

翻轉水墨—— 論袁金塔紐約時期現代水墨 畫之實踐

Overturning the Ink Painting:
On the Modern Ink Painting Practice of Yuan Chin-Taa
during His New York Period

賴明珠 / 台灣藝術史研究學會理事

Lai, Ming-Chu/ Director, Taiwan Art History Association

摘要

長年以來從事水墨畫革新的袁金塔，1977 年榮獲「雄獅美術新人獎」而崛起於畫壇，當時被視為鄉土寫實藝術的代表人物之一。在師範學校養成的慣習下，他繼承師執輩改革傳統「中國畫」的使命，並將自己定位於探索「中國水墨畫現代化」的歷史「座標點」。這樣的自我期許，從他負笈紐約之前、留美兩年期間，到返臺多年以後，一直都是他追求現代水墨畫改良的指標。

本文希望藉由袁金塔紐約時期的學習、生活和創作等多重面向，釐析他如何吸收前衛藝術之思潮與技法？如何吸納跨越時代、族群、領域的多元養分，以實現他所冀望「為現代中國畫探路」的理想藍圖。返國後，袁氏歷經「解嚴」、「本土化」等多重的轉折經驗，其水墨創作也從「抽象的」中國落實到「現實的」臺灣，這樣心、體合一的翻轉歷程，後來又不斷地激盪出豐沛的創作能量。那麼紐約經驗是否扮演重要的啟動鍵效能，亦是本文想要探索的議題。

關鍵字：為現代中國畫探路、中國水墨畫現代化、鄉土寫實、本土化、主體性

收稿日期：111年11月21日；通過日期：112年3月3日。

Abstract

A traditional ink painting innovator and veteran artist, Yuan Chin-Taa rose to fame in the art world after he won the “Lion Art New Artist Award” in 1977. At that time, he was regarded as an icon of vernacular realism art. Yuan received his institutional training from the Taiwan Normal University, where he inherited from his teachers the mission of reforming traditional “Chinese painting” and positioned himself on a historical “coordinate point”, where he explored the “modernization of Chinese ink painting”. Throughout the time before he traveled to New York, the two years he spent studying in the United States, and the years after his return to Taiwan, he has always remained driven by this self-expectation in his pursuit for the improvement of modern ink painting. This paper seeks to analyze how Yuan Chin-Taa absorbed the thoughts and techniques of avant-garde art through the multiple aspects of his study, life, and creative work in New York; and how he acquired the diverse elements that spanned multiple eras, ethnic groups, and disciplines to realize his ideal blueprint for “exploring a path for modern Chinese painting”. After he returned to Taiwan, Yuan went through multiple transitional experiences, including the “lifting of martial law in Taiwan” and the movement of “localization”, and his ink paintings also transitioned from the “abstract” China to the “real” Taiwan, as he continued to conjure abundant creative energy throughout his transformative process of unifying his mind and body. Did his time in New York play an important activating role is the topic that this paper intends to explore.

Keywords: exploring a path for modern Chinese painting, modernization of Chinese ink painting, vernacular realism, localization, subjectivity

一、前言

素有「水墨頑童」稱號的袁金塔（1949-），新竹師範、師大美術系求學時期，著迷於油彩和水彩等西畫媒材的探索，當時對「國畫」（以水墨為材質）保守的形式充滿質疑。大學三年級（1973）在偶然機緣下，他投入水墨創作領悟到這項傳統材質具有無限生機，並決心投入國畫的研究與追求。¹才華洋溢的他，1975 年師大畢業展囊括油畫、水彩及國畫三冠王。之後，袁氏於 1977、1979 年相繼以水墨畫〈蓑衣〉及〈牆角一隅〉，獲得第二屆雄獅美術「青年繪畫比賽」（後改名為「雄獅美術新人獎」）第一名及「全國青年畫展」首獎。〈蓑衣〉和〈牆角一隅〉運用細膩寫實技法，表現思古懷鄉意趣的農家景致，呼應了七〇年代鄉土文學運動風潮，也奠定他在鄉土寫實繪畫的代表性地位。

1970 年代中葉，袁金塔除了持續以農家、廟會、漁港、廢墟、古蹟等為創作主題，傳達懷古戀舊的浪漫情懷；同時也探觸火車調車場、煉油場、港口等涉及科技文明的題材，表達他對現代人多元面向生活的關懷。袁金塔雖然是鄉土寫實繪畫的戰將，但他的鄉土並非固著在緬懷傳統過往的時空，而是觀照周遭人們的焦慮和現代社會環境的繁忙。

袁金塔的現代國畫「採西畫寫生」的途徑，具有「求工」的「造形能力」及表現「枯墨微染與疊漬重染」墨韻等特質。其師郭軻（1928-）即依據這些作為判準，稱他是「新工筆畫」的生力軍，並期許他能「為中國繪畫藝術現代化探路」。²師大畢業第二年，袁金塔返校擔任助教。當時系主任張德文（1919-1999）於 1980 年創立「文興畫會」，宗旨亦在探索中國繪畫之「文藝復興」進程，袁金塔亦被老師延攬入會。可見 1982 年出國之前，袁金塔深受師大師執輩畫家器重之一斑。而我們從他赴美後的隨筆性摘記本中，不斷提到「探討中國畫的問題」、³「現代中

國畫的建設」、⁴「為現代中國畫探路」⁵等關鍵字詞，顯示 1980 年代初期他與同時期水墨畫家一樣，⁶念茲在茲的乃是「中國繪畫現代化」的時代使命。這樣的使命感與他 1970 年代中期的鄉土寫實繪畫，以及自美返臺後於 1990 年代發展出來的「臺灣主體意識」，⁷顯然存在一些轉折歷程，此乃本文亟欲探討的議題之一。

本文希望藉由袁金塔赴美時期 10 本隨筆性的速寫摘記本，⁸田調訪談口述謄稿、文獻歷史資料與畫作等，進一步探討這位在 1970 年代中期跨入水墨畫領域，並於 1980 年代初期赴美留學的現代水墨畫家，在紐約時期的見聞與藝術實踐。從而釐清他如何挪用西方現代藝術技法及觀念，進行傳統水墨畫的翻轉與革新？而這樣的現代化路徑，與前一波由「五月」、「東方」畫會引領的「中國畫現代化」運動在取徑上顯然有所不同。旅外的學習、生活體驗和藝術實踐，對他日後的創作形式與內涵產生那些實質的影響，亦是本文所欲探索的議題。

二、赴美之前的鄉土寫實思維

（一）崛起於鄉土寫實畫競賽場域

1970 年代袁金塔就讀師大期間（1971-1975），正值臺灣外交政治激烈變動的時刻。1970 年保釣運動、1971 年退出聯合國、1972 年與日本斷交，以及 1978 年與美國斷交等，都衝擊著當時國內知識份子反思、檢討過度仰賴西化文化的現象。外交的重挫激發民族意識的高漲，1972

4 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊，1983 年 1 月 29 日。

5 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 16 冊，1983 年 5 月 13 日。

6 筆者 2022 年訪問另一位師大畢業的水墨畫家洪根深（1946-），他也說：「在 1970 年代時，大家都在為中國繪畫找尋新的出路，就我們水墨畫界的人來看，各地都有發生。同行的一個方法，我們都是一樣的。……到 1980 年代，鄉土運動之後，才開始有叫『本土主義』的東西出來。那個時候大家都為中國，這是那個時代背景裡一致的想法。」（2022 年 4 月 18 日筆者訪問洪根深稿。）

7 袁金塔，〈島嶼台灣—我的鄉土寫實作品〉，收於葉育陞、馬于婷編輯，《島嶼台灣：袁金塔鄉土寫實作品選》（桃園縣蘆竹鄉：長流美術館，2010），頁 18。

8 袁金塔從師大一年級開始，即有隨興在素描本上速寫及摘記的習慣。創作 50 年期間，他總共製作了 235 冊的心得筆記本。這些數量龐大的速寫摘記本，他暫時訂名為「藝事隨想錄」，而編號 13 到 22 的速寫摘記本，即是他紐約時期所撰寫的記事、草稿和速寫冊。（袁金塔老師提供筆者編號 13 至 22 的速寫摘記本影本作為研究之用，在此特表致謝之意。）

1 林柏亭，〈反戲筆的畫家—袁金塔〉，收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》（高雄縣烏松鄉：正修科大藝術中心，2010），頁 536。

2 郭軻，〈為中國繪畫藝術現代化探路—論工筆畫與「新工筆畫」〉，收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 540-542。

