

楊識宏 2011 年以來的新作具有鮮明的運動感，如同風暴與大氣流的疾速紊流，但這種運動似乎有一種內在力量在控制，它們具有一種向心式的結構。我們可以看出藝術家對於畫面所具有的深厚的掌控能力，這種能力不僅來自於長期不懈地創作所獲得的職業修養，更來自藝術家內心充沛的精神力量。這是一種洞察人生和宇宙後的平靜心境，它更多地產生於藝術家人生的經歷與反思，也表明藝術家專注於將生命體驗與心理意識轉化為抽象畫面的精妙語言，正如英國學者約翰·伯格(John Berger)所言：「藝術所有的語言都是為把瞬間轉變為永恆而發展的。」

與西方現代藝術史的發展軌跡相似，楊識宏的藝術經歷了一個從具象到抽象的發展歷程。1979 年他從台灣到美國發展，正逢紐約畫壇醞釀新意象繪畫運動，楊識宏的創作轉向具有浪漫與象徵意味的表現性繪畫。這些繪畫與 1970 年代義大利新表現主義「三 C」(恩佐·庫基 Enzo Cucchi, 基亞 Chia, 法蘭西斯科·克萊門特 Francesco Clement) 的「超前衛藝術」有一定的相似度，都是以人文自然碎片的集錦方式呈現出藝術家對人類史和藝術史的反思。在楊識宏這一時期的作品中，有一種個人情感與歷史的張力，即個人對當下生活的體驗與歷史的知識性反思形成了一種時空的錯位。這一時期的藝術作品如《自然的暴力》(1982-1983)、《有羊頭的山水》(1983)雖然使用了中國傳統水墨畫的山水樹木的皴法符號，但動物間的噬食與硬楔對於樹木年輪的嵌入，卻具有某種暴力性的痛感。整體上，這個時期的作品具有博物館式的綜合集錦意象，但其中的花葉、動物頭骨、貝殼、斷木、古代雕像，卻成為他以後創作的的基本符號。此時，作品《火鶴的狂想》(1984)、《黑色的牧歌》(1987)、《自然循環的神話》(1987)等作品中的背景描繪已經具有抽象性的表達，但藝術家尚未將其上升成為畫面的主體。

1990 年代楊識宏的藝術達到了一種具象與抽象的平衡。在《青花藍葉》(1991-1992)、《銀畫》(1993)、《黑色之花》(1993)、《雪的可能》(1994)等作品中，主體形象的書法性用筆與背景的抽象性色彩形成和諧的呼應，早期作品中的血與火轉換為植物在空間中的優雅之舞，至《第七日之前》(1995)這一作品中已經形成了楊識宏今日抽象性表現藝術的基本形態，主體圖像的線性表達使作品中的音樂意味逐漸上升，成為畫面旋律感的主體。作於 1990-1993 年的《草葉集》系列，是具象與抽象的結合，讓我們想到美國著名詩人惠特曼的《草葉集》¹。雖然是花卉與植物的主題，但樹木的年輪，動物的頭骨，枯枝嫩葉，表達了生命的片斷，成為時空再現的符號。這是畫家在畫布進行的時間與生命之旅，其中有微妙的心理變化與哲學思考，反映了一種心理的衝突、焦灼與緊張。而楊識宏後來抽象作品中的大筆觸，可以看作是其早期作品中花葉形態的抽象性擴張，而在《盛開》(2008-2009)這一作品中，逐漸呈現了一種東方式的溫婉與從容，這標誌著楊識宏藝術從西方向東方的精神轉向。

楊識宏自 1980 年代起活躍於紐約藝壇，至今創作不懈，被台灣評論界視為台灣中生代藝術界最受矚目的藝術家之一，成為繼趙無極、朱德群之後最重要的抽象表現主義華人藝術家之一。評論界稱其作品表達了生命的情境、對生活的體驗和由外而內的觀照，自由自在地悠游於虛實之間，從而達到了純粹的繪畫性，成為具體而微的精神表現。

