

游移 · 脈－水墨畫創作初探

Wandering Mood · Vein---The Research and Creative Artwork on Water and Ink Painting

王乾榕

Wang Qian-Rong

國立臺灣藝術大學書畫系博士班二年級

摘要

筆者將自己的生命體驗融入作品中，運用真實與虛擬的視覺符號探討個體在時空中的挪移，以及由此所帶來的疏離與延續。折射出個體生命在不斷遊移的過程當中，其個人境遇、文化身份、思維模式、在社會變遷的背景下產生變異的視覺表述方式。筆者由此闡述了個人的美學態度，梳理了自我對藝術創作的觀念以及如何用視覺的方式進行呈現的過程，在縱向與橫向的維度中，尋求精神的自我救贖與表達。研究具體分為兩個層面：一是藝術家在頻繁的時空轉移中經歷了不同區域的文化環境，個體生命被不同的文化模式改寫而形成的劇烈衝突；二是由此衝突帶來的對傳統藝術文脈的反思及重塑。

【關鍵字】 遷移、文化衝突、傳統文脈、意境、重構

一、前言

20 世紀 80 年代以來，關於離散、認同與歸宿感的議題成為社會學領域盛行的研究課題。在藝術領域中，許多藝術家以之作為創作的靈感來源，他們藉人口遷移這一社會現象帶來的社會問題進行了大量的藝術實踐，對由遷移帶來的移民群體精神層面的變異進行了諸多探討，呈現了當代社會中個體生命的複雜性。所有的藝術形式都是建立在藝術家生活的基礎上，明確和重視自身文化積澱的培養和採研，建立自我的思想體系和文化結構是當代藝術家不可迴避的問題。那麼，空間的變化對藝術家產生的影響是毋庸置疑的。

我們把從出生地遷移到其他區域居住的人稱為移民，由於各區域的文化環境不盡相同，再加上中國自上世紀八十年代以來的高速發展帶來的社會變遷，使得身處其中的人們常常陷入希望與失落、堅定與徬徨、親切與疏離等多重矛盾的擠壓當中。當下，無論是國內或是國際，人口在空間中的挪移是頻繁的社會現象，這種遷移有兩種情況：自願遷移或被迫遷移，筆者對此都有經歷，在近四十年的成長時間裡，筆者學習和居住於 5 個不同的城市，從山地到平原，從內陸到沿海，這對筆者自身的生活與創作觀念產生了較大的影響。探討生命在時空中的挪移，把挪移帶來的種種情緒通過繪畫的方式進行轉化，與其說是筆者關心的問題，不如說這些問題是伴隨著筆者有限生命的大部分時間。

筆者在時空挪移的過程中思維不停地碰撞，當面臨不同的區域文化對同一事件的不同定義，認知被處於不同時空的「真實」一次次的刷新，筆者的精神世界也被迫處於「遊移」的狀態，如此反覆，自我認知在這種擠壓、彷徨和重新磨合過程當中得到了一種能夠突破區域文化限制的出路，亦即個人的精神世界獲得了更大的格局，對不同區域的文化形態能夠相容並包，理解其處於不同的文化環境而具有不同的文化特徵，變對抗、敵視為自身的養分，試圖在大的境界中對其進行融會貫通，並開始反觀自我的傳統，以新的視角和格局去重新看待他們。由於視角和格局的不同，對同一個事物會產生完全不同的認知，故鄉與他鄉、過去與未來、落後與時尚、科學與愚昧都可以在時空的不斷挪移中相互轉化與融合。

因此，筆者用〈游移〉和〈脈〉這兩個系列來詮釋自己這一階段的藝術創作，它既是筆者真實生活境遇的所感所思，也是對人生有更深入的理解、對藝術有更高的要求所導致的精神世界的升華，是筆者明確和重視自身文化積澱的培養和採研，建立自我的思想體系和文化結構的過程。

二、「意境」重構之必要性

上世紀 80 年代以來，中國當代藝術創作中出現了將傳統文化資源轉化為當代藝術語言符號的思潮，這一思潮的早期是對傳統圖式的直接借用，後期則是對傳統文化資源的抽取、象徵、反諷或隱喻的再利用。這既是在全球化的後現代文化語境下對傳統技法的解構，也是對傳統文脈的契合。雖然在形式與材料上接受了後現代主義的藝術手法，但中國藝術家的思維模式不可能完全等同於西方藝術家，尤其是因漢語言文化符號的積澱，畫家在有意無意之中加入了民族文化與中國元素，這類藝術作品的創作和闡釋需要相應的美學觀念，「意境」就是這其中無法繞過的重要創作美學觀。

「意境」是中國傳統山水畫展現的「天人合一、物我相融」的空間意識的集中體現，詩詞曲、山水畫、花鳥畫等都是傳統藝術中最具「意境」特徵的藝術形式，也是在觀念層面上當代藝術無法回避並且不自覺帶入其中的「中國特色」。

「意境」範疇從古典詩學進入現當代的藝術領域，其外延已被文藝學家不斷擴展和放大，但就其核心價值觀來講，意境仍然保有了傳統繪畫批評中的「情與景合、意與境偕」等基本詞義內核。而事實上，中國當代繪畫實踐也具有類似的「含道映物」的品質，一方面在形式上大膽突破和革新，與國際的前衛藝術接軌，採用新穎誇張具有視覺衝擊力的表達方式，另一方面，當代藝術家包括海外藝術家，與生俱來地繼承了漢語言文字中「象形」、「指事」、「表意」的抽象能力，以及傳統文化中求「中和」、重「氣韻」的深遠傳統，當代美術中的「抽象」與「實驗」並不能僅僅解讀成對西方相應表現手段的簡單模仿，事實上，藝術家的民族身份在藝術形式的藝術創作中都是無法抹煞的，這些因素就使得重構當代繪畫的「意境」美學觀成為可能。

重構的英文叫做 **reconstruct**，原意是指對已有的程式進行結構調整，以適應新的運行環境。而意境重構，就是對意境原有的各個詞義項進行重新整合或調整，使之能適合當代藝術的形式語言和內涵特徵。「意境重構」具有十分鮮明的目的性，以此為途徑挖掘當代藝術中或隱或顯的中國圖式、元素、觀念，同時探討「重構」後的作品「意境」，即在傳統與現代、東方與西方相結合的基礎上產生的當代藝術的審美結構。由於當代藝術的特殊性甚至在某些方面的顛覆性，在重構「意境」這一美學觀時，將與古典的意境範疇形成兩個方面的突破。首先是與當代繪畫的即興的、隨意的或者非畫面性的表達手段相適應，要適當放棄傳統意境在形式美感和造型能力方面的要求，更多地關注當代藝術透過拼貼、挪用、隱喻或其他表現手段所體現出的思想內涵，形成內涵大於形式的創作美學觀，這是對傳統意境形式與內涵互為表裡並緊密結合的審美特徵的突破；其次是當代繪畫在主旨上反叛多於協調、反思多於平和、不均衡多於均衡的審美特徵。這是當代繪畫在思想性與實驗性方面表現出的與傳統繪畫自足自娛之「境」的審美特徵的又一本質區別，當代繪畫重構的意境某種意義上說是在打破或超越傳統的基礎上建立起來的。

