

以「間距」思維探求自然之道：

薩璨如雕塑創作研究*

Exploring the Way of Nature Through the Concept of "l'Écart"

A Study on Cynthia SAH's Sculpture Works

張晴文
CHANG Ching-Wen

國立清華大學藝術與設計學系助理教授
Assistant Professor, Department of Arts and Design, National
Tsing Hua University

| 摘要 |

薩璨如（1952-）的現代雕塑創作獲得國內外藝評一致的深富「東方意識」之評。在台灣的現代雕塑論述中，「東方意識」為一重要的議題，然而，薩璨如雖具中國血統、台灣經驗，但其創作在 1970 年代於歐美養成，1979 年之後更定居義大利，其創作不應片面地納入在台灣現代藝術史中具有國族主義或本土論色彩的東方論述脈絡之中解讀。本文以薩璨如 1990 年代之後的創作為對象，從作品解析其創作之「東方意識」具體內涵，透過取徑法國哲學家兼漢學家朱利安（François Jullien）所提出的「間距」思維，區辨薩璨如的創作觀與台灣抽象雕塑論域中強調身分認同的東方化論述之差異，再進一步論述其創作中「東方意識」的內涵。研究指出，薩璨如作品中所蘊含之「東方意識」與生命經驗相關，其在創作中展現「間距」思維，以自然之理為宏旨，發展出個人的系列作品。這些形貌相似但各具形態的抽象雕塑，雖有自然物象之喻，卻不限於「形」之模仿或者圖騰再現，而是以虛待的方式回應自然與我之關係，在平淡中求取平衡的美感。其作品中的「東方意識」，在於其自然觀的展現，透過抽象的形式語言以表達藝術家對於自然的嚮往與理解。

關鍵詞 | 薩璨如、間距、東方意識、自然觀

* 誌謝：本文研究過程中，感謝洪致美女士給予諸多協助，亦感謝兩位匿名審查委員的寶貴意見，使本文更臻完善。

| Abstract |

Contemporary sculptures created by Cynthia Sah (1952–) are eulogized by the local and foreign critics for the profound “orientality” contained within. In Taiwan, such thought also constitutes a crucial subject regarding contemporary sculpture theories. Although Sah is of Chinese origin and has accumulated substantial practices of creating artworks in Taiwan, then she developed her sculpting skills in the United States and Europe in the 1970s. Since 1979, she has permanently resided in Italy. On this account, her works should not be interpreted solely based on the discourse of orientality composed by the nationalism and the nativism rendered in Taiwanese art history.

This essay examines Sah’s works created after the 1990s with a focus on the orientality comprised in her artistic creations. By drawing on the concept of *l’écart* coined by François Jullien, I aim to analyze the difference between the orientality presented in Sah’s works, and the orientality that stresses on the complex of national/self-identity, which also has been principally deployed in Taiwanese art discourses of abstract sculpture. On the basis, I furthermore explore the undertone of the orientality in Sah’s works.

In this regard, my study finds that the orientality conveyed in her work is associated with her life experience; moreover, the concept of *l’écart* is manifested in her creations. With the concept of nature as her grand theme, Sah has created her own series of works. The resultant abstract sculptures are similar in appearance but exhibit unique forms. They depict natural objects but not simply through imitation of shapes or reproduction of symbols. Instead, they demonstrate the relationship between nature and the self by evincing the concept of the void in an attempt to attain a balance between mundaneness and aesthetic grandeur. In sum, the aspect of orientality in her works is illustrated by the artist and her view of nature. Intriguingly, Sah’s sculptures express the artist’s yearning and understanding of nature by the uses of abstraction.

Keywords | Cynthia SAH, *écart*, Oriental thoughts, view of nature

一、緒論

薩璨如 1952 年出生於香港，家中三姊妹她排行老么。父親薩福全¹ 海軍退役後從事海運工作，母親陳守善出身上海遷港的航運飯店經營世家。由於父親工作之故，幼年的薩璨如在不同國家、地區之間遷徙，1957 年（6 歲）隨家人移居至日本，1968 年（11 歲）時回到台灣就讀美國學校（Taipei American School, TAS），² 而後在美國完成大學與研究所教育。薩璨如畢業於紐約哈德遜亞納達爾巴德學院（Bard College, Annandale-on-Hudson）心理系主修犯罪心理學，1975 年入哥倫比亞大學藝術與教育學院研究所（Teachers College at Columbia University），大學期間廣泛接觸攝影、陶藝、版畫、雕塑等創作形式，唯獨對石雕特別著迷。1975 年起，她接受米洛·拉札雷維奇（Milo Lazarevic）的指導開始從事雕塑創作，隨他學習的這段期間，是薩璨如抽象雕塑的啟蒙時期。1978 年薩璨如首度前往義大利庇埃特桑塔（Pietrasanta）學習石雕，後返回紐約取得碩士學位。她在 1979 年完成碩士學位之後，重返義大利庇埃特桑塔創作並定居。她第一個落腳之處是鮑里（Silverio Paoli, 1890-2001）的工坊，在這裡租了一個空間創作，並觀摩資深工匠（Artisan）的技術和工作理念。1981 至 1983 年薩璨如在山姆工坊（Studio Sem）³ 擔任助理，同時鍛鍊個人的石雕創作技巧，每天早上協助工坊創辦人山姆·傑拉丁尼（Sem Ghelardini, 1927-1997）處理工坊的行政工作，並發展自己的創作。⁴ 此後，薩璨如在這個義大利小鎮投入所有心力於石雕創作，直至今日。雖然長期滯歐，但是薩璨如自 1980 年代起經常返台參與展覽、競賽、石雕創作營，也屢有公共藝術發表。

¹ 薩璨如的父族薩氏在近代中國歷史上頗具影響力，雁門薩氏發源於西域色目人答失蠻氏，薩都刺（1272-1355）在山西雁門受元朝賜薩姓，1333 年薩仲禮遷居福建福州，現今雁門薩氏主要指福州的這一支。《福州府志乾隆本》卷之四有明代坊表「少宗伯坊為禮部侍郎薩琦立。」之記載。薩琦（1394-1457）即為入閩第三代，官至禮部右侍郎兼詹事府少詹事。參閱（清）徐景熹，《福州府志乾隆本》，卷四。「中國哲學書電子化計畫」，<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=825133>，下載日期 2018 年 11 月 15 日；「雁門薩氏」，<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%9B%81%E9%97%A8%E8%90%A8%E6%B0%8F>，下載日期 2018 年 11 月 15 日。

² 薩璨如 1968 年隨父母來台居住後，具有中華民國國民身分至今。目前她雖定居於義大利，但仍持中華民國護照，在當地以外國人的身分居留。

³ 山姆工坊成立於 1950 年代，是庇埃特桑塔最重要的藝術工坊之一，也是 1960 年代最早參與抽象藝術創作的據點，當時往來合作的藝術家包括亨利·摩爾（Henry Moore, 1898-1986）、喬治·亞當（Georges Adam, 1904-1967）、埃米爾·吉里歐力（Emile Gilioli, 1911-1977）等。在 1970 年代末和 1980 年代期間，與山姆合作的藝術家包括塞撒（César）、海蓮娜·布魯曼菲（Helaine Blumenfeld）、貝瑞·弗拉納根（Barry Flanagan）、彼得·藍道—佩吉（Peter Randall-Page）等，因為這些藝術家的合作和信任，使得山姆也幾乎和他們同享聲譽。參閱「Studio Sem 官方網站」，<http://www.studio-sem.com/>，下載日期 2018 年 11 月 2 日。

⁴ 這段時間她和三位來自世界各地的女性藝術家珍妮·史黛頓（Janet Stayton, 1936-）、海倫·布魯曼菲（Helaine Blumenfeld, 1942-）以及吉兒·瓦森（Jill Watson, 1957-）合租工作室，共同居住創作，相互砥礪。薩璨如，2018 年 6 月 27 日，台北市雙方藝廊，訪談人：筆者。

1991年，薩璨如以國外藝術家的身分參加台北市立美術館主辦的「一九九一中華民國現代雕塑展」獲得戶外部首獎，該屆評審委員一致肯定。⁵ 評審之一的藝評家呂清夫指出她的作品「造形十分優雅，配置相當灑脫，作品不向垂直發展，卻向水平延伸，頗有東方造形的意境」，⁶ 另一位日本評審峯村敏明也給予高度評價，認為薩璨如的雕塑是「西洋的存在觀與東洋存在觀的完美結合」。⁷ 而後，義大利藝評家法蘭契斯可·波利（Francesco Poli）亦指出她的創作「透露出一種具象的東方情感，一種現代化的、衝破侷限的東方情感」。⁸

無論「東方情感」或者「東方意境」，薩璨如在1990年代所獲得的作品評價往往強調其「東方」內在。然而諸多評論中的「東方意境」等語，在文中多為概括性的詮釋，並未就作品具體探明。

根據筆者訪問薩璨如，她表示自己長年在歐洲活動的經驗，外國人往往搞不清楚她是哪裡人。她出生於香港，持中華民國護照在義大利旅居近四十年，在國際間卻經常被看作是「香港人」或者「中國人」，在台灣有時被稱為「香港出生的中國藝術家」，⁹ 有時則被視為外國藝術家。薩璨如擁有「中國血緣，出生於香港，成長於日本、台灣，求學於美國，後定居義大利」等身分與經驗，論及創作，她曾言自己「渴求在創作中找到源自於東方、而非複製自西方藝術運動中既存的形式」，¹⁰ 但在創作方法上她反對藝術家直接將刻板印象式的文化形象具現在作品中。¹¹ 然而，薩璨如的創作如何展現出「東方意識」？東方的生命經驗於其創作又有何影響？我們該如何看待薩璨如創作中的「東方意識」於台灣藝壇之意義？

