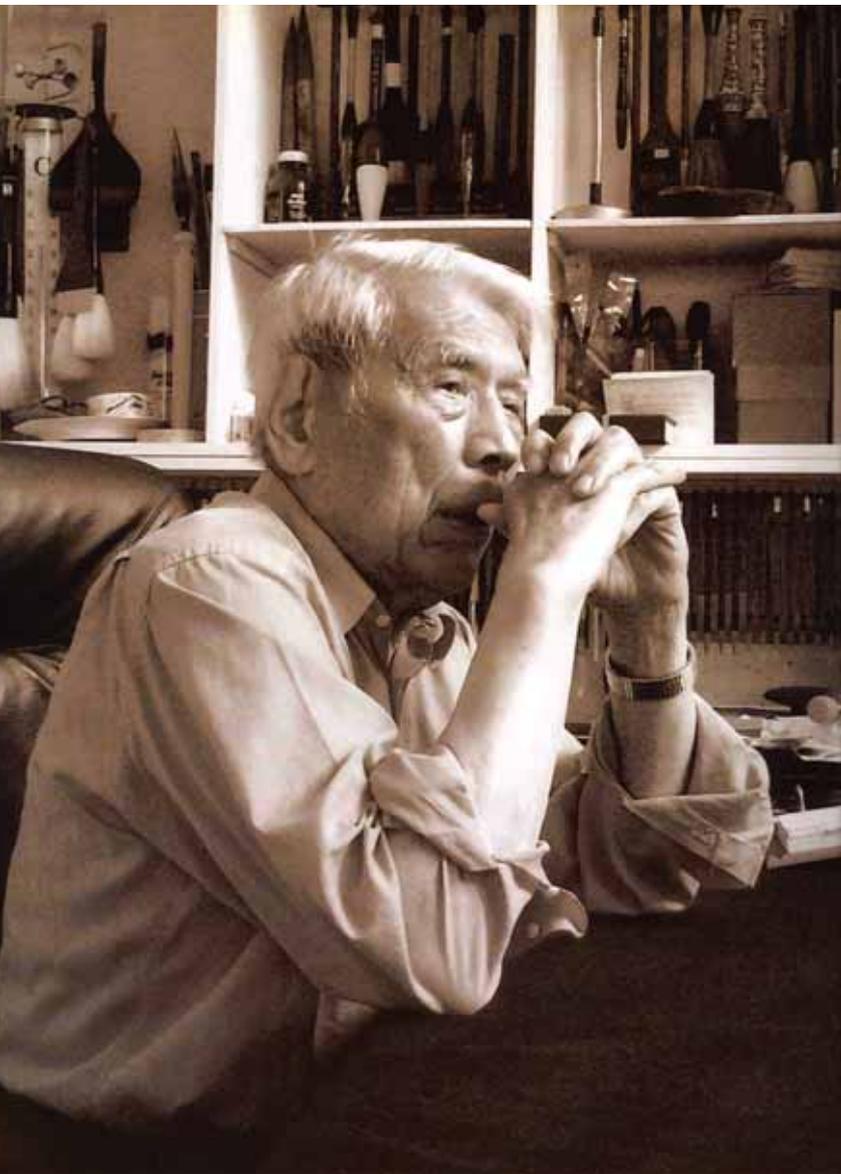


朱德群

Chu Teh-Chun (1920-)

王哲雄

Che-Hsung WANG
國立臺灣師範大學美術研究所前所長
實踐大學工業產品設計研究所專任客座教授



1920年生於江蘇省徐州蕭縣的朱德群，祖父朱漢山和父親朱禹成都是熱愛書畫的醫生，收藏頗為可觀。在優渥的環境與藝術氣息的薰陶下，早熟的繪畫才華，讓朱德群在年僅十五歲（1935年）就考上國立杭州藝術專科學校，在校長林風眠、國畫教授潘天壽、西畫教授吳大羽的教誨下，年輕的朱德群似乎對國畫特別有興趣與心得，但當時的繪畫系以西畫為主，所以就主攻油畫。1936年結識吳冠中；隨後因七七事變，學校向內陸幾經遷移，朱德群也跟著學校到處上課；1940年，日軍進犯中國，學校遷往四川的璧山，後來又遷至青木關的松林崗。1941年朱德群終於以優異的成績畢業，並且留校當助教直到1945年。同時，他從1944年起，擔任南京中央大學，工學院建築系的講師直到1949年。

