

國立臺灣師範大學美術研究所水墨創作組碩士論文

指導教授：李振明教授

當代彩墨形式結構新蘊 — 林洪錢創作論述

New Appearance of Formal Structure of Modern

TSAI-M0—Creation Description by Lin Hung-Chien

研究生：林洪錢撰

中華民國九十七年四月

# 當代彩墨形式結構新蘊—林洪錢創作論述

## 摘要

中國的繪畫向來注重的是精神方面的表現，對於形式卻較少去談論著墨。而在文人畫方面，陳衡恪認為「文人畫首重精神，不貴形式。故形式有所欠缺，而精神優美者，仍不失為文人畫。」但是物質與對象的存在，終究必須以某種形式面貌展現出來。形式是物象的外貌，透過形式的呈現傳達出作者的觀點與思維。藝術的創造，一方面是感性的形式，一方面是理性的表現。而形式的創造是為表現理念而來。理念是什麼？就是普遍性之內容。藝術家在自然現實與人間世界中所感受的、接觸的、體驗的，在他的思索與探討之中，所獲得的最高理念，雖是抽象化的結果，但卻構成了藝術作品之靈魂與內蘊者，不外就是理念，亦即是在自然現實與人間世界中所蒸餾攝取而得的普遍性之原理。

里德在其著作《現代繪畫簡史》中說到：「藝術作品是形式和色彩具體因素的結構，形式和色彩經過綜合的安排下，變得富有表現力；藝術作品的形式本身就是內容，藝術作品的任何表現力都起於形式。」任何藝術創作都是內容與形式的統一，任何藝術作品的內容都是主體與客體統一的結果。

形式是作品內容的存在方式，包含了內容的內部結構與形象的外觀，兩者是結合在一起的。而內容所以成為內容，是因為它具有了形式，如果沒有相適應的特定形式，就不可能表現特定的內容。反之，藝術形式也不可能獨立存在，再抽象的形式也有自己的內容。內容可以是思想也可以是情感，可以是鮮明確定也可以似是而非。即使是那種完全說不出的內在心理狀態，只要它（內容）有所表現，就仍然是掩蓋在藝術形式之後的內容。

「人生有情感，遇物遷我思」，「外事牽我形，外物誘我情」。一切藝術作品的由來，可說是莫不來自藝術生活的經驗。在普遍的原則下，都是與一個有形、有色的對象聯結在一起。情感、感覺必出自有所見、有所聞，由此而感動，而創作的想像（理智），而靈感，而選擇，而意志命令實行，而作品生出。如無外物的經驗，方則是無法生出創作的。

關鍵字：

有意味的形式、後現代、多元化、材質、肌理

# New Appearance of Formal Structure of Modern TSAI-M0—Creation Description by Lin Hung-Chien

## **Abstract**

The Chinese paintings always emphasize on spiritual expression and seldom talk about the form. Regarding the scholar-artist style of painting, Chen Hengke thinks that “the scholar-style painting firstly emphasizes on spirit, not on form. Therefore, this kind of painting is short of shape and those having elegant spirit could still be regarded as scholar-style paintings.” However, the existence of substance and subject must be expressed in a certain shape and appearance after all. The form is the appearance of a substance through which conveys the author’s viewpoints and thoughts. Artistic creation is the sentimental form on one hand and is the rational expression one another hand. Besides, form creation is principally for expressing conception. What is conception? It is just common contents. What the artists have felt, touched, experienced between natural reality and human’s world, and the supreme conception that artists have obtained from their thoughts and research, all of these have composed the soul and purport of artworks, even though they are the abstractive results. This is nothing more than the conception which is also the common principle distilled from natural reality and human’s world.

Prof. Read has said in his book 《A Concise History of Modern Painting》: “An artwork is a structure composed by the concrete factors of form and colors. The form and colors become rich in expression capability through synthetical arrangement. The form of an artwork is the content itself. Any expression capability of an artwork derives from the form.” All artworks are the integration of content and form and all artworks’ content is the result integrating subject and object.

The form is a way to exist for the content of an artwork, including the internal structure combined with the appearance of image. The content becomes so, just because it has the form. If there is no relative specific form, it would be impossible to represent any particular content. On the contrary, the artistic form could not exist

independently; even an extremely abstract form has its own content. The content could be a thought or a sensation and could also be precise or paradoxical. Only if it has its own expression, even though the mental condition that is hard to describe could still be a kind of content concealed behind artistic form.

The origin of all artworks can be said to derive from the experience of artistic life. Under the common principle, the works connect with a visible and colored object. The emotions and feelings must derive from all that one saw and heard, to be moved and therefore create images (intelligence). Furthermore, inspirations come and selections appear, and then the will orders to execute, therefore the works come into being. If none of outside things has been experienced, no creation could be done.

Key words:

Significant form, post-modern, diversification, material , texture

# 目 次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究內容與範圍	3
第三節 研究與創作的關係	7
第二章 形式的意蘊	9
第一節 何謂形式	9
第二節 有意味的形式	10
第三節 形式的意義與價值	11
第四節 形式的象徵符號	13
第五節 形式是時代觀念的創造	14
第三章 藝術形式與後現代化的影響	16
第一節 水墨繪畫形式與後現代的連結	17
第二節 後現代下的當代藝術思維	18
第三節 形式的創新與風格展現	19
第四節 多元文化的藝術形式風貌	26
第五節 當代彩墨的形式風貌與變遷	27
第四章 個人創作理念之形成與實踐	46
第一節 藝術形式中對時間與空間的表現及自我概念詮釋	46
第二節 作品內容與形式的關係	50
第三節 彩墨材質肌理與皴法的探討	53
第四節 創作形式與時代的關聯及意義	55
第五節 風格中的形式表現	57
第五章 作品分析	63
第六章 結論	84
參考書目	85

## 圖 次

圖 1	洪根深 人世間 水墨 1993 年.....	21
圖 2	張羽 靈光第 27 號・漂浮的殘圓 宣紙、水墨 1995 年.....	21
圖 3	王仁 No.4.1995 宣紙、水墨 1995.....	22
圖 4	蔡國強 自畫像—鎮魂 火藥油畫布 1985—1989 年.....	22
圖 5	鄭善禧 萬事如意 彩墨紙本.....	23
圖 6	洪雅倫 童趣玩味（局部） 水墨紙本 2006 年.....	23
圖 7	袁旻 新華 絹本 1998 年.....	23
圖 8	陳庭詩 87-10 水墨 1988.....	24
圖 9	蕭名誼 憂 彩墨.....	24
圖 10	顧愷之 女史箴圖（局部）絹 .....	25
圖 11	陳其寬 大地 紙本・彩墨 1983 年.....	25
圖 12	何懷碩 月河 紙本・水墨 1996 年.....	25
圖 13	郎世寧 乾隆皇帝大閱圖 絹本設色 .....	28
圖 14	郎世寧 萬樹園賜宴圖 絹本設色 1755 年.....	28
圖 15	黃大元 小鎮夜市 水墨設色 .....	29
圖 16	林進龍 凝神 水墨設色.....	29
圖 17	吳文龍 夢蝶 絹本設色.....	29
圖 18	黃銘昌 九份石階 水墨紙本 1977 年.....	30
圖 19	孫翼華 魚與玫瑰的對話 彩墨 2001 年.....	30
圖 20	高義瑄 臺北福居 水墨紙本.....	31
圖 21	江兆申 黃山 水墨紙本 .....	31
圖 22	袁金塔 調車場 水墨紙本 1976 年.....	32
圖 23	曾肅良 靜夜時分 1998 年.....	32
圖 24	黃才松 飛天 水墨紙本 .....	32
圖 25	白丰中 早春 彩墨 .....	33
圖 26	蔡國聖 神曲 水墨 2002 年.....	33
圖 27	郭熙 早春圖 絹本 1072 年.....	34
圖 28	梵谷 收割 油畫 1888 年.....	34
圖 29	許綾讌 懷思 水墨 .....	35
圖 30	張韻明 蒙特婁咖啡座 彩墨 .....	35
圖 31	陳炳宏 潛意識的渴望 水墨紙本 .....	36

圖 32	吳士偉 繁花凝露 彩墨紙本.....	36
圖 33	羅振賢 月夜敘幽 水墨紙本 1996 年.....	36
圖 34	廖鴻興 桃花源 水墨紙本 1992 年.....	37
圖 35	江明賢 艤舸龍山寺 彩墨 1997.....	37
圖 36	袁金塔 簑衣 水墨紙本 1976 年 .....	38
圖 37	陳朝寶 童子拜觀音 水墨紙本 1991 年.....	38
圖 38	王蒙 夏山高隱圖 絹本 1365 年.....	39
圖 39	劉墉 山海雲月之切割 水墨紙本 .....	39
圖 40	劉國松 月之蛻變 29 彩墨紙本 1970 年.....	40
圖 41	吳平 花卉琴屏 水墨紙本.....	41
圖 42	李振明 砸之祭 水墨 2002.....	41
圖 43	劉文貴 支解的意象—10 號 水墨 .....	42
圖 44	劉國松 不朽的月亮之三 彩墨 1971.....	42
圖 45	張永村 墨海僧人 綜合媒材 .....	43
圖 46	黃致陽 肖孝形人獸 水墨.....	43
圖 47	顧愷之 洛神賦 局部 絹本.....	44
圖 48	顧閔中 韓熙載夜宴圖 絹本.....	44
圖 49	陳建發 生命組曲三 工筆紙本 .....	45
圖 50	楊喆 風痕 彩墨紙本.....	45
圖 51	羅景中 生命靈魂與空間 水墨紙本.....	45
圖 52	九色鹿本生及須摩提女請佛因緣圖 第 257 窟 .....	47
圖 53	張萱 虢國夫人遊春圖 絹本 .....	47
圖 54	張擇端 清明上河圖 絹本.....	48
圖 55	范寬 谿山行旅圖 絹本 西元 1000 左右.....	49
圖 56	西漢 利蒼夫人墓帛畫.....	52
圖 57	林洪錢 關懷古蹟系列 四 絹、紙、紗布、報紙 1996 年.....	58
圖 58	林洪錢 是非 絹、紙、金紙 2004 年.....	60
圖 59	林洪錢 老有所終？ 簪紙、宣紙、箔、補土、木材 1999—2005 年.	60
圖 60	林洪錢 施與受 彩墨 2006 年.....	61
圖 61	林洪錢 古往今來 絹、宣紙 2007.....	62
圖 62	林洪錢 裝與裝（包裝與偽裝） 絹、岩繪具、箔、鐵絲 2007 年.....	62
圖 63	林洪錢 食飽沒？ 絹本設色 2008 年.....	59

## 謝 誌

轉眼間從藝專（台灣藝術大學）畢業已經十四年了，當中也經歷了人生中的風雨、酸甜，一路走來也總是在繪畫作的領域中不斷地嘗試與探索，也將學校所學的知識經驗及繪畫創作時所得到的想法、觀念用於教學上。雖然在先前的美術教學上犧牲了自己很多創作的時間與機會，也在極為忙碌下，在自己經營的美術班走過多個寒暑，但辛苦是值得的。每次看到百餘位孩童喜悅的眼神、滿足的笑容，及滿心期待著美術課的到來，自己的勞苦便隨風吹送至九霄雲外，而家長的感謝、肯定與協助、支持亦是讓我感到付出的辛勞是值得的。而也在教學的高峰上從新思考繪畫創作的價值，以及繪畫所帶來的效益，那是其它事情所無法替代的，所以只好毅然決然地暫時放下教學工作，只為專心籌備自己得個展而努力。而後也因同學的鼓勵讓我報考了研究所，且很順利地考上台灣藝術大學與師範大學的研究所。

然而在研究所期間，也讓我獲得到很多非繪畫技巧上的學問與經歷。這兩年來，觀念的吸收與環境的衝擊是我最大的成長與收穫，而在多位老師的獎勵與指導下，更是激發我繼續創作的動力，在此心中感到無限的喜悅時，也浮現著濃濃得不安與壓力，深怕自己辜負了老師多年來所付出的心血與期待，但這條漫長的藝術旅途仍是需要繼續行走，而我只能在「盡力」的原則之下帶著師長的諄諄教誨與期許繼續向前行。他日也將本著老師的理念與熱誠，能為藝術播下新興的種子，為藝術文化繼續紮根與發揚。

此次能夠在畢業的時候展現出如此的水墨作品，除了要感謝家人及一路支持鼓勵的親朋好友同學之外，更要感謝的是在每個階段用心指導與扶持的師長，因為每個階段師長的教導有如階梯般，能讓我持續的往上爬，沒有前面的階梯就無法順利的往上爬，登上高峰，所以在此一併道謝這些老師教授。如在復興商工二年級時，工筆畫的啟蒙老師－吳士偉老師，雖然當時只是安排短短地四節工筆課，卻影響了後來的繪畫表現風貌，還有三年級水墨畫的李俊輝老師。而在就讀藝專時的李奇茂教授、胡念祖教授、袁金塔教授、涂璨琳教授、孫家勤教授、黃才松教授、黃光男教授、楊鄂西教授、蔡友教授、羅振賢教授、蘇峰男教授等等在水墨課的指導，以及在師範大學研究所時期水墨組的江明賢教授、何懷碩教授、李振明教授、林昌德教授、梁秀中教授、袁金塔教授、莊連東教授等等的施



教，以及膠彩的王怡然教授、李貞慧教授、張貞雯教授、詹前裕教授等。另外還有個時期西畫類的老師，如王瓊麗教授、王志成教授、何瑞卿教授、黃進龍教授、陳淑樺教授、蔡明勳教授、劉柏村教授、鐘桂英教授、譚興平教授等的授教。

在此之後，我也將各位老師所傳授教導的繪畫觀念、表現手法及其藝術價值繼續予以傳承與發揚，並結合時代現象、倫理、道德觀與人生價值，關懷弱勢和環境的心態為社會盡綿薄之力。同時往後也希望老師、同學、朋友繼續地給予指導與協助。當然也敬祝所有的老師在藝術的道路上能再創高峰，也在教職上給未來的學子繼續的協助與指導，同時敬祝每位老師身體康健、意氣風發、神采飛揚、平安喜樂。

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

中國人的繪畫向來注重的是精神方面的表現，對於形式卻較少去談論著墨。而在文人畫方面，陳衡恪認為「文人畫首重精神，不貴形式。故形式有所欠缺，而精神優美者，仍不失為文人畫。」<sup>1</sup>但是物質與對象的存在，終究必須以某種形式面貌展現出來。形式是物象的外貌，透過形式的呈現傳達出作者的觀點與思維。

舍夫茨別利（Shaftesbury,1671-1713）認為：宇宙是一個複雜、和諧的整體，是由三種不同等級的形式構成。第一級是死的形式，這是自然界或人所賦予的形式，其本身沒有賦予形式的力量，沒有行動，也沒有理性。例如金屬、石頭、木料等各種物體的美，這是美最低層的形式。第二級是賦予形式的形式，也就是被創造出來的形式。它們有理性、有行動、有創造，是由一個物質與一定的形式和構思相結合而成形式的美。實際上也就是由有理智的人所創造出來的美。藝術美就是屬於此。他說：美的、極好的和愉悅的都絕不在於物質，而在於藝術和構思當中，絕不在於物體本身，而在於形式和賦予形式的力量之中。藝術、繪畫是被創造出來之美的形式，而所呈現的形式自然是經過創作者的智慧巧思，並在人生體驗悟道之後所表現出來的，其所選擇形式的存在是有其意義的。第三種是最高級的形式，他不僅賦予形式於物質，而且“賦予形式於心本身”，它是一切形式的基礎與泉源，其所指的就是自然神或說是萬物的創造者。美的本質就在於自然神所賦予自然的形式和和諧。<sup>2</sup>

中國繪畫的形式表現在隋唐以前是注重色彩的，而用色亦是多姿而多彩的，到晚唐、五代、南北宋以降，水墨的表現才日益受到重視，色彩反而居其次位。唐朝王維說：「畫道之中，水墨為上，肇自然之性，承造化之功。」美學觀念由對外在的形式及色彩的追求，轉至內在精神性的捕捉，由絢麗的五彩，走向暗示性的黑白。這種以替代所有色彩的思維，由唐代發芽、宋代開花，元代大盛。水

<sup>1</sup> 陳衡恪，《中國文人畫之研究》，引載傅抱石，《中國繪畫理論》，臺北：華正書局，民國 73 年初版，頁 34。

<sup>2</sup> 李醒塵，《西方美學史教程》，台北：淑馨出版社，2000 年元月二刷，頁 162。

墨是東方藝術的精髓，線條精簡而千變萬化，墨韻富深淺層次，虛實空間的交叉穿透更是西方寫實空間所望塵莫及的。水墨畫豐富了中國繪畫的內容與技法，但日久天長，水墨畫在因襲的狀況下，走向師徒以技巧傳技巧，缺乏內涵與創新，而形成一種僵化的情形。台灣由農業社會轉型到工業社會，先進的科技、大眾傳播、海陸空交通的突飛猛進，使我們的社會既繁榮又多樣，文化的交流更是頻繁，形成多元文化交流的國度。而東方流傳已久的水墨表現形式，大部份都是固定的主題、樣貌。師徒相傳不變的皴法、重複的構圖、相似的用筆用墨，這種只有模仿沒有創新，只有過去的情境塑造，沒有現代生活的感受。<sup>3</sup>在這種現狀中，要表現出具有當代藝術思維與生活型態，以及創作者多樣而複雜的心境與社會觀感，似乎是較難以完整展現其時代風貌。

國畫的改革運動的歷史幾乎與中華民國歷史一樣悠久，從最初康有為極力呼籲改良中國畫的理念，到 1950、60 年代，現代美術運動的思潮，所強調的「中西融合論」，以抽象入畫，將當時西方現代繪畫主流——抽象表現主義繪畫，與中國的美學融合於水墨作品中。在技法上，採取自動技法，減低毛筆的傳統工具使用。在形式上，以潑、灑、揉、搓、轉、拓、拼貼等技法，形塑出非具象的畫面。而在 90 年代台灣彩墨聯盟所強調彩墨的觀點，也就是在水墨的材質、技法、內容創新外，並加入了五彩的變化，把水墨拉出黑白的表現。

在改革的聲浪中，藝術創作貴在於表現的手法和藝術品本身的獨立價值，其所表現的形式與使用的媒材對作品的有著特別的影響。每一種形式、每一個媒材都具有著與眾不同的質感呈現，而一切的題材內容，都可以用任何形式與媒材來表達，差別只在於所引發的視覺效果與內在感受不同。畫家在面對一個特定的主題時，會本著自己的直覺或經由過去經驗來選擇詮釋，使用適合的形式與媒材，意使作品做最好的呈現。<sup>4</sup>然而當西方的形式主義的風潮影響下，人們開始對於「形式」的價值與意義出現反動與負面的觀感，認為形式是膚淺、無重要性而加以排斥，但物質與對象的存在終須以某種型態或形式展現於人。所以筆者藉著本篇論文除了讓自己對於形式的意義有更深的一層認識之外，也盼世人對形式的觀念能重新地體認而給予正面的評價，畢竟某些繪畫中所呈現的形式與形式主義的形式，其意義是不相同的概念。一個是粹化後的形式，一個只是空洞而表面化的行事作風。

---

<sup>3</sup> 黃朝湖等著，《彩墨藝術文選》，台中市文化局出版，民國 92 年，頁 42。

<sup>4</sup> 同註釋 3，頁 54

## 第二節 研究內容與範圍

中國的藝術表現博大而精深，內藏著獨特而精妙的人文思想與對廣闊宇宙的一個觀點，所牽涉的表現形式與呈現內容也極為廣泛而多樣，而在有限的篇幅中，只能作部份的研究與論述。

從早期的洞穴或石壁上所記錄的遠古壁畫，到生活所需的陶罐器皿上所裝飾的幾何圖形與簡潔圖案式的紋飾，而逐漸發展出偉大而輝煌的藝術表現；如商周的青銅器上所呈現饕餮紋的藝術紋樣，漢代的畫像石、畫像磚與出土棺木上的漆畫與帛畫，魏晉時代的石窟壁畫及之後水墨畫逐漸衍生出來的人物、山水、花鳥、樓閣、走獸等等的表現內容，也從抽象的紋飾到精細的工筆繪畫與寫意的水墨等形式呈現，豐富而多元的樣貌是值得我們後輩學習與效法。

而時代的浪潮不斷的推進與改變，不同的時代有不同的審美情思與觀點，也造就了不同的藝術表現形式。而藝術的表現形式卻也因人的內在心境與思維而改變。自“渡海四家”中的張大千、溥心畬、黃君璧與傅狷夫相繼來台之後，各在台灣的繪畫領域與美術教育上，培植了許多傑出而著名的藝術創作著，也對台灣的藝壇有著無遠弗屆的影響。而台灣的藝術表現也在美國 50 年代的抽象表現主義興起後，對畫壇有著巨浪般的影響與改變，也形成了更豐富而多元的面貌與風格形式，而其中也因為時代的變化與發展影響著人類的生活模式與觀念。工業化帶來生活的便利性與經濟上的財富，當然也帶來了不少的環境問題，而後工業化之後，媒體的傳播現象與消費行為的改變，影響人的思維與價值觀。而文化霸權的出現，更是對區域性的藝術造成了巨大的變化。

台灣當代藝術多元面貌，不管是在風格形式、媒材運用、技法表現、題材內容、個人觀念與展場空間，都與以往有著莫大的不同。石濤說：「筆墨當隨時代」，而今日對筆墨的詮釋有著更廣義的解讀，縱使筆不筆，墨不墨，自有我在，也自有我法。

從 50、60 年代的現代抽象水墨到當代的彩墨藝術，當中繪畫的表現也因時代的演變介入了不少的新觀點、新的思維，而這些新的思維、新的觀點形成了台灣當代的彩墨面貌與形式風格。當中作品有諷喻政治的、反省人性價值觀的、關心社會與環境問題的，當然也有單純探討作品的藝術價值。而本研究的內容與範圍，主要在 70、80 年代後所形成的藝術表現形式，而也將分析歸納出其風格形式的意涵與表現，藉此在文化多元的樣貌中，試著找出繪畫發展的可能性與代表台灣當地的繪畫的形式風格。

