臺大歷史學報第 47 期
2011 年 6 月，頁 169-255

BIBLID1012-8514(2011)47p.169-255
2010.6.10 收稿，2011.1.19 通過刊登

想像的字體——布萊斯・馬登的《王紅公蝕刻》圖冊

劉　巧　楣*

提　要

從 1985 年起，紐約畫家布萊斯・馬登（Brice Marden）以中國詩與書法為素材，從字形發展為線描與豐富色彩。他在第一組中國作品《王紅公蝕刻》（*Etchings to Rexroth*）圖冊中，探索書法與英譯杜詩的內容。在長達二十多年期間，他藉用中國書法和文學，反省現代主義的內容。《王紅公蝕刻》的版畫與杜詩譯本的關係，以及相應的現代主義內涵，構成多層次的互文關係（intertextuality），看似邊緣的藝術交流現象，其實指向深層的知識基礎。

本文探索《王紅公蝕刻》的雙重轉譯——從語言到語言、從文字到圖像——與文化意義，逐步說明馬登對現代主義的解釋、王紅公譯杜詩的特點與內容，以解釋圖冊中線描與譯詩的互動關係，並對照現代主義藝評解釋中國藝術的幾個要例，指出其間的互文關係。本文的論旨是：馬登以王紅公（Kenneth Rexroth）翻譯的杜甫詩意，突破類別界限，探索中國元素的異質性（heterogeneity），彰顯現代主義中的自我改造特點。有別於形式主義的純繪畫主張，他讓世界又進入繪畫，而這個世界的內容納入亞洲文化。

關鍵詞：布萊斯・馬登（Brice Marden）　王紅公（Kenneth Rexroth）　杜甫
抽象藝術　美國藝術

臺灣大學學術期刊資料庫

* 國立臺灣大學歷史學系助理教授
10617 臺北市大安區羅斯福路四段一號；E-mail: chiaomei@ntu.edu.tw。

一、前言
二、現代主義：藝術與生活
三、「平面形象」：從紐約到希臘
四、同感轉譯：王紅公的杜詩英譯
五、《王紅公蝕刻》的詩與畫
六、中國藝術元素與現代主義的異質性
七、結語

一、前言

紐約畫家布萊斯・馬登（Brice Marden, 1938-）近年以中國詩與書法為素材，從字形發展為線描與豐富色彩。他的早期作品多是極度簡單的抽象繪畫，單色畫面稍帶暗沉，被歸類為低限主義（Minimalism）。[1]他將畫室命名為「平面形象」（Plane Image），主張「畫面之不可質疑」。[2]然而，在 1960 到 1980 年代期間，現代主義在美國藝壇遭受嚴厲的挑戰，特別是 1980 年代中期的後現代主義論述，常將抽象畫與現代主義視同落伍。從 1985 年起，馬登採用中國詩的題材與自由的書法線條，並堅持其現代主義立場。他第一組中國作品《王紅公蝕刻》（*Etchings to Rexroth*, 1986）探索書法與杜詩，隨後他以數年時間進行《寒山》系列（*Cold Mountain*, 1988-1991）的詩、書、畫合一，又從唐代碑銘、敦煌壁畫、明清蘇州園林尋找抽象形式。在長達二十多年期間，他藉用中國書法和文學，反省現代主義的內容。

馬登最早的中國作品，靈感來自杜甫（712-770）詩與寒山（*fl*. 627-

1 參見 Ann Goldstein, ed., *A Minimal Future? Art as Object: 1958-1968* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2004).

2 Brice Marden, *The Grove Notebook*, summer 1974, in *The Grove Group* (New York: Gagosian Gallery, 1991), p. 25.

臺灣大學學術期刊資料庫

649）詩，具有高度文學性。目前學界對《寒山》系列的解釋較多，[3]而《王紅公蝕刻》與杜詩英譯的關係，卻相對被忽略。此圖冊中共有二十五件蝕刻版畫稿，詩與畫各在前後半冊，版畫無編號，[4]觀看方式可依序或自由變換，對應王紅公（Kenneth Rexroth, 1905-1982）翻譯的三十六首杜甫詩，[5]由藝術書商彼得・布蘭（Peter Blum）出版（圖 1-13）。[6]每件版畫的尺幅約 49.5×41 公分，都可視為單件作品。[7]當代藝評家多強調這些抽象版畫的具象元素，類似美國抽象表現主義畫家波洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）的繪畫。[8]然而，圖冊中的版畫與杜詩譯本的關係，以及相應的現代主義內涵，構成多層次的互文關係（intertextuality），看似邊緣的文化交流現象，其實指向深層的知識基礎（*épistémè*）的變動，亦即類別界限之破除。[9]但至今未有學者深入探討這本圖冊的內容，中文

3 Brenda Richardson, *Brice Marden: Cold Mountain* (New York: DIA Center for the Arts, 1992).

4 為方便說明，本文依其出版排列編號，如 print 1 為第 1 頁版畫。

5 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems from the Chinese* (New York: New Directions, 1956; *One Hundred Poems* hereafter), pp. 3-38, #1-35; *Love and the Turning Year: One Hundred More Poems from the Chinese* (New York: New Directions, 1970), p. 62, #57. 《中國詩百首》封底採用中文筆名王紅公，但第二本譯著則無，西方學者慣用其英文原名雷斯洛（Rexroth）。

6 Brice Marden and Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu Translated by Kenneth Rexroth, with Twenty-five Etchings by Brice Marden* (New York: Peter Blum Edition, 1987; *Thirty-six Poems by Tu Fu* hereafter).

7 感謝休士頓美術館繪畫部主任貝瑞・沃克（Barry Walker）先生，於 2006 年 6 月慷慨應允筆者參訪布展預備中的二十六件《王紅公蝕刻》版畫。

8 Jeremy Lewison, "The Quest for Content: Anselm Stalder, Helmut Federle, Terry Winters, and Brice Marden," in *Singular Multiples: The Peter Blum Edition Archive, 1980-1994*, ed. Barry Walker (Houston, TX: The Museum of Fine Arts, 2006), pp. 165-166.

9 傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）區別西方文化在 1650 至 1800 年間與 1800 年以後的知識基礎（*épistémè*），指出前者以分類定位為主要的知識架構，後者則以類別的變動交融為主軸，不再認定類別是先天存在而牢不可破。Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966), pp. 137-176; trans. as *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (London: Viking, 1970).

臺灣人文藝術期刊資料庫

學界也未有關於馬登的中國作品的專論。

本文以《王紅公蝕刻》圖冊為焦點，探討其雙重轉譯——從語言到語言、從文字到圖像——的特點與文化意義，論旨是：馬登以王紅公翻譯的杜甫詩意，突破類別界限，開發中國元素的異質性（heterogeneity），彰顯現代主義中的自我改造特點。全文分五部分：首先，由於現代主義的定義分歧，在此先說明此一詞彙的涵義與重大議題——即藝術與生活的關係，以及相應的形式純粹論與後現代主義辯論。其次，說明馬登對現代主義的解釋，指出其前期作品中的日常生活題材。其三，王紅公譯杜詩的特點與內容。其四，以《王紅公蝕刻》為焦點，解釋馬登運用中國書法與譯詩，產生何種互動關係。最後，對照現代主義藝評解釋中國藝術的幾個著例，指出其間的互文關係，以說明《王紅公蝕刻》的文化史意義。

二、現代主義：藝術與生活

「現代主義」是常見的詞彙，但各家說法略有出入，這些說法又對個別藝術家產生不同的影響，因此產生更多分化的內涵。為建立共同參考架構，本節摘要評述戰後美國的藝術評論中，現代主義與後現代主義的辯證關係，並對照當代歐洲學界有關「現代性」的辯論，以勾勒「現代主義」的歷史變化，特別是現代藝術的重大議題，亦即藝術與生活的關係，在不同階段的變動，以及相應的純粹形式論（formalism）或類別概念。

現代主義的定義頗多，一般以波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）的藝術理論為起點，主張現代性與傳統的對立，追求變換、稍縱即逝、偶發的事物，這是藝術的一半，而藝術的另一半則是恆常不變的。[10]

10 Charles Baudelaire, “Peintre de la vie moderne” (1863), in *Oeuvres complètes*, vol. 2 (Paris: Gallimard, 1976), p. 695; trans. Jonathan Mayne as *The Painter of Modern Life and Other Essays*, 2nd ed. (London: Phaidon, 1964; 1995), p. 12.

臺灣大學學術期刊資料庫

波特萊爾又強調藝術家對外在環境的高度好奇心，因此有如野人、大病初癒者或孩童，隨時能敏銳地感受新的事物與變動。[11]他主張現代藝術的開放性，透過觀察外在事物，與生活密切結合，藝術家得以自我探索或改造。

現代主義在 1940 年代成為美國藝壇主流理論，但涵義已有轉變。格林堡（Clement Greenberg, 1909-1994）的藝術評論塑造某種形式主義，著重各類型藝術之間的區隔，與本身媒材的特質。他的核心觀念是藝術的純粹性，演繹為兩大原則：一是藝術媒材的自主性與純粹性，繪畫不應借助其他媒材的表現方式，例如文學或音樂。[12]另一原則為「畫面的正直」（“the integrity of the picture plane”），畫面不應製造幻覺空間，而應呈現其平面性，因為現代主義是「使用一門學科的典型方法來批判該學科本身，目的不在顛覆它，而是將它更牢固地深植於其能力範圍內」。[13]這種途徑突顯藝術類別界限，反對二十世紀初前衛藝術追求的綜合藝術。

現代主義藝術理論的轉變有其政治背景。1936-1941 年間，共產主義擴張，促使美國政府轉趨保守，左派知識分子為尋求因應之道而分裂，一支強調抽象藝術的人文內涵，另一支則激化托洛斯基（Leon Trotsky, 1879-1940）的藝術觀念，主張由菁英領導大眾，追求純粹形式。[14]格林堡屬於後一種途徑。相對地，藝術史學者夏比若（Meyer Schapiro, 1904-

11 Charles Baudelaire, “Peintre de la vie moderne,” in *Oeuvres complètes*, vol. 2, pp. 687-694; trans. Jonathan Mayne as *The Painter of Modern Life and Other Essays*, pp. 5-11.

12 Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon” (1940), in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1: *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, ed. John O’Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1985), pp. 23-38.

13 Clement Greenberg, “Modernist Painting” (1960), in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, ed. John O’Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), pp. 85, 87.

14 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1983), pp. 17-47.

臺灣大學學術期刊資料庫

1996）認為現代藝術從 1830 年起，這種作品的特點是接受新的可能性的挑戰，導入當代的認知、觀念與經驗。[15]對他而言，當代繪畫與雕刻的變動，不限於一種畫室實驗，或觀念與顏料的知識遊戲，而是關注人性的觀念與共同經驗的基本元素，在新條件之下如何發展。[16]他強調藝術應表現新時代的生活內容，又因 1936 年起任教於哥倫比亞大學，對藝術家與學者影響頗深。

目前學者大多同意現代藝術指稱形式與內容的創新，涵蓋 1850 年至二十世紀中期的前衛藝術，其經典人物包含畫家庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）、馬內（Edouard Manet, 1832-1883）、塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）、蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944），乃至波洛克，但也同時納入更多類型的藝術品，如超現實主義或具象藝術，解釋的內容更豐富。

1960 年代前期的美國藝術家與評論家開始抨擊格林堡式的形式主義教條。藝評家史坦堡（Leo Steinberg, 1920-2011）質疑「畫面的正直」，指出文藝復興以來的垂直畫面，讓觀者、表面與虛擬空間得以區分，這種作用在抽象表現主義仍然有效，並未消失。他相當讚賞勞生柏（Robert Rauschenberg, 1925-2008）的畫面容納各種物料，提供一種後現代（或後格林堡）繪畫的典範，勞生柏的作品模擬不透明的水平工作台面，而非垂直的視域（visual fields），重點在於製作，而非觀看，他的作品讓世界（生活）重新進入畫面。[17]

後現代主義藝術接續反現代主義的議題。在 1970 年代建築開始使用後現代主義一詞，指稱融合現代主義與精選的折衷主義，納入古典或新

15 Meyer Schapiro, “Recent Abstract Painting” (1957), in *Modern Art: 19th and 20th Centuries* (New York: George Braziller, 1979), p. 213.

16 Meyer Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries*, pp. 217, 227-232.

17 Leo Steinberg, “Other Criteria,” in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. (London: Oxford University Press, 1972), pp. 72-73, 82-91; Craig Owens, “Representation, Appropriation, and Power,” in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), pp. 88-107.

臺灣大學學術期刊資料庫

古典建築元素，例如羅伯・范圖里（Robert Venturi, b. 1925）的建築。在 1980 年代中期的美國繪畫上，後現代主義一詞用來批判時下文化價值的作品，這些發展起因於 1960 年代的反現代主義，以及 1980 年代初期藝術與建築的多元主義。[18]藝術理論學者惠森（Andreas Huyssen）指出，1970 年代中期以來，美國的後現代主義保留著前衛藝術的未來感，很接近二十世紀初歐洲的前衛運動、人物與意圖，而戰後美國與歐洲的文化藝術基礎仍存在著相當大的落差。1960 與 1970 年代在美國看來全新的普普藝術、偶發藝術（happenings）、觀念藝術、實驗音樂、超虛構（surfiction）和表演藝術，在歐洲則是二次大戰前的經驗，主要原因是 1970 年代中期，美國社會才產生接近歐洲高等藝術（high art）的體制，所以後現代主義開始具有反對體制藝術的前衛特質。[19]簡單地說，後現代主義反對特定的純粹主義與形式主義，但在實作上，1970 至 1980 年代中期的美國後現代主義藝術家常將格林堡的教條化視為現代繪畫的局限，在多元主義的旗幟下，反繪畫卻成為展覽與評論的體制。

現代主義與後現代主義之間具有辯證關係，其內涵因「現代性」的定義而變動。後現代主義的國際論戰在 1980 年點燃，起因是新馬克斯主義者哈柏瑪斯（Jürgen Habermas）堅持「啟蒙計畫」的現代性，指責法國後結構主義者傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）與德希達（Jacques Derrida, 1930-2004），認為他們繼承海德格與尼采，背棄理性與普遍性，是反現代而且是新保守主義。[20]哈柏瑪斯的真正標靶應是法國思想家李歐塔（Jean-François Lyotard, 1924-1998）。[21]李歐塔以後現代指稱十九世紀末以來的文化狀態，質疑哈柏瑪斯提倡的啟蒙時代（現代）的主論述

18 Caroline A. Jones, “Post-modernism,” in *Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/ (accessed December 10, 2008).

19 Andreas Huyssen, “Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s,” *New German Critique* 22 (Winter, 1981, Durham, NC), pp. 24-32.

20 Jürgen Habermas, “Modernity versus Postmodernity,” *New German Critique* 22, pp. 3-14.

21 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, NC: Duke University Press, 1987), pp. 273-274.

臺灣大學學術期刊資料庫

（*métadiscours*）或大敘事（*métarécit*），而強調語言的異質性，以及對差異的感性。[22]卡林內思谷（Matei Calinescu, 1934-2009）指出，前衛藝術強調摧毀過去與完全創新兩種策略，後現代主義則與過去重建對話，他認為 1970 年代美國的後現代主義其實是現代主義的次類，直到 1980 年代中期，因為歐洲學者的參與，後現代主義成為現代性的歷史上最具質疑性的面相。[23]卡林內思谷將後現代主義視為一種工作假說，與現代主義有高度的家族相似性，兩相對照，使得現代性得以存續。[24]

前述論戰的重點在於現代性是否等同純粹性。彼得．柏格（Peter Bürger）主張區別現代性與前衛藝術，說明十九世紀末的唯美主義（aestheticism）發展出高度的藝術自主性，因而引發二十世紀初前衛藝術的反應，重新追求藝術與生活的結合。[25]彼得．蓋伊（Peter Gay）從文化社會史的角度，觀察從波特萊爾到 1980 年代的歐美前衛文藝，歸納現代主義的兩種特性：自我批判與追求異端，在結合藝術與生活，和追求藝術自主之間，產生不同時期或個別的變化。[26]

綜合看來，前衛藝術的開放架構，意味著作品內容或形式的異質性；而 1850 年代以來的現代主義藝術，其主軸是開放架構，純粹論則在特定階段發展。在此脈絡下，異文化、東方主義或中國藝術元素的運用，都涉及現代主義對異質性的追求與否，其運用方式則標示著藝術家的自我批判或自我改造。

---

22 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris: Editions du Minuit, 1979), pp. 7-9.

23 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 276-279.

24 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, p. 312.

25 Peter Bürger, “The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas,” trans. Andreas Huyssen and Jack Zipes, *New German Critique* 22, p. 21; *Theory of the Avant-Garde* (1979), trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 35-54.

26 Peter Gay, *Modernism: the Lure of Heresy: from Baudelaire to Beckett and Beyond* (New York: W.W. Norton, 2008).

臺灣大學藝術期刊資料庫

三、「平面形象」：從紐約到希臘

本節說明馬登對現代主義的解釋，透過他在 1985 年以前的抽象畫的特質，特別是對幾件重要的作品的具體觀察，指出他的平面而平淡的形象，與標題結合，激發觀者的想像，其特點在於從日常生活中追求文學性或靈性。並進一步從他解釋藝術論著的角度，勾勒其藝術觀與理解中國藝術的認識基礎。

馬登的早年訓練傾向老派藝術教育，嚴格區分藝術類別。他在 1961 至 1963 年間就讀耶魯大學美術系，對素描非常有興趣，師事西班牙畫家維千特（Esteban Vicente, 1903-2001），並未特別欣賞色彩學大師阿柏思（Josef Albers, 1888-1976）的實驗。[27]和 1960 年代的其他畫家一樣，馬登也相信藝術類型的界限，將繪畫與素描完全分別。[28]但他也抱持浪漫主義的英雄崇拜，例如對塞尚的仰望，因此並無規律的分類概念。[29]日後，他對藝術類別的觀點隨著創作與生活而變動。

馬登逐漸發展混合媒材的作法，多與日常生活空間有關。在 1960 年代的作品中，馬登將畫面的中軸線加乘，變成構圖格網，每個平均分割的方格有不同的質地。構圖格網是蒙德里安與《風格》（*De Stijl*, 1917-1931）在 1919 至 1922 年間常見的作法，與其建築設計關係密切，日後轉化為抽象藝術的表徵。不過，在這個階段，馬登的格網作法較接近強斯（Jasper Johns, 1930-）的數字畫，後者於 1963 年在紐約的猶太美術館展出，當時馬登是美術館警衛，得以每天觀察展品，因此深受影響。馬登常做大片單色畫面，加上三面的邊緣。《裝飾畫》（*Decorative Painting*,

27 John Yau, “An Interview with Brice Marden,” in *Brice Marden*, eds. Eva Keller and Regula Malin (Zurich: Daros, 2003), p. 55.

28 John Yau, “Introduction to the Etchings,” in Brice Marden and Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu*, n.p.

29 Richard Shiff, “Force of Myself Looking,” in *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*, ed. Gary Garrels (New York: The Museum of Modern Art, 2006), pp. 30-35.

臺灣大學學術期刊資料庫

1964）是為了紐約的畫室牆面而設計。[30]在 1964 年旅居巴黎的四個月期間，因為沒有畫室，他藉著廚房瓷磚做鉛筆擦畫方格（圖 14），再加上多層次的色塊。他常在畫布下緣留下半吋到一吋空白，再任由顏料滴下，因而記錄了作畫過程。[31]他特別愛看巴黎文化部主持的牆面修復工作，回紐約之後，開始將繪畫視為單色的大片區域，以畫筆與顏料刀鋪上色彩，並加入很多刷清漆。[32]馬登將自己的格網構圖與強斯的同類構圖比較，並強調必須平均分割。[33]如同強斯，馬登重視日常生活的元素，而非理想的抽象形式。

馬登在 1960 年代末期至 1970 年代的單色木板畫不加修飾，看來像物品，易引發觀者的自由想像。[34]但形式主義者反對低限主義的物性（objecthood）與劇場性（theatricality），認為訴求觀者反應會摧毀藝術品的自主性。[35]直到 1980 年代中期，馬登使用色調較暗的平面，其木板畫的尺幅通常符合人物尺寸，他也在油畫顏料中混入蜜蠟，以減少色彩的明度。[36]經常用蠟的作法來自強斯，原先是為了讓油畫快乾，以便於加上新的筆觸時不會改變前一筆。[37]不過，馬登並不作多筆重疊，只在畫面下緣露出底層色彩，因此畫面看來很厚實。

---

30 John Yau, “An Interview with Brice Marden,” in *Brice Marden*, p. 45.

31 Roberta Pancoast Smith,“Brice Marden’s Painting,” *Arts Magazine* 47:7 (1973, New York), pp. 36-41.

32 Paul Cummings, “Interview with Brice Marden,” October 3, 1972, in *Smithsonian Archives of American Art*, http://www.aaa.si.edu/ (accessed April 10, 2006).

33 Paul Cummings, “Interview with Brice Marden,” October 3, 1972, in *Smithsonian Archives of American Art*, http://www.aaa.si.edu/ (accessed April 10, 2006).

34 Brice Marden’s statements in Carl Andre, “Line Work,” *Arts Magazine* 41:7 (May 1967, New York), pp. 49-50; quoted in *A Minimal Future? Art as Object: 1958-1968*, p. 276.

35 Michael Fried, “Art and Objecthood” (1967), *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), pp. 148-172.

36 Linda Shearer, “Brice Marden’s Paintings,” in *Brice Marden* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1975), pp. 9-27.

37 Michael Crichton, *Jasper Johns* (New York: Abrams, 1977), p. 28.

臺灣大學學術期刊資料庫

他的作品標題常用自然景物或日常生活的詞彙，與畫面產生謎面與謎底的關係。例如《季節》（*The Seasons*, 1974-1975, 圖 15）中的四片冷色系單色木板畫，[38]表現時間變動與轉化。[39]這組作品是為 1975 年在休士頓的萊斯大學（Rice University）的展出而作，回應《羅思科禮拜堂》（*Rothko Chapel*, 1965-1966）的色彩空間與感染力。[40]馬登在休士頓的一座私人住宅中繪製《季節》，歷時將近一年。[41]不斷塗覆的顏料產生濕潤感，在長方形畫面中造成流動與膠著的矛盾，觀者偶有獨自穿越濕地的遲疑，但光亮的顏料又產生一種穩定寬闊的自然空間，突顯人與自然之間的對立或交融。這種不確定感引發的愉悅或不悅，使觀者彷彿成為季節循環的俘虜。[42]馬登從日常生活導向靈性的內容，但畫面的情感比較平靜，並無羅思科（Mark Rothko, 1903-1970）作品的生死空間與悲劇性。

從 1970 年代中期起，馬登與家人常在夏天旅居愛琴海的海德拉島（Hydra），他開始從希臘建築與神話汲取靈感。[43] 1973 年的《樹叢群組一號》（*The Grove Group I*），[44]灰綠色畫面裝裱在約七公分深的畫框，顏

38 Brice Marden, *The Seasons*, 1974-1975. Oil on canvas, 96×252 cm (4 panels). Houston, Museum of Fine Arts.

39 Sheldon Nodelman, *Marden, Novros, Rothko: Painting in the Age of Actuality* (Houston: Rice University, 1978); Roberta Smith, "Brice Marden," in *Brice Marden: Paintings, Drawings and Prints 1975-80*, ed. Nicholas Serota (London: Whitechapel Art Gallery, [1981]), p. 49.

