

## 四、哈德遜河深思

莊喆在1987年遷居哈德遜河畔工作室，開啟了哈德遜時期。這個時期通稱哈德遜時期，雖然莊喆生性喜歡恬靜風光，這段時期工作室接近紐約，由於地理變遷，更加容易觀察到當時紐約美術的動向，更容易激發嘗試新事物的動機，因此他也就有更多嘗試產生。在世紀末之前，大體上可以區分為三種變化階段，一種是將漂流木這種現實生活物件做為拼貼作品，一種則是自我形象的自畫像系列，最後則是將樹木與石頭意象融入畫面的樹石變奏系列。

〔右頁圖〕莊喆 父與子（局部）1992 布上油彩 102×76cm

〔下圖〕1984年，莊喆夫婦於香港藝倡畫廊個展的現場。



## 河的聯想

從臺灣講學一年返回美國後，莊喆舉家遷居紐約市附近的楊克市。他的畫室遷徙到哈德遜河畔的都擺渡（Dobbs Ferry），1992年畫室再次遷徙到曼哈頓區的東下城。如果我們勉強地將這段時期分為三種題材趨勢，一種是回歸生命本質，另一種則是人物造像的誕生，最後則是傳統與大自然融會的樹石變奏系列。

「這些年來，我想我在畫的『象』上的解釋，是『畫自有其象。』以前我並不清楚這一點，但是畫的年齡越長、愈久，發現外界的象和個人內在塑造的象不是一回事。換言之，在50年代時認為中國畫的山水傳統精神是與過去的一些理論吻合的。進一步解脫自然外界的細節就能脫出仍是傳統的『精神』來了。」這段話出自於莊喆在1986年返臺講學期間接受葉維廉採訪時所流露的觀點。意味著象存在者面對的外在事物以及存在者內在自然並非相同。更值得注意的是莊喆強烈意識到對大自然外觀的觀察，使自我與傳統精神相通。「畫自有其象」乃是出

自於繪畫時的藝術家所開展的內在心象，那是心中之象的創造，而非再現大自然外觀的象。

進一步，莊喆將這種存在者所意識到的傳統精神與當下存在的現代主義之間的並存，稱

[下二圖]

1987年莊喆搬到紐約的楊克市居所，取名「鼎廬」。園內楓樹茂密，有鄉居之趣。



[上左、右圖]

1987年，莊喆開啟都擺渡（Dobbs Ferry）系列作品，稱為哈德遜系列。分別曾在曼哈頓多處展出。1993年也曾在臺中臻品畫廊有過專展。莊喆將拾來物件加入平面畫布，呈現多媒體特性。同時開始浮雕與創作立體小件，前後歷時七年。

[下左圖]

1993年，莊喆於紐約市下城東城4街的畫室。

為「雙傳統」。他所認為的雙傳統乃是古典的中國傳統那種傳統文明的流動的時間性，以及意識到傳統的存在者的再創新，其次是透過當下留下的現代主義，亦即他所說的摩登主義。莊喆的感受，絕非來自於抽象的思考，而是具體感受到的時代變動與固有文化同時存在。

「我最近常在想『雙傳統』的問題。照我多年的想法，中國現代化本來就是雙傳統的。因為摩登主義本身已成為一傳統。所謂摩登，前面已經說過，是一種國際語言，透過媒介、造型來與過去世界任何一個單獨地區的藝術有別。但摩登主義這一傳統仍在發展，由歐洲發展到美洲、亞洲、拉丁美洲、非洲。以往我們談摩登主義，立刻想到歐美。現在不然了。如我們所在的亞洲——中國。本身的美術傳統何其深遠，一定要靠我們自己的藝術家來發揮，而不是咀嚼當年像高更、馬諦斯淺嘗

