

A Critical Introduction to Kao Ts'ung-yen's Heavy - Colour Landscape Painting

取精用宏緣古典·白山黑水見素樸

- 評介高從晏「白山黑水」繪畫系列創作

劉文潭 Wen-tan LIU

國立臺灣藝術學院暨

臺灣師範大學美術研究所教授

一、畫裡尋它千百度

畫裡尋它千百度，驀然回首，那畫之風貌應在『白山黑水』之素樸意境處。」這是高從晏積三十餘年之畫歷，一步一腳印，踏實經過它所謂之「傳統水墨思變期」、「水中世界肇始期」、「苦澀美感期」、「中國風味重彩山水畫期」、「重彩水中幻景期」以及「莊重典雅的白山黑水畫期」等六個階段。到目前為止，飽嘗甘苦，突破局限，好不容易才達到的境地。

試觀高君經過幾番考量斟酌，採取傳統筆墨結合壓克力顏料創作出來的近作《月出寒通雪山白》，這一幅「新雪景」畫，無論是意境、技法和材質，都的確能教看慣了傳統山水畫中所表現的那些雪景的觀眾，頓時感到耳目為之一新。尤其是長年生活在台灣，看慣了青山綠水、藍天白雲的觀眾，乍見畫面上出現冰天雪地的景象，竟然會顯得如此黑白分明、亮麗可人，而內裡蘊藏著無限生機，不禁為之砰然心動，讚嘆不止！

再觀另一幅《江流天地外，山色有無中》，高君創作此畫，意在訴說：「煙波江上，日暮鄉關，天地悠悠，海天愁思正茫茫」的感覺，黝黑厚實的前景與清淡幽遠的中、遠景互成對比，營造出一河兩岸的廣闊空間，正是：「合景色於草昧之中，味之無盡，擅風光於掩映之際，覽而愈新。密緻之中，自兼曠遠，率易之內，轉見便娟。」(清·笪重光《畫筌》)高君此畫的標題，原是出自「詩中有畫，畫中有詩」的詩人王維的一首五言律詩《漢江臨眺》。想當年，詩人以豪邁的筆調，描繪出漢江水面寬廣、水勢翻騰和遠山迷濛的雄偉壯麗景色。氣魄宏大，意境開闊，

足以滌蕩人們的胸襟。王世貞說此二句「是詩家俊語，卻入畫三昧」；他沒料到，此二句俊語，所入之畫，卻是高君與王維通靈所作之畫。高君以其專長的筆情墨韻，切實表現出「遠岫與雲容交接，遙天共水色交光；遠景煙籠，深巖雲鎖；歲月遙永，頗探幽微。」端的耐人尋味！

經過筆者長年密切地觀察，實情誠如高君所供稱：「基本上，白山黑水之繪畫創作，其山水題材雖是承續的；然其創作風貌卻是推陳出新的；其藝術精神是兼融並蓄的；其創作目的是入世也是出世的。事實上，它非隱逸出世的神仙企求、非繁華事散的消極避世、非矯揉造作的除卻色相、非因襲傳統的固步自封；乃是現階段諸多煩雜事情與冗務纏身時之『內心調適或心靈解脫』，實際上它就是現今世界上極度的苦悶生活所對應的『悠游情境』之另一種體現，亦即強烈企求的一個自由自在、無拘無束的逍遙境界。無論如何，其基本意涵與精神，還是在為『人生而藝術』的。」

宋代郭熙，早已有言在先：「君子之所以愛夫山水者，其旨安在？丘園養素，所常處也；泉石嘯傲，所常樂也；漁樵隱逸，所常適也；猿鶴飛鳴，所常親也；塵囂韁鎖，此人情所常厭也；煙霞仙聖，此人情所常願而不得見也……然則林泉之志，煙霞之侶，夢寐在焉！耳目斷絕，今得妙手鬱然出之，不下堂筵，坐窮泉壑；猿聲鳥啼，依約在耳；山光水色，滉漾奪目。此豈不快人意，實獲我心哉？此世之所以貴乎畫山水之本意也。」(《林泉高致》)對此，高君深具同感，他語重心長地斷言：悠遊林泉之中，飽覽山光水色之美，實是擾攘不安、繁忙不已的現代人，極度

