

傳統現代、中西融合、開創新藝術 詮釋馬白水彩墨畫的風格與評價其藝術成就

王秀雄

馬白水詮釋藝術性，分想法、看法、技法的三方面來解說：

- 一、想法：就是用頭腦去考慮琢磨體會玩味。恰似老子說的「道理」超越國界和時代的文化，哲學思想開悟創新。
- 二、看法：是屬於個人觀點目標，和傳統現代、東方西方、等實等意、具象抽象等個性偏好，和巧妙的情趣。
- 三、技法：屬個人製作表現靈活巧妙、新鮮滿意技巧方法鮮巧程度，常說的淋漓盡緻、揮灑自如、龍飛鳳舞、自然流露的痕跡。其次，繪畫藝術表現性。¹

由上述的畫論我們可知，馬白水畢生所追求的彩墨藝術精神，是超越國界、時代與文化，同時具有傳統、現代、東方、西方的繪畫特色，能令人長久品味，開悟人生與宇宙哲理。

壹、前言

馬白水老師於1999年在歷史博物館開90回顧展的開幕典禮後的晚宴上，大談其養生之道，還表演了其編練的「十段錦」中的「踢腿」與「槌背」，令在席的人士仰慕馬老的健康體魄，大家都認為能長壽百歲以上。從沒有想到一向健康的馬老回美國後不久（1999年11月13日）在家中忽然中風，從此之後健康情形逐漸走下坡，於是馬師母把馬老接到佛州南端勞德堡（Lauderdale）的休養中心，在這個休養中心度過11個月的快樂日子，不料天有不測之風雲，於2002年9月8日在室內跌了一跤，當晚呼吸困難，而於2003年1月6日在睡夢中離世，享年95歲。筆者從沒有想到1999年的晚宴，竟是最後一眼看到馬老的豐采，老人脆弱的生命力，實令人感傷。

台灣是馬老藝術事業發展的基地，又是馬老與馬師母結縭的地方，於是馬師母為了感念他們結縭的第二故鄉，慷慨的捐贈國美館共55件作品。國美館經過了將近2年的籌備，一方面策展「寰

1 馬白水，〈白水自白〉，《彩墨千山——馬白水九十回顧展》，歷史博物館，1999/9月，頁16。

遊鑑境——馬白水捐贈展」，另一方面也舉辦「馬白水繪畫藝術研討會」。本文是特地為了「馬白水繪畫藝術研討會」的發表論文而寫的，所以採取學術論文的格式來撰寫，若有學術論文所具有的嚴肅味道時，敬請各位包涵。

一、研究方法

- 1、文獻探討法：綜觀有關探討馬白水藝術的文章，了解其生平與藝術發展的歷程等。
- 2、美術史的風格研究法：直接從作品上探討馬老繪畫風格的演變，及其藝術風格的特色。
- 3、藝術社會學：從其成長的時代、環境、社會的觀點，探討其與馬老藝術風格形成的互動關係。
- 4、藝術心理學：從人格心理學試探馬老的性格跟其風景藝術之關係。另一方面亦從造形心理學觀點，分析其風格與畫面構成的視覺效果。
- 5、從藝術批評、美學、藝術哲學等觀點，來評價馬老的藝術成就。

至於有關求學、逃難遷居、台師大教書、紐約定居等的詳細生平及創作情形，有兩本書可供參考，²在此不再重述。本篇論文在探討重要課題時，僅會提及有關內容加予詮釋。

貳、馬白水藝術風格的發展

無論馬諦斯（Henri Matisse, 1869-1954）與畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）等天才畫家，開始時都是從傳統學習，而日後逐漸發展出自己獨特的畫風。馬白水的學習亦是從傳統開始，日後才發展出自己獨特的彩墨畫風。今，簡單回顧馬白水求學的大約情形。

一、求學與成長

馬白水生於1909年，出生地遼寧省本溪縣山城溝。1927年（19歲）考入遼寧省立師範專修科美術兼音樂體育科，不過在師專3年課程中，除普通學科外，還要兼顧三種術科教育，因而分配到美術方面的時數，也頗為有限。師專有三位美術老師令他印象深刻：第一位是素描教師孫雨珊，他留學法國里昂大學，引進了石膏像，教學生如何把握輪廓、明暗與立體感的素描方法。不過最

2 王家誠，《馬白水繪畫藝術之研究》，台灣省立美術館，1993。
席慕蓉，《彩墨千山——馬白水》，雄獅美術，2004。

使馬白水感到新奇喜愛的，除了介紹印象派、野獸派、立體派的理論之外，還給學生欣賞了一套馬內、莫內、畢沙羅等印象派風景畫明信片。在極端缺乏藝術資訊的時代，這些印象派風景畫明信片，的確給學生帶來珍貴的欣賞教材。馬白水60年後仍回味無窮而道出：「孫老師給我這印象派作品的印象和影響，使我一輩子受用無窮，因為我喜歡的是這種有創意的新鮮感。」

第二位是水彩畫教師李子庥。他上課就教學生臨摹水彩畫，分給馬白水的是幅畫三朵紫丁香的花卉，馬白水只好竭力而為，得到了93分，使他快慰而增加信心。李子庥對馬白水的影響，他回憶道：「他以分數鼓勵我之外，也使我養成耐心觀察，耐心思考表現和認真負責的創作態度。」

第三位是國畫教師邱壑，他一進課堂甚少講解，一面喝酒一面手不停地畫那小寫意的山水與花卉。有一次邱老師一進教室後，就直奔馬白水處令他取紙作畫，鄰座同學遞來一張畫紙，邱老師為他背臨文徵明的〈古木寒泉圖〉，馬氏晚年對文徵明的繪畫發生興趣，實起源於此。³

