

線條的行走

楚戈

的人文造型

◎蕭瓊瑞 / Hsiao, Chiong-rei 國立成功大學歷史系副教授

The Trace of Lines-
the Humanistic Atmosphere
in Tsu, Cho Works線條的行走——
楚戈的人文造型
The Trace of Lines-
the Humanistic Atmosphere
in Tsu, Cho Works

▼ 楚戈像



▼ 楚戈 結繩的記憶 2001 青銅 50cm



戰後台灣現代畫壇，集文學、評論、研究、創作於一身者，楚戈是極少數中的一位；而在這些極少數人中，能將文學、評論、研究、創作，吾道一以貫之者，楚戈恐怕是僅有的一位。

楚戈在戰後台灣現代繪畫運動中的地位，不僅是一位先期性的評論支持者，也是理論研究的提供者，更是創作生活，不論是詩、散文，或繪畫、雕塑、陶作的忠實實踐者。早在1968年7月，他便結集出版了他的評論文集《視覺生活》(商務)，這是台灣現代繪畫運動結集出版的評論集中較早的一本，也是較具系統與明確態度和主張，而評論範疇較廣且見解頗具前瞻性與具體化的一本論述。

儘管楚戈第一次正式的展出，要遲至1971年，是與李錫奇在台北聚寶盆畫廊的聯展，同時其文人式的水墨線條，也令許多習慣於精密製作的「專業」畫家無法接受，而批評他的作品「並不專業」；然而，楚戈依然故我，且創作能量源源不絕、展出次數頻繁密集，他的不想專業而形成的專業，反令那些自稱專業的畫家望塵而莫及。

楚戈的線條，尤其是早期的插畫，確有來自保羅·克利(Paul Klee, 1879-1940)的啟發及影響；但隨著時間的推移，特別是進入故宮工作之後，楚戈的線條連綿不絕，而曲折反覆、游走自由的性質，明顯地已和克利那種帶著幾何、機械和直線構成的風格遠遠地區隔開來。如果克利的線條是西方建築和音樂的映現，楚戈的線條，則是中國結繩而治、萬物起於一而終於一的美學流露；從中國上古的結繩美學出發，楚戈的繪畫也是不以視覺的自然為模仿，而是以人文觀念為造型的根源。

在一篇論述中西線條異同的文字中，楚戈曾說：「從整個中國美術史來看，中國繪畫無論形式內容以及時代如何的不同，有一種東西是不變的：自古至今以「線」為主。有人說中國繪畫是「線條的雄辯」，但我要補充的是，中國繪畫，乃「曲線的藝術」。是的，曲線，偉大的曲線。事實上中國人的性格，中國人的哲學，中國人的文學戲劇，

中國人的建築，全是強調或沈醉在曲線之中的。在做人上，雖然「明辨」是需要以「方」的邏輯作取捨，在實踐的方法上，中國人採用本質上的圓，所謂外圓而內方。老莊的柔道，集曲線哲學之大成。孔子道中庸而不走極端，也是一種程度上的曲線。京戲的唱腔，除黑頭大花臉外，都是一種曲線的唱法。在建築上其實非用直線不可，因直線是實用的線條，既省力又省材。但中國人在沒有辦法不採用直線的客觀條件上，仍然夾一些曲線在建築裡面，飛簷是對建築中的直線作戰之一大勝利，圓形或扇形的門窗是幽直線的默。其他像草書、舞蹈中的水袖、詩中的韻律……就不用不著多說了。相對於曲線的是直線，西方人比較偏重直線的文化，從埃及的金字塔、希臘的神廟、羅馬的大教堂、高聳的十字架……到紐約的摩天樓，可說是一向

是直線的傳統。

直線的剛強，予人有力的感覺，外向而富進取性，但也自然是侵略排他的。

曲線是柔和的，予人優美的感覺，內省而富保守性，但也自然是寬容而和平的。¹

直線的剛強，接近易經的「乾」德；曲線的柔和，接近易經的「坤」德，所謂「乾德親天，坤德親地。」中國的線條，不僅是曲線，而且是以毛筆書寫而成的柔軟曲線，至柔、至靜，且至順、至簡。而這種美學上的傾向，其根源，即來自中國上古的結繩美學。楚戈在另一篇論述〈遠古時代的審美對民族性格的塑造〉的文章中，對結繩的美學，有進一步的分析。他說：

結繩的美學，其最大的特色，是「吾道一以貫之」：一根單獨的繩子，自己環曲，自己纏繞自己，而可以編出各種變化的結，這已經是夠「神」的了，夠使人驚奇的了，不知道中國古文字中神字的發音和繩相同，

