



4.

從照相寫實蛻變第一自然系列

姚慶章繪畫從超寫實「反映系列」到脫離寫實的「第一自然系列」，無論是堅實緊密刻劃或鬆散遒勁寫意，都必須植基於扎實穩健的素描底子。姚慶章在去美國以前就喜愛過抽象畫，生命的渴求，是反覆周而復始的，內在有一股抽離具象的狂野呼喚，在具體形象已疲憊退潮之時，不確定的形象稀釋、溶解、漂浮、噴出、取代……可以做無限制的詮釋可能，於是又有了另一個新的出口。重返抽象表現成為照相寫實盡頭的救贖，在釋放自己的同時又有了回春生機。

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



【本頁圖】

90年代中，姚慶章聚精會神彩繪陶瓷。

【左頁圖】

姚慶章，〈大地之母系列〉，
油彩、畫布，80×65cm，
1992。

素描及速寫激發潛力

姚慶政大哥在敘述姚慶章少年時期兄弟之間互動生活中，他回憶這位弟弟的點點滴滴時曾經一再講：「姚慶章就是手不釋畫筆……姚這樣的習慣持續到成年後的創作生涯，即興線條勾勒的速寫也是日後創作無限泉源發想，即使等朋友、喝咖啡、聊天說地……一張便條紙、餐巾紙，也可以成為畫紙留下繪跡。」

在他的紐約照相寫實繪畫時期，為了繪畫過程的需要，姚慶章長期使用相機拍攝，白天他穿梭在大都市街頭拍攝建築物的各種角度，追逐捕捉日光和燈光投射、反照而形成的層層映像，物象虛虛實實他處理得極為精密，建築物結構、量感及畫面深度、建材質感……，這些偏重技法表現的層面，姚慶章已然掌握得心應手了；但是他觀照內心情感及潛意識抒發，仍然感受內心的壓力重重，他的內在世界不能在冗長的超寫實繪畫裡，經由描繪準確無比的視覺世界層面中釋放。此時姚慶章仍然必須以大量速描與速寫，去平衡畫超寫實作品時理性精準壓抑的靈性耗竭。

對於很多照相寫實的畫家而言，在處理畫面時常常使用噴槍，以噴槍機械之手法器材處理一幅大畫比較省力，使用畫筆需要消耗非常多時間與精力，速度也更慢，一張畫有時要畫半年。但是姚慶章堅持不使用噴槍，他使用小枝油畫筆一筆一筆描繪，他認為筆和心的距離比較近，噴槍的機械性與心的距離更遠了，「有機械必有機心，機心存胸則純白不備而神不定」，莊子外篇天地所闡釋的：「神不定者道之所不在。」所以，對於姚慶章而言，使用噴槍來畫更沒辦法抓到心觸的直覺。他進一步體認到，照相寫實創作其實是痛苦而不符合他內心世界的，早期的手繪素描與速寫是他自我鍛鍊實力，而此時的即興素描與速寫反而是他安撫內在的力量。

姚慶章的繪畫從超寫實「反映系列」到「第一自然系列」，無論是堅實緊密刻劃或鬆散遒勁寫意，都必須植基於扎實穩健的素描底

[右頁圖]

