

字游天地外·抽象有無中

—陳庭詩文字性版畫美學及其時代意義

李思賢

Beyond Words, Within Abstract: Chen Ting-shih's Text-based Prints and their Significance in his Time / Li, Szu-Hsien

摘要

作為一位在臺灣美術史上的代表人物，藝術家陳庭詩的美學與藝術閱讀，是否隨著他老人家 10 年前的過世，而予以蓋棺論定？這個問題不單只發生在陳庭詩身上，無論藝術家本人健在與否，所有幾乎已受肯定且被清晰定位的藝術家都可能出現這種被單一閱讀的狀態。這便是本論文意圖另闢蹊徑的出發點，也是筆者試圖為臺灣美術家建立新的論述文本與觀點的基本立場。

陳庭詩的創作載體基本建立在版畫、鐵雕和少部分的彩墨與書法上；他的版畫在混元一炁中大開大闔，他的鐵雕於素樸簡約裡暢快淋漓。就是這種聯繫天地的概括式造型，配上陳庭詩生命中「耳氏」的無聲狀態，讓許多關於他的藝評文字都直指「大音希聲」或「大象無形」的方向展開。然而，閱讀陳庭詩是否就僅止於此？儘管陳庭詩的作品型態單純，但深究其作品的內質，卻可能因為不同的系列造型而改換了陳庭詩關注的對象，以及那被他所討論的對象所凝煉出的不同的美學。換言之，「大音希聲」或「大象無形」雖然用來閱讀陳庭詩的整體概括性有某種內外交合的妥切，但一位作品質地精鍊的藝術家，或可容有宛如剝洋蔥式層層解讀的可能，是此，陳老的美學便可能因作品的閱讀觀點和專業改換而產生其他新的美學況味的出現。

本論文抽取了陳庭詩 1970 年代中期以漢字筆畫入畫的《夢在冰河》(Dreaming in the Glacier)、《書法》(Calligraphy)和《春醒》(Awakening of Spring)等三個版畫系列作為研究樣本，分析陳庭詩將漢字筆畫拆解之後，以獨立單元個別置入畫面再重組的抽象藝術的視覺與觀念上的理解，以及對陳老這類作品出現在同為現代抽象主義狂潮的 70 年代的時代意義做出解釋。

基本而言，陳庭詩的此類版畫創作其來有自，同為 1964 年代中期的《紡》和《定》的系列之作，便就是仿自刻有甲骨卜辭的龜背和牛骨的拓片，是一種文化感的視覺認證，也同時是作為一個中國人通過文化圖像的身份認證。文字符碼

涉入陳庭詩作品，加重了視覺文化感的確認，儘管摻入、也構到了西方討論「抽象藝術」的論述語言，然而無可諱言地，作為一門東方藝術，我們勢將陳庭詩的文字性版畫回放至東方的美學語境裡，方見精義。

關鍵詞：陳庭詩、版畫、文字性、漢字、抽象結構、抽象藝術



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

一、前言：藝術史的另種閱讀

藝術史該怎麼書寫？如何在現有的材料中，耙梳和整理出新的說法？又或者，能在已然被歸檔和塵封在時間長河裡的藝術事件、作品、藝術家，撿拾出不同的問題與觀點，為藝術的人文樣貌提供更為多元的面向，這應是作為一位藝術史家責無旁貸的義務和使命。值得關切的是，在臺灣我們常見的藝術史文論，多礙於藝術考古和研究方法學的不甚發達，而停留在史料的整理和已然提出的內容的再詮釋之中，因而產生學術反芻的現象。如此，便難為藝術史提供更多元的觀看角度和研究文本。

以劉國松（1932-）為例，這位叱吒於臺灣美術史的「五月、東方」年代的「神樣」人物，汗牛充棟的書寫劉國松的研究與評論文字，大多都仍以他的「當年勇」作為發揮主軸；書法、文字、水墨抽象畫、現代畫……對此，筆者在一次為劉國松做「新論」時慨嘆道：

雖逾從心所欲之年但卻精神依然矍鑠、創作依舊沛豐的劉國松，怎能單純地從他 1960 年代的成就中，逕作論述性的理論蓋棺？！換言之，劉國松的藝術成就和名氣雖早奠於他的青年時期，在再多類似觀點文字多是錦上添花的前提下，如何在其後續的創作中尋找不同的討論可能，是值得關注之事。¹

藝術家在長時間的思索與創作間，無論是閱歷、心境、心性和對生命周遭的感悟，肯定都隨著年齡的增長而更為深刻，投射在作品裡的內質也必然有所轉換或提升，因此藝術家的個案研究，怎可能停留在過去的成就之上？劉國松研究之例如此鮮明，體現到今日我們在此再論陳庭詩時，是否能有更不同的說法與觀點的出現，便成為筆者本文的問題意識之所在。換言之，作為一位在臺灣美術史的代表人物，陳庭詩（1916-2002）的美學與藝術閱讀，是否隨著他老人家 10 年前的過世，而隨即蓋棺論定？這個問題不單只發生在陳庭詩身上，無論藝術家本人健在與否，所有幾乎已受肯定且被清晰定位的藝術家，都可能出現這種被單一閱讀的狀態。

¹ 李思賢，〈雪網山痕皆自然——劉國松千禧階段的藝術美學〉，《造化心源——劉國松個展》（苗栗：苗栗縣政府國際文化觀光局，2010），頁 16。

陳庭詩這位因耳疾而被暱稱為「耳老」或「耳氏」的已故臺灣前輩藝術家，創作載體多元又多樣，基本建立在版畫、鐵雕和少部分的彩墨與書法上。他的版畫在混元一炁中大開大闢，他的鐵雕於素樸簡約裡暢快淋漓；就是這種聯繫天地的概括式造型，配上陳庭詩生命中「耳氏」的無聲狀態，讓許多關於他的藝評文字都直指「大音希聲」或「大象無形」的方向展開。因此我們便要問，閱讀陳庭詩是否就僅止於此？

