



二〇世紀臺灣山水畫的後現代探索

陸蓉之

實踐大學視覺傳達設計系副教授

前言

鴉片戰爭」以後激起「中體西用」的溫和變革未獲成功，康有為和梁啟超領導的「戊戌變法」挫敗，直到孫中山領導的辛亥革命成功，掀起的是一波接連一波向西洋文化取經的熱潮。轉進二十世紀初，在藝術方面，中國傳統文人繪畫面臨西潮東來的嚴厲挑戰，那些追求「西化」的改革先鋒，以西方寫實主義的藝術為進步的指標，痛批文人畫的傳統是保守、落伍的。二十世紀中國的當代藝術家以及多數的西方藝壇人士，認為中國畫看起來千古一成不變，缺乏當代創新的面貌。中國水墨畫被一些自認為前衛的人士，攻擊得體無完膚、一無是處，以致放棄筆墨者有之，改以西畫技巧處理畫面者有之，拋開形體者有之，改走

抽象（不具象）路線者有之，以為只要脫離傳統中國畫的形式，就符合進步或現代的條件。以上為中國繪畫現代化過程的簡介。

從清末到「五四運動」，外侮帶來的衝擊，造成知識份子一再地反省，將積弱的國勢歸咎於中國幾千年沈重的傳統包袱。世紀初的徐悲鴻、劉海粟、林風眠等赴法國留學，受限於他們本身認識西方藝術的方向和個人偏好，以及他們當年師門的影響，學習的並非當時歐洲已發展成形的現代主義系統。日後中國共產黨統治中國大陸，推行「社會寫實主義」的美學，藝術以服務政治為目的，這種實用主義的立場，從根本上就很難接受現代主義「藝術為藝術而藝術」的純粹思想。中國大陸到八〇年代末期，才真正接觸到西方資本主義社會流行的現代與後現代的藝術。

臺灣自一八九五年為日本統治以後，繪畫方面由日本引進了崇尚印象主義、外光派、野獸派的學院派，迥異於中國大陸由徐悲鴻倡導的寫實主義路線，以及日後中共推行的社會寫實主義風格。兩岸繪畫發展方向的差距與隔絕，到了一九八〇年代後期才真正獲得改善，九〇年代才出現較多樣化對話的新局。

其實，清代宮廷院畫的美學早已受到西方傳教士的影響，而呈現東西「異類合成」(heterogeneity or hybrid)的新美學。無論臺灣從日本接受學院派，或中國從徐悲鴻一輩以來接受西方寫實主義美學觀點來看，咸認為過去千年的中國藝術的衍變，是緩慢、細微、不甚顯著的（事實並不盡然如此，但由於主題的限制，不在本文討論範圍之內），而熱情擁抱西方藝術多樣的風

格變化。筆者在此大膽提出「文化優生學」的觀點，認為歷史上最精采的文化成就，都是在異種文化衝擊、交融、雜交、蛻變、演化的成果。無論發生於西方的「希臘化」、「文藝復興」、「浪漫主義」、「印象主義」風格時期，或中國的兩漢、南北朝、隋唐、五代等，均因為遭遇異文化的衝擊而隨後帶來文化的盛世。甚至主張純粹主義的現代主義藝術，也還是包含了異文化的媒合結果。

臺灣藝壇在二〇世紀的百年間為日本所統治四十五年，從殖民母國傳遞而來東洋畫和日本版本的現代藝術，相對地壓抑了中國文人畫的傳統。第二次世界大戰結束以後，大批來自中國大陸的新移民，厭惡日本文化的影響，反過來壓制東洋畫，在五〇年代發生正統國畫之爭。至六〇年代「五月」、「東方」畫會崛起，正式提出現代藝術的觀點，與傳統派激烈論戰，後因戰將們陸續赴歐美而在七〇年代初偃旗息鼓。七〇年代文學的鄉土運動，帶動美術的鄉土寫實主義，描寫臺灣本土風光的寫生畫，遂領銜風騷。

而如今在當前的開放環境下，臺灣當代藝術的風格表現，呈現多元化的發展趨勢，固然歷史命運形成臺灣文化無可避免的「異類合成」結果，但是亦不能忽略西方文化排山倒海而來的影響。本文以最能體現中國文人畫傳統的山水畫為主題，就地利之便，而以二十世紀臺灣的幾位水墨畫家：張大千、袁炳、余承堯、羅青等為例，藉以探索當代臺灣山水畫中的後現代美學。

