

# 羅青<sup>1</sup>美學評介

## 一系列從理論出發的創作觀

王 潔

### 一、前言

「藝術家本人關於藝術和創作的理論和思考可以說是創作和美學理論之間的中介，尤其是長於寫作和思辨的藝術家的著述，往往對美學理論有直接的表述和影響。」<sup>2</sup> 羅青在台灣現代畫家中是個獨特的例子，他不但兼備中西文藝理論學養與水墨藝術創作長才，同時更是個傑出的詩人。筆者最初接觸的是他的詩，偶然的情況下看到他的畫冊，深受那奇特詩畫趣味所吸引，最後才細讀他的繪畫理論，研讀之際，每每被那淺白文字背後深藏的哲理所震驚，「羅青美學」<sup>3</sup>說起來並不複雜嚇人，但這正是他徹底思索中西藝術問題並且嘗試各種創作實驗之後，凝煉出來的後現代藝術「新出路」，雖然他謙稱這只是適合於他個人的「國畫現代化的具體實驗」，但其中所蘊含的美學理念確實具有普遍性，值得藝術創作者、藝術評論者與美學家共同關注。

由於研究時間有限，本報告自我定位在第一階段，擬先就羅青本人的繪畫理論為對象，以其相關繪畫實驗為輔，探討他的基本美學主張，最後提出筆者的看法和評論。研究範圍特別鎖定在他自己的一系列繪畫創作理念上，暫不討論他的其他論述文字。在方法上，是先整理羅青本人的表述（包括他人的採訪記錄與羅青自撰的文章），其次參考相關的評論，最後以作者的理解進行解讀，並提出評論。

<sup>1</sup> 本名羅青哲，1948年生於青島，1970年畢業於輔大英文系，1974年畢業於美國西雅圖華盛頓大學比較文學研究所，現任教於師大英語研究所並為國語中心主任。九歲開始自習漫畫，後來迷上插畫及水彩。十四歲時學溥心畬的北宋工筆山水及花鳥，對宋朝的馬夏畫法最有心得。後學南宋潑墨山水，初識石濤、八大以及揚州八怪。在大二以前，畫畫成癡，勤讀畫論，所有的空閒時間都在不停地畫。大二以後放棄傳統山水，走上「抽象表現主義」的道路，大量採用實物拼貼方式入畫，並開始寫新詩。到了大四開始思索新詩與中國繪畫現代化的關係。至美國留學後，才重拾毛筆，努力於國畫現代化的創作。

<sup>2</sup> 佟景韓、易英主編《造形藝術美學》，春風文藝出版社、遼寧教育出版社出版，洪葉發行，1995，p. 2。

<sup>3</sup> 稱其體系化的繪畫觀為「羅青美學」是筆者為求描述概括之方便而設，畫家本人並未如此稱呼。

## 二、來自文學現代化的啟示

大二時的羅青看了 *Pop Art* (普普藝術) 這本書後，覺得中國畫無藥可救，於是依樣畫葫蘆的徹底搞怪造反，做出類似「把鵝卵石用鐵線綁好穿掛在木板上，然後把顏色丟上去」這一類的畫。到美國念書後，羅青有機會看到珍貴的中國近代繪畫，開始思索十九世紀二十世紀的中國畫家到底遇到了或意識到了什麼問題，並去查看前輩們如何解決這些問題。

在此同時，新文學作家在這方面的探索對他啟發甚大，使他能以「歷史的透視」來看中國近代繪畫。後來在比較文學的課堂中他對語言學發生興趣，認為文學與繪畫都是一種記號系統，在特定的範圍中有相互交疊的可能。在此語言學給他的提示是：中國人的思考方式與中國語言文字系統有密切的關係，而這種思考方式更反映在繪畫的發展裡。例如「天人合一」等等觀念，不但在文學中，也在繪畫中充分反映出來。至今，這些觀念已經成為我們對過去傳統，所學習了解到的一種「知識」，對二十世紀末的中國人來說，我們能夠學習這樣的知識，並不表示我們有同樣「真誠」的感受，因為歷朝歷代發展出來的思想，都與其背景環境有關。

羅青認為我們現在了解到過去的知識、想法及感覺，不代表現在也能知感合一的與「過去」溝通。一般而言，我們對過去多少都有「知感分離」的問題(dissociation of sensibility)。同樣的，盲目抄襲移植西方的潮流(如抽象畫)，不斷重複，也是喪失了真誠感，再現了知感分離的問題，有關這方面的討論，後面會再詳述。由於普遍存在著「知感分離」的問題，因此每一個時代都有其「知感平衡」的新課題，繪畫與文學一樣，有它一套活的、不斷發展的語言系統<sup>4</sup>，而畫家要做的是，在這系統裡找尋一種新的組合，能夠表達時代的感覺、意識與思想，這也就是繪畫現代化的涵義。