而在本研究論文中，將以下列幾項為探討方向：

#### 一、形式構成的意義：

繪畫中形象所帶給人的視覺震撼是最為直接的，不分具象或抽象，題材的選擇之重要通常在視覺藝術中位於要位，也是欣賞繪畫過程中首先接觸的視覺經驗。而在作者匠心獨具的畫面安排下，所呈現作品的情境氛圍，亦會造成欣賞者的心理感受與影響。

議題與主體的探討也是組織架構中所要探討的問題，從美學角度而言，時常會要求作品要有所謂的主題、重點，但是從整體畫面來說，並非一定要在所謂的“主體”上作文章，有時在畫面中安排一兩個點景，也會造成畫面的生動性，所謂的畫龍點睛之效。中國畫時常在一片壯麗景色中，於山林間隙中的小橋、流水、人家，體積小，也並非主要的題旨，但卻容易造成視覺焦點，不過若無景色的襯托，便無小橋流水的美感，無小橋流水的點綴，便無景色之壯闊，此時誰是主，誰是賓？已無從區別，當中所依存的關係不是從大小面積來分辨的。

近十年來，自己在作品議題的選擇上大多圍繞著環境生活下的觀感，但以諷喻時代政治的表現為多。話說政治應該為人民而服務及營造安和樂利的生活環境，但在當今的政治生態中，政客盡是如何在最短的時間內，獲取他個人最大的收益，打著服務人群的口號，施行最醜惡、卑劣的作為。政治被稱為最大的騙術，乃肇因於政客們運用了國家這個機器，亦運用了所能用的行政資源，透過政治操作與抹黑、栽贓的烏賊戰術，實施爾虞我詐與勾心鬥角的手段，算計著別人而製造出對自己最為有利的局勢，並從中獲取最大的利益，顯露出來的盡是人性中最邪惡偽善的一面。

生活在這個時代的我們，面對這個問題又如何來自處與面對呢？是該置身事外，視而不見，聽而不聞，還是做個文人雅士隱居山林、吟詩作賦、漁樵耕讀，藉以象徵著出淤泥而不染的心態。或者我們應該參與其中，並對當下的政治生態與倫理道德作出批判，重新思考現代知識份子所扮演的角色與態度，以表達心中的不滿。正如舍夫茨別利（Shaftesbury, 1671-1713）美學中所探討藝術之審美與道德的關係，他認為審美感與道德感是相通的。<sup>5</sup>因此當今有不少的藝術家涉入了政治的批判行列，而積極做了入世的關懷。而自己也有感而發的參與其中，並以隱喻性與嘲諷的手法來詮釋主題，並表達自己內心的感觸。

---

<sup>5</sup> 李醒塵，《西方美學史教程》，台北：淑馨出版社，2000年元月二刷，頁163。

## 二、外在形式與內在形式的和諧：

藝術的表現是透過外在的形式表現，來傳達出一個創作者內在的意念與思維。也就是說：藝術家以視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺等來表現創作者的情感，在繪畫上，畫家運用眾多的媒材，在平面的空間上，以點、線、面、形、體、色彩、造型、情境、構圖來形塑出一件作品。

當我們欣賞人或景物時，外觀形象的第一印象是非常重要的，它足以影響觀看者是否心動或引起興趣。在詩詞文章的架構組織、用字遣詞、內容的起承轉合，皆會影響讀者對於整體文章的感受與評價。而繪畫也是一樣，作品形式的運用表現及其畫面的組織、章法佈局、色彩搭配，皆會造成作品是否能吸引觀眾觀看並積極參與，及能否被創作者所傳達的意念所感動。所以作品所呈現的形式因子有著舉足輕重的地位。然而在畫面各個形象之間的安排，與其之間是否具有相同的意義與關聯，如何將這些個體組織成一個有意義的整體，並形成作品更大的力量，考驗著繪畫者的形塑構圖能力。佈白即是一種控制畫面的要素，在留下白色的紙張中，所考慮的面積比例關係、實與虛間的問題，當中形成兩種不同的視覺心裡感受。一是極度的密與極度的虛，強調誇張的對比手法；二則是在細部中要求在實中有虛、虛中有實。留白是一種繪畫手法，也是中國繪畫獨特的形式表現之一，它能使畫面有流動的空氣，不至於讓空間過於沉悶，也能造成奇特的構圖模式，使視覺感受煥然一新。

## 三、質感與媒材的形式表現：

中國繪畫上「皴法」的涵意極廣，有著不同的解釋，當中包含線條、筆墨、肌理、塊面等概念，端看詮釋者從那個角度出發。然而，若從皴法創立的本意而言，質感的表現應該是原始初衷，為了能適度的將所欲表達之景象完整地訴諸於紙張上，才運用了皴法的方法。

質感 (texture)，或稱肌理、質地，是決定材料表面主要特徵之一，與形狀、色彩同為造型要素。而不同的基底材所做出的質感也不同，如中國常用的媒材生紙、熟紙、絹等等，在其表面上所做出的筆墨的皴擦效果有顯著的不同，而呈現的視覺效果亦大不同。所以，除了物體本身的形態外，質感也是操縱視覺心理最直接的一種因素。光滑結實細膩者，令人感覺僵硬冷峻（如玻璃、金屬製品），表面鬆弛粗造者，令人感覺柔和而溫暖（毛布、木材）。任何有形的造型活動，必得透過有形的質感，以表現創作者的思想、內容及感性的內涵。<sup>6</sup>在中國皴法

<sup>6</sup> 陳采青，《質感之象徵意象在視覺傳達設計創作之研究》90年台師大碩士論文，頁7。

上的牛毛皴、斧劈皴，是表現陝北地區堅硬的山石表面，米點皴、披麻皴，則是表現江南多雨溫濕的氣候、土壤。所以皴法、質感上的表現具有一定的視覺與心理效用。

「塔希主義」(Tachisme)的繪畫表現，是爲了質感而研究質感，質感本身也成爲了一種藝術形式。在當時充斥著機械製造與規格化產品的世界中，藝術家認爲唯有雙手所製造出來的作品，才能真正擁有其獨特性，他們放棄了一般常用的油彩，改用木屑、沙粒等作爲創作材料，深深地陶醉在不同質地的世界裡，創造許多介於繪畫與雕塑之間的作品。<sup>7</sup>

老子在《道德經》十一章中說：「三十輻共一轂，當其無有，車之用，埴埴以爲器，當其無有，器之用。鑿戶牖以爲室，當其無有，室之用。固有之以爲利，無之以爲用。」<sup>8</sup>其意思是在肯定材料與形式的關係。佛西庸(Forcillon)認爲形式的生命成形在材料之中。而亞里斯多德也說過：形式常常是成形的，形式與材料不是兩個相反的東西，是不可分開的。<sup>9</sup>沒有材料，無法做成形式，沒有形式(其指的是，沒有我們心中的指定形式)，則材料只是材料而已。如工匠在原有的木頭材料上，給了一個新的形式出現，如桌子、椅子等等。形式使物質或材料發生個體的形象作用。

材料是美的，在藝術家的心中材料是元素，形式是元素的生命，材料是樸實的，形式是比它更多一點什麼呢？那是一種讓材料成爲可感覺的表達與精神生命的表現。藝術品的材料與形式，要盡量表現出和諧與光輝，這不是件容易的事情，這個是須靠藝術家充實的生活體驗、人格修養與技巧的詮釋。

#### 四、當代形式風格的新詮釋：

中國繪畫從清末開始醞釀著歷史性的變革，這是因傳統中國文化受到外來文化的衝擊後，努力尋求出路相互一致的行動。到了民元前後，一批深受西方早期現代繪畫的影響，甚至負笈法國、日本回國而具有中外藝術美學涵養與觀念的新畫家，逐漸展開有意識的中國繪畫現代化的革新運動。不論從思想、內容到形式、技法，西方的影響所激起中國繪畫大變革，是歷史上前所未有的。

現代中國繪畫對於一切工具材料所製作成功的畫種，採取兼容並包主義。不論是從中國傳統繪畫而來的水墨畫、淺絳或重彩畫、由西方輸入的油畫、水彩及發源於我國而反由外國輸入的版畫、膠彩畫等等，皆視爲「現代中國畫」。在兼

<sup>7</sup> 同注釋 6，頁 12。

<sup>8</sup> 原著 老子，《老子》，沙少海、徐子宏 著譯，臺北：台灣古籍出版，出版二刷 2005 年，24。

<sup>9</sup> 趙雅博，《中外藝術創作心理學》，中央文物供應社，1983 年 11 月出版，頁 662。

容並包之外，有兩個原則是我們所追求的理想：一個是不論什麼畫種，必須表現「現代的特性」。另一個是必須表現「中國的特性」。換言之，那就是由中國傳統繪畫為根基發展而來的「現代中國畫」，必要「現代化」；那些由域外輸入的畫種，要發展為「現代中國畫」，必須變化氣質，使之「中國化」。<sup>10</sup>

在新世紀以文化產業為導向的思維裡，藝術表現的符號化、數位化、標籤化、量產化、品牌化、形式化、觀念化或行為化，都已成為凸顯個人風貌或群體或區域或民族性格的表徵。當代藝術的符號，已融合了東西方藝術創作的形式或媒材，也區隔了個人或群體藝術的作品形貌，藝術品不再是僅止於觀賞性質而已，而是一連串人文生態於生活之中，溶冶於精神於心靈深處的一種呈現。<sup>11</sup>而在強調多元的媒材、多元的思維、多元關懷和多元面貌，且跨越了媒材的分類、派別的分野、種族的界限時，屬於中國繪畫的藝術上，仍必須有著中國人文美學及自然哲學的「天人合一」之境界來統合，形塑台灣當代藝術的獨特表現。

### 第三節 研究與創作的關係

藝術的創造，一方面是感性的形式，一方面是理性的表現。而形式的創造是為表現理念而來。理念是什麼？就是普遍性之內容。藝術家在自然現實與人間世界中所感受的、接觸的、體驗的，在他的思索與探討之中，所獲得的最高理念，雖是抽象化的結果，但卻構成了藝術作品之靈魂與內蘊。創作不外就是理念，亦即是在自然現實與人間世界中所蒸餾攝取而得的普遍性之原理。<sup>12</sup>藝術雖以現實人生為基礎，但它不是散亂的、瑣碎的現實人生紀錄，而揭示了某些普遍的真理；藝術雖然超越自然的現實人生，寄寓著更高的理想，但它與現實人生仍是血肉相連。

創作是從無形式中運用媒材做出形式。所謂無形式並非全無形式，因為任何事物再單純也需以某種形式體現，而無形式乃是說沒有我們要指定的形式。從一個舊有的形式變成立一個新的形式，我們可以稱之為創作的形式。

藝術是人類的創作，人類是理智與肉體的結合，並有著知欲的表現與美欲的發展。而知與美的獲得，乃是藉感觀而接觸外物，由外物而再表達情感，理智而意念，而後藉由某種形式把它表現出來。主體受自然客體的感發，由外而內的影響後，經過主體內心的陶冶而產生的結果，是屬於心理因素。

<sup>10</sup> 何懷碩，《創造的狂狷》，台北：立緒文化事業有限公司，1998年10月初版，頁264。

<sup>11</sup> 黃朝湖等著，《彩墨藝術文選》，台中市文化局出版，民國92年，頁116

<sup>12</sup> 何懷碩，《創造的狂狷》，台北：立緒文化事業有限公司，1998年10月初版，頁100。



對藝術作品來說，創作的心理占有很重要的份量，而這種心理動機的創作，卻不是屬於純動物的心理，因為屬於動物的心理，乃定屬於純物質者，則離不開物質的具體本能表現。而藝術創作乃是經過比較抽象，而表現出心靈生活的東西，沒有理智與意志的參與，是不會產生藝術作品的。<sup>13</sup>每個人對於外界的心理感受不同，其表現在外者也自然各異其趣。

「人生有情感，遇物遷我思」，「外事牽我形，外物誘我情」。一切藝術作品的由來，可說是莫不來自藝術生活的經驗。在普遍的原則下，都是與一個有形、有色的對象聯結在一起。情感、感覺必出自有所見、有所聞，由此而感動，而後有創作的想像（理智），而靈感，而選擇，而意志命令實行，而作品產生。如無外物的經驗，方則是無法生出創作的。<sup>14</sup>經驗、直觀、想像，都得構成了藝術抽象的觀念，才能成為創作的起源。而表現或表達，不只是藝術創作者的創作成果，更是藝術創作者要表達自己內在心靈的一種衝動，這種衝動是將內在生活的經驗所給予的觀念或想法，透過有機的媒材表達出具體、有形與直觀的形式。

每一位藝術家都是獨立的個體，有著獨特的性格，而也因個人的成長背景，生長環境以及學習經歷不同，所呈現的藝術形式也不同，因此也塑造了個人的獨特風格。風格可以是一個人獨有的，也可以是一個門派或一個時代所共有，而在以往的中國繪畫中是很注重師承的表現，但過分的強調師承關係，亦造成了無法突破與發展的狀況，形成了一代不如一代之虞。這固然與個人的才能與學習態度及藝術創作的觀念有關，更重要的原因是把師承一人或一派奉為圭臬，而形成無法自拔或不自覺的窘境。學藝術不要只是學一家、師承一人一派，更要廣泛的涉獵，多所取法，不只是對人學習，更是要向大自然所學，從中體悟，所謂的「師法自然」是也。杜甫有一詩句「轉益多師是汝師」，而現代的中國或台灣畫家，不但要師法前人所留下的藝術遺產，精研近代百家之精粹，而且還要了解西方藝術的表現與觀念，經過自己的學習吸收、吐納融會，才能鍛造出自己的風格。

---

<sup>13</sup> 趙雅博，〈《中外藝術創作心理學》〉，台北：中央文物供應社，1983年11月出版，頁910。

<sup>14</sup> 同注釋13，頁856。

## 第二章 形式的意蘊

### 第一節 何謂形式

“形式”是來自拉丁文 *Forma*。而希臘文有兩個字，可以說明具有拉丁文形式的意義，一為 *Morph*，一個是 *Eidos*。前者指的是外面的現象，後者著重在內在的構成原則。而拉丁文的形式意義，則兩個意義兼備。西方哲學家亞里斯多德認為藝術上具有形式之事，以形式成物，乃是藝術。人為的事物，是要給它以人為的形式。而在一般的藝術界中大多認為它是一種外在的形式，可感覺的一種形式，也可以說是材料的可感覺形式而轉成美的意義與感受。<sup>15</sup>

形式是作品內容的存在方式，包含了內容的內部結構與形象的外觀，兩者是結合在一起的。而內容所以成為內容，是因為它具有了形式，如果沒有相適應的特定形式，就不可能表現特定的內容。反之，藝術形式也不可能獨立存在，再抽象的形式也有自己是那種完全說不出的內在心理狀態，只要它（內容）有所表現，就仍然是掩蓋在藝的內容。內容可以是思想也可以是情感，可以是鮮明確定也可以似是而非。即使術形式之後的內容。<sup>16</sup>而西方哲學家羅杰·弗萊（*Roger Fry*，1860—1934）認為藝術作品的基本性質就是形式，而他十分強調構圖，他列舉了一些構圖的情感要素，包括用來描繪外形的線條的韻律、塊面、空間、明暗度、色彩等等，這些都是形式，認為審美情感只有通過形式才能得到表現。

從以上的論述我們可以認知到「形式是內在意蘊的外在表現」。形式能表達內在的反應，而每個具有創造性的藝術家都具有自己認為最佳表達形式的手段，因為形式體現了每位藝術家內心渴望表達的思想。<sup>17</sup>然而形式也始終與它所在的時代緊密相連，不同的時代有著不同的美學思維及其社會環境的背景，所以也產生出不同的形式表現手法。而時代的反應就是形式的靈魂，通過反應形式才有生命，它的內在和外在的表現意義才能發揮作用。

既然形式是內容的一種表達方式，內容又因不同的藝術家而表現的方式亦不同，所以就可能同時存在眾多具有同樣良好效果的不同形式。形式是創造出來的，每位藝術家的精神就反映在自己採用的形式中，形式是個性的標記，因此不

<sup>15</sup> 同注釋 13，頁.673。

<sup>16</sup> 蘇珊·朗格著，《形式與情感》，劉大機 傅志強 周發祥 譯，台北：商鼎文化出版，1991年10月初版，頁 19.20。

<sup>17</sup> 康丁斯基（*Wassily Kandinsky*）著，呂澎譯，《論藝術裡的精神》，台北：丹青圖書有限公司出版，頁 144。

同的藝術家也就產生了不同的風格。

形式是一種表達的方式，而這種表達乃是自我表達，因為藝術的形式並不是關於其它事物的表達，它乃是自我說明。在這種意義下，藝術形式並不是一個作為記號的形式，也不是一個模仿的形式，與我們這各有各形的世界不同，而是一種作為表達對象的形式，而有其意義性質，如同西方哲學家克萊夫·貝爾（Clive Bell, 1881—1964）所提出的「有意味的形式」。

## 第二節 有意味的形式

什麼是「有意味的形式」？貝爾他說：一切審美方式的起點必須是針對某種特殊情感的親切感受，而喚起這種感情的物品稱之為藝術品。而視覺藝術品能喚起某種特殊的情感，也就是審美感情。<sup>18</sup>在每一件作品中，線條和色彩以一種特殊的方式組合在一起，一定的形式和形式之間的關係，激起了我們審美的情感。這種線條與色彩的關係和組合，這些美的運動形式，稱之為「有意味的形式」。

有意味的形式完全不同於現實的情感和形式，意味就是審美感情，它不同於在現現實所引起的生活感情。生活感情是現實的、世俗的、功利的情感，而審美情感則是純潔的、非功利的、超凡脫俗的情感，且不包括任何教育、知識、道德、消遣等功利因素。當我們欣賞藝術品時，藝術會使我從人類實踐活動領域進入審美的高級領域，此時，我們與日常生活的利益暫時隔絕了，我們的期望和記憶被抑制了，從而提升到高於生活的高度，在這審美世界裏沒有生活情感的位置，它是個充滿了它與自身情感的世界。而形式是作品各種構成因素的一種純粹關係即純形式。純形式既不是現實生活對象的形式，也不是再現現實的形式，再現現實引起的是生活情感，不是審美情感。生活情感會引起觀賞者的聯想，干擾、破壞審美情感和審美世界。有些作品使我們發生興趣，激起我們的愛慕之心，但卻沒有感染力，因為這類作品是我們所說的"敘述性繪畫"，是一種暗示日常生活感情、傳訊息的手段。因為能感動我們的不是作品表面的形式，而是這些形式與形式間所暗示、傳達的思想和信息。

藝術家從現實生活對象上看到的只是純形式，這純形式向他顯示出現實的某種意味或意義，喚起他的審美情感，而藝術家本人創造藝術品不是為了喚起人的審美感情，他只是為了將某種特殊的情感物化，成為可見的物象。實際上，藝術家所認識到的是一切物品中的主宰，是一切事物中的節奏與生命，是表象後面的

---

<sup>18</sup> 李醒塵，《西方美學史教程》，台北：淑馨出版社，2000年元月二刷，頁523~524。

意義與感動。

另一位英國的畫家亦是藝評家羅杰·弗萊（Roger Fry）他所提出的言論與貝爾的學說是雷同的，他認為；人具有過著雙重生活的可能性：一種是現實生活，一種是想像的生活。這兩中生活有極大的區別，在現實生活中，人的本能反應（如趨吉避凶）成爲最重要的事，人的全部精力都用來滿足現實生活的需求上；而想像生活中，人可以超脫現實，把整個意識集中到現實生活經驗的知覺與感性方面，擺脫了行動反應的需要，與現實生活脫離，不受實際生活需求。想像生活產生一種更清晰的知覺、更純粹更自由的情感，所以弗萊主張「藝術是想像生活的表現」。<sup>19</sup>

### 第三節 形式的意義與價值

輪廓與線條、形狀與色彩、光線與質地構成了物品的形式（form）。在美感上形式才是最重要的部分；我們要尋找刺激並維持觀者整體的、非利害關係的（淡漠的）注意力的原因，就並須由物品的形式下手。<sup>20</sup>每件人造物，包括天然物等，都有其自己的視覺形式，但這個形式看起來並不一定有美感。而有些視覺元素所形成的傑出造型，就比其他的造型更能刺激美感知覺，讓人更能產生美感。

藝術，是人類情感的符號形式之創造。<sup>21</sup>藝術家透過外在形象，有意地安排畫面組織的作品結構，呈現出一個視覺之外的意象，來表達創作者的內在意涵。但是我們在欣賞作品時，如何避免只看到外在單純的形象造型，忽略了深層的創作意涵，除了在欣賞的同時，並須以「讀」的心態去解析畫面構成，而不是只是用眼睛「看」。此外也必須累積自我的審美經驗與個人藝術的涵養與認知。

藝術形式，是客觀自然形式和主體建構形式的一種吻合。從本質上說，它帶有強烈的主觀色彩，是藝術家對人類經驗，人生哲理所做出的組構，但是這種組構的形態卻要借助客觀的自然形態，以期構成一個能夠調動廣泛感應力的層面，於是就成爲心靈的體現和傳達，而創造了第二自然的形式，而這是主體對自然形式的提煉，但這種客觀自然形式之所以能進入藝術，則主要是由於它與藝術家心理的內在形式正恰巧處於對應或同構關係之中。因此，藝術的形式，可以看成是

