



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

5.

木刻版畫的特質

我對藝術的理念，全憑自己的興趣而為，從未考慮到出路與金錢，我認為祖先創下的藝術，發揚光大是我的責任，一項有意義的工作，我未考慮到畫可否賣錢的問題。

——陳其茂

1975年，陳其茂第一次歐洲之旅後有感而發，他說：「此次旅行極大的收穫，原先我想放棄木刻版畫，而與廖修平學習銅版腐蝕及絹印製作。我在羅馬、巴黎、伯恩、馬德里，看過許多版畫畫廊，感到東方人還是製作木刻版畫，比較有發展的空間，而堅定信心作木刻版畫。」

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



【本頁圖】

1988年，陳其茂與夫人丁貞婉（左）及友人羅鍾琬參觀奧賽美術館時留影。

【左頁圖】

陳其茂，〈黃山之二〉，1989，木紋木版畫，57×38cm。

陳其茂堅持木刻版畫創作，五十年如一日，始終不懈，尋求個人的風格，追求思想內在的表達，與現實生活結合，而不失高遠的意境。由陳其茂的版畫來看，他對現代版畫的探索充滿了實驗性與創新性，大致可分為以下幾個特色。

絕對境的表達，牧歌式的陳述

陳其茂的木刻版畫畫面，常常化約成簡潔的造形，主題孤立，讓主題擔負畫面完整性的責任，以「無關心性」的概念，涵蓋畫面物象之間的所有關係，類似於清初畫家龔賢創作的孤樹、孤亭及弘仁創作的孤松、孤石，讓它們在畫面自我追尋，喚起人類潛藏的意象。這類作品如：〈孤寂〉，描繪一隻佇立枝頭的老鷹；〈可愛的水鳥〉（P89左下圖），

陳其茂，〈松鳥傳說之二〉，
1978，木紋木版畫，
44×48.5cm。





[左圖]

陳其茂，〈孤寂〉，1985，
木紋木版畫，48×28.5cm。

[右圖]

陳其茂，〈愛海的人〉，
1986，木紋木版畫，
55×46.5cm。

描繪一隻鳥立於水中石上；〈紅牆上的睡女〉（P.121），描繪躺臥牆上的女郎逗弄貓咪；〈愛海的人〉，描寫一裸女坐在岩石上等。

沒有旁雜形象的襯托，主題的張力和暗示性必然要全然展現，方足以平衡畫面的空無，陳其茂就讓神祕和寧靜的氣質來補足。

陳其茂的作品雖從現實中取材，但內容和造形都經變造，融入古典、稚氣的興味，呈現出牧歌式的傳奇，畫面中的主題，不沾掛現實而又能與現實暗合。一幅幅作品宛如吟唱一首古老的歌謠，與「太古情」牽上了線。欣賞著他的每幅木刻，我們恍然置身一風光秀麗的田園，山邊水湄，傳來陣陣悠揚的牧歌。這類作品如：「青春之歌」系列、「貓與花的日子」系列、「森林的故事」系列、「松鳥傳說」系列、「蝶戀花」系列。

牧歌式的傳奇，有類天籟的語錄，「四時行焉，萬物育焉」表現了四時的敏感，花、禽鳥、雪水雲天，盡在畫中。

融合東西方傳統構圖

陳其茂的作品沉潛在中國書畫的傳統中，但也深受西方藝術的影響。他的作品融合東西文化，是從東西文化本質，作根本而恆常性的結合，他謹慎地運用景物的遠近、對稱性、格柵圖案、對角線、朝上的走勢結構、明暗對比等手法，畫面充滿變化和韻律。他利用反襯的手法（黑白對比），拉開了空間暗示距離，如此扎實厚重又有層次、有呼應的構成，實已為版畫開展了新境界。

