

# 水墨美學的全球化想像： M+ 水墨藏品展

● 馬唯中

## 一 展覽緣起

座落於香港西九文化區、由瑞士赫佐格和德默隆(Herzog & de Meuron)建築師事務所設計的M+視覺文化博物館，建築工程正如火如荼地進行，預計於2019年春天完工，2020年正式開幕。M+於2011年開始營運，目前已收藏了六千多件作品，並在香港不同地點先後以「打游擊」的方式舉辦各類展演活動，介紹M+的收藏方向、概況和視野。自2016年9月起，以M+工地旁的「M+展亭」為中心，策展團隊針對館藏的各個面向和未來策展概念，進行了系統性的介紹和試驗，讓觀眾認識M+的理念，也讓M+館藏提早亮相，與觀眾互動。在M+展亭所推出的第五檔展覽「似重若輕：M+水墨藏品」(2017年10月13日開幕，展期至2018年1月14日)，首次以水墨為主題，展出香港、中國大陸、台灣、日本、韓國、印度、美國、西班牙等十多個國家和地區逾四十位藝術家的繪畫、書法、攝影、裝置和錄像等五十六件精選館藏。

水墨是亞洲視覺藝術的主要媒材，更是亞洲文化的標誌。這個向

來有着自成一套的教學體系、技法、語言、理念和流通方式的領域，因為它與傳統的關係，在當代藝術領域和論述中往往處於有些尷尬的位置。早在2006年，當博物館小組(Museum Advisory Group)成立並訂定M+的宗旨和目標時，就已熱烈討論水墨將來在M+、在香港、在中國文化中的定位。該小組決議M+未來的收藏及展示內容以亞洲為出發點，全球二十、二十一世紀的「視覺文化」為視野，涵蓋視覺藝術、設計與建築、流動影像三大領域；至於東方文化系統中獨有的水墨則納入視覺藝術領域當中，視其為全球現、當代視覺文化發展進程中一股重要力量，也是在香港、亞洲，以至全球文化機構紛紛興起的二十一世紀，形塑M+特色的要方之一。

M+策展團隊啟動之初，即鎖定香港前輩藝術家的水墨作品作為首批購置館藏，並於2012年舉辦「水墨藝術與視覺文化的交錯：當代文化機構中水墨的收藏與展示」研討會，聽取藝術家、評論家、學者及策展人的意見，集思廣益，討論M+規劃水墨收藏的基礎工作，並勾勒出水墨自

1980年以來在中國大陸和香港藝術發展的輪廓。筆者於2013年秋加入M+策展團隊，擔任M+水墨策展人，負責規劃水墨收藏、研究、展示的策略和實踐，並透過2014年舉辦的「戰後日本、南韓、台灣的抽象藝術」研討會，提出以「比較藝術史」的觀點，梳理水墨在第二次世界大戰後亞洲地區的發展，目的在於探索抽象藝術和水墨的關係，試圖打破以往海內外藝術界僅關心華語地區水墨的「習慣」，發掘水墨在整個亞洲系統內，甚至在亞洲境外以至全球藝術創作潮流中的位置。收藏內容和論述框架拓寬後，我們便能從國際藝術史的角度，重新觀察、整理水墨的發展。這樣的視野也恰好符合M+收藏和展示視覺文化的大方向，適切地將水墨與其他當代視覺文化領域間的關係作一統整。這兩場學術研討會，為後來的研究和收藏工作奠下了基礎<sup>①</sup>。

除了學術研究工作，我們亦參考其他博物館的水墨展覽前例，規劃M+收藏和展示的視角。過去十年間，國際上的幾所知名藝術機構，包括紐約大都會藝術博物館、波士頓美術館、香港藝術館、台北市立美術館、銀川當代美術館等，相繼舉辦多個關於現、當代水墨的展覽。前列的幾間西方美術館都有傲人的東方古典藝術藏品，而香港和台北的美術館也收藏了對當地意義重大、二十世紀之前的藝術作品，所以它們舉辦的水墨展，多半與館藏的脈絡和藏品本身有密切的關係。除此之外，也有幾個以雙年展形式呈現的水墨展，例如1998年開始的深圳國際水墨雙年展。而M+僅以二十、二十一世紀的作品為收藏目標，究竟該如何在我們的展示概念

