

當代水墨畫圖像創作表現的黑白語意結構探索

Assistant Professor/Department of Fine of National

University of Tainan

陳建發

Chien-Fa Chen

國立台南大學美術學系助理教授

摘 要

本文主要是藉由從中西方藝術的發展過程中，去探求“黑白概念”在傳統水墨繪畫中的表現脈絡，以尋找接續當代水墨畫創新觀念的新源頭。文中透過對“黑白概念”在藝術發展觀念中的探源、理論建構、審美體系發展、以及歷來在水墨藝術中的表現等進行梳理，嘗試透過對“水墨”藝術的本性追溯，尋找水墨藝術未來發展的精神性追求。因為水墨畫的“黑白概念”表現不僅可以加強和當代藝術與傳統文脈的聯繫，而且在全球化的藝術格局中，更可進一步突顯中國當代藝術的文化身份，顯示出中國藝術自身的觀念和精神價值。因此筆者嘗試以此角度作切入探討。

【關鍵字】 當代水墨畫、黑白、語意結構

一、前言

一件好的藝術作品體現於傑出的內容和形式表現，因此藝術家除了具備優良的表現技術外，更需要有新穎、完善的論述來為其增色。而中國水墨畫的黑白表現在藝術的生態領域中具有悠久的歷史，國人用它來表現哲學中的陰陽平衡思想，體現自然界中生生不息、化生流轉的生命情態隱喻。在藝術家的心目中，黑色代表幽遠深奧，奇妙無極，以其為主而成的作品可顯浩然雄壯之勢；白色代表素樸純淨，其韻無微，憑其主導可得疏淡之象。它們既代表了自然本性，又顯現了天地間的節奏，黑因白彰，白因黑顯，形成了一個互補的共生體。因此歷來畫家以其為表現中國水墨畫境界的重要元素，累積創作了堅實宏觀、意蘊悠遠無限的大量作品，並以其獨特的內涵，從特殊的層面和角度反映了人們對生命意義和存在價值的思考與追問。使它貫穿於整個中國繪畫演化的軌跡之中，並在漫長的歷史過程中得到充實和豐富。當然，除了中國的藝術家以黑白的概念來表現藝術作品之外，在西方亦不乏有人以其為藝術創作的探討。譬如，從二十世紀以來現代繪畫之父塞尚開始，到馬諦斯、布拉克、克利、里希特等西方畫家都曾對黑白的藝術表現運用進行了可貴的探索，體現於畫面形態的生成和觀念內涵的整一，因為東西方黑白繪畫的形態存在著明顯的相似之處，尤其以運動化的線性結構和平面化的空間關係最為突出。而且，越是深入研究藝術品的結構，就會愈加清楚地發現藝術結構與生命情態的相似之處，如同採取音律低沈的慢板形式可以奏響舒緩的樂音，採用快板可以表現生命激越的突變，採用如歌的行板可以用來禮讚深沈純厚的宇宙生命力，在這裡，節奏性貫穿了黑白繪畫的創作過程，並成為決定畫面形態的重要因素。

因此筆者基於對上述黑白繪畫表現的理解，認為其在今日藝術創作面貌多樣混雜、色彩斑斕的當代藝術語境中，有其更進一步探討的可行性，打算選擇它作為現階段創作研究的發展對象，嘗試透過對“黑白水墨”藝術的本性追溯，尋找水墨藝術未來發展的精神性追求。

二、黑白概念在傳統中國繪畫中的表現結構思維

色彩，在視覺藝術中是最感情化的因素，具有在瞬間喚起人的注意與情感共

鳴的效果。同時，色彩又是文化隱喻豐富的視覺因素，在人類生存勞動實踐的過程中積澱了豐富的內涵，不同地域、民族的文化傳統習俗和情感傳達方式都與色彩有密切的關係。而西方繪畫色彩語言表現了偏重外在感性的特點，不管是寫實的形色和諧或象徵的光色一體，還是二十世紀以來的各“單相”發展，繪畫色彩語言展示了鮮明的強於再現、突出質感、偏於視覺經驗性的特點。其追求的也僅僅是藝術的審美目標，觸發的外因，主要是現代科學的成就，內層的原因則是繪畫從對客體的再現轉變到主觀的精神需要。但中國繪畫語言展示的則完全是另一番審美景色。因為中國畫色彩所突出的是文化觀上的功能特性，它從來不以追摹物象的外在色彩與自然色相為目的，而是秉承《易》學、元氣論和陰陽五行說的宇宙整體動態和諧原則，“肇自然之性，承造化之功”¹，以心靈體驗與物性把握互為因果的審美趣味和意境生成為目的的。且在這樣的思想觀念導引之下，中國畫的色彩發展進程，很早便表現出濃重的玄學傾向，而這當中更以“黑白”之色彩觀別具獨特性和深厚之內涵，值得我輩好好加以研究探討。因此，接下來筆者將透過文獻和分析來進一步闡述其在傳統中國繪畫中的象徵與表現。

三、黑白概念探源

首先，從科學的角度來看，顏色是物體經由發射、反射或透過一定的光波作用所引起的視覺現象，是人類眼睛視知覺的一種基本特徵。人對顏色的識別，即是一種生理和心理的現象。環顧人類的生存發展過程，日出而作，日落而息，通過視覺傳達於大腦得到的感知莫過於對“白天”、“黑夜”以及各種自然現象的憧憬與幻想，而這種日出而作，日落而息的行為模式，體現在中國人的身上則發展出了最早的白的意識和黑的意識。因為白天與夜晚的交替運動形式，被中國人稱之為“天”，也就是自然是以白天與黑天相對立統一的，並呈現了週而復始的顯現。人類在長期與天相處的模式中，不斷地認識天並產生體悟，更逐步地在先古人們心中建立起天的意識，而這種天的意識也就是以白天為白的意識和以黑天為黑的意識，且這種黑白的意識後來亦成為了中國人崇尚“天人合一”的最主要哲學意識。此外，依據《說文解字》的記載：「黑，火所熏之色也」，「白，西方

¹ 王維《山水訣》，李來源、林木編著《中國古代畫論發展史實》，上海，人民美術出版社，1997，頁69

色也」。²說明了人類的文明發展，由於火的應用，而加深了原始人對黑色的印象與認識，亦是中國人對於黑與白所認知到的較早概念。

四、黑白概念的理論建構

中國人對於宇宙起源的文化傳統觀念認識主要來自於太極圖，是大部分人皆熟悉的。而當我們從太極圖的表面上觀看，應該可以產生出這樣的直觀印象：黑白對稱；一黑一白相互環抱；黑中有白，白中有黑；黑白抱成一圓形整體且有旋轉運動感。並且在這一黑一白的相互關係中，蘊含了博大精深的內涵以及奧妙無窮的義理。它闡述了宇宙是二元世界，人生存在二元世界中，諸如天與地、有與無、大與小、剛與柔、男與女、主觀與客觀、物質與精神等等，皆屬於陰陽相對的觀念。且它潛藏了變化的思想，萬物陰陽互動漸變消失，循環往復，生生不息。充盈著雄渾博大的宇宙意識，隱含著裂變發展復歸為一的變化觀等。而這種認識世界的觀念和方法，經由使用一個黑白圖案的模式辨證闡述得周到而完備，用單純黑白兩色的相互關係描述概括了中國人認識世界的天人合一及陰陽的互交互變規律。太極圖中黑白關係象徵蘊含的義理，基本上形成了中國傳統文化有意識系統的認識了世界淵源的開端，並且進一步形成了歷久不衰的完整持續的文化及其理論體系。而這黑白兩顏色本身已超出了單做為狹義顏色的概念侷限，從而昇華為最高層、最深層，也最普遍的哲學內涵之象徵。黑是未開化的漆黑混沌，白是盤古開天混沌的氣孔，黑白是陰陽，黑白是天地，黑白是有無，黑白是虛實，黑白是正反等等，其實黑白就是矛盾對立的兩個方面。黑白不僅是顏色，更是無窮究宇宙本質而類化宇宙的第一概念。³

除了《周易》的太極圖之外，在中國的學理知識中能和黑白概念產生密切關係的莫如道家的老莊思想了。老子《道德經》曾言：「五色令人目盲；五音令人耳聾」⁴，「大音希聲，大象無形」⁵，在老子看來，自然的本體—“道”是最樸素

² 許慎撰，臧克和、王平校定《說文解字新訂》卷十，北京，中華書局出版，2002，頁 673

³ 周爾立著，〈黑白與水墨畫的審美體系建構略談〉

<http://blog.arttron.net/space.php?uid=126821&do=blog&id=201322> 2010.1.12 瀏覽

⁴ 老子著，余培林註譯，《新譯老子讀本》，台北，三民書局，1990，頁 33

⁵ 同註 4，頁 74

的，它蘊含著自然的形形色色，以單純的形式體現出來，追逐紛繁的五彩和著意形體的雕琢，並不能接近自然主體，所以“大色無色”，“水墨為上”，“運墨而五色俱”。水墨與陰陽之道相對應，在水墨交融的黑白天地中，能感到貼近“道”的愉悅。而更令人驚訝的是，老子竟也以黑、白論理，其言：

知其雌，守其雄，為天下谿。為天下谿，常德不離，復歸於嬰兒。知其白，守其黑，為天下式。為天下式，常德不忒，復歸於無極。知其榮，守其辱，為天下谷。為天下谷，長德乃足，復歸於樸。樸散為器，聖人用之，則為官長。故大制不割。⁶

雌與雄、黑與白、榮與辱是作為對立兩極的概念符號而予以並列駢論的。

“雌”與“雄”的高度和諧，便將呈“嬰兒”之狀，至高至極的智慧，反成本初的稚態；“黑”與“白”的極度沖融混合，便可歸於無極；“榮”與“辱”的化解，則能回歸於“樸”，亦即未經文明戰斧的原始。“無極”、“樸”是“道”的別稱，而“嬰兒”則是抽象的“道”的物喻。老子於此賦予了黑、白以哲學的內涵。⁷“嬰兒”、“無極”、“樸”詞異而意近，都是“道”的別稱或某一方面的屬相。老子思想以樸素為旨，以玄妙為宗，“素”與“白”通，“玄”與“黑”同，故黑、白有了非同尋常的哲學意義。辯證觀，捨對立關係的處理，便無立足之地，而黑白，恰如雌雄、榮辱、處兩極而對立、對應。故《老子》言色，獨舉黑白，正是其認識論、方法論的當然選擇。而《老子》中用得最頻繁的是虛、無、靜、默之類，凡此，在語義與哲學精神上，無不與黑白相通。“大象無形”，與十四章所說“無狀之狀”、“無物之物”的精神是相諧不悖的。這一切言論皆暗示了黑與白的無邊無際無限的表現力；簡言之，一無所有的黑與白，是擁有一切，無所不包的。⁸而莊子亦認為“惟道集虛”意思是道和虛空是緊密結合的，最後“虛心知道”，即必須立足虛處，要虛心才能體悟認識到道。這裡的“虛”及反面的“實”在繪畫中用白黑表現是最為貼切的。

