

## IV • 渾厚燦爛的光線時代

朱德群透過尼可拉·德·史泰耶的啟發，突破風格，融入東方人文美學的特質，形成1960年代的繪畫風格。1970年林布蘭特去世三百週年紀念回顧展，朱德群深受「光線」表現那種內在深沈的生命體驗所感動，在會場盤桓鎮日。此後他將繪畫的風格深化到精神層面。

此外，他更將傳統中國人文思想與西方繪畫精神轉化為藝術語言，在形式與內容上，經由光線的引導逐漸邁向統一。其作品經由光線、書法筆調及中國陰陽美學的融會，藉由身體的創作行為達到物我合一、人我雙忘的境界，超越時空的隔閡，創造出多次元的繪畫世界。

〔下圖〕  
朱德群1968年在美尼蒙當街（Ménilmontant）的畫室

〔右頁圖〕  
朱德群 吉光山水（局部） 1978 油彩、畫布 81×65cm



## 靈魂之光

在朱德群孜孜不倦的創作歷程中，再次成為他融會中西美術理念的契機之一是1970年的一場展覽。前往荷蘭參觀阿姆斯特丹舉行的「林布蘭特逝世三百週年紀念大展」。這場展覽不止對於朱德群繪畫的瓶頸給予啟發，同時也使他在藝術創作的態度上更趨向於內省性。「林布蘭特的作品到了晚年可謂爐火純青，發揮的自由到了隨心所欲的十全十美境界。

1968年，朱德群在巴黎的畫室。



……這更堅定了我的看法，不管畫什麼樣的畫，應該誠懇努力向『質』方面發展，以達最高水準，方可永恆存在。」朱德群明確注意到精神內涵的重要性。所謂「質」在法語中往往意味著內在的品質，而非一種形式主義的外在性，同時也意味著足以經得起後世考驗的作品永恆性。

朱德群對於藝術表現的執著，隨著年齡的增長，特別是與西方藝術大師作品的接觸後更為明顯。這種努力使我們想起塞尚的話：「羅浮宮是教導我們閱讀的一本書。但是，我們不能只滿足於記住我們著名前輩的優美畫法。為了學習優美的自然，我們必須從中擺脫，努



朱德群 習作之一  
1968 油彩、木板  
33×65cm  
朱德群家族藏

力從自然中抽出精神，依據我們個人特質來表現自我。」塞尚明確指出我們不能僅學習古人而被古人所束縛，必須面對自然，從自然中抽出其根本精神，依據個人特殊個性使自我個性得以自由發揮。此後，我們在朱德群的作品中看到另一種面目逐漸浮現，亦即「光」的表現手法及其所凝聚的精神性逐漸明朗起來。這種「光」並非《聖經》〈創世紀〉所言：「神說，要有光，就有了光。」《聖經》上的光是劈開混沌的光，出自於神的想望而非人的渴望。但是，朱德群的「光」毋寧是更具東方人的觀點，藉由對光的反省與思考，導入作品中。劉勰《文心雕龍》〈神思〉言：「故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里；吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色；其思理之致乎！」文藝表現在於才思昂揚，然而其才思之發揮，必須要有思慮專一而達到寂靜的境界，在此境界中沒有理念思慮，如此方可與天地古今對話。這正是真正詩人、藝術家的創作行為。東方藝術家並非透過理念的計算以達到構圖的表現性，而是追求一種內在自發力量。朱德群早年起即注重那種人與自然間對話關係下的感受。寫生原本只是藝術創作的前置作業，朱德群在1960-1970年代間的抽象繪畫上面，依然十分重視這種心靈向度的推敲。

1960年代，法國畫壇與藝術評論家，對於朱德群繪畫的理解，大體上往往在於繪畫形式主義的表現與那種神祕的東方主義的迷人世界，其



國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts



朱德群 無題  
1964 油彩、畫布  
60×73cm

本質的解釋與分析，尚且欠缺。從歐洲人對於朱德群的評論中，我們可發現某些西方人對中國文化的印象。1960年夏布朗以「20世紀的宋代畫家」來稱呼朱德群，1963年，塔拉波（Gérald Gassiot-Talabot）則使用「抒情、韻律」來說明朱德群追溯唐代的偉大再現，同樣的1963年，喬治·布岱爾（Georges Boudaille）則認為朱德群屬於巴黎畫派的抽象畫家，然而其根源性主題則脫離巴黎畫派之外；保羅·凱伊（Paul Gay）則稱朱德群的根源在於11至13世紀的范寬、梁楷。詩人與藝評家余伯阮（Hubert Juin）可以說是朱德群在藝術評論圈中的最早與最初全面的詮釋者之一。他採用了西方語彙詮釋了朱德群的繪畫，使其繪畫得以更為西方人所理解。「但是，他（朱德群）的繪畫場所，亦即特別的對象誕生的所在，亦即動作與身體所展開的範圍，的確，瞬間（身體的素材瞬間，以及存在的瞬間）的交叉與自然所引發情感的滲入都相當地精準。對朱德

〔左頁圖〕  
1974年，朱德群在畫室。

群而言，中國的群山不斷地呈現某種驚人的逼近。她們具現為美，因此，群山支配著美。」梅洛·龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）所提及的身體與對象結合的「交叉」（intersection）觀念，印證朱德群繪畫的西方理論基礎。他早歲飽遊名山大川，親近古代畫作的山川影像，經由自身的創作行為，在瞬間中開展出永恆美感。石濤指出：「山川使予代山川而言也。山川脫胎於予也。予脫胎於山川也。搜盡奇峰打草稿也，山川與予神遇而跡化也。」中國繪畫並非西洋繪畫那種單純的內在自我逼顯而已，重要的是「神遇而跡化」這種精神契合於山川之後而使其現象化的作為。1985年，穆朗（Raoul-Jean Moulin）則更為清楚掌握到朱德群的繪畫語言：「對朱德群而言，風景畫並不是將某處美景簡要地翻譯出來，而是把它當作自然的有機體，人在其中僅是一個組合者，試著從繪畫中翻譯出它的脈搏、它的血壓和一些隨時發生的變化。……其主要技巧是根據中國傳統之詩書畫三者一體的觀念。在他手中，畫筆要找回中國書法的韻律，使彩色有節奏，使一片沈默、黯淡，深沈的色階，經過透明光線之轉調，呈現出如閃光似的火花。」中國繪畫強調詩情畫意，基於書畫同源的相同工具性質，經由歷代名家的創見，詩書畫自然融為一體。

隨著朱德群前往德國展示，在「非定形藝術」的發源地德國，他獲得一種更為形而上的詮釋。除此之外，他在法國的知音也逐漸增加，如余伯阮在1965年為朱德群在「大學畫廊」（la Galerie de l'Université）的展覽目錄寫序，往後兩人奠定美好的友誼。他試圖從中國文人的詩歌中捕捉朱德群繪畫中的山水詩影像世界。當然，這一傳統在歐洲也曾一度存在過，譬如杜波斯神父（Abbé Du Bos）的《關於繪畫與詩歌的批判性反省》（*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719），可說是延續古代羅馬詩人「詩法」（*Ars poetica*）中的「畫如詩」傳統。只是，這一傳統在西方僅只見於對於詩人的相關論述中，畫家身上則少見。在中國繪畫中，蘇東坡推王維為詩畫一體的始祖，同時也是實踐者。因此，山水詩這種起於南北朝的傳統到了唐、宋，成為繪畫表現中凝煉意境的手法之一。譬如，〈晚秋〉是朱德群進行數年構思的作品。秋意甚濃，落葉滿地，宇宙生命的盈滿與充實後的飄零。他散步於山林後，在感動

