

第三章 「流動」的創作意識的探討

本章創作意識理念之探討，主要以「流動」緊扣觀念，材料與技法三個思維理路，探討現代水墨畫在創作過程中所持有之創作觀念、創作材料與創作技法三者之間的關係。進而質問藝術創作是什麼？人類生活情感和藝術創作又有什麼關係。

第一節 現代水墨畫的觀念思維

常常自問「藝術創作」的真實價值意義何在？

藝術之所以滋潤了人生，首先我想是因為藝術把形式賦予了世界，而細膩地反映出人的本性：善感的、多情的、活力的，卻又不能避免死亡。藝術比其它任何經驗都更能模擬我們實際的情感。這種創造性的影響反映了一種介於藝術與時代生活之間的關係，這種關係比創作者從周圍環境提煉主題這一事實更有意義。藝術或多或少植根於經驗，然而經驗又是依據創作者的直覺在記憶中形成巨大的影響，在想像中再現。藝術創造具有魔術般的力量，它是經驗、觀察和變異的集合體¹。

人類與生俱有的創造衝動是生命真實形式的體現，只是常常在壓抑或貧乏的生活中，被人所忽略。人們常常固著於一種「自以為是」或「習以為常」的概念，每天不自覺地做他們認為該做或會做的事。食衣住行、活動、呼吸、睡眠、教條原則，日復一日。柯克西卡（Kokoschka Oskar, 1886-1980）說：「所有人生來就是天才，所有孩子都是富有靈感的藝術家。」²長期擔任基層美術教師的我，常觀

¹佟景韓、易英編，《造形藝術美學》，（台北市：洪葉文化，1994），p.216。

²同上註，p.203。

察到幼兒造型所散發想像充沛而真實的生命能量，但隨著概念的固著，到了高年級，當視覺開始對「立體空間」進一步模擬的階段，這種能力似乎逐漸消失了，生命力彷彿不見了，只剩下一些刻板的繪畫觀念或照相式地模仿。

學習和環境給了我們知識的架構和生存的感知，生命卻不僅僅只是依附著肉體外在的表象。在意識地底層，隱晦流動的潛意識卻往往累積更多的能量。尤其在這個注重速度，挪用、複製真實成為一種新價值的時代。大量的照片與影像代替了你的視覺感受，因此你所看到的東西不過是個虛像，就是連你所看到的風景，也不是真實的風景，而是「人工」的風景，你對商品好壞的印象也往往由廣告來越俎代庖³。

今天很多事物都在不斷互換，「永恆」、「普遍」等觀念已不再存在了，照解構主義大師，法國哲學家德希達（Jacques Derrida, 1930-2004）的說法，目前「傳統」存在的主要模式是以拼貼法（collage）來把各個因子融合在一起⁴。時間以巨大無比的力量，快速通過一大片擠滿千萬資訊的原野。這種無與倫比的擴張速度，將藝術領域中的想法和成品都加以商品化。我們的藝術，會變成什麼狀況呢？

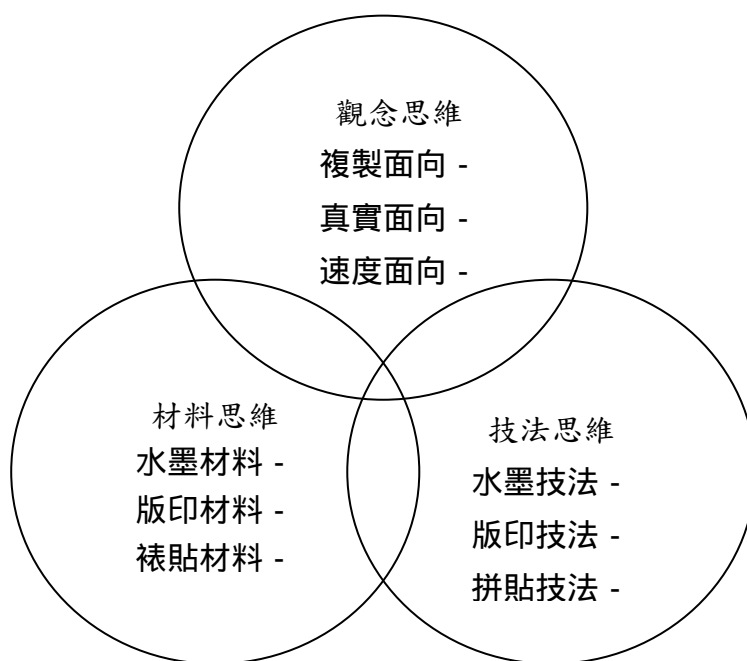
由於感受到生活資訊快速複雜、複製快速、擬像充斥的科技文明，現在，這種「破碎、片段」的直覺，被我賦予流動不安、隱而不顯的形式。科技固然成就人類高度發展的文明，但也間接地形成人性的疏離與沮喪。人類試圖建立的圓滿、自然或理想中的「烏托邦」，反而在巨大的消費、快速的資訊與國際化的經濟體系下形成文明的「斷片」，人和自然兩敗俱傷，都成了支離破碎的「不完整」的個體。

