

## 第二章 席德進藝術創作之搏成

席德進一生的藝術風格與創作技法多變，主要原因來自於師友及環境的影響。其創作歷程大致可以分為少年、青壯年和晚年三個時期，從東方到西方，再回到東方，這樣的轉變，除了表現於外的技法變化，更重要的是畫家內在思維的轉折。職此，本章從「外在技法的試驗」和「內在思維的轉變」二方面來討論。從闡述外顯的藝術風格，進而以圖像學、色彩學與心理學等角度，探討席氏內在思維的變化，了解其藝術生命價值。

### 第一節 外在技法的試驗

席德進繪畫的技法與風格，主要得自授業恩師的指導，及西方現代藝術和中國傳統民間藝術的影響，因此，本節首先分析席氏早年的學習與經歷，以及其所試驗的各種藝術風格和表現方式。在多種風格的刺激下，席氏選擇了最適合自己的創作方式，褪去強烈的西方現代藝術表現，回到中國傳統水墨世界。從西方繪畫傳統裡走出來，深入中國繪畫傳統。慢慢的走著，「同道愈來愈少了，人愈來愈孤獨，而我才漸漸地深入自然的奧堂，探入化境。」<sup>1</sup>經歷了一生奔波、流離的歲月，體悟人生的存在意義，回歸到本我，表現在創作上的則是深沉與靜謐，這可說是畫家內在心靈的沉澱。

#### 一、風格與表現

所謂「風格」(Style)，原指古代人在蠟板上書寫文字時所使用之尖筆或

<sup>1</sup> 席德進，〈我畫、我想、我說—觸及那永恆的春天〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集Ⅱ油畫》，頁27。

鐵筆之意，後轉為書體、文體之意，如今多應用於多種藝術領域。在藝術表現上，「風格」意味著一種作品或作品群的特殊形式或技法，即作品全體在表現上所看到的特性。<sup>2</sup>黃光男則將其解釋為依地區、國家、時間、環境、作畫面貌、技法、主題或美學呈現等因素，加以分類者，可從中分析並了解作者文化背景，以確立美術創作之價值與意義。同一風格中，又可能會有多種不同類型呈現，因此，將其仔細分辨，作為美術研究之依據，便顯得相當重要了。然風格或類型之設定，並非在作者進行創作之前即已規範，而是創作時自發之性向行為，此性向亦是構成創作後聚類成形的原性。<sup>3</sup>

一般美術創作的的基本方法有二，即「再現」(representation)與「表現」(expression)。「再現」比較著重反映對象的客觀特徵，一般寫實風格的作品，如中國唐、宋的山水、花鳥及人物畫，希臘、文藝復興、新古典主義和現實主義的美術均屬之，其特點是以現實和理智起主導作用，觀察細微，技法嚴密。「表現」則著重反映作者的主觀感受，一般指藝術家運用藝術手段表達自己的情感，因此，理想和情感的因素比較顯著，在創作手法上偏重於拋棄具體的物象，採取激情、扭曲、誇張、變形以至抽象等藝術語言，來突破習慣的感受。它的特點是高度概括、不求形似、著重自由創作。<sup>4</sup>

綜觀席德進藝術生命，可發現融會了多種藝術風格在其中，既「再現」了傳統風格，也「表現」了個人風格。這些風格的形成，多半得自早年的經驗，或許來自成長歷程，或許來自學校教師指導，或許來自個人的探索，各方經驗的累積形成了晚年的藝術成就。職此，我們嘗試著從各種藝術風格的本質，來探討席氏的藝術生命，以及晚年他從各種風格中脫胎而出的個人表現風貌。

席德進一生藝術風格與創作技法多變，大致可以分為三個時期：第一期為少年時期，即1941年進入成都藝專之前；第二期為青壯年時期，即1941-65

---

<sup>2</sup> 《美術大辭典》，頁12。

<sup>3</sup> 黃光男，〈現代水墨畫類型析論〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》（台北：國立歷史博物館，民國86年6月出版），頁142—143。

<sup>4</sup> 《表現主義》網站 (<http://home.ied.edu.hk/~s0015220/content.htm>)。

年，就讀成都藝專之後，至歐洲遊歷定居巴黎期間；第三期為晚年時期，即1966-81年，自歐美遊歷歸來直到逝世前。這三個時期是依據席氏創作風格約略劃分，然其中同一時期裡，創作風格亦有多重變化。

第一期少年時期，可視為藝術萌芽階段，主要是對中國傳統文人畫和西洋繪畫的初步認識。席氏的藝術啓蒙始自於幼年時候的私塾教育。由於席氏老家附近沒有學校，想讀書得到十多里外，所以，席父和附近鄰居合請了一位私塾老師，在家附近的一幢房子裡授課。五歲開始讀三字經、百家姓，七歲時換了一位新老師，改以新式教學，除了舊式詩書以外，兼學了點算術、體操、圖畫。隔年又換了一位老師，這位老師是個秀才，擅長花鳥畫，曾畫了幾張作品送給席氏，這是他首次接觸到傳統中國水墨畫。

有一天，他向小販買了幾種染料，將染料放在貝殼裡調色，看見新顏色奇妙的產生，頓時驚奇不已，自此與繪畫結下不解之緣。又一次，他去碑院寺，從西洋傳教士處得到數本印刷精美的《路加福音》，書中有許多彩色漂亮的圖畫人物，這是他第一次接觸到西方繪畫。稍年長以後，他繼續在私塾上課，熟讀四書，父親也從城裡帶回了許多有關古今中外科學和歷史的書，並送他《芥子園畫譜》和《古今名人畫譜》二書，書中有山水、花鳥、人物等，他臨摹了好幾張山水，並掛在廳房裡，儼然是一位小畫家了。

1938年，就讀天府中學，時常在教室外觀摩美術學校學生作畫情形；隔年，轉學到甫澄中學以後，進一步嘗試校園風景寫生，這是他邁向藝術之路的第一步。這時期對藝術的啓蒙來自於畫冊，和自我的摸索，真正接受有系統的美術教育，是在就讀成都藝專以後。

第二期青壯年時期，又可細分為成都藝專、杭州藝專、嘉義時期、台北時期和歐美遊歷時期等五個階段。成都藝專時期，在龐薰栻老師的指導下，首次接觸到野獸派的色彩及表現方式，但是吸收程度並不多；而西方現代藝術基礎的奠定，則是在杭州藝專時期。如前文所述，三〇、四〇年代的中國美術院校，在留法畫家的推動下，將西方現代藝術成功地介紹進入中國。當時全國主要的美術教育中心為北平藝術專科學校、南京中央大學藝術系、杭州藝術專科學校和上海美術專科學校等四校，其中以杭州藝專和上海美專最

為重要。然而，或許基於兩校校長的個性，或執教老師的個人愛好，甚至是兩座城市的地域性關係，使得兩校所偏好的藝術創作方向不同。

對於義大利文藝復興時期的繪畫，杭州藝專傾向拉斐爾、波提且利；上海美專傾向達文西、米開朗基羅。在印象主義方面，杭州藝專尊崇梵谷；上海美專尊崇塞尚。在現代藝術方面，杭州藝專偏愛馬蒂斯；上海美專偏愛畢卡索。<sup>5</sup>雖然，崇尚的藝術觀不同，其實多有涉獵，只是偏重方向不同而已。此外，兩校學生都對藝術抱著莫大的理想，以大藝術家自居，學習西方藝術家的生活模式，談貝多芬、蕭邦，抱著《鄧肯自傳》、《約翰·克利斯朵夫》，以偉人傳記自我期許，並奉為圭臬。然而，「這種本是神人清醒的『英雄的氣息』，反而弄得我們喝醉了酒似的，將藝術中的人物傾在生活中，而把現實所遇者納入藝術裡。」<sup>6</sup>

綜觀杭州藝專的藝術訓練，主要是文藝復興以後的藝術風格，包括文藝復興三巨匠、佛羅倫斯畫派、印象派、後期印象派、野獸派和立體派等。王秀雄認為：「古希臘羅馬悲劇中，必然性是通過主人公的自由行動來實現的；中世紀把必然性變為神的隨心所欲；文藝復興奮起反抗必然性與神的隨心所欲，肯定了個人的自由，這就不可避免的要變為個人的隨心所欲。」<sup>7</sup>所以，當藝專教師選擇了文藝復興以後的藝術風格，可預期的使得學生走向個人風格強烈的個人表現主義，或許說是自主性較強的藝術風格。這是源自西方藝術中，反對中世紀神學獨尊的表現；而在中國，則因為反對清末以來的師古臨摹、僵化的水墨畫，必然的走向反抗保守派的道路。文藝復興以來的藝術，正符合了此種訴求。

「文藝復興運動」(Renaissance)為中世紀充滿陰鬱沉悶的封建社會，注入了蓬勃的朝氣和新生的力量。商人的自由精神使得繪畫的構圖富於變化，色彩鮮明，線條自由奔放。這時期藝術上最著名的是達文西(Leonardo da

<sup>5</sup> 木心，〈此岸的克利斯朵夫—紀念席德進〉，《雄獅美術》192期，頁137。

<sup>6</sup> 同前註，頁140。

<sup>7</sup> 王秀雄，《藝術哲學與美學》講義，頁32。

Vinci, 1452-1519)<sup>8</sup>、米開朗基羅 (Michelangelo Buonarrotti, 1475-1564)<sup>9</sup>和拉菲爾 (Raffaello Santi, 1483-1520)<sup>10</sup>三人。其次還有佛羅倫斯畫家，如喬托 (Giotto, 1267-1337)、安琪利科 (Fra Angelico, 1387-1455)、馬查特秋 (Masaccio, 1401-28) 和波提且利 (Botticelli, Sandro, 1446-1510)<sup>11</sup>等。

十九世紀末葉，科學家對色彩深入研究，發現色彩是一種非常複雜的東西，並且證明物體本身沒有永久的顏色。藝術家們受了這種色彩與科學研究的刺激，努力研究顏色，「印象派」(Impressionism) 由是產生。由於特殊的賦彩，帶給人們新的視覺經驗，到1890年，印象派已成為歐洲畫壇的主流。但是，一些具有新作風的畫家，從中獨立而出，稱為「新印象派」。他們將印象派的最大特徵，光與色，作更深層的分析，用最新的科學方法來研究。為

---

<sup>8</sup> 達文西 (Leonardo da Vinci, 1452-1519)，把科學知識和藝術想像有機地結合起來，認為藝術應是體驗人本身在自然之中獲取的經驗。因此，他所選的模特兒都是一些活生生的人，非圖像或虛構出來的，切實表達人的心理狀態及感情。例如，「蒙娜麗莎的微笑」，卓越地表現了人物的內心喜悅。「最後的晚餐」則成功地描繪戲劇性衝突中人物的精神面貌。此外，他更發展出的「大氣透視」〔Atmospheric Perspective〕理論，打破了中世紀的繪畫規則，使用正確的遠近法，開創了文藝復興時代的自由精神。見馮作民，《西洋繪畫史》，頁51—55。

<sup>9</sup> 米開朗基羅 (Michelangelo Buonarrotti, 1475-1564)，從小具有繪畫天份，又在開石器店的乳母家長大，受到環境影響，二十四歲時便已成為當時第一流的雕刻家了。代表作品有「大衛像」、「摩西像」雕塑、和梵帝岡宮中西斯丁教堂的「最後審判」壁畫作品，題材雖然不脫舊約故事，但是構圖雄渾、筆力氣勢磅礴，作品中流露出人文主義的精神。同前註，頁55—58。

<sup>10</sup> 拉菲爾 (Raffaello Santi, 1483-1520)，繪畫呈現出來的都是圓滿調和、爽朗純厚，沒有偏激憤世的味道。最擅長的是聖母像，純樸善良和藹可親，充滿母愛與人情味，是透過聖母來表現人文主義的色彩。而梵帝岡宮中的壁畫更是其嘔心瀝血之作。這個壁畫總共分四個部分：「哲學」、「詩」、「神學」和「法律」，其中「哲學」又名為「雅典學園」(圖2-1)，將希臘歷代哲人匯聚一堂，如蘇格拉底、柏拉圖、亞里斯多德等，每個人的學風和性格都描繪的活靈活現，表現自己篤信人類智慧和諧，並對人類智慧的讚美。同前註，頁59—61。

<sup>11</sup> 波提且利 (Botticelli, Sandro, 1446-1510)，十五世紀佛羅倫斯畫派的畫家，富於空想並佔有獨特地位，他的作品具有寫實主義的生動有力，又反自然主義，且是第一個大膽畫反基督教作品的畫家。在他的作品「維納斯的誕生」(圖2-2)和「春」中，女神面孔充滿著俗世的愛慾、雜念與憂鬱，有一種近代感，打破中世紀的傳統，走向自由奔放的空間。同前註，頁48—49。

了避免顏色混合，維持原色，將所有顏料一點一點的點到畫面上，因此又稱為「點描派」。雖然這種點描的方式，無法保留物形的正確性，卻能將「光」發揮到極至，進入了一個空想的世界。