中國山水畫的美學傳承與後現代的對話

中國先秦時代的美學思想中，儒家是以倫理道德的觀念，來制約個人與宗族、社會之間的次序，藉而達成「完善美」。道家卻超越個人與宗族、社會的功能性目標，追求解放的「自由美」。前者賦予美感深刻的理性內容和社會意義，後者肯定審美給予人無所限制的精神性愉悅，同時也奠定人與自然之間相統一的和諧美感。中國先秦儒、道兩家的美學，與西方希臘美學源頭——肯定物體形式和諧的美感，本質上便不相同。況且西方藝術以第一人稱的審美主體，體會生理感官功能所引起的快感，並視之為美感：例如表現女體肉慾的感官美學，在中國藝術的發展過程中是全然缺席的。

影響中國山水畫最深的老莊一派的道家美學，崇尚師法自然，認為儒家主張的「倫理道德」本身，就是對人的一種不必要的規範，而將儒家所提倡的人倫，擴延為人與自然界之間的和諧。道家認為自然界的運行自有其規律，人類存乎其間順應自然規律，所以不需要有刻意的作為，而主張「無為」。

以《周易》為本，「乾道變化，各正性命，保合太和，乃利貞」，「陰陽合德而剛柔有體，以體天地之撰，以通神明之德」，乃至於「乾剛坤柔，比樂師憂」等相反相成的互動關係，舉凡達到平衡統一後，一切便亨通圓融。這種將宇宙視為「陰」與「陽」相對卻又相合的統一體，是《周易》的精髓之所在，也是中國傳統美學的靈魂之所在。換言之，中國傳統的審美思想，人與外在環境是互為主客體（不似西方通常以人為審美的主體），彼此相對立，卻也是相契合的互為因果關係，最終的美感認知，則是物我交融的境界了。此與後現代美學中，強調審美主體與對象之間的互動，

而產生永不確定的美感經驗，雖非一致的觀念，但在「互為主客體」與「互為因果關係」的理念上，卻是相通的。

《淮南鴻烈》是兩漢道家美學的基礎，其中談到物質世界按照自己的規律運動，並不任由人的主觀意識而改變，而且人應當順應自然的規律；然而又說所謂的順應自然，並非消極的全無作為，人也是要積極地、有目的地去掌握運用自然的規律。此點看來似乎違背了老莊的「無為」的思想，實則是打破了道、儒家「無為」與「有為」的兩極對立觀點，形成矛盾、曖昧的關係，其實是儒道互為所用的更加寬闊結果。如今看來，和後現代主義理論中，對立而並存的矛盾、曖昧現象，隔開時空而相應和。

再之，《淮南鴻烈》〈秦族訓〉篇謂：

夫觀六藝之廣崇，窮道德之淵深，達乎至上，至乎無下，運乎無極，翔乎無形，廣於四海，崇於太山，富於江河，曠然而過，昭然而明，天地之間，無所繫戾，其所以監觀豈不大哉！

讚嘆世界之大，所包含的美，是多樣性的。〈說山訓〉又云：

「桀有得事，堯有遺道。嫫母有所美，西施有所醜。」直指美、醜因為人與物之間存有客觀性的自然規律，而不受個人主觀判斷導致絕對的美、醜認知觀念。《淮南鴻烈》肯定世間存在的多元性，各以不同的條件，形成相對性，卻又以自然既有的規律，成立客觀的統一性，不因個人主觀的審美經驗，而形成絕對的審美觀點⁽¹⁾。如此，和當下後現代主義的多重意義、相互矛盾、不連貫性的特質相對照，不禁令人拍案叫絕。

先秦時期是中國美學的奠基時代，經過秦始皇統一六國後的強權

政治，兩漢儒道勢力消長至相容，到了魏晉南北朝的佛教思想大盛，受到西方影響的佛教藝術亦隨之東來，形成中國美學思想史上極為複雜、紛爭，卻也無比精采的「異類合成」時代。先秦的人倫理性主義，在魏晉南北朝時期為佛、道思潮所淡釋，然而《淮南鴻烈》和王充的「元氣自然論」，卻在魏晉南北朝繼續出影響中國繪畫藝術至為深遠的「氣韻生動」美學思想。而先秦哲學中的「形」與「神」的概念，經歷兩漢《淮南鴻烈》和王充的「形神論」，則形成「傳神寫照」的美學觀點。

魏晉南北朝時，由《老子》、《莊子》、《易經》三書發展出的玄學，再結合佛家出世的思想，終於破解儒家禮教倫理的入世道德規範，而表現出如同宗白華先生所指的「簡約玄澹，超然絕俗的哲學美」²⁾。此一時期的「氣」、「妙」、「神」、「意象」、「風骨」、「隱秀」、「神思」、「得意忘象」、「傳神寫照」、「澄懷味象」、「氣韻生動」等美學概念，從此代代相傳直下晚清。潘公凱先生將西方傳統繪畫稱為「眼見身臨的實境」，對比中國畫表現的「空闊流動的意境」³⁾，突顯出中國畫境裡「動」的意象。