渴望、心嚮往之的休閒生活。只要城鄉差距依舊，人事糾纏不已，則由老莊精神而來之山水性格及其繪畫，必然還會一直發展下去，只是山水畫將以何種面目示人而已。

二、畫道之中，「素樸」為最上！

據於高君對於中國傳統水墨畫的考察和理解，由於道家思想佔據了中國文藝中的大部份地盤，所以隱逸出世的高蹈主義形成了中國人的審美觀念，並由此審美觀念產生了根深蒂固之尚雅避俗的創作理念。既然山水畫的傳統在內涵上有著濃厚的隱士性格，所以，其精神，基本上，可以說是道家之自然無為主義。因此，山水之這些傳統情結，就命定了山水畫大抵是以自然為審美要件之永恆依歸。

至於何以高君要自其早先之「重彩山水」演變、進展到目前的「白山黑水」？可想而知的是：必然有他一定的理由。

唐代學者張彥遠，對於黑白的無色之色，和繽紛燦爛的萬般色彩表現物象的問題，曾作過這樣的解說：「夫陰陽陶蒸，萬象錯布，玄化無言，神工獨運。草木繁榮，不待丹雘之采；雲雪飄飄，不待鉛粉而白。山不待空青而翠，鳳不待五色而絳。是故運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣！」（《歷代名畫記·卷二》）高君認為：這是張彥遠目睹「賦彩畫」從「六朝穠豔」到了「煥爛而求備」的唐代，實已到了「錯落而無旨」的地步才這樣說的。張氏的用意十分簡明：如果運用黑白五色即能表達其意境，也就得其畫旨，這其實已等於賦彩；並不需要在事物表象上再行施彩，才能得意，才得畫旨。

相傳王維也曾說過：「夫畫道之中，水墨為最上。肇自然之性，成造化之功。」（《山水訣》）而荊浩也據於同理，評論李思訓的金碧青綠山水畫，說：「李將軍理深思遠，筆跡甚精，雖巧無華，大虧墨彩。」（《筆法記》）

得到先賢這麼許多的指點，高君豁然開悟：草木之繁榮，不同於丹雘之采；自然界的白雲、白雪之白，並不同於繪畫的鉛粉之白；再好的顏料，也沒有辦法去代替鳳凰羽毛的美色。與其以形寫形，以色貌色，落得取貌遺神，還不如去其表象之繽紛色彩，使用單純的、黑白的無色之色。由此看來，高超的繪畫意境，不是物象表面之再現，而是畫家以其自己內心之真精神，去創造大自然之真景物。以無色之色的「深邃玄妙」之色彩感覺與效果作畫，雖然得不到「照相式」的自然實景，但其素樸與玄化的特質，卻可以表現心中之意境。像這樣，反而見到了繪畫的真正意趣所在。

三、外師造化，中得心源

高君從筆者鑽研美學多年，深知任何類型之藝術創作，其理論基礎或美學意涵，必然與其實踐之道唇齒相依；白山黑水畫作之美學意涵及其實踐活動，也同樣是相輔共成的。

如所周知，唐代張璪，為一切藝術創作的活動，釐訂出最高的指導原則，那就是「外師造化，中得心源」。其後許多學者發表的種種說法，說穿了，都只不過是在給他下注釋。即如：宋代郭熙「身即山川而取之」的主張，便是一個明顯的例子。

郭熙在《林泉高致》中曾說：「學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得

月出寒通雲山白
壓克力彩、墨、布
122x244cm 1998.2



江流天地外 山色有無中
壓克力彩、墨、布
122x162cm 1998.8





煙籠寒水月籠沙
壓克力彩、墨、布
82x122cm 1997.9



矣。學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影於素壁之上，則竹之真形出矣。學畫山水者何以異此？蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。」

