

本文摘自美育雙月刊第三期

中國書法中的「韻律」美和西方的抽象繪畫

中國書法中有關書寫的方法是屬於形而下的技術層面，除此之外，較難體會、也較難掌握的，則是所謂「節奏」或「韻律」的形上層面。西洋現代繪畫中的抽象表現，多少受到中國書法這種玄奧的節奏感和韻律感影響，在現代藝術中綻放著求恆的光彩。

「韻律」是中國書法藝術的本質，更是表達書家內在生命境地的重要元素；好的書法應該具備優美的韻律感和節奏感。傳統的中國書法藝術中，幾乎各個書體都具有這種特質，它使看來極為簡單素樸的線條構成，由於節奏的秩序感串連遊移其間，遂產生如音樂般的旋律韻致，使畫面彈奏出生命之歌。

任何一種韻律，它基本的共通要素乃是「反覆」，它是指同一或類似的單位或符號一再的出現，遂生出一種秩序感或節奏感，使滙成一種有機的組合而萌生出「生命」感。我們以篆書為例，它雖紙是「橫」、「平」、「豎」、「直」及「圓」或「半圓」等極呆板的線條組合而成，由於重整此種秩序感的結構，其內在組織因而產生相同或類似的形式一再地重覆出現而趨於有機化，這種「橫」「平」「豎」「直」的造型構成，屬於靜態的秩序，我們特稱之為「靜態韻律」；而與此靜態韻律相反的，便是「動態韻律」，中國書法中要以非定型的

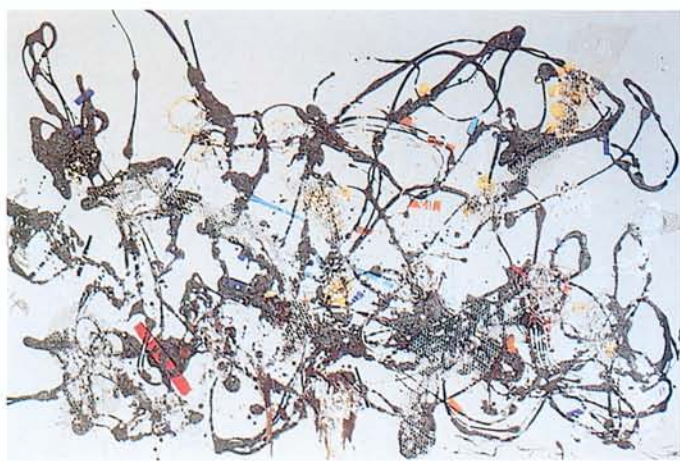
草書形式最能代表這種節奏，事實上，中國書法脫出實用的範疇，而進入純粹的藝術境地，便是這種看來自由放縱，卻蘊藉一定規律節奏的草寫書體的出現，而有了光輝和價值。

中國書法由篆書進入草書，由靜態轉入動態，這其間並非一蹴而及，它還經過隸書的轉化過程，才形成它優美的樣式。隸書的水平感承自篆書，但起筆和收筆都添加了些動作，且速度更快了，節奏更活潑躍動，但它乃介於「靜態」與「動態」之間，因為它的水平橫畫的安定感只稍加了挑起的波瀾，還沒有像草書那樣一躍而起，臨空飛舞。在草書（指今草，即通稱之草書有別於章草，故名今草。）興起的同時，行書和楷書也有相當程度的演變，它們都和隸書一樣，還是介於「動」、「靜」之間，尚未有極端的「靜極」或「動極」的傾向，然楷書嚴謹的形式章法，雖有行書、草書，甚至隸書的簡化影子，但仍「靜謐」異常，是較接近「靜態韻律」。行書就不同了。它的動線較多，平整的線條極少，它較之隸書和楷書更有速度感，是最接近草書的一種「動態韻律」了。

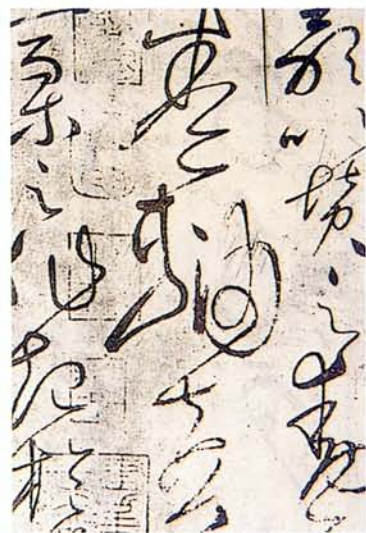
草書中最狂誕不羈的算是連筆的「狂草」了，它非但單一的字形中筆筆相連，甚至字與字之間連綿不絕。形式已然不能規範，到了一種類似「繪畫」的動作節拍

了。

有趣的是，西洋繪畫中的抽象主義，依表現形式分類為：(一)爆發性的抽象表現、(二)書寫式抽象表現、(三)記號式抽象表現、(四)單色抽象表現、(五)幾何抽象表現，及(六)音樂抽象表現等六種，分析其表現形式，其中爆發性的抽象表現最接近中國的草書，特別是狂草，如唐朝張旭與懷素的



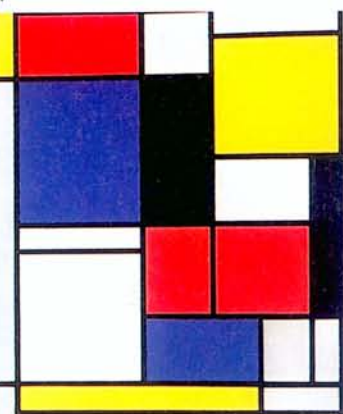
圖(一)美國抽象表現主義畫家波洛克書體有爆發性的動態結構韻致，和中國的狂草一脈相承（如圖四與圖六）



