

境界型態：朱爲白空間美學的文化意象
之轉譯與轉化

Realm Patterns: The Translation and
Transformation of Cultural Imagery in Chu
Wei-Bor's Space Aesthetics

孫松清 | Song-Chin Sing

國立臺灣師範大學美術系博士生
Ph. D. Student, Department of Fine Arts,
College of Art, National Taiwan Normal
University

來稿日期：7月7日

通過日期：8月9日

摘 要

「東方精神」的追尋與表達，是出身於「東方畫會」的臺灣前輩藝術家朱為白(1929-)在進行任何媒材或形式的創作上，皆視之為最重要的創作動機。縱觀朱為白長達一甲子的創作歷程，不難察覺藝術家在面對西方新潮的衝擊之際，所引發之「自覺」促使其視東方哲思為形塑其藝術思維中美感主體的唯一出路；而符號與意象的挪用與轉化，是藝術家傳達其東方哲思——精神性——的手段。循此，本文乃著意於探討朱為白作品中的意象思維與其他類同的美學概念對話之可能，並聚焦於釐清朱為白作品中的主體精神意識問題：試圖以「境界型態」的概念解讀朱為白於其複合藝術創作中，所欲傳達的精神面向和藝術表現——即道之「無方」與禪之「造空」的藝術語言——這可說是藝術家針對「傳統的東方」與「現代的西方」如何相契合的創作難題所作的回應與示範，亦是藝術家為其一甲子的創作生涯所作的一次階段性的總結。

關鍵詞：朱為白、境界型態、空間美學、文化意象、複合藝術

Abstract

As one of the members of the “Ton-Fan Group” (literally, the Orient Painting Society), Taiwanese veteran artist Chu Wei-Bor (1929-) viewed the “Oriental Spirit” as the most important inspiration for his creation. Throughout Chu Wei-Bor’s artwork over a period of six decades, it is apparent that the impact of facing Western art triggered his self-consciousness, which led him to turn to an Oriental philosophy which is the only way to shape his artistic thinking. The employment of the appropriation and transformation of symbols and imagery serve as a mean to convey his Oriental philosophy as a spiritual process. This paper is intended to explore the potential of Chu Wei-Bor’s works on “Imagery Thinking” with other similar aesthetic concepts and clarify his focus on the subject works in terms of spirit awareness. The concept of “Realm Patterns” is proposed for interpreting the artistic performance of “Oriental Spirit” in Chu Wei-Bor’s complex art work namely, “A square has no corners” in Tao and “Sunyata” in Zen. The language of his artwork can be considered as his respond and demonstration regarding the synthesis of the Traditional Orient and the Modern Occident. This is also a phasic conclusion of the six decades in the artist’s career.

**Key words: Chu Wei-Bor, Realm Patterns, Space Aesthetics,
Cultural Imagery, Complex Art**

一、前言

繩繩兮不可名，復歸於無物。

是謂無狀之狀，無物之象，是為惚恍。

——《老子》第十四章

縱觀朱爲白從早期的抽象表現主義創作到以簡約形式爲主軸的複合藝術創作，再過渡到具象的木刻版畫創作，並於 1980 年代將自己的創作重心再次轉向於早期曾從事的複合媒材創作，藝術家在其漫長的創作歷程中所始終貫徹的藝術思考，即是以一種「反復」或「回歸」爲其依歸的「復歸」之姿，對其所從事之藝術流派與形式進行了接二連三的「反動之道」。老子所謂之「復歸」，即是一種「還原」；其所稱謂的紛紜不絕而無以名狀的「道」，最終皆以「復歸」之姿「還原」至一種不見物體的「惚恍」之狀。¹當朱爲白以一種道之「無方」與禪之「造空」的藝術形式爲其後期複合媒材作品中最主要的表現手法時，其創作表現即頗有老子此時所指之「無物」之意——此一「無物」並非指「空無所有」(Nothingness)，而是指「道」不是普通意義的「物」；相對於有形體可見的「物」，「道」是「沒有形體」可見的東西²——無形、無體之「無物」，是朱爲白在其作品裡以一抹空靈的空間感以反顯出「以白反芻」此一概念於其藝術思維中深微詭祕之存在。

1 陳鼓應，《老子今註今譯及評介》(臺北：臺灣商務印書館，2012)，頁 102。

2 陳鼓應，《老子今註今譯及評介》，頁 103。

朱為白自 1960 年首次接觸到義大利「空間主義」(Spatialism) 創始人路喬·封達納³(Lucio Fontana, 1899-1968) 的作品後，便促使藝術家思考突破二度空間的創作局限，並於兩年後開始將自己的創作重心，由抽象表現主義轉向複合藝術創作。在創作技法上深受封達納啟發的朱為白，常在畫布、紙張上以割裂、翻轉等手法，創造空間的對立，傳達東方意象思維，讓觀者強烈地感受到其作品中，所流露出的濃重道家美學與東方色彩。審視朱為白如何巧妙地將西方的藝術思維，轉化為具東方傳統的意象思維，其創作過程與結果，或可堪稱為一種另類的「西學中用」，亦是東西方文化匯流的又一實例。本文乃著意於探討朱為白作品中的意象思維與其他類同的美學概念對話之可能，並聚焦於釐清朱為白作品中的主體精神意識問題。然而，「空間主義」於半個世紀前首次「涉足」臺灣之際，引起的熱絡迴響頗讓人感到意外。本文的第一節，即是先嘗試梳理 1960 年代臺灣藝壇在面對西方藝術新潮的湧入時，引致主體性再思考的歷史脈絡，以探究時代的氛圍如何影響臺灣藝壇與「東方畫會」看待「空間主義」的視角，以及兩者之間的互動與對話。

藝術形式所具備的特殊內容，即立基於其意義上；按照邏輯概念而言，它是表達性的或具有意味的形式，它是明確表達情感的符號，並傳達難以捉摸卻又為人熟悉的感覺。⁴在某種程度上，我們可預見不同藝術思維、文化意象之間產生的「轉化」的關係，關於

3 Lucio Fontana 在中文世界裡的譯名頗多，本文於內文統一使用「路喬·封達納」；為方便讀者檢索相關資料，附註與參考文獻處則仍以該書目、文獻原所使用的譯名為準。

4 Susanne K. Langer 著，劉大基等譯，《情感與形式》(臺北：商鼎文化，1991)，頁 84。

中西方思想之間的交流與互補，學者程抱一（1929-）亦深信「文化與文化之間是可以相互連結、相互滲透的。」⁵然而，這裡所指涉的「跨文化」（Cross-Cultural）之討論，顯然並非如視覺文化理論學者尼古拉斯·米爾佐夫（Nicholas Mirzoeff）所指的「文化轉移」（Transculturation）般，指某一文化與另一文化在相遇時被改變和吸納的過程；⁶這裡針對「跨文化」的討論之目的，亦並非著意於單純地指出兩者的外顯差異，而是試圖探討相關概念何以能在兩種不同的文化體系裡存在的背後意涵。本文第二節即嘗試以此視角，透過審視朱為白與封達納的作品，探討兩者在本質上的差異性，釐清其中的主題觀念與風格形成，以及其「空間主義」中的界限與符號的隱喻等相關議題，以審視兩者在精神性與藝術思維上的聯結與意涵。

封達納曾說：「人們以為我專搞破壞，其實不然，我在建構空間美學，使繪畫突破傳統窠臼，擺脫一般人對藝術的看法。」⁷由此可見，試圖在巴洛克藝術（Baroque art）中跳脫開來的封達納，並非胡鬧地「打破」過去存在於藝術之間的高貴等級，在其「空間主義」裡可謂為一種「破壞式創新」（disruptive innovation）的創作，處處可見「未來主義」（Futurism）思維之實踐，即可理解其創作絕不是停滯在物理科學的「現象界」，而是形而上的「體」（essential）和

5 程抱一、高宣揚著，張彤譯，《對話》（北京：北京大學，2011），頁66。

6 米爾佐夫指出，「文化轉移」是一個三向的過程，包含著對一種新文化的某些方面的獲取，某些相對舊的文化的喪失，而第三則是分解這些新舊文化的碎片，把它們黏合成一個完整的程度不等的軀體。文化跨越的這種性質決定了它絕非是一種經驗，而是一個每一代人都會以自己的方式重新開始的過程。（Nicholas Mirzoeff 著，倪偉譯，〈跨文化：從 Kongo 到 Congo〉，收錄於《可見的思想》，章戈浩編（濟南：山東文藝，2008），頁114-115。）

7 劉永仁，《封答那：空間主義大師》（臺北：藝術家，2003），頁86-88。

「理」(reason)；⁸反觀朱為白的創作，則是把封達納形而上的「體」和「理」轉化為「禪」與「道」，進而拓展出其頗具東方意象思維的「新空間主義」。

老子思想之美學意義，取決於「道」與「藝術」的同質聯繫上。老莊所建立的最高概念是「道」，而其目的即在於精神上與「道」為一體，亦即所謂的「體道」，因而形成「道的人生觀」，抱著「道」的生活態度，以安頓現實的生活；而這套看似形上性質的論述，在本質上透過對「有」與「無」、「虛」與「實」的辯證關係去思索宇宙道生的根源性，藉由「有無相生」的概念以建立由宇宙落向人生的系統，而老子即偏重於這一方面，徐復觀（1904-1982）即認為，若對其展開思辨，通過工夫在現實人生中加以體認，則將發現道家之所謂「道」，實際上即是一種最高的藝術精神，透過其不斷強調的「返回道樸」之說，為此開啓了人們對「藝術」之本質的認識。⁹克萊爾（Jean Clair）就將藝術發展史上屢見的「反動」（*réaction*）的本質解讀為一種具「回返」（*retour*）的意涵，是為「汲取同一個神話和形式的遺產」的手法，而這個「遺產」即是其所指的不動、不變和永恆的「本源」（*Fons et origo*）。¹⁰就朱為白的創作而言，其「反動之道」所汲取的「神話和形式的遺產」究竟為何？其作品中的「本源」又為何者？本文第三節乃著意於依循老子為主體的美學體系之思想脈絡，針對朱為白作品中的「白」之意象思維之形塑進行論述，並針對其作品

8 王哲雄，〈路喬·封達納〉，《美育》162（2008.3），頁38-39。

9 徐復觀，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1963），頁48。

10 Jean Clair 著，河清譯，《論美術的現狀·現代性之批判》（桂林：廣西師範大學，2012），頁123、127。

中的藝術思維的表現進行爬梳，進而探討「空間主義」如何在其手裡獲得新生，以及其複合藝術創作表現如何透過其「反動之道」晉入「境界型態」的層次。

二、空間主義的「東方」經驗

(一) 時代的焦慮：文化溯源與其「噪反」

有關戰後臺灣藝術的發展受到西方藝術各類前衛思潮的影響之鉅，不少論者皆已有所著墨。朱為白在其早期的創作中，即是藉由西方的抽象表現繪畫手法，將之「轉化」為深具有中國之意象思維的作品，此種為一具有創造性的「轉化」之表現手法，是為藝術家面對文化他者之際，立意「回歸」自我，以建構其「自覺」之藝術主體的表現。¹¹此一「自覺」之表現，是在對外來的西方藝術形式與內涵進行探索的同時，「回歸傳統尋根溯源」的理念亦獲得了加強，這使得1960年代臺灣美術與西方現代藝術的互動交往，不同以往的格局，有了新的面向與視野。對於1960年代臺灣美術發展的轉折與流變，廖春鈴在其〈六〇年代抽象風格的表現〉一文中亦有頗為清晰的敘述：針對西方現代藝術的探求，臺灣藝壇不再只是單向的接受其外在的形式，主動尋求「東西方藝術謀和之道」成為重要的課題。這種態度在當時「傳統／現代」、「東方／西方」、「新／舊」二元對立的時代脈絡中，尤顯重要；1960年代抽象風格的形成，不只是意味著對