所謂「山水之意度」，就是山水的美感形象，也就是富於美感的自然。畫家要想切實的把握它，就必需對自然山水作直接地觀照。

當然這種觀照不是沒有條件的，郭熙認為：為了發現審美的對象，畫家必須懷持審美的態度，他稱之為「林泉之心」。缺少這種態度，也就不可能進行審美的觀照；即使直接面對著自然山水，也還是不可能發現富於美感的自然。

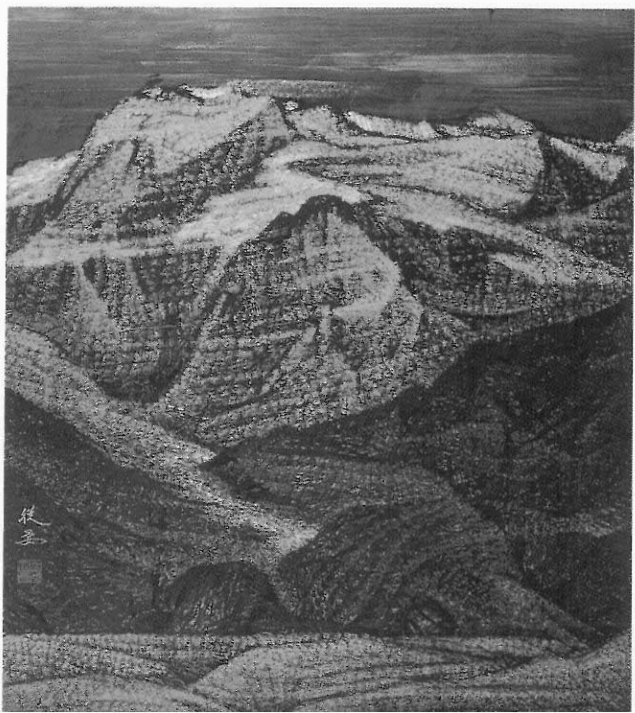
其次，郭熙要求畫家對自然山水儘量作多方面的觀照。因為唯有如此，才能對自然美有無窮的發現，才能充分把握無限生動和豐富的自然美。所謂「山形步步移」、「山形面面看」、「一山而兼數百山之意態」，就是說畫家觀照山水時所在的位置，和觀看的角度不同，他所感受到的美感形象也就不一樣，當然也因此就愈周全、愈深入！

復次，郭熙要求畫家不僅要熱愛大自然，而且要勤於遊歷、多所觀賞，也就是他所謂之「飽遊飫看」。因為唯有多遊、多看，畫家對富於美感的山水形象，印象才會深刻；而唯有領略到山水的「奇崛神秀」之後，才能「窮其要妙」，「歷歷羅列於胸中」。如此，久而久之，畫家才能在有意無意間「磊磊落落，杳杳漠漠」，以其神來之筆，創造出「奪其造化」的美感意象來。

再次，郭熙要求畫家創造出來的山水的意象，其真切的程度，要達到令觀賞者彷彿身歷其境的地步。他說：「春山煙雲連綿，人欣欣。夏山嘉木繁陰，人坦坦。秋山明淨搖落，人肅肅。冬山昏霾翳塞，人寂寂。看此畫令人起此意，如真在此山中，此畫之景外意也；見青煙白道而思行，見平川落照而思望，見幽人山客而思居，見巖扃泉石而思遊。看此畫令人起此心，如將真即其處，此畫之意外妙也。」不消說，此處所謂之

「景外意」、「意外妙」，所指的乃是一種裡應外合的狀況，也就是富於美感的自然投入畫家的心眼，與畫家的情意密切契合所產生出來的結果。像這樣，郭熙把審美的觀照與美感意象的創造關連起來。這也正是何以筆者在前文要指說：郭熙發表在《林泉高致》中的種種說法，乃是在注釋張璪「外師造化，中得心源」這項法則的緣由。