因著他的背景經驗，羅青選擇水墨為創作媒材，國畫現代化的方向很多，他曾嘗試許多適合自己走的路子，其中之一就是如何繼承宋元以來的詩畫傳統，去探索新詩與新國畫之間的關係。他認為中國藝術與整個政治社會的發展息息相關，二十世紀的中國所面臨的最大問題，便是「如何現代化」，文學藝術，是現代化的一環，而其中又以文學中的新詩，在現代化上，開始最早，成績最大。因此他認為新詩解決問題的方式，值得畫家參考借鑑。他個人即受新詩啟示甚大，尤其是在知感性(sensibility)的更新上，他一直想把二十世紀的經驗、感覺和知識揉和在一起，指導並利用中國已發展出來的繪畫語言，做一些增減或變動，使之成為一個有機的系統。總的來說，羅青認為唯有繪畫思想與繪畫語言更新，才能解決國畫現代化的複雜問題。新的繪畫語言與新的繪畫思想是相輔相成的，新的繪畫思想

<sup>4</sup> 這裡的「語言」並未指明是否與「言語」相對應。不過羅青常以「繪畫語言」與「繪畫觀念」相對應，表示繪畫的形式部份。

與觀點可以刺激新的繪畫語言之誕生；新的繪畫語言之發現，也可以拓展加強新繪畫思想之寬度與深度。藝術家用此法畫畫，無論寫實寫意，甚至於抽象，都是無往不利的。<sup>5</sup>

### 三、「詩畫相發」

在1980年代羅青剛剛崛起畫壇的時候，我們首先看到的探索即是他長久以來的關懷課題——如何讓詩畫一致，彼此相互輝映而非相互解釋。雖然詩畫合一是宋元以來中國文人畫的傳統，但現代有許多提倡「純粹繪畫」的理論，反對繪畫與文學結合。羅青認為所謂「文人畫」之傳統，其精神本質在於創造有個性有思想的藝術，以別於民間工匠陳陳相因的刻板模式。民間藝術中值得後世珍藏重視的，也多半都含有獨創的特色及個性之流露，充滿了活潑的生命力。到了二十世紀，民主社會中幾乎人人可受教育，因此知識份子與庶民的差距也可以說是不存在了。二十世紀的畫家，都可以算是「文人」或「新文人」。

至於詩畫合一的問題，是一個古老的問題，在中國與外國，都曾發生類似的看法。詩畫三絕的說法始於南北朝（見「南史」），一般畫論家，從宋朝開始，對詩畫結合，多表贊同。一直到民國以後，中國畫家受到了西方的影響，才開始要求繪畫獨立，即所謂的「純粹繪畫」。在西方，早在希臘時代，就有詩人西蒙尼得斯提出「畫是無聲詩；詩是有聲畫」的看法，此後，羅馬詩人何瑞斯也有此看法，他的見解，被西方奉為經典。一直到十八世紀，這種理論才受到德國大學者萊辛(Lessing)的挑戰，他在《拉奧孔——詩與畫的界限》一書中說詩是時間的藝術，畫是空間的藝術，兩者的媒材表現性根本不同，這種看法影響甚大。然而，羅青認為萊辛在立論時，多舉荷馬史詩為例，基本上那是屬於敘事詩，與抒情詩無涉。抒情詩的發展，多靠意象的對比或排比，不著重時間前後「一貫的次序」，而中國人的詩大多是抒情詩，故與畫面物象的對比與排比十分類似。在此，詩因為意象的特殊安排，而產生了「言外之意」。當言外之意與畫外之意相合時，我們才可以說「詩中有畫，畫中有詩」，也才是所謂的「詩畫相發」。總之，「詩不是畫的解說，畫也不是詩的插圖」，兩者均應先能夠獨立，然後相輔相成，相得益彰。

羅青認為畫家畫畫要如何表現，主要是看題材而定，有些材料及感情，需要用抽象表現的方式來渲洩，畫完成了，目的也就達到了，甚至連題目都不需要，編號即可。但對有些內容或題材，畫家在表現時，心中有「特定的意思」要傳達，故標題成為必要。如果進一步，把標題加以戲劇化，那就成了詩。因此，畫有標題，便是詩畫結合的開始，是「繪畫藝術」與「文字藝術」接觸融合的起點。所以畫中題詩，可說是標題的戲劇化，因此他以為那些反對的人，在理論上是很不周全的。

<sup>5</sup> 見《水墨之美》，pp.160-170。

他接著又繼續從標題上入手來說明文字與繪畫的關係。大體說來，二十世紀的繪畫可分為有題與無題兩種，事實上，無題的畫，在古代就有，無題的詩，也有許多。像「古詩十九首」就無題，王國維認為，詩本身好就好，何必要題目。有了題目，反而會限制了內容，也限制了讀者的想像。同理，畫家有時候希望觀者自己在畫中找各種可能的題目，使他的畫在主題上，彈性越大越好。但在畫家有「特定的思想」要表達，只希望觀者朝一定的方向自由聯想時，題目就不再是一種多餘的裝飾了。文字與繪畫，各有各的長處和限制，如果二者能夠相輔相成，也無不可之道理。但如果二者在各方面都無相通之處時，也不必硬性雜湊。

