

墨的兩種呼吸方式：關於嗅覺的墨性聯覺創作

Moist and Burnt: As Ink Breathes

袁慧莉

一、關注嗅覺

「筆墨」一直是屬於視覺的，但回溯宋代郭熙曾提出「身即山川而取之」的四時山水創作觀，留下帶有濕潤氣息的《早春圖》，那畫中的潤墨，指向早春時節霧氣蒸騰的呼吸體感。如果我們不再忘卻身體感知作用於山水的這一重要環節，如果我們不再只是依賴視覺的筆墨去畫山水畫，那麼有沒有可能我們以身體感去表現另一種氣味感的墨？那是關於嗅覺於當下日常的呼吸感受，將嗅覺之身體帶入山川而取之，那麼，在霧中呼吸或者在霾中呼吸的山水將會是什麼？

什麼是「墨的兩種呼吸方式」？在當今日常生活中常會出現的兩種呼吸狀態：當清爽的濕霧來時，我們張開嘴深呼吸；當 Pm2.5 的霾害來時，我們摀上嘴戴上口罩，淺淺的呼吸。

從唐代提出「墨分五色」就證明了墨性美學與形態在山水畫中的重要地位，在往後千年的山水畫論中，針對墨性形態的討論就成為水墨畫的核心議題。即使到了「現代水墨畫運動」（以下簡稱「現代水墨」）捨筆留墨，仍舊離不開這個支撐水墨畫形意美學的核心，「墨」撐起山水畫史半邊天。

要研究如何推進或者探討山水畫在當代還有什麼可能？「墨」是一個必然面對的議題。而「墨」不該僅僅是視覺的，也應該思考如何聯覺嗅覺來表現。

二、在霧中呼吸與潤墨

研究歷代山水畫論，會發覺關於「墨」的墨性審美取向，多半偏向以「潤墨」為上的觀點。在用墨上強調「潤」的美，而摒棄「不潤」的，例如北宋初李成在《畫山水訣》指出「燥澀乾枯而不潤」的用墨是不美的，因此，他強調：「落墨無令太重，重則濁而不清；亦不可太輕，輕則燥而不潤。」；擅畫四時氣候山水的北宋郭熙《林泉高致》也說要以「墨色滋潤而不枯燥」為目標；元代黃公望《寫山水

訣》的用墨美學追求「在生紙上，有許多滋潤處。」；明代唐志契《繪事微言》則說墨性「盎然溢然，冉冉欲墜，方烟潤不澀，深厚不薄」；明李開先談「潤筆法」；清鄒一桂說「用墨淋漓」「用墨渾融」；民國黃賓虹以「渾厚華滋」為筆墨標舉等等。

即使畫家提出關於「燥」的用墨觀，例如清代龔賢《半千課徒畫說》中說「皴宜燥，不燥即墨矣」；清末戴以恆在《醉蘇齋畫訣》「用墨法」中提到「用墨濕燥兩相同，燥來顏色分淡濃，何為燥濕兩相同？紙上已燥墨色濃，濕墨上紙顏色同，到燥之後淡一重。層層濕燥遞相加，人墨枯燥我獨華。」文中的「燥」多半指的是乾筆、渴筆或濃墨的意思。即使用渴筆焦墨也必須與渲染潤墨相融相生，燥墨焦墨是為了襯托「潤」的存在。

唐代杜甫在題畫詩中所說「元氣淋漓障猶濕，真宰上訴天應泣」，「障猶濕」的「潤墨」，指向了「元氣淋漓」所形成的「真宰上訴」之自然美。這樣氣韻生動的理想自然美引起共鳴，也是最令人心神嚮往的山川。

的確，誰不想生活在那美好的空氣與滋潤的地方，我 1992 年開始長年生活在北台灣面海靠山金山小鎮潮濕的鄉下，多霧濕潤的空氣感是我早期創作《孤山水》系列的靈感來源，筆下的「潤墨」是回應我在這空濛中呼吸的身體感知結果。

三、在霾中呼吸與火墨

2015 年 12 月赴北京中央美院參加「傳統重塑」現地創作聯展，抵達北京遭遇生平第一次的霧霾紅色警報，第一次被鋪天蓋地的空污煙塵罩身，那種伸手不見五指的視覺與嗆味嗅覺震撼，將我從如桃花源般的金山鄉間驚醒。

