

## 從許炯看中國美術史一百年來的詰問：我們「過去」了嗎？

出處 | 賴毓芝，《典藏·古美術》361 期（同步刊載於典藏網站古美術專題），October 2022

連結 | [https://artouch.com/art-views/issue/artco\\_30th\\_anniversary\\_joint\\_feature/content-84310.html](https://artouch.com/art-views/issue/artco_30th_anniversary_joint_feature/content-84310.html)

### 在斷裂時代的延續

這幾天我想全世界都跟我一樣盯著螢幕觀看英國女王伊莉莎白二世（Elizabeth Alexandra Mary, 1926-2022）的葬禮，這的確是一個世紀性的帝國展演。在這樣一個以民族國家為主流的世界，到底要如何處置我們對於「帝國」的著迷？那樣漂亮的制服、閃亮亮的儀仗、夢幻的皇冠珠寶、整齊英挺的軍容等，的確像追劇般讓人耽溺。不管是朋友的臉書、或是電視上現場民眾的訪問，都紛紛以哀悼一個時代的逝去來定義我們對於這場盛事的關心，但是女王的葬禮真的是有關於「過去」與「逝去」嗎？這個典禮中最壯觀的應該是那綿延不斷的行進隊伍，相對於西敏寺教堂內的葬禮只有少數人能觀禮，這樣一個遊行隊伍是所有人都可以觀看與參與的，而所有的焦點都在女王靈柩與依序列隊步行於後的皇室成員（註 1），這是一個「延續性」的展現，歷史在此就像這樣一條由人群所組成的河流，蜿蜒前進，綿綿不絕。在這樣一個講究「斷裂」、「反叛」、「創新」的時代，談論「延續性」未免是太不「酷」的事情了。但是不要否認，就是在這樣一個斷裂的時代，我們對於「不變」有一種奢侈的美好幻象。然而換過來思考，我們真的可以與「過去」斷裂開來，沒有牽絆地存在嗎？作為一個歷史學家，這也許是我的侷限，也是我的能力，往往在看一件單一事件時，拉大時間的軸距，所有的「發生」都有千絲萬縷的關係網絡，連動過去與當代。藝術品的誕生，尤其如此，從來沒有橫空出世的「創造」，創作端的生產與接收端的詮釋，都是根植於一種對於對話的需要，且有前因後果的脈絡，否則只能是被另眼相待的素人創作。

### 年輕許炯的古老議題

上個月底亞紀畫廊負責人黃亞紀邀我參加許炯「山水 2022 SS」的開幕，說實在我並不是當代藝術評論家，只是一個對於當代藝術有業餘愛好的藝術史研究者，因此之前我並沒有聽過許炯，也沒看過許炯的作品。許炯塗鴉般的畫作，混合著色筆、水墨、膠帶、油彩等材質，或拼貼成簡單形狀、或書寫古文、或塗抹斷裂的詞彙、或隨手寫下筆記性片段文字，有的作品就直接貼在挑高諾大的牆壁上，讓看似非正式的塗鴉有一種壁畫或街頭場景感（圖 1）。這些工業膠帶等現成物的使用，讓人想起 2019 年義大利藝術家莫瑞吉奧·卡特蘭（Maurizio Cattelan, 1960-）在邁阿密巴塞爾藝術展（Art Basel Miami Beach）所展出並賣出天價的銀色膠帶與香蕉的組合（圖 2），而塗鴉風格及標語式或片段式文字的使用，又讓人想起 1980 年代紐約傳奇塗鴉藝術家尚－米榭·巴斯奇亞（Jean-Michel Basquiat, 1960-1988）的作品（圖 3）。許炯到底想做什麼？