一般說來，我們可以將楊識宏看作西方現代藝術譜系中的抒情抽象(lyrical abstraction)藝術家，這一類畫家「在一種精神恍惚的狀態中，伴隨著意識控制的喪失而進行繪畫創作。作為抒情的迸發，這變成了一種大家習聞的自動性狀態。」(漢斯·霍夫曼 Hans Hofmann) 在霍夫曼看來，繪畫中的「自動性」是表達藝術家的直覺，將作品從過度個人化的聯想分離開來，「經常有人問我，我是怎麼進行我的創作的。那我就承認了：我讓我的頭腦和我的作品擺脫任何與繪畫行動無關的聯想。我受到行動自身的徹底啟發，情緒激動。繪畫的發展就是不停地需要行動的。」霍夫曼融合了塞尚的理性結構與康定斯基的自由用筆及浪漫的空間處理，並且注意到色彩在空間中的運動，他稱之為「推拉」，這種色彩的「推拉」意味著繪畫空間中的運動是一種相反相成的來回運動，它不追求三度空間的焦點景深，但是保持著觀眾視線在畫面中的移動。這些現代主義的視覺經驗給予楊識宏開闊的視野，而他在 1990 年代以後作品中的「抒情」也意味著重建人與自然之間詩意化的聯繫。例如《風雲起》(2007)、《山河動》(2007)、《湖濱散記》(2007)、《戲劇性的自然》(2008)，這些作品的畫題同時在心理層面引發了觀眾的視覺經驗與圖像想像。

楊識宏認為他早期的水墨創作深受喬伊絲的「意識流文學」寫作的影響，觀念的表達不是片斷的銜接，而是一種連續不斷的流程。他在與我的交談中，談到一個有趣的細節，在他對喬伊絲《尤利西斯》的閱讀中，書中的第 34 頁居然沒有一個逗點。2003 年，他參加了韓國舉辦的「世界書藝雙年展」，其靈動的水墨創作，來源於中國書法的理念與實驗。楊識宏敏銳地注意到，在東亞漢字文化圈中，同樣是對於字體的「書寫」，卻有著不同的民族差異，例如韓國的「書藝」，

日本的「書道」，中國的「書法」。而中國的一代書聖懷素，將中國文字的書寫推向「恍兮惚兮」這一最原生的狀態。由此，楊識宏認為書法在中國藝術的發展中還有廣闊的空間，它可以啟發我們對於繪畫獲得一種新的方法論意義上的創新，而克萊因、波洛克這些西方藝術家並不瞭解中國書法的內蘊及奧妙。

楊識宏將其對於中國書法的理解轉化為抽象藝術的用筆源泉，並保持了這一藝術趣味的內在穩定，一直到 2008 年，衍生出《狂草》系列。「我覺得意識流的創作理念像是銳利的兩面刃，一面剖開水墨畫堅韌的皴法枷鎖，一面剖開西洋繪畫窒悶的唯物史觀美學」。一方面疏離中國傳統水墨的固定程式，一方面告別西方寫實繪畫的再現性造型，楊識宏試圖在生活的基礎上呈現某種內心的想像與視野，這使得他的藝術在中國的主觀性與西方的客觀性之間尋求一種「外師造化，中得心源」的抽象性平衡。「對我來說，我所領受到真正中國古老文化的養分相當稀薄，所以我創作的源泉就只有從『生活』裡去汲取了。我關心的是我所生活的這個時空座標上的現實。」

楊識宏近年來的新作中黑色的增多（如《鳳舞》，2013），似乎是一種中國書法與水墨的趣味在增強，但其背後又反映了怎樣的審美取向的變化呢？事實上，在抽象繪畫的創作過程中，中國水墨式的用筆與西洋繪畫的色彩渲染，本身就形成對立互補的視覺張力。而楊識宏作品中的繪畫性與表現性，則來源於書法性用筆與表現性著色的對立與和諧，從而達到作者在作品上思想與情感的投射。對於評論者與觀眾來說，我們面對楊識宏的藝術作品，最大的困惑在於，我們所看到的是藝術家完成的繪畫，而其創作中的謎一樣的過程，我們則無緣分享。由此，歸納梳理藝術家創作中的基因性的潛在元素與思維模式則十分困難。

