

生命型態：朱為白版畫創作中的符號、語言與敘事策略

孫松清

Life-forms Pattern: The Symbols, Languages and Narrative Strategies in Chu Wei-Bor's
Printmaking Creations / Sing, Song-Chin

摘要

就在臺灣藝文界於 1970 至 1980 年代期間掀起熾熱的「美術鄉土運動」之際，朱為白即在這個時間點上投入其木刻版畫創作。與德國表現主義者的處理方式相似，朱為白用簡單的鑿刀戳刻木板的坦率與俐落的表現手法，不僅追求傳達其藝術家的情感，同時亦保存著木板本身的性格，且蘊涵著一種傳統木刻版畫長久以來所缺少的、令人耳目一新的坦率性。若僅片面地將朱為白的版畫作品定位為「鄉土版畫」，似乎未能更深刻闡發其視覺符號之建構與敘事策略，以及其作品中那不常見於其他同期版畫創作中的「敘事性」。文本聚焦於朱為白的版畫創作，探討其中的主題觀與風格形式，進而嘗試梳理其敘事脈絡的特點之所在：早從「愛與和平」系列開始，朱為白就嘗試通過創作那些看起來似缺乏系統的作品以建立起一套獨特的視覺符號系譜，此期可說是其敘事策略中的「醞釀階段」；在接下來的「中國人」系列中，作者開始嘗試運用這些視覺符號元素以「試驗」其敘事模式，一組 12 幅的「中國人」原版版畫集即是其代表，此期可說是其敘事策略中的「豁朗階段」；最後，朱為白將前兩個階段的手法結合起來，運用在之後的「竹鎮」系列之中，此期可說是其敘事策略中的「驗證階段」，而《竹鎮歡喜圖》即可被視為其敘事策略中的巔峰之作。故此，「竹鎮」系列中所展現出的敘事性之純熟技巧並非出於偶然，其立基有其脈絡可尋。朱為白以道家美學中一種至臻至善的思維模式表現事物的本性與內蘊的敘事形式，及其將「敘事」符號化的過程，造就了其創作生涯中一種以具象表現形式、針對人生觀進行探勘的「生命型態」，由此埋下了其日後的複合藝術創作中「東方精神」之產生質變的伏筆。

關鍵字：朱為白、版畫、生命型態、敘事策略、文化身分

一、前言

知其白，守其辱，為天下谷。
為天下谷，常德乃足，復歸於樸。
——《老子》第二十八章

朱為白稱之為「強調黑白對比，刀法自由，訴求哲學性內涵的呈現」的黑白木刻版畫之創作手法，¹是以鑿刀游刃於木板之上、紋理之間，再藉由油墨將作品壓印於白紙之上——有如中國水墨或印章篆刻般——因著陰陽原理而倒印出一幅幅黑白分明的版畫作品，其表現即頗具老子所秉持的「知其白，守其辱」之哲學精神。「辱」有「黑」義；而老子所強調的「守」亦非指退縮或迴避，當中更蘊含了一種因著有了透徹的了解——即「知」——而方能對全面境況持有一種主宰性的掌控之意，近代學者嚴復（1854-1921）即曾對此指出，「今之用老者，只知有後一句，不知其命脈在前一句也。」因此，老子不僅著重於「守其辱」的持靜與凝斂，其看似更在意「知其白」的重要性；²朱為白亦因為「知其白」，因而能「以白反芻」，以達致老子所謂「為天下谷」的一種「返歸真樸」之目標的追尋。「樸」指「原木」，象徵「質樸」；與德國表現主義者的處理方式相似，朱為白以鑿刀戳刻木板的坦率與俐落的表現手法，不僅追求傳達其藝術家的情感，同時亦保存著木板本身的原始性格，且蘊涵著一種傳統木刻版畫長久以來所欠缺的、令人耳目一新的坦率性，此種表現更可說帶有老子所謂的「復歸於樸」之哲學思維。由此可見，朱為白於其早期的「摸索期」（1952-1961）與「實驗期」（1962-1971）裡所欲嘗試透過其「意象型態」所表現的「東方精神」，³在這個時候——即其創作生涯歷程之「醞釀期」（1969-1985）——是以一種「黑」與「白」的互映與襯托之方式來延續其「主體」與「客體」的哲學辯證、「實」與「虛」的空間形構，以及「靜」與「動」的美學結合，以進一步拓展其「東方精神」的主體價值與其「以白反芻」的藝術思維。

真樸之「道」分散為萬物——即老子接著言之的「樸散則為器」一句——「真樸」在朱為白的版畫創作裡亦化身為「萬物」的形象而獲得體現。朱為白最

¹ 賴瑛瑛，〈圓融美滿的美感實踐——訪朱為白談個人早期創作〉，《現代美術》第 67 期，1996 年 8 月，頁 77。

² 陳鼓應，《老子今註今譯及評介》，臺北，臺灣商務印書館，2012 年，頁 159-163。

³ 孫松清，〈意象型態：朱為白藝術精神中美感主體構成之雛型〉，《文化研究雙月報》第 139 期，2013 年 7 月，頁 2-32。

早的兩幅木刻版畫作品《樂園》（圖 1）與《二虎圖》（圖 2），皆以動物作為題材，而藝術家何以會藉由動物的刻劃與描繪，進而導向其所欲表達的人世間之「愛與和平」的理念？在歷經「愛與和平」系列（圖 7 至圖 16）與「中國人」原版版畫集（圖 17 至圖 28）的創作過程，朱為白爾後的「竹鎮」系列（圖 29 至圖 34）中所展現出的敘事性的純熟技巧並非出於偶然，其立基是否有其脈絡可尋？大部分針對朱為白的版畫創作所作之評論，似乎仍偏重於從主題的角度對其創作進行解讀，而忽略了其主題觀與風格形式、系列作品的總體構成、以及風格運用等形式要素，故僅片面地將朱為白的版畫作品定位為「鄉土意識版畫」，⁴ 以致未能更深刻闡發其視覺符號的建構，以及其作品中那不常見於其他同期版畫創作中的「敘事性」（Narrativity）。符號哲學家恩斯特·卡西爾（Ernst Cassirer, 1874-1945）曾在論及語言與藝術之共性時指出，此二者皆不能夠被看作是現成、給定、外在的、實在的簡單再生或模仿，而理解實在的方式，不僅是要讓實在受制於普遍的分類概念和普遍規則，而且還要在具體和個別性的形態中直觀它的內蘊；⁵ 或許我們能透過梳理朱為白於其版畫作品中的符號語彙之運用，以釐清藝術家以道家美學中一種至臻至善的方式表現事物的本性與內蘊的敘事形式？

在藝術的領域，藝術的「形式」首先即做為一種「歷史的形式」。由於存在於社會之中的藝術創造，總是被社會情境以不同的方式所決定和影響，於是藝術的意義，就必須建立在歷史的意義之上。⁶ 就在臺灣藝文界於 1970 至 1980 年代期間掀起熾熱的「美術鄉土運動」之際，朱為白即在這個時間點上投入其木刻版畫創作。從梳理朱為白從抽象的表現形式創作徹底轉向具象的木刻版畫創作的時代背景，或許能讓我們了解藝術家於其創作歷程中的「醞釀期」裡，先後透過其三個階段的木刻版畫作品——即「愛與和平」系列、「中國人」原版版畫集與「竹鎮」系列——以一種蘊含「知其白，守其辱」為主體的哲學精神而延展開來之「復歸於樸」的具象語彙，表現其對人生觀進行探勘的「生命型態」之形塑的過程。

是故，本文聚焦於朱為白於 1970 年代至 1980 年代期間的版畫創作，探討其中的主題觀與風格形式，以及當中鄉土意識的視覺符號之建構與敘事策略，以了

⁴ 由行政院文化建設委員會於 2004 年主導出版的《臺灣現代美術大系》系列叢書，即是將朱為白的版畫作品歸類為「鄉土意識版畫」。參見陳樹升，《臺灣現代美術大系·版畫類：鄉土意識版畫》，臺北，行政院文化建設委員會，2004 年，頁 70-81。

⁵ Ernst Cassirer 著，羅興漢譯，《符號·神話·文化》，臺北，結構群，1990 年，頁 106-108。

⁶ 孔國橋，《「在場」的印刷——歷史視域下的版畫與藝術》，杭州，中國美術學院，2008 年，頁 158。

解其敘事脈絡的所在與特點。首先，乃著意於梳理朱為白從非具象的抽象表現形式創作徹底轉向具象的木刻版畫創作的時代背景；第二部分，即是為其創作思路進行釐清，進而展開針對其版畫中的敘事策略的討論；最後，將審視朱為白版畫將「敘事」符號化的過程。

二、對抽象表現形式的反動

(一) 媒材與技法：動態的雙重關係

自步入藝壇以來，朱為白在其創作生涯的最初兩個階段裡——即「探索期」與「實驗期」——是以一種對「形象」之揚棄的「離形寫意」為其思考「東方精神」的表現模式；而其「意象型態」的「抽象」之表現，更可被視為是其漫長的創作生涯裡第一個階段性的成果。⁷然而，縱觀朱為白於此段近二十年的時日裡所進行的藝術創作，不難發現藝術家儘管是以一種深具中國傳統美學語彙之「意象型態」來表達其「東方精神」，其所採用之創作技法與媒材的使用，仍不離那源自於西方的抽象表現主義與複合媒材概念。對於像朱為白如此一位以媒材之使用，秉持大膽、創新之原則的藝術家而言，徹底轉向木刻版畫的創作，顯然非關藝術家對於自我創作之核心理念的全盤否定，而至多僅能將之視為是藝術家在媒材使用上的改變或嘗試。

