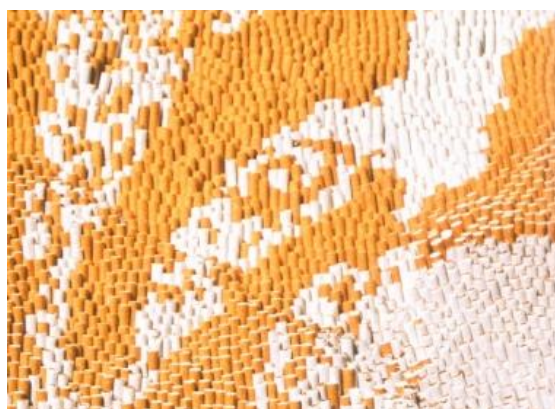
《虎皮地毯》是該計劃中的其中一樣訴說形式，並沒有多做說明，但可藉由感知想像，虎皮可能是權力下犧牲的美麗象徵，人類因為征服慾望及物質佔有慾，使得動物遭受生命的威脅，這與香菸在市場上的龐大利益造成社會上的不幸有著相似的情節，因此〈虎皮地毯〉帶有一種高貴的絕望。徐冰透過美的藝術形式，使觀者注視「牠」，慢慢去發現生活中隱藏的社會問題。

徐冰將人與煙草的複雜關係透過藝術的轉換(神話暗示)，讓觀者可以進行思考對話，藝術拓寬了內容的深度與廣度，是當代藝術機制中一種新的作品理解方式。

¹² 筆者拍攝。



(圖 2) 徐冰《煙草計畫》，〈虎皮地毯〉，1999-2011 年，約 50 萬支香菸，1500x600cm¹³



(圖 3) 〈虎皮地毯〉(局部)¹⁴

李維史陀 (Claude Lévi-Strauss 1908-2009) 曾強調過神話傳述的特殊性
神話絕不會提示著一定的示意作用。它會向您遞出一個解讀的棋盤，而這個棋
盤僅能以其結構規則來定義。¹⁵

每個神話表面好像是一個獨立終結的故事，但其實它也同時暗示了更深層的含意。
藝術作品或許可透過發現「神話素」轉換應用到創作中，使藝術與生活產生更多的
摩擦。

¹³ 王嘉驥，《徐冰：回顧展》，(臺北：臺北市立美術館，2014 年)，315 頁。

¹⁴ 同上註，314 頁。

¹⁵ 福嶋亮大，《當神話開始思考-網路社會的文化論》，118 頁。

二、 試析藝術中「道」的追求

藝術作品是藝術家對環境的發現、接觸、自覺以後從而協調出的結果，若要在藝術上創新突破，勢必也要追朔它的文化根源，即地方歷史脈絡與發展淵源進而消化提煉。台灣過去有過多重的政治交替，地方文化與外來文化的融合也形成了許多在地獨特的藝術面貌，但根其內部的傳統與承襲，仍大致輸出於中原文化的思想體系，尤其最具東方代表性的載體書畫藝術，若要從母體文化作出創新變革，除了從有機的本土文化生態裡挖掘，不妨也可重新探討中國書畫真正的思想核心價值，使轉譯中也能保留原生藝術的精粹。

中國藝術中「精神」是常被提及的話語，精神是指人的意識、思維活動和一般心理狀態，具有宗旨性的意義。譬如華人地區總是掀起熱潮的武術電影，內容常會倡導武術精神，武術精神指的是習武者所要具備的心靈條件，中國的武術中包含著儒家的哲理，首重「武德」，也就是推己及人的仁義精神，習武便成為一種人生休養與修道的過程。在中國老、莊以及儒家的哲學境界早已深植人心，其自然也成為美學系統的主體，並深入到各個藝術部門，因此可以反思書畫藝術的精神指標為何？或許除了抒發心情，創作內容還能具有更深層思想體悟，筆者試從莊子「無用之用」的觀點來試析藝術創作中「道」的追求。