---

<sup>19</sup> 黃朝湖等著，《彩墨藝術文選》，台中市文化局出版，民國 92 年，頁 528。

<sup>20</sup> 賈克·瑪奎（Jacques Maquet）著，武姍姍、王慧姬等譯，《美感經驗》，台北：雄獅美術 2003 年 1 月，頁 75。

<sup>21</sup> 蘇珊·朗格著，《情感與形式》，劉大機 傅志強 周發祥 譯，台北：商鼎文化出版，1991 年 10 月初版，頁 51。

藝術家心理的內在形式對於客觀自然形式的佔有，心裡形式也在客觀化的過程中加固和調節了自身。直覺、情感、理智都獲得了呈現方式而獲得了自身生命，就像河水有了河床才能成爲一條河，植物有了種子才能延續生命。<sup>22</sup>

藝術形式的概念，若以中國的藝術理論來印證，它與「文、質」關係中的文相異，而與「神、象」關係中的「象」相近。孔子在《論語·庸也》篇中提出過「質勝文則野，文勝質則史，文質彬彬，然後君子」的平衡原則，而在歷史過程中卻很難實現這種平衡。而墨子主張「先質而後文」，劉勰提出過「文附質」、「質侍文」的觀點，李白申述過「文質相炳煥」的藝術理想。王夫之則進一步論述「文因質立，質資文宣」，又說：

物生而形，形焉，形者質也。形生而象，象焉，象者文也。形則必成象焉，象者象其形焉。

欲損其文者，必傷其質。猶以火銷雪，白失而雪亦非雪矣。

蓋離於質者非文，而離於文者無質也。<sup>23</sup>

文與質的關係有如精神與形體之間，精神，只有附體於「象」，才能完成自我建構，種種物象也就成了各種精神的外化形狀。這種意義上的「象」完全成了精神的構建者和溶解處，它與神的關係，就沒有文質之間「文勝於質」、「質勝於文」的二元關係了。不難看出，這與現代藝術家對於形式的高要求已有跨越時代的依稀相通之處了。

中國的神佛造像中也存在著形式與內容、形體與精神、文與質的關係。造像中借用一個形體來承載一種普遍理，且讓佛理具體地建構在佛像的眼神氣貌之中。而世俗眾生，並不是直接從佛經領悟佛理，而是大都是從摩耶造像中體悟。許多現代藝術家也都苦心研究追求著，如佛像中所內含的高效能形式表現。表現什麼、畫什麼（內容）不是最重要，而如何表現、如何畫（形式）才是更大的學問。

在許許多多現代的場合中，形式比內容更重要。藝術家羅布·格里耶曾爲《當代文學詞典》寫過一個「新小說」的條目，其中一句言：「我們不再信服僵化凝固、一成不變的意義……只有人創造的形式，才可能賦予世界其意義。」<sup>24</sup>因此，現代藝術家探尋著新的表現形式，企圖以新的形式來呈現巨大的力量與意義。

<sup>22</sup> 余秋雨，《藝術創造工程》，台北：允晨文化，2001年 初版十刷，頁 205。

<sup>23</sup> 王夫之，《尚書引義》，引載余秋雨，《藝術創造工程》，台北：允晨文化，2001年 初版十刷，頁 218 頁。

<sup>24</sup> 余秋雨，《藝術創造工程》，台北：允晨文化，2001年 初版十刷，頁 222。

#### 第四節 形式的象徵符號

藝術的形式是能說自道的，這個乃是由於它是屬與精神的：是精神與理智相連絡，因為它來自理智，它才能直接的為理智所歡迎，為觀賞或實現的理智所歡迎。肯定藝術作品的形式，是一個象徵的形式，在本質上不與其它事物相關，它並不相似某個符號，在認識界中，不過是一個工具、方法罷了。<sup>25</sup>

象徵的形式，永遠具有一種雙重或多重價值，這是一個極富有的形式，是一個包含著完美的形式，是一個常是取自感情要素的完美形式。藝術作品，由於它的象徵形式，在表達著一些在理智言語中，所不能說出的意思與想法，另外它也表達著只有它才能表達的「觀念前」的意義。在這種意義下，它是說出一些最根本的事物，這點並不是一般邏輯語言或描寫語言所能表達清楚的。<sup>26</sup>

藝術的作品，在其絕對中，表現自己是一個實在物，而象徵的形式，則不是只在藝術中才顯現自己是當前者，並且它還會給我們表現自己，也表現出藝術家所經驗的種種。此外，它也傳通交流給我們藝術家的精神、實在性與他的生命實況。

象徵，就是有限的形式對於無限內容的直觀顯示。按照謝林的說法，美就是從有限通向無限。因此，任何美學現象都或多或少帶有象徵的色彩。象徵著客觀世界，象徵著主體心靈，象徵著主、客觀交會的人類生活。<sup>27</sup>而象徵以表層形象的形式來陳述內在深遠的意涵，反映著某種特殊種類的特性，以形表意。畫家克爾希奈說：「我的畫幅是比喻，不是模仿品。形式與色彩不是自身的美，而是那通過心靈的意志創造出來的才是美。那是某種神祕的東西，它存在於人與物、色彩與畫面的背後，它把一切生命與感性的形象聯結起來，這才是美——我所尋找的美。」無疑地，他所說的比喻是通過藝術家來完成的。

比喻和隱借是一種藝術符號的象徵，藝術家常在最習見的自然物和人體之間互借互喻，或將他們來喻旨內心意涵，使它們成爲一種具有普遍抽象意義的符號。而中國人喜歡以自然界的事物來象徵某事物，如象徵身體部位的柳腰、鳳眼、櫻桃小嘴、虎背熊腰等。而以梅蘭竹菊象徵君子之性情，松、鶴、龜象徵長壽。而在吉祥圖案上，若將四季花卉插在瓶子裡則象徵著四季平安，若在牡丹花上畫著白頭翁，則象徵著富貴到白頭等等具有象徵的意涵。

總體來說，繪畫的素材雖來自於自然，但創作者除了呈現圖像之外，還要表

<sup>25</sup> 趙雅博，《中外藝術創作心理學》，台北：中央文物供應社，1983年11月出版，頁640~641。

<sup>26</sup> 同註釋25，641頁。

<sup>27</sup> 余秋雨，《藝術創造工程》，台北：允晨文化，2001年初版十刷，頁223。

現藝術創作者的性情與意念，也就是「我」。這個「我」是畫家透過自然中的形象、顏色、事物，將自己的人格個性純化提煉後，重新給對象新的意涵，也就是立意，然後以自我的觀點將內在心靈意念，以外在的造型、色彩、佈局等形式表現出來，畫面形象所呈現的不是形象本身表面的意義，而是經過形象所指示出的深層意蘊。

## 第五節 形式是時代觀念的創造

「形式就是觀念，觀念就是形式」<sup>28</sup>繪畫是人所創造的東西，但在特定的時空中有著不同風格的呈現，比如在中國魏晉和西方的中世紀，畫家主要是創作宗教畫而不可能畫輕鬆活潑的卡通畫，這就是所謂特定時空的呈現，或者說特定的社會環境限制。當繪畫創作作為客觀存在的東西，其自身規律往往會給在不同時空裡接觸繪畫的人提出不同的要求。在水墨山水畫日趨成熟的唐末五代，“有筆有墨”才會作為一種技法課題而被提出，而也只有繪畫的再現性不再作為唯一困擾畫家難題的南宋，蘇東坡才會提出“作畫以形似，見與兒童鄰”的觀點，繪畫作為一種客觀的存在。在每一個不同歷史時期會根據其基本的要求，向不同的畫家提出諸如造形、色彩、書法用筆、表現性甚至抽象等等不同的問題。不同的時代畫家所接觸的問題是不一樣的，而每個時代的理論不一定是萬世不移的經典，今日的畫家所面對的問題也必須以今日作考量。

黃光男認為：「時代性是兼具個人風格與時代繪畫精神」。<sup>29</sup>而在每個時代的人文背景與藝術精神不同下，雖然使用的媒材古今大致相同，但個人的生活體驗、思想、觀念卻是日新月異，畫家透過畫筆忠實的將心中感受傳達出來，表露自己的繪畫語言。在目前國內的水墨畫的創作面貌大致以傳統的繪畫精神為主，應用西洋繪畫理論來創作，或以傳統的媒材，運用現代繪畫的技巧來呈現，將自己的情感經過自己意念的構思，塑造出一種畫境美感，或表現抽象情境，運用各種顏料媒材的多元性繪畫等。他們大抵不受縛於傳統創作方式，使畫面更為純粹而不同於過去的水墨畫，以表現當代思維。

對於表現具有時代性的繪畫作品發展，黃光男提出三點論述：

一、 傳統與現代的關係：現代是傳統而來，如何超越傳統，適合於現代的精神，

<sup>28</sup> 魯虹，《現代水墨二十年》，湖南美術社出版，2002年，頁206。

<sup>29</sup> 黃光男，〈館長序文〉收錄於《墨與彩的時代性—現代水墨展》，北美館，1988年，頁2。

在作品中探討傳統與創新的關係，則是每位創作者應思考的課題。

二、與藝術的關係：藝術常常反映時代生活環境，今日水墨亦有主張寫生風格的另一種趨向。畫家將自己見的情景，忠實表現出個人生活體驗，他們不再作神遊幻想畫面的堆砌，而走出戶外實地觀察。

三、多元性的發展：現代人豐富的生活經驗，敏感地接受世界多樣資訊，面對如此複雜的社會，現代的藝術創作自然是多元的，包括題材的廣泛、媒材的推陳出新，所以作品呈現多樣面貌，而難以界定它的類別。<sup>30</sup>

總之，現代的水墨表現已不是在師承底下的單一面貌，站在東方的土地上，吸收著東方的藝術精華，取納西方適合的繪畫觀點，以補己之不足，就像徐悲鴻所說的：「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，不足者增之，西方畫之可採入者融之」。在現今國際資訊傳達快速，文化交流日益頻繁，水墨創作者也應了解時代的脈動，亦可呈現多種技法與新的觀念，意圖創造新的局面，帶來新的契機。

---

<sup>30</sup> 黃光男，〈館長序文〉收錄於《墨與彩的時代性－現代水墨展》，北美館，1988年，頁2。



### 第三章 藝術形式與後現代化的影響

90年代的台灣，順著社政解嚴的腳步，應和了資訊時代的節奏，迅速轉型為一個媒體興盛、思想起飛、言論解放、多元價值觀平行的社會，同時也進入了一個把變化視為常態的新時代，一個在現代主義後的「後現代」社會。受到這種社會環境的影響及時代氣氛的激勵，台灣當代藝術的發展，也從摸索嘗試的「實驗開新」精神，進入了積極「多元立異」的另一個行動階段。<sup>31</sup>

「後現代主義」一詞首次使用在 1926 年，而在 60 年代之後風靡歐美的社會。哈山（I·Hassan）根據後現代的內涵，為後現代社會的文化現象解析、整理出下列的特徵：不確定性、分裂性、非神聖化、狂歡性、無自我性、無深度性、不可呈現性、不可表象性、反諷、雜交、表演性、參與性、建構主義、內在性等等現象。二十世紀早期以前之現代主義所標榜的旗幟是：發現真理、重視權威、塑造典範、菁英主義等等優越感所造成的排他性，用以區隔「精緻藝術」與「普羅文化」或「通俗藝術」、「專業身份」與「媒體大眾」的意識形態。而後現代主義則正好恰反其道地從「大眾」的搖籃中孵育而生，因此質疑權威與進步，亟求打破「高」與「低」的文化分野、否定所謂的真實性之可靠、提倡凝態美學，並且以反諷批評的態度來觀看所處的當代社會。<sup>32</sup>而陸蓉之《後現代的藝術現象》一書中，以「現象」敘述為主體內容，對後現代多元的藝術面向及理論作介紹及些許批判性質的探討，提供讀者許多關於後現代藝術的發展及理論內容。羅青翻譯的《繪畫中的後現代主義》一文中提到後現代藝術「拼貼」概念、「複製」的方式和「挪用」的現象，可讓讀者對後現代藝術有更深一層的認識。<sup>33</sup>

<sup>31</sup> 石瑞仁，〈媒體與消費時代的台灣當代藝術思維〉，收錄於《立異 90 年代台灣美術發展》，台北市立美術館出版，頁 21。

<sup>32</sup> 劉襄儀，〈虛擬偶像於視覺藝術教育之潛能〉，收錄於《現代美術學報》，北美館，2006 年 12 月，頁 52。

<sup>33</sup> 原莫道夫（Steven Henry Madoff）所作，後收入羅青《什麼是後現代主義》，台北：台灣學生出版，1989 年，頁 105~109。

## 第一節 水墨繪畫形式與後現代的連結

水墨藝術與當代的接軌，戰後到後現代，已有長時間的探索經驗。在二十世紀末，回顧戰後以來的當代水墨發展及形式的融合，東方筆墨與西方構成的接軌工作，可謂是整個世紀中國水墨界所想要完成的最大工程之一。中國人守中庸尚折衷的哲學觀，使這項工程花耗百年才溫良恭儉地達到水墨藝術現代化與形式多元的接合點，而水墨現代型的兩大類別：筆墨與構成，面臨的便是具象與非具象的主題分歧。<sup>34</sup>具象水墨逐漸在經濟開放的生態裡步向古意、幽情、筆趣為特色的中小品創作。筆墨中心論者朝向水墨現代畫題材的開拓，而抽象構成主義者則繼續著水墨形式與觀念的革命工作。

50年代後期，台灣地區劉國松、莊喆、蕭勤等人的現代水墨的改革，意圖將山水畫與抽象觀念結合，當時頗具新意。而後張永村、黃致陽、王素峰等人徹底顛覆水墨畫的形式，以裝置或觀念藝術的手法探討水墨美學議題，之後有洪根深、于彭、袁金塔等人反美學、反典律的創作觀念，其中袁金塔更是具有政治干預的企圖，最後倪再沁與羅青對傳統典範的解構。<sup>35</sup>另外，袁金塔也提到後現代現象下的大眾文化對水墨畫的衝擊有：（一）審美品味的轉變（二）意符的解構（三）工具、材料、表現技法的多元化（四）文化產業的挑戰（五）全球化的衝擊。<sup>36</sup>文中分析大眾文化對水墨化發展的影響，並提出一些關於當代多元思潮的論點。

在當代藝術風行下的台灣藝壇，近年來水墨雖有不少有志之士力求創新，也有不同風貌的出現，但以「裝置藝術」、「複合媒材」、「錄影藝術」、「數位藝術」等等當今主流藝術表現受到較多的注視眼光。從台灣水墨發展的歷史來看：自清末時的閩習風格，到今日多元風貌呈現，歷經百年的時間，從主流到邊緣，其間也經歷過多次的爭辯與改革，最後成就了當代水墨目前的面貌。<sup>37</sup>現今社會深受「後現代」思潮的影響，水墨畫的發展進入了一個眾聲喧嘩，各取所需，各自表述的拼貼年代。當歷史的腳步跨入了80年代，台灣的政治、經濟環境、穩定發展，隨著強人政治與威權統治的瓦解，使得蟄伏於戒嚴壓制下的各種在野力量開始蓬勃發展，強勢的大眾傳播媒體對社會險象的報導，刺激了文化工作者對於現

<sup>34</sup> 高千惠，《藝種不原始》，台北：藝術家出版社，2004年，頁95。

<sup>35</sup> 謝東山，〈前衛水墨－中國傳統繪畫的出路〉收錄在《水墨新世紀：2002年水墨理論與創作國際學術研討會》，頁208-215。

<sup>36</sup> 袁金塔，〈當代台灣大眾文化對水墨化的衝擊〉收錄在《水墨新世紀：2002年水墨理論與創作國際學術研討會》，頁67-74。

<sup>37</sup> 李進發，《日據時期台灣東洋化發展之研究》，台北市立美術館，頁40-41。

實生活的再次關注，無論是視覺藝術、劇場、文學、攝影等藝術創作都興起了一股諷喻政治社會現象的風潮，將 70 年代的鄉土關懷延伸到都會生活領域，開始對現存的政經結構及商業化社會加以批判與反思。年輕的藝術家以具體明確且個人化的創作語彙去詮釋、批判台灣社會的結構及各種現象，而藝術家也繼續開發各種媒材的嘗試、肌理的實驗、材質的開發及新媒體影像的複合性創作，內容上則具備了另一層的時代意義。藝術的創作透過現成物的運用及觀念形式的突破，朝向多元性、廣泛性及自由性的發展，形成一種普遍關注自己生活土地上的人文環境關懷。

## 第二節 後現代下的當代藝術思維

不同的時代有著不同的中心思想，十九、二十世紀時世界的中心思想是追求「進步」，但二十世紀末「危機意識」取代了「進步」成為當世的中心思想。由於環境汙染導致生活品質下降，加上社會脫節失序，人們終於醒悟「科學神話」對人類文明所帶來的負面效應。隨著對科學理性主義的懷疑，人類的本質也被重新思考，重新體識「人」的獨特、複雜與歧異性，同時對文化主體性的強調，以及對多元文化共存的重視，人們對於社會的發展看法已不再像以往般的一元化，在當世各種思潮湧現並且共同鼎立。<sup>38</sup>

「後現代」的相關討論雖然在 1980 年代已沸沸揚揚，但在 1990 年代才開始出現在藝術教育文獻中。後現代主義者譴責菁英藝術的優越感，試圖打破高位階藝術之間的界線，強調藝術是一種折衷的形式，並且具有不和諧的美感。美國馬克思主義文學批評理論家 Fredric Jameson (1934~) 曾提出後現代主義的四個審美基本特徵，分別為主體性的破碎、深度的消失、歷史感消失以及距離感消失。<sup>39</sup>後現代氛圍中，傳統的價值觀念和階級制度已被顛覆，且放棄追求作品本身的深度，認為作品不需具有思想，不需提供解釋，也拒絕挖掘任何意義，僅是快感的追求，歷史僅僅意味著懷舊，而懷舊則又往往以一種迎合大眾趣味的商業目的出現。<sup>40</sup>

後現代藝術思潮採取多元、開放的觀點，重視社會背景脈絡，跳脫現代主義所建構的審美價值框架，當許多現代主義藝術家仍堅守「為藝術而藝術」的信念時，後現代藝術家則尋求藝術與日常生活的結合，並挑戰傳統精緻藝術創作的

<sup>38</sup> 趙惠玲，《視覺文化與藝術教育》，台北：師大書院有限公司，第 157~158 頁。

<sup>39</sup> 同 38 註，頁 160。

<sup>40</sup> 同 38 註，頁 161。

刻版定義及規範，傾心於對個人生活內涵相關的敘事描述，而非追求宏大的美學或普遍價值的呈現。藝術家主張真理並非絕對，而是建構於群體和個人間的不斷互動，能夠接受分裂的多重性觀點與曖昧不明的忍受力。後現代思潮的主張之一，藝術是「一個文化產物的形式」(as a form of cultural production) (Efland, Freedman, & Stuhr, 1996:38) 似有被浮濫使用的隱憂，然而在這個後現代主義「猖獗」的時代中，「多元論」就成為藝術作品形式內容多樣化的代名詞。<sup>41</sup>

雖然後現代藝術的起源有大致的時間階段可循，然而與其說後現代藝術是一種「時間性」的藝術階段，不如將之視為是一種「態度樣式」或「精神形式」，在後現代藝術的氛圍下，精緻藝術與大眾藝術的界線已趨模糊，兩者甚至互相為用，其作品呈現所關心的事物反映在所處的時代、大眾平民或小眾團體的想法。創作著重的是內在意義與概念的傳達，尤其是對社會文化的關懷與批判。

### 第三節 形式的創新與風格展現

陳師曾曾論文人寫意畫的價值中提到，“文人畫首重精神，不貴形式”、“精神優美，形式欠缺”<sup>42</sup>而水墨的發展自明清以後，總是在模古與仿古的承襲下在呈現，水墨形式的相因承襲終究會失去原始的表現張力與創新價值，故而在朝著多元發展的同時，即已預置了新生的契機。

藝術總是要有些新意的、新的發現、新的表現、新的形式風格。“新”較能喚起人們欣賞的興趣，才能在新的角度，新的層次上發掘自我本質力量的新層次。為此清代的袁枚才在他的《隨園詩畫》中提出：「以出新意，去陳言為第一著。《鄉黨》云『祭肉不出三日，出三日，則不食矣』。能詩者，其勿為三日後之祭肉乎！」藝術形式的歷史，其實也就是一部推陳出新的歷史。<sup>43</sup>

藝術的表現沒有一成不變的基礎，而美感思維也總是隨著時代而演化，而劉國松說到：印象派的基礎不會成為野獸派的基礎，野獸派的基礎不會成為立體派的基礎，立體派的基礎不會成為超現實主義的基礎；同樣的，傳統筆墨的審美標準也不能成為現代水墨審美的唯一標準，<sup>44</sup>但如何從前人所展現的繪畫經典中取得養分，內化成為具有當代性的藝術表現是需要努力的。而學習傳統就想辦法表達與當代人的感受緊密結合，而學習西方現代藝術則要努力和傳統的美學追求相

