

## 物質的空間隱喻與延展

### —從陳庭詩鐵雕談現代性主體的物質性與空間經驗

戴逸純

Spatial Allegory and Extension of Matters: A Study on Materiality and Space Experience of Modern Subjects Based on Chen Ting-shih's Iron Sculptures / Tai, Yi-Chun

#### 摘要

陳庭詩的鐵雕作品可說是質量兼具，但在研究上卻因為困難度相對來說較高，使得作品較少被拿來作討論。從藝術家的創作生涯來看，我們發現陳庭詩在晚年可說是積極地投入鐵雕作品的創作上，而其鐵雕作品所隱含的繪畫性，也不無說明作品中所蘊含且延續著陳庭詩的藝術精神與理念。透過作品中所散發出的物質性，同時表現了視覺化後的空間感與土地經驗，是一種形構文化認同的具體呈現。而日常生活物質所帶有跨國經驗和地方感，也不外乎是陳庭詩作為現代性主體所賦予作品的美學隱喻與文化想像。

本文研究對象以陳庭詩晚期所作的鐵雕作品為主，時間點界定於 1980—90 年代之間。旨在藉由陳庭詩鐵雕作品中視覺化的物質經驗，探討藝術家如何藉由現代性主體的建構過程，面對「他者文化」而作出自身所屬文化的「現代性」詮釋，且揉合日常生活中的物質經驗，進行文化想像，並將之再現於作品之中。本文的研究方法將從視覺研究的文化論述作切入，並帶入人文地理學「空間／地方」的概念。本文主要分成三個部分：（一）陳庭詩作為現代性主體的形構過程：這部分採的是酒井直樹的實踐主體／認知主體論述作討論，並說明陳庭詩的觀察者角色與位置問題。（二）鐵雕作品中的物質性：這部分將從日常／工業物質的跨國空間特性與地方感來談，前者是以跨國物質性作為陳庭詩的離散經驗的隱喻，而後者則以陳庭詩取材自「地方」而來的自身所屬文化的物質，作為一種地方認同的銘刻。所使用的是人文地理學的「空間／地方」論述；（三）形構出的文化想像：這部分談的是結合前兩部分，現代性主體如何在跨國空間與地方認同中，形構出自身文化的現代性想像。即是本文所要試圖解決的核心問題。

從歷年來對陳庭詩鐵雕的論述，筆者將之簡單的分成四種類型，依次為：對雕塑藝術作脈絡性的溯源探討、從鐵雕的造形風格與媒材技法層面作探討、物質性的問題、作品中的現代性。本文欲指出：陳庭詩作品中結合了跨國空間／地方

認同的日常物質經驗，而他將「廢鐵 / 廢棄物質」作為一種相對於「現代」的「傳統」，藝術家則以現代性主體的身分，將物質重新賦予了空間感與地方經驗特性，這是作為一種形構文化想像的過程，同時也讓作品內斂的承載出其作所包含自身文化所感知到的嶄新「現代性經驗」。

**關鍵詞：**陳庭詩、鐵雕、現代性、物質性、空間經驗



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

## 前言

陳庭詩的鐵雕作品可說是質量兼具，但在研究上卻因為困難度相對來說較高<sup>1</sup>，使得作品較少被拿來作討論。從藝術家的創作生涯來看，我們發現陳庭詩在晚年可說是積極地投入鐵雕作品的創作上，而其鐵雕作品所隱含的繪畫性，也不無說明作品中所蘊含且延續著陳庭詩的藝術精神與理念。筆者認為其鐵雕作品的重要性不只在於跨領域後的創新，還同時具有迥異於繪畫性之外的特質：透過作品中所散發出的物質性，同時表現了視覺化後的空間感與土地經驗，是一種形構文化認同的具體呈現。而日常生活物質所帶有跨國經驗和地方感（Tim Cresswell 2006），也不外乎是陳庭詩作為現代性主體所賦予作品的美學隱喻與文化想像。

本文的研究對象以陳庭詩晚期所作的鐵雕作品為主，時間點界定於 1980-90 年之間。目前學界在陳庭詩鐵雕作品的研究成果，雖然累積的量不比版畫多，但為數不多的評論文章，在其風格形式等分析上所作出的貢獻，並不遜色於版畫研究。在此，筆者將略述一下歷年來的重要研究成果，並將之作為本文立論的基礎點，嘗試重新從視覺研究中物質性的視角出發。從歷年來對陳庭詩鐵雕的論述，筆者將之簡單的分成四種類型，依次為：對雕塑藝術作脈絡性的溯源探討<sup>2</sup>、從

---

\* 本篇論文特別非常感謝陳庭詩現代藝術基金會陳姿仰董事長、張祐慈執行秘書、國立臺灣美術館蘇淑圭小姐、高雄市立美術館林佳禾先生的大力協助與寶貴意見，謹此深致謝忱。

<sup>1</sup> 在劉高興〈圓化高雄藝術的鐵漢－談陳庭詩鐵雕藝術的創作〉(2005: 64-67)與李美蓉〈過去、現在、未來——淺論陳庭詩雕塑〉(2002: 32-37)都曾指出其作研究上的困難之處，前者主要對於年代與風格演化問題試圖提出因應之道，並實踐之；而後者則主針對鐵雕的保存維護問題討論。