無疑的，論到「身即山川而取之」，比起古人來，今人具備的條件，所佔的優勢，古人真是望塵莫及。由於當今科技的發達，姑且撇開太空人乘坐登上月球之太空梭和登月小艇不論，往來於世界各地的遠洋客輪和國際客機，也早已將古人的想像化為現實。凡是搭乘過國際航線客機的人，必然都體驗過一飛沖天的快感和居高臨下的視域。而高從晏即是其中之一。因此他說：「歷經前階段……重彩水中幻景期約略五年之韶光養晦與幽藏沉潛後(約一九九一年至一九九六年)，人生之際遇有了重大的轉變，經常有機會到國外旅遊，此情景正可以培育：飽遊飫看，神思蒙養；覽之淳熟，經之眾多；積學儲寶，酌理富才的胸襟與氣度。因為時常坐在飛機上的窗戶邊，極目眺望終年白雪皚皚的洛磯山脈積雪。特別是冬天身處在寒冷的北美國度裡，體驗零下二、三



琴光生積雲
壓克力彩、墨、布
53x45.5cm 1996.10



歲月悠悠 天地蒼蒼
壓克力彩、墨、布
82x122cm 1996.12

十度凜冽冰雪的感覺，這種際遇對於生活在一年四季不分的寶島台灣的我來說，若就創作養份之汲取而言，真是一大福澤。半生看慣了青山綠水，猛然覺醒：冰天雪地也竟然這麼黑白分明、亮麗可人。同時也深深的烙印與醞釀『黑白虛無卻具生意』的人生觀。而『白山黑水』繪畫風格就這樣自然而然的浮現出其雛形來了！」（《高從晏白山黑水創作觀》）

由此透露，對於張璪的「外師造化，中得心源」、郭熙的「身即山川而取之」，高君不僅是念茲在茲，面面俱到，而且是身體力行，大有斬獲！

四、白山黑水繪畫意境之由來

高君說得不錯，他的白山黑水之繪畫創作，雖然或多或少帶有「意象說」、「氣韻說」的美學涵義；然而更多「意境」或「境界」的美學特質是無庸置疑的。因為這一回，他刻意要在「意境」或「境界」的追求和表現上，傾其全力，多下些功夫！

高君深自了解，必須首先遊心自在，也就是馳騁於無限大美的神思之中，才能體現凝聚清、空、虛、實、動、靜、玄、遠、有、無等要素之「素樸意境」。畢竟他是以體現道家哲學中的藝術精神，為其白山黑水繪畫創作的主軸。

對於意境的產生，唐代詩人王昌齡在他撰寫的《詩格》曾作如下之歸納與解說：「詩有三格：一曰生思。久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生。二曰感思。尋味前言，吟諷古制，感而生思。三曰取思。搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得。」

此處所謂的「境」，指的是美感的對象；所謂的「心」指的是審美的主體；而「思」所指的則是詩人的靈感和想像。王昌齡所提到的雖然是詩


人，實際上，這些情形也同樣適用於畫家以及別類的藝術家。

前面所提到詩歌(或繪畫)意境產生的三種狀況，第一種便是所謂的「生思」。詩人(或畫家)苦心構思，一時之間，難以如願，他所希求的意象，左思右想，就是苦苦產生不出來，於是乾脆暫時放鬆心情，安頓精神，悠閒地等待著一個偶然的機緣，靈感或想像為不期而遇的情境所觸發，當此之際，美感的意象便自然而然地湧現了出來。在這種情況下，「境」和「思」的關係是偶然的觸發，「境」引起了「思」，產生出意象。

第二種情況便是所謂的「感思」。詩人(或畫家)借助前人作品中的意象，觸發靈感，並因此創造新的象來，這就叫「感思」。王昌齡又將這種狀況稱之為「發興」。「感思」或「發興」是需要借助於古人創作之成果的。

