當代雕塑中「道」的精神
——以吉塞佩・貝諾內爲例

Daoism of Contemporary Sculpture：
A Case Study of Giuseppe Penone

侯忠穎 | Chung-Ying Hou

國立臺灣師範大學美術系博士生
Ph.D. Student, Department of Fine Arts,
National Taiwan Normal University

來稿日期：2015年2月2日
通過日期：2015年3月11日

摘　　要

觀念藝術在方興未艾前，吉塞佩・貝諾內已用一種先知「悟道」的超然姿態，將雕塑從自然中解放，他並未追隨當時流行的極限主義或形而上美學藝術觀，而是從個人的生命經驗與歷史中找尋靈感，以感性的田園詩意，與理性的批判邏輯，去重新看待既存之物、有機物或自然的定義，反轉人類對現實世界的慣習，成爲當代藝術啓蒙一個重要的思維。

本文以義大利貧窮藝術家吉塞佩・貝諾內雕塑創作爲核心，從他多元面向的作品切入，循著作品的創作脈絡作介紹與分析，去探究在 1960 年代極限主義美學興盛的時代背景下，貝諾內如何從傳統文化中尋找藝術新的可能，成爲觀念藝術先驅。有鑒於觀看貝諾內的作品，能發現深厚的道家美學與哲思特性，而現今西方學者尚未能以東方哲學觀點深入分析他的東方特質，因此分別藉形神相似的中國樹石盆景藝術與日本庭園藝術爲出發點，探討他作品中自然形式的特質，並且進一步發掘他創作觀念與道家思想的重要關係。以東西方文化的背景和特質，釐清他創作的思想根源，並思考當今藝術創作者如何從自身文化中攝取養分去創造新的可能。

關鍵詞：吉塞佩・貝諾內、貧窮藝術、泛靈主義、盆景藝術、道家美學

Abstract

When Conceptual art was not as flourish as how it is today, Giuseppe Penone (1947-) was a prophet already who had liberated sculpture from nature with enlightenment. Instead of following prevailing minimalism or metaphysical art during that period, Giuseppe Penone sought for inspiration through his personal life experiences and poetic sensibility within literature. He not only applied tautology and creative criticism to excavate truth from substance of nature, but also reversed stuffy definition of existence and nothingness. Giuseppe Penone brought enlightenment thinking of contemporary art up.

In this paper, I try to analyze the Italian artist Giuseppe Penone who was the youngest member of Arte Povera. As sculpture had always been his core rhythm, I first introduce his multi-oriented sculpture following his sequence of the concept, and then analyze how he became a pioneer of concept art through creating a new possibility from the tradition and the reality in a world of art dominated by flouring minimalism. Secondly, I attempt to study Giuseppe Penone's achievement through connecting it with Daoist aesthetics and Chinese bonsai art. Until now western scholars still couldn't discuss about his art through in-depth perspective of eastern world. We however can find the concept of Daoist aesthetics within his work. Therefore, I try to find the relationship between Daoist aesthetics and his perspective of art. At the end, we could more

clearly and deeply understand his outstanding mind by comparing with eastern culture, and find what evokes Concept-Art, Body-Art, and Process-Art. It is possible to inspire eastern artists to furthermore examine their own traditional philosophy in reverse and create possibility of new amazing art.

Keywords: Giuseppe Penone, arte povera, animism, Chinese bonsai art, Daoist aesthetics

一、前　言

2012 年夏天筆者在德國《第十三屆卡賽爾文件展》（Kassel Documenta 13）中一座展館草皮上，看見一棵巨大枯寂的堅果樹，散發著靜謐的東方美感，剛強的主幹傲然而立，枝幹將巨石高舉天際，而巨石如水墨畫中神來一筆，打響了樹木的頂天之力，這如詩如畫的自然造境，能讓一切萬物屏息，頓時筆者感受的自身靈魂和樹木與自然合一。欲仔細窺探它的美麗而禁不住伸手觸摸時，赫然發現它是個青銅雕塑，它無聲地打破了原先不假思索的現象，石頭怎能不經外力地違抗地心引力被樹木高舉在樹上？甚至還人爲有意識地讓石頭分布在樹上？這美麗的紀念碑確實迷惑筆者，但隨即敲醒如詩幻夢，打破了人們的慣性思維。

這不凡的樹木雕塑是藝術家吉塞佩・貝諾內（Giuseppe Penone, 1947-）的作品〈石頭的意念〉（*Idee di Pietra*）（圖 1）。貝諾內受《第十三屆卡賽爾文件展》策展人克斯多夫・巴可基夫（Christov-Bakargiev）邀請，於正式展覽前一年安置這株高達九公尺的青銅樹木雕塑，並且別有用心地在這棵人工樹木雕塑下種植了一株活生生的小樹，此作品在第十三屆卡賽爾文件展中別具意義，這件頭號參展作品除了將揭示文件展將如同自然之樹般充滿生機與變化發展外，長期以來貝諾內對於文化和自然相互關係的觀照的特性，也暗示第十三屆卡賽爾文件展中人類與當下世界再審思的主題性。對筆者而言，〈石頭的意念〉是第十三屆卡賽爾文件展中最令人驚奇的作品，它呈現了前所未有的宇宙詩意，貝諾內雖然以西方藝術家身分傳達人與自然之間的物我關係，視點卻相當東方，從他作品中可觀察到他似乎掌握了某種東方道家美學的精神特質。

但令人好奇的是，至今尚未有人以中西美學融合角度去分析貝諾內的研究，這點引起了筆者的研究動機。一般而言，西方藝術在1950、1960年代因東洋禪學的引進，促使多位重量級的抽象藝術大師，如凱吉（John Cage, 1912-1992）、克萊茵（Yves Klein, 1928-1962）、萊茵哈特（Ad Reinhardt, 1913-1967）、托比（Mark Tobey, 1890-1976）與紐曼（Barnett Newman, 1905-1970）等人，開始針對虛無議題創作出多樣化的藝術面貌與美感經驗。[1] 在現代雕塑史上，又以20世紀現代景觀雕塑大師野口勇（Isamu Noguchi, 1904-1988）最具代表。他在1930年親赴中國向齊白石學習水墨畫和中國園林建築心法，隨後轉往日本接觸禪宗庭園藝術，他的景觀雕塑作品融合東西方文化精神，爲20世紀的雕塑史打開新的篇章。野口勇作品中中國園林美學與禪宗美學特質，正好可以和貝諾內作品〈石頭的意念〉相呼應。

相較於現代抽象主義藝術家，特別是雕塑家野口勇，貝諾內作品的東方特質卻極爲特殊，前者用抽象雕塑與園林設計表現東方美學精神，後者運用具象寫實的雕塑手法及運用現成物的創作方式，在形式與媒材使用上反倒是更接近中國盆景藝術或東方園林藝術，皆運用巧奪天工雕塑技術和植物、礦物等自然媒材去創造客觀現實的人工造境，呈現蘊藏在背後的東方美學抽象精神。如果現代藝術家們在東西方美學交會上開創出藝術史上的新方向，那麼當代藝術家貝諾內不只

1 孫倩鈺，〈解析虛體意象：以Andy Goldsworthy藝術創作為例〉，《藝術評論》19（2009.12），頁26。

是呈現東方美學的抽象符號或情境，更深化精煉爲一種「道」的精神，他用觀念性的行動和過程去實踐，將道家美學的眞理具現化。

本文以〈石頭的意念〉作品中蘊含在客觀寫實雕塑背後的虛無抽象精神爲發想，淺論貝諾內的生平與時代背景，並分別以形式及觀念作爲主要脈絡去分析他的作品，試圖找出其中中國園林及道家美學等東方藝術特質，比較形神相仿的中國盆景藝術與美學觀，期望從作品發現共通性與差異性，進一步找出他作品中「道」的實踐方法與精神意涵。最後藉由貝諾內作品中道的特質研究，去思考當代藝術家如何創造全新的可能性。

二、貝諾內生平與時代背景介紹

吉塞佩・貝諾內出生在義大利西北的古老山城加雷肖，位於皮埃蒙特和利古里亞兩大區之間。貝諾內家族世代務農，父親經營小商鋪，轉售加工農產品，母親瑟琳納・卡特麗納（Cerrina Cateria）經營服裝店，外公是雕刻家。貝洛內童年身處在文化純樸且傳統的山城中，那裡仍然流傳百年前的傳說與神話，充斥著萬物有靈的記憶和魔幻、泛靈的自然想像，對他日後的感性思維有深遠的影響。

貝諾內從小就開始製作雕塑了，他的母親也傾力支持，因爲她在小貝諾內身上看到父親的夢想。青年時期他到蒙多夫伊會計學校就讀，學習義大利文學及人文學科等相關知識，1966 年他進入都靈藝術學院（Academy of Art Turin）就讀，經歷一段的挫折期，一方面因爲課程內容偏重繪畫訓練，和原先所設想的藝術創作環境很不相同；另一方面，當時學院崇尚 20 世紀初的現代主義藝術風格，只教

