

陳庭詩版畫藝術探究

楊智凱

A Study of Chen Ting-shih's Prints / Yang, Chih-Kai

摘要

陳庭詩的版畫從具象而抽象，由帶有社會寫實的批判意味圖像，轉至半具象半抽象的風格，到後期走向自我所認同的中國式韻味，其間不僅是風格、畫題、媒材的改變，更是整個社會和人生歷練的變動。其創作和經歷不無關係：顯赫的書香世家、父母給予詩書畫方面的栽培、幼時的意外失聰，或是其親身參與過的抗日環境到撤守來臺的政治情勢，對其創作的影響皆有蹤可循。其中不僅是個人經歷和社會氛圍的層面，更包含著藝術思潮和經濟生產，這些脈絡皆對陳庭詩藝術創作產生影響和衝擊，如陳庭詩作品因政治環境高揚或是噤聲，或受到現代主義思潮衝擊而讓作品風格有所改變等。

由陳庭詩所發表的文字或成長的經歷來看，其為相當重視東方中國韻味的一位創作者，自幼便修習傳統書畫，同時對於書法的造詣或是詩文的創作都可見，受中國傳統文化的薰陶。評論者曾以禪宗思想探討陳庭詩的水墨畫，陳庭詩也曾經在自己的蔗版畫創作談到中國傳統的鐘鼎紋飾，不管由主觀的創作呈現或是客觀的生命經歷，陳庭詩創作中的中國韻味可見一斑。

本文首先就陳庭詩生長環境到全心致力於藝術創作前的人生重要歷程，及陳庭詩其文其思想作一番認識；其次扼要點出臺灣版畫發展階段，就陳庭詩版畫創作風格做分期，試圖看陳庭詩版畫創作與當時臺灣版畫發展關聯性；最後就中國韻味的角度，觀看陳庭詩後期版畫作品。

關鍵詞：陳庭詩、版畫、中國韻味、東方

壹、前言

被譽為「十項全能」的陳庭詩，背後代表的不僅是各類媒材和領域的大膽嘗試和成就，更隱含其生命史上歷經許多重大的歷史事件和社會轉變，也因此可以在陳庭詩的作品看到一股來自社會思潮或物質變化所產生的更迭，最後並回歸到一種樸拙無華的雋永。

在臺灣的現代藝術家當中，陳庭詩一直有其挺然卓拔之處。原因不僅是其出入於各種藝術媒材之間，舉凡版畫、水墨、壓克力、書法、篆刻乃至作詩。皆有所表現。除去平面的藝術創作之外，其立體雕塑也別具風格，更曾獲邀參加國際鐵雕大展，與畢卡索（Pablo Ruiz Picasso）、米羅（Joan Miró）、卡爾達（Alexander Calder）、阿曼（Fernandez Arman）等人同展¹。

除去在各種媒材。平面和立體創作間的揮灑自如，陳庭詩尚值得注意的是他同時可出入於古典與現代、中國與西方的全方面表現，其風格不囿於中國表現手法，也受到西方抽象理念影響。在陳庭詩的創作，可見到其展現於不同媒材、時間和空間上的表達。如向明、李鑄晉、梅丁衍皆曾談及陳庭詩的多才多藝，莊喆則指其為一位典型從中國古典藝術傳統過渡到現代的大師，劉國松更曾經以「十項全能·陳庭詩」作為篇名撰文²。

*本文為 2009 年投稿陳庭詩現代藝術基金會撰稿而成，通過審查，並獲得該基金會獎助，而後於 2012 年 6 月 9 日在國立臺灣美術館「滿庭詩意——陳庭詩藝術研討會」發表，感謝基金會的獎助和國美館的邀請。此篇文章先於投稿間承蒙國立臺北教育大學藝術與造型學系倪明萃教授給予修改建議，後於研討會後又經林平教授、吳超然教授、李思賢教授給予本文具體而寶貴的意見，同時感謝該研討會中戴逸純女士對陳庭詩鐵雕作品的闡述，蔣伯欣教授和梅丁衍教授發表關於陳庭詩生平脈絡中的新史料，也給予本文在確立問題意識和年代範圍上，得到進一步的澄清和理解。當然，本文如有闕誤之處，概屬作者職責。

¹ 鐘俊雄，〈「版畫·鐵雕·陳庭詩」——記臺灣現代藝術的「先行者」〉，收錄蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005 年，頁 11。

² 向明，〈老有創意的一群——從簽名式寫三位詩畫名家〉，《藍星詩學》，14 期，2002 年 6 月，頁 160；李鑄晉，〈陳庭詩的藝術〉，《典藏今藝術》，150 期，2005 年 3 月，頁 60；梅丁衍，〈陳庭詩木刻生涯拾遺〉，《藝術欣賞》，3 卷 5 期，2007 年 10 月，頁 16。莊喆，〈人間長春樹——談陳庭詩的藝術創作〉，《典藏藝術》，84 期，1999 年 9 月，頁 158。劉國松，〈十項全能·陳庭詩〉，收入於臺灣省立美術館編輯委員會策劃編輯，《陳庭詩八十回顧展》，臺中市：省美術館，1993 年，頁 7。

在其各類型的作品中，以版畫作品與其創作的生命最為密切，也最富代表性。陳庭詩的版畫作品風格不僅代表其生命歷程，表現其所留意觀察之處，同時也能和大時代氛圍相互對照；其次，陳庭詩版畫作品最具突破性，不僅是在臺灣現代繪畫運動發動初期，是相當早期投入並具成果的一位³，同時融貫東西方和古今為一體；此外，陳庭詩的版畫作品所蘊含的中國式韻味亦最為濃厚。尤為值得注意的，是陳庭詩更曾經就版畫創作，發表過〈漫談版畫——有感於文建會舉辦國際版畫展〉於《雄獅藝術》月刊上⁴，文章雖不長，但卻可能是陳庭詩唯一在期刊上發表過的文章。

在過去對於陳庭詩版畫作品的相關專著討論中，較為重要者，包含梅丁衍的〈陳庭詩木刻生涯拾遺〉，為研究陳庭詩早期版畫作品最為著力者，當中蒐集其早期寫實木刻作品。蕭瓊瑞〈靜聽天籟·推移大塊——現代繪畫運動中的版畫家陳庭詩〉主要從「現代版畫會」後的作品作為討論，其中網羅不少當時報刊對於陳庭詩作品的評語；此外，本文尚在風格分析上歸類出陳庭詩晚期版畫作品的類型。蔣伯欣（林伯欣）〈從「心為形役」到「寓形宇內」——論陳庭詩來臺之後的版畫作品〉則試圖從陳庭詩的作品中找出其圖示來源。本文對於陳庭詩的版畫作品，主要依據此三位學者的討論為基礎進行更深一步的探究，想從中理解的，不只是一種作為綜觀個人生命史或是美術發展史的連續變化，更想探討其各類型作品和不同時期作品中所呈現出的一致特性為何。

貳、陳庭詩藝術創作過程初探

藝術家的創作和生成環境往往有密切關連，如藝術社會學者所普遍認為的：「所有的藝術品，都可說是社會與歷史中特別環境下的產物……一如其他的文化，

³ 陳樹升，〈印痕一甲子——木刻版畫在臺灣的論述內容、發展與演變（1945~2005）〉，收錄《世紀刻痕—臺灣木刻版畫展》，臺中市：臺灣美術館，2008年，頁42。李錫奇亦認為「在這些木刻版畫家當中，陳庭詩可說是最早從寫實性的木刻版畫走向現代化的第一人。」（李錫奇，〈因版畫結緣的摯友陳庭詩〉，收錄蔡幸伶編輯，《天問—陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005年，頁28）

⁴ 陳庭詩，〈漫談版畫——有感於文建會舉辦國際版畫展〉，《雄獅藝術》，146期，1963年4月，頁46-47。此期為「當代版畫專輯」，尚邀請陳奇祿、廖修平、吳昊、陳景容、江漢東、顧重光、奚淞各發表短篇專文。

藝術品有其社會功能；從經濟角度來看，藝術品都是因應時代需要而產生的⁵。」特別如同經歷時代變動、成長經驗又異於一般人的陳庭詩，探討其創作時更需要就其生長環境和經驗中多方理解，方能與作品結合起來互相剖析。當然，藉由從社會與歷史探討藝術作品的同時，並不能將藝術品單純視為歷史文獻，需更進一步去釐清藝術作品本身的特質所在。

一、書香世家

陳庭詩為福建長樂人，出身顯赫，祖父陳君耀為清末進士，祖母為沈葆楨么女；父親陳忠園為清末秀才，母親許鶴儒出身杭州望族。這些在文獻紀錄上，大致上未見出入，而從當中，亦可顯現陳庭詩出身於書香世家和望族之後，這點，在陳庭詩幼年與其家人的合照中亦可作為佐證（圖一）。

然而就陳庭詩的出生年代以及失聰事件，卻出現分歧的說法。幼年失聰幾乎是論者或多或少在評述陳庭詩作品時，皆會提及的事件，但各文獻記載卻有些微的差異。如根據陳盈瑛和梅丁衍的說法，一九一五年為陳庭詩身分證上確實登記的出生年⁶，但目前大多數的資料則以一九一六年為出生年記載⁷；除去以上兩個較為普遍的記載外，尚有陳庭詩治喪委員會在〈陳老庭詩先生生平事蹟〉一文中寫的一九一三年⁸。此說更為一手的資料也許可以參見陳庭詩三歲時與胞姊的合照，其照片背後記載「外甥庭詩三歲……乙卯冬季」（圖二）⁹，乙卯為一九一五年，如果以此往回推，陳庭詩應於一九一三年出生，然此證據似乎並沒有

⁵ 雅岡等（Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo）著；曾瑋、葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》，臺北市：東大出版，1992，頁31。

⁶ 陳盈瑛，〈有情有義的推手 陳庭詩現代藝術基金會與陳庭詩紀念館〉，《典藏今藝術》，150期，2005年，頁68；梅丁衍，〈陳庭詩木刻生涯拾遺〉，《藝術欣賞》，3卷5期，2007年，頁17。

⁷ 包含如《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》、《神遊·物外·陳庭詩》等專書，以及如林銓居、何政廣的記載等。