<sup>2</sup> 這方面的討論主要是從影響陳庭詩創作雕塑的角度來談，討論的文章中有李美蓉在〈過去、現在、未來——淺論陳庭詩雕塑〉(2002: 32-37)所作出的詳盡脈絡陳述，該文主要從二十世紀的前衛藝術運動與工業材料對藝術家造成的影響面向切入：「陳庭詩的雕塑，有若浮印在空間的版畫。它在強烈的東方詩意與懷舊情懷中，隱含著二十世紀早期西方前衛精神。」從西方前衛藝術脈絡來談，固然是考量到陳庭詩當時確實受之畢卡索、杜象等西方藝術家影響至深，所討論的是雕塑媒材本身最初的文化脈絡。然而，卻忽略了陳庭詩自身文化脈絡所可能對於其雕塑作品的影響。我們或許也應該注意到藝術家的作品中帶有地方/文化認同感的可能性。而從高雄所收集到的日常廢棄品，也許會是表達出藝術家對文化想像與空間認同的一種方式。此外，在鄭惠美《神遊·物外·陳庭詩》(2004)也闡述了西方現代雕塑的來龍去脈，並說明陳庭詩所受的影響，值得注意的是文中談到畢卡索《公牛頭》(1943)是啟發陳庭詩創作鐵雕作品的重要關鍵：「他不是照著畢卡索的作品模仿，而是把這件僅用自行車的坐墊和自行車的車把，兩個現成物的組合的雕塑觀

鐵雕的造形風格與媒材技法層面作探討<sup>3</sup>、物質性的問題<sup>4</sup>、作品中的現代性<sup>5</sup>。上述前人研究成果，將作為本文的論述基礎。

本文旨在藉由陳庭詩鐵雕作品中視覺化的物質經驗，探討藝術家如何藉由現代性主體的建構過程，面對「他者文化」而作出自身所屬文化的「現代性」詮釋，且揉合日常生活中的物質經驗，進行文化想像，並將之再現於作品之中。本文的研究方法將從視覺研究的文化論述作切入，並帶入人文地理學「空間／地方」的概念。本文主要分成三個部分：（一）陳庭詩作為現代性主體的形構過程：這部分採的是酒井直樹的實踐主體／認知主體論述作討論，並說明陳庭詩的觀察者角色與位置問題。（二）鐵雕作品中的物質性：這部分將從日常／工業物質的跨國空間特性與地方感來談，前者是以跨國物質性作為陳庭詩的離散經驗的隱喻，而後者則以陳庭詩取材自「地方」而來的自身所屬文化的物質，作為一種地方認同

---

念做成廢鐵組合的立體雕塑」(2004:96)從這裡，似乎陳庭詩是從組構的觀念著手他的鐵雕作品，而所處空間中的日常現成品物質的組合，也是陳庭詩鐵雕創作的趣味性之一。

<sup>3</sup> 這方面的討論文章可說是比例佔最多，也最為完整。目前在整理與分析陳庭詩鐵雕作品風格上最為詳細深入的論文有劉高興的〈圓化高雄藝術的鐵漢——談陳庭詩鐵雕藝術的創作〉(2005:64-67)。此篇文章主要分為兩部分來談，先從鐵材特性與組合焊接談鐵雕的媒材技法，而後再由作品的圓形母題和支桿底座談鐵雕的造形。其中所作的分析可以讓我們更加清楚地掌握鐵雕的造形元素與其媒材的組構方式。另外，在碩士論文部分其中劉國勝的〈鋼鐵架構——論陳庭詩鐵雕藝術〉(2004)，則是聚焦在陳庭詩運用鐵材所形塑出的造形特質及其價值。這也幫助我們在面對鐵雕作品時，能夠對其物質特性有更多地掌握與了解。

<sup>4</sup> 陳庭詩的鐵雕作品，其實並不純然是鐵材，「有許多根本就是“現成物”，他在拆船公司裡面所見的許多東西，」(李鑄晉，2005:60-64)，而且很多都是日常用品，值得注意的是，這些日常用品也都是高雄當地的工業產物，地方性的意涵明顯，此外，在李美蓉的文章中還提到了：「他在選用媒材時，大膽的運用工業社會的廢棄鐵製機械裝置零件或機械局部片斷，結合本土性傳統建築門飾與日常生活用品……」(2002:36)也就是說，除了工業廢棄物之外，陳庭詩還試圖加入了日常生活的元素，這種「複合媒材」的使用，似乎也暗示出陳庭詩對文化所作出的詮釋，並不完全來自於想像，而且同時也加入了日常生活經驗。

<sup>5</sup> 在探討陳庭詩鐵雕的相關文章，其實或多或少都涉及到此一層面的探討，也多認為陳庭詩的作品中融入有東西方藝術精神，可說是立足於國際性的重要現代藝術家。然而，在「現代性」的部分，卻多偏重於認為是受到西方現代藝術的影響，換句話說，相對來說，東方藝術的「現代性」並較少被提及。但對「現代中國」之想像與詮釋方面卻少被注重。蔣伯欣師在〈凝視與想像之間：「中國現代畫」在戰後台灣的論述形構(1945-1970)〉(1999)文中提到了新的東方精神確實是在劃分西方文化後於焉產生形構的過程。從這個方向進一步地聯繫到陳庭詩的作品上，其所融合的「東方」並非僅只於取材於「東方傳統」的藝術趣味，而更因為細膩地感知所處現代社會與工業時代廢棄用品的物質性，而建構出自身文化的現代性主體。