我被安排在北京中央美院入住的宿舍窗外，便是一根正冒著煙的聳天煙囪，煙囪後方便是市民居住的樓房，原來，這種空污煙塵，是這裡的日常！（圖）

因為遭遇如此強烈的體感經驗，我要如何使用「水」墨來表現正在面臨的真實空污經驗呢？千年的「水墨」傳統畫論裡都是表彰理想自然美的筆墨審美觀，我感到古典水墨美學不符當下真實體感，那些水墨篇章裡的筆墨呼吸，與這眼前真實嗆鼻的呼吸完全對不準了！

我決心直面我的真實感覺，在北京中央美院現地創作中，與古代對話，用另一種方式詮釋當代自然的空污危機；以嗅覺取代視覺，於是以燒灼為主的「火墨」在

我腦中成形。

那根宿舍窗外的煙囪給我靈感，為呼應著這根煙囪的形象，我買了一刀宣紙，在當地博生藝術家的工作室熬夜燒宣紙，那燃燒的紙卷就像北京日常供暖的煙囪，也像工業區排放廢氣的煙囪（圖），在北京紫霾的天空下，我將燒了一半的宣紙炭灰收集起來，這是我將在展覽會場現地創作「火墨」使用的素材。

四、《火墨郭熙早春圖 No.1》與燥墨

我刻意選擇在中央美院七號樓的展場中間圓形的磁磚區，將之視為北京祭天的天壇，以我燒的宣紙炭灰取代水墨材料，以手指撚充滿焦燥氣味的炭灰，臨摹郭熙《早春圖》。（圖）象徵燃燒後排放在空氣中的 pm2.5 炭微粒，替換《早春圖》裡滋潤欣欣的水墨山水圖像。在北京，象徵帝國山水的水墨《早春圖》的「潤墨」，被火墨《早春圖》的「燥墨」的灰霾物質取代。（圖）

在《林泉高致》中強調「身即山川而取之」的郭熙，其代表作《早春圖》成為「火墨」第一件挪用對象，這件以表現「春山煙雲連綿人欣欣」（郭熙語）的潤墨經典代表作品，剛好在題材與內容上成為「火墨」對比於古今氣候變遷時的最佳代表。

在這個虛擬的天壇上，我如同祭祀般地，將剩餘的宣紙炭灰放在地上，燒過的宣紙卷，一部分捲起立放或平放，一部分攤開放在臨時的台座上，就好像在舉辦一場祭奠氣候變異的場域。（圖）

在北京完成了這件觀念性作品，基本上並不意圖保存它。但在北京一週之後回到臺灣，又正好碰到北京霧霾在東北季風的吹引下移動到臺灣，位處臺灣東北邊的金山是迎風區，空污無國界，隨著季風移動四處飄散，沒有任何桃花源可以逃離！碳排放在氣流中傳播，即使生活在鄉間，仍然抵擋不了無處不在的空污效應。

當我的體感被那強烈的紫霾焦燥之氣喚醒之後，才意識到，生活在 21 世紀工業科技過度發展的時代，氣候變異早已為桃花源悄悄瀰上了一層誤以為是霧的霾！在越來越極端氣候的時代，理想山水有時並不那麼理想。

霾原來在生活中早已存在，只是我以前並沒有關注它，我造訪了雲林麥寮六輕石化工業區（圖），開在中彰快速道路上，感受了無止盡的煙霾漫天遮蔽了天空與

一切景物，這白茫茫一片真不乾淨，塵霧瀰漫一點也不浪漫。我開著車，自己也是製造空污的一份子，生活在以空氣換取便利的時代，「火墨」，是時代的反應，也是我的懺悔。於是我知道，「火墨」必須持續進行。

五、器氣一體：裝置的隱喻

在 2017 年於台北內湖耿畫廊舉辦「墨的兩種呼吸方式」個展時，我再製作一件正式版《火墨·郭熙《早春圖》No.2》，並以原尺寸臨摹，進行更完整的裝置展出。同時，也做更多的火墨對臨作品，成為一個系列。