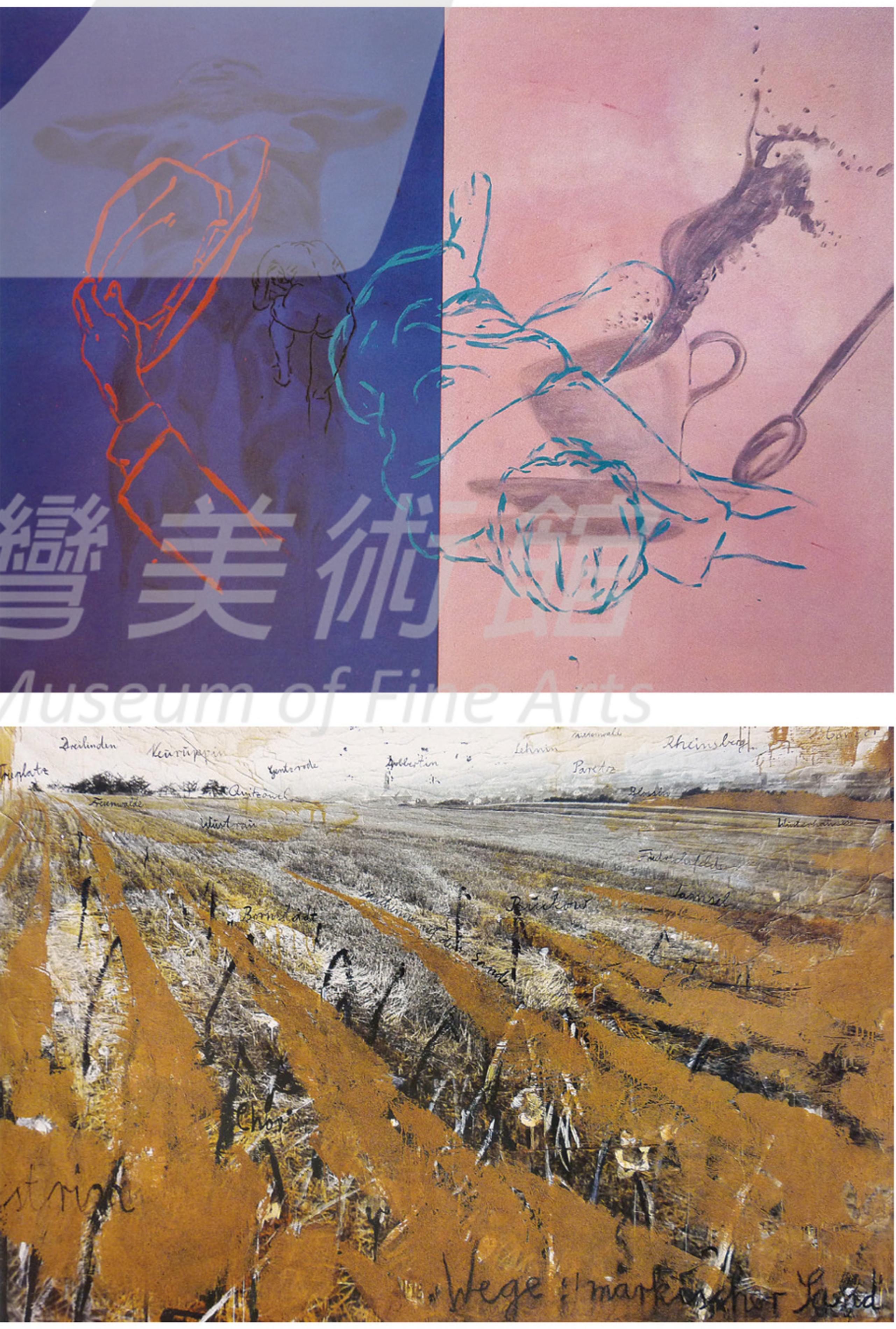


了的亞洲美術某種特性，反而奉之如神明那種殖民地主義的想法。」就具體的感受而言，他在1980年代深深感受到當代德國畫家從自身的表現主義出發的現代的德國表現主義。莊喆認為當時美國戰後新藝術盟主的大國，卻只能推出年輕畫家朱利安·施拿柏（Julian Schnabel, 1951-）及大衛·沙勒（David Salle, 1952-）兩人。這兩位年輕畫家在當時才三十歲，正值青年，卻也顯示出美國這個盟主角色的單薄與難以代表世界藝術整體。莊喆觀察到，德國的年輕畫家並非繼承美國的普普藝術或者抽象表現主義，而是從自己的表現主義再出發，最明顯的例子是安塞爾姆·基弗（Anselm Kiefer）。基弗被認為是「新表現主義者」或者「新象徵主義」（new symbolism）。莊喆意識到歐美現代主義傳統無法覆蓋到現代主義興起之前的文化，基弗的藝術表現是一個例子，趙無極

