

## 物象、尋找、對話—— 析論馬白水之繪畫特質

韋心滢

閱讀過馬白水作品的人相信都會被其簡潔的線條、明朗的色面所吸引，作為一位渡海來台的水彩畫家，命運的安排、流離失所的際遇，除了帶給他顛沛的磨難外，尚開拓了其人生的視野與胸襟；在此階段所奠定的寫生技巧，更成為未來發展創作的資本。在全新的天地裡，既沒有同時代藍蔭鼎、李澤藩等本土畫家的原鄉情結包袱，也不受限於源自石川系統或官展品味取向的桎梏。他一步步地吸取外來資訊，與自身傳統相濡以沫，在不斷創作的歷程中逐漸反思自己、釐清理念，尋求新舊中西藝術之間各種聯結的可能。

早期畫風細膩寫實、筆法純熟，擅於呈顯陽光照射所形成的光影及空氣中清澄透明之感，表現形式接近「英式透明水彩」畫法，多使用重疊、平塗的描繪，藉由外在實景的觀察，鍛鍊寫生構圖的功力。如1940年〈張良廟(陝南廟台子)〉、1947年〈長安文廟〉、1948年〈無錫人家〉等。這段時期由於流亡各地(北平、江南、四川、西安、南京等)之故，所繪尺幅均小，以便隨身攜帶作畫，而南北迥異的山川美景、風物地理不僅給予他視覺上的震撼，同時更確立其日後「讀萬卷書、行萬里路」的藝術眼界。及至1948年因政治環境轉變來台，偏安的生活、任教師大的經驗、外來藝術資訊的啓迪、大陸寫生奠定的基礎，各種有利的因素沉積發酵，使他在1948~1958這十個年頭間繪畫技巧達到圓熟、無往不利的階段<sup>1</sup>。如1949年〈新竹東門〉、1952年〈基隆河畔〉、1956年〈恒春古城〉清晰確實的輪廓、工整有序的筆觸，展現一種理性乾淨的明快風格，無論在構圖、設色、光影、氛圍的處理上均無懈可擊。正由於自然寫實技巧已達純熟，再加上當時社會環境引進的立體派、野獸派之繪畫思想，在個人靜極思變及時代潮流的刺激下，藉由編寫《水彩畫法圖解》，將自我藝術理念透過繪畫創作二者作統整檢討，不僅回顧之前的創作歷程，提供後進學習效法的管道，同時也為未來發展謀得可能的方向。而馬白水在1958年後即脫離「描寫自然」<sup>2</sup>階段，進入另一番藝術表現的新境界至今。本文即針對1958年後的作品，從其形式與內容二條徑路切入，歸納構成其藝術風格之繪畫特質。

<sup>1</sup> 引自王家誠《馬白水繪畫藝術之研究》，台灣省立美術館發行，民82年10月，p.42。

<sup>2</sup> 馬白水將自己一生的創作分成三個階段：描寫自然、表現自然、創造自然。

## 一、簡化形變的藝術觀

1958年起，馬白水漸漸揚棄先前忠實「描寫自然」的方式，而改以主觀寫意「表現自然」的態度。以1958年〈碧潭寫意〉為例，運用硬邊藝術以幾何化及清晰分割邊緣的手法劃界湖面與岸邊的輪廓，大塊色面平塗製造一種喪失景深、還原二度空間的平面效果，具地標象徵的碧潭吊橋，也僅以留白長虹示意，未作詳細刻劃，橋上人物更簡化成色點的組合。相似表現手法尚有1965年〈飛—碧潭即景〉，以冷暖的幾何色塊區分水陸，通幅除左側石壁略作立面質感處理外，物象已簡化至最小元素—形、色、面的合成。此種將物體還原成幾何形體、甚至平塗色塊的方式，都可在後印象派、野獸派的理論中找到源頭，正如他說：「野獸、立體派的色面關係、造形設色的變化，實在引人入勝，所以心不由己的想另立門戶、經營自己的面目。<sup>3</sup>」就是這樣一股西方藝術思潮的推動，將他帶離師法自然、如實模仿的階段，而朝向個人化理念的開拓。如1965年〈山海豪情——蘇花公路記險〉，相似色調的塊面表現山石，遠方橘紅色塊是山？是天？已無法分辨；1968年〈筆痕墨漬〉一作，湖水與遠山天際已分不出彼此，吊橋更隱約曖昧的成為長空下的獨白，岸邊停泊的舟船，更簡約成淡漬痕跡，一切意溢於象。1972年〈墨碧潭（台北）〉、1976年〈夕陽滿天（聯合國大廈）〉、1978年〈雷聲隆隆（尼加拉瓜）〉從墨塊中奔瀉而下的湍流，墨塊代表的是什麼？已非其關注之終極目的，關鍵是畫家以最簡單的色面製造多重意象，即「簡者簡於象而非簡於意」之曖昧多義性表達，才是值得我們深思注視。