依照羅青的分類，有些題與畫的關係，是屬於「看圖識字式」的，例如畫一隻水牛，題上「水牛圖」三字。有些是屬於「解說式」的。有些則屬於「自由聯想式」，看到了畫，觸動了個人詩情，發揮一番，與畫的精神主旨，關係不大。最後一種，就是「詩畫相發式」了。種種方式，各有千秋，因「材」施「題」，因「題」施「畫」，不必拘泥一格。隱隱中他把自己的作品定位在「詩畫相發」<sup>6</sup>的層次，即：言外之意與畫外之意相合，「詩不是畫的解說，畫也不是詩的插圖」。

#### 四、國畫現代化的具體作法

從「詩畫相發」的嘗試開始，羅青陸續展開國畫現代化的具體實驗。近人一說到國畫現代化，便搬出一些泛泛的原則來發揮，諸如繼承優秀的歷史傳統，吸收西方的文化知識，然後加以綜合，配合目前的時代環境，加上創造……等等。羅青以為話雖不錯，但也僅止於高調而已。到底如何著手，須從美學、繪畫觀念、繪畫語言……等方面入手，方能有所得。為求清楚扼要地簡示羅青的美學思想，以下先將他這環環相扣的三個層次歸納整理，例示其美學觀的各個面向，以彌補本文無法一一照顧細節之憾。

##### 羅青美學原則

1. 畫家必須建造自己的世界——一個不斷成長追求自我充實的世界。建造這個世界的材料，除了自己的努力以及同時代人的刺激外，還有古今中外所有藝術遺產的啟發與營養。畫家必須了解前人的遺產，從中選擇與自己個性最相近的加以吸收、消化、再創造。同時必須了解自己的限制和範圍，然後從中盡量發揮長處及特色，使短處減少到最低。
2. 繪畫內容上，應注意工業及後工業狀況，避免感知分離、探求新時代的感知平衡。<sup>7</sup>
3. 繪畫技巧上，應實驗適於表達既定題材的最佳方式。

<sup>6</sup> 有關詩畫相發的理論與實例，可參考羅青在《水墨之美》一書中對石濤一幅畫的分析，pp.105-108。

<sup>7</sup> 例如「月球」這兩個字似乎比「嬋娟」、「望舒」更能充份地表現當代的感知性，因為其中揉和了二十世紀的科學知識與一手的視覺意象。見《水墨之美》，pp.167-168。

- 4.反應現代的內容技巧，不是簡單的把農業社會與工商社會對立起來，而是要超乎二者之上，找出其間互通有無，相輔相成的線索。<sup>8</sup>
- 5.寫生不夠，寫境之外還要造境。前者是寫萬物之生機與情境，後者是把萬物納入胸中，化為一己之思想，建立自己的世界。
- 6.山水既是畫家用來表現自己思想感情的媒介，自然可以表達幽默的感情，尤其到了二十世紀的現代，大家在工業文明忙碌的生活下，對幽默的需要，當然是更大了。

### 羅青新觀念例示<sup>9</sup>

### 相對應的創作實驗例示

- 時空速度感、工業與自然 ----- 〈柏油路系列〉
- 時空座標象徵：現代台灣 ----- 〈棕櫚樹系列〉
- 追求理想國之永恆人性 ----- 〈不明飛行物系列〉
- 傳統的價值 ----- 〈詩畫相發系列、植物四君子象徵意義之轉換〉
- 批判文明與政治 ----- 〈尋隱者不遇、破碎中國系列〉
- 永恆的自然之美 ----- 〈山水有情系列〉
- 新視點 ----- 〈飛行觀點系列〉
- 幽默感 ----- 〈詩畫之對話：如棕櫚樹、酒瓶椰子系列〉
- 童年記憶 ----- 〈黑夜路燈之溫暖系列〉
- 重估題款用印的地位 ----- 〈解構中國系列〉
- 潛意識領域 ----- 〈用水底海底情景，象徵具象抽象之間的灰色地帶〉

### 羅青新技法（新語言、新形式）

### 相對應的創作實驗例示

- 水墨傳統繪畫語言去蕪存菁 ----- 〈鐵網皴法〉
- 民間傳統繪畫語言，加上光影的變化 ----- 〈不明飛行物之金箔〉
- 幽默感 ----- 〈詩畫之對話：如棕櫚樹、酒瓶椰子〉
- 文學元素 ----- 〈詩入畫、解構〉
- 書法元素 ----- 〈鋼鐵山水、大寫白字〉
- 文言文式的繪畫語言白話化 ----- 〈讓傳統的繪畫語言中加入民俗的繪畫語言、西洋及東洋的繪畫語法〉

