

四、教學相長·世代競合

基於老師職責，周瑛一開始不是很贊成師範生在外面學習現代藝術，因此被誤解。其實，在許多學生心中，周老師很照顧學生，是一位教學嚴格的好老師。當北師學生一個一個出國學藝，在國際藝壇綻放光芒，他也學習很多。不但如此，他開始研究當代藝術，《現代造形藝術的研究》、《兒童繪畫研究》反映他在現代藝術上的整理與詮釋，特別是抽象觀念的理解——脫離自然，脫離敘事。另一方面，他也專注於「形態」的研究，特別重視造形間的組合與互動關係，是他後來創作的主要方式。

[右頁圖] 周瑛 作品89-15 (局部) 1989 複合版畫 151×115cm

[下圖] 周瑛 (中) 舉行畫展時，學生李錫奇 (右)、何政廣前來觀賞，並與老師合影。







【上圖】
周瑛1950-60年代留影。



【下圖】
1970年代時的周瑛。

師生PK

英文的PK是Player Killing的簡稱，指捉對廝殺的意思，這裡的pk是閩南語的比較（pí-kàu），因為拼音開頭相同，就產生了雙重意思。師生pk，是較量、也是比較。周瑛創作的自我現代化，和出社會的學生們大有關係。

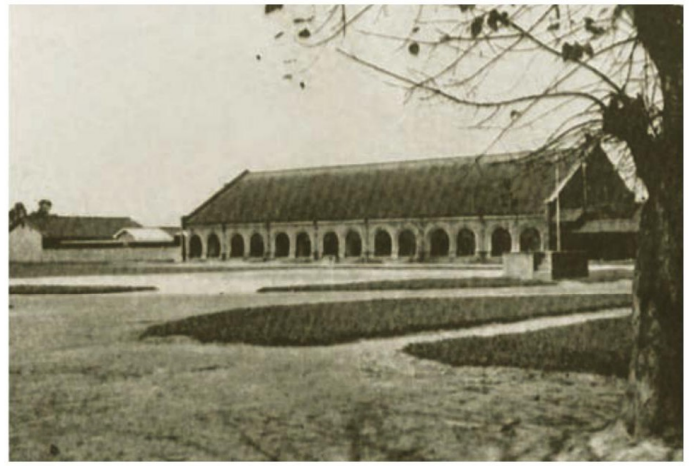
1952年，軍中藝術工作總隊組成時，李仲生跟周瑛同一隊，但當時周瑛尚在古典寫實的階段。李仲生曾在訪問中提到，周瑛曾於公開場合責備那些在外面學習現代繪畫的北師學生（其實大部分是跟他學習的學生）：

其實當時東方畫會的成員都各有面貌，當時蕭勤、霍剛、李元佳都在同一暑假考入臺北師範，他們跟我畫畫，當時藝術科主任周瑛知曉了，特別在週會上把他們叫出來訓話：「你們唸師範只是做小學教師，不是當畫家，搞什麼新派不新派！」（《民生報》，1979/4/17）

話說回來，師範學校的目的是培養老師，周瑛自己又是一路讀師範上來，這一段話也是講得天經地義、理直氣壯。對此，蕭勤回憶起來，並不是很諒解老師的保守行徑，但事過境遷之後也承認或許是環境逼迫



1956年臺北師範學校藝術科素描課堂情形。（藝術家出版社提供）



〔左圖〕

1958年臺北師範學校校門及紅樓。（藝術家出版社提供）

〔右圖〕

臺北師範學校舊禮堂一景。（藝術家出版社提供）

下所造成的巨大認知差異：

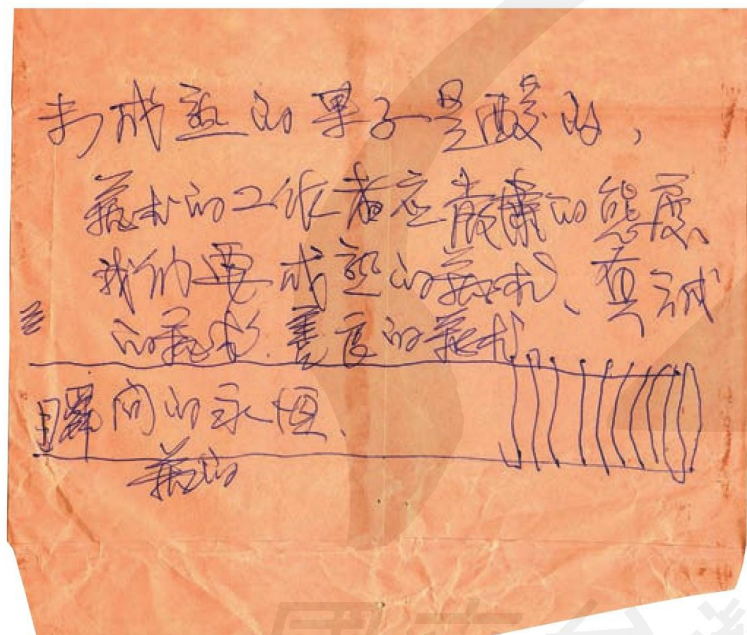
對一位真誠靜默的藝術家而言，我並不很了解，也來不及了解分別多年來，藝術上他的思想進境，他的努力與成就。……我的個人希望與他的教育宗旨目的完全無交集。那年代，嚴苛肅殺，煩悶焦躁。我們是想拋開政治，革新藝術的一代，他想遠離政治，但又是經歷國仇家恨參與了用藝術幫忙宣傳救國的一代。我想大鳴大放，他則看多了管制、威脅與恐懼。

這位臺灣新興藝術健將倒是相當驚訝周瑛後來的轉變，如此和他「殊途同歸」：

藝術上多面向的活潑嘗試，也不再像當年壓抑自己的周老師；或我年輕時覺得嚴苛壓抑我的周老師。

李錫奇的感受就沒那麼強烈，當學校老師對現代藝術充滿敵意之際，他說：「周瑛老師雖然沒有馬上投身到這個陣營，卻抱持寬容態度，讓我們能自由發揮不至被扼殺。」1959年入學的陶藝家陳秋吉回憶，周瑛老師的水彩畫教學相當活潑，會讓學生從水彩混色開始嘗試。畢業多年後，周老師還記得他是「阿吉仔」，並且熱心介紹他到大安國中任教。北師45級，曾為老師塑造半身像的雕塑家郭清治回憶：周老師個性堅毅，是個很有原則的人。雖然嚴肅卻對學生很好，樂於傾聽問題並提供協助。教學有彈性，目的在於培養通才美術老師。水墨畫家江明賢（50級）印象中的周瑛老師態度親切熱誠，把學生當成自己的小孩看待，是為人師表的典範。周老師不要學生跟他畫得一樣，教學觀念新穎，這些都影響了江明賢往後的創作。