故「在純藝術的繪畫上，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份……」<sup>4</sup>。而畫家在簡化外象、省略細節過程的同時，以純化的結構、抽離的特徵形塑出一種「非敘述性」的畫境，打破事物自身描述性的意義特質，藉由一步步去蕪存菁、以簡馭繁的淬練、過濾，將感情的深度烘托，達致以藝術的本質來轉換繪畫風格的面貌。

除了「簡化」手法的運用之外，畫家常將物體距離壓縮、改變透視，製造一種形變的效果。以1969年〈鬥獸場（羅馬）〉一作為例，背景以平塗的色面表現，右方建築僅以線條勾勒輪廓，主體（鬥獸場）上大下窄，宛若斜塔一般歪傾著，除了前景預留一小片空間喘息外，整體景深壓縮至極小，建築物龐然充塞畫面，強烈地向觀者展現其雄偉巨大。在此，畫家透露出二項創作理念：一是壓扁空間、一是強調形變。從1969年〈白雲故鄉（北平）〉一作分析看來，幾佔畫面二分之一的藍天，與中景利用

<sup>3</sup> 同註1。

<sup>4</sup> 同註1，p.35。

墨色塗抹的樹林仿若並置在同一縱深位置，天安門也僅以純紅色面表示，無細節描繪。為表現主體華表的高聳與石獅的特色，預留有限前景作細節刻劃與深度呈現，甚至為了突顯主體，人物喪失重量、質感，變成以色組構的薄片，玉石欄杆缺乏建築量體、立面質感的表達；此種減弱副題、強化主體的表现形式，尙可在 1976 年〈小橋流水雲煙（布朗士公園）〉、1986 年〈阿里山神木〉作品中得見。其中〈阿里山神木〉運用銘黃的色面表現雲天，濃黑色團以示遠山，灰、黃、紅色點表叢樹，由於壓縮距離的緣故，只覺神木高大矗立於背景之上，神木就是空間的展現，往後再無去路。至此，畫家藉壓縮空間的手法，製造出一個「空間力場」的假象，藉背景平面二維化的表現，反襯出主體佔據空間的量感與強度，達成畫家心目追求之戲劇性張力。

而 1970 年〈聯合國大廈（紐約）〉則是利用「形變」觀念完成的作品，不僅運用雲朵誇張的錯位表現巨廈聳入雲霄的氣勢，同時「上大下小」不合常理的視覺邏輯也透露出畫家創造的意境，也就是「宇宙萬物、皆六面體、上強下弱、猶如人立」<sup>5</sup>的觀念。正是秉持此種看法，所以加強萬物上半部的描繪，表現重實，相反地減弱下半部，表現輕虛。頭重腳輕、扭曲形變的效果應是來自於中國繪畫散點透視及立體派共時性空間並置觀念之影響綜合。相同觀念創作尙包括 1976 年〈夕陽滿天〉、1977 年〈東河黃昏〉與 1986 年〈夜涼如水〉。尤以〈夜涼如水〉其中變形、誇大、重組技巧的運用，將自由女神、大橋、帆船、高樓以日常不可見的角度拼合成理型的畫面。另 1991 年創作的〈鴿舞和平〉及 1992 年〈台北圓山飯店〉二作，為彰顯圓山飯店的壯偉，將遠山與主體的距離壓縮，運用簡化手法（不細繪門窗、雕飾，僅以塊面象徵），上強下弱扭曲變形來製造意氣飛揚的圓山形象，是結合數個觀點於一身的典範。

