

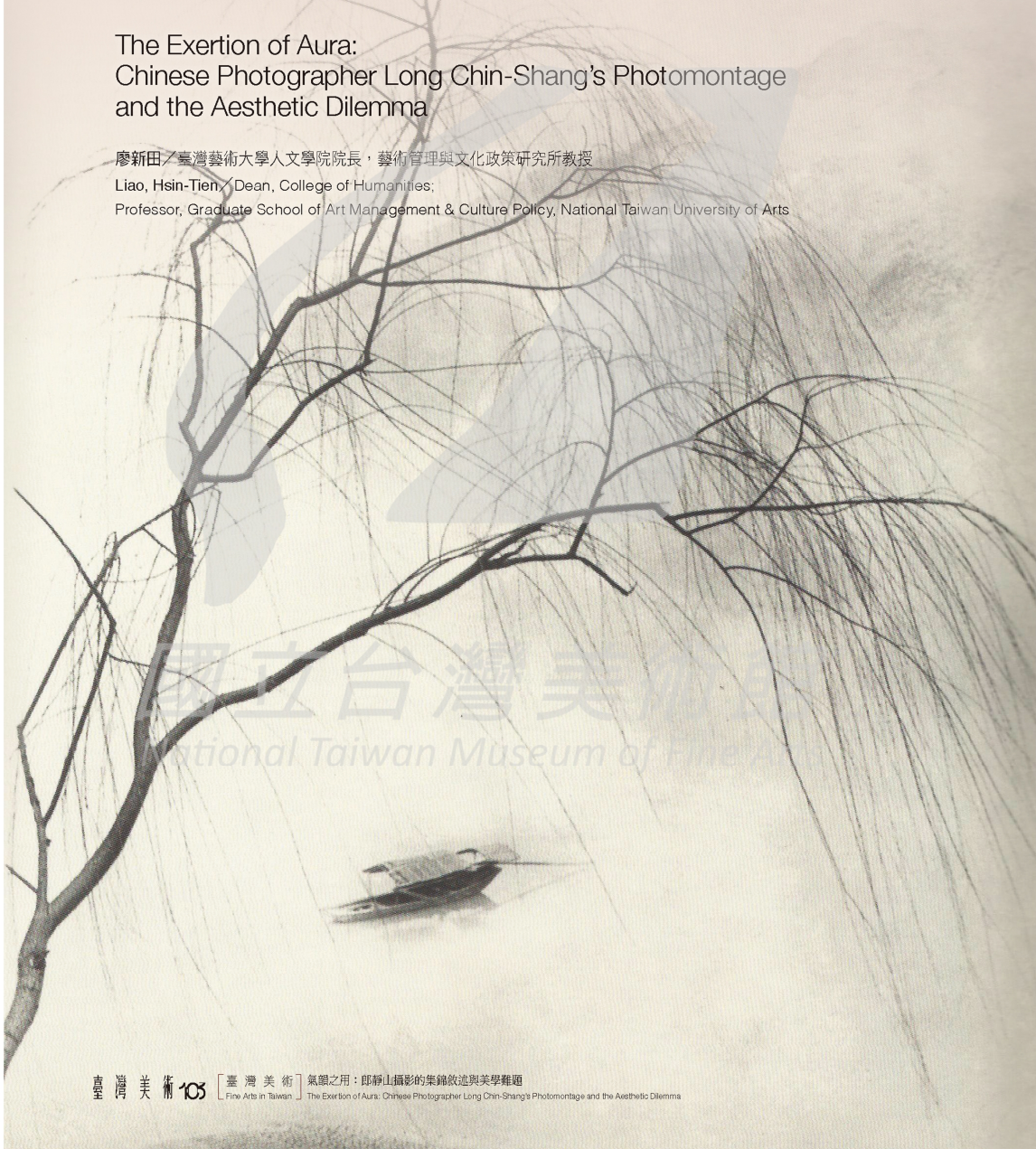
# 氣韻之用： 郎靜山攝影的集錦敘述與美學難題

The Exertion of Aura:  
Chinese Photographer Long Chin-Shang's Photomontage  
and the Aesthetic Dilemma

廖新田／臺灣藝術大學人文學院院長，藝術管理與文化政策研究所教授

Liao, Hsin-Tien / Dean, College of Humanities;

Professor, Graduate School of Art Management & Culture Policy, National Taiwan University of Arts



## 摘要

郎靜山是二次大戰後來臺大陸藝術家中的典型：濃厚的中國文化傳承、鮮明的傳統行儀風範與獨特的「集景照相」風格。儘管他過去有不同類型的攝影、儘管其創作有褒有貶，集景／錦攝影成為郎氏藝術的招牌。他所強調的氣韻生動美學讓他的作品和中國文化傳統緊扣在一起。氣韻生動除了是中國繪畫美學的最高指導原則，同時也是一種創作技法或是技法的指引，以表現更多帶有韻味的形式，如空白、煙雲、墨韻等等的排佈與追求。以1950年代的「正統國畫論爭」為例，此時正是郎靜山移居到臺灣的時間點，臺灣藝術社群正經歷著國畫的文化政治鬥爭，而氣韻美學是前述這場論辯背後的焦點。作為傳統美學教條，氣韻生動可能影響著當時第一代膠彩畫家在創作上朝向更多煙雲韻緻或空白安排以達到氣韻生動的效果。藉著此種觀察取徑，筆者認為郎靜山的集錦影像實驗首先是面對問題解決的模式：如何把以筆墨為核心的水墨畫以影像記錄媒材轉化、呈現，並達到所設定的氣韻生動效果。這和Hubert Damisch的論著《雲的理論》極為類似，將雲視為一種聯繫物件與敘述空間的符號。郎靜山的集錦實驗調整了影像的敘述，雲霧或空白所扮演的角色起著重要的符號作用。這裡顯示，氣韻生動的傳統意涵因著現代化語境而有不同的操作與意涵上的改變。郎靜山的集錦影像凸顯了影像創作技法、傳統美學教條與現代性難題之間的掙扎。

