

四、沉思：風格的轉折與形成

1956年的〈思想者〉可視為陳英傑初期寫實時期的階段性結論，而1960年的〈女人A〉則開啟了另一個嶄新的面向，兩者均屬「思想者」系列作品。「思想者」是他創作的核心主題，以一條清晰的軸線貫穿他的創作歷程。他終其一生將「思想者」主題不斷加以衍化轉生，且樂此不疲，在不同時期共創作出十二件相關主題作品，即使手法在抽象與寫實之間猶豫，風格也有差異，卻也突顯這個主題在他創作思惟上的非凡意義。「沉思」可以視為是陳英傑創作思惟的終極課題。

(右圖) 成大校園中的〈思想者〉(陳水財攝)

(下圖) 2010年，陳英傑雕塑〈思想者〉的情形(鍾邦迪攝)



【右頁上圖】
2009年成大「陳英傑特展」所展出的〈大地思想者〉。(鍾邦迪攝)

【右頁下圖】
陳英傑 大地思想者
2004 青斗石
68×82×61cm

「思想者」進窺藝術堂奧

陳英傑在2004年的〈八十感言〉一文中，特別提到1956年的〈思想者〉，他認為這件作品「在西方寫實技巧中，注入東方含蓄穩健之美」，「開啟了簡約明快之風格」。〈思想者〉可以說是陳英傑創作歷程中的承先啟後之作，既是他初期寫實時期的階段性結論，也是另一個新階段的開始。

在1956年的〈思想者〉(P.43)之後，「思想者」的主題似乎是以一條清晰的軸線貫穿他的整個創作歷程。2004年他以青斗石重雕此作，命名為〈大地思想者〉，形態相同，尺寸加大(68×82×61cm，原作為34×32×38cm)，並為新作做了註解：「肥厚女體四肢著地，如生根於大地，長於此，一切迂想從此而生。」兩件作品相距近半個世紀，這

【左、右圖】
舊金山斯坦福大學收藏的羅丹著名作品〈沉思者〉。(王庭玫攝)



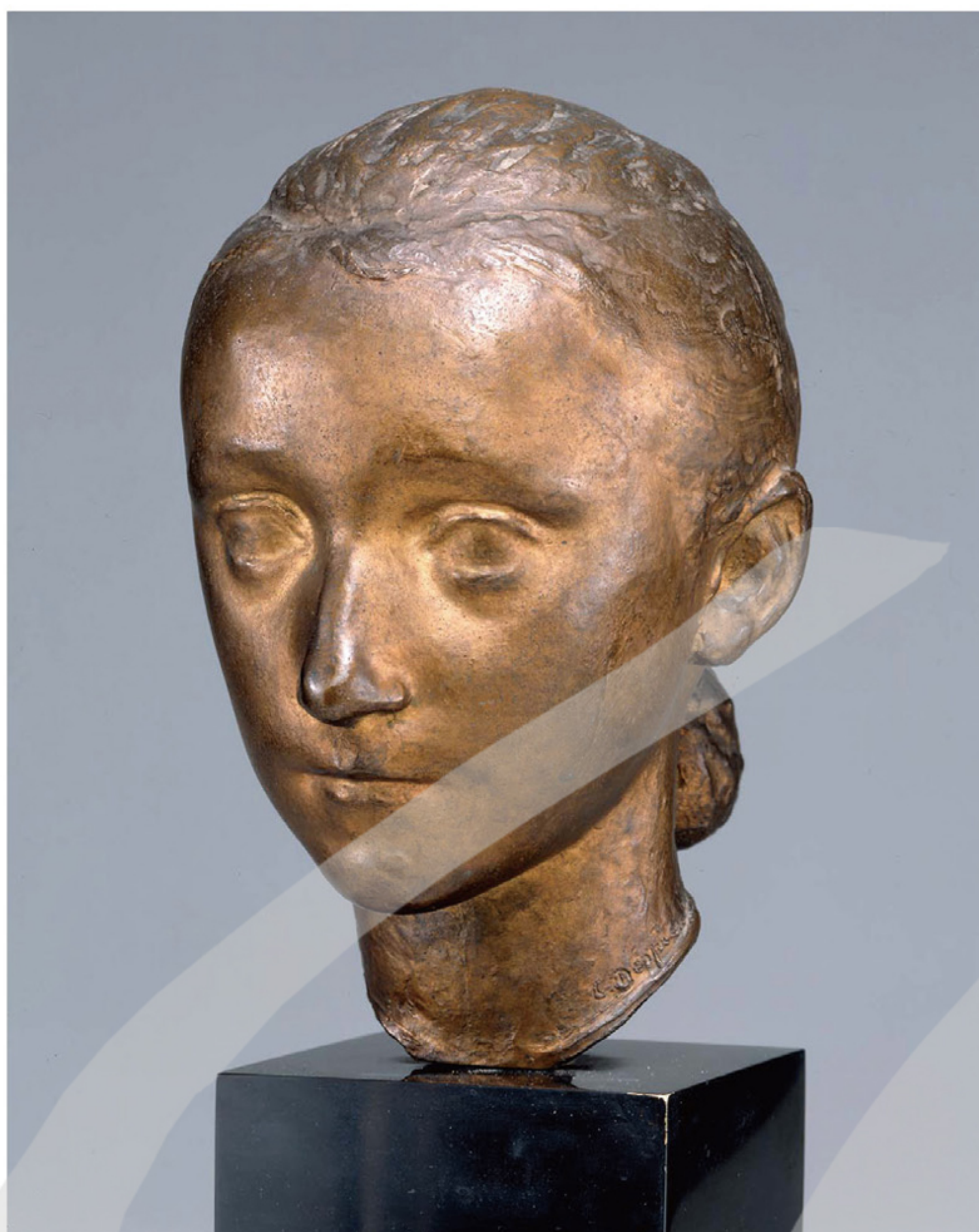
註解應該不是他最初創作〈思想者〉就有的想法，而是在長期的創作中逐漸沉澱累積出來的，是一種對藝術的深刻感受與認知。