「無用之用」是出自《莊子·人間世》篇的最後結論性總結。云

山木自寇也，膏火自煎也。桂可食，故伐之；漆可用，故割之。人皆知有用之用，而莫知無用之用也。¹⁶

樹木長成可用之材後，被做成斧柄，之後再遭到自己做成的斧柄砍伐。油膏可以作為燃料照明四方，卻因點燃火燭而受煎熬，桂樹的樹皮因為可供藥用，所

¹⁶ 〈莊子·人間世〉引自 曹础基，《莊子淺注》(臺北：中華書局 2002 年)，68 頁。

以被人砍伐，漆樹也因為有用處，所以被人割取；這則典故中莊子所要表達的是，世人都知道有用事物的用處，卻不知道無用事物的作用，「無用之用」的好處在於得以保全的功用。

莊子這裡強調的「有用之用」與「無用之用」是以「人」為立足點，「無用之用」是物件本身沒有為人利用的價值，不能為人所用，但「無用」卻是物件可以以「原本狀態」存在的原因。太過「有用」的物件反而遭到「自煎」、「伐之」、「割之」，而不能以原本的面目存在。

「人皆知有用之用，而莫知無用之用也」，世俗所謂的「有用」是由人類社會價值觀下決定的物件價值，是以人類自己的觀點來框架的物件價值觀。而「無用之用」指的是超越人類世俗的功用，說的是天生萬物，必有其才用，必有其器用。透過這樣的觀點去關照世間萬物，才可能「泯除物用成心」，進而得到精神上的自由。例如莊子寓言有三則例子

惠子謂莊子曰：「魏王貽我大瓠之種，我樹之成，而實五石。以盛水漿，其堅不能自舉也。剖之以為瓢，則瓠落無所容。非不呶然大也，吾為其無用而培之。」莊子曰：「夫子固拙於用大矣！宋人有善為不龜手之藥者，世世以泔澠統為事。客聞之，請買其方百金。聚族而謀曰：『我世世為泔澠統，不過數金；今一朝而鬻技百金，請與之。』客得之，以說吳王。越有難，吳王使之將。冬，與越人水戰，大敗越人，裂地而封之。能不龜手一也；或以封，或不免於泔澠統，則所用之異也。今子有五石之瓠，何不慮以為大樽，而浮於江湖，而憂其瓠落無所容？則夫子猶有蓬之心也夫！」¹⁷

¹⁷ 〈莊子·逍遙遊〉引自 曹础基，《莊子淺注》，11 頁。

惠子謂莊子曰：「無有大樹，人謂之樗。其大本擁腫而不中繩墨，其小枝卷曲而不中規矩，立之塗，匠者不顧。今子之言，大而無用，眾所同去也。」莊子曰：「子獨不見狸狌乎？卑身而伏，以候敖者；東西跳梁，不辟高下；中於機辟死於罔罟。今夫犛牛，其大若垂天之雲。此能為大矣，而不能執鼠。今子有大樹，患其無用，何不樹之於無何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎無為其側，逍遙乎寢臥其下。不夭斤斧，物無害者，無所可用，安所困苦哉！」¹⁸

匠石之齊，至乎曲轅，見櫟社樹。其大蔽牛，絜之百圍，其高臨山十仞而後有枝，其可以為舟者旁十數。觀者如市，匠伯不顧，遂行不輟。弟子厭觀之，走及匠石，曰：「自吾執斧斤以隨夫子，未嘗見材如此其美也。先生不肯視，行不輟，何邪？」曰：「已矣，勿言之矣！散木也，以為舟則沉，以為棺槨則速腐，以為器則速毀，以為門戶則液牖，以為柱則蠹。是不材之木也，無所可用，故能若是壽。」匠石歸，櫟社見夢曰：「女將惡乎比予哉？若將比予文木邪？夫粗梨橘柚，果蓏之屬，實熟則剝，剝則辱；大枝折，小枝泄。此以其能苦其生者也，故不終其天年而中道夭，自掊擊於世俗者也。物不莫若是。且予求無所可用久矣，幾死，乃今得之，為予大用。使予也而有用，且得有此大也邪？且也若與予也皆物也，奈何哉其相物也？而幾死之散人，又烏之散木！」匠石覺而診其夢。弟子曰：「趣取無用，則為社何邪？」曰：「密！若無言！彼亦直寄焉，以為不知己者詬厲也。不為社者，且幾有翦乎！且也彼其所保與眾異，而以義譽之，不亦遠乎！」¹⁹

莊子看待人事物並不以人類的現實眼光論定，而是強調現實以外的存在意義，萬物皆非單一用途，例如故事植物主角「瓠」、「樗」、「櫟」都具有無用之用及大用、小用的新思考，而關於「大本擁腫而不中繩墨」的「樗」，雖然「不中