儘管陳庭詩的作品型態單純，但深究其作品的內質，卻可能因為不同的系列造型而改換了陳庭詩關注的對象，以及那被他所討論的對象所凝煉出的不同的美學。換言之，「大音希聲」或「大象無形」雖然用來閱讀陳庭詩有某種內外交合的概括性妥切，但一位作品質地精鍊的藝術家，或可容有宛如剝洋蔥式層層解讀的可能。因此，陳老的美學便可能依循著作品的閱讀觀點和專業的改換，而產生其他新的美學況味的出現。這便是本論文意圖另闢蹊徑的出發點，也是筆者試圖為臺灣美術家建立新的論述文本與觀點的基本立場。而本文鎖定陳庭詩 1970 年代中期，以漢字的筆法與造型入畫的版畫為研究樣本，為陳庭詩這些相涉於「漢字」、「天地」與「抽象」等概念中的版畫，做出視覺、觀念與文化意味的解釋。

二、視覺性的風格概括

(一) 造型的聚合凝塑

一般認知的陳庭詩創作有兩大系統，前半生以版畫為主，而後半段則以鐵雕為要。版畫與鐵雕，在這兩種迥然不同的創作媒材間，陳庭詩賦予了它們同樣的大器形貌；而作為創作初始、形塑陳老藝術風格的版畫，更具備了觀察陳庭詩畢生藝術思維轉折的典範價值，特別是他那大批帶有宇宙意象的版畫作品，無疑是臺灣美術史上、甚而堪稱世界藝術中極為出色的創作。

陳庭詩版畫創作的各式主題系列多元多樣，但無論在色彩運用或造型構成上，陳老都沒有絲毫花俏的圖樣設計或矯情的結構安排，加上版材的特殊質地，它們因此共同指向了一種渾然天成的整體造象以及宇宙圖式氛圍。他的藝術風格從軍旅生涯中的磨練，無師自通地走出了一種對人間、社會有著深刻觀察的社會寫實風格。而最大的變化約略自 1950 年代後半時開始，他從具象寫實轉入抽象構成，原有的寫實的形體裂解成如立體派分割般地「解形」（1959）、繼之「散形」

(1959-61)、再逐步合攏的「聚形」(1960-63)、最終「確形」為今天我們所見到的陳庭詩風格。(圖一)

在陳庭詩大量的版畫系列中，以橫亙將近 30 年 (1971-1999) 的《晝與夜》(Day & Night) 系列最是典型。《晝與夜》的第一件作品出現在陳庭詩版畫風格「確形」之後，那已經是他版畫樣貌高度發展的年代；而作為版畫系列封筆之作的《晝與夜#102》(1999)，除了顯示了陳庭詩進入晚年的身體頹勢，也同時顯現了因時代發展、材料更新後，甘蔗板版畫的就此終結。於此，《晝與夜》系列清楚載記了陳老畫面上各式造型的變化轉折，無疑可說是陳庭詩版畫的發展史；他的任何一個版畫主題只要並置在《晝與夜》系列中，其視覺語言和美學概念便可立即地清晰呈現，包括以漢字入畫的作品。

在《晝與夜》中，我們經常看見一至兩大塊佔據大部分畫面或朱紅、或赭黑的色塊相互「夾擊」，而從中躍蹦出宛若日月星辰或日出東方的小圓；在紅、黑、金等五行中天地象徵的顏色搭配中，共同建構了天地、陰陽、日夜、晨昏等宇宙運行的天道與法則，予人一種神秘的東方古國意象的強烈印象。值得一提的是，從 1965 年左右畫面上就已經出現的「罅隙」(圖二)，更精準而貼切地呈現出自然界神秘力量的動能；在大面板塊的不預期處，天劈地裂的裂縫宛若閃電般強灌了具大的能量，而隱隱在深色大塊面的底層蓄勢勃發，蘊藏了藝術家對這種「天地」題材的無限憧憬。

從內在意義說，陳庭詩從寫實轉向意象的歷程是一個由隱喻轉向寄寓的過程，他將原先以寫實生活圖像的指涉，轉換為個人對天地周行不殆的崇敬。這個典型風格的塑建，猶如自混沌太初到宇宙肇立的過程，也是藝術家逐步整合個人藝術美學的思想途徑。從 1950 年代末期起，陳庭詩的創作提升至將意念轉為一種提出藝術家內心的形上層次，彷彿像撥雲見日、走出無知與懵懂的過程一般。

總括地說，畫面的由繁化簡、由具象寫實幻化為心靈抽象，顯現了陳庭詩看待事物已轉向原則性的掌握，我們也得以在這整個形象解放、重整、凝塑、再確立的歷程中，理解到陳庭詩心中世界觀的改變——變為一種以「一」為整體概念基礎的天地觀。而這種天地觀和寬闊而空靈的「一」的美學，自然地延伸到他的鐵雕和帶有行氣意味的書法文字性抽象版畫中。

(二) 一畫的美學思維

陳庭詩因幼時從高處跌落，摔傷聽覺系統而失去聽力、無法言語，人生自此遁入一種無聲的境界。正因如此，許多解讀陳庭詩藝術的文字中都自然地將他的「無聲」狀態，通過「置若罔聞」的揣意，認為陳庭詩的失聰是其得以全然擺脫俗事而專注藝事的關鍵。然而對一般人而言，我們很難真實體會一位瘖啞人士對時空環境的實際感受。所以，陳庭詩闐然無聲的靜謐世界是無法對等說明作品狀態的；從他為數眾多、令人神往的抽象版畫和意象鐵雕作品中，我們毋寧相信陳庭詩書香家學的背景、對古典哲學和傳統美學的超眾體會，才是讓他的藝術至臻化境的主因。

