

張婷雅—「玩古喻今」與「可居可游」

在年輕一輩的藝術家中，張婷雅(1983-)備受矚目，原因在於她略帶稚拙又饒有趣味的作品外表之下，潛藏著最起碼兩個以上的野心：首先是身為東方藝術家所清楚意識到的文化認同問題；其次是身為版畫家必須不斷思考的媒介本質問題。此又大又難的二者，張婷雅認真扛起，嚴肅以對，因此造就了作品的厚度，以及內蘊的某種大膽。

1983年出生於文化古都台南的張婷雅，於高師大美術系複媒與版畫組畢業後，於2007年北上進入臺藝大版畫碩士班就讀，從此以版印作為主要的創作媒介。張婷雅精通各種版印技術，特別是金屬凹版，但從2008年之後卻完全專注於水印木刻的創作，並因此大放異彩，2010年獲得台北獎，2012年受邀參加台北雙年展，2014年參加法國版畫三年展，並經常受邀於臺灣、日本和歐洲展出。

張婷雅為何癡迷執著於水印木刻？當然並非出於突然。

木刻版畫與印刷術同時誕生，在東西方都擁有漫長的歷史。從第九世紀著名的《金剛經》卷首畫〈祇樹給孤獨園〉，到今日的桃花塢、楊柳青等民俗版畫，在綿長的中國歷史之中，水、色彩與宣紙互相浸溶渲染，淬鍊出東方藝術的精華，水印木刻版畫不須壓印機即可以完成，其輕盈透明的質感與漸層的趣味足以與水墨畫媲美，堪稱東方藝術的完美呈現。這種技術後來傳到日本，直接影響「浮世繪」版畫的誕生；也在明末隨渡海先民引進臺灣，並在五、六〇年代逐漸脫離民俗版畫的範疇，在臺灣美術史上扮演重要的角色。

西方的木刻版畫也由來已久，然而使用的是油墨壓印技術。由於便於與文字同時呈現，黑色的木刻版畫一直被廣泛的應用於書籍與報章雜誌的插圖，然而卻也因此被視為工業印刷技術，不被當作藝術表現的媒介。直至1860年代，浮世繪版畫在西方，特別是現代藝術家的圈子中掀起熱潮，直接影響了他們畫作中的主題、構圖與色彩；相對的，從1880年代始，木刻版畫也重新受到重視，並引起西方版畫家對彩色水印木刻版畫的嘗試、實驗與改造。

張婷雅被這個歷史與意義別具的媒材吸引，根據她的自述，乃是始於《芥子園畫譜》、《十竹齋畫譜》等既是追求仿製水墨韻味的習畫範本，又是水印木刻經典的畫譜。也是在這樣的畫譜上，她一邊思考中國山水畫的意義，一邊思索水印木刻的本質。因此，她對於水印木刻版畫的選擇顯然是刻意的，因為對張婷雅而言，水印木刻不僅僅是媒材之一，乃意味著作者在歷史、文化與風格上的認同。如果我們更進一步地從作品的內容上去思考，便知道水印木刻錯縱複雜的歷史與風格，如何成為她散發著稚氣的作品中埋藏的豐富內涵。

事實上，從小同時接受水墨畫及西畫養成的張婷雅，大學時期並未刻意選擇水墨作為專長領域，然而從2010年第一次個展《藏樂齋》開始，卻確立了從中國文人傳統出發，並以所謂的「東方媒材」表現的創作方式。張婷雅為躲避都會生活中的喧囂苦悶，仿效古時文人士大夫的行徑，借用北宋米芾與明代董其昌的「書畫船」，以及元代的「書齋山水」，提出所謂的「惱/腦山水」。不同於文人們在船上行萬里路，在書齋中讀萬卷書，張婷雅只在腦中回憶、想像、遊歷、編排、理解、消遣。兼之深入研究水印木刻作為民俗版畫的特殊用途與拙趣的風格，故在文人畫的山水意境之外，更融入了藝術家自己的童年回憶與生活景致，造成一種高雅與童趣、傳統與現代、真實與想像揉雜的矛盾狀態，也藉此宣示了創作者古今交融、雅俗共賞的東方藝術家身分。