<sup>41</sup> 同 38 註，頁 161。

<sup>42</sup> 徐建融，《傳統的興衰》，上海書畫出版社，2003 年，頁 128。

<sup>43</sup> 高楠，《藝術心理學》，台北：復漢出版社，1993 年，頁 321。

<sup>44</sup> 蕭瓊瑞，《中國美術週刊－劉國松》，台北：錦繡出版，1996 年，頁 30。

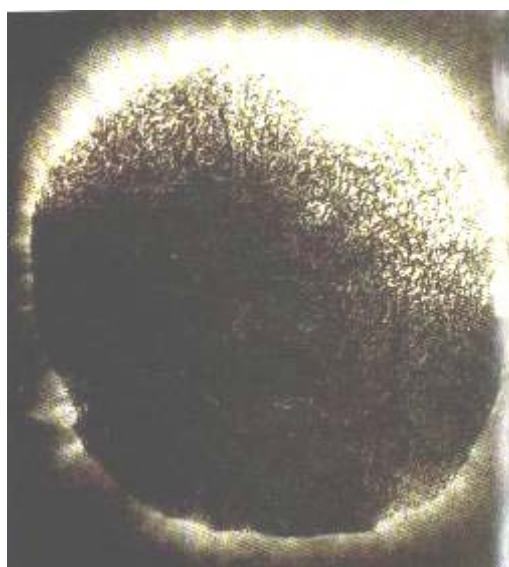
結合。現代水墨多樣化的表現，除了在自我開發的多樣化技法中去發展、成熟，並且審思傳統而取納傳統之經典，中西融會而回歸本土精神、多元技法而多元畫風、剖析自我而展現自我。畫家本著現代人的感受，創造性地發展傳統技巧，以優美的筆調畫出具有傳統精神與現代感的新風貌。因此，媒材的實驗、技巧的開發、符號的詮釋都是從事水墨創作不可忽視的工作。至於思想必須藉由技法來表達，純粹站在傳統筆墨出發的思想，絕不可能成就真正具有現代精神的作品，因古人的藝術表現是呈現當時的生活思維與美學標準，而現代人的生活環境與古人的生活環境是千差萬別，而藝術是反應時代思維，是呈現生活的美學態度，我們無法拿著以前人的筆墨技巧再次的摹擬而成為自己的藝術表現。劉國松因此要求、也鼓勵所有有志於水墨創作的後進者：並須「先求異、再求好」先具備與人不同的形貌，才能夠在持續的自我精進中成熟，最後求得與眾不同的成果。

隨著文化情景不斷的開放與科技不斷發展，許多人的視覺感受都發生了巨大的變化，這導致國內的畫家逐步接受了一種不同於傳統繪畫的價值標準或全新的參照系統，故評價一幅水墨畫作品的力度感與視覺刺激量是否強烈，並不僅僅注意局部線條功力如何，更重要的是注意畫面整體視覺效應。獨創性是藝術作品的生命，每個有才能的藝術家都應當其領域中再進行新的探索和創造，藝術家應當根據不同的生活經驗與感受，不同的藝術修養，不同的審美觀點和愛好，選擇適宜於自己表現的題材，運用自己擅長的表現方式，發展自己的藝術風格。<sup>45</sup>而五十年代後期，在台灣陸續提出水墨革新的論調時，國內的水墨創作風格便朝向多元的發展，除了在既有的筆墨論調繼續發展風格上，亦衍生出其下列幾種風格面貌。

1、黑的水墨象徵：藝術家將水墨視為一種媒材與肌理的表現，並觀念化了水墨原有的精神，以黑作為一個象徵、抽象或極限的語言表達。<sup>46</sup>現代水墨畫中，前輩畫家黃賓虹與李可染也都尚黑，但各具黑的學問。海峽兩岸的水墨畫越畫越黑，單色水墨裡的色彩象徵與獨特個性，幾乎是二十世紀末東方深幽、糾結、渾沌、神秘的代言之姿，在藝術上呈現文化的色彩。在南部盛行的黑畫中，洪根深的作品《人世間》（見圖 1）是具有獨特的風貌，在黑色的畫面中一股森嚴霸權之勢，表現著澎湃情緒的吶喊。張羽的靈光系列《靈光第 27 號·漂浮的殘圓》（見圖 2）是走向幾何墨象，使遠古的記憶與宇宙黑洞搭上線。

<sup>45</sup> 魯紅，《現代水墨二十年》，湖南美術出版社，2002 年，頁 22。

<sup>46</sup> 高千惠，《藝種不原始》，台北：藝術家出版社，2004 年，頁 98。



上圖 2 張羽 靈光第 27 號 • 漂浮的殘圓  
宣紙、水墨 99x90cm 1995

左圖 1 洪根深 人世間  
水墨 1993

2、墨的思維展現：水墨裝置的出現，將「水墨」原有的意念詮釋隨之受到挑戰，「水墨」在當今所代表的意義，便成了一種屬於中國的「感覺」。藝術家已不再把水墨的表現領域只限定在山水、人物、花鳥或走獸等形象，而是以水墨的概念來呈現文化的「感覺」如王仁《No.4.1995》（見圖 3）其只以墨色的鋪成，將內在情境感知呈現出來。對東方來說，水墨象徵了東方文化精神的歷史精華，但這角度無法將水墨語境帶領到與全球對話的領域。<sup>47</sup>在蔡國強的作品中《自畫像：鎮魂》（見圖 4），以裝置爆破的方式來表現水墨的情境，其重點在顛覆創作以往的水墨認知，但這種類水墨的風情若在中國的水墨語意內，則就不那麼有時空意境的感覺。

<sup>47</sup> 高千惠，《藝種不原始》，台北：藝術家出版社，2004 年，頁 100。





圖3 王仁 No.4.1995 宣紙、水墨  
100x100cm 1995



圖4 蔡國強 自畫像 鎮魂  
火藥油畫布 167x118cm 1985—1989

3、遊戲人間的卡漫風：台灣在五十年代受西方的現代主義思想下，水墨的表現也受到各種思潮的影響而呈現在水墨表現上，其中受到西方普普藝術的影響形成國內水墨的普普風。而李察·漢彌頓（Richard hamilton）寫出普普藝術的定義是：大眾化的、片刻的、可以擴大的、大量作的、年輕的、機敏的、性的、迷惑的、商業化的。<sup>48</sup>其藝術家的創作思維是想從極普遍尋常的物件中創作美感，把生活和藝術的鴻溝填平，並改變了材料與物品的觀念，而不注意它的實用問題。如鄭善喜的《萬事如意》（圖5）與洪雅倫的作品《童趣玩味》（見圖6），將生活所見的動物圖像造形結合水墨的材質，以漫畫式的、趣味性的、幻想式的、調侃式的及具有超現實手法的異想空間，以表現當代「玩世」的一種創作思維。

<sup>48</sup> 何政廣，《歐美現代藝術》，台北：藝術家出版，2001年，頁162。



圖 5 鄭善禧 萬事如意 彩墨 37x45 cm

圖 6 洪雅倫 童趣玩味（局部）水墨紙本

70x414cm 200

4 組構下的立體派：90 年代，陸續出現一種形式風貌的繪畫表現，是結合了西方立體派，即變形、拼貼等手法所形成的異化山水形式。這種風格的展現可回溯到明清變形主義的畫家陳洪綬、崔子忠等人的作品。而我們也可以從西方藝術表現中找到此風貌，以幾何、立體與平面化的構成手法，具圖案樣式的透視觀與三遠法。如袁旻的作品《新華》（見圖 7）把傳統的符號結合了西方立體形式，從一個完整的物象逐漸解構成不同切面空間的組合，把幾何一一在回歸中國山水的意象裡，用符號的表徵來佈局出畫面內容。



圖 7 袁旻 新華 彩墨絹本 52x90.5 cm 1998



5、感性的表現主義：表現主義是泛指 1970 年代末期、80 年代初期在美國和歐洲一群畫家所創作的作品中顯露的一種新趨勢，是對於歐洲美國 60 及 70 年代中欠缺感情、冷漠表現的一種反動。而這種思潮也在留學於歐美的藝術家中，引進了此表現觀念到國內，<sup>49</sup>而在國內的水墨畫表現中，運用繪畫語言來表達強烈的內在情感，筆墨狂放瀟灑、線條奔放如飛、色彩強烈激昂，所描繪的形象則是自由發揮，無拘無束地盡情揮灑。如陳庭詩的作品《87-10》如（見圖 8）與蕭名誼的作品《憂》（見圖 9）。



圖 8 陳庭詩 87-10 水墨 115x90 cm 1988



圖 9 蕭名誼 憂 彩墨 101x127 cm

6、水墨的超現實情境：中國的繪畫表現本身就有一種超現實的意味，早期商周青銅器上的饕餮紋，漢代的畫像磚或著魏晉時顧愷之的《女史箴圖》（見圖 10）等都是一種超現實的手法呈現，而近代西洋的超現實主義崛起，水墨的表現在現代化的過程中，重新被引用在當今的水墨形式上。當代台灣的水墨畫家陳其寬的作品《大地》（見圖 11）他巧妙利用了中國山水畫中的「移動視點」，而時間的因素在他的作品裡有了極大的突破，因為我們看到的不再是確定時間中的景象，而是一個不確定的時間景象在畫面裡的「變動」，除了具有超現實的意味外，也呈現出一種超時空的情境。而在何懷碩的作品《月河系列》（見圖 12），河流蜿蜒如女人曼妙的軀體，蒼蒼白白、幽幽異異，具有綺夢的詩情，徜徉在天地的

<sup>49</sup> 何政廣，《歐美現代藝術》，台北：藝術家出版，2001 年，頁 192。

風華中。水墨走造境，造境是一種虛擬，<sup>50</sup>虛擬是與人類的視覺經驗中不存在的景象，而虛擬或者超現實的表現形式，在當今的視覺藝術中也不斷地被呈現著。



圖 10 顧愷之 女史箴圖（局部）絹 21x350 cm 倫敦 大英博物館藏



左圖 11 陳其寬 大地 紙本•彩墨 182x31 cm 1983

下圖 12 何懷碩 月河 水墨•紙本 65x127 cm 1996



<sup>50</sup> 高千惠，《藝種不原始》，台北：藝術家出版社，2004年，頁98。

#### 第四節 多元文化的藝術形式風貌

自從費洛本（Paul Feyerabend, 1924~1994）的多元思想，主張從單一原則或傳統模式跳脫出新的界域之後，「多元」有其包容性，強調相互的「競爭、批判、學習、融合」與「人的價值」，其形式多元開放，且容許矛盾並存而拒絕單一解答，因此留給思考空間甚大。多元文化思潮也在二十世紀後半的時代氛圍下繼續延燒在藝壇上。<sup>51</sup>

藝術家的關懷除了創造新的技巧、新的形式，並且亦須將「自己的」繪畫語言「深刻化」，使之充滿隨機應變的旺盛「生命力」，使之與時俱進，表現自己獨到的「洞見」，使內心的生活感觸藉繪畫來表現「藝術價值」。藝術家的繪畫語言，無論是獨創或借用，是抽象或具象，如果在發展過程中落入單調機械的重複，落入自我抄襲的泥沼，落入表面膚淺的製作，則無法在「形式」與「情思」之間產生動人心弦的張力，內在深刻的連繫，無法在自我與社會時代之間建立起一個耐人尋味、引人探索的獨特世界，那麼該藝術家與其作品，只能是特定時空中的短暫過客，在風潮過後便隨風消逝。在現代多元的彩墨畫中，藝術家所關懷的便成了如何在與「古今中外」的「多元對話」中，建立自己的繪畫符號語言，使每一次的對話活動都充滿創造與智慧，使觀賞者參與其間，感同身受而有所省思。如何展現自我多元的繪畫語言筆者淺拙歸納出幾個可能性：

一、觀念的改變：傳統中對「意」的觀念講求線條的力量、美感，長久以來為畫家所依隨，是造成一般所見的水墨傳統形式的主因。然而這個「意念」包含了「創造意念」（創造時帶動筆墨運轉過程的意念）及「內容意念」（作品所表達的意念），跟隨著傳統的觀念一路走來，形成一些重複、僵化的形式樣貌，鮮能引起現代觀眾的感動。<sup>52</sup>

二、媒材技法的探索：水墨的材質的運用，在傳統的紙與絹上已經發展到輝煌的成就，若要展現其它風貌實有相當的困難度，而為了展現水墨發展的多元面貌，亦可廣泛對當今的各種媒材去實驗。如布材、木質、金屬、皮件、補土上的表現可能，或拼貼、拓印等等新的探索方式。在媒材上尋求新的可能，才有新的突破空間。

三、色彩的嘗試：在文人講求淡雅而以墨色為主的表現上，而輕忽其它色彩

<sup>51</sup> 王素峰，〈主語編—新時代的多元思考？〉，收錄於《現代美術學報》，北美館 2006 年 12 月，頁 9。

<sup>52</sup> 徐素霞，〈突破傳統水墨表現的一些創作探索〉，收錄《彩墨藝術文選—黃朝湖等著》，振輝美術印刷，頁 59。

在視覺上的意義，但前人對墨色爲主的論調已被當今耀眼而飽滿的色彩所取代，畫家不再以豔麗的色彩爲俗物的象徵，也不再以淡雅爲唯一訴求，相反的，色彩的運用是以呈現當代生活心境的入世態度，亦是另一種畫面氣動的傳達。

四、形式的更新：陳師曾曾論文人寫意畫的價值中提到，“文人畫首重精神，不貴形式”“精神優美，形式欠缺”。<sup>53</sup>在畫面表現上也在「似與不似之間」與「半具象與半抽象之間」的論調上重複展現，這使水墨發展受到一定程度的箝制，而在現代的水墨畫作品中，在內容、構圖上也打破往日的格式限制，而有新的形式。如三角形、不規則形或分割式的組構形式。

五、題材的擴展：不同的題材有不同的效果，而不同的題材所展現的風貌也有所差異。創作題材範圍擴大，內涵表現上自然呈現多元發展，如可以對當今價值觀的異象來創作，把自己對自然環境的關懷與社會人群各種態度的觀察，以及探索內心深層的精神意識之感觀，表現於自己的作品中。

技巧與內涵的嘗試是對傳統藝術過於封閉自守的一種反動，藝術的發展也逃脫不了「物極必反」「分分合合」的自然法則，多元化的現象代表舊文化的崩解衰頹，而新文化主流尚未成形的過渡期，許多藝術創作可以有很大的發展空間，象徵百家爭鳴的時代來臨，而其所呈現出來的紛雜亂象是可理解的，亦是必經的過程，鼓勵多元的創作讓各種技巧與思維相互激盪，而後發展共同的信念，爲東方文人畫開展儲備更大的活力。

## 第五節 台灣當代彩墨的形式風貌與變遷

當代中國畫的發展格局，是上世紀以來中國繪畫融合西方藝術觀念和藝術形式的結果。西方繪畫對中國繪畫的影響，可追溯到清代中葉，隨著西方傳教士畫家（郎世寧）將西方繪畫的觀念與技法介紹清代宮廷，使宮廷繪畫創作中出現了“明暗法”和“焦點透視法”的表現手段（見圖 13、14）。清代畫家石濤說：「嘗撼其泥古不化者，是識拘也。識拘之則不廣，故君子爲借古以開今也」，而生存空間的轉換，使人們在對古代和現今的觀照中得到新的體驗，二十世紀初，西方藝術的輸入，使傳統繪畫的發展與延續性被打破，從那時起直到今日，尋求傳統國畫在現代發展的新途徑便成爲備受重視的課題。

<sup>53</sup> 徐建融，《傳統的興衰》，上海書畫出版社，2003年，頁128。





圖 13 郎世寧 乾隆皇帝大閱圖 絹本設色  
322.5×232 cm 無款 北京 故宮收藏



圖 14 郎世寧 萬樹園賜宴圖 絹本設色  
419×221 cm 1755 年 北京故宮藏

近代東西方繪畫藝術的交融，自徐悲鴻、林風眠、蔣兆和等人開始已有半個多世紀，他們最大的貢獻是為現代畫家提供了多種思維與創作形式的可能，這種可能隨著時間的推進已成為必然。從徐悲鴻的作品《愚公移山》中，可以看到現代中國繪畫受到西方立體觀念的影響，在形式上所發生某些早期的變化。進入二十世紀 80 年代以來，隨著中西文化多方位的交流滲透和深入發展，傳統的精英文化意識受到揚棄與質疑，文化的多元共生成為新的潮流。西方藝術觀和表現手法不斷地被理解、吸收、消化與運用，中國畫在藝術觀念和技法手段等方面都發生很大的變化與挑戰，而反應在構圖形式上尤其明顯。自元、明以來盛行的詩、書、畫、印四位一體的佈局已不再是畫面形式的唯一，西方的色彩、透視及滿式構圖等形式表現方式被廣泛使用。這在人物畫上更為明顯，人與環境的依存關係在焦點透視上走向成熟。而傳統的散點透視構圖法，如黃大元《小鎮夜市》（見圖 15），和西方焦點構圖法，如林進龍《凝神》（見圖 16），以及兩者兼容的構圖法，如吳文龍《夢蝶》（見圖 17）共集一堂，進一步豐富地拓展我們在構圖形式的視野和思路。而以下是對台灣當代的水墨表現形式做出歸納與分析，部份以新世代所創作的水墨現象來觀看，作品的優劣並不在此作評論，而以現象學的方法作表述；



圖 15 黃大元 小鎮夜市  
水墨設色 135x70 cm



圖 17 吳文龍 夢蝶  
絹本設色 225x86 cm



圖 16 林進龍 凝神 水墨設色 90x142 cm



## 1、西洋透視法的介入

說到西洋當代藝術的焦點透視法對中國繪畫的影響，首先還是要說西方寫實造型在中國畫壇的推廣和深入。寫實造型，也可稱科學造型，其基本特徵之一就是要講究焦點透視方法指導下，形體在人們視覺感受中的比例關係。而隨著寫實的造型被引進東方教學體系，美術學校形成了以西畫造型方式為基礎的中國畫教學模式。焦點透視、人體的比例關係是這個基礎的核心點，它與傳統中國畫教學所形成的差別是分明的。中國繪畫受到焦點透視的影響，物體造型是以焦點透視為基礎，而它周邊所搭配的從屬畫面就必須由近而遠的表現焦點透視法則，這樣才能形成系統化的視覺感應和審美邏輯。因此，現代寫實的水墨畫在構圖上，往往是採取焦點透視與散點透視相結合的方法來表現，這種似此似彼的構圖方法，也成為當前中國畫的一種具有代表性的形式特色。然而焦點的透視法則除了體現在人物畫上，同時也反映在山水畫與花鳥畫及現代建築的表現上。如黃銘昌《九份石階》（見圖 18）與孫翼華《魚與玫瑰的對話》（見圖 19）。



圖 18 黃銘昌 九份石階

水墨紙本 123x63 cm 1977



圖 19 孫翼華 魚與玫瑰的對話 彩墨 95x95 cm 2001

## 2、環境客觀化

中國畫在畫面構圖的呈現一向是以寫意式的表現方法為特點，也就是說傳統中國繪畫的佈局是根據主體形象的需要由作者主觀佈局安排，不受空間、角度、大小甚至時間絕對的限制，具有極大的自由度和隨意性，任何可以利用的物象都能被採納於同一畫面中。如高義瑋《台北福居》（見圖 20）、江兆申《黃山》（見圖 21）。然而，隨著焦點透視的影響日漸深遠，人們對畫面環境客觀實在的事實認知，也逐步得到認同而表現在作品中，客觀的視覺現象是越來越明顯，特別是寫實的繪畫。如袁金塔《調車場》（見圖 22）與曾肅良《靜夜時分》（見圖 23）這種受西方繪畫影響的構圖方式是體現在寫實繪畫的創作中，具有相當的普遍性，也是中國畫創新過程的一種探索方向之一。



圖 20 高義瑋 臺北福居  
水墨紙本 189x93 cm

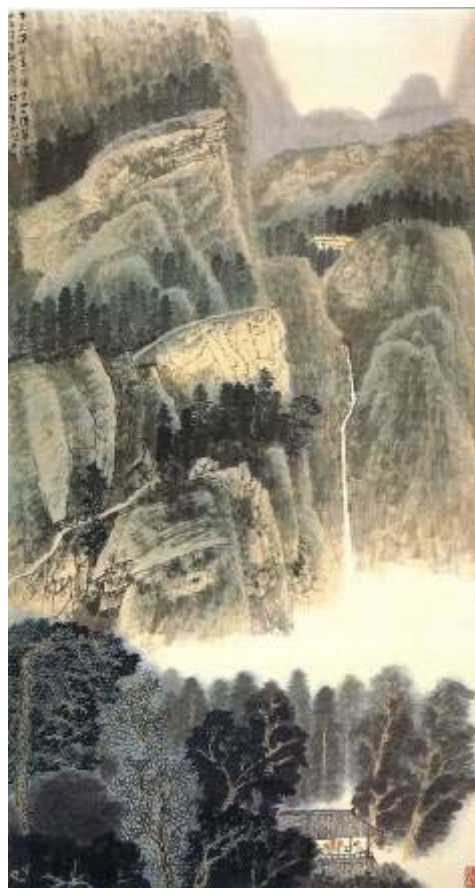


圖 21 江兆申 黃山 水墨紙本  
147x75 cm





圖 22 袁金塔 調車場 水墨紙本  
240x120 cm 1976



圖 23 曾肅良 靜夜時分 彩墨紙本  
45x45 cm 1998

### 3、色彩的強度

中國繪畫自唐宋以降，逐漸發展出「墨分五色」的色彩觀，以墨韻的變化性來表述「胸中之逸氣」。而唐代王維的論調「畫道之中，水墨為上」更是文人水墨畫的信仰，以書法的線條用筆為主要架構，配合黑白二色來取代五顏六色的論調。在追求內在精神與筆墨特質時，中國的水墨繪畫不斷地走向師徒相承，而逐漸缺乏創造的原動力。但在「東方」及「五月」畫派的鼓吹及林風眠的繪畫影響下，將「色」帶入「墨」

下圖 24 黃才松 飛天 水墨紙本 69x47 cm



的領域中，彩與墨互相交融，化解黑與白的重複性與單一性，將色彩的視覺效果注入觀者的視窗中，並將色彩的心理效果帶入自我內在情緒的衝動。如黃才松《飛天》（見圖 24）與白丰中的作品《早春》（見圖 25）。



上圖 25 白丰中 早春 彩墨 67x69 cm



右圖 26 蔡國聖 神曲 水墨 137x69 cm 2002

#### 4、筆墨趣味的詮釋

中國水墨畫在筆墨方面是極為重視，也有所多的相關論述，講究運筆古秀、不滯不澀、蒼勁挺拔、遒勁渾厚、落墨有神、如動如飛、墨韻淋漓、五彩俱全。但在時空環境不同的背景下，現代人對筆墨的定義與古法而有所區別。在講求個人的精神與當下情緒，以直觀的態度與率性而為的觀點，在表現主義的影響下，「縱使筆不筆，墨不墨，自有我在」、「心墨無法」、「無法之法是為至法也」。在當今部份的水墨畫家欲超越傳統意義上書法用筆的論調，取而代之的是用破豪散鋒勾勒出濃重的線條，以及非常隨意自在而不加修飾情緒的皴擦渲染，或潑或灑甚至自動技法的運用，使畫面上的筆墨效果具有傳統所沒有的破碎美、含混美和重複美。如蔡國聖《神曲》（見圖 26）。