## 二、圖案化的裝飾性格

從簡化細節、空間緊縮、平塗設色、線描使用的構圖習慣，可發現其畫面所具備造型設計般的裝飾氣質。以 1964 年〈街頭果市（安東街口）〉各式各樣的水果變幻為五彩繽紛的色塊，井然有序的排列製造出一種圖案化的效果。1965 年〈夕陽淡水〉一作，作者僅以量塊表現河邊屋舍，以誇張的比例強調河面上的船帆，作者以浪漫傾向的色斑轉喻夕陽西下的光采炫目——照在屋牆上、映射於空氣中……。也正是這些色斑的處理，為靜態凝止的時空風景注入動感，仿若感受光線的轉移、空氣的流動；另一方面色斑秩序性的加入打破物質表象的呈顯，藉由色斑的組合，導引我們進入一個裝飾迷幻的世界，切斷與現實往來的通路。就在這弔詭當中，秩序感所營造出的圖案化效果變成一種潛在的虛假，它具現了意義與符號既密合又疏離的雙重意象。相似

<sup>5</sup> 《馬白水彩墨八十回顧展》，台灣省立美術館發行，民 79 年 1 月，p.157。

表現手法包括 1966 年〈人間仙境〉，以規律曲線代表水面波紋，在宛似同一平面的海天中，藉山石塊面立體的變化，在圖案化中呈現微量的空間透視，使理性知覺與裝飾風格兼集同一畫面。1984 年〈阿里姊妹潭〉背景樹叢及水紋的處理，介於實景與圖案的抽象傳達，展現現實與虛離之間無窮的張力。1989 年〈野柳乳岩〉一作，更由於地平線的省略，從近景鐘乳岩延伸至背景的深度感也隨之消失，畫中風景成了平面裝飾圖案，而此處展露的「近觀」特質，更在 1987 年〈色冠群芳〉、〈笑口常開〉作品中顯現，巨大橫互於眼前的花朵在分層設色、略化形體的背景襯托下，使自身抽離於群體而展現其獨特性。

除了重覆而規律的線條、紋案運用外，畫家採取平塗加上明晰物象輪廓、強烈明暗對比，製造一種版畫的效果與變化。如 1964 年〈野柳遠眺〉，「設色筆觸簡單、水平橫向構圖，具備野獸派色面作風，全幅含帶版畫意味<sup>6</sup>」。1969 年〈清水斷崖〉右側山壁塊面質感的處理，簡單線條的輪廓表示，尤其水面平塗加諸白浪水花的寧靜塊面，裝飾性格濃厚。

另外尚有前後交錯的重疊式構圖，如 1992 年〈聯合國〉一作，畫家運用遠近法大膽地將繁花盛開的野樹置於前景，反將主題以簡化模糊的手法安放後方，造成錯落有致、虛實相應的興味。1986 年〈秋林覓句〉也使用相同法則，強調重疊輪廓的空間表達，此幅在深秋的黃紅暖色調中，以側首居中的寒色人物點化主題——似尋覓、似沉思之情狀。這樣的視覺形式可上溯日本浮世繪找到相似之處，如歌川廣重的〈龜戶梅園〉。

由此，另可發現馬白水畫中的裝飾意味除了來自圖案化的重覆外，還蘊含了神似浮世繪版畫的特質，追究其繪畫淵源應與 1962、1967 年二次赴日接受新的繪畫思想以及國內藝術新思潮的啓迪（引進後印象派、立體派、野獸派有關），再加上 1973 年迷上版畫製作交互影響的結果。

### 三、中西合併的彩墨觀

馬白水求學時期西畫、國畫兼修的根基，以及 1950 年向黃君璧借沈周山水冊頁臨摹的舉動，都顯示他在創作媒材、東西藝術理念上能夠兼容並蓄、截長補短。他的思想早就透過文字傳達，在 1960 年出版的《繪畫圖解》一書中他提出毛筆、水墨與水彩結合的觀念：「水墨是國粹的特色，也是水彩畫的基本、最易入門的途徑，水墨