<sup>8</sup> 「詩人們當進一步探討科學表象之後，所隱藏的永恆真理。能夠反應現代的真正好詩，不是簡單的把農業社會與工商社會對立起來，而是要超乎二者之上，找出其間互通有無，相輔相成的線索。」見羅青《不明飛行物來了》，台北：純文學出版社，1984，《後記》，p.10。

<sup>9</sup> 羅青的新觀念不論是否可以成功地由作品檢核出來，也不論作品實際呈現出的是觀念中的哪一部份，確定的是，他的系統性「觀念」往往先於「創作」，並且指導創作。而且他的觀念都是「多義性」的，有著詩人的聯想力和理論家的思想性雙重特色。例如「不明飛行物」除了對大眾而言具有烏托邦形象、超人式神秘力量的形象、侵略毀滅形象……之多義性外，對畫家個人而言還有大思想家的形象——以最現代的飛碟形象象徵哲人之光橫越宇宙時空，或曾遭時人否定或曾受時人肯定，無論如何不會忽略他的存在與意義。

根據羅青的解釋，國畫現代化這個問題重要的焦點就在「現代」兩個字上。現代與古代之不同，是農業社會與工商社會之不同。農業社會的時間觀念與大自然配合無間，其空間觀念，亦隨之運行。而現代工商社會中，「科技」的介入，把自然時空的次序破壞了，人們不再完全受天候或四季的支配。對時間的計算也不再依靠空間的延伸。坐飛機去香港僅需兩小時，坐火車去高雄卻要五小時，時空交錯，完全與農業社會的觀念無關了。

### 1. 時、空、速度之探索

因此國畫現代化，必須重新解決時空問題。他畫了幾張夜景的畫，目的不在描寫夜景，而是在處理時空在科技的影響下如何錯亂變形。所以幾張幾乎接近傳統的作品中，大家可以看到光線的來源，角度的發展，遠近的推移，全都變形了。羅青稱此為「光線的立體主義」。例如《黃昏光影變幻奇》，及《神秘的秋夜》，都是在反應現代科技對視覺及觀念所造成的影響。

### 2. 時空速度感、工業與自然（柏油路）

羅青又注意到「速度」在現代社會中扮演的角色。「速度」改變了一切，包括時空的觀念及知感性。於是他用象徵的手法，來刻劃速度在現代生活中的地位。畫家要畫「速度」，十分困難，一不小心，便成為「看圖識字式」的插圖了。他選擇「柏油路」來象徵速度，因為柏油路乃是現代文明及科技之下的產物。他又把傳統草書中所含有的速度感，注入柏油路中，使其在靜中有動，以便重新詮釋現代人與自然的關係。柏油路常常硬生生的分割了自然，但有時在海邊地帶或自然環境特殊的地方，又要曲折的順從自然。它的存在，只為了一個目的，那就是「速度」。但速度也有好多種，有快有慢，各有其特色。他在《十棵鐵樹守海灣》、《你彎我直他隨風》中，就十分強調柏油路有時也可以有限度的與自然相配合。（並非只有古今對立）

### 3. 新的知感性實驗

國畫要現代化，必須從觀念、觀點著手，開發新的知感性，為我們這個時代的種種經驗及思想作一個見證。而要注入新的觀念與開發新觀點，羅青認為，只有從繪畫語言的更新著手。五四新文學的更生，也是從語言著手的。光有新的觀念不夠，還要有新的工具來配和，才能有結果。宋元以來所發展的繪畫語言到了明朝《芥子園畫譜》上，已變為一種「文法」嚴謹的「文言文式」繪畫語言。晚明及有清一代的畫家在「文言文式」繪畫語言中努力創新，但到了二十世紀初期，也已是強弩之末了。這種「文言文式」的繪畫語言，充滿了「典故」（例如某某筆法是元朝某某大家之筆法），到最後學畫梅花的人，可以不看真的梅花，只要照畫譜臨摹即可，這就造就了知感性的分離(dissociation of sensibility)。因此羅青主張把文言文式的繪畫語言白話化：其方式是讓文言文的繪畫語言中加入民俗的繪畫語言、西洋及東洋的繪畫語法。最後，最主要的，是由民主自由教育制度下所產生的

一種大眾化的平民繪畫語言如印染拼貼等等，構成一種「文白夾雜式」白話繪畫語言。然後，我們再用這種語言來開拓繪畫題材，探索觀念，反映時代。

#### 4. 「棕櫚樹」系列

在拓展繪畫題材方面，他曾努力把棕櫚樹介紹入中國傳統的植物四君子中，使之成為梅蘭竹菊之外的第五個君子，象徵二十世紀中國人在自由中國的奮鬥。同時，他也努力挖掘棕櫚樹的現代美感——一種流線式的造型，與摩天樓的線條正好呼應。最後，棕櫚樹在都市中高高舉起，有如綠色的火把，可視為提醒人們保護生態，擁抱自然的象徵。

