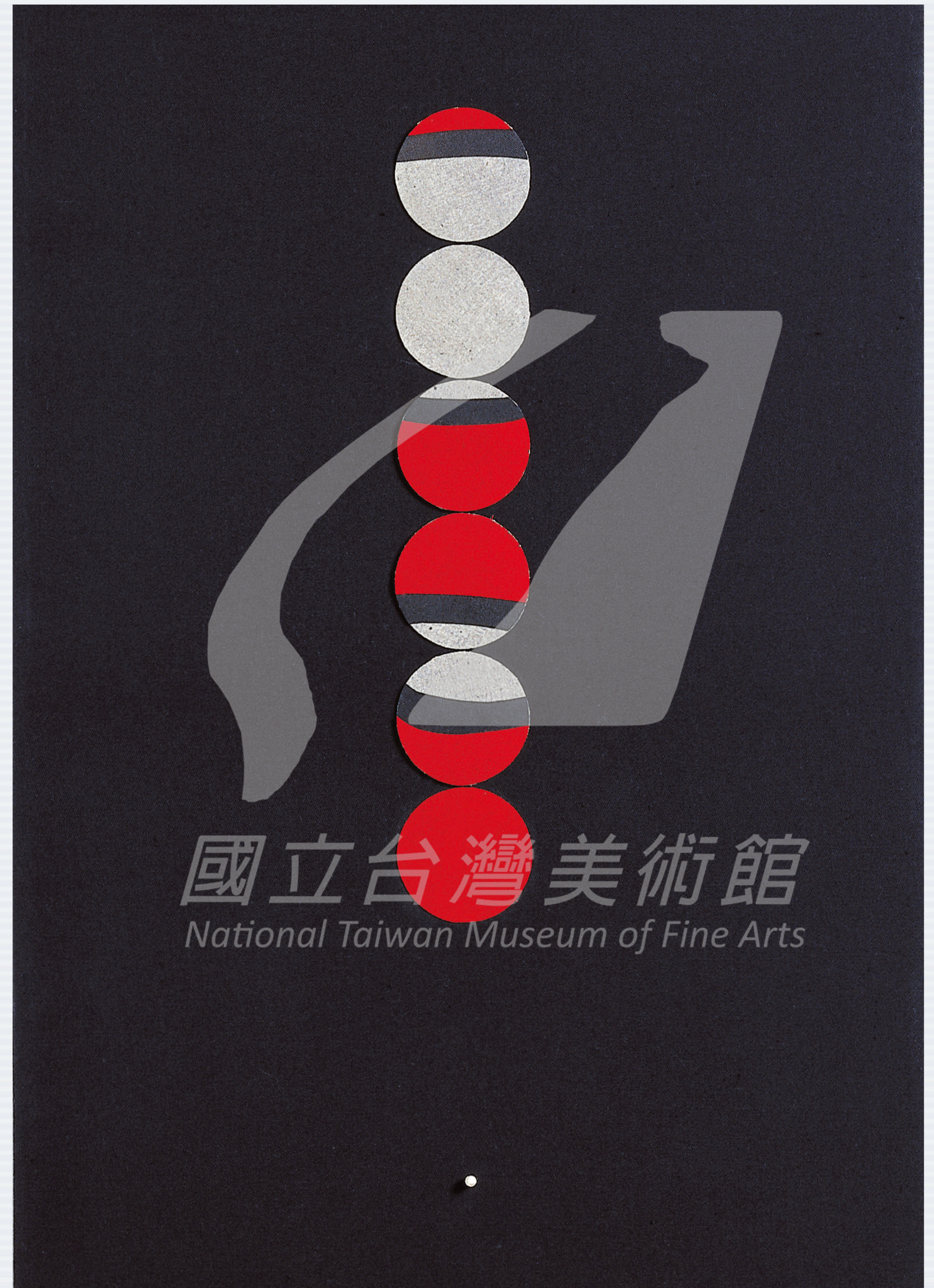


## 五、從淨化到深化： 朱為白東方空間主義 的單色境界

1990年代，朱為白準確掌握布料特性，清楚表達他已澈底領悟的道家生命哲學，成為東方空間主義的藝術家。1998年進入「淨」的純粹化時期，他也來到七十隨心所欲之年，他不但能夠將單色布料轉化為意義豐富的作品，也將此一單色思惟再從布料延伸到紙張，以爐火純青的刀剪技法，創造出既簡化卻又充滿境界性的作品。2004年以來，他以線裝書技術將相同材質與色彩的紙張做成冊頁，以割劃技法使之產生空間與境界。從此，朱為白被尊稱為藝術大師，立足於藝術史。

〔下圖〕1989年，朱為白及女兒佳菱同遊歐洲。

〔右頁圖〕朱為白 元（局部） 1999 麻、棉花棒 94×44×2cm



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



朱為白言行簡單，開朗隨和；不善交際，卻又廣結善緣。正如他的好友詩人辛鬱所說，他「含蓄寡言，但笑口常開」。1964年自軍隊退伍之後，朱為白的藝術生活可以說是多采多姿，雖然他的作品其實多屬簡單的白、黑、紅這幾種顏色，而且往往是單色作品，但卻能夠表達他對天地之間一切事物的真實與虛幻之理解與詮釋的智慧。

一方面，朱為白非常認真投入兒童藝術教育：他從1965年進入華興育幼院擔任美術老師，由於能夠看見每一個人身上最初階段的創造性本能與潛力，懂得開導兒童發揮藝術天分，所以教學屢創佳績，直到1985年退休，高度讚美的口碑不脛而走。

二方面，朱為白也經常獲邀加入藝術團體：1958年加入「東方畫會」，1965年加入「現代版畫會」，由於他隨和的個性，日後也經常被各個不同世代的藝術家邀請參與創作或展覽活動。

三方面，朱為白也提供資金與場地，成立藝術空間：1970年加入藝

1980年，朱為白（右3）經由菲律賓畫家洪救國（右）介紹，前往菲律賓舉行畫展。合影者包括：李錫奇（右2）、馬蘭（左3）、趙翔（左2）等。

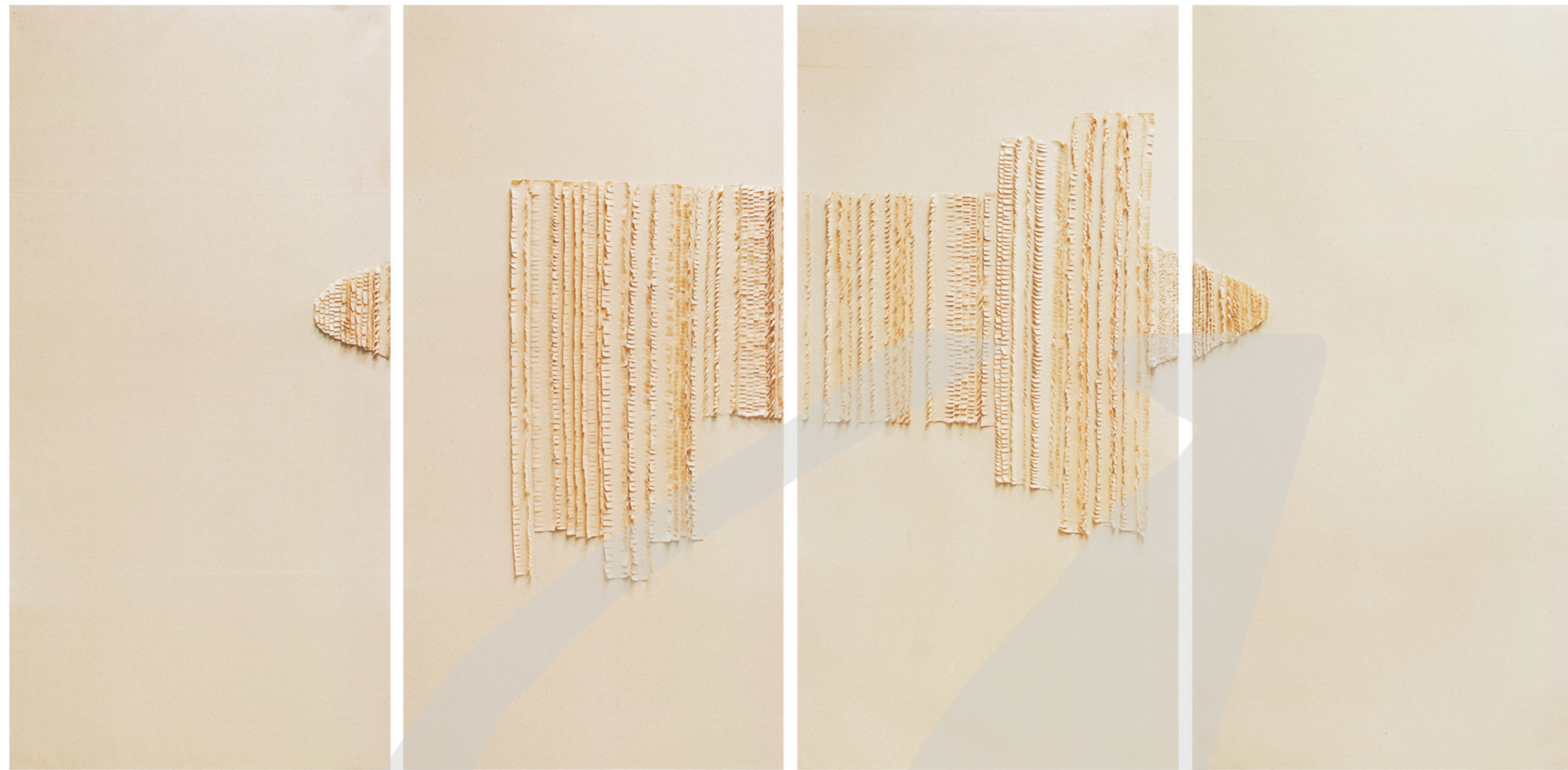


菲律賓畫家洪救國（右1）訪臺時，由朱為白（左1）陪同在臺中公園雙亭前留影。

術家畫廊，成為基本會員，每年舉辦一次個展；1978年與以漆畫與版畫獨樹一幟的藝術家李錫奇成立版畫家畫廊，推廣版畫藝術，並在1979年被中國畫協會頒發「版畫金爵獎」；1987年，他又與李錫奇、徐術修合辦「三原色藝術中心」，由於當時臺灣已經解除戒嚴，也就開始引介中國大陸的版畫、水墨畫與新興畫會的作品。