①1994年6月，姚慶章與顧重光於福華飯店聚會，席間兩人在菜單上即興作畫，姚慶章俏皮屬名「酒友」。

②～④ 以便條紙畫下的即興素描。



①



②



③



④

【 姚慶章於1986年至2000年間留下的即興素描 】



繪於1986年。



繪於1989年。



繪於1989年。



繪於1993年。



繪於1993年。



繪於1993年。



繪於1995年。

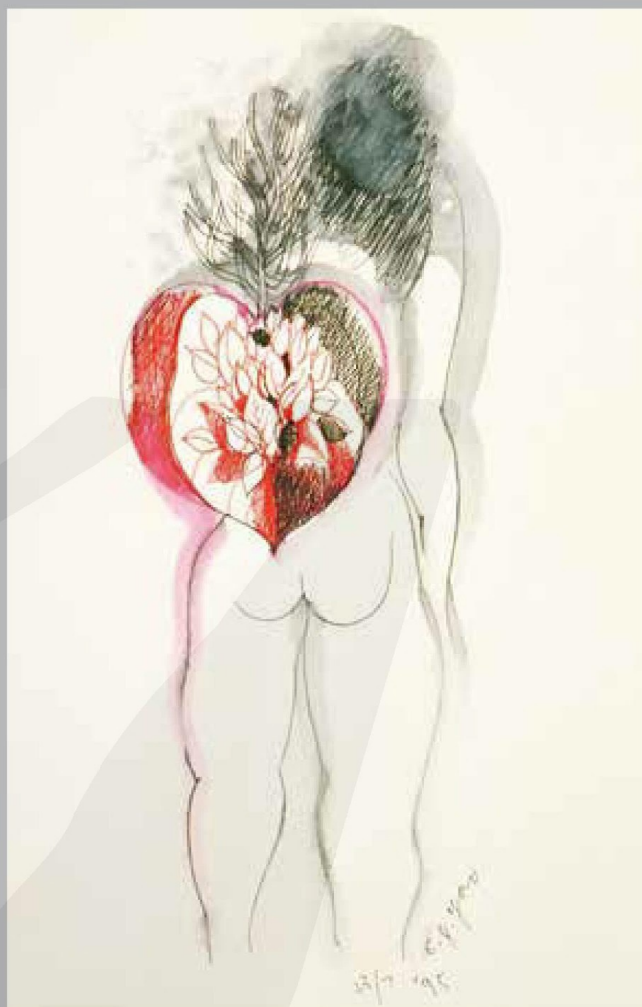


繪於1995年。

【 姚慶章於1986年至2000年間留下的即興素描 】



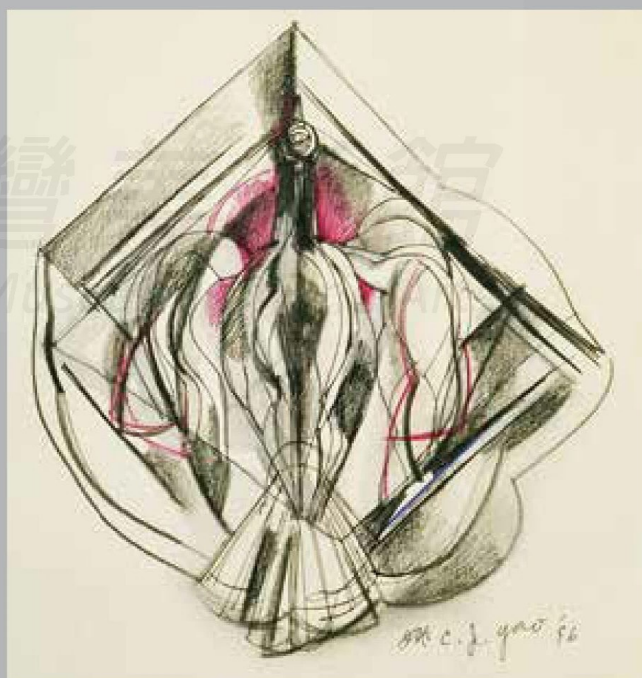
繪於2000年。



繪於1995年。



繪於1996年。



繪於1996年。

【 姚慶章「第一自然」系列 】



National Taiwan Museum of Fine Arts

【上左、上右圖】

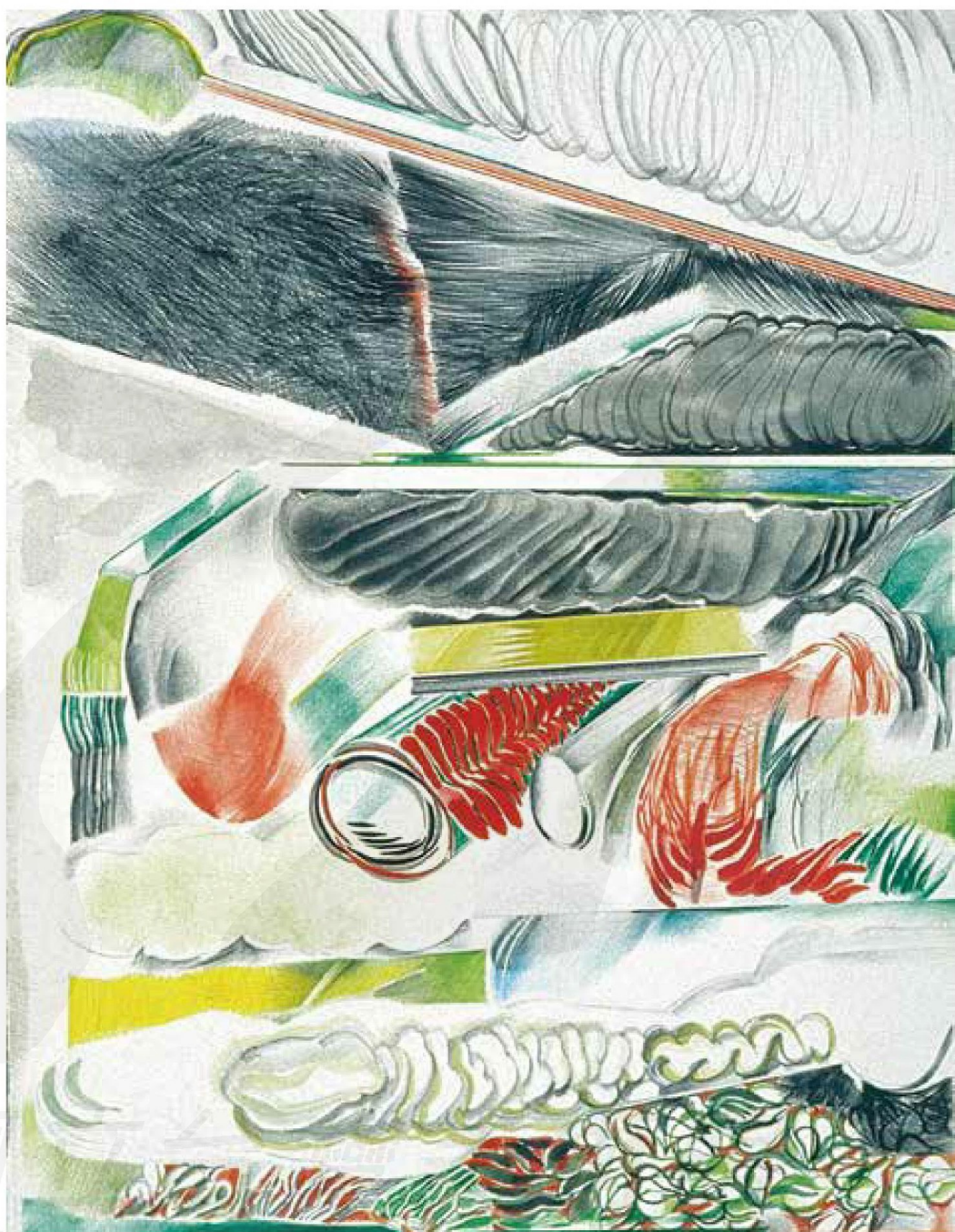
姚慶章，〈第一自然〉，素描，43×50cm，1985。

【下左圖】

姚慶章，〈第一自然〉，素描，39×46cm，1985。

【下右圖】

姚慶章，〈第一自然〉，素描，36×38cm，1985。

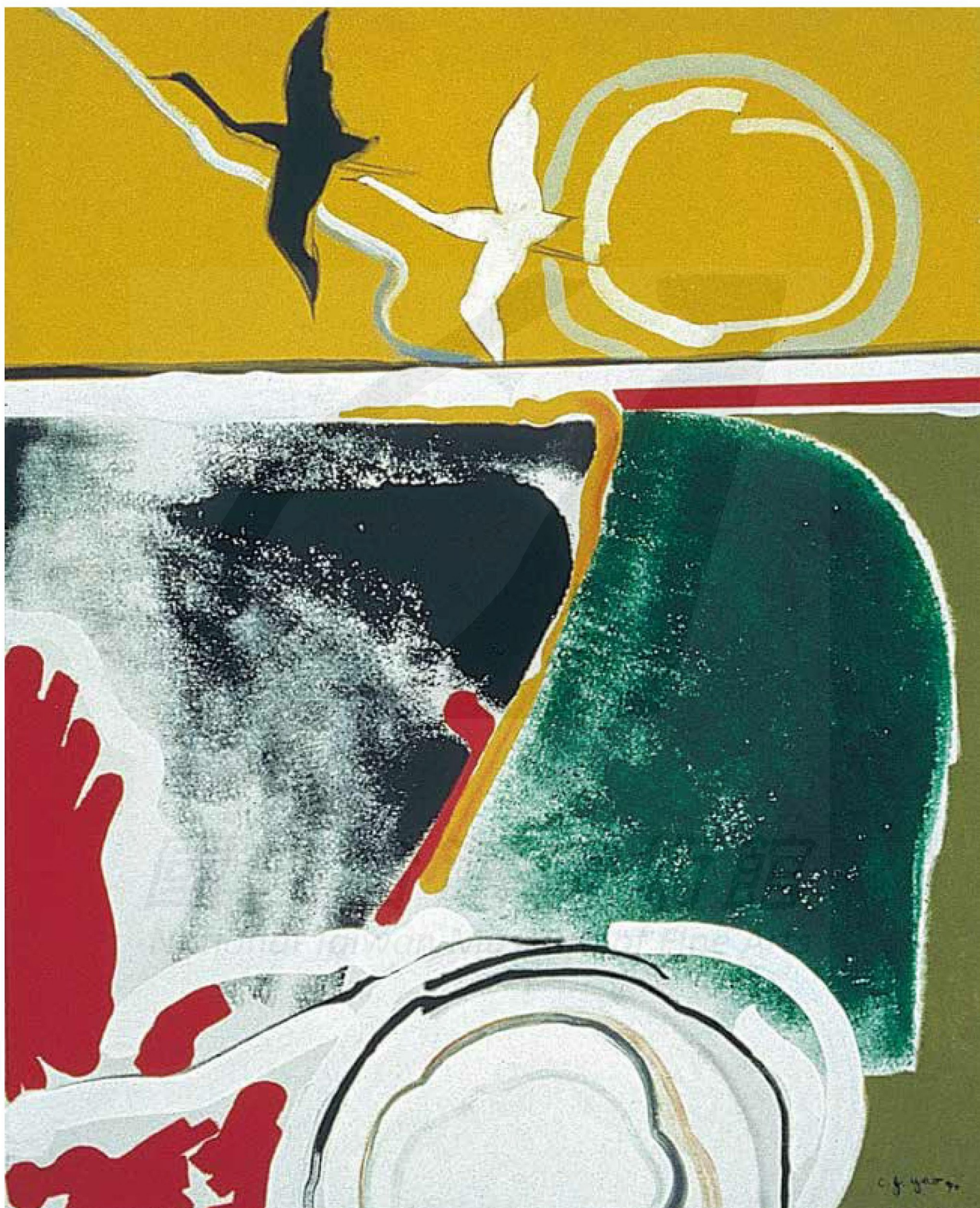


姚慶章，
〈第一自然系列：混合媒體〉，
紙板，59×45cm。

National Taiwan Museum of Fine Arts

子，當然也包括潛意識塗鴉的小品畫作，他宣稱：「素描可說是第一自然現象，它是鉛筆和紙的愛情關係，從兩者的交織纏鬥蔓延展現對生命的關照。」姚慶章把素描視為畫家創作生命之精髓，把素描遊走的線條起伏比喻成陰陽兩性的情愛關係，也是接近「道」的途徑，顯見其重視素描的程度著實不言而喻。