# EACH MODERN

亞紀畫廊



圖 1 許炯 2019 至 2021 年作《江南真是好啊，可是我不想回去了》，180x190 cm。（亞紀畫廊提供）

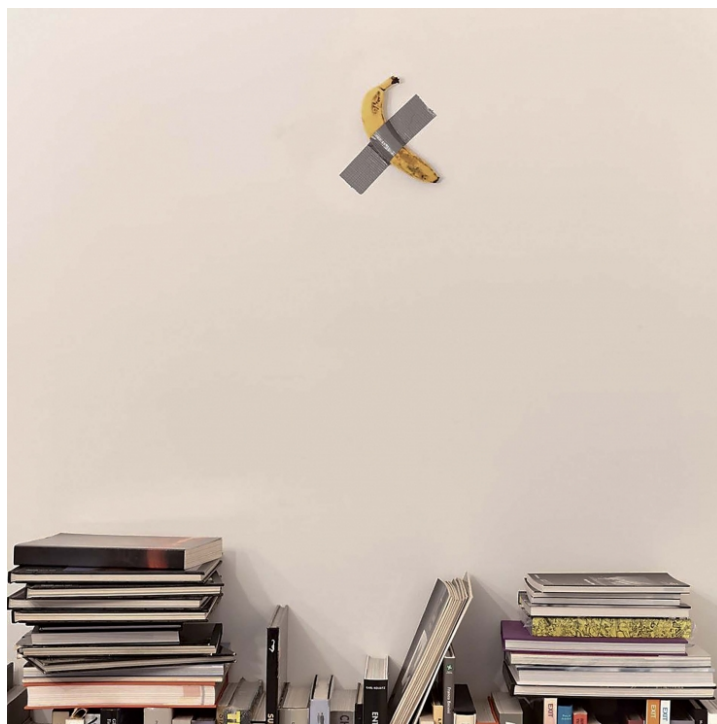


圖 2 莫瑞吉奧·卡特蘭 2019 年作《喜劇演員 (Comedian)》。（圖引自 Perrotin Gallery Instagram）

# EACH MODERN

亞紀畫廊



圖3 尚米榭·巴斯奇亞 1981 年作《無題 Untitled》，172.7x261.6 cm。（圖取自佳士得官網）

跟亞紀聊天，才知道他原來是書法專業出身，便約了過幾天去看他早期的作品。許炯早期的草書時期，例如 2015 年的《蘭亭序》（圖 4），用類似唐代懷素《自敘帖》（圖 5）快速連綿的字體，展現書寫的隨機性與表演性。然而比起懷素，許炯線條的粗細變化更少，呈現出近似現代硬筆書寫的效果，畫面的重複性線條，藉由疏密創造出不同的空間，整體呈現出更壓抑、更極簡的現代感。這樣的現代感帶有一種孤冷的詩意，與懷素狂草所呈現酒酣耳熱下的放縱是很不同的。對當代觀眾來說，雖然有標題的幫助，我們知道這幅畫的內容應該是書寫有名的王羲之《蘭亭序》，但是應該很少人真的能一個字一個字讀出來，因此與其說標題指出這幅作品的書寫內容（雖然的確是其書寫的內容），還不如說像是這件作品的副文本（Paratext），是開啟這件作品與一個更大脈絡相連的按鈕。這件一般觀眾讀不出內容的作品究竟是叫作《蘭亭序》《自敘帖》，或像徐冰的「方塊字書法」一樣取一個新發明的名字？其可能不影響到作品的風格表現，但卻一定會影響到作品所要帶領我們進入的世界與對話。

