

佈滿空間的碎片：水墨畫的「佈滿畫」形式

Fragments Full of Space: The All-Over Painting Form of Ink Art Painting

曾冠樺*

Kuan-Hua Tseng

(收件日期 111 年 7 月 5 日；接受日期 111 年 11 月 6 日)

摘 要

當代水墨的發展越來越多元紛呈，在眾多水墨畫家的嘗試與探索中，有些水墨畫家採用「佈滿」、「空間平面化」、「碎片化」的表現方式，逐漸成為當代水墨中獨樹一幟的風格一。本文借用美國藝術評論家格林伯格提出的「佈滿畫」(all-over painting)一詞，來討論具有此特質的當代水墨作品。文章一開始首先從格林伯格對美國 20 世紀抽象表現主義 (Abstract Expressionism) 的評述入手，討論抽象表現繪畫中的「佈滿畫」構圖表現手法。接著本文以幾位前輩水墨畫家作品為例，討論他們在發展水墨風格抽象化的過程中，如何融貫古今中外的風格，並在具象和抽象的表現之間開發自身的創作語彙。本文的最後一部分，選用柯偉國、曾詩涵、黃郁筑的作品來做探討；這三位水墨創作者所採用的「佈滿畫」水墨創作風格，對於抽象和具象的平衡，與各自理性面與感性面之取捨運用有所關聯，也與各自的精神追求與情感脈絡有所呼應。

關鍵字：佈滿畫、碎片化、具象、抽象

*國立臺灣師範大學美術學系博士生

Abstract

The development of contemporary ink painting is becoming more and more diverse. In the attempts and explorations of many ink painting painters, some ink painting artists have adopted the expression methods of “fullness”, “space flattening” and “fragmentation”, and these methods have gradually become unique within contemporary ink painting. This article uses the term “all-over painting” coined by American art critic Clement Greenberg to discuss contemporary ink works with such qualities. The article begins with Greenberg's comments on Abstract Expressionism in the 20th century in the United States and discusses the compositional expression technique of “all-over painting” in abstract expression painting. Next, this article takes the works of several forerunner ink artists as examples, trying to elaborate how they integrate ancient and modern, Chinese and foreign styles in the process of developing the abstraction of ink art styles and develop their own creative styles between figurative and abstract expressions. In the last part of this article, the works of Ke Wei-guo, Zeng Shi-han, and Huang Yu-zhu are selected for discussion of the “all-over painting ink painting style” adopted by these three ink painting creators, the balance between abstraction and figurativeness, and their rational and emotional aspects. The findings show that choice and use are related, echoing their own spiritual pursuit and emotional context.

Keywords: All-over Painting, Fragmentation, Figurative, Abstract

壹、緒論

物體的造型——或者說是我們觀察到的形體的外輪廓——通常是藝術家捕捉題材時會認真捕捉的對象。自古以來水墨畫的發展即是神氣為上，形質次之，顧愷之的「以形寫神」，即是認為藝術家在捕捉人物動物形象時，以外部的特徵的精準捕捉來表現內在的精神氣質，因此形體的精準描繪，並非藝術家的最終目標，顧愷之認為，在形似的基礎上進一步表現人物的情態神思，才能對內在的「精神氣質」做出更好的呈現，也才能達到「以形寫神」的中的傳神境界。

北宋以後水墨藝術家們越來越不再只追求形體輪廓的精密完整，文人畫的發展使水墨藝術逐漸走向「內在精神」大於「外在形象」的道路。齊白石 (1864-1957) 的名言是：「作畫，妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。」元代畫家倪瓚 (1301-1374) 也在中寫道：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳……。」蘇軾 (1307-1101) 也曾說過：「論畫以形似，見與兒童鄰。」等主張。可見在文人畫的影響下，水墨畫逐漸打破造像寫實的追求，畫得太像反而就媚俗了，在「似與不似間」取得一個最高的平衡，才是文人畫家認為最能承載精神性的方式。

近代水墨畫家受到時代影響，開始思考水墨的革新之路，其中林風眠 (1900-1991)、吳冠中 (1919-2010)、陳其寬 (1921-2007)、劉國松 (1931-)……等諸多優秀的水墨畫家，開始探索筆墨的解構或造型的抽象化，他們透過各自的努力，試圖開拓水墨的新局。當造型拆解破壞後，留下的是更靈活的點、線、面與空間，這些更加不受形體拘束的筆墨表現，為水墨的新風格開拓新局，對後代的水墨創作影響深遠。

一、碎片與佈滿——水墨與佈滿畫

在水墨近代化的過程中，有些水墨畫家採用「佈滿」、「空間平面化」、「碎片化」的表現方式，逐漸成為當代水墨中獨樹一幟的風格。在此筆者使用「佈滿畫水墨」一詞，試圖來形容這些獨具一格的水墨風格，並在之後的篇幅中加以探討。

(一) 何謂「佈滿畫水墨」？

視覺藝術評論家克萊門特·格林伯格 (Clement Greenberg 1909-1994) 對美國 20 世紀的抽象表現主義 (Abstract Expressionism, 或稱紐約畫派) 有深入的評論。他觀察當時抽象繪畫的革新與演變，他歸納了佈滿畫的總總特質：「去中心化的」、「複調的」、「等價」、「沒有起始點」，並根據這些特質歸納出下列兩點：

1. 繪畫越來越接近平面：

繪畫從再現三度空間，轉往二度空間的表現，對與空間的表現漸漸趨向於平面純粹性，繪畫回歸到繪畫本身。

2. 無中心點 (decentralized) :

繪畫不再有中心點，從過去的單點透視變成多點透視。

格林伯格觀察抽象表現主義畫家波洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956) 作品的空間處理，認為其將畫面每一個部分都用同一的方式進行處理，而不再是像傳統的構圖分為上、中、下的處理方式，格林伯格提出了「滿布繪畫 (all-over painting)」一詞來形容。他認為這樣一來更能強調畫面的平坦性，透過波洛克創作時身體的律動，將顏料潑灑與畫面，密集交織的線條構築出一幅沒有重點的構圖，或者說每一個角落都是重點所在。在這種波洛克所創造出的曖昧空間中，既不立體又不平面，看不出明確的空間性，觀眾彷彿置身於廣大的而沒有邊界、交織而無限綿延的世界裡，時而壅塞密佈，時而自在綿延。



圖 1. 波洛克，1950，秋天的節奏第 30 號，66.7×525.8 cm

此處借用葛林伯格所提出的「佈滿畫」(all-over painting) 一詞，來討論本篇想探討的「佈滿畫水墨」風格。本文所想要談論的佈滿畫水墨，筆者認為應符合下列的風格描述：「沒有明顯的景深、也沒有虛實變化、位置經營，只是讓畫面充滿細碎的筆觸、或是分散零碎的物件，追求佈滿畫面空間的效果。」上述所形容的佈滿畫水墨構圖方式，與此處借用葛林伯格所提出的佈滿畫有相似之處，因此在此以葛氏的詞彙加以延伸為「佈滿畫水墨」，期望能對本篇文章所欲討論的水墨風格，能用比較簡明而清楚的名稱。

(二)「佈滿畫水墨」與西方抽象表現主義的差異

然而，葛林伯格的「佈滿畫」所指涉的是抽象畫，他所裡想的抽象繪畫為純粹的抽象，畫家單純要面對的是畫面中的點、線、面問題，畫面中多半沒有明確的再現主題，例如抽象表現藝術家傑克遜·波洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956) 使用「滴畫法」作畫，利用反覆無意識的潑灑動作構成了畫面中錯綜複雜的線條，作品名稱諸如《第 19 號》(Number 19)、《秋天的節奏 第 30 號》(Autumn Rhythm, Number 30)、《自由形式》(Free Form)、《紅色構成》(Red Composition)……等等，都沒有明確的描繪主題，頂多指示提出一個意象，畫面中更多的是著重於點線面的探討。與葛林伯格筆下的抽象畫不同的是，「佈滿畫水墨」並不完全等於抽象表現主義或純粹的抽象繪畫，佈滿畫水墨在選用此種風格表現，可能還是保有一定的具象程度，也可能很大程度上經歷過將形體破壞、分解、再

