

現代水墨畫的百變容顏

—楔子—

所謂「現代」，可說是時間與空間進行式的名詞，亦是技法與思維區隔式的名詞，但無論是屬於「變種」、「異種」、「混種」或「雜種」的創作模式，都是植基於「純種」的中國繪畫，則是無庸置疑的！

關於「現代水墨畫」的涵義眾說紛歧，不一而足。熊宜中曾將現代水墨畫的發展大致歸納為三種類型：A.為具實驗精神的水墨形式，B.具表現精神的水墨形式，C.為抽象精神的的水墨形式。此外，謝東山也指出當代前衛水墨（類似現代水墨畫）有三個發展趨勢：A.水墨體制的消滅，B.水墨藝術的生活化，C.遊走於美學與政治之間等等。

因此，現代的水墨畫目前至少有幾個響亮的名字—現代水墨畫、當代水墨畫、新人文水墨畫、實驗水墨畫、後文人彩墨畫等等。

六〇年代的台灣水墨畫在一群不滿足於大陸懷鄉與文人畫遺緒作風的年輕人的奮力闖拼下，而漾起了抽象風格的「現代水墨」，經過多年的沈澱與衍發，也逐漸成為一個短暫歷史的特定名詞，也就是說它已經成為一組有所指涉的符號系統，其系譜軸隨著時間的推移遞嬗似乎已逐漸清晰釐定。當下一個世代的人們在觀察這個世代的文化現象時，亦必關注這時代的特有存在印記，因為文化也需依賴符號系統或組成符號所依據的符碼的運用以維繫其存在，希望在曾是主流脈絡裡找出薪傳的火種，重新在世界畫壇中再燃興旺生機。

關於現代水墨畫不管是要重生或再生，必須立即解決的問題是媒材與符號的時代性思維，並在歷史的十字路口上，達成一種變形的使命與迷思的解答。

首先，如果能讓筆就是筆，墨就是墨，色就是色，而不賦予它任何箝制性的另外前提規範，或是故弄玄虛的一些裝模作樣，當能還給材質工具本來自由自在的特質，讓筆墨歸零再出發，盡情地發揮其中所有的可能，畢竟工具總只是工具，重要的是創作者的操控所賦予的生命。創作的好壞，並不在於先驗的預設，而是在於創作者以其形而上的意蘊，藉著形而下的素材，成就個人獨特創意的作品，而能與觀者產生會心的感通。因此，當筆墨與媒材的制約有可能形成一種前進的迷障時，斷尾以求生，雖是一種無奈的割捨，卻也可能是再創生機的一種另類作法。

其次，藝術創造任一作品都會帶著特定的符號，並將此「有意味的形式」脈絡性地呈現給觀眾，此種符號化的思維與行為是人類生活中最富代表性的特徵。近年來，現代

水墨現象中的創作語彙不再必是山水、花鳥、人物、畜獸等的形式，開始出現種種衍發的新語符，圖象的綴合並置可能是嵌鑲式的、同時性的、而且也經常是非邏輯的圖式。其文本未必符合因果關係的邏輯，而只要符合文本結構的需要，並以其象徵性符號的表現與組合，呈現出新的樣貌。這些符號拼湊或組構式的創作，無論是視覺上的關連，或是作品背後意涵的連結，亦即符號學所提出的「交相指涉」，等於是重新賦予閱讀作品的新詮釋和新視界。而此，似乎也是面對當下「生活」寫照的種種映射。

關心水墨畫藝術傳統命脈延續者，不管是復古傳統或走向現代，相較能掌握其自身作品藝術表現語彙命運之西方藝術家，水墨畫藝術家其考察藝術史之終極創作行為，雖不斷自我協調，提問主客觀見解，內心糾纏掙扎仍徘徊於是否須與古人和韻之十字路口，和解其創作觀點於古人同一見解線上，新形式構成之畫面，仍以「類同質」與「類同值」之歷史韻情墨姿出現，或於畫面留下歷史變遷語彙軌跡，反覆按歷史嚴整之規律、規則、條件、質性因果性出現，即使創作經驗迴轉，仍陷入與藝術史句法同構用詞，其創作藝術生命是為延續民族、文化、歷史生命之因果性與世界現代藝術碰撞。

換句話說，「現代水墨畫」是台灣漢民族文化吸收並融合了外來影響，在這片土地上蘊釀並創造出的「新繪畫」、「新風格」這才是真正的「本土繪畫」。歸納幾點創作如何求變之方式：

- (一) 幾何圖形化或減化。
- (二) 賦色觀念的轉變。
- (三) 符號的拼湊與重組。
- (四) 技巧的實驗與發明。
- (五) 畫面空間的結構變化。
- (六) 質覺的多元性。……

當今水墨畫的發展在水墨元素、筆與墨達到精神顛峰之後，始終不斷地在筆墨符號的解構與形式上的構成等問題之中掙扎。如何讓水墨藝術現代化、營造合於時代人文生活的情境，讓水墨重新萌發新機，或展現更多元的新面貌，更是現代水墨創作者共同關注的課題。有一種觀點認為，現代水墨畫能夠完成語言上的重大轉換，本身就是具有當代性的表示；另一種觀點認為，當代性並不限於風格、語言、形式上的創造，還應當包括思想和精神的價值。因此便有一些藝術家透過借鑒西方表現主義的觀念、手法來改變傳統水墨畫。其具體方法是：在盡力保持筆墨及宣紙本性的同時，選用新的藝術符號、實驗性媒材及畫面構成方式，如此，他們就為發現自我、表現自我、創造自我找到了一種可行性的解決之道。

