從老莊美學來看20世紀金屬雕塑

Appreciating the 20th Century Metal Sculpture Through the Lens of Lao-Chuang Aesthetics

施承澤 | Cheng-Ze Shih

中國美術學院雕塑系（實踐類）博士研究生

Doctoral student,
China Academy of Art,
Doctoral Program in Sculpture

來稿日期：2014年1月17日

通過日期：2014年2月22日

摘　　要

老莊哲學裡講究在生活中透過樸素、虛靜和坐忘的心性修持從而體悟「物我兩忘、天人合一」來作爲人生圓滿的最高境界，其實這與金屬雕塑家透過在造形中不斷精煉美感意境、在材料的反覆斟酌中追求形質純粹與最終達成自我實現的圓滿創作過程十分相似。

老莊的哲理中常以一種不停流動的「無常之常」來看待世間萬物的流變，彷彿眼前的一切是一個龐然的有機生命共同體，然而卻在繁複的形式下亂中有序、自成一套生命運行的自然法則。如果這個形成萬物共生共榮、和諧發展的「道」可以和金屬雕塑家所追求的美學價值觀比擬，那麼老莊這種面對對象保持冷靜思考的習慣，其實也與創作者在面對金屬材料時保持適切的思考距離，不執迷於「物我」，以求在純淨的美學與純熟的技巧自然掌握下達到圓融完美之境十分相似。

透過老莊這樣的美學觀照來看有機、抽象形式的現代金屬雕塑，其實不僅兩者在美學的核心價值上不謀而合；同時現代金屬雕塑中即興與直接焊塑作品的創作方式也鮮明地呼應著老莊思想中「流動」與「寫意」的宇宙人生觀，也因而在作品中具現了濃厚的東方人文情懷。本文將針對在 20 世紀藝術風潮中，直接與間接影響金屬雕塑發展的立體主義、構成主義與未來主義等，分別列舉藝術家與作品來析論其中與老莊思想相互呼應的美學觀點。

關鍵字：老莊美學、金屬雕塑、現代雕塑、抽象藝術、即興創作

Abstract

Taoism puts great emphasis on leading a simple life as well as mediating to reach emptiness, tranquility and sitting in oblivion that are critical for understanding and experiencing the greatest state in the human lifetime in Taoism— forgetting about the self and the external world and becoming united with the heaven. This philosophy is somehow similar to what metal sculptors are pursuing, mainly refining the artistic conception during the design stage, dialectically and repeatedly chasing after purity both in forms and quality, and finally, creating an perfect artwork of self-realization.

Taoism often views all changes in the world as constant inconstancy that flows perpetually. It is like seeing everything in front of us as a gigantic organic life community that is though complicated and in chaos but orderly, forming a distinct and natural principle of the cycle of life. If we draw a parallel between "tao", meaning the rule in Chinese, of harmonious coexisting of all creatures and the aesthetic value pursued by metal sculptors, then the practice of thinking calmly in Taoism is very similar to the artists' attempts of keeping a distance from the metal materials during the contemplation stage in order to attain a perfect and well-balanced result via exercising pure aesthetics and mature skills naturally.

Lao-Chuang's aesthetic emphasis coincides perfectly well with the abstract form of contemporary metal sculpture, whereas the creative method of improvisational and directly welded sculpture work of contemporary metal sculpture also straightforwardly echoes

the notions of flow and spontaneity of Taoism's cosmic life. That is why the artwork could be so rich and full of oriental humanistic ideas. In this paper, the authors listed the artists and their metal sculpture works that have been directly or indirectly influenced by Cubism, Constructivism and Futurism in the 20th century art movements. The author also discussed the aesthetic perspectives of these works echoing the philosophical ideas of Taoism.

Keywords: Lao-Chuang aesthetics, Metal sculpture, Contemporary sculpture, Abstract art, Improvisation

前　　言

在全球化視野下重新審視中國古典美學的當代意義是一個具有高度挑戰性卻又充滿創造性的前瞻課題；與此同時，以嶄新的、多維度的進路再次發掘自身文化的核心價值，也有助於我們在思潮雲湧的後現代文化疆域中，確認屬於自己深刻雋永的民族定位。「老蚌新珠」是古老智慧溫故知新後的再創認識，也是民族文化展現其璀璨生命力的證明。如果我們能夠確實掌握自身古典文化傳承中的眞知灼見在當代文明流變裡的實質意義與價值；能夠在民族根源上展生新時代的獨到創見，並在源遠流長的脈絡中開現代的花、結現代的果，那麼作爲立足當代藝術風潮與繼承亙古文明智慧的我們，在古典與創新、傳承與挑戰間，從此都不難在應對進退的當下找到與自身文化本源心心相映的踏實依據。

作爲一名金屬雕塑的愛好者[1]，筆者深感金屬雕塑（尤其是直接金屬雕塑 Direct Metal Sculpture[2]）因爲所使用的創作材料和工具的特殊屬性，一方面因其作品抽象的構成方式而帶有強烈的現代感；另一方面則是在高度自由的可塑性（可即時任意切割、焊塑[3]）下，

1　筆者自 1992 年就讀臺北藝術大學美術系選擇以「金屬造形」作為主修科目以來，迄今持續從事金屬雕塑創作已逾 20 年。

2　指透過直接對金屬材料的切割、鍛造、焊接、打磨與表面處理等手工或工業製程的方式，來形塑或構成造形物的雕塑類型。

3　筆者按：相對於石雕、木雕只能「減」去材料的雕刻方式；與泥塑、陶瓷、玻璃等媒材在作品完成前僅能「加」上材料的塑造方式，金屬媒材的創作不僅不受上述材料屬性的限制，而且還可以隨時變更想法、任意結合其他材料或既成物（Ready-Made）。事實上也因為金屬的這種高度可塑性，在美國的工藝學院學生如果主修不是金屬（例如是陶瓷、木器、玻璃等），一般都會選擇以金屬作為副修科目。

