

藝術認證 NO. 33

編者的話 1

組長的話 2

市民心聲 3

非常報導

那「一見鍾情」，是怎麼一回事？—法國北部加萊地區當代藝術基金會典藏展 ◎黃志偉 6

跟月亮說話與曬月亮的人……一個發生在高雄兒童美術館關於「男孩與月亮」的故事… ◎周益弘 10

從惚恍到時空合一—林壽宇的「道」 ◎阮慶岳 14

放懷天地外—「清音·過客」—劉雄俊書畫個展 ◎徐慧如 20

亞洲新娘：夫，父還是自己的新故鄉？—望向彼方：亞洲新娘之歌—侯淑姿個展座談紀錄 ◎文稿整理／蘇鈴琇、張雅雯 24

議題特賣場—藝術家·創作·私の物

蒐藏詩學—人與物創作之生命印記 ◎陳佳利 34

常民文化中的梅式觀點—談梅丁衍的收藏與創作 ◎陳秀薇 40

幻境物語—看顧世勇部署於展示空間與裝置藝術中的「物」

◎陳怡君 44

收藏—一種華麗的孤獨—柳依蘭以創作穿越現實與想像 ◎曾媚珍 48

被喚醒的靈魂—書寫「霏霏的午後與楊茂林的創作」 ◎周益弘 52

美國精神畸變下的腐朽英雄—王挺宇的美系玩具蒐藏及其創作

◎高子衿 56

過期的未來—談施懿珊蒐藏的時序悖反發明及其創作 ◎高子衿 60

南島紀事

生命感情的投入—樂格勒格 (LHeg Lheg) 收成芋頭 ◎王有邦 64

人物特寫

原運精神的續航者—夏曼·飛魚 ◎黃滄瑩 68

典藏選粹

闊斧下的偕老信約—高富村〔夫妻〕 ◎林泱秀 72

閱讀藝術方案

驚鴻，可以有許多瞥—有關「進」與「出」的地方記景方案 ◎高千惠 74

藝術哲學

藝術的定義 ⑧: Noël Carroll—「藝術」作為群組概念 ◎陳宏星 78

專題研究

陣痛期—面對「特殊收藏」的美術館當代典藏 ◎羅潔尹 82

文物保存維護

「醛」方位防護—去甲醛塗料在木作裝潢施工的運用—以高美館「極簡·大用：包浩斯巨匠亞伯斯」展為例 ◎林佳禾、應廣勤、盧妙芳 86

南島文化當代初探

「蒲伏靈境—南島當代藝術」參觀者滿意度分析 ◎曾媚珍 92

人民美學檔案

悠游在地磚上的河馬—台北市立動物園河馬廣場 ◎雨杉 96

兒美館專櫃

幻想與創造力的冒險樂園—關於兒美館「奇幻野獸國」展覽 ◎陳嬋娟 98

高美鳥事

這一期我也不想談「鳥事」 ◎林宏龍 102

高美8X景

下雨，也有下雨的美—高美雨景 ◎容麗娟 104

從惚恍到時空合一

林壽宇的「道」

文／阮慶岳（元智大學副教授兼藝術與設計系系主任）

林壽宇是具有傳奇色彩的藝術家，1933年生於霧峰林家，在台北受了日本小學教育，高中赴香港求學，大學在倫敦研究建築與美術。在他以倫敦作為發展基地的藝術生涯，一起步就廣受矚目，其中尤其以1964年受邀參展德國卡賽爾「第三屆文件大展」，可作為注目焦點與代表。

林壽宇的創作生涯始於50年代末期，並且一早就確立以極簡與抽象為中心的油畫風格。跨步期的1957~1959年，可說是他能量與質量同時初爆發的階段，此時期作品大量運用東方繪畫的筆意揮灑，流動性與筆觸感兼有，畫面混沌深奧，黑色色調強勢也自信的呈現，對宇宙奧義破解的意圖，以及扣索與質詢生命本質的姿態，皆鮮明可見，有種惚恍與繁奧的神秘美感。