11 孫松清，〈意象型態：朱為白藝術精神中美感主體構成之雛型〉，《文化研究雙月報》139 (2013.7)，頁8。

西方前衛思想的領略，它也拓展了東方精神的藝術範疇，並重新解釋了傳統水墨的創作意涵，塑造出臺灣視覺藝術當代性的語彙與地方性格，臺灣視覺意象為之一新。廖春鈴進而指出，1960年代現代繪畫的風潮對於臺灣美術發展史的意義，其顯著之處即是為臺灣美術版圖帶來的改觀；所謂「改觀」，所指的是以「前衛藝術」為發展主軸的現代化風潮席捲臺灣畫壇，顛覆了1950年代以降兩大美術主流的主導地位——即1949年後渡海東來的中國水墨傳統，以及在戰前已確立畫壇地位與影響力的日本洋畫系統——「現代繪畫」於1950年代蘊釀的「騷動」，在1960年代儼然已蛻變為一股改寫臺灣美術史的重要力量。¹²

針對這場繪畫的現代流變之「改觀」，賴瑛瑛亦是藉由「傳統」與「前衛」此二個關鍵詞切入討論臺灣戰後二十年的美術發展。所謂的「傳統」有兩個根源，一是日治時期美術學院體制與展覽制度下所培育的藝術家，一是隨著國民政府播遷來臺的藝術——這兩個背景截然不同的美術傳統，彼此間或有衝突，但雙方均進入戰後臺灣的美術教育體制與官展制度，掌握其中的主導權，形成美術界新學院派的面貌——在這兩股傳統力量日益凝聚的同時，新一代的年輕藝術家中也孕育著一波反動風潮，預警著抽象繪畫時代的到來。此外，美術體系的僵化亦導致現代繪畫團體的紛紛湧現。1950年代臺灣美術教育體制多依附在師範教育體制之下，並無專門的美術學校提供學生從事純粹藝術創作的學習場域，年輕藝術家即使屈居現實投入僅有的師範美術科系，但畢業後即自組畫會、自辦展覽，以求自我藝術理念的發揮；

12 廖春鈴，〈六〇年代抽象風格的表現〉，《現代美術》110（2003.10），頁4-6。

在這樣的背景下，師大藝術系的新生力量凝結出「五月畫會」，而北師藝術科的校友則結合熱愛藝術的軍中青年，在李仲生的影響下組合成「東方畫會」。¹³ 臺灣美術史學者謝東山就將這股「反對學院的教條」的焦慮與躁動，定調為是一種「反傳統」。就李仲生的「安東街畫室」而言，其當時頗為前衛的藝術教學法之所以能為臺灣美術的發展帶來頗為深遠的影響，即說明了過往被視為「唯一的金科玉律」的學院之教學方式，其權威性在逐步邁向全球化的 20 世紀裡已日趨式微，至少在西方前衛藝術思潮湧入的時代裡，不僅無法扮演正面積極的角色，反而成為了思考現代藝術發展的絆腳石。¹⁴

地處國際藝術版圖之邊陲地區的臺灣，總不免受到強勢的西方藝術所形塑的知識體系與價值觀的影響，臺灣的「邊陲文化」總是有意或不自覺地以西方具霸權性格的「優勢文化」之發展模式做為思辨的楷模，已形成一股實際的國際社會力量的「西方／優勢中心」明顯地影響著世界各地的本土藝術創作發展，弱勢的臺灣藝壇亦自然處於一種「趨同」的時代浪潮之中。在這股時代洪流之中，「五月畫會」與「東方畫會」在臺灣所醞釀掀起的一股「前衛藝術」風潮，讓臺灣本土藝術與西方藝術新潮掛鉤之際，亦與當時的中國水墨傳統與日本洋畫系統這兩大美術主流脫鉤，謝東山更將此一發展解讀為是「百年來真正屬於臺灣本土藝術時期」。¹⁵ 循此，賴瑛瑛即指出，抽象繪畫之所以在臺灣 1950 年代至 1960 年代盛極一時，除了是針對傳統保守

13 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》（臺北：遠流，2003），頁 52-56。

14 謝東山，《殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術》（臺北：臺北市立美術館，1996），頁 51。

15 謝東山，《殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術》，頁 110-112。

的美術體制的反動外，也是受到當時國際畫壇的趨勢所影響，而抽象受國際藝壇肯定所帶來的鼓舞更是不容忽視的力量。然而，由於臺灣沒有西方藝術理論演進的歷史背景，因而抽象繪畫純粹以造形、色彩、線條等元素所構成的抽象風格，較難為臺灣社會大眾接受，所以扮演前衛藝術先鋒角色的「五月」與「東方」，除了創作之外，也不斷地透過展覽與大眾傳播媒體來宣揚有關現代藝術的觀念。此外，基於強熾的文化溯源的意圖，處於焦慮的時代的青年藝術家們伺機發出「噪反」之聲，土法煉鋼似的嘗試將抽象繪畫與中國傳統的繪畫與美學做融合與比較。雖然「中國」是遙遠的，而「現代」亦是有隔閡的，然而在與當時畫壇保守勢力的對抗上，歐美盛行的抽象繪畫無疑是個有力的媒介，其不具象的表現語彙，一則解放了現代藝術家苦悶壓抑的心境，又不涉及現實環境的反省批判，與歐美最新的藝術風潮相互呼應，是為 1950 年代末期至 1960 年代初期抽象繪畫盛行的時代背景。¹⁶

（二）東方「意動」：主體性的再思考

由此我們得以明瞭，朱為白於其複合藝術作品中所表現的一種道之「無方」與禪之「造空」的藝術形式——即老子所指之「無物」之意——何以早在半個世紀以前的戰後臺灣藝壇，即有論者對此提出一番思考。時任教育部國際文教處處長的書法家張隆延（1909-2009）在 1960 年於《文星》雜誌上發表的一篇文章，即提及當時德國某個以「無物」為名的展覽會上——觀眾在畫布上見不著「畫」、在銀幕

16 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁 59-61。

上見不著影形劇情而徒見光影、所標雕塑亦無形跡可求——如此一個看似「無物無形」的展覽，其結果竟是「觀眾卻起了一番興奮。」此篇題為〈東方畫展與國際前衛畫——落花水面皆文章〉的藝評，是張隆延在參觀了「東方畫會」所舉辦的第四屆「東方畫展」後，針對當時「東方畫會」諸位青年藝術家那「迥異曩時」的前衛藝術嘗試，所作的一番極具肯定意味的評論；¹⁷而此屆畫展，是聯同「地中海美展」與「國際抽象畫展」同時舉行，展出的內容包括路喬·封達納等「空間主義」藝術大師的作品，儘管當時來臺展出的作品皆非這些歐洲前衛藝術家的主要代表作，然而其作品的新穎觀念卻使國內藝術家與藝評人士為之精神一振，可說與當時德國觀眾在接觸到其以「無物」為名的藝術展覽時一樣「起了一番興奮」，進而藉由「空間主義」此一藝術流派以進行現代繪畫理念的重新詮釋，¹⁸張隆延的此篇藝術評論，即是在如此的一個時代氛圍下完成。

在這篇文章裡，張隆延為當時的臺灣藝壇在面對「空間主義」的新穎概念與表現手法時，何以會讓自己「印象深刻，眼明意動」，因而忍不住「一看而再看」，甚至「又仿佛驟然遇著闊別的童年故舊」，例舉了二個頗值得思考的觀點：就藝術理念而言，「空間主義」藝術家主張「畫的藝術意義，重要是『存在(Existing)』；那就『是畫(to BE)』；那就是『生生不息(to LIVE)』！」，意即「畫，創作就是藝術，創作的存在使作者自己滿意就是最重要的意義，這是他們希望觀眾讀者領會的。所使工具及技巧，因此也不『限』於成例。」

17 張隆延，〈東方畫展與國際前衛畫——落花水面皆文章〉，《文星》38 (1960.12)，頁18。

18 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁50。

此爲其一；其二，就創作手法而言，則「空間主義」作品之表現皆爲在「畫」裡爭取「無極限」、使用「單色」，並否認「二度空間」、「作畫必須經營構造」與「作畫應以線條造形質以色彩見性情」等傳統創作手法。無論是藝術理念上那「沒有虛無主義的威脅」之特質、強調「請觀眾，反求諸己」的「應之於物，會之於心」之論心說，或是創作手法上所表現的那股「絲毫不見筆觸，沒有起止；不露形，不看意」、「此時無聲勝有聲」與「虛室生白，吉祥止止」的「無法而法，乃爲至法」之境界說，皆讓張隆延在此次的「東方畫展」上，預見了「東方畫會」的藝術表現與創作不需再局限於題材形質上的地方色彩，而能藉由西方前衛藝術新潮與東方美學概念此二者相容類通之處，以西方技法表現出那「令人能更多辨覺中國文化特徵」的藝術創作，以爲中國美術現代化的發展作出另一番嘗試與突破。¹⁹張隆延所思量的，亦是立志「從中國文化精神本位出發，研究中國藝術及思想的各種不同的可能性」的「東方畫會」的創立之宗旨：嘗試中國文化精神在現代藝術裡各種不同形式中的發揮之可能，以創造具有世界性的中國現代藝術，使幾千年來豐富的中國藝術文化能去蕪存菁地在今日世界上有新的存在理由和表現的價值；²⁰「空間主義」於此時此地的傳介則似乎爲臺灣藝壇提供了如此的一個「中西融合」的時代契機，「摒棄工具，回歸概念」似乎成爲了一條可供進取的途徑，而「空間主義」之所以能成爲中西藝術相容類通的觸媒，自是緣於其不重材質而偏重於觀念性的藝術本質。²¹