¹⁸ 〈莊子·人間世〉引自 曹础基，《莊子淺注》，13 頁。

¹⁹ 〈莊子·人間世〉引自 曹础基，《莊子淺注》，63 頁。

規矩」、「匠者不顧」豈不也具有前人種樹，後人乘涼之用途；因此莊子看待「無用之用」實是「天生萬物，必有其才用」，因為萬物生成都有它的天賦功能，而莊子追求「乘道德而浮游」是心靈上的與大道契合，是由無欲來達到精神上的自由解放，使人生更為喜悅；莊子寓言融入了大量想像力的活動，使人觀者體悟到「道」，並引起更多啟發與省思作用，這即是一種非具體社會上實用目的的藝術創造展現。

藝術作品的欣賞、品鑑指的是社會上的功用，對於藝術作品的移情、精神感悟卻是無用於社會上定義的功用，但人們卻可通過藝術家對「道」認知詮釋，藉由凝視來領會事物的真理，這即是藝術創作的另一種無用之用。

「無用」即不為社會所拘束，在藝術欣賞上是必須的，因此表現上不會像教科書一樣概念化、教條化、公式化的述說道理，而是像宗炳 (375-443)《畫山水序》所說的「澄懷味象」、「含道映物」²⁰，應用物的玩味來對應道，因為精神本來就是無形可見，但它卻能寄託於有形的事物窮盡大道的演繹，就如同哲學家賈斯柏斯(Karl Jaspers, 1883-)所說

哲學不允許給人任何滿足，藝術則以滿足為其本質，不僅可允許其提供以滿足，並且也是其目標，因為藝術精神的境界之中，是一種圓滿具足，而又與宇宙相通感、相調和的狀態。²¹

筆者認為莊子傳遞的概念不僅是「無用之用」，而是可以擴及至「無用之多用」。創作者應該以多元的視野與思考來審視作品，避免創作風格流於僵化，孔子也說：「無意、無必、無固、無我」，如此一來創作即能時時具有新的思考與創見。

²⁰ 宗炳，《畫山水序》引自 潘運告 何志明，《中國書畫論叢書》，（北京市：湖南美術出版社，1986 年），288 頁。

²¹ 徐復觀，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1966 年），69 頁。

三、萬物對應論連結藝術跨領域思考

上述談到藝術作品是藝術家對世間道理的認知，莊子寓言中每一人籟，每一地籟，每一有生之類，皆能看出獨成其天豈待其「會而共成」，大道的演繹是一種發現事物第二新天地，並從事物中超越上去再落下肯定的。莊子〈天下篇〉寫「獨與天地精神往來，而不敖倪於萬物，不譴是非，以與世俗處」指的是超越精神並非捨離萬物，而是在有限中看出其無限性。因此他藝術的人生觀便涵蓋了宇宙觀。在西方，波特萊爾（*Charles Plerre Baudelaire*1821-1867）也曾在詩作〈萬物對應〉（*Correspondances*）²²用了象徵的字眼來闡述宇宙萬物之間，自然與人之間，主觀世界和客觀世界之間，物質世界與精神世界之間，彼此間存在相繫聯繫的狀態。