這樣的繪畫方式風靡一時，但是不久後，畫家們漸漸覺得這樣的畫風不合時宜了，因此，興起了一股反科學與客觀的思潮，開始在畫中加入了某種程度的主觀要素；而且受到東方藝術的影響，畫家紛紛學習東方畫的色彩與筆法，尤其是中國的水墨畫；加之照相術的發明，於是，出現了強調主觀的「後期印象派」。主要的代表人物有，塞尚（Paul Cezanne，1839-1906）<sup>12</sup>、梵谷（Vincent Ven Gogh，1853-90）<sup>13</sup>和高更（Paul Gauguin，1848-1903）<sup>14</sup>等。他們吸收了印象派的精髓，卻反對印象派純客觀理性的描繪，提倡事物的實質和象徵意念，是現代藝術最重要的先驅。

他們認為美術不僅僅是描繪外面的世界，而且也是以自己的個性為基礎，再求取強烈的自我表現。<sup>15</sup>因為繪畫不可能與自然完全相符，那便與照相無異了。他們認為繪畫是人為主觀的表現，一定要加入精神與感情。不過，

---

<sup>12</sup> 塞尚（Paul Cezanne，1839-1906），是十九世紀最偉大的畫家，他最大的成就，是對色彩與明暗前所未有的精闢分析。他主張繪畫應擺脫文學性和情節性，充分發揮繪畫語言的表現力，推動了歐洲的純繪畫觀念的流行，和形式主義繪畫的發展。在畫面處理上，追求平面感，用色彩表現空間（圖2-3）。這種革新精神，受到歐洲畫壇的重視，被譽為「現代繪畫之父」。見馮作民，《西洋繪畫史》，頁200—202。

<sup>13</sup> 梵谷（Vincent Ven Gogh，1853-90），早期的畫都是描述中下階層小人物艱辛的生活、衣食匱乏、工作辛勞、愁與病以及絕望中的禱告；1888年受塞尚影響，到法國南部的普羅旺斯省，尋找創作的靈感，並定居於亞耳，期間創作了二百多幅油畫。不過由於精神疾病加劇，繪畫傾向流線型，色彩完全呈現心靈，不在乎真實。鮮活的色彩、陰鬱而如火焰般的筆法，充分顯露出他飽受折磨的精神狀態（圖2-4）。他一生貧窮、困苦、孤獨，沒有朋友，唯一的支持者是他的弟弟，過世後，畫作異常受到關注。同前註，頁202—205。

<sup>14</sup> 高更（Paul Gauguin，1848-1903），早期的繪畫帶有實驗性，也很拘謹，1880年代開始，將筆觸放鬆、變寬，賦予畫面顫動的韻律特質，把顏色做塊面處理，自由地加重色澤的明亮感。1889年，前往勒普底作畫，此時，他的畫呈現最簡潔的形式，色彩強烈，背景簡化成節奏起伏的形態。1891-93年到大溪地作畫，當地的美與神秘，令他深深著迷，因而努力探尋那片原始、未開發的純真（圖2-5）。他把「野蠻人」理想化，認為是受本能引導、接近自然的人，是真正創作的泉源。他變得喜歡並用紅色與橘紅色、藍色與綠色、紫色與暗褐色，將靛藍當作黑色使用。儘管此時的作品，在色調上比起早期的作品來得陰沈些，但是在構圖上卻變得更為直接而大膽。同前註，頁205—206。

<sup>15</sup> 同前註，《西洋繪畫史》，頁209。

他們的思想與繪畫創作，在當時一直無法獲得世人認同，直到遠離人世之後，藝術成就才獲得重視。在塞尚去世後幾年，巴黎蒙馬特（Montmartre）出現了一群「野獸派」<sup>16</sup>畫家，創造出新型態的藝術，以對抗當時的學院派繪畫。這些畫家中以馬蒂斯（Henri Matisse，1869-1954）最具代表性。

馬蒂斯從印象派中學習了艷麗的色彩，又受到塞尚的影響，發展出比後期印象派畫家更科學、更直接調色、更強調變形的畫法。他繪畫的最大特點是畫面的簡潔清晰，去蕪存菁，以單純的線條和色彩構成。猛然看像是亂塗的彩色畫面，實則線與線、面之間，維持著相互的調和。馬蒂斯繪畫除了受印象派及後期印象派啟發外，影響他最鉅的還有非洲土著的雕刻。這些帶有原始純樸情調的人像雕刻，對力求簡潔的馬蒂斯來說，是值得模仿的對象。他將主題抽象化，並使用未加調和的色彩，使其獨立地起作用，超越了後期印象派畫家，因此，有評論家認為，馬蒂斯是最會作「顏色遊戲」的人。<sup>17</sup>

另一個深受黑人雕刻藝術影響的是畢卡索（Pablo Picasso，1881-1997），馬蒂斯將畫面單純化，不損害物形而將重心放在顏色上；但是，畢卡索卻先破壞自然的物形，僅用線條結合成部分的畫面，再借用幾何學的三角或四角，構成立體形，並根據明暗的配置，進行神秘的組合，開創了「立體派」，許多年輕藝術家逕相模仿（圖2-6）。

二十世紀，藝術界人才輩出，繪畫流派也日新月異。初期，後期印象派、野獸派和立體派，成為歐洲畫壇的主流，更席捲全球，各國藝術發展莫不受其影響。在中國，民初三大家援西法以改革中國傳統藝術，而引領「中國美術現代化運動」的「決瀾社」健將，更將這些繪畫流派大量引進中國，在美術院校中傳播。席德進在這樣藝術環境中成長，自成都藝專時期便深受這些西方新興藝術的薰陶。

就讀杭州藝專時，在老師們的指導下，對上述文藝復興以後，至立體派

---

<sup>16</sup> 所謂野獸派，是源自當時的法文Les Fauve，借指色彩鮮明、隨意塗抹。見馮作民，《西洋繪畫史》，頁210。

<sup>17</sup> 同前註，頁211。

的各種藝術風格與創作技法，有更多的學習機會。在趙無極助教的影響下，學生們多傾向研究波提且利的畫風，追求一種纖細、透明、柔美的調子，席德進也不例外。畢業時的油畫作品「少女坐像」（圖2-7），即是最具代表性的作品。這幅作品描繪一位身著紅衣黃裙端坐的長髮少女，以一種纖細流暢的線條、柔和的色調，表現人體的質感，搭配著明亮鮮潔的白色背景，透露出畫中人物舒緩善感、青澀的氣質。而她羞怯又隱含著淡淡愁思的表情，正與波提且利的油畫作品「維納斯的誕生」中，維納斯臉部的表情極為相似，可以看得出來席氏對西方藝術大師風格的模仿。從另一方面來看，這種人物肖像畫上流露出來的氣質，似乎也是當時身處抗戰後期、復員初期，中國南方青少年的典型：一種想要仿效十九世紀歐洲藝術家生活情境，卻模仿的極不如意的神態；又彷彿是三〇年代中國江南的含蓄慵懶的感覺。<sup>18</sup>

梵谷、塞尚、馬蒂斯及畢卡索等西方藝術大師的畫風，則將席氏的創作帶到一個比較開放的局面。嘉義時期的一些風景作品，似乎可以找到若干梵谷風景畫的影子。粗獷的筆調，調和的色彩，試圖表現出台灣嘉南地區潮濕鬱悶的天氣（圖2-8）。在人物畫像方面，油畫作品「女同學像」（圖2-9）中，女同學著淡藍旗袍點綴小紅花的典雅裝扮，以抒情細膩的筆觸描繪，可以看得出仍保有波提且利纖細的特質；但背景卻用紅色大筆觸畫了幾朵大紅花，作為裝飾性的平面效果，打破往昔拘謹描繪的風格，展現出一種華麗、躍動的氣質，有如野獸派畫風。<sup>19</sup>這些作品的技法應用，明顯呈現席氏在來台初期，仍延續杭州藝專時期，傾向波提且利及梵谷畫風的校風影響，但已約略透露出馬蒂斯的野獸派色彩。之所以逐漸遠離波提且利風格，而傾向野獸派色彩與技法，或許是逐漸了解到成都藝專時期，龐薰棨所教授之技法，而加以運用。

<sup>18</sup> 木心，〈此岸的克利斯朵夫—紀念席德進〉，《雄獅美術》192期，頁135；蔣勳，〈生命的苦汁—為祝福席德進早日康復而作〉，《雄獅美術》124期，頁28；蕭瓊瑞，〈用油彩思考—閱讀席德進的油畫〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集II 油畫》，頁9。

<sup>19</sup> 鄭惠美，《山水、獨行、席德進》，頁32。



另一幅油畫作品「上裸男孩」(圖2-10)中，在人物的部分雖保持著纖細的線條，但這些線條已不再是畫面的主體，男孩黝黑的肌膚與背景粗糙的細磚，似乎才是畫家關注的焦點。在這幅作品中，我們可以看到畫家的興趣，似乎從以往波提且利式對人物氣質、畫面氛圍的形塑，轉向對物像質感、色澤的掌握。<sup>20</sup>而畫面上男孩的皮膚，又與高更所描繪的那些大溪地女人有幾分相似。對席氏這樣在四川成長的年輕畫家而言，初來到亞熱帶島嶼，小島上的人文地景必然帶給他新鮮的感受，也激起他的熱忱，想要「像高更一樣，躲開巴黎，而畫出了大溪地土人的原始誠樸。像梵谷一樣躲開巴黎，而畫出南方的陽光和向日葵的生命。」<sup>21</sup>

## 二、學習與成就

塞尚以後的藝術，不論哪一流派，或多或少都認為：「所謂繪畫並非完全照自然的原有狀態描繪，而是像印象派那樣根據眼睛所見到的畫才行。」<sup>22</sup>因為繪畫是表現自己心靈與精神的東西，於是，1910年，德國畫家發起反抗舊藝術的繪畫運動，反對忠實地描繪現實，主張徹底抽離形似觀念，純粹以點、線、面和色彩，合組成藝術表現的總體面貌，被稱之為「表現主義」。主要代表人物有康丁斯基(Kandinsky, 1866-1944)、克利(Paul klee, 1879-1940)和馬爾克(F. Marc, 1882-1926)等人。他們提倡非理性的、超脫現實生活的純藝術。這種藝術態度含蘊著一種個人破碎化的傾向：從畫家對「孤獨」的充分自覺，而達到一種自我否定和自我蔑視的境界。孤寂、禁忌、悲觀和病態的狂熱，是表現主義欲呈現的人物精神特性。<sup>23</sup>另一方面，這樣的表現主

<sup>20</sup> 蕭瓊瑞，〈用油彩思考—閱讀席德進的油畫〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集Ⅱ油畫》，頁11。

<sup>21</sup> 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁135。

<sup>22</sup> 馮作民，《西洋繪畫史》，頁222。

<sup>23</sup> 《表現主義》網站(<http://home.ied.edu.hk/~s0015220/content.htm>)。

義也和德國民族傳統有關，它繼承了中古以來德國藝術中重個性、重感情色彩及重主觀表現的特點，在造形上追求強烈的對比、扭曲和具變化的美，達到激情的表現目的。

二次大戰以後，抽象表現主義（Abstract Expressionism）<sup>24</sup>迅速的發展起來，它是源自於表現主義，凡憑畫家的創造力和想像力，從自然物像或幾何圖形中提出精華，而僅以線條或色彩構成「美」的畫面，都可稱為抽象藝術。抽象藝術中依據創作型態，又可分為爆發表現、書法表現、記號表現、幾何形表現、單色表現和音樂表現等六個畫派。在抽象藝術風靡全球時，出現了一支反抽象藝術的「新具象主義」，主要的代表人物有畢費、米羅（Minaux）和羅爾求（Lorjou）等。他們受到存在主義（Existentialism）<sup>25</sup>影響，認為創作時必須把握真正的「真實」，他們繼承野獸派和立體派的傳統，並進一步利用具象繪畫來表現潛在於內心的「人間性」。因而作品取材的特點，便是暴露人類生存的苦惱和社會的醜惡。例如，畢費喜歡畫骨瘦如柴的人物，米羅喜歡用粗線條來構成對象單純的形體。在技法上，他們放棄了印象派的色彩技巧，而重視野獸派將對象單純化的技巧，但是又與野獸派不同，因為野獸派是樂觀的，而他們是悲觀的。

在這樣國際藝術風潮影響下，席德進也投入其中研究。在台北時期這個階段，除了藝專所學，再加上國際藝術時潮，使其作品中西方藝術大師的風格更趨明顯，後期印象派、野獸派、立體派和抽象派等多種風格混雜其間。