40 Sheldon Nodelman, *Marden, Novros, Rothko*, p. 16; Carter Ratcliff, "Abstract Painting, Specific Space: Novros and Marden in Houston," *Art in America* 6315 (September-October 1975, New York), pp. 84-86.

41 感謝休士頓德門尼收藏（The Menil Collection）文獻部於 2006 年 6 月借閱此系列作品製作過程的檔案與照片。

42 感謝休士頓美術館繪畫部主任沃克先生，於 2006 年 6 月同意作者在館藏品中觀看這套作品。

43 Eva Keller, "Brice Marden at Daros," in *Brice Marden*, p. 19.

44 Brice Marden, *The Grove Group I*, 1972-73. Oil and beeswax on canvas, 182.9×274.3 cm. The Museum of Modern Art, New York.

臺灣大學學術期刊資料庫

料的厚實質感有如地中海域的土地、海、天，或如旱地上的橄欖樹叢之間的混合色調。其暗沉厚實的畫面，在博物館空間中與都會觀者的節奏形成對比，色調顯得特別潛靜。畫家與觀者的想像未必一致，但馬登將畫面視為靈性的響板，而未必是主宰。

馬登常將尺幅相同的幾片木板畫排列成組，藉以強調色彩變化，表現對特定傳統題材的回應。例如《聖告》（*Annunciation*, 1978）系列的五組木板畫，各以垂直木板組合，以色彩位置與色調的變換，表現聖母馬利亞的五種心靈狀態：不安（*Conturbatio*）、反省（*Cogitatio*）、探詢（*Interrogatio*）、順服（*Humiliatio*）、榮耀（*Meritatio*）。[45]這五件作品的概念來自藝術史學者巴森達（Michael Baxandall, 1933-2008）對十五世紀芙羅倫斯藝術的社會史解釋。巴森達以「時代之眼」（the period eye）指稱特定歷史時代的信仰或人文內涵，以說明同時期藝術的內容變化。[46]馬登在第二任妻子海倫（Helen）懷孕期間畫這套作品，[47]結合藝術與生活。他透過抽象的色彩平面，表現孕婦的心靈狀態，指向跨越文化與時代的感應。對他而言，古代的題材或形式仍可活用，而藝術史書籍的閱讀，也構成重要的創作基礎，其意義在於提供美感經驗的典範，而不只是歷史的變動。

馬登認為藝術的關懷並非社會學或評論，而是生活，[48]而且應在自然中尋找形式，[49]其觀點相當接近歐斯本（Harold Osborne）的本質論。

---

45 Jean-Claude Lebensztejn, “From,” in Brice Marden, *Brice Marden: Recent Paintings and Drawings*, trans. Joachim Neugroschel (New York: Pace Gallery, 1978), n.p.; Klaus Kertess, *Brice Marden: Paintings and Drawings* (New York: Abrams, 1992), pp. 98-102, illustrations.

46 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: Oxford University Press, 1972; 1988, 2nd ed.), pp. 45-56.

47 Charles Wylie, *Brice Marden: Work of the 1990s: Paintings, Drawings, and Prints* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1998), p. 28.

48 Lilly Wei, “Talking Abstract,” *Art in America* 75:7 (July 1987, New York), p. 83.

49 Marden’s note around 1974, quoted in Richard Shiff, “Force of Myself Looking,” in *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*, p. 40.

臺灣大學學術期刊資料庫

歐斯本的藝術理論在 1950 至 1970 年代的藝術教育理論中頗具影響力，[50]他相信克萊夫・貝爾（Clive Bell, 1881-1964）的藝術品本質論，強調藝術能提供有價值的美感經驗，[51]歐斯本也認為藝術批評不應與社會學、藝術史或心理學混淆，而應採取現代主義藝評家傅萊（Roger Fry, 1866-1934）的途徑，重視繪畫的形式原則及美感經驗。[52]這些現代主義作者的理論，對馬登的創作構成重要的基礎。

馬登經常以多片木板拼接，描繪希臘題材，以色調變化表現真實或想像的建築空間。這類「樑柱畫」（"post and lintel paintings"）以《底拉》（*Thira*, 1979-1980）最受注目，[53]作品以十八片單色木板接成，題材來自希臘神話，英雄狄昔奧斯（Theseus）戰勝克里特島（Crete）的牛頭人米諾托（Minotaur）。馬登以島上諾瑟斯城（Knossos）的米諾安（Minoan）宮殿與古典的多利亞式（Doric style）建築為形式元素。[54]木板拼接方式像一座米諾安宮殿的重建，如塗色的牆面、迷宮般的隔間、閉鎖與開放之間的轉換，接近耶魯大學建築史教授文森・史卡利（Vincent Scully）的描述，因為他的《大地、殿堂與諸神：希臘宗教建築》（*The Earth, the Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture*, 1979）是馬登最喜愛的書籍之一。[55]史卡利提到索福克勒斯（Sophocles, 495-406 BC）的劇本中，

50 T. J. Diffey and Thomas Leddy, "Essentialism," in *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, in *Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0199 (accessed May 30, 2010).

51 Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism* (London: Routledge and Kegan Paul, 1955), pp. 1-47; *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction* (Harlow: Longmans, 1968), p. 176.

52 Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism*, pp. 11-13.

53 Brice Marden, *Thira*, 1979-1980. Oil on canvas, 243.8×457.2 cm (18 panels). Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. For illustration, see also Matthew Marks Gallery, Brice Marden; http://www.matthewmarks.com/artists/brice-marden/selected-works /#/images/5/ (accessed January 17, 2011).

54 Niki Hale, "Of a Classic Order: Brice Marden's *Thira*," *Arts Magazine* 55:2 (October 1980, New York), pp. 152-153.

55 Vincent Scully, *The Earth, the Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture*, rev. ed.

臺灣大學學術期刊資料庫

英雄奧德修斯（Odysseus）在大地女神狄米特（Demeter）的神殿入土之際，狄昔奧斯是唯一見證者。[56]他也提到在伊特雷利（Etreria）的阿波羅神殿與女人宮，神殿山牆（pediment）上的狄昔奧斯與安提歐普（Antiope）浮雕起伏，回應山丘地形。[57]史卡利認為，底拉島（Thera）——桑托里尼島（Santorini）的古名——的多利安人建築位於險惡的地形，顯示他們對大地威脅的回應。[58]《底拉》的諧音字 *thyra*，意為門。每片彩色木板組合拼接，造成一種變動的視覺空間，內外互換，觀者彷彿走入迷宮，很難分辨門與牆，如臨生死之際。透過自然環境、神話以及語言的關聯，《底拉》的色塊組合因而產生豐富的想像空間。

依照馬登的說法，《底拉》的色彩與空間效果是回應現代主義的教條：「現代主義繪畫的要點是，色彩如何向上接近平面，又如何影響觀者。」[59]在馬登的希臘題材中，建築與空間成為主題。他對其他古文化的人工設計也頗感興趣，如埃及墓葬中的假門，造成開口堵塞的感覺。[60]在「樑柱畫」類型中，他以色彩組合製造牆面的物體性與空間性，導引觀者的想像，因而突顯畫面的不可質疑。

在 1980 年代，馬登採用蒙德里安的格網構圖，強調靈性。例如從 1978 至 1985 年為瑞士巴塞爾主教堂設計的彩繪玻璃草稿中，馬登不再用蠟，而以線描與明亮的半透明色彩為焦點，並且開始運用對角線，增加色彩與平面的變化，因此改造了蒙德里安的無斜線構圖（*Basel Drawing*, 圖 16）。與他自己的希臘題材對照，在牆面或窗面形象中，馬登都以色彩構成空間的變化，並未滿足於平面性。這些關於牆面、門、窗的題材，

(New Haven: Yale University Press, 1979); quoted in John Yau, "An Interview with Brice Marden," in *Brice Marden*, p. 49.

56 Vincent Scully, *The Earth, the Temple, and the Gods*, p. 74.

57 Vincent Scully, *The Earth, the Temple, and the Gods*, p. 116.

58 Vincent Scully, *The Earth, the Temple, and the Gods*, p. 41.

59 Marden's statement in John Yau, "An Interview with Brice Marden," in *Brice Marden*, p. 51.

60 Jeremy Lewison, *Brice Marden: Prints 1961-1991. A Catalogue Raisonné* (London: Tate Gallery, 1991), p. 42.

臺灣大學學術期刊資料庫

組成相當多變的生活或冥想空間。

從上述作品看來，馬登嘗試表現日常生活、視覺經驗、文學典故及想像，乃至於靈性的探索，其現代主義接近夏比若的看法，而非純繪畫。他自述從未對形式主義感興趣，[61]因此，「平面形象」可解讀為畫面與形象的多元關係，兼具時間性與空間性，也可能諧音影射「平淡形象」（plane / plain image），連結日常生活。[62]然而，這種穩重的畫面，在 1980 年代中期似乎發生停滯現象。他又抗拒當代的反繪畫潮流，並在 1986 年公開反駁此一潮流。[63]為了讓繪畫注入更多活力，他跨越時空從亞洲文化尋找解答，透過《王紅公蝕刻》的製作，他開始探索中國詩與書法。下文將說明馬登如何轉譯中國元素的異質性，藉以重新發掘現代主義的多元內容。

四、同感轉譯：王紅公的杜詩英譯

王紅公是 1950 年代「舊金山文藝復興」的領袖，被視為「敲擊」世代（the Beat generation）的先驅，其詩作強調現場表演與部落性，有別於東岸的現代詩風格。他對戰後舊金山的藝文發展頗為肯定，認為戰後的文化模式是在此地形成，如同 1920 年代的風格是在芝加哥形成，而非

61 Lilly Wei, “Talking Abstract,” *Art in America* 75:7, p. 83.

62 關於馬登的畫面觀念，參見 Liu Chiao-mei, “Writing on the Wall: Brice Marden’s Chinese Work and Modernism,” in *Chinese Walls in Time and Space: A Multidisciplinary Perspective*, eds. Roger Des Forges, Gao Minglu, Liu Chiao-mei and Haun Saussy with Thomas Burkman (Ithaca, N.Y.: Cornell East Asian Program, 2009), pp. 397-433; an earlier version in *Historical Inquiry* 40 (December 2007, Taipei), pp. 201-237.

63 Brice Marden, “Brice Marden: Interview with Robert Storr on October 24, 1986,” in *Abstract Painting of America and Europe*, ed. Rosemarie Schwarzwärder (Klagenfurt: Ritter, 1988), p. 71; quoted in Richard Shiff, “Force of Myself Looking,” in *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*, p. 55.

臺灣大學學術期刊資料庫

紐約。[64] 1980 年的《紐約時報書評》（*New York Times Book Section*）認為其作品綜合杜甫、勞倫斯（D. H. Lawrence, 1885-1930）和法國詩人馬拉梅（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）。[65]在美國現代文學中，王紅公的作品代表藝術自由，融合傳統與現代。

王紅公從青少年時期就特別喜愛現代繪畫與文學，擅長歐洲語言，並且積極參與 1920 年代初期的芝加哥前衛文學。[66] 1925 年左右，他和女友安德蕾（Andrée）往太平洋岸移動，賣畫維生，兩人在 1927 年結婚並定居舊金山，王紅公才逐漸以寫作為主，從 1927 年開始投稿到一些短命的左派期刊，也繪製插圖。[67]從 1920 年代到 1930 年代，王紅公積極投入舊金山地區的左派文藝與政治活動，將左派的藝文人士（波希米亞）組織起來。透過製作寇依塔的公共壁畫（Coit Tower mural, 1934），舊金山灣區的左派藝術家得以合作，並展現其政治主張。[68]戰前的舊金山左派文藝活動與壁畫製作，加深他對公共藝術與表演的信念。

王紅公企圖透過翻譯，綜合不同語言的經典文學。他喜愛古希臘的抒情詩，尤其是莎芙（Sappho, 610-570 BC）的情詩，他也非常喜愛日本與中國詩，又嘗試翻譯其他外文詩，如一百首法文詩與三十首西班牙文詩。如同龐德（Ezra Pound, 1885-1972），王紅公以日本俳句為瞭解中國詩的入門途徑，不過，龐德偏好李白（701-762），王紅公則喜愛杜甫與

64 Kenneth Rexroth, *An Autobiographical Novel* (New York: New Directions, 1964), p. 182. 對於 1960 年代的紐約文壇而言，王紅公的自傳代表一種地方的藝術自由；Leslie Fiedler, "Review," in *New York Herald Tribune Book Section.* March 6, 1966. p. 10; excerpt in *Modern American Literature*, eds. Joann Cerrito and Laurie DiMauro, 5th ed., vol. 3 (Detroit, MI: St. James Press, 1999), p. 79.

65 Donald Hall, "Review," in *New York Times Book Section.* November 23, 1980, p. 9, excerpt in *Modern American Literature*, pp. 80-81.

66 Kenneth Rexroth, *An Autobiographical Novel*, pp. 143-171.

67 Linda Hamalian, *A Life of Kenneth Rexroth* (New York: Norton, 1991), pp. 44-51.

68 Anthony W. Lee, *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals* (Berkeley: University of California Press, 1999), pp. 128-136.

臺灣大學學術期刊資料庫

李清照（1084-1156）。他在 1925 年到西南部的聖塔費（Santa Fe），受諷刺詩人陶友白（Witter Bynner, 1881-1968）啟發，興趣從李白轉向杜甫，認為杜甫遠勝過莎士比亞與荷馬。[69]當時陶友白開始與江亢虎（1883-1954）合譯《唐詩三百首》，亦即 1929 年出版的英文選集《群玉山頭》（*The Jade Mountain*）。[70]透過陶友白，王紅公認識一位芝加哥大學的中國學生，在 1926 年冬天的翻譯工作因此得到很多幫助。

王紅公翻譯杜詩的目標並非精確呈現原作的文體與內容，而是感受其詩意，轉化為譯者的當代情境。杜詩是王紅公的生活與藝術典範，他說杜甫讓他的人格提升，「作為道德的仲介者和認知的有機體」，像杜甫這類詩作可以回答「藝術的目的為何？」。[71]他認為與杜甫相較，梅堯臣（1002-1060）非常接近西方詩人的感情，歐陽修（1007-1072）作品中多見自然景物與情欲的連結。[72]這些宋詩的題材與譯者的波希米亞式生活更近似，因此，他選擇杜詩的簡單內容作為道德與藝術的典範。

王紅公譯文的內容與形式大致有四個特點：首先是題材以平凡的日常生活居多，其次是用語平淡淺顯，其三是文句短促，不拘泥於原作格式，創造出特殊的閱讀節奏與音樂性，最後是譯者的參與和轉化。王紅公的口語化譯本，將向來顯得奧秘的中文轉成淺顯的文字，顯現其為生活語言，而不只是觀賞用的形象。

第一項特點是題材的選擇，以反戰與風景、季節、隱居為主，可說是理想的無政府主義生活。《中國詩百首》（*One Hundred Poems from the Chinese*）收入三十五首杜詩，佔詩集的最大比例。王紅公極為推崇杜詩的直接與單純，但認為杜詩扮演鑑誡皇帝的角色時，以自然現象的象徵

69 Bradford Morrow, “Introduction to the Poems,” in Brice Marden and Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu*, n.p.

70 Witter Bynner and Kiang Kang-hu, *The Jade Mountain: A Chinese Anthology, Being Three Hundred Poems of the T’ang Dynasty, 618-906* (New York: Alfred A. Knopf, 1929; 1951).

71 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 149; *An Autobiographical Novel*, p. 319.

72 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, pp. 151-152.

臺灣大學學術期刊資料庫

表達，對一般讀者而言太艱深。[73]他認為這些詩反映較多社會生活，雖出自善意，英譯本卻需要過多解釋。[74]在體裁上，他傾向較短的抒情詩，而迴避長篇敘事詩如〈北征〉、〈彭衙行〉，或民謠如〈兵車行〉。[75]

第二項特點是用語淺顯。他參考哈佛燕京社出版洪業（William Hung, 1893-1980）的散文翻譯，和芙羅倫斯・艾斯考（Florence Ayscough, 1878-1942）的直譯，以及奧地利漢學家馮札赫（Erwin von Zach, 1872-1942）的版本，並透過與若干中國友人的討論，增進其譯本的深度。[76]從這些參考對象，可見他企圖綜合多種類型的讀者解釋，包含一般口語，有別於漢學研究的書寫文字。舉例而言，〈對雪〉譯為暴風雪（Snow Storm），「急雪舞迴風」譯為 “Snow scurries / In the coiling wind”，[77]「急雪」的形容詞改為動詞急行（scurry），因而破除「急雪」與「迴風」的視覺對稱或裝飾性，而產生更直接的動態，更接近英語日常口語和經驗。

王紅公的譯本強調日常生活，主要典範應是陶友白與江亢虎合譯的《群玉山頭》。陶友白追求簡單與普世性，認為中文詩的持續力來自保持成人心智與赤子之心。他反對當代憤世嫉俗的觀點，以為一個種族的童年不可能產生藝術，他又強調唐詩之所以長存，是由於其人性與普世特質，最好的中國詩的特有方法，在於使用真實內容，而非表達方式的變化，這點讓他脫離原先對寫詩的信念。[78]此外，王紅公認為魏禮（Arthur

73 Kenneth Rexroth, “Unacknowledged Legislators and ‘Art pour art’,” in *Bird in the Bush: Obvious Essays*, 2nd ed. (New York: New Directions, 1959), p. 17.

74 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 148.

75 Bradford Morrow, “Introduction to the Poems,” in Brice Marden and Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu*, n.p.

76 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. xiii. See also William Hung, *Tu Fu: China’s Greatest Poet* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952); Erwin von Zach and James Robert Hightower, eds., *Tu Fu’s Gedichte* (1936; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952).

77 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 6, #4.

78 Witter Bynner and Kiang Kang-hu, *The Jade Mountain*, pp. xv-xix.

臺灣大學藝術期刊資料庫

Waley, 1889-1966）是四十多年來英譯中國詩的領導人物，[79]而其《道德經》譯本是 1970 年代初以前最好的成果，並據此指出，道家是堅強的宗教經驗論，毫無教條或崇拜，因而能讓若干民族中最高度發展的心智信服。[80]因此，王紅公的簡單譯本實可對照他對《道德經》的理解。

譯本的第三個特點是文句簡短，不拘泥於原作格式，形成新的節奏與聲響組合。杜甫原作大多是格律與對偶工整的詩句，但王紅公的譯句字數很少，以自由詩的形式翻譯，並未使用固定格律（meter）與押韻（rhyme），因此詩行的長短對節奏的影響更為深刻。[81]這點可說是將八世紀的中國韻文現代化，轉換為二十世紀歐美的詩學，是韻文翻譯的雙重轉換。譯文字數偏少的作法，顯然仿效中文語法的特性，以較簡短的句子，讓單音節的語詞可以互相襯托，相互連結又不致於混淆。這種作法增加了當代口語和譯者的表演性。依據柯恩（Robert Kern）的說法，王紅公翻譯的杜詩〈初月〉（"New Moon," *One Hundred Poems*, #16）與〈落日〉（"Sunset," *One Hundred Poems*, #21），具有明確的現代主義抒情詩特徵：非個人的直接表述、具體形象、無明顯評論。而在〈落日〉末尾，從王紅公的表意書寫的論述版，轉向另一種言說，將詩人自己帶入詩中，並停止形象的流動。他的杜詩英譯可視為譯者本身的表現，如〈獨立〉（"Loneliness," *One Hundred Poems*, #14）。[82]先前的英語作家或漢學家大多強調中文的視覺性，王紅公的翻譯則賦予杜詩高度的口語特點和表演性，中國詩不再只是古雅的藝術品，而是一種生活的動態藝術。

---

79 Kenneth Rexroth, "Poets, Old and New," in *Assays* (New York: New Directions, 1961), p. 206; Arthur Waley, *170 Chinese Poems* (London: Constable and Company Ltd., 1918; 1986).

80 Kenneth Rexroth, "Tao Te Ching," in *The Elastic Retort: Essays in Literature and Ideas* (New York: The Seabury Press, 1973), pp. 7-11; Arthur Waley, *The Way and Its Power: A Study of the Tao tê ching and Its Place in Chinese Thought* (New York: Grove Press, 1958).

81 關於詩行分割（line-breaks）與格律（meter）對節奏的影響，參見 Derek Attridge, *Poetic Rhythm: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), pp. 7-8.

82 Robert Kern, *Orientalism, Modernism, and the American Poem* (New York: Cambridge University Press, 1996), pp. 244-246.

臺灣人文藝術期刊資料庫

事實上，1950 年代中期的舊金山詩人強調表演與公眾參與，藉以反對現代工業社會的主流價值。王紅公認為，1956-1957 年之間，金斯堡（Allen Ginsberg, 1926-1997）在「城市之光」（City Light）書店公開朗誦新詩〈號叫〉（“Howl”），因而開啟一個新時代。在 1950 年代中期的舊金山發展的公眾詩指向重返部落性，意指識字前的詩人與聽眾關係，包含搖滾樂團的歌詞，此現象也向全世界傳播。[83]詩人採用特殊的朗讀風格，如先知的音調、強化的修辭、音樂伴奏，以及某些停頓與運作轉接的說明策略。相對地，美國東岸的詩人朗讀個人作品的表現純熟，但其表演風格比較保守。過去新批評（the New criticism）的距離（distantiation）觀念，導致詩人被放逐於詩之外，相反地，表演讓詩人再度以最具體的方式現身於詩中。[84]表演性或劇場性意味著更開放的寫作方式。

綜合前述三個特點，王紅公的翻譯目標是創造的轉化過程，而非精準的文字學。他相信詩人譯者與其翻譯對象的活絡關係，贊同英國詩人劇作家德萊登（John Dryden, 1631-1700）的主張，認為以詩譯詩是同感（sympathy）的行動，是「認同另一人為自己，將他的詞語轉換為自己的詞語」。[85]德萊登反對直譯，認為應假設原作者的母語是譯者的語言的狀態。[86]王紅公希望這些譯詩可成為獨立的英文詩，[87]不過，文本仍可

83 Kenneth Rexroth, *American Poetry in the Twentieth Century* (New York: Herder and Herder, 1971), p. 141.

84 Michael Davidson, *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), pp. 20-21.

85 Kenneth Rexroth, “The Poet as Translator,” in *Assays*, p. 19.

86 John Dryden, “Preface,” in Ovid, *Ovid’s Epistles with His Amours, Translated into English Verse. By Mr. Dryden, Mr. Pope, and others* (London, 1680; London: printed for J. and R. Tonson in the Strand, MDCCLXI. [1761].) *Eighteenth Century Collections Online*, Gale Group, http://find.galegroup.com/ecco/ (accessed May 27, 2010); see also excerpt from another version, in *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, eds. Rainer Schulte and John Biguenet (Chicago: University of Chicago Press, 1992), pp. 17-31.

87 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 157.

