# 靈覺・抽象・風系列：甘丹創作自述

# Divine inspiration. Inspiration. Wind series: Kan Tan Description of Creation

甘朝陽 | Chao-Yang Kan

國立臺灣藝術大學美術學院造形藝術研究所碩士／雕刻藝術工作者

M.F.A. in Graduate Institute of Plastic Arts, National Taiwan University of Art/Sculpture art Workers

來稿日期：2023年4月17日

通過日期：2023年9月12日

# 摘　要

本主要論述個人從事創作三十多年的紀錄與作品成長過程，其中以部分繪畫及雕刻爲主。雕刻以〈風系列〉爲主，其材質有石雕、木雕、銅雕，不銹鋼風作品在虛與實並存的空間裡存在著無形與有形的靈覺能量，牽引著抽象造形創作前行的動力，靈覺讓藝術創作思維不斷成長，風運行的紀錄成了當下凝結的感動影像與擴大靈感的想像或解構。〈風系列〉作品以風的力量和微觀世界中感受無限的風力能量，存在無限的想像空間及雕塑造形創作節拍中產生的凹與凸和陰陽頓挫，將靈感轉化成爲雕刻作品。另外，創作思維與感情，是藉由造形呈現於視野中，審視當下自我內心與材質的對話，藉由觀察作品所得的回饋產生另一種想像空間，成爲下一個創作靈感的依據。

**關鍵詞：抽象、靈覺、風系列、空間**

# Abstract

The main purpose of this thesis is to record and track the growth of the author's artistic journey spanning more than thirty years, which focussed on painting and sculpture. The "wind series" was the main focus of the sculpture period, which included stone, wood, copper and stainless steel sculptures. Coexisting in the same space of emptiness and form, are the divine inspiration energies of the invisible and the tangible. This is the driving force behind the creations of these abstract forms. Divine inspiration allows for the continuous growth of artistic thought and creation. The record of the movement of wind is a condensed snapshot of a moving image, or likely great inspiration of imagination and deconstruction too. The "wind series" uses the power of wind and the impact of the boundless energy of wind on the microcosm. With a limitless space for imagination, and the concave and convex shapes produced with the rhythm of carving a sculpture, as well as the cadence of yin and yang, inspiration can be transformed into a finished sculpture. Additionally, the thought processes and the emotions behind the work are displayed in the shape and form of the sculpture. The author can examine how one's emotions conversed with the materials at that time. Observing the feedback one has received towards their work can form the basis of the next creative spark.

**Keywords: Abstraction, Divine, Inspiration, Wind series, Space**

## 一、學徒啓發

1981 年復興美工雕塑組畢業後，於雕刻家朱銘老師外雙溪工作室任助手及學徒開始，印象裡不可能懂抽象雕塑與抽象繪畫，更不能理解朱老師〈太極系列〉作品的大斧劈電鋸痕跡意涵。

風格下的信徒，是以前學習的模式，尤其早期約 1981 到 1983 年在朱銘老師的教導下於工作室任助手一對一學習時，最早風格論有他的〈太極系列〉作品符號，以及刻痕所產生的藝術造形，是最早印烙在自我創作的腦海裡，但他曾經說過，就算有落實學習技法，跟他一模一樣，做一模一樣的作品，也只是模仿而已，也不能算是個人藝術的創作。

當時的石雕創作（圖 1、2）還分不清楚哪些是眞正的內部思維和自己對藝術的信仰，是多元吸收還是擇善固執己見的朝風格方向發展。選擇作品風格的內在決定，藝術方向的決定聽起來會覺得好像很簡單，尤其是當今所謂當代藝術的自由創作表現，其實風格獨特與作品創新是十分不易。

> 「藝術美」德國黑格爾首次把美分為自然美、藝術美，認為藝術美是由心靈產生和再生的美，只有藝術才能自我創造，顯現理念高於自然美。[1]

1　朱立元，《美學大辭典》（上海：上海辭書出版社，2014），頁 47。

> 藝術家將心理的感觸轉化成藝術的形式，正因其內在具有強烈的慾望，也由於心理的感觸與個人風格下之不同，表現形式自然迥異。因此藝術家的心理反應，便成為研究現代藝術不可忽視的要素之一。[2]

## （一）基礎探尋

藝術創作者可能癡迷於自己在作品上留下的痕跡，無論是個人使用各式手工器具於材質表現作爲物件留下的鑿痕，還是使用現代工具留下的刻痕，總會吸引人的目光。於觀者而言，人造物與天造物最大的區別，便是人造物展現了個人的思維與工具的特質性參與，創作是工具與材質之間的相互作用與改造，創作行爲中同時包含著個人的思想觀念。由於藝術作品是個人創造物件，人的思維與專業技術十分重要，尤其對材質的施加雕鑿創作行爲。

> 在這時代的藝術家，已不再拘限於繼承的美學，而是走向表現個人哲學和自由的思想，因此藝術的表現形式獲致了最高的發展。[3]

物質與精神是現實世界的兩大基本現象。這是藝術產生和發展的基礎。精神是指人的意識、思維活動和一般心理狀態，是物質世

2 傅嘉輝編，《美術論叢 1 西洋現代藝術》（臺北：臺北市立美術館，1987），頁 57。
3 何政廣，《歐美現代藝術》（台北：藝術家，1994），頁 10。

界長期發展的最高產物。在精神領域中，心理的情感活動是一個重要方面。

雕刻藝術作品中的情感表達一般是通過對具體物象的塑造，使其具有審美性而實現的。它是一種借物傳情的間接表達，因爲情感本身是看不見的。而抽象藝術走進心理領域，運用通感聯覺的方式將聽覺的情感性導入視覺領域，使視覺圖像具有了一定的情感知覺，從而豐富了視覺藝術的作用和功能。

抽象藝術賦予了造形要素一定的情感知覺性，它是造形語言的重要特徵。線條、色彩、型態、結構形式不再呈現凝固、孤立和靜止的狀態，不再只是塑造藝術形象的形式和手段，而是具有生命活力的藝術形象。

〈風系列〉石雕抽象藝術使作品造形要素具有了新的意義，通過它可以刺激人的感官知覺，撥動人的心靈，激發人的情感，使人感到視覺藝術的魅力和審美價值。抽象藝術向人們提供了不同的審美接受方式：通過「認知形象」獲得審美；抽象藝術強調的是通過「感受形象」獲得審美。具象藝術側重於「造物」，抽象藝術側重於「造情」。因此，從視覺藝術的表現性來說，抽象藝術豐富了其作品內涵，提供了藝術創作的新經驗。

