

## 墨像之外：梁震明當代水墨文件展

*Outside of Ink Painting* : Liang Jen-Ming Contemporary Ink Art Documentary Exhibition

### 展覽論述

Exhibition Expound

文／策展人 陳仲賢

#### 一、導論

水墨藝術 (Ink Art) 深具中國傳統的文化底蘊。自兩漢時期開始，從考古出土的畫像磚與畫像石材料中，能理解到中國已對於平面藝術有初步的視覺感知與表現性。進入到魏晉南北朝時，對於繪畫審美評判的觀念有進一步的擴大，如南齊謝赫於《古畫品錄》中提出的「六法」，奠立水墨藝術基本的美學標準；水墨藝術發展到唐代時，唐人張彥遠在《歷代名畫記》中論及「書畫同體」的觀點，內容將書畫的起源做出回溯。五代兩宋時期，肇於畫院體制的完備，無論是山水、花鳥、人物等畫系，在類型上都有了具系統性的營建；另外，由於時局的紛亂，引起當時文化菁英階級的美學自覺，如北宋蘇軾的「書畫合一」與元代趙孟頫的「書畫同源論」，更進一步催化出相關文人畫的理論發展，使得整體中國水墨藝術的美學中心在此時逐漸成熟。明代畫家董其昌更提出「南北宗論」，崇尚於禪學思想的南宗畫派，對於文人畫的風格與流派進行再審視，梳理出其中的美學價值及批判思考。能從以上簡略的歷史爬梳中了解水墨藝術理論發展與美學標準的更迭進程，而綜觀整個大東亞的歷史及文化格局下，水墨藝術可說是最具承襲性的美學文脈。如今，水墨藝術也成為自西方當代視角觀看亞洲藝術的語境之一。

中國傳統文人畫理論的審美品味中，高度要求藝術家自我品行與修養的鋪陳，從書畫學養的陶冶到玄虛的哲學思辨，並專注於畫面上的筆法、構圖等的美學秩序，欲達到「知行合一」最高的心性境界。但自傳統水墨走入當代視野後，水墨藝術家無法純粹把持著傳統水墨的美學思維，以往藉由臨摹經典古畫的學習方式，是無法建立出能與當代溝通的視覺語彙，因此藝術家除了心性的內在形塑外，也必須嘗試著感受自然、生活、文化、信仰、族群、政治及經濟等的外部因子，才能與外界進行鏈結，否則將淪為孤芳自賞的泥淖之中。也就是說，水墨藝術於實踐「當代化」的進程中，藝術家除了徘徊於自身創作意念上的思索外，仍需擴展至創作維度之外的宏觀洞察，對環境做出關心、採取反應，體現具瞬時性與批判性的現代生活。換而言之，當代水墨藝術家需跳離傳統水墨的古意框架，啟程探索其自身可見與不可見的跨域極限，反芻成藝術創作的能量醞釀，即能逐漸架構出更完整的創作內涵和邏輯。

「墨像之外：梁震明當代水墨文件展」將綜覽當代水墨藝術家梁震明（1971—）在使用水「墨」材料（material）與其所創作的作品圖「像」（images）之外，是如何進行水墨藝術當代化的思辨，逆轉大眾印象中對於水墨藝術的避世性與神秘性，解構傳統水墨中所講究的「氣韻生動」，擴充水墨藝術於當代環境的乘載性，而在策展邏輯中便將「墨」與「像」假想成兩個軸線，並將其劃分為四個界域（圖 1.），並以文件檔案與相關材料來探析之：

- （一）有墨無像：「當代水墨」的當代與水墨
- （二）無墨有像：當代的視點擴增與動態抓攝
- （三）無墨無像：再探無形的本土民俗色彩
- （四）有墨有像：當代水墨中的臺灣山水再塑

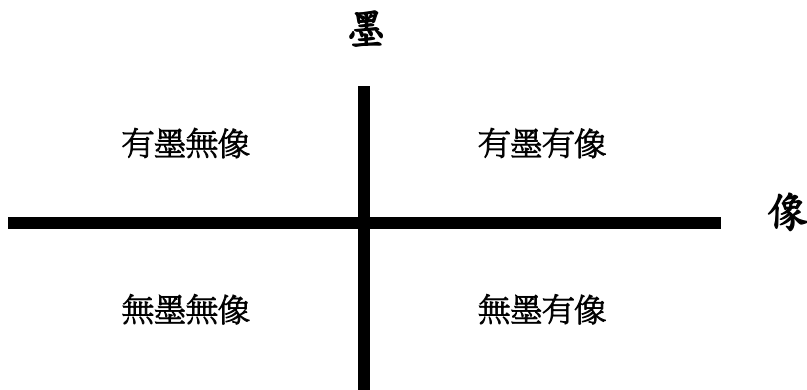


圖 1. 論述邏輯示意圖

梁震明自北藝大碩士時期（2000 年）撰寫《墨與黑的創作思辨》<sup>1</sup>一文，便已鑽研於水墨材質上的問題探討，接續在 2007 年出版專書《墨色的真相》，梁震明蒐集各式水墨材料來進行實驗，深入比較並分析古今以來的製墨原料、製造方式與其墨色於紙面上運用的諸種變化，這之中的研究成果讓梁震明發覺當代觀者對於「墨」與「黑」，已產生視覺語彙上的混淆現象，更能體會水墨材料於體質上的當代限縮及其框架。除此之外，梁震明亦開拓出在水墨維度以外的觀察軌跡，挖掘臺灣在地的歷史感與真實的人文體驗，對於臺灣廟宇龍柱進行縝密的田野調查，大量採樣龍柱圖像，並進行年代考掘、斷代分類與風格分析的詳細研究，記錄著臺灣早期的傳統民俗技藝，能將其視為臺灣本土主體性的意識加深、加固，梁震明也間接地從田野調查的研究過程中，增強繪畫上色彩運用的感知能力。然

