

第一章

緒論

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

從古今中國繪畫之發展與歷史觀之，猿猴於走獸畫中亦為重點題材，且為達官貴人豢養之異獸，也常為畫家筆下的靈魂角色。因為中國古代畫家非常重視觀察，如擅長畫獐猿的北宋畫家易元吉，以「世未乏人，要擺脫舊習，而超軼古人所不能及，亦可謂之名家也。」¹的理念，游歷於荆、湖間，深入山區，觀察野獸的動靜、遊息之生態，故其畫中富有生趣的《猴貓圖》，將走獸刻畫得淋漓盡致。就「工」而言，繪畫技巧登峰；就「意」而言，走獸性格刻畫寫真。

至今對猿猴刻畫之作，仍有不少展演形式，也因時代的進步、交通的發達，帶來更多的多元文化與媒材，中國繪畫未來將如何發展如何展演？成為身為華人的筆者的的重要課題。

二、研究目的

筆者期望在創作的過程中投注對猿猴繪畫上提升，也期望創作上能夠汲取各派風格之長，兼融中西方藝術的表現技法和觀念。

筆者亦希望現實生活上能喚起更多人對自然重視與關懷，故以

¹雄獅中國美術辭典編輯委員會編，《雄獅中國美術辭典》，第二版，（台北：雄獅圖書股份有限公司，民國78年），頁118-119。

台灣獼猴為題材，創作出具有時代性、本土性的現代走獸畫。

第二節 研究範圍與方法

一、研究範圍

本論文涵括傳統中國繪畫中猿猴的表現與筆者所創作的台灣獼猴，推敲觸及之範圍包含「神韻」與自然，同時對前人創作之發展作延伸，並整理各家水墨創作之優點。

而筆者於內容中探討文化交流與時代性的轉變，藉藝術家的水墨創作之表現形式與以「神韻」創作內涵為例說明之，對當代或傳統水墨的解讀方式。

二、研究方法

誠然，筆者受環境變遷有感現今與兒時對生態認知的差異，以台灣本土原生的台灣獼猴為創作元素，借傳統水墨媒材結合筆者的理論觀點、技法、形式，表現對自然生態的尊重，反映筆者觀察後內化獼猴的情緒或想望。

三、內容大要

本論文共分為六章，內容大要簡述如下：

第一章：緒論。說明本論文的研究動機、研究目的、研究範圍、研究方法。

第二章：台灣獼猴。本章針對獼猴作了名詞解釋，並說明了台灣獼猴的生態之美。除了探討猴與人類之間的關係，還探討台灣獼猴生存的現實問題。

第三章：水墨問與探討。希望透過水墨的發展尋求現代水墨與傳統水墨畫的更多可能，由擅畫猿猴的大師作品中，理出繪畫上，追求極致的歷程，得到更精鍊的思維模式，使創作更為完整。

第四章：個人繪畫創作之表現極受影響概述。以何懷碩對現代中國水墨畫藝術的論述，對自然、人文的格物致知豐富創作下內化之情感，借鏡書中典故提升人格修為，最後訴諸於創作內容，結合自然，融合出生活經驗下的感動，他山之石亦能成為創作表現之泉源。

第五章：結論。以古今的經典之作之所以流傳於世要因，作論述做結，「外造之師、師法自然」為論文的核心，又以古今藝術（文學、戲劇等）中的代表，作為後盾穩固整體架構。

第六章：作品圖例說明。以台灣獼猴為創作主題，透過各名家的優點認識吸取，堆砌自己對獼猴、社會環境、藝術創作上的基石。藉以說明檢視自身，在獼猴創作中，所獲得的體悟與暗喻寄情於畫中。

第二章 台灣獼猴

第一節 名辭解釋

一、獼

「獼」，猴的一種，身長二三尺。頭稍圓，吻略突出，兩鼻孔相接近，近臉部無毛。手色赤，頸有頰嚙，毛色灰黑，四肢如人手，前肢較長，尾短，有臀疣，棲深山森林善攀木食果實種子等，性活潑養之易馴。古代稱「母猴」、「沐猴」。

獼猴的簡稱為「rhesusmonkey;macaque」。印度產的一種淺褐色獼猴屬的猴，性格活潑好鬧，常被飼養在動物園，多用為醫學實驗。

《廣雅疏證·卷十下·釋獸》：「獠²狙³，獼猴也。」

《本草·獼猴》：「釋名沐猴，為猴胡孫、王孫、馬留。狙慎微曰獼猴，有數種，總禹屬時珍曰：猴，處處深山有之，狀似人，眼如愁，胡而頰陷有嚙。」⁴

二、猴

「猴」，脊椎動物門哺乳綱靈長目。泛指屬於類人猿亞目（Anthropoidea）的猴科及懸猴科的若干種食果性和食肉性的靈長類，其面部是典型的扁平而無毛，所有種類都是五指（趾），乳腺

²獠，動物名。猿屬。體矮小，尾金色，臂長柔軟，善攀緣而輕捷，上下如飛。楚人稱為「沐猴」。亦稱為「獠」、「狻」。

³狙，獼猴屬動物的泛稱。體色灰或褐色，臉及臀部呈紅或粉紅色。雄獼猴的牙齒長而尖銳，是主要武器。生活在樹上與地上。以果實、穀物、昆蟲及蔬菜為食。《廣雅疏證·卷十下·釋獸》：「狙，獼猴也。」

⁴猴類頰裡貯放食物的地方。廣韻·上聲·忝韻：「嚙，猿藏食處。」唐·柳宗元·憎王孫文·序：「竊取人食，皆知自實其嚙。」

猿的體型較大，沒有尾巴，頭腦發達與人類的兒童智商接近，壽命也較長。《對俗篇》稱：「獼猴壽八百歲。」⁶可見猿猴的壽命之長，在中國人的心目中佔有一席之地，亦是吉祥的象徵之一。

而說到台灣的動物誌，最常被引述的文獻是《東蕃記》。⁷是一部完成於明朝萬曆三十一年（A.D.1603），是台灣歷史上第一篇詳實的文獻，敘述的動物之多其中特別強調的，是最具經濟價值的鹿，令人驚訝的是文中卻沒提到漢人在閩浙與廣東沿海並不陌生的「猿猴」。相隔二十五年台灣為荷蘭人所佔據當時，台灣第一位基督教牧師甘第底（Georgius Candidus）報導一篇名為《福爾摩沙島記略》，最具代表文中提到的家禽野獸，大致與《東蕃記》所載相近，但在十七世紀荷蘭人所繪製的福爾摩沙地圖看來有寫著Apenberg的地方，其英文翻譯為「Ape's Hill」，即為「猴山」，是現在高雄壽山的舊址，可見當時台灣山林間已有獼猴群體活動。

台灣獼猴的生態記錄，早在一九八八年就有詳細的紀錄，由徐仁修先生花時十八個月於墾丁森林，與惡蚊毒蟲搏鬥寫下台灣生態史的一頁。然他的動機起於兒時記憶，破壞農作的猴子，怎麼在長大後不見蹤影？他曾說：

「在我們自然環境裏，應該有這些活躍亂跳的角色。」

「我們只有一個台灣，人人都應該可以為台灣的生態環境盡一份力。」⁸

⁶蔡玫芬，〈猴年文物專輯：輩輩封侯—故宮幾件以猴為題的巧雕〉，《故宮文物月刊》，第107期，（台北：臺北故宮博物院，民國81年2月），頁25。

⁷《東蕃記》，為明代陳第隨沈有容東征後所完成之作。

⁸陳怡真、古兆申主編，《台灣獼猴》，（台北市：漢聲雜誌社出版，民國67年1月），頁14~28。

台灣獼猴是猴類垂直分佈，是獼猴科動物最高限的，台灣獼猴廣泛分布於各山區，自平地到高達海拔三千公尺以上，喜以濃密之天然林為主的棲息環境，常出現於裸露之岩石或水源地附近。台灣的中央山脈及東部海岸山脈，都可以見到牠們的蹤跡，尤其是國家公園，其境內自然環境較不易為人所破壞，所以極適合台灣獼猴的棲息。而筆者在觀看完他的報導後，深刻體會徐先生對這片樂土的努力，透過圖像與文字傳播喚醒工商開發過度地區人們，對周遭環境的重視。在鄉間長大的孩子，記憶中留存水清澈，不可數的毛蟹湧向河口，偷吃柿子的獼猴，稻田間的秧雞、鷺鷥……台灣的進步使自然天堂成了水泥叢林，此記錄至今已二十年問題還是一樣，而台灣獼猴的際遇淪為生態保護區的盜匪，在很多遊客心中又愛又恨。

(二) 行爲

在獼猴的世界中，也像人類社會一樣，在相處上情緒的表達都有屬於自己的模式，好比不乖的孩子會受到父母的責罰、遇到危險的情況會呼叫夥伴、也會互相為對方梳理；有時也有耍賴皮的反應。

此外因露宿野外的獼猴練就一身求生本能，食以野果昆蟲有時，還甚至以樹皮野草果腹；為了解獼猴的習性、解讀牠們的行爲。台灣獼猴不論是覓食、理毛、交配、打架，甚至睡覺，都可在樹上進行。遇有敵人侵犯，便會用力搖動樹枝以警告大家。在觀察前以墾丁地區台灣獼猴的行爲與生態學研究，此研究中將動物行爲分為以下幾點。

警戒：當感覺到危險或掠食者入侵出現接近時，如有人或大冠鷲、飛機挨近，或附近有鞭炮、吵鬧聲，台灣獼猴便會警戒性地直立後腿、彎屈前肢，低頭查看異狀處，同時抬起尾部向後方稍微彎

屈，並伴有叫聲及搖樹行爲，目的在示威並驅離，所以時常有旅客遭受獼猴的排泄攻擊。

搖樹：受到驚擾的獼猴，常會用四肢捉住樹頂枝條用力搖晃，然後跳離該枝條或站在樹枝上四顧張望。

休息：獼猴休息時必在樹枝上或岩石上，絕不在地面休息。休息時的獼猴可能會單獨倚在樹枝上，或彎背瞌睡，較冷的時後會二、三隻挨抱在一起睡。以徐仁修先生花時十八個月於墾丁森林的觀察，發現獼猴所棲息的位置，位於兩石丘之間的岩洞中，可遮風擋雨，台灣獼猴通常是白天活動，而以黃昏或清晨爲活動高峰，此時也較易發現猴群蹤跡。天氣惡劣時，台灣獼猴喜棲於岩壁洞穴間。峭壁及山崖較不易爲人所破壞，所以極適合台灣獼猴的棲息。由此可知，獼猴對於休息的安全性是非常注意的。

移動：獼猴移動多循一固定路線前進，稱爲「猴道」。獼猴移動的方式有：四足著地行走、攀爬、跳躍，或藉交錯生長的樹枝移動。

進食：台灣獼猴有頰囊，常把食物積聚於頰囊中，再坐下來，用手、肩膀或臉部肌肉推擠頰囊，使頰囊中的食物進入口腔後才進食。

理毛：台灣獼猴有時會自己理毛，有時幫別的個體理毛，這是牠們社交活動的重頭戲。通常猴王不大爲其他猴理毛，但牠會假裝要幫愛妻寵妾理毛，實際是要她們爲牠理毛。地位低的猴接受理毛的機會很小，除了母子關係外幾乎不可能發生，相反地，地位低的猴常爲位高者理毛。另外，不同族群的獼猴可能發生交配行爲，卻不會發生理毛行爲，可見，理毛行爲對獼猴可是意義深重呢！

跨騎：獼猴的交配行爲被稱爲「跨騎」，但除了交配，猴王爲

了教訓妻小或手下，或者小、猴間互相玩耍，也會模仿成年猴作出類似交配的跨騎動作。原來不但是人，權利與性的關係在獼猴的世界裡也是頗耐人尋味的。

啓動：較常被觀察到的啓動行爲發生在交配中的母猴向公猴——不一定是猴王——作出此動作。獼猴啓動時嘴唇會快速動作，同時眉毛上揚、頭皮往後拉，頭上的手及耳朵會往後倒貼於頭部。幼猴玩耍間表現跨騎行爲時被跨騎的個體也會回頭向跨騎者作出啓動行爲。研究發現啓動行爲具有臣服、撫慰、減少個體間緊張狀況的作用。⁹