關鍵字：郎靜山、集景照相（集錦攝影）、氣韻生動、影像、敘述、符號

郎子攝影匠心工 千首詩句留影中

畫成詩句更生色 栩栩意態神能通

攝影集錦出詩篇 移花接木皆自然

異想天開景物奇 即景生情真空前

何志浩，〈攝影集錦出詩篇〉，1958年

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

\*本文曾發表於2013年「影像、偶然、非秩序：重探台灣藝術的當代性：2013藝術觀點 ACT暨當代跨域學術論壇學術研討會」。



## 一、功與過

馳騁兩岸的攝影名家郎靜山於1995年4月13日以104歲高齡病逝於臺灣，其豐富的生命經歷與鮮明的藝術風格博得普遍的讚賞。6月6日，一篇發表於《中國時報》，由蕭家慶所寫的〈郎靜山是「一代攝影大師」？〉干擾了這眾多掌聲的節奏，<sup>1</sup>彷彿劃破了郎氏風景的沉寂；10月13日，郭力昕呼應蕭文，〈怎樣「大師」？如何「中國」——郎靜山：一世紀的攝影神話〉更是「作了不留情的批判」。<sup>2</sup>這兩篇文章如實地點出了戰後臺灣攝影的一些核心爭議與問題性，如畫意攝影與寫實攝影、沙龍攝影與藝術攝影間的辯證，文化政策與政治生態的糾葛，而焦點當然是郎靜山所開創並致力推廣的「集錦照相（攝影）」。<sup>3</sup>這裡特別強調，郎靜山的攝影風格多元，並不囿於一格，但因集錦「盛名之累」，而成為眾矢之的。故，平衡而總體地重新評價郎氏攝影藝術的價值是有必要的。<sup>4</sup>攝影此一外來新影像紀錄機器，對當時中國攝影者而言，正處於文化涵化（acculturation）的挑戰，可說是中華文化現代化或現代中華文化的縮影（對照於中體西用或西體中用的體用之辯）。其實，這類批評在郎靜山在世時就不斷出現了，並非貿然出現於過世後的時刻。在臺灣度過精彩後半生的郎靜山，如影隨形的異議者非常尖銳地表達不同於主流的評價。早在1953年底（即移居臺灣後的四年）就出現「雖然優美但無新姿」的評論；當時致力於藝術評論與推動中國現代繪畫的顧獻樑教授則在1963年柯錫杰的攝影展時意有所指地以「濫調陳詞」來評述郎式風格及其負面影響。後來各種批評的力道是越來越強，越來越直接露骨。他不斷獲得政府的獎勵以及國外比賽獎項、而當時大多數的報導也是讚譽與敬重有加，毫無疑問是當時臺灣藝文界的「看板人物」，但是見諸他自己辯解的言論並不多見。面對這些批評，郎靜山在世時並不多加著墨，或許他堅持和諧為美的觀念讓他沉默以對：「尚人之所好，不取人之所惡」，或「凡是不平衡的事必有爭執，有了爭執事就不美。」<sup>5</sup>境界不高、創作狹隘、依附繪畫、控制攝影團體、帶來庸俗影響等大概是批評的要點。就此來看，前

述兩篇文章的強烈批評並不足為奇，仍然延續先前批評的路線。總之，不論在世或過世，臺灣對郎靜山攝影成就的評價總是有兩極化的看法。郎靜山所留下來的藝術資產不只是有形的作品，還包括待釐清的諸多重要藝術命題，如中國藝術現代化的衝擊與解決之道、兩岸分治後大陸藝術家來臺的影響與本土化演繹等等，對臺灣美術發展之內涵有重要貢獻。

筆者於〈水墨技巧與文化召喚：正統國畫論爭中的「氣韻」之用〉中探索「氣韻生動」的傳統美學教條如何可能潛在地影響當時第一代臺灣膠彩畫家在創作上朝向更多煙雲繚繞的可能，以解決當時二次大戰後臺灣社會的文化政治壓力，亦即從日本文化統治轉向中國文化統治下藝文工作者的身段調整。雖然最終無法清楚判定其歸因與結果，但是創作技巧與美學詮釋間有著一定程度的關聯性是可以肯定的。<sup>6</sup>1950年代的「正統國畫論爭」，正是郎靜山移居到臺灣的時間點。就創作過程而言，筆者認為郎靜山的影像實驗首先是問題的解決模式：如何把以筆墨為核心的水墨畫用不同的媒材轉化呈現，並達到設定的氣韻生動效果以掌握中國藝術的精神。蔣伯欣指出，水墨的現代化議題凸顯出一種「問題情境」特質，為了解脫困境所發展出來的獨特論述與創作：

“問題情境”是針對二十世紀兩岸的藝術發展而提出。事實上，本世紀的幾個重要命題如“傳統/革新”、“中國/現代”、“東方/西方”等，都是依著同樣的論述基調來進行。“問題情境”將藝術家視同科學家一般，致力於解決專業領域中的重大疑問：……<sup>6</sup>

以上兩個例子顯示，氣韻生動的現代美學意涵已經和傳統中的界定有所不同，特別是因著時代變遷、材質差異而有所挪移、轉變。初步地說，郎靜山的集錦實驗行動調整了影像的敘述內容（反之亦然：影像的敘述調整了集錦實驗），並且首先試圖解決一個難題：創作技巧、美學詮釋與影像敘述間的辯證關係。