⁵ 擔任該屆獎項評審的呂清夫在〈為藝術國際化祝福〉一文中指出，國內評審與國際評審在評選過程中對於薩璨如作品極具共識：「除了薩璨如之外，其餘的作品都出現過某些評審十分兩極化的意見」。參閱呂清夫，〈為藝術國際化祝福〉，收錄於石瑞仁編，《一九九一中華民國現代雕塑展》。台北市：台北市立美術館，1991，頁15。

⁶ 同上註。

⁷ 峯村敏明，〈參加第四屆現代雕塑展評審有感〉，蘇守政譯，收錄於石瑞仁編，《一九九一中華民國現代雕塑展》。台北市：台北市立美術館，1991，頁26。

⁸ Francesco Poli，張靜清譯，〈前言〉，收錄於漢雅軒編，《薩璨如》，台北市：台北漢雅軒，1992，頁3。

⁹ 錢則貞，〈一九九一年中華民國現代雕塑展〉，《現代美術》，35期（1991.5），頁39。

¹⁰ 薩璨如，2019年7月16日。電子郵件訪問。訪談人：筆者。

¹¹ 談及藝術創作，薩璨如表示創作者應該將其自身的文化脈絡「變成自己的表達方式」，而非將之訴諸形象。薩璨如，2018年6月27日。台北市雙方藝廊。訪談人：筆者。

做為一位創作四十年不輟的女性石雕藝術家，薩璨如的作品卻缺乏學術討論。為更進一步釐清台灣現代雕塑中「東方意識」的差異與實質，本研究落實藝術家的創作分析，從薩璨如作品的形式向度與精神向度（藝術家生命經驗）二者所展現之相互關係，探究其創作中的「東方意識」內涵與表現。本文透過深度訪談、作品之形式分析，從薩璨如的創作歷程、養成背景解析其自 1990 年至 2020 年的雕塑創作特質，並取徑法國哲學家兼漢學家朱利安（François Jullien，或譯余蓮、于連）所提出的「間距」思維，區辨薩璨如的創作觀與台灣抽象雕塑論域中「東方化」論述之差異，再進一步論述其創作備受盛譽之「東方意識」內涵。惟公共藝術與一般藝術創作仍存在本質上的差別，故不在本文探討的範疇之內。

二、差異或者間距：「東方意識」的觀點辨異

（一）台灣抽象雕塑論域中的「東方意識」

台灣現代雕塑的歷史論述中，「東方意識」是一顯著的命題。許遠達在〈台灣當代石雕藝術發展之歷史考察（1980-2003）〉指出台灣 1980 年代的石雕創作知識言說，主要結合 1945 年以前自然主義寫實風格，以及傳統東方抽象內涵的抽象風格為主軸。然而在思想來源上，台灣雕塑界的現代意識是否受到藝壇 1950 年代以降抽象藝術的東方論影響，學者則有不同看法。¹² 無論是否受到現代繪畫論戰影響，學者咸認為台灣現代雕塑最早傾向抽象化發展的萌芽階段始自 1960 年代，¹³ 其中楊英風融入中國傳統造形的創作，可

¹² 認為台灣 1950 年代以來現代雕塑的發展和抽象藝術的東方論之間有關聯者，包括邱子杭將台灣的抽象雕塑視為 60 年代以降台灣現代藝術運動的「跨領域」實踐例證；許遠達認為，1950、1960 年代台灣現代藝術的革新運動中產生的「具象」與「抽象」論戰對於雕塑領域產生極大影響，尤其「東方優越論」及「抽象」的「現代」創作形式影響台灣石雕創作型態。而另一方面，亦有學者認為兩者之間無關，例如黃培宜和薛燕玲都認為，「五月」、「東方」帶起的現代繪畫論戰影響力由於創作類型和藝術社會條件等因素，只限於平面創作，雕塑界除了陳英傑和楊英風吸收現代藝術觀念而有純粹造形的創作取向之外，並未受此風衝擊。參閱邱子杭，《台灣抽象雕塑的東方意識研究》，碩士論文：國立成功大學，2002；許遠達，〈台灣當代石雕藝術發展之歷史考察（1980-2003）〉，《雕塑研究》，1 期（2008.9），頁 194-196；黃培宜，《台灣雕塑發展常設展》，高雄：高雄市立美術館，2006，頁 48-51；薛燕玲，〈台灣近代雕塑發展中的現代意識〉，《台灣美術》，69 期（2007.7），頁 70-71。

¹³ 參閱陳志誠，〈二十世紀台灣雕塑的存有論〉，《藝術認證》，20 期（2008.6），頁 32；蕭瓊瑞，《台灣近代雕塑史》，台北市：藝術家出版社，2017，頁 68。

以視為「東方意識」展現的典型範例。

1980 至 1990 年代台灣現代雕塑的「東方意識」言論，明顯標榜東西方雕塑的差異，特別是表現出對於「區域風格」的期待¹⁴，持此論點者以楊英風、呂清夫、任兆明等人為代表。楊英風認為創作應融合民族文化背景，以求雕塑本土化的落實。他曾多次撰文主張東西有別，藝術表現離不開區域文化的特性和風格的論調，堅信風土對於創作的影響，雕塑因環境而生。¹⁵就楊英風個人的創作實踐來看，史家亦肯定他透過將傳統圖騰化與對比的形式語言，具現中國哲思和宇宙觀，包括土地情感以及對自然的尊重，是台灣近代雕塑的典範。¹⁶當時藝壇所認為的「東方精神」其指涉的概念包括中國哲學中「天人合一」、崇尚自然等內涵。¹⁷呂清夫更將「東方之美」視為展現藝術「民族性」與「本土性」的關鍵，¹⁸他曾提出所謂的「東方本位的台灣經驗」，認為台灣現代藝術歷經 1950 年代以降抽象藝術以及 1970 年代鄉土美術熱潮之後，具備了「本土化」論述的基礎，1980 年代之後應該追求多元文化，而藝術的民族性是必要的。¹⁹

關於台灣現代雕塑的「東方意識」和國族認同之間的關係，邱子杭的《台灣抽象雕塑的東方意識研究》，是目前在此議題上最為全面而具體的論述。文中指出，台灣現代雕塑的「東方意識」展現了台灣文化想像與認同的歷程，日治時期的雕塑家黃土水即為此起源。而戰後台灣雕塑系統在現代化的過程中自我形塑東方國族想像，乃是受到 1950、1960 年代台灣現代藝術中的「東方優越論」影響，東方抽象理論蘊含的強烈國族色彩，「融合東方內涵與西方形式藝術的調和論」成為台灣戰後主流的藝術價值。²⁰另一研究者江如海也認為，戰後台灣現代雕塑從寫實到抽象的風格發展，除了造形創作上雕塑

¹⁴ 許遠達，〈台灣當代石雕藝術發展之歷史考察（1980-2003）〉，頁 200-203。

¹⁵ 楊英風在此一論點的代表性著作至少包括：楊英風，〈由區域特性的發展透視藝術的未來〉，收於康添旺編，《1985 中華民國現代雕塑特展》，台北市：台北市立美術館，1985，頁 3-5；楊英風，〈走出自己的路——對現代雕塑的期待〉，收錄於沈以正等編，《中華民國第二屆現代雕塑展》，台北市：台北市立美術館，1986，頁 3-4；楊英風，〈取法自然，意造胸中——1989 中華民國現代雕塑展觀後〉，收錄於石瑞仁編，《1989 中華民國現代雕塑展》，台北市：台北市立美術館，1989，頁 11-12；楊英風，〈由創作經驗談文化內涵與石雕藝術〉，收錄於國立東華大學編，《1997 花蓮國際石雕藝術季國際石雕研討會論文集》，花蓮縣：國立東華大學，1997，頁 1-20。

¹⁶ 蕭瓊瑞，〈台灣近代雕塑的兩次典範轉移——以黃土水和楊英風為例〉，《台灣美術》，68 期（2007.4），48-63。

¹⁷ 此一論點見楊英風，〈中西雕塑觀念的差異〉，《現代美術》，6 期（1985.4），頁 20-23；何恆雄，〈現代環境雕塑〉，《現代美術》，6 期（1985.4），頁 24-25；任兆明，〈當前國內雕塑的創作環境〉，《現代美術》，6 期（1985.4），頁 26-27。

¹⁸ 呂清夫，〈平常心看藝術，非常心看物體〉，收錄於沈以正等編，《中華民國第二屆現代雕塑展》，台北市：台北市立美術館，1986，頁 12。

¹⁹ 呂清夫，〈三方風雨會一堂——從國際性邁向民族性〉，收錄於台北市立美術館編，《「亞洲現代雕塑的對話：亞細亞現代雕刻台灣交流展」》，台北市：台北市立美術館，1995，頁 13-14。

