

葉竹盛的藝術創作導讀－漂泊之後的心靈鱗爪

文 | 陳才崑

導言

掃瞄葉竹盛的前半生軌跡，歸納起來，應是「飄泊經驗」應是催化其個人創作的關鍵要素。乃因其擁有「飄泊」的多年經驗，故能發現泥土、土地的深蘊，賦予它豐富的哲學意涵。透過其留學西班牙習得的現代技巧（如材質、肌理），終至化為系列的作品展現。自從一九四六年於高雄鼓山出生，直迄一九八五年購屋定居台北市新店止，他一直都是像隻「寄居蟹」一樣，「處處無家，處處家」。根據筆者的統計，這個期間，他總共搬家了廿二次（尚不包括學生、當兵時期的小型遷移），幾乎平均每二年就遷移一次。求藝的過程也是徬徨過不少歧路，「流浪」過許多派門。歧路如留級、落第、想考體育系或數學系；派門有泛印象主義、寫實主義、抽象主義、超現實主義、表現主義、抽象表現主義、達達主義、普普主義、觀念主義…等。然而，不論不斷搬家也罷，不少歧路也罷，許多派門也罷，到頭來都消化在其互動變易的形上觀念裡，變成了他孕育創作的養分或材料而已。誠如「秩序與非秩序」之創作總標題所示，他是以辯證思維的手法統括一切的相對、歧異、矛盾乃至對立。例如人對自然環境、動物對植物、有機對無機、具象對抽象…。他就好比一位浪跡天涯、翩然歸來的台灣吉普賽人，用其自己所開闢的當代藝術語彙，在譜寫其所見、所聞、所感的一支「大地組曲」。侃侃地向著世人訴說著大地的真諦。

共鳴與啟示

至於誰是啟示阿盛形塑自我創作風格的關鍵人物？筆者認為，應該說是西班牙的當代藝術大師達比耶（Tapiés Antoni 1923-）。雖然阿盛早在就讀藝專時期，就已經在摸索能夠完全自由表現的藝術手法，畢業以後稍稍整理出頭緒，覺得其突破口可能即是抽象主義、超現實主義乃至多媒材的手法，所以曾經嘗試過、發表過屬於實驗性質的多媒材作品。可是，堪稱完全解決其心中的疑惑，能夠讓他享受到技我合一、感覺與表現一體之樂趣的，到底應該說是達比耶。達比耶，西班牙巴賽隆納出生，少年時期在西班牙內戰中長大，由於內戰的緣故，西國街道以及牆壁皆殘留著為自由而反抗的戰痕。達比耶以一個非專業（法律

系) 出身的身分，竟能化卡達羅尼亞地方的風土、政治文化成為藝術，早期他曾吸納達達主義、立體主義的拼貼手法 (Collage，尤其是使用泥土、泥沙和粘貼破布、廢物的混合技法)，後來則轉變為藉用塗厚和圖表表達非形式美術 (Informal)，乃至回歸到表現物質背後的具體事物，使用非常簡樸的薄膜、物質，卻能具有深層的內涵而臻於形而上的層次。以一種存在主義式的眼光，對物質與存在的問題提出質疑，實在發人深省。

對阿盛而言，達比耶的魅力，表現的充分自由性，當然是一大主因，但是達比耶風格中的東方要素，也是不容忽視的因素。如上所述，達比耶後期運用那精簡的內容形式，卻能表現出深富蘊含的思想，這種手法是和東方藝術的禪趣極其接近的。更何況達比耶作品中常出現有壁痕，壁痕的「土趣」正足以喚起阿盛幼年生長在高雄打狗山麓的生活體驗。阿盛在心儀達比耶的風格之餘，除了到處觀賞真蹟、蒐集畫冊外，甚至還曾經遠赴西國北部探訪民家，拍攝許多民家、街道的牆壁照片，來實地印證達比耶的創意。蓋因此，阿盛返台後，初期使用裱框的平面多媒材作品，筆觸何手法均存在有強烈達比耶的影子。唯相對於達比耶以壁痕作為創作的素材，阿盛毋寧轉向更為寬闊、多樣的大地，並且隨著個人創作的進展，逐漸將達比耶消溶於無形。