古典範疇的審美觀進行當代轉型是一個難題，持保守的心態來看，當代繪畫的表達形式與創作思路與傳統繪畫已經大相逕庭，古典「意境」與當代繪畫的結合似乎是不樂觀的；持開放性的眼光來看，既要使古典畫論研究者接受當代觀念對傳統「意境」範疇的部分性的顛覆，又要使當代前衛藝術家接受「意境」這一貌似未突破傳統的古典術語，都必然要到長期的創作實踐和理論探索過程中去尋找答案。只有進行詳盡的創作形態嘗試和研究，才能建構出成功的創作美學觀，才能保證創作的理論體系具備可操作性，因此筆者在自己的知識框架與審美取向基礎上，探索性地把「意境」重構之美學觀引入到自己的當代繪畫創作中進行嘗試，通過筆者的精神體驗與主觀感受並藉由個人化的視覺語言進行轉換。

三、創作思維與表現

任何個體的問題向後延伸就是整個社會的問題，有問題就有藝術。個人境遇的矛盾調和帶來的是人生境界的升華和格局的變化，這與傳統中國傳統文化的延

續一脈相承。中華文明是在漫長的歷史進程中在漢文化的基礎上融合不同地區、不同民族、文化的基礎上形成的博大格局，這種「化敵為友」、「取長補短」、「求同存異」、「共謀發展」的思維方式是使得不同的區域文化獲得和諧發展的必要前提，在當下具有很大的價值。在這樣一個新的格局下重新探索過去的經驗，賦予他們新的含義和格局，使其成為符合當下文化生態的新圖式，這也是作者個人的藝術思維的發展歷程。

（一）繪畫語言

英國哲學家維特根斯坦說過：「語言是人類思想的表達，是整個文明的基礎」。¹這裡的「文明」顯然包含了藝術，而「藝術語言」的重要性則不言而喻。判斷一件藝術品的價值主要取決於這件作品是否具有一種新的藝術語彙來表達的能力，而藝術的深度來自藝術家用自己尋找到的藝術語彙，精準的抒發出自身作為有限的個體與環境博弈與體驗的張力。這種處理技術的高下體現出藝術的高下，而不是風格流派之間的比較。

另外，當下的藝術家已不滿足於僅僅採用單一的繪畫表現方式和創作思維進行藝術實踐，運用多維的藝術語言來對應當代社會多變的生活，進行個人化、哲理化的思考是當代藝術家必須面對的現狀。藝術新方式的被發現，就是源于藝術家對其所處時代的敏感及對當下文化及環境高出常人的認識，從而對舊有藝術在方法論上的改造，將思想轉化為藝術語言的人。更確切地說，當物件與思想同樣地在引導藝術家思維深入的路上時，物件的細節和思想細節的交織、孕育轉化為藝術語言，藝術語言即是它們所代表的事物的感性特徵的符號，藝術品既不是單純的視覺事實，也不是畫家孤零零的想像或一味的濫施情感，而是藝術家與社會互動，博弈產生的張力的視覺外化，繪畫純粹化的實現是通過畫家與物件，畫家與其情感邏輯的協作來完成的，從意識、物件到語言，都將進入整體的運作和處置。

中國傳統畫論和繪畫樣本並非是封閉的語言體系，而是給處於當下的藝術家

¹轉引自希漢（Sean Sheehan），步陽輝譯《維特根斯坦：拋棄梯子》，（大連，大連理工出版社，2008年6月），201頁。

提供了自由拓展的空間，只有尊重自我的情緒與感知，尊重當下的人文審美訴求，才能創造出鮮活的、富有張力的繪畫語言，搭建起屬於個體的，從傳統繪畫「法度」通往當代繪畫「語言」的橋樑，為自身找到一個「安身立命」的自由維度，這是筆者從事繪畫創作的願望。

無論是與古為新還是援西入中，形式藉鑒從來都祇是表像層級的鏈接，真正的影響是藉助它達成內在精神的互融合，對於中國傳統繪畫這一不斷變化的複雜共同體，每一次自發地回溯都是對文化基因的再審視、再理解，于異質文化的外鑒，相對於形式更重要的是將其典型性的思辨和追問意識融入創作中，在對其判斷、選擇、吸收、轉化的過程中生成與內在自我的深度對話。

貓是筆者喜歡描繪的對象，心理學家認為，對於養貓的人來說，貓成為生活中心靈的寄託，與其說是與貓咪對話，不如說是在跟自己對話。從早期對貓進行水墨寫生描繪到本文中的平面化、人格化的過程，是筆者創作思維的漸進帶來的藝術符號的調整，筆者試圖從日常生活出發，多角度觀察生活，打破原有單一視角、再現式的觀察模式，使塑造出的貓的藝術形象逐漸符合內心的真實。以此探詢個人的繪畫語言及獨特風格，並藉由這些具有個人特質的，亦真亦幻的視覺形象或構成形式，反映藝術家與周遭世界碰撞和交流產生的張力。

《脈》系列作品脫離了具體形象的限制，以單純的綫依託，把中國傳統對「脈」這個概念的認知融入創作當中。脈本是中醫術語，指的是人體內的經脈，長期以來被我們用來表現事物存在的基本規律，如山有山脈、龍脈，植物有葉脈，家族的傳承叫血脈，人在社會中的交往關係為人脈，文化的傳承有文脈，顯示出一種延綿不斷的意念。中國古人把類似於山、河、植物、人體內部所形成的綫性紋路賦予了一種「望文生義」的想像意義，有脈就有自然萬物的生命，這是中國古人對自然與生命感知的外化形式，亦可以說是中國人認知世界的特殊方式。脈反映出一種譜系，表現出一種核心的內涵，它是非物質的，但又確實存在的，它既是認知方式，又是技法本身，暗示了一種活性與傳承的意義。它給筆者思考的空間：這種想像力與藝術的思維方式何其相似，就像我們對月亮的認識一樣，從科學的角度來說，月球上沒有嫦娥和玉兔，但是嫦娥奔月的故事卻讓中國人感到快樂，

這代表了中國古人感性的認知方式。基於此，筆者把這種認知方式抽離出來，進行重構。富有律的線條，按照自然或抽象表現的方式形成畫面的主要結構，並中鋒運筆的方式使條產生圓轉的厚實感，加上特殊的水墨質感，以期產生一種個人化的造型語匯。