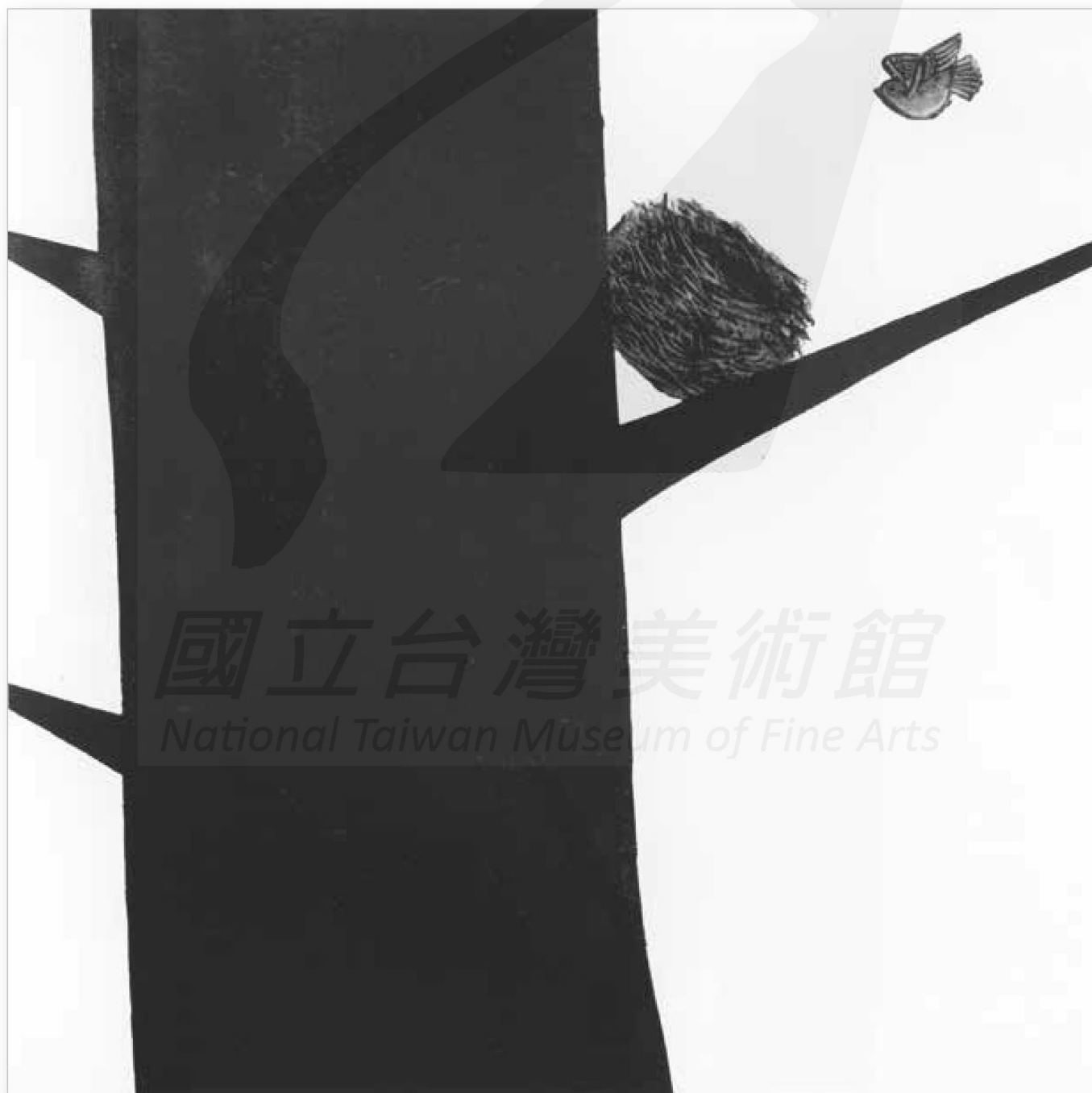
〈小畫家〉，1974年，中心人物是一個在鋪石路面畫畫的小孩，與被畫在街道上貓咪的明亮輪廓，形成構圖上的平衡感。那些石塊間縫隙的簡潔線形和透視曲線的軌跡，則勾畫出空間感。而那個以物體大小透