導學生複製早前現代主義大師風格，沒有啓發學生如何思考創造與突破，這也刺激他重新思考自我定位的問題。貝諾內曾提到：

> 捷克梅第（Alberto Giacometti, 1901-1966）、馬諦斯（Henri Matisse, 1869-1954）或摩爾（Henry Moore, 1898-1986）都活在與我相異的文化、社會、經濟與政治情境下。他們經歷兩次世界大戰，而我怎麼可能在生活經驗完全相異的情況下，做出和他們一樣的作品？理解到這點，幫助我發展了我堅定的信仰，及我對藝術最基本的領悟。[2]

也因這困境，他轉往校外各大畫廊與美術館取經。都靈雖是小城，不過藝術活動卻興盛，市民現代美術館（Civic Gallery of Modern Art）受到法國形而上、超現實主義影響頗深，許多私人美術館也舉辦了眾多國際知名藝術家的展覽，其中斯貝羅內（Sperone Gallery）這個新潮的畫廊則展示了許多國際前衛家的藝術作品，如同時期極限主義藝術家莫里斯（Robert Morris, 1931-）、賈德（Donald Judd, 1928-1994）或是貧窮藝術家皮斯特列托（Michelangelo Pistoletto, 1933-）、佐里歐（Gilberto Zorio, 1944-）、莫爾茲（Mario Merz, 1925-2003）等人的作品。這也促使了貝諾內能夠同時結合國際當代視野與在地思想，去發展創新的藝術觀念，並更堅定自己的藝術信仰。他在訪談中提到：

2 Matthew Teitelbaum, *Moment of Astonishment: An Interview with Giuseppe Penone* (London: PR Donnelly Press, 2013), 71.

> 我想到我最該做而且最能做的，就是運用那些我熟知的，且更能界定我自己身份的背景要素——如河流、樹木、森林——即與我在孩提時代時有著密切關係的自然元素。我的興趣仍然是雕塑，而我的構想與意圖則是要將雕塑與自然結合。[3]

從上面這段話中我們可看出他在青年時期，便開始思考如何開創新時代的藝術價值、對雕塑的熱愛，以及生長背景所帶給他的影響。

貝諾內二十一歲時在他家鄉的森林之中創作了一件傑出的藝術作品〈濱海阿爾卑斯：它將會持續生長，除了在那個點之外〉（*Alpi Marittime, Continuerà a crescere tranne che in quell punto*）（圖 2），即展現他超凡的才華。首先他作了一個緊握在一棵小樹上的肢體動作，並將他的手精密地翻模製作一個鋼質鑄件，這鑄件成爲他手的完整複本，最後將手的鑄件緊密地握在原先緊握的相同位置上，製作工法巧妙就如同他眞實的手握在樹幹上一般，隨著時間的推移，樹木持續生長的同時也回應貝諾內不間斷的接觸、加壓和塑造，調整原先它應有的生長模式，接著在鑄件與樹木的接觸點上長出一顆樹瘤，那裡成爲了樹木總質量的增長處、反抗力的產生處，多年後，樹幹開始繞著鑄件生長，慢慢流動並吸納了這個「刻意」的紀念品，融合成爲一個活體雕塑。

3 Matthew Teitelbaum, *Moment of Astonishment: An Interview with Giuseppe Penone* (London：PR Donnelly Press, 2013), 73.

這件作品震撼了當時貧窮藝術的發起人藝評家裘馬諾・塞朗（Germano Celant, 1940-），隔年隨即將貝諾內及其作品〈濱海阿爾卑斯：它將會持續生長，除了在那個點之外〉收錄進《貧窮藝術》一書中，貝諾內自此成爲貧窮藝術[4]最年輕且最具代表性的藝術家。

在藝術領域上，貧窮藝術反菁英主義與教條化的抽象表現主義（Abstract expressionism）、最低限藝術（Minimal art）和商業化的普普藝術（Pop art）。貧窮藝術家經常運用日常生活中隨手可得的素材，使用木材、土、石頭、衣服、紙、繩索等簡單素材創作，觀念前衛開放，雕塑、行爲、攝影、錄像、裝置或是文字都可作爲貧窮藝術的表現形式，關注的主題廣泛但不脫離生活，多元不一致的作品風格都是貧窮藝術家的共同特徵，貝諾內簡單樸實又自由多元的作品風格是貧窮藝術最好的詮釋。裘瑪諾 ・ 塞朗在 1989 年指出：

> 貧窮藝術和身體藝術與地景藝術一樣，都是對歷史文化（比如說歐洲文化）的沒落，主要是對身體和大自然的沒落，做出感官上的正當防衛。[5]

4 1960 年代貧窮藝術源自 1967 年裘馬諾・塞朗（Germano Celant）邀請一批工作於都靈、羅馬、米蘭、博洛尼亞等義大利城市的藝術家，如米開朗基羅・皮斯托雷托（Michelangelo Pistoletto）、馬理奧・梅爾茲（Mario Merz）、路西安諾・法布羅（Luciano Fabro）等，在貝特斯卡畫廊舉辦名為《貧窮藝術—空間》（Arte povera-Im spazio）的展覽，貧窮藝術（Arte Povera）雖然字面上看來是「貧窮的藝術」，但並非指貧窮藝術家只運用簡陋粗糙的材料及方法創作，而是代表對 1950 年代美國資本主義的、階層化的、工業化的、消費性的全球化社會現象的反動精神，一種回歸自然的烏托邦社會傾向。

5 Jean-Louis Pradel 著，董強、姜丹丹譯，《西洋視覺藝術史 當代藝術》（臺北：閣林國際圖書，2003），頁 80。

這種反動精神是建立在 1960 年代世界霸權重心已從歐洲轉往美國的時空背景中，美國藝術以優越姿態，強而有力地質疑歐洲文化的傳統價值，以及連接著過去歷史的創作，特別是在義大利這種有著古老歷史脈絡的國家造成衝擊。這促使貝諾內以及其他歐洲藝術家試圖從歐洲文化記憶的基石中，甚至遠至古老的史前時代中尋找藝術新的可能性，再發掘潛藏或是被遺忘的價值，重新建構自身的文化認同。不過，美國所引領的前衛藝術思潮卻也爲歐洲藝術爲帶來新的刺激與啓示，也爲藝術帶來語彙完全民主化的契機，例如貧窮藝術雖反對極限主義，卻承接極限主義[6]重視創作過程的藝術觀，或與美國地景藝術遙相共鳴。藝術形式與觀念的發展至 60 年代已不再受限於國家邊界的思考領域，而是個開放、多元的全新境界。雖然說貝諾內始終偏好雕塑，不過他多元豐富的作品面向與充滿觀念性讓人無法用特定的藝術形式界定他的身分，也反映了當代藝術千變萬化的特質。

在這樣的時空背景下，貝諾內從工業時代前的文明中找尋靈感，喚醒原始感官對於周遭世界的眞實意識，反對僵化的理性美學觀和價值，認爲當下社會體制和文化讓我們看不清世界眞實的樣貌。

2011 年在倫敦佳士得鹿腿畫廊（Hunch of Venison London）個展上，貝諾內作品〈濱海阿爾卑斯：它將會持續生長，除了在那個點之外〉與〈濱海阿爾卑斯：它將會持續生長，除了在那個點之外－ X 光照片〉（圖 3）的影像紀錄，清楚地敘述這數十載貝諾內是如何介

6 雖然貧窮藝術反對最低限藝術，但卻仍繼承了它的一元形式（unitary form）美學，將創作過程也視為作品一部分的觀念，和 1960 年代同期的美國後低限藝術具有相同特質。

入樹木生長[7]，樹木又是如何與他互動的創作軌跡，也見證四十五年來，貝諾內持續以自然爲主題創作並關注文明與自然之間的關係，他緩慢、謙遜、無爲而爲的藝術之道，重啓了人類本我和自然物質對話的可能。

三、貝諾內作品的特質

（一）耕種的概念

雕塑不是一個客觀的物件，它不是一個形式，卻是一個「領會」（grasping），一個在兩個活體之間的聯繫。[8] 貝諾內認爲動物、植物及礦物等自然物體被視爲活體、會成長的雕塑，藝術家是模具或者是受到某種神秘力量牽引的解放者，與自然地景互動，透過儀式般的身體行動，收成自然所孕育的各種奇蹟，他從不單從材料或形態中淬煉出結果，而是親身「耕種」（cultivate）（圖 4）雕塑，貝諾內給予形態和材料自由的成長及變異，作品如同果實之於樹木，果實是樹皮、樹幹和樹液等物質所形塑的。在〈濱海阿爾卑斯：在除了那個接觸點之外，它會持續的生長〉作品中，一隻手抓握這樹木的意象，象徵著人類和自然之間的互動關係，鋼製的手放在成長中的樹幹上，樹木成

7 〈濱海阿爾卑斯〉系列從 1968 年樹木持續自我形塑至今。

8 Adachiniara Zevi, *Giuseppe Penone* (London: Haunch of Venison Press, 2011), 59.

長時被封閉的手掌和木質的內在產生了交合的印記，而這個永恆的「接觸」與「記憶」，也將兩個不同的形體的生命週期緊緊相連。貝諾內提出：

> 〈濱海阿爾卑斯：在除了那個接觸點之外，它會持續的生長〉是對我們現實生活的一個反映，這個現實有著限制，以及和樹木相異的時間觀。鋼製的手成了一種彌補，對我的身體與行動形成一種時間性上的延伸，呈現了樹木生命的律動。[9]