1949年離開南京經上海，年底搭船到台灣，次年任教於台北工專建築系，與李仲生等人在台北開設「美術研究班」；1951年，任教於省立台灣師範學院藝術系（即現在的國立台灣師範大學美術系），教學之餘仍不斷創作，參加假中山堂舉辦的「現代獨立畫展」，參展者有劉獅、李仲生、趙春翔、林聖揚...等。

1952年結識董景昭，後來成為他的妻子。1954年在台北中山堂舉行首次個展，非常成功。

1955年3月29日，時間選得那麼巧，這一天是「青年節」國定假日，朱德群決定離台赴法國深造，似乎意味著他不畏艱難，為實現自己的理想而奮鬥。搭乘輪船，先經過香港、西貢、錫蘭、法屬及佈第，沿著尼羅河到開羅，參觀博物

館和埃及的金字塔，對這個文明古國的文物古蹟讚嘆不已，也留下深刻的印象。最後抵達法國，順便到西班牙馬德里參觀「普拉多美術館」，對歌雅（Goya）的作品情有獨鍾。到了巴黎稍做安頓之後，便忙著學法文和到「大茅屋畫室」（Atelier de la Grande Chaumière）畫人體素描，在此他遇見經常來畫速寫的潘玉良女士。

對朱德群繪畫風格的轉變，這是一個關鍵的時刻。1955年原籍蘇俄的法國畫家德·史塔耶爾（Nicolas de Staël, 1914-1955）在法國南部安提布（Antibes）的工作室跳樓自殺身亡，為了紀念他，第十一屆的「巴黎五月沙龍」特別標示：「向尼古拉·德·史塔耶爾致敬」；安提布的「格里馬爾地美術館」（Musée Grimaldi）為他舉行紀念展。除此之外，最重要的是1956年，在「巴黎市立現代美術館」（Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris）隆重舉行的「尼古拉·德·史塔耶爾回顧展」（1956年2月22日至4月8日），對朱德群造成極大的震撼，他開始領悟到如何從具體的形蛻變到完全抽象的形，進而使他喜愛了這種最自由、最直接、最真實的表現形式。

首先，德·史塔耶爾的方形色塊、縱橫交錯的線條吸引著朱德群，我們從後者的畫作：1958年的《風景》（Jean Mathieu 收藏）以及1959年的《河岸》，就可以看出這位四十一歲就結束生命的德·史塔耶爾，是如何深深地烙刻於朱德群的心坎裡。

朱德群在未到法國來深造之前，已經在臺灣師大美術系和工專建築系教過書，而且還開過一次非

常成功的個展，他的寫實功夫好，他的非具象別出心裁，1957年應邀以非具象形式的繪畫，參與「比較沙龍」（Salon de Comparaison）的展出，並且以其夫人《景昭畫像》參加巴黎「春季沙龍」（Salon de Printemps）榮獲銀牌獎。朱德群到巴黎才短短三年的時間，他的風格才剛進入一個嶄新的跑道不久，他的才華與潛力，已經受到一位現代藝術的「守護神」帕尼耶（Maurice Panier）的注意，而立刻和朱德群簽訂六年的合同。

獨具慧眼的帕尼耶經營一家「昂希業特·雷讓德畫廊」（Galerie Henriette Legendre），之前在1940年代二次大戰期間，他在德軍佔領下的巴黎主持一家「雛形畫廊」（Galerie l'Esquisse，座落於66, rue quai des Orfevres），曾經辦過許多名家的個展，諸如德·史塔耶爾、馬涅里（Magnelli）、多梅拉（Domela）、波利亞柯夫（Serge Poliakoff）、德瓦斯內（Dewasne）等抽象畫家或非具象畫家。值得一提的是帕尼耶在1944年（11月7日至12月7日）曾經為抽象藝術大師康定斯基（Kandinsky）舉辦生前最後一次的展覽（康定斯基逝世於該展結束後第六天，即12月13日），使康定斯基西歸之前，看到從1939年以來未曾有過的空前盛況與觀眾的喝采。朱德群被帕尼耶看上絕對不是偶然，更不是僥倖。帕尼耶對朱德群這時期作品的分析是相當正確：一、朱德群是一位重色彩的畫家；二、他的油畫作品結構相當嚴謹；三、他的素描完全混融到作品裡的形與色，而且經常不是很明顯。繁複而明確的線性元素，並非是構成