陳其茂，〈小畫家〉，1974，
木紋木版畫，48.5×66.5cm。

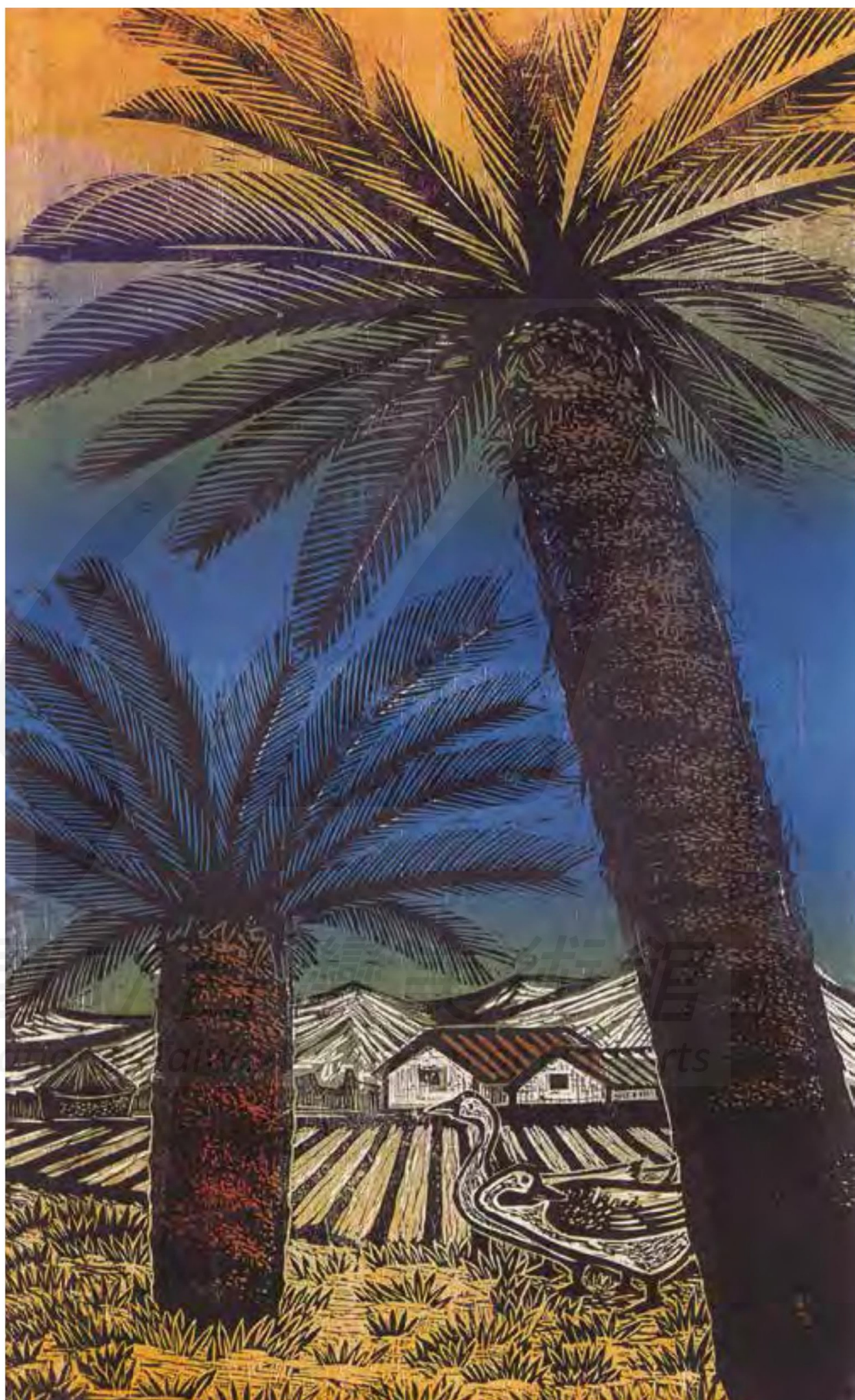


視法加以縮小了的小孩身軀，則在畫面右上角處，以一種簡潔的方式，形成整個構圖朝上的走向，強調出畫面的縱深。同一年的作品〈古樹上〉，以簡單基本的形式來做強烈對稱性的分組歸類，因而形成畫面上中心構圖結構。象徵生命的圖案——圓，透過了木版本身的紋理變得生動活潑；同時，畫面右方圓弧鳥巢造形，與主題恰成強烈的對比。此作意境絕妙，內涵絕妙，構圖、用筆、造形亦妙，可謂五妙。