3 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊，1982 年 12 月 30 日，尚未刊印。

至 1974 年先爆發「現代詩論戰」，⁹1977 年接續引發「鄉土文學論戰」（1977-1978），將文學之本質應該反映現實社會的議題檯面化。葉石濤（1925-2008）肯定歷時一年的「鄉土文學論戰」，對臺灣「走向更開放、多元、寬容、自由的社會」貢獻匪淺。¹⁰而彭瑞金（1947-）則從臺灣文學史的角度著眼，質疑 1970 年代的文學論戰，未對 1930 年「黃石輝（1900-1945）等人所掀起鄉土運動」加以鏈接，因此「難免有體質駁雜，方位不明，位階不清的文學根本問題存在」。¹¹彭氏批判整場論戰「內容虛無」，並且錯失本土文學「反省的重要契機」。¹²但他也認同，1980 年代「付諸實踐」的本土化「文學課題」，乃是十年前鄉土運動未能突破所「留下的懸案」之成果。¹³如果將 1970 年代鄉土文學與鄉土寫實繪畫比對來看，那麼當時鄉土寫實畫家對美術本質的問題，是否也是駁雜不清、懸案重重，因而必須等到解嚴後方能解決呢？

1987 年林惺嶽（1939-）撰文質疑鄉土論戰時期，被媒體推舉為「反西化風潮」的素人畫家洪通（1920-1987）及雕刻家朱銘（1938-），兩人「實際上並非具有鄉土運動意識」，也和「變動中時代節奏」缺乏互動，更不具有「傳統與現代承續的歷史意識」。¹⁴因此他批判媒體界的鄉土主義者：

舉出最少受到西潮感染的鮮明事物形象以資號召，不期而然的落入鄉村與民俗的範疇裡，因為在那個世界中較少西化的色彩與工業化的感染。¹⁵

蕭瓊瑞（1955-）於 1994 年文章中，也談及參與鄉土寫實運動的畫家：

9 林巾力，〈「自我」與「大眾」的辯證：以現代詩論戰為觀察中心〉，《台灣學誌》6 期（2012.10），頁 28。

10 葉石濤，〈鄉土文學論戰十年〉，收於葉石濤，《臺灣文學的悲情》（高雄市：派色文化，1990），頁 145。

11 彭瑞金，〈鄉土文學與七〇年代的台灣文學〉，收於彭瑞金，《台灣文學探索》（臺北市：前衛，1995），頁 255。

12 彭瑞金，〈鄉土文學與七〇年代的台灣文學〉，頁 254。

13 彭瑞金，〈鄉土文學與七〇年代的台灣文學〉，頁 257。

14 林惺嶽，《台灣美術風雲 40 年》（臺北市：自立晚報，1987），頁 218。

15 林惺嶽，《台灣美術風雲 40 年》，頁 224。

以「寫實」的手法切入臺灣的鄉土景物，……即使在藝術的表現上未免流於粗淺、表象之譏，總是個新的開端。但當手法本身超越了那個原始關懷的主體，也就是「本土意識」的追求，……來畫紐約的雪景，四川的風景，原來的意義也就消失，徒然成為一種「寫實水墨」的技法演練。¹⁶

他的結論是，鄉土寫實藝術運動無論在創作的「質量」或「理論的探討」上，「成就是相當有限的」。¹⁷

倪再沁（1955-2015）在 1995 年專書中也批判，被高舉為「鄉土美術圖騰」的洪通及朱銘，「並無回歸鄉土意識的自覺」。新聞、雜誌媒體界的造神運動，反而讓鄉土美術運動「不自覺地步入反西化、反現代的陷阱」。¹⁸他批判媒體界對魏斯（1917-2009）、超級寫實風潮的鼓吹是一種「誤導」，造成原本「強調社會現實的鄉土運動」最後淪為以「古厝殘瓦」為符號的鄉土美術；而「逃避現實」的結果則是「自我風格弱化」。¹⁹

這三位畫家或美術史家在論戰過後十餘年的評論中，大抵都認為 1970 年代的鄉土寫實畫家普遍缺乏自覺的鄉土意識，在挪用西方懷鄉寫實或超級寫實技法時並未能和時代、社會對話；以致淪為形式化的藝術語彙而未能形塑出個人的自我風格。

對於鄉土寫實藝術的定位，2002 年臺北市立美術館舉辦「反思：七〇年代台灣美術發展」專題展，重新省思並給予其肯定之評價。策展者於展覽專文中肯定七〇年代藝術家，「以『斯土斯民』為題材，開啓台灣美術的『本土化』旅程」；²⁰而黃才郎（1950-）館長亦主張，七〇年代「根植現實，反映民眾生活」的現代美術發展，「實有其深刻的歷

16 蕭瓊瑞，〈「現代水墨畫」在戰後臺灣的生成、開展與反省〉，原發表於《臺灣美術》6 卷 4 期（1994.04），頁 26-33；收於蕭瓊瑞，《島嶼色彩》（臺北市：東大圖書，1997），頁 178。

17 蕭瓊瑞，〈「現代水墨畫」在戰後臺灣的生成、開展與反省〉，頁 180。

18 倪再沁，〈在政治漩渦中的台灣美術〉，收於倪再沁，《台灣美術的人文觀察》（臺北市：雄獅，1995），頁 221。

19 倪再沁，〈在政治漩渦中的台灣美術〉，頁 221。

20 余思穎、劉永仁，〈反思：七〇年代台灣美術發展〉，劉永仁、余思穎、宋健行，〈反思：七〇年代台灣美術發展〉（臺北市：臺北市立美術館，2002），頁 6。

史意義」。²¹ 身為鄉土寫實風潮要角的袁金塔，在 2004 年研究報告中，也提出三點正面的評價。他說：1. 鄉土寫實畫家之創作是「自我意識的覺醒，而不是附和新聞媒體」2. 他們「大多是自發地對身邊景物進行創作，或關懷，或感傷，或是對生態環境的被破壞情形的探討等，……是有深厚的本土社會關懷意識」3. 他們「畫眼前所見、所想、所知，是面對真實現實生活的呈現，至於……『風格弱化』……存於各種風格的末流，乃普遍的現象」。²² 然而將袁金塔 2004 年的闡述，對照他在 1970 年代晚期接受訪問的答覆中，可以看出身為鄉土寫實年輕輩代表畫家的他，當年在主體對象及獨立風格的問題上，其實尚存一些懸而未決的猶豫空間。而這些懸案，也必須回溯到他從紐約回國後，經由藝術的實踐與時空的轉換，才得以解開主體認同、自我風格形塑和社會結構間的癥結。

以下筆者將以袁金塔獲得第二屆「雄獅青年組徵畫」第一名作品〈蓑衣〉，以及榮獲「全國青年畫展」首獎〈牆角一隅〉兩作為例，分析 1970 年代他的創作意識、創作內容與風格形式與鄉土運動的脈絡關係。

1977 年〈蓑衣〉獲獎時期，袁金塔水墨畫主要師承師大黃君璧（1898-1991）、林玉山（1907-2004）及李石樵（1908-1995）²³ 等人的「寫生」規範，並融入西畫創作所講究的造形及色彩表現。獲獎後，他接受奚淞（1947-）訪問，說：〈蓑衣〉的題材「泰半局限在鄉村人家」，表現的是對「家鄉童年、少年的生活追憶」。他接著表明，今後將「擴充至發展中的都市，各種新建設的描寫」，以展現當代人生生活經驗的轉變；並提到，將以「中國水墨畫的現代化」作為「研究和嘗試」的目標，尋找自己的歷史「座標點」。²⁴ 而 1979 年〈牆角一隅〉得獎接受專訪時，他說此作是透過「溶（融）合中西繪畫技法與構圖風格」，和藉由細膩寫實功力，描繪板橋林家花園剝落的牆面與生意盎然的樹叢，整體表現

「一種思古之幽情」。²⁵

從當年兩篇得獎專訪可以歸納出，1970 年代中期袁金塔的創作意識比較偏向於自然主義的鄉土愛。而這種對鄉土的眷戀，乃是源自與家鄉成長生活經驗的連結。根據其自述，當年他的創作形式與內容，主要受到「魏斯懷鄉作品」及「新寫實繪畫」資訊的影響，選擇以農村和都市寫生所得素材，作為「對傳統臨摹山川煙雲的反動」。²⁶ 當年 28 歲的他，承襲的乃是黃君璧、林玉山「寫其生意」的大傳統，至於認同臺灣、建構主體的本土意識，則要晚至從紐約返臺後，隨著國內政治的解嚴才逐漸覺醒。而他留美時期不斷在速寫摘記本中提到，有如標語般的「中國水墨畫現代化」等文字，實為他紐約階段反覆思索的「歷史」指標。

（二）以「中國水墨畫現代化」為使命

中國畫「現代化」的問題，是二十世紀初期以來中國繪畫所面臨的重要課題。而以水墨畫為主的中國畫之改革，更成為「中國畫現代化」討論的核心。學者普遍認為「引西潤中」及「汲古潤今」，是二十世紀前半葉中國繪畫現代化的兩大主軸。²⁷