以「思想者」為創作主題，難免令人聯想到羅丹的〈思想者〉(The Thinker，又名〈沉思者〉)。羅丹〈思想者〉中的人物俯首而坐，肢體極度緊張不自然；右肘支在左膝上，右手手背頂著下巴和嘴唇，目光下視，肢體扭曲、表情痛苦地陷入深思中，隱含著苦悶及強烈的思想矛盾。在初期寫實時期，陳英傑的「寫實」路線和羅丹不同。陳英傑精通日文，他透過日本進口的藝術雜誌開拓新知，從而接觸到讓·阿爾普(Jean Arp, 1886-1966)、麥約與夏爾·迪士比奧(Charles Despiau, 1874-1946)等大師的觀念。他開始省思「自然寫實」之路，避開羅丹風格，而走向麥約的簡練之路。陳英傑的藝術取向與羅丹迥異；他的〈思想者〉厚重沉靜，體態舒緩，毫無焦悶之



【左圖】

迪士比奧 摩爾小女孩
約1926-27 青銅
波士頓美術館典藏



【右圖】

麥約 麗達
1900製模，約1929翻銅
青銅 27.9×14.3×13.3cm
大都會美術館典藏



錯，整個人陷入了「沉思」中。

做為創作主題，「思想者」在不同階段中的不同形貌，都體現著陳英傑的藝術思惟，而其顯現的風格差異，也正映現雕塑家創作思惟不斷游移潛行的狀態。對他而言，造型、文化乃至生命問題等，並不是可以彼此切割的單一課題，而是交融在一起的整體；而這些交融的課題在他內心深處不斷翻攪激盪，並催促著他不停向前。終其一生，陳英傑將「思想者」主題不斷衍化轉生，且樂此不疲，他在不同時期，總共創作出十二件相關主題作品，即使手法在抽象與寫實之間遊走，風格也差異甚大，卻突顯這個主題對其創作思惟的非凡意義。藉由「思想者」，他的藝術手法與藝術內涵不斷翻新，不斷轉化，也不斷深化，探尋造型語言的新可能，進而追求屬於東方意味的含蓄之美，表現一種「『易』

氣，頗有融入天地間的曠達。

1950年代末期以來，臺灣藝術氛圍產生重大的改變，以「五月」、「東方」為代表的現代藝術運動狂潮，開始衝擊著日治以來掌握臺灣美學品味與藝術思惟的前輩藝術家風格。「五月」、「東方」的首次展覽分別在1957年的5月和11月舉行，〈思想者〉的創作則在1956年，

阿爾普 雲上牧羊人 1953
委內瑞拉卡拉卡斯大學
(The Photographer提供)



比之要早一步；時代的氣息似乎早已開始在空氣中瀰漫了。陳英傑有良好的日文基礎，透過日文雜誌，似乎早已察覺到了這股不一樣的氣味，而〈思想者〉的誕生，是否也是這種時代氛圍下的產物？1960年代是關鍵時刻，現代藝術運動掀起滔天巨浪，文化氛圍激變，雕塑家也開始面臨前所未見的挑戰，這讓陳英傑的創作思慮變得更複雜交