四方面，朱為白也經常獲邀舉辦個展與參加聯展，足跡遍及世界各國：從1970年到1985年，每年在藝術家畫廊舉辦個展；重要的國外個展，分別有1971年美國加州史丹福大學、1972年美國紐約特瑞斯畫廊、1976年英國李元佳畫廊、1980年菲律賓馬尼拉多明尼克畫廊、2001年韓國首爾世宗文化會館。至於國內個展，不勝枚舉，而聯展也是琳琅滿目。在過去將近六十餘載的藝術創作歲月中，朱為白可以說是果實纍纍，滿載而歸。





朱為白 大淨化 2003 棉  
180×90×4cm×4  
臺北市立美術館藏

## 單色構圖：「淨化」的布料裁貼作品

即使藝術生活如此多采多姿，也在1970年代與1980年代，度過忙碌而充實的二十年，然而，朱為白的生命哲學卻日益清靜，已經達到「為道日損」，而藝術創作也是日益純粹，已經達到「萬物靜觀皆自得」，信手拈來就成材料，隨心所欲就成技法，三刀四剪就成作品，一念之間就成境界。

也正是因為如此乾淨簡單，所以，2005年北美館的朱為白個展，將他從1998年以後的創作界定為「淨」（Purification）的時期。所謂「淨」，回到澈底簡單，回到澈底純粹，回到澈底空無。但是，澈底空無，並不是什麼都沒有，而是以什麼都沒有做為起點，去找回什麼都有；從澈底的空無，找回澈底的真實，也才能找回真正真實的萬物。因為，朱為白已經能夠透澈領悟《老子》第四十章所說：「天下萬物生於有，有生於無。」的道理。

由於北美館的朱為白回顧展是在2005年舉行，所以這個展覽的「淨」這個時期指的是從1998年到2005年。

如果對這一時期做更為細部的檢視，我們又可以將作品分為幾個不同的系列：

第一個系列，單色布料裁貼作品（1998-2003）。

第二個系列，單色麻布棉花棒構圖作品（2001-2003）。

第三個系列，單色紙張割剪造境作品（2004）。

但是，2005年以後的創作，其實也都是屬於「淨」的時期，換句話說，「淨」的時期又繼續延伸到日後的各個系列的作品。這些系列包括：

第四個系列，懸掛式的冊頁紙雕作品（2007-2010）。

第五個系列，立體式的冊頁紙雕作品（2010）。

（1）第一個系列，單色布料裁貼作品（1998-2003）。

延續著朱為白從1980年代以來的布料裁貼作品，朱為白從1998年以後雖然繼續布料裁貼創作，卻明顯以單色布料進行創作，也就是說，無論是棉布或麻布，都是以相同顏色的布料做為作品的基底媒材以及做為作品的構圖媒材，例如，1999年的「淨化」系列，都是以米白色棉布或黑色棉布做為基底，再以相同顏色的棉布剪成構圖元素，然後黏貼在基底上，成為突起的布塊，產生構圖的效果。

這一系列作品，前後包括1998

【上圖】

2005年，朱為白於臺北市立美術館舉行回顧展時的展場看板。

【下圖】

1999年，朱為白參加西班牙「臺灣檔案」聯展，攝於展場。







朱為白 微思-黑 2003  
棉 84×59×3.5cm

年的〈超越〉(P.118上圖)與〈淨化98-8〉、1999年的「淨化」系列、2003年的〈微思-黑〉、〈微思-白〉、〈唯我-黑〉(P.116)、〈唯我-白〉(P.117)，以及2003年的〈大淨化-白〉。

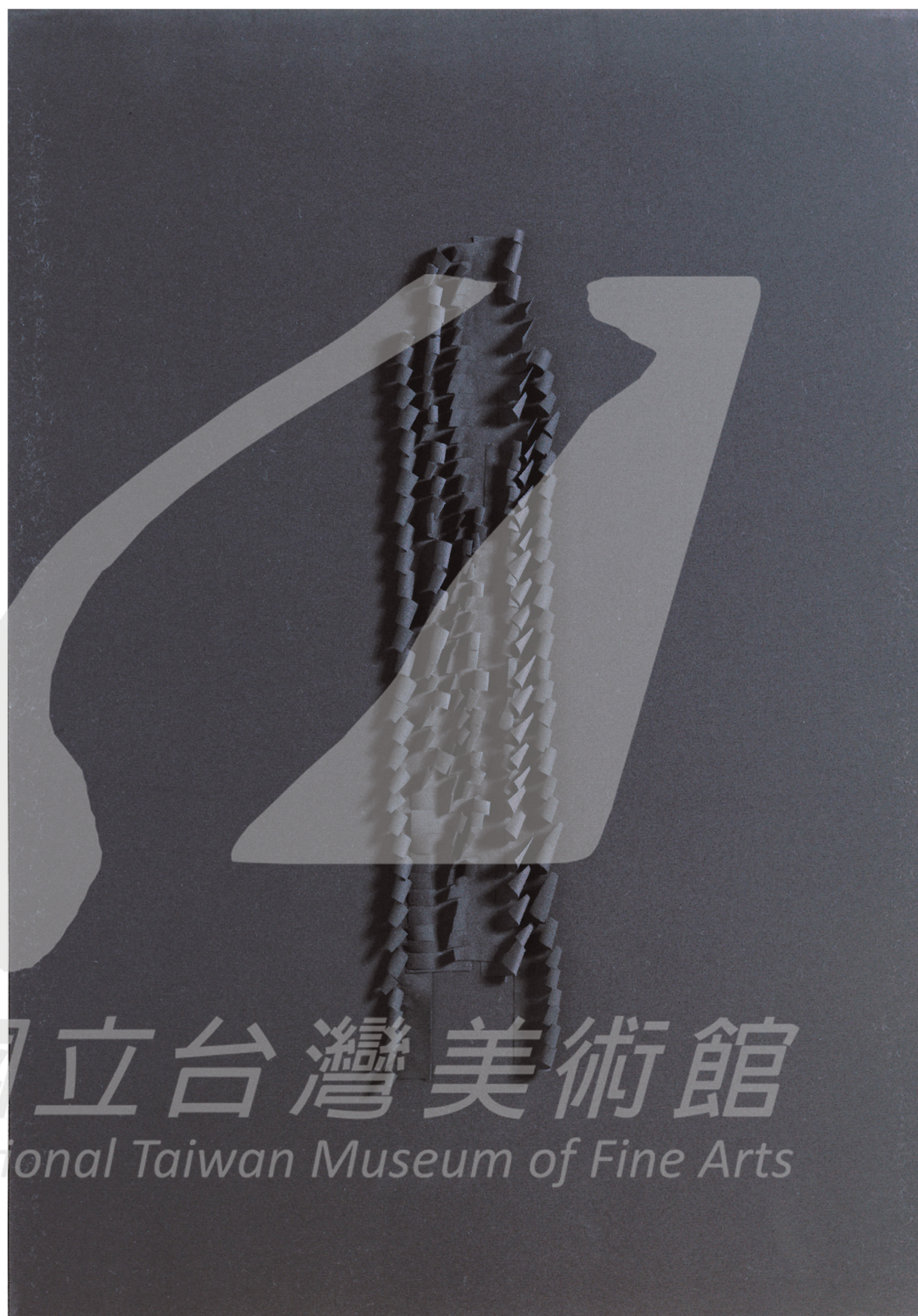
這一系列作品具有以下幾個共同的特點：



朱為白 微思-白 2003  
棉 84×59×3.5cm

- 第一，都是以白色與黑色的單色布料做為基底，這就是「淨化」或「純粹化」的第一步。
- 第二，都是以跟基底相同顏色的布料裁剪成鋸齒狀的構圖元素，再黏貼於基底布料上，使之被賦予圖形或形狀，形成一種「白上白」