加以重構的過程，水墨藝術家所完成的形體，可能是碎片化的、平面化的，但並完全純然的點線面抽象構成。因此本文雖使用「佈滿畫水墨」一詞，但因為水墨與西方抽象繪畫的發展脈絡不同，「佈滿畫水墨」不完全等同於葛氏的佈滿畫。

水墨的抽象化發展路程之所以有別於西方繪畫，劉國松認為水墨能得以遊走於抽象和具象之間的中庸兼併路線，不像西方繪畫「因沒有中道思想的關係，很快地由極端寫實的這一端，經過寫意的變形階段，一跳就跳到另一個抽象的極端。」（劉國松，2013），水墨之所以能別於西方繪畫發展，他認為乃是文化使然：

因為東西文化背景的差異，在發展的過程中有緩急之分而已，東方畫系由於早期受到道教與佛教思想的影響，很快地就到達寫意的境地，但元代以降，又因文人入主畫壇，在儒家中庸之道思想的指導下，中國畫遊走於似與非似之間，既不寫實也不抽象，一直徘徊在寫意的半抽象領域中，向橫的方向擴展。（劉國松，2013）

東西方繪畫發展的有不同的脈絡，許多水墨藝術的評論家或藝術家會認為東西方的文化精神有其根本的差異，西方藝術發展上畫派更迭遞嬗，每一個新的畫派往往都是上一個畫派的反思、反省、甚至是反動；相較之下，東方藝術家在儒釋道的思想影響下，文化涵養傾向於中庸，藝術風格也能兼續包容，較不容易走向非黑即白的極端路線。

有鑑於東方文化背景下的兼容並蓄特質，「佈滿畫水墨」不完全等同於葛林伯格的佈滿畫，「佈滿畫水墨」用來形容具有葛氏佈滿畫特質的水墨表現風格，但在此風格基礎上，加入了中庸的文化核心，使「佈滿畫水墨」不是如抽象表現主義一般去追求純粹的抽象畫，而是遊走於似與非似之間，有更加靈活的表現空間。

貳、佈滿畫水墨的各種面向

關於佈滿畫水墨的繪畫表現特點，根據筆觸、構圖等繪畫技法，大致可以細分為三個面向：一、筆觸的放鬆與革新；二、形體的解構與重組；三、空間的平面化與構圖的分散。以下將根據這三個特點，依序做比較深入的討論：

一、筆觸的放鬆與革新

筆觸為水墨中十分重要的一環，謝赫六法中的「骨法用筆」，即是注重筆的力量美的展現。早期的繪畫全以勾勒線條造型為主要的創作手法，這種白描的表現技法，對象的結構、體態、表情，只能靠線的準確性、力量感和變化來表出。因此，線條要有力量，才能夠能撐起一個形體，並要藉由線條的輕重緩急，展現形體的量感與質感。這種對用筆的講究經過多年的發展，逐漸變成一套學習準則，北宋的院體畫畫風工整、用筆講究、畫風寫

實，其中使用衆多皴法與勾描技巧，表現力豐富而深遠。有別於工整細密的院體畫或宮廷繪畫，北宋興起文人畫更注重氣運和筆墨情趣，筆觸的使用更加地放鬆、灑脫。元代畫家倪瓚主張的「逸筆草草」，即是主張使用更加簡化的、放鬆的「逸筆」來傳達藝術家眼中的自然。

（一）劉國松——革中鋒筆的命與白線的張力

上世紀五〇年代劉國松開始嶄露頭角，開始嘗試現代水墨畫的革新。他使用「紙拓」的肌理來表現心中的山水意象，六〇年代更是獨創「抽絲剝皮皴」，將特殊訂製的棉紙經過墨色處理後，再撕去紙筋，進而呈現出蒼勁錯落的白線。七〇年代劉國松更是專研出「水脫」技法，利用紙去吸附浮於水面的墨彩，加上有限的修飾渲染，進而完成玄幻抽象的山水構成。到了八〇年代以後，劉國松又轉向新發展出的「漬墨漬色」法，把兩張紙張弄濕重疊，在紙張的氣泡邊緣加墨填色，從而產生色塊與線條交織變化豐富的肌理效果（李君毅，2013，頁 106）。隨著時代的發展與演變，文人畫一開始所追求的脫離院體畫陳舊規範的自由精神，也漸漸落入臨摹與仿古的窠臼中。劉國松在自述中提到：

公式化形式和一再重複的筆墨技法，一定要剷除，要想突破文人畫這套封建的程式，首先要從表現形式改革做起，探索實際新的技法，因為技法與風格是繪畫的一體二面，有了新的表現技法，必然產生新的畫風，構成中國畫的基本元素是點和線，但是那隻已經被千萬個畫家用了上千年的筆，還能創造出什麼樣的線條呢？幾乎已達到飽和，我們必須嚐試用其他的工具或方法，創造出一些筆無法做到的點和線來，那樣不但可以創造出嶄新的形式與畫風，同時亦拓展了中國畫的疆域和增強中國畫表現的能力。（劉國松，2013）

中國傳統繪畫一直講究用筆用墨，毛筆接觸紙面時的濃淡乾濕、輕重緩急、曲直粗細、抑揚頓挫、長短剛柔的不同，可以呈現多樣性的表達，但這些表現，都不脫離毛筆與黑線的本宗。劉國松觀察上世紀水墨革新的過程中，筆墨漸漸有打破傳統的表現方式，除了不再使用傳統的筆墨技法來創作之外，他更提出「白線的張力」的創作概念，將水墨藝術開拓出新的創作語彙。

筆觸的革新並非是上世紀八〇年代一系列水墨畫家所獨創，過去不少洞燭先機的水墨畫家，早已盡其所能地探求各種創作手法，並擺脫繪畫的規繩與慣習：「唐代的王默的『潑墨』或張璪的『手摸素絹』，宋代朱熹的『壁影』或是宋迪的『張素敗牆』，「皆是致力追求自然偶得的繪畫效果，繞有不見斧鑿痕跡的化工天趣。」（李君毅，2013，頁 107）。李君毅認為劉國松為代表的「白線」水墨畫家，看似走得超脫革新，實則一脈相承水墨畫家師法自然的精神，藉由偶然形成的痕跡，聯想出於自然萬物的關聯性，再加上自己的聯想加工，成為一件件符合自然旨趣的作品。



圖 2. 劉國松，2008，鏡海秋波：九寨溝系列 134，水墨設色、紙本，70×130cm



圖 3. 劉國松，2001，老虎海之春，水墨設色、紙本，40×30.4cm

(二) 顧炳星——理性韻律的另類筆墨

顧炳星(1941～)畢業於台灣師範大學美術系，畢業後赴西班牙馬德里皇家藝術學院深造，其後赴美求學並獲得紐約市立大學藝術碩士。他從傳統的水墨臨摹傳統出發，在師大期間曾師從於黃君璧，到了西方留學之後開始潛心研究現代美術，尤其深受塞尚繪畫理論和立體主義的影響，並著有《立體派藝術之研究》一書，從他所創作出的水墨作品中，可看見他在西方的立體派藝術、抑或是未來主義、抽象藝術中探索、沈浸極深。

顧炳星的畫作中，很多像是抽象點線面的構成城市意象，其中的筆墨脫離了傳統，而是以偏向西方繪畫的點線面構成，既充滿理智的秩序，又可窺見現代生活的失序於焦慮：

顧炳星擅長以垂直、水平線與弧線的交錯，作為多重平面或是立體塊面的交替架構，以單色調為主，間或調和色，對比色系為輔，疊映出特有的、非具象的光影律動，不但描寫了現代人與文明科技產物的之間的數理關係，也展現理性結構的美感之禮讚，更忠實地表現了他對文明帶來的擠破與無奈的同情。……

(曾肅良，2004，頁 46)

不同時代的藝術家，在面對他們所屬時代的變化時，總能以相應的形式和技法去表現。顧炳星見識到都會的快速發展，有感於我們身處於科技時代的都會中的方塊叢林裡，對他來說，過去臨摹的文人畫筆墨，或許已不足以表現他對於現代生活的所思所感。他以嚴謹細膩色塊拼接，展現完全有別於傳統的抽象水墨，正式他處於中西新舊的十字路口上，對時代給出的回應。