---

<sup>24</sup> 法語中「抽象」一詞有兩種解釋，分別為Abstrait與Abstraction，前者是開始時就不為具體形象的觀念所影響，完全憑直覺和想像作畫；後者指從具體的形象出發，發展到抽象的行為。（見馮作民，《西洋繪畫史》，頁235。）法語稱抽象主義為Abstrait，但畫家與評論家指繪畫的抽象主義，則使用Abstraction。抽象藝術亦稱為「非具象藝術」（Non-figurative Art），指完全憑直覺與想像自由創造美術作品。而「抽象表現主義」一詞，則是德國批評家霍洛克（Oswald Herog）在1919年時用來稱呼康丁斯基1910年代所作的主觀表現繪畫。到了1944年，美國批評家詹尼士（Sidney Janis）首次以此名詞稱呼在第二次世界大戰中和戰後，所崛起的一群美國年輕的抽象畫家。（見《美術大辭典》，頁89—91。）

<sup>25</sup> 所謂存在主義（Existentialism），是二次大戰後發生於法國，旋即風行歐洲成為最新的哲學思想，由虛無主義和悲觀主義出發，認為人是孤獨漂流的生存在沒有意義的世界上，所以人類的生存是相當虛無的。

波提且利的影子已褪去，取而代之的是塞尚、馬蒂斯和畢卡索。創作風格從以往波提且利式，輕巧、透明、幽雅的柔美氣質，走向一種堅實、厚重的陽剛方向，重視對物像質感、色澤的掌握，一改杭州藝專時期，纖細、柔美、抒情的畫面特質，進入較重色彩、質感及結構等純粹繪畫因素的分析及處理方式。此外，又學習了畢費的表現方式，其簡潔、俐落的線條，成為席氏這時期作品中獨特的標誌。

這時期國際畫壇的主流是抽象藝術，其次是新具象藝術。在國際時潮的影響下，台灣畫壇也興起一股學習抽象表現藝術的時代潮流。不過，台灣畫家並沒有如歐美畫家般的經驗與背景，因此，在台灣畫家筆下的抽象藝術，與西方「抽象表現主義」並不相同，只能算是一種「藝術抽象化的觀念」。<sup>26</sup>然而，為了迎接國際時潮，並塑造個人獨特的藝術風格，畫家們試圖從中國傳統藝術中找尋與抽象繪畫相似之處。

席德進認為，傳統中國繪畫向來不重視形式，只重視神韻。欣賞一幅傳統水墨畫，是看運筆用墨，從筆與墨之中體會作者的情感，而欣賞書法則是看線條的結構美，運筆的韻律美。這種美，以現代藝術的眼光來看，便是「抽象的美」。就原理而言，抽象藝術與中國的傳統建築、書法、金石一樣，都是屬於造形美的範疇。<sup>27</sup>因此，他認為他的抽象畫，是淵源於中國傳統藝術的。這種受西方抽象藝術和表現主義畫家克利影響的抽象作品，與先前的風格之間，並沒有什麼內在思維理路的延續，或形式開展上的必然性。蕭瓊瑞認為：「像席德進這樣一位已具知名度的畫家，之投入『抽象繪畫』的創作，理性探討、研究的成分，實遠多於藝術自我成長、轉變的需要。」<sup>28</sup>因而當國際風潮轉向時，這樣的研究方向也隨即結束。

1962年赴美考察美術，初到美國的時候，依然創作色彩強烈的抽象藝

<sup>26</sup> 劉芳如，〈由國畫創作談傳統與現代的衝擊〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》，頁104—105。

<sup>27</sup> 席德進，〈被遺忘了的中國古藝術〉，《聯合報》六版，1957年10月5日。

<sup>28</sup> 蕭瓊瑞，〈用油彩思考—閱讀席德進的油畫〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集II油畫》，頁17。

術，不過，這時美國的抽象畫派已逐漸沒落了，取而代之的是強調美國人日常生活的普普藝術。因此，席氏也慢慢轉而製作紀錄生活景緻的水彩風景畫，以銳利而精確的輪廓線描繪紐約的建築物、橋樑、卡車、大船及作苦工的黑人，色彩清晰、簡潔，層次的變化、連結，使畫面顯得活潑、豐富。

在歐美遊歷將近四年，席氏大部分的時間主要花在參觀和旅行，三年多來，總共到過十五個國家、五十多個大小城市，參觀各地名勝古蹟、教堂、城堡、古屋，也參觀當地美術館名作。在旅程途中，他喜歡以水彩速寫或簽字筆素描方式，紀錄旅途中的所見所聞，以水彩捕捉每個城市不同的情調與色彩，也畫出了城市的性格。在用色、用水或線條方面，具有充沛的活力與厚實的感覺。「倫敦橋」（圖 2-11）、「巴黎街景」和「紅磨坊」等水彩作品，筆調簡潔，用色輕快，色彩繽紛，顯現畫家嫺熟的作畫技巧。而「西班牙聖西巴士提安城」（圖 2-12），則將西班牙具充沛水氣的感覺，表現得淋漓盡致，畫面上先染上幾個色塊後再用素描般的水彩線條，勾勒出外形，這是與硬邊藝術相結合的表現。不過，這時期席氏的畫作予人的感覺，只是華麗的表相，並沒有動人的精神內涵在其中。

在素描方面，席氏關懷的焦點著重在高聳巨大的建築物上，例如：中古時期的古堡、高樓、樓梯、鐵橋及古橋（圖 2-13）。他以簽字筆快速、精確的描繪西方古建築物，不事先打草稿，展現了雄厚的素描功力。這樣準確掌握對象形貌的功夫，來自杭州藝專時期勤練線條的成果。這時期席氏對風景的掌握已從早期那些優美、柔順、寧靜、繁複的鄉村野趣，轉變為崇偉、剛直、熱鬧、簡潔的西方城市意象。對於畫面上的筆力表現遠勝於氣氛的掌握，而畫面的構圖，則充滿了插圖般的趣味。<sup>29</sup>

這時期的作品，仍是屬於學習或模仿西方現代藝術風格的階段。藝專時期，跟隨學校師長的畫風；嘉義和台北時期，除了延續學生時期的經驗，也從畫冊和複製品上接觸西方藝術，不斷摸索、嘗試各種表現方式，畫作中充

---

<sup>29</sup> 蕭瓊瑞，〈心靈的痕跡—席德進素描小論〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集IV素描》，頁16。

滿了西方藝術大師的影子，顯得較無個人特色；在歐美的前半期，則因為懷抱著熱誠，立誓：「在巴黎的灰色寒冷的天空下，我要以我一個中國人的尊嚴，燃起我內心的火燄，我要讚美生命，我要創造歡樂。」<sup>30</sup>所以，在他的畫中充滿耀眼的色彩，那鮮明的色調，正是他對生命、對生活的熱愛。但是後半期，他開始研究中國傳統民間藝術之後，便有了改變，逐漸傾向於民間藝術的色調與構圖方式。不過，真正回歸中國傳統藝術領域是在晚年以後。

在旅歐的後半期，國際畫壇以普普、硬邊和歐普藝術為主流，席氏一面學習這些新興藝術思潮，一面在各大博物館中研究西方古典時期和文藝復興時期的藝術，這些藝術風格帶給他深刻的感受，讓他的藝術根基更為穩固。由於早年學習後期印象派、野獸派和立體派的經驗，讓他對原始、純樸的藝術風格，倍加欣賞，因而不斷追尋類似的藝術表現。在東方美術館中，他看到了魏晉南北朝以前的民間藝術和敦煌文物，其古樸的面貌深深吸引著席氏，想深入研究、學習。因此，他逐漸確立自己的方向，不論是色彩或造型，都力求接近中國藝術，希望能遠離西方藝術的影響。他說：「這就是到了外國的好處，因為看清楚了、看厭煩了別人的，然後才回歸自己，想找到自己。」<sup>31</sup>回國後，他的畫風有了極大轉變。

1966年回國後，直至逝世前的晚年時期，是席氏個人風格逐漸形成的階段。這時期他從中國傳統民間藝術中，體會自我藝術之價值，一步步走入傳統文人畫領域，塑造了個人特色。這時期席氏舉辦多次個人展覽，其中以「歌頌中國人系列」、「古屋系列」和「回歸中國系列」三次最為重要，除了展覽之盛大以外，最重要的是畫風的轉折，因而以此三次個展為這個階段畫風的分期。

六〇年代，歐美國家在自然科學、太空科技和藝術文化方面突飛猛進，新科技的發明改變了人類的命運，科技文明逐漸取代古老文化。在這劇變

<sup>30</sup> 席德進，〈我在巴黎〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集Ⅱ油畫》，頁58。

<sup>31</sup> 席德進，《席德進書簡一致莊佳村》，頁91。

中，席氏不斷思索作為現代畫家的使命，他想要用畫筆記錄下這些逐漸消失的特質，於是他走入鄉間，捕捉日漸消逝的人、事、物。回國初期，他延續著在法國時期的創作方式，將西方現代藝術與中國民間藝術結合，以寫實手法精確描繪老人、老婦，而以普普、歐普或硬邊藝術手法，描繪建築物的造型與色彩為背景，1969年推出「歌頌中國人系列」畫展。這時期的畫面結構，雖然傾向中國傳統民間藝術，但是，嚴格說來，還是充滿西方現代藝術風味。

1969年，可以說是席德進藝術生命的一個分水嶺。從這一年起，藝術創作有了極大轉變。在六〇年代之前，席氏的作品整體而言，是以西方現代藝術風格為主的。早年受林風眠教育，同時創作著油畫、水彩和素描三種作品。去國四年，他從普普、歐普及硬邊藝術中學到新的技法、觀念，來表現中國的題材與內容，力求將民間藝術與現代藝術融合。此外，他也常以水彩速寫的方式，紀錄旅途中的所見所聞，及各國獨特的建築風光。及至目前為止，不論是何種媒材表現，都充滿了西方現代藝術的氣息。

1968年，他體認到水彩畫與中國傳統水墨畫的關聯，因此，開始勤練秦漢碑帖，回到中國傳統水墨畫的路上。此後，他的作品中，油彩的使用逐漸減少，早年那種大筆觸、強烈對比色調的油畫作品，幾乎不再出現；在水彩方面，因為「本化仙」紙的運用，加速了渲染效果的新風格形成；在水墨方面，因為學習書法，而創作傳統文人畫，更將水彩筆法融入水墨中。畫面的結構，也越來越單純，在簡單的形象中蘊藏了自然的和諧與秩序。

綜觀席氏的繪畫作品，就數量而言，水彩和水墨作品是相當多的，僅次於素描作品，再次才是油彩作品。油彩作品的創作，只有在西方現代藝術影響強烈的青少年和中年時期而已；而水彩和水墨創作，則是他一生不曾中斷的。幼年時，在私塾老師的指導下，首次接觸到中國傳統水墨畫。又從他自己買的染料上發現了色彩的奧妙；也從父親買送給他的畫譜上，臨摹水墨畫。雖然中學以後，接受西方現代美術教育，暫時遠離了中國傳統水墨畫，不過，水彩畫創作始終沒有中斷過。

水彩畫在西方是油畫的草稿，一直到十八世紀才獨立，自成一科；但是，在中國，直到1921年，畫家們才逐漸接受水彩與油畫有不同的特性、技法與

內涵。林風眠、徐悲鴻、高劍父等人分別從歐洲、日本帶回了新的水彩技法與觀念，他們發現水彩技法看似純西方，卻與中國水墨畫的沒骨畫法十分相似，尤其是「畫裡水彩墨色的流動感與層次感，還有不時出現的即興效果及自動效果，使畫家在創作時，獲得了似曾相識的感受。」<sup>32</sup>因此，當他們在創作水墨畫的同時，也加入了許多水彩技法。

席德進早年雖曾接觸中國水墨畫，然未深入其中，中學以後著重西方的水彩創作，以人文、風景寫生為主。五〇年代，嘉義的椰子樹、農村景緻及鄉下老人是他畫面的主角；六〇年代，邊旅行邊作畫的生活方式，使得他的水彩創作充滿異國情調；七〇年代，由於對「墨」和書法的再認識，使得水彩作品中加入了濃厚的墨趣，同時，又開始創作水墨作品。

中國傳統水墨畫與西方繪畫有著截然不同的風格與美感，在西方藝術創作上，「美」分爲「優美」和「性格美」；「性格美」又分爲「雄壯美」、「悲壯美」、「幽默美」和「滑稽美」。馬蒂斯的畫屬於「優美」，因為他從小家庭生活美滿，在他眼中的世界都是美好的，畫面上呈現出來的氣息，自然也是優美的；而在東方藝術創作上，則分爲「幽玄美」、「寂寥美」和「樸拙美」，這是東方特有的美感。

東方的「幽玄美」意指在變化不定的現實中，感受到生命恆常不變的奧秘。<sup>33</sup>在文學上，超越了詩歌所描繪的情景，達到飄邈、無限寂靜的境界，在有限的形中，表現無限靜謐的意境。在藝術創作上，最能表現此種意境的是佛像的雕刻，例如釋迦牟尼像，以簡潔的筆法表現作者內在無限的沉思。中國的「幽玄美」勝於西方的「崇高美」和「悲壯美」，呈現無爲而爲的意境。「寂寥美」是指在哀愁與孤寂中所感受到的哀憫，從寂靜中體會無限的感情，在無限中治癒寂寥感，以獲得心理的安定。例如，日本的茶道。因爲幕府時期的爭權奪利，令人想脫離世俗的煩擾，獲得人生的安定。而「樸拙