的元素，絕不是用來斷定形體，而且與其說它們是被用來決定構圖，不如說它們只是整個作品的一部分，用於表明節奏。四、朱德群的空間不屬於傳統的透視，而是所謂的「多重空間」，他在蜿蜒曲折的線條之間，加入厚重濃稠顏料所畫成的小方塊的造型元素。這種表現手法或許正顯示朱德群新風格的特徵。精巧選擇的色彩以及畫中小方塊的處置，使色彩有變化而產生光的效應。它們不僅是空間，同時也是結構，而這種結合，幾乎在朱德群的每一幅畫裡都是如此，是他作品中主要的特質之一；五、朱德群的作品，很難套用目前許多繪畫潮流的紛雜名稱來歸類。他的繪畫基點往往是山水或是一首詩的某些片段，而他將之傳譯成造型語言。

帕尼耶的對朱德群繪畫的分析，不能不說是行家的「眼力」，精闢剔透。

很快地，朱德群在飽覽西方藝術的精妙絕品之後，開始思索一個重要問題：為何林布蘭的繪畫經過幾個世紀之後，依舊是光芒四射耐人尋味？對藝術抱持忠誠態度的藝術家是永遠勇於反省的，朱德群發現藝術要扣人心弦，絕不是表面形式的問題，而是所謂內涵（contenu）的問題。再說，朱德群在充分瞭解他國的藝術之後，越發覺得藝術作品的內涵，其最佳後援是一國的文化特質，於是他開始往中國水墨畫的畫理與境界去探索，往中國書法的韻律與精神去尋源。

抽象藝術可大分為「幾何抽象」（Abstraction géométrique）和「抒情抽象」（Abstraction lyrique），朱德群的繪畫是屬於



《希望的來源》 1994 畫布上油彩 50 F 台灣印象畫廊

後者，重感性講韻律。在「抒情抽象」裡，朱德群的繪畫就形式特質而言，又更明確地趨近於講究運筆姿態與氣勢的「動作繪畫」（*peinture gestuelle*），但是卻與馬修（Georges Mathieu）、德庫寧（Willem De Kooning）、克萊因（Franz Kline）、帕洛克（Jackson Pollock）有實質上的不同，因為朱德群的繪畫形式與內涵，都不是出自「自動運作論」（*l'Automatisme*）底下的「無意識」行為，他畫中的形象結構，那怕是充滿動態氣勢的點、線與面的形象，都是經過審慎的考慮與嚴謹組構的結果；至於內涵，更是築基於中國山水畫裡的「虛實」、易經「陰陽」的哲理以及「生動的氣韻」（*souffle vitale*），與「物質」本位的上述畫家，在精神上有天壤之別。

如果我們看到朱德群1960到1970年這段時期的作品，就可以發現縱橫糾葛的線條，不再是西方「物質性」的剛硬線條，而是抑、揚有秩，頓、挫有序的中國書法線條：有時像懷素的狂草，有時像米芾的蒼茫，有時像鄭板橋的耿直，有時像八大山人的率性。不論如何，朱德群的線條是「靈性化」的筆跡，它是那麼飄忽，它又是那麼實在。至於色彩的操用，有水墨渲染的傾向，油劑的巧妙運用，就像是用來稀釋墨汁的清水，滾、流、潑、灑，隨性而有約制，渾然營造出虛靈深邃的空間，每一筆每一點都是書寫精神下的產物，而且處理得適逢其所，恰如其分，這不能不歸功於他學生時代的國畫老師潘天壽「多一筆不可，少一筆不成」的教誨。