【左圖】

陳英傑 首 1976
玻璃纖維 65.5×20×21cm
第24屆南美展參展作品

【右圖】

陳英傑 伸 1973 銅
64×12×10cm



上圖 陳英傑 沉默 1974 木雕 43.5×12.5×13cm 第22屆南美展參展作品
右圖 陳英傑 沉思 1970 木雕 40×20×34cm





國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

變哲理」（陳英傑語）或是一種內在的和諧之美。陳英傑由此遂逐步進窺雕塑藝術的堂奧。

〔左頁圖〕
陳英傑 備 1974 木雕
69×32×20cm

「思想者」的輪迴轉世

〈思想者〉是陳英傑跳脫「寫實」的羈絆，樹立個人風貌，而在雕塑界揚名立萬的標竿之作。1962年，他創作〈思A〉（P.49右上圖）參展第25屆臺陽展。〈思A〉是以1956年的〈思想者〉為原型蛻變而來，是〈思想者〉的首度轉生；由於肉身經過極度簡化與提煉，原本溫厚的「肉體味」完全消失，而呈現極富「精神性」、冷峻簡練的現代造型。1960年代的臺灣畫壇正受現代美術運動風潮激烈衝擊，〈思A〉在這樣的時代氛圍中出現，可以視為陳英傑對運動的直接回應；而其「造型」取向的手法，則為當時保守的雕塑界注入了清新的氣息。此後，「思想者」系列不斷輪迴轉世，串起一條創作軌跡，清楚標示出他的創作進程。

隔年，1963年，雕塑家再以相同的造型創作了〈思B〉（P.49左下圖）、〈思C〉（P.49右下圖），尺寸加大，體態稍作調整，造型卻更凝練，沉思的意味也更加濃厚。

1984年，「思想者」再次轉世，從「思」系列進化為「聆」系列。「聆」系列以違反自然常態的方式處理軀體，讓原應凸出的胸腹部凹陷下去，反轉了身體的自然狀態；並以更細膩的表面處理展現造型強度。論者認為，陳英傑這種造型手法的改變，可能受到英國雕塑家亨利·摩爾（Henry Moore, 1898-1986）的影響。摩爾從觀察自然界的有機形體領悟空間、形態的虛實關係，在藝術上體現空間的連

舊金山迪揚美術館中的亨利·摩爾雕塑作品。（王庭玫攝）



【陳英傑作品〈思想者〉】

國立成功大學收藏的陳英傑2010年之銅雕作品〈思想者〉（陳水財攝）



〔右側圖〕
陳英傑 聆A 1984
玻璃纖維 36×35×22cm

貫性，從空洞、薄殼、套疊、穿插等等手法中，把人物異化為有韻律、有節奏的空間狀態。〈聆A〉為FRP加雕刻，全身均以鑿刀處理成粗糙表面，凹陷部分保留為光滑面，肌理豐富；〈聆B〉為銅材，散發著冷冽的金屬光澤；「人」的自然意味幾已消失，卻充滿難以捉摸的玄冥氣息。陳英傑的創作之路再一次出現轉折，雕塑家的創作思惟又邁入了一個新的境地。

2004年，〈思想者〉則以輪迴方式轉生為青斗石材質的〈大地思想者〉(P81)，並回到1956年的寫實風格；此時，陳英傑已屆八十一歲高齡，雖然體力已大不如前，卻以更堅毅的態度面對沉重堅硬的石材，重新創生他的「思想者」。〈大地思想者〉的誕生，更顯示出雕塑家對「思想者」題材的著迷，以及對藝術理念的堅持。此外，1994年的〈凝A〉、〈凝B〉(P93)雖然姿態與〈思想者〉稍異，造型旨趣卻相同，仍可視為此一創作系列的延伸。

〔左、右圖〕
陳英傑 聆B 1984 青銅
36×35×22cm
臺北市立美術館典藏





陳英傑 凝 1965 木雕 54×26×18.5cm 第13屆南美展參展作品



陳英傑 凝A
1994 玻璃纖維
40×46×17.5cm
第42屆南美展參展
作品



陳英傑 凝B
1994 玻璃纖維
40×46×17.5cm
第42屆南美展參展
作品



陳英傑 人之初 1982
銅 120×72×58cm

在陳英傑的創作歷程中，從1956到2010年超過半世紀的時間，「思想者」不斷以各種形貌出現；從〈思想者〉（1956）到「思」系列（1962-1963）、「聆」系列（1984），再到「凝」系列（1994），以及〈大地思想者〉（2004）、〈思想者〉（2010，p.79，88-89），構成了一條清晰的軸線，貫穿了他整個創作歷程。「思想者」在「寫實」與「造型」兩條路線之間迂迴前進，清楚標示出雕塑家的創作策略與藝術理念。