⁶ 同註4，頁55

⁷ 姜澄清著，《中國繪畫精神體系》，瀋陽，遼寧教育出版社，1993，頁264

⁸ 同註7，頁265

此外，以孔子為代表的儒家提倡“為人生而藝術”的禮、樂、仁、善，始終是人生人格的追求目標。以仁、善、美，為重要的道德標準成了中國藝術的重要審美標準之一。再到以禪宗為代表的佛家，講求一切皆空的“空空”境界，探求淡泊、清靜、寒遠、虛玄之美，這一切美的理念都是為了追求自然、宇宙、道的統一之美，與人生社會的和諧之美，是中國哲學精神對其自身發展自我調空的結果，同時也是一種文化發展的自然規律和必然。而這些思維方式，浸染或直接體現於中國畫家關於黑與白的運用，豐富了黑白表現的內涵，因而出現了高層次的藝術觀念和獨特的藝術種類型態。中國獨特的思想文化滋養和培育了獨特的黑白水墨繪畫，水墨繪畫的美學評價體系自然也體現出這些文化內涵。

五、黑白概念的審美體系發展

構成繪畫的兩個主要條件是“形”和“色”，這在中西繪畫來說都是一樣的，但是表現上卻是大異其趣。僅就色彩方面來談，西方的色彩學，基本上依光源來決定，但在中國畫裡少有光的概念，反而是色彩學裡認為非色彩的「黑、灰、白」一黑的不同層次，在畫中佔有極重要的角色，更是中國畫的特“色”。而這種“黑白畫”我們都曉得是用“墨”畫出來的，在中國畫中稱之為“用墨”或“運墨”。它和“運筆”、“用筆”幾乎成為中國論畫得失的兩大支柱。雖然我們亦理解中國早期的繪畫發展並非一開始便是以黑白的墨色來作表達，並且產生了如東漢、敦煌等色彩斑斕的壁畫，以及唐宋以前的大量重彩人物與青綠山水等。但是就如同本段開始所述，構成繪畫的另一個條件“形”，在中國畫中主要卻是用黑線來完成的，而這也同樣為中國畫的發展隱含了筆墨韻味的意義，同時更因強調“以形寫神”的繪畫觀，而帶有更深一層的審美簡化意味，也為中國畫後來以筆墨為主體發展的概念留下了深遠的伏筆。

南朝謝赫在“六法”中提出“隨類賦彩”的概念，是中國畫較早的用色原則總結。“隨類賦彩”是說繪畫的色彩應該按照不同的具體物象，而給予具體表現。但因中國畫色彩的濃淡變化，是追求“一色中之變化”，因此也給予“隨類賦彩”的意義延伸出後來兩層不同的含義：一層是原來隨物象類別的不同而賦彩，另一層則是不以純自然色的再現，是畫家主觀意象思維的結果。例如中國畫

後來的墨竹、墨荷等之出現，都不是物象本身的固有色，而是畫家聯想、虛構出來的。這使它呈現出一種既尊重客觀現實，又具有自身觀念的意象特徵。並且透過它和“六法”中的“氣韻生動、骨法用筆、應物象形”等四法連結起來，“隨類賦彩”的含義亦變得更積極與廣義。同時亦營造了“六法”其主觀意象的特徵為中國畫的黑白主觀施繪及表現提供了進一步發揮的可能。⁹

此後，隨著魏晉南北朝的玄思及禪學發展，以黑白墨色為獨特審美意趣表現的墨象世界得到不斷的豐富與發展，王廙從強調書法與繪畫共存並促其結合方面立論，顧愷之提出把神與形合在一起，宗炳和王微則從更有利地解放筆的自如運用於山水畫的題材上，都為中國畫以墨色為主體的黑白表現樣式之出現作了鋪墊。¹⁰及至唐和五代，張彥遠在對六法的論述中，明確地提出立意、氣韻、與用筆之間的關係。在他的那句「夫象形必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆，故工畫者多善書」的名言中，可以說是更直接地指出了用筆是氣韻和立意的載體，而要表現好的氣韻關鍵在於用筆，而用筆之關鍵更在於要像書法那樣的用筆。這又一次等於是強調了中國畫的最高標準，即“意”、“氣韻”等主要是通過墨而不是色來完成的。¹¹荆浩則在自己的《圖畫見聞志》中以筆、墨作為評論畫家的標尺：「吳道子畫山水有筆而無墨，項容有墨而無筆，吾當採二子之長，成一家之體。」並詳細地區分了筆與墨的不同：「筆者，雖依法則，轉運變通，不質不形，如飛如動；墨者，高低暈淡，品物淺深，文彩自然，似非因筆。」同時更為明確地宣布了黑白概念的典型樣式水墨畫的出現：「隨類賦彩，自古有能，如水墨暈章，興我唐代。」可以說完全清楚地提出以墨代色的問題，也確立了中國畫從實踐到理論黑白體系發展。¹²

宋、元、明以後，文人受儒家的“無止之境”浩然狀態及聖人胸次的精神追求影響，也受佛家文化有關頓悟或漸悟的修行思維啟發，單純的運黑布白似乎很契合這些文化觀念的特徵。這些文化觀念深刻影響了水墨繪畫地審美評價及創作

⁹ 同註 3

¹⁰ 胡東放著，《中國畫黑白體系論》，北京，人民美術出版社，1991，頁 161

¹¹ 同註 10，頁 166

¹² 同註 10，頁 167

狀態和手法，這導致文人畫家大多追求單一的色素美，主體上捨棄色彩，而以墨代色。如此，文人畫發展到後期，一味追求逸筆草草，強調筆墨為上，把色彩繽紛的壁畫、風俗畫等畫種排斥於“神品”、“逸品”之外，成了獨霸畫壇的局面。直到清代畫風也是繼承了元代素雅的用色，甚至更愛水墨的直白表現方式，石濤云：「墨團團裡墨團團，黑墨團中天地寬」。近代的黃賓虹晚年也好畫墨色，筆墨滿紙，千筆萬筆，黑密之至，人稱“烏金紙”，也曾題畫「余觀北宋人畫筆跡，如行夜山，昏黑中層層深厚」，千餘年來墨色成爲了中國畫的傳統，墨以抽象的“五彩”描繪包羅萬象的自然與意味深長的畫境，紅花綠葉與斑斕之物亦以用此來表現，如墨竹、墨荷等等。於是，從“隨類賦彩”轉變到墨分五色，黑白在基於特殊文化表現的意象思維中進一步得到昇華，中國畫從“丹青”繪事到“以墨當彩”，注重“墨”的藝術趣味和審美要求，墨的意象狀態越來越鮮明，文人畫達到了登峰造極的高度。以墨當彩，黑白寫意，使藝術家從中得到最超然、最具有自我解脫的機會。它在轉化生活、抽象生活上，通過黑白揮毫啓迪思維，表現志趣，體悟自身所處的世界也感悟生命和發現自身價值，水墨語言的發展幾乎達到極限。知白守黑，運黑佈白，“以墨當彩”，一直伴隨著中國玄學的哲思及禪學而發展，漸漸形成了獨立的藝術審美體系。¹³

六、黑白概念在水墨藝術中的表現

(一)、黑白的相對性

黑白是中國古代哲學的一對範疇，代表著相互對立又相互關聯的事物和現象的相對屬性。依陰陽的哲學觀點，則黑爲陰，白爲陽，黑與白構成了辯證統一。黑與白的矛盾統一產生了形，具有了視覺形象，其關係是相對的一對對比色，二者缺一不可。在藝術的表現中，黑由於白而得到充分的顯現，白隨著黑而留下大小相間的空白。空白大都是較抽象的，唯其抽象，才能容納無限的外延。但空白作爲書畫作品的有機組成部分，又都是“有象”的，因爲它對畫面起著補充、襯托、意境延續等作用。空白與墨線“陰陽相交”方能“無中生有”而成藝術，亦即無黑即無白，無白亦無黑，雙方是互爲存在的支點，相互依存，達到生命的永恆。黑白是單純的，但是其內涵，其表現力卻是豐富的。在表現手法上有黑白相

¹³ 同註 3

互襯托，可以黑中有白，白中有黑，或黑白圍地，或黑白互換，或黑白過渡，或黑白互滲。有時黑襯托白，有時白襯托黑，有時黑白反覆襯托，錯落有致，賦予了黑白藝術豐富的表現語言、表現手法和表現風格。黑白互用最終歸於和諧在繪畫中的運用比比皆是，清代華琳在論述中國畫的黑白關係時說：「然但於白處求之豈能得乎！……揮毫落紙如雲煙，何患白之不活也。禪家云：‘色不異空，空不異色，色即是空，空即是色。’真道出畫中之白，即畫中之畫，亦即畫外之畫也。」¹⁴此處即道出了黑白互用的原理。由於黑形象的存在，而產生空白的畫面意象，此處的“空”也就變成了“色”，乃至畫外之“色”。而潘天壽亦曾在其《聽天閣畫談隨筆》中提到：「水墨畫，能濃淡得體，黑白相用，乾濕相成，則百彩駢臻，雖無色，勝於有色也，五色自在其中，勝於青黃朱紫矣。」又言：「黑白二色，對比最為明豁，為吾國群眾所喜愛。故自隋唐以後，水墨之畫，隨之勃興，非偶然也。然黑無白不顯，白無黑不彰，故水墨之畫，更不能離白色之底也。」¹⁵無不是對於黑白相互為用的最佳例證。

（二）、黑白的象徵

在人類的語言中，色彩語詞具有很重要的獨特魅力，每種色彩都有各自不同的表情象徵，而色彩的象徵則來自人們對色彩的不同聯想，且它雖然與個人之心裡有很大的關係，但隨著時代的改變，卻有逐漸社會化的轉變。例如，早期的觀念是以一色象徵一物，但是到了近現代色彩已經變成藝術家體驗生命的情感符號。

