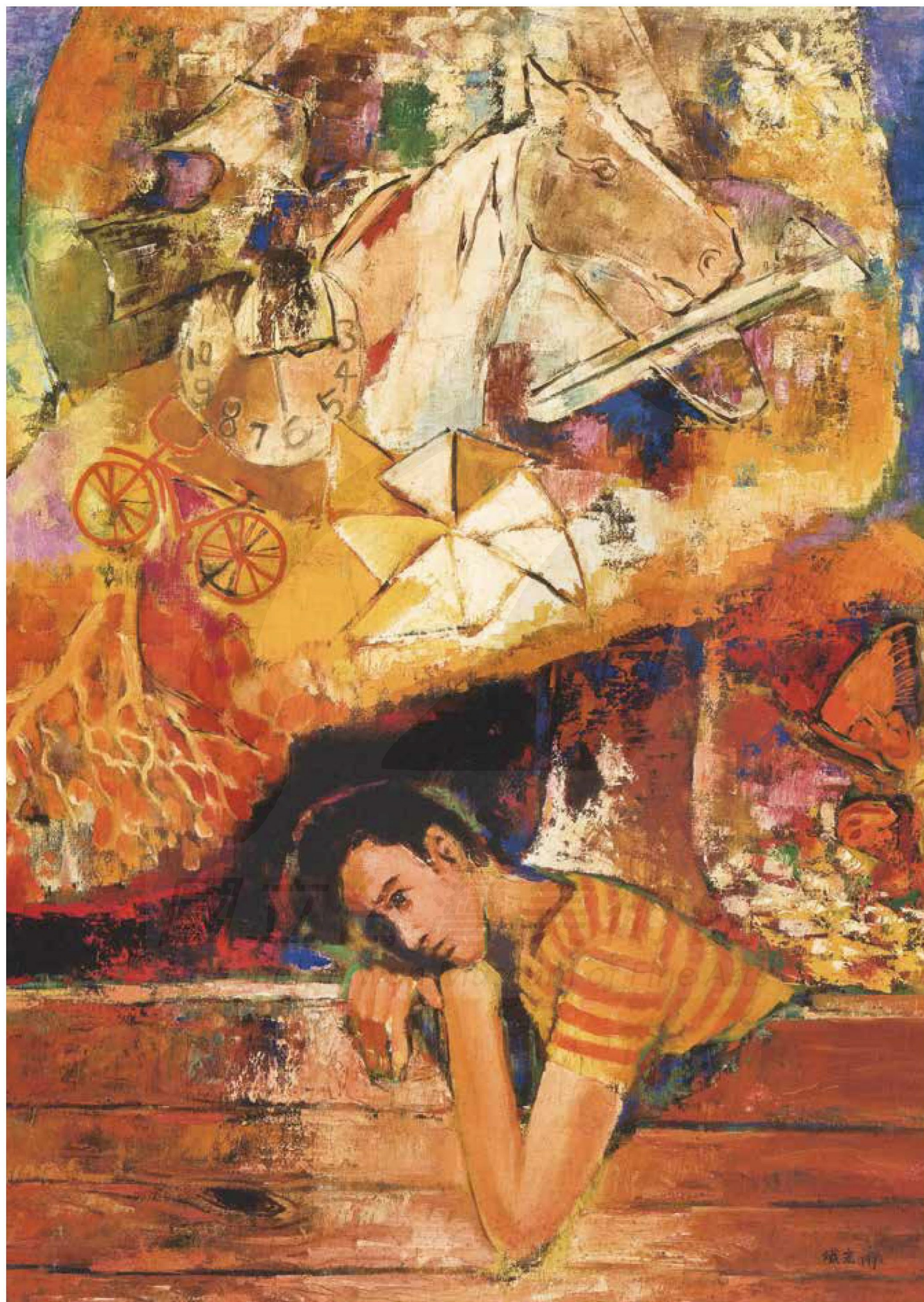




2.

在具象與抽象之間辨證（1970-1975）

早熟的藝術生命，1970年退伍後，即在年底至1971年於臺北市南海路的國立臺灣藝術館舉辦首展，引發藝壇矚目，並成為「全省美展」常勝軍，多次得獎。楊識宏在一則自述中提到他首次個展的創作思維：「心靈的日記或筆記，它們一貫的主題都是執著於人間的意義和本質的探求。所以尋求『人存在的本質與意義』的慾求便成為我畫畫的動力。」



【本頁圖】 1973年，楊識宏攝於省立博物館個展現場。

【左頁圖】 楊識宏，〈憶兒時〉（局部），1973，壓克力、畫布，101×82cm。



1970年代初期，擔任新明國中美術教師的楊識宏。

藝術青年成長心路歷程

1970年，楊識宏退伍返鄉，回到故鄉桃園新明國中擔任美術教師，開始了較為安定的創作生活；但更重要的，是在這裡結識了同校任教的音樂老師張瑞蓉小姐，並在隔年（1971），踏上紅毯，共組家庭。

張小姐也是中壢人士，家裡經營中壢街上有名的東華藥局。婚後的生活，尤其是兒子的誕生（1972），讓楊識宏的創作也走上明朗、幸福的階段。

這個時期的作品主要循著兩個路徑發展，一是採自馬祖漁村生活的記憶，如：〈漁夫父子〉、〈少女與魚乾〉、〈有船的風景〉（1971），和〈風景〉（1972）等。這些作品，基本上採取一種寫實的手法，對人物或景物進行情境的描繪，有著詩一般的意境，也蘊涵著一種人道關懷的深意。楊識宏正是以這樣的作品，企圖向當時臺灣最重要的官展——「臺灣省全省美術展覽會」（簡稱「全省美展」、「省展」）叩門，以贏取畫壇的認同。

