



于彭
Yu Peng

- 簡歷年表 Biography [☞](#)
- 相關評論 Other Criticism [☞](#)
- 網站連結 link [☞](#)

在傳統邊緣—拓展當代水墨藝術的視界：策展專文 文 / 王嘉驥

「在傳統邊緣：拓展當代水墨藝術的視界」（以下簡稱「在傳統邊緣」）是我第一個藝術策劃展。必須聲明的是，這不是一個藝術史式的展覽，也不是嚴格的學術研究成果展。展覽採用一種回溯性的視野，勾勒出中藝術家某一個面向的創作軌跡，但並不是一種蓋棺論定，更不是全面而完整的回顧展。原因是，展中的藝術家都正值創作生涯的壯年，其未來充滿各種新而未定的可能性與變動性。此時就講蓋棺論定，講創作回顧，未免顯得不敬。

「在傳統邊緣」也無意創造一種客觀的假象。雖然客觀可以是一種理想，可以鞭策策展人免於落入小圈子或黨同伐異的偏私，但是，比起根據史實工作的藝術史學者，所有以當代藝術為題的展覽，因為策展人與藝術家都同時活躍在當下的緣故，難免因為兩造在知識、生活、品味、認識、見解、與立場上的差異，而很難客觀。針對當下的議題而發，策展人有著與藝術家同等的創造見解與發表見解的權利及自由。所不同的是，藝術家憑創作表現自己，策展人則是憑藝術家的作品發表觀念、發現及論述。儘管如此，「在傳統邊緣」一展希望盡量達到兩造之間的平衡，也就是說，藝術家在策展人的觀念架構之中，還能夠清楚地展現出自己創作的自主性，而不淪為策展人論述的插圖式背景或附帶說明品，同時，透過藝術家作品的挑選，能夠兼顧創作者的自主性，並達到策展人所關懷的議題重點。

「在傳統邊緣」共邀請五位藝術家參展，分別是袁旂（1941年生）、李茂成（1954年生）、于彭（1955年生）、李安成（1959年生）、黃志陽（1965年生）。在主辦的帝門藝術教育基金會的允許之下，以聯展與小個展並行的方式，企圖呈現這五位藝術家形成與發展個人風格的部份軌跡。展覽作品的選擇，係由策展人循著展覽副題「拓展當代水墨的視界」的思考脈絡，分別向藝術家提出概念陳述。選定的作品是藝術家與策展人相互同意的結果——許多作品的確經過一番品評與三心二意的挑選。邀請的過程中，選作的作品、展出的方式、展場的限制、以及個人作品整體的力度與美學等等，都是考慮與溝通的因素。整體而言，此一展覽的終極目的，主要希望能夠對年輕一輩的水墨創作者及關懷水墨創作的人士，提供一些正面的提示與啟發。

基於藝術家仍積極活躍於藝壇與創作的歷程之中，展出的作品雖然盡量要求符合強度、力度、單件作品的完整性、以及階段代表性，卻也會因為藝術家另有其他進行或計畫中的展覽，或是因為已經進入個別收藏單位或人士的庫房之中，而礙難出借，或是因為作品封箱、塵封者眾，昔日創作軌跡與脈絡不可能盡在一次小型的展覽當中囊括搜盡，因此，策展人無法如願邀請到所有期望或想像中的最理想作品。再者，以正值創作壯年期的當代藝術家為對象策劃展覽，不可避免地必須面對因為還在當下，還在進行中的緣故，所以，無所謂眾已公認或篤定進入教科書的地標式精品傑作。不過，也因為這樣，給了策展人比較大的挑選、審美、與表現見解的空間。