創作手法或風格的改變，通常會帶來藝術內涵的質變；而遊走在「寫實」與「造型」之間，陳英傑當然難以避免兩者藝術內涵之歧異帶來的困惑。〈大地思想者〉與〈思想者〉（2010）同是具有企圖心的晚期巨作，但就感覺而言，兩者卻意涵迥異：〈大地思想者〉展現大地之母般的豐滿、渾厚感，充滿溫度與寬容；〈思想者〉（2010）卻冷對現實世界，呈現一派不食人間煙火的高人形影。陳英傑容或企圖跨越「寫實」與「造型」之手法侷限，而採取哲學的高度來思惟生命，看待藝術，才令他可以沒有罣礙，在兩種風格或手法之間穿梭遊走，創生他的「思想者」系列。

「造型」風格的推衍

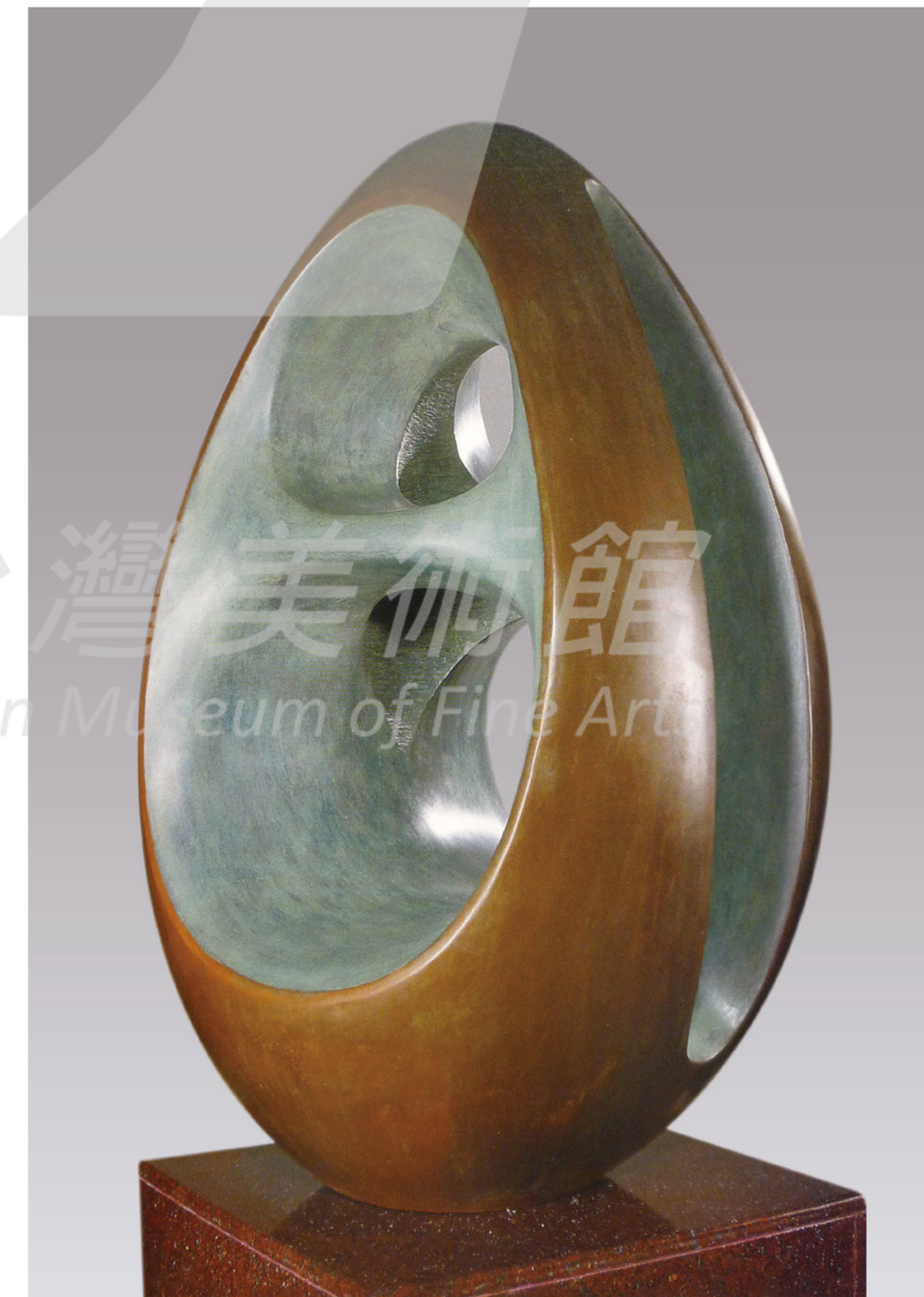
1960年的〈女人A〉（p.48）開啟陳英傑雕塑的「造型」面向，預示了更為鮮明的「陳英傑風格」的來臨。1960年代，他也開始吸收阿爾