—之意—

「夫畫者，宜抒情造境，寫生次之，而不可以記事。」意即境，即情，即意涵也。易言之，意境即是創作者內心一種的情感的深層抒發與傳達。

對於講究「意境」的東方藝術傳統而言，除了運用新的藝術符號及畫面構成方式之外，如何從「符號意象」乃至於「心靈書寫」的思考中，探尋出一條現代水墨可以前進的路，將是水墨在面對西方藝術環峙之下，不得不思考的核心問題。

意境是藝術作品的精神內核，也是體現藝術主體價值的能源。宗白華：「藝術意境底創構，是使客觀景物作我主觀情思底象徵。」易言之，意境的衍發，是從「觀」到「悟」到「化」的審美想像過程，此即「神會」、「游心」之心理體驗，而達到「超以象外，得其環中」、「言外之味，絃外之響」的之藝術境界，也就是進入超物象性與超實有性、虛幻與空靈、心物合一的「化外之境」。高爾泰則認為：「意境就是一個由物質媒介組成的活的有機整體，其結構和運動軌跡無不同藝術家的感情或心緒相對應，從而具有那種感情或心緒的表現性。」這種「心物合一」即「活的有機整體」。

一種意境就是一種藝術形式，一種藝術形式就是一定情感或心緒的動態形式的同構形式——「有意味的形式」，當藝術的生命力同欣賞者的生命力合而為一的時候，欣賞者就進入了浩瀚的藝術境界。關於現代水墨畫所要傳達的意涵略表如下：

一、人生的命題

人生，可以說是藝術創造的總體母題。其實藝術可以擁抱、表達或反映的題材相當多，但是人生的命題，卻是那麼地與藝術家息息相關而且同一，若沒有人生的依托將更形遜色。因為人生，是人的歷史性展開，是人的動態發展流程；人生是人創建自身價值的漫長歷程；人生是人自我選擇的長鏈；人生，是人在客觀世界中的旅程；人生，是人的生命的具體實現；人生，更是人在時間和空間上的兩度開展。所以，藝術創作必須具有「本體」，而此本體是由時空遞變中所退化或進化的雙方衝擊，所衍生出來的一種深刻動人的人生意識。無怪乎，難以計數的藝術家都一再宣稱：「藝術，表現著所存在、所經驗、所感受的特定時代和社會中，對於人生價值、人生意義及人生況味的闡述與瞭解。」朱光潛也指出：「離開人生便無所謂藝術，因為藝術是情趣的表現，而情趣的根源就在人生。」因此藝術家要品味人生，創造生命交響曲，便不能離開人所互動構成的人生之整體性空間，而後向審美國度邁進。

尼采認為：「擺脫人生的根本煩惱和痛苦有兩條出路：一條是逃往藝術之鄉，把這個奇異的世界看成是一種美學現象。……」可知，藝術所以深入人生，是因為藝術把形

式賦與了世界，它細膩地描繪了人的本性：敏感、充滿活力、感情豐富，但又不逃避死亡，藝術比任何其他經驗，都更能模擬我們實際的情感生活。

藝術離不開生活與環境，但藝術又不是生活與環境的模寫。既要深入生活環境，又要超越於生活環境；既從生活環境中來，又不等於生活環境；既取材於生活環境，又要創造另一種全新的生活環境，伴隨而至的則是「美的沉思」，而昇華為「審美愉快」的理想境界。

所謂「生命」，是存在的現象或由存在所衍生的一切現象（不論直接或間接的關係），其本身是一個無休止的過程，且不停地運動著，它的意義與價值則在於創造——創造宇宙繼起之生命。不過表達生命的形式，並非一味地對真正活的東西進行模仿，而是可以藉聯想、象徵或抽象化符號及思維的轉換，來達到「生命意識」的啟示，進而對「生命」本身作觀照與反思。如果藝術是時代人生的先導，是時代生活的詠嘆、吟味與反省，必以「人性」為主體，而揭示一種人生理想。對集體深層心理的追求，說到底，也就是對人性的逼近。人性，是集體深層心理的最後凝聚，亦構成了藝術的原動力。

總之，現代藝術是以更多向內深處的自省，更多對生命價值的直覺，更多誠摯的觀照，來形成「動」的力量，追求一種超乎物質存在以外的精神形式。所以，現代藝術可謂是對人生的觀照，對生活的體驗，對生命的感動，及對人性的探索。

二、社會現實意識

社會的實在為現代藝術家提供創作材料，並透過創造過程來化解材料直接性，把材料化為具體的風格。所以馬庫色（H.Marcuse）認為：模倣只是藝術對實在的最初關係，藝術對實在之最終的關係應該是批判。模倣只是提供批判的基礎。因為藝術家如果不能模倣實在，便是不認識實在，如果不認識實在他就不能批判實在。可見，藝術若無法反映現實、批判現實，無異是雖提供了土壤，卻從不灌溉與施肥一樣。