老子《道德經》中說：「大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形。」（《聞道章·第四十一》）是陳庭詩版畫所給予觀者的大體印象。大到天地運行、小至個人氣度的這種格局性問題，是中國古代美學經常談論的內容；陳庭詩通過一個簡單、渾然的造型，除了暗喻了對天地宇宙運行的讚頌詠歌外，也顯示了他對中國美學的傾慕。無論是近百幅作品的《畫與夜》，抑或是連結書法行氣布白的漢字版畫，陳老不斷在天圓地方的基礎上、在日月星辰的形象交錯間，交迭出他自古典美學中所歸納和演繹出的宏觀式的天地觀。簡鍊的造型語彙，體現的是一種大原則的掌握，讓我們不禁聯想到清初野逸畫僧石濤的「一」的美學。

「一」，是中國美學的根本與核心，說的是一種精神和一種原則。石濤在《苦瓜和尚畫語錄》的一開頭就說道：

太古無法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法於何立？立於一畫。一畫者眾有之本，萬象之根，見用於神，藏用於人，而世人不知。所以一畫之法，乃自我立。立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法也。（一畫章·第一）

這意思大致是說：在宇宙剛要建立、天地尚未成形之前，就已經有股不知名的凝聚的力量在混沌之中運行，當時所有的事物都尚未形成其規則，而當太朴（道）解放時，萬事萬物的法則都會自動到位，而最終確立於「一畫」之中。所以「一畫」是一種精神、原則，是一種「道」，它是天地萬物現象的本源。石濤說的這個「一畫」，是必須要靠每個人自己去建立、去實踐、去體會的，進而成為行為處世的基礎。

從陳庭詩作品的整體藝術樣貌來看，他所追求的美學精神和蔚為中國哲學、美學經典的《道德經》以及石濤的《畫語錄》之間，有著極為密切的內在共通與聯繫。陳庭詩將他對世界的看法建立在這種傳統的統一美學上，在藉由抽象造型的途徑去掌握內在質感與精神，不僅版畫如此，甚至在鐵雕和壓克力畫的創作上，也共同呈現了這種帷幄了高度內在嚴謹的內斂與修持。

（三） 自然的美學理想

就陳庭詩生前的許多畫友和山友表示，陳老有玩石的雅賞習性。在他舊居改設的紀念館中，放目四界充斥的除了他的鐵雕作品外，尚有許多陳老生前四處遊歷所攜回的奇形怪石。石頭上自然生成的紋理和自然碰撞或風化的痕跡，與他版畫中那些積累了飽足能量、蓄勢爆發的「罅隙」有著直接的關係。儘管此前在幾位藝術學者研究比較文獻所得出的結果顯示，陳庭詩版畫中的罅隙有仿效自獸骨卜辭拓片上裂縫的可能，然而藉由陳老生前舊友的證實，這些罅隙實際多來自其賞石的經驗，足見陳庭詩藝術仰賴大自然滋養的深刻程度。

陳庭詩的版畫圖式並不多元，藝術史學者林（蔣）伯欣提出了「碎片拼合、連續衍生」一詞來闡釋陳老的基本形式概括²，說的是陳庭詩單幅作品中多塊面的聚合狀態，也可以此為幾件多條幅併拼的大型版畫作品做出解釋。（圖三）有趣的是，「連續衍生」和道家的「道生一，一生二，二生三，三生萬物」（《老子·沖和章·第四十二》）的道理頗為一致；加上陳老版畫畫面陰陽狀態的高度指涉，都在在顯示了陳庭詩沁入中國哲學的深度，以及對「道法自然」的實踐。

在陳庭詩的許多版畫系列中，如「晝夜」、「星星」、「地心之運行」、「永恆的律動」、「零度以下」、「海韻」、「冰河」、「天籟」等系列題稱都取自大自然，就連融入書法意象的《夢在冰河》和《春醒》系列，也都直接地與大自然相涉。而「意志」、「圖騰」、「盤古開天」則與古代神話和哲思有關係，此外，許多仿自甲骨卜辭的龜背和牛骨拓片的作品圖像，同樣在這種與遠古哲思聯繫的內在狀態上，共同體現了高度的文化感。這些，都是陳庭詩藉由作品討論了人在天地之間觀心、觀物的不同文化與歷史情態。

² 林伯欣，〈寓形宇內復幾時：陳庭詩現代版畫的宇宙圖式與文化意涵〉，《大律希音——陳庭詩紀念展》（臺北市：臺北市立美術館，2002），頁 58。

從雅石而版畫，陳庭詩對自然的鍾愛，毋寧是陳庭詩效仿古人寄情於山水的一種表現。魏晉南北朝理論家宗炳說：「聖人含道映物，賢者澄懷味象。……峰岫嶢嶷，雲林森渺，聖賢映於絕代，萬趣融其神思。余復何為哉？暢神而已。神之所暢，孰有先焉！」（《畫山水序》）陳庭詩將心情託寄於大自然，無疑是一種古代文人的終極理想的現代翻版，只不過陳老並不以具體山水為表達罷了。