以今日的水準來看，馬白水當時就讀的師專師資結構，並不算優秀，他們在中國美術史上是默默無聞的。馬白水後來的藝術成就，實靠不斷努力，吸收新知與後天的努力、先天的才華而來。中國古語說：「有狀元學生，無狀元老師。」馬白水與他老師的關係，讓我聯想到十七世紀荷蘭的巴洛克美術大師林布蘭（Rembrandt van Ryn, 1606-69），他的繪畫老師拉斯曼（Pieter Lastman, 1583-1633）也是一位平凡的畫家，然而他的學生林布蘭竟開創新畫風，在西洋美術史上佔了一席很重要的地位。

遼寧師專畢業後，任教於遼寧省立第五師範學校（1930），遼寧省立第四師範學校（1931）、國立東北中山中學（1933-42）。1937年因蘆溝橋事變而爆發中日戰爭，東北中山中學遷校南京、蕪湖、貴陽等地。馬白水隨著遷校之便，一路飽覽名勝並寫生各地。1945年抗戰勝利，受聘於長白師範學院。不過任教僅一年後，轉業任職上海英華美術印刷廠廠長（1947），然而不安於一地的他，第二年就辭職，專心寫生旅行於京滬、蘇州、杭州、揚州、太湖、奉化溪口，最後於1949年渡海到台灣寫生。

渡海到台灣旅行寫生，並在台北中山堂光復廳開個展。當時省立台灣師範學院（國立台灣

3 王秀雄，〈馬白水與台灣師大美術系的水彩畫〉，《台灣水彩100年》，國立台灣美術館，2008，頁20。
王家誠，《馬白水繪畫藝術之研究報告展覽專輯彙編》，台灣省立美術館，1993，頁16。

師範大學的前身）藝術系學生（楊英風那一期的同學）觀賞了馬白水的水彩畫，大家認為他是值得學習的水彩畫教授，於是懇求當時的系主任莫大元教授敦聘他來授課。由學生之意而遴聘的教授，在台師大美術系而言是頭一次，馬老常以「學生遴聘的教授」而自傲。不多久，大陸淪陷，兩岸隔離再也回不去大陸老家，因而他在台師大美術系一待就是27年，把他的青春奉獻給學生。

二、馬白水藝術風格的演變

藝術風格的演變是徐緩而漸進的，不可能像切西瓜似的有明確的分割。不過，美術史學者為詮釋方便起見，常把一個人或一個時代的藝術風格區割成若干時期，以利解說。馬白水藝術風格的演變也徐緩漸進的，不能有明顯的區割，不過為了方便解說起見，馬白水⁴本人或筆者都把它區割成三個時期，來詮釋各時期藝術風格的特色。今，筆者把二人的分期綜合為一起，依據多年的研究提出筆者的各期美術風格的詮釋。

（一）大陸寫生期（又叫做自然描寫期，1909-48）

此期畫家最關心的事，是如何把眼見的風景，自然成功地描繪在畫面上，於是就出現自然描繪的「自然描寫期」。關於這種自然寫生期，馬白水曾有明確的解釋：「繪畫，究竟是在畫什麼？初步當然是描寫自然，進一步是表現自然，最後是創造自然。描寫自然是為了自然現象的自然。表現自然，是表現作者心目中的自然，已經有了個人的學養和個性在內。創造自然，才是最理想的、藝術美的自然。有生命力的感覺，有清新超越的思想境界。」⁵誠然，學畫的初步，無論誰都從描寫形象，臨摹自然，學習古人入手，以錘鍊繪畫的基本方法，甚有才華的馬白水也不例外。今，以作品簡要解說此期的風格特色：

圖2-1〈北平頤和園〉是馬白水任教於東北中山中學仍未遷校時，在北平頤和園寫生的作品。前景的樹林與塔樓描繪細膩，尤其塔樓的

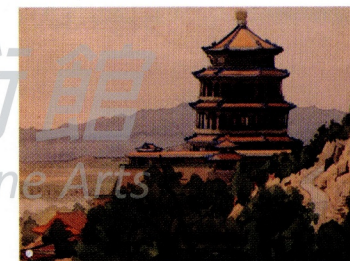


圖2-1 馬白水〈北平頤和園〉
1937 水彩、紙 27.2×36cm
國美館藏

4 見《馬白水彩墨八十回顧展》，台灣省立美術館，1990，頁146-47中，馬白水本人將其創作風格分為三期：一大陸寫生期（1909-48），二台灣表現期（1949-74），三紐約創作期（1974-89）；不過在另一冊〈白水自白〉，《彩墨千山、九斗回顧展》，國立歷史博物館，1999，頁17中卻分為四期，即加上四紐約總結期（1989-）。筆者認為藝術創作是無底洞的，每一畫家無論何種階段都不滿意其創作，如此才會不斷求進步。故，王秀雄〈馬白水教授的彩墨畫意涵與價值〉，《彩墨千山，九十回顧展》，頁24中，把它分為三期：一大陸寫生教學時期（1909-48）、二台灣師大任教期（1849-74）、三紐約定居創作期（1974-）。

5 馬白水《水彩畫法圖解》，台北：從雲軒畫廊，1977，頁103。

立體與重量感的描繪，在在顯露出馬白水觀察細微，認真而寫實地表達他所觀察到的自然。與此較之，圖2-2〈無錫風光〉是戰後全國旅遊寫生時的作品，雖然是描繪所見的自然，但是筆法活潑，大塊色面中仍有細微的色彩變化，尤其橋上的行人動態與下面河流上的行舟動勢，剛好譜成一上一下相互呼應的構成。

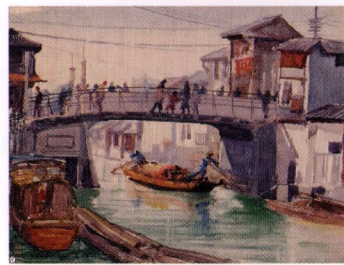


圖2-2 馬白水〈無錫風光〉
1948 水彩、紙 36×49cm
國美館藏

（二）台灣表現期（又叫自然寫意期，1949-74）

「外師造化，中得心源。」馬白水描寫自然日久後漸次生厭，於是就走進描寫心中的自然，這是馬白水所謂的「自然表現期」或「自然寫意期」。馬白水說：「繪畫必須表現這個時代和表現我們自己。如果能夠給傳統補充一些現代營養，而傳統又喜愛吸收的話，那時候的傳統必然會生氣勃勃再生長更茁壯。繪畫是『情』有所感，和『心』有所思，所謂心摹手追才能意到筆隨，以期養成熟能生巧和得心應手。」⁶所以此期的作品，喜以主觀的色彩（近似野獸派色彩），並以肯定的筆法，強烈表現了心理所感受到的自然。馬老再說：「所謂表現也就是說，一揮而就就不再塗改的意思。」筆者認為所謂「眼到，心到，筆到。」就是馬老所意味的「自然表現」吧。最能反映這種藝術思維，莫比於下列兩幅作品。

