

# 從山石的物性到山水的物化：袁慧莉的複數世界

文貞姬（韓國美術研究所，美術史家）

我約莫在 2010 年 12 月左右，觀賞到袁慧莉於 2007 年創作的《金庭太虛圖卷》一作，而當時，是透過她以《元素意韻》為名的單獨成卷畫冊，收錄了她大量以彩墨應用為主、泥金為元素的山水畫作品欣賞到她的畫風。事後，我有機會在 2011 年去金山畫室訪問時親眼見到她的作品。我對袁慧莉作品的第一印象，是她奠基在傳統畫風上變化出她獨特作品畫風風貌。之後愈看她的山水畫作品，就愈耐人尋味，因為我從她的作品中，看到樹木做為植物的原初型態出現，而奇岩山形，基本型態上以作為在宇宙中存在的礦物質物性出現之。即使我們在她畫作中，看到她對山水奇岩「外貌性」的描繪，但是在其中，卻是她創作出外貌的「可視假象」的空間，這一點，就如同袁慧莉她自己所言，她的畫作乃是：「透過將點線元素的組合，造成不同肌理組織成超現實主義<sup>1</sup>」（「太虛系列」，《元素意韻》，2010），而對觀者而言，其擴大了山水畫新的意義空間。「元素」這一概念作為基本存在物，正是我們可以用來詮釋她畫作的一條路途。



2007 金庭太虛長卷袁慧莉 50X720cm 洒金淨皮宣泥金彩墨

藉由她的《太虛系列》(2007-2014) 以及《繡山水系列》(2009)兩套作品，我們可以發現到她透過山水奇岩的表現試圖獨立出物性自體的努力，而這樣的「物性」元素，就是藉由可視假象的山水被表現出來，所以，袁慧莉才把她的作品稱為：「超現實主義」的世界。而這假象的世界，若藉由尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche，

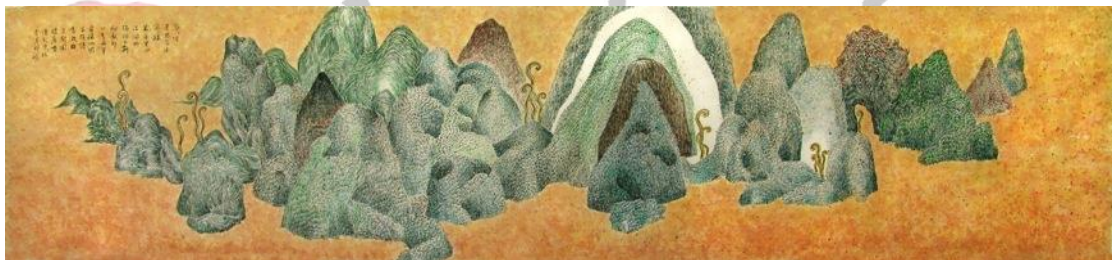
---

<sup>1</sup> 袁淑，「太虛系列」《元素意韻》，杭州市恒廬美術館，2010 年

1844-1900)的話來表達，就是：「一個被價值所凝視的世界」、「透視法式的東西(das perspektivische)所給予假象性的性格」的世界。



2008 太虛系列 4 袁慧莉 228x50cm 洒金淨皮宣彩墨泥金



2009 繡山水 1 袁慧莉 50x228cm 灑金淨皮宣彩墨

山石的物性自身，一方面具有物質性，一方面又依存在宇宙的本性中，且又可作為普遍、超越論之物。袁慧莉透過觀察山石物性這樣的方式，卻並不是試圖在宇宙多樣化的真理世界中進行外觀或錯覺等區分、說明的陳述方式，而是試圖脫離這些既定物性的概念而另行蛻變。

這種蛻變是從她自己的個別性意識出發，才有可能完成的事情。由此觀來，袁慧莉的山水畫，除了表達她在畫作中建立山水奇岩物性的獨立性的假想世界之外，同時也是在建立一個對山石物性超越過往詮釋的世界。而這樣的創作理念，我們可以從她在 2007 年開始創作太虛系列作品即可見之，一直到現今 2014 年，可以看到她不停地努力，從她的意識世界出發，追問根本的物性為何的追求和創作。