果然，在1971年以〈人生〉入選省展後；1972年，再以〈有船的風景〉二度入選；1973年，就以〈母子〉（P24上圖）奪得西畫組第三名，

〔左圖〕

楊識宏與妻子張瑞蓉，約攝於1971年。

〔右圖〕

1972年，張瑞蓉與甫出生的兒子孟穎。





楊識宏，〈有船的風景〉，1971，油彩、畫布，90.5×116cm，國立臺灣美術館典藏。

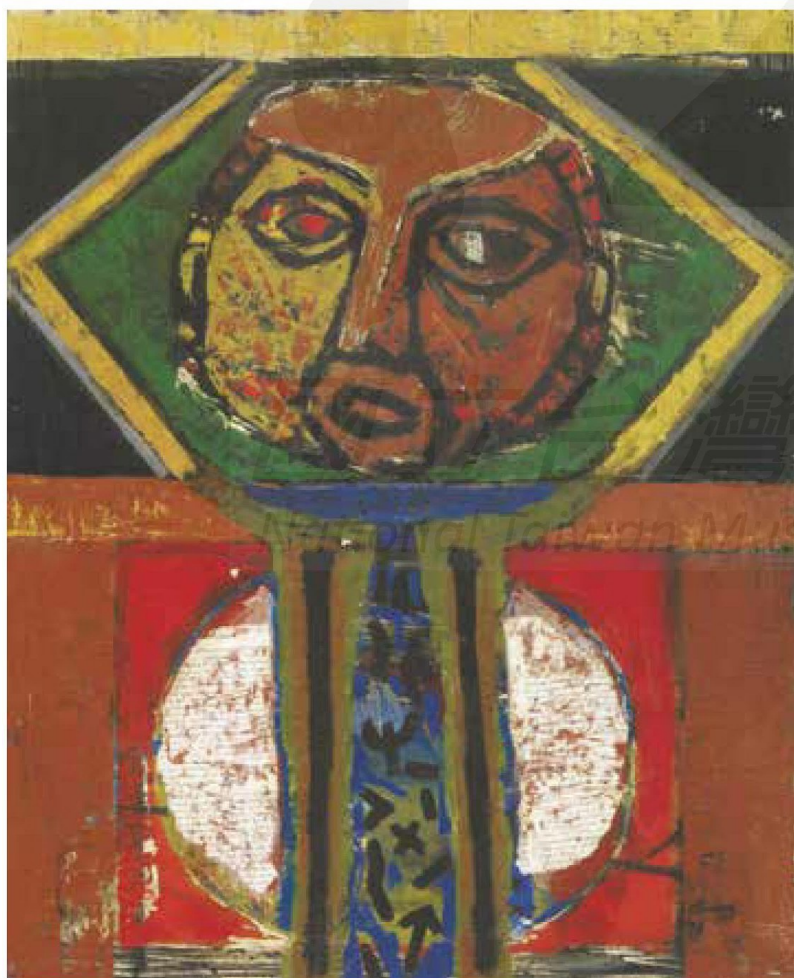


楊識宏，〈風景〉，1972，油彩、畫布，80×99cm，國立臺灣美術館典藏。



1974年又以〈合奏〉獲得優選。〈母子〉一作，是以一種物象分割與色面組合的手法，描繪一位坐在桌邊窗前、抱著小孩的母親，桌上有花、有水果，窗前有鳥籠，背景則是由一些陽光燦爛的色彩組構而成。這種手法，顯然是歷經現代繪畫運動之後，全省美展西畫組最常見的主流風格。

但就楊識宏個人的創作探討而言，顯然還有一條與競賽無關、而是忠實於自我內在呼喚的路徑，那便是延續之前〈陰鬱的日子〉(P.18)、而對自我存在意義思索的一系列作品。作品中帶著強烈的人文主義氣息，思考有關「人」、「我」存在的種種課題。較之之前的〈陰鬱的日子〉，這些作品在構圖上變得較為簡潔，乃至對稱（或是左右、或是上下）；手法上，則嘗試加入一些新的技法，如轉印、裱貼等，以增加畫面的質感和表現性。如：1970年的〈自述〉，乃是一個正面面對觀眾的人臉，這個人臉被一個菱形的圖形框住，占據了畫面



〔上圖〕
楊識宏，〈母子〉，1972，油彩、畫布，
116.5×91cm，國立臺灣美術館典藏。

〔下圖〕
楊識宏，〈自述〉，1970，油彩、畫布，
65.5×50cm。

的上半部；下半部則是一個被一分為二的圓形。這分隔的中央長條形內，似乎有著一些如文字般的符號。上半部的背景色彩是以陰鬱的黑、綠兩色為主體，下半部的白色圓形之後，則是歡樂的紅色為主，顯示處在現實與理想間掙扎的畫家內心世界。

這些作品除參展第1屆全國書畫展（1970）外，當年年底至隔年年初，更在臺北市南海路的國立臺灣藝術館舉行首次個展。

印在當時畫展邀請卡上的〈人生〉（1970，P.26）一作，是和入選第25屆全省美展的作品同名的另件作品；可以看出是以一種符號性的線條，表達了畫家對「人的存在」這個主題的種種思考。構圖的意念上，不難看出受到美國當代畫家瓊斯（Jasper Johns）、勞生柏（Robert Rauschenberg）的影響；但內涵上，則是楊識宏自我對生命思索的烙痕。