在貝諾內的作品中，雕塑家最初是主動介入自然的活體，樹木這被動的客體反客爲主地將這隻手吞沒，顚覆了雕塑的既有認知，印記並非藝術家所給予，而是由材料自身所產生。

〈南瓜〉（*Zucche*, 1978）（圖 5）、〈馬鈴薯〉（*Patate*, 1977）（圖 6）直接說明貝諾內「耕種」概念的創作。貝諾內在田園種植南瓜，他製作了自己臉部的青銅陰刻模子，然後讓南瓜在臉部模子中成長塑形，模子上的臉部凹槽被南瓜轉換爲陽刻浮雕，南瓜最後成長成貝諾內的臉龐，人體被植物給自然化了，根莖類果實轉化爲藝術家的分身。植物根莖其實經常會帶有人體外形的形象，如人參、薑或馬鈴薯等，人神合一的外型很容易使人帶有更多想像去觀看埋藏在地底的生命型態。一般認爲地底是屬於死亡概念所滋養的世界，同時也象徵孕育著

9 Matthew Teitelbaum, *Moment of Astonishment: An Interview with Giuseppe Penone* (London: PR Donnelly Press, 2013), 73.

地表生命的子宮，貝諾內利用「耕種」在這神祕難測的空間中作雕塑，代表著將主導權歸還給自然，讓自然創造藝術作品。

（二）虛實之間流變性

貝諾內認爲雕塑是存在液體與固體的關係間，如同陰陽、虛實的相對性中，雕塑家是雕塑對象的陽極，甚至虛無的空氣可以是一種實體雕塑，〈呼吸〉（*Soffio*, 1978）（圖 7）他將吐息的空氣形象結合在巨大的紅色陶土罐之上，虛無的空氣被具體化，在〈樹葉的呼吸〉（*Soffio di foglie*）（圖 8）他更以呼吸去創造雕塑，空氣也可以成爲有形的固體模具，也是各種物體的陽模。

〈濱海阿爾卑斯：在除了那個接觸點之外，它會持續的生長〉作品中，成長的樹木對鋼手而言是有機液態雕塑，樹幹隨著時間的變化而緩慢流動，只是人類和植物時序不同而無法感知樹木的流變性，貝諾內用樸實的行動帶領觀眾看見宇宙間萬物不停流轉的現象。他更積極認爲不具任何形體的陽光雕塑了樹木的輪廓。

> 樹木是被光塑造而成，或是為了追尋陽光自我塑造的存在生命。它需要光來決定其形態，以及成長的方式。光塑造了樹木的外形。[10]

10 Matthew Teitelbaum, *Moment of Astonishment: An Interview with Giuseppe Penone* (London: PR Donnelly Press, 2013), 95.

如此一來，樹皮是樹木和光之間的邊界，皮膚是人體和空氣的邊界，它區隔兩個相對的空間，而這空間的關係是相對變化而非恆定不變的。貝諾內將皮膚的概念提昇爲物質和意識的邊界，是虛實間永遠存在的界線。他指出：

> 「皮膚」是所有形體（動物、植物、礦物）的有形界線，並包含形體（有形之實）和代表該形體在世上所呈現一切的包裹（無形之虛）；是意識領域的相對邊界。[11]

皮膚是邊界，也因這如此才分辨了意識與空間，實有和虛無之間的關係。由皮膚的概念去作延伸，接觸也可以被當作一種素材。1975 年貝諾內在古董陶瓶把手上發現當初作者的手印，他把這些細微的手印遺跡放大並重新塑造，最後翻鑄成銅件作品〈花瓶〉（*Vaso*）（圖 9），並描述他創作花瓶時的發想：

> 在皮膚於黏土留下的印記之處，一個小的雕塑便產生了（在這裡指的是窯匠當初的手印所留下來的立體痕跡）。[12]

在創造窯匠手痕放大的立體雕塑過程中，重現了當初窯匠巨大的皮膚模型，貝諾內接著用他雙手再次覆蓋古代窯匠的手痕，也就是採

11 Laurent Busine, *Penone* (Brussels: Bernard Steyaert, 2012), 7.

12 Adachiniara Zevi, *Giuseppe Penone* (London: Haunch of Venison, 2011), 60.

用了和窯匠相同的形式去創作，窯匠與貝諾內相同的動作在不同時空背景下產生交融，覆蓋了花瓶被創造時的記憶符號，他反向去追溯這花瓶的歷史，並給予新的印記。作品除了呈現虛實互爲表理的特性外，更大膽地反轉時間與記憶。

（三）泛靈思想與道家傳說

貝諾內認爲「雕塑的儀式處於它的過程之中」，藝術家在創作過程中的角色如同祭司在儀式中扮演的角色一般，藝術家變成儀式的代言人。他曾提到岡倉天心《茶之書》一書中「伯牙馴琴」這蘊含道家思想的故事。一棵聳立在山谷中的神木，是森林中的王者，後有術士將它作爲神妙古琴，但是要天下無雙的樂師才能夠馴服它的尊貴之靈。一直以來苦無匹配的樂師能夠引出優美的樂章，神器不願爲凡子所御，深鎖宮中。直到某天，琴聖伯牙的到來，巧手演奏它，它才如神龍飛天與之唱和，將神木的記憶和生命轉化爲自然宇宙的驚奇，奏出美妙的旋律。伯牙並非讚頌自己，而是唱出了神器中蘊藏萬年的生命。這種萬物皆有靈的概念十分古老，是源自世上事物神秘的泛靈思想，而這種萬物皆有靈的概念至今仍然存在，甚至現代科學也能夠印證所有自然物質都具有同質性的能量。

這種感性特徵和貝諾內的生長背景有著深厚的關係，務農家族出身，他也曾描述到當地部分居民仍然保持著數百年前的生活方式，而義大利經歷世界大戰所帶來的衝擊，與戰後重建所帶來的經濟復甦，美國文化的洗禮，也使他反思從家鄉與歷史中找尋跨地域、跨時代的原始共性。在 1960 年代，具有物件特質的藝術品很容易被交易，部分人士認爲藝術必須清高，與投機的藝術市場切割並維護崇高特質，他對這看法表相當認同，認爲這樣的看法是藝術家創作的根本，藝術

家不應該只是創造物件。雖然說當時有人批評他的樹木作品也是物件，不過貝諾內聲明樹木不是物件，他是與樹木共舞，並且將樹的神聖性召喚出來。

從 1969 年開始，貝諾內長期持續地製作了〈樹木〉（*Albero*）系列作品（圖 10），透過「剝離」樹木的過程，從各種工業木造建材之中重新發現樹幹本體，此系列第一件作品〈它在夢幻一小時之中的二十二年生命〉（*Il suo essere nel ventiduesimo anno di età in un' ora fantastica*）（圖 11），標題清楚指涉這個樹木二十二年來成長的運作，藉由貝諾內的雕鑿過程中樹木原始樣貌得以被再發現，樹的生長過程倒退至它剛成爲樹的時刻。1982 年紐約古根漢美術館（Solomon R. Guggenheim）展出〈十二米的樹〉（*Albero di 12 metri*）（圖 12），將樹木從十二米方形樑柱中解放出來。最後他進一步擴大規模製作〈凡爾賽雪松〉（*Cedro di Versailles*）（圖 13），全面地揭露原本瀕死老樹中的年青樹木。

〈樹木〉系列就是用反覆剝離的儀式將樹木的靈魂從工業框架的封印下解放，貝諾內從被裁切工整的樑柱中，細心地依據材料線索（年輪、節眼、密度）的引導往樹心方向深入刻鑿，年輪是指引他的地圖，節眼是確定方位的星辰，他只是個媒介者，順著樹木的紋理引導去解放它的原始型態，這也導出一更深層的概念——「時間性」，樹木的結構中隱含著時間曆，它是層次分明的同心圓，淺色的樹紋是春天，深色的樹紋是秋天，雕除的部分是時間，在雕刻的過程中，人類和樹木本不相同的時間觀被和諧地統一，使樹木生長這段漫長的歲月如影片倒轉般現在我們眼前，正如他在〈凡爾賽雪松〉樹幹裡工作的那張照片（圖 14）所解釋的：

> 對貝諾內而言，進入森林是一次穿越時空的旅程，因為彷彿進入森林中每一棵樹各自的生命歷程和他們每一年的存在時空之中…隨著鑿子一同進入木頭中那段每日被陽光、雨水、冰與雪刻劃的秘史，這個想法只有在關照物質的原始特性之下才得以發展。[13]

貝諾內關注樹木的物質特性，雕鑿的過程之中試圖將藝術家的自我意識抽離，藉由觀察紋理、緊閉雙眼的觸摸、聆聽敲打的回音等方式去謙卑的探索並體會一棵死亡樹木曾經擁有的記憶。但他並不滿足於體驗樹木的生命歷程，還希望自己能夠成爲河流。

〈成爲河流〉（*Essere fiume 1*）（圖 15）於 1981 年在德國康諾・費雪畫廊（Galerie Konrad Fisher）展出，貝諾內在展場中展示了兩塊巨大的石頭，一塊是自然之石，另一塊是貝諾內手作之石。首先他先將其中一塊原石放在河流中，接著他上溯到河流上游岩場中挑選了一塊相同材質的原石，接著他著手打造這塊原石，鉅細靡遺地完整複製他當初投入河流中的石頭，這行動過程就像是成爲河流一般，因爲他重複了河流對待石頭的所有動作。他利用最基本的雕塑工具以鑽子、雕刻刀、砂紙等材料，去想像並重複水和細沙等自然的侵蝕動作，他藉由模擬雕刻河流之石的過程行爲，反向追憶成爲河流的感受，因此成爲河流，重啓人類和自然物質對話的可能。