圖二 懷素的狂草有醉後恣縱與爆發性的自由放任

草體般，以激情的線條，爆發式的筆觸，表現在畫面上，例圖如美國的抽象表現主義畫家波洛克 (Jackson Pollock) 的作品 (圖一)，我們可以清楚地看出那些如遊絲般的線條，恣意狂放在畫面上潑灑舞動，波洛克的繪畫方式，是以肢體和畫作密切的連結互動，像幻覺般地在畫作上來回運作，其煙雲漂渺，虛幻如夢的抽象律動，和懷素及張旭狂筆直書，醉後甚至以髮髻沾墨，隨意塗畫的心境極端類似，是「動態韻律」的極致 (圖二)。

幾何式抽象表現，如蒙得利安 (Piet Mondrian)，他提倡形式的最基本單位為「垂直線」與「水平線」代表宇宙天地，是極靜的律動；它的幾何抽象表現 (圖三) 和中國最早的書體甲骨文契刻文字極為類似，也和篆書 (圖四) 及篆隸過渡期的東漢刻石有相通之處，注重對稱 (如甲骨文)，排列、圖案式，規則幾何形等，有一種悠閒、平靜之感，節奏屬於「靜態」感覺，是「靜態韻律」的極致表現。



圖三 蒙德里安的幾何抽象繪畫，垂直與水平的結構和中國篆書的造形概念與其靜態韻律相仿

記號式抽象表現主義的畫家是以原始民族的文字符號表現出「符號」形式的單純化構圖，也被稱之為「表象記號」，這種「表象記號」可以稱之謂「表象體」，因為「形」的限制並不足以寄託畫家的內在無限，所以他們去除繪畫形象或自然形象的限制，使用最單純的符號圖式，創造一幅圖式符號繪畫就等於一個新生命的誕生。它和中國早期的象形文字 (圖五)，甚至陶器時代的圖案樣式極為相似，構圖單純，色彩也單純化，整幅畫充滿柔和和諧調的氣氛，也是「靜態韻律」的形式之一，如義大利畫家卡波克洛西 (G. Capogrossi) 及馬克·托貝 (Mark Tobey)，由許多圖案式記號組合而成一個如四方連續的大型織紋 (圖六)，是典型的「記號表現」的畫家，也是「靜態」律動的抽象繪畫樣式。

音樂表現派是以抽象主義所主張「無形的」特質，擴展它的領域：本來音樂是聽覺的藝術，必須要有聲音才能傳達感情，也是極端抽象的一種藝術形式，而音



圖四 篆書方整的靜態結構和幾何式抽象韻律異曲同工



圖五 中國鐘鼎文字上的部落符號提供現代藝術許多圖案視覺美感的訊息



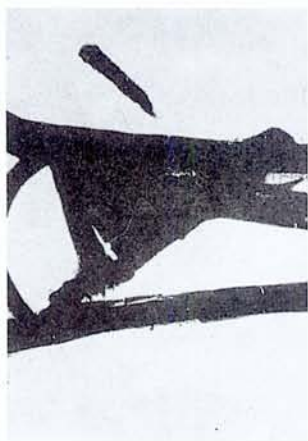
圖六 卡波克洛西的原始文字記號性抽象畫面有一種神秘而靜謐的韻律



▶ 圖(七)康丁斯基的音樂性抽象圓形符號構成一種特別的旋律，和中國書法家解縉的作品有同樣的章法



▶ 圖(八)解縉的書體是以圓形與曲線建造層層樓台

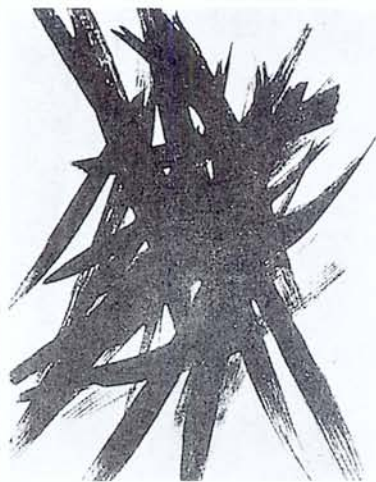


▶ 圖(九)美國抽象表現主義畫家克萊因的書寫式單色表現和中國書法難辨你我

樂表現派的畫家們便是利用這種「抽象」

感覺，以許多不定形的或非定形的造形，排列成如音樂中音階般的距離空間，觀者依此抽象形式連結成有秩序感的音律、節奏，像俄國抽象畫家康丁斯基的畫（圖七），用類似樂譜中的符號組合而成一組曲子，音樂性極濃，又像法國畫家特洛涅（Robert Delaney）的作品，喜歡用「圓形」的符號，變化空間大小，以不同的圓形串連組成音樂律動式的畫面，是結合「靜態」與「動態」為一體的音樂抽象表現畫家。他和中國書法以相同或類似的單一形式或符號，組合成一幅書法，有類似的韻律。明書法家解縉在作品中（圖八），也以小圓形或大圓形的基本形式組合成一幅有機的畫面，音樂感十足。

另外所謂書法表現派或單色表現派，都是指以單一的線條或色彩，加上濃淡深淺的墨趣，產生如中國書法般的效果，因為這一類的畫家多半以強烈的力感去表現



▶ 圖(十)哈魯真克的書寫式結構來自中國隸體書法的靈感

一個獨立的空間，磅礴萬鈞，有一種激烈

悲壯的戲劇化情懷，令人迷惑。如美國抽象畫家克萊茵（Frank Kline）的作品（圖九），他那豪書般的中鋒線條黑白結構，像大刷子般縱橫畫面，充滿千軍萬馬般的雄偉力量，極似中國書家的榜書，單純且富力感的黑線重疊，予人一種無可抗拒的震撼力。另外像哈魯真克（Hrlogink）（圖十）及漢斯·哈同（Hans Hurlung），半曲的弧線長條，規則地重疊或並置在同一空間，極似中國隸書體中的波磔形式，有飛躍的動勢；也極似中國傳統的建築飛簷形式，向上向左右發展，像浮起的物體，偏愛「動態」的美感律動。