1949 年國民政府播遷來臺之後，渡臺三家中，強調引用西方寫生及彩墨寫意表現的黃君璧和張大千（1899-1983），是「引西潤中」一派的代表；而追溯傳統繪畫精華的溥心畬（1896-1963），則是「汲古潤今」系脈的表率。1950 年代晚期至 1960 年代，「五月」、「東方」兩個畫

25 史文眉、黃玉珊，〈全國青年畫展評選報告—本刊專訪〉，收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 534。

26 袁金塔，〈我的藝術創作之路〉，2021，未刊稿（袁金塔老師提供）；袁金塔，〈我的藝術創作之路〉，長流美術館編，《袁金塔：水墨·多媒材·裝置作品選》（大阪府：芸象万千文化教育學院，2022），頁 160。

27 例如，傅申認為，康有為、梁啟超、蔡元培等人主張：「引西潤中」，是「溫和的改良派」；而陳獨秀、魯迅主張，「以西洋寫實主義」替代「倪、黃、文、沈一派中國惡畫」，是「急進的革命派」。〔傅申，〈略論日本對國畫家的影響〉，收於張芳薇執行編輯，《中國·現代·美術國際學術研討會：兼論日韓現代美術論文集》（臺北市：臺北市立美術館，1991），頁 31〕。吳超然則認為，清末時期張之洞提出「中學為體，西學為用」的觀念，促使 20 世紀初中國畫家，如陳師曾、高劍父、高奇峰、張大千、劉海粟等人，紛紛採取「引外潤中」模式；而吳昌碩、溥心畬、齊白石、黃賓虹等人則堅持「汲古潤今」之創作方式。〔吳超然，〈台灣當代美術大系·媒材篇：水墨與書法〉（臺北市：文建會，2003），頁 12-13。〕另外，蕭巨昇則歸納晚清民初的水墨畫改革為三種論述：「引西潤中」、「以古開今」及「東西折衷」。〔蕭巨昇，〈變與不變—「百年來水墨畫之變」的論爭研究〉，《書畫藝術學刊》24 期（2018.06），頁 105。〕

21 黃才郎，〈序〉，劉永仁、余思穎、宋健行，《反思：七〇年代台灣美術發展》，頁 4。

22 袁金塔，〈70 年代鄉土寫實繪畫的研究〉，收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 367-368。

23 袁金塔說他大三於校外跟隨李石樵學素描，同期的還有林文昌及詹前裕。

24 奚淞，〈金獅·銀獅與銅獅—訪雄獅青年組徵畫得獎人〉，收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 532。

會的年輕輩藝術家透過創作與書寫，宣揚他們結合美國抽象表現、西方超現實主義與中國繪畫精髓的「現代化」進路，取徑類似張之洞（1837-1909）「中學為體，西學為用」的理念。由於他們將抽象／具象、現代／傳統二分，策略具體又清晰，同時又吻合「美援」與「冷戰」的大時代環境，因而迅速取得 1960 年代「中國水墨畫現代化」在臺灣的發言權。吳超然認為，代表 1950 年代中國畫現代化典範的黃君璧和溥心畬，在五月、東方畫會的論述架構下，反而被歸屬為「傳統類型的國畫」。²⁸

1982 年 3 月，袁金塔出國之前，他在展覽畫冊中撰寫〈為「中國畫」現代化探路—我想、我畫、我說〉一文，闡述他對中國畫現代化的看法。他說：

目前中國畫正遭遇空前的危機！它已無法適應這個時代，無法表現出這一代中國人的思想、感情，……有史識的藝術家，應體認火盡薪傳是當代中國人最高貴的情操。所以，現代中國畫應有別於傳統中國畫，應該要有屬於「現代的」風貌。²⁹

綜合袁金塔 1977、1979 及 1982 年對中國畫現代化的言論主張，顯然出國之前，他因承襲黃君璧系脈的水墨改革概念，基本上走的是「引西潤中」的路徑。當時他的水墨創作實踐，著重於挪借西方寫生、寫實技法以改良傳統中國畫。在風格上，他以客觀觀察、細膩寫實作為繪畫表現的主軸；在題材內容上，則聚焦於個人生命歷經的彰化家鄉、臺北都會郊區及臺灣工業社會的所見所感；在思想上，則追隨師執輩改革中國水墨畫的志向。雖然他在水墨畫現代化的創作意識上，難免受溫和「引西潤中」派的影響，但因個人濃烈的鄉土經驗及根植現實的創作取徑，因而和「引西潤中」派仍有一定不同的表現內涵。

三、紐約時期的學習與生活

五月畫會旗手劉國松（1932-），1965 年在《文星》雜誌為其新書《中國現代畫的路》發表「自序」，他說：

我的創建「中國現代畫」的理想與主張，是一把指向這目標的劍，

²⁸ 吳超然，《台灣當代美術大系·媒材篇：水墨與書法》，頁 13。

²⁹ 袁金塔，〈為「中國畫」現代化探路—我想、我畫、我說〉，收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 18。

「中國的」與「現代的」就是這劍的兩面利刃，它會刺傷「西化派」，同時也刺傷「國粹派」。傳統的「皴」早已變成了僵硬的「地龍干」，固有的形式（如山水、人物、翎毛花卉等）早已變成了封閉的枯井，毫無生命之可言。……一味跟隨西洋現代的風格形式，亦失去自己。³⁰

1960 年代劉國松擊舉著「中國」和「現代」的兩面利刃，刺向水墨畫「國粹派」與「西化派」陣營。當時袁金塔師執輩的老師黃君璧、林玉山與張德文，雖非純粹的「國粹派」，也不是全盤的「西化派」，卻也被劉氏批評為守舊的「傳統類型」國畫家，完全被剔除在「中國現代畫」改革行列之外。袁金塔背負師執輩抱持為「中國水墨畫的現代化」探路的使命，遠赴大西洋彼岸紐約留學。我們從他 10 冊的速寫摘記本、旅美時期的展覽藝評，以及返臺初期發表的文章，大體可以看出他留美求學的歷程、日常生活面貌，以及在創作上的摸索與努力方向。筆者希望藉由這些文獻資料的歸納與分析，探索袁氏紐約階段在創作思維上的衍變軌跡。

（一）紐約時期的學習歷程與日常藝術實踐

袁金塔於 1982 年 7 月赴美，速寫摘記本則從 1982 年 10 月 28 日開始記錄，並於 1984 年 7 月完成紐約市立大學紐約市立學院（City College of New York）美術系碩士班的學程返臺，摘記本則記載至 1984 年 6 月 12 日與連德誠（1953-）、于兆漪（1935-）見面深談為止。³¹ 以下將以速寫摘記本為主，搭配文獻及訪談資料，分析袁金塔紐約時期的學習之旅與創作思想之間的連結。

1. 學院的學習歷程

二次大戰後紐約逐漸取代巴黎成為世界藝術之都及當代藝術舞台，並成為各國學習藝術者的朝聖之地。袁金塔於 1982 年，進入位於紐約市上城區的紐約市立大學就讀。該校的課程特色「以現、當代藝術的理論

³⁰ 劉國松，〈「中國現代畫的路」自序〉，《文星》90 期（1965.04），頁 66。

³¹ 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊 1982 年 10 月 28 日及第 22 冊 1984 年 6 月 12 日。

和創作為主；師資陣容堅強，並以啓發式討論，鼓勵學生多思考、發言、勇於表現自己為教學方針」。³² 袁金塔入學後選修了，「素描、繪畫、石版畫、視覺藝術的概念、東方哲學、藝術史及當代藝術」等課程。³³ 其指導教授馬德琳·格基耶（Madeleine Gekiere, 1919-2014）是美籍瑞士裔藝術家，擅長素描、複合媒材油畫及繪本插畫，作品「肌理豐富，筆法隨性」，表現一種「隱含詩意的現代主義風格」。³⁴ 而袁金塔則從格基耶的素描指導中體悟到：

創作應注意「獨特性」，不論在取材、構圖、主題內涵、表現方式等，皆要深思，以「奇險」為勝，奇則意味著「新與獨特」，險則具有「震懾力與感動」。但奇不可流於「標新立異」，險則要能安穩。³⁵

對創作題材、構圖、色彩、媒材等形式技法自由不拘地探索與實驗，早在袁氏出國之前即有所領悟；而格基耶在「新與獨特」觀的主張，恰好與他原有的思維若合符節。

1983 年 2 月，赴美五個月後，袁金塔覺得自己在繪畫創作上已有截然不同的改變，包括：(1)「視點的轉變」，(2)「明暗法的改變」，(3) 材料應用上，則以「收集各種不同質地、色澤的國畫紙，按照設計草圖加以銜接，如同版畫中紙版一樣」。³⁶ 他鄉土寫實時期的繪畫作品，偏向「實體的寫實」，並偏重於對「物體固有形、色、質感、明暗、空間等說明性」的客觀描繪。廖修平（1936-）即評論他此時，開始嘗試運用「大筆觸、大色塊」表現造形、空間及質感，並以「移動視點」創造「錯視或主觀構築的空間效果」。³⁷ 而這樣突破以往的嘗試，就連紐約市立大學美術系主任賈古伯·羅森伯格（Jacob Rothenberg）評論袁金塔 1983 年 4 月於聖若望大學（St. John's University）亞洲中心的個展，也說：

