

## 壹、前言

張光賓<sup>1</sup>(1915-)從 1997 年(83 歲, 民 86)開始焦墨散點皴於其山水畫中, 尤其 2005 年(91 歲, 民 94)更以特有「焦墨排點皴」在傳統老舊的構圖裡隱藏著對傳統筆墨的顛覆與個人主張, 其「焦墨排點皴」與劉國松的「抽筋剝皮皴」堪稱兩種革命形式。劉國松提出「革毛筆的命」「革中鋒的命」<sup>2</sup>是對傳統用筆系統的革命, 但在墨法上則遵循傳統墨韻的美學品味。而張光賓則是遵循傳統的用筆系統, 但卻把用水與墨法系統給革掉了。在目前可見的各家精妙評論裡<sup>3</sup>, 多已從傳統的美學品味上給予讚揚與披露, 而對其差異之處多點到為止, 對他與傳統之間的差異是什麼反倒較少加以細究。因為, 在細究中會發現他的皴法觸碰到對傳統美學品味喜忌標準的翻轉與顛覆, 筆者認為大張「水墨現代化」改革旗幟的劉國松可視為顯性的顛覆, 而安靜默處一生的張光賓則可視為對傳統水墨的隱性顛覆, 此種隱性因以傳統為依歸而較不引人注意, 但此種顛覆路徑卻是中國山水畫歷史變化裡一種內在變革的典型。

「焦墨排點皴」具有承襲傳統與變革傳統的雙重性, 此種雙重性揭示著在傳統內部顛覆的創作模式, 有別於現代水墨革新者以反傳統的否定態度所進行的創新路徑, 而是以肯認的態度與傳統對話之後延伸出的變異當代性<sup>4</sup>。這種與傳統對話連結卻又產生新的意義或形式者, 具有如同阿多諾 (Theodor Wiesengrund Adorno, 1903 – 1969) 在《美學理論》(2000, 15) 裡所說的「突破藝術既有範疇的他者」<sup>5</sup>特質, 是在既有範疇中進行寧靜的內在變革工作, 這和現代水墨改革者激進的革命態度有著內外路徑不同之別, 但卻殊途同歸。

研究張光賓的目的在於筆者長年以來對於思考中國山水畫創作推進所關心的一個問題意識, 那就是除了在傳統外部改革之外是否能夠從傳統內部提供一個有效的改革方

<sup>1</sup> 張光賓(1915-), 生於四川, 畢業於國立藝術專科學校(1942-1945, 國立藝專為抗戰時期北平藝專與杭州藝專合併的名稱, 抗戰後兩校恢復分校, 杭州藝專仍沿用此名, 即今之中國美術學院)。2010 年以其書畫成就獲得行政院文化獎與文藝獎, 他 1947 年開始第一次個展至 2012 年仍然有個展, 一生創作不輟。早歲於重慶國立藝專師事傅抱石與李可染, 光老是一個浸淫於傳統中的文人, 自年輕寫書法畫水墨至老無間斷, 並一直在傳統之中研究, 任職故宮博物院書畫處研究員期間對於元代書畫的研究極為透徹。相關介紹可見其口述專書: 蔡耀慶主訪編撰(2007)。張光賓—筆華墨雨。台北市: 國立歷史博物館。

<sup>2</sup> 劉國松在 20 世紀 60 年代開始的水墨現代化革命路徑, 標榜「革中鋒的命」、「革毛筆的命」等主張與「引西法中用」的方法論所導引的拼貼撕拓灑印潑刷等自動性技法以改革水墨畫的各種表現手法, 此路徑代表反傳統文人畫系統, 重視新方法與不以傳統技法為主的現代創作, 筆者稱之為「在傳統外部的顛覆者」創作路徑。而張光賓則是走傳承路線的內部變革, 筆者稱此為「在傳統內部的顛覆者」。

<sup>3</sup> 目前評論 光老繪畫文章如參考書目所列。

<sup>4</sup> 按照亞瑟·丹托(Arthur C. Danto, 1924-)在《在藝術終結之後: 當代藝術與歷史藩籬》(2010, 29) 中說: 「當代藝術的主要特質之一, 就是當代藝術家可以任意將過去的藝術派上用場, 同時卻不採用其原先的創作精神與初衷」; 另外 2012 年德國文件展策展人凱洛琳(Carolyn Christov-Bakargiev)(2012)說: 「當代一詞是虛構(fiction)的, 但是你可透過重新連結(reconnection)過去, 使得即便是已不存在的人所曾說過的話仍然產生當代的意義, 這種重新連接過去而產生出當下新的意義, 也可以稱為當代。」取自 Carolyn Christov-Bakargiev 演講影音檔, <http://vimeo.com/20830269>, 2012/0504 擷取; 沈其斌(2012)在其文〈當代藝術最大的問題是藝術普及〉說: 「當代藝術最有價值的不在批判性, 而在建構。建構是建立在批判的前提上的建構, 這個建構一定是要打通古今, 穿越東西, 這才是有意義的。」文引自《大公網》[http://www.takungpao.com.hk/shuhua/content/2012-10/20/content\\_1260904\\_2.htm](http://www.takungpao.com.hk/shuhua/content/2012-10/20/content_1260904_2.htm), 2012/10/26 擷取。這些學者視當代的定義為「與傳統的重新連結與對話, 並產生新的意義」。

<sup>5</sup> 阿多諾(Theodor Wiesengrund Adorno)(2000)。美學理論。(林宏濤、王華君譯)。台北: 美學書房, 15。

法？張光賓是這一問題意識下具有探討價值的研究案例。

由於有關張光賓的畫風師承與演變已有它文詳細解說可參看<sup>6</sup>，且本文篇幅所限，因此並不意圖著墨於 2004 年以前的畫風說明，而僅以其晚期較有獨創性的「焦墨排點皴」所揭示的特質與傳統點皴進行比較，尤其聚焦於山石的皴形部分進行討論，藉此觀察其畫作在皴法的傳承傳統之中同時完成的變革特色。文章主要分兩個部分進行分析：

一、構圖部分：(一)「點」從配角到主角的位置反轉；(二)、平面性：解構石分三面的皴法系統；(三)、單層：均質性的點佈局。

二、筆墨部分：(一)、燥筆微拖：山水書法化的當代詮釋與手勢；(二)、去水、去色、去染：用墨對偶觀的改變；(三)刻或拙：挑戰傳統筆墨品味；(四)、內在變革的歷史他者。

## 貳、傳承與變革的焦墨排點皴

### 一、構圖部分

#### (一)、「點」從配角到主角的位置反轉

張光賓 1997 年後開始以「焦墨散點皴」為畫中山體的主要皴法，到 2005 年以後改為「焦墨排點皴」(圖 1)，他自云「『焦墨排點皴』是將之前的散點皴轉為線條型式的排點皴，為的是營造山水畫面的厚實堆疊之感」<sup>7</sup>。其「積點成線」的意圖非常明顯，因此，除了少數的輪廓線條之外，點皴在其畫中成為佈滿整幅畫中的主角，取代傳統以線條或皴擦的畫石方法，他如此大量使用「點」在傳統中是很少見的。

<sup>6</sup> 可參看，張光賓口述。蔡耀慶主訪編撰(2007)。張光賓—筆華墨雨。台北市：國立歷史博物館。以及趙宇修(2012)。年華若夢，人生似錦—張光賓先生的世紀求索。載於同名展覽圖錄(6-11 頁)。台北市：中華文化總會。

<sup>7</sup> 張光賓口述。蔡耀慶主訪編撰(2007)。張光賓—筆華墨雨。台北市：國立歷史博物館，113。