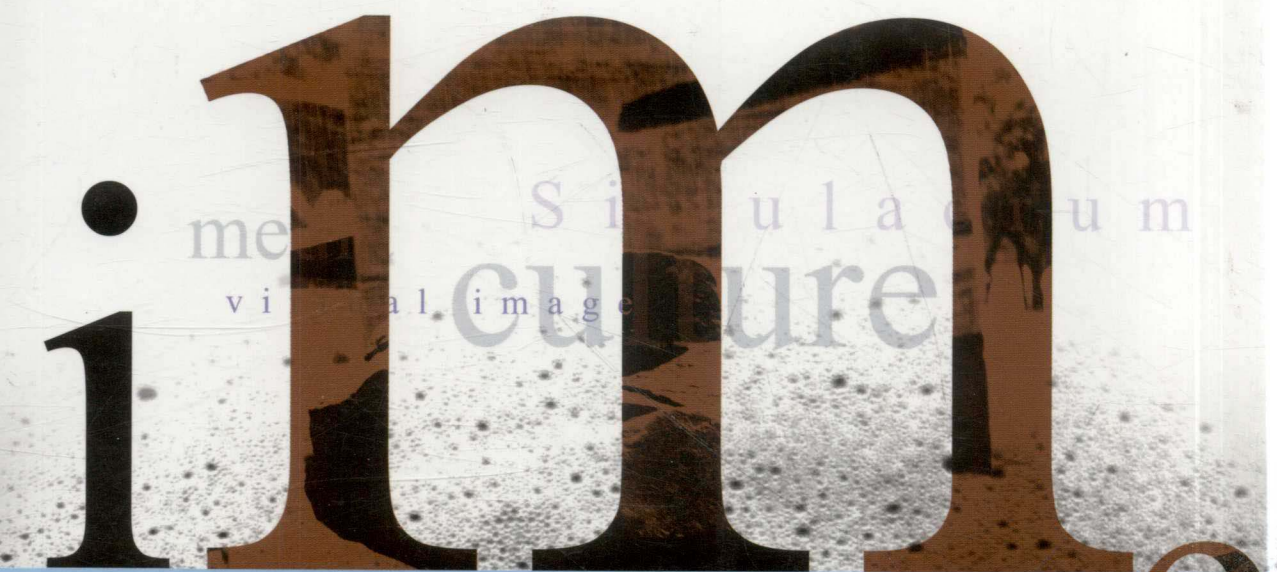




網路傳媒與文化

意象、圖像與虛擬影像

游淙祺 主編
電子商務與網路社會研究中心



Simulacrum i m a g e age

網路傳媒與文化 意象、圖像與虛擬影像

游淙祺 主編

電子商務與網路社會研究中心



華泰文化

since 1974

視野無界・心智無限
Open your eyes Stretch your mind



華泰文化
HWA TAI PUBLISHING
since 1974

網路傳媒與文化： 意象、圖像與虛擬影像

主 編：游涼祺

作 者：電子商務與網路社會研究中心

發行人：吳昭慧

責任編輯：謝沂澂

版面編輯：賴佩均

封面設計：竺莊工坊

發行所：華泰文化事業股份有限公司

地 址：台北市 11494 內湖區新湖二路 201 號

電 話：(02)2162-1217

傳 真：(02)8791-0757

網 址：www.hwatai.com.tw

E-mail：business@hwatai.com.tw

登 記 證：行政院新聞局局版北市業字第 282 號

出 版：西元 2015 年 1 月 初版

I S B N：978-957-609-959-5

基本定價：拾元

國家圖書館出版品預行編目資料

網路傳媒與文化：意象、圖像與虛擬影像／電子商務與網路社會研究中心著．-- 初版．--

臺北市：華泰，2015.01

面：公分

ISBN 978-957-609-959-5（平裝）

1.網路傳播 2.視覺傳播 3.文化

541.83

103011492

著作權所有 翻印必究

（本書若有缺頁、破損或裝訂錯誤，請寄回本公司更換。）

當前的網路傳播透過大量的圖像或影像在進行，文字的重要性雖依舊存在，卻逐漸屈居下風，人們在網路上所接觸到的符碼，有逐漸從抽象的文字轉向具體可見的圖像或影像之趨勢，遨遊網路世界的人們，可能正捲入充斥圖像或影像的世界而不自知。於此之時，吾人不得不提出的問題是：網路時代的圖像或影像究竟是什麼樣的一種存在？與傳統的圖像或影像相比，呈現出哪一些特質？而我們對於這些特質又該採取什麼樣的態度？