因此，將現實置身於美的規律，也就是將現實附屬於另一種秩序，其背後帶有批判或省思的意識作用。藝術是創作者心中的虛構世界，既要不同於現實，卻又不能脫離社會日常生活的現實經驗與現象。也就是說，創作者必須通過審美的心境，來探討社會意識形態的素材與形式，才會產生自由狀態的真實。真實與素材是現代藝術最不能拋開的生命主體，最後由形式來加以詮釋。

現代社會結構，可發現它是一個「重疊多元」且複雜的有機整體，隨著工商業的蓬勃發展，及網際網路的全球化，原有的社會結構遂發生極大的轉變，人與人之間顯得格外疏離與冷陌，金錢名利的追求成為生活中唯一的奮鬥目標。長期積累的結果，造成彼此間之連鎖破裂，相互忠誠降低，而逐漸虛脫，於是人被資訊穿透，被商品包裹，被名

利擊昏，個人開始成為飄浮不定的離子，遊走於法律束縛的邊緣，表面上是從舊的鎖鏈中獲得自由，實際卻進入另一新而無形的鎖鏈。

社會的每一天，無時無刻都展演著一種「戲劇化的真實」，這種戲碼出人意表地存在於每個階層、每個角落，似洪流般地傾瀉而出。尤其文化工業，文化商業、文化經濟、文化政治……等，為人們創造一個虛假性的精神需要，人的整體性遂被摧毀，歸向野蠻與庸俗，並失去自我昇華的潛力，而慢慢地萎縮成自足的「繭」。

現代藝術是由於傳統藝術的變質和分割而誕生，但仍應築基於傳統的紮實；現代藝術所實現的革命，不應祇是技法的改變、結構的移植，卻應是命題之移轉，以反映這個時代中精神與心靈的症狀，方能適合現代時空的藝術舞台。無疑的，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：一種是順承性的反映；一種是反省性的反映。順承性的反映，對於他所反映的現象，會發生推動、助成的作用，對現實有如火上加油；反省性的反映，則可獲得精神的自由，保持精神的純潔，恢復生命的疲困，恰如在炎暑中喝下一杯清涼的飲料。可見，藝術創作對時代和社會的直覺、觀察與體驗是必要且有迫切性的。尤其是人類的群體行為，更構成類似長鏈的趨勢與潮流，是值得探索，並攤成橫切面在顯微鏡下檢視的。羅丹（Rodin）曾說：「美是到處都有的。對於我們的眼睛，不是缺少美，而是缺少發現。」

藝術創作是一種活動，一種歷程，一種經驗，一種環境下的行為，或一種時空交織的歷史情感，更是一種實在的知覺（人在環境中產生的現象，而予以誠意的直覺，所產生的一種現實）。因此，現代藝術的特色，無異是生活苦悶的抒發，社會失序的秩序化，以及對現在時代的藐視與批判。簡言之，現代藝術所欲呈現的，是「環境——行為」之連續性經驗的重建，而非僅是孤立的心靈現象。

三、現代神話傳說

現代藝術已不容許再像傳統命題那樣，順著人生社會現實上的要求，卻應該因應各種現象的差異性，去構築一個符號體系，並以不同素材及形式，來實踐其內容之真實呈現。因此，藝術創作必須回歸到另種空間的「自然」及文化的「原始」狀態，創造出「獨立於多數人之外」的幻想空間，藉以安納現實的主觀思維及行為。藝術的產生，最早可溯及遠古時代，將社會生活中的物化活動與思想，凝凍在物質對象上的一切自發行爲。物質對象之凝凍，又稱為「符號圖象化」。其中所包含的社會意識，亦即原始人們那如醉如狂的情感、觀念和心理，恰恰使這種圖象形式，獲有超模擬、超感覺的內涵、性能和意義，而積澱成社會價值和內容。這種經由發掘、提煉的符號圖象，正象徵著原始的

生命力，以及超乎所有生命之上的「存在」意志。其實「人不是生活在單純的物理世界中，而是生活在一個複雜的符號世界中。人類文化的各個部份，如語言、宗教、神話等等，都是符號世界一部份，都是人類經驗交織的網路。」何懷碩說：「繪畫必須通過系列的列象與色彩的表現，把自然與人生的本相，變成畫面上的、帶有主觀創造（或歌頌、或暗示、或批判、或理想化、或揭示其內在本質…）的種種形式。這些形式，我們稱為繪畫符號。」具體來說，藝術符號之所以能產生審美快感，可解析出多方面的原因：首先，符號的抽象性使寄寓的物象提升到抽象的高度，使欣賞者面對具體物象而獲得一種廣闊感和自由感；其次，符號的通用性使廣大欣賞者獲得了產生同步效應的審美契機，因而產生一種使人極感溫暖的社會認同感；再次，符號的跳躍性使欣賞者享受一種由此及彼的想像、思考、聯結的自由，發揮了他們審美主動性；最後，符號的簡潔性開拓了以少勝多、以虛帶實、以形帶意的創造功能和欣賞功能。