不少學生們都表示，周老師的確是位相當嚴格、甚至可說是頗為嚴厲的

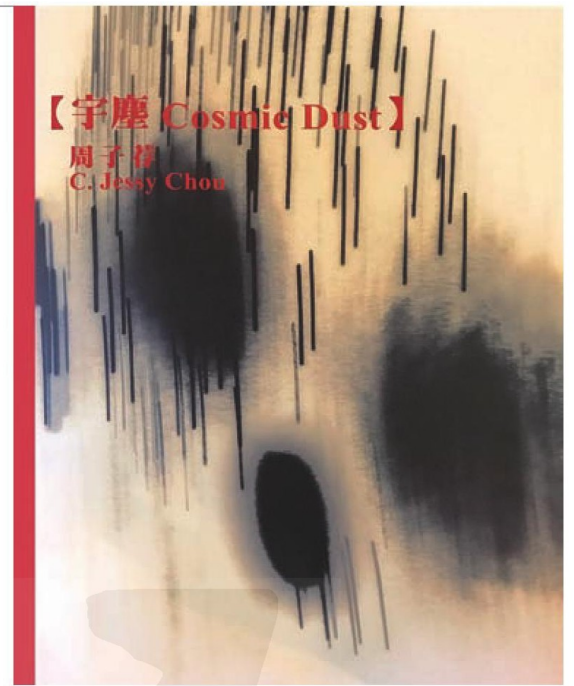


老師。1954年入學的黃照芳第一堂課就被周瑛責罵，甚至當場一面撕掉作業一面說：「我要你恨我三年，然後感謝我一輩子。」活像訓練新軍官的老士兵長。這位藝術家後來獲得美術教育類師鐸獎、油畫造詣甚高，曾獲得全省教員美展第一名。王守英（1934-）曾在訪談中說：「四十年考上北師後，周瑛老師當我們導師，帶領我們作嚴格的素描練習，才開始正式學畫。當時的同班同學有蕭勤、李元佳、黃博鏞等，大家都很認真學習。」他曾獲得全省美展第一名及中興文藝獎章油畫獎。

上素描課時，周瑛會在有問題需要改進的地方打個×，因此學生私下給這位老師「周×」的綽號。教學好表現，有四十六年度省教育廳中等學校及國民學校優良教師獎狀為證（學生何肇衢也同時獲獎，當時在附小服務）！嚴師出高徒，他帶出來的學生中果然出現不少臺灣藝術界的翹楚。

那麼，周瑛本人不做回應，兒子周子荐則替「老子」做了解釋，當時的環境只能說「人在江湖身不由己」，少惹麻煩，是可能的原因，尤其是「隔牆有耳」：

父親個性原開朗活潑，來臺壓抑個性，行事低調，創作少發表。除了家貧家累是個嚴重問題，總教官住隔壁亦是嚴重壓力之一。在那時代，有這位上校級總



教官鄰居，常開著正對畫室的窗，父親心理壓力是很嚴重的。對這點，不分晝夜常來畫室要老師看畫改畫想高談闊論藝術的學生是不太理解的！想想他的畫家朋友們和早期衝勁十足創畫會的北師學生們哪個有此種「優渥」的待遇？多年後我們才知不只此系統還有熟人負責，解嚴前1977年仍有人盯著檢查且被寫報告！

連家裡頭放了個國旗向左飄的徽章（「左傾」之嫌也），都被「抓扒子」密告，驚動中央黨部派人來了解。雖然沒事，倒也嚇出一身冷汗。

何政廣當年也有類似的經驗，是事後才知道，因為有人挺著（也許如同周瑛挺學生）。1960年代，他應《中央日報》主編薛心鎔的邀請在週末版《中央星期雜誌》藝術版擔任特約撰述，報導現代藝術思潮。結果「有人向報社寫信攻擊，社方囑停止刊載」，但在薛先生堅持之下，甘冒壓力與風險，繼續刊登，成就了一位傑出的藝術出版家。何政廣說，周瑛是位很好的老師，總是設身處地為學生著想，不求回報。一位1969年就讀北師的學生回憶起老師的溫馨美術教學情景，歷歷在目：

周老師就是我們班的美術老師，他帶我們穿過草叢，到那時尚未拆遷的林安泰古厝寫生，他教我們做蠟染、做版畫、畫水彩，帶給我們很多新的美術觀念，令我受用良多。他一方面教我們如何認識色彩的世界，發掘出肉眼不易察覺的顏色，例如因光的反射造成頭髮可能是綠色

【左圖】

2018年春，周子荐於國父紀念館舉行畫展時的展品。（藝術家出版社提供）

【右圖】

周瑛的兒子周子荐承繼家傳也是畫家，此為周子荐2018年於國父紀念館畫展畫冊的書影。

【左頁上圖】

周瑛1971年留影。

【左頁中圖】

周瑛手跡——「未成熟的果子是酸的，藝術的工作者應嚴肅的態度，我們要成熟的藝術、真誠的藝術、善良的藝術、瞬間的永恆藝術。」

【左頁下圖】

周瑛 老兵 年代未詳
木刻版畫 6.5×9cm
此畫因左飄的旗幟，曾為周瑛惹來麻煩。

的。他更教我們要有自己的創作面貌，常以童話中的國王為例，說明在創作的世界中，你就是國王，要賞要罰，要廢要立，由你定奪。

另一方面，周老師也極度保護學生免於因犯了政治禁忌而遭無謂困擾：

入學那一年國慶日做海報，我被推為負責人之一，我畫了一幅漫畫：一部代表國家的車子，車上載著一本三民主義，正在「建國之路」上邁進。雖是參考資料而來，我自覺畫得還不錯。周老師說：「這樣不行！」馬上提起筆來在畫面上修改，將在地平線上交會於一點的道路兩邊線條分開來。他說：我原來那樣畫會變成死路一條。當時剛從鄉下踏入臺北，啥事不知，只覺得老師改得有道理，現在想來，仍不免出一身冷汗。因為在當時威權統治的氛圍下，把「建國之路」畫成死路一條，事態會是如何嚴重！後來我才知道，周老師還身負學校安維秘書之職，管的就是思想，如這事犯在別人手上，我不知能如何善了。（資料來源同上）

周瑛（中）與學生倪朝龍（左）等攝於畫展會場。



當時的公開責罵，搞不好是做做樣子，讓政治眼線知道有老師在教訓學生而鬆手，其實真正的目的是保護學生及自己吧？

政治有白色恐怖，戰後臺灣美術在多方發展之餘，也有藝術的「麥卡錫主義」籠罩上空。1947年到1956年間，美國娛樂界、教育工作者被無端指為與共產黨有關，在沒有具體證據下身敗名裂者比

