

積彩畫的探索

Exploration of Cumulate-color Painting

高木森

Arthur Mu-sen Kao

美國加州聖荷西大學退休榮譽教授
國立臺灣藝術大學客座教授

摘要

本文第一節「前言」略述筆者由傳統水墨畫走向創新而探索積彩畫的動因。接著第二節「淺析積彩畫」概括介紹積彩（包括積墨）的繪畫創作理論基礎；從中國水墨畫的媒材與美學尋找一條國際化的出路，也就是讓彩墨畫成為一種國際語言。特別強調在創作方法上擺脫水墨畫「一技專精」的傳統，以開放的態度嘗試多種不同的方法。繪製過程中構圖、用色、用筆都可增可減，可運用深沉的思索去達到符合理想的完美作品。第三節「具象畫的創作」陳述用積彩法去繪製具象畫，從寫實到寫真。題材上有山水、海洋、花卉、動物、人物。第四節「現代與後現代」先論現代「抽象畫」的定義與發展的歷程，再論積彩現代畫創作的過程與成果。特別重視畫中動靜、凝散、起落、快慢的節奏所鋪陳出的音樂效果，以及此效果啟動的從視覺到心靈震盪激起的無限感應。最後探討積彩畫在後現代生活題材中的可行性，主要是針對一些與「後現代」電子產品帶來的幻化聲光、時空和太空有關的題材。

【關鍵詞】簡樸、空靈、氣韻、後現代、潑墨、潑彩、國際性的藝術語言、意在筆先、意在筆後、潛意識創作、藝術形式的源頭、形式主義、抽象表現派、後現代、聲光世紀、新人文主義

一、前言

在「後現代」的今日，電子工業帶來的新時空生活環境，資訊傳遞快速而且無遠弗界，人們要面對全球化的文化氛圍。在這個「地球村文化」中，藝術也走向多元化之互相包容與互相融合的「新人文主義」。劉勰《文心雕龍》說：「文變染乎世情，興廢繫乎時序。」這意味著若不能跟上時代就會被淘汰，文學如此，畫亦如此。

中國水墨畫，明清以來成為文人舞文弄墨的膚淺技藝，受拘於古法，殊少創意。十九世紀末期才有較多中國畫家和理論家探討水墨畫變革的途徑，因此有金石畫派、海畫派（上海畫派）、嶺南畫派。二十世紀以來又有西化派、社會寫實主義畫派、現代抽象畫派等等不斷出現。但大體而言，配合快速變化社會環境，還是要繼續前進，不斷地探索創新。傳統水墨畫面對的困境可以用下列一首詩來說明：「長安墨雨洛陽風，輕蕩啟毫靈與空。夕照懸河無鐘磬，聲光世紀藝眼瘋。」

就此看來，中國畫家最嚴峻的課題是：要如何保有傳統的一些特色，又能創新走向全球化？傳統的中國文人畫是少數文人墨客的特有藝術，既非普羅大眾都能接受，對外國人來說，更是如隔岸觀山。因此要國際化，有很多工作要做。首先要設法把水墨畫或彩墨畫的創作方法國際化，也就是創造一種「國際性語言」，再進一步擴展繪畫的內涵，去涵括不同的題材和風格。

經過多年的探索，本人在 1990 年代初開始嘗試潑墨、潑彩、水拓、撕貼等不同技法，做比較大膽的創作。其後不斷繼續擴展，用水墨和其他水性顏料（包括西畫水彩和壓克力）在棉紙或宣紙上多層累積，也用潛意識方式創作，隨墨緣取象以得異象的驚喜。因為這種畫保持以黑墨為主色，但也視情況加上多彩繽紛的顏色，畫法和用色非常獨特，乃取名為「積彩畫」。

這個轉變也遇到很多困惑的時刻，因為自幼在中國古典文化中成長，對傳統的中國繪畫之美總是揮之不去。因此在走入新藝術語言之後，也不斷考慮和詮釋中國美學基本原則簡樸、空靈、氣韻的承與變方式。經過多年的探索如今採取比

較符合現代生活環境的方式來表現。

先就「簡樸」的美學而言，古人已有很多不同的詮釋，如老子說：「五色令人目盲……是以聖人為腹不為目。」孔子也說：「巧笑倩兮，美目盼兮，素以為絢兮……繪事後素。」莊子更言：「既雕既琢復歸於樸。」當唐朝畫家群起追求工細與美色之際，必然引起一些藝評家的詬病。張彥遠云：「夫畫物特忌形貌彩彰，歷歷具足，甚謹甚細，而外露巧密，所以不患不了，而患於了……。」他的意思是說畫東西，最忌諱的是形貌多彩艷麗，更不能畫得太工細、太寫實、太完整，否則就像墨子所說：「錦繡綺紵，亂君之所造也。」北宋蘇軾則以「超越形似」為簡樸，故云：「論畫以形似，見與兒童鄰。」元朝趙孟頫又提出「古意論」：「畫貴有古意」，此古意就涵括樸素美學在內¹。明末畫家和理論家如李贄、董其昌、王世貞等人又更直接以「童心」為歸樸之道²。當代抽象畫則以直感的「視象」或「心象」為真樸真素。如今從純藝術觀點來看，無論何種解釋，結果就是要作品有一種脫俗的氣質。

再就「空靈」而言，傳統的「空」是留白。今從更廣闊的面向思考：陽光中無物是空、藍天白雲中有物無象也是空，黑暗的夜間有物無物也都是空，所以只要留有令人想像的神秘空間就是「空」。而「靈」就是這神秘空間給人從眼到心的一種靈動力，因此好的抽象畫正是最高的「空靈」之作。

至於「氣韻」也有多重的演變，如東晉顧愷之的氣韻來自眼神凝視和筆線所起的動能，唐朝的氣在人體或物體的重力和壯氣，五代、兩宋的氣來自山水的雲氣、霧氣，元、明則更多來自筆墨之氣。自二十世紀以來，當繪畫走入現代之後氣韻又有新的涵意—音樂性。本人所考慮的氣韻是全圖的音樂氛圍；無論具象、抽象或超現實都力求在形式上（從形式基本元素之組合到全圖的佈局）都要求在—種音樂性的節奏感中，展現氣脈的流動或震盪。

就在這個基礎上尋找中西融合，而且具有現代意義的藝術新境界。在過去二

¹ 參閱拙著《元氣淋漓》，頁 62-63。

² 參閱拙著《明山淨水》，頁 174-177。

十年間，雖然還創作一些傳統水墨畫，但大部份時間都用在積彩畫的開發，作品題材很廣，有山水、花鳥動物、人生世事、宗教寓言故事以及無像之象等等。風格則從寫實、寫意、超現實到純抽象，無所不包。下文即以個人的創作經驗為基礎，淺述積彩畫的可能發展向度。

二、淺析積彩畫

繪畫作為一種藝術「語言」，它必由媒材與形式結合而成。傳統媒材如壁畫、油畫、水彩、水墨畫等等。配合媒材發展出的形式五花八門，在歷史上常以風格、流派或技法來分，有廣有狹，就像口語有世界語、國語、方言之別。以傳統中國水墨畫來說，媒材主要是絹帛、棉紙、宣紙、水墨和水性顏料。配合這些媒材發展出來的形式有工筆、小寫意、大寫意。這是全國性的「藝術語言」，其次有時代性和地域性的，如五代兩宋的荊關派、李郭派、馬夏派、明朝的浙派、吳派等等。再就是更小的個人風格，相當於個人語音或表達內容，可謂琳琅滿目。

藝術語言與口語不同之處就是它要隨時代不斷創新，因為藝術是有生命的，如果不往前走就不能成長，最後難免枯萎沒落。在現代水墨畫或彩墨畫中，新興的地域性「語言」有臺灣的「膠彩畫」、大陸的「重彩畫」，以及具有國際性的潑墨、潑彩。膠彩畫是以日本大和繪為基礎，創作出更具象而且色彩更厚的畫面，但仍保持以細線勾描再加色的方法，顏色平滑光亮。起源於大陸雲南的重彩畫是以傳統工筆畫為基礎，加上古代壁畫用色法，後來又加上現代畫派的解構變形創作。但仍然是以細線勾描加上平滑、艷麗的色域。以上的兩種畫法與傳統水墨畫一樣，過份依賴精練純熟的特殊技法，都有很明顯的地域性。

比較國際化的是潑墨潑彩畫。據宋朝《宣和畫譜》說：「王洽善能潑墨成畫……每欲作畫之時，必待沈酣之後，介衣繫礪，吟嘯鼓躍，先以墨潑圖幃之上，乃因其形象，或為山，或為石，或為林，或為泉者，自然天成，倏若造化。」元朝湯屋也說：「王洽潑墨成山水，慘淡脫去筆墨畦町，甚有意度。」可是王洽已無作品傳世，若以宋元以來所謂的「潑墨」觀之，王氏的潑墨應是像石恪、梁楷、牧溪、徐渭、石濤、八大的粗筆「破墨」畫。真正的潑墨、潑彩是由近代的張大