基本上，圖像的發展可以分作三個階段來說明，分別以模仿、複製與虛擬為根本特質。第一個階段是畫像階段。畫像乃是創作者將所觀之物融匯於心靈，再經手工技藝創造出來，用本雅明的話語來表達，它是具有靈韻(aura)特質的藝術品。第二個階段是影像階段。影像是客觀事物通過鏡頭的自我呈現，技術的重要性高過創作者的原創性，而客觀事物的深度真實則相對地被降低。第三個階段乃是數位虛擬影像。虛擬影像不同於攝影影像，它不再是拍攝的結果，亦即事物的反光經過鏡頭所產生之「留影」，而是電腦生成或合成的產物。它切斷了影像與原本的真實客觀世界之間的聯繫，純粹是按照電腦數據運算產生出來的超真實擬像(simulacrum)。底下分別就這三方面作說明。

一、傳統的圖像：模仿真實界與表達主觀意念

意象是傳統繪畫的核心概念。意象本身體現了一種主體和真實世界之間的信賴關係，對於藝術家來說，世界真實地存在著，而自己就在這個實在之中。所以，對他們來說，重要的是如何通過特殊的表達意念方式來接近這個世界，進入其深層部份並加以把握。因此，傳統的意象創造，不僅體現主體對世界的信賴關係，更反映出主體對自己所把握的藝術表達方式的信賴。

在意象的創作和接受活動中，人自身的內在性成為一種依據。傳統意象的營造無不配合人的能力而完成，無論是那些分毫畢現的工筆畫，或是巨幅潑墨寫意畫，都是以人的眼力和手的靈巧技藝為尺度的。

從某種意義來說，意象的營造屬於本雅明所說的「靈韻的」藝術階段，在這個階段，意象凝聚著此時此地的「獨一無二」特徵，畢竟意象的生成與特定的歷史文化相互緊密聯繫。正是這種不可重複的獨

一無二特性造就了主體在特定文化中的規定性和有限性，它既不能被取代，也無法被複製。

所以說，意象的營造所依據的是一種主體的原則。所謂主體的原則，是指一種形式化的原則，因為經過漫長的發展，已經形成了許多特殊的意象形式法則，這些法則在相當程度上體現了一種主體對形象的規範。

以畫像為主導的傳統時代，圖像與審美的關係是自然、透明而簡單的，基本屬於藝術理論和藝術史的範疇。然而，到了以影像為主導的現代圖像時代，圖像卻不再單純、明晰，而是與科學技術、媒介方式以及社會政治、經濟、文化等各方面的因素複雜地交織在一起。

二、現代的圖像：圖像代表真實世界與圖像的無限複製

在現代的圖像意識中，圖像被認為代表真實世界本身。代表性的作品是攝影與電影，其圖像或影像可以無限地被複製。首先出現的是靜態的影像——照片。它不再被視為對現實的模仿，而被看作現實本身的替代。緊接著，電影、電視相繼出現了，「照片」活動了起來，彷彿被凝固之物在時間中復活了，電影、電視的種種影像逐漸包圍人們的世界，淹沒了他們的生活。並且逐漸地，影像不再僅僅被視為被攝之物不在場的替代品，甚至被視同客觀真實之物本身。