歷代對「氣韻生動」的理解，其實是以「氣韻」作為名詞主詞看待，「生動」是用來作為「氣韻」的形容詞，換言之，是「生動的氣韻」的意思。筆者在此大膽提出將「生動」當作動詞進行式的看法，以為如此更能夠闡明謝赫將「氣韻生動」置於「六法」之首的緣故。正因為「氣韻」是依「生動」作為進行中的過程而產生，那麼要如何才能「生動」呢？所以再進一步談到「骨法用筆」、「應物象形」、「隨類賦彩」、「經營位置」及「傳移

模寫」等，都在「生動」的進行狀態。此乃魏晉南北朝時期所追求的，人與宇宙自然渾然合一的進行過程中，所體現最美的動態境界。這種以進行式的「時間」結構來界定美感經驗，而不是以人的定點位置為中心，從「空間」結構去界定美感經驗（例如：文藝復興的透視、現代的抽象藝術等），也是後現代美學與現代美學在結構性方面的根本差異，卻再一次反映中國美學和後現代主義，其實可以不謀而合、相互印證的論點。

以中國魏晉南北朝的各方文化角力與迅速吸收融合，在唐朝即出現了「異類合成」的文化優生現象，來比較歐洲中世紀長遠千年的混亂、激烈的宗教衝擊與文化的融合，就不難理解為何歐洲遲至中國的明朝之際，才有等量齊觀的「文藝復興」的誕生。唐代的文化終於將儒、釋、道三家思想融合為一體，儒家的人倫秩序、佛家的神性光輝、和道家的玄妙天然，共同形成中國文化史上的空前盛世。中國研究藝術史及美學的學者，以往偏好鑽研魏晉南北朝的各家論述，或宋元明之文人畫風，反而對於唐及五代十國的藝術著墨並不多，呈現研究的斷層，顯示中國藝術研究過於偏重書、畫美術，而輕視工藝、建築等其他藝術類項。筆者傾向於同意高木森在《中國繪畫思想史》一書中所指陳的觀點：將大唐文化比喻為西方的「文藝復興」，各種形式的藝術都並行蓬勃發展⁴⁾，是中國文化的高峰期，絕非宋以後獨尊繪畫的局面所能望其項背者。而且，唐朝的藝術家也如同西方文藝復興時期的「全人」，具有多方面的才能和表現。例如：閻立德、閻立本兄弟皆擅繪畫、工藝與建築、精通經史文學；梁令瓚工書擅畫，精通天文、數學，受命製造天文儀；王

維通音律，是著名的詩人、畫家、禪師；以及其他藝術與文史兼修的創作者，便不難想像唐代文化的包容力、生命力、創造力所展現的文化氣勢了。隋唐兩代的宮廷藝術，由於主政者多愛好文藝而鼎盛，初時尚華麗妍豔，晚期則喜矯揉造作，高木森以西方的「矯飾主義」(Mannerism)相擬⁵⁾。興起於中唐的佛教禪宗美學，主張「心」為萬物之本源，所以「一切法皆從心生」，於是出現寫心，乃至於寫意的美學觀點。禪宗裏「頓悟」的實踐，是一種直指人心、見性成佛，而引出妙悟的美學觀點，終極追求的「涅槃」，是一種無限的自由的境界，超越世間一切的有限格局。禪宗美學對元、明、清的隱逸一派，應有相當程度的影響。

晚唐時期張彥遠在《歷代名畫記》中指出「運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。」足證中國水墨畫在當時已開啓了一個新的紀元，離開金碧青綠山水的盛唐，而導向追求精神性的自然主義。墨分五色，幾乎成為五代荊浩以降的水墨畫家，所依循的至高指標。五代後梁出了荊浩、關同等山水畫的大師，但美學著作卻少有存留；僅荊浩的《筆法記》、《山水節要》。

如果以唐代比擬西方的「文藝復興」，那麼兩宋的院畫則可與西方的「巴洛克」時期的豐盛媲美。北宋的李成、郭熙、范寬等大師，活動於十至十一世紀之間，所成就繪畫的整體質與量，都遠遠超過了同時期的歐洲中世紀畫家。歐洲的「文藝復興」至十五世紀始羽翼方豐，「巴洛克」藝術在十七世紀登峰造極。北宋院畫深受道教思想影響，至徽宗時達到巔峰。南宋院畫則偏好寫實主義的細密精確；詩書畫結合為一體的文人畫概念深入畫