陳其茂，〈古樹上〉，
1974，木紋木版畫，
79×79cm。



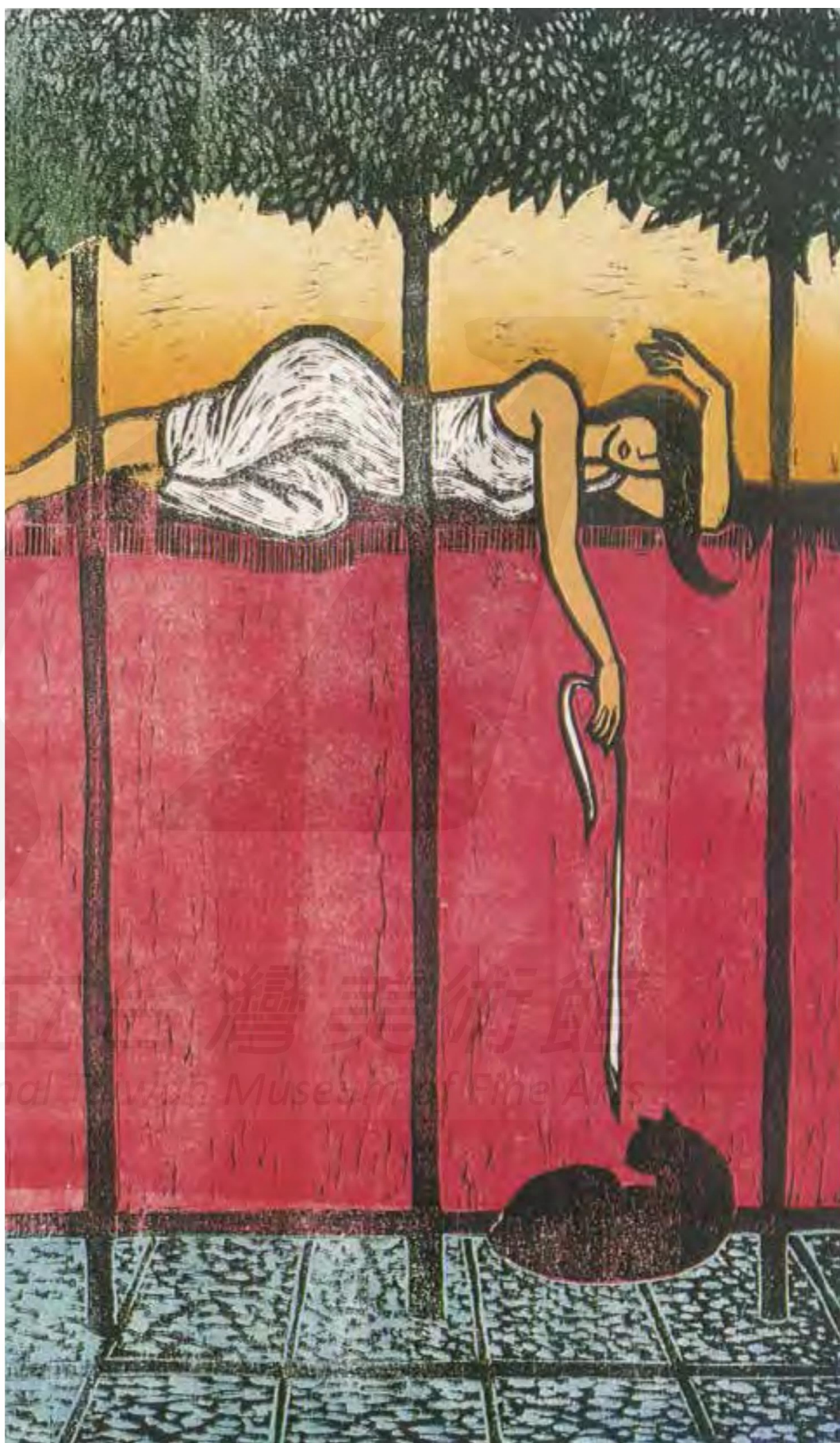
陳其茂，〈蘇鐵〉，1974，
木紋木版畫，63×39cm。



[右頁圖]
陳其茂，〈紅牆上的睡女〉，
1985，木紋木版畫，
53×32cm。

而陳其茂在處理空間和平面在畫面上的比重，如1974年的〈蘇鐵〉就是一例，畫面包括有田園、房舍、山巒、鵝群和鐵樹等。前景高聳的樹幹，構成主題，樹幹後方的景物自然被推往深遠的地方，遠近自然推移，而鵝群形成畫面裝飾效果。此幅作品在強烈的對比之下，其平面和空間在畫面上仍呈等分的和諧狀態。

再如〈紅牆上的睡女〉，1977年的作品，畫面上是三棵形式完全呈一致幾何弧線的樹幹，且成等距狀態；水平走向的臥著的少女，與畫面呈直角的關係。如此，畫面中格柵式的手法除創造空間感，亦形成視覺上構圖原則的韻律感。



[右頁圖]
陳其茂，〈歸〉，