千開始。隨著潑墨潑彩畫的發展，今日又流行「撕筋畫」、「水拓畫」（又稱「大理石紋畫」，Marbling Painting），其偶然效果比潑墨畫有更豐富的色彩和紋理。

這些新畫法的確能展現全自動或半自動流淌色域，有相當多的偶然效果可以令人驚喜，頗合當代藝術抽象化的理念，因此也較能被異國畫家接受與學習。但因為過分依賴自動出現的彩墨效果，畫家能展心思之處很有限，對喜歡藉深沉思索找創意的畫家並不很合適。就藝術整體觀之，畫家作為一個「導演者」可以透過個人的人生經驗去創造形式、改造所見所觸之事物。藝術家的工作不是再現自然，而是用導演者的身份，以一些技法和藝術感配合自己獨特的想法、情愫和個性為客物化妝，並賦予不同的感情，讓它在藝術舞臺上演出，因此細心思考造境還是很重要的。

積彩畫集潑墨、潑彩和傳統筆法，在棉紙或宣紙上隨意塗抹，可以正反兩面潑灑塗繪，利用紙上的墨紋、色塊、筆線為餌，從意識界（包括顯意識和潛意識）釣取意象或心象，再細心收拾。收拾方法可以用筆細畫，也可以用拓印、搓揉、撕貼，堆疊。所用色料有國畫顏料、西方水彩顏料、壓克力顏料、廣告顏料等等。這種畫法在一色難求的古代中國是無法做到的，所以特別具有時代性。

積彩畫有一個很大的陷阱就是畫面常現過份沉滯污濁，失去活力。遇到這個現象可能就毀棄該畫，或設法用點、線、筆觸，或色彩的塊面結構來活化，這是此類創作最費時費神的環結，有時一幅畫從開始到完成，所費的時間可能從數天到數年。因此，學習這種畫不像傳統水墨畫只求單一技法的純熟，而是多元技法的學習與運用。五花八門的技法要適當地配合紙面突出的現象，以及此現象勾引出的靈感或意象。而更重要也是更要用心的是有藝術感應力，對色彩、造形、結構等有豐富的情愫，能充分把握虛實、疏密、收放、明暗、動靜、凝散相生之理，並體會顏色與形式韻律顫動的神妙能量。

積彩畫因為畫法和創作過程，尤其是創象收拾，與油畫有些近似之處，而豐富色調和肌理也接近油畫，所以國際化的可能性很高。2014年三月筆者應邀到

美國新墨西哥亞伯克齊（Albuquerque）的畫會去作三天講座，第一天介紹中國水墨畫的歷史，可以增加他們的視野，聽眾很感興趣。第二天教他們畫傳統水墨，強調要用好筆、好墨、好紙，要作個 good boy, good girl，作畫要細心、謹慎，一規一矩去畫，從拿筆、下筆、畫線、收筆一直練習下去，一天下來他們還是無法畫出一張像樣的畫。第三天教他們現代彩墨畫，要他們作 naughty boys, naughty girls，用壞筆、壞墨、壞紙，大家可以調皮搗蛋地玩撕貼、水拓、潑墨、潑彩，或壓克力塗抹，最後發揮想像力去收拾，因為他們都有西畫的基礎，也跟林明姝女士學過潑墨和水拓技法，所以多人有了令人驚喜的作品出現。

作為一種國際性的藝術語言必然要容許畫家從中發展出自己的「聲調」和「內容」，積彩畫能使畫面有明顯、豐富的肌理，給人觸覺感。其效果有點像油畫，但因為是配合潑墨潑彩，畫面比油畫柔和、自由灑脫，而且積墨、積彩可薄可厚，可供發揮的幅度很大，我們可以用此法畫山水、人物、花鳥。畫的風格可以從寫實、超現實、半抽象到全抽象。如果進一步配合「潛意識」創作³，而且創作者潛意識中有豐富的資源，便可創作出很多令人驚喜的作品。

三、具象畫的創作

在積彩畫法適用度最受關注的畫題無疑是具象畫，因具象的繪畫在歷史上有非常重要的地位，它主宰西方畫壇三千多年，在中國也有二千多年歷史。即使今日面臨抽象畫的挑戰，它還是有很重要的份量，所以論積彩畫的發展，不能忽略這方面的創作。下面就不同的題材略作說明。

（一）高山流水

具象畫的範圍很廣，其中最受中國人關愛的題材無疑是高山流水，簡稱「山水」。在西方世界早期風景常是作為人物的背景，是為配合人物主題而作。純風景畫就要等到 17 世紀之後。在中國則早得多了。若從藝術史來看，山水與畫的關係有一段漫長的演化過程。原始時代偶爾在岩畫或陶器出現的山形圖紋或圖符

³ 有關潛意識創作的理論，請參閱拙著《自說自畫 II—彩墨詩韻之承與變》，頁 118-126。

都是為裝飾或宗教而作的，到了東漢在少數的畫像磚上出現比較具體的景物如採稻、擊鳥、獵獸等等，山水就作為這些活動的配景。到了東晉、南北朝才出現以山水為主題的創作。五代之後，山水逐漸成為畫壇的主流。

古今中外藝術家都認為自然的表相是虛假，只有藝術家的心靈感應的自然才是真實，因為自然本身有「理、形」，心有「情、趣」，此四者之互動產生藝術成果，但是它們的輕重晦明關係非常複雜。歷來很多學者總想以一兩句短語概括，但皆非得體。如蘇軾云：「人禽、宮室、器用，皆有常形。至於山石、竹林、水波、煙雲，雖無常形，而有常理……常形之失止於所失而不能病其全。若常理之不當則舉廢之矣！」但他有詩云：「風隨柳轉聲皆綠」，此中「常理」是風隨柳轉，聲音都變綠嗎？他也曾畫「孤木竹石」，畫中只有石而無土，是否合常理，他並未明言；或者他所說的「常理」就是藝術家心中之「真理」吧？

其實自古以來，中國畫家主張師自然、師心，但以心為主導。自然之「形、理」如何在畫中作感人的展現，就由「心」來決定、「手」來做，所以歷代不少畫家和理論家討論山水畫創作的問題都不主張作素描性的純寫實之作，因為藝術創作一定要有作者感情的投入，追求創作者內在的真情感應，古人稱之為「創真」或「寫真」。譬如顧愷之《畫雲臺山記》中說：「畫丹涯澗上，當使赫巘隆崇，畫險絕之勢。」此中所言「當使」就是畫家的「意」，不必定是實景。唐朝朱景玄論王維山水云：「山谷鬱盤，雲水飛動，意出塵外，怪生筆端。」唐朝張彥遠亦云：「夫像物必在於形似，形似須全其骨氣。骨氣形似，皆本於立意，而歸乎用筆。」此中都特別強調「意」的作用。唐朝張璪所說的「外師造化，中得心源」。

五代荆浩主張「搜奇創真」；宋朝的范寬也說：「前人之法，未嘗不近取諸物；吾與其師於人者，未若師諸物；吾與其師於物者，未若師諸心。」由此可見畫家的意（心）與自然要互相配合是不可忽略的，而「心」是主導者，先「立意」（有想法），再用筆去畫。要創作出符合心意的山水，所以重「寫真」不是「寫實」。元明以來，畫家除了師自然、師心之外又加上「師古」，其實師古是學習的初階，師自然是創作的初階，師心是創作往上無限延伸。

積彩法可以用在「師自然」這一階段創作，以較寫實的方法去表現有實景可供聯想的自然之美。筆者每到次旅遊，身歷風景勝地，都會帶來詩畫創作靈感。回來之後，潛意識中便存有許多所見景象，或先立意再畫，即為傳統畫家所遵行的「意在筆先」，也可以在墨痕中尋找靈感，進而帶動創作的方向，隨緣取象、立意、而成畫——以「意在筆後」的方式帶出一些具有實景意涵的作品。

〈錫多納公園〉(Sedona National Park) 就是意在筆先之作：以實景為圖稿，描寫美國亞利桑納州的國家公園。美國中西部的峽谷山峰峭立，樹草稀少，崖壁結構性很強，有健壯結實有秩的肌理，也有雄偉氣勢，又有



〈錫多納公園〉(Sedona National Park)，2009，8。

美麗的天空奇景。此圖更進一步將景物藝術化，有新的秩序與顏色：在碧藍的天空抹上淡淡的煙嵐，映照崢嶸赭紅的山崖，谷裏是點綴著寶石藍的花草。因為加上潑灑積墨和積彩，使畫面增添跳動和飄忽的活力，與厚重沉靜相對照，產生強烈的剛柔、動靜之互相呼應，實現藝術的鬥爭美學，也是美國「牛仔」的性格。整幅畫像是擁花微笑，開懷迎賓，既壯而美矣！令人想起歌德的詩句：