在1972年「宋朝山水」出現以前的繪畫也是一個例子。莊喆自己強烈意識到這種出自於純傳統的藝術必須自我發揮。

莊喆在臺灣的國立藝術學院客座一年，返回美國後的作品，一段時間內依然延續著自己對於大自然的探索，諸如〈風飛雲會〉(P.77) 上面已經融入更多原色，上下懸絕的空間結構藉由線條舞動的串聯，產生強弱、虛實、大小、冷暖、渲染與堆疊，隨後的〈並生的節奏〉(P.75) 則展現出如同大自然共時間的生成變化，此時，我們逐步發現莊喆作品出現更多原色調色彩。到了〈動靜節奏〉更為鮮明，直到〈煙江疊嶂〉(1989，P.86)、〈晚風〉(1989，P.87)、〈遠翔〉(1990，P.89上圖) 等作品，畫面上出現橫向的空間構造，在〈四季〉(1991，P.89下圖) 上面，可以說是莊喆歌頌大自然變化的交響樂曲，乃是打破時間變動的整體綜合。彷彿輕歌般的舞動，宛如炎暑的酷熱，恰似霜紅的殘秋，最終則是嚴寒的吹雪。具象繪畫所無法完成的形象在〈四季〉上，完成跨越時間的驚奇歷程。

1991年起，莊喆作品融入現實生活的材質，使用木材的拼貼，藉此加重現實世界存在的連結關係，〈殘寂〉（1991）、〈溪隱〉（1991）、〈弦歌〉（1992）、〈緣空〉（1992）、〈無題〉（1992）、〈谷底〉（1992）、〈溪畔〉（1992）等作品都是這



[上左圖] 1993年，徐冰（中）與楊識宏（右）到莊喆於紐約的畫室探訪。

[下圖] 葉維廉與莊喆對談撰文，刊載於《藝術家》雜誌上。

[右圖] 莊喆1980年代與畫作合影。

[右頁上圖] 施拿柏 Divan 1979 油彩、碎瓷、木 243.8×243.8×30.5cm

[右頁中圖] 大衛·沙勒《從行星到心儀的男子》1981 壓克力、畫布

213.5×305cm

[右頁下圖] 基弗 路：梅基施沙地 1980 沙、壓克力、照片 255.5×363cm

貝耶勒基金會典藏



莊喆 煙江疊嶂 1989  
油彩、壓克力、畫布  
126×126cm

類的嘗試。這段嘗試的時間不長，而且相當謹慎。

現成物最早出現於達達主義（Dadaism），使用現成物介入藝術作品，甚而演變為現實物所集成的作品，或者發展為強調環保意識的垃圾藝術。創作者的人與環境之間的關係成為創作主題，但是，莊喆卻



莊喆 晚風 1989  
油彩、畫布 129×128cm

相當節制地使用這些素材，譬如〈殘寂〉(P.90左下圖)、〈溪隱〉(P.90右下圖)、〈弦歌〉(P.90右上圖)、〈緣空〉(P.90左上圖)，即使在大量使用複合媒材的〈谷底〉(P.91上圖)與〈溪畔〉(P.91下圖)等作品上，都將這些複合媒材運用於畫面下方，以不妨礙畫面表現為嘗試。或者我們也可以看到莊喆使



莊喆《遠翔》  
1990  
壓克力、畫布  
116×292cm  
臺北市立美術館典藏



莊喆《四季》(二連作)  
1991  
油彩、壓克力、畫布  
98×294cm



莊喆 谷底  
1992 複合媒材  
57×61cm

莊喆 溪畔 1992  
油彩、畫布、鐵絲網、  
木頭、石  
112×142×6cm

[左頁上左圖]  
莊喆 緣空 1992  
複合媒材  
175×131cm

[左頁上右圖]  
莊喆 弦歌 1992  
複合媒材  
169×102cm

[左頁下左圖]  
莊喆 殘寂 1991  
複合媒材  
165×104cm

[左頁下右圖]  
莊喆 溪隱 1991  
複合媒材  
165×104cm

[上左圖]

莊喆 門神 1991  
複合媒材  
90×41×16cm

[上右圖]

莊喆 羅漢 1993  
木 59×25×17cm



莊喆 無題 1992  
油彩、畫布  
96.5×125cm



[右頁圖]