在此，值得我們特別留意的一點是：自從宋代蘇軾發表他那「詩中有畫，畫中有詩」以及「詩畫本一律，天工與清新」的見解與主張以來，詩與畫的共同性和互補性便一再受到許多其他詩人、藝術家和學者們的認同和肯定。在這種情況下，那使得某位詩人「感思」或「發興」的，除了別的詩人所作的詩歌之外，也可能是某畫家所創作的繪畫；而那使得某位畫家「感思」或「發興」的，除了別的畫家所作的繪畫之外，也同樣很可能是某詩人所創作的詩歌。

至於第三種狀況，便是所謂的「取思」。王昌齡除了前引的說明之外，還有更加生動的比喻。他說：「夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。以此見象，心中了見，當此即用。」不是嗎？當詩人立意創作，專心致志，看準了獵物，靈活的心思便像利箭一樣，一下子便深深地穿透對象。像這樣，詩人或畫家在生活中取材，取之不盡，用之不竭，乃是修養有素的藝



術家們一體共有的看家本領。後來，司空圖所謂之「長於思與境偕，乃詩家之所尚者。」（《與王駕評詩書》）也正是這個意思。「思與境偕」就是說，藝術家的靈感和想像，關連著客觀的「境」，而要依賴於審美觀照中「心」與「境」的契合。

總言之，意境的產生，藝術家或是得之於偶然的感觸，或是得之於前人的啓發，或是得之於主動的獵取。大體看來，高從晏白山黑水繪畫創作，其中意境之由來，可以說，以上三者，兼而有之！

不過，高君有鑒於當今書畫結合之浮濫，畫上題款越題越多，甚至有不著邊際、無關痛癢的瞎胡爛扯。因而採取「標題詩意化」的作法，藉以保留並強化畫作內容深蘊。儘量回歸類如宋代范寬《谿山行旅圖》、郭熙《早春圖》、崔白《雙喜圖》、李唐《萬壑松風圖》……等宋人追求之純粹繪畫精神與宏大直接之視覺效果。這樣一來，白山黑水繪畫之創作，自然而然與上述第二種意境產生之方式，關係較為明顯、密切。

五、所見者真、所知者深

石濤說得好：「詩中畫，性情中來者也，則畫不是可以擬張擬李而後作詩。畫中詩乃境趣時生者也，則詩不是生吞生剝而後成畫。真識相觸，如鏡寫影，初何容心，今人不免唐突詩畫矣！」（《大滌子題畫詩跋》）照石濤看來，詩中所涵的畫境，乃是出自詩人的特殊性情，而畫中所涵的詩意，乃是客觀情境與畫家真識接觸時所生發的審美趣味，都是由詩人或畫家之真情、體驗來主導；不如此，則詩中無畫，畫中無詩，空虛乏味，唐突不堪矣！

值得慶幸的是：高君白山黑水系列的創作，他所釐定之詩意化的標題，雖是引自古詩或改寫古詩，但均非「擬張擬李」或「生吞活剝」。換句話說，古詩對他而言，乃是觸發他真情與體驗的

一種機緣，藉著掌握住這種機緣而標題、作畫，其結果，使賞畫者得有遷想妙得的聯想空間，而畫中則滿溢著生動、自然的「天趣」。

就拿高君創作《煙波江上，日暮鄉關》這幅畫的標題來說吧！我們知道，它是出自於唐代詩人崔顥所作的一首七言律詩《黃鶴樓》，依據元辛文房《唐才子傳》卷一上所作的記載：「崔顥游武昌，登黃鶴樓，感慨賦詩。及李白來，曰：眼前有景道不得，崔顥題詩在上頭。無作而去，為哲匠斂手云。」嚴羽《滄浪詩話》甚至斷言說：「唐人七律詩，當以此為第一！」由此可見歷代文人對它的推崇。原詩是：