<sup>32</sup> 羅青，〈繁華落盡見真純〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集 I 水彩畫》，頁9—10。

<sup>33</sup> 王秀雄，《藝術哲學與美學》講義，頁43。

美」是一種生的自覺，在貧乏中領會到無限、豐富的精神性，可說是一種生活藝術、生活態度。在貧乏的生活中，得到豐富的修養，有一種隱逸、歸逸的生活審美態度。例如，深山中的修行者。

東方美有個人修養的感覺在其中，有隱逸的感覺，而西方美則與社會結合，批判性較強。人生的晚年會因為領悟人生，而傾向東方美，歸於自然，與世無爭。因此，席氏在中年以後曾說：「我逐漸體會到，為什麼八大山人到晚年要去修行作道士，畫那些沒有人煙的山水？為什麼塞尚到晚年來面對著幾塊崖石和松樹而不倦地返復描繪？」<sup>34</sup>這似乎是畫家生命的成熟表徵。

1972年的「詩人周夢蝶像」（圖2-14）是七〇年代以後極少出現的油畫作品，描繪身著黑色大衣、圍著咖啡色圍巾的詩人，雙眼半閉、兩手交叉於胸前，盤坐地上。其神情肅穆，陷入冥思。而且畫面上詩人交臂盤坐的形態，猶如一座深藍色的孤峰，靜靜立在一片溫柔的玫瑰紫中。羅青認為，這幅作品可說是當時國內最突出的一張藝術家肖像畫，「有如在朝陽未昇，萬物未醒之時，詩人的身著冬天大衣，脖圍褐色的圍巾，挺然端作，垂眉沉思，不喜不憂、不哀不懼。詩人的外形雖盡孤獨，內在則充實萬分，圓融無礙，似枯實榮，似睡實醒。」<sup>35</sup>在這幅作品中，我們可以看到席氏對傳統文化的追尋，已從「外在」形式的追求，逐漸深入「內在」，即使運用西方繪畫工具，依然能精確的掌握中國文化的精神與內涵。

七〇年代中期，席氏的水彩和水墨作品，主要集中於風景的表現上。在「古屋系列」和「回歸中國系列」畫作中，我們可以看到，席氏明顯的從西方回到了東方，從大樹、廟宇、古屋到青山綠水，席氏以書法式線條構成老榕樹，予人一種歲月、生命、可靠、和諧的深沉感受，幾點暈染浸沁的黃點，更加强了溫暖、平和的氣息，而黑瓦白牆的民房或黑瓦紅牆的廟宇，更給人親切溫馨的感受，與五〇年代所創作的帶有野獸派意味、色彩鮮明的風景

<sup>34</sup> 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《雄獅美術》2期。

<sup>35</sup> 羅青，〈繁華落盡見真純〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集 I 水彩畫》，頁12。



畫，截然不同。他逐漸體會到，中國繪畫的美在於重、大、拙、老、少四個元素：

重—厚重、渾厚、有份量、量感、深刻、真實。

大—博大雄偉，大氣磅礴，有大家風範，有氣魄，尺幅中展現廣大的天地，畫外有畫。

拙—天真稚拙，本能的流露，誠實不偽。中國人獨能提出「拙」的美，使中國藝術享有「萬古常新」之美譽。因為它觸及到人性的溫暖。在西方藝術裡美與醜是對立的。在美中不接納醜的並存。（廿世紀的西方藝術除外，像高更、馬蒂斯、盧梭，都捕獲了拙的美。）

老—古老、蒼老、老練，老而彌堅。老表示有經驗，有智慧，成熟。

少—以簡馭繁，以少勝多，少則得，多則惑。寥寥幾筆成畫，遠勝過鉛筆萬筆。這是一種單純之美。八大的簡，給人的意象更為豐富。<sup>36</sup>

在技法上，早年粗獷、奔放的筆觸，逐漸消失於無形。在山水畫中，也不見傳統中國水墨畫的皴法。<sup>37</sup>席氏在「海山相照」（圖2-15）中題道：「遊九份得此景始知台灣山水不能以傳統皴法寫之蜀人席德進客居寶島卅又二年矣一九七九」<sup>38</sup>因為台灣的山只有樹林和叢林，不像大陸的山有峻峭的岩石，

<sup>36</sup> 席德進，〈現代國畫試探〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集Ⅲ水墨畫》，頁29。

<sup>37</sup> 皴法，中國畫技名。用以表現山石和樹皮的紋理。山石的皴法主要有披麻皴、雨點皴、卷雲皴、解索皴、牛毛皴、荷葉皴、折帶皴、括鐵皴、大小斧劈皴等；表現樹身表皮的，則有鱗村、繩皴、橫皴等。都使其各自的形狀而命名的。這些皴法乃是古代畫家在藝術實踐中，根據各種山石的不同質地結構和樹木表皮狀態，加以概括而創造出來的表現程式。見《美術大辭典》，頁167—168。

<sup>38</sup> 蕭瓊瑞，〈現代國畫試探—析論席德進的水墨作品〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集Ⅲ水墨畫》，頁21。

所以不能使用皴法。

他把中國書法的筆勢和力道加入了畫中，呈現書法中鋒的渾厚內涵，讓每一座山不只是一個山的概念，而是有生命的。他把水彩線條當國畫用筆，把色彩當水墨渲染，把水彩紙當宣紙使用，用線如用筆，運色如運墨，在西方技法與材質的表現上，充分體現了中國精神內涵，這是有別於其他藝術家的。使得作品的特質，從早期西方現代藝術影響下的奔放表現，蛻變為內斂的中國傳統民間藝術。作品中西方藝術成份越來越少，漸漸地終於完全回歸到中國。「從中國的文化背景中，從台灣的氣候中，從中國人深厚的民族情感中脫孕而出。」<sup>39</sup>

姑且不論這樣的藝術表示成功與否，至少席氏開創了一個新的水彩、水墨表現領域，用西方水彩工具創作出具有東方水墨韻味，及中國傳統文化意涵的新水彩畫，所表現的題材則是台灣的山光水色，鄭惠美稱此類作品為「台灣山水·中國意境」。對席氏來說，這樣現代風格的台灣山水，是經過傳統文化的洗禮、提昇而成的，這些山水畫，除了富有中國水墨趣味外，也能感受到清新氣息與生命的活力。席氏對於這樣的藝術表現相當自豪，認為開創了中西繪畫溝通的新途徑。<sup>40</sup>

綜合上述席德進各階段藝術表現，以圖表方式排列，將能得到更簡潔、具體的概念：

表2-1：席德進藝術風格之變化

階段	時期		特徵	代表作品
一	少年時期		初次接觸中國傳統水墨畫和西方繪畫。	臨摹畫譜
二	青壯年	成都藝專	首次接受野獸派色彩及表現方式，但是並不了解。	

<sup>39</sup> 席德進，〈我畫、我想、我說—多麼現代而又互古的太陽〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集Ⅱ油畫》，頁43。

<sup>40</sup> 鄭冰，〈探索中國文化的根—席德進談他的山水〉，《雄獅美術》113期，頁118。

	時期	杭州藝專	傾向波堤且利的畫風	油畫「少女坐像」
		嘉義時期	受梵谷、塞尚、馬蒂斯和畢卡索等人影響，筆調較為粗獷。	油畫「女同學像」、「上裸男孩」
		台北時期	受塞尚、馬蒂斯、畢卡索和畢費影響，傾向堅實、厚重的陽剛方向，線條簡潔俐落。	油畫「人物」、「抽象畫」、「正坐少年」、「紅衣少年」
		歐美遊歷時期	受普普、硬邊和歐普藝術影響，將中國民間藝術與西方現代藝術融合，色調鮮明；此外，也創作許多遊記式的水彩或素描寫生作品。	油畫「抽象畫（編號18）」、「雙人頭」；水彩「倫敦橋」、「西班牙聖西巴士提安城」；素描「塞納河河畔」
三	晚年時期	歌頌中國人系列	以西方現代藝術手法紀錄中國傳統人、事、物。	油畫「鄉下老婦」、「蹲在長凳上的老人」
		古屋系列	以紅色、橙色為主調色彩，捕捉台灣的古建築物。由於習練書法，逐漸脫去西方機械性線條的束縛，並將書法的筆法、結構應用於繪畫上。	水彩「金門民房」、「永靖餘三館」
		回歸中國系列	將中國儒家文化深邃的情感，體現於水彩、水墨作品中，畫面精純無雜質、維美抒情，籠罩著淒迷、沉鬱的氛圍，沒有早期華麗的色彩或動人心魄的崇山峻石，有的只是水墨交融、氣韻流動的無盡生機。	水墨「海濱」、「北宜海濱」；水彩「魚池鄉農舍」、「金瓜石山色」

由上表，我們可以看到第一、二階段屬於學習時期，晚年逐漸成就自己，開創了一個較為特殊的藝術新風貌，並致力於中西繪畫融合的努力，不僅為西方現代水彩找到新的表現方式，也賦予中國傳統水墨新的生命。

## 第二節 內在思維的轉變

如前文所述，席德進藝術風格的形成，主要受到授業恩師及環境的影響，然而，畫家本身內在思維的轉折，亦是一大因素。因此，我們試圖從外觀的圖像和色彩，來分析畫家情感的變化。除此之外，席氏特殊的性別取向，也常在作品中表露出來。因為對同性的愛慾，使得他筆下的人物充滿迷人的氣息，也讓他的藝術創作顯得與眾不同。

### 一、 圖像與色彩心理

對於圖像的研究，始自於1930年以後。因為在藝術研究上，只探討創作風格往往會有所侷限，必須對作品本身加以研究，方能得一完整概念，因而興起了「圖像學」的研究。所謂「圖像學」(Iconography)，在古代是指肖像研究，尤其是基督教美術作品的意義，及其內容的研究與學問。<sup>41</sup>近代則是指對視覺藝術內容的歷史性探究，包括對標題、觀點、主旨的描述及分類，和對個別藝術作品意義的確認等。因為是對特定作品的研究，故可謂之「內在」的探討。但是，如果要對藝術的內容尋求解釋時，仍不可避免的要採用「外在」的研究法。<sup>42</sup>對於「圖像學」的研究可分為三個層次：

表2-2：圖像學研究的三個層次<sup>43</sup>

項目	第一層次 (Icon)	第二層次 (Iconography)	第三層次 (Iconology)
定義	對形式中人、物、圖示的「自然意義」之確認。	發現形式中「約定俗成」的意義。	以正確的圖像分析為基礎，配合形式代表的內在意

<sup>41</sup> 《美術大辭典》，頁26—27。

<sup>42</sup> 王秀雄，《藝術史的研究類型：內在要素》講義，頁20。

<sup>43</sup> 同前註，頁42。

			義來解釋。
解釋的對象	第一個或自然的主题內容： (A) 事實的 (B) 表現的	第二個或傳統慣用的主题內容，構成圖像故事和預言的故事。	內在的意義或內容，構成象徵的價值世界。
解釋的方法	前圖像學的描述，和擬似形式分析法則。	圖像學的分析、比較（在狹窄的感覺世界中）。	圖像學的解釋、比較（在較深層的感覺世界中）。
解釋的條件	實際的經驗（熟悉於對象和事件）。	文學資源的知識（熟悉於特別的主题和觀念）。	綜合性的直覺。
解釋的決定原則	風格史： 洞察在不同的歷史環境下，被形式表現的對象和事件之特色。	型態史： 洞察在不同的環境下，被對象和事件表現的特殊主题或觀念之特色。	文化徵候或普通象徵史： 洞察在不同歷史環境下，被特殊主题和觀念表現的人類心理基本傾向之特色。

依據「圖像學」研究的三個層次而言，對席氏作品中圖像的確認是第一層次；第二層次是對圖像以基礎的分析、解釋；第三層次是對圖像深入的比較，分析其內蘊的意涵。席德進一生藝術創作豐富，除了生前贈送或賣出的作品，分散在各公私收藏之外，主要都留存在自己身邊。這些作品在他過世後，由友人所成立的「席德進基金會」接收、管理，1991年移交國立台灣美術館收藏。

據統計，這一批畫作總共有1864件，包括素描類968件、水彩類481件、水墨類237件、油畫類136件、書法類34件、粉彩類8件。<sup>44</sup>1991年開始，分多次移交國美館，1992—97年間，國美館著手整理這些畫作與席氏的文字作品，並出版《席德進紀念全集》。今依據《席德進紀念全集》中所刊載的作品，統計其數量為：素描類918件、水彩類481件、水墨類272件、油畫類204件、書法類5件、粉彩類2件，其中以素描、水彩、水墨和油畫四類數量最多。因此，本節以刊載於《席德進紀念全集》中的素描、水彩、水墨和油畫等四類作品，為討論的範圍。在這些作品中，依其圖像，可分為人物畫、風景畫、靜物、抽象畫、國劇人物和民間藝術等六大類。以下以統計圖表，呈現創作類型與