1951，木口木版畫，
18.9×14cm。

又對角線是作為畫面上，平面編排與區隔的一項重要元素，如果在畫面上從頭畫到底，有時即可產生一種空間深度的效果，這種經驗可從1977年的作品〈兩隻老虎〉(P73)中得到印證，此作在構圖上予人以張力和動感。

化繁為簡，詩中有畫、畫中有詩

畫家有權選擇和自主，可以把現實簡化，並納入自己喜愛的美的形式，予以增強或減弱，以達表現作品的生命與活力。

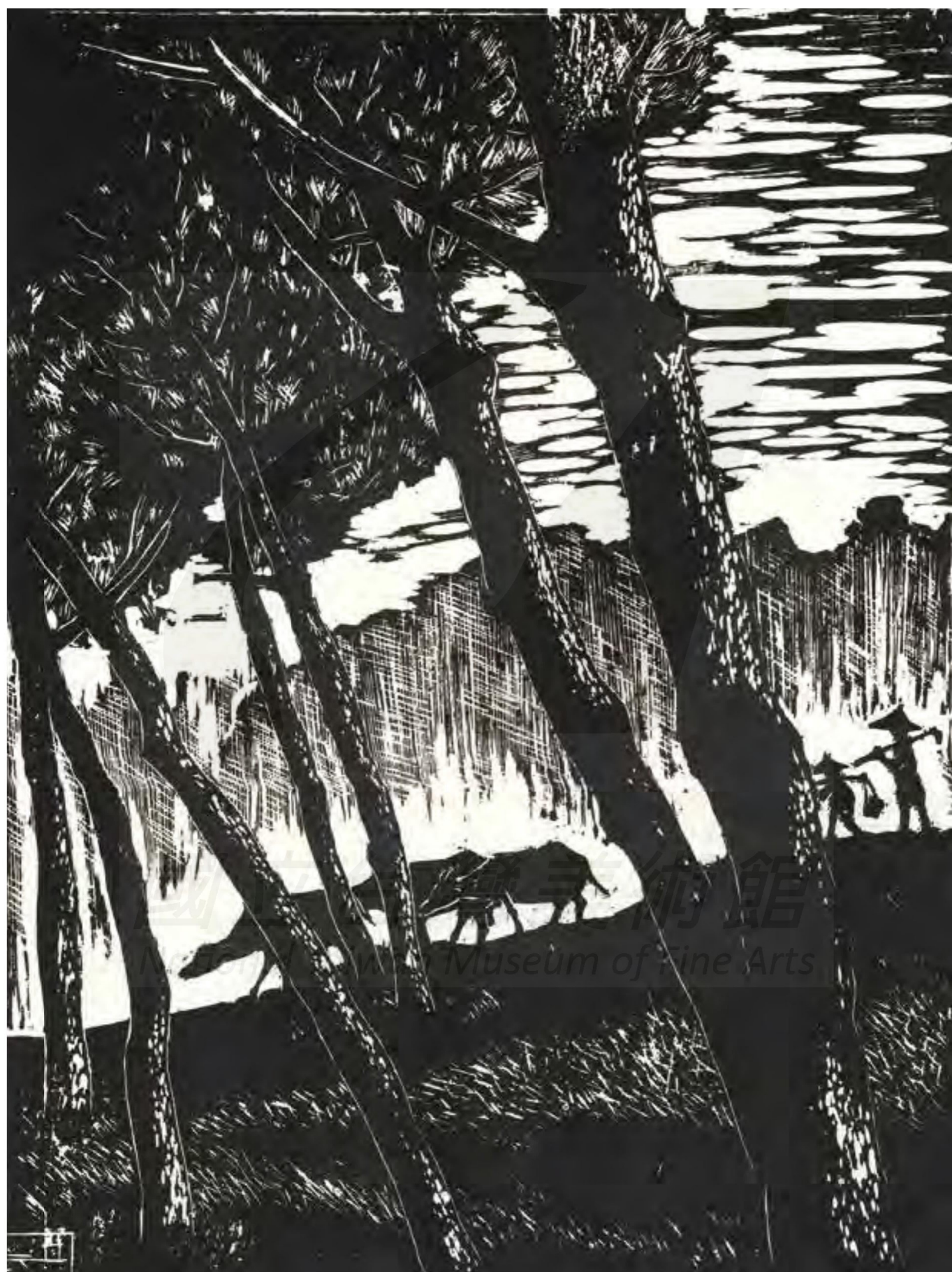
簡化造型的觀念，很早以前就在陳其茂的作品中萌芽，捨棄細節的描寫，注重整體神韻的表現，繁華世界中的諸多形體，在陳其茂簡約的造型中，化為單純簡練的視覺符號，簡淡中包含無窮境界，畫面常見一、二隻牛，或一、二位農夫，或一、兩間小廟，或幾抹青山，去蕪存菁是他版畫的特質，甚至連作品主題多半也簡單明瞭，如〈歸〉、〈百合〉、〈蘭花〉、〈羊〉、〈蘭〉(P125)、〈馬〉、〈雙株〉等。