和規劃中呈現水墨？如何和當代藝術中的其他領域相聯繫？

## 二 精選二十、二十一世紀的水墨藏品

「似重若輕：M+水墨藏品」是M+首次舉辦的水墨藏品展，呈現自二戰後至今豐富多元的創作。M+視水墨為兼容並包的美學，故展品不限於水墨媒材。二十世紀中葉以來，許多亞洲藝術家開始重新審視並革新以書法和山水為主流的傳統水墨內容、技法和概念，從而創造出切合其時代和個人經歷的表達手法與技巧。在此過程中，藝術家時常融會外來文化的藝術風潮與媒材。同時，不少亞洲境外的藝術家也從傳統水墨中找尋創作靈感。簡言之，水墨這個一般被認為屬於東方獨有的藝術傳統，早已參與國際交流與對話。此跨領域、跨文化的接觸和演進，正是M+收藏和展示水墨的根本理念。本次展覽的架構依照傳統水墨書畫的形式和哲學底蘊，分成三個部分，為現、當代的水墨發展作歸納。展覽名為「似重若輕」，道出水墨物質和精神層面的張力，貫徹全展。

展覽以韓裔美籍藝術家白南準(1932-2006)的《平方根》(1961)作引言。這位韓國出生、以音樂創作為本業、被藝術界尊稱為「錄像藝術之父」的創作者，不按牌理出牌，以戲謔玩笑向水墨傳統致敬，不乏挑逗意味，充分體現其事業發展初期即非常明確的藝術理念。白南準用箱頭筆在立軸上草草畫下平方根符號，以猶如禪宗公案的手法，表現藝術的無限可能。他自如地運用不同文化和領域給他帶

來的靈感，充分體現「似重若輕」的展覽理念。

### (一) 字跡、符號、筆劃

展覽首個部分「字跡、符號、筆劃」，主要呈現通過書寫和筆跡傳遞藝術思維的作品。書法是水墨之根基，這點顯而易見，因此展覽的首個部分與書法緊密扣連在一起。字跡和符號由點、線、撇、捺等筆劃構成，意義來自對應的語言或形象聯想。筆劃本質上是腕、臂在時空中揮動的痕跡，而它作為構圖的一部分，也具自身意義：既是藝術家運筆手勢的原始記錄，亦是思想和情感表達的載體。由此可見，書法和圖畫的共通性在於兩者皆為基本的表達形式。此部分的作品呈現了藝術家憑直覺揮動肢體留下的筆墨形跡，並透過叛離、重新詮釋與創造，直接或間接地與書法及繪畫對話。

該部分展覽從台灣藝術家董陽孜(1942年生於上海)的巨幅書法作品《昂昂若千里之駒 泛泛若水中之鳧》(2002)開始，檢視水墨與書寫之間的關係。此作既忠於漢字形式，又漸趨於抽象。作品筆走龍蛇，雄渾奔放，與英籍台灣藝術家李元佳(1929-1994)的《無題》(1960)中細小的點線筆跡形成鮮明對比。李元佳的作品並無任何可辨識的字詞，令人費解，卻完全譜出他個人的詩性語言。在戰後的1950、60年代，日本兩位藝術家森田子龍(1912-1998)和比田井南谷(1912-1999)顛覆書法，例如前者的《俎》(1963)及《圓》(1967)、後者的《作品12》(1953)及《作品63-12》(1963)，均模糊字的形態，擺脫對形象的依憑。數十載後，大陸藝術家