而讓筆者得以在創作時即興地發揮個人內在文化涵養中的東方特質——如水墨與書法中所展現的即興表現、線性構成與空間虛實概念等特質。經由筆者進一步反思自身的創作體悟，同時對應於老莊哲學裡主張在生活中透過樸素、虛靜和坐忘等等的心性修持來體悟「物我兩忘、天人合一」以作爲人生圓滿的最高境界，發現其實這些與筆者在創作時透過在造形中不斷精煉美感意境、在材料的反覆斟酌中追求形質純粹，以及最終達成自我實現的圓滿創作過程十分相似。老莊的哲理中常以一種不停流動的「無常之常」來看待世間萬物的流變，彷彿眼前的一切是一個龐然的有機生命共同體，然而卻在繁複的形式下亂中有序、自成一套生命運行的自然法則。如果這個形成萬物共生共榮、和諧發展的「道」可以和金屬雕塑家所追求的美學價值觀比擬，那麼老莊這種面對對象保持冷靜思考的習慣，其實也與創作者在面對金屬材料時保持思考距離，不執迷於「物我」，以求在純淨的美學與渾然天成的技巧掌握下達到圓融完美之境十分相似。透過老莊這樣的美學觀照來看有機、抽象形式的現代雕塑，其實不僅兩者在美學的核心價值上不謀而合；同時現代金屬雕塑中即興與直接焊塑的創作方式也鮮明地呼應了老莊思想中「流動」與「寫意」的宇宙人生觀，也因而在作品中具現了濃厚的東方人文情懷。爲了嘗試透析老莊美學思想中與現代金屬雕塑在創作上的理念價值關聯，筆者將以 20 世紀早期的現代金屬雕塑作爲一個探索的空間樣本（林相）; 並以老莊美學思想的核心價值觀作爲探索的路徑（路由）相對展開多重例證與論述推演。

林相[4]：現代金屬雕塑與其時代背景

現代金屬雕塑在歐美國家興起的主要原因有兩個：首先，是西洋現代美術潮流的發展諸如：立體主義[5]、構成主義[6]與未來主義[7]等在 20 世紀初繼後期印象派提出「現代藝術中首重創作者主體意識表現」的信念後，這些現代美術運動更進一步在追求新的造形概念與大膽嘗試空間構成的新觀點上，啓發並激勵了現代金屬雕塑寬廣而多元的發展動能和挑戰空間。第二個原因是繼歐美國家在 19 世紀末空前蓬勃發展的現代工業動能所推升的全球高速現代化、都會化趨勢下，人們開始熱中追求現代感事物的嚮往心理，以及大量新興都市建築空間同時也爲現代金屬雕塑的發展提供了多元新穎和活力四射的表演舞台。尤其在二次大戰之後拜工業文明發達的領頭羊 —— 美國之賜，更以其新興強權之國力透過各大城市相繼興起的現代風格建築

4　筆者按：「林相」原指林地環境中由天然原生樹種所形成的自然景觀。相對於下文「路由：中國古典美學的現代價值觀」，筆者此處以「林相」來比擬即將被本文探索的、可能有各種路徑存在的主題論述空間：「現代鐵雕藝術與其時代背景」。除了意在強調本文「觀點」所構成論述方法的進路性質，同時也在烘托老莊常以「寓言」方式表達思維邏輯的特色。

5　立體主義（Cubism, 1902-1912）重新定義了「真實」，它給人們對於日常生活中的物理真實、個人記憶與經驗中的概念真實；以及藝術家所創作的真實（藝術品）一個展開重新思考的機會。立體主義的首要目標是在創造更真實的、新觀念的藝術；其具體手法是援引構成法與視覺分析法，將在多個視點所觀察到的對象，綜合凝聚在單一的平面上而形成一個總體經驗的效果。

6　構成主義（Constructivism, 1917-1932）主張藝術的重點應在空間中的勢（movement），而非量感（volume）。構成主義常見的雕塑表現方式是在空間中以平面重疊的手法、或具有張力的線性構成來營造一個富有方向性的、開放的、抽象的視覺動態雕塑。

7　未來主義（Futurism, 1909-1915）作為立體主義後裔之一的現代藝術風潮，繪畫中未來主義除了在畫面上更精進了立體主義在以幾何抽象表現手法的細膩外；在雕塑中更嘗試將造形對象在幾何分析的律動與時間（第四維）中以流體動態般的、量體凝結特質給具體呈現出來。

與開放空間賦予了金屬雕塑在城市雕塑、公共藝術上等公眾空間大量參與發揮的機會。

不同於過去千年來的傳統：金屬是以一種在鑄造中作爲轉換材料被對待的方式，如今透過現代化工業製作上的科技能量支援以及在焊接、切割技術設備不斷推陳出新下，金屬材料在現代雕塑的創作上被多元嘗試與廣泛使用。而這樣的趨勢：一方面使得金屬本身的質與能不斷地被開發；另一方面也使得金屬所展現的屬性在人們的觀感中逐漸具有了象徵現代工業文明的意象。特別是在現代主義簡潔明快的性格裡，金屬被現代生活中的種種需求便利地大量應用、隨處可見的普及性和可大可小、高度自由的造形可塑性，均使得金屬迅速地取得「現代性」的一種象徵[8]。於是，在我們生活中所常見的金屬諸如金、銀、銅、鐵裡，無論是飾品類的、用品類的；食器也好、宗教用品也好，甚或是在交通工具的製作上在在都與金屬脫不了關係。而其中除了在高聳的現代建築、新潮的現代傢俱和汽車輪船等等的工業生產製造上大量應用所造就的「現代感」材料認同之背景外，鋼鐵（steel）這種如今人類如此深深倚重的金屬材料，在現代雕塑的創作領域裡又因其材料屬性上同時兼具：在製作過程中能夠符應雕塑家對於造形創作上的自由發揮；在作品的肌理質感、色彩表現上具有極其豐富的多種選擇，以及無與倫比的材質強度、耐候性等等特質最爲所有現代雕塑家注目，也因此自上個世紀 1930 年代以來，以鋼鐵作爲雕塑直接創作材質的作品大量地增加。

---

8 現代性與現代金屬雕塑的相關論述，請參考筆者拙作〈試論 20 世紀兩岸現代金屬雕塑發展〉（杭州：中國美術學院雕塑系實踐類博士論文，預定 2014）。文中透過現代金屬雕塑來論述：現代性、西方的抽象與中國的寫意、中華文化的現代性可能和兩岸雕塑家比較等議題。