1970年以後，朱德群的繪畫，「氣度」越來越大，越來越與大自然浩瀚的靈氣相通，畫幅的規格尺度也愈來愈大，好比沒有巨大的幅面無以抒發他吞海噬雲的氣量；燦爛亮麗的色彩再度在他的畫面出現，然而它只是成爲一種表達宇宙自然那份隱密、那份晦澀、那份悲愴、那份沸騰、那份曠奇的情感語言。當我們觀賞朱德群的作品時，我們的視線先是被如螢火般的光暈所吸引，然後跟隨著光暈的飛舞，跟隨著書寫線條的奔馳，跟隨著大氣的流動，讓我們完全與藝術家混融到他所創造出來的寰宇，一齊聽那海洋的呼嘯，那山川的吶喊。

朱德群抽象形式的繪畫，實際上是來自大自然的啓示。「我繪畫的靈感泉源是完全從自然而來的，我所畫的，是我對大自然的感覺，也是大自然賦於我的感覺，更徹底的說，是自然與我靈性的結晶」。這是1987年9月，筆者前往巴黎拜訪朱德群的時候，他在工作室向我強調的。

的確，藝術的可貴在於發明，在於獨創，然而這種發明與獨創正如法國詩人暨藝術批評家裘安（Hubert Juin）所深信的：「我們只能發明既存的东西」，也就是說藝術家的創造，只能就已經存在的事物，靠著記憶或他個人的語彙，抒發他的想像力。裘安絕不相信藝術家的創造是無中生有的，特別是在他仔細研究朱德群的作品之後，更大膽地認爲朱德群「絕對不是一位『抽象』畫家」。（Juin, Hubert, 1979, *Chu The-Chun*, Paris-Le Musée de Poche, p. 38.）裘安這句話的判斷根據，建立在朱德群的作品是從觀賞大自然，心有所

感，或心與自然有所溝通有所融合之後，所畫出的胸中丘壑，它不是真山真水，但是比真山真水還要真實，就像亨利·摩爾（Henry Moore）的雕塑，其造型靈感是來自大自然的海邊卵石，或從動物的骨骼結構轉化而來，但是他的雕塑不相當於卵石，也不等同於骨骼。朱德群的藝術從中國畫的山水以及中國書法尋源，自然也不等於中國山水畫或中國書法。所以裘安特別提醒觀眾說：「朱德群的畫不是一種形象，就是在，甚至於特別是在它可能造成某些形象的狀況下」。（Ibid.）

值得特別注意的是朱德群的作品，如果越來越與中國傳統藝術的精神謀合，卻是現代的、新穎的、開放的，是受過二十世紀西方前衛藝術潮流的衝激、歷練，是一種「發展」的行爲而不是「復古」的舉動。

1980年代所畫一系列黑白色系的作品，第一眼看上去像是中國潑墨山水畫，濃淡深淺的水墨趣味，卻是油彩稀釋的結果。例如《冬之微妙》（1985, 130 x 100 cm）、《冬之呈現 I》（1986, 130 x 195 cm）、《冬之呈現 II》（1987, 130 x 195 cm）、《雪景（寒）》（1987, 130 x 195 cm），都是中國傳統山水畫的結構，以及「墨分五彩」的用筆方式（或者說，一筆分濃淡），這是水墨畫的技法；縱橫交錯的線條好像山石的「皴法」，但是對朱德群來說，他不是畫「山水畫」，更不是畫「真的山水畫」，他只是在抒發東方人對自然的觀念，所以裘安說這不是一種「形象」。是的，它不是一種「形象」，而是一種「非具象」的「形

象」。

裘安算是最瞭解朱德群繪畫的許多外國藝術批評家之一，他在爲朱德群所寫的專書裡就如此寫道：「朱德群是巴黎畫派的一位畫家，他的異國情調是一種技法和思想的接合（然而，同樣地，有意地抵觸著）」。（Ibid., p. 31.）

不錯，朱德群是一位知道在何種情況下，讓東方的思想和西方的技法，或東方的技法和西方的思想緊密結合的國際性畫家；他也是一位知道在何種情況下，讓東西方的思想與技法產生「建設性」的對立或對比，而使他的作品一看就有別於西方的抽象藝術，是文化的「民族性」特質使然。

