

四、白色系列，文化系譜

當林壽宇在倫敦大英博物館追本溯源，了解中國繪畫後，反而選擇拋棄中國繪畫最具代表性的筆觸。建築專業的他，從建築設計與現代藝術中萃取養分，如風格派、絕對主義、構成主義及包浩斯，建構出他60年代中期至70年代中期「白色系列」的文化系譜繪畫。在他絕對邏輯白色的空無之境中，含攝所有的色相，更蘊含著老莊的哲學思想。

〔右圖〕 林壽宇 Painting Diptych 1976 油彩、畫布 127×102cm
〔下圖〕 林壽宇攝於「白色系列」作品前。



重新編碼，表現存在的意義

林壽宇在大英博物館尋根，他全然看穿時，他竟要與東方之根，最古老的筆墨訣絕，他毫無迷戀地拋棄先前曾大量使用的筆觸。他摸索著如何從過去的禪味或文人畫式的線條趣味，來一個脫胎換骨。

也許是林壽宇的建築專業養成，讓他在創作上回歸理性，他理性地思考那群來自美國的抽象表現主義畫家已經畫得那麼東方了，他是否還要與他們一樣東方呢？如果他不要東方，又該如何與西方接軌？他深深覺得唯有用新的方式，才會有新的意念、新的面貌。「要全新的東西，就是要把老套的方法去掉！」林壽宇斬釘截鐵地說，去世前一年他在泰郁美學堂答覆何乏筆的提問。

他進一步發現，蒙德里安或羅斯柯的筆觸都看得到，且畫得十分辛苦，他不想像他們那般作畫，他要另闢蹊徑。有著貴族氣質的林壽宇，身上流淌著將門之後的果決剛毅，他將在自己的母文化基因庫中，重新編碼，再造新血。

他未出國前，在臺灣就擁有一套高級的油畫顏料與畫具，他寫生畫眼睛所看的物象，之後他覺得攝影術在1839年已發明，他沒必要再畫具象畫了，因而他在倫敦一出手便是抽象畫，雖然遭逢抽象表現主義的熱潮，他仍要與之展開新一輪的博奕。

「我是1960年代的中國人，這樣的中國人應該創造出什麼樣的作品，才是最合適，最恰當的，合法的，有它存在意義的東西？」七十八歲的林壽宇在50年後回顧自己的創作生命，娓娓道出他當年在美學上找到具有「存在意義的東西」的心境追索。

1960年代的中國人在臺灣，穿越50年代海峽兩岸軍事對峙最嚴峻的險境之後，仍本著反共的意識形態與中國大陸持續維持戰爭狀態，但政治氣氛已較緩和，雖然仍有政治壓制。戰後在臺灣的中華民國政府，在1954年與美國簽訂《中美協防條約》，奠定日後臺灣經濟、社會的穩定發展。



[左圖]
蒙德里安
線與色彩的構成一號 1913
油彩、畫布 96×64cm
荷蘭庫拉穆勒美術館典藏

[右圖]
羅斯柯 第24號(無題)
1951 油彩、畫布
236.9×120.7cm
以色列特拉維夫美術館典藏

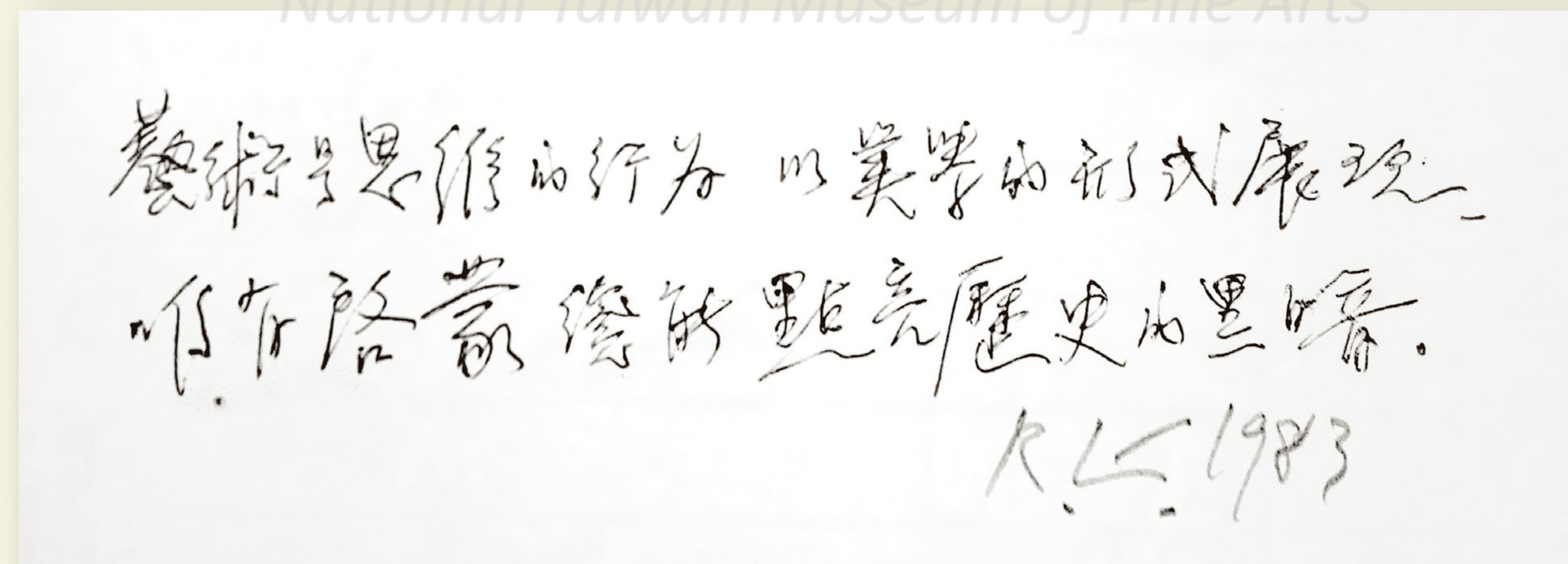
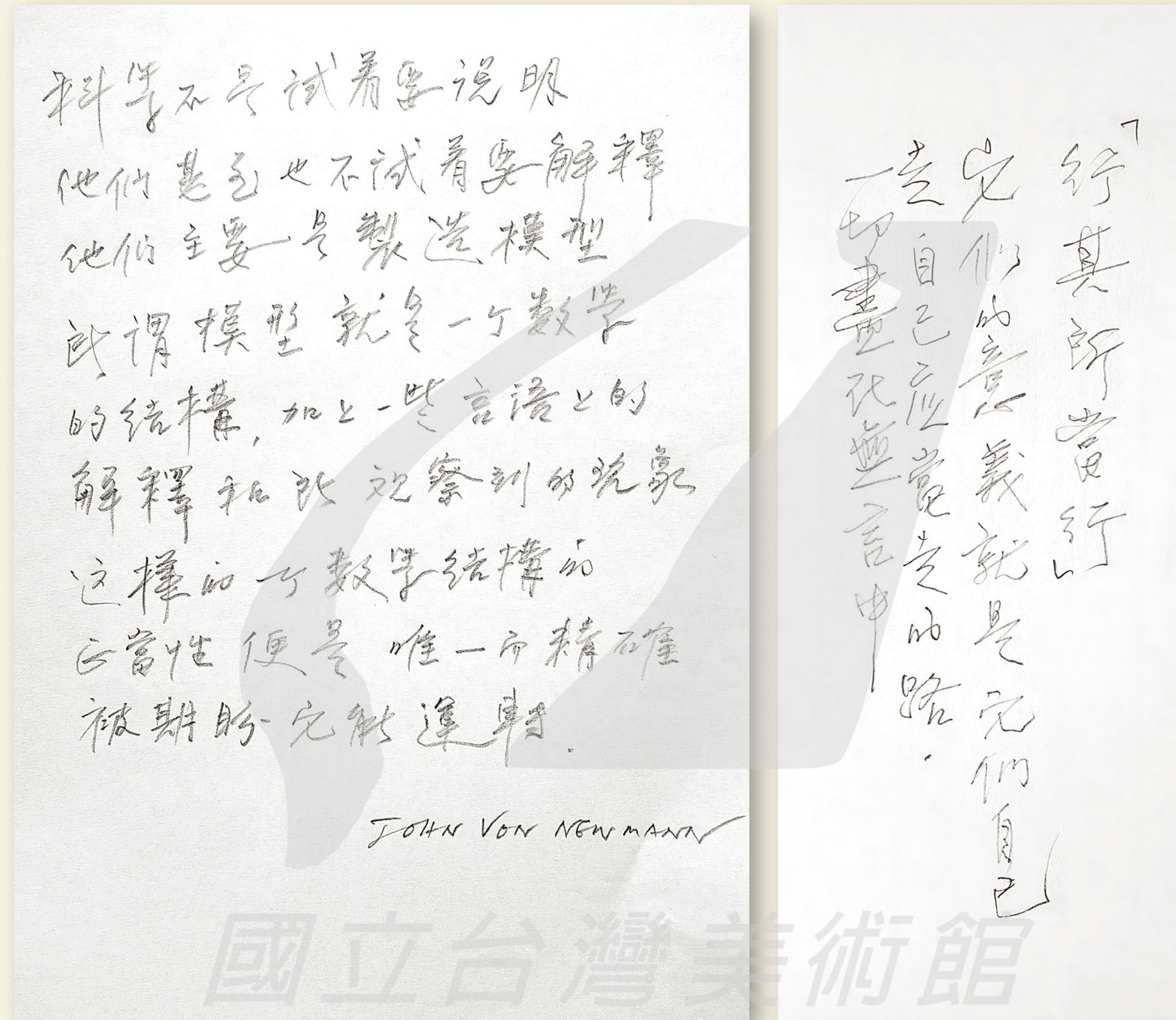
臺灣受到美援的挹注，美國文化也隨同輸入國內，抽象表現主義以絕對的優勢影響藝壇。1960年代臺灣的現代藝術在反共政策當道之際，發端於1957年前後的「五月」及「東方」畫會，在1960年代前期達到高峰。這波抽象造形的前衛思想席捲臺灣畫壇，如同美國抽象表現主義衝擊日本藝壇一般，都造成現代主義思潮的登陸。