北宋大家郭熙嘗言道：「君子之所以愛夫山水者，其旨安在？丘園養素，所常處也；泉石嘯傲，所常樂也；漁樵隱逸，所常適也；猿鶴飛鳴，所常親也。」（《林泉高致》）這種徜徉於山林、忘情於自然的心靈悸動，和陳庭詩遊遍山川、玩賞奇石的生活情態也頗為一致。如是看來，陳庭詩對中國傳統深厚內涵的情思，通過藝術的呈現，傳達了他對自然的憧憬，宛若古人寄情於山水，最終達到「暢神」的境地。這是典型中國文人的格物理想，也是古學庭訓的家學淵源的高度體現。

三、文字性的意態表達

（一）版畫的文字涉入

依循前文所述的脈絡，陳庭詩在凝塑他畫面中圖像的「聚形」階段（1960-1963）時起，作品中就一直出現一種帶有古老文明感覺的圖騰，彷彿在追索藝術內質的同時，深入挖掘到母體文化的本源深處一般。在數幅畫題均為《圖騰》且同樣創作於1964年的作品中，我們明顯看出有著類似黑陶紋樣、原始壁畫，甚或非洲木雕等原始意味的圖樣；這類仿似原住民的原生式圖形，予人一種無可名狀的古老文明的民族藝術感。這是陳庭詩版畫逐步進入藝術視覺語言民族化的開端，也可以算是文字性版畫即將進入耳老畫面的先聲。

嗣後，陳庭詩明確以漢字作為畫面的構成，除了少部分散落在如「冰點」（Freezing point）等其他標題之外，基本上是以《夢在冰河》（Dreaming in the Glacier）（圖四）、《書法》（Calligraphy）（圖五）和《春醒》（Awakening of Spring）（圖六）等三個系列為最主要。當文字筆畫元素涉入陳庭詩作品中，成為主要表達的主體時，早已進展到陳老版畫藝術樣貌至臻成熟的階段。換句話說，若以前文所討論的中國古典美學的奠基為基礎的話，那麼文字進到陳庭詩版畫裡，毋寧是延展了他深厚的中國哲學底蘊，以及遠古文化與歷史情態的具體表現。

《夢在冰河》系列中，陳庭詩沿襲了他所慣常使用的日月星辰的宇宙圖示，也借用了創作「海韻」系列作品時的海水藍；他放大了活字版印刷的明體字形，將漢字原有的撥磔點畫的架構和筆畫趣味填滿整個畫面。在那些對我們來說既熟悉又陌生、似可辨識又實不可讀的「文字」中，直接轉換成畫面空間的布白，同時在黑白位置、色彩搭配、造型結構、詩意傾吐等內、外在構成間，形成了一種讓人頗感神秘的文藝語境。猶如美國文藝學者Richard G. Mason 所說的，陳庭詩創造了一種大膽卻能有所使人與之共振的抽象形式，而且是一種能與意象書法（ideographic calligraphy）做內在感通的抽象³。

弔詭的是，陳庭詩所幻造的這種東方禪意甚濃的作品語彙，實際上說來，不過就是直接將漢字的視覺意象搬入畫面，竟能使得整件作品有如此明顯的文化語境；我們不禁要問，究竟是陳庭詩的作品內蘊傳遞了中國美學的興味，抑或是白底黑線的中文字構成了那種帶有刻板印象的文化意味？這或是十分值得探討的觀看（Seeing）的本質提問。

（二）漢字的筆畫解形

漢字的筆畫解形，應證了前文陳庭詩風格中那個「確形」的歷程。在收束飄散於空中的混沌之氣過程中，「漢字」這種文化視覺系統語言的落定，猶如作者對母文化的歸檔般，是一種感官經驗（sensation）的促使而完成的視覺直覺。是何種動力，驅使了陳庭詩將毫無形體的渾然一炁轉換為「碎片拼合、連續衍生」的宇宙圖示？顯然是來自於一股內在感官意念的能量，在無可實證的前提下，透過畫家自身的本體反思以及對文明的理解，確立了這種視覺訊息的清楚掌握⁴。

一個有趣的對照點，或容我們對陳老的文字性創作有內外在此交叉辯證空間。我們在陳庭詩畫面中所見到的「文字」，竟是在他非但已然「聚形」甚而「確形」的成熟期所做，文字架構從陳老的「確形」狀態中，重新解構而回到「解形」的太朴混沌境地。這其實可從兩個問題點去理解：其一，陳庭詩畫面文字的「解形」實非真的將文字筆畫解體，而是建立在他「碎片拼合、連續衍生」的視覺慣性下

³ Richard G. Mason, 'Chen Ting-Shih: An Appreciation', "Graphic Art by the Contemporary Chinese Artist: Chen Ting-Shih", p.11。

⁴ 相關論述參考 Nancy Armstrong, 〈影像與帝國——視覺文化的簡要系譜〉(Image and Empire: A Brief Genealogy of Visual Culture) (吳雅鳳譯), 《文化的視覺系統 II: 帝國—亞洲—主體性》(臺北市: 麥田, 2006), 頁 39-52。

的結果；其二，中文字的完整聚合，具有可辨讀的文符實用性，毫不掩飾地全然使用，不但未能替陳庭詩提升任何視覺藝術的本體質量，反而會因為過於直接而致使美術作品落入概念的矯情窘境。是此，陳庭詩的版畫中沒有文字，但他用了文字筆畫的抽象造型，構成了一種視覺上的新意與趣味。

陳庭詩是為抽象而抽象？或為漢字而漢字嗎？這便是陳庭詩此類作品的懸疑之處。陳庭詩的文字涉入版畫的創作，既無法全以中國的「書法」觀念視之，也不能單用西方的純粹「抽象」看待；原因無他，關鍵就在於陳庭詩作為一個中國人，懂得將中國書畫美學深藏其中，卻又維持了一定程度的抽象視覺語言。當文字成為陳庭詩畫面的主角時，在不好直接呈現的前提下，某種程度的變形，或許就成了耳老最終的選擇。正因此，陳庭詩畫面中的「文字」多無法辨讀，但也的確有某幾件作品的文字造型，隱約浮現了可供辨識與臆測的清晰，而提供了更為複雜的討論空間⁵。

