

「日本雕刻的近代」系列翻譯（六）
抽象表現的展開（中）*

Best Literature Excerpts Translated
The Development of Abstract Expression
(Part 2)

松本透 / 著
Author: Tohru Matsumoto

長野縣信濃美術館 館長
Director, Nagano Prefectural
Shinano Art Museum

白適銘 / 譯
Translator: Shih-Ming Pai

國立臺灣師範大學美術學系 教授
Professor, Department of Fine Arts,
National Taiwan Normal University

* 原文為〈抽象表現の展開〉，收錄於東京國立近代美術館、三重縣立美術館與宮城縣美術館編，《日本彫刻の近代〔日本雕刻的近代〕》（京都：淡交社，2007），頁 222-236。

二、轉換期——雕刻的「表面」等相關問題

捲起所謂「非定型藝術旋風」(Art informel)，是 1957 (昭和 32) 年的事。此旋風的推進者米歇爾·塔皮耶 (Michel Tapié de Céleyran, 1909-1987) 或同派畫家們 (喬治·馬丘 [Georges Mathieu 1921-2012]、山姆·佛朗西斯 [Sam Francis, 1923-1994]、今井俊滿 [1928-2002] 等) 相繼來到日本，從該年到隔年，與具體美術協會分庭抗禮，開展諸多的展覽會與活動。1950 年代後半日本美術界的動向變化相當快速，其餘波，很快地也開始擴及於雕刻界。

其中之一，約自 1957 年開始，在讀賣「獨立展」(Indépendants) 等展出中，開始出現打破過往繪畫、雕刻既有概念的作品，終於，演變至由日常事物或廢物製作而成的「廢棄物藝術」(junk art) 式表現氾濫的情況。繪畫、雕刻等的創作活動，作為表現行為而被重新審視，此種「行為」的面向，亦因此開始擴張起來。在結果上，原本應該多少具備恆久性的「作品」，雖然呈現因場所限制而造成的暫時性性格，不過說起來，此種變動絕不是暫時性的。因為從 1960 年代初期的新達達組織者 (Neo Dadaism Organizers, 1960 年組成) 或高赤中前衛團體 (High Red Center, 1963 年組成) 的偶發事件之後，更進一步，歷經 1970 年代「物派」等的運動，表演或裝置的藝術類型自此才分道揚鑣獨立出來。從 60 年代中葉左右開始，彷彿被「耳朵」所迷惑牽引般地，開始開展獨特強迫症式世界的三木富雄 (原書頁 213) 或工藤哲巳、田中信太郎等，從這樣的潮流中出現，此後的作家，主要多專心於雕刻的創作。

另外一點，作為儘量直接表現內面性心靈作用的方法，開始對雕刻的物質性或物質的表現性抱持關心，雕刻的 *Matiere*，亦即素材的

質感或表面的表情等作為重要的元素，而開始浮上檯面。雕刻中的 *Matiere* 探討，應該與新的素材或技法的開拓無法分割吧！這個時代的雕刻家，如毛利武士郎、向井良吉（原書頁 202）、辻晉堂（原書頁 204）等人的作品，雖然曾經被稱為抽象表現主義，不過這些作品，卻是建立在向井良吉嶄新鑄造技法的開發，或者辻晉堂導入陶雕等素材、技法的新趣味之上，才得以成立的。

此外，隨著雕刻表面表情的主題化而來的，帶有明顯的正面性——取代量感或塊狀的全方位性——的雕刻，即在 1960 年代左右相繼開始出現。不只是向井良吉或辻晉堂，建畠覺造《ORGAN》（原書頁 205）、吾妻兼治郎《MU-661》（原書頁 210）、三木富雄《EAR》（原書頁 213）、宮脇愛子《作品》（原書頁 216）等，每一件作品都是以正面呈現。此種正面性強烈的構造，在 1950 年代中葉以前，卻可以說完全未曾見過也不為過般地少見。（浮雕除外）

此種情況，例如將向井良吉 1960（昭和 35）年的《蟻之城 III》（原書頁 202）與 1955（昭和 30）年的《非洲樹木》（原書頁 228，插圖 3）加以比較的話，即可一目瞭然吧！遊學歐洲時，在巴黎製作的後者，雕刻的物質性軀體及貫串其中的孔洞，作為對等性的造型要素而被處理，實與虛、正與負的空間，如實地以全方位的方式被予以一體化。另一方面，《蟻之城》連作則是從他在 1960 年左右開發的石蠟系（paraffin）蠟型原型，到以直接鑄造的作法在亞鉛合金上製作完成的。在這樣的作品中，如果以繪畫的角度來說的話，明顯呈現一種相當於筆觸般在輕合金表面上未曾被整修過的粗糙表情，與其說是呈現全體概略式的形式或骨架，更該說是正面平面上的細節表情或變化，才是表現的重點。