本雅明在《機械複製時代的藝術作品》一書當中，指出機械複製的生產方式給人類視覺審美範式帶來巨大的變化。通過和繪畫的比較，他指出攝影、電影作為機械複製的藝術品，失去了前述傳統手工藝術的「靈韻」(aura)，即由稀罕與距離所帶來的獨一無二的本真性、神祕性和永恆性。就藝術價值而言，繪畫的儀式性膜拜價值可說轉變為攝影、電影的日常性的展示價值。人們觀看作品的方式也由靜態的觀賞轉變為接受震驚般的刺激。

照片、電影、電視既可以是藝術作品，也可以是生活實錄的紀念或檔案。其次，影像的可複製性，使其突破了傳統繪畫欣賞對「此時此地」的「本真性」要求，讓更多的觀者在不同時間、不同地點也能夠欣賞。再者，由於影像無與倫比的逼真性，使得它不再被視為對事物的主觀模仿，而被看作事物客觀的替代品。為此緣故，觀者和影像的審美關係便不再像在繪畫那樣，注重對彼岸精神世界的體悟，而是

對現實日常世界的觀賞。

一個對象，就算讓不同的攝影師在不同的角度下拍攝，我們仍會認定那是「同一個」對象。但不同畫家面對同一對象的創作，比如西洋油畫家和中國水墨畫家去畫同一座山，則肯定產生兩個不同的「世界」來。繪畫是畫家主觀意念的表達，而攝影則是事物的自我呈現。由於影像被視同有如被攝物，所以面對影像的審美是一種帶有現實功利性和象徵性佔有欲的審美。當人們觀看新聞攝影、歷史照片或人物肖像時就彷彿再一次經歷了當時的事件與場景，享受它們散發出的「真實感」，以擁有對「真實」世界的想像性滿足。

但人們不以擁有影像為滿足，而是進一步意圖選擇、提示、操控、改造或美化它們。作為機械複製時代的產物，與影像的審美活動都是在傳播媒體的環境中進行的。媒體儘管標榜自身的中立性與透明性，但這種所謂的中立性和透明性卻只是一種假象，例如在報刊、雜誌中的照片，在戲院的電影、電視節目中貌似真實的影像，實際上都比現實的物象更美、更別具風格。在大眾傳播媒體發達的時代，媒體挾帶強大的優勢按照自身的邏輯在運作，為接受訊息的大眾塑造美的形象，使得處於弱勢的個體在無形中深受影響。正是在這一意義上，以電影、電視圖像為主流的視覺審美不再以獲得視覺活動的愉悅為目的，而是淪為實現外在的政治或商業目的之手段。

影像可以輕而易舉無限地被複製，且複製品之間並沒有任何差異。原本和摹本之間的區別徹底消失了。收藏在台北故宮博物院的宋代梁楷作品《潑墨仙人》透過複製技術廣泛地出現在各個書籍或畫冊中，突破了藝術品獨一無二的「本真性」對藝術欣賞「此時此地性」要求的限制。又如收藏在西班牙馬德里蘇菲皇后美術館著名的畢卡索畫作《格爾尼卡》(*Guernica*)更是隨處散見於各式各樣的複製品中。透過娛樂電影的風行，影像的製作更是成為一種規模化、流水線式的工業生產，影像欣賞成為一般人的消遣娛樂之一。審美對象的量化生產與審美活動的商業化可謂相輔相成。除此之外，電視廣告在審美活動的商業化方面也有推波助瀾的效果，當消費者進行商品的消費時，廣告所營造的審美幻覺讓他誤以為自己是在審美，而不是在消費。消費者於視覺審美之餘，在佔有、操控世界的同時，難免不自覺地迷失在影像世界所塑造的光暈裡。

三、虛擬影像造就自身的真實世界

數位虛擬影像很特別，它可說是不再代表真實世界，而是取而代之，自行造就屬於自己的真實世界，這在二十世紀電影工業蓬勃發展時期雖已出現，到了數位化及網路發達的時代，則是變本加厲。

