

## 第四章 《旨禪詩畫集》書畫探析

根據賴明珠的研究指出，日治時期在臺灣畫壇留下名字的女畫家共有二十四位，<sup>1</sup>她們多具有相似的成長背景、創作歷程及創作的限制，概言之，她們都至少受過高等女學校的教育，出身於中上社會階層的家庭，家境大抵上都頗為優渥，<sup>2</sup>鑑此，檢視旨禪女史的身份處境與所學，較諸上述女畫家顯然不同，其雖未能於當時畫壇留下姓名，卻能活躍於當時，並得到林獻堂的資助，隻身遠渡重洋至廈門美術學校求學，作品「優曇花」亦曾入選第九回臺展。<sup>3</sup>《旨禪詩畫集》中收有女史的書法一幅、國畫六十一幅，<sup>4</sup>其書畫創作頗具份量，今人黃榮輝譽為「詩書畫三絕」<sup>5</sup>，故本章將探究旨禪女史的書畫作品，期能從中建構女史獨特不凡的人品與畫品，並具體品評其優遊在書畫天地中傑出的成就與風采。

### 第一節 書法

所謂「書法」是一種字形的藝術，是「線條構築的形式」，這種「寫字」必然含有兩項基本內容：線條運動的韻律及其在空間上的構成關係—書法創作正是

<sup>1</sup> 賴明珠〈女性藝術家的角色定位與社會限制——談三、四〇年代臺灣樹林黃氏姊妹的繪畫活動〉，《藝術家》第 233 期，1994 年 10 月，頁 357，「附表」，列有李研（或名李妍）、吳松妹、林阿琴、林玉珠、林周茶、周紅綢、邱金蓮、陳雪君、陳進、陳碧女、郭翠鳳、張李德和、張珊珊、張敏子、張翩翩、張麗子、黃早早、黃荷華、黃新樓、黃華仁、黃碧月、彭蓉妹、蔡品、謝寶治等二十四人，皆在殖民政府主辦的官展中入選或得獎。

<sup>2</sup> 賴明珠〈才情與認知的落差——論張李德和的才德觀與繪畫創作觀〉，《藝術家》第 245 期，1995 年 10 月，頁 330。另，賴氏指出「除了表現特別出色的陳進外，其餘諸人並未受到近代藝術史家的青睞，而成爲日據時期臺灣繪畫史中的邊緣人物」，而這些女畫家之所以長時期受到漠視，原因有三，「一是她們從事創作的時期較短，所累積的成果有限；二是受限於女性身份，其社會活動力較弱；三是大多數的藝術史家於纂史時乃採取精英主義的挑選標準，並未從社會或女性主義的觀點考慮女畫家的特殊處境。」同註 1，頁 343。

<sup>3</sup> 臺灣教育會編《第九回臺灣美術展覽會圖錄》，學租財團發行，昭和 10 年（1935）11 月 5 日，頁 3；王行恭編《臺灣畫家東洋畫圖錄台展一回～十回、府展一回～六回》，私家本，承峰美術印刷，無出版年，頁 336。

<sup>4</sup> 龍文版所收僅五十九幅，乃澄源版末二幅未收，因無旨禪女史落款、用印。筆者認爲澄源版所收末二幅，左邊一幅畫竹石，畫風與前收諸幅相似；右邊一幅畫婦幼遊湖，類似西畫，風格與全書所收者截然不同。另，今澎湖澄源堂收有旨禪女史詩畫一幅，畫達摩手持佛珠於菩提樹下靜坐，上署「丙申春初於靈隱寺蔡旨禪敬贈」；台中縣梧棲鐘金水先生收藏旨禪女史「柳樹與鳥」作品，見黃榮輝〈清初至日據時期澎湖之傳統國畫發展概略〉，《西瀛風物》第二期，1997 年 6 月，頁 11；施翠峰先生藏有「幽香」一作，見賴明珠〈閩秀畫家筆下的圖像意涵〉，《意象與美學—臺灣女性藝術展》，台北市：台北市立美術館展覽組編輯，1998 年初版，頁 34，此圖即《新竹市志·藝文志》，頁 201，所收「菊花」一畫，此三幅皆是《旨禪詩畫集》中未收者，加上入選臺展第九回的「優曇花」和林錫慶編《東寧墨蹟》，東寧墨蹟編纂會、臺灣寫真製版所，1933 年 5 月所收「題蟹蘭」，現今可見旨禪女史傳世的國畫共有 66 幅。

<sup>5</sup> 黃榮輝〈清初至日據時期澎湖之傳統國畫發展概略〉，《西瀛風物》第二期，1997 年 6 月，頁 11。另，氏著〈澎湖「文獻圖」書畫家輯略〉，《台中商業設計學報》第一期，1997 年 11 月，頁 122，有相同見解。

在瞬間的揮運中同時完成這雙重任務，亦即線條的運動（時間的推移）及其構築（空間的構成）使同一的書法創作過程具有了雙重的性格，<sup>6</sup>換言之，書法作品是高度純粹性的時間化空間藝術，時間只具一次性，不能堆砌、重疊。然而，在創造過程中，書家所呈現的審美心態與感官知覺、外在事物等引起創作主體的情感抒發有絕對的關連，亦即藝術意志含有更多內在生命意志的堅持及情感的召喚，是以劉熙載《藝概》有言：「筆性墨情，皆以其人之性情為本，是則理性情者，書之首務也。」<sup>7</sup>

《旨禪詩畫集》所收書法作品僅有一幅，內容為「蘆繁隱月難分色，雲鎖虛巖不障流。溪近潮聲寒帶雨，樹多山意澹生秋」七絕，上署「辛卯秋初錄舊作即景詩」（圖1），所謂「舊作即景詩」實是〈素貞月珠二女士之別墅即景〉<sup>8</sup>之頸聯與頷聯。而此條幅書法創作於「辛卯秋初」（1951），時旨禪女史在新竹青草湖靈隱寺靜修，以舊作入書藝，筆法靈活，或藏鋒、露鋒、一波三折，其中「巖」、「不」、「聲」、「帶」等字則是中鋒用筆，落筆鋪毫具清勁力道，形成「骨中帶筋」<sup>9</sup>的書風；點畫線條活潑，或方圓、或轉折、或斷續、或粗細、或捉頓，形成多元豐富的「筆勢」<sup>10</sup>，一氣呵成，呈顯出「行書」秀美流麗之風；另外，自在無拘的用墨，促使短短二十八字中具備濡墨與渴筆的對比的墨法，顯見其醮墨即下筆，毫不思索，此種沾筆醮墨不計精粗所形成的乾濕濃淡變化，無形中增加了作品的生機與趣味。

唐·張懷瓘《文字論》有云：「文則數言乃成其意，書則一字以見其心，可謂得簡易之道。」文章要寫出一段話而後才能表達出作者的心意，書法作品卻可從一個字中表現出書家的內心世界及其氣質、修養等。作為

<sup>6</sup> 陳振濂主編《書法學》，台北市：建宏出版社，1996年5月初版二刷，頁967—968。案：線條的運動即是一個用鋒運筆的過程，線條的構成即是一個結體佈局的過程。

<sup>7</sup> 劉熙載著、龔鵬程撰述《藝概·書概》台北市：金楓出版社，1986年，頁218。

<sup>8</sup> 〈素貞月珠二女士之別墅即景〉：「地僻林深鳥語柔，庭前奴婢橘千頭。蘆繁隱月難分色，雲鎖虛巖不障流。溪近潮聲寒帶雨，樹多山色淡生秋。絕勝風景佳人占，清福算來莫與儔。」頁22。此詩頷聯下句，旨禪女史書作更成「樹多山意澹生秋」。

<sup>9</sup> 劉熙載《藝概·書概》：「字有果敢之力，骨也；有含忍之力，筋也。」同註7，頁215。

<sup>10</sup> 書藝中無數的點畫，並不是互相孤立而單獨存在的。而是在繁多的派生結構中，佔領特定的位置，並形成各種形狀，以表現個性。因此，點畫一旦形成，就按書藝家所想像的結字原則，使這些點畫相互呼應，從而一個一個的結合成字形，此種呼應關係即是「筆勢」。見宋河環〈東洋的「和」思想與書藝美學精神—以中國書藝美學為中心〉，《跨世紀書藝發展國際學術研討會論文集》，台北市：中華書道學會，2000年10月，貳—10。另，在單個字中有每個線條的筆勢，在整幅作品中有每個字的體勢。

