

帕洛克繪畫風格概論(中)

——滴漏繪畫時期

鄭慧華

國立臺灣師範大學美術研究所碩士

創作型態的轉變

二次大戰結束後，本世紀藝術(Art of This Century)畫廊的經營者佩姬·古更漢(Peggy Guggenheim)，準備將畫廊結束，並回到歐洲定居。但在此之前，他承諾了帕洛克，要為他在一九四七年春天，舉辦畫廊閉幕前最後一次個展。

這次展覽所展出的作品，皆是完成於帕洛克搬至長島後，一九四六年下半葉時期所創作。形式風格上，畫面延續著先前高密度的擁塞感，但是在運用色彩的基調上，卻有了很大的改變。

在此之前的作品中，帕洛克已呈現出了趨向「抽象」的特質，即使我們隱約能辨認其中有事物形態存在，也因其模糊或刻意掩蓋形體痕跡的手段，而難以精確判斷。在他遷居至長島後，他作品的抽象性更

高且更具實驗性。另一個發展，則是畫面的肌理及顏料的處理上，使之增加它能量感與動力感。他的姿態更加地奔放，更具衝創性。而促成這些轉變的，要歸因於帕洛克創作方式的改變。

一九四七至五〇年間，他從事更大尺幅的創作，他將畫布從架上卸下，鬆開繃緊的畫框，直接置於地面上，並且也因此大量地使用「傾流」及「滴漏」的技法，而這種技法的開發，使得他邁上了藝術生涯的頂點，成為他最具代表性的創作時期。放棄了傳統的畫架，讓繪畫更接近「自然」(土地)，他更丟棄了傳統的工具如畫筆、調色盤等，改以木棍、泥鏟，甚至直接將顏料不透過任何中介工具傾倒滴漏在畫布上。

這種新的技法讓帕洛克感到形式上更加地自由，及創作上靈感的更新。它揭示了「滴漏繪畫」時期的



帕洛克於畫室中繪「號數 32」一作情景，伯克哈爾(Rudolph Burckhardt) 1950，攝影

來臨，國際上的藝評家開始讚揚帕洛克的嶄新技法，格林堡(Clement Greenberg)更是傾全力為「滴漏繪畫」(Dripping Painting)護航。

滴漏繪畫

四七年，在「可能性」(《Possibilities》: winter, 1947-1948)雜誌上，帕洛克敘述道：

我拋棄了畫家經常使用的工具，如畫架、調色盤、畫筆等。我比較喜歡用木棍、泥錘、刀子及滴漏流動的顏料，或著以沙子、碎玻璃或其他不相干的東西來厚塗。^①

事實上，並無法用一種單一的法則，來解釋滴漏技法的發展與其複雜的特性。若我們向前追溯，帕

洛克對超現實主義的自動性技法的瞭解，及他曾經參與席格羅實驗工作室的經驗，都是促成他一九四七年形式改革的潛在因素。更正確地說，帕洛克像是綜合了以上經驗中之精華，達成了他創新形式的開發。然而當帕洛克被問及技巧方面的問題時，他總認為那是次要的，而他也只承認，在物理運作方面，它類似於印第安沙畫(Indian sand-painting)(圖一)的運作。但帕洛克是否真的在他去西部旅行時，親眼見識到了印第安沙畫儀式，仍是藝評家爭議的論點。然在關於帕洛克的文獻記載中，他的心理醫師德·拉茲羅回憶：

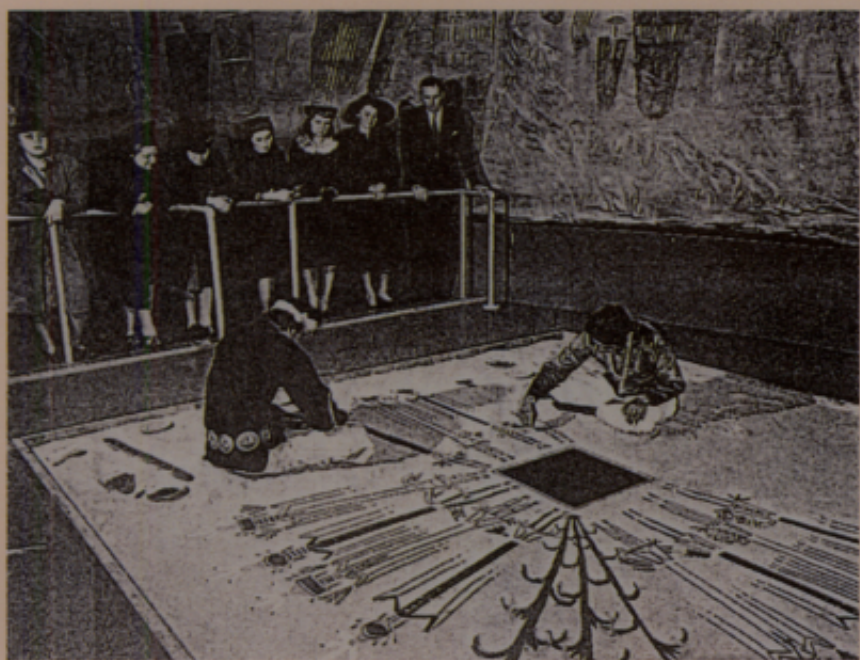
他確實在一九四〇年代，於現代藝術美術館(Museum of Modern Art)親眼看到印第安沙畫的表演。^②