上一節提到，影像產業存在的基本宗旨並不是為了以模仿的方式再現現實，而是掩蓋和取代現實。當這樣極度逼真的模擬到處氾濫而無所不在時，人們便開始改變自己的認知及行為方式，那就是人們不再從真實世界本身去認識理解現實，而是通過影像來了解世界。例如，對從小就生活在卡通世界裡的兒童來說，自成一套邏輯和規則的卡通內容很早便不知不覺進入他們的精神世界，導致原本的真實世界被巧妙掩蓋的情況。至於電影、電視等手段逼真地模擬日常現實，甚至假造一個比日常現實生活更加真實的世界，也不是不可能的，而這正是影像產業的目的所在。

擬像不但可以生產出極度逼真的圖像或影像，甚至可以生產出真實世界中所沒有的影像。如果說傳統的攝影「以世界為題材，利用鏡頭、視角、裁切、光筆等方法干預了現實世界而創造出攝影的世界。」

（邱誌勇 2012：21），數位攝影則使得攝影的本真性因電腦的介入而瓦解，電腦以攝影為題材，「利用剪貼、變形、濾鏡等手段，去改造攝影世界，並創造出了另一個存在的世界。」（邱誌勇 2012：21）。在布希亞看來，擬像所生產之物不再是現實世界裡既定的東西，而是人所創造出來的，它不是非真實，而是超真實，亦即比真實之物更加真實。在此意義下，超真實的影像可謂取代了現實之物。

最後，擬像的生產必然導致現實和影像之間關係的顛倒。因為擬像已不需要原本之物作為依據，所以擬像最終可以依據自身的影像邏輯來進行製作，亦即造出現實中沒有的卻又比現實事物更真實的影像，於是現實和影像之間的界線被消解了，兩者的依從關係徹底被顛覆了。人們不再通過真實之物來理解這個世界，而是通過影像來理解和解釋這個世界。影像的極度真實取代了日常現實，我們的思想和生活越來越明顯地受到影像的制約甚至控制。結果是，擬像終究導致了主體與現實世界之間的隔閡與疏離。

當代數位影像產業的另一項特色在於，虛擬技術深刻地改造了影像的生產方式，並進而影響了影像的審美邏輯。就虛擬影像自身而言，虛擬技術或電腦程式技術的高低成了決定製作影像成功與否的關鍵因素。當今許多好萊塢電影將電腦虛擬影像融入傳統攝製的影像背景中，並用數位特殊技術將兩者完美銜接起來，解構真實與虛幻的對立情況，進而建構了所謂「超真實」(hyperreality)的擬像世界。著名的影片《阿凡達》可謂典型的實例。

影像產業的形象符號不再依賴於實在世界，它自成一體。猶有甚者，這類影像的生產同時又是在塑造現實，改變人們的意識思維方式。這種文化上的衝擊意味深長，因為氾濫成災的各種擬像難免導致人們處於一種擬像和現實真假難分的情境中，例如在電子遊戲環境成長的一代便時常會有虛構和現實混淆不清的情況。如此這般的文化究竟是進步，還是危機？值得深思。

換句話說，影像中的虛假、虛幻事物，不是以虛構想像而是以虛擬假象的方式存在的。在傳統畫像中，藝術想像的浪漫變形我們一眼便看得出來；而現代影像中的虛擬假象卻不容易被看出破綻。影像作為現實事物的再現，既可以是真相，也可能是假象。從純粹的視覺效果來看，影像世界裡的真相與假象之間的差別根本無法通過肉眼來辨別。在影像中，假象擁有以假亂真的外表，是一種如前所言超現實的擬像。