（二）文化記憶

德國藝術史家阿比·瓦爾堡認為：「如果我們失去對過去的記憶，我們便失去了為我們現在的文化提供深度和實質的維度」。²筆者兩個部分的系列作品是自己對傳統文化的一種本能的記憶。然而，筆者並不是畫面上引入一些喚起中國傳統文化記憶的圖像符號，而是將中國傳統文脈中的感性認知方式置於當下的文化語境中，使其重新展現出中國藝術的特質。除了對傳統認知方式的吸取之外，筆者還吸取了文人書畫的線條書寫性和民間繪畫的造型與色彩語言。

1. 傳統認知方式的當代運用

如前所述，中國古人認為山有山脈，水有水脈，人有經脈，葉有葉脈，現在看來這是缺乏科學支持的時代，古人對事物進行認知的方式，是一種不科學的主觀定義，但是這並不妨礙其作為一種藝術的認知方式在當下繼續存在，其他國家和地區在科學不發達的時候也有過類似的認知方式，後來逐漸隨著科學理性的進步而消失，而在中國傳統文化發展的漫長時期裡這種認知方式是一種主流文化，在這種認知方式的支援下，感性經驗獲得了肯定，極大的促進了文藝的發達。筆者認為古人的這種認知事物的方式在當下依然是有意義的，這些片段式的經驗仿佛是一扇扇思接千載之門，以彌合歷史間距、達成深遠的精神邂逅，而它自身則等待被鮮活的觀念、語言喚醒，等待被更新、再造的命運。

2. 書寫性

「寫意」和「書寫性」的特點貫穿系列作品《脈》創作的始終，畫面中的線條畫得相對自由，畫筆在畫面上是遊動的、流暢的，狀態更像書法，但不是刻意模仿，而是一種毛筆書寫習慣的自然流露。筆端在紙面的遊走時，長期的書法和

² 曹意強，洪再新編：《圖像與觀念》，（廣州，嶺南美術出版社，1992年，第357頁）。

寫意畫的訓練中所帶有的筆意有意無意地體現出來（圖一），中國繪畫藝術中的「氣韻生動」和「似與不似之間」的感受在自己近期的畫面上得以體現，整個畫畫的過程全部留在畫面上，畫面想要表現的內容，跟自己的繪製過程融為一體。

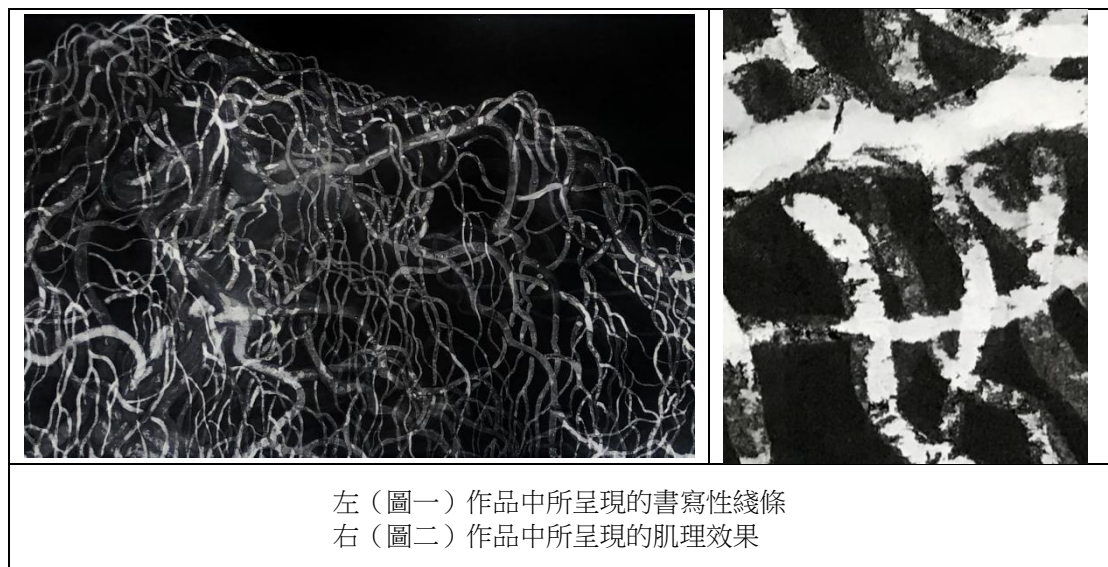
《脈》系列作品是靠寫出來的而不是畫出來的，這種過程具有很強的書寫性，繪畫的過程在於怎麼用筆，怎麼控制效果，都是一次性完成，每一筆都提供一種承上啟下的動勢，畫面上任何一小點畫跡都遵循大的「動勢」，這個動勢模仿「氣」的動態，畫面呈現出「氣感」。正如老子所言：道生一，一生二，二生三，三生萬物，將畫面的力度和「氣」導入軌道，畫面就形成了「氣場」，氣場中的任意筆劃之間聯繫緊密，統一於安詳的氣氛裡。筆者認為「氣感」是傳統中國畫和書法的獨特之處，其東方韻味和神秘的和諧感，能將百煉鋼化為繞指柔。筆者長期關注並實踐傳統藝術，以期將這種「氣感」融入作品中，使充滿溫和而神秘的氣息。筆者的畫面上大量的這種書寫性的筆法體現了對傳統藝術精神在當下續接的願望，也是筆者的「歷史觀」與「歸宿感」的融入——從自身的文化記憶生髮出具有個人特質的當代藝術作品。

3.民間美術

筆者對中國民間美術造型的吸取使得自己在繪畫語言上有了新的面貌。一直以來，我們習慣以文人畫和宮廷繪畫作為中國傳統繪畫的全部，但其實我們的藝術傳統相當豐富，民間繪畫由於受到宮廷和文人的排擠長期處於邊緣狀態。民間繪畫中的藝術形象非常豐富，生動而鮮活，在當下這個多元藝術生態下，當我們回過頭來探查中國美術生態，會發現中國的民間美術恰好具有某些超越民族與文化限制的特質，民間藝術中自由而直接的表達方式，與西方新表現主義藝術中的某些特質甚為相似，例如：楚文化的墓室壁畫中富有想像力的、自由、浪漫的造型表達，陝北剪紙藝術中直接、誇張、既源於生活又充滿象徵的樣式等，這些特徵與西方新表現主義繪畫強調藝術家的主觀感情和自我感受，用誇張、變形、甚至怪誕的手法來表現藝術家的主觀感受有諸多相似之處，既畫其所見，又畫其所想。筆者認為這些是當代藝術造型的重要特點之一，中國的民間美術則可以作為與西方進行交流和對話的通道。由此得到諸多的啟發，在創作實踐上有了充分的表達，作品中的動物形象，其造型的吸取了墓室壁畫中的動物造型的質樸與渾厚，壓縮了物像的體積，剪影般存在於畫面當中，這種平面的造型與畫面中經常