時代的齒輪之轉動，總是為人類的歷史壓印出讓人意外的發展與結果，而美術史的發展歷程更是如此。在近現代的世界美術發展史裡，即可見「媒材」與「技法」此二者始終維持著的一種動態式之雙重關係。曾任職於紐約現代美術館（The Museum of Modern Art, MoMA）版畫及插畫部主任與策展人的芮娃·卡索曼（Riva Castleman, 1930-）於其《二十世紀版畫藝術史》一書中，在梳理二次大戰前後的版畫發展史時即清楚列舉出，許多以抽象主義為其表現形式的藝術家都曾因為時勢的變動或因緣際會而接觸到版畫，進而開始了一段或長久或短暫的版畫創作之經歷。美國抽象表現主義畫家傑克遜·帕洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）即曾於 1940 年代至 1950 年代期間——因著法國版畫家威廉·海特（Stanley William Hayter, 1901-1988）由於二次大戰的爆發而將其著名的「十七號工作室」（Atelier 17）從巴黎遷往美國紐約——有機會接觸到一些「自動性繪畫」

⁷ 孫松清，〈意象型態：朱為白藝術精神中美感主體構成之雛型〉，《文化研究雙月報》第 139 期，2013 年 7 月，頁 23-24。

(Automatism) 的創作技法，因而製作了一些蝕刻版畫。⁸

「自動性繪畫」是以鑿刀自由自在地刻入版面，在以未受控制的單手進行推進的同時，任由另一隻手在版面上隨意移動；出現於作品上的不僅是以這種方式所獲致的「無意識」線條之圖案，創作者還會在作品各處加入色調，以強化這些線條的表現力；這種強調「無意識」的創作技法即是由海特所開創，海特就曾運用此技法，將其作畫範圍廣大，創作了其名作《亞馬遜》(Amazon)，此件作品亦同時搭配使用了其他複合技法，因此在其畫面上可見那覆蓋著各種織品所轉印的軟防腐蝕劑法之紋理——此種蝕刻法深入版面各處，而且有些部份由於創作者時而施力過大而刻劃過深之故，而導致壓印時沾不到油墨，部份線條因而在印刷之後，造成視覺上「凸起」之錯覺的白色——此類作品的基本結構之特性，即是由其「自發性」與「無意識」的線條之佈局所構成，而這些結構通常都組合了一或多個人像為其主題。⁹ 帕洛克的其中一件題為《無題之四》(Untitled 4) 的蝕刻版畫即有著如此的結構佈局與表現——以雕凹線法和直刻法，表現了藝術家狂怒與鬱積的感情，而如此雄辯動人的表現手法，即出現於帕洛克後來的滴灑繪畫中——由此或可說明「自動性繪畫」所著重的一種「動力說」與「表現力」的構成方式，啟蒙了美國「抽象表現主義」的畫家，成為其早期的風格樣式。¹⁰

由以上的例子，或足以粗略地勾勒出歐美前衛藝術家所奉行的「動勢抽象藝術」之表現——即一種不拘於形式之表現手法的「不定形藝術」——在 1940 年代以降的歐美藝術新潮之發展與更新的歷程裡，有著許多不同層級的觀念與詮釋。

¹¹ 在置身於歐洲這股以全然非具象的動勢之創作潮流的藝術家中，像義大利「空間主義」創始人路喬·封達納 (Lucio Fontana, 1899-1968) 如此一位傾向於破壞舊有之形式主義的藝術家，亦未缺席於二十世紀的版畫藝術史。在其 1960 年代開始製作的少數幾件版畫作品當中，《六件防水原形》(Sei Acqueforti Originali) 此一蝕刻版畫作品即延續了其慣以使用之「戳破」、「割開」與「挖開」畫面等創作手法——作品畫面上那些被刺穿、被撕裂的每一個破洞，井然有序地排列成型，不僅表現出一種突破、靈活的特質，亦予人一種原始、無華的感覺——儘管「破裂」、「斷裂」在版畫印刷的過程中，應是一種應當避免的「失誤」，封達

⁸ 在帕洛克去世後，共有 6 件版畫作品於 1967 年面世。參見 Riva Castleman 著，張正仁譯，《二十世紀版畫藝術史》，臺北，遠流，2001 年，頁 154。

⁹ 同上註，頁 92-93。

¹⁰ 同註 8，頁 155。

¹¹ 同註 8，頁 172-173。

納卻再次藉由另一種媒材，強化了其「擴延於時間與空間裡的色彩」之藝術概念，進而再度實現了其欲開創的一種「未知領域或空間」的構想。¹²

然而，當朱為白於 1960 年在「東方畫展」與歐洲國際藝術聯展上，首次接觸到封達納的作品時，縱然促使朱為白開始湧起「突破二度空間，進入三度空間自由發展」的信心與勇氣，¹³ 然而卻依然不見朱為白效仿封達納，嘗試將其所汲取的「空間主義」之養分，有機地運用在其後來的版畫創作上。此外，影響了歐美一眾前衛藝術家頗為深遠的「十七號工作室」，亦隨著旅居法國的青年版畫藝術家廖修平於 1966 年攜回其於「十七號工作室」所研究的數十件蝕刻版畫和一版多色技法作品，在當時的臺灣省立博物館（今國立臺灣博物館）展出，是為當時臺灣藝壇首次接觸到現代版畫凹版彩色製印方式，與金屬蝕刻版畫的魅力；¹⁴ 但同樣是埋首於抽象表現繪畫之創作的朱為白，在接受西方藝術新潮薰陶的同時，卻並未如歐美的前衛藝術家般——諸如帕洛克或海特——將抽象表現繪畫所著重的一種「自發性」或「無意識」貫徹於其版畫創作的表現上。如前所述，朱為白轉向木刻版畫的創作，顯然非關藝術家對於自我創作之核心理念的全盤否定，而至多僅能將之視為是藝術家在媒材使用上的改變或嘗試；因此，針對其創作風格上的巨大轉變而提出的問題之核心，或許即在於：朱為白何以捨棄了一種自己已摸索、嘗試了近二十年的「抽象」之表現形式，並徹底轉向到一種完全「具象」的藝術形式？

（二）具象與抽象：現代化轉向的胎衣

在歐美藝術新潮的影響之下，戰後臺灣藝壇的許多現代藝術之創作，都包裹著源自歐美藝術世界的胎衣，孕育著臺灣現代視覺文化的現代化轉向。欲解釋朱為白何以由抽象表現形式創作徹底轉向具象的木刻版畫創作，從審視其早期的起步素描的作品所呈現之風格特色，或可瞧出些許端倪。在投入純粹「抽象」的藝術表現之前，朱為白並非完全沒有嘗試或思考過以「具象」為其表現手法。早在朱為白於 1954 年因著參與霍剛、蕭勤等人每月在臺北景美國小舉行的作品觀摩討論會開始，除了陸續結識了後來組成「東方畫會」的諸位青年藝術創作者，朱為

¹² 同註 8，頁 175-176。

¹³ 賴瑛瑛，〈圓融美滿的美感實踐——訪朱為白談個人早期創作〉，《現代美術》第 67 期，1996 年 8 月，頁 74。

¹⁴ 陳樹升，〈臺灣版畫的發展與變遷〉，載林明賢主編，《版「話」臺灣》，臺中，國立臺灣美術館，2003 年，頁 18。

白亦因而有機會較為頻密地接觸到歐美現代藝術的新興概念。在這段期間裡，朱為白即從霍剛所購買的畫冊及藝術書刊中，領會到胡安·米羅（Joan Miró, 1893-1983）的特殊符號語言，以及保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）兒童般純樸的線條與顏色。¹⁵

克利創作於 1923 年的石版畫《走鋼索的人》（Tightrope Walker，圖 3），畫面上的直線、交叉的線條及色面所構成的具象造型之節奏，讓整體畫面維持一種平衡感——當中的黑色線條之使用，是以拓印（frottage，亦稱「擦印」）的方式，描繪造型於未乾的墨水上，以產生了一種污點與木紋狀的單刷版印（monotype）——此外，此一表現方式與技法亦讓克利擅長傳達的一種幽默與諷刺之藝術風格，延續於其蝕刻版畫創作的實驗上。¹⁶ 克利在其作品的構成中很少捨棄人性的或自然的元素，其對人性與自然的觀察之幻想，被藝術家化約為一種類似兒童的想像力之表現手法，即頗為直接地反映在朱為白早期習畫的作品上，諸如其數件早期的起步素描的作品中（圖 4 至圖 6）；而這種充滿「童趣」與詼諧的表現手法，亦可見於朱為白自認受其影響的另一位前衛藝術家——「超現實主義」（Surrealism）藝術家米羅的作品上。

在米羅於 1933 年為一本名為《童年》（*Enfances*）的書籍所製作的蝕刻版畫與全件共 50 件的石版畫「巴塞羅納」系列（Barcelona Series）的作品上，即可見著在朱為白的起步素描作品中，藝術家所嘗試賦予其作品以同樣造型結構的一種「超現實主義」之表現手法——即以一種非直線之超現實主義造型的「生物形態」（biomorphic shapes，亦稱為「自由形態」或 free-form）之造型——此種表現手法是以各種意味著光怪陸離的視覺元素來展現藝術家所欲傳達的一種荒謬感，讓看似缺乏結構的柔軟造型與剛硬的水平線相抗衡，由此賦與畫面一種無時間、無方位的感覺，以予人一種源自「潛意識」的超現實感覺。在米羅的一些後期的作品中，則開始出現了一些特殊的符號語彙。諸如其以浮雕蝕刻法（relief etching）、運用八種不同色調的油墨印製的版畫作品《系列 1》（Series 1，又名「家庭」The Family），與其另一件著名作品《晝夜平分》（Equinox），皆以強烈的色彩強化其造型結構；前者在造型上開始趨向於一種以星星、太陽、禽鳥等符號與部份身體肢體的和諧拼湊，後者則除了星星與太陽之符號外，還以巨大的獨特符碼寓意日夜星辰的流轉，其表現即頗具超現實主義的意味；芮娃·卡索曼即指出，米羅

¹⁵ 方美晶編，《朱為白回顧展》，臺北，臺北市立美術館，2005 年，頁 181。

¹⁶ Riva Castleman 著，張正仁譯，《二十世紀版畫藝術史》，臺北，遠流，2001 年，頁 68-71。

此番近似象形文字的風格演繹，或可將之解讀為是一種藝術家經過深思熟慮而開創的「象徵符號學」（symbolology），然而這些具有象徵性的意義符碼儘管提供了某些詮釋的空間，卻仍有其局限所在，由此，米羅所欲藉由這一套與東方文字相似的象徵符號以表達的一種超現實感，即相當依賴其書法性的靈活筆觸之表現上。

