

一片琉璃照影空——吳綃《嘯雪庵詞》研究
The Woman Who Approached Buddha wholeheartedly.
— Study on Wu Hsiao's *Sing Snow Hous's Ci-Poetry*

蘇菁媛*
Jing-Yuan Su

(收件日期 97 年 1 月 14 日；接受日期 97 年 7 月 21 日)

摘 要

吳綃 (1615 ? --1671)，字冰仙，一字片霞，號素公，江蘇長洲（今蘇州）人。通判吳水蒼之女，巡道許瑤（字文玉、號蘭陵）之妻。資質明慧，幼年喜讀書，能書畫詩詞以及絲竹。歸嫁許瑤之後，因夫婿浪蕩的生活與多內寵，讓吳綃對婚姻生活相當失望，故將生活的重心轉向佛道與詩文，追求心靈的安頓與寄託。

吳綃詞有《嘯雪庵詩餘》56 首。因作品長期的隱沒不彰，歷來詞評家對吳綃詞作少有述及。趙尊嶽編《明詞彙刊》以之為明代閨秀詞人的代表，張仲謀《明詞史》亦以為「吳綃詞工力較深，蓋不止以詩詞為才女之徵或閨閣生活之點綴，而直欲以此為生涯。」

本文從內容、形式技巧與風格等方面來探究吳綃的《嘯雪庵詞》，發現整體而言，其詞作內容主要仍不離傳統閨秀敘寫「閨怨」的範疇，但在理想精神境界的追求上，無疑是時代女子在多讀書識字之後偏重精神愉悅的具體表現。另外與當代詞壇作手曹爾堪 (1617-1679) 的唱和，亦可視為女子社會地位提昇的證明。而在時代氛圍的激盪與欲以詞為名的自期下，吳綃在形式技巧上亦取得了使調名與詞意相諧會、融合書卷經驗、鋪敘縝密多變、重視修辭技巧等重大的成就，從而形成其詞清麗婉約的特質。

關鍵詞：吳綃、《嘯雪庵詞》、明清才女、晚明女詞人、晚明閨秀詞人

*彰化師範大學國文研究所博士生

Abstract

Wu Hsiao (1615 ? -- 1671) was the daughter of Wu, Shua-Shun and married to Li Yao. She was intelligent and versatile. But her husband was profligate , she was sad. She took Buddha and creation as life center of gravity and sought the mind to be calm and reposing.

There were 56 Ci-poems in *Sing Snow Hous's Ci-Poetry*. Because the work was buried for a long time, there were few literature criticisms discussed her work. The classical literature researchers thought Wu Hsiao was the representative of female poet in the Declining Years of the Ming Dynasty.

This article discussed *Sing Snow Hous's Ci-Poetry* from the content and the form skill. From the whole, the work epressed the female's sadness. In the ideal spiritual boundary pursue, it was the concrete manifestation that female studied. The poems with Cao,Are-keon (1617-1679), were the proof that the female social position promotion. There were so many achievements on the form skill that simple and beautiful composed special characteristic of her work.

Key words: Wu Hsiao, *Sing Snow Hous's Ci-Poetry*, female variant in the Declining Years of the Ming Dynasty, female poet in the Declining Years of the Ming Dynasty

一、吳綰的生平與詞集

吳綰(1615?--1671)，字冰仙，一字片霞，號素公，江蘇長洲（今蘇州）人。通判吳水蒼之女，巡道許瑤（字文玉、號蘭陵）之妻。吳綰資質明慧，幼年喜讀書，能書畫詩詞以及絲竹。鄒流琦〈吳冰仙集小引〉稱其「裔出延陵，為吳門名族。蘭心蕙質，雅尚書史。……于一切琴棋絃管之藝，無不精絕。書法直通鍾、王，尤善畫，每經點綴，靈動如生。」¹李滢〈嘯雪庵詩集小序〉亦稱美其：

工詩善屬文，五七言清麗芊綿，匠心獨造，奴睨西崑諸體；長短句詔令雋永，遠勝李易安；敘寄之文，寄情紀事，芭葉裁宗而丰采更異。小楷精細，彷彿王、歐。尤工繪花鳥，其所點染，天葩爛然，徐熙、黃筌以下，不能及也。²

李滢稱譽或有過之，但亦說明吳綰工詩文、善書畫，多才多藝的事實。歸嫁許瑤之後，因許瑤浪蕩的生活與多內寵，³讓吳綰對婚姻生活相當失望，觀其〈蕩子〉詩可知：

蕩子無歸任處迷，空倉常苦吏人妻。海潮有信分明逝，石闕無言枉自題。弱柳宛憐眉樣淺，天桃羞和面脂泥。誰能獨向春光裏，日日空閨聽鳥啼。（《嘯雪庵詩集》，頁 69）

在此吳綰毫不掩飾地說明夫婿常徹夜不歸，致使女主人翁日日獨守空閨的事實。因伉儷生活未洽，故吳綰將生活的重心轉向佛道與詩文，《嘯雪庵集》諸家序中多曾言及：

雅思避世，金馬逍遙於蕊笈蓮舟，夫豈誕哉？古來松喬輩出，亦惟性情之至者為之。以夫人之貞靜，一旦羽衣葛巾，吾知九嶷三島間，將來增一蒲座矣。

（黃中瑄〈嘯雪庵集小引〉，《嘯雪庵詩集》，頁 66）

居身清素，不異道氏釋子，案頭香一爐，茶一盞，書數卷，侍兒日磨墨以供揮灑。（鄒流琦〈吳冰仙集小引〉，《嘯雪庵詩集》，頁 67）

皈依佛道，致力創作，追求心靈的安頓與寄託，是才女吳綰排遣寂寥閨閣生活的重要方式，「為文磊落有俠氣，已而好仙，嘗偶遇異人，示以前因，居恆道服，不為俗世粧梳，泊如也。」⁴

1 鄒流琦〈吳冰仙集小引〉，載於吳綰：《嘯雪庵詩集》，四庫未收書輯刊編纂委員會編：《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，2002年）柒輯，冊 23，頁 67。本書乃現今所見搜集吳綰詩作與相關論述最完整的版本，本文所引吳綰詩均出自該版本，為免繁瑣，爾後謹在引文後標明書名與頁次，不另外註明出處。

2 吳綰：《嘯雪庵詩集》，頁 59-60。

3 從鄒流琦〈吳冰仙集小引〉：「待蘭陵諸姬侍，內外胥頌關雎之德。」吳綰：《嘯雪庵詩集》，頁 57 與葉襄〈嘯雪庵集引〉：「蘭陵多內寵，夫人撫愛如同生時，稱有鵲巢之德焉。」吳綰：《嘯雪庵詩集》，頁 114 可知許瑤多內寵。

4 葉襄〈嘯雪庵集引〉，吳綰：《嘯雪庵詩集》，頁 114。

吳綯著作有《嘯雪庵集》，其中詩有詩集、題詠、新集、題詠二集各一卷，共四卷，詞則有一卷。詩的部分 2002 年北京出版社出版《四庫未收書輯刊》將其輯入柒輯第 23 冊，⁵詞的部分則有《明詞彙刊》本，收詞 56 首，另散曲 10 首附之。⁶又有《小檀欒室匯刊閨秀詞》本及《全清詞》本（該本將〈憶王孫·秋夜〉二首連排作上下片，誤）。⁷2004 年所出版的《全明詞》本則依《明詞彙刊》本，刪去散曲後輯入。⁸

因作品長期的隱沒不彰，歷來詞評家對吳綯詞作少有述及。但 1930 年代趙尊嶽編《明詞彙刊》輯入吳綯的《嘯雪庵詩餘》，並以之為明代閨秀詞人的代表，對之多所稱揚：

明代訂律拈詞，閨襜彤史，多至數百人。《眾香》一集，甄錄均詳。而笄珈若吳冰仙、徐小淑，煙花若王修微，楊宛之流，所值較豐，又復膾炙人口。視聶勝瓊之僅存片玉，嚴蕊之僅付談諧，自又奪過之。足資諷籀也。⁹

玉臺之作，在宋李朱曾魏均為大家。明則笄旭若商媚生、吳嘯雪、徐絡緯，閨秀若葉氏午夢堂姊妹，煙花若張紅橋、楊宛淑，珠璣咳唾，鸞鶴噉音，卷帙雖不繁留，稚音廣奪前席。¹⁰

2002 年張仲謀出版《明詞史》以專章論明代女性詞人，亦以為「吳綯詞工力較深，蓋不止以詩詞為才女之徵或閨閣生活之點綴，而直欲以此為生涯。」¹¹可見吳綯詞作在明代女詞人中實有其不容忽視的地位。

本文擬從內容、形式技巧與風格等方面來探究吳綯的《嘯雪庵詞》，除希望能以詞作來為她並不能稱為順遂的人生與心靈的尋覓寄託進行詮釋外，也能為這位致力於詞作的晚明閨閣才女析出其作品的內在光彩，並賦予其詞作客觀的評價。

二、《嘯雪庵詞》的內容

吳綯在《嘯雪庵詩集·自序》中曾言道：「余自稚歲，癖於吟事。學蔡女之職琴書，借甄家之筆硯。湘素經心，丹黃在手。二十餘年驩虞愁病，無不於此發之。」¹²所言雖是其詩集的內容，但亦可視為對其詞作內容的概述。大體言之，即以詞作寄寓其生活的所悟所感。

5 四庫未收書輯刊編纂委員會編：《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，2002 年）柒輯，冊 23，頁 49-151。

6 趙尊嶽輯：《明詞彙刊》（上海：上海古籍出版社，1992 年 7 月）上冊，頁 162-171。

7 上述乃據張仲謀：《明詞史》（北京：人民文學出版社，2002 年 2 月），頁 274 所言。

8 饒宗頤初纂、張璋總纂：《全明詞》（北京：中華書局，2004 年 1 月）冊 4，頁 1874-1883。

9 趙尊嶽〈惜陰堂彙刻明詞記略〉，收入氏著：《明詞彙刊·附錄一》下冊，頁 7。

10 趙尊嶽〈惜陰堂明詞叢書敘錄〉，收入氏著：《明詞彙刊·附錄二》下冊，頁 6。

11 張仲謀：《明詞史》，頁 274。

12 吳綯《嘯雪庵詩集·自序》，吳綯：《嘯雪庵詩集》，頁 68。

(一) 季節風光的歌詠

誠如一般對傳統女性文學的認知，身為大家閨秀的吳綰亦將她睿敏的思緒表現在對季節風光的關注上。在《嘯雪庵詞》中即分別有寄調〈憶江南〉與〈憶秦娥〉的組詞，均是敘寫四季所見不同的景色，且看其中〈憶江南·四時其二〉言：

江南憶，女伴采蓮期。水似玻璃人似玉，薄妝偏稱晚涼時。蘭槳日遲遲。¹³

詞中所敘正是典型的江南夏季好風光，與傳統樂府歌謠：「江南可采蓮，蓮葉荷田田」¹⁴及李珣〈南鄉子〉言「沙月靜，水煙輕。芰荷香裏夜船行。綠鬢紅臉誰家女。遙相顧，緩唱棹歌極浦去。」¹⁵恰有異曲同工之妙。再看其〈憶秦娥·春景〉道：

花如雪。匆匆又過清明節。清明節。輕寒漸退，好風和悅。 蜨兒粉翅鶯兒舌。曲闌香徑多周折。多周折。踏青人散，一年離別。(頁 167-168)

在天暖花開的暮春時節，江南草長，蝶蜂亂飛，衆人多春遊踏青。但在美好的春景中，多愁善感的詞人所感受到的卻是曲終人散後的孤寂。所謂「境由心生」，詞人筆下的物象正是她心理情感的投射，¹⁶詞人的閨女之嘆，在她描繪秋景的詞作中有更明顯的呈現：

蟲幽咽。星星螢影飛不迭。飛不迭。碧梧風細，夜聲淒切。 長空雲靜音鴻絕。天公誰解修明月。修明月。嫦娥薄命，不勝圓缺。(〈憶秦娥·秋景〉，頁 168)

詞中以蟲聲幽咽、螢影點點、長空雲靜與夜聲淒切等景象營構出秋天寂寥的情境，在此情境下的秋月，令詞人聯想到的不是「但願人長久，千里共嬋娟」的溫馨期待，¹⁷而是淒冷廣寒宮中千年空守的薄命嫦娥。細味之，嫦娥豈非詞人自比？

另外值得注意的是雖然傷怨傷別是閨秀詞的基調，但吳綰筆下所描繪的風物仍有其熱情活潑的面向，且看其〈漢宮春·夏景〉言：

13 趙尊嶽輯：《明詞彙刊》上冊，頁 164。因《明詞彙刊》本之《嘯雪庵詩餘》乃現所見最完整的吳綰詞作版本，故以之為本研究之文本依據。為免繁瑣，爾後引文只在詞作之後標明頁碼，不另外註明出處。

14 [宋]郭茂倩編：《樂府詩集·相和歌辭》(上海：上海古籍出版社，1998年11月)卷26，頁315。

15 李珣〈南鄉子〉(沙月靜)，曾昭岷、曹濟平等編著：《全唐五代詞》(北京：中華書局，1999年12月)上冊，頁601。

16 此即所謂的「移情作用」，關於此種美感經驗，朱光潛有詳細的論述。參見氏著：《文藝心理學》(臺北：臺灣開明書店，1996年7月)，頁34-53。

17 「但願人長久，千里共嬋娟」語出蘇軾〈水調歌頭·丙辰中秋，歡飲達旦，大醉，作此篇，兼懷子由〉(明月幾時有)，唐圭璋編：《全宋詞》(北京：中華書局，1998年11月)冊1，頁280。

午夢初回，見滿庭花影，煙罩香階。一架淺紅深綠，蜀纈勻排。纖鉤長帶，亂紛紜、掩映樓臺。豈好似，鄰牆上，笑隱雙腮。多是天公有意，怕春光歸去，羯鼓相催。倩他暖風濃露，剩染繁開。闌干那畔，無聊長月，幾遍徘徊。記得我、因貪艷朵，半空抓住金釵。(頁 165)

全詞敘寫初夏時節午夜時分，明月掩映下花事繁盛的景象。上片寫花影如煙，花色如蜀纈，花朵如美女笑容。寫實與寫意相融合，滿牆燦爛花朵灼然呈現眼前。其中以「亂紛紜」三字寫花，乍看之下，會覺率意而為，細玩之，方恍然大悟恰似「紅杏枝頭春意鬧」之「鬧」字，¹⁸非如此不足以表現綠葉紅花交疊掩映的繁盛景象。詞的結尾處由花寫到賞花人，「半空抓住金釵」當是登高採花，致使頭上的金釵脫落，然後奮力接住。在繁盛花事的背景下，一個天真爛漫的少女形象躍然呈現眼前，為這幅本已繽紛亮麗的夏日夜景圖平添幾許嫵媚動人的風韻。¹⁹

再看其〈杏花天〉言：

今年一倍春光早。燕子話、杏園消耗。馬蹄踏遍青青草。²⁰惹袖東風偏好。賀大廈，羨伊飛繞。對美景、歡情多少？宵來驚蟄雷聲報。滿眼曲江花笑。(頁 165)

詞中所述，正是鳥語花香、春滿人間的好時節，尤其末句「宵來驚蟄雷聲報。滿眼曲江花笑。」寫春雷敲響沉睡的大地，萬物欣然迎春的歡樂場景，滿是生意盎然，一幅春日百花圖，也躍然呈現眼前。

(二) 寂寥閨閣的低吟

如前所述，吳綃因伉儷未洽，致使閨閣生活倍感孤寂，只得借文字以排遣滿腔愁緒。其實初為人婦時的吳綃，對夫婿亦是濃情蜜意，一往情深，且看其〈蝶戀花·送舉〉言：

陌上槐花人欲去。萬種思量，無計教伊住。枕畔星星和淚語。傷心此夜天將曙。旅舍風塵留客處。僕馬紛紜，千里京華路。月裏一枝君自許。看花好與花為主。(頁 166)

在夫君即將離家赴舉的前夕，女詞人滿懷依戀與不捨，除淚眼送君外，並且千叮萬囑，千里京華路，務必一切善自珍重。而在聽聞夫婿金榜題名後，吳綃喜不自勝，連忙提筆記

18 「紅杏枝頭春意鬧」語出宋祁〈玉樓春·春景〉(東城漸覺風光好)，唐圭璋編：《全宋詞》冊 1，頁 116。

19 以上關於本詞的評析，乃參閱張仲謀：《明詞史》，頁 275。

20 按：本句「蹄」字原缺，《全明詞》本依《小檀樂本》補，今從之。饒宗頤初纂、張璋總纂：《全明詞》冊 4，頁 1877。

之：

正是紅閨三月暮。鵲喜雙雙，莫道無憑據。拭盡啼痕千點雨。泥金兩字傳佳語。莫問離情愁幾許。壁上屏間，題遍懷人句。得意馬蹄狂似絮。不知今夜眠何處。（〈蝶戀花·聞第〉，頁 166）

在暮春三月時分，鎖眉已久的吳綰巧見喜鵲成雙成對的好兆頭，不禁滿懷期待，果然泥金帖傳來了夫婿進士及第的好消息²¹。想到夫婿即將衣錦還鄉，再看看閨閣壁上屏間所題的相思詞句，吳綰的心早已飛到夫婿身邊，一句「不知今夜眠何處」已道出詞人無限的牽掛。但令人遺憾的是吳綰的款款深情並未獲得夫君同等的回報。許瑤生性風流，內寵甚多的事實已如前述，在無數的漫漫長夜裏，常是讓吳綰獨守空閨，有詞可以為證：

遊子天涯音信久。盼到西風瘦。昨夜夢兒圓，只道卻歸，翠幄熏香透。覺來依舊黃昏後。有迢迢更漏。報道睡來些，好夢難憑，索性天明候。（〈醉花陰·望遠〉，頁 166）

詞題「望遠」已明顯點出是在等待遠遊的良人，開篇的「盼到西風瘦」道盡長期以來期盼的落空。究竟要等到何時？詞人沒有任何把握。昨夜團聚的好夢不過是一場虛幻，雖然聲聲更漏催人睡，詞人卻是輾轉反側，乾脆披衣坐起，枯待至天明。如此寂寞空閨的不堪，在〈疏簾淡月·詠懷〉中有更明顯的傾訴，詞曰：

雲收煙霽。見澹月疏簾，芳心欲碎。聲斷玉簫，鳳遠秦樓如水。淒淒畫角殘更遲，香篝冷、熏消鴛被。孤鐙昏照，三星慘烈，闌干倚徙。歎寂寞、長門深閉。紅于淚染，黃花憔悴。展掩西風，寒悄歸期垂切。花箋難綴離情味。託行雲、馳神千里。鸞音盼斷，陽臺夢隔，躊躇無寐。（頁 166）

在疏雲淡月的美景裏，本應與有情人攜手共渡。但此刻詞人卻是百感交集，一語「芳心欲碎」著實令人震懾，亦說明情意已無回轉餘地。而「聲斷玉簫，鳳遠秦樓如水」乃用《列仙傳》所載秦穆公以女弄玉妻善吹簫之蕭史，並為之築鳳樓（按即秦樓）之典故²²，說明夫妻情淡如水的事實。接著「淒淒畫角殘更遲，香篝冷、熏消鴛被。孤鐙昏照，三星慘烈，

21 《開元天寶遺事·喜信》言：「新進士每及第，以泥金書帖子附於家書中，至鄉曲親戚，例以聲樂相慶，謂之喜信也。」[五代]王仁裕：《開元天寶遺事·卷下》，《叢書集成新編》（臺北：新文豐出版公司，1986年1月）冊81，頁505。

22 事見劉向《列仙傳》：「蕭史者，秦穆公時人也，善吹簫，能教孔雀白鶴於庭。穆公有女字弄玉，好之，公遂以女妻焉，日教弄玉作鳳鳴，居數年，吹似鳳凰聲，鳳凰來止其屋，公為作鳳臺，夫婦止其上，不下數年。一旦皆隨鳳凰飛去，故秦人為作鳳女祠，於雍宮中時有簫聲而已。」《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1984年3月）冊1058，頁497。

闌干倚徙。」數語，則是客觀環境與內在情緒的融溶交織：一個在空閨中蹙眉不展，時而獨對孤燈掩面長嘆，時而在星月交輝下倚欄空望的怨婦形象已躍然呈現眼前。下片詞人直抒胸臆，以長門深閉說明自己的失寵，²³寂寞冷宮生涯，日復一日，年復一年，其中憔悴垂淚的黃花，莫非詞人自謂？縱然憔悴，吳綰一心一意所牽掛的，仍是在外遊蕩的浪子，既然溫柔的文字喚他不回，只得將心意託諸白雲。而現實生活中的自己，只能依舊在陽臺上癡情凝望，繼續無數個孤枕難眠的夜。

在《嘯雪庵詞》中，處處可見吳綰對夫妻感情淡薄的極度失望，如「年年愁過芳菲節，今朝見花如雪。淚珠彈，淚珠彈，拋卻粉箋，不敢開鸞鏡。」（〈梅花引〉，頁 164）、「拜月無心心自焚，憶王孫，深院淒涼獨掩門。」（〈憶王孫·秋夜〉之二，頁 166）、「粉融溼透風前淚，茶飯誰餐，伏枕知何計。王孫不來儂自去，游魂頃刻追千里。」（〈蝶戀花·病懷〉，頁 166）等，讀之令人不禁為詞人多情換得無情傷的坎坷際遇一掬同情之淚。

（三）離塵出世的嚮慕

正因現實生活的不如意，故吳綰歸心於佛道，為自己的生命尋找出口與寄託。且看其〈何滿子·自題彈琴小像〉言：

最愛朱絲聲澹，花前漫撫瑤琴。世上幾人能好古，高山流水空尋。目送飛鴻天外，白雲遠樹愔愔。彈到孤鸞別鶴，淒淒還自沾襟。指下宮商多激烈，平生一片冰心。若話無絃妙處，何須更問知音。（頁 168）

在花前漫撫瑤琴，希望能遠離塵世羈絆，追求心靈的閒適與自得，是吳綰最大的期盼。從「高山流水空尋」，可知其對知音的嚮往與失望，²⁴「目送飛鴻天外」則代表對自由的渴望。盈繞於女詞人心中的雖然滿是「孤鸞別鶴」的激烈情懷，但已在指下盡情彈出，一片「冰心」是詞人對自我的評論，而「無絃妙處」則是她超越有限生命而達無拘無束的精神境界。如此的一幅自繪圖，是吳綰對自我生命的提煉 -- 寄情於塵囂之外，尋求潔淨無瑕的精神空間。恰與李滢〈嘯雪庵詩集小序〉所言「彈琴焚香，翛然一室皆得神仙之上理，將來大藥可成，而蓬萊之水可幾見清淺。」²⁵的形象不謀而合。

對於自己為何對神仙世界如此嚮往，吳綰在〈滿江紅·述懷〉中有清楚明白的表述，其詞曰：

23 漢武帝時陳皇后失寵，別居「長門宮」，使人奉黃金百金於司馬相如，令為〈長門賦〉以悟帝，復得幸。事見司馬相如〈長門賦·序〉，[梁]蕭統編、[唐]李善注《文選·卷 16》（臺北：華正書局，1986年9月），頁 227。

24 「高山流水」乃用鍾子期與伯牙的典故：「伯牙鼓琴，鍾子期聽之。……鍾子期死，白牙破琴絕絃，終身不復鼓琴，以為世無足復為鼓琴者。」[先秦]呂不韋撰：《呂氏春秋·本味》卷 14，收入《百子叢書》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，1996年12月）冊 20，頁 6058-6059。

25 吳綰：《嘯雪庵詩集》，頁 60。

陵谷紛紜，魚龍混、一江春漲。回首□、平生孤介，弱軀多恙。盼望雲霄凡骨重，寸心常鎖雙尖上。閉深閨、棲處似鷓鴣，齊眉餉。行樂事，全拋漾。琴書好、休題唱。但夢殘吟罷，閒愁醞釀。癡想蓬萊弱水隔，難求縮地壺公杖。歎風風雨雨度餘年，淒涼狀。（頁 164）

因為個性的孤介與身軀的多病，讓她對世間生活幾乎失去興趣，因而癡想著神仙世界的自由之美。²⁶細玩開篇所言：「陵谷紛紜，魚龍混、一江春漲。」這紛紜的陵谷，莫非即是詞人所生活的現實世界？以蛟龍之質卻身受游魚待遇者，豈非詞人自謂？雖然極力想掙脫倍受束縛的現實，從而奔向自由自在的仙境，但詞人很清楚這終將會是一場落空的想望，最後只能在風雨之中度過淒涼的晚年。

如此的一番表述，讓人對吳綰的處境深感不捨，對她有著無限審美魅力的仙境，終究只是在現實極度不適意的情況下所尋求的精神慰藉，並不曾實際存在。因詞人恆居道服，不為俗世梳粧，故亦與女尼等方外之士往來，共談空寂，其〈千秋歲引·畫梅花扇贈尼〉言道：

半夜窗前，一枝牆角。甚處風光到寥廓。東君已許陽和放，笛聲何故翻教落。不禁風，偏宜月，休拋卻。笑我半生真命薄，沒事被他閒事縛。暗把梅花自評度。清香此際無多日，明朝再到還蕭索。駕三車，皈三寶，心相約。（頁 164）

從「笑我半生真命薄，沒事被他閒事縛」可知女詞人極欲超脫現實人生，而「暗把梅花自評度」則說明己心恰似筆下高潔的梅花，雖不能與方外之友朝夕相處，但求道之心卻是有志一同：皈依「佛、法、僧」三寶，寄託「普願眾生同我願，能於空有善思惟」的美好想望。²⁷

再有〈繡帶子〉一詞，亦說明詞人對佛理體會之深刻：

秋到海棠紅。珠露滴芳叢。此際禪心如水，階下數聲蛩。色色更空空。多少事、暮鼓晨鐘。須教領取，一庭花影，別是宗風。（頁 169）

詞人已超脫於紛擾的大千世界之外，深明萬事皆空之理；以如水之禪心觀衆生萬事，盡付暮鼓晨鐘之中。如此的修為，正如陳焯在〈嘯雪庵詩序〉中所言：「夫人靜觀世變，固有不得其平者，紫濛蘇幕之聲，何足煩鼓瑟湘靈之手？」（《嘯雪庵詩集》，頁 58）吳綰的仙佛世界，正是時代女子在多讀書識字之後追求精神愉悅的自覺性具體表現，對女性詞及女

26 此乃參考鄧紅梅對此詞之析論。見氏著：《女性詞史》（濟南：山東教育出版社，2002年4月），頁 234。

27 王安石(1021-1086)晚年沉溺於佛釋，所引即其〈望江南·皈依三寶〉之四云：「三界裏，有取總災危。普願眾生同我願，能於空有善思惟。三寶共住持。」唐圭璋編：《全宋詞》冊 1，頁 207。

性存在均具有某一程度的意義與價值。²⁸

四 慧心別具的觀物

正因吳綰致力於精神生活的追尋，故她看待世間萬物，自有其慧心獨具之處。這樣的特質，在她多首詠物詞中均清晰地呈現，試觀其〈卜算子·詠蓮〉言道：

誰種白蓮花，秋到花開處。陶令騰騰醉欲歸，香滿廬山路。 莫笑出青泥，
心淨還如許。一片琉璃照影空，常向波中住。(頁 167)

亭亭淨植，出污泥而不染的蓮花，正是身處塵世卻自構精神境界的詞人自我之象徵。吳綰將個人的精神丰采納入所詠之物且毫無忸怩造作之態，是成功的緣物寄情之作。

再看其〈四犯玲瓏·海棠〉曰：

醉紅微折，怕白露階前，曉寒疏滴。如醉如慵，別是一般標格。嫦娥十分光彩，照娟娟、澹妝顏色。此際那教絡緯報，燕歸消息。 想畫堂人起珠簾隔。向臺鏡、鬢邊輕摘。看盡嬌嬈態，堪憐堪惜。早來臙脂雨洗，更那勝、伴伊愁寂寞。似杜陵老去，悔當年、不曾題得。(頁 164)

全詞寫夜闌人靜時觀看海棠的感懷。上片寫在明月掩映下海棠素雅卻不失柔媚的姿態，「照娟娟、澹妝顏色」既寫出了海棠的花色，亦寫出其精神。而「怕白露階前，曉寒疏滴」則將詞人愛花惜花之情表露無遺。下片則由花寫到人，畫簾中的人兒似花朵般嬌嬈堪惜，卻是日復一日，年復一年，總在寂寞嘆息中讓光陰老去。想海棠猶有明月相伴，猶有賞花人的愛憐，而自己空有海棠之姿，卻只能在深閨中獨自哀嘆。

張炎《詞源》曾言：「詩難於詠物，詞為尤難。體認稍真，則拘而不暢；模寫差遠，則晦而不明。要須收縱聯密，用事合題，一段意思，全在結句，斯為絕妙。」²⁹本詞寫「海棠」，就做到了若即若離，卻不即不離。即不離所詠之物，卻又不粘著於物，絕妙之處就在於和它保持一段適當的距離。尤其結句「似杜陵老去，悔當年、不曾題得。」既可解為一代文豪杜甫錯失歌詠海棠的絕妙時機，亦可解讀為女詞人以杜陵野老的才情自比，文辭優雅，又含思委婉，用事而不為事使，倩女曉窗凝眸，空嘆無奈的鏡頭，宛然如現眼前。³⁰

以上二詞皆是由物寫到人，再看由人寫到物者，其〈瑞鷓鴣·出歌姬〉言道：

筵前檀板試新聲。嬌喉轉處聽春鶯。短髮齊眉，似束腰肢小，更喜雙眸片月清。
楊花本是無情物，等閒化作浮萍。當年費盡黃金，辛苦緣歌舞、教初

28 鄧紅梅：《女性詞史》，頁 225。

29 張炎《詞源》，唐圭璋編：《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，1988年2月）冊1，頁261。

30 本詞趙尊嶽《明詞彙刊》本詞調處留白，今據《全明詞》補上調名。饒宗頤初纂、張璋總纂：《全明詞》冊4，頁1876。

成。雨散雲飛一夢醒。(頁 164)

上片寫歌妓短髮、明眸、細腰，聲如黃鶯出谷，煞是嬌美可愛。下片由人寫到花，並化用蘇軾在〈水龍吟·次韻章質夫花詞〉（似花還似非花）中對「不恨此花飛盡，恨西園、落紅難綴。曉來雨過，遺蹤何在，一池萍碎。」的自注言：「楊花落水為浮萍，驗之信然」的典故，³¹委婉傳達出美人如今已不復存在的事實。如前所述，吳綰夫婿李瑤生性風流且多內寵，則此歌妓莫非李瑤所蓄？從葉襄〈嘯雪庵集引〉言：「蘭陵多內寵，夫人撫愛如同生時，稱有鵲巢之德焉。」³²可知女詞人在李瑤過世後善待諸內寵。細玩詞意，應是吳綰還給此名歌姬自由之身。

本詞結句云「雨散雲飛一夢醒」，既述明蕩子千金散盡還夢醒的事實，又切合楊花「似花還似非花」的意象，不但以花喻人，且貼切傳達詞人「莫流連聲色」的殷殷告誡。再有「相思相守似伊時，險羞煞、巫山朝暮」（〈鵲橋仙·七夕〉，頁 167）既是寫織女的深情與癡情，但又何嘗不是自身景況的寫真呢？吳綰藉物抒懷的功力，由此可見一般。

五 與曹爾堪的酬唱

在《嘯雪庵詩餘》中最引人注目的應是開篇三首與順治年間侍講學士曹爾堪（字子顧，號顧庵，1617-1679）的酬唱之作。曹爾堪是明末清初浙江嘉善地區柳洲詞派最有影響力的代表作家，多次倡導和參與大型唱和活動，對詞作繁榮的促進和詞風演變的推進，均有不容輕估的作用。³³女詞人與如此重要的大家相唱和，在吳綰之前幾乎是未曾聽聞的，此一事實除說明吳綰詞作在當代的地位外，也代表時代女子社會能見度與社交對象的擴大和提昇，這在整個女性文學史上，無疑具有指標性的意義與價值。

《嘯雪庵詞》開卷首闕即為寄調〈滿江紅〉的「和曹顧庵年伯」，詞曰：

秋近江南，荷香處、綠波煙漲。消永晝、一觴一詠，葛巾無恙。文讌不須陳玳瑁，淋漓醉墨瑤箋上。繪松陵、新釣四腮鱸，漁家餉。小鼎中，輕雲漾。險韻句，頻頻唱。也勝它黃公壚畔，共酌村釀。細雨曾催杜老詩，花開不待三郎杖。看群賢、滿座似神仙，蘭亭狀。(頁 163)

細玩詞意，所描繪者乃夏末秋初江南漁樂圖，另外從「文讌不須陳玳瑁，淋漓醉墨瑤箋上。」與「看群賢、滿座似神仙，蘭亭狀。」可知此刻正是一場群賢共聚的雅會。曹爾堪原詞為〈滿江紅·題柳村漁樂圖〉：

31 蘇軾〈水龍吟·次韻章質夫花詞〉（似還似非花），見唐圭璋編：《全宋詞》冊 1，頁 277。但《全宋詞》並未收入注解，則蘇軾舊注見[清]朱祖謀選輯、唐圭璋箋注：《宋詞三百首箋注》（臺北：漢京文化事業有限公司，1983年6月），頁 77。

32 吳綰：《嘯雪庵詩集》，頁 114。

33 嚴迪昌：《清詞史》（南京：江蘇古籍出版社，2001年7月），頁 44-45。

碧樹清溪，孤亭外、汀沙紆曲。閑家具、筆床茶灶，漁舫如屋。湖上綸竿惟釣月，盤中鱸膾全堆玉。曉煙深，柳柳蘸晴波，村村綠。朝露泣，連畦菊。細雨灑，垂檐竹。有青簑可著，短衣非辱。縮項鰻肥春水活，長腰米白江村足。醉香醪、船繫夕陽斜，眠方熟。³⁴

全詞從景、物、人三方面來描述，扣緊「漁樂」二字而發。作者同時將春秋二季，朝夕二時的秀美靜謐景致寫入詞中，而從船屋中有筆床茶灶，綸竿惟釣月，盤中有鱸膾等雅趣，可知此漁人並非尋常的漁夫，而是歸隱的高士。其中「鱸膾」一詞乃用晉人張翰的典故，時松江張翰在京中作官，「因見秋風起，乃思吳中菰菜、蓴羹、鱸魚膾。曰：『人生貴得適志，何能羈宦數千里以要名爵乎？』遂命駕而歸。」³⁵

另外據《詞苑萃編·卷17》「曹爾堪〈滿江紅〉」條云：柳村在恆山之南，梁冶湄使君讀書其中，屬金陵圻畫柳村漁樂圖，曹爾堪則題詞畫上，和者數十家，於是趙郡自雕橋柏棠村而外，無弗知有柳村矣。³⁶柳村在今杭州，是一江畔漁村，因曹爾堪詞作而聞名，真可謂詞壇佳話。而「江村唱和」乃康熙4年(1665)之事，互和者為曹爾堪、宋琬(1614-1673)與王士禛(1626-1673)三人，後南北詞人應聲而和者數以十計。³⁷吳綰此詞即是當時數十家和作之一。吳綰另有〈滿江紅·讀曹太史原詞，再和端之作〉亦是與曹爾堪的唱和之作，詞意與前闕相差無幾，而更強調的是曹爾堪的八斗才華。

從以上二首唱和之作可知吳綰與曹爾堪實屬以文相會的文友。後來吳綰欲將自己的文稿結集出版，即賦下〈滿江紅·乞序〉，請曹爾堪為其文集作序，詞曰：

弄筆塗鴉，愁來似、雲興波漲。許屈指、年華易去，可禁頻恙。噩夢幾番擲過了，半生心事毫端上。檢殘篇、醪酒若為消，誰相餉。風景好，春搖漾。題詠處，曾酬唱。奈尋香摘豔，蜨銜蜂釀。玄晏當今文學老，校書天祿然藜杖。比無言、桃李卻多言，雨花狀。(頁163)

趁著「江村唱和」的餘溫，吳綰請曹爾堪能為她的文集題序，但筆者翻閱現存《嘯雪庵詩集》與《嘯雪庵詩餘》，並未見曹爾堪的序文，究竟是乞序未成或是湮沒不傳，個中原因，就不得而知了。

值得提出的是從酬唱與作序的對象可看出吳綰在當代文壇的地位。吳綰除詞與柳洲詞

34 本詞未見現存曹爾堪《南溪詞》及其佚詞，收入《全清詞·順康卷》(北京：中華書局，2002年5月)冊3，頁1293-1353。而見於馮金伯《詞苑萃編·卷17》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊3，頁2121。

35 《晉書·張翰傳》，[唐]房玄齡等撰，收入楊家駱撰《新校本晉書并附編六種》(臺北：鼎文書局，1979年2月)冊3，頁2384。

36 馮金伯《詞苑萃編·卷17》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊3，頁2120-2121。

37 嚴迪昌：《清詞史》，頁51。

38 原本「當」下行「年」字，與詞調不合，《全明詞》本據《小檀樂》本刪，今從之。《全明詞》冊4，頁1875。

派作手曹爾堪相唱和外，詩亦與當代江左名家吳偉業 (1609-1672) 相酬唱³⁹，另外大學士錢謙益 (1582-1664) 亦在辛丑年 (1661) 爲其撰就〈許夫人詩序〉，並稱：「茂菀許夫人，刻鏤茗華，問遺裙布，致詞老人，俾爲其序。」⁴⁰與如此高階的文士交往，除代表當時女子社會地位的提昇外，女子文才的日益受到重視，亦是不爭的事實。

三、《嘯雪庵詞》的形式技巧

吳綃愛好古風與吟詠，故多詠調名之作；且女詞人有意以詞爲名，故注重寫作技巧，不但鋪敘縝密，變化多方，且除擅長融合書卷經驗外，修辭技巧亦相對講究。

(一) 多詠調名之作

《嘯雪庵詞集》56 首作品，共使用了 39 調，特別引人注意的是其中有 17 調 21 首是詠調之作⁴¹，約占使用調數的 43% 與全部詞作的 37%，比例不可謂不高。這樣的情形，在同時代的作品中是不常見的。茲以〈浣溪沙〉爲例說明之：

曾見西施出浣紗。一鉤香跡印弓鞋。綠波紅映臉邊花。重到沒人山寂寂，滿灘銀礫淨無瑕。夜來春雨水痕加。(頁 165)

詞中所詠乃是西施浣紗之事，是女詞人緣調入題之作。〈浣溪沙〉本爲唐教坊曲，用作詞調，《康熙字典》以韓偓之作〈宿醉離愁慢髻鬟〉爲正體⁴²，此調乃《全宋詞》使用最多之詞調⁴³，因體製短小，句式簡單，故適於抒寫片斷情懷與點滴感受⁴⁴，與「西施浣紗」並無直接關係。

但若從詞調的起源言之，詞本即是屬於音樂性文學，張炎《詞源》曾道：「詞以協音爲先，音者何，譜是也。」⁴⁵基本上，詞調與標明歌詞音樂形式的曲調仍是有所區別的，詞調乃是以相應的文句、字聲，與曲調的曲度、音聲相配合，從而形成一定的體段律調而定型下來，由曲調轉化爲詞調，關鍵在於是否有人按譜填詞，把曲調的音樂形式轉化爲詞調的形式，使兩者協調一致，故詞調本身亦是一種重要的藝術創造。⁴⁶

另外唐末五代及北宋初期的詞作，在調外並無題目，內容則多亦詠其調名。沈括《夢

39 在《嘯雪庵二集》中有〈贈梅村大兄〉詩，吳綃：《嘯雪庵詩集》，頁 140。

40 錢謙益〈許夫人詩序〉，吳綃：《嘯雪庵詩集》，頁 50。

41 這些作品分別是：〈憶江南·四時〉4 首、〈梅花引〉、〈杏花天〉、〈畫堂春〉、〈浣溪沙〉、〈江城子〉、〈鵲橋仙〉、〈春光好〉、〈憶王孫〉2 首、〈疏簾淡月〉、〈賀新郎〉、〈鵲橋仙〉2 首、〈玉樓春〉、〈雙雙燕〉(穿花度柳)、〈鳳凰臺上憶吹簫〉、〈一叢花〉、〈鬥百花〉等 17 調 21 首。

42 [清]陳廷敬、王奕清等編：《康熙字典》(長沙：岳麓書社，2000 年 10 月) 上冊，頁 118。

43 據統計《全宋詞》使用〈浣溪沙〉爲調者共 775 首，居全部詞調之冠。馬興榮、吳熊和等編：《中國詞學大辭典》(杭州：浙江教育出版社，1996 年 10 月)，頁 7。

44 竺金藏選注：《分調好詞——浣溪沙》(北京：東方出版社，2001 年 1 月)，頁 2。

45 張炎《詞源·卷下》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊 1，頁 255。

46 有關詞調的定義，參見馬興榮、吳熊和等編：《中國詞學大辭典》，頁 7。

溪筆談·樂律》即言：「唐人填曲，多詠其曲名，所以意與聲，常相諧會。」⁴⁷ 翻開此期的作品，確實如此，如〈更漏子〉必詠夜間情景，〈漁父〉則寫煙波釣叟的生活。⁴⁸ 則女詞人喜詠詞調，除藉此顯其才學之外，其實也是一種復古的風尚，在詞樂已盡失的明清時期，吳綰亦希望能透過詠題的方式，使詞作達到聲情與詞意相諧暢的目的，則其欲以詞為名的意圖更是昭然若揭。

再看其長調〈雙雙燕〉，所詠的正是暮春庭園中的雙燕，詞曰：

穿花度柳，覓曾來住處，舊時王謝。烏衣巷口，多少珠樓鴛瓦，划地高高下下。都變做、尋常茅舍。這回卻羨鷓鴣，尚有一枝堪借。 猶喜。盧家富貴。正蘭室香生，莫愁初嫁。珠簾不卷，相得杏梁幽雅。且賀新成大廈。春泥軟、落紅芳藉。看取弄影雙雙，一搦纖身煙惹。(頁 167)

〈雙雙燕〉原為南宋史達祖自度曲，詞詠雙燕，即以此為名，⁴⁹ 主要寫春歸雙燕輕盈活潑之狀，一派春情蕩漾，結尾並點出思婦對遠人的懷念。⁵⁰ 王士禎《花草蒙拾》曾贊之曰：「僕每讀史邦卿詠燕詞……以為詠物至此，人巧極天工矣。」⁵¹ 王國維《人間詞話》亦云：「詠物之詞，以東坡〈水龍吟〉為最工，邦卿〈雙雙燕〉次之。」⁵² 對史達祖原作的詠物功力均推崇備至。

細玩吳綰此作亦詠雙燕，上片乃化用劉禹錫〈烏衣巷〉「舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家」的典故，⁵³ 抒發人事滄桑的慨嘆；下片筆鋒一轉，將鏡頭轉入閨中初嫁的少婦：在落紅春泥中看取雙燕弄影，雖嘆閨中寂寞，所遇非人，但尚慶幸所嫁之家家道富貴，環境清幽怡人。庭中燕影雙雙，恰與閨中形單影隻的纖影形成對比，則詞中主人翁莫非即是女詞人自謂？吳綰藉詠雙燕來抒發自傷落寞與聊自安慰的情懷，不僅詠物，且寄寓自我身世之感；既寫燕也寫人，詠物而不滯於物，並將一己之情感寄寓於物象，從而使情味雋永深厚；卻又將人與物分別寫足，形象飽滿。恰似清末常州詞派所謂：「以有寄托入，以無寄托出。」⁵⁴

47 [宋]沈括《夢溪筆談·樂律》，黃杰、林柏壽主編：《中國子學名著集成》（臺北：中國子學名著集成編印委員會，1978年12月）冊96，頁87。

48 以上關於〈更漏子〉與〈漁父〉的釋名，乃參考張夢機：《詞律探源》（臺北：文史哲出版社，1981年11月），頁349、383。

49 史達祖〈雙雙燕·詠燕〉曰：「過春社了，度簾幕中間，去年塵冷。差池欲住，試入舊巢相並。還相雕梁藻井。又軟語、商量不定。飄然快拂花梢，翠羽分開紅影。 芳徑，芹泥雨潤。愛貼地爭飛，競誇輕俊。紅樓歸晚，看足柳昏花暝。應自棲香正穩，便忘了、天涯芳信。愁損翠黛雙蛾。日日畫闌獨憑。」見唐圭璋編：《全宋詞》冊4，頁2326。