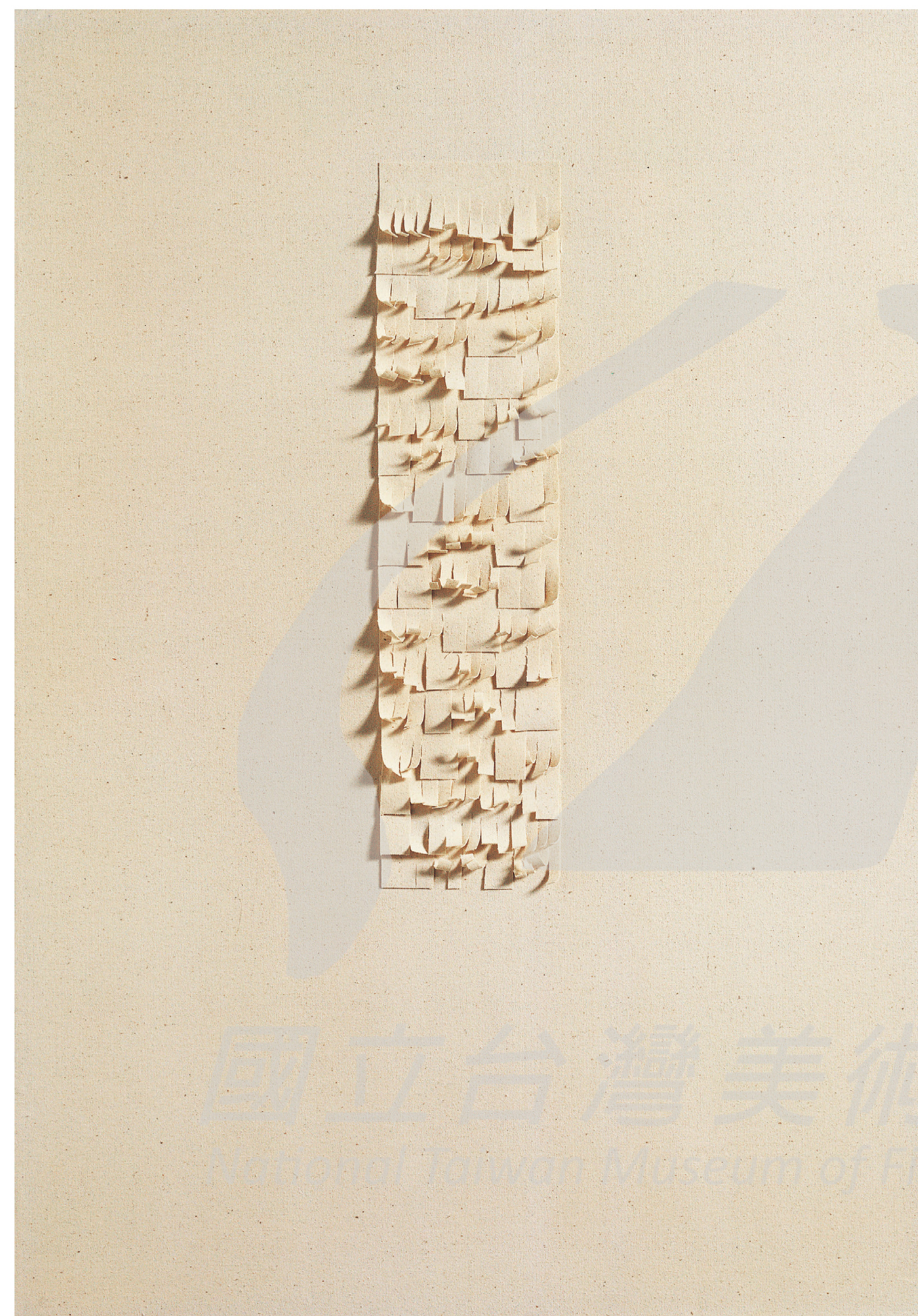




朱為白 唯我-黑 2003  
棉 84×61×3.5cm

或「黑上黑」的色彩關係，雖然是色彩重疊的關係，卻又處於背景與圖形的相互襯托關係，這個白上加白與黑上加黑就是「淨化」的第二步。

- 第三，除了1998年的〈超越〉(P.118上圖)與〈淨化98-8〉的構圖元



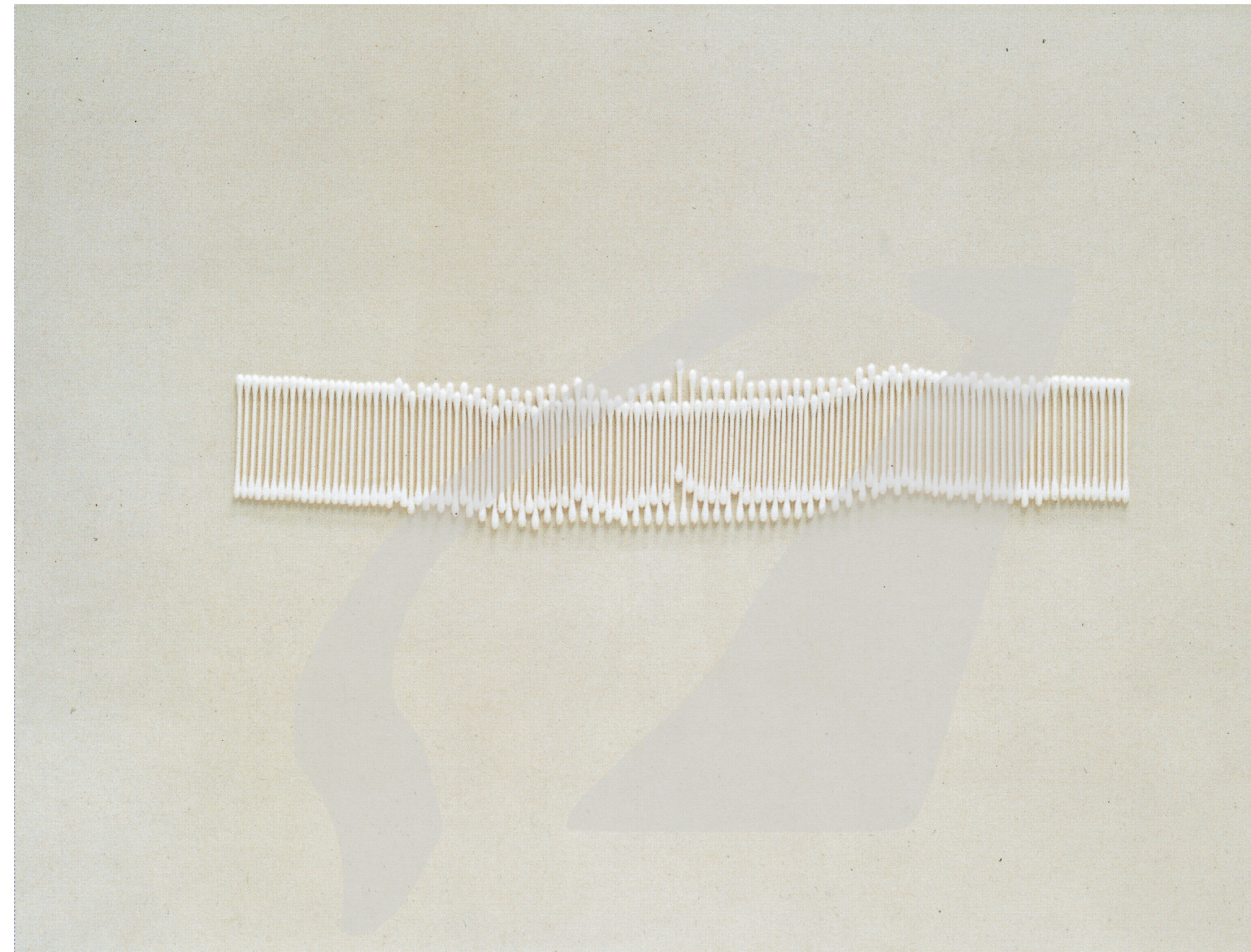
朱為白 唯我-白 2003  
棉 84×59×3.5cm

素是以斜線或曲線排列之外，1999年以後的作品的構圖元素都是水平排列或是垂直排列，近似蒙德里安（Piet Mondrian）與馬列維奇（Kazimir Malevich）的幾何抽象（P.118下圖），刻意減少構圖之外的敘事性，這種

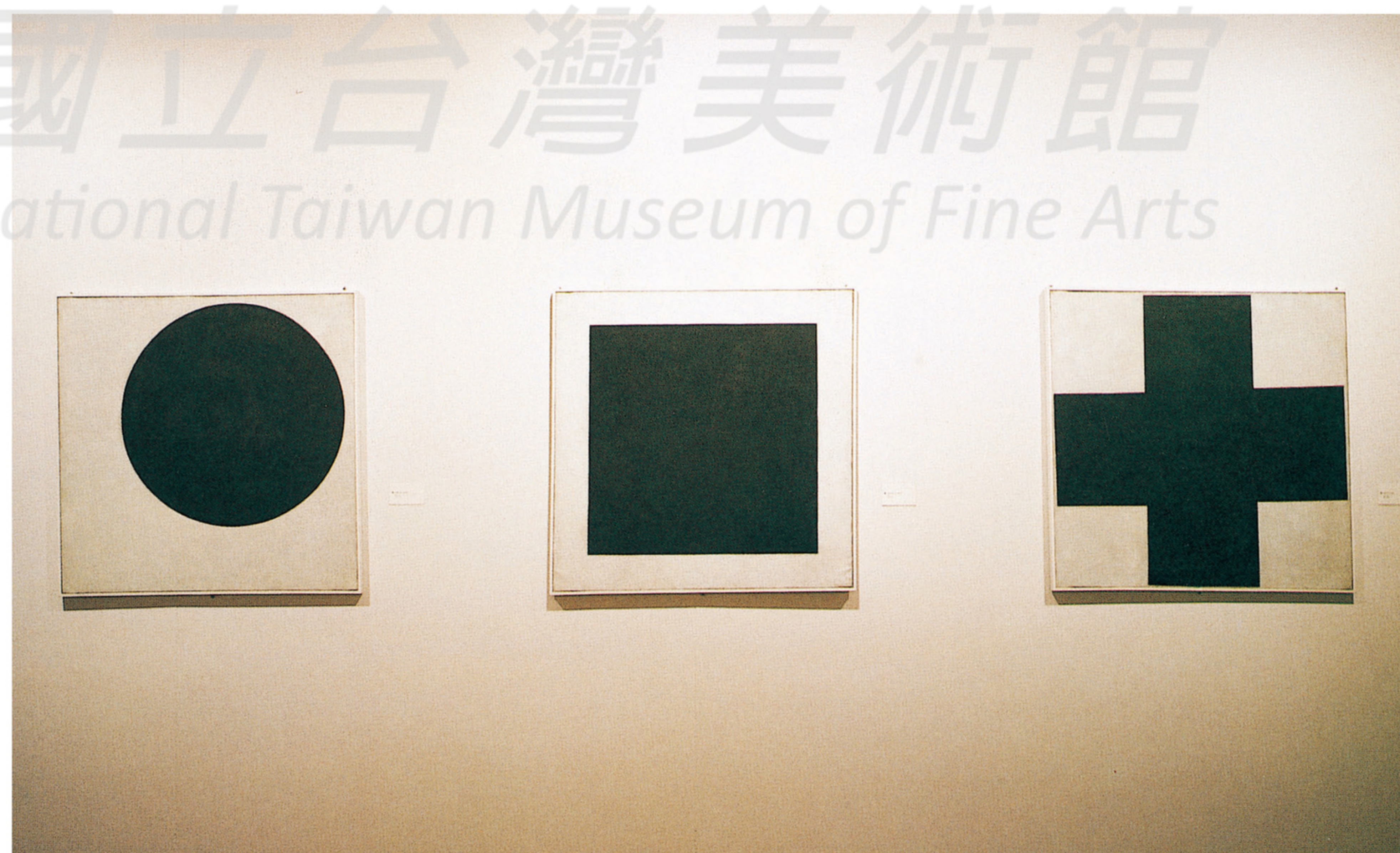




朱為白 超越 1998 麻  
80×100×2cm



朱為白 淨化94-8 1994  
複合媒材 60×80cm



馬列維奇  
黑色正方形、黑十字形、  
黑色圓形——至上主義的  
三幅代表作  
1923 油彩畫布  
約各106×106cm  
聖彼得堡俄羅斯國立美術館