二、猴與人類之間的關係

猴與人類之間的關係，可以透過從古至今工藝品、文學作品、繪畫等方面的展現，看出猴子在人類心目中的地位：

（一）工藝品

藉由對古代工藝的認識，可以發現很多形象都與吉祥做聯結。如古代人把帶鈎視爲祥瑞的物品，有的帶鈎跟銅鏡一樣，刻有「長宜子孫」、「長壽」、「位至三公」等等吉祥語句。而從春秋戰國到西漢的帶鈎，製作精美鑲金嵌玉，銘文雕藝。然在民國六十六年出土的「猿形銀飾」¹⁰，猿身貼金，雙眼鑲有藍色料珠，姿態活潑生動，猿背後有一圓扣，很可能就是掛物之用的帶鈎，可見猿猴的蹤影出

⁹資料來源：<http://www.lca.org.tw/tws/avot/02/37.htm>；林曜松、吳海音，《墾丁地區台灣獼猴的行爲與生態學研究》，台灣動物之聲，關懷生命協會出版，民 86 年，第 17、18 期。

¹⁰張臨生，〈院藏東周鑲嵌銅器三〉，《故宮文物月刊》，第 88 期，（台北：台北故宮博物院，民國 79 年 7 月），頁 104~105，（出土於山東曲阜魯故城遺址—戰國）。

現在日常生活之中。漢瓦當上的猴形押型紋，貌似蛙人，在元代時甚為常見。

（二）文學作品

自古以來猴就與人有密不可分的關係，不說猴子是人類的近親，在藝術文學上常以猴子為題材，而猿猴在文學作品中多為猿聲居多，如李白的〈下江陵〉：「朝辭白帝彩雲間，千里江陵一日還，兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山。」；此外，在葛洪的《抱朴子》中認為猴壽為八百歲；在《春秋繁露》中有記載：「黑色，前臂長且大之物，可活八百年。狀似人，棲於樹上。」

猴界文學的僑楚《西遊記》，是吳承恩以佛家「四大皆空五行空寂」的理論，作為全書哲學智慧的基礎。「悟空」即是在這前提下所塑造的人物，作者認為人性由束縛而至解脫，必須透過修行心性的歷程。《西遊記》中「悟空」的角色積極活潑，以笑代哭，行俠仗義深深打動筆者。

（三）繪畫

中國人以猴子為繪畫主題，應該可以上推到宋代。「吉祥」應該是中國人集體的想望，而這樣的企盼在中國文人筆墨中也常常可以見到。猴子經常成為中國畫家筆下的主角，以猴子為主題的吉祥畫頗為常見，民間版畫年畫也很常以猴子為主題，例如「猴」與「侯」諧音，如果加上了蜜「蜂」、馬，顯然就有「馬上封侯」的吉祥寓意。

雖然猴子不像狗、貓等常見的家庭寵物，在一般人的生活空間中出現的頻率較低，所以畫猴子被畫家視為具挑戰性、且有趣的事，造就了流傳至今那些神情、姿態各異的猴子。

清代以前的猴畫大多有很繁瑣的背景，畫仍是停留在顯山露水，猴子在這些風景之中，雖為主角，但可能因為背景視覺重心轉離主角身上，到了西方繪畫概念的東傳，影響遍及中國、日本、東南亞畫壇，在中國徐悲鴻把西方的造型和解剖帶進中國繪畫，藝術家們對猴子的描繪就更為精確了，在中國大陸較有代表性的就是劉繼卣畫的猴子。這個時期以來的猴畫越來越精彩，猴子們在畫裡擬人般的容顏盡開，就像猴子活躍於畫中般。

「意」，是用寓意和象徵的手法來表現老百姓的美好願望，審美情趣和對社會生活的看法。孫悟空大鬧天宮，玉皇大帝封他個最低、最小的官「弼馬溫」，看管御馬監。在《弼馬溫》一畫中，畫了個不穿官服的小猴子在樹上牽一匹天馬，以猴字來諧音封侯，當官不像官，比有些進官加爵的吉祥畫多一層幽默感。

「趣」，指情趣盎然。賣草帽的老漢過山道，被活蹦亂跳的猴子搶走草帽、上衣和鞋子。去過峨眉山的游人都遭遇過群猴「攔路打劫」，掏腰包、搶拎包，找不出吃的，竟把塑料袋扔到山谷和樹枝上，叫人哭笑不得。¹¹

¹¹參考來源：

<http://www1.peopledaily.com.cn/BIG5/paper69/11250/1016935.html>，何韋，《猴年猴畫》，2009.02.23 閱覽。

一說猿忌觸穢，見血則愁，惡見念珠。意味著「猿」代表喜生惡死，所以在中國吉祥圖案上，不免有猿猴的出現。例如：一隻猴爬到楓樹上掛印，就是指「封侯掛印」；畫毛猴跨坐在駿馬上行走，稱為「馬上封侯」；如畫著一隻猴子騎在另一隻猴子的背（「背」與「輩」同音）上，它即表示「輩輩封侯」；畫九隻猴子攀牽或坐在一棵松樹中，因松樹被人視為常青之木，賦予延年益壽、常青不老的吉祥寓意。而九（久）猴又可以表示長久富貴的意思。在剪紙藝術形式中，其圖案上表現一隻猴子屈蹲在桃樹上，猴子兩隻手臂彎伸在耳朵兩側，宛似一對蝠形狀，（「蝠」與「福」同音），構成「福壽雙全」的畫面；猴桃瑞壽，在吉祥物中，桃為五木之精，天上的神物，桃是增壽的瑞果，有長壽的寓意。猴與桃的結合，恰巧呼應了民間諺語「猴桃瑞壽」，表示吉祥如意。



圖 2-1 桃中猴



圖 2-2 跳繩

通常會與蜂、鹿、馬、蝙蝠、松樹等作組合，如昔日的衙門，在門前辟邪迎祥的照牆上，會有猴在馬背上撥弄蜂巢。「蜂」音同「封」，「猴」音同「侯」，兩字組合亦為「封侯」。「馬」意謂快速，「鹿」即「祿」指「官祿」。另外還有大猴背小猴，攀登松樹，意為「輩輩封侯」。

(四) 宗教信仰

宗教信仰上北平的白雲觀大門，有尊約一寸大的「石猴」，供信眾撫摸，據說石猴可以醫治信眾的病痛，頭痛摸頭，腳痛摸腳，被稱為「摸猴」。

(五) 民間諺語

在台灣諺語裡，有不少是以猴子作為比喻的。比喻大多是不好的，可見人們對於猴子的觀感很不好，這是因為他們經常破壞農家的田地果樹，並喜歡惡作劇的緣故。因此諺語幾乎只要出現「老猴」或「大猴」的無一不是罵人、損人的。像「抓猴」意味著抓見不得人的偷情者。「慙猴撞石頭」即意指徒勞無功。「劊雞教猴」也就是殺一儆百。

有別於中國傳統的意涵與文學修辭上的優美辭藻，在台灣本土畫家較少以猴為題，更別說是以台灣獼猴為題，這也是台灣文化上的差異，無形間為猴子蒙上了一種莫名的罪名。

第三節 台灣獼猴生存的現實問題

「台灣獼猴適應力強，原本從平地到海拔二千六百公尺的高山到處可見牠們的蹤跡。但根據內政部八十五年底公佈的土地利用登記顯示：農牧用地中約有 22% 佔森林區，位於山坡地保育區的則佔 35%。換句話說，我們的農地中有一半以上原來可能是獼猴的家園，因為人類的活動範圍擴展，而侵入了牠們的棲息領域…」。¹²

過去二十年來花蓮、台中、南投、高雄、屏東各縣陸續傳出「台灣獼猴危害農作物」的報導，農民並擬據此因禁獵的損失提出國家賠償的要求，而新聞從業人員也因新聞媒體操作模式，在截稿時間壓力與數據不詳的情況下草率以「台灣獼猴保育成功、數量已經過剩」的錯誤報導，附和農民想要開放獵捕台灣獼猴的說法。農委會亦無透過專家、學者完成觀察研究，便提出欲將台灣獼猴由「珍貴稀有保育類」野生動物降級為「一般保育類」。

而今，台灣獼猴對農作物的危害問題所暴露出的訊息也正相對的野生動物生存問題浮現，在這種情況下，無論談開放獵殺或降級，恐怕都不能不格外謹慎思考。此一問題表露出對生態環境的看法、

¹²參考來源：<http://www.lca.org.tw/tws/avot/02/36.htm>，徐欣嫻，《從台灣獼猴危害農作物課題》，2009.03.20 閱覽。

價值觀，與政府政策、環境開發等各個面相的問題，都需要進一步的釐清跟思考，才能為農民與保育的獼猴製造雙贏。

吳承恩在《西遊記》中，塑造了「齊大大聖孫悟空」這個聰明狡黠、頑皮卻又能幹的形象——「美猴王」。但是，現實世界裡，我們卻沒有一座花果山可供猴兒倘佯，而國人也並不尊重這塊土地上智慧、血源與我們最接近的特有種生物——台灣獼猴。

正視台灣新聞報導上的議題，往往是人類的利益大於生態環境的保護；眼前的便利性大於為後代子孫留下淨土。新聞數字永遠以人類為中心根據，內政部八十五年底公佈約土地利用登記顯示：農牧用地中約有 22% 佔森林區，位於山坡地保育區的則佔 35%。過度開發不但直接造成水土保持問題，也因大環境的人為破壞間接導致人類與動物爭空間、爭食物的兩敗局面。

近百年來，台灣原始森林發展的過程中不斷消耗自然資源，帶來的經濟效益背後的損失遠超過自然生態的破壞與失衡，而面對目前物種的續存，是極大的危機；而以台灣森林資源的經營年代表，我們可以看到，劉慎孝瑣細分的時期如下：

（一）日據時期

掠奪式皆伐作業，未顧及保育。

（二）抗戰勝利

沿舊制。

（三）光復初期

停止伐採林木，嚴禁伐木階段。

（四）1949 年

植伐平衡階段，造林面積與伐木面積相等。

（五）1950 年

伐生平衡階段，周楨氏提出以伐木量不多於生長量原則。

（六）1957年

多伐多植階段，與植伐平衡相當。

（七）1963年

植多於伐階段。

（八）隨伐隨植

因時間上與森林的效應維護上多有未來能配合的缺點，如是又提出「隨伐隨植」的政策，具體的實例為林相變更。¹³

林地政策雖然有法律為治理林地濫墾濫伐的現象，但是既得利益者都以抗拒到底的手段，甚至地方政府最後只能屈服於地方民生，默許違法開墾濫建，（國家公園周邊的民宿如：阿里山國家周圍的東埔，或南投縣仁愛鄉的清境農場四周的民宿，大部分皆為以林地開發換取地方經濟發展，或違法的建築或違規使用），此種現象堪稱一絕，杜絕之道只有加強生命教育與法律的認知，才可以復育這片土地與生靈的合諧共存之道。

廖東坤與李曼因提到：

「從生態的觀點來說，在長遠的演化過程裡，一個地區的自然度越高，他所能保存的生物種類就越多。因為在時間的長河裡，經過反覆的淘汰及競爭後，物種間彼此的消長已經達到相當程度的動態平

¹³參考來源：<http://www.laikf.tw/book/CONS.htm>，賴坤芳，《森林保育》，2009.04.27 閱覽。

衡。留存下來的生物，多數也已經完全適應了當地的氣候環境，生態系中藉由食物鍊及養分的循環作用，彼此間的關係會越來越密切，最後的演進方向會達到一個穩定的生態平衡系統。每種生物會隨著時間的改變讓自己更融入環境本身，使得他們自我保護的能力提高，並增加維持生活環境平衡的能力，以便整個系統得以恆久運作下去。」¹⁴