19 張隆延，〈東方畫展與國際前衛畫——落花水面皆文章〉，頁18。

20 蕭勤，〈「東方」精神的時代意義——為東方畫會創立三十五週年而作〉，《藝術家》199（1991.12），頁337。

21 蕭勤，〈封答那與義大利60年代的抽象藝術〉，《現代美術》82（1999.2），頁4。

對此，蕭瓊瑞對「空間主義」之於戰後臺灣藝壇的影響與重要性給與了相當的肯定，且認為這無疑是「東方畫會」在初期引進的歐洲藝術新潮中，最具體、也最具成績的一支藝術流派；而針對張隆廷此番看重「無極限」、「單色」的見解，蕭瓊瑞亦對此擲出一個中國近代文化面臨西潮衝擊之際，必然面對的矛盾與疑惑：在吸取西方藝術思潮的過程中，究竟是應該就那些與中國文化相通的部份，加以認同而發揚之，或是應該就中國文化所欠缺的部份，吸取而自我補充？蕭瓊瑞進而指出，就「空間主義」的核心理論而言，其概念事實上並非著重於「無極限」與「單色」的強調，而是在「光與影」的幻動所產生的奇妙空間感，此一藝術理念，不僅表現在繪畫上，其影響更是跨界至雕塑、劇場設計等其他藝術領域；然而在「汲古潤今」與「中西融合」的心態影響下，「學習新法」一途，總是在有意無意中被相當程度地窄化。至於當時一些人士無法全然體會封達納等西方藝術家所代表的「空間主義」之概念或作品，除了是因為中國知識份子的舊有心態外，亦與當時的藝術環境有關——諸如當時國人對於突然湧現的各種西方前衛藝術流派與形式的缺乏了解，加諸當時的青年藝術家對於「抽象」與「反抽象」的理念存有著嚴重的分歧²²——然而，無論是展臂接納或是刻意疏遠，皆可見「東方畫會」藉由「東方畫展」所傳介的這一波波源自西方的前衛藝術新潮，已在一定程度上引起了當時臺藝壇的輿論的認真看待，並讓當時的青年藝術家對此汲取了相當份量的養分，可見其對戰後臺灣藝壇的未來發展之影響力的不可低估。

22 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》（臺北：東大圖書，1991），頁196-201。

(三) 複合藝術：以概念發聲的啓蒙運動

本是抽象雕刻家的封達納，在以其他媒材——諸如陶土——來詮釋其「空間」觀念時，讓人了解到素材本身的重要性已被超越；由此可見，封達納是一個完全不受素材限制的創作者，任何素材對藝術家而言則僅為媒介或工具，只有「理念」才是最重要的。²³以「空間主義」為主的歐洲前衛藝術新潮所開啓的「摒棄工具，回歸概念」之理念，似乎為戰後臺灣藝壇蘊釀了一場啓蒙運動，其所引致的後續影響，即在於其催生了肇始於 1960 年代的跨域、實驗個性強烈的多媒材藝術之發展。賴瑛瑛指出，許多學者多將 1960 年代至 1970 年代歸入現代主義全盤西化及以抽象繪畫為主的變革期，忽略了當時所出現的一股反抽象繪畫的前衛思潮，其表現形式突破媒材美學的傳統界分，展現一種跨材質及領域的複合性藝術，而在內涵上則是對文化及現實的回歸及再出發。循此，賴瑛瑛即透過釐清戰後臺灣藝壇美術活動的發展脈絡及其對後世的影響，並以「複合藝術」此一概念為此一發生於臺灣的獨特藝術樣貌作一總括，來梳理這段具多元複向性格的美術史。「複合藝術」，即是指在精神及內涵上，泛指各種不同可能性的嘗試及結組，最後發展出一超越舊有傳統模式的新整體，其中各種組合單元之材質、物性或已為掩蓋，或其潛性特質得以發揮，呈現結果是一全新的獨立物件，在形式及內容上均具有相當的開放性與原創性；創作媒材的跨域與跨界幅度的可無限擴大之型態個性，讓藝術家得以藉由具體有形的物質材料，予以情感抒發及理念實踐，而物材的選擇揭示了藝術家的美學信仰及創作態度。²⁴

23 蕭勤，〈封答那的切入作品及其他——從臺北市立美術館典藏封答那的作品說起〉，《現代美術》83（1999.4），頁 68。

24 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁 8-15。

無論是出自立體主義的「拼貼法」(Papier Colle)、超現實主義的「現成物」或「物體藝術」(Object d'art)、乃至「集合藝術」(Assemblage)等創作手法,其目的皆不離對傳統繪畫技藝與美學體系的質疑與顛覆;而這股對舊有概念與體制所發出的反動,在臺灣青年藝術家的創作表現中,甚至糅雜了各家之精髓與特點。除了一些異類材質的使用外,可見藝術家們或使用諸如漢字等文字符號,或探尋水墨渲染與留白之中國文人傳統繪畫的意境效果之文化意象,或藉由採用諸如花布或骰子等生活現成物件以凸顯在地民俗文化的視覺符號,如此這般地在各種西方形式的創作手法中循序漸進地引進傳統哲思或文化符碼等東方元素,讓這場中國美術現代化運動儼然成了宣示自我文化身份的另一場域,亦呼應了當時「對文化及現實的回歸及再出發」的時代氛圍。²⁵

蕭瓊瑞即指出,從「五月」、「東方」及其主要支持者,對源起於西方的現代繪畫的評介文字,可以窺見這個時代的畫壇人士,對西方藝術新潮,並沒有一個深入而系統的認識,但做為一種強調原創性的藝術活動而言,片面而深刻的觀念啓發或視覺感動,顯然已足以作為藝術創作、及再創作的無盡泉源,1950年代至1970年代的現代繪畫創作,就嚴謹的藝術評論,或美學理論的建立而言,的確是多所不足,儘管信仰的成分多於學理的開發,在當時卻顯得彌足珍貴;然而就藝術形式的探索與重建而言,對舊有美感形式的質疑與推翻,「抽象」的藝術理念,的確為臺灣現代繪畫的發展,開闢出一片嶄新視野,並留下為數可觀的作品,其成就不容否定。就中國民初以來,

25 賴瑛瑛,《臺灣前衛:六〇年代複合藝術》,頁17-24。

美術現代化運動的歷程觀察，背負社會教化功能、以寫生觀念做為創作最高典範的藝術價值，首次在「東方」及「五月」的質疑下，獲得解脫；而純就藝術形式、理念，探究藝術本質的精神、態度，成為戰後臺灣現代繪畫運動的一項重大收穫。²⁶

置身於此間的朱為白，其在 1950 年代的抽象形式創作所形成的「意象型態」之表現面貌，即是因著順應著時代洪流的發展，而對「中國的」或「東方的」之呼應作出回應。²⁷ 在當時「傳統／現代」、「東方／西方」、「新／舊」二元對立的時代脈絡中，這一道道融混而難解的概念與難題，固然皆為現實且需作出抉擇的考驗，然而 1960 年代以降西方前衛藝術思潮的大舉湧入，「空間主義」所引致的「摒棄工具，回歸概念」之理念順勢出現，為朱為白提供了足以深化其藝術思維之形塑、發展、提升乃至淬鍊的時代機遇。

三、藝術精神性的互文闡釋

(一) 空間主義：對未來主義的發想

早在 1960 年代即客居西班牙、義大利多年，勤於將歐洲藝術新興概念相關資訊傳介回臺灣的蕭勤，即在介紹「空間主義」創始人路喬·封達納的藝術表現時指出，走在非形象主義之先的封達納，其藝術創作概念之闡發，在於其在畫布上「戳洞」(*Buchi*)與「切割」

26 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁 415。

27 孫松清，〈意象型態：朱為白藝術精神中美感主體構成之雛型〉，頁 23-24。

(*Tagli*)，由此打破二度空間，將觀眾帶入三度或另度空間的省思，此舉更可說是開時代之先；²⁸ 而此一藉由「破壞」以突破空間限制的創舉，使其創作直覺得到了無限的延伸，預言了十幾年後人類邁向太空之夢想的實現。²⁹ 由此可見，封達納的「空間主義」是一種與「未來主義」同理的主張。回溯檢視 1946 年在阿根廷的布宜諾斯艾利斯 (Buenos Aires) 所發表的「白色宣言」(Manifiesto Blanco)——「白色宣言」一詞在西方的語境裡意指一種「開放宣言」(open manifesto)，即為吸納各家之異見——在這份由其學生起草，但封達納本人卻無正式簽署的「開放宣言」裡，字裡行間裡皆處處展現了「空間主義」此一前衛藝術運動的雛型。³⁰ 此一宣言重提了源於巴洛克藝術裡的「空間感」(spatiality) 與未來主義在現代藝術裡所標舉的「動感」(dynamism)，並認為應該置「新的自然」(new naturalness) 之精神於所有物質之上，以讓一切回歸到「人類的原初狀態」(original condition of man)。宣言開宗明義地指出：「運動中的物質、顏色和聲音等諸種現象，其同時的發展成就出新藝術 (new art)。」人類的直觀經驗亦在此被強調，必需「完整地被體現」(complete manifestation of being)，任潛意識 (subconscious) 成為形塑個人 (individual) 之完整 (completes) 與轉化 (transform) 的基本元素，方得以讓潛意識具備建構「藝境」(artistic conceptions) 的功能。

28 蕭勤，〈封答那的切入作品及其他——從臺北市立美術館典藏封答那的作品說起〉，頁 67。

29 蕭勤，〈封答那與義大利 60 年代的抽象藝術〉，頁 4。

30 Stephen Petersen, *Space-age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-garde* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2009), 48.

「白色宣言」由此為「時間」(time)、「空間」(space)與由速度構成的「運動」(movement)此三種構築四度空間的元素之重要性下了一個重要定義，更是為往後延伸發展「空間主義」之生命特質的關鍵概念：即構成空間的「顏色」(color)與勾勒出時間的「聲音」(sound)，以及存在於空間與時間裡的「運動」，方為創造「新藝術」之生命特質的基本元素。³¹

「空間感」、「動感」、「時間」、「顏色」、「聲音」、「運動」等遂成爲了我們理解「空間主義」的關鍵詞。現代美術發展至此，一種強調時空自我意識的想法之所以被提出，或許不免與國際時局之動盪有關。封達納即曾坦言，對於戰爭的經驗讓重新定位(reorientation)成爲一種必然(necessary)，「抽象化」(abstraction)在此時成爲了一種對新生之開始的抉擇。³²於焉，藝術家希望藉由「超越物質」以引導眾人朝向精神性層面思考，封達納於1947年在米蘭提出的「第一次空間主義宣言」(First Spatial Manifesto)即將「藝術之永恆性」(Art is eternal)與「人類精神文明之延續」(the spirit of humanity as a perpetuated race)掛鉤，藝術家完成作品之「動作」(gesture of art)更是促成此一「不朽」(immortality)之關鍵。在強調擺脫既定的媒介束縛之餘，封達納進而將「藝術」與「科學」並舉，號稱藝術創作即爲科學參與，收音機、電視等新興媒介與傳統材質如畫布、石墨、青銅、石膏或黏土在本質上並無二致，「敏銳的感知」(keener sensibility)即爲創作者在尋求突破之

31 Enrico Crispolti, *Centenario di Lucio Fontana* (Milan: Charta, 1999), 28-29.

32 Barbara Hess, *Lucio Fontana, 1899-1968, A New Fact in Sculpture* (Hong Kong; Köln; London: Taschen, 2006), 23.

時，於此二者之間尋求共通性的標準。試圖以新興媒介超越繪畫、雕刻與音樂等過往的傳統藝術形式，封達納接續於往後數年（1947年至1953年）發表的一系列宣言——分別為「第二次空間主義宣言」（Second Spatial Manifesto, 1948）、「第三次空間主義宣言·規範之建議」（Third Spatial Manifesto – Proposal of Regulations for the Spatial Movement, 1950）、「第四次空間主義宣言·空間藝術宣言」（Fourth Spatial Manifesto – Manifesto of Spatial Art, 1951）、「空間技藝宣言·吾人繼之以藝術媒介之演進」（Technical Manifesto of Spatialism – We Are Continuing the Evolution of the Medium in Art, 1951）與「第六次空間主義宣言·視訊空間運用宣言」（Sixth Spatial Manifesto – Manifesto of the Spatial Movement for Television, 1952）等——為「空間主義」的概念與準則作了不少的修正與補述，不僅以「超越物質」作為使藝術成為真正的「永垂不朽」的重要指標，更讓「直觀」與「空間」成為現代藝術裡極為重要的創作基調。³³

時代的發展讓封達納提出「框內繪畫已死」之訴求，並由此以新興科技做為創作媒介，³⁴然而藝術家誓以「空間」為概念的藝術革新，並非要全然摒棄畫布等傳統媒材，事實上，封達納在其「第一次空間

33 Germano Celant, *Lucio Fontana: Ambienti Spaziali: Architecture, Art, Environments* (Milano: Skira; New York: Gagosian, 2012), 95-175.