60年代儘管臺灣的抽象畫正狂熱，然而在英國倫敦的林壽宇，似乎與臺灣畫壇以心象的抽象強調東方本位的抽象畫無涉。西方現代主義在19世紀末葉萌芽，而現代主義文化描述的是生活在工業革命與資本主義的都會裡的中產階級，意識到自己淪為機械生活的一部分，內心產生無比的焦慮與苦悶，而湧生探尋生命存在的意義。

林壽宇一個在臺灣出生的中國人，離鄉背井，在工業革命肇始與影響最深遠的英國，孤單一人，婚姻破裂，又得為他的藝術苦尋定位，這位遠走臺灣的落魄貴族，英挺的臉隱藏著焦躁不安，與活在現代主義裡

【林壽宇的手跡】

林壽宇的字清秀挺拔，平日有所思，隨手寫下許多心得與藝術創作自述。雖然孩童時期他受的是日本教育，但他的父母親皆為中國人，因而他的漢文基礎良好。這裡選刊的三則林壽宇手書，是在1983年所寫的自述。



【林壽宇50年代末幾何抽象繪畫】

林壽宇早期50年代末的創作，雖以抒情抽象為主，但也同步進行幾何抽象創作。最終開啟日後融合抒情抽象中的「留白」與幾何抽象中的「構成」，形塑60年代中期之後至70年代獨特的白色系列繪畫。（鄭芳和攝）



林壽宇 5-January 1958 油彩、畫布 50×40cm



林壽宇 5-June 1958 油彩、畫布 50×40cm



林壽宇 4-SEP. 1959 油彩、畫布 50×44cm



林壽宇作品

[右頁圖]
林壽宇 Two White Squares
1960 油彩、畫布
140×114cm

的都會中產階級被物化、異化所產生的荒謬、冷漠、孤絕的情愫並無二致。難怪他說要創造「有它存在意義的東西」，那個「存在意義」正是觸及現代主義的終極關懷。

■ 黑白方塊，召喚內在的需要

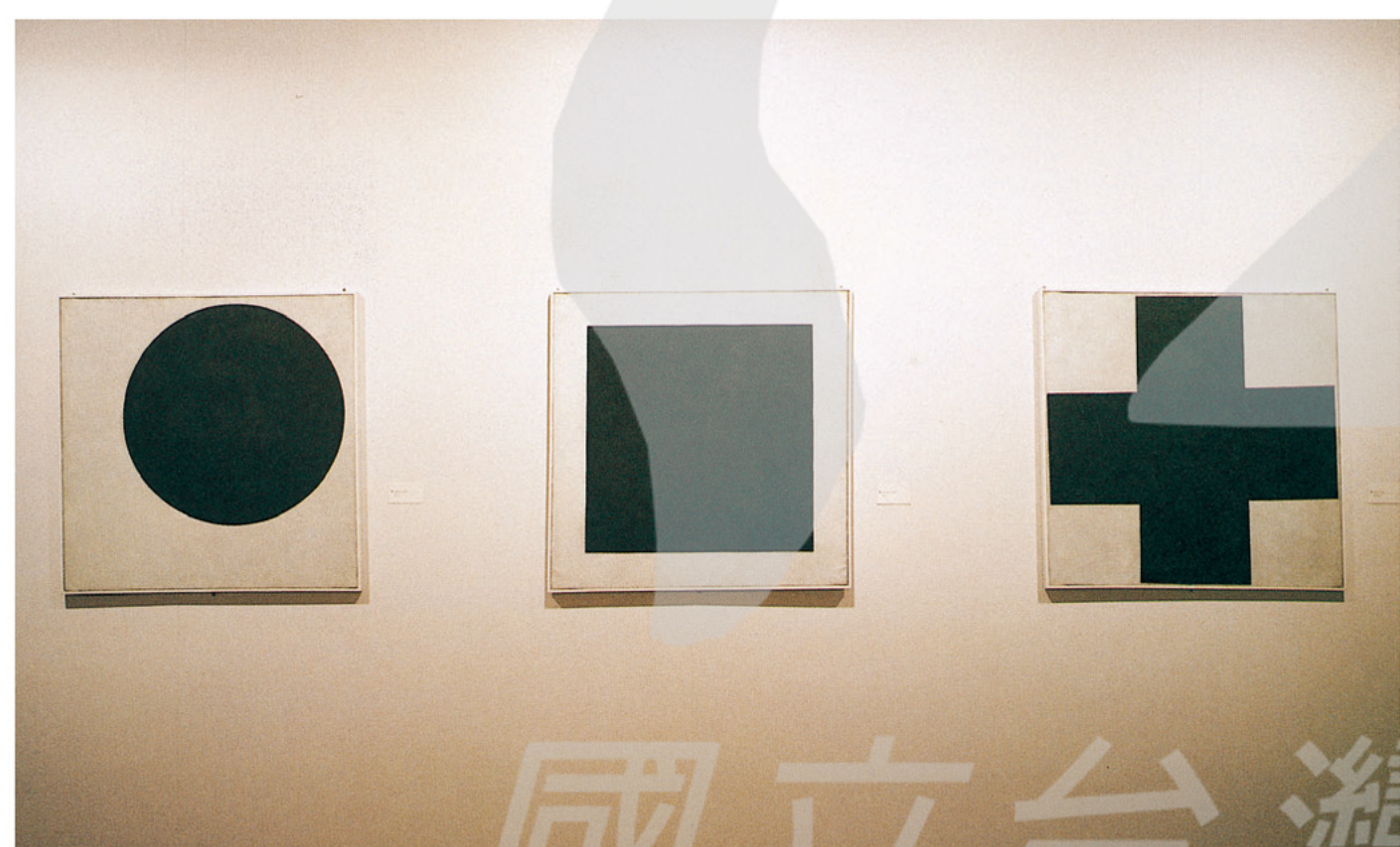
身為60年代的中國人，林壽宇內心那種不確定、不穩定的心緒，迸放在他的畫作裡，卻是最嚴謹的白色方塊、黑色方塊，或許意味著現代主義裡都會人蒼白的心境與鬱結的陰影。