這個曾經在年幼時期隨著母親前往教堂禮拜即已引動的課題，第一次較完整地以創作的形式，呈現在觀眾的面前。

在稍後的一則自述中，楊識宏陳述了首次個展的一些創作思維；他說：

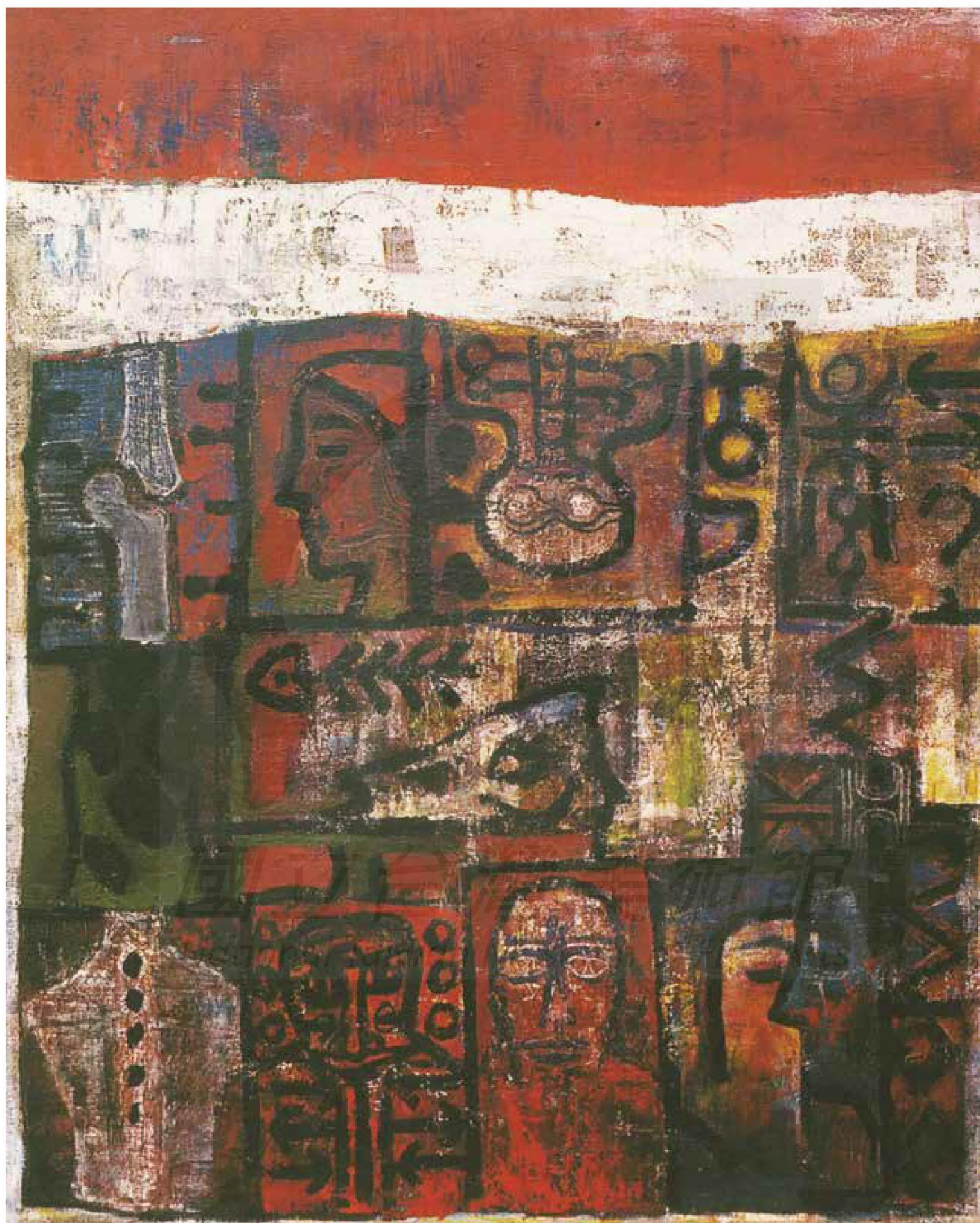
……繪畫一直是我探索問題的工具，我藉之尋求自我，尋求解脫也尋求苦惱，尋求愛也尋求恨，尋求生命也尋求死亡，尋求充實也尋求空虛……。在我的尋求過程裡，我的作品便成為我自己內在的對話與反省；心靈的日記或筆記，它們一貫的主題都是執著於人間的意義和本質的探求。所以尋求「人存在的本質與意



1971年首次個展於國立臺灣藝術館，楊識宏與妻子張瑞蓉合影於展場門口。



勞生柏，〈溯及既往（一）〉，1964，油彩、絹印、畫布，213.4×152.4cm。



楊識宏，〈人生〉，1970，油彩、畫布，91×72.5cm，桃園市立美術館典藏。

義」的慾求便成為我畫畫的動力。

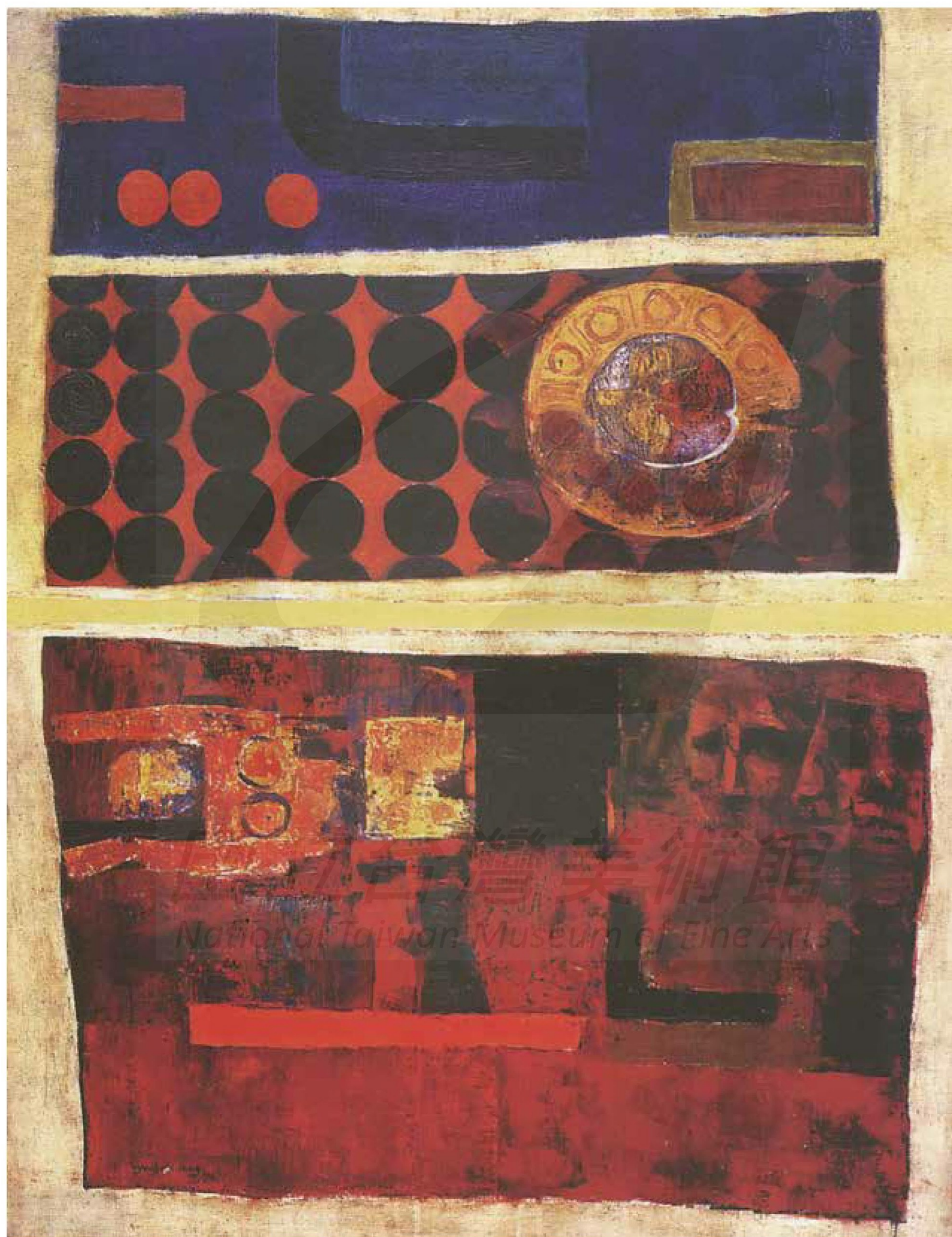
要探討「人」這個存在，「自我」應該是一個最好的個案，而經由繪畫來肯定自己，可能最為明晰。人的「個體性」逐漸被忽視是科技昌明後的必然結果，個人被「群體化」了，人因此而不復認識自己。我曾經一連串地向自己的內在探討，畫了許多類似心理分析的自畫像，在自我分析後，我重新發現自己，原來「自我」是醜陋的、偽善的、充滿私慾、占有慾、自虐狂、被虐待狂、自我崇拜狂……。於是我把「自我」像煉獄般擲入創作的苦悶裡去煎熬，以「受苦」的意念去畫畫，然後藉畫畫使自己從內裡的衝突裡尋求解脫。我也從宗教、哲學、音樂、文學中尋求甘露。這時期的畫，紛雜、沉晦、憂鬱，極為強調主題意識，非常人間性的又是形而上的。我那時的觀點認為繪畫是解釋人生的，甚至是能給人生的苦痛帶來安慰的，帶著很濃的人道思想。因為我從小即受基督教思想的薰陶，從孩提時代起我就對「人」的問題發生濃厚的興趣，宗教的信仰使我對人的一生從哪裡來？是什麼？往何處去？這個命題有一種異常的關切。因此繪畫變成我尋求這問題的手段，當然答案仍然是問號。（採自楊熾宏，〈我的心路歷程〉）

