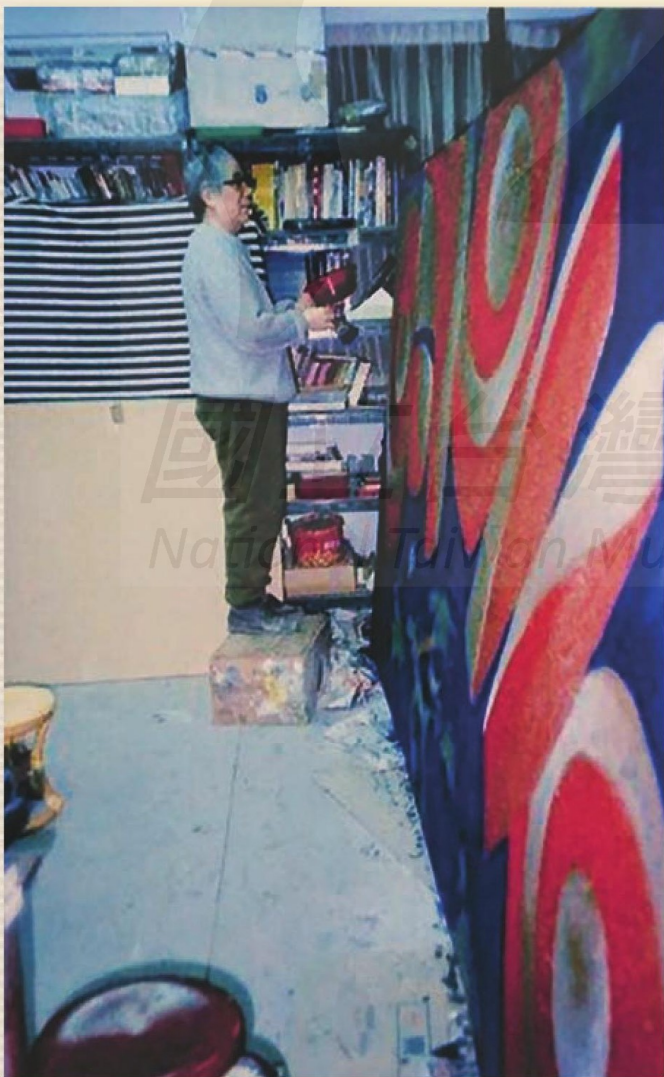


六、見證木石情緣

周瑛的現代繪畫之路，從風景畫的簡化開始。1959至1969年間，畫面上刻意地模糊輪廓、色塊與空間，另一方面，他也運用線條、空白來營造東方氛圍。圓點、環形、具書寫感的線條持續成為他成熟風格的主要造形要素，動態、漸層體現他的「型態」概念。1970至1975年，造形元素更為精簡，組合語言明白可見；在留白背景中，更有集中之感，風格已近成熟。木石紋也都出現。發展於1980年至1990年的「石之頌」系列是巔峰之作。1985至1996年間「不定形」系列，嘗試自動性技法，有意要去除人為介入。1995年木紋拼貼，引進「現成物」觀念，作品跳脫原先設定的明暗或疊加的立體感。



【右頁圖】

周瑛 有小鳥的樹 1995
複合媒材 180×120cm

1996年，周瑛繪製大尺幅作品〈旋〉時的工作情景。





周瑛 觀-1 1962
水彩、畫紙 73×99cm

■ 探索構成、突破藝境(1959-1969)

周瑛在現代藝術理論上的鋪陳與建立約在1960年左右，本書第四章摘要分析他1963年的《兒童繪畫研究》、1966年完成的《現代造形藝術的研究》顯示，他對西方抽象藝術與現代造型原理已了然於心，對各種肌理技法及色彩的研究也相當透澈。看來是胸有成竹，用現代的話來說，是：「我準備好啦！」

讓我們從他的作品見證這蛻變的時刻……。

從他的創作時序來看，他的現代化之路，從風景畫的簡化開始摸索起。

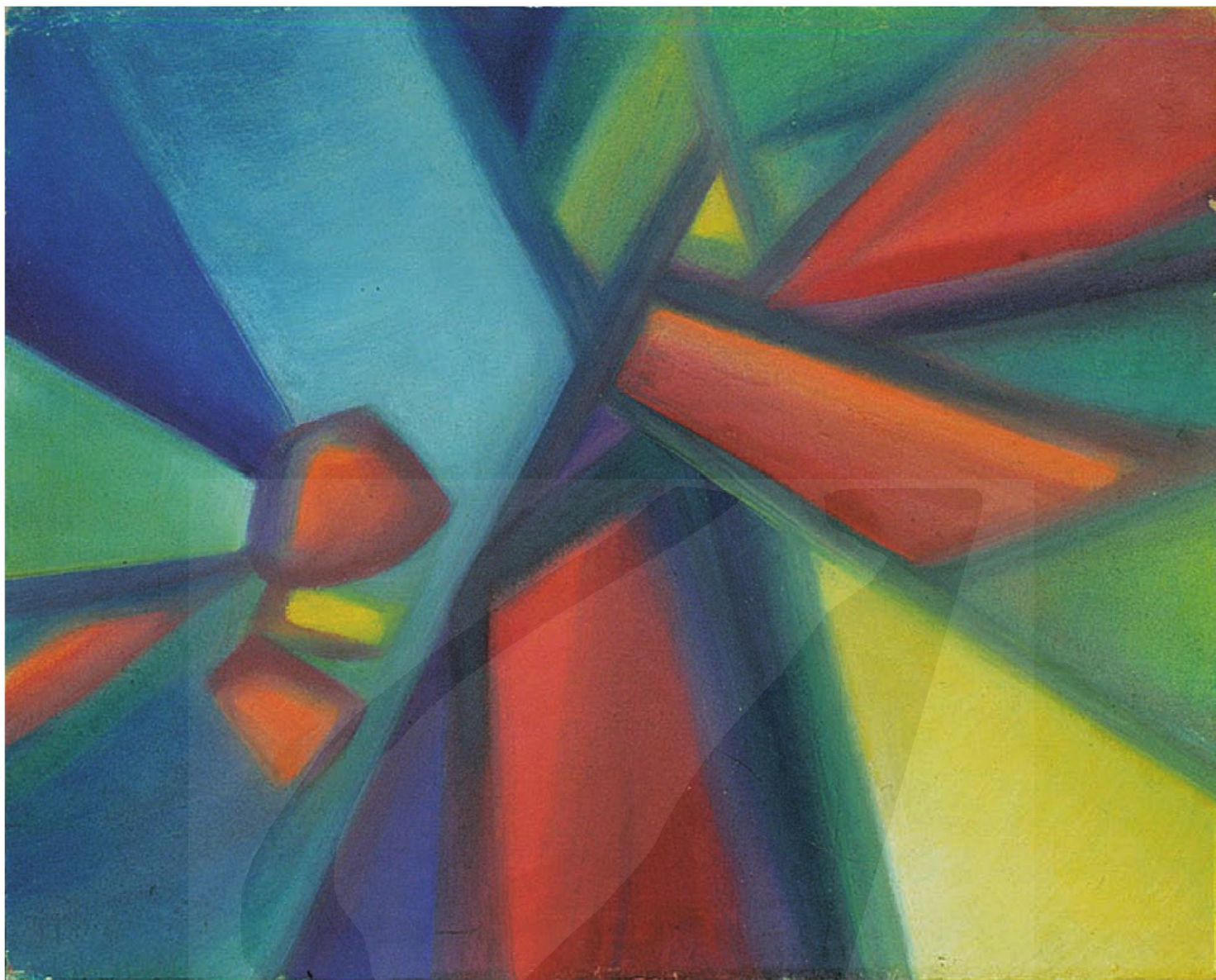
首先，兩件1959年以及一件年代不明但判斷是類似的水彩風景畫作品，畫面上刻意地模糊輪廓、色塊與空間，筆觸的游移明顯可見。