雕刻創作是面對各式優先物質材料生命型態的特性，表面的第一眼造形外觀由完整的木、石雕刻材以「減」的方式刻做，使材料生命存在與消失的感受在同時創作造物之中流轉，有時在疑惑中進行反思藝術創作內在的眞實與虛幻。抽象雕塑作品是一種實實在在的物件形象。

> 蒙德里安曾在巴黎學習立體主義，他在借用它的對象分析法之同時，復在風景或靜物的繪畫美感以及調和的本質要素中找到抽象的方法。[4]

抽象藝術視覺語言的表現性隨著人們觀念的改變和新材料、現代新工具的出現不斷得到發展。大量物質材料的使用，建立在藝術試驗的新發現基礎上。石雕材料的加盟使抽象視覺語言多了「質」和「力」的表現性，同時物質材料上的自然屬性也爲特定的文化暗示性提供了特殊可能。當圓渾的石塊、滄桑的刻痕、扭曲的造形，慢慢形成〈風系列〉的作品……是對自然、環境的內思態度和對現代文化意識的反省。

## （二）邊界與空間

西方藝術史的發展，根源於當時多變的時代背景及社會巨變的諸多因素，無論繪畫或立體造形媒材、技法思想、藝術表現形式發展至當代，蛻變不斷且多樣。二十一世紀面對藝術全球化、數位資訊的時代，隨著當代流行文化的充斥與數位媒體多面的發展，更改變了人們的生活，改變了藝術的表現，甚至改變一般民眾觀賞藝術的行爲。

> 造形與完形心理學依樣，都與教育學關係很深。因為造形包含型態、色彩、質感、空間、時間之研究，它們有助於視覺、聽覺、觸覺、空間等感覺的訓練。[5]

---

4 張彧鴻編，呂清夫譯，《蒙德里安—垂直＋水平＝真理》（台北：大陸書局，1975），頁 5。

5 呂清夫，《造形原理》（台北：雄獅圖書，1984），頁 19。

雕塑的本質尤其造形與線條狀態不一樣時會產生不同的感應，就跟畫水墨畫的那種審美一樣，前後粗細墨線都可能產生不一樣的結果，所以那線條也會扮演不同的角色，抽象藝術本身就是比較不容易理解的一個創作形式，因爲它不像具象的作品，就像寫實的物件能夠看它定型上的表現，那抽象關乎到藝術家本身的內部思想，他的精神狀態，還有造形上用最基本上的原始素材和色彩，以及點、線、面三個創造作品研究元素基礎來呈現另外的詩意，例如書法開始使用線條的時候，可見出筆法應用講究手寫的意境，尤其像書法動勢，須要律動，然後還覺得它有一種筋骨的力量感。

西方的點、線、面表現就不太一樣，它可能對作品畫面的每個角落去看磨蹭，抽象不是隨意，看到有問題的地方，須有個判準再執行，筆者認爲事實上是創作裡面過程中，尋找太多回自我的判準，那個筆畫判準不相同或重複，有時又須非常仔細的反覆檢視，或任何加減一筆，筆者認爲雕塑造形創作的某些技術思維雷同如上述所說。

抽象藝術的相對是具象藝術，造形觀念思維方式，由早期史前人類就有的藝術活動，如彩陶文化、甲骨文文化、洞穴岩壁繪畫，大量遺物顯示人類祖先運用線條色彩，用簡化造形及概括的想像力展現抽象思維與抽象審美，證實抽象創作與具象並存。先是具象知覺轉化成抽象知覺的過程，就是形成抽象知覺概念和直接產生抽象形象的過程，抽象知覺具有型態，有組織的一種抽象藝術生產，創作者心裡對抽象知覺，是否同一個模式接受，而無差異嗎？面對多種不同的抽象意念直接變化描述可修改的既有，是創作者內在有組織性展現它，是有細節有結構的。

> 包括帕洛克、杜庫寧、高爾基他們早期由立體派的理論出發，後來脫離了立體派的方法而朝向更自由的表現方法前進。以大膽的運用油畫顏料揮灑，色彩飛沫在畫面四濺為其特色。[6]

部份創作行動以靈覺與理性爲研究的方法，何謂「靈覺」？佛教辭典解釋：眾生本具靈照之覺悟。筆者認爲於出生之前所附予超越靈感前面，靈覺是指人出生潛在定好的心靈觀念，在一定發生事與物變動之下，既有某一概念的直觸判斷。非來自於感官經驗，這種稟賦是做爲思想與經驗之前，直接先去判斷做出直接反應，也沒有之前經驗設定或固定行爲，在當下就可以做出判斷與執行後再以理性修飾。而靈感則需背景條件如工作經驗學習與受教育的積累，以上是筆者閱讀許多心理學書籍後認爲靈覺的個人解釋。靈覺可疊昇，也可能退化。

> 「抽象」在拉丁語中有抽取和引用雙重含義。在英語中，作為形容詞是指脫離物質的不具體的；用作動詞，解為取其本質或摘要。「抽象美」是人類審美意識發展到一定階段產物，它往往從具象美，象形中發展演化而來，中國書法就是具象的抽象化。[7]

抽象藝術表達的是超越自我的內在精神和非眼前所見的情感世界，它可能創造的是一個充滿神秘、虛幻和某些張力的審美境界。抽象藝術形象是藝術家心靈體驗的物化呈現，是意念想像的形象化產

6 何政廣，《歐美現代美術》，頁 129。
7 朱立元，《美學大辭典》，頁 50。

物。形象超越現實物質型態，展現的是思緒和情感的交織和似有似無、既實又虛的意境。中國書畫中的線已不具有「畫」的作用，而體現出「寫」的意識。蒼勁雄健的線跡透射出精神的張力和振奮，例如唐代張旭（圖 3）與懷素狂草字體（圖 4），頓挫飛揚的線條暗喻了思緒和遐想，酣暢淋漓的線跡留下了觀者愉悅與驚訝的心境。

## 二、美學思維與風格形式

藝術創造的累進是需要相當興趣與天賦的基礎教育形成後，再由學校或師承陸陸續續培養出來更多的藝術家種子，已有前人優秀的創作表現與遺留作品，創作者祈望能獨立而獨創的藝術風格表現更是困難。

猶記復興美工雕塑組畢業後進入朱銘老師工作室學習雕刻造形藝術，學校的教育只是純粹印象寫實，對於抽象與朱銘老師大塊面切割的造形藝術依然朦朧不懂。印象裡有回因狗會跳出一段木柵欄，叫我再重新圍一次，圍好圍籬後朱銘老師說：你圍的柵欄是狗跳不過去，但是學習美術藝術的人不應該把它圍成此樣態如此這般馬虎，也沒有美的感覺，學藝術最重要的開始是自我美感訓練。