在五〇、六〇年代，台灣畫壇中許多藝術家開始打開眼界向西方現代藝術吸收養分，相較於西方繪畫媒材的油畫家們開始接受西方現代繪畫的概念，水墨畫家的改革創新，受到渡海三家所代表的傳統筆墨影響著，一直等到 1960 年代以後，水墨畫壇面臨巨大的改革壓力，才開始突破既有的水墨框架(曾肅良，2004，頁 12)。而在一眾對水墨革新產

生回應的水墨畫家中，顧炳星算是對西方現代藝了解深入，並對水墨形式的解構上走得較徹底的一位。



圖 4. 顧炳星，1980，構成(二)，彩墨設色，
41×63cm



圖 5. 顧炳星，1989，隨意，彩墨設色，
40×60cm

二、形體的解構與重組

(一) 完形心理學——封閉律與連續律

大自然中有各式各樣的形象，有些輪廓非常清晰，有些卻可能因為樹蔭遮蔽、光影斑駁，導致輪廓不那麼清楚。但我們在斷斷續續的輪廓外型中，依稀可以辨識出物件的完整樣貌。這種自動「腦補」的機制，可以從「完形心理學」(Gestalt Psychology，或譯格式塔心理學)的理論中得到解釋，完形心理學認為，面對我們的大腦會以「簡潔完美律」(Law of Pragnanz) 來完成眼睛所看見的影像，人類的心理有朝向整全 (wholism) 的傾向，因此我們會用最簡潔且最完美的原則來看所有的圖形：「完形心理學認為知覺來自外在訊息，這些訊息可能是一個個分離的事物，但是我們對多個訊息所產生的知覺經驗卻是整體性的。」(學術名詞暨辭書資訊網)

在我們的大腦機制運作下，會將片段的資訊趨向簡潔完美的形體去處理，這種依循「簡潔完美律」的運作流程中，又大直可細分為：相似律 (Law of Similarity)、鄰近律 (Law of Proximity)、封閉律 (Law of Closure)、連續律 (Law of Continuity) 等四項。其中的「封閉律」與「連續律」的圖像思維運作模式，與本篇想要探討的佈滿畫水墨較有關聯，因此特別做比較仔細的討論。

「封閉律」是指當人們看到片段的圖像，而圖像中具有規則、連續的圖形特質，我們的視覺處理中將各部分趨向一個整體，將圖片中的缺失部分填滿，使之封閉起來成爲一個有意義的完整的圖形。這種錯覺輪廓 (Illusory Contours) 最有名的例子爲坎式三角形 (Kanizsa Triangle，又譯爲卡尼薩三角，由意大利心理學家 Gaetano Kanizsa 於 1955 年所發表)。客觀來說，坎式三角形中間的白色三角形根本不存在，但在其他圖形的暗示下，大部分的人都會有類似的視覺認知，會認爲中央的白色三角形很明顯。這種從片段形體中創造出一個完整封閉的圖像的模式，即是封閉律最好的體現。

與封閉律相近的完形法則是「連續律」，當我們看見一個斷斷續續的圖形時，我們傾向於將它連接起來，形成一個具有連續性的圖形，例如圖現在的黃色和藍色線段，大多數人會把它看成是一條藍色曲線與一條黃色曲線，中間可能是被什麼東西遮著，但在大腦的認知中，會認為它們是連續不間斷的同一個物件，這也是大腦中運用連續律完成的結果。

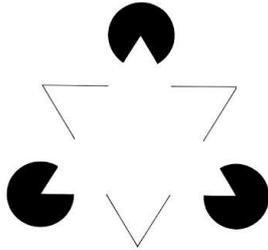


圖 6. 封閉律 (Law of Closure) 的範例：坎式三角形

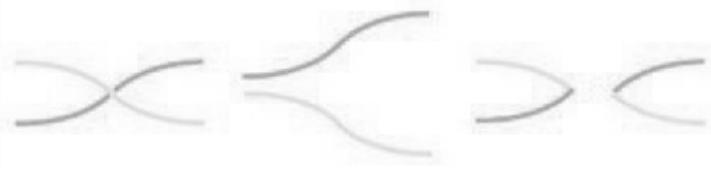


圖 7. 連續律 (Law of Continuity) 的範例：雙色線段

雖然接收到的是分離的資訊，但在內心的感知卻是真實的，因為我們在接受外界訊息時，心理會自動把這些訊息加以組織，這時候訊息就有可能在我們的腦中加以重構，進而形成一個新的整體：「這時的訊息就可能和原來客觀的訊息有所不同，因為這時的客觀訊息已可能被賦予某種意義，而形成個人特殊的知覺經驗。」(學術名詞暨辭書資訊網) 因為加入個人化的重構過程，原本斷斷續續的形體被填補成完整的樣貌，卻在組織的過程中有了新的意義。基於演化心理學，動物為了生存，必須能辨識物件的邊緣和整體形象，這種由刺激創造出意義的過程就是知覺組織 (perceptual organization)，也是「錯覺」背後的基本原則。

當使用佈滿畫風格的水墨畫家，在創作時將形體加以打散，畫面似乎就會變成無意義的點線面，但在這些看似分散的點線面中，也能有脈絡可以依循。當我們看著一堆散落、看似無意義的幾何色塊，大腦會自動將這點線面連結起來，再以主觀的方式賦予它新的圖形意義。

(二) 白線的張力與「形－基原則」

發表過《完形心理學原則》(Principle of Gestalt psychology) 的完形心理學學者柯夫卡 (K. Koffka, 1886~1914) 認為知覺有組合作用，且很多知覺組織能力是天生而自然的，可以不學即得。知覺組織 (perceptual organization) 的原則除了前面章節所提過的「連續律」、「封閉律」等概念，另一個講形體從背景分辨出來的機制「形－基原則」(學術名詞暨辭書資訊網)，也是有關錯覺、圖地反轉等視覺心理學的探討時，會提到的常見視覺效應。當我們看到一個畫面時，我們心中的知覺場地 (perceptual field) 會自動將形象 (形) (figure) 和背景 (基) (background) 區分出來。

在圖像的表現中有「形」與「基」的區別，「圖」指的是藝術家欲表現的形體輪廓，

通常為畫面的主角，多半是觀者可以辨識的、形體完整的圖形；相反的「基」則為主角之後背景，多半沒有細節具體的描繪，而是單純的色塊或漸層。若以山水畫為例，「形」為山石、樹木，「基」則為背景氤氳山嵐，或是水墨畫中講究的留白。在山水畫的視覺空間上，「形」為實、「基」為需——綜觀歷來的山水畫家，在表現「圖」之有明確意義形體的山林樹石等物時，多半以筆墨皴法之黑線來呈現；而形體輪廓不明確的背景「地」，多以留白或輕微渲染來處理。

以上這種「形」與「基」的處理手法，不僅是大多數藝術家慣用的表現方式，同時也符合一般觀眾對視覺空間的理解。劉國松提出「白線」藝術創作概念，其白線並不是以筆沾取白色顏料畫出，而是特殊技法創作而成：「例如香港的陳君立(1947～)以蠟脫形成的白線來表現冰雪中糾結的樹幹，上海的仇德樹(1948～)則利用裱褙收縮的裂紋線條來創作其裂變系列，皆為二十一世紀的中國繪畫平添姿彩。」(李君毅，2013，頁106)白線不是簡單的白色顏料線條，而是經由排水原理、裂紋、抽筋等手法創造出來的，比起直覺地拿筆表現，白線的產生過程更繞了一圈，在紛雜散落的墨彩中，留下來的白線才成為了主角。這些白線成為畫家主要想要描繪的事物，是畫面中的「圖」，而那些包圍、襯托出白線的墨色或彩色的色塊，則變成畫面的「基」了。因此，從劉國松提出的「白線」，對照過去藝術家的「形」與「基」慣用現手法，我們可以發現劉氏之白線是圖地倒轉的。這種違反直覺的圖像處理方式，大大開拓了水墨表現的可能性。