這兩幅畫的創作時間，剛好是筆者就讀師大美術系的時期（1955-59），所以目睹這兩幅作品就讓我回憶起當時在師大讀書的情形。馬白水在3、4年級時教我們水彩課，在學期初排好外出寫生的時間與地點，屆時師生各自在約定的地點，架起畫架寫生，馬老就在這此區域來回巡視指導，風雨無阻。圖2-3〈颱風街景〉，是遇到颱風天也帶學生外出寫生時，成功地表現了颱風天風雨交加的情形。主觀的藍色色調以及路上的倒影等，甚能反映出豪雨的狀況。那迎風而駛的車伏姿態，正表示了颱風的威力。無論筆法、用色、構圖、情調等，筆者認為此件作品是「自然寫意期」的代表作，堪耐品賞。另一幅，圖2-4是描繪師大美術系學生戶外寫生的狀況。學生一方面寫生，一方面也能觀摩老師的作品，同一地

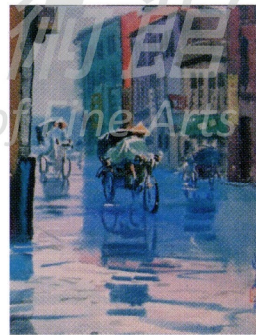


圖2-3 馬白水
〈颱風街景〉(台北)
1956 水彩、紙
50×38cm

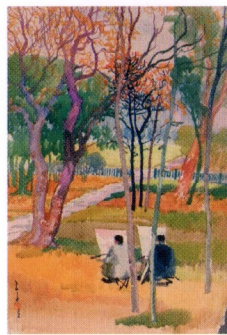


圖2-4 馬白水〈師大上課〉
1957 水彩、紙
78.7×58.4cm
國美館藏

6 馬白水，〈馬白水彩墨十二講〉，《馬白水彩墨回顧展專輯》，省立美術館，1990，頁152。

點同一時間的景點，老師的作品表現能給學生許多啓示，身教勝於言教在術科教學時，是最好的教學方法。此圖也使用類似野獸派主觀色彩，表達了台灣炎熱的天氣，兩位同學在大太陽底下揮毫的狀況。前景的兩棵枯樹跟後景的青綠葉樹，無論在造形及色彩上，都形成對比，無形中製造了空間感。我們從畫面上，不難推理出此景點是台北新公園。

這段期間，喜以野獸派的強化色彩，再加上立體派的六面體造形和移動視點（散點透視），更取未來派的四度空間（三度空間加上時間），把它綜合而表現出心中所要強烈敘述的自然。「以簡馭繁」的手法，在色彩、造形、空間表現上，處處可見。猶如馬老說：「在純粹藝術的繪畫上，只需取其形象，寫其生命，把握景物的特點和主要的印象（一種不加思慮、籠統、一貫、全體的感覺）。……因此，我們一定要省略和簡化，切不可鑽牛角尖式的用心描寫瑣細部分。……」⁷

除「平塗色面」、「簡化」之外，此期亦喜用把物體距離壓縮的「壓扁空間」，以及「形變」等手法。即「宇宙萬物，皆六面體，上強下弱，猶如人立」的頭重腳輕，扭曲形變，加強萬物上半部的表現，與此較之，減弱下半部的輕虛等造形觀念，在作品上屢屢出現。例如，圖2-5〈總統府〉所見，把總統府的高度拉長，上部描繪較仔細，下部簡化處理，造成頭重腳輕的感覺，並且畫面兩側的近樹均以平塗墨色簡單處理，營造出厚實的感覺。由於總統府的拉長與變形，使得比實在的總統府更加有巍峨感。另一幅，圖2-6〈鬥獸場一角〉，卻以高大黑影的厚重大拱門做前景，後景配以明亮的殘牆破壁。前黑後亮的構成塑造出強烈的對比效果，給畫面帶來無比的力量與厚重感。

此期值得注意者，自1960年代後期，「馬白水開始使用中國畫具，如宣紙、中國毛筆、水墨，顏料來畫西畫題材，加重水墨的意趣，打破約束的造形，以分五彩，多彩的墨色負擔素描，兼決定塊面，藉此由繁入簡，借跳遠式的運作拋棄印象，寫實所不能捨的林林總總，一口氣來個大刀闊斧削去

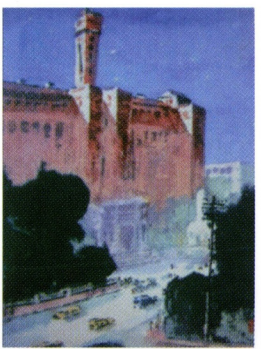


圖2-5 馬白水〈總統府〉
1970 彩墨、宣紙
42×31cm



圖2-6 馬白水〈鬥獸場一角〉
1974 彩墨、宣紙
136×69cm 國美館藏

7 見王家誠，《馬白水繪畫藝術之研究》，台灣省立美術館，1993，頁35。

皮毛而保留強健的筋肌，於形、色、線、面都賦於新的生命力。」⁸馬白水在水彩畫導入「用墨」與「留白」，以及其彩墨畫的成熟發展，筆者認為要等到下期的「自然創作期」了。

（三）紐約創作期（又叫自然創作期，1975-2003）

這期雖然說馬老的彩墨畫成熟發展期，然而他是水彩與彩墨同時創作，係端賴這主題是使用水彩或彩墨來表達較好，而決定之。自1975年馬老赴紐約定居後，在世界藝術熔爐的大環境下，他的思考與藝術觀更加宏大與深思。他很想把西方水彩畫與中國水墨畫合而為一，於是1990年在台中的省立美術館（今國立台灣美術館）舉行其「塔一座彩墨便橋」⁹的創作成果展。