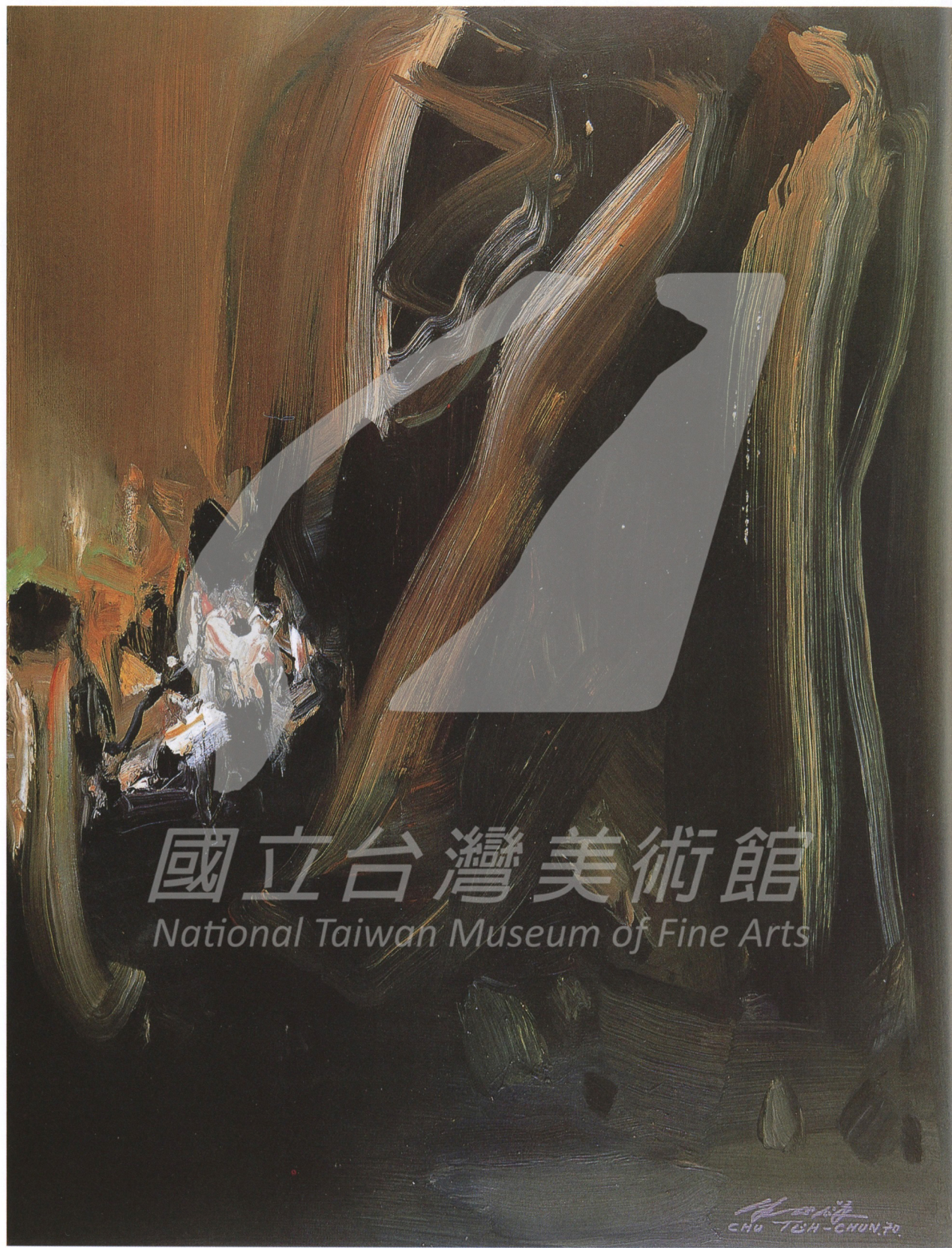


朱德群 森林小徑第42號  
1959 油彩、畫布  
120×60cm

〔右頁圖〕  
朱德群 晚秋  
1968-1971 油彩、畫布  
162×130cm



國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts



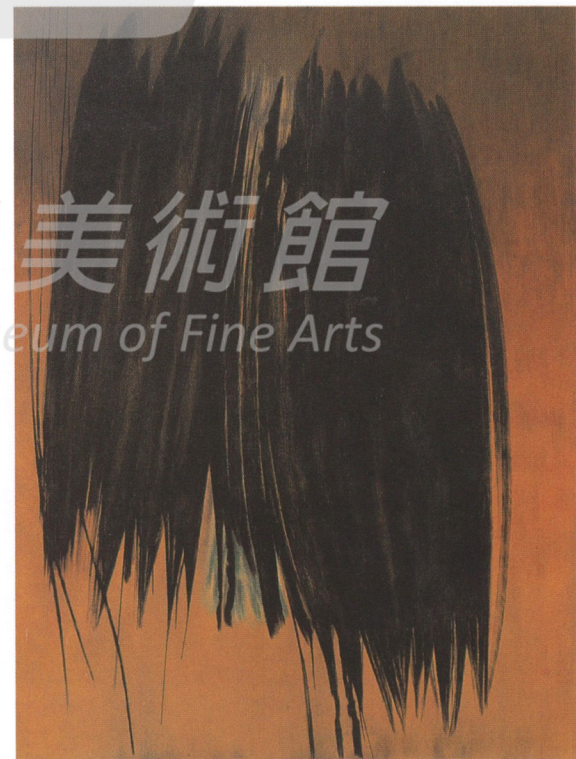
[左頁圖]  
朱德群 無題  
1970 油彩、畫布  
50×65cm

之餘創作這件作品，往後數次加筆，時間跨三年之久。洋溢著詩人的生命頌歌，眼前的一切化成閃爍的微光，畫面上展現著並非詩人的激情，而是對於季節更替的喟嘆，一股淡淡的離索之情。正如杜牧的詩句：「停車坐愛楓林晚，霜葉紅於二月花」那種詩意。在此之前，朱德群作品時常以「構成」或「無題」作為題目，偶而出現「早春」、「秋」、「源」這種大自然感受的題目，70年代以後，他的創造更加地與大自然緊密結合，作品題目時常賦予自然性的標題與從人生中體驗中所獲得感受。戴浩石明顯地感受到這種轉變，「在往後的歲月裡，一個飄蕩與細膩的世界將洋溢在他所有作品上。」傳統西方在抽象繪畫上的標題，將逐漸邁向富有東方人文精神的自然體驗的精神世界。

## 歐洲抽象語彙的超越

我們在〈無題〉上面突然感受到朱德群繪畫上那種轉折而酣暢的筆調所描繪出的扭動線條，白色光點被壓縮到極小程度，以粗獷而擺動的線條綿延不絕的前後左右地穿插，即便是黑暗的畫面上亦充滿著無止盡的空間。線條之間具備撼動畫面的時間性與佔有空間的侵略性，彼此間激發出無限的次元。每一線條經由綿延的擺動創造出無限種景深；左邊與右邊的世界，形成光明與黑暗對立那種混沌初開的生命靈光。但在左邊的無數碎點中彷彿是切落的反射鏡片，相互折射，輝映出難以計數的世界。朱德群不只超越當時巴黎畫派那種形式主義的藝術表現，譬如尚·德哥特斯（Jean Degottex）的線條雖被布雷東（André Breton）認為與偉大的遠東繪畫風格建立關係，然而那種普遍性的視覺特質卻是一種形式的表現。此外，漢斯·哈同（Hans