17

無論是米羅作品上的特殊符號語言與書法性之靈活筆觸的表現，抑或是克利心繫人性與自然而表現的兒童般純樸之線條與顏色，這些表現手法在朱為白的作品裡所留下的些許痕跡，似乎都不會讓人感到陌生。在朱為白其碳筆畫作品中（圖 6），甚至可以看到類似於馬克·夏卡爾（Marc Chagall, 1887-1985）的超現實主義之表現。在版畫的創作技法上，夏卡爾慣以用鑿刀快速地刻劃出漸層的筆觸為其背景，再運用細點蝕刻法形成淡彩薄塗的效果；其創作於 1948 年，取材自《阿拉伯之夜》（*Arabian Nights*）中的四則故事的 12 件石版畫作品，即是利用鮮艷與濃烈的色彩為基調，讓畫面蘊含著一種超現實的神秘感，而在夏卡爾所製作的大量蝕刻版畫裡，其頗為人稱道的特色即在於其具象的散文式之場景描繪、絕佳精巧的敘述性之表現。¹⁸ 這些朱為白於早期所接觸到的歐美前衛藝術新潮，必然對其藝術思維的形塑起著一定程度的潛移默化之影響；而朱為白對這些新興藝術主義與風格的詮釋——諸如特殊符號語言、兒童般純樸的人性與自然、具象的散文式之場景描繪、絕佳精巧的敘述性之表現——即見諸其具象的木刻版畫之創作上。

朱為白於其早期的起步素描作品中的表現手法，所為我們透露的些許訊息，說明了戰後臺灣在面對西方前衛藝術概念之際——儘管其來源或許是有限而零星的——當時的青年藝術家所採取的是為一種努力汲取的積極態度，此為其一；其二，則是無論朱為白先後是受到多少位西方前衛藝術家——諸如封達納、克利、米羅或夏卡爾——之影響，在媒材的使用上秉持著大膽創新之原則的朱為白，卻並無盲從遵循這些現代藝術大師的足跡，將其所投入的版畫之創作形式，以現代造型或複合形態作為其所延續之表現形式。就在第 2 屆「東方畫展」舉行的同一年，由陳庭詩、李錫奇、楊英風、江漢東、施驍發起組織的「現代版畫會」於 1958 年成立。延續自戰後臺灣的第一波美術風潮「現代繪畫運動」所強調的獨立個性發揮，應和當時盛行的抽象形式為主，藉中華文化精神試圖作探索表現，

¹⁷ 同上註，頁 86-89。

¹⁸ 同註 16，頁 111-112。

「現代版畫會」乃極力鼓吹現代藝術活動，強調個人之面貌及表現心靈內涵，儘管面對製作技法與媒材不足等局限，但秦松、陳庭詩、李錫奇由於表現傑出，版畫作品屢獲國際性獎賞，進而將傳統的版畫形式提升到現代藝術的領域。¹⁹「現代版畫會」並於 1962 年開始與「東方畫展」合辦了兩次聯展，而朱為白與「現代版畫會」的初次接觸是於 1965 年的一次偶然的參展機緣——當時是基於友誼及藝術理念的交流，而非版畫技巧的切磋——因此朱為白當時的參展作品仍是紙割作品。²⁰ 儘管由於當時國外版畫藝術資訊取得不易，對於其形式的版畫創作乃顯陌生，以致彼時學校的版畫教學幾乎都以被視為「土法煉鋼」的傳統木刻版畫為主，「現代版畫會」成員的創作仍概以「抽象」的造形來作表現；²¹ 然而，朱為白爾後積極參與以倡導「現代性」為其宗旨的「現代版畫會」之版畫作品，卻是「反動」地徹底轉向「具象」的民俗風格之木刻版畫作為其表現手法。朱為白此番面對「現代性」所思索的藝術表現，其「反動」之原由，必然與當時的現代造形或複合形態的發展有著不可分割的因果關係。

（三）鄉土與現代：並呈的多向思考

若說 1980 年代初期臺灣經濟起飛、民主意識高漲，加諸「行政院文化建設委員會」與「臺北市立美術館」先後於 1981 年與 1983 年的相繼成立，臺灣社會此時所呈現的多元面貌，也體現於藝壇生機勃勃的發展趨勢上，²² 而 1980 年代初期所呈現的此一「鄉土」與「現代」並呈的景觀，實乃發端於 1960 年代的「現代繪畫運動」。當中，深具開創與游移邊緣之個性的現代造形或複合形態，對这一段呈多元意向發展的臺灣美術之發展——乃至朱為白個人的創作歷程之影響——即有著其美術史上的積極意義。複合形態對肇始於 1960 年代戰後臺灣的「現代繪畫運動」之發展與影響，其重要意義即在於其是為促成臺灣美術界 1970 年代的「鄉土意識」之形成的重要因素之一。美術史學者賴瑛瑛即是以「複合藝術」（Complex Art）此一概念來梳理這段臺灣美術史上的特殊現象，並認為是整建臺灣美術發展的一項基礎工作。

¹⁹ 龔智明，《臺灣現代美術大系·版畫類：現代造型版畫》，臺北，行政院文化建設委員會，2004 年，頁 13。

²⁰ 賴瑛瑛，〈圓融美滿的美感實踐——訪朱為白談個人早期創作〉，《現代美術》第 67 期，1996 年 8 月，頁 74。

²¹ 陳樹升，〈臺灣版畫的發展與變遷〉，載林明賢主編，《版「話」臺灣》，臺中，國立臺灣美術館，2003 年，頁 18。

²² 同上註，頁 20。

賴瑛瑛在其《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》一書中，為肇始於 1960 年代的臺灣的「複合藝術」此一特殊的藝術樣貌所涵蓋的範圍、內容與定義，作了相當完整的歷史性回顧與探討。對於蕭瓊瑞所提及的西方藝術思潮之衝擊，賴瑛瑛亦有同樣的看法：1950 年代中期開始，歐美現代美術運動及當代藝術活動等資訊的輸入，期間引進新思潮及技法的同時也導入了一種實驗創作的可能性。而在當時，臺灣藝術界在抽象繪畫盛行的時代背景下，延展出對畫面肌理的實驗及拼貼形式的創作，是為複合媒材的初步實驗階段，此類表現手法即是朱為白於其「摸索期」與「實驗期」中，致力於嘗試的目標；將現代繪畫自智性的規範中提升至音樂一般之美妙境界，而這種實驗創新的態度乃是當時藝術家共同思考及摸索方向，朱為白更是當中的一人。在這段期間，朱為白即開始了其媒材與創作手法上的多重實驗——先是利用剪紙的原理，創作出一形色線面自然美感的拼貼畫面，在黑紅畫紙上割劃出陰陽互映如同音樂節奏般的趣味變化，後又運用塑膠盤等現成物為素材，在展出空間中自由排列串連——是為臺灣裝置藝術的早期實驗，朱為白所追求的既非繪畫亦非雕塑，牆上到地上的空間變化是整體空間的串連與呈現。賴瑛瑛在為這波複合藝術運動總結其時代意義時指出，盛行於 1970 年代、強調重視本土化創作思考的「鄉土主義」並非是橫空出世，其源頭應是肇始於 1960 年代的複合藝術藝術家在面對西方思潮時所生發的一股以「回歸本土」為創作訴求的堅定信仰。²³ 賴瑛瑛上述縝密的分析，不僅為我們撥開了遮蔽著當時臺灣藝壇的創作意識氛圍之迷霧，並為我們了解朱為白於 1960 年代末徹底轉向具象的鄉土意識版畫創作提供了一個頗為關鍵且重要的參考點。

然而，專事版畫研究的臺灣美術史學者陳樹升提出的看法，則顯然與上述論述有扞格之處。陳樹升於《臺灣現代美術大系·版畫類：鄉土意識版畫》一書中，則純粹從臺灣傳統版畫史的角度——追溯至臺灣明鄭時期，乃至日據末期與光復前後的近代史——梳理盛行於 1970 年代的鄉土意識版畫的發展歷史。在陳樹升看來，1970 年代中期鄉土文學論戰之後，「回歸鄉土」、「關懷本土」的主張形成一股風潮，也影響到美術創作，以致版畫家重新注視自己腳下的土壤。此外，陳樹升亦將 1970 年代鄉土意識版畫的發展定性為「新技法的引進」，並指出：那是在鄉土運動影響下，以一種全新的心態與視角，記錄那些在臺灣由農業社會轉型到工業社會的變遷過程中，正在快速消失的景物。²⁴ 然而，1970 年代的「鄉土意

²³ 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，臺北，遠流，2003 年，頁 15-23、61-62、74、214。

²⁴ 陳樹升，《臺灣現代美術大系·版畫類：鄉土意識版畫》，臺北，行政院文化建設委員會，2004 年，頁 22、154。

識」的形成與盛行，是在多個歷史事件端點內的曲線變遷，若是片面地將臺灣現代版畫的發展，與源自中國大陸的傳統版畫發展史作一直線性的連結，則未免有失於偏頗。當中，最不可忽略的影響之一，即是臺灣當時在外交上所遭遇的連串挫敗與打擊，而使得臺灣社會及文化界人士，激起一股強大的危機意識與自覺意識。蕭瓊瑞曾就此指出，「鄉土運動」不僅是要排斥那些所謂「盲從」西化論者，同時也要批判那些「只有遙遠中國，沒有腳下臺灣」的中國文化論者。²⁵ 我們不禁要問：因著外部因素而引致的「臺灣主體」此一議題，其所衍生而致的一種以社會寫實思想的再興為其基礎的「鄉土運動」，所強調的「回歸本土」是否就走向一種完全純粹的「去中國化」的表現？