色彩與墨色的併用，早年任職於上海英華美術印刷廠廠長時（1947，僅任職一年），就萌芽出這種想法。彩色印刷除紅、藍、黃之外，再加上黑色，就會印刷出各種色調的畫面，並且有了墨色更能使畫面厚重，增加品味。有了這種經驗與想法，定居紐約後就大膽地使用彩墨，並且畫面也有時採取中國畫的掛軸構圖。此期使用的繪畫工具，除習用的水彩工具外，也使用中國毛筆、宣紙與水墨。在宣紙上創作時，墨韻與彩色都能力透紙背，顯露出如古玉般渾厚，能讓觀賞者看起來，猶如畫面蒙上一層薄面紗，墨、色都呈現柔和、溫雅與含蓄感。

墨色與留白，是中國畫的一體兩面，除營造虛實相應、賓主分明、一輕一重的畫面效果外，留白能使人停頓，眼睛得到休息外，亦能形塑出「意在形外」，激發觀賞者的無限想像空間。關於彩墨繪畫，馬老表達出：「我愛中華文化，世界一家，和時代變遷特質，肯定繪畫乃人類共通語言。強調中西融通古今貫通的傳承思想和彩墨主義。」¹⁰由此可見，他認為彩墨畫就是中西合一的藝術表現，能把西畫與中國畫的精神融匯一體，創作出中西方人士都能了解與欣賞的共通語言。

圖2-7〈寫意山水〉的構圖、意境和筆墨用法等，近似中國山水畫的畫法。第一墨是濃墨，畫出近山和中景的山脈；第二墨是以此墨筆加上稍許的水份，畫出近



圖2-7 馬白水〈寫意山水〉
1976 墨彩、宣紙
91.4×60.9cm 國美館藏



圖2-8 馬白水〈尼加拉瀑布〉
1980 墨彩、宣紙
132×66cm 國美館藏

丘與中景山頭的皴法；第三墨是以水份較多的筆墨，畫出雲海與遠山、遠空等。至於賦彩也是從濃彩、中彩、淡彩的次序來賦色；最後，再以淡墨修飾彩色處的明暗度等。熟練於彩墨畫的技法後，相隔4年後於1980創作的〈尼加拉瀑布〉，卻色彩豐富許多了。其畫法也是從濃墨、中墨、淡墨之次序描繪岩石、船舶、瀑布與水霧等，乾濕的筆法在在呈現出圓熟的境界。接著，以濃彩著色河流與天空，再來以中彩描繪波浪，接著以淡彩略施水霧。最後再以淡墨修飾全体畫面的明暗構成。馬老除講究國粹筆墨外，也重視色彩的感情表現，如此才能跟外國人溝通。所以他主張：「國粹精華，筆墨修養，時代需要，色彩要講」。¹¹值得我們注意的是其構圖法，馬老故意把地平線放得很低，從低處來仰視高山及高處瀑布時，則這些高山和瀑布就高聳許多。這種從低處仰視高處的「高遠」表現法，在他的風景法構圖上屢屢使用，能給畫面帶來宏大雄偉的視覺效果。

西洋的水彩紙面積比宣紙小，所以不能畫大畫。大面積的作品較能塑造出宏大的雄壯美。在紐約定居的20多年，接觸了西方大油畫的魄力，馬老也躍躍欲試大畫的創作，於是3合1、4合1、6合1、8合1，甚至16合1（16聯幅）的大作頻頻出現。此次捐贈給國美館的就有兩件3合1的作品，而此件是其中之一。我們可以窺見出其中3幅畫之接線。畫面，以濃墨和濃彩畫出樹幹、樹枝與櫻花等，遠處的聯合國大廈卻以淡藍平塗，之後再以淡藍處理天空與白雲，最後以淡墨描繪出窗格等，由於墨色的強弱對比以及誇張、變形的手法，就塑造出遠近的空間感出來。值得再注意的，是此幅畫的地平線也故意放得很低，如此才能形塑出近處樹木的高大，以及遠處聯合國大廈的高聳氣魄。至於「紐約創作期」的其他風格特色，另在下一章中專事討論。

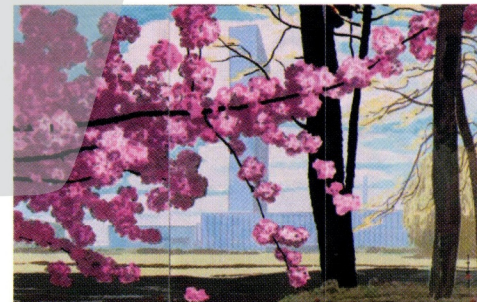


圖2-9 馬白水〈聯合國與櫻花〉（三聯幅）
1982 彩墨、宣紙 136×207cm 國美館藏

參、馬白水彩墨畫的風格特色分析

馬白水定居紐約後所發展出的彩墨畫風格特色，除上章所提及的幾點之外，仍有下列幾點值得我們探討的。

8 李焜培，〈藝貫中西，現代水彩畫宗師〉，《彩墨千山—馬白水九十回顧展》，歷史博物館，1999，頁32。

9 王家誠，同註7，頁7。

10 馬白水，〈白水自白〉，《彩墨千山—馬白水九十回顧展》，國立歷史博物館，1999，頁18。

11 馬白水，〈馬白水彩墨十二講〉，《馬白水彩墨八十回顧展專輯》，省立台中美術館，1990，頁159。

(一) 留白

馬白水的彩墨畫，雖導入了墨韻與「留白」，但觀察了整個馬老的作品後，筆者發現其留白與傳統水墨畫的留白，意義與性質完全不同。請看圖3-1，外圍的白地包圍了中間的黑形，此時的黑形就成為圖。再者，黑圖又包圍了其內的白形，此白形對黑圖而言，又成為圖了。¹²馬白水的「留白」不是傳統水墨畫的虛無表現，而是如上圖所述的「留白」又成為圖的形質。請看，圖3-2〈紐約公園〉上的留白馬路，它是被包圍之形，所以具有實體的圖（馬路）之形質，絕不是虛無的空白。馬白水所有繪畫上的「留白」，都具有「圖」的形質，這就是其「留白」異於傳統水墨畫「留白」，在性質和意涵都有不同之地方。