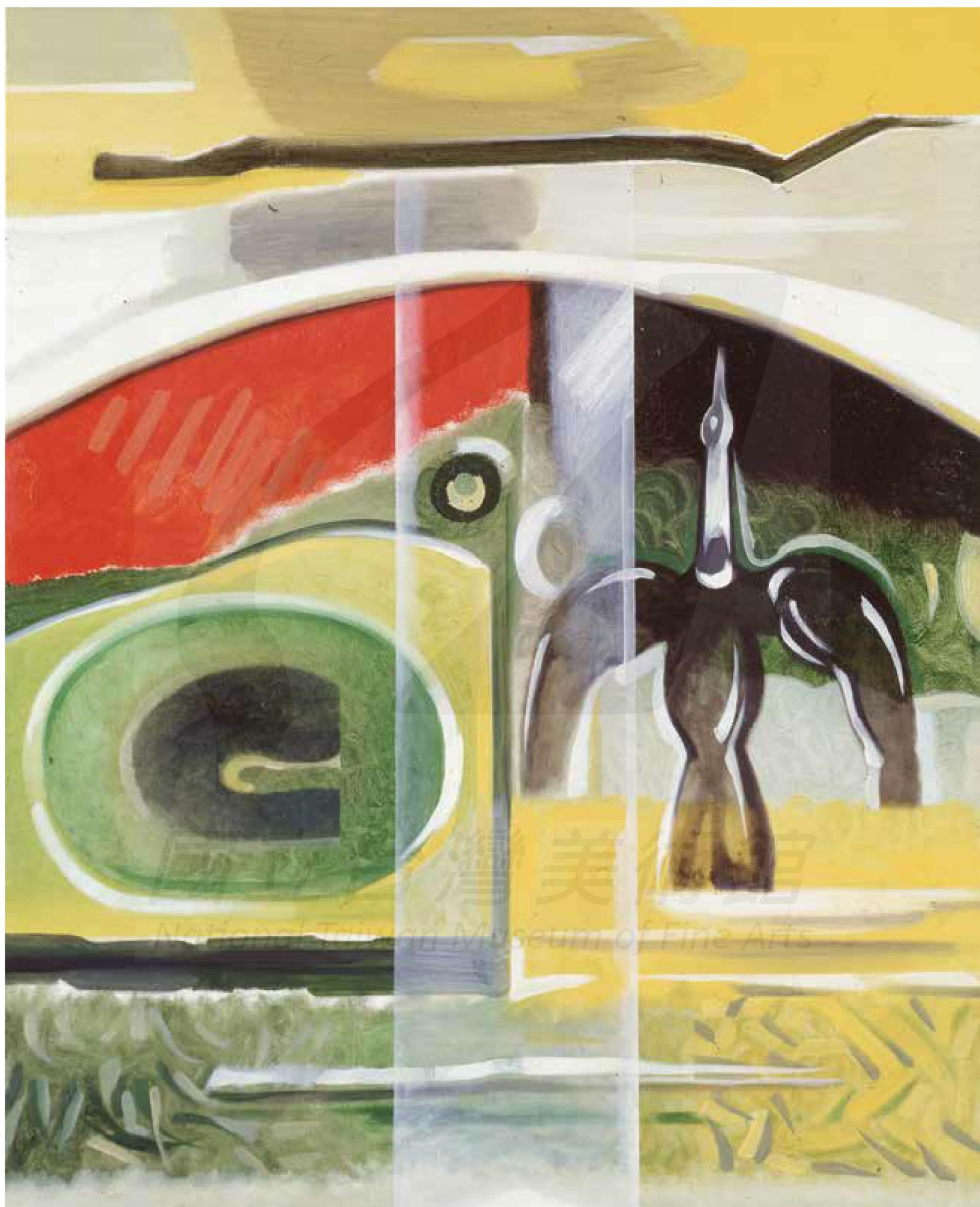
觀讀姚慶章的素描畫作，隨意奔放無拘無束，有時形象不明確朦朧



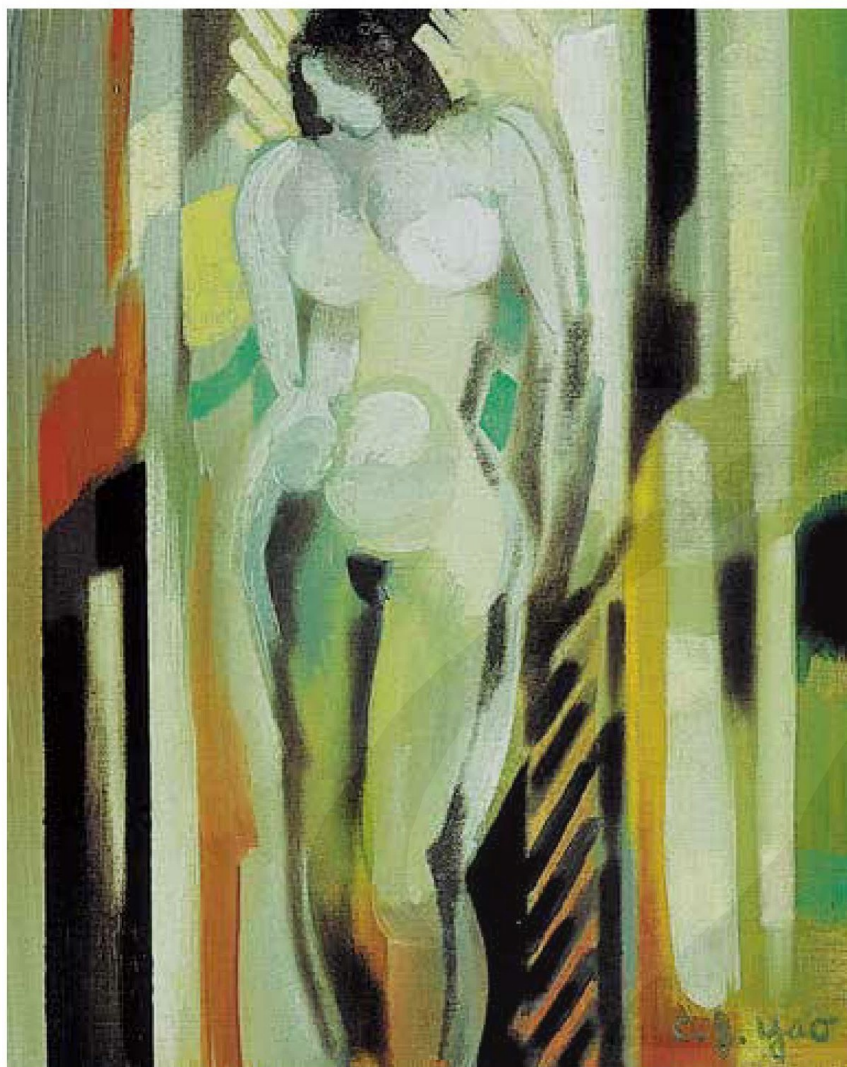
姚慶章，〈第一自然系列：如影相隨〉，壓克力，91×72.5cm，1990。



姚慶章，〈鳥·大地〉，壓克力、畫布，72.5×60.5cm，1991。



姚慶章，〈飛上雲霄〉，油彩、畫布，80×65cm，1992。



姚慶章，
〈大地之母系列：淑女〉，
油彩，33×24cm，1994。

臃腫，有時表現出可辨識的內容多半如：山、水、花、樹、飛鳥，以及女體，他有時放縱自己從異性歡愉的視覺中尋找靈感，不論是身邊的形形色色或《花花公子》雜誌的五光十色照片，他都可以昇華成創作的養分。自然流暢的筆觸伴隨敏感的造形，繪畫圖像介於具象與抽象之間。

姚慶章的超級寫實高樓大廈是冷冰冰的水泥森林、嚴峻玻璃寒冷反光、堅硬不鏽鋼堡壘之沉重，所有視覺素材都是畫家冷酷無情精確寫實的實質生存面，也是畫廊現實商業機制上必須滿足的客觀世界。他在超寫實油畫的精確嚴峻中愈壓抑，相反地，他就必須在素描上

愈豪放狂野，他用鳥飛放曠和女體的歡愉去平衡這種失落。若要捕捉姚慶章真實澎湃情感刹那即永恆的感動，想要更貼近畫家原始生命力的吶喊，那種原創而易感的內在，觀讀他的素描與速寫是最好的途徑。