「在傳統邊緣」展中的五位藝術家，是策展人主觀見解下的組合。他們彼此之間或許互有耳聞，甚至偶有往來，或有過一面之雅，但也有的從未謀面，互不相識。然而，為什麼是邀請他們五位，而不是別人，或是別種組合？這其中牽涉到的不外就是策展人個人背景、經歷、認識、與見解所致。這五位藝術家都是我專文專題討論過——譬如，袁旂、李茂成、于彭、李安成——或是一直以來，我極為注意而矚目——譬如，黃志陽——的水墨創作者。也因為有這樣的實踐與認識，當帝門藝術教育基金會的賴香伶小姐邀請針對日漸沉寂落拓的水墨藝術策劃展覽時，我提出以這五位藝術家的創作軌跡為例，舉辦展覽，希望從「拓展當代水墨的視界」的角度切入，使水墨藝術擺脫與「傳統」並列，甚至已經變成「傳統」的代名詞的一元化思考及欣賞模式。同時，也希望從台灣當下的立足點出發，將水墨與其他所有的藝術媒材平等看待，擺脫過去歷史與政治所強行賦予在它身上的圖騰意義與意識形態，強調藝術家透過水墨「述說自己」，表現眼前、表現當下、以及與此時此地對話的能力。在我看來，似乎唯有如此，水墨藝術才能超越「傳統」的巨大包袱，而且，不致於成為瀕臨僵化與死亡的「民族主義」文化象徵符號。

「在傳統邊緣」這一主題隱喻著「中心 / 邊緣」或「主流 / 邊陲」的權力關係。在此一論述架構下，「傳統」明顯處在「中心」與「主流」的地位，而展中五位藝術家則是處在「邊緣」或「邊陲」地帶，他們分別與「傳統」形成各種「向心」與「離心」的拉鋸關係。在明眼人看來，此一展覽的命名，似乎預設在「傳統」，而且以「傳統」為主流，可以說是不折不扣以「傳統」作為論述的中心，作為檢驗與看待當今水墨藝術的中心權威。但是，在策展人的原意當中，此一展名同時也富含著修辭性的反諷語氣。換句話說，策展人以「在傳統邊緣」這一說法來歸類展中五位藝術家，其實是一種刻意言不由衷的修辭手法。

以「傳統」作為論述的權力中心，展中五位藝術家的確各自與「傳統」有著深淺有別或若即若離的淵源與關連，但他們同時也刻意有別於或自外於「傳統」，彷彿他們對「傳統」有著一定程度的「嫌棄」，而不願意與傳統為伍。這樣的心理顯顯示出水墨傳統原有的權威性開始受到質疑，開始被相對化。為了方便，這裡所說的「傳統」只是一個概括的稱謂，泛指二十世紀之前，以中華帝國為範圍的整部中國水墨畫史；以及國民黨政府流徙渡台之後，為了對抗中國大陸的中國共產黨政權，而刻意塑造自己是中華文化正朔的形象，利用政治力與意識形態，所強行運作出來的狹義「正統」。這一挾政治威權以令重壇的「傳統」或「正統」意識形態力量，一直到一九八〇年代，或甚至戒嚴令解除之前，都還佔據著台灣水墨畫壇的主流地位，宰制著水墨的創作方向與藝術評論的詮釋權。「傳統」一詞出現在這樣一個叫人不得不低頭的陰險政治環境脈絡當中，最終變成了帶有懲罰能力的「威權」同義詞與緊箍咒，也無怪乎一心獨創，不苟同於傳統的藝術家會在心中嘀咕、覬覦、嫌惡、詛咒。

二十世紀中國大陸及台灣的藝術持續受到政治意識形態與權力的干預，使得原本具有內在豐富性與多元多樣性的藝術傳統，一再因為當下意識形態的宰制與型塑，而被窄化、刻板化、定型化，最後形成僵化的結果。以台灣而言，原本就傾向強調繼承與延續的中國傳統書畫形式，在渡海來台之後，由於「政治正確性」的庇蔭，以及政治力的強力護航，很快成為台灣藝壇唯我獨尊的主流勢力。一九六〇年代與七〇年代，相對於中國共產黨政權的「文化大革命」，國民黨政權在台灣提出「中華文化復興運動」相對應，如此，更加鞏固一九五〇年代以來，台灣水墨畫壇以繼承與延續中華傳統為主軸的保守基調，而不強調或甚至避談就創新與面對當下的可能性。而即便是創新，也要先確立意識形態正確，在延續中局部創新；要不然，只能暗中進行，不必張揚；至於完全與傳統「割袍斷義」的斷裂式創新，則是難以想見。換言之，在「傳統」的威權勢力風行草草的年代當中，以「在傳統邊緣」的位置自我標舉或自詡，無疑接近造反，隨時可以落人口實。畢竟，那是一個不鼓勵創心獨創、自由表現自我的壓抑年代，顛覆或嘲諷傳統是一種甘冒大不韙的叛經離道之舉。