表現藝術的書法，每一個字都凝聚了書家一生的審美追求，所付出的心血以及性格、氣質、意志等心理特徵，也是書家整個人格、修養的濃縮，<sup>11</sup>康有為《廣藝舟雙楫》則認為「字有精神飛動之美」<sup>12</sup>，強調從筆墨痕跡可以審知作者的人格賦性和學養，個人的風格都清楚表現在筆墨中；蔣勳也直言「書寫者的希望與恐懼，憂愁與歡喜，愛與恨，一一透過文字的痕跡留在人間，使書法變成了審美，使每個字的點、捺中，有了生命的頓、挫，使每一根線條的流走中，有了生命的酣暢或沮喪。」<sup>13</sup>換言之，中國的書法是節奏化了的自然，書家表達著對生命深一層的構想，成為反映書家生命的藝術，其用筆的粗細，結體的長、短、正、斜、直、彎等姿勢，每個書家通過點畫與結體形成屬於自己的特殊形體，而女史錄舊作即景詩成為書藝作品，全幅以行書為基調，融以草、楷，不見斧鑿之痕，下筆點畫自如，正反映出書家不滯於物、沖虛恬淡、自由灑脫的風韻。

旨禪女史傳世書法雖不多，若佐以女史畫作上的題詩、記事等筆畫線條，謂「其書以行草見長」<sup>14</sup>不為過矣！宗白華先生認為「行草純係一片神機，無法而有法，全在下筆時點畫自如，一點一拂皆有情趣，從頭至尾，一氣呵成，如天馬行空，遊行自在。」<sup>15</sup>適是旨禪女史書法創作的最佳註腳。

## 第二節 畫作

繪畫技術的養成在明清時期的臺灣傳統社會，嚴格而論乃是文人士子接受教育過程中的附帶產品，被排拒在科舉制度外的傳統女性，一般是沒有受教育及執

---

<sup>11</sup> 陳振濂主編《書法學》，台北市：建宏出版社，1996年5月初版二刷，頁634。宗白華也認為書家「創造了這條線，使萬象得以在自由自在的感覺裡表現自己，……又是萬物形象裡節奏旋律的體現。」見宗白華〈中國書法裡的美學思想〉，《美學與意境》，台北市：淑馨，1989年，頁333；「中國的書法本是一種類似音樂或舞蹈的節奏藝術。它具有形線之美，有美感與人格的表現。……每一個字佔據齊一固定的空間，寫字時用筆畫如橫直撇捺鉤點，結成一個有筋有骨有血有肉的『生命單位』。」同氏著〈中西畫法所表現之空間藝術〉，同前書，頁164—165。另，蔡明讚《中國書法史新論》，台北市：蕙風堂，1900年，頁10，提出「書法的表現還有外在與內在的分別，外在的是『形』的書寫技術（書法美、結構美），內在的是『神』的抽象境界（書法的精神性），是創作家思想、性情、情緒、韻致的抒發，以及外在的『形』所喚起的『聯想』與『移情』，觀賞者經過聯想與移情，又把線條、結構、墨韻的視覺感受，轉移到自然界的物象或現象裡，從中獲致情感的共鳴；黃光男〈書法質量美之研究〉，《藝海微瀾》，台北市：允晨文化，1992年，頁140—167，提出「質之美，簡言之，為材質、性質、品質與資質之質感謂之；量之美為容量、力量、重量等分別在結構上附著的性格與美感」，「質量美」之說為黃氏書法美學獨特之論。

<sup>12</sup> 康有為《廣藝舟雙楫疏證》，台北市：華正書局，1985年2月初版，頁157—158，康氏提出北碑「有十美：一曰魄力雄強，二曰氣象渾穆，三曰筆法跳越，四曰點畫峻厚，五曰意態奇逸，六曰精神飛動，七曰興趣酣足，八曰骨法洞達，九曰結構天成，十曰骨肉豐美。」

<sup>13</sup> 蔣勳〈肉身行草〉，收入鄒之牧《行草——齣舞蹈的誕生》，台北縣：木馬文化，2001年12月，頁9。

<sup>14</sup> 張永堂總編纂《新竹市志·藝文志》，新竹市：新竹市政府，1997年12月，頁201。

<sup>15</sup> 宗白華〈論世說新語和晉人的美〉，《美學的散步》，台北市：洪範，1981年初版，頁64。

筆「墨戲」的機會。<sup>16</sup>換言之，惟有少數出身於家境優渥或文風鼎盛的世家女性，為陶冶其溫靜嫺熟、大家閨秀的性情，才得以涉獵傳統文人優遊徜徉的琴棋書畫，<sup>17</sup>其活動的範疇多限於個人深閨內閣之中，事實上，女性從事繪畫活動的背後，依舊為傳統父權所制約。

旨禪女史經營其筆墨情韻的動機與涵養過程，有異於上述閨秀，現今實無詳細文獻可考其師承，故本節擬從女史現今可見的畫作內容進行分類歸納，進而探析其筆下的圖像意涵，品鑑女史超凡絕俗的筆情墨韻。

## 一、內容的分類

清領時期，中國傳統的繪畫，尤其是文人畫（包括花鳥、仕女及山水等水墨畫）亦隨著移民傳入臺灣的民間社會，其中花鳥畫成為一時的風尚，<sup>18</sup>而旨禪女史「成長受教的歷程傾向於漢儒學詩教的薰陶」<sup>19</sup>，其《旨禪詩畫集》所收畫作大抵不離傳統中國繪畫領域——花鳥、人物和山水三類。<sup>20</sup>其中花鳥畫作四十一幅，為數最多，<sup>21</sup>以傳統的花卉、翎毛類為大宗，此外，另有虎、牛、羊等大型動物的描繪，此部分題材的選擇已跳脫女性畫家所學與身份的箝固，直接抒發個人心性與自然天趣，在旨禪女史所有畫作中格外突出。其次是人物畫，有十六幅：屬「道釋類」者，加上澎湖澄源堂所藏「達摩樹下靜坐圖」，共有八幅；屬「仕女」與「人物」者各四幅。另外，山水畫則有五幅。今依畫作數量多寡分類論述之。

### （一）花鳥

花鳥畫興起於唐代，發展於五代，成熟於宋代，<sup>22</sup>李浴提出有唐一代花鳥畫

<sup>16</sup> 賴明珠〈閨秀畫家筆下的圖像意涵〉，《意象與美學—臺灣女性藝術展》，台北市：台北市立美術館展覽組編輯，1998年初版，頁30。

<sup>17</sup> 如陳進、蔡碧吟、張李德和、黃早早、黃新樓等女畫家，皆是出身書香世家。另，陸蓉之《臺灣（當代）女性藝術史》，台北市：藝術家出版社，2002年，頁39—44，指出「只有極為少數文人、世家的閨女，因為個人特殊的際遇，而得以銜接中國文人傳統的閨閣派藝術路線。」而活動、聞名於傳統臺灣的文人社會者，陸氏提出蔡碧吟、張李德和、蔡旨禪和范侃卿四人，對此四人身世背景、創作生涯皆有詳細說明，唯「蔡旨禪的身世在她的生長年代而言，可謂相當傳奇。」見該書，頁42。

<sup>18</sup> 謝里法《日據時期臺灣美術運動史》，台北市：藝術家，1992年，頁28。

<sup>19</sup> 同註16，頁33。

<sup>20</sup> 高居瀚著、李渝譯《中國繪畫史》，台北市：雄獅美術社，1985年，頁2，高氏認為「中國畫評家通常將繪畫分成三大類……人物和山水，以及包含了所有花卉，其他植物、鳥類、蟲類和動物的第三類：畫評家從來沒有認真對待過第三類繪畫，總把它們看成是雕蟲小技。」