<sup>44</sup> 《席德進藝術之美》網站 (<http://www.tmoa.gov.tw/skl/shiy/>)。

圖像的關係及其數量：

表2-3：席德進繪畫作品數量統計表

類別	水彩	油畫	水墨	素描	粉彩	書法	合計
人物畫	4	108	39	578	2		731
風景畫	469	10	232	302	0		1013
靜物畫	6	11	1	18	0		36
抽象畫	1	60	0	0	0		61
國劇人物	0	0	0	11	0		11
民間藝術	0	15	0	9	0		24
合計	480	204	272	918	2	5	1881

表2-4：各類媒材數量示意圖

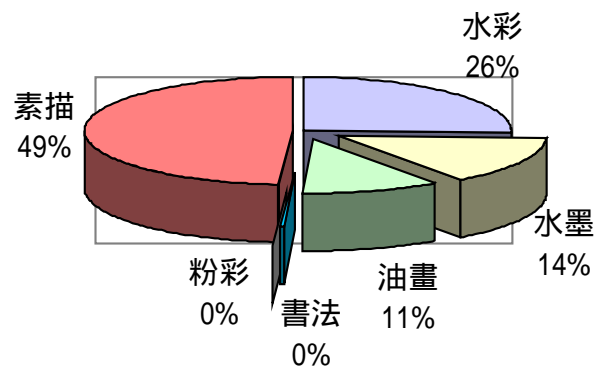


表2-5：各類題材數量示意圖

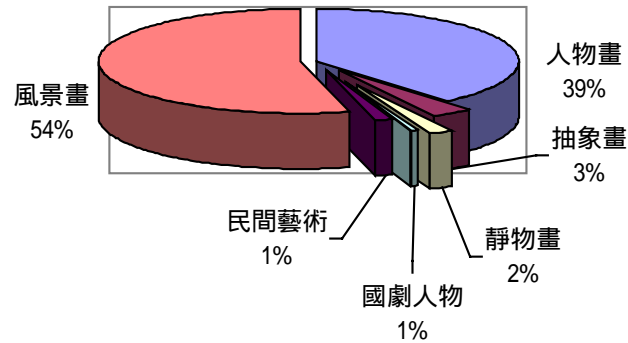
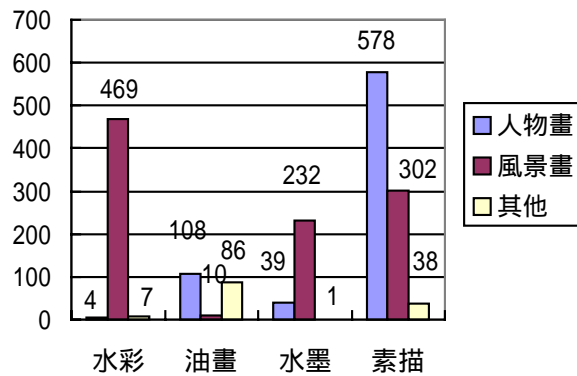


表2-6：媒材與題材數量關係圖



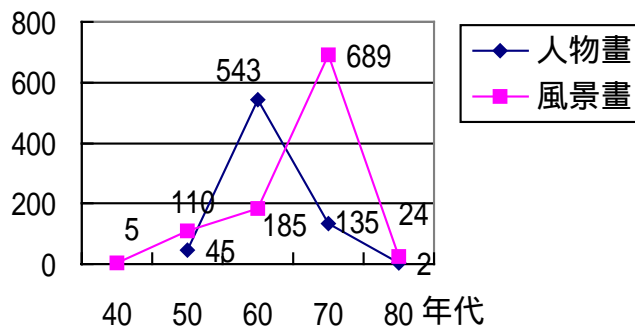
從上述統計表與各示意圖中，可以明顯發現，在總數量方面，以素描居多，其次為水彩，再次為水墨，最次為油畫；在圖像方面，則以風景畫最多，人物畫次之，抽象畫、靜物畫、國劇人物和民間藝術等類別，則依次遞減。就素描、水彩、水墨和油畫四類作品而言，在水彩方面，幾乎全為風景畫；在油畫方面，以人物畫居多；在水墨方面，亦以風景畫較多；在素描方面，則以人物畫最多。

就總數量而言，抽象畫、靜物畫、國劇人物和民間藝術等，所佔的比例

極少。五、六〇年代，國際抽象藝術風潮興起，席氏曾創作些許抽象畫；七〇年代以後，投入中國傳統藝術之研究，對於日益散失的台灣民間傳統文物，除了用心紀錄、拍照以外，也以素描、水彩或水墨方式，描繪這些古文物。但是，這四類創作與其他類別相較，數量是較為稀少的，就內在創作意涵而言，如前文蕭瓊瑞所言，抽象畫的創作，是屬於個人理性的研究，晚期的靜物創作亦如是。

風景畫和人物畫二類，是席氏繪畫創作的大宗，在這些為數眾多且風貌多樣的作品中，我們可以看到畫家內在思維的轉變，及其情感的流露。因而我們嘗試從這二類作品中進行分析與探討。

表2-7：各年代人物畫與風景畫創作數量統計圖



從上列統計圖中，我們可以明顯看得出來，六〇年代是人物畫創作的高峰期，而七〇年代則以風景畫為主，人物畫的比例大幅減少。由此可見，隨著畫家內在思維的成長與轉變，創作表現亦隨之不同。在人物畫方面，據陳秀珠研究，可細分為名媛仕紳、市井人物、藝術家、青少年和畫家的自畫像五類；<sup>45</sup>而風景畫方面，筆者將其粗略分為農村街景、花卉禽鳥、古屋建築、現代建築、海景和山景等六類。

<sup>45</sup> 陳秀珠，《席德進（1923-1981）人物畫研究》，中央大學藝術研究所碩士論文，頁12。



1952年，席德進到台北成為職業畫家，除了繪製插圖、郵票圖案以外，為人畫像為其主要的經濟來源，因為席氏善於表達自己，頗受媒體推崇，在當時已小有名氣，因此，他的顧主中不乏中上階層人士，包括當時美國駐台使節、政界與商界人士、影星、文學家和藝術家等，陳秀珠稱這一類畫作為「名媛仕紳畫像」。<sup>46</sup>畫中人物皆著正式服裝，名媛多穿旗袍，顯得端莊、優雅，仕紳則穿西裝，舉止得宜。這類作品多是受委託而作，是委託者的紀念性肖像，以呈現被畫者認可的形象為重要的創作目的。

「市井人物」透露出來的氣質，與「名媛仕紳」完全相反。1956年時，席氏利用繪製陶瓷花紋的空檔，以陶藝場老闆許先生的岳父為模特兒，繪製了一幅油畫作品「賣鵝者」，描繪台灣農民憨厚、淳樸的氣質，是席氏第一幅成功描繪台灣鄉下人的作品。隔年1月，獲選參加第四屆巴西聖保羅國際雙年展。而1969年，舉辦的「歌頌中國人」畫展，這是席氏少有以人物畫為主題舉辦的展覽；1977年，至金門寫生時，也作了幾幅金門老人的速寫，此外對鄉下老人的描繪並不多見，較多的是對其他市井人物的速寫。

在這些鄉下老人畫像中，或蹲踞在地上，或蹲坐在長凳上的姿勢，是鄉下人常見的姿態。早期「賣鵝者」呈現了鄉下人在生活中樸素的形象；中晚期描繪的老人，在滿佈皺紋的臉龐和悠遠的眼神中，呈現了歲月的痕跡和人物的「文化性格」，<sup>47</sup>使其不只是人物生活情狀的呈現，更昇華為一種近似「文化偶像」<sup>48</sup>的塑造，並展現了席氏對斯土斯民的關懷。在其他市井小民方面，

<sup>46</sup> 陳秀珠，《席德進（1923-1981）人物畫研究》，中央大學藝術研究所碩士論文，頁13。

<sup>47</sup> 「文化性格」一詞，是指雖然人物外表的描繪相當寫實，但畫中的氛圍已超乎對象的個人特質呈現。（見陳秀珠，《席德進（1923-1981）人物畫研究》，中央大學藝術研究所碩士論文，頁28。）蕭瓊瑞亦認為：「這個在聚寶盆舉行的畫展，主題為『歌頌中國人』，是席氏長期繪製人物畫以後，脫離『肖像』的範疇，對人物的『文化性格』進行深入思考、探討的一次專題展。」（見蕭瓊瑞，〈心靈的痕跡—席德進素描小論〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集IV素描》，頁12。）

<sup>48</sup> Richard Vinograd認為：「偶像只有一些不同的個人化外表，但是他們的重點卻是在他們個人化外表之外的東西上。」也就是說，畫中人物不只以個人形象存在，而是以「個人化外表之外的東西」而存在。見Richard Vinograd, "Boundaries of the Self—Chinese Portraits, 1600-1900." Cambridge University Press, 1992, p.10；轉引自陳秀珠，《席德進（1923-1981）人物畫研究》，中央大學藝術研究所碩士論文，頁28—29。

席氏以速寫的方式，從多角度捕捉人們生活中的瞬間表情，真切的揭示了人民日常生活的內容、事件與心境感受。這類作品多屬於私人速寫，不是畫家用以博取聲名或賺取生活費用的手段，亦非刻意描繪的個人肖像，或是用以提供任何宣傳作用，而是畫家藉以滿足內心深層隱密欲求的一種媒介，充分展現席氏內在的真實情感。

在藝術家畫像方面，席氏相當強調人物個性和情緒表現，形象特出的人常引起他描繪的興趣，而且當他寫畫評時，也會一併為該藝術家速寫附於文中。因此，他畫了身邊許多藝術家朋友，如李德、吳昊、周夢蝶及蕭勤等（圖 2-16）。在這些藝術家畫像中，席氏利用眼神、表情、姿態和肢體語言，巧妙地呈現出藝術家強烈的個人特質。然而，多數作品中呈現了內向或憂鬱的氣質，這一方面是當時社會氛圍的影響，一方面是席氏個人情感的投射。五、六〇年代的台灣，實施戒嚴，社會、文藝、生活皆受到軍警的嚴密控制，使得創作環境相當不自由，也造成了藝術家的內向或憂鬱。席氏曾寫了一首詩，暗喻當時的社會氣氛：

世界慢慢縮小了，小得像一口枯井  
我們周圍都被築起了高牆  
僅有一個口還可以望青天  
身邊的一切都消失了  
身邊又裝滿了緊嚴與冷硬的石頭  
我知道一切動人的歌聲都衝不出這堵石牆  
乾枯的井把最豐富的甘泉都吸去  
只留下空寂一片陰暗的死色

青天啊！你的光之臂為何不伸長到這井底？  
我們嘴裡沒有嘆息！也沒有眼淚  
我們的眼比夜鎖得還緊  
即是父母死亡妻子兄弟離散朋友背棄

心也不會顫動

誰經過死亡，有如今天這塊井底的死亡？

那最烈的酒也不比這更使心靈麻痺<sup>49</sup>

整首詩描寫的是當時台灣的社會環境，種種限制，對藝術家而言，具有極大的殺傷力。當席氏到歐美之後，感受到國外新鮮、活潑、多樣的藝術環境，因此對友人說：「我若今天仍在台灣，或許我已經死了。」<sup>50</sup>另一方面，五、六〇年代，存在主義成爲國際上重要的哲學思想，席氏也受此影響，<sup>51</sup>他曾說：

我覺得我的感觸，正是這世紀人心底的孤獨，如存在主義所闡明的——失去了信仰，人對自己負責，愛情只不過是一種幻覺，一切都抓不住似的，但我們還是要活下去，不問它的意義，活就是為了活，沒有意義。當然我們也無法否定人生是絕對沒有意義的，因為那不是真實的，至少我在繪畫的天地中感到了它的意義。<sup>52</sup>

席氏透過存在主義的內涵，闡述個人的存在狀態，這種思潮是當時整個藝文圈普遍存在的現象，當時藝術家的典型形象是孤獨、苦悶的。因此，席氏的藝術家畫像，可以說是反映出當時苦悶的文藝氣氛。

以青少年爲主題的人物畫像，是畫家基於對男性青春形象的迷戀而創作的。這類作品又可分爲，青少年肖像和男性軀體畫二種，前者描繪的重點在於，具有野性、原始活力的青春軀體魅力；後者描繪的重點在於人物身體質

<sup>49</sup> 該詩句寫於1950年5月15日。見席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁118—119。

<sup>50</sup> 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁50。

<sup>51</sup> 席德進喜歡閱讀各種哲學思想類書籍，就算遠在國外，也會請友人幫他從台灣航寄至法國。在寫給莊佳村的信簡中，可以看到席氏請託莊佳村在可能的範圍內，幫他找尋《現代文學》雜誌中所刊載介紹存在主義的文章。見前註，頁85、93。

<sup>52</sup> 同前註，頁97。

感的強調，以及充滿性的誘惑力和曖昧的肢體與情緒表現。在這些作品中，我們不只可以看到席氏對青春胴體的迷戀，有些甚至更直接的表現了同性戀慾望。關於席氏的同性情愆留待下一節詳述，在此不贅。