如果，我們相信帕洛克的創作靈感來自於印第安沙畫，那麼一九

四四年他的一項聲明值得我們注意，他提到：他的作品與美國印第安藝術中的視覺相似性是「非刻意的」(unintentional)。^③

事實上，當我們做比較時也發覺：印第安的沙畫與帕洛克的滴漏繪畫看起來並無相似之處，如果要找出其相似性，那麼技術上的成份可能比視覺的成份來得高。

在技術上，帕洛克已完全突破了傳統的繪畫技法。以往的繪畫，總是將布繃於畫架上或垂直固定，因而顏料的運用無疑地需透過畫筆，帕洛克將畫布置於地上，不僅是顛倒了原本水平與垂直的關係，更增大了創作時所能運用的物理空間，如此，解放了制式化的作畫姿勢與位置，他從各種方位、角度介入畫面，有時甚至步入畫面，置身於畫幅中。在他一連串的动作中，不只是手和腕關節的運作，而是整個身體的參與。然而除此之外，他



圖一 韋弗和族人(Navajo)從事沙畫情景，美國印第安藝術展，1941，Museum of Modern Art。



圖二 帕洛克·號數1A(Number 1 A)，1948，局部，油畫，68×104"，Museum of Modern Art, NY。

還要依靠重力的幫助，在顏料滴落的瞬間，帕洛克以他的腕力改變控制線條的質量。這樣的技巧，需要

不斷地學習與實驗，以感受滴漏效果與顏料濃度、身體動作的速度和滴漏而下的高度等等變化因素間的

關係。此外，他必需擁有結合姿態動作與創作效果的能力，靈活、並能隨心所欲地呈現瞬間乍現的靈感。帕洛克這種高超的能力，從另一方面來說，似乎像是一種極精妙控制下，又極嚴格的技巧，藝評家歐哈拉(Frank O'Hara)提到：

帕洛克的繪圖技巧實在難以言喻，那令人驚異的能力，能以加速度使線條變細，減緩速度以使顏料沖積，他精巧地經營這些最簡單的元素，只用一素描的方法，使線條改變，使之動力充沛、擴充及大量堆疊。

④

歐哈拉這精緻的形容，使我們將線條的粗細與運作的速度做了直接的聯想，但是不要忘記，帕洛克是以傾倒、滴漏的方式作畫，他宣稱，即使使用了畫筆，他也沒有使筆與畫布直接接觸，而只是將畫筆或其他工具在畫布上空盤旋，揮灑。因此，他在畫布上所留下的顏料痕跡，事實上就是藝術家在三度空間中活動的紀錄，帕洛克在此做了一項更大的突破：即「創作的過程，成為作品的一部份，並以視覺的效果保留了下來」。筆觸與動作之間的關係是如此的緊密，當我們在觀賞其繪畫時，似乎仍可以感覺到藝術家在空間中的揮舞活動。雖說如此，但在其創作的技法中，帕洛克仍有一絲遺憾，而這也是我們先前所提及的特點：他雖摒棄掉了繪畫媒材的中介物如畫筆等工具，但由於他使用滴漏的方法，也使得他與畫布間失去了最直接的接觸，他並沒有實際地接觸到畫布，只是在空氣中作畫(by drawing or painting in the air)。為了補償這層缺憾，在他兩幅滴漏繪畫：一九四八年的(號數1A) (Number 1A) (圖二)及一九五〇年的「淡紫色的薄霧」

(Lavender Mist)中，我們可以看到帕洛克在畫布中印上了自己的手印，而這印記更讓我們想起他的話：「只有在我與繪畫失去接觸時，才會引起混亂。」^⑤滴漏繪畫的方法，使他與繪畫之間產生了距離，蓋上自己的手印，不僅是一種補償的作用，更可視為某種帶有象徵意味的簽名方式。^⑥

從帕洛克將畫布置於地面上，以滴漏繪畫技巧作畫的那一刻開始，他與自然達到了更高度的結合，不僅在畫題上暗示出，而他更欲意使其成為創作的一部份。他將自己的精神藉由技巧灌注於繪畫之中，因此我們觀看帕洛克的作品，就有如感受到他的活力一般，經由線條的轉折，粗細、濃淡，我們感受他的動作、姿態，如同他自己所說：「一個好的藝術家就是畫出他自己。」^⑦這股靈性存在於畫家與作品的緊密關係中，這使得帕洛克的作品無法脫離他而單獨存在，它具有強烈的個人精神性，而完全抽象的滴漏繪畫作品，也因帕洛克而有了生命與無比的內涵。