在當代，伴隨著電腦技術的飛速發展，我們已步入了數位化時代。就結果而言，在圖像領域內，數位化虛擬影像大量滋生並且滲透到生活的各個層面。這種新型態的影像，不再需要真實拍攝對象本體，卻能產生超乎逼真的視覺效果。如果說傳統影視特技只是對客觀現實的一種改造，那麼數位化視頻技術則是一種「無中生有」的虛擬。嚴格說來，數位影像在本質上已經不再是影像了，因為它是通過純粹的數位運算憑空產生的，或是對原有的影像素材按照主觀意願進行任意的合成改造。簡單說來，虛擬影像實現了擬像化。人們雖然獲得了關於自我主體的審美幻覺，卻也喪失了對於真實的認識。是否得不償失，尚無定論。

上述三個階段固然存在時代發展先後的意涵，然而在當今這個已然走過過去這三個發展階段的時代，我們大可不必認為身處網路時代

的人只能擁有虛擬的圖像意識。反之，毋寧該將上述那三種型態看作三種圖像意識的類型，可分別採取批判的態度對應之，而非任由時代的圖像意識來決定我們自己的圖像意識，換言之，這是一個由態度來決定該如何做的問題，如此才不至於產生隨波逐流的情形。進一步更可說，上述三種型態的圖像意識都是人類對於圖像的各種認知方式，人類的文化為此顯得豐富而多元。唯有在此情況下，我們才可以說，網路的數位圖像終究為人類帶來了新的圖像視野而豐富了人類的文化。

本書所收集的論文，主要來自國立中山大學電子商務與網路社會研究中心的網路文化研究群組所舉辦的兩次研討會，分別是「意象與實象：虛擬與實在的跨領域討論」（民101.3.9-3.10）以及「意象與網路文化：跨文化哲學與美學」（民101.12.7-12.8）。這兩次研討會所發表的論文，主要涉及傳統美學與當代虛擬影像的問題，兼及網路對當代社會、文化與政治發展的影響。論文內容茲簡單介紹如下：

朱良志在〈龔賢的荒原意象〉討論龔賢在「荒原」意象繪畫中如何注入其愛好之玄思哲學觀。作者對龔賢的荒原主題有深入的探究，說明荒原意象對龔賢與文人畫傳統為何重要。劉成紀的〈中國古典美學中的物、光、風〉以中國古典美學中的物、光、風為主題，談論審美與形象之間的關係，並從「人」之外的「物」、「光」與「風」等意象談論物之美。作者以道家哲思貫穿本文關於物、光、風互動與美之生成，將物象從本體向現象、從哲學向美學轉向的論述邏輯進行了清晰地梳理。肖鷹在〈閒適與物觀：袁宏道的審美人生觀〉這篇文章中就中國文人精神的歷史沿革解析袁宏道的「閒適人生」，指出其兩方面的意義：一是袁宏道沿襲了發源自莊子的中國文人的「以閒求適」、「以無所可用為用」的消極隱逸精神；其次則是在晚明張揚自我、肯定感性的世俗文化背景上，袁宏道開闢了物我直觀交融的感性審美視野。寧曉萌在〈想象的國度：想象與繪畫的存在論〉提呈在西方哲學傳統中，關於「想象」、「圖像」與「繪畫」之間的模糊性。透過梅洛龐蒂現象學的論述，作者構聯想象、繪畫，以及肉身存有論的關係，反思現象學理論所面臨的困境與矛盾，試圖讓現象學美學的視野得到應有的重視。

劉國英在〈攝影圖像現象學引論〉一文對攝影活動進行初步反思，嘗試透過現象學方法，勾畫出對攝影活動之理解的一些基本特徵。宋灝的〈影像中的境遇：從身體現象學看袁廣鳴的錄像裝置藝術〉從現象學視野出發，關注台灣當代錄像藝術家袁廣鳴的錄像裝置藝術，探討錄像藝術中影像與身體主體的關聯性，並對當代影像世代中，數位化與新媒體影像掩沒社會的現象，提呈出在「影像取代現實」的危機中，我們應該如何重新思考人暴露於影像之中的意義。

