

從已知到未知的風景探險 — 楊識宏的繪畫世界

文·廖仁義

(法國巴黎大學美學博士)

東吳大學/國立藝術學院助理教授)

那是一顆渴望呼吸的種子，帶著它的激情與節制，將自己拋向寬闊的天空中。但它並沒有循著拋物線落下，因為它是一顆自己開拓行走路徑的種子，方位因為它而形成，速度也因為它而產生。

1. 找尋方向的內在驅力

在密室中，一顆種子是不是只能將自己的現在當做時間的整體？

七〇年代的臺灣就像是一個密室，它背負著六〇年代的恐懼，又在七〇年代初期的創傷中盲目詮釋每一種方向感，而後這些詮釋也就變成了方向本身。每一個詮釋，既是一種方向的指令，而詮釋的聚集也就成為一種的困惑。當時，我們曾經以為這個充滿困惑的此時此地就是全部的時間與空間。

但是，密室的內在有著一種緊張，緊張造成了裂縫。這時，渴望呼吸的種子在它自己的內層發生了運動的驅力。

做為一個在七〇年代完成學習生涯並且開始嶄露頭角的台灣畫家，楊識宏的創作動機在七〇年代後期出現了內在運動的驅力。這股驅力，使他沒有受限於既存的時間與空間，也並不是說他認為在這之外已經存在著一個外在的時空，而是說他隱約感受得到另外有一個時間與空間等待著他去摸索。所以，他在一九七九年離開台灣，放下了眼前的光與熱，前往美國，朝向了遙遠的未知。

除了摸索，他能完成一個「未知」嗎？我們能說一個勇於往前探險的藝術家能夠完成一項沒有盡頭的旅程嗎？我們明確知道的是，他已經往前渡過了許多的探險，而且他還繼續在走。

從他八〇年代初期的作品中，我們看到了東方文化符號在他的畫面上記錄了異鄉人的眷念與感傷，也看到了「未知」正在他的畫面中開展出探險家的謹慎與客觀。繪畫結構中，顯性元素與隱性元素所形成的互動氣氛，充分表現了他這時造型思維的方位。譬如，在《有門的風景》（1981）與《有羊頭的山水風景》（1981）中，他讓意識之中各個層次的圖形元素都能充分得到表達。

這時，已知的符號風景正在融進「未知」之中，而情感也逐漸從對於物象的佔有轉變為對於心象的凝視。

2. 造型運動的時間詩學

在未知之中，一顆種子是不是只能苦苦守候已被時間支配的風景？

來到當代抽象表現主義發源地的紐約，楊識宏一方面似乎來到自己造型生命的故鄉，內在情感的元素從記憶中甦醒，另一方面從新世界的視野中所感受到的存在的不安，也直逼他的心象世界，而流蕩在視覺經驗中的現實事件，也不斷地衝擊著他，形成了一種受到外在因素影響的傷逝性的時間意識。這種時間意識表現在焦慮情緒中，而戰爭與死亡也就成為焦慮情緒的造型元素，我們從他八〇年代中期的作品中可以聞到這種況味。譬如，《文明的衰頹》（1984）、《透明的風景》（1985）與《風景之外》（1986）這些作品中，流露出動盪的人間秩序中生命孤獨懸掛的絕望心情，以及一絲絲想要超越這種心情的掙扎意圖。

然而，楊識宏畢竟不是一個失敗主義者。雖然他有著從生命深處看到脆弱與無奈的內省能力，但是他卻深深知

道，物象生命的殘敗，甚至心象生命的單薄，都可以因為造型生命中色彩與光線的自發性而獲得再生的能量。在八〇年代末期與九〇年代初期他稱之為「植物的美學」的系列作品中，楊識宏回到了宇宙的和諧結構中，他以抒情的視覺思維與圖像思維，表現出一種理性內化之後的浪漫氣氛。這時畫面上的物象已經不僅僅是物象，而是外在事件時間已經過濾之後的詩性元素，其中沒有流逝的時間，或者這種時間已經被楊識宏以純粹繪畫性的空間結構改造了；我們所看到的是，隨著筆觸的方向而揮灑出來的時間，那是一種造型運動感之下的時間。誠如他自己所說：「我常感覺植物花木的生長與枯萎之生命情境，猶如一首優美的音樂，就像阿比諾尼，最令人柔腸寸斷的『慢板』，那種淒美的哀怨；那種短暫的永恆，常讓我低迴不已。」也就是說，「哀怨」這時已經不再是一種現實的哀怨，而是一種節拍；而且，「永恆」即使是短暫，仍舊是一種的永恆，至少是一種不必在現實世界之中找尋時間長度的永恆。

一旦造型的永恆擺脫了時間的支配，那麼，「未知」也就不是「尚未知道」，因為它並不受限於過去、現在與未來的時間符號。

3.每一幅畫作都是向未知啟程

在自我拋擲的路徑中，一顆種子是不是必須負荷已知風景的空間記憶？

楊識宏是一位信任自己造型思維的自然演變的藝術家。固然他也經歷了艱辛的理念探索，但是從他畫面中日益成熟的顏色技法，我們可以確知，他的手臂對於色彩顏料的親密程度，已經不是畫家肢體與材料的關係，而是構圖思維之中不可分割的整體了。

只要看過十六世紀義大利畫家丁多列托（J.Tintoretto）原作的人都會記得，他在處理一個顏色與其他顏色之間的關係時總是能夠恰到好處，卻又能夠維持他豪放不羈的筆觸。這既說明了一個畫家對事物的比例結構與光影關係的精確判斷之外，也說明了他自己與畫布之間已經形成了一種關於空間的親密默契。但是，當我們說到空間默契時，這並不意味著畫家必須從繪畫的主題事物的空間結構著手，而是說他已經能夠擺脫物象生命的已知風景，不必再以測量的尺度去規定空間，他已經將自己融進畫面的情感流動之中。這種默契，不但存在於古典繪畫中，也出現在現代繪畫中。

在九〇年代中期以來題為「內在自然」的一系列作品中，楊識宏已經達到了這種空間默契。事實上，其中有著視覺性的經驗訊息，卻又虛位化了視覺性的元素。不同顏色及其不同明暗關係所交織而成的內外間隔，或虛或實，引人遐思；與其水中撈月，更令人感嘆，不如物我兩忘。

楊識宏確實運用了一些象徵主義的形象思維，但或許它們被用來表達內在情感重於用來暗示外在景物。既然名之為「內在自然」，這種自然就不是已知風景，也不是已知風景的內在再現，而是內在的自發風景；它也不是已知風景的記憶，而是記憶尚未發生的地方；那裡沒有名稱，或許等待著命名，但我們現有的經驗也沒有它的位置。

或許他也曾經受到抽象表現主義的影響，但是他的情調卻又不是只為了表達身體的力學活動原理，而是傳達出他對生命歸宿的嚴肅渴望。也因此，「未知」就變成了一種對於藝術創作與生命覺悟的呼喚。

只有在畫家每一次的自剖與凝視中，它才會浮現為色彩，以及色彩與色彩之間的關係。那是一個永不枯萎的風景，在未知的生命深處。

4.繼續一個沒有終點的旅程

畫家不是一個了無牽掛的浮雲，但是他如果牽掛著已知風景的重量，它的行進路徑只能依附於地心引力的原理，隨著拋物線又掉落在已知風景的疆界之中。

然而畫家卻可以是一顆現實世界找不到名稱的種子，在朝向未知風景的探險旅程中，它以自己的空間默契，創造了自己的方位與速度。

在楊識宏的繪畫世界中，我們也看見了一顆種子的詩學運動。