> 費德曼（Feldman）依據視覺藝術品外貌特徵，亦即視覺要素的感覺性質以及其組織關係，將風格分為客觀寫實、形式秩序、情緒表現和幻想等四類。[8]

8　陳朝平，《藝術概論》（台北：五南圖書，2000），頁 87。

後來爲了創作，而產生造形創造思考和技術運用，表現方法和動感形式的個人雕刻手法，以讓觀者產生的風造形印象。使用現代電動及氣動工具都具有方向性，呈現了上、下、左、右、前、後和放射等刻鑿狀態，動勢於有機材質造形過程中，正是通過視覺運動的雕刻狀態進行動感的表現直到作品完成。大地上一切有生命體都處在運動狀態，而雕刻創作表達中克服技巧上的困難越大，表現美感優勢就越大。創作風系列成爲作品的符號和抽象造形是個人風格重點象徵。

> 現在，「具市場性」的藝術家被稱為「不具革命性」；「具革命性」的藝術家已被稱為「不具創作性」。[9]

## （一）作品運思

> 我嘗試盡力在內在韻律與世界景觀之間，尋求某種和諧。但我很快便察覺：我視為寫作素材的生命真相，以及我的作品所渴欲達到的輕快筆觸兩者之間，存在著一道鴻溝，我必須持續努力，才得以跨越。或許，就在那時我才逐漸意識到世界的沉重、遲滯、晦暗—那些特質一開始便黏在寫作上，除非找出辦法閃躲。[10]

個人美學發展最早是觀看落葉隨風飄落轉折間的情景，風吹動著山林各樹枝及不同葉脈的呼吸，覺得生命體都因風而有律動感，

9 高千惠，《當代藝術生產線》（台北：典藏藝術，2019），頁 308。

10 伊塔羅．卡爾維諾（Italo Calvino）著，吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》（台北：時報，1996），頁 16。

山也彷彿有了蓬勃的動力，觸動雕刻的靈感，開始陸續雕出〈風系列〉……作品海風、山風指「擬象」和「寫意」，冥想風在大自然的律動感，來表現山和海，浪漫及詩意，在屬性上是對大自然合諧與永恆的歌頌與禮讚。

重要的是造形在鑿刀、刻痕直接感的氣質與特性。希望走向大自然的無形狀和形狀外的自然。作品「海風飛魚」（圖 5）是將抽象的海風爲「動能」與具體的飛魚爲「質量」，將無的「動能」透過面與線加以「視覺化」，來歌頌大自然。

以內在去感受物在心靈中形成的圖像，借助創作的材質手段，外化力量爲作品形象，才算是完成了創作過程。從另一方面看，即從欣賞的角度看，觀眾也是以情感受作品形象，通過欣賞者主體之情與客體之形象的相互感動，在主體思考中，根據生活經驗、知識、心理素養等，形成主體造形與靈覺契合產生的審美意象。經由主體的意象與自然界欣賞或接受想像中的意象，通過個人作品的意象祈望形成有東方形象意涵連結（圖 6）。

> 范華原曾有一句名言曰：師古人不如師造化，師造化不如師心源。[11]

## （二）意境發展

意境關鍵在於一個「境」字。也就是造形之內外的「取之象外」的「象外」。此處「象外」的「象」已經不是一般理解的有限造像而又非原物象的象，而是突破後者這種有限形象的某種無限的象。所以

11 李霖燦，《中國美術史稿》（台北：雄獅圖書，1987），頁 87。

應該說它是有限與無限、虛與實相結合的象，採用「象外之象」或「景外之景」（圖 7）。這樣就可以看到，「境」是比「象」更爲廣大的，包括「象」以及「象」之外的虛空。這「運思與靈覺」當中，它是由作者的靈感和藝術想像、主觀情意與審美客體，契合感應基礎上的蘊涵和內部思維昇華創造出來的。

「動」與「靜」、「露」與「涵」是可以通過視覺形象展示出來的。線條的曲直和節奏韻律，材質色彩的調性和對比強弱，體面的型態和虛實遠近，構成的佈局態式以及畫面氣氛的把握均可以表現出「動」的情態、「靜」的情態、「露」的情態和「含」的情態。運用點、線、面、形、色、體等要素的不同技法和增加形式的變數，可以塑造出豐富的、具有不同情態強度的情感形象。同時，風造形進行作品創作時的情感狀態對加大作品的情感表現力度，形成藝術作品的情感格調也會產生積極的作用和影響，或激昂宣洩，或瀟灑隨意，或粗獷豪放，或深沉細膩，創作者將其情感全部融入到造形和材質工具的表現中，使造形語言更具有表現力和感染力。

> 理智的和情感的兩種成分都是意識所能察覺的，但是創造的想像還有意識所不能察覺的成分，這就是通常所謂靈感。藝術須賴靈感，這是古今中外的共同信仰。[12]

意境，可能單純的風格還不夠，實際上是無法用文字有限語言和判準加以完整描述的一種境界，文字和所有判斷只能達到對意象這個層次的描述，對意象的超越，外在一切限定在這個境界中是否都不復

12 朱光潛，《文藝心理學》（台北：五南圖書，1986），頁 212。

存在？存在的只有雕刻造形本體和創作生命力？然而這究竟是怎樣的本體和生命力呢？意境所追求的造形本體和藝術？意境是介於求眞的學術境界和內在抽象靈覺境界之間，造形的色相、秩序、節奏、和諧，藉以窺見自我的最深心靈的反映；創造作品形象爲靈魂象徵，是人類最高的心靈具體化，是創作者含帶空間的個人「藝術境界」。

> 封答那是一位充滿實驗性探究的觀念藝術家，也是義大利抽象雕塑的先鋒，在繪畫和多種媒材上也有劃時代的創舉，作品有為數可觀的質量，尤其發表了「白色宣言」理論以及多次空間宣言，建構了終其一生貫徹實踐的信念：「空間觀念」。[13]

電腦繪製與造形製作，可能也是意境的破壞者，今天部分創作者可能只需要助手設計和製造不一樣的畫作或是雕塑造形，以電腦軟體做出雕塑造形，然後甚至電腦 3 D 掃描及列印出來，都可幫創作者生產出一件或一系列新作品，呈現出來的是電腦系統做出來，等於是一個藝術家，他完全不需要親手做，他只要用眼睛看，可依賴助手來幫他做，就看到了完成品，後再由別人或工廠加工放大。是時代的產物，但也非一種模式套用所有形式是因爲雙手做的靈性比較容易展現，如果是設計電腦製作，靈覺的部分可能會比較弱，如同鑄模注漿的陶瓷品。