周瑛 觀-2 1962
水彩、畫紙 73×99cm

看來是有突破的強烈意圖，雖然主題、物象、背景、空間深度仍然可以辨識，沒有跳脫出來，整體判斷，比較接近印象派的手法。1962年的〈逸〉、〈憶〉、〈天堂〉，已經將畫面完全非形象化。去形去線之後，色彩也沒有服務於形狀了，色的明度彩度秩序開始有自己的邏輯表現。明暗流動色面聚集交錯，看得到、也可以想見有空間深度的暗示，如流雲、天空。相反的，同一年創作的另外三張作品則嘗試塊面組合。〈觀-1〉、〈觀-2〉、〈觀-3〉(P.126) 是用深色輪廓的直曲線造形，大致上採用紅黃藍的色彩三原色，每一塊造形有漸層處理，組構方法還是像上面三件作品一樣，有交疊、聚集，集中之處向後退縮產生深度視覺效果。這樣的嘗試主要是運用造形來進行構成實驗。以曲線、圓形交疊、揖讓的設計，也可見於兩件作品〈大圓小圓〉(P.127)、〈雙人舞〉(P.128)。

稍晚第三種探索比較有東方元素的引入，約在1963至1965年之間，



周瑛 觀-3 1962
水彩、畫紙 73×99cm

運用黑色粗線條進行對稱或非對稱性的設計。非對稱性的〈恬〉(P.129上圖)(此看似人體坐姿的作品後來轉換成1983年的〈石之頌〉(P.129下圖))及其他兩三張作品看似行草書；對稱性的則有裝飾性意味，像篆書線條與結構。平滑粗壯的黑線條有些許明暗肌理的處理痕跡(如大理石裂痕)，形成稍許的空間暗示，但不若前述作品有深度集中點，平面感稍增。和上面兩種嘗試最大的不同是「去背」。因為背景留白，襯托主題，不免讓人聯想到中國書法或青銅器上的蟠龍圖騰。另一方面，造形並不侷限於畫界之內，而是被框架線阻隔，暗示一種畫裡畫外通透之意，線條造形持續延伸，這是現代繪畫的基本要素之一。同時，圓點、環形、具書寫感的線條持續成為他成熟風格的三個主要造形要素。動態、漸層，他所強調的「型態」概念持續發酵。

[右頁圖]
周瑛 大圓小圓
60年代初期 複合版畫
78×45.5cm





周瑛 雙人舞 60年代初期 複合版畫 59.8×42cm



周瑛 恬 1963
複合版畫 52×56cm



周瑛 石之嶺 1983
複合版畫 53.5×54.5cm

周瑛 石之頤14 1983
複合版畫 50×50cm



周瑛 石之頤16 1983
複合版畫 50×50cm



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



[左圖]
周瑛 無題
1971 複合版畫

[右圖]
周瑛 無題
1971 複合版畫

凝塑肌理、形構畫面(1970-1975)

這一階段，造形元素更為精簡，組合語言明白可見；在留白背景中，更有集中之感，風格已近成熟。木石紋也都出現了。1971年的兩件〈無題〉作品，帶著藍、棕紋理的木片排置得像毛筆左右上下運動的趨勢，明暗對比安排則像是墨色運用下的深淺乾濕效果。1972年的〈構〉(P.133上圖)、〈帆〉(P.132)以三角形、方形橫直地拼疊為透明構成，年輪紋路在暗色背景中若隱若現。但是，透明交疊的處理後來並未成為周瑛作品元素的主力。另外五件1972年的作品，〈流〉(P.65)以紅黑兩組圓形搭配黃橘色重疊雙斜波浪線，平穩中有些微動勢。橘色曲線有木拓紋理隱現。〈構(一)〉(P.133左下圖)由不規則之直邊木片組成，紋理明顯，四片重疊並且由橘轉綠，重疊處以明暗對比，左下置一獨立的墨綠色木片，右邊有一漸層圓形，動勢極隱微但可察。〈旭〉(P.134)一作如題所示，是旭日東昇的意思。似M形或W形的暗棕色木紋造形（象徵山脈）置於畫面中心處，右上角橘色圓形太陽讓靠近它的M形邊緣有微光之感。簡單扼要、視覺語言強烈但層次稍平淡。〈祥〉(P.135)的配置同〈旭〉，但書寫性的暗示很強，讓