「遍及全面」(allover)的風格特質

滴漏繪畫極具表現性的特質，縱然在藝壇上刮起一陣旋風，並博得許多藝評家的好評，但另一方面，提出質疑與批評的聲音也不少。一九四九年，「生活」(Life)雜誌中一篇文章，即對帕洛克的聲名提出質疑，它用的標題即「傑克森·帕洛克，他是美國當今最偉大的畫家嗎？」(Jackson Pollock . Is He the Greatest Living Painter in the United States?)其中更強調他的繪畫就像「隔夜的通心麵」^⑧，

而批評中最強烈的，要算是義大利批評家艾奧菲里(Bruno Alfieri)。他在文中寫道：

傑克森·帕洛克的繪畫根本無所表現：沒有主題、沒有概念，更無幾何的形式。因此別被那些具暗示性的標題所欺瞞，它們是虛假的標題，只是為了用來讓人快速區分與認同畫作。^⑨

在文中，艾奧菲里更列舉了他所認為的帕洛克繪畫特質：

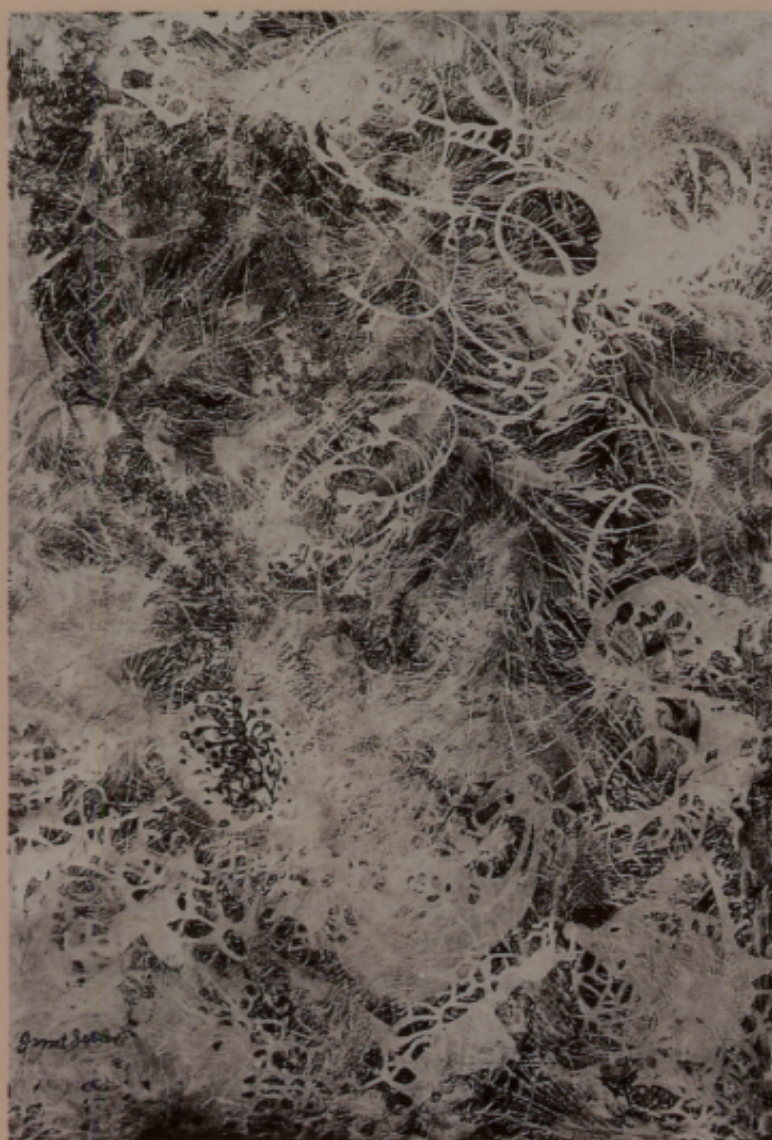
- 混亂
- 完全缺乏和諧
- 完全沒有結構組織
- 完全沒有技巧，尚未發展成熟
- 還是混亂^⑩

這些充滿攻擊性的文章，主要都是針對帕洛克滴漏的技巧而發。帕洛克因此被人稱為「滴漏者傑克」(Jack the Dripper)，而他「遍及全面」的構圖形式，更致使人們以為他的創作是毫無個性及靈魂的機械式重複製作。

一些藝評家看到的是帕洛克狂暴、魯莽的拋擲顏料，毫無節奏韻律感，更無任何理性於其中。然而格林堡卻宣稱：「帕洛克將與馬林(John Marin)對抗，且被視為二十世紀美國最偉大的藝術家。」^⑪是什麼原因讓格林堡如此肯定帕洛克，而其他的藝評家卻看不到帕洛克的優點？因為對格林堡來說，藝評並不是要全然做美學上的判定，蠻橫地決定那原本就不可辨明的好與壞。他熱衷於歷史及歷史的進程，這使得他傾向於去辨明帕洛克繪畫中的特質，及在藝術史中所扮演的角色。他由歷史的進程中，推知帕洛克的繪畫特質，是具革命性的。早在一九四六年，格林堡就已宣稱：