比皆是，臺灣的情況也不遑多讓。更何況1949年臺大、師大才剛剛發生四六事件，不少學生被逮捕。

為師的創作開始在1960年有了變化，而學生早已是大展鴻圖了。例如，蕭勤於1951年就讀臺北師範，1952年入李仲生畫室，與畫室成員成立「東方畫會」，作品多次參加過全國性及國際性展覽。1955年獲西班牙政府獎學金，1959年遷居米蘭發展藝業。而早一年就讀於臺北師範的霍剛在1964年赴米蘭，四次獲得大獎。李錫奇在1955年入學，起初也是向周老師學習木刻，在同儕耳濡目染下浸淫新式藝術，1958年便嶄露頭角，獲國立歷史博物館徵選，和一群現代藝術新秀參加巴西聖保羅雙年展。和李錫奇同班的何政廣也說，他在1975年6月創辦的《藝術家》雜誌，若有新刊發行，周老師會三不五時來電詢問他有興趣的議題，也推薦學生訂購。「我也要追求現代的東西」，這是周瑛向何政廣說的話。看來，教學相長、不恥下問，老師從畢業的學生身上也獲得不少現代藝術知識。蕭瓊瑞也認為：「他以師長之尊，與時俱進，甚至回頭向學生所主張、追求的『現代繪畫』，重新認識、重新學習，乃至全力投入、探索，終至建立了自我獨特的面貌。」誠如龐靜平在〈勤學不倦、創作不懈的周瑛〉所述：

多才多藝、教學相長的周瑛，在不設限及「活到老、學到老」的前提下，其作品真可以說是觸類旁通的……他的「貪心」與「不容易滿

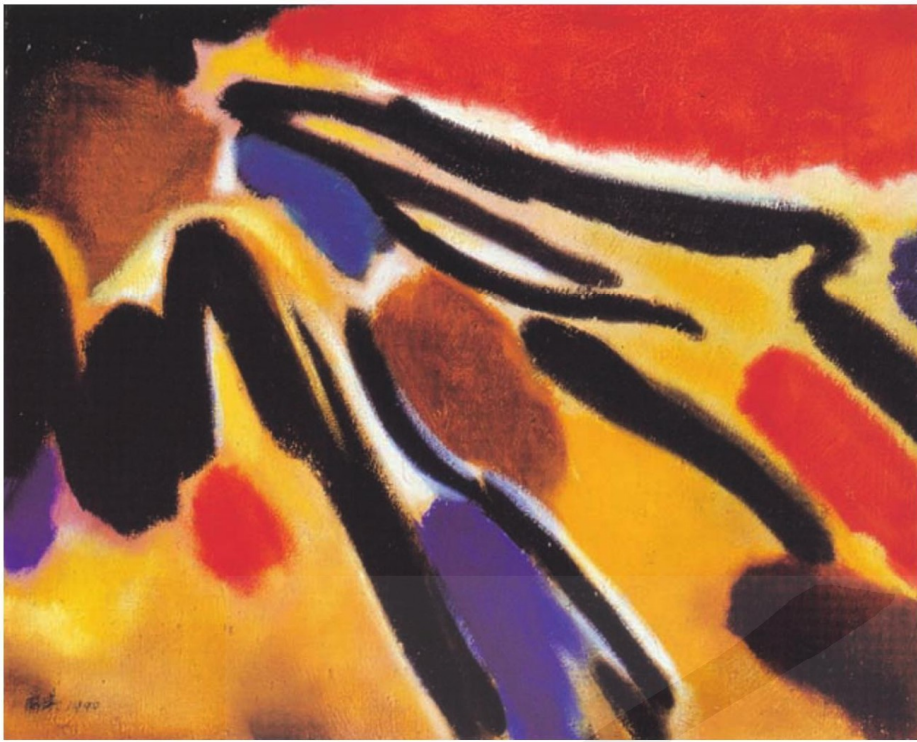


周瑛的學生何政廣於1975年創辦《藝術家》雜誌創刊號封面。

〔左圖〕
周瑛 無題（一） 1990
複合媒材 118×162cm
國立臺灣美術館典藏

〔右圖〕
周瑛 無題（二） 1990
複合媒材 118×162cm
國立臺灣美術館典藏





足」，可以從他最愛從年輕人的展覽及自己失敗的畫作中尋找「新的刺激」……（《雄獅美術》232期，1990/6）



周瑛曾說：「教書使我和時代潮流不至於脫節。」透露了其中端倪。李錫奇表示，畢業後當小學老師，還是常常返回學校找周老師討論藝術上的問題，「後來周老師也開始將創作轉向現代藝術的形式」。當年雖然沒有像學生們一樣有出國遊歷與進修的機會，他仍然可透過和同好切磋、過去學生的資訊交流來獲取藝術新知。直到他在1988至1990年有機會到紐約，梁奕焚形容：「像一個又飢又渴的旅行者，什麼都想要，都想吸納，都想往腦子裡填，往行囊裡裝……。」

周瑛如何構築他的現代藝術觀念呢？在資料缺乏的情況下，他的手稿就成為珍貴的考察依據了。

《現代造形藝術的研究》

這本是周瑛為了升等教授，約完成於1966年的論文。全文寫於綠色格子稿紙上，當時的學生林保堯曾看到女學生協助謄寫。聽說一式三份，相當費工。從內容來看，可以得到許多訊息，特別是破解周瑛轉向現代藝術之謎。他的現代創作的知識準備工作，至少在1966年之前。準備一本論文，花好幾年的功夫是可以想見的。這本論文全面地反映他如何吸納與解讀現代藝術。他公開責備學生「搞什麼新派不新派」約在1951至1953年之間，正是蕭勤、霍剛入學後向李仲生學習的時間點。換言之，約有十年的差距，直到1960年周瑛開始嘗試現代繪畫。前面已提到，從1960年起，周瑛和現代藝術的距離越來越近、越來越理解和接受，最後加入現代藝術陣營。這也就是為什麼入學較早的蕭勤和晚四年入學的李錫奇、何政廣對周老師的這方面的感受不太一樣。

《現代造形藝術的研究》分十一章，共一百八十九頁稿紙，每頁六百字，扣除插圖，約計六、七萬字。首章「藝術與生活」概述人類藝

[左頁上圖]

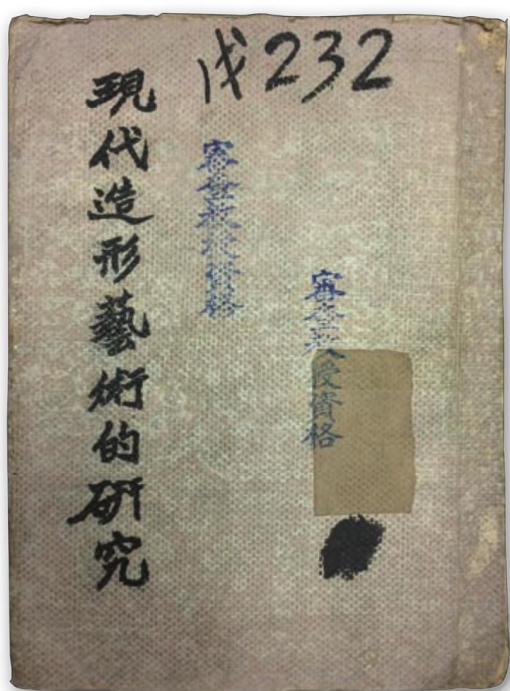
周瑛 作品90-2 1990
油畫 72×91cm

[左頁下圖]