圖3-1 被包圍之形
易成為圖



圖3-2 馬白水〈紐約公園〉
1976 彩墨、宣紙
68.5×101.6cm 國美館藏

(二)、空間壓縮

20世紀的繪畫空間表現法，就出現了壓縮空間的方法，這種手法實起源於圖3-3畢卡索〈亞維儂的姑娘〉。請看它的背景空間幾乎跟人物貼在一起，如此觀賞者的視覺不能往後發展，只能往前推近，使人物的存在與份量增強許多。同理，圖3-4〈輕舟〉馬白水沒有製造出很遠的空間感，他把背景的空間都壓縮了，使得淡藍的後山逼迫其前的深藍前山，而深藍前山又逼迫其前的三艘帆船，大大地增加這三艘帆船的存在與份量。這一幅畫，猶如馬白水一再解說：「素描目的，層次明暗，以簡取繁，空間壓扁。」¹³的最佳範作。



圖3-3 畢卡索〈亞維儂的姑娘〉
1907 油彩、畫布
243.9×233.7cm

(三) 變形、強調與誇張

馬白水常使用的手法也有變形、強調與誇張方法，使畫面增加魅力與張力。在第二章圖2-5〈總統府〉中，可窺見出變形、誇張手法把總統府拉高許多。試看圖3-5〈阿里山神木〉，他以強

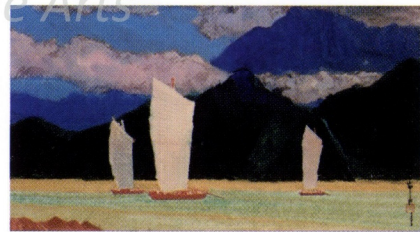


圖3-4 馬白水〈輕舟〉1970 彩墨、宣紙
56.6×105.2cm 國美館藏

調手法把色彩強化（彩度甚高的平塗色彩），再加上變形與誇張的神木高度，與其下甚矮的人物較之，大大地增強並提高神木的張力與存在。圖3-6是描繪紐約聯合國大廈的景色，實際的聯合國大廈沒有如此的宏偉，可是馬老以變形與誇張法，再加上故意壓低地平線，並且把大廈的高度伸長到雲層上，無形中提高了聯合國大廈的高聳與存在。「宇宙萬物，皆六面體，上強下弱，猶如人立。」¹⁴的繪畫觀，在這兩幅作品中充分表露無遺。

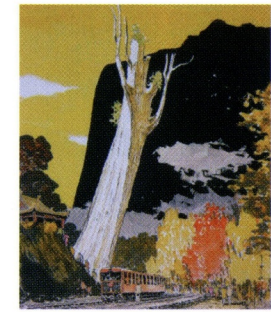


圖3-5 馬白水〈阿里山神木〉
1986 彩墨、宣紙
61×51cm

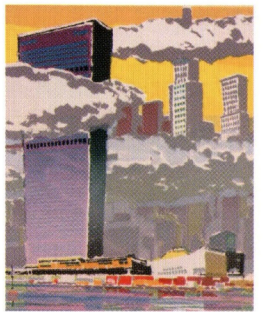


圖3-6 馬白水〈紐約〉
1974 版畫
56×45cm 國美館藏

(四) 散點透視（移動視點）

西方畫家把握空間、描寫物體，是站在某一定點在某一時段內，把所看到的物體形象及空間，描繪在二度平面的畫面上，因而就產生「線性透視法」（Linear perspective）出來。這種「線性透視法」就產生有消失點的畫面空間，而令觀賞者產生這消失點就是空間盡頭的視覺錯誤。與此較之，中國畫家的把握空間和描寫物體，不是站在一時一地去把握，而是採取移動視點，移動我們的位置，直到能把握住描繪對象的恆常性形相為止。所以中國畫裏從無固定的視點，欲把握某物的恆常性形相時，站在哪個視點較佳，就移動其視點。北宋郭熙所謂的「高遠、深遠、平遠」有者在同一畫面同時出現，並且畫面從來就沒有消失點，使得畫面的空間無限擴及到畫面之外的感覺。這就是筆者所謂的「繼時的空間」及「移動視點」描寫法產生的原由。¹⁵馬白水所謂的「散點透視」，就是筆者所謂的「移動視點」描寫法。

自然美雖美，但藝術美更美。請看圖3-7〈紐約下城〉，水平面是採用平遠（從所站的位置平視遠處）畫法，而自由女神像的台座是採取深遠（從高處俯視下去），與此較之自由女神像卻使用高遠（從低處仰視）描繪。值得注意的是，彼岸的洋樓大廈卻站在對岸的地平線，以高遠的手法描寫出來。再者，此畫除同



圖3-7 馬白水〈紐約下城〉1977
彩墨、宣紙 61×102cm 國美館藏

12 王秀雄，〈圖與地的原理〉，《美術心理學》，台北市立美術館，1991，頁128。

13 馬白水，〈馬白水彩墨十二講〉，《馬白水彩墨八十回顧展專輯》，省立台中美術館，1990，頁158。

14 馬白水，同註13，頁157。

15 王秀雄，〈第六節形之恆常性〉，《美術心理學》，台北美術館，1991，頁194-95。

時採取「高遠、深遠、平遠」手法之外，亦採從左而右橫掃的「移動視點」，才能創作出如此寬擴的空間，整個畫面從不出現西畫似的透視法消失點。

圖3-8〈橫貫公路〉，中央濃黑突出的高山，乍見具有高遠的表現法，可是再仔細觀察時，此座山是實具有正面、左側面、右側面、山上面的形相描繪，是馬老使用所謂的「散點透視」（移動視點），把此座山最有特徵之面，同時表現出來。再者，畫面右側的兩側山也使用正面與上下左右四度空間的散點透視法描寫出來的。與此較之，畫面左後方的小瀑布及小建築物是使用平遠法，並且故意縮小其造形，成功地表達了甚遠的空間感。馬老謂：「散點透視，四度空間，自然固美，妙造自然。」¹⁶的畫論意涵，就能從這兩幅畫裏窺見出來。