漢斯·哈同 T1956-14  
1956 油彩、畫布  
180×136cm  
巴黎龐畢度藝術中心藏



Hartung) 強調書法的一次性的自發性，蘇拉吉 (Pierre Soulages) 畫面上的結構性與其說是書法的效果，毋寧說出自於19世紀末到20世紀初期所盛行的「自動書寫」的自發性。他們作品形式上都注重著「類似禪宗」的簡約形式。他們這種表現模式幾乎少有更動。這些藝術家大體與朱德群同時活躍於巴黎畫壇的50、60年代，呈現出二戰後大規模東西文化交流的藝術形式。他們試圖在遠東的思想中找尋元素，於是被日本鈴木大拙 (Suzuki Daisetsu) 的禪思想所啟迪。因此，他們將東方思想作為根底，試圖以西方素材來表現他們所感受到的藝術精神，將此加以視覺化。

相對於他們這些「新巴黎畫派」成員，朱德群雖參加了這一展覽，但他自己卻相當反對形式主義上的東西方元素的生硬結合，而是應該從生活當下的體驗著手，並非從形式入手。他刻意與形式主義保持距離，追求一種可以自由創作的精神躍動感。因為在他的作品中，自然而然已經蘊含著許多中國思想、禪思想的元素，只有實踐才能找到自我，而非邏輯上的認識與推理。〈無題〉(1970) 則以天藍色調為主，傳統中國水墨顏料的石綠，僅只數點存在於右下方，使得畫面上的強烈動感獲得緩衝，整體畫面在動態中產生抒情般的輕慢節奏感，畫中白色宛如探照燈一般，從畫面後方照射出來，所有色彩都統一在蔚藍的線條下，穿梭於無垠天界之間。此一表現彷彿石澗的詩歌境界：「年來學得巨公禪，草樹雲山信手拈；最是一峰孤絕處，晴霞霽映蔚藍天。」石澗說明自己從巨然的繪畫中澈悟生命本懷，從此以後，信手塗抹皆得大自然精神，甚而生命底層那種奧妙的孤絕之處，爽澈剔透，宛如天真，純淨自然，

皮耶·蘇拉吉  
1956.4.14 油彩、畫布  
195×365cm  
巴黎龐畢度藝術中心藏



如同晴空藍天。朱德群在林布蘭特大展的會場大受感動，他的繪畫開始趨向於內在盈滿世界的探尋。古代中國雲水僧人找尋一種生命的安頓之處，遍歷千山萬水，最終回歸到自我心靈深處那種赤子之心。靈雲志勤禪師頓然感慨：「從來卅年尋劍客，幾



朱德群 無題  
1970 油彩、畫布  
65×81cm

度落葉又抽枝；自從一見桃花後，直到今日從不疑。」自己走過三十年路途，終於發現生命深處那種透澈如實的本質，從此至死不渝，深信不疑。朱德群年屆五十歲，這場林布蘭特的世紀展覽，使得他往後的創作方向從此不疑。

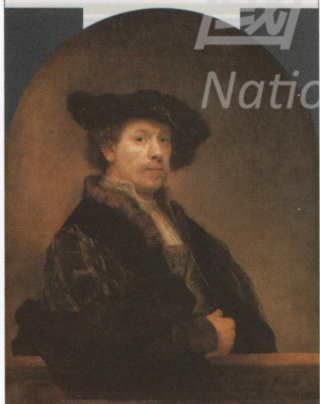
## 遍在的永恆宇宙

朱德群不只一次回顧他在看到林布蘭特畫展時的感動，而是經歷三十年的實踐之後，相當清楚地說出自己在藝術表現上所獲得的體驗。他說：「畫家的用色與其個性有關，有些人的畫色調幽暗，情調淒涼悲慘。我的畫面則充滿了光，而光與色是相關的，有了光，就有了空間結

## 關鍵字

## 林布蘭特

林布蘭特 (Rembrandt Harmensz. van Rijn, 1606-1669) 為荷蘭畫家與版畫家。出生於萊登，去世於阿姆斯特丹。父親從事製粉行業，為家中排行第六的小孩。1620年畢業於萊登的拉丁語學校後進入萊登大學，中途立志成為畫家，師事雅可布·梵·史維尼比希 (Jacob van Swanenburgh) 及阿姆斯特丹畫家彼得·拉斯特曼 (P. Lastman)。林布蘭特最初以肖像畫家身分受到世人評價，1631年移居阿姆斯特丹，成為當時最著名肖像畫家。1934年與莎絲基雅結婚，1942年妻子去世，僅四男長大成人。往後來到家中幫傭的女傭史特菲斯 (Hendrickje Stoffels) 成為他的後半輩子伴侶，此時繪畫表現逐漸成熟，然而經濟卻日益拮据，1656年破產。前期作品受到卡拉瓦喬的明暗表現與巴洛克構圖影響，後期則反映出深層的人類心理，將這種深刻的精神結構加以造型化，表現出充滿神祕性的畫面。現存作品頗為豐富，油畫計有五百多件，銅版畫有三百件，素描則有一千三百件之多。



