

我的工作—關於和紙、版與腐蝕

中林忠良

一、和紙育情

一九八八年五月，町田市立國際版畫美術館，曾經籌劃延聘西德藝術家霍爾斯特·揚森（Horst Janssen）到日本公開示範的創作活動。

所謂曾經籌劃，是因為這場眾所期待的延聘活動，由於揚森在臨出國前發生了健康上的問題，而只得取消。由他的專屬印刷師弗利林豪斯（Freilinghaus）代替他訪日，並由他來展露揚森創作的部分過程。

這位印刷師弗利林豪斯，其實是一位超越一般單純的印刷師，而被稱為奇人的人物。他以表現強烈的情色主義（Eroticism）與近乎自虐的人類本性而知名。是現代西德代表性的畫家、版畫家，甚至被認為對霍爾斯特·揚森創作意象（image）的偏好有所影響，是揚森創作上唯一的合作者。揚森的創作一般以水彩畫廣為人知，但是似乎與弗利林豪斯相遇，特別是得見和紙印刷的效果之後，揚森就像著了魔一般地傾向銅版畫的創作。據「直」紙舖的本直昭氏之說，弗利林豪斯原本就對紙類有深入的研究，其工作坊內藏有為數驚人的世界各種紙類。而從本直昭氏寄給弗利林豪斯的和紙之中，弗利林豪斯選中了雁皮與三極紙一事，由於對此後揚森決堤般的銅版畫創作量，及其對表現領域的新發展有所貢獻，因此必須在此特意著墨。

眾所周知，版畫表現的完成，有賴於印刷的配合。而印刷中，技術的巧拙當然會產生影響，若再考慮油墨或紙張選擇的重要意義，則揚森因和紙的發現而傾向銅版畫創作，是一樁饒高興味的事情。

一九七二年二月，我受高知大學特設美術系之聘，正在擔任銅版畫的短期教學。我得知土佐高知地區原來就以和紙的產地著名，因此在課餘之暇時常尋訪高岡或伊野町等地殘存的手製和紙業者。當時，源自歐洲的銅版畫技術已在我國生根，在街頭巷尾開始流傳「版畫」這樣的用詞。然而，當時的情況是，在材料和用具之中，惟獨紙張無法不依賴法國進口。我由於繼承了吾師（駒井哲郎）致力使真正的銅版畫根植於

本國的意志，在設法發展本國銅版畫製作的期間，我也正期望藉由本土的材料進行自我的表現，由於這樣的動機，我走訪了手製和紙廠。

所謂楮製和紙由於其粗長的樹皮纖維，若要在其上刷出版上凹處緊密的油墨，多會產生剝紙或斷線的困擾而不適於使用。然而在法國卻受到珍視，被稱為納克雷（Nacré）的紙張，被認為似乎是出自日本的技術；而我國多數版畫家所常用的雁皮刷，亦即以雁皮紙貼在洋紙上刷印的方法，可以獲得沉穩而潤澤的獨特效果，由此我認為從這些方面著手，可有改良發展的空間。

我當時有幸能認識高知縣立紙業試驗場的場長別役要氏，得從包括洋紙在內的各種紙張對於銅版畫及石版畫的適用性開始著手調查，並請他協助新紙張的開發。

作為版畫用紙的洋紙，早期以碎布廢料（rags）紙為主，近年來則使用被稱為林塔（linter）的棉紙漿濾出。當時我國也有兩種左右使用棉紙漿的版畫用紙，但是包括上述由紙業試驗場濾出的試驗用紙在內，並無可以超越洋紙，而且還可以支持我國版畫獨特表現的紙張。此後，我和試驗場間相互溝通試驗用紙和試刷結果的情形持續了一陣子，並且逐漸確定了雁皮與三桠紙優於油性油墨的適用性，也因此得以支持日本人在溫和的風土下培育出來的柔軟、纖細而豐富的感性。就這樣，最後終於產生了前所未有的，在濾妥的紙漿上加入薄雁皮混合濾出，稱做 N·B 紙的紙張。這種紙雖然花費了三年的歲月才成為成品，然而對振興高知縣當地產業及新紙的發展提供了裨益，如伊野町的尾崎金俊氏夫婦以棉紙漿為基礎，濾出了極妙的紙張。此外，日後還得知了納克雷原來是三桠的特濾和紙，並由高知縣高岡町濾出後出。