早期的畫家、雕刻家，他們對自己的環境、宇宙，對自己靈覺的感應比較可以直接用雙手將他的思維創造出來，當代藝術是可抄襲多面性應用但創造力比較薄弱，個人感覺也比較悲哀現在藝術形式太

13 劉永仁，《封答那》（台北：藝術家，2003），頁 8。

多，新精英都是分散的也可能產生越來越狹隘的面面觀，比較上世紀的藝術家工作情況，反而是專業專一方式從事有限材質的專業創作與當代差距甚大，以上爲筆者長時間觀察之觀點。

## 三、造形表現

> 佛洛伊德所要說的是，藝術家與精神官能症的患者一樣，由不能獲得滿足的現實世界退隱到空想的世界，但是，他們又與精神官能症的患者不同，他們會回到現實世界來，並且堅守自己的立場。因此，藝術家的作品和夢一樣，都是充滿著無意識的願望的，也是欲望能糾葛與妥協的結果。[14]

在雕刻繪畫創作中，藉繪畫與雕刻形式，將象徵形象與其意境構思於畫面中，再現意象形象的創作形式，轉化至內在另一想像世界的展現。

> 布朗庫西的創作，給予現代雕刻一個重大啟示，他直接在素材之中，探求形的映象。以素材作為創作想像的根柢，因而產生了直雕的手法。布朗庫西的雕刻，可說是西歐的經驗主義與東方的神祕主義互相融合而產生的特殊風格，其作品徹底地走向抽象與單純化，在平滑而光澤的大理石上，直接地

14 傅陽主編，《佛洛伊德》（台北：品冠文化，2006），頁 173。

> 雕琢，研磨出單純的型態，表現出對象的精隨。他說過：「要瞭解事物的真正意義，唯有從單純的型態中獲得」。[15]

在雕刻作品上，非按照一般傳統技法而刻成，能不拘小節不被成規所侷限，希望展現出的是一片全新鮮明的視覺風貌，令人耳目一新。以「風」爲主題，擁有內斂細膩的溫柔與強烈狂放，兩者內心情感律動兼具的波濤，雙重對極情緒的個性可以同時迸發，去交融律動的起伏，來揭示動靜依存，動靜相生的關係。

以造形取勝的雕塑基本上是直接的感官享受。用眼睛去看，用心去感受，而眼前的雕刻作品會讓人聯想到山壁、石巖、漂流木、甚至如棉絮般柔軟的浮雲、流水種種。

許多的自然界之美，或許並不和任何人造的特殊藝術相關，在大自然中走過深感到它的魅力，自然之中色彩繽紛、空氣馨芳。宛如寫景創作者正醞釀一幅沉浸於色彩與形象及個人審美風格展現，若只沉溺於自然的衝動及自我滿意的技巧天賦展現，其作品不具想像力，就沒有自然魂魄及精進臻美之境的可能。正常視野之美就等於印象素描，所以創作者的靈覺展現是重要。

> 線條和色彩是造形藝術中兩大因素。比起來色彩是更原始的審美形式，這是由於對色彩的感受有動物性的自然反應為直接基礎，線條則不然，對它的感受、領會、掌握要間接和困難得多，它需要更多的觀念、想像和理解的成份和能力。[16]

15 何政廣，《歐美現代美術》，頁 219。

16 李澤厚，《美的歷程》（台北：元山書局，1980），頁 27。

## （一）材質語言

筆者認爲雕塑材料語言的隱性與工具使用的顯性，從上世紀至今有關雕塑本體問題，重新到理論界和雕塑家的關注，雕塑創作出現許多回到形式、手法、材料等雕塑本身問題的思潮，顯現出一定程度的認識轉向。自問個人這種抽象表現理性思考，是否對於當代雕塑的材質與形式進一步發展是有積極意義？

當代藝術也可能非視覺化特徵，眞實與非眞實之間的界線日益模糊，進入了一種新的視覺表達和認知之中。但當代的觀念化傾向受到學界的追問，這是對藝術發展過程現象的觀察和反思，是從感性接收到理性認知的必然。對石材與工具的應用，最早的石雕是爲了傳達信仰觀念，是有空間與作品材質的恆久性關聯，以利於昭示著材質生命存在有限空間的永恆意義（圖 8）。

透過抽象的造形意涵，通過自身思維的邏輯組合，作爲創作思考核心要素。將有重量的石雕展現輕盈的風爲探討的主題，抽象立體造形爲研究主軸，推演創作靈感及想像空間的轉化，提升內在靈覺對材質語言的感應，在基本脈絡中產生辯證基礎，詮釋造形虛實凹凸與互相依存關係中，產生各種刻痕內涵可能性，用以石雕展現〈風系列〉作品爲載體進行造形研究爲主選。

> 對於想見的山，我們可以有二種看法：一是考察山的屬性，如形狀、高大、位置等；二是考察見山時自己心上的知覺，如網膜、刺激、從感覺到觀念的歷程等。前者是自然科學家及普通人的看法；後者是心理學家的看法。[17]

17　南庶熙著，《康德哲學大綱》（台北：正文書局，1971），頁 13。

另外筆者認爲應了解在視網膜底下，看不見的思維或產生的想像影響，創造作品造形讓看的人感受到非日常視網膜所看見的東西，這是藝術家所需要去關心跟展現的部分，它是另外一個層次的由作品內部去引領觀者思考藝術家的內涵，由表象引領到另外一個層次，就是反思作品精神性及觀念演進成理念的層次，思考能否夠召喚出怎樣的材質與造形的創作內涵，而探討表象做什麼？創作者可能再進一步能做了什麼？

## （二）東方思維

亞洲各個地方民族與不同國家，在長期自我歷史延續中所形成不同於西方審美型態、具有鮮明地域東方文化特性的美學。前人詩詞與古代各時期的文化遺物，以及古代繪畫的傳承思想基礎上，形成認知各異均有發展與沒落。除此之外，東方美學思想還受到銜接當代與前人儒釋道文化遺留的影響。古人自然、性靈、天道爲主軸。

> 中華民族作為世界上算是最早進入文明的人種之一，讓驚嘆地創造了獨特而美麗的象形文字，創造了簡帛，然後又順理成章地創造了紙和印刷術。[18]