的銘刻。所使用的是人文地理學的「空間／地方」論述；(三)形構出的文化想像：這部分談的是結合前兩部分，現代性主體如何在跨國空間與地方認同中，形構出自身文化的現代性想像。即是本文所要試圖解決的核心問題。

延續上述觀點，本文欲指出：陳庭詩作品中結合了跨國空間／地方認同的日常物質經驗，而他將「廢鐵／廢棄物質」作為一種相對於「現代」的「傳統」，藝術家則以現代性主體的身分，將物質重新賦予了空間感與地方經驗特性，這是作為一種形構文化想像的過程，同時也讓作品內斂的承載出其作所包含自身文化所感知到的嶄新「現代性經驗」。

## 壹、形構現代性主體

英國藝術史學者 Meecham 和 Sheldon 在一篇探討現代主義起於何時的文章中，歸納出代表現代主義的三個特質，依次為：真實性 (authenticity)、自主性 (autonomy) 與原創性 (originality) (Pam Meecham, Julie Sheldon 2006: 1)。而陳庭詩的鐵雕作品無論從形式或是內容來看，確實符合上述特質。李美蓉在〈過去、現在、未來——淺論陳庭詩雕塑〉一文中，介紹西方前衛藝術運動對雕塑藝術的影響，藉由分析指出陳庭詩鐵雕作品與其聯繫：

從陳庭詩的雕塑與版畫創作，無論二者間所運用的造型、構圖與色彩之關係，均讓人聯想到西方二十世紀早期前衛藝術運動，畫家跨領域創作雕塑常見的特質。也即是，他的作品在廢鐵片段或零件、機械零件、被廢棄現成物的一再添加之中，強調面與面，面與線的關係，以及色彩的特質。(李美蓉 2002: 36)

上述引文，說明了西方現代主義與陳庭詩現代經驗的相似性。可以說，之中牽涉到的其中一部分，不免受當時西方文化橫的移植所影響。然另一方面，則根本上是來自於陳庭詩所堅持的東方現代性。誠如陳庭詩在現代畫所秉持的一貫態度：

目前國內現代畫受西方影響的過於東方，我一方仍未放棄現代畫、一方也未放棄國畫，後者當然要變，趨向現代；在現代畫方面，又能接近東方，

換言之，希望能揉合兩方之長，但亦知此理想距離現實太遠，不過盡其人事試試。(陳庭詩 2005：164)

陳庭詩的東方現代性是承繼於生長的环境。從陳庭詩早年即對雕塑所生發的興趣這點，可以看出對雕塑創作的欲望在他還小的時候，就已生根。雖說起初是歸因於對手工藝術品的喜好所種下的藝術種子<sup>6</sup>。郭振昌曾在討論陳庭詩的文章談到這段話，多少可以解釋藝術家受自幼生長環境的啟蒙，並影響了後來逐漸發展出的主體創作思維：

基於小時接受詩詞、國畫的訓練，陳庭詩喜好大自然，特別喜歡登臨高山，觀察山水的紮實結構。[……]除了登山，他還喜歡在鄉野人家中徜徉，注意觀察一些民間用具和棄物，無論是石磨、石臼、鐵鋤及老船解體的鋼鐵碎片，都被他撿來做雕塑。這些破銅爛鐵經他洗刷、鋸斷、整理，一塊塊焊接起來，都成了藝術品。(郭振昌 1977：85-92)

因此，筆者傾向於將其受西方現代主義的影響，解釋為一種催生出自非全屬西方想像中的另一波現代主義，即呈現的是一種發自藝術家對「現代中國的想像」(蔣師伯欣 1999)與詮釋。

而陳庭詩在無意間受畢加索作於 1943 年的「公牛頭」作品震撼後，所燃起的是組合「現成物」的渴望(鄭惠美 2004：96-99)。這裡雖然提到了「現成物」，但陳庭詩鐵雕作品在實質上卻超越了現成物概念，進一步採用的是組合的雕塑概念。1984 年所作的一件名為《鳳凰》的作品(圖一)，藝術家從不規則形狀的鐵片，形塑出獨特擬為鳳凰造形的雕塑，略窺陳庭詩巧思與創新的精神隱含其中，鐵片所溢發出的光澤，則恰如其分地呈顯出藝術家所欲傳達的生命意象。

此外，陳庭詩的鐵雕作品更是延續其版畫精神的體現。楚戈曾以兩者相較評論之：

---

<sup>6</sup> 郭振昌在〈沉默的世界·豐盛的創作〉提到：「陳庭詩小時頑皮搗蛋，有強烈的好奇心，對各種手工藝術品都有興趣，看到私塾老師把玩刻好的印章、小石刻，自己禁不住也模仿老師敲敲打打。」(郭振昌，1977：85-92)

陳庭詩的版畫極少採用重疊的技法這一點頗為奇怪，一直到他在現代藝術季推出他的雕刻作品之後我才恍然大悟，他是把畫面三層次的概念進一步地反映在他的「量體」之中。〔……〕於此，以自我為中心，陳庭詩的版畫與雕刻是他藝術生涯之兩極，他恆常以此滿足自己視覺和觸覺兩種不同的表現慾望。（楚戈 2004：120）