34 封達納於1951年發表於第九屆米蘭三年展的作品《霓虹構造》(Struttura al neon)即為一件以霓虹燈管所映照而出的光束呈現的作品，這件被藝術家稱之為「光之雕塑」(sculpture in light)的作品盡顯「空間主義」欲突破傳統創作媒材，以「動感」為其藝術語彙的努力與實踐。如此以「空間情境」(Ambiente Spaziale)為創作手法，封達納可說是打造了一個供觀者進入空間辯證的場域。(劉永仁，《封答那：空間主義大師》，頁73。)

主義宣言」裡就已言明：「沒有任何過去會被摧毀」(nothing of the pass will be destroyed)。³⁵ 在其跨界甚廣的創作範圍裡——無論是平面或立體，從陶藝、建築、馬賽克鑲嵌、雕塑、繪畫、裝置藝術，乃至時尚與珠寶設計——「戳洞」(*Buchi*)與「切割」(*Tagli*)更是藝術家在創作技法上證明其「空間主義」如何突破畫布、雕塑等傳統媒材的局限，當中尤以平面繪畫為甚。³⁶

(二) 戳洞與切割：空間在破立之間

封達納自 1949 年開始陸續發表了一系列以「戳洞」為技法的作品：諸如〈空間意想〉(*Concetto Spaziale*, 圖 1)，藝術家使用一張「戳洞」過的紙張裱貼在畫布上，然後從畫布正面與反面同時以紙張原來戳洞的位置，再進行戳洞的動作；而藝術家於 1958 年開始，在刷有幾層水性蛋彩塗料的畫布上，於未完全乾透的微濕狀態下，以尖刀利刃乾淨俐落地「切割」出一道「突破口」，其另一件同樣題為〈空間意想〉(*Concetto Spaziale*, 圖 2) 的作品即是此類表現。美術史學者王哲雄即指出，在作品上俐落有緻的切割線是封達納此類作品的「形式」，也是其「內容」；而封達納的作品「內容」即為其「觀念」，在其「觀念」裡，「空間」概念不是「文藝復興」留下的遺產：即透視學操弄下的深度空間的「錯覺」，而是道道地地、可實際碰觸的「占有」。「戳洞」或「切割」由於將畫布前後穿透，皆讓只有二次元的平面繪畫變成如同三次元的立體雕塑而占據實質的「空

35 Germano Celant, *Lucio Fontana: Ambienti Spaziali: Architecture, Art, Environments*, 95.

36 Anthony White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2011), 172-173.

間」。封達納要表達的意思已經非常明確：藉著「切割」以展現其「空間觀念」，絕不是僅止於視覺的，而同時是思想和觀念的論點。³⁷

封達納於畫布上的「戳洞」或「切割」之表現，即源於其「人工形式」與「發光技法」之理念的實踐。西方現代藝術史學者安東尼·懷德 (Anthony White) 亦指出，這些介於繪畫空間與雕塑特質的創作，完全符合封達納欲達致的「既非繪畫亦非雕塑」(neither painting nor sculpture) 之創作訴求。即便封達納並無刻意以燈光的配置將「戳洞」或「切割」的系列作品包裝成裝置藝術，然而在表現這些前衛藝術作品上，「環境燈光」(ambient light) 仍扮演了極其重要的角色，曾有公眾在觀賞其作品時就直指：和煦之光營造了空間效果；而「戳洞」或「切割」的表現更是離不開「動作」(gestural or action)，當封達納在畫布上俐落地劃下一刀或數刀時，觀者即難以忽視單色畫布或紙材上那曾被藝術家手持的利刃拖曳而下所留下的一道道突破「空間」的切口，加諸微妙的燈光投影而牽引出的嶄新「空間」，促使透過新的空間形態產生新美學，「空間」的辯證場域亦隱然成形。³⁸

專研封達納的藝術創作超過四十年的義大利當代藝術學者恩裡科·克李斯伯蒂 (Enrico Crispolti, 1933-) 即認為，「符號」(segno)、「媒材」(materia) 與「色彩」(colore) 是三種構成封達納創意軌跡最主要的元素，檢視其作品，即可明瞭此三者之間的互動與辯證：「符號」讓封達納得以更為具體地表現其「空間」概念；在視覺上，

37 王哲雄，〈路喬·封達納〉，頁 38-39。

38 Anthony White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, 196, 219.

在畫布上塗抹上厚厚的一層油彩，並讓「洞孔」(holes)與「切口」(cuts)佈滿此一「媒材」，而油彩即便在完全乾透後仍在觸感上與硬度上保有藝術家極為重視的「可塑性」；封達納亦慣於在作品的表現上搭配各種強烈或不協調的單一或數種「色彩」，在在顯示了其欲以「色彩」將觀者從心理與情感上喚醒之強烈意圖。³⁹封達納獨特的開創性創作技法，亦在其他系列的作品中獲得延續與發展。在1963年，封達納開始了其「神之終結」(Fine di Dio)的系列創作。在為數共37件的橢圓形作品上，藝術家繼之以鑿孔的方式進行創作，因此〈空間意想·神之終結〉(*Spatial Concept. The End of God*, 圖3)此一系列的作品亦普遍被視為是「戳洞」系列的延續。藝術家以如此一個幾何形狀做為其表現藝術信仰的語彙，或可解讀為是藝術家將鵝卵形寓意為「宇宙」(universe)之形，是「符號」，亦是對「空間主義」之詮釋。封達納題之以「神之終結」的用意，讓人不得不將之與哲學家尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)曾提出的「上帝已死」(*God is dead*)的著名主張做一聯想；再者藝術家將作品打造成狀似「黑洞」(black hole)的形體，更直接地與物理學家阿爾伯特·愛因斯坦(Albert Einstein, 1879-1955)曾觸及的科學論述做了聯結。⁴⁰對愛因斯坦這位新空間概念的締造者而言，本身就充滿力量的「空間」絕非宇宙天體的舞臺背景，而是其中的活躍的一員；封達納如此進一步地將物理概念引入其創作語彙，宣示了其「空間」之範圍已非局限於對畫板上的二度空間之突破，而是擴大至「隱喻

39 Pia Gottschaller, *Lucio Fontana: The Artist's Materials* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2012), 90-91.

40 Pia Gottschaller, *Lucio Fontana: The Artist's Materials*, 107.

的」宇宙空間，就如藝術家當時從畫布上「切割」出一個「空間」般，「戳洞」的被創造與被延續，超越了其早期使用霓虹燈等限於建築學空間的物理層面或立體經驗，並將「空間主義」的發展圖像拓展至一個更為宏觀的境界。而對「黑洞」概念的援引，亦不離封達納在「空間主義」中以「光」為創作概念的訴求：在「廣義相對論」(General Theory of Relativity)裡所指之「黑洞」的特質之一，即是其驚人的質量所產生的強大引力，即便連傳播速度最快的「光」亦難以逃逸；反觀封達納以此一極具強烈爆破性的「符號」為拓展「新空間」的隱喻，讓其「洞」的空間語彙構成封達納所欲達致的心靈層面的宇宙觀，並據此命題不斷地深入詮釋其含意，足見藝術家所探討的「光」之經驗有深切的承接性與呼應性。⁴¹

(三) 空間「意想」：空間意象的轉譯

封達納打破了自文藝復興以降由點、線與面構成的傳統而「虛幻的」繪畫空間，而選擇以激烈的手法以「戳洞」而形成的「點」、以「切割」而形成的「線」或由這些「點」與「線」構成的「面」，皆意在讓「破立」創造了一個可「占有」的「真實的」空間；作品上因「戳洞」而留下的洞痕，或因「切割」而留下的曲折，皆是藝術家藉由媒材與技法強調以藝術直覺體驗實質空間的做法。藝術家一系列冠以「空間意想」之名的作品，即是藉由「戳洞」與「切割」等技法，讓符號、媒材與色彩進行了一場又一場的「空間」對話，深化了其「空間主義」中以「無限」等寓意「空無」的核心理念，讓這被藝術家視為一種烏

41 劉永仁，《封答那：空間主義大師》，頁 86。

托邦形式的空間觀念，為前衛而創新概念迭起的現代藝術之發展下了一個又一個重要的註腳。強調創作「動作」之必要性，讓封達納的精神與「概念」對應，藝術家於 1960 年代持續不變地嘗試在單色視覺（monochromatism）中表現其「切割」或「戳洞」手法，這場游弋於「動作」、「媒材」、「色彩」與「燈光」的動態關係之間，讓封達納的「空間主義」由此得以與當時從事不定形藝術（*Art Informel*）的歐洲新生代藝術家展開對話。封達納看似特立獨行的成就，即在於其強調物件之本質更甚於物體之表面，這就與藝術家本身冀望自己的作品是為一個個記錄拓展藝術發展之時代印記的里程碑，更甚於讓它淪為被世俗眷戀的表面之物。⁴²

在這一波波的歐洲前衛藝術概念於 1960 年代湧入戰後臺灣藝壇的過程中，朱為白是當時眾多青年藝術家裡唯一用心吸收這些藝術新潮，而加以嘗試創作的一人，尤其是封達那「空間主義」的思想，更是朱為白爾後長期探研的藝術領域；⁴³「空間主義」強調利用燈光效果，造成畫面更大空間美感的理念，即可見於其作品〈心象圖〉（圖 4）的表現——在舒展的紙上傾倒亞麻仁油，利用油質在燈光照射後產生的透亮效果——即頗具「空間主義」思想的精神與實踐；而朱為白對於「空間主義」的思考與摸索，不僅局限於光影的嘗試上，藝術家亦在後期多番思考與採用了「無極限」與「單色」的概念等與東方美學相容類通的手法，諸如作品〈尋道〉（圖 5）與〈傳承〉（圖 6），

42 Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana: Venice/New York* (New York: Guggenheim Museum, 2006), 75.