不過，林壽宇在50年代末除了創作抒情抽象畫外，也同步進行幾何抽象畫創作。他在60年代最大的轉變與驚人的意象，就是開啟日後他成熟的「白色系列」，在白色的方塊或長方塊中，釋放他存在的生命能量，如〈Two White Squares〉（1960）的兩塊白色正方形並列在白色畫布



林壽宇 白色大畫 1958
油彩、畫布、鉛板
210×230cm





【上圖】
康丁斯基 即興35號 1914
油彩、畫布 110.5×120cm

【下圖】
馬列維奇三幅代表作，包括黑色圓形、黑色正方形、黑色十字形。

下方。其實在1958年他已有一張〈白色大畫〉，只是當時的白色方塊尚未完全定型，筆觸仍渾沌，且畫面上已使用鋁板，算是他白色繪畫的初體驗。

終究林壽宇在美學上是採取了與傳統切斷關係，重新尋找新的感覺與思惟。他採用的新方法既與自己的中國傳統繪畫斷裂，也與主流的抽象表現主義保持疏離。奇妙的是，反而是幾何形在他心靈激盪出一種無可名狀的自然能量，似乎讓他有一種破繭而出的慾望，召喚他的內在需要。他心中暗藏著這股不可思議的生命力，來自何方？

林壽宇說：「創作它自己會走到那裡，它自己會找到自己的方向，我不能逼它，自然地兩個正方形會出現。」七十八歲的林壽宇這番話充滿了道家哲思。老子說：「為無為。」是無心而為，是去掉人為的造作，人為與自然恰

是相對，去掉人為之後，一切就自然了，因而林壽宇畫中的正方形是自然地出現，是它們召喚他，不是他刻意地去作為。的確，當一位藝術家與藝術之神溫存五十年後，彷彿變成了空無一物的通道，一切都自然而然地水到渠成，無心而為。只是為何出現的是正方形等幾何形，而不是其他的藝術形式呢？倘若他的靈魂不是長年聚焦於幾何形，幾何形如何召喚他？幾何形已進駐他靈魂的居所，出入自如，在創作時光的長河中，不斷地進行無聲的吐納。

林壽宇與幾何抽象如此水乳交融，正流露出他性格基因中的革命因子，因為20世紀初，一種革命性的繪畫，以不再描摹我們眼睛所見的世

界，排除再現真實物象，充分發揮繪畫中的點、線、面、色等基本因素的抽象繪畫崛起，是由慕尼黑的康丁斯基，巴黎的蒙德里安及莫斯科的馬列維奇（Kasimir Malevich）所開展而出。饒富藝術形式美的抽象繪畫，其中康丁斯基代表的是充滿激情，用色彩和形交織變化出的抒情抽象稱「熱抽象」，而以蒙德里安、馬列維奇等充滿理性構成的幾何抽象稱「冷抽象」，是20世紀藝術的重要改革。

■ 建築設計，現代主義的巨將

林壽宇在倫敦綜合工藝學院既有完整的建築養成，又有藝術涵養等雙重視野，他選擇冷抽象而非熱抽象，與他完備的建築訓練有著臍帶關係。在現代建築發展過程中與現代藝術追求抽象的表現方式，如風格派、構成主義、絕對主義等密不可分，而在建築設計上，荷蘭的「風格派」、俄羅斯的「構成主義」和德國的「包浩斯」是現代主義設計的主要支柱。

20世紀初重要的現代主義運動「風格派」，1917年興起於荷蘭，核心人物蒙德里安，他與德士堡（Theo van Doesberg）創辦的《風格派》雜誌，主張用純粹幾何形的抽象，表現純粹的精神，蒙德里安1920年發表「新造形主義」，認為造形乃紅、黃、藍三原色與黑灰白須受長方形限制，且構成必須保持均衡，垂直線與水平線的直角相交是構成上的均衡，水平線與垂直線代表宇宙世界的萬象。

李特維德（Gerrit Rietveld）設計的紅、黃、藍三色椅為純幾何形式，十三根木條互相垂直，形成空間結構。他設計的席勒德屋，有簡潔的塊體、大片的玻璃、明快的顏色、錯落的線條，有如畫家蒙德里安繪畫的立體化。風格派摒棄一切具象及再現的要素，以簡單的幾何形式、黑灰白中性色的色彩計

【下圖】
李特維德 紅、黃、藍三色椅
1918-1923
風格派運動代表作
阿姆斯特丹美術館典藏





〔左圖〕
馬列維奇 紅色正方形
1915 油彩、畫布 53×53cm
聖彼得堡俄羅斯國立美術館典藏

〔右圖〕
馬列維奇 白上白 1918
油彩、畫布 79.4×79.4cm
紐約現代美術館典藏

畫，它的理性主義形式的結構特徵，在第二次世界大戰之後成為國際主義風格的標準樣式。

俄國的絕對主義創始人為馬列維奇，1913年創作〈黑色正方形〉之後又有幾何學形象構成非具象的〈黑十字〉、〈紅色正方形〉、〈黑色圓形〉、〈白上白〉等純粹幾何抽象繪畫。