在曉光燦爛中
你怎麼這樣的閃爍
親愛的春天！
你永恆的溫暖中
神聖的情緒

以一千倍的熱愛
壓向我的心
你這無盡的美！
我想用我的臂
擁抱著你！

與此成對比的是美國西岸的風景。那裡因為煙霧多，秋嵐秀麗，風景清柔浪漫，積彩畫也可以展現這種風情。如〈秋林紅似火〉畫湖邊秋山，前景有洶湧跳躍的藍色水波，其上為紅潮迭起的秋林，遠處是雲湧微光映照的天空。這種畫面效果是積彩加點畫法，有印象派秀拉（George Seurat）和畢沙羅（Camille Pissarro）的影子，但因為墨色和動感節奏的作用，為畫面增添令人沉迷的神秘境界。創作過程是從潑墨中找靈感，聯繫到潛意識中的美西秋景。



〈秋林紅似火〉
(Northern California Autumn Scene), 2010。

上述接近實景的山水畫描繪的是自然平靜祥和的一面，事實上自然還有許多層面。大自然是真誠又虛偽，多情卻是總無情——四季輪轉有序，但也常有令人驚慌的狂風暴雨、驚濤駭浪、滾滾洪流，可謂粗暴、兇狠、殘酷。傳統畫家大多不喜歡這類題材，因其犀利殘酷或變幻莫測之態無法用寫實方法呈現，而且也很難受觀者歡迎。然而，從另一方向來思考，這些凶猛的景象在藝術上可以化為另一種美——雄偉壯觀之美，因為藝術可以拉開觀者與實景的距離，就如康德所說：「懸崖峭壁，黑雲密佈，雷電交作，火山爆發，狂風怒號，海洋澎湃，瀑布飛騰，這驚心動魄的現象，使人魂飛體外，不敢仰視……可是當我們感到安全的時候這些現象越是可怕，它們的光景越是引動人。」

那在繪畫中要如何拉開人與自然的距離，使人以旁觀者的角色來面對那又可愛又殘酷的自然呢？最有效的是用想像力將重點作戲劇性的重組，增強畫中的動能，讓劇中悲歡嬉笑怒罵皆成文章，才能譜出感人的畫面。積彩法參用潑墨、潑彩產生的流動節奏可以帶出激情洶湧的戲劇場面。如〈洪流〉屬「意在筆後」之

作，先在一片潑灑出的「墨海」中找到洪流，再以結構性的佈局鋪陳洪流中動靜跌宕的景象。積墨的起滅、明暗效果為它增添了神秘悽惻的內涵。表面上除了洪流之外就是像一群猛獸在互相叫嘯起舞，凶猛中有著音樂節奏之美。相對於此圖之悲壯，〈雲湧〉就顯得溫柔多了，在潑彩和積彩的操作下，整座山谷被包裹在流動烟雲中，隨著烟雲起舞，也有一曲浪漫清歌。



〈洪流〉(Running Waves)，約 2010。



〈雲湧〉(The Cloud Waves)，約 2011，私人收藏。

(二) 大洋波濤

上述高山流水只是大自然的一片小天地，更大而且更為變幻無常的是大洋。海洋作為「自然」的重要角色，也是藝術的寶庫，可是被中國古代畫家給忽略了。中國人所謂的「山水」只限於高山小橋流水人家，並不包括大洋。他們畫中的水，除了瀑布、小溪之外，最多就是像南宋馬和之畫的長江赤壁，或者像馬遠畫洞庭湖，都是以簡靜清淡為美，沒有波濤洶湧的氣勢。中國古代詩人也對大洋敬而遠之，殊少深入描寫。

考其原因，主要是海洋波濤煙影善變而殘酷，就像李白所說：「海神來過惡風回，浪打天門石壁開。浙江八月何如此？濤似連天噴雪來。」也可以像雨果所說：「總是把它的罪惡隱藏起來……它的性情是殘暴的，而且暴行是難預知

的。……它另一種罪惡就是偽善……它殺、偷、隱藏贓物……反而微笑起來。」高爾泰也說：「海一在笑……幾千個銀光燦爛的笑渦向著蔚藍的天空微笑。」顯然這種瞬間萬變的景象，不是中國哲人醉心追求的天地不變之理。孔子說「仁者樂山，智者樂水」。中國畫家幾乎都是仁者，所以不入大洋，不畫水影；遇到雲海波濤也只能留白題詩傳意。

相對於中國人之為「仁者」，古希臘、羅馬人就是「知者」，因為他們居住在地中海邊，對海洋有比較多感受。藝術家好以海神作為海洋的象徵，表現對海洋的崇拜。十八世紀工業革命之後，船隻的建造、羅盤流行，航海事業急速發展。許多浪漫主義的畫家大量生產海洋畫，有表現海港美景、大洋奇景、也有以航海悲劇之壯觀為主題。十九世紀海洋題材繼續發展，許多印象畫家都喜歡畫海洋風景。創作非常多的傑作，其中莫內畫得最多。

作為一個後現代的畫家，我們是仁者也是智者，既樂山也樂水，所以高山、大洋都可以畫。其實人生所面對的就像大洋一樣的瀚漫無邊，瞬息萬變，喜怒無常，但我們要以大洋一樣的心去面對它，接受一切的起伏波濤。畫善變的大洋正好可以反映人生的起伏變幻。

用積彩法畫海洋，也就是以墨海追大洋，比其他傳統水墨、油畫、水彩都更易與海神共鳴，讓彩墨大海與海洋精神會合。創作也可以從寫實到半寫實，從海岸到海中、海底，自由飄流探險。譬如〈黎斯景點〉(Point of Reyes) 是以寫實的方法畫美



〈黎斯景點〉(Point of Reyes), 2009。

國北加州 Point of Reyes 的海灣景點，有多重的色彩和墨水創造明顯的空間層次感，但不是純表象的寫實，因為筆觸皴擦渲染都保留「鄉音」——傳統水墨畫的

風格，所以是有文化內涵的。同樣有寫實意味的〈夕照揚帆〉是以洛杉磯海景為題，有很明顯的三度空間，輕舞的海波，溫柔互動的小島和帆船，因為積彩畫可用的色調很多，夕陽給藍白天空和海洋染上的朱紅喜氣和神秘感。



〈夕照揚帆〉(Los Angeles Ocean Scene)，2010。

在西方藝術史上，早期的地中海型生活啟動他們的理性邏輯思維，有了光彩的希臘、羅馬文明和藝術，迨十八世紀遠洋航務讓人類深入大洋，認識大自然神秘莫測的能量，開始啟迪他們的抽象思維，所以大洋的畫必然有較強的抽象內涵——動力與節奏。積彩畫在這方面有很大的發展空間。如〈滿德齊諾海景〉(Mendocino Ocean) 和〈聖·帕布羅日落〉(Sunset of of San Pablo Ocean Beach)都是以加州實景為題材，但有如印象派風格，不拘於客觀景物的細節，只用自由感性的方法呈現對該景觀的印象，特別強調海浪和光影。因為海洋表面瞬間萬變，用積彩法可以捕捉到傳統畫法難以獲得的效果；以更抽象的形式元素表現物象外表未能見到的內在精神——海洋的聲韻天音，也因為這種抽象性使畫面神秘感更為高深。潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）說：



〈馬德齊諾海景〉(Mendocino Ocean)，2013。



〈加州聖巴布羅日落〉
(Sunset of San Pablo Ocean Beach)，2014。

藝術有兩個層次：低層次是經由表層的意義中去洞察，亦即陳述事實及其相互間的關係。高層次是經本質或象徵的意義做深刻的表現，亦即將表層的和文學的意義，與大眾文化、歷史知識相互聯結。這是最深刻的層次。⁴

筆者上述這類以實景為題的作品，就是將自然景觀的形像和詩意聯結到大眾文化和歷史知識。這似乎接近潘諾夫斯基所說的「高層藝術」了。

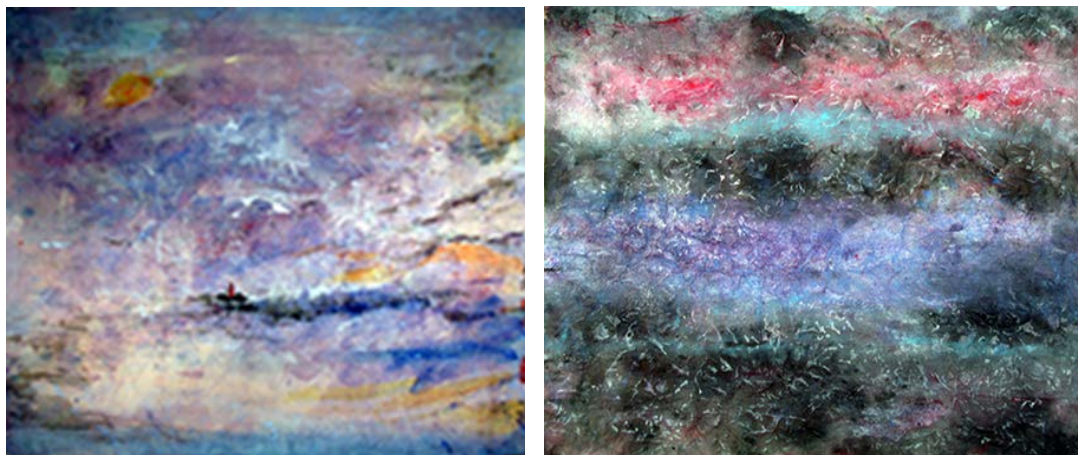
但從更全面來看藝術的生命體，潘諾夫斯基所說的「高層次」只是比純表象寫實要高一點的藝術而已，因為繪畫作為藝術的一門，大眾文化、歷史知識只是附加價值，真正關鍵點是在「藝術性」，即畫家個人的情感所激發出來的自覺感動。藝術性高低之分非常複雜難解，但也因此才是藝術。就一般來說，藝術世界有「純寫實」與「純抽象」兩極，而純寫實又有「秀美」與「宏偉」兩極。抽象也有「純美」與「玄奧」兩極。藝術家就是要在這個方塊世界中尋找適合自己的立足點，但立足點也會隨自己的藝術要求而改變。有人會終身立足於一兩個定點，但本人卻自由自在遊走四方。