（1）、關於黑色

黑色在漢民族的文化象徵意義中，和其它的顏色類似，皆具有二重性的文化涵義：既有褒義，也有貶義。它在中原文化中被視為高貴的顏色之一，是政權、神權的象徵。古代黑色為天玄，據中國古代的五方、五行之說，把天地空間分為東西南北中五方，它們各方分屬金、木、火、水、土五行，五方五行又分別具有青、白、赤、黑、黃色。北方屬水，具有黑色。因此，人們用黑色象徵“深沉”。

¹⁴ 同註 1，頁 421

¹⁵ 潘天壽著，《潘天壽談藝錄》台北，丹青圖書有限公司，1987，頁 124

且黑色和夜色相似，因而它又象徵“神秘肅穆”等涵義。¹⁶又因它和鐵色相似，因此自古人們常用它來象徵“剛直、堅毅、嚴正、無私”等形象。如在戲曲臉譜藝術中，往往用它來象徵歷史人物的剛直不阿、鐵面無私等高尙品性。如唐代的尉遲恭、宋代的包拯等人物的舞台形象，都是黑色臉譜。¹⁷此外，由於其本身的黑暗無光給人以陰險、毒辣和恐怖的感覺，因此又象徵“黑暗、陰險、恐怖、死亡”等貶義色彩。

(2)、關於白色

在早期中國文化中，白色是一個基本禁忌詞，體現了中國人在物質和精神上的擯棄和厭惡。在中國古代的五方說中，西方為白虎，是刑天殺神，主肅殺之秋，古代常在秋季征伐不義、處死犯人，所以白色是枯竭而無血色、無生命的表現，象徵死亡、凶兆。如自古以來親人死後家屬要披麻帶孝，辦“白事”要設白色靈堂，出殯時要打白幡；舊時還把白虎視為凶神，所以現在稱帶給男人厄運的女人為“白虎星”。白色的心理功能在其發展過程中由於受到政治功能的影響，又象徵腐朽、反動、落後，如視為“白專道路”；它也象徵失敗、愚蠢、無利可得，如在戰爭中失敗的一方總是打著“白旗”表示投降，把出力而得不到好處或沒有效果叫做“白忙”、“白費力氣”等。它還象徵奸邪、陰險，如“唱白臉”、“白臉”奸雄；最後它還象徵之事淺薄、沒有功名，如稱平民百姓為“白丁”、“白衣”、“白身”，並把缺乏鍛鍊、閱歷不深的文人稱作“白面書生”等。¹⁸此外，受到西方文化的影響，白色的象徵意義也因之發生一些細微的變化，今日，白色也可以被理解為高雅、和諧、正直、光明、純潔、正義與樸素，這些都是代表陽光的一面。

綜觀上述黑、白的象徵特性，可以發現色彩有著歷史的、民族的、區域的、時代的痕跡。在中國文化中，顏色的象徵是基於過去中國的封建統治、迷信及其原始、落後的科學、教育狀況而形成的，所以顏色的象徵意義有相當強烈的政治

¹⁶ 藍丁著《黑色的象徵意義》<http://www.thn21.com/base/yuyan/13890.html> 2010.1.10 瀏覽

¹⁷ 同註 13

¹⁸ 徐騰飛著《以美學視角來觀察黑白兩色—淺析“黑”與“白”在藝術和語言中的表現即象徵意義》<http://www.66wen.com/01zx/zhexue/zhexue/20060515/15932.html> 2010.1.12 瀏覽

化和神秘化傾向。而在中國，水墨畫的黑白更有其自身獨特的審美特性，體現了古人對自然、社會及與之相關聯的政治、哲學、宗教、道德、文藝等方面的認識。傳統中國畫的“畫分三科”，人物、花鳥、山水，表面上是以題材分類，其實是用藝術表現一種觀念和思想。所謂“畫分三科”，即概括了宇宙和人生的三個方面：人物畫所表現的是人類社會，人與人的關係；山水畫所表現的是人與自然的關係，將人與自然融為一體；花鳥畫則是表現大自然的各種生命，與人和諧相處。三者之合構成了宇宙的整體，相得益彰。這是由藝術昇華的哲學思考，是藝術之為藝術的真諦所在。中國畫在觀察認識、形象塑造和表現手法上，體現了中華民族傳統的哲學觀念和審美觀，在對客觀事物的觀察認識中，採取以大觀小、小中見大的方法，並在活動中去觀察和認識客觀事物，甚至可以直接參與到事物中去，而不是做局外觀，或局限在某個固定點上。它滲透著人們的社會意識，從而使繪畫具有“千載寂寥，披圖可鑒”的認識作用，又起到“惡以誡世，善以示後”的教育作用。即使山水、花鳥等純自然的客觀物象，在觀察、認識和表現中，也自覺地與人的社會意識和審美情趣相聯繫，借景抒情，托物言志，體現了中國人“天人合一”的觀念。而以上的這些敘述，在表現上經常即是透過水墨的黑白象徵手法來達到的，因此，如何精心處理好上述黑白兩種顏色的絕然對立象徵性，使畫面達到統一、和諧，不僅是過去，相信亦是未來從事水墨畫創作者所極須努力的目標。

(3)、知白守黑

老子《道德經》第二十八章云：「知其白，守其黑，為天下式。」這是道家關於黑白的最早論述，中國的繪畫理論將其完整地繼承下來，作為創作的原則，稱其“知白守黑”或曰“計白當黑”，意思是立足於畫面的形體空間表現即

“黑”的部分，同時要把未畫的空白部分當成與“黑”的一樣來經營考慮，即指黑白、虛實之道。中國畫以黑色創構意境，古代的美學觀點認為運墨能得天地自然之意，水墨的黑白在人們的眼裡不只是一種同類色的潤化渲染，而是一種能表達意象、意境和畫家心理感受的特殊視覺語言。中國畫憑藉墨的功能可以使畫面上的景物白得“璨為日星”，黑得“沛為雨露，轟為雷霆”。²³並且透過墨色的

²³ 陳菽現著（我國現代木版畫黑白語言的解讀與建構）

不同技法表達，能表現出替代“綠、紅、黃”等各種顏色的視覺效果。早在唐代以前就有“墨高猶綠”的說法。另外，張彥遠也曾說：「草木敷榮，不待丹綠之彩；雲雪飄揚，不待鉛粉而白……鳳不待五色而粹，是故運墨而五色具……」²⁴墨分黑、濃、濕、乾、淡“五色”，又有黑白、濃淡、乾濕“六彩”。在黑白之間，中國畫能在宣紙上將墨色渲染得淋漓盡致。不論是范寬雄渾壯麗的全景式山水，還是頗具特色的米家山水；不論是徐渭的花鳥，還是徐悲鴻的奔馬，無不表現了水墨的豐富奇妙、變化萬端。傅抱石在《中國繪畫變遷史綱》中說：「水墨就是寫意，寫意必須水墨。」²⁵“意”即旨意境、氣韻，可見，中國畫中的黑白內美是從意境、傳神上來認識理解的。

(4)、黑白虛實

除此而外，中國水墨畫的黑白概念，更經常被運用於虛、實空間的處理上，在中國人之空間與藝術觀念中，著重在「虛實相生、虛實結合」上。古人總是喜愛將宇宙自然的一切，做為人生思考的哲學理路，儒學、老子與莊子的學說，都認為宇宙萬物的一切，皆是陰陽虛實的結合，運用自己對於自然萬物的認識，來感測宇宙間任何奧秘，反思當時社會人生的紛繁現象，並領悟出「人法地，地法天，天法道，道法自然」的哲學觀；且由此得知，世界是運行著、轉變著、變化著，有始有末、有生有滅、有虛有實，因此，老子曰：「有無相生」；莊子曰：「虛室生白」。受此影響，更認為與實相對的虛，並非空無，而是有流動散聚的元氣瀰漫其間。天地之間，虛空中充滿了元氣，而正是這元氣的運化和流動，造成了宇宙間萬物的生成和發展，因此認為天地萬物以及一切藝術和審美活動都是虛與實的對立統一。這種觀念運用在繪畫表現上，便形成了虛、實的空間表現法，並且透過畫面造成觀賞者視覺上或心理上產生虛、實之感覺。清方士庶在《天慵庵隨筆》中說：「山川草木，造化自然，此實境也。畫家因心造境，以手運心，此虛境也。」²⁶笪重光《畫筌》亦云：「空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真

<http://www.bcu.edu.cn/truekxy/journal/80/17.htm> 2009.12.18 瀏覽

²⁴ 同註 1，頁 79

²⁵ 傅抱石著，《中國繪畫變遷史綱》，上海，上海古籍出版社，1998，頁 39

²⁶ 韓林德著，《境生象外：華夏審美與藝術特徵考察》，北京：生活、讀書、新知三聯書店，1996，頁 38-39

境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅疣；虛實相生，無畫處皆成妙境。」²⁷說明了虛、實是矛盾的對立統一，將實景處理好了，虛的神境也就跟著呈現出來。而宋·范晞文在〈對床夜語〉中說：「不以虛為虛，而以實為虛，化景物為情思；從首至尾，自然如行雲流水，此其難也。」，談的雖是詩文，但卻是藝術創作上的一般規律。亦即說：以虛為虛，就會成為虛無，不能沒有給人看、給人感受的具體美的對象；以實為實，雖有許多實實在在的景物，但是景物是死的，不能給人加以聯想、發揮的餘地，也不能打動人。只有化景物為情思，從咫尺山林中創作出深邃的意境，才能獲得無窮的意味和幽遠的境界，才能使人看不夠、看不厭，而這種境界和意味正是化實為虛、虛實結合的結果。中國的繪畫運用水墨的空白處，來達到遷想妙得的想像空間，水墨藝術的“留白”，給予觀賞者在欣賞繪畫的同時留下很多的餘地，以提供對方美感活動的空間與無限自由想像的可能。繪畫中的留白與放棄色彩的運用，也是為了降低視覺感官本身的刺激，使繪畫單純地成為一種心境的沉思並提升到哲學的境界。著名的畫例：如八大山人的《魚圖》、牧谿的《六柿圖》、梁楷的《太白行吟圖》等等，運用黑白筆墨巧妙的處理畫面之主體實物以及與背景空間的虛、實畫境，皆是為觀賞者所熟知的神妙之作。其他諸如山水畫中的江河飛瀑、山光雲霧、通幽小徑等所構成的畫中靈魂元素，亦常常是以留白的方式來達到其在畫中的重要位置。黑白水墨抽去了現實物象中的色彩，使影像處於“似是而非”的疏離狀態，拉開了與現實的距離，正所謂距離產生美。而這裡的距離其實是心理距離，是欣賞者由記憶和體驗出發，認知藝術、溝通心靈的歷程，這段心理歷程是欣賞者馳騁想像的自由空間，是一塊夢幻地畫板，是參與創作的平台，因此，其間會生發出美，並且基於黑白的“距離”優勢，使欣賞者賦予它更多的審美內涵。格式塔心理學派認為：「視覺形象永遠不是對於感性材料的機械複製，而是對現實的一種創造性的把握，它把握到的形象是含有豐富的想像性、創造性的美的形象。」同時認為：「心理能力在任何時候都是作為一個整體活動著，一切知覺都包含著思維，一切觀察都包含著創造，而這種創造是由觀者去體驗、去完成的。」²⁸因此，我們若從哲學思想來認識、理解黑白語言的文化內涵和人文精神，就不難體察到它的“高貴性”了。且由於黑白水墨畫運用了豐富的語言符號，使黑白猶如千變萬化的魔方，能夠演繹