<sup>1</sup> 梁震明，《墨與黑的創作思辨》，國立臺北藝術大學美術創作研究所，2000 年。

而，回歸於觀看視點的延伸，歸因於精密遙控科技的進步，透過無人空拍機的升空，將可觀看的角度拉至高空的俯瞰視角，配合高解析度的影像錄製，使得梁震明能夠從動態性的山水風景之中，擷取並重構出靜態的平衡構圖，讓原本傳統水墨畫二維角度的觀看進行「當代化」的三維反轉。

承接以上，當代水墨藝術家面臨到當代藝術潮流的洗禮以及傳統水墨思想的包袱，在裡外夾攻的險峻局勢之下，本展覽欲提出藝術創作及臺灣當代水墨議題，兩者之間層疊出的內涵與問題意識：

其一，透視藝術家的創作過程：觀者通常都是透過在展覽中的作品呈現來了解藝術家，但作品僅能視為藝術家在藝術創作意念上的一個節點，並無法綜觀藝術家全然的狀態與情境，因此透過本展能夠看到藝術家是如何實踐個人藝術創作上的意念，經由作品、文件、書籍、照片與錄像等的諸多材料，組織出一個讓觀者能夠體會藝術家進行創作能量累積的歷練過程與相關經驗、體會，甚至是過程中所遭遇到的困難或是挫折，將梁震明綿密感性的創作思維梳理一條清晰理性的文脈，一覽無遺。

其二，剖析「墨」與「像」的共構界域：「墨」僅是一個創作媒材，那在發展成為一個具美學意識與創作概念的圖「像」之前，當代水墨藝術家會選擇怎麼樣的角度來切入對於傳統水墨的流弊與當代環境的刺激，因此暫且不論其最終繪畫終端的表現風格為工筆或是寫意，「墨像之外」能反映藝術家對於自我創作觀念上的憧憬及其實踐，推論出當代水墨藝術家身處於當下之中，但在水墨創作之外是藉以何種途徑來導引出外界與自我的關係。

其三，營建臺灣當代水墨的美學氣象：從事當代水墨的藝術家在進行創作時，對於傳統水墨的了解是非常重要的，借鑑於傳統書畫底蘊再行開拓其當代化的發展歷程，絕不能僅是為了反而反、為了「當代」而「當代」的形式表象。本展便自梁震明的當代水墨精神，就水墨媒材上做出內部觀念的破除，轉換到臺灣本土民俗的龍柱研究，橫跨到現代空拍機的視點操作，逐漸營建出臺灣當代山水的外部表現與內部規整，擺脫於傳統窠臼之中、融入在自然環境之內、關懷於民俗本土之上，梁震明的創作脈絡顯示傳統水墨情懷的斷裂以及臺灣風土民情的再書寫，當代水墨之中很重要的一個環節。

希冀以當代水墨藝術家梁震明於創作生涯中所兼具開創性與前瞻性來發想，由其單點發散的微觀之姿，來追尋出當今宏觀的臺灣當代水墨，探究墨像之外的諸種象限與其中的逸趣，為觀者、藝術家、研究者開闢另一個嶄新的觀點來認識臺灣當代水墨的現況。

## 二、有墨無像：「當代水墨」的當代與水墨

「當代水墨」(Contemporary Ink)一詞，是同時帶有當代觀念(Contemporary)與傳統媒材(Ink)的表意，但其中詞意之下還有許多尚未確切的模糊地帶，且必需認知到「當代」是一個架構在一條正在前行的時空軸線，便不能依循著傳統藝術史的研究方法，就蓋棺論定的結果論來檢視一位藝術家或是一個藝術潮流的現象。因此研究當代藝術時，必須克服時下環境所造成的變異性，注意多元資訊的時效性等，精準擷取出作品所生成的當下意涵以及了解其創作背景，對於藝評家、策展人以及藝術家都是具挑戰性的。而我們該如何歸納出所謂「當代水墨」的範疇，嘗試將「當代」與「水墨」進行二分法式的切割，經由梁震明對於水墨材料上的研究成果《墨色的真相》<sup>2</sup>(圖 2.)與其他專家學者的觀點，來推敲「當代水墨」是該將其看作以現代科技革新後的水墨材料來進行傳統水墨形式的延續，抑或是著眼於使用傳統媒材來支撐當代觀念的藝術表現？

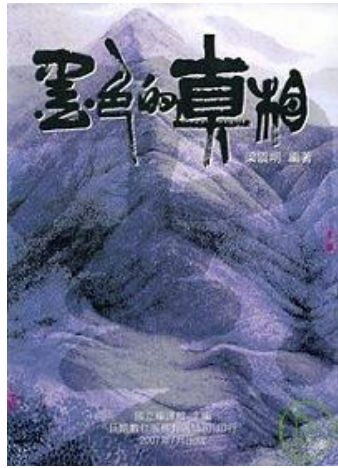


圖 2. 梁震明，《墨色的真相》  
專書封面，臺北：國立編譯館，  
2007。

首先，有關於「當代水墨」的內部定義，自美學理論而言，藝評家高千惠曾在當代性與傳統媒材提出有關論述邏輯上的規整：「針對傳統媒介與當代藝術有什麼關係，在語義上便提供了二種分歧的思維導向。一是，傳統媒介本身的『當代性』，是否指傳統媒介的物質性，如何在新科技研發下，出現革命性的材質使用變化。二是，傳統媒介使用者的『當代性』，是否指『使用者』以傳統媒介為表現工具，呈現出與當代生活或思想有關的人文時空。」<sup>3</sup>，簡而言之，意謂著「當代水墨」已成為兩個並行發展的文脈：其一、水墨媒材於材料的物質性改革—**水墨的當代化**；其二、水墨媒材在當代創作的質變表現—**當代的水墨畫**。

<sup>2</sup> 梁震明，《墨色的真相》，臺北：國立編譯館，2007。梁震明詳細爬梳出大量製墨以及用墨的典籍，參閱相關古代與近代的圖書文獻，實驗測試固態墨、液態墨與黑色顏料之間的異同，如製作原料、製作過程以及相關製成墨品的材質特性，集「用墨」與「製墨」的探討大全，是近代水墨創作者必須閱讀的水墨藝術工具書之一。