<sup>21</sup> 《旨禪詩畫集》中花鳥畫有39幅，另有「幽曇花」與台中縣梧棲鐘金水先生收藏的「柳樹與鳥」，今可見旨禪女史的花鳥畫共41幅。

<sup>22</sup> 黃光男《宋代花鳥畫風格之研究》，高雄市：復文圖書出版社，1985年12月初版，頁30。

的獨立分科，使中國繪畫由政教的理念，轉變為純藝術表現，<sup>23</sup>北宋的《宣和畫譜》在總結以往創作經驗的基礎上撰寫了第一篇花鳥畫論文——〈花鳥敘論〉深入地論述了花鳥畫做為人類審美客體所產生的藝術價值與社會意義，建立了花鳥畫創作「與詩人相表裡」<sup>24</sup>的思維，形成了以寫生為基礎，以寓興、寫意為依歸的傳統。有清一代，臺灣受中原地區從宋以降文人墨畫花鳥風潮的影響，繪畫題材以花鳥、四君子最盛；<sup>25</sup>日治時代初期，中原儒學的觀念仍深植民間，繪畫創作上，梅、蘭、竹、菊等傳統文人的繪畫圖像為最常見的題材，以詩書畫三絕的圓熟畫面構成，象徵了文化的正統傳承，<sup>26</sup>鑑此，旨禪女史以花鳥題材入畫，正是古典傳統的繼承與實踐。

今可見旨禪女史的花鳥畫作計有四十一幅，其內容與題材多數是「菊」與「禽鳥」——在畫家理念聯想下，把一靜一動的二物相屬，另有墨竹五幅和牛、羊、虎等單一大型動物的創作六件，其中「幽曇花」與「幽香」<sup>27</sup>二圖是屬參展的膠彩畫<sup>28</sup>。上述花鳥類的畫作中，皆有女史的題款、詩詞、印記，除少數模糊不清無法辨識外，從題款、詩詞中可知女史深具文人傳統書畫寫意抒懷的雅興，以及人情酬應相達時運筆遣墨的恣意，如《旨禪詩畫集》所收的第一幅畫作「菊鳥」（圖 2）：「柴桑我愛隱淪高，領略東籬興太豪。每畫孤芳先自賞，偶然疑是武陵桃」、 「幽香」（圖 3）：「幽香浮動晚秋晴，不覺東籬氣自清。多少凡花爭俗豔，要論風骨總輸卿」<sup>29</sup>、「牛」（圖 4）：「芳草得來且自飽，更須何計慰平生」；「禽菊」（圖 5）是《中華詩苑》於乙未年（1955）創刊時的贈圖、「白頭富貴圖」（圖 6）則是新竹宿儒張純甫之女稻子於 1937 年出閣時，女史所贈；另有多幅作品為紀

<sup>23</sup> 李浴《中國美術史綱》，台北市：華正書局，1983 年，頁 146。

<sup>24</sup> 《宣和畫譜·花鳥敘論》，見余崑編《中國畫論類編》（下），台北市：華正書局，1984 年，頁 1037。

<sup>25</sup> 林柏亭〈中原繪畫與臺灣〉，中華學術院編《中華學術與現代文化（五）—美術論集》，台北市：華岡，1979 年，頁 440—445。林氏舉出如林朝英、林覺、胡國榮、謝瑄樵、吳尚沾、余玉龍…等名家，皆善花鳥，尤以墨畫花鳥為多。

<sup>26</sup> 賴瑛瑛〈臺灣女性藝術的歷史面向〉，《意象與美學—臺灣女性藝術展》，台北市：台北市立美術館展覽組編輯，1998 年初版，頁 25。案：賴氏將此創作內容及形式上承襲古典傳統格式的繪畫方式歸納為「古典傳統的日治時期」，其「表現形式雖超越時空限制，但卻缺乏地域性的風格特色」。1927 年台展開辦，「地方特色」的要求才被凸顯。

<sup>27</sup> 「幽香」署時為「昭和乙亥秋」（1935 年），與《旨禪詩畫集》所收書畫的記年方式顯然不同，又以膠彩形式創作，符合參展的條件與要求。此作係施翠峰先生所收藏，見賴明珠〈閩秀畫家筆下的圖像意涵〉，《意象與美學—臺灣女性藝術展》，台北市：台北市立美術館展覽組編輯，1998 年初版，頁 34。此圖即陸蓉之《臺灣（當代）女性藝術史》，台北市：藝術家出版社，2002 年，頁 42，所引「花卉」圖，亦即《新竹市志·藝文志》，頁 201，所收「菊花」一畫，相同之圖卻有三種異名，為求統一，以下所引圖文皆以旨禪女史題詩之前二字「幽香」為名。

<sup>28</sup> 「膠彩畫」之名，乃林之助教授提出，其曰：「我一直不同意『東洋畫』這個名詞，既然以油為媒劑為油畫，以水為媒劑稱為水彩，為何不能稱以膠為媒劑的繪畫為膠彩畫呢？以工具材料而命名，清楚明瞭，可以避免許多誤解。」見廖雪芳〈為東洋畫正名—兼介林之助的膠彩畫〉，《雄獅美術》第 72 期，1977 年 2 月，頁 46。

<sup>29</sup> 前首引詩見《旨禪詩畫集》頁 128；後首見頁 10。





念詩人聯吟大會而直接題款，如「丙申詩人節自由中國詩人大會紀念」（圖 7、8）、「彰化縣丙申冬季聯吟大會紀念」（圖 9、10）與「彰化縣丁酉春聯吟大會紀念」（圖 11）；旨禪女史亦以花鳥畫的創作記錄了一己參加聯吟大會的優異成績：丁酉年「竹桃苗三縣春季聯吟大會掄元紀念」（圖 12、13）。

旨禪女史以「書畫」展現了文人雅興，或遣懷述志託寓人品情操，或人情酬應傳遞筆情墨意，此類花鳥題材的選取，雖不脫傳統文人繪畫的範疇，然其「書畫由來足自娛，閨中盡日用工夫」<sup>30</sup>的繪畫活動，筆下花鳥的酣暢函雅，正傳遞透露出畫家清高的節操及嫻熟的書畫技巧。

## （二）人物

人物畫是以人物活動為主要描寫對象的中國傳統畫科，其可依題材類別的不同分為許多支科：描寫歷史故事與現實人物者稱「人物」，描寫仙佛僧道者稱「道釋」，描寫社會風俗者稱「風俗」，描寫婦女者稱「仕女」，肖像畫稱「寫真」；若依畫法樣式上的區分，又可分為若干類別：刻畫工細勾勒著色者名「工筆人物」，畫法洗鍊縱逸者名「簡筆人物」或「寫意人物」，畫風奔放水墨淋漓者名「潑墨人物」，純用線條或稍加墨染者名「白描人物」，以線條為主但略施淡彩於頭面手足者名「吳裝人物」。<sup>31</sup>

人物畫是與人類自身關係最為密切的畫科，也是反映人類社會生活、表現人類思想和感情最為直接的畫種。<sup>32</sup>今傳旨禪女史的人物畫作，道釋類有八幅，觀音佛像四幅，其餘四幅是達摩和僧人的題材，多屬白描人物，相較於同期女畫家，以道釋人物入畫者唯有旨禪女史一人，應是齋女身份特質、宗教信仰修行使然；仕女和人物類各有四幅，白描、寫意兼具。

清·沈宗騫《芥舟學畫編》特別提出白描畫法之於人物畫的重要：「學者當先求筆墨之道，而渲染點綴之事後焉。其最初而要者，在乎以筆勾取其形。能使筆下曲折周到，輕重合宜，無纖毫之失，則形得而神亦在箇中矣。」<sup>33</sup>強調僅以線條便能將人物的神態表達臻於完美。綜觀女史的人物畫，實以特殊身份及戲墨遣懷為創作因素，不似其花鳥畫涵蘊人情酬達的繪畫動機，正因如此，在淡墨勾勒人物輪廓的線條下，以「寫意」<sup>34</sup>技法投射其人格，延展其心境，有閒情、有