#### 5. 新視點（飛行觀點）

在觀念方面，他利用柏油路來探討速度與現代生活的關係；利用飛機或摩天樓的高角度來探索畫面的新視點，稱之為「飛行觀點」；用夜景、光線及電線桿來探討時間在現代中國人的生活中所扮演的角色，並表現出一種全新的感性。在象徵及探索方面，《不明飛行物系列》是用中國傳統的繪畫技巧及民間傳統繪畫語言，加上光影的變化，把「不明飛行物」刻劃出來，用以象徵從古到今的天才及聖賢，他們如不明飛行物一般，時時遭人懷疑質問，甚至否定，但亙古以來，都在暗夜中，不斷的發出引人沉思的光芒。例如孔子，就是中國歷史上最大的「不明飛行物」。

#### 6. 「鋼鐵山水十萬圖」

在《羅青書畫集第三集——鋼鐵山水》中，他說：中國山水畫，向來偏重描寫自然風景，至於表現都市風景的，比較起來，便少得多。直到北宋張擇端的清明上河圖，才開始有真正的都市風景畫例證。但文學上關於城市的描寫是早於山水描寫的。近年來，台北也像任何工商都會般，地鐵鑽於下、捷運飛於上，火車電車高速列車，遇山穿洞，涉谷架橋，無處不通，無遠弗屆。士人君子販夫走卒，莫不聚居於都市；人口由百萬而千萬，樓房由十層而百層，新的都市風景於焉誕生。鋼架鐵架到處充斥，水泥叢林，隨處林立。

畫家生活在這個新環境之中，不能視而不見，也不能不有所表現。面對工商業文明以及隨之而來的分工專業化的生活方式，其描繪方式可以歌頌、可以抒懷，更可以批判。羅青對目前台北所採取的切入角度，是「十萬圖」式的。歷史上最早畫「十萬圖」的，是元朝的倪雲林，其中最著名的項目有「萬竿煙雨」、「萬壑松風」、「萬橫香雪」……等。「十萬圖」的結構或緊或鬆，但最終全以表達浩瀚的氣勢為主。羅青把此模式轉換成現代的形式，認為這種形式十分適合描寫或批判都市的雄偉，雜亂，擁擠，忙碌，他期望藉此「十萬圖」把農業社會過渡到工商業社會的問題，做一系列的反映與探討。在構圖上，他採「斷裂重組法」，把不相干的東西湊在一起，以反映工商業化那種貌合神離的工作和生存環境。

在筆法上，他把農業社會發展出來的正、草、隸、篆各種線條，全部加以轉換，來描寫鋼鐵都市景觀：雜亂、衝突、機械、動力、霸道……等等工商業社會現象。在墨法上，強調極濃與極淡的對比，濃墨傳達鋼鐵硬邊式冷硬無情；淡墨表示人性與想像力的空間。虛實呼應。在色彩上，他採用壓克力的強烈色調，表達都會個人主義的主觀品味。並大膽起用印泥作畫，使黑紅對比更加強烈。

## 五、結論

他人對羅青的批評尙未有一致的焦點，而且有些批評其實正是羅青的價值所在，套用其他人之標準，羅青便不再是羅青了。筆者個人認為批評最好在他的特殊脈絡下檢核，因為藝術沒有一定的模式，不必與其他的價值系統相比較。這麼看來，檢視他的創作脈絡，可以發現他的革新是深賴著傳統的，作為一個新文人仍不脫傳統審美格局，不像達達用現成物般激烈是有原因的，這種作法的原因絕大部分是由於他自身的傳統水墨畫背景與文學素養使然，從傳統出發，有意識的反思批判，去蕪存菁，是他審慎評估後認為最適合自己的方式。這種方式具有獨特的「正—反—合」的辯證效果。雖然一時間會讓人們誤視其畫為傳統水墨，因為畫作本身不具「革命性的視覺震撼力」，人們不會從畫面上直接感受到想一探其思想究竟的衝動，但也不會有完全看不懂而不屑一顧的憤慨。就是這種辯證效果，使他的畫作由觀念出發但是可以避免淪為「觀念之附屬品」、行動劇之道具的危險。另一方面，觀眾通常是由誤會開始，以為他用水墨素材、皴法技巧等等傳統符號就是傳統國畫，而這種誤解的積極作用就是援用觀眾已熟悉的符號系統講故事，吸引人們的舊經驗，讓觀者此刻的新視覺與彼刻的舊圖像在連繫之後作一對照，緩和地呈現出羅青異於前人的創新部分。但這裡似乎衍生了一種問題，那就是：在表面接觸之後，沒興趣深究的觀眾會把他的作品定位在傳統邊緣，而有興趣深究的觀眾可能有的人覺得他的革新太保守，有的人覺得他的理論與創作不符，說的倒比畫的好。