<sup>6</sup> 馬白水著，《馬白水水彩畫集》，國立歷史博物館發行，民 54 年 9 月，p.29。

畫可以說就是水彩畫；畫筆應以長鋒狼毫和水彩筆為佳<sup>7</sup>。在此畫家點出水墨與水彩的「同質性」——二者均以水為調和物，講究水量色染的效果（墨者彩也），潑墨和沒骨畫法就等於水彩的平塗和渲染，皴法即筆觸，藉由等價（equivalence）的思考將中西二種畫類統合對照，取其神似。放在創作上，1962年起開始強調「用墨」的觀念，如〈意造碧潭〉中表現山壁的墨塊，利用漆黑平塗的量感穩定畫面，由明色調構成的輕浮，產生輕朗又不失穩重的性格。這段期間（大約1962-63年）作畫大致採取「用墨、線條、平面、壓縮距離<sup>8</sup>」四原則，將「用墨」提昇至主要思考概念，已預示了未來融貫東西的創作方向；然而此時卻僅限於用筆墨在水彩紙上試探的單向運用，畫家積蓄沉潛、思考蘊釀，終至1964年後在形式、構圖、風格上做出全方位的結合，而正式步入「彩墨畫」階段。

在媒材使用上不僅採用宣紙、綿紙、毛筆作畫，如1964年〈台北市郊（南勢角）〉為第一幅用水彩在棉紙上的嘗試，在形式上也回歸國畫中堂、立軸、長卷、斗方的構圖，尋求更接近中國式的表達方法。如1964年〈街頭果市（安東街口）〉接近斗方與〈碧潭吊橋〉、〈野柳遠眺〉採用一種類似長卷的形式；1965年〈高山之上——太魯閣凝瑞〉及1966年〈險媚〉運用中堂尺幅、宣紙創作，在墨彩交融下營造出國畫中缺乏的妍媚，西畫裡難見的沉穩，一輕一重、虛實相應、賓主分明的構圖使畫面流暢靈動，在「留白」以示受光面的法則外，更深化了「留白」的心理意義。1965年〈山海豪情——蘇花公路記險〉一作，右側層層遞進的險崖，讓人屏氣凝神地沿著山路邁前，相較於山壁的緊湊相連，左側是一片虛白空茫，畫家一色未施的巧妙，不僅使觀者得到喘息停頓的空間，同時也使人警覺到陷阱之所在。同年〈漁唱——野柳漁村〉一作，水面的留白，暗示了無限延伸的意境，緩和了中景墨塊的深沉，將畫面向前、向後展開，藉由空白的意象反襯出中景的豐富性；相同手法運用尚包括1968年〈高水——石門記靜〉、1969年〈現實與夢境（野柳）〉中畫面的留白。

有時甚至為達特殊效果而使用「計白當黑」圖地反轉的描繪手法，如1964年〈墨碧潭〉、1968年〈筆痕墨漬〉、1974年〈墨碧潭〉皆超越物體形色，講求得意忘象之體會，美比自然更真實的境界。「留白」這項中國畫的特色，就在馬白水巧手的穿針引線下，既成為西方色彩學、立體感的表現質素，又象徵了東方無窮空間、意象的伸展，成為畫面重要的構成元素。

1965年馬白水在《馬白水水彩畫集》中提出「以國畫的意境筆墨、西畫的觀點作

<sup>7</sup> 馬白水著，《繪畫圖解》，新中出版社，民50年，pp.17, 20, 24。

<sup>8</sup> 同註1，p.43。

風，及中國宣紙、西洋顏料混合運用，意在融合兩者之長，為水彩畫開一新面目<sup>9</sup>」。正式為個人的藝術理念立文闡釋，不僅承接《繪畫圖解》中的觀念，同時也流露了畫家在東西新舊藝術間抱持的中庸立場與溫和態度。1968年《白水畫選》中更針對如何溝通中西繪畫這二大壁壘，為文〈一個問題——關於中西繪畫的特性〉，從二者的共通性、思想內容、技巧形式及工具材料四點析論，藉以爬梳思路理清頭緒，並藉諸大眾集體力量來檢驗其指向是否正確，期望能從動機及思想上引入融會中西繪畫的途徑。