臺灣大學藝術期刊資料庫

約制譯本變動的程度，譯詩應有兩大準則，首先要問：「這種方式是否能傳達給觀眾最多的荷馬，或任何（原著）詩人？」，其次再問：「（譯詩）本身很好嗎？」[88]他的目標在於尋找適合譯者時代的情感，同感可以將個人帶到更長遠的境界，只要個人才能足以配合；他自己的時代要求詩的密度毫不放鬆，而翻譯可提供最高程度的詩與同感的練習，為創作的「大作、大時刻」準備。[89]

王紅公將中文詩的翻譯視為當時的生死問題。他在 1961 年批評二十多年來的美國漢學，由舊沙皇學院出身的人物主導，其傳統是軍事政策的課程，充斥著配方與陳舊。相對地，英國漢學的綜合著作，如同許多現代歐洲的偉大歷史書，具有美感訴求，儘管美國漢學家將魏禮、修中誠（Ernest Richard Hughes, 1883-1956）、甚至李約瑟（Joseph Needham, 1900-1995）視為業餘人士。[90]王紅公主張一般大眾必須理解兩個學派的差別，因為它在當代政治會產生各種實際後果，而瞭解遠東事關生死。他認為瞭解一種外國文化的最佳途徑是研究其科學，因為宗教觀念容易被誤譯而變質，而李約瑟的《中國科技文明史》（*Science and Civilization in China*, 1954, 1959）第二冊即指出，中國科學以同感來看自然，自然是「無為」，而非立法，宇宙是相互連結的網絡，人與其需求只是其中一部分。[91]對王紅公而言，西方現代法制未必確保自由政治思想，老子的無為思想反而更具普遍價值。

王紅公說的生死問題是戰後的華裔與日裔的關係。1924 年的〈民族溯源法案〉（National Origins Act）將所有境內亞洲人定義為外國人。加州行政管理委員會（State Board of Control）以種族差異和不可同化為由，排除東方人。[92]在 1941 年 12 月的珍珠港事件之後，法蘭克林・羅

88 Kenneth Rexroth, “The Poet as Translator,” in *Assays*, p. 21.

89 Kenneth Rexroth, “The Poet as Translator,” in *Assays*, pp. 39-40.

90 Kenneth Rexroth, “Science and Civilization in China,” in *Assays*, pp. 82-83.

91 Kenneth Rexroth, “Science and Civilization in China,” in *Assays*, pp. 83, 86.

92 State Board of Control of California, *California and the Oriental* (Sacramento, Ca., 1920);

臺灣大學學術期刊資料庫

斯福（Franklin Roosevelt, 1882-1945）總統在 1942 年 2 月 19 日公布 9066 號行政命令，地方軍隊將領藉機指定「排除特區」，將所有日裔從整個太平洋岸驅逐，包含加州全部、奧勒岡州與華盛頓州的大部分，遷移到特定集中營區。[93]王紅公與第二任妻子（Marie Kass）於 1940 年結婚，他們將波特雷洛山（Potrero Hill）的住所改成收留日裔的中途之家，使病重者不必到留置營區。王紅公積極參與政治活動，與朋友組成保護遠東後裔美國人公民權美國地區委員會（American Committee to Protect the Civil Rights of American Citizens of Oriental Ancestry），同時開始致力翻譯日本詩與中國詩。[94]

戰後西岸的華裔與日裔之間的族群關係，反映太平洋戰爭的影響。聯邦政府對亞洲移民的限制，從 1943 年廢止排華法案（Chinese Exclusion Act, 1882），開始逐步對華人、菲律賓、印度移民規定鬆綁，到 1952 年的〈麥卡蘭華德法案〉（McCarran-Walter Act），有條件接受亞洲移民，其政策在於將亞、非族群融入美國政治與社會生活。[95]但這項法案卻強化 1924 年民族溯源法案的種族主義，對來自亞洲的歸化移民與訪問學者設定嚴苛的境管，突顯麥卡錫主義（McCarthyism, 1951-1953）的冷戰恐慌。[96]亞洲移民的配額以祖先為基礎，歐洲移民配額則以國家為基礎，總計 1950 年代華人移民約 45,000 人，日本移民約 32,000 人。[97]但聯邦

---

quoted in Anthony W. Lee, *Picturing Chinatown: Art and Orientalism in San Francisco* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 216.

93 Roger Daniels, *Concentration Camps USA: Japanese Americans and World War II* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971), pp. 74-103.

94 Bradford Morrow, "Introduction to the Poems," in Brice Marden and Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu*, n.p.

95 Roger Daniels, *Asian America: Chinese and Japanese in the United States since 1850* (Seattle: University of Washington Press, 1988).

96 Roger Daniels, *Concentration Camps USA: Japanese Americans and World War II*, p. 170.

97 Roger Daniels, *Asian America: Chinese and Japanese in the United States since 1850*, pp. 306-307.

臺灣大學學術期刊資料庫

政府與美國大眾對日裔的敵意並未立即消除。

王紅公翻譯的杜詩中，確有指涉譯者當代處境的內容。“Travelling Northward”（*One Hundred Poems*, #8）實取自長詩〈北征〉的一個小段落：「鴟鴞鳴黃桑，野鼠拱亂穴。夜深經戰場，寒月照白骨。」[98]英譯本獨立成一首完整的詩，去除唐朝安史之亂（757）的背景，讀來更像冷戰的亞洲現場報導，令人聯想到韓戰（1950-1953）的士兵白骨，或是屠殺平民的場景，如畢卡索描繪西班牙內戰的《格爾尼卡》（*Guernica*, 1937），與韓戰的《屠殺無辜》（*The Massacre of the Innocent*, 1951）。譯本中的「我們」可能是詩人士兵，但標題強調旅行，其身分類型擴大，可能是中國、美國、韓國人或任何旅人，低調陳述其眼前的稀疏物象與聲響，卻十分真切地傳達北方戰場的悲愴與恐懼。

總之，王紅公翻譯日文與中文詩的動機，在於尋找遠東文化的共通性；對他而言，《道德經》與杜詩的反戰內容，代表中國文化的寬容與簡單。由於他對中文的基本理解，參考漢學家的翻譯，融入詩人的同感，他的英譯杜詩成就一種詩意的真實。王紅公以美國西岸的族群交會脈絡，進一步探索中國文學的動力，訴求其當代讀者的感情，突顯翻譯工作的創造性。

五、《王紅公蝕刻》的詩與畫

《王紅公蝕刻》這本圖冊中的詩與畫自由互動，反映並塑造長時間的反覆閱讀經驗。馬登自述曾一再重讀王紅公的杜詩譯本，以及書中有關中國詩、生活和政治的美好註解。[99]版畫的主要形象為近似字形、人

98 楊倫，《杜詩鏡銓》（臺北：華正書局，1978 標點本，據乾隆 57〔1792〕年九柏山房刊本），卷 4，頁 160。Kenneth Rexroth, “Screech owls moan in the yellowing / Mulberry trees. Field mice scurry, / Preparing their holes for winter. / Midnight, we cross an old battlefield. / The moonlight shines cold on white bones.” In *One Hundred Poems*, p. 12, #10.

99 Brenda Richardon, *Brice Marden: Cold Mountain*, p. 51.

臺灣大學藝術期刊資料庫

物與風景的抽象形式，與杜詩的對應關係可自由變動，並非特定詩作的插圖，但亦可藉用部分詩句解釋版畫。馬登表現譯文的方式，有如王紅公轉化杜詩的作法，即詮釋者認同其詮釋對象。王紅公的淺顯英譯，與馬登的簡略形式，都訴求讀者的回應或同感，顯示這本圖冊適宜在當代文化脈絡下，進行多層次的解讀。本節嘗試連結形象與文字之間若即若離的關係，並參照美國當代藝評的說法，提議一些可能的解讀途徑。

（一）字形、塗鴉

馬登對中國書法的興趣同樣來自生活與創作的交會。他的妻子海倫熱愛亞洲文化，1984 年夏季，馬登夫妻與兩個女兒同行，到亞洲旅行二至三個月，此後他開始迷上東方書法。[100]最初是仿效日本書法，起因於 1984 年底陪海倫參觀紐約亞洲社與日本館藝廊的日本名家書法展。[101]此展覽圖錄成為馬登最喜愛的參考書，而《王紅公蝕刻》中的字形，確實有不少近似其中的簡短詩句或禪僧書跡。但圖錄中也有關於中國書法的綜論，如韓莊（John Hay）的研究，指出活力透過筆與墨跡而有形。[102]不久，馬登轉向中國書法，也對亞洲陶瓷極感興趣。他認為亞洲書法是一種純粹的表現形式，充滿活力而優雅，相對地，繪畫較少線條，常被色彩、顏料形式定義。[103]

馬登對中國書法的運用完全出自愛好，融入生活。他並未學過中文，但相信龐德所言，虛心接受就會得到要領。[104]他初步接觸中文主要是透

100 Paul Gardner, “Call It a Mid-Life Crisis,” *Art News* 93:4 (April 1994, New York), p. 143.

101 Brenda Richardson, *Brice Marden: Cold Mountain*, p. 49.

102 John Hay, “The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy,” in *Theories of the Arts in China*, eds. Susan Bush and Christian Murck (Princeton: Princeton University Press, 1981), p. 89; quoted as from *Theories of Art in China* [*sic*] in Yoshiaki Shimizu and John M. Rosenfield, *Masters of Japanese Calligraphy: 8th to 19th Century* (New York: The Asia Society Galleries; Japan House Gallery, 1984), p. 33.

103 Paul Gardner, “Call It a Mid-Life Crisis,” *Art News* 93:4, pp. 140-143.

104 Lilly Wei, “Talking Abstract,” *Art in America* 75:7, p. 83.

臺灣大學藝術期刊資料庫

過龐德的《中國》（*Cathay*, 1915）與王紅公翻譯的三十六首杜詩，加上暢銷旅遊作家馬第森（Peter Matthiessen, 1927-）的習禪日記《九首龍江》（*Nine-Headed Dragon River*, 1985）。[105]王紅公翻譯的中國詩讓他徹底著迷。[106]對馬登而言，藝術創作是一種政治行動（political act），[107]這也是 1960 年代以後的美國藝術大趨勢，可見王紅公譯詩對他的意義重大。馬登也很欣賞羅麗（George Rowley）的《中國繪畫原理》（*Principles of Chinese Painting*, 1947），此書的導論指出中國人觀看生活的方法是透過藝術，而非宗教、哲學或科學，[108]此特性與馬登的創作旨趣頗相近；再者，羅麗的說法被歐斯本引用於其藝術理論，[109]頗具影響力。

書法對他的啟發主要是字跡指涉的書寫行動。1986 年起，隨著紐約地鐵塗鴉（graffiti）盛行，他開始採用字形（glyphs）作為線描的基礎，逐漸加入不同層次深淺的色彩。馬登的字形表現線條的游走，這顯示行動繪畫的特點，頗接近波洛克的滴畫，或德庫寧（Willem de Kooning, 1904-1997）在 1948 年的黑畫。《四（骨）》（*4 (Bone)*, 1987-1988）的線條舞動（圖 17），有如人形，近似德庫寧的《蛤蠣採收者》（*Clam Diggers*, 1964）的兩個水中裸女。[110]但德庫寧較多感官性，而馬登較著重線條的轉折與相應的身體動態，彷彿巫師或靈媒的出神書寫。

在 1985-1987 年間，馬登將書法視為繪畫，而非文字，但他逐漸試

105 Brenda Richardson, *Brice Marden: Cold Mountain*, pp. 51, 76. Peter Matthiessen, *Nine-Headed Dragon River: Zen Journals 1969-1982* (Boston: Shambhala, 1998).

106 John Yau, “An Interview with Brice Marden,” in *Brice Marden*, p. 54.

107 Pat Steir, “Brice Marden: An Interview,” in Brice Marden and Pat Steir, *Brice Marden: Recent Drawings and Etchings* (New York: Matthew Marks Gallery, 1991), n.p; quoted Richard Shiff, “Force of Myself Looking,” in *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*, p. 54.

108 George Rowley, *Principles of Chinese Painting* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947; 1959 2nd ed.), p. 3.

109 Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, p. 74.

110 Klaus Kertess, “Plane Image: The Painting and Drawing of Brice Marden,” in *Brice Marden: Paintings and Drawings*, pp. 42-47.

臺灣大學學術期刊資料庫

著依循中文的筆順，尋找字體的結構。這個過程讓他得到全新的理解，他相信因此更接近字形的真正能量，兼具複雜與控制，而自己的中國靈感從此開始飛揚。[111]這個新的解讀呼應了中文綜合書寫與繪畫的特性。在 1986 年的字形作品，特別是《王紅公蝕刻》，他加強與抽象表現主義的關係。[112]他認為這些筆跡就像是自己早年作品的骨架。[113]在 1972 至 1973 年的《自殺手記》（*Suicide Notes*）中，也有一些類似的半抽象線描，以住家附近掉落的樗木（ailanthus）枝條畫成（圖 18）。[114]這種新的線描用具可以同時納入畫家的意圖與意外。他的線描類似表意文字（ideograms），兼有自發與控制的二元性，相對於之前穩定厚重的油畫，就像是繪畫的解剖學。

馬登很欣賞美國畫家克萊因（Franz Kline, 1910-1962）運用素描與飛白筆法的關係。[115]但他更深入地學習書法筆順與線條，對中國書法的骨架觀念特別感興趣，頗能掌握線條轉折的空間性與時間性，這種運用方式突破畫面的同質性。他所指的骨架應來自羅麗的解釋，認為在書畫結合脈絡下，「骨法用筆」指圖畫的節奏結構整體，並參考張彥遠（815-907）所說的「骨氣」（bone-spirit）與韓周的「提要」（structural essentials），與「形似」相對比。[116]不過，馬登並未以書法取代繪畫或素描，因此可能考慮更多的畫面厚度與空間問題，以線條的層次關係或轉折表現。

《王紅公蝕刻》的題材來自杜詩與王紅公譯文，內容頗多變化。約翰·姚（John Yau, 1950-）的導論指出，馬登運用古典希臘建築、煉金術、中國詩與書法，象徵性地體現人與自然、人與命運、俗世與靈性之間的

111 Jonathan Hay, “An Interview with Brice Marden,” in *Brice Marden: Chinese Work* (New York: Mathew Marks Gallery, 1998), pp. 24-25.

112 Klaus Kertess, “Plane Image: The Painting and Drawing of Brice Marden,” in *Brice Marden: Paintings and Drawings*, pp. 42-44.

113 Paul Gardner, “Call It a Mid-Life Crisis,” *Art News* 93:4, p. 142.

114 Brice Marden, *Suicide Notes* (Lausanne: Editions des Massons, 1974), pp. 58, 59, 64, 65.

115 John Yau, “An Interview with Brice Marden,” in *Brice Marden*, pp. 57-58.

116 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, pp. 36-37.

臺灣大學學術期刊資料庫

連結。他指出杜甫詩不易轉譯，理由在於其語言密度和精微典故，杜甫善用多種韻文形式，題材卻讓人誤認為很簡單；王紅公以簡單的語言表現複雜思維，特別適合轉譯杜甫詩。[117]杜甫、王紅公、馬登三人具有相近的精神，馬登的蝕刻版畫構成一個系列，從簡單的書法記號到細密的線條結構，他的線條密度呼應杜甫詩句，兩者都在嚴格限制下，以高度主觀狀態創作。馬登無意在每件版畫中描繪細節，並曾感嘆說：「我不知道我的心思如何？！」[118]他意指自己沒有既定的想法，而是透過筆下抽象符號，回應王紅公的譯文，以捕捉創作當下的心靈狀態，反對理性分析。羅麗對中文的看法與此相近，認為中文是表意書寫的語言，不適合精確定義，可稱為想像的文字／字體（the script of imagination），而不是理性的工具。[119]

圖冊中的版畫頁 1 與頁 2 是模擬字跡或書法，字形在空間中各自獨立，指向中文詩書寫的舉動，以及其中的能量流動（圖 1, 2〔prints 1, 2〕）。這兩幅版畫可能與圖冊中的前兩首詩有關，主題都是書寫。第一首〈夜宴左氏莊〉（*Banquet at the Tso Family Manor*），王紅公的譯本將寫詩比擬為劍術，如同貴族男性的競賽，卻同時引發隱遁的想法：「檢書燒燭短，說劍引杯長。詩罷聞吳詠，扁舟意不忘。」[120]英譯本點明詩作競賽，讀來更像王紅公在舊金山的詩作朗讀，強調表演性。

117 John Yau, “Introduction to the Etchings,” in Brice Marden and Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu*, n.p.

118 John Yau, “Introduction to the Etchings,” in Brice Marden and Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu*, n.p.

119 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, p. 33. 此一詞在本文標題譯為「想像的字體」，是由於馬登對中文字形的興趣，以及書法涉及身體運動的意象。羅麗討論文字與書法的關係，因此兩種譯法皆可行。

120 楊倫，《杜詩鏡銓》，卷 1，頁 7。“As we write the candles burn short. / Our wits grow sharp as swords while / The wine goes round. When the poem / Contest is ended, someone / Sings a song of the South. And / I think of my little boat, / And long to be on my way.” In Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 3, #1.

臺灣大學學術期刊資料庫

《王紅公蝕刻》與塗鴉的關係很值得注意，因為兩者都是跨文化的產物。馬登的線描具有類似塗鴉的儀式性，[121]他又說自己對紐約藝術有很深的認同感，顯示他與都會空間議題的連結。紐約的地鐵塗鴉起於1970 年代初期，是青少年次文化的表現，塗鴉者自稱為「書家」（writers），最初以線描為主，後來加入色彩。[122]塗鴉（graffiti）一詞來自希臘文書寫（*graphein*），指平面上的線描或字跡，最初用來指稱古羅馬建築上的記號，後來應用於當代都會的體制外創作。作品形式從類似狂草的「條」（tag），取「名條」（name tag）之意，到多色的「品」（pieces），取名品（masterpiece）的字義。但塗鴉類型中也有指涉社群或族群認同者，是移民社會的跨文化現象。[123]在 1980 年代中期以來的舊金山灣區，塗鴉的議題在於弱勢族群對公共空間的使用權，與公有或私有財產權的衝突。[124]書家通常是青少年，也有少數成年人，在短暫時空中留下印記，反映公共空間議題。

馬登在書頁留下模擬中文的字跡，彷彿一座小劇場的表演遺跡。在圖冊中上演的劇本，則有兩種可能。第一種是馬登的紐約劇本，表現藝術家在公共論述中的角色，相對於藝評家的伶牙俐齒，畫家以身體行動留下印記，有如青少年的塗鴉。他以繪畫的骨架和血肉，回應當代藝術評論的反繪畫潮流。

第二種劇本指向中國詩和書法在加州的歷史性。馬登在大學時期讀

121 寇提思認為他的線描的儀式性以部落性連結自然的追求，而與都會議題關係較遠。Klaus Kertess, *Brice Marden: Paintings and Drawings*, p. 43.

122 Gregory J. Snyder, *Graffiti Lives Beyond the Tag in New York's Urban Underground* (New York: New York University Press, 2009), pp. 23-45; Jack Stewart and Regina Stewart, eds., *Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s* (New York: Melcher Media / Abrams, 2009).

123 Susan A. Phillips, "Graffiti," in *Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T033960 (accessed May 14, 2010).

124 Nic Hill, *Piece by Piece: the History of San Francisco Graffiti, Documented* [video recording] ([United States:] Underdog Pictures, 2006). Sound track.

臺灣大學學術期刊資料庫

過史耐德（Gary Snyder）翻譯的寒山詩，[125]他在 1963 年與第一任妻子寶琳・貝雅（Pauline Baez）——反戰民謠歌手瓊貝雅（Joan Baez, 1941-）的妹妹——到加州住過一個月。他對亞洲書法的興趣，來自第二任妻子海倫的啟發。海倫來自加州，與舊金山文藝有地緣關係。馬登在〈十三號海倫的情人節〉（*#13 Helen's Valentine*, 1986）卡片中，以書法字形向海倫祝賀（圖 19），粗糙的字體組成兩個跳舞的人形，慶祝愛侶相聚。畫家結合中文字形與情人節這兩個概念，導向更多層次的人文訊息與政治性。這些模糊的字體，有如生澀的表白，又如年代久遠的題壁詩，難以解讀，卻喚起複雜的感情。中國的題壁詩傳統，在唐詩中多是造訪隱者的紀錄；《王紅公蝕刻》圖冊的第二首〈題張氏隱居〉（*Written on the Wall at Chang's Hermitage*）正是題壁詩，以友人的自在隱逸，對比詩人自己的失意。在十七世紀以後，題壁詩常是抒發抑鬱的媒材，供後人憑弔，可引發跨時空或跨性別的血淚交換。[126]

在美國境內，1970 年以後意外發現的中文題壁詩遺跡，承載特殊的族群記憶。由於排華法案的實施，在 1910 至 1940 年間，舊金山地區的華人移民大約有 175,000 人被留置在天使島（Angel Island）訊問，形同階下囚，彼此不敢交談。其中頗多受過良好教育者，在木屋牆面刻下詩句，以抒發其愁苦，或對美國政府的不滿，但這些題詩被美國官方視為非法毀損公物。天使島在 1963 年成為加州政府土地，這些牆面刻詩在 1970 年被州立公園管理員魏斯（Alexander Weiss）和日裔教授荒木（George Araki, 1934-2009）發現。在此之前，1931 年與 1932 年被留置

125 Brenda Richardson, *Brice Marden: Cold Mountain*, p. 51. Gary Snyder, "Cold Mountain Poems," *Evergreen Review* (August 1956, New York); repr. in *Riprap and Cold Mountain Poems* (Washington, D.C.: Shoemaker & Hoard, 1958), pp. 35-67. Ling Chung, "Whose Mountain is This?—Gary Snyder's Translation of Hanshan," *Renditions* VII (1977, Hong Kong), pp. 93-102.

126 Judith T. Zeitlin, "Disappearing Verses. Writing on Walls and Anxieties of Loss," in *Writing and Materiality in China. Essays in Honor of Patrick Hanan*, eds. Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003), pp. 73-125.

臺灣大學學術期刊資料庫

的兩位華人移民，已抄寫九十多首詩，集成抄本。直到 1970 年代末期，亞裔學者如麥禮謙（Him Mark Lai, 1925-2009）與荒木的研究，才使得留置移民的史料更清晰。1983 年，島上有 110 座建築預定拆除，在亞裔移民團體的努力下，天使島的移民站才成為國家歷史地標（National Historic Landmark）。[127]隨著天使島題壁詩的發表，引發一波有關亞裔族群的議題。在麥禮謙編纂的《埃倫詩集》（*Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island, 1910-1940,* 1980）封面，[128]可讀到一首保存完整的詩文：「木屋拘留幾十天，所因墨例致牽連。可惜英雄無用武，只聽音來策祖鞭。」具體點出加州題壁詩的歷史性。換句話說，美國境內最早的中文書跡，出自移民中的無名書家，他們大多是已婚男性，在美國社會卻被稱為單身漢（bachelors），其人權、家庭、情感都被禁錮。

王紅公與馬登的劇場性都訴求讀者的回應，而其藝術都具有政治性，顯然接受同時代的族群文化脈絡。這種被禁錮的無奈，圖冊中的杜詩也有類似情境，即〈對雪〉的「數州消息斷，愁坐正書空」，王紅公譯為：

> Everywhere men speak in whispers.
> I brood on the uselessness of letters.

讀來像是言論不自由的處境，感嘆文字（letters）之無用，相當貼近當時亞洲語言的弱勢地位。舊金山地區的中文書寫歷史，是 1970 年代末期以來的議題，透過杜詩、王紅公譯本的舊金山文藝脈絡，以及畫家的同感，反省現代主義與族群社會的關係，使得詩與畫形成多層次的互文關係。在跨時空的悲劇連結之下，畫家與詩人同感，都強調表現的自由，重新詮釋藝術自主性。

---

127 Gareth Hoskins, “Poetic Landscapes of Exclusion: Chinese Immigration at Angel Island, San Francisco,” in *Landscape and Race in the United States*, ed. Richard H. Schein (New York: Routledge, 2006), pp. 95-111.

128 Him Mark Lai, ed., *Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island, 1910-1940* (Seattle: University of Washington Press, 1980), cover, pp. 134-135.