不論是動態與靜態律動，或介於動態與靜態律動之間，中國書法與西洋抽象繪畫都具備了共通的特質——「反覆」（Repetition），我們很容易從音樂和詩的節奏韻律去體會彼等感覺；作曲者利用一定的時間差來使聲音的高低或強弱呈現規則化的「反覆」，從而造成有秩序感的樂音；而詩人則善於利用押韻，將語言聲韻的內在秩序，規則且反覆地出現，形成和音樂相同品質的韻律美。中國書法一開始便深悟這樣的美妙內涵，數千年以前便持續這樣的品質，串連著中國人的審美觀，也同時成就了無數輝煌的水墨繪畫，以時間和空間換算，中國人對藝術的體會，或說對生命或自然的體會畢竟要先於西洋美術，祇是，現代的中國畫家，礙於傳統的包袱過重，及保守的舊觀念，一直未能在現代藝術中有所建樹，於今回顧傳統書法美學輝煌的過去，理應有所啟示！

本文摘自美育雙月刊第五期（本館收藏名家作品，不斷藉刊物予以評介，提供社會人士欣賞之參考，茲舉兩則，奉請各位先進參閱、指教。）

／熊宜中（本館研究推廣組編輯）

國立台灣藝術教育館典藏書畫作品評介(一) 張毅年先生的山水作品

一、作者生平簡介

張毅年，江蘇武進人（生於民國前六年〔西元1905〕，卒於民國七十六年〔西元1987〕）。為海上派名家馮超然外甥。九歲即由其撫養啟蒙，並親授國畫、督課甚嚴。自幼天資穎悟，國學師朱企亭，並為王同愈太史、詞曲家吳梅教授激賞，錄為門弟子。據說他十二歲時所臨新羅山人的畫冊已能形神俱到，十六歲王太史為其訂潤格後，求畫者踵至，甚至市面上出現他的偽作出售。

張氏作品於二次世界大戰前，即已參加芝加哥、義大利、比利時、日本等國博

覽會，均得優等獎。抗日戰爭時，隨政府遷渝，歷經名山大川、印證大古筆法，畫藝大進。來台後，曾先後得教育部美術類文藝獎及中國畫學會金爵獎。所寫橫貫公路兩巨幅山水曾於民國五十四年紐約世界博覽會及民國五十六年加拿大世界博覽會展出。另寫橫貫公路春夏秋冬四時景色（高八尺橫廿六尺）在歷史博物館首展後，移往美國各大學及博物館、畫廊展出，現場並示範及演講，宣揚中國傳統藝術不遺餘力。

先生曾任教育部美育委員、中國美術協會理事、中國畫學會理事、中國書法學會理事、中山學術文化基金會美術審查委

員、前聯合國教科文組織中國委員會委員、中國文化學院及政工幹校美術教授。著有國畫的演進、連雲精舍畫談，另有畫集數種刊行。

先生一生多病，曾割治胃潰瘍；而其個性恬靜和穆，溫文爾雅，他嘗認為畫畫沒有止境，總想再求進步，故其作品雖源於傳統筆墨，而了於通變之理，故能曲盡其妙，達到相當高明的境地，其淳厚的筆致，深為行家所稱道。筆者雖未親炙張氏門下，然自習畫起即頗酷愛其筆墨，嘗與友人論及先生、吳子深、陳含光、彭醇士、鄭曼青、劉延濤六子之筆墨為遷台書畫家中氣息較高古者。而今老成凋謝，僅除劉延濤先生尚健在外，餘皆作古，想來不勝唏噓。

二、作者畫風簡述

由於張毅年的舅父馮超然在當時海上畫壇頗有名望，（時人稱為三吳一馮）（註一）宗法宋元各家，提倡追求古人精意，儼然為華中一帶之復古派大師，所交往的書畫名流及收藏家頗多，使年青時代的毅年有機會臨摹研究歷代古蹟，廣收各家精粹，尤以海上名收藏家龐萊臣、李平書兩家鉅蹟，盡為所見，融會貫通，為日後筆



►橫貫公路 張氏此作寫台灣東西橫貫公路，九曲通幽一段景色，此景為橫貫公路沿線最奇險優美者，透過作者深厚的筆致將當地雄偉的景色覆入畫中，讀畫思景，頗令人念。通幅作品以淺綠色調為主，結構嚴謹，神完氣足，的確是水墨寫生之佳作也。

墨功夫紮下了厚實的基礎。而張穀年先生敦厚篤實的個性、高風亮節的人格節操，加以能詩擅詞，自然畫境的修為也不同凡響，迥非一般人所能企及。

劉太希先生（已於民國七十八年十月卅日過逝，享壽九十二）在民國五十九年出版的張穀年畫冊有精采的跋語，他說：穀年作畫守傳統本源，依前賢矩矱，然當官止神行，翩然矯然，誠能運斤馳騁於縑素之中，具尺幅千里之象，唐人所謂外師造化，中得心源，穀年有焉。自吾識穀年十餘年來其畫每變，每變必邁前，台員多勝境，常翛然孤往，游賞旬月，故得其風神則靈，得其挺拔則厚，得其疏宕則秀，得其矯健則奇，取之於自然，化之於豪素，用能神出古典，一旦接天，如阿里山、太

魯閣、橫貫公路諸圖，莫不互橫如丈，觀者咋舌。余惟畫之善變，元之四家明末四僧，其巨匠已變焉；變之道要以削繁而就簡，去匠以存真，驅行健之筆而致簡能之功，乾坤之蘊亦畫中之蘊也。穀年獨行踽踽荒塗，初啟其神思之來，筆力之運復如河漢千里又焉能測其變之所極。易曰：唯變所適，吾知穀年了然於通變之理，自能曲盡其妙也，穀年溫厚彬彬，人觀其巨幀山水，辟易千人道作者必魁梧奇偉，孰知正如太史公之狀留侯，此其所以為穀年歟。」詞藻優美，又能道出穀年先生藝術之要，確是一篇極佳之跋語。