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

重返抽象表現，演繹多重深度

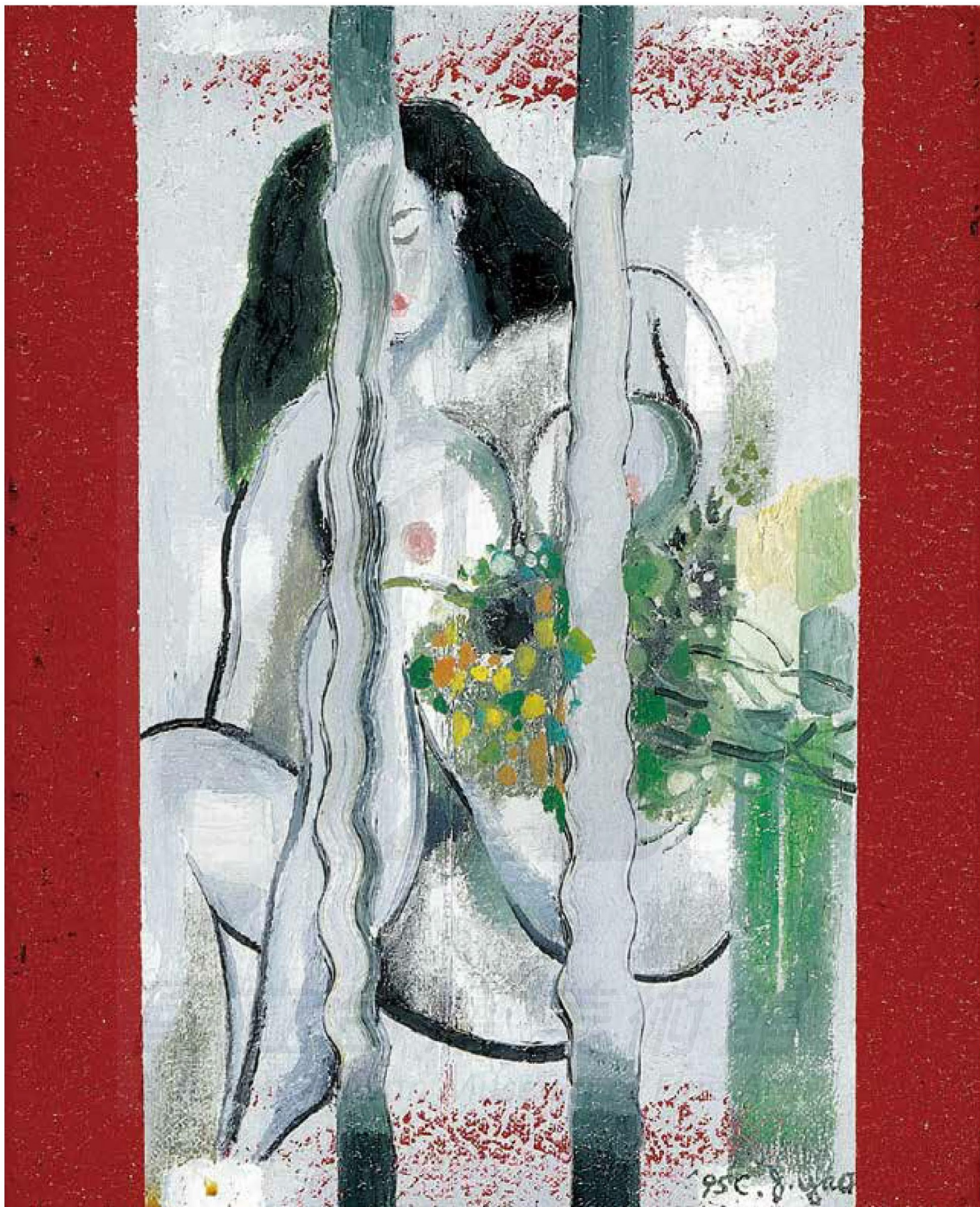
隨著藝術家的畫筆完成一幅幅超寫實逼真的作品，在畫廊中向收藏家展示售出，收藏家嘖嘖稱奇胃口愈來愈大，照相寫實的極致性似乎已經表現淋漓盡致了，還有什麼可以令觀眾折服的？藝術家費盡千辛萬苦，在描摹自然的同時似乎也打敗了自然，在二度空間中再造真實世界的複製，且任意編排挑戰視覺，西方人定勝天的理想在此是否證實了可

[右頁上圖]
姚慶章，〈大地之母系列：憩〉，油彩，31.5×41cm，1994。

[右頁下圖]
姚慶章，〈沉醉〉，油彩，39×77cm，1995。







姚慶章，〈大地之母系列：生命裡的春天〉，油彩，33×24cm，1995。

〔左頁上左圖〕 姚慶章，〈大地之母系列：力與美〉，油彩，33×24cm，1995。

〔左頁上右圖〕 姚慶章，〈大地之母系列：自然美〉，油彩，33×24cm，1995。

〔左頁下圖〕 姚慶章，〈大地之母系列：活力〉，油彩，24×33cm，1995。

能？姚慶章在紐約的經紀畫廊紐約「路易斯·K·馬歇爾畫廊」，要求畫家提供固定種類的作品，以符合他們收藏家的口味，使畫家不能隨便變換畫風，但是在姚慶章初赴紐約時，不可否認當時超寫實已漸漸走入殘酷的末流，所有炫技的當紅都已演完，東方畫家雖抓住了潮流的浪尾，卻也不免捲進浪潮尾聲的無奈，不僅是姚慶章，所有東西方畫家都無法再造寫實繪畫高潮，當時也在紐約創作的現代陶藝家李茂宗坦白說出這種困境。

李茂宗1972年去紐約，比姚慶章晚兩年到，1975年李茂宗也搬到蘇荷區西百老匯街開設工作室，當時他認識了姚慶章、韓湘寧、夏陽、司徒強、卓有瑞、曾富美等華人藝術家，薛保瑕、曾長生、梅丁衍、謝鴻鈞等人後來也陸續在紐約活動。當時蘇荷區是一個很空曠荒涼的工業區，美國甘迺迪總統呼籲把蘇荷區打造為文創園區，給予藝術家優待，房價便宜又寬大空間挑高，藝術家需要大空間畫大作品非常適合，其實蘇荷區因為空曠荒疏治安也不太好，畫家薄茵萍就因為帶著孩子而不願進駐，她選擇在皇后區找工作室，當時有駭人聽聞的消息，在蘇荷區拐

1994年，姚慶章（左2）與李錫奇（左1）、劉國松（左3）、李茂宗（右）至高雄市立美術館參觀布爾代勒雕塑展時合影。



騙幼兒發生恐怖事件，但大多數畫家都天不怕地不怕，愈是險路愈敢闖。當時李茂宗因為做陶藝，需要一樓空間陳設窯爐等非常沉重的設備，他搬到蘇荷區如魚得水非常開心工作很順手，跟藝術家朋友們往來也非常方便，李茂宗與姚慶章個性投合，兩人都是豁達開朗、豪放不拘小節、交遊廣闊的個性，在蘇荷的藝術家朋友中大家都知道姚李倆人是鐵哥兒們，兩人建立了深厚友情。