²⁷ 同註 26，頁 41

²⁸ 同註 20

出不同的藝術姿態，使受眾獲得視覺美感和精神愉悅。這時，黑白將不再是一堵冰冷呆板的牆，而是充滿著人性和趣味的圖形組合，就如同一支優美的樂曲，飄逸著奇妙律動和悠揚婉轉的旋音，不斷地撥動著人們的心弦。²⁹

七、黑白概念在西方繪畫藝術中的應用分析

(一)、東西方色彩觀思維的差異

與中國繪畫在黑白概念的傑出表現成果相比，顯然的西方繪畫藝術在此觀念上的經營並不顯著。而這主要的原因則應體現於東西方在面對問題的處理思維之差異。就中國人的色彩觀而言，無論是五行中先祖把時—空體悟和色彩相連，或是儒家色彩觀中以正德正色的合“禮”之色彩，文質兼備的合“度”之色彩把人倫尊卑同色彩相連，還是莊禪思想中以素淡—虛空之黑白概念意義的色彩承擔了本體論，並具體落實到青綠畫色彩樣式和文人水墨畫色彩樣式上，都能看出中國人及其重視色彩的觀念性、倫理象徵性和哲學價值，不僅上升到宇宙秩序的高度，也深入古老的人生哲學，進而形成了哲學色彩論的中國人色彩觀。而西方的色彩觀卻呈現出不同的面貌。從古希臘先哲們進行世界起源與始基的追問起，西哲們由此發展出了兩條思路，當他們把始基元素當作實體研究的時候，發展出了形而下科學；又當他們認為這一切都是上帝所造的時候，則發展成了形而上的神學—思辨哲學。而其色彩觀便隨著這兩種哲學向度的發展具有了兩種基礎和兩種色彩表徵，即當隨著形而上神學發展的時候，就是基督教的神學所表徵的色彩觀，走的是色彩宗教象徵之路。但當隨始基追問把元素作為實體研究的時候，色彩就走的是形而下的科學之路。¹

而凡此以上，由於東西方在思維上的切入與反應不同，因此當我們在探尋西方繪畫藝術在黑白概念這個點的表現發展時，亦發現到難以在西方的藝術發展思維上尋找到像中國繪畫藝術般具有一套幽遠的美學、哲學系統做背景，而發展出可觀的黑白水墨畫系統，並成為中國繪畫的主軸。因為，對於黑白這個概念，在西方多數是將其看為無色彩，黑色與白色代表著色彩的兩極，是色彩最後的概括

²⁹ 同註 23

¹ 王文娟〈中西繪畫色彩觀及其抽象性問題〉

<http://www.eywedu.com/Renwenzazhi/rwzz2006/rwzz20060619.html>，2011/03/10 瀏覽

與抽象，直接從色彩的觀念給予定位。黑色給人以黑暗、恐怖、深沉、滅亡的心理感覺。畫家瓦里西·康定斯基曾這樣描述黑色：“黑色在心靈深處叩響，像沒有任何可能的虛無，像太陽熄滅後死寂的空虛，像沒有未來、沒有希望的永久的沉默。”黑色代表着哀悼，是為塵世間死亡而悲哀的顏色，黑色是對彩色的否定，黑色和紅色代表著仇恨，黑色與黃色代表著欺騙、自私。黑色是個性化的色彩，黑色富於尊嚴感。白色則給人以純潔、虛無、光明、高雅的心理感覺，正如阿恩海姆說：「白色它是一種最圓滿的狀態，是豐富多彩、形態各異的各種色彩加在一起之後得到的統一體；但另一方面，它本身又缺乏色彩，從而也是缺乏生活多樣性的表現。也就是說，它既具有一種尚未進入生活的天真無邪兒童所具有的純潔性，又具有生命已經結束的死亡者的虛無性。」

（二）、黑白元素在西方繪畫作品中的審美內涵表現

（1）、形式美

黑白概念在西方藝術的運作中通常是直接將其體現在形式的表現當中，透過黑白之形狀、組合、分割、銜接、層次、對比、節奏、均衡、整體旋律…等等之運用，給予藝術作品美感佈局之展現。譬如，以黑白的形狀表現為例，可以發現黑色給人以充實、重量之感，形狀以黑色出現，常用來表達實體並被作為“有”的象徵，在畫面上很容易被人們注意到“形”的存在。而白色不論是用來表現圖像或是作為背景空間，都具有“形”的可見性。在“陰圖”中，白形在黑底中突顯出來，成為“圖”容易感受到它的存在。但是在“陽圖”中，則白形往往被視為“無”而被忽略。人們習慣於把黑色看作實體，把黑形視為主要的視覺對象，在用黑色表現圖像的“陽圖”中把空白的形遺忘。其實空白具有同等重要的意義，當黑形出現在畫面時，白形也同時存在了，因為在黑形的邊緣也是白形的邊緣，白形在畫面上是不可缺少，也不可能缺少的構成成分，此乃所謂雙關構成。而一幅成功的黑白藝術作品則往往存在著如此的雙關構成設計。再者，通過黑白元素進行營造，畫面中可以產生多種多樣的形式美感和裝飾意味，例如達芬奇的作品中常體現出藝術的形式美，作品中黑白元素在畫面中的應用，將畫面概括為簡約的黑、灰、白三大色塊，塑造中加入細節描繪，並通過黑白元素呈現主體的形象，使其作品極富裝飾性和簡約美。

(2)、悲壯美

對於繪畫的色彩而言，黑色元素給人的印象常是深沉和恐懼，大面積的運用黑元素，會給作品增加壓抑的悲壯感。例如魯本斯是一位鍾情於表現戰爭場面的畫家，他的大部分素描作品中便常以大面積的黑和暗來籠罩畫面，使其筆下的人體充滿了一種肉慾。黑色的獨占更為強烈地傳達出所欲表達對象的茫然、無助、悲哀甚至絕望的情緒。畫面中黑色元素的強力描繪，給觀者帶來了一種莫名的恐慌和戰爭的悲壯美。此外，著名的德國版畫家珂勒惠支(Käthe Kollwitz 1867-1945)也經常運用黑色元素進行創作，她善於運用大塊的黑色來表現悲劇的場面，並深度發掘黑白語言的表現力。其作品中的人物大多數有一定的動作和神情，並被其隱藏於黑色元素中，其作品中大面積色塊和處於暗面中的眼睛的描繪，表現出所描繪對象的沉痛和憂傷感，情感的表達非常強烈，而觀賞者對於這種情緒的感知，則完全是通過黑白語言來獲取的。

(3)、韻律美

繪畫作品通常來說是靜止的，但是畫家們可以利用黑白元素的加入，使描繪的物像運動起來，以增加畫面的韻律美和動感。古典大師安格爾的作品正是這方面的典範。他的作品中大多數是表現唯美的女人，黑白元素的和諧運用為平靜的畫面增添了活躍的氣氛。此外，法國後印象派畫家秀拉也運用黑白語言完成了大量的作品，畫面中擁有大面積黑色點，對比出幾處白點，形象的不確定性和不具體化，通過黑色塊的重複排列，模仿音階變化的節奏，強化了畫面的動感，使作品傳達出律動的意境。

八、走向當代的黑白結構審美表現

(一)、不確定性

當代藝術的創作觀念發展隨著時代精神的推移由現代主義走向後現代，首先體現的是對藝術創作中的自由精神追求，而此種藝術的自由，高宣揚提到是作為藝術自身的自為的自律，是作為藝術家自身唯一由其自身決定的自由，是不可界定的、不可化約的、不可替代的、不可讓與的。²因此，在後現代藝術看來，藝

² 高宣揚，《論後現代藝術的不確定性》，唐山出版社，台北，1996，頁 22

術之為藝術，其靈魂並非已經凝固成藝術作品的那種固定不變的外形和主題內容，而是藝術家在創作進行中的一切變動中的可能性因素。所以後現代藝術具有反對一切固定的秩序的精神，同時也反對形成中的新秩序。也即基於此種觀念使得當代藝術的創作表現處於一種「不確定性」的氛圍中。而這種不確定性的氛圍更來自於各領域中，從科學、藝術到哲學，都有不確定性滲入其中，囊括知識和社會等諸多面向，使其產生含混、斷裂、位移；這種不確定性混雜在我們的行為、思想和解釋中，「包含了對知識和社會發生影響的一切形式的含混、斷裂、位移。」³不確定性不僅僅是將混亂的社會現實生活在作家、藝術家的作品中反映出來，還在於它是一種主動性的解構策略，突破了西方文化傳統中的二元對立魔障，諸如宗教／科學、神話／科技、直覺／理性、通俗文化／高雅文化、女性原型／男性原型，並且開始彼此限定和溝通。