本質的意義開展之外，同時也藉由「天人合一」中國美學的追求，尋找自我的身分認同。²¹

台灣現代雕塑中的「東方意識」，成為本地創作者銜接西方現代藝術脈絡的手法之一，自 1950 年代起在造形簡化、變形的手法之外，藝術家有意識地透過將東方造型融入創作，產生了具有民族特色的現代雕塑。²² 一如黃培宜所指出的，台灣現代雕塑的開展直到 1990 年代，一直還是以「折衷東西方形式的風格」為主流，²³ 學者亦多認為這樣的操作所呈現的結果是台灣現代雕塑的特殊面貌，與西方現代藝術發展不能等同視之。例如陳志誠指出台灣現代雕塑中所謂的「東西融合」，與西方雕塑的造形邏輯迥異，是一種「(鄉土)質樸的雕刻圖騰風」影響下的表現，甚至延續生成某種「形式簡約化」的抽象面貌，乃是依照「圖騰化優先邏輯」將抽象造形元素具象化的逆向操作結果，²⁴ 亦即，西方現代主義雕塑進入台灣之後，發展出一種既非西方脈絡、又脫離台灣本土雕塑系統的斷裂，強調某種「雕塑造形形態學以及再現形象的圖騰寓意」。²⁵ 張乃文也認為，台灣現代雕塑更大程度上是「對於西方現代主義的形式仿效與操演，營造多樣創新形式的樣態卻可能是異國情調式的形式沿襲」，也就是，作品偶然地具有現代主義典型的外在，思想上卻對於古典美學的批判薄弱，並將之填入東方化的愉悅美感。²⁶ 由此可知，國內論者多將台灣現代雕塑中的「東方特質」視為台灣承自西方藝術形式，卻產生出變異的抽象藝術內涵。

前述邱子杭的《台灣抽象雕塑的東方意識研究》將台灣抽象雕塑展現在形式上的東方化分為兩種策略或現象，一是圖像化的東方抽象雕塑，亦即民族圖騰符號化的寫實抽象路線；另一則是精神性的東方雕塑，以東方精神的優越

²⁰ 邱子杭，《台灣抽象雕塑的東方意識研究》，頁 1-5。邱文中以「東方優越論」來指稱台灣 1950 年代以來抽象藝術論述中的東方意識，其內涵「除了用國族主義吸收現代主義凝聚文化認同，更要用國族的優越對抗西方，突破美國的文化霸權」，乃是「靠想像的中國文化帝國主義對抗美國政治帝國主義」，這種意識型態下的「東方」不但指的是文化中國，還包括藐視南亞、仇視東亞的虛構文化帝國。參閱邱子杭，《台灣抽象雕塑的東方意識研究》，頁 141。

²¹ 江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》，7 期（2004.5），頁 95-129。

²² 林明賢，〈從形塑到造型——六〇年代臺灣雕塑的演變〉，《台灣美術》，105 期（2016.7），頁 14。

²³ 黃培宜，《台灣雕塑發展常設展》，頁 50。

²⁴ 陳志誠，〈二十世紀台灣雕塑的存有論〉，《藝術認證》，20 期（2008.6），頁 32-33。

²⁵ 陳志誠，〈台灣第一屆當代雕塑大展 藝術基地—新形「尸、\」IV：明日之雕塑界域〉，收錄於徐天福編，《當代雕塑—演進、變換、探索》，台北市：國立歷史博物館，2002，頁 59-61。

²⁶ 張乃文，〈台灣當代雕塑形式解放的概念思考〉，《雕塑研究》，3 期（2009.9），頁 114-116。

性為內在核心。與此類同的，黃培宜認為台灣現代雕塑的折衷現代風格通常以三個方式呈現：（1）從人物、動物、植物等具象形體加以變形轉化；（2）從古中國的圖象紋飾、書法線條汲取抽象的造型；（3）以具象徵意義的符號造型表現東方傳統哲思形而上的概念。²⁷ 上述手法中，第一種亦常見於歐美 1950 年代後的現代雕塑，例如布朗庫西（Constantin Brâncuși）等人之創作，後兩者則特別突顯了「東方意識」的創作觀，且分別近似邱子杭歸納的「圖像化的東方抽象雕塑」以及「精神性的東方雕塑」兩類。

然而，無論哪一種類型的東方化手法，都招致了論者的批評。針對前者採取圖騰符號化手法的抽象雕塑，高燦興批評其為「觀念的圖示說明」，僅只以題目或裝飾性的外表掩飾缺乏思想的造形，²⁸ 持同樣觀點的還有侯宜人以「前煉金術士」諷喻此一「圖式解讀」邏輯。²⁹ 而另一類強調東方優越性的「精神性的東方雕塑」，侯宜人則稱之為「安樂椅上的沉思者」，以東方自然觀和存在觀的思維做為雕塑造型的意涵聯想。她同時批評此類雕塑創作很容易接近另一種「不可碰」的狀態，亦即「本體被思想架空的絕對存在」，創作者主張的抽象哲思既無法驗證又不可質疑，自限於某種孤高位置而排拒觀眾。³⁰ 侯在文中指出薩璨如的作品屬於「安樂椅上的沉思者」一類，亦即認為薩璨如的創作表現了東方自然觀及存在思維。

在邱子杭的論述中，他認為楊英風 1960 年代的作品「太魯閣山水系列」、薩璨如的〈盎然〉（1988），與曹牙〈意念山水〉（1990），雖然創作技法、形式、材質互異，但都亟欲表現東方式的山水傳統母題，以及自然思想與有機形式，可以視為台灣現代雕塑東方化的例證。³¹ 然而，假如我們將薩璨如的創作與上述「東方意識」加以比對，可以發現其創作非但不採圖騰符號式

²⁷ 黃培宜，《台灣雕塑發展常設展》，頁 50。

²⁸ 高燦興，〈雲彩如何浮於空中——談近十年來國內現代雕塑的特質〉，收錄於李既鳴編，《台北現代美術十年（二）》，台北市：台北市立美術館，1993，頁 176-177。

²⁹ 侯宜人，〈反思台灣的現代雕塑——兼談東西方文化對語義上的差異〉，收錄於李既鳴編，《台北現代美術十年（二）》，台北市：台北市立美術館，1993，頁 198-201。

³⁰ 同上註，202-209。

³¹ 邱子杭，《台灣抽象雕塑的東方意識研究》，頁 5。

的手法，更重要的是她從未主張「地方性」的東方特質，無意在創作中強調「異於西方」的國族認同。亦即，薩璨如在創作中雖多有指涉自然、山水為題之創作，卻與楊英風、曹牙等活躍於戰後台灣藝壇之雕塑創作者仍存在差異，不宜片面地將之納入台灣現代藝術史中具有國族主義或本土論色彩的東方論述中解讀。筆者認為，其作品中的「東方意識」主要反映在創作者的自然觀，而這一觀點的體現，則來自個人生命歷程中的文化經驗，將個人對自然的感受、嚮往、理解與師法，透過抽象的形式語言來表達。她並不以強調地域性「差異」做為方法，更接近以哲學家朱利安所言的「間距」思維而行之。

(二) 間距：拉開距離，重新發現自身

法國哲學家朱利安，在其《間距與之間——論中國與歐洲思想之間的哲學策略》書中，提出「間距」(écart)與「之間」(*l'entre*)做為面對及思考種種文化的工具。他認為，遠東思想、歐洲思想之間，在傳統上此互不相干、彼此漠然，但兩者應該「成功地使雙方面對面，把他們從漠然不相干的情形拉出來；以至於其中的一方得以注視另一方，而且同時審視自己」。

³² 他以自身「繞道」(detour)中國的經驗，說明「在思想上『離鄉背井』，走得更遠」：

經由中國來反思歐洲，乃企圖有策略性地從側面切入，從背面捕捉歐洲思想，以觸及我們的未思。所謂的「未思」即為「據以思考的起點」。(……)透過一種外在的思想，在自身理念裡退後幾步而與「自明性」保持距離。³³

³² François Jullien，卓立、林志明譯。《間距與之間：論中國與歐洲思想之間的哲學策略》(*L' écart et l' entre: D' une stratégie philosophique, entre pensée chinoise et européenne*)，台北：五南圖書，2012/2013，頁13。

³³ 同上註，頁19。

在此，朱利安點出「間距」帶來的啟發，在於深入過去因習於某種文化而視為理所當然的「未思」之處，揭露過於自明性之理。面對不同的文化，朱利安認為應以「間距」來替代、對抗「差異」。他區辨了兩者的不同：差異建立分辨（distinction），間距來自距離（distance）。³⁴ 差異是一種認同的概念；認同是差異要達到的目的。假使訴求差異，便不免陷入為事物分類和下定義的作法，而遠離了「發現」的邏輯，不具冒險性，也沒有生產力。³⁵ 也就是說，差異是分類性的、鑒定性的，而間距的興趣不在辨識後認定事物之所屬，而是一個打擾歸位（dérangement）的形象。³⁶ 間距並不提出原則認同，也不回應認同需求，它「走出識別的角度，超越身分認同」，³⁷ 卻得以開展一個反思的空間，因此能使眾多文化與思想成為一豐富資源之礦脈：

間距使雙方彼此注視：在他者的眼神之中、從他者出發（à partir de l'autre），並且與他者有別的情況之下，這一方發現了自己。³⁸

由是，朱利安認為應透過開採文化與思想之間の間距，啟動人文的自我反思。

在朱利安的觀點中，間距富有「生產性」，這個生產性在於其所拉開的雙方之間造成張力。他說，間距產生「之間」：

間距透過它所造成的張力，不僅使它所拉開的並且形成強烈極端的雙方「面對面」而保持活躍，間距還在兩者之間打開、解放、製造之間（il ouvre, libère, produit de l'entre entre eux）。³⁹

