

臺灣當代水墨畫質感之多元詮釋*

The multiple interpretations of the texture in Taiwan Contemporary Ink Painting

葉宗和

Tzong-Ho Yeh

南華大學視覺與媒體藝術學系 副教授

Associate professor, Department of visual and Media arts at Nanhua University

摘 要

當代水墨畫可貴的是具有實驗性態度，而藝術觀念及語言圖式的變革求新也是其重要特徵。對於「質感」的多元詮釋，並非絕對創新，其最大目的在於形塑一個視覺影像之擬仿原型，提供再加工與再創造的更多可能性，而掀起由「筆」、「墨」、「紙」交織的時代大革命，質感的創生與表現，儼然已經成為通往當代水墨畫之路的標記。因此，臺灣當代水墨畫無異於在「傳統」與「創新」、「傳承」與「實驗」的價值重新認定，是源於中國人天生的水墨情結，也是「圖像創造」、「媒介創造」與「質覺創造」的交替振盪，而創造出的另一種「視觸覺境界」。在藝術家的自我覺醒與時代的遞嬗變遷中，藉由「新」與「舊」、「筆墨」與「非筆墨」的反復交融，建構屬於臺灣當代水墨畫的主體性價值。文中舉出四位藝術家李振明、王源東、葉宗和、莊連東的藝術創作，做為本論文議題的探討與分析，他們在創作技巧上都隱含著異質筆墨與媒材之趣味，且以「石質物像」做為表現主題。也透過四位藝術家的創作分析，印證理論，給予當代水墨畫創作面向之參考依據。

關鍵詞：臺灣當代水墨畫、水墨創作、質感

Abstract

Contemporary ink painting is valuable in the experimental attitude, and the transformation of the art concept and the language schema is also the important features. The multiple interpretations of the "texture" is not absolute innovation, and the purpose is to shape an intimated archetype of visual image, providing more possibilities of reproduction and recreation, as well as making a mixing revolution with "pen", and "ink", and "paper". The creation and performance of the texture is nearly becoming a road mark toward the contemporary ink paintings.

Therefore, Taiwan Contemporary Ink Painting is a re-identification of the value of among

* 南華大學校內專題研究計畫



"tradition", "innovation", "heritage" and "experimental". The original Chinese complex of ink painting is the mixture of "image creation", "media creation" and "texture creation", and creating "a status of visual and touching senses". This study through repeated integration of "new" and "old" as well as "ink" and "non-ink" will construct the value of subjectivity of Taiwan Contemporary Ink Painting.

Four artists and their paintings are discussed in this paper, including Cheng-Ming Lee, Yuan-Tung Wang, Tzong-Ho Yeh, and Lien-Tung Chuang. The implications in their ink paintings are with the tastes of heterogeneous skills and media, and using "the image of stone texture" as their representation subject. Their paintings can provide references for creations of Contemporary Ink Painting.

Keywords: Taiwan Contemporary Ink Painting, creation of ink painting, texture

一、前言

當代藝術的創作思潮隨著時代推展，已由現代主義走向了後現代主義，其中那股自由精神與意識，更表現在創作過程中的一切變動性因素，而長期凝固不變的形式構成和主題內涵也已受到挑戰。所以後現代藝術不僅具有固定秩序的反對精神，同時也反對逐漸形成中的新秩序，似乎有一種「不確定性」的氛圍，環繞在當代藝術的創作表現進行過程。綜觀台灣藝術發展歷程，「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臺灣當代社會的實態。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。」¹

臺灣水墨畫的創新面向與興革歷史正走在「變」的十字路口，未來的出路不管如何辯證與論述，水墨畫的當代化與創新的方向應不致會有任何的改變，只是差在軌道電氣化的程度而已。易言之，當代水墨畫的多元化已是每位水墨創作者不可漠視的責任，正所謂「歷史可蹴，趨勢難擋」矣！於是，「藝術創新」已成為今日從事藝術創作者的心中吶喊，無不絞盡腦汁、挖空心思研發各種技法，從時代、生活與自然場域中獲得最大的創作養分與靈感，無非想完成畫面中的質感、墨韻、色彩、氛圍等美感，正式進入當代水墨畫的戰國時代。換句話說，臺灣的水墨發展從傳統的師承學習，逐漸走向個人化的藝術特質，而個人的藝術創作之風格建立成為多數人的共同指標，媒材、圖像與筆墨的運用，演繹成了一種建立個人獨特的語言符號與訊息。因此，有人灌注時代性、社會性的精神內涵，有人營造東西方兼融的形式與構圖，亦有人研發質感與肌理……等等，不一而足。唯一可肯定的是，當代水墨畫接受「新圖像」與「新筆墨」的洗禮後，已經自歷史的搖籃中重新甦醒了過來，也開始散發出今非昔比的質覺美感。

眾所皆知，不同的技法與媒材，呼應藝術家湧現不絕的創意思維，將成就出風格獨特的藝術作品。傳統的筆墨技法並非不好，但也非唯一與絕對；在創作的天地間，還有無限的可能性等待開發與拓展。李振明認為：「臺灣當代水墨畫所呈顯的多元創作面向，正是反映著臺灣當下多元的社會現象。這其中有不少的創作者試圖從傳統水墨畫的書寫性主流脈絡上，另闢蹊徑試探別於既有路線的他者製作性方法，

¹ 陳建發，〈當代水墨畫圖像創作表現的黑白語意結構探索〉，引自《紀念辛亥 100 週年兩岸百家水墨大展—學術研討會論文集》，中華兩岸文化藝術基金會，2011，頁 103。



來豐富水墨藝術的表現可能。雖說技法並非繪畫創作的全部意義之所在，但是透過新技法的研探，肯定是可讓有為者激發出無限的可貴新意創作。」²易言之，當代水墨畫可謂是一種多層次、多形式與複雜的平面藝術種類。席勒（J.C.F. Schiller, 1759-1805）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。」³而黃光男亦云：「材料是藝術創作的語言」⁴，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、當代化的藝術本體。

對中國人而言，「質感」一詞並不陌生，因為皴法與苔點可謂是中國水墨畫最早的質感，可輕易表達似與不似之間的山石紋理結構。水墨畫是「墨」與「水」的有機融合，利用水的透明性和纖維的吸收性，成就一種適合進行疊加的繪製方式，動作不斷增加直至纖維墨色飽和，畫面是利用其滲化性，使水墨對撞、交融，形成變幻無窮的形態。水墨畫雖然不似油畫顏料的不透明性可以堆疊與厚塗，卻也成為了可仿效與思維的機會，而開始了一段媒材與技法、質感與肌理的探索之旅。

臺灣當代水墨畫對於「質感」的多元詮釋，雖非嫡生，亦非絕對創新，其最大目的在於形塑一個視覺影像元素之擬仿原型，提供再加工、再形塑與再創造的更多可能性，而掀起由「筆」、「墨」、「紙」、「水」等媒材交織而成的時代大革命。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。」⁵正符合了石濤畫中的境界：「縱使筆不筆，墨不墨，線不線，自有我在。……」⁶

綜上所述，質感與肌理的表現技法，儼然已經成為通往當代水墨畫之路的標記與途徑。當代水墨畫無異於在「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的水墨情結，也是「圖像創造」、「媒介創造」與「質覺創造」的交替振盪，而創造出另一種的「視觸覺境界」。

因此，本文旨在試圖以置高點的鳥瞰模式，解析目前臺灣當代水墨創作場域中的筆墨態樣，希望從中瞭解所存在的各種質感現象與類型，並分析圖像中的各式筆墨跡痕，探討當代水墨畫的質感一即「墨」的跡痕與技法呈現的理念，藉以開發出更多有別於傳統的多元「筆墨」思維，提供從事水墨創作者的創作能量，並補足對畫面的質覺強化。本文將藉由李振明、王源東、莊連東、葉宗和等四位藝術家的作品，以水墨創作上的「岩石質感」作為探討論述主體，除了分析創作技法的主體媒材、客體載板與介質間的互動關係外，其畫面上的異質狀態也將更加拓延了創作上的自由度與開放性，同時以逆向思維之創意模式，探討從「視知覺」到「觸知覺」之墨質特性與視覺美感。

二、當代水墨畫之涵義與特質

「當代」，是歷史的時間、空間所造成的分野，亦是技法與思維區隔式的語彙。「當代水墨畫」，亦有人簡稱為「水墨畫」，之所以套上「當代」這個框框，無疑是要使其更適合我們這個時代，以別於古典或傳統的繪畫。「當代水墨畫」泛指自80年代至今，多元發展下的水墨畫，包含了現代水墨畫與其他類型的