1990年代的朱德群，已經是國際級知名的大藝術家，由於畫大畫的關係，需要比較寬敞而明亮的畫室。1990這一年，他搬進了由建築師多明尼克·費侯（Dominique Féraud）爲他設計的新工作室，座落於巴黎近郊塞納河畔的維蒂市（Vitry-sur-Seine）。也許由於工作環境的改變，朱德群的繪畫風格有了明顯的不同，而這種改變在朱德群的繪畫歷程的演化是循序漸進的，是前後銜接的。所以，八〇年代對東方文化的「認同」如果是「因」的話，九〇年代對東方文化的「國際化」應該就是「果」。朱德群在法國好歹也鑽研了四、五十年的西方藝術與文化，從東西兩方文化基本異同的深層體認，繼而使兩種文化在不湮滅各自特性的前提下結合，換句話說，朱德群讓這種結合產生「本質上」的交融，而非主從關係的適應，所以他的作品境界才能超越狹隘的地域觀念，而被西方藝壇所接受，才能在西方現代

藝術的狂瀾裡獨吐芬芳。

這個階段的作品如《甦醒之光》（1989, 161.5 x 132 cm）、《滲入之光》（1990, 195.5 x 130.5 cm）、《烈焰之光》（1990, 80 x 65 cm）、《橙色的均衡》（1990, 130 x 162 cm）、《希望的來源》（1994, 50F）…等作品，不管畫題有沒有出現「光」字，畫面上總是有「光」的效應：有的使用明暗對照的方式；有的使用高彩度的顏色；有如烈焰的強光照射；亦有如幽冥中的微光，疑是林布蘭（Rembrandt, 1606-1669）在世。朱德群畫中的小色塊，經常是飽和而閃亮，像是一顆顆燦爛的寶石，它們是「光線」的來源。

特別是《希望的來源》這幅作品，這是從大自然「瀑布的意象」再升的「抽象化」創作。重重的黑色呈現於畫幅的下半段，代表被山泉汨汨沖刷的石塊；右上角在反射著有如林布蘭神秘聖光的山嵐蒸氣中，傾瀉出帶狀的瀑布，只見重力濺出霧狀的水花畫幅上半段的其他部位，隱約出現助長活力與能量的線條，使源遠流長充滿希望的象徵意義更加的凝聚。這些山嵐水氣同時是生命的光源，尤其在飛躍跳動的橙色、天青與鮮紅小色塊的此起彼落的節拍下，我們似乎清楚地聽到水的交響，但朱德群要我們感受的不是那具體的形象，而是由形象引領出來的不可言傳的「意象」。

「形象」對朱德群而言，是「不可名狀的」、「非具象的」形體，儘管它的概念是從中國傳統山水畫而來。

「韻律」是詩歌和音樂的節奏，從康定斯基到馬諦斯都有相同的企圖心，想將色彩的音樂性節奏表現出來。但朱德群對「韻律」的表現與實踐有更大的期許，他不但可以透過色彩的對應，表現它們之

間的節奏感；也同樣可以筆觸的動態感，表現律動的規則，因為他從書法的「行氣」找到運筆的節奏美。

朱德群說出他心中的真言：「康定斯基創立抽象畫派，是源自於塞尚的藝術理論和立體主義的造型解構與重組，還原到音樂形式的表達。西方抽象畫家沿著這條路子畫出了許多傑出的抽象作品。我來自東方，在我們的文化根基裡有著豐厚的抽象造型基因。譬如我們的書法藝術就是抽象藝術，即使是具象的山水畫，畫家也不是對著山水寫生，而是經觀摩自然，然後內化於胸，最後表現於筆跡的，這就有了寫意抽象的因素。我們的人文畫還主張詩、書、畫融為一體，我們如果要走出一條自己的抽象繪畫新路來，只有把我們文中的抽象表達基因，融入到康定斯基的抽象中。幾十年來我一直在努力研究這個問題，我希望透過西方的色彩關係和書法的抽象線條，鑄成新風格的抽象繪畫：即能表達中國古典詩詞中的不可言傳、只能意會的抽象意境。從西方評論家對我們的作品評論來看，他們似乎看到了我與西方抽象畫家不同的追求」。（1997年12月，巴黎，「歐洲日報」戚久專訪朱德群）