陳其茂的木刻不單是訴諸視覺，也訴諸心靈和觀念。英國藝評家德瑞克·司蒂爾斯(Derek Stears)在〈詩的雋刻〉一文中就這樣說：「陳其茂的奇才在能將詩的感覺凝鍊成畫意，透過刀鋒輕重、長短、緩急、深淺、曲直的雕刻，透過油墨紅橙黃綠藍靛紫的彩色層次，在一方的木板上拓印出詩的畫」。

張秀亞在〈天鵝湖〉一文中寫道：「他的作品，富於構圖及形象之美，具有哲學的意境，且含有詩的情調。……他的作品，不只如唐代的王維般畫面中有『詩』，並且是畫面中起伏著『音樂』的旋律。」

而對於陳其茂早期的黑白木刻，詩人葉維廉還有如此貼切的描寫：「細緻綿密的墨黑裡包裹著一種詩樂氣質的跳動……還原到那握刀有力的手……」。

尤其陳其茂木刻作品與詩的配合，使它的剛性世界滲進不少詩的質素，而具有一種夢幻的美。詩的內在韻律，詩的文字上的關聯性，在他的畫中隨時都可企及。





陳其茂，〈飛鳥系列——湖上黃昏〉，1984，木紋木版畫，62×38cm。



陳其茂，〈繭〉，1985，木紋木版畫，52.5×34cm。



《青春之歌》中以陳其茂的版畫〈春牛圖〉，搭配楊念慈的詩句，相得益彰。

陳其茂，〈蝶戀花之一〉，1977，紙版畫，55.5×45.5cm。



陳其茂的「青春之歌」系列，幅幅精心傑作，由紀弦、方思、李莎配詩。其中〈春牛圖〉配〈牧〉詩：「春日的風是流動的水，活潑的落進乾渴的大地，落進天空，落進山脈和森林，給世界塗上一層彩色。花是軟綢，草是柔絲，輕飄飄的白雲是歸航的帆影，老水牛是陸地上的平安的小舟，載著牧童的一個小小的夢。」而「原野之春」系列的每一幅木刻畫，也都有楊念慈的「配詩」。把畫的含意用文字寫出來，予觀者以更深的韻味。如〈觀月舞〉（P33右上圖）配詩：「淡淡雲，彎彎月，月下一株野百合，百合花開無人採，隨雲舞，對月歌。」他如「蝶戀花」系列是純中國的商籟詩。〈蝶戀花之一〉（1981），畫中的那隻蝴蝶有稜有角、正待舞向以直線巧妙勾畫出的深紅色的玫瑰。〈蝶戀花之四〉（1977），畫中陰刻的玫瑰直立的葉莖和蝴蝶之間接觸的線條，有極高的象徵意味。〈北辰村之冬〉（1973），筆簡意深，有極美的東方意象。〈松鳥傳說之一〉（1978），極富禪宗韻味。



陳其茂，〈蝶戀花之四〉，1977，紙版畫，56×46cm。

【關鍵詞】商籟詩

意即「十四行詩」，又譯「商籟體」，為義大利文Sonetto，英文 Sonnet，法文Sonnet的音譯，是歐洲一種格律嚴謹的抒情詩體，被公認是衡量詩人底蘊之標尺。莎士比亞商籟體是英語古詩中的頂尖之作，其韻律為抑揚格五音步（每行基節十音節）嚴格投ABAB、CDCD、EFEF、GG押韻。