32 2021 年 7 月 22 日袁金塔回覆筆者（賴明珠）提問之文稿。

33 2021 年 7 月 22 日袁金塔回覆筆者（賴明珠）提問之文稿。

34 2021 年 7 月 22 日袁金塔回覆筆者（賴明珠）提問之文稿。

35 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊，1982 年 11 月 16 日。

36 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊，1983 年 2 月 1 日。

37 廖修平對他作品的批評與建議，參見袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊，1983 年 1 月 25 日。

新近在此間的展出顯示他已然進到一種特殊而廣大的領域，含蓋著從法國印象派到美國浪漫主義的風格，從保羅克利，到傑斯泊·將斯³⁸的發展可能。……此次個展中，……他第一次以多點透視及旋轉視點實驗，以追求更大的發展可能。他融會了中西藝術的精華更造新境，……結合了中國藝術固有的優美線條、巧妙的筆法與當代西方藝術新寫實主義的逼真肖妙之特質。……同時，他也利用空間上和視覺上的曖昧性，創出令人激賞的繪畫結構的新形式。³⁹

羅森伯格教授的結論不忘提到，袁氏的成就一方面源自他自身「創作力的成熟」，一方面則歸功於紐約市立大學「藝術碩士訓練課程的成效」。⁴⁰ 從羅森伯格的描述中大約可以勾勒出，袁金塔在紐約市立大學所接受的學院訓練，從二十世紀初期的印象派、超現實主義、表現主義，到二十世紀中晚期的普普、新達達、新寫實等各種形式風格與理論，都含括在其學習範疇中。而這種「著重思想、觀念」的誘導與啓發的教育，對學生創作「材料運用」的毫無限制，以及表現形式的自由開放，讓袁金塔覺得紐約學習之旅，使他宛如「藝術之嬰」一般，重獲「誕生、成長、茁壯」的嶄新經驗。⁴¹

除了西方藝術流派技法與理論的吸收之外，以「中國畫現代化」為使命的袁金塔，在學院中亦不忘探索東方藝術的知識。速寫摘記本提到，他選修剛從中國來美的張安治（1911-1990）之專題討論課（seminar），獲得許多工筆畫改進的意見。⁴² 之後，張安治到「美華協進會」（China Institute in America）發表「中國文人畫的發展歷史」演講時，他也隨同聽

38 「傑斯泊·將斯」，一般譯為賈斯伯·瓊斯（Jasper Johns, 1930-），被譽為美國最偉大的當代藝術家之一。其最著名的作品〈旗幟〉（*Flag*），是從他夢中所見的美國國旗啓發而來的。瓊斯的創作材料經常包括流行文化的圖像和物件，但他被歸類為「新達達主義」，而非「普普藝術」。

39 賈古伯·羅森伯格，〈袁金塔的作品〉，《袁金塔畫冊》（1983.04.15），收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 544。

40 賈古伯·羅森伯格，〈袁金塔的作品〉，頁 544。

41 袁金塔、梅丁衍、張正仁整理，〈學習藝術在紐約〉，《雄獅美術》147 期（1983.05），頁 114-116，收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 546。

42 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 15 冊，1983 年 2 月 10 日。

講，並記錄了將近五頁的演講內容。⁴³ 可見人在現代藝術之都紐約，袁氏仍把握住任何可以學習傳統東方哲學與藝術的機會，以貫徹他所抱持「中國畫現代化」的理想。

2. 日常生活中的藝術實踐

除了學校的學習，袁金塔也積極進行校外的求知活動。例如，他經常逛書店收集資料和買書，最常去的是位於紐約華埠（中國城）的東方書店，⁴⁴ 目的是「想認清大陸的藝術水平、美育狀況，及各種研究成果」。從東方書店販賣大量中國出版的「圖書、畫冊、考古發現、壁畫資料」，⁴⁵ 他發現：

大陸的畫風傾向於寫實，為社會主義服務，深受俄國藝術的影響。在傳統學院的基礎上發展，而缺少現代美術，尤其是印象派以後的藝術，則相當貧乏。……70 年代以後，大陸的國畫風格脫離不了下列之名人的影響：李可染、傅抱石、程十髮、石魯、葉淺予、關良、林風眠、關山月、李苦禪、錢松壺等人。他們所欠缺的，正是我努力的方向。⁴⁶

除了中國的出版品、印刷資料之外，他也常去「5Ave 與 52 街交叉口書店」⁴⁷ 購買西方出版物，以擴充對西洋文化、藝術知識的汲取。

紐約時期袁金塔經常與畫友或藝術圈人士談畫論藝，包括同輩莊素娥（?-2021）、梅丁衍（1954-）、張正仁（1953-）、連德誠等人；或向長輩謝里法（1938-）、廖修平、馬白水（1909-2003）、李石樵、郭禎祥等人請益。同時，他在 1983 年 2 月 27 日，亦經聖約翰大學紐約文化研究中心中正藝廊主任何平男之介紹，參加紐約華人圈知名的「己未雅集」聚會。⁴⁸ 袁金塔描述他參與「己未雅集」的收穫與心得：

43 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 16 冊，1983 年 5 月 4 日。

44 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊，1983 年 1 月 21 日；第 17 冊，1983 年 9 月 10 日。

45 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 18 冊，1983 年 12 月 4 日。

46 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 18 冊，1983 年 12 月 4 日。

47 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 15 冊，1983 年 2 月 16 日。

48 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 15 冊，1983 年 2 月 27 日。



圖1 1983年袁金塔參觀紐約大都會博物館「埃及特展」。圖片來源：袁金塔提供。

1、理論學者、專家專題講座，如：李鑄晉、張隆延、王季遷、王方宇、方聞……等。2、藝術家當場創作和共同合作（合作畫），如：胡念祖、崔如琢、蔡楚夫、汪大文……等。可以吸收到很多專業知識，學者的治學態度風範，聚會時可以看到很多收藏品、名家作品的真跡，以及藝術家的技法吸收，受益良多。⁴⁹

可見當時他抱持著為「中國畫現代化」開路的意向，因而請益的對象包括臺灣滯留美國的師執輩與平輩，也包括從中國赴美教書、留學或創作的藝術家。透過問學請益的方式，他一方面繼續過去所累積的水墨創作經驗，一方面則積極開拓新的進路。

生活在紐約都會的大環境中，處處都是博物館、藝術館、畫廊、街頭藝術、公共藝術，以及自然公園景觀。袁金塔善用博物館、美術館的資源，接觸西方名家原作，蒐集創作參考素材，或思索各種材質的實驗與結合。（圖1）例如，1983 年 3 月在大都會博物館參觀「梵諦岡特展」，⁵⁰

49 2021 年 7 月 22 日袁金塔回覆筆者（賴明珠）提問之文稿。

50 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 15 冊，1983 年 3 月 30 日。



圖2 1983年袁金塔在紐約中央公園寫生。圖片來源：袁金塔提供。

同年 8 月在該館參觀「亨利·摩爾特展」、⁵¹12 月又入館欣賞「中東陶瓷展」。⁵²1984 年他分別到美國自然史博物館、古金漢博物館，以及紐約現代美術館欣賞展品。⁵³尤其是紐約市布魯克林植物園是他最喜歡造訪的景點，紐約時期他畫了很多植物和雪景幾乎都是在那兒寫生。⁵⁴

美國時期袁金塔曾舉辦四次個展，分別在紐約聖若望大學亞洲中心、愛荷華大學、北卡羅來納大學及伊利諾大學進行跨州展覽。旅行於各州時，除了趁機觀賞堪薩斯、波士頓博物館及赫胥宏美術館等著名藝術展館之外，⁵⁵他對美國各地的自然景觀、地理環境和植物林相也都仔細觀察、寫生和攝影。（圖 2）由於關切國內「國畫教育上的問題」，⁵⁶因此每蒞臨一所大學時，他必定參訪該校藝術學院版畫教室或個人教室

51 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 17 冊，1983 年 8 月 14 日。

52 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 18 冊，1983 年 12 月 1 日。

53 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 21 冊，1984 年 3 月 11 日；第 22 冊，1984 年 3 月 16 日；第 22 冊，1984 年 6 月 2 日。

54 2021 年 8 月 3 日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔 2021 年 8 月 15 日修正）。

55 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 17 冊，1983 年 8 月 7 日；第 21 冊，1984 年 2 月 11 日。