50 以上對史達祖〈雙雙燕·詠燕〉的賞析見黃瑞雲選編：《詞苑英華》（武漢：湖北教育出版社，2005年3月），頁409。

51 王士禎《花草蒙拾》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊1，頁682-683。

52 王國維《人間詞話》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊5，頁4248。

53 劉禹錫〈烏衣巷〉，見[清]聖祖御製、王全點校《全唐詩·卷115》（北京：中華書局，1992年10月）冊11，頁4117。

54 見譚獻《復堂詞話》評馮延巳詞語，唐圭璋編：《詞話叢編》冊4，頁3990。

《嘯雪庵詞》中其餘詠調之作尙有〈梅花引〉藉詠梅以抒情、〈憶王孫〉寫對遠游夫婿的懷念、〈玉樓春〉寫玉樓內閨女的情懷……等，皆可看出吳綰崇古的風尚和欲使調名與詞意相諧會的用心。

(二) 書卷經驗的融合

自幼飽讀詩書的吳綰，除喜詠調名之外，也常將書卷經驗融入詞作之中，如此實際感懷與書卷經驗的融合，也讓其詞作有了更深刻的內涵，令人玩味再三。且看其〈畫堂春·萱花〉言道：

一枝花發北堂幽。無聊長日悠悠。輕風濃日畫蘭頭。綠嫩紅柔。粉蝶不知人意，紛紛來往綢繆。雙眉常自曲如鉤。莫說忘憂。(頁 165)

此乃詠萱花之作。全詞詞意化自《詩經·衛風·伯兮》：「焉得諼（萱）草，言樹之背。願言思伯，使我心痠。」《毛氏傳》：「諼草，令人忘憂。背，北堂也。」⁵⁵詩中女主人翁思念在外的丈夫，希望得到使自己忘憂的萱草，種在北堂（按「北堂」即主婦所居之堂室）。詞人不但化用詩意，且進一步言雖見萱草嬌媚，自己卻依然雙眉如鉤，則其中抑鬱已不言可喻。

再有〈鵲橋仙·步秦少游韻〉云：

花針穿月，蜘蛛織巧，河畔鵲橋催渡。相逢謾道足新歡，反惹起、舊懷無數。沉沉鳳幄，依依鴛夢，愁煞曉寒歸路。羲和若肯做人情，成就它、雲朝雨暮。(頁 165-166)

牛郎織女二星為夫婦，被銀河所阻，每年七月七日，有烏鵲飛來為其填河搭橋，使二星相聚，這本即是古老中國的美麗傳說。唐代韓偓《歲華麗紀》引《風俗通》曰：「織女七夕當渡河，使鵲為橋。」⁵⁶「鵲橋」與「七夕」遂成歷代文人喜愛歌詠的對象，最有名者即是秦觀〈鵲橋仙〉：「纖雲弄巧，飛星傳恨，銀漢迢迢暗渡。金風玉露一相逢，便勝卻人間無數。柔情似水，佳期如夢，忍顧鵲橋歸路。兩情若是久長時，又豈在朝朝暮暮。」⁵⁷一詞。吳綰此詞題為「步秦少游韻」顯然是有意仿效秦觀之作。細玩全詞，除用韻與秦作相同之外，詞意亦立足在秦作與古老神話傳說上而加以發明：上片寫鵲橋上兩星相遇的情景與點滴情懷，下片寫佳期相會倏忽即逝的依依惜別，並懇請太陽神能成就人情。就詞品的高度而言，吳綰此詞實比不上秦觀原作，但從「羲和若肯做人情，成就它、雲朝雨暮。」亦可看出詞人想像力的豐沛、為人的溫柔敦厚與對愛情的殷切期盼。

在百花寥落的秋天裏，多愁善感的詞人亦覺滿心憂戚，且看她寄調〈一叢花〉的詞作

55 《毛詩正義》，《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1973年5月），頁140。

56 [唐]韓偓《歲華麗紀·卷三》，《叢書集成新編》冊7，頁206。

57 秦觀〈鵲橋仙〉（纖雲弄巧），唐圭璋編：《全宋詞》冊1，頁459。

言道：

天空露爽火西流。籬下一叢秋。翠消香澹黃花早，聽絡緯啾啾。隴水悲涼，衡鴻淒側，種種助人憂。風清月冷旅窗幽。何處弄篴篥。如思似怨聲切怛，卻難怪宋玉多愁。腸斷王孫，魂銷蝶夢，百憾在心頭。（頁 168）

起篇即化用《詩經》「七月流火」⁵⁸，與陶淵明〈飲酒〉詩「採菊東籬下，悠然見南山」之句，點明時序已至秋初；續以「黃花」、「絡緯」、「隴水」與「衡鴻」等意象，營造出秋日蕭瑟的氛圍。其中「隴水悲涼」乃取自漢代民歌〈隴頭水〉：「隴頭流水，鳴聲幽咽。遙望秦川，心肝斷絕」之典故。⁵⁹下片則聚焦在羈旅愁思的敘寫，融合《楚辭》中宋玉〈九辯〉：「悲哉秋之爲氣也，蕭瑟兮草木搖落而變衰。……貧士失職而志不平，廓落兮羈旅而無友，生惆悵兮而私自憐。」與淮南小山〈招隱士〉：「王孫游兮不歸，春草生兮萋萋，歲暮兮不自聊，蟋蟀鳴兮啾啾。」之典故，⁶⁰強化秋景淒瑟與身世的悲涼，並結以「魂銷蝶夢，百憾在心頭」，悽楚之情，著實令人震撼。則詞中「宋玉」與「王孫」，豈非詞人自謂？

如此書卷經驗與身世感懷的融合，不但提高詞作的境界，也突出詞作含蓄不露，反覆纏綿的特質，恰如陳廷焯所言：「感慨時事，發爲詩歌便已力據上游，特不宜說破，只可用比興體，即比興中，亦須含蓄不露，斯爲沉鬱，斯爲忠厚。」⁶²。吳綰詞雖自傷落寞，自嘆身世，但因善於融合書卷經驗，故乍讀之下但覺溫厚平和，細細玩之，方能體會滿紙的惆悵與抑鬱。吳綰詞意涵內蘊之深刻，於此可見一斑。

（三）鋪敘縝密，變化多方

吳綰詞作與同時代女詞人相較，相對突出的一點即是致力於長調的創作。⁶³《嘯雪庵詞》中長調有 18 首，幾佔全部詞作的三分之一，此亦是女詞人有意以詞爲名，而非僅藉之作爲閨閣生活裝飾的有力證明。

鋪敘本即是詞傳統的創作方法之一，自來最爲詞論家所贊賞的鋪敘高手非周邦彥莫屬，如袁行霈言：「周詞的鋪陳增加了角度和層次，他善於把一絲感觸、一點契機，向四

58 《詩經·豳風·七月》，《毛詩正義》，《十三經注疏》本，頁 276-288。

59 陶淵明〈飲酒〉詩之五，[晉]陶淵明撰，[宋]李公煥箋註《箋註陶淵明集》（臺北：國立中央圖書館善本叢刊第七種，1991年2月），頁 117。

60 [宋]郭茂倩《樂府詩集·橫吹曲》即收有〈隴頭水〉20首，內容均與征人思鄉有關。[宋]郭茂倩《樂府詩集》（上海：上海古籍出版社，1988年11月），頁 262-265。

61 宋玉〈九辯〉；淮南小山〈招隱士〉分見[宋]朱熹：《楚辭集註》（臺北：藝文印書館，1983年6月）頁 221；112。

62 陳廷焯《白雨齋詞話·卷2》評「白石詞中寄慨」語，唐圭璋編：《詞話叢編》冊4，頁 3797。

63 筆者曾比較過晚明女詞人長調的寫作情形：沈宜修（1650-1635）《鷓鴣詞》長調比例爲 11.57%；葉紈紈（1610-1632）《芳雪軒詞》長調比例爲 27.08%；葉小鸞（1616-1632）《返生香詞》長調比例爲 6.67%；商景蘭（1605-1676）《錦囊詞》中長調僅有一首；柳如是（1618-1664）詞之長調亦僅一首，故相較而言，吳綰詞中的長調比例即相當突出。

面八方展開，一層又一層地鋪陳開來，達到毫髮畢見、淋漓盡致的地步。⁶⁴周濟亦稱：「勾勒之妙，無如清真。他人一勾勒便薄，清真愈勾勒愈渾厚。」⁶⁵今即試從鋪陳與勾勒的角度來檢視吳綰《嘯雪庵詞》中長調的鋪敘功力。

先看其描摹暮春池畔芳草的〈雙雙燕〉言道：

樓臺日暖，倒影池塘，動搖金碧。闌干愁倚，垂楊無力。門外青青草滿，蕝沒盡、當時行跡。爭堪白晝遲遲，光射紗窗塵隙。陌上金鞍繡轂。恨薄倖無端，五陵狂客。撩花惹柳，誤煞錦屏琴瑟。轉眼匆匆過九十。又紅雨、桃蹊狼籍。愁眠雨過黃昏，一夢等閒拋擲。（頁 169）

上闕開頭三句所描繪的是春日庭園池上金碧輝煌的倒影。接著主人翁出現了，愁倚闌干，伴隨的是垂楊無力與芳草埋沒行跡的景象。而不堪白日漫長，光射紗窗更敘明了如此的盼望不過是「萋萋芳草憶王孫，柳外樓高空斷魂」的傷春傷別。⁶⁶隨著句意的演進，情感的分量也愈來愈深，將念遠思切的怨婦心緒表現得真切、生動又曲折。下闕詞人則直接痛快淋漓地傾吐內心的積鬱，「恨薄倖無端，五陵狂客。撩花惹柳，誤煞錦屏琴瑟。」青春豈容如此為蕩子而虛耗？落花猶有閨中人憐惜，而閨女呢？人既不如花，故只有聊自安慰，自我憐惜，詞人以「愁眠雨過黃昏，一夢等閒拋擲」的殷殷囑咐作結。可見此詞非單詠芳草，更寄寓有女詞人伉儷未洽，獨守寂寥空閨的深層慨嘆在其中。

王又華《古今詞論》引毛稚黃之言曰：「長調如嬌女步春，旁去扶持，獨行芳徑，徙倚而前，一步一態，一態一變。」⁶⁷劉熙載《藝概·詞概》亦云：「一轉一深，一深一妙，此騷人三昧，倚聲家得之，便自超出常境。」⁶⁸本是極為平常的題材，在吳綰的鋪陳下，便將芳草萋萋，蕩子無情，自傷孤獨的主題不斷深化，而藝術形象也愈益飽滿。

再如〈聲聲慢·夏景〉言：

鶯啼柳外，燕到簾閒，雨歇晚涼堪惜。永日迢迢，惟見石榴紅折。閒思箇人千里，馬蹄何處塵陌。新箴解，向數竿青玉，金釵愁畫。塘上荷錢潑露，還似我、相思淚珠常滴。怕點紅妝，只寫遠山雙碧。怎生紗廚象簟，清光借、素秋消息。有如雪挂長空，此夜皓魄。（頁 165）

這是一首夏日念遠之詞。首先以鶯啼燕到，白日漫長，石榴成熟揭示夏天已至。接著轉寫懷人，此二層意。訴以此情惟有新箴解，故以金釵畫之，此三層意。下闕勾勒相思之苦，以荷葉上的露珠狀寫相思之淚，並以怕點紅妝，只輕掃蛾眉，生動地傳達幽微的思婦心

64 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》（臺北：五南圖書出版公司，1889年5月），頁347。

65 周濟《介存齋詞雜著》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊2，頁1632。

66 李重元〈憶王孫·春詞〉，唐圭璋編：《全宋詞》（北京：中書局，1988年11月）冊2，頁1039。

67 王又華《古今詞論》引毛稚黃言，唐圭璋編：《詞話叢編》冊1，頁609。

68 劉熙載《藝概·詞概》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊4，頁3699。

態。結以皓魂如雪掛長空，除表明自身的貞潔外並給予自我以支持的力量。

全詞以「夏景」為題，從不同的角度與層次描摹之，卻不膠著於所寫的對象，恰似張炎所言：「詞要清空，不要質實；清空則古雅峭拔，質實則凝澀晦昧。」⁶⁹在吳綃層層鋪敘，筆筆勾勒下，不但深曲婉轉，且女詞人深情而堅毅的品格亦在此形神俱現，實是以雅健之筆寫柔情的高格之作。

四 修辭技巧的運用

吳綃既有意以詞為名，又工於長調的鋪敘與勾勒，則其修辭技巧必有可觀之處。在許多情景交融的詞句中，多情的詞人常以擬人化的方式將自我的情感投射到所描述的景物上，從而使客觀的景物蒙上主觀的色彩。試看下列諸詞句：

百舌黃鸝交語，一聲一轉堪憐。(〈春光好〉，頁 166)

闌干愁倚，垂楊無力。(〈雙雙燕〉，頁 169)

遊子天涯音信久。盼到西風瘦。(〈醉花陰·望遠〉，頁 166)

託行雲、馳神千里。(〈疏簾淡月·詠懷〉，頁 166)

一片琉璃照影空，常向波中住。(〈卜算子·詠蓮〉，頁 167)

前兩首將黃鸝與楊柳比擬為人，以為黃鸝尚且可以與同伴相互交語，而自己卻是空閨獨守，倚闌空盼，在身心飽受煎熬的情況下，連楊柳亦是毫無生氣。而第三首以「盼到西風瘦」述明蕩子久游不歸，詞人依然深情守候，並以「託行雲、馳神千里」表明自己的關懷。在多年失望的打擊下，詞人只得皈依佛道，並以「一片琉璃照影空，常向波中住」的蓮花來說明自身的貞潔。

除擬人手法外，吳綃也常用譬喻法使句子更加生動鮮明，如：

年年愁過芳菲節。今朝又見花如雪。(〈梅花引〉，頁 164)

塘上荷錢潑露，還似我、相思淚珠常滴。(〈聲聲慢·夏景〉，頁 165)

澄波如練漾殘霞。日光斜。照平沙。(〈江城子〉，頁 165)

畫眉郎、春情似海，屏開金雀。(〈賀新郎〉，頁 166-167)

以上均是明喻，作者之用心清晰可見：〈梅花引〉中，作者以如雪的繁花與自己的愁容形成鮮明的對比；〈聲聲慢·夏景〉中以荷葉滾珠狀寫自己的相思之淚；〈賀新郎〉則以似海春情生動地傳達新郎的喜悅之情。

詞人亦擅用回環反覆的疊句或疊詞來加深語意動人的力量，如：

廿年噩夢將人促。殘棋剛半局。殘棋剛半局。(〈東坡引·聽絃〉，頁 164)

69 張炎《詞源》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊 1，頁 259。

纔過寒食羅衫薄。羅衫薄。(〈憶秦娥〉，頁 167)

鐙與前宵一樣。月與前宵一樣。斗帳繡羅衾，也與前宵一樣。兩樣。兩樣。不見五更天亮。(〈如夢令〉，頁 169)

當人於事物有熱烈深切的感觸時，往往不免一而再，再而三地反復申說。⁷⁰〈東坡引·聽絃〉中詞人重複「殘棋剛半局」，凸顯她對廿年來寂寥生活的極度失望。而〈憶秦娥〉中「羅衫薄」的疊句，一個身著薄衫的閨女形象宛然如現眼前。〈如夢令〉則重複「一樣」詞，強調閨房內外擺設和景物均與前宵相同，但轉接以疊句「兩樣」，著實令人震撼，原來所要強調的是今宵的輾轉反側與昨夜的一夜好夢恰成鮮明的對比。短短 33 字的小令，卻將獨守空閨的淒怨之情表露無遺，詞人駕馭文字的技巧，令人不得不懾服。

在閱讀吳綉《嘯雪庵詞》時發現詞人喜融合各種修辭方式來強化所欲表達的情感，如前述的〈如夢令〉（鐙與前宵一樣），先用類疊法敘明客觀景致的相同，卻連以「兩樣，兩樣」，使今宵與昨夜的心情形成強烈對比，即所謂的「映襯法」，從而強化今宵的孤寂。再看其〈青玉案〉言：

姑蘇舊是繁華處。歎寂寞、閒來往。轉眼年光三月暮。幾朝晴暖，幾番風雨。容易春來去。 簾前隱隱門前路。腸斷梁邊燕飛去。但是情來惟獨語。花間詩酒，塘邊簫鼓。煙景漫空絮。(頁 168)

開篇即以繁華姑蘇與己身的寂寞形成鮮明的對比，接著以「轉眼年光」誇述時光流逝的迅速。「幾朝晴暖，幾番風雨」既是類疊，亦是映襯，除狀寫天候變化的陰晴不定外，其中「晴暖」與「風雨」又何嘗不是女詞人對坎坷人生際遇的描述呢？下闕先以門前路的隱約不明委婉述明居處的孤獨與少人來訪，再以「斷腸梁邊」如此強烈的字眼強化屋中人的傷心，則一個身處鬧市卻與世隔絕，哀怨至極的獨居婦女形象已鮮明地呈現眼前。但令人欣慰的是女詞人並不怨自艾，她仍能以賞花、賞景與寫作等樂事來為生活增添情趣：「花間詩酒，塘邊簫鼓」是相當整齊的對偶句，言簡意賅，具體說明詞人如何排遣時光，而結以「煙景漫空絮」則是以譬喻法具象化了令人沉醉的美景。

全詞以寂寞哀嘆起始，中間經過斷腸無語的傷痛，卻結以雲淡風輕的悠閒自得。層層翻轉，哀怨中不見激烈，且更顯詞人高潔貞靜的品格，正符合所謂「溫柔敦厚」的詩教。吳綉善用各種修辭法以提昇詞作的內蘊意涵，在此又獲得證明。

四、《嘯雪庵詞》的風格：清麗婉約

來自吳門名族的吳綉，自小即身受良好的家庭教育；但空有傲人才華，卻飽受伉儷未諧之苦，於是她歸心佛道，並將生活所感寄寓於文字。鄒流綺〈吳冰仙詩集小引〉言其詩歌之風格即道：「其為詩清新圓淨，不著一塵，如花香、如月光、如水波、如雲態。務貴

70 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，1988年3月），頁445。

自然，尤善深入，極才人之能事。⁷¹而吳綰在《嘯雪庵詩集·自序》中亦言：「茂苑繁華，紅閨風月，一日一夕，一言一笑，顯顯然在胸中，無遺忘，夙習未能盡遣，聊寫之。」⁷²因所抒所感均是經過慧心獨具的體悟，故亦有著不落塵世的清麗特質。

且看其在風光綺麗的春日，望著滿園美景所抒發的閨怨之情：

畫梁春晝燕來時。桃李一枝枝。愁腸似柳千絲亂，只幾日、瘦了腰肢。午夢乍回，湘簾不卷，一晌是誰知。 蘭膏紅豆記相思。拈著皺雙眉。鵲聲報盡都無準，妒粉蝶、對舞遲遲。鸞鏡塵生，鴛衾香冷，紅淚滴胭脂。（〈一叢花·又一體〉，頁 168）

雙燕翔集，群花爭豔，蝶亂蜂喧的春景並未為獨守寂寞空閨的詞人帶來任何歡愉，園外粉蝶對舞與房內鸞鏡塵生、鴛衾香冷恰成鮮明的對比，難怪詞人要心生嫉妒。不直接說出心中的怨懣，而以記相思、妒粉蝶道之，含蓄曲折的表達方式，除顯出吳綰大家閨秀寬厚的風範外，也讓讀者對女詞人的處境有更多同情理解的空間。恰符合「婉約」不直接說出原意，而是經過許多轉折，使意義更加深入，讓人讀來悠遊不盡，韻味無窮的特質。⁷³

再看其〈菩薩蠻·閨情〉言道：

開到薔薇花事了。雙蛾翠疊愁難掃。樓外是天涯。紅塵去路賒。 不禁春夢亂。消息經年斷。繡帶幾圍寬。熏鑪愁夜闌。（頁 165）

從詞意看，此亦是吳綰早期的作品，蕩子經年不歸，閨女滿腹辛酸無處傾訴，只好藉小詞以遣懷。花間事終有了結時，眉上愁卻無法掃盡，兩者相互衝突激盪，從而轉入憔悴憂愁的怨女形象，層層轉深，令人咀嚼再三。

吳綰善畫，故其詞作中亦有部分如〈減字木蘭花·題畫梨花白燕〉、〈何滿子·自題彈琴小像〉等題畫詞，所呈現的亦是一貫的清麗婉約之風。試以前例說明之：

綺窗春淺。香熟梨雲深小院。斜禫東風，零亂殘妝粉半融。 差池並語，剪剪飛來雙玉羽。靜掩重門，人與花枝總斷魂。（〈減字木蘭花·題畫梨花白燕〉，頁 167）

在雙燕的對比下，遭東風侵襲的梨花顯得更加脆弱。一句「零亂殘妝粉半融」既寫花，亦寫人；而末句以「人與花枝總斷魂」作結，戛然而止，不但情感層層轉進，且客觀畫面與人的內在情緒融溶交織，成功刻畫出一個真實感人的藝術形象。

71 鄒流綺〈吳冰仙詩集小引〉，吳綰：《嘯雪庵詩集》，頁 67。

72 吳綰：《嘯雪庵詩集》，頁 68。

73 關於婉約的定義，參見黃文吉：《宋南渡詞人》（臺北：臺灣學生書局，1985年5月），頁 135。

再看其長調〈鬥百花〉言：

一片韶光明媚。當日吳王醉處。園林萬點胭脂，人面紛紛相覷。滿眼繁華，共看閬苑千年，莫有武陵人住。蜂蝶爭來去。香徑花洲，聞道謳歌盈路。行春五馬，悠悠隼旗沾絮。戟戶森嚴，幾枝乍折紅芳，最喜連朝甘雨。（頁169）

這是一首詠吳宮花草的詞。上片所鋪陳的是明媚的吳宮景致，滿園美女紅花相招迎，結句「莫有武陵人住，蜂蝶爭來去」表面似寫蝶亂蜂喧的繁華景象，但實暗寓此地並非武陵人長住的桃源樂土，為情感的轉折預作伏筆。果然下片在描述王宮之春後隨即以「幾枝乍折紅芳，最喜連朝甘雨」一語作結，除令人有「吳宮花草埋幽徑，晉代衣冠成古丘」的人事滄桑之慨外，⁷⁴亦有著「弱水三千，只取一瓢」的哲理體悟。

孔子曾言：「《詩》三百，一言以蔽之，曰：『思無邪』」⁷⁵將內容極為博大豐富的《詩經》以「思無邪」一語充分肯定之，肯定抒情的合理性與詩人表現情感的正當性。清代詞論家劉熙載言詞之妙亦曾言：「詞之妙，莫妙於以不言言之，非不言也，寄言也。如寄深於淺，寄厚於輕，寄勁於婉，寄直於曲，寄實於虛，寄正於餘，皆是。」⁷⁶細玩吳綰此詞，不僅表現感官聲色的感受，而且有所超越與昇華，所傳達的是詞人心靈深刻的體驗與淨化了的情感，委婉蘊藉，深得雅正之高妙。

如前所述，《嘯雪庵詞》中有三首吳綰與柳洲詞派作手曹爾堪的酬唱之作。關於柳洲詞派，鄒祇謨《遠志齋詞衷》曾有專條述評曰：

詞至柳洲諸子，幾二百餘家，可謂極盛。無論袁錢戈支諸先輩，吐納風流；如爾斐、子顧、子更、子存、卜臣、古喞諸家，先後振藻，飄流節會，實有倡導之功。要之阮亭所云：不纖不詭，一往熨貼，則柳洲詞派盡矣。⁷⁷

可見以婉約之詞寄寓懷抱憂思，從而達到「不纖不詭，一往熨貼」之境，正是柳洲詞派的主要風格。移之以論在時代風氣影響下的吳綰《嘯雪庵詞》，雖不中亦不遠矣。

五、結語

晚明以來由於經濟的繁榮、文化的發展與社會的相對穩定，女子教育也相對地受到重視，於是出現了才女文化與「女性敘事」的興盛，大量閨秀詩詞結集出版。吳綰有幸生於這樣的一個時代，又何其不幸地身受舊式婚姻的桎梏，身為淑媛才女（按即知識女性），

74 李白〈登金陵鳳凰臺〉，[清]聖祖御製，王全點校：《全唐詩·卷180》（北京：中華書局，1992年10月）冊6，頁1836。

75 《論語·為政》，[宋]朱熹：《四書集註》（臺北：文津出版社，1985年9月），頁133。

76 劉熙載《藝概·詞概》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊4，頁3707。

77 鄒祇謨《遠志齋詞衷》，唐圭璋編：《詞話叢編》冊1，頁657。

她藉由大量的詩詞創作，為自己的情緒與精神尋找出口和寄託。她以要眇宜修的詞體細細傾訴她在生活中的所悟所感。雖然整體而言，其詞作內容主要仍不離傳統閨秀敘寫「閨怨」的範疇，但在理想精神境界的追求上，無疑是時代女子在多讀書識字之後偏重精神愉悅的具體表現。另外與當代詞壇作手曹爾堪的唱和，亦可視為女子社會地位提昇的證明。而在時代氛圍的激盪與欲以詞為名的自期下，吳綰在形式技巧上亦取得了使調名與詞意相諧會、融合書卷經驗、鋪敘縝密多變、重視修辭技巧等重大的成就，從而形成其詞清麗婉約的特質。

可以斷言的是，在女性詞史上，無論就內容或形式技巧，吳綰詞均有其不容忽視的意義與價值。希望藉由本文的討論，能為發揚這位已湮沒在歷史塵灰中的女詞人與詞作略盡棉薄之力。

參考文獻

一、古籍文獻（先列吳綰著作，其餘依年代順序）

- （明）吳綰撰，《嘯雪庵詩餘》，《明詞彙刊》本，上海：上海古籍出版社，1992年。
- （明）吳綰撰，《吳綰詞》，《全明詞》本，北京：中華書局，2004年。
- （明）吳綰撰，《嘯雪庵詩集》，《四庫未收書輯刊》冊23，北京：北京出版社，2002年。
- （漢）劉向《列仙傳》，《景印文淵閣四庫全書》冊1058，臺北：臺灣商務印書館，1984年。
- （晉）陶淵明撰、（宋）李公煥箋註，《箋註陶淵明集》，臺北：國立中央圖書館善本叢刊第七種，1991年。
- （唐）房玄齡等撰，《新校本晉書并附編六種》，臺北：鼎文書局，1979年。
- （五代）王仁裕撰，《開元天寶遺事》，《叢書集成新編》冊81，臺北：新文豐出版公司，1986年。
- （宋）沈括撰，《夢溪筆談》，《中國子學名著集成》冊96，臺北：中國子學名著集成編印委員會，1978年。

二、詩文集及工具書（依編者之年代順序，近人著作則按所收內容之年代順序）

- （先秦）呂不韋撰，《呂氏春秋》，《百子叢書》冊20，臺北：黎明文化事業股份有限公司，1996年。
- （梁）蕭統編、（唐）李善注，《文選》，臺北：華正書局，1986年。
- （宋）郭茂倩編，《樂府詩集》，上海：上海古籍出版社，1998年。
- （宋）朱熹，《四書集註》，臺北：文津出版社，1985年。
- （宋）朱熹撰，《楚辭集註》，臺北：藝文印書館，1983年。
- （清）陳廷敬、王弈清等編，《康熙詞譜》，長沙：岳麓書社，2000年。

- (清) 聖祖御製、王全點校《全唐詩·卷 115》，北京：中華書局，1992 年。
- (清) 朱祖謀選輯、唐圭璋箋注，《宋詞三百首箋注》，臺北：漢京文化事業有限公司，1983 年。
- 曾昭岷、曹濟平等編著，《全唐五代詞》，北京：中華書局，1999 年。
- 唐圭璋編，《全宋詞》，北京：中華書局，1998 年。
- 唐圭璋編，《詞話叢編》，臺北：新文豐出版公司，1988 年。
- 馬興榮、吳熊和等編，《中國詞學大辭典》，杭州：浙江教育出版社，1996 年。
- 竺金藏選注，《分調好詞—浣溪沙》，北京：東方出版社，2001 年。
- 黃瑞雲選編，《詞苑英華》，武漢：湖北教育出版社，2005 年。

三、近人論著（依作者姓氏筆劃排序）

- 張仲謀，《明詞史》，北京：人民文學出版社，2002 年。
- 張夢機，《詞律探源》，臺北：文史哲出版社，1981 年。
- 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》，臺北：五南圖書出版公司，1889 年。
- 黃慶萱，《修辭學》，臺北：三民書局，1988 年。
- 黃文吉，《宋南渡詞人》，臺北：臺灣學生書局，1985 年。
- 鄧紅梅，《女性詞史》，濟南：山東教育出版社，2002 年。
- 嚴迪昌，《清詞史》，南京：江蘇古籍出版社，2001 年。

當代臺灣攝影裝置藝術表現內涵之研究

Contemporary Photography Installation in Taiwan: Content Study

黎煥延*

Huan-Yen Lee

黃嘉勝**

Chia-Sen Huang

(收件日期 97 年 4 月 30 日；接受日期 97 年 7 月 21 日)

摘要

由於社會的快速變遷，人們希望從周遭環境中汲取生活的元素，並企圖找到這個時代的真正意義，裝置藝術便在這種人們全新的感知方式下產生了。後現代的視覺文化轉變了人們語言的世界觀，而呈現出影像的視覺化，並企圖以圖像的角度來理解這個世界。在裝置藝術的表現形式中，影像更是居於重要的地位，因此本研究擬探討「當代臺灣攝影裝置藝術表現之內涵」，研究攝影裝置藝術在臺灣之發展緣起與現況。本研究以訪談法為主，以六位臺灣地區攝影裝置藝術家為訪談對象，輔以文獻探討、文件分析與創作背景資料調查等。研究目的有四項：(一)探討臺灣地區攝影裝置藝術的發展現況；(二)探討臺灣地區攝影裝置藝術家創作的元素及歷程；(三)探討臺灣地區攝影裝置藝術家呈現的議題和形式；(四)探討臺灣地區攝影裝置藝術與社會的互動和未來發展。期盼經由深入創作場域的探討，能獲得當代藝術創作中更多真實的意義。

關鍵詞：裝置藝術、影像裝置、攝影裝置、藝術鑑賞

*臺中縣社口國小教師

**臺中教育大學美術學系教授

Abstract

Due to the rapid changes in our society, people started to grow insecure and panic, hoping to learn more about the elements in the surrounding and find out the true meaning of life for this generation. Furthermore, our sensibility and old habits once again fall behind our hesitation forward this new era. People therefore develop a brand new sense of style, and that's how Installation Art came along.

The Postmodern visual culture altered the literal world, presenting the visualization of images and comprehending the world from a point of view of images. Images play a significant role in Installation Art's presence. Therefore this study is to discuss the intension of Taiwan's contemporary Photography Installation Art as well as its developmental status. Through the exploration of Photography Installation artists' creative elements and concepts, we can realize the issues and forms of Photography Installation in Taiwan, and furthermore discuss the Photography Installation's interaction with society and future prospect. This study includes the following issues: 1) Photography Installation's developmental history and background in Taiwan, 2) elements and processes that affect Photography Installation artists' creations, 3) issues and form present by Photography Installation artists, 4) Photography Installation Art's interaction with society and future prospects.

This study adopted the Qualitative Research method and its object is the installation artist's photographic images. They have been shown more than 3 times in areas greater than the county level from 1990 to 2004 were considered. They are the objects in our in-depth interviews and study. This study primarily uses in-depth interviews, plus document exploration, paper analysis and creative background information, hoping to become familiar with their creative intentions.

Through study analysis and the summed up result, we will propose the observed discoveries and publish the results and suggestions. We hope that this study can use the above-mentioned methods and procedure to achieve our study goal, and apply the results in the field of art appreciation.

Key words: Installation Art, Image Installation, Photography Installation, Art Appreciation

壹、緒論

一、研究動機

隨著社會的多元化不斷衝擊著生存環境，新的科技也應運而生，傳統單一的、普世的價值與意義，不斷地面臨新的觀念與思維的衝擊；而藝術家們對於此逐漸商業化的藝術表現形式，以及傳統的美感價值無法滿足，並紛紛加入書寫歷史的行動，以重新敘事的過程，表現自我對於時代的認知。這些藝術運動充分探索了新的空間、時間、物質與材料，並試探顛覆傳統的可能性，對於社會、文化、經濟、政治等議題，甚至包括性別、種族、階級等都提出批評與實踐。使得藝術的實踐與大眾結合，在日常生活中散播開來，形成一股銳不可擋的風潮，在這當中，尤其是裝置藝術，更在全球散佈開來，對於臺灣的藝術風氣，也產生了巨大的影響（黃文叡，2002）。

1987年臺灣解除戒嚴之後，進入了顛覆傳統的階段，社會與政治生態產生巨大的改變，使得繪畫與雕塑等傳統形式，無法因應整個社會的劇烈變化，並再現1990年代臺灣的政治、社會與文化景象，因此裝置藝術(Installation Art)於1990年代在臺灣迅速崛起，甚至形成一股風潮（王嘉驥，2002）。過了九〇年代，裝置藝術儼然成爲一種全國性的美術活動，官方的文化與藝術體制，也不落人後的推出裝置藝術展演，影響所及連各大學院校也紛紛成立相關系所，做爲推動的前哨站（謝東山，2002）。

臺灣地區裝置藝術的創作型態，不論是探求生活的動力空間，或是結合新的媒材表現，混雜融合形成不同於以往的氛圍，都充分展現了藝術隨著時代而轉變的強韌生命力。觀察其中的脈絡，藝術家都展現了高度的生命力和旺盛的批判企圖心，爲臺灣地區的裝置藝術引領出鮮活的生命力。在這領域中，尤其以攝影裝置(Photography Installation)更是展現了新媒體的活力，不論是對空間的探討，或是結合數位影像的合成，探討作者本身超現實的幻想世界，都能有淋漓暢快的表現。近年來，隨著傳播媒體的迅速發展，所有社會上發生的事件，如政治、經濟與文化上的意識衝突和反省，都迅速成爲表現的題材，並觸發了大眾的關注，進而引起激烈的辯論，這使得表現的主題繼續延伸下去，讓藝術與生活的互動更加密切、快速與頻繁。

根據謝東山(2002)的研究顯示，臺灣地區裝置型藝術的發展，緣起於對學院體制的反抗，但是在九〇年代以後，卻在國內的學院體制中茁壯發展。由於「裝置」的效果，能隨著傳播的力量而影響深遠，許多人已經發現，臺灣地區藝術的表現似乎陷入一股“裝置風潮”，這正是此刻我們必須深思的問題。因此攝影裝置在臺灣顯著的表現之後，目前的現況爲何？而它所揭發的議題是否可以深入人心，或只是曇花一現？這也是值得我們深入研究的課題之一；未來「攝影裝置」能否注入活水，將臺灣的藝術文化帶領至另一思考的層次，更是需要密切觀察的地方。這種藝術表現形式又要如何結合其他媒體，創造出“此時此地”的空間裝置歸屬感，並表現這個時代真實的意義，是「攝影裝置」藝術未來的發展使命，也是值得深究的課題。

二、研究目的

基於上述研究動機，本研究指涉之目的如下：

- (一) 探討臺灣地區攝影裝置藝術的發展現況。
- (二) 探討臺灣地區攝影裝置藝術家創作的元素及歷程。
- (三) 探討臺灣地區攝影裝置藝術家呈現的議題和形式。
- (四) 探討臺灣地區攝影裝置藝術與社會的互動和未來發展。

三、研究範圍與限制

本研究調查所指涉的「當代」，時間範圍由民國八十年至九十三年止。在研究對象方面，為臺灣地區近十多年來，從事攝影裝置藝術表現形式的藝術家；並曾在縣、市級以上所屬的展演單位，發表作品並廣獲好評，共計有三次以上記錄者。本次攝影裝置研究的媒材，受限於研究時間與經費等因素，排除以聲音和動態影像為主的裝置形式，而以靜態呈現的影像，作為主要探究的內容。研究方法採用質性研究深度訪談，做為主要蒐集資料的方法；另外受限於時間、經費及領域範圍，無法進行大規模、長期的訪談，因此仍需藉由其他完整的影音資料、文件蒐集與多方驗證以彌補不足。

四、名詞釋義

(一) 裝置藝術 (Installation Art)

裝置藝術不僅是一群可以個別觀賞的藝術品，也是一個完整的集合或環境。當今的「裝置藝術」有些是意指為企業或公共設施所做的，在特定地點且長久設置的雕塑性集合作品（黃麗娟譯，1996）。在本研究中所指的裝置藝術並非此新類型之公共藝術，而是指創作者個人理念的表達，藉由各種媒材與空間互動的特性展現外在物質、空間和作者內心的一種新關係與意義表現，並期待觀眾參與、互動和詮釋的一種藝術表現類型。

(二) 影像裝置 (Image Installation)

影像裝置所使用的媒材形式，包括攝影、錄影、雷射和數位技術等處理的圖像、影像與聲音的表現，其型態包含靜止與動態的表現方式，在時間的呈現型態上則有影像瞬間的固著或連續影像消逝的時間變化歷程。影像的來源除了原發性的自創之外，還有日常生活中得自他人的複製影像。使用各種媒材在展示的空間中，經由裝置物體的相鄰並置與實體佔有於空間中，形塑新的空間氛圍與意義，並召喚觀者的進入與閱讀，以產生回應互動與新的意義感知，藉以達到創作者的意圖與表現目的。

(三) 攝影裝置 (Photography Installation)

本研究依據攝影裝置類型之表現，由形式材料到空間互動與召喚身體進入這場域中的特性來看，「攝影裝置」是指：以傳統媒材或數位媒材產生的影像，經由剪貼、組合、變形、複製與重新裝置的形式，當中加入物質的意義與實體佔有空間的特性，將作品設置

在空間裡（內、外），使它與空間發生新的意義與視覺效果；在裝置的場域和作者的企圖中，這影像主題位居於積極重要的角色，得以召喚與啟動作品內含的意義。

貳、文獻探討

一、攝影裝置藝術之起源與發展

經過二次的世界大戰之後，人們對於科學與物質文明所導致的毀滅，紛紛提出提出質疑，其中達達主義最先揭竿而起，之後隨著消費文化的流行，如普普藝術、低限主義、身體藝術、表演藝術、超寫實主義、地景藝術，以及女性主義與塗鴉藝術的陸續興起（黃文叡，2002），這些快速形成與更替的思想運動，顯示出由於社會的快速變遷，人們企圖在這紛擾變動的世界裡，找到這個時代生存的新意義，裝置藝術也就在這種氛圍下應運而生。

「裝置藝術」(Installation Art) 這一個名詞，主要在 1970 年代的時候出現，到了 1980 年代時，已經有更多的藝術家使用這種「裝置」的形式，做為創作和展示的一種型態（王家驥，2002）。根據徐淦 (2002) 的研究，裝置藝術於 60 年代開始，它也被稱做“環境藝術”，而它在這個時代的脈絡中，和“普普藝術”、“極限藝術”、與“觀念藝術”等意涵相互關連。在這當中，尤其以「觀念藝術」這個“近親”的發展，更是位於承先啓後、能量發酵的關鍵性地位。

臺灣地區在 1960 年代以後，由於受到國際思潮與表現的影響，逐漸興起了一股觀念思想的變革，根據石瑞仁 (2002) 的研究指出，它的發展是從個人零散的表現開始，過程中逐漸積聚成為集體式的小團體發展，等到 1987 年臺灣解嚴之後，許多本土的人才和歸國的學子加入，才在 90 年以後轉變成為臺灣藝術領域中，主要的一種創作表現潮流（謝東山，2002）。

隨著國內經濟能力的逐步提升，以及國際上瀰漫著以觀念為前提的藝術形式，使得許多新的媒材、形式得以加入藝術表現的領域，這種藝術表現打破了傳統藝術媒材的侷限與思維，顯現一種跨越領域和使用複合媒材的特色，尤其是攝影影像的介入，對臺灣地區攝影裝置的表現具有承先啓後的重要意義。在這時期，新型態的藝術表現如雨後春筍般的出現，例如張照堂先生的作品《生日快樂》，便是打破材質的界限，加入許多生活現成物的本質特性，並在每件物品上放置肖像照片，這種打破平面藩籬，加入空間互動效果的嘗試，對於日後攝影裝置藝術在本土的發展，有重要的啓發與貢獻（賴瑛瑛，2003）。許多新團體的出現如「畫外畫會」，是以師大美術系的學生為主體，成員包括蘇新田、李長俊、吳炫三等十三人，並受到美國新聞處的藝術資訊與展覽交流的推展影響之下，成為戰後新藝術發展與傳播的思想重要據點。根據謝東山 (2002) 的研究指出，這種非體制內的裝置藝術，是緣起於師大美術系，其中華黃成裝置性的觀念表現，也「可視為國內最早的裝置藝術」表現。

攝影裝置藝術的發展，正是根基於裝置藝術的跨領域表現形和媒材的混雜化，而產生

的一種再現方式。八〇年代以後，由於觀光與留學政策的鬆綁，使得西方的思想大舉進入，加上經濟的起飛，使得它的發展突飛猛進。除了外在因素以外，1981年「文化建設委員會」成立，北美館也於1983年成立，而民間的藝術團體也大量成長，奠定了一個文化變革的新契機。到了1987年解嚴以後，新的藝術表現形式，更如雨後春筍般地萌發出現，不僅解構與重建整個社會機制與文化思維，也觸發了蓬勃發展的生機，而這也是攝影裝置藝術黃金時期的首要表現。進入九〇年代，是臺灣地區藝術百花齊放的時代，隨著臺灣三大美術館的陸續完成、學院體制的課程設立、展覽替代空間的擴展、本土意識的覺醒等，都推波助瀾地使攝影裝置藝術的發展達到嶄新的階段。在這時期，官方的藝術機制與運作也日趨成熟，包含國際雙年展的參與、公私立藝術基金會的成立、藝術補助條款的设计、公共藝術的推動等等，都使得藝術環境的發展更為多元。由於全球化思維的影響，臺灣也興起了策展人風潮，設置藝術村與藝術家出國驻村計畫，並獎勵美術競賽，這些作為隨著藝文書刊的大量發行與傳播，使得臺灣地區藝術發展的熱潮興盛起來（姚瑞中，2002）。

二、攝影裝置藝術的相關理論

（一）現象學與詮釋學

現象學是現代哲學的一股趨勢，它強調感知者在決定意義過程中所扮演的核心角色，這是自浪漫主義之後，企圖恢復人類個體心智是意義的中心與起源的理念。布倫達諾 (Franz Brentano) 所提倡的描述心理學，提供了胡賽爾 (Edmund Husserl) 現象學理論知性發展的基礎，在出現於意識裡的事物身上（即現象），我們發現了事物普遍或本質上的性質（林志忠譯，2005）。而現象學的研究可以進入不同的生活文化世界中，指引出一條超越個人主體、原始的與非歷史性的意義路徑建構，在超越與持續的探索之下，現象學已成為二十世紀代表的一項歷史運動（蔡錚雲譯，2005）。胡賽爾在《邏輯研究》一書中正式提到了「思維與認識經驗的現象學」，他警覺到傳統古典哲學，走向理性抽象與單一思維的危機，企圖從抽象的思辯中解放出來，去接觸事物本身與具體的生活經驗。

海德格於1927年出版了《存在與時間》、《現象學的基本問題》等著作，他轉而訴諸於存有呈現方式的描述，也就是把人的存有看成是表現的場域，他反對導師胡賽爾之「客觀」觀點，進而預視了讀者導向理論的轉變（林志忠譯，2005）。在〈藝術作品的本源〉中，海德格論述了「物與作品」、「作品與真理」、「真理與藝術」的存在關係，他認為藝術應該從作品中獲得答案；而作品只能從藝術的本質中得知，所有的藝術作品也都具有一種「物因素」，例如建築品存在於石頭裡，木刻存在於木頭中等等（孫周興譯，1994）。在當代的現實發展現象中，海德格首先注意到一種「圖像世界的興起」，當世界在本質上被轉化為一種圖像時，也就是「現代」問世的時刻。這種世界圖像是指世界被假想成一種圖像，並且從圖像的角度來被理解（陳芸芸譯，2004）。

梅洛龐蒂根據胡賽爾的理論，結合實驗主義心理學與生理學的研究，試圖超越這可言

說性，超越用傳統哲學話語所能闡明的內容。他的思想關聯於對人體作用的重新評價，並廣泛適用於藝術理論、哲學對於後現代文化的反思，並進入新的媒體和新的理論研究領域（胡菊蘭譯，2003）。他企圖經由感知他人身體的方式來尋求答案，在《知覺現象學》論述中，他深入探討發展心理學和對話二者在知覺他人中的作用，「在感知他人時，我的身體與他的結合在一起，導致二者的配對行動」，經由感知的歷程「我的意向轉移到他人的身體，他的意向轉移到我的身體」，這種差異化的互相理解，使得對他人的知覺成為可能（尙新建、杜麗燕譯，1992）。這條寬闊壯觀的思想大道，綿延至後現代時期，它將哲學傳統思想重新觀察、分析，並建構新的哲學思路，由此可知現象學深遠和寬廣的影響。