莊喆 飛躍騰挪 1993  
壓克力、油彩、畫布  
156×127cm





莊喆 月河 1994 油彩、畫布 157.5×131.5cm

[左頁圖] 莊喆 山水人 1994 壓克力、油彩、畫布 167×127cm





國立臺灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

用河邊的廢棄物所構成的雕刻作品，其中值得注意的是諸如〈門神〉(1991，P92左上圖)、〈羅漢〉(1993，P92右上圖)，人物的名稱開始出現在作品題材。1991年到1993年之間，莊喆作品出現從哈德遜河畔拾起石頭、木材、鐵條、鐵絲網、鐵桶等廢棄物，創造出許多複合媒材作品。這種嘗試經歷不到兩年，他就逐漸減少使用，再次回歸架上繪畫，試圖創造出某種永恆的宇宙感。譬如，〈飛越騰挪〉(1993，P93)、〈隔山有雨〉(1993)、〈月河〉(1994，P94)、〈山水人〉(1994，P95)開始，莊喆又再次回到壯闊山川的創作。

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

## 「我」的造象

因為遷徙到新環境及接近紐約五光十色的藝術環境，莊喆從隱居到更加貼近紐約的現實環境。如同世界現代藝術發電機般的紐約，雖然因為莊喆所言的「雙傳統」而開始失去領導世界的龐大力量，依然提供許多現代藝術家舞臺，牽動著世界藝術的發展趨勢。莊喆複合媒材的大量運用出現於這個時期，同時莊喆作品也出現「人」的題材，最早出現的是〈爬山人〉(1989，P98)。這件作品讓我們馬上聯想到1912年馬塞爾·

莊喆 隔山有雨（二連作）  
1993 油彩、畫布  
128×309cm



莊喆 爬山人 1989  
壓克力、油彩、拼貼、畫布  
61×45cm

杜象的〈下樓梯的裸女II〉的抽象性、眼鏡蛇畫派的原生繪畫或者是杜布菲（Jean Dubuffet, 1901-1985）的「生之藝術」（art brut），或者說尚·米歇爾·巴斯奇亞（Jean-Michel Basquiat, 1960 -1988）的塗鴉人物。除了杜象的〈下樓梯的裸女II〉回應攝影機誕生的連續動作的繪畫行為之外，其

餘作品大體趨向於原初生命的純粹表現的課題。

至於莊喆，他的自畫像到底要表現什麼呢？這些作品他自認為是一段創作當中的插曲。郭繼生在寫〈似與不似之間：看莊喆自畫像〉一文中提到：「這些自畫像正是莊喆在『第三條路』上所擷取的新的果實，表面上看起來似乎並不太像莊喆，但多看之後卻令人驚嘆它們的神似，而且令人覺得『氣王而神完』。」

郭繼生以「第三條路」來稱呼這些作品，但是，莊喆一路走來只有一條路，那就是創造超越東、西藝術認識之外的中國意象的繪畫，不論題材是大自然或者人物，終究屬於東方繪畫的現代畫，具備時間性的歷史感受延伸，而非傳統的轉換而已。就題材而言，這些作品的確是莊喆在拼貼技法之後的新題材。

在中國歷史上，除了帝王自畫像之外，譬如閻立本〈歷代帝王圖〉，還包括了僧人頂相，譬如〈無準師範像〉，前者屬於以傳神為主的造像，後者則延續宋代繪畫傳統的形神兼備理論，至於梁楷〈潑墨仙人〉則逸筆草草，筆端人物不在物象，而是一種掌握創作者自身的情懷，那是一種石濤所言的「縱使筆不筆，墨不墨，自有我在」的神氣的展現。郭繼生引用宋人陳造所言：「舒急倨敬之頃，熟想而默視，一得佳思，亟運筆

