

# 《島嶼之歌》所吟唱的曲調

## 對「畫海」的外在現象觀察與內在精神釐析

文、圖／李思賢（藝評人、獨立策展人）

無論是古典或現代，繪畫除了在表達個人情感、製造視覺美感、舉列議題辯證等「主旨」外，它還暗藏了畫家通過藝術呈現時的時代調性，以及選擇創作主題初衷的心理。就「海」此一主題來說，作為四面環海的島國，「海」成為台灣畫家筆下的常見主題，似乎有如家常便飯般再自然不過，而以「海洋首都」自居的高雄，對此議題同樣有著捨我其誰的確切獨佔。然而，對一位台灣畫家或港都畫家而言，「畫海」是否因此必然等同自我身份的表徵或認證？從高美館2006年中策劃的以「海」為題的《島嶼之歌—有關海的24種表現》展來看，答案儘管莫衷一是，但其選題（畫海）的內在傾向卻頗為一致。本文將以《島嶼之歌》作為輻射以上相關問題的鏡面，在「畫海」的舉動和「被畫的海」的作品等畫家與海的主、客體之間，探詢二者間所隱藏的多層次創作心理狀態。

### 柔情·激情

以「海」為主題的《島嶼之歌》，在包含了水墨、水彩、油畫和雕塑等媒材的諸多表現手法

之下，多樣的海的樣貌讓筆者聯想到2000年末於法國巴黎國家藝廊「大皇宮」(le Galerie du Grand Palais)所展出的《地中海—從庫爾貝到馬諦斯》(Méditerranée: De Courbet à Matisse, 1850-1925)。這個同樣是與「海」相關的展覽，但和《島嶼之歌》相較，此展卻有著更多圍繞著「地中海」的除景致之外的人文與歷史的陳述。也就是說，在《島嶼之歌》的展品中，大多仍是將「海」視為是單純的風景來處理，而此種共同的繪畫內在傾向之中的最大相異點，在於不同媒材體系面對觀察客體時的主觀技法表現。有趣的是，如此作品風貌的材質與趣，除了是台灣容匯多元文化的最佳體現外，同時顯現了單一西畫系統下的《地中海》展的望塵莫及。

單就水墨與油畫二種繪畫媒材的技法趣味來歸納，在《島嶼之歌》裡，它們使「海」分別呈現出「激情奔放」與「柔情內斂」兩種迥然的風情。就前者言，毛筆的飛白皴擦、墨色的撞水衝墨，以及宣紙的暈染墨染，這些水墨材質的特殊趣味，與洶湧波濤在峭岩陡壁上所拍打出飛爆浪花，以及滾滾前浪滑

順地鋪瀉在細滑沙灘的視覺意象極為吻合，一如林章湖(1955-)的〈北海驚濤〉、黃才松(1951-)的〈風沙起兮〉，均為此類典型。峭壁、浪花、岩上涓流、灘頭枯木，無一不是傳統山水的現代延伸，以「干濤拍岸」行世的水墨大家傅狷夫(1910-)的風格便幻化於此。華麗的筆墨效果、戲劇性的現代呈現，加上無可取代的材質趣味，使得水墨彷彿有了更多畫海的正當性，擲地而有聲。

相對於水墨的視覺驚奇，油畫筆調下的「海」則有較多黃花閨女的娟秀韻味。或許是媒材的特性，和帶有自然暈染的水墨宣紙相比，堆疊式的油畫畫起浪花來便略顯滯拙；而相反地，在材質的屬性與效能上，油畫與水彩對大面積平塗的作用肯定要比水墨來得有效許多。因此我們不難發現，油畫的「海」非但未在海浪的激烈視覺上著眼，對海的述說也富含更多色相結構與大氣氛圍的掌握，以及人文風土的內在情感投射。從台灣前輩畫家李梅樹(1902-1983)與劉啓祥(1910-1998)以「海」為題的作品中，靜謐的汪洋隱身在多節理疊嶂的岩石或漁村之後，以一種較高的視野遠眺大海，讓人不禁要溺入自我過去的時空記憶中，那種望海時陷落無端遐想的糾結思緒裡……

此外，帶有高度美感表現的水彩畫作，同樣顯現出閨靜的溫柔。如席德進(1923-1981)的〈風景〉和陳明善(1933-)的〈北海一角〉，都是在蜿蜒的磯岬包夾下的海面上，或是對水色天光的美景讚頌、或是在灑落午後的光照間，訴說個人的想望；那不僅是海的表現，也是個人性情與性格的投射。總歸

來說，以西畫手法處理的「海」，與一般人們的視覺經驗有著高度的重合，視野上也相對顯得遼闊許多。而無論是壯烈的激情或壯闊的柔情，除了藝術媒材的特性使然外，總都隱含了畫家內心對這個關照物（海）的認定；然而不可否認的，水墨的奔瀉與油彩的濺蕩，其創作心理都是站在將「海」視為是單純的「景」的角度出發。換言之，畫家總是站在岸邊，依著自己的個性歸趨將海畫成什麼模樣而已，實際上對客體「海」的理解是隔了層紗的。