黃國鉅於〈尼采關於圖像與韻律〉一文以尼采談論「韻律」的主題，展開其論述，並交互比較叔本華的音樂哲學與關於韻律的論述。作者並從韻律延伸討論時間與空間的議題。游淙祺所撰寫的〈虛擬實在的機會與挑戰：海姆的觀點〉這篇論文從當代網路文化研究學者海姆的觀點——「虛擬實在論」出發，深入探討虛擬實在的真實性與存有學轉移的議題、本質，以及虛擬實在與現實實在之間的差異，可謂將海姆學術生涯中的重要論述做了相當深入的爬梳，最後亦提呈出當今世界已然不是純粹的生活世界，對海姆的學術觀點（區分「現實實在」與「虛擬實在」）進行反思。吳俊業在〈網路時代的影像現象學：一些初步的省思〉一文藉由現象學勾勒出網路研究中特殊的一個主題——「影像」，並探究影像的生產與影像的流通之間的獨特之處。作者採取了最廣泛的「影像」來涵納「影像」、「圖像」、「符號」等不同類型的視覺再現物，雖可採取宏觀視野來看待網路影像生產與傳散的現象，但是否因此也造成不同類型影像間的差異性被免除了，值得思考。李順興的〈噪音就是藝術：文字、圖像及遊戲中的隨機〉充分闡述了「隨機」從現代前衛藝術觀念的表達，到當代新媒體藝術（遊戲、數位藝術）領域中的重要性，並在此文本歷史脈絡中，精準的區分了五種不同關於「隨機」的概念與實際應用情境。更重要的是，在本文中，作者呼籲隨機「應」變之思維改變的現況，提倡建立新思維的重要性。總體而言，本文透過理論性精確深入的推演，以及適當實例的解說，讓讀者可以充分了解當代數位時代對於「控制」之餘，更須重視「隨機」的意涵。

蔡偉鼎在〈論社群媒體中的匿名性〉從網路社群概念出發，考究網際網路發展的歷史脈絡，並經由現象學的視野探究「匿名性」在網路中的特殊意涵。作者打破傳統經驗主義觀點中「真實／虛擬」二分

法的思維，並凸顯現象學觀點中「人一生活世界」無法區分主客體的重要觀念。作者更在文章後段，藉由匿名性的推論，對「自我揭露」與「自我偽裝」進行了辯證，打破傳統窠臼。楊婉儀在〈他者或他人？從電影《駭客任務》談虛擬世界的倫理問題〉一文以萊維納斯思想中的倫理意涵為論述基礎，並以《駭客任務》為文本，藉由電影文本敘事中的主角、劇情與衝突情節等，分析是視覺虛擬與主體想像之間的關係，從中區分現實生活與網路虛擬世界中的倫理差異。陳福仁與莊士弘在〈「虛擬的真實」：網路溝通中的政治〉一文當中從季傑克虛擬的真實觀點出發，探討當代網路溝通中的政治。作者透過描繪「大他者式微」，說明當今資本主義無所不在的現實，並從「空」的概念出發，推論「虛擬真實」、「真實虛擬」與「虛擬的真實性」的關係。作者更以網路政治民主行動「阿拉伯之春」為例說明，在當今溝通網路使人們的行動成為一種「沒有行動的行動」與「無政治的政治」之際，卻可以成為第三世界革命的動力，使得「阿拉伯之春」成為實現季傑克虛擬的真實性最具代表的展現。洪世謙的〈「虛擬」的悖論：從解構哲學觀點探討網路空間〉，從解構哲學的「悖論」特質，探究當代人們如何面對網路世界虛擬性的議題，該文最後指出，面對網路空間，重點不在於區分真實或是虛擬，不是詢問真與假的問題，而是應反問諸己「人是什麼？」的問題。文中援引德希達的解構論述，結合 Castells 對網絡社會的描述，深入探討人們如何學會置身於網路世代的現實。

