

「進／出地方」

雙人水墨聯展

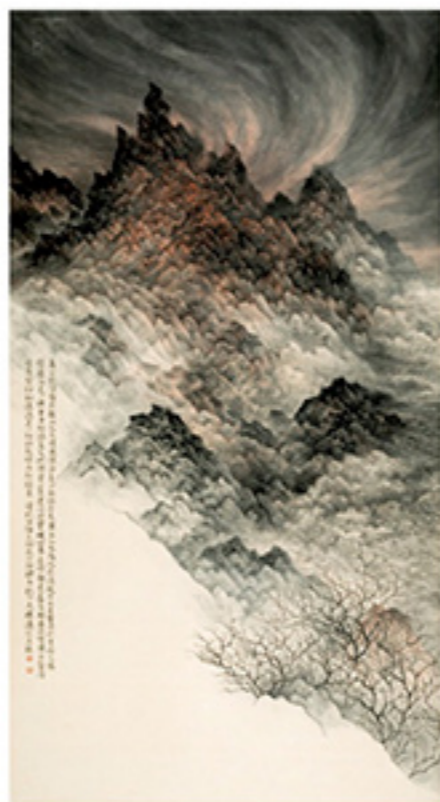
文 | 吳維濤 · 姚瑞中

吳維濤創作自述

我對水墨畫的感知，大概早在少年之際，便能悠遊此間的內在沉澱。

一路走來，透過寫生遊歷、寄懷其間，從山川的建構到鳥嶼獨行，我逐漸梳理出筆墨與風景的相互探詢，並內省折射以精神象徵的寄託。從1999年發表《山水漸隱》開始，我一直應和著自然中遙遠荒蕪或人煙絕跡之處，陸續以《無畫的荒蕪》（2000）、《懸浮的鳥嶼》（2005）、《末日的輓歌》（2011）完成三部曲，可說記錄了自身存在意義的階段探索。

年紀漸長，每每浸淫於美術史作品所流露的名家風範，我參悟筆墨與畫品、人格的精神串聯，無論是博大磅礴、倜儻和煦，抑或社團詩意、典雅清逸，皆令人興嘆而崇仰。筆墨不是桎梏，是昂揚個體精神的憑藉，傳統並非教條，乃書畫形式典範的留存；筆墨藉由「書畫同法」拉扯了形似再現與內在抒意表現的無窮意蘊，筆墨受囿於「象養」、「生活」裡的萬物生機，以境與意合的內化與昇華，超越物我兩忘的自在天機。



吳維濤《空景》·水墨·畫與信米爾紙及紙(No.0420)·140 X 78 cm · 2014 ·

無論從歷史或藝術發展的縱軸看，人與自然的關係是如此緊密，但對我而言，這生存浮土便是畫中遙遠彼岸的「浮嶼」——無論那承載的是水墨畫在上個世紀中期南渡後艱難的鳥嶼語境，或是當前這塊土地面對自身所屬的政治氛圍，甚至是自我難以言說的生命情懷……。整個說來，我試圖追求自身歷程的一切痕跡，即使這個對話顯得瑣瑣碎碎、支支吾吾，但確實是年少到中歲面臨對過去、未來焦慮的自我剖析。



吳維濤《風景紙》·水墨設色·成畫與米爾紙(No.0124)·39 X 141 cm · 2017 ·



姚瑞中《時空—回家》·印度手工紙、蠟光筆、壓克力顏料、金箔、黃粉·140 X 100 cm · 2017 ·

沒當成一回事。大學時代專注於攝影、物品藝術與裝置藝術上，大概有十幾年不碰畫筆，在廢墟、小劇場與高山間游蕩，隨身攜帶的就只有原子筆與手札。因緣際會下，十年前在蘇格蘭高地重返繪畫，大概是為了緬懷過世二十載的家父與往昔登山歲月的召喚，不知不覺竟也默默畫了十年，才對千年傳統繪畫有了一些新的體悟。

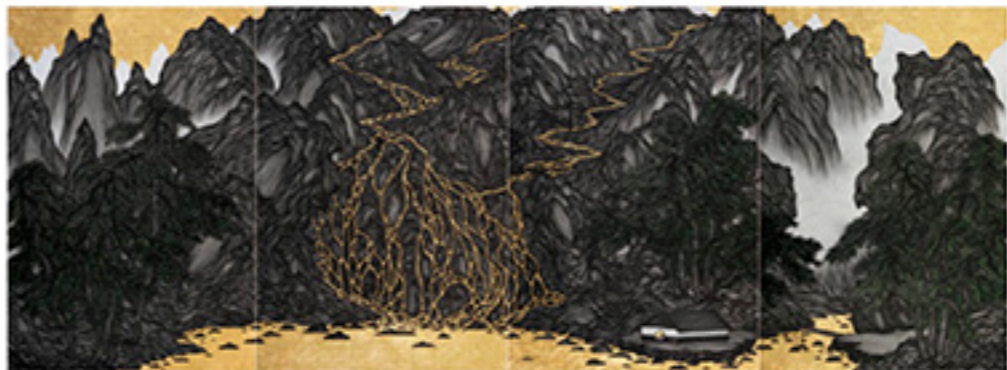
昔日謝赫所歸納出的六法繼承了中國繪畫一千五百年，形成牢不可破的品鑑標準，我本就不是個聽話的乖孩子，索性也歸納出姚氏六法自我釋捨：取所適知，中國繪畫以毛筆為主奏，筆勢氣韻皆奠基在毛筆的筆染特性上而衍生出骨法，我有意識地選擇現代書寫產物（原子筆、馬克筆、墨水筆、代針筆……），以「硬筆吐絲」一筆筆層層疊疊出深淺與層次，因為顏料填充在筆內皆為同樣濃淡，因此以快筆搭配慢筆使得單一線條產生濃淡變化，因不用墨條與現台暹稱之為「非墨無礙」。為了不使硬筆在平滑紙面上划出平板線條，因此以粗糙質感的印度手工棉紙替代傳統宣紙，「粗棉代宣」配合硬筆乾刷而形成特殊筆法。留白紙面的粗糙質或貼上金箔後更接近敦煌石窟壁畫的橫質，黃金填自後不顯平亮華麗，而有秀麗婉約之情，此即「透白披金」。坦白說，畫面上被作者或藏家所落之款總覺得有些畫蛇添足之感，因此主張「題款勿揚」，至於鈐印更是一門高深學問，似不必在畫面上權壓角章聯備一格，轉以鋼印「陽刻浮印」替代。

總之，在此百家爭鳴的時代，如何跳脫古訓而創作出變名式風格更形重要，當然在題材與形式上皆需接地氣，曾有晚明變形主義，今有後民國偽山水，前後四百年同為遺民，二相對照，豈不妙哉！

這次展出作品大約跨越十年來所思所感，無論是駐足於鳥嶼荒蕪間，所凝結無暇時空的自身微妙，抑或是步履丘壑山林，淡淡享受箇中詩意的流連徘徊，那看似荒蕪的絕境卻有著世俗之人無法辨識的生機處處，這精神上的離群索居並不意味著要逃離，反如同羅士般借助遠離是非以進入個體的孤獨與致靜，如此而已。

姚瑞中創作自述

老實說，小時候看年邁父親在歷史博物館當京派畫師，總覺得與我當時嚮往的西方前衛藝術格格不入，從



姚瑞中《大有可觀》·印度手工紙、蠟光筆、壓克力顏料、金箔、黃粉·