院；「瀟湘派」山水在院內、院外皆風靡一時。「瀟湘派」山水據傳源起於北宋米芾的《瀟湘八景》，他曾傳授「敗牆張素」法，將素絹蒙在敗壁上，透過絹看到的高平曲折影像，心領神會為山川澗谷的景象。至於南宋的米芾、米友仁父子畫風，脫胎於文人信筆戲墨所表現的寓意抽象境界。米芾曾以紙筋、蔗渣或蓮房代替毛筆作畫，傳說中亦云米芾曾將絹上的墨洗褪後，再從中捕捉山水的痕跡；而米友仁曾利用破舊的包裝紙，滲透積墨成圖(6)，這些自然天成的墨戲符號美學和寫意的形式主義美學，都是前所未有的新局，在精神上，可以與西方二〇世紀現代主義自動性技法的抽象美學媲美。可惜南宋院畫流於安逸怡情的寫實小品，而文人只一味追求個人修為氣質的自娛與寄情，都忽略了「繪畫性」的延續開拓，至為可惜。

元代以後的中國美學，可以說是受到政治局面刺激，蒙古外族入主中國，士大夫的文人畫分為仕元與拒絕仕元的兩派，除了在閒適清幽的意境上十分相仿以外，不仕元的文人畫特別強調志節清高的堅貞苦情，如吳鎮、黃子久、倪瓚等，可以視為元以後隱士繪畫「隱逸美學」的代表。這些投向大自然懷抱，抒情寄意的元代人畫，在精神上都比較傾向於浪漫主義。明代雖然驅逐了異族的統治，但是苟安江南一隅的格局，政治、社會都無法真正安定，統治者完全沒有大唐帝王的恢宏氣度。雖然沿襲宋朝的畫院制度，但是由於皇帝與貴族的品味狹窄，院畫水準可以說是每下愈況，只有少數畫藝精巧細緻的作品，可謂以巧取勝，實在無法和宋代的院畫相提並論。明朝的商人和地主階級的抬頭，成為支持藝術的新力軍，這一點和同一時期歐洲的「

文藝復興」的狀況頗有幾分相像。但是明朝這些小資本家缺乏像義大利麥第奇家族那般龐大的政教勢力基礎，而且明代君王異常殘暴和太監弄權，使得商人、地主收藏家僅有零星的、個人品味的影響力，不可能形成一股強盛的文化氣候。明末的「變形派」：吳彬、陳洪綬、崔子忠、丁雲鵬等，和清代的「四僧」、「揚州八怪」、及「金陵八家」的饒賢等，應該都是中國繪畫困頓時，創新變革的開創者。

但是，正因為中國文人畫家所遵循的，是人與自然宇宙之間互動的千變萬化法則，向來以一己的情感來觀照自然宇宙，以其中所感悟的「能識」，作為創作主體；而不似西方，係以人在自然宇宙間，以自身所在的方位，觀察具體形式變化的「能見」，作為創作的主體。因而，中國的藝術家除了本身在有限生命內的體悟以外，人與人之間的情感的交流與呼應，所謂「能識者」之間的共鳴，是可以超越個人的有限生命，進一步將此共鳴，寄寓於宇宙自然的無限時間性之內，形成中國繪畫美學的特殊時空觀念。也正因為每一個人不同的主觀意識、出身背景等複雜的因素，決定了每一個人不同的「能識」範圍、方向和層次，是無法由任何人制定成一致化的標準或規格。所以中國傳統美學必然尊重因人而異的差別性，卻又透過其中相通、相映的觀點，透過不斷變化的排列組合，也能達到不同時空情境下相契合的共鳴、共識。

所以中國繪畫的審美活動，是以個人的內在氣質、秉賦與養成環境為依據，在時空變化中，彼此覺察、意會，而進行永不固定的感知互動關係，卻不著力於分辨物體造型、色彩等固定的形似條件。這種審美觀念，實與西方後現代主義者

德希達 (Jacques Derrida) 所提出的「延異」(differance) 概念相通，他將區分出來的相異認知，包含了時間性的因素，而造成意義上永遠無法確定的「延異」境界。