在古代，使用和紙刷出獨特效果的例證中，有十七世紀的林布蘭特。而為人熟知的是，其所使用的和紙是一種被稱為烏之子的純雁皮紙。

而霍爾斯特·揚森也是一位浮世繪愛好者，其熱衷的程度，甚至畫出假扮成北齋的自己坐於河畔持竿垂釣。然而饒富趣味的是，在揚森的表現中最為柔和的部份，是藉由雁皮和三桠紙刷出的。歐洲對日本的憧憬雖然不是始自今日，但是像揚森般直接將自己的創作風格投入和紙之中的例證也極為罕見。

在人類所有的知、情、意三種心性要素之中，我認為洋紙傳達了「知」，而「情」則得以從和紙中得到最好的掬取。我一直覺得，相對於歐洲只是為了「知」的傳達、記錄和保存等目的才想到紙的運用，我國則是藉著紙以寫「情」、育「情」。

這種想法，適逢已達巔峰的歐洲文明在陷入膠著狀態的結果下，現在又重新開始注目東方的世紀末現象，感到意味深長的，應該不只我一人而已吧！

二、關於版與腐蝕

談完了紙，我們再來談腐蝕版。透過放大鏡來看，經過腐蝕的銅版上畫線溝槽，就像被河川侵蝕的岸邊。而腐蝕殆盡的銅片邊緣，則觸感粗糙，簡直就和起伏多變而荒蕪的海岸線一樣。如果能下到腐蝕溝槽的底部，那麼將映入眼簾的，想必是像大峽谷般的赤褐色絕壁吧！無論如何，銅版上所有的，完全就是自然界耗費不可計量的歲月而侵蝕出來的大地模樣。

用針，將敷在銅版表面的防蝕膜切割再浸入腐蝕液中。裸露的銅與硝酸化合後一面產生出氮氣，一面溶化於腐蝕液。就這樣，銅版畫家將必要的描線意象以凹陷的形狀刻入版面。時間大約是二、三十分鐘到一、兩個小時吧。這雖是和大自然進行侵蝕的久遠時間無法比擬的一瞬之間，但是我卻覺得，蝕刻銅版畫家的工作，就是將這數千年的侵蝕過程縮小到掌中，然後再賦予版上。

一九七七年，我從為期一年的海外生活歸來後不久，身體狀況旋即轉惡。這是由於我未曾察覺從前逐步培養出來的抗體已然從身上完全褪去，又頻繁地接觸腐蝕液和有機溶劑所引起的身體反應。我一面在腐蝕著銅版，同時也腐蝕了自己的身體。出國的前一年，我有感於金子光晴的詩句「所有事物無不腐敗」，而出版了蝕刻畫集《大腐爛頌》與《蝕海頌》，這或許也是一種因緣也未可知。自此以降，我開始強烈地關注於自己和腐蝕間切不斷的關聯。

一九八三年，我曾將《轉位—III》的原版，以裸露的原狀浸於腐蝕液中，並每隔兩小時，就取出並刷出它逐漸腐蝕消盡的狀貌。在腐蝕液中，銅版逐漸地變薄變小，終至在三十六小時後成為像金箔一樣的模式。在這段時間內刷取的作品有十八幅。我看著原來完整的畫中形象因腐蝕而逐漸轉弱、轉薄，如同遠去般漸漸消失。然而這一切看在我的眼中，卻是無可替代的美的事物。不論是八小時後的作品，或者是二十小時以後的作品，對我而言都具有相同的價值。這讓我發覺了完成作品的時點，其實可以很多。原來以為獨一無二的銅版所腐蝕的時間其實無法分出任何的階段，而其腐蝕過程的任何時間都可以成為一件作品。

這只是確認了一番理所當然的道理：不論是銅版還是我自己，植物或是大地，惟有感覺到各自都正在大腐蝕過程中存在的一瞬間，方才得產生彼此的聯繫，而將它化為形象的就是作品。

敘述的順序似乎有些前後顛倒，然而我自從歸國後即開始感到的，類似像虛浮感一般與現實的乖離，也鬱結為眼前的問題。或者我可以簡單地喻其為足以落地，心已穩定。處在資訊漩渦當中的日常生活裏，即使想確實去感覺都很困難。