有沒有信仰上的關係，則不得而知。而基本上它又可以簡而為一，一是它恆常不變的本質，但繩性彎曲，變化無窮，通常便也是它的特性了。《繫辭》說「易簡而天下之理得矣，而成位乎其中矣。變而通之以盡利，鼓之舞之以盡神。」²

楚戈甚至大膽的認為：整部易經，似乎是從結繩的信仰而悟出的道理。結繩的美學，除了柔軟、彎曲，變化無窮，一以貫之……等等特性，同時也決定了中國繪畫「抽象性」的本質。楚戈說：

用繩來蟠繞成形之時，無論纏繞得怎樣的富於變化，而基本

上總是抽象的。

經過這樣的審美洗禮，自自然然形成了中國人特殊的宇宙觀，美術創作，也就不以模仿客體為目標了。結繩幫助了中國人很早(或一開始)就脫離了以客觀來看世界了。我相信有些原始部落，在拜蛇時，也免不了弄一條真蛇在儀式中玩弄。當中國人用繩結代替真蛇之時，人文觀念就往前邁進了一大步，人的現實世界，就和思維世界互通了。

當人思考著如何為自然動物造型，而非抄襲自然之時，人類就提早超越了現實世界，自然客體不過是提供通往想像世界

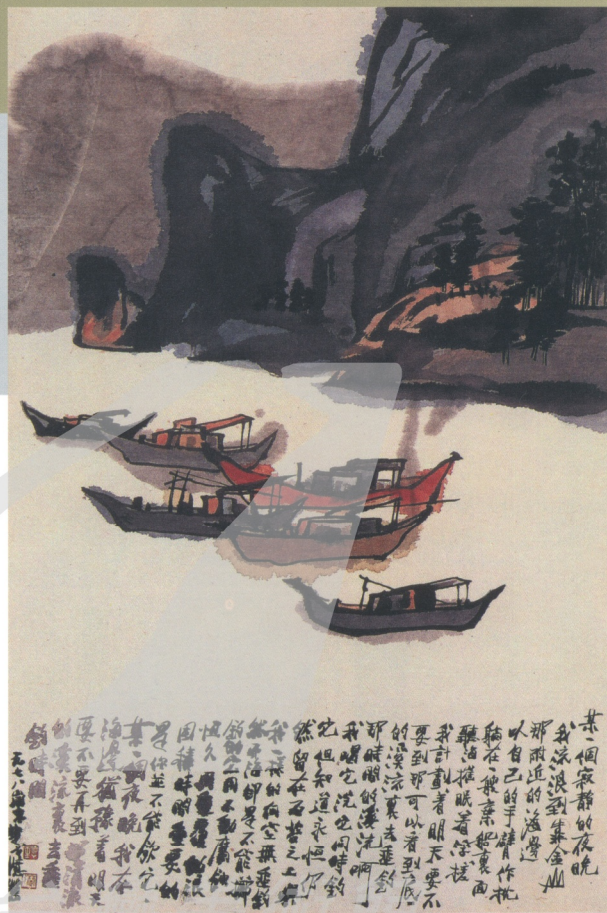


的一塊飛躍而過的踏板而已，人所拜的自然動物，全不會局限在自然動物身上，而是人文化了的自然動物，以歷史時代的種姓現象來看，拜蛇族的蛇可蛻化為龍、為夔、為夔（以為反己之形）、為禹（二蛇糾結）。拜鳥的部族可神化為鳳、為子（子為飛鳥之形），拜羊族可蛻化為姜。宗教信仰的對象超越了生物範圍之時，它在觀念中就富有永恆性，自然動物有生有死，觀念中蛻化的動物則無生無死，禹父鯀治水不成被帝殛死之時，可化為黃能「鼈」，羿有不死之藥，人可成仙……全是藝術家在為自然造永恆的型時，所種下的因子。中國人後來把宇宙規律，混合在人世的規律之中。繪畫的形，依人自己的觀念來造，繪畫的色，漠視客觀自然的色，以為宇宙萬物，全在五行生剋的範圍循環往復，自史前至高周超越形似的

繪畫，不以視覺效果為滿足，要畫視覺以外的觀念方面的造型。推本溯源，不能說不是遠古時代長時期中，受到結繩文化之洗禮所造成的，用一根簡略的繩子，一以貫之蟠成各種美觀的繩結，雖以之象蛇卻不像自然生物中的蛇，而是人觀念中的蛇，造型上其實是抽象的。曲線、柔弱、多變、主觀的審美嗜好，是結繩文化的特性。³

結繩文化的線條美學，成為楚戈研究中國上古美術史的重要發現與結論，也成為他藝術創作最重要的精神源泉與養份。從線條的角度檢驗，楚戈的水墨創作，約略可粗分為六個時期，分別為：
一、1984年以前的詩畫時期。
二、1984年至1986年的一線畫時期。
三、1987年至1991年的石濤與文字畫時期。
四、1992年至1995年的線于無限時期。