儘管水墨是中國藝術最重要的創作形式之一，同時也是中國藝術對世界藝術史的重要貢獻之一，然而，自從二十世紀以來，隨著西風東漸，引介西方藝術創作形式與媒材蔚為新興潮流，水墨形式不但因為西方形式的引進，而被相對化，同時，也因為水墨繪畫所呈現表現的情感、內容與世界，越來越無法與當下社會的生活脈動或變化，產生積極互動的關係，而有日漸邊緣化或甚至式微的傾向。也就是說，水墨藝術長久以來因為一直守在「傳統」之中，困於「傳統」之中，一貫以延續「傳統」為創作的正脈，認為光是依賴「傳統」本身就可以自給自足，而不假外求，比較不注重與當下現實世界的聯繫。如此發展下來，甚至到了渡台之後，不但已經使得水墨藝術的語言，失去與當下的時代、藝壇與社會溝通對話的能力，甚至逐漸為年輕一代的藝術家所拋棄。

政治力的操縱使得水墨藝術在台灣出現了「重振光輝」的復興假象。這一短暫的虛像，雖然對於水墨藝術在台灣生根做出了關鍵性的貢獻，但是，卻也因為一再規避當下環境變遷對創作者所造成的視覺與心理的衝擊與影響，最後，終於無可迴避地面臨「食古不化」的僵化與死亡危機。對於一九五〇年代流徙來台的老一輩移民而言，「中國」是他們親身經歷並實際感受過的經驗。然而，對於成長在一九七〇與八〇年代的台灣世代而言，不管他們的父母是否一九四九年後抵台的大陸移民，他們對「中國」的認識、體悟或情感，都不是源於內在與親身體驗，而是官方或家長經過一再教育，所形塑出來的一種基於知識、同情與同理心，才凝聚出來的半抽象概念。在這樣的歷史與環境脈絡下，「中國」的具體形象既然遙遠，而傳統派或先輩畫家筆下的中國山水或人文景象，卻又總是不食人間煙火，非但與現實絕緣，而且千篇一律地瀰於格式化的古人世界之中。在這樣的景況之下，描摹「中國」變成了一則不可能也不切實際的神話。想要與此時此地有所互動，或是想要表現自己靈魂的畫家，無可迴避地必須回歸自身，必須從敘述自己開始。也因為這樣，自從一九八〇年代以來，隨著統治威權的鬆動，政治與軍事戒嚴體制的逐步解除，台灣當代的水墨畫家也開始出現較多的自由，可以因應自己創作的喜好與需要，選擇追隨、變化、顛覆、嘲諷、割裂、或甚至推翻「傳統」的各項自主權利。

世紀末的今天，以「在傳統邊緣」為題，策劃拓展當代水墨藝術視界的展覽，還蘊含著另外一股反諷的雜音。理由是，「傳統」逼人的獨霸時代雖然已經漸行漸遠，但是，其不散的魂魄卻仍然盤據人心，牽制著水墨藝術的美學視野與觀賞邏輯。表面上看來，珍惜「傳統」的質素，或是重視與「傳統」之間的聯繫，似乎仍然是水墨創作中一項被強調的重要而基本的美德。這種借舊、懷舊的態度，可以說是許多複雜的心理與審美情緒的混合體，而且表現在過渡時期當中，其實再自然不過。然而，分析維繫此一心態的基本元素，除了觀賞者及收藏者的審美習慣與品味可能還無法調適之外，主要就是傳統的家派勢力仍持續主導並影響著水墨藝壇的經濟市場與創作詮釋權。而這似乎也一直是以來，水墨藝術不被視為當代藝術的一環的主因之一。或者，即使水墨創作者真的擺脫了家派勢力的系統、牽制與糾纏，也可能因為其創作與此時此地，與自身，與當下時空環境脈絡的互動或對話關係仍然過於薄弱，而不被視為當代藝術的成員之一。

值得質疑或議論的是，完全依據西方現代藝術，乃至於西方當代主流藝術的發展脈絡，來檢驗水墨藝術是否能夠見容並擠身「當代藝術」的一環，似乎並不公允也不必。 「當代」作為一種時間與歷史的時序概念，強調的是藝術家是否能夠擺脫傳統家派與定型格式之累，以及其作品是否能夠體現當下的環境經驗與此時此地的心理感受及實況。因此，討論「當代藝術」，必須先放在此時此地來討論。如果是以歐美當代藝壇的主流實況作為全球當代藝術的判準及指標，不但符合實際，也不必。