從這裡我們來思索以下的問題：面對傳統國畫，新國畫可不可以只是一種觀念？的確有所謂觀念藝術，但這不是羅青實驗的範圍，他一方面引介後現代藝術，但一方面強調他的創作採取適於自己的一條路，他的背景經驗使他不可能去做素人畫家，不可能不受到水墨技法、詩人身份、書法興趣與中西文藝美學理論的影響，正是因為他認識了自己的優勢與侷限，所以由此出發，這是觀眾或評論者不可不考慮的前提，所有的批評應當指向這一既定範疇內的問題，範疇之外的問題羅青不是沒有注意到，但並非他研究開發的興趣，在此評論無益，問題既探討不完，反而會誤解畫家。

或許有人會認為羅青的水墨畫若抽離掉詩文部份，則僅存的造型恐怕單薄。不可否認的，這是對文學屬性特強的畫家難以避免的質疑，但這種質疑未必是對的，提問之前，首先，吾人必須注意到作品是一個整體，每一個畫面上的元素都應視為整體造型元素或象徵元素的一部分，亦即形成繪畫整體效果的一個環節，既然詩文是他水墨畫中的一個



環節，就不可任意抽離。比較有意義的問題應當是去追究「到底詩文在羅青的畫作中扮演怎樣的角色？」由於畫是主角，詩為輔角，因此答案至少有二種可能，「詩畫相發」、「詩害畫」。從審美經驗上看來，羅青的詩文不論於解釋形象，本身既有造型上的安排設計，又以詩文的象徵性呼應畫外之象，兩者相輔相成，超越了二度空間的平面視覺性，帶來豐富的意象。因此「詩畫相發」的目的可謂是達成了。若再追問：「對於一個不具詩人傾向的畫家，羅青的繪畫也可以提供任何啓示嗎？」答案其實不能只在畫面上找，羅青源源不絕的創作力，實在是來自他的美學思想。

討論之前我們必須認知到：畫家的作品是否足為其思想的代言人未必有必然的關係。羅青並沒有討論從抽象意念轉化成作品時的問題，然而我們知道思想、語言與繪畫是不同的符號，各有各的優越性與侷限性。造型符號不具語言符號的「翻譯性」，不似語言符號般適合表達意義，相反的，它較適合表現感情，因此羅青的繪畫就造形美學的要求上有其獨立的價值，可以是與他的理論完全不相關的價值，但絕不能認定他的畫就是他思想的鏡子，或用這個預設立場去批評他的畫不能盡現他的思想，創作是否需要與理論相符合，答案應當是不言自明的。所謂「萬變不離其中」、「萬法歸一」，創作有萬種可能，理論則是背後的核心精神，語言（理念、理論）轉換為形象不是一對一的翻譯過程，試圖完全用他的理論來解讀他的畫，形象自身的獨特性便被抹煞了；相反的，試圖從他的畫作形象上驗證背後的理論、理念，也是混淆了不同符號系統的作法，只會模糊焦點，無助於探討畫作與理論的價值。在了解了這位多重身份的畫家之後，妥當的方式是把他的理論與畫作分開來評價。

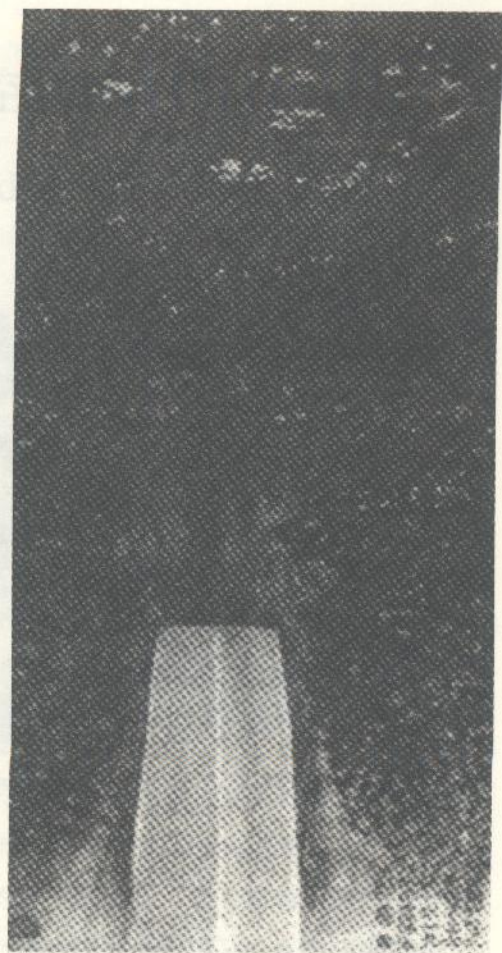
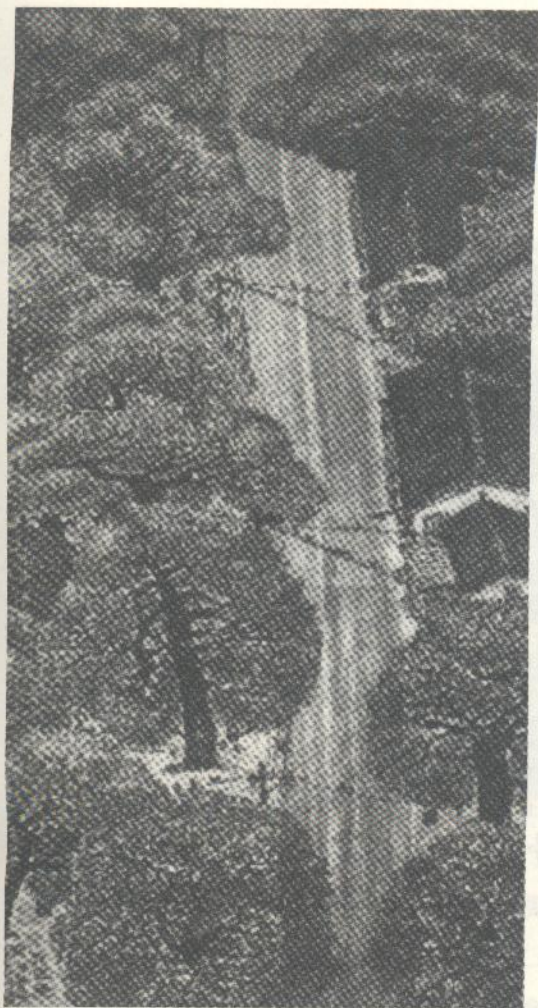
前面已約略談及他的畫作具有獨立之造型藝術上的價值，本文不擬深論這一部份，而將重心置於他理論思考的部分。若從這一角度看待他的畫作，則還有另一層的意義。依筆者個人之見：他系列性的作品不只是形式上的聯作，對作品的創作經驗與欣賞經驗之完整性來講，我們很有必要調整傳統的「觀畫方式」。只看羅青的單幅作品固然無法認識畫家，就算是觀賞他某一系列的作品恐怕也是不夠的，因為一次主題只是一個實驗，只是其美學思想的一部份；再以更宏觀的角度來衡量，則他所有的作品，包括未來將有的全部創作，也只是他美學思想的局部「例示」而已。這麼說並不是貶抑他的作品價值，相反的，正因為這些作品的例示，才使他的美學全無架空之虞，有別於一般的純美學家。