「斷片」研究的主題正是源自人類生活經驗與生存環境的觀念思維。本創作研究以「斷片」為題，在觀念思維充份體察時代性的複製

³呂清夫，《後現代的造形思考》，（高雄市：傑出文化，1996），p.166。

⁴Steven Henry Madoff，《繪畫中的後現代主義》，羅青譯。（台北市：徐氏基金會，1987），p.70。

面向、真實面向與速度面向三個時代特性，又深刻地結合個人的學習背景與生長環境背景，針對水墨畫與平版畫或其它相關媒材與技法作互相緊密聯繫的實驗與探究，並且利用傳統裱褙技法完成水墨畫拼貼的創作過程。



圖七：「斷片」創作之思維關係

第二節 現代水墨畫的材料思維

西方視覺藝術百年來，不斷地在思潮上推陳出新，自達達主義之後，表現的媒材早已千變萬化，小至拼貼藝術的平面媒材，大到以地表為畫布的地景藝術，或以文字、身體、空間、聲音、影像等為創作材料，幾乎可以說無所不包了。東方傳統以筆、墨、紙、硯所發展的水墨畫藝術，千年來則不斷地在線性的書法視覺藝術與筆墨為主的「墨分五彩」中千錘百練，以創作表現的材料而言，可說是言簡意賅了。上述分類分析乍看十分粗略，吾人可能要誤以為傳統水墨畫就落後於西方了，這是誤把形式與媒材當成藝術表現的唯一道路。

藝術作品必然都充分體現蘇珊朗格 (Susanne K. Langer, 1895-1982) 所謂「有機的統一性」。有機統一性是說生命體的每一部份都極為緊密地聯繫著。這種聯繫，絕非混雜、簡單排列，而是以某種難以說明的內在複雜性、嚴格性和身體性的結合在一起：每種因素都依賴著其它因素，每一種因素都不能脫離整體。⁵

英國著名哲學家波桑葵 (Bernard Bosanquet 1848-1923) 亦有同樣闡釋：「由於每一種物質的材料都具有它的特性，而並非每一種材料都適用於體現我們某種特殊的感情，所以，唯有當材料適合我們體現感情的需要，也即是足以體現我們身心一體的愛好與興趣之時，它才能在我們的手下活起來，我們的感情才會在它裡面流動。」⁶

由於各種材料所具有的特性和產生的效果各自不同，所以波桑葵又指出：「每個藝術家對於他所使用的媒材，都有特別的嗜好，對於它的性能，也都有特殊的了解，不過，有一點我們須加特別留意的是，這種嗜好與了解不只是當他實際進行創作之時他才會感到，他那迷人

⁵Susanne Langer《Feeling and Form》，劉大基、傅志強、周發祥譯，(台北市：商鼎文化，1991)，p.25。

⁶劉文潭《現代美學》，(台北市：台灣商務，1984)，p.108。

的想像便生活在他那媒材的能力之中：他藉它（材料）來思想和感覺，它（材料）便是那特殊的身體，而除了他（藝術家）那審美的想像，就沒有別的東西是那特殊的靈魂了。」⁷

揆諸傳統水墨畫，唐宋元明以降的水墨大家，無一不經由筆墨的高段認知鍛鍊，將筆墨的材料特性作了非常深刻的探討。眾所皆知的如范寬的《谿山行旅圖》，黃公望的《富春山居圖》，體現的正是中國人對於山川大地的寄託與想像。這種歷代累積的筆墨深刻的美感，又在內容上承載以中國文化為主流的東方傳統文化，東方人的宇宙觀，以及東方人的生活情趣與生命情調。⁸

現代水墨畫的創作者，即應粹鍊中國繪筆墨材料之特性，追求「溫、潤、厚、實」的美感層次。但卻不能過份拘囿於傳統，在後現代水墨創作的途徑上，重新還原到材料工具的特質。打破文人書法性線條的沙文主義，讓現代水墨畫中強調的筆墨，純粹就是原初的筆與墨，不再有任何的侷限和束縛，不再需要背負任何宿命的牽絆。讓其呼應宣紙絹布等纖維不填塞阻隔，本來自由自在的特質，盡情發揮其中的可能性，甚至是顛覆暈染效果的漿礬作法，或是打破原先薄敷輕染用色習慣的重彩濃色，亦無不可。⁹

本創作研究的材料思維，正是勇敢大膽的實驗創新。由於深知平版畫中汽水墨的堆漬與碳粉配合酒精的流動效果，透過縝密熟練的印刷過程，乾淨俐落將影像轉印到傳統的雁皮宣上。由於這層「特殊的了解」，在實驗中發現經由裱貼的步驟，可以使版印的流動肌理與傳統筆墨結合，充份地將筆者對「斷片」時代性的想像與意識表現出來，期望可以在現代水墨畫中別出蹊徑。