（二）、墨分五色的審美疏離

同樣的，在藝術的發展潮流中，自從杜象（Marcel Duchamp 1887-1968）以現成物的概念推展出一種反傳統、反藝術「唯美主義」體制開始。藝術的創作進入了「反審美」的時代氛圍，衍生至今，它更成為當代藝術精神的主流之一，當代藝術創作者，試圖將藝術視為一種生活實踐概念或態度的反審美。在台灣，則從1990年代開始進入了後解嚴、解構的時代。舊體制的崩解，新體制建立的共識嚴重缺乏。使得台灣陷入了一種政治、社會宗教文化的劇烈混沌階段。顯著的現象，包括顛覆傳統、解構體制、挑釁權威等等。舊倫理秩序崩潰並破產，新倫理則因整個社會的大解構，而陷入一種倫理與道德的大混沌，因而無從建立起。展現在當代藝術上，「反審美」成為一種常態。傳統的美感與形式，已經不能反映並再現眼下台灣的現況和處境。過往藝術傳統向來奉為圭臬的形式和諧與穩定秩序感，再也無法代表持續處在動盪之中台灣當代社會的實態。更加上全球性的後現代藝術風潮催化，「自由」與「不確定性」的創作觀，籠罩著藝術創作環境的大氛圍，因此也使得藝術家進入了一種極高的自覺藝術中，紛紛在自我創作的過程中，尋找新的表現風格與路線，以便突顯自我的「當代性」，免於淪落邊緣化的危機。而觀看台灣的水墨發展狀況。莊連東說：

³ 劉象愚譯《後現代的轉向：後現代理論與文化論文集》，時報文化，台北，1997，頁256

2000 年代面對西方更為普世風行的藝術潮流衝擊，與台灣主體意識抬頭的雙重擠壓，更多不確定的因子充斥在屬於這一代水墨畫家的周遭。認同上的絕對撕裂感與不確定性的徬徨困惑，顯然造成部分水墨創作者逐漸失去對傳統水墨美學與理想繼承的熱情。或選擇以站在更遠的距離重新審視水墨畫面臨的困境，或以無關歷史輕重的態度介入水墨創作新的思維。⁴

也因此台灣當下的年輕水墨創作世代，進入水墨創作的反審美疏離情感中，並進一步在此背景下，衍生出風格鮮明的個性化作品表現。而這些作品，除了盡力求取個性化之表現與清晰的個人辨識度外，其內容與意涵，亦符應了近十年來台灣的社會與文化環境轉變。浮動的環境氣氛造成水墨創作者重新檢視對於水墨傳統美學趣味繼承的意義。筆者處於如此時代背景下，亦嘗試尋找屬於個人之水墨畫新創作表現語彙，因此憑著對傳統水墨畫創作的高度認知，發現過往水墨畫力求墨分五色的黑白筆墨展現，似乎存在著可介入探討的空間。猶記得，國際觀念藝術家徐冰的作品《讀風景》，即是透過“書畫同源”理論的重新解讀，尋找到山水畫表現的突破出口，畫中以文字替代大家所熟悉的山、水、樹、石……等等圖像符號，展現了另類的水墨山水畫成果。所以，筆者亦於此嘗試大膽顛覆水墨畫長遠以來墨色豐富的優良傳統思維，改採單一平面化的黑白明度效果，作為個人回應這個時代應有的創作探索精神，亦希望能真正找到自我具代表性的水墨畫表現新樣貌。

（三）、邊界思維下的極致黑白概念

「邊界」；意指某一範圍之外緣，或一分為二之切割線，也就是一個中介與交會地帶，顧名思義也是藩籬，兩邊的立標，是個界限或界線。⁵而藝術的邊界在何處？這是長久來創作者和評論者不斷思索的問題。回顧現代主義文化的特點是“中心”，而後現代主義文化的基本特點是“去中心”，在後現代藝術中邊界被跨越，鴻溝被填平，藝術與生活的界限被打破，與現實的距離也正在逐漸消失，但是這樣的消解並非意味著藝術現實批判功能的式微，反倒是藝術通過自我批判

⁴ 莊連東〈邊緣的主流—新世紀（2000 年以後）台灣水墨畫的疏離意識〉，《視覺藝術論壇》第 3 期，國立嘉義大學人文藝術學院美術學系／視覺藝術研究所出版，2008，頁 5 - 6

⁵ 〈顏頂生-揭示生命的奧妙 — 「邊界」個展〉 <http://www.titien.net/2010/11/> 2011/4/10 瀏覽

和多元共存實踐著對啓蒙理性的反思和對現實的審美批判。再看今日的各領域學術研究，不管是文藝學的學科邊界，或是其研究的對象與方法，乃至於文學、藝術的概念本身，都不是一成不變的，而是移動的變化的，邊界不是一種客觀存在於那裡等待別人去發現的永恆實體，而是各種複雜的社會文化力量的建構物。因此筆者認為今日的藝術邊界也存在著移動現象，從事藝術創作者需視時代的變化調整與它的對應。例如，就筆者最熟悉的水墨畫創作而言，很多方面皆存有調整的討論空間，大的方面像實驗水墨、觀念水墨、裝置水墨…等的定位問題；小則包含對筆墨、傳統審美認知…等等。而除了藝術邊界的移動觀念之外，處於今日藝術表現追求極端個人主義風格呈現的時代氛圍下，如何在水墨畫的邊界上找尋水墨畫的新表現特質，亦為筆者所關注，因此本研究即在此背景思維下，將上述的黑白表現概念推至極致，採取較強烈的黑白畫面對峙，藉以形成作品的表現新面向，因為筆者深信唯有突破某些舊有的藩籬，才有開創的可能。

（四）、當代藝術表現形式觀念的介入

（1）、解構與重組

解構思想原為二十世紀由德希達（Jacques Derrida）對於語言學的研究中產生，是一種反對與超越西方傳統形而上文化的思想理論。西方自柏拉圖起，哲學的傳播以言說方式而不著重書寫，視口頭語言為意識的自我在場，最為接近真理，寫作則為模仿因而遠離真理，因此，口頭語言的邏各斯即成為西方傳統哲學的中心。德希達於 1967 年出版關鍵性的三本著作：「論文字學」、「口語與現象」、「書寫與差異」，提出文字學理論用以取代傳統的語言中心主義

（phonocentrism），並證明語言系統的不可靠，也從此奠定了解構哲學的理論方向。解構，即反結構，其特點為反中心性、反二元對立與反權威性。達希達以「在場」的解除為思維起點，以書寫的沉默之非現在性替代語言中心主義的聲音之現在性，來質疑一般對於真理與知識的觀念。再以語言為突破口，對傳統形而上學領域與固有的確定性和語言結構進行顛覆，提出了文字學相對於邏各斯中心主義，並切斷了以往西方認為語言系統的能指與所指之間的既有關係，以及語言表達思想的有效性，認為所有的形式皆無法準確的表意且無唯一的意義。達希達將批判矛頭直指西方文化傳統中所有解釋語言、文學與哲學等明確、封閉的體系。解構理論是一種解讀本文的理論，本文則為按照語言邏輯結合的組合體。其與遊

戲性的閱讀方式聯繫，在閱讀過程中體現本文的內蘊、流程、方法與獨特性。對讀者而言，本文是開放、不具固定性的。解構的過程為一種「增殖」、「增添」的過程，也是本文自身解構造成開放性的意義播撒。⁶在傳統思想中，哲學與邏輯、真理相聯繫，並用以指導文學、修辭與情感。但在解構思想中，文學與哲學擁有共同的領地，哲學與文學間的界線因而消失，邏輯上等級的主從之別也被破除。

解構通常有兩種情況，一是只拆分原有的形式，形成新的形式元素並用於構成新形式；二是肢解整體形象，將支離破碎的形態作為新的素材。解構方法的實質就是破壞原有的視覺整體，以反常態的破碎感、新異感，形成新的視覺衝擊力。其要點是“破”，所謂“不破不立”同解構組合的意義不謀而合，而其目的則在於重新組合、表達新意，否則就只能是一個道道地地的破壞者。而組合不是對原樣的修復，是以新的秩序、新的方法、新的編排，使原有的形式或形態發生錯位、轉移、變化，從而形成新的視覺效應。通過解構和組合，可以重新安排秩序，形成新的富有變化的形式感，也可以巧妙地利用各種元素之間的關聯性而產生新的寓意。⁷

而這裡所要提的解構、重組概念則稍有不同於上述所談的西方解構意涵，意指將實際的實景或他人繪畫作品的結構作主觀的拆解以符合畫者的繪畫要求或意念。因為在過往的中國繪畫中，不難發現到許多類似的例子，最顯著者，莫如山水畫中，畫家將所要描繪的自然重點從自然的物理實景中抽離出，然後依照主觀意識重新安排畫面，去除不必要的實景部份，將焦點凝聚在所要表現的主題上，這就是解構了實際的自然而重組了繪畫的必然。畫家主觀的選取與組合畫面是中國畫裡的一個極常見的手法，這種來自於自然卻變化了自然的構圖方式即包含了一種解構與重組的意念。而在現今無國域的科技時代，感受到過去在中國繪畫傳統面臨到與實際生活的分裂，不只在文化型態也在意識形態，傳統的中國繪

⁶ 李芸珮、楊裕富〈淺談建築空間中的解構主義：Desonstruction〉

<http://home.educities.edu.tw/tsuiyh/go/depo01007.html>，2010/9/18 瀏覽

⁷ 王令中著《視覺藝術心理美術形式的視覺效應與心理分析》，人民美術出版社，北京，2007，頁 158

畫之所由生的文化土壤已經慢慢地在解構當中，所謂現今與未來的中國文化已很難等同於古代的，變化是時代演進的規律，而變化就是在不斷地解構舊結構與重建新結構之間。解構觀看的經驗法則、解構固有的模式、解構固有的想法，解構帶來新的可能，解構帶來重組的機會，將會是水墨畫創作的新一種可能。

(2)、嫁接、融合與錯置

隨著“圖像時代”的到來，不同地域文化信息、不同的歷史時段圖景都可以透過影視、攝像、報章、印刷品，以及廣告招貼等等無處不在的信息媒體，以“即時”、“共時”性的圖像碎片方式鋪天蓋地而來，形成了一幅胡亂混雜並置在一起的圖像，它們毫無選擇、無處不在，刺激著人們的視網膜，充斥在人們生活的所有角落。而藝術作為一種人類生活的鏡像，顯然會對人的現實生存精神狀態作出敏銳適當的反應。隨著時代的進展，今日的藝術畫面構成呈現出一種時空拼接的方式，其主要特色是將現實生活中不同時空的視像片段予以拼接，或將同一時空視像解體後再加以重構，亦或將不同歷史時段的人物形象與俗不可耐、稀奇古怪的形象已五花八門的手法任意嫁接與置換，由此消解原來作品的內涵而轉換成另一種“新面孔”、或“新表情”。⁸而這其中尤以蒙太奇和錯置的手法為典型，蒙太奇是法文 Montag 的音譯，原為建築學術語，意為構成、裝配。本來是一種影視創作的敘述手段和表現手法，主要是將一系列在不同地點、不同距離或角度，以不同方法拍攝的鏡頭按照一定的要求方式排列、組合起來，用以敘述故事情節，刻畫影視人物。因此，憑藉蒙太奇的作用，影視作品享有時空上極大的自由，甚至可以構成與實際生活中並不一致的時間、空間畫面呈現。而同樣的，今日在我們的生活空間周遭，亦產生了類似的時空錯置現象，在一條街上你可以看見現代化的高樓大廈、懷舊的老房子、機械感的高架橋、古蹟廟宇…等，充斥於眼簾。這些不同時空和思維的象徵物之出現，打破了過往我們所習見的環境空間模式，也衝擊了我們既有的思維組織系統，而漸漸的亦為藝術家帶來繪畫創作上空間形式表現的新啟發，形成了類似“拼圖式空間”、“隱喻式空間”…等不同空間結構語彙的表現，亦為繪畫的表現形式帶來了更多的可能性。