1. 蕭家慶，〈郎靜山是「一代攝影大師」？〉，《中國時報》1995年5月6日，34版。

2. 郭力昕，〈怎樣「大師」？如何「中國」——郎靜山：一世紀的攝影神話〉，收錄於《書寫攝影：相片的文本與文化》，臺北：遠流，1998年，頁19-28。

3. 陳學聖，〈摩登上海中的郎靜山〉，《影像中國：20世紀中國攝影名家——郎靜山》，北京：中國美術館，2013年，頁14-17。

4. 廖新田，〈風格與風範：名家、名流、名士郎靜山在台灣〉，《臺灣美術》92期，2013年4月，頁4-19。

5. 廖新田，〈水墨技巧與文化召喚：正統國畫論爭中的「氣韻」之用〉，《2012匯星高升：國際水墨大展暨學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣師範大學，2012年，頁69-95。本文的結論是：「某一特定歷史階段之創作技法的應用來自於更多文化的召喚，甚至文化政治的影響是極有可能的。」

6. 林伯欣，〈現代水墨的問題情境——從劉國松的藝術歷程談起〉，《美術觀察》11期，2000年，頁41。



## 二、移花接木、天衣無縫

回到〈郎靜山是「一代攝影大師」？〉中的質疑，拼合影像物件而欠缺水墨創作過程中一氣呵成的效果是主要論點。該作者認為（底線為筆者所加，以為強調）：

在整體氣韻之鋪陳上，「中國山水集錦攝影」固然成功地利用「多點透視」特性，取得樣態上的意象，但因其媒介出現致命的銜接問題，終究無法推凝厚實、反虛入渾，臻於真正的國畫中心世界。<sup>7</sup>

奇怪而有趣的是，郎靜山自認頗有貢獻的「集錦照相」諸種作法、步驟，亦即，技術上如何成功地接合影像，在蕭文的敘述中竟然是致命傷，換言之，雙方用詞極為接近，但評價卻幾近相反。那麼，在郎氏的創作裡，影像的接合到底能否臻於真善美的境界，讓所有人都贊同，這恐怕是言人人殊的狀況了。

事實上，郎靜山的「集錦」手法相對於剪貼拼湊以及現代語彙「拼貼」有不同的敘述策略與面對的難題，他自己也有意識地加以區隔。首先，集錦和拼湊影像不同，是一種更進階整合的影像集成手法。郎靜山非常清楚地注意到拼湊痕跡所引致的僵化與無端之弊，一如廣告，過去上海時期他曾長期經營的事業：

剪貼各種景物，拼湊而成，雖亦蔚為奇觀，博人注意，成為異想天開之事物，然其拼湊痕跡瞭然可見，若細玩之，則味同嚼蠟矣。<sup>8</sup>

相對之下，集錦照相則有相當優點而無前述之缺憾。因此，消弭剪貼圖像間的接縫是第一要務，目的就是不要痕跡、宛若天然，他稱之為「天衣無縫」、「移花接木」（在此是個正面積極的意涵），這也正是集錦照相的定義：

集錦照相……雖同一拼合，但經作者于放映時之意匠與手銜經營之後，遂覺天衣無縫，其移花接木，適心悅目，恍若出于自然，迥非剪貼拼湊者所可比擬，此亦即中國繪畫之理法今日始實施于照相者。<sup>9</sup>

其次，他認為集錦的概念合乎畫家隨意取舍自然的創作慣性，所謂「取其所好，棄其所惡」。是故，揀選下的自然乃符合理想境界的一種「超現實理想」。中國山水繪畫中的「鳥瞰透視」可讓前、中、遠景穿插其間，獲致「意趣橫溢」、「較優章法」的效果。郎靜山認為這是人們視覺的真實作用。「自然的文觀」與「人文的自然觀」交互作用為視覺藝術中的自然再現。就此而言，風景可說是有特定格式的地景再現，是設定下的風景，是創作者的自然觀。

7. 蕭家慶，〈郎靜山是「一代攝影大師」？〉，《中國時報》1995年5月6日，34版。

8. 郎靜山，《靜山集錦作法》，臺北，中華叢書委員會，1958年，未註頁碼。

9. 同上註。

1958年以中、英、日、法四種語言出版的《靜山集錦作法》<sup>10</sup>圖文並茂地清楚呈現了製作的過程。以謝赫繪事六法為基礎，採用比對、挪移與應用的手法反映其集錦之定見。這裡所說的「比對、挪移與應用」的意思是：他總是以「同理可證」的邏輯並藉著氣韻生動的六大原則來合法化與合理化他的集錦技法，順理成章地體現他的接合式之理想自然觀，也是中國山水的美學原則與典型。這裡的立即好處是，創作的效果可由中國美學論述來保證，成為中國藝術的另類的、跨媒材的現代表現。例如，「繪畫逼真，若無生氣，則貌似神離，攝影亦然。」（論氣韻生動）「骨法之運用之于筆墨，亦可用之于照片」（論骨法用筆）「此應物象形之說，即攝影保持不變形態之說，與中國畫意集錦之關係至切也。」總之，在他看來代表中國山水美學所代表的六法毫無疑問可成為中國風格攝影的標竿，並且這和它原初所致力向國際所推動的正向的、優雅的中國形象不謀而合。

「經營位置」與「傳模移寫」恐怕才是郎氏集錦作法的核心了，雖然他也如同中國畫家們一樣以氣韻這個頗為抽象的概念為最高指導原則。在經營位置條目下，郎靜山給了比較完整的定義：

