

林佳諭之彩墨創作論述

Practice-led Research in Ink Painting by Lin,Jia-Yu

林佳諭

Lin,Jia-Yu

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士

摘要

本研究為筆者就讀研究所階段創作之論述，探討當代水墨藝術表現載體與彩墨繪畫的創作類型中探索人類情緒在繪畫的外在視覺形式、符號元素的可能性，與創作者自我內心中內隱的心理狀態，使創作形成筆者與內心世界的溝同橋梁，重新認識自我。

本研究分成以下二個小節進行分析論述：第一節「視覺語彙剖析」對筆者創作觀與符號運用進行詳細的說明及分析，並舉例說明；第二節「創作之省思與展望」統整論述內容，從現階段創作進行自我分析，從中攝取經驗，期許在接下來的創作道路上繼續找尋未解的答案，學習鑽研新的繪畫觀念與技術，將個人的繪畫色彩提升至下一個層次。

【**關鍵詞**】 當代水墨、膠彩、自我探討

創作思維之形成

對於外界的認知，甜美的概念是相當容易理解，低彩度高明度的視覺效果會讓人感到柔和舒服，心情就像吃了糖一般的甜，從中甚至能感受到幸福感，因此甜美的事物總是能使人愛不釋手，而甜美的反面——痛苦，大多的時候人們遇到相當不愉快、心痛的時候，總是希望這種情緒能早早離去，這種時候往往使我們感到痛苦與煎熬，然而，換一個角度想，有時候正是因為痛覺，才讓我們感覺到生命與活著的價值。有位當代服裝設計師以「我痛故我在」的中心理念來設計服裝；憂鬱系的超現實表現藝術家貝克辛斯基(*Zdzisław Beksiński*，1929-2005)的作品中利用畸形人物、撕扯皮膚及詭譎的色彩等疼痛視覺來表現末世般的憂鬱情緒，視覺藝術上的痛、苦、澀為情緒轉換到作品上的一種結果，如何利用這種結果來吸引觀眾的眼睛，並加深對自我的認知，及對於現世的看法的表述？筆者進研究所前創作〈剪與繭〉(圖 1-1-1)這件作品，試圖將眼前所見、生活所感以恐懼與機械作為創作題材，在這件作品的創作過程中，感受到了可能性，以此作為創作本論述系列作品創作的想法的開端，筆者希望藉由本論述研究，跳出甜美，從反面中發現更多的可能性，並且更加思考作品的思維核心、內涵表現，拓寬繪畫思路。



圖 1-1-1 〈剪與繭〉，彩墨絹本，2014 年。

筆者賦予本階段之創作理念，不只是單純的情緒呈現，而是「轉化」的過程，所謂的轉變，意味著變化與流動，如何在靜止的畫面中感受到？關係到視覺效果與情緒牽動。視覺效果為繪畫技巧、構圖配置、用色等實質技術呈現的部分；情緒牽動則是作品的內涵呈現，也就是所謂的精神層面的展現，如何以最簡化的形式呈現最多的樣貌，在水墨的簡化概念中，在形體上講求的是以形寫神，在乎似

與不似之間，不拘泥於外型，在畫面配置上也運用了留白，象徵著畫外之話，沒有畫卻能讓人感受到更多的東西，能夠以充分展現所謂的「簡化而豐富」創作要求，另外也將色彩使用壓至最低限度，盡量以墨五彩來充分展現主題與理念。

一、「變質」的繪畫思維

「變質」一詞從科學上來說指的是有機物經過酶、氧化、微生物分解等原因造成質地變化的化學反應，如牛奶經過菌類及其他外力變質成酸奶、乳酪等乳製品，不管是形態、氣味、口感上都與原本的樣子相差甚遠且更有營養價值，儘管如此，他們的本質還是不變的，套用在創作上來說，「變質」的創作思維可以說是從不一樣的視角來討論事情的根本，在本質不變的情況下進行變化。藝術創作上，有些藝術家會以平鋪直敘的方式來陳述事件的發生，也有些藝術家以超現實、非寫實的誇張手法來表現最為真實的部分，利用這種手法的作品往往能使人更為印象深刻；疼痛的表現，比起刺目的鮮血，傷疤更能引出潛藏於體內疼痛的記憶，筆者試圖從中求得更深的道理與想法，並發掘新的可能性。