⁸ 陳庭詩治喪委員會，〈陳老庭詩先生生平事蹟〉，收錄於李潤民編，《祭民藝術大師——陳庭詩藏石紀念特集》，臺中市：臺中縣祭民服務處，2003年，頁7。

⁹ 此照片收錄於蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005年，頁208。

被其他記載陳庭詩生年的文章作為討論。根據最新出版關於陳庭詩的專書中，則已向陳庭詩胞弟確證，陳庭詩為一九一三年出生¹⁰。

另外，眾多對於陳庭詩生平的敘述，最廣泛散見各文章的則是陳庭詩八歲¹¹損失聽力一事。陳庭詩的失聰原因，有記載為意外、患病、摔傷等，在眾多記述中（表一），宋芳綺的說法也許最能將這當中的出入之處予以解釋：

……陳庭詩爬上一顆大樹玩耍，一失足，從樹上摔了下來。……當陳庭詩從樹上衰落她地面撞擊到頭部，家人以為只是頭上起了個腫包，擦擦藥就沒事了。沒想到，接連幾天下來，陳庭詩出現了發燒、頭痛、嘔吐等現象。當時的醫學常識不發達，家人不知道那是「腦震盪」的症狀，又沒送進醫院，因為延誤醫治，差點送掉一條小命。大病一場之後，他下床幾乎不能行走。這一跌，震壞了他的耳內水平，從此，陳庭詩墜落到一個無聲的世界。¹²

出生年	聽覺失靈 歲數	聽覺失靈原因	來源
1916	八歲	患病	鄭功賢，〈大律希音——陳庭詩縱橫現代藝術領域數十年〉

¹⁰ 劉高興，〈「鳳凰應上最高枝」紀念人文典範的陳庭詩〉，收錄於蔡昭儀編，《滿庭詩意：陳庭詩逝世 10 週年紀念展》，臺中市：臺灣美術館，2012 年，頁 48。本文於撰寫期間，尚未看到此項資料，雖晚於《滿庭詩意：陳庭詩逝世 10 週年紀念展》一書出版，但考量本文留意到陳庭詩幼年的照片可作為直接的佐證，是以將此段文字予以保留。

¹¹ 大多數文章在敘述此事皆是以陳庭詩的歲數做為紀年，此事可見於鄭惠美《神遊·物外·陳庭詩》、林銓居〈大音希聲——無言的畫家陳庭詩〉、鐘俊雄〈極簡的寂靜 斑剝的厚重——陳庭詩多采多姿的有情世界〉。另鄭功賢〈大律希音——陳庭詩縱橫現代藝術領域數十年〉一文則寫「儘管八歲那年患了一場大病，導致聽覺失靈」（鄭功賢，〈大律希音——陳庭詩縱橫現代藝術領域數十年〉，《典藏藝術》，56 期，1997 年，頁 166），中道〈「耳氏」陳庭詩的版畫〉也是記載「由于八歲時患了一場大病，聽覺失靈，從此聾不聞聲」（中道，〈「耳氏」陳庭詩的版畫〉，收入於臺中市立文化中心編，《陳庭詩美術作品集·續編》，臺中：臺中縣縣立文化中心，1991 年，頁 107）。《神遊·物外·陳庭詩》和《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》中陳庭詩年表皆以 1923 年作為失聰意外的紀年。此外，關於此意外是否影響陳庭詩語言能力各文也有歧出。

¹² 宋芳綺，〈生命的原聲——訪陳庭詩〉，《普門》，228 期，1998 年，頁 56-57。

			《典藏藝術》56 期， 1997 年，頁 166
1915	八歲	從樹上摔落後出現腦 震盪現象並損傷聽覺	宋芳綺，〈生命的原 聲——訪陳庭詩〉， 《普門》，228 期，1998 年，頁 56-57。
1916	八歲	從樹上摔落後損傷聽 覺	陳樹升，〈藝術探 索——陳庭詩的藝術 世界〉，《明道文藝》 272 期，1998 年，頁 131-132。
X	四歲	爬樹不幸傷及內耳	向明，〈老有創意的一 群——從簽名式寫三 位詩畫名家〉，《藍星 詩學》，14 期，2002 年，頁 159。
1913	八歲	自樹上摔落後損傷聽 覺	鄭惠美，〈寂莫身後 事——藝術家陳庭 詩〉，《源雜誌》，47 期，2004 年，頁 14、 16。
1915（身分證登記）	八歲	X	陳盈瑛，〈有情有義的 推手 陳庭詩現代藝 術基金會與陳庭詩紀 念館〉，《典藏今藝 術》，150 期，2005 年， 頁 68。
1915（身分證登記）	八歲	嬉戲不慎從高處落下 損傷聽覺	梅丁衍，〈陳庭詩木刻 生涯拾遺〉，《藝術欣 賞》，3 卷 5 期，2007 年，頁 17。

1916	八歲	從樹上摔落後損傷聽覺	鐘俊雄，〈讓陳庭詩心中那把火傳遞下去〉，收錄於胡梅娟編，《大器無言：陳庭詩遺作彙編》，頁 IV。臺中市：臺灣美術館，2003 年。
1915（陳庭詩給撰文者的資料）	X	X	林雪玲，〈陳庭詩雅石紀念館落成專輯序〉，收錄於李潤民編，《榮民藝術大師——陳庭詩藏石紀念特集》，頁 6。臺中市：臺中縣榮民服務處，2003 年。
1913	八歲	意外	陳庭詩治喪委員會，〈陳老庭詩先生生平事蹟〉，收錄於李潤民編，《榮民藝術大師——陳庭詩藏石紀念特集》，頁 7。臺中市：臺中縣榮民服務處，2003 年。
1916	八歲	從樹上摔落後損傷聽覺	許政雄，〈走進時空的太古 揭發原始的混沌——漫談陳庭詩其人其畫〉收錄於何啓志編，《陳庭詩美術作品集》，頁 66。臺中：臺中縣縣立文化中心，1990 年。

1916	八歲	患病	中道，〈「耳氏」陳庭詩的版畫〉，收錄於臺中市文化中心編，《陳庭詩美術作品集·續編》，頁 107。臺中：臺中縣縣立文化中心，1991 年。
1916	八歲	從樹上摔落後損傷聽覺	《陳庭詩八十回顧展·序》，頁 6。臺中市：省美術館，1993 年。
1916	七歲	意外失聰	《世紀刻痕——臺灣木刻版畫展》，頁 6。臺中市：臺灣美術館：2008 年。
1916	八歲	從樹上摔落後損傷聽覺	林銓居，〈大音希聲——無言的畫家陳庭詩〉，《典藏藝術》，頁 179。13 期，1993 年。
1916	八歲	從樹上摔落後損傷聽覺	何政廣，〈陳庭詩和他的創作觀〉，《幼獅文藝》，頁 140。28 卷 4 期，1968 年。

表一 陳庭詩的出生年、失聰年及其原因相關記載（本表所取，基本上是在該文獻上同時包含記載陳庭詩的出生年、聽覺失靈歲數和原因三項資料中才會納進表中作為記錄。部分例外的情形，是在文獻中有特別註明該筆資料是有所本的情況下，方入本表作為對照。）

如此記載正確無誤，那麼陳庭詩的失聰，主因為從樹上摔傷導致，其後以類似疾病的徵狀出現，或許因此才會造成文獻在記載上的些微差別。

雖然幼年失聰，但一如前述，陳庭詩出身於書香世家和望族，因此幼年即接受良好的傳統文化教育。這點陳庭詩自己也曾經表述過，他自云「生長在書香的家庭，對國畫、書法、金石、舊文藝均深受影響。故均有涉獵¹³。」陳庭詩在和林銓居筆談之時，更說自己「很慶幸出生在舊式家庭，父祖輩中有進士、有秀才，所以我從小就受到他們的影響¹⁴。」

陳庭詩在失聰前即已廣泛接觸許多傳統的文化，十三歲後又跟著父執輩學國畫、十七歲之後學西畫¹⁵。較為可惜的是，陳庭詩此階段的作品，無論是國畫或是書法，似乎都未被留存下來。但從陳庭詩日後的書法作品和水墨作品《山水》（1986）、《人物》（1975）、《松》（1986）來看，雖無法判定是否從幼年即修習中國書畫。但至少可肯定其書畫應具有相當扎實的訓練基礎。同時，更應該注意的是，這些幼年所耳濡目染的經典所造成的影響，在他日後的版畫作品中，其實都不難窺見出有國畫、書法或金石的痕跡存在。

二、軍旅生活

西元一九三一年，陳庭詩近廿歲，時值九一八事變，被視為對日抗爭的源頭，約莫同時有新興木刻版畫之父——魯迅極力倡導木刻版畫，在此時代背景魯迅並以為「當革命時，版畫之用最廣」、「又因為革命所需要，有宣傳，教化，裝飾和普及，所以在這時代，版畫——木刻，石版，插畫，裝畫，蝕銅版——就非常發達了」¹⁶，不僅1938年於延安成立的魯迅藝術學院影響中國美術的影響甚大，更值得注意的是，在抗戰時期物質條件的缺乏，油畫顏料的取材也較為困難，因此魯迅藝術學院中取而代之的是原料條件較為容易入手的木刻材料¹⁷，同時，木

¹³ 蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005年，頁164。

¹⁴ 林銓居，〈大音希聲——無言的畫家陳庭詩〉，《典藏藝術》，13期，1993年，頁179。

¹⁵ 亦有文獻記載陳庭詩自言學習西畫時受到徐悲鴻的影響，但如蔣伯欣教授所說：「由於缺乏此時期作品與可信的一手史料，且未發現陳庭詩日後創作受此影響的痕跡」，故本文立場同蔣伯欣教授的意見一致，對此採取保留態度。（蔣伯欣，〈從「心為形役」到「寓形宇內」——論陳庭詩來臺之後的版畫作品〉，《現代美術》，104期，2002年，頁29。）

¹⁶ 此兩段引文引自魯迅，〈《新俄畫選》小引〉，《魯迅全集》第七冊，北京：人民文學出版社，2005年，頁362-363。根據此書附註，魯迅此文最初印於1930年5月上海光華書局所印的《新俄畫選》。

¹⁷ 李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史：民初之部（一九一二至一九四九）》，臺北市：石頭，2001年，頁177。

