

## 《袁氏皴譜》與她的書寫

吳超然

### 前言

袁慧莉 1987 年畢業於國立藝術學院（現國立台北藝術大學），之後她畢業於北藝的研究所，並於 2016 年取得國立台南藝術大學藝術創作理論的博士學位。大學與研究所時代的兩位水墨老師——何懷碩與李義弘，一位強調「苦澀的美感與造境」，另一位則強調「筆精墨妙與造型」，想必在袁慧莉的水墨基礎上打下了重要的根基。

2002 年，由於我當時正在撰寫《台灣當代美術大系——媒材篇：水墨與書法》，曾經幾次拜訪過她位於金山的工作室。我發現，雖然她是一位水墨創作者，但對於藝術史與藝術理論的研究卻相當的投入。回顧她一路走來的足跡，特別是 2010 年之後，「陰性山水——袁慧莉筆墨個展」、「複數世界——袁慧莉 2014 個展」、「墨的兩種呼吸方式：袁慧莉個展」等展覽，都顯現出她企圖以藝術史和理論來拓展她的水墨創作。也因此，袁慧莉的創作傾向，明顯的偏向於學院式的理性辯證與分析。

身為一位女性創作者，又曾歷經婚變並需要獨立撫養小孩，袁慧莉坦承在 2009 年，為了「重新整理自己、跳脫憂傷」，於是遠赴台南就讀南藝創作理論的博士班。相較於台灣北海岸冬天的濕冷海風，南部的陽光，以及空間的轉換，應該有助於她情緒上的自我療癒。同時，就讀博士班的理論閱讀要求，也讓她得以用更有系統的方法去分析處理自己在創作上的問題。在此，我們可以提問：藝術理論，在她近 30 年來的創作上究竟扮演著推力，還是牽絆制約的角色？

### 《類山水》系列中的陰性主體

從 2007 年左右，袁慧莉開始發展她的《類山水》系列直到 2019 年的《袁氏皴譜》完成之後才算告一個段落。在《袁氏皴譜·跋》中，她提到「《類山水》以陰性主體話語，重新詮釋皴之形意語法，乃涉及文化，反思主體身分認同所進行之差異性建構」。上述的「陰性主體話語」，應該是袁慧莉注意到從北宋以來，中國的山水畫，無論是北宋式的巨碑式山水（monumental landscape），或是 20 世紀以來的現代水墨發展，幾乎都是建立在雄性主體的風格之上：構圖講求宏偉、線條強調勁道。於是，她在線條的表現上，以柔軟做為訴求；在構圖上，特別是 2015 年的作品，常出現口袋型空間的畫面（圖 1 類山水系列 No. 47）。口袋型空間，或稱之為細胞形空間的構圖，盛行於中國魏晉到隋唐之際的山水畫，主要的人物或建築，會被群山或樹林所包圍。但在此，袁慧莉應該是把口袋型空間作為一種「容器」，類似子宮之於女性的隱喻。雖然，她在被採訪時，也指出她在金山的工作室剛好被包覆在一個類似山谷的空間裡。事實上，袁慧莉的創作不太直接處理現實的場景，而且這種口袋型空間，不僅反覆出現在她的作品中，也符合她訴求「陰性主體話語」的論述。

## 《袁氏皴譜》的拆解與重構

《袁氏皴譜》的製作，在形式上是仿效 17 世紀時所刊行的《芥子園畫傳》中的〈山石譜〉。典型的《芥子園畫傳》之〈山石譜〉的格式如下：在〈山石譜〉的「王叔明石法」條目下，除了附上石頭的畫法插圖之外，旁邊註解「此批麻帶解索皴也。獨黃筌山樵畫之。山樵為松雪甥。畫乃追蹤松雪，而石有出藍之譽。」《袁氏皴譜》則是在〈一筆皴〉的條目下，註解了「不必多言。無需贅言。繁語錦話，比不過一句入心」。《芥子園畫傳》從清代初期發行之後，歷經多次版本的修訂。雖然，許多藝術史學者認為這本書造成了中國繪畫發展的模式與套路化，但也有不少畫家，如齊白石（1864–1957）等均受益於《芥子園畫傳》的啟發。

從另一個角度來看，在藝術教育尚未普及的時代，《芥子園畫傳》確實帶給廣大的群眾一個學習中國繪畫的自學機會——從局部的模仿著手，然後慢慢地自行拼組成爲一件完整的作品。

但，對於袁慧莉的《袁氏皴譜》與《類山水》系列而言，這剛好是一個相反的拆解過程：她從早期的山水畫中的石頭與皴法的造型中，重新整理出 32 種皴法（部分是新增的），並且賦予了這些皴法新的名稱與意義，例如「留白皴」、「色空皴」、「針頭皴」、「亂髮皴」……。這些皴法的命名，一方面指涉到作者個人的情路歷程，另一方面則是回應《紅樓夢》第一回裡所言說的「滿紙荒唐言，一把辛酸淚，都云作者痴，誰解其中味。」在《袁氏皴譜》32 種皴法中，袁慧莉往往流露出一些非常私人的情感註解。例如，在「斫筆皴」條目下，註記了「欲斫煩事，誰知越斫越繁」；在「憤火皴」的條目下，註記了「世情野火燒不盡，外燄燎石萬事摧，癡情總被絕情焚，心火煨盡容顏衰。」（圖 2 憤火皴+斫筆皴）從文字內容來說，《袁氏皴譜》的 32 種皴法解說，無疑的是充滿情緒與怨尤；但是，如果就皴法的造型與線條來分析，則又是奠基於 30 年的筆墨涵養。這之間的拉扯與矛盾，恰好成爲《袁氏皴譜》在文字與圖像之間閱讀的張力。

從另一個角度來分析，《袁氏皴譜》從早期的《類山水》系列所拆解出來的各式皴法，實際上類似德國學者雷德侯（Lothar Ledderose）在《萬物》（Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art）一書中，對於中國藝術裡的兵馬俑製作、木結構建築裡的斗拱、青銅器的饕餮圖案、外貿瓷器的大量生產、活版印刷的漢字偏旁、與《芥子園畫傳》的山水組件分析有極其密切的關係。雷德侯在研究秦代兵馬俑的製作過程中，發現兵馬俑的製作並非「一體成形」，而是透過工作坊的分工，從頭部、身體、腿部與手部的分別製造，最後組裝而成。雷德侯也進一步觀察到，中國的藝術與工藝，許多地方都仰賴著這種「模組化」的生產與製作，因而能夠在前工業時代，實現大規模生產的能力。

袁慧莉在南藝的博班時期，也讀過雷德侯的文章。但是，雷德侯的提問在於，他企圖要去回答何以中國在西方工業革命之前，就能夠出現大規模的制式化生

產，而袁慧莉則是試圖去回應自己在遭逢情感變故之際，如何能夠重組那些灑落一地的生命碎片。於是，《袁氏皴譜》在這層意義之下，就凸顯了「拆解是為了重構」的深刻意義。一位創作者，有沒有必要花那麼大的力氣，去建構一套自己的創作理論？從袁慧莉過去近 30 年的探索，我想，答案應該是肯定的。不同類型、氣質的水墨創作者，必然有他/她們的回應，但是她以驚人的意志與勤奮，完成了這一批在理論與實踐上兼具的作品。

吳超然為東海大學美術系助理教授。