² 王源東等，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書，2013，頁VI。

³ 席勒（J.C.F. Schiller），《美育書簡》，徐恒醇譯，臺北市：丹青圖書公司，1987，頁135。

⁴ 陳大川，《紙素材與現代紙藝》，臺北市：臺北市立美術館，1988，館長序。

⁵ 劉旭光，《論質覺-對視覺藝術中質覺概論的研究》，博士論文，濟南：山東美術出版社，2006，頁17。

⁶ 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，臺北市：中國文化大學出版部，1987，頁178。



水墨畫。易言之，當代水墨畫並非是一種固定的形式或表現，而是時間上的當代或指一種正在發生的水墨行為。但無論屬於「變種」、「混種」、「異種」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！⁷

當代藝術的「全球化」趨勢所引發的是一種對於每個在地場域的挑戰，藝術固然不分國界，但藝術的內涵卻是與一國的文化息息相關。「當代」呈現世界的方式，總是透過使作者中心化的意識退開的方式而完成。而當代繪畫已重新透過一種統合藝術家所有視覺經驗、觀看模式、思想慣習等諸多面向之總體性的優越能力，成為一個可反覆沉澱主體情狀的適當場域。

根據歷史之發展法則，新的思考將會帶來異樣的文化衝擊，也將開啟了一個多元的文化時代，眼界與思維的寬闊度因而成為近世紀對待生命態度的基礎，要想原地踏步、故步自封恐怕都不太容易。正所謂「筆墨當隨時代」，一些藝術家或批評家認為，水墨藝術必須從觀念的角度切入當代生活，甚至越過水墨畫的邊界，將其作為當代藝術創作中的一種媒介因素，而不必死守筆墨語言的神聖性。⁸

所謂「筆墨當隨時代」，藝術家都無可避免地「與時代同步」，也不可能避開環境、種族及時間等三個決定性因素的影響而獨立於藝術叢林。回歸藝術發展脈絡的延續性觀看，「新」應出於「舊」，並獲取「舊」的養分才更具價值與意義。「水墨藝術就不應單單只被看做是一種繪畫方式，而應該視作一種概念、一種水墨藝術的概念；是形象的、也可以是形而上的，就當以一種文化資源或是文化符號來加以運用與解析。水墨藝術的存亡就與其它的媒材一樣，都在等待著窮途末路過後的轉機，當代藝術沒有單純完整的統一的語法，有的是對於既有語法的非系統或非慣行使用，歷史有其根性，不是說捨棄便不存在，而是在後現代的當下如何被經典的挪用。」⁹當代水墨畫創作的多元詮釋，衍生在藝術創作中的越界、跨界、跨領域，甚或異質雜揉的嘗試，可以從解構中建構不同的藝術型態，並由衝突中發展新的美感經驗進而達到跨媒材與跨領域的調和。

當然，「水墨畫」的「當代化」，不同於我們習慣概念中的「當代藝術」。它並非西方藝術史邏輯中的「當代訴求」，而是發生於中國畫的自我邏輯的意義結構——重構文化傳統與今日生存體驗、文化體驗的表述關係。因此，陳建發提出水墨畫的新黑白表現觀念，並非在於追求藝術風格學上的歷史判斷，而是基於它所具有的文化激活功能：希望以視覺結構的改變，謀求「傳統資源」的當代言說方式，並因此顯現「傳統」正在遭遇的某種「深度裂變」。¹⁰

從東方美術史的進展來看，當代水墨是現代水墨的延伸，將水墨視為一種承載藝術觀念的創作媒介，是二十世紀以來無可迴避的路徑，亦為必然趨勢。當代藝術的發展處於知識迅捷與科技變動的時代，藝術家以水墨表現其敏感的思維，既是以個人的生活經驗感受當下的現實狀態，而且在

⁷ 葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，《美學與視覺藝術學刊》，第五期，南華大學視覺與媒體藝術學系，嘉義縣，2013，頁3。

⁸ 同上註，頁2。

⁹ 徐凡軒，〈型態過渡：水墨藝術中的當代情境〉，《書畫藝術學刊》，期4，國立臺灣藝術大學書畫學系，新北市，2004，頁483。

¹⁰ 同註1，頁103。



創作實踐的過程中尤須面臨嚴峻的挑戰；如何跨越傳統媒材的侷限性以及活用單一素材卻有無窮變化，思考水墨自身的內在邏輯，以及正視當代生活的境況則是關注的現實焦點。¹¹

當代水墨畫深受後現代主義思維之影響，在反對以特定方式來繼承固有或既定的理念中，進而衍生出如「解構」、「再造」、「複合」、「並存」、「挪用」、「反省」、「批判」……等等的「非傳統理性美學」主義。因此，藝術工作者堅守「價值觀」的多元理解與摒除對立「意識形態」的多元認同，也必須體認到自己的藝術行為與文化說詞，來重現社會現象背後的事實，並體現自我的一切信仰與移情。不過，當代社會虛實科技數位化非物質性媒介以及資訊過剩和過度消費等等情境，已經成為當代藝術生成的基本處境，網路化的時間、空間邏輯本身即是一種跨界的多種選擇。這種數位科技所帶來的便利性與修飾性，文化圖騰的符碼不再是一種絕對性的優勢，創造出人類文明的一種新處境，「新自然」與「新文人」的範疇已在現代人心中逐漸產生質變—水墨傳統與數位科技的融合演化。

回顧檢視水墨表現變遷的因素，創作材料與技法的試驗與開展，尤其是以「質感」多元化為最顯著，在反覆試驗與實驗中繼續向前移動，材料與技法的應用或許不是藝術創作的目的，然而卻是創作表現中不可或缺的重要思考。劉國松早期的抽筋駁皮皴法，晚期作品中常見的水拓與漬墨；陳其寬畫面中油蠟灑點的斑斕肌理；黃朝湖作品中藉用隔離劑油水相斥的潑墨效果；何懷碩作品中膠與水相滲撞的渾融效應；洪根深生冷不忌的異質綴合；袁金塔的拓搨轉印拼貼；及至更多年輕世代，藉助各類不同的界面活性劑、助染劑、催化劑、礬、膠、油、乳、鹽的強化滲染與反滲染效果，GESSO、補土等打底劑的增厚與反白刷刮，在在皆增添了，也豐富了水墨畫的畫面效果與肌理，重點在於它滿足了創作者的媒介需求，達成了創作者表達的工具性需要。¹²

可見，當代水墨畫傳遞的是一種精神性，一種反映時代與社會的東方文化底蘊。從當代人文精神的角度看，當代水墨可貴的是具有一種實驗性態度，藝術觀念及語言圖式的變革求新也是其重要特徵。因此，水墨藝術中的「當代性」應可概括為當代生活、當代意識、當代媒介、當代藝術形式、當代觀念等，試圖擺脫當代性固有的內在矛盾—同質化與異質化相互交織，並從中尋找我們的文化選擇。「藝術的存在，它既不是一種論斷，也不是一種解決，甚至不是一種徹底的表出；反之，是一種描述、呈現，或是一種深不測的暗示。」¹³綜括當代水墨畫表現形式應可呈現出下列特質：

- a. 從主體精神角度來看，以「人」為主體核心，在自然化與科學化的二元辯證中，進行對本我內在不斷繁衍中的變化歷程自覺，進而達到更多的人性反思。
- b. 從社會生活角度來看，傾聽社會脈動、深入心靈，又要感悟時代精神、反映現實，尋找當代語境中可安身立命的有機「出口」。
- c. 從藝術思維角度來看，重視傳統的承襲，又要突破傳統模式之限制，使其具有「新宇宙觀」的想像與思考，進而創造出屬於現代的新藝術生命體。
- d. 從材料研究角度來看，以「墨」、「顏料」和「水性媒介」為材料核心，追求異質多元的實驗精神，朝「當代」面向作一種心靈的傾斜與凝視。

¹¹ 劉永仁，〈開顯與時變—創新水墨藝術展〉，《新埤春畿》，2009。
<http://blog.roodo.com/ian666888/archives/10579867.html>（2016/04/04 瀏覽）

¹² 同註 2。

¹³ 史作權，〈探討藝術本質的一些線索〉，《鵝湖月刊》，卷 17，期 10，臺北市：鵝湖月刊出版社，1989，頁 11。



- e.從圖像演繹角度來看，以筆墨語彙直接陳述個人對於環境與土地的情感，並追求介於真實風景與心象風景之物我兩忘。
- f.從藝術創作角度來看，一種自由化、多元化、異中求同的創作思考，將個人辨識度提升為創作及創作論述的核心。重新賦予觀者閱讀與書寫作品的另一種詮釋觀點和新視角。¹⁴