雖說是突破現成物的試驗，主要意在呈現「組合」後的新意，但仍不忘擷取了現成物的基本精神：挑戰既有藝術形式（Pam Meecham、Julie Sheldon 2006：23）——現代藝術具有創新的概念，而非純粹的形式模仿與因襲傳統。我們或許也可以試著這麼解釋：陳庭詩見到西方「文化他者」所創造出的作品，而被「召喚」出起源自過往回憶對雕塑的興趣，並加以實踐於自己所屬的文化脈絡中。換句話說，這個過程中所生成的「自我」，是具有自身所屬環境的淵源，而非自他者文化中的風格延續，因此，並不宜解釋為西方現代主義的移轉。而藝術家所處的位置也很清楚的是嵌合入自身現代社會脈絡，從而透過作品的再現過程，建構出「主體性」及其位置。

主體性的問題，源於西方，即審思「我」是誰及思考將主體再現之課題，並予以建構之。筆者認為若全盤挪用西方理論並不貼切，應當將「文化差異」此一層面考慮進去我們所要探討的對象及其所屬文化脈絡之中，肯定其文化自主性。也就是說，在建構屬於亞洲主體性問題時（酒井直樹 2006：179-226），應當考量主體確切的「空間」及其（發聲的）「位置」。筆者在本文並非全盤否定西方現代性帶給陳庭詩鐵雕作品的影響，而是嘗試將之賦予更深一層的文化自主性肯定，即假定藝術家是一種反身性思考的現代精神，試圖從認知與實踐主體的觀察角度，審視自工業時代以來現代性消費物質的存在，如何透過一種似是承認其物性的模式，卻將之去物性，或是半消解物性，而把物件轉化成藝術品——非物質的——成就其美學化的一面。例如，當觀者注視其鐵雕作品的時候，雖然我們已然知道這些作品是由廢棄的鐵片或是其他物質所組構而成，但對這些物質性的體認，卻不影響到我們從作品所感受到的藝術性和美學特質。從另一方面來看，由物件所生成的組合物，其「物性」的成分，卻又刻意被藝術家保留，而讓我們一看就知道它的結構，但藝術品卻怎麼樣也不可能回復成「物質」了。因為這是一種不可逆的過程：從物質過渡到藝術品的過程。藝術家巧妙地為我們保存了這種過程的連續斷面，絲毫不顯突兀。且須特別留意的是，陳庭詩似乎並不打算以現代物的

概念呈顯藝術，因此，這裡所討論的重點，主要是放在物件的「組合」這個層次來談，進入了雕塑的課題。

另外，「離散經驗」(diaspora)在陳庭詩生命歷程中佔有重要的份量，也因為戰爭時期的顛沛流離及文化鄉愁的記憶，使其在創作思維迥異於台灣戰後世代的複合媒材藝術家，如李朝進<sup>7</sup>、劉生容等人的藝術創作。而這也與作為文化主體的「觀察者位置」問題相關。陳庭詩所處的視點自然也是從其文化脈絡交織下所建構而成，但該視點同樣也可能隨著時空的遞迭有所變換，這是個連續不斷變動的觀察位置。

而關乎到文化空間 / 位置的問題，必須先以本文的討論對象中的「物質 / 物性」角度切入，以引出文後所要探討的空間性及現代經驗的美學隱喻。

## 貳、鐵雕作品中的物性與空間經驗

### 一、現代性的追求：從物性到空間

鄭惠美在探討陳庭詩鐵雕創作的文章〈焊鐵雕塑的生命晚境〉中提到陳庭詩發現畢卡索所作的《公牛頭》作品後，觸發了他日後創作鐵雕藝術的動機(2004：96-137)。作者又接著以「最早的複合媒材」為題，引出了陳庭詩作於1965年的複合媒材《無題》作品(圖二)，是受到了1960年代從美國引進的普普藝術影響，鄭惠美認為這件《無題》作品可作為陳庭詩鐵雕作品的先聲：

受到這股時尚的影響，陳庭詩在抽象版畫創作之餘，也玩起複合媒材，就在一九六五年他也有一件「無題」〔……〕是運用複合媒材觀念製作而成的探索性前衛作品。從這件鐵與木的複合媒材，可以窺探出他一生作品的發展軌跡〔……〕。(鄭惠美 2004：98-99)

陳庭詩的鐵雕藝術固然有其藝術創作生命史的連續性，但他所延續的「現代性」究竟是否能純粹的依著「材質」使用的角度，推定他在1965年所作的複合媒材作品啟發了藝術家創作鐵雕作品的動機，這點似乎仍有待商榷。因為前者主

---

<sup>7</sup> 可以進一步參見蔣師伯欣所提出的「現代性的鏡屏」論述(蔣伯欣，2007：165-202)及李朝進與陳庭詩在文化想像上的差異(蔣伯欣、戴逸純，2009：8-17)。



要依著的是由 1950 年代在美國興起，主導於安迪沃荷的普普藝術浪潮；而後者則主要是銜接起畢卡索一派的現代主義運動思潮。因此，似乎光從媒材的線索上來看，還不太足夠，因為陳庭詩在美國普普尚未引入台灣之前，就已察覺從能物質層面帶入創新、現代性的挑戰<sup>8</sup>。而有關部份討論陳庭詩鐵雕作品中偶爾提到的「現成物」概念，除了作為指稱陳庭詩的藝術作品同樣具有將物質「聖化」（賴瑛瑛 2003：18-19）的現代藝術精神外，若要解釋陳庭詩鐵雕何以採取的是組合、形構藝術品的技法，至少還得加上西方雕塑前衛運動的脈絡（李美蓉 2002：32-37）。