以「無」為基礎的「無敘事性」或「無為」就是「淨化」的第三步。

• 第四，都是以「以顯為隱」，也就是說，表面上是凸顯，實質上卻是隱藏。這個隱藏，是「大隱隱於市」，是入世的隱士，而這正是朱為白為人處事的特質；他很少使用否定句，較常使用肯定句，或者也可以說，他是以使用肯定句，去否定使用否定句。這就是「淨化」的第四步，也是最重要的一步。

（2）第二個系列，單色麻布棉花棒構圖作品（2001-2003）。

從2001年到2003年，朱為白創作了一個在布料上有秩序地貼上棉花棒的系列作品，我們可以稱之為「單色麻布棉花棒構圖」系列，而他自





朱為白 玄上 2002 麻、棉花棒、墨汁 170×85×3cm

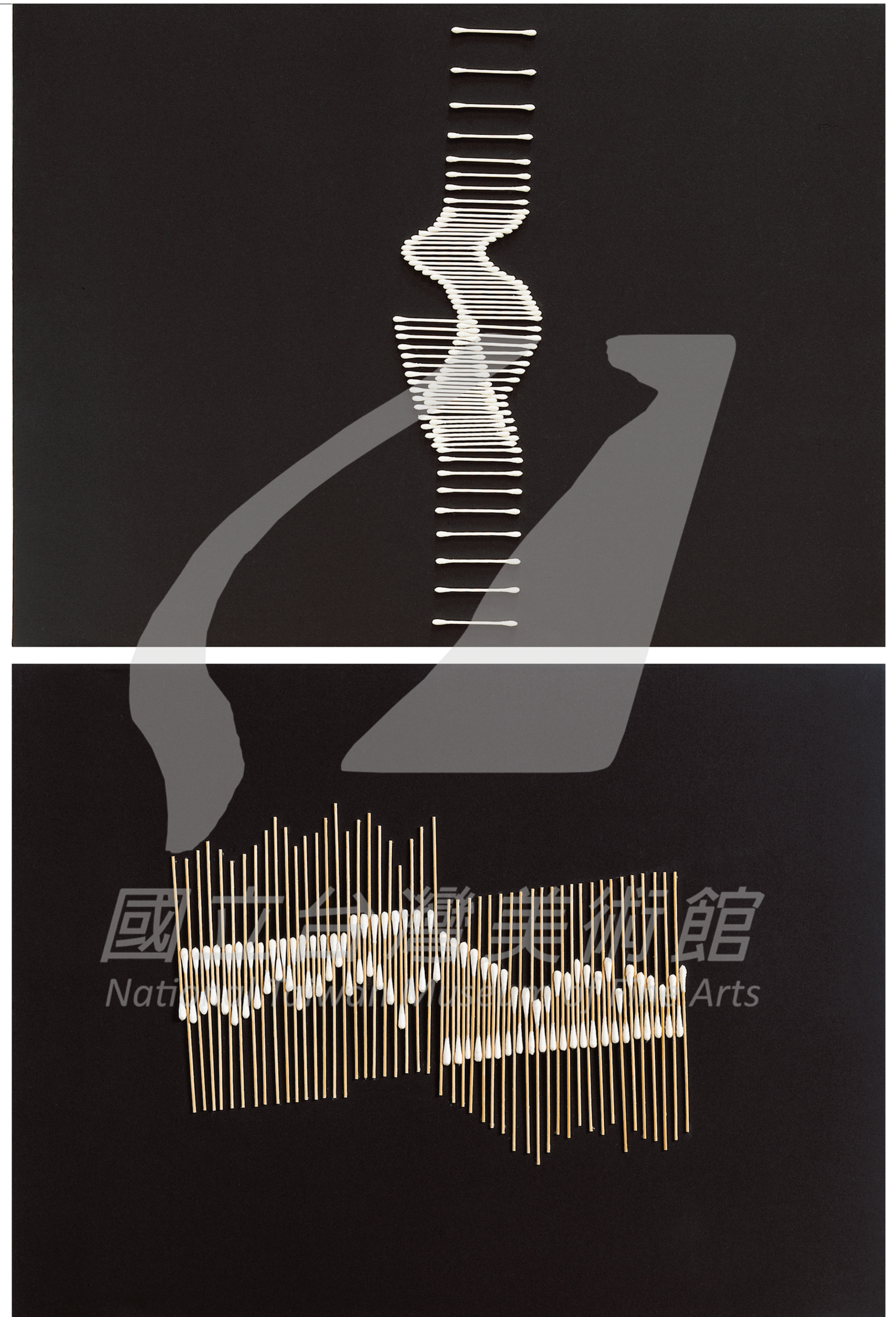
(右頁上圖) 朱為白 淨化黑白一棒棒系列 2002 麻、棉花棒 60×80×3cm

(右頁下圖) 朱為白 心動一棒棒系列 2002 麻、棉花棒 60×80×3cm

己偶爾也稱之為「棒棒」系列。事實上，早在1994年他就已經做過一件叫做〈淨化94-8〉(P119)的作品，這件作品不但告訴我們，他更早在1994年就已使用棉花棒做為構圖媒材，也告訴我們，他早從1994年就已經開始「淨化」的創作與探索。只不過，他積極轉向「淨化」是在1999年，而更積極使用棉花棒創作則是在2001年。

這個系列作品，前後包括1994年的〈淨化94-8〉、2001年的〈探索〉與〈探索2〉、2001年的〈展〉、2002年〈玄上〉、「淨化黑白-棒棒」系列與「心動-棒棒」系列、2003年的〈50點〉(P122)。

這一系列作品，正如單色布料裁貼作品，也是以單色布料做為基底媒材，讓作品得到朱為白所強調的「淨化」或純粹化的形式。而不同於單色布料裁貼作品的地方，在於他採用白色棉花棒做為構圖媒材，並以棉花棒的形狀做為構圖元素，黏貼在布料上，呈現出具有律動性的構圖。主要的特色包括：第一，棉花棒與布料有時是「白上白」，有時是將棉花棒染上墨汁的「黑上黑」，也有時





是「黑上白」的顏色對比。第二，棉花棒的排列在直線之中加入曲線與斜線，使構圖產生運動感與視覺情感的起伏；這在〈淨化94-8〉（P119）、2001年的〈展〉與2002年的「淨化黑白-棒棒」（P121上圖）系列與「心動-棒棒」（P121下圖）系列，都是明顯可見的特色。

這些作品，正可以說明朱為白是在「淨化」的基礎上進行感性表現，含蓄而穩定。而另一方面，從這些作品中，正如在其他系列作品中，我們都可以看見過去擔任通信兵工作經驗的影響，這些棉化棒的排

朱為白 50點 2003  
麻、棉花棒  
180×195.5×3.5cm



〔左上圖〕2001年於英國Brighton小城，畫家左起：顧重光、朱為白、李錫奇。

〔左下圖〕2001年4月26日，亞洲藝術英國展時藝術家們順道去格林威治公園一遊。左起：顧重光、李錫奇、朱為白。

〔右圖〕朱為白 淨化E 1999 棉 170×85cm







2005年，朱為白於臺北市立美術館舉行回顧展時展場一景。



2005年，朱為白於臺北市立美術館舉行回顧展。

列類似聲音頻率的高低變化，也就是說，這些構圖也正是聽覺經驗的視覺呈現。昔日從聲音頻率的辨識之中取得訊息意義的能力，竟然成為朱為白個人獨特的藝術語言。這些語言，對於沒有辨識能力的人而言，或許只是符號或密碼，但是對他而言，卻是意義與情感，「心動-棒棒」（P121下圖）系列便是因此讓人心動。

## 單色空間：「深化」的紙張割剪作品

2005年3月到6月，臺北市立美術館為朱為白舉辦一場大型的回顧展，展出他從1957年到2004年為止的作品。在這次展覽中，有一個系列作品的標題都叫做「深化」。放在「淨」的時期，意味著「深化」是以「淨化」為基礎的一個延伸。

「深化」系列作品，都以阿拉伯數字做為編號，絕大部分都是十張左右白色紙張的層層相疊，只有極少數是黑色紙張。創作過程中，朱為白以美工刀作為主要工具，輔以剪刀，在每一相同顏色的紙張上割出鏤

空，而前後紙張之間形成連續結構，使全部紙張共同形成向內延伸的深度結構，而一個微型空間也就悠悠浮現，彷彿是紙雕山水。此一系列，再次發揮中國山水畫「可遊可居之處」的理念，而由於透過單色紙張的淨化處理，也就經營出一種人煙罕至的景致，讓人心生嚮往。

而整個「深化」系列作品，相較於先前的「淨化」系列作品，更是直接建立在道家「為學日益，為道日損」的哲學基礎上。這個哲學，分別貫穿在朱為白的創作工具、技法與造型之中。

首先說刀剪與技法。刀剪之不同於筆刷，在於筆刷是用來繪塗，刀剪則是用來割除；一個是加法，一個卻是減法。而使用刀剪創作的朱為白，自然也就成為減法的創作者，一如為道日損，損之又損，才能開啟眾妙之門。使用刀剪，割除材料，便是鏤空實體，使之變成虛體，而虛體卻又反過來成為實體得以容身之地，得以俯仰之處。正如《老子》第十一章所說：「埏埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。」意思是說：揉土製作容器，挖空土團，才會成為可以使用的容器；建造房屋，必須在牆壁上製造門窗，才會成為可以使用的房屋。同樣的道理，完整的紙張還是紙張，但一旦經過割除，便能產