根據顧世勇(2004)的研究指出，裝置藝術可視為一個有機的場域，包含了「空間」、「人」、「作品」等三個因素，其中「身體」是人與空間的統一媒介，這也就是梅洛龐蒂所謂做為「行為方式的媒介物」；身體的活動使場域發生變化，而場域的特性又使身體的活動產生不同的意義。梅洛龐蒂的身體情境美學，對於攝影裝置藝術的場域與互動特性，在作者與觀者之間，發揮了身體情境建構的可能性。人類經由這種主體的感知，與物體建立關係，這種神秘性的「偶像」崇拜，也一直互動延續至今。在攝影裝置藝術的表現形式中，這些現成物的大量使用與置入，正是反映前述之物體性格與態度，經由「物與作品」、「作品與真理」、「真理與藝術」等存在關係的反覆詮釋，建立了這個世界的真實生活意義。

(二) 符號學理論與相關研究

「符號學」(semantics) 就是研究符號一般理論的學科，它研究事物符號的本質與符號的發展之變化規律、符號的各種意義以及符號與人類的活動等多種關係。符號學的終極目標是建立起一種經過驗證的方法，來分析人類的傳播系統，注重的是文本如何建立線索，並提供人們解讀或闡述的過程。符號學是研究符號 (sign) 和象徵 (symbols) 的一門科學，它探討了符號的構成要素和表達意義的法則（鄭翰林編譯，2003）。

羅蘭·巴特(1964)曾表示，無論從哪一個角度看，文化都是一種語言，也就表示文化是由符號所組成的。他在1962至1964年期間，將語言學的理論發展到《符號意義的當代系統：物體的系統》之論述中，並將「符號學元素」以二分法對立的方式建立起來，也就是語言 / 話語 (Langue / Parole)；能指 / 所指 (Signifiant / Signifie)；意群 / 系統 (Syntagme / Systeme)；內涵 / 明示 (Connotation / Denotation) 等等。其中眾所周知的就是關於「影像修辭學」的例證—「班扎尼」(Panzani) 廣告的分析，這些觀念確立了符號學解讀藝術的嶄新領域，也開創了符號學的理論系統。

巴特的符號學理論，提供人們對於攝影裝置藝術作品的分析過程中，一條經由影像符號和物體象徵所形成的「文本」解讀路徑，以一種經過驗證的方法，建立起與文本關聯的系統，以提供人們得以經由作品的解讀或闡述，瞭解藝術作品的內涵與意義，並經由此閱讀與詮釋的路徑，來分析理解人類的傳播系統。

三 傳播理論與相關研究

視覺傳播的路徑和當地的文化環境關係密切，視覺影像的產生和詮釋也受到科學、哲學與美學的影響，以及彼此的交互作用。討論攝影的傳播方式，也須把傳播理論納入思維，這些理論和相片的複製生產、出版、消費都有緊密的關聯。根據沙皮爾 (Sapir) 在《社會科學百科全書》中對傳播的研究解釋，他認為「社會行為中的任一行動，文化中的每一個模式」，就其意義而言，都和傳播互相牽涉關連。他指出社會是各種關係的整體，因此其中的某些訊息必定會為眾人所共享（鄭翰林編譯，2003）。傳播包含的兩大要素便是符號 (sign) 和符碼 (code)，符號指涉各種人為製品或行為，其目的是傳遞意義；符碼則是組織符號和決定符號關係的系統；換句話說，符號、符碼和傳播的關係，以及訊息的接收和傳遞，就是社會關係整體的實踐（張錦華等譯，1995）。

人類的傳播發展史也可說是一部科技傳播史，由早期面對面的口頭傳播，進步到書寫的傳播媒介，隨著科技文明的進步，進而發展至電子媒體的形式。當代的大眾傳播媒體主要包含二種類型，一為印刷媒體，它包括了報紙、雜誌與書籍等媒介物體；另一為電子媒體，它包含廣播、電視、電影、光碟、網路等媒介傳播的形式，這些無所不在的傳播網絡，不僅改變了我們生活的習慣，同時影響了人類溝通與觀看世界的方式（鄭翰林編譯，2003）。

攝影與裝置的形式與意義，和時代文明的演進亦步亦趨，尤其隨著大眾傳播媒體的演進，影像在其中扮演更先驅也更為重要的意義傳播角色。這些不同的媒介與形式的裝置，除了顯現當代真實的生活意義外，更在無形中改變了人類的傳統思維和溝通習慣。

四 文化理論

文化理論在近年來受到格外的關注，文化理論興起的成就之一是確立大眾文化是值得研究的，傳統忽略的不只是日常，更是生活本身。消費式的資本主義，導引我們沈溺於感官之中，以消費更多的商品，將自身的自我實現等同資本主義體系的延續。在 1970 年後，人類的歷史感也變得遲頓了，未來只是當下無止盡的重複，或是一種「有著更多選項的當下」。後殖民理論是從第三世界國家失敗的革命中出現的，它也是標示出全球化現象的第一個徵兆。現在除了資本先進國家外，任何團體、社群與國家，都得面對來自內部基層的壓力，和外在全球市場侵入的威脅，在二者之間尋求一種不斷往返的平衡。當今的社會秩序已經沒有什麼規範，只有金錢成為追求的規範與價值，但是金錢本身沒有自己的原則或認同，卻對任何環境都有無止盡的適應性。

傳統哲學的巨型理論似乎已無法適應全球文化的新變動，連馬克斯主義也窮於應付，因為「資本主義的重心是消費而不是生產、是影像而不是真實、是媒體而不是紡織廠」。後現代的本能衝動，「是泯除影像與真實、真理與虛構、歷史與寓言、倫理與美學、文化與經濟、高階文化與大眾文化、政治左翼和政治右翼的區別」。因此人們著迷於差異，文化理論的其他成就，便是說服我們在藝術作品的生產過程中，除了作者以外，還有許多事物牽涉其中；藝術作品的生產者是閱聽人，他是共同創造藝術作品的人，也是藝術作品的

接受者，沒有接受者，藝術作品便無法存在（李尚遠譯，2005）。

除了攝影裝置藝術開放一種接受者參與的場域之外，藝術與文化體系的關係也更為密切，不僅互相作用也互相倚賴，攝影裝置藝術在整個傳播和市場行銷上，受到此文化體系很大的影響。法國文化工程顧問克勞德·莫拉爾 (Claude Mollard) 的文化體系理論，將文化體系分為「創作者」、「大眾」、「決策者」、「中介者」等四個群組，根據其文化體系的架構來看，在藝術傳播的過程中，都會受到文化體系中四個群組的作用與影響，並非決策者或是創作者、大眾、中介者其中之一，能夠單獨引領整個藝術風潮或帶動時代趨勢（梁蓉譯，2002）。

三、攝影裝置藝術相關研究的種類與內涵

初期調查與「裝置藝術」相關的研究，根據中華民國期刊論文索引、國家圖書館全國博碩士論文資訊網等相關資料查詢，在臺灣地區發表的相關影像議題的期刊、論文研究，約計有二百篇以上，內容包含藝術理論、創作分析、論壇講座與國外翻譯文件等等。再進一步比對與本研究主旨相關的影像裝置藝術研究，在理論方面的內容，包括裝置藝術的理論探討、臺灣地區發展歷程的探討與反思等議題；在創作剖析方面，則以影像裝置手法為主要表現方式者，共匯整出相關重要資料二十八篇，統計如表 1：

表 1 影像裝置研究彙整表

日期 (民國)	作者	標 題	出處 (期刊、系所別)	頁碼
76.04	張靚茵	錄影裝置藝術——電子環境	臺北市立美術館館刊	19-22
81.03	張心龍	喚起人們童年經驗的矛盾情懷—— 波爾坦斯基〔Christian Boltanski〕 的攝影裝置藝術	雄獅美術	111-115
87.04	謝佩霓	裝置藝術，廿世紀末的鐵達尼 號？-- 試問裝置藝術何去何從	典藏藝術	134-139
87.04	黃茜芳	引領風潮 -- 裝置藝術為何躍居九 〇年代臺灣藝壇主流？	典藏藝術	129-133
88.06	陳朝興	和裝置藝術對話	臺北市立社會教育館 館刊	63-65
89.10	蔡佳珊	二〇〇〇臺北雙年展——裝置藝術 邀觀眾入展	遠見雜誌	264-266
90.04	謝東山	裝置藝術與臺灣前衛藝術的世俗化	藝術觀點	80-84
90.10	橘園藝術 策展公司	一種裝置各自表述，前輩與後輩的 裝置對話——臺中廿號倉庫座談會 記錄	藝術家	277-283
90.12	潘蓬彬	社區美學話題 - 裝置藝術	北投社	

91.02	廿號倉庫	有影無影——概念·裝置藝術展	藝術家	531
91.02	余瓊宜	比爾·維歐拉 [Bill Viola] 錄影裝置藝術——「他為你流淚／悲歎」	藝術家	250-252
91.02	姚瑞中	90年代臺灣裝置藝術狀況 (1) ——政治與社會的批判	典藏今藝術	106-111
91.03	Collins, Daniel	數位身軀——數位時代中的藝術家身體	美育	26-31
91.04	黃碧端	回顧與展望 -- 裝置藝術在臺灣：裝置藝術在臺灣社會體制中的運作	藝術觀點	39-48
91.04	姚瑞中	90年代臺灣裝置藝術狀況 (3) ——互動式裝置	典藏今藝術	74-80
91.04	黃碧端	「回顧與展望——裝置藝術在臺灣」座談——臺灣裝置藝術發展的歷史探勘	藝術家	508-513
91.05	姚瑞中	90年代臺灣裝置藝術狀況 (4) ——廢棄物裝置	典藏今藝術	82-87
91.06	張心龍	從錄影藝術展望 21 世紀的前衛藝術	典藏今藝術	84-86
91.06	姚瑞中	90年代臺灣裝置藝術狀況 (5) ——享樂主義與豔俗風	典藏今藝術	78-83
91.07	姚瑞中	90年代臺灣裝置藝術狀況 (6) ——攝影裝置	典藏今藝術	106-112
91.08	姚瑞中	90年代臺灣裝置藝術狀況 (7) ——錄影裝置	典藏今藝術	96-102
91.08	陸蓉之	臺灣當代女性藝術家儀式化裝置與觀念藝術的趨向	典藏今藝術	61-66
91.09	姚瑞中	90年代臺灣裝置藝術狀況 (8) ——動力裝置	典藏今藝術	84-89
91.10	姚瑞中	90年代臺灣裝置藝術狀況 (9) ——陰柔美學	典藏今藝術	84-90
91.10	謝東山	裝置藝術還能作什麼？——為複合媒材藝術向文化單位進言	大趨勢	71
91.11	陳香君	陳順築——乘著家族記憶的翅膀單飛	典藏今藝術	100-103
91.11	姚瑞中	90年代臺灣裝置藝術狀況 (10) ——90年代臺灣裝置藝術狀況的反思	典藏今藝術	94-98
94.07	蕭筱倫	臺灣八〇年代後之裝置藝術探討	屏東師範學院 / 視覺藝術教育學系碩士班	

根據上述理論描述的統計分析，下一階段則調查當代攝影裝置類型的作品表現，使研究對象之選取更具有藝術創作與美學評論的代表性。此過程參照當代藝術書刊雜誌的評論報導，例如：《藝術家雜誌》、《典藏今雜誌》、《雄師美術》、《臺灣裝置藝術》、《正言世代：臺灣當代視覺文化》、《藝術檔案社會閱讀》、《臺灣當代攝影新潮流》、《流變與幻形》等書目，並以臺灣當代的美術館展覽、國內外著名藝術雙年展等資料，作為研究對象初步調查之依據，篩選約二十四位創作者，統計如下表 2：

表 2 攝影藝術與裝置創作類型分類表

項目 編號	人名	作品標題	議題類型	創作類別
1	吳瑪俐	⊙小甜心 ⊙墓誌銘	社會反諷與政治批判 對女性弱勢族群的關懷	攝影挪用（裝置） 錄影（裝置）
2	梅丁衍	⊙ Identity 哀敦砥悌 ⊙ 境外決戰 ⊙ 三民主義統一中國	社會反諷與政治批判	數位影像 攝影挪用
3	張永村	⊙ 選舉公報 ⊙ 蒙那麗莎杜象	社會反諷與政治批判	行為攝影
4	侯淑姿	⊙ 青春編織曲 ⊙ 猜猜你是誰？ ⊙ 窺	社會反諷與政治批判 田野調查 顛覆女性傳統的制約	攝影（裝置） 攝影（裝置） 行為攝影
5	施工忠昊	⊙ 神格化國父蔣公鈔票	社會反諷與政治批判	數位影像
6	姚瑞中	⊙ 本土佔領行動 ⊙ 反攻大陸行動—行動篇 ⊙ 野蠻聖境	社會反諷與政治批判 超現實氛圍	行為攝影（裝置） 行為攝影 攝影（裝置）
7	楊茂林	⊙ 無敵鐵金剛的小菊花 sp	享樂主義	數位影像
8	林佩淳	⊙ 相對說話系列	三色構成三寸金蓮女性定位	影像挪用
9	許嘉容	⊙ 快樂時光—過去、未來	陰柔美學	攝影挪用
10	顧世勇	⊙ 長空掠影 ⊙ 世紀末之鐘 ⊙ 原鄉·異鄉	金球反射周遭事物 操縱自然的迷失 虛幻與真實的現象	攝影（裝置）
11	陳順築	⊙ 集會家庭遊行系列 ⊙ 金都遺址 ⊙ 風中的記憶系列	時間的逝去 追憶崇拜 超現實氛圍	攝影（裝置）

12	陳界仁	◎魂魄暴亂系列 ◎凌遲考系列 ◎加工廠	潛意識夢的探討 生命超現實感	數位影像 錄影（裝置） 錄影（裝置）
13	袁廣鳴	◎人間失格系列	超真實轉化	數位影像
14	吳天章	◎再會吧！春秋閣 ◎戀戀紅塵	安排人物扮裝與場景 的設計 達到自我嘲諷	攝影、數位影像 （裝置）
15	洪東祿	◎龍來了	青少年偶像的膜拜風 潮省思	數位影像
16	陳擎耀	◎張飛戰岳飛，泡泡滿 天飛系列	日本軍服的扮裝達到 突兀的喜劇效果	數位影像
17	可樂王	◎少女物質消費狂熱	物質崇拜對追悼物的 批判	攝影裝置
18	吳鼎武· 瓦歷斯	◎隱形計畫 2001	原住民的田野調查	數位影像
19	王俊傑	◎極樂世界螢光之旅 ◎微生物學協會系列 ◎聖光 52	消費文明的諷刺 消費烏托邦的憧憬與 失落	錄影（裝置） 錄影（裝置） 數位影像
20	許惠晴	◎去你的來我的	身體的自我批判	行為攝影
21	黃子欽	◎固體記憶	時間記憶的探討	影像挪用
22	張美陵	◎你們家有什麼東西可 以拿到美術館展覽？	社區田野調查	攝影（裝置）
23	陳文祥	◎窩在囊裡	塑膠的不朽與反諷	攝影（裝置）
24	盧明德	◎伊香保系列 ◎生態圖鑑系列	多重訊息的拼貼與並 置 圖像訊息的空間生態	影像挪用 （裝置）

研究者製表

經由上表之分類統計，將創作類別歸納出六種表現形式：

- (1)攝影挪用的裝置：它的影像來源為作者自己所拍攝的圖像，或是援用別人所攝影的圖像，將其內容、影像做修改或拼貼其他的媒材，以達到創作者心中，預期表現的目的與效果。例如吳瑪俐的《小甜心》，當中以他人所拍攝的幼時照片為元素，加以裝置而成，產生了時間歷程的差異對照效果。梅丁衍的《三民主義統一中國》則是結合了攝影的影像與畫布，經由拼圖的拆解形式，以呈現材質之間的差異感，混雜與模糊了真實與拼貼的界限。
- (2)錄影裝置：以錄影的機具與相關連設備，在空間中展示其動態的、連續的影音效果，依據創作者的意圖，可將影像投射在電視螢幕、布幕、各種監視器，或直接

投射在某個指涉物上，產生一種靜態或動態的重疊效果，也可隨著主體的移動，產生超現實的氛圍等效果。例如：王俊傑的《極樂世界螢光之旅》、微生物學協會系列等作品，都是此類型的代表。陳界仁的《凌遲考系列》、《加工廠》等作品，則透過錄製的影像，以不同形式投射在螢幕上，探討被宰制的人們，如何自省而發聲論述。

- (3)數位影像的裝置：在目前數位化的時代，不論是經由傳統或數位相機的拍攝或網路的傳播，許多影像都可經由電腦數位技術的輸入與輸出，產生或修改合成影像，這種「0」和「1」的精確排列組合，可以將影像做全新面貌的變體，以達到創作者心目中想像的極限。尤其經過電腦數位的後製過程以後，它選擇輸出的介面與材質更為廣泛，不只是相紙的型態；尤其是放大的尺寸，隨著科技工具技術的進步，提昇了極大的可能性。這種空間壓縮和無限再製的特性，也表現出當代環境中，一種機械性的冷感與空間距離的消失，但是導致的現象卻更令人驚豔、疏離與遙遠。例如：梅丁衍的《境外決戰》與袁廣鳴的《人間失格》系列等作品，都是利用數位技術修改圖像，加入、抹除或複製影像，以達到超越傳統影像可以言說的可能境界，對於生存環境的不確定，提出某種批判。
- (4)行為攝影的裝置：約從一九七〇年代開始，一連串的社會運動風潮，對當代的議題，如政治、經濟、種族、文化與性別等，表現出高度的興趣，並應用他們自身的相片或影像，經由身體和行為的表達，當作是歷史的紀錄，企圖以重新書寫歷史的方式，達到他們的議題訴求。例如美國的辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman)，便是自我扮裝與行為表演的先驅者之一，這股西方前衛的身體性表演風潮，也隨著觀念的引入，逐漸影響了臺灣當代的藝術創作者。例如侯淑姿的作品《窺 I-V》，即是以女性自我扮裝，達到諷刺二性傳統思維的效果。姚瑞中以《本土佔領行動》等系列作品，展現身體實地佔領空間的行為，對歷史議題迷思展開反諷的批判。
- (5)攝影裝置：如本研究之前所定義的表現模式，將攝影的平面作品，與其他媒材拼貼、結合，並在空間中呈現，或與裝置的物體重組空間的設置，使空間建立起創作者與觀眾的一種反應機制。如陳順築《集會家庭遊行系列》、《金都遺址》、《風中的記憶系列》等作品，都是典型代表，表現人類身體感知空間的深刻記憶。顧世勇的《原鄉·異鄉》，則展現出一種虛幻與真實的現象交雜，擺盪在意識與無意識之中，不斷地激盪與對話。
- (6)影像挪用的裝置：泛指所有影像的變形挪用，在此特指經過變造、轉換影像媒材本質的新生成物，包含取材自攝影、錄影、電視、電影、印刷、影印與傳真等等媒介，這種影像挪用的來源是經過「加工」轉化處理後，所獲得的第二手變體影像，例如經由影像投射、網路、多媒體、報紙圖書、翻攝、轉印至不同材質上的影像…。這種影像挪用加上其他的拼貼形式或修改過程，注重的並非影像的原創性或唯一性，而是將生活周邊的任何影像，都視為表現的素材之一，以表現當代

社會，原創作品與複製傳播的界線消融；這種影像的差異感與模糊化，正隨著傳播網路的發達，加速的溶解與混雜，並企圖產生新的視覺效應。例如：盧明德的《生態圖鑑》系列，使用許多處理過的現成影像和複合媒材裝置，使圖象訊息顯現於空間生態中。黃子欽的《固體記憶》，則將收集到的影像和物件，封存在樹脂方塊內，期望將回憶凍結在物質永恆的記憶中。

參、研究設計與實施

一、研究方法的設計

本研究經由深度訪談、文獻探討與文件分析等方法進行探究，依據研究目的的取徑和文獻分析的資料，發展本研究藝術創作表現內涵的架構。本研究以訪談法作為主要資料蒐集的方式，訪談是一個有目的的會話，也可以和參與觀察、文件分析或其他技術合併使用（黃光雄，2002）。研究對象採用半結構的訪談方式，擬定訪談大綱與半開放式的問題，並將深入訪談的資料，以文件分析的方式與文獻紀錄、影音光碟等資料，交叉比對其發展脈絡，以檢驗與強化所獲得資料的證據。

研究過程根據紮根理論 (Grounded Theory) 的精神將收集的資料進行分析，以理解這些材料，並產生理論性的詮釋，再將詮釋紮根於資料中，所反映出來的經驗現實。藉著探究人們的行動、互動和社會歷程，經由蒐集和分析的持續交互作用，進而達到衍生出理論的研究目標（吳芝儀等譯，2001）。資料不斷的進行思考、比較、分析、歸類與概念化，再加以串聯、架構，最後將實際資料背後隱藏的理論，經過研究者本身的理論觸覺發展出來（潘慧玲，2003）。

本研究資料之詮釋過程，首先訪談與觀察研究對象，再將訪談逐字稿整理形成重點稿，經由訪談內容概念化的過程，將資料分類成不同的意義群聚，以指涉其相關脈絡，分析、歸納後統整出個案資料所關聯之主題，將此發現對照於個案資料的概念分類，使其歸屬於關聯的共同主題並予以命名；經過個案的紮根分析與跨個案的概念化串聯與架構過程，將其共同的特徵與意義加以群組統整，並歸納出共同的中心主題，以作為意義探討與理論衍生的普遍原則，最後顯現形成下一章節之研究結果與討論。

二、研究對象的選擇

藝術風格的表現與作品的形式、內容息息相關，二者相輔相成，形式是視覺作品的核心，也是作品構成要素的美感經營，而作品內容呈現的思想與精神，必須經由外在視覺的感知才得以顯現，二者的融合在一文化背景架構下，才能顯現出創作者本身與時代性的風格。因此本研究根據前述表 1、表 2 之調查，將當代攝影裝置六種的表現形式，結合其主題與內容，將作品整體性的風格表現，歸納為四種主要類型，以作為研究對象訪談選取代表之依據：

(一) 社會的批評

德國美術史學家沃福林 (Heinrich Wölfflin) 於 1915 年《美術史原則》的論述中指出，藝術家風格的形成與其生存的時代、民族與地域性密切相關 (謝東山, 2005)。而根據黎玲等人 (2002) 的研究也指出，社會情境的變化歷程，為文學藝術的創作，提供了題材與思想的重要來源。臺灣地區在統治政權的經常性更替下，造成一種文化多元性的融合現象。這種藝術家探討存在於現實社會文化中，對於社會權力機制、文化現象與觀念思維的反省與批判，產生一種獨立於現實的作品，對於觀者的思維、價值觀等，產生極大的衝突與震撼。此風格類型的藝術家如：姚瑞中、梅丁衍、張永村、吳瑪俐、侯淑姿、施工忠昊、洪素珍等多位，姚瑞中的作品從《本土佔領行動》、《反攻大陸行動》到《天下為公行動 - 中國外的中國》等，其表現形式便是將歷史議題進行調侃式的一種反省，經由身體與空間當下的存在狀況，反映到社會組織、歷史形態或意識型態。

(二) 超現實氛圍

文藝表現風格長久以來偏好某種遮掩的行為和被遮掩的東西，使人聯想起超現實物體藝術裡，某種超自然的力量，並將人類潛意識中神秘的氛圍召喚出來 (吳瑪俐譯, 1991)。例如陳順築與顧世勇等人，都表現出一種個人超現實氛圍的內在情感、思維與深層的記憶。二人的風格表現也顯露出個人主體不同的意味旨趣，陳順築將個人情感的記憶轉化為切片的影像，散置在家鄉的各處土地上，再經由潛意識召喚的尋根儀式，將成長過程深刻的物質感知，一個個的重新拼裝回去那個遙遠但是已經斷裂的生命記憶。顧世勇以當下的共時性偶遇，打破了物體的本質侷限與傳統固定的思維，並置激盪出新的意義與趣味來，並遙指他內心的最深處，一種詩性的、遙遠的烏托邦境遇。

(三) 編導式攝影

這種以觀念為本質的編導式攝影，包含了矯飾攝影 (Manipulated Photography)、權充與挪用影像、如畫的戲劇性場景、肖像、靜物等等。攝影家為了特定目的而重製與拍攝的結果，藉著在相異的景物前，使用添加物件的「編導式攝影」的手法，將生活中的“真實”在鏡頭前重製出來 (游本寬, 2002)。這種藉由添加當時情境的現成物，以強化時空情境的效果，並經由人物的扮演和物體的置入，形構出一種時光流轉或記憶輪迴的鏡像，此種意象和語詞的轉譯，經過讀者或聽者的心靈，也觸引出由它們的意義所組織完成的統一意象 (郭小平等譯, 1992)，例如吳天章與游本寬的作品表現即是此種風格類型，吳天章的作品如《再會吧！春秋閣》、《春宵夢 II》等，將背景與空間重新裝置，設定一個時空背景，再添加人物與物件於景物前，充分結合了編導的行為攝影與時空再現的裝置形式。

(四) 數位的虛擬

當代進入數位的時代以後，透過電子、數位與互動通信等交換過程，作為影像傳佈與展覽的工具，二者並相互交織、介入，使得這些機械複製的影像，尤其是數位化的影像，在當今文化上的地位已更形重要。班雅明 (1969) 指出這種機械複製的影像，不再需要依

靠原作的脈絡，才能產生意義，它們接受大眾的多重詮釋與解讀，也在當代裡出現了新的使用方式（鄭玉菁譯，2005）。例如王俊傑的作品風格，表現出一種他對科技與未來世界的高度興趣，從 1997 年《極樂世界螢光之旅》，到 2000 年《微生物協會：衣計畫》和 2001 年的《微生物計畫：旅館計畫（神經指南）》等。陳界仁以一本本地獄圖的書籍和電腦數位技術的不斷修整，經由數位的虛擬對話形式，持續展開對歷史發展過程的探索。

經由上述統計分類與創作分析之後，將符合攝影裝置表現內涵定義者，根據其表現風格匯整如下表 3。

表 3 攝影裝置藝術類型分類表

類型	代表	姓名	姓名	姓名	備註
一、社會的批評		姚瑞中	梅丁衍	吳瑪俐	
二、超現實氛圍		陳順築	顧世勇		
三、編導式攝影		吳天章	游本寬		
四、數位的虛擬		王俊傑	陳界仁	袁廣鳴	

研究者製表

經過資料彙整及與創作者初步接觸之後，擬於每一種表現類型中，挑選一至二位創作者，作為深度訪談的研究對象，藉以瞭解當代攝影裝置藝術之創作理念、表現形式、媒材裝置、主題發展等本質特徵。訪談研究對象評選的因素根據如下：

- (1)作品的豐富性：該創作者在調查期間，作品的數量、引起的重視與評論，以及相關討論文章與書籍的發表等因素考量。
- (2)作品風格的一貫性與持續性，目前仍持續創作，在國內外均具有代表性者。
- (3)學術理論的背景與論述發表，除了創作之外，對於學術與發表論述，表現積極者。

綜合上述三項評選依據和各項資料分析，挑選合於本研究的各類型訪談代表對象，整理如下表 4：

表 4 攝影裝置藝術研究對象表

風格類型	研究對象	姓名	合乎上述三項條件 (打 ✓)	姓名	合乎上述三項條件 (打 ✓)
一、社會的批評	①	姚瑞中	1 (✓) 2 (✓) 3 (✓)		
二、超現實氛圍	①	陳順築	1 (✓) 2 (✓) 3 (✓)	②	顧世勇 1 (✓) 2 (✓) 3 (✓)
三、編導式攝影	①	吳天章	1 (✓) 2 (✓) 3		
四、數位的虛擬	①	王俊傑	1 (✓) 2 (✓) 3 (✓)	②	陳界仁 1 (✓) 2 (✓) 3

研究者製表

在上表 4 中「超現實氛圍」與「數位虛擬」二項類型，擬各挑選兩位代表訪談，其緣由如下：

- (1)陳順築與顧世勇二位創作者的「超現實氛圍」風格，呈現不同的意味旨趣。陳順築的系列作品，圍繞著「家族記憶」的自我潛意識追尋與剖析；顧世勇的作品表現，則是投射個人烏托邦的理想境界，一種遙遠的詩性和自得的桃花源。因此二人作品的差異性和重要性均需深入探究，以呈現超現實風格的豐富內涵。
- (2)在「數位虛擬」的類型上，王俊傑與陳界仁二人也展現不同的取向，王俊傑專注於當代消費文化主題上，媒材與裝置展現強烈的跨領域傾向；陳界仁以刑罰與身體的內在體驗，將豐沛的情感，投注於模糊影像的修改，這種置身於手繪修改與數位技術的時間歷程，將內在的深沈觀照迸發出來，引起中外人士極大的迴響。因此對於二人的風格探討，必需包含在此次的訪談調查中。

綜合上述分析與歸納，本研究之訪談對象挑選出六位代表，對象為：(1) 社會的批評類型：姚瑞中 (2) 超現實氛圍類型：陳順築、顧世勇 (3) 編導式攝影類型：吳天章 (4) 數位的虛擬類型：王俊傑、陳界仁。

三、資料處理與分析

本研究將深度訪談所蒐集的描述性資料，經過內容分析，逐一加以歸納統整，找出訪談對象中共通的類別與主題。分析步驟經由謄寫逐字稿、逐字稿分析、群落意義單元歸納、概念分類、核心主題統整以及研究結果分析與詮釋等過程後，撰寫其中發現的重大意義、研究結果與建議（吳芝儀、李鳳儒譯，1995）。

肆、研究結果與討論

一、攝影裝置藝術在臺灣發展的現況

分析臺灣當代攝影裝置常見的表現形式，已經呈現出許多不同的操作手法，例如：攝影挪用、錄影裝置、數位影像、行為攝影、攝影裝置、影像挪用等等，表現形式極為多樣並漸臻成熟，並歸納出四種當代不同的主要表現風格：

(一)社會的批評

姚瑞中一系列「歷史行動」藝術的表現，顯示他對社會的批評，經由行動議題的方式，揭露矛盾與反諷；他以身體的行動攝影，實際佔領了土地空間，並以反攻大陸的象徵行動，戳破了長期以來的社會迷思。

(二)超現實氛圍

超現實世界中的物體藝術，將人類潛意識裡某種超自然的力量，連結起來並喚醒深藏的內心世界。例如：陳順築的作品，顯現出一種與家族記憶密不可分的依存關係，形式反

覆來回於情感的紀錄與召喚之間，這種潛意識裡顯現的意象，呈現出作品的神秘性與永恆的情感記憶。

顧世勇經由相異材質的差異感與共時並置以後，產生了物質新的意義和趣味，二者擺盪出奇異的超現實氛圍，並呈現一種內心詩境的烏托邦，一個無人能及的超現實世界。

(三) 編導式攝影 (Fabricated Photography)

吳天章的影像編導，經由人物的扮演和紀念物的置入，形構出一種時光流轉或記憶輪迴的鏡像，這種意象和語詞的轉譯，經過讀者的心靈，觸引出由它們的意義所組織完成的統一意象（郭小平等譯，1992）。

四 數位的虛擬

王俊傑將古代餐飲虛擬建構在現代消費文化中，以影像的認知取代了傳統的物質本體價值，之後更延伸至網際網路的商業行銷上，以藝術擬真的手法，構築烏托邦的幻境，滿足了大眾的消費慾望。

陳界仁則以電腦重新修改歷史刑罰的照片，使用數位筆繪製修改，再以數位的週邊的媒材，如：相機、影像、掃描等，建構出一個不同於以往的虛擬的世界，經由檢驗影像與其背後的權力關係與脈絡，展開他的論述。

二、攝影裝置藝術家創作的元素及理念

攝影裝置藝術家創作的元素及理念，可區分為二種主要的類型：

(一) 創作者情感與記憶的再現

藝術家在日常生活中的體驗，是他創作動機的主要關鍵之一，尤其是家庭的影響和教育養成的階段，在本研究中陳順築、姚瑞中與吳天章等三人，都呈現出個人濃厚的生命情感與記憶。

陳順築在大學以前的生活，都離不開澎湖家鄉的環境，在他到達臺灣求學以後，這種血濃於水的情感，除了對澎湖土地的禮讚與空間置入以外，對於父親與親人的感念，呈現於磁磚肖像與各種生命紀念物上，經由影像的轉寫複製，表現對逝去的一種不朽記憶。

姚瑞中將他求學時對於山岳的征服，“體現”在對於國土、大陸和海外華人區域的親臨佔領之上，在他的「歷史測量」系列作品中，都展示出了他的行動與身體“佔領”的意涵，這也體現在他的許多著作論述之上。這種以身體行動為主導的測量形式，將情感記憶結合空間場域的符號表徵，重新編碼產生新的意旨。

吳天章歷經磨練的堅毅性格，也顯現在他的作品中，即使生活無以為繼，仍立志要當專業的藝術家。祖母的去世使他對這有情眾生與戀陽世情結的魂魄思想糾結，形塑他一貫創作理念的完成。一種遊蕩於天界（數位）的永恆無欲和人間（類比）的短暫慾望之間，輪迴於今生與前世的情感重逢與記憶糾葛。

(二) 思想與觀念的論述

顧世勇、王俊傑與陳界仁等三人的創作元素及理念，則是以創作者之思想與觀念的論述為核心，經由外在媒材的表現形式，呈現其對於外在世界的內心思維與觀感批判。

顧世勇的藝術作品中所呈現的隱喻都是在現場發生的，而不是一種再現，新的東西與不同材質相遇，產生了新的寓言。這種思想理念創作的原動力是來自於主體，一種自由的嬉戲，一種詩意的想像，企圖達至宇宙的本源中，精純極致的烏托邦境地，也映照出一種生命世界的敏感與孤寂。

王俊傑的藝術創作環境，長期浸染於各種文化藝術團體，他創作的複合媒材裝置，是一種觀念的裝置，而影像的位置佔了重要的角色。他藉由高級文化與大眾的流行文化，產生高反差對比，並消融於消費網絡之中。對於消費文化真實的擬仿，使觀者陷入了消費的慾望之流，最後才猛然驚醒於這一場消費的夢魘之中。

陳界仁雖然引用了歷史的照片與事件來敘事，但指陳的是一種概念與觀念。他思索攝影是怎麼開始的，又怎麼呈現在我們前面？這種獨立思考的論述，到最後變成一種再創作，對於西方的文化權力主宰，他經由創作論述發聲，反過來去影響西方的思想，展現出一種最深沈堅持的思想與行動歷程。

三、攝影裝置藝術家闡述之議題與形式

(一) 在議題方面

- (1) 成長的記憶與情感：陳順築與吳天章二人作品中所表述的議題，均與其個體的成長記憶和情感有密切的關係。陳順築表示其「作品顯現出我與家族記憶密不可分的依存關係」，當他離開澎湖大地時，作品便召喚故鄉的記憶，土地、親人與房舍等，在真實世界中逐漸消逝的影象，經由創作連結了成長的記憶與情感。

吳天章在面臨親人的去世時，觸發他對於生命價值的思考，這種「戀陽世情結」的創作轉型就變成他一貫的主題。成長的記憶與情感，呈現一種超越常人的執著與毅力。當生命的關懷進入數位的時代時，對於生命記憶的戀戀不捨，促使他將類比消退的紅塵世界，記憶於永恆的數位世界中。

- (2) 從歷史議題出發展開論述：姚瑞中、王俊傑與陳界仁等三人各以不同的歷史議題，深入題材表現嚴肅的議題論述。姚瑞中從早期的《本土佔領行動》、《反攻大陸行動》到《天下為公行動》，以及《萬里長征行動之乾坤大挪移》等行動歷程，都展示出他對歷史議題迷思的深究與反省，並以身體的行動來「指出荒謬，並藉由這個荒謬來指稱某種生存的狀況」。

王俊傑從《歷史如何成為傷口》作品中探討天安門事件，到 94 年的作品《十三日羊肉小饅頭》，取材自清宮的貴族食譜，將宮廷飲食的階級與意識型態，包裝在現代商業的傳播行為中。他以當代生活真實的語言，解構了歷史議題的單一本質；以商業行銷的模式，擴展了歷史議題的影像指涉。

陳界仁執著而深入的探索歷史議題，從 1996 年《魂魄暴亂》系列作品，2000 年的作品《十二因緣》，也是延續歷史影像與權力機制的對話形式，論述一種虛假的未來；2002 年的作品《凌遲考：一張歷史照片的回音》，以三個螢幕裝置的放映方式，探討身體性在歷史洪流中的黑洞。藉以凸顯出一種「被攝影者」的歷史，而被刑罰的人是無法逃脫宰制者的注視，一種攝影與被攝影的隸屬關係。

這些從歷史議題展開的論述，在美學世界裡呈現出歷史文化的指標作用，並在各社會團體中區分品味和身份，經由差異的文化感知，意指或反諷我們生活的方式，以及對其他地方與人群的感受（蔣淑貞等譯，2006）。

- (3) 創造烏托邦的新現實：顧世勇的作品，不論是題材、形式與媒材，絕少相似或重複，這與他的美學思想和追求極致的一種潔癖攸關，他表示「我的作品不是再現，我這裡頭沒有再現的東西」，而是在當下的遊戲中，不同媒材偶遇在共時的現象裡，激盪出不同於以往的世界，並滲入作者敏感的、想像的詩境中。

(二) 在表現形式方面

六位當代攝影裝置類型藝術家的表現形式，不論是動機、思維與媒材，都深具個人風格與特色，因此先將六人的創作形式特徵個別敘述如下：

(1) 空間與影像複合媒材的記憶裝置—陳順築

圍繞著家鄉，為數眾多的相片，包容著土地、父母、親人、房舍與逝去的墓地等等的影像記憶，他表示「作品顯現出我與家族記憶密不可分的依存關係，形式反覆來回在照片、平面、黑白、還有地點」，顯現出他與家族記憶密不可分的血緣關係，並透過複合媒材的自身意義與空間共生，裝置在生命的記憶中。

(2) 相片系譜檔案與身體的佔領反諷生存的狀態—姚瑞中

由《本土佔領行動》、《反攻大陸行動》到《天下為公行動 - 中國外的中國》等作品，他是將歷史議題針對某一事件，進行調侃式的一種反省，經由身體與空間當下的互動，或是裸體、跳躍，或是倒立、入侵，藉著個人主體對於空間的行為佔領，將特定符號編碼於照片中，並建立對於社會、歷史意識反諷的系譜檔案。

(3) 以數位永恆的語言編導再現類比衰退的塵世—吳天章

吳天章以《傷害症候群》與《四個時代》等作品嶄露頭角之後，毅然投入電腦數位的領域，創作轉型的動因，在於對親人的離別和思念，由「戀陽世情結」所產生魂魄的信仰，成為他生命的終極關懷。對於數位的天堂和衰竭的塵世感悟，促使他將消逝的親情，藉著數位永久不變的記憶，經由編導重製的變體形式而獲得永恆的生命，情感與記憶在這兩者之間不斷地輪迴與召喚。

(4) 物體當下的偶遇拼湊激盪想像的自由國度—顧世勇

他的作品經由相異材質的偶然相遇，成為一個新的現實，在遊戲的創作過程中洋溢著詩性的想像，也建構出他內心的烏托邦。打破材料的本質侷限與傳統的慣性思維，經由偶然相遇的共時性歷程，產生了一種新的物質觀感，並置激盪出這種新現實的意義

與趣味，遙指他內心的最深處，那種帶著詩性與遙遠的烏托邦

正是內心追求極致的一種潔靜與嚮往。

(5) 跨領域的影像媒材裝置鋪陳與反諷消費文化—王俊傑

八〇年代，他接觸了劇場、文化界與電影界的藝術環境，在跨領域和多元的文化環境薰陶下，培養出一種多面向的藝術文化思維。他擅長以跨領域的影像裝置，指涉當代消費文化的沈迷，並以多重視覺影像的建置，包括說明圖冊、廣告單、海報、物體實物、電腦影像、錄影、數位網路等等，經由跨領域的複合媒材，鋪陳豐富的思想歷程，並展開與觀者的對話與互動。

(6) 探查歷史影像的起源推展深沈的思考與論述—陳界仁

藉由歷史照片的黑洞探查，陳界仁展開一連串的質問與探索，由刑罰到身體與管理的機制、攝影的權力來源，他以影像最初開始的源頭展開質問，這種對西方文化主宰的覺醒，引發他對於身處第三世界角色的反思。這一系列的創作論述影像，經由一本本地獄圖的書籍和電腦數位技術的修整與再敘事，手繪修改與數位之間的拉扯對話，是一種對歷史發展連續不斷的探索，並一步一步地逼顯影像之後的權力機制。

這六位當代著名的藝術家，在臺灣藝術起飛的黃金年代，扮演了承先啓後的重要角色，他們不只耕耘於臺灣本地區，更是經常代表臺灣參加國際藝術雙年展。因此他們表現的形式與內容、視野與深度，都有其代表性的重要參考指標。

四、攝影裝置藝術與社會文化的互動和未來發展

(一) 攝影裝置藝術與社會文化的互動

從藝術的觀點來看，臺灣地區的藝術環境，由於民衆接觸到的事物，多來自大眾流行藝術，”對於藝術與人文的欣賞，一般民衆不願多花時間去瞭解，整個消費體制便會排擠掉這些藝術的表現”（姚瑞中），因此如果在臺灣用影像去批評與思考，不容易達到預期的目標。因為從整體的社會教育、視覺經驗、美學體驗和從小所接受的藝術教育來看，”臺灣民衆缺乏藝術欣賞與對話的學習空間”（王俊傑）。從巨觀角度來看臺灣地區藝術體制的問題，它的藝術結構和經濟形態，又是如何運作的？”臺灣地區目前只剩下一些替代空間與少數的藝術經濟活動，這對於藝術的發展影響很大”（陳界仁）。目前傳統美術已經無法分析當代的藝術表現，當代藝術對於空間新的思考與思維仍然不足，”這種藝術的晦澀性，不論是隱喻或是象徵，都必須透過藝術的研究”（吳天章），例如藝評的中介、教育的推廣等，才能轉化為大眾容易瞭解的形式。一般讀者在觀看時，常常預設一個立場，因此”產生一個先入爲主的想法，而被慣性思維所引導，便會造成藝術欣賞的落差與誤讀，在無形中也成為藝術整體環境的一種斷裂”（顧世勇）。

在另一個層次上，觀眾又如何欣賞攝影裝置這種新類型表現的手法，可以由”欣賞雕塑的方式進入場域中，並藉由現場文件的輔助說明，使大眾能夠經由攝影的創作媒材，進入這特定空間領域的裝置”（陳順築），也就是先掌握攝影的特質，再將感官知覺延伸至

其他素材的空間裝置形式。在此情境下，觀者得以藉由欣賞不同作品類型的表現，培養自己對藝術的觀感，”如果大眾能夠有自己的獨立判斷能力，並以自己的美學標準去欣賞，就能夠和作品對話與互動“(姚瑞中)。而臺灣整體的藝術環境，透過社會的開放性與流通性，經由不同的展覽，進入當代藝術的領域裡面，在這樣的環境影響下，”欣賞經驗豐富了，自然會累積自己的一種審美或判斷的經驗”(王俊傑)。而藝術欣賞除了原先所具備的知識或想像能力之外，一種多義的詩感也很重要，”而觀者解讀藝術的落差現象，只要觀眾多欣賞多接觸，自然就能領悟”(陳界仁)。

這種現象正如謝東山(2002)的研究所指出：在『現代』與『後現代』之間，經歷的不是風格的改變，而是認知結構的突變；而過去傳統美術史所使用的風格分類方法，已經由媒材的分類方式所取代；以前由表現的主義類型為區分的標準，現在也遷就於族群、觀念、製作模式和展現方式等的不同形式。因此可以看出當代藝術風格和傳統的藝術思維，已經產生巨大的轉變。

臺灣地區的教育目標，由於長期以升學主義為導向，因此犧牲了許多人文美感的培養，因此如果能夠培養出自己看待世界的方式，在欣賞藝術展覽、電影或閱讀的時候，就可以產生自己觀念來詮釋世界。因此必須讓民眾從基礎來提升，並鼓勵民眾多去欣賞新類型的表現形式，自然就有全面性的美感提升。經由視覺藝術教育，我們由日常生活的體驗中，獲得現實的意義，而這個意義也反映出大眾不同的「思維、觀點、價值，和藝術的認知」(Gaudelius, Y. & Speirs, P., 2002)。

