

# 東方美學新結構的跨文化現代性：從北美館的「眾妙生鋒——東方思維之情愫」談起

## Transcultural Modernity in the New Structure of Asian Aesthetics: On The Wondrous All - Leading Edge of Eastern Thought

文 |  
曾長生  
Pedro Tseng  
藝評人

北美館於 2015 年初舉辦「眾妙生鋒——東方思維之情愫」為主題的策劃展，集結台灣及中國共九名藝術家：李義弘、李華弢、盧怡仲、賴純純、黃一鳴、展望、李鎮成、張洄和蔡志松作品，探討東方體系藝術在不同媒材及創作手法上，在當代萌發出新的圖像符碼。九名藝術家之創作皆具有濃烈東方思想與情感，作品中隱含著濃郁的東方思維，無論是書法、水墨、繪畫、雕塑以及裝置等媒材，其視覺形式與符號，皆源於東方傳統文化，並重新賦予作品創新及傳統之精髓。

該展擬藉由作品觀讀東方，展現藝術史的淵源流傳，並重構當代藝術品鮮活的生命力。東方藝術的傳承與變化源遠流長，既是歷史知性的脈動也是藝術感性永恆的課題。該策劃展並以自然山水園林、藝術信仰與宗教情操、書法體系以及民族氣質與圖像符碼等子題，概略探討了華人藝術家的東方思維特質。<sup>1</sup>或許，我們

張洄作品，2007-2011，北美館「眾妙生鋒——東方思維之情愫」展覽現場



從跨世代／跨領域／跨媒材的視角和跨文化現代性的觀點，更能突現華人東方美學新思維的可能趨向。

## 中國現代畫抑或現代中國畫

### 「以西潤中」與「學習新法」

遠東地區均曾受過西方列強殖民主義的影響，其藝術發展在二十世紀前半葉都經歷過西化與現代化的洗禮與掙扎。就東亞的西畫發展言，在舊中國文化傳統背景中，中國以「中體西用」、日本以「和魂洋才」、韓國以「東道西器」等不同風貌的各自觀點，以對應表現出以寫實主義、印象主義及野獸派為主要的作品風格。在實踐的過程中，這些國家也隱約呈現出其各自不同的主體訴求，中國的漢文化圈之強調，日本的脫亞論，韓國的脫日主張，而台灣因歷史因緣關係更是夾在中國與日本之間，顯現出另一種複雜的愛恨情結。現代主義強調的是個人自我風格的展現，在以儒家思想為主流的東亞地區人治社會中，現代化精神有其侷限。

在中國現代繪畫發展初期，像劉海粟、高劍父、林風眠及徐悲鴻等民初遊學過日本及法國的知名畫家，在他們接觸西畫之前，大多已畫過一段時間的國畫，因此由國外學得洋畫後，都企圖以西畫理論和技法融進國畫裡，創出所謂「以西潤中」的新國畫。而近代的台灣畫家，在面對「舊美術」與「新美術」的選擇時，則全然拋開了傳統文化的羈絆，投入「學習新法」的路徑，終身鑽研西洋畫的素材與技法。日據時代的台灣畫家尊崇石川欽一郎，肯定「帝展」「台展」的權威，並堅持追求「印象主義」及「野獸派」的繪畫風格。

這段時間留學後居留海外的藝術學子不多，像常玉、潘玉良終老巴黎，朱沅芷病逝紐約，何德來長居日本，他們是中國現代化歷程第一批取經的孑遺者。他們的偉大犧牲，寫下第一代海外華裔藝術家的悲歌。至於較具成就的趙無極、吳冠中、丁雄泉、朱德群……，則是在抗戰結束後才出洋考察或展覽，並在歐美羈留下來。