集錦照相，乃將所得之局部加以人意組合之，使成藝術之完璧比[此]即吾國繪畫之所謂經營位置者是也。

又云，兩者的功能為整體與部分的構圖：

移寫者實集錦之法，任何佳境，出自腕底，此方為藝術之作品。集錦之法即前述之經營位置，傳模實乃局部之實習。

為了達到天衣無縫的效果，他鉅細靡遺地提出具體的建議做法：除了角度、大小、光線、形勢、章法、焦點、虛實可借鏡山水理論之外，接合之處可採用斜度或曲線，空白處接陰影處，或以素材「雲煙縹緲（飄渺）」、「芳草芊絳」、「碧波蕩漾」或器材「散光放映」、網線版施於感光紙，或底片之塗紅法、遮蔽法接合之最為傳神。總之，讓不同景物的素材獲致「境界幽深」、「情趣生動」、「色調渾融」的視覺效果是最高指導原則。如果對照他在氣韻生動所徵引的「氣韻者非雲烟霧靄也，是天地間之真氣」，也承認「捉得其無形之氣更難乎其難」，顯然移花接木下的天衣無縫的效果是他集錦技法的重點所在了，至於氣韻的難以捉摸只能還是如古人一般在玄虛中體會琢磨了。

10. 同註8。



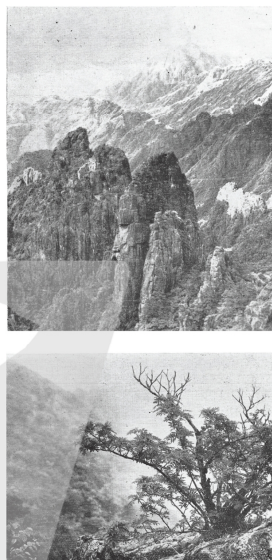
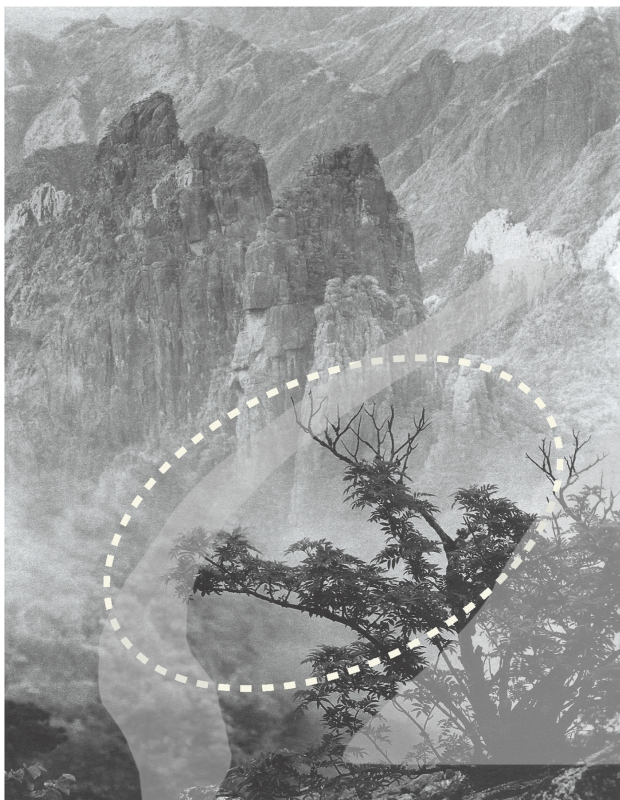


圖1 《春樹奇峯》及合成 (圖片來源：  
《影像中國：20世紀中國攝影名家 郎靜山》，北京，中國美術館，2013年，頁39；  
《春樹奇峯》合成，郎靜山，《靜山集錦作法》，臺北，中華叢書委員會，1958年，未註頁碼。)

因為既有中國繪畫理論與作品為範本，以拼貼影像達到攝影作品中的中國山水境界可說是借力使力多於創新立異。郎靜山並不藏私，他反覆地展示了他的挪移天地萬物的「秘技」。例如，最早的作品之一，1935年起參加過超過30次展覽的《春樹奇峯》(圖1)是兩張底片的組合與處理。這些反覆的取材，確實實踐了他所主張的以中國山水畫為美學原則所創造的接合攝影美景。集錦照相的影像敘述在傳統六法諸論的支撐下有相當整合的層次效果，觀者的確可以在郎靜山所創造的桃花

圖2 郎靜山 古木仙禽 (局部) (圖片來源：郎靜山，《靜山集錦作法》，臺北，中華叢書委員會，1958年，未註頁碼。)



國立台灣美術館  
National Taiwan University of Fine Arts

源中閱讀到清晰、簡單、帶有中國韻味的視覺故事。但是，影像拼合同時也讓攝影創作淪為反覆的影像組成遊戲，這是批評者常話病的一點，郎靜山所展示的松鶴主題(圖2)即是一例。

相較之下，山水花鳥之外的集錦攝影就呈現一種相當不同的效果了，一如他自己所說的廣告手法。如《靜山集錦作法》中唯一一張表現鐵路工程的多層意像的





圖3 郎靜山 匠心獨具 (圖片來源：郎靜山，《靜山集錦作法》，臺北，中華書畫委員會，1958年，未註頁碼。)

《匠心獨具》(圖3)，和其他作品比較就有不自然的拼湊與相對僵滯的組合表現。《反共義士奮鬥史目錄》(1954年)(圖4)中的影像，<sup>11</sup>即便也是採用前述接合的手法，則完全沒有任何氣韻生動的意味了。由此顯然可見，集錦照相的成功主題還是圍繞在中國格式的山水花鳥作品中——就此細論，集「錦」攝影在創作效果上僅限於集「景」與花鳥的題材。我們或可進一步推論並詢問：何以自然物件的拼貼相較於非自然物件的拼貼更為順暢而有說服力？倒過來思考，氣韻生動的美學其服務的對象僅是自然主題(山水花鳥蟲魚獸)？集錦山水攝影中的接合處之如煙似霧的表現，如何是氣韻生動的契機，又如何不是？