13 Adachiniara Zevi, *Giuseppe Penone* (London: Haunch of Venison Press, 2011), 66.

四、東、西方的物我關係比較

一件簡單的作品，好比說理查・朗（Richard Long）所作的岩石圈（圖 16），擷取了許多古文明所有的螺旋形態，它也能在日本、非洲或南美被理解，因爲它是最基本的人類藝術，也屬於那些文化。[14] 在與歷史學家班傑明（Benjamin Buchloh）的訪談中，貝諾內指出人類文明之間的共性，不同地域文化或是時代背景的人，仍然可以輕易理解人和自然形態的關係，並且擁有相同的感性經驗與美感。回歸自然是貝諾內與世界的溝通策略，這使他的作品不會受限於歷史或地域，甚至跨越時代。

貝諾內反物質文明、回歸自然的傾向，和中國書畫精神與道家美學有著相契合的人生觀，從他與奧蘭多美術館館長馬修・泰透包姆（Matthew Teitelbaum）的訪談中也多次提到關於日本禪林的影響、岡倉天心的《茶之書》及道家故事，雖然說貝諾內並未如前輩藝術家野口勇遠赴中國學習水墨及園林藝術，不過他的耕種概念、虛實相生、泛靈思想的美學觀點得與道家美學交相印證，也因此值得深入討論其創作形式、思想與中國盆景藝術、道家美學之間的連繫。

(一) 自然與人工造境

筆者觀看貝諾內植物系列作品時，直覺聯想到中國樹木盆景，石頭系列作品則與山水盆景有關，兩者的製作工法和形式極爲相似，都

14 Benjamin Buchloh, *Interview with Giuseppe Penone* (Brussels: Bernard Steyaert, 2012), 15.

是運用人工媒介的介入去改變自然的原始型態。樹木和山水盆景合稱樹石盆景，爲中國獨特的傳統藝術。山石盆景的主要材料是由樹木和石頭，運用簡單的自然元素組合並裝置於一個小型基座上，呈現千變萬化的自然美景。如何有機地將這些自然材料組合在一起，使之成爲一幅動人的美麗中國山水畫是盆景藝匠巧思所在。中國傳統山水畫論是盆景藝術的核心價值觀，認爲盆景藝術家必須在天地間攝取養分，外師造化，中得心源。藝術家模擬自然並再現高於自然的理想美，必須透過對樹石加工，最後才能將內化後的自然精神融入作品之中。

樹木盆景藝術，使用金屬媒介對樹木的接觸產生變化與反應，隨著時間推移使植物產生形變。在樹木盆景藝術中調整樹木姿態的加工法稱爲攀紮[15]，創作者先選擇與立意[16]相應的健壯樹苗，再運用鋁線、銅線或是鐵線等金屬絲線，依照樹木主幹、主枝、分支的順序做纏繞，細心纏繞金屬線並彎曲樹枝，使主幹方向稍作調整，再順著植物自然生長的特性去做應變，邊剪除多餘的枝條邊調整它的生長，數年過後發展成型。本文以〈蟠龍作勢〉盆景（圖 17）爲例與貝諾內作品進行比較，比較兩者之間創作形式與精神性。在〈蟠龍坐勢〉[17]盆景中，

15 攀紮可分為棕絲紮法和金屬紮法兩種。現在樹木盆景造型中大多採用金屬絲攀紮的方法，棕絲紮法已很少採用，即使是如五針松等松柏類的造型，也是在彎曲其粗枝時的方法，棕絲紮法已很少採用，加工細枝時都採用金屬絲攀紮。林紅鑫，《中國樹石盆景》（臺北：品冠文化出版社，2014），頁 40。

16 「立意」是藝術家在創作時從對象物獲得的感性啟發，融合個人內在涵養去做創造性構思，是藝術家初步的構想。

17 「蟠龍坐勢」栽植在長二十七公分，寬九公分，深十四公分的長方斗行一星砂盆中，盆製作於清代後期，配置精緻的紅木基座，形成一套耐人欣賞的廳堂裝飾藝術品，以其樁怪根盤，形似蛟龍，樁梢垂甩七十公分，狀若蛟龍甩尾之勢。據此，氣勢定名。邵忠，《中國盆景》（臺北：藝術圖書公司，1995），頁 44。

雀梅主枝幹向下側誇張地傾斜生長，彎曲的姿態就如一尾蛟龍般優美靈活，樹根盤根錯結如同龍爪深入地底，整體反抗日光的作用力向下潛行，在末梢枝頭的枝枒向上回翹，彷彿蛟龍回身蓄勢待發，觀者可以藉由樹木盆景的意象去體會箇中詩畫之境。

耕植樹木是盆景藝術和貝諾內作品的共同語彙，都是和植物接觸與互動下的藝術，除了〈濱海阿爾卑斯：它將會持續生長，除了在那個點之外〉、〈馬鈴薯〉、〈南瓜〉等作品外，〈增長他將會提高網絡〉[18]（*Alpi Marittime. Ho intrecciato*）（圖 18）更運用與盆景藝術相同的媒材與工具製作，貝諾內將小樹的一端置於底部有個大開口鐵絲網構成的立方體內，並將一顆花椰菜、一片南瓜和兩個青椒靠在鐵網上，接著將白堊土和水泥覆蓋其上，立方體鐵絲網隨著小樹的生長緩緩向上抬起，鐵網和小樹相互箝制，樹木和人工物持續的彼此形塑，形成一個有機雕塑，是自然與人類合作產生的「造境」。不過這裡有一點需要格外注意的是，貝諾內聲明：

> 我並非以浪漫或虔誠的態度在創造這件作品，我把它當作雕塑的一種簡單動機，採用農業勞動的方法，沒有任何戲劇性或神話特質。[19]

18 〈增長他將會提高網絡〉是〈濱海阿爾卑斯系列作品〉，由鐵絲編織成的網和樹木元素所構成，作品中一棵樹的尖端被困在一個底部具有開口的立方體鐵絲網中。樹一邊成長會一邊抬高鐵絲網，使作品和自然相互調節。

19 Adachiniara Zevi, *Giuseppe Penone* (London: Haunch of Venison Press, 2011), 70.

貝諾內雖然同盆景藝匠運用裝置介入植物生長，但並不是控制，而是與植物對話。此外雖然兩者同是運用植栽創作的過程，以及和農業世界的情感連結，但絕不只是某種回歸田園的傾向，而是理性思考植物的生長特性，在樹木作品中，讓觀者能夠開啓慧眼去看見許多周遭現象的本質，就算人們干預樹的生長，樹仍是一個持續增長的活體，只不過時序和人類不同，[20] 他所關注的是潛藏樹木成長過程中的抽象特質，也就是時間。

樹石盆景是樹木和山石巧妙結合，做法比樹木盆景更爲複雜，高低參差，疏密聚散，俯仰呼應，去創造出一種更自然、更親切、更能爲人們所接受的藝術作品。樹是有生命之物，有樹則靈；石是冥頑之物，有石則壽；樹爲柔，石爲剛，樹輕石重；樹爲陽，石爲陰，樹巧石拙。兩者互爲應用，相得益彰，使作品生出許多韻味，更具有藝術生命力和感染力。[21] 樹石盆景是人工造境的藝術，運用傳統文人對自然體會的所生成的美學觀，將自然結合人道精神縮於盆景之中。樹木象徵陽與生生不息，柔美的姿態在盆景中作爲線條、輕盈、有機線條的抽象元素，石頭象徵陰與永恆靜謐，剛強的造型作爲色塊、厚重、無機幾何的抽象元素，樹石盆景創作必須遵照中國傳統書畫美學規範去創作，如主賓位置、虛實關係等，才能創造出「藝術性」的意境。

由樹石盆景的角度去觀看《第十三屆卡賽爾文件展》揭幕作品〈石頭的意念〉，或許可將它視爲樹石盆景最富感染力的變異體，是

20 Adachiniara Zevi, *Giuseppe Penone* (London: Haunch of Venison Press, 2011), 59.

21 林紅鑫，《中國樹石盆景》（臺北：品冠文化出版社，2014），頁 12。

人工造境的傑作。《第十三屆卡賽爾文件展》的邀請函上有一段話這麼寫著：

> 巨大的岩石為貝諾內的樹木所圍繞，它透過藝術，讚頌著自然與文化那詩一般的體驗。[22]