他說：「方形的平面標示了絕對主義的起始，它是一個新的色彩現實主義，一個無物象的創造。所謂絕對主義，就是在繪畫中的純粹感情或感覺至高無上的意思。」

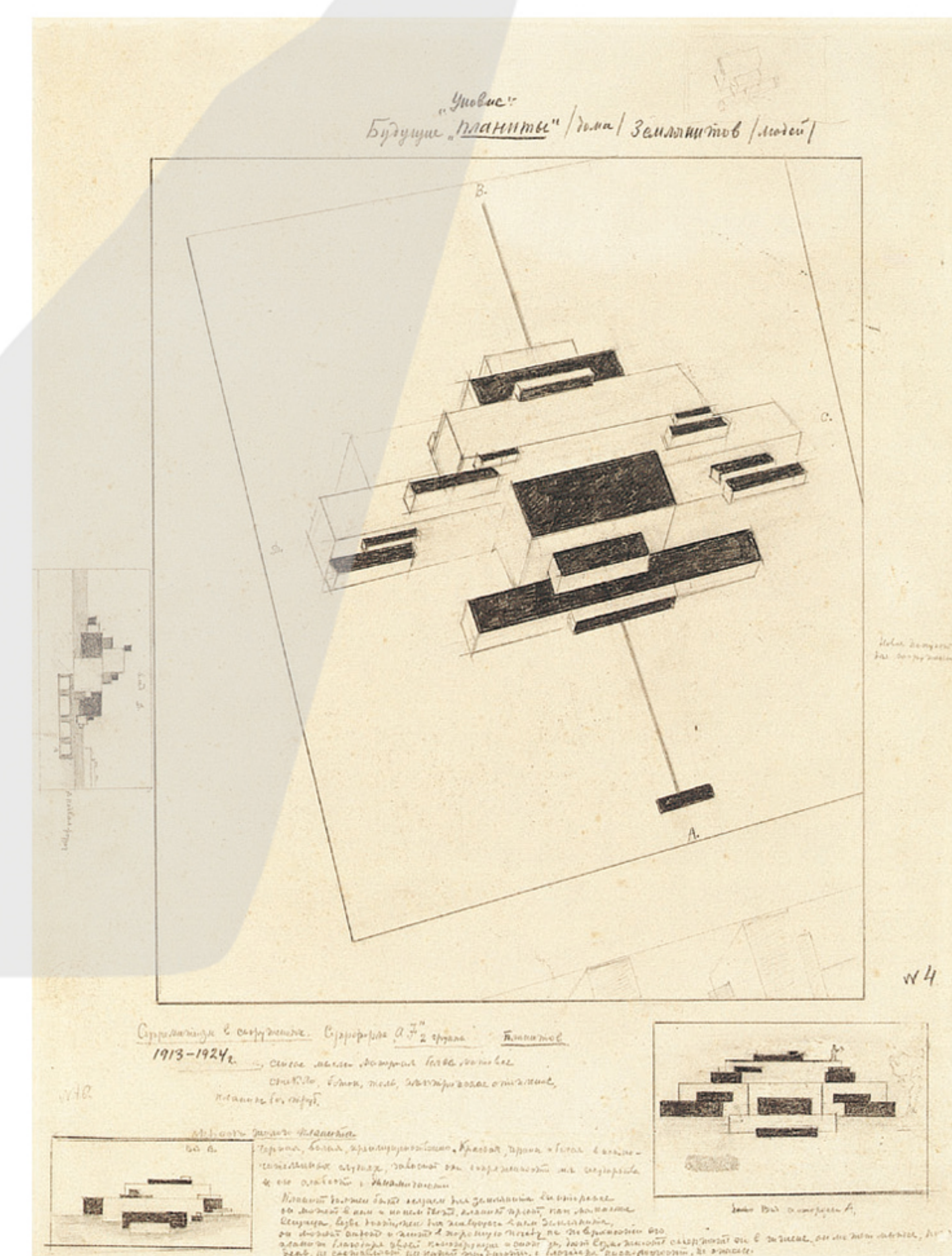
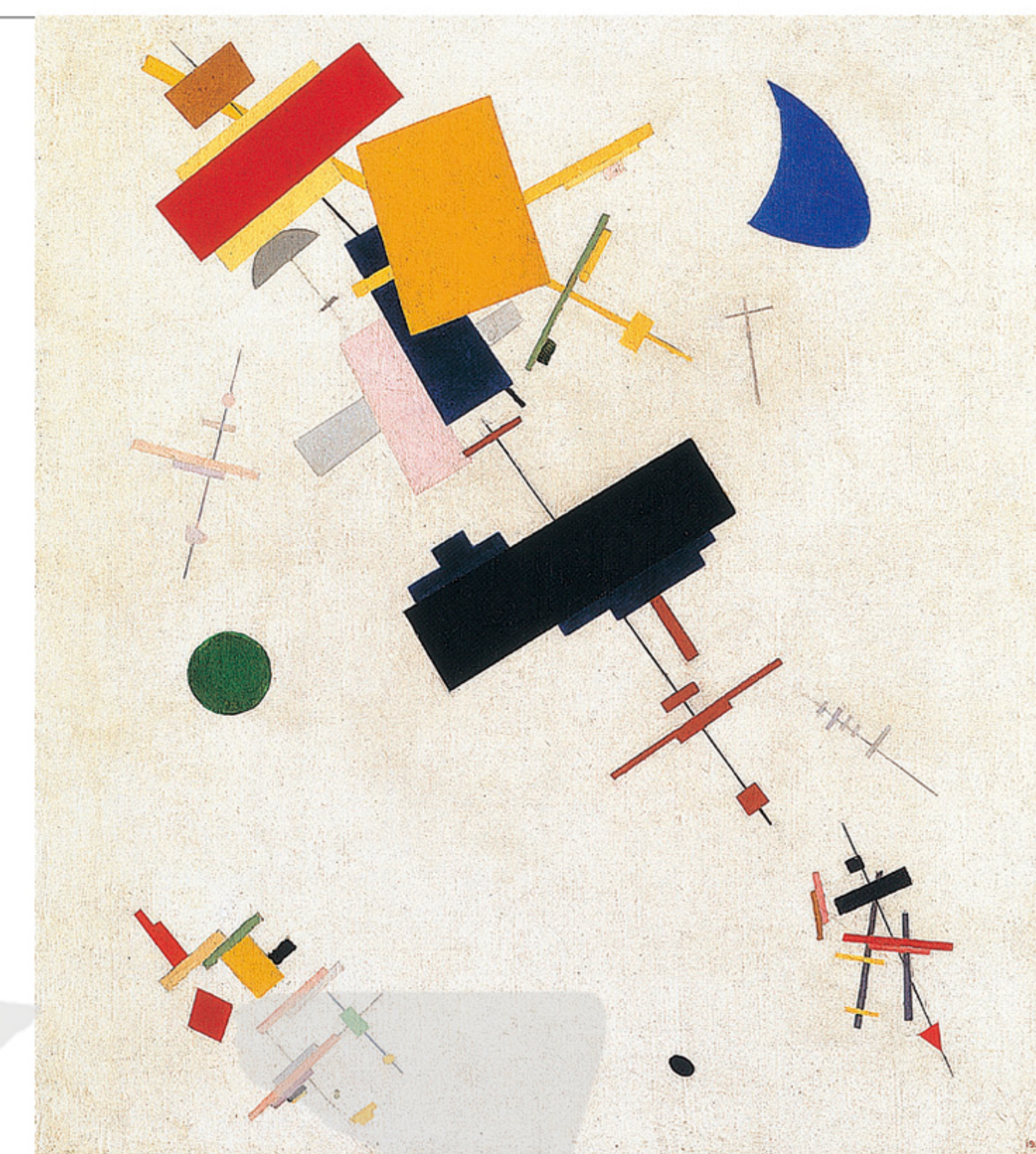
此外，馬列維奇也致力於絕對主義風格的建築構思，包括由各式大小的平行、垂直和諧組合而成的平面圖如〈未來理想住屋〉，以及由大小不同的立方體組合成的立體形式的建築體。馬列維奇以幾何學形體的色塊構成畫面，追求純粹感情和知覺的絕對性的絕對主義繪畫，從形的零度到無止境，是20世紀最激進的美學革命，影響了德國的包浩斯。

俄國構成主義的創始者塔特林（Vladimir Tatlin），他受畢卡索（Pablo Picasso）的影響，創作了一系列的抽象繪畫浮雕，將真實的材料放進真

實的空間，在作品中創造出一種新的空間造形。塔特林注重真實的材料，認為金屬或木材等的工業材料均可造就自身的形式，即使色調亦可由材料本身產生，他尊重材料的特質，他最早在作品中使用鐵板、玻璃、木材，他同時強調真實的空間，超越了繪畫性的空間，這種繪畫浮雕，是20世紀最重要的構成新觀念，不同於傳統雕塑中雕的減法或塑的加法，構成的觀念是將雕塑量塊的加、減，轉成空間的藝術。塔特林的〈第三國際紀念碑〉（1919-20）融合繪畫、雕塑、建築為一體，造型上是傾斜的、是螺旋構成、是圓椎狀，使構成主義進入新階段，只是這個紀念碑僅止於模型，未能真正完成巨作。構成主義是一種信念的表白，藝術家必須與機械生產、建築工程、平面設計及照相的傳播方式融合，以增加整個社會生理及智性的需求。

塔特林或羅特欽科（Aleksandr Rodchenko）或維斯寧兄弟（Vesnin brothers: Alexander Vesnin, Leonid Vesnin, Victor Vesnin）等構成主義成員，把結構當成建築設計的起點，他們利用新材料和新技术研究建築空間，採用理性的結構表達方式，以結構的表現為終結。構成主義者佩孚斯納（Antoine Pevsner）及賈柏（Naum Gabo）在1920年代將構成主義觀念帶往西方，以探討空間、律動、現代材料為主，而李奇斯基（El Lissitzky）的系列作品「proun」從平面草圖設計到三次元模型，到做成實物形式的基本元素，包括量塊、平面、空間、比例、節奏、材料等，與物體的功能性都臻於完美。構成主義對從風格派到包浩斯教學，都具舉足輕重的影響力。

德國的包浩斯是1919年由建築師葛羅畢斯（Walter Gropius）在魏瑪所創立的一所綜合造形學校，1925年遷



至德薩，改名設計學院，1932年納粹極權執政封鎖包浩斯學院，遷至柏林，師生被納粹驅逐出境。1937年，葛羅畢斯、莫侯利-那基（László Moholy-Nagy）等人在芝加哥創立新包浩斯，之後改稱芝加哥設計研究所，繼續弘揚包浩斯現代主義的教學經驗。1949-50年，葛羅畢斯參與哈佛大學研究生中心的設計，且任教該校。