誠然，的確有獼猴「似乎已經保育成功」的假象，但是，「保育」成功的條件，應決定於精密、科學的調查、計算出的族群總量、族群個體數及區域飽和度為憑，並非憑農作折損量的多寡、人們看到獼猴頻率的高低來論斷。然台灣獼猴的族群數及總個體數量至今仍沒有精準的統計，而專家學者發現一個猴群個體平均數，台灣有人居住起便呈下降趨勢，大部分地區由過去的一群五至七十隻，今天僅剩十至二十隻，僅極少數不受人類打擾的地區仍有七十隻一群的現象，獼猴不增反減的現象。民國七十四年起便開始研究台灣獼猴的中央研究院動物學博士吳海音教授表示：「人們的過度開發早已侵入台灣獼猴的棲地，平時為節省工本又不常有工作人員駐守果園，獼猴也就順理成章地在果園活動。」有學者認為這是因為：

- 一、過度開發導致獼猴棲地被侵犯
- 二、國家賠償的可能性變相鼓勵農民投訴
- 三、「野放」的人工飼養猴侵襲果園。

¹⁴廖東坤、李曼因，〈傾聽南台灣的原始脈動—大武山自然保留區〉，《大地地理雜誌》，第97期，（民國85年4月），頁107。

此外筆者補充一點，近年也因周休二日的假期，為紓壓的旅人及數暴增，為台灣自然環境想必具強大的殺傷力。垃圾的汙染外，對野生動物的餵食改變動物的習性。事實上，在獼猴的世界給予食物者，即地位階層低的，而人類就是牠們眼中的下階層生物，提供食物，如果反抗牠們，往往採取攻擊搶奪手段達到覓食的目的。相對的，動物天生的自然本能逐漸退化，能見到的現象就只剩破壞農地、搶奪旅客，而成為陷阱下或汽車輪胎下的亡魂，僥倖逃過一劫的不是失去手，就是失去腳。

在日本將追蹤器植入獼猴體內的作法是比較值得參考的。他們將棲地最接近果園或最常在果園活動的一群獼猴悉數植入追蹤器，根據追蹤器所顯示獼猴接近果園情形加以驅趕。利用其「地域性」，有效防止了其他獼猴群的侵入。

在地球面臨人口暴增食物短缺的課題下，人們尊重生命唯有尊重自然環境的方式而非消滅物種自然界的食物鏈歷經數億個光陰不該結束在近五千多年的人類文明上，高雄醫學院謝寶森副教授曾表示：「問題結束可能就是獼猴絕種的時刻！」如何在面對人口增加、空間糧食皆不足的情況下，仍能為動物保存起碼的生活空間，恐怕我們應當思考的問題，加強居民保育教育，才是當務之急！¹⁵

¹⁵同註 12

第三章

水墨的問題與探討

「國畫筆墨自有它神采所在，筆墨不要侷限於過度寫實，否則便會陷入西洋畫法……」¹⁶

上述的話語是歐豪年教授在接受《中國書畫》名家訪談時，點出現代水墨繪畫可能遇到的問題。

「如果我們上溯北宋，從李成、范寬，雖然我們現在已經見不到李成的真畫在哪裡了，但是他的寒林蟹爪樹法，也還都是中國畫山水的人不可少的抓在手裡的基本條件。像范寬這種努力，我們注意他的畫《谿山行旅圖》中這座正中的山，驟看來的突兀，正是他雄厚魄力所在，正是畫家了不起的地方。還有《谿山行旅圖》的前景，再注意看，在近景一個大巨石上，所顯出來的一些老樹，那些樹根跟樹幹跟樹葉之間的關係緊湊、緊扣的程度，顯然畫家對當時實在的生活環境，做了很深入的觀察，有細緻的脈絡，宏偉的氣度，那正是我們中國畫家都該有的努力方向，也因此，天真爛漫是一種方向，但是整個畫壇可大、可久、可遠就是要有多方面的努力。」¹⁷

¹⁶ 《中國書畫·名家訪談》，嶺南—脈有薪傳—歐豪年訪談，頁 74。

¹⁷ 摘錄歐豪年教授於《中國書畫·名家訪談》嶺南—脈有薪傳—歐豪年訪談，頁 80。

到清末民初文人畫的精神仍持續發展，在發展的過程中畫家受到西方繪畫藝術的衝擊，開始尋求繪畫上更多的可能性。許多傑出的海外留學生或遊歷在外的藝術家歸國貢獻自身所學，在中國繪畫上有極大的影響。如留法的徐悲鴻、林風眠、留日的嶺南三家、周遊各國的張大千先等。無一不是在建構出中國繪畫史的版圖，以至近代可以清楚看見中國繪畫更多的可能，透過中西思維的融合，如抽象主義和極簡主義都近似於禪學或老莊思想，現代水墨代表可功歸劉國松、陳其寬，在媒材與表現方式樹立出成熟的風格，為中國繪畫創造另一種可能。誠如漢寶德教授在〈尋求傳統精神的再生〉一文所說：

「…改革的風潮先是來自西方的現代畫，有濃厚的西方文明邊陲的意味。國松兄雖有丟棄傳統的勇氣，卻一時找不到新傳統建立的根基。根據他自己的說法，他在成大受到現在建築理論的影響，注意到材料的真實感在表現上的意義，開始放棄西方藝術技法化現代中國畫的努力，改用宣紙與水墨表達，這是他回歸傳統的一大步…」¹⁸

英國藝術評論工作者赫伯特·理德（Herbert Read）引述布雷克的說法，解釋線條的重要性與中國繪畫中筆意是一樣的道理。縱然國畫在先進藝術家的努力下發展出很多面貌，遠可追至「吳帶當風，

¹⁸漢寶德〈尋求傳統精神的再生〉，《宇宙心印——劉國松七十回顧展》，（台北，財團法人中華文化基金會，民國91年），頁14。

曹衣出水」、「春蠶吐絲」，一路發展到文人畫，筆墨的轉化線條演變更自然的一種形式，但仍脫離不了線條。

「藝術的產生其實是一種定義的過程，是模糊的印象中，走向具有輪廓的形象。我們在歷史中也的確發現最早的藝術（岩洞藝術）始於輪廓的描繪。

布雷克（William Blake）：『在藝術和生活中最重要的黃金法則是：輪廓愈特殊、鮮明和結實，這件藝術作品就愈完美；輪廓愈不鮮明，就愈反映出想像力的微弱，出自抄襲和粗製濫造……』」

『線條』並不會由素描轉入繪畫的過程中消失。線條是繪畫的方法之一」¹⁹

第一節 擅長畫猴之中國前輩大師繪畫風格特色

「風格之形成絕非出於做作，是長期實踐中忠實於自己感受的自然結果。」²⁰

藝術家在創作的過程中，必定歷經長時間反覆思量，付諸內化的心靈感受，也不斷地進行實驗與研究，而建立起獨創性個人風格與創見。藝術創作之所以有意義，就因為受前人的成就感動，產生超越自我的動力與目標，這亦是身為筆者追求的目標。前人的創作理論、技巧對筆者是啓示，也是鼓勵，卻也讓創作視野更廣更深。

¹⁹Herbert Read 著，《藝術的意義》，梁錦鑒譯，（台北市：遠流出版，2006（民 95）），頁 64～66。

²⁰吳冠中，《我負丹青－吳冠中自傳》，（北京：人民文學出版社），頁 248。

一、師法中國前輩大師

(一)北宋·易元吉

北宋畫家，易元吉，字慶之。擅長畫獐猿，長沙（今屬湖南）人，初攻花鳥、草蟲、果品及見趙昌畫嘆曰：「世未乏人要須擺脫舊習，超軼古人之所未到，方可成名家。」重視寫生，曾游荆、湖間，深入山區，觀察野獸的動靜游息之生態。傳於世之作有《貓猴圖》、《猿鹿圖》（圖 3-1），藏於台北故宮博物院。《聚猿圖》，藏於日本大阪市立美術館。《蛛網攫猴圖》冊頁，藏於北京故宮博物院。宋人的《猿攫蜘蛛》（圖 3-2）藏於臺北故宮博物院。²¹



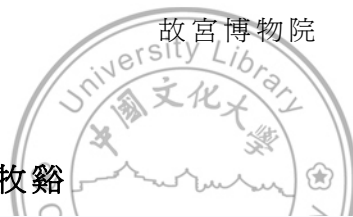
圖 3-1 易元吉《猿鹿圖》25x26.4cm 北宋 藏於臺北故宮博物院

²¹ 同註 1



圖 3-2 易元吉《宋元名人花鳥合璧冊－雙猿》32x34.7cm 北宋藏於臺北

故宮博物院



(二) 南宋·牧谿

南宋畫家，牧谿俗姓李，號牧谿，四川人，生卒年月不詳，大約是宋末元初時代的西湖高慶寺雜役僧人。擅長畫佛像、人物、花果、鳥獸（如龍虎、猿鶴、禽鳥）、山水、樹木等，拙稚粗細，筆墨蕭散虛合，亦作潑墨山水，自由放逸，因而後世褒貶互見。繪畫時對線條的處理和墨色的運用純熟洗練，但作品多於宋理宗淳佑元年（A.D. 1241），由日本國師聖一僧人帶到日本，備受推崇，日本古籍《松齋梅譜》中評價牧溪的繪畫「皆隨筆點墨而成，意思簡當，不費裝綴。」牧溪甚至被評為「日本畫道的大恩人」。其畫筆墨淋漓，頗具禪意。有關畜獸的代表作：《猿圖》、《鶴圖》，現皆藏於日本大德寺。



圖 3-3 牧谿，《猿圖》局部，南宋，現藏於藏於日本大德寺。

（三）元·顏輝

元代畫家顏輝，字秋月，廬陵（今江西吉安）人，一作爲江山（今浙江）人，生卒不詳。擅畫道釋、人物亦工鬼怪，造型奇特，用筆雖刻露，卻筆法奇絕有生意，也能作山水、畜獸。從他的藝術經歷看，顏輝曾繪製過寺觀壁畫，創作過的畜獸畫有《猿圖》。



圖 3-4 顏輝，《猿圖》，131.8x67cm，元 藏於臺北故宮博物院

(四) 當代·陳其寬

陳其寬(1921-2007.6.5)的簡筆畫，源於自小臨碑帖。他曾指出「我畫猴子就是寫書法，筆筆中鋒，猴子的四肢我用濕筆，身子用扁筆。」儘管他遭遇變亂從未間斷書法的練習，傳統文化對陳其寬來說並不是阻力影響其藝術上的發展，而是他藝術創作上最大的基石。

技術之外的畫意，奠定陳其寬猿猴畫呈現獨樹一格的要因。在禪餘畫派上探梁楷、牧谿皆有名作《猿圖》流傳於日本，雖都不是畫猴名家，但卻能融合人與猿猴相近之處，生動表達出家庭或是母愛的光輝。

一九六〇到一九七〇年是禪學在美國盛行的年代。在音樂或美術上開始追求「極簡主義」的表現方式，菲利浦·葛拉斯(Philip Glass)和史蒂夫·萊許(Steve Reich)受東方禪學思想的影響，誘發出一種重複性的節奏和曲調，讓聽眾有催眠的感受。此外陳其寬正式在這段時間追隨鈴木大拙學習禪法，同時在西方的音樂家約翰凱吉(John Cage)雖無禪學的思維，但以實驗精神去發掘傳統樂器的變化，希望找出傳統樂器更多的可能性，創作出很多出人意料的音樂。如電子音樂與傳統樂器結合，或將金屬製品放置鋼琴琴弦上彈奏，最具代表的是創作了「無聲演奏會」常被後人譽為禪學精神的音樂創作。