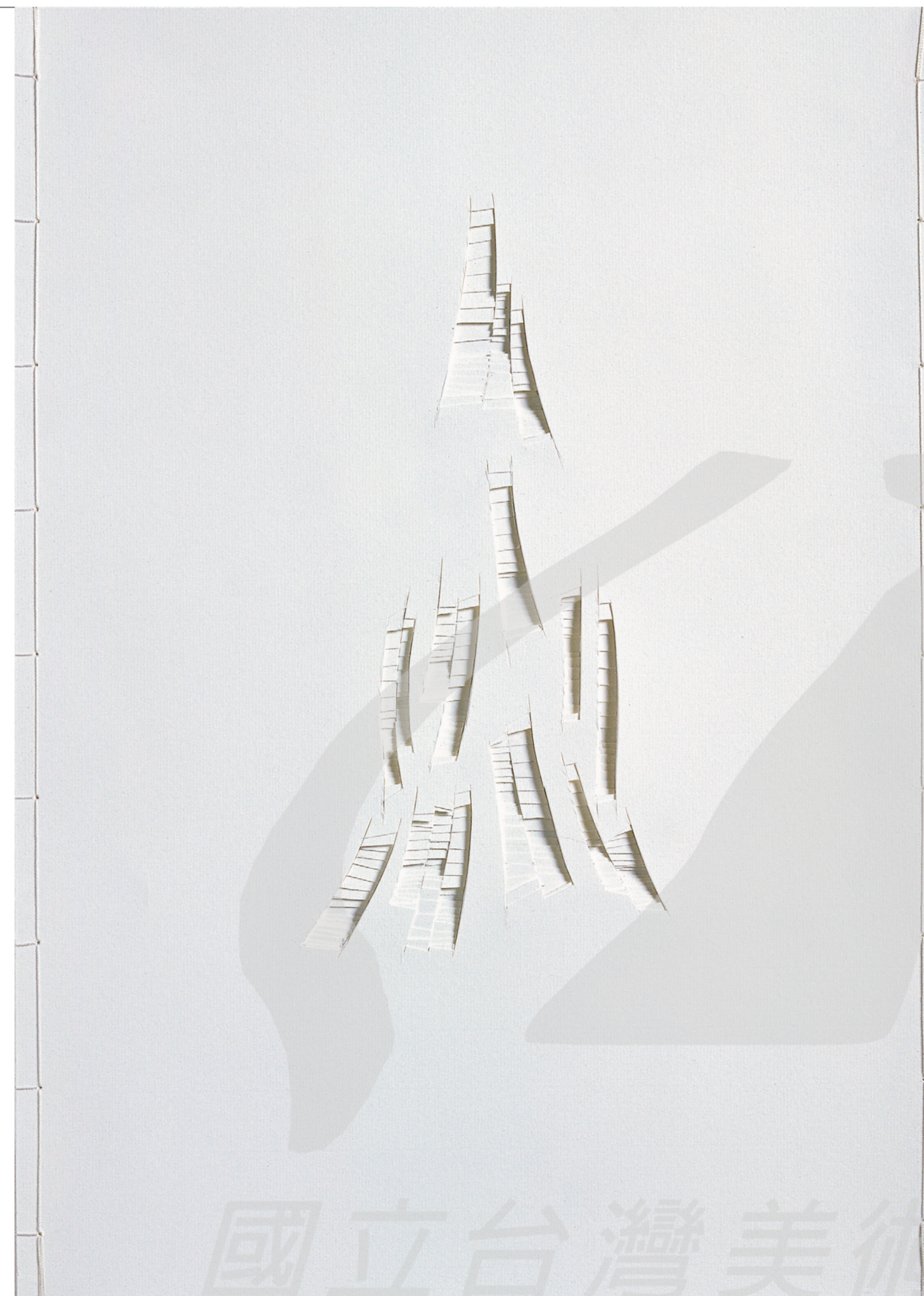
【左圖】  
朱為白 深化36 2004  
紙雕 165×114cm  
臺北市立美術館藏

【右圖】  
朱為白 深化2 2004  
紙雕 54.6×39.5cm

生虛空間，而虛空間卻又突顯了實空間，所謂「虛實相生」就是這個意思。例如〈深化2〉，簡單的刀法創造了深邃的空間，空間之中虛實互為表裡，相互輝映。

其次說主題與造型。這些作品表現的虛空間造型，既是風景的造型，也是心境的造型。一方面是純粹的風景讓人得出純粹的心境，另一方面卻也是純粹的心境讓人發現純粹的風景。心創造景或者是景創造心，已經無法分辨，已經處於「虛實相生」的道境，或者是「物我兩忘」的禪境。

習慣於從外在客觀世界找尋風景，風景就是繽紛燦爛，而心境也就隨之花枝招展，但如果從內在反省心境發現風景，風景就是淡如白水，而心境也就可以清靜無為。既是淡薄的風景，也是淡薄的心情。只關乎

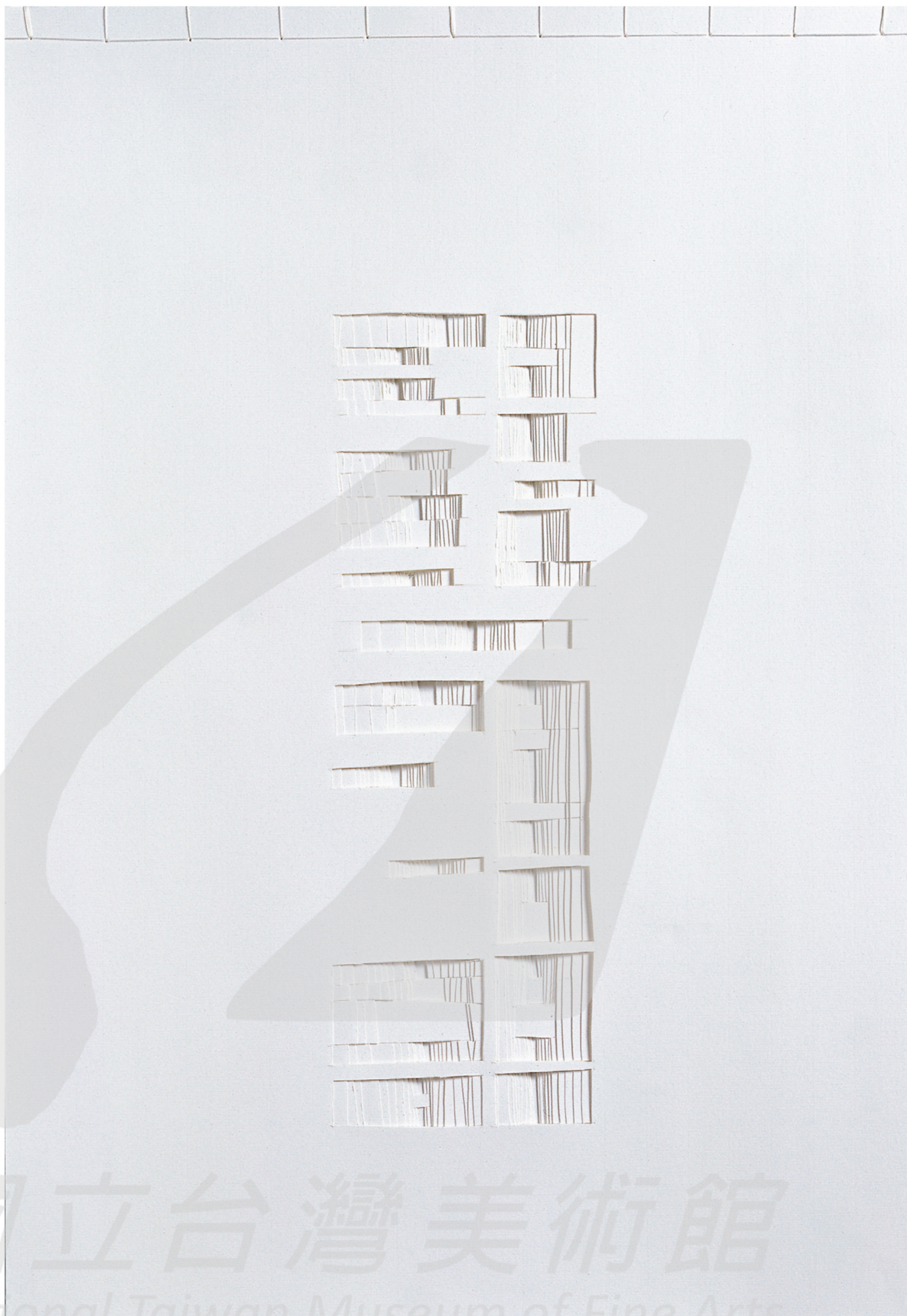


朱為白 深化30 2004  
紙雕 54.6×39.5cm

深淺濃淡，而無關乎美醜好惡。朱為白在他進行這一系列創作的時候，已經充分領悟《老子》第十二章所說：「五色令人目盲；五音令人耳聾；五味令人口爽；馳騁田獵，令人心發狂；難得之貨，令人行妨。」淨化得以純粹，而深化更是得以看透虛實。

所謂「深化」，一語雙關：一方面是指空間視域的深化，另一方面也是指生命境界的深化。例如〈深化30〉，既是尋幽訪勝，亦是解甲歸田。





朱為白 深化52 2004  
紙雕 79.5×55cm  
臺北市立美術館藏

從空間到境界，朱為白已經為空間主義賦予了道家與禪宗的哲學觀點，深化了原本只是材料層面的單色思惟，使單色成為萬色之母，使單色的虛空間成為一切實空間得以誕生的源頭。藝術作品體現了一個藝術家生命修養與實踐的深層心靈境界。也因此，朱為白得到藝術大師的尊稱，立足於藝術史。