<sup>3</sup> 高千惠，〈I·傳統 V.S.當代—當代水墨藝術的文化視域和論述角度〉，收錄於《風火林泉：當代亞洲藝術專題研究》，連雅琦編，臺北：典藏藝術家庭，2013，頁 304-307。

再者，另外由材料學（materialogy）的角度來探討「當代水墨」時，呂松穎認為：「當代水墨材料學的特點，在於運用科技探討「物」本身，並以科技改變「人」使用「物」的方式；而「人」使用「物」的觀念，也受到西方美學及其他藝術材料的影響。」<sup>4</sup>，文中所陳述到「人」與「物」，也就是藝術家與媒材之間的主客體關係，是藉著科技的進步造成媒材進展，引導藝術家在使用觀念上的創新，因此認為「墨」（物）在當代是不帶有前導性的創作動機。

然而，回溯於傳統水墨繪畫的美學核心，其表現形式是抽離「黑」以外的顏色，強調於濃淡深淺之變化，在空間表現上使用「三遠法」（平遠、高遠、深遠）的透視關係，將水墨繪畫轉譯為一種精神性的絕對感悟，走向藝術家內心的感性書寫。歷代水墨藝術家無不鑽研於在所謂「墨」的探究，自張彥遠《歷代名畫記》中的〈論用墨〉所提及：「是故運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。」<sup>5</sup>，將「墨分五色」中的「墨」做出層次表現性做出區分的概念陳述，藉墨色變化來營造出不同的氛圍，顯現出「墨」已能負擔藝術家欲傳達的畫面意境與內心意象。

另外，亦能從〈論畫體工用搨寫〉<sup>6</sup>來了解「墨」的功能性逐漸超脫於物質性的界限，張彥遠讓「墨」自純粹材料的範疇中解放，成為水墨繪畫的審美圭臬之一。綜觀整體中國繪畫史而言，無論是兩宋時期，講究寫實描繪山水物象的形式，到明清時期所追求的禪宗畫意。至今，雖然傳統的「水墨」美學已無適切貼合的視覺語彙與表現手法，來足以承載當今社會的現實生活與其連帶的感受經驗，導致於狹義的「純水墨」繪畫作品已逐漸流失，開始出現接連有關「類水墨」、「新水墨」、「科技水墨」等的旁支分系，造成今日紛亂的「泛水墨現象」，使得任何人都能自稱之為「當代水墨」，又無法完整體現當代水墨的精隨所在。

在身兼創作者與研究者的兩個雙重身分下，讓梁震明在當代水墨的創作基底上，有別於一般水墨藝術家「當代化」的路徑，對於傳統媒材與傳統形式進行直接性的抽離顛覆，是以扎實縝密的基底材之研究成果為先導，作為對於當代環境對於水墨觀點的轉移與反思。梁震明從水墨藝術的媒材認知來進行醞釀，以材料學為研究主軸來探析「墨」（固態墨與液態墨）與「黑」（黑色顏料）兩者間的異同，廣泛蒐集並測試多種市售與自製之墨料，藉此從製墨原料、製墨過程、製墨比例甚至到使用差異、書畫用途、觀賞價值等，後來歸納出水墨材料材質特性上的發展脈絡，如「製墨的原料，在唐宋是以松煙為主，在明清則是以植物性油

<sup>4</sup> 呂松穎，〈當代水墨「材料學」初探〉，《書畫藝術學刊》5（2008），頁323-350。

<sup>5</sup> 張彥遠，《歷代名畫記》，收錄於《畫史叢書第1冊》，中國書畫研究資料社編，臺北：文史哲出版社，1983，頁1-141。

<sup>6</sup> 同上註。

煙為主，而近代又轉變成以礦物性油煙為主，可見有明顯的篩選過程，反觀黑色顏料，卻不見這樣的趨勢。」<sup>7</sup>，但為了更精確地來比較出材料特質上的優劣，「以紙比墨」是最佳也最為客觀的研究，因此梁震明擴增研究範圍撰寫《中性紙材開發與成效研究》<sup>8</sup>的紙質研究，以藝術家使用基底材上的經驗基礎上來發展之。

梁震明將水墨材料與其使用經驗產生連結，在《墨色的真相》書中曾提到「因為傳統的水墨畫，是用寫的觀念，在進行創作的。而寫主要是由線條來構成，若是沒有深厚的書法功力，是無法理解這種表現的困難度。但是反觀現代的人們，在日常的生活中，會將筆與墨視為紀錄的材料，也幾乎是無人如此的為之。當然這樣的現狀，就會導致我們不易看出，畫面中線條的好壞，也就無法對畫家的能力加以肯定，反而往往以西畫的標準，來要求水墨畫家，而殊不知兩者在創作的要求上，有著極大的差別性。」<sup>9</sup>，反映出當代生活與傳統水墨之間的差距，從墨製作上的用途，延展到書寫性與繪畫性的問題，梁震明了解到傳統水墨材料在當代視覺環境中已經逐漸噤聲，因此無論「墨」與「黑」在脈絡、製作與使用上再有著極強的差異存在，但在於現代日常之中，觀者依然無法透過色彩表徵來辨識「墨」與「黑」的異同之處。然而，「黑」成為「墨」視覺語彙的再譯，而「黑」能夠涵蓋「墨」的材料範疇，且能再發散成壓克力、礦物顏料、油漆等各種黑色顏料，「墨」的失語現象使得其走入為所謂「東方媒材」的大框架之中。

因此梁震明自 2009 年的「黑色的覺醒」的個展開始，已對於筆墨精神做出實驗性的整新：「此次展覽我使用了相當多的水性黑色顏料來處理自我創作的一些問題。首先為何會用黑？從前我只是將黑色顏料視為墨色死板時的救畫材料，但現在則是體認到墨色的選用價值之於我的關係，也就是我所創作的是水墨畫，還是黑色的山水世界。」<sup>10</sup>

從此得知，梁震明並非以力圖繪畫形式上的「求異」作為首要，而是深切地從水墨材料上的本質來檢討，發現水墨媒材於當代系統中承載性的匱乏。然而，梁震明運用大數據的量化實驗方法，一一揭開各類水墨材料與黑色顏料間，有關於外部的材質差異與內部的美學哲思，並以研究成果反饋為自我創作上的實證，試圖引發當代觀者對於所謂「墨」與「黑」的共鳴及反思。