周瑛 帆 1971 複合版畫 70×88cm



〔上圖〕周瑛 構 1972 複合版畫 57×44cm

〔下左圖〕周瑛 構（一） 1972 複合版畫 62×62cm 國立臺灣美術館典藏

〔下右圖〕周瑛 構（二） 1974 複合版畫 60.8×60.8cm



周瑛 旭 1972
複合版畫 45×49cm
國立臺灣美術館典藏

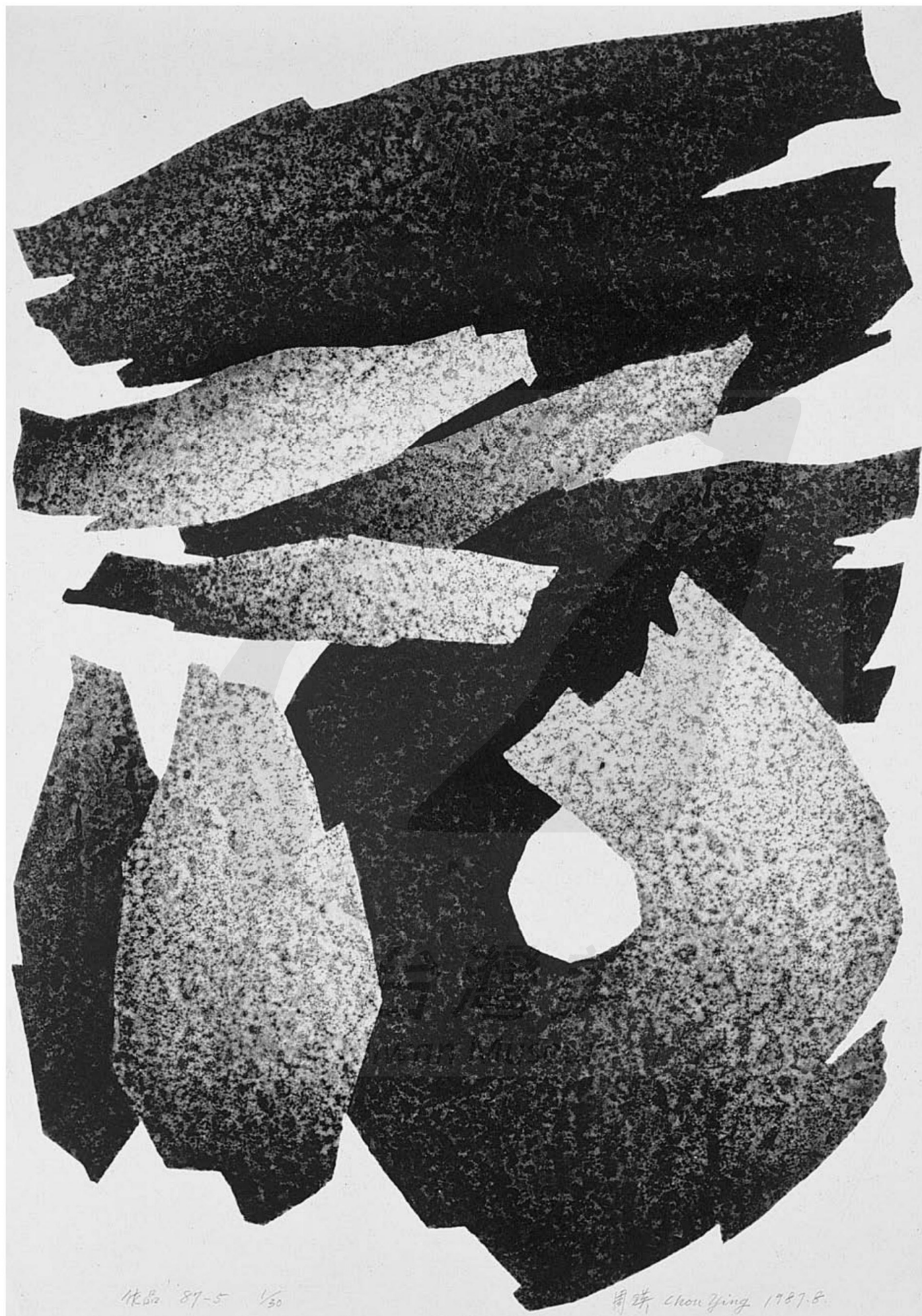
人聯想行草運筆時左右晃盪旋轉之後以一點結束的狀態。〈祈〉(P.105)也會讓人聯想到書法書寫的律動情狀。無怪乎當他這些作品參加版畫八家聯展時，獲得的評價是：「構圖帶有濃厚抽象味，藉由木紋的迴旋，使畫面昇起幻覺感」。再次顯示，現代造型的關係、動勢是他戮力經營的主題。1975年，中華民國畫學會頒給他金爵獎的評價是有東方風格，互映前述的分析。其實，這件作品的構圖有「進化版」，1987年的〈作品87-4〉(P.118)、〈作品87-5〉(P.136)和〈祈〉的構圖極為相近，都是橫直帶轉