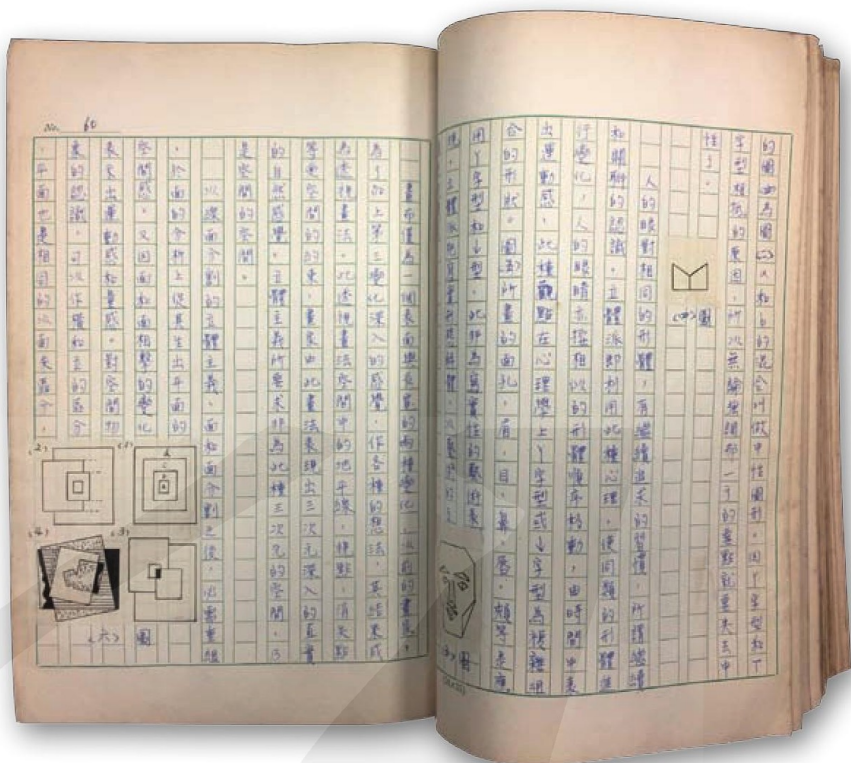
周瑛 作品90-4 1990
複合媒材 130×97cm



周瑛與學生林保堯（右）合影於家中。



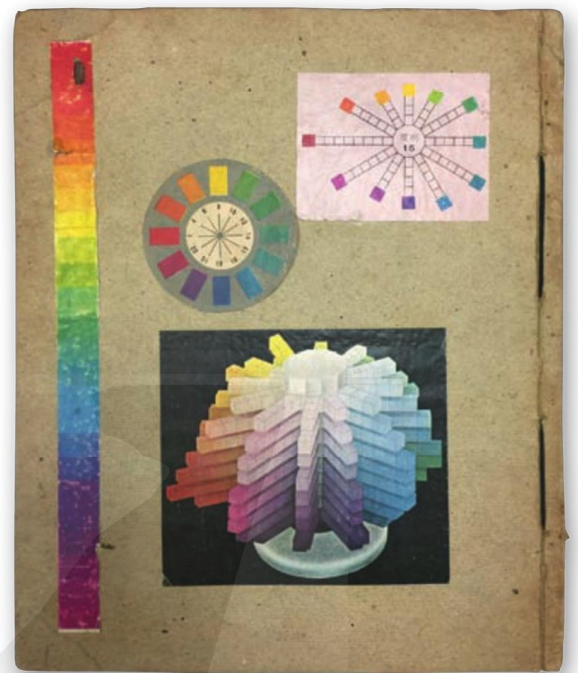
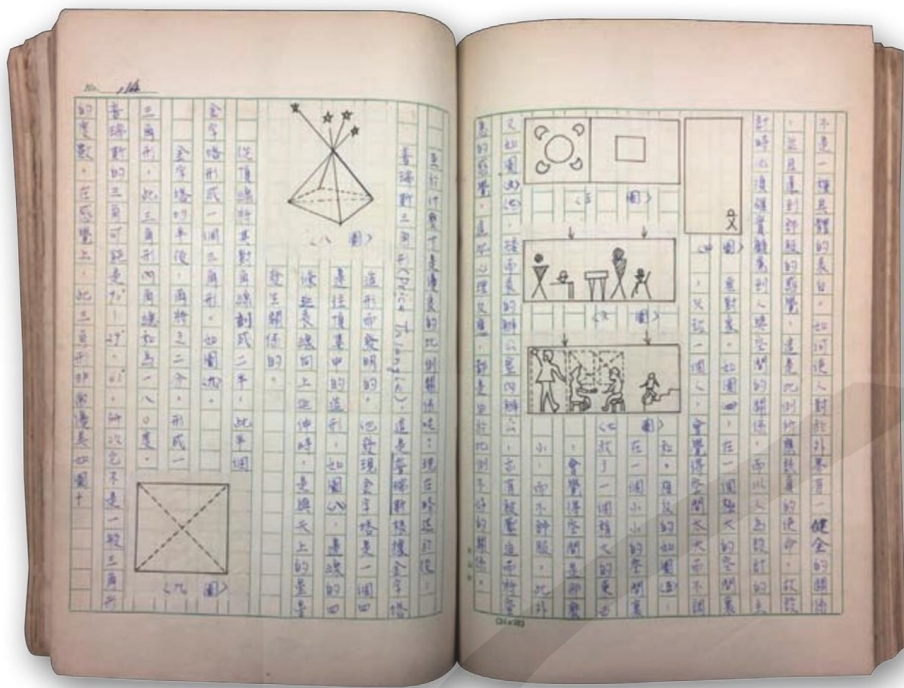
〔左圖〕
1966年左右，周瑛完成《現代造形藝術的研究》論文之封面。



〔右圖〕
手寫、手繪《現代造形藝術的研究》論文的內頁。

術發展，末段引用「生活的目的在增進人類全體的（之）生活，生命的意義在創造宇宙繼起的（之）生命」，並不搭調。三十七筆參考書目中所列前五筆都是政治正確的「交代」：三民主義、國父傳記、蔣介石的國父思想實踐、民生主義、中華文化復興。第十一章結論「我國現代造形藝術創作應有的新趨向」，提到發揚「三民主義藝術」的必要性，但也在字裡行間透露他自己的看法，以開放的心胸接納外來藝術但又強調文化本位的現代藝術發展：