（五）多觀點（不同時、地的景點集錦）

「一幅畫面，選擇全世界或全國全省全縣三五不同景點組織構成。」¹⁷也就是於不同時間、不同地點所看的美麗景點，組織成一幅超越時間、超越地點的「集錦畫」。此次馬師母捐贈的作品中，就有一幅非常好的作品。如圖3-9〈世界之美〉所見，馬老把紐約的自由女神上半身，很大的放在畫面的前方，後方卻畫上外雙溪故宮博物院的全貌外觀，二者之中間放置了暗紅磚色的殘破拱門，扮演了前、後方兩者的視覺橋樑，也提高了畫面明暗對比，增強了畫面的張力，能令人細心品味。同時亦形塑了台北的故宮博物院，跟紐約的自由女神像一樣，均是世界級的觀光景點。

（六）多合一形式

無論面積大或體積大，就容易形塑出威嚴及權威感出來。報紙的版面空間，甚至豪宅及大庭院，若巨大，在在能顯示出此主人的社經地位。同理，古今中外的宗教界及政治界，欲塑造出某一人物的權威時，往往把其畫像或雕像盡量作大，藉此呈現其地位的不可侵略與崇高性。畫紙的面積是有限的，爲了加大畫面的張力，馬老就開發了「多合一形式」的組合方法：「如三合一，



圖3-8 馬白水〈橫貫公路〉1982
彩墨、宣紙 62×76.5cm
國美館藏



圖3-9 馬白水〈世界之美〉1992
彩墨、宣紙 61.×91cm
國美館藏

六合一，九至十四等合一等。取其製作方便，摘掛方便和空間大小懸掛全部或部份，以及搬運儲藏等皆方便。」¹⁸馬老最大的「多合一形式」的組合繪畫，是24聯幅，全幅長達5136cm。每4聯幅形成一主題，表達了春、夏、秋、冬、日、夜等，不同景點、不同季節、不同時辰的太魯閣樣貌，每聯各自欣賞也可得到不同之意涵感受，可是24聯幅排在一起欣賞時，其氣魄與張力，就能振憾觀賞者的視覺情懷。

馬老製作此24聯幅時，正值九十大壽，其雄心大志，及奮發進取的精神跟年青時代一樣，值得後輩畫家學習。



圖3-10 馬白水〈春風—太魯閣口〉
(4聯幅) 1999 彩墨、宣紙
214×264cm



圖3-11 馬白水〈夏雨—長春祠瀑〉
(4聯幅) 1999 彩墨、宣紙
214×264cm

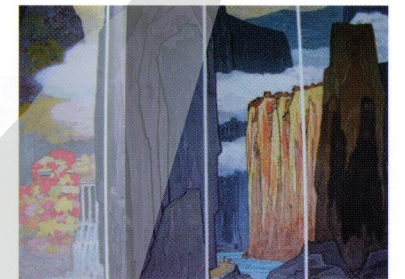


圖3-12 馬白水〈秋紅—新珩橋頭〉
(4聯幅) 1999 彩墨、宣紙
214×264cm

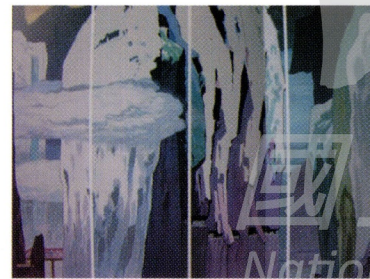


圖3-13 馬白水〈九曲洞壁〉(4聯幅)
1999 彩墨、宣紙
214×264cm



圖3-14 馬白水〈日光—慈母亭橋〉
(4聯幅) 1999 彩墨、宣紙
214×264cm



圖3-15 馬白水〈月色—天祥寶塔〉
(4聯幅) 1999 彩墨、宣紙
214×264cm

16 馬白水，同註13，頁155。

17 馬白水，〈白水自白〉，《彩墨千山—馬白水九十回顧展》，國立歷史博物館，1999，頁18。

18 馬白水，同註17，頁18。

肆、詮釋馬白水彩墨畫風格的形成背景，及評價其藝術成就

馬老的繪畫，自己雖然叫做彩墨畫，但實際上跟中國畫的彩墨畫，其性質與意涵有些不同。中國畫的彩墨畫，以墨為主，色彩僅扮演了配角的角色，並且畫的大體是畫家胸中逸氣的山水意境，跟時代與現實的景色往往脫節。與此相較，馬老的彩墨畫，墨色與色彩均佔同等重要，並且其自然主題是取自於現實的環境，甚至到第三期自然創作期，仍是把現實風景理想化而創作出來的具象彩墨畫，如上圖所示太魯閣的春夏秋冬、日夜等不同季節不同時辰的畫作，仍離不開所見的現實自然。今，讓筆者來詮釋，為什麼馬白水畢生在探索自然為主題的水彩彩墨畫。

一、馬白水彩墨畫風格的形成背景

(一) 求學時及畢業後10多年的藝術氛圍

筆者是有興趣探討畫家風格形成的時代與社會背景，因為一個人不可能脫離時代與社會而活，時代與社會跟個人藝術風格，必然會產生互動的關係，藝術社會學是研究這種問題為主旨的，今以藝術社會學的方法來探討馬白水藝術風格與其時代與社會的關係。根據筆者多年的觀察與研究，藝術家風格的形成，1、跟求學時代所受到的美術教育，2、畢業後10多年間的藝術氛圍，實有密切的關係。