中國的藝術變化脈絡，時空環境本身就不可能和西方的發展軸線相吻合，更何況兩大系統在美學思想方面的巨大差異。海峽兩岸的藝術界，都不曾經歷過西方現代主義形式的全程，都只是片段式地、蜻蜓點水式地各取所需而已。因此西方的後現代風潮，是他們相對於系統化的現代主義傳統，產生的種種挑戰和反動，對東方國家而言，卻往往躍過了工業革命的現代主義發展次序，直接接觸到後工業時代的後現代情境，所以不乏同時具有「前現代」、「現代」、「後現代」的現象。如果單從「文本」看中國傳統的美學，而不再由「脈絡」來比較東西藝術的話，中國傳統美學論述實在更適宜與後現代的西方理論對話。不僅於此，對於世界其他地區的文化而言，主客體互置的後現代情境，也提供了較為有利的對話條件和管道。過去，不少中國的藝術理論家，習以西方現代主義的分析式觀點，批評中國當代藝術夠不上現代主義的前衛精神，如今，以各種類型的後現代排列組合綜合主義，反倒更能夠體會中國藝術所包含的審美思想，是如何的豐沛與深刻了。

後現代臺灣山水畫中的折衷主義

首先，筆者舉二〇世紀最具代表性的大師之一：張大千先生（一八九九～一九八三）為例，以往從現代主義的觀點評大千，一般認為他是傳統型的畫家，只承認他的潑

墨潑彩是他自己的創新，但難以肯定他的臨古和變古作品。但是，一旦將大千放置於後現代的情境裡，他的復古、擬古、仿古表現，不只表現在他的藝術創作裡，還發揮於他既古宜今的衣著、打扮、生活形態、庭園居所，而他一生東西南北的住遊，以及對古今中外藝術風格的鑽研，並非純粹的模仿、復古，而是將古代歷史中的一切，以自己唯美的標準，任意選取和挪用，其實都屬於折衷式的綜合主義。無一純粹，無一不符合後現代的條件。

大千先生自己理解的部分，是他繼承了明末藝儒董其昌（玄宰一五五五～一六三六）的集大成路線，認同玄宰對畫風溯源的研究路線，所以透過收藏、臨摹和閱讀來透徹了解先人，作出評比畫質高下的論斷，然後從中學習以後自然脫穎而出自己的新貌，他從來都不是純粹的復古主義者。傳統舊作，無疑提供給張大千取之不盡、用之不絕的原始素材，而不只是他臨摹學習的對象。張大千先生經歷一般中國畫家「師古」、「師自然」、「師心」的三階段，最後在晚年開創出他的潑墨潑彩風格，有些學者認為他是受到西方抽象藝術的影響，為符合現代潮流而改變。固然，大千先生的潑墨潑彩，可能形式上看起來接近於抽象表現主義，事實上，他的內在精神卻是延續唐代王洽的潑墨畫、南宋米芾、米友仁父子的繪畫性風格，是意象的造境，而非西洋心理分析學派的自動性潛意識表現。也因此，大千在潑墨潑彩的山水畫裡，自由自在地加入傳統筆法的山石、樹木、屋宇、小橋甚至人物的點綴，別人批評他這種不統一風格的畫法是抽象得不夠徹底，新得不夠完全，都絲毫不影響他心中認定、想要達成的整體性完美，是造景、造境的經營佈置。所以他



▲ 張大千 丹楓翠壑 1967年

可以綜合的手法，縱橫古今地表現「空闊流動的意境」，而不是以他所在的當下位置，傳寫「眼見身臨的實境」。這種時空條件的不統一性，使大千先生並不符合現代藝術的標準，也不屬於古代任一時期的復古主義者，反而妥妥貼貼是一位後現代的藝術家。他的臨古和變古，將古人移花接木、改頭換面的乾坤大挪移，和八〇年代西方後現代的那些「權充」(appropriation)藝術家相比，張大千顯然就是他們的前輩了！

九〇年代才真正出道的袁旂女士(一九四一~)，是女性藝術家晚秀的典型。她和傳統中國繪畫的聯繫，是有別於張大千的綜合主義「集大成」關係。她憑藉著個人「能識」的直觀感應，從中國歷代傳統繪畫及西洋現代藝術寶藏中，選擇她觀照的對象，復由其中析釋和過濾出一些基本的「能見」造型，例如：圓形、球形、方形、三角形等幾何元素，或亦可稱作為她個人的山水符號。於是袁旂透過了這些元素或符號的排比關係，建立她個人的識別系統。袁旂所創出的是解構主義的「集大成」路線。她將所「集」的對象，分解為筆墨的、色彩的、線條的、造型的、象徵意涵的……等最簡約化的單位，視這些簡約化的單位為畫面構成的基本元素。

表面看來，袁旂那些簡單的幾何造型，大幅度逸出傳統筆墨皴法的規模，她採取更精簡的手法，將複雜的筆觸化約成較大的塊面，表現工業文明以後的世界，無所不在的機械感。這種視覺經驗的反映，不可能出現在民國以前，使得她的作品有了明確的時代性。光就外表形式而言，袁旂的幾何結構，似乎受到西方立體派造型的影響，但是她的觀念卻與畢加索、布拉克的