畫家的自畫像是對自我形象的呈現與省察，席氏並不常以自己為描繪對象，但是，他在每一時期留下的一、二幅自畫像，都透露了他內心思緒的波動。席氏的自畫像中，透露出他兩面不同且矛盾形象，其一是自信的，其一是羞澀的。早期的自畫像中存在著一種刻意炫耀和自信，如同1964年，他在巴黎凱旋門前，展開雙臂，留下「勝利者」姿態的照片，他自豪的說：「看看我的照片，站在凱旋門前大街中，像一個勝利者，假如我的兩臂是羽翼，我像要遮蓋巴黎，像拿破崙當年，征服了歐洲的雄姿。」<sup>53</sup>這種壯志豪情直到重病之時，依然從雙眼中散發出不屈服的懾人神色，當攝影師柯錫杰為其留下紀念照時，仍以雙臂展開的姿態，展現一種開闊的氣勢，並以「山」形容自己的形象，呈現堅毅與超越的理想性形象。<sup>54</sup>

而羞澀形象的自畫像，則與他在日記和書信中，探尋自己真實面貌的態度相同。早年他不願意探索自己的真實形象，他說：「我們不必太去了解自己，天天照鏡子想看清楚自己的人，會找出麻煩的。一隻毛蟲看清楚了自己，就不會想到他會變成蝴蝶了！」<sup>55</sup>1966年以後，他開始嘗試著以第三者的立場來看自己，希望看清自己的真實面目。他在日記中寫道：「每天在鏡中，看見自己，我的形象對我常是陌生的，因為我看不見我在朋友面前的表情，我常覺得，我仍是二十多歲的我，但我的年齡與樣子早已與我的心情背道而馳了。」<sup>56</sup>晚期，則顯現較深刻的自我省察與坦然面對自己的樣子。對於席氏性格中，理想自我和現實自我的矛盾性，莊佳村說：

席德進一直是個個人主義色彩很濃的人，他專橫、獨斷，有一

<sup>53</sup> 席德進，《席德進書簡一致莊佳村》，頁62。

<sup>54</sup> 席德進著，鄭惠美編，《孤飛之鷹—席德進七〇至八〇年代日記選》，頁118。

<sup>55</sup> 同註54，頁80。

<sup>56</sup> 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁181。

套不太近情理的人生哲學；怕人家誤會他，又希望被了解、被圍繞，常將自己塑造成英雄人物般的推展出來；有著現代、前衛的言行和想法，卻也念舊、懷古和懦弱，內心充滿矛盾而不平衡。<sup>57</sup>

在風景畫方面，可細分為農村街景、花卉禽鳥、古屋建築、現代建築、海景和山景等六類。1948年，席德進初來到台灣，立刻被嘉南地區炙熱的陽光、湛藍的天空、蒼鬱的樹木、翠綠的稻禾和迎風搖曳的椰子樹，深深感動。這時期作品以農村風景的寫生為主，在取景上並不特別，在技法上，也是學習西方現代藝術的筆調和色彩，呈現粗獷、奔放、鮮豔多彩。整體而言，仍屬於學生階段的習作，不甚成熟；1952年辭去教職，到台北以後，比鄰的農家、黃牛、街景成為他創作的題材。

旅歐時期，他以水彩速寫或簽字筆素描的方式，描繪許多高聳巨大的現代建築物，展現了雄厚的素描功力。1966年結束歐遊歸來後，深入台灣鄉間，發掘隱沒在農村田野中的傳統民間藝術，並開始關懷古蹟、古建築物和老街。不過，這時期所繪的街景，就構圖形式而言，與前期並無不同，是旅歐時期的延續，甚至形成了公式化的構圖模式。在技法方面，則已逐漸成熟；七〇年代以後，他潛心研究中國傳統藝術，學習書法、建築和民間藝術，使之創作有大幅改變，在圖像與技法上，都有長足的進展。

1971年，他開始畫起了花卉（圖2-17）。或許是因為學習書法的關係，他認為：「最能表現中國毛筆的筆力、書法勁道、線條變化的是寫意花卉。」<sup>58</sup>他非常推崇張大千的花卉作品，認為有西方技法所無法達到的效果。「畫者已將花、枝、葉融解在他的意念中，而以抽象的、書法的手法寫出。所表現的是作者的思想，胸中的逸氣。」<sup>59</sup>但是千年來，花卉題材的描繪已成爲固

<sup>57</sup> 莊佳村，〈席德進和我一代序〉，《席德進書簡一致莊佳村》，頁（12）。

<sup>58</sup> 蕭瓊瑞，〈現代國畫試探—析論席德進的水墨作品〉，收入《席德進紀念全集Ⅲ水墨畫》，頁19。

<sup>59</sup> 席德進，〈我畫、我想、我說—用「現代眼」看花〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，

定的形式，缺乏創意，因此，他想要賦予花新的生命，要用新的材料和技法去表現傳統的主題。

這種中國傳統文人畫風格的花卉禽鳥，是他早年相當反對的題材；但是，學習書法以後，深入探索中國文化精髓，對於傳統文人畫中隱逸、幽玄的美有另一番體會，於是開始嘗試創作這類題材。在創作時，他堅持「面對自然」作畫，只畫眼前看得到的東西，因此，不論是山林田野或家禽花卉，都是台灣現有的自然景物。而且，他體會到：「西方人征服自然，所以他們畫的花是插在瓶中。鳥、獸、魚都是死的獵物（靜物）。中國人順從自然，所以畫花卉自然生長的姿態，魚活在水中，鳥棲息在枝頭。」<sup>60</sup>

因此，七〇年代以後，他的花鳥蟲草都是實地寫生而成的。他的花卉是台灣隨處可見的鳳凰木花、牽牛花、阿伯樂花和木棉花等，畫面上大塊大塊的綠、迷迷濛濛的黃、濕濕潤潤的紫、深深淺淺的藍，再加上極賦書法意味的折枝表現，<sup>61</sup>構成一幅幅奔放、鮮活有力又獨具個性的花卉。他掌握了花朵盛開時的姿態，以寫生手法捉住真實，擷取花姿的精華，使畫面簡潔清晰，並以沉著穩健的筆勢達到了內涵的充實。

1972-78年，是席氏研究古屋、描繪古屋最顛峰的時期。就技法而言，這時期的技法已達到相當純熟的境界；就圖像而言，這些古老房子的風采，讓席氏想到古老的中國，他從建築造型中感受到古老中國人的智慧。爲了能夠進一步了解各種建築機能，他積極閱讀許多書籍，並與建築界人士多方接觸。關於席氏對古建築物的研究將於第三章詳述，在此不贅。

然而，1977年的水彩作品「紅瓦屋」（圖2-18），似乎宣示著畫家晚期畫風將有極大轉變。在這幅作品中，磚紅色的民房已退居畫面一隅，重重的山巒成爲畫面的主角。前山飽和平塗，漸去漸遠，色彩隨之漸淡，具有秩序感。

---

《席德進紀念全集Ⅱ油畫》，頁27。

<sup>60</sup> 席德進，〈我畫、我想、我說—中國、西洋、東方、西方〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集Ⅱ油畫》，頁29。

<sup>61</sup> 「折枝」是花卉畫的表現形式之一，即畫花卉不畫全株，只畫連枝折下來的部分。見《美術大辭典》，頁168。

1979年開始，古屋、古廟不再是畫面的主角，它成爲風景畫中的景點之一，而畫面的主角是大樹或牛隻。在「樹蔭」、「林下屋」、「芒果樹下」(圖2-19)等水墨作品中，高大的樹木與小廟或席地而坐閒聊的村人形成強烈的對比。之後，畫面上只剩下海和佇立在海中的岩石，顯得孤寂、疏離。這種以海景爲主題的水彩、水墨作品(圖2-20)，是席氏創作生涯上的另一個高峰。

八〇年代以後的作品，以有倒影的山景爲主，如山巒之有湖水或河流者，呈現乍隱乍現的籠罩著淒迷、沉鬱的氛圍，與1979年那些黑白對比強烈的海岸岩石截然不同。「好像畫家突然看破了什麼，色彩、造型，都完全不拘小節，一筆一筆地揮灑，淋漓盡致。」<sup>62</sup>完全表現山的雄偉氣魄，或山巒的層次變化，或是表現樹木的蒼勁，以山脈作爲陪襯。例如，1981年的水彩作品「魚池鄉農舍」(圖2-21)，黑瓦白牆的農舍彷彿是宇宙的一部份，山巒和田舍的倒影清澈透明，平實、莊嚴，透露出畫家晚年由絢爛歸於平淡的心境。

上述人物畫和風景畫二類作品，隨著席氏心靈轉變，而有不同風貌。七〇年代以後，席氏因爲沉浸於中國傳統民間藝術，因而心境逐漸沉著、穩重，早年野獸派奔放的氣質，已然昇華。這樣的內在思維轉變，除了呈現在繪畫創作的圖像變化上，最明顯的是色彩的變化。我們試圖從色彩心理的角度，來剖析席氏內在情感的起伏，及創作的轉折。

西方對色彩的研究較深入是在十九世紀末葉，利用科學的方法研究，發現物體沒有永久的顏色，物體的顏色會隨著位置與時間而有不同，於是產生了「印象派」。這種色彩科學的理論，是繪畫史上非常重要的發現，利用科學分析，分解太陽的光，得知虹可分爲紅、橙、黃、綠、藍、靛、紫。印象派畫家便以這七種顏色爲原色作畫，構成鮮明、亮麗的畫面，也帶領了人們重新認識色彩的本質。至塞尚、梵谷和高更時，又吸收了東方繪畫的色彩特色，使色彩帶有情感的表現，超越了印象派畫家相對單純的感覺色彩再現。<sup>63</sup>

<sup>62</sup> 蔣勳，〈生命的苦汁—爲祝福席德進早日康復而作〉，《雄獅美術》124期，頁37。

<sup>63</sup> 李廣元，《色彩藝術學》(黑龍江：黑龍江美術出版社，2000年3月第一版)，頁10—11。

黑格爾認為：「顏色感應該是藝術家所特有的一種品質，是他們所特有的掌握色調和就色調構思的一種能力，所以是再現想像力和創造力的一個基本因素。」<sup>64</sup>由此可見，色彩不只對於畫面的構成，具有極大價值，更是畫家想像力與創造力的一種展現。在席德進的繪畫創作中，色彩一直是他相當重視的一部份，他認為色彩是個人情感的表現，必須要有個人特色。早年受西方現代藝術影響，傾向原始、單純的強烈原色，如大紅、大黃，色彩繽紛、明亮；晚年則趨於冷凝、淡漠、深沉的藍黑、深綠色調。

科學家透過實驗證明，人的肌肉和血液循環在不同光照射下，會有不同的反應，其反應程度藍光最弱，隨著色光變為綠、黃、橙和紅而依次增強。<sup>65</sup>依此原理，席氏的色彩是由感應最強的紅色，逐漸遞減為反應最弱的藍色。紅色在光譜中光波最長，震動頻率最低，會令人情緒激動異常，而在紅色光線下注視物體，成像相對模糊，易造成視覺疲勞。紅色也是原始民族非常喜愛使用的顏色，可視之為與原始生命相同的顏色，因為能夠激起人的生命情感的力量。

黃色在中國遠古時代被認為是大地的顏色，比紅色更易於被人的視覺接受，具有親切感。黃色有接近白色的高明度，它是一切顏色中唯一在高明度具有高純度的色相。在繪畫中，加白的顏色，會使純黃變得更加明快，新鮮、上等而又閃爍著光輝的黃色，是使人情緒轉好的顏色。席氏說：「我喜歡和尚自己用土法染的那種黃衣，和台灣冥紙的黃色。這種黃色令人感到純淨、濃厚之感，還有中國黃帝穿的那種黃袍，莊嚴而大方，一派大國帝王之風。」

66

野獸派或表現主義畫家大多試圖透過強化紅色，形成明顯的色彩情感傾向。而塞尚、高更亦常使用土黃色描繪人物的肌膚，呈現大地般的質感，以突顯人物的質樸。馬蒂斯、克利、康丁斯基和畢卡索等人更是大膽的使用黃

<sup>64</sup> 李廣元，《色彩藝術學》，頁19—20。

<sup>65</sup> 阿恩海姆，《色彩論》（雲南：雲南人民出版社，1980年），頁7；轉引自李廣元，《色彩藝術學》，頁35。

<sup>66</sup> 席德進等，〈紙上座談—談黃色〉，《雄獅美術》16期，1972年6月，頁17。



色，並佔據了畫面中主要的位置。席氏在這些風格影響下，五、六〇年代的油畫作品，常以土黃色為基調，夾雜著綠色、藍色、紅色描繪人物，形塑與塞尚、高更相似的畫面氛圍；或以大片的紅色作為人物的背景或衣服的顏色，呈現強烈的視覺經驗，也透露了畫家刻意炫耀和自信的性格。