自然是座廟宇，那裡活的柱子，
有時吐出模糊的話音；
人從那裡過，穿越象徵的森林，
森林用熟識的目光將他注視。

如同悠長的回音遙遙的匯合
一個混沌深邃的統一體中
廣大浩渺好像黑夜連著光明——
芳香、顏色和聲音在互相應和。

有的芳香新鮮若兒童的肌膚，
柔和如雙簧管，青翠如綠草場，
——別的則朽腐，濃郁，涵蓋了萬物，

²² 收編在波特萊爾散文詩集著作《巴黎的憂鬱》（*Le Spleen de Paris*1869）。

像無極無限的東西四散飛揚，
如同龍涎香、麝香、安息香、乳香
那樣歌唱精神與感覺的激昂。²³

「自然是座廟宇，那裡活的柱子，有時吐出模糊的話音」意指大自然的一切運行時常帶有暗示性，萬事萬物都以種種方式顯現各自的存在，「穿越象徵的森林」是指萬物互為象徵，組成了一座象徵的森林，並向人們發出訊息，「森林用熟識的目光將他注視如同悠長的回音遙遙的匯合一個混沌深邃的統一體中廣大浩渺好像黑夜連著光明」說明萬物發出的信息是模糊的，唯有透過詩人(創作者)才能心神領會，而人與自然的交流，縱然有「熟識的目光」作為媒介，卻只有偶然的機會才可能洞察到這種神祕的感應與契合，並能藉由藝術形式將它喚起，從而達到物我一致的境界。波氏以一種近乎神秘的筆調描繪了人同自然的關係，並用感官比喻萬物之間的對應是在一個統一體中進行的；芳香之美是嗅覺的，卻形相在「新鮮若兒童肌膚」是描述觸覺上的共感覺，「柔和如雙簧管」和「青翠如綠草場」為描述聽覺與視覺上的共感覺，而龍涎香、麝香、安息香、乳香都是嗅覺的，但卻能引發聽覺的歌唱，唱出「精神與感覺的激昂」，這之中也涵蓋了藝術類別交融的觀念，筆者試從這種觀念延伸探討藝術跨領域與學科跨領域在藝術中的應用，並舉例作品來分析創作上的運用。

(一)藝術跨領域應用

波特萊爾曾在美學論中分析音樂家威廉·理察·華格納（*Wilhelm Richard Wagner* 1813-1883）運用跨領域的雙重結合，使作品成功從超越經典的成功方法。

²³ 波特萊爾，《波特萊爾美學論文選》，〈譯本序〉，4頁。

華格納的歌劇音樂作品《湯豪舍》(Tannhäuser1845)、《羅恩格林》(Lohengrin1850)、《鬼船》，波特萊爾在作品中觀察出具有悲劇的結構因子。原是華格納運用悲劇和音樂的結合，來壓倒對於現存音樂陳規性的、不滿意的精神狀態；從有關他青年時代的材料中，波特萊爾分析，由於他從小就生活在劇場中，在古典音樂的洗禮和出入後台寫喜劇的經驗後，使他自然產生一種無法抗拒的古典力量來影響他的精神，經由歲月和學習的累積，就不能不以一種雙重的方式，即詩和音樂的結合方式來思想他的戲劇本能，華格納曾在自己的論述中分析他的舊作

我想過使藝術能夠在公眾中引起一種不可侵犯的尊重的條件是什麼，為了不再對這個問題的研究過分的深入，我就到古希臘中尋找出發點。我首先碰到了典型的藝術作品，即戲劇，(中略)三萬希臘人能夠懷著一種持久的興趣觀看埃斯庫羅斯的悲劇演出，我們今天是有充分理由對此感到驚訝的；而如果我們通過探索什麼樣的手段使人們獲得了這樣的效果，我們就發現那是由聯合一切藝術共同向著一個目標，也就是向著產生最完美的、唯一真實的藝術作品這個目標的結果。這引導我去研究藝術不同門類之間的關係，在抓住了造型和模仿之間的聯繫之後，我又研究了音樂和詩之間的關係，從這一研究中突然迸發出光亮，徹底地驅散了一直使我焦慮的黑暗。²⁴

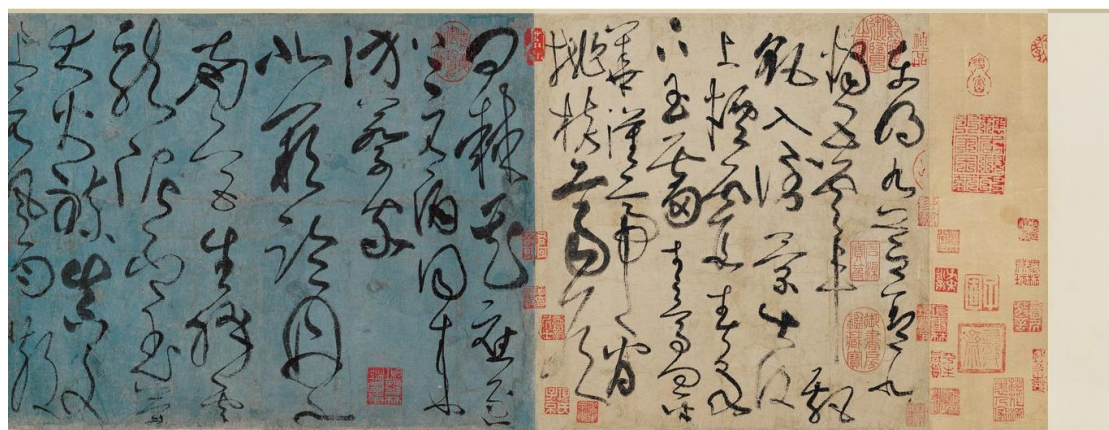
波特萊爾描述華格納關心希臘戲劇非常自然，因為超越經典的方法便是「他得在過去當中尋求使他對現實的厭惡合法化的東西以及有助於建立抒情戲劇的新條件的主意。」²⁵說明了藝術達到不可逾越的極限之後，應用跨領域的碰撞思考，開始另一種藝術活動範圍，有助於滿足、清晰傳達單獨藝術所不能表達的東西。