就這樣數件事湊在一起，我逐漸從「位置」到「腐蝕」，以至於嘗試版與構成的「轉位」，不斷發表了種種的系列，這就是我在一九七七年左右起開始所從事的工作。

近年來，我又為黑與白兩色所虜獲。對於銅版畫家來說，白色是未經工作的部份，而黑色則是已經工作的部份。也就是說，描畫後經過腐蝕，再填滿油墨刷出的部份就會成為黑色。即便不是如此，黑與白是二元悖反，矛盾並對立的兩極化概念。我想追求的，就是這樣的黑與白，在同一個畫面中相互對立、卻又相互調和的大地平面。緊張與抗拮、調和與共生，逐漸成為我的另一個題材。

評論

評論人---呂清夫

中林教授以非常自然、細膩的感情的報告，我想這是東方人特有的，因為這背景使日本的藝術在世界佔有一席之地，其原因是值得我們思考的問題，每次我們都可以從這些外國教授的談話中，找到可以做參考、借鏡的地方。現在以相同的態度去談論中林教授論文中值得借鏡的地方。首先，我們一直談的在臺灣的本土化或本土性上，都是先從造型、顏色的角度來下手，中林先生是從材料上。因為造型、色彩不如材料來的直接，因為材料本身會說話，這是和過去不同的，材料中的紙張，有其特殊的整體性。600年前，紙張從中國傳到日本去，雖然紙張是中國人發明的，但日本人鑲而不捨，一直深入的研究，例如：手抄紙的甩法，日本人增加了甩的次數而使紙張更緊密，從這小地方可以看出日本人對於紙張的態度。更重要的是藝術家，不論做為版畫或繪畫的創作者，必須對於手抄紙師傅其對紙的感情或意象做一了解或結合來做為創作。所以，對於材料探討的了解是值得我們參考的。其次，現代藝術中，常談到一個人如何發現自己，找到自我，用線條、形象或色彩。中林先生提出霍爾斯特·揚森的例子，我們看到它的水彩畫，版畫，但他在接觸到了日本的紙張之後，才覺得自己找到了內心的東西是藉著日本紙張才表達出來。不只是紙張，對版畫材料的體驗，非常細膩。關於銅版的油墨，他把它調成可以往下垂滴的稀度，用如此稀的油性，不是以往固定的比例，塗在很薄的線條構成上，到列印出來，那樣的線條及層次，甚至可以感到藝術家的體息在裡面。如此也逐漸地尋找到自己藝術家的獨特符號。所以對材料下功夫，也是很重要的，我想這是大家可以嚐試的。中林先生也提到，他認為日本藝術家在世界佔有一席之地，日本的紙張、雁皮紙也好，三桠紙也好，雖然個人才華很重要，但材料的彈性，也是不可磨滅的原因之一。我本以為今天要介紹他的作品，但他完全表達他對紙張、油墨、銅版的深刻、細膩的感情。他又談到銅版腐蝕因吸入過多氣體而生病，如命運共同體般，在腐蝕銅版的過程中，銅版因而凹陷，就好比大地被侵蝕而凹陷，由小見大的體認，也因為如此，我們可知道藝術家最重要為感情本身對於材料，自然油墨……非常細膩。

再來是從他的演講和論文中，我很想知道，都沒有看到的部份是：他如何利用日本的獨特裱裝和特殊感情，而呈現特殊的效果。可能是因為時間的關係，幻燈片也放得很快，是美中不足的一個地方，會後可以再做一個討論。銅版的腐蝕中，他

利用不同的時間長度，分成好幾段一直腐蝕下去，這也是蠻有趣的，藝術品其實也可以一直發展下去，銅版以為是被定型的，在不同的浸泡中，一直消失，可能什麼也沒有。從這裡，用種種手法把材料推到一個極限，才可看出最後的作法。我們可以看到他們的精神，非常透徹，和過程藝術有些關連。之後談到林布蘭的版畫之陰影部份，雁皮紙細緻地把那麼微妙的地方表現出來，對於林布蘭的版畫功不可沒，也可以說不是偶然的。最後材料--很有發揮的空間，油墨、紙張．．．都是以後值得我們參考的。