〈風系列〉個人作品以呈現東方美學思想中從文學化及人與環境、人與自然中尋找一種文化創新繼往開來，達到理想中的形象與

18 余秋雨著，《文化苦旅》（香港：爾雅出版社，1992），頁 184。

境界，主要造形特徵某部分可能是對「意象」與「氣韻」的詩性傳達。東方思維中的「東方」指的是全球化當代的東方美學與古典東方美學，區別於在全球化的過程中，吸取時代優秀的區域文化象徵及固有思維及特有專業技術，將東方的審美文化及智慧以創新的方式呈現出來。

> 抽象藝術的視覺語言具有鮮明的表現性，形成了藝術語言的特殊形式。「獰厲美」事物猙獰、怪誕、可怖而能喚起人想像和神秘感、崇高感的美。李澤厚在《美的歷程》中提出。他認為中國古代以饕餮為代表的青銅器紋飾和造形給人一種神秘的威力和獰厲的美。它是一些變形的、風格化的、幻想的、怪誕的、可怖的動物形象既體現了早期宗法社會統治者的威嚴、力量。[19]

前人所特有的古老文化底蘊孕育產生了獨特的東方美學思維，延續了幾千年之久。是否這包袱至今可能還在影響著藝術創作者？西洋文化從十九世紀末到二十世紀引進現代化成爲當時東方社會最迫切的發展目標，而今天經濟全球化帶動了當代藝術結構的全球化進程，迅速的西化過程使我們在發展當代藝術的同時，也使這些原有獨具特色的文化精髓逐漸受到忽視或遺忘，當代藝術是第二回各文化再融合、仿改、混和……。近二十年來……中國當代藝術有時代特殊性值得觀摩，社會主義的改革開放後，有其非常中國文化思維於作

19 朱立元，《美學大辭典》，頁 51。

品中，也有部分成功創作者與作品呈現。目前東方在世界領域話語權地位的逐漸提升，東方文化的主體地位開始受到重視。希望中華文化如何應用進入各區域的同時，也對世界的當代藝術有更新穎與豐富的東方形象貢獻。

## 四、作品解析

藝術創作就像編劇、導演、演員一樣，雕刻家將內外生活型態具象或半具象顯示給觀眾，將外部形象在創作過程中顯示給大眾，讓作品產生內在生命……激情、快樂、憂傷、希望、恐懼、沮喪、昂揚……其中有美與惡的形式，並自由地轉化成爲有形的力量。

個人認爲〈風系列〉作品的幾何抽象造形藝術較難用以上論述詮釋。創作者對於自然形象之外，用本身想像力及展現特殊的自我藝術表現，給予觀者更多想像空間。抽象藝術創作者應有其表現語言特點的能力，走出一般視覺藝術的自然主義樣態，以自身對藝術的修養與觀察，慢慢地在創作者內心形成爲獨特的藝術語言系統。

### （一）溪邊記事個展

最早的初探：溪邊情懷。1992 至 1993 年的油畫和石雕創作，展於臺北「借山堂」，沒有固定輪廓的創作模式，用筆隨意素描是基礎造形藝術靈魂精髓，色彩可能是訴諸外觀所見的外象以理解自己的創作內涵。現在都市文明的氣息，創作一系列對環境省思，記錄當下不同壓力的反應及批判，油畫和石雕象徵當時臺灣環境污染，將人類某些不智之舉以象徵性深刻描繪。

> 這個世界帶給他苦難，他卻為世界帶來愛。夏卡爾曾說：「為了使藝術回歸天堂，我們在地球一片之混亂的鮮明色彩中追求幸福」。[20]

在作品〈污水黑地〉中（圖 9），來來去去的人受大環境的改變，反射出現在急速文明的重壓下，感覺在這土地上的人們，遭受到大環境的改變，是許多人模糊渾沌，有不明的時空交錯，秩序早已在沉沉的現代文明重壓下消失無蹤，色彩斑點用來表示我們是大宇宙環境中來來往往的過客之一。那些熟悉的飛鳥、山溪、房屋和人群相混的風貌，深思冥想審視自己是渺小的人類在那樣快速的大都會生活中，因爲內心的無明和現代化都會商業競爭，生命顯得特別無力和矛盾，反思如何立足爲人的角色，和都會文明使人就範一樣，環境給予的一切何所創作出某種反應環境意識或是批判環境的意識（圖 10、11）。

畫面中營造時空轉換的情懷，不合理的共存，象徵個人對環境情感思考及圖象能量。超越現實攝影之組合表現，目的在於將潛在的心性，經由過往圖像的呈現，以達自我意識創作。

當時所寫：意懷千古鬱，手勁水痕跡。春拙風沙歲，莫求世間最。

> 即使我們思緒敏捷、靈感泉湧，要將其化為具體的形式，也往往費時累月，甚至得花上幾年的時間。[21]

---

20 賴素鈴著，《夏卡爾的愛與美導覽手冊》（台北：閣林國際圖書，2011），頁 4。

21 JoAnneh Nagler 著，郭玢玢譯，《藝術家的正職》（台北：典藏藝術，2018），頁 29。

**（二）台北漢雅軒風系列個展**

漢雅軒個展：〈風系列〉石雕作品 1994 年（第一回）、1997 年（第二回）。漢雅軒藝評：甘丹師事於雕刻家朱銘，後開始其雕塑生涯。作品風格鮮明，自我覺醒意識濃厚，純眞而不矯情。擅藉物體間虛實的矛盾，營造一種想像的空間，藉由這樣的闡釋，試圖喚醒人們逐漸失落的靈覺（圖 12、13）。

〈風系列〉石雕立體造形相同於線的流動與凝固有如生命的跳躍，面的平滑與鑿痕乾澀帶來了圓潤和對比人爲刻紋；某些燦爛耀眼的石材原色引發了心靈喜悅，濃重熱烈的雕鑿喚起了激昂；白色大理石的團霧帶來了想像，迷惑氛圍的塊面及產生了朦朧的線與面。抽象藝術語言正是以無定式創造著意境的美。

抽象藝術語言創造了虛幻的審美意境，可能作品造形有的迷濛，形象的奇幻使人或許進入了玄妙莫測的境地，它爲觀眾提供了遐想和想像的空間，使觀者感受著另一種自然雕鑿帶來的審美。抽象藝術語言又創造了力的審美意境。優質立體造形強烈的視覺衝擊力刺激著觀者的感官，會調動著人的情緒。創作者希望作品充滿了力的創造和表現，給觀者部份的感染和震撼，從而對觀者產生了振奮和鼓舞作用。大自然的環境，給予創作者許多切身感受的媒介。風與山林中對流互動、溪水與岩石間緩流與急流之大小曲折面、纏繞的藤枝梗、枯葉掉落之許多層層轉折面，在日與夜、動與靜產生不同變化之陰影，以上自然各種現象作一點點滴滴的紀錄，均是〈風系列〉雕塑展之早期題材對象（圖 14、15）。