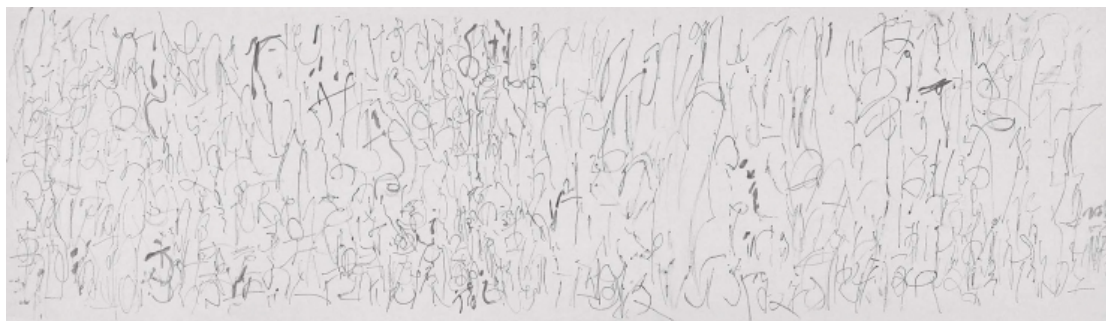


圖4 許炯 2015 年作《蘭亭序》，61x240 cm。（亞紀畫廊提供）

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

## EACH MODERN

亞紀畫廊

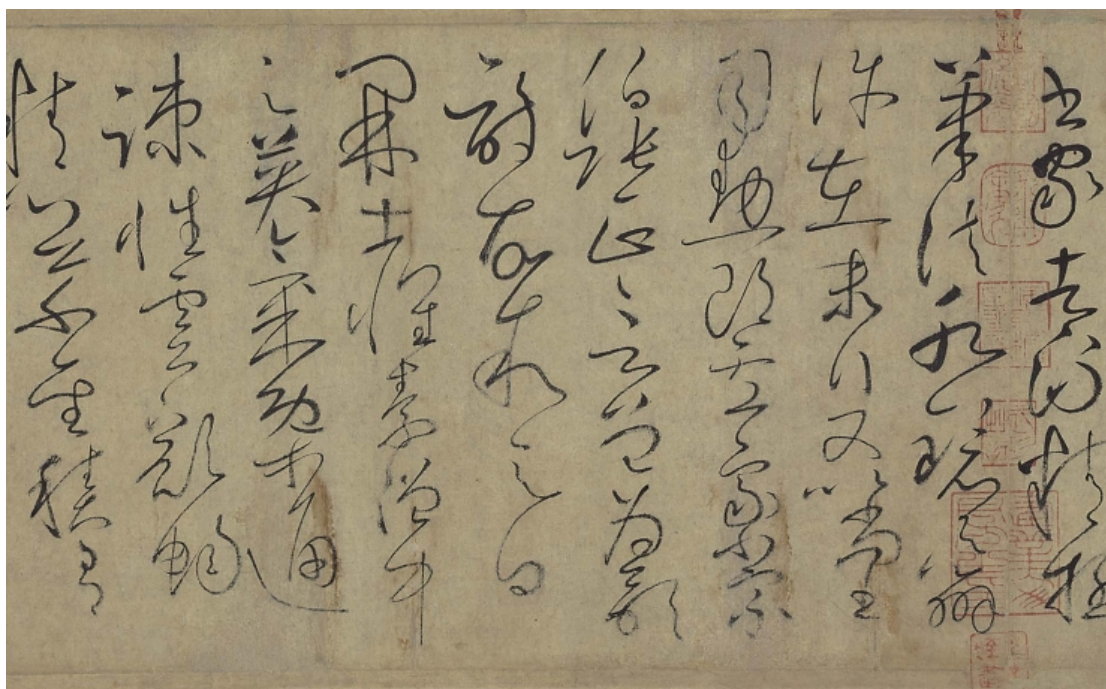


圖 5 懷素，《自敘帖》局部，28.3x755 cm，國立故宮博物院藏。（© 國立故宮博物院 Open Data）

許炯顯然對這種書寫、文本與圖像的關係非常有興趣，這在某部分來說可謂現代版「書畫同源」的辯證。從他早期草書系列，到以唐代詩人賈島為主線的賈島系列（圖 6），到拼貼媒材的山水系列，他的作品呈現越來越多線條與圖像、書寫與繪畫、手蹟與現成物的構圖對話。從這個發展脈絡看來，讓我初看一頭霧水的「山水 2022 SS」變得稍微清晰起來，這是一條很多前輩走過的道路，許炯並非踽踽而行，在那條路上有甲骨文時期的趙無極、狂草抽象系列中的劉國松、到創造方塊字書法的徐冰等一連串前輩們的背影。這些出身東方，面對西方主流藝術世界的藝術家們，其心中的梗喉之結永遠是如何可以讓作品同時是「中文世界」的，卻又是無庸置疑的「當代藝術」。而書法作為曾經影響 1950 年代美國抽象表現主義的重要東方元素，及中國文字原本即是圖像文字的本質，讓西方抽象、文字，以及圖像間交錯的關係，成為東方出身的藝術家，最豐富的對話生產與辯證的平臺之一。就如同《典藏》這次的主題「古今之變／辯」，這事實上是一個古老的議題，但也是一個從來沒有完美解決之道的糾結，有的藝術家，例如趙無極，最終放棄了這個議題，另闢戰場了。