林布蘭特 自畫像 1640  
油彩、畫布 102×80cm  
倫敦國家畫廊藏

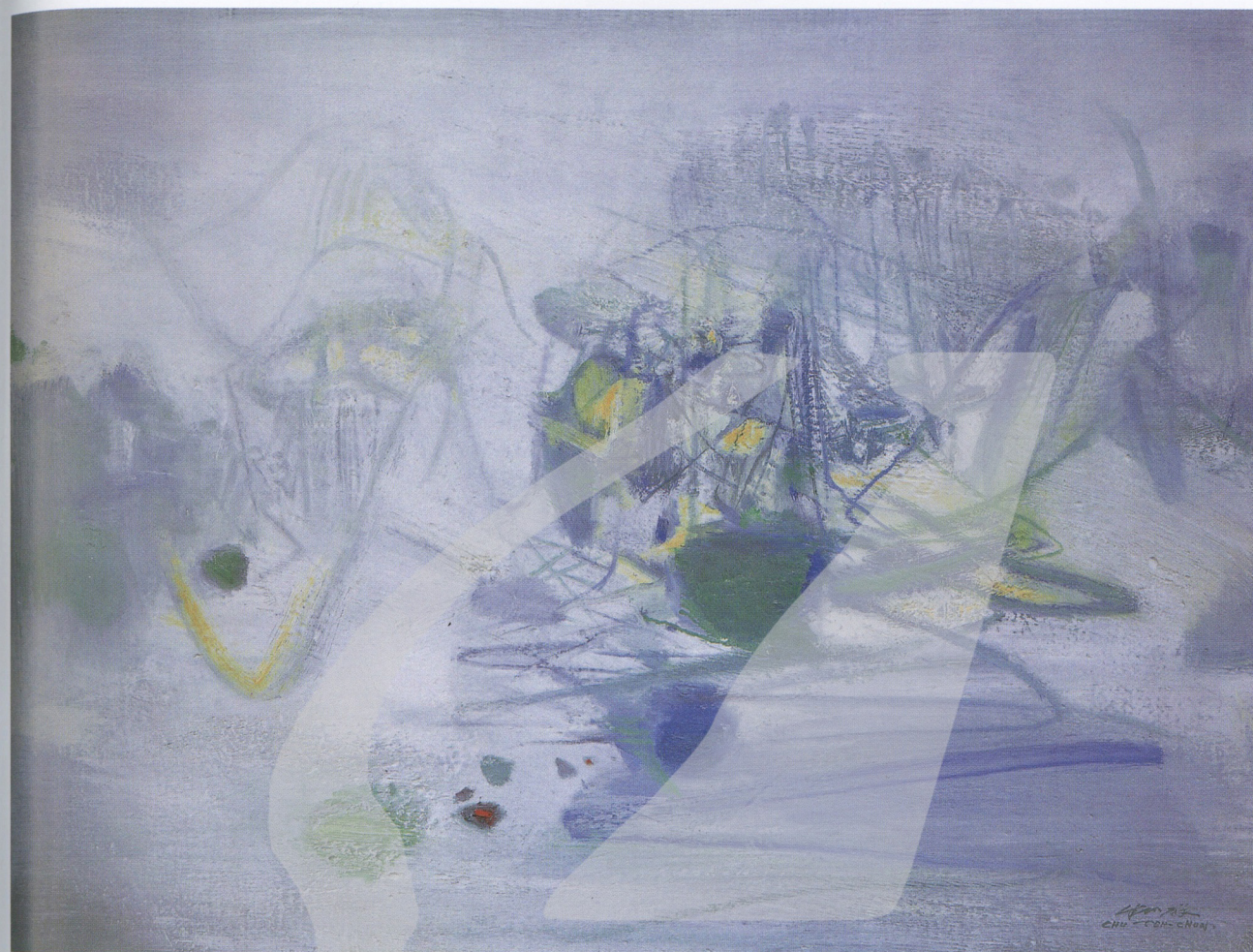


林布蘭特 祝福約瑟兒子的雅各  
1656 油彩、畫布 175.5×210.5cm  
卡塞爾州立繪畫館藏

構的色彩變化。我認為無光的畫面是平板的，沒有生氣。林布蘭特畫中的光使他的畫更顯深刻、雄渾與結實，我認為他是最偉大的畫家之一。他是虔誠的教徒，他畫裡的光可謂信仰之光。我則不同，沒有宗教信仰，我畫的是我內心的光，也就是我的靈魂之光。至於畫面的運動感，可能來自線條的組合、空間的結構和色彩的變化所造成的韻律，但我力求運動中不失和諧，粗獷中不失細膩，保持整體的寧靜感。」如果說朱德群從尼可拉·德·史泰耶回顧展中發現到得以「自由」的藝術表現作為切入點，那麼林布蘭特這場世紀大展則是使他洞悉藝術創造背後存在著永恆的生命本質，這種本質與藝術作品的人格毫無二致。

參觀林布蘭特畫展後，朱德群肯定自己必須創作出發自心靈深處感動的作品，這種感動並非神性的光輝，而是一種內在的靈魂之光。這種內在的光的開展在於自我凝視內在時方能產生的感動，他認為這種內在真誠可使繪畫達到永恆。因此，追求生命底層的真实感動，就能撼動人心。顯然地，朱德群到此已經找尋到形式與精神本質之間的關係，無一無分別，無二無二處。日後我們看到他作品畫面逐漸從凝重的色面質感的營造，邁出更屬於東方精神特質那種

打破畫面視覺效果與感受的質感描繪，那種厚重肌理必須在光線照耀之下獲得生命光輝，其他表現手法，諸如線條與色彩、點與面、溫暖與冰冷、滲透與拮抗、飛白與



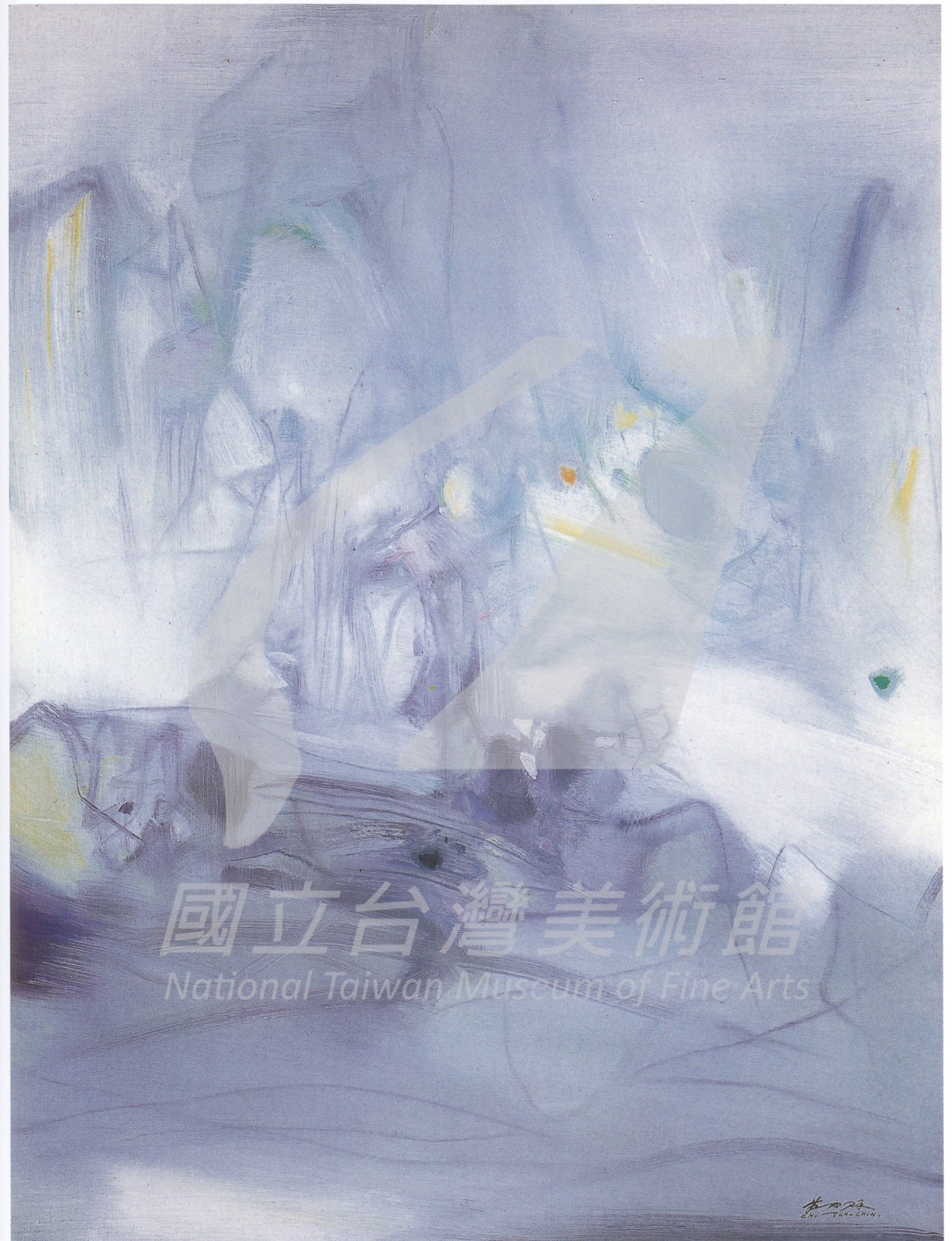
朱德群 無題  
1976 油彩、畫布  
60×82cm

實筆、對稱與平衡等，對於朱德群而言，只是為了表現出心靈底層的寧靜感受採用的手法。譬如〈無題〉(1976) 畫面上的線條幾乎消解在光線當中，這裡沒有粗獷凝重的線條，而是光線照射過後的無限次元的空間與時間所交織而成的宇宙。所以如同〈更遠〉(P98) 畫面上，全然是探索宇宙空間的心靈空間。老子曾指出：「大曰逝，逝曰遠，遠曰返。」「道」之所以「大」，是因為無處不往，這種「往」的運動性稱為「逝」，因為其無處不往，所以也稱為「遠」，既是無處不往，則無處不在，這種無處不在就是「返」。就道的主體來說，「返」為遍在性的無往不在，就道的運動而言，乃是「反者道之動」，因此東方的宇宙觀並非偏向一方，而是動靜一體所產生的和諧感。我們在〈更遠〉上看