1960年起，林壽宇開始他迄今最廣被稱道的新系列，其中包括被選入德國卡賽爾文件大展的三件作品(Painting Relief, 1964)，基本個性則由原本的流動、隨心隨性、大器混沌，轉入理性、極簡、幾何構圖，色調也以近乎不可見的白色為主，對自我風格作出極大的再定位與挑戰，奠立了他此後到1984年「封筆」間的主要創作軸線。

這時期的作品，在思維與氣質上，從先前的混沌與辯證，逐漸衍生為寧靜與致遠，並有著宗教或哲學透思後的清澄，生命彷彿因之可以無得無失。色彩運用有著由顯入隱的轉變，白色尤其為代表，理性強度漸次加大；藝術家

若以題標的「一即一切」來解，出處自然是佛經，譬如《華嚴經》所寫：「一切中知一，一中知一切。」說的是在視覺或人生裡的種種差別相，其實在本體中並無任何差別，也是說只要能尋得本體，一切外在的差別，皆是不必要與不重要的了。

米羅在1966年拜訪他倫敦的工作室時，就曾表示：「在白色的世界中，林壽宇無人能及。」¹

本文在閱讀林壽宇與他的畫作時，基本上將以上述的兩個時期，作為他創作風格大略的分野。而在閱讀方法上，則會以其畫作在哲學上的思索，以及林壽宇創作時的思維目的與意義，究竟是何在的探究，作為本篇文章的主要思考主軸。沿用參考的圖集與作品，是以「一即一切：林壽宇50年創作展」（2010，高雄市立美術館）的現場展品與出版物為依據。

簡單觀視，林壽宇1957~1959年（以下稱第一時期）的作品裡，有兩個近乎持恆作對語的象徵符號。其中一個，可以二幅「一即一切」（1958）為題的畫作為代表，簡單橫筆大大的「一」，橫互畫布中央，磊落自信；另外，則以十餘幅的「日月系列」（1958）、及二幅的「黑太陽」（1958、1958~1959）為代表，彷彿一筆揮就的各色圓形圖案，單一地端座在畫布中央上方（黑太陽）1958~1959，則位在中央偏下方），主體清晰，巍然獨立，彷彿隱約在回應北宋文人山水畫的自體自足。

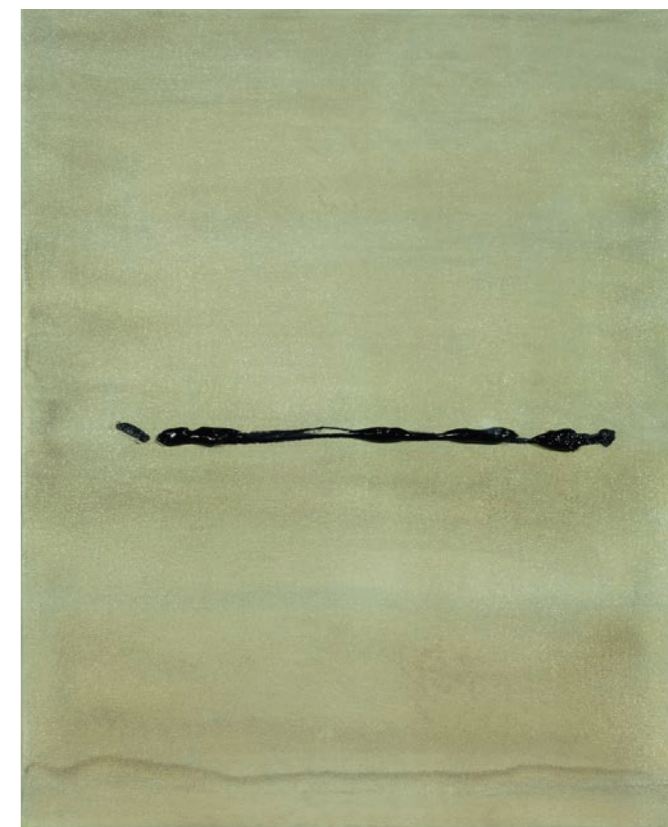
那麼「一」究竟是什麼呢？為何是「一」呢？就試著作幾個破解吧！

這系列「一」的畫作（包含其他幾張較不具型、卻也類似的同期作品）裡，確實有想以簡御繁、萬象歸一的企圖，背景環境的混沌不明，與貫乎其間的「一」，相互有著雄渾的對抗與氣勢，畫面流動性格強烈，在運動與平衡間不斷張拔，似乎暗示著面對人生的自信與雄心。