從感官知覺一直延伸至意識記憶印象，一切發展是科學的推理。西方科學論述不承認東方有的神來之筆。而是以科學探討經驗的無限延伸至心靈狀態，再延伸到想像世界，進一步延伸出創意的發展。印

象裡最有想像力的呈現是好萊塢電影，電影導演編輯場景並佈置充滿了各式的想像空間，故事情節是創造另一個視覺空間的展現。個人想像資源是天空的雲，是最偉大的自然景觀造形場景，大藍天裡呈現出朵朵白雲，令觀者可以思考產生出更大的想像空間。

> 作為人造的獨立實體，它們跟人物形象或擬人化形象之間的距離和差異再明白不過。這就難怪向往脫離錯覺以獲得更大實在性的藝術會鍾情於幾何形狀這種從本質上講十分理想化的圖形。在所有人們可想像或可體驗的事物當中，對稱圖案和幾何形狀是最容易被辨識為形式的。[22]

### （三）北京清華大學個展

二十世紀以來，空間造形，構造材料成爲雕塑的基本要素，是工業發展材料，科技製造技術的進步。十九世紀雕塑材料的應用，基本是以石材、木材、金屬以鑄銅爲主。另外當今的不銹鋼材料表面的光澤，金屬的硬度及閃亮的鏡面材如何在造形與材料的契合，不銹鋼這種新型態的產生藝術作品，應用於〈風系列〉造形作品上。巧合於 2006 年移到北京工作室，以當時周邊的加工環境，有不銹鋼雕塑鍛造加工廠，可以積極參與轉換材質應用與不銹鋼作品雕塑創作（圖 16、17）。

22 安靜，《白立方內外：ARTFORUM 當代藝術評論 50 年》（北京：三聯書店，2018），頁 88。

> 藝術與機械的關係逐漸密切起來，此事可從幾個有趣的方面察覺出來。在藝術上言，除了對機械本身感到興趣以外，雖然組織上仍舊粗糙，但是我們還可以看到大家想創造一種與機械十分類似的構造，例如畢卡索的多數作品不論它們標榜什麼，如果打破砂鍋問到底的話，那不外是特種機械的研究。[23]

布朗庫西（1876 － 1957 年）探索材料單純性，於此石雕，金屬，木雕在形式上有不同材質的區別，布朗庫西是在喚起材料物質的精神性，所以他的材質精神必然呈現新形勢，帶出來新視覺造形與材料生命才是當時現代主義美學新的雕塑藝術核心做出本質性研究，空中之鳥作品及鑄銅系列拋光作品由布朗庫西點化成修長優雅的流線體，流暢而簡潔的造形絕對是動力學產物的典範，作品有金屬光潔明亮，銅色澤特有質感，會有強烈衝擊力及光澤變化的靈動感，給人無限想像空間，擺脫自然的型態，呈現眞本造形，剔除所有瑣碎的細節干擾，追求內在精神的形式與材質的結合。另外英國雕塑家亨利摩爾（1898–1986 年）認爲，堅守材料固有特性，石材不應當違背石材特有的堅硬與材質特性。

> 高第曾說：「自然是神所創造的建築，吾人之建築必師法自然。」祇是它和摩爾一樣，並不模仿自然的外表，它要研究自然的內在結構，以及支配自然物演進的機能作用，以期掌握自然的真髓。[24]

23 呂清夫，《造形原理》，頁 36。
24 呂清夫，《造形原理》，頁 49。

從事石雕工作已有三十多年光景，石雕創作成爲日常生活的重心，在工具聲和敲打聲伴隨下，處理造形與凹凸的世界，思考如何將這能量轉化成新材質？有時可能創作者只是一個點或交響樂隊裡其中一員。

造形研究的多面向與雕塑相關之議題中，材質生命與雕塑靜態中是有表現動勢力量的展示。另外不銹鋼材質工序繁瑣，是一個團隊的工作，須泥塑造出基礎雕塑造形後，再分出各處凹凸細片，與如剪紙般的一比一剪出不銹鋼厚片組合的散片，像樹葉一樣，再一片一片的去加以鍛造，追求完美工序組合成原件加以焊接後再滿焊，再修磨後加以拋光成鏡面，歷時耗久十分艱辛的做工。是時代與環境造就不同的藝術面貌，藝術家內部外部壓力的展現，後天的成長反思，再度演繹自我民族文化，生命哲學，空間解釋……。於 2010 年於北京清華大學美術學院美術館及宋莊上上美術館舉行個人，風和土系列繪畫與雕塑個展。當時自我感言:千山萬水辛苦走來！孤獨的單體雕塑藝術，如何爲當代東方美學，呈現出單純巨大的文化腳印！尤其在這當代商業洪流裡如何能具有歷史的文化及藝術象徵！

## 五、結　論

創作藝術的再現，本來就是藝術家關於自我改造與創造實踐或顛覆原有藝術的理念，是否經驗重現有可能產生創作另一純然客觀現實？因爲經驗知覺基礎本身是被作品語言多元化、各媒介的感染應用，關於現實的理念改造，是會有過去的歷史標本化存在與否？但這

並不意味著在再現雙手繪製或雕刻方面的不再呈現，或藝術將走向非物質，相對空無主義，而無高下與眞僞之分？因爲，再現創作方面的高下眞僞，是由一定的文化、學術史觀、邏輯系統來判定的。多元文化作爲生產意義的再次表象實踐，它的主要作用就是提供再創藝術價值根源與判斷標準。而在當代，如果認同現代性所希冀新的藝術變化，可能需要各種了解新的認識論，深刻、嚴肅和價值論上的多變化學術爭論、研習新的理論秉持參與第二回文化融合與創新，經由作品的再生得以延續論述新理念（圖 18、19）。

> 文明之中最具特徵的，就是人類對高度心靈活動，對智識、科學與藝術成就的推崇與鼓勵，以及「理念」在人類生活中所扮演主導角色。[25]