(二) 攝影裝置的未來發展

攝影裝置經過數十年的創作與實驗，與裝置藝術風行的潮流相關，這如同影像大量的流佈與傳播一般，都是當代生活中，無法抵抗的轉變與現象，這種不同於以往的生命體驗，對於藝術的時代性呈現，自然地在藝術的思維上，表現出不同的語言、形式與媒材的操作手法。但它的未來發展困境與挑戰，更是值得關注的議題。

由於現代人的生活基本上都是斷裂與碎片，生命中沒有親自的經驗，不是跟當下的真理聯繫在一起的。而創作者對於時代的回應與風格表現，有些過於急躁地去反應現實，企圖以刺激性的視覺經驗去吸引大眾的注意，以致流於形式而缺乏生命的沈澱。而這與整體的社會教育、視覺經驗、美學經驗的訓練密切相關。當攝影裝置藝術不再前衛、新鮮的時候，各種形式的裝置手法也就會轉形融入時代而再生，繼續往不同的實驗方向前進。近年來，裝置藝術已變成一股熱潮，甚至有將臺灣的藝術單一化的疑慮，“但這是一個過渡性的問題，就像以往我們的學院教育都注重單一媒材的教導一樣”(姚瑞中)，這些都是對攝影裝置未來發展的一種深刻體認與反省。

這種當代的現象正如格林伯格(Greenberg)指稱的，藝術與媚俗之不同，乃在於藝術「能阻撓簡單的譯寫或溝通」，媚俗或大眾文化也可能會使得大眾的辨識能力遲鈍(吳瑪俐等譯，2006)。思索攝影裝置藝術未來的發展，可以回到藝術的本質上來討論，藝術有其長久不變的內涵，只是媒材與形式產生變化，藝術的表現需要內容思想去支撐，如果只

靠外在的形式是不足的。我們對時代的感受是如何被形塑與再造，我們被賦予的新語言，又能從作品中呈現出什麼意義？裝置的未來性會與影像的互動更為密切，而互動媒體與多媒體的使用，更標示出頻繁的連結。

隨著全球化的趨勢，藝術市場、藝術體制與創作的潮流，對於攝影裝置的未來發展，具有關鍵性的影響。藝術的經濟體制中，大部分的資源是在西方世界，相較之下，臺灣藝術上的經濟體制則顯得非常脆弱，假使我們劃地自限，只侷限於本土意識，而不對話與交流，”在最現實的經濟層面上也是無法支撐的”（陳界仁）。臺灣地區不僅機構收藏比例偏低，它的市場也有所侷限，”一般民衆也不會去收藏裝置藝術的作品”（姚瑞中）。除了藝術市場的結構失調以外，”臺灣地區的藝術機構與策展制度的運作機制，也漸漸面臨一種市場狹隘、專業人員不足的窘境”（王俊傑）。而許多的策展都在找議題，導致藝術被自己終結掉了，這些隱憂必須依靠政府的力量，與藝術文化工作者的努力，才能逐一解決”（顧世勇）。例如成立跨部會的「文化部」以整合資源，並培養各領域所需的專業人才，並擺脫傳統行政由上而下的垂直性思維，尊重文化自主而多元的發展可能，這些都是當代藝術發展值得關注的議題。

歸納上述受訪者的藝術表現與當代思維，凸顯了時代意義與審美價值觀的建構議題，根據謝東山(2005)的研究指出，審美的價值標準或是審美的趣味偏好等，都會受到當代思想、感情與風俗的影響，而藝術家獨特的本質思想，則顯現在不同種族的特徵之上，他的創作觀念形成與表現形式也都得歸功於「同時代或前代人的幫助」。從丹納(Hippolyte Adolphe Taine)在《藝術哲學》中揭櫫的：「審美趣味決定於種族、環境和時代三大因素」；到沃福林(Heinrich Wölfflin)所提示的視覺形式三要素：「時代性、民族性、地域性」，都在在顯示這種歷史更迭演繹而成的美術史觀，從十九世紀進行至二十世紀，不斷的被創作顯現出來，甚至「倒果為因」的形塑與影響當代藝術家的創作表現與思維。阿恩海姆(Rudolf Arnheim)在他的藝術心理學論述中也指出這種現象：「任何特定個人或某一類型的人所做出的選擇，都是由強有力的外在動因—文化的、社會的和心理的一所決定的」。而視覺意象承載著它的信息，「穿越了歷史的時間和地理的空間」，「它們在複合作品中可以相互借用」，經由不同的作為與形式，表現出相類似的風格，自然地結合在一起，這種媒介的統一性可能，經由生物感覺形式（包含視覺的、聽覺的、觸覺的等等）的延伸，使這些表現與媒介在它們自身中被統一起來，除了將它們與我們的全部經驗統一連結，「並且將它們與要被經驗到的全部外在世界統一起來」（郭小平、翟燦譯，1992）。

綜合上述各研究，當代六位創作者的藝術表現與思維論述，正顯現出上述的美感體驗歷程。時代性的召喚，隨著各地交流的便利與頻繁，導引各種文藝思維與哲學辯證，源源不斷地進入創作領域中，成為某種新思維的實踐表現類型，並與地域性的訴求進行對抗與交融，產生全球化與本土化激辯的趨勢。當代藝術家也嘗試以在地的觀點，融入民族傳統特有的文化，不論是從政治、社會或是由飲食、宗教與輪迴等等種族的文化特色中發聲，都將此種視覺藝術表現的可能性，擴展至各種領域和媒介中，「穿越了歷史的時間和地理的空間」，呈現出當代藝術一種獨特性與統一性的可能表徵。

肆、省思與建議

本研究根據上述所發現的結果與現象，思考臺灣地區當代的藝術發展，所需面對的藝術本質性問題和環境機制的影響等議題，以藝術、教育、文化等三個面向，提出本研究之建議如下：

一、對藝術領域的建議

(一)擴大藝術層面與市場機制的底基

為使藝術的美感體驗，成為生活的一部份，可將藝術融入生活中，使藝術的創作與行銷經由各種媒體宣傳，形成關注的議題，以帶動民衆討論與接觸的風氣。

(二)藝術創作與鑑賞理論的交流對話

當代的藝術創作在思想領域的闡述，與民衆的認知有一定程度的落差，因此這種文本中介轉譯的需求顯得更為迫切，經由創作說明、座談會、藝術下鄉等活動的推展，使創作者、評論者與大眾有更多對話的機會。例如經由導覽說明、網頁的評論、對話與串連，文宣媒體的報導與分析，促進創作與鑑賞二者之交流對話，打破以往較為封閉或是各自論述的情況。

(三)美感認知與藝術機構的推展運作

經由比賽與收藏，帶動創作風氣與市場收藏價值，藝術機構的空間利用與閒置空間的再開發，也能活絡藝術創作。經由機構與各機關或收藏家，建立長期合作的關係，使創作與市場雙方互蒙其利。

二、對教育領域的建議

隨著後現代主義的思潮，教育自當迎頭趕上，一方面掌握社會文化背景的意義，另一方面將新的知識與面向，傳承給下一代，使這些學生學習日後能夠使用的情意態度，以面對日新月異的社會挑戰。視覺文化的藝術教育思維，並不僅是學習藝術作品本身，也包含了理解他人如何創作、觀賞、和瞭解藝術 (Gaudelius, Y. & Speirs, P., 2002)，茲建議如下：

(一)增進生活美感與作品欣賞的體驗

藝術教育的目的在於創作過程中，適時地加入生活的意義元素，以增強自己內心的感受描繪，並理解他人的觀點，以提昇藝術教育的美感經驗，並非只著重於作品的生產過程。

(二)接觸藝術生產的真實環境體驗

藝術作品的產生，與作者、場地、時空背景等因素，所刺激的靈感與想法攸關，但觀眾在看見作品時，其中的脈絡與意義都隱而不見了，因此增加直接與創作者的接觸對話，

對於美感體的體驗助益良多。

三、對文化領域的建議

(一)文化政策的擬定與共識

文化政策屬於技術幕僚階層而非創作的層次，因此各種機構組織會藉著政策的執行來誘導、訓練、分配和贊助，這種國家的文化政策執行，藉著協調衝突以超越個別利益，並把這些位置放在美學統一性的符號下，因此如何以和平的過程完成資源分配的目標，在擬定文化政策之前，凝聚發展方向與共識，避免資源重複與浪費，更顯得十分重要。

(二)獎勵減免措施與建立收藏風氣

藝術市場的經濟報酬，來自於財務報酬與心理報酬兩種類型，藝術品作為一種投資管道或是商品消費，以介入藝術市場。因此藝術的行銷經由政府的經濟作為與減稅獎勵等誘因，來建立一套藝術收藏、獎勵投資、贊助與認養文化事業等制度，對於藝術與文化會有顯著的貢獻。

(三)創意產業與文化節慶的特色經營

創意產業與文化節慶的表現，已經是全球文化行銷的形象表徵，而文化節慶活動也早已脫離地區性的節日慶典，進入國際市場，與觀光休閒、教育、運動、文化、經濟等項目結合以共同行銷。創意產業與文化節慶的特色經營，是目前臺灣地區最為熱門，也是和民衆、產業以及藝術表現，最直接關聯的重要項目。因此建立地方特色與吸引消費二者如何兼顧，各級行政機構如何統合資源，均是重要議題與實踐。

參考文獻

一、中文部分

- 李尚遠譯 (2005)。理論之後 文化理論的當下與未來。臺北：商周。
- 吳忠維 (2000)。揮手的姿勢 看·不見·張照堂。臺北：時報。
- 吳芝儀，廖梅花譯 (2001)。質性研究入門\紮根理論研究方法。嘉義：濤石。
- 吳芝儀、李奉儒譯 (1995)。質的評鑑與研究。臺北：桂冠。
- 吳瑪俐 等譯 (2006)。對話性創作：現代藝術中的社群與溝通。臺北：遠流。
- 吳瑪俐譯 (1991)。物體藝術。臺北：遠流。
- 林志忠譯 (2005)。當代文學理論導讀。臺北：巨流
- 林宏濤譯 (1995)。詮釋的衝突。臺北：桂冠。
- 姚瑞中 (2002)。臺灣裝置藝術。臺北：木馬。
- 姚瑞中 (2003)。臺灣當代攝影新潮流。臺北：遠流。
- 孫周興譯 (2000)。林中路。臺北：時報。

- 徐淦 (2002)。裝置藝術。北京：人民。
- 張錦華等譯 (1995)。傳播符號學理論。臺北：遠流。
- 梁蓉譯 (2002)。法國文化工程。臺北：麥田。
- 郭小平，翟燦譯 (1992)。藝術心理學新論。臺北：臺灣商務。
- 陳芸芸譯 (2004)。視覺文化導論。臺北：韋伯。
- 陳傳興 (1998)。憂鬱文件。臺北：雄師。
- 游本寬 (2002)。臺灣新郎「編導式攝影」中的記錄思維。
- 黃文叡 (2002)。現代藝術啓示錄。臺北：藝術家。
- 趙惠玲 (2005)。視覺文化與藝術教育。臺北：師大書苑。
- 潘慧玲 (2003)。教育研究的取徑。臺北：高等教育。
- 蔣淑貞，馮建三譯 (2006)。文化政策。臺北：巨流。
- 蔡錚雲譯 (2004)。現象學導論。臺北：編譯館、桂冠。
- 鄭玉菁譯 (2005)。攝影學批判導讀。臺北：韋伯。
- 鄭翰林編譯 (2003)。傳播理論 Q&A。臺北：風雲。
- 黎玲 張小元 張晶燕 李紅梅 等著 (2002)。藝術心理學。臺北：新文京開發。
- 賴瑛瑛 (2003)。臺灣前衛六〇年代複合藝術。臺北：遠流。
- 謝東山 (2002)。90 年代裝置型藝術對臺灣藝術體制的影響。史評集刊，1，p93-136。
- 謝東山 (2005)。臺灣美術批評史。臺北：洪葉文化。
- 顧世勇 (2004)。「裝置」語法的關係邏輯探討。現代美術學報，8，p71-88。

二、英文部分

- Gaudelius, Y. & Speirs, P. (2002)。 *Contemporary Issues in Art Education*. New Jersey: Person Education。
- Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry (1994)。 *Installation Art*. Washington, D.C.: Smithsonian。

物件構圖與攝影機運鏡對於3D動畫立體影像效果之研究

The Study of Layout and Camera Movement on the Effects of Stereoscopic Scenes in 3D Computer Animation

藍世明*
Shi-Ming Lan

鐘世凱**
Shih-Kai Chung

(收件日期 97 年 2 月 1 日；接受日期 97 年 6 月 10 日)

摘要

由於觀眾對影像真實感的持續追求，立體影像繼高畫質影像之後，儼然已成為數位影像發展的新趨勢。立體動畫的製作成本隨著科技進步而大幅降低，投入製作的人也日益增加。然而多數製作者並未考量到構圖和攝影機運鏡對立體效果的影響，而使作品的視覺效果大打折扣。

當影像加入深度資料的元素後，構圖、影片分鏡的處理也會隨之改變，因此場景物件構圖與攝影機運鏡在動畫內容的呈現上扮演舉足輕重的角色，可惜目前 3D 動畫的立體影像製作方式卻缺乏相關的研究。因此本研究即以“物件構圖”與“攝影機運鏡”在立體呈像的影響進行研究，分析這兩項內容製作要項在 3D 動畫的視覺效果，延伸研究出他們在立體動畫的空間視覺影響效果。研究目標在針對動畫師於製作 3D 動畫以立體影像呈現時，提供“物件構圖”與“攝影機運鏡”的參考依據，使其作品能達到更好的立體顯像效果。

關鍵詞：3D 動畫、立體影像、攝影機運鏡

*臺灣藝術大學多媒體動畫藝術研究所研究生

**臺灣藝術大學多媒體動畫藝術研究所副教授

Abstract

With viewers pursuing the reality of image information, 3D stereographics has become the trend of development in digital graphics. Nowadays, as technologies have been persistently improved, the cost of producing 3D animation has dropped down dramatically. Many artists have created their works using this new technology. However, most of the animators rather put their efforts on layout and camera movement, and this certainly limits the stereoscopic visual effect of the scene.

As depth information is added in the scenes, shooting script and layout would change also. Presently, the way to create stereoscopic images still lacks of systematic research. This research studies “layout” and “camera movement” in the visual effect on stereoscopic animation. It first investigates their essences in 3D animation, then extends the research on the spatial visual effects of stereoscopic animation. The goal of this research is to provide animators a practical reference on “layout” and “camera movement” designing and planning. Therefore, the animators can put their efforts on the animation itself, and create their animation works with better stereoscopic effects.

Key words: 3D Animation, Stereoscopic Image, Layout, Camera Movement.

壹、前言

一、研究背景與動機

數位藝術的呈現，從平面的電腦繪圖軟體到三維電腦動畫，電腦動畫也隨著軟硬體不斷的發展進步，已經從實驗性的短片進入到多媒體形式的創作展演。其中「立體影像」更被廣泛地使用於教育研究、醫學、商業活動、建築景觀設計、展示中心、主題館……等各種場合，儼然已成為電腦繪圖研究與數位藝術創作的主流趨勢。

隨著觀眾對影像資訊真實感的追求，顯像方式從平面進展到立體，在硬體不斷的研發下，立體顯像技術也不斷的提升，就顯像技術而言，立體影像已是相當成熟的媒材，然而相關的藝術創作，卻苦於無法充份發揮其效益。究其主要原因，不外乎缺乏正確的參考資訊與基本 3D 立體影像的知識。目前立體影片製作的方式可概分為攝影機實拍、電腦運算和 3D 動畫製作，而「攝影機運鏡」在這三種製作方式皆攸關其最後成像之品質，因此本研究將針對攝影機的運鏡作有系統的分析與研究，以提供動畫師在製作 3D 立體動畫的參考，讓作品能達到更好的立體顯像效果。

二、研究範圍與限制

動態影像的資訊呈現可以分為傳統平面動態影像和立體動態影像。在立體動態影像的呈現上，立體顯像設備包括簡易的紅綠眼鏡、偏極眼鏡，主動式立體眼鏡、穿戴式頭盔顯像設備、乃至於裸眼式的立體顯像設備等等。其中穿戴式的顯像設備立體效果良好，但會造成人類生理上的不舒適與累贅；而最自然的裸眼式立體顯像設備，則通常受限於技術與成本而無法普及。概括而言，不同顯像設備，各有其優缺點，效果好的礙於技術與成本未能達大眾商品化，因此在本研究主要運用 3D/VR 主動式立體眼鏡作為立體顯示設備。

立體影像的製作與重現，根據製作過程的不同，立體影像產生的方式可以分成攝影機實拍、電腦演算深度資料（黃國忠、蔡朝旭，2000）或 3D 電腦動畫製作。3D 電腦動畫的立體影像是利用電腦繪圖來製作 3D 景物，不僅在作品的應用上層面更多元化，在內容製作上也更具彈性；而這兩項優點，很大的原因來自於 3D 電腦動畫製作上那一部「想像」中的虛擬攝影機。因此本研究僅針對 3D 電腦動畫所製作的立體影像，對於其他可能影響立體影像效果的物件製作、材質、場景配置、燈光、及動畫動作則不在此次研究範圍，而僅針對攝影機配置移動詳細探討。研究範圍與限制如圖 1。

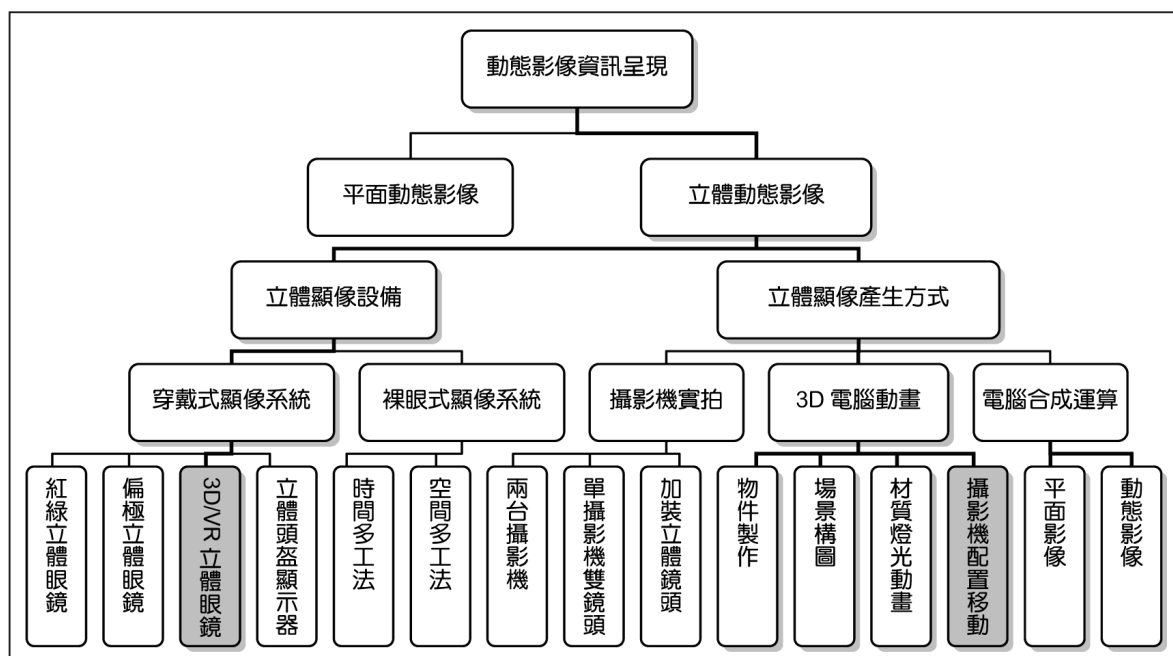


圖1、研究範圍與限制

貳、相關文獻探討

一、視覺認知和立體影像的關係

視覺是人類對所處環境獲取資訊最主要的感官知覺，因此爲了尋求立體影片的高品質效果，必須先對人類的視覺原理和產生立體感的因素作通盤性的了解，不僅包括生理結構更要對心理認知經驗作更進一步的了解與分析，將這些影響因素應用分析於實作當中，更能對影響立體影像的要素作更進一步的掌握。

人們對於各種物體的形狀、輪廓、大小和顏色等的認識，是藉由眼睛的感光作用實行的，當光線進入眼睛後，依序要通過眼球的各部位，角膜—水狀體—水晶體—玻璃體—網膜（中野昭一，2000），虹膜是眼睛的有色部分，內含色素細胞，中間部位有一個圓孔，稱之爲瞳孔，虹膜內有一層的環狀肌，能夠通過收縮或舒張來控制瞳孔的大小，以控制進入眼內光量的多寡，虹膜就好像是照相機上的孔徑，如果光像太強瞳孔就會收縮，光線太弱瞳孔就會開散，不論瞳孔開散或收縮總能使眼睛獲得合適強度的光刺激，也能夠避免眼睛的傷害，最後由光線攜帶的資訊，經由視神經 (Optic Nerve) 傳送到大腦形成影像（王滿堂，2004）。

這個世界實體物質是於立體空間所形成，但日常生活的各種資訊還是以平面影像的方式作交流顯示，雖然是以平面的方式作爲顯示，但人類還是能夠做出立體空間的判斷和認知，下文將從生理學和心理學來分析探討人類視覺立體深度的視覺原理。

二、立體視覺的生理因素

立體視覺的產生主要是由眼球三大生理功能依據環境認識與經驗記憶產生空間感與立體感，這三項功能分別為：水晶體調節、收斂作用、兩眼像差（陳俊宏、楊東名，1999），前兩項功能也有人稱為動眼線索（黃國忠、蔡朝旭，2000）。眼睛經由水晶體調節能夠很清晰的觀看景物最遠的距離稱為遠點 (Far Point)，相對的觀看景物最近的距離稱為近點 (Near Point)，而不必調節水晶體即可觀看的很清晰又舒適的距離稱為明視距離。對於成人正常視覺而言，遠點趨近於無窮遠處，近點約為 10 公分左右，明視距離約為 25 公分。

人類在觀看景物時，兩眼協同運動，因而獲得所見景物的深度知覺。深度 (Depth) 在電腦繪圖中，通常是指 3D 座標中的 z 軸，在電腦中可以快速準確的計算出來，但對於人類而言，人類的眼睛兩眼相距約六公分，左右視野會造成重疊的部分，因此人類能夠同時以雙眼觀看一個物體，雙眼所看到的物體，左右眼會有些微的差異，稱為視差 (Parallax)（李錫堤，邱坤豪，張原賓，2000）（圖 2）。藉由視差用來判斷物體的遠近，物體遠時兩眼像差小物體近時兩眼像差增加，兩眼像差在立體顯像的虛擬實境中有很大的幫助（Wang and Mon-Williams,1996）。然而當左右眼影像資訊經由眼睛視網膜接受後，經由視覺神經傳輸到大腦，然後經由外膝狀體能夠將從雙眼視網膜所接受到的視覺訊息重疊在一起，進行視覺融合 (Fusion of Vision) 用來比較雙眼視網膜上視野訊息的些微差異，作為深度認知 (Stereoscopic Depth Perception) 的主要依據（王欣平，1997）。

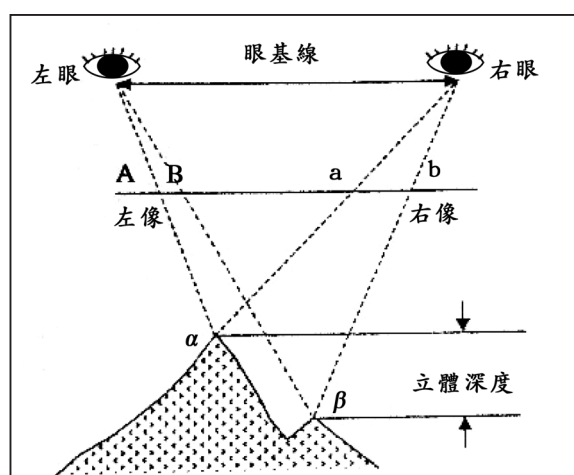


圖2 立體影像產生的生理因素
（資料來源：李錫堤，邱坤豪，張原賓，2000）

三、立體顯像設備

立體顯像設備依據使用者頭部是否穿戴特殊設備觀看影像，在發展上可概分為「穿戴式立體顯像設備」及「裸眼式立體顯像設備」兩大類（圖 3）：

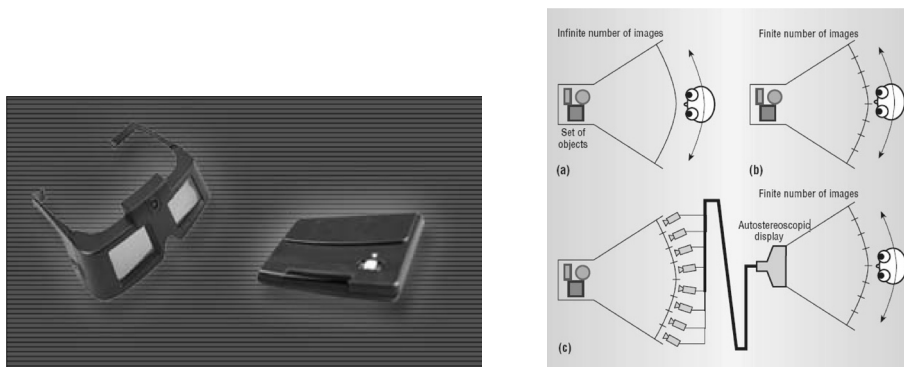


圖3 立體顯像設備（左：穿戴式立體顯像設備；右：裸眼式立體顯像設備）。
（資料來源：N. A. Dodgson, 1997）

（一）穿戴式立體顯像設備

利用兩眼視差的原理，將左右眼的影像經由穿戴的眼鏡或儀器強迫讓兩眼分別看而產生立體感，直到現在依然是發展的主流，穿戴式立體顯像設備的技術 Dodgson (Dodgson, 2005) 雖將其細分為四類，然而“將左右眼影像投射至兩個獨立的顯示畫面”在成本及效果考量下並不具效益，因此我們僅探討下列三類主流的應用：

1. 利用單一顏色合成為一張照片，以有色的眼鏡觀看

（1）紅綠眼鏡：

所製作的眼鏡為右眼是純綠左眼是純紅，把左眼影像放在彩色影像中的紅色色板，並且把右眼影像放在彩色影像的綠色色板，再把全黑的影像放在藍色色板，最後經由 RGB 三原色來套色疊合，此影像經由紅綠眼鏡觀看會形成紅綠立體影像，優點是製作方便，成本便宜，此影像能夠列印出來觀看也能在電腦螢幕或投影出來觀看，但缺點為立體影像顏色會偏黃，並且無法呈現影像真實的顏色容易造成眼睛疲勞。

（2）紅青眼鏡：

針對紅綠眼鏡的改良，右眼是純青 (RGB 值為 R0.G255.B255) 左眼是純紅 (RGB 值為 R255.G0.B0)，把左眼影像放在彩色影像中的紅色色板，並且把右眼影像放在彩色影像的青色色板，再把全黑的影像放在綠色色板，最後經由 RGB 三原色來套色疊合，此影像經由紅綠眼鏡觀看會形成紅綠立體影像，優點是製作方便，成本便宜，影像不會像紅綠眼鏡偏黃，缺點仍是無法呈現影像真實的顏色，容易造成眼睛疲勞。

2. 利用保持極性的投影機及螢幕，以偏極眼鏡觀看立體影像

利用兩臺偏極光特性的 3D 投影機，將左右眼的影像同時投影在能保持偏極特性的螢幕，以偏極眼鏡觀看時，左右眼經由偏極眼鏡的特性就能分別接收兩臺投影機所投影出的左右眼的影像，進而讓觀看者產生立體影像的效果。偏極眼鏡的成本低廉，因此適合於大型多人觀看的立體電影使用，由於以兩臺具有偏極特性的投影機投影在同一螢幕上，因此畫面品質與亮度對比較佳，但觀看者在一定的範圍內才會產生物體躍出

畫面的立體效果，觀看時頭部若晃動較大時，容易產生鬼影而無法觀看出立體影像的效果。

3. 利用兩倍播放畫格的速度，配合立體眼鏡 (Shutter Glasses) 觀看

使用者透過立體眼鏡能夠看到左右眼清晰的影像，經由大腦判斷對影像中的物體能有立體和深度的認知，立體眼鏡有一開關所使用的立體眼鏡同一時間只有一個鏡片能看出去；換言之，左右鏡片是一下打開一下關閉，當右眼的鏡片打開時，螢幕上也同時輸出給右眼看的影像；當左眼的鏡片打開時，螢幕上的影像也得剛好是輸出給左眼看的影像，再令眼鏡左右兩液晶快門與掃描同步動作，交織合成的立體影像，其左右影像在極短時間內由電腦螢幕快速交替顯示。

(二) 裸眼式立體顯示系統

裸眼式立體顯示器可以分三種形式：(1) 經由視差遮罩柵欄 (Parallax Barrier) 或複眼透鏡面板 (Lenticular-sheet) 傳送一組畫面傳送到觀看者的左右眼而產生立體影像；(2) 經由視差遮罩柵欄或複眼透鏡面板傳送一組影像至觀賞者的眼中，並經由頭部追蹤器追蹤頭部位置，降低觀賞到錯誤影像的機率；(3) 一次傳送多組的影像，降低觀賞到錯誤影像的機率，適合多數人觀看。

由於立體影像的形成需要同時滿足兩眼視差和移動視差，顯示器需要更多的顯示資訊以滿足立體影像的形成，影像的播放至少能夠提供一組左右眼的動態影像資訊才能滿足兩眼視差的形成，並且要避免頭部晃動或觀看者角度的不同，所以要提供多組的左右眼的影像於觀看者的雙眼。

裸眼式立體顯示最大的優點為觀看著不需要帶額外的裝備，可以直接以雙眼於螢幕上觀看立體影像，全像的應用帶來高度的真實感（李永適，1998），直到最近幾年才有較突破的發展與商品化（謝漢萍、簡克偉，2004），但目前受到硬體發展的限制，價格過於昂貴並且立體顯示的技術還在百家爭鳴競爭激烈的階段，顯示技術還不是很成熟，立體影像的形成需要同時滿足兩眼視差和移動視差，如何提供如此龐大的視覺資訊又能有良好的顯示效果，是目前裸眼式立體顯示系統所努力克服的目標。

目前各種立體顯示器都有其優缺點（如表 1），早期的紅綠眼鏡雖然製作方便、成本低廉，但效果不佳容易疲倦，而裸眼式立體顯示器雖然不用在身體穿戴特殊的儀器或設備，但目前還處於研發實驗階段，技術與效果並不是很理想，更難商業化，而 3D/VR 立體眼鏡的顯像方式，雖然需要配戴眼鏡，但立體顯像效果佳，軟硬體容易取得，因此作為本研究用來將電腦動畫用立體顯像的硬體顯像設備。

表 1 立體顯示設備比較表

	立體效果	舒適感	便利性	發展性	成本
紅綠眼鏡	有限	不適合久戴	能自行製作	適合基礎教育用	便宜
偏極眼鏡	優（但依使用者角度與位置易產生鬼影）	優（觀看時亮度對比會降低）	眼鏡本身成本便宜、保養方便	目前多用於大型立體電影	整套播放系統昂貴
3D/VR 立體眼鏡	優	優	已商業化量產	目前技術成熟，已能商業化多用於教育娛樂	普通
裸眼式立體顯示系統	依系統與技術而定	最優	礙於成本與技術問題，目前尚未普及	未來發展的主要設備	昂貴

參、物件構圖於立體影像之影響

立體影像的製作大概分成攝影機實拍、電腦演算深度資料或 3D 電腦動畫製作。限於篇幅，本研究設定對象為最普遍的 3D 電腦動畫製作立體影像。3D 動畫的製作流程從建模、材質、燈光、攝影機、效果、算圖、和後製合成，本研究以攝影機的運用為主軸，針對製作流程中與深度資料相關較大的部分去探討：

本研究以穿戴式 3D/VR 立體眼鏡搭配 21 吋 CRT 螢幕為顯像裝備，針對 3D 動畫所產生的立體影像，從立體影像的立體效果，探討 3D 動畫中各動畫要素的優缺點，並整理分析攝影機運動的影響要素，以供創作者在 3D 動畫立體影片的創作上能夠作更完美的呈現。

構圖是在藝術中常用的技巧和術語。特別是繪畫與攝影中經常用到構圖這個字。一個好的構圖，可以將平凡的東西變得無與倫比，一個不好的構圖，則會將一個有魅力的主角變得俗不可耐，角色是一段影片動畫的視覺焦點，人們的視覺焦點會以角色的表演為重心，當角色置於多層前景時，物體的配置就有別於傳統的畫面構圖，平面繪畫由於最後呈現的方式是在一個平面，為了創造景深與立體感，會運用許多傳統繪畫的手法，例如：大小、透視、等…，立體影像中，單一角色於多層前景時，人們雙眼自動會感受到深度，但如果能夠配合傳統繪畫立體感呈現的手法時，會得到更佳的顯像效果。

立體影像的構圖有別於傳統影像，傳統影像的構圖，由於最後呈現的是在一個平面的媒體或素材，不外乎是為求形成視覺上的動線及畫面的平衡，更甚者，將各種元素的重要性評估後，對其做位置上的調整。本研究中以立體影像的顯像效果為主軸，根據傳統平面構圖理論經驗與法則 (Ward, 2005)，加入物體深度的要素，將立體構圖分為下列幾種：

一、主題前景

預期性傳達了即將發生的事、觀眾看到不久後將發生什麼 - 所以能與我們一同預期，觀眾觀看立體影片時，會期待物體的立體顯像，主要角色配置於前景中突顯出主要表達的意涵與肢體語言，如同舞臺劇般，讓主角於舞臺上獨自表演，能夠讓表演更加具有張力，角色經由立體感產生而獨立於畫面的構圖，視覺上沒有其他複雜場景的干擾，能夠更突顯出主角的敘事性；環境景物於背景配置時，可以運用傳統的構圖技巧（如圖 4），運用透視、大小、疏密、遮蔽等…技巧去增加立體感，經由背景透視構圖，能使主角色更加突出。



圖4 主題前景

二、主題背景

主角色置於多層背景中，左右攝影機的關注點於前景環境的景物與特效，角色與背景的物件運用各種透視的手法營造“立體感”（如圖 5）。透視的產生來自於比較，只要有遮蔽、大小、清晰，就會有前後遠近透視，「透視」是包含立體影像元素，透視的表現技法可分為一點透視、兩點透視及三點透視，藉由透視的表現技法在背景營造空間感，前景中物件的配置與造型元素能夠提供人們的視覺線索，讓觀眾去瞭解導演所要表達的意涵與內容，經由前景物的配置將視覺動線延伸到主角色。



圖5 主題背景

三、多角色主題

二人以上的主角立體顯像的多個角色為了避免造成視線上的混亂，可以將人物組合成圓形、金字塔形及橢圓形，將視覺中心主要的人物角色放置於距離攝影機最近的位置，

利用各角色明顯的輪廓形狀來導引視線（如圖 6），但最重要的是要在這些群體主題中建立視覺中心，“視覺延伸”的設計，讓動線很有力的向主題延伸。“視覺”移動的虛擬路線，透視一定可以引導動線，造成視覺延伸的效果，動線其實就是注意力如何移動，“透視感”和“視覺延伸”是不同的東西，前者造成的是虛擬立體的感覺（因為照片是平面的，所以立體感都是虛擬的），後者造成動線的引導，而不一定要有立體的感覺。



圖6 多人主題

四、多層遮蔽

立體影像不可能跳脫出所觀看顯示螢幕的範圍，還是會受到顯示器的侷限，經由畫框內的畫框，利用第二個畫框的封閉性強調主要物體，為整體畫面增加了深度感，並且利用前景物體的遮蔽性，就可以創造出不規則的新畫框感（如圖 7）；經由不同深度的物體彼此交錯的重疊，當攝影機或物體移動時，物體距離攝影機的遠近而產生不同的位移量，運動視差的產生更能加深立體影像中的空間感。

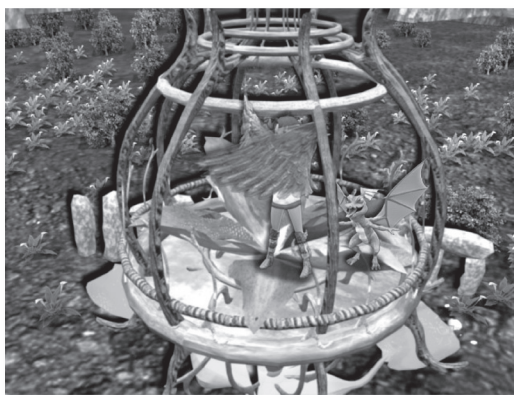


圖7 多層遮蔽

五、動靜對比

可以利用攝影機的運動或是物體的移動來增加深度感，立體深度的形成是依據物體與攝影機的深度資料，因此前後移動的物體，靠近或離開攝影機，比橫向移動要來的更有深度感，或物體與攝影機皆不移動的狀態下，運用大自然環境效果來突顯出主體的深度，例

如：下雨的場景中，在動畫軟體中製作具有深度資料的雨水（如圖 8），經由雨水的動態特效加深物體的深度感。

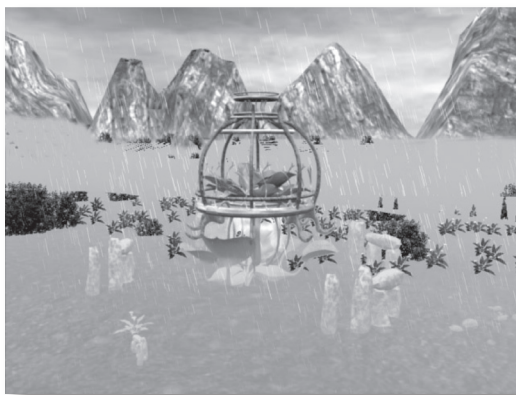


圖8 動靜對比

立體構圖可說是安排與組合的經驗手法。將對比的東西分為主體與客體，或是前景與背景。適當的運用物件構圖於立體影像之影響（如表 2），將協調的物體用三角軸或是斜線來排列，將光與影變成有情感的組合，這些都是構圖的手法。構圖沒有絕對的好壞，掌握住立體構圖的基本要素後，只有不斷的從實作與觀察累積經驗，如此才能獲得更佳的效果。

表 2 物件構圖於立體影像之影響

	立體影像中的構圖	立體影像中物件構圖的分析與建議
主題 前景	角色置於前景時，經由立體感產生而獨立於畫面的構圖，視覺上沒有其他複雜場景的干擾，能夠更突出主角。	角色配置於前景中突顯出主要表達的意涵與肢體語言，環境景物於背景配置時，可以運用傳統的立體感構圖技巧，營造更深的空間感。
主題 背景	主角置於多層背景中，左右攝影機的主題焦點於前景環境的景物與特效，角色與背景的物件運用各種透視的手法營造立體感。	前景物件的配置與造型元素能夠提供人們的視覺線索，讓觀眾去瞭解導演所要表達的意涵與內容，經由前景物的配置將視覺動線延伸到主角色。
多人 主題	群體主題中建立視覺中心，讓動線很有力的向主題延伸。	運用深度的不同，在這些群體主題中建立視覺中心，利用物件的輪廓線建立視覺延伸，讓動線很有力的向主題延伸。
多層 遮蔽	多層次的物件與主體之間運用遮蔽要素，營造出更深的立體空間	運用不同深度的物體，彼此交錯重疊，經由畫面中各個物體深度的不同，加深空間感。
動靜 對比	利用攝影機的運動或是物體的移動來增加深度感	立體深度的形成是依據物體與攝影機的深度資料，因此前後移動的物體，比橫向移動要來的更有深度感

肆、攝影機配置與攝影機運動於立體影像之影響

一、左右攝影機距離調整於立體影像之影響

生活中如果沒有立體攝影機，那能否運用像機自行拍攝立體照片，方法很簡單：先將照相機放在靠右眼的地方拍一張，然後向左平移 6.5 公分再拍一張，這兩張相片即成爲左右眼的立體影像，再經由立體顯示設備分別讓左右眼觀看到左右兩張影像，就會成爲立體照片（圖 9）。

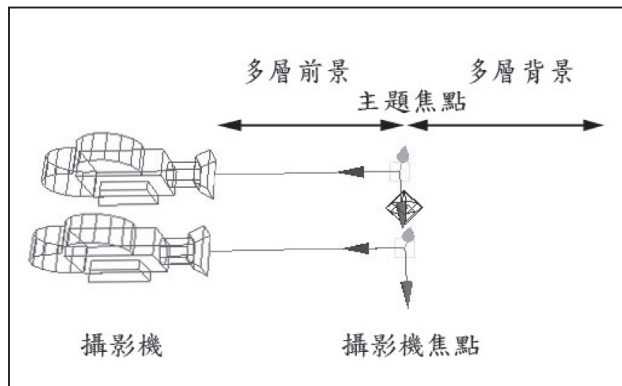


圖9 動畫軟體中攝影機與物件深度位置的關係

爲要得到較好的立體效果應對準主題聚焦，同時要選定大的景深（即光圈應適當選小一些）使前後景物都比較清楚。如果是在野外拍風景照片，想將遠處的景物也拍攝進去，可將聚焦位置選擇在 0.6 公尺至無窮遠處，拍攝的主題位置與左右移動的距離應滿足 50 : 1（劉榮政，2001），也就是說如果目標物距離三公尺那麼拍攝左右兩張的位置就需要相距十公分。

在動畫軟體，又要如何運用攝影機去模擬現實生活中立體攝影機所拍攝出來的效果？其實就跟以上的方法類似，但最大的差異性是動畫軟體中是藉由各種參數去模擬出現實中的物理現象，動畫中的攝影機太過精準，任何物體都是清楚的因此沒有攝影機中的焦點，動畫中的攝影機經由關注點並運用景深模糊的參數去模擬焦點（如圖 10），因此左右攝影機的位移是以攝影機至主要物體的距離去計算。



圖10 運用景深模糊的參數去模擬焦點

攝影機或主角移動時，主題焦點與攝影機的距離就會改變，爲了得到最佳的立體效

果，左右眼攝影機的基準線位移量就要改變，因此運用動畫軟體中的精確與方便性，給予現實立體攝影機難以得到的效果，例如：精準的計算出主題焦點的距離讓左右攝影機自動計算最佳的基準線位移，當物體與攝影機之間距離變動時能夠自動改變基準線位移量。

二、攝影機運動於立體影像之影響

3D 動畫的立體影像，攝影機運動目的可以區分為目的性與功能性，目的性可以被定義為有計畫的根據腳本或導演的想法藉由改變攝影機的狀態帶來視覺的多樣性、敘事的強調，或是反映出情緒、氣氛和動機；功能性是經由動畫軟體中攝影機參數的改變進而得到視覺上更佳的立體效果，論文中針對攝影機功能性的運動對立體影像效果好壞去做研究探討：

(一) 立體影像中攝影機運動：

1. 深度的變化

視覺的深度表現與張力是立體影像最大的特色，藉由攝影機的運動，讓環境景物或角色於畫面中快速的從背景無立體深度的狀態轉變至物體於跳出畫面，使用 Camera Move 除了能夠改變視覺觀點，更能夠給觀看者更多的機會去體會背景內部的深度資料，但如果運用攝影機變焦的方式，雖然環境物體的深度資料會改變但只放大了視覺範圍的中間部位，同時保留了既有的大小關連性，令觀賞者感到單調且無生氣。

長鏡頭使用時，畫面內的空間就會被壓縮，移動過程中的大小變化，會不成比例的減少；因此，當要運用攝影機產生物體深度變化時，可以運用廣角鏡頭，比較靠近攝影機的位置就會有明顯深度變化的移動感，任何向著攝影機而來的移動或離開，都會使主體不成比例的變大，會更有動態感（如圖 11），當使用廣角鏡頭時，在河谷中逆著河流向上游移動時，可以得到戲劇性的變化，兩邊樹木會從原本背景轉變到前景跳出畫面再到消失，當每一顆樹木接近鏡頭時，會很明確的感覺到樹木朝著觀賞者，就會有一連串視覺大小比例上的變化。



圖11 深度的變化

2. 運動視差的變化

攝影機移動必須有視覺元素因攝影機位置不同而改變關聯性，攝影機橫移過背景單調的物體，並無法帶出視覺觀點上的改變，同樣的攝影機移動，如果於物體背景部分是多樣性且零散的，就會有明顯視覺觀點的變化，如果同時物體的前面又有物體讓多層的物體在