圖 8. 陳君立，2012，崩裂的冰川
(二)，水墨紙本，60×84cm



圖 9. 仇德樹，2018，裂變，水墨、壓克力顏料、宣紙、畫布，
192×300cm

三、空間的平面化與構圖的分散

(一) 西方繪畫的空間演進

空間一直都是藝術家表現的一大重點，德國 19 世紀著名雕塑家和藝術理論家阿道夫·希爾德勃蘭(Adolf Hildebrand, 1847-1921)特認為：「在造型藝術中，藝術品未必僅僅是空間形狀，而是空間幻象，它包含著對經驗空間的取捨，而不是對它的完全複製。」(曹暉，2009 年，頁 96)葛林伯格在〈架上繪畫的危機〉(The Crisis of the Easel Picture, 出自《藝術與文化》(Art and Culture)一書)中提到，由馬奈(Édouard Manet, 1832-1883)開

始的現代繪畫，開始將空間鋪平，進而到塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906)、梵谷 (Vincent Willem van Gogh, 1853-1890)、高更 (Paul Gauguin, 1848-1903)、波納德 (Pierre Bonnard, 1867-1947) 和馬蒂斯 (Henri Matisse, 1869-1954) 都努力減低畫面的三度空間幻象，但直到莫內 (Claude Monet, 1840-1926) 晚期的作品，才真正對繪畫成規提出挑戰 (葛林柏格，1993 年，頁 159-162)。繪畫不再滿足於再現三度空間，藝術家開始關注繪畫本身，柏拉圖以來 2000 多年的再現傳統被打破，也開始有後期更多畫派發展的可能性。

(二) 吳冠中——「似與不似間」的筆墨新局

將構圖打散的創作手法在水墨中並不常見，然而到了近代，逐漸有些水墨畫家們開始嘗試破碎化的構圖、以及形體分散的描畫方式，其中特別要提水墨畫家吳冠中 (1919-2010)，他在筆墨表現和形體描繪上都脫離傳統，呈現出自由揮灑的個人精神，特別是他的空間表現，藉由觀看角度的改變、抽象形式的介入等等手法，將原本平視的空間打散，構圖也隨之開展，形成入滿星辰般的分散式構圖。吳冠中於留學法國巴黎期間，受到工作室教授蘇佛爾皮 (Jean Souverbie 1891—1981) 的啟發，對西方現代藝術的造型結構、色彩表現有了基本的認識，尤其是教授主張的強調對比、誇張、變形等現代表現手法，影響了他日後抽象繪畫的空間結構表現。

吳冠中的作品融貫中西，他先後提出「形式美」、「抽象美」、「筆墨等於零」等概念，對他來說，「似與不似間」的表現手法，即是物體的內部特質，排除空間透視的表現，專注於物體的外部形體輪廓，他心中的「似與不似」之間的關係，其實也就是具象與抽象之間的關係，其中他想表現的「形」並非物象的重現，而是作為有機的幾何形式，成為抽象或半抽象的繪畫風格 (王鶯，2012 年，頁 51)，他利用筆墨乾濕變化，表現濃淡的墨韻，在宣紙上層層疊然半抽象的作品。

進入八〇年代以後，吳冠中的畫筆越來越輕快，並開始從不同的主題中抓取物像最簡約的線條，表現出生命律動的力道與旋律。他說：「將附著於物象本身的美抽出來，就是將構成其美的因素和條件抽出來，那些因素和條件脫離了物象，是抽象的了，雖然他們是來自物象的。」(吳冠中，2005 年，頁 254)。吳冠中到八十年代中期達到具象與抽象的臨界線 (水中天，2007 年，頁 23)，漸漸地發展出屬於他個人的風格道路。1984 年創作的《松魂》靈感來自於泰山上的古松「五大夫松」與羅丹的雕塑作品《加萊義民》，兩種形象在他心中碰撞融合的結果。不論是懸崖勒上的松樹還是羅丹的作品，崇高的氣度和堅韌的生命力都如此震撼人心，他試圖用簡約有力的筆墨線條表現這種抽象的生命情操：「我想捕捉松魂，試著用粗獷的墨線表現鬥爭和虬曲，運動不停的線緊迫著奮飛猛撞的魂。……，灰色的寧靜的直線結構襯托了墨線的曲折奔騰，它們相撞相咬，搏鬥中激起了滿山彩點斑斑……。」(吳冠中，1993 年，頁 33)。從畫家本人的創作自述中，我們可以看到他如何深淺濃淡的調子襯托出遒勁扭動的線條，表現出表現出那種無形的生命韌性。



圖 10. 吳冠中，1984，松魂，水墨設色、宣紙，70×140cm

無論是攀附纏繞的藤蔓，黑瓦白牆的江南水鄉，還是黃土高原的崎嶇溝壑，都是他的靈感來源。也可看見吳冠中對於線條、空間的自在揮灑，他對於線條的運用有獨到的個人心得：「墜入線之羅網……縱橫交錯，上下遨遊，線在感情中任性奔馳。」（吳冠中，1998年，頁 56）1992 年的《飄》與《吳家作坊》等作，可見他對點線的運用更為自由，也是他抽象概念更為成熟的筆墨試探。

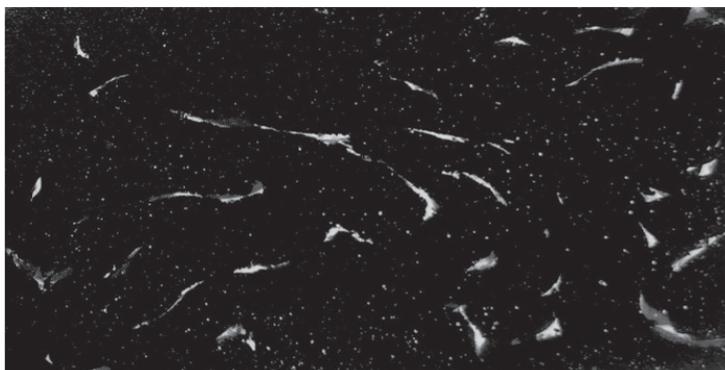


圖 11. 吳冠中，1992，飄，水墨設色、宣紙，70×140cm

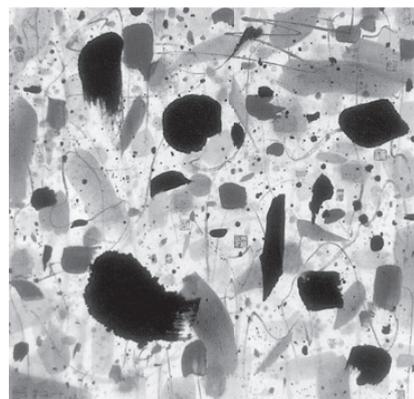


圖 12. 吳冠中，1992，吳家作坊，水墨設色、宣紙，69×69cm

他在抽象的、去空間化的道路上似乎越走越遠，但始終沒有走向全然的抽象：「關於近乎抽象的幾何構成，纏綿糾葛的情節風貌，其實都源自於具象的發揮。」（吳冠中，2005年，頁 254）從藝術家自我的創作省思中，可見他以形式的角度觀看這個大千世界，在自然中提取養分，經過內化與精簡的過程，用最簡約的筆觸表現出物像的精髓。但在他精簡化的過程中，卻始終沒有脫離物像的本質；他有四十多年的油畫經歷，對水墨傳統程式說不上特別崇拜，但卻以無所顧忌的心態融會了中西方的藝術，畫出了水墨藝術的精神，走出了不同於傳統的道路。

（三）陳其寬——多變視角的水墨新境

陳其寬(1921～2007)既是建築師，也是水墨畫家。他大學時代受到四川中央大學建築系的薰陶，1948年至美國求學，取得伊利諾大學建築碩士學位後，他再進洛杉磯加州大學藝術系進修，逐漸開創了建築師的事業生涯。在建築領域精進的過程中，他也持續不斷的水墨創作，作品融合了感性與理性，特別是以建築設計的背景，將獨特的視角帶入水墨畫的創作之中。建築是屬於三度空間的藝術，繪畫則是將宇宙中三度空間的物件，轉移到二度空間的平面上，在緯度互換的過程中，空間將重新組合：「……對他而言，無論是幾度空間的發展……在這種轉變的過程中，可說是脫離了現實，走入抽象；再加上畫家的想像力，創造力，便組合成了不受時空、邏輯、大小等的束縛，成了創新的作品。」(李鑄晉，1990，頁66)。在水墨畫空間表現上，自古就有多點透視的表現方式，陳其寬融合中西的透視視角與空間表現，為水墨藝術的空間營造給出了不同的可能性。