### 中國油畫民族化到現代中國油畫的探索為例

最近在台灣舉行「墨骨油畫」巡迴展的李秀實，1961年畢業於中央美術學院，五十多年來，他將畢生精力都投入到油畫藝術的民族化探索與實踐。李秀實自幼面對中國畫，曾深深為祖先的「六法」所折服，又因其情有獨鍾印象派的色彩表現魅力，李秀實在西方的印象派同東方的文人畫之間，在整體的具象表現同局部的抽象點、線、色彩之間，以輕鬆流動的音樂旋律來處理畫面深沉厚重的量感，在矛盾並置的審視語言中找到美的存在，尋求畫出具有中國文化內涵的油畫，在現實的藝術層次中，尋求屬於自己的作品風貌。經過二十年的藝術探索與實踐，逐步創建了結合中西方繪畫藝術語言的新油畫風格——「墨骨油畫」。<sup>2</sup>

藝術的現象學顯然是一種最直接的藝術閱讀方法，它直指作品或直指主體與其意識對象的直接關係；現象學並不是一般人所說的現象，也不是放在外面的東西，而是主體與對象在他意識中的交會，這交會自然存在於意識中，作品則是它的等同物。繪畫的行為，正如現象學所思索的，被當作第三物來澄清我的身體與世界的相互關係，而被畫



左圖——  
李秀實，京華遺韻系列《舊歲風雪之2》，2012，油彩、畫布，  
80×100 cm



右圖——  
于彭，《風月無邊》，1993，油彩、  
紙，68.5×69 cm

© 台北市立美術館收藏

物象的生命力，是指在存在於能看與可看、眼睛與其他物之間所實現的一種交集，及在能感與被感之間所爆發出來的火花。誠如康德（Immanuel Kant）所言，藝術並不在於突顯完美的觀念，而是在潛意識裡創造一件對全人類具有意義的新穎作品。

我們就以現象學解析李秀實的《京華遺韻》系列<sup>3</sup>及其創作道路和心路歷程，對中國油畫界實具有嶄新的現代意義。經過多年的實踐，李秀實最終發現中國文人畫的寫意精神和充滿意象色彩的書法線條才是他最需要的。二者不僅僅是「有意味的形式」和「情感符號」，而是中國古老文化數千年積澱的精華。它那暢神抒情的韻味一旦和印象派的色彩組合，頓然出現了一種全新的生動莫名的效應。如果說印象派像中國寫意山水畫一樣，擺脫了以題材為中心的創作方法束縛，注重主觀感受，研究物象形色之變，在風景畫中努力探索一種更直接的方法來描繪燦爛的光和色，那麼它和中國的寫意山水顯然在精神上的相通相融就成為可能。這一點無疑被李秀實牢牢地把握住了，於是才有了他的《京華古韻》系列風景畫的成功。李秀實堪稱中國油畫藝術民族化到現代中國油畫探索的代表人物。

## 現代性 兩岸當代華人藝術的跨文化

在米歇爾·傅柯（Michel Foucault）的詮釋中，康德認為現代性與時代無關；現代性不限於某個時代，亦非「某個時代的特徵」，更非「意識到時間的不連續：與傳統斷裂，在時間流逝過程中的一種新奇感及暈眩感」，「暈眩感」（vertigo；法文為 vertige）一字與班雅明所用的「陶醉感」（intoxication；德文為 Rausch）相通。<sup>4</sup>相對的，傅柯認為現代性是一種態度（attitude），或是一種風骨（ethos）；現代性是：與當下現實連接的模式，是某些人的自覺性選擇，更是一種思考及感覺的方式，也是一種行事及行為的方式，凸顯了個人的歸屬，現代性本身就是一種任務（une tâche； a task）。<sup>5</sup>我們就以于彭（1955-2014）的水墨與蔡志松（1972-）的雕塑為抽樣代表，來檢視一下當代華人藝術演化的跨文化現代性。



### 于彭以今之古人自許

現代性的這種風骨即現代主義者自覺性的選擇 (un choix volontaire)，使他自己與當下現實 (actualité) 產生連結。諸如「自覺性的選擇」、「自我的苦心經營」(the elaboration of the self)，及「自我技藝」(technologies of the self) 等表述方式，是 1970、80 年代傅柯的法蘭西學院講座所反覆演繹的概念，也是理解他權力關係理論的關鍵。

于彭生長於台北，見證了整個台北城市從 1970 年代以至於今的快速變遷。他顯然比任何人都更瞭解，傳統文人山水世界中的和諧、浪漫與理想景致，已經離台灣社會現狀越來越遠。相對於台灣的大環境，或是整個台北都會的現實情境，于彭畫中的世界彷彿充滿了戲劇性的反諷。

