

### 第三章 表現形式與材料技法之探討

#### 第一節 西方象徵、表現和超現實主義的表現形式及其影響

歐洲藝術由十八到十九世紀末，繪畫藝術所注重的問題一值都以透視、陰影明暗的精確邏輯運用，構成繪畫表現的中心力量，也是歸屬於學院教育的基礎。1848年英國一群不滿學院僵化課程的學生反抗寫實主義；以追求藝術的本質表現精神；同時又受到當時社會、經濟、科學和哲學思潮的催化，特別是尼采、佛洛伊德、伯格森、榮格等哲學家，心理學家的強烈影響，推翻透視的寫實表現，省思繪畫創作的內在感性意涵，法國評論家奧里葉(Albert Aurier)在1891年3月號的〈法國信使〉(Mercure de France)中闡釋，藝術品必須是：

觀念的：因為藝術家們的目的即在表達觀念。

象徵的：因為觀念的表達要透過象徵的形式。

綜合的：因為象徵的形式常藉助綜合及普遍的認知模式。

主觀的：因為認知必須以主觀的形式來描繪事物。

裝飾的：只有裝飾畫才會同時具有主觀、綜合、象徵及觀

念性。30

---

註 30：張瓊文譯(1997)，Symbolism 象徵主義，台北：縱橫文化，頁 5-7。

於是從此打破了傳統寫實的規範、積極探索，並包容各種類型的差異性，從對繪畫符號特質的意識中覺醒，將繪畫本身定位為具備表面性(surface)作為顯映圖像的平面物質性客體，任何屬於三次元性質的形體，其投影圖像再現於平面上，都被視為二次元屬性的符號存在，即所謂的「形式再現」根據符號意指外延的兩種不同表現，一種是直接描述實體，另一種是不直接呈現為揭示人內在「認知」不斷尋求繪畫創作的新的詮釋；也就是說在對藝術而言，清晰的意象(readable)並非指明任何事物都必須清楚可見(visible)於畫面上，圖像與符號會引入肌理中，也有可能呈現於整體有形的組織結構中，它可經由筆觸的運用，色彩之間的依存關係，與背景相融，產生介於作品與表象之間的特殊效果。31

### 一、象徵主義(Symbolism)

它是十九世紀末流行於歐洲(主要是法國)的藝術思潮，它是一項非組織嚴密的運動，與法國詩壇的象徵主義運動有關聯。它的產生是對印象派藝術和寫實主義所標榜的原則之反動，企圖用視覺形象表達神秘和隱蔽的心理感覺。1886年9月18日；詩人莫雷亞斯(J.Moreas)在巴黎《費加羅報》(Figaro)發表象徵主義宣言，認為藝術的本質在於「為理念披上感情的外衣」。他的觀點表明：其目標是要解決物質與精神世界之間的衝突，希望畫家用視覺形象表現神秘和玄奧的世界；正如詩人用語言及文字表達內在的生命一般。32

象徵派延續浪漫主義（Romanticism）的傳統，並融入神祕主義（Mysticism）也與文學有非常緊密的關係，而其「象徵手法」是有系統地使用表象或符號(symbols)，去呈現或暗示某種意念；在文學意義上來說：所有語言都可以看作是符號或象徵，狹義來說，象徵手法是使用具特定形式意義的比喻或象徵，這在大多數的宗教繪畫上是非常重要的元素，很多文化使用複雜的符號系統，以一些特徵來象徵或代表特定的事物，如：動物、植物或天氣、自然景象等等。33

象徵主義思潮創造了新的語言，開闢了新的表現途徑，在象徵主義藝術家看來，可見的世界與不可見的世界，精神世界或物質世界、無限和有限世界是彼此相互呼應和溝通的，所以在繪畫上表現理念、情緒，甚至冥想，題材逐漸遠離現實而進入幻想的意境。

以下分析幾位代表畫家及其作品的表現內涵：

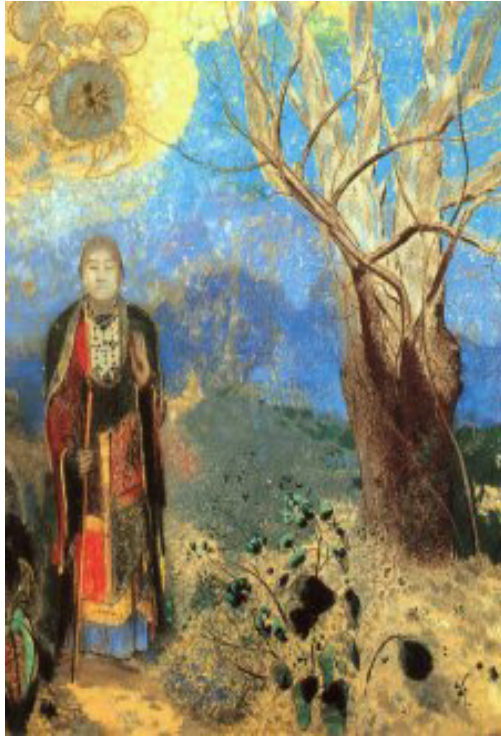
1. 魯東（Odilon Redon,1840-1916）法國
2. 摩洛（Gustave Moreau,1826-1898）法國
3. 克諾普夫（Fernand Khnopff,1858-1921）比利時
4. 克林姆（Gustav Klimt,1862-1918）奧地利