國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

朱德群 無題 1976.3.20 油彩、畫布 81×65cm



國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

朱德群 無題 1978 油彩、畫布 116×89cm





朱德群 更遠 1979 油彩、畫布 210×160cm

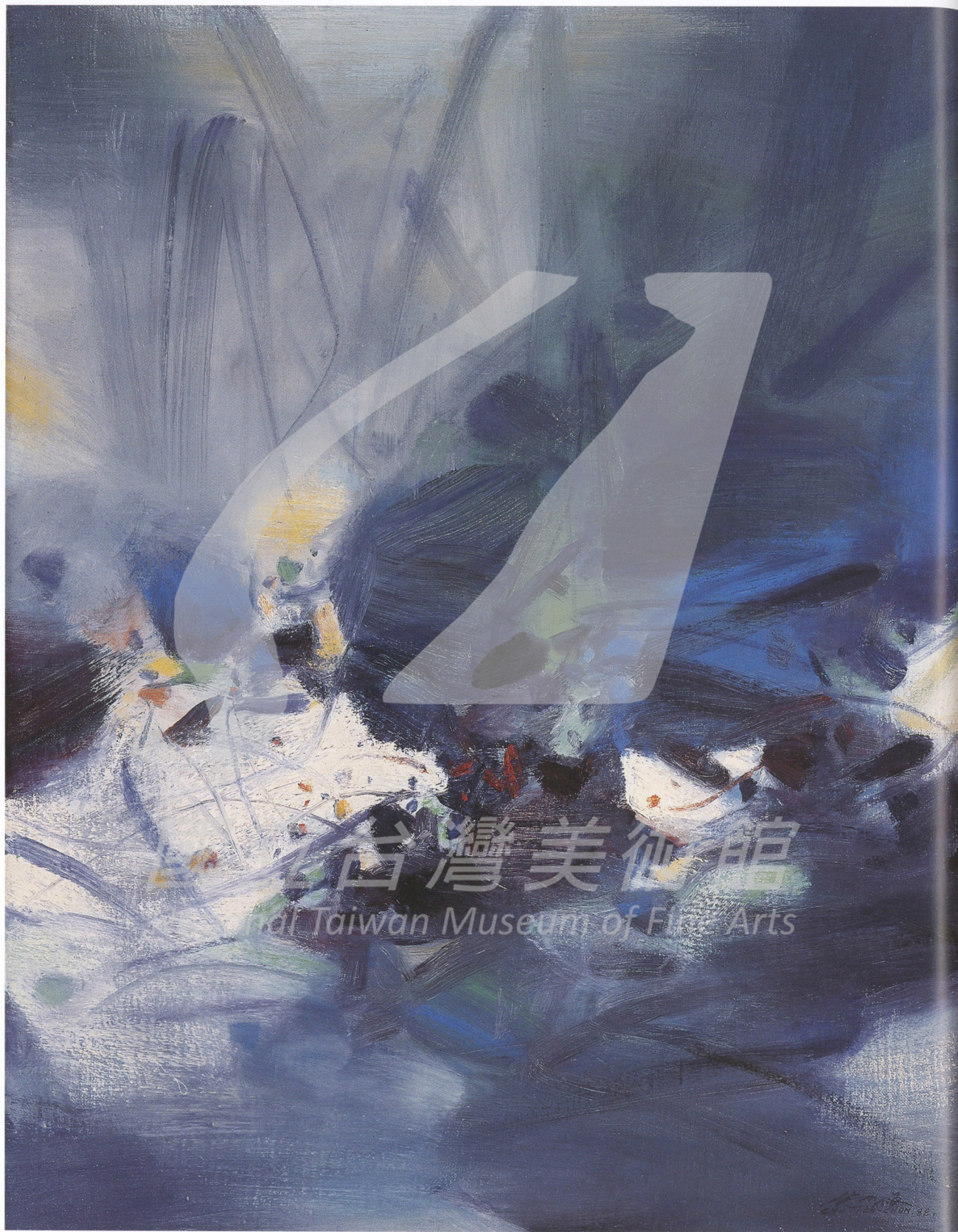
國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts



朱德群  
神秘之地  
1980  
油彩、畫布  
雙聯屏  
195×260cm

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

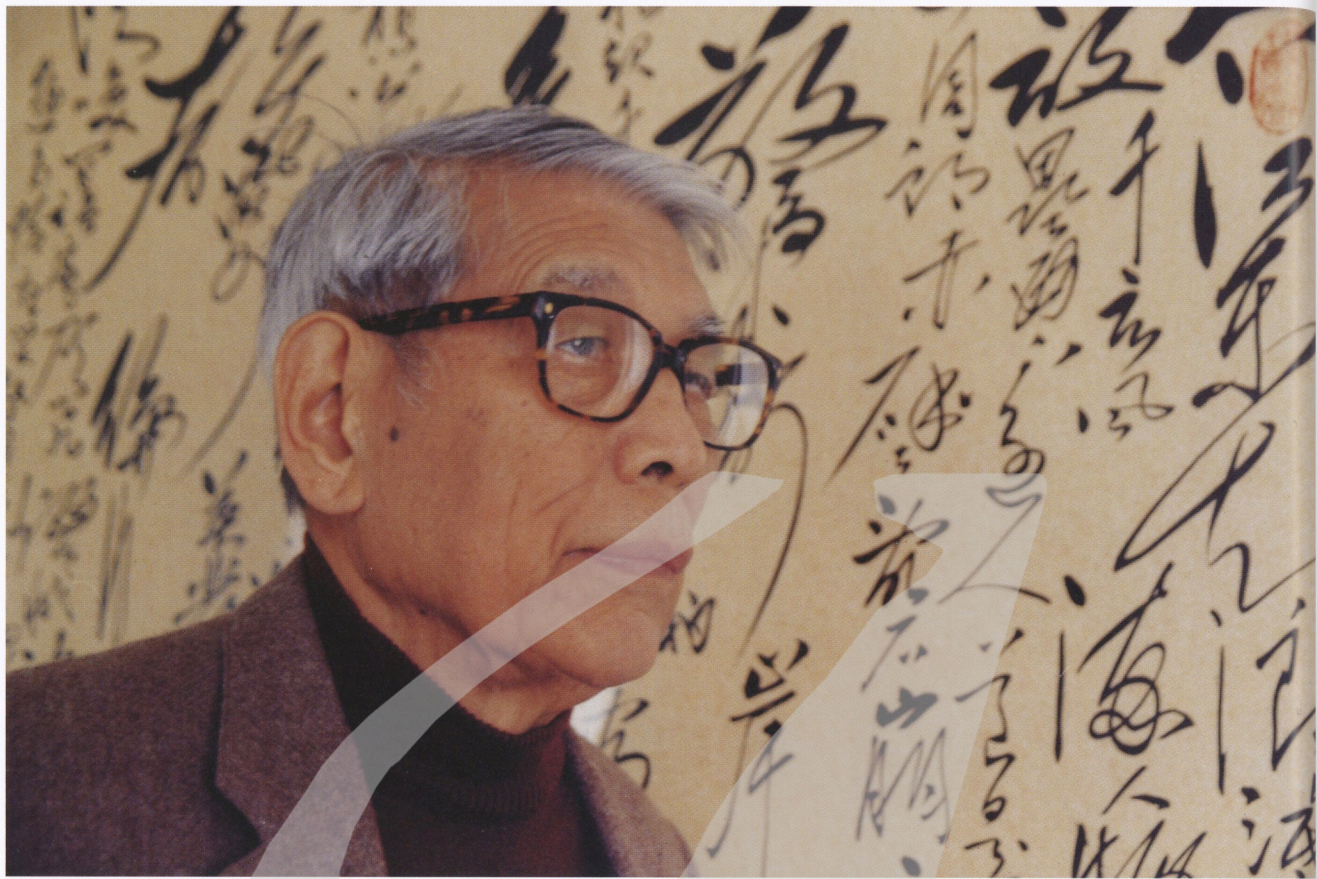
到光的極遠與極近那種神秘感受，色彩凝重與輕快共存，線條則靜動一如。此外，在光線探索中，線條逐漸化成光線，色塊轉而成為無限晃動中的時間永恆感，〈神秘之地〉充分獲得證明。朱德群採用了屬於古典中國金碧山水中慣用的石綠、花青等顏色，例如〈田園〉的石綠、〈塘畔〉的花青。西洋藝術家稱此光線為巴洛克的光線，將教堂玫瑰窗洩下七彩玻璃折射所形成的自然光線舞台比擬為朱德群的奇妙色彩。如果說西洋近代繪畫的精神在於色彩性，那麼朱德群則豐富了這種色彩的文化性、表現力，達到西洋繪畫前所未有的境界。



[右圖]  
朱德群  
田園  
1982  
油彩、畫布  
160×80cm



[左圖]  
朱德群  
塘畔  
1986  
油彩、畫布  
81×65cm



朱德群與其書法〈蘇軾浪淘沙〉，1997年5月攝於其寓所。

## 東方書法的神思

【右頁上圖】

朱德群根據晚唐詩人杜牧（803-852）詩句所寫的書法作品

1992 墨書、紙  
66×50cm

朱德群家族藏

「遠上寒山石徑斜，白雲深處有人家；停車坐愛楓林晚，霜葉紅於二月花。」

【右頁下圖】

朱德群 寫張繼詩

1996 墨書、紙  
50×65cm

朱德群家族藏

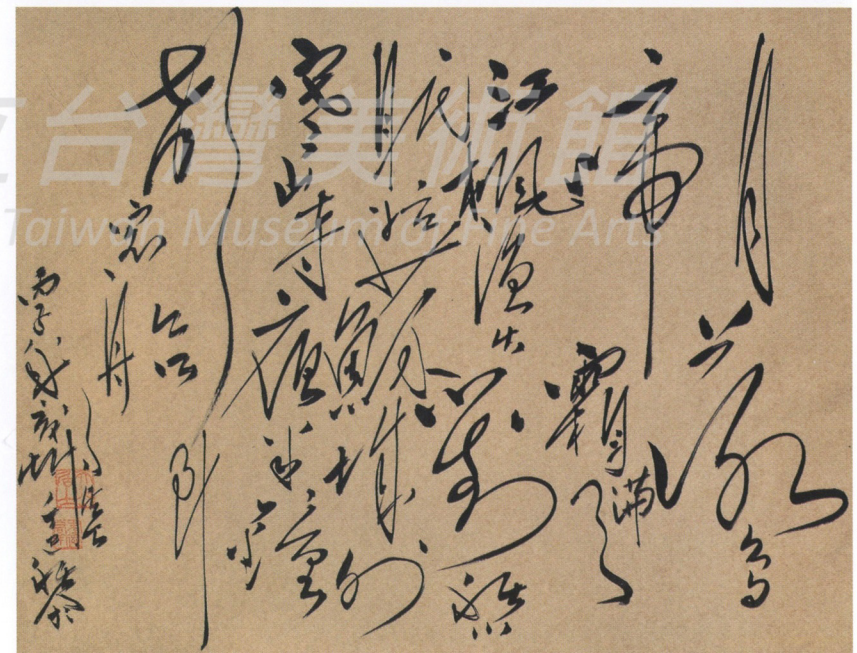
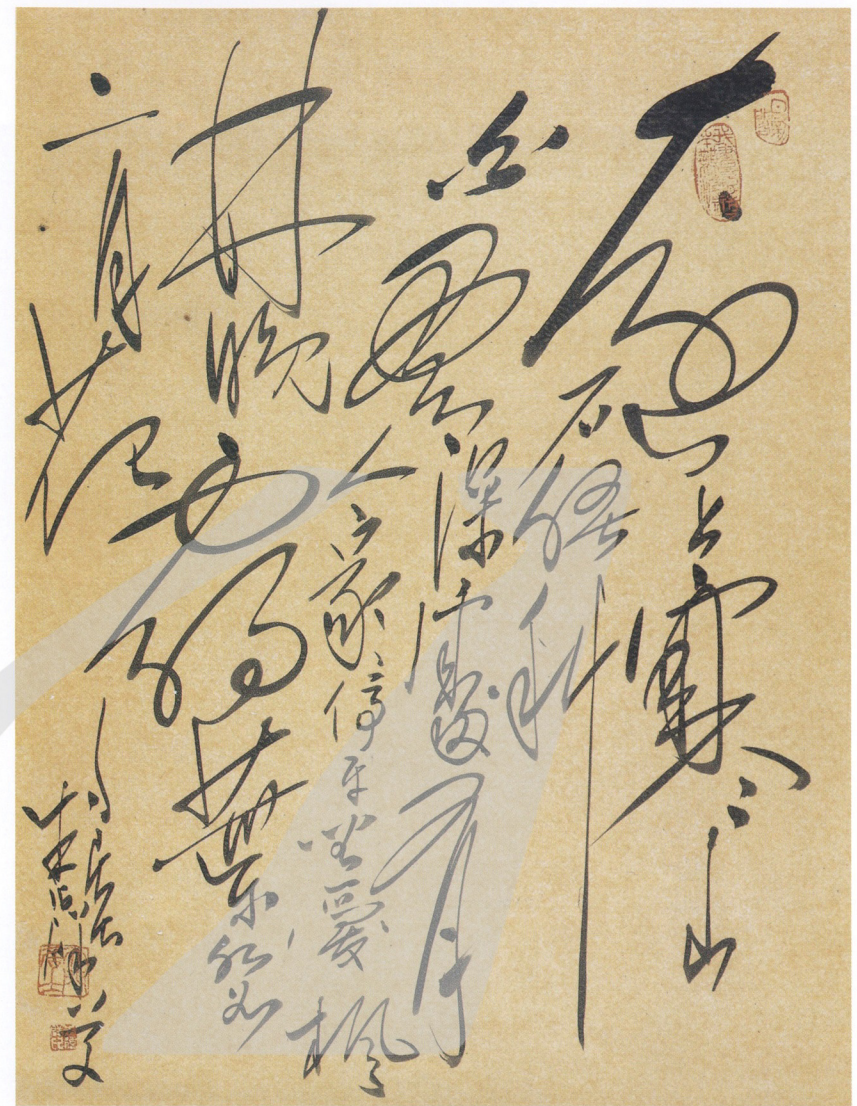
「月落烏啼霜滿天，江楓漁火對愁眠；姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船。」