臺灣大學藝術期刊資料庫

（二）人物、山水

《王紅公蝕刻》常見模稜兩可的人物或風景形象，陸易森（Jeremy Lewison）指出其技法與波洛克相近，例如版畫頁 10 與頁 11 令人聯想為兩個舞蹈人物（圖 3, 4〔prints 10, 11〕），頁 13 與頁 14 則有風景的感覺（圖 5, 6〔prints 13, 14〕）。馬登自述，在此前數年，他已發展出一些形式語彙，包括在希臘與外海所作的素描山峰，和山峰之間的 V 形空間，表現對自然的回應或閱讀。對他而言，這是製作形象的重點：「你可以認定它就是穿透你而又回歸到繪畫的能量。」陸易森指出，馬登運用冊頁本身的敘述性，使這些版畫呈現一種新的空間感。此外，依照馬登的說法，以斜線分割矩形而得到的三角形，可能來自克萊因。[129]在 1972 至 1973 年的《自殺手記》中，馬登亦提到抽象繪畫從自然現象中取得靈感（圖 18）。[130]類似尖拱的線條可解讀為山峰，亦可視為簡單的印記（mark），顯示馬登對具象與抽象之間的實驗。

然而，杜詩與美國當代生活的關係更值得注意。杜詩向來以清晰的意象和具體描述著稱。中國繪畫史學者蘇珊・布希（Susan Bush）指出，蘇軾（1037-1101）曾說杜詩是無形畫，來對照畫家韓幹（706-783）的無言詩。[131]王紅公認為杜甫的世界具有明確的個別物、清楚的道德議題、明晰的形象；相對地，身兼畫家的蘇軾，詩中引用不少典故，但他的世界是佛教的系統性懷疑，加上道家的虛無主義，更模糊也更寬廣，更接近當代世界。[132]這批版畫的形式在抽象與具象之間移動，頗呼應王紅公

129 Jeremy Lewison, “The Quest for Content: Anselm Stalder, Helmut Federle, Terry Winters, and Brice Marden,” in *Singular Multiples*, pp. 165-166.

130 “…phenomenal aspects in working from nature, from geometry, from painting…” in Brice Marden, *Suicide Notes*, p. 40. See also *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*, p. 183, plates 55-60.

131 Susan Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard-Yenching Institute by Harvard University Press, 1985), p. 203.

132 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 153.

臺灣大學學術期刊資料庫

所說的兩種世界的對比，可表現藝術創作的不同情境。

第二首〈題張氏隱居〉，原詩作於西元 745 年，描述隱居的生氣蓬勃：「春山無伴獨相求，伐木丁丁山更幽。澗道餘寒歷冰雪，石門斜日到林丘。不貪夜識金銀氣，遠害朝看麋鹿遊。乘興杳然迷出處，對君疑是泛虛舟。」杜詩末句表達與友人暢遊山林，有如乘船隱逸，在王紅公的譯本中，則強調自己在此時此刻提升到張氏的隱逸境界，有如虛舟一般空靈自在。[133]杜甫表達自己的徬徨，既希望能重新得到朝廷的重用，又仰慕隱居的瀟灑自得。王紅公將杜詩末句分成兩行，並且以幾個逗號分成斷斷續續的節奏：

Away, I become like you,
An empty boat, floating, adrift.

突顯兩個友人的互動，以及隱逸生活的自由動態。相應地，馬登將個別字體畫成獨立的形象，在空白頁面上互相呼應，接近馬拉梅對書頁的想像，如〈一擲骰子〉（*Un coup de dés*, 1897）的排版，但馬登的模擬文字更像是兒童仿寫，不拘字形，貼切地掌握王紅公譯本的自由節奏。

事實上，圖冊中的杜詩內容與王紅公、馬登的生活經驗頗有相似處。杜甫常描寫中年失意的心情轉折，在國事與親情之間掙扎。王紅公的譯本也表達中年危機，但轉換為當代美國的情境，人際疏離的危機感，以及對愛情或友誼失而復得的體悟。在〈杜位宅守歲〉中，杜甫與小弟守歲，突然意識到自己青春不再，不惑之年轉瞬來到，未來可能自由任意，也可能放蕩頹廢：「四十明朝過，飛騰暮景斜。誰能更拘束？爛醉是生涯。」王紅公將這首詩的標題譯為〈冬曉〉（“Winter Dawn”），以季節

133 “The sound of chopping wood echoes / Between the silent peaks. … / You want nothing, although at night / You can see the aura of gold / And silver ore all around you. / You have learned to be gentle / As the mountain deer you have tamed. / The way back forgotten, hidden / Away, I become like you, / An empty boat, floating, adrift.” In Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 4, #2.

臺灣大學藝術期刊資料庫

轉換突顯家人團聚之際，突然感受年歲增長的驚慌。[134]譯本可能提醒畫家過去的酗酒問題，與年屆四十的中年危機經驗。

同樣關於友誼和時空變化，在〈贈衛八處士〉中，杜甫敘述重訪舊友，驚見對方已兒女成行，且能幫忙打點酒飲，而自己旅居在外，返鄉卻像個外地人：

> 人生不相見，動如參與商。今夕復何夕，共此燈燭光？
> 少壯能幾時？鬢髮各已蒼。訪舊半為鬼，驚呼熱中腸。
> 焉知二十載，重上君子堂？昔別君未婚，兒女忽成行。
> 怡然敬父執，問我來何方。問答未及已，兒女羅酒漿。
> 夜雨翦春韭，新炊間黃粱。主稱會面難，一舉累十觴。
> 十觴亦不醉，感子故意長。明日隔山岳，世事兩茫茫！[135]

詩人意識到筵席之後，又是重山相隔的孤單旅途，日後將音訊杳然，唯有盡情享受當前盛情。在王紅公譯本中，這首詩是少見的長詩之一，可見其心境感應極高。他將此敘舊場景譯為兩個文友的豪爽對飲，[136]傳達一種難言的相惜與競爭關係。譯文將酒杯改為犀觥（rhinoceros horn cups），比「觴」更奢華，[137]但王紅公提醒讀者犀觥的容量很小，[138]這

134 “In the winter dawn I will face / My fortieth year. Borne headlong / Towards the long shadows of sunset / By the headstrong, stubborn moments, / Life whirls past like drunken wildfire.” In Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 5, #3.

135 楊倫，《杜詩鏡銓》，卷 5，頁 207-208。

136 “The lives of many men are / Shorter than the years since we have / Seen each other. Aldebaran / And Antares move as we have. / … / When we parted years ago, / You were unmarried. Now you have / A row of boys and girls, who smile / And ask me about my travels. / … / We drink ten toasts rapidly from / The rhinoceros horn cups. / Ten cups, and still we are not drunk. / We still love each other as / We did when we were schoolboys. / Tomorrow morning mountain peaks / Will come between us, and with them / The endless, oblivious / Business of the world.” “To Wei Pa, a Retired Scholar,” in Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 12, #10.

137 Bradford Morrow, “Introduction to the Poems,” in Brice Marden and Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu*, n.p.

臺灣大學藝術期刊資料庫

意味著譯本的重點在於舉杯十次和珍貴的友誼。杜詩原有豐富的敘事細節，由工整的文字呈現，王紅公並未保留這種特點，卻強化一、二項細節，仿效中文的簡短詩句之際，兼具敘事的局部複雜性，以轉譯原詩的複雜內容與工整形式的搭配。

人際互動成為《王紅公圖冊》的主題。版畫第 3 頁的雙重舞蹈人形，與第 4、9 頁的三個人形（圖 7, 8〔prints 4, 9〕），都來自中文書寫垂直詩句所引發的聯想，都以右邊的人形對應左邊單人或雙人形狀，其激烈的互動似乎傳達舊友或家人重聚的興高采烈。第 4 頁的線條簡單而略帶笨拙，有如孩童手舞足蹈的天真與任意（圖 7〔print 4〕）。王紅公在〈贈畢四曜〉（#13）的譯注中，說杜甫認為身為偉大詩人的最佳後裔，詩人總是執行崇拜祖先的儀式。為了紀念對賀拉西（Horace, 68-8 BC）與莎士比亞的感動，這首譯詩原是王紅公送給詩人朋友艾伯哈（Richard Eberhard）的聖誕節禮物，[139]可見譯者強調詩人之間的友誼。

第 9 頁的舞蹈人形則比較優雅而多變（圖 8〔print 9〕），頗像女性的群舞，特別是身體和衣帶的合併動態。王紅公的杜詩譯本中，除了劍術競技之外，並無與舞蹈相關的文本，因此馬登的舞蹈聯想，很可能來自他愛讀的譯註內容。在〈月〉（#6）的譯註中，提到舊金山華裔美國人慶祝中秋節時，除了核桃或豆沙月餅，還有少女合跳嫦娥舞。他也解釋視覺想像的文化差異，中國人將月亮（的陰影）看成蟾蜍、兔子和搗藥臼、樹、少女嫦娥，美國人則看成人臉。[140]這段文字同時指出抽象形狀或線描可造成多重形象聯想，此外，他又提到〈玉華宮〉（#7）的每行詩句都可能有超過一種以上的翻譯，[141]直覺地意會到文字的多義性

138 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 150, X.

139 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 150, XIII.

140 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 150, VI. 原詩為：「天上秋期近，人間月影清。入河蟾不沒，擣藥兔長生。只益丹心苦，能忝白髮明。干戈知滿地，休照國西營。」楊倫，《杜詩鏡銓》，卷 3，頁 153。

141 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 150, VII.

臺灣大學學術期刊資料庫

（polysemy）。馬登以複合藝術媒材表現生活中的單純感性及其豐富內容，而非複雜的思想。

馬登進一步掌握書法線條蘊含的身體動態，以呈現人際關係的變化，時而和諧時而艱困。第 7 頁版畫中的稜角堅硬線條（圖 9〔print 7〕），組成三個形狀，類似武裝的士兵，帶著頭盔與盾牌，相互碰撞，也可以解讀為戰場或棋盤，像士兵跨越前線後的猛烈廝殺。由於粗黑的弧線劃過稀疏的短線或細點，看來有如行軍穿過致命的荒陌，或是肅殺的古戰場。這種場景有如前述〈北征〉的片段：「鴟鴞鳴黃桑，野鼠拱亂穴。夜深經戰場，寒月照白骨。」雖是想像的戰爭場景，畫面上擁擠的粗線表現暴力屠殺的籠罩。馬登加入當代的想像，使這些士兵人形有如戰爭機器。譯詩中鴟鴞尖叫與野鼠竄動的真實聲響，喚起戰場死者已消逝的動態，馬登則轉換為畫面上的交錯線條，引人想像戰爭機器的移動與聲響，甚至有如當代科幻或歷史電影的戰場喧囂。

這些捉摸不定的士兵形狀有如魅影，也可能指向〈對雪〉的戰爭災難：「戰哭多新鬼，愁吟獨老翁。亂雲低薄暮，急雪舞迴風。瓢棄尊無綠，爐存火似紅。數州消息斷，愁坐正書空。」[142]詩人描述自己在戰場與外界隔絕的恐慌，同時感到戰場新鬼如在眼前，因為收不到書信，詩人對空寫字，以抒解苦悶。馬登畫的戰士形狀，如鬼魅一般飄忽，真實與幻影難以分辨。

同樣以〈對雪〉為文本，這種戰場情境與前述塗鴉、題壁詩的脈絡有別，但仍有共通性，特別是書寫與情感的連結。這是因為圖冊編排使得詩與畫保持某種距離，因此產生原作、譯本與版畫相應的多層次閱讀。由此可見，圖冊中的版畫有如譯本，都以同感轉譯為基礎。

142 楊倫，《杜詩鏡銓》，卷 3，頁 125。“Tumult, weeping, many new ghosts. / Heartbroken, aging, alone, I sing / To myself. Ragged mist settles / In the spreading dusk. Snow scurries / In the coiling wind. The wineglass / Is spilled. The bottle is empty. / The fire has gone out in the stove. / Everywhere men speak in whispers. / I brood on the uselessness of letters.” “Snow Storm,” in Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 6, #4.

臺灣大學藝術期刊資料庫

圖冊中類似風景的形式，取自詩中的鳥、樹木、河流、山峰等素材。馬登區分人物、山水的動態，以身體內在與外在環境的動力形式為依據。版畫第 12 頁至 25 頁的抽象形式，可配合詩句解讀為樹木、田野、山峰，或只是窗面上的片段映像（圖 10〔print 12〕）。其中，第 14 頁至 21 頁的畫面（圖 6, 11〔prints 14, 17〕），頗為接近馬登在 1983 年為巴塞爾主教堂設計的彩繪玻璃（圖 16）。在第 22 頁與 24 頁版畫中，山岳與水流、明與暗的對照，伴隨 V 字形的線條組織（圖 12〔print 22〕）。這些接近窗面設計的形式，顯示馬登將杜詩視為冥想的媒介，用來探索自己的思維或感覺。

這些風景形式常以清脆的線條或形狀畫成，產生平靜明亮的調性，來解釋杜詩描述的鄉野生活。第 25 頁（末頁）也許是其中最為令人驚異的場景（圖 13〔print 25〕），由垂直、水平、斜線構成大小不等的形狀與表面，配合墨水印染與摩擦的效果，令人聯想到不同的物品與質地，如牆面、水面、風帆、船桅、繩索、支架等，有如臨水而居的移動畫面。這幅畫面可以解讀為〈田舍〉中的水畔隱居與夕照：「田舍清江曲，柴門古道旁。草深迷市井，地僻懶衣裳。櫸柳枝枝弱，枇杷樹樹香。鸕鷀西日照，曬翅滿魚梁。」[143]畫面下方的光線閃爍感，讓穩定的幾何形式產生動態，日常生活中的瑣碎事物，一瞬間因波光與水聲轉化為生氣蓬勃的景象，透過隱者的道家眼光，靜中有動，化平凡為神奇。

在這幅版畫中，馬登結合抽象藝術與中國題材。畫面上段的格網線條，在他的 1960 年代初期作品中常見（圖 14），與居家賦閒有關。令人驚訝的是，馬登的早期壁磚拓印常用「無題」為名，但其生活內容卻與這本圖冊相呼應。杜詩與馬登的巴黎、紐約生活有何關聯？王紅公的

143 楊倫，《杜詩鏡銓》，卷 7，頁 320。“A peasant’s shack beside the / Clear river, the rustic gate / Opens on a deserted road. / Weeds grow over the public well. / I loaf in my old clothes. Willow / Branches sway. Flowering trees / Perfume the air. The sun sets / Behind a flock of cormorants, /Drying their black wings along the pier.” “Country Cottage,” in Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 22, #19.

臺灣大學藝術期刊資料庫

譯註指出，杜甫遵照文學傳統，宣稱這座田舍清貧，其實相關詩文顯示其為小康住家，而唐代的中國人喜愛複雜的鄉村氣質，這種品味也流傳到日本。王紅公又提到杜甫晚年住在船屋。[144]這段譯註提示了居住水岸與水上的情境變化。有關日本鄉居的說法，指出中、日文化的共通性，也與譯者的芝加哥經驗有關，當地建築師萊特（Frank Lloyd Wright, 1867-1959）引用日本建築，結合新藝術的幾何形式組合，是歐美現代建築的典範。第 25 頁版畫的構圖豐富光影，回溯畫家自己的早期「隱居」和裝飾畫，同時展現開朗心境，有如親身領悟的田舍生活。

在《王紅公蝕刻》中，馬登從模擬中文字形，到轉化自己的早期形式，顯示他從低限主義到抽象線描的風格變動，其間有著深刻的連結。他對中文字形有種奇特的迷戀，日後也從甲骨文、碑銘、刻痕、印刷中尋找靈感。這種以字形為主的作法，延續十九世紀歐洲的東方主義，當時的漢學家相信，西方的拼音文字是高度文明化的產物，中文的表意文字別具視覺性，更接近事物的根源。美國作家艾默生（Ralph Waldo Emerson, 1803-1882）也認為中文是一種普遍的自然書寫。[145]不過，馬登的特點在於深入感受杜詩內容的普遍性，因此以當代抽象藝術來表現詩意，部分回溯自己的早期風格，並未限定以異國形式來描繪，也加入更多人物畫的元素。如同在 1970 年代以來的希臘或基督教題材，他從生活經驗尋找與古代文化的感應。

透過譯本，馬登在杜詩中探索新穎的題材，反省當代生活。在譯者與畫家的同感轉化之下，《王紅公蝕刻》圖冊納入文化融合過程中的無知、幼稚、任意、突兀、刻意、誤解、反省、驚喜與創新，這些形象並非文人雅癖，而是當代生活片段的感性寫照。他運用轉譯的中國詩句和書法，加深了抽象藝術的異質性，與譯詩發展成多層次的互文關係。兩位藝術家都運用劇場性，詮釋杜甫的人倫、隱居、戰爭（政治）等題材，

144 Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 151, XIX.

145 Robert Kern, *Orientalism, Modernism, and the American Poem*, p. 62.

臺灣大學學術期刊資料庫

延展了現代主義的開放性。這本圖冊的互文關係具有開放架構，畫家接受中國詩與書法的異質性，並自我改造。

六、中國藝術元素與現代主義的異質性

本節討論戰後美國現代主義評論對遠東藝術元素的看法，以及相關的中國藝術觀念，以闡釋《王紅公蝕刻》的當代意義。本文強調中國詩與書法的文學性，對前衛藝術而言，具有異類（otherness）或異質性的地位，異類為不可同化的他者，異質性則屬於現代生活的多樣內容。馬登推進王紅公的同感轉譯作法，將中國書法元素融入抽象與具象形式之間，強調文化融合過程中對異質性的接受，因而普世性的基礎不再侷限於西方中心主義或藝術純粹論。

繼《王紅公蝕刻》之後，馬登 1987 至 1991 年間作的《寒山》系列的六幅油畫，字體接近禪僧懷素（725-785）《自敘帖》（777）的狂草，[146] 前兩幅的模擬字形頗接近具象的舞蹈人物形式（圖 20），其餘四幅則發掘線條轉折與畫底的關係，呈現面壁坐禪的思考過程，從困頓到開通。[147] 馬登可能以字形的解放，轉譯書家的自由。此外，《中國舞》（*Chinese Dancing*, 1993-1996）的彩帶動態（圖 21），[148]靈感來自敦煌壁畫的飛天，顯示他從佛教題材與中國書法線條中，尋找表現身體動態的抽象形式，而這幅畫的線條別有一種渾圓健碩感，產生特有的節奏聯想。在 1990 年代的希臘題材，馬登以飛舞的線描表現《繆思》，[149]線條更多交錯與轉

146 那志良編，《故宮法書選粹》（臺北：國立故宮博物院，1970），頁 61-62，圖版 4。

147 Liu Chiao-mei, “Writing on the Wall: Brice Marden’s Chinese Work and Modernism,” in *Chinese Walls in Time and Space: A Multidisciplinary Perspective*, pp. 413-420.

148 Brice Marden, *Chinese Dancing*, 1993-1996. Oil on canvas, 60×108 in., The UBS Art Collection.

149 Brice Marden, *The Muses*, 1991-1993. Oil on linen, 274.3×457.2 cm., Daros Collection, Switzerland.

臺灣大學學術期刊資料庫

折，接近《寒山》的書法性質，突顯書法線條與身體的連結。《中國舞》與《繆思習作》（圖 22）的圓轉線條常推進到畫框邊界，產生視覺擴張的效果，畫框看來幾乎是不規則形狀，更具流動性。

儘管如此，當代藝評家頗多認為馬登一時引用中國詩和書法，未必是真正決定接受中國藝術。[150]懷疑者以現代主義學者波瓦（Yve-Alain Bois）的形式分析為代表。他很欣賞馬登的抽象線描，卻認為中國書法的形式結構，干擾多於啟發，而且馬登的多程序繪畫立基於斷續的時間性，而非書寫或速寫的前進運動；波瓦提議以身體的內部結構為譬喻，解釋馬登的文字符號所產生的圖畫效果。[151]事實上，他的說法接續格林堡對中國書法的概念。雖然克萊因和馬克・托比（Mark Tobey, 1890-1976）都對中國書法極感興趣，在討論「美國型繪畫」時，格林堡卻認為這純屬線描與中國書法的巧合，抽象表現主義仍是在西方傳統內部產生，畫家對東方藝術只有粗略興趣。[152]由此可見，純粹論仍影響著當代藝評，將中國藝術元素視為異類。

持正面看法者仍以形式關係為主軸。喬迅（Jonathan Hay）指出書法未必等同於文學性與線性，相反地，書法的基礎是一種張力，表現在格網與其分解之間，還有在線描平面性與表面深度之間，而且馬登在 1993 年起擴大運用中國藝術的範圍，結合他對身體形式的深入運用。[153]方聞

150 Paul Gardner, “Call It a Mid-Life Crisis,” *Art News* 93:4, pp. 140-143.

151 Yve-Alain Bois, “Marden’s Doubt,” in Yve-Alain Bois and Ulrich Loock, *Brice Marden: Paintings 1985-1993* (Bern: Kunsthalle Bern, 1993), pp. 19, 35, 37.

152 Clement Greenberg, “‘American Type’ Painting” (1955), in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, *Affirmations and Refusals, 1950-1956*, ed. John O’Brien (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 227. 克萊因與托比並不直接承認東方影響，而格林堡之抗拒東方書法，部分原因在於戰後美國藝壇的種族主義。Bert Winther-Tamaki, “The Asian Dimensions of Postwar Abstract Art: Calligraphy and Metaphysics,” in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, ed. Alexandra Munroe (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 2009), pp. 145-157.

153 Jonathan Hay, “Marden’s Choice,” in *Brice Marden, Chinese Work*, pp. 10-11.

臺灣大學藝術期刊資料庫

（Wen C. Fong）將馬登的後期作品視為接續董其昌（1555-1636）的集大成傳統。[154]中國藝術的詩書畫三絕觀念，與現代主義的類別觀念，其間關係有待進一步解釋。

戰後到 1961 年越戰失敗，東方主義成為重大的社會與文藝課題。這段期間，美國的中間知識分子對非共產主義的亞洲地區文化興趣頗高，此現象與美國在亞洲的擴張密切相關。美國的冷戰意識形態領袖訴求多種族與多文化現狀，以促進美國在全球的擴張。特別是在後麥卡錫時代，在艾森豪總統（Dwight D. Eisenhower, 1890-1969）與國務卿達樂斯（John Foster Dulles, 1888-1959）的主導下，1953 至 1959 年之間的外交政策，從先前的封鎖政策轉向文化融合，並以亞洲為文化前線，仿效蘇聯的人民陣線（Popular Front）策略，企圖建立美亞集體性。[155]儘管如此，文化冷戰以輸出美國主流文化為任務，並未將亞洲文化融入美國主流社會。

然而，對中國藝術有同感者不乏其人。二十世紀中期以後，歐美藝術家受到現代詩學的影響，特別欣賞中國表意文字的視覺性，因此以中國詩與書法為靈感來源。例如法國詩人畫家米修（Henri Michaux, 1899-1984），認為書法家追求自由，因此脫離表意文字的純閱讀功能，而展現身體動態。[156]蘇拉吉（Pierre Soulages）曾因閱讀色迦藍（Victor Segalen, 1878-1919）的《古今碑錄》，而作了許多以黑色平面層疊的畫面，尋找碑書的開放時空性。克萊因挪用書法的飛白筆，從展現單一行動的豐富力量，轉換為寬闊開放的黑色平面與空間。從這些例子看來，中國藝術確實提供了抽象藝術的重要元素，一方面是增加藝術媒材的選項，另一

154 Wen C. Fong, “Wang Hui and Repossessing the Past,” in *Landscapes Clear and Radiant: the Art of Wang Hui (1632-1717)*, ed. Maxwell K. Hearn (New Haven: Yale University Press, 2008), pp. 45-46. 感謝方聞先生於 2009 年春寄送其論文供筆者參閱。

155 Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961* (Berkeley: University of California Press, 2003), pp. 11, 44-60.