<sup>7</sup> 梁震明，《墨色的真相》，臺北：國立編譯館，2007，頁 30-87。

<sup>8</sup> 該著作曾獲九十三年度第二期國家文藝會美術類調查與研究項目之專案補助。

<sup>9</sup> 同上註，頁 91-154。

<sup>10</sup> 梁震明，〈「千岩萬語一寫石寫實」梁震明的細筆山水創作論述〉，頁 2。

### 三、無墨有像：當代的視點擴增與動態抓攝

在「三遠法」的傳統架構下，體現傳統水墨的創作視角與繪畫原則，而經由文人畫體系中經由不斷的反覆琢磨，讓原本觀看的維度晉升為美學內的自我內化，自寫生寫景的繪畫樣態延伸到宇宙萬生的玄學概念，傳統山水畫對於文人而言也就成為意念上寄託的載體，在畫面結構上也就逐漸成為一種被制約化且帶有秩序性的特質，實則也就是說降低對於自然的描繪程度，以主觀的美學意識作為主幹的前導；但相反地，如藝術家意於自然景致的重現，那麼畫面中的秩序性就會隨之遞減，在秩序性上與寫實性上的取捨比例於藝術表現裏頭是互為反比的。

但自梁震明的當代水墨作品之中，能夠觀察出其掌握出恰巧的比例來喚起對自身實景（topographical）的感受，在親身遊覽並對於環境產生切身的感動與想法，在不悖離傳統的視覺脈絡與當代的空間秩序下，採用當代科技的觀看視點以及影像抓攝的方式，不再囿於肉眼的視野，重新組織出對於「觀看」的這件事情，超越於所見景物的層次之上。梁震明使用無人空拍機來進行高空的攝錄影進行實景採樣，曾自述：「以自然山川為對象是許多畫家的選擇，故在表現上或構思上難免會有雷同之處，空拍機的使用，藉其優越的 3D 圖像收集能力，能讓我對於當地環境充分認識，且有更多機會獲得以往未曾探索的視覺角度。」<sup>11</sup>一方面是想別於傳統畫家在畫面表現與構思上的雷同性，欲嘗試新的創作路線，在另一方面在無人空拍機的輔助下，進行三維空間的影像捕捉，來補充在地平面上二維視野的不足，純就梁震明對於北海岸海景的觀察方法中探詢，其在視覺圖像的蒐集性質上，除了在視點上的切換外，是帶有動態性的情境融合，不同於以一般用攝影的方式來進行採樣，而是在具有動態性的流動影像中找到更具有感性氛圍的圖像構成（見圖 3、圖 4。）。



圖 3. 梁震明空拍影片，Youtube 網路截圖 1.：  
<https://www.youtube.com/watch?v=J8bQvk9sJ9c>，  
2016.8.15 點閱。



圖 4. 梁震明空拍影片，Youtube 網路截圖 2.：  
<https://www.youtube.com/watch?v=cRrmoATVHvM>  
，2016.8.16 點閱。

<sup>11</sup> 梁震明，〈「千岩萬語一寫石寫實」梁震明的細筆山水創作論述〉，頁 38。

然而，回溯有關動態（movement）拍攝與藝術創作之間的關鍵連結，最早是由英國攝影家麥布里奇（Eadweard Muybridge, 1830–1904）實際操作出來的，以類似當今錄影的方式來解決了有關於馬匹在全速奔跑時的瞬間，四支腳是否會同時離開地面的問題，而拍攝方法就是在一條軌道上同時架設十二臺相機，並且在相機的快門上面個綁有棉線，因此一旦馬匹奔跑跨過棉線的瞬間，便會就會觸發快門（圖 4）。而這樣連續性的照片寫實，間接地影響十九世紀末的攝影與西方近代藝術的發展，如杜象（Marcel Duchamp, 1887–1968）的作品〈*Man Descending A Staircase No. 2*〉（圖 5），最先是源自於一個正下樓梯男士的疊影相片，杜象也是透過連續性動態攝影的捕捉，獵取到時間流逝的變化以及重現物像移動中的重疊意象。

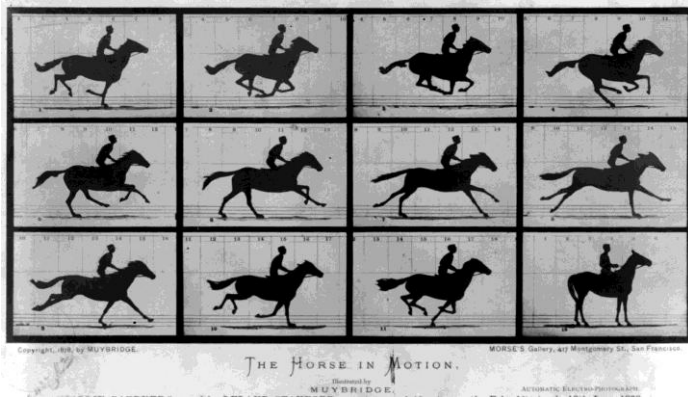


圖 4. Eadweard Muybridge, *The Horse In Motion*, December 1878.



圖 5. Marcel Duchamp, *Man Descending A Staircase No. 2*, 1912.