圖 3-5 陳其寬 《閒不住 2 (清理)》1964 年，30×23cm



圖 3-6 陳其寬《舞》1980 年，34×31cm

(五) 當代·張大千

孫家勤教授常在課堂上提到，曾在張大千先生邊旁學習的情況。談其為人、談美、談史、談品、談變，令筆者印象最深刻的莫過於大千先生對藝術的要求實踐於生活之中，潛心於歷代名家傑作，尤沉酣於石濤，凡能得見，靡不心摹手追，奠定其繪畫上最大

的基石，其深研傳統、熟識各家風格，掌握畫風發展脈絡，因而會被徐悲鴻譽為「五百年來一大千」！也不足為奇。

此外大千先生對紙質的認識，以及周遊各地蒐羅的媒材，亦奠定他早年累積所學。張大千（1899～1983）十二歲時已能畫山水、花鳥和人物，因而有神童之美譽。於十九歲時與仲兄張澤赴日本京都留學，學習繪畫與染織。從師於曾熙、李瑞清，以清末遺老提倡書法、繪畫，對他有很深的影響，張大千之閉門弟子孫家勤教授至今亦循其法，重視書畫上的努力。

而張大千先生的《老樹騰猿》，在畫面中的老樹與山石，有著非同一時期的風格，卻能在畫面得到合諧。其弟子孫家勤教授的《榭樹雙猿》延伸大千先生的精神，在布局安排上亦工亦寫，在像中求不像。長臂猿是屬樹上性的動物，故可見兩位大師對長臂猿的觀察必定深刻，對靈長類的表現非常深切。



圖 3-7 張大千 《老樹騰猿》 1959 年，240.5x122cm， 紙本水墨設色立軸



圖 3-8 孫家勤，《解樹雙猿》，1971年，195×110cm，紙本設色

第二節 擅長畫猴之日本前輩大師繪畫風格特色

作為中國近鄰的日本傳統繪畫，在明治維新以前受中國繪畫風格的影響較大，如唐繪、大和繪、漢畫、狩野派等諸多流派。明治維新以後，西洋美術對日本美術產生了巨大影響。日本傳統國粹維護主義與宣導西洋化的矛盾日趨激烈，承傳的日本繪畫諸流派為區別西方繪畫而統一起來，稱之為「日本畫」，並實現了由傳統向現代的轉型，明確了現代日本畫獨特的審美意識。其間隨著以橫山大觀、菱田春草等為代表的「朦朧體」的出現，逐漸形成了具有現代品格精神的日本畫。

一、長谷川等伯

長谷川等伯，出生於天文8年（1539年），卒於慶長15年陰曆2月24日（1610年3月19日），是日本安土桃山時代至江戶時代初期的畫家。最初本名為長谷川信春、專門繪畫佛像，三十歲過前往京都。豐臣秀吉為了紀念他早逝兒子鶴松所建立的祥雲寺金碧障壁畫（現在一部份藏於京都智積院）即為當時的代表作。他的畫風繼承了中國宋元水墨畫的風格，繪製佛畫為主，畫中仍延續禪學的意境。1590年時同時代的齊名畫家狩野永德去世後，長谷川等伯成為當時最重要的水墨畫家。目前遺留下的多數作品，皆被指定為日本的重要文化遺產。



圖 3-9 長谷川等伯 《枯木猿猴圖》

二、森狙仙

森狙仙（1747-1821），為日本江戶後期畫師。生於畫師森如閑齋家中。其出生地有大阪、西宮及長崎幾種說法。但不論是哪一種說法，森狙仙都是以大阪為中心活動。森狙仙最初學習的是山本如春齋的授野派技術，號曰如寒齋。1821年於大阪去世。其墓位於山西福寺。

除受到狩野派吉圓山應拳的影響之外，也追求獨自的畫風，與其養子森徹山並列為森派始祖。主要專於動物類畫作，特別是猿畫。例如秋山遊猿圖就特別有名。森狙仙使用祖先、如寒齋、靈明庵等號。

而後森狙仙受到沈南蘋及圓山應拳的影響改變其畫風，轉而注重寫實。在其還曆之年將其長期使用的號「祖仙」改為「狙仙」（日文中還曆代表六十歲）。1802年時被莚破居士所著的「浪華なまり」所推介。例如1814年時供奉繪馬給柿本神社，其在世時就被認定為畫猿的高手（繪馬為一木板，參拜完後寫上願望掛在廟外）。

有傳說認為森狙仙為了能夠熟習猿畫，最初是由獵人帶為捕捉猿猴來讓他觀察並練習畫畫。然而對於這樣的舉動，其友人認為並無法完全了解野外的猿猴到底是如何生活的，因此花費了數年的時間在山野間觀察猿猴。

森狙仙將其兄森周峯之子、同時也是圓山應拳高徒的森徹山收為養子。在徹山之後有森一鳳、森寬齋等後人，被稱為森派。

森狙仙生涯留下的資料極少，有非常大的部分都無法考證。其留下的作品中，猿畫佔了壓倒性的多數。森狙仙的特點在於能夠表現出猿猴柔軟體毛的筆觸、生動的表情以及對於猿猴的動作做出幽默的描繪。另外森狙仙對於其他的動物也有許多秀逸的作品。

森狙仙與其養子森徹山並列為森派始祖。最初學習的是山本如春齋的授野派技術，後森狙仙受到沈南蘋及圓山應拳的影響改變其畫風，轉而注重寫實主要專於動物類畫作，特別是猿畫。重觀察寫生，因此花費了數年的時間在山野間觀察猿猴。森徹山之後有森一鳳、森寬齋等後人，被稱為森派。



圖 3-10 森狙仙《秋山遊猿圖》江戶時代 164.0×135.8cm 藏於東京國立博物館。



圖 3-11 森狙仙 《猿圖》18 世紀後半。

誠然近代許多優秀的藝術家看似取法日本，實際上日本是中國文化的寶庫，許多中國文化都能發展成他們生活的一部分。如寺廟

皇宮庭園上的宮燈、禪學、繪畫、書法無一不源自於中國。因此不論嶺南三家或是陳其寬的繪畫，正是在發展中國畫上更多的可能。折衷派的題材、命意、筆墨、章法與紙材、技法上的操作，以及陳其寬對極簡禪意簡筆畫的努力，被視為禪畫的一支。事實上禪學是中國人發掘出佛教更多可能性的結晶，結合了老莊精神。

三、竹內栖鳳

竹內栖鳳原名恒吉，因師幸野棗嶺(1844—1895)，得其賜號栖鳳。栖鳳是他從歐洲遊學回來後紀念自己的藝術體驗而改的，在他的藝術生涯上，被譽為背叛師門的藝術，也因為其性格使他在筆墨方面，完全沒有幸也棗嶺的包袱，雖背負此罵名但其繪畫造詣不可抹滅，而栖鳳向棗嶺學藝之時，其實也同時臨摹其他大師的名作；包括日本的古代畫家雪舟(1420-1506)、相阿彌(1459~1525)、尾形光琳(1658-1716)、住吉派等人的作品。中國名家倪雲林(1301-1374)、牧谿(生年不詳，約卒於1281)、仇英(1509-1551)等等的名作，也是它臨摩的對象。

栖鳳在遊歷歐洲之時，參觀了不少美術館與博物館，看到了文藝復興時期的作品，從拉斐爾到印象派的畫作，都是對他繪畫上有極大的影響，他發覺到傳統的日本畫，其實有許多需要改良的地方，這不單是指素描和寫生的訓練，連工具和顏色、材料，都需要有所突破，於是他在第七屆新古美術品展覽會上，發表了金獅紙的屏風畫，事實上，這幅畫是他從倫敦動物園寫生稿得來，用色方面，他將水彩顏料加上了日本傳統的金粉，混搭出一種色彩，將獅子的雄姿，表現出一種新穎的效果，爾後，他仍舊照自己的意念去創作。在這段過程之中，雖常被守舊派指出其作品非日本畫，但由於他自

己的堅持，喜歡他畫作的人越來越多，因而漸漸穩固了他在日本畫壇上的地位。

竹內栖鳳在 1942 年 8 月 23 日與世長辭，享年 79 歲；這位藝術大師，不論畫花卉、人物、動物、山水等等，都用非常簡潔、精鍊和含蓄的感情，表現出藝術的感染力，他不但影響了日本畫壇，也影響了中國和東南亞的畫壇，受其影響的畫家，除了嶺南三傑的高劍父、高奇峯、陳樹人，以及楊善深和趙少昂，還有當代的金陵畫派大師傅抱石。

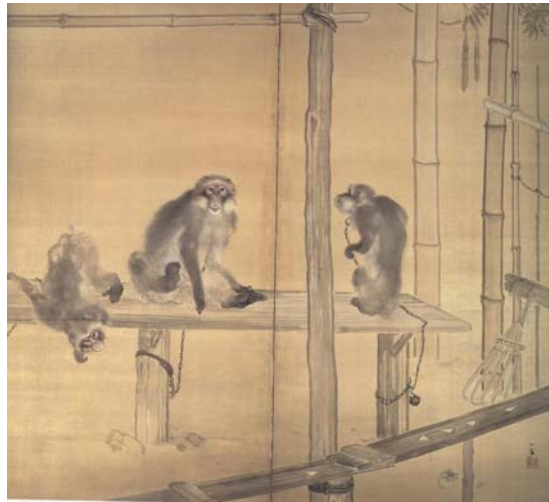


圖 3-12 竹內栖鳳 《被飼養的猿和兔》局部 明治 41 年(1908 年)，絹本設色



圖 3-13 竹內栖鳳《猿速寫》(寫生本) 明治 22 年(1889 年)。



圖 3-14 竹內栖鳳，《和暖》局部，絹本設色，大正 13 年（1924 年）

第四章

個人繪畫創作之表現及受影響概述

現代中國水墨畫藝術與傳統繪畫淵源最密切的畫種，究竟承繼傳統繪畫遺產中哪些東西？以何懷碩的論點，大致細分為幾點。

現代中國水墨畫藝術的特徵：

（一）題材的變化

從正面走向負面，從有象到無象，甚至沒有對象成為慾望與情緒不審意義的排洩。

（二）內容的逃避

訴諸視官（視覺感官）的刺激，代替了感動與沉思，現代藝術是反心智的。

（三）「純粹」與「獨立」之絕對化

（四）取消永恆、普遍的價值與創造

以混亂與瓦解之現代價值反應在現代藝術之中。


以文人畫的角度來說，提倡戲墨的折衷畫風是最能表現走獸之神態。

蘇軾於《東坡全集》卷十六書鄴陵王主簿所畫折枝二首中提到：「論畫以形似，見與兒童鄰。」，說明了畫家必須透過內化觀察與寫生之所得，建立出一個介於「以神寫形」的另一種境界，然每一種走獸各有不同的特徵與習性，作畫前必先詳細的觀察與寫生。於繪畫技巧上，清末至民國以來的全盤西化論、傳統論、折衷論等。折衷派結合中西之思維，筆墨運用上常見其「兼工帶寫，彩墨並重」的展演方式，寫物之形亦寫其神。而傳統派「華」而不失其「雅」，繼承文人雅士之韻采，墨韻間咀嚼畫家內化後所繪對象之神，遊走

像與不像之間。

筆者決定以台灣獼猴作為創作主題開始，即馬上思索自己的文字、創作理念、表現技巧是否會受到文化、時代、媒材、展演形式所影響？又如何有別於先進們所作之相關文獻，為了更深切地瞭解，筆者斗膽站在先進巨人般的肩膀上，以期看得更遠、感受更切身之事物。

諸如以後現代主義關懷自己生長的环境，以高雄柴山生態展演後現代主義的多元性、區域性、民族性等的師大畢業碩士麥惠珍之論文；以及師大畢業碩士潘祈達，用西方照相寫實主義結合東方水墨，激盪出現代走獸畫為題的初探等，筆者皆仔細研讀期望從中吸取養分。