那麼既然不能單從形式上的相仿來談，該如何解釋陳庭詩 1965 年的複合媒材《無題》與其鐵雕藝術的相關聯性呢？或許我們可以從延續文前討論的「現代性主體」之概念，將之以「現代性」精神來詮釋陳庭詩投入媒材的嘗試。當陳庭詩發現普普藝術運用物質來打破繪畫的平面性，他關注到的其實是物質背後所帶來的「空間性」，換言之，「空間」得仰賴物質作為媒介。這與美國文化主體所感知的普普經驗並不盡然相同，而由於台灣環境的因素，所以產生了這時期的短暫的台灣普普經驗，去除的是美國普普「帶有嘲諷現實意味」（倪再沁 2007）的成分<sup>9</sup>。而 1970 年代台灣轉入鄉土寫實風，陳庭詩所追求現代性的過程仍然沒有停歇，現代主義運動依然在這波回歸現實的潮流中反覆地變形成長<sup>10</sup>。但他已經注意到「空間」與「現代」之間可能產生的趣味性，再加上他成長過程中所經歷到的空間轉換，似乎可以與隨著物質所產生的空間相互作用連結，並在鐵雕作品上抒發離散經驗的文化想像寄託。

## 二、主體與物的雙重意義：現代性的空間隱喻

<sup>8</sup> 此外，陳庭詩的鐵雕作品，應可被視為早已跳脫探討「平面性突破平面性」的繪畫本質問題。而轉而朝向的是「雕塑空間」的課題。與早期 1965 年所作的複合媒材作品《無題》，在藝術類別上不盡相同，即使關注的都涉及到了媒材實驗的可能性。應當說，物質所帶來的「空間感」喚醒了他對鐵雕創作的興趣。而繪畫在空間感的營造上，仍然是有限的，並不能完全滿足藝術家的熱情與文化想像。

<sup>9</sup> 倪再沁（2007）指出：「普普不能在台灣壯大，除了台灣還沒有紐約那種大眾流行文化的背景，以及台灣的政治環境還不能接受帶有嘲諷現實意味的作品外，最主要的還是因為美國（及歐洲先進國家）的現代主義文化遭到某種程度的抗拒後不再有絕對的影響力所致。」（頁 59）

<sup>10</sup> 好比亞瑟·丹圖（Arthur C. Danto）所說：「現代主義的死亡與抽象表現主義的死亡又有所不同：葛林伯格似乎頗樂於知道抽象表現主義於 1962 年正式步入歷史一事，至於現代主義他則認為將繼續存活。」（Arthur C. Danto, 2007：177）

主體得以將意義再現，也能賦予物體意義，而作品本身也可以當成是被主體再現化後的客體。從本文討論的對象物來看，比較特殊的是，作為雕塑，它是被物件所「塑」出來的。從結構上，它似乎具備了兩種前述的形式：本身是一件客體，及本身是一件諸多客體的集合體。在陳庭詩寫給友人邱忠均的書信中，曾經託友人代為購買特定形式的廢鐵：

那早看這樣的廢鐵請代買四個即可。現在腹案中有一稿：

出品每人一至三件，我須二件，因小畫冊上每人可印兩件。(陳庭詩 2005: 174)

此段文字，書寫在陳庭詩於 1983 年寄友人信函中的圖解便條，並意味著對雕塑材質與「形式」的講究，即使對藝術家以外的人而言，或許那些材料僅只是廢棄物。藝術家非隨撿隨用，而是經過一番細膩思慮後的構圖，才加以焊接。這些物質在經焊接後，被轉化成具美學鑑賞性的藝術品，且在題名的稱呼上，被給予了豐富的意涵，如陳庭詩作於 1982 年的《大律希音》，該作品大體上是由廢鐵與木頭所組合而成，前者以堅毅的意象支撐起器身，而後者的紋路雖刻畫出歲月侵蝕的陳舊感，與鐵材結合後，反而彰顯了內斂沉穩的內在氣質。而這樣的構思方式，使兩種原本特質迥異的媒材，表現出協調從容的面貌。在老舊木頭的表面上，還有一列圓形的缺口。這些缺口令人聯想起陳庭詩版畫《晝與夜》系列的圓形缺口與圓形序列組合（圖三）。

從陳庭詩鐵雕作品總的造型來看，觀者較難直接從初步的視覺經驗感知作品背後的意涵，需重複觀看，仔細推敲，才可能得出對藝術品的詮釋。而有時作品的名稱，也能作為一種體會圖像所欲隱喻的視覺語彙之聯想。對於陳庭詩鐵雕作品透過物件構成意義的過程，似乎可以對應到羅蘭·巴特的影像神話：

在影像神話裡，它是多向空間的〔.....〕。因此，形式的元素和地點與相似性一樣有所關聯，形式的存在是空間的。相反地，概念則以全球性的潮流模式出現，它是一種星雲、濃縮、多少有薄霧、關於某種知識的。它的