徐冰(1955年生於重慶)亦在《天書》(1989)中自創無意義的漢字，一方面保持了文字某些部首和形態，另一方面顛覆文字的根本意義。

此外，此部分還呈現以點與線為本的藝術表達手法，指出東西方藝術家理念相通之處。莊喆(1934年生於北京)和梁巨廷(1945年生於廣東廣州)分別是1960年代台灣和香港現代繪畫運動的重要成員(前者為五月畫會成員，後者為新水墨運動健將)，他們各自在抽象藝術領域探索線條於構圖中的作用。同樣對材質和肌理感興趣的還有韓國藝術家李禹煥(1936-)和朴栖甫(1931-)，他們都是1960、70年代韓國「單色畫」(Dansaekhwa)現代繪畫運動的健將，分別在東京和首爾從事藝術創作。四位藝術家不約而同地應用傳統水墨的訓練和知識，並刻意挑戰它的技法，把水墨的觀點帶入戰後抽象畫的範疇。李禹煥和朴栖甫的筆觸都富於質感，與另一位對戰後抽象藝術有重大貢獻的印度裔美籍藝術家雷迪(Krishna Reddy)(1925-)的水彩畫異曲同工。

雷迪兩幅1960年代的作品《形成》(1964)和《無題》(1965)，線條和墨跡既是藝術家運筆手勢的記錄，亦帶有書法韻味。年輕美國藝術家莫斯(Nick Mauss)(1980-)的抽象作品《無題》(2012)也殊途同歸，他於陶瓷表面勾畫釉彩的線條和漬痕，厚實而飄逸，猶如水彩。雷迪、莫斯具有自我探索性質的作品，仿如跳躍時空，與大陸藝術家仇德樹(1948年生於上海)的《心印》(1982)和黎巴嫩裔美籍藝術家阿德楠(Etel Adnan)(1925-)的《加州雷斯岬二號》(1989)對話。仇德樹以朱紅印章的圖案佔據畫面，阿

德楠則以輕快的筆觸畫出北加州的風景。這些作品中強烈的個人色彩和觸感，顯示不論文化背景或地域，藝術家均以線條和筆跡即時地、直接地傳遞創作意圖。

## (二) 山水的念頭

展覽第二部分名為「山水的念頭」。山水可謂最廣受探究的東亞繪畫傳統，在當今藝術創作中，魅力長盛不衰。藝術家往往發展新技法、運用新素材來表達對大自然的敬畏，或以傳統視覺語彙為基礎，建構新的敘述。台灣藝術家劉國松（1932年生於安徽蚌埠）、香港藝術家王無邪（1936年生於廣東東莞）與中國大陸藝術家邱世華（1940年生於四川資中）的創作背景，分別是冷戰時期的台灣、殖民地時期的香港和文化大革命後的中國大陸，他們都有意地選擇了最具中國文人情懷的山水畫來表達個人身份和文化認同。他們多方面探索材料、技巧和構圖手法，融會西方抽象藝術，不囿於固有技法，展現傳統山水畫之意境和大自然令人敬畏驚歎之貌。

久居歐洲的楊詰蒼（1956年生於廣東佛山）和居於北京的彭薇（1974年生於四川成都）描繪的山水看似與傳統技法無異，但畫中的場景卻不尋常。楊詰蒼的《芥子園三號》（2010）畫有朵朵不祥的雲彩，在空中徘徊不散，在其籠罩之下，山水之間正上演一幕迫害情景，這是他對文革慘痛歷史的批判。彭薇則在山水畫《雲水隔》（2013）中題上英國詩人拜倫（George Byron）致伯爵夫人泰麗莎（Countess Teresa Guccioli）的情書，以浪漫情懷挑戰傳統山水畫中含蓄

矜持的情感表達。梁銓（1948年生於上海）重新演繹南宋畫家李唐的作品《清溪漁隱圖》（同名，2013），構圖靈感來自傳統國畫的裝裱技巧以及美國西岸畫家狄班孔（Richard Diebenkorn）（1922-1993）繪畫的幾何抽象風景。梁銓畫中拼貼的層疊效果，與西班牙籍畫家西西里（José María Sicilia）（1954-）的《瞬間》（2013）中交錯的記號和色塊不無相似之處。西西里在研究鳥類歌聲時獲得靈感，透過作品表達對自然與生命關係的冥思。在這些當代作品中，藝術家透過對山水的描繪、記錄和挪用，深思在歷史、傳統和大自然力量下人類生活的意義。