在此，「之間」如同介詞一般，沒有任何本性，就像一個通道一般任事物穿

³⁴ 同上註，頁 33。

³⁵ 同上註，頁 25-37。

³⁶ François Jullien，〈從間距到共通〉。《中國文哲研究通訊》，24:4（2014.12），頁 48。

³⁷ 同上註，頁 49。

³⁸ François Jullien 著，卓立、林志明譯。《間距與之間：論中國與歐洲思想之間的哲學策略》，頁 35。

³⁹ 同上註，頁 59。引用文句中之粗體字，為作者 François Jullien 所加。

越、發生，而展現其生命力。也因此，朱利安認為，以「之間」做為工具，可以達致某種新形態的內在開展，因為「間距所製造的之間，既是使他者建立的條件，也是讓我們與他者得以聯繫的仲介」。⁴⁰ 面對文化多元性，朱利安強調應以間距而非差異做為原則來加以應對，才符合文化的本性，因為文化總是「在複數與單數之間的張力當中，或在間距當中開展」，⁴¹ 不斷變化生成。最好的方式是使不同的思想或文化「面對面」，「以至於一方通過間距在對方裡掀開了自己的真實面貌」。⁴²

面對他者，朱利安認為必須去除威脅它的意識型態，因為將其本質化就會帶來停滯，陷溺於一方。換句話說，透過「差異」的操作不能帶來生產性的思維，將導致僵化的結果，無助於自我的再發現以及哲學的開拓。由是觀之，前述台灣抽象雕塑論域中向來強調之區域色彩、民族性差異策略，顯得保守封閉，將不利於人文及思想的開展。反之，如能以「間距」做為方法，才能游刃於不同文化或思想所打開、釋放的「之間」並有所拓展，並且在已然熟悉之事物中重新面對種種未思，帶來新的發現及生命。

三、精神向度：生命經驗與東方自然觀

在薩璨如的生命經驗中，從童年至後來大半生的創作生涯，一直身處於不同的文化環境中。儘管數度在不同國家之間搬遷，其家庭生活給予傳統中國文化的滋養，而後她至美國求學、於歐洲鍛鍊並發展創作，始終以台灣人的身分行走。就創作生涯而言，她在 1970 年代末起赴義大利發展，在石雕工坊

⁴⁰ 同上註，頁 91。

⁴¹ François Jullien 著，卓立譯，〈從間距到共通〉。《中國文哲研究通訊》，24:4 (2014.12)，頁 52。

⁴² 同上註，頁 57。

而非學院中累積經驗並探索其創作，未曾進入藝術學院體制的她，不從傳統寫實雕塑入手，直接投入抽象雕塑的創作。薩璨如 1980 年代於歐洲開展創作之路，其所遭逢的是西方自 1950 年代以來亦受東方思維影響而生成的抽象藝術脈絡。面對這樣的歷史發展，其內在精神向度的種種「間距」，讓生命經驗中觸及、深埋的東方意識得致一再反思。在這些異國經驗所開展的間距之中，薩璨如獲得重新審視自身文化的種種「未思」的機會，進而在創作中磨練、展現。其中與其創作至為相關的，便是藝術創作中的自然觀。

（一）東方美學經驗的啟迪

薩璨如的童年隨著父親的工作，輾轉在香港、日本、台灣之間遷移。薩璨如在訪談中回憶道，1957 年舉家遷日時，社會上普遍對於中國人仍不友善。⁴³當時讀幼稚園的薩璨如不懂日語，個子又比較高大，在群體中做為一個外國人顯得特殊，甚至被同學們排擠。「我媽長得高，放學時又總是穿著旗袍來接我。我們就像是外星人一樣。」在同儕之間做為一個外國人讓幼年的薩璨如困擾，她曾向母親抱怨「可以不要這樣突顯我們和別人的不同嗎？」母親也只能無奈地對她說：「但我們本來就是這樣呀。」⁴⁴身為外國人的異類之感，即是薩璨如自幼成長的基本現實。

在日本期間，薩家住在一處有日式庭院的屋舍，傳統園林造景有橋有魚，是薩璨如兒時最重要的遊憩空間。「那個花園，印象有點模糊了，但當時覺得很大。庭院裡有各種景觀，包括樹、石……，當時我已經覺得自己跟一般小朋友不同。」⁴⁵在她的生命經驗中，幼年家庭生活中接觸到的中國家具、屏風、石紋等，已經很觸動她了，且能有意識地感受到環境中的美。這樣的生

⁴³ 薩璨如，2018 年 6 月 27 日，台北市双方藝廊，訪談人：筆者。

⁴⁴ 同上註。

⁴⁵ 同上註。

命體驗支持著她的創作，成為藝術家個人的美學觀來源。影響歐美至深的哲學家鈴木大拙，認為禪的氛圍滲透到日本人生活的各個層面，⁴⁶而禪師在山林之中修行，與自然有密切的接觸，與之共感，向自然學習，將觀察反映在他們的直觀之中。這種根本直觀的鍛鍊，有助於激發藝術本能，也因此，歷來禪師多能創造美好事物，並且傳達其獨特的原創，他們所到之處留下美麗庭園，今成重要的文化遺產。⁴⁷他認為，禪尊重對事實的直觀或經驗性的理解，並以水墨畫為例，說明其原理來自禪的體驗，直接性、單純性、運動性、精神性、完全性等性質，皆與禪有關。⁴⁸這種在自然之中體會、發現生命展現力量的能力，鈴木大拙以「藝術家神秘的感受性」名之。⁴⁹

東方園林帶來的身體經驗，給了幼年的薩璨如人與自然關係最初的感受契機。自幼身體沉浸的成長環境，以東方園林之美給予啟迪，在其間生活、優游的身體感受，銘刻於精神之中，影響了她日後創作所持取的自然觀。這樣的自然觀亦體現在生命感知之上。

（二）自然：人與萬物的和諧

薩璨如曾在 1980 年代一次訪談中提到，她偏好三度空間的表現更勝於平面，原因在於前者更具身體感。她將自我的創作界定在尋求深度以及運動，亦即某種「有生命的」事物，⁵⁰質言之，「凡是具有 movement（運作）和 rich（豐饒）的特點便是有生命的東西，也就是自然的一部分。」⁵¹這一訴求自然的創作觀點，於她而言最大的挑戰是「如何表現出自然，但不完全順從大自然，加進自我的感受，又不離自然的秩序……要掌握這中間的恰到好處」⁵²。

在西方文化的傳統中，「自然」是神秘而費解的。赫拉克里特（Heraclitus）

⁴⁶ 鈴木大拙，林暉鈞譯，《禪與日本文化：探索日本技藝內在形式的源頭》，新北市：遠足文化，2018，頁 70。

⁴⁷ 同上註，頁 82-83。

⁴⁸ 同上註，頁 90-91。

⁴⁹ 同上註，頁 76。

⁵⁰ 薩璨如，2018 年 6 月 27 日，台北市雙方藝廊，訪談人：筆者。

⁵¹ 郭沖石，〈從頑石中釋放出生命的薩璨如〉，《藝術家》，87（1982.8），頁 205。

⁵² 湛淵，〈娟情石上流·詩漾雕刻魂——薩璨如與大理石雕刻相依的生涯〉，《藝術家》，136（1986.9），頁 224。

的一句箴言「自然愛隱藏」(phusis kruptesthai philei) 被後人不斷解讀。西方文明中「揭開自然面紗」這一隱喻的內涵，可以看出人們對自然態度的演變。過去自然被視為「觀察不到，但是對可見的現象有影響的不可見的部分」，也有人認為自然的祕密就是自然本身，亦即看不見的力量。這樣的一則隱喻支配著近兩千年來歐洲自然研究、物理學、自然科學的發展，以至於17、18世紀躍進的近代科學自視為自然祕密的揭示者⁵³。面對自然，人們透過科學技術加以窮究，或者透過審美知覺的方式來理解。

現代藝術史上，蒙德里安(Piet Mondrian)認為，透過宇宙關係的準確重建，使藝術能夠表現出普遍的事物，由是「揭示了整個世界的普遍美，卻不必因此放棄人的成分」⁵⁴。這樣的看法仍有揭露自然秩序的意涵在內。回到薩璨如的創作理念，「萬物與自然之關係」是她創作的重要內涵，不僅在理念上極為重要，同時也在其作品的造形原則上有諸多呼應。前述「運作」與「豐饒」做為特質的生命表達，於她並非直接挪用自然形象或文化符號，而是專注生命整體、帶有連貫性的思維，更接近「妙悟自然」所涵括的對於宇宙的參與。2020年的創作自述中，薩璨如提及將童年經驗轉化至作品之中，仰賴的即是個人生命的記憶：

我的創作並非再現真實生活或大自然中的形象，我只能仰仗記憶與感官引導我捕捉深藏在腦海中的畫面與感受。如今，我得以將這些畫面與感受配對、重組、形塑，並將抽象概念轉譯成實體，呈現在我的雕塑中。⁵⁵

由是可見，即使後來薩璨如不諳中文，無可透過閱讀來深入研究、理解東方

⁵³ Pierre Hardot, 張卜天譯, 《伊西斯的面紗——自然的觀念史隨筆》, 上海: 華東師範大學出版社, 2019, 頁 53。

⁵⁴ Michel Seuphor, *Piet Mondrian, Life and Work*, NY: Abrams, pp142-144. 轉引自 Herschel B. Chipp, 余珊珊譯, 《現代藝術理論》(The Theories of Modern Art), 台北市: 遠流出版, 1995, 頁 466。