⁸ 劉斌著《圖像時空論》，山東美術出版社，濟南，2006，頁 74

(3)、平面化與超扁平

畫面平面性是當代繪畫藝術的基本語言，是對傳統繪畫三維空間體系的解構來實現平面“語意轉換”的，其表現形式在於減弱了造形明暗對比和形體塑造所產生的幻覺空間的同時，對畫面形式諸要素進行主觀歸納、簡化、整合並走向平面秩序，由此而來，平面形狀作為繪畫純粹的獨立形式這一自身特性凸顯出來，使繪畫藝術超然於自然物象而更具主觀性、更多地指向自身形式領域、更多地著意於平面形式要素的審美觀照，從而獲得了繪畫藝術自身平面形式秩序的美感，並傳達著畫面所具有的平面形式秩序意味，這種對畫面平面形式的強調，體現了畫者主觀形式語言體系的構建和積極把握畫面平面秩序的創造。

繪畫形式平面性秩序的建立是畫家以一種積極的觀察方式對豐富的客觀物象進行統一整平的視覺選擇，將觀看到的所有散亂繁雜的原始繪畫素材、模糊相似形、自然瑣碎的細節及畫面非本質的形態給予最大限度抽繹、簡化、概括成簡約的線、整體的面和大量的黑、白、灰層次，從而創造出一個更平整、更簡約、更概括的審美形態。可以說，越是平面的繪畫形式語言，純化的視覺形式秩序語境越純粹鮮明，因而越能突顯出繪畫藝術自身純粹獨立的平面形式的審美感知。另外，在當代繪畫藝術的色彩表現方面，強調主觀的平面性表現，作畫時儘可能地摒棄繁瑣的色彩關係、複雜化的色彩技法和斑斕的色彩變化的再現性，包括色彩的色相冷暖對比、明暗色階變化等描述性功能，以主觀創造的手法把色彩的各種形式要素簡化出來，加強了色彩組合、平塗和並置的自身表現性，使畫面色彩表現不再被動地服從客觀自然複雜色彩關係的描繪，而轉向更進一步傾向於簡化單純平面形狀的平塗並置的處理。換言之，當代繪畫藝術平面性就是意味著不斷地刪繁就簡、追求最大程度上的簡約化，以平面整一的視覺形式符號鮮明地表達審美意象。貢布里希在《秩序感》中說“我們的知覺偏愛簡單結構、直線、圓形以及其它的簡單平面秩序。我們在混亂的外部秩序裡往往易於看清的是這類有規則的形狀……”。綜觀當代繪畫作品，無不體現著具有概括性的平面純化語言特徵，表徵出和生活隔開一段距離的平面形式意味。如現代法國野獸派畫家馬蒂斯《舞蹈》作品以平面造型圖式形成了畫面簡潔明快、含蓄抒情的藝術風格，畫家常利用並置的色塊平塗來表現畫面內容，在視覺形式元素上淡化了被塑造的物體的體積結構，對無窮的深度空間壓縮整平，將三維空間壓扁為近乎“剪紙”的二

維平面上，使畫面充滿了一種非再現的裝飾感，以追求色彩裝飾意味和現代視覺感受。不言而喻，正是畫面的簡約平面化處理，越過凹凸、空間、透視、明暗等造形因素向平面轉化，畫面的物象也會因降低造型實體感而變得飄逸明晰，畫面形式由此而傾向於抒情性和裝飾效果，由此而來，平面作為畫面純粹的獨立形式這一自身特性凸現出來，從而獲得了畫面自身平面簡約簡化的形式美感。不難看出，繪畫藝術中的平面秩序是畫家當代藝術觀念的追求，藝術觀念性因素越強，單純簡約的繪畫形式的平面秩序感就越明顯，並透過平面整體的秩序去感知獨特形式“意味”，從而增強了繪畫藝術中平面秩序美的無限性，使繪畫從再現—表現、從具象—抽象、從客體—精神、“從有法到無法”的轉變，而是突顯出當代繪畫藝術形式的“純粹性”和平面形式自身獨立的審美價值，以符合人們視知覺簡約感知秩序的需要。⁹

此外，透過平面化觀念的延伸，日本當代普普藝術大師村上隆(Takashi Muradami)適逢其時地推出超扁平(Superflat)的概念。將精緻藝術與大眾流行文化結合為一，突破其藩籬，模糊其界線，並用藝術創造商業價值。而當時他所論述的“扁平”美學是以日本生長於受動畫、漫畫深刻影響的新一代創作風格為主體，論及二戰後的日本朝向消費社會的極致所呈現的無深度文化現象，並將動畫、漫畫中的扁平圖像風格作為美學的延伸，且以此進一步探討新一代年輕族群的生活視野。但此一風潮，在全球化催化了媒體時代來臨的時刻下，無可避免的亦影響了當代的藝術創作者，且被廣為運用。

(4)、設計性思維

當代繪畫與當代設計有著千絲萬縷的聯繫，儘管它們用自己熟悉的藝術語言來詮釋各自的觀念，前者所要表現的是藝術家主觀的思想和情感，而後者則是設計師以挖掘被設計對象的思想和情感來獲取成功。但是，因為它們雖然用不同方式，卻又都是在研究和反映在特定文化環境下自然對象的生存方式，因此彼此間互動和相互融合，為各自的發展提供更多可用的資源，又成為一個不爭的事實。藝術家善於從自然對象中發現其內在的結構美，並從這種結構美中提煉挖掘其中

⁹ 李姪娜、張寧〈現代繪畫藝術形式研究〉

<http://qkzz.net/article/87e97d61-8112-4e47-86ee-cb7bd5fce29e.htm>，2010/9/5 瀏覽

蘊含的韻律、節奏和有條理的秩序感，用抽象的形式語言把它表現出來。其眼中看著對象，腦中卻在“設計”著自己感受對象中所產生的新的意象。只要發現對象中存在著可供挖掘的視覺元素，而這種視覺元素與所要表現的主題有著某種內在的聯繫，就會千方百計地把這種視覺元素抽象提煉出來，並加以誇張和放大，並借用形式構成的一些原理進行條理化的設計處理，使之既完整地表達了對象的主題，又具有強烈的抽象意味和形式美感。尤其是藝術家常常不是簡單的照搬對象，而是根據自己的審美取向及畫面情感和主題的需要來擷取景物，構成畫面；其眼睛關注的不再只是自然的映像體，而是構成映像的元素；畫面上藝術再現的將不是可見的，而是在創造心靈上的感悟。通常面對藝術創作，則點、線、面常是構成一個畫面的最基本的視覺元素，無論是架上繪畫還是藝術設計，也不論是東方本土藝術，還是西方現代藝術，更不論傾向於寫實的具象表現，還是偏重於非寫實的抽象表現，點、線、面作為一種藝術語言形式都是普遍存在的，但在不同藝術媒介上，由於表現形式和風格的不同，表現手法及材料的不同，加上作者的情感、藝術個性以及審美取向的不同，那麼呈現出來的形態、表現力及內涵也將呈現出較大的差異。點、線、面作為設計語言，是具有直觀特徵的表現語言。平面構成則是現代設計的重要手段和表現形式，它體現了作者對視覺元素的有目的、主觀性的具體運用；它借助一些有規律性的結構骨架，完成對形象造形符號在畫面空間中的組構、編排與重建。如果說點、線、面是設計中最小、最基本的視覺“語彙”，那麼形式多變的結構骨架就是設計語言的“語法”，運用得巧妙恰當，其變化無可限量。比如“重複”（也可稱反復），是平面構成的一個最基本的骨架形式，它通過對簡單的基本形或作垂直、水準與傾斜上的數量重複，或變動其疏密、寬窄，或變動其方向，都可使畫面產生視覺形式上的新的秩序感，這種秩序感恰恰能給人帶來清晰的節奏和旋律的美感享受。

而作為中國傳統文化的結晶，中國畫的意境蘊含着深厚的文化底蘊和哲學思想，也就有著自己獨特的設計理念。孔子說：“至于道、據于德、依于仁、游于藝”，南北朝時期畫家兼理論家謝赫提出的“氣韻生動”，都是認為藝術不僅是為了絢麗炫目，更是修養氣質的全面體現，是一種心靈的真實抒發。所以中國畫不僅摹形狀物，以形象美感動人，更寄託著歷代藝術家或清幽淡雅或超脫高逸或雄渾磅礴的主觀審美意趣。著名美學家宗白華先生說：“藝術家的心靈映射萬象

代山川而立言，他所表現的是主觀的生命情調與客觀的自然景象交融互滲，成就一個鳶飛魚躍、活潑生動、淵然而深的靈境，這靈境就是構成藝術之所以為藝術的意境。”這就是一種對意境美的理想設計，中國歷代畫家們就通過各種學識、修養、品德的磨礪來實現這種對中國畫藝術精神的設計。

宗白華先生更把構建意境的基本因素歸為“簡、情、遠、靜、玄”五個方面，在藝術家的主觀創造性上，“簡”為凝練，“情”為性情，“遠”為空靈，“靜”為心境，“玄”為玄妙。倪雲林山水的虛靜、梁楷潑墨的狂放、陳洪綬人物的古拙，既是藝術家的個性抒發，更是意匠獨具的意境設計。這種個性化的意境處理使中國畫從對客觀自然的模仿中解放出來，獲得創作上的自由、精神上的昇華，正是設計思維的一種體現。¹⁰而今日用發展的眼光來分析中國傳統繪畫中創造性的設計因素以及更進一步地將其運用於當代水墨畫的創作表現中，不僅有利於科學、系統、客觀地對中國傳統繪畫規律進行研究，廓清中國畫中模糊的概念，還可以改革中國畫教育模式，為當代水墨畫的創作真正融入現代語境提供一種新的思路。