一百多年來，各類繪畫、雕塑、新的綜合材料裝置、行爲表演、影像藝術等的出現，將傳統藝術媒介的邊界再次擴大，當然會有更多的新藝術表現與可能手段及學術理論一步一步擴展，也讓觀者對這種物化型態和媒介背後，所蘊含的藝術行爲或意涵和審美取向，當會心存懷疑。當代藝術活動的創作者、批評和觀眾三方，多少都有部分懷疑論或是陰影。也成爲創作者面對藝術市場道路可能的艱辛坎坷、崎嶇勞累，及大眾質問與創作執行時，自我干擾與紛繁複雜的默哀與無奈爭論之中。

25 Pierre Babin 著，黃發典譯，《佛洛伊德》（台北：時報文化，1995），頁 134。

> 藝術家有三項職責：1. 不能辜負他所具有的才能。2. 他的行為、感覺、思想應創造精神氣息，以淨化精神世界。3. 行為、感覺、思想是創作的材料，它本身也應對整個精神氣息發生影響力。[26]

東方當然有自我的傳承，天地宇宙觀，古代文人士大夫權貴爲主，將藝術視爲技藝展現或工藝生產，而工匠以權貴喜好及謀生方向，可能非純粹藝術創作，而是特定歷史時期的特殊要求，而現今訊息大量流通，創作者自由應用各式材料和表現形式各異，可探索更多創造出新作品。

隨著當代藝術的變革及多種外來文化衝擊與融合的展現，放眼未來存在著傳統與當代之間的拉鋸，現今的創作，面臨當代藝術及原文化創新思維，不斷蛻變和不斷展現，或許難以屹立不搖的受到重視或強而有力變革，可能須要更多想像力，當然新的創作者絕對有能力產生更多形式和多元化的創新面貌，來解釋藝術作品裡的新人文思維空間，精神層次的構思。

種種藝術形式和作品型態裡的想像力來源，可能生活所見所聞的延伸，觸於心眼、蘊於想像力，傳達出物象的內在意涵，再凝聚後產生創作力的結晶，展現出不同的相貌及內在靈魂，產生出意識畫面的各種解讀，各種想像力的展現與闡述，當代如何用想像力去追逐轉化成果讓創作思維，更超越三度空間至元宇宙之四維境界？藝術創作是表現人類於形而上與宇宙、自然界、生活中的一切的感嘆，一種奧妙無窮的手段。

---

26 Wassily Kandinsky 著，吳瑪悧譯，《藝術的精神性》（台北：藝術家，1985），頁 90。

# 圖　版：

**圖 1　甘丹，〈傷心的小丑〉，石雕，高 60cm，1982。**
圖片來源：作者提供。

**圖 2　甘丹，〈前人印象〉，石雕，高 90cm，1983。**
圖片來源：作者提供。

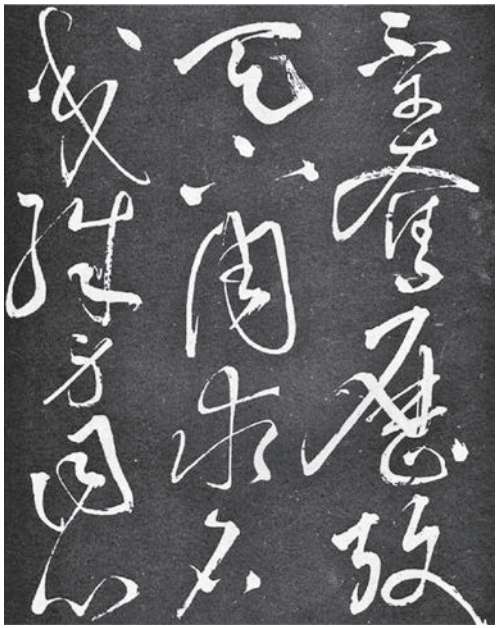

**圖 3　張旭（675–750），〈李清蓮序〉（局部），草書拓本，唐代（年代不詳）。**
圖片來源：書法藝術網，https://m.sfrx.cn/html/2017/yshy_0527/831.html

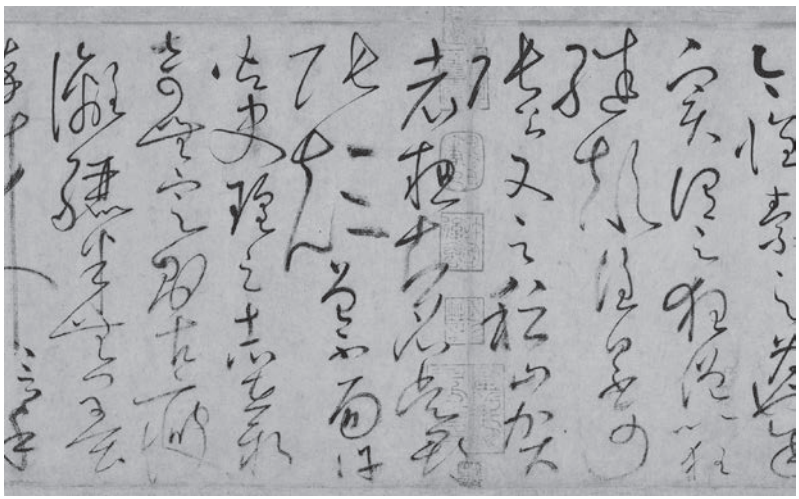

**圖 4　懷素（725–785），〈自敘帖〉（局部），草書紙本，唐大曆十二年（777）。**
圖片來源：國立故宮博物院典藏精選，https://theme.npm.edu.tw/selection/Article.aspx?sNo=04001004