雖然梁震明的藝術表現與杜象所闡釋的現代主義路線有所不同，但其對於移動影像的片段擷取是有著相似的交集之處。就由於臺灣東北角海景的千變萬化，在陽光直射的角度與雲層的厚度的變因下，都會造成光線在岩石肌理的微小變化，而透過海水所折射的光線也會造成整體視覺上明暗對比的差異；另外也就是運用空拍機的俯瞰角度來彌補視點的困乏，無論是在陸地上或是海面上，僅能使用平視或者仰視的視點來進行觀察，因而在進行畫面組織時，結構上會缺乏連貫一體性的震撼氣勢，這都是在二維平面上靜態攝影的極限所在，也就認為梁震明的作品其實是超出「照片寫實主義」（photorealism）的範疇來進行創作的，在錄影與攝影兩種方法兼施的方式來蒐集繪畫題材，最終在崎嶇錯落的海岩之間，重新協調構圖的比例，增強岩理隙縫間的塊面感，卻不流於程式化的畫面整合，是超越自然的寫石寫照，不完全來自於再現自然的真實，但是以身歷其境的遊覽經驗來



確切感受，將自然的生命景象挪移於畫面之上，使得觀者有令人動容的美感震撼，寫其生態，最終得其最內在的自然神韻。

空拍對於梁震明的創作歷程有著啟發性的影響，畫面的建構過程與創作心境的連結，實際探索北海岸的天然造景，岩石肌理的變化透過雲霧以及陽光的變化，瞬息萬變的光線挪移成為最困難的自然捕捉，同宋代詩人蘇東坡「自其變者而觀之，天地曾不能以一瞬；自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也。」使得寫生意境的畫面得以重現。藉著現代空拍機的高空俯拍，提供新的觀看角度與視覺經驗，在鏡頭之外、在海岸之外，是細筆山水中不可見的移動視點，梁震明的細筆山水也成為另一種超越自然寫真的超現實寫照，其中卻觀察得到是對於自然環境細膩的觀察與想像，兼俱著對於寫實與寫真的氣質與情感，然而在畫面經營之上，有很大一部分是來自自然的想像與組構，是真實與模擬的排列，在視覺、聽覺以及實地攀爬著陡峭崖壁，在剛硬細膩的構圖之中，散發出東北角獨特的溫度與濕度，梁震明走入一種對於環境刻畫與觀察的當代人文，所謂之意趣來自於對於自然環境的讚嘆，亦誠如連橫的《臺灣通史》之中所說：「夫以臺灣山川之奇秀，波濤之壯麗，飛潛動植之變化，可以拓眼界，擴襟懷，寫游跡，供探討，固天然之詩境也。」<sup>12</sup>，梁震明作品風格體現的不是像是由范寬所繪〈溪山行旅圖〉般那樣地主山堂堂，完全是身歷其境的再現臺灣山川麗緻的景象，更是積極投入於臺灣自然本土的關注。

---

<sup>12</sup> 連橫，《臺灣通史》，臺北：眾文出版社，頁 588。

#### 四、無墨無像：再探無形的本土民俗色彩

現代藝術中很重要的一個類型就是回到原始藝術、民俗藝術（Folk Arts），而民俗藝術的認知通常是相對於菁英美術，也就是文人藝術的彼端，而作為藝術社會學的基礎之上，民俗藝術來自於常民文化，如飲食、服飾、節俗、禮儀與信仰等，意謂著更具有通俗性與普世性的人文價值，強調於社會功能上的傳播與教化，因此民俗藝術能夠減輕於在菁英藝術形式之上的壓力，便能夠以泛論的角度來觀看其夾帶的民族性與宗教性特徵，也因於如此，民俗文化與民俗藝術之間是相互依存而融匯交織的，簡單來說，民俗藝術能夠作為文化性的載體。

而在臺灣民俗藝術中非常多的藝術類型，如交趾陶、布偶戲、建築裝飾等，無形與有形的藝術形式作為一種文化精神的發揚，這一類的藝術就提醒人們是和自己的祖先依然是息息相關的，試圖通過對原始的描繪來還原現代人對於過去記憶的一種嚮往，這也是現代社會對於本土回溯的一個趨勢所在。如同臺灣前輩畫家席德進曾出版過《臺灣民間藝術》、劉文三《臺灣宗教藝術》與《臺灣早期民藝》，梁震明也藉此讓自我重新認識臺灣早期民俗藝術發展的特性與狀態，自鄉土之中吸取在既有水墨藝術體系之外的文化養分。

藝評家高千惠曾指出：「地區文化傳承有『三民治』，也就是民族性、民俗性與民間性。此『文化三民治』的精神和意識的內容，往往以神話、宗教、歷史、民間傳說為托體，透過文學、圖書、戲曲、表演等形式，變成具文化基因或文化表徵的社會活動，成為各地文化傳承的經典所在。」<sup>13</sup>宗教信仰是人類對於超自然力量的精神重心，寺廟成為地域性社會、政治與經濟的顯徵，換而言之，關於宗教場域是能夠觀察出一個地方性的歷史發展與人文中心，除了以主祀的神明來區分族群之外，也能透過廟宇建築與裝飾來檢視該地方的經濟實力與其著重的教化重點，因此從古至今，壁畫是有個各個中國的傳統故事來映襯出對於社會大眾的感化核心，如仁愛信義和平、或者是重禮以及孝順的中國式的傳統儒家思想。而以藝術社會學的角度切入<sup>14</sup>，藝術為人類所服務，民俗藝術是有其藝術性之歸依：原始游牧部落是由巫師主導統治，透過藝術表現如小型的祭祀器物等，展現出其社會地位，因此逐漸形塑的是信仰精神，人類意識到對於萬物皆有靈的善惡精神，演化至更深層的自然崇拜。但人類的生命經驗開始累積並續以傳承，加上生存技術的改良進步，人類中對於社會階層上設下明顯的定義與差距，出現所謂的統治階級，同樣地透過藝術的表現來榮耀與凸顯其地位。最終，藝術為特定組織與群體服務，如藝術家受雇於派系、政黨、社會階級繪畫特殊作品等，提供權力象徵與炫耀的社會功能。但在民俗藝術之中，創作者是有其個人主觀的

<sup>13</sup> 高千惠，《風火林泉：當代亞洲藝術專題研究》（臺北：典藏藝術家庭，2013），頁 304-307。

<sup>14</sup> Arnold Hauser. *The Philosophy of Art History*. (USA: Northwestern University Press, 1985), 3-17.