如前文所述最底層是「模仿」，立足點是模仿前人或模仿自然，題材上要似古或寫實，在形式上要和諧與平衡（不是某些人所說的「對稱」），接近唯美的藝術。美學理念上要盡量與現實生活事物拉近，給觀者一種熟悉和親切感。再往前走一步就是和諧鬥爭、動靜起伏帶來的力度和節奏。如果再往上一層就是「神秘性」，與現實拉開距離，提升震撼力，給觀者的視覺和心靈的挑戰，也就是給予驚喜。而這也還有許多不同的挑戰方式和層級，越高越難懂。狄奧尼斯的《神秘神學》云：「當它登頂之後，將會完全沉默，因為它將最終與不可言狀者合為一體。」也就是老子所說的：「道可道，非常道」。所以越高越少人喜愛，就像中國的八大山人和法國梵谷的畫，只有一些有藝術慧眼的人才會欣賞。

積彩畫允許畫家一步步往上攀升，不斷自我挑戰，追求突破與創新。從理智、邏輯思考到超現實和抽象意會。如〈大洋無邊〉就有更強的抽象性。若與莫內的

⁴ 參閱郭繼生《藝術史與藝術批評》，頁 320。

「印象日出」相比是有點像，但莫內的是油畫，用筆塗繪，所以還有明顯的造作的理性建構痕跡。筆者的是用潑彩堆積而成，除了海中那艘小船之外，皆為自然天成，全無斧鑿痕。〈墨韻漂洋〉已經類似抽象表現派的風格，顏色之氤氳互動、細點細線之飄舞為藝術感來源，客觀實景細節已不是考量的重點。



〈大洋無邊〉(The Boundless Ocean)，2006，私人收藏。 〈墨韻漂洋〉(Ink Rhythm in the Ocean)，2012。

(三) 花草動物

在自然界中，花卉也是重要的一元，也在中國畫界扮演非常重要的角色。自五代以降，名家輩出，為我們留下無數的傑作；有純水墨寫意，也有美麗設色的工筆畫，而且常是與禽鳥結合，稱為花鳥畫。傳統花卉畫與傳統山水畫一樣，表現經過極度簡化之後的意象，以簡樸空靈為尚。文人畫更以黑墨深淺替代「五色」來展現花之樸素美，這種畫最令人感動的就是傳出清淨優雅的聲韻節奏。譬如簡單的寫意蘭花也會隨此聲韻傳來陣陣幽香。荷塘則除了花馨、水聲、風聲之外，又常有魚樂、鳥鳴之情，這迷人的花情墨香，是花花世界裡一片極小的清淨地，也是古代中國隱者喜愛的寄身之境。

不過真正的「花花世界」卻不是那麼平靜淡然；它是千花怒放，而且爭奇鬥艷的。這也是當代人最喜歡的花境。如果我們要在「花花世界」展現當代人的感覺，不能用純寫實或傳統寫意，但可以用積彩法。〈桃花源〉以彩墨加壓克力畫出滿山的桃花，下方小溪有兩個漁樵各駕一艘小艇，似乎「一壺濁酒喜相逢」，相談甚歡。更具抽象和神秘感的是〈花博展〉，此圖是為紀念2012年臺北花卉博

覽會而作。以積墨積彩的大片黑、藍背景，再用壓克力彩點出盛開的花海，配合此景加上抽象黑點鋪出視覺交響曲，有如白居易所說：「大珠小珠落玉盤」。這已不是寫實之作，畫中物象只是配合形式元素（點線面色）的演出。有著超越現實和想像的境界，如夢幻般的綺麗和神秘；飄動黑點輕敲花海，散放出神韻天籟。若要用文字寫出這種境界就只有用詩了：

您擁抱我

鄉愁落入花海

看您漫舞

聽您輕歌

在您的懷裏

品嚐古意的清香

昨天的落寞飄散

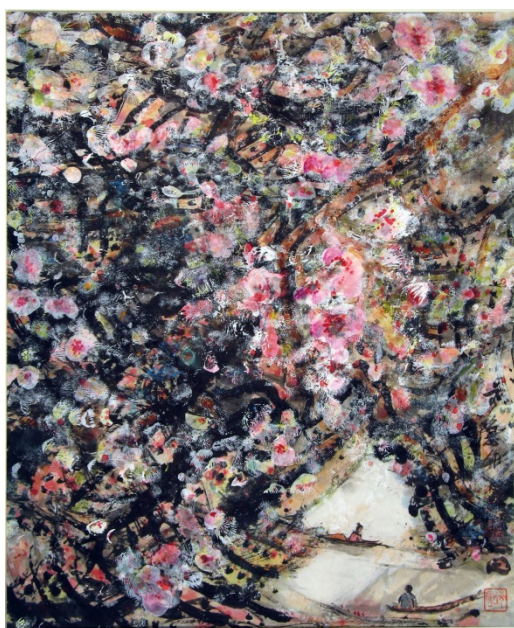
今日的童心清純

雨後的寧靜

又聞孤獨的心聲

因為

那千里的距離



〈桃花源〉(The Peach Blossom Paradise)，2010。



〈花博展〉(Flower Exposition)，2012。

在自然界中，還有一個重要環結就是動物禽鳥，這也是畫家重要的創作題材。古代中東、近東常有人獸鬥、屠虎；歐洲基督教聖經亦有屠龍圖，但最常見的是馬與騎士。文藝復興之後除了繼續畫騎士和馬之外，寫實派畫家也畫牛、羊之類的牲畜。也偶見畫中有被射殺的山豬野鳥，或盤中死魚，主要是彰顯這些動

物的肉體之美。至於昆蟲類，因為畫家不太重視生命力的表現，所以畫出來很像標本。

中國人對動物有另類的感情，不是西歐人把牠們物化，或像印度人把牠們神化，而是把牠們「人化」。中國畫家強調表現動物的人化神情，他們不會畫死物。而且他們特別重視吉祥的象徵意義，如龍鳳呈祥、年年有魚（餘）。也有很多畫家畫與日常生活有密切關係的動物牛、羊、馬、猴、雞、鴨、兔、鳥、魚、蝦、蜂、蝶等等。據唐朝張彥遠的《歷代名畫記》，所收東晉顧愷之的畫作共三十八幅，除人物、山水之外還有許多走獸、花卉、翎毛、魚龍。可見中國畫家早就喜愛這類自然物題材。筆者在這方面的創作，基本上是延續這一傳統理念，只是用積彩法展現新的形式和表現內涵，給人新的視覺感應。

〈迎龍圖〉是為了迎接 2012 龍年到來而作的。畫中龍只現頭與上身部份，有如一頭有鬃身的獅子，人物除了有點怪異的三男一女之外，又有一個小丑為迎龍而舞。因為龍是古人對空中閃電的遐想，本來就是超現實的，其形像有無窮的變化，給我們很大的自由創作空間。所以雖然題材是傳統但一切都已變形，使畫面更為戲劇化，而積彩的效果使畫面有深度和神秘感。



〈迎龍圖〉(Welcome the Year of Dragon)，2011。

在禽鳥方面，以〈靜思〉為例，畫的主題是一隻水鴨在小溪的岸上注視著溪水中的小金魚，面對著美食的誘惑，心思浪起，此中隱有禪意。小溪後有荷葉、荷花與山峰，山後是奇異的多彩聖光。展示萬物有情有善心的佛家哲學。畫法有傳統大寫意筆墨，但整體以大片積墨為主，帶出一股大自然與宗教結合的神力。