## 5、物體空間的立體感

中國的繪畫追求的是主觀的平面佈局，而不像西洋繪畫那樣強調客觀空間的立體性，試比較中國宋朝郭熙的《早春圖》（見圖 27）與西方梵谷的作品《收割》（見圖 28）之間的差別。但是，隨著西方繪畫在中國不斷的成熟，我們的美術教學的課程安排，似乎對於西方繪畫中的素描與水彩教學單元比中國水墨畫的認識、操作與中國藝術精神的認知更為重視。教學課程比例的不平衡狀態，也影響學生的視覺經驗而體現在繪畫上，所以作品中對空間審美的認識，也極大地擴展到中國畫對空間的認識與呈現。而西方的空間感、立體感的表現成為當前創作者接受美術教育前的基礎認識。而在對於畫面物象的體積感、空間感的要求也必然要在構圖形式上有相對的改變，否則僅僅某物像做了立體化的表現，其它物件元素未做適當的調節配合，則會導致作品畫面的不協調與衝突感，除非創作者有特殊的創作意涵。當然，空間立體化在中國畫中的表現並不是西畫立體感的翻版，在借鑑西畫的表現方法和手段的過程中，現代中國畫在構圖上運用空間的形式正在不斷地成熟與顯現。



圖 27 郭熙 早春圖 絹本 158x108 cm  
1072 台北故宮藏



圖 28 梵谷 收割 油畫 73x92 cm 1888  
阿姆斯特丹 梵谷美術館藏

空間立體化與傳統中國畫構圖中空間景深處理的差別，主要體現在造型體積化的量感、環境透視線的縱深距離感以及物象之間的銜接等幾個方面。如許綾讌《懷思》（見圖 29）、張韻明《蒙特婁咖啡座》（見圖 30）中背景的处理



上圖 29 許綾讌 懷思 彩墨 102x75 cm

左圖 30 張韻明 蒙特婁咖啡座 彩墨

64x69 cm

## 6、畫面佈白空間減少

空白是中國畫構圖非常重要的形式美追求之一，是中國畫形成具有民族特色的藝術風貌的一大特色。一般在西畫的表現方式上，大都喜歡在畫布上打上一層基礎色後，再依畫面內容一層層地堆疊所需要的顏色，以呈現形象的體積感與厚實度，所以留下畫布純白的底色較為少見。但在審美趣味的轉移與受西方焦點透視法的影響下被當代水墨繪畫創作者廣泛的採用，而所帶來的必然變化就顯現在其作品上，充滿景像內容的構圖形式安排，成爲一種較為普遍的構圖方式，其基本涵意就是畫面空間被越來越多的客觀景物所充實。這種情況在人物、山水、花鳥各畫種都可以找到非常典型的例證。如陳炳宏《潛意識的渴望》（見圖 31）、吳士偉《繁枝華露》（見圖 32）、羅振賢《月夜敘幽》（見圖 33）等等。





圖 31 陳炳宏 潛意識的渴望 水墨紙本  
249x119 cm



圖 32 吳士偉 繁枝凝露 彩墨 160x53 cm 2006

下圖 33 羅振賢 月夜敘幽 水墨紙本 69x69.5 cm 1996

當然此現象除了是西洋與日本繪畫的影響外，一方面，是藝術家們希望可以更直接地表述自己內在的胸襟與意念，把對於社會不滿的情緒與環境所帶來的不確定因素和迷惑性地表述在作品畫面；另一方面，也是對傳統中國繪畫中藝術樣式的一種挑戰與社會心理的現實反映。在這樣的審美意識改



變下，空白的地位就被實在物體形象所取代，而空白的所帶來的藝術聯想空間，也就轉化為形象與形象組合後的畫外聯想。但是，不管是空白減少也好，還是空白被轉化為其它藝術表現形式也好，空白在畫面中所具有的藝術效果都是不容忽視的。隨著畫面形式語言的變化發展，實可作虛，黑可作白，計白當黑，有可以是無，無亦可為有，其內在的藝術規律還是值得推敲與學習的。如廖鴻興的作品《桃花源》（見圖 34）。



圖 34 廖鴻興 桃花源 水墨紙本  
60x43 cm 1992



圖 35 江明賢 艋舺龍山寺 彩墨 93x95 cm 1997

## 7、技法的多元運用

當今的水墨表現，創作者企圖打破傳統侷限以創新的技法來開發，排除單調而貧乏的既有技法，形塑出複合而多元的藝術面貌，所以年輕一輩的創作者以撕、揉、貼、塗、抹、拓、染、噴、灑或在顏色中加入了膠、清潔劑、酒、油等等新的自由嘗試，企圖在實驗中建構出具有個人風貌的畫作。如江明賢作品《艋舺龍山寺》（見圖 35）即用了拓、灑、噴與擦染，以及經過紙張重疊後所產生斑駁的效果，等等非傳統的筆墨技法來呈現。



## 8、材質的廣泛嘗試

藝術創作貴在於表現的手法和藝術品本身的獨立價值，其所使用的媒材性質對作品的品質並不造成特別關係。每一個媒材都具有與眾不同的質感呈現效果，而一切的題材內容都可以用任何媒材來表達，差別只在於所引發的視覺效果與感覺的不同。畫家在面對一個特定的主題時，會本著自己的直覺或過去經驗來選擇使用合適的媒材，使作品能作最適切的呈現。如想要呈現意境深幽而設色典雅的畫面，則可嘗試用絹的材料，若需要墨色的濃淡乾溼具在，且墨韻神達，則可嘗試生宣的材質。而有些想要表現粗糙的質感，則可選擇粗麻或祭祀用的金紙，若仍不夠則可自己作畫紙或以補土、打底濟預先作效果再畫。如袁金塔的作品《簑衣》（見圖 36）則是以金紙與色宣混搭所顯現出牆壁的粗糙效果。或陳朝寶的作品《童子拜觀音》（見圖 37）則是以不同的材質錶貼於作品上，並運用了 Gesso 塗抹做出粗操的效果。



圖 36 袁金塔 簑衣 水墨紙本  
170x85 cm 1976



圖 37 陳朝寶 童子拜觀音 水墨 熟宣紙  
棉布合膠畫布 80x40 cm 1991

## 9、落款印章的減少

當代中國的水墨畫，特別是寫實中國畫受到西方寫實繪畫的影響是有目共睹的，不但在藝術態度和觀念上發生了很大的變化，在藝術實踐上也有相當成熟的探索。傳統中國畫中特有的藝術表現形態——詩、書、畫、印四位一體的形式受到西方繪畫精神的強烈衝擊，中國繪畫便在構圖中題款印章的形式在減少，作用在降低，與數百年來文人畫最昌盛時代所形成的繪畫樣式有很大的不同。如在王蒙《夏山高隱圖》（見圖 38）與劉墉《山海雲月之切割》（見圖 39），前者是典型的傳統構圖形式，後者則帶有當代中國水墨畫的形式意味，畫面塞滿的創作方式使作品空白的部份變得很少，長篇的落款印章逐漸失去了必要的地位。而在新繪畫觀念影響下，所呈現新現代中國畫樣式的彩墨畫，它是否成熟和代表中國畫發展的一種方向暫且不論，而作為一種文化現象來說，它卻是客觀地存在著台灣藝壇。



圖 38 王蒙 夏山高隱圖 絹本  
149x63 cm 1365 台北故宮



圖 39 劉墉 山海雲月之切割 水墨紙本 92x92 cm



## 10、外在形式的變化

當代彩墨在外表形式上的變化上大致可以歸納出幾個方面：

(1) 在畫幅尺寸上變大：這與現代繪畫的展覽形式有關，在過去的繪畫作品大都是在家堂中觀賞，很少有公開展示的空間與機會，更不用說是比賽了。當台灣走向美術館、博物館的時代時，室內的展覽空間變大、變高，而給大幅尺寸的作品提供了展示空間，在加上講究巨大作品便是氣勢的迷思之風氣，以及公辦美展比賽的加持與鼓舞下，有意地將作品尺幅加大，而出現了數張 4x8 呎以上的連作畫面。

(2) 作品裝裱形式的改變：以往中國繪畫作品大部份是以卷軸的形式為主，部份以冊頁的形式來裱褙，幾乎沒有西畫木框的裝裱方式，而在西畫和日本畫影響的結果，裝框的方式便廣泛地被接受。由於時代的變遷，傳統制式的裝裱方式，已無法滿足現代年輕畫家求新求異的需求，加上裝框形式的作品，畫面是顯得較為平整、無皺摺，且可以在有裱板的作品上做很多的特殊技法與厚塗，呈現較為穩重厚實的視覺效果。且因台灣濕氣重，捲軸的裝裱方式容易產生變形的狀況，所以裝框的方式很容易被新世代接受，這也促使台灣水墨在外在形式的變化，並以達到內外形式的和諧統一。

(3) 畫幅比例的變化：傳統的水墨作品中大都是長形的畫作為主，在早期的小冊頁中可以看到較為方正的作品，但在西畫的傳入東方體系後，一些較有革新意義的中國繪畫，便大量出現方形或菱形的尺幅作品，如劉國松《月之蛻變 29》(見圖 40)。這種現象似乎難以確切說出其明確的理由，也無法說出方形構圖是比其它畫幅比例具有更多的優越性，但在某種程度上確實隱含著審美態度的改變。



右圖 40 劉國松  
月之蛻變 29 彩墨紙本  
128x128 cm 1970

(4) 不規則與多幅並置的外框形式：在以往大都是以單幅或四幅，如吳平的作品《花卉琴屏》（見圖 41）的展出，但在當代水墨藝術中，除了以一或四的形式繼續發展外，更是出現多幅的組構形式如李振明《砸之祭》（見圖 42）。但以筆者多幅形式的創作觀點為例，是建構在中國藝術精神的架構上去發展。也就是在傳統作品中對於空間與時間上的詮釋，是多點透視，也是異度的空間時間概念。在時代的角度上，是後現代對於社會的虛凝、多變與不確定性之現狀的一種呈現。而在劉文貴的作品《支解的意象—10 號》（見圖 43）與劉國松的作品《不朽的月亮之三》（見圖 44）則是一種不規則的外框裝裱形式。



圖 41 吳平 花卉琴屏 水墨紙本 各 96x8.5 cm

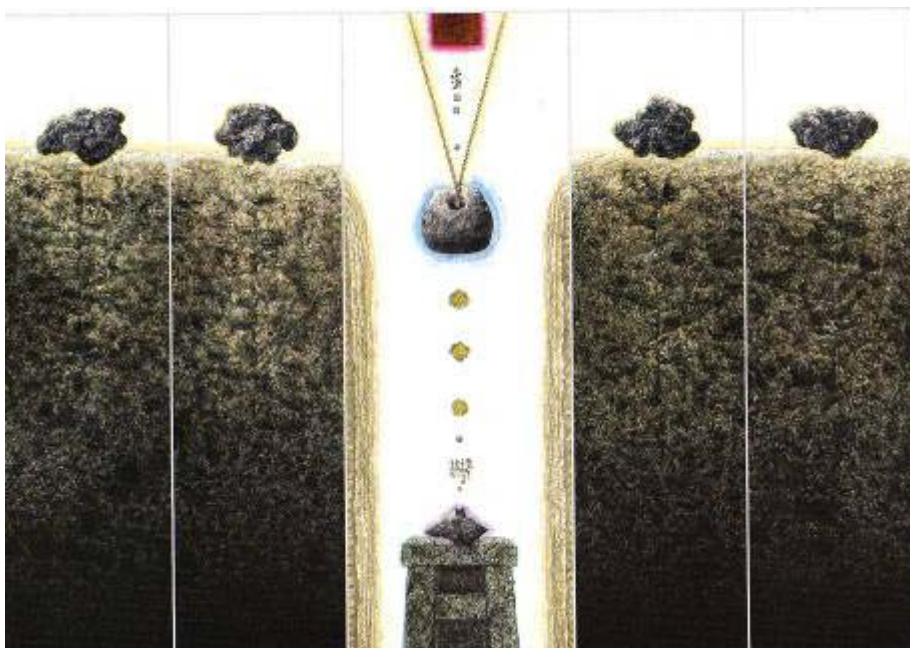


圖 42  
李振明 砸之祭  
水墨 2002  
178x255 cm



圖 43 劉文貴 支解的意象—10 號  
水墨 149x130 cm



圖 44 劉國松 不朽的月亮之三 水墨  
46.5x46.5 cmx5 張 1971

(5) 裝置與媒體影像的形式創作：在從事彩墨裝置藝術的畫家以張永村為最早。他在 1990 年代中期便推出一系列的彩墨裝置作品，其作品探討墨與工業及後工業社會之關係，在張永村的作品《墨海與僧人》(見圖 45) 中是利用大塊墨點為舞台背景，讓舞者穿著大塊墨點的緊身衣在其間跳躍移動，然後畫家用相機記錄活動的部份過程。<sup>54</sup>而後有黃致陽的《肖孝形人獸》(見圖 46)，以水墨為媒材，述說卻不是中國水墨的傳統內容，裝飾性的圖樣以仿傳統筆墨皴法的樣態，形構出似人似獸或植物的形象。形象上是對傳統人物再現手法進行解構並再生產，手法上突破安穩肅穆掛於壁上的立軸形式，是對空間進行侵略，進而形成特定的場域氛圍。<sup>55</sup>

<sup>54</sup> 熊宜中，《中華民國第二屆現代水墨畫展 二十一世紀的新展望》，國立台灣藝術教育館，1998 年，頁 100~101。

<sup>55</sup> 謝東山，〈前衛水墨—中國傳統繪畫的最後出路〉，收錄《彩墨藝術文選—黃朝湖等著》台北：振輝美術印刷，頁 71。





圖 45 張永村 墨海僧人 綜合媒材

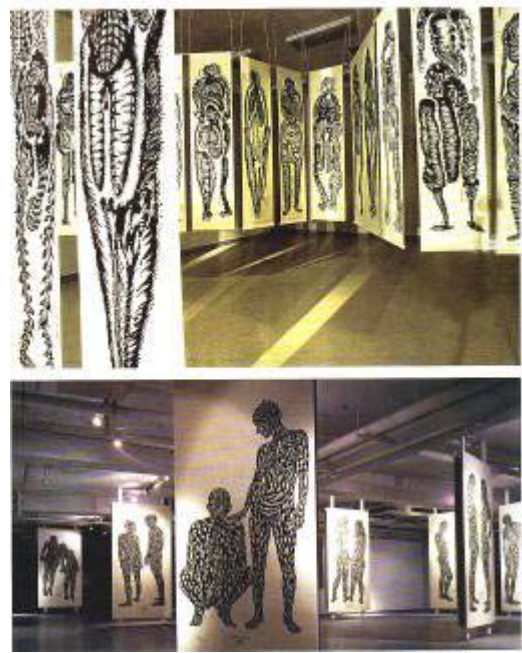


圖 46 黃致陽 肖孝形人獸 240x60 cmx27 屏

戀人絮語 240x120 cmx30 屏

#### (6) 作品畫面的分割

所謂分割，是指在一幅獨立的畫面上，創作者依畫面構成及形式美感的需要，將畫面分割成若干個部份，然後將它們有意義地組織建構在一起，形成了特殊的視覺美感作用。分割方式可分為：同質性分割與不同質性分割、外形規則與外形不規則分割。所謂同質性分割：是將具體的形象或空間疏導成一種具有相關性內容的銜接，在畫面上並無以分割線的方式將畫面劃分出來，在視覺上呈現是很自然的。如在古代魏晉時期顧愷之的作品《洛神賦》（見圖 47）《女史箴圖》或五代顧闳中的作品《韓熙載夜宴圖》（見圖 48）李唐的《晉文公復國圖》等等，就是將畫面分割成幾個部份而以故事性、類漫畫式的組合在一起，是屬於同質性分割法。而異質性分割：是將不同內容的畫面變成幾個局部，之後將局部以創作者的需求組構出整體畫面，在畫面上的分割線是可以清楚地被發現，如陳建發《生命組曲三》（見圖 49）。而外形規則分割；亦可稱為複數形式，是將畫面大小相同的作品，組織成一件作品。如楊喆《風痕》（見圖 50）以九張大小相同的作品組構

爲一件。而外形不規則分割；是將畫面大小不一的外形並列在一起。如羅景中《生命靈魂與空間》（見圖 51）是將大小不一的作品組構成一件，呈現作品佈局的強弱、輕重感以達到畫面的節奏與律動。



圖 47 顧愷之 洛神賦 局部 絹本 21×572 cm 北京 故宮



圖 48 顧闳中 韓熙載夜宴圖 絹本 28.7×335.5 cm 北京故宮





圖 49 陳建發 生命組曲三 工筆紙本  
205x95 cm



圖 50 楊喆 風痕 彩墨紙本 20x25 cmx9 張



圖 51 羅景中 生命靈魂與空間  
水墨紙本 242x111 cm

## 第四章 個人創作理念之形成與實踐

### 第一節 藝術形式中對時間與空間的表現及自我概念詮釋

論及中西繪畫形式問題較早的論述之一，是宗白華的著作《美學的散步》，在其「論中西畫法之淵源與基礎」文中說：

中國畫因係鳥瞰的遠景，其仰眺俯視與物象之間距離相等，故多愛寫長方立軸以寫自上而下的全景。數層的明暗虛實，構成全幅的氣韻與節奏。西畫因係對立方的平視，故多用近立方形的橫幅，以幻現自近至遠的真景。而光與影的互映構成全幅的氣韻流動。<sup>56</sup>

當中談到繪畫視點的表現，而在中國畫裡「長卷」與「立軸」則是特有的繪畫視點表現形式，那是中國人在繪畫上對於時間與空間觀念的反應，一種延續的、展開的、無限的、流動的時空觀念，處處主宰著藝術形式最後的面貌。<sup>57</sup>這種延續的、展開的無限流動的觀念，在長卷形式的繪畫中表現得更為明顯。長卷的繪畫形式應該可追溯於早期的竹簡，而後顧愷之的《女史箴圖》、《洛神賦》（見圖 47），以及敦煌壁畫二五七窟北魏的「鹿王本生變相圖」（圖 52）等等的作品。長卷繪畫幾乎是由右而左的發展，視覺開始於右端，結束於左端，但欣賞時並不是一次全攤開於桌面的觀看方式，也就是說，觀賞者與長卷的內容，不會在同一時間作完全的閱覽，而是在桌面上一面展放左手的畫卷，一面收捲右手的起始部份。右手收捲著過去的視覺，左手展放著未知的畫面與未來。視覺接觸的過程中，有千萬種的畫面構成變化，分分秒秒在移動，前後發生的內容在組合上有各種新的可能。而在展開約一公尺的畫面長度來欣賞時，它可以單獨成爲一個欣賞的對象，又可以是一幅完全獨立的繪畫，捲收與展放之間成爲過度空間。在過去與逐漸消失的畫面時，又乍現曙光與端倪，使人好奇又等待新的一景像。

<sup>56</sup> 宗白華，《美學的散步》，世華文化出版，（原載於南京國立中央大學「藝文叢刊地捲第二期，民國 23 年 10 月」），頁 138。

<sup>57</sup> 蔣勳，《美的沉思》，台北：雄師圖書股份有限公司，1993 年，頁 100。



圖 51 九色鹿本生及須摩提女請佛因緣圖 北魏 第 257 窟 西壁

在顧愷之之後長卷的經典作品也有相當的多，像五代顧闳中的《韓熙載夜宴圖》（見圖 48）、唐代張萱《虢國夫人春遊圖》（見圖 53）、周昉的《簪花仕女圖》宋朝董源的《夏景山口待渡圖》、郭熙的《溪山秋霽圖》、張擇端的《清明上河圖》（見圖 54）等等，每個朝代都有傑出的長卷作品，無法一一細數。但在多數的長卷作品中，我們可以發現在結束時，作者總是會在結束時用反方向的圖像造形把視覺轉回先前的畫面，把結束轉成開始。如此的手法便造成了一個不僅錯綜複雜的情況，而且銜接卷首的循環往復之時間暗示，是週而復始的「圓」，是易經「始乾而終未濟」的觀念，亦是熊十力先生解釋《禮記》「天道」時所說的：

天道之運，新新而不守其故。才起便滅，方始即成終。才滅便起，方終即成始。使無端而終無盡。<sup>58</sup>



圖 53 張萱 虢國夫人遊春圖 絹本 51.8x148 cm 瀋陽博物館藏

<sup>58</sup> 蔣勳，《美的沉思》，台北：雄師圖書股份有限公司，1993 年，頁 104，引《昭代蕭韶》嘉慶十八年善本，頁 1。





圖 54 張擇端 清明上河圖（局部） 絹本 25.5x525 cm 北京故宮

因此，中國古人悟透了時間與空間的「無限」思維，不再任性要求時間與空間的靜止或固定，相反地，他與時間與空間一起悠遊，這正是莊子「上與造物者遊，而下與外死生、無終始為友」（天下篇）的理想。長卷的形式，象徵著每一個畫面是起點，亦是終點。而無與有、空與虛則由觀者自由想像畫面之境，其也代表著無限的時間與空間概念。