⁵⁵ 薩璨如, 〈自序: 片羽—選擇的記憶〉, 收錄於胡朝聖主編, 《片羽—選擇的記憶》, 台北市: 雙方藝廊, 2020, 頁 5。

哲學，但兒時所接觸的東方自然緊緊其一貫的創作理念，以及在國際間遷徙、生活、習藝的種種經驗，更提供她「拉開距離」、重新咀嚼這些東方思維養分的基本條件。一如朱利安所言：

與我們所源出的語言和文化之間打開間距，此刻此地，在這個環境裡，在這個情況裡，我們才開始打開眼睛、開始發現、開始學習、開始接受培養成為「主體」（subject）。⁵⁶

透過間距，在破除軼聞性的「異國情調」之餘，更可「有系統地通過該間距來開展可能性和雄心壯志」。⁵⁷ 如以這樣的哲學方法來看薩璨如的人生與創作養成，「讓相異文化相互注視」的過程不斷發生、落實在她的生命體驗之中，成為其創作重要的內在前提。甚至可以說，她成年之後的創作理路，即在不斷的「間距」裡持續體知證合東方的自然觀，並透過作品具現。

四、形式向度的間距：仿自然之形，如自然行事

1990年代起，薩璨如開始在世界各地積極發表創作，並舉辦個展，也多次參與國際性的競賽及石雕工作營。綜觀其1990年至今的創作，大部分以石材為主，早期亦有部分銅雕。除了一般的雕塑創作之外，1993年起薩璨如接受委託製作公共藝術作品，1996年之後有部分公共藝術是由她和丈夫尼可拉·貝杜（Nicolas Bertoux）共同完成。⁵⁸

在作品的造形方面，1990年代起，薩璨如創作的兩大特徵，一是為幾何

⁵⁶ François Jullien 著，卓立譯，〈從間距到共通〉，頁44。

⁵⁷ 同上註。

⁵⁸ 本文為聚焦於薩璨如雕塑創作之研究，故以其一般雕塑作品為研究之對象，不包括公共藝術以及與尼可拉·貝杜合作完成之作品。

變形之抽象雕塑，寄予自然意象，這一造形特色也包括許多圓潤的圓形量體，持續至今；另一則是訴求穩定與平衡之兩個獨立單元組成的創作。約自1995年之後，前述的幾何變形發展出一系列以植物為名的創作，以抽象造形表現植物意象，包括莖葉、種子等。2015年之後，另有一新的系列發展，以潛藏動態感之螺旋狀造形為多。這些帶有自然意象的造形，是她創作的大宗。

（一）自然的形狀

薩璨如1990年代至今的作品以大理石為主要媒材，偏好幾何為基礎的流線抽象造形。1990年代以來，薩璨如以大理石雕鑿出溫潤圓滑的外型，並賦予自然的意象，主要包括三種形態：板狀曲線與三角形、弧線、圓形，復以不斷變化。

1. 風與浪的延伸

板狀的造形大量出現在薩璨如1990年至2000年之間的創作，並且成為日後一系列作品的原初造形。這一類作品在早期多半強調山或水的意象，而作品的命名上，也有意識地予以呼應。例如1991年的〈浪I〉（圖1），以傾斜的弧面塑造海浪的意象，大理石灰白的花紋也在形象上回應了浪的波光。1991年的〈空氣，流體，固體〉（圖2）也以灰白相間的大理石為媒材，整體塑造為曲型片狀，造形上方的線條由高而低平順下傾，於末端造成略為迴返之勢。這件作品以水的三態為表現內涵，在同一作品中試圖捕捉水的各種姿態——飄忽的氣流、波動的水勢，到堅硬的固體，溫潤的造形沒有突出的稜角，在些微的造形變化中寓水的各種形態於一。1990年的〈雲〉（圖3）



圖 1
浪 I Wave I
白色大理石 White Italian Marble
1991, 33x50x33cm

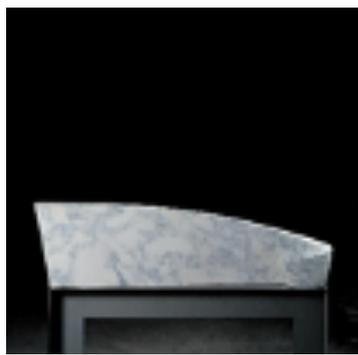


圖 2
空氣，流體，固體 Air, Fluidity, Solid
大理石 Marble
1991, 51x20x194cm

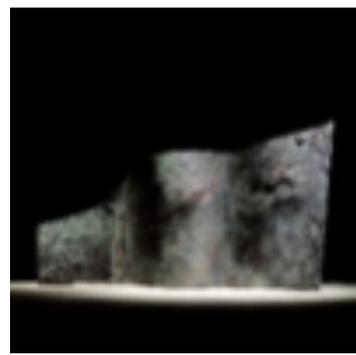


圖 3
雲 Cloud
青銅 Bronze
1990, 130x50x30cm

則以銅雕表現，在揚升的片狀結構上留下蝕刻突脊的線條，整體造形的動勢由下而上伸展，在線條的走勢間納入一個略似半圓周的弧型曲線。既為抽象造形，本作並未採取圖騰化的、極富裝飾性的雲紋，而是以流線的整體寄託無可捕捉的浮雲意象，僅有銅表面上的部分皺褶以為象徵，充分表現抽象的無定不拘。此一海景母題之作，在 2010 年之後持續可見，例如 2018 年的〈獨至之波〉（圖 4）、〈浪 II〉、〈浪 III〉（圖 5），以及 2019 年的〈浪景〉等，都可視為此一形態的再作與變化。



圖 4(左)
獨至之波 Single Wave
屈波里諾綠紋大理石 Marmo Cipollino
2018, 70.5x19x28cm



圖 5(右)
浪 III Wave III
屈波里諾綠紋大理石 Marmo Cipollino
2018, 124x31x38cm

1991 年的〈無題〉，則是以片狀造形呼應自然形象的典型之作。藝術家自述本作造形得自山脈與岩層的啟發，⁵⁹ 並以多組件的型態呈現。類似作品還有獲得 1995 年「禮運大同篇石雕作品徵件」首獎的〈禮運大同〉（圖 6），以兩片左右相對而立的石板構成，各自以四分之一圓為基礎變化成形。

約自 1993 年起，薩璨如的創作出現一系列的三角形板狀雕塑。這些作品多半仍有流動的曲線外形，石材的選用亦十分多樣，包括銅雕〈迴〉（1993）、白色大理石的〈魔毯〉（1994）、〈臨風〉（1994）、〈一片天虹〉（1994），在造形上卷曲度提高而略呈圓錐狀的〈黑色精靈〉（1994）則是使用色澤黑褐的比利時大理石。1995 年的〈犁〉（圖 7）亦採取三角形為基礎的片狀結構，並在表面施以深淺有別的層次表現。這些以三角形板狀的創作，每件都有造形及呈現角度的差異，它們或以直立的型態不加台座呈現，也有採取平放且一角略為抬升者（例如〈魔毯〉），而〈犁〉則以一角為支點，輔以台座呈現。這件的形式也與薩璨如 1993 年另一件同名的公共藝術頗為相似，兩者皆以一片對稱捲曲的三角形為主要形狀。



圖 6 (左)
禮運大同 Relation
卡拉拉白色大理石 White Marble (Carrara)
1995, 190x38x180cm ' 240x50x190m

圖 7 (右)
犁 Cultivating
大理石 Marble
1995, 48x77x34.5cm

⁵⁹ 錢則貞，〈一九九一中華民國現代雕塑展〉，頁 39。

2. 動態，迴旋生機

與片狀變化同時發展出的另一造形系列，是強調曲線起伏的勾旋形式。1992年的〈慢板之一〉為橫面勺狀的姿態，在方圓交界之際賦予豐富的線條變化。雕塑整體呈現富有韻律感的高度變化，此一造形亦有幾種變化，例如呈現更劇烈高低差的〈慢板之二〉（1992），以及將前端圓形代之以平壓板狀的〈絲的流動之一〉（1992）、〈絲的流動之二〉（1992）、〈存在〉（1992）等。這些作品在旋轉的圓弧造形下，表現具有生機動態的線條之美，在2016年之後有另一系列更加強化這樣的弧線變化，包括以抬升的線條挺立的〈內照〉（2016，圖8）、在捲翹的螺旋狀平面上再加以一線凸稜的〈旋〉（2016）、〈蕨之變奏 I〉（2019）、〈蕨之變奏 II〉（2019）等，皆採取蕨類植物幼葉的捲旋狀線條。而2016年的〈迴旋〉、〈花漩〉則是在創作在這樣的基礎上更加強化螺旋的形式，向上抽高，突顯出旋轉變化的姿態。



圖 8
內照 Turning Inward
卡拉拉白色大理石 White Marble (Carrara)
2016, 64x23x30cm

這一類帶有旋轉動態的造形，有另一從1990年代開始的系列，採取人字形的骨架加以變化。這一類創作呈現三個端點的結構，其原型可見於1993年的〈跨〉（圖9），後有2016年的〈岔動〉、〈舞者〉（圖10）等。在這

一系列的幾種變化形態中，尤其可見薩璨如對於立體雕塑全角度的重視，以及造形的掌握能力。2000年後的〈連續〉（2016，圖11）、〈無限〉（2016）等，以如同莫比烏斯帶（Möbius strip）的封閉線條，展現極富流動性並富有變化無限意涵的立體造形。2019年後，薩璨如更開展出多組連續線條構成整體的造形表現，以中空球體為基調，鏤空變化活潑，在作品題名則給予天體星球的意象，此類創作諸如〈土星I〉（2019，圖12）、〈土星環〉（2020）等，在封閉的線條單元纏繞之間，展現平衡之餘又帶有動態的視覺感。