九、創作作品解析

作品一：《夢土》96.5x223cm 水墨生宣紙

創作說明

《夢土》作品是以乾枯的荷葉圖像結組散佈於廣闊大地的意象對應飄浮於空中如夢般的新鮮荷葉虛擬關係為創作思考的主軸。其中就畫面圖像表現而言，乾枯的荷葉採線描與近似寫實素描的手法共同為之，具體而微的刻劃彰顯了荷葉本身多變的造型與量感，傳達了圖像作為表現元素的有力意涵。從圖像的色彩表現來說，黑白兩色是主調，乾枯荷葉、荷梗摒棄繁瑣的色彩關係、複雜化的色彩技法和斑斕的色彩變化的再現性，包括色彩的色相冷暖對比、明暗色階變化等描述性功能，以主觀創造的手法把色彩的各種形式要素簡化出來，加強了色彩組合、平塗和並置的自身表現性，使畫面色彩表現不再被動地服從客觀自然複雜色彩關係的描繪，而轉向更進一步傾向於簡化單純平面形狀的平塗並置的處理。而就圖

¹⁰ 田燕：〈試析中國畫中的設計因素〉<http://www.mianfeilunwen.com>，2010/2/19 瀏覽

像結組的形態言，個體之間彼此依存、相互連接產生律動節奏，交錯疊合鋪陳了厚實的層次。再者，就圖像空間之運用，採如蒙太奇般的剪接手法，將不同的空間、圖像作錯置安排，甚至是不合邏輯性的衍生、延續，並刻意以高明度之白為基調來對應畫面背景之平面性深黑，形成了黑白的相對性，黑為陰，白為陽，黑與白構成了辯證統一，黑由於白而得到充分的顯現，白隨著黑而留下大小相間的空白，雙方是互為存在的支點，相互依存，達到生命的永恆。

作品一：《夢土》96.5x223cm 水墨生宣紙



作品二：《時光封印》140x140cm 水墨生宣紙
創作說明

單純與簡潔是藝術品畫面美感意境的極高呈現，歷來藝術家皆以此為創作追尋的目標，但要真正達成並非易與。本作品嘗試於創作題材上選取單一的乾枯何葉為表現圖像，使畫面表現的圖像元素趨於單純與簡潔，另一方面為了彌補畫面中圖像元素太少所帶來的表現缺憾，圖像的造形詮釋結合了線描和寫實手法忠實擷取自然界中的物象面貌，刻意採取繁複細密的描繪手法，於畫面表現中力求造形變化，來增強作品的可讀性。生命的存在其實瞬息，但一瞬之息亦可以永恆，本作品取名《時光封印》從意涵上展現出生命在宇宙運行的某個瞬間的停滯，帶領觀賞者有機會重新審視生活周遭中一切常被人們忽略遺忘的生命存在過程，藉以啟發人們在面對未來的生命歷程時，能有更全面的省思。而就表現形式而言，黑白仍是唯一的選擇，在空間上採不同於山水「浩瀚感」的留白手法，是一種「微

型」式的留白空間，在圖像與線描的交錯中架構出空間。寫實描繪的荷梗與荷葉對應簡約化的平面性黑色背景，使畫中圖像形象顯得更加明晰，亦更多了分抒情性和裝飾感。而圖像與背景的黑白色差反襯亦顯示了陰陽虛實的哲學意涵，清晰的區塊邊界拉開了圖像與背景之間的視距，甚至是一凹一凸的圖、地反轉結構關係。此外，透過不同大小荷葉、荷梗



作品二：《時光封印》140×140cm 水墨生宣紙

的圖像結組推移佈局，漸變有序的律動節奏，亦為畫面的空間拉出虛擬的深遠層次。其次、回到圖像本身構成探討，畫面中白色荷葉、荷梗的呈現，是一種解構之後的視像重組再現應用，看似合理的場景實則是透過主觀的選取和安排結果，映現了長久以來藝術家們對真實與再現的哲學辯證思惟。

作品三：《魚戲？》60×120cm 水墨生宣紙

創作說明

「江南可採蓮。蓮葉何田田！魚戲蓮葉間。魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南魚戲蓮葉北。」這是一首大家耳熟能詳的古樂府詩，本作品取名《魚戲？》即是從詩中擷取靈感，作為創作的發想。作品中將原本該快樂悠游於水中的金魚抽離置換環境，使其處於無邊的黑暗環境之中，並將盛開的荷花、荷田圖像消解隱匿，只剩外輪廓線可以依稀辨別原本的繁茂景象，只要在於藉此隱喻類似的生態環境改變，物種被迫脫離原本應有的生存空間，造成可能的滅絕災難，喚醒人們對於環境生存議題的重新認知。而從作品的表現語彙言，如前所述觀念內容是常用的隱喻手法，但形式的表達則是少見的消解概念，透過移除的作法將荷花的形象抹除，使得背景與無色彩的荷花圖像之間作一明確區分，近似「硬邊」處理出的空白處卻又隱約可以憶測「原型」，在此，模糊化主體、精緻化背景反襯出強烈欲消除固化的語彙，簡而言之，是將人們所見的「真實」移除，而這樣的「移

除」手法是可以置換的嗎？這就是消解後的餘白給人的奇想空間，不可否認的，去除之後，散置的物體似乎回到同一個起點——空缺，而這個空缺的意義是開放的，是多義的詮釋，就如同「伽達默認為，視域融合不僅是歷時性的，也是共時性的。」¹¹也就是說，新舊經驗的視覺交換是歧異的融合，在此，對於意義的消解，是運用「除去」的概念來消解「真實」的存有，從有形到無形的思考錯置，也就是說，用「明明知道卻故意不說」的視覺語言表達意念，玩一個「虛」與「實」的遊戲，製造一個虛擬的真實，傳達模糊性的語意，揭示空無的存有與真實的謬誤。¹²



作品三：《魚戲？》60x120cm 水墨生宣紙

作品四：《樂園》95x95cm 水墨生宣紙

創作說明

藝術創作中，極致感官的呈現，往往是極端理性的執行。本作品中用寫實的手法作為雕鏤圖像的刀鋒，反覆安排圖像的相關位置，以追求更精微的論說語彙，並嘗試用格物的精神來達到詠物的抒情，藉由植物和昆蟲生物圖像，透過迂迴，不直接觀看真實世界的角度，反覆勾勒人與物質世界的可能關係。《樂園》以圖像放大的手法，讓觀賞者重新凝視枯掉葉子和隱藏於其間小昆蟲的生態世界，打破“樂園”這個主題創作者慣用繁花綠葉、漂亮昆蟲為之的創作習性，也期盼導引觀者在觀看世界的存在時，能有不同面向的各種不同視角。而在構圖上則刻意採取方圓之佈局，特別選取三枚枯葉子組合成類圓形狀來對應整體畫幅的

¹¹ 朱立元主編，《當代西方文藝理論》，上海：華東師範大學出版社，2004，頁 280。

¹² 高甄孛〈吟遊·默視·歷史消解：高甄孛水墨創作中的圖像閱讀〉碩士論文，台北，2010 頁 27-28。

方形構成。方與圓，是地方的觀念，也是人類最根本的空間觀，不同文化社會，均賦予此基礎造形不同的自然與人文思想，這兩個具世界性的圖式，被書以深廣的語言，既是宇宙性的共有界域概念，區域民族的文化圖騰，也



作品四：《樂園》95x95cm 水墨生宣紙

是個人神話的私密符碼。對華夏文化而言，這兩個最古老的意符與意指，千年來最基本的幾何形制，曾經內含神話、政體、宗教、倫理、禮儀等象徵概念，在今日，亦呈現出復古之外的當下生活新意。¹³以方圓的形制概念出發，希望可以從環顧、回溯、前瞻的視野中看到凝聚於空間裡的時間性，並在美學上尋找存有與觀念之間的平衡與理性追求。再者，更希望呈現出傳統水墨與當代藝術觀念間的並置與融合，而能在當今的西方藝術思潮下，注入東方藝術的符碼與意境。

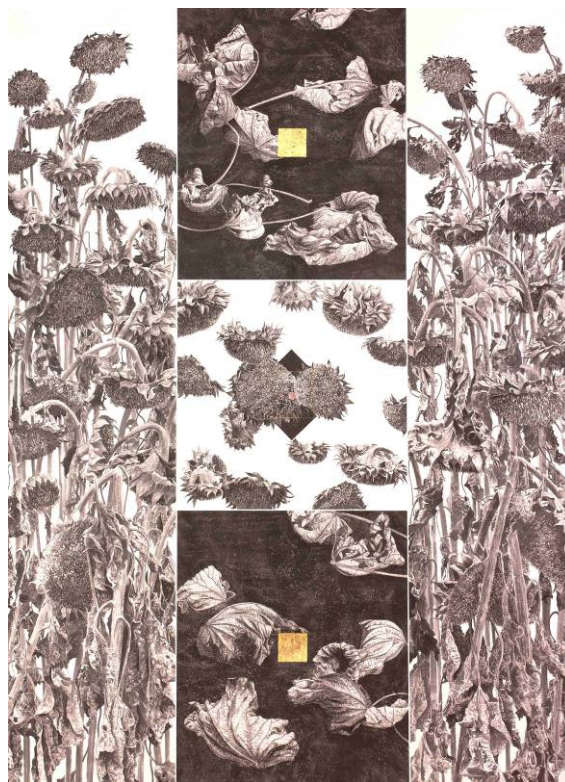
作品五：《落》105x135cm 水墨生宣紙

創作說明

作品《落》的描繪以向日葵為題材，向日葵，是大地對人間的饋贈，紮根于大地，卻面向天空，追逐著萬物所皈依的太陽，那一切光亮的本源。“獨自傾心向太陽”，葵是向陽花，然而，筆者畫筆下的葵卻從來不是花朵，這與中國古典文學與藝術中反覆頌詠的葵的形象全然不同。作品中所欲表現的葵，不是花朵而是果實。它是沉重的，在秋天的深處，葵的碩果已然沉醉；它又是強韌的，在四