三、臺灣當代水墨畫的質感概述

任何藝術都是通過一定的物質形式而實現，藝術的歷史也可現解為不同的物質以及物質的存在的形式，衍化為不同的藝術的歷史；就其存在的承載方式而言是具體的，就其延伸的精神蘊藉，則可能是抽象的。藝術存在於自然中，也存在於事物的發展過程中。所體現出來的形式既是抽象的，又是具體的。藝術的「質」的要素也是一種生命體（當主觀賦予它精神時），生命是藝術家所賦予的，我們要去探索發現質點，因為它存在於這些生命體之中。¹⁵

(一) 質感的意涵與類型

根據造形原理，一個完整的造形必須具備形態、色彩、質感等要素，缺一不可。所謂「質感」(texture)，就中文意義來說，又可稱為「質地」或「肌理」。質感起緣於如何感覺事物，或是看起來像碰觸到的感覺。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。質感是由特有的色彩、光澤、形態、紋理、冷暖、粗細、軟硬和透明度等眾多因素所形成，構成分子不同，組合方式也相當繁複，使質感的變化無窮。材質和質感互為表裡，各種材質藉著質感來顯露其面貌，也透過質感來表達材質的特性。換言之，「質感」就是只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。材質是內在，質感屬外在，世界上的每一種材質，都是藉著質感來顯露其面貌的。一般通常都會將「質感」分成真實質感、擬真質感與虛構質感等三種。¹⁶

- a.「真實質感」意指「真實的東西」，也就是運用實體素材創造真實物體表面看起來具有「觸覺性質感」，是可以真正被感觸到的質感。
- b.「擬真質感」指的是模擬物體表面特徵，而做出幾可亂真的質感。
- c.「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。

本研究所指的「質感」，是一種由藝術家創造出來的「虛構質感」，包括透過筆觸所製造出來的肌理，以及透過材料本身的特性所表現的肌理，如拼、貼、複合或堆疊等。而水墨畫的質感指的是運用毛筆、紙材、水與墨所交融出的視覺或觸覺跡痕，有些技巧高明的畫家，也可創造出好像有參照實體般的虛構質感，而事實上這個實體並不存在，以及與實體無異之真實質感。

繪畫要表現現實事物，就離不開對對象材料性能表現，而繪畫要使用一定的物質材料來構成畫面，這些材料就要在畫面上產生視覺效果。因此，表現對象的質料幻覺和繪畫材料的真實存在，就構成了繪畫的另一對基礎矛盾，而成為繪畫的本質問題。事物的質料總是表現為一系列外部可視的物理特徵，如

¹⁴ 同註 7，頁 7。

¹⁵ 同註 5，頁 7。

¹⁶ 參李賢輝，視覺藝術學習網：http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th10_140/th10_140_04.htm (2016/04/23 瀏覽)



顏色、亮度、透明程度、光潔程度、燥潤程度等等。傑出的畫家總能夠用獨具的方法在畫面上創造出逼真的效果。¹⁷換句話說，質感視幻是繪畫材料超越自身存在的運用，而繪畫材料固有的質料性，還會在畫面中對審美知覺發生作用，甚至是主要作用。畫面的肌理效果即是對繪畫材料屬性的組織和發揮。包括畫底的紋粒特點、顏料的濃淡粗細、工具的軟硬大小和不同技法的畫面效果等等。相關內容簡述如下：¹⁸

- a.畫底效果：畫底有牆面、畫布、畫紙、木板、陶土等的區別，畫底自身的所固有的肌理，如亞麻布的粗紋，手工宣紙或棉紙因為纖維與紙刷留下的痕跡，其滲水暈墨的特點可被表現構成畫面效果。若透過外部壓力，如揉縐、壓印等方式賦予不同紋理，予以改造或製造紙材本身的肌理。
- b.工具效果：每種類型的繪畫都有自己的描繪工具，不同工具會產生不同的畫面肌理。毛筆兼具「尖、齊、圓、健」特點，下筆有輕有重，抑揚頓挫，線條自若，用筆有中、側、逆、臥、拖、顫、拍、點等，和其他筆畫出來的線條有質感的不同。劉國松卻提出「革中鋒的命」，以其他物質代替毛筆，創造不同以往的肌理與質感效果。西方油畫於畫筆之外，可用刮刀塗抹或剔刮，而版畫中的刻刀則更具特殊之「刀味」（追求筆意的人工跡痕）。
- c.顏料效果：顏料的稀、稠、厚、薄、濃、淡，摻和材料的種種區別，自會產生不同的畫面感受。因為水墨畫無法獲得油畫顏料的厚塗效果，故墨色的層次總是會造成各種特殊的視覺感覺。當代水墨畫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。
- d.技法效果：技法是運用繪畫工具和材料進行創作的方式，包含畫底處理、工具使用、顏料調配外，還包括筆法和畫法。筆法是筆跡（或筆鋒）的藏露和表現方法。以油畫為例，有平塗、散塗和厚塗的區別。筆跡有表現力，即在載體上的筆觸效果—有完整與破碎、清晰與模糊、粗曠與細膩等差異。

眾所皆知，不同技法會產生不同的畫面效果，自然也包括質感或肌理感受。如超現實主義先進大師馬克·恩斯特（Max Ernst, 1891-1976）因為不喜歡傳統的藝術手法，為了開拓屬於自己的創作之路，而研究了繪畫技法上的貼裱法、摩擦法與刮擦法。恩斯特藉貼裱手法呈現幻覺的質，對他自己的貼裱畫所下的定義是：「恰似視覺映像的煉金術，使生物以物理的、解剖學的外觀變形，而將全體使之變貌的奇蹟。」¹⁹另外，他藉摩擦法與刮擦法自由詮釋所產生的痕跡、肌理與紋路，予以空間化的扭曲或透視化的抉擇，或是在二度空間上進行進一步的描繪，不但發展出一種另類的技法，也是一種突破觀念及主題而開創新空間的藝術過程，其所散發出來的豐富含意與聯想，已成為他運用素材的額外品質保證。

當代水墨畫受到西方的影響，有感於時代創新的使命感，亦開始利用拓印法、複合法、刻鏤法、凹凸法、乾刷法與滲墨法等方法，往往可以取得類似斑駁、漬痕與紋理等質感。這種技法上的純化和極化為當代繪畫帶來了各執一端的發展，並明顯地帶有實驗性、探索性和機遇性，以及賦有後現代的不確定性格。每一種質感都可以構成某種樣式，藝術形態的轉換，僅僅意味著新形態的產生，並不代表著舊形態的完全消失，因為舊形態會隨著後繼形態的發育成長，而不斷地發生漸進式的變化，終至日新而月異。只不過，這個轉換所代表的意涵，並不只是形的問題而已，更包括了形、色、質、韻等多面向的創作思考。因為臺灣當代水墨畫的理念，除了以筆和墨的結合來界定外，更是以豐富的媒材內容和表現的語彙，也就是擷取東、西方的特質，來塑造具有臺灣特色的水墨藝術風貌，其中最具代表性的創作精神，則是

¹⁷ 王林，《美術形態學》，臺北市：亞太圖書，1993，頁 35。

¹⁸ 參同上註，頁 36。

¹⁹ 何政廣主編，《恩斯特》，臺北市：藝術家出版社，2002，頁 6。



來自於媒材與質感的革新。達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）曾在他繪畫專文中，討論到「牆壁上的污點」(Spots on the Wall)之美時稱：「如果你不小心注視這些牆壁上的污點，你將會獲得驚人的發現。」²⁰這一評述常作為超現實主義者的引用，來為他們的作品辯護。誠如北宋宋迪《畫訣》所記：「畫當得天趣為妙，先求一敗牆，張絹素，倚牆上，朝夕諦觀，既久隔素見敗牆之上，高平曲折，皆成山水，心存目想，神領意造，恍然見其有人禽草木，飛動往來於谷溪澗，或顯或晦，隨意命筆，自然景皆天就，不類人為。是謂活筆！」²¹這種活筆正是中國「天人合一」的精神所在，是天就，也是人為，更是繪畫質感創造的最高境界。