三、本館所藏張氏作品評介

本館所藏張氏水墨作品「橫貫公路」，



母志在茵

寫金門前線太武山景色，通幅亦以淺絳設色為主，由太武山頂透過海峽可望神州大陸，作者寫此蓋以誌不忘故國河山也，暗畫思情，別有寄懷。

為民國六十三年應邀免審參加本館舉辦之第七屆全國美展作品，尺寸為135cm x 68cm，展畢後送交本館典藏。此作亦曾於民國七十七年由台灣省立美術館提借參加其開館展——中華民國美術發展展覽。通幅作品所寫為東西橫貫公路九曲洞一段之景色，結構嚴謹大方，筆墨淳厚優美，頗有令人思入畫中一遊之感。右上角之款書為「萬壑千巖一徑通，臺灣東西橫貫公路遊踪。中華民國六十三年一月，晉陵張穀年，下鈐『張穀年印』白文印一方。」實為一水墨寫生之佳作。據張穀年夫人陳書琴女士所述，當年橫貫公路尚未暢通時，他已再三跑去寫生，故能充分表達出當地天然雄偉的景色，劉延濤先生嘗言張氏「其用筆，筆筆有自；不就不燥；其設色，重則古艷莊嚴，淡則清麗閒適，雅而有情，拙中見巧，其水墨簡古澹遠如古高人，即之也溫，藝之能事畢矣。」觀之張氏傳世作品，劉氏所言誠不虛也。

筆者以為水墨畫作之寫者，除卻筆墨、結構、款識之講究外，最難能可貴的還是那隱隱在畫幅中氤氳，久久不散的氣質與藝術修養。那才真正是千古畫人追求的心源所在，而從穀年傳世的作品中，我們似可稍稍嗅出這種氣息。在深邃的藝海中總算仍有一點靈光透視著這一代畫人的心。

註釋

註一「三吳一馮」即指民初時人對海上名家吳子深（琛）、吳華源、吳待秋即吳徵（1878~1949）、吳湖帆（1894~1968）及馮超然即馮迴四人之稱謂。

本館典藏書畫作品評介(二)

趙少昂先生的花鳥作品



◀ 向日葵

一、趙氏生平簡介

趙少昂，字叔儀，一九〇五年生，父早死，賴母親傭工撫育長大，廣東省番禺沙園里人。十六歲時入高奇峯私立美學館學藝，有出藍之譽。二十三歲，任教佛山市立美術學校。一九三〇年參加比利時的萬國博覽會，獲頒金牌獎，同年在廣州創立嶺南藝苑。一九三三年在廣州舉行三次個展，一九三四年旅遊福建、浙江、江蘇、安徽、山東、河北和山西，並探訪雲岡、長城等名勝古蹟，並於南京、天津、北京舉行個展。一九三四年出任廣州市立美術學校中國畫系主任；後來移居香港。一九三九年先後在香港、紐西蘭、里斯本展出。一九四一年由香港遷往澳門，然後轉赴廣州灣。由於戰亂的關係，趙氏返回中國內地，路經桂林，在那裏欣賞到美麗的山水景色；然後北上經柳州、貴陽，到達重慶，受聘於國立中央大學和國立藝專。在四川期間，趙氏曾遍遊峨嵋、三峽等名山大川，增益不少，開拓了新的繪畫領域。自一九四一至四四年間，他曾經在廣州灣、桂林、柳州、曲江、貴陽、重慶、成都等多處到過的城市，舉辦個人畫展。一九四六年，中日戰爭結束後，趙氏在澳門、香港兩地舉行畫展。一九四八年，廣州大學聘為美術科教授。離開廣州後，就

定居香港，復設嶺南藝苑迄今，培育美術人才無數。六〇年代至八〇年代二十年間曾陸續應邀在海外數十處舉行個展，如東京、新加坡、吉隆坡、怡保、檳城、瑞士、倫敦、曼徹斯特、巴黎、羅馬、三藩市、洛杉磯、華盛頓、波士頓、芝加哥、夏威夷、加拿大、西德、澳洲……等，發揚中國畫藝，享譽甚隆。

二、趙氏畫學思想及畫風特色

先生的作品多以意境取勝，用筆蒼勁、揮灑自如，渲染潤澤、淋漓盡致，具有獨特的個性與超逸的美感，且創造了自然的真趣，讓人體會到萬物之「生」，活潑而具生命力。徐悲鴻致胡適函中曾謂：「趙君花鳥中國現代第一人；當世罕出其右者。」並寫詩讚譽其畫「畫派南天有繼人，趙君花鳥實傳神，秋風塞上老騎客，爛漫春光艷羨深。」誠非虛譽也。趙氏論畫嘗說：「前賢論畫，作為參考，不可徒事仰慕，為古法所縛，而埋沒個性。對大自然景物，默察與領會，自能發生妙理。胸襟廣濶，始能包羅萬有，其狹窄者成就必不大。師承有自，刻意創作，發前人所未發；造成一己之面目。抱殘守缺，雖有可貴，余不取焉。虛心力學，恬淡自持，不可自滿。明乎造物，攝其精要，機杼獨運，乃能出神入化。心專物博，窮其究竟。」¹ 其他特別強調「折衷中外，融合古今」的主旨，其實這八個字也等於是嶺南畫派的心法，而趙氏最能繼承衣鉢，他不但發揚了嶺南畫派的精神，而且豐富了嶺南畫派

的技法，可以說是繼嶺南三傑後成就輝煌的一代大師，與楊善深、關山月、黎雄才等人同具盛名。

三、本館所藏趙氏作品簡評

A、雨餘零落不禁秋（向日葵）（圖一）

此作為先生應邀免審參加民國六十年等六屆全國美展的作品，展畢後交由本館典藏，尺寸為 $90 \times 95\text{cm}$ 近正方形之畫幅，款題於左側花下，詩云：「昨日一花開，今日一花開，今日花正好，昨日花已老，人生不得長少年，莫惜床頭沽酒錢，請君有錢向酒家，君不見蜀葵花。庚戌涼秋九月，趙少昂於嶺南藝苑。下鈐「趙」朱文圓印，及「少昂」白文方印二方，右下角側鈐壓角序二：上為「足跡英法意瑞德日印非諸國」白文印，下為「生於乙巳中和節」朱文印。通幅所寫葵花二朵靈活生動而富神韻，筆法蒼勁灑脫，極具生命力。王花由畫幅中央突起，次花由右方橫出以輔結構之需，主花上端寫螳螂一隻，多年前展出時為觀者剝去，失色不少，是惟一缺憾，然亦可由知先生所寫草蟲之精方有雅賊竊取也。