立體派恰恰相反。立體派企圖表現物體全觀，是從不同方向、角度將整體切割成小面塊，以並時性組合在一起呈現，得以超越文藝復興以降的定點透視手法。而袁旂則是以中國傳統的個人筆觸——皴法的概念，簡化放大成幾何的塊狀，構成代表她情感觀照的個人符號，實質上並未否定個人化筆觸或圖象符號(皴法)的傳統。

袁旂衷情於絹的材質，多少因為絹比較適合多層次敷彩的緣故。她喜好用石膏、石綠、石黃、硃紅等重彩設色，好像西方野獸派的原色調潛入了她的調色盤。實際上袁旂的顏色選擇，是純粹觀念性的，出自於她直觀的需要，而不依照外觀的表相所見色彩，略接近康丁斯基對色彩的看法：「色彩的合諧，必須建立於心靈的需要上。此即，內在需要的原則」(7)。

她的繪畫令人聯想明末清初一些追逐醜怪奇絕畫風的藝術家，但是袁旂渾穆沉雄的理性美學，則又是如此不同於明清之際狂放悲憤的醜奇。倒是明末陳洪綬(一五九八~一六五二)的變形高古畫風，可能對袁旂有潛移默化的影響。老蓮的怪，是他經過用心「師古」，得以唯妙唯肖之後，蓄意「變古」所得之一己面目，完全是理性經營的成果，與其他變形派者憤世嫉俗或心性狂變無關。袁旂的「變古」如出老蓮，是她高度理性的步步為營，而非隨意的、率性的縱橫搏放，往往經過仔細斟酌的長考，才安排落筆。她將原本對立的「承續」與「開創」齊集一身，在畫上再進行一場跨躍時空的對話與辯證，可以說是傳統中國與西方後現代兩相對應的一位折衷主義代表藝術家。

余承堯先生(一八九八~一九九三)於一九八六年以八十八歲的高齡終於正式出道，廣為世人所眾

知。其實他早在一九六三年曾經在臺北展出，因為乏人問津而隱沒，其間雖獲李鑄晉、王季遷教授的重視，也結交了徐小虎、陳其寬、石守謙、何懷碩等知友，但自學成家的余承堯仍然不得出頭天。

他在《千巖競秀》畫冊中自述，他的繪畫來自於詩文的啓迪(8)。因為他畫的山水，不曾按照任何先人的圖稿，全是他記憶中的大江南北，無需追究出自何家，是全無前人的師承關係。所以，有人驚艷於他的原創風格，有人以素人藝術家視之，把他看待為當代的傳奇人物。但是，他畢竟是依他想像中傳統山水畫那樣的構圖，來呈現他的記憶景象，結構上並未超出前景、中景、背景和移動視點的傳統佈局。觀者視覺經驗受到極大震撼的部分，是他那綿密不絕的筆觸，重覆堆疊成筆墨的記號，不太像傳統的皴法，再細看又好像是他獨門的皴法，其實和他所喜愛的南管音樂更有關聯。南管音律的綿延，少有劇起暴跌的音階變化，轉換為視覺圖形的記錄，就像他密密實實的一筆接連著一筆，墨跡遂凝聚成堅實的山巒石壁，幾乎等同演奏者將單一的音符串連成曲，若有間隙處，彷彿一曲的歇止。這種將音樂的歷時性空間，和視覺的同時性空間相結合的例子，若非余老愛樂如癡的自然流露，恐怕真遺古今中外不得多見！

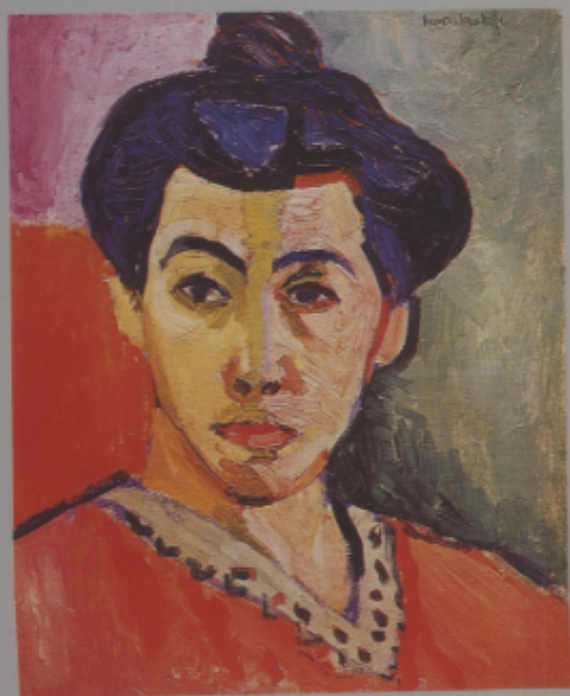
筆者以為余承堯先生的畫，還是不脫折衷主義的範疇，是傳統山水畫的一種突變，基因本身仍然源自於中國龐大的山水畫族，並不如有些學者認為他的創新屬於「非傳統」的。從他下筆後一氣貫穿到底的草書看來，他的書法還是由傳統而衍變個人風貌的，像是以傳統樂器演出即興的自創樂曲那樣，自由奔放有之，但是他對於傳統文化的