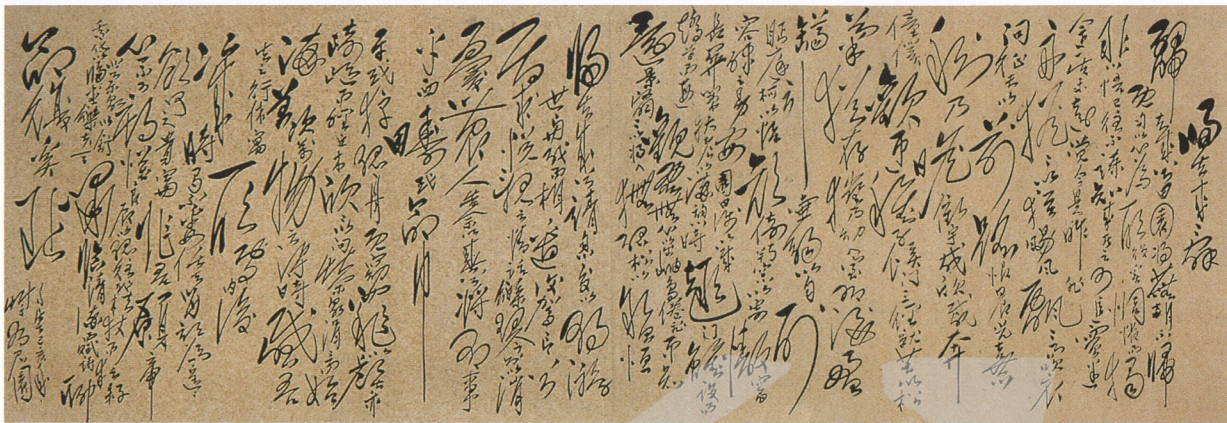
1980年代中期以後，朱德群開始嘗試表現以水墨與紙張的創作，1990年代中期以後，似乎這種創作行為達到成熟的階段。從早期的黑白對立與點線的構成，從小幅作品逐漸嘗試到長幅大作，由對立到融合，從構成到達隨興。這種嘗試日後在陶瓷的創作上獲得嶄新的開拓。

1992年，他以近於懷素書法的剛勁線條，融入柳公權書法精神，寫下杜牧詩句：「遠上寒山石徑斜，白雲深處有人家；停車坐愛楓林晚，霜葉紅於二月花。」行氣瀟灑，筆韻情詩兼具，文字大小錯落，筆畫如行雲布雨或似長空萬里，或如碧濤拍岸，出入於唐人法則與宋人筆意之間。1996年，他寫唐人張繼〈楓橋夜泊〉：「月落烏啼霜滿天，江楓漁火對愁眠；姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船。」故國神遊，托古人詩意傳達今人愁思，兩首詩詞之間都具有楓葉的秋寒意象。萬里漂泊，轉

蓬浮生，直把他鄉作故鄉。朱德群寫落「月」如彎月當空，「落」字則已如浮光瀉地，餘光蕩漾。「烏」於黑夜中杳不可見，故而僅只著意，「啼」則宏亮入耳，中國書法是一種情感凝練後，透過特有意象、點、畫、行氣傳達出超自然的情感世界。這種藝術性在他書法中鮮明清晰地流露出來。

他在鈐印時，使用諸如「日新閣」、「有君園」、「天門居士」等名號章，另有閒章「我書意造本無灑」，期許自我不斷推陳出新；然而在生命境界，則期勉自己猶如隱士，不伎不求。「我書意造本無灑」在於對於自己書法的期許與自況，自己的書法並非無法而是不拘於法，自由自在表達內在感受，而那樣內在感受的流動隨著對象差異的顯像而無限映現。中