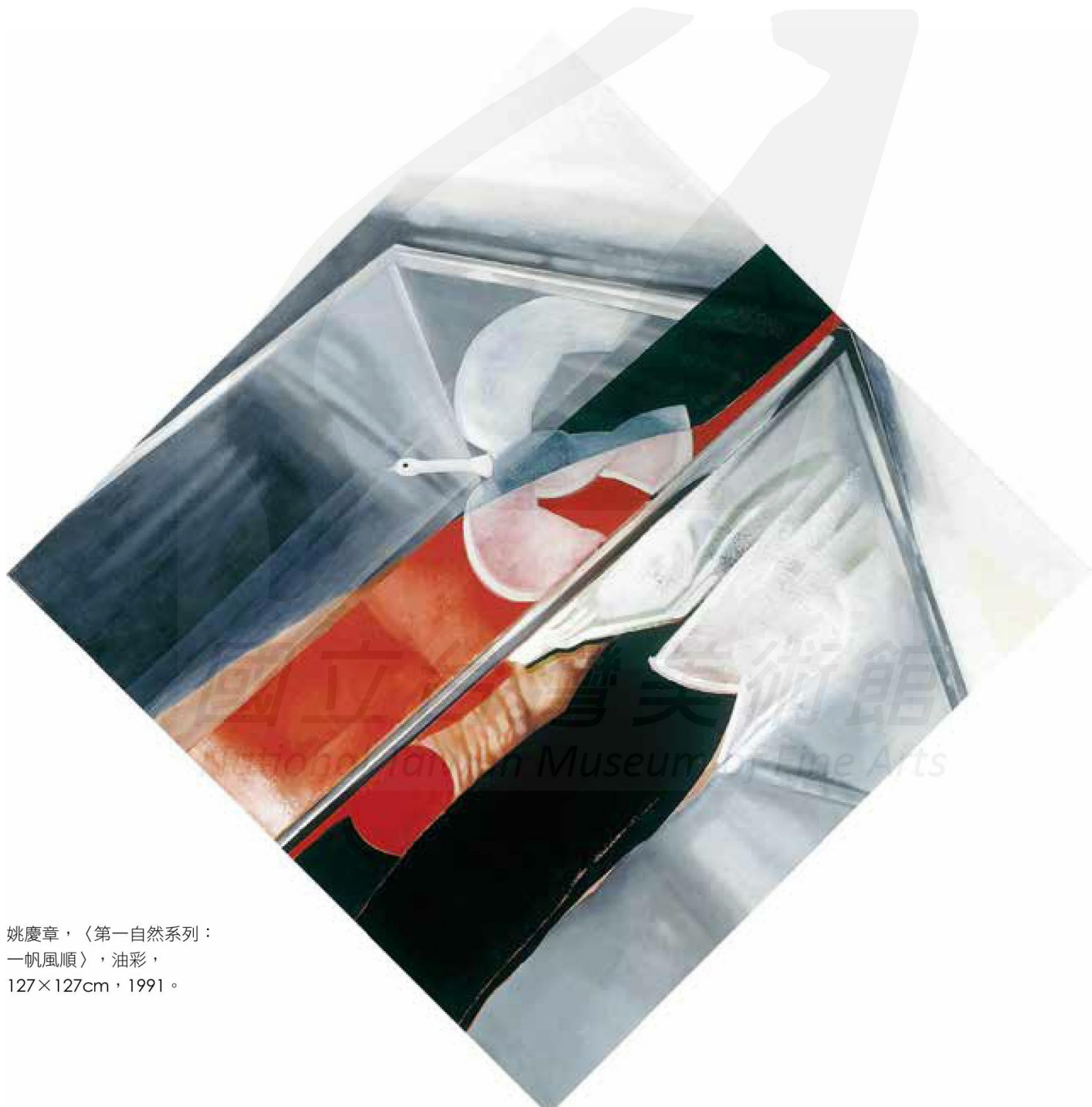
姚慶章當時的經紀畫廊，要求他必須畫超寫實作品，這對他毋寧是一種禁錮，所以漸漸脫離畫廊限制是必要的途徑，姚慶章在思考未來的當時，他的筆漸漸在線條中摸索出非形象的釋放。如同他檢視個人繪畫風格轉變的自述：「現在應該畫一些我心裡想畫的畫，照相寫實只是我體驗現代藝術思潮的階段，不是終站。」李茂宗回憶當時姚慶章畫超寫實作品非常辛苦，白天背著相機在大街上拍照尋找資料，回到畫室打幻燈片在畫布上描繪精確輪廓，再用油彩一筆一筆、一層一層畫上去，往往徹夜不眠畫到天亮，一張畫要畫四至五個月，所有情緒都不能翻騰干擾，要穩住手腕忍住脾氣平心靜氣地畫，夏陽也訴苦說：「一年只能畫兩張，非常冗長的工作時間。」姚慶章向李茂宗傾訴：這種繪畫方式太機械化，他感到痛苦很苦悶，太理性對他而言是太殘忍。畫廊不接受他改變畫風，不讓他畫他想畫的畫，超寫實潮流也走到沒落了，此時姚慶章的內心世界並不如他的名氣一般亮麗，我們看到身在紐約成名立足的華人畫家，內心卻是失落徬徨的一面。

姚慶章在去美國以前就喜愛過抽象畫，生命的渴求是不斷周而復始的，內在有一股抽離具象的狂野呼喚，在具體形象疲憊退潮之時，不確定的形象稀釋、溶解、漂浮、取代……，可以做無限制的詮釋可能，於是又有了另一個新的出口。重返抽象表現成為照相寫實盡頭的救贖，在釋放自己的同時又有了回春生機，姚慶章在此時發現寫實是寫不出真正宇宙的「實像」的，眼睛看到的及相機鏡頭捕捉到的自然，根本是第二自然，深究其境的源頭「第一自然」，並非具象寫實之所謂自然物、自然世界、物質世界。

[右頁圖]

姚慶章，〈第一自然系列：
鳥與大地〉，油彩，
178×137cm，1991。

從這個階段開始姚慶章開創了他的「第一自然」理論，並回歸到生命宇宙源頭，以及中國古老哲學《易經》天道思想探討，以繪畫演繹多重深度思考，可以說是畫家生命成熟的體驗，也可以說是一個長年在西方世界成長的畫家，在中年之後內在母體文化基因深處的自我覺醒。姚慶章是一位愛思考、想像及推理的藝術家，從生命的原始認知到好奇基因科學的變異，都抱著濃烈的興趣與關懷。人類探討生命領域的方式十



姚慶章，〈第一自然系列：
一帆風順〉，油彩，
127×127cm，1991。



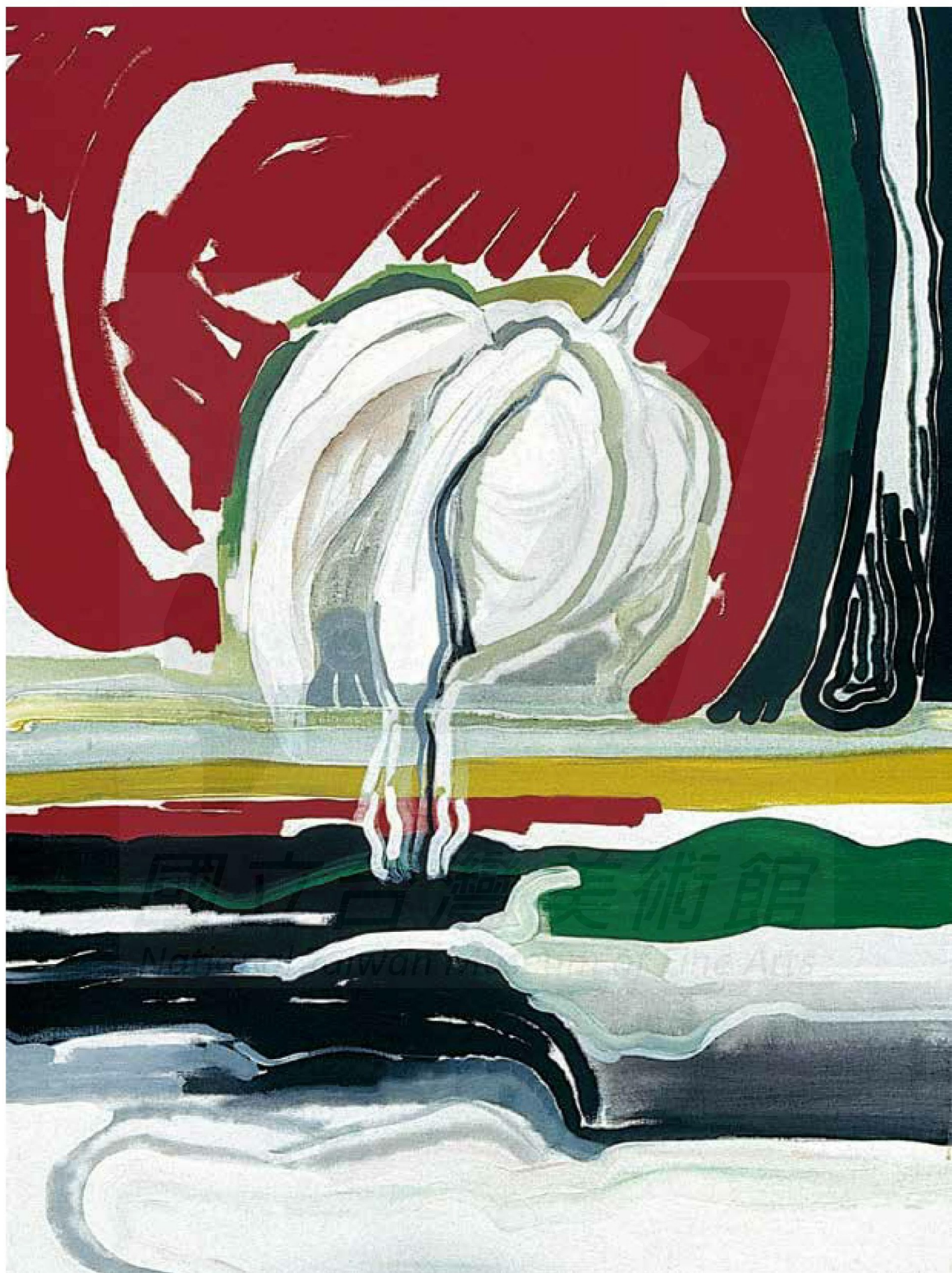
姚慶章，
〈第一自然系列：
鳥與大地〉，油彩，
137×178cm，
1991。