### 三、「氣韻」作為聯繫(nexus)的功能

郎靜山的創作觀與手法建立在中國山水畫理論上，更因為以比照的方式處理攝影美學與氣韻生動的關係而顯得條理清楚。如何讓來自不同脈絡的自然影像物件同處在一個新的視覺架構下構成新的、合乎邏輯的視覺敘述，成為他「創作自述」的重點。換言之，如何使之順理成章，或其所謂的「移花接木、天衣無縫」是主要課題。他也提醒，運用之道存乎反覆實驗與體驗。有著堅實水墨訓練與深厚傳統書畫



圖4 郎靜山 《反共義士奮鬥史目錄》政治文宣影像 (圖片來源：蕭永盛，《畫意·集錦·郎靜山》，臺北，雄獅，2004年，頁179。)

11. 蕭永盛，《畫意·集錦·郎靜山》，臺北，雄獅圖書，2004年，頁179。

知識的郎靜山，在實際應用上則信手拈來、駕輕就熟而毫無罣礙。他也深知氣韻之難以掌握，因此不斷強調「於無形中求深刻意義」。透過物的暗示與組合的構思而可獲致生動傳神的境界，例如「踏花歸馬蹄香」、「嫩綠枝頭紅一點」的意境，不再於物自身的呈現，而在於物的象徵暗示。而最可觀察氣韻之端倪在於「如音縈絃，見絃而能聞聲。如烟成霧，因烟而察變化」。影像技術處理的焦點在於：製造如棉絮般的邊緣用來營造異質影像的緩衝區域，達到銜接的目的，更進一步為氣韻打底。

關於氣韻生動的分析，同一時期的新儒家學者徐復觀(1903-1982)的《中國藝術精神》有專文深入爬梳剖析。<sup>12</sup>但就筆者所知，徐復觀的文論和郎靜山的集錦照相並未有所交集；同時，徐復觀的諸多的保守論點也有不少爭議，尤其是抽象水墨的議題(如劉國松的創作與論述)。<sup>13</sup>從中國文藝思想的發展考察，他認為氣韻的觀點首先是用於人品的評價，即「人倫鑑識」，後來轉向人物繪畫終而成為山水畫的美學與創作的最高指導原則，可說是山水畫的擬人化品藻機制。氣韻是精神性的指涉，有老莊的清、虛、玄、遠的淵源。氣韻意味著技巧的超越、昇華，從有形之貌通向無形之境，直指創作者的人品、眼界、心境與技巧。徐氏引證荊浩《筆法記》：「山水之象，氣勢相生」用來說明山水畫沿用氣韻的觀念，指的是統一連綿不斷的活力與生命。重點在於調子的統一：有了統一的調子，才能創造氣氛，帶來言外情、物外之意，因而風景有了表情、情緒、甚至是性格，人們的精神與情感因而有所寄託，也可因此養性怡情。但不同於西方強調秀麗景色(picturesqueness)，中國山水畫更注重內在精神投射在自然客體的狀態，回應了前述莊學人物畫品評的進階移轉。因著莊子藝術精神中的清澄美學，山水畫的精神反而不在自然物上，而在非實體的空間處，所謂：「氣韻應當在空間處加以領會」，亦即「由實顯虛，由虛見韻」或「以虛無見氣韻」。<sup>14</sup>徐復觀並論，生動一詞雖為氣韻之附屬，因強調生氣自然的關係，成了氣韻的前提：「自然的生機以出氣韻，為自古以來第一流大畫家的共同歷程。」<sup>15</sup>把握生動的自然是再現自然的主要目標之一，不生動就不自

12. 徐復觀，《釋氣韻生動》，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1981年，頁144-224，7版。(1966年初版)

13. 廖新田，《水墨技巧與文化召喚：正統國畫論爭中的「氣韻」之用》，《2012匯墨高升：國際水墨大展暨學術研討會論文集》，臺北，國立臺灣師範大學，2012年，頁69-95。

14. 同註12，頁188、189。

15. 同註12，頁193。



然，不自然就沒氣韻。因此，形式（可見得的生動自然）與氣韻（不可見的精神層次）乃是一體之兩面、相互貫通的。

六法有序，依序而下，一般咸認氣韻生動為先為高，是中國美學的最崇遠標準，但幽微而不可學得，端賴長期而深刻的體悟。徐復觀也觀察到在實際創作上有不同的優先順序。他援引張彥遠《歷代名畫記》所言「經營位置，畫之總要」以及鄭一桂「六法當以經營位置為第一」說明山水畫的特殊章法、結構，因而強調了構圖的重要，因為它統一了畫面：

自山水畫開始發展為繪畫的主流以後，不僅作品在畫面中的位置，複雜了起來。尤其是山水畫自身的章法，……這種畫面自身的構圖，便顯得特別重要了。<sup>16</sup>

構圖是郎靜山攝影研究的重點。他能隨意取舍景物，追求「恍若自然」、「超現實理想」，實是因為特殊的鳥瞰透視之觀看形式而給予了隨意穿插、產生有趣味的契機，他說：

吾國繪畫則兼有鳥瞰透視，雖于畫法中未有顯明之記述，而實與人目見之印象同。故其遠近清晰，層次井然，集錦照相亦本此理，于尺幅中可佈置前景、中景、遠景、使其錯綜複雜，一往幽深，匪獨意趣橫溢，且可得較優之章法也。<sup>17</sup>