²⁴ 波特萊爾，《波特萊爾美學論文選》，509 頁。

²⁵ 波特萊爾，《波特萊爾美學論文選》，509 頁。

在中國文學藝術中《詩經》三百篇可以朗誦、弦彈、歌唱和舞蹈，說明中國藝術的相通關係。書法的藝術表現中，詩人杜甫(712-770)寫「吳人張旭善草書帖，數嘗於鄴縣見雲公孫大娘舞西河劍器，自此草書長進，豪蕩感激。」描述張旭(生卒不詳)從觀看公孫大娘及其弟子練劍的姿態中獲取書法轉變的靈感，草書(圖 4)因此有了新的突破。

在張旭之前，書法界一直奉王羲之(303-361)與王獻之(344-386)為規範，然而張旭卻打破了常規，應用藝術跨領域為書法藝術開拓出新的天地。因此藝術間的跨領域感通，是可以為藝術帶來轉變性的生機的。



(圖 4) 唐 張旭〈草書古詩四帖〉(局部)，五色箋，29.5x603.7cm，遼寧省博物館藏。

(二)學科跨領域應用

學科跨領域部分，筆者以日本早期的特殊古畫〈九相圖卷〉(圖 5) 來探討其中跨領域性質的應用。

日本〈九相圖〉是來自隋朝智顗禪師(538-597)的佛經《摩訶止觀》、《大智度論》釋義，名為「九想」的佛教觀想內容，即是「能轉心轉想」、「能轉不淨顛倒想」，達到遠離肉慾、自我克制、最終悟道真理的效果，記述如下

- 一、脹想：若觀人死屍，胖脹如韋囊盛風，異於本相，是為脹想。
- 二、青瘀想：若觀死屍，皮肉黃赤瘀黑青黯，是為青瘀想。
- 三、壞想：若觀死屍，風吹日曝，轉大裂壞在地，是為壞想。
- 四、血塗漫想：若觀死屍，處處膿血流溢，污穢塗漫，是為血塗漫想。
- 五、膿爛想：若觀死屍，蟲膿流出，皮肉壞爛，滂沱在地，是為膿爛想。
- 六、啖想：若觀死屍，蟲蛆啖食，鳥挑其眼，狐狗咀嚼，虎狼裂是為啖想。
- 七、散想：若觀死屍，禽獸分裂，身形破散，筋斷骨離頭手交橫，是為散想。
- 八、骨想：若觀死屍，皮肉已盡，但見白骨，筋連或分散狼藉，如貝如珂，是為骨想。
- 九、燒想：若觀死屍為火所焚，爆裂煙臭，薪盡形滅，同於灰土，假令不燒，亦歸磨滅，是為燒想。²⁶

中國唐宋時期的佛教藝術在鎌倉時代(1192-1333)傳到了日本，因此日本此時期藝術發展多有文附繪本的佛教義理作品流傳；〈九相圖〉是當時所產的其中一種繪本，版本眾多。有別於上述的九想，日本自主發展的「九相」是有「生前相」、「新死相」、「壞相」、「脹相」、「血塗相」、「膿爛相」、「噉相」、「青瘀相」、「散相」、「骨相」等的內容組成。

〈九相圖〉是展現人死後身體腐敗的九個階段樣貌，透過描繪生物死後的質地變化(腐化程度)與分解者分工的狀態，是藉由生命科學的研究角度來觀看人死後的身體變化，讓世人省悟諸行無常的道理，這即是應用學科跨領域的互相幫助，加強教義闡述的繪畫方式，而作品經此也增添了內容的豐富性。

²⁶ (2013 年 12 月 09 日)。屍體腐爛 9 階段 日本古畫《九相圖》【niusnews】。取自 <http://www.niusnews.com/=P2euiqj8> =2016 年 10 月 9 日瀏覽