樹木花草是藝術家思索自然環境的一個「平凡」的出發點。居於德國的大陸藝術家單凡（1959年生於浙江杭州）與香港藝術家管偉邦（1974-）從傳統書畫的題材中，分別選了竹和松作為創作素材，並在兩種植物固有的寓意上，加入自己的理解和詮釋。竹子在中國文人傳統中象徵堅韌不屈的氣節，單凡《瞬時之作》（2007-2013）中的墨竹造形卻異於尋常，或折斷，或互相纏繞，但構圖同時遵循中國繪畫的虛實平衡和德國包浩斯（Bauhaus）思考的幾何原理。管偉邦的《起舞弄清影》（2014）中，潑灑的墨跡層層覆蓋松林，回應清初畫家石濤和二十世紀藝術大師張大千的抽象畫風韻，並讓北宋蘇軾《水調歌頭》中描述的經典形象躍然紙上。

布緞和絲帶是中國人物畫中常見的元素，長期在台灣生活的袁旻（1941年生於重慶）在《好顏容II》（2005）中將之化為中國視覺文化中象徵富貴的豔麗牡丹。曾定居夏威夷的曾佑和（1925-2017）利用紗布和當地常見的

樹皮布，拼貼製成作品《樹根之歌》(1962)，模仿樹根盤曲的造形和粗糙的紋理。「天王補心丹」用於醫治現今繁忙生活所引起的文明病，而章燕紫(1967年生於江蘇鎮江)以此藥帖為名的冊頁作品(2014-2015)混合了中藥素材，並詳細描繪了各種草藥成份，植物因被煉製成中藥而對人體產生療效，表達了人們盼能依靠自然資源恢復元氣與安舒的渴求。

石頭常見於中國園林和日本庭園，也是中國山水畫的基本構成元素，所代表的是藝術家深入觀察文化與自然關係的媒介。香港藝術家靳埭強(1942年生於廣東番禺)和熊輝(1988-)均以石頭作圖像，並以「臨摹」(學畫必經階段)作文章。靳埭強應用設計理論中的幾何結構，把經典的山巒圖案轉化為作品《重岩》(1977)中的「現成物」，使它們不再是至高無上的典範；熊輝則以顛覆師生與父子間的絕對服從關係為出發點，邀請作為知名水墨畫家的父親熊海一同創作《繪畫六法—傳移摹寫之四》(2015)。兩件作品大方呈現，亦巧妙消解壓抑的權力結構。李華弋(1948年生於上海)的作品《松嶺》(2011)靈感既源於北宋山水經典，又受到二十世紀中葉美國抽象表現主義繪畫的啟發(李作畫的首步，是讓筆到之處成為構圖基礎；隨機安排為抽象表現主義早期主要特色之一)，畫面如夢幻仙境，松樹在陡峭險峻的懸崖(即石頭的堆積)挺拔而生，大氣磅礴，動態十足，充滿戲劇張力。對比之下，日裔美籍攝影家石元泰博(1921-2012)鏡頭下1950年代的京都桂離宮攝影作品系列就更顯得寧謐平靜，這從特寫的園中石組紋理如

《石苔石》(1954)可見一斑。人類與自然的矛盾，在邱黯雄(1972年生於四川廣元)2005年的兩件錄像作品《江南錯》及《空中的》中均有所呈現。前者以影像揣摩靜物的美學，是用流動影像方式表現大自然和樹木的新方法，也是對自然和生命的思考；後者用手繪動畫表現自然環境之萬物(包括石頭)受近代發展的摧殘，思索人類社會急速發展所導致的破壞與種種惡果。

