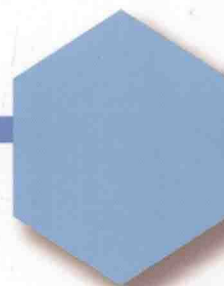
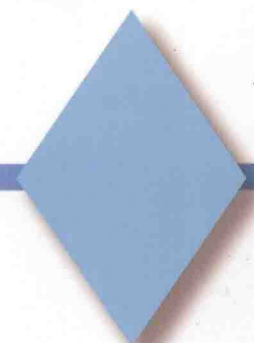
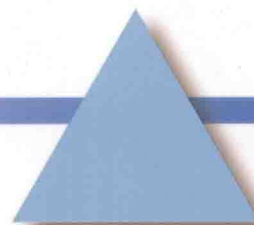
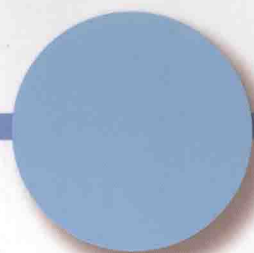


造形藝術

國立臺灣藝術大學
美術學院書畫藝術學系

學刊



造形藝術

國立臺灣藝術大學
美術學院書畫藝術學系



中華民國一〇四年十二月 出版

國家圖書館出版品預行編目(CIP)資料

造形藝術學刊. 2015 / 劉靜敏主編. -- 初版. -- 新北市 : 臺灣藝大書畫系, 民 104.12 面 ; 公分

年刊

ISBN 978-986-04-7688-0(平裝)

1. 藝術 2. 期刊

905

104028662

造形藝術學刊 2015

國立臺灣藝術大學美術學院書畫藝術學系

發行：國立臺灣藝術大學美術學院書畫藝術學系

發行人：謝顯丞

刊行指導：林進忠

策劃：李宗仁

主編：劉靜敏

編審委員：李宗仁、劉靜敏、林錦濤、馮幼衡、阮常耀、劉素真、羊文漪、陳炳宏、
蔡介騰、張進勇、劉柏村、林兆藏

校正編排：陳香全

執行編輯：林佳穎、陳重亨、林淑芬、賴香因

校址：22058 新北市板橋區大觀路一段 59 號

電話：(02) 2272-2181 ext 2050、2051、2052、2058、2059

傳真：(02) 8969-7521

E-MAIL：cart@ntua.edu.tw

出版日期：中華民國一〇四年十二月

版（刷）次：初版

展售處：五南文化廣場 / 臺中市中山路2號 (04)2226-0330

國家書店松江門市 / 臺北市松江路209號1樓 (02)2518-0207

工本費：新臺幣 500 元整

I S B N：978-986-04-7688-0

本書文章及圖片皆由作者提供

版權所有・翻印必究

目 錄

1. 積彩畫研究 1
高木森
2. 漢譯各經系的善財童子對造像藝術之影響 35
陳俊吉
3. 殺字甚安之書學創造詮釋 105
羅美溱
4. 花言蝶語廖姿婷繪畫創作研究 127
廖姿婷
5. 曖昧花語郭維國生命中流轉的陰陽同體 147
林祝安
6. 笠翁傳奇十種版本與版刻插圖特色 167
張碧玲
7. 林珮淳女性身體主體意識及其創作語彙—從〈相對說畫〉系列創作藝評文獻探討 197
許佩純

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）都要求在一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，先以墨潑圖幀之上，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。」元朝湯垕也說：「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。以下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」。

五代荊浩主張「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



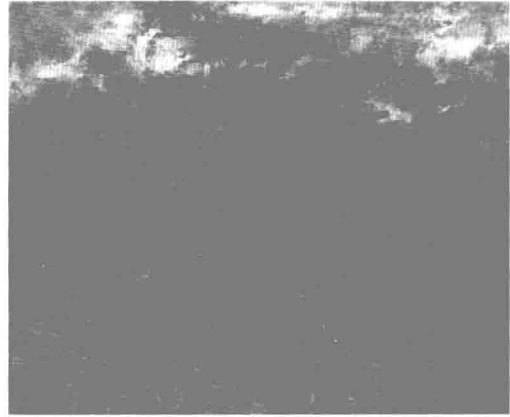
〈錫多納公園〉(Sedona National Park)，2009，8。

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：

在曙光燦爛中
你怎麼這樣的閃爍
親愛的春天！
你永恒的溫暖中
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，