創作是觀念的具現、思想是創作的靈魂。從1965年〈饑涎欲滴〉一作，西方靜物寫生的傳統構圖，光影的處理安排絲毫不含糊，藉受光面的安排，將水果光澤表現得鮮香可口，構圖形式是絕對的西方，但媒材的選擇卻是東方的棉紙，仔細深究畫面質素，發現陰影部份畫家放棄濁色或對比色的處理，改採墨色製造暗面，將中西繪畫的特質並置而不顯突兀。1967年〈落日大道〉，夕陽瑰麗的光采映現成畫中斑斕的雲靄，華麗炫目的遠景，藉濃黑墨塊的沉穩，路燈高細的垂直墨線，平衡壓制了背景的浮誇，而在寫實的外象中具備寫意的抒情，在西方的形式中融入中國的神韻。同年〈寧靜的野柳〉一作，加入了國畫的意境，雖仍使用近景截角視的構圖製造透視，但整體氛圍已更接近中國繪畫的形質。1969年〈鑱鎗大佛（日本）〉除以棉紙改換媒材外，尚綜合了壓縮距離、色面平塗、簡化細節幾個特徵的運用。為凸顯大佛的氣勢將之形變拉長，前景的宮柱相形之下顯得不成比例，前景綽約人影稍稍增強了畫面前景的透視，其模糊簡略的描述更映襯了佛的雄偉莊嚴，背景色面的平塗在棉紙吸水性強的特質下，呈現色彩鮮朗卻了無火氣的姿采。1972年〈魂牽夢縈的碧潭〉以淺墨設色、水漬勾廓，將院山表現得似浸在水霧中看不見真貌的幻體，此刻碧潭已是心中情感的符號呈現，而非真實外觀的描寫。

1976年赴美定居後，在世界熔爐的開放衝擊下，馬白水於長期創作的經驗中領悟必須從本質與精神的統合出發，東西藝術之間才有對話的可能，同時也才能躋身世界之林而大放光芒。因此他在1990年提出「搭一座彩墨便橋<sup>10</sup>」，將其繪畫風格、藝術理念做一系統性的整合宣示，更堅定未來創作的方向與發展。1995年〈馬白水繪畫手札〉中提及的彩墨繪畫仍是舊調重申，故大方向的追尋概已塵埃落定，僅在質形上推陳出新、開拓新局。例如1986年〈紅葉滿山（華山）〉，棉紙墨痕的創作，乍看之下具有中國山水畫之意境，但卻同時具有空氣流動及陰陽明暗之表現。畫家巧妙地結合西方色面、裝飾平塗與中國的散點透視、筆墨趣味，將實景黃山重構排組，宛若超現實主義的夢境表現，此時意在形之外，墨漬色染宣棉紙材的駕馭、信手拈來，已自成心中理想的世界。相似作品尚有1980年〈青山紅葉〉、1985年〈奇峰突起〉、1986

<sup>9</sup> 同註6，p.70。

<sup>10</sup> 同註5，p.7。

年〈人間仙境(黃山)〉、〈孤岩峭壁〉, 1992年〈萊茵河畔〉等。

從早期講究媒材的融通, 在宣棉紙質上嘗試墨與彩的實驗, 進一步跨入中期強調「西方觀點、東方意境」的追求, 沉思從本質上結合中西藝術的可能性; 到晚期已邁入「世界性語彙」構作形式, 集結眾家之長, 乍看毫無章法, 細究脈絡分明, 此時已在東西融貫的理念中超越本位局限。