留白的運用

留白，顧名思義，就是在作品中留出相應的空白。中國傳統繪畫一般講究留白，與西洋繪畫塗滿全圖的設色觀念大異其趣，由於虛的空間增加，賦予觀眾許多想像的空間。

留白有「虛」、「實」互動的效果，如此以「虛實相應」的方式達到作品的均衡感。

留白也可說是空間流動所經營出來的效果，使空間層次有超現實主義（Surrealism）的錯置空間關係。陳其茂的作品線條往往滿布於畫面，有時則刻意留白，以獲得新的視覺效果。如1981年的〈雪地黃昏〉，映入眼簾的畫面中心位置大部分都呈現空白，而且題材的分布也從中央位

[左圖]

陳其茂，〈雪地黃昏〉，
1981，木紋木版畫，
45.5×27cm。

[右圖]

陳其茂，〈冬之郊〉，1980，
木紋木版畫，50×38cm。





陳其茂，〈古樹與花〉，
1980，木紋木版畫，
53×37cm。

置移轉到了較上方位置。為了使畫面各部分不致於顯得支離破碎，他安排一種婉約的銜接途徑，有如一條橋橫跨河流之上，藉此作為連接或鉸鏈安插。另如〈歌者〉，描寫彈吉他的藝人；〈古樹與花〉，描寫枯樹與密枝；〈秋郊〉，描寫叢林；〈冬之郊〉，描寫小路。

超現實的內質，不經意的透露詩意的情感，引領觀者朝向靜觀的道路，阻斷了「相對性」的思考。

寫生精神的表現

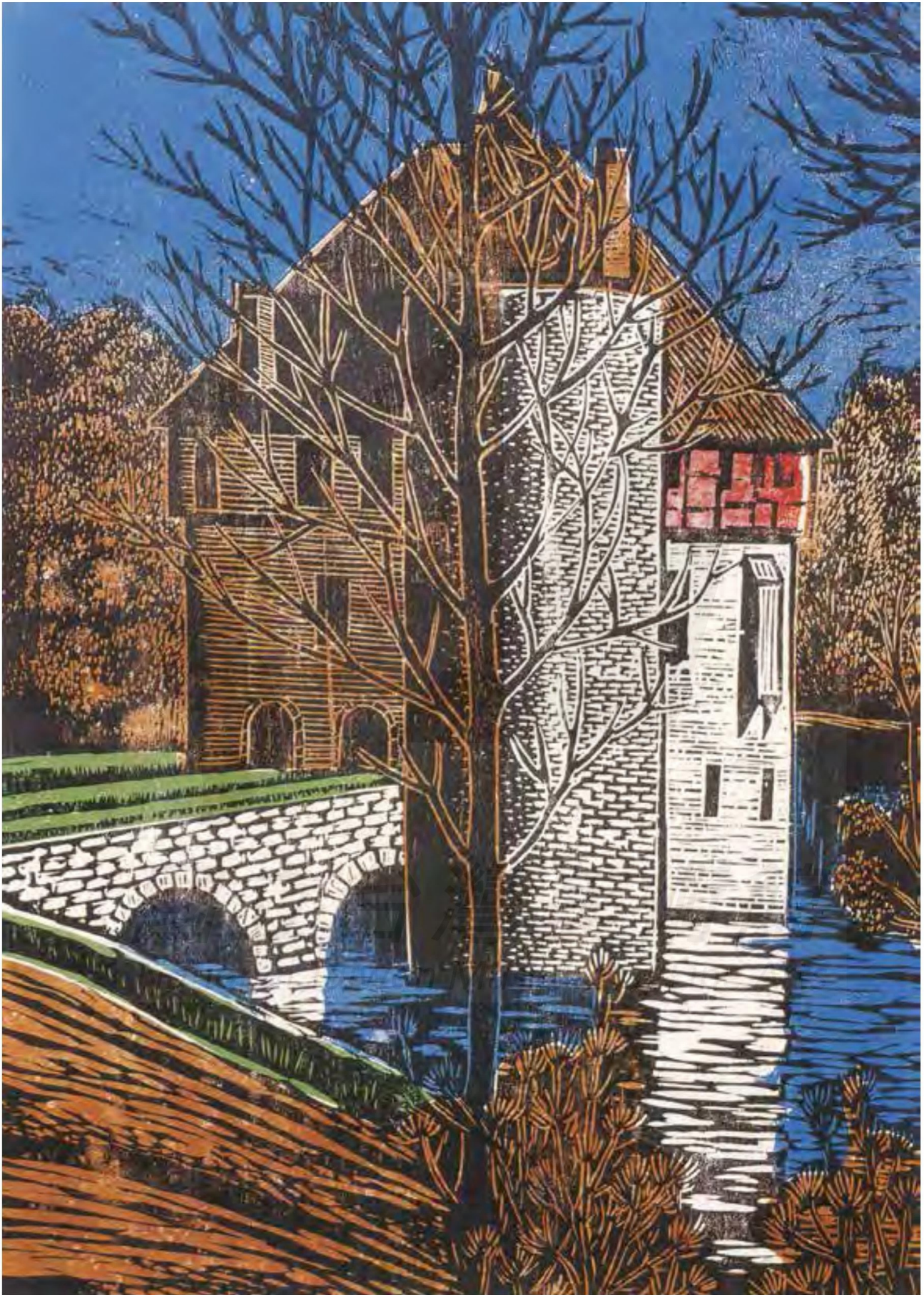
寫生是對「自然」的觀察與表現，陳其茂是來臺的藝術家中，極為重視寫生的一位，而旅行成為他創作的靈感來源。