我們不能把外國的造形藝術原樣搬過來，更不能把「中國人」表現成為「外國人」。我們中國藝術必然與世界藝術發生關係，由於彼此接觸的影響，文化便發生新的變化，那是必然的現象，我們應該盡量接受外國的藝術成就，並且站在三民主義哲學的藝術觀點的立場，認清其價值，吸收長處和精華，來充實我們的藝術內涵。……裝腔作勢，外表「中國」的，我們是不需要，我們需要的是「健全的」、「真實的」、「中國的」、「完美的」，以及「內在創造力」而流露的藝術。



〔左圖〕
手寫、手繪《現代造形藝術的研究》論文的內頁。

〔右圖〕
周瑛親手完稿、裝釘的書冊。

這一段表明，扣除「裝腔作勢」的三民主義云云，在筆者看來，其餘是出自肺腑之言，可視為他創作觀念的主張：健全、真實、完美、內在創造、中華文化。

周瑛的這種銜接策略，無獨有偶，甚至頗為普遍。抽象繪畫論述不只是為抽象繪畫辯護，為了奠定其政治正確的基礎，和愛國反共聯結是理所當然的方向。謝愛之〈抽象繪畫的哲學根據〉的結論，在現在看來有些讓人「傻眼」，卻如實地反映當時的策略與心態：

今日人類面臨最大的共匪滲透破壞的威脅，而有些民族尚有重歐輕亞的錯誤觀念，抽象藝術在針對時弊，造成人類文化的保衛神，使自由世界一德一心上，必有其貢獻。所以我認為我國青年應加倍努力從事抽象繪畫以完成時代給予的神聖使命。（《聯合報》，1960/11/26）

《現代造形藝術的研究》架構內容涵蓋面廣，猶如現代藝術與造形學的小百科或教科書，可見周瑛在這方面所下的資料收集與整理的功夫，章節如下：

一、藝術與生活

二、造形藝術教育的重要性

三、造形藝術的演變

〈一〉抽象主義（抽象繪畫的要素、抽象藝術的派別、各國抽象藝術發展的概況、抽象藝術的欣賞、康定斯基和蒙特利安）

〈二〉超現實主義（超現實主義、超現實繪畫的構成要素）

〈三〉新具象主義

〈四〉新寫實主義

〈五〉另藝術的形成

〈六〉卡爾特的機動車

四、造形要素

〈一〉形（形與形態、人為形態的象徵性與時代性、幾何形態、變形、繪畫的空間與形態）

〈二〉點、線、面、立體及其性質

〈三〉繪畫上的點、線、面

〈四〉色彩（色彩與人生的關係、色彩的本質、色彩的混合、色彩的機能、色彩的對比與調合、色彩的配合）

〈五〉構圖

五、造形的原理

〈一〉調合 〈二〉變化與統一

〈三〉節奏（反覆、漸進、迴旋、流動、疏密、方向）

〈四〉對稱（對稱的意義、對稱的各種形式、均衡、黃金律與標準矩形、對照、融合、比例、動的均齊）

六、形態與視覺心理

〈一〉形態的範圍與過去的影響

〈二〉習慣的形與隱迷的形

〈三〉簡明與單純

〈四〉全體、部分與分解

〈五〉類化原則

〈六〉圖形與背景（圖形與背景的關係、容易構成圖形的條件、背景的無形態性、輪廓線的一面性、重合）

〈七〉造形與錯覺

七、形態的技法

〈一〉指畫法 〈二〉糊貼法 〈三〉刮劃法 〈四〉浮花法

〈五〉拓印法 〈六〉型印法 〈七〉疊合法 〈八〉吹流法

〈九〉絹印法 〈十〉騰印法 〈十一〉蠟染法 〈十二〉皴擦法

八、裝飾的否定與技能性

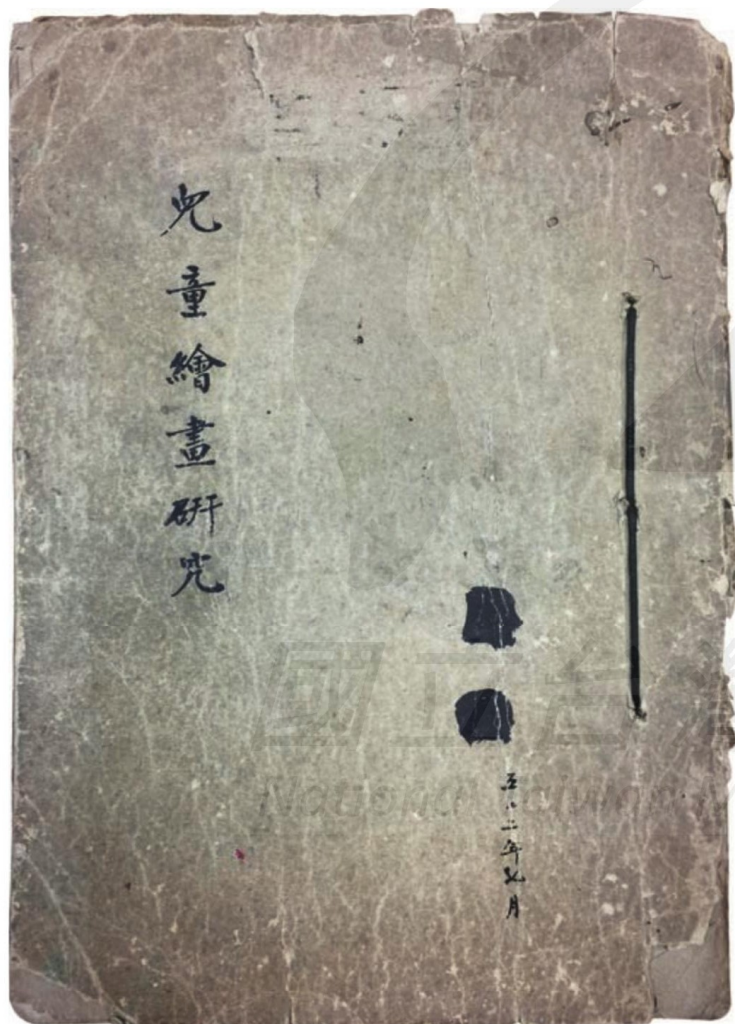
九、形態與機能

十、包浩思的教育

十一、我國現代造形藝術創作應有的新趨向

其他的參考書目部分地透露出他現代美術的參酌來源（有出版社但未註明出版年）：克羅奇的譯著《美學原理》、林風眠《藝術論叢》、陳抱一《洋畫欣賞及美術常識》、虞君質的《藝術概論》和《藝苑精華錄》、莫大元《怎樣教美術》、劉其偉《現代繪畫基本原理》和《抽象藝術造形原理》、陳子明和湯新楣《現代美國繪畫與雕塑》、劉振源《近代西洋美術全集》、姚一葦《藝術的奧秘》、孫旗翻譯《現代藝術哲學》、杜學知《繪畫原始》、趙雅博《抽象藝術論》、伍蠡甫《談藝論》，還有七本日本參考書目及四本中文工藝設計，最後一本是ART AND PERCEPTION，作者“ARNHEIN”，其實作者是Arnheim（Rudolf Arnheim, 1904-2007），書的全名是*Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*（《藝術與視覺感知：創造之眼心理學》），出版於1954年，1974年改版。