---

註 31：張青峰(1993)，脫轡後的重生，美育 40、41 期，台北：國立編譯館，頁 45-51。

註 32：同張瓊文譯(1997)，頁 5。

註 33：網路資料〈藝術資訊館〉<http://www.artparknol.com/info-over101.php?over=047> (2004)



魯東  
「佛祖」 (The Buddha) ,  
1905-10 ,  
粉蠟·畫布 ,  
塞美術館藏 (Musée d'Orsay)



摩洛「伊迪帕斯和斯芬克斯」  
(Oedipus and the Sphinx) , 1864 ,  
206.4 x 104.8 cm , 油彩·畫布 ,  
美國紐約大都會美術館藏 巴黎奧  
(Metropolitan Museum of Art)



克諾普夫「擁抱」

(The Caress 或 The Sphinx)，1896，

50x150 cm，油彩·畫布，

比利時布魯塞爾皇家藝術學院美術館藏

(Musees Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, Belgium)

以上三位象徵派名畫家，以神話學和夢境中的意象來表達內心在精神上試圖找尋可以帶給心靈一個寂靜的世界，這種主觀、積極隱喻，及使用符號象徵的創作表達方式，影響了表現派，也可說是超越現實主義的先驅，同時也對其他領域如雕塑、音樂、戲劇及小說寫作等有相當的啟發。<sup>34</sup>

---

註 34：網路資料〈藝術資訊館〉，2004 年參閱。

## 二、 表現主義(Expressionism)

是二十世紀初在北歐(主要在德國)的文藝思潮運動，亦是從印象派演變發展而來，反對忠實於自然的客觀再現，同時它和德國歷史上的民族傳統有內在的聯繫，繼承了中古以來德國藝術重個性、重感情色彩、重主觀表現的特點，在構圖上亦於緊密形式中，追求單純化，造型上追求強烈的對比、扭曲和變化的美感，比較來說注重精神性的顯現植入與內在真實的表達，含蘊神秘性與宗教熱誠，以達到忘我的狀態之呈現。35

或也可說表現派除了繼承一部分中古世紀的藝術本質形式(Medieval artforms)及受到印象派的啓發外，還直接受到後印象派大師塞尚、梵谷及高更和象徵派、野獸派(Fauvisme)、立體派(Cubisme)與孟克等先驅者的影響，造就了表現主義藝術家注重主觀、個性、情感及發自內心表現的特點。1905年在德國逐漸形成表現主義派繪畫運動，由三個主要藝術團體分別展開：

1.1905-1913年 橋派(Die Bruck)

2.1909-1912年 新藝術家同盟(Die Neue Kunstlervereinigung Munchen)

3.1911-1914年 藍騎士(Der Blaue Reiter)

其繪畫觀念及風格，除以上所概述的之外，由於當時正值第一次世界大戰，加上工業化及資本主義的興起，認為不同的人，對生活及世界都會有不同的體驗和想法，因此有不同的方式來描繪表達，如克利(Paul Klee)所說

「藝術不是再現，而是表現」。

因此他們多表現個人的幻想，通常是有關人類對生活及社會產生的煩惱或情緒緊繃的景象，且藉由對外在世界的客觀面相加以誇張及扭曲，具體表現出強烈的心情及感受，作品中深刻的暗示著個人對紊亂環境和社會現象的恐懼不安和內心的焦慮孤單。例如畫家孟克，描繪一個情緒緊繃，臉部扭曲的人，背後對應著是一片荒涼寒冷的景色，發出驚恐的『吶喊』。

代表藝術家眾多，就列舉自己最喜歡的幾位並以其作品來詮釋此派別  
的表現風格和內涵：

1. 孟克(Edvard Munch,1863-1944) 圖 3-1-1
2. 康丁斯基(Wassily Kandinsky , 1866-1944) 圖 3-1-2
3. 克利(Paul Klee 1879-1940 ) 圖 3-1-3