意識來介入，必須具有傳統性與鄉土性的特徵，經由豐厚的經驗與精密的技術來傳承某種技藝，直接顯現當地的自然環境與時代背景。

梁震明在龍柱研究之中克服地域上的差異問題。首先，在文化傳播的過程中會視傳遞到的不同區域而產生變異性，意即《漢書》所載：「百里不同風，千里不同俗。」因此需以臺灣主體性的鄉間意識來出發，不能完全以傳統中國龍柱的建造典律來映照臺灣的龍柱形制，因此許多的傳統建法以及講究的雕塑技法也重新衍生出具有臺灣在地性的特色，民俗藝術重視傳承性，但又能夠反映出歷史的變遷造成的型制改變，如清朝時，北臺灣龍柱的柱墩先前只有刻劉海戲金蟾的蟾蜍母題，但到日治時期，卻開始有著螃蟹與蝦子等的水族生物，在圖像上的故事性承襲已經消失，臺灣本土開始形塑對於自身面對宗教信仰時所該表現的美學品味與新的圖像定義。再者，是與地方性的經濟資源、文化發展與社會傳統的顯性特徵有關，如北臺灣地區的龍柱偏好立體感強烈且細膩的龍頭效果，但在臺灣中南部地區，則是偏好較為圓潤且量塊感較為緩和的視覺形體，而龍頭仰首的角度也有所不同。因此在同樣的文化體系之下，又因為地方化的特色出現，也使得龍柱的型制面貌呈現出更多元的內容。



圖 8. 梁震明，龍柱攝影資料。(梁震明提供)



圖 9. 梁震明，龍柱攝影資料。(梁震明提供)

梁震明耗時四年的時間撰述《臺灣寺廟龍柱造型之研究》<sup>15</sup>（圖 7.），在該書動機中自述：「或許大多數的人認為廟宇的龍柱屬於工藝的範疇，是屬於較不具思維的創作行為，也很難與中國書畫相提並論，但是作為一個臺灣人，如果對自己家鄉的事物不夠清楚，似乎更令人惋惜，況且它是隨時可以多次觀賞玩味的...」<sup>16</sup>藉此能夠了解到梁震明對於臺灣本土意識上的認同，並且實質付出行動，在研究過程中一共參訪全臺數百間的廟宇，進行全面具系統性的田野調查，從文史的地方誌查閱，到圖像的建檔蒐集與分析，成為至今重要的臺灣民俗藝術發展的珍貴紀錄，作為對於土地記憶的回溯與文化生活經驗的追索，儼然成為環境時局變遷之時，精神性俱備本土認同的主體賦歸。

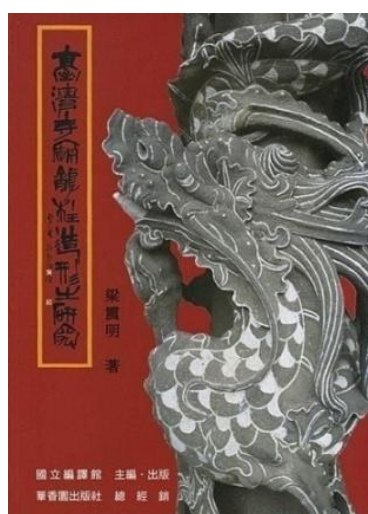


圖 7. 梁震明《臺灣寺廟龍柱造型之研究》  
專書封面

<sup>15</sup> 《臺灣寺廟龍柱造型之研究》歷經 2006 至 2009 年的長時間研究，對全臺各地三百多間廟宇進行詳密的田野調查，本書一共收錄七十六間廟宇、一百二十五對龍柱資料，研究軸線自清朝乾隆中期（1756-1775）橫跨至日治時期（1895-1946），全書約十四萬餘字以及附圖一千六百張，是當今臺灣重要研究民俗裝飾性建築構件的第一手資料。

<sup>16</sup> 梁震明，《臺灣寺廟龍柱造型之研究》（臺北：國立編譯館，2010），頁 1。

## 五、有墨有像：當代水墨中的臺灣山水再塑

臺展三少年之一的林玉山（1907—2004）曾說：「日本人說臺灣人就畫臺灣的特色就好，你不用去抄誰的畫，不要去畫大陸的畫，也不要畫什麼西畫，臺灣人就畫臺灣，臺灣有出產甘蔗，臺灣有出產什麼就畫那個就好。」<sup>17</sup>首次反映臺灣本土繪畫題材的重要性與起源。

水墨繪畫在臺灣於明清以來的閩習傳統開始，到日治時期現代美術的引進，到現今融合當代文化審美特性與文化復興的使命鬆綁，造成當代水墨興起的現象，綜觀於觀念、媒材、技法上已有根本性的世代更迭，自學院內水墨技法訓練與相關創作觀念的陳述上來觀察，顯然已經演化成不同的支系並各自繁衍著，如同清初山水畫家石濤所云：「筆墨當隨時代」。在當代藝術形態多彩紛呈的今日，水墨藝術該如何再譯傳統、延續傳承，成為水墨藝術家們共同關注的焦點，為水墨藝術提供了嶄新的視角以及可能性。

雖傳統水墨有獨特的歷史、社會、文化等的價值脈絡，可是一旦當水墨藝術走入當代藝術的時空架構之中，水墨即失去了傳統社會和文化的環境，面對西方藝術的立論來襲前，當代水墨將面臨的情況尤其險峻複雜，試圖從文人畫的封閉系統中解放，開始與時下的社會環境進行對話並試圖產生共鳴，「現代化」與「當代化」成為水墨藝術出走傳統桎梏的必然途徑，在各方紛紛急於跳脫水墨材質、相繼奔離傳統形式時，臺灣當代水墨已從多面向來實踐「現代化」與「當代化」的進程，如現代水墨繪畫先驅的劉國松（1932—）自精神形式上來提出「革中鋒的命」概念，其認為該從已飽和的傳統筆墨變化當中，尋求更創新的表現路線，自身透過技法與材料的創新，進行傳統水墨貫徹性的顛覆與革新，甚至開發出「劉國松紙」的基底材，以著名的抽筋剝皮皴法來呈現出肌理的繪畫效果，以西骨中用的方式來解決水墨藝術滯足不前的泥濘，且同時進入到全球化的藝術進程，可以與西方現代美術的觀念作出移轉、挪用甚至是向下傳承。另外，又如臺灣當代藝術家姚瑞中（1969—）與陳浚豪（1971—）而言，姚瑞中利用簽字筆來臨摹中國繪畫史中經典的名家大作，材質上不用宣紙、不用水墨，畫面上不題字落款亦不蓋印，在貌似傳統的經營布局中，試圖反動中國傳統美學的底蘊；而陳浚豪使用工業媒材來重新模擬的山水巍峨，以蚊釘化為筆墨的痕跡，光影成為畫面的暈染，突破傳統水墨中對於筆墨技法的框架。兩人的作品雖然自創作內涵中是完全背離著傳統水墨的關照維度，卻依然令觀者與傳統水墨發生相吻合的視覺經驗。以上諸位藝術家為臺灣當代水墨提供了不同的面向，也樹立了當代水墨於臺灣特殊的歷史定位與學術價值。