所謂「神話」，是通過現實的對照，在遠古人類知與未知、神或半神的迷惑中，所找到的一種「知足的世界」（超現實世界），以融納他們從自然現象中走出來的精神迷失，靠著這種「神話意識」，走出了「存在」的進化。「神話」可謂是人類的思想符號，也是人類行為思想模式之理想化、抽象化及昇華化的幻境，主宰了人類長久以來的精神意識狀態。「自有人類歷史以來，迷信從來就是愚昧、落後和巫術之類的同義詞。產生迷信的根源，是人不能把握自己的命運，為了從現實社會普遍存在的種種苦難解脫出來，只好尋找一個虛幻的超自然力和超現實的世界。」古代人類因對生活環境恐懼，而創立神靈偶像的神話傳說；現代人則因對生命價值、人生意義與居住環境有所疑惑，而建立自我的「現代神話」。其實，現代人所面對的畏懼與茫然，並不亞於原始的那種神聖膜拜，如果說遠古是一部歷史神話，無疑的，「現代神話」亦理所當然地會永遠存在與流傳。

不論是與古對話、與今對話，或是解構傳統、重構現代，「現代神話」可說是歷史——現實——神話三位一體的戀戀世界。與其說是神對人的征服，毋寧說是人對神的征服，或是現代人類思想的直接延伸，亦是對現實世間的津津玩味與十足的玩弄。換言之，原始神話是思想昇華與浪漫幻想的融合，而現代神話則充滿羽化登仙、緣木求魚之不可企及的物質痴惘與權力貪奢，構成了超現實的符號象徵王國，訴說著現代人的「潛意識」夢囈。歸究其因，現今時代的人類正面臨快速、虛擬、短暫及不確定的生命節奏，在「唯己」的個人價值中建立慾望網路，而以「神話式結構」來融納不安定的氣質。也唯有從混亂現象中，擷取片斷成為類似偶像膜拜的自私觀念，並賦予抽象與冷漠的特質，方能洞悉與分析一種印象的始末。於是，當人的主觀想像力，昇華至事物存在的法則之上時，

所構築的自我王國遂褪變為自囿的神話世界。

時代的性格必須首先從它深陷的劣根性中復元：一方面要排險自然的盲目力量，另一方面要恢復它的質樸、真實和豐滿。現代人類最大的劣根性，即在於用自由的慾望觸角，試圖建構通往真理或理所當然的虛妄概念——社會神話，以成為一種人的支柱。殊不知屈從於需求或慾望，往往成為現代人類最大的枷鎖！當人以某種方式，返回到最原始的慾望意識，而否定眼前複雜世界的一切狀態時，唯有從複雜中所抽離出的純粹形式，並透過一種審美的訓練與導正，方可滿足並描述其內心的所有變化過程與必然因素，而重返最原始、最純真的人類本質，成為無限沉思的可能性。

「神話」有時比歷史說出了更多的真實，有時比生活更了解社會的意識形態。以希臘神話為例，它是古希臘藝術家追求「美」的實現，希望能把人帶回地球尚是年輕的時代，能使人進入大自然與人還是一體的理想境界，其用心之苦，可想而知。所以現代藝術就是以藝術的結構與手法，來表達在現代社會群眾的行為模式裏所找到的共通符號，亦即透過一種神話和現實相互演繹的形象畫面，展示了另一人類文明五彩繽紛的神奇世界，承載著潛意識慾望的迷失之心靈，逐步向自己以外的時空，宣示以「美」為中心的主宰地位。

—之符—

莫卡羅夫斯基（J.Mukayovsky）說：「藝術品是在它的內部結構中，在它與現實和社會的關係中，在它與創造者與接受者的關係中，以符號形式呈現出來的。」卡西爾（Ernst Cassirer）也認為：一切人類的文化現象和精神活動，如語言、神話、藝術和科學，都是在運用符號的方式來表達人類種種經驗，概念作用不過是符號的一種特殊的運用。符號行為的進行，給了人類一切經驗以一定的秩序：科學在思想上給人以秩序，道德在行為上給人以秩序，藝術則在感覺現象和理解方面給人以秩序。符號表現是人類意識的基本功能，這種功能對於理解科學結構固然不可缺少，對於理解神話、宗教、語言、藝術和歷史的結構同樣重要。又認為：「人就是進行符號活動的動物。藝術可以被定義為一種符號的語言，美必然地而且本質上是一種符號。」可見，藝術的構型過程總不開某種感性的媒介物，藝術創造實際上是審美體驗——經驗客觀化、符號化的過程。

其實，藝術作品之所以不同於其他所有美好的事物，就因為它是「玻璃加透明性」，這即是說，在任何有關的情況下，它都根本不是一個事物，而是一種符號。所以蘇珊·朗格（Susanne Langer）說：「藝術，是人類情感的符號形式的創造。」他認為，一件藝

術品應該是想像力作用於情感符號的創造表現。也就是說，所謂藝術的世界，是純然人類的想像的產物，它雖亦模擬真實，但卻是一個全新的秩序，是我們人類在真實世界以外所建立的一個秩序，是人類所創造的一個符號，但這一符號是完完全全獨立存在的，不是用以代替或代表任何事物，更不依賴任何事物而存在。它是人類的情感和意念的綜合體，是人類的精神或心靈的化身。