(二) 當代水墨畫質感探析

中國繪畫之所以偉大，貴在筆趣與墨韻的綜合變化。潘天壽認為：「筆不能離墨，離墨則無筆。墨不能離筆，離筆則無墨。故筆在才能墨在，墨在才能筆在。蓋筆墨兩者，相依則為用，相離則俱毀。」²²由於重視「水墨」的效果，所以，中國繪畫對於物象色彩的繁複一律給予單純化，而不像西洋繪畫如實地精細描繪。雖然色彩單純概括，但從藝術觀點來看，卻是凌越造化的五彩繽紛。它是一種主觀的「淨化」卻又是寓變化中的單純，從墨的乾、濕、濃、淡變化中，我們可窺視這種以單色為主的層次並不遜色於西洋的繪畫。古人以墨有五彩，即曰：焦、濃、淡、深、淺。而張隆延先生更益加重視「白」—「白者，不著墨處。實用筆處，不見所用，無用之用也。」²³前人詮釋「墨法」之理論甚多，無論是五色、六彩（黑、白、乾、濕、濃、淡）或七墨，說明了「筆墨」功能性的強大而已。而紙張的優勢比油畫布更具皺褶性與吸水性，任何的接觸都是痕跡，也是筆觸就是質感與肌理。易言之，對水墨畫家來說，一支毛筆可以做出面貌豐富的線條及筆觸效果，單一的墨色可以表現出千變萬化的濃淡層次，在不可預期的宣紙載體上，探究自然與操控共構下恰如其分的筆墨趣味。

綜觀中國水墨畫的發展，是從「點」、「描」到「皴」的筆墨韻味，即是點、線、面的結構造形變化。傳統水墨畫所稱之皴法與墨法，是在筆、墨、水與紙的作用下，所形成的質感或肌理現象，也是「筆墨」輻射出的最廣義之申辯，造就出許多代表性古代畫家的筆墨精髓。皴法及苔點的產生，一方面由畫家對觀察客觀的自然現象，所表現出的總結性印象，另一方面是表現畫家的心理感觀與感受，另一方面也說明了中國繪畫表象語言，對藝術評論提出許多可用的詞彙。而當代水墨畫中談到的肌理更加多元化了，除傳承古人筆墨以外，還採用不同手段的繪與製，中鋒、抑揚頓挫、握筆、筆觸、行筆等，都已不再是一種絕對性的制約公式，反而是作為功能性的創作思維，無論是用來體現作者個性，或描繪工業化物像、彌補筆墨與紙質材料缺陷的製作，而創造了新的畫面肌理，如：拓印、揉紙、滴流、噴灑、拼貼等技法應運而出，改變了紙性，也改變了工具，使畫面產生了非常規而多樣的視覺肌理與質感，也成就了非常多異於傳統之題材與物象。誠如劉國松所言：「現在的水墨畫不用傳統的書寫方式作畫，而用『做』的方式作畫沒有什麼不可以的。」²⁴

水墨畫質感與技法的研探是傳統也是創新，棉宣紙與絹帛這類繪畫基底材的原始較為鬆透滲染性特

²⁰ 同註 19，頁 58。

²¹ 傅抱石，《中國繪畫理論》，臺北市：華正書局，1988，頁 36-37。

²² 潘天壽，《潘天壽美術文集》，臺北市：丹青圖書公司，1887，頁 73。

²³ 姚夢谷發行，《藝壇》，171 期，臺北市：藝壇雜誌社，1982，頁 9。

²⁴ 魯虹，《現代水墨二十年》，長沙：湖南美術出版社，2002，頁 97。



質，造就其有別於水彩紙、油畫布基底材的堅實支撐，形成其善於突顯出色墨在其纖維間的流動擴散效應，加上墨本身原料來自於煙塵，顆粒本就更細於顏料粉末，藉水帶動在纖維之間的遊走更具變化性。因此，水墨畫固然有不若水彩、油畫技法表現之耐於層層堆疊與刮、剔、刷、洗的材質豐富厚實感，然而水墨畫順應自然依著如生宣或素絹纖維的流動效應表現，似乎也是油畫、水彩所難以發揮的特色。若能善加運用水墨畫其滲染性的材質特性，或反向操作的熟宣綉絹的勻染與凝漬特性，抑或點、線重複性的聚集等等，其交相運用的加乘效果，當可讓水墨創作的表現與再現可能無限延伸。

臺灣的水墨發展從傳統的師承學習，逐漸走向個人化的藝術特質，而個人的藝術創作的風格建立成為多數人的共同指標，媒材、圖象與筆墨的運用，演繹成了一種建立個人獨特的語言符號與訊息。易言之，臺灣當代水墨畫經過多年的衍發，在呈現主題、表現方法、媒材及質感等方面，也都日益趨於多重且複雜化，個人辨識度的重要性，已成為一種創作及創作論述的核心。企圖以當代的手法，形塑一種弔詭的影像情緒，讓我們透過畫面，有股幻想、異象所延伸豐富想像的影像經驗。「『虛擬與真實』及『再現多元符碼』的創作表現無疑是處在當代的藝術創作者所應正面面對的課題，當代水墨同時也不可避免地將重新組織建構出屬於當代在地複合性的審美價值。」²⁵

藝術創造如同一種生存方式，本質上的自由與自主性注定藝術在寬鬆的條件背景下，呈現的是「多元性」、「開放性」、「寬容性」之特質。同時，作為人文精神的外化之物藝術是人與社會人與自的對應也顯示出一種「當下性」、「現時性」與自主的意識，當代水墨正是在這種多元開放性創作意向下，進入一種「媒體（媒材）跨界」的模態，並以「異種嫁接」的手法來詮釋。²⁶環視當代水墨畫之發展過程，質感表現多元性之原因繁複，但仍可歸納約有下列幾項：(1)後現代與當代性思維的影響，(2)題材與物象的改變，(3)實驗水墨意識興起，(4)傳統水墨解構與再造，(5)工具與媒材轉換等。根據筆者水墨創作的經驗，工具與媒材轉換的結果所產生的質感，則可再細分為下列四種類型：

- a.筆的質感類：點、線、皴、擦、染、刷、拍、槍等。
- b.墨的質感類：拓（水拓、版拓）、印（轉印、壓印）加膠、重疊、敲、噴、隔紙等。
- c.紙的質感類：不同質感的紙類、加膠或礬、捏、壓、複合（不同材質）等。
- d.後加工的質感類：刻、撕（先裱後撕形、紙筋法）、割、貼等。

可知，臺灣水墨畫跨界的概念，已然不再局限於畫種之主輔之議，更激延伸向思維觀點的角度映照，跨界的範疇，也從思想觀念的解除疆域向畫面各表現元素與呈現效果擴延。在不斷溢出、重生、解構、再造的過程中，逐漸確立臺灣主體意識下的彩墨思維，一種入世卻極個人化的彩墨藝術語言。²⁷莊連東認為，「『先求異而後求同』意義並不在『同』，而在『異』，求『同』原因是不使『異』成為毫無相關的『變種』而失去脈絡相連的內涵。而在『異』的價值在於求新求變以對應歷史發展的需求。這是臺灣水墨畫在當代發展必須面對的課題。而求新的方法是先立相異性的極大化，然後再進行相似處的聯繫。」²⁸由此可見，臺灣當代藝術創作者，藉由藝術的表現，轉述了藝術與特定的時空的相映關係，因此探討當代藝術的發展，也探討了藝術創作本質之所在—不斷變化的創造因，而這些創作者於創作過程中，每一

²⁵ 孫翼華，〈當代水墨創作中的外顯語符與創探意圖〉，同註1，頁70。

²⁶ 林洪錢，〈無照駕駛空間擾動：臺灣水墨異種嫁接的現時伏筆〉，刊載於《逆·滲·透：臺灣彩墨創作的跨界與集結》，臺北市：五南圖書，2015，頁74。

²⁷ 莊連東，〈導論：從『跨界出新』到『入世集結』-臺灣彩墨創作的歷程分析〉，同上註，頁8-11。

²⁸ 莊連東，〈擴延極致—『以異出新』的臺灣水墨創作模式分析〉，同註1，頁161。



次的抉擇、感受、期待與信念的產生，皆是其「意向性」現象的展現。²⁹

總而言之，當代藝術是現在進行式，正在發生的事件，需要有當代的精神語言形式或概念，也必須有足夠的技法來加以傳達個人內心的情感與感悟，甚至於是自我的質感表現，質感或肌理將成為很重的視覺特徵。而經過實驗與創作所呈現出來的質感，不僅可以引導思想，也可以改變題材與對象，更可以成為自我品牌的形塑利器，在有限的場域中建構自我滿足的詩意空間。對於創作者來說，藝術作品的藝術語言是否具有更多的延展性，對觀者來說就會如何增衍。……