陳其寬在空間上創新水墨畫最明顯的表現，應該是在美國1950年代以後所做的「跳出平視」的風格(陳長華，1981，頁22)。他走出一條別出心裁的水墨蹊徑，以俯視或仰視的角度，做為畫面的構圖取景：

他摒棄了單一「平視」的觀點，而用「俯視」、「仰視」、「轉視」以至於宏觀和「宇宙觀」來作畫，時而兼用望遠鏡與顯微鏡的視界，描寫了廣大的山河與宇宙的奧秘，同時也畫出了細小的人間百態與生命的微觀。(李鑄晉，1990，頁66)

因為以「俯視」和「仰視」等視角進行構圖，使得畫面中的空間被延展開了，物體均勻平鋪在畫面上，如同我們觀看空間平面圖一般、或是如同我們仰望天際一般，萬事萬物的型態在特殊的角度下呈現，一切一覽無遺。1990年代左右，陳其寬創作了一系列狹長比例的長軸作品，題材有建築物、山林樹石等，造型簡潔，設色淡雅，空間綿長悠遠，帶給人無限的遼闊想像。在科技日益發達的今日，全景攝影(Panoramic photography)已經越來越普及，陳其寬的作品給人帶來類似的視覺經驗，似乎頗有類似全景攝影帶來的效果，藝術人文作家 Sami Liu 將陳其寬作品與紐約攝影家 Richard Silver 的全景教堂攝影作品作比較，可說是個有趣而大膽的類比。雖不能確定藝術家本人是否直接有受到全景攝影技術的影響，但其打破傳統視覺習慣的觀賞方式，以及空間平面化、延展、和將物件舒張分散的構圖方式，都為「佈滿畫水墨」開拓了另一種可能性，也對現當代水墨發展注入新的活力。

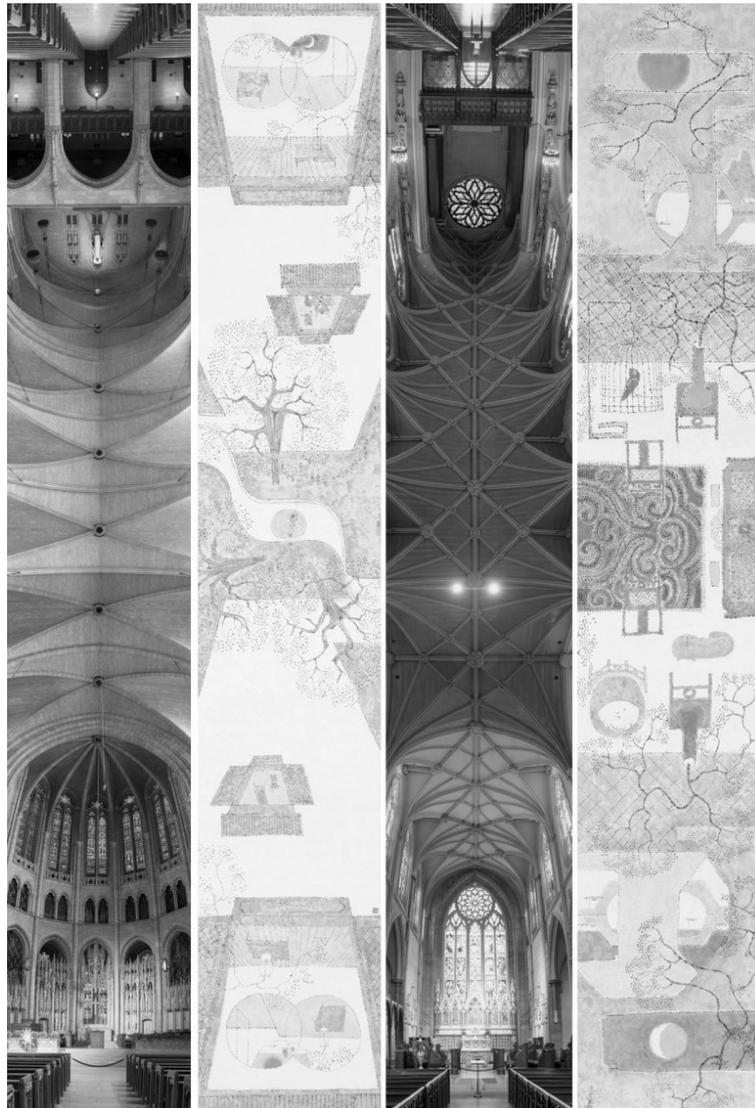


圖 13. (左一)：Richard Silver，2013，NY Churches-A Unique Perspective，攝影作品

圖 14. (左二)：陳其寬，1992，雙鏡，水墨紙本，186×32cm

圖 15. (右二)：Richard Silver，2013，NY Churches-A Unique Perspective，攝影作品

圖 16. (右一)：陳其寬，1993，內外交融，水墨紙本，186×31cm

參、佈滿畫水墨與內在精神的連結

水墨藝術家在選擇創作的表現方式時，不論是空間的經營安排、造型的表現方式、抑或是筆墨的濃淡輕重，除了爲了實驗性、革新性的理由去做理性、策略性的選擇之外，藝術家們在創作的過程中，屬於感性的層面，諸如藝術家的思緒、情感、內在精神狀態，往往都會和藝術家筆下的藝術作品產生深刻而密不可分的連結。

藝術承載了感情的意象，也是情感的符號，美國的著名符號美學家蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer, 1895-1982)，認爲藝術家藉由知覺與想像，融合真實的情感經驗，藝術應該是「能將人類情感的本質清晰地呈現出來的形式」，她認爲藝術品是人類情感的符

號，是情感的客觀化，把混雜且流動不止的感覺變成可見的形式，並認為將情感概念進行抽象化，抽象出來的形式成為情感符號，即是「藝術將人類情感的變成客觀形式的過程」（蘇珊·朗格，1991年，頁78）。

佈滿畫水墨畫家選擇與傳統水墨不同的表象方式，他們或將筆觸放鬆、把形體解構、或利用空間打散的方式，表現出一幅幅獨樹一幟的佈滿畫水墨作品。這其中背後的原因，可能與藝術家本人的心靈狀態有深刻的連結。以下依照佈滿畫水墨背後的情感與精神層面，就可能相關的幾個面向做分別的探討。

一、抽象表現與精神慰藉

抽象繪畫一般不客觀描述自然世界的藝術，反而透過形狀、顏色的變化，以主觀方式來表達。這種願意如實表現現世事物的創作路線，可能是藝術家在現實生活中遭遇了某種困頓，帶當下生活產生了逃避的心態。瑞士畫家保羅·克利 (Paul Klee) 在 1955 年的日記中寫道：「一個人離開此時此地而建造起一個彼岸世界，這是一個能提供全部肯定東西的世界。……這個世界越是可怕（正有如今天那樣），它的藝術就越抽象，而一個幸福的世界則帶來一種此時此地的藝術。」（魯道夫·阿恩海姆，1992年，頁78）對於生活有太多的不確定性，藝術家會渴望建立一個能符合內心期望的世界，以達到精神的慰藉。