昔人已乘黃鶴去，此地空餘黃鶴樓。
黃鶴一去不復返，白雲千載空悠悠。
晴川歷歷漢陽樹，芳草萋萋鸚鵡洲。
日暮鄉關何處是，煙波江上使人愁。

這首詩織入神話傳說，抒寫因懷念古人而不見的惆悵，轉到面對異鄉風物思念故土的愁情，格調極為蒼莽高遠。

高君將此詩大意是：「日落黃昏，我的家鄉何在？一川煙波更令人憂思難遣。」的最後兩句，前後顛倒；格調蒼莽高遠依舊。但意境上，由思念故土的愁情，轉為對眼前故鄉的歌頌！

像這樣，高君白山黑水創作系列：《山形依舊枕寒流》的標題，是出自劉禹錫的《西塞山懷古》、《寒磬滿空林》出自劉長卿的《秋日登吳公台上寺遠眺》、《已涼天氣未寒時》出自韓偓的《已涼》、《落葉人何在，寒雲路幾層》出自馬戴的《灞上秋居》、《落葉他鄉樹，寒燈獨夜人》出自李商隱的《北青樓》、《大江流日夜》則是出自王國維《人間詞話》中列舉描繪「千古壯觀」意境的名句、《煙籠寒水月籠沙》出自杜牧的《泊秦淮》……凡此等等，都是借題發揮，以達成提昇意境的理想。

山澗水澗 地闊天寬
壓克力彩、墨、布
82x122cm 1996.9



總觀高君之作，其抒情也，必求沁人心脾；其寫景也，必求豁人耳目。其畫細心經營，靜穆典雅。以其所見者真，所知者深也。

六、高山仰止，景行行止

陸機在《文賦》中為文藝工作者所企求的造詣，標舉出一個最高的理想境界，那就是「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」。站在當今的立場，如果說得淺顯一些，那就是發揮出人類智慧的極致，竭力突破時、空的限制，博古通今，學貫中外。嚴格的說，也許這只是一種難以達到的理想；但是，鑒於《詩經》小雅·車鞏篇上所提出的古訓：「高山仰止，景行行止」（意即：高山是我仰望的，大路是我行走的），其後世世代代，無以計數的志士，都不畏艱辛，滿懷熱忱，仰望著他們心目中的高山，在他們選擇好的大道上勇往直前！

依筆者之見，高君現階段白山黑水繪畫系列創作之所以顯得十分可貴，因素不只一端：除了在媒材和技法上承續傳統並加適度的調整與改良之外，在創作的理念上，也以中國古典美學為其憑藉；而現代生活中之普遍需求……休閒於令人心曠神怡的大自然之中……則成為他進行創作的原動力及其究極的目標。這恰好應了普林斯頓大學教授羅麗(Prof. George Rowley)在其名著《中國繪畫之原理》(Principles of Chinese Painting)的導論中加諸中國藝術家之刻畫與形容：古典而不失為浪漫；自然主義而又不失其為兼具理想；合乎傳統而又不失其為勇於獨創；最重要的一點則是在於：他們所追求執著的，是「內在的真實」(inner reality)！

其實這種情形，中國梁代的學者劉勰，在他的名著《文心雕龍》通變篇的結語裡，講得更加的清楚，只消把「寫作」延伸到「繪畫」，那麼他這段話的大意便是：總之，繪畫(寫作)的法則是運轉不停的，每天都有新的成就，必須擅加革

新，才能持久；必須擅於繼承，才不匱乏。適應時代的要求必須果斷，抓住時機就不必膽小。看準畫(文)壇上今後的趨勢，來創造動人的作品，同時也參考古代的典範，來確定往後繪畫(寫作)的法則。

筆者樂於借用劉勰所發表的這一段話，作為本文的結語，同時也衷心表達對於高君創作白山黑水繪畫系列之支持與肯定：

贊曰：畫(文)津運周，日新其業。

變則其久，通則不乏。

趨時必果，乘機無悞。

望今制奇，參古定法。

高山仰止，景行行止。高君勉之！

一九九九、七、二五夜

煙波江上 日暮鄉關
壓克力彩、墨、布
122x82cm 1997.9

