

六、跨文化現代性

綜觀吳昊的藝術演化，他不僅跨越了油彩與版畫的媒材界線，也橫跨了現代繪畫運動與鄉土運動，堪稱臺灣從跨文化現代性到後現代時期的代表畫家之一。戰後臺灣藝壇，能以作品橫貫不同發展時期，而始終受到肯定的畫家，席德進和吳昊是其中重要的兩位。然而，席德進的風格思想是多變而迂迴的，吳昊則始終以他獨特的統整面貌，一路走來，即使在號稱已進入「後現代時期」的今天，吳昊的作品仍不虞有被時代冷落的可能。他藝術的「魔力」到底在哪裡？吳昊顯然是戰後臺灣美術史中，一個值得注目和思考的個案。

左圖：吳昊 鳥語花香（局部）2004 油彩、畫布 130×330cm

右圖：2017年春，吳昊與本書作者曾長生（左）於藝術家出版社相見歡。（王庭玖攝）



現代性的風骨是自我的苦心經營

1983年，傅柯在法蘭西學院的演講〈何謂啟蒙？〉中，引用夏爾·波特萊爾（Charles Baudelaire）《現代生活的畫家》的見解來定義現代性，並對照現代主義中的兩種漫遊者，一種身處於時代流變卻毫不自知，一種在歷史變遷時刻充分自覺地面對自己的任務。身為現代主義者，不是接受自己在時間流逝中隨波逐流，而是把自己看成是必須苦心經營的對象。傅柯此處是說，對波特萊爾而言，身為現代主義者，需要一種「修道性的自我苦心經營」。傅柯透過閱讀康德文章，發現現代性不只是個人與當下的一種關係模式，更是在面對當下時，個人應當與自己建立的一種關係模式。

檢視吳昊的藝術演化，他又是如何自覺地面對自己，尋求創造性轉化，而從東方民俗藝術走出自己的風骨？

傅柯認為現代性是一種態度（attitude）或風骨（ethos）。現代性是與當下現實連接的模式，是某些人的自覺性選擇，更是一種思考及感覺的方式、一種行事及行為的方式，突顯了個人的歸屬。現代性本身就是一種「任務」（法文 *une tâche, a task*）。這種風骨即現代主義者的自覺性選擇，使他自己與當下現實（*actualité*）產生連結。諸如「自覺性的選

擇」、「自我的苦心經營」，以及「自我技藝」等表述方式，是1980年代傅柯的法蘭西學院講座所反覆演繹的概念，也是理解他的權力關係理論的關鍵。

當年組成東方畫會的八大響馬，或是遠遊異國，或是消失沉寂，早婚的吳昊留在臺灣，反而成為畫會歷屆展出最重要的代言人。在技巧上，吳昊的油畫畫法並不是原創的。藤田嗣治以東方的毛筆所創造出來的那種薄而透明的東方式油畫，正是吳昊藝術的源頭。這是李仲生賜予吳昊最重要的引導。藤田嗣治曾是李仲生受業日本前衛藝術研究所時的恩師，李仲生生前，始終以藤田的努力途徑訓練學生：要在自己的文化裡找尋養分。所有的東方畫會畫家，以吳昊對藤田的體認最為澈底；但藤田嗣治表現在油畫作品中的纖細、神經質，甚至病態的日本氣質，在吳昊的作品中，卻是展現了歡愉、開闊、富有生命活力的大國氣度。