就一般對藝術史的研究狀態言之，全然去除可辨形象者，則為純粹「抽象」。當代書藝經常以抽掉文符意義、抽離對文字的知識性理解、擱置深奧難懂的漢字意涵，來當作「書法」的前衛性表現。原因無他，唯有排除這層對外國人來說最大、最難以逾越的障礙，才能輕易地與國際接軌。因此，解構漢字造型，並將之抽象視覺語言最大化成為單純的點畫造型，便成了變化當代書藝的慣用手法。然而，僅以「抽象」觀點去看書法，確實過度簡化了書法的深厚文化內涵；抽去了「文學性」而只保留了「藝術性」，那便不叫書法。而早於半世紀前就已經創作了的陳庭詩版畫，他的文字性表達就已經不那麼表面和膚淺，足見當時代的陳庭詩，其先鋒的姿態其實已極為鮮明。

（三）抽象的似有若無

解形後的文字，是否就一定是抽象？相對來說，抽象的視覺構成，就必然純粹抽象嗎？從繪畫美學的觀點上看，許多視覺表面抽象的作品，其實都有深刻且準確的內在表達。以「色域繪畫」(Color Field Painting) 見長的美國抽象繪畫大師羅斯柯 (Mark Rothko, 1903-70) 的作品為例，他那外圍迷濛氳氳、上下分色

⁵ 此一觀點係由程代勒教授於國立臺灣美術館《滿庭詩意——陳庭詩藝術研討會》(2012.06.09) 中，針對筆者的論文發表所做出的提問與回應。

的抽象作品，雖然只是極為細緻的色彩描繪，但卻往往能透過色光的渲染力，讓人彷彿有種宗教的神聖感，而感到一股深刻的柔靜、沈澁和心靈撫慰。

羅斯柯的抽象語言雖然十分簡單，但視覺上神聖感的表現並不亞於直接將耶穌或聖母聖像畫出，甚而是有過之而無不及。這裡所欲以指陳的重點，在於抽象繪畫本身的某種形而上的內在精確，有時會讓人忽視它外在的抽象語言。陳庭詩的作品便始終帶有這種視覺的魅惑力，無論在宇宙圖式的版畫，還是俐落簡樸的鐵雕，均能直指屬於東方文明的古國想像，而解構了漢字但又有可能直接將漢字用進來、保有字義的所謂「抽象」版畫，不但增添了陳庭詩藝術的神秘，更因此形成了陳庭詩藝術的風華。

《書法#4》(1977)(圖七)是2012年國美館的陳庭詩《滿庭詩意》回顧展中展出的唯一一件書法性版畫；畫面中有一個與其他作品相較下手書感較強的書法筆畫，字形看起來像「乎」，若加上右下方的紅圈則像「呼」。紅圈可能是「口」字的代表，更可能是古典文學中句讀的圈點。臺灣知名的書法家、水墨畫家程代勒認為：「因為陳庭詩講不出來，放入字意，對陳庭詩本身應是有意義的。」⁶無論何者、也不管我們怎麼猜測或解讀，事實上都無損於陳庭詩文字性抽象繪畫的禪意與美感，以及作為一種抽象藝術所給予觀者的心靈洗滌。

除了《書法》系列之外，陳庭詩漢字涉入的典型表現還有許多畫題與「書法」無關者。例如同樣創作於1974年的《夢在冰河#6》(圖八)和《夢在冰河#7》(圖九)兩件作品，宛若一對孿生兄弟，就像中國對聯一樣，相互映襯、互有輝映。條幅的布白，其空間的陰陽疏密的配置與留白的感覺，也與立軸花鳥畫的安排異曲同工：下拉的線條，宛若紫藤、葫蘆或牽牛花上密下疏的構圖；畫面的邊角位置上，點上了類似「押角章」或書法落款押印的藍……。這種視覺構成與空間呼應，無一不是中國書畫系統的美學內容。而陳庭詩在這兩幅作品中「寫」的到底是什麼字，就不得而知了⁷。

旅美著名中國藝術史家李鑄晉(1920-)曾說，陳庭詩作品中的純粹造型，全然沒有任何西方抽象的造型影響，他的版畫中的世界，是他自己所創造的世界、一個形式純粹的世界。⁸如此看來，陳庭詩文字入畫的創作，是一種極似抽象但

⁶ 前揭註。

⁷ 就程代勒教授指出，這兩件作品寫的，極似是「七十」「老人」。但若從陳庭詩的生年(1916)來看，此二作均創作於1974年，當時陳老只近耳順之年，何來「七十老人」之說？又或者此二作是接受訂製或為餽贈親友，故如是書寫？就此提出此一疑義，留予待日後挖掘考證。

⁸ Chu-tsing Li, 'The World of Chen Ting-Shih', 書籍出處同註3, 頁9。

卻又是似有若無的抽象世界。換言之，是否有文字的意味？便已成為豐厚陳庭詩藝術內質的重要關鍵之一。

四、抽象性的美學氛圍

（一）時代的美學感染

中國古典藝術系統中，一直存在著一種藉事喻物的隱喻方式，或述個人情態和操守，或談天地運行與器度，此二者之間又經常混融補充、相互印證，形成一種在世界藝術中極為特殊的體系。一般而言，論天說地、言性抒情似乎一直是傳統水墨的專利，然而就在東西方藝術交通頻仍的近百年中，開啟了藝術家以西方媒材述說東方古典內涵的時代，所以有了馬哲威爾(Robert Motherwell, 1915-1991)具東方哲思、凝煉形象的西方油畫，也出現了趙無極(1921-)氣韻流轉、器宇恢弘的水墨意態油畫，而這股結合東西藝術美學的風潮，就在1950、60年代間吹進了臺灣。