#### 四、形色線面的音樂性

「某種藝術的基本幻象可能像回聲一樣, 作為另一種藝術的第二級幻象出現<sup>11</sup>」。繪畫以其獨特的組合方式(使用線條、交叉平面、明暗、色彩對比、調和……等), 反映感情的樣態, 進而創造一個自外於現實、獨立存在卻又與環境連接的虛幻空間。正由於生命情感的體現來自於形色線面符號的排列展陳, 在輕重強弱、長短粗細、方圓尖鈍……的關連反應中, 不可避免地向我們顯示出音樂性的次級幻象, 而此賦予了創作更豐富的自由面向及內在意涵的深化。

1961年馬白水於《繪畫圖解》中論述「好的繪畫是無聲音樂<sup>12</sup>」, 將音樂性質分成組織、韻律、節奏、強弱四項與繪畫對等的性質:

1. 組織: 強調繪畫程序、原理及構成畫面的三塊組織。
2. 韻律(節奏): 音樂的韻律來自音階和旋律的表現; 繪畫的節奏則是色彩、線條和塊面的構成, 目的都在達到一種鏗鏘諧和的滿足。
3. 強弱: 主題與背景的安排, 即把握主客分明、圖地分離的原則, 宛若音樂主題的呈現尚需間奏、導奏的襯托, 才能具高潮起伏之感。

畫家的自覺加上藝術共通邏輯的一致性, 使得馬白水的畫作充滿流瀉的樂音, 展現出音樂進行的運動形式。

如1940年〈波濤〉為畫家渡台途中於船上的風景寫生, 在波濤洶湧中將大海的節奏記錄成一曲動人的樂章, 佔據三分之二畫面的海水, 濃重的鹹腥味似乎要隨水花的翻滾撲鼻而來: 左上的浪頭打破了海平面與天際一望無垠的單調, 導引出一連串「驚濤拍岸、捲起千堆雪」的波瀾, 予人律動之節奏感, 若非天空的淺淡襯托海水的鬱暗, 而在一片普魯士藍的主色安排下, 增添些許的紅、綠、紫輔色隱現, 宛若主旋律搭配和聲伴奏, 使得輕重強弱的節拍重複暗示在輾轉對比、相互交陳的色彩鋪排。

<sup>11</sup> 蘇珊朗格著、劉大基等譯,《情感與形式》,商鼎文化出版社,1991年10月,p.137。

<sup>12</sup> 同註7,p.80(第12組)。

1984年〈碧水黃樹〉符合畫家近強遠弱、畫出輕重、主題自現的構圖法則，廣大的中景為表現平靜無波卻又不嫌呆板，利用色彩平塗由深至淺層層推進，再以適當的留白分割塊面，破除單調及拉出距離感；而右方深重的石壁質感與左側明亮的樹林及遠方的淺淡也形成抑揚的調性，此種手法不僅開展空間深度，同時含喻了韻律的節拍感。另1991年〈本溪太子河〉一作，層巒相疊的山峰，像極了音樂形式中的琶音表現，予人視覺不停爬昇翻轉的象徵。類似的創作包括1984年〈中央公園一瞥〉、1985年〈奇峰突起〉、1986年〈形色線面〉等。

畫家經由一種完美的構組形式，內化了二種藝術特點於主體，將繪畫的基本原則訴諸類同於音樂基質，不僅將時間納入了空間，同時將「可聞性」嵌入瀏覽的過程中。當下一個捉摸不定卻強而有力的整體概念藉由二種藝術幻象撲面而來，人類生命情感通過符號的轉呈再現於方寸尺幅內，超越了肉眼視見的現實界限，直逼內在感性的反映。

## 五、集錦、多合一的開創系列

70年代定居紐約後，年近古稀，在筆法、表現、構圖方面已達隨心所欲之境，在亟思求變的理想驅使下，畫家開始另一番新的嘗試與突破。除了承襲60年代使用棉、宣紙材外，尚在此時期運用水彩、國畫顏料、墨等在油畫布、白細布上實驗可能的效果。如1974年〈古根漢美術館（紐約）〉一作是油畫布的彩墨創作、1991年〈慈母亭〉是白細布的彩墨畫，其吸水性強，易形成色暈墨染的表現。