另外能引的，是耳熟能詳的「天人合一」。金岳霖對此有所論述：「但是為什麼自然與人應該合一呢？難道它們還未合一？如果它們能夠合一，為什麼它們還沒有合一呢？如果它們不能夠合一，為什麼要提倡它們的合一？而且所謂的合一是什麼意思呢？」²金岳霖對關於合一的批判，主要落在由西方理性知識所主導，與因之建構出來主客體分離的時代事實。

所以他接續又寫說：「至今一直被叫做客體實在的，我們現在稱之為純粹的客觀自然。而至今一直被叫

做主體實在的，現在僅僅侷限於純粹的人化自然。如果不存在具有目的性的人類，那麼純粹的客觀自然就不會有抵制，因為實在還沒有被兩分化。一旦實在被兩分化，那麼鬥爭與排斥就成為不可避免的了。」²



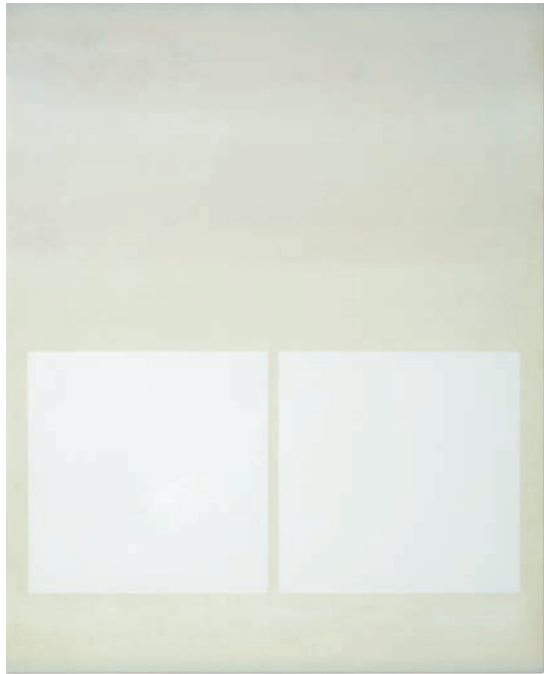
林壽宇 一即一切 油彩、畫布 50.8×40.6cm 1958 私人收藏 (攝影：英格瑪·居爾特)

在此的思辯，是究竟要「合一」什麼？金岳霖提出的是人造物與自然（宇宙）間分合的問題，辯證的則是東西文明於此的態度差異，其中對西方文明脈絡下的理性與知識論斷，能否作為文化上唯一座標的強烈質疑。但是，這也是林壽宇創作時思辯的議題嗎？林壽宇意圖破解東西文明態度差異的問題嗎？這部分關於東方哲思與理性思維，能否和諧合一的辯證討論，牽扯面較廣，也許待後段討論到1960~1984年的作品時（以下簡稱第二時期），再一併思考回應。

莊子的《齊物篇》對此也有所敘述：「天下莫大於秋毫之末，而泰山為小；莫壽於殤子，而彭祖為天。天地與我並生，而萬物與我為一。」這裡說世間一切的價值，皆相依而生，因此若能明白其根本所在，則萬物皆可無差別，就是萬事萬物都「同一」與「無二」了。然而這樣的狀態裡，「我」的本體與存在，可能會因此被不覺



林壽宇 日月系列/日蝕 油彩、畫布 40×32.5cm 1958 藝術家自藏 (攝影：經典攝影工作室)



林壽宇 Two White Squares 油彩、畫布 140×114cm 1960 藝術家自藏 (攝影：英格瑪·居爾特)