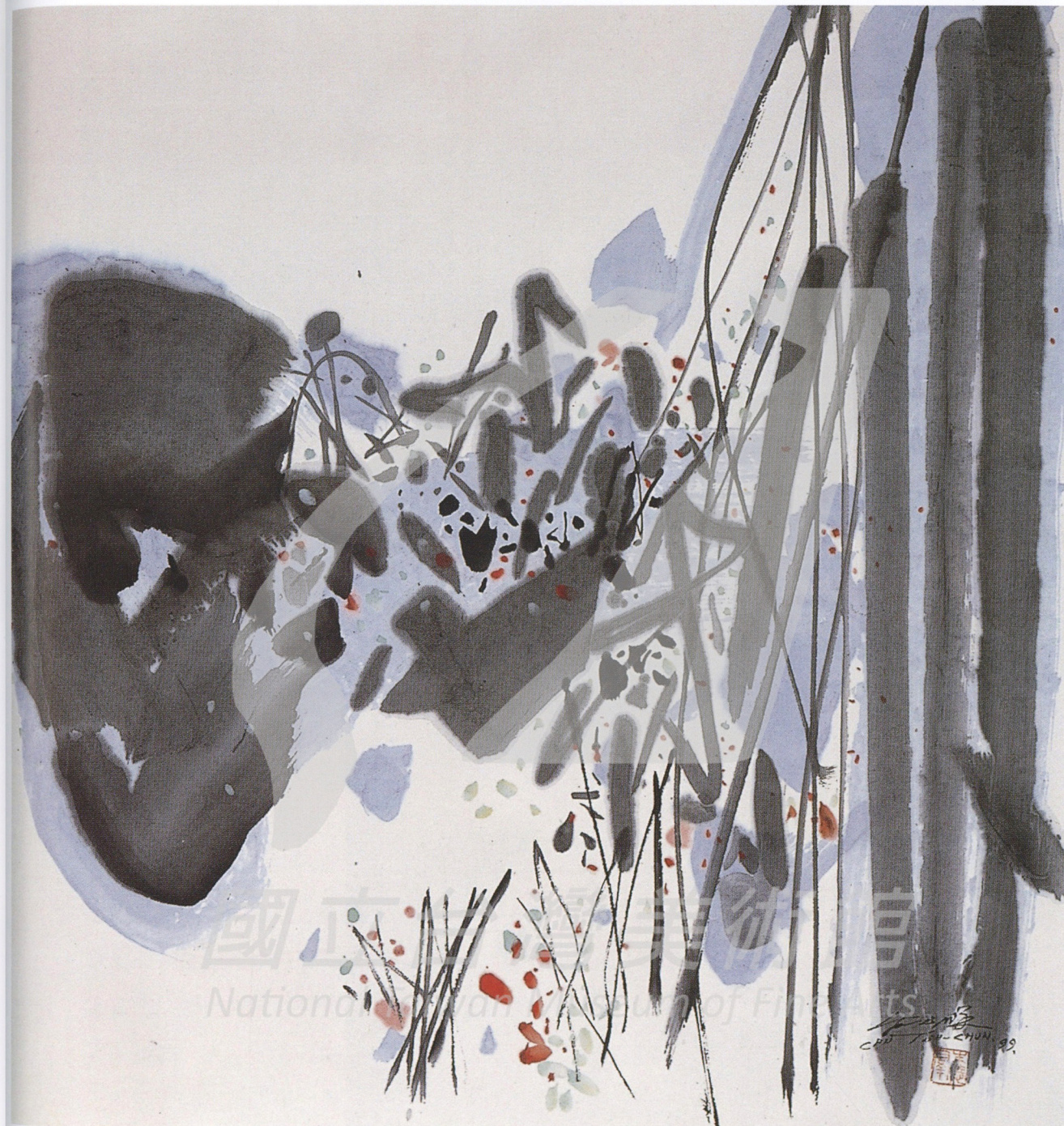




朱德群寫陶淵明的  
〈歸去來兮辭〉  
1996 墨書、紙  
80×240cm  
朱德群家族藏

國人的書法表達本非線條，而是那種操縱線條的創作者的心靈世界的深度。朱德群雖非書家，卻掌握住這種書法精神，將具象書法字型的認知轉化為視覺的表達，直接扣住觀賞者的心靈。〈寫陶淵明「歸去來兮辭」〉也是他此時期書法作品。1990年代以後，書法成為朱德群很重要

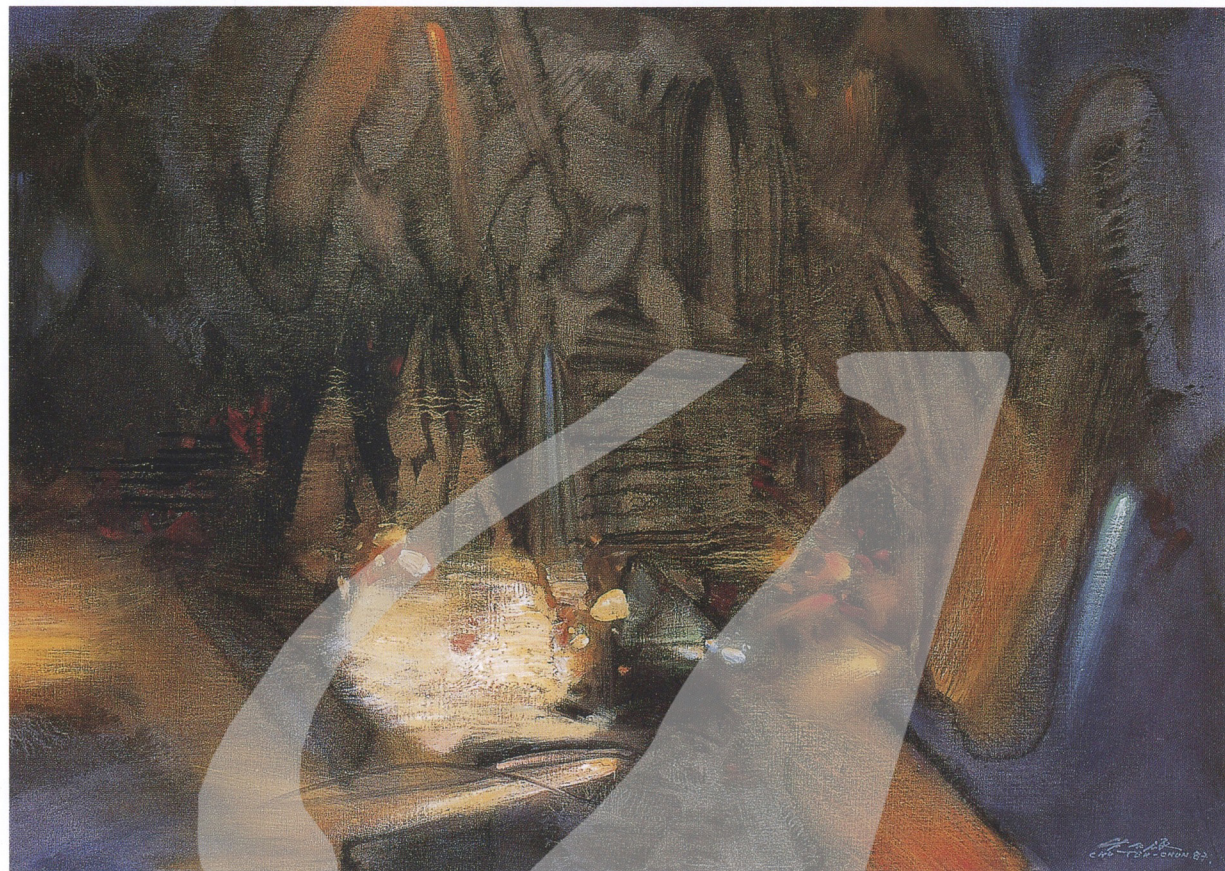
朱德群 地心深處 1987  
油彩、畫布 130×195cm



朱德群 第4號  
1995 彩墨、紙  
70×69cm



朱德群  
天堂底端  
1983  
油彩、畫布  
160×80cm  
私人收藏



朱德群 昔日的天  
1987 油彩、畫布  
64.8×102.1cm  
私人收藏

的心靈慰藉。並將書法線條與傳統水墨畫上的墨韻，直接以繪畫形式來詮釋，開創出新的面目。

巴勒斯塔 (F.Ballester) 在《天地人：夢的風景畫》書中，談論到朱德群繪畫世界的天地人那種從趨向於虛靜而不可視的下意識領域中，挑戰混沌視覺性及永恆旋律，完成人類意識中的更為深刻的東西。朱德群繪畫的解釋向來被以詩詞、中國人的生命觀來加以詮釋。實際上，中國人所說的「人」並非受制於神或者控制大自然的存在體。法蘭西學術院士程抱一指出：「人、天與地構成宇宙三才。一切自身存有都是特殊存在，因此人再次將天地之德統合於自身；為了人自身的完成，使天地和諧是人的責任。」人具備自我完成的能力，同時存在者有責任促使天地獲得和諧。因此，人不只是積極的存在，同時可以以其自身感物與天、地相往來。朱德群以其自身的奮鬥，不斷創進，不斷自我反省，從創作中為我們揭開生命的祕密。



1988年，於巴黎北風畫廊朱德群畫展開幕日全家合影。



1998年3月8日在巴黎朱德群畫展酒會，朱德群、趙無極、傅維新（前排由左至右）合影。



1985年朱德群在彭斯畫廊個展預展日留影。從左至右為畫家多馬西尼（Tommasini）、彭斯夫人、法蘭西夫人、朱德群、龍勾巴第（Longobardi）。



1985年在讓提益（Gentily），朱德群夫婦與藝評家皮爾·畢塞（Pierre Brisset，左）留影。



1992年，藝評家皮耶·卡班納（左）參觀朱德群畫室。



上圖 朱德群執筆作畫神情



1992年朱德群（中）在克德依（Créteil）群展，在瓦爾德馬省（Val-de-Marne）省政廳與禹樓夫人（Hulot）及畫家維斯（Weiss）留影。

〔左頁左下圖〕  
朱德群 無題  
1996  
油彩、石板  
27.5×15.5cm  
朱德群家族藏

〔左頁右下圖〕  
朱德群  
無題（局部）  
1996  
油彩、石板  
22.5×25cm  
朱德群家族藏

〔右圖〕  
1990年，朱德群與他的  
寵物「小白虎」。