他畫中所呈現的，是一個經過拼湊與剪接的世界。當中有針對自然山水的描摹，也有畫家針對城市模特兒寫真得來的人物造像。這兩者經過畫家的佈置與安排之後，卻可以同時出現在一座有山有水私人庭園造景之中。出現在于彭畫中庭園的人物，一律有如參加一場文人舉辦的雅宴小集，或是道教人士正在修行煉丹之類的儀式演出。就此而言，他畫中的庭園世界，除了是他自家庭園與個人造園哲學的局部再現及體現之外，同時，也是一個表演的場所。這種表演的欲望自然帶著濃厚的矯情做作的姿態，但同時也是對於傳統文人雅士生活及審美習慣的一種懷舊謳歌。<sup>6</sup>

于彭畫中的世界，通常帶著某種程度的自傳性或自我意淫式的浪漫遐思，甚至也不乏許多暗示色慾情挑的自慰式情節。他的畫作之所以勾起旁觀者一種戲劇性的反諷氣息，主要在於他畫中近乎粉飾太平的祥瑞景象，完全與整個台灣暴戾、殺伐、功利、焦慮、分裂的社會現實格格不入。認識于彭的人，知道他有一種「以今之古人自許」的嚴肅創作動機。他筆下的庭園山水，雖然帶著一定程度的真實性，但是，其敘事的特質，卻融入了高度的虛構性，以及超現實或反現實的手法。他真正「再現」的，並不是讓人忘情的自然山水，而是他自己或台灣當代城市文化當中，中產階級特有的某些附庸風雅與矯情懷古的品味和癖好。

### 蔡志松的雕塑「故國」系列

根據傅柯的說法，現代主義者波特萊爾 (Charles Baudelaire) 不是個單純的漫遊者，他不僅是「捕捉住稍縱即逝、處處驚奇的當下」，也不僅是「滿足於睜眼觀看，儲藏記憶。」<sup>7</sup> 反之，現代主義者總是孜孜矻矻尋尋覓覓；比起單純的漫遊者，他有一個更崇高的目的……他尋覓的是一種特質，姑且稱之為「現代性」。他一心一意流行中尋找歷史的詩意。傅柯認為現代主義者的要務是從流行中提煉出詩意，也就是將流行轉化為詩。這便是他所謂的「當下的諧擬英雄化」(cette ironique héroïsation du present)：當下的創造性轉化。<sup>8</sup>

我們就以畢業於中央美術學院雕塑系蔡志松最鮮明的代表作品，同時也是最飽受爭議的「故國」系列作品為例，看他如何從中國文化中尋找歷史的

左圖——  
于彭，《慾望山水之二》，2004，  
彩墨、紙，233×52.5 cm

© 台北市立美術館收藏

右圖——  
蔡志松，「故國：頌」系列，1999-  
2013，銅板、銅線、樹脂，北美館  
展覽現場



詩意，並尋求創造性轉化。任何一個藝術家的創作都會或多或少地以自己的文化資源為依託。對蔡志松來說，他極其敏感於古人的服飾這一視覺符號。他表示：「創作也可以不研究歷史，不研究文化，不考慮地域。但是我不是那類藝術家。我覺得，如果不考慮這些的話，很多特別鮮活、特別豐富的資源就浪費了，而且使用這些文化符號也是一種不自覺的行為。」<sup>9</sup>

儘管二十世紀中國的美術教育體系多以西方藝術教育體系為借鑒，然而在蔡志松看來，他所接受的教育，並不能削弱傳統文化對自己內心的影響。他說：「其實我們從小到大接觸最多的還是傳統文化。無論現代文明有多發達，如何滲透在生活中，但實際上，最影響我們的，還是傳統。」<sup>10</sup>「風」、「雅」、「頌」是蔡志松代表作品「故國」系列的作品題目，這取自詩經三種格體的命名，與傳統文化有著根深蒂固的聯繫。它恰如其分地描述了「故國」系列中的三類作品：《頌》——裸體的武士；《風》——著衣的文人或侍者；《雅》——屏風、字畫、立軸。