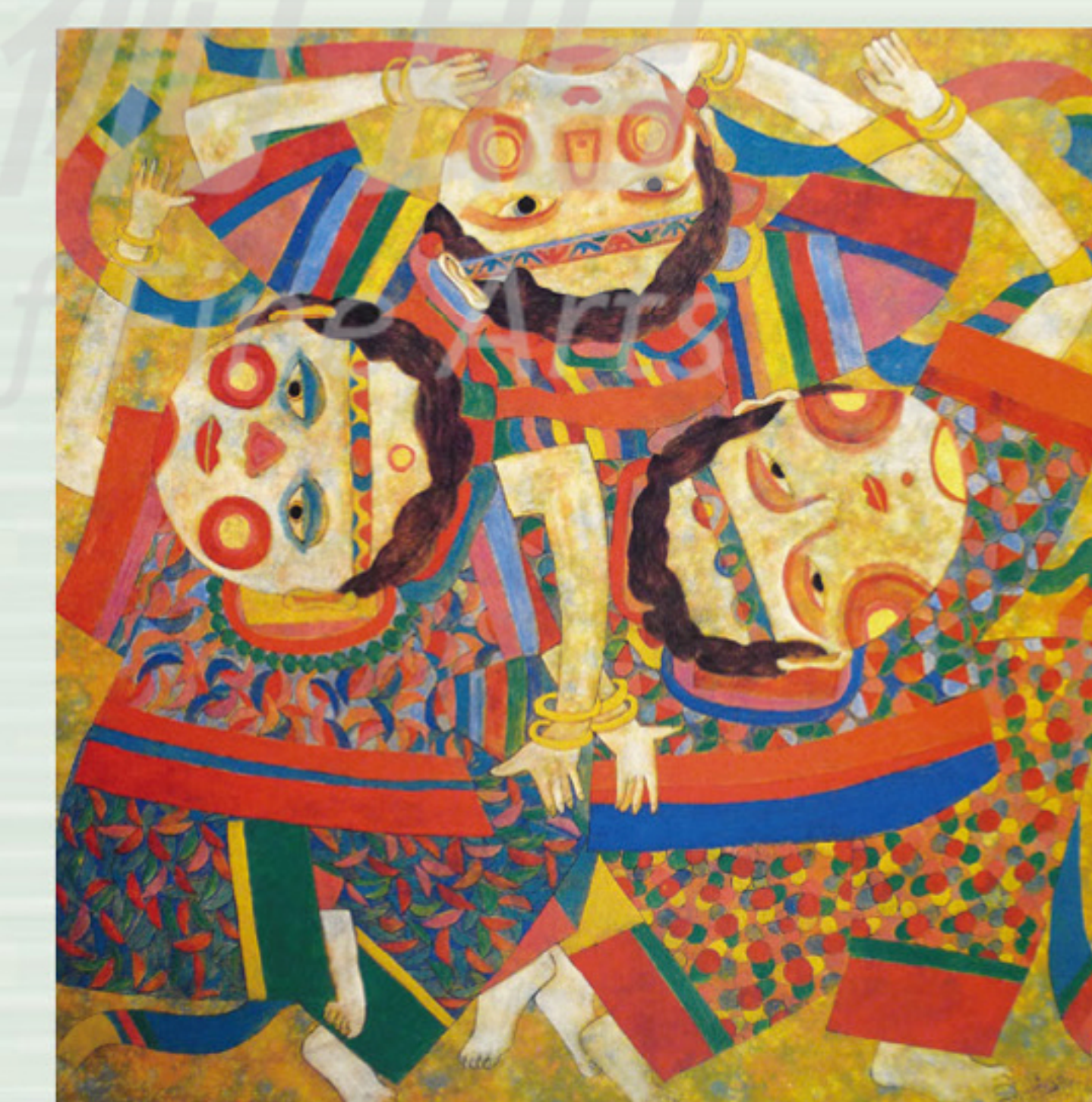
早在安東街畫室時期，吳昊捨棄木炭和鉛筆後，便開始以更適合自己個性的毛筆，進行素描練習，也以得自中國敦煌壁畫與白描人物畫的線條，從事創作；然而這樣的線條，在整個畫面的構成和造型上，並未能找到真正的著力點。1957年第1屆「東方畫展」結束後，席德進在一篇充滿鼓舞之情的評介文字中，率直地指出：吳昊的線條甚為優越，色彩也別有意趣，然而「造型缺乏內在的力」，同時，過強的「自動性技法」，把主要的色彩和線條的優點也都削弱了。