「在傳統邊緣」展中的五位藝術家，都已經走出傳統家派及學院的藩籬，冷眼佇足在傳統與歷史的邊緣，有時也擷取傳統中的資源及養分，但最終還是選擇以自我為師，變化出唯我一家、獨樹一格的風格面貌。他們不在學院之中，也不落入傳統門閥的窠臼，更看不出發展派系宗脈的意圖。

袁旂是展中五位藝術家當中，較年長的一位。早年，從一九五〇年代末至六〇年代初，雖然受過專業的美術創作訓練，在學院主修國畫，但是，從這之後，因為留學歐美，轉為修習考古、美術史與文物修護等學科，並未繼續創作。在創作中斷接近三十年後，她才又重拾畫筆，持續嚴肅創作，這時已經是一九八〇年代末期。一九九三年，她舉辦生平第一次重要的個展，展出的作品明顯透露出她累積三十年之久的創作能量，已經準備透過嚴肅的創作，加以釋放出來。這股能量不但充沛，且變化無窮。在一九九三年的個展當中，她除了交代自己師古以及以「傳統」風格面貌創作的的能力，同時，也迫不及待地超越自己既有的畫風，頭也不回地走向融入更多自我見解的變形求異畫風。

一九九二年似乎是袁旂風格轉變關鍵極為重要的一年。她在董其昌轉古變形與托古改制的創作策略當中，找到了一把自由出入傳統之中，同時又不泥於傳統的鎖鑰。從此，她在創作上更能放心大膽。雖然她持續轉借或甚至假托古形，有時並且夢的歐洲二十世紀上半葉的「現代主義」藝術，其終極目的卻是心獨創，求奇創異。由於她是在中斷三十年後才又重拾畫筆，昔日學習創作的業師——譬如溥心畬——多已作古，所以，可以說已無傳統宗派門派的包袱。

相較於董其昌利用繪畫與文字論述，企圖在繪畫史中建立一套以文人為核心的「正宗」、「正傳」、「正脈」。這套具有強烈排他性的繪畫史觀，其實是一種政治學與權力價值系統的轉化。在董其昌這套極為政治化的價值體系當中，以「正宗」脈系為師法對象的「仿古」，成了畫家證明自己身分與立場正確的一項重要依據。毋庸置疑地，如此政治化的繪畫史觀，其實是出自一種「家天下」的門閥觀念。支撐鑿成這種門閥觀念的核心要素，不外清一色的男性，而且必須具有文人與士大夫的身分與背景，其濃郁的政治化氣息不言而喻。袁旂雖然體悟到董其昌的創作策略與美學，從此可以自由出入傳統之中，但是，她所擷取的「傳統」，比起董其昌唯「正宗」可取的獨斷訓示，顯然要來得寬廣自由得多。其中，最明顯的就是她使用重彩，以及不在乎是否運用書法性的用筆。由此似乎也可以看出，袁旂對於是否被視為董其昌定義下的「正宗」或「正統」，一點也不在乎。她在乎的是，創作是否能夠合乎自己的需要，是否能夠表達個人的「心」意。

袁旂之所以不同於董其昌，之所以能夠不落入藝壇內部的權力政爭窠臼，原因之一也在於她的女性藝術家身分。傳統以來，女性在中國水墨藝術史當中的位階，無疑是永遠而絕對的邊緣。女性必須依偎在男性的羽翼之下，沒有經濟自主力，沒有接受如訓練的理所當然權力，更不可能擁有藝術詮釋權。即使學習創作，也必須等待男性的青睞；至於是否能夠受到讚揚，名列畫史，更是男性專有的特權。這樣的傳統即使渡海來到台灣，也仍然根深蒂固，少有改變。也因此，在某種程度上，我們可以說，袁旂因為性別的緣故，原本就處在傳統的邊緣，不受期望，再加上創作發表得晚，已無舊的權威干涉，而且沒有繼承某某家派風格遺緒的負擔，所以，反而能夠超越男性所背負的大傳統包袱與窠臼，大器晚成。