帕洛克在這個國家中之所以超越與他同時代的人，在於他能





圖三 索貝爾(Janet Sobel), 銀河(Milky Way), 1945, Museum of Modern Art, NY。

真正創造狂暴又放縱的藝術卻
又不失形式的控制。^⑬

因此，帕洛克繪畫上激進的特質，無論是技巧或構圖上，以及其本身能量的散發，都不可單純視為偶發或無理性的作品。相反的，帕洛克的形式風格，可以在早期他與班頓學畫時找到根源。

「遍及全面」構圖形式的發展，並非與滴漏技巧所出現的時間完全相符，但可以肯定的是，至少在一九四七年至一九五〇年，它們一致地出現在帕洛克的繪畫中。對於這點特質，學者羅賓(William Rubin)在現代藝術史上找尋它的發展脈絡：遍及全面的構圖形式應是現代藝術發展自印象主義以來，所達到的巔峰狀態，它穿越了立體主義，以及超現實主義。^⑭羅賓還提到，托貝(Mark Tobey)的繪畫中也出現了遍及全面式的特質，但是並無證據證明他影響了帕洛克。另一個較有可能影響帕洛克的藝術家，是蘇聯裔的藝術家索貝爾(Janet Sobel)，她的作品於一九四四年，曾在古更漢的本世紀藝術畫廊展出過(圖三)。格林堡回憶道：

帕洛克和我著實喜歡這些畫作。在托貝的展覽過後幾個月，那是我所見過第一個真正達到遍及全面式特質的作品，效果真令人驚異。之後，帕洛克承認這些畫作給了他深刻的印象。^⑮

我們可以說，遍及全面的形式並非帕洛克所發明，他只是更深入地開發此形式，並因此在形式上受到較多的批評。我們也發現，這種突破傳統的構圖形式在紐約畫派藝術家，被運用得很普遍，這似乎是一股潮流，在藝壇中沖刷開來，也因此格林堡在他一九四八年的研究文章中，法則性地宣告「畫架繪畫



圖四 帕洛克，三十二號(Number 32)，1950，亮漆繪於畫布上，8'10"×15'，Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf。

的危機」。他在文章中強調：「遍及全面的形式呼應了一種階級區分的罔然與無效。」^⑤在遍及全面的繪畫形式中，沒有任何區域超越另外的區域，在視覺上，打破了傳統繪畫具有視覺中心或焦點法則，除此之外，價值的評判上亦是如此。格林堡試圖為這種特質確立界說，他認為遍及全面式的繪畫「依賴畫面上完全一致的結合，所有的元素都非常相近，且不斷地重覆，從畫面的一端至另一端不做明顯的變化。顯而易見地，它是一種免除了開始、中間及結束的繪畫。」^⑥

在帕洛克「三十二號」(Number 32)(圖四)一作中，我們可以讀出格林堡所歸納的特質：帕洛克以單色做畫，整幅畫面缺乏視覺中心，且以格林堡所謂「同質性」元

素，使之遍及整個畫面。而當觀眾觀賞畫作時，觀眾是被整個畫面所產生的能量感所吸引，而非特定或特別的意象。在畫中，裸露出未上顏料的畫布，與黑色的舞動線條雖成極大的對比，然而這兩股對抗的力量卻形成極具張力的平衡狀態，並再次融合為一整體，而非各自突顯其特色。

不過，當我們仔細檢視畫作時，格林堡的說法就無法完全說服我們。面對著「32號」一作，在特定的距離外，整體感讓我們認同了格林堡的話，但事實上我們發現，儘管帕洛克使用單一技法、單一顏色，而他在畫面所得到的，卻是無窮無盡的變化效果。線條在畫面，或輕或重，或緩或急。粗厚的線條造成視覺上的肌理感與密度感，輕

淡細薄的線條則被畫布吸收，而造成較少的肌理。這並非格林堡所說的「所有的元素都非常相近，且不斷地重覆」此外，黑色的線條成群成束的聚集，它對觀者的吸引力確比裸露出的畫布來得大。線條群濃密、疏散分布，引領著觀者的眼光，在畫面上移動而無法停止。它依然保持著遍及全面式繪畫該有的效果，但卻不是由一成不變的元素重覆而成。帕洛克的繪畫在此證明了一點：遍及全面的繪畫形式容許畫面間組成元素的變化性，且不因此而形成視覺中心。