二、苦澀美學的實踐

苦澀美學是日本文化美學中的精隨，苦澀指的是日文中的「渋い」，說的是東西的澀味，與茶道中所體現的侘寂美學有著密不可分的關係，它包括著天然不修飾、簡約講究、謙遜的含意，這種獨特的審美觀念大量體現在日本的建築、庭園、工藝等，其中缺陷美的概念，在繪畫體現中，除了視覺上的不完美，也蘊藏著創作者對自身命運坎坷、不完美，以藝術作為傳播的媒介，展現在作品之中：陳洪授(1598-1652)人物造型頭大身小的奇特造型，透露著清奇而高尚的傲骨之情；蔣兆和(1904-1986)藉由繪畫來抒發屈辱、壓抑以及苦悶徬徨之情，以窮苦人家作為創作題材，畫出地獄變相之悲劇性畫面。因為苦澀而從中體會到生命的存在，藝術使抽象的情感具體化，除了抒發個人情感外，使這樣的悲痛之感、清高之情，通過繪畫跨越時空的限制，讓更多的觀者產生內心上的共鳴。

三、語彙編譯的形式表現

在筆者作品論述中，一部分通過大師作品的元素擷取，手法上效仿陳建發，

將達利的螞蟻進行二次創作，融入自身作品進行編譯，而後轉化成自身的創作語彙，再次進行編譯形成符號，而這個過程經過不斷的變化，除了形成自我風格，同時從中尋找自我創作的可能性。在風格形塑上，以符號置入作為創作基礎，融合筆者一慣的畫面色彩處理手法，達到符號與氣氛營造的結合，使作品產生記憶點與系列性。符號的運用上以聚集的點、機械電線為主要創作要素，氣氛的經營上，以墨色為基礎，以大面積渲染的手法來表現虛無飄渺的視覺感受，如何將以上兩者恰當的融合，使個人語彙在編譯的過程中得以建立與形成。媒材運用上，如何使用傳統的水墨、膠彩的繪畫形式找到突破口，形成自我風格，在繪畫作品的過程中摸索，達成創作核心理念一過程。

第一節 視覺語彙剖析

一、抽離的世界觀

人物畫顧名思義是以人物為主的繪畫種類，然而當代藝術一直不斷挑戰既有定義，使人不斷重新思考其中的價值與意義，人物畫是否能夠不被「人物」所束縛，創造一個最純粹、最直接刻畫人物內面情緒的作品，而能夠稱之為人物畫？史作樺說：「真正的創造，即在於創生一切對象，卻不在任何對象之制約之中¹」，人物畫在今日的繪畫藝術中，肖像畫、群像畫、仕女圖、風俗畫等種類雖多，但能從中變化的手段也相當有限，為了能從人物畫分野中走出一條新的道路，須從新探討人物畫的定義，從中找出突破口。

傳統人物畫在主體表現上會直接描寫對象物，主體會以第一人稱的形式來表現，讓畫面來述說故事，而本研究試圖以第三人稱視角來表現人物畫，不同於第一人稱，第三人稱的手法是透過他人的視角來觀察更深層的部分而得出的結果。一般的人物畫認知，面部表情的表現、眼神的描繪來敘述人物的情感與故事，筆者則希望透過抽離本體的視角來直接描繪人物的內在活動，而人物已不再是畫面必要的存在，在表現手法上根據完形心理學的理論僅以人體某部位來調表人物的存在。在「抽離」手法下有幾個特點：以物代人、純粹化、弱化敘事性。