156 Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine* (Paris: Fata Morgana, 1975), n. p. 馬登擁有米修的書；Jeremy Lewison, *Brice Marden: Prints 1961-1991. A Catalogue Raisonné*, p. 50.

臺灣大學學術期刊資料庫

方面則是突顯線描與平面形式的差異，賦予作品更多解釋方向，免於單一表現途徑。

事實上，抽象藝術的形式往往承載複合的內涵，未必與中國藝術不相容。夏比若在 1969 年提出的視覺藝術符號學，以「圖域」（picture field）指稱畫面，著眼於非模仿性（non-mimetic）的符號或形式元素，透過其關係來解釋抽象藝術的表現內容。[157]他指出中文與日文的垂直書寫方向，造成觀看藝術品的不同習性，只是研究尚不完整。[158]夏比若的觀點至今仍是抽象藝術的關鍵解釋途徑，而他點出中國、日本藝術與西方藝術的差異，間接回應當代繪畫議題，對創作或研究都深具啟發性。馬登運用中國書法的方式，與此種現代主義途徑相當契合。

王紅公非常讚賞中國藝術，認為山水畫特別值得西方畫家效法。托比於 1951 年在舊金山美術館舉行個展，王紅公頗稱賞其作品的人文內涵，認為托比吸收了中國書法線條，只可惜不夠透徹，未能得到宋代山水畫與日本禪畫的平靜內涵。他稱托比為「人文抽象畫家」，反對葛楚・史坦（Gertrude Stein, 1874-1946）將立體主義視為形式與位置關係。[159]王紅公在 1957 年的《國家》（*The Nation*）雜誌中推薦施美美（Mai-mai Sze, 1922-1992）的《畫道》（*The Tao of Painting*, 1956），[160]認為是極佳的入門書，但指出其第二冊的《芥子園畫傳》（*The Mustard Seed Garden*

157 Meyer Schapiro, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs” (1969), in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* (New York: George Braziller, 1994), pp. 1-32.

158 Meyer Schapiro, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs,” in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, pp. 15-19.

159 Kenneth Rexroth, “Mark Tobey: Painter of the Human Abstract” (1951), in *Bird in the Bush*, pp. 168-176.

160 Mai-mai Sze, *The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting, with a Translation of the Chieh tzu yüan hua chuan; or, Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701* (New York: Pantheon Books, 1956).

臺灣大學學術期刊資料庫

Manual of Painting, 1956）只是提供簡化的基礎形狀。[161]施美美出身外交官家庭，是知名的舞台劇演員與設計師，其影響力值得重視。例如歐斯本的藝術概論有專章討論中國繪畫，首段提出儒家的「仁」的觀念，說明「道」指宇宙的準道德秩序，並引用《畫道》的導論說繪畫並非專業，而是生活的藝術。[162]這些出版品雖不再受中國藝術史學者重視，但對畫家而言卻是普及的參考資料。《王紅公蝕刻》圖冊中的簡單樹木形象，可能運用《畫道》第二冊的圖譜素材，取其簡單線條與基礎形式的概念（圖 23, 24）。

在聯邦政府積極介入亞洲的現代化之際，舊金山詩人則翻譯中國詩的隱逸題材，以抗衡主流意識形態。史耐德翻譯的寒山詩，[163]著重自然的力量與內省題材，在「敲擊」世代作家之間廣為流傳。王紅公與史耐德在 1955 年前後相當友好，兩人成為引介中國經典詩作給美國大眾的靈魂人物。從 1926 年開始翻譯杜詩，到 1956 年出版《中國詩百首》，王紅公經歷了美國社會對亞洲人與文化的態度轉變，從排斥到開始嘗試接受。相對於文化冷戰的現代化計畫，王紅公推崇杜詩與老子的內容，藉著翻譯杜詩來自我改造，這是一種雙向的文化融合，而非文化輸出。

戰後的舊金山詩人都重視人與環境的連結，但對於人與自然的關係，各有其關懷重點，展現多樣性。城市詩人如凱魯克（Jack Kerouac, 1922-1969）、費陵蓋提（Lawrence Ferlinghetti），其筆下的舊金山多少接近波特萊爾眼中的巴黎。[164]另一方面，自然風景詩人如王紅公與史耐德，則以各自的方式探索曠野。王紅公偏好將歷史融入個人傳記，他長

161 Kenneth Rexroth, “The Tao of Painting,” *The Nation* (11 May 1957, New York), repr. in *With Eye and Ear* (New York: Herder & Herder, 1970), http://www.bopsecrets.org/rexroth/essays/tao-painting.htm (accessed May 20, 2011).

162 Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, p. 65.

163 Gary Snyder, “Cold Mountain Poems,” *Evergreen Review* (August 1956, New York); repr. in *Riprap and Cold Mountain Poems*, pp. 35-67.

164 Michael Davidson, *The San Francisco Renaissance*, pp. 14-17.

臺灣大學學術期刊資料庫

於將自然風景解讀為歷史，他扮演流浪哲人的角色，觀看自然世界如何反映人間。[165]史耐德相信詩應深植於社群的文化生活，此文化生活反映並鼓舞社群自覺其為深植於自然環境或曠野之中；由於這種需求，詩人必須以政治、文化的方式來觀看自然，而詩人譯者則成為自然之異（nature's otherness）的斡旋者。[166]換句話說，對舊金山詩人而言，城市、自然、中國藝術或其他亞洲文化，都是多元文化或異質性的來源，藝術家隨著這些來源調整其創作形式。

戰後歐美的中國藝術研究，[167]對當代藝術創作與評論提供了基礎文本，兩者的互動頗值得注意。最著名的例子之一，是南朝謝赫的「六法」在 1968 年納入歐斯本的藝術理論之中。[168]如前文所述，歐斯本相信貝爾與傅萊的形式主義。他將西方藝術分為實用、自然主義與形式主義（formalistic）三種類型，認為現代藝術屬於第三類。[169]他以中國繪畫作為另一種美學典範，指出中國繪畫的表現在於書法技法，而非題材，西方藝術則受限於自然主義，直到後印象主義才以抽象的色彩和形式表現情感；蒙德里安對構圖法則的追求，其概念近似中國繪畫。[170]歐斯本認為 1860 年以來的美學特點，在於藝術品的自主性，從印象主義起，形式特質比題材重要。對他而言，二十世紀前期的藝術批評與欣賞，成就兩大藝術革命，一是將藝術品視為依據其特性的自主標準而形成的創新，

165 Michael Davidson, *The San Francisco Renaissance*, pp. 41-43. Kenneth Rexroth, "Climbing Milestone Mountains, August 22, 1937," in *The Collected Shorter Poems of Kenneth Rexroth* (New York: New Directions, 1966), pp. 89-90.

166 Robert Kern, *Orientalism, Modernism, and the American Poem*, pp. 256-257.

167 Burlington Magazine editorial, "The Post-war Interest in Chinese Painting," *The Burlington Magazine* 114: 830 (May 1972, London), pp. 281-283.

168 Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, pp. 67-80; John Hay, "Values and History in Chinese Painting, I: Hsieh Ho revisited," *RES: Anthropology and Aesthetics* 6 (Fall 1983, Cambridge, MA), p. 73.

169 Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, pp. 1-12.

170 Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, pp. 68, 70.

臺灣大學藝術期刊資料庫

二是從十八世紀的美學開始發展，美感經驗與其感性之培養，成為人生的終極價值之一。[171]簡言之，歐斯本以二十世紀前期的藝術與形式主義為觀察起點，在中國繪畫中探索藝術品的自主性，並未將西方與東方藝術傳統完全區隔。

事實上，歐斯本對中國繪畫的觀點接近傅萊的東方主義。傅萊援引中國藝術，作為反對西方傳統再現藝術的依據。[172]他以埃及、拜占庭與中國藝術為構圖典範，認為實用的物品往往讓人視而不見，只有純為觀賞製作的物品，例如中國裝飾品或珠寶，才會引起觀者的審美思維。[173]他認為中國藝術講究構圖的平衡，有些歐洲藝術家接近中國藝術的程度，超過與其他歐洲大藝術家的關係。他指出中國藝術的三大特徵為線性節奏、節奏連續性、渾圓的造型（如球體、蛋、圓柱體）。[174]傅萊的說法被編為 1935-1936 年在倫敦的中國藝術國際展的導言，影響力頗為可觀。

傅萊強調中國藝術的原始與單純，乃延續其象徵主義藝術理論。眾所周知，傅萊對現代主義與藝術教育最大的影響，在於 1910 年與 1912 年提出「後印象主義」一詞，與印象主義的寫實主義區隔。他的塞尚專論指出三大特點：構圖平衡、物體色彩和規律的筆觸。[175]其看法代表象

171 Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, pp. 184-200.

172 關於傅萊的藝術，參見 Richard Shone, ed., *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant* (London: Tate Gallery, 1999).

173 Roger Fry, "An Essay in Aesthetics," *New Quarterly* 2 (April 1909), pp. 171-190; repr. in *Vision and Design*, ed. J. B. Bullen (London, 1920; repr. New York: Dover, 1998), p. 18. 格林堡繼續使用拜占庭鑲嵌的類比，提倡繪畫的平面性，見 Clement Greenberg, "Byzantine Parallels" (1958), *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), pp. 167-170.

174 Roger Fry, "The Significance of Chinese Art," in *Chinese Art: An Introductory Handbook to Painting, Sculpture, Ceramics, Textiles, Bronzes and Minor Arts* [ed. B. T. Batsford] (London: B. T. Batsford, ltd., 1925; 1935, new ed.), pp. 1-5.

175 Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development* (1927; Chicago: University of Chicago Press, 1989).

臺灣大學藝術期刊資料庫

徵主義世代對構圖平衡的追求，而忽略塞尚的色彩分析。[176]相應地，他重視中國裝飾藝術，是因為裝飾性為象徵主義的形式理想之一。[177]他的東方主義為其追尋藝術典範的途徑之一。

前述的相應觀點與詞彙，顯示現代主義與歐美的中國藝術研究之間的互動關係。不過，英語學界的中國藝術史研究日益強調學術性，尤其是相關歷史時空的獨特性，因此逐漸形成讀者的類別界限。例如傅萊頗欣賞魏禮的研究，卻不免抱怨其文字枯燥，吝於傳達具體的美感經驗。[178]相對地，在戰後美國的東方主義脈絡下，對喜愛中國藝術的大眾而言，綜合論述的影響更為深刻。馬登常讀羅麗的《中國繪畫原理》，此書頗具指標地位，其文字簡短，特色在於建立中國美學之「異」，雖非具體歷史研究，但讀者眾多，因此在 1947 年初版後，又有 1959 年的第二版和 1972 年的重刊本。[179]

羅麗反對西方藝術的單一極端發展，進而探索中國藝術的形式與內容。他認為道家與儒家兩派思想影響中國繪畫最深；道家思想應用在繪畫內在動態，最微妙的結果是從形式中取得節奏的抽象化，這種靜中有動的概念也適用於所有的關係，其根源是陰陽調和。[180]為了說明「道」是存在與變化的永恆流動，他引述賓楊（Laurence Binyon, 1869-1943）

176 Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), pp. 156-161.

177 關於象徵主義的理想形式，參見 Albert Aurier, “Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin” (1892), in *Textes critiques 1889-1892: De l’impressionnisme au symbolisme* (Paris, 1893; Paris: Ecoles nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995), pp. 26-39.

178 Roger Fry, “Review: *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, by Arthur Waley,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 44:250 (January, 1924, London), pp. 47-48.

179 William Watson, “Review: *Principles of Chinese Painting*, revised edition, by George Rowley,” *The Burlington Magazine* 114: 830 (May 1972, London), pp. 337-338; Alexander C. Soper, “Review: George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, second edition, 1958,” *Artibus Asiae* 22:3 (1959, Hellerau-Dresden), pp. 262-263.

180 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, pp. 4-8.

臺灣大學藝術期刊資料庫

的「飛龍」與雪萊〈西風歌〉（“Ode to the West Wind”）的類比，[181]加上「子在川上」的典故。[182]他認為中國藝術並不看重美學理論，而重視氣或精神，其形式美在於整體內容之中。[183]

羅麗對前代漢學家的解釋提出若干修正，主要在於「氣韻生動」觀念與相應內容。他以「精神共鳴」（spirit-resonance）來解釋「氣韻」，[184]不贊同以「節奏活力」（rhythmic vitality）來解釋「生動」，而代以「生命動態」（life-movement），理由是「氣」或精神的非物質性。[185]其概念接近法國漢學家佩楚齊（Raphaël Petrucci, 1872-1917）對「氣韻生動」的解釋：「精神和諧產生（生命的）運動」，說明是「精神的和諧或節奏」。[186]雖然對「氣韻生動」的解釋太過簡化，但羅麗提出道家與儒家思想並重的文化背景，有別於前人之偏重道家。他將儒家題材納入中國繪畫的核心，人物畫與人文關係（仁）成為重要題材，不再偏重山水畫與道家的關係。

羅麗雖不贊成（賓楊）以浪漫主義等歐洲觀念來探討中國繪畫，卻以「生命力」（*élan vital*）來形容梁楷（南宋人，生卒年不詳）的《李白

181 Laurence Binyon, *Painting in the Far East: An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia, Especially in China and Japan* (1908; 1934, rev. ed; New York: Dover, 1969, repr.), p. 68; *The Flight of the Dragon: An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan, Based on Original Sources* (London: J. Murray, 1911), p. 33.

182 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, p. 7.

183 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, p. 32.

184 關於歐美漢學家對氣韻生動一詞的解釋，參見 Alexander C. Soper, “The First Two Laws of Hsieh Ho,” *The Far Eastern Quarterly* 8:4 (August 1949, New York), pp. 412-423; John Hay, “Values and History in Chinese Painting, I,” pp. 73-111.

185 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, pp. 34, 40.

186 “La consonance de l’esprit engendre le mouvement [de la vie],” “la consonance ou le rythme de l’esprit,” in Raphaël Petrucci, *La Philosophie de la nature dans l’art d’Extrême-Orient* (Paris: H. Laurens, 1911), p. 89. 參見 Roger Fry, “Review: *La Philosophie de la nature dans l’art d’Extreme-Orient*, by Raphael Petrucci,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 19:98 (May 1911, London), pp. 106-107.

臺灣大學藝術期刊資料庫

行吟圖》中人物的行走姿態。[187]「生命力」一詞來自柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）的藝術觀，意指直觀的生命動態，尤其表現於器官（眼球）的複雜組織，對比視覺統合之單純，顯示人的觀看（*vision*）是選擇部分感官與料（*donnés* / data），而且其他動物也有相等的視覺統合。[188]柏格森反對極端的機械論和目的論（*finalisme*），因其建構的普遍性忽略時間（歷史）的作用，會使內部目的論日趨狹隘。他主張外部目的論，強調個體與自然的連結，創造之初的原力（*élan originel*）為萬物所共有；愈接近原初階段，各種趨勢（*tendance*）之間愈顯示和諧或互補現象；但有機世界的進展是不斷創造新的形式。[189]柏格森的藝術觀常被引用來評論立體主義與未來主義的現代動態。[190]羅麗以「生命力」觀察中國繪畫，仍指人與自然的和諧關係。

透過連結現代繪畫的主流詞彙，羅麗的「同感」觀點下的中國繪畫，從無法調和的異類，轉化為普遍而具體的藝術典範。在 1950 年代中期，美國藝壇開始嘗試了解中國畫的構圖方法，羅麗的回應是強調其原則在於生成（growth）和精選（selectivity），經歷一段時間體驗而形成。[191]他的文本與王紅公的杜詩譯本都很簡略，但因為對中國藝術的同感，進而提出自我批判，引發當代藝術的變動。

配合現代主義評論與相關的中國藝術論著，《王紅公蝕刻》的版畫展現更清晰的輪廓。圖冊可約略解讀為書寫、人物與山水的形式，參照

187 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, p. 39.

188 Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907; Paris: Presses Universitaires de France, 1941; repr. 1986), pp. 88-98.

189 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, pp. 36-51, 86-87.

190 關於未來主義與柏格森的動態觀念，參見 Marianne W. Martin, *Futurist Art and Theory 1909-1915* (Oxford: Oxford University Press, 1968; New York: Hacker Art Books, 1978, repr.), pp. 89-91.

191 Cleve Gray and George Rowley, "Chinese and Western Composition: A Conversation between an Artist and an Art Historian," *College Art Journal* 15:1 (Autumn, 1955, New York), pp. 6-17.

臺灣大學學術期刊資料庫

杜詩內容與羅麗的觀點，融入更多（儒家的）人際關係題材，畫家探索人物畫元素，或人文內涵的表現形式。從《王紅公蝕刻》到《寒山》、《中國舞》，馬登運用中國的儒、釋、道概念，展現在線條的節奏動態，進而運用於《繆思》的希臘神話題材。[192]同時，因為著重書法線條，進而強調身體動態，《中國舞》的線條具有一種自主的形體特質（materiality），有如波提且利（Sandro Botticelli, 1444/5-1510）的《維納斯的誕生》（*The Birth of Venus*, 1484 年左右）之中，女神的密實長髮靈活地飄動，自有其內在動態。與他的希臘題材相對照，馬登的中國作品運用更多跨文化的異質元素，追求藝術的共通性。

在馬登運用日本、中國藝術元素之前，1960 年代至 1970 年代中期的美國藝術家，已有不少人從亞洲文本汲取靈感，例如紐約畫家萊恩哈（Ad Reinhardt, 1913-1967）的黑畫，常被比擬為低限主義作品。[193]亞立珊卓・門諾（Alexandra Munroe）的研究指出，萊恩哈專注於極度化約的畫面，其表現內容從視覺片刻轉化為現象學的連續時間，以此解釋亞洲文化的永恆，乃參照特拉彼斯特（Trappist）修士湯瑪士・莫頓（Thomas Merton, 1915-1968）的看法。安妮絲・馬丁（Agnes Martin, 1912-2004）以格網畫著稱，常被視為接近低限主義的藝術家，她對亞洲文化的靜觀特性也饒富興趣。[194]

然而，由於結合極度簡約的畫面與東方的靜觀或冥想，萊恩哈和馬

192 Brice Marden, *The Muses*, 1991-1993. Oil on linen, 274.3×457.2 cm. Daros collection, Switzerland. 關於其 1990 年代作品，參見 Charles Wylie, *Brice Marden: Work of the 1990s: Paintings, Drawings, and Prints*.

193 James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2001), pp. 142-144.

194 Alexandra Munroe, “Art of Perceptual Experience: Pure Abstraction and Ecstatic Minimalism,” in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, pp. 287-292, 300-303 (plates 125, 126, 127); pp. 310-311 (plates 133, 134). 參見 John Stomberg, “Re-Orienting Modernism: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir,” in *Looking East: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir* (Boston: Boston University Art Gallery, 2002), pp. 22-23.

臺灣藝術期刊資料庫

丁的畫作都很難明確劃歸為特定類別。換言之，在 1960 至 1970 年代的低限主義潮流中，東方的靜觀其實是一種相應的化約觀念。相較之下，馬登在 1985 年以前的作品雖未接受東方影響，卻常見冥想特質，而且進行跨越時空的藝術對話，如前述《季節》（圖 15）、《底拉》的沉穩畫面，都具有訴求觀者參與的特性，其概念與低限主義的劇場性相連結，而他的希臘題材也多半具有神秘主義。就現代藝術的發展來看，冥想或神秘主義在二十世紀初即已相當盛行，例如通神論對康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）、蒙德里安等抽象畫家都有深刻影響。[195]不過，這種特質在格林堡為主的現代主義評論中被隔離。[196]這是研究當代藝術中的亞洲元素時有必要留意之處。

相對於前兩位藝術家的靜觀取向，派特・史提爾（Pat Steir）引用亞洲藝術元素的方式較接近馬登的半抽象藝術。她非常積極參與藝術史與藝術評論的寫作，在 1970 年代也從回應或反對低限主義出發，1980 年代開始反省後現代主義。著名的藝評家麥凱維里（Thomas McEvilley）將她視為後現代主義者，[197]但她自己並不認為藝術已經到達這種階段，而持續探索繪畫的可能性。[198]約翰・姚指出，史提爾擅長運用顏料的自然流動，結合作畫的行動或姿勢（gesture），以產生形象。從 1980 年代中期的《四季》系列開始，到 1990 年代的瀑布題材之中，她結合西方抽象藝術和中國或日本的山水畫，探索不斷變動的感覺經驗，特別喜愛水

195 Maurice Tuchman, ed., *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986).

196 例如波瓦對蒙德里安的解釋，傾向排除早期作品中的通神論內涵，選件極少，亦無評論；Yve-Alain Bois, “The Iconoclast”, in *Piet Mondrian, 1872-1944* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), pp. 313-372.

197 Thomas McEvilley, *Pat Steir* (New York: Abrams, 1995), p. 16; quoted in John Stomberg, “Re-Orienting Modernism: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir,” in *Looking East: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir*, p. 25.

198 Barbara Weidle, “Interview (with Pat Steir),” in Pat Steir and John Yau, *Dazzling Water, Dazzling Light* (Seattle: University of Washington Press, 2000), pp. 70-71.

臺灣大學藝術期刊資料庫

光交織的景象。[199]她在 1985 年的跨時空藝術，結合歐洲的寫實主義，與浪漫主義想像的中國人，在《秋：仿庫爾貝之波浪，如同心存中國人的特納畫作》（*Autumn: The Wave after Courbet as though Painted by Turner with the Chinese in Mind*）畫中，引用庫爾貝的密實顏料，兼具特納（J. M. W. Turner, 1775-1851）與中國山水的薄透空靈。約翰・姚解釋標題意指一個未指名的中國藝術家（an unnamed Chinese artist），畫家引用中國的觀瀑題材，而整幅畫不再具有浪漫主義的英雄主義。[200]史提爾同時結合了波洛克的途徑，常把大幅畫布懸掛在整面牆上，潑灑顏料後再加上筆刷，以個人的肢體活動範圍為作畫基礎，畫家彷彿置身真實的波浪或瀑布之中，接續了十八世紀繪畫的「崇高」（the sublime）觀念。[201]她說自己深受德希達的《繪畫的真理》啟發，畫作兼具抽象和敘述雙重性，第二層的形象與文學敘述意義也很重要，她認為標題是產生文學意涵的重要途徑。她對中國（與日本）山水畫的解釋傾向生活與身體的實際經驗，也追求詩意，認為書法既是文字又是形象，與自己的藝術很契合。[202]但她並未選擇特定中國藝術家為仿效對象，標題使用「中國人」（*the Chinese*）或《海岸之冬・中國瀑布》（*Coastal Winter, China Waterfall*, 1994, Private Collection）這類詞彙，都指向唯一（*the*）的中國概念，顯示畫作在抽象和具象之間的實驗性質。

---

199 John Yau, “Dazzling Water, Dazzling Light,” in *Dazzling Water, Dazzling Light*, pp. 55-67.

200 John Yau, “Dazzling Water, Dazzling Light,” in *Dazzling Water, Dazzling Light*, pp. 59-60; p. 12, illustration: Pat Steir, *Autumn: The Wave after Courbet as though Painted by Turner with the Chinese in Mind*, 1985. Oil on linen, 213.4×454.7 cm. Collection of Eric Franck, Berlin, Germany.