1、求學時代所受到的美術教育

猶如在第貳章所敘述的，馬白水在師專3年課程中，所受到的美術課以今日的眼光來說，是頗為有限。無論素描與水彩老師，都是寫實風格的教學。國畫老師，只是發一張畫稿叫學生臨摹而已，從來沒有聽聞有油畫的課程。學生時代所學到的畫風影響所及，使得馬老畢生走上自然為主題的水彩風景畫創作路途。

2、畢業後10多年間的藝術氛圍

八年抗日戰爭，隨著東北中山中學遷校後方，馬白水總是騎著腳踏車，做前頭部隊到達下一站落腳的地方。如此，一方面逃難，一方面把所見到的美麗風景以寫實筆法收納在小畫面上，很難接觸到當時歐美前衛的畫風。之後八年抗戰勝利，在台灣師大任教時，亦正值反共抗俄的白色恐怖與戒嚴時代，該時台灣的西洋畫壇仍然是以印象派、後印象派為主，前衛藝術的資訊也很難介紹到台灣。在這樣的藝壇氛圍下，馬白水當然是走上自然為主題的水彩創作路途。再者，白色恐怖與戒嚴時代，蔣家政府為了便於監控軍公教入員的思想，就實施所謂「連坐法」以箝制同僚間的關係。沒有想到三人連坐中的台師大美術系版畫教師黃榮燦，因雕刻了〈228事件〉的木版

畫，致觸犯匪諜罪而遭槍決，影響所及連坐的馬白水與林聖揚頻頻遭約談。後來台師大校長劉真力保之下，幸而躲過災難。由這件藝術家受到意識形態的箝制，令我連想到俄國文學家屠格涅夫（Ivan Sergeevich Turgenev, 1813-83）的話：「來世，若有機會再讓我選擇職業時，我絕不做一位作家，寧願做風景畫家。因為風景畫家比任何一種職業都來得自由自在，既不受出版商、書報檢查官員的審閱，又不受政府機關的審檢找碴，或加高帽，可說是一種完全自由的藝術家。」¹⁹欲加之罪，何患無詞。文學家很容易從你的作品或言詞中故意曲解找碴，強說你的意識形態有問題等。所以，八年抗戰與白色恐怖的戒嚴期，做為風景畫家是最安全，也較有創作之自由。這種藝術氛圍，跟馬老終生以風景畫家為職志，不無關係。

(二) 性格與藝術風格的關係

性格心理學家克雷茲邁（Ernst Kretschmer, 1888-1964）依據體質形態學、病誌學、血液化學、心理學、社會適應行為等各方面的研究統計，提出了兩種性格類型與其藝術表現之關係。一是「分裂氣質型」，另一是「循環氣質型」。

「分裂氣質型」是具瘦長的體型，血糖較低，有低血壓傾向，是副交感神經緊張者。從心理學觀點來考察時，分裂氣質型較重視內在生活，有自己的豐碩理念，若現實與自己的理念不符，他寧願堅持理念而拒絕現實，所以不擅長交際，交友也限於志同道合的少數朋友。性格是怕羞、內向、冷淡、頑固、偏見、排他、孤獨、不安與不善於適應現實等。由於這種生理與心理性格，他們的藝術大多傾向於表現內在世界的意涵居多。如浪漫主義、表現主義、超現實主義、抽象表現主義的畫家，大多屬於此類型的畫家。

與此較之，「循環氣質型」具有較胖的體型，血壓較高，有高血糖傾向，是交感神經緊張者。從心理學方面來考察時，循環氣質型者的性格是開放的，愛好自由，不喜歡受約束，對環境有很大的適應力，實踐力較強，重視行動甚於思想。由於這種外向性格，他們的藝術大多屬於自然再現，如寫實主義、自然主義、印象主義等畫家大多屬於此類型畫家。²⁰

至於馬老，據筆者之觀察，是屬於循環氣質型的。他實踐力很強，不做沒有把握的事，幻想

19 屠格涅夫，〈來世要做風景畫家〉，王秀雄譯，《列寧格勒國立博物館》，世界博物館全集13，出版家文化事業公司，1982，頁158。

20 王秀雄，〈兩種對立的藝術類型〉，《美術心理學》，台北市立美術館，1991，頁89-92。

還不如訴諸行動。所以不論是大陸逃難期、台師大教學期、紐約定居期，都能適應環境、發展自己的藝術。他笑口常開，富有行動力。有次李焜培問馬老喜歡不喜歡超現實畫派，他答：「他不喜歡超現實畫派的不實在」²¹。由此可見，儘管20世紀西方畫派更替如流水，他的性格使得他還是喜歡畫他的自然風景畫。

二、評價馬白水的藝術成就

今，從「符號學」、「創造心理學」、「美學」、「藝術哲學」等觀點，評價馬白水的藝術成就。

（一）從創造心理學觀點

創造，不是無中生有，而是舊要素的新組合，由此產生新意義、新概念、與新價值者。創造心理學家吉爾福（Guilford）認為具有創造力的人，必定具有擴散性思考（divergent thinking），而他是對某一特定問題，往往產生豐富之觀念（流暢性）；以及對某一特定問題擺脫固定的心向作用，而表現新的思考方向（變通性）；或對某一特定問題產生與眾不同之觀念能力（獨特性）等，所組成的。²²由此看來，馬老的彩墨畫正是：「傳統現代、東方西方、等實等意、具象抽象等個性偏好，和巧妙的情趣。」²³很符合吉爾福的創造心理學所講的舊要素的新組合，而產生新概念與新價值者（彩墨畫），且具有豐富的擴散性思考。

（二）從符號學觀點

符號論美學是1950年代成為美學思潮的主流，它的特色是把藝術歸納為文化符號（culture symbols），代表學者有德國的卡西爾（Ernst Casirer, 1874-1945）和美國的蘇珊朗格（Susanne K. Langer, 1895-1982）。他們主張：符號是人類欲描寫自然或現實的一種語彙，然而久而久之，符號就反映了現實，最後就取代了現實。試想，我們是透過符號（語言符號和藝術符號）來認知現實，若沒有符號化的現實，我們往往視而不見，並不覺到它的存在。更可驚者，人類所創造出來的這些符號，會獲得生命力，自成體系而發展下去，並且會支配人們的感覺和思考。值得注意

21 李焜培，〈藝貫中西，現代水彩畫大師〉，《彩墨千山—馬白水九十回顧展》，國立歷史博物館，1999，頁33。

22 J. P. Guilford, "Trait of Creativity" ,In H. H. Anderson (ed) , *Creativity and its Cultivation*, New York: Harper and Row. 1959, pp. 142—150.