**圖 5　甘丹，〈海風飛魚〉，石雕，高 80cm，1999。**
圖片來源：作者提供。

**圖 6　甘丹，〈海風〉，石雕，高 120cm，2001。**
圖片來源：作者提供。

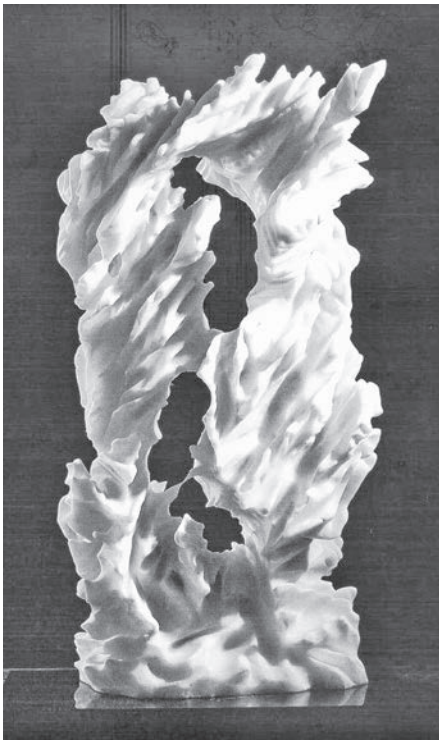

**圖 7　甘丹，〈風〉，石雕，75×45×28cm，1998。**
圖片來源：作者提供。

**圖 8　甘丹，〈風和身體〉，石雕，高 70cm，1997。**
圖片來源：作者提供。

**圖 9　甘丹，〈汙水黑地〉，石雕，高 130cm，1992。**
圖片來源：作者提供。

**圖 10　甘丹，〈吊走大樓〉，油畫，30F，1991。**
圖片來源：作者提供。

**圖 11　甘丹，〈吊走大樓〉，石雕，高 70cm，1992。**
圖片來源：作者提供。

**圖 12　甘丹，〈厝頂風〉，石雕，高 60cm，1996。**
圖片來源：作者提供。

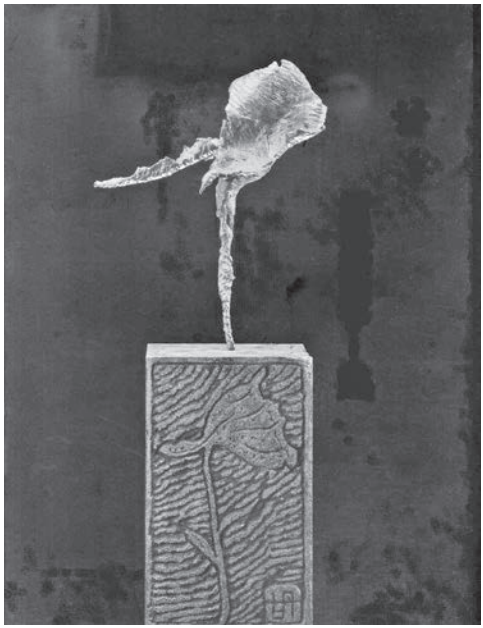

**圖 13　甘丹，〈風和身體〉，石、銅，高 60cm，1993。**
圖片來源：作者提供。

**圖 14　甘丹，〈峽谷原音〉，石雕，高 360cm，2001。**
圖片來源：作者提供。

**圖 15　甘丹，〈稻草人〉，石雕，高 360 cm，2000。**
圖片來源：作者提供。

**圖 16　甘丹，〈海風〉，不鏽鋼，高 130cm，2007。**
圖片來源：作者提供。

**圖 17　甘丹，〈山風〉，不鏽鋼，高 80cm，2007。**
圖片來源：作者提供。

**圖 18　甘丹，〈東方之風〉，鑄銅，高 40cm，2007。**
圖片來源：作者提供。

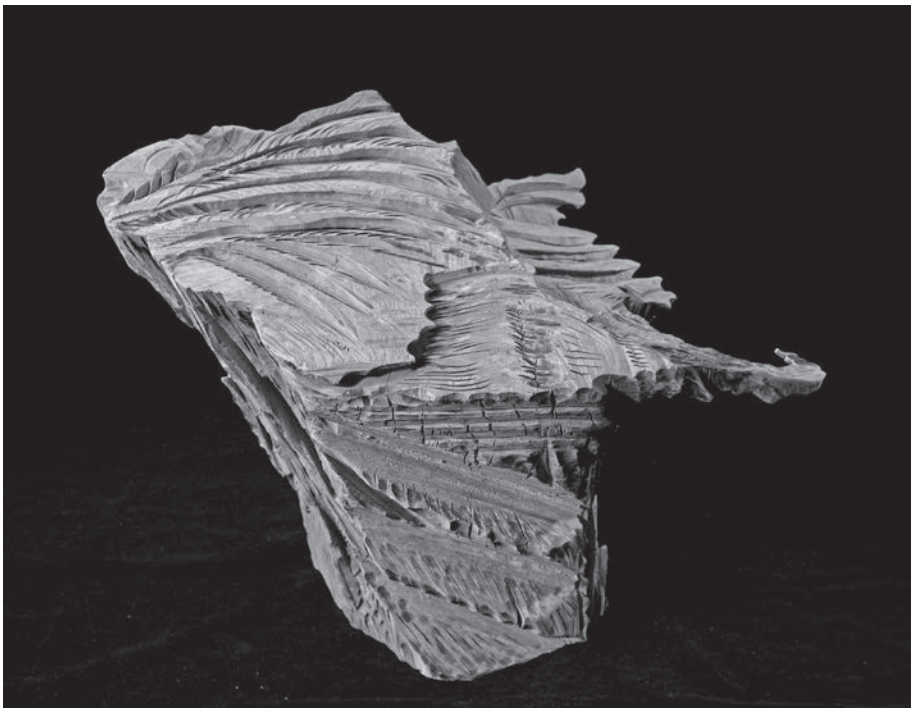

**圖 19　甘丹，〈太魯閣．風〉，木雕高，37×38×24cm，2015。**
圖片來源：作者提供。

# 參考書目

## （一）中文論著

安靜編，《白立方內外：ARTFORUM 當代藝術評論 50 年》，北京：三聯書店，2018。

朱立元，《美學大辭典》，上海：上海辭書出版社，2014。

朱光潛，《文藝心理學》，台北：五南圖書，1986。

何政廣，《歐美現代美術》，台北：藝術家，1994。

余秋雨，《文化苦旅》，香港：爾雅出版社，1992。

呂清夫，《造形原理》，台北：雄獅圖書，1984。

李澤厚，《美的歷程》，台北：元山書局，1980。

李霖燦，《中國美術史稿》，台北：雄獅圖書，1987。

南庶熙，《康德哲學大綱》，台北：正文書局，1971。

高千惠，《當代藝術生產線》，台北：典藏藝術，2019。

陳朝平，《藝術概論》，台北市：五南圖書，2000。

張彧鴻編，呂清夫譯，《蒙德里安》，台北市：大陸書局，1975。

傅陽主編，《佛洛伊德》，台北市：品冠文化出版社，2006。

傅嘉輝編，《美術論叢 1 西洋現代藝術》，台北：台北市立美術館，1987。

劉永仁，《封答那》，台北：藝術家出版社，2003。

賴素鈴，《夏卡爾的愛與美導覽手冊》，台北：閣林國際圖書，2011。

## （二）中譯書目

Babin, Pierre 著，黃發典譯，《佛洛伊德》，台北：時報文化，1995。

Calvino, Italo 著，吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，台北：時報出版社，1996。

Nagler, JoAnneh 著，郭玢玢譯，《藝術家的正職》，台北：典藏藝術，2018。

Kandinsky, Wassily 著，吳瑪俐譯，《藝術的精神性》，台北：藝術家出版社，1985。