## 中國現代畫抑或現代中國畫

### 吳炫三的後現代飛行墨宴

央視的《大黃山》紀錄片，在呈現黃山絕美風光的同時著重表達黃山所賦有的生命感，希望觀眾能在《大黃山》中看到一座立體的黃山，有外表、有內涵、更多的是看到其內在的精華。吳炫三也對此片作如下表示：「石濤、大千在水墨世界各領風騷，大千是第一利用相機輔助的畫家，而立體的錄影設備和直升機則開啟了我找尋山嶺元氣的大門。感謝科學家在工業器具上的協助，感謝學學文創徐莉玲女士遠從韓國帶回來的特大畫筆，讓我順利地烹煮一客狂熱的墨宴！」<sup>11</sup>

水墨在中國藝術的天地裡，大畫家不勝枚舉，而過去的畫家因受限於本身雙眼對話自然。如今，幸運的是，有了飛行機器，藉由遙控器「Monitor」可以上下左右，潛入山

谷叢林、岩石峭壁和荊芒之間，一時之間，把所有人走不到的、平面看不到的，可以像鳥、老鷹或猴子一樣闖入山林每個角落；更深切地把大山、大水秘境映入眼簾，感受大自然凜然磅礴的氣勢，而豐富了吳炫三的創作世界，也滿足他長久以來的渴望。

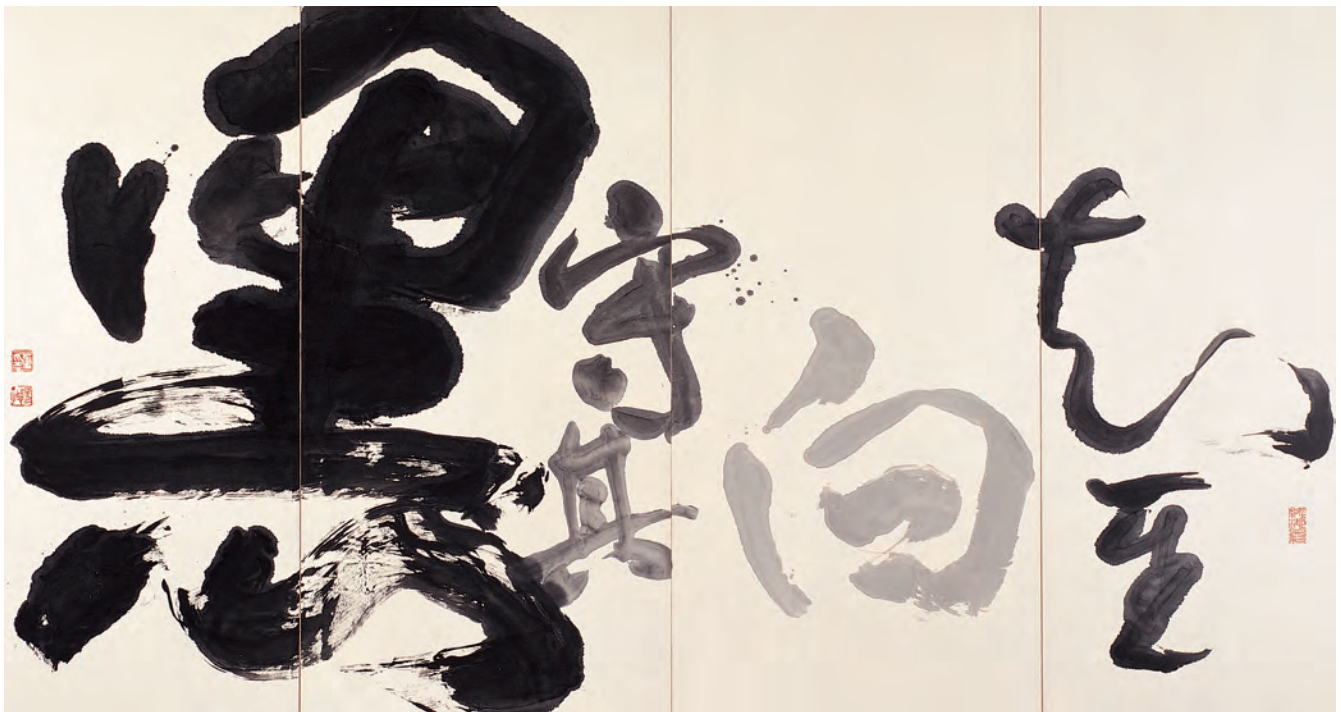
總是親身踐履投入描寫場域的吳炫三，過去走訪非洲、南美洲、大洋洲探究原始藝術，這回水墨創作選擇中國的黃山，「黃山的氣勢磅礴、靈氣俊秀，是最完美的地方。」不過，自古文人墨客留下的黃山名作不知凡幾，吳炫三藉由當代科技走了一條古人無法走的「道路」，就是借用遙控飛行器。吳炫三解釋稱，「我沒有去黃山，透過科技能感受不同的黃山氣勢。」<sup>12</sup>