前景部分因為遮蔽而產生運動視差 (Motion Parallax)，經由物體每個深度不同而產生的遮蔽及物體大小不斷出現與消失，立體影像的速度與透視感也會相對的增強（如圖 12），深度和透視經由物體的重疊、物體移近或遠離攝影機時的大小變化、組群、線條而來；攝影機移動的速度必須配合內容，快速度的運動會讓觀看者接受過多複雜的細節，那樣反而沒有辦法接受到任何的資訊，每個人對立體影像接受的程度不同，觀賞者會依據生理狀態有時會產生不舒服而昏眩。



圖12 運動視差的變化

3. 跟隨物體運動

電腦繪圖最有趣的事物之一，就是它們如何被詮釋一個畫面，動畫能夠檢視到物體正確的路徑，風向因素和摩擦力的影響等資訊，不會受到真實攝影機上的限制，能夠依照需求任意的變換攝影機的速度達到平穩流暢的構圖，攝影機可以在鏡頭中向主體靠近或離開鏡頭，在時間中不斷發展的移動鏡頭並運用遮蔽、大小、透視、移動視差等方式，增加立體感，並經由跟隨物體運動連接多重的故事元素、不同的場景和構圖（如圖 13）經由物體的運動連接兩個場景，控制攝影機跟隨快慢的節奏，會使的一個鏡頭中各段落被強調的程度有多種變化。



圖13 跟隨物體運動

3D 動畫的立體影像與平面影像的最大差異性在於深度資料的顯示，攝影機運動目的可以區分為目的性與功能性，目的性可以被定義為有計畫的根據腳本或導演的想法藉由改變攝影機的狀態帶來視覺的多樣性、敘事的強調，或是反映出情緒、氣氛和動機；功能性是經由動畫軟體中攝影機參數的改變進而得到視覺上更佳的立體效果，適當的運用深度變化、運動視差變化與跟隨物體運動（如表 3）能夠加強立體深度的呈現。

表 3 攝影機運動於立體影像之影響

	立體影像中攝影機運動	立體影像中攝影機運動的分析與建議
深度變化	視覺的深度表現與張力是立體影像最大的特色，藉由攝影機的運動，讓環境景物或角色於畫面中快速的從背景無立體深度的狀態轉變至物體於跳出畫面	當要運用攝影機產生物體深度變化時，可以運用廣角鏡頭，比較靠近攝影機的位置就會有明顯深度變化的移動感
運動視差變化	多層的物體在前景部分因為遮蔽而產生運動視差，經由物體每個深度不同而產生的遮蔽及物體大小不斷出現與消失，立體影像的速度與透視感也會相對的機強	攝影機移動的速度必須配合內容，快速度的運動會讓觀看者接受過多複雜的細節，那樣反而沒有辦法接受任何的資訊
跟隨物體運動	動畫能夠檢視到物體正確的路徑，能夠依照需求任意的變換攝影機的速度達到平穩流暢的構圖	不斷發展的移動鏡頭並運用遮蔽、大小、透視、移動視差等方式，增加立體感，並經由跟隨物體運動連接多重的故事元素、不同的場景和構圖

(二) 攝影機效果

1. 光斑 (Lens Effects Flare)

因太陽或強烈光源所引起的品質退化 (Degradation)，動畫軟體中藉由程式模擬出光斑的效果，於影片中能夠增加鏡頭的真實性與畫面的豐富性；於立體影像中，光斑的特效會造成左右眼攝影機的錯誤資訊（如圖 14），動畫軟體中光斑的設定，是根據攝影機與光源的相對關係而產生，當光源分別對於左眼攝影機和右眼攝影機產生光斑時，由於左右攝影機為了視差的產生，有一段距離的偏移量，尤其當焦點物體過遠左右眼攝影機偏移量就會變大，對於光源的相對位置與角度就會變大，光斑的產生就會明顯的不同而造成左右影像的錯誤。

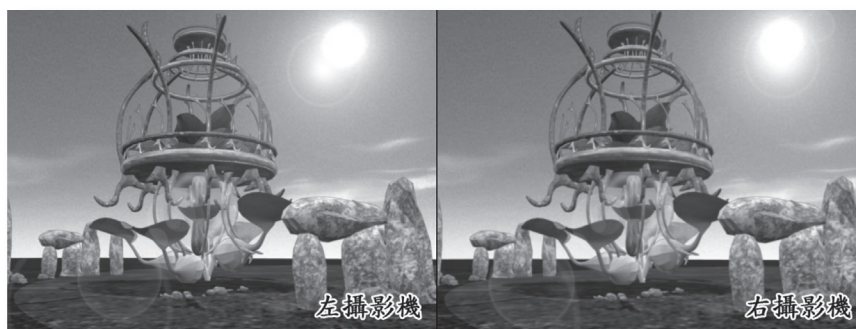


圖 14 Lens Effects Flare對於左右攝影機的影響

2. 景深模糊與動態模糊 (Motion Blur)

景深是用來形容拍攝場景中，可接受顯示清楚的焦點範圍，動畫軟體中與現實攝影機

最大的不同是沒有焦距問題，任何物體是不受限於焦距也不會產生模糊，除非是額外給予動畫中的設定或攝影機景深的效果；在立體影像繁雜的場景中，當背景物件幾乎沒有立體效果時，運用景深可以有效的增加背景的空間感；但如果是於多層前景時，故意製作景深反而得到反效果，清晰的立體感是立體影像所追求的效果，當運用景深效果時，左右眼的影像是根據攝影機而產生模糊，左右眼攝影機位置的不同，物體產生模糊的結果也會有所差異，當眼睛分別接受到有所差異的模糊影像時，會產生鬼影甚至是一團模糊，而降低立體顯像的效果。

當攝影機或物體快速運動時，人類的眼睛因為視覺暫留會對物體產生動態模糊的現象，動畫軟體中為了模擬真實的狀況，攝影機中能夠設定是否產生動態模糊，由於動態模糊的計算是消耗資源的，因此有 2D 與 3D 的方式；2D 動態模糊的產生，是依據攝影機而計算因此會有跟景深一樣的問題產生，而 3D 方式雖然耗時卻是根據物體的空間座標去作運算，卻會得到正確的動態模糊結果，因此若必須使用動態模糊的效果，3D 的方式才不會造成左右影像的錯誤。

3D 動畫軟體中的攝影機是運用各種參數去模擬，有許多常用來模擬真實攝影機的參數與效果，於平面影像顯示時與立體影像中會有很大的差異性（如表 4），因此於製作的過程中必須要謹慎的使用以避免錯誤的產生。

表 4 攝影機的設定於立體影像之影響

	電腦動畫中的運用與特性	立體影像的影響	立體影像中建議的使用方式
左右眼攝影機基準線的位移量	無	位移量的大小會影響物體立體感的形成，會隨著物體與攝影機的不同而有著不同的位移量	物體與攝影機的距離會隨著腳本而改變，運用動畫中精準的特性，持續計算改變位移量已達到主題物體最佳的立體效果
Lens Effects Flare	運用光斑模擬出真實攝影機的特性	光斑會隨著攝影機位置角度而不同，左右眼攝影機的位移量愈大，愈容易產生立體顯像上的錯誤	光源於前景時盡可能不要使用光斑，避免造成鬼影，而降低立體感的形成
2D Motion Blur	以運算較快的 2D 方式計算動態模糊，增加畫面的真實與速度感	2D 動態模糊是根據攝影機的座標去計算，當左右攝影機有不同的位移量時，物體運動方向與速度就不同，造成不同的結果，而易引起鬼影與錯誤	物體於前景具有立體深度時，運算動態模糊時要用 3D 的方式才會獲得正確的資訊畫面
3D Motion Blur	真實計算物體於三度空間的動態模糊，運算時間較長	運算時間較長，但能得到正確的資訊畫面	清晰的輪廓有助於立體感的加強，動態模糊雖能增加速度感，應視腳本使用，能避免就盡可能少用

伍、結論與建議

一、研究成果

藝術家於影像創作時，立體影像可以經由攝影機實拍或電腦動畫所製作，由於立體影像所傳遞的影像資訊與傳統的影片最大的差異性在於深度資料的顯示，因此電腦動畫製作過程中跟深度資料有關時的任何細節都要特別注意。

在模型製作的階段中，物件模型的實體體積和清晰的輪廓有助於立體感的加強，模型製作的方式需要依據物件與雙眼攝影機的距離和立體感呈現的程度決定，許多動畫製作模型的方式於立體影像中會引起錯誤與降低立體效果。

(一)3D 動畫模型製作元素於立體影像影響的研究成果有以下幾點：

1. Bump Map、Normal Map 在立體感呈現時會造成輪廓線邊緣錯亂或鬼影；
2. 廣告模板會依據左右攝影機的不同有著不同世界座標的角度，當左右眼影像於眼睛融合時不能產生立體感而容易產生錯誤或鬼影；
3. 模型在多層前景時，模型本身是否為真實的體積會特別的明顯，影像模板會很明顯的被觀賞者發覺只是一個平面的影像；
4. 模型邊緣線在立體影像中會特別被關注，模型的精緻度與複雜度在多層前景是必要的，可以經由 Displacement 轉換成高複雜度或是用 Smooth 的方式讓模型在前景時是圓滑的；
5. 特效在立體影像中要使用具有深度資料的方式，不能經由後製軟體去合成產生，沒有深度資料就會明顯的被發覺特效是在同一個平面，反而降低特效為影片加分目的。

(二)3D 動畫模型的配置於立體影像影響的研究成果有以下幾點：

1. 當物體於多層前景時，越靠近攝影機，左右攝影機的影像位移越大，立體效果就越明顯，觀看者會感覺物體距離越近，但當左右眼影像畫面位移過大就會容易產生鬼影；
2. 受限於立體顯示設備的技術與成本上，畫面依然會受限於顯示器觀看的範圍，因此模型的完整度有助於立體顯像效果，模型在顯像的時候被畫面裁切的邊數愈少效果會愈佳；
3. 構圖可以善用深度的特性，物體有了深度自然會成為視覺的焦點之一，構圖時可以多善加運用主題前景、主題背景、多層遮蔽、視覺動線、動靜對比等方式去加強立體感的產生；

(三)3D 動畫攝影機設置與運動於立體影像影響的研究成果有以下幾點：

1. 隨著腳本的進行，同一個景的攝影機與主題焦點的距離會不斷改變，善用動畫軟體精確的特性，模擬左右眼攝影機時，讓左右攝影機能夠不斷的追蹤攝影機至角色的距離，改變左右攝影機的位移量並視腳本需求去誇大立體的程度以達到最佳的立體顯示效果；

- 2.物體於多層前景時景深模糊的效果會降低立體感的呈現；鏡頭光斑的效果與物體2D動態模糊會因為攝影機位置角度的不同，於左右攝影機中產生不同結果，視覺融合時而造成錯誤與混亂；
- 3.鏡頭的運鏡與運鏡時運用深度的變化、運動視差的變化、跟隨主題等方式去達到立體空間深度的營造；立體影片加入深度資料後，畫面中的元素於製作時就都要特別注意，在傳統動畫影片顯像方式中物體如果沒有貼齊於地表不會明顯的被注意，但立體影像觀看時物體卻很明顯的飄浮在空中，因此電腦動畫中物體的建構和特效的應用盡可能製作出具有深度資料的物件，若真要降低系統效能的負擔，則最好將無深度資料的物件放置於背景區域，如此則能達到更好的立體顯像效果。

二、研究意義與貢獻

雙眼帶給人們視覺上的立體效果，世界才變得如此真實，撇開偏光眼鏡，螢幕中能否呈現令人震撼的立體影像，再現一個真實的三維空間平面顯示器呈現出影像的立體感，靠近它，甚至覺得影像是可以觸摸的，圖像的真實得以昇華。還原物體的真實效果，是視頻技術追求的一種極致。從第一部照相機的誕生，到電影、電視的出現，都體現出人們記錄真實、再現真實的渴望。三維立體成像能夠把這種影像的真實表現到極致。與傳統的3D成像技術相比，它能夠將物體的實際高度呈現出來，給人以前所未有的真實感。

此研究將3D動畫用立體影像呈現的影響要素，作有系統的分析與研究，以供後人於製作3D動畫的過程中最後要以立體影像呈現時，在製作每個過程環節中所須注意的要項作分析與研究，讓作品能達到更好的立體顯像效果。

三、對後續研究的建議

受限於立體顯示設備的取得，高立體顯像效果的裸眼顯示器過於昂貴而不易取得、3D/VR立體眼鏡雖易取得但觀看角度有限同時易使眼睛疲勞，在實驗的階段中，受限於觀看螢幕的大小，影像僅僅從顯示器中達到有限深的度呈現，看起來不是很自然，因此除了親自實驗外，還必須至IMAX經由大螢幕、高深度感的方式觀看立體動畫影片，藉以佐證加強資料分析與研究架構的正確性。後續研究若要進行立體顯像的研究時，盡可能選用高真實感的顯示器來製作，如此可以減少研究分析的重複修正。

3D動畫元素對於立體影像的影響是全面性的，不僅只有模型建構配置與攝影機，後續研究可以針對燈光、材質等因素去做進一步的探討；目前受限於立體顯示器的昂貴，顯示技術也還在發展階段，然而顯示技術不過百年就已經突飛猛進，能夠在娛樂界佔一席之地，在不久的將來製造商採用其他的技術以降低它的成本不難想像立體影像有廣闊的應用前景。

立體影像的魅力所在，不僅僅是有趣，畫面效果逼真空間立體感強，未來還將發展成一種必要的工具。比如它可以用於電子圖書，通過立體的圖像更加寫實地幫助讀者理解書

中的內容；或者應用在建築設計當中，建築師的設計理念以立體影像的方式展示；它甚至可以應用在飯店的功能表中，在點菜時一個看上去與菜本身別無二致的立體圖像呈現在眼前，不僅點菜更加方便，說不定還會增進顧客的食慾；因此如何將立體影像與真實影像做藝術上的結合將會是一個具有發展性的研究內容。

參考文獻

一、中文部分

- 中野昭一 (2000)。圖解生理學。日本，株式會社醫學書院，第二版。
- 王滿堂 (2004)。視覺與知覺生理學。台北，藝軒圖書，第一版。
- 王欣平、林萬益、楊雅雲、沈立勝 (1997)。虛擬實境中立體顯像技術的人類視覺原理。《**腦與通訊**》，56，10-17。
- 李永適 (1999)。全像的奧秘。《**大地地理雜誌**》，三月號，18-25。
- 李錫堤、邱坤豪、張原賓 (2000)。立體影像技術及應用。《**地質**》，20，16-64。
- 陳俊宏、楊東民 (1999)。視覺特性。《**視覺傳達設計概論**》，40-44。
- 黃國忠、蔡朝旭 (2000)。立體顯示器的靈魂人物。《**光學工程**》，71，38-41。
- 黃國忠、蔡朝旭 (2000)。3D 立體顯示器的春秋時代。《**光學工程**》，71，29-37。
- 謝漢萍、簡克偉 (2004)。下一代顯示技術 - 立體影像顯示器之發展近況。《**電工**》，九月號，38-43。
- 劉榮政 (2001)。平面螢幕之立體影像設計。桃園縣：中央大學光電科學研究所，碩士論文（未出版）。
- Peter Ward 著，廖滄蒼 譯 (2005)。《**影視攝影與構圖**》。台北，五南出版社。

二、英文部分

- Dodgso N. A.(2005). Autostereoscopic 3D Displays, *IEEE*, 38, 31-36.
- Wang J. & M. Mon-Williams(1996).What does virtual reality NEED? Human Factors Issues in the Design of Three-Dimensional Computer Environments. *International Journal of Human-Computer Studies*, 44, 829-847.

傅抱石“毛澤東詩意畫”創作之研究

The research of Fu Baoshi's production on “Mao Zedong's poetic-painting”

萬新華*

Xin-Hua Wan

(收件日期 96 年 4 月 2 日；接受日期 97 年 7 月 21 日)

摘 要

作為一種特定題材，肇始於 1950 年代的毛澤東詩意畫是在日益政治化的社會現實中，使中國畫作品能夠順利獲得主流社會認可的一個重要媒介，反映了 20 世紀下半葉中國的社會政治結構和文化生活的變化，呈現出一種特定的風格趣味和思想觀念；毛澤東詩意畫還是中國畫家在特殊時代進行中國畫改革與發展的重要突破口之一，反映了一代畫家在特殊的政治文化、社會環境下所做出種種努力，揭示出中國畫在政治至上、階級至上的歷史條件下謀生存、求發展的艱難歷程。在這一歷史進程中，傅抱石是一個重要的代表，他從毛澤東詩詞中找到發展的契機，突破傳統題材的束縛，不失為在逆境中實現自我保護而使自己的藝術生命得以延續的有效方式；而在繪畫技法上探索新技法與新題材的結合途徑，並憑著自己的可喜成績，為那些在題材選擇面前手足無措、技巧表現面前猶豫徘徊的畫家們作出了榜樣。本文以傅抱石的毛澤東詩意畫為例，通過勾勒其毛澤東詩意畫創作的發展軌跡和基本面貌，分析他在 20 世紀五、六十年代為中國畫發展所做的探索，追索其在 20 世紀中期中國畫發展史上的獨特意義。

關鍵詞：傅抱石、毛澤東詩詞、毛澤東詩意畫、創作、研究

*南京博物院藝術研究所助理研究員

Abstract

As a kind of particular subject matter, poetic painting of Mao Zedong, started in 1950 times, is an important media which make traditional Chinese painting work be able to access to the mainstream society, has reflected the change of political structure and the cultural life in politicized social reality.

Moreover, Mao Zedong's poetic painting is regarded as one of the innovations of the reform and development of Chinese painting in special era by Chinese painter. It revealed Chinese painting's rough course for existing and developing under the history condition of paramount politic and class while reflected a generation painter's varied efforts under the peculiar politics culture and social environment.

Evidently, Fu Baoshi played an important role in such historic progress. He found the chance in Mao Zedong's poem word and broke traditional subject matter, which was a available method to achieve self-protection and continue his own artistic heart. He studied approach that can combine new skills and new subjects, achieving great success, which pointed a way for young artists. In this paper, taking Fu Baoshi's Mao Zedong poetic draws as example, I intend to analyze his exploration for development of Chinese painting in the fifties and sixties of the 20th century, to pursue the unique meaning on the development of Chinese painting history in the Middle period of the 20th century.

Key words: Fu Baoshi, Mao Zedong poetry word, Mao Zedong's poetic painting production, Study.

一、引言

1949年，中華人民共和國成立，面目一新，文學藝術發生了巨大變化。其中，中國畫的改造與生存，這個20世紀初就已提出的課題，在此時面臨著更為嚴峻的考驗，不少中國畫家在天翻地覆的社會變革面前感到無所適從。

毋庸置疑，新政權的建立，啟動了一代中國畫家的創作熱情。1949年5月13日，一個由80多位國畫家在北平解放後兩個多月內創作的200餘幅新作彙集成的“新國畫展覽會”在中山公園中山堂舉行，格外倍受矚目，被認為是“具有劃時代意義的大事情，因為它標誌著那供給有閑階級玩賞的封建藝術——國畫，已經開始變為人民服務的一種藝術”，¹“說明著中國畫的畫家們願意接受這個偉大的人民時代的考驗”。²一個多月後的7月2日，“第一次中華全國文學藝術工作者代表大會”在北京召開，毛澤東(1893-1976)親臨會場，發表了熱情洋溢的講話：

同志們，今天我來歡迎你們。你們開的這樣的大會是很好的大會，是革命需要的大會，是全國人民所希望的大會。因為你們都是人民所需要的人，你們是人民的文學家，人民的藝術家，或者是人民的文學藝術工作的組織者。你們對於革命有好處，對於人民有好處。因為人民需要你們，我們就有理由歡迎你們。再講一聲，我們歡迎你們。³

後來，毛澤東的這番講話得到了很好的解讀和即時的傳達，“不僅說明為什麼文藝工作者值得歡迎，同時也就是號召我們應該向什麼方向努力；雖然沒有重複在延安文藝座談會上的講話，同樣是號召我們以群眾需要為第一。”⁴而且，在這次大會上，毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉精神被確立為國家文藝發展的基本指導方針，深刻影響了20世紀下半葉中國美術的發展。

1950年2月，《人民美術》創刊號發表了李可染(1907-1989)的〈談中國畫的改造〉、李樺(1907-1994)的〈改造中國畫的基本問題——從思想的改造開始進而創作新的內容與形式〉、洪毅然(1913-1989)的〈論國畫的改造與國畫家的自覺〉，從不同方面探討了中國畫改造的基本思路和發展方向，即要樹立與毛澤東文藝思想相匹配的觀念，在感情上與工農兵結合，在作品上表現勞動人民的生活：

繪畫應是表現“人”的集體生活及其思想感情，因此它必須是寫實。表現

1 江豐：〈國畫改造第一步〉，北平，《人民日報》1949年5月25日，第4版。同年8月10日，以“革新國畫”為宗旨的“北平新國畫研究會”，由國立藝專、京華美專、輔仁大學美術系、中國畫學研究會和其他幾個團體中的先進分子發起並聯合全市國畫家而成立。

2 彭革：〈談中國畫的改造〉，北平，《文藝報》第3期，1949年5月19日，頁18。

3 中華全國文學藝術工作者代表大會宣傳處編：《中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集》，北京，新華書店，1950年3月，頁3。

4 王朝聞：〈精練些〉，北京，《人民文學》第13期，1950年11月1日，頁59-60。

現實的真實性、思想性、教育性才是繪畫境界，因此山水、花鳥、“四君子”便再沒有發展的餘地。⁵

而徐悲鴻(1895-1953)在〈漫談山水畫〉一文中，概括了1950年代初山水畫的社會環境和社會對山水畫的具體要求：

藝術需要現實主義的今天，閒情逸致的山水畫，儘管它在歷史上有極高的成就，但它不可能對人民起教育作用，也並無其他積極作用；其中傑作，自然能供我們閒暇時欣賞，但我們現在，即使是娛樂品，頂好也能含有積極意義的東西。現實主義方才開始，……同樣使用天才，又使人欣賞，又能鼓舞人，不更好過石谿、石濤的山水嗎？⁶

1949年10月初，傅抱石(1904-1965)懷著較為複雜的心情和對未來生活的期待，從南昌回到了南京，投入到嶄新而陌生的社會政治生活之中⁷，展開了自己的中國畫變革。儘管傅抱石在主觀上做出了相當的努力，但是跟大多數人一樣，他也未能在極短的時間內適應這種驟然的形勢變化而完成徹底的轉變。於是，傅抱石在1950年以後逐漸“在政治時勢‘思想改造’的影響乃至逼迫之下，情願或者不情願地修正了自己那整套曾經讓他走向成功的既有的觀念和手法”，⁸不得不重新來調整自己。對已有觀念的痛愛，對時髦觀念的接受，這種新舊觀念之間的抉擇，隨著時間的推移，令我們看到了傅抱石在過渡時期的種種努力、艱難和迷茫。——或許，這也是由“舊社會”入“新社會”所有知識分子和藝術家的一個普遍的現象。

在大數人看來，中國畫的改造，第一步是內容的問題，正如蔡若虹(1910-2002)認

5 李樺：〈改造中國畫的基本問題——從思想的改造開始進而創作新的內容和形式〉，北京，《人民美術》1950年第1期，頁40。

6 徐悲鴻：〈漫談山水畫〉，北京，《新建設》1950年第1期。收錄於王震編《徐悲鴻文集》，上海，上海畫報出版社，2005年9月，頁152。

7 其實，與當時的大多數知識份子一樣，傅抱石對中國共產黨的認識顯然有一個接受的漸進過程。1948年11月（淮海戰役開始，南京告急），傅抱石在致張蔭英（徐悲鴻弟子，1946年公派赴英國考察，後定居倫敦，與傅抱石關係密切）函中透露，由於時局、戰局的變化，他表示出內心的焦慮，並請張蔭英斡旋，委託一位“錢先生”在英國牛津大學謀一客座講席（此影印資料，承蒙中國國家畫院張晨先生惠寄，特此致謝！）不久，為躲避戰火，傅抱石舉家回到老家南昌，居住了近10個月。期間，隨著南京、南昌的相繼解放，直至1949年10月中華人民共和國正式成立，傅抱石應該經歷了一個從觀望到思考的複雜心路。此前的7、8月間，傅抱石從南昌給身居北京的徐悲鴻、郭沫若發出了長函，也許，他在向這兩位老朋友瞭解相關的訊息。據徐悲鴻1949年11月10日函復傅抱石：奉手書，欣知安抵南京。繪事前途，光芒萬丈，足下可無疑。特吾人處境今非昔比耳。但極有可能有轉機之時，較之處在強弩之末，僅免利少數人者，此猶勝於彼耳（葉宗鎬：《傅抱石年譜》，上海，上海古籍出版社，2004年9月，頁137）。由此判斷，傅抱石在致徐悲鴻的信中可能談及對未來的顧慮或擔心，反映了作為一個活生生的個人之複雜心態。這或許也是1949年末新舊政權交替時期知識份子的普遍心態。

8 林木：《傅抱石評傳》，臺北，羲之堂文化事業出版有限公司，2004年12月，頁122。

為：“創作內容的轉變，是改革國畫的重要關鍵，也是新國畫區別於舊國畫的主要標誌。”⁹

在這種社會文化環境下，作為一位敏於感受社會政治風雲，又能即時通過藝術的方式做出積極回應，並在 20 世紀中國繪畫史有著重要地位的中國畫家之一，傅抱石以其自身的生活經歷、思想基礎和藝術實踐，在新中國的中國畫探索中，不僅占得先鞭，而且始終堅持不懈。當然，傅抱石的中國畫探索之路不是一蹴而就的，而是經過了一個緩慢、漸進的過程，有其自身內在的演變過程。本文即以傅抱石的毛澤東詩意畫為例，通過勾勒其毛澤東詩意畫創作的發展軌跡和基本面貌，分析他在 20 世紀五、六十年代為中國畫發展所做的探索，以追索其在 20 世紀中期中國畫發展史上的獨特意義和學術價值。

二、獨自摸索：〈清平樂·六盤山詞意圖〉、〈搶渡大渡河〉、〈更喜岷山千里雪〉 (1950-1953)

起初，在風雲交會之際，傅抱石僅能憑著自己的領悟去適應新社會的要求，藉此尋思符合政府倡導的文藝精神的美術創作途徑與方式。儘管，傅抱石沒有立即適應新的形勢，反正他已在很短的時間內開始重新審視自己在新社會的作為，尋求自己藝術的路向，並付諸於行動。例如，1950 年 2 月 17 日，在由南京市文聯舉辦的“南京市第一屆美術展覽會”上，傅抱石就有一幅以當時正在提倡的年畫形式¹⁰的畫作參展，進行了“文藝為工農兵服務”的初步嘗試，以適應新的社會需要加入革命的隊伍。在這幅被稱為〈三星在戶〉的畫作中，傅抱石一反過去水墨淡雅的畫風，以強烈的朱砂重彩描繪了海陸空三軍人民子弟兵的革命人物形象，其中所傾注的對新中國的熱情顯而易見。

與此同時，或許是出於對毛澤東的崇敬與仰慕，抑或是緣於他的那位與毛澤東經常詩詞應和的老朋友郭沫若 (1892-1978) 之啟發，傅抱石開始研究毛澤東的詩詞，以他那慣用的表現文學作品的方法，將毛澤東詩詞中那些激動人心的篇章移入到自己的畫面中，構成了他後期中國畫創作中比較獨特的一部分，並因而成為全國畫壇開毛澤東詩意畫風氣的第一人。1950 年 2 月 25 日（農曆正月初九），傅抱石創作了其平生第一幅毛澤東詩意圖：〈清平樂·六盤山詞意圖〉（鏡片，28.2×20.2cm，傅抱石子女藏，圖 1），開



圖1 〈清平樂·六盤山〉詞意圖 鏡片28.2×20.2cm 1950年2月25日 傅抱石子女藏

9 蔡若虹：〈關於中國畫改革問題——看了新中國畫預展之後〉，北平，《人民日報》1949年5月22日，第4版。

10 1949年11月27日，中央人民政府文化部在《人民日報》上發佈了於11月22日經陸定一、胡喬木報毛澤東、劉少奇、周恩來審批的、這份在現代美術史上具有重要意義的文件——〈關於開展新年畫工作指示〉（第4版），新中國從新年畫工作中開始了改造舊美術的第一次運動。1950年初，傅抱石所在的南京大學師範學院藝術系將年畫創作時間列入正式課程，教授們除了幫助學生創作之外，也在積極創作。為了參加南京市第一屆美術展覽，於2月5、6日舉辦了一次小規模的年畫展覽會，師生共展出作品150件（張文俊：《南京的春節美術活動》，北京，《人民美術》1950年第2期，頁61）。

始了其創作毛澤東詩意畫的直至其去世的 15 年歷程。

雖然苦苦努力¹¹，但傅抱石似乎難以在短時間內在繪畫本體上摸索出一條成功的捷徑，因而他的創作仍基本上重複了先前的做法。這幅構圖不大的〈清平樂·六盤山詞意圖〉基本保持了他一貫的風格：那獨特的“抱石皴”和改良的石濤樹畫法，表明了他初始創作這種新題材從根本上沒有改變原來的畫法，僅以那壓得很低的山坡上若隱若現紅軍的長征隊伍和遠處一群南飛雁，來點明題義。只是由於特定的題材，傅抱石平時那種龍飛鳳舞的筆法無法在這幅畫中得以盡情展現。

檢視其 1949 年之前的作品，〈清平樂·六盤山詞意圖〉構圖的靈感來自於他 1941 年夏創作的〈訪石圖〉（軸，28.2×20.2cm，傅抱石子女藏，圖 2），傅抱石似乎只是將他這幅 10 前的畫作做了一個聰明的切換。首先，他將〈訪石圖〉前景部分的坡石左右對換，且將松樹縮小弱化表現，構成了〈清平樂·六盤山詞意圖〉的前景部分，有趣的是樹木在坡石上的位置也大致雷同；然後，為了表現六盤山，省略了〈訪石圖〉開闊的中景部分，直接繪以遠山，將左側山峰放大、右側山峰相對縮小，並在總體上作了強化處理，以構成〈清平樂·六盤山詞意圖〉的遠山部分。



圖2 訪石圖 軸28.2×20.2cm 1941年夏
傅抱石子女藏

這種切換方式，大約持續了二、三年，似乎表明處於探索期的傅抱石在處理固有技法和全新題材之間顯示出一定的不適應、不協調。¹² 傅抱石在當時藝術表現形式上還沒有被政治化，其作品基本處於封閉狀態而未能引起人們的注意，“但是題材上的突破，為其獲得了新生，也顯示了傅抱石的聰明過人之處”¹³，同時為啓發後來許多中國畫家的創作思路打下了伏筆。

從葉宗鎬著《傅抱石年譜》來考察，1950-1952 年間，可能由於應付各種政治改造、學習而無暇顧及繪畫活動的原因¹⁴，身為南京大學師範學院藝術系教授的傅抱石在這段時間內似乎一直無法專心投入創作，有明確記載的繪畫作品寥寥無幾。也許，傅抱石十分迷茫、彷徨，何去何從，一時無從下手。儘管如此，他還是在 1951 年的秋天小心謹慎地完

11 傅抱石 1953 年 12 月 19 日致朱潔夫 (1914-1993) 函：我只有盡我將來的餘生，竭盡為人民服務。解放來，主觀上我是盡力做了，當然萬分的不夠。此後我必矢志努力，死而後已（《傅抱石年譜》，頁 148）。

12 這種現象還同時存在於其他畫家，如 1951 年，關山月的〈毛澤東長征詞意〉（軸，179×76cm，廣州藝術博物院藏）也是如此，其看起來更像一幅放大的連環畫，雪山的表現與他在西北的寫生和手法相似。

13 江洲：〈傅抱石“毛澤東詩意山水畫”的歷史意義〉，北京，《文藝報》2001 年 5 月 24 日，第 4 版。

14 1951 年，“三反”、“五反”運動開始，中共中央發出〈關於在學校中進行思想改造和組織清理工作的指示〉，知識份子思想改造運動正式展開。傅抱石 1953 年 3 月 19 日致劉少旅函：……過去因三反運動及思想改造運動，備極緊張，無暇執筆……（《傅抱石年譜》，頁 142）。陳傳席也披露，1950 年代初直至他調到畫院之前，傅抱石畫畫很少，偶爾拿出一兩張，也不太驚人，他自己也常為此歎息（陳傳席：《傅抱石》，石家莊，河北教育出版社，2005 年 1 月，頁 66）。

成了〈搶渡大渡河〉（橫幅，62×109.3cm，南京博物院藏，圖3）。

然而，這幅後來為他贏得不少榮譽的作品，從章法的角度來判斷，看起來好像與他金剛坡時期〈石濤詩意圖〉（軸，104.5×59.7cm，臺灣私人藏，圖4）有著某種內在的關聯。作於1940年代初期的這幅〈石濤詩意圖〉取意於“隔岸桃花迷野寺，亂帆爭卷夕陽來”，江水呈三折，自遠而來，江水滔滔，白帆點點，氣勢恢弘，極具表現力；而〈搶渡大渡河〉則將〈石濤詩意圖〉的立軸形式改成橫幅構圖，尺幅大體相當。傅抱石將〈石濤詩意圖〉右下角的山坡進行縮小，刪除松樹，變成了〈搶渡大渡河〉左下角的石岸；將〈石濤詩意圖〉左上角的岸石也進行了適當精簡與調整，變成了〈搶渡大渡河〉右上角的石壁；為了主題的需要，傅抱石將江面相對擴大，將〈石濤詩意圖〉的點點白帆變成滿載紅軍士兵搶渡大渡河的木船，同時將水面做了充分渲染以烘托氣氛。這幅“主題性”創作儘管十分成功，但就繪畫技法而言表現出來的仍是傅抱石的先前本色。



圖3 搶渡大渡河 橫幅62×109.3cm 1951年秋 南京博物院藏



圖4 石濤詩意圖 軸104.5×59.7cm 1940年代初 臺灣私人藏

就在創作〈搶渡大渡河〉之前不久的6月9日，在中華全國文學藝術界聯合會南京分會¹⁵舉行第二屆會員大會上，傅抱石當選為文聯常委，表明了他逐漸被融入到新的社會體制。早在1950年7月13日，作為美術界知名人物的傅抱石被推為代表參加了南京市文化藝術工作者工會成立大會，這可算是傅抱石在新社會取得政治身份的肇始。在這一年多的時間里，傅抱石逐漸走出先前的顧慮和困惑，以一種積極的姿態投入於新社會中，儘管他在政治上還沒有完全成熟，但在藝術創作中做出即時的回應。¹⁶

15 中華全國文學藝術界聯合會南京分會，簡稱南京市文聯，成立於1949年11月20日，主席賴少其(1915-2000)。中華全國文學藝術界聯合會正式成立於1949年7月19日，1953年10月更名為中國文學藝術界聯合會（簡稱中國文聯），它是中國共產黨領導的文學藝術家的核心組織，郭沫若是中國文聯第一、第二、第三屆主席。加入這個組織，能表明其身份在相當程度上獲得一定的認可。1953年6月10日，江蘇省文學藝術工作者聯合會籌委會成立，傅抱石被推舉為籌委會委員。

16 徐悲鴻1951年3月17日函復傅抱石所說：今日與郭先生伉儷相談，郭夫人極讚美足下畫品高妙，郭先生亦言去年曾以兄事屬馮乃超(1901-1983)先生（時任中山大學副校長），並殷殷以近況相詢。弟述及兄此時積極情況，並皆歡慰（《傅抱石年譜》，頁140）。在1950年代初期，傅抱石與徐悲鴻、郭沫若保持頻繁的聯絡，在個人前途（命運）的問題上做出積極的行動。郭沫若對傅抱石來說，亦師亦友。早在1949年之前，傅抱石即受到郭沫若的諸多提攜。1950年之後，傅抱石亦時常得到郭沫若的關照，自曰：“虔誠地熱望我公督而教之”，這種光榮“和我公幾十年的掖植、教誨分不開的。我矢志竭盡精慮地加強學習，努力實踐”（《傅抱石年譜》，頁152-153）。在1957年反右運動中，傅抱石幸運地逃過了一劫，可能也與郭沫若的巧妙安排有較大關係。在一定程度上說，也正是這次機遇，為傅抱石後來的發展鋪平了道路。

1953年夏天，為參加文化部舉辦的“全國第一屆國畫展覽”，傅抱石根據毛澤東〈七律長征〉創作了〈更喜岷山千里雪〉（立軸，62.7×107.5cm，南京博物院藏，圖5），然而這幅作品僅是他多年前一幅流失作品〈雪山行旅圖〉（橫幅，62×101cm，北京故宮博物院藏，圖6）的回憶和複述。¹⁷在〈雪山行旅圖〉中，雪山佔據了畫面的大部分空間，其輪廓用數筆勾畫，山勢的變化則由大塊面的、濃淡相間的墨色體現出來。山腳下，隱隱約約顯出被積雪覆蓋的一片屋頂，一位文士正拄著手杖蹣跚而來，身後童僕挑著包袱步步緊跟。遠方以淡墨烘染的陰霾天氣，寂靜無聲的千山萬壑，同銀白色的冰雪世界，使得畫面滲透著侵人的寒氣。〈更喜岷山千里雪〉基本保持〈雪山行旅圖〉的原貌，僅將山峰適當上提，省略其右側小山，變成開闊山坡，增加紅軍爬雪山的圖像，以符合〈長征〉詩意。不可否認的是，儘管傅抱石在繪畫章法和圖式處理上基本沿襲原先一貫的作風，然而他在思想觀念上已做了全面的修正。1958年，傅抱石在創作〈長征〉詩意時，仍毫無保留地沿用了〈更喜岷山千里雪〉的圖像和風格特徵。



圖5 更喜岷山千里雪 橫幅62.7×107.5cm 1953年夏 南京博物院藏



圖6 雪山行旅圖 橫幅62×101cm 1940年代初 北京故宮博物院藏

1953年7月，江蘇省文化局分別在南京文藝會堂、工人文化宮舉辦了“江蘇省暨南京市美術創作和民間美術展覽會”，傅抱石以〈搶渡大渡河〉、〈更喜岷山千里雪〉參加展覽，其鮮明的主題和突出的風格，接著又毫無爭議地入選於9月16日至10月10日在北京北海公園舉行的“全國第一屆國畫展覽”。¹⁸

這裡，筆者分析了〈搶渡大渡河〉、〈更喜岷山千里雪〉與傅抱石舊作之間的關係，絲毫沒有貶低傅抱石的創造能力，只是闡述傅抱石在社會環境急劇變化的情況下做出的種種改變、以及這種改變是如何之艱難，從而說明當時中國畫家在舊形式與新內容之間的所遇到的無法迴避的矛盾。因此江洲認為：“在探索中變革，在變革中探索，是傅抱石1950年

17 〈雪山行旅圖〉是在參考日本橫山大觀(1868-1958)作於昭和二年(1927)〈瀟湘八景〉之〈江天暮雪〉的基礎上完成的，創作於1940年代前中期，是1946年由赴任中國駐法國大使館文化參贊的郭有守(1901-1978)攜往法國從事文化交流，在巴黎東方藝術博物館舉辦傅抱石繪畫展覽作品中的一幅，後暫存博物館的保險庫。1972年，經中國政府交涉，法國政府如數歸還後，傅抱石夫人羅時慧(1911-2001)捐獻給國家，正式入藏北京故宮博物院(參見伍霖生：〈傅抱石藝事紀實〉，《中國畫研究》編輯部編：《中國畫研究》總第8期(傅抱石研究專集)，北京，人民美術出版社，1994年1月，頁282；汪元，〈傅抱石畫作入藏故宮博物院的歷史細節〉，載《故宮博物院藏近現代書畫名家作品集·傅抱石》，北京，紫禁城出版社，2006年8月，頁24-30)。

18 “江蘇省暨南京市美術創作和民間美術展覽”共收到作品400多件，陳列100多件(絕大多數是一人一畫)，評選了30幅送北京，入選15幅(傅抱石：〈在第一屆江蘇省文學藝術工作者代表大會上的發言〉，葉宗鎬編：《傅抱石美術文集》，上海，上海古籍出版社，2003年9月，頁407)。

代創作的主旋律。”¹⁹

由此可見，1950年代初期的傅抱石在從事毛澤東詩意畫創作之時，雖然思想上已有為適應新社會、新形式的創作意識，但畢竟年屆五十的他繪畫技法業已成熟，想在短期內立即做出較大幅度的調整或改變，顯然存在相當困難。用其自己的話說，“在1950年至1951年間，由於沒有生活，我開始獨自摸索，經營著毛主席的長篇〈長征〉詩和〈沁園春·雪〉。”²⁰“獨自摸索”，傅抱石發出內心的感慨，其言下之意是不難理解的。

如果從毛澤東詩意畫創作的角度出發，〈搶渡大渡河〉、〈更喜岷山千里雪〉確切地說應屬當時興起的描繪革命歷史事件的作品。傅抱石正是取材於紅軍長征，強調史實的再現，而不是後來一般意義上的毛澤東詩意畫，因此其創作手法也與1958年之後的毛澤東詩意畫有著明顯區別。〈搶渡大渡河〉採用了比較寫實的手法，突出了激流中與滔滔河水拼搏的紅軍戰士的英雄形象，其形象位置畫面的中心，山水只是一種陪襯；而〈更喜岷山千里雪〉同樣顯示出強調歷史事件的傾向，與1940年代的〈雪山行旅圖〉相比，人物形象躍為主體，佔據畫面的三分之一，而且雪山的刻畫也是為深化紅軍爬雪山之主題而服務的。可見，傅抱石在創作中的“革命歷史事件”意識十分明顯，而迥然不同於後來純粹意義上的“詩意畫”創作。

眾所周知，中國共產黨的文藝政策是使文藝成為整個革命機器中的一個組成部分，即革命機器的齒輪和螺絲釘，藝術功用直接承繼了“成教化，助人倫”的傳統，一方面利用文藝宣傳黨的方針政策、豐功偉績，另一方面是以此改造文藝工作者的世界觀，進一步確立“文藝為工農兵服務”的方向。這一目標，“對於多年來受革命思想熏陶的文藝工作者來說似乎無太大的關係，但是對多數的畫家來說則因為對政治的無知或對新政權的文藝要求所知甚少而顯得至關重要。因此，思想的改造則成了這些畫家必須經歷的人生歷程。”²¹

誠然，傅抱石是個有著強烈愛國主義激情和政治熱情的人。在新時期，傅抱石儘管並沒有立即適應新的形勢，但他能即時地、努力地調整自己，正如賀天健在《我對於今後山水畫任務之意見》中所言：

從我個人藝術思想的轉變來說，自幼到老也讀過一些書，卻都是一些舊的知識，對於馬克思列寧主義是不知道的。因此自己在什麼階級都不知道，還以為靠作畫為生是最高尚也沒有了，而不知畫是一種觀念形態的東西，無論怎樣，它是為它本階級服務的。舊的藝術思想如不經過改造是不可能為無產階級服務的。論它的性質是很狹窄的，是一個個人生活的工具。從今日看來，儘管

19 江洲：〈傅抱石“毛澤東詩意山水畫”的歷史意義〉，北京，《文藝報》2001年5月24日，第4版。

20 轉引自徐天敏：〈傅抱石先生的詩意畫〉，傅抱石藝術研究會編：《傅抱石研究論文集》，南京，內部刊行，1990年10月，頁119。

21 陳履生：〈新年畫創作運動與群英會上的趙桂蘭〉，收錄於呂澎、孔令偉主編：《回憶與陳跡——關於1949年之後的中國藝術與藝術史》，長沙，湖南美術出版社，2007年3月，頁26。

把它作為出世看，把它作為消閒看，作為解困看，其實並不高尚，並不清白，並未有尊嚴高尚的美學觀點，這如何可以為工農兵服務？……我在這一點上認識到：藝術如果對無產階級有利的，就是有用的；有害的，就是無用的。怎樣才對無產階級有利？經過學習，覺到最重要的一條就是要和群眾結合。從此就沿著毛主席給我們指出的這條大路不斷地向群眾學習，到生活鬥爭裡體會。不這樣，怎能將藝術逐步提高？怎樣提高才能適應，才能變化，才能進展？²²