<sup>30</sup> 詩見〈學畫〉，《旨禪詩畫集》頁 9。

<sup>31</sup> 雄獅圖書編輯委員會編《中國美術辭典》，台北市：雄獅圖書，1989 年，頁 67。

<sup>32</sup> 劭彥編著《中國繪畫欣賞》，台北市：五南，2002 年 8 月初版，頁 261。

<sup>33</sup> 沈宗騫〈芥舟學畫編〉，收入余崑編《中國畫論類編》（上），台北市：華正書局，1984 年，頁 528。

<sup>34</sup> 王世德主編《美學辭典》，台北市：木鐸出版社，1987 年 12 月初版，頁 576，指出「中國畫最顯著的美學特徵是寫意性。它既不拘泥於寫實，又不主張放棄自然形象。強調寫生，要求『形神兼備』、『以形寫神』。『形』是手段，『神』是追求的目的。『形』已經不是客觀精確的外部形象，而是經主體觀念加工改造過的審美意象。中國不以精密準確的細節描繪取勝，而以創造出高度提



象徵、有隱喻，更有自身信仰所寄，其人物畫不僅是畫家信仰修行意念的轉化實踐，也是傳達了一己生活情趣的美感符號。

### (三) 山水

中國山水畫始於東晉，顧愷之為中國山水畫之祖，鄭昶指出：「如衛之弟子有顧愷之者，相繼崛起，兼善佛畫，及其他人物畫，更別出心裁，為山水傳真。於是山水畫始由人物畫之背景脫胎而出，獨立成門，實為我國繪畫進步史上開一新紀元。……故有我國山水畫祖之稱焉。」<sup>35</sup>而東晉至南朝，山水詩與山水畫接踵產生，原因複雜，其中之一是人們認識自然美、重視表現自然美的思想發展到一定階段的反映，<sup>36</sup>山水畫漸漸脫離人物畫，獨立成科，已逐漸成為中國畫中最大的畫科。<sup>37</sup>

在中國藝術家的眼裡，「自然」不是一個可以與自身相割裂的客體，因此，人們對其無法完全作客觀的描摹，只能在自然和自我的交融中展現其藝術創造力，亦即徐復觀所言：「以玄對山水，即是以超越於世俗之上的虛靜之心對山水；此時的山水，乃能以其純淨之姿，進入於虛靜之心的裏面，而與人的生命融為一體，因而人與自然，由相化而相忘」<sup>38</sup>，何懷碩對中國傳統之自然觀與藝術觀也有相似見解，提出「老莊的自然主義可說是中國自然觀的精粹與提昇，而中國山水畫便是老莊自然觀在藝術創作實踐中的體現」，因此，中國傳統山水畫飽含了藝術的哲學，歌頌自然，同時表現人格，其絕不是客觀的模仿與描繪，而是物性與人性的發現與統一，自然的德性與人格情操的諧和，<sup>39</sup>職是，中國畫的自然觀是觀念化的自然，帶有某些價值觀的自然，而「山水畫是最能代表中國哲學思想和中國繪畫美學思想的畫科」<sup>40</sup>。

旨禪女史的山水畫作計有「放鶴人歸雪滿舟」、「帆隨夕照移沙港」、「煙消日

---

煉、概括、象徵、韻味深長的藝術意境見長。」案：寫意畫允許畫家在創作時可以改變自然物原有形貌，通過抽象概括、變形誇張，使之更明顯地呈現出隱藏在自然物中的精神特徵，更強烈地表達畫家的主觀情感，更自由地發揮筆墨本身的審美情趣。見周林生〈長河揚帆，漸入佳境—藝術欣賞淺談〉，《中國名畫賞析 I 魏晉至元代》，台北縣：錦繡，2002年，頁12。

<sup>35</sup> 鄭昶《中國畫學全史》，台北市：臺灣中華書局，1987年10月台5版，頁43—46。另，何懷碩〈中國之自然觀與山水傳統〉，《苦澀的美感》，台北縣新店市：立緒文化，1998年，頁12—15，考證了歷代數種關於中國山水畫起源的說法，可參。

<sup>36</sup> 葛路《中國古代繪畫理論發展史》，台北市：華正書局，1987年，頁42。

<sup>37</sup> 王世德主編《美學辭典》，台北市：木鐸出版社，1987年12月初版，頁575。

<sup>38</sup> 徐復觀《中國藝術精神》，台北市：臺灣學生書局，1976年9月五版，頁235—236。

<sup>39</sup> 何懷碩〈中國之自然觀與山水傳統〉，《苦澀的美感》，台北縣新店市：立緒文化，1998年，頁10—12。另，南朝劉宋宗炳〈畫山水序〉強調畫家只有「身所盤桓、目所綢繆」，才能「應目會心」、「以形寫形」、「以色貌色」。同時，並主張畫家應「閒居理氣」，才能神暢無阻，達到「萬物融其神思」，其把儒家「仁者樂山」的思想與道家「游心物外」的觀念融合為一體。見余崑編《中國畫論類編》台北市：華正書局，1984年，頁583。

<sup>40</sup> 劭彥編著《中國繪畫欣賞》，台北市：五南，2002年8月初版，頁110。

出」、「楓下吹笛」和「扁舟」等五幅，<sup>41</sup>皆非畫院體金碧輝煌的青綠山水，而是線條淺絳的潑墨山水，<sup>42</sup>取法南宋小景山水畫的美學特質，表現出一種縹緲、迷濛的詩意氣氛，筆墨性能各自發揮，以精簡的筆法、勁挺的線條勾寫物象，意圖表現線條的趣味，同時，墨中大量增加水分，產生豐富的水墨層次，並以淡墨輕染畫面空白處，營造迷濛的空氣感。<sup>43</sup>其構圖亦符合中國人山水創作畫面空間的首要法則—高遠、深遠、平遠<sup>44</sup>的散點透視法，每幅畫中皆有人物相襯，並非單一模山範水之作，畫中山水、人物等造型簡化，省略細節的描繪，而詩畫集中所收首幅山水畫—「放鶴人歸雪滿舟」，筆墨線條較顯粗濕蒼潤、古樸生拙，有異於後四幅的工筆精細，挺健勁秀。

以心暢遊千山萬壑，萬象皆立於胸懷，區區數幅山水畫作，營造出女史清逸悠閒的超脫，表現出山林隱逸的趣味，與女史其他花鳥、人物畫作相較，自有一番出世脫塵的意境。

## 二、圖像的意涵

藝術家創作一件藝術作品時，除了原先的構想外，其作品表現的形、色、空間等畫幅組構要件，正是藝術家藉以傳達內心世界的藝術語彙。其中形象—圖像的選取重組以及筆墨線條和空間意境的經營，更是中國傳統繪畫的特色之一，所以「藝術品的主題思想是依靠作者所運用的藝術規律或形式所組成的形象來體現的」<sup>45</sup>，因此，畫家筆下的圖像意涵除反映作者自身的審美特點外，也寄寓賦有畫家的內心情感、意識思想與人品情操。

旨禪女史畫筆下的花鳥，大部分以菊花和禽鳥為主要創作元素，「菊」的形象特質，在中國古典詩歌的傳統上被賦予了「與世抗爭、不同流合污、清高貞潔和剛烈不阿」的喻意，以菊入畫是畫家人品風骨的體現。另外，其花鳥畫作幾乎

<sup>41</sup> 此五幅畫作名稱，出自《旨禪詩畫集》龍文版的目錄。

<sup>42</sup> 唐之前的山水畫主要以線條為主，設色為輔，後有李思訓所創，其子道昭繼承的彩色山水畫，後世稱之為「青綠山水」；另有吳道子所創的線條「淺絳山水」和王維的「潑墨山水」，換言之，中國的山水畫，先有設色，後有水墨。設色中先有重色，後來才有淡彩。此處言旨禪女史的山水畫為「線條淺絳的潑墨山水」，非指其具設色淡彩，而是以線條為主並有「墨分五色」的妙趣。

<sup>43</sup> 陳葆真〈從空間表現法看南宋小景山水的發展〉，《故宮學術季刊》第13卷第3期，1996年，頁84—85。

<sup>44</sup> 郭熙〈林泉高致〉，收入余崑編《中國畫論類編》，台北市：華正書局，1984年，頁639，提出「山有三遠：自山下而仰山巔謂之高遠，自山前而窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹緲。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖澹。明瞭者不短，細碎者不長，沖澹者不大，此三遠也。」郭氏首先假設人站立地點不同，視角不同，形成了不同的三遠表現法。並就高遠、深遠、平遠三種山的明暗、形態及山中人物比例大小加以說明。