由此，可見「回歸本土」在創作方法上的多重意義與美術史上的詮釋之分歧現象，而 1980 年代初期所呈現的此一「鄉土」與「現代」並呈的景觀，亦不能被簡單化約為是「具象」與「抽象」的兩種殊異的表現形態之創作抉擇。就朱為白的木刻版畫創作表現而言，其「回歸本土」乃是以一種「中國意識」為其思考，以一種深具民俗風格之寫實或西方超寫實的方式表現與鄉土、人物與景致有關的題材，以呈現其「東方精神」之藝術主體。「追尋歐美的太陽必有若干的時差！」朱為白曾在言及其創作方向由非形象的訴求轉向具象的版畫創作時，曾如此感慨說道。當朱為白拒絕盲目跟著西方藝術新興浪潮中隨波逐流，決定要「站在自己的土地上來看太陽，從自己的生活環境中來領悟，屬於適合自己追尋的天、地、人三者的精神內涵、價值」時，藝術家說得很明白，是為了「開拓自己的藝術語言、境界、精神和希望。」²⁶ 如此主張「將藝術回歸生活」的 1960 年代藝術創作者，在當時所需正視的，即是對自身文化傳承關係的檢討，而此番檢討，促成了藝術家對「抽象」意識的反動與對現實生活的回歸。²⁷ 臺灣的版畫發展從 1960 年代起開始出現新面貌，為了強調創作者的心靈呈現，遂漸漸捨去具象表現，而改以抽象為表現形式，特別是當時往往以抽象作為現代藝術的指標的「現代版畫會」和「東方畫會」宛如兄弟團體，因為常常聯合舉辦聯展，所以更加深了抽象藝術的交流；²⁸ 然而，朱為白身處於此際的時代洪流之中，並沒有讓自我追求的藝術

²⁵ 諸如此類的外交風波，包括退出聯合國、釣魚臺事件、臺日斷交與臺美斷交等。參見蕭瓊瑞，《島嶼色彩：臺灣美術史論》，臺北，東大，1997 年，頁 28-29。

²⁶ 賴瑛瑛，〈圓融美滿的美感實踐——訪朱為白談個人早期創作〉，《現代美術》第 67 期，1996 年 8 月，頁 74。

²⁷ 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，臺北，遠流，2003 年，頁 211。

²⁸ 陳奕愷、陳奕伶，《臺灣當代美術大系·媒材篇：版畫藝術》，臺北，行政院文化建設委員會，2003 年，頁 35。

理念因而失焦。藝術家既沒有隨著當時的主流思潮走入以抽象為表現形式的創作潮流，再者，其充滿「鄉土意識」的版畫作品不僅沒有流於一般傳統鄉土版畫的刻板表現手法，其不落俗套的表現手法更是經營出一套獨特而精彩的視覺符號系譜，讓其作品在 1970 年代百家爭鳴的版畫創作中可說是獨樹一幟。

若說戰後臺灣的第二波美術風潮「鄉土主義」的本土關懷，乃是源自於 1960 年代對現實的理想實踐，²⁹ 那麼我們或許可以將此論述作進一步的延伸討論：肇始於 1970 年代，以視覺寫實的「具象」為其主要表現形式的「鄉土意識」是發軔於 1960 年代、以「抽象」為主要表現形式的現代造型或複合形態的藝術之發展與創新上。「鄉土意識」版畫的創作即是朱為白對於「抽象」形式表現的一種反動，而此一顯著而徹底的轉折，是為朱為白於其藝術思考上的「反動之道」的具體實踐，讓其創作歷程於此時正式邁入了第三期——「醞釀期」（1969-1985）。

三、版畫「母質」的模胎寓意

（一）以刀代筆：陰陽互映的「心中之象」

在梳理肇始於 1960 年代的戰後臺灣的全面性「現代繪畫運動」之發展時，即可清楚明瞭臺灣美術史上的「現代性」，本身的發展就足見其世代交替的斷裂與其因特性的未確定而引致的紛擾，當中所引發爭論的關鍵所在，即在於「傳統」與「現代」此二者如何融合的問題之上。此一凸顯著「現在」與「過去」之「斷裂」的特點，亦在臺灣現代版畫史的發展上，賦予了多層面的歷史進程之意義。若檢視中國「版畫」源遠流長的歷史發展脈絡，可見其發展軸線上所存有的此一「斷裂」，還帶有另一個特點，即具有千年傳統的中國古代版畫於清末民初的衰落，與「新興木刻」版畫於同個時期的興起——前者因著其圖繪者與鑄刻者的不同而讓其帶有「複製」之傳播用途，與後者是由「具備獨立思想的創作主體」的藝術家親手創作完成的「純藝術」之作品屬性相衝突，以致兩者在形態與性質上的斷裂——讓此一「斷層」所隱含的意思，亦凸顯了古代版畫不如「新興木刻」版畫般，「天生」就享有的一種被視為「藝術」之必然地位，甚至被略顯粗暴地將之自「藝術」的範疇中排除開來，專事中國版畫研究的學者孔國橋就把被後世矛盾地以「心懷敬仰之心」對待之餘，又「不知不覺地採取束之高閣」的古代版畫之「傳統」，稱為是一種「符號化的虛擬」。³⁰ 這種表示「事物在其發展的過

²⁹ 賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，臺北，遠流，2003 年，頁 216。

³⁰ 孔國橋，《「在場」的印刷——歷史視域下的版畫與藝術》，杭州，中國美術學院，2008 年，頁 13。

程中發生了某種性質的改變」或「事物的終結」的「斷層」，是否亦出現於臺灣「鄉土意識」版畫發展的圖景之中？朱為白由「抽象」的藝術思考徹底轉向「具象」的木刻版畫，藝術家又是如何面對一個將「傳統」視為是「符號化的虛擬」的時代環境？

由檢視英文「Printmaking」一詞的詞義，即足見「版畫」天生背負著「作為信息傳播和儲存方法」的功能性目的，而就藝術層面而言，其形式與屬性亦是為「利用複製技術的藝術」。³¹ 藝術評論人兼學者吳宇棠即曾指出，「版畫」的技術框架，隱含著反動寓意：就物理性質而言，版畫（print）是一種痕跡模印的畫面（a picture printed from an engraved or etched plate），標記著一種依賴母型（即「版面」），卻反逆母型的圖相；就版畫於當代藝術的意義而言，版畫可視為一類具備「matrix」特質（吳宇棠譯為「母質」）的媒材領域；這一特質，意味著版畫具備某種先驗的、模印所謂「形的式樣」（「pattern of form」）的工具性官能，同時，「母質」的模胎寓意，又代表此等「式樣」的複製，具有陰陽異相的繁衍機轉。吳宇棠進而從寓言（allegory）的角度解釋：版畫，涵容「捨正取反」、「以反為正」的價值判斷；是存心將「造反」當作經驗的正當性歷程，以求兌現某種潛力的複合圖相（composite images）——也就是說，版畫潛在了一個由正與反構成辯證互動的創作觀。循此，版畫或許得以從版種包袱釋放，並從「printmaking」的手工特質，延伸為「print medium」媒材特質，透過反省思考文化面貌中的「print-like patterns」等等面向，嵌入新世紀的版畫進程之中。³²

朱為白稱之為「強調黑白對比，刀法自由，訴求哲學性內涵的呈現」的黑白木刻版畫之創作手法，即是建立在此種一正一反——即是由正與反構成辯證互動的創作觀——的複合圖相之表現上。藝術家以刀代筆，以鑿刀游刃於木板之上、紋理之間，再藉由油墨將作品壓印於白紙之上——有如中國水墨或印章篆刻般——因著陰陽原理而倒印出一幅幅黑白分明的版畫作品，不僅具備陰陽異相的繁衍機轉，其「母質」的模胎寓意，更因「版畫」的「複製」之屬性，讓它足以構成柏拉圖所指稱的「模仿」——版畫模仿圖像，圖像模仿自然，而自然模仿著理念——更是亞理斯多德所指的「心中之象」。³³ 決定要「站在自己的土地上來看太

³¹ 同上註，頁 107。

³² 吳宇棠，〈回應當代性——梅丁衍創作思維中的版畫方法學讀〉，許鐘榮編，《臺灣名家美術 100—版畫：梅丁衍》，臺北，香柏樹文化科技，2010 年，頁 5-11。

³³ 孔國橋，《「在場」的印刷——歷史視域下的版畫與藝術》，杭州，中國美術學院，2008 年，頁 108。

陽」的朱為白，其「復歸於樸」所「回歸」之「本源」，是藝術家腳下的鄉土，而其「心中之象」即是其一幅幅刻劃著寓意「東方精神」的萬物之形象。

「鄉土」，即是各地方的風土產物，而「意識」則是指精神覺醒的狀態，一切精神現象如知覺、記憶、想像等，皆是意識內容的一種。顧名思義，「鄉土意識」版畫即是泛指藝術家本身對生長或居住的地方，產生深厚的情感，因而從觀察、關懷而刻劃其生活或風土人物；也可能因身處異處，由思念、緬懷進而汲取母土精神，作出重組或變形的版畫作品。³⁴ 不同於「鄉土藝術」一詞乃是以「鄉土」來統攝「藝術」，並特別強調此一藝術表現形式來自於鄉土、成長於鄉土、結果於鄉土，因此「鄉土」的「藝術」，就其抽象意義而言，是指其草根性、群眾性；³⁵ 而具「鄉土意識」的版畫創作，在文化內涵中扮演著一種「載體」的角色，在文化的意義上具有「工具」的性質，其所承載的內涵正是族群所屬的文化精神。因此，若要探討臺灣「鄉土意識」版畫的內涵，一方面必須瞭解「鄉土意識」在整體族群文化中所扮演的角色，另一方面則必須深入臺灣這個地域之內族群發展的文化脈絡與社會背景。