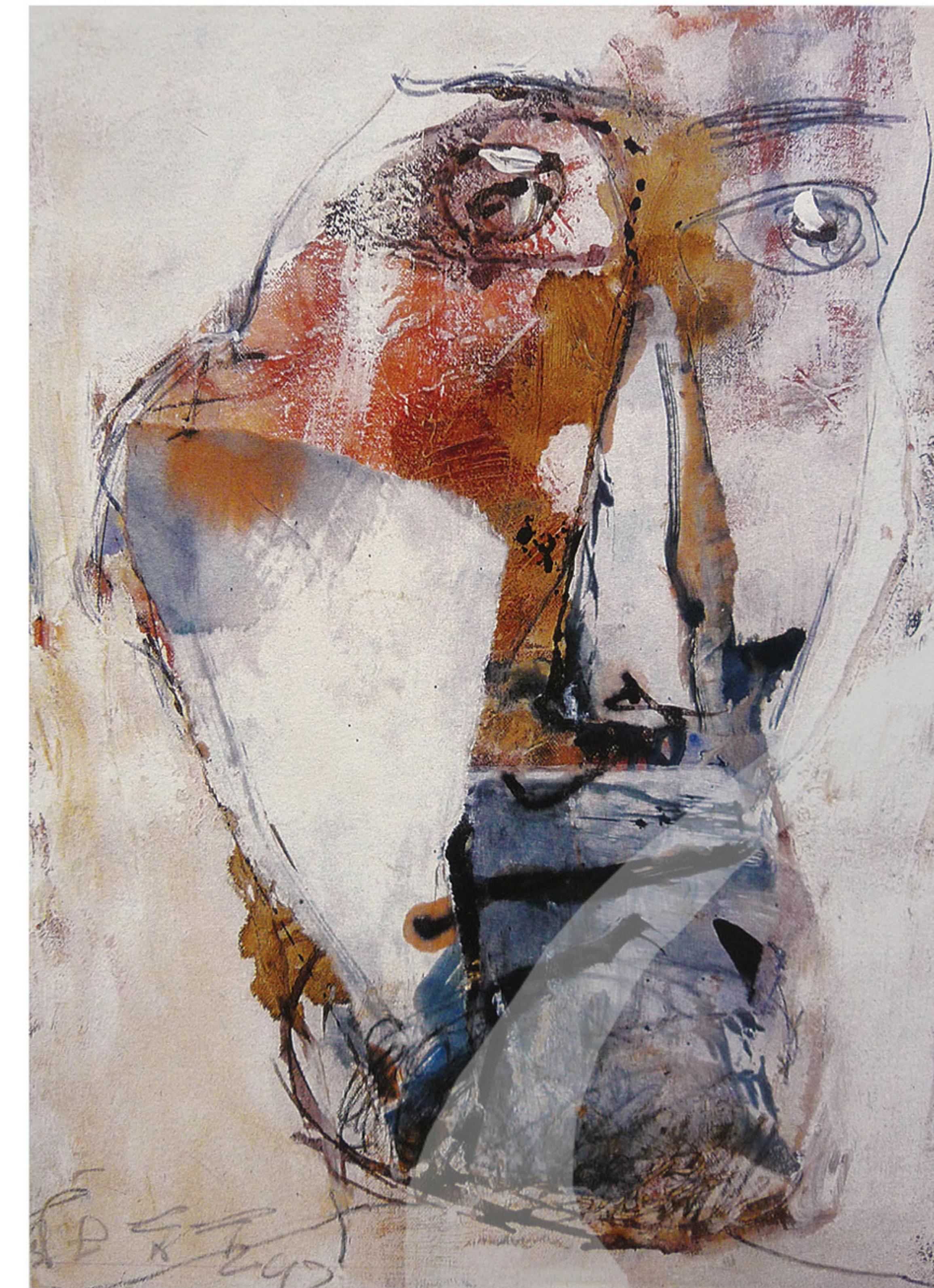


[上左圖]  
杜象 下樓梯的裸女II 1912  
油彩、畫布 147×89.2cm  
美國費城美術館典藏

[上右圖]  
梁楷的〈潑墨仙人〉逸筆草草。



杜布菲 路線 1984  
壓克力、紙板、畫布  
67×100cm  
巴黎龐畢度藝術中心典藏



墨，兔起鶴落，則氣王而神完矣。」陳造認為繪畫的意味較多表現出創作過程的凝思，不過最終所提及「氣王而神完」則意味著出自於中國水墨傳統的生命根源的「生氣」，如能生氣俱足則「精神」完備。

莊喆在這些作品當中，從造型的意味到人物內在精神的書寫，令人感受到某種程度的內在性格的掌握與抒發。譬如〈一鼻擎天〉(1992)使用拼貼手法，中央透過一個銳角三角形與近似不等邊四方形的結構交錯，創造出畫面的緊張感，側筆的飛白律動賦予畫面生趣。右上角的一隻眼睛直如兔躍鶴落，既不害於整體，卻神采洋