五、1996年至2002年的結構與符號時期。
六、2003年的報緣時期。
平均大約是三至五年間，就有一次較明顯的變化。茲試分別析論如下：
一、1984年以前的詩畫時期
目前可見楚戈最早的繪畫作品，約為1959年前後的《長河落日圓》與《空舟》等作。大抵這個時期的作品，保存著和其所擅長的插畫作品頗為一致的風格，而具較濃稠的詩情與畫意。如果說楚戈早期的插圖帶著線條敏銳的機鋒和幽默，楚戈早期的水墨畫作則呈顯了更大的時空鄉愁與詩質墨韻。這個時期的楚戈，已經可以看出多個方向的嘗試與開發，包括一些隱沒在重山復水之間的山村瓦舍（如1969年的《深山裡的記憶》、《自在的村落》、1979年的《空林寂寂》、1980年的《夢裡的山月》等），和以簡筆表現的花朵、植物（如1979年的《木蓮》和《自然的獻禮》），以及一些帶著飛翔意象的鳥形（如1981年的《青鳥》和《火鳥》），甚至也包括一些到了1990年代成為主要面貌的、白雲環繞多重山頭的畫法（如1981年的



《孤鴻》等。然而這段期間，最具代表性的作品，應屬1978年的《金山的回憶》，和隔年（1979）的《北地之歌》。這些作品，都具強烈的文學意涵，或是陳述創作時的殊異心境與感懷（如《金山的回憶》），或是陳述創作的手法和意念（如《北地之歌》），詩文與圖形兩相襯托，詩失圖則顯枯澀，圖失文則成空洞，因此，二者相得益彰，缺一不可。這個時期的楚戈作品，除了在圖形上呈顯不拘一格、簡潔流暢的特質外，詩文的内容也帶著一種生活的意趣，配合上他獨特的書法字體，一時膾炙人口，廣受喜愛。

試讀他在《金山的回憶》一作中的題跋：

某一個寂靜的夜晚，我流浪到靠金山那附近的海邊，以自己的手臂作枕，躺在一艘棄船裡面，聽海催眠浮漾。我計劃著明天要不要到可以看到底的溪流去垂釣。那時間的溪流啊！我喝它、浣它、同時釣它。但我知道永恆仍留在石苔上，與我一樣地向空無垂釣。然而海

是不能擲釣的，它用不動腐蝕恆久，用重覆的浪囤積時間，重要的是你並不能飲它。某一個夜晚，我在海邊猶豫著，明天要不要再到那清澈的溪流裡去垂釣時間。一九七八年歲末楚戈憶舊。

流浪中帶著一份互古的時間鄉愁，

予人以無限的想像與感慨。以現代的詩文，加入水墨畫作之中，楚戈有開風氣之先的貢獻。除了他自己的作品之外，引用最多的，則是現代詩運中的摯友鄭愁予的詩句。如1979年的《載霞之舟》，即引愁予〈草履蟲〉一詩之節，謂：「這是一枚紅葉／一隻載霞的小舟／是我的渡／是草履蟲的多葉／是我的最初」，畫面是幾筆狂草筆

▼ 楚戈 將夜 1984 水墨設色·紙本 67.8 × 69cm



法寫成的重山，山後是連綿的高樓大慶，山前水邊則是幾艘待渡的小舟。

這個詩畫為主體的時期，以1984年的《將夜》一作作為終結。1984年，楚戈已經經歷了他生死交關的鼻咽癌挑戰，猶如「再生的火鳥」，重新展開飛翔的羽翼，創作量大增。《將夜》原是楚戈的一首舊詩作，在這死中再生的特殊時刻，也有著死亡隨時可能再臨的隱憂，《將夜》一作便格外顯得意義非凡。

將夜 未夜的
那時
在噴霧般麻點的景色裡

常常坐在曬谷場的板棧上
守候 第一顆星

曾經守候
第一顆星的曬谷場
在噴霧一般的景色裡
麻點漸濃
記憶更淡

將夜 未夜的
此時
只剩下一條
清冷的板棧
鐫刻在記憶中



▼ 楚戈 追尋 100 × 19.5cm

畫面是以極具符號性的簡拙筆法，呈現了一個有月亮、有房舍、有禾草堆的農村曬穀場，一條長板凳，在月光下，拉長了它的影子，孤單地站在畫面正中央，旁邊還有一張倒臥的椅子，象徵了一個人終曲散的寂寥與落寞。