在立軸的作品中，目前可見到的繪畫資料在一九四九年長沙楚墓出土的戰國《女子鳳夔圖帛畫》，以及一九七三年出土的楚墓《男子御龍圖帛畫》。而一九七二年長沙馬王堆出土的西漢利蒼夫婦墓中的《非衣》（見圖 56），是一種幡形最早的立軸形式繪畫。其作品可分為三個部份：上方畫有金鳥、蟾蜍、女媧、嫦娥等神畫內容。中央則是利倉妻子的現實人間生活描繪，下方則是兩個力士站在大魚上，拖著橫條形物，以示海域或地界之景。這樣在視覺上造成不同三個不相主屬的焦點，是來自上古中國人的宇宙觀，同時也萌芽了立軸繪畫移動視點的先機。<sup>59</sup>而後在北宋大家郭熙、郭思父子撰的《林泉高致集》中「平遠、高遠、深遠」的論述是中國繪畫中移動視點的典籍，而大家所熟知范寬的《谿山行旅圖》（見圖 55）作品更是移動視點的最佳範例，更是後人所常拿來引證、研究剖析移動視點的作品之一。移動視點是中國上古對著無限宇宙所發出的超科學、超邏輯的思考，也是對有限時空的一種叛逆作為，亦是中國傳統對時空無限流展的基

<sup>59</sup> 蔣勳，《美的沉思》，台北：雄師圖書股份有限公司，1993 年，頁 99。

本概念，這是世界美術上獨一無二的美學形式。

在以往「長卷」與「立軸」的論述中，其所談到時間與空間的美學與中國的哲學觀，是影響我在創作時對於形式的表現與觀念，而時間的流逝是無始亦無終、無常亦永恆。空間的浩瀚是無盡亦無邊、無涯亦無限。要在有限的畫面空間中表現時空的無始終、無定象，便常以連作與拼貼的形式來表現中國的宇宙哲學觀。單幅或局部是一個微觀的世界也是無邊的一景，而整幅與組構後的作品是廣大的世界也是無盡世界的一景，而單幅與單幅或局部與局部之間的連貫，如中國繪畫留白概念的一種詮釋。作品不一定要做合理性的內容安排，和諧是一種形式美，而衝突、對比也是另一種形式美感的呈現，而不合理的畫面安排則可以讓欣賞者對內容作自我聯想與銜接內容的空間，在自由聯想與銜接時可衍生出作品無限畫面的可能，是對「留白」的另一種詮釋，也是藉此將作品與觀眾間作一種互動關係。因為作品若無欣賞者的參與，則作品將可能失去作品的意義與藝術價值，形成只是一幅美麗的風景畫。但現今在科技文明下，要呈現一幅裝飾意味濃的美麗景象是何其容易。



圖 55 范寬 谿山行旅圖 絹本 206.3×103.3 cm  
台北故宮 西元 1000 左右

## 第二節 作品內容與形式的關係

里德在其著作《現代繪畫簡史》中說到：「藝術作品是形式和色彩具體因素的結構，形式和色彩經過綜合的安排下，變得富有表現力；藝術作品的形式本身就是內容，藝術作品的任何表現力都起於形式。」<sup>60</sup>形式作為審美的刺激物，它是不用通過其它事物而直接作用於心靈，它是獨一無二的創造，是世界神祕的內在結構之象徵，它向欣賞者提供某種暗示、感覺和體悟。如在生活形態中圓形象徵著圓滿，也使人聯想到豐收和祥和的意義，而三角形讓我們感受到危險和具傷害性的效果。在色彩上黃色有著活力與明朗的視覺效果，紅色也有著熱情與血腥的雙重意味，不同的畫面或狀況下有著不同的解釋，它有獨特的屬性與一個自我完整而不可分割的整體，而這不可分割性可以解釋為有意味的形式，也是所謂的「形式與內容不可分」。這是人類長期社會生活和藝術生活中形成的內在心理意識和現象。

黑格爾在形式與內容的論述中，將藝術的發展分為三個階段；一、是內容壓倒形式的象徵時期，如史前繪畫。二、是內容與形式相映時期，如魏晉、唐宋時代與西洋的文藝復興時期。三、是形式超越內容的浪漫時期，如明清至現代藝術表現時期。<sup>61</sup>在早期的繪畫發展上，人類在洞壁中和生活器皿上畫出一個具體的形象，而這些形象的描繪並非模仿或對應自然之物，而是人類在自然之物中發現某種生命的創造力（如禪學），把這些視覺所見之物，以自己感覺性的形式表現出來，所以在形象的塑造並非呈現視覺的寫實，而是內在感化後的造型，是一種內容超越形式的象徵藝術。換句話說，是因為古代的藝術表現上處於摸索的稚嫩時期，尙未能呈現出藝術家豐富的情感與高水平的技術，所以以象徵性的手法來表現視覺感受到的形象。如在彩陶上的水波紋、青銅器上的饕餮紋皆是以象徵性的繪畫手法，表現出對自然生命的一種呈現、與體認。

繪畫作為人類用以表達自身感覺及觀念的一種藝術形式，無非面臨著情與理、形與神、意義與方法、主體與客體、內容與形式等等相互矛盾、相互補充的問題，<sup>62</sup>郭璞在《山海經序》中說：「遊魂靈怪，觸象而構」。而劉勰在《文心雕龍》中說：「神用象通」、「凝容取心」。宗炳在《畫山水序》中說：「神本無端，棲形感類，理入影迹。誠能妙寫，亦誠盡矣。」<sup>63</sup>這些都說明創作內容與表現形

<sup>60</sup> 里德，《現代繪畫簡史》，上海人民美術出版社，1979年，第2頁

<sup>61</sup> 盧輔聖，《歷史的象限》，上海書畫出版社，2003年，第18頁

<sup>62</sup> 同 61 註，頁 14。

<sup>63</sup> 同 61 註，頁 14~15。

式的關係是密切的，也就是探討內在精神與形象之間，或著主觀與客觀所形成的關連性。這種關聯性古今中外的藝術表現也都面臨同樣的問題，如在中國元代的山水畫家，開始打破宋人山水畫形式與內容的均勢，而以借助書法的自由表現力來充分發揚自身對事物的獨特感受，從審美上來說，這是主觀意識表現壓倒客觀對象的再現，也就是所謂的「有意味的形式」。

在西方人們用想像力創造出上帝，東方人用泥土、木雕來塑造出神佛的形象，而這些形神佛的造型及其神態皆是人類以一種直覺的方式來表現，幻想出形象來承載內心的靈動。再現（形式）爲了表現、表現在於意義（內容），意義的發現是爲了呈現心理意識的感動，以及滿足內在的精神需求與依託。

任何藝術創作都是內容與形式的統一，任何藝術作品的內容都是主體與客體統一的結果。我們知道在晉唐宋的繪畫表現，不管是用色彩或單以墨色來表現，大都是爲了達到最佳的方式來配合主、客體真實的再現。而元朝的繪畫都傾向於水墨單純性的表現，其因正是水墨的特性最適合主體心境的一種表現形式，氤氳的氣韻、神采的幻化、空靈的意境，內含著元朝人憤怨而又超脫、慷慨悲歌而又忍氣吞聲的心緒。這種蕭散、鬆秀的筆墨，趙孟頫稱爲「簡率」，黃公望稱爲「逸墨」，倪雲林稱爲「逸筆」，這些都是爲了配合主體心境表達的技法形式，是服從與服務於主體內在的感受。<sup>64</sup>所以畫家的主體心境不同，所使用的筆墨、色彩及形式外觀皆有很大的差別。

在當今有些人在創作時會產生不知道要畫什麼的窘境，而「畫什麼」就是內容，但另一個問題是「怎麼畫」的形式問題。若一個人對生活環境並無特殊感觸，那麼他大概只能畫一些裝飾意味濃的「美麗」作品，但人有思想、有情緒、有喜亦有悲，對生活應有不同的看法，而也在不同的看法下，在繪畫的表現上應該出現不同的表現形式，因爲形式是服從於內容，客體形象配合主體心境。而創作時也總以合適的造型、合適的色彩、合適的線條以及合適的形態來表現主體意念。現今在講究「師法造化」教學的同時，深入生活，用「心」體察，生活經驗豐富了、感動力被激發了，相應的表現技法也就自然而然的體現了。

若以具體的繪畫作品上來討論形式與內容的關係，筆者拿 2006 年的《施與受》（見圖 60）這件作品來說明。其創作意念是具諷喻式的，諷喻著有些人總是以「寬以待己，嚴以律人」的思維來處事，也總是常要求別人爲自己做事與服務，但自己卻未能做到主動去協助或服務他人。傳道者常會說「施比受，更有福」來勉勵世人，而我們常會發現到廟宇向眾神祈求時，也總是站在自己的立場向神請

---

<sup>64</sup> 同 61 註，頁 40。



託，而卻忘了要求自己須為普生大眾付出更多的關懷與善行。而在祈求慾望實現的深淵中，是永遠無法達到內心的平衡，但只要為人知足、便會無所需求亦能常樂度日，而建立健全的人格與價值觀，樂於助人，種福田、不作惡，自然得人助、而天助，也就無需求助於世。

在作品的創作動機中帶有宗教性的氛圍，所以在呈現作品時，便以宗教性的視覺形式來切入，所以以近十字形的裱褙來加強宗教意念，也在作品中分為上、中、下的結構。上為神界，中間為人界，下方為地界，而這靈感來自於馬王堆所出土的利蒼夫婦墓中的巾幘作品《非衣》（見圖 55）形式。而作品中的圖像也圍繞在宗教意義的氛圍中來呈現。在近期每一幅的作品中，每件作品的外在形式都不同也各自有其意義，而也都是在形式與內容之間在作思量，形式服從於內容，也在「有意味的形式」下作詮釋。



圖 56 西漢 利蒼夫人墓帛畫《非衣》

### 第三節 彩墨材質肌理與皴法的探討

蘇珊·朗格曾援引克萊夫·貝爾關於「有意味的形式」的論點說：「一定的形式和形式之間的互相關系，能激起我們的審美情感」。她說：「造形藝術，就是通過有意味的形式來創造出虛假的空間藝術。」而畫家正是通過它們經過各種努力所掌握和創造的藝術，肌理形式去創造各種藝術空間、藝術氛圍（即有意味的形式）來激發人們的審美情感，從而完成其審美和教育價值。<sup>65</sup>也就是說，沒有一定程度的技巧或技法，任何具有深度的藝術創構、藝術觀念或自我思維將無從表現。如前面的章節中「有意味的形式」其營造出視覺的衝擊力、撼動力，使作品具有悅目暢懷、狀物傳韻、以象述意、表心達情與強化個性特質的功能，而這也是造形藝術所不能欠缺的。某些肌理、技藝所呈現的抽象美，何嘗不是一種藝術追求過程的終結。

許慎《說文解字》中談到：「皴，皮細起也」<sup>66</sup>「皴，足坼也」<sup>67</sup>所謂的皴本指皮膚的皴裂，之後這個觀念被運用到國畫中，成為所謂的皴法，是筆蘸墨與水，使筆半乾，然後以中鋒或側鋒擦過紙絹面而成的裂紋肌理，後被廣泛地運用到表現石頭的肌理結構上，如砂岩與頁岩的表現手法便有所不同，在海邊受海風侵蝕的岩質也會改變，畫家藉由觀察後所得的心得，創造出許多能刻畫出此類石材的肌理方式，因此中國畫便產生數十種的石頭皴法來表現不同的地理組織，樹木的肌理也是，古人在寫生觀察中，便能利用不同的皴法表現多樣的樹種。黃賓虹也指出：「描法之發明，非畫家憑空杜撰，乃古代畫家在寫生中了解物象與其性質後所概括出來者。又如畫年老者之臉部，因皮膚多皴紋，故宜用解索描，倘畫仕女即不適用，此均為前人在描繪中所悟得。」<sup>68</sup>故利用觀察與寫生來畫出所謂物質本有的質感或肌理，是在創造所謂的「皴」之原意，只是之後經過概念化、抽象化以及程式化後，才成為了“法”，以方便後學者學習。

皴法的發明是因為山水畫寫實表現的要求所致，而山水的對象不同，具體的皴法當然也就隨之不同。如宋代的董源、巨然所描繪的是江南林木豐茂、走勢平緩的山景，所以採用披麻皴；李成所描繪的是齊魯煙林清曠、氣象蕭疏的山景，所以採用雲頭皴；范寬所描繪的是關中崇偉險峻、氣勢雄強的山景，所以採用雨點皴；劉、李、馬、夏所描繪的是錢塘的邊角之景，所以用大斧劈來詮釋。而對

<sup>65</sup> 周濟祥，《繪畫的技法與肌理》，湖南美術出版社，1995年，頁5。

<sup>66</sup>（東漢）許慎撰、楊家駱編，《說文解字》，臺北：世界書局，民國49年11月初版，頁96。

<sup>67</sup> 同66註。頁96。

<sup>68</sup> 黃賓虹，《黃賓虹話語錄》，臺北：華正書局，民國75年初版，頁90~91。

於山水中的皴法與肌理間的關係，鄭績曾提到：

十六家皴法即十六樣山石之名也。天生如是之山石，然後古人創出如是破法。如披麻即有披麻之山石，如斧劈即有斧劈之山石。譬如花卉中之芍藥、牡丹、梅、蘭、竹、菊…，天生成模樣，因物呼名，並非古人率意杜撰，遊戲筆墨也。<sup>69</sup>

實際上，皴法就是依照不同山石表現表面肌理的繪畫手法，故不應該將所謂的皴法歸類為線條、筆墨的表現，任何能完整或理想地呈現所要表達質感的方式，皆為繪畫中理想的皴法。

呈現質感，也就是反映物體形象特徵，肌理的表現在畫面中具有一定的視覺影響與震撼，其作用在於對於物體的認識，或暗示物體質感、重量等，更可具象徵意涵。質感的處理方式有許多種，個人的手法也是造成相異點之因，如余承堯（1898~1993，）利用千千萬萬的線條堆積，從淡墨到最後的沉鬱，形成他個人獨特的肌理表現，施世昱將這種表現手法稱為「亂筆」，這「亂筆」使余承堯的山石展現了既豐富、又厚實的絕佳效果，濃淡乾濕變化極為繁複，並非一味的亂，從整體的結構來看依然有肯定的山石結構。<sup>70</sup>皴法的表現有許多種選擇，余承堯利用重覆的線條積墨筆觸來作出山石的厚重，傅狷夫所創的「裂罅皴」的筆法，肌理質感的處理手法極為特殊，也為山水皴法另起了一條道路，不需守於傳統之十六種山石皴法，只要能完全地表達出所欲達之效果，便是一種成功的方式。

「材料提示形式，形式完成材料」<sup>71</sup>材料與形式不可分。材料是有形的，在藝術家使用材料作為藝術品時，材料已經不再是以物質的形式意義出現了，而是成為藝術家精神的觀念。這個觀念內含藝術家豐富的人生體悟、審美經驗、個人特質及人文素養，從觀念之中將材料轉化成為有意義的形式，具有象徵性的符號，也將材料的特殊性質從物質性演化為精神性。如中國的宣紙，因其紙張具有吸水與滲透的特性，可以在表現墨色時特別能將墨的韻味表現得淋淋盡至。不過，隨著時代的演變，水墨的表現受到多元文化的衝擊與影響，繪畫的表現風貌裡當以反映當下的多元理念而有所差異，媒材與質感的用運也應拓展更多的可能性。

<sup>69</sup>（清）鄭績，《夢幻居畫學簡明》，引載俞崑《中國畫論類編-下》，臺北：華正書局，民國 73 年初版，頁 946。

<sup>70</sup> 施世昱，〈余承堯（1898-1993）山水裡的技法與色彩〉，《臺灣美術》，第 44 冊，1999 年 4 月，頁 14。

<sup>71</sup> 趙雅博，《中外藝術創作心理學》，台北：中央文物供應社，1983 年 11 月出版，頁 688。

透過質感的表現來達到審美的移情作用。在中國代的“興者託事於物”、“感物興懷”、“遷想妙得”，實際上說的就是移情作用，一切萬物“有靈說”，“物活說”也都是移情的一種表現，移情的本質是一種聯想。<sup>72</sup>而當創作者以精細的寫實描繪，來表現對象的質感時，將較為容易地讓欣賞者進入畫面情境，以達到審美的移情作用，現代的雕塑家就常根據不同的材質來對欣賞者施加不同的心理影響。爲了強化心理表現、更新視覺效果，進而滿足現代人豐富的感受，便把新的材料與新的手段引入平面繪畫作品中，強調肌理、材料、構成的視覺美感及畫面突出的地位，並將彩墨表現與各種材質來呈現新的視覺感受和協調運用。

#### 第四節 創作形式與時代的關聯及意義

中國早期繪畫與社會關係是很密切的，許多作品內容的呈現都具有勸戒與教化的功能存在，在中國唐代的《歷代名畫記》中也提到：

夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，發於天然，非繇述作。…以忠以孝，盡在於雲臺；有烈有勳，皆登於麟閣。見善足以戒惡，見惡足以思賢。留乎形容，式昭盛德之事；具其成敗，以傳既往之縱。…善哉曹植有言曰：「觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴；見三季異主，莫不悲惋；見篡臣賊嗣，莫不切齒；見高節妙士，莫不望食；見忠臣死難，莫不抗節；見放臣逐子，莫不歎息；見媼夫妒婦，莫不側目；見令妃順后，莫不嘉貴—是知存乎鑒戒者圖畫也。」<sup>73</sup>

可知中國繪畫起於教化之實用功能，內容始終不脫禮教範疇，直至魏晉時代藝術精神之普遍覺醒及自由創作風氣大開，才脫離附庸於帝王權威下之繪畫束縛。教化內容之重新被創作，乃鑑於現代社會道德的淪喪，內在精神的低落，人生方向迷失，以及價值觀偏差與慾望追求的無止境。因此，藝術家因責無旁貸，於創作中融入教化之精神，審美中具有省思建設的功能。如何將教化的功能融入於作品中其作法有；一積極性：教化意涵直接顯現在審美對象及形式表現上，訴諸於視覺感官，使審美過程中激起內心澎湃之情，有直接的震撼強度。二消極性：

<sup>72</sup> 李醒塵，《西方美學史教程》，台北：淑馨出版社，2000年元月二刷，頁465。

<sup>73</sup> (唐)張彥遠，《歷代名畫記》，北京：人民美術出版社，1983年6月第二次印刷，頁1~3。



將教化意念以象徵之暗喻隱含於審美意蘊之中，含蓄而溫和是較不易察覺，是審美過程之後內心體悟的感發觸動，屬於較間接的漣漪效應，深刻而難以磨滅。

作品除了記錄的功能外，更有對於大眾教育之功用。而不論中西方，早期的教育較為不普及的狀況下，所以當權者便藉由繪畫的圖像製作來廣泛流傳，以方便昭告世人，並達到宣傳及教育的目的。西方早期也利用了大量的圖像，宣導宗教上的思想。

藝術理論家徐復觀先生便認為「藝術是反映時代、社會的。但藝術的反映，常採取兩種不同的方向。一種是順承的反映；一種是反省的反映。順承性的反映，對於他所反映的現實，會發生推動、助成的作用。因而他的意義，常決定於被反映的現實意義。中國的山水畫，則是在長期專制政治的壓迫，及一般士大夫的利欲薰心的現實之下，想超越向自然中去，以獲得精神的自由，保持精神的純潔，恢復生命的疲困而成立的；這是反省性的反映。」<sup>74</sup>不同的表現手法也呈現了不同的社會觀，中國繪畫從生活中見到不凡，即使對於現實社會的不滿而隱避山林，仍以最為含蓄的隱喻手法述說胸中感懷，故而退隱並非就無法見到當時社會文人思潮，仍可藉由分析文人雅士追求精神解放之創作中，而見到對於社會政治現狀之端倪。

何懷碩認為「藝術主要在反映一定文化環境中之個人的心聲，這裡面包括了對歷史的繼承與批判、對人生之新體認、對時代之批評、對未來的憧憬。」<sup>75</sup>任何藝術創作，其實都具有創作的時代意義，不論何種形式，在完成的一剎那，便是時間的凝集，凝集的是對於當下生活的體悟；凝集的是創作者階段性思想，重要的是，這些藝術創作、圖像展現，凝集了當代一批人的呼應，觀者的回應使得藝術創作所以有凝聚力，更是創作者藉由某種表現手法而達到迴響與體會。

社會狀態的影響造成時代風格之演變，如此一來，要揭示藝術的發展規律，還要經由社會經濟、社會心理的解析，思考社會對於創作者的間接影響。普列漢諾夫對於文藝領域的信念是認為「自然環境與條件、差異性民族或種族等因素，也會通過社會生產力與經濟關係，對藝術發生某種特定的影響與作用。」<sup>76</sup>他強調藝術是一種現象，是人與人精神之間的交往手段，體驗四周環境，並具體於形象表現，故藝術表現是能傳達個人的思索與感覺，這便是一種社會現象。而陳秉璋對於唯物主義中藝術反映社會心理之三項具體意涵詳加解釋：

---

<sup>74</sup> 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，民國 87 年第 12 次印刷，頁 7~8。

<sup>75</sup> 何懷碩，《苦澀的美感》，臺北：立緒文化事業，民國 87 年 10 月初版，頁 141。

<sup>76</sup> 陳秉璋、陳信木，《藝術社會學》，臺北：巨流圖書，2003 年一版二刷，頁 97。

- 1、藝術不只反映社會的物質生活、人與人之間的倫理或道德生活，也表現人們豐富精神與思想。因此，形象地描繪社會人的心理，乃是文學藝術反映社會生活的一個非常重要的內容。
- 2、藝術對於社會生活的反映，乃是通過作家或藝術家的思想與情感之折射或中介，而作家或藝術家的思想與情感，又必然是特定時空與社會階級的心理所激發下之產物。
- 3、藝術是通過所謂「生動形象」以表現人們的思想與情感，因此，藝術作品中所反映的社會心理，總是保持社會人的心理特徵：現實性、具體性、豐富性與生動性。<sup>77</sup>

從上述的三個論點中可以了解，藝術品的形塑與時代背景息息相關的，從時代的環境與審美態度亦是塑造個人風格其中一項因素。美感的產生與整體文化價值觀更具有密切的關係，因此，自己的創作作品中題材、內容則是反映自我對當時環境背景下的一種表現，也是反映社會道德淪喪、價值觀偏執的一種現象。