除了前述的「意識流」書寫，「二律背反」是楊識宏的另一個創作經脈之一。在他的作品中，充滿晝與夜，白與黑等張力性的表現。楊識宏對於相對性（或兩極分化），作品中圖像與色彩、用筆和運動的相引相斥、似是而非的模糊狀態深感興趣，他稱之為「莊周夢蝶」的境界。《在之間》（2007）、《得間》（2010）兩幅作品的題目，表明了藝術家對於二律背反之間的中間地帶的感受與表現。楊識宏的作品如《千秋》（2012），以黑色性的書寫為基調，以運動感的傳達為特色。如同我們在高空飛行中看窗外的雲層湧動，大氣奔騰，形象的變幻如快速的颶風。在他的作品平面中，時有隱約的山水雲氣的意象與天地圓融的空間關係。而他的用筆，雖然使用的是丙烯顏料，但也具有中國書法用筆運墨的機杼意趣，對於書法中的虛實飛白、點線迷離，有極好的控制能力，達到一種極有力度而又令人舒適的視覺平衡。

楊識宏自稱「觀看方式」是他的第三個創作主脈。藝術家與常人一樣觀看外界，但他也會觀看內心。這一觀看方式提示我們觀賞楊識宏的作品，不應過多地糾結於畫面與現實世界的形體關聯，而應著眼於作品對於內心世界的精神表現與情緒傳達，其中，藝術家擬定的作品題目是一個很好的引導，但是楊識宏的作品題目與交響音樂相似，著力的是混沌而整體的心理性感受，並非某一具體時空的事物辨識。所以，觀眾在觀看楊識宏作品的過程中，具有很大的不確定性，這種不確定性就是一種包容性，它允許我們將個體的生活體驗與心理感受帶入畫面，獲得個性化的審美快感。

我注意到，楊識宏的近期作品，雖然在筆觸與色彩方面，都具有很大的自由度與運動感，但是整體上還是具有一種特殊的視覺結構，即畫面筆觸的運動，具有從四個對角向心集中的趨勢（如 2012 年的作品《開闊》、《風雲》、《壯闊》），這反映出藝術家在畫面中表達了一種精神的凝聚力。這種凝聚力其實是藝術家內心具有穩定堅實的精神價值觀的體現，它不僅表明藝術家具有開闊平和的人生境界，也表明藝術家對於人類精神發展的樂觀信念，這是一種古典主義的靜穆與高貴，一如他作品中的明光雲靄，像極光一樣突然劃開我們沉悶的生活，讓我們如出洞壑，豁然開朗。在一片澄明中感受到心靈的洗禮。楊識宏作品中的遼闊空間，不在於平面上的縱深塑造，而是通過大筆觸的運動，達到心靈的打開，進至大美無痕的境界。

楊識宏的近期作品，體現了一種東方式的深厚內蘊與精神平衡。這種平衡來自於筆觸的運動，也來自畫面的光影運動，這種光與影的互動，使我們獲得了一種忽明忽暗的視覺體驗。而這種「明暗」的體驗，其實正是中國傳統水墨畫的精髓之一。20 世紀的中國畫大師潘天壽在教學中，要求學生「不論工筆意筆，都注重對中國畫筆墨的組織結構，線與線的穿插交叉，在畫面效果上要求『明豁』、『見筆』……」²。清代惲壽平在《甌香館畫跋》中談到中國畫「明」與「暗」。他舉出董其昌所說的「畫欲暗不欲明」和王石穀說的「畫有明暗，不可偏廢」這兩家不同的觀點質問王時敏。其實董其昌所說的「明」「暗」乃指用筆的清晰度，所謂用筆刻露者謂之「明」，即董其昌所說：「觚稜鉤角」；模糊者謂之「暗」，即董其昌所說「雲橫霧塞」。而王翬所云「明」「暗」，乃指運墨之深淺，即韓拙在《山水純全集》中所說「用墨太多，則失其真體，損其筆而冗濁；用墨太微，則氣怯而弱也，過與不及，皆為病耳。」