袁旂自一九六九年進入台北故宮博物院之後，長年皓首迄今。她畫中山水得自院中浩瀚的文物藝術收藏者甚多，而且已經成為她創作時，必要參考的「第一自然」。或許也正是因為院中的收藏琳琅滿目，所以，她早就認清，落入傳統文人喋喋不休的「正宗」爭論，不但無智也無必要。袁旂創作堅持著「萬象隨心生」的信念與法則，她筆下的山水顯然無意再現自然世界的面貌。她所使用的形式辭彙也幾乎完全出自人為主觀的解析與構成，可以說是與自然絕緣。經過她佈置結構的山水景致，給人一種密閉世界的感受。觀者雖然看得到天，看得到地，但是，感覺上，更像是一個與世隔絕的人為栽種的世界。其空間構成與萬物生長的邏輯，完全出自她豐富想像力的編織與捏造。所有的形式造型，無論有機、無機，也不管是透過師古、轉化、變造、或是完全自創，都相安無事地和平共處在她虛擬的化外境域之中。這種奇幻變形的畫風，已經為今日的水墨藝術注入了一股神奇活化的質素。

「在傳統邊緣」展中的第二位藝術家是出身雲林的李茂成。一九七五年，他從嘉義師專畢業。在服務教師公職數年之後，因為一心轉考學院美術科系，而在一九七〇年代末放棄教職，不過，在考上美術系之後，卻又因為對學院的體制與訓練幻滅，而在第一學年內自動退學。重返師範教學體制之後，他雖然沒有放棄自我創作，但是，卻始終保持一種業餘而邊緣的姿態。儘管如此，他在水墨畫壇仍受到一定程度的矚目，保有一定的知名度。雖然有過多次受邀聯展的資歷，但是，迄今從未舉辦過個展。此次「在傳統邊緣」展堪稱他第一次小個展，可以說別具意義。

相較於袁旂，李茂成的風景構成則顯得簡樸、單純許多。乍看之下，甚至給人一種色彩單調而沒有變化的印象。我們由他一九七八年所作的一幅曾經參加過水墨繪畫競賽，但不幸落選的〈無題〉大畫，可以看出早年他對水墨繪畫已經有強烈的主見，特別是表現在積極而刻意地再現台灣植物生態與林茂茂且密而不規則的樣態方面。畫中樹叢的畫法，雖然還是轉借傳統山水的形式語彙，卻已經成功地凸顯出台灣綠色樹林繁茂茂盛的野態。轉述畫家自己輕描淡寫的回憶，當初因為比賽的緣故，畫面之中位於綠色大地底下，以圍牆隔開的地帶，有無數僧人徘徊在無路可走的牆邊，這部份隱晦地暗喻著鐵幕大陸。透過這幅作品創作的部份原委，可以更清楚地證實，在藝術受政治意識形態禁錮的年代之中，想要透過公開的藝術競賽而受到肯定，或甚至進入主流之林的藝術家，其創作自由其實是相當有限的。

以安於邊緣的身分自處之後，或許可以得到更大的創作自由。一九七〇年代末，李茂成因為師範體系的教師分發制度，而來到基隆。從此，定居基隆迄今。以基隆為家之後，畫家創作的視野，開始擁抱基隆的山景、海景。一九八〇年代以後，他開始以極簡的方式，透過點、線、面三元素，以綿密的單色水墨筆法堆積、延展畫面。其背後的重要企圖，顯然是希望透過個人朝朝暮暮對台灣、對基隆本地山景的特殊質地與紋理的觀察，加以再現。此一作法與北宋巨嶂山水的創作方式並無二致。只是，台灣山景有其特殊的面貌，不可能套用北宋人的山形格式與視覺發現。此一道理雖然簡單，卻是傳統水墨畫之後所一直未能深思的問題。換句話說，他們即使畫台灣的山——譬如，畫中橫公路的奇險山水——卻大多還是套用傳統已有的辦法，取其形式近似，加以描摹。至於小橋流水或人物點景，則往往自由捏造，予人不古不今、古今錯亂的感受。李茂成以再現、捕捉身旁在地的風景地貌，作為他水墨創作的本體，原本是極為普通、尋常而自然的情事，然而，卻不經意暴露了水墨繪畫在台灣生根維繫的嚴重盲點。