如今已八十多歲的吳昊，一逕用現代形式懷想東方，重現記憶中溫暖的春天，保持回憶鮮明而愉悅，成為現今的華麗當代。吳昊在李仲生「東方、自我、時代感」創作要素的啟發中，找到了無可取代的自己。他的畫停格著

【關鍵詞】

跨文化現代性

吳昊的繪畫史，分處舊世代與新思潮的交會點，儼然成為臺灣生活的演變史。從50年代的克難摸索，60年代與東方畫會成員一起衝鋒國內外藝壇，到70年代反映鄉土民間樸拙雅致的版畫，80年代則繼續以油畫探索絢爛的彩色世界，他的作品具有一種神祕的魅力，既矛盾又舒坦，豪放中卻藏著細膩，拙稚卻別具風韻；看似繁複、實則單純。吳昊能以作品橫貫「現代繪畫運動」和「鄉土運動」兩個時期，堪稱臺灣跨越現代與後現代的代表畫家之一。吳昊的跨文化現代性：從原鄉思惟到跨越東方，正預示了東方美學新結構的可能趨向，亦即從原始思惟到跨東方主義的自然展現。



吳昊 舞 1984 油彩、畫布
90×90cm

吳昊習慣將顏料倒進茶杯或碗調色（李鳳鳴攝 / 藝術家出版社提供）



[右頁上圖]
吳昊 野性的溫柔 2005
油彩、畫布 39×62cm

[右頁上圖]
吳昊 馬戲 1995
油彩、畫布 82×82cm

[右頁下圖]
吳昊的住家客廳，有一半是畫室。（李鳳鳴攝 / 藝術家出版社提供）

斑斕的回憶、跳躍的青春，以一種恬靜而奔放的姿態，恣意宣洩心底最澎湃的情感。容或內涵意象隨時代的腳步而推衍，藝術的純粹卻始終如一，剛柔並濟，喜悅媚麗，即使是破碎的歲月、殘舊的題材，他也有辦法找出繁華與希望。

超越傳統形制，尋求創造性轉化

一個藝術家如何可能既尊重又挑戰現實？根據傅柯的說法，透過自由實踐，人可以察覺限制所在，並得知可僭越的程度。他用「界限態度」（une attitude limite）一詞來進一步闡釋他所謂的「現代性的態度」：「這種哲學的風骨，可視為一種界限態度……我們必須超越內/外之分，我們必須時時處於尖端……簡而言之，重點在於將批判理論中必要的限制性，轉化為一種可能進行踰越的批判實踐。」傅柯心目中的現代主義者，雖被限制所束縛，卻迫不及待地追尋自由；他自知身處於尖端，隨時準備踰越界限。再者，這種歷史批判的態度，必須是一種實驗性態度。

吳昊所使用的顏料（李鳳鳴攝 / 藝術家出版社提供）



對線條的認同，將它做為東方、尤其是中國藝術最珍貴的資產，這是藝術家的信仰；但在創作的過程中，如何運用這些線條建立起屬於自己的面貌，其實才是問題的關鍵。在吳昊早期運用「自動性技法」，依潛意識流動而創作出來的作品，我們看到了某些日後「繁複」、「循環」的原型。但這些作品和觀眾之間，缺乏一種文化的連繫或聯想，只有形式的趣味，並沒有造型或內涵上的動力。

這樣的困境，在他轉入版畫的創作時，得到了妥切的解決。版畫的材質特性，使他不得不放棄那些原本是李仲生教學中極重要的「自動性技法」。一種由畫稿、刻板到印製的計畫性過程，使吳昊的線條開始進行一