從此，這種創作方式造就了一連串的精彩作品：2012年以清代李汝珍(1763-1830)著名的神怪小說《鏡花緣》為藍本，在想像中遊歷小說主角造訪的五景，以及純粹由藝術家的生活衍生而出的十種當代詮釋。水印木刻仿出清淡卻層次豐富的「墨色」及「筆法」，十五幅作品看起來充滿了雅致的靈氣與奇巧的造境，然而仔細一看，卻也充滿了詭譎矛盾的當代元素：戲棚、停車場、眼鏡、粉盒、浴缸。這一組作品在台北市立美術館的展覽《玩古喻今》(Contemporary Appropriations of the past)展出時，在其他藝術家的濃墨重彩中顯得別具一格。值得一提的是，《鏡花緣》這個主題的選擇也絕非出於偶然，咸認為此書是中國最早提出女權問題的小說；張婷雅的兩幅作品〈粉面纏足〉與〈習字女子〉均委婉輕淡，但又不失深刻的觸及此尖銳的文化議題。



圖 Fig.35

張婷雅，〈吾緣五景-第二景：登山口〉
95 x 105 cm，水印木刻，2011

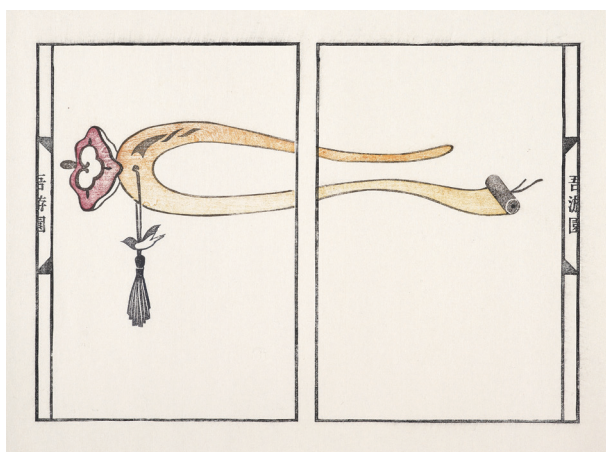


圖 Fig.36

張婷雅，〈吾游園-第八回：習字「女子」〉
40 x 51 cm，水印木刻，2011

「水印繪」與單刷版畫的更新

然而，張婷雅在版畫媒介的思考上並不只如此，畫家出身的她對版畫的思考，促使她違背了版畫作為複數性(multiple)藝術的本質，而醉心於更新所謂「單刷版畫」(monotype)的概念，最終將作品視為是「水印繪」而非「水印版畫」。

版畫技巧豐富多源，不但在載體上千變萬化，各種出人意料的，隨著欲望和創造力而改變的用途亦如是，其創造的過程也因此充滿了驚喜。西方單刷版畫的技法可上溯至荷蘭藝術家赫拉克勒斯·塞格(Hercules Seghers, 1580-1638)，身兼畫家及版畫家的他在染了色的紙上印製版畫再加以潤飾。英國浪漫主義畫家威廉·布雷克(William Blake, 1757-1827)使用混合了石膏的油彩與蛋彩，將圖案畫在版上再壓印在紙上。由於一次只能取得一件作品，單刷版畫模糊了繪畫與版畫的界線。也正因為如此，特別受到現代畫家們喜愛，他們用來擺脫學院派對繪畫的僵化與狹隘的定義：皮耶·波納爾(Pierre Bonnard, 1867-1947)、卡米耶·畢沙羅(Camille Pissarro, 1830-1903)、詹姆斯·惠斯特勒(James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903)、亨利·德·土魯斯-羅特列克(Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901)、高更都曾嘗試過，愛德佳·竇加(Edgar Degas, 1834-1917)最後成為黑白與彩色單刷版畫的箇中老手。畢卡索、馬克·夏卡爾(Marc Chagall, 1887-1985)、瓊·米羅(Joan Miró, 1893-1983)、杜布菲、亨利·馬諦斯(Henri Matisse, 1869-1954)也都留下一些傑出的作品，巧妙地結合了版畫、繪畫、素描及混合媒材。二十世紀的藝術家們深好此道，時而單獨使用，時而加上其他的創作程序。單刷版畫在質疑繪畫的同時也威脅了版畫的複數性，然而，這樣做出來的作品卻帶著強烈的生命力，使版畫不再只是複製程序下被精準計算、一成不變的產物。此外，這種跨媒材的技法，也使的熱衷於材質(materials)表現的現代藝術家們得以一展長才。在中國漫長的版畫發展史上，畫家也逐漸加入以版畫作為創作途徑的行列，明末陳洪綬(1598-1652)為許多名著如《西廂記》、《水滸傳》、《九歌》等繪製插圖並刻版印刷，對中國的版畫藝術有很大的影響。藝術家的介入以及單刷版畫的盛行，實為版畫掙脫印刷技術而晉升為藝術媒材的重要過程，並且中西皆然。