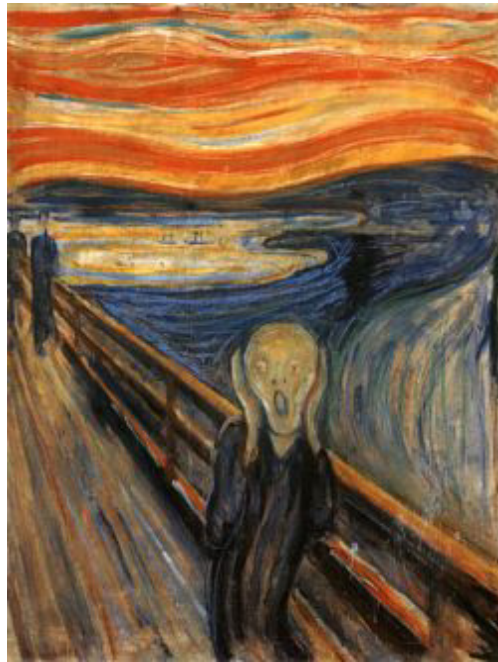


圖 3-1-1

孟克 「吶喊」 (The Scream/The Cry) , 1893

粉蠟蛋彩·紙板，

荷蘭奧斯陸美術館

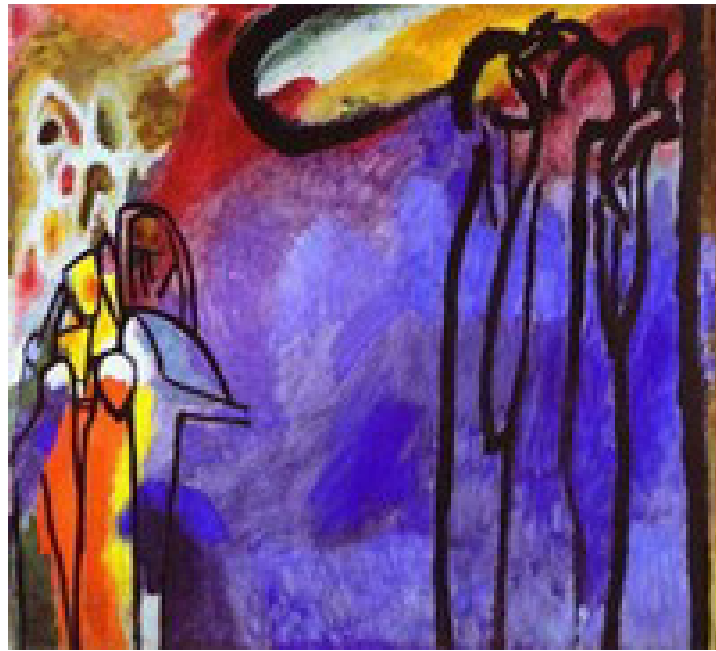


圖 3-1-2

康丁斯基 「即興 19 號」 (Improvisation 19) , 1911 , 120 x 141.5 cm , 油  
彩·畫布。 (德國慕尼黑連巴赫市立美術館藏)





圖 3-1-3

克利 「迷途 17」(17 Astray)，1923，水彩·墨，作畫於紙，鑲嵌於卡紙上，瑞士巴賽爾藝術博物館藏

表現派，反對理性客觀的再現，注重主觀、個性，及精神性，進而表達出自己藝術理念及內心強烈情感的表現方式，深深地影響許多畫派，達達主義(Dadaism)、新即物派(Die Neue Sachlichkeit, The NeObjectivity)、包浩斯(Bauhaus)，特別是對 40 年代興起的抽象表現主義(Abstract Expressionism)有直接的啟發。另外表現派也對其他方面如雕刻、建築、設計、電影、戲劇、音樂，及文學、詩等有相當的影響。<sup>36</sup>

---

註 35：何政廣(2001)，歐美現代藝術，台北：藝術家，頁 44-49。

註 36：同註 33

#### 四、 超現實主義(Surrealism)

1942年曾年受過心理學訓練的詩人安德列布魯頓(Andre Breton)在巴黎先後發表兩次的「超現實主義宣言」，受到達達主義、佛洛伊德的精神分析學和潛意識心理學的理論影響，並否定文學藝術反應現實生活的基本規律，及傳統的美術觀念，布魯頓(Andre Breton)認為人類的夢，人類的潛意識才是真正的「Real」真，認為大家應該放棄我們腦內傳統的法則和形貌，超現實主義才是人類絕對真新意象。