傅抱石在 1950 年代之初的思想認識也不外乎如此，但他很快地投入到新的政治知識尤其是馬克思列寧主義的學習之中²³。1951 年 7 月，傅抱石在為南京大學師範學院藝術系作專題報告時，表明了在思想上“擁護毛澤東文藝路線”的堅定立場：“我高呼：偉大的‘毛澤東文藝路線’萬歲！”²⁴傅抱石覺得自己存在“保守的觀點”、“自賞的情緒”兩個缺點，“是從個人出發，資產階級思想的殘存表現”，所以，他認為：“當今之計，我們迫切要求的，第一是學習政治，改造思想，其次才是創作。”²⁵面對新的社會要求，這些口號式的表白和懺悔在今天看來似乎潛藏著人性中虛假的一面，但當時傅抱石發出的確實是真誠的肺腑之言，反映出中國共產黨文藝思想對畫家的改造已收到了明顯的效果。

1953 年，傅抱石即時地運用了當下文藝界較為時髦的語彙，重新解釋了自己對中國繪畫傳統的認識，鮮明地反對山水畫違背現實主義的形式主義傾向：

山水畫家脫離現實、脫離人民，盲目地追求古人，把古人所創造的生動活潑的自然形象，看作是一堆符號，搬運玩弄，還自詡“胸中丘壑”。我們必須承認這是一種惡劣的傾向。²⁶

在新的政治體制和新的時代要求的感召下，傅抱石積極地修正自己，迎合時代潮流，不斷進行自我剖析和自我反思，自覺地、主動地改造自己的思想：

開國以來，通過黨的培養、教育，通過一系列的政治運動，思想覺悟，雖然有了一定的提高，但由於資產階級的世界觀、藝術觀，像釜底遊魂一樣，還隱隱約約地藏在靈魂深處，動起筆來，往往是左盼右顧，遊移不定，主觀上也曉得要政治掛帥，而實際卻不知不覺地聽命於老一套，反而讓資產階級政治掛了帥，這值得我警惕和深思了。……充分證明：像我這樣的一個國畫工作者的加速進行脫胎換骨的改造，是如何迫切而重要的事了。²⁷

22 賀天健：〈我對於今後山水畫任務之意見〉，北京，《美術》1962 年第 4 期，頁 46。

23 傅抱石 1952 年 11 月 25 日致章甫函：近年以致力馬列主義之學習，《傅抱石年譜》，頁 142。

24 傅抱石：〈初論中國繪畫問題〉，《傅抱石美術文集》，頁 364。

25 傅抱石：〈在第一屆江蘇省文學藝術工作者代表大會上的發言〉，《傅抱石美術文集》，頁 407。

26 傅抱石：〈中國的人物畫和山水畫〉，《傅抱石美術文集》，頁 385。

27 傅抱石：〈加緊學習，堅決改造〉，南京，《雨花》1960 年第 7 期，頁 60。

直到 1964 年，傅抱石在〈學習小記〉中還是不停地檢討自己，對自己的創作活動進行省思：

世界觀的改造過程，又是一個艱鉅、長期、曲折和反復的過程。不抱定脫胎換骨自覺改造的決心，這問題是始終解決不徹底的。……我們對新生活，理解的特別簡單，以為只要把如此多嬌的江山再現在紙上便算是任務完成，並不需要任何的加工和洗練。實則不然。近年的山水畫足以證明：凡是為群眾喜歡的某些作品，都是作者不斷消化、不斷經營、不斷實踐和不斷提高的結果。這個消化、經營、實踐和提高的創作過程，我體會為：作為山水畫這個畫種來研究，也就是學習毛主席教導我們的“觀察、體驗、研究、分析一切人、一切階段、一切群眾、一切生動的生活形式和鬥爭形式，一切文學和藝術的原始材料”的過程。……歸根結底，還是一個思想改造的問題。²⁸

在傅抱石看來，1949 年之前的繪畫“目的不明確，都是為了個人興趣”²⁹，而通過新中國之初的種種學習與改造，傅抱石在世界觀和人生觀上出現了較為根本性的改變，其創作的終極目的變得更為明確。尤其在後來的幾年裡，傅抱石表現得更為明顯。有時候，他的這種政治熱情甚至有過度的時候，致使他的後輩認為其作品也受到過“把政治思想放在第一位，藝術第二位，以致強調到貼政治標籤”的“左”傾思想的影響程度。³⁰

傅抱石通過自己的努力試圖證明：“中國畫是可以表現現實，為新時代服務的。”³¹正如他自己感言：“國畫家的力量，倘若即時的組織領導起來，加以教育和協助，貢獻是會更大的。”³²

作為一種政治性、組織性極強的創作行為，〈搶渡大渡河〉、〈更喜岷山千里雪〉的正式亮相，在當時的中國畫界引起了一定的反響，分別發表於當年的《人民文學》第 10 期、《江蘇文藝》第 10 期上，甚至還引起一些東歐畫家的關注。³³然而，如果從“毛澤東

28 傅抱石：〈學習小記〉，《傅抱石美術文集》，頁 549。

29 此為傅抱石於 1960 年 10 月 11 日下午，在中國美術家協會陝西分會舉行陝西、江蘇畫家座談會上的發言（黃名芊：《筆墨江山——傅抱石率團寫生實錄》，北京，人民美術出版社，2005 年 10 月，頁 60）。

30 張文俊：〈懷念您 學習您〉，紀念傅抱石先生逝世廿周年籌備委員會編：《傅抱石先生逝世廿周年紀念集》，南京，內部刊行，1985 年，頁 40。

31 傅抱石：〈在第一屆江蘇省文學藝術工作者代表大會上的發言〉，《傅抱石美術文集》頁 407。

32 傅抱石：〈在第一屆江蘇省文學藝術工作者代表大會上的發言〉，《傅抱石美術文集》頁 407。

33 傅抱石 1953 年 12 月 19 日致朱潔夫函：承示波、捷、民主德國將專文介紹拙作，彌感光榮。此事一周以前，老舍夫人特地寫信來祝賀我，我為之一驚……十月，羅、捷、波，德四國代表團的畫家們，據波蘭畫家亞歷山大·霍布斯德依說，他在北京，多次向有關方面要求和我一見，並且要求讓他拍照展覽會的兩幅畫。……所以他們一到南京，幸運的是此間“外賓委員會”請了我，我代表主人，一見、一介紹，他們狂歡起來，紛紛把領帶解下來，系在我的頸上，擁抱照相多次，有些話，我不會忘記的，例如：“你的作品，是中國的，高度的，我們最歡迎的……”等等（《傅抱石年

詩意畫”創作的角度出發，〈搶渡大渡河〉、〈更喜岷山千里雪〉當屬“長征”系列的主題性題材，而與他在稍後創作的毛澤東詩意畫存在著一定的距離，也許傅抱石自己已經認識到這一點，在後來的幾年裡，他不斷地修正、調整。

三、殫精竭慮：〈東方紅〉、〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉（1954-1958）

1958年7月，傅抱石創作了在美術界取得廣泛影響的〈毛澤東蝶戀花·答李淑一詞意圖〉。在闡述〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉之前，筆者有必要先介紹傅抱石在1954年創作的另一幅政治意義極強的大畫：〈東方紅〉。因為儘管〈東方紅〉不屬於“毛澤東詩意畫”的範疇，然而這幅畫對傅抱石後來創作的啓示性意義十分巨大。〈東方紅〉的完成，對傅抱石處理、把握特定題材的影響可以說是決定性的。儘管創作過程十分艱難，但其創作體驗對傅抱石來說無疑具有“里程碑”意義。通過〈東方紅〉，我們基本能清楚地看到傅抱石“毛澤東詩意畫”創作的演變過程：從1950年的〈清平樂·六盤山詞意圖〉、1951年的〈搶渡大渡河〉，到1953年的〈更喜岷山千里雪〉，再到1954年的〈東方紅〉，乃至後面“毛澤東詩意畫”的大量創作，構成了一個較為完整的發展序列。

1954年初，時任中國人民保衛和平大會主席的郭沫若請朱子奇³⁴與傅抱石直接商量，邀請他圍繞人類進步和世界和平的主題，為中國人民保衛和平大會創作若干大幅繪畫。³⁵4月，傅抱石完成了〈東方紅〉（橫幅，119.5×209cm，中國人民對外友好協會藏，圖7）。他在4月16日致郭沫若的信函中詳細敘述了當時的創作思路：



圖7 東方紅 橫幅119.5×209cm 1954年4月 中國人民對外友好協會藏

是從一枝蒼松的枝下，透視崇山、海邊，太陽正在上升的情景。把祖國美麗的河山，自某程度範圍內顯示出來。我主觀上是作為“光被四表”的意圖而進行的。中國畫是難表現這類光景的，我是大膽地予以經營而成圖。也可題為〈東方紅〉。³⁶

創作前，傅抱石反復研究，著實在章法構思上下了一番苦功，他在與郭沫若的通信中

《傅抱石年譜》，頁148）。另外，傅抱石在1954年4月16日致郭沫若函中也談到了類似的情況（《傅抱石年譜》，頁152-153）。1953年是傅抱石個人境遇最為艱難的一年。由於種種原因，傅抱石在南京師範學院遇到了諸多不可名狀的阻力，身心憔悴（詳見上述兩函）。

34 朱子奇(1920-)，詩人、散文家，湖南汝城人。1937年到延安，1938年入抗大學習，1940年調到中央軍委直屬政治部搞文化工作。1950年後，曾任世界和平理事會理事、中國人民對外友好協會常務理事，中國作家協會書記處常務書記等職。

35 郭平英：〈郭沫若與傅抱石：交相輝映詩畫魂〉，傅抱石紀念館編：《其命唯新——傅抱石百年誕辰紀念文集》，鄭州，河南美術出版社，2004年7月，頁196。

36 葉宗鎬：《傅抱石年譜》，頁150。

談到了其獨特的體悟：

中國畫的工具、材料是落後的，它在畫面的表現上具有種種（似乎是先天的，也是科學的、物理的）制限……例如〈東方紅〉吧，由一位油畫家來表現這一題材，就萬分方便、萬分的有把握，“隨類賦彩”，藝校學生學過兩三年就有足夠的技術來掌握一切形象，記錄一切形象。可是中國繪畫，正以工具、材料的制限，迫使畫面上不能不概括而又集中地、同時又必然是創造性地來體現主題所規定的內容。³⁷

在創作過程中，傅抱石與南京師範學院美術系的同事討論、斟酌，以符合“和平大會”之主題精神。³⁸完成後的4月13日，傅抱石邀請了幾位畫家評點、分析，一致認為〈東方紅〉“氣魄雄偉、美麗，在表現方法上頗富創造性而又充分地發揮了中國繪畫的長處”，以致於某西洋畫教授感歎，“傳統的國畫家是不敢的，新的國畫家是不能的。”³⁹

作為一項政治任務，傅抱石請示上級⁴⁰，殫精竭慮地創作（經4次構圖完成），以鮮豔的紅色昭示出“東方紅”的主題，謳歌了“偉大美麗的祖國河山”。⁴¹通過〈東方紅〉的創作，傅抱石在繪製這類具有濃厚政治色彩的題材上，取得了顯著進展，形成了自己的經驗，用他自己的話說，“這近兩個月的積極勞動，使在主題經營和表現技術都得到一定的進步。過去像這樣的大型作品，一般是經年累月的事。一般又是走‘大題目’的道路。”⁴²事實上，傅抱石的這幅〈東方紅〉為1959年〈江山如此多嬌〉、1964年〈乾坤赤〉的創作定了一個基調。這是後話。

1954年是傅抱石個人事業中的一個轉捩點。當年5月，傅抱石當選為新成立的華東美術家協會理事；9月出席江蘇省第一屆文學藝術工作者代表大會，並當選為文聯委員。

37 傅抱石 1954年4月16日致郭沫若函，《傅抱石年譜》，頁152。

38 傅抱石 1954年4月16日致郭沫若函：此事曾反復研究，又多次和幾位同事們討論過，也認為，從現實題材去表現，由於生活不夠，甚難有成；從歷史題材去找（我曾提出社工部〈兵車行〉），又只能作皮相的聯繫，與其牽強附會，不如根據我的條件殫精竭慮地來創作。我在萬分慚愧中，採取了後者的辦法。雖然表面是山水和人物，可是某程度是奔赴著一定的主題的（《傅抱石年譜》，頁150-151）。

39 傅抱石 1954年4月16日致郭沫若函，《傅抱石年譜》，頁152。

40 傅抱石 1954年4月16日致郭沫若函：由於文藝處、文聯的關係，早已決定請他們審閱一次（他們也提出這點）。我準備明後日即去約請，這對我是有幫助和提高的。我想，大約沒有問題，可以通過（《傅抱石年譜》，頁151）。其實，以政治角度出發的審稿從1950年代開始，在美術創作內是司空見慣的事情。正如吳冠中披露：1950年代後的中國文藝領導主要從政治角度審稿，審的結果經常是“內容”破壞形式，也就是摧毀了作者的苦心經營和作品的整體結構。有聰明的作者，在作品非要害處故意留些明顯的政治性缺陷，待被審時一目了然，準備接受修改，不致於影響作品的生命的修改，想藉這點暴露的毛病保護軀體的完整，是一種詭計吧！為了藝術的完整，用心良苦，不少有才華且功力深厚的青年接受創作革命歷史畫的任務，是一種光榮，但歷史畫須經層層嚴格審稿（吳冠中：〈審稿〉，收錄於《畫里陰晴》，濟南，山東畫報出版社，2006年8月，頁145）。

41 傅抱石 1954年4月16日致郭沫若函：特別〈東方紅〉一幅，沒有色彩更不易看得出‘東方紅，太陽升’在偉大美麗的祖國河山的反映（《傅抱石年譜》，頁152）。

42 傅抱石 1954年4月16日致郭沫若函，《傅抱石年譜》，頁152。

此後，傅抱石在政治上逐漸成熟，其藝術亦被主流社會認可，作品不斷進入公眾的視野。事實上，作為對其藝術創作的肯定，傅抱石政治地位不斷上升，這在 1950 年代政治環境裡是極為關鍵而重要的。當然，其間不無互動關係。因此，傅抱石也十分清醒地認識到這一點，用自己的創作積極回應黨和政府的政治要求，正如他自己在給郭沫若的信中說：“希望今後在不斷的努力中，逐步的克服，多畫些更為有價值的作品，為人民服務”，“我深深知道，我這種光榮是和黨和政府的教育、關懷分不開的”，“我矢志竭盡精慮地加強學習，努力實踐”。⁴³1955 年 4 月 21 日，傅抱石當選為江蘇省人民政治協商會議第一屆委員會委員；1956 年 1 月，傅抱石增補為中國人民政治協商會議第二屆全國委員會委員，出席會議，並作主題發言；1956 年 2 月 8 日，傅抱石的發言全文發表於當日的《人民日報》、《新華日報》。這種政治殊榮對傅抱石來說，是前所未有的。政治地位的上升對其藝術生命的延續是至關重要的，傅抱石的繪畫事業開始進入穩步前進的階段。⁴⁴1956 年 10 月，傅抱石被推為中國美術家協會南京分會籌委會主任委員；11 月 20 日，又當選為江蘇省文聯常務委員；1957 年 2 月 2 日，任江蘇省國畫院籌委會負責人。社會地位的提高激勵了傅抱石的創作熱情，而由此生髮的感歎、感念、感懷的心境，又使他自覺地認識到新社會的優越性，同時，也促使了他用自己的畫筆謳歌新社會、新制度。

雖然，〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉是傅抱石為參加莫斯科社會主義造型藝術展覽會⁴⁵而作的。然而，傅抱石的創作啟發甚早，據傅氏學生伍霖生回憶，1957 年 5 月 11 日，毛澤東以〈蝶戀花〉長詞的形式回信長沙十中李淑一，此詞即流傳於北京中南海；8 月 21 日，傅抱石率中國美術家代表團訪問東歐回國暫留北京期間，受邀到陳毅 (1901-1972) 家中做客，席間，得聽愛好詩詞的陳毅深情誦讀毛澤東〈蝶戀花·答李淑一〉，傅抱石感慨良多，開始構思創作。⁴⁶傅抱石自己也說：“當時只覺得這首詞太好了，若是能夠畫出來

43 傅抱石 1954 年 4 月 16 日致郭沫若函，《傅抱石年譜》，頁 152-153。關於個人與政治的互動關係，錢松壺 (1899-1985) 也是一個突出例子。錢松壺曾曰：“我是個從舊社會過來的知識份子，飽受舊社會的辛酸，因此我希望我們的國家能夠大躍進，我在打播臺時自報的數位，決不食言，我夜以繼日，以至把家中存畫拿出來爭取超額完成任務。這是我對國對黨的心意。”（錢松壺：〈有關抄家物資調查的說明〉，南寧，《當代中國畫》2007 年第 4 期，頁 75。）這種心態在一定程度上也能說明傅抱石當年的心理。

44 據江蘇省國畫寫生團的參加者之一黃名芊回憶，1960 年，傅抱石率團寫生，一路上受到高規格的禮遇，其接待即以傅抱石“中國美術家協會副主席、全國政協委員”的身份為標準的（黃名芊：《筆墨江山——傅抱石率團寫生實錄》，頁 52），並受到當地的黨政領導的接見。可見，這種政治身份在當時的社會環境裡是相當重要的。

45 1958 年 3 月 19-20 日，社會主義國家美術團體代表會議在莫斯科召開，中國代表是華君武 (1915-) 和宮亭，會議決定於 12 月在莫斯科中央展覽大廳舉辦“社會主義國家造型藝術展覽會”，並通過“展覽會組織條例”，規定參展作品務必在 11 月 10 日之前寄到莫斯科，會議號召社會主義國家所有創作協會和美術家積極參加該展覽（〈社會主義國家美術團體代表會議關於 1958 年 12 月在莫斯科舉辦社會主義國家造型藝術展覽會的總結公報〉，北京，《美術》1958 年第 4 期，頁 3）。

46 伍霖生：〈傅抱石藝事紀實〉，《中國畫研究》總第 8 期，頁 273。由此，筆者推測，傅抱石創作〈毛澤東蝶戀花·答李淑一詞意圖〉極有可能還是陳毅提議的。傅抱石結識陳毅不會遲於出席 1954 年 4 月華東美術家協會成立大會之時，陳毅時任上海市市長，據趙清閣 (1914-1999) 回憶，1953-1954 年間，傅抱石應陳毅之邀來到上海（趙清閣：〈懷念傅抱石同志〉，《傅抱石先生逝世廿周年紀念集》，頁 55）。又據郭沫若秘書王廷芳透露，1955 年 5 月中旬，陳毅來郭沫若家，郭沫若拿

（想的時候，就知道未必能畫成功），那才是我此生的大幸。”⁴⁷1958年初，毛澤東〈蝶戀花·答李淑一〉在《詩刊》1958年1月號上公開發表，引發了文化界的討論，許多詩人撰寫文章闡釋心得體會，更激發了傅抱石的創作欲望。

1958年4月25日，中國美術家協會副主席蔡若虹來南京佈置參加蘇聯莫斯科“社會主義國家造型藝術展覽”的創作任務，傅抱石選擇了〈蝶戀花·答李淑一詞意畫〉的創作。作為一項政府行爲，傅抱石的創作不可避免地烙上了強烈的政治色彩，受到了相關部門或領導的監督和影響。

對〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉的創作，傅抱石全力以赴，絲毫不敢懈怠，爲構營費勁心思，做了幾幅草圖。直至7月，傅抱石在《紅旗》雜誌看到了郭沫若〈浪漫主義和現實主義〉對該詞的解釋後，頓時豁然開朗，在理論上形成了一個初步的感性認識，⁴⁸然而在形象思維上還存在一定的障礙。據伍霖生回憶，傅抱石爲此寢食不安，後來他陪同一批外賓遊覽玄武湖，時楊柳正在萌芽發葉，在風中搖曳。正是初春的柳條觸發了傅抱石的思維，以楊柳象徵楊開慧、柳直荀二位烈士！於是，困難最終得以解決。⁴⁹

於是，傅抱石慘澹經營，嘗試性地運用了當時才提出“革命現實主義與革命浪漫主義相結合”的方法（關於“兩結合”的方法，下文再闡述），創作了〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉（軸，137.2×69cm，南京博物院藏，圖8）：



圖8 〈蝶戀花·答李淑一〉詞意圖 軸137.2×69cm 1958年7月 南京博物院藏

出傅抱石1944年創作的〈麗人行圖卷〉（1953年9月，出席全國第二次文代會及中華全國美術工作者協會全國委員會擴大會議時攜往北京，以爲觀摩，後長留郭沫若處）與陳毅共同欣賞。陳毅連聲稱讚，並希望借去繼續觀賞。此時，郭沫若還告訴陳毅，傅抱石現在北京出席第二屆全國美展。陳毅便邀請傅抱石來家作客。18日夜，傅抱石陪同郭沫若與陳毅家共餐，鑒賞〈麗人行圖卷〉（王廷芳：〈會看破壁起飛龍——郭沫若所藏傅抱石作畫小記〉，香港，《名家翰墨》總第19期，1991年8月，頁27；另可參見《傅抱石年譜》頁160援引的王廷芳日記）。可見，陳毅十分欣賞傅抱石繪畫。又根據郭沫若1955年11月18日致傅抱石信：前寄來冊頁……陳副總理處尚未送去，容見面時問他喜歡什麼（《傅抱石年譜》，頁163）。由此分析，傅抱石先前在寄郭沫若的信中肯定談及爲陳毅作畫之事，然而，傅抱石後來一直沒有送畫給陳毅。1957年8月間，陳毅朗誦毛澤東〈蝶戀花·答李淑一〉詞之後，兩人可能討論過以此詩作畫的相關細節。而且，傅抱石可能答應成畫後贈送給陳毅。當然，這僅僅是筆者的推測。而傅抱石1958年11月12日致郭沫若函：晚在有關領導同志關懷指導下，完成了主席〈蝶戀花〉詞意鉅幅（《傅抱石年譜》，頁195）。在這裡，傅抱石如此語氣，想必郭沫若也應該知道其中的原委，由此斷定“這位領導同志”便是陳毅。2007年1月8日，筆者因事拜訪傅二石先生，順便問及這個疑問。傅二石先生很果斷地稱，傅抱石創作〈毛澤東蝶戀花·答李淑一詩意圖〉，就是陳毅提議的；傅抱石創作的第二幅〈蝶戀花·答李淑一詩意圖〉就爲陳毅收藏，後來才在拍賣市場上出現。

47 傅抱石：〈創作毛主席詩詞插圖的幾點體會〉，《傅抱石美術文集》，頁446。

48 傅抱石在〈創作毛主席詩詞插圖的幾點體會〉中說：七月一日《紅旗》發表了郭老的〈論浪漫主義和現實主義〉，著重地解釋了這首詞的精義，使我的理解進了一步。但是在形象思維上，還是困難重重（《傅抱石美術文集》，頁446）。

49 伍霖生：〈傅抱石藝事紀實〉，《中國畫研究》總第8期，頁273。但是，伍霖生在創作完成時間上的回憶與傅抱石的自述有所出入，可能與相隔時間較長有關。

此〈蝶戀花〉詞，大體分作八句，第一句是現實的。（我失去一位戰友楊開慧，你失去愛人柳直荀）第二句到第六句都寫的天上，是浪漫的。七八兩句又結合在現實。我曾試過各種各樣的構圖，可是“忠魂”和“楊柳”（妙合姓氏）這一關，總不得過去。還有“人間伏虎”“淚飛化雨”，又怎麼辦？曾經想畫兩個人影子，代表二位烈士，吳剛向他們敬酒，嫦娥向他們起舞，場面（情節）焦點天上了。主要的意思（全國解放）又接不上去……。後來，以紅旗代表第七句，大雨代第八句，使天上人間有呼應。而吳剛就只得捧壺侍立在後面了。這是第一幅圖畫。⁵⁰

據朱葵回憶，在正式創作之前的師生創作草圖觀摩會上，傅抱石取出兩幅草圖後對〈蝶戀花·答李淑一〉作了詳細介紹。傅抱石將“忽報人間曾伏虎”一句，理解成爲人民革命戰爭之勝利，進而他又解釋了如何在畫中體現，構思“紅旗遍山”以充分表達詞意。⁵¹

7月底，〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉完成，“以浩大壯觀的胸襟，激情揮灑的筆墨氣韻，使天上人間情融意彙，爲革命烈士和人民革命奏起了一曲讚歌”⁵²。爲此，南京師範學院美術系專門開了兩次座談會，就創作中若干細節進行研討（這種研討在某種程度上還可以說是一種“政審”）。在聽取與會人員的意見後，傅抱石於8月8日畫了第二幅〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉（軸，167×83.5cm，陳毅舊藏，Courtesy of Sotheby's，圖9），“把山嶽的分量提高到和天上相仿，並且紅旗多，更顯得重要。據主題思想，色彩都非常注意清淡。”⁵³然而，傅抱石對第二幅〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉並不滿意。

9月5日，第一幅〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉正式入選莫斯科“社會主義國家造型藝術展”（12月26日開幕），並於10月6-12日進京預展⁵⁴，第二幅〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉則在北京帥府園12月28日開幕“江蘇省國畫展覽”亮相，中國美術家協會專門就〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉召開座談會，並發表於《新文化報》、《中國畫》等主流雜誌，在美術界取得了廣泛的影響，⁵⁵正如陳履生所言：“中國現代美術發展史的特性決定



圖9 〈蝶戀花·答李淑一〉詞意圖 軸167×83.5cm 1958年8月 陳毅舊藏 Courtesy of Sotheby's

50 傅抱石：〈創作毛主席詩詞插圖的幾點體會〉，《傅抱石美術文集》，頁447。

51 朱葵：〈抱石先生散憶〉，《其命唯新——傅抱石百年誕辰紀念文集》，頁247。

52 朱葵：〈抱石先生散憶〉，《其命唯新——傅抱石百年誕辰紀念文集》，頁247。

53 傅抱石：〈創作毛主席詩詞插圖的幾點體會〉，《傅抱石美術文集》，頁447。

54 傅抱石1958年11月12日致郭沫若函，《傅抱石年譜》，頁195。

55 《傅抱石年譜》，頁199-202。據筆者猜測，第二幅〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉在“江蘇省國畫展覽”結束後就留在陳毅處。另據黃名芊披露，1960年12月，傅抱石率團寫生，行程至廣州，時任中共廣東省委書記的陶鑄（1908-1969）十分欣賞傅氏的〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉，稱“很有意思”，並希望傅抱石再創作一幅〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉贈給他（黃名芊：《筆墨江山——傅抱

了形式的要求必將出現一些社會化的藝術活動。作為共產黨文藝方略在美術領域內的具體運作方式——組織創作、討論選題、觀摩草圖等，為力作的出現做出了前期準備，而力作的出現又是伴隨著媒體的不斷宣揚，刺激人們的記憶神經使力作獲得相應的社會地位。”⁵⁶

如果說，1951年的〈清平樂·六盤山詞意圖〉、1953年的〈更喜岷山千里雪〉處於摸索期，圖式特徵仍沿襲固有程式的話，那麼，〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉則完全是新的圖像，表明傅抱石在題材處理上已取得了初步成功，在毛澤東詩詞與個人繪畫結合方面也達到了一定的水平，同時也為他後來的毛澤東詩意圖的創作積累了豐富的實踐經驗。

四、努力實踐：兩部〈毛澤東詩意圖〉冊(1958-1959)

早在傅抱石創作〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉之前的1957年1月，《詩刊》創刊號發表了毛澤東古體詩18首：〈沁園春·長沙〉、〈菩薩蠻·黃鶴樓〉、〈西江月·井岡山〉、〈如夢令·元旦〉、〈清平樂·會昌〉、〈菩薩蠻·大柏地〉、〈憶秦娥·婁山關〉、〈十六字令三首〉、〈七律長征〉、〈清平樂·六盤山〉、〈念奴嬌·昆侖〉、〈沁園春·雪〉、〈七律和柳亞子先生〉、〈浣溪沙·和柳亞子先生〉、〈浪淘沙·北戴河〉、〈水調歌頭·游泳〉，引起了各界的重視。當時，傅抱石就“決心要畫它”。在5-8月出訪東歐期間，傅抱石攜帶《詩刊》，反復誦讀，還就其中的〈沁園春·雪〉、〈憶秦娥·婁山關〉、〈念奴嬌·昆侖〉等幾首詞的涵義或典故，為一位捷克漢學家繪了草圖⁵⁷，這可視為1958年的毛澤東詩意畫系列創作之前奏。

誠然，〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉的成功創制和公開展覽使傅抱石聲名遠播，而1957年出訪東歐寫生和1958年《傅抱石畫集》的出版計劃都為傅抱石贏得了廣泛的聲譽。這一系列有聲有色的舉措，為傅抱石受邀於人民美術出版社繪製毛澤東詩意畫做了成功的鋪墊。

1958年10月，為迎接國慶10周年和參加德意志民主主義共和國萊比錫國際書籍藝術博覽會⁵⁸，人民美術出版社組織了若干畫家為毛澤東的21首詩詞（包括〈七律送瘟神

石率團寫生實錄》，頁245、250）。可見，傅抱石〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉所取得的社會效益的確非同凡響。然而，根據現有資料來判斷，傅抱石後來並沒有創作第3幅〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉贈予陶鑄。

56 陳履生：〈新年畫創作運動與群英會上的趙桂蘭〉，《回憶與陳跡——關於1949年之後的中國藝術與藝術史》，頁34。

57 傅抱石：〈創作毛主席詩詞插圖的幾點體會〉，《傅抱石美術文集》，頁446。事實上，早在1957年12月6日，傅抱石在“一封公開信”中談及了自己對毛澤東詩詞的看法。在這封未曾發表的信中，傅抱石信誓旦旦地表明瞭自己的決心：我可是有決心，此生一定要努力畫主席的詩詞。明年就考慮邁向21首進軍，並且一直要畫到最後不能握筆時為止。我認為太值得我這半輩子努力的了（傅抱石：《一封公開的信》，收錄於南京博物院編：《傅抱石著述手稿》，北京，榮寶齋出版社，2007年12月，頁314）。

58 1959年4月，中華人民共和國文化部、中國美術家協會聯合舉辦了首屆全國書籍裝幀、插圖展覽。這次展覽活動意義很大，是對建國10年來裝幀、插圖藝術成就的檢閱，是中國書籍裝幀藝術史上的第一次高潮。該展為中國書籍裝幀藝術作品首次參加德國萊比錫國際書籍藝術博覽會作了充分準備。在這屆展覽作品中共評出封面設計獎500件，插圖獎60件，展覽除在北京展出外，還在

二首》和〈蝶戀花·答李淑一〉》作圖，準備交榮寶齋水印出版。⁵⁹緣於顯赫的名聲，傅抱石便在邀請之列。⁶⁰

就在不久之前，傅抱石組織南京師範學院美術系師生接受了江蘇省衛生廳以毛澤東發表在 1958 年 10 月 3 日《人民日報》的〈送瘟神〉為題的政治性創作任務，取材江南水鄉滅釘螺，剷除血吸蟲病害的場面。⁶¹傅抱石在這幅花費了 10 多天時間完成的作品中付出了相當多的精力，後來傅抱石領導的這個集體還創作了不少政治性很強的作品。應該說，傅抱石對這些作品付出了極大的政治熱情。也正是這種政治熱情，使傅抱石理所當然地成為中國畫壇上最早繪製毛澤東詩意畫的美術家。

接受這個創作任務後，傅抱石似乎“誠惶誠恐”，曾專門致信郭沫若表示當面請教有關毛澤東詩詞內涵的理解。⁶²至 1958 年 12 月 15 日，傅抱



圖10 〈送瘟神之一〉詩意圖 頁34×50cm 1958年11月 南京博物院藏

上海、武漢、西安、重慶進行了巡迴展覽。萊比錫國際書籍藝術展覽會於 7 月 31 日開幕，文化部副部長夏衍 (1900-1995) 率中國出版代表團參加。中國送展的展品獲得金質獎章 10 枚、銀質獎章 9 枚、銅質獎章 5 枚。

- 59 爲了瞭解中國 1959 年首次參加德意志民主德國萊比錫世界圖書博覽會時榮寶齋參展情況，筆者獲悉北京榮寶齋鄭茂達在《榮寶齋》2006 年第 6 期上發表〈傅抱石與榮寶齋〉（閱讀後沒有發現這一歷史細節的描述），便於 2007 年 1 月 4 日下午向北京米景揚先生電話諮詢鄭茂達的聯絡方式，以便請教。米景揚先生說，他也清楚這段歷史。根據他介紹，當年，榮寶齋的木版水印畫參加了萊比錫舉行的國際圖書博覽會，展覽會爲榮寶齋的木版水印開設了專門展廳，並獲得特種印刷木版水印金質獎。而傅抱石 1958 年創作的〈毛澤東詩意圖〉後來可能只是水印木刻一、二幅，參加榮寶齋水印木刻成果展，並沒有完全付印，所以並無傅抱石〈毛澤東詩意圖〉水印木刻單行冊行世。此前，筆者就同一問題先後請教葉宗鎬、傅二石先生，他們都說不清楚，經米景揚先生的述說，這一歷史細節得到瞭解決。另外，伍霖生回憶，1962 年傅抱石曾打算與江蘇省教育廳廳長吳天石 (1910-1966) 合作出版一本〈毛澤東詩詞插圖集〉，然而由於當時印刷條件的限制，最終沒有付印。伍氏還說，這本準備出版的〈毛澤東詩意圖冊〉曾刊登於 1990 年 10 月的《名家翰墨》總第 9 期上（伍霖生〈一代宗師 藝術永存——再論傅抱石卓越的藝術成就〉，香港，《名家翰墨》總第 19 期，1991 年 8 月，頁 50-51），然而，伍霖生所說的這套傅抱石〈毛澤東詩意圖冊〉已被認爲是贗品。
- 60 傅抱石：〈創作毛主席詩詞插圖的幾點體會〉，《傅抱石美術文集》，頁 447。另外傅抱石 1958 年 11 月 12 日致郭沫若函也談到相關情況（《傅抱石年譜》，頁 195）。
- 61 而楊建侯 (1910-1993) 回憶時，將集體創作〈毛澤東送瘟神詞意〉記成 1954 年春，顯然有誤（楊建侯：〈憶傅抱石先生〉，《傅抱石先生逝世廿周年紀念集》，頁 14；葉宗鎬的《傅抱石年譜》根據楊建侯的回憶也將此條編入 1954 年，《傅抱石年譜》，頁 149），應予以更正。毛澤東的〈七律送瘟神〉二首，寫於 1958 年 7 月 1 日，傅抱石不可能在這之前完成該幅作品，實際上，這幅由傅抱石領銜，楊建侯、譚勇、杜重劃、伍霖生、華采真、陳道順集體創作的〈毛澤東送瘟神詩意圖〉發表於《雨花》1959 年第 2 期的封二上。另據傅抱石 1958 年 11 月 12 日致郭沫若函說，他想有機會就毛澤東〈送瘟神〉二首向郭沫若當面請教（《傅抱石年譜》，頁 195），當時已接受了衛生廳的創作任務，但顯然，11 月中旬應該還沒有完成。因此，林木《傅抱石評傳》引用這一材料時年份“1954”也失有考（《傅抱石評傳》，頁 111）。事實上，傅抱石後來創作〈毛澤東詩意圖冊〉時，〈送瘟神詩意圖〉是最早完成的；而且從圖像上分析，這幅集體創作的〈毛澤東送瘟神詩意圖〉與傅抱石獨自完成的〈毛澤東送瘟神詩意圖〉基本相似。
- 62 傅抱石 1958 年 11 月 12 日致郭沫若函：尚擬試試〈送瘟神〉二首，報刊上，解釋不一，希望最近有機會來京，面承教益，俾可爭取完成此項光榮之創作任務也（《傅抱石年譜》，頁 195）。

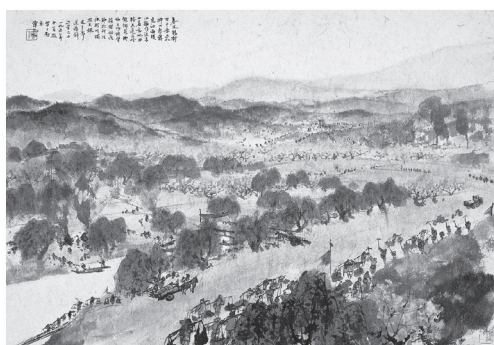


圖11 〈送瘟神之二〉詩意圖 頁34×50cm 1958年11月 南京博物院藏

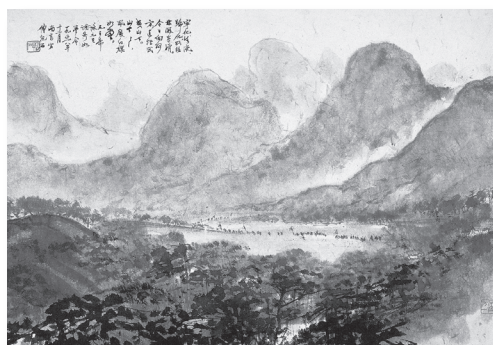


圖12 〈如夢令·元旦〉詞意圖 頁34×50cm 1958年11月 南京博物院藏



圖13 〈水調歌頭·游泳〉詞意圖 頁34×50cm 1958年11月 南京博物院藏



圖14 〈西江月·井岡山〉詞意圖 頁34×50cm 1958年11月 南京博物院藏

石完成了除〈七律·贈柳亞子先生〉、〈浣溪沙·和柳亞子先生〉外，共 19 首 17 幅的毛澤東詩意畫冊頁初稿⁶³（34×50cm，除特別表明外，均藏於南京博物院），包括已完成的〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉，具體如下：

〈送瘟神之一詩意圖〉（圖 10），題識：錄〈送瘟神二首之一〉全詩（略），末題：毛主席送瘟神二首之一，抱石擬於南京。鈐印：“抱石”、“不及萬一”。

〈送瘟神之二詩意圖〉（圖 11），題識：錄〈送瘟神二首之二〉全詩（略），末題：毛主席送瘟神二首之二，一九五八年十一月擬寫於南京，傅抱石。鈐印：“傅”、“不及萬一”。

〈如夢令·元旦詞意圖〉（圖 12），題識：錄〈如夢令·元旦〉全詩（略）。末題：毛主席詠元旦調寄如夢令，一九五八年十一月，南京寫。傅抱石。鈐印：“抱石”、“不及萬一”。

〈水調歌頭·游泳詞意圖〉（圖 13），題識：才飲長沙水，又食武昌魚。萬里長江橫渡，極目楚天舒。不管風吹浪打，勝似閑庭信步。今日得寬餘。一九五八年十一月，敬寫毛主席水調歌頭詞意。傅抱石。鈐印：“抱石之印”、“不及萬一”。

〈西江月·井岡山詞意圖〉（圖 14），題識：錄〈西江月·井岡山〉全詞（略），末題：西江月詠井岡山，一九五八年十一月敬擬毛主席詞意，傅抱石南京並記。鈐印：“傅”、“不及萬一”。

63 傅抱石：〈創作毛主席詩詞插圖的幾點體會〉，《傅抱石美術文集》，頁 447-448。根據傅抱石自己的敘述，這套毛澤東詩意圖中應該還有〈念奴嬌·昆侖詞意圖〉，但不知何故至今沒有該畫的圖像或文字的記載。



圖15 〈沁園春·長沙〉詞意圖 頁34×50cm 1958年11月 南京博物院藏



圖16 〈清平樂·會昌〉詞意圖 頁34×50cm 1958年11月 南京博物院藏



圖17 〈菩薩蠻·大柏地〉詞意圖 頁34×50cm 1958年11月 傅抱石紀念館藏



圖18 〈長征〉詩意圖 頁34×50cm 1958年11月 南京博物院藏

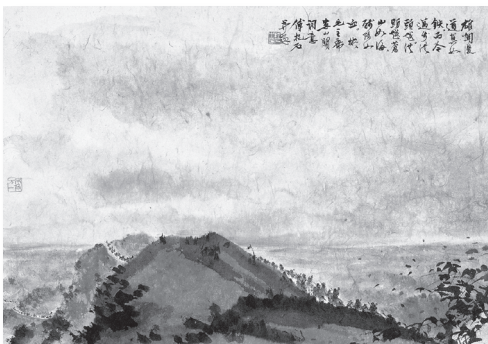


圖19 〈憶秦娥·婁山關〉詞意圖 頁34×50cm 1958年11月 南京博物院藏

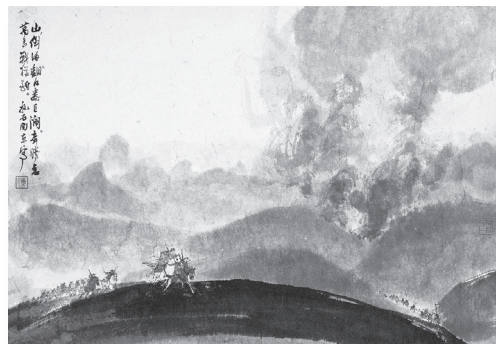


圖20 〈十六字令·山〉詞意圖 頁34×50cm 1958年11月 南京博物院藏

〈沁園春·長沙詞意圖〉(圖 15)，題識：一九五八年十一月，敬寫毛主席沁園春詠長沙詞意。抱石於南京。鈐印：“傅”、“不及萬一”。

〈清平樂·會昌詞意圖〉(圖 16)，錄〈清平樂·會昌〉全詞(略)，末題：一九五八年十一月，擬主席清平樂會昌詞意。抱石。鈐印：“傅”、“不及萬一”。

〈菩薩蠻·大柏地詞意圖〉(圖 17，傅抱石紀念館藏)，題識：一九五八年寫毛主席大柏地詞意。抱石。鈐印：“傅”、“不及萬一”。

〈長征詩意圖〉(圖 18)，題識：更喜岷山千里雪，三軍過後盡開顏。抱石寫。鈐印：“傅”、“不及萬一”。

〈憶秦娥·婁山關詞意圖〉(圖 19)，題識：雄關漫道真如鐵，而今邁步從頭越。從頭越，蒼山如海，殘陽如血。擬毛主席婁山關詞意。傅抱石並題。鈐印：“抱石之印”、“不及萬一”。

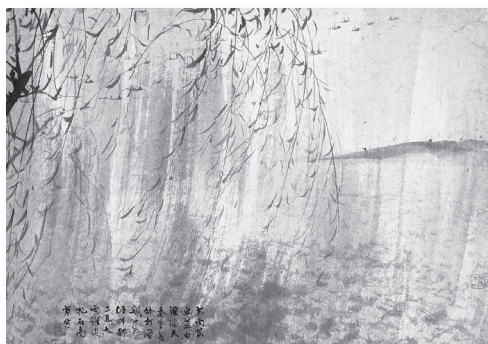


圖21 〈浪淘沙·北戴河〉詞意圖 頁34×50cm
1958年11月 南京博物院藏



圖22 〈菩薩蠻·黃鶴樓〉詞意圖 頁34×50cm
1958年11月 香港私人藏



圖23 〈沁園春·雪〉詞意圖 頁34×50cm 1958
年12月 南京博物院藏



圖24 〈清平樂·六盤山〉詞意圖 頁34×50cm
1958年11月 南京博物院藏

〈十六字令·山詞意圖〉(圖 20)，題識：山，倒海翻江卷鉅瀾。奔騰急，萬馬戰猶酣。抱石南京寫。鈐印：“傅”、“不及萬一”。

〈浪淘沙·北戴河詞意圖〉(圖 21)，題識：大雨落幽燕，白浪滔天，秦皇島外打漁船，一片汪洋都不見，知向誰邊？抱石南京寫。鈐印：“抱石之印”、“不及萬一”。

〈菩薩蠻·黃鶴樓詞意圖〉(圖 22，傅抱石子女藏)，題識：煙雨莽蒼蒼，龜蛇鎖大江。抱石寫毛主席黃鶴樓詞意。鈐印：“傅”、“不及萬一”。

〈沁園春·雪詞意圖〉(圖 23)，題識：一九五八年十二月，敬擬主席沁園春詠雪詞意。傅抱石。鈐印：“傅”、“不及萬一”。⁶⁴

〈清平樂·六盤山詞意圖〉(圖 24)，錄〈清平樂·六盤山〉全詞(略)，末題：一九五八年十二月，傅抱石。鈐印：“傅”、“不及萬一”。

這裡，我們不妨將這幅〈清平樂·六盤山詞意圖〉頁與 1950 年的〈清平樂·六盤山詞意圖〉比較，雖然它基本上還是 1950 年的構圖，但天空變少了，右側的山巒變成空闊的雲霧，曲折的山路一波三折，特別突出了高山峻嶺的物像，紅軍在這種氛圍中行軍，主題思想得到進一步的強調和深化；同時，筆墨的經營也更為粗獷，大筆橫掃粗刮，使得這幅毛澤東詩意圖在氣氛的渲染、觀念的烘托得到了強化。而後者基本保持他 1940 年代的慣有作風，意境的營造也與其往昔狀態如出一轍，所以林木感言，傅抱石 1950 年的那幅〈清平樂·六盤山詞意圖〉在毛澤東詩意畫的表面下，呈現出“某種悲涼、淒婉與無