四、「岩石質感」的水墨多元詮釋

水墨畫創作對於現象世界中的質感擬仿與詮釋，誠如蕭瓊瑞所述：「精細客觀寫實的描繪，代表人類對外在世界徹底征服的一種深沉慾望。然而，什麼才是真正的精細客觀寫實，卻隨著人類科技文明的進展，對現象世界的瞭解與視覺邏輯的改變，而始終有著不同的詮釋與堅持。」³⁰莊連東也指出：

隨著個人獨特性的彰顯愈形多樣呈現，傳統水墨畫的界域不斷被重新定義，其中『異質性』與『異端化』兩種觀點成為臺灣彩墨畫跨界現象的實踐樣態。『異質性』表述他種元素介入水墨表現範疇的擴充，『異端化』則推衍水墨表現可能的擴大。所謂『異質性的介入』，是在傳統水墨體系的架構中，以疊加的融合新的元素以增添繪畫的視覺變化，從效果來說，和諧或衝突都是豐富面貌的手段。所謂『異端化的推衍』，是對個別元素作極端的強調，進而產生別於原來效果的面貌。

31

臺灣當代水墨畫的共同發展理念，即是追求「墨」的無限可能性，而墨本身就是一個非常抽象且具強烈官能感的墨質世界。因此「墨重複的皴、染、搓和點，根本是一種座標、勾股、微積分或質數的數學世界，一個沒有標記時空的物質世界，一個非關乎人世間理念和觀念符號的純粹超驗世界。」³²臺灣當代水墨畫對於「岩石質感」的詮釋不乏其人，本文謹分別以「漬染皴擦的墨痕—李振明」、「雕物刻象的點描—王源東」、「飛白刷墨的質覺—葉宗和」（三者皆屬異端化的推衍）及「複貼凹凸的跡痕—莊連東」（異質性的介入）四個例子描述跨界之下的「質變」狀態。

（一）漬染皴擦的墨痕—李振明

李振明的創作風格既未緊抱傳統筆墨，也未模糊水墨的純粹血統。他個人的創作，大多取材自現代之生活空間，用時而感懷，時而暗寓或反諷的手法，來解釋我們的社會現象。陳瑞文認為李振明之所以是進入黑洞的藝術家，主要是「在於透過異質題材和多樣物質感，將墨的世界帶向混搭世界，讓墨在多

²⁹ 薛保瑕，〈臺灣當代藝術自然意識型態的轉變〉，載於《臺灣當代藝術紀元》，臺北市：臺北市立美術館，2005，頁9。

³⁰ 蕭瓊瑞，〈精密筆意中的質樸美學-初論王源東的水墨作品〉，引自《莊腳團仔論鄉情—王源東水墨畫集》，臺南市：閃亮文化出版社，1997，評論。

³¹ 同註27，頁20。

³² 陳瑞文，〈進入黑洞的藝術家—寫在李振明個展之前〉，載於「李振明-惰逃齋」：
http://0920052943.blogspot.tw/2013/12/blog-post_20.html?view=flipcard（2016/04/24 瀏覽）



元異質感中、在濃稠平面中還原為可以融入其他物質的開放世界，而非20世紀眾多藝術家只憧憬的墨的純粹世界。這種獨特的混搭行為，其實是一種將『墨的共同可能』帶向『非共同可能性』，過程充斥著各種駁除和鬆動的工作。」³³

李振明作品裡的肌理層次，在不斷的漬染與皴擦下，反覆交疊的墨痕，鋪陳出豐富且渾厚的質感。構圖以簡單取勝，精密描繪的圖像符號，在渾然交錯的質感場域裡得以凸顯。他從岩畫形式與質感出發，佛像代表了文化傳承的歷史意義，亦象徵了中國人的永生觀，筆筆精密的雕鑿痕跡，彈奏出時間與空間的交響曲，散發出一種靜謐的肅穆感，宛如原始祭典儀式的氛圍。此外，他把不同的物象或情境併置，營造出似衝突又感通的畫面張力，彷彿回到了初民時代，以極細的碎筆結構出秩序，加上漬染在平面中醞釀出立體視覺，還給材質工具本來自由自在的特質，讓媒材歸零再出發，利用穿插虛實空間所製造的肌理令人窒息，而穿透遊走在水痕墨漬之間，形塑那不可撼動的深層意涵。洪根深對形容李振明如下：

李振明的現代水墨本著嚴謹細密傳統寫實的特質，不僅掌握了佈局的巧思與虛靈的運樞，而從其碎點與細線的交響、晶瑩剔透的墨韻、散筆亂筆的堆疊形成主題或背景空間的分割、聯想或牽扯；不僅悠游於水、墨、線、塊、渲染的靈氣運動，也掌控拓、印、壓、擦、摩、捺多元技法的效果；抽離書法而成文字的解構，造成說明式、分解性的唐突感，從民俗符號的借用、方格的主結構、單一的反覆形態、對稱平衡的分析、飄泊悠遠與超現實的夢幻、批判中的暗喻性、非主題性中的主題逐漸框設成交響、錯落、複雜的空間面向，統一中的變化生命正不斷地蔓延豁然開，而成為其鮮明的臺灣現代水墨的風格，也許這就是李振明欲告訴我們的現代水墨畫，詮釋臺灣生命臺灣圖像、符號的表現方式，也讓我們重而思考從水墨畫模糊既定的印象中，實證現代水墨畫那自由，革命的本質。³⁴

李振明善用水墨暈染的效果，使其畫作深深蘊含中國繪畫底蘊，加上新穎的圖騰式符號，更加深了他繪畫的現代意味。在傳統與創新之間，他無疑是做了相當成功的連結。作品〈綠光祭〉（圖1）所運用的多層次肌理與色彩，使得他的作品呈現一種和諧，卻又不單調貧乏的感覺。他的畫面簡單之中，卻蘊含多種物描寫，看似單純，卻有著值得反覆咀嚼、反覆思量的意涵。作品〈漬巖遺跡-隘門〉（圖2），視覺傳達的精準性、有效性與水墨材質的抒情性、有機性，在畫面中調和成現代水墨的一股新氣象。在墨色的運用上，有別於傳統的輕快、偶發，而以重重的墨漬，烘托出綿密而渾厚的層次感，在計黑當白的襯托呼應下，一種黑白光影的神秘氛圍營造出獨特的風格。³⁵作品〈候鳥祭之三〉（圖3）使用中國的宣紙，但在技法上卻是採用自由而多元化的筆墨和材料，尤其以宣紙反面加以渲染拓印，以產生特殊的肌理和墨韻……，即有細膩的寫實景物，也有抽象的禪意背景，加上巧思的設計佈局，使技法產生顛覆性的效果，顏色雖少，但極豐滿，景物雖少，但極熱鬧，這正符合「動中有靜、靜中有動」的哲學觀。³⁶

³³ 同上註

³⁴ 洪根深，〈看李振明的現代水墨畫—思考實證人文與環境的生態表現〉，載於「李振明-愜逃齋」：http://0920052943.blogspot.tw/2013/12/blog-post_8000.html?view=flipcard（2016/04/24 瀏覽）

³⁵ 程代勒，〈彩墨落紙世爭驚·舊筆似夢了無痕〉，載於「李振明-愜逃齋」：http://0920052943.blogspot.tw/2013/12/blog-post_5219.html?view=flipcard（2016/04/24 瀏覽）

³⁶ 黃朝湖，〈癡於生態，醉於創新--畫家李振明的心路歷程與藝術特質〉，載於「李振明-愜逃齋」：http://0920052943.blogspot.tw/2013/12/blog-post_7423.html?view=flipcard（2016/04/24 瀏覽）