刻也是在當時識字率尚未普遍的重要宣傳方法，這些因素都是造成木刻版畫富有影響力的面向。

在中國抗戰期內憂外患中興起的木刻運動，因為描寫社會黑暗和苦難，以及表達對社會鬥爭的熱情，因此從三十年代開始，直至戰後，都成為藝術主流¹⁸。陳庭詩很可能受到社會環境的感染，開始學習木刻，抗戰次年（1938年）因投稿漫畫被聘為《抗敵漫畫》編輯，以「耳氏」為筆名，發表宣揚抗日精神的作品。陳庭詩作品並刊載於《漫畫月刊》、《抗日木刻畫報》、《大眾畫刊》等刊物，先後並擔任過福建省軍管區及政治部中尉科員、「第三戰區司令長司令部政治部」漫畫隊員、「陣中出版社」編輯、「中華全國木刻研究會」函授班導師，其後並受蔣經國之邀任職「中華正氣出版社」藝術編輯。

《抗日木刻畫報》和《大眾畫刊》都是宣揚抗日精神的刊物，陳庭詩在時代風氣影響下，創作木刻作品，將作品登載於抗日刊物，並擔任軍中的美術人才。因此不難看出，其早期版畫作品具有濃厚時代氛圍。現存的陳庭詩早期作品《高爾基（Maxim Gorky）像》（約1930）（圖三）¹⁹，可視為此時期陳庭詩的代表作。從中可看出的不只是陳庭詩版畫的寫實能力，同時創作木刻需要的力道，以及從抗戰時期物質條件缺乏所造成的影響，這些在創作時需面對的艱困環境，在他往後的版畫或是雕塑作品，或者是創作自述中，都可從中覓得蹤跡。

三、五月畫會

抗戰勝利（1945年）後，旋即爆發第二次國共內戰，此時陳庭詩選擇來臺²⁰，擔任《和平日報》臺中分社的美編，與中部藝文人士多有接觸。但在一九四七年，

¹⁸ 李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史：民初之部（一九一二至一九四九）》，臺北市：石頭，2001年，頁186。

¹⁹ 在2012年6月9日在國立臺灣美術館「滿庭詩意——陳庭詩藝術研討會」中，蔣伯欣教授已發掘出更多陳庭詩早期的作品，惜尚未出版。如筆者沒有闕漏，在目前坊間可見相關陳庭詩早期版畫的論述出版品中，1930年代的作品只有探討〈高爾基像〉，此年代的創作圖像亦僅此一幅。

²⁰ 各文獻關於陳庭詩首次來臺的時間點較為肯定的是蕭瓊瑞〈靜聽天籟·推移大塊——現代繪畫運動中的版畫家陳庭詩〉一文，文中提及：「陳庭詩最早來臺的時間，據其筆述：係1945年，自軍中復員來臺；1947年，二二八事件爆發，因安全考慮，匆匆離臺。」（蕭瓊瑞，《靜聽天籟·推移大塊——現代繪畫運動中的版畫家陳庭詩》，《典藏今藝術》，121期，2002年，頁62。）另一說則是梅丁衍〈陳庭詩早年木刻生涯〉中，根據當年的報紙以及展覽等考證，推斷「陳庭詩抵

由於查緝私煙引發的二二八事件引發政治敏感，加上陳庭詩早期作品給人左傾印象，在《和平日報》時又以漫畫批評時政，同時與左翼人士楊達交好，為求自保，陳庭詩潛回大陸，並擔任《星閩日報》的編輯。

一九四八年陳庭詩應臺灣省立臺北圖書館之邀繪製〈劉銘傳督建鐵路圖〉的油畫，再度來臺²¹。在兩次來臺的時間中，可看到許多此段時間陳庭詩的版畫作品，內容依舊是較為針砭時事及關懷中下階層的圖像作品，例如《生之維持》(1946) (圖四)、《污史別傳》(1946)、《青菜車》(1948)、《街頭賣藥者》(1947) (圖五)。這些作品，正如蕭瓊瑞在討論此時期大陸來臺的文藝工作人士時所說的，「其風格顯然繼承了三十年代左翼文藝傳統，著重對現實生活的掌握，對政治的批判也極為尖銳」²²。

再度來臺後，陳庭詩一直任職於圖書館，直至一九五七年，陳庭詩才辭去圖書館的職務，埋首創作。擔任圖書館的職務，讓陳庭詩能有機會接觸大量藏書，特別是美術書籍，影響了陳庭詩的創作，如同他自言：

我之選擇圖書館工作，是貪饒那兒有人留下為數不算少的大型精印畫冊，可是它屬於特藏書，例不借出……陶淵明「既自以心為形役」，這個「形」字對我頗有無形的啟示；終於一冊譯本梵谷傳使我不顧親友責難，失業煎熬，重拾刻刀……²³

陳庭詩從梵谷處得到義無反顧專職於創作的決心，在離職且重拾刻刀的兩年內，陳庭詩陸續參與「五月畫會」和「中國現代版畫會」。當時，戰鬥木刻漸漸受到美國抽象表現主義影響，李錫奇早期文章即記載「直到民國四十七年由於中國藝壇全面受到世界藝術新潮的影響，當時臺灣的版畫家基於對現代藝術創作的

臺時間應當在 1946 年的 4 月以前」。(梅丁衍，〈陳庭詩木刻生涯拾遺〉，《藝術欣賞》，3 卷 5 期，2007 年，頁 21。)

²¹ 此說可同時參見梅丁衍〈陳庭詩早年木刻生涯補綴〉：「……陳庭詩受到注意只好離臺，據他說回到上海時又被特務盯上，最後只有硬著頭皮再回臺。」(梅丁衍，〈陳庭詩早年木刻生涯補綴〉，《典藏今藝術》，117 期，2002 年，頁 72。)

²² 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展(1945-1970)》，臺北市：東大，1991 年，頁 74-75。

²³ 蔣伯欣，《從「心為形役」到「寓形宇內」——論陳庭詩來臺之後的版畫作品》，《現代美術》，104 期，2002 年，頁 23。

共同興趣和理想，乃聯合發起組織『中國現代版畫會』²⁴，其中參加的畫家之一便有陳庭詩。該篇文章並談及古典寫實的版畫藝術作風由此被解放，得到獨立的藝術形式。

陳庭詩的創作也在參加「中國現代版畫會」後慢慢轉向，由傳統、寫實逐漸轉向現代性的表現手法。李錫奇便認為「中國現代版畫會」對陳庭詩有著深刻影響：

「中國現代版畫會」的成立，在陳庭詩的藝術生命裡是一個重要的過程，從此他才開始接觸「現代」，進入「現代」，從事「現代」版畫的創作，而結束了他「耳氏」時代的木刻創作。²⁵

陳庭詩在此時的轉變，並非是立即性的。從現在留存的作品圖像可以看到，在一九五〇年代末期、一九六〇年代初期交接時，陳庭詩的作品很明顯在具象與抽象的風格間並行，具象作品如《午倦》（1959）（圖六）、《驟雨》（1959）、《曬穀》（1960）、《義胞》（1963）、《小雞之死》（1963）和《小憩》（1963），抽象作品則有《在歡樂的日子裡》（1959）、《魚》（1959）、《裂》（1960）、《夜之漁村》（1960）等

雖則「中國現代版畫會」是受到世界藝術思潮影響後所成立的藝術協會，但所產生的作品卻不僅僅只是單純接受西方思潮下的產物，此點，蘇立文（Michael Sullivan）即在《東西方美術的交流》（*The Meeting of Eastern and Western Art*）有過說明，認為此時期的畫家在其作品中尋找的不僅是風格，更包含對自身的認同²⁶。陳庭詩此時期作品的轉變，正好很能表現出此點特徵，除去上述在具象與抽象的風格間逐漸轉化的作品外，此時期尚有作品如《紡》（1960）（圖七）、

²⁴ 李錫奇，〈黑色的撞擊者——陳庭詩〉，《幼獅文藝》，32卷7期總號199，1970年，頁234。

²⁵ 同上註，頁235。

²⁶ Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*. London: University of California Press, 1989, pp.199.但蘇立文在此文也認為此國際現代主義化運動時期的作品風格並不見得就是完全具有原創性的。原文如下「Poised between East and West, they are searching not only for a style but for their own identity, which they are finding in their painting. This is not to say that their work, in terms of the international modern movement, is always entirely original. There may be precedents for Liu Kuo-sung's Which Is Earth series...for Ch'en T'ing-shih's prints in the compositions of Saito Yoshishige...」。

《定》（1964）等作品，從西方藝術思潮中汲取養分逐漸蛻變，而呈現屬於中國式韻味的自身語彙圖像作品。

叁、陳庭詩版畫在臺灣

因陳庭詩的版畫作品前後時期變化頗大，討論其作品前須先就其版畫作品風格作為分期，以便進行探討。陳庭詩版畫作品轉變的幅度明顯，因此能做分期應較無異議，所著重者在於如何分期，又該用何種名稱定名。對此，梅丁衍曾以三個階段稱呼：木刻及漫畫期、平面抽象期、立體抽象期²⁷；李錫奇則認為陳庭詩版畫作品由具象轉入半抽象，後達到純粹精神性的創作²⁸。本文以為陳庭詩版畫作品正好沿著具象一路過渡到抽象，為求簡明，以及避免文字上的意見分歧，本文直接分列三階段為：傳統階段、過渡階段、現代階段。

一、傳統階段（1938-1948）

本文所界定的傳統階段，起迄時間是自一九三八年以「耳氏」為名，發表木刻版畫於《抗敵漫畫》為始，至一九四八年來臺任職為省立圖書館館員為止²⁹。在此，所謂的「傳統」是指稱陳庭詩版畫作品偏向具象描繪、寫實刻畫的圖像。

一九三〇年代，時值日本侵華，由魯迅為首倡導的抗日文化武器版畫也一呼百應，成為重要的創作形式，也是陳庭詩接觸版畫的時代背景。約莫此時期陳庭詩的版畫作品有《高爾基像》，展現陳庭詩精湛的寫實技巧。此時由於抗日，整體環境困苦、資源欠缺，缺少木刻刀的陳庭詩僅以一打單刃刀拓刻，難度不在話下。陳庭詩早期版畫作品與此段抗戰生活息息相關，也因此段經歷結識不少木刻家，加上當上木刻函授導師以及創作經驗的積累，隨後任職於圖書館時接觸圖冊，