超現實主義(Surrealism)可說是達達(Dadaism)主義的延伸，擺脫理性的枷鎖，追求完全的解放，表現出一種隨機、偶發式的創作方式更主張關心人的內部真實，融入了心理學，並闡揚佛洛伊德(Sigmund Freud)對性、夢與潛意識的理論，企圖將實際的外觀與內在世界相揉合，達到更深刻的真實。

其題材是不同於一般正常的思維模式，打破理性和現實的藩籬，企圖將現實經驗，潛在意識、夢境結合並常將不相干的事物並列在一起，構成一超現實的意境，表現內容以探索潛意識中的矛盾為主，如生與死、過去與未來、壓抑…等，在技法上大多運用拓印、黏貼或自動性技法等特殊的表現方式來創作，另外為了描繪其真實世界的扭曲或矛盾現象常採用精緻而寫實的手法來表現超現實的世界。

超現實主義是一種觀念上的突破，它對世俗社會文化倫理和既有的邏輯觀、審美觀表示質疑，認為人們長期受理性的壓抑，不但隱藏了人的本

性(本我)，也歪曲人本來的特質，所以；超現實是一種以探究人的本我為目的的文化運動。

超現實派大多有兩種繪畫風格，一種達利(S.Dali)或馬格利特(Magritte)等人；以探討潛藏於人心深處的慾念與不安為主，呈現出荒誕不羈與充滿幻想的夢境圖像，另一種是米羅或克利等人，所顯現的是符號式的抽象構圖，其實也是比較早的超現實主義表現手法。<sup>37</sup>

以下對所列舉的代表畫家及作品加以分析：

- 達利(S.Dali,1904-1989) 圖 3-1-4
- 馬格利特(Magritte,1998-1967) 圖 3-1-5
- 米羅(J.Miro,1893-1983) 圖 3-1-6



圖 3-1-4

記憶的持續

達利，1931年。

達利以具象手法，將他夢境中的景象表現在他的畫作之中，因此在他的作品之中充滿了奇幻、詭譎、夢境般的情景，常將毫不相干的事物加以組合

在一起，構成了繪畫藝術的新視野。特別是畫面中極度柔軟的時鐘或手錶，讓我們強烈的感受到時間的不穩定以及無法掌握。

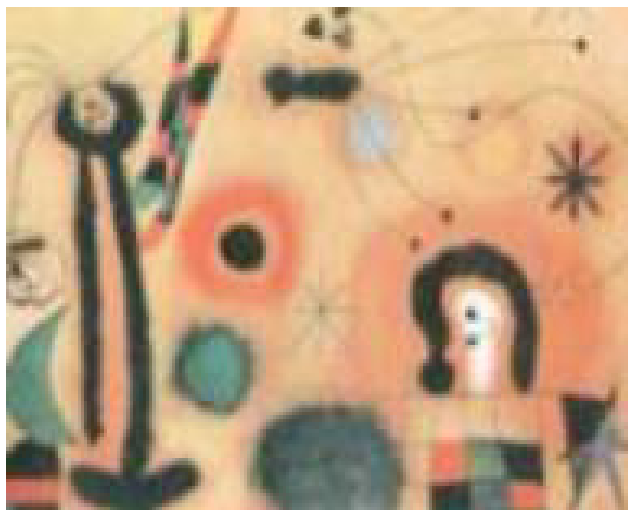


圖 3-1-6  
星星月亮太陽  
米羅， 1951 作。

這是米羅的繪畫特色，以童趣塗鴉的線條和色塊來表現他個人獨特的符號世界。整個繪畫充滿夢幻、歡樂的氣氛，讓人不由得對作品產生喜愛。<sup>38</sup>

超現實主義的特色；是將自身與外在事物完全分離，並將心靈所顯現的景物記載下來，呈現出一般人所熟知的圖像且使它和理智分開。不但隱藏了人的本性，也歪曲人的意識；所以，超現實主義是一種以探究人的本性為目的的文化運動。透過佛洛伊德的精神分析法，可探究出作品中潛意識下的動機；及潛藏在內心深處的真相。<sup>39</sup>

---

註 37：同註 33

註 38：謝君麗譯(1997)，超現實主義，台北：縱橫文化，頁 5-7。



圖 3-1-5

---

馬格利特 「歐基里得漫遊」

我們先來看馬格利特「歐基里得漫遊」這幅畫。這幅畫乍看之下是以幾何構圖繪出的窗外景色，但再仔細斟酌，其實是一幅畫掛在窗前，畫中景色正好與窗外風景嵌合，這就構成了真偽之辨的命題。而更重要的是，畫中直通天際理應開放、無邊無際的道路，竟然跟封閉的圓錐體看來一模一樣。