對於朱為白建立自己風格的創作歷程及其精神意涵，當時的臺北市

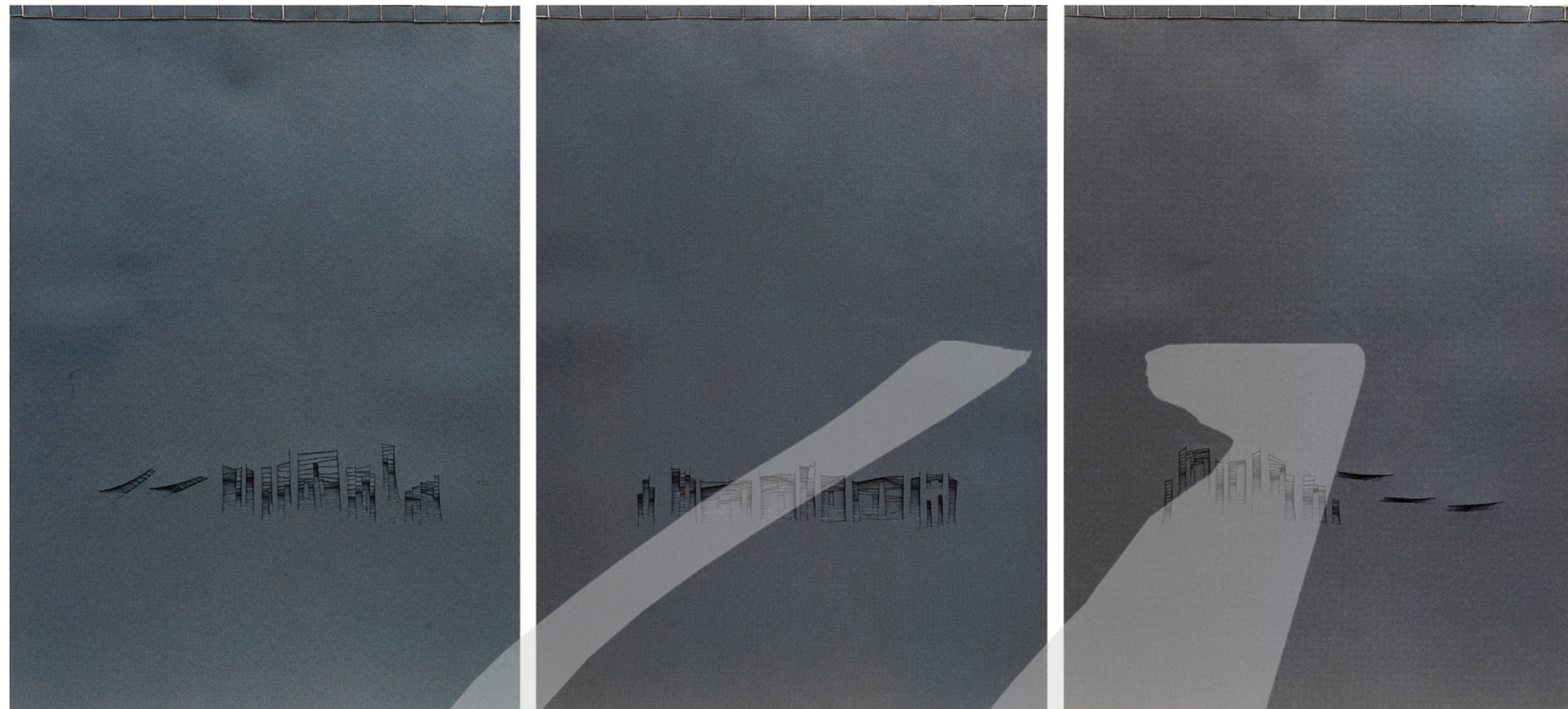


朱為白 深化49 2004  
紙雕 79.5×55cm  
臺北市立美術館藏

立美術館館長黃才郎曾經做出專業且中肯的評價：

朱為白以刀代筆，以破為立，大膽突破二度空間的極限，成為他獨樹一格的創作面貌。他在簡鍊純淨的構圖中，賦予「有無相生、虛實相應」的道家意涵，理性地改造、淨化，並昇華含蓄內斂的情感；他力求表現媒材內在氣質，在材質運用上求新求變，以漸進推演的豐富歷程，





朱為白 深化-黑55 2004  
紙雕 國立台灣美術館藏  
111×79.5cm×3

超越既有的美術陳規，追求虛靜、廣闊而純淨的精神世界，為多元的藝術表現形式銘刻出重要的反省與蛻變。

在2005年6月臺北市立美術館的「朱為白回顧展」之後，同年10月，臺中的月臨畫廊緊接著也為朱為白舉辦了「朱為白也為黑：朱為白八十創作展」，展出的作品主要也是2004年的「深化」系列。

這次的展覽，邀請了三位跟朱為白已有數十年交情的詩人朋友撰寫論述文章，這三篇文章都使用了最推崇的語句，將朱為白稱為「藝術大師」、「原創性藝術家」與「偉大的藝術家」；雖然三人皆是好友，但此一推崇絕對沒有過度美化，都有相當客觀的依據。這三篇論述，分別是：

楚戈，〈迎接東方新世紀：朱為白新空間主義的禪道精神〉。

辛鬱，〈閱讀朱為白〉。

杜十三，〈靈魂的觸感面對：朱為白的藝術有感〉。

楚戈在1965年曾經在朱為白與封答那的作品之間做出比較，並曾評論朱為白的作品「落入了一種『裝飾空間』之意味」，然而，在往後卻能維持了將近半個世紀的友誼，讓我們看見藝術家與藝術評論家關係的最佳典範，並且在2005年這篇評論中，對朱為白做出高度正面的讚譽。

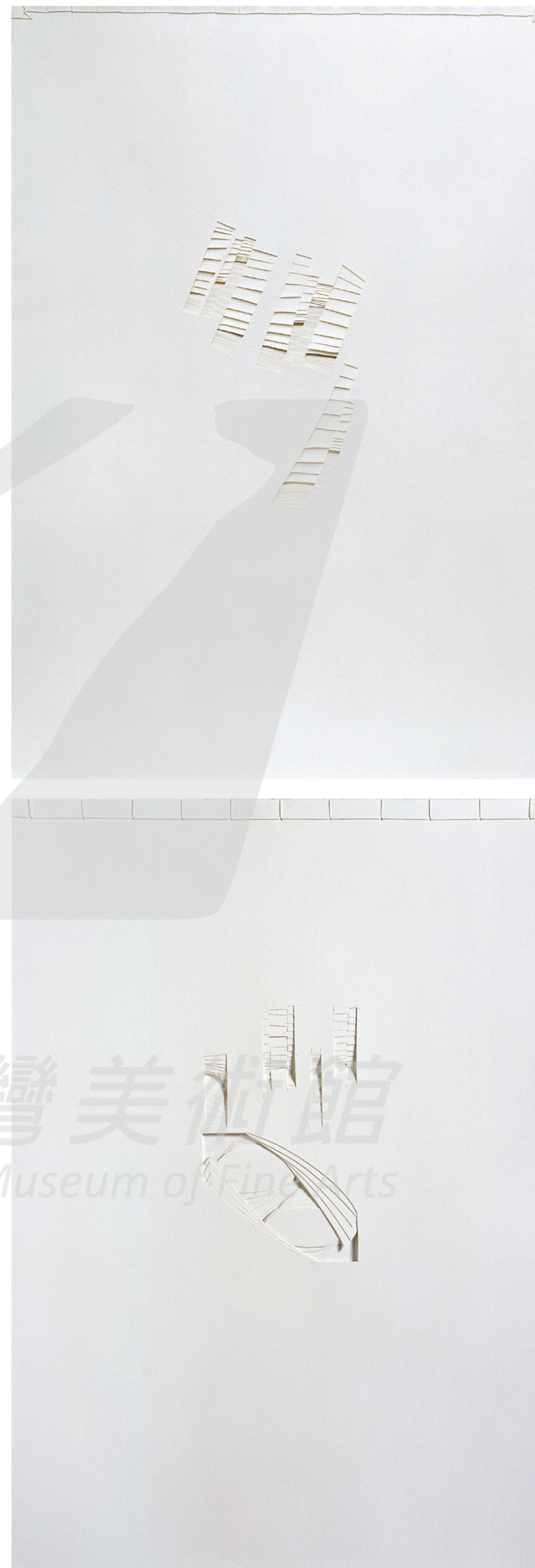
他這麼寫道：

朱為白的作品在現代主義沒落以後，富有世界級大師的風範，使「東方世紀」在臺灣形成的現象更加穩固，也為現代創作闢出一條新路。木刻鄉土語言出身的朱為白，一生沒有離開過：切、割、劃、剪、貼、拼各種增加平面空間的層次，從前偶爾看到他少數作品，我向朋友推薦「一個雕刻空間的傢伙」。看到他系列的作品，我直覺地取名為「新空間主義」。

以楚戈在臺灣藝術評論叱吒風雲半個世紀的見識，他對朱為白的評價是以整個現代藝術的發展脈絡做為背景，並以他對藝術家開創個人風格的奮鬥力與續航力的貼近觀察做為依據，提出來的理解與詮釋，絕非只是應酬說詞。

相同的，詩人辛鬱是朱為白在軍隊服役時期就已共事的同胞，日後分別投身現代文學與現代藝術，因此長期相互鼓勵，相互鞭策，也是莫逆之交。以他對朱為白為人處事的認識，辛鬱清楚知道在朱為白的藝術創作中自我探索遠遠重要於追逐潮流。他說：

我總覺得朱為白創作的原發與獨創性，跟封塔（答）那等等西方畫家的表現無關，我們無須拿西方畫家的抽象空間塑造來套朱



【右頁上圖】

朱為白 深化35 2004  
紙 165×114cm  
臺北市立美術館藏

【右頁下圖】

朱為白 深化48 2004  
紙 79.5×55cm  
臺北市立美術館藏





朱為白 轉化1 2002  
紙 54.6×39.5cm

為白的作品。

朱為白走向抽象，走向自我靈視塑造的空間性表現，拙見以為，這是他經由多年對事物的觀點，經由觀點而體悟事物真貌——所謂「象」者。進而探知東方，特別是中國在藝術上對自然空間處理的奧妙，對這一藝術的人文精神的探知，朱為白發現了藝術的詩性。

因為辛鬱自己是詩人，所以看見藝術的詩性，但另一方面也確實因為朱為白的空間充滿東方境界，所以辛鬱才會說朱為白是從自我靈視創造了空間，而這就是他所說的「藝術的詩性」。

另一位詩人杜十三，則是能夠注意到朱為白裁縫世家背景的藝術評論家，特別是他能夠注意到，

觸覺在朱為白創作活動中的重要性，更是一個敏銳的專業觀察。杜十三這麼寫道：

朱為白的「靈魂觸感」，雖然和其他無數的視覺藝術一樣的起於視覺，過程卻是從年輕到老年的「悟、化、淨」（朱為白三個時期的作品），不斷擦拭自己靈魂的「觸感再現」，讓人「看」到的則是內在幽微之處的轉折、層疊、昇華、頓悟、上升，以及張開靈魂才能觸摸得到、感覺得到與發現得到的「禪的肌理」。

杜十三的意思應該是在說，朱為白有著一種出自靈魂深處的觸覺能力，使他能夠出自天賦地運用觸覺能力，並且運用觸覺去發現與表現屬於靈魂層面的境界。以杜十三跟他從華興育幼院一起教書就已建立的交情與認識，杜十三清楚知道，這份觸覺能力有的來自天分，有的來自朱為白誠心擁抱世界的歷練與心胸。所以，杜十三才會進一步強調：「朱