56 袁金塔，〈為「中國畫」現代化探路—我想、我畫、我說〉，頁 19。

等教育設施，⁵⁷以作為返國後研擬改善臺灣美術「教育方法、教材、師資、設備及行政體系」的良策。⁵⁸

（二）創作思維的強化與衍變

袁金塔說自己「走上國畫這條路」，是因為大三暑假跟隨蘇峰男（1943-）學習國畫時，⁵⁹發現「國畫實大有可為」，因此「心力由西畫轉移到中國畫」。而赴美留學則是想「要開創『現代中國畫』的格局」。⁶⁰赴美後，他在紐約市立大學的學習及日常生活的實踐，均可以看出他戮力朝這個目標前進。以下筆者將試著從速寫摘記本及訪談稿中，去歸納分析袁氏紐約時期在創作思維上作了那些強化與轉變？而這些衍變對他日後的創作又有何延續性的影響？

1. 獨特人格特質的發揮

馬德琳·格基耶提醒袁金塔「要有自己的觀念與想法」，發揮「自己獨特人格特質」。⁶¹而他在 1983 年 3 月 28 日速寫摘記上即自訂「作畫基本原則」有三：

- (1)、別人做過，我不做。
- (2)、別人不敢做，我敢。
- (3)、別人不能做，我能。⁶²

這種發揮個人特質、建立自己風格的準則與自我要求，即成為他一生創作的座右銘。

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

57 2021 年 8 月 3 日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔 2021 年 8 月 15 日修正）。

58 袁金塔，〈為「中國畫」現代化探路—我想、我畫、我說〉，頁 27；袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊，1983 年 1 月 23 日。

59 另外他還提及同時也向歐豪年、喻仲林學國畫。（2021 年 12 月 27 日袁金塔補述。）

60 袁金塔，〈為「現代中國畫探路」—我的第一個十年〉，《雄獅美術》（1985.04），收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 28（28-38）。

61 2021 年 8 月 3 日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔 2021 年 8 月 15 日修正）。

62 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 15 冊，1983 年 3 月 28 日。

2. 走向自己的文化

結合傳統與現代藝術，融合東方與西方文化，自十九世紀末期以來，一直就是中國畫現代化歷程中多數畫家所探索的兩種路徑。袁金塔人在紐約，雖然接觸的範疇極為廣泛，從古典、現代主義、前衛的裝置與錄像藝術，到流行的塗鴉藝術，幾乎無所不包；但他卻始終不忘自己的文化本體。速寫摘記中他提到幾位西方藝術家，包括：克利（Paul Klee, 1879-1940）、班·夏恩（Ben Shahn, 1898-1969）、尚·杜布菲（Jean Dubuffet, 1901-1985）、拉烏爾·杜菲（Raoul Dufy, 1877-1953）、夏卡爾（Marc Chagall, 1887-1985）、大衛·霍克尼（David Hockney, 1937-）、羅伊·李奇登斯坦（Roy Lichtenstein, 1923-1997）、尚·查爾斯·布萊斯（Jean Charles Blais, 1956-）等人的創作。他多數是從比較的觀點，思考西方筆墨、色彩、線條的特質與自己文化的區別所在。因此如何將「東方文化的元素」與西方藝術的特色結合，⁶³ 就成為他當時創作思考的重心。

例如，他對美籍立陶宛裔畫家班·夏恩的線條表現特別感興趣，是基於「關切中國畫線條活化的問題」。夏恩用線條表現麥田，讓他覺得「很適合來表現現代中國畫」，⁶⁴ 因此他嘗試將夏恩畫麥田的線條，轉化為「稻草人」系列中的線條元素。⁶⁵ 至於夏恩以面具、法官、工人為題材，以表達抗暴及批判法官判刑不公的社會意識，則要等到 1990 年代才轉化為他表現性強烈的社會批判系列之作。

另一位他所心儀的藝術家杜布菲，畢業自巴黎藝術學院卻反學院，並追求兒童、農人及素人畫的拙趣。袁金塔在摘記本中提及，他對杜布菲的人物畫、「穿透結構表現」的「烏爾盧普」（L'Hourloupe）⁶⁶ 風格研究甚深。⁶⁷ 他認為杜布菲作品的特色為：

63 2021 年 8 月 3 日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔 2021 年 8 月 15 日修正）。

64 2021 年 8 月 3 日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔 2021 年 8 月 15 日修正）。

65 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 17 冊，1983 年 8 月 22 日。

66 杜布菲的「烏爾盧普」（L'Hourloupe）系列始於 1962 年，靈感來自於他在打電話時創作的塗鴉，線條流暢的運動與有限的色彩區域相結合，創造出一種動感。他認為這種風格喚起物體在腦海中出現的方式，而身體和心理表徵的對比，後來促使他運用這種方法創作立體的雕塑作品。《wikiart》，網址：<<https://www.wikiart.org/en/jean-dubuffet/l-hourloupe-1966>>（2022.8.23 瀏覽）。

67 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 17 冊，1983 年 9 月 8 日；第 22 冊，1984 年 3 月 25 日。

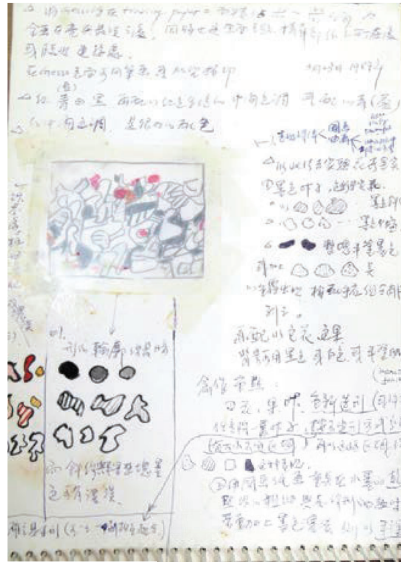


圖3 袁金塔在速寫摘記本上記載，嘗試將杜布菲「烏爾盧普」風格轉換為東方式幾何花卉圖案。圖片來源：袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第22冊，1984年3月23日。袁金塔提供。

原始、純真、樸拙、童稚之趣。故造形、技法、色彩、形式皆隨心所欲，筆筆留下潛意識本能的痕跡，且是粗糙，毛而厚的，絕不加文飾。⁶⁸

紐約時期他的作品也受到杜布菲影響，此部分將在下一章節中續作討論。此處僅論其如何挪用、改造杜布菲語彙，以形塑東方人的文化造形的發想。1984 年 3 月摘記本中他提到，「繼續研究 Dubuffet 第三期的畫，可用來作為創作花卉的營養素」，⁶⁹ 同月的速寫摘記本中有四張草圖，⁷⁰ 即是嘗試將杜布菲烏爾盧普風格轉換成表現東方式幾何花卉圖案。（圖 3）他說：「運用 Dubuffet 的烏爾盧普的造形，簡化為水墨花卉植物，這是經過轉化的，照抄那太容易了」。⁷¹ 可見，當時他除了借用杜布菲樸拙、童稚的表現形式；同時也思考如何將杜布菲的造形語彙，轉換成自己文化體系的視覺構成元素。此種實驗性的摸索雖然後來並未付諸實際的創作，但足以看出袁金塔藉由進入西方文化走向自己文化，以探索「中國畫現代化」的思維邏輯。

3. 從「原始藝術」獲得多元創作靈感

袁金塔雖然主張進入西方走向自己文化，但他絕非水墨畫的國粹主義者。早在 1980 年他就觀察到，唯有打破「以毛筆、宣紙、棉紙、水墨為主要工具及材料的國畫本位」，⁷² 方能開拓中國畫的新路徑。他反對文人畫以「雅俗」二分的品評標準，主張應以「思想感受」為核心，題材、風格則無雅俗高低之別。⁷³

1983 年在美國一年餘，歷經學校課程討論、拜訪華裔藝術家，以及廣泛閱讀東、西方藝術相關的書籍，他在速寫摘記本上寫下感想：

西方現代藝術受原始藝術（包括民俗、土人雕刻、裝飾物器皿、各種紋飾……）影響頗深。其實反觀我國繪畫亦應從這方面去吸

68 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 22 冊，1984 年 5 月 4 日。

69 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 22 冊，1984 年 3 月 19 日。

70 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 22 冊，1984 年 3 月 25 日。

71 2021 年 8 月 3 日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔 2021 年 8 月 15 日修正）。

72 江春浩，〈自牆角迎向晨曦—袁金塔的繪畫〉，《雄獅美術》111 期（1980.05），頁 126-128，收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 538。

73 袁金塔，〈我的「畫」與「話」〉，《袁金塔畫冊》（1980.03），收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 15-16。

取營養。我國傳統文化的過於理想化，缺乏生命力，猶如西方的傳統繪畫（文藝復興及 17、18 世紀之精緻、偽美）缺乏活力是如出一轍的。而西方能從東西方民俗、原始藝術中去探討、發掘，我輩應當從我民俗版畫、陶泥人、壁畫、廟宇……中去學習，為傳統中國畫注入活力。⁷⁴