如今身處在 21 世紀的我們如果追本溯源去省思 20 世紀早期最具有原創性和影響力的藝術家會發現諸如：畢卡索（Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973）、岡薩雷斯（Julio Gonzalez, 1876-1942）、史密斯（David Smith, 1906-1965）和柯爾達（Alexander Calder, 1898-1976）等等，在作品形式上他們除了有許多作品是以直接使用金屬材料來切割、焊接作爲創作方式外，在現代雕塑的創作信念上、雕塑技術的應用方法論上，乃至於在定義現代雕塑的現代意義上，他們的許多嘗試與原創在在都啓發了後續金屬雕塑家對於現代雕塑的新視界與空間構成上的嶄新思維。綜觀這些對當代雕塑創作影響如此深遠，如此值得我們深入探討的現代金屬雕塑創始原初理念與其所展生創作上的林林總總，筆者將以老莊美學觀點分別展開層層觀照與例證析論。

路由：中國古典美學的現代價值觀

在以中國老莊古典美學觀點來觀照歐美現代藝術之前，筆者以爲必需預先立論剖析中西文化在體性上與建構方法論上的不同處，以期界定本文持論比較之觀點基礎與關注價值的立場所在：

西方的藝術發展一如其美學思維的發展一樣往往著重在知識論架構下的方法論而成形，透過對美感對象的系統性剖析與辯證進而發展或定義出一個特殊美感生成的脈絡。而這樣的「方法論」認知方式由於有清楚的立論基礎、脈絡、特徵與實踐目標可循，因此自然而然地能夠衍生出各種學說與流派，並且環環相扣般地持續繁衍下去。然而就像著重邏輯推演的惠子與喜歡從大自然環境中修持智慧感應的莊子

在「子非魚安知魚之樂」[9]中辯論的情況一樣：東方的美學並不像西方那樣專注於特定對象、注重語言符號以及具有邏輯發展的詮釋方法，並且總會在最終成就或樹立一套特有的美學形式。相對的，也就好比西醫與中醫的差別——中國文化中的美學關注往往是從體察大自然源遠流長的整體生命情調所獲得的智慧作爲基礎[10]，再加上個別生活經驗上的感通與品味，在實質生活境況的進退應對間進行持續的調適，最終而能使個體在大生命亙古不變的倫常中找到全然安適的認同——生命的共同歸宿。因此，中國的藝術與美學觀相形之下更著重於個人與大自然間的恆久聯繫，一種隨著時空境相流動著的動態聯繫，而所謂有無與生滅的概念則往往在片面的當下只被詮釋爲一種相對存在的短暫現象。人們總是嚮往、追求與自然共生共榮的生命情調和詩情般的和諧意境，並且期望能透過對宇宙、陰陽、虛實的認識來成就一種終極圓融的大器境界。於是，透過老莊這樣的美學觀照來看具有即興與直接創作特色的現代金屬雕塑，筆者以爲在形質上的空間造形創造或頃刻間的創意思緒聚合上，在在都與東方人文情懷裡「物我兩忘、天人合一」的境界產生高度共鳴。

---

9 《莊子》，〈秋水〉。「莊子與惠子游於濠梁之上。莊子曰：『儵魚出遊從容，是魚之樂也。』惠子曰：『子非魚安知魚之樂？』莊子曰：『子非我，安知我不知魚之樂？』惠子曰：『我非子，固不知子矣；子固非魚也，子之不知魚之樂，全矣。』莊子曰：『請循其本。子曰『汝安知魚樂』云者，既已知吾知之而問我，我知之濠上也。』」羅龍治編撰，《莊子：哲學的天籟》（臺北市：時報文化，1994），頁 294。

10 例如：在古籍《周易》、《黃帝內經》與《道德經》裏一致貫穿中國文化最根本思維模式的「陰陽五行（木火土金水）」相生相剋的思想：所謂的天時、地利、人和，往往是指所有條件因緣聚合下的暫時相對現象，而這些條件不僅互為因果、不生不滅，而且週而復始。

境相一：尚「無爲」返璞歸眞的老子、在「逍遙遊」中遊戲人間的莊子與金屬雕塑

《老子》的「大音希聲，大象無形」[11]闡釋了在「道」的宇宙觀下，世間所有的事物都是以一種非常隱微的方式存在。而這個道，不僅善於創生萬物，並且使萬物以一種環環相扣、互爲因果的方式不斷繁衍增生，而吾人所以爲的「結果」往往只是綜合了所有條件影響下的暫時片面現象。金屬雕塑家在創作的過程中何嘗不是處在這種混沌不明的維度中？有時在鐵件造形的組合瞬間迸現了像火花般的靈光——美感感通，於是當下立即動手來掌握（capture）這個撼動人心的永恆；有時又從微不足道的日常事物上觸類旁通，以象形、隱喻、轉化等各種慣用的巧妙手法來造化了一場與美感的綺麗邂逅。「禍兮福之所倚，福兮禍之所倚」[12]，所有事物的相對性存在關係有時甚至比個體自身所代表的（片面的絕對性質）更能決定其最終在整體系統上的意義定位。道家所展現的是以一種「不停流動」的無常之常來看待世間萬物的流變，就彷彿眼前的這一切是一個龐然的有機生命共同體——紊而不亂，共生共榮。而這種對待對象常常保持冷靜思考的習慣，其實與金屬雕塑創作者在面對眼前的鐵金屬材料時的態度十分相似：金屬雕塑創作者往往必須在繁複的工作程序與大量勞動中盡可能地對作品或創作對象保持足以冷靜觀察與思考的距離，否則他就會很容易讓

11　《老子》，第四十一章。「上士聞道，勤而行之；中士聞道，若存若亡；下士聞道，大笑之，不笑不足以為道。故建言有之：『明道若昧，進道若退，夷道若類。上德若谷，大白若辱，廣德若不足。建德若偷，質德若渝。大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形，道隱無名。』夫為道，善貸且成。」余培林編撰，《老子：生命的大智慧》（臺北市：時報文化，1994），頁 169。

12　《老子》，第五十八章，同前註 11，頁 223。

作品最終迷失在創作者過於獨白式的、片斷輕浮的激情裡。所以老子說「聖人常無心，以百姓心為心」[13]，創作者表達其創作理念的正道，無非就是要揚棄一切善巧綺語的矯飾，踏實而誠摯地以其慣用的、簡練的、入木三分的手法讓作品能夠被精準地全然表達——說自己的話、直指人心。而隨著創作者無所保留的情感投入，於是在觀者眼前的這件作品自然能夠反映雕塑家在創作當下時純淨性靈的眞誠、寧靜的永恆存在。