參考文獻：

- [1] 邱誌勇編著，《數位媒體與科技文化》，台北：遠流，2006。
- [2] 邱誌勇，《關鍵論述與在地實踐：在地脈絡化下的新媒體藝術》，台北：雅墨文化，2013。
- [3] 高字民，《從影像到擬像——圖像時代視覺審美範式研究》，北京：人民出版社，2008。
- [4] 周憲，〈從傳統走向現代——仿像對傳統意象的衝擊〉，《論審美文化》，張晶編，北京：北京廣播學院出版社，2003。
- [5] 周憲，《視覺文化的轉向》，北京：北京大學出版社，2010。
- [6] 本雅明，《機械複製時代的藝術作品》，杭州：浙江攝影出版社，1993。

前言 i

◆ 第 1 篇 畫像階段

- 龔賢的「荒原」意象
朱良志..... 3
- 中國古典美學中的物、光、風
劉成紀..... 35
- 閒適與物觀：袁宏道的審美人生觀
肖鷹..... 47
- 想象的國度：想象與繪畫的存在論
寧曉萌..... 61

◆ 第 2 篇 影像階段

- 攝影圖像現象學引論
劉國英..... 79
- 影像中的境遇：從身體現象學看袁廣鳴的錄像裝置藝術
宋灝..... 93
- 尼采關於圖像與韻律
黃國鉅..... 123

◆ 第 3 篇 數位虛擬影像

- 虛擬實在的機會與挑戰：海姆的觀點
游淙祺..... 137
- 網路時代的影像現象學：一些初步的省思
吳俊業..... 149

- 「噪音就是藝術」：文字、圖像及遊戲中的隨機
李順興..... 169

◆ 第 4 篇 網路的政治社會 倫理效應

- 論社群媒體中的匿名性
蔡偉鼎..... 197
- 他者或他人？從電影《駭客任務》談虛擬世界的倫理問題
楊婉儀..... 225
- 「虛擬的真實」：網路溝通中的政治
陳福仁、莊士弘..... 239
- 「虛擬」的悖論：從解構哲學觀點探討網路空間
洪世謙..... 267

畫像階段

第 1 篇

- 龔賢的「荒原」意象
- 中國古典美學中的物、光、風
- 閒適與物觀：袁宏道的審美人生觀
- 想象的國度：想象與繪畫的存在論

龔賢的「荒原」意象

朱良志

在中國文人畫發展史上，龔賢是個特別的人物¹，他是一位好玄思的藝術家，他將中國傳統哲學的智慧融入文人畫實踐中，可以稱為文人畫歷史中的「智者」。他是畫中的高手，但卻說「吾不能畫而能談」，對自己的智慧思考頗為自信。龔賢有「半千」之號。學界不少人認為，「半千」之號，是狂者心態的體現²，自許五百年中沒有他這樣的畫家。他的「豈賢」之號，也被解為「哪里有我龔賢這樣賢達的人」³。這在很大程度上是一種誤解。半千之號，使用之初可能另有他意，或可能與其故國情懷有關（寓意五百年必有王者出），然而他晚年用此號，當與他追求的藝術境界有關，與他心性拓展的哲學思考有關。半千並沒有明說，幾位好友為他道出其中關節：

曾燦(1622-1688)題半千畫像說：「不與物競，不隨時趨。神清骨澄，貌澤形腴。心游廣漠，氣混太虛。將蜩翼乎？天地或瓠，落於江湖。吾不知其為北溟魚，為即都，為檣株拘，為莊周之蝴蝶，為王喬之仙舄，抑將為薊子摩挲銅狄，為忘乎五百年之居諸？」⁴周亮工(1612-1672)說：「半千落筆上下五百年，縱橫一萬里，實是無天無地。」⁵二位都隱隱之中暗含了「半千」之意。畫家程正揆(1604-1676)說：「半千用筆，