第一節 一個人的創作思想理念

一、格物致知

「有許多的理論企圖針對上述的情景，對人心的運作加以解釋。但我認為他們大案都是錯誤的，因為他們都忽視了這個現象發生的即刻性。我不相信一位具有感受力的人，會站在一幅畫前，經過冗長的分析之後，才宣稱他對這幅畫感到很滿意。我們對一幅畫往往要不是一見鍾情，就是完全沒感覺。當然也有些時候，基於某些因素，我們無法對某些藝術品產生立即性的印象；這往往是因為這類的藝術作品，與其處境

筆者在創作理念上，思想出自於對生長土地上的關懷，及對自然的尊重和對人文的涵養，「格物致知」，是筆者創作的精神。在創作的過程中觀察對象，發現自然環境的維護這個觀念大家都知道，維護環境的人也有很多。然對我們環境中常出現的動物我們認識嗎？穿梭陽明山公園的台灣藍鵲，在古道上襲擊旅人的獼猴，盤旋天空的老鷹，在馬路、路燈上的野生八哥，城市間過境的伯勞鳥，基隆港與墾丁國家公園的灰面鷲等。動物們的本能跟著自然環境移動，對動物的認知似乎不像我們從小到大所受的學堂教育來的深刻，常常忽略經過身邊的自然知識，期望以創作的方式，讓大家認識台灣獼猴為什麼被譽為「山中精靈」。

二、活在當下

筆者受到《牧羊少年奇幻之旅》一書的影響，開啓筆者對自然環境的體悟，書中有一段故事內容提到：

「我並不需要依靠我的過去或財富而活著。我只關心現在。如果你能活在當下這一刻，你就會活得很快樂。你就能夠看清沙漠裡永遠有生命，天上永遠有星星，而那些部落之所以會戰爭只不過因為那就是生命當中的一部份。生命對你來說將會是一場饗宴，一個盛大的慶典，因為生命就在我們活著的每一個當下。」

²² Herbert Read 著，《藝術的意義》，梁錦鑒譯，(台北市：遠流出版，2006(民國95年)，頁 50-51。

這段話出於牧羊人和一位旅人在沙漠中的旅行過程中，牧羊人觀察自然，旅人則是一直看書。人生是否應該浪費在有意義的事情上？反觀時下迷戀聲光色電玩的學子，遠離了大自然，感官反而變得越來越遲鈍。

這故事給我很大的啓發，試著活在當下，對於一個希望有生命火花的人是種折磨，在一個空間和時間做挑戰，或許空間外的空氣是活的，但我眼前的燈、畫或花卉，燈沒照到的部分讓人空洞，畫少了欣賞的人潮，少數的觀眾忘了給畫喘息，而花美了幾天，也難逃枯萎的命運，好冷漠，安靜得很空虛。

三、台灣獼猴給我的省思

人生活在這個環境，卻對環境中的事物如此陌生，而對於動物我們的保育方式是否正確？野生動物慢慢失去自行覓食的能力，也意味著動物失去原始本能的開始。筆者在觀察過程中曾在阿里山塔塔加看到旅客被台灣獼猴襲擊，在公路邊獼猴聚集、在旅客的車邊。近年台灣觀光與交通的發展，野生動物和環境也產生化學反應，因為人類的餵食，台灣獼猴逐漸將人類視為食物來源。

筆者同學也有類似的情況，地點在高雄柴山，他手提包包登山，遭到獼猴拉扯，於是威嚇獼猴，獼猴跳到樹上後，卻在同學的頭上灑尿。人獸拉扯大戰在台灣山林間層出不窮，野生動物不是山中的盜匪，是因為人類誤會給食物的同情，是對動物好的表現。

²³保羅·科爾賀著，《牧羊少年奇幻之旅》，周惠玲譯，（台北：時報文化出版，1997年8月），頁90。

對家住竹南的筆者來說，台灣獼猴給我的印象，源於幼稚園時遇見一隻脖子上被拴有鐵鍊，禁錮在火車站前一棵樹下的台灣獼猴。小時候常常請爺爺載我到火車站前去看猴子，喜歡跟猴子四目相望，但獼猴常常露出一臉不屑的模樣。後來長大後修習新聞系，參加許多社運活動，慢慢對生活週遭的事物有親身體會的概念，橫跨領域去認識事物，要認識對象必先進入對方的世界，試著體會對方的感受，而我們所處的環境是需要關懷，希望透過創作的手法與圖像意義，帶給觀者更多的省思。

台灣前輩攝影藝術家張才（1916－1994）曾說：

「攝影對我來說，不是寫日記。我因為書讀得少，加上自己性格的關係。這裡面並沒有理論的東西，不是藝術那麼深的東西，我只是用影像看人觀物，比較隨性、輕鬆，但又和別人的輕鬆不一樣…我喜歡攝影，就是把每一樣都拍下來，或是「順便」拍下來，不一定有什麼「藝術」的場面，一張照片反映了不同的社會層面與時代變化，生活也好，風俗也好，宗教也好，自然都會包容進去…」²⁴

四、師法自然

誠然筆者的生長背景與所學在創作上的思索，花比較多的時間整理思緒，繪畫與傳播的意義建立在可傳播的性質之上，作畫的本身複製自然或內心形象後，讓意義的重新詮釋。兩者間衝突時，嚴

²⁴蕭永盛著，《影心·直情 張才》，（台北：雄獅美術出版，2001年），封背。

重者則流於形，與自然及精神背道而馳。中國書畫的特色，在於畫家透過直接寫生，或悠遊山林所得的腦海瞬間景象，在一平面上作出不同視點的間接寫生，與西方的印象派和立體派不謀而合，但書畫的創作取決於畫家本身的思維模式。

現今科技的進步，「照相機將瞬間的景象獨立出來，因此摧毀了永恆影像的概念，亦證明了時間流逝的概念和視覺經驗是不可分離的（繪畫例外）」²⁵，而中國繪畫跨越「形」的框架，視覺經驗的意義涵括「天」與「人」，也就是大自然和畫家內心的融合。

中國繪畫一直與中國思維做連結，老子《道德經》提到：「人法地、地法天、天法道、道法自然。」《論語·學而篇》：「君子務本，本立而道生。」然畫境超越了時空限制，畫家追求的「道」的意，打破二元的侷限。

「自然」就是無爲而治，意味萬物需自然而生，自然而終。希望筆者的走獸畫，能依循此「道」自然發展。中國歷代流傳於世的神品佳作，隨時代遞嬗畫作展演也隨之轉變。從宮廷到林野，從工筆到寫意，從寫形到寫神，從禪意到吉祥等。筆者體會到簡與繁，周亮工於《尺牘新抄與襲半千》提到：「北宋人千丘萬豁，無一筆不減；元人枯枝瘦石，無一筆不繁。」、「銀幹銀鈎老筆翻，力能從減意能繁。」筆者現階段要努力的方向，則是終於體會忠於觀察、感受、情感。透過技巧、媒材表達內心所得。

不論猴畫的形式，每個創作者都默默在筆下留住其所要傳達的思維，有禪學仁愛、有儒學齊家精神、或是老子理想國境界、或只是單純的生態之美，傳達意念思維在畫作中，轉化成一個個單純的

²⁵約翰·伯格著，《觀看的方式》，吳莉君譯，（台北：麥田文化出版，2005），頁 23。

符號，這符號提供觀賞者去解讀咀嚼。因此筆者開始思考「意在筆先」的重要性，在創作的同時觀察不同動物與獼猴相處的情形，尋找與生活經驗接軌的符號。

例如筆者 2009 年創作的《八卦》一圖，一受困獼猴背對三雞，而在創作前筆者亦累積對現代媒體環境許多問題，以擬人的方式表現獼猴的姿態，許多看畫的人都會問：「為什麼猴子要被綁住？三隻雞又在做什麼？」筆者想表現獼猴象徵你或是筆者自身，雞則象徵媒體。人每天都必須被困在媒體前被強迫接受所有的社會亂象，猴子的動作不再是「非禮勿言、非禮勿視、非禮勿聽」，而是疲態以對，然人類是如何看待自己所處的環境？

（一）寫生

白居易畫記：「畫無常工，以似爲工；學無常師，以真爲師。」可以說是每個畫家必經的歷程從師造化而得心源這一點出中國繪畫與西洋繪畫中不變的道理，在學習過程中以肖物的逼真爲依據，也就是師造化，誠然對畫家來說對肖物的認識就是對自我的認識，自然主義之藝術觀點認爲：「藝術不是主觀的創作，而是客觀的描寫，只要藝術家能忠實的摹寫自然，就可以成爲藝術。」²⁶現今不論西洋或中國藝術不可諱言的是因爲世界四通八達透過思想的傳遞與認識藝術家的繪畫觀念中寫生不再單是寫形而是寫「生意」。「生意」者融合表現者主觀個性和肖物客觀形象，形成另一個生活經驗下，引出觀賞者的感動謂之。

²⁶曹葆華著，《藝術論》，頁 115，轉載邱定夫《談中國繪畫的寫生觀念》，頁 5。

五、他山之石

繪畫藝術上，常因教育程度、形式、內容，對「美」的批判而流於兩元對立，然在多元的藝術觀中，如何包容各家之優美，進而創造出非僵化的繪畫體悟；對筆者而言，藝術領域的不二法門，應是先確立自己成長的文化精神，此文化精神非政治性的範疇，而是如「母語」最原始、簡單、潛在的本能精神。

日本名建築師安藤忠雄（1941-）²⁷曾遊歷歐洲，在旅行的過程中，他吸取西方建築與都市規劃的優點，結合自己的成長背景，創造出驚豔世人的建築概念，在他的建築作品中，或許是因為小時候曾居住於窮困幽暗的建築空間中，所以特別渴望「光」，他運用透光極簡的設計，取代厚重複雜的安排，在藝術領域之上，簡而言之即是「關乎於人」，也就是以「人」為發展核心。

對於取法日本的畫家，筆者有一想法，日本人的民族性，造就中國唐宋文化的延續與傳承；建築上追求唐風宋節的禪風，一反明清中國本土上華麗裝飾的建築風格，而保有中國唐宋的建築特色，師承上，由於紮實嚴謹的師承制度，故於繪畫上可以看到宋人的山水；此外明治維新建立日本在繪畫上的躍進、西方繪畫概念使水墨畫增添新的氣象，許多堅持傳統的中國畫家拜訪日本後，開立一條融合中亞繪畫藝術優點的道路，總結上述之例，建立個人創作性格前，除了架構自己的文化根基，屬於自己文化哲學外，擷取名家之長，亦是創作的生命泉源。

以西方安迪·沃荷（Andy Warhol，1928-1987）²⁸，為例，其創作的成功建構在福特主義的時代背景，令人驚呼的，其實是時代

²⁷ 安藤忠雄，日本大阪人，為日本當代著名的建築大師。

²⁸ 安迪沃荷，為普普藝術的開創者。

記憶下的符號，建立的是當代的意義，而符號意義早已超越其藝術性，但不可諱言，他是成功使用消費符碼的，作品亦「關於於人」。

在繪畫中「留白」的概念，是由中國繪畫上的特色，正因中國人本身的思維就是「抽象」，利用留白的方式，引導「境」的意念推動，使畫家或欣賞者進入，畫或詩之「境」。而「境」是具想像空間的「霧裡看花」，「不識廬山真面目，只緣身在此山中」，從文字的辭意，誘發出想像的空間。

第二節 形式與技法的呈現

「藝術的創造性，一方面表現創作者對物象類型的普遍性的領悟是否通達，精要而透徹，一方面表現於作者對物項特殊性的捕捉是否銳敏，同時也表現作者對此特殊性的感受是否具體，鮮活而豐富。」²⁹