德國藝術史學家沃林格 (Wilhelm Worringer, 1881~1965) 的著作《抽象與移情：藝術風格的心理學研究》中，認為「抽象」與「移情」是藝術的兩極運動，彼此為對立的結構，他認為兩者的動力來源來自於「移情衝動」與「抽象衝動」。對沃林格而言，「移情衝動是以人與外在那種圓滿的、具有泛神論色彩的密切關聯為條件的，而抽象衝動則是人由外在世界引起的巨大內心不安的產物。」（威廉·沃林格，1992年，頁47），由此可見，沃林格認為移情衝動的藝術創作動力來自於藝術家與表象世界的和諧關係，甚至帶有宗教性的色彩；同樣的，抽象衝動與表象世界也有所關聯，但並非如前者為和諧圓滿的關係，沃林格把這種現象稱為對外在空間的一種極大恐懼心理，他認為人們在面對廣闊的、雜亂無章的外在世界是，會產生一種無法掌握現狀的心理恐懼（威廉·沃林格，1992年，頁48），這時，藝術家透過創作抽象化的畫面，將紛亂不安、無法掌握的大千世界以自己可以控制的方式加以提煉：

……將外在世界的單個事物，從其變化無常的虛假偶然性中抽取出來，並用近乎抽象的形式使之永恆，通過這種方式，他們便在現象的流轉中取得了安息之所。他們最強烈的衝動，就是把外物從其自然關聯中，從無限地變化不定的存在中抽離出來，淨化一切賴於生命的事物，淨化一切變化無常的事物，從而使之永恆並且合乎必然，使之接近其絕對的價值。（威廉·沃林格，1992年，頁48）

沃林格認為外在世界充滿不確定性與偶然，但透過抽象化的過程，變換不居的世界似乎就得到了「淨化」並從永無止境的不確定中抽離出來，進而得到永恆。

但在這種抽象化的過程中，該藉由什麼方式才能達物件的淨化與內在的安定呢？沃林格認為有兩個途徑，其一是藝術家創作出簡化的線條以及幾何圖案的表現，使之達到令人安定的效果：

……簡單的線條以及它按照純粹幾何規律的延伸，必然向那些被外物的變動不居和不確定性攪得內心不安的人，呈現出獲得幸福的最大可能，因而，在此這種線條消除了與生命相關以及為生命所依賴的事物的最後殘餘，這樣也就達到了那種最高級的抽象形式，即達到了最純粹的抽象。（威廉·沃林格，1992年，頁52）

除了使用點線面的簡化與幾何造型的表象之外，沃林格也認為空間的表現，也是轉化外在世界的重要因素：藝術家竭力抑制對空間的表象，似乎畫面中的空間越平面，就越能和三度空間撐起的外在世界產生距離：

這一則是因為，對具有三次元空間的對象，必須以連續的知覺活動去感知它，而在這個連續的知覺活動中，對象自身所具有的封閉性無形之中變消除了；二則是由於，在繪畫藝術中，空間的深度只能用遠近法和陰影來表現，而領會這種表現則完全取決於理解力和習慣的通力合作。（威廉·沃林格，1992年，頁53）

沃林格認為藝術家之所以能趨向對平面空間的表現，主要原因為可能如下：若藝術家專注於表現三度空間，對表現對象的整體特質的掌握將會產生影響，同是藝術家在再現三度空間的過程中專注於理性的思維，將會使感性層面的精神需求沒有發揮的空間。

藝術家選擇簡化外在世界，使用簡單的幾何形狀和點線面表現世界，或是試圖將空間打散鋪平，製造出的不合理的空間幻象。這些努力都是為了能造成「與現實的關係產生斷絕」，從而製造出主觀表現情感的空間。而這種主觀化的空間表象，能使躁動而無法把握的外在世界，變成純粹簡單的淨化世界，藝術家的心靈也得以找到安適的可能。

二、文人「蕭條淡泊」的美感與佛道思想

自古以來文人就有蕭條淡泊的思想傳統，當功名仕途不順遂，當大環境無法發展自己的理想，時不我與的感嘆積淤與心，於是就逐漸發展出自我調適的闊達胸懷，自宋人文人畫論之後，唐宋那種氣象莊嚴的繪畫退居下來，文人畫逸筆草草的繪畫躍居主流了（陳傳席，1997年，頁440）。在歷代文人詩詞歌賦與繪畫表現中，「淡泊」、「樸拙」、「逸筆」

的傳統逐漸形成。比如歐陽詢的「蕭條淡泊」、「閒和嚴靜」，蘇軾的「蕭散簡遠」，米芾的「平淡天真」……等等，都是在平淡放鬆的風格中，找到能符合自己心靈狀態、抒發自我情操的筆墨語彙。

歐陽修早年關心國是，積極參與政事，晚年因地位高而轉保守，成為反對王安石變法的守舊人物，晚年他逐漸心境平淡，加之因為反對改革而屢受排擠打擊，多次被貶官，銳氣不在，對畫的欣賞就更強調平易清淡、蕭條淡泊：「古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情。忘形得意知者寡，不如見詩如見畫。」從歐陽修的題詞中，我們看到「畫意不畫形」、「忘形得意」等等繪畫思考，可見他漸漸領悟脫離表象，不注重描繪對象的具體形狀，而是注重內在的意趣。蘇軾對繪畫曾提出「士人之畫」、「蕭散簡遠」、「澹泊」、「簡古」、「論畫以形似，見與兒童鄰」等主張，他在繪畫方面受到道家和佛家的思想影響尤為明顯，在《蘇東坡集》中有幾段話最能表現他的繪畫思想：「君子可以寓意於物，而不可以留意於物。」他主張「遊於物之外」而不能「遊於物之內」，「遊於物之內」就會把物看得太重，人將為情慾物慾所奴役，求樂反生悲，求福反招禍（陳傳席，1997年，頁126），這種對於實體世界的超越，都可看見道家與佛教的精神，也可以看到兩位在面對人生困境時，逐漸在自我調適的過程中產生精神的超越，並將這種新達到的境界連結新的繪畫美學，進而影響後代深遠。

三、對於「完整、知覺、清晰」的相反追求

描繪形體時會追求形體完整、以求達到心靈中對於完美的需求，然而創作者選擇碎片化的表現方式，可能與自身的情感有所連結。一般會視覺經驗會對於完整的形體產生愉悅的視覺經驗，然而人性有諸多面向，對與「完整、知覺、清晰」的追求是來自於對與生命體完整性的追求。當生命遇到傷痛經驗，破碎化的型態表現更能呼應創作者的心理狀態。藉由透過形體、空間、於畫面結構的分解，再加上筆觸的放鬆，創作者心中的鬱結情緒也能從中得到釋放。

經由圖像碎片化再重構的過程，創作者也在其中建構屬於自己的空間，此空間由點線面構成，承載著創作者的情感，在此碎片化空間中，創作者的負面經驗得以紓解，並藉由重新排列的過程，得到自我安慰、療癒的功效。

肆、佈滿畫水墨之作品取景

選用柯偉國、曾詩涵、黃郁筑這三位新生代水墨藝術家的作品，探討這創作者所採用的「佈滿畫」水墨創作風格。並根據採訪到的藝術家創作自述，對於抽象和具象的平衡，與各自理對形體構圖之取舍運用有所關聯，也與各自的精神追求與情感脈絡有所連繫。以下就三位藝術家的創作內涵、筆墨或顏色的表現，造型與構圖的取舍等面向，做一一的介紹與探討。

一、柯偉國——穿越時空的生成與消散

柯偉國 (1976 ~) 擅長運用水墨的清透的特質，表現光影的透過物體的光色相映，作品的空間呈現出一種朦朧、靜謐的美感。不管是樹林的光影、城市的霓光，柯偉國對於墨色的處理紮實而溫和，他喜歡水與墨在紙上慢慢地疊加，未乾的墨再加上新墨，重複地點、染。柯偉國不以皴擦勾描等水墨筆法，而是單獨使用「點」作為他獨到的創作語彙，是他對筆墨表現的個人化運用。