姚慶章，
〈第一自然系列：
飛越〉，複合媒材，
131×159cm，
1990。

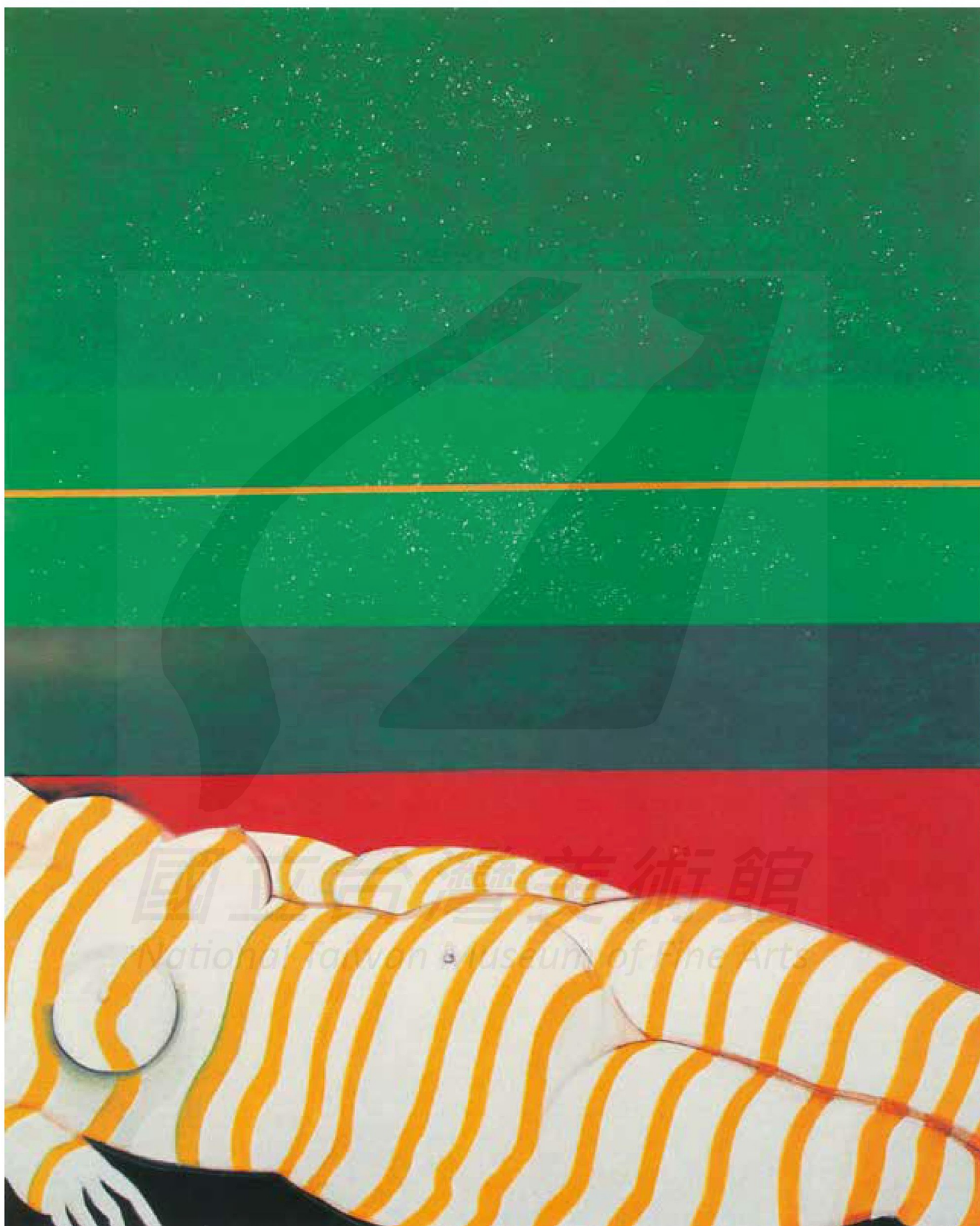


[右真圖]
姚慶章，
〈第一自然系列：
躍〉，壓克力，
121.5×91cm，
1990。





姚慶章，〈第一自然系列：思念〉，油彩，100×80cm，1991。



姚慶章，〈自然系列〉，壓克力、畫布，100×80cm，1991。

[右頁圖]