B、晚翠（圖二）

此作為先生應邀免審參展民國六十九年第九屆全國美展作品，展畢亦交由本館典藏，為尺寸 $69 \times 111\text{cm}$ 之橫幅作品，寫枇杷小鳥，轉重得宜，呼應頗佳，置陳佈勢之巧妙，一直是趙先生之拿手好戲，在他而言似乎輕鬆如常，而豐富的色彩節奏，和諧的渲染，都展出迷人的生命力，具現

了超逸的美感，也表達出自然的真趣。此幀款題於右側，文為「枝頭不怕風搖落，地上惟憂鳥啄錢，已未涼秋，少昂於嶺南藝苑」下鈐「趙」朱文圓印、及「少昂」長形白文印。右側下端則蓋壓角章二，上為「足跡英法意瑞德日印非諸國」，下為「生於乙巳中和節」，誠是結構完美之佳作。



晚翠

C、翠色不為霜雪減（圖三）

此作為民國七十一年第十屆全國美展先生應邀免審之作品，尺寸為48×97cm之橫幅作品，寫寒松鳴雀，款題於右，詩曰：「深山誰識此蒼松，吐月擊雪故化龍，翠色不為霜雪減，一年雲雨又春風。癸亥新春少昂於嶺南藝苑。下鈐「趙」朱文圓印及「少昂」白文印。左側下端另鈐「足跡英美法意瑞德日印非諸國」壓角章。所寫雪中蒼松，勁挺異常，雀倚主幹而鳴，似有所寄，通幅渲染得宜神完氣足，亦花鳥畫中傑構也。



▲翠色不為霜雪減

D、飲露白潔（圖四）

此作為民國七十五年第十一屆全國美展先生應邀免審參展作品，寫枯竹寒蟬，為尺寸132×72cm之直幅作品，竹之勁節有力表露無遺，左端寫蟬停枝幹，神態自然，先生寫蟬為畫壇一絕，無人能出其右，觀此作當知絕非虛譽也，款題於右側，詩云：「翠葉已枯零，寒蟬起幽咽，不肯逐金貂，飲露聊自潔。丙寅新書，少昂於嶺南藝苑。」下鈐「趙」鳥蟲書朱文圓印及「少昂」白文印。左側下端則鈐「造化入筆端、筆端奪造化」朱文壓角章。寫此作



▲飲露白潔

時先生已高齡八十二，卻絲豪看不出筆弱現象，畫幅所呈現的仍是一股強勁的生命力，真是老而彌堅，希望先生能享高齡，為世間多創造些好的傑作，長留天地間。

上敘四件趙氏作品均為應邀參展歷屆全國美展後送交本館典藏之作品，由於先生不恪於一己之私，使本館有機會典藏其代表精作，並隨時配合本館典藏珍品展出，對於社會藝術教育提供了許多參考及研究欣賞的機會。對趙先生之鼎力支持本館，特誌申謝並深表感佩之意。

假設的真實之外——談八十年代美國的攝影思潮

／陳學聖（本文作者現為專業攝影家）

在同一瞬間掌握影像和訊息，攝影對我們生活的影響幾乎是無所不在，它填補了藝術和描述之間的鴻溝。

做為一種視覺的檔案，攝影遠比藝術甚至它的記錄的自然本身要來得容易製作。以傳播工具的角度而言，攝影術的發明可比美印刷術。自發明以來一百五十年間，攝影和原有的藝術形式不斷相互影響，不管是定位或彼此的相容都是爭議的話題。攝影是藝術還是工業產物？它在美學上的關係如何？就在爭論中，攝影展開它發展的旅程，在不斷探討攝影與真實生活的關係下，它被注入一股生生不息的動能，終於被接受為藝術表現的一種形式。

一直到七十年代，攝影表現方式的主流是所謂的純攝影，照片除了在暗房加減光之外，基本上在拍照當時已決定它的呈現。除了傳統美學的探索外，純攝影(Straight Photography)最輝煌的成就是在記錄和報導攝影上。發現或是選擇一個已存在的主题，用很精確的方式轉達，以顯現和探討真實世界中的一個時空片斷；這是傳統上拍照的過程，而其精華是攝影大師布列松所謂的「決定性的瞬間」(Decisive Moments)。純攝影是建立在對攝影本身真實性的假設上，部分是源於攝影術的科學性（光線在底片留下的影

象），它是對文藝復興時期的透視法之驗證，以及我們認定攝影是真實的文化傾向。但是這種可靠性的假設卻完全建立在攝影者沒有干涉主體的前提下。攝影做為一種記錄的真實性在七十年代以後面臨重大的挑戰。

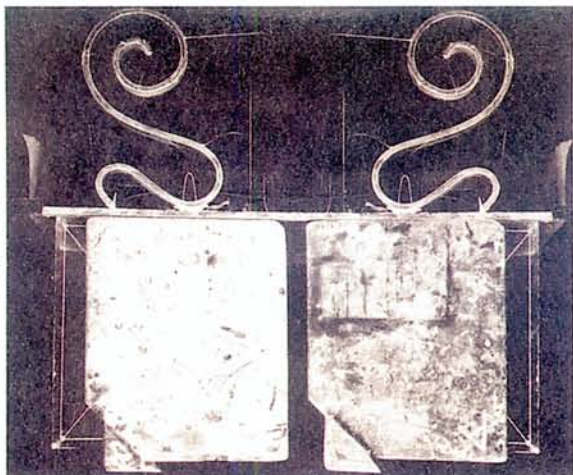
七十年代以後逐漸有一批攝影者開始揚棄純粹主義，從事美學和技術上的實驗，去尋求一個個人的表現空間。同時也有藝術家開始用攝影來記錄他們觀念性的作品，例如景觀、裝置、人體和表演等藝術，這些攝影作品本身也展開了另一種價值，甚至越過它原先記錄的形式，於是有些藝術家改用攝影做為他們藝術觀念的最終表現；這些發展都為八十年後以「做」照片代替拍照的新攝影拉开序幕。