43 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁 229。

以紙、墨、刀為主要媒介，著意於墨水橫刷於白色畫面上所營造出的對比或漸層效果；在黑白佈局中，用刀刻於紙上，剪紙般將主題由背景中突顯出來。〈尋道〉是以橫刀由東西向似要開拓路迢迢的「求道之軌跡」，〈傳承〉則是以直刀以南北向似要開展出生死無常的「生命之傳承」，此二件作品，朱為白一刀一刀地著力恰似修行，切刻出的長條被刻意而隨機地向上向下翻折，切口與反折在燈光照明下呈現出變幻的奇妙效果，翻翹出高低、大小不同的反折似要寓意著人生無法預知的起落翻騰。在朱為白的創作中，顯然延續了對空間的探索，層層畫布營造出了虛實的對比，除可由畫面中想見其理性的步調，觀念也在不同的視角中獲得啓發，藝術家也試著表達了其所欲展現的精神層次。⁴⁴

蕭瓊瑞在《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》裡論及「東方」諸子個人風格的成長時期時，將朱為白早期的「挖貼藝術」——即在畫面上以刀割，形成空洞與突出的空間效果之創作手法——視為朱為白立足國內藝壇的重要面貌。蕭瓊瑞亦引述相關文獻，指出當時評論人對朱為白的作品的三種意見：一、黃朝湖將朱為白藉著紅、白、黑三色的變化與空間的處理，解讀為「缺乏東方韻味」；二、楚戈分析朱為白與封達納作品的差異時指出，相較於封達納藉由「打洞」所營造的「動」的意念之延續，朱為白的「挖洞」是「靜止的」，由此避免了封達納給予「空間」以創傷之感覺，然而其作品也因此落入了「裝飾空間」的意味；三、向邇認

44 方美晶，〈抱樸守真的尋道者——試探朱為白的藝術創作〉，《現代美術》112（2004.2），頁 60-61。

爲，朱爲白作品的重複性頗高，以致一些或許還可以透視一點美感的單件作品，在重複的情況下「效果黯然」；蕭瓊瑞亦特別針對楚戈的評論，順勢擲出其看法：作品能否擁有強烈的「精神性」，便是能否跳脫「裝飾空間」陷阱的關鍵。⁴⁵

以上論者所提出的意見，皆涉及作品中是否存有「精神性」的討論。在朱爲白的創作手法中，「重複」是一種策略，更是其形式演變的必經過程；而所謂的「裝飾」意味，即是一種建構符號的手段。根據蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）的論點，裝飾基於與我們空間知覺「相通」的類幾何形狀，爲感受到的連續、節奏和動態感情的興趣所引導，是表現形式簡單而又純粹的抽象序列；視覺「現實」是由表現人內在生命的形式所組成，當朱爲白嘗試「在黑紅畫紙上割劃出陰陽互映如同音樂節奏般的趣味變化」⁴⁶時，其中的所謂「精神性」，即是一種並非以直接視覺印象的複製，而是按照表現原則或生命形式，對印象本身進行塑造、規範和說明，從一開始，它就是一種符號手段；然而，此類構圖若包含著形象化因素時，這些形象被完全自由地簡化和變形，以協調於形式的其餘部份；再者，對於實物的聯想一旦得到發展，再現的興趣就使藝術超越了它原來的主體，一種新的組織方法便應運而生。⁴⁷

由於涉及到本身各個因素之間的所有關聯，藝術符號與我們通常考慮作爲形式的事物相較遠爲複雜，蘇珊·朗格即就藝術符號的

45 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁230。

46 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁74。

47 Susanne K. Langer 著，劉大基等譯，《情感與形式》，頁84。

「形式」與「內容」之關聯作了一番梳理：第一，藝術作品是一種其相關因素常為本質或本質特徵（如它們強度的大小）的結構；第二，本質進入了形式，本質從而與形式合而為一，如同本質所具有而所僅有的關聯一樣；第三，說本質是形式在邏輯上賴以被抽象的「內容」毫無意義。形式藉本質特有的關係而建立，本質是藝術結構中的形式因素，而不是內容。然而，形式既為空洞的抽象之物，又具有自己的內容。藝術形式具有一種非常特殊的內容，即它的意義。在邏輯上，它是表達性的或具有意味的形式。它是明確表達情感的符號，並傳達難以捉摸卻又為人熟悉的感覺。它作為基本的符號形式存在於與實際事物不同的範疇之內。⁴⁸ 循此，若「本質」與「形式」、「結構」與「內容」的關係能被切割得如此清楚明瞭，這是否意味著代表著殊異的「情感的符號」的兩種不同之意象思維，彼此具備了「轉化」的條件，抑或是僅僅止於一種單方面的視覺意象之「轉譯」？

封達納的作品強調「空間主義純粹性的信念」，讓朱為白更有信心突破二度空間，進入三度空間自由發展的勇氣，也開始在創作上尋求更多的可能。自 1962 年開始，朱為白的作品以中國哲學性理念為訴求，透過異度空間表現，⁴⁹ 朱為白於此時期對「空間主義」的思考與摸索，可見其嘗試將封達納在作品上俐落有緻的切割與戳洞之「手法」、「形式」、「內容」乃至「觀念」，作一在「空間意象」——實則為「文化意象」——上的轉化，並企圖讓本質作為構成的因素，而非

48 Susanne K. Langer 著，劉大基等譯，《情感與形式》，頁 62-63。

49 賴瑛瑛，〈圓融美滿的美感實踐——訪朱為白談個人早期創作〉，《現代美術》67（1996.8），頁 74-75。

作為內容而直接被納入了形式本身，以對其藝術本質作一徹底的顛覆。可是，不禁讓我們感到好奇的是：當戰後臺灣藝壇在採取一種接納的姿態以擁抱眼前那一波波湧入的歐洲前衛藝術概念之際，希冀將之與東方傳統美學概念糅合為一，然而前者以「未來主義」為宗，後者以「傳統哲思」為師，兩者殊異的藝術概念可謂南轅北轍，其相容類通之處又該如何自圓其說？朱為白於此時期的藝術表現，儘管是秉持著「汲古潤今」與「中西融合」的心態下進行嘗試，但似乎仍非全然地達到了張隆延所說的那種「令人能更多辨覺中國文化特徵」的目標，而至多只能看到其仍在摸索與實驗的階段，可說仍處於一種從西方藝術概念「轉譯」的階段，而未達致「轉化」的目的；無論如何，此一「轉譯」的摸索與實驗，其開創性已不啻為 1960 年代戰後臺灣美術現代化的重要里程碑之一，而此一嘗試與努力亦在朱為白的藝術生涯裡潛化為一股伏流，為藝術家於 1980 年代再度回歸複合藝術所能企及的創作高度，奠定了極其重要的基礎。

四、空間主義的更新與再生

（一）以簡馭繁：以空間寓哲思

縱觀朱為白自 1980 年代以降的複合藝術創作，其對哲學觀念的詮釋與轉化直接呈現在其材質的實驗與使用上，而此時期的作品創作技法大致可分為三大類：一為延續 1960 年代「挖貼系列」對空間的思索：先割破畫面，再由背面摻墊不同顏色的布料，割破畫布的同時，纖維應勢而出，巧妙地運用長短不均的纖維，在畫面上呈現出仿如筆觸的效果，此類的代表作品有「破立」系列（圖 7）；二是利用布料的皺折，在平面的作品上呈現凹凸有致的肌理效果，此類的代表作品

有「經緯」系列(圖8);三是以布代替紙毛,在布面上剪出布條,並使之捲曲,營造出如紙糊燈籠上的紙毛效果,而此類造型也正回溯到1960年代曾經運用過的技法,但是畫面更加簡潔、純粹,此類的代表作品有「淨化」系列(圖9)。民俗紙糊兔子燈籠上的紙毛,極具民俗色彩特質,朱為白取其形、引其貌,用水性顏料染成的各款色紙,裁為適當長短,剪成絲絲兔毛,再黏貼於卡紙或畫布上。此期色彩豐富,充滿活力,其柔軟纖細的紙毛以鮮明的色彩帶出民俗趣味,也呼應了朱為白所追求的東方韻味,其創作手法屢屢突破封閉的二度空間,讓畫面因新的視覺隱喻而產生了「實」與「虛」的形而上辯證,可說是「觀念、媒材與技法三者的互動」;而朱為白為表現作品的精神性,常以純黑、純白和簡潔的造型詮釋老莊等東方哲學思的超塵脫俗的意境,這種以單色或對比所營造出來的視覺無限性及虛實相見的空間感,亦擴展了作品的精神向度,由此,朱為白可說是透過「抽象化」的意涵「寄興於畫」。⁵⁰

傳統藝術與現代藝術的最大差別在於藝術的價值取向上;相較於傳統藝術往往是偏重於道家強調的個體之超越性,現代藝術的「獨特性」,即是將傳統的精神重新轉化成具有現代感和現代意義的時代精神,並在其藝術作品中具體呈顯其個人獨特之氣魄;循此,朱為白的作品之「獨特性」,即是融會了西方之「形」與東方之「意」,可說是「直探中國藝術生命精神的核心境界——『道』」。⁵¹ 探究朱為白

50 方美晶,〈抱樸守真的尋道者——試探朱為白的藝術創作〉,《現代美術》112,頁57-64。

51 劉梅琴,〈試論朱為白藝術的獨特性與時代感——融會西方現代抽象藝術的造型形式與東方意象藝術的內蘊美感形式〉,《現代美術》118(2005.2),頁70-76。

作品中的「核心境界」，足見其「因心造境」的創作脈絡——其藝術造型之美作為自由的形式，既是合目的性與合規律性相統一的心靈實踐活動，這種神與物合的和諧精神狀態，就是道體的流行，這番解讀正契合了中國藝術思維中，一種「我與物俱往」的心靈觀照、氣息相通的所謂天「(物)人(我)合一」的主客關係。由此可見，欲解析朱為白藝術創作，務必了解中國藝術上所謂的「氣」與「神」之概念，否則難以理解朱為白以刀代筆鏤空紙張所關之心的「虛靈」。⁵²由朱為白自1980年代以降的藝術創作中，可見其作品蘊含的中國哲思的影響，故能從層層的辯詰中，從「有」體「無」，再從「無」中生「有」，而達於人與物於大化中同流之境，蓋其藝術除了描繪自然樸質與純淨之美外，皆著重於作品中透顯出無限的宇宙生命——道體。⁵³老子所言之「無物」，並非指一無所有，而是指不具任何形象的實存體；「無」是相對於我們的感官而言的，任何感官都不能直覺「道」，於焉老子用個「無」字加以形容它的不可見。⁵⁴「無有入無間」，在朱為白的作品中，以其此時期的複合藝術作品中所呈現的一種「無狀之狀，無物之象」的「簡」來服統馭其於先前的木刻版畫創作所表現的各種繁複的「生命型態」之「繁」，其以簡馭繁所建構的空間美學，已不見早期1960年代時的一股「轉譯」自西方前衛藝術概念的生澀手法，反之已與封達納所欲追尋的未來主義之「空間主義」大相徑庭。