有許多的藝評家批評帕洛克的滴漏繪畫，是處於無法掌握的自發狀態下所完成。然格林堡卻反對這樣的批評，他認為帕洛克的創作，仍是遵循著一個嚴謹的戒律，就像



過去其他藝術形式所遵循的一樣。儘管格林堡對遍及全面的特質有所誤解，但是也由於他的努力，澄清了不少藝評家與觀者對帕洛克的誤解。

帕洛克抽象繪畫的意義

格林堡不遺餘力地為遍及全面的特質尋找一法則性的定義，並為帕洛克的滴漏繪畫形式與技巧在創作上的理智性與邏輯性辯護，而羅賓也熱衷為帕洛克潑潑、滴漏的技巧，在藝術史中找尋一法統來源，並給與名正言順的地位，相對於批評帕洛克作品是混亂、毫無章法、偶發、意外的評論立場，他們站在另一端。但也因為他們如此堅決的相對立場，致使帕洛克繪畫的研究，似乎走上了絕對形式主義。

帕洛克的滴漏繪畫，是否真是只有形式上的意義，而缺乏內在精神意義？完全抽象的形式，是否還容許內容意義的存在？就此點，我們要再回頭看看格林堡與羅賓所說的觀點：滴漏技巧，絕不是非理性或者毫無邏輯的。這個觀念不僅僅說明了形式的來源，再深入探究，似乎也隱含了對畫作內涵的宣示。帕洛克自己的聲明中，亦宣稱：「練習」與「經驗」使得滴漏的技巧易於掌握。一九五〇年，當他被問到關於繪畫時，是否已先在心中有了一創作的意象，他答道：「不全然沒有，我對我所做的以及它會有什麼結果，有普遍的概念。」^⑩

他的創作，儘管是自發性的，但並非盲目衝動地亂塗。在創作的過程中，他不斷地思考及練習。一九五〇年間一次訪談中，當訪問者又對他的技巧是毫無掌控能力的提

出質疑時，他說：「不，我不這麼認為。運用經驗，對顏料的流動達到最大的掌控能力是可能的，我否認有意外狀況。」^⑪當然，我們並不能無條件地接受這些說法，因為我們知道，帕洛克的繪畫並非直接出於意識下的決定。羅賓認為：與其說是「沒有意外狀況」，倒不如說是帕洛克擅於隱藏、改變，或使之保留那非預期下(unanticipated)的效果，更精確地說，是一種操作上的技巧混合。^⑫

無疑地，滴漏繪畫是帕洛克最具原創性也最複雜的作品。它不僅揭示了新的繪畫技巧，並且成功地展現了完全屬於抽象的特質。然除了形式外，還有一更重要的問題：也就是探究它的主題與對畫作的詮釋問題。一系列的滴漏繪畫，由於完全的抽象，而致使觀者無法從外在世界中找到其呼應的意義，甚至到後來，帕洛克只用數字來命名，在標題上又少了聯想的空間。關於此點，克萊斯娜(Lee Krasner, 帕洛克之妻)提到：「傑克森以往都給他的畫作傳統的標題，而現在只用簡單的數字命名。數字是中立的，它讓人們只看繪畫所呈現的東西純粹的繪畫。」^⑬帕洛克對於以數字命名，也說：「我決定不再增加困惑抽象繪畫就是抽象的。」^⑭

帕洛克所謂的「困惑」，指的是觀者在抽象繪畫與傳統的標題之間，遇到聯想上或思考上的困擾與阻礙。觀者總是習慣在掃視完畫作之後，尋求與畫題意義間的一致與認同，然而在非具象繪畫(non-figurative paintings)裡，這對過程只會徒增困擾。因此，帕洛克決定放棄傳統的命題，改以數字來命名。當帕洛克被問及該如何欣賞現代藝術時，他回答：觀者「不必找尋，只需默默地觀看，試著接受繪

畫所能提供的內容，而非帶著成見或預期它將會是什麼的心理。」^②同樣的，帕洛克希望觀者以此心態觀賞他的畫作，但這並不表示他的作品缺乏內涵與意義，儘管它們以數字命名，帕洛克再再暗示著他的作品是有意義的，對他來說，技巧只不過是讓繪畫傳達出它所要傳達之概念的手段而已，但是他仍未說明繪畫所要傳達，或說明的是什麼。因為，他總試著要避免給觀者某種「先入為主的觀念」，觀者應當由自己在看畫的過程中去體驗。

「抽象」與「意義」間的調合，事實上已在另一種藝術形式中存在。即帕洛克及其他抽象表現主義藝術家提到的「音樂」。帕洛克曾說：「欣賞抽象藝術應當像欣賞音樂一般。」^③羅斯科(Mark Rothko)也說：「做一名藝術家應試圖「將繪畫提升至音樂的境界」。^④而早在一九四〇年代初，格林堡也提出現代繪畫的目的，應當從一附屬參考、轉譯外在現象中「獨立」、「粹化」(purify)出來，如同音樂一樣，不作為其他現象，事件的說明，它與生俱來就是抽象的。康丁斯基(Vassily Kandinsky)在其抽象藝術理論中，已論及藝術的精神性與抽象繪畫的關係。他亦宣稱，繪畫應當脫離對外在客體的描寫，背棄現實模型，摒棄掉可辨的、具象的形體，如此才能將藝術提升至「純理論」的階段，他更使繪畫與音樂相互呼應，要使得繪畫如同音樂一樣，具精神感動的力量，使人進入更高超的境界。帕洛克之所以提出「欣賞抽象藝術應當像欣賞音樂一般」主要是闡明，抽象的形式並非就是毫無意義，如同音樂一樣，它既是完全的抽象，又同時能夠注入精神的氣氛，表達出自主性、獨立性，並流露出藝術家的個性，感動所有的觀