同樣是印在畫卡上的另一幅〈永恆的探索〉（1970，p.28），則是在一些頗具肌理的塊狀色面中，暗含了許多人的臉部，甚至電話機的撥碼盤等具體形象，帶著一份悲劇性的氣氛。

奚淞在為他寫的評論〈楊熾宏首次油畫個展〉中即指出：

儘管現代畫的趨勢是走向觀念化、形式化，然而觀看了楊熾宏在國立臺灣藝術館展出的首次個人油畫展，在澄清了第一印象中的繁複技巧之後，可以體會到其中的統一性，即是對人本身作無限的探討。

對楊熾宏來說，每幅畫都是一個故事，裡面可能是歷史、可能是



生死輪迴，或者是現代的疏離與溝通。他毫不膽怯地將各種互相牽連呼應的題材儘可能地放進同一幅畫布裡去，而到達飽和狀態。這些素材彷彿是有機體似的各自在畫面上尋找到適當的位置，有時候甚至混淆起來，造成了混沌的某種情感色彩。每一幅畫都有各自完整的型式，但故事永遠沒有說完。這是楊熾宏最關心的人的命運問題。

也許在這個出發點上，楊熾宏倒像是個文學家，他對自己內在的剖析和對世界的觀照都作著戲劇性和哲學性的思考，但在繪畫的型式下，時空都被壓迫在單一的畫面上。就像高更晚年在大溪地畫的〈我們從哪裡來？我們是什麼？我們往哪裡去？〉變成了生命中各種體驗的神祕結晶，人的經驗被純化提煉而到達宗教般虔誠的地步。

[左頁圖]

楊熾宏，〈永恆的探索〉，
1970，油彩、畫布，
116.5×91cm。

奚淞敏銳地指出楊熾宏作品中深邃的文學特質，尤其是戲劇性傾向與強烈的哲學思考。的確，這和楊熾宏長期的閱讀和思索有關；在臺灣戰後美術界中，楊熾宏對文學、電影、哲學涉獵之深，乃至文學、評論文筆之精準、優美，如他日後為小說家七等生、藝術家李錫奇所寫的評論，也是藝壇相當罕見的案例。在這個角度上，同屬客籍的前輩畫家，也是楊氏桃園家鄉的前賢賴傳鑑（1926-2016），應是前後呼應的兩位。

不過，楊熾宏到底沒有讓自己的繪畫，因強烈的文學內涵與哲學氣息籠罩，而淪為「插畫」或「諷刺畫」。他的作品在強烈的筆觸運作及豐富的色彩層次之中，仍表現了繪畫獨立的品質，不是文字可以代替或翻譯的。

賴傳鑑，〈庭園〉，1962，
油彩、木板，80×65cm，
臺北市立美術館典藏。



表現生命的思索・人間性的探討

楊識宏對「人」存在價值的思索，還不只在「自我」的生命探索，也對所有「人」存在價值的反思。因此，他對周遭乃至國際發生的事事物物，都有所感觸與抒發；如一件為戰死越南戰場的美軍而作的〈英雄們〉（1970），便使用了新聞照的剪貼相片和死亡名單似的群像為襯景，表達了對戰爭的控訴與對受難者的哀悼。

這個時期的楊識宏，思維或許是悲觀的，行動卻是積極的。他訂閱了大量的外國美術雜誌，也積極參與各種可能的聯展；包括前提一般臺籍畫家視為最重要美術競技場的「全省美展」與「臺陽美展」。