52 劉梅琴，〈論朱為白藝術的「簡樸之真」與「無色之美」的超越性創作〉，《現代美術》119 (2005.4)，頁27-37。

53 劉梅琴，〈論朱為白藝術的「簡樸之真」與「無色之美」的超越性創作〉，頁37。

54 陳鼓應，《老子今註今譯及評介》，頁102。

朱為白作品中的「精神性」之所在：無論是透過「抽象化」的意涵「寄興於畫」，亦或是一種「我與物俱往」的心靈觀照，前者屬於審美感興，後者類於審美體驗；前後兩者的關係可以表述為：審美感興是審美活動的心理學特徵，而審美體驗是審美活動的哲學規定。⁵⁵ 朱為白的作品所建構的許多「意象」，使審美體驗成為可能，其作品中所呈顯的肌理表現，讓觀者面對的是一種「視覺感知」，是一種需要觀者與作品中的「意象」進行「溝通」的——亦是一種主題與客體的意向性（Intentionality）關係的——審美活動。縱觀朱為白於一系列複合藝術作品——諸如「經緯」系列（圖 8）、「淨化」系列（圖 9）、「棒棒」系列（圖 10）、「深化」系列（圖 11）與「冊頁」系列（圖 12）——在白中刻白、在黑中點黑，所表現的「白」之意象思維之形塑，其精神性的層次與玄思，即繼承自老子「滌除玄鑿」之美學精神。「玄鑿」，喻心靈深處明澈如鏡；洗清雜念，屏除望見，而返自觀照內心的本明，老子講「為道」，創立了一種直覺法，而主直覺冥會宇宙本根，「玄鑿」即是一種直覺，⁵⁶ 釐清其審美體驗之條件，將得以讓我們進入朱為白那以簡馭繁的東方式精神空間。

（二）淡乎其無味：可感的境外之境

從「觀照萬物」到「保持虛靜」，老子的「致虛極，守靜篤。萬物並作，吾以觀復」一句，即可見其「滌除玄鑿」之含義的發揮。「復」，即是回到老根。「觀復」，就是觀照萬物的根源、本原。這段

55 葉朗編，《現代美學體系》（臺北：書林，1993），頁 540。

56 陳鼓應，《老子今註今譯及評介》，頁 84、87。

話的意思是說，人心只有保持虛靜的狀態，才能觀照宇宙萬物的變化及其本原。葉朗在其《中國美學史》中提及，「滌除玄鑒」的命題包含有兩層含義——即使把觀照「道」作為認識的最高目的，老子認為，一切觀照都要進到對於萬物的本體和根源的觀照，即進到對於「道」的觀照，即為「玄鑒」，此為其一；其二，則是要求人們排除主要欲念和主觀成見，保持內心的虛靜——這兩層含義，在美學史上的影響極甚巨。莊子由此發展而成的「心齋」、「坐忘」之命題，說的即是虛靜空明的心境；宗炳所提及之「澄懷味象」與「澄懷觀道」之命題，「澄懷」即是老子所說之「滌除」，「澄懷」是實現審美觀照的必要條件，「澄懷」才能「味象」。「味象」的實質在於「觀道」，即老子所說的「玄鑒」，莊子說的「朝徹」、「見獨」、「游心於物之初」。所以，宗炳的命題也包含了兩層含義：一層含義是說，審美觀照的實質乃是對於宇宙的本體和生命——即「道」——的觀照；另一層含義是說，爲了實現審美觀照，觀照者必須有一個審美的心胸。這兩層含義都根源於老子「滌除玄鑒」的命題，並且正好和老子命題的兩層含義相對應。從宗炳的命題我們可以看到：按照其理解，老子「滌除玄鑒」的命題並不排斥感覺經驗。「味象」就是感覺經驗，亦同時就是「觀道」，即是說，人們通過感覺經驗可以達到對「道」的觀照，這是宗炳對老子命題的理解，這亦可以說是宗炳對老子命題的補充和發揮。⁵⁷ 朱爲白於其複合藝術作品中對「淡」的極簡之表現，即是爲以此一由此「味象」之「味」而延伸而致的「淡」爲主體的美學體系。這個「淡」，是中國傳統美學的主體價值，支撐其後的美學觀則來自

57 葉朗，《中國美學史》（臺北：文津，2011），頁 25-27。

道家思想與禪宗體系。對老子而言，「平淡」帶我們超越自己。甚至從此開始，平淡不再僅為政治治理的策略或自身修養的守則，更是中國美學開始的源頭。「平淡」，是道德上的，亦是美學上的。

徐復觀在《中國藝術精神》中論及董其昌從筆墨技巧上去領會「淡」時指出，董其昌的藝術思想固然成型於禪宗，然而若深一層地追溯，董其昌所把握的禪僅為與道家在同一層次的禪，此一由老莊或魏晉玄學中發展出來的清談式或玄談式的禪，建構出了一個「外禪內道」的「淡」之藝術意境。「淡」由「玄」而出，是由道家「虛」、「靜」、「明」之心所觀照的一個清明澄澈的世界；而由「玄」所出的「淡」應當包羅自然中一切的形相，而並非限於某一形相，順乎萬物自然之性，而不加以人工矯飾之力的「天真自然」，並「由有限以通向無限的連結點」，此之為「淡」。⁵⁸法國漢學家弗朗索瓦·余蓮（François Jullien, 1951-）在其《淡之頌：論中國思想與美學》一書中即審視中國審美觀中一種以「平淡」為體的特點。「淡」的主題，仍是在與道家思想那最初也是最終極的「道」相連之後，才在中國有了特殊的意義。它受惠於這學派的幾個關鍵性的表達方式，就是那種傾向於運用弔詭和愛顛倒常見的思維特性；從一開始就具有這種將各種價值全面顛倒的特性，俾能喚起事物的本質。老子即認為，現實的底蘊本身，在其圓滿和無窮的更新中，它對吾人所顯示的——即「道之出口，淡乎其無味」——是一種「淡」和「沒有味道」的狀態。老子的「正言若反」的論述模式，於焉產生了矛盾的語言與思維模式，這是因為智慧感知對立的事物，絕對無可逆轉地不閉鎖在各自的獨特

58 徐復觀，《中國藝術精神》，頁414-417。

性裡，它們不停地互相依賴又彼此溝通。對立的事物當中的一個之存在，必須依賴另一個之存在才能成立；一切的現實不過是他們之間互相生成的過程，藝術與智慧就是在互不干預之下，讓彼此兩極引導對方，俾能更充分利用兩極轉復的活力所構成的，內在於現實的邏輯。⁵⁹ 由此可見，老子曰「五色令人目盲；五音令人耳聾；五味令人口爽」，進而謂之「為腹不為目」——「腹」指內在自我（the inner self），「目」指外在自我或感覺世界⁶⁰——意在摒棄縱情於聲色之娛以「味道」，即是為了從「淡」中體悟箇中滋味。循此，當「味道」處於與「淡而無味」的對立階段時，卻變成一種真正的味道。在演變的過程中，「淡而無味」會順從某種味道，這種味道會因此敞開自己，超越它原先的範圍，變得像是一種永無止境的進展。從此時此刻起，也是因為「平淡」，為對立的一方賦予自己廣闊的內涵，因為味道把我們牽絆住，而「淡而無味」則使我們得以無羈無束。前者纏累我們，使我們神志模糊，使我們依賴它；後者則把我們從外在世界、從感官的刺激、從一切虛假而短暫的強烈感受中釋放出來。

中國傳統美學也建構在相同的說法上，即「平淡」涵蓋了最極端的「味道」；原先不為人注意的，變得越來越引人注意，叫人難以忘懷；理想的味道終究還是「水之味」。余蓮即表示，這是這個傳統所保存的原味。在西方，習慣按照符號本身的系統和其作用來建構符號，使之獨立於人的情緒和意識形態之外。於焉出現了一支獨立的學科：符號學。然而當我們在接觸中國藝術作品時，我們發覺視

59 Francois Jullien 著，卓立譯，《淡之頌：論中國思想與美學》（臺北：桂冠圖書，2006），頁 18-20。

60 陳鼓應，《老子今註今譯及評介》，頁 94。

覺上之「平淡」的豐富性與某種生存的直覺是分不開的，即以「冷漠」面對各種現象，理解事物內在天生的「空虛」等等；只有達到某種內在的路程之後，才可觸及平淡的「遙遠」。從此，「平淡」這個符號，並不滿足於一個符號「自然而然」的使命——再現；「平淡」的符號比較是用來「去再現」，它的「之外」並非象徵性的。⁶¹

在朱為白各個複合藝術系列作品裡，無論是在使用媒材上的力求多變，其所表現的視覺語彙即離不開其承接自「淡」之美學體系的「東方精神」。在「經緯」系列中有題之以〈天地一色〉（圖 8）者，以棉或麻藉由縐褶手法以表現一種「縱橫交錯」的「天真自然」；在「破立」系列中則以井然有序的切割手法，細緻地劃破畫面，任其背後所摻墊的不同顏色之布料順勢若隱若現地「瀉出」，藝術家命以〈圓未圓〉（圖 7）之名，技法是剛烈地以刀代筆，表現出的卻是一股溫柔與婉約。其自早期的作品〈心象圖〉（圖 4）開始即不時出現的「圓」之符號，在「歸元」系列中更獲得進一步的發揮，鋪之以黑或白的極簡之基調，再輔之以紅、灰、白、黑等不同顏色的層層交替搭配，加上藝術家冠之以〈歸元〉（圖 13）等具動詞之意的名稱，更讓此一原本呈現一種寂靜之感的畫面，出現了一股蠢蠢欲動之「動勢」。在「網路」系列（圖 14）中可見藝術家融合表現了「經緯」系列中的縐褶手法與「歸元」系列中的「動勢」語彙，營造出似糾纏不清的「網路」之枝節。朱為白在「棒棒」系列（圖 10）中則藉由對棉花棒的排列呈現，加諸以墨汁與麻的使用，讓畫面開始以「點」、「線」與「面」的方式回歸至一種以黑或白為基調的極簡語彙。在「淨

61 Francois Jullien 著，卓立譯，《淡之頌：論中國思想與美學》，頁 107。

化」系列（圖 9）、「深化」系列（圖 11）與「冊頁」系列（圖 12）中以布料切割或紙張雕塑等手法，在畫面上所呈現的凹凸有致的肌理效果，讓「淡」之意境成爲了其作品的主旋律。正如余蓮所言，由於有了「平淡」，你我即置身於「可感」的範圍裡，即使「平淡」不引人注意，它卻是「具體的」，即如人們可以在一幅山水畫裡召喚它。⁶² 在朱為白的複合藝術作品中，這些看似縹緲不定、難以捉摸的「象外之象」或「境外之境」，其實皆爲「可感」之物；「味外之味」、「景外之景」或「境外之外」此一由空間延伸而至的境界之「可感」，乃在作品畫面的形式與其寓意之間製造最大的張力，從這種張力延展出嚴格的意義要求及其承載的內涵。