地化解，無法以自我差異的方式彰明，而處於類同「無我」的狀態。

「無我」與沒有差別的「不二」，固然是一種離塵的超然境界，但也有自我虛無化的危險。於此，林壽宇的初步破解，似乎放在由一橫筆衍生出來的單圓形，相對於以「一」化解萬事萬物，近乎出世的全知位置，「圓」（或「原」）則有著因果自明、生生不息的入世圓熟氣息，積極運轉的性格較為強烈，哲思源處似乎遙遙與《道德經》相呼應。

簡單的說，這個「圓」以及更早的「一」，似乎都與《道德經》核心所在的「道」，有著指涉與對話。那麼，道究竟是什麼呢？若依據《道德經》的說法，道是「天地之始」，也是「天地根」，並且「道生一，一生二，二生三，三生萬物」，表明道正就是啓始、以及最終點的那個本質，也是無限輪轉的一種永恆關係。

「圓」與「一」的差別，可能並不關乎本質的論定，而更在於輪轉與恆定，一個像是輪轉、一個則是恆定，但也許二者都還在尋求界乎其間的某個位置點？那就

先以「混沌狀」來試著作瞭解，對此，《道德經》是這麼寫著的：「視之不見，名曰夷，聽之不聞，名曰希，搏之不得，名曰微。此三者，不可致詰，故混而為一。」形容一種不可見、不可聞，也不可觸摸的渾然狀態，接近一種對生命本質與奧義的說明，拿來與「圓」與「一」對比，是繁／簡、現象／本質的對照。

接下去，《道德經》繼續描述這狀態的持恆與無限性，以及其所具有的動態輪轉特質：「其上不斂，其下不昧，繩繩不可名，復歸於無物。是謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。迎之不見其首，隨之不見其後。」說的是一種無名無狀的感知狀態，與面對時的惚恍難名，只能憑藉對「道」的確實掌握，才不致於迷失；然而，究竟「圓」與「一」這二者，那個才是對「道」真正完整的回答呢？以及，此階段的林壽宇，是否已經尋找到「道」的真正答案了呢？

至少目前看來，此時期的林壽宇，手法相當自信篤定，孜孜營營要破解的，無非是那直入核心的「道」，企圖與信心均具。筆隨意走的創作手法，有些類似禪宗的「以心入境」，本質上接近非西方理性的東方哲思與藝術創作模式，並且似乎相信最需修練的，無非是自己的心眼與感知！其中創作上算是有個小插曲，就是他在1965~1966年的「Gestural Drawing」，這系列的八張作品有著簡筆禪意的意味，以平常小物、類似八大山人遊戲筆法的輕盈回應，來試圖回應混沌難解的生命謎題。

但是，這似乎只是過渡的轉換，1960年起的第二時期，可能才真正開啓了林壽宇全新的思考與挑戰。若是以「Two White Squares」(1960)作觀看的起始點，兩個白色對稱的方形，並置在米色背景直長畫布的中下方，安定、輕盈、朦朧也準確，一切的混沌翻攪與先前意圖破解的寧定哲思，現在以理性的純粹姿態現身。

於林壽宇，這是全然嶄新的面貌與挑戰。

我會認為在這第二階段時，林壽宇的思維依舊沒有離開原先的「道」，也還相信「道」是回答生命與宇宙的真正答案，只是手法上，開始尋求現代性與純然西方手法的回應，而他的選擇則是理性、制約與極簡。這



林壽宇 Gestural Drawing 油彩、紙 55×70cm 1966 私人收藏 (攝影：英格瑪·居爾特)

是「道」與西方現代性內藏於核心的「理性」，非常具挑戰性的正面交鋒。

正如金岳霖所提及主客體間的所以有差異，與人類近代知識的二分化有關，前牛津大學副校長Alan Bullock，在他的著作《The Humanist Tradition in the West》裡也寫道：「拿孔德的歷史發展三階段說為例，在神學和形上學階段以後是科學階段，在這個階段裡，宗教和哲學就成了多餘，科學成了人文主義的後繼者，人類理性的最高成就。」³