袁慧莉在她大學畢業之後，經過結婚、育兒的年代之後，1998 年進入創作期，從 1998 年起到 2007 年時間，為她辛苦創作十年階段。在 2007 年她所創作出來的作品，我們可以視為她作品新的轉捩點，以及她對她以前作品的反省。而繼續循著她的轉變點作品觀察之，其中最大的特點就是在她的山水畫中，她對於山石意識世界的探索。

我們可以看到就讀藝術大學時她以傳統洗鍊的皴法來完成山水畫《山路》(1985)的創作，但在 1998 年開始的《居山飲壑》系列中，我們可以觀察到，山石物性的獨立性漸漸被獨立出來，由主觀視角的主體，來透視外觀的客體相呼應之。這個時期，袁慧莉的畫作也試圖和傳統山水畫作一個對話、交流。如，她的《戈壁印象》、《面對趙孟頫》(1999)等作品中，就是透過平遠山水的客體性認知，來對立自己本身主觀性的山水認知進行對談。尤其是此創作時期的《恆古屏風》(1999)畫作中的樹石山水，她刻意去除了樹木此一題材，而突顯出山石的一塊「石頭」一個別主題，即突顯山水畫中的「石頭」，來創作出她的可視空間的山水世界。



1985 山路 袁慧莉 90x150cm 宣紙

水墨



1999 戈壁印象 袁慧莉 140x47cm 棉麻布繡框彩墨



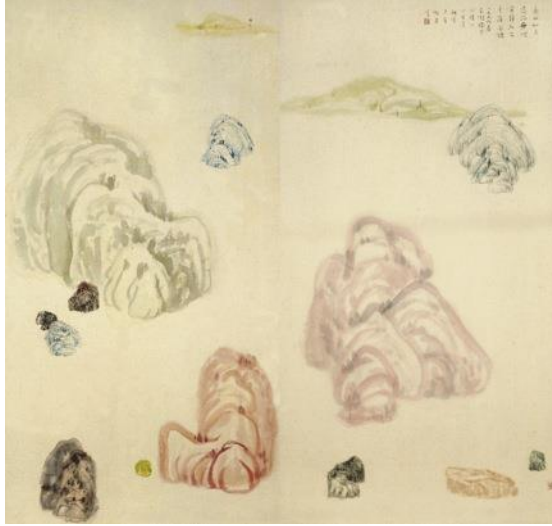
1999 面對趙孟頫 1 袁慧莉 40x120cm 棉麻布繡框彩墨

石頭在匿名的實存狀態下，它與人類的關係，就如同梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）所言的：「曖昧的溝通方式」，和人間進行溝通、交流，在石頭中蘊含著知覺現象學的觀念。而梅洛龐蒂的現象學，在詮釋人類實存世界是透過人類的知覺為其基礎論述之，但袁慧莉則是以山石的基本物性，來照明人類的實存面貌。因此，這樣的石頭因與人類主體之間的溝通而從原本匿名的實存中轉化，形成具有超越單純物質的超越性石頭。

特別是在她的《恆古屏風》作品內，以棉布為基礎，在其上以淡彩柔弱地表現出堅硬性質石頭之手法，可以說是改變了石頭之物質主體的存在方式，而這種改變物之主體存在方式的變化手法，我們可以以麥克盧漢(Herbert Marshall McLuhan, 1911-1980)「媒體理論」的「視點」(point of view)，轉變到「在點」(point of being)一方式來說明之。在畫作中成為視點主體的石頭，由柔軟的棉布此一媒介的作用



下，形成了另外一種主體，而這樣的主體並不是消逝不見，而是居存在媒介的作用、變化的過程之中。此時存在的石頭，在畫家本身與其他主體交流、溝通時會有所衝突，反而是藉此誕生出一個新的世界。