葛羅畢斯提倡建築設計與工藝的統一，藝術與技術的結合，講究功能、技術和經濟效益。1925年他設計一座四層樓包浩斯校舍，成為後來高層建築玻璃帷幕的先聲，校舍沒有任何裝飾，大量使用鋼筋混凝土，採用現代建築材料的結構，成為現代建築史上的重要里程碑。

包浩斯在設計教學中強調自由創造，反對因襲模仿。在葛羅畢斯的影響下，著名畫家克利（Paul Klee）、康丁斯基、那基、費寧格（Lyonel Feininger）都是推動包浩斯現代藝術運動的主要分子，他們倡導從各個角度研究建築、繪畫、工藝、雕塑、攝影、印刷等各門藝術之間的交流融合，師生所做的工藝設計常常交付廠商投入生產，打破學院教育的束縛，從事造型藝術的革新，包浩斯的教學觀點為歐美許多大學所採用，對現代設計教育深具影響。

在建築設計上新造型主義的蒙德里安追求純粹幾何學的抽象世界；絕對主義者馬列維奇的幾何學抽象繪畫運動，追求繪畫的純粹與至高無上；構成主義



的塔特林開拓新材質與空間構成；包浩斯的葛羅畢斯探求工業技術與藝術的結合。這四種20世紀建築設計的重要風格，對林壽宇「白色」系列的系譜建構，有著彼此呼應的脈絡相連。

此外，現代建築的主將之一，密斯·凡德羅（Mies van der Rohe）在1928年提出「少即是多」的建築原理，他的建築特色，一是簡化結構體系，精簡結構構件，產生無屏障可自由劃分的大空間；二是淨化建築形式，精確施工，建造只由直線、直角組成的規整和純淨的鋼和玻璃方盒子。這種形式的建築成為往後美國以至全世界蔚為風潮的玻璃盒子式的摩天大樓，稱為「密斯風格」。潔淨透明的玻璃盒子在20世紀的50年代，成為國際主義風格的主要建築形式。

而現代建築的另一位主將勒·柯比意（Le Corbusier），主張以立體主義的幾何造形為出發點，強調明確、潔淨、端莊的線形結構，對裝飾要素加以抽象化，拋棄一切無意義的附屬物，企圖創造出適於國際性的「純粹造型語言」，曾出版《走向新建築》。他設計的「薩瓦別墅」是一棟三層樓建築，是綠草地上四方體，採用鋼筋混凝土結構，外觀為白色，唯一的裝飾是來自水平上的橫向長窗，外觀輕盈通透，立面和空間上自由平滑，精緻而純粹，與古典主義的沉重體、封閉的空間、繁複的裝飾截然相反。

密斯的建築以純粹幾何形體呈現形式的簡單性，強調建築材料與構造的物質特性，尤其是以鋼與玻璃材料表現輕量的建築形式。而柯比意的建築捨棄複雜的裝飾性，採用簡單粗壯的幾何形式，表達工業化的技術之美的「粗野主義」。林壽宇的「白色」系列的幾何形式與這兩位