八十年代是一個紛亂的世界：核能的恐懼、越戰傷痕、恐怖主義及國內外各種政治紛爭，這些事件透過媒體以無數的各種影像烙印在人們腦海中。對社會及政治改革的無力感，對官方及媒體掩飾真象的被出賣感，令許多人對所謂的真实產生懷疑。而主導這個時代視覺和資訊的媒體主流——電視也一樣令人無法區分真假；新聞變得好像娛樂節目，而影集拍得像記錄片一樣。於是新一代的藝術家以各種攝影的可能方式，以虛構的影象來回應這個世

界。

新的攝影工作者打破傳統攝影的自我設限，真正使攝影成為個人創作的工具，並對其他的視覺藝術提供潛力。他們也打破了傳統美學上的界線，在與其他媒體的混合過程中又拓展了新的藝術領域。雖然最後的呈現是照片，但攝影者已從事了包含在照片中的不管是繪畫、雕塑、還是表演的工作。

除了傳統束縛的新攝影，其表現方式極為繁雜，試圖分類是一件具爭論性的



▲圖一、瑞克·勃曼(Zeke Berman)作品



▲圖一、山卓拉·史塔克(Sandra Stark)作品

▼圖三、法蘭克·梅卓(Frank Majore)作品



工作；但在產生照片的過程中仍可為這些攝影者大致區分。

第一類是普遍的表现方式，以安排或製作來產生照片中的主體或背景。以瑞

克·勃曼(Zeke Berman) (圖1) 和山卓拉·史塔克(Sandra Stark) (圖1) 的作品為例，均是三度空間的雕塑轉變為兩元的平面，如果只想呈現雕塑品最美的一面實在不必如此大費周章；攝影者的意圖是在向傳統的視覺規律質疑，攝影是否必然驗證透視法？是否有所謂的構圖法則？

法蘭克·梅卓(Frank Majore) (圖三) 和蘭斯·卡耳森(Lance Calson) (圖四) 則是以日常生活中的商品和擺設為主題；乍看之下兩人的作品和商業攝影實在很難區分，尤其是梅卓的作品簡直像室內裝潢雜誌的廣告。這種對大眾文化似乎毫不批判的態度常令觀者感到不安，不過這卻是攝影者的意圖，刻意模糊藝術和商業攝影間的界線，藉著仿效廣告中引誘人消費的符號和象徵，進一步探討這些符號在現實社會的意義和影響。

第二種是反傳統風格的人物照，有些攝影者以自己或他人為模特兒，拍攝極形式化或虛構的角色，通常這些作品會牽涉到諷喻、神話、典型、儀式、幻想和錯覺。名滿天下的攝影家喬彼得·威京(Joel-Peter Witkin) (圖五) 即是個中翹楚。性、暴力和死亡是喬彼得照片中揮之不去的夢魘，他喜歡找畸型的模特兒，有時還對他(她)們施加折磨。這些影象會使長期處在焦慮狀態下的現代人聳慄，或許是基於一種看恐怖片與興奮感，他的作品引起了極熱烈的反應，也帶給他們財富。以顛覆性的手法引用宗教及早期繪畫上的題材，並將照片處理得像十九世紀的相片或油畫；這種方式喬彼得並非第一人，早在



▲圖四 蘭斯·卡耳森(Lance Calson)作品



▼圖五 喬彼得·威京(Joel-Peter Witkin)作品

五十年代就有捷克的攝影家強·索得克(Jan Saudek)在畫室兼攝影棚的地下室創作個人的世界。索得克也喜歡用體型誇張的模特兒(圖六)，他照片中的色調則是以水彩畫上去的，如幻如真的背景亦是他親手所繪。他和喬彼得的照片均給人一種古典繪畫的聯想，但他顯然是樂觀多了；

◀ 圖六、強·索得克(Jan Saudek)作品



索德克認為攝影是一種娛樂，帶給人一點樂趣和驚訝，但絕非是煩惱。

在人物照方面，早期的攝影者很少把鏡頭指向自己或家人，但八十年的攝影者已毫無忌諱，辛蒂·雪曼(Cindy Sherman)(圖七)的作品就完全是自拍像。不同的是辛蒂在每張照片中的打扮成某一種婦女典型，與其說是自拍像，不如說她是在拍婦女在媒體中，特別是在男性的眼光下，所呈現的面貌。藉著親自演出，她以女性主義的觀點來述說婦女在媒體塑造下



圖七 辛蒂·雪曼(Cindy Sherman)作品



成為典型百順從者。

一直到八二年為止，辛蒂·雪曼照片中女性角色多少有種柔弱的感覺，美國的藝評認為她藉此暴露了一種壓抑女性地位的意識形態。聲名大噪後的辛蒂在八三年接受了一家服裝公司的委托，使她有機會對時裝及時裝攝影作一番遊戲。在這些登在雜誌內頁的照片中，她有時模仿時裝模特兒即興的台上演出，有時以中性的打扮出現，但總帶機一點邈遠和笨拙的味道。(圖八)。

肖像照最初的目的僅在記錄人的外貌，加上藝術的企圖後可能在探討主體內在的本質。在一個自我意識高漲的時代裏，傳統的表现方式拍攝的肖像可能掩飾的成份要比公開的部份多。這種自我意識日益膨脹，很矛盾的卻不能直接面對。新的攝影者以偽裝和揭露兩種手段同時進行，因此這些「製造式」的肖像總帶有令人驚奇的戲劇性。