¹史作樺著，《形上美學導言》(新竹市，仰哲出版社，1982年三月)，頁113。

(一)以物喻情

筆者嘗試運用象徵性的手法，從日常所見的事物或物件進行戲劇性的造型變造或視覺感知的處理，烘托借代物件的情緒語彙的表現性與張力以，形成繪畫意圖的呈現，在對圖象認知的普遍性感知與特定情感的設定下，以物喻情便能呈現具個性化表現的風格特徵，類似於文學修辭中的「借代」或是「擬物」，將畫面中的人物直接以動物、植物來呈現，以寓意的表現來畫面中添增趣味性及故事感。

表 1-2-1 「以物代人」作品說明表

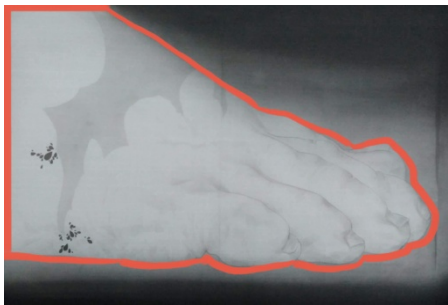
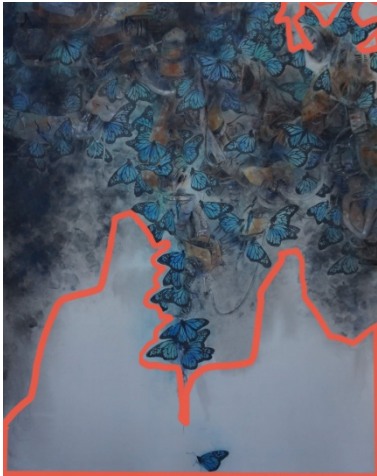
作品	借物象徵
 作品一〈自由言論〉	 〈自由言論〉局部
 作品二〈系〉	 〈系〉局部

(表 1-2-1)以作品一〈自由言論〉與作品二〈系〉為例，借凋零、傷痕累累的向日葵來代表飽受言論攻擊的人們；以破舊的布娃娃狗來象徵久經治療不見起色的病人，運用間接描寫的手法，使畫面更具寓言感的趣味性。

(二)純粹化

無論是純化或純粹的描述，都是視覺感受的統一感或統整性的畫面情經營造，筆者去除多餘的元素、物件，只在畫面中保留主題所需的東西來凸顯主題性，因此畫面會有大範圍的留白或是淤黑，結合水墨畫中留白的概念，使畫面整體景深空間更有想像空間。

表 1-2-2 元素純粹化作品說明表

作品	純粹化的視覺效果
 作品三〈痕〉	
 作品四〈昇華〉	

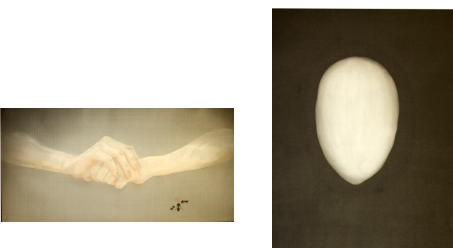
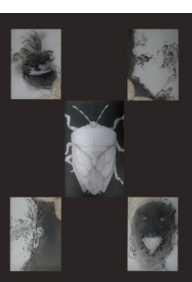
純粹化在此系列創作中筆者思考依視覺感受附與不同的手法實驗之，其一：視覺弱化的單純個體描繪，如(表 1-2-2)作品三〈痕〉所示，是運用單純的灰階對物象描繪的處理方式，在弱化明暗對比的量感表現下反而突顯平面化壓縮的特徵。

其二：運用化繁為簡的群化作用將複雜的生物特徵重複描繪，在整體感的操作下讓圖象形成統一感，並運用色彩或明度進行整合，如作品四〈昇華〉所示。

(三)「弱化」敘事性

很多人物畫因為主題性、目的性的關係通常具有很強的敘事功能，例如群像圖、歷史故事性的人物畫，在「抽離」的特性中要將人物畫特有的敘事性弱化，增加藝術性，在觀者思考的同時來感受畫面中最純粹的部分。比利時超現實主義畫家馬格利特(René François Ghislain Magritte, 1898-1967)的人物畫便有這項特質，作品愛人、人子、禁止複製等在人物表現上，都只畫出人物的形象，並未刻劃出一般人物畫最為注重的部分—面部細節，這種表現手法可以觀者將注意力集中於主題所帶來的畫面表現。