種更具造型考量的調整，於是，原先在油畫作品中飄浮的某些民俗造型，這時更確切而有力地成為了畫面的主要支架。

吳昊從創作油畫轉向版畫，事實上也並不完全是基於創作需要的考量。當年窮困的生活，使購買昂貴的油畫顏料成為沉重的負擔。版畫的製作，在材料費用上，無論如何較油彩節省許多；尤其以紙質取代了畫布，也使得當時不易取得的畫材，得到了暫時的解決。這種因環境限制所引發的創作契機，一如抗戰時期撤守重慶大後方的現代藝術家林風眠等人，因油畫顏料取得困難，轉而在現代水墨上，作出了偉大的成績。對藝術家創作生命轉折的了解，似乎無法捨棄現實的環





境，只完全從藝術理念層面作理所當然的解釋。

吳昊日後在創作上改以版畫為主要媒材，還有一段因緣：他仍從事油畫創作時，就為了生活的需要刻印一些版畫小插圖，投稿當時的報刊雜誌，換取生活費用，這也是他和版畫最早的接觸。類似作品，即使在吳昊任職《國語日報》以後，我們仍然能在那些專為兒童設計的版面中時常看到。

根據傅柯的說法，現代主義者波特萊爾不是個單純的漫遊者，他不僅是「捕捉住稍縱即逝、處處驚奇的當下」，也不僅是「滿足於睜眼觀看，儲藏記憶」。反之，現代主義者總是孜孜矻矻，尋尋覓覓；比起單純的漫遊者，他有一個更崇高的目的：他尋覓的是一種特質，姑且稱之為「現代性」。他一心一意在生活中尋找歷史的詩意。傅柯認為現代主義者的要務是從生活中提煉出詩意，也就是將生活轉化為詩。這便是他所謂的「在生活中尋找歷史的詩意」。

版畫創作為吳昊藝術生命帶來的造型特色，無疑是使其早期的虛懸線條得以立足成形的最重要觸媒；那些飄浮在早期油畫中的童年記憶



上圖 吳昊 孩子和玩具 1999 油彩、畫布 116.5×80cm

左頁上圖 吳昊任《國語日報》美育組組長時，教導學童創作的情形。

左頁下圖 吳昊任《國語日報》美育組組長時與學童合影。



吳昊 八個孩子與風箏
2001 油彩、畫布
146×146cm

吳昊 捧花的女孩 1998
油彩、畫布 91×60.5cm

與淡淡鄉愁，現在藉著一些具體的「玩具」、「風箏」、「雞群」，一下子落實到畫面上，那是一種對消逝的童年與故鄉的遙遠記憶。但是受之於現代繪畫薰陶的畫面構成，使得吳昊機巧地在傳統與現代之間，迅速取得美好的協調。作於1967-1968年間的〈雞的假期〉（又稱〈裝飾的





吳昊與2009年的畫作〈輕歌曼舞〉在展場合影

雞》)，被公認為是相當具有代表性的作品。

然而，這段時間更令一般觀眾熟知的，是那些以玩具、孩童為組合的造型。這些造型明顯來自一些民間藝術的綜合與轉換，如那隻大頭、長尾，身著條紋的老虎，如那群鳳眼、貓鼻、體態多變的孩童、樂人，以及振翅欲飛的風箏，都可以在殘存

的民間藝術中找到對應；更重要的是，這些記憶中的影像，畫家從現實生活中仍可窺見。攝影家黃永松有一次為《漢聲》雜誌到畫家家中拍攝照片，剛好把畫家的女兒和背後的風箏拍了進去，等照片洗出來了，才發現那些童臉與風箏，正是畫家作品中的造型和意象。

這種從真實生活中吐露出來的情感，是無從造假的。吳昊對故鄉的懷念與對家庭的責任，其感情始終是一致的，也成為其畫面「魔力」的主要泉源。為了藝術創作，他忍受「清寒」，忍受肉體的痛苦，但是他不「犧牲孩子」。瞭解藝術家的生活、情感，對某些藝術作品並不重要，但對吳昊這樣一位創作「魔力」來自生活經驗的藝術家，卻是必要的。