從創作時的心理狀態進一步來說，莊子「忘」的哲學實質上又何嘗不是雕塑家在創作現代抽象藝術（Abstract Art）時的心境實況？「解衣槃礴」[14] 裡宋元君看中的那位寬衣解帶的畫師，不正是因爲能夠排除所有與創作無關的虛榮、功利或任何世俗的瑣碎罣礙，徹底放浪形骸地讓自己能夠在毫無束縛的情況下從「心齋」與「坐忘」中看破——全然放下，而後才有機會在人世間（創作裡）遊戲三昧。又好比「得意忘形」——得其意而忘其形：莊子在「得魚忘荃」[15] 中提出「言語文字是用來傳達思想的。意思已經傳達了以後，言語文字便可以捨棄了。」這個觀點其實也與抽象藝術中援引各種現成物（Ready-Made）或圖像拼貼（Collage）來反諷、象徵的手法不謀而合：所有的物質形象作爲一種移情的、隱喻的或者影射的象徵符號就好比那個抓魚的「荃」，其價值全然在於協助人們去意會該物件所傳達的意涵與情感而不在於其本身的形式美。如果我們再以這個

---

13 《老子》，第四十九章，同前註 11，頁 194。

14 《莊子》，〈田子方〉。「宋元君將畫圖，眾史皆至，受揖而立；舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，儃儃然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣槃礴矗。君曰：『可矣，是真畫者也。』」同前註 9，頁 172。

15 《莊子》，〈外物〉。「荃者所以在魚，得魚而忘荃。蹄者所以在兔，得兔而忘蹄。言者所以在意，得意而忘言。」（筆者按：「荃」是捕魚的魚簍子；「蹄」是用來絆兔子腳的捕獸器。），同前註 9，頁 220。

觀點進一步來思考西方的「抽象」藝術與中國的「寫意」，其實兩者在生成的背景與指涉對象間存在著層次與境界上的差異。抽象藝術，原本是在西方現代美術潮流中相對於 20 世紀歐洲模擬自然傳統的一種反動，這種物極必反的趨勢主張，除了以創作者的自主意志將自然的形貌化約爲簡單的造形外，通常它也是以概念化了的符號、元素或象徵爲基礎來作爲一種藝術表現的形式。但是反觀中國的寫意主要有兩層意涵：一是指如詩情般的、形而上的意境；其二則是指形式上的「草書筆法化」[16]。因此筆者以爲抽象與寫意的分別在於，西方的抽象是在其美術潮流演化系統支撐下的一種熟成蛻變、一種從理念根據來引導造形方法的藝術表現類型。而中國的寫意則比較關注於創作者的心境和意念（一如中國文人書畫欲表達的「筆墨寄情」），乃至於由興致轉化到創作上的「書寫」風格。然而，如果在老莊美學況味中，從同樣「在創作中抽離詩情意趣」，與同樣「將造形精簡化約的手法」共通點來看，我們卻可以很自在地看見現代金屬雕塑創作中對於抽象或寫意的自然聯結。

境相二：莊子「猖狂妄行，乃蹈乎大方」[17] 與富含即興成份的現代金屬雕塑

現代金屬雕塑創作中所謂的即興（Impromptu）主要是指：在創作過程中的思維進路上或技法、材質對應間在當下狀態下的一種隨機

16　韓玉濤，《寫意論．九方皋相馬法疏証》（北京：人民美術出版社，2009），頁 3。

17　《莊子》，〈山木〉。「不知義之所適，不知禮之所將；猖狂妄行，乃蹈乎大方。」（語意為：隨心所欲任意而為，卻能行于大道之上。）百度百科：http://baike.baidu.com/subview/171933/6056570.htm?fromId=171933&from=rdtself，2014.3.3 點閱。

選擇[18]。一如現代抽象繪畫中的「自動性繪畫[19]」技巧，當我們試著不讓思維慣性介入而任由創作行爲自然發生並持續發展的狀態下，有時反而會因爲擺脫了因循的經驗、習慣或手法而發掘出意想不到的新可能。這對造形藝術創作來說，其實就是要讓創作者試圖在遊戲的心境中擺脫已經太熟練的慣用構思方法、材料和技法的制約而徹底「玩」開來——讓創作的行爲本身成爲一種自發性的主導動能，走出既成概念的框架、跳脫物質條件本身原本的限制，盡情放鬆去捕捉或摹想在時空中舞動的造形軌跡。無論是抽象的、游離的意念也好，殘留的視覺暫緩現象也好。又或者，在腦海裡冥想虛擬的線性活動也好，最後在相應攝受的當下透過直接雕塑和造形的手法，在空間中運用渾然天成的律動與言簡意賅的造形節奏感來轉換原本具有豐富想像空間的造形概念以及藝術表現形式。事實上，這種透過冥想的、概念式的創作方式所要追求的美感有時與舞蹈、劇場等表演藝術中所呈現的動態美感極爲相似。其目的都是要使「構成造形的行爲」（也就是動態的意志或意識本身）能成爲視覺能量具現的唯一主體，而在主導創造性的純粹意志統馭下，其他諸如色彩（色光）、造形（角色）的表情或肢體的質感等等，則都是營造充分氛圍濃度與劇情張力的助興道具。

金屬雕塑家在創作當下所意識到的美感，能夠在第一時間透過

---

18 請參考筆者拙作：〈即興金屬雕塑創作〉，美國紐約州羅徹斯特市：羅徹斯特理工學院美國工藝家學校金屬創作碩士學位 MFA 畢業論文，2001。（“Impromptu Creation of Metal Sculpture,” School for American Crafts, Rochester Institute of Technology.）

19 自動性繪畫（Automatism）是一種強調無意識創作行為的繪畫方式，例如：達達（Dada）藝術家將色紙撕碎後任其自然飄落地面，以獲取不同色塊配置的嘗試，或者美國的抽象表現主義（Abstract Expressionism）藝術家帕洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）其被形容為「無意識的自發潑濺和滴流」的繪畫滴灑技巧等都是自動性繪畫的延伸發展。引自：雄獅西洋美術辭典編委會編譯，《雄獅西洋美術辭典》（臺北市：雄獅圖書，1988），頁57。