表 1-2-3 「弱化」敘事性作品說明表

作品	弱化敘事性效果
 作品五〈面具〉	 〈面具〉局部
 作品六〈感·失〉	 〈感·失〉局部

(表 3-2-3)以作品五〈面具〉、作品六〈感·失〉舉例說明，從作品五〈面具〉中不以人物表情為描述主體，在面具上不失加任何象徵表情的元素，利用手來代

替人物的存在的手法來弱化敘事性；作品六〈感·失〉則是運用非寫實的手法來呈現人物，將畫面各自隔開獨立來破壞敘事性，裝飾性的裝裱使之更具趣味性。

二、「繁」的畫面特質

「繁」顧名思義就是繁多的、密集的，還有另一層「繁衍」、「繁殖」的涵義，所代表的是源源不絕、永無止盡，自然界中充滿著群聚的現象，生長得密密麻麻的菌類、群聚得密不通風的昆蟲鳥類，儘管這些動植物個體相當渺小，除了感受到大自然的壯觀，從內心深處感到一絲害怕與噁心。而強迫症在生活中相當常見的精神疾病，罹患強迫症的病人常常想法上會陷於重複無意義的、負面的循環之中，在藝術中要體現繁多之感的手段雖多，但抵者認為最直接的就是利用如同強迫症發作一般的精神，不斷的重複、不斷的布置，無論是在作體驗上，還是觀看的角度都能直接體會。

筆者論述的作品中，在表現「繁」的特質上有三個階段性：大師借鑑、生活體會、內化簡化。

(一) 大師借鑑

這個階段是整個特質與想法形成的實驗階段，最初筆者效仿台灣水墨藝術家陳建發太湖石系列中的創作手法，在太湖石添加古今先後的名畫家的作品元素，這個過程不單單只是模仿與複製，而是將既有的創造物加入作品中重新詮釋，形成自己作品的一部份，筆者在創作中借鑑達利的螞蟥做為創作元素，達利的螞蟥對於達利而言有著特殊的意義，筆者使用這些螞蟥來作為密集恐聚思維形成的開端。

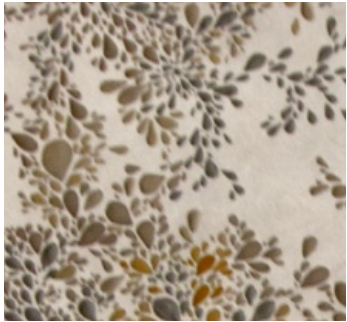
(二) 生活體會

台灣近幾年外來種入侵情況嚴重，除了言種影響農作物的收成，對人體也有著嚴重的傷害，筆者生活於農家鄉下感受切身，影響最為嚴重的便是令人聞風喪膽的荔枝椿象，由於外來種沒有天敵，加上驚人的繁殖能力，無論如何撲殺都無法消滅殆盡，除了農作物，一個不小心便會造成皮膚灼傷，對筆者而言荔枝椿象便是個象徵著無限循環的恐懼與隱藏的危機，通過上個階段大師效仿的學習中，替換成自身經驗並將它大量融入在作品之中。

(三) 內化簡化

思維形成及符號產生的最後一個階段，經過以上的兩個階段，對於密集與無限的表現認知與形式逐漸成形，在創作的過程中荔枝椿象的形體產生變化，只保留最初對荔枝椿象的象徵含意，在造型上簡化成了水滴狀，形成自身繪畫語彙之符號，這些大小不同、疏密遍部著的點，形成筆者對「繁」的認知與定義的建立。