吳炫三的「狂墨」系列沒有具體形象，僅以線條和分層墨色表現，乍看就像抽象水墨。延續一貫「陰陽」概念，他的狂墨是一種陰陽的對白。這回他以「濃墨為陽，代表石頭、老松、峭壁；留白為陰，代表水、雲霧和天空」，陰、陽消長，和諧共存。整個黃山就是一股氣，氣是所有東西的根源，也是所有動力的一切。他用自己的接觸的感應，去描寫黃山雄峻氣勢獨特的靈氣。

吳炫三眼中，「水墨是一種力量，充滿禪意。」在創作觀念上，受中國傳統道家思想的啟發和影響，用藝術家自己的話來說：「我的圖示，一邊是陰的，一邊是陽的，陰的是曲線的，陽的是直線的；一個剛一個柔，剛柔相濟。在中國的傳統文化觀念中非常強調陰陽和諧，事實上人的生活也是這樣的，一對男女和諧是最美的。所以大自然也是一樣的，它是陰陽一定要和諧的。」<sup>13</sup>

董陽孜，《知其白守其黑》，1990，  
墨、紙，132.6×247.5 cm

© 台北市立美術館收藏



## 董陽孜結合書法語言不同的變位

後現代它已放棄了以前現代主義繪畫的烏托邦使命，在失掉這種意識形態的使命之後，在形式從歷史中解放出來之後，繪畫現在可以自由地追隨一種贊同所有過去語言的可逆轉的游牧態度。這是一種希望剝奪語言之意義的觀念，傾向於認為繪畫的語言完全是可以互換的，傾向於將這種語言自固定和狂熱中移出來，使它進入一種價值經常變動的實踐中。不同風格的接觸製出一串意象，所有這些意象都在變換和進展的基礎上運作，它是流動的而非計劃好的。在這裡，作品不再蠻橫地說話，不再將自己的訴求建立在意識形態固定的基礎上，而是溶解於各種方向的脫軌中。我們可能更新在其他情況下不能妥協的指涉，並且使不同的文化溫度交織在一起，結合未曾聽過的雜種和語言不同的變位。

董陽孜認為，書法是用毛筆書寫的文字，那一定是要人家看的懂的，假如這個字不可讀，或者看不懂，那是一個水墨創作畫，董女士所追求的便是以文字為主觀的意念，呈現視覺和空間的意境，在字的律動與筆勢的抑揚頓挫之間，編織深遂曠遠的視覺意象與心靈空間！

董陽孜的草書，敢於創新，其運筆能超越摹古，自創新局，超越行列與筆劃的限制，字形結構相互交錯，虛實相映，構成整體的新意象；她注意形體和氣韻的變化，在深思熟慮之後，驟然下筆，將意志投注在作品中，將力度蘊藏在筆畫中，如行雲流水般的掌握了文字的精神律動，揮灑與墨色濃淡潤燥？的變化之中，湧現出沛然的生命力。