雙手直接在材料上具體發生，這樣的創作方式是最能夠純粹而清楚地展現片刻間創作者本心的意象。過程中所有的施作和每個決定無一不在「無意間」自然展現創作者自己深刻洗鍊過的美感經驗和審美情趣。那所有的精力投注、力道深淺、軟硬曲直或張力鋪陳，在在都直接而自然地反映了藝術家赤裸裸地誠實面對生命本我時最重要的質問：我是誰？我從那裡來？以及，我將要往何處去？而莊子「猖狂妄行乃蹈乎大方」所要展現的無非就是這樣一個隨心所欲卻又能夠收放自如的境界，一個在創作中大開大合的暢快心境。現代金屬雕塑的特徵無論其表現手法是敘事性或抒情的；形式上是有機抽象或是幾何抽象，在造形上「流動」的動態感與作品善於表達豐富故事內涵的「寫意」特質往往都是其內在性格的特質。如果金屬雕塑創作者能夠眞正敞開心胸、放下慣性與偏執的羈絆，那麼或許就能夠在創作時以更寬宏的格局和更客觀的視野，在一個有力的高度上去闡述屬於自己個人內在獨特的情感與見識。

境相三：老莊的「虛靜」美學觀與畢卡索分析立體主義的金屬雕塑

1909 年畢卡索與布拉克（Georges Braque, 1882-1963）共同推展了衍生自立體主義理念而在創作方法上有所不同的「分析立體主義」（Analytical Cubism）。透過塞尚（Paul Cezanne, 1839-1906）所提出的「細微敏感[20]」（petite sensation）觀點，畢卡索反

20　塞尚強調：構圖與裝飾無關，而是根基於二度空間平面上，形式與空間對應關係的嚴格規律。此外，塞尚也鼓勵畫家嘗試從自然中尋找圓錐體、球體和圓柱體。而這點則啟發了日後立體主義（Cubism）的發展。同前註 19，頁 168。

對構圖上的裝飾手法，並且希望在不破壞繪畫的平面性與不只是被動地對事物偶然的外在現象模仿的前提下，進而創造出一種足以界定量感與其間關係的新繪畫語言。其後，畢卡索嘗試將木片、鐵絲、紙、線等實物的拼貼（Collage）技法入畫，企圖將原來具有三度空間的對象經過重組、重新構成後，壓抑在二度空間反而呈現一種柔順服貼的「理念（Ideal）自然」。而這種在二度與三度空間中的構成轉換觀念，隨著其後多元的媒材嘗試，最終也使畢卡索進入了充滿線性與塊面構成的金屬雕塑創作領域裡，從而徹底地改變了過去人們對於工業金屬料件的想像（請參考圖 1、圖 2）。

其實畢卡索所追求的「理念自然」裡所指的「純粹繪畫性及造形美感」，若從審美價值觀上來看與莊子「淡然無極」的美學思想是十分契合的。莊子崇尚虛靜恬淡之美，闡揚「淡然無極而眾美從之[21]」的意境，也一如西諺所云的「Less is more」──以少爲多：當事物精簡到一種接近極致完美的時候，也就是它象徵最多的時候。莊子「淡」的美學關注主要包含三個層面：一是基於個體生命之美的樸素與恬靜；二是超然於物、超然於世、超然於有限時空的美；三是有無相生、虛實相濟之美。莊子尚「淡」與其所追求的「虛靜」境界相呼應，彷如從所謂的「返璞歸眞」或者「眞如」的心境來淡薄世間的一切浮動。因此，當莊子在看待複雜而現實的人生時，是以「追求精神的自由與解放」爲立足點，就算是在世俗紊亂紛紜的環境下，莊子仍以追求精神上的解脫、超越來企求創造人生的實質意義。而這些何嘗不是主張分析立體主義的藝術家在解構對象時所秉持的「純粹」（淡）？

21 《莊子》，〈刻意〉，同前註 9，頁 289。

如果我們從欣賞現代藝術時「以純粹理念來觀照所有的表現內容與形式」來看，我們無論是在創作或鑑賞的過程中，其實也唯有如莊子所提出的忘卻物我主客之分，以及保持「物我俱喪」的虛靜狀態下，才能如實、深刻地體悟生命、藝術與自然萬物間的和合之道；而這同時也才能使審美活動提升到具有超越性、眞正表現爲一種純粹的、超越功利的精神活動。也許可以說莊子的思想不僅是一種對於人格的理想，而且提供了身處於現當代的我們一種對於欣賞雕塑、詩歌、戲曲、書法、繪畫等現代藝術及審美活動「純粹藝術性」的精神準則。而事實上，這也就是現代藝術創作的主要訴求「爲藝術而藝術」，同時也讓人們當「藝術純然爲藝術」地賞析。所以，當現代金屬雕塑以展現創作者自主意志爲動機「自然而然」地展開，手法上的造形、色彩與肌理不再承載模仿和再現對象的被動工作，那麼「金屬」就眞的可以開始在雕塑家的手上用自己的語言和方式說話。一如畢卡索在從平面繪畫轉換到立體金屬雕塑的過程，透過「分析」他成功地剝去了符號與裝飾性的表象糾纏，最終成功地使金屬材料在本身的直白語境和原始肌理的狂放自信姿態中，徹底展現了現代藝術精闢入裡和單刀直入的純粹性格。

境相四：老莊的「道」、「氣」與岡薩雷斯的有機造形

金匠出身的岡薩雷斯曾在青年時期協助畢卡索創作金屬雕塑，因此間接地接受過立體主義與結構主義的洗禮。爲了擺脫金工技巧過於機械化的冰冷；以及試圖表現在空間中具有動感的張力，對金工技巧熟稔幹練的他，反而期望能夠在反技巧以及非功能的努力下爲金屬雕

塑創造大膽而富於想像力的新風貌。於是，岡薩雷斯在創作上所作出的努力是：一方面企圖將直硬的鐵件轉化爲有機的生命意象；另一方面則嘗試去「創造在空間中的有機符號」。他作品的風格逐漸開始趨向富於抒情或戲劇性的抽象；作品的體量次第減少取而代之以強化的線性元素，而這使得他的金屬雕塑創作呈現出一種猶如在空間中作畫似的、揮灑自如的有機繪畫性美感（請參考圖 3、圖 4）。