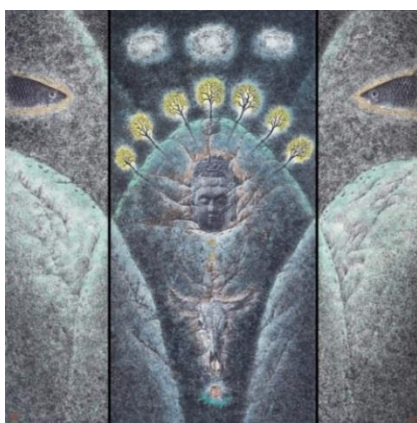


圖 1：李振明，〈綠光祭〉，2004，水墨、紙本，138x140 cm
圖片來源：李振明 愜逃齋



圖 2：李振明，〈漬巖遺跡-隘門〉，2002，水墨、紙本，96x72cm
圖片來源：李振明 愜逃齋



圖 3：李振明，〈候鳥祭之三〉，1997，水墨、紙本，123x123cm
圖片來源：李振明-愜逃齋

(二) 雕物刻象的點描—王源東

王源東以常民文化中屬民間信仰的廟宇諸象作為繪畫的題材，那是一種生活記憶、一種人生經驗、一種生命價值觀、以及一種蛻化自社會畸型發展的憫人情懷，更是來自童年遊戲場域的體驗與感悟，而有膜拜之餘的藝術感動及時空刻痕的美感刺激，只為抒發一股來自意識底層的歲月聲音。藉由水墨表現技法，以圖紋詮釋的方式，讓大眾瞭解其背後所隱含的意義與價值。雖然廟宇諸像在時空的侵蝕下漸趨衰變，但對於眾多信眾而言，仍是信仰的重心與心靈依歸之處—「詩意的棲居」。於是，鋪紙為桌，研墨當酒，以筆代香，希望呈現能讓廟宇諸像再度復活，活出宗教信仰之外的另一種藝術尊嚴，也活在時代不斷演變的時空曲韻之中。筆者形容王源東的作品係「自石縫中探出的生命，卻無一絲絲的勉強，夾雜著令人咀嚼的情思氛圍，並帶有一種外視內省的人生哲理。」「當濃淡的墨點滿佈，幾乎透不過氣時，心中影像便幻化成形、游移，每分寸間均沾滿了生命的光引，締造心中有感的視覺空間。」於是，不斷地透過水與墨、筆與紙的瞬時接觸，正訴說著「殘痕不是落幕，斑駁不代表結束」的藝術之歌。³⁷

王源東的水墨作品〈超脫〉(圖4)、〈祥龍獻瑞〉(圖5)很容易讓人一眼瞭解，完全是以「點」的有機節奏來完成對自我內心審視的創作觀，以及對大自然規律的尋找。「點是構成中最基本之視覺單位，根據康定斯基(Wassily Kandinsky 1866-1944)的說法，點是最謹約的形，具有沉默無聲與衝擊張力的兩極化性格，透過量的繁衍，也會產生複雜的內在震撼力，並像洶湧的浪潮般地向外擴散。」³⁸它是介於現實與超現實主義之間的思維構成，並力求藝術創作的「簡化原則」，在現代水墨的潮流中，是具有獨特的、強烈的自我風貌。³⁹

繪畫是從點開始，當繪畫工具與繪畫材料接觸之際，所形成的就是一個「點」。因此畫紙上的點就意味著一個藝術世界的開始……，透過墨點的皴、擦、點、染，精密地雕琢，讓石雕本質內涵

³⁷ 王源東，《莊腳囝仔論鄉情—王源東水墨畫集》，臺南市：閃亮文化出版社，1997，楔子。

³⁸ 康定斯基，《點線面》，吳瑪俐譯，臺北市：藝術家出版社，1996，頁19-33。

³⁹ 王源東，《常民文化再現-王源東繪畫創作論述》，臺南市：翰林出版事業股份有限公司，2006，頁62。



的靈性更加顯現出來。⁴⁰

王源東以「墨點」來開發自我的藝術世界，以單純的墨色，經由皴、擦、點、染的手法，來追求廟宇建築裝飾紋最純淨無華的石雕本質。他認為「這種點描和西方新印象派用以將光線析分出，再由視覺觀看來混合重組的立意是上一樣的。它是單純構築的元素，是一種以筆代刀，以點代皴的繪畫，作用像是挖出鑿入，呈現可以逼視的、上消褪的、經久恆常的圖像。」⁴¹



圖 4：王源東，〈超脫〉，1997，棉紙、金紙，水墨設色，145×76 cm 圖片來源：《莊腳团仔論鄉情-王源東水墨畫集》



圖 5：王源東，〈祥龍獻瑞〉，2002，棉紙、水墨設色，48×48 cm，圖片來源：《常民文化再現-王源東繪畫創作論述》

由此可見，王源東的水墨藝術是結合繪畫與雕刻手法的創作，既不顛覆深遠的中國水墨工程，試圖創建理性與感性並存的視覺畫境，也意味著傳統水墨的審美感將再一次的面臨改變。其創作樣態，基本上乃是一種以筆代刀，以紙代石，以點刻象的繪畫，或聚或散，或濃或淡，或精或粗，蔓延成面，結構成體，意圖掌握石雕物象真實的質感，在雕與畫之間形成予人以更多玩味的空間，在精密筆意中映射出質樸的美學。易言之，以墨點堆疊，再透過素描與透視表現技法，以及利用光影的明暗變化及解剖學對形體結構的理解，來表現對象實體的凹凸感覺，讓有機的墨點在紙材上重複堆疊形體，而造成立體的質感與量感，使得畫面始終呈現一種匠心獨運的魅力。

（三）飛白刷墨的質覺—葉宗和

在視覺藝術中，可藉由最小的質的要素創造一個巨大的視覺空間，以達到創造新的方法、提出新的觀念之目的；也可以由數達到一次質的量的變化，即從微觀的一個點轉化到宏觀，帶來了視覺效果上的衝擊，在墨與非墨、點與非點中建構秩序性的宏觀工程。筆墨是水墨藝術的語言，通過各式技的詮釋，形象韻味包攬無餘。易言之，水墨創作係以皴擦點染作為表現質感與肌理的手法，在水墨的乾溼與濃淡變化過程，所造就的物體方能展現出粗糙與柔細的層次感。莊連東認為：「刻意的誇張或強化單一元素的表现力度，而忽略或排除其他元素的介入畫面操作，對於完整表達圖像特徵本身就是一種挑戰，即便能夠將圖像呈現出來，就畫面效果而言，亦難以達到貼近形貌的表现效果。然而，就另一方面來說，屬

⁴⁰ 同上註，頁 69。

⁴¹ 同上註，頁 69-70。



於失衡狀態表現的陌生感，反而成為一種新鮮的表現氛圍，同時容易形成精純細膩的效果。」⁴²這種刻意誇張或強化單一元素的表現，除了「點」之構成外，如葉宗和則另以扁筆、乾墨與紙材的有機接觸，並順著宣紙特色與紋理方向反覆來回乾刷，以持續性的秩序延伸手法，刷出一片如灰階的、薄薄的墨色天地，飛白墨韻層層積累，似墨非墨，呈現虛實相生之蒼茫感覺，石質意象飛躍紙上。其視覺效果如清代孔衍栻《石村畫訣》所云：「實者虛之，虛者實之。滿幅皆筆跡到處，卻又不見筆痕，但覺一片靈氣，浮動於上。」⁴³此外，也會利用簡單的網子噴墨手法，藉以製造最細小的墨點或跡痕，無論在塑形或遮形都具有相當良好的質感樣態。

葉宗和的質感創作觀，係以溪石及馬路的粗糙肌理作為主要的詮釋主體，之後再逐漸擴展至以牆壁作為創作基面，追求平面中的微小皺褶與裂痕，乾燥中而有漬痕，死寂中而有生命樂章，生生不息。作品〈澄懷味向〉（圖6）以馬路的裂痕與類石質的質感為主體，反複來回刷墨為底，積累出不規則的積痕，裂紋在畫面上流竄，構築似大地渴望滋潤的脈絡，不僅裂為形象，也裂為詩意，如山似水。作品〈生命舞曲〉（圖7）試圖傳達一種有生命在無生命載體上的存在意識，營造出生命力的強烈誇示，建構自我滿足的生存律動。先壓印出洗石子牆面形痕，毛筆沾墨，以直線方向慢慢地反覆擦印出點的深淺痕跡，並積累成牆壁般的粗糙與斑駁感，以水墨訴求其最大的表面質覺。作品〈赤幣賦（I）〉（圖8）試圖表現懷古美感，既為時間的斑駁，又是記憶之凝結。以刷墨法、碎墨法與蝕點法形塑成痕的礁岩，營造時間在空間中的痕跡，而大面積的黝黑與狹長的白，則是疊墨法反覆表現的細膩層次感，將赤幣主體的結構與礁岩襯托得更為突出。作品〈寒林圖〉（圖9）係一種中國古畫意境之現代詮釋，靈感來自牆壁的水漬與斑駁痕跡，透過筆墨的全方位觸痕，追求似與不似之間的視覺摹寫，濃淡刷墨造痕，在刮痕與乾墨的相互作用下，純粹成為最原始的藝術形態，鏤刻成永遠的生命印記。作品〈慈悲的顯現〉（圖10）藉由形版圖像的反覆獲得連續之梵音重唱，這種影像介面本身的共時性、獨立性、可重複性、可複製性，甚至是可延伸性，可獲得具有更大的、無可言說的特質與美感。於是，壓印成痕，噴墨為點，形版或重或輕的壓印痕跡，最適合表現斑駁與虛無，而噴墨效果亦能輕易呈現灰濛且空靈的水墨韻味。