圖 8
跨 Stepping Out
青銅 Bronze
1993, 82 x 14 x 42 cm



圖 9
舞者 Dancers
卡拉拉白大理石 Carrara
White Marble
2016, 48x31x169cm



圖 10
連續 Continuous
卡拉拉白色大理石 White
Marble (Carrara)
2016, 59x51x40cm



圖 11
土星 I Saturn I
義大利白大理石 Italian White Marble
2019, 45x39x39cm

3. 圓團，飽滿的量體

至於採取圓潤造形的創作，1990年代起即有小丘狀的各種變化形式，例如〈山靜〉（1993）可視為這一類創作的原型，其造形趣味亦可見於〈等待〉（1994）、〈輕盈降落〉（1998）等。這一型態的雕塑，後來發展出大量植物姿態（葉子為主）或者心形的變化，整體以一個極具量體感的飽滿造形呈

現。它們呈現了造形本身的完足之美，完整，圓潤，在石材方面大量選用卡拉拉白大理石，加強了明亮、白皙、晶潔的質感意象。石中所嵌藏的各種細微紋理、礦物晶體折射的光澤，亦豐富了雕塑的面貌。2000 年之後，這一類看似從自然萬物轉化而來、卻不單一指涉特定物象的抽象造形，佔了作品的絕大部分，例如〈蓮之心 I〉（2001，圖 13）、〈蓮之心 II〉（2001）、〈你心中的微笑〉（2002）、〈美西螈〉（2010）、〈葉的變奏 I〉（2014）、〈葉的變奏 II〉（2016，圖 14）、〈豐盈之瓣〉（2016）、〈迴〉（2016）等。

這一類狀似心或葉的飽滿形體，亦有一支以月為名的創作，包括〈月亮的臉〉（2008）、〈穀／月亮的臉〉（2009）、〈月面〉（2014，圖 15）等。這些作品沒有前述中央凹陷或稜凸的造形，而是在立體的團塊上削切出一小塊平整的斷面，呈現不均齊的整體感。這一類的作品不以植物命名，而是盈虧多變的月。此外，有另一以卵形為基礎而變化的系列，包括 2016 年的〈滋養〉（圖 16）、〈貝中之珠〉、〈迴返〉、〈源〉等，在立體的圓形之上，

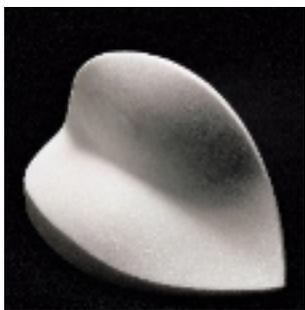


圖 13
蓮之心 I Heart of Lotus
Flower I
大理石 Marble
2001, 45x29x23cm



圖 14
葉的變奏 II Leaf Variation II
卡拉拉白大理石 Carrara
White Marble
2016, 17x36x72cm



圖 15
月面 Face of the Moon
卡拉拉白大理石（雪花白）
Carrara White Marble (Statuary)
2014, 37x27x35cm



圖 16
滋養 Nourishment
卡拉拉白大理石 Carrara
White Marble
2016, 29x33x22cm

作出內凹空間的變化，使穩立的圓形量體具備生動的視覺感，帶有些微的不穩定性。

4. 間的思考

薩璨如 1990 年代的創作中，已常見由兩個這相對單元組構而成一體的創作。這類型的作品往往在造形上強調「組成整體」的意象，相對的兩個單元不全然是完全相同的鏡射結構，也有不同的兩個個體對立而產生平衡的相互關係。此類創作典型包括以擬灰石雕成的〈不穩定的平衡〉（1991，圖 17），兩個同樣的弧形量體相互區隔，各單元底部僅以弧面突出的部分立於地面，達成穩定而平衡的作品結構。〈甜蜜的醒覺〉（1991，圖 18）以兩個不規則的球狀石團做為基礎，上方橫跨一曲面的長條形。這件作品上方的橫放曲面線條活潑而富變化，然而下方兩端支撐的球形團塊給予平穩的支持，上下之間在造形上具有多重的對比性：方與圓、動與靜、塊面與球體、延展與凝縮。



圖 17
不穩定的平衡 Untenable Equilibrium
洞石 Travertine
1991, 48x31x169cm



圖 18
甜蜜的醒覺 Sweet Awakening
大理石 Marble
1993, 55x39x190cm

類似的對比性也在〈仙女的樂園〉（1991）中可以看到，此作在造形上亦採取左右對稱的結構，兩面弧狀的坡形左右相對，兩者中央的縫隙填滿球狀的單元。此作以向下坡面的傾斜削弱了原本方柱體的剛硬線條，而中間的數個球體以富有變化的姿態堆疊於罅隙之中，滾動的意象被包覆在穩固而具延伸性的巨大量體之內，平衡中帶有動態的暗示意味。1995年的〈禮運大同〉、〈傾訴〉、〈無私〉等，都是這一類形態的變化。兩個造形不同的量體之間產生對話關係，並且在整體上達致穩定而平衡的和諧。這些帶有間隙的弧狀造形，在審美上帶有自然的意象轉化，如同山脈起伏、丘壑相連的景致。

1995年之後，薩璨如創作中的造形關係，逐漸發展為由兩個或三個單元組構而成的整體，並且不限於早期片狀橫向伸展的基調，亦有直立向上發展的造形。這方面創作例如〈對話〉（1995）、〈三人對話〉（1999，圖19）、〈二重奏〉（1998）、〈三個季節〉（1998）。在這些作品之中，單元之間的關係，透過它們之間間隔來展現。「間」做為一個空隙，具現了彼此間的分際，相互獨立，卻又是關聯的整體。



三人對話 Conversation in Three
青銅 Bronze
1999, 50x12.5x10.5cm

往後，數個基本單元連續、並排、交錯組構而成的變化形態之作，則有〈偕聚〉（2018）、〈合唱〉（2019）、〈玫瑰〉（2020）等。其中，〈玫瑰〉可以視為早期〈仙女的樂園〉、〈禮運大同〉等造形型態的繁複延伸，〈合唱〉、〈友伴〉（2019）來自早期作品〈跨〉與〈三人對話〉等兩種類型的綜合，而〈偕聚〉、〈鈴〉（2020）則是將單元分立的狀態再重構於一體的圓球結構之內，具備凝聚及分延的雙面性。

整體而言，薩璨如 1990 年代以後的創作中，幾何的變化佔了大部分。這些作品回應了自然界山或水的形態，或者透過作品名稱的暗示，給予不一而足的自然意象。它們在造形上回應自然的形式起源，包括植物或動物的身體意象，例如柔軟彎曲的蕨類姿態、挺立新生的葉片、蕈傘一般圓滑又富有遮蔽的意象、米粒胚芽的飽滿造形、花朵含苞綻放的姿態等。而另一方面，她也藉由多個單元並置而為整體的方式，呈現個體之間出互異並存卻彼此和諧的關係。

5. 生機主義之外

綜觀薩璨如蘊含自然意象的創作，如對照西方現代雕塑發展史觀之，最顯著的影響脈絡來自 1930 年代由亨利·摩爾（Henry Moore）與芭芭拉·赫普沃斯（Barbara Hepworth）為首的生機主義（Vitalism）雕塑，此堪為當時「生物中心性」（bio-centricity）趨勢背景下的觀點產物。⁶⁰ 這一類雕塑在簡練的造形中賦予造形生命的形象，訴求某種生命狀態的展現。薩璨如曾自述道，在大學期間即受到布朗庫西、亨利·摩爾、芭芭拉·赫普沃斯、阿爾普（Jean Arp）等人啟發，對於他們的美學和形式的精準掌握印象深刻。⁶¹ 芭

⁶⁰ Rachel Stratton, Reviews: Edward Juler *Grown But Not Made: British Modernist Sculpture and the New Biology*. *Sculpture Journal*, 2018, 27:3, 383.