最後，徐復觀留下了一個問題做為結論，認為人物畫的氣韻生動成為山水畫的標準「在規模上亦多少有些近於拘狹」<sup>18</sup>，還是要回歸到自然觀探論山水畫。這是否就是過去以來對郎靜山集錦山水攝影有所批判的原因，則有待進一步探討。

如果說經營位置進入氣韻生動是過往畫論之一，那麼，郎靜山集錦山水著重構圖之研究何錯之有？還是影像的銜接是否就是核心問題？那是郎氏著墨頗多之處。筆者以為，徐復觀所批析的六法邏輯顯示，解決影像間的結合問題，讓新的畫面有著統一而生動的視覺敘述，才是郎靜山所揭櫫的氣韻生動的微言大義。換言之，影像之間的空間，或以煙雲、漸層、留白處理，是郎靜山創作上主要的議題，並移轉為氣韻美學的挑戰。審視《春樹奇峯》（圖1），兩個影像的接合處的處理確實是構成新作品的關鍵。氣韻作為最高的美學綱領，如實地反映在郎氏的創作上念茲在茲



圖5 郎靜山 鹿苑長春  
（圖片來源：《影像中國：20世紀中國攝影名家 郎靜山》，北京，中國美術館，2013年，頁70-71。）

的接合技巧，而被強調的中國傳統繪畫主題則是呈現中國風格的最佳保證。松鶴主題（圖2）的不同重疊排列展示了影像組合的敘事結構的變異，它們是名詞，而接合處是虛詞，讓句法得以延續。《古木仙禽》是在「古木·仙禽」的想像中完成，兩詞之間的空缺由想像力來完成，這個語構可以依章法或風景格式形成「古木·仙禽·……」的語構。這種效果猶如馬致遠的「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬」的意境，中間穿插的是想像的聯繫，在視覺呈現上，空白的處理就成為詞與詞之間是否有機的關鍵了，虛實互換交錯。徐復觀分析中國藝術的傳神觀：

藝術地傳神思想，是由作者向對象的深入，因而對於對象的形相所給與於作者的拘限性及其虛偽性得到解脫所得的結果。作者以自己之目，把握對象之形。由目的視覺的孤立化，專一化，而將視覺的知覺活動與想像力結合，以透入於對象不可視的內部的本質（神）。<sup>19</sup>

端看郎靜山的《鹿苑長春》（1956年）與兩件「半成品」與「成品」的比較（圖5），我們可以清楚比對他在物像間關係的營造（經營位置）與空間的調配（氣韻生動）。很顯然氛圍的處理讓散置的鹿、樹與空間有著可茲敘述的故事來回傳遞。郎靜山拆解影像原件的脈絡，並重新創造新的影像敘述，其敘述的線性邏輯極為依賴那些被柔化了的空間脈絡貫串全場。然而，如果仔細觀察，即便注意到空間排列的細節與合理性，被「氣韻化」的影像敘述並不是全然沒有缺陷，仍然有著細微的裂縫，例如：姿態不甚自然的回頭公鹿、沒有對手可鬥的公鹿等等。

16.徐復觀，〈釋氣韻生動〉，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1981年，頁208，7版。（1966年初版）

17.郎靜山，《靜山集錦作法》，臺北，中華書畫委員會，1958年，未註頁碼。

18.同註16，頁215。

19.同註16，頁195。





圖6 郎靜山 曉風殘月  
（圖片來源：郎靜山，《靜山集錦作法》，臺北，中華叢書委員會，1958年，未註頁碼。）

郎毓祥在〈我的父親郎靜山〉敘說郎氏晚年的象形文攝影、實物投影攝影與彩色交疊攝影為「新集錦攝影」。<sup>20</sup>事實上，這正好反證在氣韻生動的提醒下空間銜接的有效性與有限。當物件抽去這層無形之形的聯繫，畫面是僵滯的，敘述是薄弱的，雖然有強烈的實驗企圖，也納入中國山水主題。比較1945年的《曉風殘月》（圖6）與1965年的《水塘》（圖7，影繪作品——未用相機直接將物件置於感光紙上而成形）與《絕嶂回雲》（1936-1942）（圖8），後者因缺乏恰當的氣韻接合、或刻意的抹拭而顯得進退失據，雖然有童趣或暗示的效果。但是，若在趣味的線條間放入瀾漫的雲煙，則就有消弭圖像間突兀的視覺效果，《農舍幽情》（1965年）

20. 郎毓祥，〈我的父親郎靜山〉，《蘭谿寶鏡全集》，臺北，臺北書會，1996年，頁132-137。

圖7 郎靜山 水塘  
（圖片來源：《攝影大師郎靜山120歲紀念集》，臺北，郎靜山藝術文化發展學會，2011年，頁159。）



（圖9）可為一例。當氤氳的表現主宰畫面，則氣韻生動的暗示變得極為明顯，如《迷濛中的山谷》（1955-1965）（圖10）。氣韻表現的素材（煙雲與空白等）召喚了氣韻的可能性，讓畫面進入一種新的物的秩序，轉換成新的影像敘述。

空間作為圖像物件間的大衣無縫的關係與氣韻的和諧氛圍，這種聯繫關係所扮演的串連作用，和法國藝術史家Hubert Damisch的《雲的理論——為了建立一種新的繪畫史》有極為類似的對照。端看他所引述作品的雲（例如《彼得與保羅》，1520-1524，作者Antonio da Correggio）（圖11）與郎靜山的雲（《天寒白