從以上作品可知，藝術家對山水畫乃至大自然歷久不衰的興趣，從藝術史、文學、哲學、創作材料、聲音、設計甚至中藥等各種角度闡釋抒發，各自精彩；植物和石頭等山水畫中常見的元素，也因而被賦予新的意義和視覺特質，不僅展現出山水畫之於當代藝術的重要性，更提醒我們，人類與自然的關係，是一個普世共同的命題。

### (三) 物·外

展覽的最後一部分「物·外」，轉向呈現超越外在形體和真實世界之物。作品乃經由探索內在情感、尋思與身外世界之關係，透過鑽研紙、水墨、塑膠彩、油彩的屬性，以及色調和色彩(即便只是黑白)的感染力而產生。作品藉抽象手法和虛實結構，展露各種情感——或躁動鬱抑，或寧靜恬適，不一而足。有的作品意在潛心追求道、佛悟境，有的則予人富於想像力和詩意的啟示，使我們既面對俗世，也觀照天地的廣大無垠。

水墨自由奔放的表現力，運用在抽象畫上實在是再適合不過。藝術家以之探索複雜的情感、追求精神境界以及沉思塵世的苦惱。他們以精湛技巧駕筆馭墨，在紙上譜出千變萬化的

效果。李華生(1944年生於四川宜賓)的作品《9902》(1999)，密密麻麻的手繪墨線成格，既是思想的記錄，亦是他決意拋開形象畫的印證。仇德樹的作品《紅印在黑和白之間跳動》(1981)中，圖樣難辨的印章在濃稠的墨海上跳動，是他繪畫了多年宣傳畫後的療癒之道。迥異於仇德樹作品中的朱紅，生於上海的香港藝術家周綠雲(1924-2011)的《旋律二》(約1985年)，只見一片張揚的紅色漩渦在洶湧混沌的黑色海洋中升起，表明了以水墨和抽象手法表現欲望和主體思想，在男性藝術家主導的現代水墨界裏，別具意義。

文人畫蘊含的哲理追求，依然是當代藝術創作的重點。許多藝術家都視其為亞洲藝術和視覺文化之本。「動中有靜，靜中有動」的道家思想對「變」的體悟，激發了豐富多樣的藝術創作。香港藝術家「蛙王」郭孟浩(1947年生於廣東江門)於1970年代的行為藝術和紙本作品便屬此類，例如《火畫、蝶》(1978)，拼貼燒焦的紙張，加上水墨，描繪蝴蝶羽化過程。同樣地，旅美的鄭重賓(1961年生於上海)的《人的另一種狀態》系列(1988)中，水墨和塑膠彩這兩種東、西方繪畫媒材並用，探討具象和抽象的中間地帶，體現模稜兩可的微妙。韓國「單色畫」畫家權寧禹(1926-2013)也是受傳統水墨畫訓練出身，專門研究與水墨密不可分的韓紙(韓國水墨傳統的基本材料)，其抽象畫作品《無題》(1982)由垂直割劃、撕裂的多層韓紙組成，營造出立體感，既似繪畫，又像雕塑，難以名狀，挑戰「無筆無墨不成畫」的鐵律。

道家和佛家思想可謂深刻影響了東亞文化的世界觀。本次展覽也展出

了幾位亞洲抽象藝術先驅的作品，藉以進一步闡明藝術家對佛、道思想的興趣，以及透過探討抽象而達致有所參悟的心境。定居意大利超過半世紀的台灣藝術家蕭勤(1935年生於上海)的早期作品《混沌》(1962)，描繪宇宙初開時亂中有序的混沌狀態，而較後期的《炁之三一一》(1981)透過寥寥幾筆巧妙安置的墨水筆跡，簡單表達了其湧動的思潮。王無邪的作品《遙思》(1970)以對稱的構圖表現藝術家的思鄉之情；活躍於美國的五月畫會成員馮鍾睿(1934年生於河南南陽)的拼貼作品《二〇一四之十七》(2014)融入《金剛經》經文，呈現其冥想過程。香港現代水墨的奠基者呂壽琨(1919-1975)的直幅畫作《禪》(1970)，則在層層暈染的墨黑中乍現了一道靈光，名副其實地呈現出「似重若輕」的視覺及精神表現。