### 遠觀·近玩

「蓮之出淤泥而不染，濯清漣而不妖……可遠觀而不可褻玩焉。」這段出自宋代理學大家周敦頤(1017-73)《愛蓮說》的經典名句，說的是蓮花的芬香高貴、清新脫俗，觀賞它只得保持距離，以免無意的輕佻之舉而玷污了它。而「海」呢？看海時我們所站立的位置往往也都是「保持距離」，理由當然不會是因為海像蓮花一般高貴所以不讓人們靠近，立即的原因在於近觀會有人身安全的顧慮外，距離的過近亦顯得暴烈些許，而唯有遠眺才得以一覽大海的全貌，感受上也相形舒爽和浪漫。是此，觀海便都是遠遠的看，畫家作畫自然便都以廣闊的海作為主要的表現形式。而如此遠觀所得的「全貌」，真否就是海的全貌，並真實呈現海的內在？

如前所述，遠觀的效果其實多是單純的「景」的趣味，無論是靜默汪洋或干濤拍岸，都是美感因子作祟的結果，同時也多少帶有檢閱技巧的意味。此外，仔細審度下我們將不難發現，在前節所述及的幾位台灣畫家的創作中，由於他們詮釋「海」的某種「大而化之」的獨斷裁量，因此作品呈現出的內在「風土」傾向上，個人性情便遠高於地域性格。就像李梅樹的〈淡水港〉般，儘管是彩霞滿天、港灣遼闊，情



●黃才松的〈風沙起兮〉頗富不可取代的水墨材質趣味。(作者自藏)



●林章湖〈北海驚濤〉中的波濤、峭壁和浪花，均是傳統山水的現代延伸。(私人收藏)



境上盡是濃稠的鄉愁和時代的悲淒。這種構圖法則、立足觀點和風土闡述，與《地中海》展裡塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906)的〈艾斯達克的馬賽灣景致〉(L'Estaque, vue du golfe de Marseille, 1878)頗為類似。然二者間的最大不同，在於這幅名作兼備了個性化和地域風情。普羅旺斯(la Provence)特有的豔陽光照灑落大地，反差強烈的灰綠屋樹包圍著湛藍的海灣，在性格強烈的塞尚式筆調下顯得極為靈動，洋溢著熱情奔放的地中海風情。

遠觀的籠統意象，倘若編織上某些人為的想像，以敘事性的鋪陳構築創作本體時，往往能夠成為一種或感動或撼動人心的浪漫故事情節。黃才松的〈月光下的故事〉描繪的便是海邊木麻黃樹林與灌木叢，遭受到狂風或潮汐肆虐過後的雜踏景象，在幽微的月色籠罩下，顯得淒美而無奈；這會兒，海邊似乎多了些許表情。震旦方向的對角線構圖，以及來自畫面右上方灑入的月光，將觀者的目光引向遠方，予人一種絕處逢生的希望之感。相似的作法，也在羅清雲(1934-95)的〈風雨同舟〉中出現；這幅由雄中典藏的畫作，闡述的內容雖是舟上七人風雨生信心的故事，但為延續生命而掙扎之舉，讓人不得不聯想到浪漫主義(le romantisme)畫家傑利柯(Théodore Géricault, 1791-1824)的鉅作〈梅杜莎之筏〉(Le Radeau de la Méduse, 1819)。這幅畫是傑利柯藉著1816年一場海難事件的描述，針貶政府時弊的「畫諫」之作，帶有濃厚的歷史畫(la peinture d'histoire)意味。畫中怒海餘生下殘存的船員，對著遠處海平面那端的船隻呼吶吶的戲劇張力，和〈風雨同舟〉裡眾人為求一線生機而向著遠處燈塔拚命划去、奮力邁向光明的表達方式，有著異曲同工的趣味。

羅清雲此番對「海」的看待，建立觀點的基礎便全然在相異於遠觀朦朧浪漫的另一種「近玩」之上，那是對「海」另一真實層面的體驗，也是藉物喻事的精神述說。但過與不及或許都非中道所應為；為提出海洋吞噬人類的疾呼，出身高雄的「黑手畫家」李桐嘉(1950-)以船難為題材創作了一系列的作品，雖具對海親身經歷的忠實，無奈卻在情節的構築過程中構過了頭。以〈災難〉一畫為例，畫面三艘漁船悲慘地同時遭大海吞沒，那混亂而緊張的戲劇性場景，使人感受到如「鐵達尼號」(The Titanic)



●陳明善的〈北海一角〉在海面上灑落午後的光照，訴說個人的想望。(國立台灣美術館典藏)