普、摩爾等西洋大師的觀念與手法，創作出現轉折。1966至1976的十年間，「造型」主導了他的創作路向，作品也源源而出。在「造型」作品的創作上，他也發揮了雕塑家對材料的敏銳度，嘗試運用各種不同的媒材，以尋求表現的最大可能性。

〈女人A〉是以水泥灌鑄加以研磨而成，散發出黑色大理石般的色澤，別有一番溫馨感。人體的形態被化約成簡練的幾何形，冷冽，卻也輕盈、明快。該作曾參展第23屆的臺陽展，蕭瓊瑞認為：「這在當時臺灣雕塑界，是僅見的創新風格。」「將人體的形態化約成一種純粹的造型，流動、自然且不間斷的輪廓，加上精確簡明的製作技巧，富有輕盈、明快的現代感。」往後此種由人體變形而來、表現明快的現代造型風格持續發展，從「女人」系列（1960-61）、「思」系列（1962-64）、「舞」系列（1964-84）、〈凝〉（1965，p.92）、〈牽手〉（1982，p.101）、〈人之初〉（1982）等，一直延續到〈懷抱〉（1998，p.96）及〈思想者〉（2010），「造型」風格不斷延伸、擴展，「陳英傑風格」於焉成形。

〈舞A〉（p.51）以另一種面貌開啟一系列刻畫消瘦、細長人物的創作，如〈擁〉（p.99）、〈夢A〉（p.98上圖）、〈鏡〉（p.72左圖）等，而在陳英傑的創作中另成一格。他以自創的「紙塑」技法創作——將報紙撕碎，混入樹脂、水泥或石膏，以鐵絲為骨架，直接捏塑成形，不需經過翻模程序；材料與製作方法的改變也讓風格起了變化。「紙

陳英傑 人之初A 1982
銅 120×72×58cm
國立臺南第一高級中學典藏





【上圖】
陳英傑 懷抱 1998 玻璃纖維 40×29×20.5cm 第46屆南美展參展作品
【右頁圖】
陳英傑 舞E 1983 玻璃纖維 93×30×20cm 第31屆南美展參展作品





上圖 陳英傑 夢A 1965 紙塑 16×36×17cm
下圖 傑克梅第 城市廣場 1948 銅 21.6×64.5×43.8cm 紐約現代美術館典藏
右圖 陳英傑 擁 1964 70×45×33.5cm 紙塑 第12屆南美展參展作品