---

註 39：同註 38

## 第二節台灣現代彩墨表現中的象徵符號及圖像之風格

瑞士籍心理學家卡爾·格斯塔夫·榮格(Carl Gustav ,1875-1961)在〈心理學與文學〉的論文裡對藝術的觀點中指出「每一件藝術作品代表著藝術家本人對該時代的藝術觀，在其作品中均反映出該時代的精神」。<sup>40</sup>

在全球化趨勢下，資訊科技打開了更寬廣的人際網路，國際之間的疆界越來越模糊，如今人們已逐漸生活在多元混雜而無邊界的新文化中，台灣的藝術在國際霸權意識形態的支配下，出現了不少以西方社會結構思辨方式為依歸的現代化藝術，今天藝術世界在國際殖民主義思想崩潰後，各族群文化已無高低優劣之分，在多元化的後現代時期，藝術創作是民主的各式各樣表達方式都具有同等的自主權。<sup>41</sup>

### 一、台灣水墨現代化的演變

藝術創作無所謂高與低，好與壞或對與錯，從中西傳統繪畫作品中不難發現，人類共有的普遍性，大體仍主導著藝術的表現內容，如人與環境、歷史、個人與群體、民俗風情…等，然由於不同時空、不同地域背景下，各自發展的文化體系，影響著藝術表現的獨特性，因此產生豐富而多元的面貌。

然而中國水墨現代化可追溯到五四運動時期康有為提倡的「合中西而為繪畫新紀元」的思考方向，但由於中國傳統師徒制的傳承方式，缺少了獨自創作思考的思辯性，二方面由於過分注重技法的傳授，常自限於固定

傳統筆墨的鑽研，三方面則在創作中只重視個人內在人格的觀照和陶養上較與整個社會無關，因而無法進入當今社會文化潮流中。

台灣由於受到地理環境和政治因素的影響，處於較特殊的時空背景裡，且在西方現代化主義的催化下，已積極在改革水墨現代化的新方向，如開創抽象山水畫到 1970 年代的水墨本土化運動…等，但從 50 年代五月畫會、東方畫會以打破傳統下的創新，只是形式或題材上的翻新，然中國水墨化的改革或許不在技術層面，而是在那歷經千餘年的中國文化哲學思維中，建立起來的審美理想和審美價值系統的重新塑造，所以最後以從寫生開始來徹底改變水墨表現方式，強迫進入現代生活。然而在現代主義的定義中，試圖對整個藝術體制消滅，1980 年代中期後，大量留學生歸國才帶動水墨現代化轉向另一個發展層面，引入西方藝術思潮轉化水墨現代化的多元現象，或有人稱它為「前衛水墨運動」，綜合其特徵為：不排斥使用傳統形式，但否定傳統本身的價值，其發展趨勢為：

1. 水墨體制的消滅
2. 水墨藝術的生活化
3. 遊走於美學與政治之間

---

註 40：游伯松(1998)，榮格藝術觀導論-下，美育 95 期。國立台灣藝術教育館，頁 15-33。  
註 41：曾長生(2001)，另類現代，美術論叢 78，台北市立美術館，頁 126-131。

而前衛水墨運動意圖把藝術重新整合入生活實踐中，使藝術體制消失雖不太可能現實，但在舊、新、前衛三種形態的水墨發展過程中，水墨現代化終成全新面貌，或許也可以稱為「水墨的國際化」而這種分歧多元理念和表現形式的蛻變過程不也是「後現代」「另類現代」的現象之一嗎？<sup>42</sup>

## 二、現代繪畫語言與彩墨表現形式之探討

在藝術表現上，藝術品的內容和形式是不可分的整體，藝術作品的內容與形式，是相輔相成的互為表裡的關係，他們共同構成了一個有機的整體，藝術內容係專指藝術品所包含的實質或精神，藝術家透過各種形式，無非是要將內容表現得更生動適當，而內容的涵義更是決定作品價值的重要因素。換言之，形式不僅是材料配列的種種方法，而內容則是那種種配列方法所表現的「意涵」。<sup>43</sup>

李仲生：『達達和超現實主義出現以後……這種新的繪畫語言，當然更是不可言傳只可心領意會，不是用肉「眼」可以看到，只能用「心眼」來領悟欣賞的』<sup>44</sup>。這「意涵」的內容所指的正是創作者的繪畫語言，因此，或可說它成為藝術家表達思想的工具和形式，而所表現的「繪畫語言」包含了個人的象徵符號和意象；及傳達內在意涵所表現的圖像，創作者通過某種具體的藝術形式，一則顯示出作品的主題；一則也透露了作者的意識層面與內在品格。