早年席氏用色大膽，顏色鮮豔、繽紛，對比強烈，在人物畫中，以單純的色調，和簡潔的用筆，帶給觀者強烈的震撼力。在農村風景畫方面，同樣以土黃色、綠色為主色調，展現台灣農村黃黃綠綠的鄉村土味。綠色是大自然中植物最具生機的顏色，它給人的生命活力的印象，色彩情感寧靜，充實安詳。歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832）認為，綠色能夠給人帶來真正的滿足，能夠讓心靈寧靜下來；康丁斯基也認為：「綠色是大自然中最寧靜的顏色，它不向四方擴張，也不具有擴張的色彩所具有的那種感染力，不會引起歡樂、悲哀和激情，不提出任何要求。」<sup>67</sup>所以，席氏的農村風光常予人一種寧靜的感覺。

六〇年代的水彩寫生小品，用色則較為輕快、色彩繽紛、水氣淋漓，色調較為明朗，白色的建築物和街上形形色色的招牌，形成強烈的對比，有著和農村不同的風情。席氏說：「我不是在詛咒人生，也沒有對它失望，我將全部的熱忱貫入自己的畫中，看那耀眼的色彩，看那鮮明的調子，正是我對生命的熱愛。」<sup>68</sup>七〇年代以後，奔放的筆調收斂了許多，筆觸減少了，取而代之的是大片的渲染，雖然使用的色調依然是鮮豔、亮眼的紅色、黃色、綠色、藍色、紫色等，但是，畫面上同時出現的色彩並不多，簡約的色彩，顯得單純、乾淨。畫面的構圖也從熱鬧的農村、人潮往來的街頭，變成寧靜的農舍、古屋、大樹、花卉、禽鳥和山水。

七〇年代中期的「古屋系列」作品，或以明艷的紅藍、黃紫、紅綠等對比色彩，配上留白的虛實效果；或以墨藍、深綠為主，營造寧靜的氣氛，在大筆渲染中呈現筆情色韻的渾然天成。在「大樹系列」中，墨黑的樹幹，綴

<sup>67</sup> 李廣元，《色彩藝術學》，頁88。

<sup>68</sup> 自由青年編輯部編，〈席德進的新作〉，《自由青年》35卷4期，1966年2月16日，頁2。

上幾點浸黃的圓點，呈現溫暖、和平、寧靜的氣息。而黃色和黑色或藍紫色並置在同一平面上時，由於明度和波長的對比，黃色的局部放射性立即被激發，顯得光芒四射。<sup>69</sup>

「回歸中國系列」和晚年的山水作品，則由絢麗多彩歸於平淡，畫面充滿沉鬱的黑藍、藍紫色調。這種墨黑的山水畫，是中國文人畫的傳統。席氏說，過去他喜歡在熱鬧的街上寫生，喜歡接近複雜的題材；現在對這些題材感到厭煩。他到鄉下、到山旁，開始眷戀質樸無華的自然景色。他依然畫著水彩畫，但是打破水彩畫傳統的拘束，力求畫面顯現中國水墨的趣味。他說：「我從西洋畫起步，但是終於領悟到自己追求的卻是中國畫的意境。」<sup>70</sup>

傳統中國畫裡，經常以墨、黑白、灰的變化，來表達畫面意境。黑與灰、白在西洋畫的色彩學裡並不被認為是色彩。然而，在中國畫中卻是最重要的色彩。「墨分五色」，「墨分六彩」，<sup>71</sup>就是以色彩來看待。五色也是中國特殊色彩的總體代表，所謂東方屬青（龍）、西方屬白（虎）、南方朱（雀）、北方黑（玄武）、中屬土（黃）的五形的觀念，說明了大地的色彩，它與實際上的顏色相差甚遠。六彩不是色彩，而是墨的層次，濃、淡、乾、濕、黑、白，是黑的變化。從色彩學的立場來說明，今天使用的色票，無論是那一種系統，從最黑到最白，其間的層次，絕對是不只五或六個而已，至少都有十個層次以上的「明度」間隔，用五色、用六彩，只是代表約略數目字。這也是從一個約定的概念，用最單純的一種墨色，來表達深淺變化的色彩。<sup>72</sup>對於墨的表現與內涵，總要求其晶瑩，絕不能渾沌而齷齪，無論是令人一見如飲冰水，可沁人脾胃，或火爆熱辣，令人怵目驚心，都不能背離一個「雅」字，中國

<sup>69</sup> 李廣元，《色彩藝術學》，頁86—87。

<sup>70</sup> 陳長華，〈張杰和席德進的新方向—以現代風格追求中國畫的情趣〉，《聯合報》五版，1970年11月13日。

<sup>71</sup> 此為中國畫技法語。以水調節墨色的濃淡乾濕，生動的表現物象。所謂「五色」，說法不一，或指焦、濃、重、淡、清，或指濃、淡、乾、濕、黑，也有加白稱為「六彩」，實際上都是指墨色的豐富變化而言。見《美術大辭典》，頁166—167。

<sup>72</sup> 王耀庭，〈古畫今看〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統·現代藝術生活》，頁72。

人喜好「墨彩」，其基本立場就是素雅的歸結所致。<sup>73</sup>

對於黑色的崇尚，是中國民族色彩文化較為明顯的特徵之一。純粹的黑色是光的全吸收，因此，無光無彩就是黑色的本質。道家從回歸原始的主張，認為「五色亂目」，所以，把「黑」作為崇尚的神秘色彩。就「無中生有」的觀念來看，黑色的寂滅似乎在最簡的色彩形式中，象徵著最原始的色彩本質和精神現象。道家認為一切顏色都從玄黑中生長出來，並以黑為顯在條件。康丁斯基亦認為：

二十世紀初，黑色的基調是毫無希望的沉寂。在音樂中，它被表現為深沉的結束性停頓。在這以後繼續的旋律，彷彿是另一世界的誕生。黑色像是餘燼，彷彿是屍體火化後的骨灰。因此，黑色猶如死亡的寂靜，表面上黑色是色彩中最缺乏調子的顏色。它作為中性的背景來清晰地襯托出別的顏色的細微變化。<sup>74</sup>

新石器時代的黑陶，證明黑色是東方人最早的顏色選擇；而秦始皇易服色與旗幟為黑；到漢唐時代，由於佛教文化的傳入，無論生活服飾和繪畫藝術，都實現佛教的五彩紛呈、輝煌燦爛局面，尤其是唐代的重彩繪畫和水墨，展現了畫家的色彩個性；此外，魏晉時代也有「暢神」、「傳神」和抒發情性說，南齊謝赫六法論「隨類賦彩」<sup>75</sup>說的出現。宋代以後，重彩花鳥、重色彩感覺表現，使中國繪畫主要色彩流向，又回歸到黑白之中。<sup>76</sup>此後，中國文人水墨畫大興，提倡運墨五色，具有獨到的墨色審美趣味。

白色是與黑色相對而生，道家的太極圖表現大自然運動中，陰陽相生的

<sup>73</sup> 王耀庭，〈古畫今看〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統·現代藝術生活》，頁73。

<sup>74</sup> 康丁斯基，《論藝術的精神》（中國社會科學出版社，1987年），頁51；轉引自李廣元，《色彩藝術學》，頁83。

<sup>75</sup> 南朝齊謝赫《古畫品錄》中所舉「六法」為氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、轉移模寫（一作轉模移寫）。見《美術大辭典》，頁169。

<sup>76</sup> 同註74，頁31。

基本道理。純正的白色不存在任何冷暖色彩傾向，它是大自然中最明亮的顏色。太陽以高明度的光給世界萬物帶來生命，塑造著人類產生色彩視覺的感性機能。所以，白色也是人類從原始時代開始，便具有豐富生命意義的神秘的顏色。白色的崇拜，給予西方人更主動發現色彩的激勵。<sup>77</sup>

然而，席德進的黑不是完全的黑，席德進的白也不是絕對的白。他在作畫時，由遠景畫起，畫到水平線時，將流到水平線以下的水彩顏料，用水刷洗掉，使其變成白色，然後再畫水平線以下的景物；畫雲霧和河川也是用洗淨的畫筆，依照實際景物的方位擦拭出來，不是預留空白。在用色上，則是蘸多種顏料於色盤中，加以攪拌均勻後使用。在他的水彩作品中，並沒有加入任何墨色，因為加了墨，顏色就會混濁沒有生氣了。他說明道：「我是在畫盤上調釋各種顏色，使色度漸漸減低而近於無色的墨，才大筆地勾染出山勢。」<sup>78</sup>因此，我們可以看到在那些描繪山景的作品中，所呈現出來的顏色並不只是灰黑，甚而從灰中隱約透出色度，那種微妙的色感，不是墨汁能達到的。席氏說：「西畫色彩的多端變化，及其敏感度之強，超過了東方裝飾性，概念性的設色法。」<sup>79</sup>

除了墨黑色調的使用外，藍色也是席氏作品中主要的色彩之一。藍色是晴空或大海的顏色，約翰內斯·伊頓認為：「從有形的觀點看，正如紅色總是積極的一樣，藍色總是消極的；然而從無形的精神觀點看，藍色似乎是積極的，紅色則是消極的。藍色總是冷色調，紅色總是暖色調。藍色是收縮的、內向的色彩。」<sup>80</sup>純粹的藍色，由於低明度和波長較短等因素，在人的色彩視覺激起的鮮明度，較同明度的其他顏色，明顯偏低。因此，一般畫家常將藍色中加白提亮，或以黑色襯托藍色，在不改變其基本色性狀態下，提高藍色的精神表現力。在席氏的創作中，從早期到晚年，經常可以看到藍色的運

<sup>77</sup> 康丁斯基，《論藝術的精神》（中國社會科學出版社，1987年），頁51；轉引自李廣元，《色彩藝術學》，頁85。

<sup>78</sup> 奚淞，〈從青春的頌歌到淡遠的山水—談席德進和他的畫〉，《雄獅美術》124期，頁42。

<sup>79</sup> 盧精華，〈懷思席德進—我陪他到處寫生〉，《雄獅美術》127期，頁29。

<sup>80</sup> 約翰內斯·伊頓，《色彩藝術》（杭州：上海人民美術出版社，1978年），頁102；轉引自李廣元，《色彩藝術學》，頁88。

用。早年的油畫人像和風景中，以鮮豔、明亮的藍色作為畫面的基調；中期的水彩風景或花卉作品中，或深或淺的藍色，呈現出水氣的濕潤感；晚期的水墨、水彩山水畫中，深鬱的藍色，配上灰黑色調，使得色度降低，接近於無色，營造出微妙的色感，使得畫面籠罩在淒迷、沉鬱的氣氛之中。康丁斯基曾說：

當藍色接近黑色時，它表現出超脫人世的悲傷，沉浸在無比嚴肅莊重的精神之中。藍色越淺，它也就越淡漠，給人以遙遠和淡雅的印象，宛如高高的藍天。藍色越淡，它的頻率就越低，等它變成白色時，震動就歸於停止（這是因為白色使人視覺感受不到藍色的存在）。<sup>81</sup>

在席氏晚期作品中，常出現的顏色還有紫色。紫色是光譜中波長最短的顏色，其明度在所有純色中最低，幾乎接近黑色的明度，它與黃色為彩色暗與明的極色。在中國古代色彩傳統中，純正的紫色為紅極之顏色轉化，常被作為老人去世時的壽衣服色。而明亮的淡紫色則剛好相反，有「紫氣東來」，以紫色象徵瑞氣之說；在西方，亮紫色更被視為聖愛，或宗教極高階層的顏色標誌。在席氏的畫作上，紫色的運用和藍色相同，早年都是淺淡、明亮的色調，給人明快的感覺，但是到了晚期，深沉的紫色，與藍色、黑色融合在一起，營造一種沉鬱、神秘的感覺。

這樣的色彩運用，除了展現畫家技法之純熟、精鍊外，也是畫家內在心靈的轉變：從早期自信、勃發的情感逐漸沉澱，歸於平淡，甚至傷感、沉鬱。尤其神秘紫色的運用，更加深了畫面的意境。如同歌德所說：「這類色光投射到一個景色上，就暗示著世界末日的恐怖。」<sup>82</sup>對席氏而言，紫色的確是個神秘且令人感傷的顏色。1966年，他在法國謁梵谷墳時曾說：「我走出墳場，踏

<sup>81</sup> 康丁斯基，《論藝術的精神》，頁49；轉引自李廣元，《色彩藝術學》，頁89。

<sup>82</sup> 約翰內斯·伊頓，《色彩藝術》，頁104；轉引自李廣元，《色彩藝術學》，頁89。

上歸途，殘陽照著山野，把大地染成一片傷心的紫色。」<sup>83</sup>可見對席氏來說，紫色的運用，正是內心哀傷的表示。晚年哀傷情緒的產生，一方面來自上述心靈之沉澱，一方面則是來自席氏個人情感變化，尤其是同性情愫的影響，更讓他晚年心境大為轉變。下一部份即針對席氏的同性情愫，及其投射於畫面上之特徵，進行探討。