〈石頭的意念〉一棵巨大的樹木佇立在會場草坪上，樹頂放置著一塊偌大的花崗岩，當下看到會想，樹木怎麼能舉起沉重的花崗岩？走進用手觸摸後才發現雄偉的巨型樹木紀念碑其實是由青銅所打造的雕塑，原來我們被自己雙眼給蒙蔽了，青銅樹木鑄件看起來不論是造型結構或質感都和眞實樹木無異，甚至表面的銅綠如苔癬般自然，這超現實人工造境帶給觀者強烈的視覺衝擊，使我們日常所見的重力現象徹底逆轉。貝諾內指出繪畫的目的，在於將各種顏色的光覆蓋（cover），雕塑的目的在於發現（discover）和帶出光芒，顏色（color）的字義和覆蓋（cover）相關，這是我們將顏色塗在物體表面時會產生的現象。雕塑是從物質中發現型態，並將它顯露出來。如果繪畫的意義在於覆蓋，雕塑的意義在於發掘，繪畫的特性和重力一樣，雕塑的特性就是擺脫重力的力量，在地心引力的吸引下擺脫束縛，向上堆積生成雕塑自身的質量。[23] 貝諾內認爲這概念我們也可以套用在樹石的關係上，植物反向抵抗重力，在光的照耀下向上生長變

22 Matthew Teitelbaum, *GIUSEPPE PENONE: The Hidden Life Within* (Spain: Black Dog Publishing Limited, 2013), 140.

23 Matthew Teitelbaum, *GIUSEPPE PENONE: The Hidden Life Within* (Spain: Black Dog Publishing Limited, 2013), 143.

高，植物是光的雕塑，而石頭則是顏料的重要的來源，象徵著重力的力量。青銅翻模的過程又如同植物的生長過程一般，液狀金屬流進雕塑如枝葉狀的模子之中形成雕塑。貝諾內在此作品中所要強調的概念是，藉由雕塑去發掘自然物質的眞實型態，並挑戰我們日常生活過度仰賴的視覺幻象。

雖然貝諾內的作品形式與作法和樹石盆景藝術上相似，甚至運用自然創造超越自然的精神。但他絕非一廂情願地將個人浪漫情感投射於自然環境中，不同於東方藝術家去「暢寫山水神情」，而是讓「山水暢寫神情」，不囿於教條式的美學觀，他所強調的是觀念性，而這點更接近道家思維去探討天人合一的問題。

（二）道家美學玄妙特性與套套邏輯

貝諾內指出貧窮藝術中的重要觀念——套套邏輯（tautology），並接著說明套套邏輯是如何影響他的作品脈絡：

> 貧窮藝術的概念與所有物質的潛在精神性有所關連，關注在物質的內在意義上，而非物質表面樣態上。我喜愛使用青銅、大理石、陶土、木材等材料，這些材料被應用在雕塑上已有千百年，但我試圖要以不同的方式使用他們。我通常會以套套邏輯的方式使用他們。在當時，同義反覆（tautology）是最重要的藝術主題。若我們重新檢視20世紀藝術史中圖像和材料的發展，可以相對發現藝術界對再現（representation）的摒棄。[24]

24 Matthew Teitelbaum, *Moment of Astonishment: An Interview with Giuseppe Penone* (London: PR Donnelly Press, 2013), 83.

在這裡貝諾內指的同義反覆（tautology）同時包含兩種定義，一種是在語言文法上的恆眞句，另一種則是套套邏輯性。同義反覆在文法上指的是「把同樣內容換個方式說」，例如「剛開始的初學者」（「初學者」即有「開始」的意思）、「他們一前一後地陸續到來」（「陸續」即有「一前一後」的意思）[25]。雖然說在文法上看似廢話的荒謬特性，在當代藝術語法上卻是一種創新的藝術觀點，它使藝術家透過構成事物本身的歷程，再去觀察事物本身，進而發現新的價值或觀點，成爲能激發作品靈感的觀念，驅使藝術家們嘗試各種新的表現方式，將觀念、材質、過程與行動視爲藝術核心價值。對美國極限主義者（American Minimalists）來說，套套邏輯是幾何模組的冷漠重複，對於觀念藝術家來說（Conceptual Artist）他是藝術作品在定義上的再定義，對於貧窮藝術家來說，他是各種原始本質的再辯證。[26]

封塔那用刀子劃破畫布的姿態是一種同義反覆，他以平凡無奇的一刀創造出一個新的維度，這一刀不單是個動作，而是觀念的行動。克萊茵的人體繪畫也是同義反覆，他的作品價值不在繪畫之中，而在他的觀念與行動本身。他用同義反覆的觀點去看待色彩本身，將色彩的定義再定義，他的藍色物件可以無所不包，藍色這個顏色本身就是藝術作品。貝諾內在創作〈樹木〉系列作品，從工業木頭樑柱中發掘樹木，從死去的樹木中再發現樹木生前的樣貌，以及〈成爲河流〉用

25 維基百科：http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%90%8C%E7%BE%A9%E5%8F%8D%E8%A6%86_%28%E6%96%87%E6%B3%95%29，2015.2.2 點閱。

26 Adachiniara Zevi, *Giuseppe Penone* (London: Haunch of Venison Press, 2011), 63.

石頭創造石頭，以倒退的方式追溯石頭成爲石頭之前，都是同義反覆。目的不是爲了模擬再現樹木或石頭，而是創造新觀念和行動，認爲藝術家的創作過程就是河流形塑石頭的過程，就是藝術家成爲河流的途徑。

但在邏輯學上，套套邏輯又被稱爲恆眞式，套套邏輯是循環論證，迴避問題本身，不具有任何意義的邏輯，無法提供任何資訊，但是卻是絕對的眞理，譬如「藝術家要不然都窮困，要不然有些藝術家不窮困」，或是「我思考的東西，不是甚麼我可以想到的東西」，這就是套套邏輯。在邏輯學或西方哲學思維上，套套邏輯是種邏輯謬誤，但是套套邏輯的玄妙特質，卻是道家哲學重要的特性。

《道德經》第一章提到：「道可道，非常道；名可名，非常名。」如果能夠用理性邏輯可以說明的道理，不會是永恆的眞理，如果可以用定義的方式理解萬物，那不會是恆常的定義。這句話倘若以西方邏輯觀點而言，是循環論證，不具意義。接著提到：「無名天地之始；有名萬物之母。故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其徼。此兩者同出而異名，同謂之玄。玄之又玄，眾妙之門。」在還沒有意識之前，虛空宇宙是天地的本體，既然有了意識，才有了萬物的實在。在虛空無分別的狀態之下，觀看常道如何生成萬物的因，在存有的宇宙萬物中，觀看常道所生成萬物的果。存有和虛無是道的一體兩面，是恆常的眞理，但在邏輯上卻是矛盾的，而這個狀態我們稱作「玄同」，而這玄妙的眞理又再產生玄妙的作用正是「道」的眞理。

不過，老子的道德經絕非無意義的荒謬理論，反倒是宇宙間永恆的眞理。老子這段話根本懷疑語言文字是否能眞正解釋甚麼是「道」，因此才會說：「道可道，非常道。」老子站在懷疑論的立場，懷疑世上一切既有常規，語言和文字是一種屏障，道家所主張的「得意忘

言」，道只可意會，不可言傳的特性。貝諾內與老子看法相同，認爲文字有著限制，甚至人類經常落入文字慣習的思考中，他提到：

> 語言是受限的……我認為視覺藝術具有更多的可能性，若不受語言限制，它會具有更大的共通性。時間和語言在某種程度上，會對作品造成限制。[27]

他又指出：

> 當人一旦了解這個物件是什麼後，他就不會再碰觸這個物件了，因為他已經建立對這物件的看法。但是現實總是會改變的。如果我們覺得藝術應該要了解到現實的變遷，那藝術就勢必要改變常規，挑戰我們對世界的既有認知與慣習。[28]

套套邏輯在藝術上帶領西方藝術前進，這一種以懷疑的眼光對周遭事物重新察覺的角度，破除人類語言文字慣習，從構成事件的過程去觀察事件本身方式，雖然在西方邏輯學上充滿矛盾，但卻和道家玄妙思維如出一轍，甚至成爲當代藝術的核心觀念。

---

27 Matthew Teitelbaum, *Moment of Astonishment: An Interview with Giuseppe Penone* (London: PR Donnelly Press, 2013), 99.

28 Matthew Teitelbaum, *Moment of Astonishment: An Interview with Giuseppe Penone* (London: PR Donnelly Press, 2013), 95.

（三）無爲而爲——道與貧窮藝術

在父親經營農產的商鋪中，年幼的貝諾內看到貼著日文標籤即將送往日本的麻袋栗子時，早已經結下日本文化的因緣，也曾多次拜訪日本並表達受到岡倉天心的禪宗思想名著《茶之書》影響，這些經驗確實成爲他藝術創作的重要養分。根據泰透包姆的訪談中他提到：

> 我第一次去日本時，那是 1970 年，為了在東京的《人類與物質之間》（Between Man and Matter）這個展覽而去的。我在當時參觀了京都的名寺，看到由沙礫、青苔構成的花園，也注意到他們微型的花、草和植物所建構的小世界，這讓我第一次意識到我童年時生活的那個小村。[29]

對話之中清楚描述到他在日本所目睹的庭園美景（圖 19），也進一步指出日本庭園所帶給他的啓示：

> 我理解在不同的地方，不同的文化但相同的生活狀況下，人們會製造出同樣的事物。這就是為何，對一個在寺廟中度過一生，從未與外界接觸的僧侶而言，其周圍每一個小細節都變得很重要——花朵、石頭、地景等等……這對一生都住在山中小村的人們而言也是相同的。[30]

29 Matthew Teitelbaum, *Moment of Astonishment: An Interview with Giuseppe Penone* (London: PR Donnelly Press, 2013), 67.