理論作為創作的指導，其成敗與否端看理論是否具有普遍性，是否可以對不同的創作者產生觀念之啓發，提示一個新的出路，使創作呈現多元的可能性。換句話說，我們要問的是：「他的美學原則算是一個普遍原則嗎？對藝術家具有啓發性嗎？」就這一標準來檢驗羅青的美學理論，我們發現他的美學思想不只是一己的創作法則，其中的開放性、積極性，提供了所有藝術工作者一個創作的思考點，我個人認為這是他最大的貢獻所在，「深刻的反省能力」使他迥異於一般畫家。他雖然仍以畫家的感性創作藝術，但創作背後則是理論家綿密周到的理性思考；感性讓人駐足畫前觸動新的經驗，理性則領人一步步探索繪

畫思考必然要面對的問題，從而揭示一個可能的新方向，作為從「圖式化」的傳統僵局到「解構化」的後現代危機之間，一個反思後折衷的突破口。其他藝術工作者未必要從「詩畫相發」上著手，但對「現代」與「傳統」、「科技文明」與「自然」、「個人」與「歷史長河」、「媒材」與「內容」……等等課題上，都可以廣泛地深思，找出適合自己的創作方向，無疑的，國畫現代化與中國之現代化必須擺在一起思考，有新的思想觀念，才有新的時代，產生新的藝術，在這一個意義上，羅青的啓示是：為藝術創作多加一些思考，古今中外的藝術問題不會因為你不去想就不存在，創作時的思考固然未必解答了存在的問題，但不斷地自我批判與思辨至少可以免除「盲目崇拜」、「妄自菲薄」、「任意移植」、「一再重複」……等等重大盲點，讓藝術家真誠地面對自己，找出自己的路，也同時等於在古往今來的時空中找到了屬於自身文化的新座標，這樣的過程中，傳統將受到肯定，創新也於焉誕生。

## 參考書目

- 羅青，《水墨之美》，台北：幼獅文化出版，1992
- 羅青，《羅青畫集》，台北：東大圖書出版，1990
- 羅青，《不明飛行物來了》，台北：純文學出版社出版，1984
- 羅青，《羅青書畫集第三集》，台北：羅青出版，1995
- 羅青，《羅青書畫集第四集》，台北：行政院新聞局贊助出版，1997
- 羅青，《錄影詩學》，台北：書林出版，1988
- 郭繼生，〈替萬物重新命名〉《羅青畫集》，台北：東大圖書出版，1990
- 楚戈，〈此時此地的水墨畫〉《羅青畫集》，台北：東大圖書出版，1990
- 陸蓉之，〈對聯山水、水墨默劇〉《羅青畫集》，台北：東大圖書出版，1990
- 李梅齡，〈文白夾雜歌頌棕櫚〉《羅青畫集》，台北：東大圖書出版，1990
- 羅青，〈繪畫語意學派〉《羅青畫集》，台北：東大圖書出版，1990
- 石守謙/古添洪，〈理論與畫史的關懷〉《羅青畫集》，台北：東大圖書出版，1990
- 石守謙/黃智溶，〈如何解構中國繪畫美學〉《羅青畫集》，台北：東大圖書出版，1990
- 羅青，〈後現代新美學〉《後現代美學與生活》，台北：台北市立美術館，1996