這些參考書目的作者都是名重一時的專家。以劉其偉（1912-2002）編譯的《現代繪畫基本原理》（應為誤植，是「理論」才對）為例，劉於1961年成立專門出版美術書籍的歐亞出版社，隔年編譯《現代繪畫基



〔上圖〕
《中央日報》1963年刊登〈「爆發表現」訴諸行動的積極藝術〉剪報。

〔下圖〕
周瑛於1963年7月出版的《兒童繪畫研究》原稿封面。

本理論》，1964年受聘為政工幹校藝術系教授，同年撰《抽象藝術造形原理》。趙雅博神父的《抽象藝術論》出版於1960年，在臺灣是相當早的出版，內容所論：藝術的容積、抽象觀念、抽象與藝術、藝術表現的三種境界、藝術中的醜美、抽象藝術的沒落，對臺灣的抽象藝術論述，理應有一定的奠基。但是，來自海外年輕人傳回的即時藝術訊息並沒有列入，也沒有學報或報章的條目（當時臺灣的學術引用規則並沒有現在的要求這麼嚴格複雜）。他和畢業學生交流頻繁來看，一部分來自學生及年輕留學生的影響應可想見。例如第20頁所描述的「爆發表現派」，其實是和何政廣刊於《中央日報》（1963/3/26）的〈世界繪畫新潮簡介之一「爆發表現」訴諸行動的積極藝術〉有諸多雷同之處。

理解抽象藝術

周瑛關注抽象繪畫，可見於1963年7月出版的《兒童繪畫研究》，比《現代造形藝術的研究》還早三年；也由此可以推測，周瑛研究抽象繪畫，至少是1960年前後，和創作實踐更為同步。在〈抽象畫的指導方法〉一節中定義：

抽象——抽除一切自然形象。

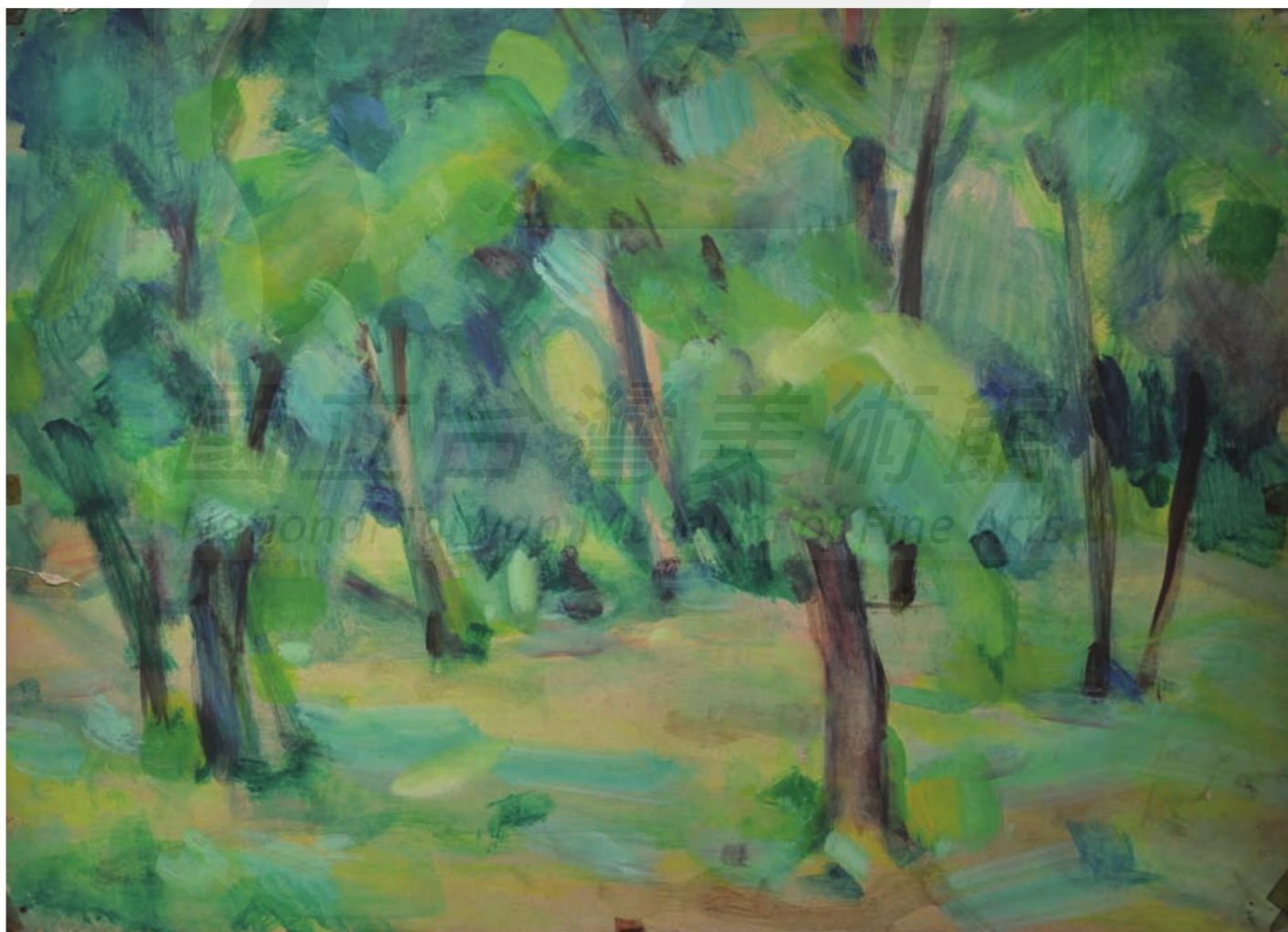
抽象畫——脫離自然形象的純粹繪

畫表現，材料與技法多元，含有音樂性和詩意。

他把抽象畫比喻為音樂，和懂不懂無關，儘管欣賞。他舉出兩個教學法：用顏色漿糊隨興塗抹，以色紙剪裁各種形狀後貼排。雖然是淺顯的描述，可以看出周瑛的抽象畫觀念和自然實物的逼真程度（verisimilitude）成反比。其邏輯與理路和西方抽象藝術的理論架構顯然有差異。