者。

儘管如此，要瞭解帕洛克抽象繪畫的意義仍不容易。路希·史密斯(Edward Lucie-Smith)說道：「藝術中的溝通，基本上靠的是對既定象徵符號與傳統的認知，而非直接情緒上的轉譯。」^⑤帕洛克的創作，可以說是與此法則背道而馳，他試圖拒絕採用固定的象徵與傳統，他發明屬於他個人的象徵形式及繪畫語言，當然，我們也就很難找到能幫助瞭解畫作的既有線索。他積極從事開發個人的語彙與象徵符號，這並不表示他一開始就能夠知道自己繪畫中的意義，甚至他並不完全清楚自己在做什麼，他說他必須經過一「熟悉」的階段來瞭解自己的畫作。換句話說，儘管一開始處於混沌不清的狀態，但在經過自己的反思與認識後，他能夠察覺繪畫中的特質與意義。

但是由於帕洛克總是避免去解釋畫作，而寧願讓畫作自身去陳述自己，因而使他的作品總像覆蓋了層神秘薄紗般。觀者只能靠著自己的體驗詮釋畫作，對帕洛克及觀者來說，他們有可能說出不同的感受及意義。然而這並不表示任何嘗試詮釋都注定失敗，相反的，它包容所有的可能性，其意義是開放的。

帕洛克抽象繪畫與自然

討論至此，我們仍不免要再追問：在觀者欣賞帕洛克的繪畫時，是否有足夠的證據來支持任何人企圖做的詮釋？答案是肯定的。儘管我們前面提到，帕洛克不喜歡為畫作以傳統方式命題，而改以數字命名，但並非所有的畫作皆如此。因此，由其他畫作的標題，我們可以





得到一些推論的線索。直至一九四〇年為止，帕洛克為畫作的命名總帶有濃重的象徵意義與神秘主義意味，如「夜晚的儀式」(Night Ceremony, 1944)、「割禮」(Circumcision, 1946)、「藍色無意識」(The Blue Unconscious, 1946)、「高尚的女祭師」(High Priestess, 1946)等。但自從他遷居長島之後，在繪畫的命題上有了明顯的轉變，原本神秘的主題被大自然的主題所取代。在長島，帕洛克深刻感受到人間與自然的關係，他將畫布自畫架上卸下，從某方面來說，這使得他更接近大自然與土地。在他巔峰時期(一九四七至五〇年)的畫作中，最明顯的便是大自然的特質，我們還可以從其他標題中讀出這層意義。如：「銀河」(Galaxy)、「水徑」(Watery Paths)、「迷人的森林」(Enchanted Forest)、「旋風」(Vortex)、「彗星」(Comet)、「夏日」(Summer Time)、「秋的旋律」(Autumn Rhythm)、「淡紫色的薄霧」(Lavender Mist)等。雖然我們並不能單就標題來斷言帕洛克繪畫中所具有的意義，但至少我們可以肯定，在時間上，命名性質的改變，與他遷居至長島的時間相一致，而此一致性應非巧合或偶發狀況而已。

帕洛克對大自然主題的興趣，我們還能從他本人或其他人的言論中得到佐證。時常與他相處的朋友都知道，自然環境是帕洛克很喜歡談論的主題。他的朋友湯尼·史密斯(Tony Smith)曾說：他「對土地的感受，我認為與他將繪畫置於地上有關係。我並不認為傑克森在地上作畫，只是為尋求一堅硬的表面，或是為了更大的空間。」^⑤帕洛克自己也告訴為他作傳的弗列德曼(B.H. Friedman)：「我所關心的

是自然的律動，海洋運動的方式，我工作就像自然一樣。」^⑥當然，這並不表示帕洛克所描繪的是自然界的表象，他說他是要傳達蘊含其中的韻律，那種使大自然呈現其面貌的超自然力量與效果。因此我們在帕洛克的抽象繪畫中，所感受到的是那隱喻的、內在及原始能量的散發，以帕洛克自己的話語來說，那是一種「使之可見的能量與情緒」(Energy and Motion made visible)^⑦，透過他繪畫的過程呈現在畫布上。而這「可見的能量」無疑是「抽象」與「意義」合諧共存的最佳解釋。