⁶¹ 薩璨如，2016 年 10 月 24 日，電子郵件訪問，訪談人：筆者。

芭拉·赫普沃斯的雕塑，一向以富含生機詩意聞名，但如將她的作品與薩璨如比較，則可發現在看似相仿的自然主張之下，兩人於創作觀點、造形語言上仍有差異。這樣的差別即反映了薩璨如在雕塑的探求之道上，如何透過對於歐洲現代雕塑理念中的自然觀認識及創作實踐，來拉開間距，再深究東方思維。

芭芭拉·赫普沃斯的雕塑從具象的人物發展而來，其間受到包括巨石景觀、具地域文化色彩的古代雕塑影響，同時也深受到當時法國諸多現代藝術家於空間表現的啟發，逐漸走出個人風格。1935年的〈三個形式〉，她一反過去轉化自人形的抽象形體，直接以三顆圓潤而不規則的圓形團塊來表現造形的變化。這件作品反映了赫普沃斯對於幾何抽象的思考和表達，以此為例，可以將她訴求生命形象的雕塑理解為某種理性思維的純化。她曾自述道：

我總是對橢圓或卵形的形狀感興趣。最初的雕刻是人或鳥類頭部的寫實的橢圓形。漸漸地，我的興趣轉向更抽象的價值——卵形做為基本形式的重量、平衡度和曲率，對於這種形式的雕刻和觀察，似乎在三度空間中開啟了無數種連續曲線，並隨著卵形的輪廓和材料的穿透程度不同而無窮變化，足以一生探索。⁶²

赫普沃斯的創作觀代表了某種西方抽象藝術的典型，亦即從形式的提煉與重組，再擴展為一到多的變化。她在談到1934年的創作轉捩點時表示：

我的作品（……）更加朝向形式發展，自然主義的所有痕跡消失了，幾年來，我沉迷於空間、大小、質地、重量和形式之間的張力關係之中。從那時起，這種形式就引發了我的不斷探索，我希望從雕塑的語言中

⁶² Barbara Hepworth, "Approach to Sculpture", *The Studio*, London, 132:643, 1946. Retrieved from <http://barbarahepworth.org.uk/texts/>

發現一些絕對的本質，從而賦予人與人之間的關係質量。⁶³

對於「絕對本質」的探索，是赫普沃斯的創作核心。然而對於薩璨如而言，儘管同樣透過自然形態來闡述個人創作價值，卻不對自然帶有任何本質性的想像，而是更大程度上透過創作感受到自我與自然的聯繫，或者，自我與世界的連貫。因此，她的作品中少見精心、刻意的設計或布局，或者如煉金術士般地操作幾何形態以強制產生造形上的「對話」。她的作品多了圓滑與生動感，其探求在「意味」而非「意義」。這樣的內在差異，致使薩璨如的抽象雕塑看似與西方典型無太大分別，但卻更靈活而具輕盈的美感，透露東方哲學中所展現的自然——萬物生意之可觀。

舉例而言，薩璨如「對話形式」的作品，我們亦可在芭芭拉·赫普沃斯〈兩個形式〉（1934）等作看見類似的造形關係。本作以灰色條紋大理石雕成，形式上包括一片矩形底板，上面分別站立著同樣不規則的四角柱以及球體，兩者分別以尖銳與圓潤的外形對立，石材的色調也互不相同。此外1968年的銅雕〈四個等待的人形〉，在台座上並置四個相仿的梭狀造形，中央皆有規整的一個圓孔。赫普沃斯這類帶有單元對話特質的創作，在表現上雖有變化，卻有較為剛硬的純粹幾何味道。而薩璨如的創作，物件之間的「對話」不似這種直接的交鋒之感，更具動態的柔軟意象。再如芭芭拉·赫普沃斯1947年的木雕〈潘多〉（Pendour），亦可和薩璨如的〈偕聚〉對照。它們同採中空圓的結構，但赫普沃斯以潘多灣（Pendour Cove）命名之作，造形相對扁平，透過上彩處理區分出表裡層次，在鏤空孔洞的表現上，包括大小不一的五個缺口。相較之下，薩璨如雖同以球狀鏤空的形態處理立體空間，卻有更為整體、渾然一體的視覺感。在作品的方向上，四面皆可觀之，而赫

⁶³ Barbara Hepworth, "Constructive forms and poetic structure, 1934-1939" in *Barbara Hepworth: Carvings and Drawings*, London, 1952. Retrieved from <http://barbarahepworth.org.uk/texts/>

普沃斯的作品，則顯然有正面角度區別。於此，薩璨如的作品更具「自然而然」之姿，不帶有某種優先的立場或預設。綜上所述，經由薩璨如與赫普沃斯創作的比對，她接觸西方抽象藝術脈絡，並從中再思突破的轉機，東方意識的轉化與表達。

（二）如自然般行事

1. 平淡

從上述的作品形式分析可以發現，薩璨如數十年來的創作圍繞著與自然形象相關的幾種類型而發展。無論取自生物姿態或者山水風雲等物象，薩璨如的創作呈現出簡約、柔順而平滑的質地，不以對立、衝突、撩撥感官的刺激手法行之，在極富同質性的造形語言中建立個人的創作系統。這些源於自然的造形在她手中不斷變化，甚或有些造形在相隔十餘年之後再次重做，外型雖只有略微的差異，然而卻因為石材的條件相異，而產生嶄新的視覺感。對此現象可作二解，首先是抽象藝術側重形式純粹化的探求，造形的簡化與提煉結果，往往歸納為基本的幾何變形。然而，另一方面，假使我們循著朱利安在論中國思想中「淡」的美學來看，薩璨如長年以來創作總不脫幾種單純形態的表現，也符合了含蓄而不引人注目的「淡」之本味。亦即，薩璨如以一種內斂的方式，透過現代抽象雕塑來落實這種淡的美學，不在外顯的造形特色上，而是在工作的方法上實踐。

朱利安在《淡之頌》中指出中國思想多方的「平淡」特性，他認為，「在中國文化裡，平淡被視為一種價值。尤有甚者，它被看作是品質，『中』之質，『本』之質」，⁶⁴其中他曾藉由晚唐司空圖詩評之詩來解析「沖淡」之閃現

⁶⁴ François Jullien，卓立譯，《淡之頌——論中國思想與美學》（Éloge de la fadeur: A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine），新北市：桂冠，1991/2006，頁2。

與不可掌控性，闡述這一平淡美學的表現機制：

牢牢繫在隱形事物裡的和諧，如何能藉由可感覺的表現來具體地表現？平淡那捉摸不定的性格，並從這種矛盾當中透露出來，因為只有在可感的事物之盡頭與不可見的事物之門檻上，平淡才出現。平淡與可感知的表象融在一起，只為了帶領我們和諧地超越表象，也就是說，表象在沉默中化解。⁶⁵

⁶⁵ 同上註，頁 139-140。

如由是來觀薩璨如的雕塑創作，她也在造形上追求這種中庸的平衡狀態，亦即不以過度的力量求取乖異的美感，而採取漸微變化的方式，不斷推進趨近於自然的各種表現。她在創作過程中斟酌弧面曲度、石紋理路，如何透過石材的厚薄取捨、角度的變化在雕塑中順勢彰顯，即合乎平淡美學的追求。就她的抽象藝術而言，可感事物的表象即為自然之形，而這一創作的母題歷來亦多有藝術家嚮往之。

2. 創作邏輯與自然之道

哲學家朱利安在論「美」的概念時，曾經指出中國繪畫所追求的不是多樣多姿，而是「變化無窮」：

山本身只是一個變化無窮的體系；也就是說，並不是先有一個山的本質或特有性質做為其存有學支撐，然後再使它變貌為「多樣形態」。⁶⁶

⁶⁶ François Jullien，卓立、林志明譯。《間距與之間：論中國與歐洲思想之間的哲學策略》，頁 181。斜體字為作者所標示。

他認為，在中國的藝術表現手法中，涉及人以外的自然世界，藝術家多以虛待的方式、以各種可能的形式來加以掌握，此即能量的理（氣理）的表現。⁶⁷ 但

⁶⁷ 同上註，頁 189。

是，在西方自古希臘以來談論藝術，往往將「自然的流變」與「人的製作」視為兩個相斥的選項，這也導致西方藝術史中藝術和自然的分離，使得藝術的自主性達到極致，拒斥了人的製作。相對於此，中國的傳統並未將藝術和自然對立，便也沒有以相互區分的方式來思考兩者，藝術家們以參贊造化來定位自我的創作，因此，其要旨不在模仿萬物之形，而在與其同理地創造。⁶⁸

就薩璨如的創作表現而言，一再重複並施以些微變化、對於某些形式的反覆思考，亦一如自然創生的基本法則。這一「回到產生可見自然過程的理性原則或邏各斯 (logoi)」⁶⁹ 的做法，反映了中國哲學中人與自然關係的看待，面對自然並非將之視為必須窮究、征服的對象，而是「參與宇宙」的創作神態。根據大衛·克拉克 (David James Clarke) 的研究，1940、1950 年代美國抽象繪畫和雕塑的創作受到了東方哲學的影響，其中又以東方哲學和世界觀為要。⁷⁰ 他以馬克·托貝 (Mark Tobey)、野口勇 (Isamu Noguchi)、拉索 (Ibram Lassaw) 等人的創作為例，說明東方世界觀的某些面向衝擊了美國現代繪畫和雕塑形式語法的發展⁷¹，其中包括《易經》在 1950 年代在美英譯出版，為藝術家們帶來了變動不居的觀念，而形式語言上，受到禪和其他東方哲學的影響，則從符號性轉向更純粹的抽象風格。⁷² 盱衡當時薩璨如於歐美養成創作的背景，歐美藝壇所謂的東方哲思衝擊，對她而言便是「再思」的過程——以「間距」的理論觀之，置身西方現代藝術之潮，正是她再次反思東方自然觀與哲學的時刻。這就是為何外國藝評仍認為她能夠表現出特有的東方意識之原因。

⁶⁸ 同上註，頁 211-213。

⁶⁹ Pierre Hardot, 《伊西斯的面紗——自然的觀念史隨筆》(The Veil of Isis), 張卜天譯。上海：華東師範大學出版社，2019，頁 304。

⁷⁰ David James Clarke, *The Influence of Original Thought on Postwar American Painting and Sculpture* (New York: Garland Publishing Inc., 1988), 22-23.

⁷¹ Ibid, 25.

⁷² Ibid, 72-73.