出現的線結構對比、統一構成畫面。

在色彩方面，斑駁的肌理表現使得線條產生了質感的變化，如同毛筆產生的飛白或著類似於碑石拓片產生的色彩肌理效果（圖二）。另外，灰色也是筆者偏好的色彩之一，灰色的曖昧與無邊界感，幫助畫面產生虛無飄渺的意境，與筆者想要表現的「遊移」的不確定狀態較為符合。有色彩系作為整體的點綴也有出少量的出現，紅色、藍色面積相對較少，基本以礦物色和亞克力兩種顏料以增加色彩的飽和度和色彩力度。紅白黑搭配產生強烈的色彩對比和隱喻效果，藍色和灰色的搭配則是增加畫面清冷和憂鬱的氣息。



四、作品表現與分析

畫家與世界的關係，是回到世界之中，把自己看成世界的一份子，世界的一切與自己的生命密切相關，由此產生心靈的感悟，產生對世界的獨特體驗，便是畫者心靈的境界與生命的境界。筆者所畫不是眼睛看到的景物，而是在瞬間生命體驗中的「發現」。是「發現」自我、物我合一的的心靈之境。

（一）《遊移系列作品》

隨著中國城市化進程的加速，新的城市移民不斷增多，網路上甚至創造了新的詞語「漂」來代替「移民」，形容那些在他鄉打拼還未紮根的人，爾對於

已經取得當地戶口的人來說，又有一個新詞——「新**人」。這些移民一方面在城市謀求生存與發展，在創造了城市的繁榮的同時也會遭遇很難融入到新城市的境遇，當他們面對周圍新崛起的樓盤或是交往空間，會有壓力感，會感受到自身的上身空間的阻礙。與此同時，久居外鄉的他們亦會感到與那個塑造了自我生命基底的故鄉之間有了強烈的疏離，他鄉沒有變成故鄉，故鄉卻成了他鄉。對於筆者來說，還有另一個特殊之處，我出生於長江三峽腹地，在長江邊有著 2 千多年歷史的小縣城度過了安穩的童年時期，作為上世紀最大之人口遷移事件（中國三峽庫區百萬移民）的其中一員，筆者身處其中並見證了整個過程。三峽移民工程從 2000 開始的近 20 年時間裡，不管是對移民工程的擁護還是反對，主動搬遷還是企圖索取更多補償，三峽移民都屬於「非志願移民」。三峽工程 175 米的上漲水位導致 13 座城市和 140 個城鎮沈沒水底並整體搬遷至高處重建；4 千座村莊，10 萬畝田地被淹，20 多萬外遷移民背井離鄉，星散四處，最遠的到達上海崇明島。百萬移民的生命隨之開始割裂，他們的生活起居乃至風俗習慣的變化根本無法衡量，他們的故鄉以及故鄉背後凝聚的記憶，也面臨著被國家記憶吞沒的境遇，時代的洪流裹挾著他們，他們與那些從石器時代流淌至今的水和沙，隨著滾滾長江東流而去。他們當中很多人的祖輩也曾經是外來移民，三百多年前湖廣填四川的時候入川，挽草為界，紮下跟來，而今他們後輩又沿著祖輩來時的路走出去，故鄉與他鄉的意念在時空中挪移、轉化。

再加上中國社會高速裂變，人們的生活方式和觀念意識都在變化，經濟高速發展、傳統文化斷裂、生活壓力增大的當代，中國社會轉型時期導致諸多問題，迫使民眾尋找安全的途徑。伴隨著城市化進程的加速與空間流動性的加強，每一個城市，一切都太新了，新得讓人覺得不真實。重慶的地圖每三個月就要更新一版，極速的變化不僅是來自物理空間層面，更帶來自構成城市的居民及社群，以及因為這些變遷而帶來的城市問題。一個城市的氣質雖然並不會因為短暫的巨變而馬上改變，精緻感的大都市生活對許多人來說祇是存在於廣告的畫面裏。各種矛盾和格格不入充斥其間。居無定所的生活狀態，與各種客觀原因導致的生活上巨大的不確定，使得那一批生活在大城市邊緣的藝術家從心裡上變成了旅人。抽離又抽象的空間，及人與空間、人與人之間隔離又陌生

的關係，都充滿了緊張感和不確定性。自由而孤寂，開放而自我，叛逆而朦朧，純粹而貧瘠。

千百年來，人類利用信仰解決歸宿問題，發明了一套與之對應的符號和象徵物，並將其不斷發展、豐富，使之成為信仰的視覺形式。就其功能而言，符號的作用很直接，它向我們傳遞一種可以進行瞬間知覺檢索的資訊。象徵是視覺圖像或符號對應的某種思想，是對普遍真理更為深刻的記錄，正因為有了象徵，我們的生活才顯得更豐富、更有意義。很早以前，古人運用象徵手法描繪宇宙、繁榮、死亡、更新等事物，隨著心理分析研究的出現，使得對觀念和事物的理解必須按照藝術家的自我與心理的需要進行分析。例如，畫中陰影可以看做是內心不安全的象徵，兩隻蝴蝶在畫面中追逐可以看做是愛情的來臨，當我們運用符號、象徵進行創作的時候，是在利用他們講述創作者不為人知的經歷和心理活動。

在這個系列的作品當中形、色、質都充滿了符號性的隱喻特質，以此來表現自我及城市「新移民」群體充滿了「遊移性」的生活境遇。「遊移性」本是音樂術語，用來描述傳統音樂中容易發生變化的、不穩定的狀態，是對矛盾狀態中的躊躇、徬徨的精神狀態最為接近的描述，是現實的矛盾擠壓中產生的心境，更接近作者內心真實的印象。

作品一



（圖三）題目：〈遊移之一〉

尺寸：185cm*45cm

創作時間：2017 年，

材質：宣紙、水墨、壓克力



(圖四)
〈遊移之一〉局
部

1 創作理念

王國維在《人間詞話》中說“有我之境，以我關物，故物皆着我之色彩。舟、船是漂泊不定的象徵，古代文人在經歷政治的傷痛與現實的離亂之後，用江湖汎舟，漁釣曠落暗喻自己的處境，并用山林隱逸來撫平心靈的創傷。筆者亦借用不系之舟、白鹿、樹林、概念的遠山、水天一色的留白等符號的並置來作為“游移”理念的視覺呈現，構築了一個飄渺的空間，以凝結漂泊與旅途中的美與哀傷。