周瑛 祥 1972
複合版畫 69×68cm

的交錯動勢，但可以比對出兩段創作焦點的發展線索與差異。

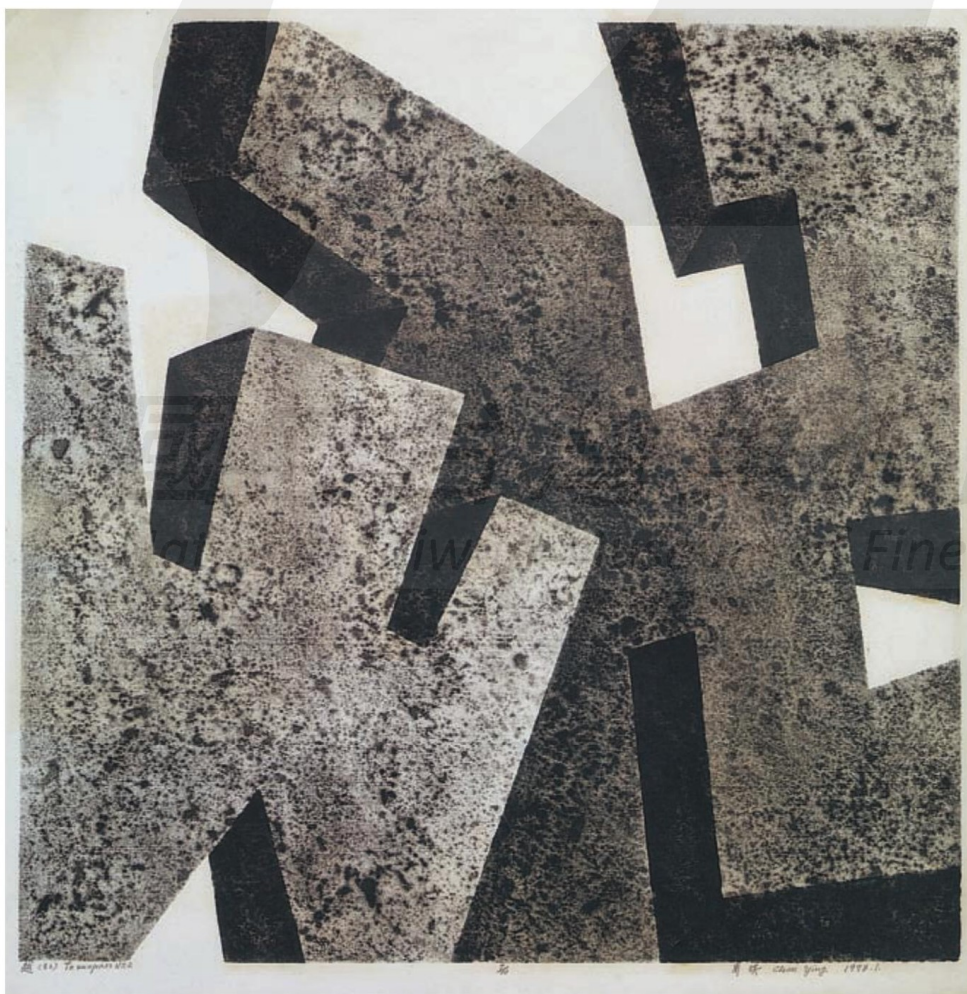
1973年的〈越（之一、之二）〉（P137上、下圖），由三塊由左而右疊置，紋理好像鏽蝕的感覺、又有暗影表示立體之感，暗棕色調看似生鐵材質，質感厚重。而黑白的〈越（之二）〉看起來像石頭的色澤，可說是後來「石之頌」的模本之一。1974年的〈構（二）〉（P133右下圖）由三個直線帶點彎曲的黑色造形圍繞著橘色造形，分立挨靠而不重疊，僅依賴造形間的距離與方向讓畫面產生引力與動勢。



周瑛 作品87-5 1987 複合版畫 109×79cm



周瑛 越（之一） 1973
複合版畫 85×84cm



周瑛 越（之二） 1973
複合版畫 85×84.2cm

[右頁圖]

周瑛 吉祥之二 1975
絹版版畫 58×45cm

三件高彩的〈吉祥（之一、之二、之三）〉（1975）極為少見，造形組合完整，也沒有上述漸層、肌理的處理，之後也沒有類似作品。構圖對稱如平面設計，造形組成緊湊而具理性，配色對比鮮麗，隱約可見的古代錢幣（刀幣、布幣）造形，帶有東方氣息，但又因為是平面構成，也有現代氣息。

[左圖]