莊子「庖丁解牛[22]」裡有一句「以神遇而不以目視」也許可以比擬岡薩雷斯創作時的境界。那老練的庖丁除了熟稔牛身筋骨血肉的刀法外，其實他已經不再是用眼睛去看，而是用心神意志去領會當前萬象中奧妙一致的道理，也因此他能出神入化、無入而不自得地倘佯其中。老子說「道」是宇宙萬物的根源；是無形質的「無」向有形質的「有」落實的過程;而莊子進一步論「氣」，認爲人的理想狀態就是「通天下一氣耳」[23]，意思是指:要以宇宙的根本、也是形成人根本的「道」來看萬物，如此一來不僅能使人的生理認知能夠超越具體時間、空間的侷限性，同時這種「宇宙氣化論」也在境相間轉化了「心」所給予人的各種限制。如果我們把這些比喻創作時的心理狀態，一件完美的作品就好比如實地反映了金屬雕塑材料及技術上所達成的完美共鳴，那麼這件作品所呈現的那種和諧美感，當然也就是所謂道與氣的具體表現。換句話說，岡薩雷斯在作品中所表現的渾然天成流暢之美，其實與中國草書書法中所講究的「行氣」，以及所謂「筆斷意連」、

22 《莊子》，〈養生〉，同前註 9，頁 28。

23 《莊子》，〈知北遊〉。「人之生，氣之聚也；聚則為生，散則為死，若死生為徒，吾又何患！故萬物一也…通天一氣耳。」語意：氣是生命的物質基礎，人之形體，生命都是氣凝聚的結果，人的生死都是氣的變化，人死即交歸於大自然。哲學網：http://www.zhexue.org/html/proposition/eastp/yuzhoulun/yuzhoushengcheng/2009/0107/108.html，2014.3.8 點閱。

「弦外之音」等美感意象相通，吾人若能以此觀點來欣賞岡薩雷斯的作品，那麼這些又何嘗不是老莊美學精神本質的體現？

岡薩雷斯的創作還有一個特點：切割、鍛造鐵片的直塑手法。這種在隨手即興創造中的造形美其實是根源於雕塑家心（性靈）與手（經驗）的和諧一致（道與氣的協調）。在這當中的「即興」：在整個創作的過程當中，屬於雕塑家的手感與觸覺成爲一種深刻的趣味和導引——當靈感闖入無意識的瞬間，同時激起當下雕塑家所有知覺的連鎖反應（諸如：記憶、經驗與七情六慾等），就好比星星之火可以漫成燎原的火海一樣，相同顏色與相同溫度的火源也將隨著一個爐火純青的信手捻來而成爲所有觀者內心世界的共同感通。雕塑家是這樣使美感意志透過豐富的創作經驗，直覺果斷而準確地貫徹到作品上來。而這種興味盎然的創作過程所具現的結果（作品），除了是滿足雕塑家心靈圓滿後的一種成全，同時根源於雕塑家內心誠摯的初衷與本心（道），最終也才能使觀者一樣透過作品的經歷反芻相同的過程而被感動（氣）。

境相五：莊子「自然論」與史密斯「結構主義式的書法」

史密斯在 1933 年從畢卡索的金屬雕塑作品中獲得在空間中以線和面構成抽象造形的啓發，從而發掘了以其繪畫性的關注來拓展在金屬雕塑創作形式上的無限潛能。史密斯初期的創作常以截取農業機械零件或利用現成品來組構發展，作品往往追求一種形式單純但寓意深遠的意象。因爲擅長以隱喻和象徵的手法來表現富含故事性與敘事性的空間場景，在靈活應用了饒富個人特色的排比、串聯造形

手法後，史密斯進而逐漸發展出一套自由而開放的、「線描」（linear drawing）表現風格（請參考圖 5、圖 6）。透過史密斯將金屬施加各種切割、打磨、焊接、鍛造等技巧，以及延展、彎曲、重組與形塑的造形手法，在簡練而深刻的語法中他最終創造了一種富含「詩意情境」的造形筆觸。時而呈現如筆墨書寫般的流動軌跡，彼此交織聯結成曼妙線條；時而又如舞蹈節奏般地飛騰跳躍，在金屬特有的結構支撐下展現豐富的戲劇張力。他的這種金屬雕塑形式產生了一種雖然是立體的，但是在光影中卻又有奇特的平面效果，在當時這樣的風格即被稱爲類似「結構主義式的書法」。

由於史密斯的作品裡兼具了在立體空間中豐富而自由的形貌：「穿透感」一如中國水墨畫中的虛實；以及冷冽純淨的現代感：「線性構成」一如中國書法般極簡卻又明快的深刻力道。如果說藝術創作是哲學思辯具體的過程表現，那麼其實在史密斯的創作裡似乎也展現了莊子「超世」境界美學觀的幾個價值觀，例如「天下一氣、以道觀物」；「樸素而天下莫能與之爭美[24]」；「淡然無極而眾美從之」。史密斯的金屬雕塑不跟隨傳統雕塑以體量爲基礎來發揮造形變化；不依賴裝飾性的符號語彙或修飾手法，而以純粹美感直覺主導、線與面的直觀形式美學爲主體，在悠遊自在的語境中透過書寫般流動的意象手法，自然地展現了一種以簡馭繁、深刻雋永的獨到觀點。而史密斯作品裡那源自於如詩般的敘事性美學風格的確也使我們看到一種寧靜沉著、意味深遠，話雖不多卻能令人印象深刻的、純眞童趣般的感動，彷彿在訴說著人們內心深處始終渴望著的那種「簡單的快樂」，也如

24 《莊子》，〈天道〉，同前註 9，頁 287。

同莊子「天地有大美而不言」[25] 那樣對世間萬物美感造化寧靜默照下圓滿富足但卻笑而不語。

境相六：莊周夢蝶與柯爾達的金屬雕塑遊戲

柯爾達作品裡洋溢的趣味性其實是源自於他青少年時對馬戲的熱中。經常出現在他作品中黑、白、紅、黃、藍原色塊面所構成的圓形、三角形、螺旋形等抽象有機量體造形，簡約中雖然帶著工業化的文明與現代感，但是卻又散發著平易近人的溫度和柔軟的想像空間（請參考圖 7、圖 8）。這些搭配風動懸吊的動態雕塑概念，巧妙地轉換了在自然界中流動的光影、風力、重力甚至作品與觀眾之間的互動能量，進而造就了柯爾達金屬雕塑作品中特有的「遊戲性」與「即興」風格運用，而他的這個特質同時也成爲啓發今日機動藝術（Kinetic Art）的濫觴 [26]。1909 年的未來主義宣言曾如此闡述對於動態美感的追求：「…美妙的世界要由新形態的美來塡塞，才能使我們的世界來得更豐潤：這一種美就是速度。」在隔年的宣言裡又提到：「動態與光線足以粉碎物體的實質。」[27] 的確，即便是現在我們也能夠從柯爾達的動態雕塑中清楚地看見當時未來主義所追求的那種動