²⁷ 梅丁衍，〈陳庭詩早年木刻生涯補綴〉，《典藏今藝術》，117期，2002年，頁72。

²⁸ 李錫奇，〈因版畫結緣的摯友陳庭詩〉，收入蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005年，頁28。

²⁹ 如前所述，蔣伯欣教授已發掘出更多陳庭詩早期的作品，但尚未發表。本文則以目前坊間可見的陳庭詩作品圖像為主要論述範圍。目前，早於1938年的作品僅有〈高爾基像〉，但作品間的年代間隔過遠，為確保作品討論的時代連續性特徵，故予以省略。但從蔣伯欣教授於「滿庭詩意——陳庭詩藝術研討會」中公佈的挖掘圖像來看，陳庭詩早期版畫作品應屬於反映時政的寫實圖像作品。就此而言，本文所論述的分期方式和特徵仍可通用。

以及參加藝文團體所給與的刺激，使陳庭詩的版畫作品逐漸從宣傳畫走向藝術創作。

對照臺灣版畫發展的歷史脈絡，此時期約莫在臺灣版畫發展史中的「延伸期」³⁰。延伸期（1945-1956）係指光復初期，版畫作品受到左翼文藝精神和對日抗戰宣傳的影響而以寫實風格描寫民情和批判社會，命名主要著眼點在於指稱此時風格是抗戰時魯迅推動木刻版畫的延伸。後因二二八事件的發生，第一批來臺的木刻版畫家除黃榮燦和陳庭詩外，其它相繼離臺，等到大陸淪陷後因應政策需要，以反共、復國為最高目標，文化政策受此影響，木刻畫主要成為反共的宣傳工具，但亦有少數走向抒情風格。

在抗戰時期的版畫作品，因為政治意識的過於伸張，因此李錫奇認為當時作品淪為政治的附庸，只是毫無藝術生命的宣傳品。縱然李錫奇對當時作品有所批判，但卻對陳庭詩讚譽有加，在談及當時的作品時說：

不能抹煞在當時未曾受到共匪毒素而真正為中國版畫藝術而努力的版畫家，陳庭詩應該是其中一個……當時他不但完成了許多同仇敵愾的戰鬥性作品，也創造了不少真正藝術水準極高的純粹作品。³¹

陳庭詩來臺前的早期作品，以《高爾基像》最為常見。從文獻記載，其他早期版畫作品主要因應政治環境需求，大致上是以宣傳作用為主。陳庭詩首次抵臺後的作品保存較多，如有《珍惜我們的成果》（1947）、《交流乎？絕流乎？》（1947）、《兩種野獸》（1946）、《打！打！打！》（1946）、《先生們：請做做好事》（1946）、《蓮步姍姍》（1946）（圖八）、《污吏別傳》（1946）（圖九）、《看不見的過失》（1946）、《倒懸待救》（1946）、《生之維持》（1946）、《途徑的摸索》（1946）

³⁰ 在陳樹升探究臺灣現代版畫的文章，指出自光復後匯合大陸來臺版畫家而發展出臺灣自身面貌版畫藝術，整體而言可區分為四期：延伸期、萌芽期、成長期和發展期。（陳樹升，〈臺灣版畫的發展與變遷〉，收入於梁奕森、詹彩芸編，《分享臺灣情：臺灣現代版畫展》，臺中市：臺灣美術館，2004年，頁9。）對於臺灣版畫發展，陳樹升於〈印痕一甲子——木刻版畫在臺灣的論述內容、發展與演變（1945-2005）〉（收入《世紀刻痕——臺灣木刻版畫展》，臺中市：臺灣美術館，2008年，頁10-61。）一文中有更為詳盡的分期和討論，本文在此為求扼要地與陳庭詩版畫作品風格相對照，取其簡要的說法。

³¹ 李錫奇，〈黑色的撞擊者——陳庭詩〉，《幼獅文藝》，32卷7期總號199，1970年，頁233。

等，這些作品，無論是討論中國與臺灣的關係，或是當時中國文化的處境，抑或是當時政經的情形，基本上，都可看出陳庭詩此時作品風格是以針砭時政為主。

然則二二八事件的發生，造成人心恐慌，陳庭詩選擇暫避其鋒，雖旋即二度來臺，但或許因政治的影響，二度來臺後的作品失去抨擊政治的尖銳，而轉以刻畫民間生活為主。此間的作品有《青春》(?)、《青菜車》(1948)(圖十)、《青春》(1948)、《街頭賣藥者》(1947)(圖五)等³²，雖然已無之前作品中政治的尖銳意識，但亦不難從中看出陳庭詩選擇民間生活的題材中，仍有對勞動階級的濃厚關心。

由此亦可看出，陳庭詩版畫的傳統時期，實際上可進一步細分三小階段：首先是抗日時期的宣傳版畫階段，其次是針砭時局的批判階段，最後則是描寫市井生活的寫實階段。雖然可細分為三階段，但大體來說，此階段主要的表現手法，無論是在圖像或是內容上，主要還是在於以寫實手法作為展現。在這些圖像上，不僅顯示陳庭詩對於造型的善於捕捉，也顯現其關懷的面向。同時，更要注意的是，陳庭詩也是八年抗戰時，中華民國木刻協會唯一離開大陸的成員，而在二二八事件以及身為魯迅好友的許壽裳被暗殺事件以後，木刻家除黃榮燦和陳庭詩以外皆相繼離臺。黃榮燦又因政治因素於一九五六年被以匪諜罪嫌處決，因此，對於此時期臺灣的版畫藝術，陳庭詩的存在不可不說是具有歷史上的獨特性。

二、過渡階段 (1957-1963)

或許是經歷過政治上的敏感紛爭，陳庭詩由版畫作品的傳統時期進入過渡階段時，中間有一段相當長的沉潛，時值陳庭詩任職圖書館員的時期，或許也可視為是暫避政治壓迫的方式。在約莫十年的圖書館員時期，陳庭詩幾無作品問世，在一九五七年陳庭詩辭去職務並加入畫會後，才開始全心創作，陳庭詩自坦「三

National Taiwan Museum of Fine Arts

³² 版畫作品以「青春」名之有兩件，另根據《神遊·物外·陳庭詩》記載，〈青春〉、〈青菜車〉是陳庭詩在二二八事件過後的作品，兩件作品並有參加上海的「第一屆全國木刻展」(鄭惠美，《神遊·物外·陳庭詩》，臺北市：雄獅，2004年，頁27)，李錫奇更說當時陳庭詩以臺灣風俗為題材參展的三幅單色木刻作品有極高的好評(李錫奇，〈黑色的撞擊者——陳庭詩〉，《幼獅文藝》，32卷7期總號199，1970年，頁234)，但以作品風格的相近度和發表時間而論，本文選擇將其歸屬於二度抵臺後的作品中一併討論。

七年來臺後以職業關係，創作完全停頓，四八年參加現代版畫會，始嘗試現代版畫之創作」³³。

此時期約莫是臺灣版畫的萌芽期（1957-1972）前半段。五〇、六〇年代時的美援政策，同時開啟對歐美的窗口，現代繪畫在臺灣因此掀起波瀾，藝壇興起現代主義運動，企圖帶動西化。版畫界受此影響，進行形式、媒材和內容的不同嘗試、實驗，取代過往較為政治性和寫實性的版畫風格。特別是五〇年代末期「五月畫會」、「東方畫會」及「中國現代版畫會」的形成，成為帶動六〇年代現代繪畫運動的重要組織，此時期版畫家多以抽象表現為呈現手法。陳庭詩便於一九五九年參與組織「中國現代版畫會」，之後又於一九六五年加入「五月畫會」。李錫奇便認為陳庭詩加入「中國現代版畫會」是在創作的重要歷程，從此才接觸「現代」、進入「現代」，結束其耳氏時期的創作。另根據迄今出版可見的陳庭詩版畫目錄中，最早開始轉向抽象形式表現的兩幅作品，分別是同作於一九五九年的《魚》（圖十一）和《在歡樂的日子》（圖十二），依此，正與李錫奇的說法相符。

從一九五九年開始，陳庭詩的作品風格逐漸轉變，雖已開始走向抽象的表現，但兼有部分具象風格的作品。另外，由此時期的作品圖像中，亦不難窺見陳庭詩逐漸摸索、創造個人版畫作品的語彙風格。也因此，雖有籠統之嫌，但為求兼顧此時有數種風格存在的版畫作品，本文選擇以「過渡階段」來稱呼此由具象走向抽象、並有各種嘗試的版畫時期。

如照陳庭詩本人所述，在其離開圖書館員職務前，已在館內接觸不少特藏的精美畫冊，蔣伯欣便指出當時「臺北圖書館的館藏，主要承繼日殖時期臺灣總督府與南方資料館的日文藏書，可見此時陳庭詩對藝術資訊的吸收，仍較屬於美術畫冊上作品圖版的視覺影響、而非文字論著中思想觀念的啟發」³⁴，此話就如同前述，陳庭詩自述選擇在圖書館工作，主要是基於為數不少的大型精印畫冊般。雖然陳庭詩目前可見最初轉向抽象風格的作品，年代正好同於加入「中國現代版畫會」的一九五九年，造成無法確切理解陳庭詩任職於圖書館時，究竟是見到哪類風格的畫冊、又是否被影響，但或許從日後的作品形式、媒材和表現來說，陳庭詩藝術語彙的多元，可以歸功於多年任職於圖書館內且耳濡目染的可能性。

³³ 蕭瓊瑞，〈靜聽天籟。推移大塊——現代繪畫運動中的版畫家陳庭詩〉，《典藏今藝術》，121期，2002年，頁64。

³⁴ 蔣伯欣，〈從「心為形役」到「寓形宇內」——論陳庭詩來臺之後的版畫作品〉，《現代美術》，104期，2002年，頁23。

在一九六四年前，陳庭詩版畫作品尚未確立獨特視覺語彙，風格先是火雜老具象和抽象作品，而後慢慢趨向穩健：如陳庭詩在一九五九年十月的展覽已提出半具象半抽象的作品《魚》等，一九六〇年代初期仍有具象作品發表在《勝利之光》，如有《義胞》（1963）、《小雞之死》（1963）、《小憩》（1963），此外的《曬穀》（1960）、《文藝先鋒》（1961）和《蛙》（1962）亦皆為具象作品；但亦提出抽象作品如《在歡樂的日子》（1959）、《夜之漁村》（1960）、《落》（1961）、《失落的記憶》（1962）等，進行純粹的造型和色彩上的開發。