另外畫家有時為追尋一種虛無飄渺、朦朧空茫的意境，會在原作上加覆一層孔紙，藉此削弱畫面的清晰度與色彩的火氣，構成「面紗彩墨」的變奏形式。如1972年〈石門水庫〉先在底層構圖設色底定後，為表現雨後初晴、霧氣仍濃的朦朧感，蒙蓋薄棉孔紙製造欲得之效果，同時增加了紙筋紋路的肌理變化以豐富畫面。1977年〈春滿河邊公園（中央公園）〉使用相似手法，惟上覆孔紙相異，故具細微的差異變化，簽名及黔印於「面紗」之上，增加幾許趣味性；同年〈煙霧迷茫（中央公園）〉同為此類型態。

本階段最具代表性的創作為「多合一」及「集錦」系列。「多合一」系列創作是將畫面以多個獨立單元合組成一幅巨作，拆開後又儘量保持各自單獨閱覽的完整性。畫家利用重組與拆卸的特質造就了一種奇妙的平衡，各個單元似乎相互應答，同時又矛盾地各據其位、獨立自主的形成單一作品，打破畫面抽離任一元件即喪失可讀性的限制。同時景物在整體拆解過程所造成的局部切割，已將原有景緻的外向意涵替換成新的意象風貌。如1987年〈紐約小黃山〉為十二合一的大幅巨作，由左至右又可再



分三塊一組形成春夏秋冬四季景色；若再細分每一單元又可獨立成畫，合而觀之氣勢磅礴，分而覽之意象萬千。

此系列作品除了形式上的創新構思外，在色彩、技法、塊面化、圖案化的使用是集畢生功夫之大成，此景是畫家心中的山水，四時的更替，打破時空的限制展演在觀者面前，小黃山的崇峻，利用「頂天立地」的構圖方式佔滿畫面，僅以極狹窄的水天暗示空間的存在，一股高聳巨大的壓迫感襲面而來，直至左右水天的開展才消除解決窒息的緊迫。1982年〈太魯閣全貌〉一作宛若三百六十度全視立體圖的開展，觀者於瀏覽的過程中經歷了時間的流逝與方位的轉換，在不同方位景緻的並置，挑戰單一視野的局限性。1989年〈華山全貌〉採取壓縮距離、強化主體的描寫方式，拆解分離後各單元又可獨立成畫，呈現嶄新意象。如此在統一中求變化、在變化中求統一的形式尚包括1970年〈野柳全景〉、1977年〈美國兩百週年紀念日(紐約)〉、1980年〈紐約大橋〉、1989年〈長城落日〉、〈玉山積雪〉及1992年〈尼加拉瓜瀑布〉等作。

「集錦」系列為九〇年代開創之藝術理念，類似重覆曝光的攝影手法與環場鏡頭的電影語彙，將不可能同時存在的景像安排在一個畫面中，彼此重疊卻又各自保持獨立完整。如1991年〈山城溝之美〉中山巒的疊重、1992年〈台灣之美〉、〈世界之美〉中不同地點景像的錯位並置（如羅馬的鬥獸場、紐約的自由女神像、台北的故宮博物院），此種類似夢境般的描寫，自八〇年代「多合一」系列作品中即初露曙光，經過近十年的蘊釀琢磨，在「集錦」系列中展現異彩。

「選擇——個性偏好、題材風格；創新一思想超越、形式新鮮；重組——形式內容、妙造安排」<sup>13</sup>，此為馬白水的創造三原則。從此可發現畫家明朗的色面風格是源自於自身性格的豪情；彩墨融貫東西的構想是突破現有中西畫類的窠臼；音樂性、圖案化、集錦、多合一系列均源於系統性的藝術理念，理論與創作相互印證，交構出馬白水獨特的彩墨領域——西方與中國、現代與傳統、夢境與現實，在看似對立二造間尋找平衡的出口，提供一條寬廣深厚的路徑，憑藉其旺盛的創作慾念，直至今日仍不懈繪事，亟思突破，期待他為我們的視覺之路圓一個探險的夢。

<sup>13</sup> 參閱馬白水著，《馬白水台灣風情畫輯》，左羊出版社，民86年7月，p.6。