1960年代在臺灣美術史中普遍以「五月與東方」為代稱，當時的臺灣美術界沈浸在一股現代主義狂潮中；舉凡油畫、水墨、雕塑、版畫，皆從傳統中各自解放。藝術家們酌摻了西方抽象繪畫的基本形式，融入了中國古典藝術美學的視覺興味和形上旨趣；結合傳統也因此成了他們追求前衛的最佳後盾。猶如李鑄晉所說：

五月畫會的共同目標，是打破了傳統中國文人畫過於模仿前人，以不變應萬變的觀念，而在保存中國藝術傳統的基礎上，參照了歐美現代的新理論與表現，而構成一個路向，作為現代中國的藝術的一條道路，在這方面，陳庭詩的版畫，與劉國松、莊喆、馮鍾睿等的畫，都表達了這種溶會中西藝術傳統於一爐的目標……。⁹

⁹ 李鑄晉，〈寂靜而神秘的世界——記陳庭詩的藝術〉，《陳庭詩美術作品集·續編》（臺中市：臺中市立文化中心，1991），頁8；後錄入《大音無聲：陳庭詩鐵雕作品集》（臺北市：新苑藝術，2002）（無頁碼）。

他們將傳統的水墨逸趣、書法間架、青銅紋飾、甲骨卜辭和金石篆刻幻化為一幅幅既具世界風格、亦符中國精神的抽象作品；通過揉合故國文化圖騰，在看似抽象的藝術語彙中，傾訴了對古老文明的濡慕，也表明了自我生存在天地之間的理想。吳學讓（1923-）的「故國神遊」彩墨、劉國松的心象宇宙水墨、蕭勤（1935-）大方無隅的現代繪畫、李錫奇（1938-）方圓變奏的「大書法」現代版畫……，無一不是這種典型。而陳庭詩用甘蔗板所創作出來深具高度宇宙混沖意象和古典人文哲思的版畫，更是在這些藝術前輩中蘊藏傳統天地觀至為深刻的一位，顯然也是在當時的時代氛圍浸染下的結果。

「前衛」，是2003年北美館為臺灣美術「六〇年代」特展所下的標題，此一時期便是經常被籠統稱為「五月東方」的現代性創新階段。當然，藝術發展與當時的時代狀況有著高度的內在關係，而時值臺灣國際情勢依然穩立的六〇年代，有著美援為後盾的前提下，臺灣的藝術嗅覺與西方近乎同步。如火如荼的現代繪畫、抽象藝術野火如燎原般狂燒，儘管當時美術界正進行著一場炙熱的「現代畫」筆戰，然而具有中國特色的現代繪畫作品，卻已悄然地被西方蒐羅進「抒情抽象主義」(l'abstraction lyrique) 擴張的全球體系中，[...] 就當時所形成的藝術氣氛而言，對新時代所應有的「新」的藝術作為，是所有藝術有志之士的共同目標。¹⁰

無獨有偶地，除了美術界之外，書法界也隨之在1970年代的衍生出許多新的表現，如王壯為的「亂影書」、史紫忱的「彩色書法」和呂佛庭的「文字畫」等，在在都是試圖為傳統的藝術內涵找尋現代語言的出口。陳庭詩在版畫上所做出的轉變，或如部分研究者所說，有著某種因嚴肅的政治氣氛而從寫實轉為抽象的狀態；然我們毋寧相信，陳庭詩當時身為「五月畫會」的一員，因著時代美學傾向感染，而將他往抽象境域推送，確有其發展的高度可能。

（二）藝術的民族特徵

¹⁰ 李思賢著，《當代書藝理論體系——台灣現代書法跨領域評析》（肆章·一節）（臺北市：典藏，2010），頁168-169。

1950、60 年代，抽象表現狂潮席捲臺灣，傳統繪畫一方面受到現代美術（Modern Painting）的強烈衝擊，另一方面，卻也恰恰為當時亟思尋找出路的傳統帶來新的希望。藝術家郭振昌曾在論述陳庭詩的畫時，提及抽象水墨畫在臺灣掀起的熱潮：

它的產生來自西方抽象繪畫的輸入，這種不定型的創作方式很為當時的青年畫家所欣賞，加上「自動性書法」的流派名稱與中國書法運行有創作行為上的契合，抽象水墨於是在國內廣被接受。當時……五月畫會會員對抽象水墨的執著為最……。¹¹

傳統水墨和書法在一如克萊因（Franz Kline, 1910-1962）白底黑線條的視覺「東方意味」激勵下、在「抒情抽象」的內在連結中，尋找到往下延伸發展的立基點。而陳庭詩的文字性版畫，也就在這種時代因由下應運而生，而且有趣的是，陳庭詩作品中的民族性格，因緣際會地讓他兩度契中了臺灣美術史的脈動。

如果將臺灣美術史依照 1895（甲午戰爭）、1945（臺灣光復）、1987（解除戒嚴）和 2000（全球化）等四個與臺灣歷史相關的時間點為基準，分做「明清」、「日治」、「民國」、「島嶼」和「全球」等五大分期的話，那麼陳庭詩的藝術發展與臺灣美術史脈絡大約有兩次的遇合點：其一是「民國臺灣」時期，另一個則是目前的「全球臺灣」階段。前者談論「渡海三家」、現代繪畫和鄉土主義，陳庭詩則是應著「五月東方」的抽象畫熱潮而出現。後者是現在正熱門、討論正夯的地球村（Global village）、全球化（Globalization）、國際風格和跨領域（Cross-Field, Interdiscipline）狀態；雖然陳老在此階段中仙逝，但正因今日「跨領域」蔚為顯學，所以跨好幾個藝術媒材的陳庭詩，因此又重新被以另一種「藝術全人」的新方式和角度來討論。