《器經·大器篇》有言：「天地有器，然後有生。氣有則器，有器具氣，器氣一體。」氣在容器中存在，天地山水便是一種容器，山水之中有氣，農業時代多半是美好的空氣，而工業時代則更多不美好的空氣。

《火墨》系列中有三件以透明箱體裝置作品，分別是《火墨·范寬《雪景寒林圖》》、《火墨·關仝《山溪待渡圖》》、《火墨·郭熙《秋山行旅圖》》，透明箱體代表「天地之器」的隱喻，在箱底中央放置一捲燃燒的紙卷比喻煙囪，以火墨臨摹三件以季候或自然景物為主題的古典圖像，對應於紙卷煙囪所燒的焦燥灰燼，隱指焦燥灰燼使山水蒙上霾氣燥墨，透明箱中的底部撒留些炭灰，象徵飄散在空氣中的炭物質，隱喻霾塵流動的特質。

裝置作品如《火墨郭熙·早春圖 No.2》象徵祭天的圓形天壇《火墨許道寧·秋江漁艇圖》以三柱灼紙捲如祭桌香奠、《火墨米友仁·雲山圖卷》下方攤平的層層空白灼紙卷，隱喻燃燒破壞自然，雲山消失後的空景。都象徵當代生存者面對古今氣候變異下，在殘存的勝景灰燼中，對美好自然的逐漸消失進行著唏噓奠祭。

六、火墨之形異：材質物性的對辯

「火墨」的觀念性來自於對「墨」的材質如何擴延其物性語彙的探問，「火墨」來自火燒宣紙後剩餘的炭灰，「水墨」的「墨」，也是從火而生的炭。《孟子·公孫丑上·注》曾說：「炭，墨也」。「墨」這個字就是從其「燈盞碗煙」製作工法的象形而來，在土上一豆燈火，燃燒材或煉自木材的油，覆碗收煙，集煙製墨(圖)。「水墨」與「火墨」的本質都是炭灰。

「水墨」從最原始的材質原料角度來看，所使用的「墨」也是經過燒「木」

取細炭灰，調膠後捶練成的墨條，加「水」研磨才產生「水墨」，在媒材特性上是「先火後水」的材質使用。

而「火墨」是以宣紙燃燒成炭灰，再取此紙炭灰作畫，作畫過程中完全不加水。宣紙的原物料是樹木或植物，在製程中必須先經過以「水」浸軟「木」皮，絞碎成紙漿後手抄製成。所以，「火墨」的宣紙炭灰是「先水後火」的材質使用。

就材料本質言，「水墨」與「火墨」都同樣包含了「水」、「火」、「木」這三種物質元素。「火墨」使用的宣紙，與「水墨」的墨條，都同樣來自於樹木原料，但與「水」、「火」的天然元素產生關係的製程不同，造就不同的結果。

「火墨」是從三種自然元素互為表裡的製程關係中，透過「返」本質的材質還原探索，揭開墨的物性本質辯證，以便將千年不變的墨性思維，由本質向外翻轉，在同質中發現物質反向操作時產生的異質性，藉此打開「反」（古典）墨性美學形意的對辯場域。

山水畫不可避免地總需與自然環境有所對應，我提出「火墨」，不僅是回應氣候變遷的當代空氣現象，同時也深及對傳統水墨之墨性本質的探究與對辯，從材質物性上辯證出墨的形式變異。

而為了善用炭灰作為對應污霾空氣中所含的炭微粒物質，我並不意圖將畫面上的炭灰以膠水固定，而是以指甲指尖指腹手掌全方位的手捻宣紙炭灰，在宣紙上塗抹壓擦，利用手指的力道與紙張的摩擦，以及宣紙炭灰與宣紙載體之間同質性的相互吸附，幫助了炭灰的附著(圖)。有時我會使用自製的宣紙捲成的紙卷筆(圖)，一邊燒一邊畫，製造更為細膩的肌理。「火墨」不使用毛筆也完全不使用水分，在作品保存上，雖不採用任何膠水去固定那些炭灰，但因為壓克力木框的緊密壓實，仍然保留了整體圖像。某些炭灰仍然可在畫面上小幅地移動，這象徵飄散在空氣中的霾微粒，讓它在畫面中保持靈活的移動狀態，才最能代表 pm2.5 懸浮微粒的特質。