他更條列所閱讀過關於民俗、土人、原住民藝術的中、西文書籍，如：《葉淺予的漫畫》，*Important Pre-Columbian Art*（《前哥倫比亞重要藝術》），*Primitive Art Masterworks*（《原住民藝術鉅作》），*Fine American Indian Art*（《美洲印地安藝術》），*Applique Quilts to Color*（《貼花棉被與色彩》）等，⁷⁵ 作為水墨畫創作的參考。赴美後，他發現克利的作品受到「民俗藝術中的地毯裝飾畫的影響」，其所表現的「稚拙、風趣、fantastic（奇幻）」的繪畫特質，顯然與民俗藝術關係密切。⁷⁶ 而康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）的「用色、筆觸」，也是「深受俄國民俗畫的影響」。⁷⁷

袁金塔出國之前即是水墨畫改革倡議者，對寫意或寫實、文人或民俗的二分法原本就不在意，他注重的是如何傳達思想與感受。抵達紐約後，身居世界藝術中心與多元文化熔爐中，不管在學習或見聞上他都不斷地在增廣，也更加體認到藝術本無雅俗之分。返國後他在媒材運用、題材內容及風格表現等多重面向，即嘗試多觸角地探索「水墨畫與民俗藝術結合」⁷⁸ 的可行性與未來性。

四、紐約時期的創作

1982 年 7 月袁金塔赴美，開學後他隨即進入密集的實技與理論課程訓練。10 月底，他在速寫摘記本開始畫草圖，針對「結構秩序」、「和諧」、「變形」、「比例」、「律動」及「視點」作反覆練習，並且組



圖4 袁金塔在速寫摘記本上，以彩、墨畫下俯瞰移動視點的構思草圖。圖片來源：袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第14冊，1982年11月21日。袁金塔提供。

構出多張趣味盎然、挑戰客觀視覺的小草稿。⁷⁹（圖 4）11 月初，他則著手思索如何朝與以往寫實水墨畫不同的方向發展。從他在摘記本中所提一些觀念，確實與出國前呈現的鄉土寫實畫風截然不同。這些屬於「思想層次」的觀念，包括：1. 取材自「幻想、夢」等，表現「超現實、非合理」的思考；2. 在「媒材與造形」上，強調「趣味性的捕捉」；3. 「藝術非自然再現而是表現自我」；4. 「從自然界觀察而抽取結構」性的「點、線、面」，創造出「自己心中的美的形」，而「美的原則」，是分解「均衡、力動性、變形、比例」後，再予重新組合而成的；5. 「外界的自然景觀、人文景觀的形、色、明、暗並非全部美」，「應在自己主觀的批判下」來決定美的造形；6. 「注意研究幻覺產生的條件、情況」。⁸⁰ 根據這些構思，可以看出他嘗試以移動視點及旋轉構圖進行視覺性構成，主要受到荷蘭著名版畫家莫里茲·艾雪（Maurits Cornelis Escher, 1898-1972）「錯視」（Optical Illusion）原理的啓發。⁸¹ 從他對此觀念的闡述及草圖的組構，均可看出紐約時期袁氏的現代水墨之創作思維與手法，已和前期鄉土寫實水墨呈現很不一樣的走向。

以下筆者將參考袁金塔當時思想觀念轉換的自述與作品，探討其旅美期間系列性作品在形式風格及內容表現的理念與實踐，以及這些作品與返臺後創作間的關聯性。

（一）「古文字」系列

「文字畫」是袁金塔上「繪畫課」（painting）的作業，之後即延伸為「古文字」系列創作。初中時期因為必須用毛筆寫週記，他開始勤練柳公權（778-865）、顏真卿（709-785）、曹全碑、禮器碑等楷書、隸書碑帖。到了美國後，因為上格基耶的繪畫課，格基耶讓學生自由地發揮創意做作業。為了「表現自己的文化背景」，袁金塔「就用傳統書法字體來發想」。⁸² 最早他的構想是運用蠟筆或水彩，表現裂開甲骨上面所

74 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 17 冊，1983 年 8 月 15 日。

75 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 17 冊，1983 年 8 月 29 日、22 日、23 日及 28 日。

76 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 18 冊，1983 年 11 月 30 日。

77 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 21 冊，1984 年 1 月 20 日。

78 袁金塔，〈小生命大宇宙—我的繪畫世界〉（1988.10），收於吳守哲總編輯，《我思·我畫—袁金塔美術文選》，頁 39。

79 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊，1982 年 10 月 28 日、31 日。

80 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊，1982 年 11 月 1 日。

81 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊，1982 年 11 月 28 日、12 月 15 日。

82 2021 年 8 月 3 日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔 2021 年 8 月 15 日修正）。



圖5 袁金塔，〈古文〉，1982.11，墨、水彩、紙本，68 × 46 cm，圖片來源：袁金塔提供。

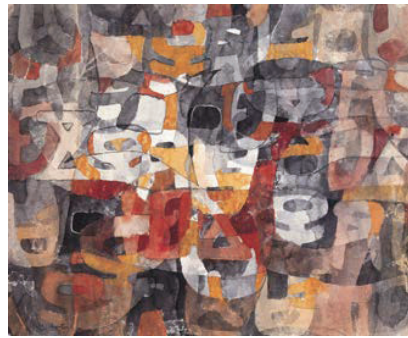


圖6 袁金塔，〈古文2〉，1982.11，墨、彩、蠟、紙，88 × 70.5 cm，圖片來源：袁金塔提供。



圖7 袁金塔，〈古文3〉，1982.11，墨、彩、蠟、紙，64 × 56 cm，圖片來源：袁金塔提供。

刻的古象形文字。⁸³ 之後，他參考克利的素描及肌理表現法，並運用漿糊打底，沙紙磨刮，水墨、蠟筆、水彩著色，以及字形本身留線條等綜合技法，將「甲骨文、大篆、籀書、殷商銘文」等古文字，⁸⁴ 以及ㄣ、ㄨ、ㄣ、ㄣ文字畫，⁸⁵ 排列出許多有趣的造形組合。（圖5）

「古文字」系列比較偏向符號造形的探索，是傾向視覺美感的表現，至於文字的意涵並不重要。（圖6）袁金塔說：「文字是一種記錄人類文化的痕跡，它代表人類思想的深度，或具有暗示性」，⁸⁶ 因此他很喜歡利用文字作為創作的的基本元素。（圖7）返國後，他陸續運用現成報紙或影印紙作為媒介，將這些以文字為載體的素材，轉換成探討環境生態或具有社會批判意識的創作主題。

（二）「移動視點」系列

移動視點的概念袁金塔在出國前即曾撰文討論過，並將移動視點譬喻為「像搭電梯移動地觀看山水」。在紐約時，他常看電視上報導的登陸月球、太空船、太空漫步的節目，注意到在外太空失去重力下所有東西都是「漂浮的」、「東倒西歪的」。再加上受艾雪的錯視原理，杜布菲的反

83 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第13冊，1982年11月15日。

84 2021年8月3日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔2021年8月15日修正）。

85 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第13冊，1983年1月6日。

86 2021年8月3日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔2021年8月15日修正）。

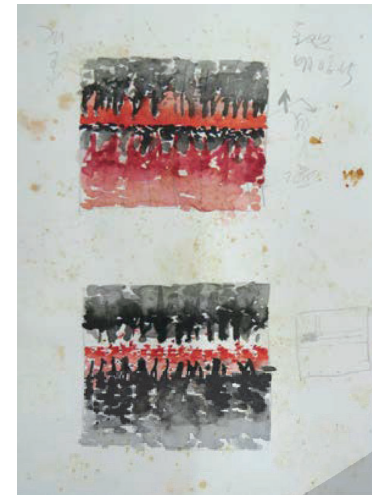


圖8 袁金塔，〈「鴨子戲水」草稿〉，水墨、彩、紙，圖片來源：「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第14冊，1982年11月21日。袁金塔提供。



圖9 袁金塔，〈盆景〉，1982.11，水墨、彩、紙，95 × 97 cm，圖片來源：袁金塔提供。



圖10 袁金塔，〈群鴨戲水〉，1983.1，水墨、彩、蠟翼宣，77 × 72 cm，圖片來源：袁金塔提供。



圖11 袁金塔，〈車道〉，1983.3，水墨、彩、道林紙，108 × 89 cm，圖片來源：袁金塔提供。

透視法，以及夏卡爾畫飄浮、倒栽人物等觀念的影響，⁸⁷ 因此他在速寫摘記本上，即以移動視點畫下「鴨子戲水」（圖8）、「瀑布石頭」、「會議室鴨子」等系列草圖。⁸⁸ 1982年〈盆景〉（圖9）、1983年〈群鴨戲水〉（圖10），以及1983年〈車道〉（圖11）等作品，均運用鳥瞰的移動視點主觀地構築畫面的空間，並「放棄物體固有形、色、質