（三）「境界型態」之形塑

中國哲人認爲世間萬物皆爲依循「反復」的規律而變化，變化的規律之「常」即爲「反復」，哲學家張岱年（1909-2004）即指出：「事物在一方向上演變，達到極度，無可再進，則必一變而爲其反面，如是不已。」⁶³ 在經歷了逾十年的木刻版畫創作之後，朱為白於 1980 年代再次回歸至複合藝術創作，不僅再次實踐了其藝術思考中的「反動之道」，即頗有一種老子所言的「復歸於無物」之喻意。「復歸」，即是還原；朱為白此次的「復歸」，其表現則與其於 1960 年代時的表現，已不盡相同，縱觀此時期的作品，無論是在整體構圖的佈局上，或是媒材的使用上，色調的搭配上，則更顯得內斂、純粹而成熟，亦

62 Francois Jullien 著，卓立譯，《淡之頌：論中國思想與美學》，頁 9。

63 陳鼓應，《老子今註今譯及評介》，頁 102。

更具原創性。在這個時期的作品，真正地以一種老子所言之「無狀之狀，無物之象」為其空間之表現，當中即蘊含了老子不斷強調的「反」與「復」之思維，即為一種「一反一復」之事物變化規律的「宇宙生成觀」。

此一「反復」，不僅喻示了「凡事物由成長而剝落，謂之反，而剝落之極，終而又始，則謂之復。」的一種萬物由無有而發生、終則有始的宇宙循環更替之意，「反」亦有「否定」之意，而「復」意即「反」之「反」，或否定之否定。西洋哲學中所謂否定之否定，有正反之綜合之意；中國哲學所謂「復」，則主要是更新再始之義，而無綜合意思，故與西洋哲學中所謂否定之否定不盡同。⁶⁴ 中西文化思維模式的南轅北轍，亦可見於《符號禪意東洋風》一書中，羅蘭·巴特（Roland Barthes）以符號學的視角剖析東西方飲食文化的一有趣區別上。不同於西方人在餐桌上以刀叉於切、扎、戳或割等食肉的攝食方式以對食物施與攫取、蹂躪、屠宰等暴力方式，東方人僅是藉由兩隻筷子的分離、岔開、合攏去對食物進行選取、翻動、夾取、運送，因而重新發現食物本身所具有的天然縫隙，筷子於是就比刀叉更接近於手指的作用。一雙筷子——正如它的形狀所足以說明的那樣——具有一種指示的功能：它指向食物，通過這種選擇的動作而使它獲得存在，這種選擇的動作具有一種引得作用。此一將一種隨意性、把某種程度的散漫而不是一種秩序引入食物的攝取過程中來：不管怎麼說，已經不再是種機械性的操作。「夾取」這個動作，由於食物從未因此受過任何一點比它夾起來移動時用的力更大的壓力；筷子的姿態由於

64 陳鼓應，《老子今註今譯及評介》，頁 102。

它自身的質料而變得更爲輕柔，這裡面有著一種母性的氣質，這種準確、細緻，甚至是小心翼翼的動作；這種力量不再是一種如刀叉所製造出一種「推動力」，從不去傷害任何東西。於焉，由於使用筷子，食物不再成爲人們暴力之下的獵物，而是成爲和諧地傳送的物質。東方人的食物與筷子之間的那種和諧性不僅僅具有功能性，以兩根細木條夾取食物，此一形式，超越於這種質料及其用具之上。⁶⁵

巴特此番饒有趣味地論及東西飲食文化的大不相同，其所觸及的東西文化概念之殊異——西方人用刀叉之「破壞性」，與東方人用筷子之「和諧性」——在封達納與朱爲白二位藝術家的藝術創作中，前者追尋「未來主義」所採用的一種以「破壞性」爲核心原則的創作手法，後者則是以回歸「傳統哲思」而於手法上表現出「和諧性」，即可看到在同一媒材與創作技法上，二者所表現的即是這般南轅北轍的兩種藝術思維與文化意象。封達納一系列冠以「空間意想」之名的作品，藉由「戳洞」與「切割」等技法，讓符號、媒材與色彩進行了一場又一場的「空間」對話，深化了其「空間主義」中以「無限」等寓意「空無」的核心理念，將藝術之「真實」從文藝復興以降的「框內」釋放出來，讓這被藝術家視爲一種烏托邦形式的空間觀念，爲前衛而創新概念迭起的現代藝術之發展下了一個又一個重要的註腳。朱爲白在處理主體性的手法上，則將「自觀」的精神表現提升至「淨化」的精神層次——透過抽象藝術創作，表達老莊思想，像是採用的媒材主要是白胚棉布和黑斜紋布，以純白、純黑和簡潔的造型，表示「淨」

65 Roland Barthes 著，孫乃修譯，《符號禪意東洋風》（臺北：臺灣商務印書館，1993），頁 25。

與「靜」——這是藝術家尋覓的一個超塵脫俗的意境。在現代形式中，抽象語系是朱為白創作縱貫的堅持，他獨鍾結構主義的造型觀，堅定地追求一條透過「準確的幾何造型」進入「單純的視覺張力」來完成「深度精神性」的創作路途。⁶⁶而朱為白所承接的「淡」之美學體系，即在於其藉由一種「平淡」中的「轉變」——「淡而無味」由作為所有味道之本的水之清澈來象徵，諸如「淡若水」之意；余蓮指稱：這是一種「轉變」，而這種改變的「之外」就在其內——將人的意識帶領到現實的「根源」，帶回到事物從它開始演化的那個「中央」，它是「通往簡樸、天真及本質」的進深之道，也是「遠離特殊事物、個體及偶然」的淡漠之途。這種「淡」之超驗性並非引領我們到另一個世界，我們甚至是在以內在性經歷它；「平淡」可說是與大自然調和的「超驗」的經驗，而且不需要信仰即能獲得。⁶⁷由此，藉由其「味外之味」、「景外之景」乃至「境外之境」的一抹以「平淡」為主體的東方式空靈感與精神向度，讓朱為白此一時期的藝術創作，晉入了「境界型態」的層次。

五、小結

1960年代如此一個被視為典範革命的「前衛」時代，就實質的歷史發展而言，以「空間主義」為主的歐洲前衛藝術新潮所開啓的「摒棄工具，回歸概念」之概念，似乎為戰後臺灣藝壇蘊釀了一場

66 盧怡仲，〈心印的修為〉，收錄於《朱為白回顧展》，方美晶編（臺北：臺北市立美術館，2005），頁10。

67 Francois Jullien 著，卓立譯，《淡之頌：論中國思想與美學》，頁139。

啓蒙運動，其所引致的後續影響，即在於其催生了肇始於 1960 年代的跨域、實驗個性強烈的多媒材藝術之發展。「一件藝術品本身並不是一個真正的有機物，它只是表現了生命、成長和功能統一性的表象而已。」蘇珊·朗格就一件藝術品表現的主體之特性時如此指出，並認為藝術品的目的就是使充滿情感的人生對象化，而藝術家的作品中，一切外來影響，都是對於藝術家的人類認識（Human knowledge）所做的貢獻，以致藝術家不得不從來自異邦的作品中攝取各種情感。⁶⁸此一在非時間性藝術中具有組織能力的「理念」，讓當時的青年藝術家的壓抑的創作焦慮與豐沛的藝術情感，獲得一道得以宣洩的管道，並表現於其眾多創作實驗性質極高的前衛藝術作品上。朱為白歷經了此一重要而關鍵的時代，流轉於抽象、具象等不同藝術流派的表現形式之間，一次與封達納的「空間主義」的偶遇，讓其欲糅合「傳統」與「現代」的創作焦慮，從而獲得了一道出口，其於 1960 年代所從事的藝術實驗，潛化爲了一股伏流，爲其日後回歸複合藝術創作的表現，提供了一個極爲重要的準備。

相較於朱為白在 1960 年代的複合藝術創作，仍以封達納之「空間主義」之概念爲其思考藝術實驗的核心主題，因此仍屬單方面地汲取、移植的「轉譯」之階段，朱為白於 1980 年代的複合藝術創作，則藉由「淡」之美學體系的承接，讓其作品真正地表現了東方傳統美學的精神向度，由原來自異邦的藝術作品中所攝取的各種情感與文化意象，達致了其「轉化」之層次——封達納在物理層面上以未來主義爲視角「將虛化實」，朱為白則在精神層面上以傳統哲思爲方向「將

68 Susanne K. Langer 著，劉大基等譯，《情感與形式》，頁 432-434。

實化虛」——轉換和變化是藝術之要素，在繪畫和其他領域裡，「平淡」乃要求轉化，這也正是「平淡」的價值，其所蘊藏的豐富性，即在於讓我們能都化眼神為意識，並且使之無窮盡地深入；平淡的畫不立刻滿足我們最淺薄的品味，而是呼喚我們的內在性更往深處潛入，讓畫與觀者的意識便一起改變，所勾喚起的反芻意識。⁶⁹ 封達納在媒介的使用上採用了霓虹燈管、電視等新興科技技法，其「空間主義」建構起一種「面向未來」、「尋回真實經驗」的精神向度；朱為白，則完全將媒材「生活化」，所採用的諸如布或紙等象徵「回歸自然」的媒材，在本質上透過對「有」與「無」、「虛」與「實」的辯證關係去思索宇宙道生的根源性，讓其「空間主義」所表現的是道家「返回道樸」的「藝術」之本質，於焉，創造了屬於藝術家自己獨特的「空間主義」與藝術語言，即一種以「淡」為主題的道家「無方」的空間概念。

69 Francois Jullien 著，卓立譯，《淡之頌：論中國思想與美學》，頁 127-128。

圖 錄：

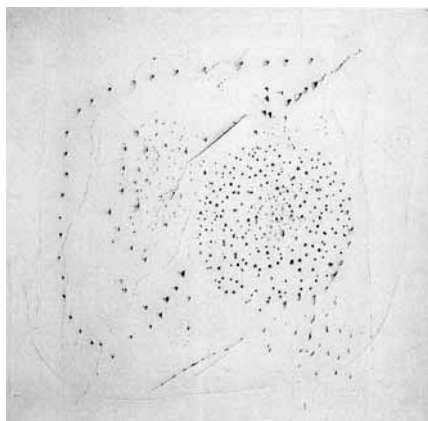


圖 1 Lucio Fontana, *Concetto Spaziale (Spatial Concept)*, White paper mounted on canvas, 100×100 cm, 1949, Fondazione Lucio Fontana, Milan.



圖 2 Lucio Fontana, *Concetto Spaziale (Spatial Concept)*, Graffiti, cuts and dye on paper mounted on canvas, 1958, Fondazione Lucio Fontana, Milan.

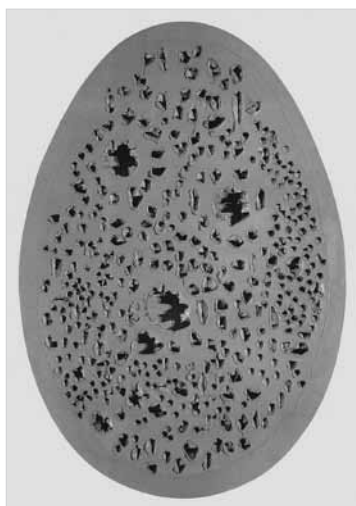


圖 3 Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, La Fine di Dio (Spatial Concept, The End of God)*, Coated acrylic engraved on wood fiber panel, 178×123 cm, 1963, Private collection.