▲ 袁旃 天真 1997年 179 × 86公分



▲ 畢卡索 威爾遜像 1910年 81 × 60公分



▲ 馬蒂斯 馬蒂斯夫人 1905年 油畫
40.5 × 32.5公分

喜愛，與嘗試表達文化上的延續，仍是他詮釋自創風格中不可或缺的一部分。這一點和西方現代主義的反傳統，和傳統絕裂的精神是完全不同的。因此，余承堯和張大千兩位生於十九世紀末年的藝術家，親身經歷了西方現代藝術發展的全盛年代，他們不可能對現代藝術全無認識，但是他們都未投入反傳統的現代主義創作方向，其中的原因，值得學界更進一步深入研究。余承堯的繪畫風格，雖與董其昌一脈的「集大成」式的折衷主義無甚關聯，但筆者將他歸為「個性派」的折衷主義，綜合了明末清初從文人畫出身的「個性派」書畫家石谿、龔賢，與清末民初素人出身的「個性派」書畫家齊白石、黃秋園等人的特色，不講究筆墨、佈局的章法及出處，而重視筆墨、佈局隨心所欲的個人風貌。

余承堯的折衷風格，並非如張大千般出自於自覺的，可是他也並不像洪通那樣目不識丁、與世隔絕，所以是完全自發的素人藝術家。余承堯先生讀書作詩吟詠，曾經留學東瀛，帶兵作戰官至將軍，晚年致力於南管音樂的保留與發展，他不可能對歷史茫然無知。既有興趣從事繪畫，也就不可能對近代的藝術風格不加留心，全然無辜地悶頭苦畫。他對南管音樂的濃厚興趣，繪事可能只是排遣，但以他在一九六三年曾開畫展的記錄而言，顯然他也有心成為一位畫家。今人過度渲染他無所從出的傳奇，而忽略他的繪畫與歷史的淵源，畫風與當代其他藝術家的關係，將他孤立成洪通一類的天才，筆者並不以為然。故在此提出「個性派」折衷主義一說，就教於同好。

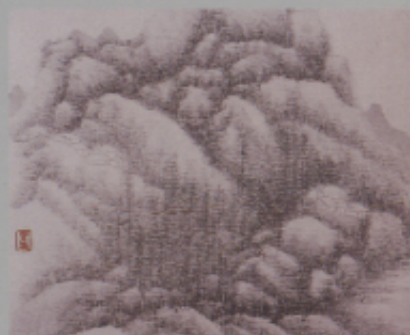
有別於上述諸位藝術家，他們都未著述自己的畫論，風格界定多半係他人所言，而比較文學暨語言



▲ 余承堯 青草 水墨設色 60.5 × 44.5 公分 圖片提供 雄獅美術

學者羅青（一九四八～），他的後現代風格，不但出於他的自覺，而且早已形成他的後現代主義理論系統，歷年來為文著書詮釋後現代主義之外，也藉之分析他自己的書畫風格。

羅青在較早時，對中國水墨畫的創新有不少獨到的見解，特別是他提到語言學的部分，將語言學的解析方式，用以和水墨繪畫語言體系進行比對分析，並將「文法句法



▲ 龔賢 金陵八家山水冊(之一)

」平行比較繪畫的「各種技法」。由此，他指出：「芥子園」的繪畫語言模式，與「文言文」相似；而林風眠、徐悲鴻開始「翻譯」西洋語法入中國水墨；高劍父、傅抱石等則介紹了東洋語法片語進來；他認為用白話式繪畫語言表現二十世紀工業社會感受的畫家，有陳其寬、曾幼荷（佑和）等(9)。所以他本身的繪畫即非常注重語言的模式，他強調以「更新的繪畫語言，配合新的美學思想，表現二十世紀的中國經驗」(10)的重要性。