2 創作手法與形式

畫面氣息的表達和觀念的表達是與繪畫語言息息相關的，在藝術家的特定思維模式中，觀念以圖像符號的形式呈現并經過理性的篩選，通過分析與演繹，再經由敘事邏輯的組合成就為畫面，這個過程是理性與情感的結合過程。獨木舟來自於童年的記憶；留白的河流是隱蔽的存在；白色樹林的幻象來自武漢東湖邊生長於湖中的水杉，站在船上的白鹿是暗喻筆者自身——危險或許來自於她內心，或許是前方即將穿越而過的未來。

筆者有意壓縮畫面的寬度，拉大畫面的長寬比例，這種狹長的空間感會讓人產生一種窺探的感受和壓抑的氛圍，灰色背景暗示一個曖昧的飄渺無定的空間。物象的描繪並沒有特別寫實，而是壓縮立體感，將色彩單純化，把樹木描繪為糾纏的網狀，交纏於畫面的大部分空間，并賦予單純的白色，與畫面清冷的基調一致。這種用沒骨法完成的白色樹木在繪製時沒有精細的粉本，採用一次成型的方式，要求創作者在作畫的過程中必須凝神靜氣，完全進入畫面設

定的意境中，每一根線條都要精心考究，整個過程如探險般充滿了刺激，與畫中要表達的緊張氛圍相一致。船在畫面中傾斜而入，並不完整，構成視覺上的不穩定感，表現出一種“不知道從何而來，又將會去向何方”的茫然與無奈。

作品二



（圖五）題目：〈遊移之二〉

尺寸：106cm*88cm

創作時間：2017 年

材質：宣紙、水墨、壓克力

1 創作理念

空間、時間、與生命的悲感是中國古代悲感文化的三大類型。王國維在《人間詞話》中講到：宋徽宗的《燕山行》與李後主的「流水落花春去也，人生長恨水長東。」是感嘆生命流逝的有我之境與無我之境的藝術表達。筆者此幅作品意在表達當下生存環境中的空間悲感。空間是物質存在維度的廣延性，古代文人認

為高遠難及、深遠無盡，這樣的空間帶給人琢磨不透的恐懼感。孔子的「登高心悲」，宋玉的「登高心瘁」無不是空間悲感的抒懷。筆者的畫中雜亂的荊棘構成侷促的空間，把古人登高望遠的大空間轉變為當代擁擠而局促的空間，意欲表現當代移民群體在新的生存空間中的通感。

2 創作手法與表現內涵

畫面採用黑色水墨為基底，白色如荊棘般的網狀物充斥整個空間，筆者想要營造一個危險而壓抑的氛圍選擇了帶刺的荊棘，他們糾結、纏繞，剪不斷，理還亂。黑色的入侵使得白色的線條充滿苦澀感，這個藏身之所對觀者來說充滿了未知的危險性與攻擊力，營造出一個充滿危險的神秘空間。作者有意壓縮了地面與天空的距離，使之與上方充滿重量感的白色雪花融為一體，荊棘中躲藏的動物是作者自我的化身，她雖隱沒于荊棘，但驚恐的眼睛在黑暗中提示了她的存在。這是一種窺探的視角，這種突然的亮光帶來的細節令人映像深刻，揭示出處於平凡中的個體不為人知的處境，這種電石火光帶來的光明是短暫的，是令人不安的，隨著光明消失，一切重歸黑暗。這種現場感讓我們不自覺的目光迴避，然而，我們一旦熟悉和接受了這種“冒昧”，開始理解被曝光的對象悲劇性的無法改變的命運，此前的惶恐感便轉化為親密與憂傷，體現出淒美的美學品格。

作品三



（圖六）題目：〈遊移之三〉

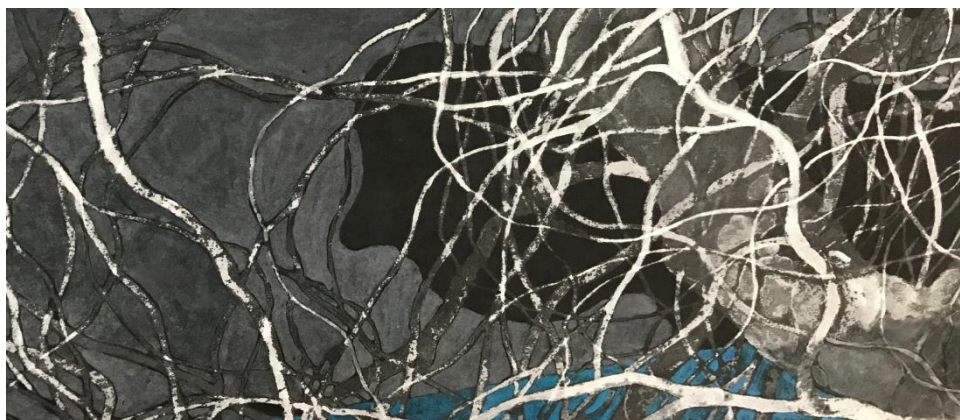
尺寸：138cm*45cm

創作時間：2017 年

材質：宣紙、墨、礦物顏料、壓克力



（圖七）〈遊移之三〉局部之一



（圖八）〈遊移之三〉局部之二



（圖九）戰國青銅造像，重慶萬州出土，
三峽博物館藏



（圖十）
三峽地區繹夫與木船形象

圖片來源：<http://tv.cntv.cn/videoset/C15240>

1 創作理念

在此幅作品中，筆者意欲表達生命中的不可知因素及對神秘力量的追問，折射出筆者在藝術創作中個體精神的自覺，開始嘗試繪畫語言的多種可能，造型逐漸從「寫實」向「寫心」轉變。美與醜，巧與拙是相對的，老子提出「大巧若拙」，是對優美的質疑，對精巧的質疑。筆者在長期關注民間藝術造型的過程中對「巧」與「拙」的認識有了新的認識與解讀。

2 創作手法與表現內涵

此幅作品中主體物造型的靈感來自於出土於重慶萬州的戰國青銅器物造型（圖九），具有渾厚、大氣、簡練、的造型特質，他們與長江邊巨大的摩崖石刻有著同樣渾厚質樸的氣息，這也是筆者對曾經所處的文化環境的記憶。細長的船隻的形象來自三峽地區狹長的木船（圖十），它如道具般緩緩平移進入畫面的中心，平直線條的運用以及白色的近似三角形的線結構增加了畫面的穩定感，用以承載主體形象的厚重。