■ 媒介化的後現代空間意識

新空間美學和其存在性的生命世界的任何具體解說，都需要一些中間性的步驟，或是以往辯證所稱的中介（mediation）。後現代的空間化，已經在各種空間媒體的關係和並存的異質力量之中進行了，我們在此可

以將空間化說成一種傳統精緻藝術被媒介化（mediatized）的過程。就以新具象繪畫（neo-figurative painting）為例，它放棄了以前現代主義繪畫的烏托邦使命，繪畫不再做超越自己之外的任何事情。在失掉這種意識形態的使命之後，在形式從歷史中解放出來之後，繪畫現在可以自由追隨一種贊同所有過去語言的可逆轉的游牧態度。這是一種希望剝奪語言之意義的觀念，傾向於認為繪畫的語言完全是可以互換的，傾向於將這種語言自固定和狂熱中移出來，使它進入一種價值經常變動的實踐中。不同風格的接觸製出一串意象，所有這些意象都在變換和進展的基礎上運作，它是流動的，而非計畫好的。

1965-1966年間，臺灣的經濟正邁向發展高峰，吳昊關懷的眼光，不自覺地投射在每天上班必經道路旁的低矮違章建築上，畫家從這些建築中，看見了時代的悲劇與生命的無奈，因為它們從前在臺灣是不存在的，都是由大陸逃來的老百姓所建，是時代特有的產物。

吳昊的花即使不再蘊含鄉愁與落寞，但來自民間藝術的轉換脈絡，仍是一致的。正面性、平面性、繁複性，仍是民間藝術的特點，再加上木刻版畫中黑色線條的分類，與部分金箔的貼裱，配上簡化的色塊桌面，吳昊仍技巧地扮演了現代與傳統最成功的調和者。

生活的改善，使藝術家作品中歡愉的色彩逐漸加強，尤其在1980年前後，由於好友夏陽的建議，油畫又逐漸成為畫家創作的�主要媒材。據畫家的說法，是夏陽奉勸自己回到油畫創作，因為夏陽認為，世界上最重要的畫家，仍是以油畫創作為主，版畫的地位始終不如油畫。姑且不論夏陽的這種說法是否正確，吳昊在這個時期放棄版畫創作，原因可能並不如此簡單。

1980年代之後，許多成名的版畫

來到海邊，吳昊滿心歡喜。
（簡慧慧提供）





吳昊 綠葉和水果 1996
油彩、畫布 79×79cm



[右頁上圖]
吳昊 花月正春風 2005
油彩、畫布 64×160cm

[右頁下圖]
吳昊 繡球花與水果
1992 油彩、畫布
106.5×106.5cm
國立臺灣美術館典藏

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

家，如吳昊、李錫奇、林智信等人放棄版畫，幾乎是一種普遍的現象。原因之一，或許是這批當年在現代版畫運動中衝鋒陷陣的老將，由於年齡增長，眼力、體力已不如從前，版畫那種耗時費力的工作已經逐漸成為負擔，尋找另一種更適合他們的創作媒材，應該是可以理解的事。

此外，還有一項社會因素。1980年代以後，臺灣經濟快速成長，具有購買力的收藏家，對不是「獨一無二」的版畫作品，開始興趣缺缺；同時，版畫作品儘管耗時費力，市場價格也仍遠不如油畫。這些情形，或多或少都成為畫家改變媒材的考量因素；更何況吳昊本人，自始便未中斷油畫的創作。

原鄉思惟與跨東方主義

1980年以後，我們已經很少再看到吳昊的版畫作品了，那種以獨特的暈染技巧作成的多彩而透明的背景，加上民俗的造型，以及用中國紅豆筆仔細描繪的纖細輪廓線，構成了吳昊後期作品迷人的面貌，色彩更豐富了，人物開始有了一些飛揚姿態，尤其是具有動態的馬大量出現，象徵著歡愉、富足、吉祥、喜慶的花朵，更是吳昊不厭的題材。