寫生可以分成記錄式的寫生與感覺的寫生兩大類：記錄式的寫生，是直接對景物做客觀的描寫，只需注意其形態與色彩，而不必考慮到構圖、空間等關係（這些要素可在實際的創作中完成）；至於感覺的

陳其茂，〈義大利小巷〉，
1979，木紋木版畫，
30×30cm。



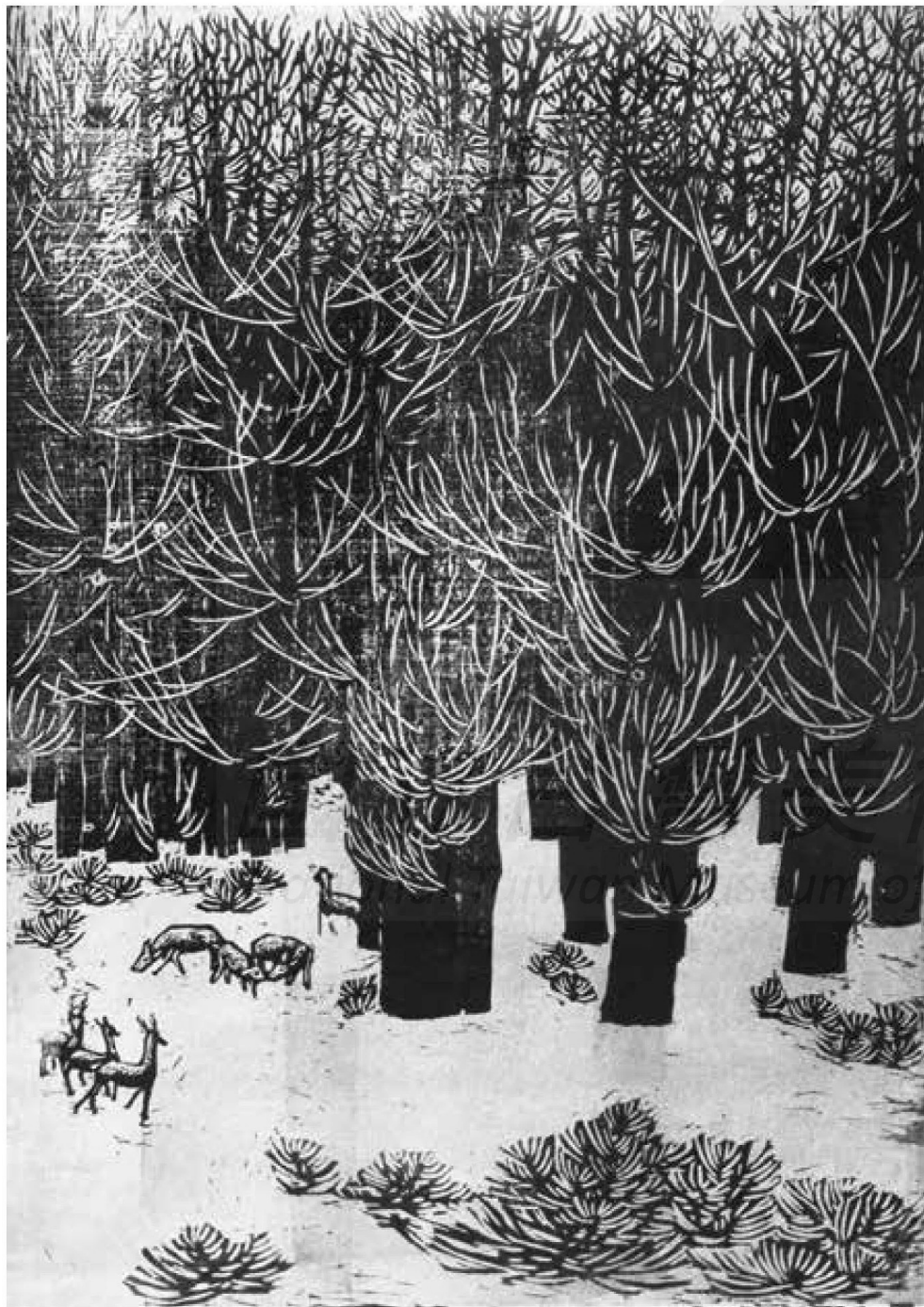
〔右頁圖〕
陳其茂，〈水堡〉，1980，
木紋木版畫，47×33cm。



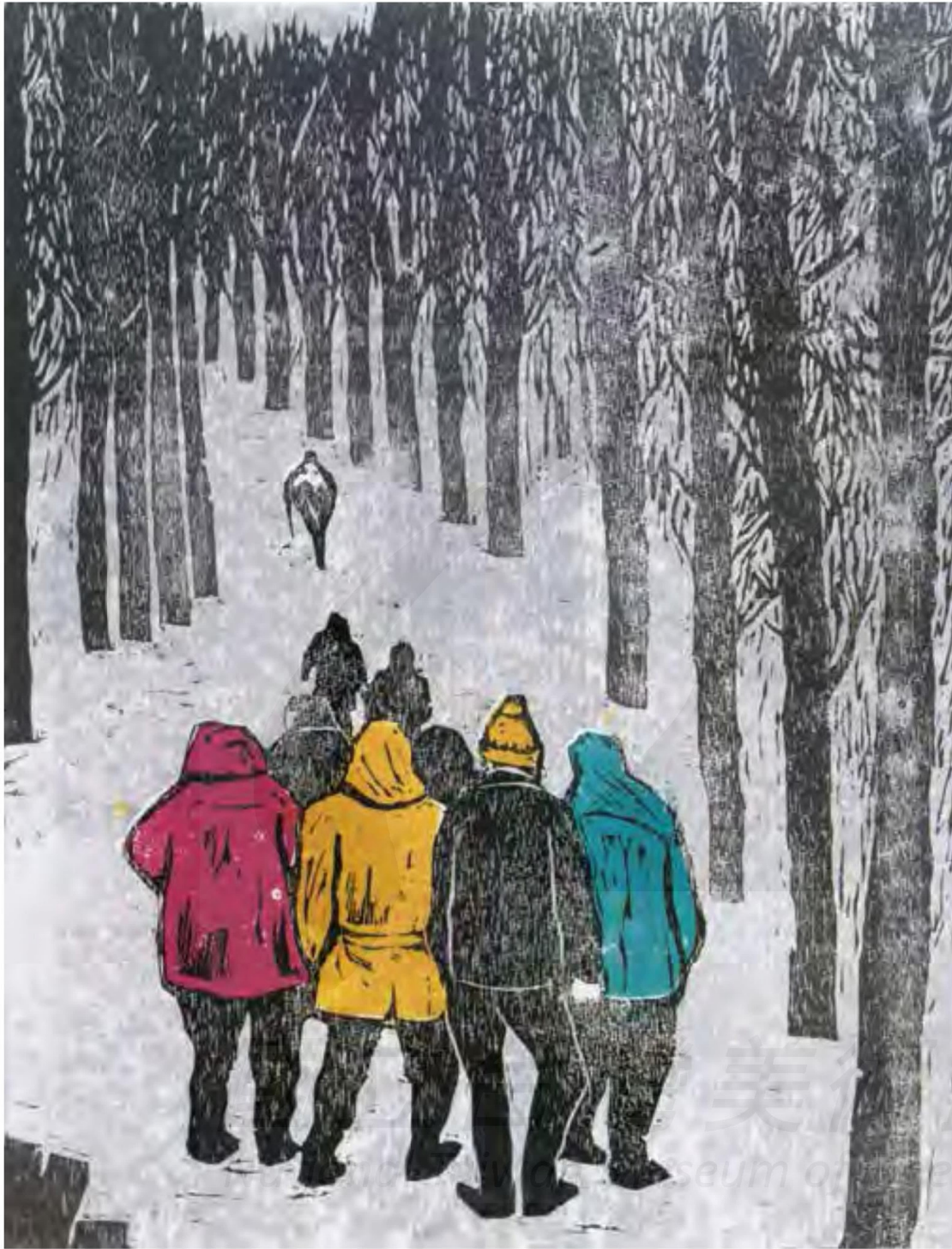
寫生，是依照作者的感覺來加強表現，即經過敏銳主觀感覺的投入，使寫生作品也富有自己的個性與感情。

陳其茂早期在花蓮觀察原住民風光人情的「原野之春」系列，接著南下到臺南、嘉義、臺東、高雄一帶寫生，對臺灣的鄉土民情、風俗習慣、景觀可謂有深度的接觸和認識，留下不少寫景的作品，集結成《天鵝湖月色》畫集。1975年及1979年陳其茂先

陳其茂，〈長春之冬〉，1989，
木紋木版畫，59×40cm。



後兩次到歐洲旅遊，完成「歐遊」系列作品，其中第二次歐遊完成的「飛鳥」系列作品，是在英國威爾斯的那段日子，陳其茂與夫人丁貞婉常去海邊看海，在海濱岩石上，水鳥海鷗競相覓食，他們天天觀察其生態動作，從觀察當中發現新的感覺，建立畫家與鳥的感情，然後在速寫簿上寫生，從這個觀點來衡量，這些寫生稿，比較傾向感覺的寫生。1987年兩岸開通後，陳其茂前後十一次進出大陸，創作「還鄉記」系列作品。1997年絲路、帕米爾高原之旅的「天山·絲路」系列及中東行的「阿拉伯」系列，2000年走訪非洲十餘國，創作十一幅



陳其茂，〈雪中行〉，
約1989-1991，木紋木版畫，
40×29.5cm。

木刻作品。

除「飛鳥」系列外，其餘系列作品基本上都屬於記錄式寫生，也都是陳其茂在飽覽各地風光之餘，運用速寫、攝影等方式去搜集畫稿，再以特殊的角度，特殊的結構去布局構思，剪裁實景，經營意境，刻製完成的作品，所看重的是作品間「意境」的詮釋。