或許有人質疑，帕洛克對自然的愛好與重視，是否使他忽略了「人性」，而只專注於人之外自然的主題？事實不然。我們不要忘了，帕洛克所謂的「使能量成為可見」的方法，乃是透過他自己他心靈的運作，及身體的運動。實際上，帕洛克所謂的「自然的律動」，同時也是指藝術家本人內在在世界及力量的發散，他同樣是呈現心靈內在的力量與情緒。滴漏繪畫形之於觀者眼前的，不只是身體能量，物理性運動的效果，更是藝術家內化之心緒、觀念的投擲與釋放。因此帕洛克提及：他所使用的技巧，無非是使得他自己能成為「繪畫的一部份」並「置身於繪畫之中」，如此說來，他是有意使自己等同於自然，並與自然達到高度的結合。所以，當霍夫曼(Hans Hofmann)批評他的繪畫「非出於自然」時，帕洛克自信地回答：「我就是自然。」^⑧

倘若我們同意以上的討論，那麼我們可以知道，帕洛克的創作過程並不同於超現實主義的自動運作論，也絕非毫無掌控能力地胡亂塗鴉，他一開始或許處於自發的狀態，但那卻是他為誘出心靈無意識

圖五 帕洛克，無題，約1948
~1949，亮漆繪於畫布上，31
×23"，Mr. and Mrs. Herbert
Matter Collection。



的手段。甚至，我們在其滴漏繪畫時期的某些作品中，可隱約地辨別出具體的意象，特別是人物形態。帕洛克並不否認此點，但他也說明，他有意要「遮蔽」這些可辨的形體。克萊斯娜對此問題做了以下回答：

我見過他繪畫的形成過程，其中許多最抽象的作品，一開始都或多或少是由可辨的形象而來……頭、身體的部份、幻想的生物。有一次我問傑克森，當一個具體的形象成形時，為什麼他不停止作畫，他說：「我選擇遮蔽形象」。^⑩

雖然，並不是在每一張滴漏繪畫中，我們都能發現其交織密佈的線條下有具體的形象，但的確在有些畫中，它們明顯地出現。很顯然地，它們是滴漏繪畫的第一個階段，如我們在圖(圖五)中所看到的那樣，接著帕洛克用更多的顏料，不同的顏色滴漏在第一層上，使遮蔽第一層的形象，如(圖六)中所見，如此層層堆疊，以至我們分辨不出其底層的形象為止。

此外，在同一時期的另一系列畫中，我們也可讀出畫面中潛藏的形態。帕洛克將他的繪畫置於另一個板子上，然後直接裁剪出具體的形狀。在「挖剪」(Cut Out)(圖七)一作中可明白看出他所使用的方



圖六 帕洛克，無題，約1948~1949，
墨水，亮漆繪於紙上，22 3/8 × 30 1/8，
The Metropolitan Museum of
Art。

圖七 帕洛克·挖剪
(Cut-Out)，約1948
~1950。油彩繪於紙
上，剪下再附於畫布
上，30 1/2 × 23
1/2"。Ohara
Museum of Art,
Kurashiki, Japan。



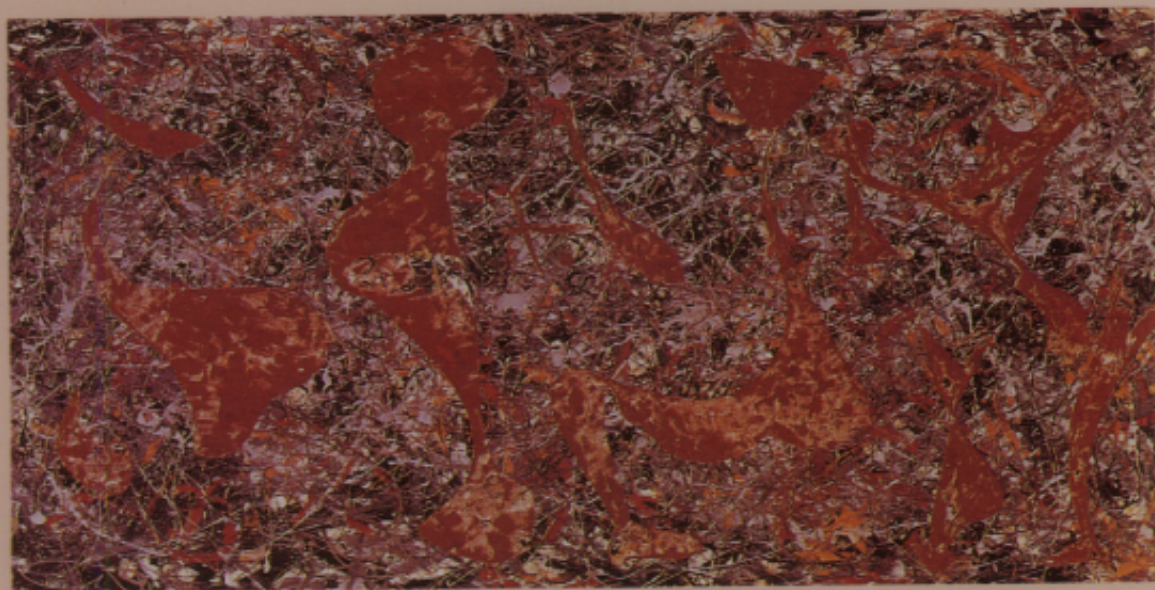
圖八 帕洛克·挖剪的形體
(Cut-Out Figure)，1948，
油彩繪於紙上，剪下再附於
版子上，30 × 22"，私人收
藏。