(圖 5) 十四世紀鎌倉時代版本〈九相圖卷〉(局部)，紙本著色・軸，32cmx50cm(部分)²⁷

書法理論中的「屋漏痕」²⁸也是透過藝術以外的學科體察來掌握對書法運筆的體會。因此今日我們何不能在水墨畫中運用任何學科跨領域的思考來尋找破除陳規的新方法。

藝術家在創作執行中要不斷開發新的活力是該具備的必要條件，因為藝術的多種多樣總有某些新的東西永遠不受規則和學派的分析的限制，而是完全取決於典型和感覺。

四、結論

藝術作品絕不僅止於視覺審美，它能乘載的訊息遠超於我們的想像，時至今日仍有許多學者能在先進的儀器幫助下，察覺藝術家在所屬時代條件下面對創作所碰到的種種障礙，找尋克服的方式並巧妙柔合出藝術的經典。時代亦賦予各種

²⁷ 川河健一，《松井冬子畫集 世界中の子と友達になれる 増補新裝版》，176-177 頁。

²⁸ 用筆如破屋壁間之雨水漏痕。引自唐 陸羽，《釋懷素與顏真卿論草書》。

藝術轉變的條件，也造就了藝術內容的豐富性，因此在我們所屬的時空理應也能創作出屬於這個時代的豐富性內容。石濤有語「墨非蒙養不靈，筆非生活不神。²⁹」在書畫的學習中筆墨功夫固然重要，但缺少生活的體悟，掌握客觀事物的流動性變化，用筆之神也難以掌握，創作者需要時刻在變化的環境中找尋更能呈現出理想的方法。在全球文化的交流中藝術時常做出更替，但仍有一種標準能使藝術作品歷經時間的考驗永久留存下來，中國藝術家徐累在訪談中談論到「菁英藝術」時他回答

現在還有「菁英藝術」嗎？相反，現在是「每個人成名 15 分鐘」的時代。但我仍這麼認為，在一個藝術家達到基本表達的及格線之上，拿什麼尺度去衡量？就是精神價值了。包括：第一，如何代言了一個時代；第二，有沒有真切的情感；第三，格調。這最後一個格調，不僅是修養、而且是氣質，有天生的意思在內。這就是古代為什麼會有逸品、神品、妙品、能品之等級區分。有些共性價值是千古不變的。³⁰

筆者認為徐累所說的「格調」是屬於東方獨特性的思考，因為東方藝術思維才提倡人格修養，藉內省、頓悟的方式深入到造詣的精深，而這或許也正是書畫藝術中最需要保留與重視的部分。

藝術作品最重要的還是在於是否真的能感動到他者，以及能否使觀者產生一種觀點深植在心中，以前述的作品例子來看，藝術或許就是以一種貼近時代且真切的語言，以最簡單的方式呈現出事物背後的應合關係，並讓人容易參透出其中的道理。藝術創作者都可藉由來多觀察、多了解、多想像世界與我們的連結，並透過不尋常的創作方法來反映在作品中，使作品的理解不再只屬於創作者個人。

²⁹ 石濤，《石濤畫譜》（臺北：華正書局，1990 年），20-21 頁。

³⁰ 徐累/吳亞男 採訪整理，《今藝術》〈古今東西 維度上的平衡—徐累談媒材、形式、語言〉，。（臺北市：典藏，第 253 期，2013），134-135 頁。

參考書目

專書

- 譚達先，《中國神話研究》，臺北：木鐸出版社，1982。
- 福嶋亮大，《當神話開始思考-網路社會的文化論》，蘇文淑譯。臺北：大鴻藝術，2012。
- 波特萊爾(*Charles Baudelaire*)，《波特萊爾美學論文選》，郭宏安譯。北京：人民文學，1987。
- 高千惠，《藝種不原始-當代華人藝術跨領域閱讀》，臺北：六合出版社，1994。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1966。
- 曹础基，《莊子淺注》，臺北：中華書局，2002。
- 石濤，《石濤畫譜》，臺北：華正書局，1990 年。

畫冊、圖錄

- 王嘉驥，《徐冰：回顧展》，臺北：臺北市立美術館，2014。
- 山本聡美 西山美香，《九相圖資料集成 死体の美術と文学》，東京：株式会社東京印書館，2010。

期刊論文

- 黃建宏，〈繪畫，如何會畫〉，《今藝術》，第 207 期。臺北市：典藏，2009，頁 112。
- 陳冠君，〈選擇繪畫的理由〉，《今藝術》，第 207 期。臺北市：典藏，2009，頁 113。
- 徐累，〈古今東西 維度上的平衡—徐累談媒材、形式、語言〉，吳亞男 採訪整理。《今藝術》，第 253 期。臺北市：典藏，2013，頁 134-135。