25　《莊子》，〈知北遊〉。「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。」同前註 9，頁 275。語意：天地具有宏偉的美但卻無法用語言表達，四時更替具有鮮明的規律但卻無法加以評議，萬物的變化具有既成的定規但卻無需加以談論。

26　雖然柯爾達的創作天份源自於作為雕塑家的父親和作為畫家的母親，但是青年時期的他卻對工程充滿興趣，並曾在 1915-19 年間就讀於史蒂文斯（Stevens）科技學院，然而這個特殊的理工專長背景卻在日後他從事動態雕塑的技術發展上，提供了厚實而巧妙的基礎。

27　未來派繪畫宣言（Manifesto of Futurist Painting），同前註 19，頁 322。

能感（dynamic sensation），以及希望用速度、飛行、光亮來想像「未來」的多元開創性嘗試，而當那種追逐著歡樂氛圍的遊戲性創造在重力、風力、水力甚至人力等動能條件的加入後，也著實更能爲金屬雕塑和現代藝術在考量作品與空間、大眾互動的關係上啓發前所未有的新可能。

誠如老子所說的「無常之常」，就如同人們在生活中體驗了各種酸甜苦辣滋味後的那種「習以爲常」，藝術家於是就利用人們的這個經驗慣性與認知上的依賴，在創作裡於是恣意玩弄著這種「情境投射」與「物化」的把戲。試想，如果人們會陶醉在馬戲表演過程中的幻覺、驚奇與無限想像的情境，在引人入勝的劇場張力與扣人心弦的情節引導下成爲深沉入戲的觀眾，好比柯爾達作品中所散發的魅力那樣，那麼這種在藝術中擬眞的「表演」其實就是「莊周夢蝶」[28] 所詮釋的變相：雖然莊周（觀眾）和蝴蝶（馬戲 / 作品）在人爲的「名分」（相）上是有分別的，但在夢（藝術）中莊周卻也可以是蝴蝶（蝴蝶也可以是莊周），姑且不論是當局者入戲的深淺或虛擬實境的逼眞程度如何，其實在這個「戲」中身份（角色）的眞假並不重要（所以互換也無妨），但是故事中所呈現的「可互動性」、「可流動性」卻是眞正令人陶醉之處。換句話說，就好比柯爾達作品中所使用的抽象物件究竟是代表什麼並不重要，當作品中的趣味性眞正引起觀眾注意的時候，觀眾自己的美感意識與辨知能力便逕行啓動作用，開

28 《莊子》，〈齊物論〉。「昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也。自喻適志與，不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與？胡蝶之夢為周與？周與胡蝶則必有分矣，此之謂物化。」同前註 9，頁 275。

始自動搜尋自己經驗中的似曾相識，同時進行感通與聯結的一連串連鎖反應。

莊子所稱的「物化」，在此就是指觀眾與藝術品在名相關係上自然的變化——如果單從藝術品上來看，可以視爲外界可能介入、投射或影響作品的各種作用力；如果從觀眾的立場來看，則是一種迷人的移情作用。莊子引荐我們用自然的變化來看待萬物，萬物得自在；而人也才能得自在。所以說，柯爾達也是通過了對馬戲活動的角色分別加以概念化或物化了之後，應物象形地將這齣「逍遙」[29] 的劇作帶到金屬雕塑的創作中，使作品的遊戲性與純粹形色的美感引領了我們的迷戀，並且使這個情境成爲我們所有愉悅的、美感寄託的縮影，而這也就是現代藝術所以純粹令人著迷之處。

結　　語

在《莊子》〈大宗師〉中，子來[30] 有一段詮釋「道法自然」的話語：「…夫大塊載我以形，勞我以生，佚我以老，息我以死。故善吾生者，乃所以善吾死也。今大冶鑄金，金踴躍曰：『我且必為鏌鋣，』大冶必以為不祥之金。今一犯人之形，而曰：『人耳，人耳，』夫造化者必以為不祥之人。今一以天地為大鑪，以造化為大冶，惡乎

29　《莊子》，〈逍遙遊〉，同前註 9，頁 273。

30　筆者按：子來、子輿、子犁和子祀是《莊子》中的四位知己，經常在一起討論道與生死。由於四人之見解往往臭味相投，所以又有「莫逆之交」的典故來由。

往而不可哉！」[31] 說的雖然是老莊思想中順應自然變化、無所爲而爲的大道觀點，但是這樣的心境卻也巧妙地提點出與雕塑家在創作金屬雕塑時十分相容的意趣：所謂渾然天成的完美作品往往是來自於創作者當下心境（心）與技術（手）和諧圓滿的結果，而這種成全了創作者自身美感經驗的完美藝術實踐，當然也就是作品能夠激發他人審美共鳴的感動關鍵。

現代金屬雕塑的誕生源自於 19 世紀歐美源遠流長、環環相扣的現代美術運動發展成熟後的結果，而中國的現代雕塑啓蒙起步則相對較晚、環境條件也相對較貧瘠，甚至被迫在現代化全盤西化的風潮下以外國人的文化價值觀在摸索著自己民族的尊嚴，這是當代藝術全球化下不可不正視的現實與癥結。而筆者以爲，生在 21 世紀的我們視野隨時可以向外無限開拓、功夫不夠可以多方努力鍛鍊，但是唯有根源於民族文化的性靈資糧必需不斷向自己的內在探求、挖掘，從而在深沉的核心價值中去開發新的見識和創造新的可能，此正所謂本文起首溫故而能知新之本意。

從老莊美學來看現代金屬雕塑的過程中，最發人深省的其實是古人寬宏的視野與心胸。從那些亙古不變的自然法則所變現的各種寓言故事，以各種觀點和方法論教我們如何保有一顆樸實的赤子之心來看待世間的所有流變；一如在現代藝術千變萬化的風貌中，雖然新的觀