除了這些恣意奔放的作品之外，還有一些藝術家選擇以蘊藉含蓄的手法來捕捉內省的瞬間，引領觀者踏上另一種冥想的步調。來自台中、曾旅居英國多年的林壽宇(1933-2011)於1960年代浸淫於倫敦的概念藝術圈中，自此以極簡風格進行創作，其作品《春》、《夏》、《秋》、《冬》(1972-1974)的畫面近乎純白，精妙地記錄不同季節的細微變化，表現了以精簡的畫材來表達道家思想的可能。許雨仁(1951年生於台南)的畫作《海海流流不斷……》(2006)同樣柔和內斂，將無常的大海化為零星的乾筆點描線，並配上他的新詩，藉以慨歎在時間洪流洗刷下，人類的作為終究是徒勞。

最後，現居上海的藝術家倪有魚(1984年生於江西贛州)的裝置作品

《銀河》(2010-2011) 捕捉並重構了轉瞬即逝的一刻，眼前所見的「群星」由硬幣組成，上面有精心繪製的山水景象、動物、家具、樹木花草等，讓觀者猶如漂浮在靜止的空間與時間之中，細味世間短暫的景致。而空間與時間，就是中國人所說的宇宙——「上下四方曰宇，往古來今曰宙」。此為展覽的終曲，置於展廳正中央，闡明「似重若輕」之中心思想：水墨美學強調的物質與精神、有形與無形的張力，可從詩意的、隱喻的、官能的各種角度表現。不論是憑直覺畫出的線，或是有目的而寫下的字；不論是抒發對山石、花草和萬物的情感，還是表達對塵世內外的期望和恐懼，水墨雖負傳統之重，但本身輕盈灑脫，讓藝術家的想像和試驗精神得以馳騁，其潛在力量實無窮無盡。

### 三 展覽空間和主題的呼應

展覽的主題「似重若輕」強調輕重對比，在展覽設計上也有所配合。本展以掛牆的平面作品居多，故設計了五道平行牆面，形成開放式的隔間，配合長牆上的幾扇門，讓人穿梭其中，從不同角度對照、欣賞作品——時有欣賞冊頁和長軸的悠閒，時有步步山水的激情，時有柳暗花明又一村的驚喜。架高牆底與地面的間距，讓牆面浮於地面上，回應展覽主要意念。

這樣的空間安排亦可讓展覽不同部分的作品對話。「字跡、符號、筆劃」的首面主牆，即董陽孜的書法作品《昂昂若千里之駒 泛泛若水中之鳧》。作品字體大而奔放、氣勢磅礴，打破書法的平面限制。周綠雲的

立軸《旋律二》，紅黑對比，情緒激昂，在入口另一端向觀眾招手。沿着董陽孜作品走到長廊盡頭轉向的同時，即看到對角紅黑交錯，曾佑和的《樹根之歌》。

於上海出生、在台灣和美國受繪畫訓練的董陽孜，是近代首屈一指的書法藝術家。為了讓漢字書寫在當代藝術中延續不斷，她用心良苦，將古籍中的經典文字帶入現今世人的思考，挑戰空間和視覺效果，讓線條躍出平面的局限，與當代社會脈絡接軌。同樣是上海出生的周綠雲，戰後移居香港，先後向趙少昂、呂壽琨習畫。她靈巧地從古典水墨和繪畫技法中創造出屬於她自己的抽象語言。漩渦式的線條，紅與黑對比色的運用，表現她內心澎湃激動的情感，渾然是從東方美學系統出發的抽象表現。今年9月辭世的曾佑和，既精通傳統繪畫和書法，又具東亞藝術史博士的學術背景。她於夏威夷任教和創作多年，發明「綴畫」的獨特拼貼技法，將中國繪畫的意境和韻味，用西方拼貼的抽象方法和就地取材的隨性態度呈現。這三位女性藝術家的作品，呈現三種面向，以新穎的方式承接傳統，形成強烈的張力，引領觀眾的視線和好奇心，也讓展覽動線富有韻律。再加上其他女性藝術家如阿德楠、彭薇、袁旃、章燕紫的精彩作品，在在凸顯她們在藝術史上開展的新頁。