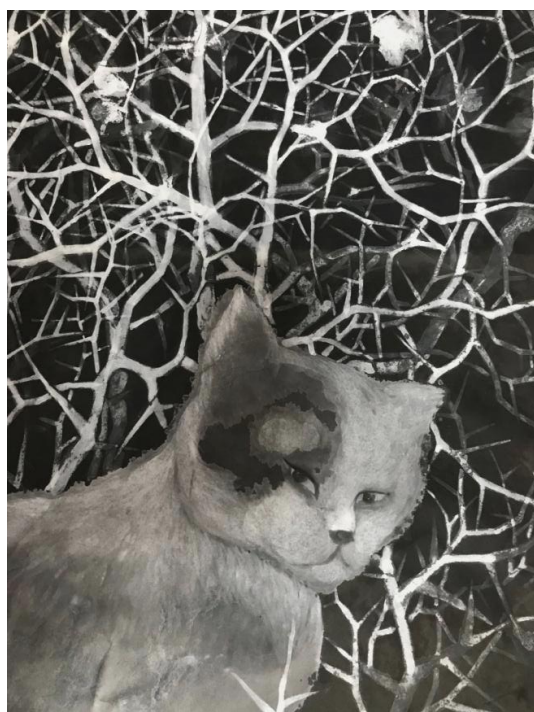
純黑的水墨背景中加入少量的銀粉，使黑色中隱隱透著一點微弱的、如絲絨般幽微的質感，主體物的深灰色則是多種媒材平塗疊加的綜合效果，在平塗技巧的使用上盡量用傳統染色技法中「平中不平」的概念，呈現變化豐富的色彩肌理。白色的樹木是先繪製，再用黑色反襯，呈現乾澀的肌理效果，具有動勢的綫結構與大面積的灰色形成質感的對比，構成畫面的形式主體。

觀者的眼睛猶如追光燈一樣追隨著船上的視覺主體，最後在黑暗中搜尋到的光亮來自這隻大貓的眼睛，與前景幕簾般交織的白色線條相互呼應，使得畫面的主體形象半隱在具有神秘氣息的時空之中，它彷彿在仔細而警覺地搜尋著什麼，作者有意營造了戲劇場景般的畫面效果，被壓縮體積的物像，猶如佈景和道具一般，只保留了其外型特徵，利用各個物像不同的質感增加畫面的視覺豐富性，敘事性的畫面構成並不成為支撐畫面的主要因素，而是將亦真亦幻的神秘幻境作為本幅作品的真實目的，彷彿流連在光影之下的奇幻時刻。

作品四



(圖十二) 題目：〈遊移之五〉
尺寸：138cm*70cm
創作時間：2017 年
材質：宣紙、墨、礦物顏料、壓克力



(圖十三)
〈遊移之五〉局
部

1 創作理念

西方的荒誕派藝術以存在主義觀念為哲學基礎，否認生命存在的意義，認為人與世界處於一種敵對狀態，人的存在方式是荒誕的，人在一個毫無意義的世界里存在著，此種觀念的誕生反映了當代生活中普遍的精神危機和悲觀情緒。作品的創作靈感來自日本作家川端康成的《雪國》，小說一開頭就是通過一條長長的隧道，把讀者帶到白茫茫的雪國，在描寫雪國的時候用了八個字“夜空下一片白茫茫”。這個意境中一共包括兩個顏色，夜空的漆黑和大雪的純白，川端康成的情景交融是內心的悲劇升華。極盡單純的境界卻讓筆者感受到了強烈的感應與共鳴。

2 創作手法與表現內涵

構圖靈感來自隧洞的視角，在反復修改之後，變成了舞臺聚光燈般的視覺效果，用類似荒誕派戲劇的手法摒棄結構、語言、情節上的邏輯性、連貫性，用看似荒誕的畫面來表達嚴肅的主題。被曝光的是黑暗的某一個局部，筆者運用了較為寫意的筆調進行描繪，主體物雖然被推至畫面中心，瞬間的曝光使其無法逃離，神情充滿了疏離和清冷的感受。黑色的背景是事先用水墨做好的底色，充滿了深沉寧靜，黑暗蒼穹之下隱隱透出些許微光，白色荊棘狀的短綫則是按照筆者當時的心境反復勾勒到十分密集的效果，最後則用黑色墨汁反蝕，白色的部分被墨汁吞噬掉一部分，這種偶然的效果在之前反復的實驗當中得到較好的控制，並使得畫面的虛實和肌理效果達到筆者期望呈現的狀態。大面積的黑色和白色構築了一個夢境一般的「現實」，神秘、疏離的背後透出隱隱的不安。

作品五



（圖十四）

題目：〈西澤〉

尺寸：25cm*29cm*2

創作時間：2016 年

材質：宣紙、墨、礦物顏料

1 創作理念

中國古代神話傳說中的悲劇美，體現了原始先民深厚的情感體驗和對生命的終極關懷。筆者此兩幅小品作為組畫，其創作靈感來源於上古時期的神話傳說的啟發。

2 創作手法與表現內涵

筆者有意營造一個充滿神話意味的場景，動物的造型來自於民間墓室壁畫

的啟發，畫面在構成上有意把植物作為前景拉近觀者的眼睛，以增加畫面的「臨場感」。在空間的處理上運用「黑白說」為基礎，使其具有現代藝術的空間意識。主體形象（老虎和魚）有意被壓扁，利用正負空間構成畫面的骨骼，平面的造型加上與紅、白、黑的色彩搭配使得畫面具有一定的裝飾意味和視覺隱喻效果。老虎和魚離開了原有的生存環境，前方似乎並沒有給他留出前進的空間，以致於割斷了他們與現實的聯係，空間的錯置造就了荒誕的氣氛，大面積的紅色成為虛幻的經驗的符號，畫面在現實與夢幻之間徘徊。

作品六



（圖十五）

題目：〈遊移之七〉

尺寸：45cm*45cm

創作時間：2017 年

材質：宣紙、墨、礦物顏料、壓克力

1 創作理念

當代藝術中最具活力的部分在於它對「人」和「社會」的不間歇追問，這

是一個不斷表達、否定又不斷反復和思辨的過程。

2 創作手法與表現內涵

此幅作品中，筆者刪繁就簡，拋除和表達無關的圖像信息，主題物被置放在一個抽象又抽離的空間當中來討論關於自由意志的古老議題，形而上的自由問題即自由意志關心的問題是人是否有自我選擇和自我決定的能力的問題。人之所以想尋求自由，是因為人有意識到自己的不自由。筆者由此質疑，我們想要的，究竟是更多的生活選擇，還是徹底擺脫這一負擔？