為白的『破』類似禪靜的『頓悟』，是非邏輯的，是直指人心的，是和朱為白在年少時與大地、砲火、生離死別摩擦過的經驗，以及和他步入中老年之後與妻兒朋友與及敵人擁抱過的歷練有關的。因此面對朱為白的藝術，平面的或是三維已經不是重要的觀點，重要的是，那些看似和剪、刀一樣銳利，卻和心臟跳動一樣真誠的肌理與『觸覺』，是否能夠讓你用靈魂觸摸到朱為白生命中那些深刻的『磨擦與擁抱』。」杜十三這段評論，既是一種感性的滄桑告白，卻也是一種深刻的技法詮釋。

就創作歷程而言，朱為白的刀剪技法啟蒙甚早，但是這個刀剪技法成為藝術史上空前的「刀剪精神」，則是在2004年以「深化」做為主題的冊頁紙雕系列達到成熟而游刃有餘的地步。朱為白的藝術創作，使刀剪精神成為藝術的一個美學原理。

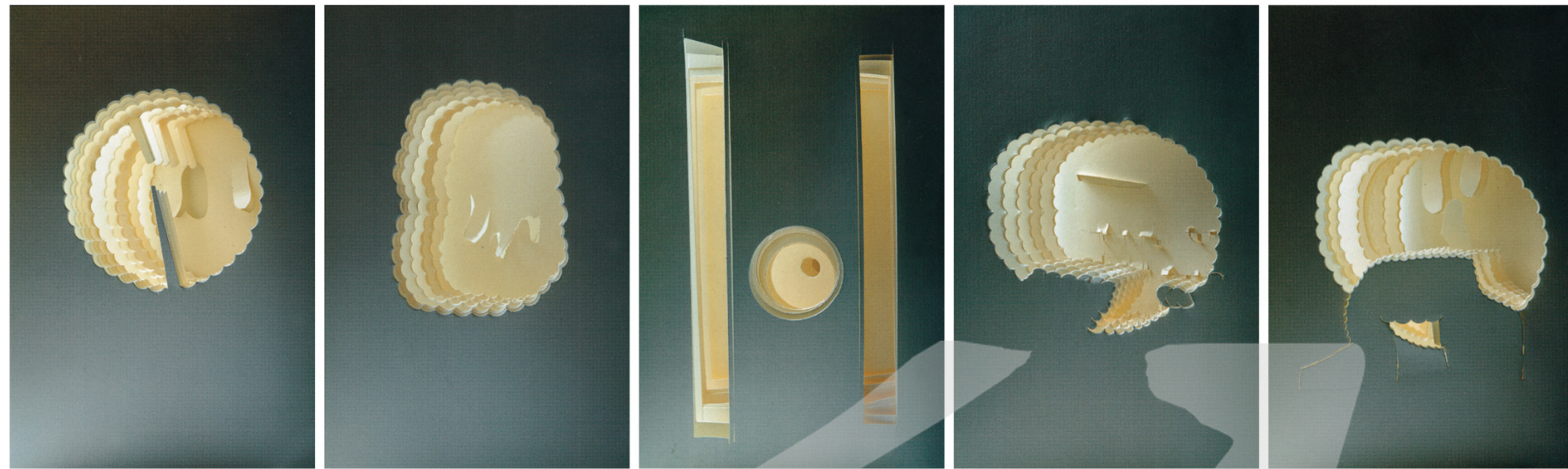


朱為白 轉化2 2004  
紙雕 54.6×39.5cm

## 單色境界：「福言禪境」的冊頁紙雕作品

朱為白不是一個在乎名利的人，更何況這時人生已經來到七十七歲（2005），女兒與兒子都已經創業自立，自己也已經進入他所說的「淡





【左頁、右頁圖】

朱為白 福言禪境 (1-10)  
2010 冊頁紙雕 37×27cm  
國立台灣美術館藏

定與自在」的心境了。但是，如今能夠得到這些好友的相知相惜，能夠得到他們如此嚴肅而專業的推崇，他當然也就更加堅定自己的藝術思想，更為積極開發紙張創作，從紙張割剪朝向冊頁紙雕創作，將之拓展到最為極致的境地。

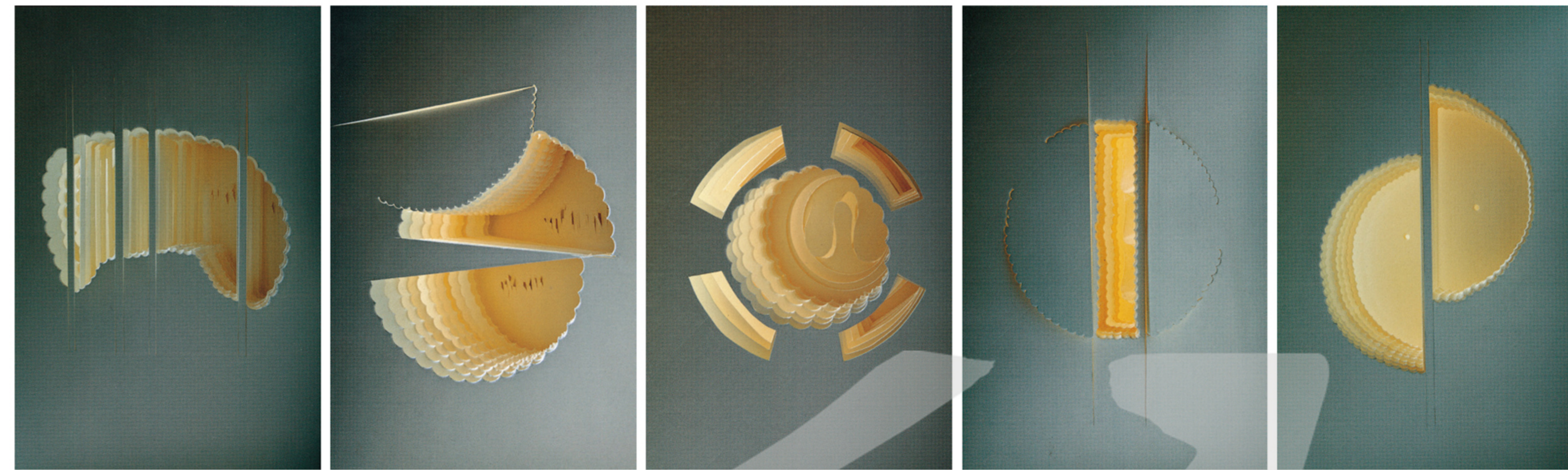
從2004年的「深化」系列之後，他又將創作延伸為冊頁紙雕作品，進而在2007年與2010年之間，將冊頁紙雕朝向更全方位的創作方向，並於2010年臺中的月臨畫廊發表了「福言禪境」這一系列作品。這一時期的冊頁紙雕又可分成兩個類型：一個是懸掛式的冊頁紙雕，另一個是立體式的冊頁紙雕。

#### （1）懸掛式的冊頁紙雕

這一種懸掛式的冊頁紙雕，主要還是單色紙張的層層相疊，但紙張的顏色已經從過去的白黑擴充到紅黃藍，每一件作品還是只以一個顏色的紙張去組成，並在上端的冊邊以手工綁成類似線裝書，處理成可以懸掛，其餘三個冊邊則維持可以翻啟的狀態；就像是一本月曆，可以由下方逐一翻閱。

作品的構圖延續「深化」系列的鏤空處理，但鏤空的形狀從原來的直線割劃所產生的方形或三角形，增加了以曲線割劃出來的圓形，而每一層紙張雖也是有著連續關係，卻有時連續敞開，形成空間關係，而有時則是不完全連續敞開，形成似顯又隱的非空間性的關係。

相較於「深化」系列是單色的空間，風景與心境並存，此一系列則



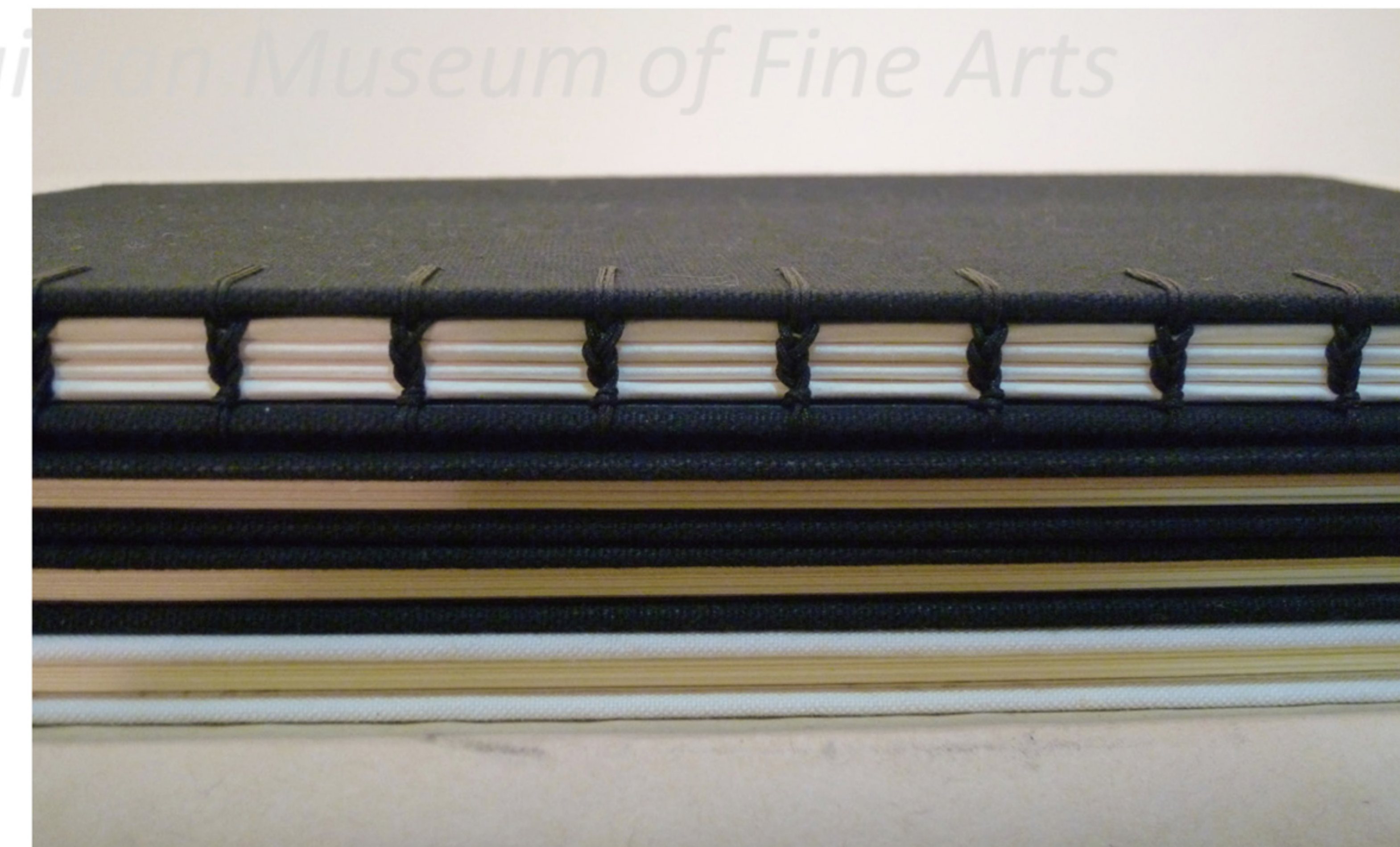
較多只是心境，也就是說，這是一種單色的心境，而這種單色的心境，也正是純粹化了的心境，一種從起起伏伏的時間歷程中活過來卻又能夠淡然處之的心境，或者，我們也可以稱之為時間心境。也因此，每一件作品都像是一本月曆或日曆，或者像是一本時間書。每當我們去觀看一件作品，或者去翻閱每一頁冊頁，我們都能看見不同時間的心境。