溢，直如畫龍點睛。〈處變不驚〉(1991)是一件複合媒材作品，透過漆黑的木材與白色線條，勾勒出人物在衝擊狀態中的精神變化。莊喆的這些作品都以內外衝突為起點，諸如〈自畫像：欲語還休〉(1992)、〈雨過天晴〉(1992)、〈飽嘗世味〉(1992)、〈風平浪靜〉(1992)、〈黑白分明〉(1992)。〈自畫像：欲語還休〉(P102左圖)給人沉默卻壓抑的神思，譬如兩眼的木然與嘴形被扭曲的瞬間。抽象繪畫的精采在於創造出非我非他，而是人類深沉的心靈狀態下的外顯，〈雨過天晴〉那種暴風後的靜安，採用花青、石綠、天藍，屬於中國色彩的塗抹，更加顯示出出自於彩瓷的穩定感。畫面上有四方形的切割，三角形的拼貼與組合，畫面充滿和諧感。〈黑白分明〉(P102右圖)當中我們感受到色彩的黑白的意象之外，也意味著對於世間價值判準那種強韌的個性，不同於其他作品的是眼神被賦予明確的筆畫。古代希臘雕刻為了掌握被表現者的精神與情緒，採用了「人格」(Ethos)與「情感」(Pathos)兩種概念，表現人物

[左圖]  
莊喆 風平浪靜 1992  
壓克力、水墨、拼貼、紙  
60×45cm

[右圖]  
莊喆 雨過天晴 1992  
壓克力、水墨、拼貼、紙  
60×50cm

[左頁上左圖]  
莊喆 一鼻擎天 1992  
壓克力、水墨、拼貼、紙  
60×50cm

[左頁上右圖]  
莊喆 處變不驚 1991  
複合媒材 62×52×10cm

[左頁下圖]  
莊喆 饱嘗世味 1992  
壓克力、水墨、拼貼、紙  
60×50cm



[左圖]  
莊喆 自畫像：欲語還休  
1992  
油彩、壓克力、拼貼、紙  
60×34cm

[右圖]  
莊喆 黑白分明 1992  
壓克力、水墨、拼貼、紙  
60×50cm



的精神與面對外在事件所產生的情感。前者乃是個體的恆定人格，後者則是面對外在變化的情感流露，人的神情、動作都會根據此種對立與衝突，產生變化。莊喆的這系列作品雖是邁向「樹石變奏」系列的插曲，卻掌握了傳統中國所言的言簡意賅的根本精神，以簡單的線條與構圖變化，掌握人物面對世間的生命態度。這系列作品是莊喆個人的造像，同時也是面對瞬息變動世間當中，人類所應具有的態度。莊喆所要探討的正是深沉人類文明當中的「我」，因此這系列作品可以說是「我象」而非現實的莊喆個人的造像。「莊喆」這個個體已然轉化為人類普遍價值的存在，所造之「像」並非莊喆外貌，而是藉由莊喆外貌所呈現的「我象」。

這段為期甚短的「造像」系列，雖然是莊喆創作歷程中的插曲，其實孕育出他試圖解開傳統中國人物畫精神樣貌的初期嘗試。千禧年之後的「十六羅漢」系列，乃是這段所謂插曲之外的深刻的人性挖掘。

## 樹石的變奏

1970年代晚期，密西根大學美術館（the University of Michigan Art Museum）舉行一場規模不小的「文徵明畫展」。展覽中展示一幅由堪薩斯納爾遜-阿特金斯美術館（Nelson-Atkins Museum of Art）典藏的一幅文徵明作品〈古柏圖〉卷。這幅作品尺幅不大，描繪著古柏遒勁，宛如蒼龍偃仰騰空，一旁奇石如同團雲湧現，蒸蒸然凌霄。畫面上方有文徵明落款，題有：「雪厲霜凌歲月更，枝蚪蓋偃勢崢嶸，老夫記得杜陵語，未露文章世已驚。」古柏之所以蒼老，乃因長年來霜雪摧折，幾回落葉又抽枝。文徵明引用杜甫〈古柏行〉詩歌中的一句，藉以說明古柏的精神氣象。這首詩歌乃是杜甫一日見夔中古柏，聯想到昔日過孔明祠堂，望見堂前古柏，當下感受懷才不遇，藉詩自況：「孔明廟前有老柏，柯如青銅根如石；……不露文章世已驚，未辭剪伐誰能送；苦心豈免容蝼蟻，香葉終經宿鸞鳳；志士幽人莫怨嗟，古來材大難為用。」最後兩句乃為千古絕唱：「志士幽人莫怨嗟，古來材大難為用」，杜甫見到古柏，聯想到孔明堂前柏樹，內心積鬱，故以柏樹勸勉他人，實為自我惕勵。這幅作品給予莊喆深刻印象，想必縈繞胸懷久久未能散去，直到他遷徙到紐約州時，再次反省到傳統與當下創作之間的關係，方才又引發「借題發揮」、「以古開今」的想法。