然而，張婷雅在思考版畫的自主性時，可謂更加大膽與極端：她並不主張繪畫與版畫技術的融合混用，反而逆向操作地透過強調版畫與繪畫之間的差異，試圖翻轉長期被視為低於繪畫的版畫的地位，甚至進一步宣稱版畫能以自主性繪畫的身分而成立。

身為藝術家的張婷雅從東方的木刻水印出發，創造了一種特別的技術「水印繪」。針對部分創作者「持刀如同持筆」的說法，她認為由於雕版具備「間接」的特性，無法取代毛筆「直接」描繪時產生的筆法線條，因此只能「仿筆」，而無法「以刀代筆」。刀與筆之差異，更在於前者製造「面」，後者製造「線」，因此她在作品中格外強調以「面」取代線。此外，為了印製出細緻的木紋以凸顯木刻水印的特性，她特別選擇半樊的棉紙，搭配微濕的木版，再以日式團刷配合墨汁與水彩顏料印製。在木版的選用上，甚至嘗試粗糙的三夾板，取其木材紋理及雕製時容易崩壞的特性，以版材的粗糙與墨韻變化，來取代水墨畫筆的皴、擦、染的效果，並強調木刻僵硬的邊緣。凡此種種，不外是為了將木刻水印的材質特性表露無疑，並強調「印」與「畫」之間的差異。

所不同的是，如此強調版印特性的作品原應用以複製，但張婷雅卻總在經過多次的印製嘗試，並終於找到最滿意的效果之時，便出於自願的嘎然而止，從此將木版束之高閣。這種刻意放棄複製性，雖無手繪，卻模仿繪畫手操作之原創性、稀有性與一次性的創作方式，使張婷雅永遠只有一張的「版畫」，因為違反版畫的複製性本質而變得難以界定，成為一種非常特殊的單刷版畫。

「支架山水」的符號隱喻與空間思考

最後，值得注意的是，透過版印技術張婷雅想要創作的是所謂的「山水畫」，所以她的野心也在於更新擁有千年歷史的山水畫。在漫長的山水畫歷史中，她擷取了從宗炳(375-443)始的「臥遊」，與郭熙(1020-1090)的「可行可望不如可居可游」為出發點。所謂「臥遊」，並非身體的勞動，而是精神的馳騁。而「可居可游」則意味著透過人工化的過程將自然納入生活之中：文人透過畫作承載情感，而富人則透過園林模仿自然，二者皆用以躲避塵囂。在西方，英國藝術史學霍勒斯·沃普勒(Horace Wal-

pole, 1717-1797)將繪畫、詩和園藝視為姊妹藝術，與「可居可游」的概念一樣，皆用以探討詩、繪畫與自然之間的微妙關聯。然而，依我之見，張婷雅更進一步的透過當代藝術中的「空間」與「身體」等議題，來實踐如何使精神世界中的理想山水變的「可居可游」，並藉此更新傳統山水畫。

從2010年提出「架高山水」開始，她試圖將傳統山水造形以支架來撐高，一方面改變了中國山水畫平遠、深遠、高遠等傳統空間表現法，另一方面改變了山石沉穩厚重的量體，使山形輕盈巧緻如同玩具。筆者特別關注的是此一「架高」的概念與「可居可游」的關係，因為人類自有史以來即善用「支架」(les pilotis)建造居所，在大自然中支撐出一小方天地，既可避濕又可避害。柯比意在1927年出版《新建築的五項要點》(Les cinq points d'une nouvelle architecture)，並將「支架」列為五要點之一⁵⁸，因為架高的屋子底層使人暢行無阻，使光線空氣流通，能避免潮濕陰暗，甚至能建造花園供人嬉遊，使居所與自然的關係更為密切，而自然也因此更為「可居可游」。張婷雅的父親在家中開設公司，從事兒童遊樂設施的租售維修，她因此從小在旋轉木馬、小火車、小飛機與咖啡杯等構成的奇幻、絢麗，無止盡的嬉遊，但卻真實的世界中居住。她的作品所架高的，其實不只是山水，而是一個真正的精神居所，而此居所中，同時並存著生活與想像。只需觀察她接下來的展覽名稱《葫境》(2012)、《匿密室》(2013)、《曲觴間》(2015)，這些齋、間、閣、園、室豈不都是居所的隱喻？籠子、浴盆、舟車、抽屜、瓶罐，豈不都容納著一些什麼？甚至她的〈惱山水〉中的頭腦與衣服裡，豈不都棲居著我們的靈魂與肉體？