雖然以基隆的山與海，作為畫面景致的基本構成，李茂成畫面中的山與海都不是難以到達的杳無人跡的洪荒奇景或深山野澤，而是一般人經常可見可到可遊之處。李茂成筆下的山形沒有強烈而特殊的形體，而且往往屬於一種沒有造型的形狀。就這一點而言，他畫中具有一股強烈的平凡與常民趣味。不但如此，他以綿密繁茂的特寫筆法，所構築而成的山海景象，還蘊藏著一股無盡的騷動，既是海面波光粼粼，也是亞熱帶的陽光在山間的草叢與樹梢之間閃爍。這騷動既是一種現代性的顯現，同時，也是畫家內心靈視與精神情境變化無常的韻律與波動。

于彭生長於台北，見證了整個台北城市從一九七〇年代以至於今的快速變遷。他顯然比任何人都更了解，傳統文人山水世界中的和諧、浪漫與理想景致，已經離台灣社會現狀越來越遠。相對於台灣的大環境，或是整個台北都會的現實情境，于彭畫中的世界彷彿充滿了戲劇性的反諷。他畫中所呈現的，是一個經過拼湊與剪接的世界。當中有針對自然山水的描摹，也有畫家針對城市模特兒寫真得來的人物造像。這兩者經過畫家的佈置與安排之後，卻可以同時出現在一座山有水的私人庭園造景之中。出現在于彭畫中庭園的人物，一律有如參加一場文人舉辦的雅集小集，或是道教人士正在修行煉丹之類的儀式演出。就此而言，他畫中的庭園世界，除了是他自家庭園與他個人造園哲學的局部再現及體現之外，同時，也是一個表演的場所。這種表演的慾望自然帶著濃厚的矯情做作的姿態，但同時也對於傳統文人雅士生活及審美習慣的一種懷舊謳歌。

于彭畫中的世界，通常帶著某種程度的自傳性或自我意淫式的浪漫遐思，甚至也不乏許多暗示色慾情挑的自慰式情節。他的畫作之所以勾起旁觀者一種戲劇性的反諷氣息，主要在於他畫中近乎粉飾太平的祥瑞景象，完全與整個台灣暴戾、殺伐、功利、焦慮、分裂的社會現實格格不入。認識于彭的人，知道他有一種「以今之古人自許」的嚴肅創作動機。他筆下的庭園山水，雖然帶著一定程度的真實性，但是，其敘事的特質，卻融入了高度的虛構性，以及超現實或反現實的手法。他真正「再現」的，並不是讓人忘情的自然山水，而是他自己或台灣當代城市文化當中，中產階級特有的某些附庸風雅與矯情懷古的品味及癖好。

于彭雖有師承，曾經在青少年時期，追隨過一九五〇年代自廣東移徙來台的兼習中西的畫家陳亦耕學習，但由於並未形成任何家派，所以，沒有家派傳統那種堅持家法格式的侷限。之後，他不再進入任何美術學院進修。這樣的身分在一九七〇年代，乃至於八〇年代的台灣水墨畫壇而言，也是很精準的邊緣。但也因為他這種邊緣的藝術身分，使他獲得更大的實驗空間，可以出入中西與古今，而不必受到牽絆，也不必顧慮藝壇學院派與當權派人士的批評。就以中國傳統山水繪畫的常態而論，于彭的造景與佈局觀念有部份是突破傳統的，尤其是他以手卷橫向的空間流動方式，來經營狹長垂直掛軸的佈局，形成一種獨創的縱橫如一的形制觀念。再者，對於大多數講究筆法的傳統水墨畫家而言，于彭的筆墨畢竟還是不正統，而且可能章法混亂，佈局零落，時有敗筆與膠筆出現。然而，似乎也正因為他這種難成曲調，卻又自有格律與章法的「壞畫」特質，反而使得他的作品帶有強烈的「現代性」，有時，甚至還可以媲美西方「後現代主義」藝術的形式理趣。

李安成是李茂成的弟弟，同樣也是台灣土生土長。青少年時期，李茂成很明顯是李安成的創作導師。但也可以說，李茂成與李安成都是透過自己與互相的摸索，而完成自我學習與訓練的藝術家。儘管如此，他們各自發展出了不同的水墨面貌。雖然是兄弟，兩人在藝術面貌上有着類似的關懷與一定的關連，然而，其在自我的表達上，卻自成一格，各有千秋。與李茂成極為不同的是，李安成是一九八〇年代以降，少數以畫維生的專業水墨畫家。