不過，真正觸發莊喆創作「柏岩變奏」系列的是1980年代他曾經寫一篇觀文徵明〈古柏圖〉卷有感的文章。1997年1月翻閱舊作，因有感悟，遂以一年多時間創作六十餘件作品，創作慾依然不止。似乎這股創作熱忱到了2000年以巨幅的〈柏岩系列〉（2000，p108），才使得題材歷程短暫告別。

「我個人從1958年出道，快四十年，始終自以為是現代主義者。但這並不意味對傳統繪畫失去興趣。實際的結果是，越在抽象

文徵明 古柏圖 1550  
水墨、紙 26×48.9cm  
納爾遜-阿特金斯美術館典藏



【莊喆創作「柏岩」系列最大幅作品的製作過程】



1998年，莊喆創作「柏岩」系列最大幅作品的製作過程。這一系列之第五號作品快完成時，與來訪畫家劉文潭（右）在畫作前合影。

形式上尋求突破，越是察覺到中國傳統繪畫在抽象上的重要性。一千多年來的畫跡像座大山，有待用新的眼光去挖掘。三十年過去了，自己在風貌上的變動頗為曲折。」莊喆回想自己在抽象畫道路上的曲折探索，這個探索過程在於追求現代中國抽象繪畫，從拼貼的融入到廢棄物的採用，到了世紀末前，他強烈地反省傳統與現代的關係。

「我對這幅畫的樹石聯想，是二者並列體積相當，因此呈互補、互動、互變、互持等等視覺上不同的效果。由石的造型能具體擬人化，化成醜惡、邪魔、恐怖的代意。而樹的姿態，韌而挺拔，也可以擬人化，意識成老、瘦、精力充沛的作者本身。」首先做為觀賞者的莊喆，透過觀賞將古柏與奇石進行聯想，樹與柏成為文徵明的代言，文徵明透過樹與石傳達出自己對於傳統的繼承以及文徵明自身的存在價值。其實，自古以來，石與樹在中國文人的審美情趣中具備濃厚意涵，故而建立賞石基準。

元代陶宗儀編《說郛》錄有相傳為宋代《漁陽公石譜》初次提到米芾的賞石標準。「元章（米芾字）相石之法有四語焉，曰秀，曰瘦，曰皺，曰透。四者雖不盡石之美，亦庶幾雲。」《宋史》444卷〈米芾傳〉載有：「無為州治有巨石，狀奇醜，芾見大喜曰：『此足以當吾拜！』具衣冠拜之，呼之為兄。」清初戲劇家李漁在《閒情偶寄》中提到：「言山石之美者，俱在透、漏、瘦三字。」鄭板橋在〈畫石〉作品上提有：「一『醜』字，則石之千態萬狀，皆從此出。」後世賞石，皆以「秀、皺、漏、透、瘦、醜」為標準，米芾見石「奇醜」而驚呼「吾兄」，乃以石擬人，其拜石則人石具化，故能成就千古奇談。如此對於石頭的鍾愛，演變為固定的審美觀，使後人雖有審美依據，卻也侷限於後人的視覺情感的自然流露。至於柏樹、松樹性耐寒，後凋於各類樹木，得喻人品高超。因此，樹與石固有其外形之美，更具人文之大美。不論借題發揮或者以古開今，皆以濃厚的文化特色再生於當代，創作者不泥於古，而以古為今，以凝視、記取、捕捉創作者當下之深沉的情思，而此情思早已穿越古今之隔，足以籠天地於形內，挫萬物於筆端。

「西方近代屬於表現主義一類的繪畫，從諾底（E. Nolde, 1867-1956）、蘇丁（Chaim Soutine, 1893-1943）、孟克（Edvard Munch, 1863-1944），甚至畢卡索、培根（Francis Bacon, 1909-1992）的新表現主義群都在採用類似的手法。也就是主題意識



的多元化表現。」莊喆在「柏岩變奏」系列文中如此表示。

中國文人以奇石為美，以醜石為驚嘆，以蒼老柏樹為典範，以松樹盤錯為奇姿，早已超越所謂潤秀之美感，連石頭也成為自我表現之「我」，即使樹木也能引喻「人品」。故而，倪瓈〈琪樹秋風圖〉前有翠竹、秋樹，後方置有奇石；倪瓈〈六君子圖〉以樹為君子，率皆以樹石擬人。這種樹石傳統的表現形式與美感，經由文徵明流傳到八大山人，同樣也傳到鄭板橋，自然地也能傳到莊喆，只在有無心思，有無創新手法而已。莊喆從「代意」入手，此處所言的「意」乃是視覺所看不見的情思、概念、理念，藉「物」以顯己意。