以議題的切入點來說，無論陳庭詩作品的時代契合點落在臺灣美術史的哪個位置，都不會改變他作品作為一種民族的內在展現的本質。在「民國臺灣」時期，陳庭詩所追求的是一種與時俱進的創新；在與藝術同儕相偕以群體之姿積極參展的同時，他們多在把握著如何能為「中國藝術」做到全然創新的改革，進而在世

¹¹ 郭振昌，〈沈默的世界·豐盛的創作——陳庭詩的畫〉，《陳庭詩美術作品集·續編》（臺中市：台中市立文化中心，1991），頁 114。

界立足、為民族發光。而在「全球臺灣」的今天，卻又因中國的崛起而無意間搭上了全球「中國熱」，成為足以代表一個民族的基本藝術樣貌與內涵的典型象徵。

在一本由法國藝評家Jean-Louis Ferrier等人所著、以一年一件世界作品為編年撰述的*L'aventure de l'art au XXe siècle*（《二十世紀的藝術冒險》¹²）一書中，陳庭詩是極少數列名的亞洲藝術家，也是臺灣唯一受到矚目而蒐羅入書者。耳老如此受國際矚目，無非不是因為他作品的內、外在所共同凝煉出來的傳統氣味和深度。在拼合衍生、大塊化境，以及字形線性的基礎構成上，所吐露出具有高度「道」、「意」、「氣」等東方哲學意境的內容，準確地完成了藝術語言民族化的當代旨趣。

（三）身分的藝術認證

在最基本的狀態下，藝術家的作品除了作為自我內心的表達之外，積極的意義上，還有如前述陳庭詩作品所傳遞出的藝術的民族特徵。除此之外，藝術家透過作品來確認自身「我是誰？」、「我來自何方？」的存在辯證與文化位置，這些本體論（Ontology）意味濃厚的內容，也經常隱隱地伴隨著藝術家內心的傾吐，而沁滲在作品的創作中。

包括五月、東方畫會的成員在內，活躍在 1950~70 年代的藝術家們，作品中都帶有某種極相似的傾向：一種帶有鄉愁的、故國懷想的、民族任務的內在思維，全然呈現在作品裡。這些作品不管是什麼創作媒材、什麼藝術樣式，其內在本質確有著屬性上的共通。從留在國內的藝術家來看，這種現象還稍嫌隱形，尚不易清楚說明，倘若長年旅居海外，此種情況便顯的極為鮮明。舉例來說，旅居美國的華裔藝術家陳蔭熙（George Chann, 1913-1995），他的作品中就帶有高度的文化身份的顯影意味。

陳蔭熙的抽象繪畫裡所滲入的書法、甲骨、篆書，以及後來開設專營珠寶玉石、骨董字畫的「農夫市場藝廊」（Farmer's Market Art Gallery），都可視作為是用來確立文化身份認同的「象徵符號」。這些「象徵符號」所指涉的對象——中國，和陳蔭熙的出身來源相同，陳氏依此類比而達到確認自

¹² Jean-Louis Ferrier, Yann Le Pichon, *L'aventure de l'art au XXe siècle*, éd : Le Chêne, 1999.

我文化身份的目的。同時，在抽象表現主義流行的當時，找到一種與眾不同的表現語彙，亦能收到一定程度的加溫之效。¹³

這裡所謂的「象徵符號」，在陳庭詩的作品中就是那些東方禪味濃烈的宇宙圖示、空白與書法線條，其箇所隱含的人文意味，與他年輕時的藝術戰友吳學讓也頗為近似。筆者在論述吳學讓的抽象全盛期時嘗言：

篆刻的佈局、印篆的書線、傳統的紋樣等古典元素，而這些古典因子的融入，在藉由西方抽剝藝術元素的方法學下，將中國書畫的抽象本質與所謂「抽象繪畫」之間，做出了外表看似相仿，但內質全然迥異的表現。……混沌一氣中，但見古國文明的召喚；天地上下書法架構裡，盡是對母體文化的無盡想望。¹⁴

吳學讓從傳統中嘗試轉換為抽象語言的作品，最早約略出現在 1965 年，陳庭詩帶有高度中國美學哲思的版畫，無論時間點、對傳統的挖掘、美學內容和指涉，無不與同期的藝術家們極為近似，因此我們可以說，陳庭詩創作之因必有與之相仿的因由。就以同為 1964 年代中期的《紡》（圖十）和《定》（圖十一）的系列之作，便就是陳庭詩仿自刻有甲骨卜辭的龜背和牛骨的拓片¹⁵，是一種文化感的視覺認證，也同時是作為一個中國人通過文化圖像的身份認證。

文字符碼涉入陳庭詩作品，加重了視覺文化感的確認，儘管摻入、也構到了西方討論「抽象藝術」的論述語言，然而無可諱言地，作為一門東方藝術，我們勢將陳庭詩的文字性版畫回放至東方的美學語境裡方能見其精義。總的來說，陳庭詩和其同梯次的現代主義藝術家一樣，他們從漢畫像磚、古老神話、中國文字、遠古建築、洞窟岩畫等具東方意味的、遙想故土中國的圖像取材的創作，無疑是一種內心對母國文化的傾慕和心理距離的拉近。我們也在半個世紀的事過境遷之