香港藝術家在水墨創作方面的豐富貢獻亦是本次展覽的重點。香港戰後的水墨發展是現代藝術史上相當重要的一頁<sup>②</sup>，M+當然致力宣揚與研究。尤其是呂壽琨開啟香港藝術的戰後新格局，從傳統中國書畫的底蘊，悟出與西方抽象藝術趨勢相通的表现

方式，創作出具個人風格的水墨畫。他嚴謹的研習方法，強調從臨摹和研讀筆法開始，進而傳授給他的學生，包括本展中有作品展出的周綠雲、王無邪、靳埭強、郭孟浩、梁巨廷。這幾位水墨領域的重量級藝術家，都為水墨美學和精神找到現代的、個人的獨特詮釋。中生代、新生代香港藝術家管偉邦和熊輝，也將傳遞香火，從傳統中找尋到適合自己的技法和概念。在展覽的框架下，香港藝術家的作品時而與台灣現代繪畫運動的重要團體五月畫會、東方畫會藝術家（本次展覽中，前者包括劉國松、莊喆、馮鍾睿，後者包括蕭勤、李元佳）對照，時而遙望日本、韓國、印度等同一時空的藝術家的作品，用全球化的當代眼光來探究水墨美學和精神。

本次展覽的另一項特點是展覽延伸項目，介紹水墨美學跨領域的靈活實踐。例如特邀台灣作家劉克襄舉辦講座，以生態美學的角度，為水墨畫作全新詮釋。由華裔美籍作曲家梁雷擔任客席策劃人的音樂節目《意象的聲響》，探索水墨與音樂的關係，精選香港、中國大陸、日本和美國作曲家於1953至2013年間創作的十二首作品，曲目反映了視覺藝術家和作曲家對水墨美學以及其孕育和革新的力量的青睞，同時展示二十世紀中葉以來音樂和視覺藝術的平行發展和對話。公眾更可透過本展網站或置於M+展亭的專屬耳機，收聽曲目。香港編舞家林偉源和香港演藝學院舞蹈系學生，應邀回應展覽主題、個別作品和M+展亭戶外空間，為展覽編創新舞作，以身體與空間的互動，展現水墨與舞蹈的相通之處。此外還舉辦「M+放映：動中見靜」，進一步表現

水墨所啟發的「緩慢電影」美學在流動影像領域中產生的火花。

## 四 總結

「似重若輕：M+水墨藏品」展覽表現出水墨的變化無垠，其目的不僅是概述戰後六十年的水墨發展和介紹M+的收藏方向與準則，也為東方美學作出當代、跨媒介、跨領域、跨地域的詮釋。展覽作出重要的突破，即水墨美學跳脫了以往材料或中國文化的範疇，用更開闊的縱向（跨年代）、橫向（跨地域文化）視角，梳理水墨在視覺文化領域中所經歷的演變與應用，思考它的時代意義。特別是在論述及空間安排兩方面，強調女性藝術家、港台藝術家作品的前衛性、豐富性，讓他們在主流的藝術討論中不再缺席，這也凸顯本館收藏和展示的準則。「似重若輕：M+水墨藏品」檢視水墨在當代脈絡下激發的跨領域對話，因而展現諸多藝術家為繪畫及其他藝術媒材所做的努力和貢獻——在此意指全球性，而不只限於地區性的視野。此次展覽為未來的開館展作熱身，也盼能激勵、啟發更多元的水墨美學的想像和呈現。

### 註釋

- ① 參見 <http://mplusmatters.hk>。
- ② Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, "Alternative Chinas: Hong Kong and Taiwan", in *The Art of Modern China* (Berkeley, CA: University of California Press, 2012), chap. 11.

馬唯中 香港西九文化區M+水墨策展人