就風格發展的路徑而言，李安成其實與李茂成極為不同。他們兩人雖然都堅持徹底發揮水墨藝術中的筆與墨的本質，然則，李茂成對於依靠點、線基本筆法，逐漸堆積成面，而後，再進一步構築成富於體積與量感暗示的空間肌理，顯然較有心得。李安成則對於水與墨經過混合與交融之後，經由吸水力特強的毛筆與排刷的複雜交替運用過程，最後在畫面上所顯現出來的暈染特質，特別感到有情。他作於一九七九年的〈夜〉，以墨分五彩的技法，譜出夜中荷池的景象。以今日看來，此作不免還帶著幾分張大千溷墨荷花的形式趣味與氣質，算是他是學習階段的佳作之一。不過，到了一九八〇年代之後，他轉而運用這樣的畫法，來描摹自己對於家鄉即景，以及對於自己所寄居的生活環境周遭的感受暨印象。

李安成一九八四年的〈南下火車〉是一件看似朦朧且溷濁不清的淺設色墨畫，其中隱藏著一股強烈的抽象傾向。這是畫家描寫自己尚在一事無成時，長時間往返奔波於家鄉雲林與兄長茂成在基隆的住居之間，偶然因為在南下返鄉的火車之中，望見車窗外的自然景致，而感覺觸景傷情之作。畫中景物的主體其實是一片又一片的墨韻，觀者實在很難因此而認識到大地與肌理。也就是說，窗外的實景已經被轉化成一種包交疊的心情、情緒與情感氛圍。自此而後，情感化或情緒化的風景成為李安成繪畫的特質。觀者透過他情感與心緒的過濾，來看山水看樹看草。

李安成的風景畫帶著一股主觀、浪漫的特質。熟悉中國傳統畫史的觀者很容易可以將他的風格與南宋雲霧瀟灑的山水畫作聯繫起來。但是，其中的不同還在於南宋山水以極大的留白空間，來交代因為有雲煙與霧氣的繚繞，致使景物受到遮掩，一時無法看透的景象。李安成所使用的形式語彙卻大不相同。首先，他並不因為雲煙、霧氣、或甚至風雨的關係，而將景物捨去不畫。正好相反，除非是再現水潭或海邊景致，否則，他的畫面經常充塞得極為飽滿。他強調的是自然景致在雲煙、霧氣、風雨來襲時，因為山或樹林的主體與天候相互交融之後，所形成的形象變化。除了天氣的變化，李安成也時常描寫天光與天色的早晚。這種揉合周遭所見到的自然環境與自己一時情感感受的繪畫模式，都是以當下的生活及現實作為靈感來源，其目的是為了抒發自我，述說自己，而不是為了呼應古人的感受或古畫中的特殊情境。更明確地說，李安成墨筆下的風景，再現的其實正是台灣不定而多變的天氣，譬如：一時風起雲湧，吹起重重蔽雲；西北雨來臨前，烏雲壓山頭；颱風來襲前，風雨飄搖；傾盆大雨中；或是剛下過傾盆大雨，天光普照大地的山景；清晨的山；夜晚的山等等。而這些景致都不例外地因為畫家注入了濃郁的心緒與情感，而顯得更加有情。

黃志陽是展中五位藝術家當中，最年輕但也最活躍於台灣當代藝壇的專業創作者。從「在傳統邊緣」的論述角度來看，他的水墨風格相對於傳統繪畫，似乎顯得最為格格不入，而且難為傳統所接受，放眼台灣當代藝壇的現實，黃志陽的作品反而最天經地義地被認為是屬於當代藝術的範疇，而無須與傳統談起。

黃志陽運用「裝置藝術」的策略，將一片又一片狹長而垂直的人物或花卉的形象，佈置在立體的環境空間當中。他筆下的人物或花卉構成，其實很類似傳統山水繪畫當中，專門用來處理石頭肌理結構的「皴法」。只不過，他將這種「皴法」的原理，發揮在純粹造型的創造上。一九八八年，他在大學時代利用素描所作的各式各樣命名為「形像生態」的水墨造型系列，已經可以清楚看出他對於自創形式母題，以及尋找原型造型的高度興趣。他畫筆下的「形像生態」看起來像是人為捏造的造型，但也可能淵源於自然界植物或蟲類的纖維與紋理組織。似乎也因此，他的造型看起來似無機又有機。而畫家刻意取名「形像生態」，顯然也是在這種無機與有機之間，創造一種似假還真，以及似是而非的生命形態。