圖 6：葉宗和，〈澄懷味向〉，1993，水墨設色，128x76cm，1993，作品圖片由創作者提供。



圖 7：葉宗和，〈生命舞曲〉，2012，水墨設色，45x45 cm，作品圖片由創作者提供。

⁴² 同註 28。

⁴³ 國立臺北科技大學通識資料庫：

<http://chinese.ntut.edu.tw/database/index.php/%E4%BA%BA%E6%96%87%E7%B6%93%E5%85%B8%E2%80%A7%E5%B1%B1%E6%B0%B4>（2016/05/06 瀏覽）



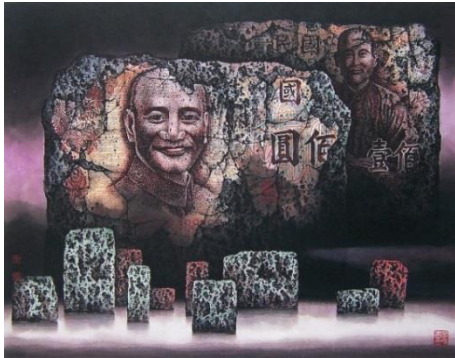


圖 8：葉宗和，〈赤幣賦（ I ）〉，2002，水墨設色，96x76cm，作品圖片由創作者提供。



圖 9：葉宗和，〈寒林圖〉，2012，水墨設色，45x45 cm，作品圖片由創作者提供。



圖 10：葉宗和，〈慈悲的顯現〉，2012，形板、水墨設色，45x45 cm，作品圖片由創作者提供。

（四）複貼凹凸的跡痕—莊連東

李振明指出，似乎莊連東在嘗試打破原本自己建立個人水墨風格求同的穩定模式傾向之餘，試圖衝撞差異的不穩定模式，採取的是某種去同而求和的策略，也就是同中有異，異中有同；或者說是在媒合其作品裡繪畫語言的異質多種本質，通過雜揉、並置、混搭、重疊等手段，引入對意義的深層次指涉，促發多元式異質視覺因子的碰撞，形成新的聯集共相，一新另一個水墨的個人風格。⁴⁴

回顧莊連東畫作，向以入世情懷、關心社會時事為題，並勤於實驗技法、革新材質、翻轉題材、系列創作著稱。尤其以2009年的〈圖像演繹〉個展正是他歷經創作博士班淬煉之後的自我檢驗，實可視為畫家對於水墨複合材料的成果報告，通過不斷的貼裱、覆蓋、綴聯、雜揉並置、混搭重疊、厚實畫面；復以燒炙穿透、焦痕圖地、刀刻刮痕，去實還虛，巧妙挪用「計白當黑」的老祖先智慧，重新詮釋水墨藝術的現代可能性。美國經驗的生命體悟，運用「碑體」形式與「碑文」的敘事追思，並結合筆墨色彩之變化，將崇高與雄偉、動與靜、虛與實、文與圖的視覺震懾效果表露無遺。⁴⁵

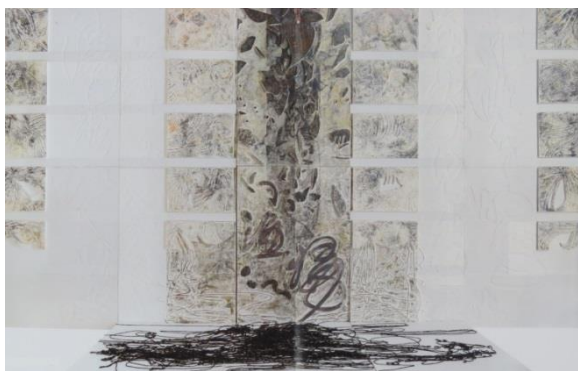


圖 11：莊連東，〈時空演繹-記·念碑〉，2015，繪、刻、塑、彩、墨、木板、紙板、珍珠板、線、膠、紙，395x218cm（立掛），237x79cm（平置），圖片來源：《碑體·敘事·記錄簿-2016 莊連東專題創作集》。



圖 12：莊連東，〈動靜起止-動·蟄影〉，2012，繪、貼、刻、彩、墨、紙，109x79cm，圖片來源：《碑體·敘事·記錄簿-2016 莊連東專題創作集》。

⁴⁴ 李振明，〈莊連東圖像演繹水墨創作下的深層指涉〉，《圖像·演繹-2009 莊連東水墨創作集》，臺中市：臺中市文化局，2009，頁 6-7。

⁴⁵ 參龔詩文，〈從紀念碑到里程碑-讀莊連東『碑體·敘事·記錄簿』有感〉，《碑體·敘事·記錄簿-2016 莊連東專題創作集》，臺中市：大墩文化中心，2016，頁 6-7。



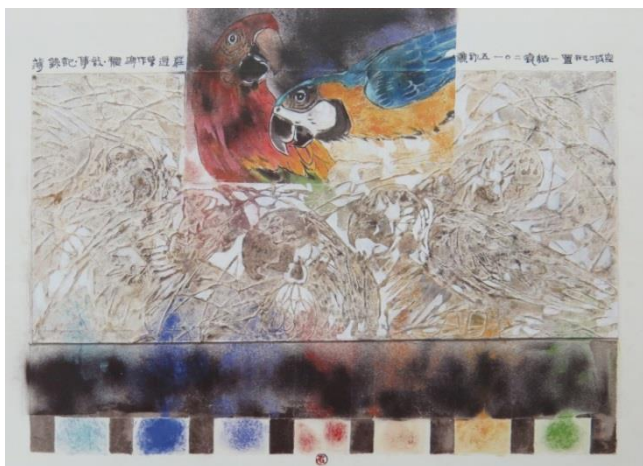


圖 13：莊連東，〈空域形置-造痕〉，2015，繪、貼、刻、彩、墨、紙，109x79cm，圖片來源：《碑體·敘事·記錄簿-2016 莊連東專題創作集》。

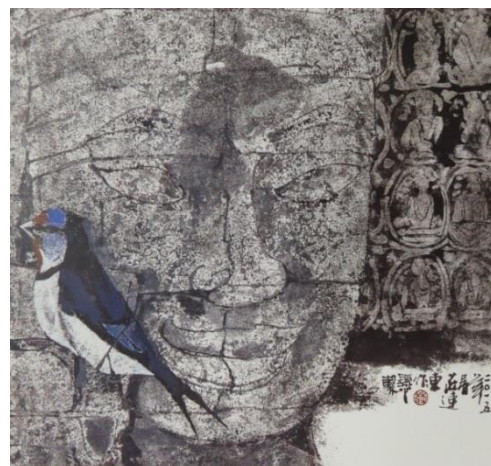


圖 14：莊連東，〈情牽·堅-懸繫〉，2015，繪、拍、土、彩、墨、紙，48x45cm，圖片來源：《碑體·敘事·記錄簿-2016 莊連東專題創作集》。

莊連東的碑體創作展現了個人創作上的另一高點，他有一番獨到的見釋：「碑體表徵了一種狀態永恆，一旦立碑，並且彰顯了其價值認定的高度落實，因此，碑體傳述著意義的真實存在。定調於碑體的形象背後，牽動著一樁樁扣人心弦的故事。」⁴⁶其中碑體的「岩石質感」詮釋，正是莊連東對筆墨與生命最高明的詮釋，或繪、或刻、或貼、或雕、或塑，營造碑體撼人的氣勢。亦即他更積極嘗試以刻鏤、摩擦、凹痕，和堆高、增加厚度的手法製造痕跡，記錄時間和生命流轉，並透過豐富的層次，表述圖像存在的見證，探索主題背後的故事，如作品〈時空演繹-記·念碑〉（圖11）中所詮釋的意涵，因為跨界與跨域，無論對視覺效果或生命禮讚都有了更為寬廣的水墨語彙言說空間。作品〈動靜起止-動·蟄影〉（圖12）以薄紙複貼另一層影像的方式，造成疊影的效果，蟬像四周則以浮雕及刻鏤交錯運用的形式呈現影像，裂解的塊狀結構佈陳，表述一種潛藏性的意象。而通幅透過質感皴擦的層次處理，意圖透過單純化的調和特性，模糊畫面的視覺狀態。作品〈空域形置-造痕〉（圖13）雕塑的鸚鵡漸漸成為無彩的痕跡，褪去光澤之後的殘存，是生命最本質的存有，也是最深刻記錄歲月的智慧結晶。造痕的意義在於對時間的追緬與對空間的記憶，即便最後最終將影消形散，亦不減曾經存在的力度。作品〈情牽·堅-懸繫〉（圖14）以細緻處理石頭顆粒感的手法，相對於遠處較粗筆觸形塑的佛龕，則推衍出空間與力度的差異，也暗示時間刻度的意義，斑駁的裂痕，糾葛纏繞，情意的堅定不移如石厚重，無比強烈。⁴⁷