圖8 郎靜山 絕嶂回雲  
（圖片來源：《影像中國：20世紀中國攝影名家郎靜山》，北京，中國美術館，2013年，頁41。）

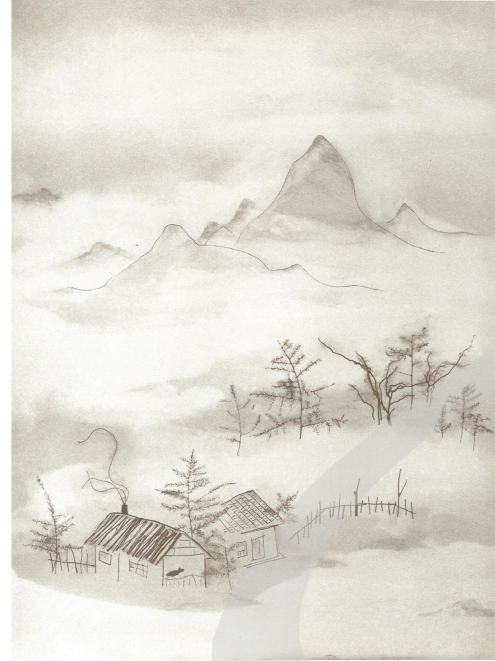


圖9 郎靜山 農舍幽情（圖片來源：《影像中國：20世紀中國攝影名家郎靜山》，北京，中國美術館，2013年，頁235。）



圖10 郎靜山 迷濛中的山谷（圖片來源：《攝影大師郎靜山120歲紀念集》，臺北，郎靜山藝術文化發展學會，2011年，頁81。）

鶴歸雲表》，1958）（圖12），兩者視雲為一實體，並扮演載體與聯繫的功能。提供了天使、鶴（天界的象徵物）活動的可能平臺；能在這虛構的物上面站或坐，虛實之間瞬間互換（不僅是反抗地心引力）。雲也是個符號，讓能指與所指進入更靈活組合的層次。

氣韻生動的結構不見得有西方的雲那樣在古典油畫中有強烈的符號聯繫功能，

但至少可以初步地說，他的集錦實驗調整了影像的敘述，並且首先是試圖解決前述的美學難題，而不僅是符應氣韻生動的美學要求。對創作者而言，不定形的空隙是極有吸力的利器，Damisch說（底線為筆者所加，以為強調）：

雲的結構是非常吸引他的，既因為它們的可塑性，又因為借助於它們，他可以對身處其中的人或物進行任意的調配，分離或混合在雲層裡面的人物就不再受萬有引力的影響，又不受單一的透視原則束縛，同時又可以任意縮短、變位、變形、頓挫、拉近，把雜七雜八的事連到一起。<sup>21</sup>

中國繪畫空間的「計白當黑」是莊學之虛實辯證下的實踐，筆者以為空白處以煙雲

21 Damisch, Hubert 著，董強譯，《雲的理論——為了建立一種新的繪畫史》，臺北，揚智文化，2002年，頁19。





圖11 Antonio da Correggio 彼得與保羅 (The Apostles Peter and Paul) 局部 1520-1524 (圖片來源: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, 瀏覽日期: 2015年6月30日)



圖12 郎靜山 天寒白鶴歸雲表 (圖片來源:《郎靜山詩畫意趣攝影特刊》,臺北,臺北市立美術館,1988年,頁49。)

等軟性媒介作為聯繫，其實是因為郎氏的創作和水墨的創作流程不同。他從各處所擷取的自然現成物之結構是同時性的，必須同時處理圖像脈絡的差異——「把雜七雜八的事連到一起」，不同於水墨創作者在畫面的經營狀態，用筆墨線條逐步堆積生成，形像與關係是歷時性的現象。Damisch視這種不定形的/雲/<sup>22</sup>為一種符號的狀態：

充當了自由的媒介作用，其參與的整個過程……完全是具備符號學性質的，既有描繪特徵的性質，又有句法性質。

/雲/ 這個圖形不只具有繪畫或裝飾價值，它是用來指示一個空間的。它的重複出現、它的到處滋生尤其值得我們的注意，因為這樣一個「符號」在它的表面感性層次上，還必須與一種品味（甚至一種風格）的要求相一致。…

22.加上兩斜線的/雲/，在Damisch的用法是代表了「能指」的位置，若是引號的「雲」就是所指，而加重點的雲是純粹外延。同上註，頁18。

…雲這一繪畫因素就成了連接產生符號的意義的語義生成過程中各個不同階段與層次的關聯因素，它既作為結構性因素出現，又作為主題發展的引發因素出現。<sup>23</sup>

「雲為夢想提供了無可比擬的材料」<sup>24</sup>

這個描述說明了它的符號能耐。Damisch也注意到中國風景中雲、水的「軟性」功能——連接。藉由石灣，他體察到：

河流和雲彩在它們的聚與散的過程中，起了連結的作用。<sup>25</sup>

並且成為構成的節點、生動的起源、串連的紐帶，雖然形態不定又不可捉摸：

河流與雲彩在這個活動中起了決定性的功能。它們在聚合與遠散的運動中，起了聯繫紐帶的作用，而天以風與雲為手段圍住了風景，地以河流和岩石給予風景以生機。這一切依靠的，是表達了風景的所有變化以及所有的符號變異與轉移的「尺度」，而風景（山水）正是這些符號變異與轉移的場所，同時又是這種作用力的產物。<sup>26</sup>

它是一個因素、一個準則，根據它聚集，還是分散，在它的「不可捕捉的虛空」中，成為它在隱蔽的同時突出的風景的「山皴」與「水法」的紐帶。<sup>27</sup>

圖像的語意分析讓統一風景畫或山水畫的雲等連接虛詞變得舉足輕重，讓異曲同工，形成一個力的辯證場域：

……不是為了起孤立、分開、定義、個體化的作用，而是要在兩個項之間建立一種關係，這兩個項分開，只是為了打開它們之間互為作用的場，以及它們的對立所造成的辯證生成過程。<sup>28</sup>