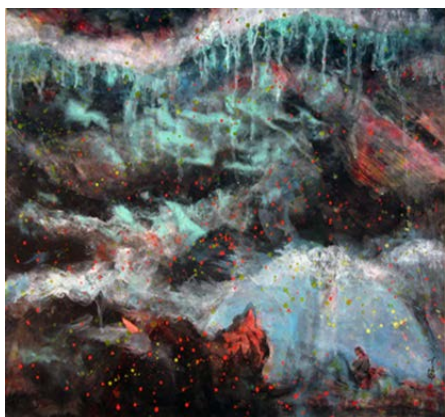


〈靜思〉(Meditating)，2014。

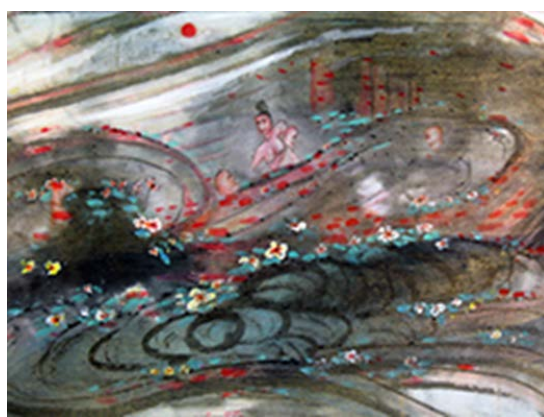
(四) 宗教神蹟

人類繪畫史從原始時代到中世紀，宗教是最重要的題材。中國宗教的發展從古代的鬼神崇拜出發，到周朝、春秋、戰國、秦、漢的神仙思想，終於發展出道教。漢朝以後又有印度傳來的佛教，唐朝佛教又有禪宗、密宗，宋朝以後又有佛、道融合的眾神教，元朝之後又有基督教。這漫長的發展留下豐富的寓言、故事、傳說、教理、哲學等等，為畫家提供無窮無盡的創作靈機。因為這個神的國度實在太神秘了，一切景像都是超越性的，以現在繪畫上其風格頗近超現實，不受拘於寫實細節，用積彩法來畫不難。

如〈仙人駕鶴〉便是來自道家的傳說。神仙思想，在這個信仰的主導下，創造了很多長生不老的仙界故事，如死後駕鶴西歸見西王母，乘龍到東瀛會東王公等等。在古代中國人的心中，鶴是吉祥、長壽的象徵，此圖前景為小山坡，其上有一赭紅色的小山峰似在迎接那位仙客，其後有一天池，背後是雪山白雲。色彩豐富有流動感，譜出一曲浪漫的天音。



〈仙人駕鶴〉
(Riding a Crane to the Immortal World), 2008。



〈西王母瑤池會客〉
(Xiwangmu Welcoming a Guest), 2012。

同是道教題材是〈西王母瑤池會客〉，其神奇幻象具現古代有關西王母在崑崙仙山有瑤池之說。據說西王母喜會男客，而史上最為人知的貴客就是周穆王——他駕八駿馬會西王母於瑤池。畫中瑤池如幻影般出現在旋渦雲端。周邊點綴著朵朵鮮花，池後方就是裸身的西王母與露頭的客人，遠方紅陽高照。二人相會的喜悅讓整個宇宙瘋狂旋舞，顯示宗教力量之大。同是超現實的道教題材的〈瑤池仙影〉以黑白為主色，不拘形式，隨意層層潑灑堆積，讓墨海白浪中自現仙影。



〈瑤池仙影〉
(The Immortal in the Heavenly Pool), 2014。

漢朝之後佛教又帶來很多傳說和神話故事。譬如釋迦牟尼誕生、出家、修行、成道、說教等等。後來隨著大乘佛教派的發展，故事就更多了。前述表現道教神仙思想的作品，基本上是以動為主，即動中寓靜。佛教畫就要靜中寓動，如〈苦行僧〉就以積彩法創造一片充滿生機的山坡地，那位裸身純淨的苦行僧就在這片土地上往前走。天上一塊烏雲背後投下一片聖光，這一切都張顯佛法的能量。同

是佛教題材的〈美猴王悟道〉，是用積墨法讓美猴王孫悟空微露身影，跪地靜思。他的臉好像一直在轉動，身邊隱約有些晃動的人影。



〈苦行僧〉(The Acetic Monk)，2010。



〈美猴王悟道〉
(The Enlightenment of Monkey King)，2014。

唐朝以後除了正宗佛教之外又有禪宗和許多融合中國道教的流派。而對東方藝術美學和繪畫表現影響最大的就是禪宗。考禪宗是由尼泊爾的佛教徒達摩在五世紀末或六世紀初傳入中國，以《楞伽經》為基礎，宣揚直觀佛法。五傳到弘仁，再傳神秀與慧能，發展成北、南兩宗，前者重苦行漸悟，後者講無心頓悟。表現在繪畫上較早有五代的貫休和石恪，前者近北宗，後者近南宗。到了南宋又有牧谿和梁楷。

南宋以後禪畫在中國逐漸沒落，基地轉到日本。禪畫在日本一直延續到十八世紀。在中國雖然禪畫沒落，但禪宗哲學對文人畫創作和理論起到非常大的作用。許多畫家和理論家，如董其昌、八大、石濤都深入探研禪宗哲學，發展其特殊玄論和畫藝。這對筆者的繪畫創作也是常如洪水猛獸湧入筆端墨海中。

不過傳統的禪畫或禪意畫特色是靜、淨、簡、真，不適合用積彩法來畫，因為積彩畫常是複雜多彩或厚重沉著。所以如果要用積彩法畫禪宗主題就得對禪理作轉向思考，譬如苦修時的心思、雜境的靈光、浮世的啟示等等。如〈獅吼雲端〉以積彩法完成複雜的背景，再安上一位靜坐的禪僧。他眼前是滾動起伏的雲光，大塊多彩的幻境，但心不為所動；他在靜坐中似乎聽到雲端的獅吼。在佛教故事中，獅吼就是佛陀的說教聲。此乃靜中寓動，整幅畫就是禪宗哲學的神秘詭異。



〈獅吼雲端〉(The Lion Howls at the Cloud End)，約 2010。

(五) 人生涉世

再就入俗涉事而言，那是涵括非常複雜的情節。古人常言「人生如夢亦如幻，愛怨情愁、悲歡離合，一場場戲」。這豐富了傳說與神話嵌入古今文學與藝術，放出萬丈光芒。藝術的精華就在「情」的表現，但情也有物質面的「情慾」和精神面的「神情」之分。西洋畫家重視「情慾」，如心理學家弗洛伊德說，被壓抑的「肉慾」是「真我」。西洋畫最令人心動的就是在情慾的表現上。其實人生中，情網恢恢，又常見親情綿綿，此情是無緣無界，正是藝術創作的「繆斯」。

回首中國繪畫史，五代以前人物畫是主流，有許多關於人生情趣的作品，但是對感情的表現相當含蓄，或留白或以「目送飛鴻」法暗示，殊少作具體表現。兩宋以後人物畫一直走下坡，元明以來人物在畫中顯得很冷清、暗淡，因此中國畫家筆下肉慾的感情是一片空白的。這是否他們對人生無感？應該不是吧！中國人從人性本善出發，認為超越一切的無慾才是「真我」。南宋陸九淵（1139-1193）「論道與藝」說：「主於道則慾消而藝亦可進，主於藝則慾熾而道亡，藝亦不進。」藝術家要遠離「慾」，而且他們認為情網恢恢無法用畫筆作全盤完整的表達，只能題詩表意。

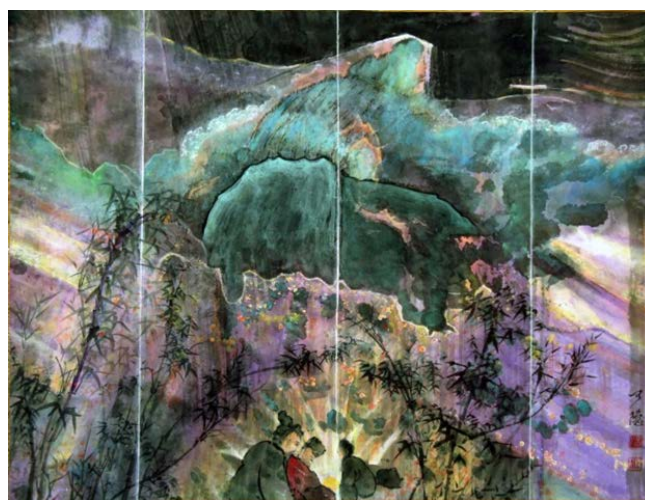
二十世紀中國畫家，因為西洋文化的衝擊，以俗世感情為題的畫作才又逐漸回暖。基本上有三種走向，第一是以工筆或寫意形式延續傳統人物畫，無創新可言。第二是以西方寫實手法畫現實生活中的人物和生活現象，但有如西洋的素描或速寫，沒有深沉的藝術內涵。第三是以近似東洋畫細染法畫有現代性的構圖與題材，即所謂重彩畫和膠彩畫，兩者有很強的裝飾性。簡而言之就是在造形、結構和用色上還是無法配合人的感情作高度藝術性的表達。

今日我們身處中西互相衝擊的生活環境下，應該從更寬廣的角度來考量。將涉世的悲歡離合、喜怒哀樂等豐富的感情都收入筆端。積彩法是否可以給「人」提供一個新的舞臺呢？答案是肯定的，但有比較高的難度，因為在潑灑堆積彩墨的過程中要捕捉到人物的影子不太容易，即使有了人物的影子也很難順理成章，不過難是難，也不是安全不可能。

如〈斷腸人在天涯〉是從偶現的色蹟得到「吳宮花草埋幽徑」的意象，約一年後又聯繫到元朝馬致遠「天淨沙」中「夕陽西下，斷腸人在天涯」的詩情，乃補上那位只現背影的斷腸人。再者，有關歷史故事的〈桃園三結義〉也是在潑彩中出現山形、一片紫色光和三個人影，於是聯想到三國演義中的劉備、張飛、關公桃園結義的故事，經過多年細心收拾，畫成這一幅頗有戲劇性的畫。最後把畫幅分割成聯屏以增強造形與自然交叉震盪的視覺效果。



〈斷腸人在天涯〉
(A Lonely Man Revisits the Old Place), 1995-2005。



〈桃園三結義〉
(Three Friends' Oath in the Peach Garden), 約 2005-10.