30 Matthew Teitelbaum, *Moment of Astonishment: An Interview with Giuseppe Penone* (London: PR Donnelly Press, 2013), 67.

日本僧人和貝諾內家鄉居民過著相似的生活，庭園藝術同樣運用自然元素創作，僧侶建造日本庭園時聆聽自然萬物之音的觀點，也和他的泛靈思想不謀而合。

經細心呵護的植栽，小橋流水，隱身於小徑間的石燈籠，岩石及耙紋細砂構成的枯山水景觀，庭園以自然爲中心打造，試圖與自然取得和諧的共生關係，聆聽樹心、石魂，呈現幽玄、靜謐並超脫於俗世間的氛圍，實踐樹下石上的烏托邦理想，塑造庭園的過程，就是禪修的儀式。日本庭園藝術奉禪宗美學爲圭臬，而岡倉天心認爲禪是中國道家思想的正統繼承，道家思想是禪宗的核心。

道家的「道」是路徑、方法、模式、法則、眞理，它是無窮幻化的精神——是無盡的生長過程，一方面不斷返回其自身，一方面卻也藉此呈現出新型態。[31] 道是天地間共同精神，《易經》中龍千變萬化的形象將道的變易具象化，它唯一的不變就是變，它的相對性就是絕對性。道的絕對相對性，如天地陰陽、存有和虛無相對的絕對性，沒有固定的型態，時間也是意識的相對意識，這種玄妙觀念得以在貝諾內的作品中具體實踐。貝諾內認爲雕塑是自然萬物現實的存在方式，雕塑可以是固體、液體甚至是氣體，他們的關係是相對的，虛無的空間和實在物都具有存在質量，雕塑成爲改變空間以及周邊材料的行動所創造出來的產物，利用雕塑揭示自然眞理，如〈碎片〉（*Cocci*）（圖 20）雕塑家是雕刻對象本身的陰極，〈呼吸〉無形的空氣是有形的存在，〈樹葉的呼吸〉以身體行動和氣息作爲雕塑過程，〈濱海阿爾卑斯：在除了那個接觸點之外，它會持續的生長〉固態

31 岡蒼天心著，谷意譯，《茶之書》（臺北：五南圖書，2014），頁 66。

樹木可以是有機流體，〈樹木系列作品〉光線可以是強而有力的雕塑家，〈成爲河流〉藝術家也能成爲河流一般的存在，進一步地指引人們去想像、體會成爲河流會是甚麼感覺。這些特質引導出了貝諾內作品中的核心問題——人類與自然之間的物我關係，也就是天人合一關係的再定義。

迪狄爾・西門（Didier Semin）曾對貝諾內的作品中如同道家天人合一的精神特質做深入研究，認爲康德（Immanuel Kant）矛盾美學的想法、凱窪（Roger Caillois）的普遍化美學，以及道家莊子〈濠梁之辯〉的故事都可以總結這個問題。康德的矛盾美學積極思索我們如何以智慧在主客觀之間達成世界共通情感的特點，以一種無法驗證的矛盾邏輯看待這種現象關係，而凱窪的普遍化美學理論更進一步的說明貝諾內將自然物質詩意化的特性。

凱窪的普遍化美學理論可說明貝諾內作品特質，他的思想趨近超自然主義，其主要假設爲建立一種自然要素和文化要素間的連續性，並解讀這個由文化所產生的形式特徵和自然所產生的形式特徵關係的問題。過去達爾文認爲藝術是人和動物之間最大的差異，也將藝術視爲人性的基本特性之一，而凱窪卻認爲我們可以用另一種眼光去理解動物模仿（animal mimicry）的現象，雖然科學家認爲模仿完全是功能性的求生本能，而他卻將模仿視爲「隨他去」本能，一種不動、無機、平和且安定的狀態，與功能性完全無關，以他的觀點看來，生物不是機伶的士兵，而是不斷釋放他們自身能量，產生詩意的藝術家。[32]

32 Laurent Busine, *Penone* (Brussels: Bernard Steyaert, 2012), 43.

不過，西門最後認爲貝諾內的創作觀念與精神最傾向於道家天人合一的概念，他更以莊子〈濠梁之辯〉的故事爲例：莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：「儵魚出遊從容，是魚樂也。」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。」〈濠梁之辯〉的故事是對語言邏輯的一種質疑，莊子認爲假設人沒有辦法和魚共享主觀體驗，那麼人與人之間的客觀體驗或共識是否也無法存在，倒不如站在與自然物質同樂的審美態度上思考。西門最後作了一個精闢的評論：

> 我們可能會想像貝諾內夢想成為藝術家的理由，或許是要對抗理性邏輯學，繞過不可能從我們所有客觀之事中生出主觀知識的這個邏輯，他甚至或者不是別人的體驗，而是離我們現狀最遠的基礎現象，換句話說，就是透過思考會被啟蒙時代後的理性世界不斷被質疑的問題，來強制打開通往對事物感知的大門。[33]

我們可以在貝諾內的所有作品中發現這種道家精神，一種將長久以來存在於文化與自然兩者間那道概念性高牆推倒的渴望。

33 Laurent Busine, *Penone* (Brussels: Bernard Steyaert, 2012), 33.

從藝術的角度結合道家的觀念去解讀貝諾內的作品，歸納出四項主要道家美學的精神：第一，崇尚自然——道家與天地共生、與萬物合一的概念和貝諾內的泛靈思想、遁世精神相同。第二——自然爲美。所謂自然，是指天趣，是一種不用雕飾的詩風或美學風格，與矯揉造作相對。[34] 貝諾內藉由耕種創作，將主導權還給自然，作品出於自然而不假藉人爲，達到中國園林藝術中所追求道家美學「雖由人作，宛自天開」的最高境界。第三，有無相生的理論——虛實相對且互爲表裡，自然界所有物質現象是流動的，並沒有一定的形式或規範可言，貝諾內的雕塑同時具有三次元和二次元的特性，藝術家可以是雕塑，雕塑本身也可以是藝術家，虛空可以是實有的存在空間，從虛空也具有存在質量。於實在的物體質量或是理性邏輯之中，才能夠帶給觀者抽象的情感和崇高的美感。在這裡藝術家、藝術品、人、物都是可以身分轉換的相對關係，而所有可交換的感受與定義都可扭轉也是最奧妙的地方。第四，「遊心」之道——所謂遊心，乃是對宇宙事物作一種根源性的把握，從而達至一種和諧、恬淡、無限及自然的境界。遊心所涉及的是生命終極意義與存在價值問題，這種「遊」屬於莊子心目中理想的人生境界，屬於生命主體超越時空的一種精神之遊，是主客體的交融，是一種與天地萬物渾然一體的存在經驗。[35] 貝諾內除了藉由玄妙的套套邏輯的思考方式與天地對話，去質疑一般人從未質疑過的客觀眞實現象，跳脫慣性思維，甚至打破人類與自然之

34 王柯平，《跨文化美學初探》（北京：北京大學出版社，2014），頁 139。

35 葉智魁，〈莊子之遊——閒逸安適的存在經驗〉，《戶外休憩研究》20：2，頁 59- 77。

間的意識籓籬，跨越物我的意識邊界，實現了道家無所罣礙、閒適自如的逍遙遊。他所運用藝術觀念與行動將遊心之道實踐，貧窮藝術變化萬千與絕對自由的創作形式與精神，是道家強調精神自由、遊心太玄及反對爲物所役的最佳詮釋。正如貝諾內在創作〈花瓶〉作品，可以回到過去窯匠的時空狀態，在〈樹木〉系列作品能體驗樹木的生命記憶，在〈成爲河流〉變成爲一條河流。莊子的逍遙理想，似乎就存在於貧窮藝術家的創作生活中。

五、結論

在雕塑方面，貝諾內將感性且顛覆性的思想帶入雕塑中，是改變了雕塑定義的人，他在創作過程及作品上所揭露的是那些一直存在，但未曾被人類感知到的形式。[36]運用套套邏輯思維，可說是道家「道」的精神運用，他得以突破雕塑的原有定義，發掘給予迄今仍未知的要素，謙遜地與自然建立起神祕的共謀關係，將宇宙秘密轉換爲具體可觸摸的實在物，讓作品自然地揭露現象背後的眞實給觀者，他的藝術作品超越了自我本位的作品層次，跳脫了美學理論或是形式美感所堆砌的無形框架，讓藝術作品得到了眞正的自由。我們或許也能夠進一步的假設，道家的質疑客觀世界的玄妙思想，正是當代藝術的核心價

36 Laurent Busine, *Penone* (Brussels: Bernard Steyaert, 2012), 7.

值，因爲它只負責提問，並不給眞正的解答，當代藝術的目的是爲了引發人類詩意般的再思考。

在道家美學與藝術的交會面，貝諾內用觀念藝術和雕塑去體現的眞諦。貝諾內所創造的藝術概念相較於樹石盆景或是庭園藝術更能掌握東方道的精神，而這或許在他由日本園林感動的那一刻就已頓悟，他從現實世界尋找無形哲理，用有相之物表達無相觀念，從平凡的生活中實踐，不爲任何美學規範所束縛，這確實如眞人[37]（聖人）般掌握了生命藝術的精神，在世界藝術史上，道的眞理從來沒有這麼具體實現過。