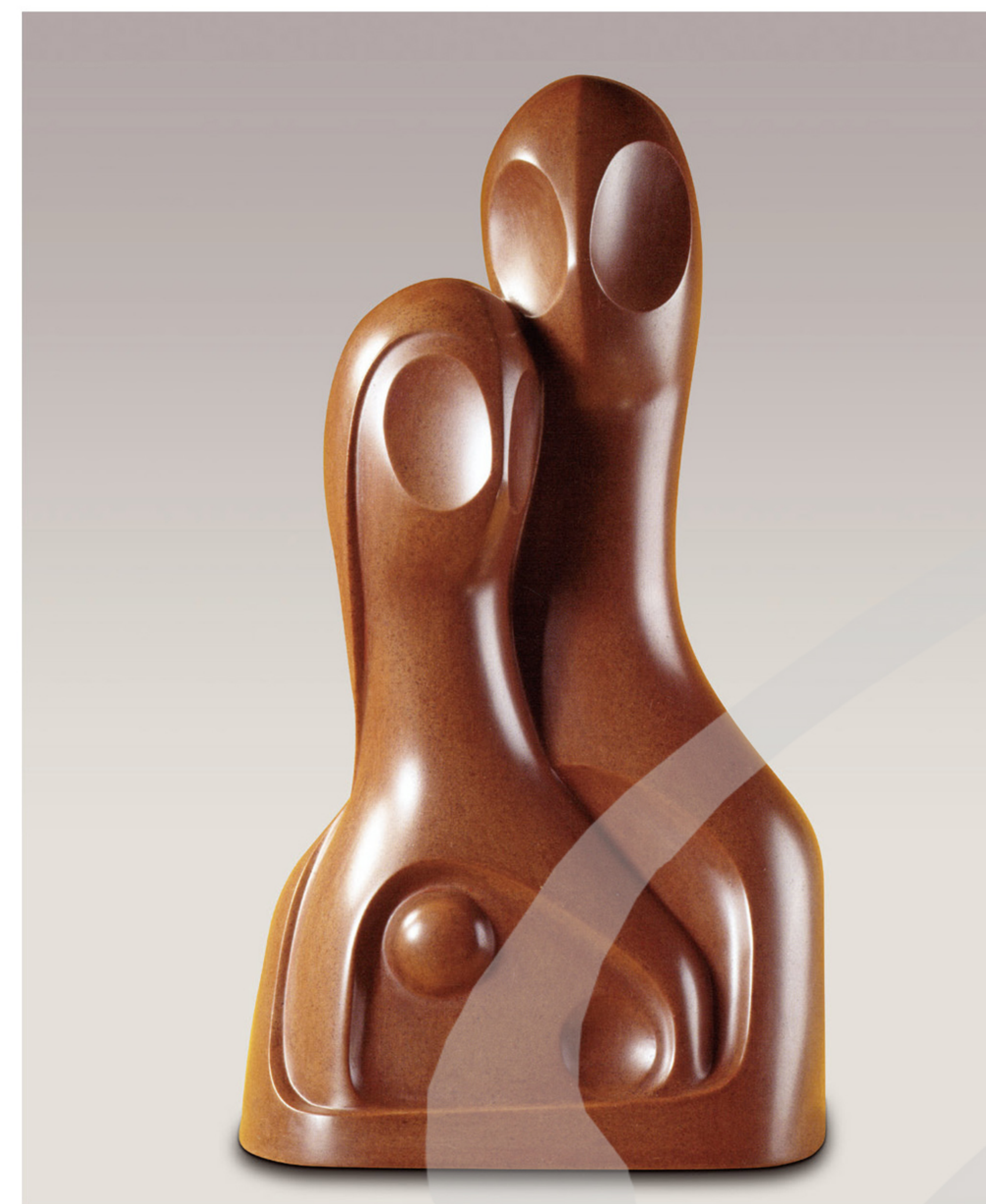
〔左圖〕
陳英傑 循A 1983
玻璃纖維 51×38×39cm
第31屆南美展參展作品

〔右圖〕
陳英傑 舞F 1984
玻璃纖維 35×30×13.5cm
第32屆南美展參展作品

「塑」作品有阿爾伯托·傑克梅第 (Alberto Giacometti, 1901-1966, p98下圖) 的韻味；傑克梅第擅長以拉長的人物，映照20世紀人類面臨的不安與無助，呈現現代人的焦慮感與恐慌症，只是陳英傑的藝術中似乎只有思慮，沒有恐慌。

〈凝〉(p92) 為木雕作品。木雕往往受限於材料外形，所以陳英傑採用挖孔掘穴、因勢取形的方式，呈現「內即外，虛即實」的空間觀念。「以虛為實」的空間處理，頗有摩爾的趣味，人物前胸呈凹陷狀，反轉了我們對自然形體的視覺經驗，卻以新的藝術語彙豐富了造型的意味與藝術內涵。

陳英傑曾說：「(我的作品)不能只看表面，必須由內在開始。」他在解說自己的作品時，也常強調「內空間」與「外空間」的配合，尤



〔左圖〕
陳英傑 牽手A 1982
玻璃纖維 50×25×19cm
第30屆南美展參展作品

〔右圖〕
陳英傑 牽手B 1982
玻璃纖維 50×25×19cm

其注重「內空間」的處理，將「內空間」引向「外空間」。這可以用來貼切詮釋他的「造型」作品。「造型」系列作品，確立了他的個人風格與歷史定位，媒體報導開始給予更多的注目與肯定，陳英傑儼然成為臺灣現代雕塑藝術的代言人。