在朱為白的鄉土意識版畫中，我們即可看到這些文化脈絡的層層軌跡，在藝術家前後約十年左右的木刻版畫創作期裡，其作品基本上可被劃分為三個階段：一、主要訴求人與萬物共生共榮的「愛與和平」系列（圖 7 至圖 16）；二、表現中國人樂天知命、知足常樂的人生觀的「中國人」原版版畫集（圖 17 至圖 28）；三、以「靜觀」為中心思想映照中國人，再以中國人的「靜觀」之生活態度觀照這個世界的「竹鎮」系列（圖 29 至圖 34）。³⁶ 當中，尤以充滿敘事性的「竹鎮」系列為其版畫創作中的代表作。在這一系列的版畫表現上，更是朱為白藉由木刻版畫材質所彰顯的美學張力，其版畫因而得力脫離傳播性質的印刷物功能，而毋需再扮演敘事話語的再現性工具附庸；其與母型異相對嵌而構成的「心中之象」，可說頗具老子所秉持的「知其白，守其辱」之哲學精神，更是藝術家所欲藉以表現其具象的「東方精神」之創作手法。

（二）返回本源：天地、萬物與人

³⁴ 陳樹升，《臺灣現代美術大系·版畫類：鄉土意識版畫》，臺北，行政院文化建設委員會，2004年，頁12-13。

³⁵ 郭博州，《臺灣鄉土藝術導賞教學手冊》，臺北，國立臺灣藝術教育館，2002年，頁10。

³⁶ 賴瑛瑛，〈圓融美滿的美感實踐——訪朱為白談個人早期創作〉，《現代美術》第67期，1996年8月，頁74。

當朱為白在 1968 年至 1969 年這兩年間，因重疊的藝術思考而內心感到強烈的掙扎與鬱悶，因而立志「站在自己的土地上來看太陽，從自己的生活環境中來領悟」，此番立意「將藝術回歸生活」進而「回歸本土」的思考，即頗有老子所謂的「復歸於樸」的道家之哲學態度。老子在第二十五章對於「道」之體用的敘說，是藉由「有物混成」一句以指出「道」的渾樸狀態並非由分子或各個部位組合而成，對於現象界的「雜」與「多」，其所呈現的是為一無無限的完滿、無限的整全、圓滿自足的和諧體；而老子進而對於如此一個周流不息地運轉著、但卻難以捉摸與無以名狀的「道」此一「動體」，是以「寂兮寥兮」一句來描繪其「靜而無聲，動而無形」的獨立長存且永不衰竭之形態。³⁷

一位古時的哲人面對著眼前如此一個無聲無形的「天下母」而不曉得該如何定義，於是乎勉強稱之為「道」與「大」，此一「名以定形」的舉動亦僅是勉強為之的做法。1960 年代的戰後臺灣適逢中西藝術思潮交匯之際，身處於如此一個時代洪流之中的朱為白，嘗試捉摸那亦可說是無以名狀的「東方精神」之處境，從其由面對西方藝術新潮的衝擊之下所引致的「自覺」，到透過「主體」與「客體」的哲學辯證、「實」與「虛」的空間形構，以及「靜」與「動」的美學結合，而逐步摸索、實驗進而發展出其創作初期之「意象型態」的種種創作表現而言，可謂與恍如兩千多年前的老子般「吾不知其名」，因而先是「強字之」，再「強為之名」；朱為白進而試圖以一個更高的視角來延續其「東方」的意象思維，以「圓」此一寓意無限的完滿、無限的整全、圓滿自足的和諧體或「心象」之虛體意象以統攝「萬物」的形態，當中即蘊含了老子不斷強調的「大曰逝，逝曰遠，遠曰反」中的「反」之思維，即為一種「一反一復」之變化的「宇宙生成觀」。

然而，此一「宇宙生成觀」並非僅僅是建立於其「有物混成，先天地生」之形而上的實存之道上，老子此時提出了「人本」的主體價值——即所謂「域中有四大，而人居其一焉」——因為「道」、「天」、「地」與「人」的相貫，方能達致其「道法自然」此一基本精神。然而，這位古時的哲人所高舉的不僅僅是其哲學思想中所標榜的「回歸自然」與「返回本源」之基本精神，其此番強調「人」於宇宙天地間的運行之重要性，更將看似無形無象、無狀之狀的「道」，轉化為

³⁷ 《老子》第二十五章：「有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立不改，周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，強字之曰『道』，強為之名曰『大』。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。故道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。」參見陳鼓應，《老子今註今譯及評介》，臺北，臺灣商務印書館，2012年，頁145-150。

具有固定具體形象的天地萬物。³⁸ 由此可見，「道」不僅存有於古往今來的時間軸線上，「道」亦存在於上下四方的空間概念裡。在朱為白的藝術創作中，檢視其一系列充滿豐富具象語彙的木刻版畫創作，可見其所追求的「東方精神」亦並非僅僅是局限於一種看似形而上的抽象表現上，「人」與「萬物」更是藝術家表現其藝術精神的重要語彙，以達致朱為白所欲追尋的「天、地、人三者的精神內涵、價值」之目標。

循此，朱為白於 1969 年摸索完成木刻黑白版畫《樂園》（圖 1）與《二虎圖》（圖 2），即開始了其藉由「人」與「萬物」以表現其藝術精神的重要語彙。在這一階段的作品裡，朱為白以「愛與和平」為主題，以樸實、純真的表現手法，希冀關懷人與自然，進而關愛宇宙天地間的自然萬物。當中，除了《樂園》與《二虎圖》此二件作品，不乏以動物為題材者，諸如《五虎圖》（圖 7）、《鳥語》（圖 8）、《二牛圖》（圖 9）等。這些刻劃「萬物」的作品，其教人留下印象深刻的不僅是朱為白以極具表現性的木刻創作手法所表現的一種精湛的素描功力——諸如於《二虎圖》、《二牛圖》或《雲虎如意圖》（圖 10）中以斜線與排線並用、陰刻與陽刻混用的俐落刀法所孕育出來的蒼勁線條——有別於一般的「鄉土意識」版畫家忠實地以視覺寫實的方式刻劃鄉間景物，朱為白以繁密緊湊的線條與粗細各異的筆觸，刻劃出動物軀幹的質感，使得畫面形成鮮明的對比和視覺效果，其以形似「淵源共生，和諧共融」的「祥雲」等幾何圖式所勾勒之形體，略顯誇張的表現手法，讓作品畫面充斥著一種荒誕感與超現實感——諸如《鳥語》中所描繪的兩隻似在交談的禽鳥，渾圓的鳥背、粗大的腳趾、厚尖的嘴巴——不僅由此讓畫面生趣盎然，此類近乎超現實的表現手法，可說是朱為白先前受到米羅作品中的特殊符號語言與書法性之靈活筆觸的表現，抑或是克利心繫人性與自然而表現的兒童般純樸之線條與顏色等強烈風格影響下的一種延續。

朱為白「復歸於樸」所「回歸」之「本源」，所指的不僅是腳下的一片鄉土，其隱含的還有藝術家心中所懷想的「東方精神」。在「愛與和平」系列裡的另一重要題材，即是對民情的生動描繪。諸如《採菱姑娘》（圖 11）、《捉魚苗的人》（圖 12）等，皆是一幅幅體現生產勞動人物的作品；而此類描繪生活氣息的表達，還有其另一面——諸如《茶館一角》（圖 13）與《樹下情人》（圖 14）等——或是繪以湖光山色，或是以湖光山色旁那直聳蒼穹的柳樹形象構成畫面主體，或是細膩刻劃樹蔭下的博弈之士或男女老幼，皆呈現了朱為白欲傳達的一種「自然萬

³⁸ 同上註，頁 148。

物皆完美，男女老幼均臻善的博愛世界」之於生活的悠閒景致。³⁹ 此外，還有一些以「自省」為題材的作品，諸如《行道》（圖 15）與《深思》（圖 16）等，皆是為朱為白以「人本」為主體價值，嘗試探討個人情感抒發的另一表現。

（三）「生命型態」之形構

朱為白以「人本」為主體價值的藝術思考，在藝術家於 1973 年開始創作的「中國人」原版版畫集中，獲得進一步的表現。在此一系列的作品中，仿如電影分鏡般，朱為白將其所欲表現的人生態度切割為十二個面向——分別為《新年新希望》（圖 17）、《藝人與麵人》（圖 18）、《少夫少妻》（圖 19）、《橋東》（圖 20）、《橋西》（圖 21）、《後屋池塘》（圖 22）、《清心閣茶樓》（圖 23）、《木偶戲》（圖 24）、《自樂者》（圖 25）、《抒情者》（圖 26）、《竹屋新居》（圖 27）與《老伴》（圖 28）——透過刻劃中國人的生活態度之悠閒面貌，以展現一種「東方精神」的生活哲學與價值觀：「所謂吃飯容易，做事難，作人更難，其實人把名利得失看淡看開，知足則樂，無爭則安，作人不難，幸福易得。我所表現的就是這樣的中國人。」⁴⁰ 朱為白於「愛與和平」系列中所嘗試表現的一種老莊式的「天地與我並生，萬物與我同一」之哲學思維，更為凝聚而有系統地於「中國人」原版版畫集裡獲得更具體的表現；而朱為白自「愛與和平」系列開始，至「中國人」系列所反覆嘗試思考、描繪的「傳統」之「符號化的虛擬」，在接下來的「竹鎮」系列中，亦獲得更進一步的發展。

「竹鎮」系列可說是朱為白在其木刻版畫創作生涯中最深具代表性的創作呈現。由《竹鎮 A》（圖 29）、《竹鎮 B》（圖 30）、《竹鎮 C》（圖 31）、《竹鎮歡喜圖》（圖 32）與《竹鎮平安樓》（圖 33）、《夏日竹鎮郊外》（圖 34）所組成的系列作品，取材自農村的景象與人物，記錄從南京來到臺灣生命痕跡的輪轉，將生活所見之事物納入其中，為當時時代背景作見證。《竹鎮 A》是朱為白以緊密的構圖與短促的線條形成了其刻刀下的一個神妙世界，一幕幕的景象仿佛從歷史中活躍起來，除了具有古樸的風味外，也摻雜了大膽的現代氣韻。作者擅長短而有力的刀法，正好彰顯竹子的剛勁，如此恰如其分地運用在畫中的角色之下，不但活潑了畫面，也豐富了視覺感受；《竹鎮 B》則是延續自前一幅作品的脈絡，採取俯視構圖，將恬靜純樸的竹鎮熱鬧景象表露無疑。作品中人物活潑，