五、結論

哲學家朱利安所論述之「間距」思維，在薩璨如的創作理路中，表現為一種「繞道西方」、重新探見與深化認識「東方」文化的契機。在薩璨如的生命經驗裡，未必對於中國哲學有深入學習的機會，然而其精神向度之中，透過沉浸園林等文化環境所涵養的自然觀，可以視為她看待人與環境關係直接而關鍵的影響之一。而後，她對於「東方」文化的理解和在創作上的實踐，在「繞道」歐美的過程中，因為「拉開距離」而有將過去種種「未思」具體體會、咀嚼的契機，進而在創作中加以詮釋、彰顯。相對於宣稱對於所謂「東方文化」已然掌握、甚至以其作品指稱自我與他人差異的創作策略，薩璨如不依循台灣雕塑論域自 1980 年代以來流行的作法，亦即，欲透過「東方與西方的差異」、「地域性風格的強調」等論點來主張台灣現代雕塑的出路；她反其道而行，取徑於「間距」的思維。做為一位具備東方文化經驗的創作者，薩璨如如此做法，使其創作得以突出於具備類似背景、創作形式相似的諸多雕塑家，以朱利安的話來說，即是「拉開距離」之後所帶來的生產性，能將自身原本視為理所當然的「成見」、「自明之理」加以揭露，避免被久住在一種文化中被所慣習的定見繫縛。

薩璨如作品中所蘊含之「東方意識」，根源於創作者幼年以來所受之東方文化陶養。而後，她置身歐美 1950 年代以降、重視東方哲學為內蘊的現代藝壇之中，逐漸樹立個人創作面貌。雕塑工坊在她創作初期所給予的尊重自然、尊重石材的觀念，成為她此後創作的的基本倫理。這也與她自小在環境中所體驗之人與自然關係相合。

就創作方法而言，薩璨如在創作中所展現的「間距」思維，以自然之理為宏旨，發展出個人的系列性作品。這些形貌相似但各具形態的抽象雕塑，雖有自然物象之喻，卻不限於「形」之模仿或者圖騰再現，而是以虛待的方式回應自然與我之關係，在平淡中求取平衡的美感。薩璨如向來在藝壇中博得之「深具東方意識」評價，即在於其自然觀的展現，透過抽象的形式語言以表達藝術家對於自然的嚮往與理解，亦即，以「間距」之法探求自然之道。

引用書目

中文書目

- 任兆明，〈當前國內雕塑的創作環境〉，《現代美術》，6期（1985.4），頁26-27。
- 江如海，〈陳夏雨、楊英風與戰後台灣現代雕塑的起源〉，《現代美術學報》，7期（2004.5），頁95-129。
- 何恆雄，〈現代環境雕塑〉，《現代美術》，6期（1985.4），頁24-25。
- 呂清夫，〈平常心看藝術，非常心看物體〉，收錄於沈以正等編，《中華民國第二屆現代雕塑展》，台北市：台北市立美術館，1986，頁12。
- ，〈為藝術國際化祝福〉，收錄於石瑞仁編，《一九九一中華民國現代雕塑展》。台北市：台北市立美術館，1991，頁15-16。
- ，〈三方風雨會一堂——從國際性邁向民族性〉，收錄於台北市立美術館編，《「亞洲現代雕塑的對話：亞細亞現代雕刻台灣交流展」》，台北市：台北市立美術館，1995，頁13-14。
- 林明賢，〈從形塑到造型——六〇年代臺灣雕塑的演變〉，《台灣美術》，105期（2016.7），頁4-27。
- 邱子杭，《台灣抽象雕塑的東方意識研究》，碩士論文：國立成功大學，2002。
- 侯宜人，〈反思台灣的現代雕塑——兼談東西方文化對語義上的差異〉，收錄於李既鳴編，《台北現代美術十年（二）》，台北市：台北市立美術館，1993，頁185-217。
- 胡朝聖主編，《內在之庭——薩璨如個展》，台北市：雙方藝廊，2017。
- 峯村敏明，〈參加第四屆現代雕塑展評審有感〉，蘇守政譯，收錄於石瑞仁編，《一九九一中華民國現代雕塑展》。台北市：台北市立美術館，1991，頁26-27。
- 高燦興，〈雲彩如何浮於空中——談近十年來國內現代雕塑的特質〉，收錄於李既鳴編，《台北現代美術十

- 年(二)》，台北市：台北市立美術館，1993，頁167-183。
- 張乃文，〈台灣當代雕塑形式解放的概念思考〉，《雕塑研究》，3期(2009.9)，頁107-124。
- 許遠達，〈台灣當代石雕藝術發展之歷史考察(1980-2003)〉，《雕塑研究》，1期(2008.9)，頁187-222。
- 郭沖石，〈從頑石中釋放出生命的薩璨如〉，《藝術家》，87(1982.8)，頁204-207。
- 陳志誠，〈台灣第一屆當代雕塑大展 藝術基地—新形「尸」IV：明日之雕塑界域〉，收錄於徐天福編，《當代雕塑—演進、變換、探索》，台北市：國立歷史博物館，2002，頁43-84。
- ，〈二十世紀台灣雕塑的存有論〉，《藝術認證》，20期(2008.6)，頁30-35。
- 湛淵，〈媚情石上流·詩漾雕刻魂——薩璨如與大理石雕刻相依的生涯〉，《藝術家》，136(1986.9)，頁222-225。
- 黃培宜，《台灣雕塑發展常設展》，高雄：高雄市立美術館，2006。
- 楊英風，〈由區域特性的發展透視藝術的未來〉，收錄於康添旺編，《1985中華民國現代雕塑特展》，台北市：台北市立美術館，1985，頁3-5。
- ，〈中西雕塑觀念的差異〉，《現代美術》，6期(1985.4)，頁20-23。
- ，〈走出自己的路——對現代雕塑的期待〉，收錄於沈以正等編，《中華民國第二屆現代雕塑展》，台北市：台北市立美術館，1986，頁3-4。
- ，〈取法自然，意造胸中——1989中華民國現代雕塑展觀後〉，收錄於石瑞仁編，《1989中華民國現代雕塑展》，台北市：台北市立美術館，1989，頁11-12。
- ，〈由創作經驗談文化內涵與石雕藝術〉，收錄於國立東華大學編，《1997花蓮國際石雕藝術季國際石雕研討會論文集》，花蓮縣：國立東華大學，1997，頁1-20。
- 鈴木大拙，林暉鈞譯，《禪與日本文化：探索日本技藝內在形式的源頭》，新北市：遠足文化，2018。
- 蕭瓊瑞，〈台灣近代雕塑的兩次典範轉移——以黃土水和楊英風為例〉，《台灣美術》，68期(2007.4)，48-63。
- ，《台灣近代雕塑史》，台北市：藝術家出版社，2017。
- 錢則貞，〈一九九一年中華民國現代雕塑展〉，《現代美術》，35期(1991.5)，頁39-42。
- 薛燕玲，〈台灣近代雕塑發展中的現代意識〉，《台灣美術》，69期(2007.7)，頁60-71。
- 薩璨如，2016年10月24日，電子郵件訪問，訪談人：筆者。
- ，2016年11月3日，電子郵件訪問，訪談人：筆者。
- ，2018年6月27日，台北市雙方藝廊，訪談人：筆者。
- ，〈自序：片羽—選擇的記憶〉，收錄於胡朝聖主編，《片羽—選擇的記憶》，台北市：雙方藝廊，2020，頁5。
- ，2019年7月16日，電子郵件訪問，訪談人：筆者。
- ，2020年5月16日，Line通訊訪問，訪談人：筆者。
- Herschel B. Chipp, 余珊珊譯，《現代藝術理論》(The Theories of Modern Art)，台北市：遠流出版，1995。

- Pierre Hardot, 《伊西斯的面紗——自然的觀念史隨筆》(The Veil of Isis), 張卜天譯, 上海: 華東師範大學出版社, 2019。
- François Jullien, 卓立、林志明譯。《間距與之間: 論中國與歐洲思想之間的哲學策略》(L'écart et l'entre: D'une stratégie philosophique, entre pensée chinoise et européenne), 台北: 五南圖書, 2012/2013, 頁 13。
- , 〈從間距到共通〉。《中國文哲研究通訊》, 24:4 (2014.12), 頁 48。
- , 卓立譯, 《淡之頌——論中國思想與美學》(Éloge de la fadeur: A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine), 新北市: 桂冠, 1991/2006。
- Francesco Poli, 張靜清譯, 〈前言〉, 收錄於漢雅軒編, 《薩璨如》, 台北市: 台北漢雅軒, 1992, 頁 3。
- Amy Shuman, 〈藝術家與工匠——一個長久存在的關係〉, 收錄於國立東華大學編, 《1997 花蓮國際石雕藝術季國際石雕研討會論文集》, 花蓮縣: 國立東華大學, 1997, 頁 155。
- Helen Westgeest, 曾長生譯, 《禪與現代美術》, 台北市: 典藏藝術家庭, 2018。

外文書目

- David James Clarke, *The Influence of Original Thought on Postwar American Painting and Sculpture* (New York: Garland Publishing Inc., 1988), 22-23.
- Rachel Stratton, Reviews: Edward Juler, *Grown But Not Made: British Modernist Sculpture and the New Biology*. *Sculpture Journal*, 2018, 27:3, 382-384.

網站資料

- Barbara Hepworth, "Approach to Sculpture", The Studio, London, 132:643, 1946. Retrieved from <http://barbarahepworth.org.uk/texts/>
- , "Constructive forms and poetic structure, 1934-1939" in Barbara Hepworth: Carvings and Drawings, London, 1952. Retrieved from <http://barbarahepworth.org.uk/texts/>
- Studio Sem 官方網站, <http://www.studio-sem.com/>, 下載日期 2018 年 11 月 2 日。