然藝術之創作大致可分為普遍性，及特殊性，以何懷碩的觀點說明，普遍性是超越時空的，也就是放諸四海而皆準是毫無疑問的；特殊性則是與時、地、人，三因素密切聯結，沒有固定的法則，可因時因地因人，而有所變化，在中國的藝術之中，「四君子」（梅、蘭、竹、菊），就是非常典型的普遍性代表，以中國文人「道德」為先的精神中，用「四君子」之生長習性比擬人格的理想，此外中國戲曲臉譜亦屬之，透過人物定型化、概念化、公式化，使角色更能彰顯其性格忠奸，話雖如此，為避流於套式化之弊習，最後決定畫作或戲曲的成敗，仍取決於表現者本身的性格內涵，是否能拿捏及

²⁹ 何懷碩，《創造的狂狷》，初版，（台北：立緒文化出版社，民 87），頁 103。

掌握表現物或對象之意和趣味性，扮演非常重要的地位。

何懷碩提到，繪畫符號的對象是自然與人生，而繪畫並非是畫家複製自然或人生就能充當的，就如林風眠把藝術比喻成昆蟲與化的過程，歷經艱辛建構出的，林風眠先生說：

「真正的藝術家猶如美麗的蝴蝶，初期只是一條蠕動的小毛蟲，要飛，牠必須先為自己編織一隻繭，把自己束縛在裡面，又必須在蛹體內來一次大變革，以重新組合體內的結構，完成蛻變，最後也很重要的，牠必須有能力破殼而出，這才能成為在空中自由飛翔多姿多采的花蝴蝶。這隻繭，便是藝術家早年艱辛學得的技法和所受的影響。」³⁰

也就是形象與色彩技巧的拿捏，把自身所體悟的自然與人生本相，轉化為畫面，此畫面則是關乎自然、人生與藝術家自身主觀的體認（或暗喻，或正視社會環境，或理想化，或夢境潛意識下的本質……）。上述之元素建構形式的基本單位亦稱之「繪畫符號」。

繪畫符號是非概念的表記，沒有固定法則，亦不是約定俗成，非認知的，是與文字符號相對的，其衡量是由審美，及對對象物的美醜喜惡的判斷力，多取決於「人格」。

中國畫中，道德觀念賦予概念性的投射，使「物的情趣特質」固定化，而重視前人所述的後進畫人，不斷重覆此類的隱喻，個人特殊感受與創造新境界的可能性漸漸喪失，這亦是各畫派的後進，

³⁰ 蔣健飛，《中國民初畫家》，（台北：藝術家出版社，1980年5月），頁60。

有時出現一代不如一代的要因之一，門人學習過程依循師法畫派法則，如對象物造型之象徵意義，門人若盲目崇尚此類的「固定反應」(Stock Response)，藝術創作少了情趣，便失去個性，失去創作性。

一、形式

人類具有一種不變的特質，能夠和藝術的形勢相呼應，我們稱之為「對美的感受力」。這樣的感受力被認為是固定的。其中有所不同的在於個人對藝術造形的詮釋，只有當藝術造形與個人貼身的感受相吻合時，才能被稱為具有「表現力」。然而同樣的造型卻可能具備不同的表現價值，不僅對不同的人是如此，對文明中的不同階段也是如此。³¹

形式上，筆者尋求不同的媒材表現技法。翻閱許多畫冊，找尋不同紙本的運用，如適合揮灑潑墨可工可意的紙材—金籤紙。此外京和紙亦是易於傳達山水、畜獸畫，加上筆者的家族企業為製作金銀紙的傳統產業，對紙材的使用更為敏感。冥紙上的金箔，亦是筆者使用的重要媒材，藉由冥紙藝術結合繪畫，如中國繪畫中的「佈白」，以金箔和紙材結合製造不同的肌理，改變中國繪畫原有的視覺經驗，在肌理上變化使紙泛黃而透金，抑制住金的俗豔。

二、技巧

在技巧方面，筆者專研於動物之「神韻」，拿捏前人所繪之畜獸的神韻得到三種答案：

³¹ Herbert Read 著，《藝術的意義》，梁錦鏗譯，(台北：遠流出版社，民 95 年)，頁 37。

(一) 寫神於勢

也就是動物眼神之視覺方向，木訥的眼框，卻因寫瞳孔的位置有所不同，以易元吉的《猴貓圖》(圖 4-1) 為例。猴貓的眼框無太大的差異，然配合瞳孔的寫法佈局，使貓猴的神韻寫真不失其趣味性。



圖 4-1 易元吉，《猴貓圖》，北宋，31.9x57.2cm，現藏於臺北故宮博物院

(二) 寫神予光

此寫法受到西方光的概念的融合，讓眼神不流於木訥，更生其立體感的呈現，多採留白，或是使用鉛白和貝殼粉寫之。讓畫更添其生動，不論任何視角都能感覺，所畫對象在注視觀畫者。可由郎世寧的《畫白猿》(圖 4-2)、歐豪年教授的《雙猿》(圖 4-3) 中可見。



圖 4-2 郎世寧，《畫白猿》局部，清，151.2×91.9 cm，現藏於臺北故宮博物院。

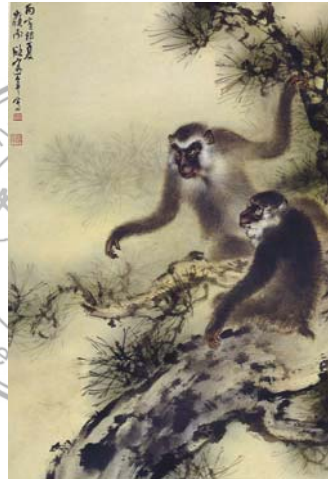


圖 4-3 歐豪年，《雙猿》，局部，1986年，135×67CM

（三）寫神於態

寫物於其姿態，以姿態和形轉移觀者，對所繪對象型態之上，多半以點和留白或佈黑的方式表現，取畫之意，不取其枝節。透過形態去表現畜獸的生命狀態，以南宋畫家牧溪的《猿畫》(圖 4-4) 為例影響後人，甚至在日本畫壇亦占有一席之地，為禪畫的代表。其影響可由長谷川等伯的《竹林猿猴圖屏風》(圖 4-5、4-6) 中看出。



圖 4-4 牧谿，《猿圖》，南宋，現藏於藏於日本大德寺。



圖 4-5 長谷川等伯，《竹林猿猴圖屏風》，局部，現藏於日本京都承天閣
美術館。



圖 4-6 長谷川等伯，《竹林猿猴圖屏風》，桃山時代 六曲一双 154.0cm×
361.8cm，現藏於日本京都承天閣美術館。



第五章

結論

一、師法自然，內化表現對象

筆者於創作時藉著資料蒐集，能縱觀時代之政經環境、人文風尚、文化思想，且更有揣摩前人創作思維的良機；橫觀當代之趨向，筆者盼師法自然後能內化表現對象，並在創作上有所成長；創作思維方面與筆者以寫生方式作為創作的基礎與執行的方針。

李奇茂教授曾在《六十年水墨走獸畫在台灣》一文中提到：

「中華文化藝術史裡動物依其特性區分：雄壯、柔弱、艷麗、溫馴、合群等，秦時之『兵馬俑』將神駒的雄威發揮的淋漓盡致，大唐『昭陵六駿』不論石雕或韓幹所繪的『照夜白圖』都是藝術極品。」³²

韓幹小時後因家境貧窮，而在一家酒店裡做酒僮。一天，因為到王維家去要酒錢，因為等久無聊，就在地上畫起畫來，王維出來見了他畫的人馬很驚奇，就開始每年送他錢給他學畫。韓幹學了十餘年後，因為畫的成績很好。天寶初年，被召入為供奉。玄宗要他跟當時畫馬著名陳閔學畫馬，他卻拒絕，玄宗深感奇怪，問他為什麼，他回答：「陛下馬棚內的馬，都是臣的老師。」

由上述的故事可見韓幹畫馬，反對模仿，他利用從現實中觀察

³²陳明湘主編，《華岡博物館·珍藏選輯七—水墨走獸》，(台北市：中國文化大學，民97年6月)，頁6-7。

得來的具體、生動、豐富而多彩多姿的形象，來組織他的創作泉源，所以他能成爲一代畫馬名手。

建中初年間，有一個人牽了一匹前足受傷的馬找獸醫，醫治的這匹馬的毛色骨相和當地馬的樣子都不一樣，獸醫和那個人開玩笑說：「我從來沒見過這樣的馬，這馬的樣兒，簡直和韓幹畫的馬兒一樣。」剛好，韓幹來了，獸醫就問韓幹的想法，韓幹仔細看了半天，驚覺的說：「真是像我所畫的馬。」韓幹回到家中看自己畫的馬，發現前足正是像受傷的馬有一點黑缺，才知道自己畫的馬通靈了。

繪畫就是不斷挖掘生活上的經驗後提升進化，而使畫接近自然與人生的感動。尤其在畜獸畫中，畫家必須深刻體悟動物的體態和習性，如果觀察不夠深切，畫就不通靈。在體驗生活時，不能浮光掠影，而是必須仔細、深入，特別是要抓住關鍵性的問題。戴嵩畫的這張鬪牛，雖然他對牛的觀察也是頗爲用心的，但是他未能正確的掌握了這麼一個似乎細瑣，但是它有關全局的情況，結果使得這張畫產生了嚴重的缺點。

好比唐代戴嵩畫的《鬪牛圖》，是一張得意的作品。有一說，宋代的大收藏家將此作是如珍寶。一天，晴朗無風的日子，收藏家將畫掛在大廳前曬太陽，剛好有一牧童經過見畫便呵呵大笑，收藏家困惑他的舉動問他爲何笑，牧童回答說：「牛打架的時候，前身用力，尾巴從不使勁，夾在兩股當中，就是再有力氣的人，也拉不出牠的尾巴來；現在你老人家這張畫上的牛，牠的尾巴竟高高舉起，又使著那麼大的勁，一點也不像真的鬪牛，所以我才禁不住發笑了。」

證明了畫家進行創作，一定要好好體驗生活，否則必定會犯很多錯誤。

爲了使畫面更具生命力，筆者遊走於台灣獼猴出沒之處，盼能

尋覓出獼猴「真」與創作之章法。此外在孫家勤教授、歐豪年教授、宋瑞和老師之啓發下，觀察陽明山、阿里山和柴山，以及辨識台北、新竹、高雄等地之動物園內獼猴與靈長類動物之習性間的差異性，亦走訪日本上野動物園對日本獼猴做寫生紀錄。

二、從古籍、小說、京劇中汲取靈感

從古籍、小說、京劇中理出猿猴之特徵，因而老祖宗於戲曲藝術中所留下之奧妙處，亦引為研究創作之題材。好比中國傳統京劇中的「觀演關係」，《西遊記》中的孫行者擁有能觀十萬八千里的火眼金睛，手一曲倒翻於眉梢之上，觀賞者瞥一眼便知行者遠眺。反觀猿猴，雖無如此動態，但其自身肢體符號卻能深植於觀者的腦海中。

筆者認為若能順暢地引用戲劇的感染效果與中國繪畫的「佈白」作聯結，在創作的發展空間較不受限，藉藝術創作成果的情緒宣洩達到所預期的創作境界，進而使繪畫創作展現使藝術創作更具獨特性。

第六章

作品圖例說明

在筆者此次的創作之中，筆者除了探訪各地台灣獼猴園區，從動物園到山林間，觀察寫生，希望透過寫生，尋找出隊猿猴創作上新的體悟，當然前人的作品參考也不可或缺，故常在各名家繪畫上漫遊，吸收各家之所長，如創作精神、構圖配置、顏色、媒材的使用，或技法詮釋，而後內化出屬於自己的台灣獼猴創作，然在此次的創作中，筆者將所學習到的各名家之長處，歸納成四類，第一類為日本寫實風格，第二類者為中國近現代風格，第三類為鄉土印象風格、第四類則是潑墨撞彩小品。以詮釋創作之精神與體悟，希望透過繪畫的方式，讓大家各注意這片土地上的文化，以及自然生態的關係是密不可分的。