更加戲劇化難纏的感情是〈窗下幽會〉。那是個愛情劇，可以是歐洲的羅蜜歐與朱麗葉，或印度克利希那與羅陀，或中國的梁山伯與祝英臺。這對情人在一個蛋形的窗下幽會，感情的複雜與衝動，或像窗邊四周風動雲轉和火焰狂飆的景像。窗中透出明亮的光茫似有佳音的徵兆。圖中形式，尤其是書法線條的運作扮演關鍵的角色。

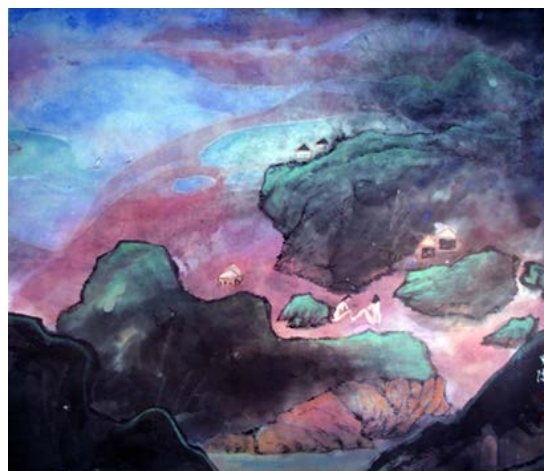


〈窗下幽會〉(Lover Tryst at the Window)，2012。

除了歷史故事之外，也可以從民間傳說找靈感。〈白馬王子何處去〉就是從民間傳說出發，以積彩法畫山和秋林，有印象派的色調和秋光配合主題譜出神秘的感情時空，有浪漫也有悽情。這位少女在秋陽普照的山中，眼望著一匹白馬若有所思：她很高興看到白馬來了，可是一直看不到王子，她失望得流淚了。她的淚水激蕩了山雲與秋風。〈斷背山〉就是從電影中衍生出來的浪漫情節：前景是紅地配合巨石狀的綠山，山頂點綴著西式小屋，背景映照光亮的藍天。在紅地上兩個女性同志正在閒談，。是一片浪漫的情趣。



〈白馬王子何處去〉
(Where is the White Horse Prince?)，2006。



〈斷背山〉
(The Brokeback Mountain)，2006。

還有更受西洋畫家關心，但卻是被中國古代畫家所敷衍的，就是一些極具現實生活意義的題材，如〈三代親情〉就是現實生活的寫照。從墨痕中找到長相類似的三個女人像，再用積彩法完成，讓她們手牽手在燦爛陽光下散步，有不可分割的親情。畫中的女人不是傳統古典唯美形像，而是三個微胖的女人（應該也是祖孫三代吧！）。她們也不化妝、不造作，很自然。是一種美外之美。背景一片印象派的光色，充滿了熱情，流露出一現實之境和創新意味。

如果這三代親情是溫柔浪漫的，那〈親情綿綿〉又是另一種風格——激動難表。創作過程是先在墨痕中捕捉到人影之後，用立體派的分割方法將主人帶出，將他的幾位親人半隱在抽象立體架構中，令觀者細心尋覓、思索。畫中形式節奏韻律在情意的啟發和延展還是扮演非常重要的角色。



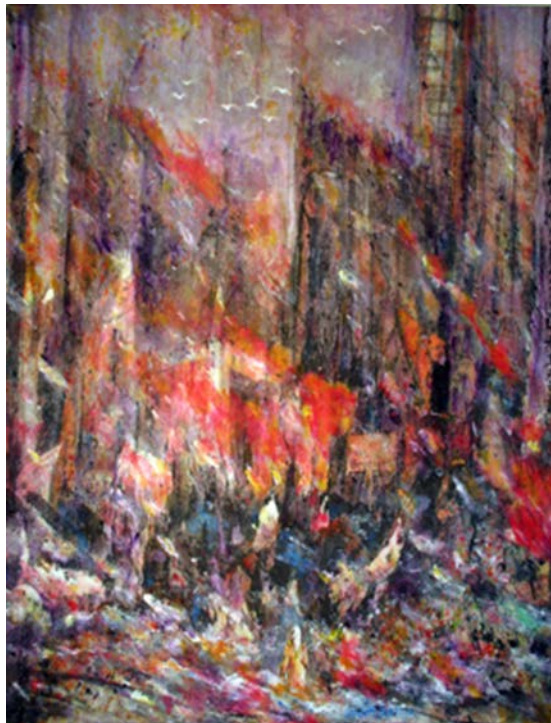
〈三代親情〉(The Three Generations)，2012。



〈親情綿綿〉(Family Love)，2014。

世事除了愛情、親情等正面的人生情趣之外還有一些天災人禍。中國畫家討厭不吉利的題材，所以對「天災人禍」敬而遠之。但作為一個現代畫家，還是要關心世間萬事。天災人禍藝術化也可以啟發善心，有益社會與文化。〈911 後的世貿大樓〉為 911 慘案周年紀念而作，用撕貼積墨積彩鋪陳斷壁殘垣，煙塵漫天的淒慘景象，但印象主義的色盤將滿街花海和衝天煙硝交織出壯觀的氣勢，充滿人類的激情。天空出現幾隻和平鴿，標幟人類的期望與無奈。尤其那位戴著頭巾的穆斯林少女，更不知道為什麼要負起這人類的原罪！紀念四川汶川大地震〈汶

川地震)描寫災後尋親的感人場景。以積墨和積彩將地震後的殘垣斷壁、崩石屍體略為清理,再鋪上一些鮮花,還特地安排了道士與和尚為往生者祈福,化悲傷為大愛。



〈911 後的世貿大樓〉(In Memory of the Twin Towers), 2003。



〈汶川地震〉(In Memory of the Wenchuan Earthquake), 2008。

四、現代與後現代

現代藝術的發展過程就是逐漸遠離傳統寫實的觀念,更加重視形式本身的藝術能量,所以走向半抽象和純抽象。此一革命性的現象就從十九世紀開始。當時在第二次工業革命帶動下,歐洲有創意的藝術家都想不斷超越,以求跟上時代的腳步,走上所謂的「現代藝術」。起初有重視移動光影和色點的印象派。到了二十世紀人類文化互相衝擊更為激烈,而且走向全球化,乃有半抽象和純抽象藝術。兩者都是配合藝術的國際化而步步向前。二十世紀 70 年代因高科技崛起帶來又一次大變革,進入了「後現代」,世間有了許多與外太空有關的傳聞,而網絡的普及也讓人類有了新的時空感。這些都啟發藝術家的想像,出現無窮的創作空間。

（一）抽象畫的現代化

「抽象」(abstract)是個模糊的語詞，可以指從對象中抽取藝術家認為重要而且可用的部份，如立體派所要的是可以轉換成幾何形塊面結構的基本機體元素，而野獸派所要的是轉換成曲線和非幾何形塊面的基本元素，可以說是「超現實」或「半抽象」。「半抽象」的作品以心象為主，而此心象可以連繫到一些實物或實景，只是有變形和幻化的形象和時空架構。

二十世紀中葉又演化出「抽掉實物客體元素」的畫，是為「純抽象」。在創作理念和要求上也大不同於傳統水墨畫。現代主義抽象畫有兩個不同的支派：一是比較理性的，傾向幾何形結構的創作，有較明顯的裝飾性。另一派是偏向感性抽象，屬於直觀、自由感覺的表現，形式上是有機的、曲線和柔邊色面的組合。以神秘「心象」為尚，其哲學性特別濃鬱深厚；一切是存在於作者與觀者的心證，泛稱為「抽象表現派」。這種抽象畫已不是從具體實動中抽取可識之象，也不是對某種具象物的改造，而是完全拋棄任何具象物的牽連，純粹追求形式的時空與心靈的共鳴曲。