在過渡階段的作品中，特別值得注意的是《魚》（1959）和《在歡樂的日子》（1959），這兩件作品的風格相似度極高，甚至讓人會聯想到畢卡索以及蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian）兩人對於牛和樹兩者形體的簡化，這也顯示陳庭詩在此過渡時期嘗試摸索的方向之一。

另外，陳庭詩不僅在版畫上嘗試摸索，同時使用蔗板做為版畫媒材。甘蔗版的使用對於陳庭詩的版畫作品幾近有里程碑的意義。李鑄晉便以「廢物利用」的角度評述陳庭詩使用甘蔗版的創作，認為其以甘蔗版創作的版畫作品，不僅成功發展出新的技巧與表現，同時也是中國大陸或臺灣絕無僅有以「廢物利用」進行創作的藝術家³⁵。陳庭詩使用甘蔗版的創作年代，根據李錫奇的記載，應該是在一九六〇年³⁶，此年，由陳庭詩的作品上來看，也是目前出版圖錄所見最先開始嘗試在探索版畫圖像肌理語言的起始年代。其後，陳庭詩版畫的成熟之作也以蔗板做媒材，不難窺見蔗板對於陳庭詩版畫創作的影響力。

三、現代階段（1964-）

在探討陳庭詩版畫風格的論述中，一般認為一九六三年至一九六四年是陳庭詩風格轉變的一個關鍵期，如蕭瓊瑞指出「應該是在 1963 年底至 1964 年初，陳

³⁵ 李鑄晉，〈陳庭詩的藝術〉，收入蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005 年，頁 16。

³⁶ 李錫奇在評論陳庭詩的版畫時，曾說：「陳氏經過多方的摸索嘗試，一直等到他在第三屆中國現代版畫展前，找到很好的材料甘蔗板時，才漸漸發展到一個完整而具有個人風貌的純粹形式。」（李錫奇，〈因版畫結緣的摯友陳庭詩〉，收入蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005 年，頁 28。）第三屆中國現代版畫展的時間點為一九六〇年，對照陳庭詩當時的作品〈裂〉（1960）、〈欄〉（1960）等，應是相符的。

庭詩開始完全放棄雕刀，改採撕、剪、折、切的手法，將蔗板當做直接的語彙」³⁷，蔣伯欣也認為「1963年至1964年是陳庭詩創作風格變遷的關鍵時期」³⁸，陳庭詩在一九六〇年即有嘗試探討版畫肌理的作品如《裂》（1960）（圖十三）、《欄》（1960）（圖十四），大體上在一九六四年正式告別線性思考、走向面性語彙，其後近二十餘年反覆在圓形和不規則矩形的造型中發展屬於自己的視覺語言，並在一九八〇年中後期逐漸停止新作，此期間為本文所稱陳庭詩版畫的現代時期。

此時期陳庭詩的版畫作品風格已轉趨穩定，但若細微觀察，其版畫創作中仍有不同變化。在一九六四年所推出的《起始》（1964）、《沉雷》（1964）、《圖騰》（1964）系列等，還是受水墨單色影響的創作階段，但已清楚呈現由線而面的轉變。約一九六五年起，陳庭詩的版畫風格又有一新轉變，一方面是圓形的帶入，一方面是裝飾性線條的去除，如《環繞太陽的船》和《行星的循環運轉》系列（圖十五），稍後的《海韻》系列（圖十六）則又出現大面積的藍色調。版畫開始套色之後，陳庭詩仍有部分作品還是維持水墨單色的風格，如一九六九年所創作的《蟄》和次年的《曉》即屬於此類，其中《蟄》更分別在一九七〇年和一九七一年獲得第一屆韓國國際版畫雙年展首獎和中華民國第八屆學會金爵獎。獲獎後，陳庭詩版畫作品同時出現大量的藍色和紅色，此時以紅、黃、藍、黑、白為主要構成圖式的顏色，如繼《海韻》系列後出現的藍色調系列《星星的假期》、《繁星的對稱》、《夢在冰河》和《星系》的系列作品，紅色調作品有《元宵》（1970）、《燈會》（1970）、《新生》和《晝與夜》系列中的部份作品。一九七〇年中期另有出現《書法》系列（圖十七）的版畫作品，其中富含一如作品名稱的書法韻味，有筆法勾勒，算是此階段造型較獨特的作品，但其實此亦可在《夢在冰河#3》、《夢在冰河#6》（1974）和《夢在冰河#7》（1974）（圖十八）作品找到跡象。在一九七九年陳庭詩曾嘗試絹印，但觀者還是較喜好其蔗版創作，且蔗版創作可由自控制色彩變化，因此陳庭詩最後還是選擇以蔗板做為創作媒材。

此一時期陳庭詩有許多以日、月和星空為題的作品，被認為與一九六九年阿姆斯壯（Neli Armstrong）登陸月球頗有關聯，並引證當時許多藝術家皆有相關

³⁷ 蕭瓊瑞，〈靜聽天籟·推移大塊——現代繪畫運動中的版畫家陳庭詩〉，《典藏今藝術》，121期，2002年，頁66。

³⁸ 蔣伯欣，〈從「心為形役」到「寓形宇內」——論陳庭詩來臺之後的版畫作品〉，《現代美術》，104期，2002年，頁27。

主題作品的發表，如劉國松的《地球何許？之三十八》（1969）、《升起的藍色月亮》（1970）；或是如李錫奇的《月之茫》（1974）³⁹。此說法自然是一種可能性的觀點，但同時不可忽略的是，陳庭詩在此之前即有此類型的作品⁴⁰。從題材上來看，《環繞太陽的船》（1966）就有類似主題的作品，就風格而言，《燈會》（1970）也有類似陳庭詩以日、月和星空為題作品的相同手法，也許與阿姆斯壯登陸月球較無相關性。如果真要追溯科技上可能的影響，或許更可往上推至一九五七年蘇俄發射第一顆人造衛星的年代⁴¹，如此，才能避免在論述時，產生年代前後錯亂而使邏輯矛盾的現象。

到一九八〇年代，陳庭詩所推出的《天籟》系列可視為其版畫創作最終產生巨變的創作，不僅塊面的三角形在過往作品中尚未出現，此作也回到黑白兩色的單純色彩，同時於平面空間具有立體的視覺效果。但此風格轉變的系列作品為數不多，集中於一九八〇年代初期，爾後又繼續創作原本的《晝與夜》系列作品。約莫同時，原本生產甘蔗板的臺糖公司已經停產，雖在彰化有找到一家民營廠可提供蔗板的原料，但一如陳庭詩在信中所言，版畫太過辛苦且費時費力，又不比彩墨貴⁴²，成為盛情難卻之下偶有為之的作品，因此可以明顯看出在一九八〇年代中期，陳庭詩的版畫作品便明顯減少。

陳庭詩版畫的現代階段約莫在臺灣版畫發展的萌芽期的中後階段以及成長期（1973-1982）。所謂臺灣版畫的成長期是指自一九七三年時，廖修平應師大美術系主任袁樞真之邀，返國客座教課三年的時間為起始點。此時，廖修平從西方引進現代繪畫，並推廣版畫藝術，此時經濟的發展，以及畫廊和印刷業的成長，引發版畫的熱潮。同時在政治形勢上，因為一九七一年退出聯合國的關係，造成本土意識的高漲，連帶引起了鄉土文學上的運動，影響所及，版畫也向鄉土和民

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

³⁹ 林靖文，《陳庭詩藝術之探討》，大葉大學造型藝術學系碩士論文，頁 60-61。

⁴⁰ 此處主要是以陳庭詩為探討對象，但若拿當時版畫作品作為討論，那麼如秦松更早於 1958 年就以〈宇宙之運行〉命名的作品。

⁴¹ 感謝吳超然教授在「滿庭詩意——陳庭詩藝術研討會」中提到蘇俄發射人造衛星對於當時藝壇的影響，使本文能依此補充、修正。

⁴² 載於陳庭詩與邱忠均的書信，收入蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005 年，頁 197。

俗的領域中尋求靈感，陳庭詩就是被認為在此時空環境下進而加強其版畫抽象風格與中國傳統書風的思想架構⁴³。

陳庭詩版畫的現代階段作品中，雖大致延續原有之形勢與技巧，而無太大改變，但陳庭詩在版畫上的成就卻是無庸置疑的。蕭瓊瑞便以「結合傳統與現代的形式與精神」稱呼陳庭詩的作品⁴⁴，特別是陳庭詩版畫造型中的圓，羅門以為陳庭詩作品是以具有圓融、圓滿意涵的圓型為主導，朱為白並補充陳庭詩的圓有別於西方的科學和理性，是屬於中國式的悟道和感性⁴⁵。從此亦不難看出，陳庭詩此階段的版畫創作，主要是奠基於臺灣版畫史上的萌芽期中，吸取西方現代的元素慢慢茁壯，並逐漸展露出自己的版畫視覺語言，在找尋到自己所屬的風格後，陳庭詩版畫創作與臺灣版畫整體走向交集就越顯降低。但不管從何角度觀之，陳庭詩版畫作品中結合現代和中國傳統的表現，顯然立足於臺灣版畫界重要位置。

肆、陳庭詩版畫作品的中國韻味和集大成

一、版畫的中國元素

歷來對於陳庭詩的版畫討論中，不乏以所謂的「中國」、「東方」韻味作為評論，如楚戈便認為陳庭詩的成就「是把東方精神溶入現代形式之中，在國內現代版畫家中，算是第一人」，戴維松也說陳庭詩的成就是「在於將西方的藝術觀念融入中國的思想體系，將抽象派的表現媒材和方法，轉變為中國的視覺語言，使中國觀眾能了解、接受」⁴⁶。這些討論所觸及的對象，主要指的當然是本文所界定陳庭詩版畫中從過渡期以來，乃至其現代時期的作品。但對於陳庭詩這些版畫作品中所謂的「東方」精神、「中國」思想的韻味到底實指為何，其版畫作品所繼承或改變的傳統為何，也需要進一步更為清楚探析。本處即以陳庭詩的人生、