貝諾內認爲回歸自然形態是一種溝通策略，因爲和自然形態的認知，是各地相異文化的人們所共享的感性。[38] 他的溝通策略是成功的，因爲他對自然形態的理解，與東方觀點相近，東方人觀看貝諾內作品會有種強烈的熟悉感並被其作品中的空靈特質感動，那也非傳統形式化的東方美學所能到達的境界，不帶任何浪漫情懷去表現自然的手法和無爲而爲的身體行動，確實以身體與意念之「道」，去揭示找尋彼世的眞理，爲東方美學藝術提供新的啓示。這也讓筆者聯想到當代藝術家村上隆曾提出的溝通策略運用。他認爲日本人如欲進入世界當代藝術史，就必須進入歐美藝術的脈絡之中，他提到：

37 原文為「the Real Man of the Taoist」。不過，單就《道德經》或《莊子》而言，對於能夠真正掌握道之精髓者，多稱之為「聖人」，而不稱真人。至於在道教上，真人指的則是道教始祖，或有一定修為的道士。岡蒼天心著，谷意譯，《茶之書》（臺北：五南圖書，2014），頁 76。

38 Laurent Busine, *Penone* (Brussels: Bernard Steyaert, 2012), 15.

> 將文化相對呈現，說明藝術的背景，並在歐美的美術史當中替作品找尋意義。像這樣建立一個理解的架構來提示對方的話，就算在美國，日本的藝術應該也可以被理解吧。[39]

我們能否運用村上隆提到的理解架構，從起點出發了解貝諾內如何以他的角度體會東方美學，並剖析他如何將虛無又玄妙的觀念具體實現，反轉理解創作歷程，進而建立新的架構爲西方所能理解，並創造跨地域和時代的藝術？換句話說，在臺灣的我們能否也和貝諾內一樣，用獨創的眼光反向看待既存之物或自身的歷史脈絡？中國樹石盆景藝術是否能用新的藝術的眼光去思考？東方庭園藝術是否能夠不再落於文人傳統美學俗套中？禪學或老莊思想能否用藝術觀轉化爲世界藝術潮流？其實道家的批判性與玄妙的邏輯觀更能體現觀念藝術的本質，用玄妙的眼光重新看待生活中的一切平凡現象的藝術性，從平凡中發現不平凡並具現化爲藝術創作，當代藝術無所不包，千變萬化，在百家爭鳴 60 年代藝術觀念的大突破後，當代藝術家們面臨著更艱鉅的挑戰，在前輩大師所創建的藝術高塔下，渺小的我們將如何能開創出新境界？或許能從貝諾內觀看宇宙萬物的方式中找到答案。

39 村上隆，《藝術創業論》（臺北：商周，2007），頁 94。

圖　版：

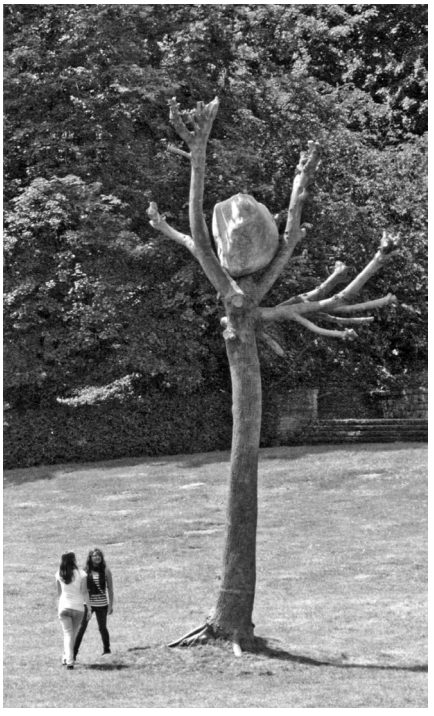

圖 1　貝諾內，〈石頭的意念〉（*Idee di Pietra*），830×250×220 cm，2003，**青銅、花岡岩，卡賽爾文件展，德國。**

圖片來源：Mattew Teitelbaum, *GIUSEPPE PENONE: The Hidden Life Within*, Spain: Black Dog Publishing Limited, 2013.

圖 2　貝諾內，〈濱海阿爾卑斯：它將會持續生長，除了在那個點之外〉（*Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quell punto*），**樁樹、鋼鐵**，1968-1978。

圖片來源：Laurent Busine, *Penone*, Brussels: Mercatorfonds, 2012.

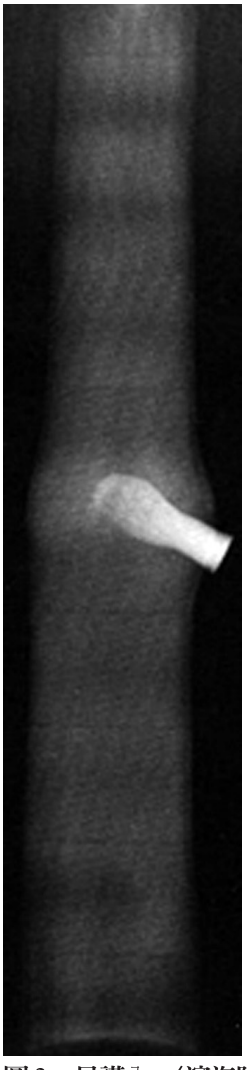

圖 4　耕種中的貝諾內。

圖片來源：Laurent Busine, *Penone*, Brussels: Mercatorfonds, 2012.

圖 3　貝諾內，〈濱海阿爾卑斯：它將會持續生長，除了在那個點之外 - X 光照片〉（*Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quell punto*），高畫質數位列印紙張，2010。

圖片來源：Adachiniara Zevi, *Giuseppe Penone*, London: Haunch of Venison, 2011.

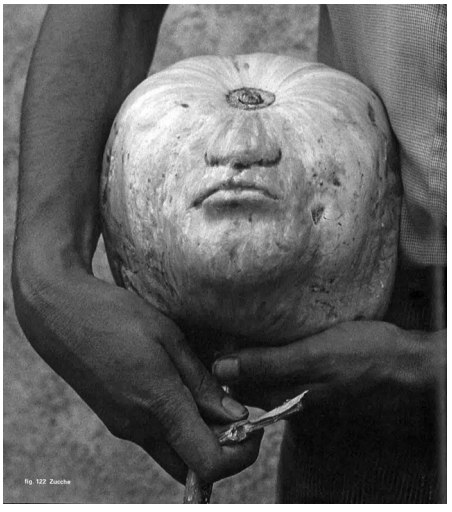

圖 5　貝諾內，〈南瓜〉（*Zucche*），1978，義大利。
圖片來源：Laurent Busine, *Penone*, Brussels: Mercatorfonds, 2012.

圖 6　貝諾內，〈馬鈴薯〉（*Patate*），1977，義大利。
圖片來源：Laurent Busine, *Penone*, Brussels: Mercatorfonds, 2012.

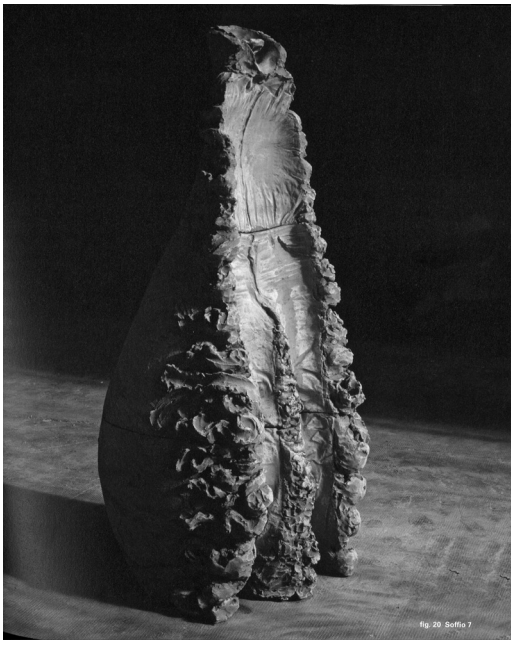

圖 7　貝諾內，〈呼吸〉（*Soffio*），赤陶土，168×72×65 cm，1978，**日本豐田市美術館。**

圖片來源：Laurent Busine, *Penone*, Brussels: Mercatorfonds, 2012.

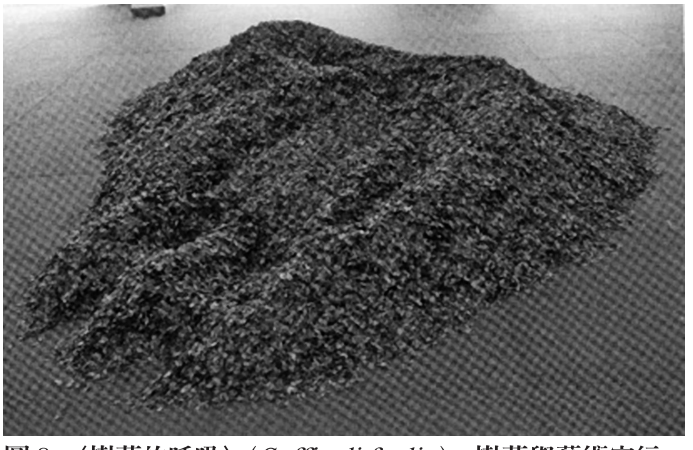

圖 8　〈樹葉的呼吸〉（*Soffio di foglie*），樹葉與藝術家行爲痕跡，1979。

圖片來源：Matthew Teitelbaum, *GIUSEPPE PENONE: The Hidden Life Within*, Spain: Black Dog Publishing Limited, 2013.