■ 材質的實驗與開拓

陳英傑對其個人創作歷程的分期，基本上是以材質區分，如：人造石時期 (1958-1962)、紙塑時期 (1963-1966)、木雕時期 (1962-1975)、樹脂時期 (1973-1983)、青銅時期 (1983-)、石雕時期 (1990-) 等，可見「材質」在陳氏雕塑創作思考中，有著極為重要的分量。



早在1956年的〈思想者B〉(P44-45)中，陳英傑即顯露出對材質的關注；本作以FRP加雕刻的方式處理作品表面，即在FRP的表面上加以鑿刀雕鑿。這種處理手法，讓作品呈現出石雕般的肌理，增添了雕塑的觸感。1982年的〈牽手〉，除了雕鑿之外，也加以研磨，增加了肌理的豐富度，而光滑與粗糙的相互呼應對照，更強化了虛實效果，造型更為生動，此後更成為他最喜愛的表現手法。1998年的〈懷抱〉(P96)仍以FRP混合水泥等材料進行翻製，外表經過仔細研磨，呈現黑色石材般的質感，色澤含蓄內斂，意味沉靜幽遠。

往後，他繼續發展出各式各樣的材料運用與處理手法，終其一生樂此不疲。他嘗試各種材料的質感表現，如1960年的〈女人A〉(P48)結合水泥調細石、色料等成「人造石」，透過其可琢可磨之特性，最終表現出溫暖而散發著大理石光澤的作品。

為了避免石材的堅硬塊狀與厚重，陳英傑也創發以紙漿、樹脂調和石膏之「紙塑」技法，進而發展出輕巧多變之造型；如1964年之後開始發展的「舞」系列等作品，在樹脂中分別摻入水泥、磚粉、木屑、沙礫等各種材料，以產生不同的質地與色彩，再選擇不同的研磨方式與雕鑿手法，呈現各種不同的造型風采。