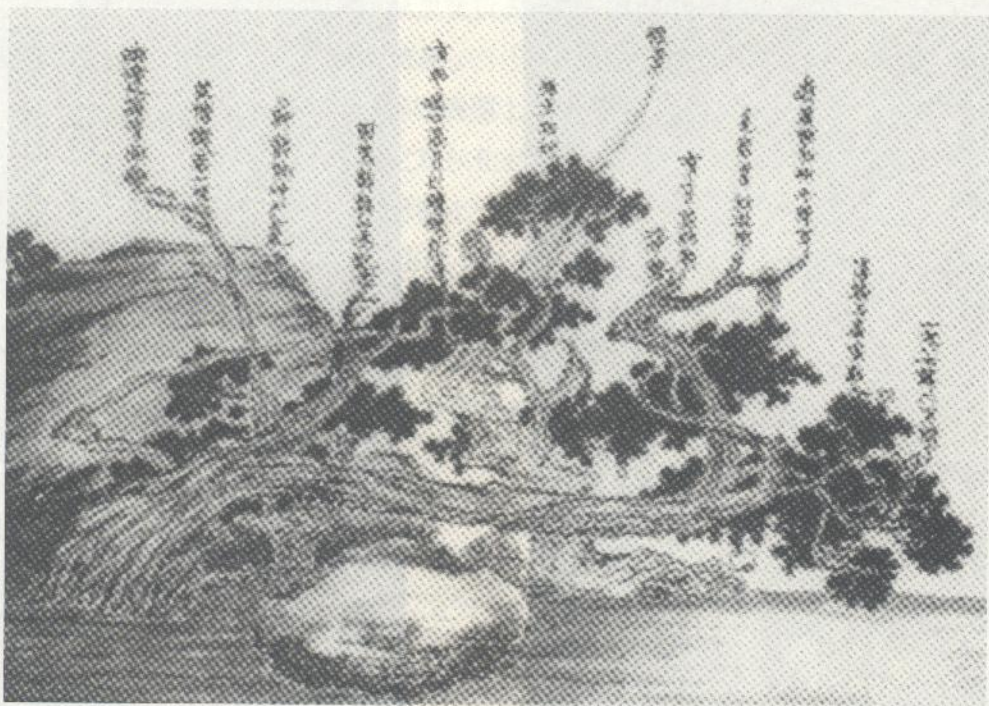


飛躍的五線譜

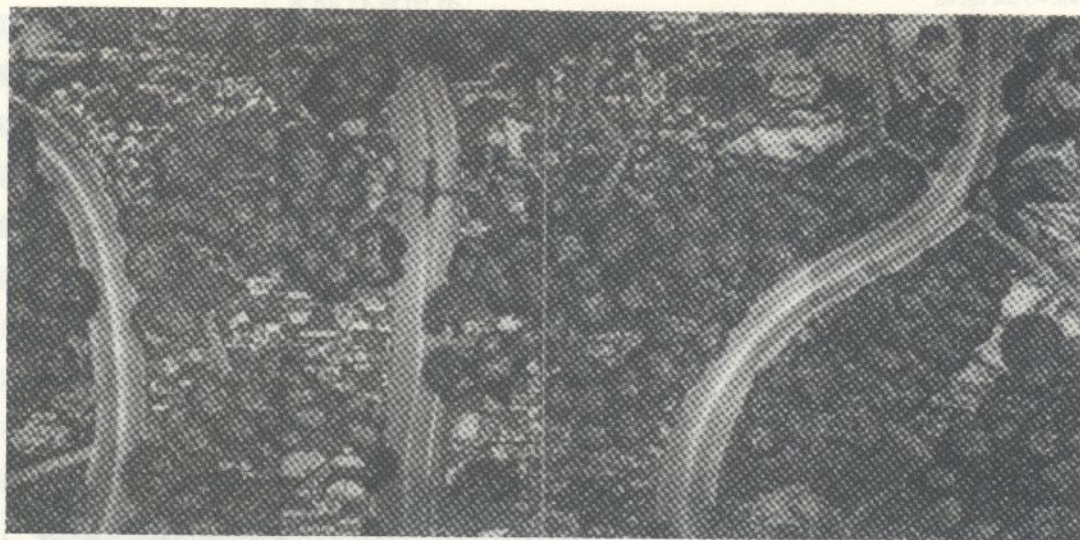
不明飛行物來了



對黑暗講解光明——棕櫚頌系列



提拔款印的自力救濟——解構中國系列



感覺飛行——用身體撫摸大地