23 馬白水，〈白水自白〉，同註17，頁16。

者，藝術的情感符號不僅能傳達意涵，也能傳達情感，也會影響人們的視覺和思考方法，使觀賞者以藝術家的情感符號來審視自然，思考對象的性質。²⁴馬老仍在世時曾告訴筆者：「很平凡的東西，若畫得很好，會感動人家；反之，很美的東西，若表現得不好，並不會感動人家。」由此可窺探得出馬老深知藝術符號的奧秘。今，馬老離我們而去，然而他遺留下來的彩墨新藝術，仍會傳達他老人家的情意，能使觀賞者以藝術家的藝術符號來審視自然，思考自然。

（三）從「繪製」到「新配製」的觀點

著名的美術史家崗布利希（E. H. Gombrich）謂，無論多麼偉大的藝術家，在其藝術的發展歷程中，都從學習傳統與前輩開始的。此時，常以前人的看法與表現方法，做為自己藝術的表現處方，來製作作品，這一階段叫做「繪製」（making），有很多人是永停留在這「繪製」的階段。只有極少數有才華的藝術家，面對自然時，竟發現自然有前人未曾覺知的現象，於是以自己革新的藝術語彙來敘述自然的新現象，進到了這一階段叫做「新配製」（matching）。到了「新配製」的階段，新的寫實藝術又產生。然而無論天才如馬諦斯與畢卡索等人，都從「繪製」的階段開始，然後才進到「新配製」的階段。²⁵回顧馬老的藝術，他也從「繪製」的階段開始，然後才進到「新配製」階段的，是屬於一位開發新藝術的才華型畫家。

（四）從「混合文化」就是「新文化」的觀點

二次大戰後，由於電視與電腦的普及，各國的資訊及文化瞬間都可傳播到世界各地，影響各地的語言和思考模式。連我們的台灣都可見到這種「混合文化」的現象。如時下的青少年習用的「妳的baby很可娃伊」，「Sale期間阿沙力廉價賣給你」，「我們來借一本manga」等，都可見到英文、日文、華語、台語混用的現象。往昔，對這種「混合語言」視為雜種文化而加予輕蔑。然而，如今卻把這種「混合文化」視為各民族文化的融合，是一種新文化的產生。記得有一位南美哥倫比亞（Colombia）的名叫馬圭茲（Gabriel Garrechia Marquez）的作家，以西班牙文與原住民土語混合的「克雷歐語言」（Creole Language），撰寫文學作品，而得到1982年的諾貝爾文學獎。這種「混合文化」（Culture hybridity），跟它原先的兩三種文化發生關係，又有「新文化」特有的意涵，而受到文化界、藝術界很大的評價與重視。馬老的綜合傳統現代，東方與西方，水彩與

24 今道友信編，《西洋美學のエッセンス》，東京：ペリかん社，1994，頁316-22。

25 E. H. Gombrich, *Art and Illusion—A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton Univ. 2000, Chapter. 1.

水墨，取各方之長，融合而成的彩墨畫，就是所謂的「混合文化」而產生的「新文化」（新藝術），是符合新藝術批評與新藝術哲學的觀點。

再者，現今是多元文化的時代，不像過去那樣有一主流畫派或一英雄式畫家支配世界畫壇的時代。現今，只要個人畫家或某地區的藝術有其獨特的風格，都能獲得讚賞，受到尊重，並能樹立其應有的藝術地位。馬白水的藝術，亦是符合這種多元文化觀的後現代藝術精神。

伍、結語

「放眼世界，中西融匯，有容乃大」，終於開創中西融合的新藝術，對馬老國際化的新藝術成就肯定，莫比於杜威大學頒給馬老榮譽藝術教育博士學位。時間是馬老九十大壽的1999年，突然接到從沒有關係的杜威大學的來信，將頒給馬老榮譽博士學位，使馬老夫婦受寵若驚。果然於該年5月16日在紐約中城的Hotel Lexington，由總校長Dr. D. Grunewald親自主持典禮，頒給馬老予榮譽藝術教育博士學位。馬老伉儷給筆者之信中一再強調：「這是畢生中最大的光榮」。

偉大的男人幕後，總有默默奉獻同甘共苦從不怨言的偉大妻子。馬老一再告訴筆者：「我的婚姻中，跟馬師母謝端霞的結縭，算我一生中最幸福的一段人生。」是的，從飲食、起居、養生、健康、出版、經濟、理財等，一切交給賢內助，心無旁騖專心創作，馬師母幕後的支持與奉獻甚不小。尤其，馬老離世後還把其遺作捐贈給跟馬老藝術發展有關係的台灣美術館，及其故鄉遼寧本溪市博物館，其善心、慷慨與卓見令人敬佩。

總之，馬老的彩墨畫，不是要求西方入中國，也不是中國入西方；不是汲古來潤今，也不是非今來揚古；而是在中國與西方，傳統與創新，變化與不變間取得平衡與和諧的混合文化，由此開創了新文化、建立了個人獨特的彩墨畫新藝術，能在美術史佔一席很重要的地位。



圖5-1 馬白水受贈D.F.A. 中，杜大校長團楊博士致頌詞，右側背影者是馬白水



圖5-2 典禮完，馬白水伉儷，跟杜大總校長Dr. Grunewald和推荐人楊德華博士合影

於2010年8月