然而在現代彩墨的表現中，面貌眾多、各家有獨自的風格理念及表現



形式，進一步更可證實現代繪畫語言的時代性和必要性及影響性，而「繪畫語言」中蘊含的「意象」指的便是作品裡所包含的實質和意涵，透過各種的形式即個人的「符號象徵」；以隱喻(metaphor)、換喻(metonymy)、代喻(synecdoche)、反諷(irony)、滑稽(parody)等方式表現出的「圖像」將內在含義呈現出新的意境。45

即對傳統的信號與符號(traditional signs and symbols)在某背景下能了解其所表面的意義，但與此較之，面對視覺符號與時空背景下推知其意義，常用的詮釋方法有(一)隱喻(metaphor)：兩物並不相似，可是以一事物表達另一事物的意義價值。(二)換喻(metonymy)：以跟此事物有關聯的事物或持物，來取代原事物的意義或價值。(三)代喻(synecdoche)：以某物之一部分來取代整體之性質、意義與價值。可以說是整體與部分，種與類，以及量的關係。(四)反諷(irony)：一意的曲解或反轉。(五)滑稽(parody)戲擬一物或人的外觀或動作，但是帶有使人發笑或批評的意義。46

---

註 42：謝東山、朱珮儀，〈前衛水墨-中國傳統繪畫的最後出路〉，水墨新紀元，2000 年水墨畫理論與創作國際學術研討會，頁 207-215。

註 43：曾肅良(2002)，當代藝術廣角鏡，台北：三藝，頁 6-13。

註 44：李仲生(1991)，論現代繪畫，當代台灣繪畫文選，台北：雄獅，頁 149。

註 45：陳子張(2003)，象外象—圖象與現象的自我辯証，碩士論文，國立師範大學。

註 46：王秀雄(1998)，觀賞、認知、解釋與評價，台北：國立歷史博物館，頁 53-54。

### 第三節個人創作形式表現的探討

#### 一、創作意識與形式

##### (一)「禪」的意境表現形式

所謂「禪」(Zen)是佛教中的一種心靈深處的自我觀照與了解本我的方式，透過禪的修鍊可以使人達到自我解脫的絕對自由，也就是從自性中流露出本我內在的實相存在，不能以文字、名相、攀緣或心與意識來具體呈現；而「禪」乃一種「悟的美感」。禪的精神在於空、無相；「畫」與「禪」所以相通，在於他們都需要通過「悟」才能得真「妙」境，凝神幽思，方能心明神朗，窺觀極照，因為畫境之妙不在畫中，皆於畫外去錄。只有「悟」才得見畫外之「意」，這就是宗炳說的「澄懷觀道」，繪畫裡的深層意境，非目所能視，只能「心覺」，如明代畫家李日華在《紫桃軒雜綴》裡說：「凡畫有三處。一曰身之所容；凡置身處非邃密，即曠朗水邊林下，多景所湊處是也。二曰目之所矚；或奇勝、或渺迷，泉落雲生，帆移鳥去是也。三曰意之所遊；目力雖窮而情脈不斷處是也。然又有意有所忽處。如寫一樹一石，必有草草點染取態處。寫長景必有意到筆不到，為神氣所吞處....。」意有所忽處，即是意有所到處，這便是「超以象外」，繪畫色相所不到處，正是最高心靈境界所能到之處，這是禪境的表現，也是中國畫境的最高表現。47

而禪畫中美的形式特質有七要素：

1. 由無形開始，終究成形的過程
2. 不勻齊---不對稱、不完美
3. 脫俗---開放心胸、解脫
4. 簡素---不複雜、不俗麗
5. 靜寂---無盡的極靜、自醒的心
6. 枯槁---孤獨、嚴峻
7. 幽玄---綿延的回憶、無限的涵義

---

註 47：黃河濤(1997)，禪與中國藝術精神的嬗變，台北：正中，頁 357-358。

## (二) 追求「虛靜」美的表達

中國藝術哲學的本源傾向「唯心」主義，是虛靜的主張，由「虛靜」的心衍變出空靈與寧靜的特質，它是一種視萬物本相為「空無」狀態的哲學思維，將本心與對象的距離泯沒於無形，達到「物我合一、物我相融」的狀態。<sup>48</sup>

藉由「虛靜」的形式表達精神可以得到更大的自由，到達所謂「神與物遊」的境界，且可突破自我意識的層層枷鎖，保持虛靜的無我狀態，才能溶化「自我」(ego)的硬殼，回歸人自然之本性，才能在情緒性的心念起伏之間，瞥見心性大海，進而直探心性本源-即生命的源頭。