[左圖] 1951年，密斯於美國芝加哥的建築「湖濱大道公寓大樓」。建築師密斯的名言「少即是多」，建構其由直線、直角構成的建築特色。

[右圖] 克利 沉思 1928 水彩、紙 39.6×22.5cm 美國哥倫布美術館典藏

[左頁上圖] 葛羅畢斯設計的包浩斯設計學院校舍。

[左頁中圖] 1951年，密斯於美國伊利諾州的建築「芳思沃斯邸」。

[左頁下圖] 柯比意設計的「薩瓦別墅」。

現代主義巨匠的建築風格遙相呼應，林壽宇把所有表現的元素都降到極簡，排除不必要的筆觸或肌理的裝飾性，無非是建築與藝術會通後，呈現出幾何學的和諧。

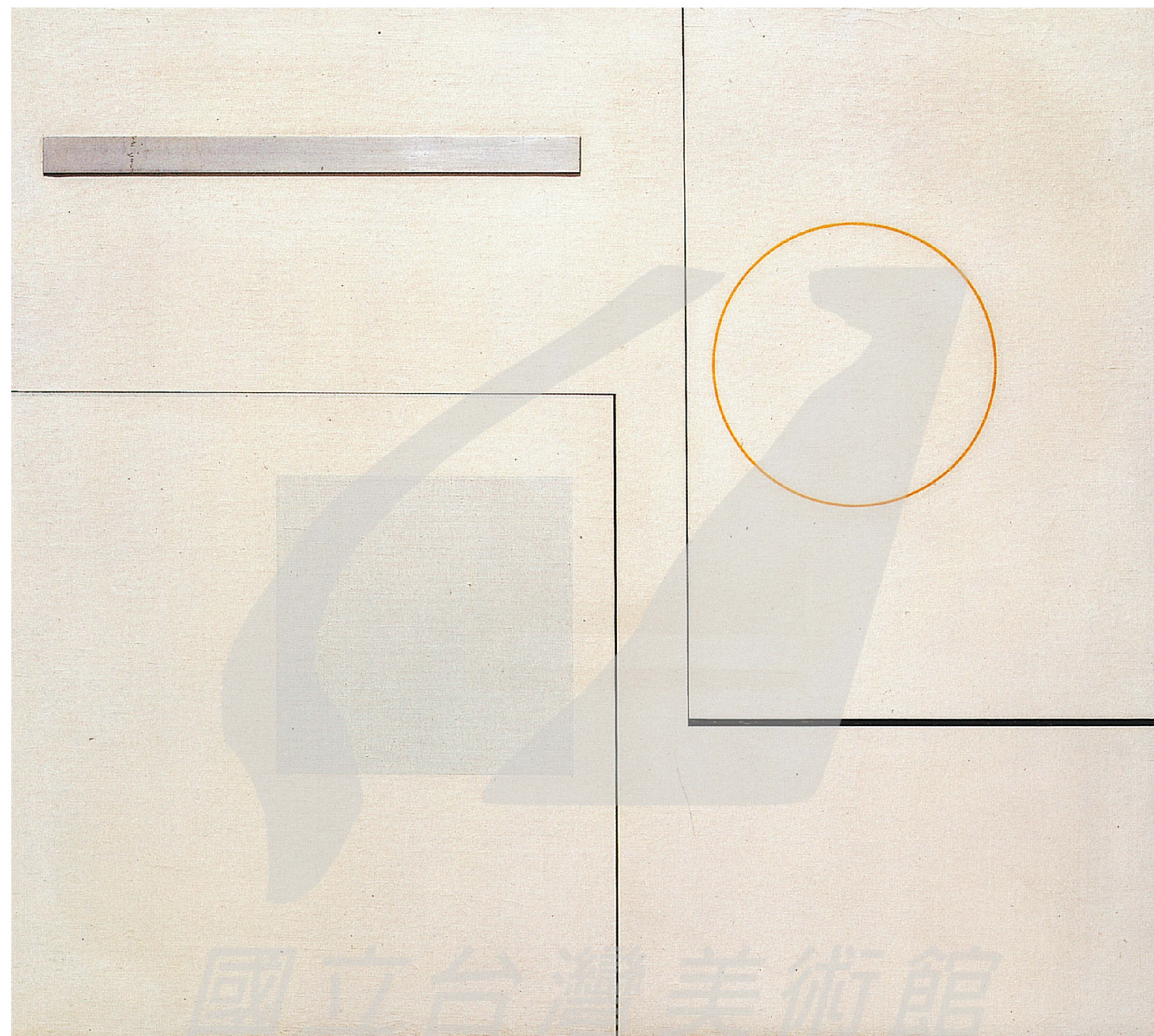
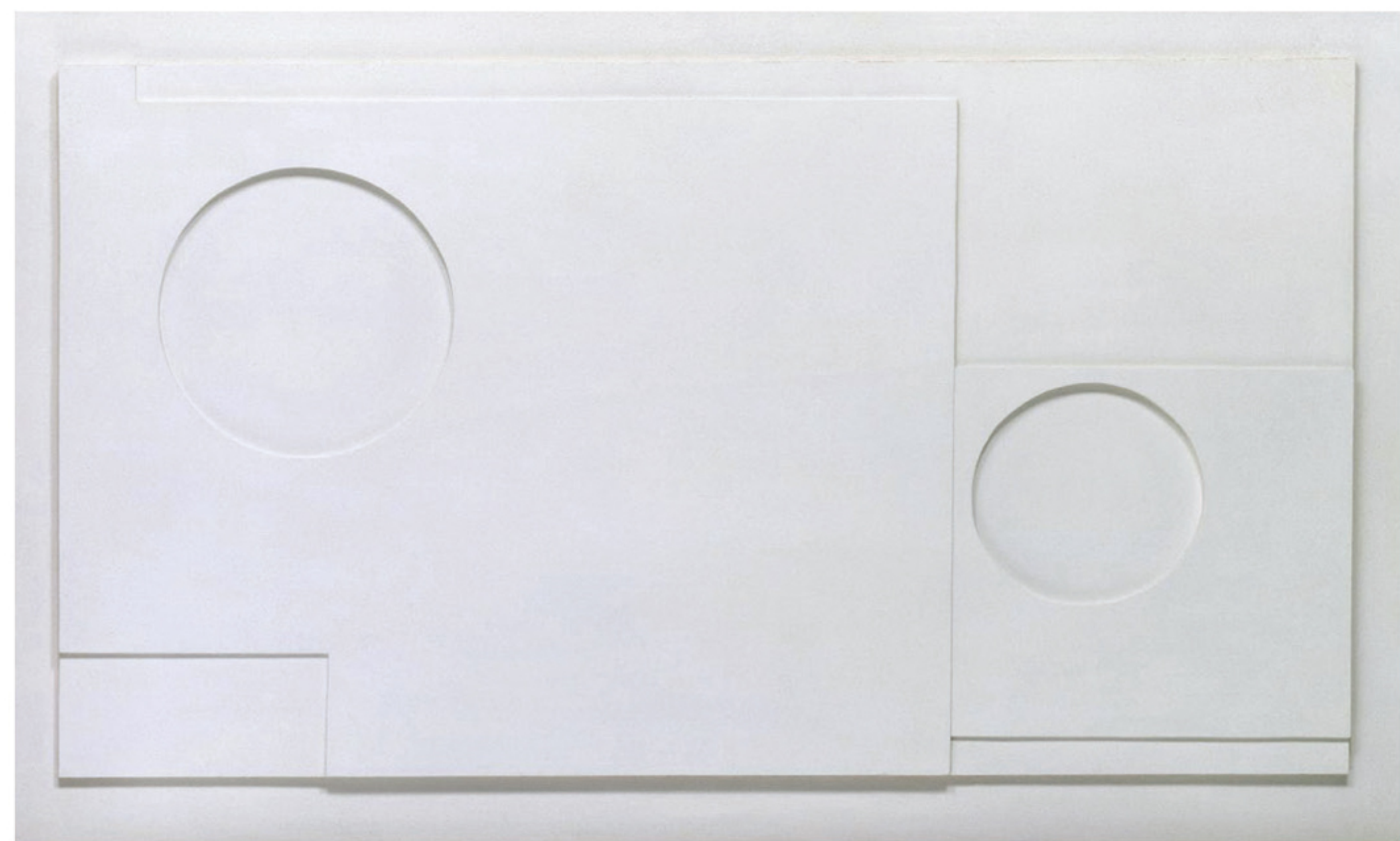
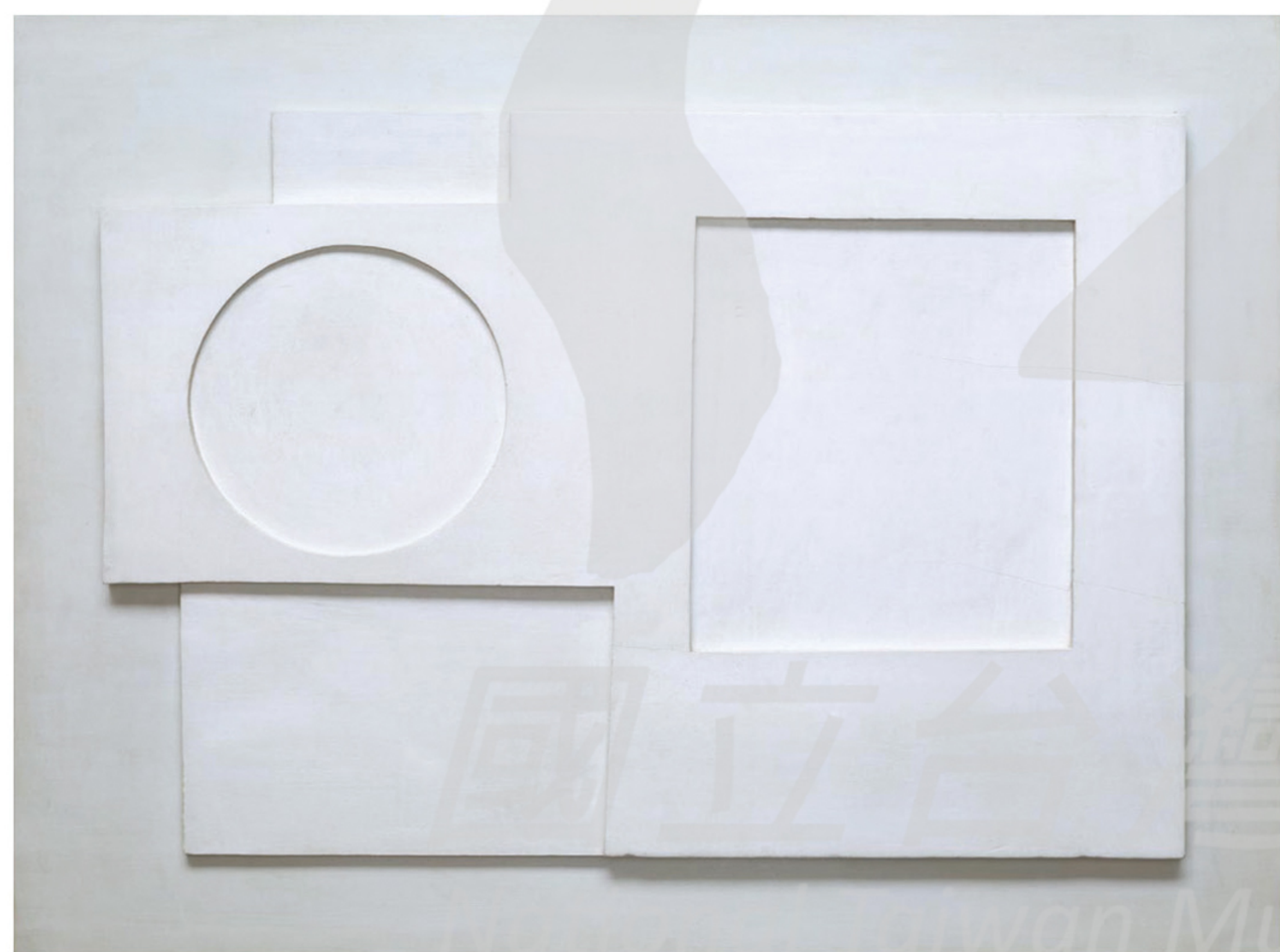
絕對主義，幾何抽象的構成

林壽宇在學時期浸淫於現代主義建築與設計，終使他日後成熟的「白色」系列繪畫，在幾何抽象的構成上有跡可尋。尤其馬列維奇認為具有現代感的造型應是四邊形，四邊形是所有可能性的雛形，它是立方體、球體的原始形狀。因而方塊是一切的根基，是繪畫的絕對本質。此外，英國著名畫家班·尼柯爾遜（Ben Nicholson）曾獲卡內基