---

<sup>17</sup> 高以璇，《林玉山—師法自然》（臺北：國立歷史博物館，2004），頁 102。

在梁震明的創作論述中提到：「個人一直認為水墨依舊是當今平面視覺藝術中最具觀念也最有深度的畫類，但礙於西方文化的強大影響，讓不同於其思維的它越趨弱勢，也許媒材的混合使用，能讓重視「書畫合一」及「墨分五色」的紙本繪畫，重新找到一條可以讓更多觀者理解的方向，進而願意深入體驗東方藝術的奧妙。因此在技法與媒材的選擇上，筆者是將水墨、水彩和重彩做折衷式結合，也就是將這些水性媒材同時運用於一件作品上，藉由這樣的方式拓展其表現的可能性，並將傳統與當代視覺語彙及東西方媒材作嘗試性的工作。」<sup>18</sup>橫越西方語境與傳統畫論的前提之下，梁震明採取突破於水墨媒材上的侷限性，融跨水性媒材的界線，消解觀者對於水墨媒材的不理解，以此做為水墨藝術的當代化策略。另外，梁震明對於當代水墨中的臺灣山水再塑，也體悟到中國山水與臺灣山水之間體質上的區隔，以臺灣自身的脈絡來發展出臺灣獨特的海型山水畫，能夠與中國式的陸型山水做出差異性，如此一來，就不會落入離古代臨摹中的圭臬，造成不知其山所高、不知其所以然的高山巍峨，導向回最初藝術家受到自然環境或者社會狀態的感召，回饋於當代的要求，間接也作為地方性的當代組構；梁震明促使水墨媒材與其作品成象成為一個相互主導、相互牽引的交互式層疊，以內部的觀念歸整與外部的環境感召作相呼應的鍵結。

除在水墨媒材的觀念形構之外，對於臺灣水墨畫關於寫生的創作方法，自戰後至今是有著脈絡歷程，而臺灣美術史學者蕭瓊瑞曾提及：「寫生觀念雖然已逐漸成為臺灣美術學院水墨教學的主要手段，但是得之於臨摹名家古人的先驗筆墨技巧，仍是這些戰後第一代本土水墨畫家，割捨不去的束縛，寫生只是增加他們構圖、造境上的資料，並非他們創作的真正動力來源...所表達的仍是胸中的山水，而這些胸中山水的意象，仍是來自於他們的師輩畫家——那些由大陸山川與文化傳統所孕育出來的大陸水墨畫家。」<sup>19</sup>最起初來臺的山水畫家，雖然已經有寫生的觀念來介入創作，但是寫生的意念與創作的樣態是持續依附於原有的中國傳統的水墨文脈之中，因此臺灣本土性的山水依然是無法成為這些畫家中能夠內化的能量，僅能成為添加於舊有脈絡上的多樣性而已。然而，在梁震明就讀於北藝大時，受教於李義弘老師的麾下，此時開始以寫生概念為主導的創作意識上對於梁震明而言是非常重要的，首重是切身對於現場環境產生的感受，再來才以相機觀景窗來建構具有現代性的構圖，輔以光圈、快門、焦距等，重新詮釋出對於自然實景的再探詢，也就反饋成梁震明對於創作之上處於畫面上的擬像狀態，在看似清晰的圖像蒐集下，還需要與感性模糊的胸中丘壑來融會合一，才能精準營造出

<sup>18</sup> 梁震明，〈「千岩萬語—寫石寫實」梁震明的細筆山水創作論述〉，頁 26。

<sup>19</sup> 蕭瓊瑞，〈中國水墨的臺灣經驗—試析戰後臺灣水墨繪畫發展大勢〉，收錄於《臺灣美術史研究論集》，蕭瓊瑞編（臺中：伯亞出版社，1991），頁 41。

理想的意象氛圍，使得梁震明作品風格並非山深幽邃的，也絕非不食人間煙火的濫情（見圖.10、圖.11），精煉出臺灣當代山水的時代之音。



圖.10 梁震明，岩而有悟，53x99cm，  
紙本設色，2016。



圖.11 梁震明，奇岩無相，172.5x49cm，  
紙本設色，2015。

## 六、墨像之外—藝術驅使的觀念共構

清畫家石濤曰：「夫一畫含萬物於中，畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心。」<sup>20</sup>能藉此理解水墨藝術的創作路徑從材料、用具、技法再溯源於藝術家自我的內在心性，而內在心性無關乎畫面上的經營用色，而是是必須透過閱讀、研究以及實際的感官體驗等，才能發展出具有深刻人文氣息的畫面氛圍。

藝術的表現在於技巧與思考的擬態重現，而藝術家在擬態的過程中，是需要透過不停的實驗與測試，來尋找個人所好或者是符合其創作期望的技法效果，因此在擬態的過程中必須經過閱讀、模仿、調查、走訪、觀察等行動，運用藝術家其敏銳的觀察力來洞察細微的環境氛圍，以此來作為觸發創作之目的，因此對藝術家而言，一件藝術品的生成絕對不是一蹴即成的，在一件作品背後會有藝術家實際的親身感受，甚至會有寫生紀錄，進而數張底稿，最終才能完成一個繪畫結構的想像與模擬，而以上這都僅僅是停留於一個畫面結構的實體生成，其中細節的鋪陳，例如色彩以及對比變化等，又需要另一次反覆性對於材料進行試驗，創作的過程是藝術家與自我意識反覆搓合及其體現的一段時間橫軸，在這樣的時間橫軸中又與空間當中進行更深層的感官刺激，讓其作品能夠達到藝術家自身的所滿足的情境與狀態，一桿進洞式的創作模式實在甚少，藝術家仍需要透過失敗才能精粹出最終作品的完美，自不完美的創作經驗之中，來尋覓自身創作歷程的方向，醞釀與發酵都是一段過程，而觀者都是品味著回甘的香氣。