在畫家和理論家的追索之下，抽象藝術出現非常神秘的能量。從世事世物概念抽象化轉為「把抽象意義、意念具體化」。保羅·克里 (Paul Klee) 曾說：「藝術並不呈現可見的事物，相反地，藝術使不可見的成為可見的。」⁵無論是「形式主義」或「抽象表現派」都可以說是一種無國界的藝術，因為這種藝術（如 Piet Mondrian, Ben Nicholson, Paul Klee, Arshile Corky, Jackson Pollock 之作），必求離開以再現自然為務的具像主義，而且「排除」或「淺化」作品中具有地域性或國家性的文化內涵，只求用形式韻律展現出來的視學效果通往人類共通的心靈境界。但也為配合現代的「速食文化」而有形式主義的傾向，力求拋開世象、世情的包伏，只有視覺的吸力或心靈表層震撼力。

現代畫的這些創作理念既挑戰寫實主義，也挑戰中國格式化繪畫創作，但與中國道家和禪宗哲學有很多互相呼應之處。譬如中國傳統水墨畫的創作如前文所

⁵ 參閱余光中「從靈視主義出發」，《當代臺灣繪畫文選》，頁 187。

述，講究師古、師自然、師心。而現代繪畫則要叛古、反自然、超心。而「叛古」其實是求無古之古。這可以像董其昌所說：「近代高手無一不肖古人者，夫無不肖即無肖也。謂之無畫可也。」或像畢卡索、高更等現代畫家向原始民族藝術取經，是無古乃真古。「反自然」是求真自然，因為傳統藝術家所見的自然其實都是自然表相，是虛偽。自然另有非常殘酷無情的一面。但不論是仁慈或殘酷，都不是真自然，真自然是宇宙內部能量的湧動，這不是一草一木或一山一水可以展現的。真自然必是自然體與人的信念、情感、思想互相結合，構成一種藝術的省思與建構。至於「心」，一般人所謂的心是經過修養裝飾的，就如弗洛伊德所說那是虛偽的；畫家要尋找「真我」，是超越表面的「心識」追求心靈的能量（不一定是弗洛伊德所說的「性的衝動」），接近明朝李贄所說的「童心」。

現代抽象畫就是追求絕對自由的創作，作品遠離讀、解、思的干擾，只啟發純粹的視覺永無止境的感應與回響。儘管抽象畫有時也會令人聯想到世物、世事，那是幻也是真，因為它不一定存在，而對有此感受者，它是絕對的真實。它是一種神秘的語言，常是無解的「玄言妙語」。此一理論又與中國道家、禪宗和水墨畫有對應的哲學觀。譬如抽象表現派的畫家要用藝術形式本身的能量來傳達。這是沉默無語的「無話之畫」，也是象外象之畫，其中有不可道之道，謂之「無畫」可也。

這令人想起老子所說：「恍兮惚兮，其中有物。大音希聲，大象無形。」唐末詩人司空圖論詩二十四品，其中首品：「荒荒油雲，寥寥長風，超以象外，得其環中。」詩如此，畫未嘗不是如此。也可以令人連繫到禪偈，任人作解，是為無解之解。如前文提到，惟信禪師所說的「見山是山，見水是水；後來見山不是山，見水不是水；最後見山只是山，見水只是水。」也近似中國水墨畫所重視的氣韻和留白。因此抽象畫家都希望觀者也是個藝術家，可以自己發揮想像力和創造力去探索，這也就是現代藝術神妙之處。那麼畫作的標題從正面上來說，可以引導觀者的想像，但從負面來說，它會限制觀者的想像空間，因此很多這類作品都以「無題」為題。以期達到「沉默無言」或「不可道」的頂峰境界。

抽象繪畫，無論是半抽象或純抽象，其創作靈感來源最主要有三：一是建構

性的物像或圖像，二是大海波濤；三是中國的書法和寫意畫。更有將其中二者或三者 in 適當的時空中結合創出神妙無邊、萬籟交響的樂章。所以無論靈感來自何方，抽象畫在結構上、情節上都是不一定要合邏輯的夢幻式題材，但要有凝散、動靜、平衡、高低、深淺、遠近、明暗等等互動的旋律與節奏。

抽象畫就是用形式的基本元素色、點、線、面創造出一種全新的，不像世間客觀存在物的「生命體」，也就是回歸到藝術形式的源頭，它要有動力、秩序、節奏，其主要訴求是音樂性的內涵。如英國 19 世紀末的美學家裴特(Walter Pater)所說：「一切藝術都欲求達到音樂的狀態。」⁶二十世紀抽象畫家康定斯基也說：「色彩是琴鍵，雙眼是槌子，靈魂是帶著許多弦的琴，藝術家是彈琴的雙手，有目的地敲擊這個或那個琴鍵，以引起靈魂的顫動。」⁷中國許多畫家也喜愛琴樂，如南朝的宗炳「妙善琴書圖畫。」唐朝的王維「彈琴賦詩，嘯咏終日。」後世文人更求琴棋詩畫四絕之美。創作上特別強調純粹形式元素（點、線、面、色、光）構成的時空與心靈的共鳴。此中時間是移動的，而空間有大小、寬窄，心靈回響因時因人而異，但也有必然穩定性。

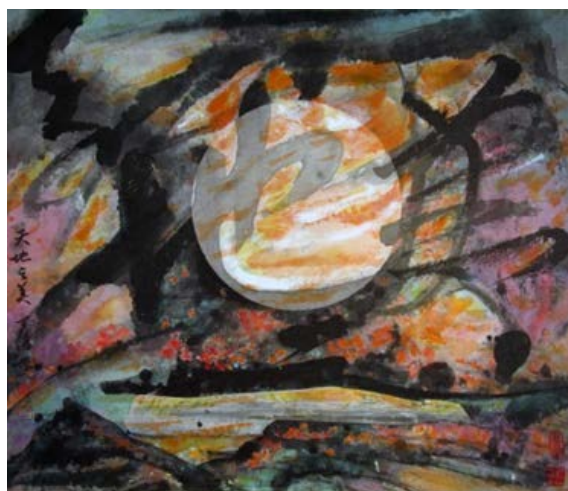
積彩畫因為它的偶然性、自動性、可塑性，內涵有不定性，可以讓藝術家向超現實和抽象境界盡情發揮。如〈太陽神的故鄉〉是在潑彩上用一些幾何形塊面組成一個全新的世界，其中強烈的白光和幾個象徵金字塔的三角形建築。有透光的飄忽幻象，對視覺和心靈的挑戰性相當高。



〈太陽神的故鄉〉
(The Hometown of Sun God), 2012。

⁶ 參閱葉維《與當代藝術家的對話》，頁 16。

⁷ 參閱黃麗絹譯《抽象藝術》，遠流出版社出版，頁 21-22。

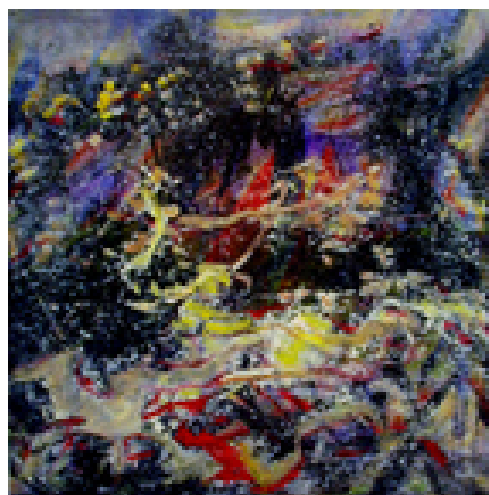


〈天地之美〉(The Beauty of Heaven and Earth)，2010。

本人積彩畫創作上，有很大部份靈感來自中國書法。中國書法藝術與其他地區的書法不同，一般文字書寫只重線條的「數、構、形、意、讀」，也就是筆觸的多寡、結構、造形、字意和可讀性，以實用為主。中國書法除此實用性之外，又特別強調質、氣、情、力、感，所以要用毛筆書寫，表現點、線和筆觸之軟硬、粗細、氣韻、情愫、力度和感人的藝術性。傳統的書法一直保持「讀」與「感」的共生，即使是感性特強的草書也要保持其可讀性。現代書法藝術與繪畫結合之後「可讀性」可有可無。如〈天地之美〉是結合書法與方圓結構的作品，其中「天」、「之」二字已抽象化，「地」有一半在中心的圓圈中顯出淡影。「美」字則清晰可讀。全圖有明顯的建構性和筆、線、色的節奏韻律。