87 2021年8月3日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔2021年8月15日修正）。

88 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第13冊，1982年11月3日。

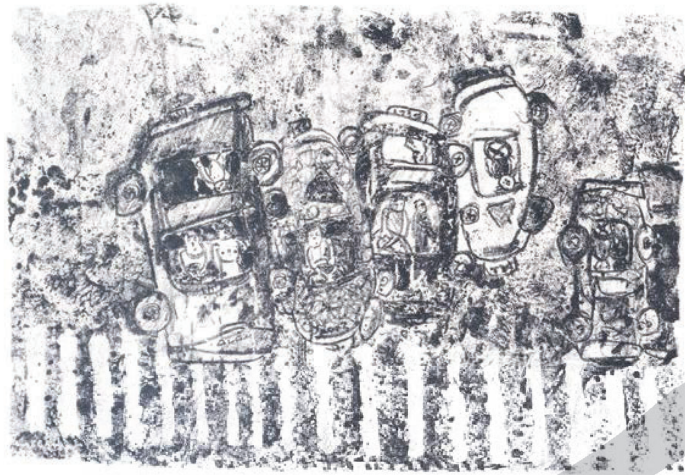


圖12 袁金塔，〈斑馬線〉，1983，石版畫，20 × 28 cm，圖片來源：袁金塔提供。



圖13 袁金塔，〈車內車外〉，1983，石版畫，25 × 20 cm，圖片來源：袁金塔提供。

感、明暗、空間等」說明性的再現，產生視覺的「錯視」與「不合理的合理」。⁸⁹1983年6月，因為觀看《星際大戰》（Star Wars）電影，引發他在畫中表現「速度感」與「空間旋轉」的奇想。⁹⁰旅美時期，他在聖若望大學、愛荷華大學及北卡羅來納大學格林斯伯勒分校（University of North Carolina at Greensboro）個展的作品，⁹¹除了強調筆墨的變化、色彩的韻律之外，最特殊的就是併用移動視點與旋轉構圖的概念，進行現代水墨創新形式的實驗。返臺後，其「昆蟲」系列亦經常借用自然界瓢蟲或螞蟥作為造形元素，採移動視點或旋轉構圖，以隱喻或諷刺人類終日迷茫忙碌的生活狀態。

（三）「斑馬線」系列

1982年底袁金塔同時從移動視點擴展為俯瞰多視點，創作鳥瞰紐約都會區馬路及車陣的系列畫作。1982年11月時，他在第14冊摘記本畫下俯瞰參差橫排的車子，以及各式輪胎內鋼圈圖案的鉛筆速寫稿。1983年則完成多件受杜布菲影響的「斑馬線」系列作品。此系列作品是他結

89 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第13冊，1983年1月25日。

90 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第16冊，1983年6月4日。

91 賈古伯·羅森伯格，〈袁金塔的作品〉，頁544；袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第16冊，1983年7月12日；第17冊，1983年9月5日。



圖15 袁金塔，〈稻草人〉，1983，水墨、色、拓印、宣紙，80 × 48 cm，圖片來源：袁金塔提供。



圖16 袁金塔，〈稻草人(一)〉，1983，石版畫，25 × 19 cm，圖片來源：袁金塔提供。



圖14 袁金塔，〈斑馬線〉，1983，水墨、蠟、宣紙，29.5 × 19 cm，圖片來源：袁金塔提供。

合東、西藝術觀念與技法的一項實驗性創作。

杜布菲說：

藝術針對的是心靈，而不是眼睛。原始人一直這樣認為，他們是對的。藝術是一種語言、知識的工具、表達的工具。⁹²

杜布菲將原始人用心而非以眼觀察表現的藝術語言，推崇為足以掙脫傳統學院束縛的借鏡。而這種「不按照計劃」，強調「隨興、偶然，不受任何框架限制」的創作方式，正是袁金塔想鑽研探索的方向。⁹³留美時期他創作的石版畫⁹⁴〈斑馬線〉（圖12）、〈車內車外〉（圖13），及水墨畫〈斑馬線〉（圖14），都使用稚拙、天真的筆法與反傳統的逆透視構圖，表現出擺脫歷史慣例及傳統美的創新途徑。

92 原文引自 John Russell Dorsey, "Radical at the Hirshhorn: Dubuffet's rule was to break the rules of art and beauty," *The Baltimore Sun*, website: <<https://www.baltimoresun.com/news/bs-xpm-1993-07-11-1993192111-story.html>> (2021.11.15 瀏覽)。

93 2021年8月3日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔2021年8月15日修正）。

94 如前文所述，石版畫是袁金塔就讀紐約市立大學所選修的課程之一。他在接受訪問時說：「石版畫的效果與繪畫最為接近。銅版、木版、銅版都有版畫的特色，但它們離繪畫比較遠。石版畫就像我們畫畫一樣，它的線條美感，書寫的自由揮灑，很像我們寫日記一樣，無須太多的覆蓋與修飾，比較能保存原味。」〔2021年8月3日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔2021年8月15日修正）。〕

（四）「稻草人」系列

紐約時期的「稻草人」系列，亦是袁金塔殫精竭慮的實驗之作。選擇稻草人的題材和他小時候鄉村生活的記憶有關，但也受到班·夏恩麥田畫的啟發。在鄉下長大的袁金塔一向對豐盛的東西印象深刻，一大片稻田、飽滿豐盛的果林，都是他喜愛的創作素材。紐約求學時，他無意間看到夏恩畫冊中一張以線條表現的黑白麥田畫作，覺得頗具有東方意趣，非常契合他所關注「中國畫線條活化的問題」。因此他開始到各地寫生麥田，並「參考土人藝術」及「民間、民俗壁畫」⁹⁵創作一系列稻草人連作。⁹⁶例如，1983年寫意水墨畫〈稻草人〉（圖15）和石版畫〈稻草人（一）〉（圖16），以及抽象化的石版畫〈稻草人（二）〉（圖17），這一系列「稻草人」作品取材自大自然所見麥田與稻草人元素，以簡單的造形與線條，表現意念的圖像與筆墨變化之美。返臺後他對解嚴後臺灣街頭抗爭與勞資對立現象感觸良深，後續「稻草人」符號已不再是純粹色彩、造形的探索，而是帶有政治隱喻或社會諷刺意味的符徵。

（五）「雪景」系列

袁金塔在紐約的第一個聖誕節，下了1公尺多深的雪。戶外一片白茫茫，車子都被雪給覆蓋住，道路也被雪封鎖了。首次看到雪的他，既感震撼，也對雪景之美留下深刻的印象。之後他找到一種新媒材——繪圖紙（drafting paper），⁹⁷這種紙顯色性極強，筆沾墨畫上去馬上就暈開，但又能留住墨色與顏料色粉。繪圖紙具有全替效果，很像蟬翼宣；蟬翼宣不易修改，它卻能隨意塗改。畫完後在後面墊一張白色西卡紙，就能顯現類似雪的純白效果。



圖17 袁金塔，〈稻草人（二）〉，1983，石版畫，28 × 19 cm，圖片來源：袁金塔提供。



圖18 袁金塔，〈雪後〉，1984.9，水墨、色、繪圖紙，80 × 82.5 cm，圖片來源：袁金塔提供。



圖19 袁金塔，〈雪封〉，1984.12，水墨、色、拓印、繪圖紙，71.5 × 98.7 cm，圖片來源：袁金塔提供。



圖20 袁金塔，〈門前雪〉，1985.1，墨、彩、紙，65 × 87 cm，臺北市立美術館典藏，圖片來源：袁金塔提供。

1984年左右，袁金塔開始「雪景」系列的創作。下雪前冰冷、蕭瑟的體感，下雪時雪花飄落的氣勢，以及下完雪走在積雪街道上的觸感，都能激發他豐富的身體感覺與想像。他運用水墨畫留白、渲染的技法，發揮繪圖紙足以表現積雪融化的特性，畫了許多不同時間、空間的雪景之作。畫雪景時，他對「構圖、取角度」，以及「水份、墨、色彩、線、造形、明暗」都十分注意。⁹⁸例如，〈雪後〉（圖18）以留白、渲染的技法表現層疊樹叢的積雪，再以寫意的筆墨、顏色，結構出帶有律動性的畫面。〈雪封〉（圖19）以前景一堵高牆與右側燈柱及矮欄杆，將畫面分割成三個空間。在透視點上，畫家是從肌理斑剝石牆之外的高處，俯瞰石牆內的停車場。大、小三角塊面空間的構圖，以及輪胎所留下雪痕的時間隱喻，使得〈雪封〉除了表現水墨暈染、肌理堆疊的東方意趣外，更多了一份現代都會生活的氣息。〈門前雪〉（圖20）描繪他在紐約住處窗外的雪景。紅色公寓為積雪所埋，屋前兩