法。但他不只是將形狀挖剪出而已，他還將剪下的形狀再置於其他板子或是一種硬質纖維板上，再以滴漏的技巧施於其上，如我們在「挖剪的形體」(Cut-Out Figure)(圖八)中所看到的一樣。這類型的作品最有名的便是「網之外：7號」(圖九)。然而這種做法，並非「遮蔽」下層形體的做法，這種方法反而使得形體更加顯而易見，可見得帕洛克並非刻意隱藏起所有的可辨形體。這也證明了帕洛克的滴漏繪畫與「人」聯結及與「自然」的聯結是同等的。它絕非機械式的重覆製作，相反的，它是極端人性的。

帕洛克將自己身體的節奏與自然的韻律做了最高度的結合，他並不將自己與自己所處環境區分開來，他對霍夫曼的批評所做的反擊猶在我們耳際：「我就是自然」。如此天人合一的觀念與感受即是他所要傳達的內涵。在形式上，滴漏繪畫可與他先前的繪畫形式完全的區分開來，但在內涵上的傳承卻不容區分，他對人與自然之間的關係的強烈感受力，在三〇年代的風景繪畫中就出現端倪，畫面中節奏與動力感亦可追溯自他受教於班頓的時光，他對原始主義的高度興趣，更是引領他走向人與自然結合表現的原因。

我們要再次聲明：滴漏繪畫時期，確實是帕洛克創作生涯中最有力量、最成功也最具原創性的階段，它展現出成熟的風格，並擁有宏觀的格局，足以吸引世人的目光，讓藝壇的焦點由法國巴黎轉至美國紐約，一九四七年至五〇年的重要成就，奠立成帕洛克在藝術史上無可動搖的地位。



圖九 帕洛克，網之外：7號(Out of the Web: Number 7), 1949, 油彩、亮漆、挖剪圖案, 48×96", Staatsgalerie, Stuttgart。

註：

- ① Clifford ROSS ed.: Abstract Expressionism: Creators and Critics, Harry N. Abrams inc., New York, p.139
- ② Jackson RUSHING: "Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism", 出自 The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985, Abbeville Press, New York, 1986, p.273
- ③ Clifford Ross ed., op.cit., p.138
- ④ F. O'HARA: " Jackson Pollock", 1959, 收錄於 Modern Arts Criticism, Gale Research Inc., Vol: 3, Detroit, 1993, p.238
- ⑤ Clifford ROSS, op.cit., p.140
- ⑥ Claude CERNUSCHI: Jackson Pollock: Meaning and Significance, Harper Collins, New York, 1992, p.112
- ⑦ S. RODMAN: "Conversation with Artists", (New York Magazine) 1957, p.82; (Rodman 的訪談於1956年6月)
- ⑧ 參閱 Modern Arts Criticism, Gale Research Inc., Vol: 3, Detroit, 1993, p.321
- ⑨ F. V. O'CONNOR: Jackson Pollock, Museum of Modern Art, New York, 1967, pp.54-55
- ⑩ Ibid.
- ⑪ Ibid., p.43, 或參閱 Janet A. Jones: Clement Greenberg: His Critical and personal relationships with Jackson Pollock and Selected Post Painterly abstractionists, A Bell & Howell Company, Michigan, 1994, p. 114
- ⑫ John O'BRAIN ed.: Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Vol: 2, the University of Chicago Press, Chicago, 1993, p.75
- ⑬ Claude CERNUSCHI, op.cit., p. 116
- ⑭ Ibid.
- ⑮ Clement GREENBERG: " The Crisis of the Easel Picture", 收錄於 Art and Culture, Beacon Press, Boston, 1961, p.157
- ⑯ Ibid., p.155
- ⑰ Ibid., p.144
- ⑱ Ibid., p.143
- ⑲ Claude CERNUSCHI, op.cit., p. 128
- ⑳ Ibid., p.129
- ㉑ Clifford Ross, op.cit., p.145
- ㉒ Ibid., p.141
- ㉓ Ibid.
- ㉔ Ibid.
- ㉕ Claude CERNUSCHI, op.cit., p. 132
- ㉖ Ibid.
- ㉗ B. H. FRIEDMAN: Jackson Pollock: Energy Made Visible, McGraw Hill, New York, 1970, p.228
- ㉘ F.V. O'CONNER and E.V. Thaw: Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné, 4vols, New Haven, 1978, Vol.4, p.253
- ㉙ B. H. FRIEDMAN, op.cit., p.99
- ㉚ Claude CERNUSCHI, op.cit., p. 140