元素是由相關的關係所連結：他靠深度而非擴張所支持（威然這個隱喻也許太過空間性）：它的存在模式是紀念性的。（羅蘭·巴特 1998：182）

此外，藝術品的形式本身也可以被製造出意義。這或許也是陳庭詩保留了雕塑結構裸露特性的其中一項理由。而羅蘭·巴特所指的空間／地點，或許我們也可以聯繫到物件所處的真實空間位置問題。這裡，筆者嘗試採取的是以現代性身體的美學隱喻。也就是說，物件本身成了一種具有文化象徵意涵的物件，物件本身隱喻出了身體，同時間，它具備的另一種雙重意義是：它同樣也是作為物件本身的主要部分（body）。雙重性也存在於此處所要談的空間問題。舉例來說，「廢鐵」本身是發達資本主義的工業社會所生產出的物件，它可以是存在於跨文化際間的物質，然而，另一方面，也是特定空間的特殊產物：如高雄，台灣著名的港都，廢鐵正是在此情境下所產生的物件——拆船廠所棄置不要的物質，它本身已經失去了商品在一般市場中被賦予的附加價值。

因此，物件是得以兼作為人性與空間性的文化符號。後者透過物質的特性，而延展出空間向度。從這個意義下作推演，陳庭詩的鐵雕作品中所隱含的「動感」，正可以從此一觀點作驗證。

### 叁、人與物：空間經驗的隱喻

#### 一、物與空間中的「動感」

劉高興在分析陳庭詩的鐵雕作品時，他指出「圓形母題」大量的出現在陳庭詩作品的構圖上：

我曾經評論過陳庭詩的鐵雕塑用圓形與弧線的力量，他時常運用這個感覺轉化鐵材外表的強硬與剛直，甚至很明白圓形可以帶來內縮／外漲動感的能量。我們從「大器無言」中六百八十件編入的鐵雕來看，具有圓形因子的雕作約有五百一十件之多，數量可是多到嚇人，每看七件作品就會有五件中和圓形相遇，你說這都是一些巧合嗎？立體作品中的圓比起版畫上的圓更是變化萬千〔……〕。（劉高興 2005：64-67）

圓形雖然具有飽滿感，但同時也可以激發出潛藏力量的張力，如《作品 548》（圖四）似乎也能帶給人物件正醞釀能量的感受。且陳庭詩在使用圓形意象時，時常加上大小不一的圓形，顯得活潑生動，降低了單調的重複性。在底座與頂端的部分，比重通常也不一，有許多時候他會採用「頭重腳輕」的構圖形式。這除了是技巧上變化上的考量外，也營造出了瓦解穩定性的氛圍，造就了作品「動感」的過程。陳庭詩的《星座》作品，即藉由四只圓圈狀鐵片製造出一觸即發的動勢效果（圖五）。筆者認為由此就跨越了純粹僅是為求探討藝術為何（what）與何時（when）的問題，而進入了下一個階段：藝術在何地（where）的問題，及如何將作品賦予空間的能動感。

前面所提到的圓形母題，將會導出能量向度，而劉高興認為支桿和底座對此有平衡的效果：

我個人認為陳庭詩鐵雕的支桿和底座，在某些成分上極可能是為了處理圓形的滑動感。這些弧形和圓體所造成的動勢，若沒有像版畫邊框的穩護，勢必會面臨分散遊動的困擾，這也是為什麼陳庭詩的鐵雕給人有著既靜又動的觀感。（劉高興 2005：64-67）

筆者亦贊同此一觀點，若作品缺少了支桿和底座，整件作品的動勢則較難以控制。但相對的，這也暗示出「動感」基本上還是無法完全被消弭，甚至可能被刻意保留，如此才會有支桿與底座平衡的必然性。而若將作品的主體部分視作為現代性身體的隱喻，支桿與底座則是非得將可動性的主體固留在「地方」的裝置，那麼整件藝術品所佔據的空間則除了實質空間外，也多了一個被藝術品動感所建構出的抽象空間。大抵上，若從文化地理學的角度來看，作品本身也涵蓋了主體疆域的四個表徵：分別為身體（The Body）、自我（The Self）、位格（The Person）、認同（Identity）（Cloke, Crang, Goodwin 2007：62）。陳庭詩的鐵雕作品極多作於晚年，這時候他的離散經驗也一直滲透入其創作之中，不論藝術家是否已然直接地察覺到這個不間斷的過程。這個過程中所生成的影響，誠如 Steve Pile and Nigel Thrift（1995：12）所言：「主體『在某些方面是可以分離、反轉和變化的』，而在另外一些方面裡，它是『固定的、穩定且可靠的』。它肯定是『伴隨且藉由權力、知識和社會關係，而得以定位期間。』」（Cloke, Crang, Goodwin 2007：62）

陳庭詩曾經在書信中表示若他決定全心投入鐵雕，他會搬到高雄居住。這裡除了涉及到媒材取用的方便性外，似乎也意味著陳庭詩對「地方」有所選擇與考慮，即藝術家已經直接或間接地將物質與「空間／地方」作出連結或是隱喻了，無論他是否已經察覺到這一點，但我們都必須有所留意。從這層涵義來說，媒材及物質，成了一種社會建構的人文空間指涉。換言之，當我們想到陳庭詩的鐵雕作品，必定能聯想到高雄這塊土地<sup>11</sup>。簡單來說，陳庭詩的鐵雕創作，同時佔據著「空間」與「地方」的體積，表達的是藝術家的跨界與地方經驗。我們可以參考 Kalra、Kaur 及 Hutnyk 有關「離散」過程的說法：