¹³ 高千惠〈形簡意繁——人對方圓空間的想像〉藝術家雜誌 310 期，台北，藝術家出版社，2001 年，頁 399。

季輪迴中，反覆地從衰朽中重生，用生命鑄造出精神。葵的蒼勁剛毅，迸發出大地與天空之間生命涅槃的火焰。本作品的創作手法延續了前述作品的描繪技巧，寫實卻不僵化，誠懇深摯地描繪即將枯萎向日葵的點點滴滴，以一種具有文學性的死亡詩學，賦予光華燦爛的故事一個陰暗的背面，同時也撥現了整個文化、歷史與個人生命狀態的真實面。而向日葵圖像的寫實描繪，並不只是一種純粹客觀的描寫，而是創作者與觀賞者最直接的對話窗口，因為對於創作者而言它



作品五：《落》105×135cm 水墨生宣紙

往往是最直接、最坦誠的表達方式，透過愈簡單熟悉的圖像意象，常常隱含著更深沉的意義，因為它們有可能是人與人之間最常眷戀的共鳴之處。此外，本作品以擬真的再現手法，複製一個虛擬的新景象，讓形下物象（向日葵）的真實性獲得觀賞者的信任，進而得到形而上的精神感召與衝擊，試圖改變觀賞者賞畫的習慣和邏輯性，重新體驗現實世界中景物的不凡、魅力與新奇。再者，從本作品的表現形式來看畫面是理性的，單純的向日葵圖像體現了創作者個人的心理符碼，其組構的關係再現較多的個人心理結構，向日葵圖像造形大小、俯仰、正反轉側的安排層層疊疊，非常講究內在的秩序與節奏，反而與外在自然的實景較為無關。但是從另一角度看，黑灰白的圖像色彩展現又傳達出某種抒情式意味的感性。另一方面，本作品的畫面結構，採取塊面組合的方式呈現，左右兩條長幅對稱，配合中央的三面方塊，透過黑白的映襯設計，提高了畫面的視覺張力，也因圖像本身的循環安排，將主題意涵聚焦回中心的生命情態隕落。

作品六：《流逝的時光》120×120cm 水墨生宣紙

創作說明

時間是無形、無色、無臭，沒有聲息的抽象存在，摸不著更看不見，只能在

外在環境轉換的覺察下，和長短、快慢、過去、未來等心識記憶作用中被抽離提煉出來獲得肯定。繪畫創作者想要以它作為藝術作品的發想呈現時，常常是一種困難的挑戰，因為透過圖像的捕捉詮釋總是有限，但雖然如此，本作品仍嘗試透過記憶以寓生命於自然的方式對萬千世界中的生命時光



作品六：《流逝的時光》120×120cm 水墨生宣紙

流逝作一表達。作品中藉由乾枯的葉子默默地將過去時光拂面的一切情感，全數留在鐫刻的細微縫隙之中。每一片葉子述說著曾經存在的時光，以靜蘊動，去蕪存菁的建築意象，建構成如教堂般美麗追求的永恆性信仰。讓即使只是一片枯萎的葉片，也如同舞台上一位偉大的默劇演員一般，表演出某種枯萎的葉片即將面臨死亡但卻又充滿異質生命力的戲碼，散發著奇異而獨特的光芒。而就空間的概念來說，本作品以小單元組合的形式呈現大面積的場景，小單元寓含著私密空間完整的存在，並具體表彰屬於個體自身獨特的身分識別，而集合所有小個體似乎得以建構一個宏大的整體，這個集體性所標示的意義在於共同意向的歸趨，是一個完整概念的陳述。¹⁴作品由周邊十二個面積相同的塊面和中心一大塊面組成，每個塊面的內容表現數片枯葉圖像，同時自成一個空間結構，但以相同的視覺樣態與表現形式作相互之間的聯繫，而形成一個群體關係，不同的造形樣態更表現出圖像的多面性。以區塊組合的形式作為圖像與空間對話的介面，區塊的意義首先表現在使空間產生區隔切割的狀態，然後推衍出意義的聯繫與對應。從個別單幅的作品畫面言，圖像區塊是以畫面結構考量下的安排，區塊邊界的清晰或模糊、襯托平面的黑底或白底呈現不同的視覺效果，但同樣拉開了視距，也製造了

¹⁴ 莊連東著《穿透·游移——時間感應中圖像與空間對話的水墨創作思考》博士論文，台北，2010，頁124。

空間明確的範圍。單幅圖像區塊對探討其與空間之間的意義方面，則是建構在塊面之間對立性的關係思考。而就多幅組合的排列形式言，作品中，從單幅自成完整的畫面結構與意義，到兩張對應成爲連幅的關係，乃至三張串接成爲一個整體思考，通幅的狀態既獨立又融合，彼此的意義既封閉又相通。在多幅組合的形式中，圖像與空間的解讀觀點從點狀的個別跳躍認讀，到線性的脈絡鋪陳推衍，再到全面的整體搜尋，層層照應，多面觀照。除此而外，構圖模式更以中國文字「回」的圖騰意象，轉化爲畫面的組織結構，將枯葉圖像置於周邊的外層結構作一循環性的旋繞，再導引回到中心結構的蝴蝶圖像，象徵隱喻了物種生命的轉化歷程。

十、結語

西方美學家克萊夫·貝爾(Clive Bell, 1881-1964)在他所著的《藝術》中指出：“一種藝術品的根本性質是有意義的形式。”“有意義的形式，就是一切視覺藝術的共同性質，”它“是對某種特殊的現實之感情的表現”。⁴⁴而通過上述的理解，黑白水墨藝術的表現，即是以其語言符號元素的有機組合使之成爲一種“有意義的形式”，因此，使它能夠在繪畫藝術中展現最直接、最簡潔和最獨特的符號力量。時至今日，在紛繁蕪雜、色彩斑斕的當代藝術語境中，筆者提出“黑白”兩色的概念，並不是提倡藝術作品回歸中國傳統文人畫的思維方式，更不是反對色彩的重要性，而是嘗試透過對“水墨”藝術的本性追溯，尋找水墨藝術未來發展的精神性追求，因爲“黑白”的概念不僅加強了當代藝術與傳統文脈的聯繫，而且在全球化的藝術格局中，進一步突出中國當代藝術的文化身份，突出中國藝術自身的觀念和精神價值。同時我們也相信藝術是沒有國界的，它以自己的語言超越時空的藩籬，且越是屬於自己民族精神載體的藝術，就應是越屬於世界藝術發展的共同指向。

⁴⁴ 貝爾著，《藝術》，北京，中國文聯出版公司 1984，頁 4。

參考書目：

一、中文圖書

- 1、王維《山水訣》，李來源、林木編著《中國古代畫論發展史實》，上海，人民美術出版社，1997
- 2、王令中著《視覺藝術心理美術形式的視覺效應與心理分析》，人民美術出版社，北京，2007
- 3、老子著，余陪林註譯，《新譯老子讀本》，台北，三民書局，1990
- 4、朱立元主編，《當代西方文藝理論》，上海：華東師範大學出版社，2004。
- 5、貝爾著，《藝術》，北京，中國文聯出版公司 1984
- 6、胡東放著，《中國畫黑白體系論》，北京，人民美術出版社，1991
- 7、姜澄清著，《中國繪畫精神體系》，瀋陽，遼寧教育出版社，1993
- 8、高宣揚，《論後現代藝術的不確定性》，唐山出版社，台北，1996
- 9、高千惠〈形簡意繁——人對方圓空間的想像〉藝術家雜誌 310 期，台北，藝術家出版社，2001
- 10、高甄孝〈吟遊·默視·歷史消解：高甄孝水墨創作中的圖像閱讀〉碩士論文，台北，2010
- 11、許慎撰，臧克和、王平校定《說文解字新訂》卷十，北京，中華書局出版，2002
- 12、莊連東〈邊緣的主流——新世紀（2000 年以後）台灣水墨畫的疏離意識〉，《視覺藝術論壇》第 3 期，國立嘉義大學人文藝術學院美術學系／視覺藝術研究所出版，2008
- 13、莊連東著《穿透·游移——時間感應中圖像與空間對話的水墨創作思考》博士論文，台北，2010
- 14、康定斯基著，吳瑪俐譯《藝術的精神性》台北，藝術家出版社，1998
- 15、傅抱石著，《中國繪畫變遷史綱》，上海，上海古籍出版社，1998
- 16、潘天壽著，《潘天壽談藝錄》台北，丹青圖書有限公司，1987
- 17、劉象愚譯《後現代的轉向：後現代理論與文化論文集》，時報文化，台北，1997
- 18、劉斌著《圖像時空論》，山東美術出版社，濟南，2006
- 19、韓林德著，《境生象外：華夏審美與藝術特徵考察》，北京：生活、讀書、新

知三聯書店，1996

二、網路資訊

- 1、王文娟〈中西繪畫色彩觀及其抽象性問題〉
<http://www.eywedu.com/Renwenzazhi/rwzz2006/rwzz20060619.html>，2011/03/10 瀏覽
- 2、田燕：〈試析中國畫中的設計因素〉<http://www.mianfeilunwen.com>，2010/2/19 瀏覽
- 3、李芸珮、楊裕富〈淺談建築空間中的解構主義：Deconstruct i o n〉<http://home.educities.edu.tw/tsuiyh/go/depo01007.html>，2010/9/18 瀏覽
- 4、李婭娜、張寧〈現代繪畫藝術形式研究〉
<http://qkzz.net/article/87e97d61-8112-4e47-86ee-cb7bd5fce29e.htm>，2010/9/5 瀏覽
- 5、周爾立著，〈黑白與水墨畫的審美體系建構略談〉
<http://blog.artron.net/space.php?uid=126821&do=blog&id=201322> 2010.1.12 瀏覽
- 6、徐騰飛著〈以美學視角來觀察黑白兩色—淺析“黑”與“白”在藝術和語言中的表現即象徵意義〉
<http://www.66wen.com/01zx/zhexue/zhexue/20060515/15932.html> 2010.1.12 瀏覽
- 7、孫志純著〈黑白隨想——設計實踐感悟〉
http://www.zgscxs.com/News_Show.asp?Sq18_News_Id=875 2010.1.12 瀏覽
- 8、陳菽現著〈我國現代木版畫黑白語言的解讀與建構〉
<http://www.bcu.edu.cn/truekxyj/journal/80/17.htm> 2009.12.18 瀏覽
- 9、〈顏頂生-揭示生命的奧妙—「邊界」個展〉<http://www.titien.net/2010/11/>
2011/4/10 瀏覽
- 10、藍丁著〈黑色的象徵意義〉<http://www.thn21.com/base/yuyan/13890.html>
2010.1.10 瀏覽