⁴³ 陳樹升，〈印痕—甲子——木刻版畫在臺灣的論述內容、發展與演變（1945-2005）〉，收入《世紀刻痕—臺灣木刻版畫展》，臺中市：臺灣美術館，2008年，頁25-26。

⁴⁴ 蕭瓊瑞，〈靜聽天籟·推移大塊——現代繪畫運動中的版畫家陳庭詩〉，《典藏今藝術》，121期，2002年，頁68。

⁴⁵ 陳淑鈴整理；黃才郎主持，〈大律希音——陳庭詩紀念展〉，《現代美術》，106期，2003年，頁67、69。

⁴⁶ 兩段話同引自藝術家雜誌主辦，〈陳庭詩藝術評論〉，收入許政雄編《陳庭詩美術作品集·續編》，臺中市：臺中市立文化中心，1991年，頁109。

作品風格作為觀察點，對其所展現的美學，試圖加以分析。此處討論所謂具有中國式韻味的版畫作品，主要集中在本文中所指稱陳庭詩過渡階段至現代階段的成熟作品，以現代階段為多。

就陳庭詩創作自述中，他認為自己的創作無關乎東西方的問題，說自己「沒有東方與西方的選擇和苦惱」⁴⁷，但無論從其作品或言論皆可看到一定程度受到東方哲思的影響。如其認為「東方繪畫等多含有哲理，如腹中少墨汁，則作品深度亦不夠……」又說「中國人的哲學思想與西方是有顯著差異，何妨享受中國人自己清靜淡薄生活的方式，在我，幾乎還是沉浸在中國文人的生活夢幻中，這也許（與）年齡有關吧？」更重要的是，在於其討論創作時，更明顯說出想要融合東西方的特點，說自己「一方仍未放棄現代畫、一方也未放棄國畫，後者當然要變，趨向現代；在現代畫方面，又能盡量接近東方。換言之，希望能揉合兩方之長，但亦知此理想距離現實太遠，不過盡其人事試試⁴⁸。」因此，從其言論當中，不難看出其確實有試圖嘗試將傳統中國的文化以現代化的方式呈現的企圖，更加能肯定的是，陳庭詩本身就有盡力想以中國語彙作為呈現作品的可能。

若要試圖在陳庭詩的版畫作品中找尋其中國傳統源流的痕跡，蔣伯欣的文章為研究者提供了許多的可能性，蔣伯欣從畫家自述、作品風格，以及創作年代和當時的藝術環境中，羅列出相關線索。如其即以一九六三年年底，史博館開始創設「中國文字陳列室」，並相繼推出「漢熹平石經特展」、「中華民國五十三年歷史文物特展」、「歷代碑榻暨明清法書真跡特展」等甲骨文字與歷代碑帖的熱潮，對應到陳庭詩當時的創作，推測可能由此受到影響。此外，也引漢代畫像磚作品《河伯出行》對照陳庭詩作品《燈會》作圖像的比較，又從中國思想五行象徵系統中的顏色⁴⁹以及祛惡除禍的祭儀等方面作為論述陳庭詩作品的中國韻味⁵⁰，大為幫助研究者在釐清以及追尋陳庭詩作品的圖像脈絡。

⁴⁷ 陳庭詩，〈漫談版畫——有感於文建會舉辦國際版畫展〉，《雄獅美術》，146期，1983年，頁47。

⁴⁸ 此三段話主要引自蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005年，頁164、169。

⁴⁹ 蔣伯欣教授原文為「陳庭詩的宇宙圖式，除了簡潔單純、廣闊雄渾的形態變化外，以黑、白、紅、金（黃）、青為作品的五種主要構成顏色，也具備了五行象徵系統中符號化的條件……這些特徵的美學意涵，猶待論者進一步詮釋。」（蔣伯欣，〈寓形宇內復幾時：陳庭詩現代版畫的宇宙圖示與文化意涵〉，收入陳盈瑛編《大律希音：陳庭詩紀念展》，臺北市：北市美術館，2002年，

此外，可注意的是陳庭詩版畫作品中用色所具有的中國韻味。在陳庭詩版畫作品有黑、白、藍、黃、紅五種主要色調，當中的表現頗能令觀者感受東方氣息，黑色是陳庭詩最先使用的顏色，此顏色源自中國文人書法、國畫或是金石墨拓的傳統，代表作品如《曉》、《蟄》；紅色是中國視為吉利、貴氣的顏色，加上陳庭詩以圓形的造型運用融入在作品中，如作品《燈會》(圖十九)、《晝與夜#24》、《晝與夜#79》，不難令人聯想到中國傳統佳節中會使用到的燈籠；此外，其版畫作品的留白，也是屬於中國藝術的重要概念。中國美學向來注重虛實結合的原則，使中國藝術中對留白和虛空的觀念相當重視，沒有留白、虛空和虛實結合，就沒有中國繪畫的意境，一如宗白華所言：

中國畫最重空白處。空白處並非真空，乃靈氣往來生命流動之處。且空而後能簡，簡而練，則理趣橫溢，而脫略形迹⁵¹

因此，陳庭詩版畫作品中的留白，更帶出中國傳統藝術對於留白的意象。當然，此處也不排除陳庭詩對於顏色的選擇，一開始僅是基於對於黑白基調和三原色的運用，或是受到西方藝術流派如印象派採原色的影響，但也必須承認的是，即是如此，陳庭詩確實也高度轉化這些元素，成為自己創造出的獨特語彙。

除去用色的層面，陳庭詩版畫作品中也同時有鑄鑄傳統書法於現代版畫作品的表現。在五〇、六〇年代，一如李思賢所指出，就當時的藝術氣氛而言，對於當時新時代所應有的新藝術作為是當時藝壇人士的共同目標⁵²。書法藝術此時也有各種呈現手法，如王壯為的《亂影書》，又如蕭勤、蕭明賢等人的作品，亦可看出從書法中汲取養分的端倪。無獨有偶，版畫藝術的創作者也紛紛尋求創新表現的可能性。如楊英風、李錫奇、秦松和吳昊皆在材質和技法上，試圖開發版畫

頁 61。) 李思賢教授也在其論述中認為陳庭詩作品中「紅、黑、金等五行中天地象徵的顏色搭配中，共同建構了天地、陰陽、日夜、晨昏等宇宙運行的天道與法則，予人一種神秘的東方古國意象的強烈印象。」(李思賢，〈晝與夜——陳庭詩版畫中的天地觀〉，《晝與夜——陳庭詩版畫中的天地觀》，臺中縣：靜宜大學藝術中心，2008年，頁5。) 與蔣伯欣教授有類似的詮釋。

⁵⁰ 此段主要引述自蔣伯欣，〈寓形宇內復幾時：陳庭詩現代版畫的宇宙圖示與文化意涵〉，收入陳盈瑛編《大律希音：陳庭詩紀念展》，臺北市：北市美術館，2002年，頁53-62。

⁵¹ 宗白華，《藝境》，北京：北京大學，1989年，頁35。

⁵² 李思賢，《當代書藝理論體系：臺灣現代書法跨領域評析》，臺北市：典藏藝術家庭，2010年，頁168。

的新語言。陳庭詩自然無法置身於此大環境思潮之外，六〇年代時，陳庭詩即借用類似古文字的表現手法在版畫的創作上，如作品《紡》(1960)、《定》(1964) (圖二十)、《圖騰》(1964) (圖二十一) 便屬於此類作品。或許對於觀者，已難於辨認出陳庭詩在這些作品的表現中是否確有借用的古文字，抑或純粹出於一種東方方式線條的抽象表現手法。但若從作品上分析其視覺形象，還是不難發現其中帶有一些中國古文字的六書法則⁵³，如《定》(1964)的圖形，便接近於古文的「棄」字，具有類似於六書法則中「會意」的表現；《圖騰》(1964)亦是相同，表現的方法既部分帶有「會意」的表現，如同「見」字，但也同時帶有「象形」的表現，而如同「佳」字(圖二十二)。

六〇年代，陳庭詩以中國古文字作為版畫表現援引方法，到七〇年代。陳庭詩開始將書法線條引入其版畫作品當中。《夢在冰河#4》(1973)、《春醒#3》(1974)即可視為此類作品，《春醒#3》(圖二十三)畫面中由兩個類似「火」字組成約半的部分，便略帶書法筆意，但表現尚顯生澀。陳庭詩部分在一九七三年、一九七四年間以書法線條帶入版畫的作品，稍嫌筆意不夠流暢。甚至可能產生畫面不夠統一的問題，但同樣完成於一九七四年的《春醒#2》、《夢在冰河#6》、《夢在冰河#7》，在處理版畫中線條的書法性表現以及畫面的整體性便顯得較為成熟，其他如《書法#4》(1977)、《書法#5》(1977)也是此系列較為成熟的作品。陳庭詩由這些將古文字的造字原則或相似圖像，以及書法線條的抽象表現，運用到版畫創作，使其在作品中，能蘊含濃厚的中國文化傳統韻味。

此外，還可以觀察到的是，中國圖像表現歷來與西方有所差異，西方在再現模式的論述下，發展出極為擬真的透視點、後縮法等處理圖像的方法。中國繪畫並非從未處理到前後、遠近、大小的問題，但較未著重畫面的深度，在圖像中的單位元素，通常是以獨立元素的個體出現，較少產生畫面中的各元素有互相遮蔽的情形。陳庭詩的版畫作品亦有如是表現，其作品雖然在同一畫面中有不同幾何形狀的圖形存在，但卻較少圖形互相遮掩的情形存在，同時又以裂紋、淡出，或是幾何圖形之間鑲嵌的方式，將不同的圖形問得以鑄造為一個有機整體的畫面，如《燈會》(1970) (圖十九)、《晝與夜#2》(1971) 都是此類的代表。而陳庭詩

⁵³ 本文基本上主要涉及的中心；議題為藝術家個人的表現風格，引「六書」僅只略作為分析藝術家圖像中牽涉到文字表現之部分，此處僅以六書最被普遍理解的方式——亦即以許慎對於六書的解釋作為準則，而不觸及所謂「六書」可能衍生的種種其他問題。可參見裘錫圭，《文字學概要》，臺北市，萬卷樓，2004年初版七刷，頁119-132。