國際一等獎、聖保羅藝術雙年展國際繪畫獎，1955年在倫敦泰特美術館舉行回顧展，尼柯爾遜早年30年代的〈浮雕〉、〈白色浮雕〉的白色方形、圓形的幾何抽象浮雕，也許對當時的林壽宇也產生若干觸發。1960年是林壽宇繪畫上的關鍵轉捩點，這一年好幾幅作品都以方塊為起始，如兩個白色正方形在白色畫布上的〈Two White Squares〉(P.71)，以及兩個波斯藍正方形在黑色畫布上的〈黑與波斯藍〉，此外〈黑方形、圓、線〉、〈方形、圓、線〉、〈Painting 25-November-1960〉或〈Two Black Squares 12-January-1960〉都是以方形為主或結合其他幾何形的幾何抽象作品，與馬列維奇的〈黑方塊〉或〈白上白〉有一種親緣性的關係。1964年林壽宇獲選參加德

【上圖】
班·尼柯爾遜1934年的作品
〈浮雕〉。

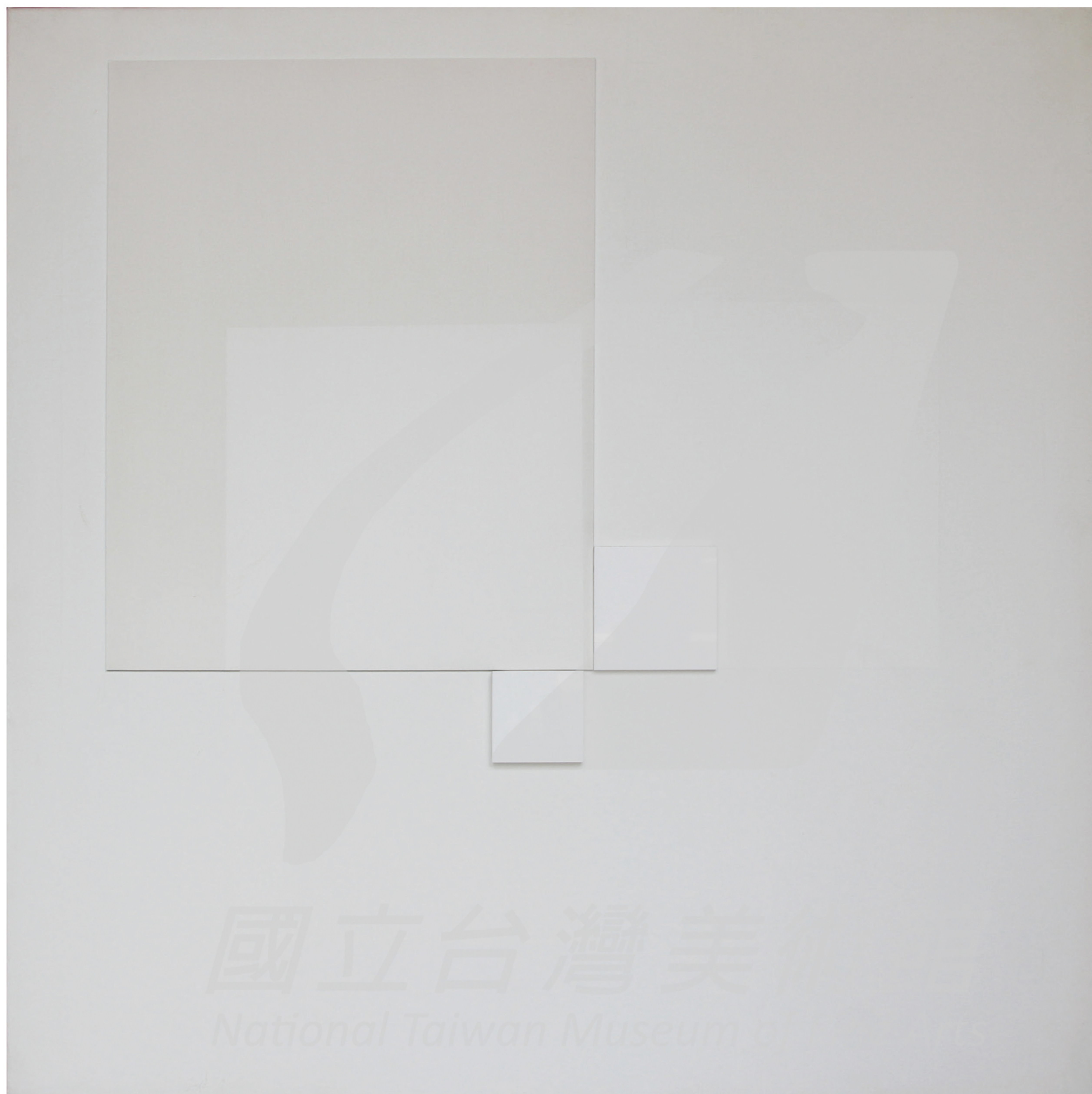
【下圖】
班·尼柯爾遜1935年的作品
〈白色浮雕〉。



林壽宇 方形、圓、線 1960
油彩、畫布、鋁 101×91cm

國卡塞爾第3屆文件大展，他展出黑與白的方形組合，並加入鋁、玻璃材質的運用，如〈Painting Relief 31 January-1964〉、〈Painting Relief 1-January-1964〉、〈Painting Relief 1-1964〉，意象新穎，冷調寂靜，他是第一位在文件大展上展出的來自臺灣的畫家，卻是代表英國參展。

此後線條逐漸融入白色塊面中或分割白色畫面成方形或長方形塊面，線的粗細變化或長短尺度，成為畫中畫龍點睛的焦點，如〈Composition March 1961〉、〈紙上作品〉（1964）或〈Painting



[上、下圖]
林壽宇1964年的油彩、壓克力板作品〈Painting Relief〉，畫框背面有畫家的簽字。

[右頁上、下圖]
林壽宇1970年作品〈Rise〉，在畫框背面有畫家的簽名「Richard Lin」。(鄭芳和攝)

Relief〉(1964)，甚至使用工業用的方形鋁板或壓克力板，林壽宇建築師的理性角色突顯而出，純粹幾何構成的單色畫愈來愈細緻。

60年代末期至70年代中期，林壽宇幾何抽象畫面的幾何形更加繁複而密集，如〈第一個夏天1969〉、〈Rise〉或〈全白





林壽宇 Painting Relief
1966 油彩、畫布
127×142cm

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

的等候》(1969-1970)、〈Spring 1971〉、〈Early Autumn〉、〈SKM-1〉(1975)、〈SKM-2〉(1975)等，演繹出層次豐富的白色系列成熟期，白色的長方形面積粗細不一，並列在白色畫布上，有時是直式站立，有時橫式平躺，整整齐齊，層次深深淺淺，平整得無筆觸，線條在單色畫上，或長或短地游移，猶如洄游在白色長方形矩陣中，彼此呼應。

林壽宇的建築專業，使他特別重視作品的形式、比例與空間的平衡



林壽宇 One one Four
1968-1974 綜合媒材
63.5×76.2cm

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

關係，他縝密地布陣矩形與線條，這般冷凝的白色幾何抽象，似乎把他內在的情感壓縮到低限，與世間萬般的情感起落無涉，那些如數學般嚴謹，冷冽的建構，純純然如東方的枯山水禪園，爬梳得井然有序的白砂細石般的素面一體，又有如密斯現代主義的建築「少即是多」潔淨透明的幾何構成形式。

美術史學者王秀雄說：「林壽宇把自己限定於長方形和白色的最簡要素內，譜出最大的律動和最豐富的白色。」而那既簡潔又豐富且勻整的白色長方形，如何形成？那個細膩微妙的白色的密度、重量，在畫面

上的每一個長方形中，都是不一樣次數的層層覆蓋，每一層白色乾後又塗，再等乾再塗，造成同一張畫面上不一樣白色厚度，彷彿有著凹凸半浮雕效果，他重重疊疊以畫刀塗抹在膠帶貼出的框形中，一絲不苟地表現出白色本身的濃、淡、輕、重、透明與不透明的層次。