筆者和周老師的公子周子荐先生訪談時，認為周瑛的現代版畫創作有潛意識的流動感，周先生並不同意。他說，他的父親其實是一位「構圖學派」，十足的「造形控」（日語コン，取complex的第一音節，指特殊而強烈的癖好），平時喜歡拿著小紙張草圖起稿，研究、嘗試的意圖明顯。從《現代造形藝術的研究》的內容來看，所言不差，的確如此。

周瑛 綠林 1950年代
水彩、畫紙 39.5×54.5cm





周瑛 逸 1962
水彩、畫紙 71.5×89.5cm

周瑛對西方抽象藝術的整理，採分類與簡介的方式，配上一張剪貼的插圖及說明來進行視覺印證。他綜整抽象藝術的要素，是從形式觀察入手，而非派別的思潮或理論演繹。有時，一位藝術家的名字，前後文並不一致，如介紹荷蘭新造形主義（the De Stijl）藝術家 Piet Mondrian（1872-1944），以「蒙德利安」、「蒙德涼」稱呼；或有些不盡明確之處，如「卡爾特的機動車」一節，其實是Alexander Calder（1898-1976）以mobile命名其作品，中文翻譯是「車」，原於達達主義大師杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）在1931年給予的描述，等同於機動雕塑（kinetic sculpture）的意思，應該是「卡爾特的機動雕塑」才

是正譯。

瑕不掩瑜，「蒙德里安」的「先分析再簡化」手法啟發了周瑛嘗試從具象到抽象的實驗。「蒙德里安從畢加索和勒澤那裡學到了形態可由分析後，再產生單純化，和構成的次序。」這裡指的應該是「樹」系列的水平垂直的簡化、純化過程，示範從寫實繪畫到抽象繪畫的可見變遷痕跡。幾張1950年代、1959年及1960年左右的水彩風景畫作展現這樣的企圖。畫面中樹木的描繪刻意以粗筆表現塊面與筆觸感，色彩也純粹化、空間深度也逐步壓平。留下的是模糊的風景印記，和他先前來自學院訓練的底子不同，似乎有抵抗（或偏離）過往創作路徑的意圖。

■ 獨特的「形態論」

這些介紹中，最具閱讀價值的是周瑛的評論，反映他個人對現代藝術的態度與詮釋，有助於了解他的創作轉向。其中反覆提到「形態」一詞，出現在第四章「造形要素」、第六章「形態與視覺心理」、第七章「形態的技法」、第九章「形態與機能」。全書十一章，扣除頭尾兩章，九章中有四章是關於形態的討論，比例相當高。

形態是什麼？他分造形為純粹形態（pure form）和機能形態（functional form），從所附英文可見，形態是我們現在常說的「形式」。書中界定：

形態則係指一般的形相，包括有形式的意義，在我們經驗體系內的形態，直接由知覺實際感到的所有自然物和器物的形態，是現實形態，以理念所思考出來的形態，非經視覺、觸覺，從非直接的知覺所得者，謂之理念形態。



周瑛胸像雕塑由他的學生郭清治創作。



周瑛的書房兼畫室。

但是，定義中又以「形式」說明，應該是「形」的意思，上述又提到「造形」包含兩種形態。形、形態、形式、造形四個詞同時使用，難免讓人有混淆之感。還有其他形態：

「純粹形態」(pure form)——抽象形態，根據理念形態，並應用點、線表現畫家內在精神，具獨特個性及表現價值。

「機能形態」(functional form)——純粹形態的應用，又謂實用形態。

他又提到「人為形態」、「自然形態」的區別，前者是象徵的、時代性的。他又仔細討論「幾何形態」，從他成熟的抽象構成作品來看，這點頗值得關注：

具有藝術動機及主題的幾何學圖形，其藝術價值，不下於其他所有的圖形。……正確所畫出的形，有比自然的形及偶然的形，更具有美的感動，此種形態於造形上展開本身美的可能性，其發展純為抽象的形態，非由本身開始筆觸的及帶有具象的意味，當然也非為偶然性的形態。以其幾何抽象形態，可以說明組合的條件，探求其美的必然的數量、位置、方向等，純粹是以造形的要素關係。

原來，「組合」、「關係」是周瑛形態學的兩個關鍵詞。我們可解讀他的作品中的造形元素之間的動態、有機、交錯等關係。第六章「形態與視覺心理」（第128頁的標題為「形態視覺的心理」）說明了形態學的「組合」、「關係」和造形心理學的學理、原則頗為接近（參考前面所列該書目次，p.88-89）。第七章「形態的技法」，周瑛現身示範，近四十張的手工小插圖，展現他對肌理紋路的高度處理技術與特殊的關注。例如他常用的拓印法，第160頁就有木板拓印的示範。和他的創作更接近、層次更為複雜的是「騰印法」：

騰印法與絹印法，有許多相似的地方，不過它不需要固定的版面，所以更不需要製版，它能依照作者的意思，將圖形自由移動，或隨時增減圖形，更便利的是它能把自然物的原有紋樣，不需要經過描繪製版，直接就能夠把它印出來，並且還可以套色、重印，應用的工具就是印講義的油印機和滾筒、墨盤、油印的油墨，就可以了。

這個說明正是他的木石系列的創作方法，而背後的現代藝術觀念則來自「形態」與「抽象」觀念的支撐。除此之外，一本薄薄的色彩學剪貼筆記本，應該是講義，也顯示在色彩學上有過嚴謹的整理。