將畫面構成整體的版畫中裂紋的存在，與甲骨文拓片的風格極為相近，此點，也已經有眾多學者討論，蔣伯欣更曾在陳庭詩故居藏書中見到一九五四年出版的《書道全集》第一卷，內容主要談及中國文字起源和甲骨文發展，因此認為《書道全集》中的圖版，為陳庭詩「初期以甲骨文字入手、探索東方風味的重要參考，則是肯定的⁵⁴。」到後來陳庭詩從對甲骨文字的注意轉向甲骨文字拓片上的裂紋。此種傾向，比對陳庭詩作品《起始》(1964)(圖二十四)與甲骨文拓片，這兩件若只匆匆瞥過則幾乎殊無二致的視覺圖像(圖二十五)，則可明顯發覺。陳庭詩版畫中使用的構圖方法、書法線條、文字圖像、肌理紋路，更甚至是一些如《元宵》、《燈會》的作品命名，都造就了其作品中國韻味濃重的一面。

若依版畫作品中的中國式韻味，再反推到陳庭詩自身，亦多處可見其所擁有的傳統文化特質：出身書香世家且家族中有進士、為官者，陳庭詩也展現其對中國傳統藝術諸如詩、書、畫等的喜好，這些表現更容易使觀者將陳庭詩其人其作與「中國」、「東方」畫上強烈的聯繫。因此陳庭詩的失聰意外或作品評析中許多論者皆引用東方哲思作為解釋，此類探討以許政雄為最，許政雄在許多文章中分別以儒家、道家、佛教或是禪宗的美學觀點對於陳庭詩的生命和作品作剖析，特別是對於陳庭詩版畫作品中，不執著於寫形或是寫意表現的「無相之相」的精神，給予了高度評價⁵⁵。

對於陳庭詩版畫作品的成就和突破，楚戈有相當精闢的解釋：「中國鮮有大師的原因有二：一是傳統太大，要超越相當困難，自然成為一種限制；二要能突破又要把握文化背景，其折衷需要大智慧⁵⁶。」中國的藝術表現向來以線條為主⁵⁷，陳庭詩本身好於書畫，但作品卻不因此而侷限在傳統的線條構造，也不固守於傳統文人的筆墨，以版畫作品另闢塊面取代線條，卻能同時具有中國韻味的美感。

⁵⁴ 蔣伯欣並指出「雖不排除有日後購買的可能性，但從紙質來判斷，此書並非購於1970年代以後」。(蔣伯欣，〈寓形宇內復幾時：陳庭詩現代版畫的宇宙圖示與文化意涵〉，收入陳盈瑛編《大律希音：陳庭詩紀念展》，臺北市：北市美術館，2002年，頁57。)若從陳庭詩的作品風格觀察，本文立場認同甲骨文及其拓片應給予陳庭詩極大的啟示，在此亦稍微要指出陳庭詩故居中的《書道全集》雖在紙質上較為陳舊，因此被蔣伯欣認為並非購於1970年代以後，但如若是購買二手書，則是可能會同時出現紙質陳舊且在1970年代後購買的可能性的。

⁵⁵ 許政雄，〈宿有禪心的藝術家——陳庭詩〉，收入許政雄編《陳庭詩美術作品集·續編》，臺中市：臺中市立文化中心，1991年，頁133。

⁵⁶ 藝術家雜誌主辦，〈陳庭詩藝術評論〉，收入許政雄編《陳庭詩美術作品集·續編》，臺中市：臺中市立文化中心，1991年，頁109。

⁵⁷ 高居翰(James Cahill)著，李渝譯，《中國繪畫史》，臺北市，雄獅美術，1989年四版，頁15。

雖然陳庭詩投入版畫創作有其時代背景的因素，但其作品對於傳統的繼承與改造。在其突破傳統的意義上，因此更值得重視。如同蕭瓊瑞所指的：

（陳庭詩）逐漸放棄傳統木刻版畫「線性」的思考，走向「面性」的表現方式，而線性原本是中國藝術中最為顯著的一項特色，但這並不代表陳庭詩的遠離傳統，反而他是在傳統的另一個領域中，尋得了更為自如的表現天地。⁵⁸

因此，陳庭詩在此中的成就和突破不言自證，不難理解為何楚戈會自坦「佩服陳庭詩能跨出傳統一大步，又能體驗到東方精神」⁵⁹。

然則，陳庭詩在版畫作品上雖然大底由線性轉為面性，卻依舊保持部分線性的作品，這類的作品其實既繼承書畫篆刻的文化傳統，同時為之改造風貌。這點不僅在作品圖像上有跡可循，更在其作品名稱上，如《書法》系列上可得知其圖像來源。又如《春醒#2》（1974）中，其融合書法線條和墨拓表現的手法，呈現碑帖的美感。

二、版畫的集大成

除去在陳庭詩版畫作品中尋求所謂的中國韻味，還有更重要的一點是，版畫作品也應當可視為是其作品中的集大成與代表。作為多面向發展的藝術家，陳庭詩嘗試過許多媒材的可能性，在眾多媒材的表達當中，版畫幾乎是唯一能多方與其他媒材富有交集且產生共鳴的作品。

首先是其版畫與書法作品的交集，這已經有許多學者從金石墨拓或是甲骨文的圖像上探討，此不僅可見於陳庭詩版畫作品中的線條與中國傳統書法作品中的筆意，也可與陳庭詩自身的書法作品作為印證，如版畫作品中的《春醒#2》就可從其書法中的「影」字左下角的「京」字略窺一二（圖二十六）。《春醒#2》中的線條和「影」字左下角的「京」字有極大的相似之處，其基本上以一筆劃的方

⁵⁸ 蕭瓊瑞，〈靜聽天籟·推移大塊—現代繪畫運動中的版畫家陳庭詩〉，《典藏今藝術》，121期，2002年，頁628。

⁵⁹ 藝術家雜誌主辦，〈陳庭詩藝術評論〉，收入許政雄編《陳庭詩美術作品集·續編》，臺中市：臺中市立文化中心，1991年，頁109。

式作為書寫特色，且連接的稜角轉折極為尖銳，交代明顯，雖則是一筆劃，但每個轉折處幾乎又都可獨立成一個單位觀之，書法筆意交融在陳庭詩版畫作品當中的特色，相當清楚。此外，又如《夢在冰河#6》、《夢在冰河#7》（1974），類似書法的筆意處也可在其書法連綿筆意，或是在由濃轉淡的用色中窺見（圖二十七）。

其次，就陳庭詩的彩墨或是壓克力作品而言，所展示的風格是抽象表現的一派，許政雄在討論其彩墨畫時，也是以禪宗的思想作為切入點，認為「實相無相」的抽象表現方式使其繪畫中帶有禪宗思想的形式。另一方面，許政雄更直指陳庭詩的部分彩墨作品彷彿是版畫作品中《晝與夜》、《夢在冰河》、《零度以下》、《意志》等另一形式的表現⁶⁰。雖則不難看出陳庭詩在晚期創作彩墨或是壓克力畫的作品，顏料的使用已非當初創作版畫時候的純粹，但對於彩墨和壓克力畫構圖的塊面創造，可說是從版畫中所蛻變和衍化而生的另一種風格，此點從陳庭詩版畫的手稿和壓克力畫的作品比對中，會有更明顯的顯現（圖二十八）。

在討論陳庭詩的藝術生涯中，較少見對於其藏石、篆刻或是印章使用的論述。但陳庭詩曾經自刻兩印（圖二十九）⁶¹，同時擁有許多印章⁶²，顯示其對於中國古代文字和篆刻印章應具有一定的興趣。李鑄晉曾指出陳庭詩的抽象版畫與中國傳統書法和篆刻有很大的關係，中國印章的字體和構圖也給予陳庭詩很大影響⁶³。除此之外，版畫和篆刻的創作方式都是以刀代筆，根據下筆的輕重緩急而有輕靈凝重風格之分；印章和版畫之間的處理方式也極為相近。從這些面向來看，陳庭詩的版畫作品也和其篆刻和用印，具有一定程度的交集。

再者，陳庭詩好於藏石⁶⁴，其藏石多富有古樸的裂痕以及肌理，不僅與其版畫作品的特色相符，同時指涉陳庭詩對於鐘鼎彝紋的借用。陳庭詩對於奇石的收藏，也顯示審美的趣味面向，其中一點便是追求古樸而有歲月的刻痕（圖三十），對於藏石古樸裂痕和肌理的偏好，更可以連接到其鐵雕創作的特色。在陳庭詩論

⁶⁰ 許政雄，〈從不禪思想探索陳庭詩彩墨畫〉，收入臺灣省立美術館編輯委員會編《陳庭詩八十回顧展》，臺中市：省美術館，1993年，頁10。

⁶¹ 可參考蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005年，頁154。

⁶² 何啓志主編，《陳庭詩美術作品集》，臺中縣：臺中縣立文化中心，1990年，頁57-58。

⁶³ 李鑄晉，〈靜寂而神秘的世界——記陳庭詩的藝術〉，收入於臺中市立文化中心編，《陳庭詩美術作品集·續編》，臺中：臺中縣立文化中心，1991年，頁8。

⁶⁴ 其藏石之豐，亦曾出版專書。可參考李潤民主編，《故榮民藝術大師：陳庭詩：藏石紀念特集》。臺中縣豐原市：行政院國軍退除役官兵輔導委員會臺中縣榮民服務處，2003年。

及自己鐵雕作品時就有類似的說法：「來自拆船廠的廢鐵更有質感，形狀粗獷、殘缺、不整，正與我的版畫相符：我的版畫是塊狀的組合」，所以陳庭詩力求存真，認為「鐵鏽的粗糙已表示它經歷風霜、有時間的痕跡，比新品耐人尋味。新品外表好看，但也未免太過花俏了⁶⁵。」陳庭詩的這些話更直接表示陳庭詩自身承認其版畫與鐵雕作品的相符之處。