圖 Fig.37

張婷雅，〈長居〉

69 x 89 cm，水印木刻，2009



圖 Fig.38

張婷雅，〈惱山水〉中堂110 x 95 cm、條幅110 x 45 cm，水印木刻，2009

再反觀她作品中出現的大量物件：梯子、橋、舟、車、滑水道或溜滑梯、螺旋槳、方向盤、水車、漏斗等等，幾乎清一色的都是助人移動的交通工具及其組件。從一地到另一地，實現著「臥遊」的夢想，但又召喚著行動的身體。在一次訪談中，張婷雅曾被詢及為何偏愛梯子，她的回答是因為自己身材嬌小，經常需要使用到梯子。值得一提的是，張婷雅最近的一組作品叫做《他方小道具》，以各種型態出現的階梯，或幾何或有機，或實或虛，或裏或外，或進或出，或上或下，或離開或抵達，或人工或自然，或是身體的隱喻，或與身體相關的工具、家具，無不散發出一種移動的慾望，一種對「他方」的想望。可見「梯子」乃是作為一個召喚身體經驗的符號出現。特別是在1960年代之後，由於感知心理學的盛行，當代藝術中的空間議題已經由單純的二度/三度(繪畫/雕塑)，轉往「身體」透過運動對空間產生的感知與互動經驗，而此身體的活動正足以促進我們對或渺小或廣袤之空間的認知，而藝術作品中真實的「可居可游」也已經在地景藝術(Land art)中實現。因此，張婷雅更進一步的在作品的展示方式上下功夫，她經常製作超過一般版畫尺幅的作品，而《藏樂齋》的展場中，更刻意的放置了桌、椅等家具，牽動著觀眾的身體意識，讓他們誤將展場當作肉體與靈魂一同悠遊的場所，而此一場所同時是一個「居所」。

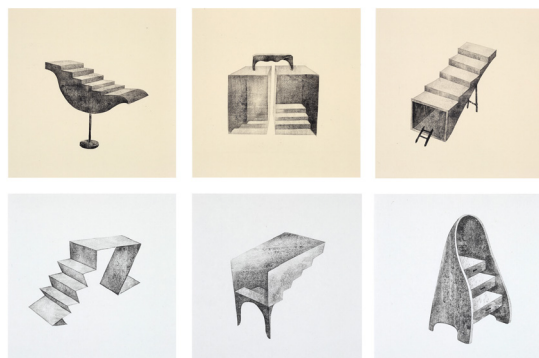


圖 Fig.39

張婷雅，〈他方小道具系列〉
30 x 30 cm，水印木刻，2014-2015

海德格在針對二戰後的房荒問題所寫的文章〈築、居、思〉(Building Dwelling Thinking)中，認為「築」(building)主要是被設計來為人所居(dwelling)，但並非所有的「築」皆可「居」，而且「築」也不會只是為肉身提供一個遮風避雨的地方。事實上，他試圖探討「築」、「居」與人們在世「存有」(being)的關係，並由此提出了「詩意棲居」(poetical

dwelling)的想法：「詩意棲居」是人與世界的一種詩性融合的狀態。這種棲居必須能打破物的硬性法則，使其變為柔性居所，人的精神在其中得以自由，並按照本來的心性在世界上存有。所以居的困境不會是在於缺乏居所，而是在於不懂得「居」以及「居」的本質⁵⁹。就這點看來，張婷雅透過她的山水畫所構築的，似乎正是一種中國文人的精神，一種面對世界的「詩意棲居」的狀態，在她所構築的齋、間、閣、園、室中，精神得以全然舒展，完全自由。身為當代藝術家，她更懂得透過新的經驗與視角，同時達到延續與更新傳統山水畫的目的。

綜觀張婷雅近年來的作品，無論是在文化身分上的反省，或在版畫媒材上面的思索，抑或在作品精神內涵上的深入探究，皆展現出令人驚豔的精彩與豐富。而她既能玩古，又能喻今，還能以具女性意識的古籍呼應當代熱議的女性議題；作品中既極其真實，又充滿了想像，種種矛盾端點的複雜融合，她以極其細膩的手法成功地構築了苦悶當代人的心靈居所，在同時代的年輕藝術家中，顯得相當特出；比起前輩藝術家，也顯得毫不遜色。

註釋

58. 參見<http://www.maisonradieuse.org/decouvrir/5pts.pdf>

59. Martin Heidegger, "Building Dwelling Thinking", in *Poetry, Language, Thought*, trans. Alfred Hofstadter, New York: Harper and Row, 1971, p. 323.