## 第五節 風格中的形式表現

「風格」是由數種形式元素所組成的，一個風格的誕生，是因為藝術家針對一個新時代有了新的理解與新的內容，因而在藝術語言上作出新的回應，從前面章節形式的變遷中可以得到論證。社會狀態對於藝術作品的影響是潛移默化的，而個人風格的建立，是對於事件的感觀、外在社會狀況的刺激，再經由創作者思想、技法的轉換，而建立獨特的個人風格。從風格分析的角度來說，“style”一辭的意義在於：1.作品的特徵，並表徵藝術家個人特質或群體觀點；2.style 是一種群體的表現工具，以外在情感的暗示性表達反映出宗教、社會，或是道德等種種的價值觀；3.它更是評斷新作品或是個人作品時，一個共同的基準點。<sup>78</sup>「獨創性」是藝術作品的生命，每個有才能的藝術家，都應當在藝術上進行新的探索和實驗與創造，藝術家應當根據自己不同的生活經驗與感受，不同的藝術修養，不同的審美觀點和愛好，選擇適宜於自己表現的題材，運用自己擅長的表現方式，發展自己的藝術風格。

---

<sup>77</sup> 同 76 註，頁 147~148。

<sup>78</sup> Meyer Schapior, “Style”, *Anthropology Today 2*, in A.L. Kroeber, ed., pp.287。引載蔡維玲《集聚•等待—蔡維玲都市群像彩墨探討》，94 年師大碩士論文，頁 9。

「風格」同時包含了形式與表現兩大要素，<sup>79</sup>風格的論定，不只是從單一的個人風格一慣性或縱向性的風格作分析，橫切面的時代背景下所呈現之時代風格更是呈現文化整體之轉變。而風格論的建立基礎便在於假設“一個時代下有一個特定的風格存在”，而時代下的風格產生與社會狀態有很大的關聯性，不同的典章制度、經濟狀況、整體繪畫風潮，或多或少都會影響一位創作者的主觀意識。中國繪畫中，不同朝代中具有其特有的創作手法，是歷史學家進行風格分析而判定年代的最佳工具。相同地，在 21 世紀中的繪畫風格呈現必與傳統繪畫有極大差異，不論是思想的開放、媒材的運用更為廣泛、技法的拓展等，都成為不同時代下相異的風格差異點。

筆者把藝專畢業後所創作的作品中，將其作品的內容呈現與其形式表現作風格作分析，也將概略性的分出三個時期，分別如下：

#### 一、1994~1997 年 工筆複合媒材的實驗時期（花鳥為主）

此時期是以花鳥為主要的表現對象，因為花卉及飛鳥是在環境之中最為常見也最為生活化的對象，且變化豐富而資料取得也較為容易。自從母校國立藝專的畢業留校作品開始，花卉的選擇大部分是以白色花卉為主，除了自己的偏好外，白色的花卉具有著聖潔而高尚、含蓄而優雅的象徵姿態，且白色讓人有無限的想像空間，有如中國繪畫的留白之效。另外也因剛從學校畢業對未來充滿新的期待，所以對白色花卉有著特別的感觸。

雖然在畫面的形象上，可以看出具體的內容，但內容的選擇已開始運用隱喻性的象徵手法，所以在畫面花鳥內容的安排則帶有特定涵義，及自我內心中想要傳達



圖 57 林洪錢 關懷古蹟系列 四  
絹、紙、紗布、報紙 175×100 cm 1996

<sup>79</sup> 盧輔聖，《歷史的象限》，上海書畫出版社，2003 年，頁 84。

的訴求。在這時期的作品題材，較多是與自己生活相關聯，大部份都涉及生活環境的保護與關懷之議題。自然環境的重視及文化古蹟的保存問題是主要的創作題材，如關懷古蹟系列四（見圖 57），其它則是略帶著政治問題的批判。

在形式表現上以花鳥的主題處理中，是以工筆細膩而典雅的畫法為主要的呈現方式，並運用空裱的方式來呈現出空間厚實度及空氣靈幻感，並把絹的特質呈現出來，而這也要感謝當時的羅振賢老師（現為台灣藝術大學藝術學院院長）的指導建議。而在整幅的作品上，自己希望能表現出與以往有所不同的呈現感覺，所以自己嘗試加入了其它媒材。如報紙、紗布、木材等等。在裱褙處理上，因為畫面局部是厚塗法，且運用了其它媒材，所以大都以裝框的方式為主，而自己認為裝裱的形式是很重要的，所以也比較會花一些心思在其上，所以在這方面便結合了具有時代意義的報紙，拼貼應用在背景的位置上。而在選擇的報紙上並非隨意即可的文字，是自己平常收集成冊的報紙中，選擇與主題相關聯，並可以與主題相互輝映襯托的文案。

## 二、1997~2006 年 工筆複合媒材的發展時期（人物走獸）

此時期除了延續前時期的花鳥之外，內容更加入了人物與走獸，藉此希望能豐富自己所表現題材的廣度，也希望題材的不同能發展出更多元的表現。在主題表現上，此時其主要是表現自己對人生態度的一種看法，而切入的議題方面包含；生活的處境、人性的探討及是非的道德觀等等。如作品《是非》（見圖 58）與《養兒防老？系列—老有所終？》（見圖 59）

形式表現上，作品的表現方式加入了西方常用的繪畫手法，以增加作品視覺所帶來的心理強度。如光影、質感、肌理、拼貼、色彩多層敷染所形成的厚實感、以及複合媒材與現成物的運用。雖然在光影、質感肌理、厚實感等技法，在中國繪畫裡也有呈現過，但只是比較不會特別予以強調出來，而為了去嘗試不同水墨形式的可能表現，遂加入了一些西方技法，試圖「引西潤中」並同時從實驗中感悟到繪畫新的形式可能，並強調繪畫的本質，即表現。而在語意上，依然承襲寓意的象徵手法，藉由間接的形象佈局，建構出富有多層意含的作品，讓觀者有多種聯想的可能性，而不是只有單純固定意念的作品，因為作品須要欣賞者心靈的參與，作品才有意義。中國畫表現的是對象自我內化後的造形，而這造形有著創作者所給予的複雜意含，是純化後的，也是主觀的。而為了降低過多各種主觀圖像符號，便直接加入了不同的媒材，而這媒材的符號意義，則由觀者自由聯想，給予意義。而在拼貼的手法上，則是將中國的多點透視與多樣空間（長卷）的概念，與西方的拼貼技法予以融合在同一畫面。



上圖 58 林洪錢 是非 絹、紙、金紙  
240x10 cm 2004



右圖 59 林洪錢 老有所終? 簪紙、宣紙、箔  
補土、木材 195x120 cm 1999-2005

### 三、2006~2008 年 工筆形式媒材的現階時期（人物為主）

此時期的作品以人為出發點，雖有些作品畫面中完全看不到人物，因為人的意象已經‘凝物化’的方式來呈現，而主題表現上，作品大多是圍繞在道德觀的意念中，其原因是有感於在這幾年道德觀的思維幾乎被政客所踐踏殆盡，取而代之的是腐敗沉淪、虛偽巧詐、胡作非為、惡意栽贓、顛倒是非，操弄意識與分化族群，使得民不聊生、生活困頓、人生感到前途堪慮，實在讓人感到痛心疾首。長年來把傳統的善良風氣、仁義道德、勤勞踏實等等的美德，在短短的幾年中，已被政客的操弄下從社會混亂中所忽視抹煞。人心惶惶是自顧不暇，生活中人情因此而變得淡薄，每個人汲汲營營地只為家人而奮鬥忙碌，忽略社會角落的弱勢族群。社會也失了序，臣不臣、君不君、盜、竊、亂、賊充斥在你我四周的環境中。

形式表現上與前一時期最明顯的不同是外在形式的呈現方式，雖是變革時



期，亦可說是「形製」的發展時期。所謂的「形製」顧名思義是，將繪畫底基物的形貌來構思製作。如洞窟中所繪製在牆面、天井上的圖畫樣式，在窗戶上所發展出來簾空的剪紙圖樣，屏風、紈扇與摺扇作品也是因形態來佈局構思，可所謂的「因‘地’制宜」。而此時期的作品爲了配合主題內在的意念詮釋，而在造形上加以形塑。此形製樣式在前時期的作品《老有所終？》（見圖 59）、《施與受》（見圖 60）中也已有隱約地呈現出了。在 2007 年的作品《古往今來》（圖 61）中，其所要表現的是古與今、往與來的一種時間與空間的意象，所以以組構的方式表現其概念。如中國畫在形式上所常見長卷與四季的連屏作品，就是表現出時間與空間的一種概念。在《裝與裝》（見圖 62）中，其上下分層排列的方式就是反映出早期農村型態民家曬衣服的景象。而 2008 年的作品《食飽沒？》（見圖 63），則是將餐廳中，餐桌的造型加以運用在作品上，並繪製出餐桌上的景物出來，藉著外在的形式呈現，讓觀者可以直接地了解作品所想要表達的意念，並藉此以達到深植觀者的內心與視覺感受之目的。



圖 60 林洪錢 施與受  
彩墨 絹、紙本 230x120 cm  
2006.

下圖 61 古往今來 絹、宣紙 120x300 cm 2007



圖 62 裝與裝 (包裝與偽裝)  
絹、岩繪具、箔、鐵絲 240x120 cm 2007



圖 63 食飽沒? 絹本設色 90x90 cm 2008



## 第五章 作品分析

作品一

作品名稱：你住哪一層？

媒材：工筆、絹、紙本設色

年代：2007 年

尺寸：210x30、210x90、210x25 cm

創作意念：

人在現代的文明中，不斷地追求安和樂利的生活，在尋求一個舒適而愉悅的生活空間，但都市的發展造成我們的生活場域越來越擁擠，不只是居住的品質是越來越差，連心裡的空間也已越來越閉塞。生活環境的壓力、工作事務的繁瑣，讓我們逐漸失去了生活智慧的思索。人們每天做著單調重複的事情，工作、吃飯、看電視及睡覺等等，似乎少了對生活意義省思的空間，忙忙碌碌地過著被人安排的生活。

我們每天都接收到不同的口號，政客打著冠冕堂皇的謊言，說著挑釁而煽動性的言詞，有恃無恐的傲慢態度，無視於人民生活的現狀與品質。欺瞞是政客慣用的技倆，圓謊、安撫是一貫的作風。人民的願景在無可奈何狀況下，不敢再對未來有任何奢求。空虛、盲從、懵懂、對未來的不安與惶恐，伴隨著生活，在這種情況下人民所能做的就是逃避與視而不見。

許多人被迫於無可奈何下而選擇了鳥籠式的公寓，生活也無法逃避混亂的視覺景象。執行者的短視近利、欠缺規劃，外行綁架內行，造成了雜亂無章的生活空間，人心也變得焦躁不安，浮動的情緒影響了自我的判斷思維。

形式分析：

作品以三連作而狹長的形式來呈現，其意義是象徵著擁擠而雜亂的生活景觀隨處可見，而作品也刻意營造出混沌的畫面氛圍，以突顯你我生活在環境汙染與緊張不安的環境之中。在中間的作品上，畫面出現堆疊的雞籠裡，安排著繁雜的雞與鴨，在焦躁不安與無可奈何的氛圍下，雞鴨同籠、雞同鴨講的情景，有如現代的人居住的環境，雜亂而無章，講述著民眾的悲哀。因為在政客的當道下，繁雜的民生問題，並不是政客所關心的議題，其所注重的是如何在漂浮不定政治生涯或隨時可能被換下台的狀況中，能貪就盡可能的貪，能污就污，就怕先前的競選經費與賄絡的金錢沒有回收。



作品一 你住哪一層？ 絹、紙本設色 210×30、210×90、210×25 cm 2007

## 作品二

作品名稱：它在哪裡？

媒材：工筆、水墨、絹、紙本設色、

年代：2007 年

尺寸：110x40 cmx3 屏

### 創作意念：

它在哪裡？“它”是複數，其所指的是畫中三位人物背後所象徵的意涵，其意義分別為；象徵‘正義’凜然的關公，‘是非’明辨的包青天，‘道德’審判的判官。是非、道德、正義正是此畫最為重要的議題，以及想要傳達出來的意念。

時代在演變，物質文明也不斷地在更新著，人類的欲望也隨著時間而產生變化。許多現代人每天忙忙碌碌地工作著，以期盼會有更多的金錢收入，來滿足自己內心慾望的追求，填補著自我內心的虛無世界。孰不知，在這來來去去的環境下，既是得也是失，虛凝與虛無的物質生活下是無永恆的，生不帶來死不帶去，永恆的只有存在於自己無欲而健全的心靈中。有些人花了許多的時間與心力，去裝扮自己的外表，以滿足自我的虛榮心態，或著說；用外在的裝扮來掩飾自己信心的不足、彌補自己能力的缺憾、誇示自己的才能。功利主義的社會，若只看文憑，而忽略實力與技能，終究無法通過時間的考驗。

時代或許在進步，而人性卻不斷地在沉淪，人的獸性也逐漸顯現，而變的可怕。每天睜開眼睛，拉長耳都會有許許多多新的社會問題出現。社會的價值觀改變了人的思考模式，笑貧不笑娼的觀點，充斥在新人類的字典裡。“只要我喜歡有什麼不可以”的想法伴隨著新世代的談話中。價值觀的扭曲、善與惡的模糊、道德觀的淪喪、以及過分的強調自我觀念，造成了現代危機。人們逐漸忘了長期智者所追求善美的倫理道德之大同理想。

長期以來我們被教育出要做個明辨是非、公正廉明、有禮有教、有品有德、為人誠懇、做事踏實的好國民。但我們每天在資訊媒體、報章雜誌中看到為政為官之人所表現的態度卻是與我們的認知大不同，蠻橫無理、粗暴無恥、是非善惡只站在自我利益上，有權有勢自是黃帝爺，玩權弄法罔顧他人。一個良善的社會變得焦躁不安，失序的環境下人人自危，也形成了“自掃門前雪”的現狀比比皆是。

如何重整失序的法治社會，建立健全的人生價值，營造和樂安康的家園，是需要全體人民共同完成與承擔，留下優質的生活環境給下一代，是你我的責任，

也須齊心努力完成。

形式分析：

在作品中，以墨的潑灑來營造出凝重的氣份與嚴肅的感覺，在虛與實的運用中，來詮釋現代價值觀的逝微，以重彩的形式來凸顯意念，並重視問題與強調主題。而在裱褙的處理上，以鏡面的形式來表現，其用意是；將外界的環境能反射在畫面背景上，其意義是；期盼外在的環境社會能與主角背後所代表的涵意能融入在一起。也就是說；是非、道德、正義皆能存在於當下的環境裏，更能深植在你我的內心中。在質感肌理的皴擦表現上，以寫實的、符合內心質感的來表現，以達到心理意識的層面，讓觀者更容易在寫實的質感下達到視覺與意念的連結，更容易進入畫面情境與體認出作品所含的內在意義。



作品二 它在哪裡？ 絹、岩繪具 110x40 cmx3 屏 2007



### 作品三

作品名稱：裝與裝（包裝與偽裝）

媒材：絹、襪紙、金箔、岩繪具、鐵線

年代：2007 年

尺寸：35x110、35x90、35x90、35x120 cm

#### 創作意念：

作品主題的第一個‘裝’是在表現衣服的包裝意念，它包裝著人體免於受寒，也包裝出不同層面的意義。「衣服」除了在天寒時候它可以讓我們得以溫暖，免於受寒之外，它還可以顯示出什麼意義呢？一般來說衣服大致上可以顯示出下列幾個意義。

第一是時代性：不同的時代所穿著的衣服自然是不同。第二、民族地域性：在每個民族所穿著的衣服樣式是有差異的，就以台灣的少數民族－原住民來說，布農族與魯凱族或雅美族 其衣服的色彩、織法、刺繡、紋樣、配件都有顯著的不同，也代表著不同的意義。而不同的國家也有不同的造型樣式。如我們說到「和服」，就會聯想到日本的傳統服飾，「韓服」會想到韓國，西裝會想到歐美服飾，這些都代表著不同的國家、民族，而服飾就會有很大的差異性。第三、身分或地位：在帝制時代，皇帝所穿著的衣服是絕對獨一無二的。其色彩，圖案也都有明顯的劃分，是絕對不可逾越的。而丞相、文武百官都有著屬於自己身份地位的服裝。而在現今我們說藍領階層，所指的是勞工。白領階層會想到辦公室的上班族。而國中、小的學生有著自己的學校制服。醫生、護士、和尚、牧師也都有自己的服式樣貌。第四是場合性：一般來說，在參加宴會時，我們會穿較為正式的禮服，運動場所我們會穿運動裝，睡覺時會穿著睡衣等等。第四是個人品味：不同 Level 的人所穿著的衣服就會隨著個人的品味而裝扮就會同。有的喜歡嬉皮風，有的喜歡頹廢風，有的喜歡華麗風或簡樸的風格等等。

第二個‘裝’是在表現衣服具有偽裝的意含。我們最清楚也最熟悉的就是軍裝的偽裝功能了，而除了軍裝之外，在化裝舞會中也可以發現到服裝的掩飾功能了。但在社會講究外形表面的同時，你也可以已發現某些中下階層的人會穿著華麗的服飾，已顯示自己是上流的社會階層，以外表蒙騙別人，藏著不為人知的一面。就像政客一般，常說一套，做又是一套，常編出者美麗的謊言，卻施行著最高明的騙術。

總之，衣服是具有多重獨特的特殊意義，而我們也可以說衣服象徵著「符號」



的意含。而現今的許多人們，以外在的服飾來包裝、掩飾著自己能力的不足與身分的自卑。

形式分析：

整幅作品以上、下分層式並固定於兩枝木架的形式來呈現，主要是仿造出早期在台灣農村地區一般民眾在戶外曬衣服的方式，也藉此希望讓人能從外在裝裱形式上感受到作品內含意義。記得小時後住在山區的我，家家戶戶曬衣服的方式是將帶有竹枝的竹子作為曬衣服的枝架，而將曬衣服的竹竿橫放在兩邊的竹枝上。早期的衣架是用木質製成的，而大部分是高級西裝才會用到衣架，所以衣架基本上是一種奢侈品的意味，所以以前曬衣服是不用衣架的。而是將竹竿直接穿過衣服的左右袖口或褲管，一件一件的排列在一起，完成後在橫放在兩端的竹架上。

在衣服的紋樣中，自己將現代社會的狀況反映其中。如在第一層中的「良心革命」的字樣則是反應現代社會中對於是非、道德觀的缺乏，由其在政治的生態中最為明顯，而他們也作了最壞的社會示範。而第二層是反應台灣社會越趨嚴重的貧富不均問題。第三層中，借用了梅丁衍老師作品的圖式紋樣而把它變成衣服的花紋，衣服圖案上是國父與毛澤東圖像重疊在一起的樣式，暗指某些現代人「誠信」與「表裡不一」的狀況（在此並無對國父不敬的意念）。在第四層上，是畫了一件沒有綠色大地色彩的「福爾摩沙」圖像，其意念象徵的是逐漸失去了美麗寶島的名號，是在表現出台灣因過度開發而漠視了環保議題，將自然環境成了千瘡百孔的情形。在上下四層中，將第二層刻意作了斜放的處理，除了增加畫面的律動性與變化性之外，也強調當今貧富不均的嚴重性並強化了作品視覺的焦點。在技法呈現上刻意降低了畫面物體的立體感而較為平面化，其用意是，呈現衣服本身就具有平面裝飾的意味。



作品三 裝與裝 絹、岩繪具、金箔、鐵絲  
35x110、35x90、35x90、35x120 cm 2007

## 作品四

作品名稱：古往今來

媒材：工筆、水墨、絹、紙本設色

年代：2007 年

尺寸：120x300 cm

### 創作意念：

時間的遷移，世代的變化，物換而星移，景色萬變，而世態炎涼，人心也不古。人類在既有的文明中不斷的演化與發展，生活也更加富足而便利。隨著時光的腳步，在現實間的人性問題更加複雜，難以捉摸。科學的發展、物質的發明、生活的再發現，似乎證明人類是在進步。可是在經思考觀察之後，人的獸性似乎越來越明顯，有如在 National Geography、Discovery、Animal channel 才會出現的節目。弱肉強食的廝殺場面，既血腥又無可奈何。是天擇的結果，亦是生存演化的一種過程。

相信大家都可以發現，每天隨時打開報章雜誌、新聞頻道都可以看到許許多多的負面新聞。犯罪事件讓社會治安亮起紅燈，政客的爾虞我詐、貪官污吏的情形讓人感到寒心與失望，環境的壓迫與忙碌的生活讓人快要窒息，而無法做正確有效的思考。生活改變了，人性也變質了，冷漠而缺乏人情味的現狀幾乎常常伴隨著你我身旁。或許現今的社會，好人不一定能有好的福報，或許有些事件會是恩將仇報，所以牽動而改變了你我的想法，降低了你我的熱情。但自稱是靈長類動物的人們，是否應該停下腳步檢驗與省思我們的作為，我為他人做了什麼？為社會奉獻什麼？我存在的價值是什麼？。和睦相處、共榮共存，謙卑尊重是生存的其一法則，而人心欲望的追求，沒有盡頭，只求己利的社會，只會造成無法想像的惡果。

中國自古向來是以禮自居，是禮儀之邦。但時代的劇烈變遷讓我們缺乏省思的空間，也忘了把自己的熱情奉獻出來。是否從今爾後能再造祥和的禮儀之境，濟弱扶傾的社會，且讓我們共同努力，期待它的出現。

### 形式表現：

作品的第一印象並非以負面的現今社會題材來表現，而是藉著我們熟悉的過往來呈現，希望能喚起早期童年甜蜜的時光，早晚都可以聽到街訪鄰居親切的問候聲。雖然以前物質文明不如現在，但你我不必成天提心吊膽，擔心子女的安危，出門在外害怕突發的人為事故。