¹³ 李思賢，〈當藝術作為生命歷程的倒影——對陳蔭羆藝術道路和文化認同的體察〉，《陳蔭羆作品集》（臺中：靜宜大學藝術中心，2006），頁 02-09。短文刊載於《今藝術·典藏》，168（臺北市，2006.9）：頁 256-258。

¹⁴ 李思賢，〈傳統精靈的躍昇——吳學讓母體文化基因的當代表達〉，《藝術家》，443（臺北市，2012.04）：頁 172-175。

¹⁵ 有部分學者對陳庭詩作品是否仿自甲骨拓片一事持保留態度，此一觀點可參考林伯欣〈寓形字內復幾時〉一文（同註 2），林文對此做了許多深入的文本比對敘述與考證。

後，從他們的作品中，感受到了那股淒然的鄉愁和文化的深刻，也同時為當代的我們，提供了更多足以思索的文化面向。

五、結語：文字性的總體意旨

有諸多證據證明，陳庭詩作品的大器並非來自他失聰之後多數人認知的「可能的」寂靜，而是與其自身的國學素養有關。無論版畫、鐵雕或彩墨，耳老作品中看似有物但又不甚清楚的樣貌，有如《老子》中所揭示的：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。」（從道章·第二十一）這其中就因為帶有高度的精神性存在，故大器之。弔詭的是，也正由於生命本質和物我原則的掌握，使得一般評論文章多以「大音希聲」、「大象無形」、「大方無隅」等詞為陳庭詩的風格作下註腳，陳老自己也曾以「大律希音」一詞述及他的鐵雕之作，在在顯示了來自中國傳統陰陽虛實的時空觀體現在他作品中的具體事實。

叱吒於 1960 年代抽象運動的劉國松曾表示：

在創作思想上，我覺得透過抽象形式的最大理由，是在內心有種急切的需求，那就是探求自然的本體，探求可見與可感事物中一些主要的意義，抽象即是探求自然內部的本性，精神與力量的一種蒸餾法……。¹⁶

劉國松所謂內心的「急切的需求」，指涉的就是一種在直觀下欲以回歸原始的需求狀態。劉氏如是言，此一內在現象卻也並非他所專屬，應是所有通過「抽象」此一視覺語言創作的藝術家都是，陳庭詩亦不自外於此。

本論文的中間段落，我們曾全然以「視覺」的角度來分析陳庭詩的文字性版畫，而將傳統書法美學的各種理論擱置，其目的僅僅是允許書法的相關美學和檢驗標準暫時地被抽離，而使得陳庭詩的作品擁有另一種被閱讀的可能。這是一來一往、一體兩面的問題：倘若陳庭詩的作品具有文學性、可讀性，那麼便可以用當代書藝的方法去檢驗，反之，如果作品中不具有字意存在，那麼便可再回到兼

¹⁶ 劉國松著，《臨摹·寫生·創造》（臺北市：文星書店，1966），頁 60。

具純粹抽象意味和帶有高度東方美學哲思（天地觀）的兼容角度，去閱讀陳庭詩的作品。

弔詭的，在視覺的狀態上，陳庭詩提供給我們一個屬於東方意境的想像，所以共同凝塑出陳庭詩所特有的風格。值得注意的是，如果我們僅僅以「抽象」的角度來檢視陳庭詩的作品時，是否過度扁平化、化約了他作品中所應有的民族內涵，特別是在「文字」這個要素加進作品時。文字元素的加入，絕非單單只是字形符號和線條的布白等表面問題，而是「文字」（包括書法）的文化主體和本質跟隨進入畫面時，簡化的視覺閱讀，已然不足以支撐陳庭詩這種文字性創作的所有內在。就像本論文主題「字游天地外，抽象有無中」所言，有「字」、有「天地」，還有「抽象」，的確存在著些許擺盪在中、西美學和兩個系統之間的複雜內容。

「字游天地外，抽象有無中」這個文題，全然仿自唐代詩人王維（701-761）的詩句「江流天地外，山色有無中」（《漢江臨泛》），這其中有字的諧音與諧意，也有與陳庭詩此種文字畫相涉的美學。「字游」，猶如臺灣當代書藝大家董陽孜（1942-）的系列活動「字在自在」一般，悠遊於文字的天地之間，是一種藝術家心境的狀態；而「天地」又隱喻了陳庭詩帶有中國人文天地觀的美學內涵，就在這似有若無的抽象、以及與西方美術史、藝術美學的概念理解的相涉之間，將畫作推臻至藝術另一個內涵的高峰，並在其間傳遞自我文化身份的認證、表達民族文化的理想。

後註：本文係依舊稿《晝與夜——陳庭詩版畫中的天地觀》一文為基礎，擴充改寫而成。

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

參考文獻

李思賢，《當代書藝理論體系——臺灣現代書法跨領域評析》，臺北市：典藏藝術家庭，2010。

李思賢編著，《晝與夜——陳庭詩版畫中的天地觀》，臺中：靜宜大學藝術中心，2008。

劉紀蕙主編，《文化的視覺系統：帝國—亞洲—主體性》，臺北市：麥田出版，2006。

劉國松：《臨摹·寫生·創造》，臺北市：文星書店，1966。

鄭惠美，《神遊·物外·陳庭詩》，臺北市：雄獅美術圖書，2004。

《大音無聲：陳庭詩鐵雕作品集》，臺北市：新苑藝術，2002。

《大律希音——陳庭詩紀念展》，臺北市：臺北市立美術館，2002。

《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高雄市立美術館，2005。

《陳庭詩美術作品集·續編》，臺中市：臺中市立文化中心，1991。

Graphic Art by the Contemporary Chinese Artist: Chen Ting-Shih, Taipei: National Taiwan Arts Center, 1967.

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