作品分類與風格特色

歸國迄今已經整整十年，阿盛不僅在台灣戰後的前衛藝術推廣活動中，留下了諸多深具歷史意義的業績，同時也發表過相當多的作品，依其訴求主題予以分類，大致可區分為四大系列：一、抽象與物象；二、逃避與批判；三、形上與物性；四、環境與生態。關於阿盛風格的最大特色，自不用說，應該首推前述互動變易的中心思想。其次，技巧方面則著重在強調材質、肌理，意圖透過她們，捕捉萬事萬物的存在本質。他自己即曾經表示：「材質、肌理本身具有迷人的藝術語言，可以單獨用來表現物質的本質。」從思想方法的角度看，筆者認為這其實是可以「還原主義」來理解的；唯技巧上則誠如他自己的闡述，係屬本世紀（尤其戰後）流行全球的「材質主義」 (Materialism) 之一環，其精髓幾乎可以用「本質即是美」一語概括之。

抽象與物象

阿盛自剖指出，歸國初期國內社會正在快速變遷，幾年留學下來，已經無法了解其中的究竟，所以只能整理旅西的社會觀察經驗。又因一下子找不到專職，必須靠好幾個兼職來糊口，於是不得不東奔西跑，到處「賣唱」，形同處在社會邊緣的吉普賽人，所以心情非常「普普」，覺得運用多媒材的手法，以一種幽默、親切、諷刺的表現，頗能反映自己當時的心境。此即「抽象與物象」系列作品誕生的背景。

至於題材和內容，則是從自己身邊熟悉的事物出發。他選用磚窠來予以表達彼時台灣農工社會之交，即將沒落的、被淘汰的舊事物所潛藏的危機。另外還藉著描繪親人的表情，表現人的多樣個性，並且利用構圖的手法，在人物周圍附加了若干現代的訊息。形式上他係採用具象與抽象併陳，於抽象的部份導入一些隱喻的意涵，並將西方人的空間感融入了東方傳統的留白。表現技巧方面，主要是利用物質本身的肌理與材質，透過自己的感覺把它重新組合，讓其彼此互動。也就是說，發揮創新者的自主性，反映自己面對規律與混亂、秩序與非秩序的獨看法，以期喚起人們思索生活環境中的自然法則。例如秩序代表春夏秋冬、生死循環；非秩序代表突發事件、不可預知的事情。阿盛表示，在創作這一系列的過程中，他最感興趣、也是其難處，即是畫面屬於「非秩序」的部分，因為它未知，所以隱藏無限新的可能性，富有挑戰性。對他而言，這個部分是其創作動力之源。也因其屬於個人的新發現，屬於獨自的藝術語彙，故一開始一般人可能比較難理解。

逃避與批判

「逃避與批判」系列的創作背景，係有鑑於大眾傳播對藝術價值的顛倒黑白作法，胸有不平之鳴。覺得現代人如果沒有自主的判斷力、辨識力、解讀能力，勢將淪為祇是應聲蟲而已。而大眾傳播自我放棄報導事實、維護真理的角色，其實也是一個社會文化的危機。因此在這個系列裡，阿盛使用了隱喻性相當高的手法，藉以諷刺社會價值觀的混亂。例如，把報章雜誌當作素材、畫布，然後在上面塗塗抹抹；畫一張世人覺得漂亮浪漫的小作品，卻使用一個豪華的大金框裝裱起來。

筆者認為，這一系列乃是標誌著我們台灣社會由「量的擴充」轉換到「質的提昇」，新舊的秩序交替過程中的亂象（Anomie），是藝術家維護自主性的呼聲之一項圖像記錄。

可惜或因知音難覓，或因不擅交際，抑或表現手法對一般人過於隱晦難解，發表之後，並未掀起多大的漣漪。唯獨鄧伯辰發表在《台灣新聞報》的一篇短文，於高雄「邊陲地帶」做孤掌之鳴。阿盛為人一向沉默寡言，逆來順受，鮮與人爭，居然也會出現「逃避與批判」的系列作品，痛擊國人積習已久、喜歡躲在虛像中自我陶醉的思維惰性，頗令人覺得訝異。難道是其南台人的「江湖義氣」忽然顯靈？抑或危機意識已經深化到不得不鳴？