周瑛 吉祥之一 1975
絹版版畫 58×45cm
國立臺灣美術館典藏

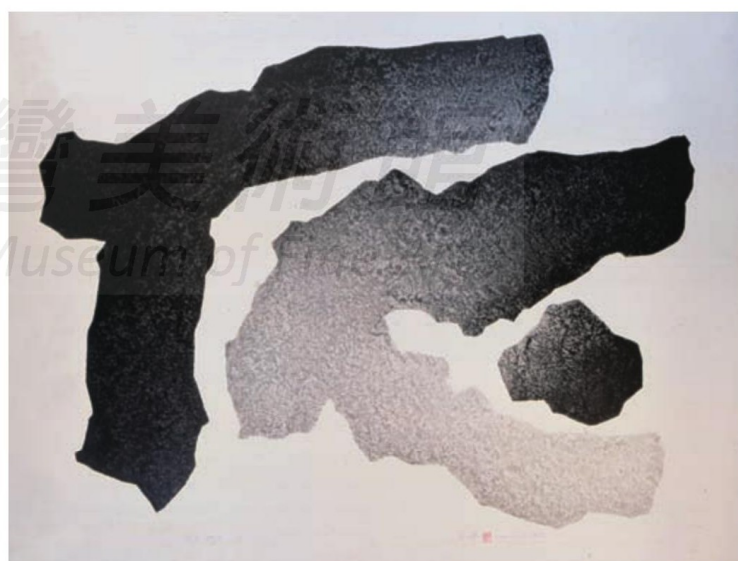
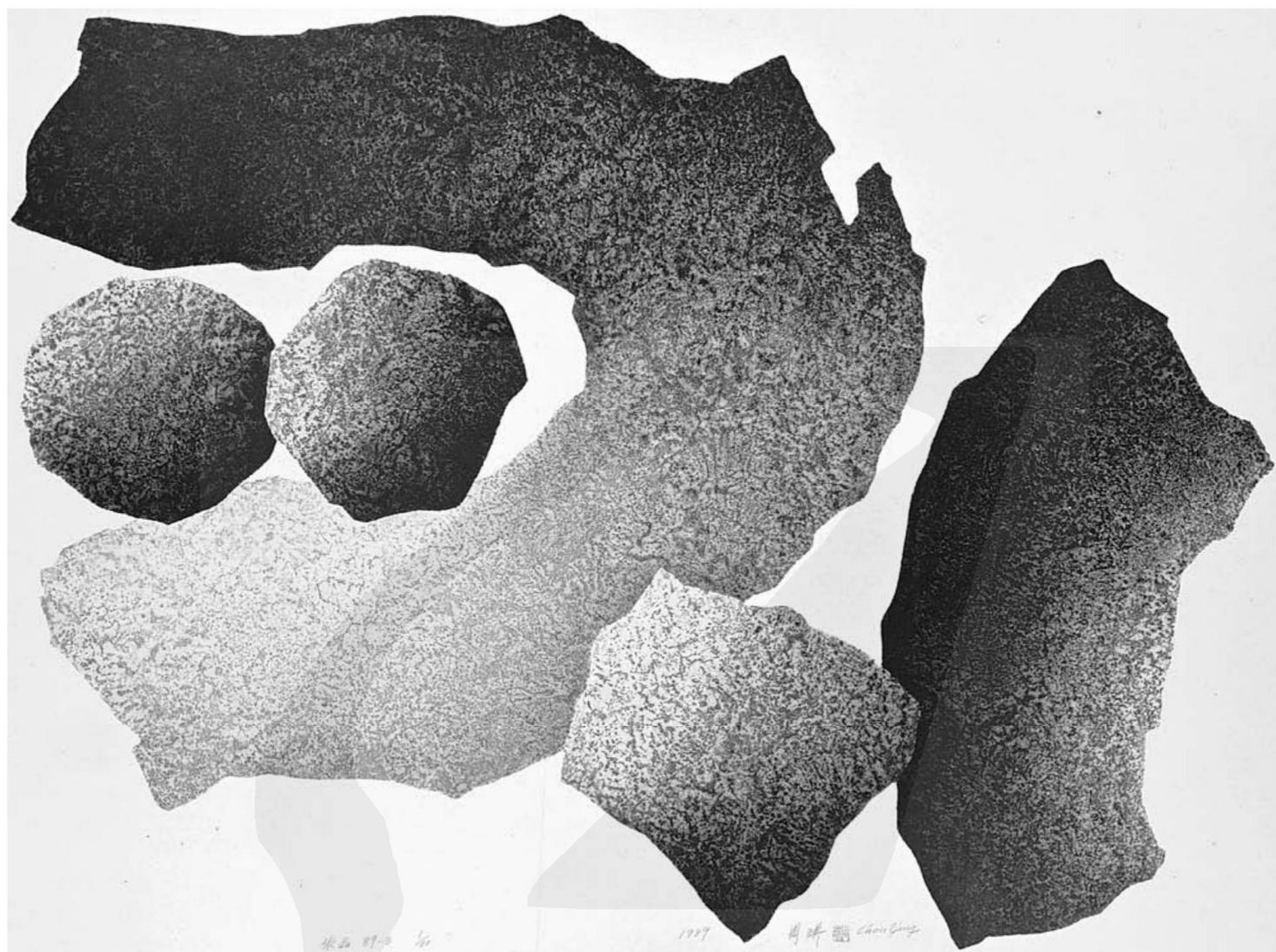
未完成的圓圈C形，首度出現在1973年的〈構〉（P.141）。肌理厚重、明暗漸層的三片黛藍造型橫擺著，中間夾著像10的阿拉伯數字，0的左邊有開口，開口內外各含小暗紅圓形各一顆，相互呼應，動感內斂（狀若「龍吐珠」）。被凹彎的C字型狀加上圓形的內外呼應，是他特別鍾愛的「造型密碼」，在各系列中反覆使用可以看得出來。〈作品89-7〉（1989，P.140左下圖）裡樸素的C字型，既可獨撐大局，又可搭配點與線，譜出更複雜的構成協奏曲目。最後，肌理的處理近似石片，頗為厚

[右圖]

周瑛 吉祥之三 1975
絹版版畫 58×44.2cm
國立臺灣美術館典藏







上圖 周瑛 作品89-3 1989 複合版畫 115×148cm

左下圖 周瑛 作品89-7 1989 複合版畫 115×148cm 國立臺灣美術館典藏

右下圖 周瑛 作品89-9 1989 複合版畫 115×148cm



周瑛 構 1973 複合版畫 130×94cm

重，為「石之頌」系列埋下伏筆，同時又有書法短線條的書寫感。可以說是風格定形的作品。

不過，周瑛在開發新創風格並且準備展覽之際，因同道搶先發表，只得臨時喊停。當時的學生曾聽聞周老師數度慨歎：「你的作品先發表，你就是發明，你跟著發表一樣的東西，你就是抄襲。」這一段軼事所指何人，就隨風而去。周瑛繼續實驗創新，於是有了「石之頌」系列。

■ 巔峰之作「石之頌」系列(1980-1990)

周瑛的〈石之頌（三）〉(P.113)獲得1983年中華民國國際版畫展文建會主任委員獎，震驚了大家。何政廣回憶說，當時他聽到這個消息時，非常驚訝，才知道老師有厲害的「這一招」。他的得獎感言如下：

我做版畫是由木刻入手，其後嘗試各種素材的表現，得獎作品〈石之頌（三）〉，是我試圖以中國傳統人文精神表現抽象化之繪畫概念，以幾個單純又具現代變化的造形，互相疊置，展開彼此互為呼應的關係，襯托出整件作品的動勢和張力來。我認為〈石之頌〉作品還是藉造形傳達寧靜致遠的那股勃發生意的心理現象。

由此看來，周瑛不再滿足於西方現代造型發展的研究心得，開始加入自我文化的因素，當然也可以想見是受到當時中國現代畫運動的氛圍感染，更多的是來自他藝術軌跡的反芻，總和為文化認同的表現。