201 John Stomberg, “Re-Orienting Modernism: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir,” in *Looking East: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir*, pp. 30-34; Doris von Drathen, ed., *Pat Steir: Paintings* (Milan: Charta, 2007), frontispiece, photographs.

202 Doris von Drathen, “Studio Conversations: Pat Steir and Doris von Drathen; What do I see—What can I see?” in *Pat Steir: Paintings*, pp. 29-44. See also Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Paris, 1978; Chicago: University of Chicago Press, 1987).

臺灣大學學術期刊資料庫

前述幾個例子顯示當代美國畫家對東方的靜觀充滿興味，相應地，近十年內的展覽開始呈現新的文化交融觀點。2002 年，波士頓大學藝廊展出《看東方：布萊斯・馬登、麥可・馬諸爾、派特・史提爾》（*Looking East: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir*），策展人史東堡（John Stomberg）以三位在大紐約地區活躍的畫家為焦點，解釋他們的混種（hybrid）方法，比起戰後的抽象表現主義世代，更為彰顯二十世紀初美國現代主義蘊含的中國書法成分。[203] 2009 年春，以現代藝術收藏著稱的紐約古根漢美術館推出一項罕見的大展：《第三心智：美國藝術家靜觀亞洲，1860-1989 年》（*The Third Mind: American Artists Contemplate Asia*），強調東、西文化互動而產生的創新文化（第三心智），展覽主軸在於中國、印度、日本的宗教、文學、藝術對美國現代主義的影響，又因為美國與日本的經濟、文化互動較多，因此以日本藝術的影響為大宗。[204]展品納入許多過去被視為純屬西方傳統的畫作。這種展覽趨勢顯示，美國的當代藝術評論逐漸正視其複合文化，擺脫純粹論的侷限，但尚未充分重視亞洲文學的內容。

綜觀前述創作與評論脈絡，馬登有別於過去畫家偏重亞洲的禪宗思想與抽象藝術概念，嘗試掌握中國藝術的具象內容和個別性，且對日常生活的平凡事物深感興味，顯得更多變化而開放。[205]馬登突破東岸的現代主義「正統」論述，從西岸的文藝與生活另闢蹊徑，以《王紅公蝕刻》探索中國詩學與書法，融入豐富的內容，促使讀者或觀者經歷一段時間

203 John Stomberg, “Re-Orienting Modernism: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir,” in *Looking East: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir*, pp. 3-74.

204 Alexandra Munroe, “The Third Mind: An Introduction,” in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, pp. 21-31.

205 史東堡的展覽導論強調馬登的冥想性，認為他運用中國書法的形式特點，因此必須注意書法在中國藝術的關鍵地位，以及中國的詩書畫三絕觀念；John Stomberg, “Re-Orienting Modernism: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir,” pp. 38-55, 71-74. 關於三絕的英語解釋，見 Michael Sullivan, *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry, and Calligraphy* (New York: George Braziller, 1974).

的體驗。值得一提的是，馬登以杜詩作為文本與言說的主體，呼應王紅公的主張，認為杜甫比荷馬更偉大，在當代藝術家之中顯得非常獨特。日後他持續發掘中國藝術的複雜成分，例如《寒山》系列，以及 1990 年代引用敦煌壁畫、唐代墓誌銘與蘇州園林湖石，具體地探索個別詩人或藝術品，從中選取其繪畫元素，進而與希臘題材《繆思》產生交織。在 2006-2007 年的回顧展期間，他曾環遊世界，首站是臺北國立故宮博物院，觀賞了黃庭堅的七言詩，最近完成了《文書》（*Letters*）系列，並於 2010 年底至 2011 年初在紐約展出，藝評家傑弗瑞．衛斯（Jeffrey Weiss）認為這些線條構成形與底的雙重關係。[206]換言之，馬登持續在中文與書法中尋找更多空間與身體動態的變化。他的作法突破美國藝評中的東方主義定型，對亞洲文化的解釋不再侷限於禪思靜觀，視野顯得更為開闊。

七、結語

在《王紅公蝕刻》圖冊中，馬登仿效詩的書寫與閱讀行動，重新發掘現代主義的多元內涵。圖冊中的抽象符號組合之後，產生個別的不確定形象，或是與不同詩文之間互動，因而將原先各自獨立的詩連結起來，例如有關戰爭的題材，同時融入寫實與想像的成分，一方面突顯抽象符號的多義性，另一方面則賦予王紅公譯詩一種普遍意義，連結歷史與當代。馬登同時挑戰形式主義的封閉性，以及後現代主義反繪畫的藝術體制。透過王紅公轉化的杜詩，他重新發掘現代生活的多重感覺經驗，連結十九世紀中以來的歐洲藝術議題，讓世界又進入繪畫，而這個世界的內容納入亞洲文化的複雜性。

看似在語文邊緣的古詩翻譯，以及歐美主流藝術邊緣的文字圖像轉

臺灣大學藝術期刊資料庫

206 *Brice Marden: Letters* (New York: Matthew Marks Gallery, 2010).

譯，展現了現代主義的自我批判軌跡，亦即其知識基礎的開放性，而非界限嚴明的分類規則。在《王紅公蝕刻》中，杜詩與亞洲書法催化了現代主義的異質性。因為加入畫家與譯者的當代文化脈絡，這本圖冊產生新穎的意義，其簡約的抽象形式，提示多義性與共通性。書頁之間的劇場雖小，卻有多層次的互文關係，馬登強調讀詩與觀畫交織的行動，轉化為提升異質性的創新動能，更徹底地反對傅瑞的極端形式主義理論，同時質疑後現代主義藝術對繪畫的化約論，因而足以抗衡特定現代主義或後現代主義的藝評宰制，並拆解東方主義預設的特定文化同一性，重塑跨越文化與藝術類別的生活經驗。相應地，中國藝術在二十世紀文化史上的角色，以及東方主義的轉變，都是亟待開發的研究課題。

*本文為 2004-2006 年國科會補助專題研究計畫（編號 93-2411-H-002-033）與 2008-2009 年國立臺灣大學邁向頂尖計畫歷史學系「文化交流史平臺計畫」之研究成果。作者感謝林容伊、李欣葦協助校稿，張大偉（David J. Johnson）協助摘要之英譯，以及匿名審閱人的具體建議。

（責任編輯：吳景傑　校對：謝仁晏　陳儒玉）

臺灣大學學術期刊資料庫

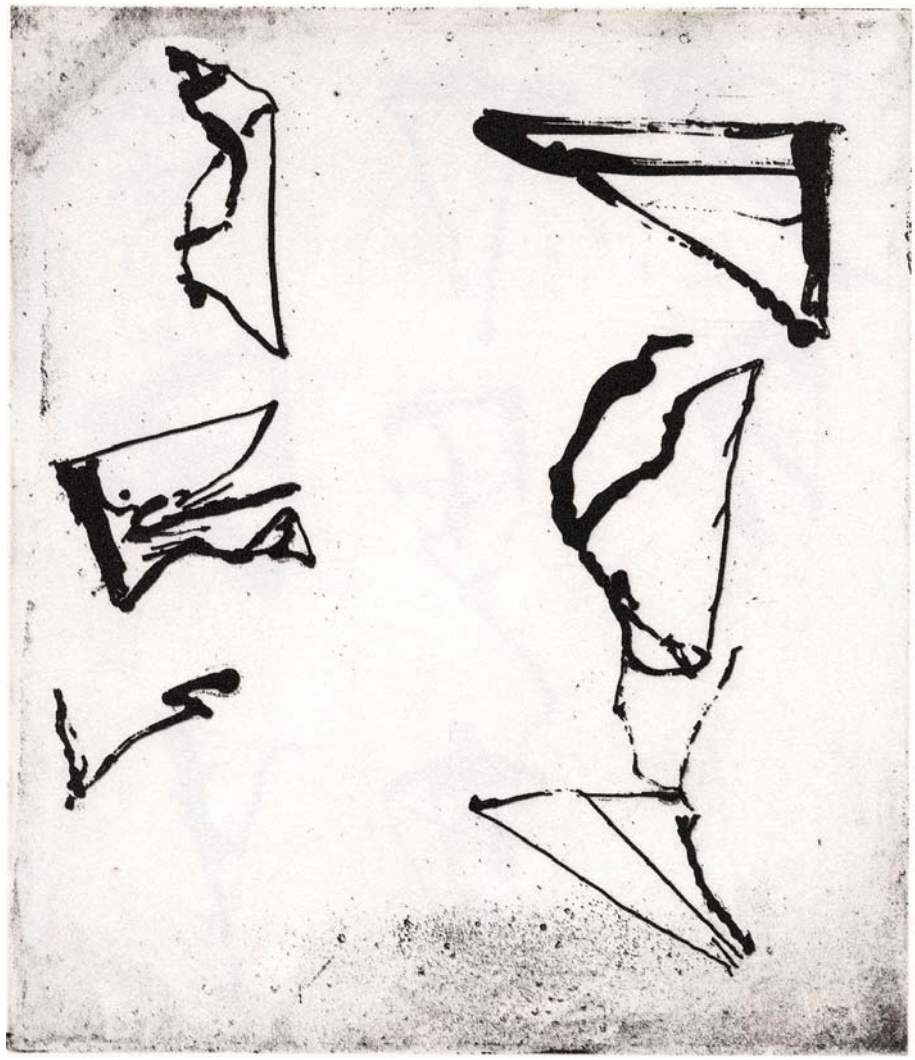


圖 1 Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 1. From Brice Marden and Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu Translated by Kenneth Rexroth, with Twenty-five Etchings by Brice Marden* (New York: Peter Blum Edition, 1987). Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

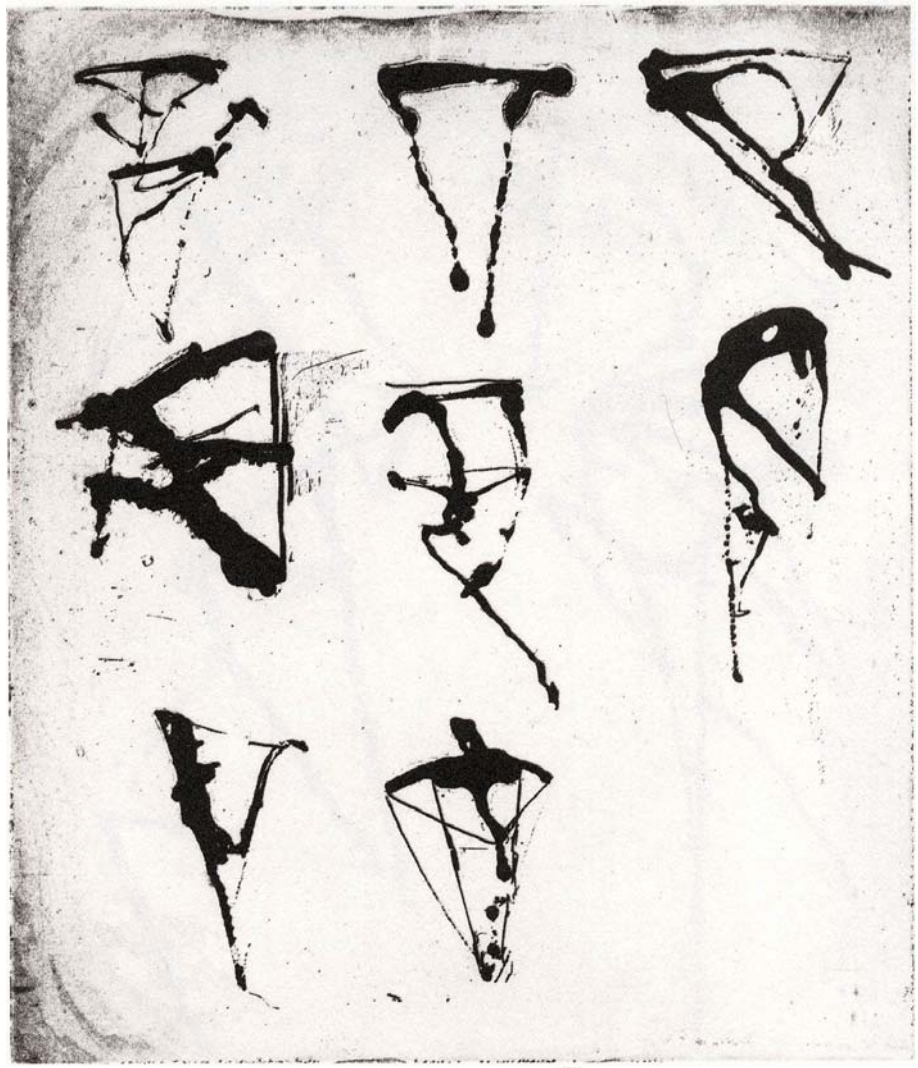


圖 2　Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 2. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

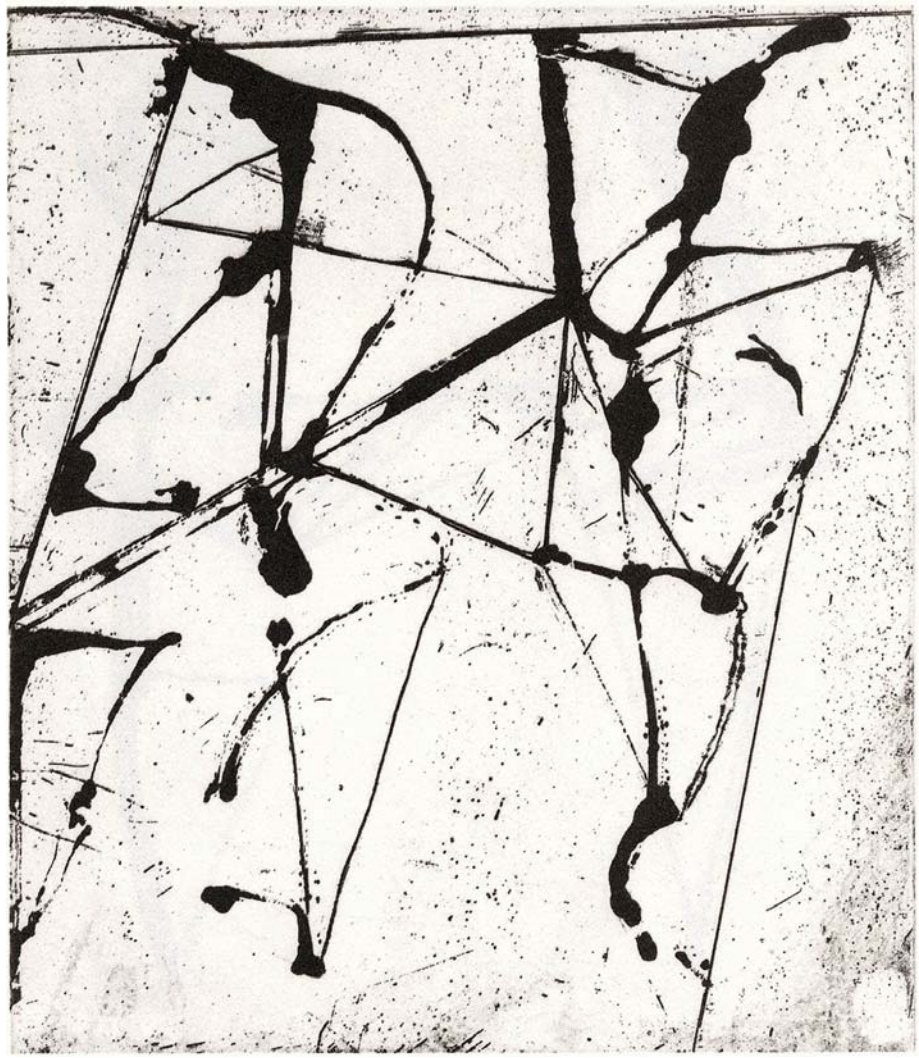


圖 3 Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 10. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

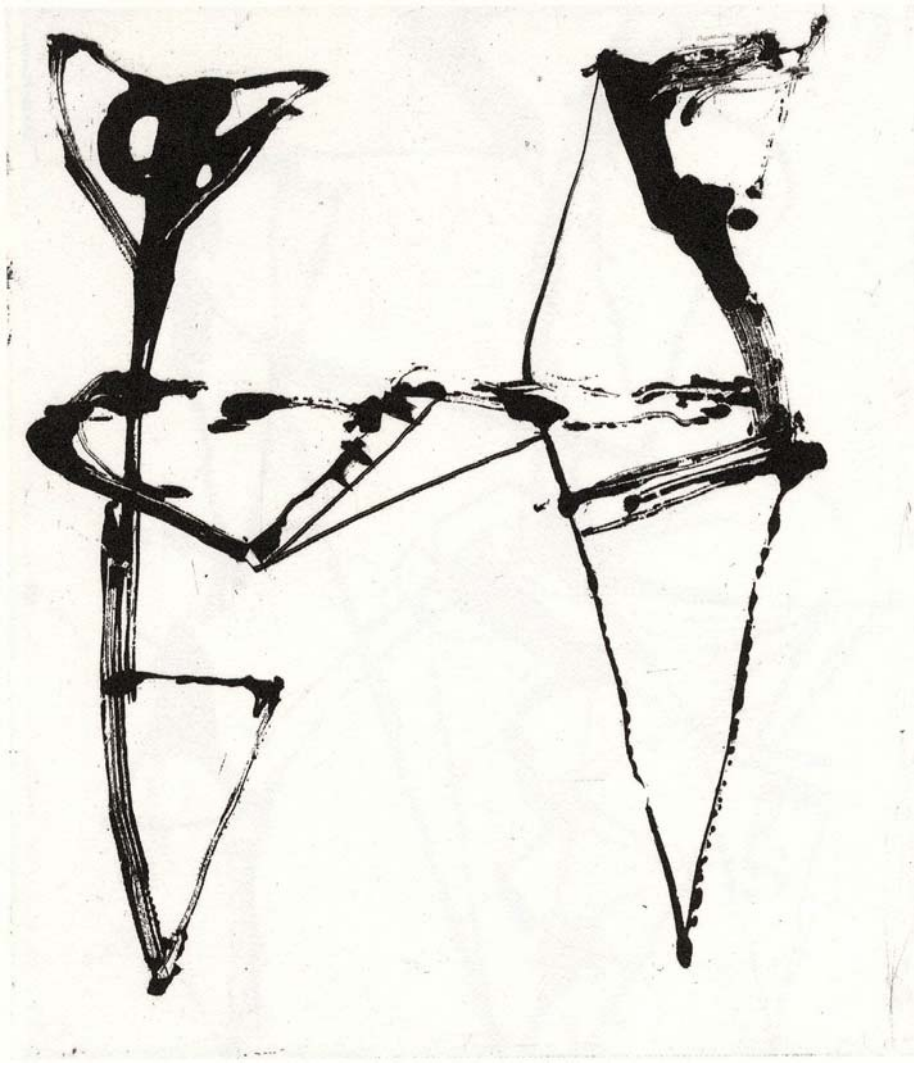


圖 4　Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 11. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 5 Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 13. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 6　Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 14. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 7 Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 4. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

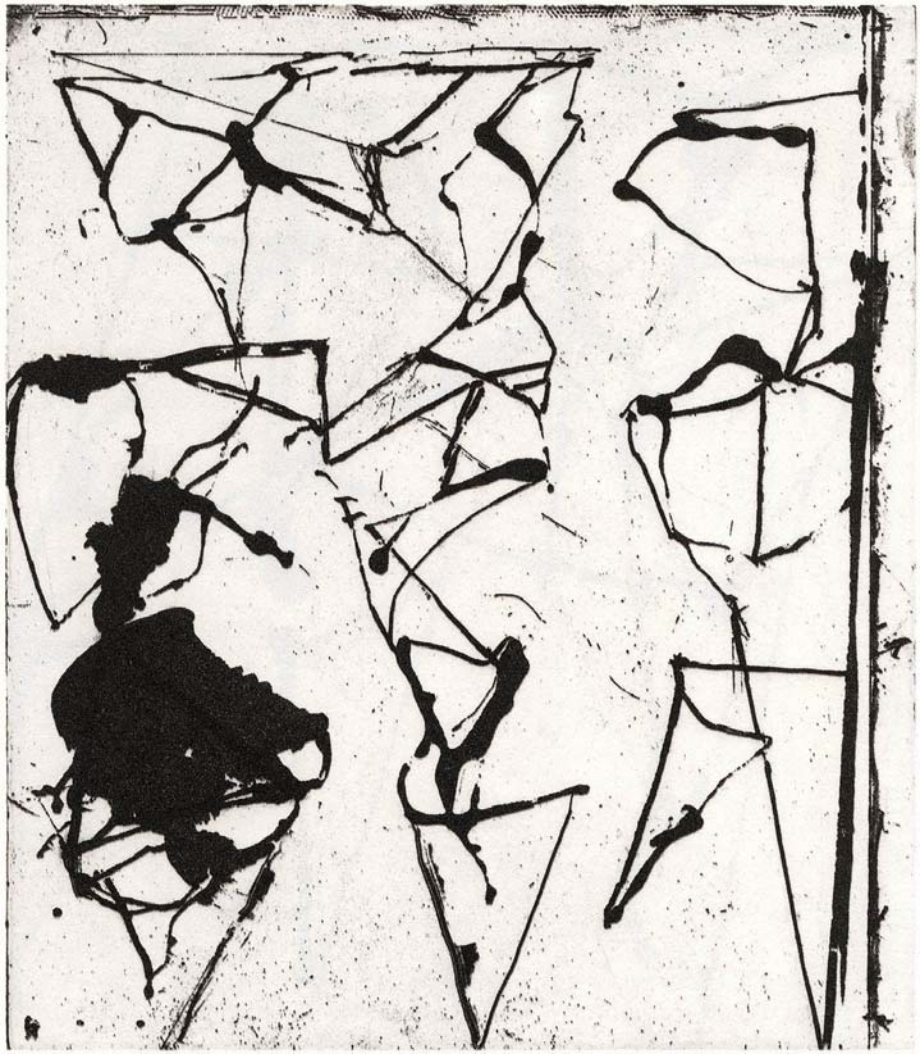


圖 8　Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 9. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 9 Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 7. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 10　Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 12. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