美國耶魯大學的藝術史教授班宗華 (Richard Barnhart) 曾給這件作品極大的肯定。他說：

《將夜》作於楚戈生命中一個極為特殊的時刻。繪製此畫的前三年，他得知罹患鼻咽癌，而且一般推測此病之患者的平均存活壽命是三年。罹癌三年之後，他畫了《將夜》。在一個被告知去預期死亡期限的時刻，他畫了他的童年。那是一個黯淡、如夢一般超現實的回憶……畫面上看起來，好像夜

晚將會很快地降臨而視象與回憶也似乎馬上就會消失。憶及一九八五年的課堂上，當我們凝視著這張作品，並誦讀著畫家自己的詩句時，班上一位年輕的女生，開始暗暗地啜泣起來。

現在，我體會到一九八四年時，楚戈不但沒有讓黑夜降臨在他身上，而且還從自己的內在發掘了新的生命力以及一種更劇烈強勁的創造力。那以後，從他筆端源源不斷湧而出的藝術創作，其豐富、多樣與那幾乎不可扼止的精力；使我想起一九七〇年代末期，文化大革命餘波所撼動的中國大陸畫壇堪足比擬。或許是曾經如此接近過死亡，並從死亡邊緣存活了過來，對生命自身起

了強化的作用。當然，我不知道而且很可能這麼樣的概化人家個人內在的事，是不是妥當？不過，有一點可以確定的是，我對楚戈的仰慕，隨著我看到他的每一件新作品而與日俱增。⁴

也就在1984年之間，楚戈的作品在線條運用上開始有了一些較明顯的轉變，他逐漸延展線條的連續性，強調線條本身造型的趣味，相對地，也逐漸降低了畫面中文學的位置，而進入了第二個時期。

二、1984年至1986年的一線畫時期

原本是楚戈早期插畫中相當重要的一個特色，也就是一線畫的技法，在

1984年之後，逐漸被廣泛運用到水墨創作之中；最明顯的是1984年一些以鳥為題材的作品，如：《鵬程》、《愛侶》、《高會》、《江邊三隻水鳥》，以及一系列的《鴻路濛濛》、《追尋》……等。這些或單或群的鳥隻，在楚戈連續性線條的流動勾勒下，即使不是真正的一線畫，也幾乎都造成一種一線畫不知其始、也不知其終的造型趣味。由於線條的反覆游走，一方面表出了物象的造型，二方面分割了物象的造型；於是填充不同的色彩，即成就一種空間分割、形式穿透的畫面趣味。即使原本只是一個空洞的圓形太陽，也被楚戈以線條纏繞，而成為有了年輪的太陽，一個古老而帶著年輪的老太陽。

線條的延續性，成為這個時期創作的主要思考；更成功的例子，應是表現在那些如散步一般的山巒。而《散步的

- ▼ 楚戈 山之變奏 1984 水墨設色·紙本 46 × 61cm
- ▼ 楚戈 山嶽的夢 73 × 56cm



《山嶽的夢》，也正是楚戈1984年出版的一本詩畫集的書名。

這些由連續性線條構成的山巒，有較渾圓，如《沙田觀日》；有較平緩流暢，如《黃河之水天上來》；有較突梯靈動，如《張望的山》；也有以狂草般的「山」字形構成，如《山之變奏》……等等，這些都是完成於1984年的作品。其中，即使仍有大幅長篇的文字，如《山嶽的夢》，但畫面的主體顯然已經不在詩文或詩文與圖形的互襯，而是畫面中以線條為主的造型，文字也只是造型構成的一部分而已，噫不噫內容，已經無關緊要。

▼ 楚戈 天姥吟 1984 150 × 69cm



▼ 楚戈 傳統的呼喚 1984 彩墨撕貼·色紙 152 × 163cm



這種一線畫的不規則式的連綿性線條造型，一直延續到1986年前後，其間有許多足以視為代表性的作品，如《天姥吟》(1984)、《荒古的記憶》(1985)、《山與田園》(1986)、《雲之歸宿》(1986)等等。而這些線條綿延的不同創作方式，也都成為日後持續發展的幾個重要開端。

在這些具一線畫特色的作品之外，這個時期的楚戈，也分別嘗試了陶畫、絹印版畫及撕貼畫的技法。其中尤以撕貼畫最具創意與風貌，如1984年的《空間的連繫》和《傳統的呼喚》、《山河頌》等，

均為代表之作。剪紙、撕紙本身就是中國這個「紙的民族」特有的民間工藝，楚戈巧妙地運用傳統的媒材，賦予斬新而現代的造型；在紅、黑、白、藍幾種極簡的色彩烘托下，楚戈將原本生硬的紙材，利用相疊的原理，竟產生如水墨般暈染的效果，至於線條的流轉、躍動，仍是一貫的精神展現。