<sup>45</sup> 金維諾〈花鳥畫所反映的時代思想〉，《中國美術史論集》，台北市：明文書局，1984年10月初版，頁261。

採用折枝、主題座落斜角的邊構圖，<sup>46</sup>經由縮小畫面，以斜角分割構圖法使得「畫家的眼界從一個壯觀無所不容的完整世界忽然縮至自然的一角」<sup>47</sup>，因為觀點的集中，所以不論是創作者或觀賞者將以微視的視點呈現和欣賞局部的細景，這種經個人主觀選擇性的畫面反而營造出作者所特意保留的逸趣，而以此構圖法所產生的大量空白，正是書畫者特意經營的佈局結構，<sup>48</sup>換言之，中國傳統繪畫的經營位置就是置黑布白，也可說是「經營空白」，空白位置的處理與物象之位置經營同等重要，所謂「知白守黑」、「計白當黑」，由於空白對比，虛實互補，使物象鮮明突出，強化了內容的表現力，深化了主題，<sup>49</sup>且空白位置的預留，正是中國繪畫可以涵融題款、印記、書法及詩詞等不同媒體或表現方式的因素之一。<sup>50</sup>

如《旨禪詩畫集》所收的第一幅畫作「菊鳥」(圖2)，主體安排在右方偏下，枝繁葉茂，菊花盛開。畫面由下而上呈現正三角分佈，底部多密葉，使用沒骨技法呈現淡彩繁茂之狀，另有數朵小菊點綴其中，採用沒骨及雙鉤不同的技法營造色彩和造型的變化；中段之菊，形大突出，各具丰姿，相較之下，沒骨之葉，色暗稀疏；視點落在頂端，僅有一菊，花形碩美，傲然兀立，其上有大量空白，菊花挺立崢嶸向上之姿，於茲產生。畫面左方題有行草筆法的七絕詩：「**柴桑我愛隱淪高，領略東籬興太豪。每畫孤芳先自賞，偶然疑是武陵桃。**」<sup>51</sup>是傳統的詩畫合一，也是空間位置經營，達到深化主題成效的顯現。

又如施翠峰先生所藏的「幽香」(圖3)一作，其主體置於畫幅左方，以沒骨填採法畫出主題的菊花，而具結構性作用的籬笆，則以勾勒填採運筆著色，表現出自然寫實重彩的裝飾性效果。墨染的湖石、沒骨淡彩的菊葉，則採淡雅寫意

<sup>46</sup> 所謂「折枝」是花卉畫的一種。不寫全株，只畫從樹幹上折下的部分花枝，最初始於唐·邊鸞，見韓拙《山水純全集》，收錄於黃賓虹、鄧實編《美術叢書》第二集第六輯，台北市：藝文印書館，1975年，頁30。而傳統對邊斜角式的構圖則來自於中國南宋馬遠、夏珪山水畫派對空間處理的創新手法，亦即畫面構圖由中軸線而中分線，又由中分線進步成對角線，他們將畫面上的山水侷限至畫面的一角，開創了無垠廣闊的視野，也營創出略帶詩意與沈鬱的氣質，給予人一種視覺與情感上的吸引力。見李霖燦《中國美術史稿》，台北市：雄獅圖書，2001年11月二版九刷，頁97。旨禪女史筆下花鳥多折枝並從畫面右方或左方而出，雖非完全「對角」，但與其人物畫主題構圖皆置中相較，明顯有別，故言。

<sup>47</sup> 高居翰原著、李渝譯《中國繪畫史》，台北市：雄獅美術，1985年，頁41。

<sup>48</sup> 蔣勳《美的沈思—中國藝術思想芻論》，台北市：雄獅美術，2003年11月，頁124，指出「爲了詩意的瀟灑，客觀的落筆要越少越好，因此『空白』出現了，…這空白只有中國人知道是『虛』，『虛』並不是沒有，而是實的互動，從北宋哲學的時間與空間演變下來，……純粹地在繪畫的佈白結構上經營。」另，該書，頁169—171，則以老莊思想中無用之用的一脈相承，說明「『空白』是一切。是初發，也是終了。『空白』不是沒有，而是更大的可能。」

<sup>49</sup> 蔡梅芬《水墨畫的空間思想理論與表現型態》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2003年，頁24。

<sup>50</sup> 如清·高秉〈指頭話說〉，收入俞崑《中國畫論類編》，台北市：華正書局，1984年，頁345，高秉提出「畫有主客疏密，有明暗虛實。空處及其虛也，不可妄加字蹟，以礙畫理。指畫與古大家名家畫皆然。倪迂文董，畫有自題數千百言，皆於作繪時，預存提跋位置也。而畫有以機取勝，不拘理法者。」

<sup>51</sup> 詩見〈陋菊〉，《旨禪詩畫集》頁128。

的手法，右方配合行草筆法的七言自題詩，傳達詩畫合一的理想文人畫境界。<sup>52</sup>

另有墨竹（圖 14）的創作，也具相同的情意與畫境，大筆枯墨畫成偃蹇巨石，以濃墨為基調的竹葉和以中鋒勁直筆法而成的竹節，配置其上，竹石二物相融，一如蘇軾在評文同的墨竹畫時指出，竹歷風雪而見其操，崖石犖确而致其節，「得志遂茂而不驕；不得志，瘁瘵而不辱。群居不倚，獨立不懼。」<sup>53</sup>亦如鄭板橋「竹石」圖題畫詩：「咬定青山不放鬆，立根原在破岩中；千磨萬擊還堅勁，任爾東西南北風。」女史借物表情，以竹具傲霜鬥雪、堅韌挺拔的形象成為畫作素材，表現的正是畫家自己的人格追求。另一幅墨竹圖（圖 15）則呈顯出旨禪女史的格調情趣，倒垂竹枝二梢，構圖屬「折枝」，然形態逼真，左上方竹葉末端輕揚，與右下靜止倒垂的竹葉，形成一動一靜的對比，動靜之間，竹葉疏密得體，濃墨為主，襯有若干淡墨區分葉面向背，顯得層次分明，生趣盎然；畫幅左下有二筍，從地表衝出，踔厲奮發，挺然不屈，與用筆瀟灑的竹葉對應，更與題款詩句——「爾是豪傑化怒氣，要留清節與人看」相呼應，此圖的「竹」與「筍」是女史具體選擇用以表意、寫心之物，借物寄志託寓其生命格調，詩畫交相輝映，更表達了畫家的情懷心志。

以梅、蘭、竹、菊一畫中「四君子」為繪畫題材，是中國畫中較早形成的「情感符號」，發端於中國美學中「比德為美」的概念，即透過主體的各種審美心理要素的積極活動，來揭示主客體之間倫理道德、精神品格或情感的某種同形同構（或異質同構），<sup>54</sup>因此，傲霜寒梅、山谷幽蘭、勁節翠竹、東籬蕭菊被賦予了豐富的象徵意義，成為美好品德的代名詞，也成為文人藝術創作移情寄寓的題材，《宣和畫譜·花鳥敘論》有言：

**花之於牡丹、芍藥，禽之於鸞鳳、孔雀，必使之富貴。而松竹梅菊，鷗鷺雁鷺，必見之悠閒；至於鶴之軒昂、鷹隼之擊搏，楊柳梧桐之扶疏風流，喬松古柏之歲寒磊落，展張於圖繪，有以興起人之意者，率能奪造化而移精神，遐想若登臨覽物之有得也。<sup>55</sup>**

旨禪女史筆下再現出來的花鳥，必然也同時反映了自身的審美觀點與思想認識。

<sup>52</sup> 賴明珠〈閩秀畫家筆下的圖像意涵〉，《意象與美學—臺灣女性藝術展》，台北市：台北市立美術館展覽組編輯，1998年初版，頁34。案：自題詩：「幽香浮動晚秋晴，不覺東籬氣自清。多少凡花爭俗豔，要論風骨總輸卿。」詩見〈菊〉，《旨禪詩畫集》頁10。