一個波動不安的心靈，無法令人感知潛在意識的廣瀚，唯有心靈虛靜的人，才能讓心念波動較少，唯有到達「無己」的境界，才能掙脫重重的意識層，進入潛意識的大海裡，甚至是集體潛意識(大我)，即為宇宙自然的本體，到達王國維所指「意境兩忘，物我一體」的境界。「虛靜」的表現形式，早已成為中國與西方藝術大不相同的重要特徵之一，不論表現的媒材為何(彩墨、水彩、油畫或雕刻等)，我們仍可在許多現代藝術作品中窺見其表現虛靜本質的意圖。<sup>49</sup>

---

註 48：曾肅良(2004)，眺望文化群島藝術文憑論集，台北：典藏，頁 10。

註 49：同註 48。

### （三）融合西方現代藝術的表現形式

現代主義藝術的理論表現形形色色，但基本上可歸納為兩大問題，即形式主義和自我表現。自印象派以來，西方繪畫以極其迅速的發展脫離了古典主義，及現實主義的再現傳統，開始了向二十世紀現代主義邁進的歷程。繪畫一旦放棄了再現的功能就必然把形式視為訴諸審美感受的主要手段，而內容則作為文化和心理的內涵與形式融為一體，如康丁斯基等人，雖仍繼承了古典主義的思維方式，但卻力圖以某種抽象形式來表現理想美，當然他們注重以心理感受為基礎的純形式構成，馬列維奇則強調工業社會對人的視覺感覺和形式語言的影響，並且將藝術形式依照機械，教學的方式來改造自身，而畢卡索則悟到了形式與自我的關係，即只要形式不以再現自然為表現方式，不論形式本身為何，一切由創作者針對作品的內涵來呈現。50

---

註 50：佟景韓主編(1944)，現代西方藝術美學文選-造形藝術美學，台北：洪譽文化，頁 2。

## 二、創作技法與媒材之運用

現代的彩墨畫家面對這樣一個科技發達的電子媒體時代可經由攝影、影印機、錄影機、電腦處理等技術，提供了藝術家開闢自我風格的可能性，使得複合的構成技法已成為現代彩墨藝術創作的新模式。

然而以黑色與彩色結合，搭配做為繪畫藝術的表現手法，在人類藝術史上存在已久，從最早洞窟中的壁畫或古希臘的彩繪陶器，以及我國新石器時代的彩繪陶…等等，都可顯示出媒材對作品的實用性和必要性。<sup>51</sup>

中國水墨畫傳承五千多年，除了講究線條和墨韻的營造之外，還需要色彩的潤飾，從宋朝花鳥畫興盛以來彩重於墨的情況也越來越普遍，藝術創作的的方法沒有一定不變的法則，媒材的使用更是因創作者所需效果而定，因之隨著時空的改變，西方繪畫重視色彩和面、光的表現，已使「彩墨畫」成為中國水墨現代化的新名詞，然而在科技進步、工業發展之下，許多的材料和工具被發明，帶給藝術表現更多的可能性和多樣化，所以說現代彩墨畫不止於使用傳統中的「文房四寶」等媒材而已。

### 1. 媒材運用的實驗

藝術創作材料的構成要素，如從藝術現象的存在而言，可以分為創作者、藝術品和鑑賞者三種要素。創作者運用藝術材料和技巧，將其內在美的意象加以具現；藝術品則是創作者將其「美的意象」呈現；鑑賞者則根據獨立形象的表現，探索著作者對「美的意象」所傳達的思想和情感。由

此看來，媒材在藝術表現中，應有其不可或缺的重要性。52

在藝術材料中，一般分爲物質的材料和美感的材料兩大類(或有人統稱爲表現材料)。然物質材料是藝術家用以表現美的具體媒介，包括人工材料、動物材料、植物材料、礦物材料以及輔助材料等，同是藝術家的一種感情，因爲所採用的材料不同所呈現的作品效果殊異性也很大。53

如以表現媒材來探究，可以從以下幾點來說明：

(一) 材料：壓克力、膠彩、廣告顏料、水墨、水彩、膠水、鹽巴、清潔劑、紙膠帶、色鉛筆、粉彩、有色鉛筆、有色原子筆、金箔、黑箔…等等。

(二) 用具：電腦、照相機、幻燈機、放大鏡、望遠鏡、顯微鏡、噴槍、滾筒、壓印法、牙刷、濾網、竹籤…等等。

(三) 技法：水拓、板拓、石拓、壓印、拼貼、揉紙、轉印、列印、浮墨法、淋漓法、移動法、滾筒法…等等。54

## 2. 形式的更新 ---- 構圖與設色上彩

所謂美感材料或可包含視覺材料，然而在藝術上視覺材料更是「形式」與「色彩」，形與色雖爲人們所熟悉，但卻蘊含著無窮玄機，藝術家常藉這些微妙的形色玄機，創造他們不同格之作品，人們也由這些不同呈現中感受不一樣的聯想和共鳴。