表面與穿孔——辻晉堂、建畠覺造、吾妻兼治郎、豐福知德

自戰前開始，長久活躍於日本美術院展的辻晉堂，開始正式從事成為 life work 的陶雕的時間大約是 1955（昭和 30）年左右。陶雕此種素材，素樸且具有野性味的質感，在塑像一燒製完畢即成為作品這一點上，與鑄造相較，其製作工序更為簡單而直接。然而，反過來說，所謂土這樣的素材，具有像是無法支撐帶有重量的構造體、量體過厚在燒成過程中產生破裂、需要在作品各處打洞並謹慎調整窯內的火的循環等等，會出現各式各樣的制約。^{*6} 他的大部分初期陶雕，會在軀幹各處設置窗戶般的開口部，並形成在內部藏有空間的家屋狀構造，大概就是基於此種理由吧！進入 1960 年代之後，猶如《寒山》（原書頁 204）一作所見般地，開始製作將巨大垂直平面向前撐起的獨特的壁雕刻。全體上，形成將扁平間隔壁面朝往後延伸的方向加以並列的構造，表面微妙的凹凸或歪斜、肌理的變化、破損或線刻、燒成時所產生的龜裂等等，都躍上雕刻表現的前端。

建畠覺造，是與共同創立行動美術協會雕刻部的向井良吉等人一起，從很早的階段即意識性地將負面性虛空間開始置入雕刻的作家之一，然而 1950 年代他大部分的有機性抽象雕刻，例如在挖空的作品內側突顯荊棘狀的突起物等等，帶有威脅生命的不安定表情。關於此點，1962（昭和 37）年的《ORGAN》（原書頁 205）一作的外形輪廓，並非讓人感覺像是有機體或生命體，而是全體上簡直似乎是將無限延續的生命現象湧動的一部分任意裁切的斷片般，呈現全面覆蓋的外貌。建畠氏透過對表面造型的貫徹，從所謂有機體性的抽象，轉向純粹的有機性抽象邁進。

1956（昭和 31）年前往義大利，師事馬力歐·馬里尼（Marino Marini, 1901- 1980）的吾妻兼治郎，自 1960（昭和 35）年起開始發展巨長系列《MU（無）》，或者是以同 1960 年參加佛羅倫斯雙年展為契機而定居米蘭的豐福知德，自隔年開始從事的獨特穿孔樣式的抽象雕刻，也從關注素材表面的問題開始。吾妻氏的情況，則據說是受到某日在工作室地板上隨意置放的火爐用木片的節奏性美感而感動，原封不動地將其以石膏翻模，而開始這個系列的創作。^{*7} 以《MU-661》（原書頁 210）為首，特別是 1960 年代的作品，都帶有強烈的正面性。在宛若牆壁般矗立阻擋的垂直面上，以斷層狀的形式不斷反覆的凹凸圖式與被磨得平滑的青銅面形成尖銳對照，在此基本構造上，往後退方向開展的唯一要素——可以見到小型穿孔的暗黑深陷，發揮著絕妙的效果。

在山崎朝雲門下的富永朝堂處學習傳統木雕，並在新制作協會展等展出人物像的豐福知德，轉向多孔型的抽象雕刻，據說也是來自偶然的契機。原本打算製作浮雕，在板材表面以圓形鑿子製造凹陷的他，突然靈機一轉從內側試雕之際，在正面與背面凹陷接點處造成巨大的孔洞——此種效果，讓他感到著迷。^{*8} 從自正面與背面開洞的浮雕，最終雖然產生藉由圓柱狀表皮組合而成的作品（原書頁 211），但是其本質應該沒有任何改變。這是因為，將圓柱表面節奏性地加以貫穿的穿孔輪廓及其交錯，是這個穿透可視的構造體的重點所在。