欲將沉沒於海中的強烈恐懼；但可惜的是，清晰的船名(幸福號、順利號)以及畫面右下方近處幾近滅頂的船客手上的「珠寶盒」，此般誇張、刻意而造作的安排，雖讓敘事張力增高，卻降低了藝術性。

### 獨立·附屬

綜觀來看，畫家與海的關係其實並不親密、不全面，非但少有建立在如深邃探幽的海中潛泳，或陽光歡愉的海上衝浪的直接接觸大海，就是近處觀浪，也在畫家與海之間的內在狀態上拉出一段不小的距離。如此，「海」便將是永遠被觀看的；在《島嶼之歌》中，雖說以「海」為主旨，但嚴格說來，多數被畫的「海」不過是單純作為支撐畫家作畫的體裁罷了，毫無獨立地位。擅以照相寫實風格細密描繪台灣鄉土景觀的黃銘昌(1952-)，他的〈南島之風〉或可稱之為是一幅兼備了台灣風土和個人風格的佳作，然若換個角度講，此畫中被「置放」在遠處的海的地位，等同於畫面近景的芭蕉、檳榔和芒草，它們共同撐起一片台灣特有的山川景物，是台灣風土的附屬，「海」本身並無獨立性，甚至無實際作用。因之，〈南島之風〉裡有無海的存在其實並不破壞到整件畫作的完整，也不妨礙作者所欲以訴說的台灣情境。

另者，部分海口藝術家由於生活環境的薰染，在「畫海」與否的選擇上，顯現了較多自在的狀態。他們捨棄了直接對「海」的描繪，而將「海」或海週邊的相關人文狀況進行演繹，因此，漁港、漁人、漁村、漁事等極為草率的粗活兒和人民都幻化為他們筆下的精靈，為我們特定族群的生活作出傳神而真摯的記載。陳瑞福(1935-)的〈結網〉、陳輝東(1938-)的〈興達港的漁夫〉都屬此類；我們似乎可在這些



●陳瑞福的〈結網〉展現一股勤奮和任份於工作的民間活力。(國立台灣美術館典藏)

忙於漁事的叔嬸們身上，在嗅聞到飄散在空氣中魚腥味的同時，感受到一股勤奮和任份於工作的民間活力。無獨有偶地，《地中海》展中的多位畫家，如象徵主義的(le symbolisme)夏凡內(Pierre Puvis de Chavannes, 1824-98)、野獸派(le Fauvisme)畫家德瀚(André Derain, 1880-1954)以及「那比派」(Les Nabis)大師波納爾(Pierre Bonnard, 1867-1947)等，也都真誠地對我們娓娓訴說著這些生活中微不足道的平凡事物。

高雄海口畫家陳瑞福長年以海、港、船等題材入畫，展開他長年的畫歷來看，「畫海」似乎已是他的一種認證自我身份的方式。「海」之於陳瑞福一類畫家，等同是他對土地認同的渠道。文化學者邱貴芬(1957-)曾在一次談論地域、土地與認同等相關議題時，引用後現代學者瑪西(Doreen Massey)談「空間政治」的理論說

道：「我們應該摒棄傳統視地方(place)為一個地理固定點，具有單一、特定身份認同的地理區域。一個地方並沒有固定的歷史意義，反而是一塊上面生活著利益衝突的不同社群的土地。『土地』想像因而不必然表示歌詠一個『零污染』的風光景象，不必然表示懷舊。『土地』想像可以是以介入的姿態，探討在這塊土地上曾經發生或正在發生的社群關係，想像不同勢力如何爭奪詮釋、界定這個地理領域主要指涉意義的活動。」(邱貴芬1997)。這種說法其實反映的是當今後殖民論述的觀點，「『零污染』的風光景象」意味著單一化、純度化的清楚的身份指涉。何以為「海」？何以為「漁」？或許，這裡提供了我們一點介乎畫家主體與海之客體間交互辯證的內在思考。

除了海港、漁事之外，陳瑞福以十件小屏幅油畫所併裱組成的〈海的風情〉亦極具象徵意義。看以是在畫海的不同時間的各種面貌，實際上這等同是作者的自畫像(autoportrait)：一位「海口畫家」的自畫像。對於觀者來說，我們或許難以體會畫家為何一再在「海」這件事情上打轉的心理，但卻必需明白，「海」作為他們個人生命支撐的重要。最後，英年早逝的前輩畫家陳澄波(1895-1947)所繪製的〈岩〉，畫幅頗小，但卻氣象萬千；或許它未有更具體的波濤拍岸的視覺吻合度，但卻飽含了更多的內在的情緒與情感，似乎是感傷，卻也似乎呈現了一種生命的韌性。如此說來，畫海，可以是在畫台灣，更可以是在畫自己。



●陳澄波的〈岩〉雖未有具體的波濤拍岸，但卻蘊含更多內在情緒與情感。(家族收藏)