總的看來，周瑛在理論準備與資料綜整上用功甚深，在創作技法的實踐上也相當到位，在態度上具強烈實驗精神。萬事俱備後，一旦東風吹起，自然萬箭齊發。

【周瑛著作《現代造形藝術的研究》插圖】

周瑛所著論文《現代造形藝術的研究》中，每一幅插圖均是親手繪製的原作。以下選取「形態的技法」中的部分圖例，呈現出各式各樣的技法。



用型板代筆上下反覆移動刮出，唯分開時要加快速度。



將顏色塗在紙上，然後用手掌塗抹。



用紙團柔擦。



用五指畫出花紋。



用型板代筆上下反覆移動刮出。



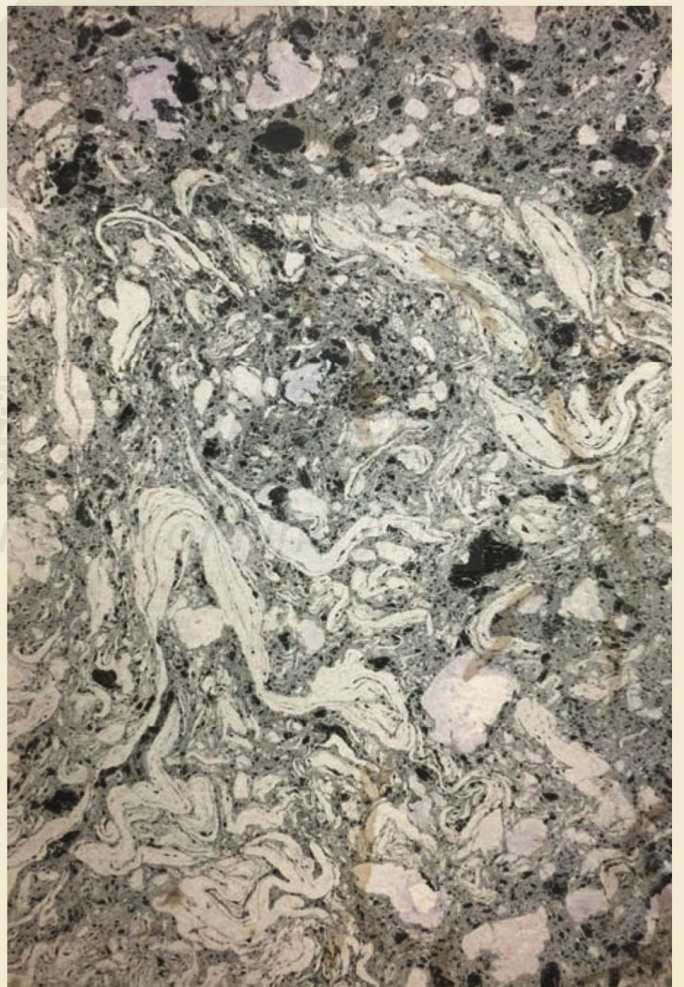
做法同左頁左中、左下圖。



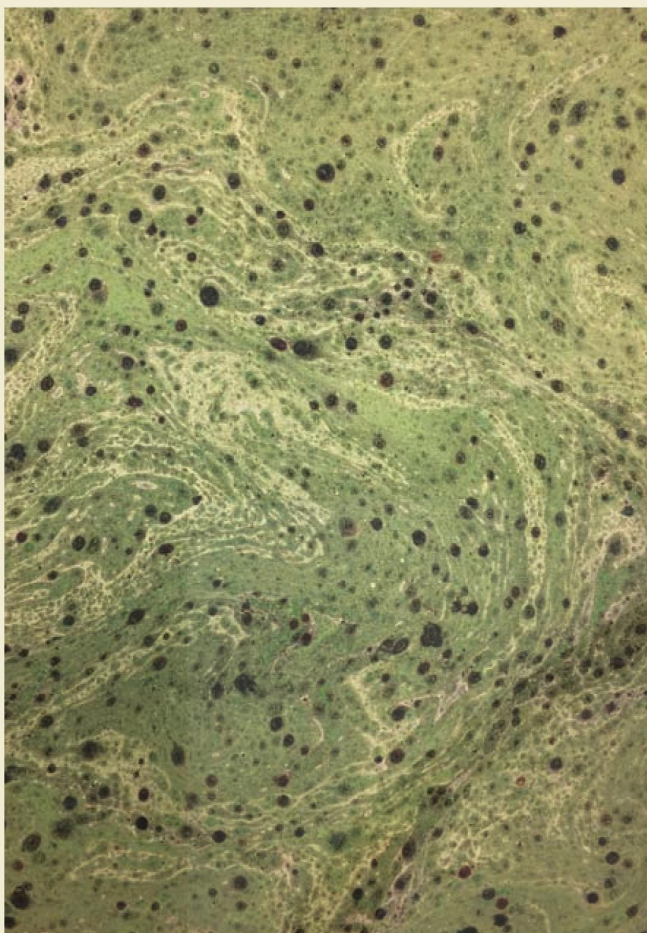
顏色紙刮畫法。



水性顏料作品。



水性顏料作品。



油性顏料作品。



油性顏料作品。



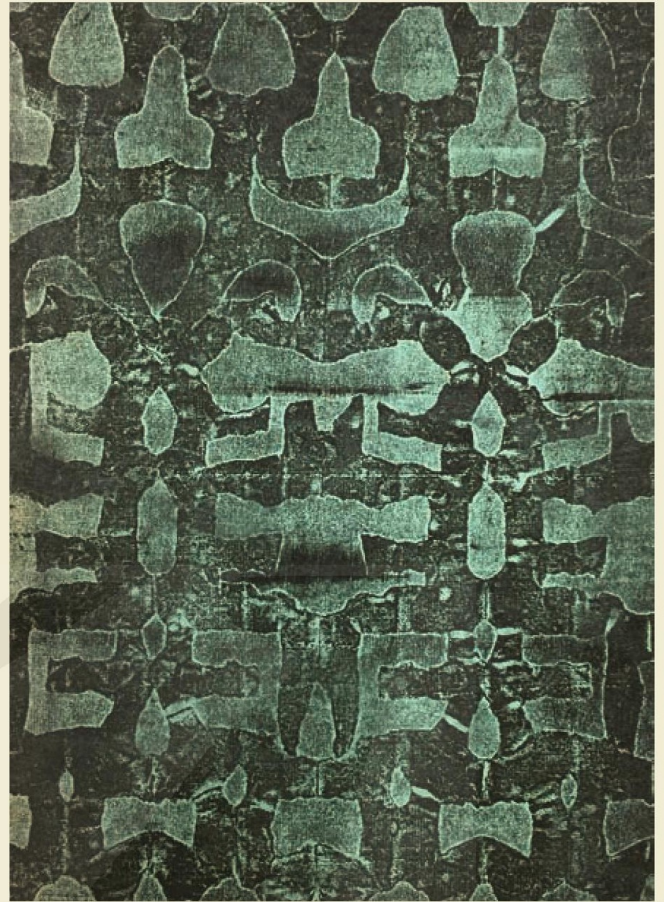
油性顏料作品。



油性顏料作品。



用樹葉拓印法。



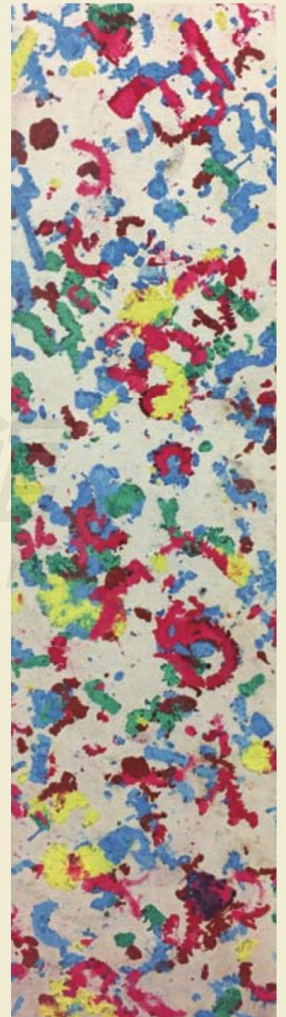
騰印法。



用木板拓印法



騰印法。



蠟染法。