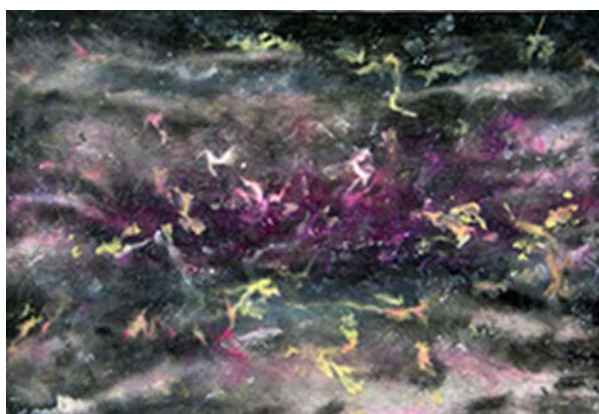
〈天籟人語合鳴〉
(The Symphony of Heaven and Man)，2014。



〈紫色交響曲〉(The Purple Symphony)，2006。

此〈天地之美〉仍然保留一些文字的可讀性。如果進一步走入純抽象，就可以將可讀性完全去除，只讓點、線在夢幻的景物或無明空間上，交織成有音樂旋律的視覺寵兒，如〈天籟人語合鳴〉草書的線條化成上下竄動的龍蛇舞韻，背景豐富的色域蘊育天籟玄音。書法線條如果用顏色取代，那又別有一翻風味。如如〈紫色交響曲〉屬於有山水暗示的抽象作品，全圖是紫藍色的背景上鋪陳著紅、白、黃的點線面作龍蛇般的飛舞高歌，有非常的浪漫與激情。

積彩法所出現的彩墨紋本來就像浩瀚大洋般的抽象，將之整理成一幅畫是比較直接，只要把韻律帶出便可成章。〈天鵝湖〉就像一片映照著紫光的大洋，有波濤和翩翩起舞的白天鵝影。



〈天鵝湖〉(The Swan Lake)，2012。

(二) 後現代繪畫題材

現代藝術原來是為配合「速食文化」，去除畫中的具象實物實情以及文化內涵，讓藝術形式化，是為「形式主義」，但發展的結果，抽象藝術卻成一種「藝術捉迷場」，給觀者「無解之解」。經過半個世紀的發展，如今從事抽象畫創作的人全世界到處可見，優劣也無法評斷，一般作品只呈現畫家作品整體性風格，沒有作品個別性，又無可供思辯之內涵，常流為裝飾性之作，很難在觀者心中留下深刻的印象。抽象畫要如何往前走正是一個令人費神的議題。

好在二十世紀 70 年代因高科技崛起帶來又一次大變革，進入了「後現代」。那何謂「後現代藝術」？迄今無定論，或說是「反現代」或說是「延續現代的時尚化」。但真正比較可接受的是「多元化藝術」。1978 年 12 月在紐約惠特尼美術館 (Whitney Museum of American Art) 舉行的「新具象繪畫展」可以說是後現代藝術多元化的一個指標性展覽。後現代因為網絡通訊發達，教育普及，藝術走向多元，萬象爭榮，百家爭鳴。世界上再也不會有獨領風騷的畫派了，因此使很多藝術家像無頭蒼蠅，不知如何往前走。

但是實際上，在全球性多元文化的氛圍中，未來的發展，無論是地方性、傳統、現代或創新都是社會所需要的，而重要的是多元題材的開發。除了前述搜奇創真和超現實想像之外，還有更多的超越時空的後現代幻象之作。這對喜歡創意的畫家是個絕佳機會。可以配合新的時空觀念和新科技發展新的題材。最常見的傳說就是外星人或 UFO 的出現，因為是一種傳說，留給畫家很多自由發揮幻象的空間，也讓積彩畫也可以在這個領域發展。

〈UFO 降臨〉畫的是科幻奇想。儘管 UFO 是什麼樣子沒人能說清楚，我們可以用自由想像來創造。畫中外星人真的在山谷中現身了——一個有著扁平的大頭的黃色身影。隨他而來的是一陣殞石雨，譜出一團迷語：

深谷裏

一對驚嚇的目光

往上衝

衝到天空

撞上一個發光的物體

撞出一團火花

抱住落單的心靈

回到深谷

撞上暗冷的山崖

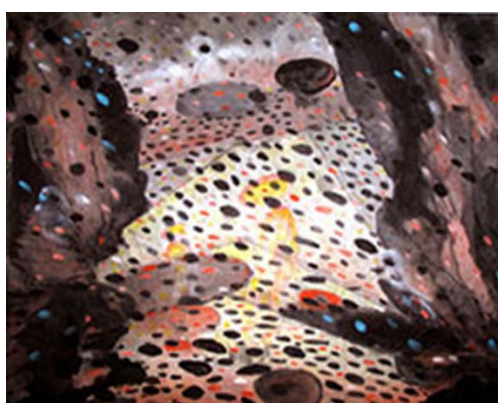
畫出一片問號

會走動飛躍的問號

會開玩笑的符號

今日無疑議

未來有意義



〈UFO 降臨〉(The Visit of UFO)，2012。

由於有關外星人的傳說都不是實事，它可以給畫家無限的想像空間，配合積彩畫必然有非常豐富的新奇之作。如〈外星人來訪〉畫外星人與人類相會。在那夢幻般的空間裡，前方是白雲密布的山景一直往上延伸，背後是黃雲萬里的長空。山崖上最前方是的一個人類的代表，他向一群外星人與神仙獻上一顆金球，祈求平安。



〈外星人來訪〉(The Visit of Extraterrestrial), 2009。

外星人與神仙包括紅衣客、白衣觀音和兩個只露半臉的雲中君。往上有一隻巨鷹。代表可能發生的戰爭，再往上有人形神仙向一隻聖牛祈禱，祈求和平。畫上題詩云：「千年神話碧落間，萬里黃雲靄天邊。青冥浩蕩難為闕，星靈何時到眼前。」隨著外星人到訪的傳說又延生出「世界末日」的謠言。凡此皆可為「後現代」的好畫題。

今日又因電子時代資訊的無限傳播有了新的時空觀念和空間感；如〈低頭族〉畫一群低頭族在滿是電磁波的山中默默沈醉於千里外的訊息。雲端科技帶來時空的平化，讓時空距離慢慢消失或交錯呈現，有時空的錯位一一或天涯若毗鄰，或咫尺如隔山。在網絡中隔空交談自樂、漫遊成為一種時尚。〈雲端音樂會〉就是當代人網絡交友享樂的奇想。



〈低頭族〉(The E-generation), 2005, 私人收藏。



〈雲端音樂會〉(The Cloud-end Party), 2014。

後現代也是一個聲光世紀，據此成長的是一種「純視覺藝術」，此派主張拋棄藝術的神秘性，集中在視覺效果，走向真正的形式主義的裝置性藝術。以純點、線、面、色彩、韻律、節奏為表現元素，使畫面成為音樂演奏大廳，作不同的「視覺音樂」演出。如〈聲光展場〉成千氣勢難擋的音符像巨石從高聳的坡上



〈聲光展場〉(The Sound and Light Exhibit)，2012。

衝下，演奏一曲動人心弦的音樂，因此聯想到李白的「蜀道難」：「噫吁嚱！危乎高哉！蜀道之難難於上青天……西當太白有鳥道，可以橫絕峨眉巔。地崩山摧壯士死，然後天梯石棧相鉤連……。」

同樣具有視覺震撼力的還有許多新的夢幻式城市建築、裝置藝術和行動藝術都可為畫家提供創作靈感。在這五光十色的世紀裡，此類創作題材罄竹難書，只要有想像力，有技法，又有靈感，都可以用積彩法展現。〈後現代的夢幻建築〉所用的是熟宣，不太透水，先是在正面畫了積彩山水，但畫成之後覺得太古板，所以在背後用立體派的分割法，建構富有後現代意義的玻璃大樓。正因為紙張很薄，背後的山水隱隱浮現，產生一種空間無限跨越的視覺感，也使畫面更加神秘深邃，其中隱含「後現代藝術」的玄音。



〈後現代的夢幻建築〉(Post-modern Illusory Building)，2015。

六、結語

總而言之，積彩畫的基本特色，在可見的畫面，用墨、用色都有豐富層次。結構上有深思造型之嚴謹與潑滴噴染之自由奔放形成對比。在感覺方面，謹放、凝散、動靜、虛實、明暗、有象無象，都在互動中依主題的需要產生或剛或柔、或激或緩的節奏韻律。積彩畫也就是把握中國文人畫的抽象性造境和音樂性的氣韻生動。此中即暗存的國際性語言，因為它就像音樂一樣，旋律節奏可以超越樂詞，不懂樂詞的人還是可以欣賞那曲音樂。至於中國文人畫所特有的哲學性和詩性則可隱藏其中，識者得之不識者離之，因此除了畫法國際化之外，藝術內涵也國際化了。這或許可以稱為「新人文主義」的文人畫。

積彩畫作為一種國際性藝術語言，它的包容性和可塑性都很大，隨藝術家的個性、想法、學養自由發揮，從寫實到抽象，從傳統到後現代，從擁抱人文到反人文，都可自由出入。這可讓水墨畫家像〈抱雲擁花〉中那位詩仙，以花間一壺酒，上天下地狂追夢了！



〈抱雲擁花〉（Embracing Flowers and Hugging Clouds），2014。