<sup>53</sup> 蘇軾〈墨君堂記〉，見楊家駱主編《蘇軾全集》（上冊），台北市：世界書局，1964年，頁381。

<sup>54</sup> 劭彥編著《中國繪畫欣賞》，台北市：五南，2002年8月初版，頁300，論者提出如《論語·子罕》：「歲寒，然後知松柏之後凋也。」《荀子·法行》：「孔子曰：……夫玉者，君子比德焉。……《詩》曰：言念君子，其溫如玉。此之謂也。」

<sup>55</sup> 《宣和畫譜·花鳥敘論》，收入余崑編《中國畫論類編》（下），台北市：華正書局，1984年，頁1037。

其畫中「菊」、「竹」、「禽」等具美學意涵的客觀圖像，涵攝了傳統文人繪畫的主觀情意，畫中的花鳥是被反映在意識中的花鳥的再現，是經過意識的中介，再現出來的花鳥，旨禪女史借之託寄一己的思想情趣，抒發胸中鬱壘，表達理想人格的讚美與追求。

《旨禪詩畫集》裡另有屬於虎、牛、羊等大型動物的描繪，畫法細膩寫實，形態逼真，展現了不同動物的特徵與習性，在趨近寫實的筆墨線條中看出女史對物象掌握的精確，也從詩款的意境裡讀出旨禪女史將之轉化為主觀的個人情感，換言之，這類大型動物繪畫寫實性的表現，並非物種全然不變的臨摹模仿，女史在動物的表情、姿態中，寄寓「寫意」的企圖，全由寥寥數語的題款，畫龍點睛相襯而出，如「牛」（圖4）：「芳草得來且自飽，更虛何計慰平生」。黃光男認為「理解或解釋一個畫家的作品時，必須考慮到他的成長環境與時代，更要從社會實踐來看他的藝術表現」<sup>56</sup>，而「美術品是作家個性與情感的心象符號，也是作家與社會環境互動之下所產生的文化產品」<sup>57</sup>，自言「不怕養親惟白手」、「發憤攻書期出群」、「繡佛參禪兼設帳」的旨禪女史是「善於畫虎」<sup>58</sup>的，「虎」（圖16）威風凜凜，行於崇山峻嶺，栩栩如生之勢，毫無閨閣之氣，有異於傳統女性畫家。鄭文惠指出藝術符號作為人心營構之象，是藝術家主體生命本質力量的外化。筆墨世界所形塑的剛柔、舒斂、虛實、疾澀、枯潤，無非是藝術家生命節律的審美形象，是其生命本質外化至點線結構中的一種展現，<sup>59</sup>畫中老虎的氣魄正是女史坦然承擔設帳養親之社會生活的內在實踐，「寫物」實是「寫人」。

此外，黃光男曾強調「繪畫表現的條件，必然是作者生活情境的反射」<sup>60</sup>，以此鑑之，旨禪女史面對的環境是清修的齋堂與齋教信仰修行的時空，觀音佛像及羅漢修行等道釋類的人物畫像正體現出女史獨特的美感記憶符號。如「觀音佛像」（圖17）背景以淡墨烘染，佛像輪廓用單線白描，行筆細勁，五官柔和莊嚴，而衣紋描法則與雕像相近，衣襟裙擺有流暢變化感，女史以白描手法一墨筆勾勒線條繪成觀音世尊，讓線條自身的豐富表現力和節奏感成為獨立的審美對象，無形中蘊含著一股莊嚴的神聖力量；另一幅「紫竹林中觀世音」（圖18）則以坐姿呈顯，筆墨線條較前幅渾厚古拙，塑造營構出實質沈勁的菩薩形像，其慈和凝定的神情，平易近人，與人親切感。筆者認為「拙」是旨禪女史此類人物畫像的特

<sup>56</sup> 黃光男〈藍蔭鼎繪畫風格之研究〉，《台灣畫家評述》，台北市：台北市立美術館，1998年初版，頁27。

<sup>57</sup> 蘇振明〈焦慮·創造·歡樂與昇華——米羅藝術的探索與作品解讀〉，《美育》第65期，1995年11月，頁51。

<sup>58</sup> 葉連鵬〈誰曰釵裙定志弱——澎湖第一才女蔡旨禪的生平與詩作初探〉，《碯砢石》第24期，2001年9月，頁14，註24。

<sup>59</sup> 寇培深著、鄭文惠主編《寇培深詩聯集》，台北市：文史哲出版社，2001年初版，頁14。

<sup>60</sup> 同註58，頁29。





色，除上述二圖外，其筆下的羅漢（圖 19）、竹下老者（圖 20）和澄源堂所藏「樹下達摩」（圖 21）亦然，別具咀嚼之深味，事實上，中國藝術的「拙」是經歷了匠心的工巧，進入絢爛而復歸平淡之後的峰迴路轉，平淡不是貧乏簡陋，而是從極端綺麗精審，從極豐腴濃郁而來的。<sup>61</sup>

李霖燦提出道釋畫的最高目標在於由平凡人的軀殼中，用藝術的手法，傳達出超凡入聖的道行光輝，<sup>62</sup>而日治時期的傑出女畫家陳進認為，畫佛像畫是她這一生「絕對必須付與感激的重大機緣」<sup>63</sup>，旨禪女史筆下道釋畫幅的創作，正是其特殊身份—齋女的機緣所促，其筆墨線條是質樸古拙的，其形象是近人可親的，藉此，適足傳達了女史人間修行的悟道與內心凝定的精神。

旨禪女史另有仕女畫的創作。仕女畫為中國人物畫的分支，以女性為主題或題材在繪畫作品所呈現的形象，在古代仕女畫最早稱為綺羅人物史。其內容表現上，記錄女性扮演之角色，包括：生活細節、服飾禮儀，指為婦女真實生活之實況的繪畫風格。<sup>64</sup>旨禪女史所繪仕女，皆屬古時閨秀生活的紀錄，如「雲鬢半編」（圖 22），以趨近工筆的細膩筆法，畫頭上簪花的女子和綰有二髻的幼鬟，三人身處廊廡，前有層次分明的簾幕，後是垂柳迎風、菊花盛放的庭院，主人翁所在背景的選擇配置，顯現了畫家傳統閨閣活動空間的視角。三人表情各殊，若參照畫中題款所誌—「雲鬢半編新睡覺，衣冠不整下堂來」以及女史署名上所題「戲筆」二字，實值得玩味再三：右後方的丫鬟神色嚴肅凝重，雙手忙為女子整理服儀；另一丫鬟則於左前方，手略遮掩，作探頭窺視狀，而「衣冠不整」的女主人翁則莊重自若，透顯出大家閨秀的氣質風采。歷來傳統中國人物畫家主張「傳神寫意」、「以形寫神」，緊緊抓住有利於傳神的眼神、手勢、身姿與重要細節，強調分別主次，有詳有略，詳於傳情的面部手勢而略於衣冠，詳於人物活動及其顧盼呼應而略於環境描寫，<sup>65</sup>本圖正是此古典理論的實踐；畫幅署時為「乙未冬日靈隱寺」，在此清修的旨禪女史，運筆遣墨繪下傳統的閨秀，言「戲筆」既是說明創作時的心境，也表示出畫家對佛門修行的出入自得與不拘泥。另一幅「貪看春色」（圖 23），構圖以女子背影呈現，衣裙線條簡約，裙尾拖曳，行筆流暢表現出女子「姍姍歸去」<sup>66</sup>的動態，黃榮輝認為此幅「筆端勁峭，絕去閨閣纖媚柔

<sup>61</sup> 何懷碩〈「拙」美淺釋〉，《創造的狂狷》，台北縣新店市：立緒文化，1998年，頁165—167。

<sup>62</sup> 李霖燦《中國美術史稿》，台北市：雄獅圖書，2001年11月二版九刷，頁178。

<sup>63</sup> 田麗卿《閨秀·時代·陳進》，台北市：雄獅美術，1993年11月，頁112。案：此類畫作是陳進晚年身體不適，受宗教思想影響而創作，也許是因為畫佛像的關係，使得陳進「神奇地恢復了健康。」同上書。