而全幅以 11 連屏的分割手法組合於一件作品，將傳統在中國山水、花鳥的水墨畫形式，如春、夏、秋、冬或梅、蘭、竹、菊等形式的結構概念應用其中。連屏是中國繪畫特有的形式表現之一，最早在漢代的墓穴彩繪中，就可見其形式的作品，那是中國時間與空間的宇宙觀。連屏可以將複雜的情節、內容與時空，組構成一件作品以表現出時空的變遷性、畫面的運動性，作品單幅可獨立成一作品欣賞，亦可全幅並列，而成爲相互關聯而統一的作品。而在這古往今來的作品上，並沒有把每小幅都繪製圖像內容，其中幾件以留白的形式呈現。其一；是將中國繪畫的另一形式「留白」的意義與概念表現。其二；是將留白之處，讓觀者以當時聯想到的畫面，直接建構其中。其三；也是象徵作品內容是無法道盡，所以以留白的方式來突顯，‘白’不是沒有而是有著無限可能性的存在。



作品四 古往今來 絹、紙本設色 120x300 cm 2007

## 作品五

作品名稱：上學去

媒材：工筆、水墨、絹、紙本設色

年代：2008 年

尺寸：124x45、124x150、124x30 cm

### 創作意念：

走走走，上學去。相信大家依稀都還能記得，國小一年級的國語課本中，第一課的課文內容。而上學去，我們所要學習的內容是什麼呢？在現今的大環境中，可能可以證明的是智育吧。家長讓小孩上學只是爲了讓他變聰明、變得更會考試，拿到較高的分數，考上好的明星學校。但教育真的只是單純學習到課本裡的知識而已嗎？那除了智育，還有什麼呢？相信有人會回答德、體、群、美等五育。但曾幾何時，我們的教育已經越來越重視智育的培養了，好像學習只有知識最重要了，而變成所謂：「萬般皆下品，唯有讀書高」的情況般。

台灣的高等教育的普及率是在世界排行的前幾名，但可笑的是國外對於台灣的文憑是存疑的、甚至不予採信。大學錄取率百分百，沒有考上真的是社會新聞了。在街上滿坑滿谷都是大學生，甚至研究生也是隨隨便便都可以遇見，可謂是教育普及呀。但學生的素質真的提高了高嗎？相信在校的老師都會搖搖頭、嘆口氣，唉！真是越來越難教了，許多學生的行爲也真的是無法管教。我們的教育是不是發生了甚麼問題了，當然這是一個非常複雜的問題，不是我們所能解決的。但教育是講究五育並重的，在這一點上，學校真的需要做些調整了。

五育之首爲德育也。既然爲首，其表示德育是非常重要的。若一個聰明的人，其品德修養出現了問題的時候，是非常危險、可怕的，就像以把刀，它可以保護自己，也可以傷害人、致人於死。雖然智育的培養，在社會有一定程度的需求，但過度地強調反而違背了社會結構，更違背了常理。因爲一個社會是由不同層面的人所組合的，每個人扮演不同的角色，以自己的技能在不同的位置上，各司其職，而社會因此能順利的運轉。

何謂德？儒家認爲；德乃「人性本善」。釋家認爲；德乃「心行平直」、「無善無惡」、「無是無非」、「無大無小」。道家認爲；德乃「無爲」、「順應天理」是也。<sup>80</sup>而老子認爲「道」是「德」之體，「德」是「道」之用。<sup>81</sup>故老子認人與自然之德爲「節儉」，人與自我之德爲「寡欲」，人與他人之德爲「不爭」，人與社會之

<sup>80</sup> <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1508010901003>

<sup>81</sup> 原著 老子，《老子》，沙少海、徐子宏 著譯，台北：台灣古籍出版社，2005年，頁93。



德為「無為」。而現今大家較為熟悉的概念是，四維、八德也。四維乃是禮、義、廉、恥也。八德為忠、孝、仁、愛、信、義、和、平是也。而管子更是將禮、義、廉、恥看成是一個國家興盛與衰亡與否的一項指標，所謂禮、義、廉、恥，國之四維，四維不張，國乃滅亡。所以道德觀推崇的重要性是何等的重要，而不可忽視呀！

形式表現：

此作品是三連作的形式呈現，中間的作品是以教室裡必備的一項設備\_\_黑板（現在已被象徵黑板功能的螢幕所取代）作為主軸，其作品上，以書法的文字符號來表現，除了將黑板的功能意義呈現出來之外，在文字內容上企圖傳達出作品裡的意含及訴求\_\_大同之世。在文字的表現形式上，以不同的形象呈現，除了具有書法線條所既有的形式意義與功能之外，並加強作品繪畫性的意義。

在右幅的作品上，以禮、義、廉、恥為主要的表現訴求，並加上較小的書法文字來延伸其意含，其形式有如在教室裡牆面上所掛的一些標語，強調出標語的重要性與提醒同學為人處事之道。而在作品的外層上覆蓋了一層絹，使得看起來有一層薄幕，若影若現，造成視覺上的空間與距離感。其意是象徵禮、義、廉、恥在現今的社會已經逐漸在逝微。而在政客的身影中，更是蕩然無存，並且作了極不良的公開示範。

在左幅作品上，以表現小女孩在課堂上課的情景，並搭配著背景中所帶有諷刺性的獎狀。其中一張為道德比賽，一張為誠實比賽，藉此諷喻在執政者的領導下，道德與誠實變成是社會的一種特殊技能競賽、專長。



作品五 上學去 絹、紙本設色 124x45、124x150、124x30 cm 2008

## 作品六

作品名稱：逍遙遊

媒材：工筆設色

年代：2008 年

尺寸：作品畫面：無限

圖像尺寸：40x20、25x42 cm

創作意念：

身處在科技發達、資訊快速、知識爆炸的時代中，每天多數人必須吸收不同的訊息與指令，並面對著繁雜的工作，在快節奏的步調中過著「快活」的生活，而人的心緒也跟著浮動起來，造成社會許多的問題，生活的意義已經不再是建築在有品質之下了。人們如何在現狀中，用智慧判斷生活的價值與意義，放慢腳步過著「慢活」的生活方式，讓身、心、靈得以釋放，以求「逍遙遊」的自在。

形式表現：

這一件作品整個畫面只有兩條魚的形象為主要架構，且這兩條魚是立體造型的，是突出於牆面的，不是畫在一般人所慣用的方形材質上，也就是作品的形狀就是魚的外形。畫面中沒有其它的圖像內容，只有兩條魚，把牆壁及其周遭環境當作是作品的一部份，所以畫面有無限延伸的可能，是中國思想中莊子的逍遙論、是中國繪畫中的時間與空間概念、是繪畫中留白的一種詮釋，也是現代繪畫中場域觀念的結合。作品為何只選了兩條魚而不多畫幾條魚的造型，這是因為中國思想中“有無”的表現，即老子第一章所論的「無，名天地之始；有，名萬物之母。故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其徼。此兩者同出而異名，同謂之玄。玄之又玄，眾妙之門。」<sup>82</sup>，而「無中生有」、「有無相生」、「以少勝多」。“白”不是沒有，而是有更多的可能，量與形象則由觀者自由想像、自我詮釋。

爲了要呈現「逍遙遊」的意念，便把外框去除而沒有任何的作品裱褙形式，以呈現“逍遙”二字的理念，而這兩條魚的畫面佈局亦可任意變換其位置，無固定的模式、距離與方位。

---

<sup>82</sup> 原著 老子，《老子》，沙少海、徐子宏 著譯，台北：台灣古籍出版社，出版二刷 2005 年，第 1 頁。



作品六 逍遙遊 絹本設色 40x24 cm 25x42 cm 2008

## 作品七

作品名稱：面對

媒材：絹、紙本、電腦輸出、箔

年代：2008 年

尺寸：180x90 cm

### 創作意念：

嗡嗡嗡，嗡嗡嗡，大家一起勤作工，來匆匆，去匆匆，作工興味濃。飛到西，飛到東，天暖花好不作工，將來哪裡好過冬。而我們與自然界的動物一樣，每天也面對著同樣的問題——食也。古諺：「民以食為天」，我們每天辛辛苦苦，進進出出，來來回回無數次地穿過各式各樣的門，也穿梭在生命的旋動裡，沉浮在宇宙的精妙之中。人們忙碌為的是一口飯，面對地是生命的延續，但人除了面對生死問題之外，更需要面對的是「人的價值」，不然與野獸有何分別。而價值的建立不是在金錢數字上，應該是建立在道德典範上。是故謀閉而不興，盜竊亂賊而不作，故外戶而不閉，是謂大同。

### 形式表現

作品以門的意象作為主題的架構，用象徵性的兩扇門來形塑作品外在的形式，喻意著人類每天辛勤地穿梭在生命的旋動裡，面對著人類的基本需求課題——食也。而在門的表現上並非全部以寫實的手法來描繪，而寫實的部份只在重點的地方來強調門的意象，其它則以潑、拓的技法與留白效果，以保留東方水墨的趣味特質，並去強化中間方形畫面的稻子，並呈現工筆與寫意對比的形式美。而在畫面稻子的地方，筆著嘗試將彩墨結合電腦輸出的可能性表現，所以部份以照相式與半透明且透光的效果來詮釋出虛與實的另一種概念，並且在彼此的造形上做出關連性的銜接。





作品七 面對 絹、紙本、電腦輸出、箔 180×90 cm 2008

作品八

作品名稱：食飽沒？

媒材：絹本設色

年代：2008 年

尺寸：直徑 90cm

創作意念：

這張作品名為「食飽沒？」其內涵要表現兩個層面的意念：

其第一種層面是；在現今的社會環境中，人類的最基本需求之一，求得溫飽是也，那是延續自我生命的根本，但在大環境因素與政客的操弄之下，使得人民生存的環境受到嚴重的衝擊，民生的基本需求受到冷漠的待遇，而有關民生的相關法案也在權勢角力中被棄置在斗櫃中，人民的苦楚與悲哀在只有「政治」的氛圍下被淹沒。百姓的聲聲吶喊與無助眼神，政客是聽耳不聞、視而不見、無動於衷也。「政治服務於人民」、「民之所欲，藏在我心」的標語，只是在選舉語言下的一個美麗謊言，一個幻想世界的口號而已。

近年來在新聞媒體與報章雜誌中，可以看見人民與豬爭食的報導，這種情景是多麼地諷刺！是多麼的悲哀啊！。記得小時候約二十幾年前，我們學校一坪林國小是全台最早有營養午餐的兩所學校之一，每次師生未食用完的餐點大部份會回收而拿給豬吃。在那時，人民的生活水平尚可，物質的條件也是一般，但從未聽說學校的剩菜剩飯等廚餘會有一堆人排隊搶食。但看看今日，自稱是大有為的政府，聲稱著人民生活在太平的盛世之中，過著豐衣足食、安平樂道、治安漸佳的日子，這種落差何其大啊！簡直是自欺欺人、迂腐致極，且視民如草芥。世人除了悲憤之外，更是痛心疾首。

其第二個內容層面是要表達出世間人性的冷漠。早期台灣尚處於農業社會階段時，人民的生活也從艱苦開墾中脫離異族的統治與悲情，雖不能說是錦衣玉食，但百姓已是溫飽不缺、樂天知命、心存感恩。常在鄉間中可以聽到人們相互間親切的問候「食飽沒？」，這個意思不是問你有沒有吃過飯，而是一種關心的問候語，也就是當今的「你好嗎？」的意思。但曾幾何時這種人與人親切的問候語，已經悄悄地在科技文明下消逝，人與人之間的互動雖是越來越緊密，但也越來越疏離。緊密的是網路與電子產品的互動頻繁，疏離的是人與人之間情感的交流，而在講究速度與目的下，完成彼此之間最有「效率」的互動。這是人的福氣嗎？

形式表現：

「圓」讓人有一種幸福感、一種和樂感。中國人喜歡用圓形來做造型，也常用在於日常生活之中的物品，從食、衣、住、形、育樂等方面，你都可以發現它的存在。「圓」也象徵著多種意含，是中國的宇宙觀，是人類生命的體認、是自然的發現、是你我內心的意識需求。

一張來自古早時期真實的桌面，那是從前的經驗，是來自古早的味道。圓圓的飯桌是一家團圓的時候，也是生理自我滿足的時刻。利用實際的桌面形象，企圖達到最直接的視覺經驗與視覺感知，透過外在的型態讓欣賞者能夠最快地了解主題意念，而不需再加思索，從不解中嘗試著判斷、解釋其作品意含。所以藉此以達到形式與內容的連結與統一。

作品的視覺圖像中，映入眼簾的是擺放著滿滿的餐盤，看似是一桌豐盛的饗宴，是一場酒足飯飽後的餘景，但再加思索探求後卻出現更多的疑惑。一群欣賞者討論著他們已經吃飽了，另一群人卻說應該沒吃飽。在這吃飽與沒吃飽之間，就像生活在世間的人們過著虛凝與似是而非的情景，什麼是真？什麼是假？而什麼又是對？什麼又是非？在科技社會與被政客的操弄下，乍時進入混沌中而判別有疑慮。作品形象中，畫著有魚、有蝦、有菜（花卉）、有肉又有蟹的圖像上，是一種「望梅止渴」的假象。在沒有食物的情況下麻醉著自己、說服著自己，我已經吃飽了，那是來自社會的悲哀，環境的無奈。



作品八 食飽沒？ 水墨、絹本設色 直徑 90 cm 2008 年

## 第六章 結論

藝術的存在必須依附於形式，甚至說形式即是藝術的本質之一。而形式技法的養成則須經過有意的追尋與探索，而且必須是在實際操作的過程中去累積經驗和知識，特別在繪畫領域中的形式技法牽涉到的媒材掌握問題，要將畫面諸多元素如：點、線、面、體、色彩、明暗、造型、肌理、質感、構圖等等，運用媒材的特性，呈現出統一、和諧、平衡、對比、節奏、漸層、反覆、衝突等等的形式美，以呈現出創作者心中的特殊意念，這非得要有深厚的形式基礎與技法不可。筆者認為形式技法的能力優劣有無，是區分藝術家或非藝術家重要的依據之一，因為任何人皆有其內在思想與意念感知，差別僅在於是否用一種藝術形式表達出來。一個偉大的藝術家則應同時具備有開創性的思想內涵以及遊刃有餘的形式技法，而擁有高超的形式技法的藝術家，也是最有能力去開拓自我內在深度的可能性之人。透過形式技法去探索自我、開發自我創造可能性的活動，所以形式技法有如一把開啓寶藏的鑰匙，它能夠開發藝術的創造本質。

然而各個藝術家的形式技法也各自有其特長，有些擅長於造型、構圖，有些則工於光線、色彩的表現，這也是藝術家的特質。不過有時候形式技法是跟著意念走，有時候意念也會跟著形式技法走，這兩者之間相互影響而同時具在，也就是說，形式在表達心中的意念時，也在創造未形成的意念，當形式走在意念的前面時，許多創新的意念可能因此而產生。固藝術家的形式掌握能力是不宜過度偏頗的。例如只擅長造型或色彩，則其創作的視野就存在這點與限制。反之，擁有較多形式能力的創作者，常可以有較多的創造可能，因為面對不同的創作情境可以選擇較適合的表現技法，且較能接受各種形式美的感染。而過度的偏頗形式技法也會造成創作者的慣性表現，使其作品不能發展出新的意念而流於匠氣，因為形式技法的探索與研究也是激發新意念的最佳途徑，所以創作者不論形式技法或意念，都需要不斷地自我超越，這樣的藝術生命不致於停滯不前而趨於消亡。

總之，二十一世紀是中國繪畫前所未有的一个多元化時代，不僅僅是形式與意念的並存，也是主體的、客體的、本體的藝術追求並存，晉唐宋元的、明清的傳統與現代的並存，政治的、玩賞的、自娛的和商品的功能並存，而且是中國傳統的和西方藝術觀念與藝術手法交融的，西方的古典主義和現代主義、寫實藝術和抽象藝術、裝置藝術、觀念藝術同台共演的。



## 參考文獻

- 王夫之，《尚書引義》，引載余秋雨，《藝術創造工程》，臺北：允晨文化，2001年，初版十刷。
- 王秀雄，《美術心理學》，台北市立美術館，1997年。。
- 王素峰，〈主語編－新時代的多元思考？〉，收錄於《現代美術學報》，北美館2006年12月。
- 石瑞仁，《媒體與消費時代的台灣當代藝術思維》，台北美術館。
- 朱光潛，《文藝心理學》，台灣開明書店，1993年。
- 老子，《老子》，沙少海、徐子宏 著譯，台北：台灣古籍出版社，出版二刷2005年。
- 江祖望，《水墨畫與台灣美學》，台北利氏學社，2004年。
- 何政廣，《歐美現代藝術》臺北：藝術家出版2001年。
- 何懷碩，《苦澀的美感》，臺北：立緒文化事業，民國87年10月初版。
- 何懷碩，《創造的狂狷》，臺北：立緒文化事業有限公司，1998年10月初版。
- 余秋雨，《藝術創造工程》，臺北：允晨文化，2001年初版十刷。
- 吳超然，《台灣當代美術大系》，行政院文化建設委員會，2003年。
- 李進發，《日據時期台灣東洋化發展之研究》，台北市立美術館。
- 李醒塵，《西方美學史教程》，臺北：淑馨出版社，2000年元月二刷。
- 周濟祥，《繪畫的技法與肌理》，湖南美術出版社，1995年。
- 宗白華，《美學的散步》，世華文化出版，（原載於南京國立中央大學「藝文叢刊地捲第二期，民國23年10月」）。
- 林宏璋，《後當代藝術徵後：書寫於在地之上》，臺北：典藏藝術出版，2005年。
- 俞劍華，《中國古代畫論類邊》，北京 人民美術社，1998年。
- 施世昱，〈余承堯（1898-1993）山水裡的技法與色彩〉，《臺灣美術》，第44冊，1999年4月。
- 徐建融，《傳統的興衰》，上海書畫出版社，2003年。
- 徐素霞，〈突破傳統水墨表現的一些創作探索〉，收錄《彩墨藝術文選－黃朝湖等著》臺北：振輝美術印刷。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，民國87年第12次印刷。
- 翁劍青，《形式與意蘊》，北京大學出版，2006年。
- 袁金塔，〈當代台灣大眾文化對水墨化的衝擊〉收錄在《水墨新世紀：2002年水墨理論與創作國際學術研討會》。
- 高千惠，《藝種不原始》，臺北：藝術家出版社，2004年。
- 高楠，《藝術心理學》，臺北：復漢出版社，1993年。
- 張俊傑，《山水繪畫思想之發展》，國立歷史博物館，2005年。
- 張彥遠，《歷代名畫記》，北京：人民美術出版社，1983年6月第二次印刷。
- 許慎撰、楊家駱編，《說文解字》，臺北：世界書局，民國49年11月初版。
- 陳秉璋、陳信木，《藝術社會學》，臺北：巨流圖書，2003年一版二刷。

- 陳采青，《質感之象徵意象在視覺傳達設計創作之研究》90年台師大碩士論文，
- 陳滯冬，《中國書畫與文人意識》，四川美術出版，2006年
- 陳衡恪，《中國文人畫之研究》，引載傅抱石，《中國繪畫理論》，臺北：華正書局，民國73年初版。
- 陸蓉之，《後現代的藝術現象》，臺北：藝術家出版社，1990年。
- 傅抱石，《中國繪畫理論》，華正書局，1988年。
- 黃光男，〈館長序文〉收錄於《墨與彩的時代性—現代水墨展》，北美館，1988年。
- 黃朝湖等著，《彩墨藝術文選》，台中市文化局出版，民國92年。
- 黃賓虹，《黃賓虹話語錄》，臺北：華正書局，民國75年初版。
- 熊宜中，《中華民國第二屆現代水墨畫展 二十一世紀的新展望》，國立台灣藝術教育館，1998年。
- 趙惠玲，《視覺文化與藝術教育》，臺北：師大書院有限公司。
- 趙雅博，《中外藝術創作心理學》，臺北：中央文物供應社，1983年11月出版。
- 趙權利，《中國古代繪畫技法·材料·工具史綱》，廣西美術出版社，2006年
- 劉岱，《美感與造型》，聯經出版，1982年。
- 劉襄儀，〈虛擬偶像於視覺藝術教育之潛能〉收錄於《現代美術學報》，北美館，2006年12月。
- 蔣勳，《美的沉思》，臺北：雄師圖書股份有限公司，1993年。
- 鄭績，《夢幻居畫學簡明》，引載俞崑《中國畫論類編-下》，臺北：華正書局，民國73年初版
- 魯虹，《現代水墨二十年》，湖南美術社出版，2002年。
- 盧輔聖，《歷史的象限》，上海書畫出版社，2003年。
- 蕭瓊瑞，《中國美術週刊—劉國松》，臺北：錦繡出版，1996年。
- 賴瑛瑛，《台灣前衛—60年代複合藝術》，臺北：遠流出版社，2003年。
- 謝東山，〈前衛水墨—中國傳統繪畫的最後出路〉收錄《彩墨藝術文選—黃朝湖等著》臺北：振輝美術印刷。
- 羅青，〈台灣後現代文化與美學之反思—以新詩與彩墨畫為例〉收錄於《思語言季刊》臺北：思語言雜誌社，2002年。
- 里德，《現代繪畫簡史》，上海人民美術出版社，1979年。
- 莫道夫（Steven Henry Madoff）所作，後收入羅青《什麼是後現代主義》，臺北：台灣學生出版，1989年。
- 康丁斯基（Wassily Kandinsky）著，呂澎譯，《論藝術裡的精神》臺北：丹青圖書有限公司出版。
- 賈克·瑪奎（Jacques Maquet）著，武姍姍、王慧姬等譯，《美感經驗》，臺北：雄獅美術，2003年1月。
- 蘇珊·朗格著，《形式與情感》，劉大機 傅志強 周發祥 譯，臺北：商鼎文化出版社，1991年10月初版。