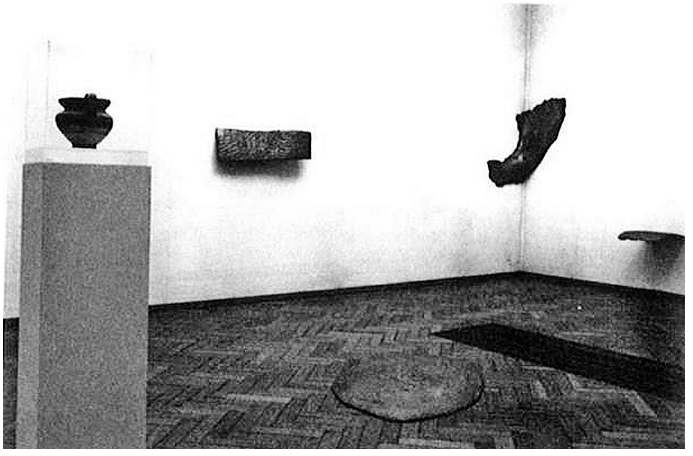

圖 9　貝諾內，〈花瓶〉（*Vaso*），1975，阿姆斯特丹城市博物館。
圖片來源：Adachiniara Zevi, *Giuseppe Penone*, London: Haunch of Venison, 2011.

圖 10　貝諾內，〈樹木〉（*Albero*），樹木，1969-1980，阿姆斯特丹城市博物館。
圖片來源：Matthew Teitelbaum, *GIUSEPPE PENONE: The Hidden Life Within*, Spain: Black Dog Publishing Limited, 2013.

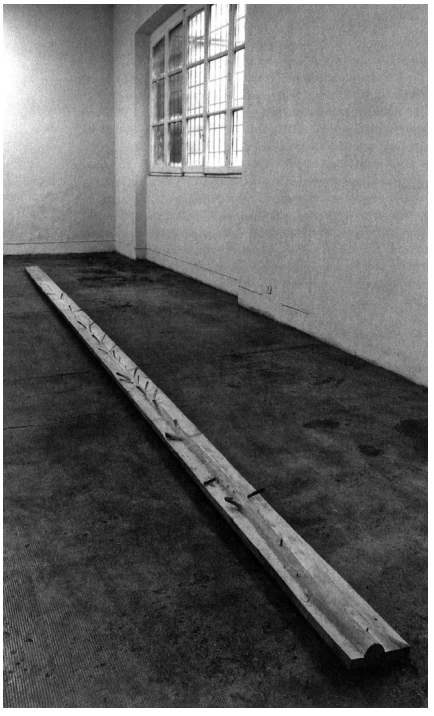

圖 11　貝諾內，〈它在夢幻一小時之中的二十二年生命〉（*Il suo essere nel ventiduesimo anno di età in un' ora fantastica*），1969，**私人收藏**。

圖片來源：Matthew Teitelbaum, *GIUSEPPE PENONE: The Hidden Life Within*, Spain: Black Dog Publishing Limited, 2013.

圖 12　貝諾內，〈十二公尺的樹〉（*Albero di 12 metri*），1200 m ×50 cm×50 cm，1980，**紐約古根漢美術館**。

圖片來源：Matthew Teitelbaum, *GIUSEPPE PENONE: The Hidden Life Within*, Spain: Black Dog Publishing Limited, 2013.

圖 13　貝諾內，〈凡爾賽雪松〉（*Cedro di Versailles*），雪松，2002-2003，加拿大奧蘭多美術館。

圖片來源：Matthew Teitelbaum, *GIUSEPPE PENONE: The Hidden Life Within*, Spain: Black Dog Publishing Limited, 2013.

圖 14　製作〈凡爾賽雪松〉，1969-1980。

圖片來源：Matthew Teitelbaum, *GIUSEPPE PENONE: The Hidden Life Within*, Spain: Black Dog Publishing Limited, 2013.

圖 15　貝諾內，〈成爲河流〉（*Essere fiume 1*），40×40×50 cm×2，1981，**加拿大國家畫廊**。
圖片來源：Laurent Busine, *Penone*, Brussels: Mercatorfonds, 2012.

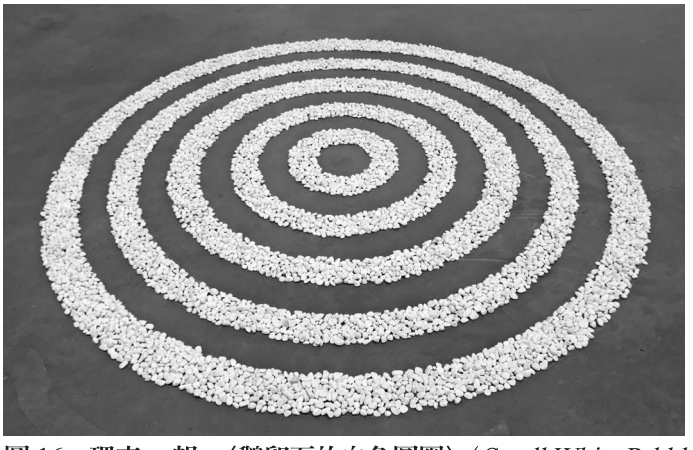

圖 16　理查・朗，〈鵝卵石的白色圓圈〉（*Small White Pebble Circles*），1987。
圖片來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Long_%28artist%29。

圖 17　葉世樹，〈盤龍作勢〉，雀梅，樹齡 100 年，樹高 70 cm，臺灣。

圖片來源：邵忠，《中國盆景》，臺北：藝術圖書公司，1995，頁 44。

圖 18　貝諾內，〈濱海阿爾卑斯：增長他將會提高網絡〉（*Alpi Marittime. Ho intrecciato*），1968，義大利。

圖片來源：Adachiniara Zevi, *Giuseppe Penone*. London: Haunch of Venison, 2011.

圖 19　日式庭園一景。

圖片來源：http//pic.pimg.tw/bonsaiho/b3ff52ae69e23219e2c625cdf43b8170.jpg。

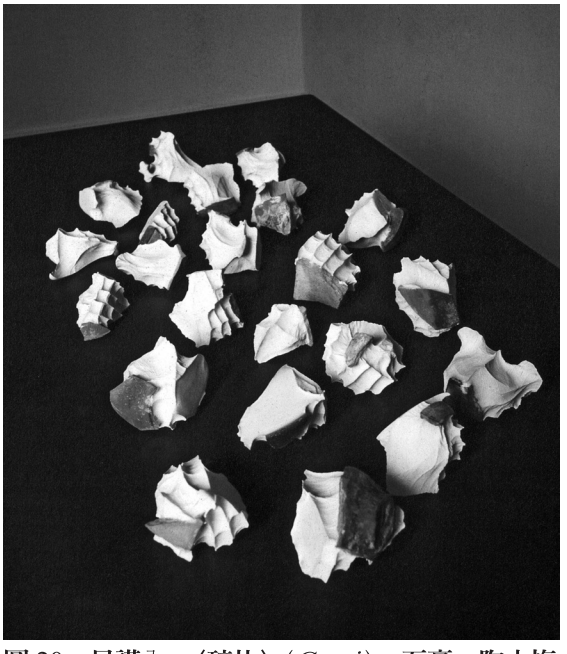

圖 20　貝諾內，〈碎片〉（*Cocci*），石膏、陶土複媒，1979，瑞士巴塞爾藝術博物館。

圖片來源：Laurent Busine, *Penone.* Brussels: Mercatorfonds, 2012.

參考書目

（一）中文論著

王柯平，《跨文化美學初探》，北京：北京大學出版社，2014。

吳怡，《新譯老子解譯》，臺北：三民書局，1994。

村上隆，《藝術創業論》，臺北：商周，2007。

邵忠，《中國盆景》，臺北：藝術圖書公司，1995。

岡蒼天心著，谷意譯，《茶之書》，臺北：五南圖書，2014。

孫倩鈺，〈解析虛體意象：以 Andy Goldsworthy 藝術創作爲例〉，《藝術評論》19，2009.12，頁 25-42。

葉智魁，〈莊子之遊——閒逸安適的存在經驗〉，《戶外休憩研究》20：2，2007.6，頁 59-77。

Pradel, Jean-Louis 著，董強、姜丹丹譯，《西洋視覺藝術史 當代藝術》，臺北：閣林國際圖書，2003。

（二）英文論著

Buchloh, Benjamin. *Interview with Giuseppe Penone*. Brussels: Bernard Steyaert. 2012.

Busine, Laurent. *Penone*. Brussels: Mercatorfonds, 2012.

Teitelbaum, Matthew. *GIUSEPPE PENONE: The Hidden Life Within*. Spain: Black Dog Publishing Limited, 2013.

Teitelbaum, Matthew. *Moment of Astonishment: An Interview with Giuseppe Penone*. London: PR Donnelly Press, 2013.

Zevi, Adachiniara. *Giuseppe Penone*. London: Haunch of Venison, 2011.

（三）網路資源

維基百科：http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%90%8C%E7%BE%A9%E5%8F%8D%E8%A6%86_%28%E6%96%87%E6%B3%95%29