構造與實現——堀內正和、篠田守男

在作為物質的雕刻的表面成為時代關注中心的趨勢中，幾乎可以說在此種問題之外持續獨自探究的僅見者，即是堀內正和。對他來說，所謂雕刻，不外乎是將作者腦中不存在的形狀賦予形狀，並將其轉移至物質之中，亦即，將精神予以物質化的事情。^{*9}倘若如此，在紙上構想一定的形狀這件事，即為藝術家的創造活動，而將其物質化的作業，大概就變成他出手之後的鑄造廠或鐵工廠的工作吧！——如此這般，戰後的堀內氏，將僅以真正幾何學精神形塑而成的獨自演繹系統為基礎，從以鐵棒完成的線（1954年）朝向以鐵板完成的平面（1956年），接著，再轉向曲面（1959年），最後朝向立體（1963年）的方式，漸次邁開步伐。在此過程中，曲面產生扭轉而形成七星（mevius）帶狀構造（原書頁206），其次，立方體一如在《D氏的去骨骰子》（原書頁207）所見般地，從冷冽的幾何學造型內側，一邊吐出生暖臟器，一邊轉向具有幽默感及情性感內涵的形式。

堀內氏徹底重視構想的雕刻觀，作為其結果，具有將所謂「發注藝術」（訂製式藝術）予以正當化的一面。進入1960年代，因應東京奧運的舉辦，都市環境被急速加以整備的過程中，他的理念可以說很快速地開始帶有現實味。雕刻被要求必須具備作為現代都市空間象徵的嶄新機能，1960年代中葉以降，所謂鋁製造或不鏽鋼加工的技術，開始被導入戶外紀念碑像等物件中，此一類別中的雕刻家的大部分工作，則轉變為作品的設計者。1960年代的此種變化，不只在技術面，在感覺面上亦相當巨大，例如可以以篠田守男的例子來說明。於此，我們先來觀賞他的二件《張力與完結》吧！開始

於 1950 年代末期的此一系列的嶄新性，自不待言地，並非在於吊掛物體，而是在於根據張力將其支撐於空中的這一點上，不過，在此希望注意的事情是素材處理的變化。在砂型鑄模中空의 凹陷處，直接灌入青銅液的作法製作而成的 1960（昭和 35）年的作品（原書頁 203）中，獨眼的小怪物被凌空撐起，此種表現主義式的形式或實存主義式的狀況設定等，留存著 1950 年代的痕跡。另一方面，在六年後的作品（原書頁 230、插圖 4）中，對稱性的輪廓、嚴密的水平及垂直構造、具有光澤的表面處理等相互呼應，工程學式的橋樑美學、精確程度的美學，則被推向作品的最前方。（待續）

插圖及圖版

- 原書頁 228 插圖 3 向井良吉，《非洲樹木》，1955（明治 30）年，木材，神奈川縣立近代美術館藏。
- 原書頁 230 插圖 4 篠田守男，《張力與完結 T.C.351》，1966（明治 41）年，鑄鐵、電線等，東京國立近代美術館藏。
- 原書頁 202 圖版 向井良吉，《蟻之城 III》，1960（明治 35）年，ZAS（亞鉛）合金。
- 原書頁 203 圖版 篠田守男，《張力與完結“馬戲團”》，1960（昭和 35）年，青銅、電線。
- 原書頁 204 圖版 辻晉堂，《寒山》，1961（明治 36）年，陶雕。
- 原書頁 205 圖版 建畠覺造，《ORGAN》，1962（明治 37）年，水泥、石材。
- 原書頁 206 圖版 堀內正和，《表裏相入圓錐》，1961（明治 36）年，黃銅。
- 原書頁 207 圖版 堀內正和，《D 氏的去骨骰子》，1964（明治 39）年，青銅。
- 原書頁 210 圖版 吾妻兼治郎，《MU-661》，1966（明治 41）年，青銅。
- 原書頁 211 圖版 豐福知德，《構成'67 I》，1967（明治 42）年，木材。
- 原書頁 213 圖版 三木富雄，《EAR》，1965（明治 40）年，鋁材。
- 原書頁 216 圖版 宮脇愛子，《作品》，1968（明治 43）年，黃銅。

*** 註釋**

6. 木村重信，〈辻晉堂の人と作品〉，《辻晉堂陶雕作品集》，講談社，1978 年，頁 8。
7. 吾妻兼治郎，〈吾妻兼治郎による“AZUMA”〉，《吾妻兼治郎展》（圖錄），西武美術館等，1988 年。
8. 吉田浩，〈雕刻家・豊福知徳聞書 東と西のはざままで〉，西日本新聞社，1997 年，頁 137。
9. 堀内正和，〈物質を生かすということ〉，《はな》，1965 年 8 月號。