¹ 龔賢(1618-1689)，字半千，號野遺，又號柴丈人。其山水畫有很高成就，金陵八家之一。早年參加複社活動，入清後隱居不仕。是當時很有影響的遺民畫家。喜龍仁曾將其稱為中國的梵古，康熙以來不少人將他當作格法派大師，有的研究認為他是與石濤、八大山人鼎立的清初三大家文人畫鉅子。生當明清易代之際，一生主要經歷在隱居、讀書和作畫，他有五十多年作畫的歷史，畢生熱心於藝術教育（他的課徒稿和弟子王概的《芥子園畫譜》成為後世山水畫學習的津梁）。是一位對文人畫理論作出重要貢獻的藝術家。

² 目前尚不能確切知道，半千是他的字，還是他的號。文獻記載有所不同。

³ 當代藝術史界甚至有人諷之，以為他高自標置。說到「半千」的解釋，有的論者常會舉《舊唐書·文苑傳》的記載，此書載有員半千者，「員半千，本名余慶，晉州臨汾人，少與齊州人何彥先同師于王義方。義方嘉重之，嘗謂之曰：『五百年一賢，足下當之矣。』」故改名半千。現在還不能確切知道龔賢何時開始使用此號，但在他明亡後的作品中大量出現，說明至其晚年，「半千」仍在使用。即使早年使用此號可能受《舊唐書》此一典故影響，到了晚年此一思想也有變化。幾位與之接觸密切朋友的解釋當是可以依據的資料。

⁴ 曾燦《六松堂集》卷一，民國豫章叢書本。

⁵ 周亮工為《梁公狄與龔半千》尺牘所注，見《尺牘新鈔》卷七，叢書集成初編本。

如龍馭風，如雲行空，隱現變幻渺乎，其不可窮蓋以韻勝，不以力雄者也。」⁶這也與上二位所評頗有相合者。

上下五百年，縱橫一萬里，不與物競，不隨時趨，無天無地，無古無今，此「半千」情懷，也是他畫中追求的境界。讀他的畫，就像看到一個放曠之人，在靜寂的天地中，濯足八荒，筆下儘是無人野水荒灣，一抹寒煙浮動，一如其詩中所說：「江天忽無際，一舸在中流。」一任己心高蹈乎八荒之表，抗心乎千秋之間。

這種「半千氣象」所體現的正是「萬物皆備於我」的傳統哲學精神。它的關鍵在性靈的「超越」⁷，在籠天地於宇內、挫萬物於筆端的氣勢，在於高莽的宇宙中追求生命真性的藝術呈現方式。龔賢于此建立他獨特的「荒原」意象，在「荒原」意象的創造中凝結著強烈的「荒原意識」。

半千的荒原意識，從文人畫的義脈中流出，可以追溯到董巨、范李等北宋大師的傳統，但真正賦予其生命真性的內涵是在元代，從倪黃的山水以及陸天游、曹雲西的創造中，都可以看出半千荒原意象的影子。然而半千的創造是獨特的，他凝固成的荒原語言，是文人畫史上的劃時代的創造，有很高的審美價值。在一定程度上可以說，半千是文人畫發展史上最具有「現代性」意味的藝術家之一。他在山水畫的體悟過程、意象構造方式以及筆墨的運用方面都有理論發明和實踐上的貢獻，在溝通與文人畫傳統關係方面也有獨特的看法。本文便從這四個方面來看他的「荒原意識」。

一、忽有山河大地

文人畫有個「丘壑問題」，董其昌曾討論過此類問題（如他提出「丘壑內營」的觀點），半千對此有值得重視的見解。他推崇一種被稱為「山河大地忽地敞開」的創造，這是半千「荒原意識」的立基。

⁶ 程正揆《書龔半千畫》，《青溪遺稿》卷二十四，清康熙刻本。

⁷ 曾有論者認為，與西方哲學相比，中國沒有「超越」的哲學，這是對中國哲學的絕大誤解。還有論者認為，今人論中國哲學的「超越」特性，這個辭彙都是從西方借用而來的。諸不知，「超然物外」，早在先秦之時，就是一種普遍的哲學觀念。