在創作的過程之中，筆者受到日本畫家森狙仙及竹內栖鳳的影響在創作的思維安排上，開始思量兩位畫家創作的精神根本，在1908年（明治41年），竹內栖鳳所畫的「被飼養的猿和兔」，把猴子被飼養的生態，表現地即為逼真，在畫面中的猴子兩近一遠，可看見猴子在鐵鍊下的環境，或近、或離，此外，猴子的體態，或搔、或仰、或俯，搔者面露白齒，在獼猴習性上，是示好之意，仰者若有所思，眼望空白無窮之處，而非竹圍籬使其失去自由之身的禁錮，俯者只為離牠遙遠的柿子，畫面的佈設細膩，然竹內栖鳳作品成功的背後，建立於寫生的基礎之上。

一、日本寫實風格



圖 6-1 竹內栖鳳，《鴨眠》昭和 12 年(1937 年)，藏於京都國立近代美術館

《我們這一家》

尺寸：140cm×280cm（連屏）

材質：紙本設墨彩

創作年代：2009/5 月

此連屏受到日本畫家竹內栖鳳的影響，有感《百搔一睡》與《鴨眠》等作。創作過程中本想以《鴨眠》為基本的架構藍圖，欲以最直接而單純的方式表現。在鋪陳畫面之時，希望透過循環的視覺動線帶動畫的趣味性，故留有許多佈白，經過反覆省視後，為增添畫面的豐富性，就以石、枯木、麻雀分屬不同動靜，使畫中獼猴的動作能有更多的詮釋。

創作的本義不單單在寫獼猴的生態，而是筆者對社會環境的一種反映。大學時期因為修習新聞學系，受到革命家切·格瓦拉的《機車日記》電影感動。筆者本身參加過「白米炸彈客」的聲援，以及「樂生療養院」的遊行，希望為弱勢做點事。以獼猴理毛行為為例，在獼猴的世界稀鬆平常，互相幫助變成一種習慣；反觀身為人類，

卻會有意無意忽略，有時還會隨媒體起舞。當時筆者一直在思考已故教授劉建順所說的話：「大學生是社會最後的良心。」誠然，有感時下的人常不願去認識問題，賴以新聞媒體起舞，看事情只是膚淺的表面，批評卻是如炮火猛烈，對問題只浮於表面的唇槍舌戰，就比擬畫中的麻雀或鳴、或搔、或呆望。



「作品 1」



方志偉《我們這一家》 彩墨·紙本（連屏）280×140cm 2009年5月



圖 6-2、6-3 竹內栖鳳，《群鴨食》昭和 12 年(1937 年)，藏於京都國立近代美術館(左)。《夏鹿》昭和 11 年 (1936 年) 藏於 MOA 美術館(右)

《群猴》

尺寸：140cm×280cm（連屏）

材質：紙本設墨彩

創作年代：2009/5 月

此連屏與《我們這一家》是同時進行的作品，在構圖上參照了許多作品，筆法上以竹內栖鳳、森狙仙、楊善深等為基本學習對象，吸取各家繪畫上的心得。為避免在筆法上有抄襲或臨摹之流息，筆者做了大量的寫生，曾在兩個月內走訪新竹動物園不下十幾回。在繪畫思想上結合，孫家勤教授思想與造形上的延伸的引導，與歐豪年教授在行筆和用色的提醒。在老師們每次的教授經驗中，吸取孫老師的「求新求變」，就是在原有的造型中求變，在技法上求新；歐老師的「無往不覆」，就是筆力彈性表現翎毛自然最重要的要點。

然這畫作的藍圖筆者，在竹內栖鳳的《群鴨食》、《夏鹿》求得以最簡明的方式表現台灣獼猴。

故有點補充，真實情況獼猴是有長長的尾巴的，為使獼猴更加的通靈，所以簡化獼猴長長的尾巴。事實上只有日本猴（亦屬獼猴科）是短尾巴，這也是許多獼猴畫中缺尾的原因之一，最常見的就是嶺南畫派對猿猴的表現可以看到，其目的有二。一者因從啓至今，習畫對象多以日

本畫家，或寫生日本當地的獼猴為主。二者為使畫面更為精要，少了尾巴更能在手腳上有更多的彰顯，動作上能有接近擬人的趣味性。

筆者創作時，因而漸漸將獼猴的尾巴進化，唯一有長尾巴的只有猴王，因為台灣獼猴的尾巴象徵國王的權杖，沒有尾巴的猴王就等於沒有生命。



「作品 2」



方志偉《群猴》彩墨·紙本 280×140cm 2009年5月

二、中國近現代風格

《我們家住新竹動物園》

尺寸：70cm×140cm

材質：紙本設墨彩

創作年代：2008/12月

此圖創作的藍圖以新竹動物園的台灣獼猴的生態的主要內容，於畫中獼猴只有枯木的堆砌作為棲息、玩耍的堡壘，筆者在寫生獼猴的數本速寫本中，發現此動作，小猴抓著大猴的尾巴玩耍，是這次創作少數有把獼猴尾巴畫出的作品之一，以寫生本為架構，使獼猴生態、神情更為自然，圖左上的大猴，似乎聽見吸引他的聲音，抬著頭瞪大了眼，右上的大猴，則是看著玩他尾巴的小猴，希望透過獼猴的家庭觀延伸到現實家庭之中，和諧相處就是幸福累積的點滴。



「作品 3」



方志偉《我們家住新竹動物園》彩墨·紙本 70×140cm 2008年12月

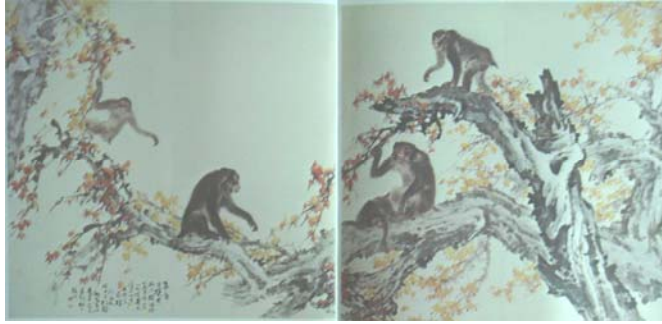


圖 6-4 歐豪年，《五侯》，200cmx400cm。來源：陳癸淼，《歐豪年畫集》第四版，（台北，中華民國國立歷史博物館，78年3月），頁110-111。

《七猴》

尺寸：140cmx70cm

材質：紙本設墨彩

創作年代：2009/3月

七猴的構想，源自於歐豪年教授筆下的五侯，生動傳達出，獼猴生態中，棲息於樹上，優美的姿態，在畫中歐老師透過背景的搭配，使得畫中的五猴互相有所關聯，而有感畫中的意境，做了七猴此圖。

在畫中，以木柵動物園之寫生稿，作為構圖的依據，構圖的動線以對角線，由左上至右下排列，在此圖中表現台灣獼猴或躍、或坐、或行的姿態，暗喻人生百態，而到最終只餵了生命中甜美的果實。畫面中的安排，由幼猴的玩耍，到母猴背小猴，以及到最後老猴坐於地面，在右下角矗立的猴，則為追求那甜美的果實者。

「作品 4」



方志偉《七猴》彩墨·紙本 140×70cm 2009年3月



《夜猴》

尺寸：140cm×70cm

材質：紙本設墨彩

創作年代：2009/4 月

此作希望呈現台灣獼猴在夜間慵懶的樣子，在夜裡休憩，相互理毛、或嚼食食物。



「作品 5」



方志偉《夜猴》墨彩·紙本 140cm×70cm 2009年4月

《原上棲猿》

尺寸：70cmx50cm

材質：紙本設墨彩

創作年代：2008/11 月

此作品來自於新竹動物園的寫生稿，筆者在觀察過程中，發現長臂猿對人類的好奇，尤其是小孩子其眼神特別。似乎可望些什麼？

而創作方式以京和紙的特色，較厚的京和紙含水量，有助於寫毛的柔軟質感。



「作品 6」



方志偉《原上棲猿》墨彩·紙本 70cm×50cm 2008年11月



圖 6-5 楊善深，《十二生肖-猴》

《午餐》

尺寸：70cm×70cm

材質：紙本設墨彩

創作年代：2009/5 月

午餐一圖筆者受到楊善深《十二生肖-猴》的影響，希望能傳達獼猴悠閒食果的樣子。此作的構圖，以單純的特寫方式，傳達出兩隻猴子坐於地面上，享受牠們午餐的模樣，雖然只是一粒番茄，而筆者透過獼猴眼神傳達前者眼神陶醉怡然自得，後者宛如傳統農業社會中，婦女不得與先生、孩子，同桌共餐的寫照。

而這種擬人方式，傳達出一種自然的幽默；而猴子手中拿著已被啃食的番茄，不禁令人回想起西洋畫家筆下，中古世紀迂腐的教會牧師，中飽私囊挺著大肚子，一副酒酣耳熱的模樣；諷刺中帶些喻意，希望透過此姿態的表達，讓觀者有照鏡子的感覺，是否也在酒足飯飽之後，亦顯露出畫中的表情。

「作品 7」



方志偉《午餐》彩墨·紙本 70×70cm 2009年5月

三、鄉土印象風格



圖 6-6 方志偉，《南無阿彌佗猴》局部，2009 年 5 月，70×140cm。

《南無阿彌佗猴》

尺寸：70cm×140cm

材質：紙本設墨彩

創作年代：2009/5 月

構想起源於台灣的「電線桿文化」，探討人生的信仰。在生活中常會出現許多束縛和羈絆，面對問題困難，人往往會依賴信仰去減少心中的缺陷。不論是什麼樣的宗教訊息，無時無刻都在你我身邊圍繞著，希望代表自己宗教的真主，邀請所謂的「迷途的羔羊」或「眾生」進入所代表的宗教。

而台灣泛政治化的文化，在宗教文化上不輸政治選舉文化，所處的社會大家慢慢變得只流於隨口說說，對於自己的信仰過度狂熱，有時還有脫序的演出。在電線桿上就有明顯的感覺，有宗教標語、租屋訊息、色情小廣告、搬家公司等等。雖然現在已鮮少見到，但能可以感受到宗教標語在街巷內的電線桿上的反差，筆者小時候滿街電線桿貼上聖經上的語錄，「天國近了」、「不崇拜偶像」、「信耶穌得永生」等等。後來不久佛教人士也開始在電線桿也貼上，「南無阿彌佗佛」、「南無觀世音菩薩」等字眼。所以不難在同一電線桿上同時看到兩宗教標語，筆者在觀察之後發現，大多基督教的標語都

貼的很高，不易被破壞。

或許是因爲在台灣信仰佛道合一的宗教人士多，標語多貼在住宅或寺廟附近，爲避免被路人撕毀所衍發出的現象。反觀佛教則較低，所以時常可以看到「南無阿彌佉佛」標語被撕得亂七八糟。有一次在上學的途中，見到幾個調皮的小學生圍著電線桿，一邊撕一邊笑，看到人出現才跑走，走近一看標語已變成「南無阿彌陀人」了。

筆者利用了電線桿文化之一的宗教標語、被鍊子鏈住的台灣獼猴，以擬人的方式呈現，就像尋求救贖。與相對自由的螳螂形成強烈對比，背景的佈局以人類文明棄置的物品，強調獼猴所處的環境。

爲在衝突性中表達出幽默外，還希望傳達靈魂自由的可貴。人生的窘境有時其實是作繭自縛，信仰或許是一種救贖的延伸。在創作、在思想上，面對自由之前，需要是更多的想像力，憑靠想像力觸及環境與思想的牢籠。中國老莊思想就是靈魂最自由的學說。好比莊子的故事，別人問他：「你又不是魚，怎麼知道魚快不快樂？」他回答：「你又不是我，又怎麼知道我不知道魚快不快樂？」說明眼見束縛，有時並非如此，看用什麼角度進入問題，思想是自由的。