對他來說，「點」是造型構成的基礎元素，看起來很單純的形式，對他來說卻充滿了無限的變化，可以傳遞出不同的生命面向：「比如毛筆錐形立面在紙面上的角度、力道、水份甚至當下情緒（節奏）等的因素，使之筆、墨、水之間有了許多變數的滲化，而形與象的成滅，就如同佛家所言的因緣合和，每個點痕也同時是我自己和周遭一切在那個當下的交會。」¹使用「點」，不僅嘗試筆墨的新可能，也打破了清晰的輪廓：「我常以『點』堆擠出具有線性或是光暈的形貌輪廓，再刻意削去輪廓可辨度形成一種渾屯不清之象。」²柯偉國認為，人視覺所看見、所認知到的象，是感覺和記憶的綜合體，而畫面中曖昧的輪廓處理，是他個人的經驗之象而非客觀的所見。這種虛空不真實的觀點，經由畫家的主觀感受出發，成為他眼中的象，而這種象也在佛學中達到體現：「而佛家對客觀世界是虛空不真實的觀點，這種暫存之幻象的看法，也我以點（實）組構線形（虛）這樣『以點構形』的手法之起源。」³對柯偉國而言，筆點之下身體與環境的相遇每次都是新的，不可逆也無法預期，就像不會重複的生命一樣。「點」代表的「實」與線段所代表的「虛」，呼應著他內在所感知的虛實，並且對應出佛家的虛空無常。而他自己也在層層點染的過程中，與自我、與外在對談；逐漸在虛虛實實、似與不似之間，慢慢接近想追求的畫面。

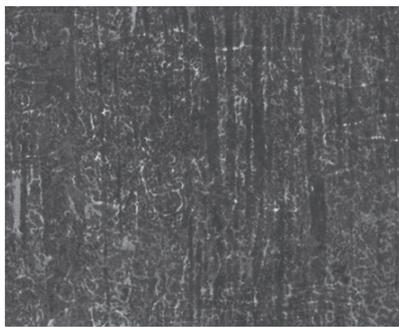


圖 17. 柯偉國，2017，林靜，水墨
紙本淡彩，100×124cm
(圖片來源：柯偉國)

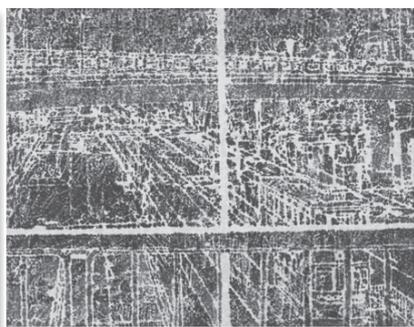


圖 18. 柯偉國，2017，身體的日常移動，水墨紙本，112×
144cm (圖片來源：柯偉國)

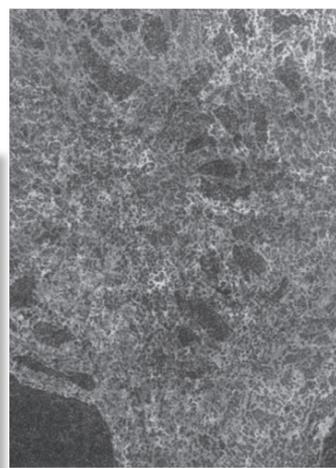


圖 19. 柯偉國 2016，流光，水墨
紙本淡彩，200×143.5cm
(圖片來源：柯偉國)

1 柯偉國先生線上訪談，訪談者曾冠樺，2022年6月10日。

2 同註一。

3 同註一。

二、曾詩涵——傷痛經驗與自我療癒

曾詩涵(1991～)藉由東方媒材岩彩畫(膠彩)色粉的混合、堆疊、層層敷染，結合水墨技法勾勒圖像，創作出一幅幅斑斕華麗的作品。對她來說，使用片段的筆觸、形體不完整的呈現，是她面對生命創傷事件的一種映射，也是她逐漸走出傷痛、接受內在療育的過程。在訪談中，曾詩涵提到2020年親姐姐意外過世，這種突如其來的創傷讓她創作停頓了下來：「我在創作上經歷了一段『失語』般的狀態，內在空無的感受，使心靈虛弱迷茫。」⁴失去至親的痛苦打擊，讓她似乎與過去的創作有了斷層。在這段創作失語的時間裡，她接觸了靈氣與馬雅十三月亮曆法的時間校準後，並維持每日畫抽象的直覺畫，在日常的紀錄與隨筆中，她逐漸感受到內在有股動力，想要找回自己的力量，是一股帶來心靈的撫慰與純真溫暖的力量：「在這段時間，日常的冥想練習，引領著自身回歸內在的平靜，也展開了『神獸』、『靈』、『光』(等主題)的繪製。」⁵經歷過的心靈苦難與療癒，都化做創作的養分，也開啓了她新的創作系列。

曾詩涵從過去的實作到現在的作品，其實有著共同之處，都是在打底的過程中，藉由色粉的調製與層層堆疊下，在紙張上所呈現出的色彩層次中，再去依照底色的層次去逐步描繪出形體。但經歷過創傷經驗後的復原道路，是她的創作路線略有改變：「過去的作品比較著重還是有形體的呈現，即使是以碎形的手法去繪製，描繪的主體依舊是有朝向一個具體的形象去顯現，畫作中的如花紋般的色彩疊加……但近期的感受與以往以不同，近期的作品，我想讓自己在創作的過程中(意識)更加放鬆與融合，並且把『光』的感受帶進來，是一種舒服的共振感。」⁶有時候曾詩涵也會觀察水晶、水波、玻璃的折射，或者看著陽光在空氣中照射下來的色彩，「以我的肉眼所感知的可能是有限的，而在日常的冥想中，我相信感官除了肉體基本五感，還有其他的狀態也是有共振的。」⁷這種與自然之靈共震的方式，使她在形體的表現上逐漸放鬆，在她近期的繪畫創作中，以無打稿的方式，直接於畫紙上繪製的直覺性創作，將所感受與連結到的「靈」，細緻地運用萬物元素的符紋，及感受「光」的型態，融合在畫面的氛圍中，這種直覺性的創作方式：「使我進入了內在寂靜的聖殿，在創作的當下一同融合、變換，最終顯化出夢幻的心靈意境。」⁸看詩涵近期的作品，如《紅鯨的伏藏》、《遁影·靈犀·鳳》等，都是在膠彩顏料的顆粒質感與細細鋪疊的筆觸中，動物或神獸若有似無，畫作中彷彿閃閃發亮，光輝燦爛佈滿整個畫面，彷彿與我們的感知相交融，沈浸在詩涵的療育之光裡面。

4 曾詩涵小姐線上訪談，訪談者曾冠樺，2022年2月15日。

5 同註4。

6 同註4。

7 同註4。

8 同註4。



圖 20. 曾詩涵，2021，紅鯨的伏藏，水干、礦物新岩顏料、土顏料、金箔、紙，48.3×48.3cm（圖片來源：曾詩涵）



圖 21. 2021，遁影·靈犀·鳳，水干、新岩、礦物顏料、雲母片、metashine、紙本，17.5×14×2.5cm（圖片來源：曾詩涵）

三、焦慮抒發與夢境重組—黃郁筑

黃郁筑(1989～)的創作靈感取材自生活中的時空感受。訪談中提到她在離開校園後，生活所需相當明確的將她的時間碎化成許多小段：「就像是在碎片的時間內完成小任務，然後拼拼湊湊、拼接而成一週一週的循環，時間感又快又慢。」⁹因為工作與通勤，時間開始不再可自己掌控，常常是不完整的零碎時光，如碎片般紛湧。由於生活步調與情緒的改變，她在幾經掙扎後，發現自己沒有心緒去延續過往的繪畫樣態，於是嘗試轉換了繪畫方式：「我發現自己無心於像過去一樣做較大尺幅作品、也沒辦法像過去一樣細細暈染組構畫面。於是我換了一個手法，形成在畫面中乍看平塗的色塊中細看會卻充滿細碎的碎點，這樣的擾動感更能符合這段時間的我。」¹⁰這種對於時間空間碎片化的方式，逐漸改變了她的創作型態，使作品能和她生活中的擾動感相呼應。此外，紙張媒材的嘗試，也是和她放鬆的形體和筆觸有很大的關係，她嘗試紙材上增加厚薄不一的基底，於是在不平整的紙張上，她發現自己自然能夠放下過去較為細緻、寫實的細節描繪，也因此增加了畫面的抽象、造型簡化的表現：「另一部分是處理畫面時感覺不錯就會想保留下來，或是有時是更加強或虛化畫面產生的想法。」¹¹