此外，陳英傑的木雕不是以「斧鑿

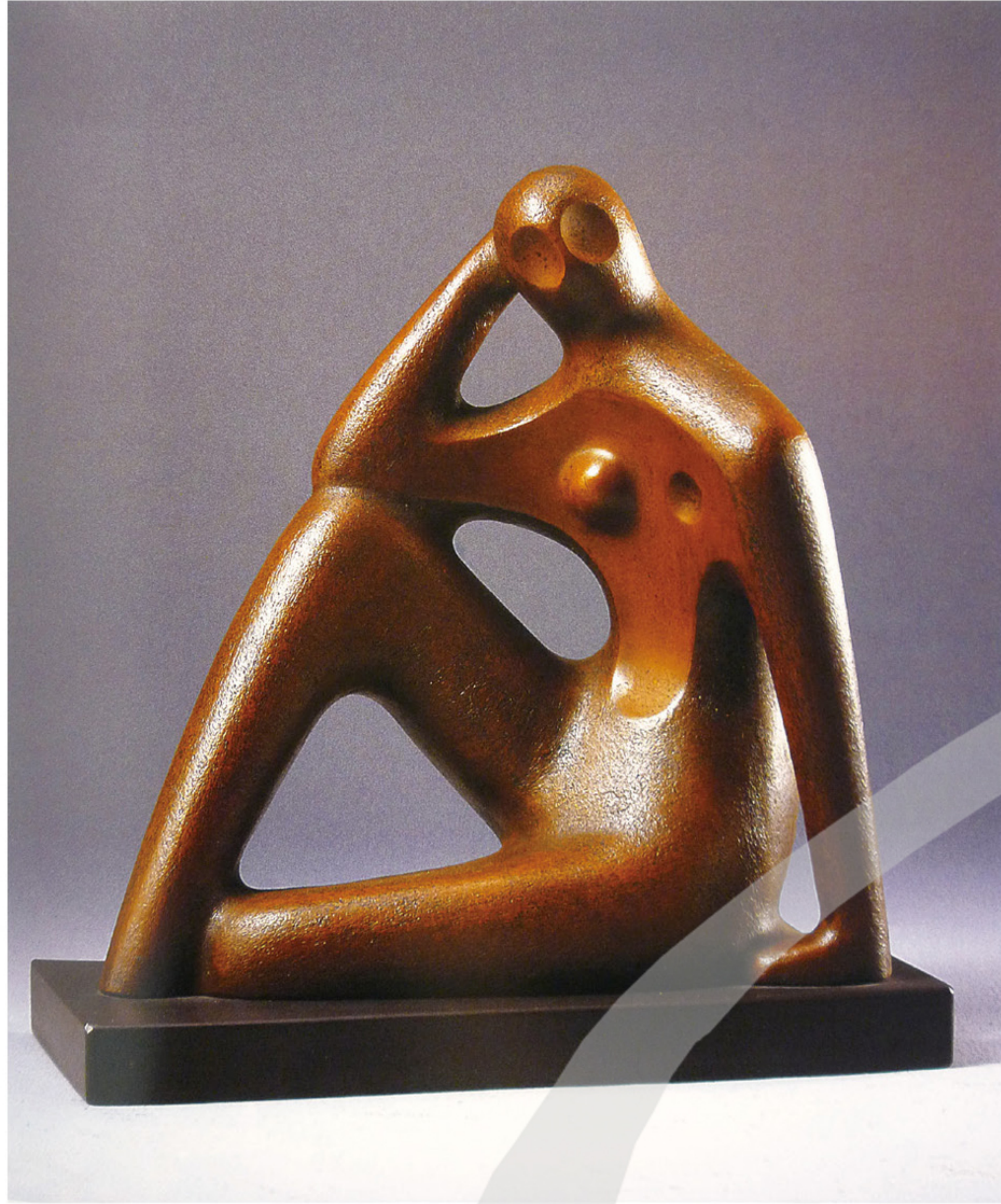


[左圖]
陳英傑 首 1960-65 木雕
[右圖]
陳英傑 造型 1960-65 木雕

痕」取勝，而是打磨成平滑表面，呈現出木材樸素溫厚的質地。他也將先前的部分作品重新翻鑄為青銅作品，再依原有的造型特色打磨、著色，一則表現青銅的穩定性，一則也藉機重新詮釋作品，如：〈女人B〉(1960, P49左上圖)。石雕則配合造型，依石材不同的軟硬及質地色澤，作不同方式的雕琢或磨光，以豐富其雕塑語彙。

〈首〉、〈造型〉為1960至1965年間的木雕作品，外形趨近圓形，以紅、黑兩色上漆，並以不鏽鋼棒支撐在圓柱形的黑色底座上，在陳英傑的創作中堪稱是最特殊的作品。這兩件作品收錄在《陳英傑八秩華誕雕塑聯展特集》中，其造型與作工彷彿帶有某種「工藝性」，不禁讓人聯想到細緻精巧的漆器。陳英傑1940年從臺中工藝專修學校漆工科畢業後，曾留校擔任助教一年，1945年也曾短期從事漆器生產工作，在人生

[左頁圖]
陳英傑 朽木可雕 1960-70 木雕



(上圖) 陳英傑 寧 1984 銅 25×23.5×16.5cm
(左頁左上圖) 陳英傑 期望 1985 銅 22×25×10cm
(左頁右上圖) 陳英傑 母愛 1986 銅 33×15×18cm
(左頁左下圖) 陳英傑 和平 1989 玻璃纖維 60×35×13cm
(左頁右下圖) 陳英傑 女人C 1982 玻璃纖維 64×32×24cm



【左頁圖】
陳英傑 舞蹈 1993
青斗石 91.5×42×31.5cm
花蓮縣立文化中心典藏

目標移往雕塑之後，就不再碰觸漆器了。〈首〉和〈造型〉似乎給予了一個提示：我們有必要重新檢視他的藝術源頭，早期嚴格的漆器訓練及從小對手作的興趣，是否對陳英傑的畢生雕塑創作有某種影響？

比較1982年的〈人之初〉(P94)與〈首〉、〈造型〉，它們不論在造型或手法上都極為接近，前者可視為是後兩者合理衍化的結果。〈牽手〉(P101)及〈聆A〉(P91)的材質都是FRP加雕刻，人物的凸面雕鑿成富溫暖感的粗糙面，凹陷部分則磨成光滑的亮面，某種細緻精巧的「手作」感呼之欲出，很難令人不聯想到他早年的漆工訓練。

漆器製作工序繁複，不論是漆畫的調色、研磨推光，或是漆器的固胎、揸當、貼布、打底、糙漆、瓠漆等，必須在一道又一道工序堆疊下慢慢完成，才能成就漆器工藝的精緻之美。陳英傑的「寫實」作品中，看不到這種精緻之美；在他的「造型」作品中，尤其是FRP加雕刻、木雕及許多石雕上，都可看到精心「雕琢」的「手作」痕跡。早年的經驗，在不知不覺間潛入了他的藝術，成為他的雕塑中最精微的質地。

陳英傑的工作儲藏室一景，展示架上置放著歷年來的雕塑作品。