以上所提的兩類新攝影中，第一類可說是傳統靜物照的延續，不同的是早期靜物照有愛德華·威斯頓(Edward Weston)的青椒和貝殼，在表現一種物品的質感和它散發出來的力量。同樣以靜物為主題，新的攝影者重視內在及想像的世界，這些靜物的組合更像是個人心靈的舞台。而人像攝影從攝影術發明以來就是最普遍的活動，傳統的攝影家相信人的特質可以透過一張照片來表現；但上述的第二類攝影者不再相信這個看法，他們視被攝者為一個無從捉摸、善變的主體，或許他們也這樣看待自己，於是我們看的新人像照正表現出一個分裂的、反映社會複雜性的自我。

攝影對大部分攝影者而言，是一種認知的行為。當攝影者發現一個理想中的構圖之際，他按下快門來凝結這個畫面。大部分這張照片的元素在按快門的瞬間決定，而攝影者的成敗也在於這短短的幾十甚至幾分之一秒，一直到六十年代，攝影主流一直限制在對景物(局部或全部)



的描寫，或是追求一種圖畫式的、人事物的選近之一瞥（所謂決定性的瞬間），對於做為藝術存在理由的說故事功能，似乎無法與小說及電影抗衡。然而越來越多的攝影者不耐於像街頭攝影這類的美學及工作方式限制，用照片來說故事的方式又再度復出：這就是以下要談的故事性攝影（Narrative Photography）。



▶ 圖十



▶ 圖十一



▶ 圖十二



▶ 圖十三



在攝影上故意用戲劇性的安排來表現主題並非八十年代新創，自一八三九年攝影術發明後就不斷有人做這方面的嘗試：一八五七年攝影家奧斯卡·雷蘭德（Oscar C. Rejlander）的名作——人生之兩途（圖九）就是一張經典。攝影用二十多張底片及將近一年的暗房工作才完成，這種大手筆即使是近一百四十年後的今天仍是一項

挑戰。這類照片早期稱為活人畫（*Tab. Vivant*），照片中的景物均是安排的，和劇照不同的是「活人畫」本身就是這場戲。早期這派攝影家所拍的主題和宗教及道德信仰有很密切的關聯，這當然也是當時繪畫上常見的題材。八十年代後重新引起這種風潮的攝影者已不再受主題及形式的限制，藉著戲劇性的表現方式來探索心理層

面的真實，而取材的範圍也無所不包，從日常生活的點滴到連續劇的情節都有。

杜安·麥可(Duane Michals)在六十年代已大出風頭，到八十年代仍佔有一席之地，他以照片組來探討人類的心靈狀況，使得攝影的表現方式有開創性的發展。圖十五是他一組題為「邂逅」的照片，兩個男人在一條巷中偶遇，在不同的時刻裏各自回頭注視對方，以一種又好奇又不安的心情，然後繼續各自的旅程。這是杜安·麥可最典型的照片混合著記錄片和電影的形式；杜安認為大多數的攝影者都像記者，而他是扮演短篇小說家的角色。七十年代後他更直接把文字和照片結合，一方面破壞照片的寫實性，一方面也因為文字和影象並置，而使彼此的意義更延廣。圖十六是六十年他為父親所拍的照片，在七五年他加上一篇文章後而成為作品；在所有新潮流的攝影家裏，都乎都有一項觀念的共通點，就是拍照的瞬間只在所有創作過程中佔極小的部分。

故事性攝影也有以靜物來演戲的，和靜物照不同的是這些靜物是為模擬一種情境，本身不是主角。勞莉·賽門(Laurie Simmons)是最近經常曝光的一位，她早期的作品是一系列的玩具屋，五十年代小女孩扮家家酒的那種，有些照片中還有一個如機器人般的主婦玩偶(圖十七)，跟現代小女孩的芭比娃娃比較之下，除了顯然的小女孩的芭比娃娃比較之下，除了顯然的樸拙外，也可以看出兩個時代的女性差異。勞莉認為拍真人會造成過度的真實感，而無法保持距離，這一點也是其他用假人拍照的攝影者所共識。



▶圖十六



◀圖十七



▶圖十八



◀圖十九

現代美國人生活上的種種均是攝影的題材，特別是在娛樂上佔最重要地位的電視節目，電視的影響在攝影上可以看到充分的回應。尼克·尼可夏(Nick Nicotro)最喜歡從通俗娛樂節目中取材，而且是最典型的情節(圖十八)是他「家庭劇場」中的一張，一對夫婦正吵的不可開交，地板上的那場巨大的藍圖說明了吵架的原委，而在同時裝修工人對這種場面似乎無動於衷，表明這是一場家庭鬧劇。艾琳·柯溫(Eileen Cowin)是另一個以家庭關係為主題的女攝影家，她照片中的主角就是自己一家及她的雙胞胎妹妹，地點也在自己家中，她以自編、自導、自演的方式拍出了一幕幕如肥皂劇般的情節，她稱之為家庭記錄劇(Family Docu-Drama)攝影者取自曖昧(但人們很容易想像其內幕)的電視情節，而以自己及家人來演出，除了反諷電視外，這些虛虛實實的劇情卻又暗示他們的真實可能(圖十九)。

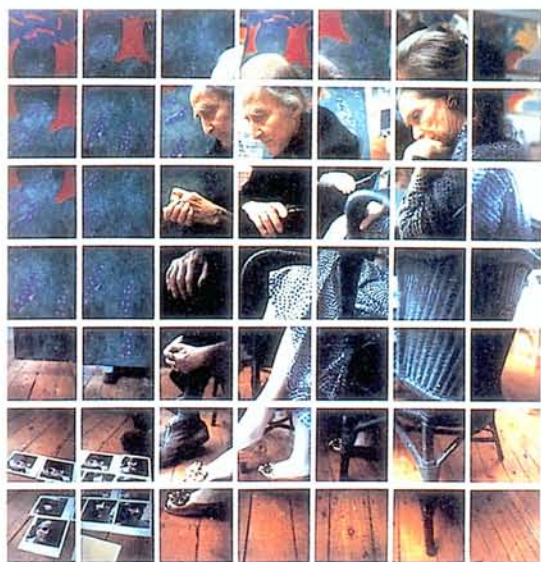
故事攝影的取材雖和其他媒體(電視、電影、雜誌及小說等)有很密切的關係，但都算是「精神上」的；新攝影中的第四類：拼貼及製造式攝影就直接和其他媒體結合，而成為新的形式。拼貼照片(Photo-Collage)早在二十年代就流行過，和多張底片洗出來的複合照片不同，拼貼照片並無意製造一張天衣無縫的作品，相反的是以直接的剪貼方式將一些主題、背景及比例均不均衡的照片貼在一塊，而產生一種視覺震撼(圖二十)。這些開創風格的藝術家即是後來所稱的達達主義者。八十年代後用拼貼照片為作品的攝