五、結論

臺灣當代水墨畫為了與傳統水墨畫區隔，或是適應後現代主義不確定的特性或當代藝術的多元性等特質，沒有走出一條可長可久的道路，其過重的包袱只會壓著喘不氣來而已！馬庫色（Herbert Marcuse，1898-1979）在《反革命與造反》中曾說：「永恆的美學顛覆，就是藝術的道路。」⁴⁸因此，每一位藝術家都應思考當代藝術中使用各式各樣的媒材，以及企圖打破美學的限制指涉社會、文化、性別、政治等跨文

⁴⁶ 莊連東，《碑體·敘事·記錄簿-2016 莊連東專題創作集》，臺中市：大墩文化中心，2016，頁 62。

⁴⁷ 參見同註 46，頁 62-67。

⁴⁸ 楊小濱，《否定美學》，臺北市：麥田出版社，2010，頁 180。



本的意義。意即藝術實踐非侷限於一個固定表現規訓，而以多元媒材的交互主體狀態呈現，絕非僅僅限於「當代」藝術的領域。

上述這些作品的特質，既別於傳統水墨畫在材質、技法表現上的美感氛圍，似乎又試圖抓住屬於東方的情調，在似與不似之間，開拓了一方臺灣當代水墨表現的空間。四位當代水墨藝術家都不約而同地以不同的描繪或表達方式來形成自我的質感創作觀，並積極返回生活場域，詮釋心目中的「石質意象」之象徵語彙，利用皴擦點染來表現基本的質理構成，或筆墨，或拓印，或鏤刻，或複貼，在乾溼濃淡變化中，物體的粗糙與柔細質感各顯其層次：李振明以岩畫形式與質感出發，走向儀式，回歸原始的質樸，建構生命與生態的和諧共存；王源東透過墨點的層層積加，形塑物像的質感與亮感，充份詮釋廟宇諸多神像與圖紋，並安撫常民文化下的心靈悸動；葉宗和以牆及地為底，透過刷墨的飛白與擦印的質覺，建構墨與非墨間的中介墨色，詮釋生命與非生命的對話；而莊連東則從碑體傳述著意義的真實存在，標示了生命存在的痕跡，也訴說著生命的本質故事。四位創作者都是以入世情懷為創作理念，都試圖脫離或改變當下現狀的感悟與感動程度，創造更深一層的水墨語彙言說空間。於是從關懷自身的週遭場域為實踐起點，透過生活細節與生命經驗的不斷返視，並透過媒材及技法交錯融合，再創圖像的多層次意蘊，同時也更加著眼於人與環境的互動交融，一起集結入世，重新對於生命的更深一層的審視與關懷。

藝術創造如同一種生存方式，本質上的自由與自主性注定藝術在寬鬆的條件背景下，呈現的是「多元性」、「開放性」、「寬容性」之特質。同時，作為人文精神的外化之物藝術是人與社會人與自的對應也顯示出一種「當下性」、「現時性」與自主的意識，當代水墨正是在這種多元開放性創作意向下，進入一種「媒體（媒材）跨界」的模態，並以「異種嫁接」的手法來詮釋。⁴⁹所謂內容引導筆墨、思想決定作品，當代水墨藝術家創作的內容經由新時代語境下的生活體驗，必然會有別於以前藝術家所體現的內容表現，而既然內容不同，用以表現的創作語彙工具與技法自然也會隨著有所改變。因此，「『以異出新』的創作模式，或許正是水墨創作方法中極佳的選項。先以擴延極致的手法，拉大差異以先求新面貌形塑的基礎，再回視水墨韻味的連繫，便能鮮明的找出別於傳統水墨美感的風格。」⁵⁰

總之，「不論是水墨、彩墨甚至於多媒體或裝置，作為傳統藝術走向當代之運用媒材，其材料差異、變遷之意義，不僅代表著一種創作觀念多元化、國際化、自主化之結果，更具有知識界限版圖擴充與重返媒材當代可能探索的時代意義。」⁵¹因此，臺灣當代水墨畫在後現代「自由」與「不確定」兩大變因中，不僅重返了自身所在的位置，也落實了在地思考與當代思維的契機，更是「質感」多元詮釋的最佳「跨界」演出。

參考文獻

（一）書籍

- 王林，《美術形態學》，臺北市：亞太圖書，1993。
- 王源東，《莊腳囡仔論鄉情—王源東水墨畫集》，臺南市：閃亮文化出版社，1997。
- 王源東等，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華圖書，2013。

⁴⁹ 同註 26。

⁵⁰ 同註 28，頁 17。

⁵¹ 白適銘，〈生命拼圖及其可能-莊連東當代彩墨創作中的生活私語〉，《台灣名家美術 100(水墨)-莊連東》，新北市：香柏文創有限公司，2015，頁 5。



- 何政廣主編，《恩斯特》，臺北市：藝術家出版社，2002。
- 余莊重、徐仁義、王守厚編輯，《台灣名家美術 100 (水墨)-莊連東》，新北市：香柏文創有限公司，2015。
- 姜一涵，《石濤畫語錄研究》，臺北市：中國文化大學出版部，1987。
- 姚夢谷發行，《藝壇》，171 期，臺北市：藝壇雜誌社，1982。
- 席勒 (J.C.F. Schiller)，《美育書簡》，徐恒醇譯，臺北市：丹青圖書公司，1987。
- 陳大川，《紙素材與現代紙藝》，臺北市：臺北市立美術館，1988。
- 康定斯基，《點線面》，吳瑪俐譯，臺北市：藝術家出版社，1996。
- 傅抱石，《中國繪畫理論》，臺北市：華正書局，1988。
- 楊小濱，《否定美學》，臺北市：麥田出版社，2010。
- 莊連東，《圖像·演繹-2009 莊連東水墨創作集》，臺中市：臺中市文化局，2009。
- 莊連東，《碑體·敘事·記錄簿-2016 莊連東專題創作集》，臺中市：大墩文化中心，2016。
- 潘天壽，《潘天壽美術文集》，臺北市：丹青圖書公司，1887。
- 魯虹，《現代水墨二十年》，長沙：湖南美術出版社，2002。

(二) 論文

- 王源東，《常民文化再現-王源東繪畫創作論述》，臺南市：翰林出版事業股份有限公司，2006。
- 史作裡，〈探討藝術本質的一些線索〉，《鵝湖月刊》，卷 17，期 10，臺北市：鵝湖月刊出版社，1989。
- 徐凡軒，〈型態過渡：水墨藝術中的當代情境〉，《書畫藝術學刊》，期 4，國立臺灣藝術大學書畫學系，新北市，2004，頁 483。
- 莊連東主編，《逆·滲·透：臺灣彩墨創作的跨界與集結》，臺北市：五南圖書，2015。
- 劉旭光，《論質覺-對視覺藝術中質覺概論的研究》，博士論文，濟南：山東美術出版社，2006。
- 葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，《美學與視覺藝術學刊》，第五期，嘉義縣，2013。
- 編輯小組主編，《紀念辛亥 100 週年兩岸百家水墨大展-學術研討會論文集》，臺北市：中華兩岸文化藝術基金會，2011。
- 薛保瑕，〈臺灣當代藝術自然意識型態的轉變〉，《臺灣當代藝術紀元》，臺北市：臺北市立美術館，2005。

(三) 網路資料

- 李賢輝，視覺藝術學習網：http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/th10_140/th10_140_04.htm (2016/04/23 瀏覽)
- 李振明-惰逃齋：<http://0920052943.blogspot.tw/2013/12/blog-post.html> (2016/04/24 瀏覽)
- 國立臺北科技大學通識資料庫：
<http://chinese.ntut.edu.tw/database/index.php/%E4%BA%BA%E6%96%87%E7%B6%93%E5%85%B8%E2%80%A7%E5%B1%B1%E6%B0%B4> (2016/05/06 瀏覽)
- 劉永仁，〈開顯與時變－創新水墨藝術展〉，《新埤春畿》，2009。
<http://blog.roodo.com/ian666888/archives/10579867.html> (2016/04/04 瀏覽)