線條的行走——
楚戈的人文造型
The Trace of Lines—
the Humanistic Atmosphere
in Tsu, Cho Works

三、1987年至1991年的石濤與文字畫時期

由於媒材的廣泛嘗試與開發，楚戈在1987年開始使用一種粗質、疏鬆的棉布來創作水墨畫，由於畫布本身質地的粗鬆，因此在畫法上也轉變為一種多水份與墨色渾沌的作法。儘管這種畫布的使用，時間不長，但也產生了如《相看兩不

▼ 楚戈 相看兩不厭 1987 水墨設色·畫布 111 × 145cm



厭》(1987)、《偶然的際遇》(1987)、《群山萬壑》(1991)、《天長地久》(1991)等等頗具特色又氣勢磅礴的作品。而類似的手法，又影響了之後的《飛揚》(又名《大鵬鳥的化生》)(1988)，與《春山晴滴翠》(1989)、《江上愁心千疊山》(1989)等作品，前者是以印、染的功夫，想像鵬飛千里的豪情；後兩者則都是以環繞式的線條，表現一種類如石濤山水冊頁的水墨韻味。

石濤《畫譜》〈一畫章〉有云：

太古無法，太朴不散；太朴一散，而法自立矣。法于何立？立于一畫。一畫者，眾有之本、萬象之根，見用于神、藏用于人，而世人不知；所以一畫之法，乃自我立。立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。

人能以一畫具體而微，意明筆透，則腕不虛。腕不虛，動之以旋、潤之以轉、居之以曠，出如截、入如揭，方圓直曲、上下左右，如水就深、如火炎上，自然而不容毫髮強也。用無不神而無法不貫也，理無不入而態無不盡也。蓋自太朴散而一畫之法立，一畫之法立而萬物著矣。

《氤氳章》又云：

筆與墨會，是為氤氳。氤氳不分，是為混沌，開混沌者，舍一畫而誰耶？畫於山則靈之，畫於水則動之，畫於人則逸之。得筆墨之會，解氤氳之分，作開混沌

▼ 楚戈 生之獻禮 1988 水墨設色·紙本 178 × 120.5cm



手，傳諸古今，自成一派，是皆智得之也。不可雕鑿，不可板腐，不可沉泥，不可牽連，不可脫

節，不可無理。在墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌裡放出光明。縱使筆不筆、墨不墨、畫不畫，自有我在。蓋以運夫墨，非墨運也；操夫筆，非筆操也；脫夫胎，非胎脫也。自一以至萬，自萬以治一。化一而成氤氳，天下之能事畢矣。

▼ 楚戈 聽于無聲 1989 水墨設色·染色絹窗紙 62 × 99cm



▼ 楚戈 早春殘雪 1988 水墨設色·紙本 68.8 × 135.4cm

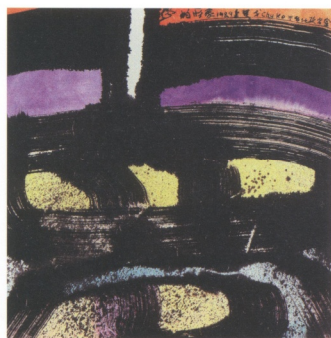


所謂「在墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌裡放出光明」，證之此時期那些六通景、三連屏的大幅《天長地久》與《群山萬壑》，楚戈真可謂深得石濤精髓。

這個時期的楚戈，在技法上多元嘗試，除了以噴壺增加畫面霧氣的效果，也利用紙張皺紋來側面斜噴，造成遠山壁面粗糙的質感，如《蜀道難》(1988)、《殘雪》(1988)，及《行動的山》(又名《大自然的舞台劇》)(1989)等，都是這些技法嘗試下的產物。

不過相對而言，這個時期，在質量、數量上，更為大量而具代表性的，應是一批以文字入畫的作品。這些以文字入畫的作品，大約可再劃分為兩類，一類是以字顯圖，文圖並存，但文字在圖中，居相當重要、甚至是主要的地位，如《秋聲》(1988)、《羨鳥》(1988)、《炊煙》(1991)等等。而另一類，顯然更為大量，那便是直接以字為畫，文字本身的結構，便是畫面的造形，在造形之後又賦予一些色彩和質感。這類作品，佳作甚多，如：《生之獻禮》(1988)、《獻享》(1989)、《福壽》(1989)、《無為》(1989)、《夢》(1989)、《壽者無私》(1989)、《野趣》(1989)、《花季》(1989)、《春滿人間》(1989)，以及《聽于無聲》(1989)、《春之組曲》(1991)、《寒山子》(1991)、《鑄情》(1991)等等，這些文字畫，有的是金文，有的是篆文，有的是草書，有的是行書，有的什麼體也不是，純粹是一種造型，但畫面的效果和文字的意涵，往往緊密相連。發展到極致，如《聽于無聲》，已經完全成為一種獨特的畫種：窗格狀的畫面構成，既如傳統中國剪紙的連邊技法，又如西方現代藝術幾何構成或低限主義的形式趣味，傳統與現代交融，內容則是中國的文字。文字畫在中國有長遠的歷史，近代倡導者也所在多有，但真正能提升到藝術創作境界的，楚戈顯然是少數成功的例子。