在繪畫風格逐漸轉向平面化、抽象化的過程中，她其實沒有特別追求抽象的表現形式，而是自然而然形成的。除了表現日常生活中的時空感的抽象水墨，她也喜歡畫散落在荒野的牙齒，這一切都始於一段時間她常夢見掉牙：「夢境中的空間、時間、情境經常是

9 同註4。

10 黃郁筑小姐線上訪談，訪談者曾冠樺，2022年6月25日。

11 同註10。

不那麼現實的，所以選擇在畫面中以不製造明確的空間深度感、無明確透視關係，或以簡單的情境佈置畫面。」¹² 她在畫面中剷除掉了諸多形體，選擇留下了的是塊面、幾何形與碎形分布於畫面中，想呈現夢境與現實中的個人感受。郁筑決定將這些大大小小的牙齒都安置好，排列得整齊一點，平均佈滿於畫面中，如同在生活的不可控之中，找到一點自己可以控制的空間，似乎藉由在畫中排列牙齒的過程，讓不可捕捉的日常也能在心中找到地方安放，其實呼應想突破的困境的心境，以及走出自己的風景的渴望。



圖 22. 黃郁筑，失真 -1，2018，礦物顏料、水墨複合媒材，60×30cm

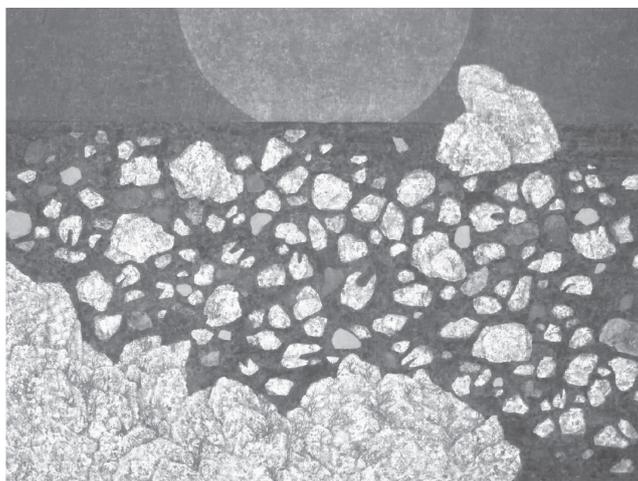


圖 23. 黃郁筑，夜裏 III，2021，水墨複合媒材、紙本，71×53cm

伍、結論

德裔美籍心理學家及美學家魯道夫·阿恩海姆 (Rudolf, Arnheim, 1904-2007) 曾經說過：「……各式各樣的可感知圖形，無論是直的還是曲線的，無論是規則的還是還是不規則的，都反應出心靈的複雜性。」(魯道夫·阿恩海姆，1992年，頁82) 人類心靈的複雜性，與我們感知到的圖像關聯重大，「佈滿畫」水墨畫家使用「碎片化與佈滿空間」的處理構圖處理，與創作者的心理狀態有著若干聯繫，創作者以自己的世界觀、人生經驗、或內在情感出發，雖可能使用類似的創作手法，但呈現出的作品各有不同的樣貌與內涵。

比起前輩畫家吳冠中、劉國松、陳其寬……等人，他們在特殊的時代背景下，努力開

12 同註 10。

拓出一條比較理性的、革命性的道路，現代的佈滿畫水墨表現則是更著重於內在情感的抒發與自我療癒。在新生代的水墨畫家中，可以從幾位創作者的風格中找到印證——這些創作者都是從自己的生活經驗、所思所想出發，並使用水墨媒材呈現出細碎的風格。柯偉國使用淡彩的筆法，細密而規律地暈染墨色，由點串成線，山石樹林或是城市光影都變成他筆下特殊的時空座標，他用實質落筆的點，表現若有似無的虛虛線，在虛實的交映下，他表現了對佛法的體悟，以及對變動不居的大千世界的自我感知。曾詩涵以細密的筆觸層層罩染，將動物的形象藏身在光點中，以求生命傷痛經驗的回憶追隨、重組，並達到自我的療癒的過程，並跟更高層次的性靈之光產生共振，在細碎筆觸造成的光芒中，逐漸找到內心的安適與平靜。黃郁筑的作品表現生活的時空感，生活中無形的焦慮與瑣碎如同紛亂的碎石，她透過抽象隨行的細小筆觸與色塊，體現生活習慣帶來的身體感，並透過夢中牙齒在畫面上重新排列，來達到自身壓力的宣洩與紓解。

這幾位創作者對於筆觸、造型、構圖都呈現出各自的思索、內觀與反芻，有些看似是破壞與重構的過程，其實都是形體的重新再造，在這種感知、吸納、與再造的過程中，他們都面臨抽象與具象元素的取捨，也面臨空間重組的種種試探，並因為各自的思維、情感、世界觀，不約而同走上佈滿畫水墨的風格，他們也對水墨創作的可能性，拓展了新的創作動力。希望藉由「佈滿畫水墨」創作者的採訪與作品分析，試圖拓展佈滿畫水墨風格的創作媒材與手法，以及背後精神情感的連結。期望藉由佈滿畫水墨風格的分析與討論，能使當代水墨創作拓展處更多的可能性。

參考文獻

- 水天中、汪華主編 (2007)。吳冠中全集第一卷，長沙：湖南美術出版社。
- 王鶯 (2012, 12月)。吳冠中抽象繪畫作品之研究。碩士論文，台中教育大學。
- 吳冠中 (1983)。風箏不斷線——創作筆記。文藝研究，第3期。
- 吳冠中 (2005)。我負丹青——吳冠中自傳。香港：三聯書店。
- 李鑄晉 (1990)。陳其寬——一位貫通中西的奇才。名家翰墨 (陳其寬特集)，第20號。
- 胡佩衡、胡橐 (1992)。齊白石畫法與欣賞第二版。北京：人民美術出版社。
- 曹暉 (2009)。視覺形式的美學研究。北京：人民出版社。
- 郭小平、翟燦 (譯) (1992)。藝術心理學新論 (原作者：Rudolf Arnheim)。臺北：台灣商務。
- 陳長華 (1981)。為中國畫開闢蹊徑的陳其寬。陳其寬畫集，臺北：藝術圖書公司。
- 陳傳席 (1997)。中國繪畫理論史。臺北市：東大圖書。
- 曾肅良 (2004)。台灣現代美術大系·水墨類：意象構成水墨。臺北：文建會。
- 葉樹姍總編 (2013)。白線的張力：兩岸三地現代水墨展，台中市：大墩文化中心。
- 葛林伯格 (Greenberg, Clement)，張心龍譯 (1993)。藝術與文化，臺北：遠流出版。

- 劉大基、傅志強、周發祥（譯）(1991)。情感與形式（原作者：Susanne K. Langer）。臺北：商鼎出版。
- 潘耀昌等（譯）(1893)。造型藝術中的形式問題（原作者：Adolf Hildebrand）。北京：人民大學出版社。
- 魏雅婷（譯）(1992)。抽象與移情：藝術風格的心理學研究（原作者：Wilhelm Worringer）。臺北市：亞太圖書。
- 劉國松 (2010)。劉國松 21 世紀新作展。新北市：新北市文化局。
- 劉國松 (2013 年 12 月 22 日)。我的創作理念與實踐。國父紀念館館刊第 23 期，2022 年 3 月 9 日，取自 https://www.yatsen.gov.tw/information_155_93999.html。
- 倪瓚 (2022 年 3 月 9 日)。答張藻仲書。中國哲學書電子化計劃，2022 年 3 月 9 日，取自 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=98555>。
- 歐陽修 (2022 年 3 月 19 日)。盤車圖題詩。歐陽修文忠公文集卷二。中國哲學書電子化計劃，2022 年 3 月 19 日，取自 <https://reurl.cc/10YzDW>。
- 國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網 (2022 年 6 月 9 日)，取自 <https://terms.naer.edu.tw/>。
- Sami Liu (2022 年 11 月 1 日)。無界水墨陳其寬 1990-1994 畫作。2022 年 11 月 1 日，取自 <https://reurl.cc/91ryMO>。
- Richard Silver, (2013). *NY Churches-A Unique Perspective*, retrieved Nov.1, 2022, from <https://reurl.cc/gQWEWX>.