符號不是具體事物，是從具體事物中抽取出來的，作為具體事物的代表。易言之，符號雖被利用來代表一個所指涉的事物，但符號與所指涉的事物之間有時是非常含混的；一個符號不僅不等於具體事物，而形成極為複雜的意思表示。符號只有在作為描繪形式的意義上，它才被看成是一種語言。就是說，它可以傳達其邏輯形象中可想像的任何東西的概念，也是一種「有意味的形式」，可以領悟生命和感覺的過程。蘇珊·朗格認為：一個符號是以簡化的形式來表現它的意義，這正是我們可以把握它的原因。符號可以傳達某種意味或內在含義，它不是事物替身而是概念的媒介。可見，符號是「借用一個形體，來承載一種普遍理」。亦即在領略形象風采的同時，可以聯想到它所蘊含的某些普遍理。易言之，符號的最基本功能，恰恰在於將經驗客觀地呈現出來供人們觀照、認識和理解。藝術這種表現性符號的出現，為人類情感的種種特徵賦與形式，從而使人類實現了對其內在生命表達與交流。

藝術符號是一種具象徵的抽象，或者說是一種抽象的具象。它不僅是一種有表象的符號，而且這種表象與符號之間不必經由推論抵達，而是能夠同時呈現、被人同時感受的——同時性符號。藝術不是在感覺上讓人愉快，符號也如此，可感覺的性質是為它生機勃勃的內涵服務的。藝術品比語言更具符號性，完全不知道它的意義也可以了解它，甚至利用它。因為一個完整而明晰地表達出來的符號，直接對欣賞者呈現出它的蘊含，只要他對於借助特定媒介而明晰表達的形式是十分敏感的話。藝術的目標是對象的生命再現，但藝術的內在象徵內容並不是生命，而是作為內在象徵內容的事實的「真」。用心理學的術語來說，「真」，不是學問式的直接言明，而是間接的暗示。。這種「間接的暗示」，就是象徵的概念。余秋雨：「象徵，就是有限形式對於無限內容的直觀顯示。藝術，就其本質而論便是一種象徵。」韋氏（Webster）英語大字典更完整地提示了對象徵的意義：「強調以一種看得的符號來表現看不見的事物，也就是外在的符號中有一種抽象的、複雜的蘊含。」亦即席勒所謂「只有通過部分來達到整體，只有通過有限來達到無限的東西」的創作理念。

具體來說，藝術符號之所以能產生審美快感，可解析出多方面的原因：首先，符號的通用性使廣大欣賞者獲得了產生同步效應的審美契機，因而產生了一種使人極感溫暖

的社會認同感；其次，符號的跳躍性使欣賞者享受了一種由此及彼的想像、思考、聯結的自由，發揮了他們的審美主動性；最後，符號的簡潔性開拓了以少勝多、以虛帶實、以形帶意的創造功能和欣賞功能。總之，不管從宏觀或微觀的角度看，藝術家都應適當地增加符號意識，增強創建、選擇和運用藝術符號的自覺性。

藝術創作不是從「主體—對象」的二元論去思考，而應是把主體與對象融合為一個有機體；藝術的幻想也不是為了粉飾太平，而是為了呈現更多的日常實在中所沒有的真理，達到省思、批判意識作用。夢想、回憶與渴望都是感性的終極狀態，常成為藝術創作的主體形式，均帶有改變人類條件與秩序的力量，而不祇是展現形式軀殼罷了。其實，形式本身就是對現象的一種重新安置與把握，故藝術創作本身，毋寧是對現象的一種直接秩序化。藝術創作的動力來源，往往是對象的認知過程，其價值在於探索對象變化的時空意識。因此，祇有利用抽象的冷漠，才能洞悉與分析一種印象的始末，進而結合成熾熱的整體，幻化作省思的對象物。由具體再現到抽象表現，它所表達的內容不是簡單了，減少了，而是複雜了，增多了。在抽象、簡化中所表達的感情內容、想像內容、理解內容是更加複雜和深刻了。

— 之媒 —

現代水墨畫可謂是一種多層次、多形式與複雜的平面藝術。席勒（J.C.F. Schiller）認為：「美可以成為一種手段，使人由素材達到形式，由感覺達到規律，由有限存在達到絕對存在。」黃光男亦云：「材料是藝術創作的語言」，可見形式依媒材的詮釋，方能展現其主觀意識的目的性，也才能妙造心中的自然，構築自我的、現代化的藝術本體。楚戈更進一步指出：「只有現代化了的西方油畫，和現代化了的東方水墨畫，站在平等線上向前邁進，才能締造健全的世界性的現代藝術，偏於任何一方，便非全人類共通的世界藝術。」

多數畫家多遵循“水墨為上”的原則，其中有人即使用色，也沒有超越“色不礙墨、墨不礙色”的傳統規範。另有一些藝術家則不然。他們從表達當代人的視覺經驗及內在需要出發，在借用西方表現主義的藝術手法時，將色彩大規模地引入了水墨藝術之中。仔細比較這些藝術作品，可以發現，儘管他們的圖騰來源各不相同，如有的來自傳統、有的來自西方、有的來自民間，風格也完全不盡相同，但他們的共同特點是：解構傳統筆墨的表現規範，使水墨與空白構成的特殊關係，轉變成了由點、線、面、色構成的新關係。另外，在強調色墨交混的過程中，他們已在很大程度上改變了傳統水墨畫的