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

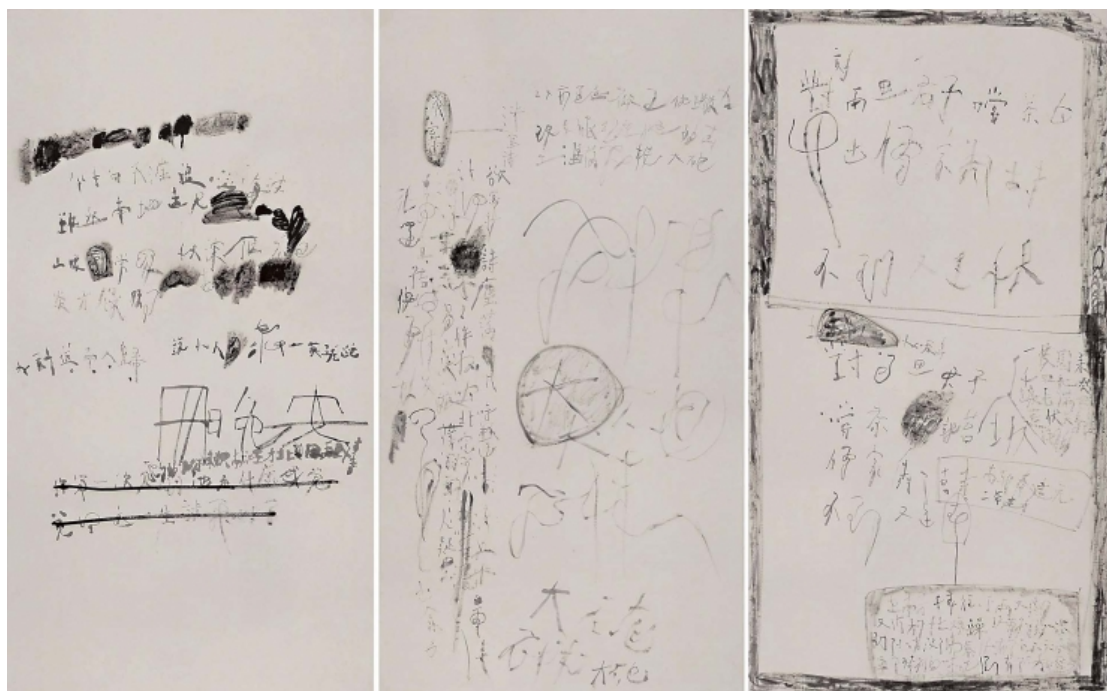


圖6 許炯 2016 年作《倪瓚·賈島·安晚冊》，各 250x125 cm。（亞紀畫廊提供）

## 「中文世界的」vs.「當代藝術的」

既要「中文世界」又要「當代」事實上是一個很難的事情。祈大衛（David J. Clarke）就曾指出劉國松在既要「現代」，又要「中國」時，他必須要小心不要淪為強加移植而失根的模仿，也要小心不要變成非常狹隘而保守的傳統主義（註2）。因此，同時保持跟傳統的連結，及與全球當代藝壇的對話，就變成一個看似容易，卻是一個高度挑戰性的任務，而且這個連結或對話的成功與否，也與畫家的訓練、其對當時全球藝壇走向與中國書畫的理解，以及中國書畫內在命題本身等是否可以與其創作擦出火花等條件所限制。其中對於全球主流藝壇的理解往往左右了其創作議題的設定，因而讓許炯、劉國松、趙無極、徐冰等無數走在這條路上的藝術家，發展出樣貌非常不同的作品。

在今日想這樣一個問題特別有意義，因為 100 年前，也就是 1922 年，陳師曾翻譯前一年大村西崖出版的《文人畫之復興》，加上自己寫的〈文人畫之價值〉，共同出版成《中國文人畫之研究》一書，我們或許可以將之視為第一個嘗試提出如何解決上述問題方案之思考。當然當時所用的詞彙與框架，就像 1960 年代劉國松所用的「中國」與「現代」一樣，想的比較是大傳統存續的問題。值得注意的是，稍早 1918 年徐悲鴻在北大畫法研究會演講、同年出版《萬木草堂藏畫目》的康有為、以及 1919 年在《新青年》提出的「美術革命」的陳獨秀等，似乎都非常外行地，紛紛倡議以早非西方畫壇主流的「寫實」風格，來力挽中國畫衰落的狂瀾。相對於此，陳師曾〈文人畫之價