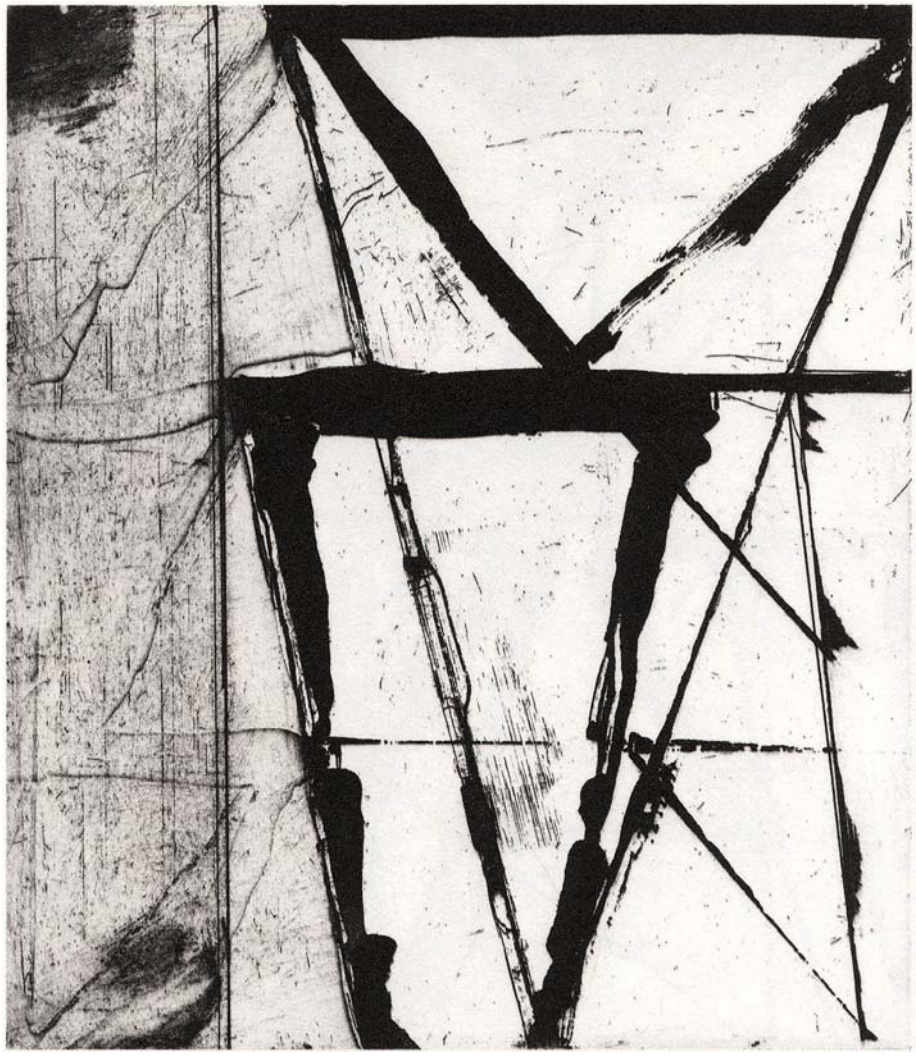


圖 11 Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 17. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 12　Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 22. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

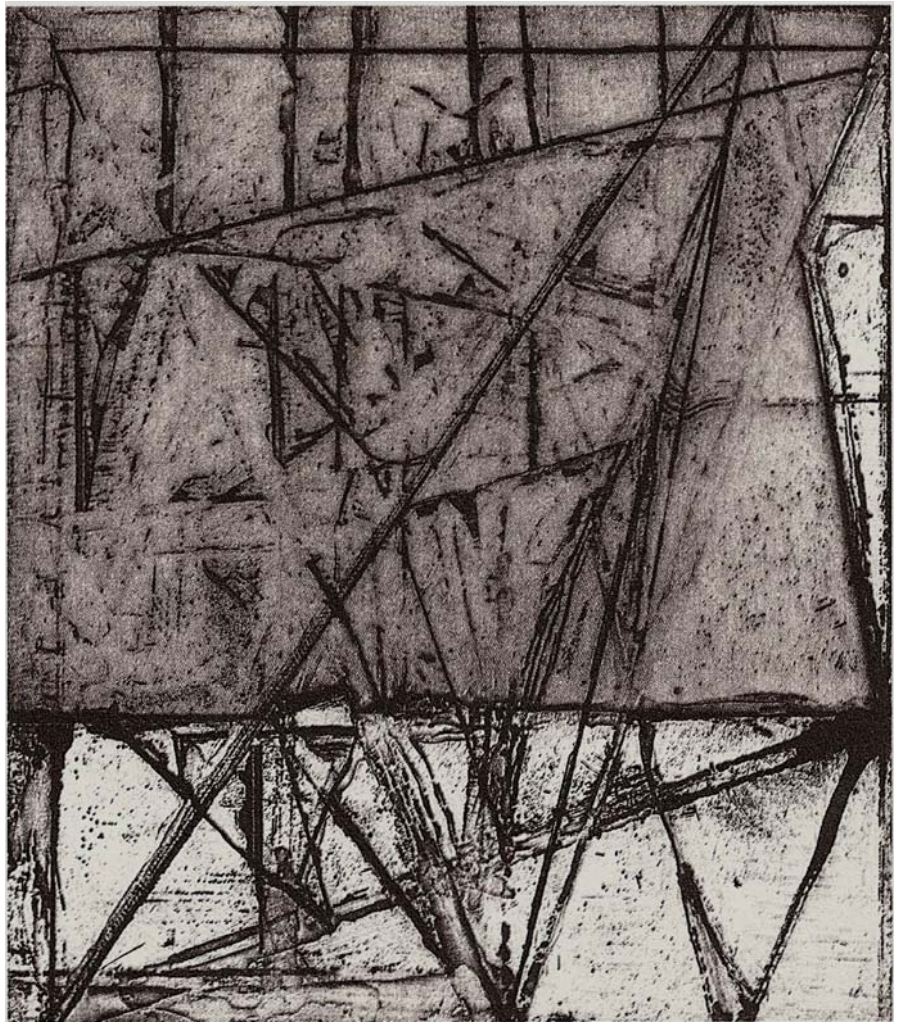


圖 13 Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, print 25. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

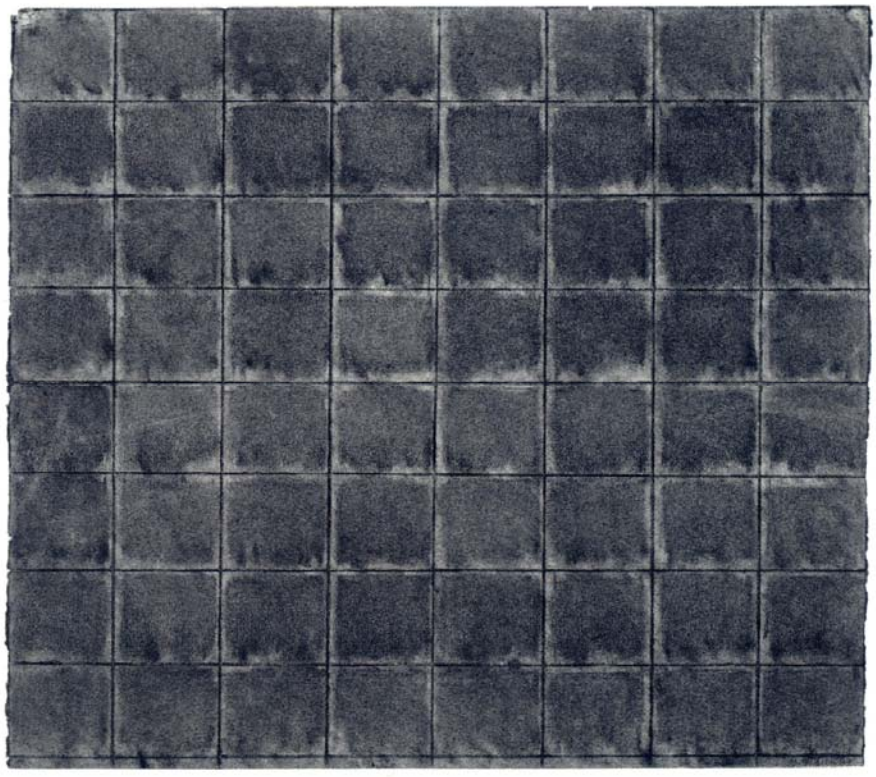


圖 14 Brice Marden, *Untitled*, 1964-65. Charcoal on paper, 50.2 × 56.5cm. Collection the artist. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

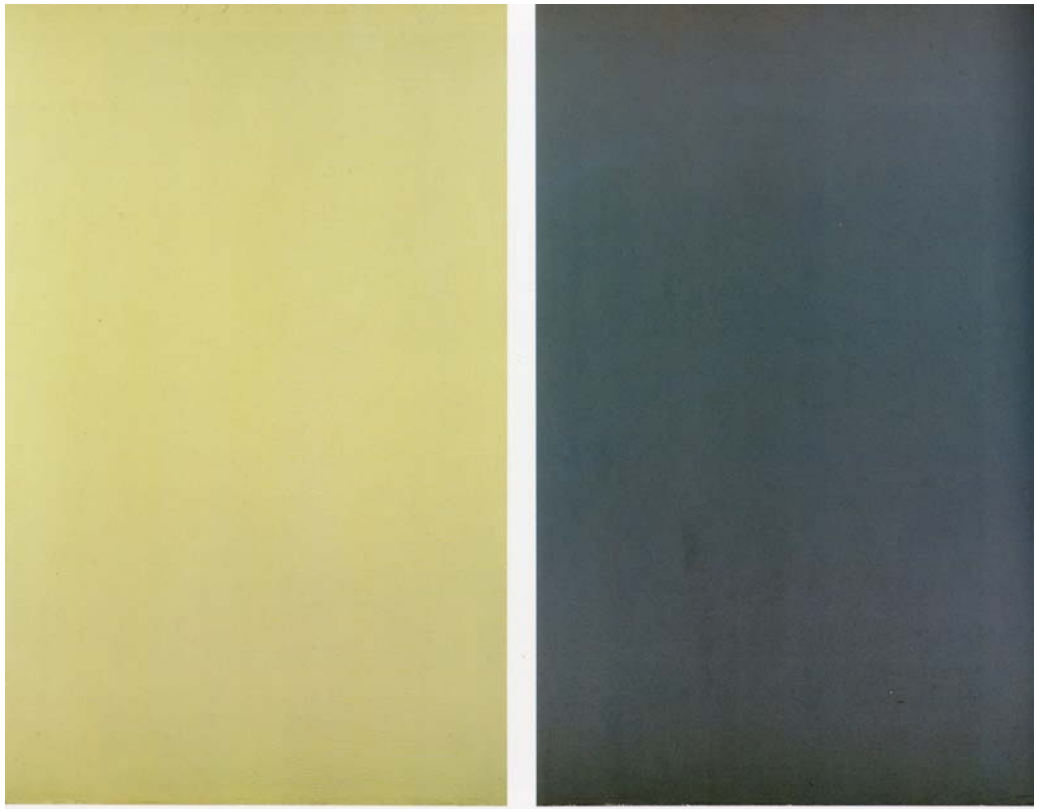


圖 15 Brice Marden, *The Seasons*, 1974-1975. Oil on canvas, 243.8×632.5cm (4 panels). Houston, Museum of Fine Arts. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

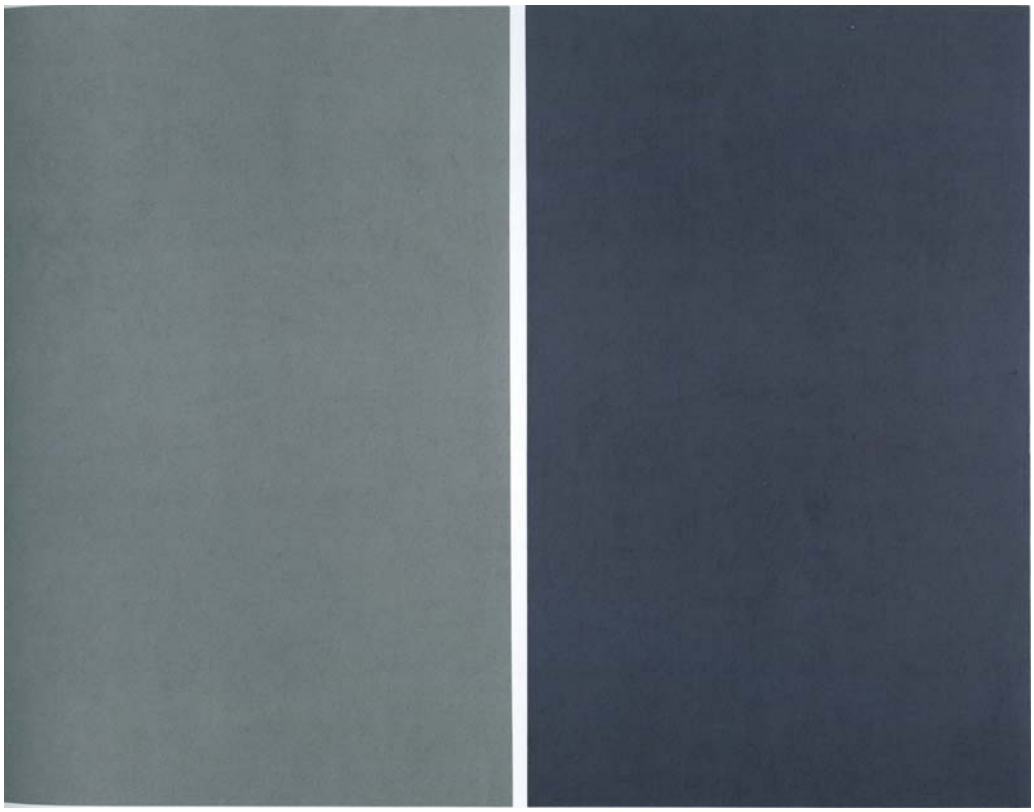


圖 15 續 Brice Marden, *The Seasons*, 1974-1975. Oil on canvas, 243.8×632.5cm (4 panels). Houston, Museum of Fine Arts. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

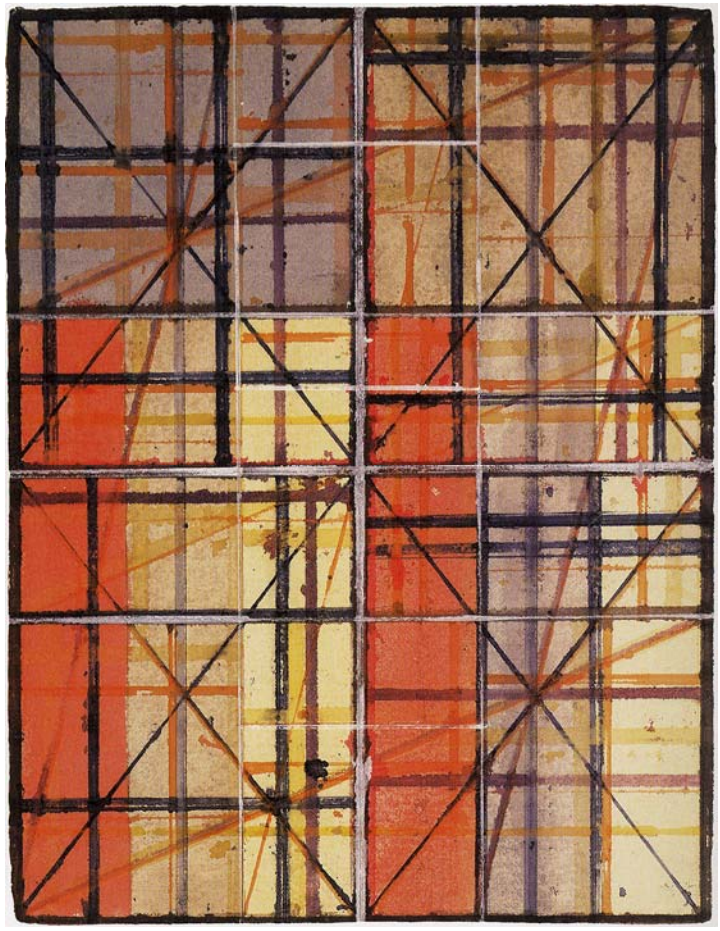


圖 16 Brice Marden, *Basel Drawing*, 1983. Ink and gouache on paper, 64.8×50.2 cm. Collection the artist. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 17　Brice Marden, *4 (Bone)*, 1988. Oil on linen, 213.4×152.4 cm. Collection Helen Harrington Marden. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

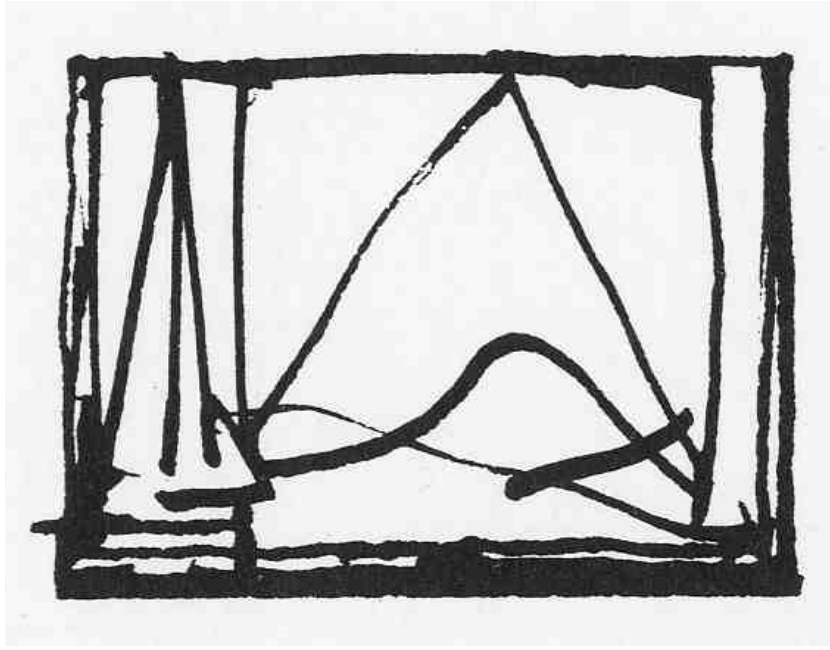


圖 18 Brice Marden, *Suicide Notes*, February 1972-July 1973, ink on paper, 29.8×19.7 cm (Lausanne: Editions des Massons, 1974), p. 58, detail. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

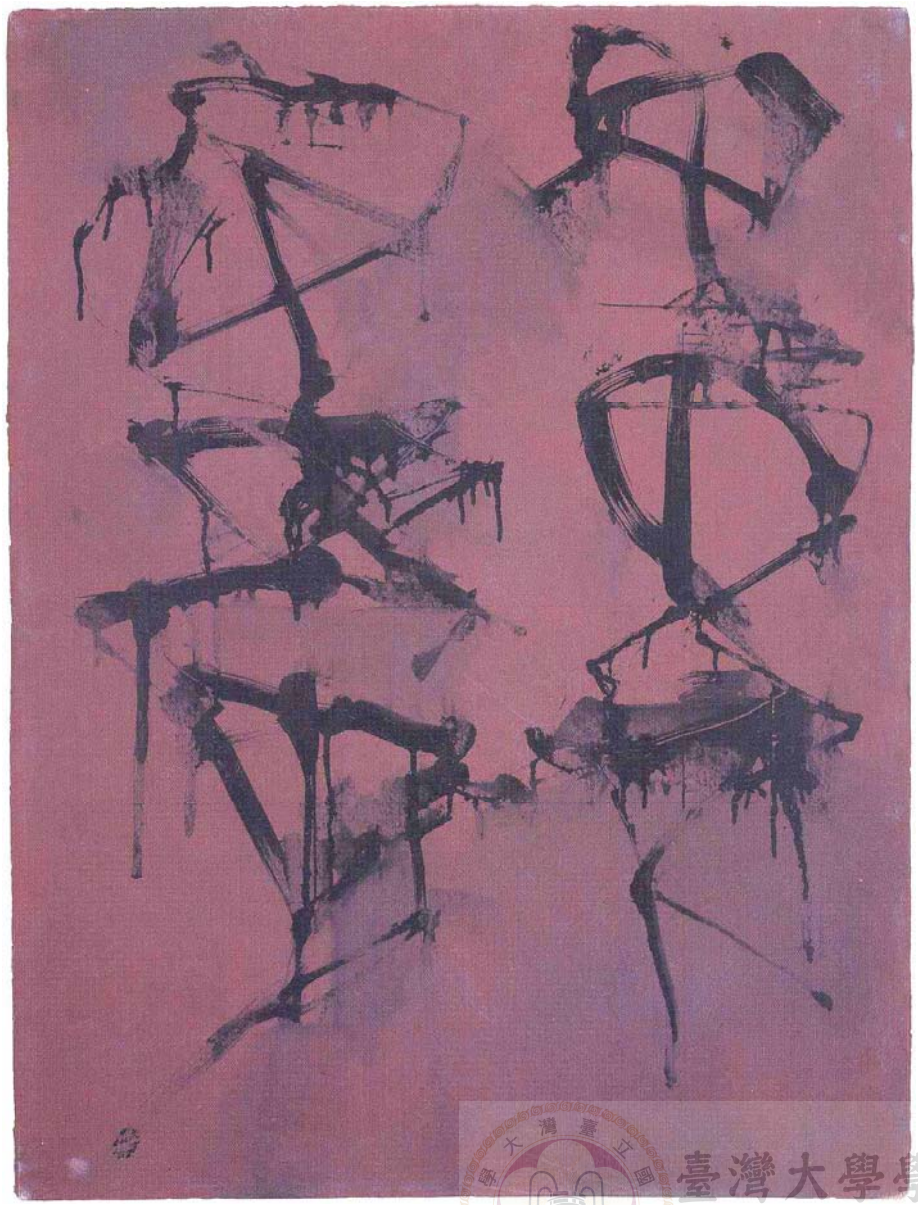


圖 19　Brice Marden, *#13 Helen's Valentine*, 1986. Oil on paper, 76.5×57.2 cm. Collection Helen Harrington Marden. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

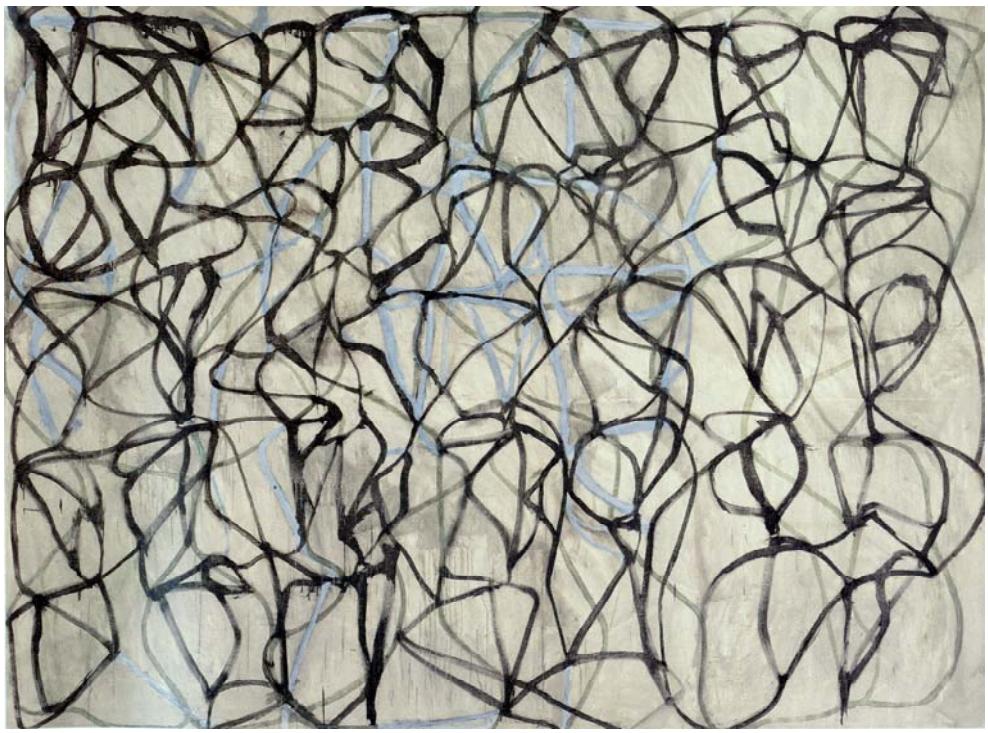


圖 20 B Brice Marden, *Cold Mountain 2*, 1989-1991. Oil on linen, 274.3×365.8 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫

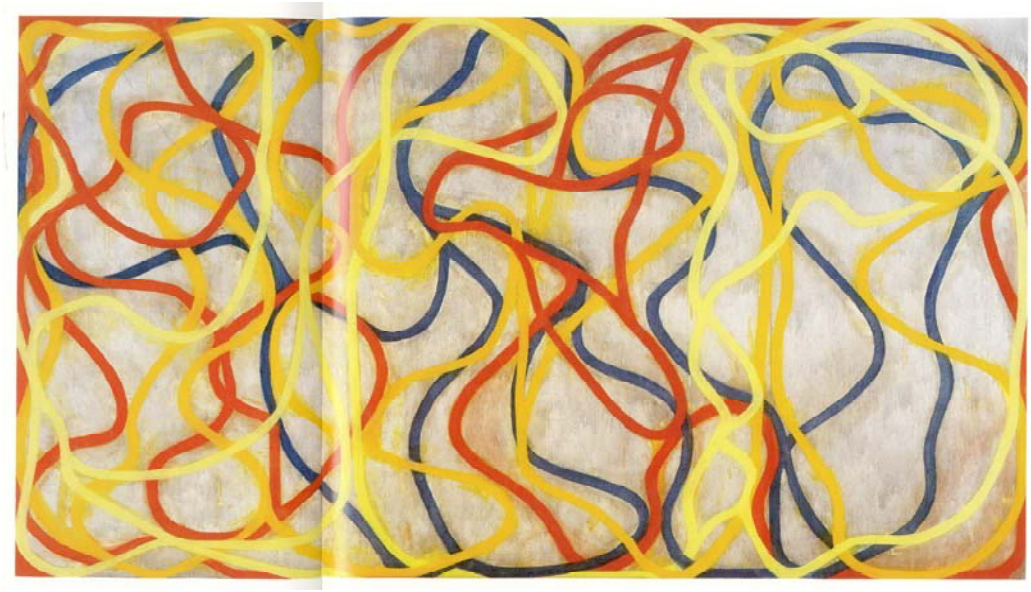


圖 21　Brice Marden, *Chinese Dancing*, 1993-1996. Oil on canvas, 152.4×274.3 cm. The UBS Art Collection. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 22 Brice Marden, *Study for the Muses* (*Hydra Version*), 1991-1997. Oil on linen, 210×343 cm. Collection of the artist. Courtesy of the artist.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 23 Mai-mai Sze, *The Tao of Painting, A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting, with a Translation of the Chieh tzu yüan hua chuan; or, Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701* ([New York] Pantheon Books [1956]), vol. 2, p. 53.