除了透露原先探索的諸多元素：量體造型、肌理質感、造型抽象、排列組合、空間營造、形態動勢、書寫線條、去背留白、對比漸層、重疊交錯之外，〈石之頌（三）〉加入了新的元素：捲曲與崎嶇的邊緣。造型組構更為自然，活像澳洲原住民樹皮畫的剝落樹皮懸掛在半空中晃動的感覺，優雅自然，意味無窮，沉靜中蘊含動勢。這是周瑛獨有的造型語言，在歷經理論研究與實踐研發之後的甘美果實，有著「萬物靜



周瑛 石之頌70 1986
複合版畫 71×90cm

觀皆自得」的內斂與內蘊。1987年第二次獲得同樣獎項的作品〈作品87-4〉(P.118)，更像毛筆分岔的書寫律動，一氣呵成，韻味與力道俱足。

稍早1980年代有一件名稱不詳的作品(P.55)，不規則線條交錯重疊，肌理也是不規則的皺褶，不是他一般處理的漸層明暗方式，讓人想起李錫奇在1964年以帆布皺擦出來的系列，或劉國松的拓墨畫期(1961-1966)的作品，當然創作理念及演變軌跡不盡相同，殊途同歸，都是現代中國畫或中國現代畫的開發創造。

另外，「石之頌」系列在1986年有一件真正看起來是立體的綠色石頭飄浮的作品(〈石之頌70〉)，因為過於寫實指涉，缺乏象徵或隱喻的

想像力與藝術力，不甚成功，後來也沒有相關系列的創作出現。

其他系列作品，優游自在，游刃有餘，一點、一線、一面，或連結或分散，或翻轉或崩裂，均是周氏藝術語言的展現。一些直邊造型排列的作品讓人聯想到山水畫的韻味，趣味簡潔而優雅，彷彿是一首首的詞曲，並有現代品味——更正確地說是現代東方品味。

周瑛的蛻變，化蛹現代，已脫殼振翅高飛。同時間，他已悄悄發展另一系列的實驗與探索。因為，真正的藝術家，是不會滿足於原地踏步的。

■ 不定形嘗試（1985-1996）

這一系列的不定形嘗試，像是自動性技法，似乎有意要去除人為介入，讓色料形成自然的竄流，自成一格。這些實驗性作品都體現了現代主義的繪畫原理。在功成名就的「石之頌」系列之後，這樣的突兀之舉，和後來木頭裂紋的創作系列有「暗渡陳倉」之感。1985年的兩件純肌理無造型的〈作品85-10〉、〈作品85-15〉，透露創作再出發的訊息。〈作品88-6〉（1988），抖動的黑色線條在畫面流竄，擁擠的空間再填上紅綠色彩，重回「滿版」畫面，沒有留白，仍有一點點書寫性，但視

覺性更勝。〈作品88-7〉（P.146上圖）、〈作品88-8〉（P.147上圖）、〈作品88-9〉（P.146下圖）、〈作品88-10〉（P.147下圖）、〈作品89-15〉被放入周瑛1989年在史博館國家畫廊的畫冊《周瑛CHOU YING》內，該畫冊底頁則是上面的〈作品88-6〉，足見這系列受到畫家本人重視的程度。〈石之頌21〉（1988，P.151）很特別地把彩色鋸齒線條和石紋圖形並置，是罕見作品。1990年的三件油彩〈作品90-2〉、〈作品90-3〉、〈作品90-4〉，筆觸畢現，動感強烈。1989年的幾件石膏板（〈作品89-27〉（P.150上圖）、〈作品89-29〉（P.150下圖）），關注於石膏硬化後的紋路變化，讓紋理自身構成畫面，也是現代繪畫觀念純





周瑛 作品88-6 1988
木刻版畫 60×60cm

粹性與「自主化」(autonomy)的展現(如上所說「自成一格」)。1990年的〈無題(一)〉、〈無題(二)〉(P.83左、右圖)以真正的繩線裝置、黏貼，產生立體感，可以看作是扭動線條的另類思考；畫面分割在後來的木裂紋拼貼成為背景的主要處理方式。

1992年的〈作品92-1〉(P.148上圖)、〈作品92-2〉、〈作品92-2-10〉，延伸到1996年的〈聚〉(P.148下圖)、〈聚-1〉(P.149上圖)、〈聚-2〉(P.149下圖)，仿如木刻版畫底板狀並直接上色作品，沒有中心主題，向畫面外延伸，彷彿是圖樣設計的截取稿。曾有一段不短時間(1960年代)，因為家境困頓，周瑛曾