另外，羅青特別指出中國文字語言對時間採取「非分析性」的態度，亦即中國語言中無時式的區分，他之以相對中國繪畫的不重視光影的捕捉，和時間變遷的外在現象。他將中國畫家對時間的描寫，稱為「暗示寫神法」，對照西洋傳統的「明暗透視法」，他的創新是融合二者，形成的「光線綜合分割法」，一方面採用中國傳統的「暗示寫神法」表達時間，以分割畫面的方式，同時融入西方的光影寫形法(11)，發展的也是折衷主義的路線。

筆者曾於一篇〈穹谷登音〉文章中，討論何懷碩先生的作品，特別提出中國語文在表達時間方面的特殊性，是「因為中國的思維進程依附著自然的運進，以天地宇宙萬物的運行為中心，所以中國語文不需要『時式』，週而復始的輪迴觀念，和西方以人為中心的語文，才有所謂的『過去』、『現在』、『未來』，是有涇渭之別的。」(12)反映在中國的山水畫上，因為人的思維依循宇宙運行的時間性而存在，所以過去中國畫家一直以概括式的心中意象，來表徵宇宙自然宏偉無限景觀的剎那浮光掠影，而不以個人的特定位置為中心，去觀察、記錄周圍的景象，例如西方文藝復興



▲ 羅青 萬山紅葉(鋼鐵山水十萬圖之一) 1996年
90.5 × 212公分

時期從人的位置建構透視法，從個人的時空條件建構模擬再現個人觀察到的有限景象。羅青在他畫裡呈現「光線綜合分割法」的時間性，實際上組合了兩種不同的時間概念系統，這種手法也大量出現在西方後現代繪畫、攝影、電影和錄影藝術之中。羅青在九〇年代的「鋼鐵山水」系列，他採用了「斷裂重組」(13)法，把專業分工的環境裡不相干的物件，拼湊、組合在並時性的畫面內，也是他的「光線綜合分割法」的延伸。

從東(中國)西(英語系)兩大文化脈絡中，羅青簡化兩類語言及圖象的符號、記號為基本單元，進行跨越時空、永無止境的語意「交錯」、「交流」之旅。他作品的結構屬於後現代、後工業社會的，但是他內在的純粹度，其實相當接近於西方現代主義的精神。

結語

臺灣從八〇年代就源源上市各類關於後現代的出版品，「後現代」一詞，在今天世紀末的臺灣，已成為流行語的一部分，而且一直處於「翻譯」的狀態，缺乏本土的論述版本。

「後現代主義」到目前都可以說是一一仍算是眾說紛紜的戰國時期，但是「後現代」作為本世紀下半期的現象而言，那麼「後現代現象」則已經透過大眾傳播媒體(特別是電子媒體)而普遍存在了，包括一些經濟上還屬於開發中的國家。臺灣原本是非常有本錢作為「後現代現象」的發言人的，因為臺灣本身歷史的命運造成多元文化的背景，臺灣人快速挪用、模仿他人的特長，與臺灣媒體對強勢流行文化的全盤接收，應可提供臺灣立即反

映時代的條件，來展現後現代文化的威力。但是，臺灣自以為走在時髦前端的後現代現象，對其他地區的影響卻是微乎其微的，因為臺灣不曾建立自我表述的後現代文化言說，因此僅在國際間扮演文化入超的弱國(文化被殖民)角色，長期處於「翻譯」他國論述語言的情勢下，根本沒有實力和其他的文化進行對話，雖然工商業產品已然銷遍全世界。本文作為探索臺灣後現代美學的小小嘗試，以臺灣承續的豐沛文化資產，作為開疆闢土的本錢，試圖了解並推動臺灣當代藝術和當代國際藝壇間的對話關係。▲

註

- (1) 請參閱李澤厚、劉綱紀，《兩漢美學史》。
- (2) 請參閱宗白華，《美學散步》。
- (3) 潘公凱，《限制與拓展－關於現代中國畫的思考》，1997年，中華文物學會，頁47。
- (4) 請參閱高木森，《中國繪畫思想史》，1992年，東大圖書，頁147。
- (5) 同上，頁158。
- (6) 同上，頁230。
- (7) 吳瑪俐譯，康丁斯基著，《藝術的精神性》，1985年，臺北藝術家出版社，第48頁。
- (8) 林銓居，《隱士·才情：余承堯》，1998年，雄獅圖書，頁166。
- (9) 羅青，《水墨之美》，1991年，幼獅文化，頁150-151。
- (10) 同上，頁152。
- (11) 同上，頁161。
- (12) 陸蓉之，《當代美術透視》，1991年，臺北市立美術館，頁148-149。
- (13) 羅青，《鋼鐵山水——羅青書畫集第三集》，1995年，東大圖書，頁7。