臺灣大學學術期刊資料庫

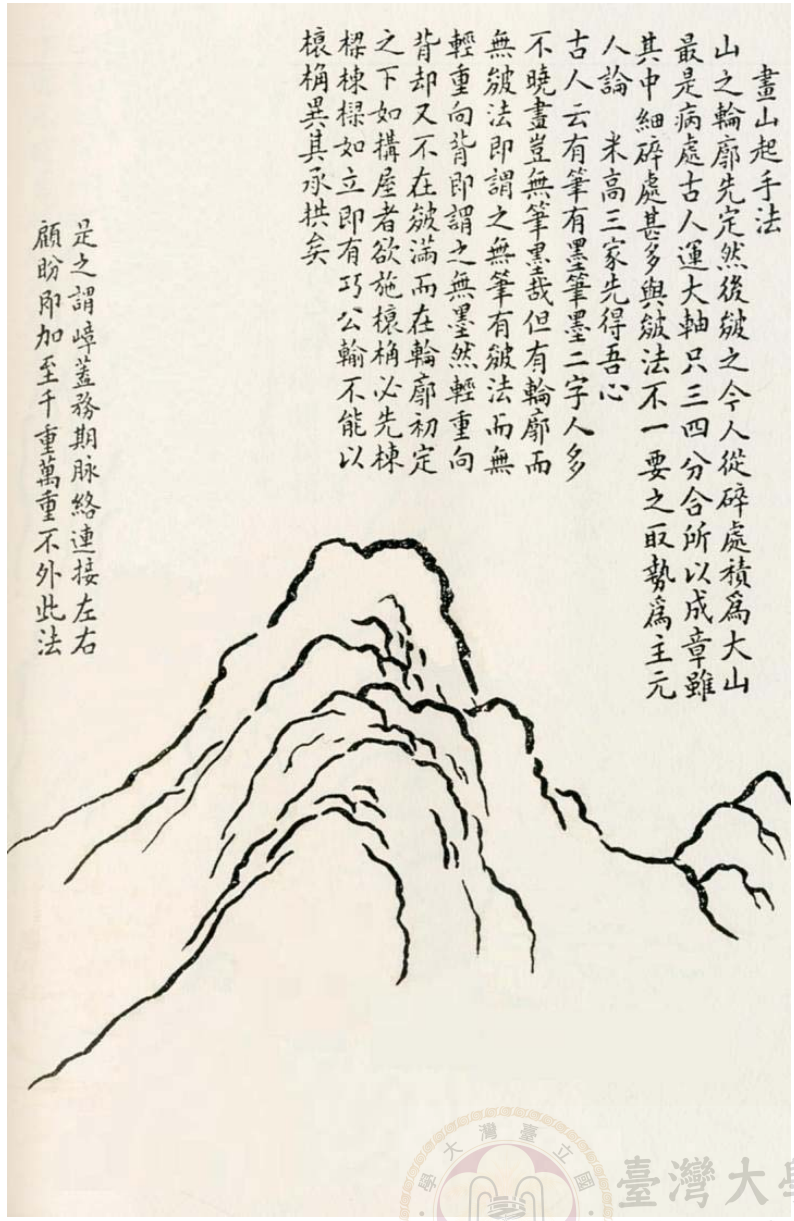


圖 24 Mai-mai Sze, *The Tao of Painting, A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting*, vol. 2, p. 153.

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

一、史料文獻

那志良編，《故宮法書選粹》。臺北：國立故宮博物院，1970。

謝　赫，《古畫品錄》，收入俞劍華編，《中國畫論類編》上冊。臺北：河洛，1975。

楊　倫，《杜詩鏡銓》。臺北：華正書局，1978 標點本，據乾隆 57（1792）年九柏山房刊本。

Andre, Carl. “Line Work,” *Arts Magazine* 41:7, May 1967, New York, pp. 49-50.

Aurier, Albert. *Textes critiques 1889-1892: De l’impressionnisme au symbolisme*, preface by Rémy de Gourmont (1893). Paris: Ecoles nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995.

Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Translated by Jonathan Mayne. London: Phaidon, 1964; 1995, 2nd ed.

Baudelaire, Charles. “Peintre de la vie moderne” (1863), *Oeuvres complètes*, vol. 2. Paris: Gallimard, 1976.

Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1972, 1988, 2nd ed.

Bergson, Henri. *L’évolution créatrice* (1907). Paris: Presses Universitaires de France, 1941; 1986 repr.

Binyon, Laurence. *Painting in the Far East: An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia, Especially in China and Japan*. 1908; 1934, rev. ed.; Reprint, New York: Dover, 1969.

Binyon, Laurence. *The Flight of the Dragon: An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan, Based on Original Sources*. London: J. Murray, 1911.

Bynner, Witter, and Kiang Kang-hu. *The Jade Mountain: A Chinese Anthology, Being Three Hundred Poems of the T’ang Dynasty, 618-906*. New York: Alfred A. Knopf, 1929; 1951.

Dryden, John. “Preface,” in Ovid, *Ovid’s Epistles with His Amours, Translated into English Verse. By Mr. Dryden, Mr. Pope, and Others* (London, 1680; London: printed for J. and R. Tonson in the Strand, MDCCLXI. [1761].) *Eighteenth Century Collections Online*, Gale Group, http://find.galegroup.com/ecco/ (accessed May 27, 2010).

Fry, Roger. “An Essay in Aesthetics.” *New Quarterly* 2, April 1909, pp. 171-190; repr. Roger Fry, *Vision and Design*. Edited by J. B. Bullen. London, 1920. Reprint, New York: Dover, 1998.

Fry, Roger. “Review: *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, by Arthur Waley.” *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 44: 250, January 1924, London, pp. 7-48.

Fry, Roger. “The Significance of Chinese Art.” In *Chinese Art: An Introductory Handbook to Painting, Sculpture, Ceramics, Textiles, Bronzes and Minor Arts*. Edited by B. T. Batsford.

臺灣大學學術期刊資料庫

London : B. T. Batsford, ltd., 1925; 1935, new ed.

Fry, Roger. *Cézanne: A Study of His Development*. 1927; Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism*. Edited by John O'Brian. 4 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1985-1993.

Lai, Him Mark, ed. *Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island, 1910-1940*. Seattle: University of Washington Press, 1980.

Marden, Brice. *Brice Marden: Recent Paintings and Drawings*. New York: Pace Gallery, 1978.

Marden, Brice, and Kenneth Rexroth. *Thirty-six Poems by Tu Fu Translated by Kenneth Rexroth, with Twenty-five Etchings by Brice Marden*. New York: Peter Blum Edition, 1987.

Marden, Brice, and Pat Steir. *Brice Marden: Recent Drawings and Etchings*. New York: Matthew Marks Gallery, 1991.

Marden, Brice. *The Grove Group*. New York: Gagosian Gallery, 1991.

Michaux, Henri. *Idéogrammes en Chine*. Paris: Fata Morgana, 1975.

Osborne, Harold. *Aesthetics and Criticism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1955.

Osborne, Harold. *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*. Harlow: Longmans, 1968.

Rexroth, Kenneth. *One Hundred Poems from the Chinese*. New York: New Directions, 1956.

Rexroth, Kenneth. "The Tao of Painting." *The Nation*, 11 May 1957, New York. Reprint in *With Eye and Ear*. New York: Herder & Herder, 1970. http://www.bopsecrets.org/rexroth/essays/tao-painting.htm (accessed May 20, 2010).

Rexroth, Kenneth. *Bird in the Bush: Obvious Essays*. 2nd ed. New York: New Directions, 1959.

Rexroth, Kenneth. *Assays*. New York: New Directions, 1961.

Rexroth, Kenneth. *An Autobiographical Novel*. New York: New Directions, 1964.

Rexroth, Kenneth. *The Collected Shorter Poems of Kenneth Rexroth*. New York: New Directions, 1966.

Rexroth, Kenneth. *American Poetry in the Twentieth Century*. New York: Herder and Herder, 1971.

Rexroth, Kenneth. *The Elastic Retort: Essays in Literature and Ideas*. New York: The Seabury Press, 1973.

Rowley, George. *Principles of Chinese Painting*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1947; 1959, 2nd ed.

Petrucci, Raphaël. *Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*. Paris: H. Laurens, 1911.

Scully, Vincent. *The Earth, the Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture*. rev. ed. New Haven: Yale University Press, 1979,

Snyder, Gary. "Cold Mountain Poems." *Evergreen Review*, August 1956, New York, or in *Riprap*

臺灣大學藝術期刊資料庫

and Cold Mountain Poems, pp.35-67.

Snyder, Gary. *Riprap and Cold Mountain Poems*. Washington, D.C.: Shoemaker & Hoard, 1958.

Snyder, Gregory J. *Graffiti Lives Beyond the Tag in New York's Urban Underground*. New York: New York University Press, 2009.

Soper, Alexander C. "The First Two Laws of Hsieh Ho." *The Far Eastern Quarterly* 8:4, August, 1949, New York, pp. 412-423.

Soper, Alexander C. "Review: George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, second edition, 1958." *Artibus Asiae* 22:3, 1959, Hellerau-Dresden, pp. 262-263.

Steinberg, Leo. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

Steir, Pat. "Brice Marden. An Interview." In Marden, *Brice Marden: Recent Drawings and Etchings.*

Sze, Mai-mai. *The Tao of Painting, A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting, with a translation of the Chieh tzu yüan hua chuan; or, Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701*. New York: Pantheon Books, 1956.

Waley, Arthur. *170 Chinese Poems*. London: Constable and Company Ltd., 1918; 1986.

Waley, Arthur. *The Way and Its Power: A Study of the Tao tê ching and Its Place in Chinese Thought*. New York: Grove Press, 1958.

Watson, William. "Review: *Principles of Chinese Painting*, revised edition, by George Rowley." *The Burlington Magazine* 114: 830, May 1972, London, pp. 337-338.

二、近人論著

Attridge, Derek. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Barde, Robert Eric. *Immigration at the Golden Gate: Passenger Ships, Exclusion, and Angel Island*. Westport, Conn.: Praeger, 2008.

Bois, Yve-Alain, and Ulrich Loock. *Brice Marden: Paintings 1985-1993*. Bern: Kunsthalle Bern, 1993.

Bois, Yve-Alain, ed. *Piet Mondrian, 1872-1944*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

Bürger, Peter. "The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas." *New German Critique* 22, Winter 1981, Durham, NC, pp. 19-22.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde* (1979). Translated by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Burlington Magazine editorial. "The Post-war Interest in Chinese Painting." *The Burlington Magazine* 114:830, May 1972, London, pp. 281-283.

Bush, Susan, and Christian Murck, eds. *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton

臺灣大學學術期刊資料庫

University Press, 1981.

Bush, Susan, and Hsio-yen Shih. *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge, Mass.: Harvard-Yenching Institute by Harvard University Press, 1985.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press, 1987.

Cerrito, Joann, and Laurie DiMauro, eds. *Modern American Literature.* 5th ed. 3 vol. Detroit, MI.: St. James Press, 1999.

Chung, Ling. "Whose Mountain is This?—Gary Snyder's Translation of Hanshan." *Renditions*, VII, 1977, Hong Kong, pp. 93-102.

Crichton, Michael. *Jasper Johns*. New York: Abrams, 1977.

Cummings, Paul. "Interview with Brice Marden." October 3, 1972. *Smithsonian Archives of American Art*. http://www.aaa.si.edu/ (accessed April 10, 2006).

Daniels, Roger. *Concentration Camps USA: Japanese Americans and World War II*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

Daniels, Roger. *Asian America: Chinese and Japanese in the United States since 1850*. Seattle: University of Washington Press, 1988.

Davidson, Michael. *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*. Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. Paris, 1978; Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Fong, Wen C. "Wang Hui and Repossessing the Past." In *Landscapes Clear and Radiant: the Art of Wang Hui (1632-1717)*, edited by Maxwell K. Hearn, pp. 3-45. New Haven: Yale University Press, 2008.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966. Translated as *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Viking, 1970.

Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Gardner, Paul. "Call It a Mid-Life Crisis." *Art News*, 93:4, April 1994, New York, pp.140-143.

Garrels, Gary, ed. *Plane Image: A Brice Marden Retrospective.* New York: The Museum of Modern Art, 2006.

Gay, Peter. *Modernism: the Lure of Heresy: from Baudelaire to Beckett and Beyond*. New York: W.W. Norton, 2008.

Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.

Goldstein, Ann, ed. *A Minimal Future? Art as Object: 1958-1968*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2004.

臺灣大學學術期刊資料庫

Gray, Cleve, and George Rowley. “Chinese and Western Composition: A Conversation between an Artist and an Art Historian.” *College Art Journal* 15:1, Autumn, 1955, New York, pp. 6-17.

Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Translated by Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Habermas, Jürgen. “Modernity versus Postmodernity.” *New German Critique* 22, Winter, 1981, Durham, NC, pp. 3-14.

Hale, Niki. “Of a Classic Order: Brice Marden’s *Thira*.” *Arts Magazine* 55:2, October 1980, New York, pp. 152-153.

Hall, Donald. Review article, *New York Times Book Section*. November 23, 1980, p. 9. Excerpt in *Modern American Literature*, pp. 80-81.

Hamalian, Linda. *A Life of Kenneth Rexroth.* New York: Norton, 1991.

Hay, John. “The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy.” In *Theories of the Arts*, edited by Susan Bush and Christian Murck, pp.74-102. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1983.

Hay, John. “Values and History in Chinese Painting, I: Hsieh Ho revisited.” *RES: Anthropology and Aesthetics* 6, Fall 1983, Cambridge, MA, pp. 73-111.

Hay, John. “The Body Invisible in Chinese Art?” In *Body, Subject and Power in China*, edited by Angela Zito and Tani E. Barlow, pp. 42-77. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Hay, Jonathan. *Brice Marden, Chinese Work.* New York: Mathew Marks Gallery, 1998.

Hill, Nic. *Piece by Piece: the History of San Francisco Graffiti, Documented*. [United States]: Underdog Pictures, 2006.

Hoskins, Gareth. “Poetic Landscapes of Exclusion: Chinese Immigration at Angel Island, San Francisco.” In *Landscape and Race in the United States*, edited by Richard H. Schein, pp. 95-111. New York: Routledge, 2006.

Howard, Edgar, and Theodore Haimes. *Brice Marden*. New York: Tuckeruck Productions, 1977.

Hung, William. *Tu Fu: China’s Greatest Poet*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952.

Huyssen, Andreas. “Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s.” *New German Critique* 22, Winter, 1981, Durham, NC, pp. 24-32.

Keller, Eva, and Regula Malin, eds. *Brice Marden*. Zurich: Daros, 2003.

Kern, Robert. *Orientalism, Modernism, and the American Poem*. New York: Cambridge University Press, 1996.

Kertess, Klaus. *Brice Marden: Paintings and Drawings*. New York: Abrams, 1992.

Klein, Christina. *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*.

臺灣大學學術期刊資料庫

Berkeley: University of California Press, 2003.

Lebensztejn, Jean-Claude. “From.” In Brice Marden, *Brice Marden: Recent Paintings and Drawings*. Translated by Joachim Neugroschel. New York: Pace Gallery, 1978.

Lee, Anthony W. *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco’s Public Murals*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Lee, Anthony W. *Picturing Chinatown: Art and Orientalism in San Francisco*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Lewison, Jeremy. *Brice Marden: Prints 1961-1991. A Catalogue Raisonné*. London: Tate Gallery, 1991.

Lewison, Jeremy. “The Quest for Content: Anselm Stalder, Helmut Federle, Terry Winters, and Brice Marden.” In *Singular Multiples: The Peter Blum Edition Archive, 1980-1994*, edited by Barry Walker, pp. 153-167. Houston, TX: The Museum of Fine Arts, 2006.

Liu, Chiao-mei. “Writing on the Wall: Brice Marden’s Chinese Work and Modernism.” In *Chinese Walls in Time and Space: A Multidisciplinary Perspective*. Edited by Roger Des Forges, Gao Minglu, Liu Chiao-mei, Haun Saussy with Thomas Burkman. Ithaca, N.Y.: Cornell East Asian Program, 2009; An earlier version in *Historical Inquiry* 40, December 2007, Taipei, pp. 201-237.

Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris: Editions du Minuit, 1979.

Martin, Marianne W. *Futurist Art and Theory 1909-1915*. Oxford: Oxford University Press, 1968. Reprint, New York: Hacker Art Books, 1978.

Matthiessen, Peter. *Nine-Headed Dragon River: Zen Journals 1969-1982*. Boston: Shambhala, 1998.

Meyer, James. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001.

Michael, Sullivan. *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry, and Calligraphy*. New York: George Braziller, 1974.

Munroe, Alexandra, ed. *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 2009.

Nodelman, Sheldon. *Marden, Novros, Rothko: Painting in the Age of Actuality*. Houston: Rice University, 1978.

Owens, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Phillips, Susan A. “Graffiti.” In *Grove Art Online, Oxford Art Online*. http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T033960 (accessed May 14, 2010).

Ratcliff, Carter. “Abstract Painting, Specific Space: Novros and Marden in Houston.” *Art in America* 63:15, September-October 1975, New York, pp. 84-88.

臺灣大學學術期刊資料庫

Richardson, Brenda. *Brice Marden: Cold Mountain*. New York: DIA Center for the Arts, 1992.

Schapiro, Meyer. *Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York: George Braziller, 1979.

Schapiro, Meyer. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller, 1994.

Schulte, Rainer, and John Biguenet, eds. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Serota, Nicholas, ed. *Brice Marden: Paintings, Drawings and Prints 1975-80*. London: Whitechapel Art Gallery, 1981.

Shearer, Linda, ed. *Brice Marden*. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1975.

Shiff, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Shiff, Richard. "Force of Myself Looking." In *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*.

Shimizu, Yoshiaki, and John M. Rosenfield. *Masters of Japanese Calligraphy: 8th to 19th Century*. New York: The Asia Society Galleries; Japan House Gallery, 1984.

Shone, Richard, ed. *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*. London: Tate Gallery, 1999.

Smith, Roberta Pancoast. "Brice Marden's Painting." *Arts Magazine* 47:7, 1973, New York, pp. 36-41.

Steir, Pat, and John Yau. *Dazzling Water, Dazzling Light*. Seattle: University of Washington Press, 2000.

Stewart, Jack, and Regina Stewart, eds. *Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s.* New York: Melcher Media / Abrams, 2009.

Stomberg, John, ed. *Looking East: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir*. Boston: Boston University Art Gallery, 2002.

Tuchman, Maurice, ed. *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986.

Walker, Barry, ed. *Singular Multiples: The Peter Blum Edition Archive, 1980-1994*. Houston, TX: The Museum of Fine Arts, 2006.

Wei, Lilly. "Talking Abstract." *Art in America* 75:7, July 1987, New York, pp. 80-97.

Weidle, Barbara. "Interview (with Pat Steir)." In *Dazzling Water, Dazzling Light*, pp. 69-76.

Winther-Tamaki, Bert. "The Asian Dimensions of Postwar Abstract Art: Calligraphy and Metaphysics." In *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, pp. 145-157.

Wylie, Charles. *Brice Marden: Work of the 1990s: Paintings, Drawings, and Prints.* Dallas: Dallas Museum of Art, 1998.

Yau, John. "Dazzling Water, Dazzling Light." In *Dazzling Water, Dazzling Light*, pp. 55-67.

臺灣大學學術期刊資料庫

Yau, John. “An Interview with Brice Marden.” In *Brice Marden*, edited by Eva Keller and Regula Malin, pp. 44-60. Zurich: Daros, 2003.

Zeitlin, Judith T. “Disappearing Verses. Writing on Walls and Anxieties of Loss.” In *Writing and Materiality in China. Essays in Honor of Patrick Hanan*, edited by Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu, pp. 73-125. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.

臺灣大學學術期刊資料庫

Historical Inquiry 47 (June 2011), pp. 169-255
Department of History, National Taiwan University

The Script of Imagination: The Album *Etchings to Rexroth* by Brice Marden

Liu, Chiao-mei*

Abstract

Since 1985, New York artist Brice Marden has utilized Chinese poetry and calligraphy in his abstract painting. He has taken these written forms and developed them into rich, colorful line drawings. In his first series of Chinese work *Etchings to Rexroth*, he explored calligraphic drawings in light of Kenneth Rexroth's translation of the poet Du Fu (杜甫). In a period of over twenty years he has continued to utilize Chinese calligraphy and literature introspecting the content of modernism. The relationships between the prints and poems in the album respond to modernist ideas of artistic categories, and configure multi-level intertextuality. This seemingly marginal artistic interaction refers in fact to contemporary cultural *épistémè*, or foundation of knowledge.

This paper explores several aspects in the double transference of *Etchings to Rexroth*, from one language to another, and from words to images. It explains, step by step, Rexroth's translation of Du Fu's poems, the interrelation between prints and poems, and the intertextual correspondence between modernist criticism and earlier studies on Chinese art in the twentieth century. The main argument is that Marden used Rexroth's translation to breakthrough category limits by exploring the heterogeneity of Chinese artistic elements and showing that the modernist characteristics of self transformation are present. As distinct from the pure painting of formalism he allows the world to enter the painting, and this world includes Asian culture.

Keywords: Brice Marden, Kenneth Rexroth, Du Fu (杜甫), abstract art, American art.

臺灣大學學術期刊資料庫

* Assistant Professor, Department of History, National Taiwan University.
No. 1, Sec. 4, Roosevelt Road, Taipei 10617, Taiwan; E-mail: chiaomei@ntu.edu.tw.