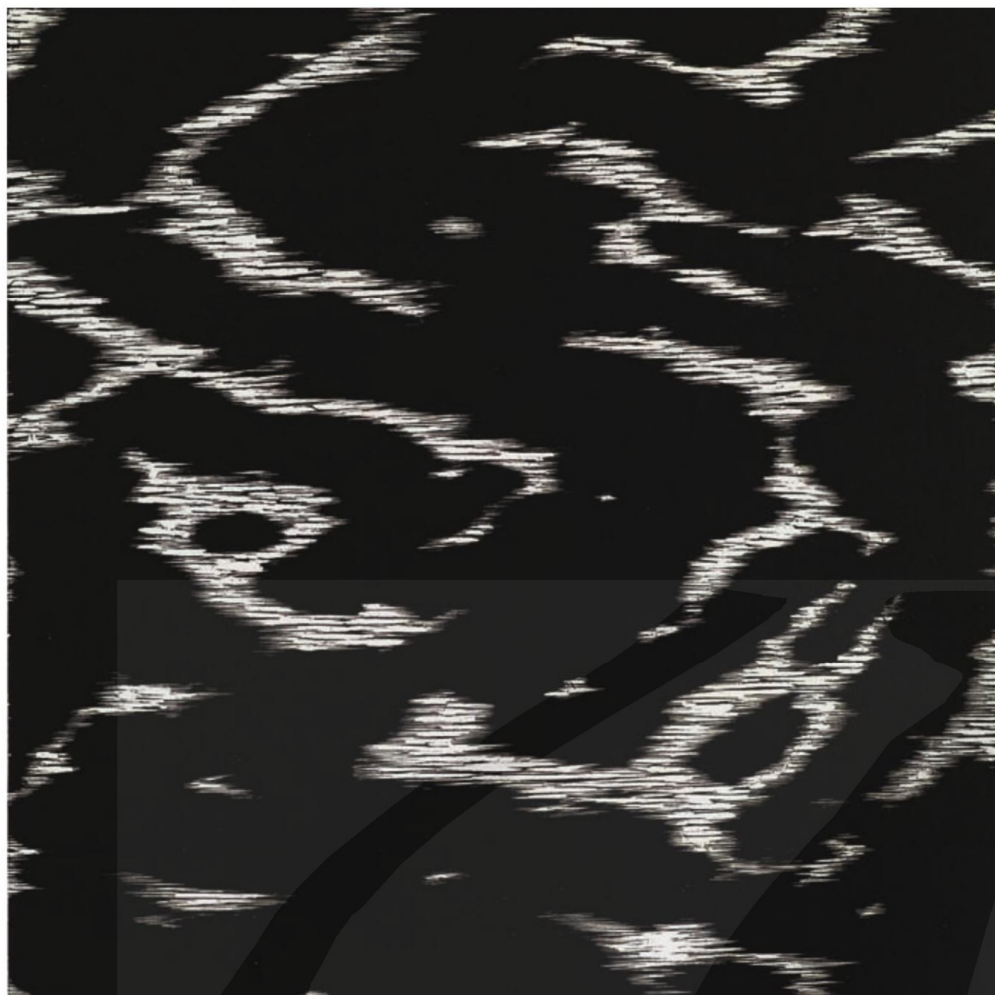
周瑛 作品88-7 1988
木刻版畫 60×60cm



周瑛 作品88-9 1988
木刻版畫 60×60cm



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



周瑛 作品88-8 1988
木刻版畫 60×60cm



周瑛 作品88-10 1988
木刻版畫 60×60cm

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





[左頁上圖]

周瑛 作品92-1 1992
油畫材 80×100cm

[左頁下圖]

周瑛 聚 1996
複合媒材 180×240cm



周瑛 聚-1 2003
複合媒材 120×120cm

周瑛 聚-2 2003
複合媒材 120×120cm



Chou Ying 89-29 1/20

周英 Chou Ying 1989



Chou Ying 89-29 1/20

周英 Chou Ying 1989

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



[左頁上圖]

周瑛 作品89-27 1989
石膏版畫 39×54cm

[左頁下圖]

周瑛 作品89-29 1989
石膏版畫 39×54cm

周瑛 石之頤21 1988
複合版畫 78×108cm

接布料圖案設計的工作用以貼補家用。他曾向畫商賒帳買了顏料和畫布，為該商人畫了一張所謂的「外銷風景畫」，結果被畫商私藏不外賣，因為不是「俗畫」，並勸他不要浪費藝術才華，「委身賣藝」。後來周瑛就用剩餘的顏料畫了四張幾何創作參加校慶展覽。從這些作品，或可推想當時的那四件抽象油畫的模樣了。

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

■ 木紋裝置 (1995)

複製紋樣，不如讓木紋自身說話！謎樣的紋樣終於在他的創作後期大方地出現：「木之讚」系列。這些長寬各180公分及120公分的「大」作，在周瑛齊備西方藝術觀念、融會東方符碼、深化造型、凝鍊構成之後，應是值得耐人尋味的。此時，工藝勞動的痕跡遠遠比手的刻劃與描繪來得多，所謂making大於painting，因此藝術的純粹性提升了，「現成物」的觀念引進來了，裝置與拼貼藝術的意味濃厚，讓作品跳脫原先設



[左圖]

周瑛 生之初 1995
複合媒材 180×120cm



[右圖]