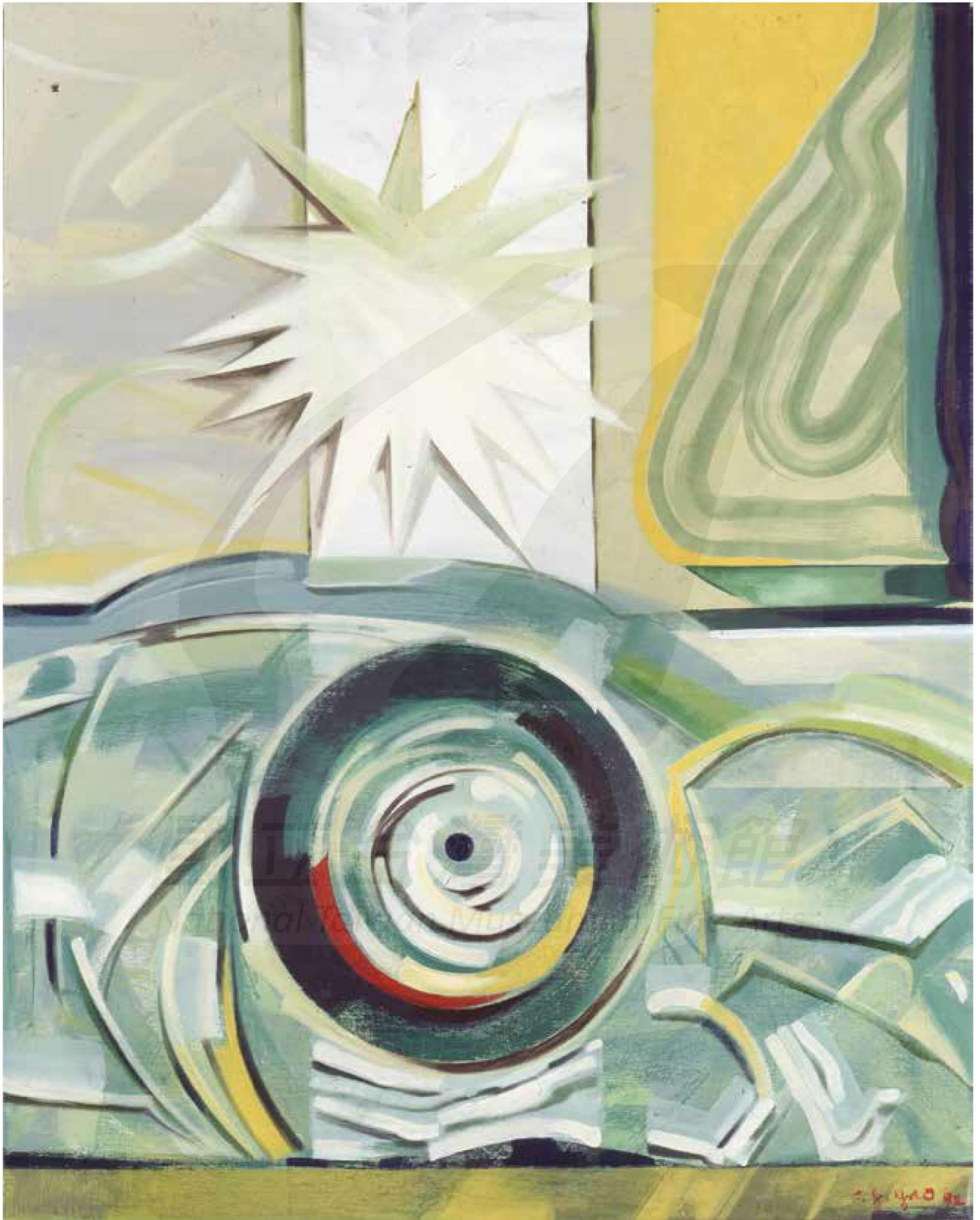
姚慶章，〈第一自然系列〉，
油彩、畫布，91×72.5cm，
1992。

分多樣化，有的從醫學角度研究，有的從哲學角度剖析，有的從靈魂學或生命學探索，有的從美學角度解讀……，然而畫家對生命問題的關懷是比較具體的方式，因為表現的載體不是文字而是圖像語言，圖像通常因畫家個人的偏愛、經驗與性格特質差異而有所不同。

因此，每位畫家都會以自己熟悉的圖像來表現繪畫，進而形成視覺語言。姚慶章的繪畫形式，從極度寫實到抒情寫意的表現手法，猶如斷崖式的轉變，或說抽刀斷水式的變動，然而從「第一自然系列」，開始

姚慶章，〈第一自然系列〉，
80×65cm，1991。





姚慶章，〈第一自然系列：比翼鳥〉，複合媒材，90×216cm，1992。



姚慶章，〈第一自然系列：心願〉，油彩，127×178cm，1992。



就已經明顯地顯示未來的發展，這種發展乃是漸進式的蛻變，這個階段的畫作仍是延續以往融合象徵主義、抽象表現派的方式呈現。東方哲學強調人與大自然必須和諧，並主張圓融並蓄、天人合一的思想，由於姚慶章在臺灣接受完整的思想教育，儘管他於70年代初旅居美國，面對西方藝術思潮的衝擊與洗禮，最終他勇於突圍挑戰的態度並轉變其繪畫語彙。

「第一自然系列」的作品中許多概念和形象，源於中國傳統文化中的道家哲學，繪畫表現的是隨著生命運行變化奇異的自然世界，飛鳥與女體之變奏是常表現的核心圖像，亦即姚慶章建構虛實所衍生矛盾的真實，畫面中類似有機物體的幾何圖形，空間的格子中填滿了不同的圖形和紋理，在相異視覺角度觀看，更增添了畫面的神祕性。

陶藝創作、繪寫彩瓷，延展理想空間

在80年代初，此時姚慶章已是相當有名氣，在紐約及臺灣都有相當市場性的畫家了，他於1983年受到聯合國教科文組織聘請，到北京中央工藝美院擔任客座教授，每隔一段時間他從紐約飛到北京，中間就一定



姚慶章於北京中央工藝美院擔任客座教授時示範即席創作。



1985年，姚慶章應聘為北京中央工藝美院客座教授，與學院同仁合影於校舍前。



姚慶章，〈大地之母系列：亭亭玉立〉，油彩，91×72.5cm，1992。



姚慶章，〈第一自然系列：風雨無阻〉，油彩，91×72.5cm，1992。

在臺灣停留一段時間，於是姚慶章有了更多機會回臺灣，藝術家在空間移動的機緣中，往往自覺或不自覺地會開創許多新的創作源頭。

姚慶章在紐約的陶藝家好友李茂宗，與姚慶章共同在紐約藝壇闖蕩，有一年剛好兩人都回到臺灣，李茂宗邀請姚慶章到臺北附近土城山上，李茂宗好友的窯場去畫陶，瓷揚窯主人林振龍第一眼看到姚慶章也以為畫家顧重光來了，直呼顧老師好！後來才曉得在臺灣和紐約兩地常

從平面至立體，姚慶章在陶瓶上創作，1993年攝於臺北畫室。



姚慶章（左）與瓷揚窯主人林振龍合影，攝於1994年。



有人錯認這兩位藝術家，因為姚慶章和顧重光兩人實在長得太像了，林振隆形容：「姚慶章老師眼光敏銳、炯炯有神，好像可以看透人。」其實姚慶章和顧重光兩人都是濃眉毛、深邃雙眼皮大眼睛、蓄著濃密八字帥氣鬍子、頂上微禿、厚壯身形的美男子，加上都是藝術家氣質瀟灑溫文，所以不論華人、外國人、大人小孩……，把姚慶章和顧重光弄錯已是家常便飯了。

那天畫陶初體驗讓姚慶章大為驚豔，他立刻深深地迷上了這一種創作媒材，往後只要一回臺灣就連續不斷畫陶，林振龍回憶道：「某日小窩缺水，工作如廁都不便，姚老師仍一大早跑來，名義上是慰問實際上脫了外套，坐在工作桌前援筆立就準備繪寫瓷瓶。」或許是被大地（泥土）元素深深吸引，引動內心原初的生命力，讓姚慶章創作出非常多精彩的作品。

林振龍起初提供一些陶板給姚慶章，以延續他擅長的平面繪畫，藉此逐步適應土坯吸水滯筆的感覺和控制釉彩濃淡的微妙感。姚慶章在平板瓷片上畫了許多圖像化的鳥，

[本頁二圖]

姚慶章臺北畫室中展示的系列陶藝作品。



【姚慶章於1990年代留下的陶繪作品】

姚慶章對於陶瓷的媒材表現大為驚豔，被這種來自大地的自然元素深深吸引。從彩繪陶板延續平面繪畫的風格，到透過陶瓷瓶身激發靈感的立體創作，姚慶章逸筆草草，揮灑自如，自1990年代起創作了一系列的彩繪陶瓷作品。





姚慶章於1990年代留下的陶繪，陶藝作品〈愛神的箭〉。

簡筆逸趣非常得心應手，接著又開始試畫瓶子。有一次林振龍拿了一件怪異變形的瓶子出來，姚慶章竟豎起大拇指稱讚，原來怪異獨特的瓶身反而激發更多靈感，更符合藝術家的心意。