如何看待理性與科學，並將之納入人文藝術範疇，是時代的命題，也是林壽宇的自我挑戰。關於這個，Alan Bullock接著又寫：「因為科學了不起的成功所

依靠的方法，只能應用於那種可以毫不含糊地觀察和精確地測量的現象。而藝術和人文學的傳統對——信仰、價值觀、感情、對藝術的各種反應、人類經驗的曖昧模糊性，以及社會相互作用的複雜性——卻不是容易地可以用這種方法來研究的，除非是在我認為基本上是簡化論和決定論的基礎上。」⁴

林壽宇是簡化論和決定論嗎？難以論定。但基本上，林壽宇對理性與科學，應該是不排斥的。也恰如本文前所述：他的手法上「基本個性則由原本的流動、隨心隨性、大器混沌，轉入理性、極簡、幾何構圖，色調也以近乎不可見的白色為主。」

這樣的風格轉變裡，最大的特色是維度 (dimensions) 的壓縮與合一，以及參考座標的消失與



林壽宇 黑太陽 油彩、畫布 153×128cm 1958-1959 藝術家自藏 (攝影：英格瑪·居爾特)

模糊。維度的合一與參考座標的消失，可能產生的結果，是與自我的現實位置點，出現了距離或錯置的感受，對於時間與空間的準確認知，也因此有些混沌與不確定。基本上，可以說是時間與空間在某個瞬間裡，透過藝術創作而發生凍結與合一。而重新經由線條與平面方體，構成了一個無差別相的新世界，在那裡一切寂然也純粹，無過往也無未來，前面與後面沒有分別，時間與空間皆在老子所形容的惚恍（但是卻是瞬間切

片）狀態裡。

林壽宇這樣的手法，讓我思考兩件事，一是這樣精準的幾何線條與形體，是在陳述什麼？二是由先前外求與有機的「圓與一」，轉入內抑與理性的「方體與線條」，究竟又象徵了什麼？

關於前者，先引李維斯陀在《神話與意義》裡的說法：「在哲學的領域裡，自希臘時代以降，直到十八乃至十九世紀（在相當程度上，甚至可以說一直延續到今日），一直盛行著關於數學觀念之起源的討論，諸如線的觀念、圓的觀念、三角形的觀念等。關於這個問題，有兩種最為重要的經典性理論：一者主張人類的心靈(mind)猶如一張白紙(tubala rasa)，初時空無一物；之後所具有的一切，均係由經驗的習染所致。比方說：經由眼睛看到許多圓形的物體，儘管其中沒有一個是完美的圓形，我們還是能抽譯出圓的觀念。第二種經典的理論肇因於柏拉圖(Plato)，他認為圓形、三角形、線之類的觀念，是完美的、內在於心靈之中的，正因為它們是人類心靈與生俱來的，我們才得以將它們『投影』（姑且這樣說）於外在的世界，儘管

現實世界從未提供我們一個完美的圓或完美的三角形。」⁵

不管是原形或是投影，這些幾何形體，應該確實都象徵了林壽宇內在的某種完美企想，也可視之為他是以這樣對理性觀念的認知，將自我那原初的「道」，作出某種信仰上的回應吧！

關於第二個問題，不管是「圓與一」或「方體與線條」，都是以抽象在回答現實，並意圖在其中建立起象徵的意義。就李維斯陀的觀念，象徵或是為了召回遠逝

的神話，而在德國學者斯文·克拉默所寫的《本雅明》書裡，談到這二者的關係：「本雅明認可小說中有一個神話的層面，但他贊同歌德的寫作方式，他說歌德之所以喚醒神話的力量，是為了最終壓抑這種力量。」⁶

而關於以抽象作為象徵手法的意義，文章接續寫著：「由特定的象徵性實踐給藝術帶來的危險在於，藝術會消融進神話。如果作品給人留下的印象是，它的象徵性層面也擁有一份真理，如果美的表象意味著本質的呈現，就像在神學範圍內，麵包意味著基督的軀體一樣，那麼藝術便喪失了其批判功能。…藝術之外的力量滲透進作品，就打破了象徵的內在性。」⁷