「作品 8」



方志偉《南無阿彌佉猴》彩墨·紙本 70×140cm 2009年5月

《八卦》

尺寸：140cm×70cm

材質：紙本設墨彩

創作年代：2009/2 月

此幅作品希望透過被束縛的猴子，與完全不相關的三隻雞於同一畫面，目的在製造其反差性，而在表現猴與雞的同時，其背後有其暗喻的意義。這幅作品希望能透過猴子不屑的眼神，表達筆者自身對社會觀察上的態度。

現今社會由於媒體風氣的影響，造成民眾人云亦云，常不能體會他人的處境而採袖手旁觀的態度，或對於別人的問題置身事外，逐漸缺乏同理心和同情心，圖中這三隻雞的姿態，不是趾高氣昂的站在遠方，或是站在枯木上，就如同登高山關虎相鬥般，而被禁錮的猴子只能若無其事的轉頭，獨自搔動自己的癢處，就如筆者做此畫自我解嘲一番。

此幅作品結合兩個印象，一者是從網路上看得的一張照片，照片中台灣獼猴闖入雞舍中，偷吃雞食左右窺探緊張的模樣所留下的印象，二者，筆者由於在日本上野動物園所看到的日本雞，體態特別與台灣普遍出現的雞種不同，嬌小的身軀卻有高傲的氣質。創作時，藉嶺南之烘染技巧製造西方繪畫的光影效果，以豐富此畫視覺上的引導。

「作品 9」



圖 6-13 方志偉《八卦》 彩墨·紙本 140×70cm 2009 年 2 月



四、潑墨撞彩小品

《想望系列——望》

尺寸：38cmx25cm

材質：畫仙板設墨彩

創作年代：2008/2月

此畫的靈感來自莊周夢蝶

「昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然為胡蝶也。自喻適
至與，不知周也。俄而覺，則蘧蘧然周也。不知」

因在課堂上受到孫家勤教授的影響，使用畫仙板作畫，在創作的過程中因質材的關係，墨比較不容易上色，必須透過多次的重疊，才能做出厚實的效果；背景的部分，吸取孫教授的經驗，使用青綠的潑墨，希望能夠透過潑彩的方式，使畫面產生協調感；在孫教授的花鳥畫中，常透過潑墨的安排，讓畫面更顯氣勢，後加以花卉或禽鳥，使畫面氣氛的佈局得以協調。在想望系列中，透過不同方式的潑彩、潑墨，以及在畫面溼潤時灑以明礬，在圖面上造成不同的肌理與質感。

在畫的意涵上，希望透過望蝶的方式，有了兩層意義一者為莊周夢蝶者有如夢境不知猴之夢為胡蝶與？胡蝶之夢為猴與？二者緬懷已故的親人，而會以蝴蝶作為已故親人的比擬，源於梁祝故事中，淒美的愛情所衍發出的形象，透過自己的內化，將愛情的意義轉化成對親情的懷念，希望透過更多意義詮釋，傳達畫意之外，而與觀

者有情感上的互動。

「作品 10」



方志偉《想望系列一—望》彩墨·畫仙板 38×25cm 2008年2月

《想望系列－二想》

尺寸：38cmx25cm

材質：畫仙板設墨彩

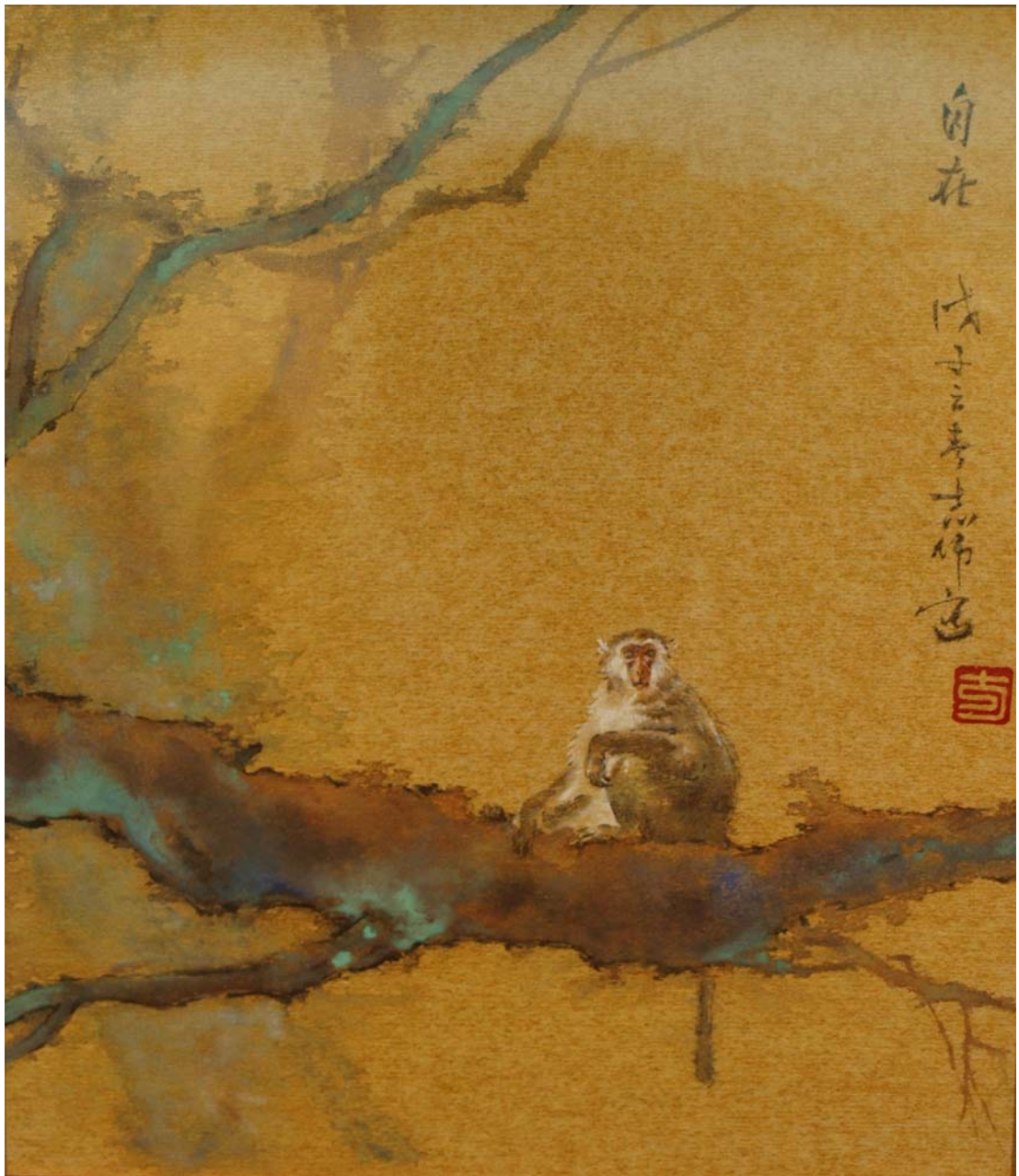
創作年代：2008/5 月

受到嶺南畫派撞粉技法的表現，以水彩顏料在畫面樹幹上做了撞粉、撞墨。獼猴的表現仍以最單純而自然姿態的意念，像是位坐享其成的老人。

以「蒼茫獨立無端感，時有清風振我衣」之詩意帶入畫意之中，在畫的背景之後，利用水彩技法，做出樹林前後之遠進感，以增加畫的意境。然此作是在筆者增加許多繪畫比賽，卻屢戰屢敗後而衍伸出的一種心境，希望透過灑脫的表現方式，喚得內心世界另一種的開闊，想望台灣獼猴在叢林中的自在。



「作品 11」



方志偉《想望系列二—想》 彩墨·畫仙板 38×25cm 2008年5月

《想望系列三－飛翔》

尺寸：38cmx25cm

材質：畫仙板設墨彩

創作年代：2009/3 月

古人有說：坐而言不如起而行，而在想望系列三想要表達的是起而行。在現實社會中，每個人都有個夢想，而夢想可以豐富人類生命中最珍貴的成就感；此作在表現台灣獼猴在樹林間，跳躍飛翔之感，而在技法上，筆者利用包覆水果的泡綿拓印出有如岩壁樹叢的景緻，任獼猴在這之間來回穿梭，亦是種自然的表現。

作者想望系列中最希望表達的，是自己想法傳達的延伸，以勉勵自己越挫越勇堅持自己的夢想。在創作中，筆者從一而終的在獼猴繪畫上的鑽研，一路走來也曾想過放棄、也迷惘過。有次在木柵動物園中，見到小猴子喜悅的在人工岩壁邊來回跳躍，就像在挑戰高峰一樣，越登越高而有的靈機一動，故作此畫。

「作品 12」



圖 6-17 方志偉《想望系列三－飛翔》 彩墨·畫仙板 38×25cm 2009 年 3 月

參考書目

一、書籍

翁寧娜主編。《生肖·藝術·命運—猴》。台北：金風出版社，民國 75 年。

陳怡真、古兆申主編。《台灣獼猴》。台北：漢聲雜誌社出版，民國 67 年。

保羅·科爾賀著，周惠玲譯。《牧羊少年奇幻之旅》。台北：時報文化出版，民國 86 年 8 月。

雄獅中國美術辭典編輯委員會編。《雄獅中國美術辭典》。第二版。台北：雄獅圖書股份有限公司，民國 78 年。

蔣健飛編。《中國民初畫家》。第二版。台北：藝術家出版社，民國 69 年 5 月。

赫伯特（Robert L. Herbert）編。《現代藝術家論藝術》。雨芸譯。初版。台北：龍田出版社，民國 68 年 9 月。

姜濤主編。《歷代畫家故事》。台北：莊嚴出版社，民國 75 年 2 月。

漢寶德編。《尋求傳統精神的再生，宇宙心印——劉國松七十回顧展》。台北，財團法人中華文化基金會，民國 91 年。

陳明湘主編。《華岡博物館·珍藏選輯七—水墨走獸》。台北：中國文化大學出版。民 97 年 6 月。

董奇昌。《畫禪室隨筆》。台北：新文豐出版社，民國 85 年。

二、畫冊

劉奇俊編。《日本畫之美①竹內栖鳳》。第 2 版。台北：藝術圖書公

司，民國 79 年 9 月。

趙少昂。《少昂畫集第 18 輯》。香港：嶺南藝苑，民國 60 年 2 月。

趙少昂。《少昂畫集第 19 輯》。香港：嶺南藝苑，民國 60 年 2 月。

陳癸淼。《歐豪年畫集》。第四版。台北，中華民國國立歷史博物館，
78 年 3 月。

宋瑞和。《宋瑞和畫選》。台北：柏榮美術印刷公司，民國 95 年 6
月。

王玉山、雷振方主編。《中國近現代名家畫集—揚善深》。台北：人
民美術初版社，民國 89 年 8 月。

台灣歷史博物館編。《張大千畫集》。第 6 集。台北：台灣歷史博物
館民國 74 年。

台北故宮博物院編。《張大千先生紀念冊》。台北：台北故宮博物院
民國 72 年。



三、期刊

羅青。〈中國水墨美學初探〉。《故宮文物月刊》。第 4 卷第 11 期。民
國 76 年 2 月。

葉慶炳。〈談猿說猴〉。《故宮文物月刊》。第 9 卷第 11 期，民國 81
年 2 月。

高木森。〈牧谿的畫裡乾坤——禪畫的格法〉。《故宮文物月刊》。第
4 卷第 8 期，民國 75 年 11 月。

陳瓊花。〈提倡自然寫生拓展傳統繪畫—林玉山教授 80 回顧〉。《藝
術家雜誌》。第 132 期。民國 75 年 8 月。

陳慧坤。〈我對藝術的一些看法〉。《藝術家雜誌》。第 135 期。民國
75 年 8 月。

廖東坤、李曼因。〈傾聽南台灣的原始脈動－大武山自然保留區〉。《大地地理雜誌》。第 97 期。民國 85 年 4 月。