周瑛 大河之聲 1995
複合媒材 180×120cm

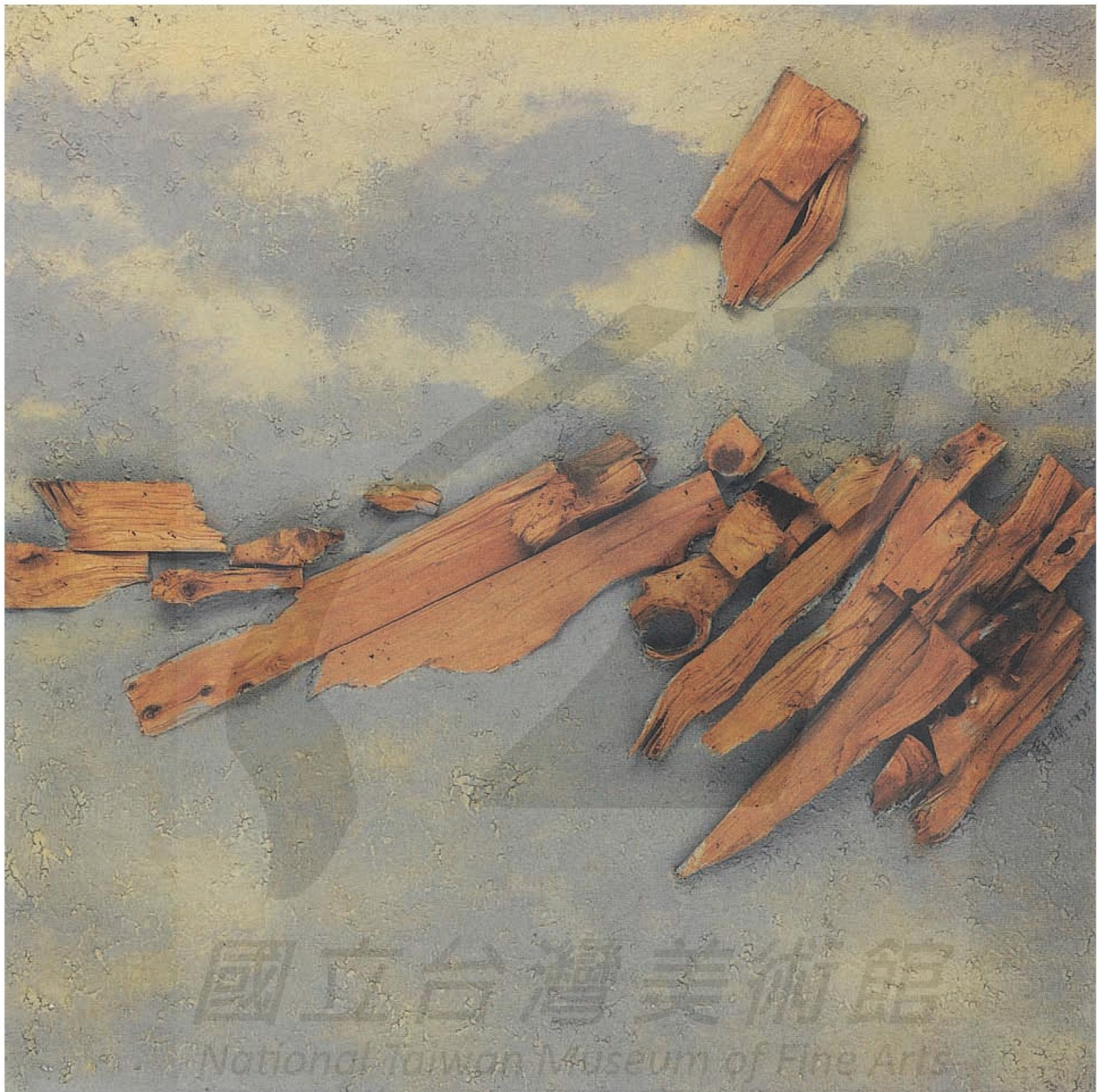
定的明暗或疊加的立體感。

作品不但厚重，取的題目也慎重，頗有象徵意味：〈生之初〉用木片排列出內外兩橢圓，狀似母親的肚子與子宮，以三種顏色暗紅、白灰與土棕區隔。〈有小鳥的樹〉(P.123) 狀似樹的典型，樹叢有鳥和散置樹葉形狀，微觀與宏觀均有可觀趣味。〈芸芸眾生〉以兩個橢圓間夾著一個口字型，是否「眾生云云」、「眾口鑠金」的弦外之音，耐人尋味。背景也有凹凸處理，簡明扼要又不失豐富之美。〈大河之聲〉一樣是上下三段式背景構圖，由橫直木片貼合成的兩組造型呼應。另外，一些作品反射他的嘔心瀝血力作「石之頌」系列。〈祈(二)〉和發展初期作品〈祈〉同名，圓形點是他重要的造型材料；〈月明〉(P.156左圖)、〈舞之越〉、〈山非山〉(P.154) 活脫像是初期「探索構成、突破藝境」的翻版，

[右頁圖]

周瑛 芸芸眾生 1995
複合媒材 180×120cm





周瑛 山非山 1995
複合媒材 122×122cm
國立臺灣美術館典藏

只不過拓印肌理的任務交給木頭本身去完成。〈祈（一）〉的滿版拼貼可和雕塑家朱銘的人間系列（1980-）作有趣的比較。一些作品，把木頭塗色後簡約排列，具有哲學冥思之感，也像悠揚的樂曲，如〈窗〉、〈古城戀〉、〈宮之牆（一、二）〉。這一系列的藝術意涵和周瑛藝術生涯的聯結，尚待後人詮釋發掘。



周瑛 宮之牆（一）

1995 複合媒材

122×122cm×13

國立臺灣美術館典藏



周瑛 宮之牆（二）

1995 複合媒材

122×122cm×13

國立臺灣美術館典藏



[左圖]

周瑛 月明 1995
複合媒材 180×120cm



[右圖]

周瑛 窗 約1995
複合媒材
182.4×122×13cm
國立臺灣美術館典藏

臺灣藝術的紋理

戰後臺灣美術史中，1960年代以五月、東方兩畫會為主的現代中國畫／中國現代畫運動是重要的階段，形成了第一波臺灣美術的現代藝術運動，更奠定臺灣現代藝術的發展基調：現代、中國與本土的整合或融接。然而，這種文化間的協商並非全然和諧，而是充滿了問題與挑戰，藝術的張力因此而起。觀念的革新、主題與體裁的調整、形式的變遷是必然的現象，然而創作技術的開發也是不可或缺的因應之道。例如，年輕輩藝術家中五月畫會的劉國松揭槩「革中鋒的命」及「抽筋剝皮皴」、東方畫會的李錫奇以布拓表現書法墨韻、「藝術老兵」周瑛從構成抽象與模板拓印法來表現東方韻味等等，在在顯示此時期新觀念的崛起與新技法的開發同步。誠如楚戈所評，周瑛的創作，特別是拓印風格，對當時的中國人而言，「顯得特別突出，另有一種扣人心弦的說服力。」拓印、摩擦等技法取代了用筆，似乎是這個理念的實踐。其肌理

所呈現的效果和筆墨運作有視覺上的親近性（affinity）卻無需直接借助毛筆的筆墨傳統，因此取得「東方」藝術的氛圍（如氣韻美學、留白、甲骨文符號、書法線條等），同時更接近西方抽象藝術表現。創作技法和現代中國畫／中國現代畫運動的關係及其藝術意涵，這種嘗試或可有助於我們進一步剖解在地美術現代化的路徑與策略，「重述／塑」臺灣美術史，周瑛是經典例子之一。



周瑛 名稱未詳 1988
複合版畫 60×60cm

周瑛積極觀摩別人創作，研究世界藝術現代思潮，最後咀嚼精華、吐絲成綢。他曾比喻：「不能一味描紅、或只看字帖寫字啊。」他的印痕拓紋不只是轉印技巧的浮面表現，他的藝術開創精神與藝術創作思惟，正是臺灣現代藝術實踐的最佳寫照，在亞洲、在世界藝壇，都是獨樹一幟。

他的藝術，真是「大器晚成，大象無形。」

2015年福建師範大學美術學院舉行「山高水長：周瑛先生回顧展」，參加開幕之貴賓合影。