1983年，夏陽返回大陸探親，這位和他南京同鄉的生死之交，代他回家探望母親，帶回來了母親健在的消息，讓吳昊沈穩的心情又激起了「歡動」的浪花。文化大革命期間，吳昊的母親因為望族世家的背景，而被掃地出門、淪落街頭，曾令吳昊涕泣心痛。多年分隔使他無



吳昊 翠幕倚窗前 2005
油彩、畫布 81×81cm

法盡人子之孝，然而這些年在臺灣的奮鬥與成績，他多麼希望與母親分享。

1985年，吳昊開始與龍門畫廊的長期合作關係，一場標名「祝母親八十壽辰」的展覽，展出了「花」與「小丑」的系列。花，永遠是人間最美好的祝福與讚頌，吳昊的藝術沒有學理，沒有說教，他只想帶給人們歡愉，一如亨利·馬諦斯（Henri Matisse）希望人們看他的畫時，是一種舒坦地坐在扶手沙發椅上的感覺。小丑不也正是帶給人們歡愉的人物？只是其中更蘊含了一些對生命浮沉與無奈的深刻感受；吳昊說：「人生旅程，很能夠擺脫環境的操縱，這就是我畫『小丑』的心理情緒。」

1988年5月，臺灣解嚴後的第二年，這位離家的少年，兩鬢灰白地回到故鄉，跪在母親膝前。故鄉的景色，再一次使他的作品呈現飛揚的意象與變貌。〈這兒的楓葉好紅〉正是這個時期的代表作，一片火紅的楓葉，護住了黑瓦白牆的民居，反映吳昊重見故鄉以後的興奮、成熟與無盡的感觸……。

左圖
吳昊 漫天花舞 2005
油彩、畫布 114×114cm

右圖
吳昊 荷花與蓮蓬 1992
油彩、畫布 66×66cm





〔左、右圖〕
2017年，吳昊接受本書作者訪談時的生動表情。（藝術家出版社攝）

在吳昊略微粗獷的外表下，蘊藏著一種纖細深沉的感情，他寬厚粗糙的雙手，是如何刻畫出這樣細緻精微的線條？那個歷經流亡、徬徨、摸索的生命，又是如何追求這樣一個無盡的華美、無悔的歡愉？吳昊踏實走過了他的歷史，較同時代的任何一個同背景的畫家，更真切具體地記錄了時代的感情，那美好的仗已經打過，他毫無遺憾地完成了他時代的使命。

1980年代之前與之後，西方與非西方的跨文化辯證演變情勢，顯示「原始主義」與「東方主義」為現代藝術發展帶來了深刻影響。尤其是與西方不同的「野性思惟」及「東方主義」的轉向，給予非西方現代藝術家的啟示，在80年代之後，已逐漸演變成非西方的「跨文化」基本精神與主要策略。而華裔現代藝術家的跨文化另類表現——「禪境」，亦即新東方主義或跨東方主義的核心，是否正是華裔當代藝術發展可行

〔左頁上圖〕
吳昊攝於一片花團錦簇的畫作前。（簡慧慧提供）

〔左頁下圖〕
吳昊 九朵玫瑰 2009
油彩、畫布 82×82cm



吳昊 女人與貓
2008 油彩、麻布
81×81cm

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts
的第三條路？

同理引申，對坐落於亞太地區既邊緣又交會的臺灣，其原住民加上來自大陸各地區移民的傳承交融，經不同時期外來族群（荷、西、英、日、美）文化的衝擊，文化藝術演變也自然受到「原始思惟」的生命力，以及「跨東方主義」的多元性等機緣因素之影響，這個既原生、又多元的「跨文化」獨特條件，在華裔當代藝術發展史上，理當成為臺灣藝術家的基本優勢。而吳昊藝術的跨文化現代性，正預示了東方美學新結構的可能趨向，亦即從野性思惟到跨東方主義的自然展現。