七、火墨之意異：文化圖像墨性美學的轉向

火墨的「燥」不是前述古典畫論裡那種乾筆濃墨「燥」的意思，「火墨」的「燥」墨是對應於傳統水墨「潤」墨美學的反面而發生，是火焚後的焦氣，這是

聚焦在嗅覺氣味上的，而非視覺上的筆墨形態。

山水畫一向以來都是以視覺為主的，總是追求著筆精墨妙的理想，畫家習慣在自己營造的理想國度中，製造可居可遊的「真山水」，或隱逸的桃花源，在傳承幾百年之後，水墨畫者過度重視視覺的筆墨，安適地以筆墨為心靈唯一追求與供養，漸漸失卻了身體其他感官轉化於創作的回應能力，而當「身即山川而取之」的身體只剩視覺的結果，就是水墨畫家只能越來越侷於一角，面對真實漸成失能失語狀態。

找回失去的感官感知，真實地體驗並回應，將身體投入到生活之中，如果應該有嗅覺，就不要迴避，如果現實是不美的，就不要害怕表現真實。我藉由顛覆古典文化圖像，用以反襯氣候變異現狀，「火墨」不是為了表現理想山水或自然美而發聲，而是反映生存此時代的危機狀態，因體感與實受而出現的創作。

「火墨」所選臨摹的古畫並不是隨機取樣，而是針對帶有季候題材或者空氣內容的作品，將這些古典水墨畫作裡強調的「潤墨」換置成火墨的「燥墨」。這樣的挪用換置，意味著 21 世紀的工業世界取代了古代農業時代的空氣，同時也反應盛行了一千年的山水畫語言，面對時代變異有需要產生新的形式來述說新的內容。

除了挪用古畫之外，在 2022 年靜宜大學藝術中心個展的火墨自創作品中，更以日常新聞或直接經驗為題材，這些讓人視覺與嗅覺都難受的日常景象，已然形成了霾日常。

以「火墨」挪用古典山水畫圖像，不是為了以異材質模仿古畫筆墨的效果，而是藉由與古典墨性的落差，翻轉墨性語言。當今自然世界所面臨的污霾空氣現狀，需要「火墨」的燥墨來表達。「火墨」不意圖歸返古典美學，是為了符應當今空污現象，打開新的「墨性」辯證空間而做。現實有時是不美的，這個時代不該只有「美」學，也應該有「反」美學。

八、形異意異的「火墨」

「火墨」看似追隨二十世紀中葉「現代水墨畫運動」（簡稱「現代水墨」）去除使用毛筆與中鋒技法的形式變革主張，但「火墨」與「現代水墨」仍存在著極大差異。

「現代水墨」重視形式變異，卻仍舊遵循傳統水墨美學語彙意涵，例如強調「宇宙自然氣韻」、「似與不似之間」、「寫意氤蘊」、「墨暈篇章」等等，特別是在水與墨之間尋找類似於古典潑墨寫意美學與形態，所以基本上是「形異意同」的變革方向。

「火墨」，不僅材料技法與過往不同，更且在意涵語彙上與古相反，既完全在技法材料上變異，又改變潤墨美學的古典語彙，這形式到內容的雙重差異與顛覆，代表「火墨」在「現代水墨」的基礎上更往前邁進，在形式與意涵上全然貼近當代生活真實面向，是「形異意異」的全面革新。

從呼吸的角度去觀照氣候變遷，並以對應於空氣的墨性去表現古今差異，「墨的兩種呼吸方式」都是我的生活日常：「水墨」《孤山水》反應我生活在潮濕多霧金山的遼闊視野經驗；「火墨」則對應於地球暖化形成的霾日常所見所聞，更是對古典文化語彙的當代轉化提出一個形意俱異的方案。

「火墨」面對的是日常生命經驗的議題，在二十一世紀已然全球化的實際生活中，生存議題是共通的。因此，此時代的創作者不再糾結於二十世紀初如何中西融合的文化體用問題；此時代的創作者，也不再如上世紀中至末以「筆墨」為唯一關心的繪畫問題。當代創作者需要面對的是將失去的身體感知找回，透過有效地使用媒材技法、去轉化出適於當代情境的形式，將生命的真實經驗透過觀點去更新歷史語言，以提出適情適性適境的美學內容與語彙。