畫史上有李成的「惜墨如金」與王洽的「潑墨如水」之說，其實是指「明」與「暗」這兩種不同的風格，都可以達到

很高的藝術境界。而黃賓虹先生偏愛滿幅黝黑的夜山，「餘觀北宋人畫跡，如行夜山，昏黑中層層深厚，運實於虛，無虛非實³」，他說古人論畫「欲暗不欲明」，「明則一覽無餘，暗乃耐人尋味，百讀不厭。」另一方面，黃賓虹也講「分明」，即由骨法用筆帶來的視覺的爽勁，「分明是筆，筆力有氣。融洽是墨，墨彩有韻。」

之所以在這篇文章的最後，討論中國傳統繪畫中的「用筆」與「明暗」，其實暗含了我的一個判斷與期待。我認為，楊識宏先生的近期創作，注意到中國傳統繪畫所強調的「骨法用筆」和「氣韻生動」，已經進入（或者說回歸）對中國古典繪畫語言進行創造性轉換的表達，這種表達方式在形式上體現為抽象性繪畫中舒卷自如的書法性用筆、黑白光影和色彩氛圍，其實質是藝術語言與藝術家追求的「內在真實」具有根本性的關聯。在一個西方抽象表現主義已經成為藝術史經典的時代，華人藝術家如何在抽象藝術大師趙無極之後走出自己的道路？楊識宏的藝術表明，他已經在一個後現代時代思考並實踐東方傳統藝術的現代轉換與地域性文化的國際性表達，成為一位不倦探索的先行者。我們可將其理解為後現代時期一種新東方精神的表現，它是中國文化與歷史的現代性重構，必將在世界藝術之林中確立一種新的亞洲文化的精神座標。

1. 《草葉集》是 19 世紀美國作家沃爾特·惠特曼(Walt Whitman, 1819-1892)的浪漫主義詩集，共收有詩歌 300 餘首，詩集得名於集中這樣一句詩：「哪裡有土，哪裡有水，哪裡就長著草。」《草葉集》中對大自然、對自我有著泛神主義的歌頌，泛神主義崇拜大自然，以自然萬物為神；詩中極力讚美大自然的壯麗、神奇和偉大：

*攀登高山，我小心地爬上，握持著低樞細瘦的小枝，
行走過長滿青草，樹葉輕拂的小徑，
那裡鷓鴣在麥田與樹林之間鳴叫，
那裡蝙蝠在七月的黃昏中飛翔，那裡巨大的金甲蟲在黑夜中降落，
那裡溪水從老樹根湧出流到草地上去。*

《草葉集》是長滿美國大地的芳草，永遠生氣蓬勃並散發著誘人的芳香。作者大膽創新，創造了「自由體」的詩歌形式，以斷句作為韻律的基礎，節奏自由奔放，汪洋恣肆，具有一瀉千里的氣勢和包容天地的容量。

2. 潘公凱，《限制與拓展》，浙江人民美術出版社，2005 年第 1 版，頁 217。
3. 黃賓虹，《黃賓虹論畫錄》，浙江美術學院出版社，1993 年第 1 版，頁 126。

殷雙喜

知名策展人，現任中央美術學院教授、博士生導師，《美術研究》雜誌社社長兼執行主編，歷年來發表美術理論及評論 250 多萬字。自 1989 年的「中國藝術大展」起，即參與策劃多檔重要展覽，曾任第 52 屆威尼斯雙年展澳門專題展評委。