事實上，省籍出身的楊識宏，在這個投身藝壇的初始階段，省展在

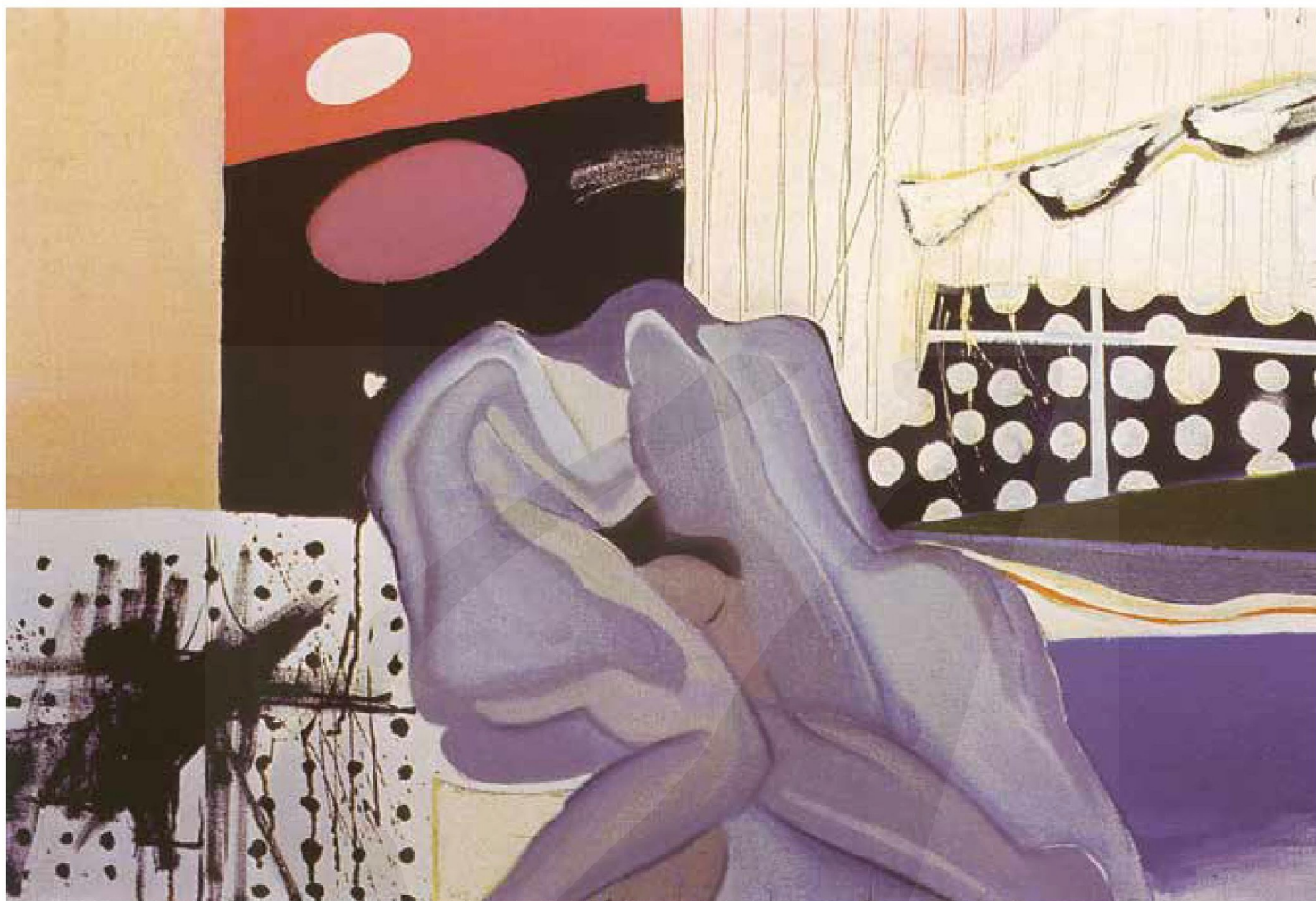
他當時的藝術認知中，還是相當重要的殿堂。在不斷參展的過程中，他也在1972年，和同是省展重要參展與得獎成員的潘朝森（1938-），在臺北美國新聞處舉行聯展。

潘朝森年長楊識宏十歲，不過對生命的思索與表現，應是他們作品聯結在一起展出的主要原因。

這個時期的楊氏作品，是以一種似人非人的形體，和一些大面積的色面並置，在空與有、色與形的結構中，意圖呈顯人類生存的困境與掙扎。事實上，這樣的風格，與他當時開始接觸到英國畫家法蘭西斯·培根（Francis Bacon）的作品，有著一定的關聯。那種禁錮在空間中扭曲、掙扎的靈魂與肉身，在楊識宏的筆下，

法蘭西斯·培根，
〈畫像習作〉，1971，
油彩、畫布，
198×147.5cm。





楊識宏，〈色與空之謎〉，
1972，油彩、畫布，
60×91cm。

形成一種東方式的形象思維。

隔年（1973），他就是以這樣的作品，在臺灣省立博物館（今國立臺灣博物館）舉行第二次個展。由於反應頗為熱烈，接著又轉往國父紀念館展出。

在當時的創作自述中，楊識宏寫道：

首次個展後，我重新整理自己，我發現繪畫不必要作哲學或宗教的代言人，而且畫家也不可能是社會改革家。當然繪畫可以有哲學思想，也可以反映社會，甚至批評社會，然而繪畫有其本身的獨特領域，這是應該被發揚出來的。繪畫的本質、特性及其可能性，似乎更值得畫家去注意去發現。於是我尋求的方向開始轉向這方面，這也許可以簡單地歸結為「形式」的問題。



繪畫在藝術的範疇裡無疑是視覺藝術的重要環節，視覺藝術的要素是造型與色彩，而繪畫的素材與造型色彩等又構成其獨特的藝術形式，在這個領域裡有許多別的藝術所無法傳達的東西，而且到了現代，繪畫甚至有許多是為形式而形式，為觀念而觀念了。這已涉及美學的價值觀。但表現形式的開拓在現代藝術來說，其價值和重要性是毋庸置疑的。（採自楊識宏，〈我的心路歷程〉）

明顯地，楊識宏在藝術追求的路徑上，從人的關懷出發，執著「人間性」的探討；之前的作品，強調主題或內容的直接呈顯與論述，這個時期的作品，則轉為「形式」問題的關懷，也就是畫面形式的創造與構成。

在追求自我風格，也就是獨特的畫面形式創造之同時，楊識宏事實上始終未曾放棄對人的思索與關懷；只不過這個時期的楊識宏，心境似乎有了另一層的進境。他在〈我的心路歷程〉裡說：「……

對於『人』的看法，我也突然淡泊起來，覺得人世間一切都是空的，誠如《聖經》上所說：『虛空的虛空，凡事都是虛空；日光之下都是捕風捉影。』在東方，老莊哲學和禪宗思想的無為與無言也加深我對人間的這種看法。於是『虛無』便成為我耽迷表現的意象。我就像頓悟了真理似的，突然改變了許多繪畫上的表現形式。」

[左頁上圖]

1973年，第二次個展於省立博物館舉行。

[左頁中圖]

1973年，楊識宏於臺灣省立博物館舉行個展，廖繼春老師（右）蒞臨指教。

[左頁下圖]