64 陸衡稱 1994 年 11 月《名家翰墨》第 5 期《傅抱石毛澤東詩意》專集中第 44 頁刊登的該圖年份“1958 年”圖注有誤，將其改為“一九五一”實乃自己沒有看清，特此糾正(陸衡：《傅抱石大典》，蘇州，古吳軒出版社，2004 年 7 月，頁 169)。

奈”。⁶⁵

這套冊頁儘管尺幅較小，但大多數能以小見大，基本反映出傅抱石豪放氣質和典型風格，與毛澤東詩詞的雄邁縱橫之概大體吻合。如〈如夢令·元旦詞意圖〉、〈西江月·井岡山詞意圖〉、〈憶秦娥·婁山關詞意圖〉、〈十六字令·山詞意圖〉等，高山聳峙，水墨酣暢，氣魄也都不小，頗有簡筆小品之趣味。

然而，在一些需要穿插寫實人物的畫幅，如〈沁園春·雪詞意圖〉、〈水調歌頭·游泳詞意圖〉、〈送瘟神之二詩意圖〉等，總體感覺有些拘謹、呆板。傅抱石雖然擅長人物畫，但多為“上古衣冠”，且其慣用的筆墨技法很難適合於毛澤東詩意畫創作，尤其是描繪毛澤東形象，就必須寫實，最起碼要像，——在那個年代這首先是個“政治問題”，而不僅僅是繪畫——那就需要工筆，這對傅抱石來說，也是前所未有的。譬如畫毛澤東游泳的形象，傅抱石就只得規規矩矩地畫了一個孤立的毛澤東頭像擱在水面，效果極不協調，顯得相當費力。

儘管如此，傅抱石在題材處理時應該說已經取得了一定的成功，因為這是傅抱石首次大量繪製毛澤東詩意畫，沒有既定的先例，也沒有成功的經驗，只能靠自己摸索。後來，傅抱石在多種場合做過“創作毛主席詩詞插圖的幾點體會”的主題發言⁶⁶，按照自己的體會，歸納了繪製毛澤東詩意畫的三種方式：

1. 深刻體會作者的原意，不拘於跡象，自然合拍。這是最好的畫法。但最難，不多見。
2. 其次，把全文的意思，全面畫出來，句句扣緊，而畫面與主題一致。
3. 其次，全文包涵太多、太雜，不易在一幅之中聯繫起來。這種情況下，是允許畫其中主要的一句、一聯，或一部分的（孤立的畫一句、一聯、一部分也可以）。⁶⁷

這裡，筆者要特別強調這篇〈創作毛主席詩詞插圖的幾點體會〉的歷史價值。作為一個美術史家出身的傅抱石，具有敏銳的理論感。正是這種理論感，使他在毛澤東詩意畫創作發展過程中獨佔先鞭。如前所述，在轟動一時的“江蘇國畫展覽會”舉行期間，多次與在京的許多畫家或美術理論家展開交流；進而在1959年1月17日，中國美術家協會在蔡若虹主持下召開座談會，傅抱石便專門結合〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉等毛澤東詩意畫的創作實踐，暢談了心得體會。應該說，這個主題發言取得了一定的成效。種種跡象表明，傅抱石的毛澤東詩意畫創作經驗得到了即時的宣傳和推廣，並產生了廣泛影響。因為，中國美術家協會作為中國共產黨直接領導下的美術組織，其影響力、號召力在當時的中國美術界是顯而易見的，也是毋庸置疑的；尤其涉及到黨的領袖毛澤東，他們的宣傳

65 林木：《傅抱石評傳》，頁128。

66 葉宗鎬：《傅抱石年譜》，頁210-202。

67 傅抱石：〈創作毛主席詩詞插圖的幾點體會〉，《傅抱石美術文集》，頁448。

必然不遺餘力。⁶⁸ 而且，中國共產黨的文藝政策體制和機制體現黨對文藝的絕對領導和支配地位，同時也保證了中國美術家協會的絕對權威性，使黨的意志能暢行無阻地貫徹下去（直到今天這一原則並沒有本質的變化，但其功能和任務有所調整）。⁶⁹ 正是這種美術體制有效地阻止了種種不規範的審美趣味，充分實現了自上而下的計劃與秩序，以藝術的形式配合政府宣傳和推廣各項政令政策。通過這種組織行為和官方影響，傅抱石的毛澤東詩意畫創作幾乎成爲一個典型，其影響力在很短的時間內迅速輻射到全國。傅抱石的創作經驗及其對毛澤東詩詞的理解給他人予啓示，他由此成爲當時正在謀求出路的中國畫家所效仿的榜樣。

顯然，傅抱石是國內毛澤東詩意畫創作經驗系統總結的第一人。他將個人經驗上升到一定的理論高度，這在當時的確十分少見。正是這種睿智，使傅抱石在新中國的美術發展進程中永遠保持領先。事實上，閱讀中華人民共和國美術史，1960年後的毛澤東詩意畫創作幾乎無一例外地不出傅抱石的三點體會。雖然，當時未必只有傅抱石一人從事這種創作並具有這種認識和理解，但大多數畫家由於不擅長理論研究，使得他們的影響力可能僅局限於繪畫作品範疇。從這個角度來看，傅抱石的毛澤東詩意畫創作及其理論總結具有特殊貢獻。同時，就目前資料所示，他也是毛澤東詩意畫創作之第一人。

1959年1月，傅抱石又創作了一套與前者尺寸大體相當的〈毛澤東詩意圖冊〉（縱28cm左右，橫20cm有余，南京博物院藏），只是將前者的橫向構圖改成了縱向構圖，章法和圖像也大體一樣，僅〈沁園春·長沙詞意〉（圖25）取了其中的兩句畫了兩幅，而其中一幅沒有鈐蓋“不及萬一”印，可能是畫家不滿意的。⁷⁰

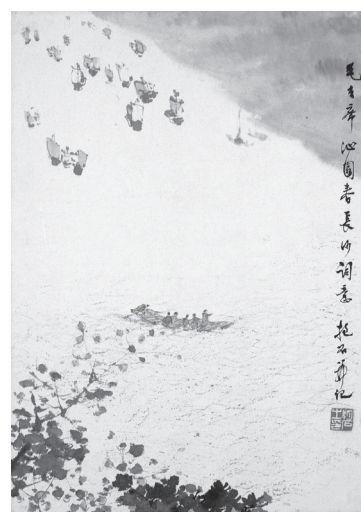


圖25 〈沁園春·長沙〉詞意圖 頁28.2×20.1cm 1959年1月 南京博物院藏

68 美術社團組織在1949年以前基本上是無政府狀態，是自由的結合體；1949年後，政府加強了統一管理，是年7月，“中華全國美術工作者協會”成立，由徐悲鴻任主席，江豐、葉淺予（1907-1995）任副主席；1953年10月4日，“中華全國美術工作者協會”改名爲“中國美術家協會”，齊白石（1863-1957）爲協會主席，江豐、吳作人（1908-1997）、葉淺予、蔡若虹、劉開渠（1904-1993）爲副主席。“中國美術家協會”開始走上政府管理的行政正軌，它與各省市分會之間的業務指導關係也正式確定，成爲黨在政府中一個經常的工作機關。江豐，作爲中國共產黨在美術界的代表，雖仍位列第二，但他是實際決策者（或言之爲中國共產政策的實際執行者）。中國美術家協會的組織方式取消了藝術家作爲自由職業的個體化的社會生存方式，使藝術家的創作變成社會性的行爲，使藝術家的工作集中化、制度化。藝術家由政府統一管理，其創作不再視爲個人的行爲，而被認爲是社會意識形態的組成部分，藝術家要對政府負責（參見鄭工：《演進與運動——中國美術的現代化》，南寧：廣西美術出版社，2002年5月，頁242-249）。

69 鄒躍進：《毛澤東時代美術（1942-1976）》，長沙：湖南美術出版社，2005年10月，頁13。

70 這套冊頁也是爲萊比錫圖書博覽會準備的。1954年4月，文化部聯合中國美術家協會舉辦的首屆全國書籍裝幀、插圖展覽，就是其預演。《傅抱石家屬捐贈·南京博物院藏傅抱石中國畫》（北京，榮寶齋出版社，2006年12月）的編者將1959年無明確月份的作品排在1959年7月末，應該定於1959年1月。因爲，爲參加該展覽，這套冊頁必須是在4月前完成，儘管該作品最後沒有水印。而傅抱石畫了兩套毛澤東詩意圖冊頁，純粹是爲了“選其優者”，僅此而已。

在介紹上述作品的時候，筆者特別強調“鈐印”的問題，是因為筆者想以此作為判斷傅抱石毛澤東詩意畫創作的動機或目的。葉宗鎬曾透露，傅抱石曾投入很大的精力不斷地以毛澤東詩詞意境為題材構思作畫，雖然十幾年來創作無數，但他宣稱沒有一幅令自己滿意的，所以便在這些畫上總是鈐蓋“不及萬一”之印。⁷¹其中固然包含傅抱石自謙的一面，但情況似乎不僅僅如此，恐怕別有深意。筆者通過綜合考察後初步認為，按照傅抱石最初的設想，鈐蓋“不及萬一”印的作品大多用於公開展覽或發表，這是傅抱石在公眾面前表達出的對毛澤東的一種虔誠、真摯的心態和情感。⁷²或許出於這個因素，傅抱石的這類創作顯得略為拘謹；而後來沒有鈐蓋“不及萬一”印的詩意畫作品則相對灑脫，一則可能出於自覺創作，沒有功利；二則不需“拋頭露臉”，更不必“擔驚受怕”。所以綜合比較，純從藝術效果來說，後者的藝術性要比前者好得多。檢閱傅抱石後來的毛澤東詩意畫，事實確實如此。

例如，1959年6月末，傅抱石自韶山歸來，或許受了韶山風土人情的感染，即興創作了〈沁園春·長沙詞意圖〉（28×20.4cm，南京博物院藏），風格比前兩套冊頁中〈沁園春·長沙詞意圖〉來得奔放得多，題款書法也極為隨意。1960年2月3日的〈浪淘沙·北戴河詞意圖〉（121.9×48.3cm，南京博物院藏）也是如此，畫中景物極為簡練，近處枝條繁花出新，遠處點點船隻隱於雨霧之中，風雨、海浪，融為一體，共同營造出“蕭瑟秋風今又是，換了人間”的主題。

五、非同凡響：〈江山如此多嬌〉（1959）

1959年7月初，剛從韶山回來不久的傅抱石還沈浸在領袖故鄉的激情之中⁷³，接到了借調北京的命令⁷⁴，其任務是和關山月（1912-2002）合作為新落成的人民大會堂創作巨

71 葉宗鎬：〈傅抱石先生的篆刻藝術〉，《其命唯新——傅抱石百年誕辰紀念文集》，頁247。

72 在一般情況下，傅抱石的〈毛澤東詩意圖〉是不贈送人的（此點得到了傅二石先生的證實），除非某些官員特別命題索畫，如1960年6月贈江蘇省文聯主席李進〈毛澤東浪滔沙·北戴河詩意〉摺扇、1964年2月贈江蘇省省長惠浴宇〈毛澤東登廬山詩意圖〉（45.5×68.5cm，臺灣林木和藏），這種送人的毛澤東詩意畫一般是不蓋“不及萬一”印的。

73 陳履生認為：傅抱石來到韶山，他在寫生之餘，以傳統的橫卷畫的形式表現了包括毛澤東故居在內的韶山全景，在表現革命聖地方面最早脫離了寫生的層面，不僅將聖地山水引入到主題創作之中，同時在表現聖地方面開拓了一種寬闊、高大、雄偉的畫面格局，創造了一種濃郁、繁盛、謹嚴的審美風格。後來這件作品參加了1960年在北京舉辦的全國美展，並通過展覽獲得了社會的認可，引發全國畫家繪製韶山勝景的熱情，並掀起了一輪創作高潮（陳履生：《新中國美術圖史（1949-1966）》，北京，中國青年出版社，2000年10月，頁172）。

74 1958年12月1日，“江蘇省文化藝術大躍進展覽會”在南京開幕，葉宗鎬在《傅抱石年譜》特別強調，“國畫部分中有傅抱石〈毛澤東詩意圖〉展出。12月9日，中國美術家協會黨組書記兼秘書長華君武來南京指導工作，並出席“中國美術家協會南京分會籌委會第四次會議”。在這次會議上，“中國美術家協會江蘇分會籌委會”成立，傅抱石任主任委員（《傅抱石年譜》，頁198）。在南京期間，華君武必定看到了傅抱石創作的多幅〈毛澤東詩意圖〉。這為華君武後來引薦傅抱石參加北京人民大會堂〈江山如此多嬌〉的繪製做了鋪墊。2007年1月8日下午，筆者就傅抱石進京作畫受何人引薦的問題，請教傅二石先生。傅二石先生肯定地回答，應該是受華君武引薦的。但是筆者以為，郭沫若其間所起的作用，更不應排除。後來，筆者與葉宗鎬、黃鴻儀先生交流，他們皆認為郭沫若、陳毅的可能性更大。當然，傅抱石受命為人民大會堂繪製大型壁畫，絕不是偶然的。考

幅國畫，向國慶 10 周年獻禮，其“要求能體現出毛主席〈沁園春〉中‘江山如此多嬌’的詞意”。⁷⁵

從韶山到北京，是傅抱石藝術人生中的一個重要歷程。後來，傅抱石在〈北京作畫記〉中敘述了當時的心境：“記得還是解放以前，在重慶金剛坡下，一個雪花漫天的日子，我第一次讀到毛主席的名篇〈沁園春·詠雪〉，心情無限激動。那氣魄的雄渾，格調的豪邁，意境的高超，想像力的豐富，強烈地感染著我。”⁷⁶



圖26 江山如此多嬌 橫幅650×900cm 1959年7-9月
北京人民大會堂藏

人民大會堂是中華人民共和國最高權力機關的所在地，是國家政治生活形象的代表，因此，〈江山如此多嬌〉（圖 26）的創作在這裡已經不再是單純個人意義上的繪畫行爲了，而似乎變成了一項關係中國共產黨和人民最高利益的神聖使命。所以，傅抱石就感慨萬分：“我深深認識到這是毛主席對民族傳統繪畫無微不至的關懷；是對全國國畫工作者熱情的鼓勵，也是全國國畫工作者的無上光榮。”⁷⁷ 因此，這件作品絕對不再是個人情趣的表述，而是應體現充溢著煌煌的國家風度，一定程度上體現出國家形象性的審美訴求。

因此，作為中央政府的標誌性工程，傅抱石和關山月在繪製過程中，黨和國家的領導人周恩來（1898-1976）、陳毅、郭沫若、吳晗（1909-1969）等都給予了具體的指示和意見。據關山月介紹，當年，他們在“開始構圖時，雖然一致認為應該著重描寫‘江山如此多嬌’，然而只是在這首詞的本身的寫景部分兜圈子，企圖著重表現‘北國風光，千里冰封，萬里雪飄’的意境”，⁷⁸ 一連出了幾個草圖都自覺不滿意，最後陳毅建議將著眼點落在了“嬌”字上：既要概括祖國山河的東南西北，又要體現四季變化的春夏秋冬；要畫“長城內外”與“大河上下”，也要畫“山舞銀蛇”、“原馳蠟像”；要有江南，又有塞北；要有長城，也要畫雪山。只有在衆多氣勢中才能表現出“嬌”來。⁷⁹ 而郭沫若也指出，毛澤東寫這首詞時全國尚未解放，而如今解放了，因此畫面上要畫出紅日，表現天已放晴的自然景

察其合作者關山月的創作經歷，頗能說明問題。雖據相關人士透露，關山月是周恩來提議為傅抱石找一個年輕的助手而參與的，但其實，關山月也是較早從事毛澤東詩意畫創作的畫家。僅在傅抱石 1950 年創作〈清平樂·六盤山詞意圖〉後的一年，關山月便創作了〈長征詩意圖〉（179×76cm，廣州市藝術博物院藏），他們兩人當之無愧地成為毛澤東詩意畫創作的先行人。在後來的幾年里，關山月還創作了〈念奴嬌·昆侖詞意圖〉（1956 年，深圳關山月美術館藏）、〈十六字令詞意圖〉（1958 年，深圳關山月美術館藏）等毛澤東詩意畫。應該說，他們在創作毛澤東詩意畫是具有足夠的實踐經驗的。更明確地說，傅抱石創作的〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉在北京美術界產生了強烈的反響，有關方面不可能熟視無睹。因此，傅抱石和關山月聯袂創作〈江山如此多嬌〉也是必然的偶然。

75 傅抱石：〈北京作畫記〉，《傅抱石美術文集》，頁 478。

76 傅抱石：〈北京作畫記〉，《傅抱石美術文集》，頁 478。

77 傅抱石：〈北京作畫記〉，《傅抱石美術文集》，頁 479。

78 關山月：〈懷郭老〉，黃小庚選編：《關山月論畫》，鄭州，河南美術出版社，1991 年 7 月，頁 27。

79 傅抱石於 1960 年 10 月 22 日下午在與成都美術界座談會上的發言，《筆墨江山——傅抱石率團寫生實錄》，頁 111。

象。⁸⁰

在綜合各方意見之後，傅、關兩人在圖像處理上最終達成一致，通力合作完成了這個“光榮任務”：當一輪紅日照耀著長城、黃河，沐浴著江南的沃土、喜馬拉雅山的積雪，祖國的四季山水“紅裝素裹，分外妖嬈”，突出了“東方紅，太陽升”的主題。9月27日，毛澤東為這幅詩意圖寫了“江山如此多嬌”，並由張正宇放大描摹到畫面，這幅新中國美術史上的名作便宣告完成了。⁸¹

創作〈江山如此多嬌〉，對傅抱石來說，應該是一個挑戰，不必說畫幅的巨大，單就與合作者關山月配合也是前所未有的。據他自述，兩人“一直擔心著畫的效果，每一下筆，都研究再三”，“力求在畫面上，把關山月的細緻柔和的嶺南風格，和我的奔放、深厚渾為一體，而又各具特色，必須畫得筆墨淋漓，氣勢磅礴，絕不能有一點纖弱無力的表現。我們的整個創作過程都是一個新的嘗試，表現技法上，固然須要不斷摸索，就是所用的工具也得重新設計”。⁸²

然而，由於時間的確十分緊張，傅抱石和關山月都對這幅〈江山如此多嬌〉表示出相當遺憾，相約來到北京繼續創作，後周恩來因考慮到政治因素，取消了原先的計劃，便有了由國務院辦公廳安排的傅抱石、關山月相伴東北寫生，一路由中共吉林省委宣傳部部長宋振庭(1921-1985)全程陪同，其接待規格之高，恐怕連傅、關二人都沒有想到。當然，這是後話。

實際上，結合時代語境從圖像學的角度分析，〈江山如此多嬌〉極具有明顯的、強烈的象徵意義。對此，蔣文博是這樣解釋的：⁸³

其一，畫家在定稿近景安排巍峨的群峰，綴以蒼勁的青松，以表現新中國的穩定與安寧、生機和希望，展示出國家和民族的宏大氣概；

其二，畫面的右上方的紅日，既紅又圓，在銀裝素裹的背景中顯得格外醒目。對“紅日”的渴盼，是當時中國社會的共同期盼；⁸⁴

80 關山月：〈懷郭老〉，《關山月論畫》，頁27。

81 期間，傅抱石還用壽山石刻了一方“毛澤東印”(5.1×5.1×8cm，壽山石，白文，天祿印鈕，2007年1月6日由傅抱石家屬捐贈給南京博物院收藏)，備毛澤東題寫畫名之用，後來因為印章太小，便沒有蓋印。另有一種說法，毛澤東稱他到處寫字都沒有蓋印，印就沒有用(王曄：〈史無前例的國畫合作——人民大會堂〈江山如此多嬌〉合作始末〉，北京，《中國書畫》2003年第10期，頁71)。

82 傅抱石：〈北京作畫記〉，《傅抱石美術文集》，頁479。1960年10月22日，傅抱石在給成都美術界同仁是介紹時說：根據陳老總指示精神，初稿出來後，與關山月再商量。起初與關山月同志合作中也有些不同見解。陳老總和郭老等領導常來現場指導，要我和關公在分工合作中既保持各自風格，又要體現統一和諧格調，儘量做到各盡所長。我倆在合作中雙方尊重對方的擅長，山嶽、瀑布、遠景是由我負責完成，近景及幾株大松樹是由關公畫的(黃名芊：《筆墨江山——傅抱石率團寫生實錄》，頁111)。

83 蔣文博：〈毛澤東時代中國山水畫的圖像學研究〉，長沙，湖南師範大學碩士學位論文，2006年4月，頁22-24。

84 紅日的描繪，著實讓傅抱石費勁心思，幾易其稿而成。後來傅抱石在對成都的畫家介紹時說，根據周總理的建議，在畫面右上角畫了一個紅太陽，原來覺得很大，但一掛上牆，發現從8米寬的樓梯上看上去，簡直像個鴨蛋黃，周總理看了也說太小。在牆上加大太陽，連擴幾回還覺得不相稱，後

其三，四季山水出現在同一畫面，體現了生命生生不息的輪回，同時也表明新中國強大的包容力。

的確，〈江山如此多嬌〉成功地以傳統中國畫的形式，通過對中華大地寬廣遼闊的地域形象的描繪表達了新中國作為一個泱泱大國的現代風貌。作為一個成功的範例，〈江山如此多嬌〉是 1958 年以後實踐毛澤東“革命現實主義和革命浪漫主義相結合”的最為知名的中國畫作品。這表明，山水畫在新時代走出了以往孤芳自賞、閒適自娛的傳統定勢，也能煥發出生命力，凸顯出積極入世、雅俗共賞的審美品質。因此，〈江山如此多嬌〉“在緬懷與歌頌中國共產黨的先烈和英雄的偉大革命的實踐中，獲得了紀念碑的象徵意義”⁸⁵。

就個人而言，〈江山如此多嬌〉的成功繪製使傅抱石的聲名如日中天，幾乎家喻戶曉，進而引發了後來一系列的連鎖效應。不久的 10 月 5 日，傅抱石當選江蘇省 1959 年先進工作者，參加江蘇省群英大會；10 月 26 日，出席全國群英大會；1960 年 3 月，傅抱石正式出任江蘇省國畫院院長，並當選為中國美術家協會江蘇分會主席。由此，傅抱石進入了他 1949 年以後最得意、最順心的階段。多年之後，其合作者關山月在回憶這段經歷時仍不無自豪地說：“這張高 6.5 米、寬 9 米的大畫在中國歷史上史無前例，因此它的出現本身就已經具有特殊的意義，何況它又是表現毛澤東詩意的作品，所以得到了當時許多黨和國家領導人的關注，毛澤東為這幅畫題寫了‘江山如此多嬌’，更為這幅畫奠定了在現代美術史上的歷史地位。”⁸⁶

如果說，1950 年的〈清平樂·六盤山詞意圖〉僅屬個人“閉門造車”（事實也是如此，傅抱石似乎沒有公開展示過）而影響微乎其微，1953 年的〈更喜岷山千里雪〉基本還屬有意識地為展覽“殫精竭慮”再現“革命歷史事件”而獲得一般的社會效應，1958 年的〈毛澤東詩意圖冊〉由於種種原因也未完整出版而影響十分有限的話，那麼，〈江山如此多嬌〉的出現則完全是轟動性的，儘管當時的傅抱石自己可能僅僅將之視為一種榮譽或象徵。也許傅抱石自己也沒有意料到這幅幾易其稿的〈江山如此多嬌〉會取得如此巨大的社會效應和歷史影響，正如陳履生所言：“〈江山如此多嬌〉的意義並不在它那巨大的幅面和一般作品所沒有的特殊的創作背景，也不在它所表現出的典型的革命現實主義和革命浪漫主義相結合的創作方法，而是通過它啟發了後來許多山水畫畫家的創作思路，找到了一個能夠在特定社會環境中獲得成功的創作題材。”⁸⁷ 〈江山如此多嬌〉無疑成為傅抱石一生最有影響力的作品，雖然不是最好的。

來靈機一動，拿幾張報紙剪個圓往上一比，果然差不多，就照此放大。太陽用上好的朱砂，用了不少。從下面看上去並不很大的太陽，其直徑將近 1 米（黃名芊：《筆墨江山——傅抱石率團寫生實錄》，頁 111-112）。

85 鄒躍進：《毛澤東時代美術（1942-1976）》，頁 148。

86 關山月：〈難忘的友誼、難得的同行——在南京傅抱石逝世二十周年紀念會上的發言〉，《關山月論畫》，頁 27。

87 陳履生：《新中國美術圖史（1949-1966）》，頁 165-167。

六、真誠創作（1960-1965）

如果說，1950年代初的傅抱石創作毛澤東詩意畫基本屬於為適應新形勢而作的題材選擇或為參加政府組織的展覽、出版而採取的調整行動的話，那麼，1950年代末特別是〈江山如此多嬌〉完成後的傅抱石創作毛澤東詩意畫儼然成了一種自覺行為。

自覺改造思想，爭取政治掛帥，不但提高了思想水平，更提高了業務水平。真是政治掛了帥，筆墨就不同。……畫家們正在努力徹底清除那種害人的脫離現實生活的思想殘餘，沒有人再孤芳自賞地耍弄筆墨。在黨的教育下，畫家們的思想認識提高了，心情舒暢了，政治熱情高漲，幹勁衝天……我們有足夠的資料和理由認為，中國繪畫筆墨技法是在特定的歷史、社會條件下，為適應作品思想內容的要求而形成和發展的，它和畫家的思想感情之間有共鳴和呼應。我們對文藝創作的要求，是具有社會主義、共產主義思想和盡可能與之相適應的優美形式。今天對國畫家來說，通過勞動鍛煉，投入生活，改造思想，爭取政治掛帥，爭取更好地為人民多畫些好作品，筆墨才可能從創作實踐中得到提高。⁸⁸

這是傅抱石在1958年12月末舉辦江蘇省中國畫展覽會後的切身體會和由衷感歎。客觀上說，經過十年的政治學習，再加上主觀努力，傅抱石的思想觀念已然純淨，毛澤東詩意畫已成為他繪畫生活中的重要部分。

早在1954年，作為中國美術家協會負責人之一的蔡若虹在《美術》雜誌創刊號的一篇文章中號召：“一個藝術家應該隨時隨刻都生活在鬥爭之間，隨時隨刻都在進行生活的觀察和體驗，隨時隨刻都在從事創作的準備；作為以社會主義精神教育人民的藝術工作者，首先要求他的，就是在創作生活上具有社會主義的精神。”⁸⁹以社會主義的精神創作出社會主義的藝術，實際上就是把藝術置於中國共產黨的領導之下，所有的藝術家在自覺接受黨的領導的同時，也要完成世界觀的改造，而且，這種思想改造的成果還必須要在藝術創作中體現出來。

應該說，傅抱石當年的創作實踐中顯然做到了這一點，達到了政治與藝術的高度統一。單從繪畫而言，通過1958-1959年間的創作實踐，傅抱石對毛澤東詩詞意境的把握、體悟已經相當到位、準確，運用於繪畫也由此變得“輕車熟路”，並形成了一套獨特的筆墨語言和形式技巧。可以說，傅抱石的毛澤東詩意畫創作在繪畫技巧上“爐火純青”了。

1960年5月，傅抱石聽聞了毛澤東〈人民解放軍佔領南京〉、〈到韶山〉詩二首，隨即無比虔誠地創作了〈龍蟠虎踞今勝昔〉（60.2×87cm，南京博物院藏，圖27）、〈到韶山詩意圖〉（88.1×116.3cm，南京博物院藏，圖28）。為了表現新氣象，傅抱石在兩幅作品

88 傅抱石：〈政治掛了帥，筆墨就不同——從江蘇省中國畫展覽會談起〉，北京，《美術》1959年第1期，頁4-5。

89 蔡若虹：〈開闢美術創作的廣闊道路〉，北京，《美術》1954年第1期（創刊號），頁12。

中運用了韶山寫生中繪畫語言⁹⁰，淡雅的青綠色下孕育著勃勃生機，寄託著畫家誠摯的情感。在〈到韶山詩意圖〉中，傅抱石以“日月換新天”為主題，描繪出一幅欣欣向榮的山區美景，構圖採用俯視全景的方式，以遠景韶峰為最高點，一條小溪橫穿畫面，梯田、農舍、學校、牌樓以及機關、招待所、毛澤東故居，一應齊全，刻畫極為工致細膩。在〈龍蟠虎踞今勝昔〉中，傅抱石充分利用了散鋒用筆的方法，將鍾山草石結合的地理特點給予充分表現，筆墨與自然達到了完美的統一；而且他還特別鈐蓋了“換了人間”印，以謳歌新社會。由於與南京的淵源關係，傅抱石在7月連續創作了兩幅〈龍蟠虎踞今勝昔〉大畫（244×324.6cm，江蘇省美術館藏；241×326.2cm，江蘇省國畫院藏）。1962年7月，傅抱石終於得讀〈人民解放軍佔領南京〉，立即又創作了一幅詩意圖（28×39.5cm，南京博物院藏），將先前聽聞中被誤讀的詩句做了改正：“虎踞龍蟠今勝昔。日前得讀主席詠南京解放七律一首，涉筆成此。蓋體會較深故也，但未能測寓意於萬一耳。一九六二年大暑，抱石敬記”，並鈐蓋“不及萬一”印。何等虔誠！

當然，傅抱石的毛澤東詩意畫創作是伴隨著毛澤東詩詞的發表或出版為前提條件的。1962年5月，值〈毛澤東延安文藝座談會上的講話〉發表20周年之際，《人民文學》為紀念發表了毛澤東詞六首：〈清平樂·蔣桂戰爭〉、〈采桑子·重陽〉、〈減字木蘭花·廣昌路上〉、〈蝶戀花·從汀州向長沙〉、〈漁家傲·反第一次大“圍剿”〉、〈漁家傲·反第二次大“圍剿”〉，這是第二次較集中地公開毛澤東的詞作。

1963年初，文物出版社計劃用最美的古本字體和最傳統的裝幀樣式出版〈毛主席詩詞二十七首〉，經過找字、拍照、編排等工序，最後準備付印已接近1963年冬初。這時，文物出版社又接到未發表的毛澤東詩詞10首，加以趕排，把原計劃出版的《毛主席詩詞二十七首》增為《毛主席詩詞三十七首》出版。後來，該10首詩詞發表在《詩刊》1964年1月號上：〈七律·人民解放軍佔領南京〉、〈七律·到韶山〉、〈七律·登廬山〉、〈七絕·為女民兵題照〉、〈七律·答友人〉、〈七絕·為李進同志題所攝廬山仙人洞照〉、〈七律·和郭沫若同志〉、〈卜算子·詠梅〉、〈七律·冬雲〉、〈滿江紅·和郭沫若同志〉。⁹¹

《毛主席詩詞三十七首》的正式出版，引起了全國民眾學習的狂潮，尤其是《詩



圖27 龍蟠虎踞今勝昔 橫幅60.2×87cm 1960年5月 南京博物院藏

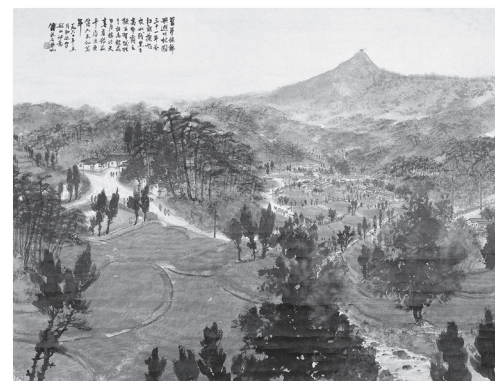


圖28 〈到韶山〉詩意圖 單片88.1×116.3cm 1960年5月 南京博物院藏

90 〈到韶山詩意〉稱得上是典型的韶山寫生作品，而〈龍蟠虎踞今勝昔〉也與〈韶峰聳翠〉（48×56.2cm，南京博物院藏）基本保持一致，幾乎雷同的構圖，相近的筆墨，這些都是後來傅抱石創作〈龍蟠虎踞今勝昔〉的基本語言。

91 參見求沙：〈毛主席詩詞發表過程及簡談〉，石家莊，《北華航天報》2004年1月11日，第4版。

刊》發表毛澤東詩詞 10 首，使毛澤東詩詞傳播更為普及，新華書店門口排長隊等待購買的現象比比皆是。傅抱石得以閱讀毛澤東詩詞 10 首，“啓發殊深”。在全國學習毛澤東詩詞的浪潮中，中國美術家協會號召、佈置全國畫家為詩詞作畫，初步擬定於 1964 年春展覽。⁹²

目前，已有研究者關注到，毛澤東詩詞的傳播與當時的社會環境有著密切的聯繫。雖然說，毛澤東詩詞，由於其作者毛澤東在中國共產黨內所處的重要地位，由於它本身所具有的先進的思想性、高超的藝術性，一經發表，所起到的社會影響必然是巨大的。其實，自從 1951 年 10 月 21 日，《毛澤東選集》第一卷正式出版發行之後，全國便開始了學習毛澤東著作的風氣，作為領袖的毛澤東由此逐步走上神壇。特別是，毛澤東在 1958 年 3 月 10 日的成都會議上將個人崇拜分為“正確的”和“不正確的”，進一步在中國共產黨內推進了對他的個人崇拜，加劇了毛澤東“偶像崇拜”的確立。由此看來，作為毛澤東著作一部分的毛澤東詩詞的廣泛傳播帶著強烈的政治色彩，在一定程度上視其為推行毛澤東個人崇拜的行動之一，也是毫不過分的。如果我們考察毛澤東自己對 1963 年《毛澤東詩詞三十七首》投入的精力，也似乎能看出這種傾向。⁹³1963 年後，毛澤東詩詞的大規模出版、學習在這種背景下得以迅速蔓延，尤其是後來“文革”十年，全國掀起了群眾性學習、宣傳、歌唱毛澤東詩詞的熱潮，人們對毛澤東詩詞的熱情空前高漲，毛澤東詩詞被視為“最高指示”的重要組成部分，出版毛澤東詩詞被當作貫徹“最高指示”的政治任務。毛澤東詩詞通過出版、廣播、表演等各種形式，廣為傳播，以至家喻戶曉，人人能誦。⁹⁴從這個角度出發，作為一種新的中國畫樣式，毛澤東詩意畫的流行，一方面固然是因為中國畫改造的困境與現實中的限制使其獲得廣泛的表現空間，另一方面也應該是推行毛澤東個人崇拜之下的歷史產物，並伴隨著對毛澤東個人崇拜的加劇而大肆湧現並廣為流傳。

馬英民指出，對毛澤東的崇拜經歷了大致經歷 4 個階段，從 1949 年至“文革”是“紅太陽思潮的演進或曲折發展階段”，當時除了通過“憶苦思甜”、學習毛澤東著作外，

92 傅抱石 1964 年 3 月 12 日致郭沫若函：自主席詩詞十首發表，得拜讀閱篇，啓發殊深。全國美協曾佈置、號召全國畫家為詩詞作畫，原擬最近展覽（《傅抱石年譜》，頁 291）。雖然，後來展覽因故沒有舉辦，據傅抱石學生曹汶回憶，1963 年，全國美協通知舉辦毛主席詩詞畫展，全國畫家都積極回應。傅抱石也創作了多幅毛澤東詩意圖，作品送往北京後，後來因故沒有展出，其原因據傅抱石自述，因收件不足，有的詩詞畫的人太多，如“詠梅”；有的卻沒有人畫，如“小小寰球”（即〈滿江紅·和郭沫若同志〉），只好停辦。後來，主辦方只選了幾張發表，傅抱石的〈芙蓉國裏盡朝暉〉發表在《人民畫報》第 7 期（曹汶：〈在繼承與創新中建樹藝術豐碑——紀念恩師傅抱石先生百年誕辰〉，《其命唯新——傅抱石百年誕辰紀念文集》，頁 15）。

93 據陳安吉介紹，毛澤東對編輯出版“63 年版”採取了十分審慎的態度。他不僅自己認真挑選篇目，仔細校訂已經發表過的作品，而且走群眾路線，請一些同志幫助推敲。在正式出版之前的一段時間，先印了一個徵求意見本發給少數同志，一個多月後又親自開列一份有 20 餘人的名單，請一些中央負責同志、文藝方面的領導人、著名詩人座談（委託別同志主持座談會），讓他們對擬編入集子的作品提出意見（參見陳安吉：《毛澤東詩詞版本叢談》，南京，南京出版社、北京，中央文獻出版社，2003 年 12 月，頁 123-146）。

94 參見李曉航：〈毛澤東詩詞版本出版情況綜述〉，成都，《毛澤東思想研究》2003 年第 3 期，頁 133-137。

還通過大量的文藝形式來歌頌毛澤東。⁹⁵ 在這種政治氣候下，用山水畫形式來表現毛澤東的光輝形象是可行的，而創作毛澤東詩意山水畫更是絕對安全的。

固然，創作毛澤東詩意畫可以說是畫家學習毛澤東詩詞的最為直接的具體行動之一，而毛澤東詩意畫通過展覽、出版等方式，逐漸被引入到大眾審美的領域，使毛澤東詩詞又得以更進一步的傳播。於是，毛澤東詩意畫便自然成為人們學習毛澤東詩詞的形象化教材，獲得了特殊的地位。可以說，毛澤東的詩意畫是在特定歷史階段、特定的政治環境，中國山水畫家尋求新出路的特定時期出現的特殊題材，已成為研究 20 世紀中後期中國繪畫史的重要課題之一。

在這種社會環境下，傅抱石積極回應了中國美術家協會的號召，無比虔誠、激情飽滿地投入到毛澤東詩意畫的創作之中。

1964 年 2 月 2 日，傅抱石創作了一幅〈到韶山詩意圖〉（34.3×45.8cm，南京博物院藏），其實他在 1960 年 5 月就創作過了一幅，這次再畫自然感覺上有所不同，“一九五九年六月十六日，自韶山返長沙，越數日聞主席蒞止，並有七律一首。蓋已數次擬形諸筆墨，愧未能窺測高深於萬一也。茲迎正式發佈之幸，複經營此幀，不禁神往。”並鈐上“不及萬一”之印。

2 月 3 日，完成〈登廬山詩意圖〉（34.4×45.7cm，南京博物院藏，圖 29）。題識：錄〈登廬山〉全詩（略）。末題：甲辰立春前二日，敬擬主席登廬山詩意，抱石。鈐印：“傅”、“抱石”、“一九六四”、“不及萬一”。此圖以“一山飛峙大江邊”詩句入畫，大片水墨潑染兼施闊筆卷雲皴，繪出碩大的山巒和近坡，淡墨色畫出遠岸、舟楫，闊筆刷染霏霏細雨，營造出“熱風吹雨灑江天”的恢宏景像，氣勢雄強，意境深邃。

2 月 4 日，完成〈和郭沫若同志詩意圖〉（34.2×45.8cm，南京博物院藏，圖 30）。題識：錄〈和郭沫若同志〉全詩（略）。末題：毛主席七律和郭沫若同志，甲辰立春前一日，傅抱石。鈐印：“傅”、“抱石”、“一九六四”、“不及萬一”。

2 月 5 日，完成〈答友人詩意圖〉（34.1×45.8cm，美國鄧仕勳藏）。題識：芙蓉國裏



圖29 〈登廬山〉詩意圖 頁34.4×45.7cm 1964年2月3日 南京博物院藏



圖30 〈和郭沫若同志〉詩意圖 頁34.2×45.8cm 1964年2月4日 南京博物院藏

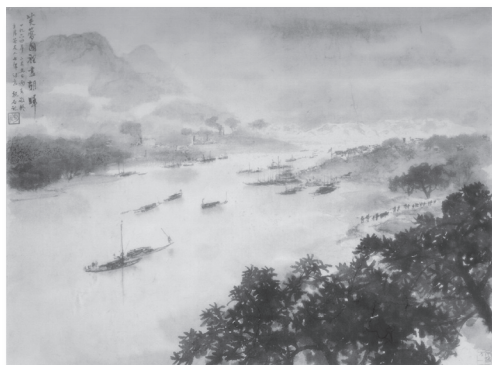


圖31 〈答友人〉詩意圖 頁48×68.6cm 1964年2月5日 香港梅潔樓藏

95 參見馬英民：〈中國“紅太陽”思潮研究〉，北京，《北京黨史》2005年第3期，頁25-29。



圖32 〈冬雲〉詩意圖 頁34.4×45.9cm 1964年2月10日 南京博物院藏

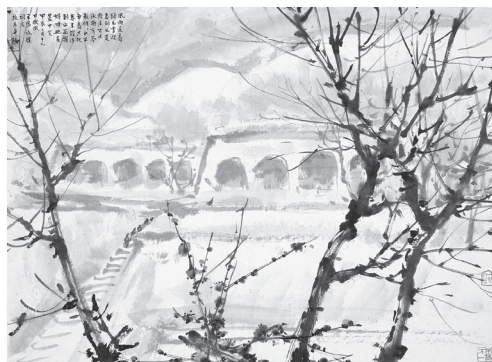


圖33 〈卜·算子·詠梅〉詞意圖 頁33.6×45.7cm 1964年2月19日 南京博物院藏



圖34 〈題李進廬山仙人洞照〉詩意圖 頁33.3×45.7cm 1964年2月 南京博物院藏



圖35 〈滿江紅·和郭沫若同志〉詞意圖 軸90.9×96.9cm 1964年3月1日 南京博物院藏

盡朝暉。一九六四年二月五日，南京，敬擬主席答友人七律詩意。抱石。鈐印：“抱石”、“不及萬一”。香港梅潔樓也藏有一幅當日完成的〈答友人詩意圖〉（48×68.6cm，圖31），題款、鈐印都一樣。該圖以較為工細的筆墨和鮮豔的色彩展示出三湘大地之美麗富饒，遠景九嶷山上白雲飄飛，山下翠竹成蔭；洞庭湖連雲波湧，水上船隻穿梭不息，兩岸工廠林立；近景橘子洲頭紅旗招展，果實累累；特別是整幅畫紅霞萬朵點出了“芙蓉國裏盡朝暉”的主題，真可謂恰到好處。

2月10日，完成〈冬雲詩意圖〉（34.4×45.9cm，南京博物院藏，圖32）。題識：錄〈冬雲〉全詩（略）。一九六四年二月十日，敬擬主席冬雲詩意。抱石。鈐印：“抱石”、“不及萬一”。

2月19日，完成〈卜算子·詠梅詞意圖〉（33.6×45.7cm，南京博物院藏，圖33）。題識：錄〈卜算子·詠梅〉全詞（略）。甲辰二月十九日，敬擬主席詠梅詞意。抱石並記。鈐印：“抱石”、“一九六四”、“不及萬一”。

2月間，完成〈題李進廬山仙人洞照詩意圖〉（33.3×45.7cm，南京博物院藏，圖34），題識：錄〈題廬山仙人洞照〉全詩（略）。抱石寫毛主席題廬山仙人洞照詩意。鈐印：“抱石”、“不及萬一”。闊筆繪巍巍鉅峰，蒼松擎天，隔江煙囪林立的城市籠罩在一片暮靄之中，水墨氤氳，景簡而氣勢不同凡響。

3月1日，完成〈滿江紅·和郭沫若同志詞意圖〉（90.9×96.9cm，南京博物院藏，圖35）。題識：乾坤赤。今年元旦，欣值毛主席詩詞十首發表，翻覆學習，擬相繼形諸筆

墨，此寫滿江紅和郭沫若同志詞意，並師郭老原旨，題曰乾坤赤。一九六四年三月一日，抱石敬記。鈐印：“抱石私印”、“當驚世界殊”。先前，傅抱石“試用浪漫主義手法”先構成一稿，並邀請有關人員觀摩並得許可後擴為大幅的。⁹⁶ 在〈滿江紅·和郭沫若同志詞意圖〉中，傅抱石運用了十分誇張的手法來表達毛澤東詞的基本精髓，近景以花青繪成松樹、山石，一個紅色的地球懸掛於雲霧繚繞之間，以白粉掃出的大雨傾盆而下，空中枯葉分飛，形成了強烈的視覺衝擊力，氣魄的確不小。——這種做法，應該得自於 1954 年時創作〈東方紅〉時的構想。然而，平心而論，傅抱石在這幅詩意圖中所暴露的不和諧也是顯而易見的。由於是繪製毛澤東詩詞，傅抱石的心境應該是十分小心謹慎的，極其收斂的手法限制了筆下功夫，地球上的中國地圖以及撞向地球的蒼蠅皆以十分工細的筆觸畫出，松樹、山石的畫法也迥異於他的常法，也不同於他創作新山水的方法，而枯葉、大雨顯示的則是他一貫的作風。所以，傅抱石自己在致郭沫若的信中對這幅嘗試性的作品表示出一定的不自信：“如此畫尚可成立，即敬乞在畫上賜題主席原詞，不僅晚無限寵倖，亦為廣大讀者所樂見也。”⁹⁷