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

## 亞紀畫廊

值) 所顯示對西方藝壇的觀察顯然是比較「當代」的，他說：「西洋畫可謂形似極矣。自 19 世紀以來，以科學之理研究光與色，其於物象體驗入微，而近來之後印象派乃反其道而行之，不重客體，專任主觀，立體派、未來派、表現派聯翩演出，其思想之轉變亦足見形似之不足盡藝術之長，而不能不別有所求矣。」他觀察到西方印象派之後，繪畫創作由客觀轉主觀，「形似」不再是藝術主要追求，而此恰巧是 12 世紀以來文人畫的主要論點，因而「文人畫」的回歸成為他解決上述既要「現代」、又要「中國」問題的取徑。

在臺灣的脈絡下，成立於 1950 年代末期的「五月」與「東方」兩個畫會被視為臺灣抽象藝術興起的關鍵。他們心中所想的西方畫壇主流，已經不再是陳師曾當年以法國為中心的歐陸畫壇，而是以紐約為中心的抽象表現主義。抽象表現主義下雖然有各種風格各異的表現，然他們不僅只是如印象派以來，認為繪畫是主觀意識的開展，更認為繪畫應該回到平面，回到構成繪畫的最基本元素，那就是顏色、構圖與行動

(movement) 本身，所有藝術的「發生」點，應該在這些元素及其組合所蓄積的能量中，因此發展出各種自動技法。而東方與禪相關的書法，更成為許多抽象表現主義畫家形式的靈感來源。面對這樣的潮流，出身東方的藝術家應該有如魚得水之感吧！這大概可以解釋為何 1950 年代以後臺灣有如此多畫家在此潮流下創作，其中最成功之一的應該是劉國松。劉國松 1960 年代的草書系列，遠觀像是美國抽象表現主義畫家弗朗茲·克萊恩 (Franz Kline, 1910-1962) 的作品。克萊恩以如中國書法般快速移動且巨大的線條分割占據畫面，不需要藉由任何具象的形象，這些線條在巨大畫面上的移動、分叉、翻騰，攪動觀者視覺上的激動，似乎可以想像畫家身體在畫面上的勞動，其雖然是抽象畫，卻有非常高的身體性 (圖 7)。然而，這個身體性卻不是劉國松作品的重點。劉國松的作品，有趣的地方在於，表面上看起來好像是回應抽象表現主義，但是細看組成，卻像是巨型的草書書寫。這個草書又非一筆連續而成，而是有很多不同筆的組合與細節質感，尤其這些筆墨與空白背景的互動，轉個角度，又讓觀者有宛若觀看雲煙裊繞之中國山水之錯覺。因此，整幅作品有一種介於抽象表現、草書與山水間的動態錯視感 (圖 8)。中國傳統以為文字的發生，乃是倉頡「依類象形」，他藉由觀察仰觀天象，俯察萬物，創造了文字，而文字發生那刻「天雨粟，鬼夜哭」，人突然有了窺見「物象之本」的能力。唐代張彥遠在《歷代名畫記》一開始〈敘畫之源流〉中就清楚說道，文字發生那刻，「書畫同體而未分」，也就是畫跟書一樣都是解碼天地運行與宇宙本質的密碼，因此畫的重點在於與「四時並運，發於天然」，而這也是中國山水畫最高的標準。換句話說，在中國傳統的體系中，書畫不僅一體，書法與山水的實踐都與參化宇宙之理相關，這也就可以理解劉國松為何把他在 1967 年創作的畫作命名為「宇宙即我心」。