1999 恆古屏風 袁慧莉 185x200cm 棉麻布繡框

彩墨

類似《恆古屏風》作品，把石頭的物性自身改以另外一種新的溝通、交流方式表現的作品，在她的 2004 年，以棉麻為媒介，創作出來的山水組件作品《上山》、《下山》也可見其端倪。透過棉麻此一媒介，把原本具有著青綠山水古意的山水奇岩，提升到另外一個境界，這就如同我們在前方所言的，由「視點」轉換到「在點」變化的一種努力，而這樣的循環過程中，最後我們在她 2005 年《心中的山水》系列中，看到主體化山水奇岩的物性，已然擺脫了既往山水畫的物性定義，而透過主體自身物化臻至一個新的世界。



2004 左：上山 右：下山 袁慧莉 各 180x40cm 棉麻布繡框彩墨

繼之，在 2003-2014 年《孤山水》，和 2007 年《淡山水》系列畫作中，我們可以觀察到山石主體化的變化主題，透過袁慧莉自身的對話，一直在進行著。另外，在 2013 年《孤山水》的作品中，她試圖把對石頭的物性探討，視作為山水理念物化最基本的存在本質，而這裡的「物」對象，不是指稱特別、個別物，而是我們人類日常生活可知覺、可思考的等等稀疏平常的對象物。而這樣的「物」是脫離具體的存在，不具有著人類固有思考型態，當它做為山石本質的「物」，是在時間內存在的經驗對象（客體），同時也是時間、空間的對象。



2005 孤山水 01 袁慧莉 34x34.5cm 蟬翼宣



2007 淡山水 02 袁慧莉 34x35cm 宣紙水墨

1960年代末，日本的「物派」(ものは, Monoha) 作家所言的「物」，指的是樹木、石頭等自然的題材，也就是揭示出，在未經過人工加工的自然面貌，主體與客體之間自由地交流「物」的關係，而物派的藝術特色，就是在排斥「表象作用」以及「幻覺 (illusion)」。但在今日袁慧莉的作品中，我們可以看到她與物派的主張有所不同，因為她是直接探討山石物性的單子物質，而在其中表現出表象世界經加工之後的轉化，而物派或者是美國的極簡主義 (minimalism) 都是拒絕「幻覺」、排斥物在美術中，而將物當做中性化事物 (object) 的存在。但是在袁慧莉的《孤山水》系列作品中，山石是做為幻覺的物性，且為一種「特殊的對象」(specific object, Donald Judd (1928-1994)用語)，而在其中，它與世界兩者之間，自然且不唐突地照應之。在 2010 年袁慧莉的《流形生發》系列，可以看到她將幻覺的石頭假象，更進一步跨入一個自由的物性本質，超越地和人類的知覺世界互相交流著，特別是此作品，以宣紙上的礦物顏料影射了石頭之物之本質，

卻超越了石頭的物質性表象和幻覺假象，使石頭包容了更多可能性的解讀，擴延了石頭概念的詮釋空間，使山水畫境界提升變化到另外一個新的領域。



2010 流形生發 01-07 袁慧莉 232x50cm 礦物顏料宣紙（七件一組裝置）

在袁慧莉作品世界內的山石究竟是什麼呢？我們藉由上面的論述，可以看到她的作品中認知到做為「物」繪畫的主題之外。「物」對於畫家而言，不只具有著客觀的意義，更具有著主觀意義。在經過畫家主體意識咀嚼著主客交互詰問的筆下，這樣超現實的「物」才現實地出現在我們面前。在畫作中做為對象的山石，可以說是畫家在主體意識世界裡的另一種天人合一（主體和客體合一）的世界觀，也就是袁慧莉所說的「差異之合」，其呈獻給觀者的是看似做為理念山水中山石的視覺世界、一個客觀的世界，結果在其中卻隱含了主觀與客觀、主體與客體、內與外多層次的交互思維往復迴旋所糾纏的「複數世界」，由此，亦可看出袁慧莉的山石似乎在具象與抽象之間尋求一種相互矛盾、對立又相互關聯成「絕對矛盾的自我統一」（西田幾多郎（1870-1945）「場所」）的世界，但是，西田的「場所」概念是一種有距離的、理想的哲學場所，而袁慧莉山水作品裡的物之意念則是源其日常生活場所經驗的轉化，這種轉化就是我所說的「物化」。



(複數世界：袁慧莉 2014 個展，時間：2014/06/07-06/29，地點：台北耿畫廊一樓，開幕：2014/06/14)

 袁慧莉