一次性作畫方式、使畫面具有很強的厚重感和力度感。他們的藝術經驗告訴我們：色彩大規模進入水墨畫，就打破了由宣紙、毛筆、水與墨構成的超穩定結構，從而為水墨畫贏得了一種新的可能性，其意義是深遠的。也為水墨畫尋找到了一種新的支點，他們給廣大藝術家啟示性在於：水墨畫放棄了筆墨中心的入畫標準，將會另有一番表現天地。我們看到：他們充分利用各種創意性技巧，創造了極具視覺衝擊力和現代意識的新藝術語言。這種語言強調對主體心境的表達，十分符合現代展場及現代審美的需要。

持心而論，所謂「筆」，祇是描繪物象的工具，用筆的意圖，也僅為了營造墨在紙材上的痕跡，這種痕跡無非祇是「組象」的要素，應依象之質而有所轉變，未必要以區區之筆為師，步步以筆為趨，而規範了創作之路，方能適材適分地發揮「筆」的真性。石濤曰：「畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心。」又云：「縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。」可見「畫」實聊備一心，而受作用於工具、媒材所成，無論那一種替代工具，為的都是要詮釋心中意象，因應命題移轉之適性技巧，在繪畫的領域中展現最佳之呈顯方式，應是極力鼓吹現代化的繪畫創作者之共通認知。

有些水墨畫家為了畫面的整體效果與內在情感的抒發，有時降低筆墨的獨立品格和超越傳統筆墨規範是必須的。譬如，有些藝術家常用破筆散毫作畫（或以物代筆），所以他們畫面上的線條便具有傳統線條所沒有的破碎美、含混美、重複美，而且十分自由，毫無造作之感。此外，還有一些藝術家已經在使用網狀線、禿筆線、方形線以及一些尚難以命名的線紋。他們畫中的線條都呈現出了一些新的審美特徵。看來，從書寫性入手，水墨畫的線條領域還是一個需要繼續探索的領域，人們不應把傳統的筆墨標準當作評價現代水墨畫優劣的唯一標準。

傳統水墨、現代水墨，它們分別反映了水墨藝術在不同的歷史情境中，在面對不同的文化年代問題時所具有的不同的狀態。在精神上、在文化品格上、在工具和材料上，現代水墨與傳統水墨一脈相承；現代水墨發揮和強調了傳統水墨中的那種偶然性、隨機性、過程性的效果，把那種揮灑的、詩性的精神因素作了極大的發揮，並且著力於心靈的書寫，與現實生活保持者一定的距離；在工具和材料上，也是基本沿襲的，只是在幅度和裝幀方式上有了不同。現代水墨與傳統水墨比較大的區別表現在，現代水墨有著現代主義藝術的資源背景，吸收了現代主義藝術中的表現手段和方式，如採用激進的方式，以抽象性、運動感、製作效果等因素，破壞了傳統水墨畫的趣味和題材模式；另外，就是擴大、改寫了傳統的筆墨標準，現代水墨也有筆法和墨法，只是與傳統水墨表現方式不同罷了。

在材質上，企圖撕裂礦物與草本顏料的互斥性，排除絹布與宣紙的互異性，強化油

彩與水墨的互動性，整合中西媒材的互補性（往往色彩的使用達到最大的可能），來提昇具有台灣品味的新藝術形態。

在技法上，現代水墨畫企圖打翻任何固有技法的侷限，排除單一和貧乏的技巧使用，強化複合多元的藝術風格，因此，可以採用撕、貼、染、拓、拼、噴、灑、裝置、錄影等自由手法，來達到創作的目的，展現台灣人打拼實幹的精神。例如為了達到特殊的墨韻效果，並同時取得渲染、肌理的最大可能性，往往在墨中加入鹿膠（或一般膠水）、清潔劑、鹽巴等物質，藉以求得墨色中多層次之乾漬美感與暈染效果。

— 之質 —

就中文意義來說，「質感」〔texture〕又可稱為「質地」或「肌理」。它包含了材質本身的特殊屬性與人為加工後所表現在物體表面的感覺。換言之，「質感」就是指物體材質所呈現在色彩、光澤、紋理、粗細、厚薄、透明度等多種外在特性的綜合表現。雖然質感是由觸覺所引起的，但是在視覺藝術中，人類會運用由觸覺所移轉的經驗而憑著視覺來感知不同的質感。因此我們通常將「質感」分成這三種：「實在質感」〔actual texture〕和「擬態質感」〔simulated texture〕，「虛構質感」〔invented texture〕。「實在質感」是指「真實的東西」，也就是真實物體表面看起來和感覺起來的情形；「擬態質感」指的是模擬物體表面特徵，而做出幾可亂真的質感，且每種表面都有特定的明暗特徵與反射效果；「虛構質感」是指沒有實體可參照而創造出來的質感，完全來自藝術家的想像與塑造。