⁷同上註，p.109。

⁸管執中，〈試論現代水墨畫的源頭和流向〉《中國現代繪畫發展素描》，美術論叢，p.45。

⁹李振明，《文人畫墨戲的臨界——書法性堅持的意義與侷限》p.10。

第三節 現代水墨畫的技法思維

作為表現的媒介之一，「技法」無疑地在後現代的領域中有著十分矛盾的狀況。從二十世紀初立體主義開始發展的現代藝術，從重客觀反映到重主觀表現，從具象形式到抽象形式，從一元到多元，現代藝術家對於技法不管在觀念上或實際上都有了重大的變化。當代創作者的「技法」已不是十九世紀古典主義或寫實主義那樣拾筆作畫，創作者要面對的是處理各式各樣新時代的媒介和材料的統整能力，經營獨特性的創造，儘可能的表達創作觀念。推到極限，藝術形式的自由創作本身也成了一種策略，或者說也是創作的技法之一。何況自普普藝術之後，繪畫與雕塑的劃分已屬勉強¹⁰，裝置藝術、表演藝術、錄影藝術，藝術創作的多元化與跨領域使得技法往往變得永無窮盡。例如版畫，木口木版畫與美柔汀版畫就各需要特別專屬的工具與創作的技法，非浸淫其中，難以瞭解。

藝術家的工作就是創作感情的符號，這種創作需要各種技藝或技法¹¹。一位藝術家除了充分認識創作的技法思維，還要體現自身所需要的創作技巧，同時要發展自己的想像，以避免落入機械式、例行的重複演練中，而成為技巧的炫耀。

在中國畫史上，闡釋相關美學理論的，最重要的應是石濤的《畫語錄》。石濤把中國宇宙觀和繪畫理論、繪畫技法聯繫起來，建立了一個完整的繪畫美學體系。藝術之所以屬於創造性事業，很重要的一個方面，就在於它強調變化、強調個性。石濤在此精闢地指出：「古人未立法之前，不知古人法何法？古人既立法之後，便不容今人出古法。千百年來，遂使今人不能出一頭地也。師古人之迹而不師古人之心，

¹⁰Steren Henry Madoff《繪畫中的後現代主義》，(台北市：徐氏基金會，1987)，p.1。

¹¹同註 17，P.449。

宜其不能出一頭地也，冤哉！」這個法，卻並不單純只指創作作品使用的各種技法，深刻地說，應該是「變化」。畫家把握創作的法則，從根本上擺脫繪畫成法的束縛。所以石濤又說：「至人無法，非無法也，無法而法，乃為至法」。泥古不化，依樣葫蘆不是正確的創作途徑。正確的態度應該是「借古以開今」，畢竟學習古人的技法是為了要創新。¹²

我們看石濤的繪畫作品，確實感到他的藝術實踐就是自己藝術主張最好的說明。他的潑墨山水卷，滿紙筆縱墨舞，明暗交錯，變化多端，古人之法，對他只有助益，毫無約束。

台灣自一九五〇年代後期，出身台灣師大的「五月畫會」成員劉國松、秦松等，在批判傳統國畫的僵化陳腐，也驚覺到中國繪畫的筆墨紙材等有其不可替代的材質特性。遂從事更多樣現代技法與媒材的嘗試實驗，並且在道家的哲學思想中，找到可以用來詮釋他們創作內蘊的理論依據。如王洽類似「抽象」的水墨潑墨畫法，來印證「超乎象外」的抽象水墨理論古已有之

¹³。



圖八：石濤《湖雁圖冊頁》

¹²葉朗《中國美學史》，(台北市：文津，1999)，p.302。

¹³李振明，〈變與不之間——台灣彩墨發展的變因探討〉《2002年水墨畫理論與創作國際學術研會論文集》，p.5。



圖九：劉國松《蠕動的銀色大地》，1983年，紙本、水墨及水性顏料，32x47.5公分，私人收藏

在創作技法思維上，吾人必須清楚體認到：著力於筆墨功夫的演練與表象的捕捉，若欠缺生命內涵的反省，就如同鍍金的陶俑，外觀雖然亮麗，仍是不具生命力的。捨棄既有的框框，卻又自我築起另一個框框，終究還是在框框裡。過熟的技法，是不是會成為另一層更難擺脫的制約？

本創作研究的技法思維，就在於大膽地將平版畫的表現技法與現代水墨畫自由開放的筆法效果結合，並且在繪製過程先加以解構成斷片，再以拼貼的觀念思維重新建構，通過托底平整的裱褙流程，一層層營造出意識與心象的再現。最後仍回歸到筆墨，以線條和墨色統整，加以皴、擦、渲、染，以表現豐富的層次。