她說：「自己創作的方式，是讓自己內在盡量地發揮，從其中得到好多的快樂」<sup>14</sup>，這就是她所稱的主題「字在自在」！就讓生活很自在，董陽孜的作品，在特殊的空間之中展現，以最簡潔的文字，泛起你我心湖的漣漪，展現出如詩般悠遠的意境，作品中留白的部分與空間呼應，在尺寸的方圓之外，展現更大的遼闊。她說：「我寫所有的字，多半都是站著寫的，每一張都是在地上寫的，幾乎是人站在紙頭上提著筆寫的。」<sup>15</sup>

在雲門舞集林懷民的邀請下，董陽孜書寫了「雲門舞集」這四個字，也在她的祝福下，雲門舞集到世界各地，去傳遞中國的文化，與台灣的舞蹈之美；而董陽孜的筆勢起落，與墨色飛舞，正似雲門舞集最狂野的「行草」舞碼。

董陽孜從創作書法到推動文字藝術，多年來藉由與跨界藝術家的合作，不斷擴大書法的版圖，希望在網路時代裡活化書寫的藝術，並且讓書法不斷探索介入當代藝術的創作當中，以延續這項東方傳統藝術的當代生命光采。

## 新結構的可能趨向 小結：預示東方美學

非西方跨文化現代性的根源，正起自野性思維到跨東方主義的反思。諸如：《少年 Pi 的奇幻漂流》中，從與動物相處的野性思維，到跨東方主義的信仰探索；再如：相隔 30 年先後榮獲諾貝爾文學獎的馬奎茲（Garcia Marquez）與莫言，其魔幻現實主義手法源自野性思維，而川端康成與高行健則深具跨東方主義的禪之境界。至於紅遍兩岸的《後宮甄嬛傳》中的陰性書寫，也無疑源自野性思維裡的母性、獸性、感性、靈性；而《賽德克·巴萊》中的經典名句：「寧要原始驕傲也不願受文明屈辱」，其基本美學觀更是來自野性思維。二十一世紀華人藝術家的跨文化現代性，正預示了東方美學新結構的可能趨向，亦即從野性思維到跨東方主義的自然展現。<sup>16</sup>

### 註

- 1 劉永仁，〈眾妙生鋒——東方思維之情愫〉，北美館，2015。
- 2 曾長生，〈具中國特色的墨骨油畫——從現象學探李秀實的空間詩學〉，《藝術家》478期，2015.03，頁326-327。
- 3 聞立鵬，〈李秀實的墨骨油畫世界〉，2004。
- 4 彭小妍，〈跨文化現代性：浪蕩子、漫遊者與譯者〉（台北：聯經，2012），頁10-32。
- 5 同註4。
- 6 王曉波，〈人生燭上華：于彭畫展〉，香港漢雅軒，2010。
- 7 同註4。
- 8 同註4。
- 9 蔡志松，〈觀點：故國／玫瑰／浮雲〉，2010。
- 10 同註9。
- 11 楊明怡，〈狂墨——吳炫三個展〉，《自由時報》，2014.10.18。
- 12 吳垠慧，〈吳炫三畫黃山 飛行器助陣〉，《中國時報》，2014.10.29。
- 13 同註12。
- 14 董陽孜等，「字在自在——董陽孜書法與空間的對話」，台北誠品書店敦南店 B2 視聽室，2005.3.22。
- 15 同註14。
- 16 曾長生，〈非西方美學新結構：從野性思維到跨東方主義〉，遠流智慧學術線上，2012。

### 參考書目

- 1 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault)、莫偉民譯，《詞與物》。上海：三聯出版社，2001，頁406-437。
- 2 曾長生，《西方美學關鍵論述——從文藝復興時期到後現代》。台北：國立台灣藝術教育館，2007。
- 3 李秀實，《赴歐藝術考察觀感》，1997。
- 4 於志學，《李秀實的油畫藝術》，2014。
- 5 李廣元，《李秀實「墨骨油畫」意象感覺直觀》，2013。
- 6 賈方舟，〈故國與國故：經典與精神——解讀蔡志松的雕塑《故國》系列〉，當代館，2014。
- 7 殷雙喜，〈傳統作為活的文化資源：關於蔡志松的雕塑〉，當代館，2014。
- 8 藍麗娟，〈書法大家董陽孜 逆流激出生命力〉，《Cheers》雜誌，2003.3。