圖 4 朱爲白, 〈心象圖〉, 水墨、紙、亞麻仁油, 79.4×55.2 cm, 1962, 藝術家自藏。



圖 5 朱爲白，〈尋道〉，水墨、紙，
78.2×54.7 cm，1965，藝術家自藏。

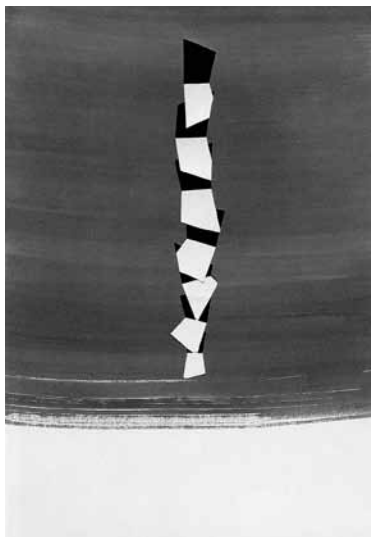


圖 6 朱爲白，〈傳承〉，水墨、紙，
78.2×54.7 cm，1966，藝術家自藏。

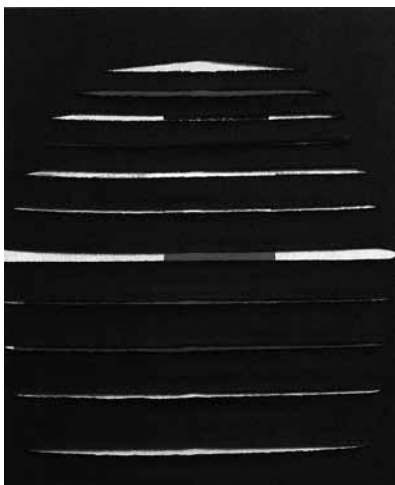


圖 7 朱爲白，〈圓未圓〉，棉，
60×50×2 cm，1994，藝術家自藏。

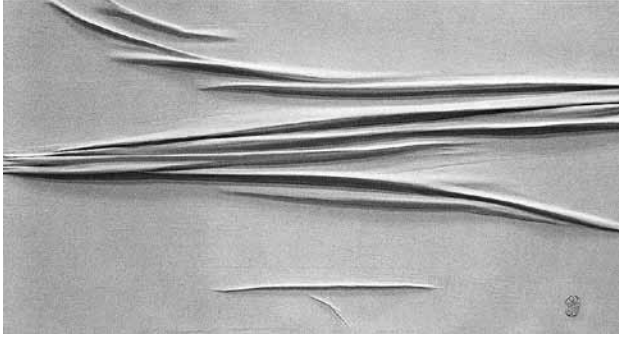


圖 8 朱爲白，〈天地一色〉，棉，96×182×3 cm，1993，藝術家自藏。

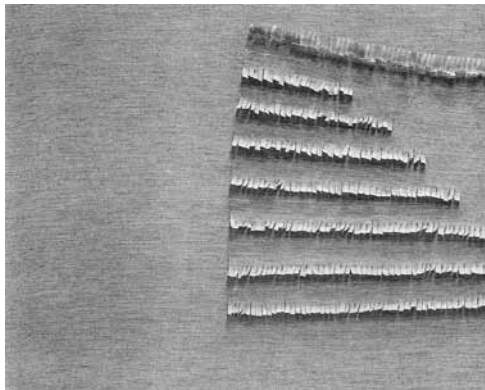


圖 9 朱爲白，〈超越〉，麻，80×100×2 cm，1998，藝術家自藏。

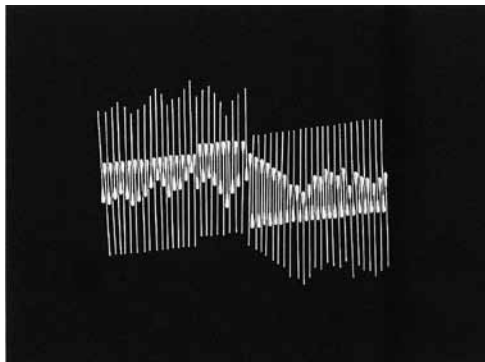


圖 10 朱爲白，〈心動〉，麻、棉花棒，60×80×3 cm，2002，藝術家自藏。

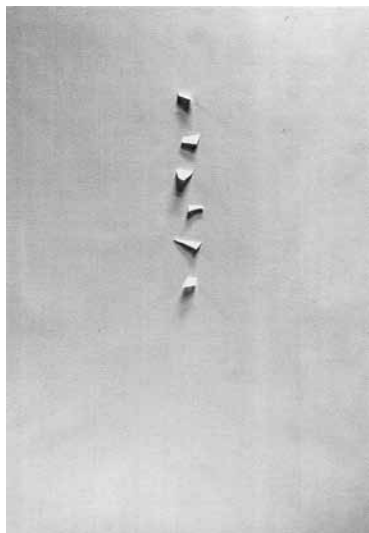


圖 11 朱爲白，〈深化 37〉，2004，紙，165×114 cm，2010，藝術家自藏。

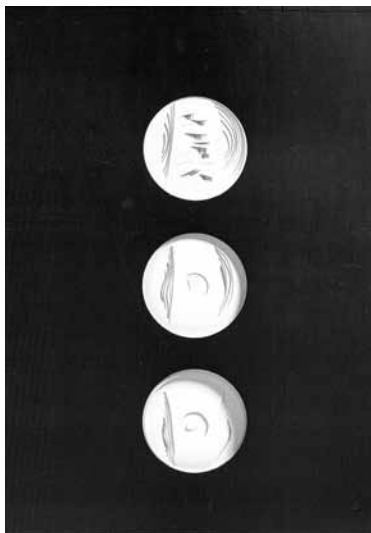


圖 12 朱爲白，〈三位一體〉，冊頁紙雕，111×79.5 cm，2010，藝術家自藏。

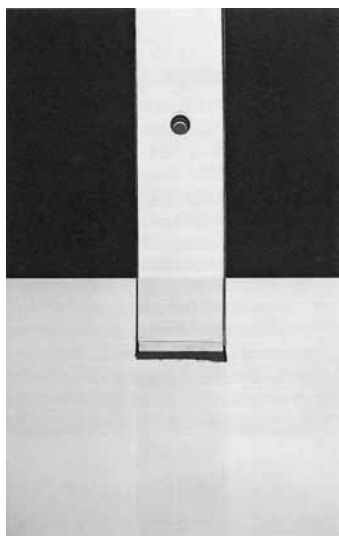


圖 13 朱爲白，〈歸元〉，棉，130×163×3 cm×2 pcs，1995，藝術家自藏。

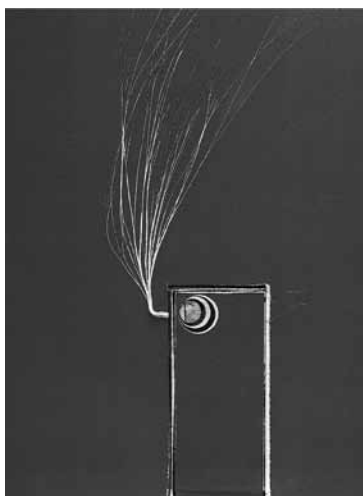


圖 14 朱爲白，〈心門〉，棉，108×81×3 cm，1997，藝術家自藏。

參考書目

(一) 中文論著

- 方美晶，〈抱樸守真的尋道者——試探朱為白的藝術創作〉，《現代美術》112，2004.2，頁 56-65。
- 王哲雄，〈路喬·封達納〉，《美育》162，2008.3，頁 36-39。
- 孫松清，〈意象型態：朱為白藝術精神中美感主體構成之雛型〉，《文化研究雙月報》139，2013.7，頁 2-32。
- 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1963。
- 張隆延，〈東方畫展與國際前衛畫——落花水面皆文章〉，《文星》38，1960.12，頁 18-19。
- 陳鼓應，《老子今註今譯及評介》，臺北：臺灣商務印書館，2012。
- 程抱一、高宣揚著，張彤譯，《對話》，北京：北京大學，2011。
- 葉朗，《中國美學史》，臺北：文津，2011。
- 葉朗編，《現代美學體系》，臺北：書林，1993。
- 廖春鈴，〈六〇年代抽象風格的表現〉，《現代美術》110，2003.10，頁 4-7。
- 劉永仁，《封答那：空間主義大師》，臺北：藝術家，2003。
- 劉梅琴，〈試論朱為白藝術的獨特性與時代感——融會西方現代抽象藝術的造型形式與東方意象藝術的內蘊美感形式〉，《現代美術》118，2005.2，頁 70-78。
- 劉梅琴，〈論朱為白藝術的「簡樸之真」與「無色之美」的超越性創造〉，《現代美術》119，2005.4，頁 26-39。
- 盧怡仲，〈心印的修為〉，收錄於《朱為白回顧展》，方美晶編，臺北：臺北市立美術館，2005。

蕭勤，〈「東方」精神的時代意義——為東方畫會創立三十五週年而作〉，《藝術家》199，1991.12，頁 335-337。

蕭勤，〈封答那的切入作品及其他——從臺北市立美術館典藏封答那的作品說起〉，《現代美術》83，1999.4，頁 67-68。

蕭勤，〈封答那與義大利 60 年代的抽象藝術〉，《現代美術》82，1999.2，頁 4-6。

蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北：東大圖書，1991。

賴瑛瑛，〈圓融美滿的美感實踐——訪朱為白談個人早期創作〉，《現代美術》67，1996.8，頁 72-77。

賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，臺北：遠流，2003。

謝東山，《殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術》，臺北：臺北市立美術館，1996。

Barthes, Roland 著，孫乃修譯，《符號禪意東洋風》，臺北：臺灣商務印書館，1993。

Clair, Jean 著，河清譯，《論美術的現狀·現代性之批判》，桂林：廣西師範大學，2012。

Jullien, Francois 著，卓立譯，《淡之頌：論中國思想與美學》，臺北：桂冠圖書，2006。

Langer, Susanne K. 著，劉大基等譯，《情感與形式》，臺北：商鼎文化，1991。

Mirzoeff, Nicholas 著，倪偉譯，〈跨文化：從 Kongo 到 Congo〉，收錄於《可見的思想》，章戈浩編，濟南：山東文藝，2008。

（二）西文論著

Barbero, Luca Massimo. *Lucio Fontana: Venice/New York*. New York: Guggenheim Museum, 2006.

Celant, Germano. *Lucio Fontana: Ambienti Spaziali: Architecture, Art, Environments*. Milano: Skira; New York: Gagosian, 2012.

Crispoli, Enrico. *Centenario di Lucio Fontana*. Milan: Charta, 1999.

Gottschaller, Pia. *Lucio Fontana: The Artist's Materials*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2012.

Hess, Barbara. *Lucio Fontana, 1899-1968, A New Fact in Sculpture*. Hong Kong; Köln; London: Taschen, 2006.

Petersen, Stephen. *Space-age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-garde*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2009.

White, Anthony. *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.