# EACH MODERN

亞紀畫廊



圖 7 弗朗茲·克萊恩 1955 年作〈貫穿市鎮 (Crosstown)〉，122.6×165.7 公分。圖取自蘇富比官網。



圖 8 劉國松 1967 作〈宇宙即我心〉，135×205.5 公分，私人收藏。圖／劉國松基金會提供。

# EACH MODERN

亞紀畫廊

## 許炯迷航了嗎？新世界的搜索

回到許炯的新展「山水 2022 SS」，這個「SS」的命名，除了是山水的英文縮寫，也是如時尚產業的「Spring Summer」的季節標號，給予這系列的創作一個非常清楚的時間感，因此這只是無限更替推出進展中的一季。如果劉國松所面對的「當代」是抽象表現主義，那許炯所以為的「當代」是什麼呢？以抽象表現主義之後的美國畫壇來說，以安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）為翹首的普普藝術，不僅是回到具象，甚至用現成物去取代再現，且高舉以往被藝術界所鄙棄的常民通俗文化。有趣的是，如果繪畫可以由再現回歸到平面與材質，再現可以直接由現成物拼貼取代，那麼就傳達訊息本身，我們是否也可以回到更有效率而直接的文字或符號本身呢？換句話說，如果要表現一個傷心的效果，畫一個具象的傷心人物、單純由線條顏色來表現哀傷氛圍，與在畫面上直接寫上「我很傷心」，這三者究竟有何不同？而這正是再現傳統、抽象表現，到後普普間的差異。

當然這些清晰可循的畫派發展都已經是至少 50 年以前的事情了，許炯所面對的「當代」是複雜非常多，多到讓作為藝術史學家的我們都開始懷疑畫派還是一個有意義的觀察嗎？但是因為沃荷的慧眼獨具而出世的巴斯奇亞將街頭帶有文字書寫的塗鴉帶入當代藝壇，可以說開啟了另一波書寫與繪畫創作的關係，這波街頭風對當代藝術的影響可說是方興未艾，影響到服裝與流行音樂等層面，甚至成為現在最夯的「潮」文化的主體。如果劉國松以中國的書法與山水傳統去交鋒抽象表現主義所挪用東方書法所創造的抽象藝術，那麼許炯的確看到了他的「當代」中的塗鴉書寫與中國書法的可能對話，這是一個深具潛力的選擇。但是他的膠帶、片段文字、構圖、材質等選擇又如何回應到中國書法的傳統命題？劉國松的〈宇宙即我心〉提出他那個時代的解答，那許炯的解答是什麼呢？也許許炯不需要回應這樣傳統的議題，但是脫離了書法，許炯想當什麼樣的當代藝術家？

這是所有與傳統有關的當代藝術家的議題，更精確地說，這也不是當代藝術家獨有的困境，而是中國傳統所有想要以丹青傳世的創作者的核心，那就是：如何既是古代經典，又是當代作品。對我很具啟發性的是，讀到巫鴻為我們剛出版的《物見：四十八位物件的閱讀者，與他們所見的世界》所寫的〈宋代的眼光〉一文。以往學界對於多本宋朝製作的傳顧愷之〈洛神賦圖〉卷（圖 9）的處理，常是想辦法去除畫中宋代的因子，試圖在其中找出東晉顧愷之的的蛛絲馬跡，但是巫鴻說：

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)





圖 9 傳顧愷之《洛神賦圖》局部，27.1x572.8 cm，北京故宮博物院藏。（本刊資料室）

「以《洛神賦圖》為例，第一個層面是把現存各卷作為宋代視覺藝術產品，思考其產生原因和當時人們看待它們的眼光。這種眼光是複數而非單一的一正如《洛神賦圖》在當時的存在是複數而非單一的。這種思考把多件宋代《洛神賦圖》置入共時的文化情境去理解它們的複雜含義。第二個層面則是從這些宋代《洛神賦圖》出發去追溯它們的歷史本源。這個本源不再是複數和多重的，而是被想像為一件單一原作。雖然早已不復存在，但有可能通過慎密的『視覺考古』發現它在後代畫卷中留存的基因或『影子』。」

對於他來說，《洛神賦圖》中宋代的「當代」元素是非常重要的，因為即使是其中的「東晉顧愷之」也是在宋代所理解下的產物。這提醒我們，即使宋代畫家在生產古代經典時，他們並非無法百分之一百摹古，而是他們也有自己的「當代性」要照顧，中國書畫的生產，至少在 12 世紀文人理論開始流行後，就一直面對這樣的雙重性命題。巫鴻的文章點出了中國古代並非沒有「當代藝術」，「古今之變／辯」一直是這個傳統的核心。當然，即使是傳統訓練出身的藝術家也可以選擇不要留在這個傳統內，但那會是什麼呢？我也很好奇。

## 註釋

註 1 關於皇家隊伍森嚴的序列，請見英國廣播公司新聞。(https://www.bbc.com/news/uk-62941422)

註 2 David Clarke, Chinese Art and Its Encounter with the World (Hong Kong : Hong Kong University Press , 2011), p. 141.