形上與物性

比諸達比耶藉諸牆壁上的歷史痕跡，表現一種蘊含西班牙社會文化特色的藝術，阿盛毋寧是積極在「捧起台灣的泥土」，灑向畫布，補捉台灣自然人文的特質。例此系列一幅叫〈足〉的作品，便予人隱涵有南台黃土的土感、土質、土味，並且也凝聚著台灣人民任勞任怨、樂觀進取的精神。〈人·巢〉則明顯在反映現階段我們社會嚴重的住家問題，她是阿盛過去租屋渡日、飄泊生活的自我寫照，意涵射程甚至涵蓋到台灣特有的國家認同之爭執。在過往的舊時代，位處大帝國邊緣的社會，每當大帝國強盛之際，不是被併，便是「綏靖」為「藩屬」；大帝國衰弱或內亂時，則不是受到池魚之殃，即是變成難民的收容所、避難的桃花源。台灣這塊土地，長期以來，一直在扮演這種邊緣社會的悲劇角色，所以土地抑或泥土一詞，對台灣乃至台灣人而言，具有非常特殊的意義，她是台灣人生命的源泉，也是包涵歷史血淚的象徵。是故，阿盛對於台灣泥土的意義之發現，的確頗具慧眼。例如其〈人性·佛性〉的作品，予人的感受，不僅反映著台灣人用泥土塑佛，崇拜佛教之一面，而其佛像風化的表現，則引入泥土寓著人性與佛性之感。土能養人，亦可造佛；佛像會風化，人也有朝一日回歸塵土。

環境與生態

基本上，在「環境與生態」這個系列裡，阿盛大抵旨在彰顯萬物相互依存的道理，運用兩個或數個要素，如身心對行為、人對環境、動物對植物、有機對無機等，將之注入畫面，引領觀者經由視覺在腦際產生互動，進而省悟，對自己的行為有所節制。大體說來，他都是借用材料、符號語言，不太著意地使之安排在一起，留下若干不完整、不甚完美的粗糙筆觸或組合，任由觀眾自己去引發聯想，調適自己所認為的秩序。也就是說，他主張一件作

品的完成，並非意味著創作的結束，而是可以繼續延伸到觀眾的觀賞行為。例如砂粒、泥土予人的質感、觸感，可以帶動知覺而產生己身存在的感受。〈樹·種子〉一幅作品，他用很大畫面表現地表和地底，中央一根碩大無比的嫩苗正生意盎然地在鑽出地面。畫中泥土的質感和嫩苗形成顯明的互補對比，由不得你不為這生生不息的生命舞台而感動，醒悟到自己亦屬於這個連續劇的一員。

〈室內·黑花〉，則是在一堆汽油筒等廢物的中間，突兀地冒出一枝黑百合。固然觀眾可以為百合的頑強生命力而驚嘆，可是如果當你想到由於我們人的自私，破壞自然的法則，改變了百合聖潔的本色，你勢必會覺得怵目驚心，羞愧不已。

泥土的奧義

形而上其實是隱涵宇宙的第一義的，藝術家透過藝術的表現，凸顯泥土的意義，倘能貫穿自然、人文、社會三大範疇，聯成一氣，形成自我的體系，則思想風格遂告確立。總覺得阿盛在其個人的藝術生活裡，一直都是努力在找尋自己，待到〈人·巢〉作品的出現，才真正撞見了「本我」（Self），首次有勇氣面對其過往「飄泊」的心靈。而到此地步，其個人的「泥土藝術」，終於小我和大我明顯地串聯成一體，筆者可以大膽的肯定勾勒出其基本的思想輪廓，亦即他的藝術乃是在於表現其個人乃至台灣社會的Identity，兼而指向人類與地球相依為命的命運。

阿盛曾經告訴筆者關於他個人的藝術觀，指出：「藝術家要表現自己的思想理念，應該凝聚自己的情緒、情感，促其達到某種狀態，使之結合形式，然後再經由技巧，很貼切自然的表達出來。並且要能夠達成和世人溝通傳達的功能。」

可是，到底如何才算是「貼切的表達」？怎樣才屬於「達成溝通傳達的功能」？我想這不僅是他，同時也是所有台灣前衛藝術家今後必須更進一步苦思的共同課題吧！阿盛意圖使用最精簡的內容形式，追求表現最具深層蘊含的思想之藝術，不得不說這是一項深富挑戰性並且極其艱鉅的工程。因為這種手法很像創作超短詩，短短幾句就要決定了「勝負」。其次，嶄新的思想初起之際，免不了會遭遇到許多橫逆，如何堅守理念，貫徹到底，這對於藝術創作者而言，也是一大考驗。如果說台灣畫壇迄今仍屬泛印象風「君臨」的局面，則包括阿盛在內的前衛藝術家們其實是在對之進行一場「寧靜的藝術革命」。

總之，相對於過往印象派的唯美風貌葉竹盛所探索的現代藝術，則予人「真優先於美」的濃烈感受。

資料來源：葉竹盛（2000）。悲憫·大地（頁49-55）。台北市：悠閒藝術。