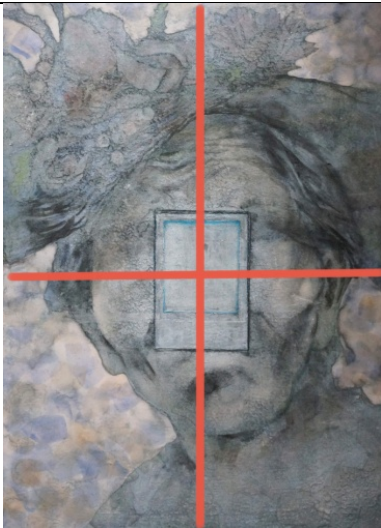
表 1-2-4 「繁」畫面特質說明表

	作品	元素採用
大師借鑑	 作品七〈食〉	 〈食〉局部
生活體驗	 作品八〈藏〉	 〈藏〉局部
內化簡化	 作品九〈密〉	 〈密〉局部

三、置中的取景

(表 1-2-5)在畫面配置上採取至中的取景方式，在空間安排上能夠最大展現主題的，以范寬的〈谿山行旅圖〉來說，這種將山放置整個畫面的正中間的墓碑式構圖除了成為視覺動線上的起點外，還有將主體放大化的功能，使觀者能在第一時間感受到創作者的意圖，筆者利用了這一點特性，將作品的主角放在畫面的中心、中線上，加上色調的配合，產生聚光燈效果，增添分為上的戲劇性。

表 1-2-5 置中取景說明表

作品	至中的形式
 作品十〈過曝〉	
 作品十一〈訊息的拉扯〉	

第二節 創作之省思與展望

台灣著名詩人趙天儀曾說藝術創作分為四個階段：創作思維發酵的氣氛時期；構想成形，創作形象浮現的胚胎時期；內在修為提升的精鍊時期；內在外顯，向外形象展現的修正時期²。在創作發展階段，筆者目前處於前述第三與第四個階段，對於內在的精煉與外在的表現對筆者而言並非短時間就能形成，需透過書籍來汲取知識充實內在；透過大量的練習精進外在的繪畫技術與想法的表現。研究一路下來，感受到思路一點一點的變化，曾經煩惱過、困惑過、迷惘過，隨著創作過程中漸漸找到答案，這個答案或許並非最正確的，但對於現在階段的筆者而言，是距離理想最接近的一條路，過程中不斷找尋屬於自己的真理，當代水墨對於自己是何物？應該如何在這個藝術大熔爐的現在走一條主屬於自己的路？很多問題或許經過一輩子的探討也不會得到一個固定的答案，但一定會找到適合自己的一個解答。就如美感的詮釋與定義是古今中外藝術家們的課題，筆者也不例外，美感是如此主觀、個人的東西，無論是秩序、雜亂、統一、多變、均衡，都無法定論何者才是正解，隨著時代的變化、政治的變革、文化的流動，審美的標準一直改變著，以前認為的解答，或許到了現在就並非如此。藝術的創作之路就是一直不斷的找尋問題，從中頓悟解惑，然後突破，進入下一個循環。

現階段的創作風格不是終點，而是一個階段，如何將個人語彙進化到下一個階段，筆者將會利用本次研究中所得到寶貴的經驗，在接下來的創作道路上繼續找尋未解的答案，學習鑽研新的繪畫觀念與技術，將個人的繪畫色彩提升至下一個層次。

² 趙天儀，《現代美學及其他》（台北市：東大圖書公司，1990年三月初版）29-31頁。

參考文獻

- 史作檉，《形上美學導言》，新竹：仰哲出版社，1982 年。
- 李洪偉，吳迪，《心理畫—繪畫心理分析圖典》，臺北：宇河文化出版股份有限公司，2011 年。
- 凌嵩郎，《藝術概論》臺北，1996 年。
- 趙天儀，《現代美學及其他》臺北：東大圖書公司，1990 年。
- 漢寶德等著，《中國美學論集》(台北市：南天書局有限公司，1987 年。
- Erwin Panofsky* 著，李元春譯，《造型藝術的意義》臺北：遠流出版社，1997 年。
- Patricia ·J.Graham*，張寅、銀艷俠譯《日本設計：藝術、審美與文化》北京：三聯書局，2017 年。