如果，喚醒是為了壓抑，那象徵是為了批判嗎？這是相當有趣的觀點。回看林壽宇的第二時期，似乎想對神話（可將之比諸為「道」）的喚醒是清楚存在的，手法上的自我壓抑也顯而易見，完全符合歌德的古典氣質。那麼選擇以抽象手法作象徵，是在批判什麼嗎？是對現代文明與現代人的某種觀視與態度嗎？或只是想直接進入內在性的必要手法呢？

彷彿依舊言而未盡。

但在這同書裡也引了班雅明一段話，對這樣的「言而未盡」有些補充說明：「言不盡意之物是一種批評性力量，它雖然無法將藝術中的表象與本質彼此分離開來，卻可防止這兩者相互混淆。」⁸所以，作為象徵與抽象，有時「言不盡意」，也是必要的批評力量與態度吧！

但總歸而論，林壽宇的畫作，於我而言清楚顯現了他對於生命與宇宙的整體觀念，態度與思維一以貫之，信仰似乎落在《道德經》所揭櫫的核心價值的「道」身上。他選擇了抽象與極簡的創作手法，適切的回應了時代關於人文與科學理性分家、東方哲學與西方美學無法對話的議題，值得認真去看待與探究。

若將林壽宇的藝術，拿來對照回台灣此刻的藝術狀態，其實就特別的有趣。基本上台灣在50、60年代，墊基了以現代主義為脈絡的藝術傳統，譬如朱德群、蕭勤、夏陽、林壽宇等，然而在70年代的鄉土論戰過程，台灣當代藝術的自我定位，作了歷史上相當巨大也影響深遠的轉變。

基本上，藝術開始回歸到與現實社會的密切連結，尤其積極扮演起公平公義的發言與鬥爭者角色，這在80年代末的解嚴時期，大約達到了峰頂，90年代則以性別、平權等議題接續發聲，關於社會抗爭與在地美學的議題蔚為風潮，批判、嘲諷與去中心主體是核心價值，抽象與形而上思考幾乎無立錐之地。

然而時代兀自輪轉，在經歷921地震與經濟泡沫等事件後，台灣逐漸由對抗的時代，開始轉入沈潛的反思時期，生命價值與宇宙奧義再次引人反顧。這時候再來看林壽宇，就顯得彌足珍貴了，他50餘年來的創作質地與理念堅持，彷彿散發著無塵埃的玉石光澤，再度向我們顯露了亙古的藝術氣質，因他的藝術恰如錨定的故鄉，安人心靈。

拉離台灣現實的藝術狀態，再回看林壽宇所扮演在現代性演化過程中，人文與理性、東方哲學與西方美學間，必須辯證與橋樑的中介位置，絕對是現代文明中，極具意義與價值的一段歷程。

就再引一段Alan Bullock的文字，作本文結：「這將是一種把科學家看到的世界，和藝術家、作家、批評家、學家看到的世界，結合在明白易懂的關係之中，而不犧牲各自的獨立性與有效的運動。如果能實現這一點，那麼就會為人文主義傳統打開一個嶄新的人類經驗的前景。」⁹ ■

註釋：

1. 引自《一即一切：林壽宇50年創作展》，2010，高雄美術館，高雄，pp.288.
2. 金岳霖，王路等譯，2005，《道、自然與人：金岳霖英文論著全譯》，三聯書店，北京，pp.151-152.
3. Alan Bullock，《The Humanist Tradition in the West》，董樂山譯，2000，《西方人文主義傳統》，究竟，台北，pp.280.
4. 同上，pp.281.
5. 李維斯陀著（Claude Levi-Strauss），楊德睿譯，2000，《神話與意義》(Myth and Meaning)，麥田，台北，pp.24-25.
6. 斯文·克拉默著（Sven Kramer），魯路譯，2008，《班雅明》，中國人民大學，北京，pp.63.
7. 同上，pp.63-64.
8. 同上，pp.64.
9. 同3，pp.284.