▼ 楚戈 夢 1989 水墨設色·紙本 69 × 70cm



1990至1991年間，楚戈也花費了大量的時間創作了大批陶瓶畫，那些帶著綿延不斷的線條刻劃，配合著一些佛經的經文，賦予這些陶瓶一種東方哲學的意趣，令人激賞；一些陶捏的人形，則具大智若愚的尊者形象。

▼ 楚戈 聚雲 1995 水墨設色·紙本 69 × 69cm



四、1992年至1995年的線于無限時期

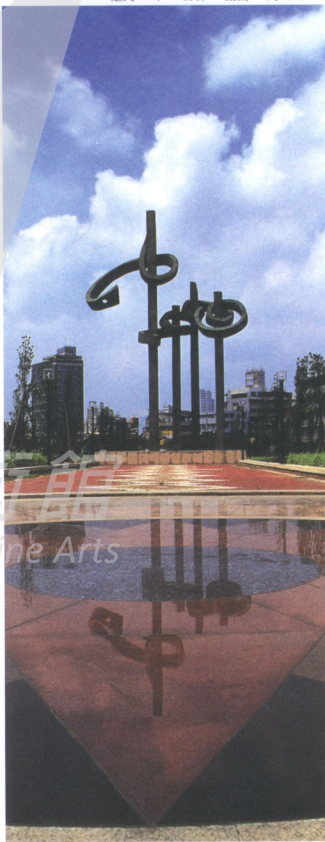
經歷1991年一批較具抒情風格的花卉系列之後，1992年至1995年間，楚戈的創作達於高峰。一種來自中國結繩美學的概念，在這個時期，和一些山形、雲紋結合成一幅幅結構緊密、氣象宏偉的半抽象山水：線條本身既形成山體，線條也形成雲紋，環繞出體，雲山糾纏、線線相生。1994年的《曾經滄海難為水、除卻巫山不是雲》，可看成是這段時期最具典型的代表力作；此作高達219公分，由兩幅各95公分寬的條幅併成，曾參與1994年在當時的台灣省立美術館（今國立台灣美術館）舉辦的海峽兩岸「中國現代水墨畫大展」，在眾多水墨作品中，氣勢宏偉而生氣流動，十分顯眼。

這個可以被稱為「線于無限」（仍為楚戈畫作名之一）的時期，線條的畫法

和此前各時期有極大的不同，以往楚戈也曾喜愛以平行的多線條來展現出一種繁複流動的感覺，但那些線條主要都是以一支單一的毛筆反覆多次而畫成。現在，楚戈在歐遊的旅程中尋找到一種多筆並列的排筆，一筆下去，可以同時出現多達十條以上的綠條。這種原理，正像繩子之以多條細線構成一般，筆的轉折，就產生了空間前後的錯覺，如此一來，線條的流動，也就成為一種複音式的合音，流動、旋轉、穿透、迴流……，一幅幅無限變化的線條組曲，也成為楚戈早年只是以一支硬筆，表現在小小插圖上的機靈與敏銳，現在成了空間浩瀚、線于無限的巨大場景。

在這個時期，儘管有一些作品仍與文字有較深的關聯，如《歌舞》（1992）、《聲》（1992）與《靜》（1992）等，也包括早在1989年，楚戈便以類似的線條為台中市政府設計建市百週年的銅鑄「中」字大型紀念碑；但基本

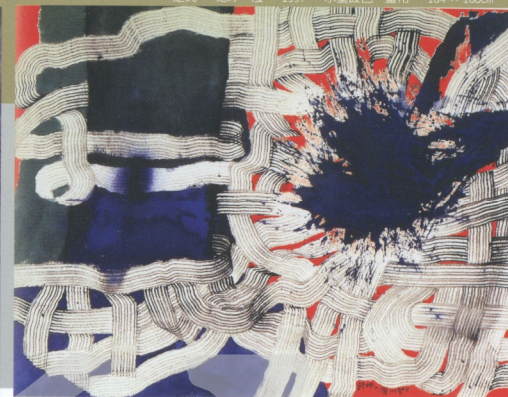
▼ 楚戈 中 1989 鑄鋼 高18.3m



▼ 楚戈 天垂象 1997 水墨設色·畫布 128 × 159cm



▼ 楚戈 乾坤一撥 1997 水墨設色·畫布 134 × 168cm



上，結繩美學的思想在此時已超越了文字與語言的拘限。甚至就歷史而言，楚戈也認為結繩的美學是先文字與語言而存在，對人類文明的肇建產生了關鍵性的先期貢獻。他曾推翻長期以來學者以為「結繩記事」的說法，而給予結繩之事更具精神性與典範性的地位，認為「結繩而治」是一種制度與規範的建立。⁵因此，在這個「線于無限」的時期，楚戈的作品充分地表現了線條結構本身獨具的美感，也繼承了中國上古彩陶紋飾，亦即結繩美學的精髓。