1973年，楊識宏於臺灣省立博物館舉行第二次個展，為老師洪瑞麟（左）導覽作品。

省展・臺陽展・個展・新的關懷和視野

由於對人間性的執著，歐洲的表現主義、超現實主義，都提供了他一些創作的啟示；而基於對形式創造的探索，舉凡抽象繪畫、普普藝術、硬邊（Hard-edge painting）或色面繪畫（Color-field painting）等畫派主張，乃至中國民間藝術的線條、構成，也都可以在此時期的作品中發現痕跡。同時，加上對電影、攝影，甚至漫畫的喜愛，他的作品中，也經常透露出一種空間移動與情節推演的特質。在此，楊氏的個人風格，首次獲得較具體的呈現。

作於1971至1972年之交的〈空無〉（P34），畫面出現了一個如煙霧般的白色團塊，下方一些重疊的形體，其實是一些人形的扭曲重疊。

事實上，在這個以「空」、「無」為主題的創作階段，也可以窺見青年藝術家在「性」方面的壓抑、不解與苦悶。正如〈色與空之謎〉（1972，P31）一作所呈現的，佛家所謂「色即是空，空即是色」的識語，「色」既是萬象，也是情慾。

備受楊識宏尊重的同鄉前輩賴傳鑑在〈大膽新穎的自我世界——介紹楊熾宏的畫〉一文中，如此寫道：

楊熾宏現階段的畫，用色偏向中間色，顯得靜謐而淡雅，布局構圖則常運用縱的或橫的分割畫面，把兩個不相同的空間同置一個畫面上，作拼湊式的硬接，平衡中略帶緊張。他也喜歡用某些特定的造型符號來作為他表達的語言，這種構成雖然未必做得張張成功，但總是一個新的嘗試。比方一圈虛白、或方格，配上



楊識宏，〈空無〉，1971-1972，油彩、畫布，62.5×60.5cm。

曲扭的人體、或中國字等等。因此傳達的方式在意識上是理性的，而效果上卻是抒情且激情的。這次展出的作品的畫面構成和首次個展的作品相比，顯而易見的是他已擺脫了沉悶，甚至是近乎無病呻吟的題材，蘊藏著極大膽的官能刺激的自我尋求。這種Eroticism（按：色情）的意境，也許是出自他婚後對人生的喜悅，也許是他對現實浮華的一種苦悶的感受，我們從他這次展出的作品看出他已建立了他突出的風格，已向前跨了一大步。

從這樣的討論，重新回看參展第27屆省展獲獎的〈母子〉（1972，P24）一作，似乎年輕的楊識宏在尋求社會肯定的過程中，對當時省展的主流風格，也就是講求形色分割重組的「類立體派」作風，有著一些無奈的妥協。而這種妥協與落差，事實上也宣告著楊氏終將與此系統分道揚鑣的最終命運。

1974年年底，幾乎年年個展的楊識宏，又在臺北美國新聞處林肯中心舉行第三次個展。當年的美國新聞處，是標舉「前衛藝術」的年輕藝術家發表新作最具權威性的場所。楊識宏追求現代表現的決心，也是相

1974年，於臺北美國新聞處個展之請柬。



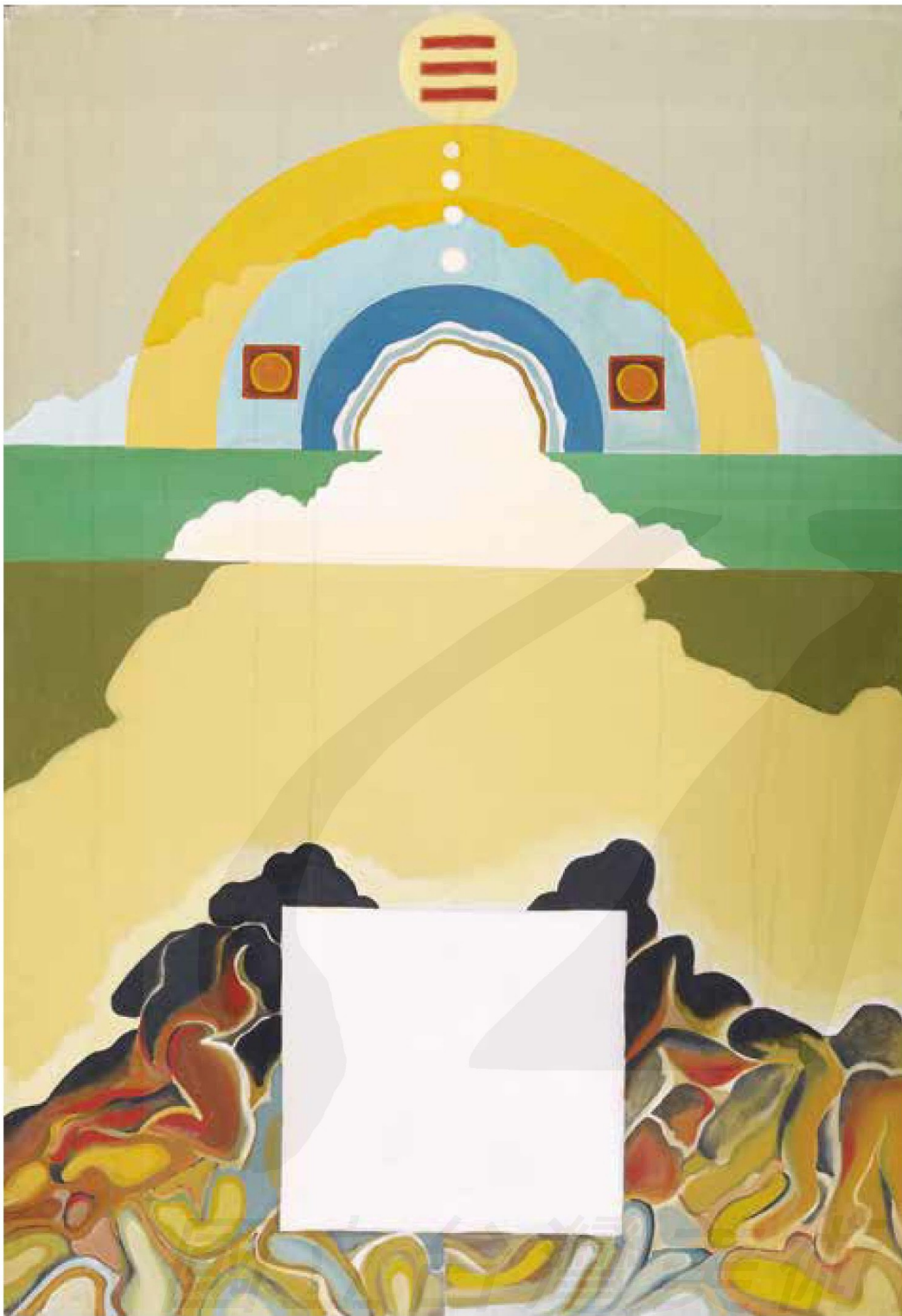
當堅定且明顯的。誠如首次個展，印在邀請卡上的一段自勉的話，也是引用馬諦斯（Henri Matisse）的說法：「我從不肯循著昔日思考的老路以進行今日之思考。我的基本思想雖然未曾改變，但隨時都在開展；而我的表現的方式總是跟隨著我的思想前進的。」