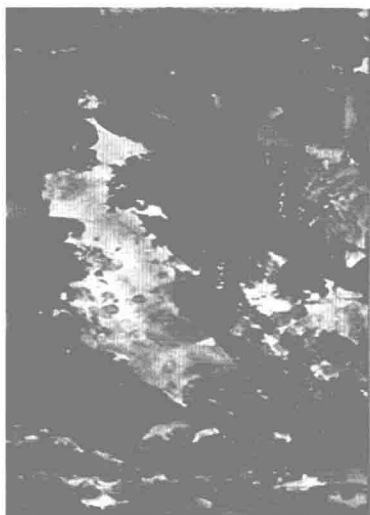
〈秋林紅似火〉
(Northern California Autumn Scene), 2010。

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。

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，黑雲密布，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。積墨的起減、明暗效果為它增添了神秘淒惻的內涵。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——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。

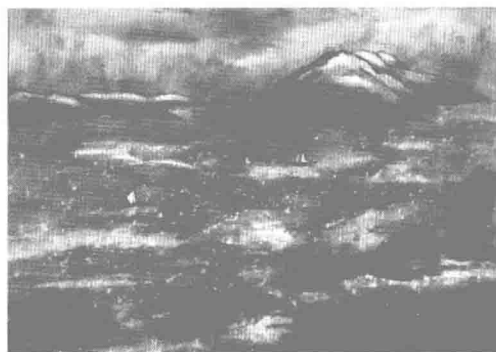
用積彩法畫海洋，也就是以墨海追大洋，比其他傳統水墨、油畫、水彩都更易與海神共鳴，讓彩墨大海與海洋精神會合。創作也可以從寫實到半寫實，從海岸到海中、海底，自由飄流探險。譬如〈黎斯景點〉(Point of Reyes)是以寫實的方法畫美



〈黎斯景點〉(Point of Reyes)，2009。

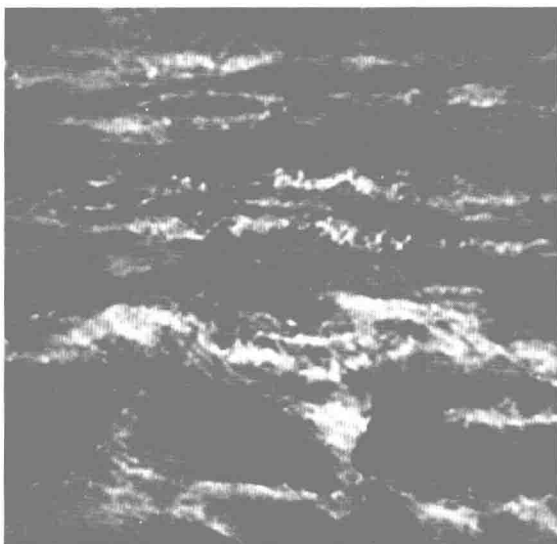
國北加州 Point of Reyes 的海灣景點，有多重的色彩和墨水創造明顯的空間層次感，但不是純表象的寫實，因為筆觸皴擦渲染都保留「鄉音」——傳統水墨畫的

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。

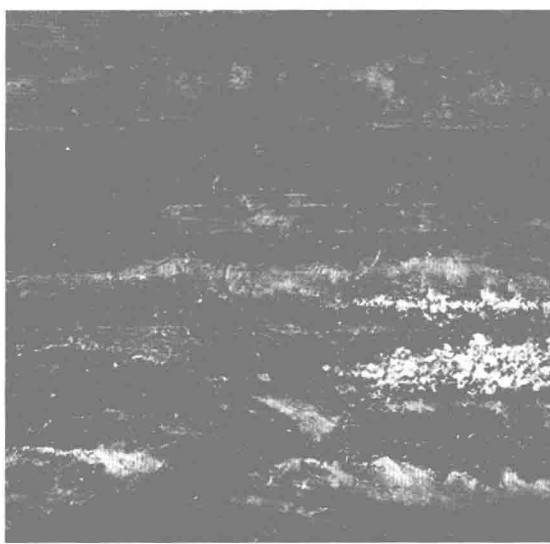


〈夕照揚帆〉(Los Angeles Ocean Scene)，2010。

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 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。