宗班華就說：

他（楚戈）知道遠古「結繩」，在文明肇生之時，是超越在語言文字之前的。他並發現在結繩中蘊藏著藝術的形式、語言與文化內涵的根源。現在，他甚至用金屬材質在空中結繩，讓他們解開靈感的彩帶，在台中市的上空飛揚。抑或解開一團緊密的繩結，而將之幻化成綿延不斷的線條，譜成他那夢境一般的山巒；抑或將色彩編成的繩結變成花朵、變成文字，

甚至變成什麼東西也不像的彩結。我不能確定的說，在將其繪畫轉化成「結與解」的形象化身之前，楚戈是否已經想到了結繩；但是，至少可以肯定的是，從史前的結繩觀念中，他已經尋獲了一個足資作為他的書畫線條本質上的完美隱喻了。⁶

五、1996年至2002年的結構與符號時期

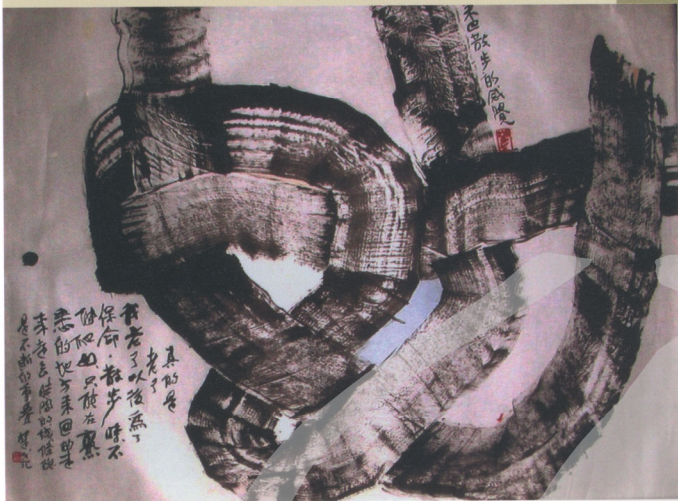
這個時期，是前一「線于無限」時期的再發展與再純化，除了一些仍維持著山形、雲紋的暗示，而作較為活潑的變化，如《耕雲也耕地》（1997）、《雲山一體論》（1997）及《群山萬壑響風雷》（1997）等之外，另有一批作品，則是所有的山形、雲紋都不見了，剩下的就是一些純粹的結構，如：《原初的結構》（1997）、《載著雪花行進的線》（1997）、《天垂象》（1997）、《日輝月華》（1997），及《銀河黑洞》（1997）、《乾坤一撥》（1997）等等；這也就是楚戈

1997年，在臺灣省立美術館「觀想結構畫展」的主要展出內容。楊牧在他的畫冊序言中寫道：

這些年楚戈以水墨創造柔軟的曲線，獨特的畫具揮灑於棉紙或帆布之上，捕捉長久於瞬息、磅礴於細微，其結果是浮沉變化的空間，是雲山雨氣谷壑山泉，是女媧、背向的佛陀之類，令人驚異不置的題目，悉以繩結一般的結構貫穿而維繫之，稱「觀想結構」。觀與想是容易參詳的預備工夫，感官與神智對外對內的追求、尋覓，只涵蓋到藝術創造的一部份活動。結構乃是實際從事的運作，通過大幅度全面的規劃、比例、平衡、對抗，繼之以架椽檢驗其方圓，以陰陽明暗互補、映照，深入翻觀奧秘，乃見繩墨曲折流麗，中規而中矩，此之所謂藝術的編結構成，所謂章法、紀律。

楚戈說繩子因為柔軟能致曲線、變形，而臻於抽象的境

▼ 楚戈 來回散步的感覺 2003 水墨設色·紙本 78 × 57cm



界，所以它除了是具象的媒介外，也是抽象的啓示。

到了1999年之後，則在線條結構之外又加上一些圓形、方形的符號，而讓人容易聯想到古代璧玉或亞形的天圓地方等等人文概念。楚戈上古美術研究的知識，似乎又在這個時候悄悄地滲入他的創作之中，極其自然而成功的流露及表現了出來。