然「形式」表現中的形式是由點、線、面所構成，透過造型原理加以

組合建構成一個好的構圖，而國畫構圖法則之特色在於：1.虛實 2.佈白 3.款印，西畫構圖法則之特色為：1.秩序、比例、和諧等。如加以綜合比較則應注重 1.賓主 2.虛實 3.疏密 4.佈白 5.款印 6.取勢 7.均衡 8.簡潔 9.對比 10.比例 11.和諧等。55

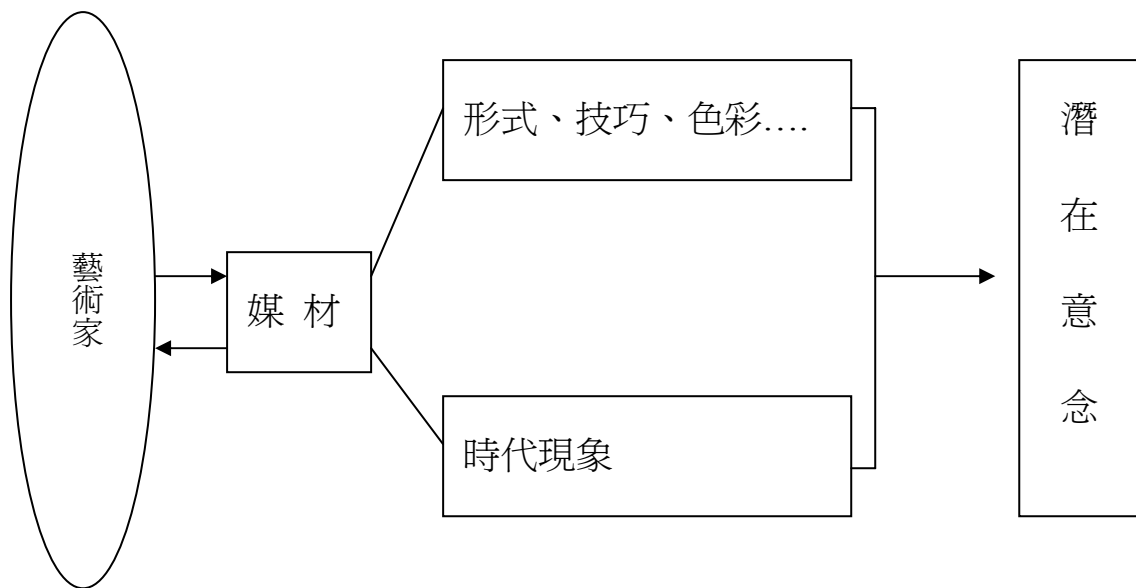
而在色彩運用上當取代以往人文化以淺淡為主的風尚，色彩的應用是一種心境的呈現，更是一種畫面力量的傳達，藉著色彩的擴張，筆墨技巧的傳統觀念亦可逐漸轉變，使成彩墨相輔相成，更為「彩墨畫」印証它在新世代彩墨中的不可或缺。56 黑格爾（G.W.F.Hegel）曾說：「藝術為絕對精神(Absoulate Ieda)，表現於材料之感性形式。」57

藝術創作中有各類間的媒介材料、符號特質之差異，而使得不同的種類都含有各種不同感知的特性。因而，也深深的影響到所包含的理念的樣式而有所不同的表現。

因此，如何透過媒材把欲表達中心理念融入在作品中轉化成感性的表現形式，實驗各種不同媒材的效果，成為研究者當前最迫切的創作源動力。但也深怕若完全沉溺於材質效果的實驗，而忽略作品在理念、情感方面的蘊涵。如何完滿的拿捏出美感和諧狀態下的表現，亦即表現出中西方文化精神合而為一的那份精髓，成了研究者在創作上追求的目標（圖 3-1）。



(圖 3-1) 藝術家與媒材的關係：



---

註 51：曾肅良(2002)，當代藝術廣角鏡，台北：三藝，頁 135。

註 52：李振明(2002)，變與不變之間—台灣彩墨發展的變因探討，水墨.新紀元論文集，國立台灣師範大學美術系。

註 53：同註 10，吳府廉 2003，碩士論文。

註 54：吳長鵬(1996)，水墨造形遊戲，台北：心理(1996)。

註 55：袁金塔(1987)，中西繪畫構圖之比較，台北：藝風堂。

註 56：同註 51，頁.137-138。

註 57：黑格爾(1981)，美學 1-4 冊，朱孟實譯，台北：里仁。