「書法」的元素確實是朱德群繪畫相當重要的一環，從線條到筆觸到色塊結構到韻律，無不是書法抑、揚、頓、挫的運筆功夫，更是區隔他和西方抽象畫家所畫作品的利刃。朱德群喜愛寫書法不是偶然，從小耳濡目染，杭州藝專時代又特別喜歡水墨國畫，到法國又寫書法當消遣，這次八十八歲回顧展，有幸可以欣賞幾幅書法作品，諸如《行書橫幅》（1993, 40 x 121.5 cm）、《歸去來辭》（1995, 78.7 x 237.3 cm）、《書法 — 李清

照詞》（1995）、《蔣捷 — 一剪楊》（2004, 46 x 69.5 cm），行氣貫串風格獨具，與其繪畫格調完全一致。

事實上，「光源」、「形象」與「韻律」本來就是朱德群的繪畫創作目的，而且他的畫面的確已經和諧地達到這三項目標。

「人生七十古來稀」的古諺，對活力豐沛的朱德群已經不適用了，他應驗了「人生七十才開始」的新人生觀，今年八十八高齡的朱德群從未中斷過創作，陶瓷、紙本彩墨樣樣保有濃厚的好奇與興致，並且開創新局。如果九〇年代的作品是可以「釋放能量」來解讀的話，2000年代應該是「內化能量」，這個時期的作品，譬如《N° 50 神秘的境界》（2001）、《N° 42 生命的成就》（2004）、《N° 45 拂曉》（2004）、《陽光之源》（2004, 130 x 195 cm）、《力爭上游》（2005, 三聯屏）、《他鄉異彩》（2005, 三連屏）、《白色的誕生》（2005）、《海的幻夢》（2005）、《祥兆》（2005）、《曙光》（2005）、《霧非霧》（2005）…等等，線條相對地精簡，非到必要不用，用則如龍點睛，如虎添翼，如此淬鍊是謂「惜『線』如金」；寓「韻律」於蒸騰的神秘「形象」和閃爍躍動的小色塊；幻化的光源召喚著洛翰（Claude Lorrain, 1600-1682）！？或向泰納（William Turner, 1775-1851）致敬！？再不然，輕輕地對林布蘭說聲早安！？

另外一點，在數件2004年到2006年所畫的「無題」紙本彩墨作品，顯然朱德群無意標示作品內容，但是畫過或看過水墨寫意花卉的人，必定會望畫吟詠：「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏。采菊東籬下，悠然見

南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。」（陶淵明·飲酒詩）。雖然使用宣紙和國畫顏料，不過構圖佈局和用筆用墨的章法與傳統畫法絕對不同，因為朱德群是以中國寫意花卉的概念來畫他的抽象繪畫，所以「形似」的問題不重要，也就在此種無牽掛全然自由的最佳情況下，開創了彩墨畫的新格局。換個角度看，這種新嘗試可以視為西方抽象繪畫的「新經驗」。

1997年法國外交部「藝術活動司」（AFAA）與亞洲地區聯合主辦朱德群近作展（1985-1996），在北京、香港、台灣三地巡迴展出，盛況空前，掌聲四起；年底，被提名而當選「法蘭西研究院美術院士」（l'Institut des Beaux-Arts de l'Académie Française）；2001年榮獲法國教育部頒授騎士棕櫚勳章，以及總統頒授榮譽軍團騎士勳章的藝術最高成就獎，這是華裔人士的殊榮。

朱德群的藝術境界已達爐火純青，筆者除了在此表示由衷的敬意之外，特別引述盧森堡的藝術批評家凱瑟（Lucien Kayser）對朱德群藝術境界的闡述，來作為本文的結束。

凱瑟別出心裁使用字形相近的三個詞彙：“Fusion”（融合交乳）、“Effusion”（感情抒展）、“Diffusion”（散發傳導），來詮釋朱德群的藝術境界（cf. *Carnet Culturel*）。朱德群的藝術是表現他與大自然「物我兩忘」的大融合，是靈性的境界；朱德群的畫面是極度的抒情充滿光暈，是山靈地氣宇宙能量的代言人；朱德群的色彩與明暗的處置得宜，畫中散發出一股蘊含生命活力的發光體，引導著觀賞者亦隨之心神嚮往，淨化人的性靈。



朱德群於1997年12月17日被提名而當選「法蘭西研究院美術院士」。