六、2003年的報緣時期

2003年之後，楚戈的體能有明顯的衰退，但創作的慾望不減，為了健康，謹遵醫囑，每天要有大量的晨泳、散步，逐漸失去聽覺，反而讓他可以更無干擾的觀察人生百態，猶如一齣無聲

的默片。

曾經在旅遊美國期間，因朋友起哄，要他當場揮毫，他即興以報紙折成排筆，揮就成章。如今，這些以報紙折成的排筆，也就成為他「報緣」系列的主要工具。仍然是線條的游動，但扭轉間，多了一份滄桑與苦澀。「真的是老了！我老了以後，為了保命，散步時不能爬山，只能在熟悉的地方走來走去，時間的線條總是不斷的重疊。」《來回散步的感覺》「清晨散步時，每天都碰到一些不知名的熟面孔，他們用功的運動，或在一段路上走來走去，我想都是為了健康長壽吧。他們重複的著作同一動作，就像這幅畫，而今文？字，基本上是U形，像龍蛇屈曲而行，墨是容器的祭血符號，加上，象龍為大地之神，在大地之時空運動，永不歇止。」《壽

字的走法》

走過大生大死的關卡，楚戈一向瀟灑自若的個性，讓他「衰老死亡，皆無所懼」。不斷地行走，心隨筆轉，筆轉神生，「一面用報紙記錄散步，一面想著我的編結。」《邁走邊想編結》「在垂老之年，早中晚散步已是一種對自己的職責，所以從未猶豫。有什麼事使人不安呢？自從女兒說了『爸，你的排筆編織畫使人頭暈』正在考慮是否不玩呢？但我漫步的線條不是上午與中午，昨日、今日、明日……不是一直在重疊嗎？」《猶豫的散步》「故宮前面的青山最少兩年久違了。今晨步履沒有那麼蹣跚，還沒有完全消失的夢，猶遺忘在密林深處。」《山徑的記憶》頑強的楚戈，顯然仍在編織他密林深處的大夢。一系列「時間的足蹟」，繽紛的色彩，足證這個想法，不只是一個想法。

1970年，年輕的楚戈接受《幼獅文藝》劉秀嫻小姐的訪問，他說：

中國水墨藝術，單從繪畫這方面來看，最保守的估計也有一千多年的歷史了。正像油畫在西方人的生活中建立了一個多



◀ 楚戈 群舞 2003 水墨設色·紙本 87 × 55cm

彩的世界一樣；水墨藝術也和中國人的生活緊密的結合在一起了。不僅審美觀受到它的影響，就是生活習慣，思想言行也無形中接受了它的洗禮。

若單說水墨生活，則似乎是指水墨畫家的生活體驗，和「影劇生涯」、「粉筆生涯」等相同，就一般性來說：應該說是「水墨式」的生活。水墨式的生活是一種自在的生活。在平時對客觀的物質所求甚少，而對主觀的精神感受卻希望獲得高的滿足。陶淵明以「淡泊以明志」作為手段，達到「寧靜以致遠」的目的，是標準的水墨式的藝術生活。

對這樣一個嚮往「水墨式」的生

活，出入六合、遊乎幽冥，並身體實踐，真力瀟灑、漫步人間的藝術家，刻意地去分析他的生活和作品，恐怕都不是一種恰當的作法。但從美術史研究的立場，楚戈這種集文學、評論、研究、創作及生活於一身，且吾道一以貫之，

以線條的行走，吞

吐大荒、萬象在旁，

落實他人文造型的

獨特風貌，則是研

究者無法忽略的一

座堂皇巨山。

註釋

註1：楚戈，《中國現代畫的前途》，原載《人與社會》，台北，1977.6；收入《審美生活》，台北，爾雅出版社，1986.12，頁37-38。

註2：楚戈，《遠古時代的審美對民族性格

的塑造》，《藝術家》144期，「中國人與中國畫」專欄，台北，1987.5，頁150。

註3：同上註，頁151。

註4：班宗華，《「將夜」——楚戈之藝術斷想》，李慧淑、石曼主編，《楚戈作品集》，台北，采詩藝術公司，1991，頁10。

註5：同註3。

註6：同註4，頁9-10。

註7：楊牧，《觀想結構——楚戈丁丑年畫展》，《楚戈觀想結構畫展》，台中，臺灣省立美術館，1997.9，頁9。

註8：楚戈，《水墨與生活》，《幼獅文藝》32卷12期(204期)，台北，1970.12.1，頁54。

▼ 楚戈 時間的足蹟系列之十 2003 壓克力顏料·水墨·紙 40 × 35cm



註2：楚戈，《遠古時代的審美對民族性格