現代水墨畫的質感主要來自於「墨」的痕跡，無論是透過拓、印、滴、流、觸、刷、噴、拍、畫、撕……等自動性或非動性技法，所留在紙材上各類的墨跡或墨痕，此時，水分是唯一的兇手，紙材則是最大的幫兇，達到藝術家自我創作需求的畫面效果。質感的變化是現代水墨畫獨立各類媒材畫派之外的唯一利器，介於「留白」與「染暗」中一種心理需求，而發揮出完全冗異於水性與油性的生理質覺。

現代水墨畫追求的質感與肌理觀念源自古今中外，雖非嫡生，亦非絕對創新，但其最大目的在於形塑一個視覺影像元素之質覺原型，提供重複性、再加工、有機性的更多可能性，而掀起「筆墨」的時代大革命。

誠如劉旭光在博士論文—《論質覺》中指出：「……通過對『質』的能量使當代人在心理深層發揮了作用，通過視覺滿足了精神的需求。也就是這個原因，由於『質』的視覺性與當代性相吻合，它的視覺語言方式在世界的藝術領域中才具備了共通性，此時

質覺成為了一種新的認識方式。」可見，現代水墨畫的質覺概念，主要是打破留白填彩的傳統公式，而重新檢視物象實在性存有的肌理原則，所呈現出來有別於純粹感性的理性「視觸覺美感」。

質感的表現技法，儼然已經成為通往現代水墨畫之路的標記。現代水墨畫無異於在「解構」與「重組」遊戲的價值重新認定，這是一種源於中國人天性剪不斷的水墨情結，也是「語言創造」與「媒介創造」的交替振盪，而創造出肌理與質感的另一種「視觸覺境界」。

於是，畫面中之各種墨痕視覺應運而出，每位創造者無不絞盡腦汁研發用各種自創技法，無非想完成畫面中的質感、墨韻、色彩、氛圍等美感，正式進入現代水墨畫的有機戰國時代，形塑出各流派不同的水墨畫面貌。

一之形一

所謂「形」，指的是構圖或構成。一幅作品的好壞，構圖是一個決定因素，就好像下棋，最先數子的佈置，關乎全局勝負。假若構圖平平，欲表現新境，恐不易為。

現代水墨畫的構成方式有兩種，各自代表兩種極端不同的類型，亦即有機的與無機的，或者說，傳統的與變形的。可見，現代水墨畫對於構圖的法則，應考慮如何將對象理性地置放於一個合理的、完整的空間中，以便讓整幅畫形成一個有機的外觀，而任何不相干的東西則被認為是錯誤的或多餘的。然後再根據後現代的拼湊法則，物與物的關係出現了各種可能性，其判斷標準不再是否要有機（organic），而是要有趣（interesting）或是要有理（rule），而悠遊於一個全新時代的符號天地中。

目前，「幾何分割式構圖」已成為現代水墨畫創作者常用的構圖形式。所謂幾何分割式構圖，即是以線及形為元素所構成的形態，畫面常以幾何形（方形居多）的群化組合而成，與等分割構圖大異其趣。這種構圖形式雖然較數理性，且有時也會出現正中心的焦點所在，故會顯得呆板，但若經過氣氛的醞釀與陪襯，反而畫面中會呈現理性與感性融合的統一美感，是現代水墨畫創作過程中不可忽略的構圖形態。此種構圖因為創作者的考量與需求，可用一體成形與裱貼二種方式來完成，視覺效果可謂大同小異。

（一）面形分割式構圖

以面形（以正方或長方形居多）為基礎單位，將畫面再分割成其他視域空間，常以單形為主，類似「回」字結構，但亦有雙形以上的分割法（視畫面需要而定）。此種構圖中之形的突顯，常以明暗、色彩或質感對比為之，往往會產生畫中畫之空間韻味。

（二）條形分割式構圖

條形分割式構圖主要是利用長條狀的形作為基礎單位，將畫面組構成多條獨立且合併式的視域空間，形與形之間的線距粗細由創作者決定，可形成寬形條碼式的視覺，常見者可分為直條形與橫條形兩種，一體成形與裱貼方式完成均可。此種構圖的優點，在於可將不同時空（環境、季節）之人事物同時呈現於同一畫面之中，且秩序分明，更可結構成大形的橫幅畫面。

（三）多形分割式構圖

所謂多形分割式構圖，係指畫面中的基礎面形較為多數（約超過六個形以上者），且依作者意念排列成設計性、律動性或呼應性的形態，藉以表達「形」、「物」的連續性、反複性與延伸性的梵唱之美。此種構圖中形與形之間的線距粗細由創作者決定，可以是界線，亦可是通道空間，分為對稱式與不對稱式、等形與不等形兩大類構圖形式，因為對稱與否一看即知，故下列僅分析等形與不等形兩種構圖形式。

1. 等形分割式構圖

所謂「等形」，指的是在畫面中的構圖面形的大小、形狀完全一樣者稱之。一般而言，以「方形」最多，運用的範圍也最廣，當然亦以以「角形」為分割者。

(1) 方形：「方形」係指正方形或長方形的統稱，完全取決於創作者對「物」之詮釋而定。運用此種構圖者相當多，其原始想法取自平面設計、窗戶造形、地磚、磁磚或展示格等等，而形與形之間的線距粗細亦由創作者決定。