<sup>64</sup> 黃光男〈陳進繪畫的社會性美學〉，收入石守謙主編《悠閒靜思—論陳進藝文集》，台北市：國立歷史博物館，1995年，頁105。

<sup>65</sup> 東晉·顧愷之〈論畫〉，收入余崑編《中國畫論類編》（上），台北市：華正書局，1984年，頁347。

<sup>66</sup> 本圖題畫詩：貪看春色多遲遲，橋西青園似舞枝。摘得春色供自養，姍姍歸去惹人思。



弱之態」<sup>67</sup>，所謂「我畫寫我心」<sup>68</sup>，旨禪女史藉筆下圖像線條的營造，傳遞一己內在情性，絕去柔弱之態，「厭聽志弱是釵裙」的豪氣與自信，畫家自我意識的運用顯明流露在筆墨線條之中。

而山水畫的發達，實標誌著人對自然的審美關係達到了理性的階段。山水畫特別講究佈局構圖，更追求意境的創造，意境是山水畫的靈魂，不拘泥於客觀自然景物逼真的摹寫，反對刻意求工，採用散點透視，要求「重重悉見」。<sup>69</sup>女史的「帆隨夕照移沙港」（圖 24）與「煙消日出」（圖 25），其前、中、後景，分別以「平遠」、「深遠」和「高遠」手法並存於同一畫面，多視角的重疊，畫幅留有大面積的空白，襯托出江面的空曠渺茫，營造了畫面清雅淨潔的韻味，又因畫面黑白懸殊強烈的對比，焦點集中於畫中人物的凝神專注，特別是「帆隨夕照移沙港」一圖，不拘泥於中國山水講究「皴」、「擦」、「點」和結構等技法，以縱逸的筆調，清潤的墨色呈顯了畫家的筆墨造境能力，展現出傳統山水藝術精神中「可遊」、「可居」<sup>70</sup>的人文意境。宗白華先生認為藝術意境的創構，是使客觀景物作我主觀情思的象徵。人心中情思起伏，波瀾變化，儀態萬千，不是一個固定的物象輪廓能夠如量精確表出，只有大自然生動的山川草木、明晦雲煙，才足以表象胸懷裏蓬勃無盡的靈感氣韻，<sup>71</sup>因此，「山水林石」<sup>72</sup>成了詩人畫家書寫情思的媒介。而從五代以後，「皴」與「點」已成辨識山水畫家的記號。「皴」與「點」，放回到物質世界，是山川中的土壤石質結構脈理，是客觀觀察的結果；「皴」與「點」若往抽象的精神表現發展，則是個人內心的情緒節奏，是主觀的心情流動，是筆的蒼疏、蕭森、秀潤或枯淡，是墨的沈鬱、空明、濃重和淡遠。<sup>73</sup>

品鑑旨禪女史筆下山水，簡淡空靈，布局上一丘一壑，以少許勝沓多，畫幅呈現的不是重山複水、草木蔥籠的盎然繁盛，而是大幅留白、天地寬舒、設色澄靜的淨化和諧，其中體現的野逸精神，恣縱的筆墨，忘形得意，一任主觀，古人

<sup>67</sup> 黃榮輝〈清初至日據時期澎湖之傳統國畫發展概略〉，《西瀛風物》第二期，1997年6月，頁11。

<sup>68</sup> 江兆申題畫詩：「我心有所寄，下筆無古今。於古亦今，生兒忽齊父。索劍莫刻舟，索音莫膠柱。我筆寫我心，我心隨我取。可念壽陵人，量足以適履。」見沈秋雄〈論江兆申先生詩〉，收入台北市立美術館編輯《江兆申的藝術》，台北市：台北市立美術館，1992年，頁124。

<sup>69</sup> 王世德主編《美學辭典》，台北市：木鐸出版社，1987年12月初版，頁575。案：所謂「散點透視」，即郭熙〈林泉高致〉中所提的「三遠法」。詳見本章頁111，註46。

<sup>70</sup> 郭熙〈林泉高致〉指出：「世人篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者，畫凡至此，皆人妙品；但可行可望不如可游可居之為得。何者？觀今山川，地占數百里，可游可居之處，十無三四，而必取可游可居之品。君子所以渴慕林泉者，正謂此佳處故也。故畫者當以此意造，而鑿者又當以此意窮之。此之謂不失其本意。」收入余崑編《中國畫論類編》，台北市：華正書局，1984年，頁632—633。

<sup>71</sup> 宗白華〈中國藝術境界之誕生〉，《美學的散步》，台北市：洪範，1981年初版，頁7。

<sup>72</sup> 古人謂千岩萬壑、片石疏林，皆山水也。傳統習慣，前者稱為「山水」；後者稱作「林石」。見雄獅圖書編輯委員會編《中國美術辭典》，台北市：雄獅圖書，1989年，頁72。

<sup>73</sup> 蔣勳《美的沈思—中國藝術思想芻論》，台北市：雄獅美術，2003年11月，頁122。

以為「君子之所以愛夫山水者」，原因之一是「在於避塵囂而親漁樵隱逸」，<sup>74</sup>亦即畫家藉筆墨造境尋找一處可以清淨自在、安身立命的桃花源。女史的山水畫作，筆致簡鍊，墨色含蓄，氣氛靜閑和穆，溫雅怡人，足以滌清塵濤，此正是畫家精神相合，心靈默契下產生的藝術效果。

綜上所述，中國水墨畫重視「畫外之意」，藉內容表現作者內在的心靈世界，因此，畫家擷取客觀事物中的精粹，加上主觀思想感情的冶煉，見景生情、借景抒情，把難以言傳的心思，藉著圖像表達出來，這種寓「情」於「景」，「情境」與「景物」的相融合，正是「意境」產生之源，一如李可染所云：「可貴者膽，所要者魂。」<sup>75</sup>魂者，即畫中意境的要求。畫家的心志情緒往往取決於自身的生命狀態和周圍的客觀現實，<sup>76</sup>其一筆一畫，既是客觀形象的再現，又是作者感情的抒發，因此，旨禪女史筆下的圖像意涵，不單是視覺美感的造型符號，更是一種寄情抒懷、言志寫意的心靈寄託，其以心靈映射萬象，以筆墨傳情、意象傳神，情感意蘊的表達在其筆墨線條所營造的圖像意涵中，引起觀者的審美共鳴。

### 第三節 書畫風格

繪畫風格是一個畫家在藝術創作時的特質，包括了他生活全部的整體，其中屬於他的環境，與他的時代都深切的融入，尤其社會意識中的敏感，更是風格形成的元素，這就如泰納（Turner）所說：「藝術創作，在於時代、環境和種性」，種性孕育出個性，因此畫家在選擇創作素材時，事實上，他在當下社會的生態，都可能影響到創作的品質。因此，風格的建立，在於畫家個人對於生活環境的掌握，也在於他對社會發展的敏感度，從中發揮個人的才情，並能從社會意識中表現出可供時代大眾共鳴的符號。<sup>77</sup>

昭和二年（一九二七），殖民地政府創辦「臺灣美術展覽會」（簡稱臺展），分設東洋畫部與西洋畫部，日人在積極西化下，以權威性的展覽制度為指標，把超越實用的美術創造，認定為一種社會精英的成就，更是文化精緻化的具體表現，並經由此種具公信力的展覽制度而賦予榮譽和報酬，<sup>78</sup>官展得獎，「等於獲得一張傑出畫家之證明書」<sup>79</sup>。黃榮輝認為旨禪女史「早年曾入廈門美術專科學

<sup>74</sup> 郭熙〈林泉高致〉，同註 72。

<sup>75</sup> 1954 年，李可染第一次寫生後，鐫刻兩方印章：「可貴者膽」、「所要者魂」，作為一己開拓新路的座右銘。見梅墨生編著《李可染》，台北市：藝術家，2000 年，頁 8—9。

<sup>76</sup> 何延喆〈從嘉道仕女畫看清後期審美心態文化觀念及畫家境遇之變〉，《藝術家》第 238 期，1995 年 3 月，頁 330。

<sup>77</sup> 黃光男〈藍蔭鼎繪畫風格之研究〉，《台灣畫家評述》，台北市：台北市立美術館，1998 年，初版，頁 26—53。

<sup>78</sup> 林惺獄《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報社，1987 年 10 月，頁 34。

<sup>79</sup> 王秀雄〈日據時代台灣官展的發展與風格探析—兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，《藝術