◀ 圖二十

影者有的取材自己的照片，但有不少是運用媒體上的現成影像，大衛·胡克尼(David Hockney)是前者的最佳範例。他用數十到數百張拍立得小照片來組合成一幅大的作品(圖二十一)是他為英國攝影大師比爾·布蘭德(Bill Brandt)夫婦所拍的肖像，而作品中的布蘭德夫婦正在觀看構成此幅作品的一些拍立得照片，創作的過程亦包含在最終的成品內，甚至還顯現出主體對作品本身的反應，這是很有趣的一種觀念呈現。大衛打破了傳統照片的時空限制，將一張張的照片(單一的時空片斷)編織出一個完整的事件或經歷(圖二十二)。

理查·普林斯(Richard Prince)則是直接從雜誌廣告上翻拍的一位，他通常不加修改，而將許多影像以並置的方式在同一張照片上呈現(圖二十三)。雖然藝術家認為他在打破廣告的影像，但作者並不這麼認為，他想探討的是這些影像的想像空間。芭芭拉·克魯格(Barbara Kruger)也是運用廣告的影像來做素材的攝影者，不同的是她喜歡老照片，而且以很顯眼的方式把標題加在照片裏面(圖二十四)。她的作



◀ 圖二十一



▶ 圖二十二

圖二十五



圖二十四



圖二十三



圖二十八



圖二十七



圖二十六



品有很明顯的女性主義色彩，意圖要反抗這個消費社會中的父權意識，照片文字中的「我」指的是女性角色，「你」則是代表男性。理查和芭芭拉的作品都是翻拍自廣告而加以整理，但雪莉·列門 (Sherrie Levine) 的照片就有很大的爭議性。她直接翻拍畫家(圖二十五)或其他攝影家的作品(圖二十六)而成為自己的作品，雖然是照片，但成為作品的應該她的動機和作法。

自媒體中取材當然不限於使用翻拍的方式，南茜·柏森 (Nancy Burson) 運用複雜的電腦科技，將影像重新組合，圖二十七即是她混合三個人種的臉部特徵合成一張「世界臉」。電腦影像在八十年代有很大的進展，在硬體上已經可以複製品質接近傳統照片的影像；從事這種影像創作的藝術家若以照片來呈現他們的作品時，媒體的界線就很難區分，這些人也有自稱是攝影家的，若以傳統攝影的眼光來看是很難認同的，但把攝影看成是如同水彩或壓克力顏料般的素材時，路就無限的寬度。

和攝影最早結合的媒體是繪畫；攝影術發明不久後，許多當時靠畫肖像維生的畫師便失了業，但不久又有不少人在攝影上討生活，有的改行當攝影師，有的則替當時的黑白照片上色(圖二十八為一張一八五零年的上色照片)。

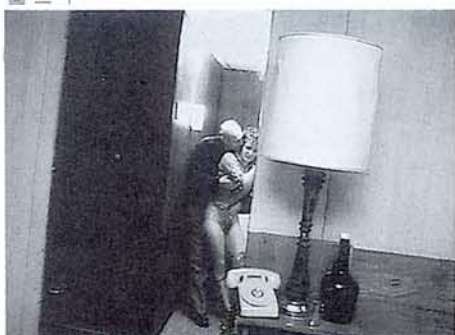
現代中如前的捷克攝影家強·索德克，也是經常把黑白照片上色的一位。八十年代後攝影和繪畫的結合已沒有明顯的主從關係，像茱蒂·科曼 (Judy Coleman) 的作品(圖二十九)就很難看出是照片還



圖二十九



圖三十



圖三十一



圖三十二



圖三十三

是畫；她把照片當成畫布，以畫筆及拼貼的方式來消除原版照片的可複製性後，又重新將成品拍成照片而呈現，媒體間的界線在這樣的轉移後，早已模糊難辨。

相對於以上這些眩目的新潮流攝影，以傳統方式拍照的攝影者顯然寂寞多了，雖然限於攝影這個媒體的形式，但仍有人在觀念上突破，走出另一片天空。南·高登(Nan Goldin)這位女攝影家以一本名為「性依存之歌」的攝影集引起廣大的迴響。和傳統報導攝影最大不同的是她拍攝之題材，整本書等於是她的視覺日記，記錄她自己及週圍一群朋友的生活，貫穿整本書的是這群人之間的相互關係（特別是性）上面。這些主角在將近十年的拍攝過程中很少能維持關係不變，圖三十、圖三十二中可分別看到作者分別和不同的男子配對。而這些男男女女之間似乎也少有一種正常和諧的生活（圖三十三）。南·高登這種記錄式攝影徹底打破了傳統報導攝影避免干涉主題的禁忌，也取材自生活中最平凡膚淺的問題，但不可避免的，正是這些問題深深困擾著一般凡夫俗子，也因此這部作品能深深的打動人心。

替八十年代美國攝影新潮流分類是一件不容易也無法周全的工作，正如這個資訊爆炸的時代，攝影表現方式也無法如此簡單的區分；以上所提的攝影者不等於八十年代的全部，僅是作者個人限於時間和資料（當時不可避免的還有個人的喜好）所做的選擇，到目前為止誰也無法為這些新流派下定論，最終還是要靠時間來篩選了。