將離散思考為一種過程時〔……〕離散能代表關於歸屬、地方以及人們過生活的方式之概念。當我們思考離散形塑過程的條件時，我們當然要思考居住地以及與其他地方有關的緊密或物質連繫。這個意義中的最初是指來自一個地方卻屬於另一個地方。（Kalra, Kaur and Hutnyk 2008：49）

如 Kalra 等學者所認定，此種說法也會與根與路徑的文化想像有關（Gilroy 1993; Kalra, Kaur and Hutnyk 2008：49）。而這裡的想像，不僅是藝術家個人而已，其藝術作品同樣地也承載了如此漫長的跨界旅程，如從拆船廠所拆除的廢鐵，其實就可以作為一種漂流、離散意涵的載體。此外，此類工業製品，還有種混雜的特質，因為它一方面是全球空間性的，另一方面，它卻又是地方特有的物質，可以作兩種形式的象徵。而這個象徵，若經藝術家揉合入作品中，因而得已運作出特殊的文化想像。

根據以上，我們找到了定位的問題，發現這個定位點並非固定不可變更的，而是隨時行進的一種過程，也隱喻了藝術家一生中在跨界過程的旅途中，與他者文化邂逅的生活方式。至於他如何從跨文化際間嵌入自己可供變動的「位置」呢？本文認為藝術家是透過觀察的方式，找出了自己適合的觀察位置。

---

<sup>11</sup> 劉高興在評陳庭詩鐵雕時曾提到：「陳庭詩的鐵雕創作，不管是間接或直接，都和高雄這塊土地以及高雄文化人有著莫大的關聯。」（劉高興，2005：64-67）

## 二、觀看的位置·觀察者的視點

這也間接呼應上述所提，筆者同意酒井直樹的看法。即在探討非西方文化的主體位置時，不宜全盤移植該理論，否則可能陷入了異化自身的陷阱。而如果如同上述將人與物質的雙重意義視作為現代空間的隱喻，這是建立在反身性思考的基點上執行。

從陳庭詩的生命光譜發現，在藝術家晚年時花了相當長的時間與心血在鐵雕創作，樂此不疲：

當各式各樣的廢鐵堆滿庭院時，他每一天的日子都在應接不暇中度過。七十多歲的老人，仍不服老，不服輸，執意把生命傾注於需要大量體力撿拾、搬運、組合的焊鐵雕塑。從此他與廢鐵晨昏共處，廢鐵的廢而不廢與他的殘而不廢，物與人都重返了生命的青春季。（鄭惠美 2004：105）

筆者在撰寫此文的同時，時常思考這個問題：何以陳庭詩堅持要以老舊的媒材，作為其現代性精神的物質載體呢？他選擇的物件並不是「新」的物質，而若要說是隱含「現代性」的工業物質，廢鐵也是被消費市場所淘汰掉的其中物件。且廢鐵也不僅僅是市場中所較不被需求的物質，若對其有所需求，必須透過某些特定的途徑，才有辦法買到。如陳庭詩曾託友人購買，表示廢鐵非隨手可得，還是需要有特別的管道，並不是在一般市場上常見的物質。從這個角度來思考，廢鐵似乎多了一層特殊的意義。不僅如此，廢鐵在其「生命歷程」中，也曾扮演過重要的環節。也就是說，它的重要性，必然是「人」所賦予的，正如同這裡我們所談論的「地方感」。

陳庭詩以觀察者的角度回視自己之際，也正站在各種不同的「場域」之中，進行文化想像的思考。其思考方式，自然不同於非處在相類似情境的藝術家，即便他們也關注到了媒材的課題。而「離散經驗」正是其中一種生活經驗，這就是為什麼筆者在前述認為陳庭詩所受到美國普普的啟發時，並不盡然等同於其他同時期受影響的藝術家及其創作。他們所感知的敘事認同有別，也因此現代藝術的表現上，也非屬同一波現代主義運動。正如同 Kathryn Woodward 所宣稱：

我們參與在這些制度或「場域」裡，被認為可以自由行使著各種不同的選擇與自主性，然而每一種選擇都有一個物質情境，這個情境事實上是一個空間（space）或場所（place），以及一組象徵來源。〔……〕就某種意義而言，我們的認同位置既是被指定的，也是可用來定位我們自己的，換言之，我們也根據這些「場域」來扮演我們自己。（Kathryn Woodward 2006：38）

而陳庭詩透過鐵雕創作，無疑也是作為一種情境位置的抉擇。藉由現代主義的反身性思考，他從物質經驗中所看到的是自我，即客體會是一種主體自身的想像與反射，從而架構起自己的觀察者位置與視點。此外，藝術品所佔的體積及其動感，可以同樣是空間／地方的經驗，也可以同樣能夠作為根與路徑的見證。

#### 結語：藝術作為記憶的承載……

上述是將現代主體經驗依次分為物質性與人文空間來談，除了意圖捕捉藝術家之現代性精神，並從物質非固定不變的特性，建構出藝術家以隱喻的方式折射出其自身經驗的過程。大抵上，可以看出陳庭詩的鐵雕作品可以是藝術家本身對現代性詮釋後的表徵。