■ 白色空無，含攝所有的色相

林壽宇如此簡單又重覆地來回塗繪，手的靈巧動作看似柯比意在建築上強調的標準化的機械美學的反裝飾或密斯藉由對準確的手藝技巧與材料本質的掌握，傳達現代主義的簡單性。現代主義的建築師都藉由幾何、簡化的方式，並透過材料的運用，呈現出空間的本質性。而沒有建築執照的林壽宇，除了在畫面表現建築的現代主義精神外，又巧妙地轉化他的創意在畫作上，他優雅地塗白色的長方形，且在形與形之間精簡地留下空隙，又在白色長方形中添加一條細緻的線條，或紅、或綠、或黃、或黑或鉛條，是虛實交錯，有與無的平衡。

「最基本就是最絕對的」是林壽宇的經典名言，道盡他一生的絕對信仰，又說：「我的畫就是畫，不帶感情的，不是文學的、育樂的、什麼都不是，它就是畫，完全視覺上的絕對。」他的畫這麼精簡，乍看猶如一張白畫布，仍須用視覺仔細看，甚至用心去感受，那是去蕪存菁之後的簡練，他說：「說感情、說故事的東西留給電影、電視、攝影、文字去做吧！畫家只要有一個純粹的觀點——做其他藝術都達不到的形式——美術是個絕對的邏輯。」

林壽宇從創作的伊始，尤其是1960年以後，就以這般絕對的邏輯，殫心竭慮地構思他在視覺上的絕對作品。他總是以純白的油彩打底，在白中有幾道凸起的白或幾根細線，如此純粹、理性的畫，看似簡單卻是考慮經年才畫下去的一條線，譬如〈全白的等候〉（1969-1970）中不同白色的層次感及間隔之間的留白，他就花費兩年才完成。林壽宇的白色繪畫是他絕對意志貫徹到底的映顯，所有的白色長方形塊面或線條，都



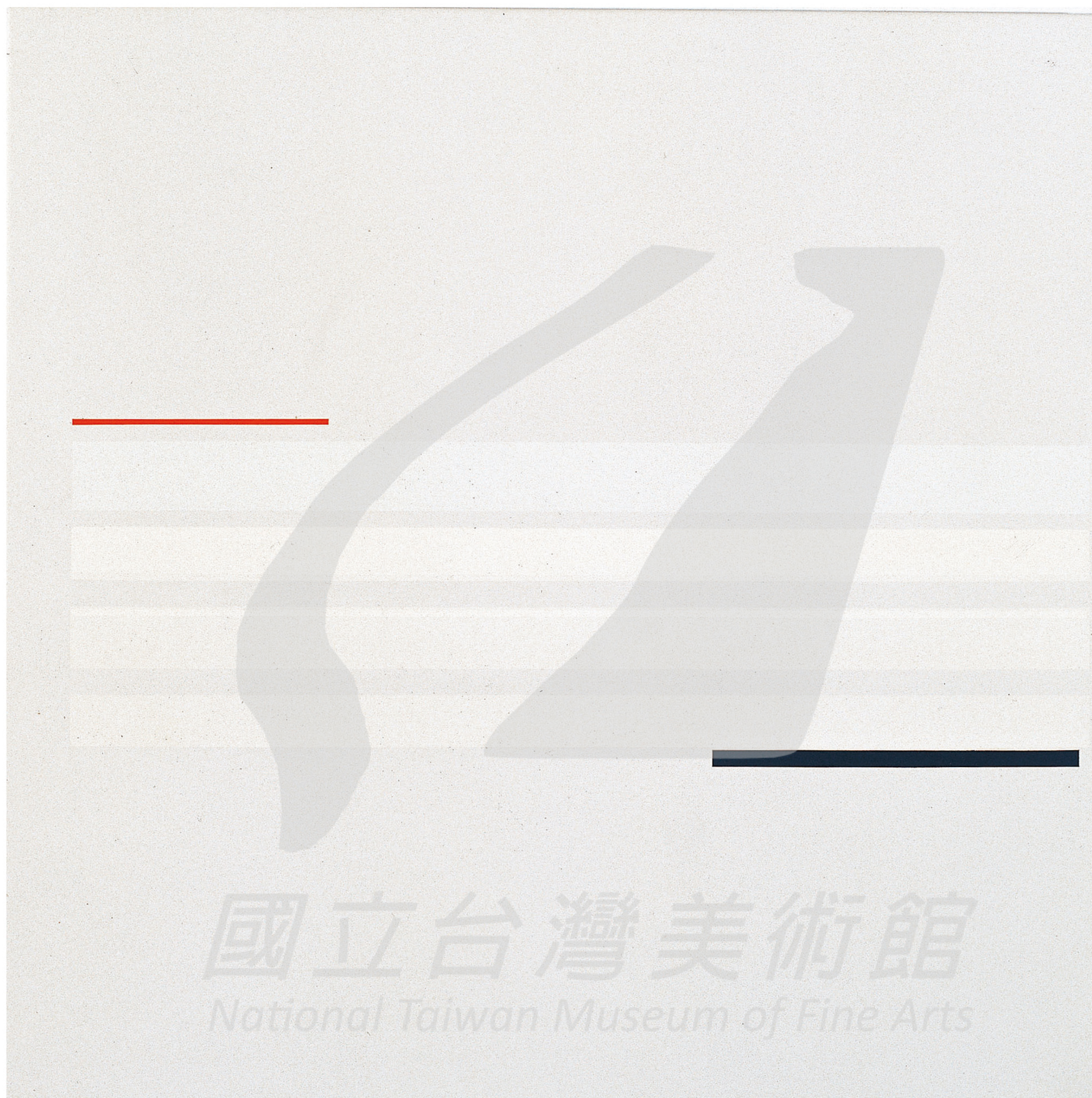
林壽宇 全白的等候
1969-1970 油彩、畫布
95×151cm
此為紀念父親之作

是他嚴謹精密的精算與深刻錘鍊之後的布局。

絕對又執著的林壽宇，只用單純的白色與黑色，因為他認為：「白能反射一切色彩，黑則吸收一切色彩。有了黑和白就已包括了所有顏色，其他色彩只不過是不同的聲音和符號罷了。」甚至到70年代他的白色系列愈發精緻，黑反而較少使用。

究竟林壽宇純淨安然，一塵不染的白，象徵著什麼？他自己對白色的禮讚是：「白色是最平凡的顏色，也是最偉大的顏色；是最無的顏色，也是最有的顏色；是最崇高的顏色，也是最通俗的顏色；是最平靜的顏色，也是最哀傷的顏色。」白色已被他用到「玄之又玄」的玄奧境界，已不是肉眼單純所看到的方塊與線條的組合而已，那更是一塊白色的平面與另一個白色平面之間的空間變化，所交錯出的不同心靈感受。

在林壽宇白色的絕對邏輯裡，似乎是完全理性的運作，其實不然，在白性的沉默中卻蘊含著中國龐大精深的老莊哲學思想的支撐力量。林壽宇說：「所謂的抽象是從英文abstract翻過來，觀其意就是去掉所有



林壽宇 Red, Blue, White
1975 油畫 81×81cm

不需要的東西，最終的存在是一個無。」林壽宇說出的「無」是道家思想的核心，在倫敦他首次接觸老子，是閱讀英文版的《道德經》，老子的無為、無慾、無事、無心、無味、無名、無身、無執、無失等等都是主張柔弱、自然、不爭、無求。老子崇尚自然，《道德經》第一章開宗名義說：「無名天地之始，有名萬物之母。」第四十章也說：「天下萬



林壽宇 13 September
1982 油畫、鉛 72×72cm

物生於有，有生於無。」即無是宇宙的本源，有是萬物的根本，有、無是老子思想中的重要支撐，老子的道，是道體虛無，而能容納萬有，天地之間，廓然空虛，而能包容萬物，生化萬有。因而「無」在林壽宇畫中，連筆觸都無掉，所有的色彩都無掉，自然形象都無掉，白色系列似是畫出宇宙太虛的本體，因而能含攝所有的色相。