李安成的「南下火車」系列，他的風格與李茂成極為不同。他們兩人雖然都堅持徹底發揮水墨藝術中的筆與墨的本質，然則，李茂成對於依靠點、線基本筆法，逐漸堆積成面，而後，再進一步構築成富於體積與量感暗示的空間肌理，顯然較有心得。李安成則對於水與墨經過混合與交融之後，經由吸水力特強的毛筆與排刷的複雜交替運用過程，最後在畫面上所顯現出來的暈染特質，特別感到有情。他作於一九七九年的〈夜〉，以墨分五彩的技法，譜出夜中荷池的景象。以今日看來，此作不免還帶著幾分張大千溷墨荷花的形式趣味與氣質，算是他是學習階段的佳作之一。不過，到了一九八〇年代之後，他轉而運用這樣的畫法，來描摹自己對於家鄉即景，以及對於自己所寄居的生活環境周遭的感受暨印象。

一九八九年的「說法」系列，係以傳統敦煌佛像為具形象的參考依據，而後再以水墨線條在窄條紙幅上進行變形改造，將其幾何化、抽象化。經過反覆不斷的練習與變化，總計完成五十餘幅。其彼此之間，可以視牆面實際的大小，自由排列組成所需的尺幅。透過這套作品，可以具體地看出黃志陽變化傳統的模式。同時，透過這套作品，似乎已經可以看出，他對重複、複製、以及不斷衍生組合的興趣。

透過形象母題或形象原型的無盡重複，無盡複製，黃志陽畫筆下一些原本看似單薄、無機、且稍帶裝飾性的造型，經過複雜的結構之後，竟然發生了神奇的突變或變種的過程，最後，搖身一變成半人半蟲的畸形生物，一尊接著一尊，活靈活現地懸掛在觀者面前——譬如，一九九二年的〈拜根黨（四號）〉三連作就是很好的例子。相對於傳統水墨人物畫的表現，黃志陽此一人物形象的變化，完全是傳統畫家所難以夢見的。水墨傳統中的人物表現，始終無法只透過人物的臉像，來表達這個人的心理狀態，或是性格與喜好，而往往必須透過添繪身外物件，譬如傢具、古董擺設、僮僕、書函、文房四寶、庭園、松柏、假山等等，來表現其身分與好惡。黃志陽在其水墨裝置作品中所塑造的半人半蟲造型，其實更接近西方的肖像表現傳統。不但如此，其中還散發出強烈的「存在主義」氣息，無時不刻使人想起作家卡夫卡《變形記》小說中，已經變成大蟲的人。

從開拓當代水墨視界的角度來看，黃志陽的作品已經很清楚地提示出，水墨在擺脫了為政權、為意識形態服務之後，新一代的藝術家其實大可將水墨與其他各種創作媒材一視同仁，讓水墨為自己的創意服務，而不必為了鞏固傳統，而被傳統馴服與收編。

一九九二年以後，黃志陽將那些原本由單一造型母題或原型，所複製繁衍出來的半人半蟲的生物，繼續無限繁殖。只要展出空間許可，這些生物可以越變越巨大，甚至到了如森林般駭人的景象。黃志陽以「ZOON」（意即「群體生物」）來稱呼這些看似自有呼息與紀律，但卻又近於行屍走肉，或甚至已經因為死亡，而製成肉乾標本的雙體怪物。至此，水墨藝術已然擺脫了自古以來，以賞心悅目，以追求天人合一，以及以表現自然和諧作為終極目標的刻板印象。

世紀末的今天，長期因為戒嚴而讓人感覺動輒得咎的白色恐怖時代已經走入歷史。以維繫「傳統」為首要任務的時代，也逐漸淡出藝術創作的核心。水墨創作逐漸回復到以眼前所見，以當下所需，以及以此時此地為對話對象的常態。創作者有更大的自由，可以選擇、決定、或進一步反省自己與傳統的關係。自此而後，終於能夠面對現實的水墨藝術，應當也可以拓展出更新、更大、更寬、更廣、更多元、更多樣的創作天地。

Copyright © IT PARK 2019. All rights reserved. Address: 41, 2nd YiTong St. TAIPEI, Taiwan Postal Code: 10486 Tel: 886-2-25077243 Fax: 886-2-2507-1149
Art Director / Chen Hui-Chiao Programer / Kej Jang, Boggy Jang