此種構圖的最大優點，在於物的反複性格相當強烈，往往能給觀常者過目不忘的視覺效果，但為了不讓畫面過於呆板，會較意識性地營造畫面的焦點，反而可以避免視覺發散的窘境。

(2) 角形：「角形」顧名思義即是將畫面所分割成三角形的面形結構，稱之。此種構圖常是方形的斜對切而成。

2. 不等形分割式構圖

「不等形」包括方形的類似形，類似蒙德里安的構成作品；也可以是偶然形或不規則的大集合，而造成視覺的矛盾性與曖昧性。此種構圖最大的特色是異度空間與多重質感的營造，至於形與形之間的線距粗細亦由創作者決定。

（四）多重分割式構圖

所謂多重分割式構圖，係同時包含各類幾何分割式構圖，而藉以產生較複雜且多重層次的視覺畫面，或類似立體派、未來派的塊面分割，均屬之。

—後記—

余秋雨：「一個偉大的現代藝術家，是多部藝術史的沉澱，是人類求美歷程的層累。因此，他的手每一顫動，確都牽動著人類歷史和精神結構的條條皺褶。」可見藝術史是一條貫穿時空的長鏈，從過去、現在甚至延伸到未來，無不反覆著「試驗——修正」、「擴張——收縮」、「酣睡——甦醒」及「傳統——現代」的相同命題，並時時承受不同時代的歷史與社會之檢測壓力，畢竟藝術殿堂是如此的莊嚴和神聖，不容許有任何些許的偏頗及脫軌。歷史總是進化的，藝術當然也應該是不斷地進化，每次站在歷史的轉捩點，藝術的新局必將展開，也必須面對下一個歷史的評價，祇是藝術大夢竟何等地漫長……。

藝術是時代洪流中的精神產兒，時代則是醞釀藝術的溫床。藝術可以具現創作者對時代的感應、對社會的看法、對生活的知覺、對現象的閱讀與對人類的見解，進而創造秩序，創造情感的生命感染力。藝術如果少了人文的關懷，也就少了美的顯現，所描繪的都只是喧鬧的片斷，當喧鬧使人感到疲乏、厭倦，那種藝術很快便會幻滅而走入歷史的洪流。因此開拓一條貫穿東西與古今之藝術通路，方可綿延不絕，而水墨畫之現代化，顯然是一條藝術的合理路子。

時代中變的是人心，不變的是形式。人類歷史中總是運用各種不同的藝術創作形式，來詮釋或表達善變的心靈，並表現在特殊對普遍的永恆之扭曲與異化現象。創作機制的混亂，是生機勃勃的現代水墨畫探索當前面臨的突出問題。現代水墨畫絕非意味著任性地塗抹、杜撰、發洩和醜怪，它是有規律可尋的。於是，在藝術家的自我覺醒與時代的遞嬗變遷中，藉由「新」與「舊」、「破」與「立」的反復交融，已逐漸孕育出不失傳統精神且優於傳統的現代式水墨畫。易言之，現代水墨畫的誕生不是絕對式的「反叛傳統」，而是間接式的「改造傳統」；不是立即式的「砍伐傳統」，而是過渡式的「嫁接傳統」。

雖然多數人普遍地將它視為一種「中國傳統繪畫結合西方現代藝術觀念」的文化產物，或是無病呻吟的墨戲行為。但經過將近四十年的研究與發展，已從「捧著金飯碗向西洋乞討」中覺醒，也是一種「民族意識」的覺醒，更是在台灣這片土地上創造出來的新繪畫、新風格，是真正的「本土繪畫」。

總之，研究和預測水墨畫的未來，是當今中國畫畫家和美術批評家面臨的課題之

一。特別是水墨畫「現代」和「未來」意義的如何體現?在不捨棄水墨畫的基本媒材、語言和表達方式的前提下，水墨畫應怎樣從「現代」走向「未來」?在水墨畫名下，其材料、工具、技法的改造空間有多大?如果不靠變換「水墨」的視覺樣式或從不同角度重新詮釋「水墨」的文化意義，現代情境能夠在怎樣的程度上接納作為表現語言的「水墨」等等問題，無一不引起水墨畫家和美術批評家深深的思索。

要在傳統水墨畫的筆墨、媒材之外重新建立一套相對完整成熟的系統，還要保持水墨的若干基本要素，這遠不是靠簡單地轉換圖式或改變視覺樣式所能奏效的。令水墨畫家進退維谷的是：面對西方現代藝術一波又一波的強勁攻勢，心得適度調整自身應對策略，以求水墨藝術語言能夠與之形成抗力，進而對當代世界文化產生影響。然而，應對與調整目標的求取，可能要以放棄一些傳統因素為代價，故而又有可能陷進迎合西方化的尷尬境地。如今，我們已經接受了「現代水墨」這個提法，那麼也勢必認同「水墨」這一特指的語言形式。水墨畫現代化或進化的過程，實質上是用現代人的觀念、方式去演繹「水墨」改造和重建水墨的問題，而不是將「水墨」生硬地嫁接到現代形態上來。我認為：現代水墨畫作為藝術形式的種類，其內涵應當包括現代人文思想、現代社會脈動、現代哲學觀念、現代精神價值、現代審美意識、現代科學技術、現代製作手法等各方面內容，捨此，「現代」的意義也就喪失了。