陳庭詩的鐵雕與版畫作品的相符之處，除去陳庭詩本身對於媒材本身質感的追求以外，尚可注意到的是，劉高興在探討陳庭詩鐵雕創作時，以蕭瓊瑞對陳庭詩版畫作品的畫面構成主要的四種基本造型為主，進而發現陳庭詩的鐵雕作品也出現三種處理圓形的方式⁶⁶，表現出陳庭詩的鐵雕與版畫作品在造型上的相通之處。雖然在陳庭詩的鐵雕創作中，因為所運用到的媒材，如風扇、鐵絲、齒輪、鐵鍊等，而會產生各種可能的變化，又因為是立體作品，或許較版畫作品的造型為多，但若細觀陳庭詩的版畫和鐵雕作品，亦不難察覺。兩者在造型的相似之處（圖三十一）。這種跡象，或可視為是陳庭詩在其鐵雕創作中，已經自覺或是無意間融入其版畫創作中較為粗略豪放的造型概念。

李鑄晉認為在使用甘蔗板和拆船廠零件這類臺灣本有材料作為創作媒材，以及「廢物利用」的創作方式，便將陳庭詩個人的創作特點完全發揮⁶⁷。這同時也點出陳庭詩的版畫和鐵雕還有著一塊緊密關聯，即是在地性作品的意義揭示。陳庭詩版畫的特殊之處，有一點是其以臺灣本土的材料作為創作，也就是以建築材料的甘蔗板作為版畫的媒材。在陳庭詩的鐵雕作品中，也是特別在高雄的拆船廠中發掘材料，將之重新創作為嶄新的藝術作品。這種轉化在地性材料，化原本可能已經淪為廢棄物為藝術作品的創作，不僅有其時代意義，更突顯陳庭詩作品中在地性的藝術特點，同時更將陳庭詩版畫和鐵雕此不同媒材的作品，緊密聯繫起來。

伍、結語

⁶⁵ 此兩段話引自林銓居，〈大音希聲——無言的畫家陳庭詩〉，《典藏藝術》，13期，1993年，頁183。

⁶⁶ 劉高興，〈圓化高雄藝術的鐵漢——談陳庭詩鐵雕藝術的創作〉，收入蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005年，頁41-42。

⁶⁷ 李鑄晉，〈陳庭詩的藝術〉，收入蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005年，頁18。

陳庭詩的存在對於臺灣版畫藝術發展有著不容抹滅的地位，不但是抗戰時中華民國木刻協會唯一離開大陸的成員，也是來臺木刻家中資歷最深的。以年紀而言，陳庭詩的歲數也比同時期「五月畫會」或是「中國現代版畫會」的其他成員還要大，接受藝術上的新資訊恐怕也是較其他人起步為晚。但陳庭詩靠著其本身對於追求藝術的堅持以及多方嘗試的不懈努力，終於成功創造出屬於自身的語彙。

陳庭詩不僅為早期由寫實木刻走向抽象的代表，同時並不以橫接為自滿，致力嘗試並開發自己的獨特語言，雖然他曾經表示「我的畫是屬於我自己的，我沒有東方與西方的選擇和苦惱」，但觀者依然可以從其作品中嗅到一股濃厚的中國式的氣息。

陳庭詩的創作淵源自然也與其生長過程有極大的關係，八歲的失聰事件或許是個人生命中一項極大的變因，如若缺少此機緣，或許便無法產生如此出色的藝術家，此後成長於戰亂、任職於圖書館並參加畫會的活動，不難於其版畫作品中見到相關的蹤跡。

本文基於前人的研究，嘗試對陳庭詩的版畫作品作更進一步的分期，並且指出其特色，並具體指出陳庭詩版畫中所謂的中國韻味中，涵納許多中國傳統的文化要素存在。藉由對於陳庭詩版畫的風格分析，本文更試圖將陳庭詩的藝術作品，以版畫作為中心，向外輻射到陳庭詩其他方面的創作，討論版畫作品與其他方面創作之間的關係，以之作為版畫創作對於陳庭詩藝術作品的討論。因此，陳庭詩的版畫創作，即使就作品的平均表現而言，在成熟老練的作品可能稍嫌不如其鐵雕作品。但是基於藝術家個人的生命以及對於環境的回應，或是作為各種創作媒材的交集而言，無庸置疑，版畫作品仍應該放入陳庭詩整體創作的中心點看待，甚至鐵雕作品也是由其版畫作品的形式中蛻變而出。版畫作品不僅是可以作為陳庭詩自身創作的中心點，更重要的是當中也是傳統與現代、東方與西方之間的激盪和碰撞。陳庭詩版畫創作的地位，無論就其在臺灣的版畫經歷或成就而言，都足以視之為代表人物，特別是其版畫作品到後期更有純粹精神性之美，不僅融合傳統和現代，更突破中國線性的傳統表現，使其在整個美術界都佔了不可抹滅的重量。

引用文獻

專書論著

Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*. London: University of California Press, 1989.

何啓志主編，《陳庭詩美術作品集》，臺中縣：臺中縣立文化中心，1990年。

李思賢，《當代書藝理論體系：臺灣現代書法跨領域評析》，臺北市：典藏藝術家庭，2010年。

李思賢專文撰稿，《晝與夜——陳庭詩版畫中的天地觀》，臺中縣：靜宜大學藝術中心，2008年。

李潤民編，《榮民藝術大師——陳庭詩藏石紀念特集》，臺中市：臺中縣榮民服務處，2003年。

李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史：民初之部（一九一二至一九四九）》，臺北市：石頭，2001年。

宗白華，《藝境》，北京：北京大學，1989年。

徐中舒主編，《甲骨文字典》，成都市：四川辭書出版社，1988。

高居翰（James Cahill）著，李渝譯，《中國繪畫史》，臺北市，雄獅美術，1989年四版。

梁奕森、詹彩芸編，《分享臺灣情：臺灣現代版畫展》，臺中市：臺灣美術館，2004年。

梁奕森編輯，《世紀刻痕——臺灣木刻版畫展》，臺中市：臺灣美術館，2008年。

許政雄編，《陳庭詩美術作品集·續編》，臺中市：臺中市立文化中心，1991年。

陳盈瑛編，《大律希音：陳庭詩紀念展》，臺北市：北市美術館，2002年。

雅岡等（Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo）著；曾琦、葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》，臺北市：東大出版，1992。

裘錫圭，《文字學概要》，臺北市，萬卷樓，2004年初版七刷。

臺中市立文化中心編，《陳庭詩美術作品集·續編》，臺中：臺中縣縣立文化中心，1991年。

臺灣省立美術館編輯委員會編，《陳庭詩八十回顧展》，臺中市：省美術館，1993

年。

潤民主編，《故榮民藝術大師：陳庭詩：藏石紀念特集》，臺中縣豐原市：行政院國軍退除役官兵輔導委員會臺中縣榮民服務處，2003年。

蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，高雄市：高市美術館，2005年。

蔡昭儀編，《滿庭詩意：陳庭詩逝世 10 週年紀念展》，臺中市：臺灣美術館，2012年。

鄭惠美，《神遊·物外·陳庭詩》，臺北市：雄獅，2004。

魯迅，《魯迅全集》第七冊，北京：人民文學出版社，2005年。

蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北市：東大，1991年。

學位論文

林靖文，《陳庭詩藝術之探討》，大葉大學造型藝術學系碩士論文，2004年。

期刊文獻

向明，〈老有創意的一群——從簽名式寫三位詩畫名家〉，《藍星詩學》，14期，2002年，頁159-165。

何政廣，〈陳庭詩和他的創作觀〉，《幼獅文藝》，28卷4期，1968年4月，頁140-148。

宋芳綺，〈生命的原聲——訪陳庭詩〉，《普門》，228期，1998年，頁55-64。

李錫奇，〈因版畫結緣的摯友陳庭詩〉，收錄蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，頁26-33。高雄市：高市美術館，2005年。

—，〈黑色的撞擊者——陳庭詩〉，《幼獅文藝》，32卷7期總號199，1970年，頁231-237。

李鑄晉，〈陳庭詩的藝術〉，《典藏今藝術》，150期，2005年，頁60-63。

蔣伯欣，〈從「心為形役」到「寓形宇內」——論陳庭詩來臺之後的版畫作品〉，《現代美術》，104期，2002年，頁20-31。

—，〈寓形宇內復幾時：陳庭詩現代版畫的宇宙圖示與文化意涵〉，收錄陳盈瑛編《大律希音：陳庭詩紀念展》，頁53-62。臺北市：北市美術館，2002年。

林銓居，〈大音希聲——無言的畫家陳庭詩〉，《典藏藝術》，13期，1993年，頁178-185。

- 梅丁衍，〈陳庭詩木刻生涯拾遺〉，《藝術欣賞》，3卷5期，2007年，頁16-27。
- ，〈陳庭詩早年木刻生涯補綴〉，《典藏今藝術》，117期，2002年，頁70-72。
- 莊喆，〈人間長春樹——談陳庭詩的藝術創作〉，《典藏藝術》，84期，1999年，頁158-160。
- 陳盈瑛，〈有情有義的推手 陳庭詩現代藝術基金會與陳庭詩紀念館〉，《典藏今藝術》，150期，2005年，頁68-69。
- 陳庭詩，〈漫談版畫——有感於文建會舉辦國際版畫展〉，《雄獅藝術》，146期，1963年4月，頁46-47。
- 陳淑鈴整理；黃才郎主持，〈大律希音——陳庭詩紀念展〉，《現代美術》，106期，2003年，頁64-77。
- 鄭功賢，〈大律希音——陳庭詩縱橫現代藝術領域數十年〉，《典藏藝術》，56期，1997年，頁166-172。
- 蕭瓊瑞，〈靜聽天籟·推移大塊——現代繪畫運動中的版畫家陳庭詩〉，《典藏今藝術》，121期，2002年，頁62-69。
- 鐘俊雄，〈「版畫·鐵雕·陳庭詩」——記臺灣現代藝術的「先行者」〉，收錄蔡幸伶編輯，《天問——陳庭詩藝術創作紀念展》，頁10-11。高雄市：高市美術館，2005年。
- ，〈極簡的寂靜 斑剝的厚重——陳庭詩多采多姿的有情世界〉，《典藏今藝術》，116期，2002年，頁131-134。

專書論著

財團法人陳庭詩藝術基金會，網址 <http://www.ctsf.org.tw/index.htm>。

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