第三次個展的作品，基本上仍在「探索人性」的大方向下進行，但畫面的表現，則有了一些顯著的改變。以往較具流動的造型，在這個時期，開始變得較具幾何的結構；可以看出其中有許多來自民間藝術，尤其是傳統建築的語彙，如：〈虛空的虛空〉（1973）、〈天地〉（1974）等。「結合中西」似乎是這個時期藝術家著力的重點。

至於在內容上，雖然仍在「探索人性」的基調下，但實質的表

楊識宏，〈虛空的虛空〉，
1973，油彩、畫布，
112.5×145.5cm。





楊識宏，〈天地〉，
1974，油彩、畫布，
161.5×112cm。

現，則在「性」之外，又加入了一些關於「暴力」的思考。楊識宏認為：「任何脫離人本的思想，在我看來都是沒有意義的。」但他也說：「性以及人生之非刑，成了當代諸種表現藝術的觸媒。從另一意義來看，性和暴力無非是人生非刑的祭儀之一。」如〈全身肌肉無力症〉（1974，p38）這樣的作品中，都可以見到那些類似生物的個體，破碎、糾結的狀態。

來自臺南的畫家曾培堯（1927-1991），在參觀了楊識宏的畫展之



楊熾宏，〈全身肌肉無力症〉，
1976，油彩、畫布，
72.5×60.5cm。

後，即於撰文〈探索人性的青年畫家楊熾宏〉中指出楊氏新作的特點，說：「他把生物生慾、延續狀態，轉換成為一種生之慾、一種崩潰後悵然的瞬間。表面上多視點的一組纏綿溢出無限的惆悵，纏綿紛擾的人體有更多的逸樂後的哀愁。在戟刺的異質物的頂端上，起伏著豐富的感情。楊熾宏對人性根源的追求似到了粗暴和優雅、反規律和制律的互衡虛實關係上，他那人本的思念帶給他靜觀思動的美學。」

而這個時期的楊氏作品，也因為作品施彩技法的改變，由厚疊走向平塗的方式，畫面反而出現了一種透明、純淨的音樂性律動。

這一年（1974），為了更專注於藝術的創作，他決定辭去教職，遷居臺北永和，任職廣告公司，擔任《遠東人》雜誌的美術指導；隔年（1975），轉往華美建設公司擔任美術設計師，並成立巨匠出版社，出版《夏玲玲攝影集》，這是臺灣最早的明星寫真集，也展現了楊識宏在攝影上的另一才華與投入。

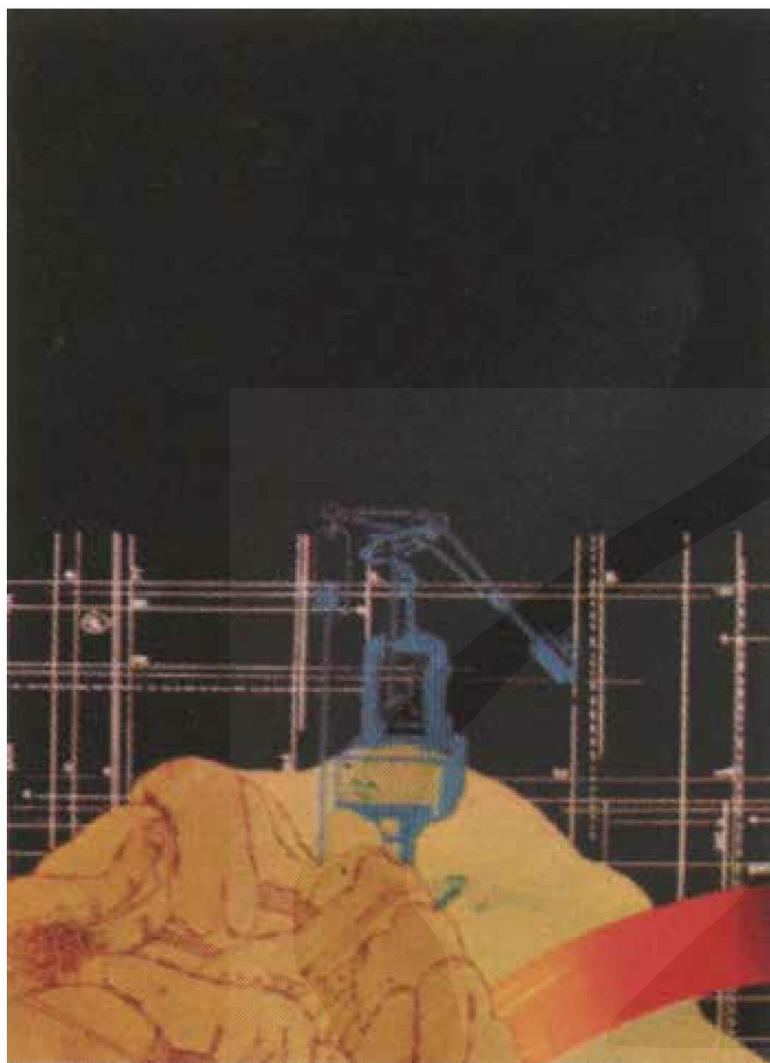
也就在1975年，他首次接觸到絹印版畫，作品更入選「邁阿密國際版畫雙年展」（Miami Graphics Biennale），創作也因此進入另一個階段。