³⁹ 賴瑛瑛，〈圓融美滿的美感實踐——訪朱為白談個人早期創作〉，《現代美術》第 67 期，1996 年 8 月，頁 76。

⁴⁰ 同上註，頁 76。

動態十足，房舍儼然，街道井然，挑擔的、牽牛的、男女老幼都出現在街上，熱鬧的景象頗具傳統風俗畫的特色。《竹鎮 C》乃是作者一貫的竹林題材，如此幅所見，俯視的構圖，道路兩旁店鋪櫛比鱗次，市招飄揚，商販雲集，人來人往，好不熱鬧；表現的刀法，時而粗獷，時而柔密，人與物雖然繁複，但在藝術家巧妙處理下，構築出一幅耐人尋味的作品。

在《竹鎮歡喜圖》中，朱為白以市場上辦喜事的人家為主題，為當時的時代背景作見證。靈活的刀趣、黑白適中的比照，呈現出樸實和諧的生活。《竹鎮平安樓》從背景的竹林隱約是繼續《竹鎮歡喜圖》的延續作品，河流的銜接亦是另一種延伸，雖是續集，一塊「竹山芋仔糕」的招牌仍繫山野風光和鄉土情懷。作品中無論大刀的刻劃或小筆的描繪，都把握得恰到好處。⁴¹《夏日竹鎮郊外》是朱為白以竹取材，在一系列作品中以其日常習見的景色與人物，以及心目中的桃花源世界，在其純熟的刀法下發出一種嶄新的光輝。夏日的竹叢下，乘涼的慵懶人物、小狗，以及屋頂上曝曬的東西，清清楚楚交代了夏日的一絲一毫。朱為白的「竹鎮」系列是基於對此一時代未來發展推演的領悟與表現，在樸實、道德、和諧的領域裡面，沒有噪音及空氣污染，享受快樂的精神生活。畫中靈活的刀趣，黑白適中的比照，安逸樸實的鎮民，享受平靜和諧的幸福生活，正是朱為白夢寐以求的境地，也是眾人所嚮往的世界。⁴²此一系列的內涵訴求，是以靜觀的思想看中國人，再以中國人的靜觀思想看這個世界，「竹鎮」不僅是朱為白表現出懷想大陸原鄉的情感，亦是朱為白刻劃身處的臺灣桃花源。

由此可見，朱為白由抽象的藝術形式轉向具象的表現形式之轉變，並非是一種創作形式發展上的「斷層」或「斷裂」，而是藝術家在面對著一個將「傳統」視為一種「符號化的虛擬」的「現代化」之時代環境時，毅然選擇了面向這版畫創作世界裡的「傳統」——此番「傳統」的深層意涵，不僅在於藝術家將看似「土法煉鋼」的傳統木刻版畫作為其表現媒材，更將透過以傳統人文精神作為表現其「東方精神」的創作語境。在朱為白摸索與建構其「東方精神」的意象之過程中，由早期的純粹抽象之表現形式，過渡到一種完全以具象語彙為主的敘事手法，此一巨大而徹底的轉向在其藝術思維中的美感主體之構成的歷程裡，可說是由一種對意象語彙之揚棄所開展的「意象型態」之符號表現，於此時此刻轉向到一種以探討生命哲學之顯隱——即是一種以老子所提之「人本」為主體價值的動

⁴¹ 陳樹升：《臺灣現代美術大系·版畫類：鄉土意識版畫》，臺北，行政院文化建設委員會，2004年，頁73。

⁴² 同上註，頁71。

態存有之「道」——的「生命型態」之敘述表現。

四、敘事的符號化

(一) 複寫的敘事策略

縱觀朱為白前後三個階段的木刻版畫創作，可見其最早的兩幅木刻版畫作品《樂園》與《二虎圖》，皆以動物作為題材，而藝術家何以會藉由動物的刻劃與描繪，進而導向其所欲表達的人世間之「愛與和平」的理念？這或許即緣於一種動物之於人類的「暗喻性」。英國美學評論家約翰·柏格（John Berger, 1926-）即指出，人類與動物的相似與相異，最顯著的區別在於人類具有以符號來思考的能力：字眼不僅是單純的信號，其更重要的意義在於字眼以外的能指（signifier）；在人類的世界裡，最原始的符號即是動物，人與動物之間的差異也就起源於兩者與符號之間的關係。⁴³ 這些藝術表現媒介，為藝術符號形成的基礎，透過這些符號之外在具體構成，以傳達符號之內在蘊含意義。

朱為白將「愛與和平」系列與「中國人」原版版畫系列裡各別獨立而繁雜的呈現方式，於「竹鎮」系列（圖 29 至 圖 34）中以作一統一的組織與緊密的連結，諸如其《竹鎮歡喜圖》（圖 32）中運用了自右至左推移視點的散點透視之構圖方法，仿如畫軸長卷般富於變化，引領觀者深入畫面中繁複的人事與景物之情節，其所表現的一股濃厚的傳統民俗風貌與在地生活風情，讓此件作品被譽為是「版畫界的《清明上河圖》」。⁴⁴ 然而，有別於出身翰林圖畫院的北宋畫家張擇端（1085-1145）的千古巨作《清明上河圖》卷將平凡瑣碎的生活場面描繪成神聯氣貫的廣闊篇章，所表露出這位院派畫家對承平時期的汴梁日常生活的讚美，當中不免隱含著歌功頌德之意，⁴⁵ 朱為白的「竹鎮」系列所繼承的並非張擇端在《清明上河圖》裡對「物阜民豐」的繁榮景象之描繪，而是以樸實的手法更為純粹地刻劃中下層平民的社會生活，「人生如戲、戲要人觀，深入的洞察才知其所以然。」⁴⁶ 朱為白更為深入地表現其由「中國人」原版版畫集（圖 17 至圖 28）所發展而致的「樂天知命」之主題，蘊含著以「人」為主體的濃厚市井風俗色彩，顯示了朱

⁴³ John Berger 著，劉惠媛譯，《影像的閱讀》，臺北，遠流，2009年，頁9。

⁴⁴ 中國美術史學者劉梅琴即認為，朱為白的《竹鎮歡喜圖》中圍觀眺望迎娶新嫁娘的熱鬧場景，好似北宋張擇端所描繪開封汴京城外繁榮富庶的《清明上河圖》。參見劉梅琴，《藝術思維的現代詮釋》，臺北，歷史博物館，2010年，頁182。

⁴⁵ 羅一平，《歷史與敘事》，廣州，嶺南美術出版社，2006年，頁218-220。

⁴⁶ 賴瑛瑛，〈圓融美滿的美感實踐——訪朱為白談個人早期創作〉，《現代美術》第67期，1996年8月，頁76。

為白對民族性的觀察之細膩與高超的寫實技藝。無論朱為白欲藉由其木刻版畫的創作懷想大陸的原鄉，抑或是所身處的臺灣桃花源，此一系列的作品，在本質上皆具備了類似《清明上河圖》的敘事性之特點。

所謂「敘事」，即可視之為一種線性的敘述過程，而此線性的敘述過程之建構需藉由三者——即「授與者」與「接受者」，以及連結二者的媒介「代碼」——的交際與互動方能運作。羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）在其《符號學要義》中即開宗明義地指出，如同敘事作品內部一個（分布在「授與者」與「接受者」之間的）大的交流功能一樣，敘事作品作為客體亦為交際的對象：有個敘事作品的「授與者」有個敘事作品的「接受者」；而在整個敘事作品裡「授與者」與「接受者」得以表示的「代碼」之描述，突顯了敘述者與接收者二者交際之下對於化身為符號為「代碼」的複雜關係。由此可見，敘事性的成立與否，即建基於此一「符號」所承載之意義究竟為何。⁴⁷ 在符號學（semiotics）體系裡，「符號」（sign）是一種表示成分和一種被表示成分——即分別為「能指」（signifier）與「所指」（signified）——的混合物。「能指」方面組成了表達方面，而「所指」方面則組成了內容方面。「功能符號」（sign-functions）所形成的一套符號學系統都具有一種其本質並非為了表現的表達內容，它們是每天都被運用的客體——在一種被誘導的方法中，被社會集團用以表現某些事物。⁴⁸ 張擇端是否有意藉由描繪表面上的昇平景象，以粉飾宋朝抱持偏安心態下日益尖銳化的階級和民族矛盾已不得而知，然而其以「東京汴梁」作為《清明上河圖》的敘述場景，因汴河所在是為當時的交通命脈，作品分為市郊、汴河兩岸和市內街道三大部份，逐步引導觀者進入繁盛喧鬧的市井，長卷居中部份聚焦著一座橫跨汴河的虹橋，此一「代碼」之描繪手法突顯了橋上的各階層人物的互動與汴河內外漕運的緊張繁忙，隱喻了汴京在溝通南北經濟上的樞紐作用，如前所述，當中不免隱含著歌功頌德之意。反觀「竹鎮」系列，朱為白則試圖以「竹」此一「文化符碼」替代了張擇端在《清明上河圖》中所採用的「地點感」為其「符號」的敘事策略，依賴此一「文化符碼」為藝術家傳達其「東方精神」的中介（medium）的形式，以讓藝術思維與意象能具體地被呈現與感知。

循此，或許可以針對朱為白前後三個階段的木刻版畫作一創作脈絡上的耙梳：早從「愛與和平」系列開始，朱為白就嘗試通過創作那些在我們看起來似缺乏系

⁴⁷ Roland Barthes 著，洪顯勝譯，《符號學要義》，臺北，南方叢書，1988年，頁158-159。

⁴⁸ 同上註，頁59-61。

統的作品中之符碼，按照其「敘事語法」組織連結起來，以建立起一套獨特的視覺符號系譜，此期可說是其敘事策略中的「醞釀階段」(incubation)；在接下來的「中國人」系列中，朱為白即開始嘗試運用這些視覺符號元素以「試驗」其敘事模式，一組 12 幅的「中國人」原版版畫集即是其代表，此期可說是其敘事策略中的「豁朗階段」(illumination)；最後，朱為白將前兩個階段的手法結合起來，運用在之後的「竹鎮」系列之中，此期可說是其敘事策略中的「驗證階段」(verification)，而《竹鎮歡喜圖》即可被視為其敘事策略中的巔峰之作。由此可見，「竹鎮」系列中所展現出的敘事性的純熟技巧並非出於偶然，其立基有其脈絡可尋。