現今我們可以發現一些「柏岩變奏」系列作品，〈柏岩變奏系列之1〉（1997）、〈柏岩變奏系列之3〉（1997）、〈柏岩變奏系列之5〉（1997）、〈柏岩變奏系列之7〉（1998）、〈柏岩變奏系列之9〉（1998）、〈柏岩變奏系列之10〉（1999）、〈柏岩變奏系列之

1998年，「柏岩變奏」系列在龍門畫廊展出。左起：羅門、莊喆、許博允、馬浩、蓉子。

12》(1998)、〈柏岩變奏系列之14〉(1998)、〈柏岩變奏系列之15〉(1998)等作品當中看到莊喆作品的變化。只是，這種變化並非如同蒙德利安(Piet Cornelis Mondrian, 1872-1944)從具象到抽象的「樹木」系列的變形實驗歷程，而是莊喆透過自身所感受到的文徵明作品〈古柏圖〉卷所引發的無限聯想，這種聯想因為創作時間與心境的差異，構成無窮推移與變動而產生變化，因此他認為，這個系列中的作品各自獨立，互不相屬，卻又構成整體。

因為，我們如果根據年代排比，這些作品似乎應該根據意向與標題逐次變化，但是其實不然，譬如〈柏岩變奏系列之2〉(P110下圖)創作於1998年，〈柏岩變奏系列之6〉(P111下圖)卻是創作於1997年，前者的柏樹與岩石



[上左圖]  
蒙德利安 灰樹 1911  
油彩、畫布 116.3×145.5cm  
海牙市立美術館典藏

[上右圖]  
蒙德利安 開花的蘋果樹  
1912 油彩、畫布  
115.5×144cm  
海牙市立美術館典藏

尚且勉強可以區分，後者卻分離為二，成為不同色系的對立與衝擊。足以顯見，這一系列並非從繁到簡的抽象變動過程，每一件作品皆為獨立唯一的心靈感受的推敲與創化。題材(motive)對於他而言只是進入內在心靈的引發點，最終則是莊喆透過構圖在無窮變動的色彩、線條，以及

莊喆 柏岩系列 2000  
壓克力、油彩、畫布  
168×403cm  
臺北市立美術館典藏





[上圖] 莊喆 柏岩變奏系列之1 1997 壓克力、油彩、布紋紙 76×167cm

[下圖] 莊喆 柏岩變奏系列之2 1998 壓克力、油彩、布紋紙 59.5×90cm

[左頁上圖] 莊喆 柏岩變奏系列之3 1997 壓克力、油彩、布紋紙 60×100cm

[左頁下圖] 莊喆 柏岩變奏系列之6 1997 壓克力、油彩、布紋紙 60×90cm





[上圖] 莊喆 柏岩變奏系列之9

1998

壓克力、油彩、布紋紙

39.5×100cm

[下圖]

莊喆 柏岩變奏系列之10

1998

壓克力、油彩、布紋紙

40×100cm

構成當中的自我挖掘。「柏岩變奏」系列的作品，可以視為莊喆透過一幅作品引發內在無限創作的過程當中，傳統與當代並存與共生之間的兩種大傳統的共時性（synchronicity），其造「象」行為的結果。傳統與現代的連結與連結後的並時存在，皆來自於主觀經驗的發生與其現實的實踐結果。因此，對於莊喆而言，創作的歷程固然有其連續性，卻因為創作者在實踐過程中自我形成內在性的完結，使得作品自身成為單一結果，但是就創作者不斷反省同一課題所形成的時間連續性而言，整體又構成綜合性成果。

〈柏岩系列〉（2000，p108）乃是莊喆作品「柏岩變奏」系列當中相當巨幅的作品，左邊的白色岩石經由不斷堆疊，厚重而深具光彩，右邊柏樹



[上圖] 莊喆 柏岩變奏系列之12 1998 壓克力、油彩、布紋紙 39.5×100cm

[中圖] 莊喆 柏岩變奏系列之14 1998 壓克力、油彩、布紋紙 40×100cm

[下圖] 莊喆 柏岩變奏系列之15 1998 壓克力、油彩、布紋紙 39.5×100.5cm