95 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第17冊，1983年8月22日。

96 袁金塔說：「稻草人連作所參考的有非洲原始藝術，或者中國早時期古文明符號圖騰等，以及太平洋原住民藝術。原始藝術的範圍很廣泛，是西方人先發現的，民間美術也算是。我用了一些原始藝術的概念，但是稻草人是我自己畫的。……臉部的描寫，就是參考土人藝術及民間、民俗壁畫來的，但我也參考了印象派畫家的書。」〔2021年8月3日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔2021年8月15日修正）。〕

97 根據袁金塔的描述，描圖紙「類似塑膠材質，所以不吸墨，不會透過去，乾了更美，因為它沉澱下去了。這種紙有兩種，一種是一面光滑一面粗糙，另外一種是兩面都粗糙。……墨暈開的效果用 drafting paper 表現比宣紙還好，它最適合積墨與破墨，層次效果很好。」〔2021年8月3日筆者訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔2021年8月15日修正）。〕

98 袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第13冊，1982年12月31日。

株姿態各異的樹也被白雪覆蓋。高聳矗立的紅牆建築，斑駁的牆身，錯落有致的窗戶，則利用拓印技法營造出一種既粗糙又隨意的牆面風格，使其和留白的雪景與暈染的樹木，形成東、西風格折衷的意趣。

（六）小結

從以上所舉五個系列之創作，可以看出袁金塔滯美兩年期間，嘗試將西方現代藝術所強調的構圖、肌理、造形、移動視點、變形、逆透視、異材質結合等概念，與東方藝術的筆墨精髓兩相結合，企圖開拓更加多元的現代中國水墨畫路徑。返臺後，袁金塔於 1985 年 4 月於春之藝廊舉行個展。林清玄（1953-2019）評論其紐約學畫成就，說：「他的繪畫面貌丕變，不但在筆墨情趣上改變，觀念與結構上也有了新的突破。」⁹⁹ 管執中（1931-1995）也說他：「一反以往細筆寫實的手法，轉而運用自由線條，表現富於抽象意味的空間，……體現了作家高度的實驗精神」。¹⁰⁰ 紐約之行確實讓袁金塔的繪畫更上一層樓，並在藝術實踐上體現他所堅持的：

我每一階段的創作，是採取兩面作戰的戰術。一方面我繼續過去的題材、內容、技法，將其加深加廣，使其更雋永。……另一方面則往「新」的方向開拓。¹⁰¹

五、結語

讀者或許和筆者一樣心中可能有這樣的質疑：畫水墨畫的人跑去紐約要跟西方人學什麼？袁金塔待了兩年又學到什麼？

袁金塔 1984 年 7 月返國九個月後，於第 170 期《雄獅美術》發表〈為「現代中國畫探路」——我的第一個十年〉，說：

學習西方目的在於急起直進，後來居上。換言之，在一定的階段崇洋、用洋也許是不得已的事，最終目的還在自立自強，成土、

重土、用土。因此一個現代藝術工作者，不管用任何媒體來創作，總要牢牢握住自己文化的根。¹⁰²

正因為抱持著這種對土地、文化之根的信念，以及傳承自師執輩探索「中國繪畫現代化」的使命感，讓他不曾迷失在浩瀚無邊的藝術之都，並能鏗而不捨地在現代水墨畫的蹊徑中摸索前進。

袁金塔兩年來在紐約的學院學習、生活行旅中，一再反思中／西、古／今的文化知識系統，並比對傳統／現代、東／西方藝術創作者的思想與技法。從這些層面來看，袁氏赴美深造是想藉他山之石以攻錯，落實他在師範系統所接受大傳統歷史「規訓」的「中國畫現代化」理想藍圖。

1980 年代，紐約是「普普藝術、新表現主義、觀念裝置藝術與數位媒體等前衛藝術的天下」，¹⁰³ 這些豐富而複雜的前衛美術知識，當下未必被他消化和反芻；但經過轉化後，則陸續成為他 1990 年代以後「生態關懷」、「社會省思」與「消費文明」等不同階段的創作養分。

紐約時期之前後，鄉土臺灣乃是袁金塔生命經驗的重要起點，但其思索的文化母體尚鎖定在「歷史的」中國文化體系。1970 至 1980 年代，臺灣在威嚴政治箝制下，主體方位不明，又與歷史性的中國文化糾葛不清，袁金塔內心的懸案確實也曖昧不明。大約要等到 1987 年解嚴之後，當文化主客體逐漸明朗化，社會思想普遍趨向「回歸鄉土、認同臺灣、建構主體」的方向，「中國畫現代化」的思維，才逐漸翻轉為臺灣「水墨畫現代化」的反思議題。

1999 年袁金塔發表〈戰後（1945）台灣水墨畫發展初探〉一文，他說：

我們真正能掌握的其實不是抽象的中國「傳統」或西方「現代」，而是我們自己、我們的社會、我們的台灣、我們的時代。¹⁰⁴

顯然地，袁金塔藝術主體思維從「抽象的」中國轉換為「現實的」的臺灣，既非在 1970 年代鄉土寫實時期或 1980 年代紐約時期，而是歷經多次轉折後的 1990 年代中期。◀

¹⁰² 袁金塔，〈為「現代中國畫探路」——我的第一個十年〉，頁 31。

¹⁰³ 袁金塔，〈我的藝術創作之路〉，2021，未刊稿。

¹⁰⁴ 袁金塔，〈戰後（1945）台灣水墨畫發展初探〉（1999.04）；引自吳守哲總編輯，〈我思 · 我畫——袁金塔美術文選〉，頁 178。

⁹⁹ 林清玄，〈為「現代中國畫」探路——袁金塔的第一個十年〉，《時報雜誌》283 期（1985.05.01）；引自吳守哲總編輯，〈我思 · 我畫——袁金塔美術文選〉，頁 548。

¹⁰⁰ 管執中，〈向「扶乩藝術」致哀——從袁金塔的畫展說起〉，《民生報》（1985.05.02），版 9；引自吳守哲總編輯，〈我思 · 我畫——袁金塔美術文選〉，頁 552。

¹⁰¹ 袁金塔，〈我的變與不變〉（1990.01）；引自吳守哲總編輯，〈我思 · 我畫——袁金塔美術文選〉，頁 40。

參考書目

中文專書

吳守哲總編輯，《我思・我畫—袁金塔美術文選》，高雄縣烏松鄉：正修科大藝術中心，2010。

吳超然，《台灣當代美術大系・媒材篇：水墨與書法》，臺北市：文建會，2003。

林惺嶽，《台灣美術風雲 40 年》，臺北市：自立晚報，1987。

倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，臺北市：雄獅，1995。

彭瑞金，《台灣文學探索》，臺北市：前衛，1995。

葉石濤，《臺灣文學的悲情》，高雄市：派色文化，1990。

葉育陞、馬于婷編輯，《島嶼台灣：袁金塔鄉土寫實作品選》，桃園縣蘆竹鄉：長流美術館，2010。

劉永仁、余思穎、宋健行，《反思：七〇年代台灣美術發展》，臺北市：臺北市立美術館，2002。

蕭瓊瑞，《島嶼色彩》，臺北市：東大圖書，1997。

中文期刊論文

林巾力，〈「自我」與「大眾」的辯證：以現代詩論戰為觀察中心〉，《台灣學誌》6（2012.10），頁 27-52。

傅申，〈略論日本對國畫家的影響〉，收於張芳薇執行編輯，《中國・現代・美術國際學術研討會：兼論日韓現代美術論文集》，臺北市：臺北市立美術館，1991，頁 31-59。

劉國松，〈「中國現代畫的路」自序〉，《文星》90（1965.04），頁 66-68。

蕭巨昇，〈變與不變—「百年來水墨畫之變」的論爭研究〉，《書畫藝術學刊》24（2018.06），頁 103-125。

文獻資料（手稿、訪問稿）

袁金塔，「藝事隨想錄」（速寫摘記本），第 13 冊至第 22 冊，未刊印。

袁金塔，〈我的藝術創作之路〉，2021，未刊稿。

2021 年 7 月 22 日袁金塔回覆筆者（賴明珠）提問之文稿。

2021 年 8 月 3 日筆者（賴明珠）訪問袁金塔於龍泉街工作室之逐字稿（袁金塔 2021 年 8 月 15 日修正）。

網頁資料

Dorsey, John Russell. “Radical at the Hirshhorn: Dubuffet’s rule was to break the rules of art and beauty,” *The Baltimore Sun*, website:<<https://www.baltimoresun.com/news/bs-xpm-1993-07-11-1993192111-story.html>>（2021.11.15 瀏覽）