至 3 月 12 日，傅抱石“兩月來，除〈為女民兵題照〉一首尚未完成外，計已寫得九首（過去廿七首中，已畫了廿一首）。”⁹⁸ 按照傅抱石的敘述來判斷，他在 2-3 月間還完成了 1962 年發表的毛澤東詞 6 首中的兩首，其一是〈采桑子·重陽詞意圖〉（33×46.2cm，南京宮維楨舊藏，2003 年由北京中貿聖佳拍賣會拍賣，南京博物院藏有未完成稿，圖 36），題識：寥廓江天萬里霜。抱石敬擬采桑子重陽詞意。鈐印：“傅”、“甲辰所作”、“不及萬一”。此圖用清拔剛勁的線條勾劃樹木枝幹，破筆點染樹葉，濃淡相破，色墨相融，蒼莽蕪鬱，氣勢開闊，體現了畫家潑墨散鋒相結合的嫺熟水平。⁹⁹



圖36 〈采桑子·重陽〉詞意圖（草稿）頁32.7×46.2cm 1964年2月 南京博物院藏

96 傅抱石 1964 年 3 月 12 日致郭沫若函，《傅抱石年譜》，頁 291。

97 傅抱石 1964 年 3 月 12 日致郭沫若函，《傅抱石年譜》，頁 291。後來，郭沫若來到榮寶齋觀賞，並題上了毛澤東原詞（郭沫若 1964 年 3 月 26 日致函傅抱石：前兩天在榮寶齋為您的〈乾坤赤〉題上了主席的詞。……您畫的好幾張主席詩詞，看到了一些，很好，見《傅抱石年譜》，頁 292）。

98 傅抱石 1964 年 3 月 12 日致郭沫若函，《傅抱石年譜》，頁 291。

99 這裡還有必要提及傅抱石於 1964-1965 年間創作的一套〈毛澤東詩意圖冊〉。1964 年春，由於種種原因，中國美術家協會原本擬定的毛澤東詩意畫展無法正常舉辦，傅抱石便將先前帶往北京的多幅詩意圖帶回南京。據葉宗鎬先生介紹，在後來一年裡，可能是郭沫若或康生的提議，傅抱石整理出一套毛澤東詩意圖攜往北京，交康生準備配詩出版。2007 年 1 月 24 日上午，筆者偶遇江蘇省國畫院黃鴻儀先生，也證實了這一點；後來，傅抱石突然去世，再加上康生公務繁忙，此事便耽擱了，此套冊頁便輾轉至江蘇省副省長宮維楨（1911-2002）。另外，黃鴻儀還說，1964 年傅抱石攜帶 40 餘幅繪畫作品借予康生鑒賞，這些作品至今沒有下落。而據伍霖生在 2007 年 1 月 18 日下午接受南京博物院藝術研究所工作人員採訪時回憶，此套冊頁原由傅抱石呈送給康生，後來康生看了十分欣賞，並親筆撰寫一書法橫幅“妙手”回贈，這幅至今還掛在傅抱石紀念館。只是康生說該冊頁偏大不好把玩，要求傅抱石畫一套尺寸小一些的，可能由宮維楨帶往北京調換。於是便有了一套尺寸小的冊頁（從現世的四尺八開的形制來判斷，應該就是那套小的冊頁），後來一直收存於宮



圖37 〈漁家傲·反第一次大“圍剿”〉詞意圖(草稿)頁34.6×46cm 1964年2月 南京博物院藏



圖38 〈人民解放軍佔領南京〉詩意圖(草稿)頁34.6×46.5cm 1964年8月 南京博物院藏

其二，按照南京博物院收藏的草稿圖像則應該是〈漁家傲·反第一次大“圍剿”詞意圖〉(34.6×46cm，未完成稿，圖37)；期間，傅抱石還作了〈人民解放軍佔領南京詩意圖〉初稿(34.6×46.5cm，南京博物院藏，8月間重畫，圖38)。

此後的一段時間內，傅抱石完全浸淫在毛澤東詩意圖創作熱情之中，4月5日完成〈乾坤赤〉(34.2×45.8cm，南京博物院藏)、8月完成〈芙蓉國裏盡朝暉〉(69×93cm，鈐“不及萬一”印，南京博物院藏)、9月再畫〈乾坤赤〉(74.4×100.4cm，鈐“不及萬一”印，南京博物院藏，江蘇省國畫院也藏有1幅)、9月為迎接國慶15周年創作〈虎踞龍蟠今勝昔〉(140×191cm，鈐“不及萬一”印，江蘇省美術館藏，後入選

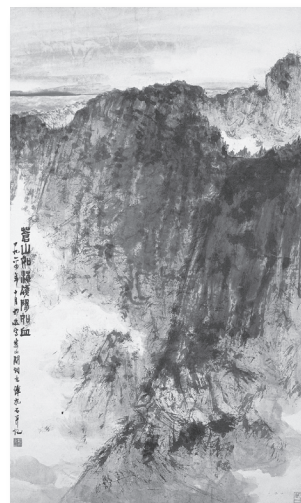


圖39 蒼山如海殘陽如血 軸 113.5×67.3cm 1964年11月 南京博物院藏

維楨處。伍霖生估計，康生後人應該還保留了尺寸偏大的傅抱石〈毛澤東詩意圖冊〉。結合諸人說法，伍霖生的回憶似乎有誤，他所講的“不好把玩的作品”應該是黃鴻儀所講的“40餘幅作品”，而不是〈毛澤東詩意圖冊〉。筆者推斷，交給康生的〈毛澤東詩意圖冊〉應該只有1套。這套冊頁共10開，橫33釐米，縱46.5釐米，分別為：(1)〈到韶山詩意圖〉，題識：韶山詩意。抱石敬擬。鈐印：“傅抱石”、“不及萬一”、“甲辰所作”。(2)〈答友人詩意圖〉，題識：芙蓉國裏盡朝暉。一九六四年一月，敬擬七律答友人詩意，傅抱石南京並記。鈐印：“傅”、“甲辰所作”、“不及萬一”。此圖曾刊登於1964年5月1日《光明日報》第4版“東風”毛澤東詩意畫專版，同時發表的還有：潘天壽〈無限風光在險峰〉、王友石〈詠梅〉、關山月〈冬雲〉、餘彤甫〈百萬雄師過大江〉、毅然〈詠梅〉、黃易〈蒼山如海殘陽如雪〉等。(3)〈人民解放軍佔領南京詩意圖〉，題識：虎踞龍蟠今勝昔。一九六四年八月，傅抱石寫。鈐印：“抱石”、“甲辰所作”。(4)〈采桑子·重陽詞意圖〉，題識：寥廓江天萬里霜。抱石敬擬采桑子重陽詞意。鈐印：“傅”、“甲辰所作”、“不及萬一”。(5)〈浪淘沙·北戴河詞意圖〉，題識：蕭瑟秋風今又是，換了人間。抱石敬擬浪淘沙北戴河詞意，南京記。鈐印：“傅”、“不及萬一”、“甲辰所作”。(6)〈水調歌頭·游泳詞意圖〉，題識：神女應無恙，當驚世界殊。抱石寫。鈐印：“傅”、“不及萬一”、“一九六五”。(7)〈如夢令·元旦詞意圖〉，題識：風展紅旗如畫。抱石敬擬如夢令元旦詞意。鈐印：“抱石”、“不及萬一”、“一九六五”。(8)〈登廬山詩意圖〉，題識：登廬山詩意。抱石敬擬。鈐印：“抱石”、“不及萬一”、“一九六五”。(9)〈送瘟神詩意圖〉，題識：春風楊柳萬千條。抱石敬擬。南京記。鈐印：“抱石私印”、“一九六五”。(10)〈沁園春·長沙詞意圖〉。其中第1、2、4、7、9、10開曾刊登於1965年10月21日《光明日報》第4版“東風”傅抱石毛澤東詩意畫專版。其中前8開在宮維楨故去後，於2003年11月在北京中貿聖佳“私人收藏中國近現代書畫專場”拍賣會上同其他宮氏藏品124件一同拍賣。此冊頁以創記錄的1980萬人民幣的高價拍出，轟動一時。第9開〈春風楊柳萬千條〉也於同時拍賣。而第10開〈沁園春·長沙詞意圖〉現不知去向，南京博物院僅藏有未完成稿。

全國美展華東地區作品展覽會)、〈芙蓉國裏盡朝暉〉(48.5×68cm, 鈐“不及萬一”印, 江蘇省美術館藏)、〈登廬山詩意圖〉(68×92cm, 鈐“不及萬一”印, 江蘇省國畫院藏)和〈到韶山詩意圖〉(69×92.5cm, 鈐“不及萬一”印, 香港私人藏)、10月完成〈蒼山如海殘陽如血〉(113.5×67.3cm, 鈐“不及萬一”印, 南京博物院藏, 圖39)、12月創作〈水調歌頭·游泳詞意圖〉(34.1×45.8cm, 南京博物院藏)、1965年1月完成〈沁園春·長沙詞意圖〉(81.6×49.6cm, 鈐“不及萬一”印, 南京博物院藏, 圖40)、5月完成〈浪淘沙·北戴河詞意圖〉(46×70cm, 江蘇李茂元藏)、初夏完成〈神女應無恙當驚世界殊〉(67.5×92cm, 北京國際書店舊藏)、6月16日再畫〈沁園春·長沙詞意〉(79×57.3cm, 南京博物院藏)、酷暑完成〈蒼山如海殘陽似血〉(48.5×60cm, 鈐“不及萬一”印, 北京榮寶齋藏)等, 直至去世前一個月, 傅抱石還為莫愁湖勝棋樓傾力創作〈無限風光在險峰〉(137×68cm, 鈐“不及萬一”印, 南京莫愁湖公園管理處藏, 圖41)。

在“文革”前的一兩年內, 如此熱情地投入到毛澤東詩意畫的創作之中, 不停頓地畫, 傅抱石當屬國內第一!

七、“毛澤東詩意畫”之風格分析

這些毛澤東詩意畫理所當然地構成了傅抱石後期繪畫創作中極具特色而又頗為新穎的一部分。其新穎之處, 首先在於題材的擴展、手法的大膽和想像的豐富, 更重要的是, 作為一個山水畫家, 傅抱石充分發揮了善於營造整體氛圍的繪畫語言技巧, 使他的毛澤東詩意畫具有濃郁的個人特點。

如果說, 1958年末、1959年初創作的兩套〈毛澤東詩意圖冊〉還或多或少受到形象或自身經驗約束的話, 那麼, 傅抱石1964年以後的毛澤東詩意畫創作儼然已經得心應手了, 對毛澤東詩詞內涵的把握和理解也相當透徹, 特別是他逝世前的一兩月裡創作的詩意畫更是十分精到。當然, 這可能與他長期的積累有關。然而, 個別的詩意題材, 可能是第一次創作, 傅抱石處理時略顯有些勉強或拘束, 如〈冬雲詩意圖〉、〈卜算子·詠梅詞意圖〉, 也許花卉本來就不是傅抱石的擅長。

綜合考察, 傅抱石的毛澤東詩意畫從風格上大致可分為兩類, 其一得自傅抱石寫生的啓發, 傅抱石率領的兩萬三千里旅行寫生一方面把1950年代開始的以寫生帶動中國畫推陳出新的運動推向了一個歷史的高潮, 同時為其毛澤東詩意畫創作充實了諸多素材。應該

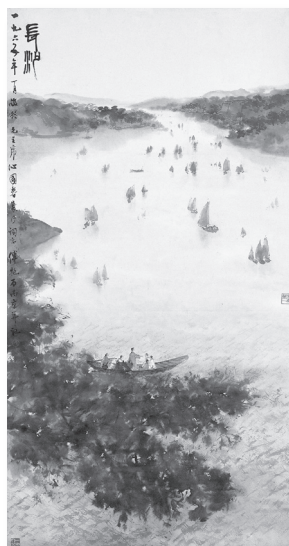


圖40 〈沁園春·長沙〉詞意圖 軸81.6×49.6cm 1965年1月 南京博物院藏

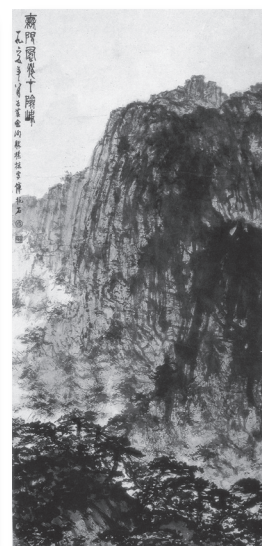


圖41 無限風光在險峰 軸 137×68cm 1965年8月 南京莫愁湖公園管理處藏

說，對毛澤東詩詞中所表現的實景的實地考察或寫生，使傅抱石對毛澤東詩詞形成了直觀感受和切身體會。因此，與僅在畫室中揣摩詩意創作的畫家比較，傅抱石在表達意境與品味上更勝一籌。如〈芙蓉國裏盡朝暉〉顯然得自於長沙橘子洲頭的實地寫生，其章法處理與1961年東北寫生的〈老虎灘漁港〉（48.1×57cm，南京博物院藏，圖42）頗為相似，只是運用了鮮豔的紅色使主題得到強調。¹⁰⁰或許，這還是傅抱石頗為得意的作品，根據《傅抱石年譜》初步統計，傅抱石後來創作了不少於8幅同樣的作品（江蘇省美術館、臺灣蔡辰男、香港梅潔樓、美國鄧仕勳、南京宮維楨舊藏各1幅；南京博物院藏2幅），而且多次在《光明日報》等主流媒體刊發，得到了社會的廣泛認可。而〈水調歌頭·游泳詞意圖〉（46.5×33cm，南京宮維楨舊藏）也來自於西陵峽的寫生經驗（見〈西陵峽〉，1963年，45.8×68cm，南京博物院藏，圖43），〈卜算子·詠梅詞意圖〉遠景中以淡墨繪成的窯洞令人自然想起他的延安之行，〈到韶山詞意圖〉、〈人民解放軍佔領南京詩意圖〉等都蘊涵著他的寫生因素。

如果說，傅抱石1940年代的古人詩意畫基本運用想像、浪漫手法的話，那麼，到了1960年代初，傅抱石在其毛澤東詩意畫創作之中在一定程度上融入了相當的寫生因素，從而構成其毛澤東詩意畫的特色之一。當然，在傅抱石經歷了兩萬三千里旅行寫生之後，這種現象的出現已是自然而然的事情了。

儘管，毛澤東詩詞的豪放風格符合傅抱石內在的浪漫氣質，也的確激發他十幾年如一日的創作熱情；然而，種種跡象表明，傅抱石在創作毛澤東詩意畫時的心態近乎小心謹慎，當時的政治環境確實令他絕對不敢掉以輕心，也不可能再像以前那樣豪放不羈。從南京博物院收藏的畫稿來看，傅抱石大多畫幅多要經過幾次草稿，如前述的〈漁家傲·反第

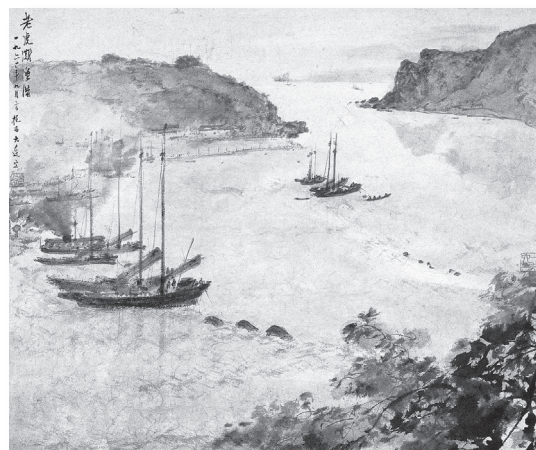


圖42 老虎灘漁港 軸48.1×57cm 1961年9月2日 南京博物院藏



圖43 西陵峽 軸1963年，45.8×68cm 南京博物院藏



圖44 〈采桑子·重慶〉詞意圖（草稿）頁34.5×46cm 1964年初 南京博物院藏

100 黃名芊回憶，1960年11月20日，江蘇寫生團來到長沙大壟革命烈士陵園寫生，傅抱石站在高處，從陵園觀看湘江白帆點點，被橘子洲頭的綺麗景色深深吸引，勾寫了湘江速寫，為以後創作〈芙蓉國裏盡朝暉〉一畫搜集了重要素材（黃名芊：《筆墨江山——傅抱石率團寫生實錄》，頁218）。

一次大“圍剿”詞意圖〉畫了2幅草圖，他覺得不甚滿意而放棄了；而另外一幅根據圖像來判斷應是〈采桑子·重陽詞意圖〉（33×46.2cm，南京博物院藏，圖44）也畫了3幅草稿，他覺得不滿意便另起爐灶了。可見，傅抱石的後期繪畫創作已變得十分理性，或許，這就是傅抱石毛澤東詩意畫與其本色畫（即平常以抱石皴創作的山水畫）比較顯得相對拘謹的原因之一吧！

如果說，傅抱石1949年以前的繪畫大多是內因驅動而直接體現“自我”的話，那麼，傅抱石1950年後的繪畫更多的是外界動力作用之結果，寫生山水、毛澤東詩意畫即是在外界影響下的產物。隨著政治氣候的不斷變化，作為“個我”的傅抱石只能“心隨時代”。“理性的思想在畫境中油然而生，取代了以往激情之下的激憤情懷，他的情收了，性也斂了，藝術的自覺與自為正在被理想的熱情所取代。這一思想狀態在作品中的表現，那就是細微謹嚴，用筆循規。”¹⁰¹的確，從1950年代中期直至去世，傅抱石的山水畫整體看來，畫面趨向穩重，而小畫益發精緻，外在因素明顯增加。所以陳傳席感慨，他變得“心細了，豪氣減了，膽魄也不足了，他的很多作品除了增加一些渾厚外，反而不如以前，顯得遲滯一些”。¹⁰²這種現象應該是當時畫家的普遍狀況。

儘管如此，由於其潛在的氣質和本性，傅抱石在毛澤東詩意畫中也能保持著原有的灑脫本色，特別在那些基本不受形像約束的畫作中，他常常採用一貫的繪畫技巧，這便是另一類毛澤東詩意畫。如果僅從繪畫本體的角度出發，這部分作品當然是傅抱石最優秀的毛澤東詩意畫了。如〈沁園春·長沙詩意圖〉、〈浪淘沙·北戴河詞意圖〉、〈憶秦娥·婁山關詞意圖〉等，傅抱石一再創作，冊頁、橫幅、立軸、扇面，樂此不疲。〈沁園春·長沙詩意圖〉（81.8×49.6cm，南京博物院藏）茫茫湘江，百舸爭流，一艘舟船滿載同學少年，意氣風發，指點江山，激揚文字，遠處群山層林，灑滿紅光，畫面境界寥廓，詩意盎然。以散鋒偃筆勾出的漾漾水波，是傅抱石典型的畫水法。赭石渲染的遠山，濃淡積染，渾融而有空間層次。〈浪淘沙·北戴河詞意圖〉（18.8×51.5cm，南京博物院藏）浩瀚江面，白浪滔天，疾風驟雨，江葉飄飛，帆船衝浪而行，以大塊濃墨點染岩石，散鋒側筆畫出波濤水紋，大筆水墨刷染急雨，著意渲染“大雨落幽燕”、“蕭瑟秋風”的氣氛，筆墨爽利酣暢，極具動感。〈憶秦娥·婁山關詞意圖〉（113.5×67.3cm，南京博物院藏）以巨岡疊嶺為主體，山腰煙鎖霧迷，山頭紅旗飄揚，隊伍湧動，遠處一抹殘陽如血，其山巒皴染的筆觸雄勁豪放，線條勾皴和水墨潑染渾成一氣，再加上破鋒點皴，山勢沈雄渾厚，呈現出典型的“抱石風格”。

從畫面來分析，傅抱石在這些作品中傾注了許多激情，從1954年的〈東方紅〉，到1958年的〈沁園春·長沙詩意〉，到1964年的〈芙蓉國裏盡朝暉〉和〈乾坤赤〉等，進而再到1965年的〈沁園春·長沙詩意〉和〈蒼山如海殘陽如血〉，都令我們感受到畫家的那股熱情，尤其是那鮮豔的紅色，愈演愈烈（有時還顯得相當刺眼），成為傅抱石的創造¹⁰³，構成了傅抱石後期毛澤東詩意畫的主要特色。

101 石延平：〈散鋒永恆 崢嶸常在〉，《其命唯新——傅抱石百年誕辰紀念文集》，頁283。

102 陳傳席：《傅抱石》，頁65。

103 大量運用紅色，也是其他畫家創作毛澤東詩意畫或革命聖地題材的慣用手段，尤以李可染

而 1965 年 8 月為莫愁湖公園創作的〈無限風光在險峰〉，繪高山一座，沒有重山疊嶺，重墨畫山坡和松林，突出了主峰的高與險。構圖簡潔有力，筆觸雄勁生動，多層次的烘染，使畫面渾然一體。如果撇開畫幅上毛澤東的那句詩，這幅詩意圖儼然是一幅純粹意義上的山水畫，完全呈現出粗頭亂服的“抱石皴”風格。其意境既在詩詞之中，又在詩詞之外。或許，那才是本真的傅抱石。關於這一點，已有論者注意，譬如林木認為：“這裡，我們看到倔強頑強的傅抱石個人的性格在裡面起著作用。在大師的成長史上，決定其成就的往往並不主要是他們的才氣、智慧、技巧，而更多地是他們的個性，那種頑強堅毅，矢志不渝的個性氣質在其中起著決定的作用。”¹⁰⁴

這種矛盾的統一集傅抱石於一身，我們有必要從當時的社會文化環境來探討。正如林木在分析傅抱石在 1950 年以後的創作環境時所言：“傅抱石對他必須接受的許多觀念又並不一定真心欣賞或贊成，這樣，1950 年代以後的傅抱石變成了一個充滿深刻矛盾的人：超世與入世、寫意與寫實、懷古與革命、改造與固守、激情與收斂極不協調地湊集於傅抱石一身，這或許也是由‘舊社會’入‘新社會’所有的知識份子和藝術家們的一個普遍的現象。集諸種矛盾於一身的傅抱石，也在自己的藝術創作中呈現出這種具鮮明時代特徵意義的深刻的矛盾衝突性。”¹⁰⁵

1957 年 7 月，在轟轟烈烈的“大鳴大放大字報大辯論”之後，中央政府下達了“反對民族虛無主義”的行政命令，斷言“中國畫必然淘汰”¹⁰⁶的江豐（1910-1982）因戴上了“美術界縱火犯”的右派帽子，被送到了北京郊外的一個農場進行勞動改造，民族虛無主義受到批判。1958 年 3 月，毛澤東提出了“生產大躍進和文化大躍進”的口號，在全國範圍內發動了熱火朝天的“大躍進”運動。¹⁰⁷在這種背景下，美術界顯然需要再次進行思想整頓並統一創作方法。於是，毛澤東在不久的 5 月以其革命家的氣魄，在文藝創作的領域適時地提出了“革命現實主義和革命浪漫主義”相結合的創作方法。¹⁰⁸

1962-1964 年間所作的〈萬山紅遍〉、錢松喆 1962 年的〈紅岩〉（104×81.5cm，中國美術館藏），最為突出，表達了毛澤東詩詞中的革命理想、毛澤東作為政治家的氣魄及其革命浪漫主義的情懷，來歌頌中國共產黨及其領袖人物。這紅色正好發生在文革前夜，殊不知與文革美術中“紅、光、亮”有何關係？難道是前兆？這種紅色應該賦予極強的政治色彩，在一定程度上可以說，是與那首 1943 年新春由陝北佳縣農民歌手李有源用民謠〈騎白馬〉曲調改編的頌歌〈東方紅〉有著極深的淵源關係：“東方紅，太陽升，中國出了個毛澤東。他為人民謀幸福，他是人民大救星！”一者是在美術上的體現，一則在音樂上的表現，兩者異曲同工。

104 林木：《傅抱石評傳》，頁 129。

105 林木：《傅抱石評傳》，頁 122。

106 參見潘天壽：〈誰說“中國畫必然淘汰”〉，北京，《美術研究》1957 年第 4 期，頁 22-24。

107 “大躍進”一詞最早出現在 1957 年 11 月 13 日的《人民日報》社論〈發動全民，討論四十條綱要，掀起農業生產的新高潮〉上。1958 年的 3 月 3 日，中共中央又發佈了〈關於開展反浪費反保守運動的指示〉，提出了“生產大躍進和文化大躍進”。

108 1958 年 5 月，毛澤東在一次談話中論及中國詩歌的出路時說：“中國詩的出路，第一條民歌，第二條古典，在這個基礎上產生出新詩來，形式是民族的，內容應該是現實主義和浪漫主義的對立統一。太現實了就不能寫詩了，革命精神和實際精神的統一，在文學上，就是要革命的浪漫主義和革命的現實主義的統一”（轉引自《毛澤東文藝思想研究》第 1 輯，頁 254）。學術界一般認為這是毛澤東首次提出文藝創作上的“兩結合”。有人認為，“兩結合”的提法早在 1942 年，毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉已涉及，但未明說；1947 年，周恩來在此基礎上才有明確說法：

按照《辭海》的解釋，“革命現實主義和革命浪漫主義”相結合的創作方法，是 1958 年為適應客觀形式的需要，根據文學藝術本身的發展規律而提出的社會主義文學藝術的創作，“它要求文藝工作者站在無產階級政治立場上，以馬克思列寧的觀點去觀察和表現社會生活，把客觀現實和革命理想、革命氣概和求實精神、革命實踐和歷史趨向結合起來，把現實主義和浪漫主義這兩種創作方法辨證地統一起來”、“塑造壯麗動人的藝術形象，熱情地歌頌革命的新生事物，抨擊反動的腐朽事物”。¹⁰⁹

革命現實主義，基本不提倡批判現實主義，要求以正面歌頌的態度，用寫實性的手法表現革命歷史題材、共和國的領袖、共和國的英雄和共和國的建設者們，“再現典型環境中的典型人物”成為社會主義現實主義美術創作理論的基本核心。革命浪漫主義，是在現實基礎上表現出對革命理想的憧憬，是積極的、詩意的、美化的。它既符合大躍進時期中國人對社會主義建設的滿腔熱情，符合當時中國人對共產主義的嚮往之情，也符合中國人與中國文化中那傳統的浪漫情結。“這一方法的提出，比之前的社會主義現實主義或革命的現實主義在一個方法的表述上顯得更加完善，而在具體的實踐上也更符合藝術的自然規律，同時還給理論的闡釋增加了許多迴旋的餘地”，¹¹⁰ 也為當時毛澤東詩意畫的湧現提供了發展的契機。

郭沫若說：

馬克思列寧主義為浪漫主義提供了理想，對現實主義賦予了靈魂，這便成為我們今天所需要的革命的浪漫主義和革命的現實主義，或者說這兩者的適當的結合——社會主義現實主義。¹¹¹

茅盾 (1896-1981) 說：

在一個具有馬列主義世界觀的作家或藝術家的藝術實踐中，現實主義和革命浪漫主義的結合，是到達社會主義現實主義的道路。¹¹²

艾耶表述得更為直接：

按我的理解，革命的浪漫主義和革命的現實主義，應該是社會主義現實主義這一創作方法的棟梁……革命的現實主義和革命的浪漫主義又好像是社會主義現實主義的兩翼。¹¹³

我們的革命文藝，是革命現實主義和革命浪漫主義相結合”（余飄：《周恩來對馬克思文藝理論的貢獻》，北京，華夏出版社，1988 年 8 月，頁 216）。

109 辭海編輯委員會編：《辭海》（第 4 冊），上海，上海辭書出版社，1999 年 12 月，頁 5417。

110 參見鄭工：《演進與運動——中國美術的現代化》，頁 281-283。

111 郭沫若：〈浪漫主義和現實主義〉，北京，《紅旗》第 3 期，1958 年 7 月 1 日，頁 1。

112 茅盾：〈關於革命浪漫主義〉，北京，《處女地》1958 年第 8 期，頁 56。

113 艾耶：〈革命現實主義和革命浪漫主義相結合座談會記錄〉，北京，《處女地》1958 年第 8 期，頁

在中共八屆二次會議上，文化部副部長周揚 (1908-1989) 正式將毛澤東“革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合”的說法，作為“對全部文學歷史的經驗的科學概括”，引為“全體文藝工作者共同奮鬥的方向”。¹¹⁴

現實主義或浪漫主義是文學藝術史上存在的創作傾向，本來屬於學術問題，但是在“大躍進狂熱”之後和自然災害的現實面前，中國共產黨內部和社會上自然出現了不少懷疑和批評，這種懷疑批評隨即受到壓制。因此，有研究者認為，“兩結合”創作方法的提倡，本質上是維護毛澤東政治權威的舉措之一，強調歌頌社會主義，以理想主義美化現實推向高潮。¹¹⁵ 直至在 1960 年 7 月 21 日開幕的中國文學藝術工作者第三次代表大會上，“革命的現實主義和革命的浪漫主義”被推崇為“最好的創作方法”。無疑，在蘇聯於 1960 年 7 月 16 日突然單方面撤走專家、撕毀合同之後，“兩結合”的創作方法也便成了振興民族藝術、增強民族凝聚力、提高獨立自主建設國家的自信心的重要手段之一。

雖然，“兩結合”作為創作方法在理論上並無繼續深入，在實踐中卻一再“浪漫”，並在一定程度上復甦了傳統的中國畫，正如萬青力感慨：“1958-1965 年，即便今日，不少當年參與創作的畫家，仍然認為是這五、六年的時間是社會主義美術最好的時期，雖然很短暫，他們卻經歷了一生最重要的藝術創作。”¹¹⁶

然而，在 1958 年 11 月 21 日北京召開的全國美術工作會議上，有人提出了“山水花鳥能不能反映大躍進”的懷疑¹¹⁷，傅抱石和他的同事們在 1 個月後便以江蘇省國畫展覽會有力地回應了這種質疑，全面展示出山水畫領域內體現“大躍進”的成果，將傳統中國畫在新時代的改革引向了深入發展的道路。實際上，為了烘托“美術創作全面大躍進”的形勢，為了說明山水畫在大躍進時代的價值，許多畫家都做出了種種嘗試。顯然，傅抱石率領的江蘇國畫家的努力和成果在當時無疑具有現實的指導意義。¹¹⁸

73。

114 周揚：〈新民歌開拓了詩歌的新道路〉，北京，《紅旗》第 1 期（創刊號），1958 年 6 月 1 日，頁 33-38。

115 李鑄晉、萬青力：《中國現代繪畫史（當代之部）》，上海，文彙出版社，2004 年 7 月，頁 15。

116 李鑄晉、萬青力：《中國現代繪畫史（當代之部）》，頁 16。

117 參見何溶：〈山水花鳥與百花齊放〉，北京，《美術》1959 年第 2 期，頁 7。

118 1958 年 12 月在北京舉辦江蘇省中國畫展覽會從各個角度反映了當年社會主義大躍進的現實生活，體現了推陳出新的時代精神，在社會上產生了廣泛的、深遠的反響，並引起了中共中央書記處、宣傳部有關領導的重視。1959 年 1 月，《美術》雜誌進行重點報道，中共江蘇省委書記陳光 (1914-1986)、省委宣傳部部長歐陽惠林和傅抱石、張文俊等人撰文介紹經驗，一時被譽為新時期中國畫創作的樣板。南京由此成為當時最為重要的五大美術重鎮之一（其他四地為上海、廣州、西安、成都）。作為這個展覽的實際組織者和參與者，傅抱石發揮了關鍵作用，功不可沒。後來，傅抱石在江蘇寫生團與四川省文聯、成都市美術界舉行的座談會上自信地宣稱：通過大躍進畫展、江蘇畫展，大家對國畫反映現實問題基本解決，這是對解放初有人指責“中國畫是表現封建時代士大夫階級的閒情逸致、風花雪月、花鳥魚蟲、毫無生氣、缺乏生命力、不科學、不合透視、人物不合解剖、沒有立體感、根本不能為社會主義服務”等謬論的有力回擊。成功的原因是領導重視，大家政治掛帥（黃名芊：《筆墨江山——傅抱石率團寫生實錄》，頁 108）。後來，江蘇省中國畫展覽會由中央對外聯絡委員會組織分別於 1959 年 5 月 2-12 日、6 月 7-14 日移師緬甸仰光、巴基斯坦卡拉奇展覽；之後，其中部分作品又被選送至匈牙利、朝鮮等國展覽，成為中華人民共和國成立後第一個以省為單位的對外美術交流展覽活動，取得了一定的反響。作為這個展覽

更有意思的是，傅抱石 1958 年底開始大量創作毛澤東詩意畫並一發不可收拾，儘管他早在 1950 年就開始了其毛澤東詩意畫創作歷程，難道是歷史的巧合？如果將傅抱石的毛澤東詩意畫創作置於這樣的社會、文化環境下考察，我們不難發現其題材選擇的潛在意圖。傅抱石想以自己的行動證明中國畫創作也能反映新的時代內容，也能體現積極的社會意義。因而，傅抱石的毛澤東詩意畫創作顯然帶有強烈的時代特徵。雖然，這裡固然包括傅抱石本身就有“以詩入畫”的創作習慣，也包括毛澤東詩詞正好符合其本人豪邁氣質等各種因素，但是，他在“山水花鳥還要不要的爭論之中”¹¹⁹ 恰好從毛澤東詩詞中找到了有利於中國畫創作的種種契機，尤其是在〈江山如此多嬌〉完成之後，給那些面對畫什麼和怎麼畫而仍徘徊不前的人們樹立了一個樣板。因而，傅抱石的創作頗具史學意義和風格史價值。由此可見，傅抱石在 1950 年代後期選擇毛澤東詩意畫應該是多種因素作用的產物，僅從題材選擇的角度出發，傅抱石的毛澤東詩意畫創作應該更多的是外部力量的作用要大一些。

陳履生認為：“毛澤東詩意山水畫的出現，伴隨著有關國畫改造的步伐，將傳統山水畫中那種脫離塵世的清高改變為結合現實的歌頌。它在當時所具有的革命的意義，是一般的山水畫難以表達的。而這種意義首先表現了與領袖的關係，這一層關係是當時作品能夠獲得社會認可的一個重要的方面；再是表現了與毛澤東詩詞中革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合的創作方法的關係，它為山水畫的改造提供了一個現時的參照，表明了作品在創作中的一個基本的思想傾向。”¹²⁰

從創作手法來分析，正如前述，傅抱石在創作毛澤東詩意畫時不可避免地受到 1958 年以後文藝界倡導的“革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合”之主流思潮的影響。根據傅抱石自述，〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉便是讀到郭沫若發表在《紅旗》1958 年第 3 期上的〈浪漫主義和現實主義〉受到啓發後創作的。郭沫若說：

重要的組織者和參與者，傅抱石的確功不可沒。但平心而論，這個舉辦於大躍進時期的“江蘇省中國畫展覽會”的政治意義非同一般，而且，其政治意義遠遠大於藝術意義，這是時代使然。

119 曾執掌中國美術界權柄的江豐主張中國畫只能畫人物，山水、花鳥不能表現出工農兵，一度成為當時中國的主要美術思潮，並形成為國家政策。當年，潘天壽還接到了江豐“改畫人物，停畫山水、花鳥”的口頭通知。影響所及，在大躍進期間，有人仍提出了“山水、花鳥能否反映大躍進”的懷疑。根據張文俊的回憶，在 1959 年 1 月的中國美術家協會座談會上，文化界有關高層領導重申：被列入“第二類”的山水，若有創新意義，能鼓舞人的，也可列入“第一類”。可見，山水畫所處的尷尬境地。這種把繪畫分為有益的（第一類）、無害的（第二類）和有害的（第三類）的粗暴的劃分方法，對當時的山水、花鳥畫家無疑面臨著一種生存壓力（參見張文俊〈憶抱石先生〉，轉引自《傅抱石年譜》，頁 202）。

120 陳履生：《新中國美術圖史（1949-1966）》，頁 167。另外，陳湘波在〈時代的激情和歷史的圖像——20 世紀 50 至 70 年代毛澤東詩意與革命聖地題材中國畫紀略〉一文中（載關山月美術館編，《20 世紀中國美術研究叢書·激情歲月：革命聖地和毛澤東詩意作品專題展》，南寧，廣西美術出版社，2003 年 9 月）提到了他所見的在畫跋中首次明確指明是用“兩革命結合”方法從事美術創作的例證，即關山月 1958 年春創作的〈毛澤東十六字令詞意〉，其題跋曰：山，倒海翻江卷鉅瀾，奔騰急，萬馬戰猶酣。一九五八年春，試以白描寫毛主席長征詞意，又是革命浪漫主義與革命現實主義相結合之初探也。關山月於珠江南岸隔山書舍（《關山月論畫》，頁 14）。

不用說這裡絲毫也沒有舊式詞人的那種靡靡之音，而使蘇東坡、辛棄疾的豪氣也望塵卻步。這裡使用著浪漫主義的極誇大的手法把現實主義的主題襯托得非常自然生動、深刻動人。這真可以說是古今的絕唱。我們如果要在文藝創作上追求怎樣才能使革命的現實主義和革命的浪漫主義結合，毛澤東同志的詩詞就是我們絕好的典範。¹²¹

其實，郭沫若多年來一直與毛澤東以詩詞唱和，特別是毛澤東發出了“革命現實主義與革命浪漫主義兩結合”的創作方法之後，郭沫若感觸很大，他坦承：從那以後，自己也敢於承認是一個浪漫主義者了。不僅如此，郭沫若還通過各種資訊渠道，暢談對毛澤東詩詞的深刻體會，先後撰寫闡釋毛澤東詩詞的文章就達 20 餘篇。從 1958 年後，郭沫若毫無爭議地成了毛澤東詩詞的權威解釋人。¹²² 因此，傅抱石在毛澤東詩意畫的創作過程中，經常向郭沫若請教或與之切磋，這對其毛澤東詩意畫創作應該是十分有益的。

但是，1958 年底的“兩結合”還基本處於推行討論階段，並沒有完全成熟。因而，傅抱石在創作〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉時表現出少有的冥思苦想，比起他拿手絕活的古裝仕女之灑脫，表現出創作中一種難以自主的狀態。我們不妨仔細觀察一下嫦娥的裝束，其髮式應該是現實生活中的農婦打扮，儘管身披霞衣，根本不能與其湘夫人、山鬼形象的嫵媚與妖氣相比，顯得有點“土氣”。當然，從另一個角度來講，傅抱石擅長的“瀟湘”形象，是絕對不能運用於〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉中的。所以，傅抱石勉強地畫起了當時年畫中的婦女形象，是由客觀的條件所決定的。據陳傳席採訪傅抱石當年的南京師範學院同事披露，有一次他拿著〈蝶戀花·答李淑一詞意圖〉草圖對王達弗(1918-2007)等人說：“我這畫和蝴蝶牌牙粉上的廣告差不多。”¹²³ 可見，傅抱石對這畫不是很滿意的，儘管這幅畫在後來給他帶來了不少的榮譽。又譬如 1964 年 3 月，傅抱石創作〈乾坤赤〉時用他自己的話，雖是運用革命浪漫主義手法而完成的，但後來他還謹慎地呈送給郭沫若審閱。¹²⁴ 可見，傅抱石一直在尋思、探索符合國家文藝方向的繪畫創作途徑，這是當時的社會政治環境所決定的。

隨著文化環境的相對寬鬆，民族形式得到一定的重視，傅抱石的創作空間變得相對舒緩，他對“兩結合”的理解表現出自己的靈活性，因而在創作中把握得較為自由。其實就本性來說，他在一切可能的情況下還是願意舒展其本質的一面。如果說，1958 年底創作的〈毛澤東詩意圖冊〉還基本受到詩詞情節約束的話，那麼，傅抱石 1964 年以後的毛澤東詩意畫則變得自然、灑脫，在大多數情況下能反映出傅抱石繪畫本色中之豪放性格，尤其其他常畫的“蒼山如海，殘陽如血”、“大雨落幽燕，白浪滔天”、“蕭瑟秋風今又是，換了人間”、“神女應無恙，當驚世界殊”、“無限風光在險峰”等題材，就表現出他 1950 年代

121 郭沫若：〈浪漫主義和現實主義〉，北京，《紅旗》第 3 期，頁 3-4。

122 王金亭：〈郭沫若與毛澤東的詩詞唱和〉，長春，《吉林日報》2001 年 2 月 10 日，版 B2。

123 陳傳席：〈傅抱石研究〉，《傅抱石研究論文集》，頁 74。

124 傅抱石 1964 年 3 月 12 日致郭沫若函，《傅抱石年譜》，頁 291。

毛澤東詩意畫中難得的瀟灑和豪邁，這在他的寫生山水中也是相當少見的。

如果，我們將〈江山如此多嬌〉、〈乾坤赤〉視為“革命浪漫主義”的成功實例，那麼，傅抱石基本以寫生的手法創作的〈虎踞龍盤今勝昔〉、〈到韶山詩意〉、〈芙蓉國裏盡朝暉〉，則可理解為“革命的現實主義”的實踐，不知這是否也是傅抱石對“兩結合”的體會？

就繪畫本體而言，傅抱石迷戀於山水畫的境界，但當隨時代的迫切性使他花費了巨大的精力投注於山水寫生之中，如果說，傅抱石的寫生山水只是忠實記錄自然生活並通過筆墨形式對其進行提煉和再處理以構成富於形式意味而又不乏現實的畫面，而多少掩飾了他內在的下意識的林泉衝動的話，那麼，他的毛澤東詩意畫則是更多地借用特殊題材恢復往昔的本色，充分展示出他極為浪漫、豪放的氣質特徵，並同樣以筆墨的豐富變化去傳達自己對現實生活、社會政治的複雜、真摯的感受。因此，寫生山水和毛澤東詩意畫，便成為傅抱石 1950 年步入新社會、新時代的繪畫創作之“雙翼”。

八、結語

顯然，傅抱石的毛澤東詩意畫是特定時代背景下的產物，如果我們不把它放在特定的時代背景中，是很難準確把握其內在涵義的。

作為一種特定題材，肇始於 1950 年代的毛澤東詩意畫是在日益政治化的社會現實中，使中國畫作品能夠順利獲得主流社會認可的一個重要媒介，進而成為當時中國畫家普遍選擇的公共題材，反映了 20 世紀下半葉中國的社會政治結構和文化生活的變化，呈現出一種特定的風格趣味和思想觀念。

然而，毛澤東詩意畫同時被中國畫家看作是在特殊時代進行中國畫改革與發展的突破口之一，揭示了中國繪畫在政治至上、階級至上的歷史條件下謀生存、求發展的艱難歷程，也反映了一代畫家在特殊的政治文化、社會環境下所做出種種努力，並呈現出他們對繪畫發展的煌煌業績。

作為一個具有憂患意識又能夠審時度勢的美術家，傅抱石在這一歷史進程中自然扮演了一個重要的角色。在面對中國畫於特殊年代的種種生存危機，傅抱石沈著冷靜，以自己的思考和實踐來處理傳統技法與現實的關係，表現出一個有作為美術家的睿智才能和獨創精神。他首先從毛澤東詩詞中找到發展的契機，突破傳統題材的束縛，不失為在逆境中實現自我保護而使自己的藝術生命得以延續的有效方式；然後在繪畫技法上探索新技法與新題材的結合途徑，並憑著自己的可喜成績，為那些在題材選擇面前感到手足無措、技巧表現面前還在猶豫徘徊的畫家們展示了方向。正如陳履生所言：“傅抱石以其不懈的努力和不間斷的創作，將毛澤東詩意山水畫引入到大眾審美的領域，從而使毛澤東詩意山水畫在新山水畫中獲得了特殊的地位，新山水畫也因毛澤東詩意畫的表現而在國畫中得到了少有的重視和廣泛的影響。”¹²⁵

由於社會政治生活的不斷變化，傅抱石在生命最後的十幾年裡，在繪畫語言上做了不

125 陳履生：《新中國美術圖史（1949-1966）》，頁 167。

同的調整和探索，儘管某種共性的時代審美特徵略勝於個性的真情流露，但他總是試圖在藝術個性和時代精神之間找到自己適合發展的契合點，並保持了相當的個性特徵，從而確立了他在 20 世紀中國繪畫史上的歷史地位。