(二) 竹之意象：文化身分的母題

朱為白將「愛與和平」系列與「中國人」原版版畫系列裡各別獨立而繁雜的呈現方式，於「竹鎮」系列中化為了畫面中櫛比鱗次的「竹建築」，而連結藝術家與觀者的「紐帶」之中介(medium)，即是其「竹」之意象。藝術家何以會以「竹」作為其作品主題的文化語彙，以表現一種民族性與文化表徵？朱為白的「竹鎮」系列，「竹」之意象除了代表其文化身分上的認定，同時也具有文化建制下的意義符碼。由追溯「竹」此文化符號的建構過程與文化意涵，並梳理朱為白以「竹」為創作概念及其背後的創作動機，將得以另一種視角審視其藝術在文化主體性之建構上的發展與表現。

「竹文化符號」則是指一定的社會環境用於較穩固地象徵某種特定意義的事象，即指稱、象徵或表現所指的能指。人類的社會活動和歷史活動、社會的人際關係及歷史時間都伴隨著符號，符號把人們內心的情感、觀念與外部世界的特定事象聯結起來。人們內心的情感和觀念等借助外部世界的特定事象加以指稱、象徵與表現，外部世界的特定事象含有指稱、象徵與表現人們內心的情感和觀念的功能，而把兩者聯結起來的正是特定的社會環境和歷史傳統。「竹」被中華文化賦予象徵宗教觀念的理想人格、表現審美情感和審美理想的功能，中華民族的內在情感觀念常借竹而得以象徵與表現，因而「竹」成為中華文化的一種重要符號。除了宗教、文學與繪畫之外，中國竹文化符號還包含竹人格符號的功能。在「天人合一」觀念和「比德」思維的作用下，竹在中華文化中被人格化，成為象徵中華民族的人格評價、人格理想和人格目標的一種重要的人格符號。中國傳統文化的竹——儒家和道家建構出兩種迥然相異的人生道路和人格理想：建功立德和遁

跡山林、剛正奮進與淡泊自適。這迥然相反的二元人格標準構成了中國傳統理想人格系統。「竹人格」符號以其特有的包容性，意指著中國傳統人格的整個結構和系統。⁴⁹ 這種以「竹」喻「人」的精神，早在古時的書畫世界裡就有著悠久的傳統。有別於出身於宮廷畫院的職業畫家，身兼書法家與畫家的文人士大夫，由於掌握了揮毫的筆法，因而對於需筆墨技巧的繪畫主題——尤以竹、蘭、梅等植物花卉此一類主題為甚——其表現可說是揮灑自如。這些士大夫的初衷不在於成就「偉大的藝術」，而在於透過借助大自然的形像，表達一種心靈狀態、一種精神意趣，甚至是一種生存的方式，大文豪蘇軾（1037-1101）即因其「從地一直起至頂、而不逐節累之」的畫竹之法，而有了「竹生時何嘗逐節而生」的名言；另一位尤擅墨竹的大畫家文同（1018-1079）亦有「畫竹必先得成竹於胸中」的心得。⁵⁰

學者程抱一（1929- ）於其《中國詩畫語言研究》一書中，即就書法不斷顯揚昭彰文字的形象化特徵時指出，中國文人墨客不曾放棄發掘其喚起聯想的力量。程抱一進而以符號學的觀點，解讀禪宗信奉者王維（692-761）在一首五言絕句《辛夷塢》中描寫了一株正在開花的辛夷樹。詩人試圖暗示，透過努力靜觀那棵樹，從樹的「內部」體驗了開花的過程，自己最終與樹「合二為一」；然而王維並無運用指稱語言來解釋這一體驗，而只是在絕句的第一行詩中排列了五個字：「木末芙蓉花」。程抱一認為，即便不諳漢語的讀者，必然也能察覺這些字的視覺特徵，它們的接觸與詩句的含義相吻合——第一個字：一株光禿禿的樹；第二個字：枝頭上長出一些東西；第三個字：出現了一個花蕾，「艹」是用來表示草或葉的部首；第四個字：花蕾綻放開來；第五個字：臆度盛開的花——循此按照順序來讀這幾個字，人們會產生一種目睹一株樹開花過程的印象。然而，穿過這些表意文字，在所展現的視覺特徵與所表明的含義背後，一位懂漢語的讀者不會不察覺到另一番巧妙的意涵——「芙」中包含著「夫」（男子）的成分，而「夫」則包含著「人」的成分，從而，前兩個字所呈現的樹，由此開始寄居了人的身影；第四個字「蓉」包含著「容」的成分（花蕾綻放為面容），在「容」字裡面則包含著「口」的成分（口會說話）；最後，第五個字包含著「化」（轉化）的成分（人正在參與宇宙轉化）——詩人透過非常簡練的手段，未求助於外在評論，在我們眼前復活了一場神祕的體驗，展現了它所經歷的各個階段。⁵¹

⁴⁹ 何明、廖國強，《中國竹文化研究》，昆明，雲南教育，1994年，頁15。

⁵⁰ 程抱一著，涂衛群譯，《中國詩畫語言研究》，臺北，典藏，2011年，頁41。

⁵¹ 同上註，頁30-31。

程抱一借用符號學解讀王維詩句中的視覺特徵與詩句含義之間的轉化，在朱為白的作品中的「竹」之視覺景觀特徵，亦藉由符號學的「轉化」功能，而達致了其文化符號的含義。由此可見，竹文化景觀與竹文化符號的互相聯繫表現在互相貫通即所體現的文化精神的一致之上。竹文化景觀和竹文化符號所指喻、顯示的都是中華民族的文化，其文化指歸是統一的。兩者的互相聯繫最後表現在互相影響、互相作用上。竹文化景觀為竹的符號化提供了前提和基礎。竹大量進入人們的生活生產領域，成為人們常用常伴之物，從而獲得使用價值，被賦予文化意蘊，在此基礎之上才會被中華文化環境較恆長地指代、象徵與表現宗教、審美、人格等方面的情感、觀念和理想。同時，竹文化符號對於竹文化景觀文化內涵的明確化和深化有著促進作用。竹文化符號一般來說能夠比為固定而明晰地象徵、喻示某種文化觀念，一旦人們肯定與接受竹文化符號的能指與所指關係之後，自然而然地就會把某一竹製器物和食筍等與某一文化觀念相聯接，從而促使竹文化景觀中較模糊含混粗淺的文化內涵明確化、清晰化。⁵²

（三）竹鎮：以符號為體的精神空間

魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim, 1904-2007）在其《建築形式的視覺動力》（*The Dynamics of Architectural Form*）一書的結尾如此總結道：「所有人類的思想在知覺空間——建築的媒介中被創造出來，無論有意或無意，當它被發明並且建造成型時，就成了思想的化身。」⁵³ 雖然阿恩海姆在這裡所論及的是建築物之於人類的意義，但縱觀各種形式的藝術表現——無論是畫框以內的油彩繪畫，還是畫框之外的造型藝術——通過建築形式所體現的意象思維，往往不僅局限於建築物本體。在朱為白一系列作品中的視覺符號的建構上——尤其是充斥於畫面裡的「竹建築」——朱為白欲藉以「靜觀」為中心思想映照中國人，再以中國人的「靜觀」之生活態度觀照這個世界的「竹鎮」系列作品裡的「竹建築」，或許即是藝術家的「思想的化身」。

在「竹鎮」系列裡，竹的「人化」和「文化化」的程度不斷拓展與加深，由文化的顯層面逐漸深入到文化的隱層面，以達致其以「人本」為主體的精神追求。其藝術主體精神由自「愛與和平」系列與「中國人」原版畫系列，由「人」與「萬物」等繁雜而單一的符號，向觀念文化的內化過程中，於「竹鎮」系列中呈

⁵² 何明、廖國強，《中國竹文化研究》，昆明，雲南教育，1994年，頁19-20。

⁵³ Rudolf Arnheim 著，寧海林譯，《建築形式的視覺動力》，北京，中國建築工業，2006年，頁217。

現為一具體而富有意涵的文化符號——「竹」——在此一演進序列，「竹」是藝術家寄寓情感的審美對象，亦是其體現其「東方精神」的文化象徵物。此時，竹的物質形態隱化和符號化，民族文化的「自主意識」因而得以顯化和強化，「竹」演化為文化意識中的一種重要的符號，徹底地變成「為我之物」。⁵⁴阿恩海姆即認為，當人類的心靈組織思想整體的時候，就不可避免地依據空間意象。建築設計是關於它功能的思想的空間組織。反過來說，任何思想的構造都呈現為建築形式。⁵⁵建築文化，是一種帶有實用性功能的物質與精神文化現象。由於其供居住以及其它一切適於建築環境中進行的生活活動之中，實用性功能是基本的，構成建築物的物質材料和技術因素具有不同於其它文化現象的外部特徵，就是說，建築文化的物質因素具有十分觸目的特點，因此，建築文化可說同時亦是一種精神現象，⁵⁶而「竹鎮」儼然是朱為白藉由「竹」所架構而成的文化精神領域。

梁思成（1901-1972）與林徽因（1904-1955）曾從文化審美的角度提出了「建築意」的概念：「在建築審美者的眼裡，都能引起特異的感覺，在『詩意』與『畫意』之外，還使他感到一『建築意』的愉快。」⁵⁷而此一建築的文化之美，即立基於其建築文化的象徵，指通過一定建築文化現象，暗示出一定的「建築意」，即一定的抽象觀念情緒。自古的建築文化，其精神意義無不在於象徵。由此可見，建築文化的象徵，必關乎兩大因素，「第一是意義，其次是這意義的表現。意義就是一種觀念或對象，不管它的內容是什麼，表現是一種感性存在或一種形象。」⁵⁸黑格爾的這番論述，說明了象徵「意義」是建築文化的第一要素；而朱為白的「竹鎮」中蔥鬱的「建築意」，即是將一系列文化符號與素質，蘊涵於一系列建築「語彙」之中的「竹建築」中。