除此之外，筆者想在這裡補充的是：陳庭詩的鐵雕作品，不僅具有現代性經驗、空間／地方經驗的延展性外，還具有相當程度上的時間經驗。時間經驗，讓鐵雕作品隨時都有了起變化的可能，它的保存問題恐怕會引起保存修復人員的苦惱，如李美玲曾經提到過的難題：

我們馬上就面臨了缺乏藝術家使用媒材理念、方法與技術之檔案資料的困擾。因此，一件由不同片斷的廢鐵焊接而成的作品，各片斷間不同的廢鐵光澤，以及漸漸腐蝕的表面，應該就以維持當前現狀為標準，之後若有變質再給予維護？（李美蓉 2002：36）

但這種老舊的鐵片隨著時間改變面貌的迷人之處，難道藝術家不曾考慮過嗎？對於藝術家行動背後的真實想法，我們不得而知，也總是讓人擔憂鐵雕隨著時間向度的延伸，是否它所具備的三種人文「經驗」所匯聚而成的現代性精神，也會

隨之褪色或消逝？當然，問題的答案確實是否定的。但時間的流動，卻也真正使得保存工作面臨了重要的挑戰與危險。除此之外，這種物質經驗的痕跡，也與人們的記憶經驗相仿，如班雅明引普魯斯特的說法：

過去是「非理智所能及的某處，並且明白地出現在一些物體中（或在這些物體引起的感覺中），雖然我們並不知道是哪一些物體，而我們能否在有生之年遇上它們，完全仰仗機遇」。（班雅明 2003：199）

陳庭詩將藝術與生活兩者相融合，而其鐵雕作品之中的陳舊鐵片，無非不是一種組構起記憶與經驗的重要部分。然而，確實也如同班雅明認為的，當我們注視藝術品時，「反射回我們眼睛的東西永遠不會是它的全貌。」（班雅明 2003：238）這面貌也可能隨著任何因素不斷地轉變，但總歸來看，這正是它美感的特質所在。

本文立論的重點，除了希望藉此篇文章除了能夠引起學界對於陳庭詩鐵雕作品的更多重視，同時也肯定陳庭詩作品所扮演的時代意義，並期盼能永遠保持著經時代歷練下的光澤。藝術家的現代性精神誠如波特萊爾所說，是一種兼具有轉瞬與永恆的現代性美感。

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



## 引文書目

- Arthur C. Danto,《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》，台北市：麥田，2007年。
- Kathryn Woodward,《認同與差異》，台北縣：韋伯文化，2006年。
- Pam Meecham、Julie Sheldon,《最新現代藝術批判》，台北縣：韋伯文化，2006年。
- Paul Cloke、Philip Crang、Mark Goodwin 編,《人文地理概論》，台北市：巨流，2007。
- Roland Barthes,《神話學》，台北市：桂冠，1998年。
- Tim Cresswell,《地方：記憶、想像與認同》，台北市：群學，2006。
- Virinder S. Kalra、Raminder Kaur、John Hutnyk,《離散與混雜》，台北縣：韋伯文化，2008年。
- 李鑄晉,〈陳庭詩的藝術〉,《今藝術》150期,2005年3月,頁60-64。
- 李美蓉,〈過去、現在、未來：淺論陳庭詩雕塑〉,《現代美術》104期,2002年10月,頁32-37。
- 酒井直樹、廖咸浩譯,〈主體性 / 或「主体」(shutai) 及文化差異之銘刻〉,《文化的視覺系統 1 帝國—亞洲—主體性》,2006年,頁179-226。
- 倪再沁,《台灣美術的人文觀察》,台北市：藝術家,2007。
- 班雅明,《發達資本主義時代的抒情詩人論波特萊爾》,台北市：臉譜,2003。
- 陳庭詩、高雄市立美術館、陳庭詩現代藝術基金會,《天問》,高雄市：高雄市立美術館,2005年。
- 郭振昌,〈沉默的世界·豐盛的創作——陳庭詩的繪畫〉,《雄獅美術》76期,1977年06月,頁85-92。
- 楚戈,〈人性與物性——陳庭詩的版畫及雕刻藝術〉,《陳庭詩美術作品續編》,台中：台中市立文化中心,1991年,頁120-121。
- 蔣伯欣,〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在臺灣與巴西之間的拼合 / 裝置(1957-1973)〉,《區域與時代風格的激盪：臺灣美術主體性學術研討會論文集》,臺中市：國立臺灣美術館,頁165-202,2007。
- 蔣伯欣,《凝視與想像之間：「中國現代畫」在戰後台灣的論述形構(1945-1970)》,國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所論文,1999年。

蔣伯欣、戴逸純，〈戰後台灣現代美術運動中的李朝進〉，《李朝進個展》，高雄縣：正修科技大學，頁 8-17，2009。

劉高興，〈圓化高雄藝術鐵漢——談陳庭詩鐵雕藝術的創作〉，《典藏今藝術》150 期，2005 年 03 月，頁 64-67。

劉國勝，《鋼鐵架構——論陳庭詩鐵雕藝術》，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，2004 年。

鄭惠美，《神遊·物外·陳庭詩》，臺北市：雄獅圖書，2004 年。

賴瑛瑛，《台灣前衛：六〇年代複合藝術》，台北市：遠流，2003 年。



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