（二）《脈系列作品》

古代文人日復一日地感受著自己的內心與性情，尋求合適的表達，最終運用更自由流暢的書法綫條總結出了山水的形意，令其與內心中的圖景接通，終將中國山水畫推向了更唯心也更具文人性的審美地位，從此某一類山水畫的創作只與某種特定的符號表意系統有關，而與真實的第一自然無關，這便是文人畫的核心特質，是這個民族精英特有的歸納能力，也是中國傳統藝術家的文化基因之一。徐渭、八大山人、石濤等雖未完全脫離形象，但他們是抽象性比較高的文人水墨畫家，倪瓚的「逸筆草草，不求形式，聊以解胸中逸氣爾」，反映出主客觀之間若即若離的特質。趙孟頫的復古意識和董其昌對元四家的推崇，也是意在使繪畫回到純粹精神的表達。董其昌說：「畫之道，所謂宇宙在乎手者，眼前無非生機，故其人往往多壽。至如刻畫細謹，為造物役者，乃能損壽，蓋無生機也。黃子久、沈石田、文徵仲皆大耋。仇英短命，趙吳興止六十餘。仇與趙雖品格不同，皆習者之流，非以畫為寄、以畫為樂者也。寄樂於畫，自黃公望始開此門庭耳。」³ 繪畫是藝術家的「桃花源」，可能並現實生活中，但卻是他們的精神家園，是他們的畫筆下藉以表達理想人格的象徵符號。

個體生命的流動，如人與人之間聯繫方式的改變，會造成其原有文化屬性的斷裂之問題，而「脈」恰好隱喻著血脈與傳承。「脈」的本義是指血管，《說文

³ 董其昌：《畫禪室隨筆》，江蘇：江蘇教育出版社，2005年，第170頁。

解字》中將「脈」解釋為「血理分袞行體者」，⁴「脈」象河流一樣，縱橫交錯，遍佈全身。在此系列作品中，「視覺的隱喻」變得比「看圖說話」更加重要，因此，筆者試圖去除具體形象的描繪，用更加抽象和純粹的手法進行表現。筆者開始嘗試通過中鋒運筆所產生線條的呼吸、律動、變形以及墨線的追跡意向化地詮釋筆者對「脈」這個概念的認知，「脈」既是觀念，又是技法本身，其出發點是傳統的認知方式，結果具有現代的美學意蘊。這也是筆者長期以來思考的問題：如何看待自身的傳統，是固守皴法、筆法、墨法以古人之眼看到周遭世界，還是從內部找到能夠在當下進行復活的元素，轉化成富有現代審美意味的作品，筆者將以此為起點進行了相關探索。

風水家把血脈的走向對應山脈的脈絡，以龍的變化莫測來比喻山體的連綿不絕，風水學中就把山脈的延綿走向稱作龍脈。「龍脈」是「脈」系列第一批作品，其靈感來既來自於我對山水畫中王原祁提出「龍脈說」的關注，借由「龍脈」這個概念，以喚起對傳統認知方式的探尋，並借由傳統山水畫的題材進行再創作。中國古代文化典籍中對「龍」的記載很多，甲骨文中「龍」字常見的寫法有八九種，不同的龍在《廣雅》中有記載，《易經》中提到「潛龍」、「見龍在田」、「飛龍在天」，許慎的《說文解字》中將「龍」解釋為神秘莫測的物種⁵，其見首不見尾，起伏頓跌、趨閃伸縮……。風水家把血脈的走向對應山脈的脈絡，以龍的變化莫測來比喻山體的連綿不絕，風水學中就把山脈的延綿走向稱作龍脈。

王原祁在《雨窗漫筆》中指出：「畫中龍脈開合起伏，古法雖備，未經標出，龍脈為畫中氣勢，源頭有斜有正，有渾有碎，有斷有續，有隱有現，謂之體也，開合從高至下，賓主曆然，有時結聚，有時澹蕩，峰迴路轉，雲合水分，俱從此出，起伏由近及遠，向背分明，如能從此參透，則小塊積成大塊，焉有不臻秒境乎。」⁶

⁴ 《說文解字》

⁵ 《說文解字》

⁶ 王原祁：《雨窗漫筆》，載俞劍華《中國古代畫論類編》，北京：人民美術出版社，2000年，第170頁。

王原祁的《深壑溪庭圖》上有款識雲：

古人作畫先定龍脈，後審起伏開闔，總以氣行於其間。畫中行雲流水皆舒氣之法也。今人效顰每多為識者所誚。然精神工力非巨幅矣，無由施展。余故於子久一家苦心經營不自愧者，未必匠心耳，質之具眼，當必有以賜教也。康熙甲午九秋于穀治堂並題。王原祁七十有二⁷。

王原祁的這段闡述將古人作畫的思路以自己的「龍脈」說進行詮釋，他認為這是古人的畫作取得成功的關鍵，給予「龍脈」說很高的地位。被王原祁奉為「南宗正脈」的黃公望有「畫亦有風水寸焉」的言論，雖然黃公望沒有直接提出「龍脈」一詞，但在繪畫上無意識的體現了山勢奔走、一以貫之，其作品《富春山居圖》深諳氣勢脈絡之理，在把握畫面全域的情況下，以隨意遊走的筆意，體現了山勢的開合變化，丘壑的主賓、遠近、走勢均刻畫得十分自然並且氣息連貫，王原祁由此認定黃公望的畫作有「龍脈」。他的作品《富春山圖》，名義上是師法黃公望《富春山居圖》，但此圖中山石的堆壘，林木的穿插，完全是按照他自己「龍脈、開合、起伏、結聚」的理論程式來構思表現。

這種將主觀認知強加給對象的手法是傳統文人常用的創作方式。石濤對繪畫的定義是：「夫畫，從於心者也。」「夫畫，形天地萬物者也。」「夫畫，天下變通之大法也。」⁸指出了繪畫是主客觀二者的統一。這種在古代科學不發達的時候產生的認知對象的方式在當下依然具有很大的價值，是我們探尋未知世界最初的方式，具有很強的浪漫主義美學特徵。

本系列作品，筆者用「脈」這一主觀想象的概念對自然山水形象進行視覺轉換，以此來鏈接不同事物之間的關係，並以此為視覺的符號來隱喻今與古、內與外、抽象與具象、物質與精神、傳統與當代的相互轉換。

⁷王原祁：《深壑溪庭圖》題跋，北京故宮博物館藏。

⁸ 楊成寅編：《石濤話語錄圖釋》，西泠印社出版社，1999年，第1頁。

作品七



(圖十六) 題目：〈脈·江乾雪霽圖〉

尺寸：138cm*35cm

創作時間：2017 年

材質：紙本水墨

1 創作理念

此幅作品筆者運用「脈」的概念詮釋傳統繪畫題材。雪景是古人喜歡表現的題材，很多時候並不是表現真實景象的寒意，而是意在洗盡塵滓，淨化內心，看起來是孤寂冷漠，然其內心的欣然喜樂是常人無法體會的。筆者借由此意，在反復的線條的描繪當中，獲得寧靜與超脫，得到的是內心的欣然。