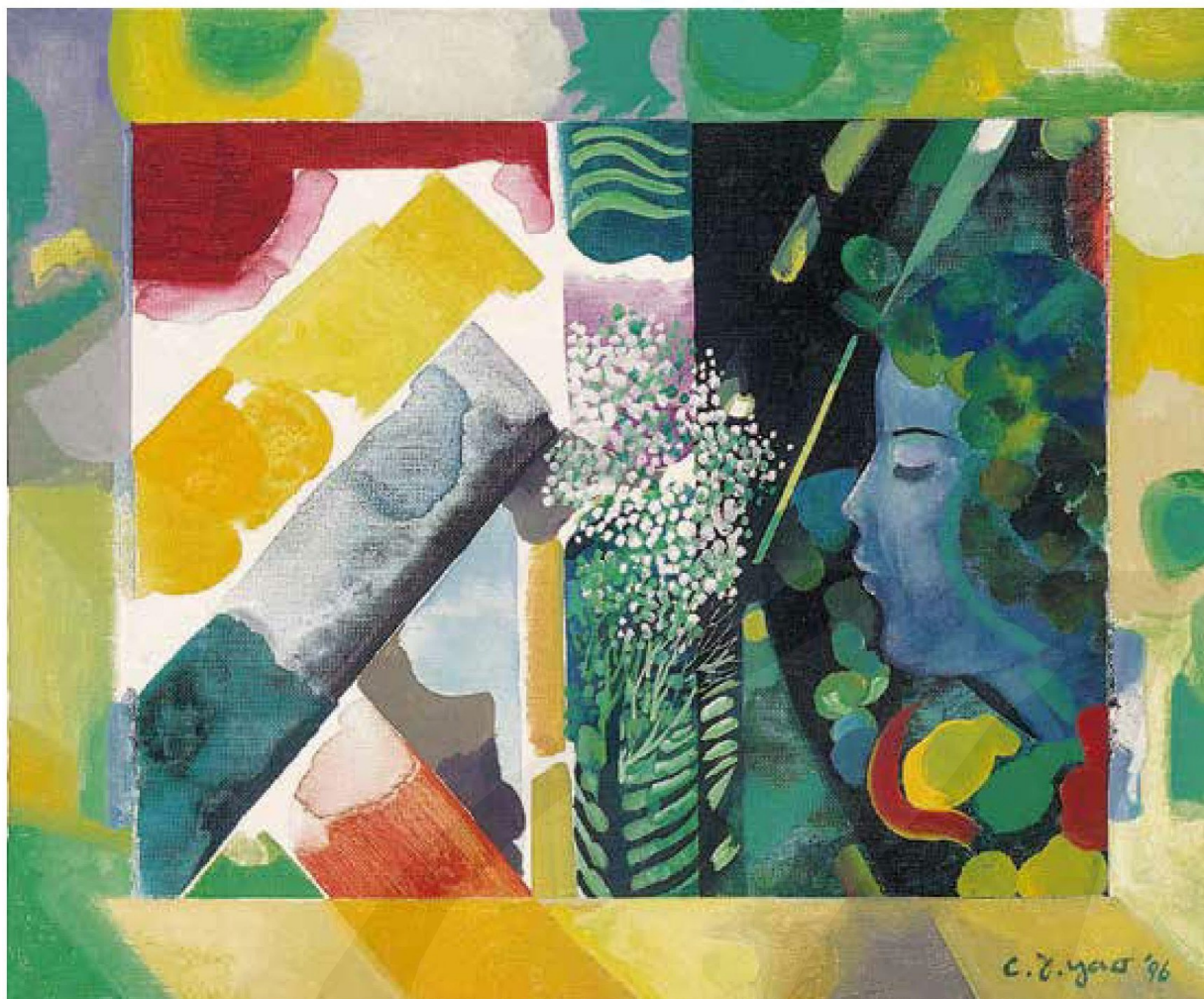
自此，林振龍專門親手為姚慶章特製坯瓶，有運用陶土與瓷土混合、有如火山爆發、熔岩流下而成的特殊紋理；或專門煉製如樹頭年輪一樣的素坯，以彰顯姚慶章用線條表現的繪畫。不規則的瓶身與畫面相呼應，韻味天成，融造形入畫或是以繪畫提煉造形，都是有可能的雙向溝通。「彷彿我以陶坯為曲，姚慶章以畫填詞，共譜彩陶之歌。」林振龍如是說。

以繪畫作品來說，姚慶章的線條總是明確精準，構成介於理性與感性之間的表現，不像水墨畫家的渲染感，充滿率性而快速的線條勾勒，頗有與畢卡索素描異曲同工之韻味。姚慶章熱中於畫陶，主要在繪寫陶瓷的律動上探討自我的原創性，特別是順勢依照陶瓷造形融入筆勢，彩

[左、右頁下圖]

姚慶章，〈第一自然系列〉
（三聯作），油彩，
80×65cm×3，1992。



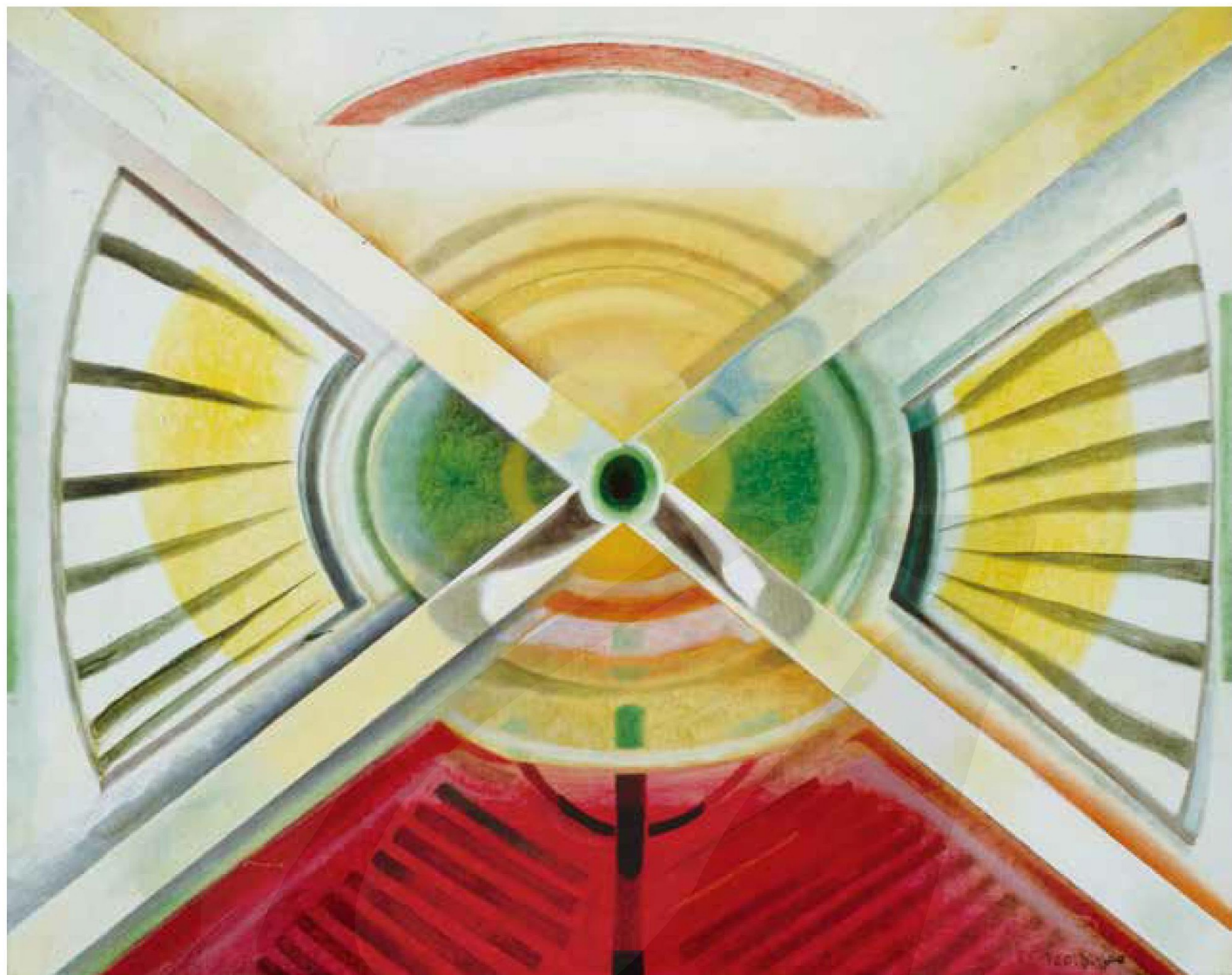


姚慶章，〈第一自然系列：繽紛年華〉，壓克力，45.5×38cm，1996。



繪於陶瓷瓶子立體表面，因而他的陶瓷繪畫不僅成果豐碩，更常創造出令人眼睛為之一亮的作品。

在姚慶章過世時，林振龍作詩懷念這位創作力豐沛的合作夥伴：「你的彩筆曾經在土上留下情思，你像陶板上的小鳥從一個國度飛到另一個國度，你畫陶塑的母像是你盤旋腦海的相思，最美的夢；你種在陶罐上的小樹是對自然的關懷，對生命無限的愛。」





姚慶章，〈生命力 II〉，油彩、畫布，50×41cm，1996。

[左頁上圖] 姚慶章，〈第一自然系列：萬象〉，油彩，61×76cm，1996。

[左頁下圖] 姚慶章，〈第一自然系列〉（二聯作），油彩，91×72.5cm×2，1992。