藝術家就如同釀酒師一般，在非絕對安定的環境之中，用著自己的創作酵母開始分解對於感官上所接受到的刺激，支配著對於藝術表達的細胞，以自己理想

<sup>20</sup> 毛建、波江吟主編，《石濤畫語錄》，杭州：西泠印社出版社，2006年。

中最佳的排列順序來達到不同的個人品味，用其作品風格來向大眾告解，因而造就於獨立藝術家本身相對在文化工業制式的大量生產顯得單薄，但是獨立酒廠相對於大眾啤酒來說，能夠體會得到口感層次上的不同。但大眾對於美學品味的標準是無法完全進行全面性的校正，因此對於只有喝過大眾啤酒的普遍社會觀者，認為這樣的品味風格即為大眾之間的小確幸，進而就無法體會到對於獨立酒廠的另一種風味，因此避續透過這樣的展覽模態，引領觀者走入這樣一個藝術進行式的路徑，以一個觀察者的方式來洞悉對於一個藝術創作者而言，一件作品之後，需要怎麼樣的條件、怎麼樣的反芻，才能成就一件作品的完美，如義大利藝術史先鋒瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511－1574）研究發現，其實文藝復興三傑之一的達文西（Leonardo da Vinci, 1452－1519）實際完成的作品很少。事實上，達文西認為未完成的草稿才是真正具有藝術性，經由草稿的實踐過程能給人更多的靈感與啟發。

創作歷程有主脈與支系的銜接貫通，有如大樹的成長一般，並不是只有單一的樹幹來吸收養分，而是透過許多散發性的葉枝吸取各方多元來涵養這棵大樹的生成，自基本的技法、繪畫材質與創作理論等綜合而成，而更重要的是從旁邊開支分葉的樹枝與綠葉吸收來自各方的創作刺激與吸收，而每一條樹枝有各自延伸的領域及其專業範疇，而藝術家就從這樣多方的嘗試加入到自己的實際創作或者是觀念啟發。

談論有關於一件繪畫作品的生成，是需要透過思想與行動之間的交互實踐，從理念的發想來觸發作品的生成，在於背後的各種情境元素的重構與調節，是社會大眾無法得知，更是無法想像的，因此這個展覽首要呈現的是藝術家是如何架構出自己獨特的創作途徑，以各種不同的方式來體現自己的藝術理念，觸及到藝術家內部更為深層的品味選擇以及藝術層次。而觀者的角度亦能從作品的角度來映照藝術家的理念，跨越純粹於文字之間的闡述，以直觀的方式來進行視覺印象的感受交涉。

因此從自本展之中，能夠看見梁震明創作生涯以來，對於文化與藝術的實踐途徑，經由科班訓練的水墨創作到材質理論的探討分析，甚至前往臺灣各地鄉村進行嚴密考究的田野調查，成為一位臺灣當代水墨藝術家，以水墨藝術的本質作為主要創作，藉此來深入探析對於水墨材料的區別，脫離於此關心臺灣本土的民俗文化，身體力行的將當代性的人文關照融入其中，因此能夠在這個文件展中，看到梁震明在行經這些藝術路途之時，所留下的累積，而這些累積各自分類也成為新的意識形態來討論，文件材料本身是一種待討論與待發掘的原始狀態，經由實體的輸出，如手稿以及收藏的各種材質顏料，變成一種個人創作史的展示，也



是延伸出對於大眾藝術品所視的框架以外。而在觀看框架之外亦使用空拍機進行新的當代視點的延伸，結合動態攝影的特色，透過俯瞰視點來得到不同的感官體驗，因此進行空拍機創作的同時又是一種捉樣，或者說是視點的遠端再現，雖然無法切身地與空拍機一同飛翔至百尺高空，但透過螢幕與遙控器的操作，就能彌補自平面觀看上的不足。

聚焦回梁震明創作脈絡上的梳理，從水墨繪畫出發，專研於墨本身的材料問題，用以打破所謂墨的真相，與當代藝術的材質論相對應視覺對話，因此不拘泥於傳統水墨的材質框架，其中水墨材料的思辨引發了創作上的改觀，再來就是龍柱的本土田野調查，用傳統藝術史學的方法進行圖像學與圖範學的交互比對，體現對於本土關懷的熱情，加強對於色彩以及臺灣本土性的思辨意識，回歸於梁震明的創作動態，雖然筆下所繪的是山水畫，但是其中透過空拍機的高空俯拍角度，營造出新的當代性觀看方式，讓大自然的環境用以不同的方式來呈現，具有高度的流動感與精細寫實的當代山水。

然而，其中有許多是為未完成的完成，選擇未完成的原因在於自身對於該情境進行了一種停滯的狀態，一件作品的完成，不單只是在於畫面上的完好，而是必須回歸於最原始歸零的創作狀態，在材質、構圖甚至到創作觀念上，都是必須經過各自軸線的推演來達到自我創作境界的主觀完整，因此在材質與構圖上都能經營完備，但藝術家本身對於自我創作觀念不滿，作品始終還是停留在一個未完成的狀態，所以一件作品的生成是極其不易的，未完成的完成是屬於一個階段性的累積觀點，在這個展覽之中可以看到一個藝術家的養成，而一個藝術家生涯各階段性的累積，經由鉅細靡遺的展示陳列，從傳統的何謂水墨畫家的訓練來討論材質，以至於打破水墨藝術的墨守陳規，再來以地域性的思考來進行本土性的意識凝結，龍柱的宗教建築成為一個意識形態與地方歷史的研究載體，探討成為最終，用以當代性的觀看模態來擬像出對於臺灣山水畫的視覺語境。