

「為了支撐我的荒墟，我撿起這些碎片。」T.S. 艾略特《荒原》

若以美國現代派文學大師（1888 年生）的詩句，來形容仇德樹八十年代具震撼性的作品，也許顯得突兀。這位中國藝術家生於 1948 年，新中國的節點上。艾略特的詩句所提及傳統裡隱藏的危機與個人文采的關連，以及他認為文化碎片為詩人寫作的最佳題材，就正好描述了仇德樹七十年代末至八十年代的作品。在毛澤東逝世後冒起並漸趨成熟的一群藝術家中，又以他這批作品最具視覺張力及前瞻性。

這批作品的理念，與仇德樹希望「不得不去建成 / 在此之上歡欣的東西」有著不可分割的關係（容許我再次引用艾略特的文字）。那時候他明白，不論是延續中國藝術傳統還是模仿西方技法，均無助他理解自我，或是所身處的歷史脈絡。是次展覽為參觀者帶來近觀仇德樹八十年代代表作的機會，見證藝術家嘗試從零碎中拼湊、建構，繼而了解自身及周遭一切的過程。

仇德樹生於上海，自幼受中國書法訓練，童年時曾創作一幅向清初畫家石濤（1642-1707）致敬的作品，給老師留下深刻印象。他年青時既是熱血的紅衛兵，也是有名的工人畫家，常到工廠裡為工人的日常生活作紀實。七十年代末鄧小平推行改革開放，當時仇德樹與其他民眾一樣，在新生活中掙扎求存。改革開放政策同時放寬對文化限制，大量翻譯作品流入國內；1979 年，波士頓美術博物館來華展覽，仇德樹得以親身觀賞傑克遜·波洛克（Jackson Pollock）的畫作。他聯同其他畫家創立了提倡「獨立自由」的「草草畫社」，然而「獨立」這詞對於當時政府來說極富政治意味，仇德樹因此受到政治監控，畫社亦隨之被禁。《黑夜與黎明》中的畫作就是在這背景下誕生，可見改革開放雖是一股解放洪流，但對於當中該何去何從，卻從沒有達成共識。

當我們終於可以詳細描寫仇德樹在七十年代末至八十年代初的創作背景時，其他的都已不重要，最重要的是藝術的本身以及它的精髓與意義。藝術門畫廊牆上所展出的七十年代和八十年代的作品，呈現了藝術家對多種藝術語言的嘗試（如 T.S. 艾略特在《荒原》的初稿中所寫的「他用不同的聲音以警醒世人」）在第二張取題精妙，名為「在不安的世界裡」的畫作上，有一只鷹、一隻老虎和一位獵人，清楚地令人聯想起一些中國古典繪畫的元素。（如仇德樹在之前的採訪中所說，老虎和鷹代表著世界上的惡勢力。）還有書法水墨作品、印章雕磨作品、畫面展現出捕捉到的具象與抽象之間幽靈般的影子的作品，以及仇德樹所創作的裂變作品。裂變已經被太多正式的言辭所修飾，可是，什麼才是個中意義？藝術家的表述可以幫助我們理解。

「這些畫創作於我最困難的時候。當時，我正籠罩在被批鬥的陰影之下。沒有人知道這樣的日子什麼時候才能結束，而根據批鬥的結果，當局可以毀掉我的家。那就是我的當時的感覺。有一天，我走在文化宮的小花園後，瞥見著地板上的裂縫，心想，這不正是世界上最動人最美好的悲劇性筆觸嗎？我感覺它們就是我那時的生活寫照。」

裂變一系列作品就是在這破碎的感覺中衍生出來。一般而言，這些作品包括把宣紙水墨撕成碎片，加上更多宣紙，再用丙烯繪畫，如是者以疊層進行複合創作。上述是仇德樹以碎片作畫的其一方法，打破中國傳統書法「一氣呵成」的慣例，「在此之上」建構「歡欣」。當參觀者置身展覽其中，會發現不僅只有裂變元素，而且這些作品皆是由碎片拼湊而成的。就拿「印章」一作來說，仇德樹認為此作體現了中國文化的本質。他本嘗試褪去圖中細緻之處，後卻使其呈爆發狀。他的作品裡到處可見碎片，水墨畫中墨彩曲折飛揚、千迴百轉，就打破了傳統水墨畫所立的界限。「為了支撐我的荒墟，我撿起這些碎片。」

為什麼呢？最可能的答案就是為了探索改革開放所釋放出來的精神世界的自由。尤其是在文革時期，政府對人民精神與思想的控制，是具有爭議性的。對那些包括仇德樹在內的藝術家而言，那些被壓制的傳統畫無可避免地就是一塊被隱藏的樂土。仇德樹在七十年代末至八十年代初的作品，皆是他對由文化碎片組成的精神世界的探索。此次展覽之所以被命名為《黑夜與黎明》，按照藝術家所說的，是對他在這個時期所經歷的憂鬱和歡欣的回應。這些都可以在作品中找到端倪，而這也正是畫作引人入勝之處。

——菲利浦·多德 Philip Dodd

1. 引用於 Jane DeBevoise 與仇德樹的採訪：

<http://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-qiude-shu/>