現代版畫在臺灣的興起，以1958年「現代中美版畫展」為起點，這個展覽後來被隔年正式成立的「現代版畫會」追認為第1屆現代版畫展。

「現代版畫」的意義，其實是相對於之前以木刻寫實為主軸的傳統版畫（也包括民間吉祥喜慶的民間版畫），現代版畫講究的是一種純粹的造型意念，以及技法上的創新。「現代版畫會」的創始成員，包括後

楊識宏1975年的絹印版畫作品〈文明的無奈〉。





楊識宏1975年的絹印版畫作品〈日子〉，獲得臺陽美展版畫部金牌。

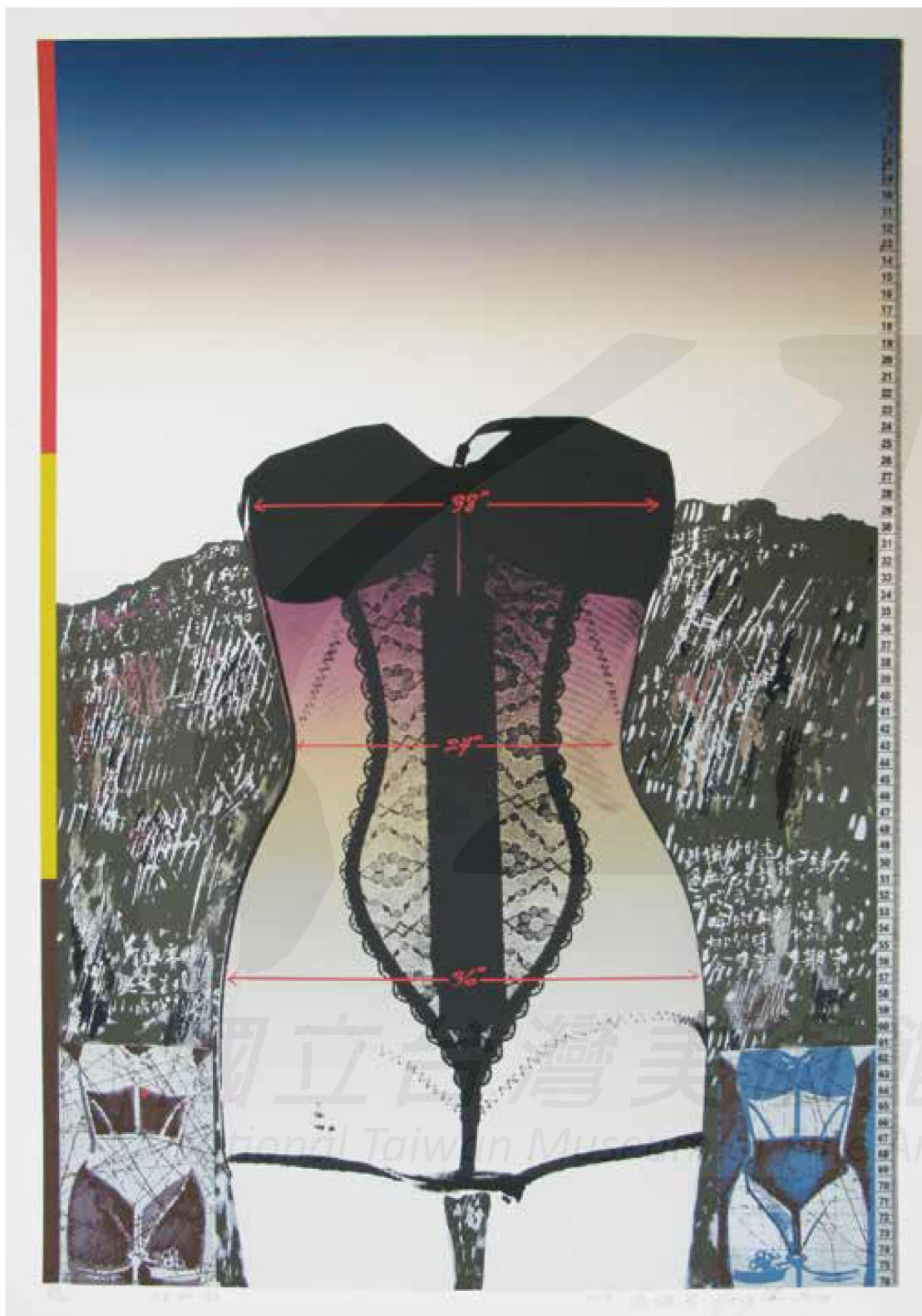
來和楊識宏成為好友、也多次出國聯展的陳庭詩（1916-2002）和李錫奇（1938-2019）。

不過楊識宏對現代版畫的接觸，則是和廖修平（1936-）的回國推動版畫運動有關。1972年，旅美多年的版畫家廖修平首次回臺舉行大規模的版畫展於國立歷史博物館；隔年，即應邀返臺任教於臺師大，並巡迴全臺南北各校，推動現代版畫之創作技法。1974年，出版《版畫藝術》一書，完整介紹西方各式現代版畫技巧，直至1977年應聘赴日任教為止，前後四年時間。廖修平所推動的現代版畫技巧，將1950年代末期以來，由「現代版畫會」成員各憑本事、土法煉鋼的印製方式，提升到和國際同步的技術水準，擴大了臺灣現代版畫創

作的思維與領域，也奠定了日後文建會（今文化部）辦理「中華民國國際版畫雙年展」的基礎。由其學生於1974年組成的「十青版畫會」，正是廖氏這一波耕耘具體獲得的重要成果。

楊識宏的許多藝專同學，都是「十青版畫會」的成員；從事美術設計工作的楊識宏，運用版畫技巧，尤其是絹印版畫，作為設計傳達的手法，在當時也逐漸成為風潮。

初次接觸絹印版畫這年所作的一件〈無法連結的空間〉（1975），隔年（1976），便在第30屆「全省美展」中獲得版畫部第一名的榮譽。這件作品，已然放棄此前較具說明性與表現性的手法，而用一種普普式的生活符號，來進行畫面空間的探討；現代機械文明與複製時代特有的印刷技術，都在這裡有了一些觸及與反映。



楊識宏1977年的版畫作品〈38-24-36〉。

同年，又有〈日子〉（1975）一作，獲得「臺陽美展」版畫部首獎。這些作品的內容，顯然宣告著楊識宏此前對「人」、「我」生命探討的課題，暫告一個段落；一個新的關懷和視野，正在逐步展開。