2 創作手法與表現內涵

借用（傳）王維江乾雪霽圖這一繪畫題材，勾、皴、擦、染、點這些傳統的繪畫語匯被改造成線條結構，並讓他們形成類似與山的外形的符號之中，畫面整體呈現出現代造型的簡約感。質感的處理是本幅作品創作的難點，筆者先在白色生宣紙上描繪好形象，再用黑色反蝕，墨汁向白色線條入侵，使之呈現出類似飛白或拓片的肌理效果，以期產生寧靜、淡遠、荒枯的水墨感受。

作品八



(圖十七) 題目：〈龍脈.行旅圖〉

尺寸：138cm*35cm

創作時間：2017 年

材質：紙本水墨

1 創作理念

在自然生活中水動而山靜，而中國文人畫的世界似乎相反，水留白，山則是由不同的充滿動感的筆墨肌理一皴法，山石紋理的變化似乎可以看到整個山水畫歷史的變遷，各種皴法把山的動態表現得淋漓盡致。此幅作品用動感的綫條構築了一個看似靜止的山的形態，暗示周遭世界與我們對傳統文化的認知也是一個不斷變化的整體。

2 創作手法與表現內涵

灰色的底色是筆者用水墨、丙烯、廣告色反復調試得到的細膩而溫潤平和的色彩效果，意在追求雲淡風輕的淡雅之境，在此基礎上進行綫條的繪製，其走勢與節奏都控制在相對平和的氣息中又延綿不斷，暗示著旅途的曖昧與無盡。

作品九



(圖十八) 題目：〈龍脈.晴雪圖〉

尺寸：138cm*35cm

創作時間：2017 年

材質：紙本水墨

1 創作理念

以寒入畫，追求荒寒趣味的意境也是中國古代畫家的審美追求之一。宣和畫譜中卷十記載王維的雪景圖有 26 幅之多；即使是生活在南方的董源，畫作也有隆冬的嚴凝之境；吳鎮畫竹也繪以寒痕冷寂的雪竹；畫梅則以墨梅、雪梅為尚，如楊補之的墨梅，清氣冷韻。此種境界構成了強大的心理張力，使人於雪意中追求熱烈，於孤寂中追求溫情，于陰冷中尋求自由。⁹

2 創作手法與表現內涵

此幅作品依然運用了與〈脈.江乾雪霽圖〉的創作思路，在筆調上更為輕鬆跳躍，外形的控制也較為鬆動，意在表現春雪之後明朗晴空，深幽中不乏跳躍的生命活力之意蘊。

⁹ 朱良志，〈論中國畫的荒寒境界〉，《文藝研究》，(北京，1997 年 4 月刊)，135-148 頁。

作品十



(圖十九)

題目：〈龍脈·西陵峽〉

尺寸：60cm*70cm

創作時間：2017年

材質：紙本水墨

1 創作理念

藝術家將自己孩童時代的經歷通過作品的象徵符號表現出來¹⁰。作為一種抽象形式，它能獲得令藝術家感到驚奇的、變化萬千的形式。¹¹

2 創作手法與表現內涵

此幅作品的描繪更趨向於「直覺形式」的抽象表達，靈感來自兒時對峽江的印象，對峙的山峰暗示著留給這裏生存的人們的空間的狹小，雨後瘋長的植物籐蔓交織在一起，充滿了神秘和氤氳的氣氛。筆者用了像血脈一樣聯通的綫條並把他們控制在一個特定的外形之中，表現遠去的而又不可分離的童年記憶。

¹⁰ 魯道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)，《視覺思維》，滕守堯譯，（成都，四川人民出版社 1998 年版），第 178 頁。

¹¹ 苏珊·朗格(Susanne K.Langer)，《情感與形式》，(北京，中國社會科學出版社，1986 年 8 月)，433 頁。

五、結語

筆者選取毛筆、生宣、墨汁、水這種脆弱、敏感的材質記錄生命的律動，水、墨和柔軟的毛筆共同作用於同樣敏感多變的宣紙上，變化的情緒與變化的材料相互刺激，將細微的情致固定在宣紙的纖維中，這種印跡具有不可複製性，即使是自己再畫一遍也無法再現當時的狀態，繪畫因此成為筆者最好的情緒記錄器。本文通過對筆者語言形式、筆痕墨蹟、視覺符號隱喻的解讀，表達了個人應世觀物所形成的心理態度，展示了個人對文化環境及的看法、對傳統文脈的反思等諸多主觀的藝術意志，從歷史和傳統中尋找民族精神與美的現代意義以及個人的獨特性價值，並在不斷創作實踐的過程去實現自我的精神救贖。筆者將以此為起點進行探索，期待後續能用更加豐富和多元的作品進行呈現。

由於水準所限，文中的不當之處敬請各位專家、學者及同行批評指正。

參考文獻

- 潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）著，《視覺藝術的含義》，傅志強譯，（沈陽，遼寧人民出版社，1987 年）。
- 海因里希·沃爾夫林（Heinrich Wölfflin）著，《藝術風格學》，潘耀昌譯，（北京，人民大學出版社 2004 年）。
- 魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）著：《視覺思維》，滕守堯譯，（成都，四川人民出版社 1998 年）。
- 威廉·沃林格（Wilhelm Worringer）著，《抽象與移情》，王才勇譯，（沈陽，遼寧人民出版社，1987 年 8 月）。
- 沃爾夫岡·韋爾施（Wolfgang Iser）著作，《重構美學》，陸揚，張岩冰譯，（上海，上海譯文出版社，2002 年 5 月）。
- 董其昌，《畫禪室隨筆》，江蘇教育出版社 2005 年版。
- 王原祁：《雨窗漫筆》，載俞劍華《中國古代畫論類編》，（北京，人民美術出版社，2000 年）。
- 朱光潛，《詩論》，（臺北，頂淵文化事業有限公司，2004 年 1 月）。
- 朱光潛，《談美》，（上海，華東師範大學出版社，2012 年 9 月）。
- 宗白華，《美從何處尋》，（臺北，蒲公英出版社，1986 年）。
- 周積寅，《中國畫論輯要》，（蘇州，江蘇美術出版社，2005 年 7 月）。
- 石守謙，《從風格到畫意—反思中國美術史》，（臺北，石頭出版社，2011 年 12 月）。
- 黃光男，《美感探索》，（臺北，聯經出版社，2007 年 8 月）。
- 余英時，《中國思想傳統的現代解釋》，（蘇州，江蘇人民出版社 1998 年版）
- 林進忠，〈水墨繪傳承的人文情景本質〉，（臺北，《書畫藝術學刊》，第五期）。
- 陳明惠，歐締·琳絲，《跨界-當代藝術中的遊轉與鄉愁》，（臺北，典藏藝術家庭，2015 年 9 月）。
- 《書畫藝術論文---林進忠教授退休紀念》，（臺北，惠風堂筆墨有限公司出版社，2017 年 6 月）。

《現代中國水墨畫學術研討會論文專輯及研討記錄》，（臺灣省立美術館編印）。