對熟悉中國山水畫美學的人而言，上述這些創作與理論觀念或許並不突出，但凸顯了現當代氣韻的詮釋走上一條現代性思維的道路。如果說郎靜山所致力之山水影像工程，專注在「移花接木」的技術，那麼，影像間的雲霧、空際作為連接的角色或功能就更為清楚了。作為以虛為實和以實為虛的氣韻生動明白地顯示，它不以掩蓋、模糊空間來形成畫面的詩意感、整合感，而是透過聯繫的功能讓組合的畫面重生，而產生新的敘述肌理，因而取得新的意義。

23.Damisch, Hubert著，董強譯，《雲的理論——為了建立一種新的繪畫史》，臺北，揚智文化，2002年，頁21、25。

24.同上註，頁24。

25.同註23，頁305。Damisch參閱Pierre Ryckmans所翻譯和註解的《畫語錄》，1970年於布魯塞爾出版。

26.同註23，頁324-25。

27.同註23，頁306。

28.同註23，頁316。



#### 四、創作技巧與美學詮釋的辯證

許多人都有這種經驗：在頗為乏味甚或不堪卒睹的環境上因著雪、雲霧的覆蓋而變得有詩感；或者，舞臺噴上乾冰後角色的移動與道具的排致變得有韻味，簡言之，浪漫之情油然而生。這些元素柔化或弱化異質所引致的衝突、不適，並非只有表面的掩飾功能，而是有深刻的意義。這種美感經驗的蛻變（metamorphosis）來自這類流動的、自身不帶固著意義的、卻能改變事物間的關係的介質。它讓視像有一種全然的、徹底的轉化，包括物自身。我們不能僅僅以想像力來解釋這種美學的轉折現象。郎靜山為使攝影國學化，致力於追求影像的氣韻生動效果，專注於解決影像拼貼的美學難題，使西洋的影響機器能順服於中國美學的要求。除卻其藝術成就，郎靜山的集錦攝影「反證」了這些介質的另一種聯繫的功能——作為表述關係（nexus），並且顯示氣韻生動的傳統美學觀念在現代影像的挑戰下有另類的演繹與詮釋的可能性。

臺灣美術發展歷程中，國畫現代化是現代主義衝擊下的回應，在此文化相互衝撞之下，國畫與現代性因此改變了雙方的外在形貌、對應姿態與內部意涵。正統國畫論爭的文化政治鬥爭過程中，「氣韻生動」在此成為劉國松論述中是否是中國藝術正統的依據，而當時被指控過度奴化的臺灣的日本畫家必需正面迎戰、調整論述接合中國文化，以迎合新的文化政策環境。<sup>29</sup>在創作上，學者們觀察受過日本學院訓練的臺籍畫家（如林玉山、郭雪湖等）作品中有比較多的煙雲表現。<sup>30</sup>在此，「氣韻生動」的觀念已從傳統的美學創作綱領轉向文化政治學的意涵。郎靜山的集錦影像與美學實踐也印證這種情況。當他的藝術風格與成就大多被定調為「文人化的延伸」<sup>31</sup>或「運用西洋的技術，以表達中國的畫理」<sup>32</sup>。因著表現材質與創作技巧的不同，郎靜山的集錦攝影所詮釋的氣韻生動成為不同脈絡影像重新組構的連接虛詞，氣韻此時用來解決移花接木的難題。「氣韻」之用因著現代性而有多種意義的演繹，這是郎氏對華人攝影史的有爭議的貢獻外另一個中國近代藝術史上值得討論的議題。

氣韻生動的概念，如同中國近代社會面對西方強勢文化的掙扎：體用之辯。漢寶德說「集錦攝影解決了中體西用的問題」<sup>33</sup>，筆者認為這並不只是標舉傳統中國藝術的美學判準的西化作為或解決中西文化衝突之道，還顯示現代性浪潮下創作技巧與美學詮釋的複雜辯證關係。氣韻生動的體與用的一般理解，亦即以氣韻生動為美學宗旨，以其他五法體現之，在郎靜山的集錦創作上有了另類的操作，因而重新詮釋了氣韻生動的當代意涵、同時也在影像敘述重構下凸顯了它的問題性，可為現代性的困境與潛藏的新出路。這種新路徑有助於理解現當代藝術中東方氛圍的創作，如趙無極、朱德群的藝術等，是值得持續探究的一個課題。▮

29. 廖新田，〈劉國松抽象水墨論述中氣韻的邏輯〉，《筆墨革命：勝者選真再出新貌——國際水墨學術論壇》，臺北：國立臺灣師範大學，2015年，頁57-78。另參廖新田，〈台灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）：微觀的文化政治學探析〉，《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》，臺北：典藏，2010年，頁61-109。  
30. 廖新田，〈水墨技巧與文化召喚：正統國畫論爭中的「氣韻」之用〉，《2012匯墨高升：國際水墨大展覽學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣師範大學，2012年，頁69-95。  
31. 陳葆真，〈文人畫的延伸——郎靜山的攝影藝術〉，《故宮文物月刊》20卷10期，2003年，頁42-57。  
32. 傑佛，〈攝影中的意境兼論郎靜山影展〉，《聯合報》1958年1月21日，6版。

33. 漢寶德，〈國畫的科學化——回顧郎靜山的藝術〉，《聯合報》2009年4月23日，聯合副刊E3版。該文另刊於2013年《影像中國：20世紀中國攝影名家——郎靜山》，北京：中國美術館，頁10-13。