校深造，吸收了西洋畫的觀念，配合紮實國畫技巧，以沒骨及水墨作花鳥畫，較重視寫生而無臨摹之意，但也不刻意追求物象的工麗與寫實，僅藉筆墨託寄自己清高的節操。這種風格很顯然企圖於復古的憑藉中，融入西畫觀念，以開拓新的視域。」<sup>80</sup>黃氏所言「企圖於復古的憑藉中，融入西畫觀念，以開拓新的視域」是針對當時臺灣畫壇在日本「殖民美術」<sup>81</sup>政策下，旨禪女史所因應發展出的自處之道，《新竹市志》言其「繪畫頗有寫實基礎，在昭和初年臺灣的傳統水墨畫已經大失其勢之際，她即開始將傳統水墨加以濃彩，又尚寫生，故其作品構成一種水墨與膠彩混和的較新畫風。」<sup>82</sup>

首先檢視女史參展的「幽曇花」與「幽香」二圖皆為描寫臺灣植物的部分特寫，符合臺展第五屆起花鳥畫為主的趨勢。<sup>83</sup>其構圖佈局採用局部特寫—對於對象物體的某些局部和角度特意選擇經營、安排位置，在有限的空間運用簡單的聚焦視點對其作精細描繪，呈現出花卉美好、豔麗的時刻與熾熱活力之生命體驗，<sup>84</sup>又以墨色層染，預留白線描寫植物花卉葉脈，「幽曇花」(圖 26)滿幅幾近密填，具平面迫近感，正屬台展東洋畫部中期花鳥畫的風格。<sup>85</sup>

雖然題材的選擇並非是決定藝術的主要因素，但常常是建立風格的第一步，然而，題材並不是藝術家表現的目的，只是寄寓情思的對象，決定情思的特質的，無疑是我們對宇宙人生所建立的觀念，藝術永遠是藝術家觀念化的形象之表現。<sup>86</sup>日治時期慣以男權角度的立場統稱女性畫家為「婦女花卉作家」、「女流畫家」和「閨秀畫家」，<sup>87</sup>則《旨禪詩畫集》中為數可觀的花鳥題材，實足以使旨禪女

---

家》第 199 期，1991 年 12 月，頁 222。

<sup>80</sup> 黃榮輝〈清初至日據時期澎湖之傳統國畫發展概略〉，《西瀛風物》第二期，1997 年 6 月，頁 11。

<sup>81</sup> 賴明珠〈撰寫《臺灣總督府教育機制下的殖民美術》之感言〉，《雄獅美術》第 307 期，1996 年 9 月，頁 126，提出「近代臺灣的美術發展並非僅限於殖民中央官展（即台展、府展）的活動，事實上，總督府也透過全台各地的區域性教育機制，從上而下，以現代化政府有系統、有條理的經營方式，管轄整個殖民地的圖畫教育，以達到殖民馴化的『同化』目標。」

<sup>82</sup> 張永堂總編纂《新竹市志·藝文志》，新竹市：新竹市政府，1997 年 12 月，頁 201。

<sup>83</sup> 李進發《日據時期臺灣東洋畫發展之研究》，台北市：台北市立美術館，1993 年，頁 281—283，李氏提出花鳥畫題材成為當時畫家最喜歡表現繪畫內涵的素材，原因有四：一、審查方向反對抄襲臨模，注重寫生；二、花鳥畫取材方便，易於觀察寫生；三、強調鄉土藝術；四、師承關係的影響。

<sup>84</sup> 趙榮南《日治時期臺灣女性東洋畫家之女性特質論述》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩論，2002 年，頁 197。

<sup>85</sup> 同註 85，頁 284—286，李氏認為台展花鳥畫對於花卉、葉子的描寫慣以墨色層染，預留白線手法加以表現，而台府展十六屆期間之發展可分成前期（台展第一屆—六屆）：疏空運用，融洽諧調；中期（第七屆—十屆）：滿幅密填，平面迫近；後期（府展第一屆—六屆）：兼顧疏空，平面貼近。

<sup>86</sup> 何懷碩〈無盡的狂歌〉，《苦澀的美感》，台北縣新店市：立緒文化，1998 年，頁 147—148。

<sup>87</sup> 賴明珠〈閨秀畫家筆下的圖像意涵〉，《意象與美學—臺灣女性藝術展》，台北市：台北市立美術館展覽組編輯，1998 年初版，頁 30。案：《臺灣日日新報》第 11207 號，1931 年 6 月 25 日，4 版，有〈第五回台展之我觀（上）〉一文，提出「婦女花卉作家」一詞，並評述其作品「氣骨未免，規模則同。」

史冠上這等名號，然而從畫作素材的選擇即論斷女性畫家與花卉柔弱、美麗的屬性一致，實是偏狹之見。透過上節對於旨禪女史畫作圖像意涵的分析，其花鳥走獸等素材在形態上取其真，不作虛妄的改造，或不實而籠統的外形繪製，並在對象的物性上取其意，借物言志，達到客觀形態與主觀情趣，客觀物性與主觀識見的內在統一，換言之，女史透過客觀再現，將主體位置重整，形成另一形式的表現，具郁郁乎文采的胸懷，以及物我相融的情境，佐以題詩、落款入畫的創作，形成清新淡雅的筆墨情趣，尤其是畫幅中「主題對象」的確立，應答了女史以筆墨寄志遣情的所在，正是其社會生活坦然自處，因而激盪出生命真實蘊涵的具體外化。

另外，旨禪女史的人物及山水畫作，如「放鶴人歸雪滿舟」（圖 27）、「貪看春色」（圖 23）等筆墨線條粗濕蒼潤，水韻墨章，古樸生拙，此等簡潔筆墨的營造，並非筆意的簡單貧乏，而是對自然本質的純化，刪除畫面不必要的部分，以很少的構造特性，組成豐富的畫面，<sup>88</sup>自然流露出疏淡、幽雅的筆墨意韻，誠如清·王概《芥子園畫譜》所言：「刪繁就簡，而就至簡，天趣宛然，實有數十百筆所不能寫出者，而此一兩筆，忽然而得，方為入微。」<sup>89</sup>不以繁複寫實工筆為貴，側重傳神不傳形的寫意性，而多數畫幅中「無限、未完成的空白，彷彿是創作者對未來的邀請。這空白使詩句出現，使印鑑出現。使時間與空間，介於現實與抽象之間，產生了錯綜迷離的效果」<sup>90</sup>，又多使用淡墨為基調，相較於渾厚、彰顯的濃墨，營造出無所執著、平易近人，自由隨性、淡泊寧靜的意境，因而結構出清雅與空靈的古典風格。

賴明珠認為旨禪女史「繪畫作品所表現悠遊自在、自成一格的風貌，正是她奇特一生的自我寫照」<sup>91</sup>。女史筆下的花鳥、人物、山水，始終遵循著古典規範，

<sup>88</sup> 詹前裕《中國水墨畫》，台北市：藝術圖書公司，1991年，頁212。

<sup>89</sup> 王概《芥子園畫譜》（第一集山水），台北市：華正書局，1978年，頁240。

<sup>90</sup> 蔣勳《美的沈思－中國藝術思想芻論》，台北市：雄獅美術，2003年11月，頁176。

<sup>91</sup> 賴明珠〈閨秀畫家筆下的圖像意涵〉，《意象與美學－臺灣女性藝術展》，台北市：台北市立美術館展覽組編輯，1998年初版，頁34。

逸筆草草，刪繁就簡，注重內涵與意趣，特別是筆墨形式，汲取了古人淡遠悠遊的從容隨意，反應了畫家對學養、性情的著重，其筆致簡鍊，墨色含蓄的審美意蘊，「直接抒發個人心性與自然天趣」<sup>92</sup>；再者，旨禪女史傳世書法雖僅一幅，然「書畫同源」並參酌其畫作的落款題識，其可謂清雅奇逸而無羸弱之氣，流利的波磔線條具挺健恣肆的筆趣，更由內而外散發出野逸卻又優雅的特質。綜觀旨禪女史的書畫風格，其筆墨間洋溢著意象的「神」與質地的「韻」以及虛實相生的律動美感，正體現出淡雅、清疏、流動的古典品質風格。

---

<sup>92</sup> 同上註，頁 35。