蘇珊·郎格（Susanne K.Langer, 1895-1982）曾就建築之意象創造，指出是為「一個有形呈現的人類環境，它表現了組成某種文化的特定節奏的功能樣式。」建築創造了一個世界的表象，而這個世界則是自我的副本。這是一個被創造可以看見的整體環境。在那裡就像在部落之中，自我是集體的自我，自我的世界是公

⁵⁴ 何明、廖國強，《中國竹文化研究》，昆明，雲南教育，1994年，頁5-6。

⁵⁵ Rudolf Arnheim 著，寧海林譯，《建築形式的視覺動力》，北京，中國建築工業，2006年，頁214。

⁵⁶ 王振復，《中華古代文化中的建築美》，臺北，博遠，1993年，頁178。

⁵⁷ 梁思成、林徽音，《平郊建築雜錄》，《中國營造學刊匯刊》第3卷第4期。轉引自王振復，《中華古代文化中的建築美》，臺北，博遠，1993年，頁179。

⁵⁸ 黑格爾，《美學》第2卷，頁10。轉引自王振復，《中華古代文化中的建築美》，臺北，博遠，1993年，頁182。

共的。對於個人的人格它是歸宿。就像一個人的實際環境就是一個功能關係系統，一個虛的「環境」，一個建築所創造的空間，也是一個功能性存在的符號。這就是建築中被創造的生命意象。它是一個「種族領域」的可見表象，在形式的力量與相互作用中被發現的人類符號。⁵⁹ 朱為白以「竹」建構而成的精神空間，呈現了一種集體的文化意識，其文化意象是「共有」的，這就如「宗教空間」此一虛幻的領域般，其所建構的實體空間雖是具象而有形的，然而其所欲呈現的世俗觀念則是一種「天人合一」的精神追尋。朱為白的「竹鎮」系列中，其連結藝術家與觀者的「紐帶」——即是其「竹」之意象——其表現的即是一種中國建築人本精神群體意識的體現，朱為白所欲藉由「竹鎮」所表現的一種「人本」之主體價值，即建立於其以「竹」此一文化符碼所打造的一個其尺度是以人為本的建築空間，進而進入到一種精神空間。

五、小結

1970 年代期間正是台灣藝壇掀起熾熱的「鄉土運動」的關鍵十年，這股源始於台灣文學界的本土文化運動所強調的「鄉土意識」，讓臺灣的鄉土版畫創作發展達到了巔峰。以朱為白為例，其早期作品多以抽象題材為主，卻在 1970 年代轉向具象的木刻版畫創作，其創作發展的「改弦易轍」，雖然不盡然為順應時代的發展洪流，而是其在創作過程中多番思考後的結果。朱為白曾與李錫奇於 1978 年共同成立「版畫家畫廊」，並於 1987 年至 1990 年與李錫奇、徐術修共創「三原色畫廊」，該兩處畫廊專以展覽版畫以及現代藝術作品為主，並於 1979 年獲中華民國畫學會版畫金爵獎殊榮，⁶⁰ 這些紀錄不僅說明了他對版畫藝術的貢獻和推廣的熱誠，亦突顯了他在創作理念上不受主流思潮左右的一種自我追尋。朱為白在這段版畫創作期間所留下來的作品，從視覺符號的摸索再到文化語彙的創立，可說是一種東方意象思維的美學實踐。

藝術家所使用的特殊媒介之表現，從來就不局限於無具體方式的一般表現。「一位傑出藝術家，並不把他的媒介當作一種外在、無關緊要的材料。」卡西爾即曾指出，「藝術裡的語詞、色彩、線條、空間形式、音樂聲調，都不僅是再現

⁵⁹ Susanne K. Langer 著，劉大基、傅志強、周發祥譯，《情感與形式》，臺北，商鼎文化，1991 年，頁 114-116。

⁶⁰ 陳樹升，《臺灣現代美術大系·版畫類：鄉土意識版畫》，臺北，行政院文化建設委員會，2004 年，頁 72。

的技術手段，它們本身就是藝術的條件，是創造藝術活動的根本環節。」⁶¹ 朱為白的黑白木刻版畫之創作手法，建立在一種一正一反——即是由正與反構成辯證互動的創作觀——的複合圖相之表現上，其以刀代筆，以鑿刀游刃於木板之上、紋理之間，因著陰陽原理而倒印出一幅幅黑白分明的版畫作品，讓其藝術表現具備陰陽異相的繁衍機轉，「復歸於樸」；藝術家所「回歸」之「本源」，是藝術家腳下的鄉土，而其「心中之象」即是其一幅幅刻劃著寓意「東方精神」的萬物之形象。朱為白將「愛與和平」系列與「中國人」原版版畫系列裡各別獨立而繁雜的呈現方式，於「竹鎮」系列中化為了畫面中櫛比鱗次的「竹建築」，而連結藝術家與觀者的「紐帶」之中介，即是其「竹」之意象。在其「竹鎮」系列中，「竹」之文化意象的運用，更讓「竹」的物質形態隱化和符號化，因而顯化和強化藝術表現中的「自主意識」。

由此，我們得以看見朱為白此期的木刻版畫創作，之於其一甲子的藝術創作軸線上的兩項意義：從梳理朱為白早期的「意象型態」之創作思維與脈絡，即可釐清藝術家如何由「文化自覺」出發，於其藝術思維與創作技法上藉由「自發性」與「表現力」等創造性之「轉化」手法，以極力達致對形象之揚棄的「離形寫意」等藝術表現，⁶² 而朱為白藉由版畫所形塑之「生命型態」即是承接自其以非形象的創作模式「意象型態」，反之嘗試以具象的形式思考「東方精神」之意象思維的表現形式的一個醞釀階段，以為其日後回歸複合藝術創作所做的準備，此為其一；另一方面，這一段期間的木刻版畫創作，卻也造就了其創作生涯中，一種以具象表現形式、針對人生觀進行探勘的「生命型態」，由此埋下了其日後的複合藝術創作中「東方精神」之產生質變的伏筆，即其自八〇年代以降試圖以傳達的精神面向和藝術表現所形塑之「境界型態」——道之「無方」與禪之「造空」的藝術語言——貫徹了朱為白針對「傳統的東方」與「現代的西方」如何相契合的創作難題所作的回應與示範。⁶³

⁶¹ Ernst Cassirer 著，羅興漢譯，《符號·神話·文化》，臺北，結構群，1990年，頁118。

⁶² 孫松清，〈意象型態：朱為白藝術精神中美感主體構成之雛型〉，《文化研究雙月報》139期，2013年7月，頁23-24。

⁶³ 孫松清，〈境界型態：朱為白空間美學的文化意象之轉譯與轉化〉，《雕塑研究》第12期，2014年9月，頁125-126。

參考文獻

- Ernst Cassirer 著，羅興漢譯，《符號·神話·文化》，臺北，結構群，1990年。
- John Berger 著，劉惠媛譯，《影像的閱讀》，臺北，遠流，2009年。
- Riva Castleman 著，張正仁譯，《二十世紀版畫藝術史》，臺北，遠流，2001年。
- Roland Barthes 著，洪顯勝譯，《符號學要義》，臺北，南方叢書，1988年。
- Rudolf Arnheim 著，寧海林譯，《建築形式的視覺動力》，北京，中國建築工業，2006年。
- Susanne K. Langer 著，劉大基、傅志強、周發祥譯，《情感與形式》，臺北，商鼎文化，1991年。
- 孔國橋，《「在場」的印刷——歷史視域下的版畫與藝術》，杭州，中國美術學院，2008年。
- 方美晶編，《朱為白回顧展》，臺北，臺北市立美術館，2005年。
- 王振復，《中華古代文化中的建築美》，臺北，博遠，1993年。
- 何明、廖國強，《中國竹文化研究》，昆明，雲南教育，1994年。
- 吳宇棠，〈回應當代性——梅丁衍創作思維中的版畫方法學讀〉，許鐘榮編，《臺灣名家美術 100—版畫：梅丁衍》，臺北，香柏樹文化科技，2010年，頁 5-11。
- 孫松清，〈意象型態：朱為白藝術精神中美感主體構成之雛型〉，《文化研究雙月報》第 139 期，2013 年 7 月，頁 2-32。
- 孫松清，〈境界型態：朱為白空間美學的文化意象之轉譯與轉化〉，《雕塑研究》第 12 期，2014 年 9 月，頁 85-133。
- 郭博州，《臺灣鄉土藝術導賞教學手冊》，臺北，國立臺灣藝術教育館，2002 年。
- 陳奕愷、陳奕伶，《臺灣當代美術大系·媒材篇：版畫藝術》，臺北，行政院文化建設委員會，2003 年。
- 陳鼓應，《老子今註今譯及評介》，臺北，臺灣商務印書館，2012 年。
- 陳樹升，〈臺灣版畫的發展與變遷〉，載林明賢主編，《版「話」臺灣》，臺中，國立臺灣美術館，2003 年。
- 陳樹升，《臺灣現代美術大系·版畫類：鄉土意識版畫》，臺北，行政院文化建設委員會，2004 年。
- 程抱一著，涂衛群譯，《中國詩畫語言研究》，臺北，典藏，2011 年。
- 劉梅琴，《藝術思維的現代詮釋》，臺北，歷史博物館，2010 年。

蕭瓊瑞，《島嶼色彩：臺灣美術史論》，臺北，東大，1997年。

賴瑛瑛，〈圓融美滿的美感實踐——訪朱為白談個人早期創作〉，《現代美術》
第67期，1996年8月，頁72-77。

賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，臺北，遠流，2003年。

羅一平，《歷史與敘事》，廣州，嶺南美術出版社，2006年。

龔智明，《臺灣現代美術大系·版畫類：現代造型版畫》，臺北，行政院文化建
設委員會，2004年。



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