時間心境因人而異。雖然每一個人都會有滄桑，也都會有幸福，但有的人讓滄桑說話，有的人則讓幸福發言。而朱為白，即使曾經親身經歷許多滄桑，卻從不停止讓幸福成為他的時間心境。2007年的〈心雨〉，或許就是滄桑的時間心境，但是從2010年的〈心靜福〉（P138左圖）以來的「福言禪境」系列，卻都是幸福的時間心境。

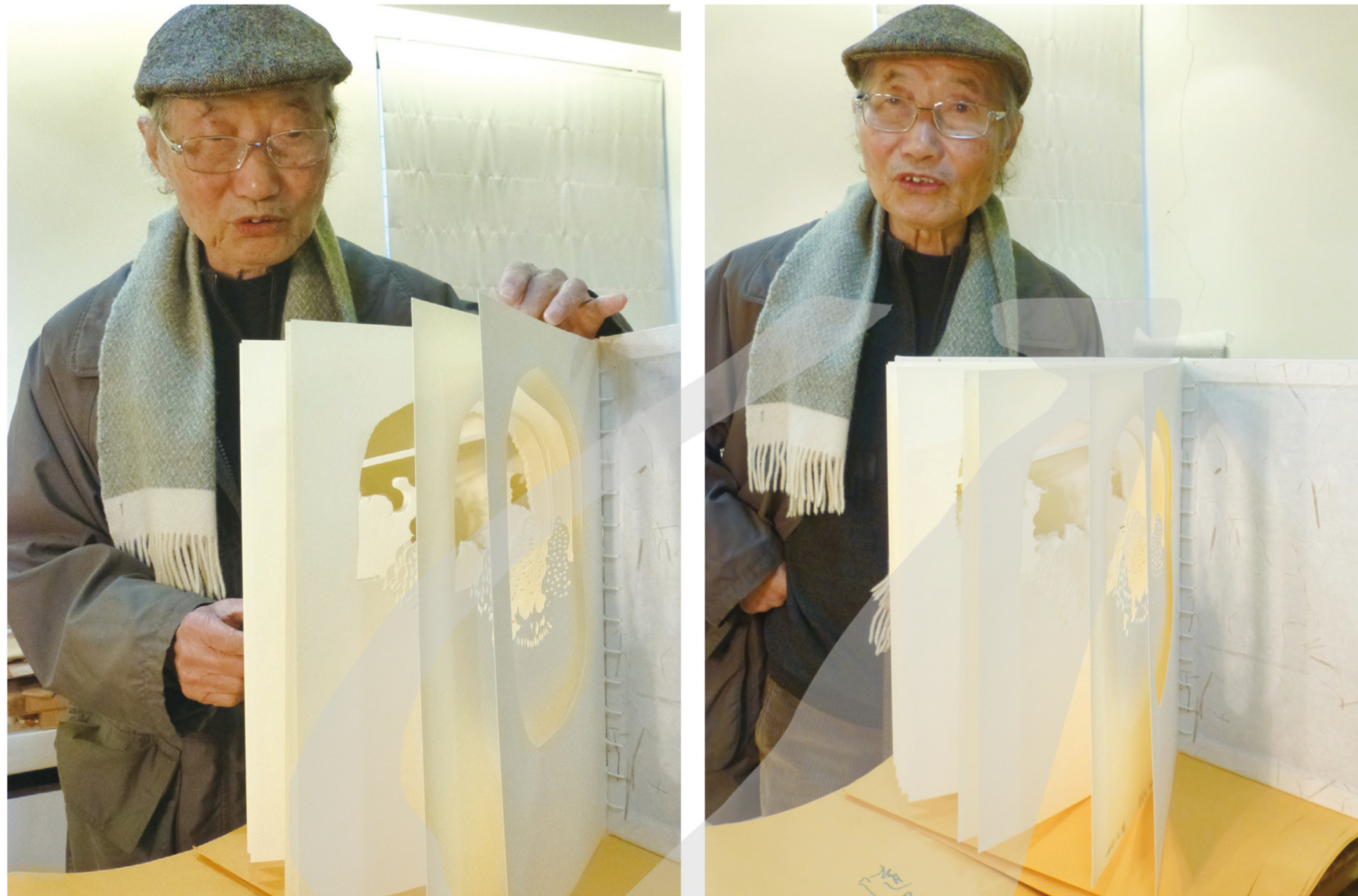
在朱為白發表這一系列作品的時候，他已經超過八十歲。在過去這八十個年頭，他曾經槍林彈雨，生死由命；曾經離鄉背井，舉目無親；曾經浴火重生，展翅高飛；曾經開創家園，妻賢子孝；曾經辛苦摸索，苦盡甘來。但這一切，對他而言，都是他如今得到幸福的過程。這個過程，讓如今的幸福顯得珍貴而值得珍惜。

所以，在「福言禪境」這

朱為白類似線裝書的冊頁裝裱（側面）。（王庭玫攝）







〔左右圖〕  
朱為白得意地秀出他的立體布  
畫。（王庭玟攝）

一系列作品中，朱為白透過幸福，定義時間，也定義生命。正如2010年〈惜福〉(P139) 這件作品，生命雖是高低起伏，但終究是豐富而值得讚美。朱為白的豁達，正如藝術家鐘俊雄所說：「他的作品有儒家的規矩老實，有道家的灑脫放逸及禪宗的空靈。」

## （2）立體式的冊頁紙雕

俗話說「福至心靈」，不但是一件懸掛式冊頁紙雕作品的標題，也是這一時期朱為白的生命境界與創作境界。這一時期，許多東西經過他隨手一剪，就變成一件讓人愛不釋手的藝術作品。也就是在這麼靈巧的創作動機之下，他腦筋一動，就又發展出我們可以稱之為「立體式的冊頁紙雕」系列作品。

這一系列作品，跟「懸掛式的冊頁紙雕」在相同時期創作，材料與技法也都相同，不同的是尺寸較小，就像一本書，可開可闔，容易攜帶，而展示呈現的方式也不同，可以攤開站立，放置於具有臺座功能的

展示設施上，並且，就如同一個立體的雕刻作品，虛實空間相互襯托，光線可以內外穿梭，產生光影交織的視覺結構。換句話說，正如懸掛式系列作品是心境作品，立體式系列作品也是心境作品，都是屬於「福言禪境」(P134-135) 這個主題的範圍，但是這個系列卻又讓時間心境延伸到空間的創造與詮釋，也就是說，延伸出心境空間。如果心境是幸福，那麼空間便是幸福空間。

所以，「立體式的冊頁紙雕」作品的空間，不是視覺世界的空間，而是心靈創作的空間。因此，基本上，朱為白的空間是一種境界空間。

所謂「境界」，如果以近代中國美學家王國維在《人間詞話》一書所說：「有造境，有寫境，此理想與寫實二派之所由分。」朱為白的境界，應該就是屬於「造境」。

而關於造境，王國維又提到「有我之境」與「無我之境」的分別：「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。」在朱為白的作品中，雖然他所造之境都屬於心靈境界，但卻有時是有我之境，有時是無我之境。也就是說，朱為白有時是以他的幸福心境創作空間，有時又是將自己的幸福心境暫時存而不論，讓空間無我，而達到「物我兩忘」的另一種境界，既超越物我，超越有無，也超越虛實。這個境界，就是他所說的「禪境」。



1997年，朱為白（左）與夏陽（右）參觀陳庭詩、鐘俊雄（中）畫展時留影。





〔左圖〕  
朱為白 心靜福 2010  
冊頁紙雕 109.7×79cm

〔右圖〕  
朱為白 三位一體 2010  
冊頁紙雕 111×79.5cm

也才是真正的福境。

簡單的說：從心境出發，進而超越心境，終而進入禪境。真正的幸福，就在禪境。

依照王國維的解釋：「無我之境，人惟於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。」我們可以運用這個解釋指出，朱為白固然也讓由動到靜的心境，達到有我之境，但是也會「守靜篤，致虛極」，達到無我之境。在他的生命哲學中，能夠知道無我，才能知道永恆。

「福言禪境」不但是作品名稱，也是他生命體會的現在進行式。也就是在這個無我的禪境中，朱為白目前的生活，天天創作，天天充實，天天幸福。

〔右頁圖〕  
朱為白 惜福 2010  
冊頁紙雕 102×72cm



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