31 說明：「大自然賦予我形體好讓我有所寄託，用生活讓我勞苦，用年老讓我安逸，用死亡讓我休息。所以，那妥善安排我生命的，也將妥善安排我的死亡。譬如現在有個鐵匠在打鐵，他要把鐵打成什麼，便是什麼。如果鐵不肯順從，自己跳起來說：『我要變成寶劍，我要變成寶劍！』那麼鐵匠一定會認為這塊鐵是不吉祥的。現在我從造物者得到人形，如果我就堅持對造化說：『我永遠要是個人形，我永遠要是個人形！』那麼造物者必然會認為我是不吉祥的了。所以，天地就好比一個大熔爐，造化是個打鐵匠，我死之後，變成什麼不可以呢？」同前註 9，頁 59。

念和材料不斷被開發出來、工具和技術也不斷地推陳出新，但是如果我們能夠始終保持一雙好奇而敏銳的眼睛，並且在創造性的活力上「Stay hungry, stay foolish」[32]，那麼我們自然容易在全球化的文化浪潮下「相忘於江湖」[33]，並且隨心所欲地「逍遙遊」。眼界開闊了，坐忘與超脫就能使我們的審美性靈達到天人合一的天然和諧之道；心胸泰然了，天地之美自然就容易進入我們的生命、人生和藝術裡，而我們充滿無限可能的創意資源自然隨時都能夠被啓發，而這又何嘗不正是古人所說「外師造化，中得心源[34]」的境界？

32　已故美國蘋果電腦創辦人賈伯斯（Steve Jobs, 1955-2011）名言。

33　《莊子》，〈大宗師〉。「泉涸，魚相與處於陸，相呴以溼，相濡以沫，不如相忘於江湖。」說明：大自然的愛，是無量的愛，就像江湖中的水一樣。人如果要師法自然的話，就必須瞭解人為的「博愛」畢竟是有限的。所以人應該相忘於自然，如同魚兒相忘於江湖。同前註 9，頁 56。

34　唐代書畫家張璪名言。語意：畫家作畫時，應客觀地師法自然，同時也應在內心中領略自己主觀的看法。

參考書目

余培林編撰，《老子：生命的大智慧》，臺北市：時報文化，1994

雄獅西洋美術辭典編委會編譯，《雄獅西洋美術辭典》，臺北市：雄獅圖書，1988

羅龍治編撰，《莊子：哲學的天籟》，臺北市：時報文化，1994

Curated by Carmen Gimenez, Essays by Dore Ashton, *Picasso and the Age of Iron*, New York: Guggenheim Museum, 1993

圖　錄：

圖 1　Pablo Ruiz Picasso，〈Head of a Man〉，Iron, brass and bronze，83.5×40.5×36 cm，1930
圖片來源：筆者翻拍自 *Picasso and the Age of Iron*。

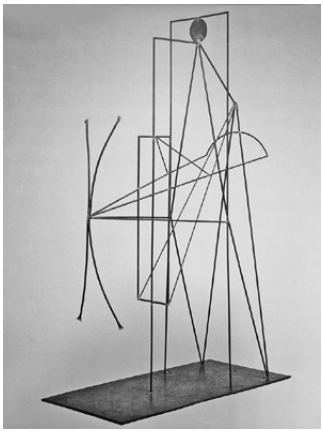

圖 2　Pablo Ruiz Picasso，〈Figure〉，Wire，93 cm high，1960
圖片來源：筆者翻拍自 *Picasso and the Age of Iron*。

圖 3　Julio Gonzalez，〈Harlequin/ Pierrot or Colombine〉，Iron，43×30×30 cm，1930
圖片來源：筆者翻拍自 *Picasso and the Age of Iron*。

圖 4　Julio Gonzalez，〈Reclining Figure〉，Welded wrought iron，45.6×94×42.5 cm，1935-36
圖片來源：筆者翻拍自 *Picasso and the Age of Iron*。

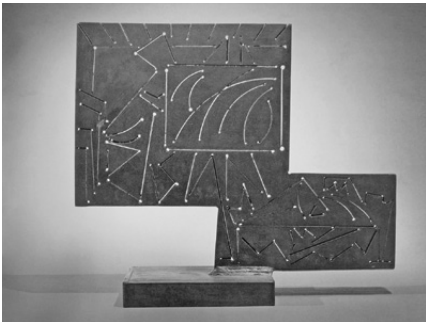

圖 5 David Smith，
〈Steel Drawing Ⅰ〉，Steel，
66.1×56.5×15.3 cm，1945
圖片來源：筆者翻拍自 *Picasso and the Age of Iron*。

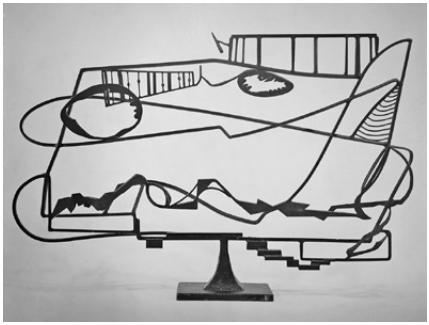

圖 6 David Smith，
〈Hudson River Landscape〉，Welded steel，125.7×190.5×42.5 cm，1951
圖片來源：筆者翻拍自 *Picasso and the Age of Iron*。

圖 7 Alexander Calder，
〈Three Black Pancakes〉，Painted metal，77.5×130.7×25.5 cm，1940
圖片來源：筆者翻拍自 *Picasso and the Age of Iron*。

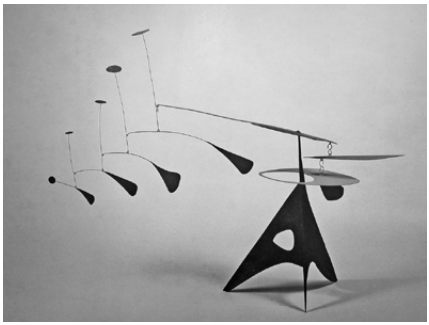

圖 8 Alexander Calder，
〈Yellow Disk〉，Painted metal and copper，107×132.1×66 cm，1953
圖片來源：筆者翻拍自 *Picasso and the Age of Iron*。