## 二、同性情愫之投射

今日同性戀已逐漸獲得社會的了解與接納，美國醫學學會和精神醫學會亦相繼認為，同性戀與一般人無異，除了性別喜好上有所不同外，在其他心理、生理狀態和人格特徵上，並無明顯差異。所以，現在對同性戀的看法應是一種「性別取向的困擾」，而不再是一種精神疾病。<sup>84</sup>但是，在八〇年代以前，同性戀幾乎是個禁忌，因而，席德進曾說：「這個世界很可惡！我們恨一個人時可以公開的罵他、打他，然而我們愛一個人時卻只能偷偷摸摸，不能光明正大的去愛！」<sup>85</sup>

席氏生前從來不曾正式公開個人性別取向，在媒體面前，或以「為藝術而犧牲」，來解釋個人情感空白的問題。他說：「我為藝術，我必然地得走這條路，我非犧牲不可，以維護我善良的本質，我知道有一天，當我離開人世的時候，我一事無成，所有人都唾棄我，但我將安然瞑目，因為我保持了我自己作一個於心無愧的人。」<sup>86</sup>因為一旦有了家累，就不能隨心所欲，為了餬口，必定要犧牲自己所好；<sup>87</sup>或以藝術比之宗教，因為自民初以來，蔡元

<sup>83</sup> 席德進，〈謁梵谷的墳〉，《席德進書簡一致莊佳村》，頁191。

<sup>84</sup> 黃榮村，〈席德進致莊佳村書簡之心理分析〉，《席德進書簡一致莊佳村》，頁172。

<sup>85</sup> 聯合月刊編輯部，〈訪莊佳村〉，《席德進書簡一致莊佳村》，頁179。

<sup>86</sup> 席德進著，聯合文學編輯部編，〈畫外—席德進的畫外作品〉，《聯合文學》175期，1999年5月，頁78。

<sup>87</sup> 魏愷仁，〈席德進逝世週年紀念專輯—平易近人的席德進〉，《雄獅美術》138期，1982年8月，頁98。

培提倡的「美育代宗教」觀念，深植這一代學子心中，席氏說：「我已成了一個修行者，我的宗教是藝術，於是，我沒有『家』的糾葛，遠離了凡人的生活。父母、妻子、兒女，都與我沒有關聯。」<sup>88</sup>

但是在私底下，對一些熟稔的朋友則不避諱其同性戀傾向。有一回，一位四川同鄉女教授問他，為什麼不結婚？他直言：「我喜歡男人。」<sup>89</sup>還有一次，在香港與幾位教授、畫家共餐時，曾說：「同性戀有什麼奇怪，世界上很多名藝術家、文學家都有同性戀。」<sup>90</sup>在他過世後，日記與書信資料逐漸公開，文中對同性愛情的渴望與暗示，一度成為媒體追逐的焦點，引發許多學者深入探討其作品中呈現的情慾表現。

這樣的情感歸向，不只影響了席氏的日常生活，也表現在繪畫創作上，在許多作品中，都展現了對情感的渴求與情慾的暗示。而這種同性情愫也成為他藝術成長的一個重要關鍵，在探討其藝術生命之際，不容忽略。因此，我們試圖從席氏對情感的看法，來觀看席氏作品中同性情愫的投射，及其矛盾情感所呈現出來的繪畫風貌。

在席氏的感情世界裡，對同性有著特殊的好感，對於異性卻有極端的厭惡。在杭州藝專時，曾有位女同學汪婉瑾喜歡他，他也試著去愛她，但是「實在不行」，因為他真正愛的是一個俊氣的男同學劉式恒，後來，他又喜歡上另一個具有「理想的美」的學弟翁祖亮。<sup>91</sup>張杰曾說：「很多女人很喜歡他，尤其是太太們，可是他往往無動於衷。」<sup>92</sup>席氏自己也說：「我是多麼奇怪的人啊！我愛同性勝於愛異性。」<sup>93</sup>「我想我是與女人無緣，我不曾愛上任何女人。」<sup>94</sup>「在男朋友的友愛中我享受過極度的愉快的感情，在女人身邊它

<sup>88</sup> 席德進著，聯合文學編輯部編，〈畫外—席德進的畫外作品〉，《聯合文學》175期，頁78。

<sup>89</sup> 張杰，〈我所了解的席德進〉，《席德進書簡—致莊佳村》，頁185。

<sup>90</sup> 同前註，頁187。

<sup>91</sup> 木心，〈此岸的克利斯朵夫—紀念席德進〉，《雄獅美術》192期，頁140。

<sup>92</sup> 同註89，頁185。

<sup>93</sup> 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁15。

<sup>94</sup> 同註89，頁110。

卻消去，我在愛情中找不到愛情啊！」<sup>95</sup>在巴黎時，很多女人主動找他，但他的反應都很冷淡，他說：「每個人的感覺是不一樣的。」<sup>96</sup>

雖然席氏也曾想要結婚，以使生活有照應，不過後來他仔細考慮後又放棄了，他說：「我想過了，結婚雖然有很多好處，但也會有許多顧慮與不便。再說，去『買』一個人當丫環般侍候你，實在也不好。這件事沒說成總是好的。」<sup>97</sup>對於女人，席氏不僅不喜歡，甚至已達到厭惡的程度了，他曾在日記中寫道：

女人是什麼？奇怪，對於我她們是一些沒有靈魂的人類的工具。女人的肉最可怕，像屍體，尤其是塗了粉脂的時候，更恐怖了。本來女人的形象就不自然，像是上帝創造的時候修飾過度了，再加上他們自己的粉飾，更是不像人了。<sup>98</sup>

由此可知，席氏對於女人，從精神到身體都有一種貶抑的看法，女人的能力自然也受到他的否定。在嘉義中學執教時，每當有女同學向他請教問題，他總是報之以搖頭、揮手，不發一言。<sup>99</sup>但是，對於男人，席氏的態度則完全相反，他曾在日記中寫道：「上帝，你好像完全給我的是看得見而得不到的幸福呀，你叫我愛的全是男人，美麗的男人，為什麼不給個女人呢？你把我當成女人了，卻給我一個男身，真是作惡呀！」<sup>100</sup>

在上一章曾述及席氏從小愛戀自己的哥哥，而遭到家人的責打，使得他對家鄉沒有太多眷戀。而杭州藝專時，閱讀的西洋文學譯作，不只鍛鍊了他的文字能力，也為他往後的人生帶來許多影響。他常自比是羅曼羅蘭筆下的

<sup>95</sup> 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁26。

<sup>96</sup> 張杰，〈我所了解的席德進〉，《席德進書簡—致莊佳村》，頁185。

<sup>97</sup> 張杰，〈懷思席德進—為藝術他終生為娶！〉，《雄獅美術》127期，頁29。

<sup>98</sup> 鄭惠美，〈自戀與愛戀—席德進的靈與肉、情與藝〉，《藝術家》316期，2001年9月，頁461。

<sup>99</sup> 何明績，〈懷思席德進—相識遍天下，斯人獨憔悴〉，《雄獅美術》127期，頁25。

<sup>100</sup> 同註95，頁64。



約翰·克利斯朵夫，懷抱著作大藝術家的企圖心，尋求自我實現、超越自我。而紀德的《地糧》和王爾德筆下的道林·格雷，則讓他對美沉溺，甚而自戀，追求完美的青春形象，因而模糊了「愛情」與「友情」的界線，追求一份永遠得不到的幸福。<sup>101</sup>他在日記中大膽的表示對於愛情的渴求：

枯乾的心呵  
你瘋狂地慌著  
渴求的到底是什麼？  
我渴求的不是光榮  
而是愛呢

美是太薄弱了  
太有限了  
終於我厭棄你  
你安慰不了我  
我整個兒為你努力  
現在我恨你了  
你是個騙子  
愛你到我這裡來  
投入我的空乏的心中吧  
我要你，我要你  
只有你是能填滿我飢渴的心胸  
來吧，我願毀去一切

為了你，我願用血來鮮染你  
我永遠作你的奴隸

---

<sup>101</sup> 巴人石見，〈以藝術面對胰臟癌—藝術家席德進的生活情趣〉，《懷思席德進》，頁76。

愛啊！我永遠是你的奴隸  
愛啊！告訴我  
在哪兒才找得到你  
我願意涉足千里  
我願走過地獄  
只要把你抓住  
愛啊！你在哪裡呀！  
你在哪裡呀！？<sup>102</sup>

這樣的情感困擾，使他變得冷酷、怪異，而影響了學習，甚至幾乎想要放棄畫畫。他說：「我畫畫時真難醉心在對象中，往往都是在打算，想到理論，想到別人的畫，看別人的。因此我脫離自然筆下所產生的全是虛構而無生命的。」<sup>103</sup>他總覺得很難將線條的微妙處表現出來，只是平庸、膚淺的模仿自然。於是，在日記中悲痛的向老師懺悔：「風眠先生！我太讓你失望了，你費了勝過別人的力氣來栽培我，現在你依然看我的生命生長不起來，我都恨我為什麼這樣蠢，我呆板地對著自然寫生，因此你厭棄我了，因此我使你失望了。」<sup>104</sup>

杭州藝專時期的席德進，常常因感情性向的迷惘，而產生罪惡感，甚至覺得自己下賤得像個奴隸，不敢暢快地呼吸，<sup>105</sup>活得相當痛苦與孤獨，並且不斷自責：「席德進，我哭你，我用最沉痛的淚哭你，你這個軀殼冷血的醜貨，醜惡卑賤的，沒有靈魂的、沒有感情的、沒有同情心的、沒有愛的，世界所有人的醜惡你都有，你去死吧！去死，你這膽怯鬼，你怎麼死的勇氣都

---

<sup>102</sup> 該詩句寫於1951年2月16日。見席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁121—132。

<sup>103</sup> 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁57。

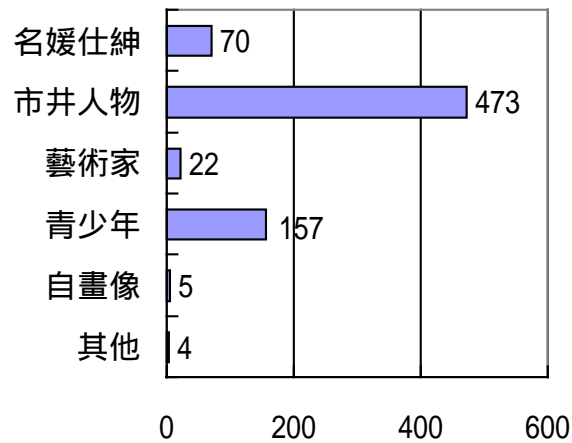
<sup>104</sup> 同前註，頁63。

<sup>105</sup> 同前註，頁22。

沒有啊？我哭你，活屍。」<sup>106</sup>若非林風眠老師的指導與期望，讓他有了活下去的勇氣，重新面對世界。<sup>107</sup>

席氏對於同性的迷戀，常於人物畫作品中不經意的流露出來。如前文所述，席氏的人物畫可分為名媛仕紳、市井人物、藝術家、青少年和畫家的自畫像五類。

表2-8：席德進人物畫類別統計圖

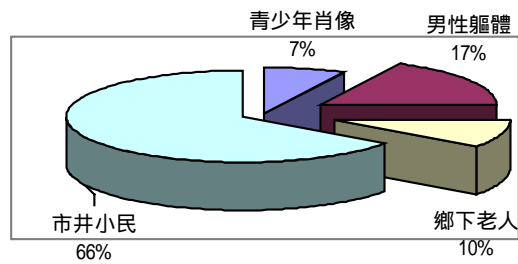


從上表中，我們可以明顯的看到，市井人物和青少年二個主題，佔人物畫的大部分。而這兩個主題又可再細分，「市井人物」可分為「鄉下老人」與「市井小民」，「青少年」則可分為「青少年肖像」和「男性軀體畫」二類。

<sup>106</sup> 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁60。

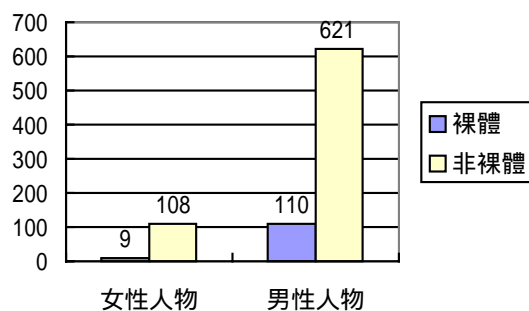
<sup>107</sup> 同前註，頁51。

表2-9：「市井人物」和「青少年」圖像數量統計圖



席氏來台後，曾在嘉義中學任教將近四年，他常以學生為模特兒，作了一些人物肖像畫；六〇年代末期，他投入鄉間，找尋古老中國人的面貌，為中國傳統農村社會的老人，留下了許多典型中國人型態，樸質、真誠的特質，讓席氏留下深刻印象。除此之外，席氏最常畫的是具有野性特質的青年，這與他同性戀傾向有明顯而直接的關係。也因為這樣的性別取向，使得席氏的人物畫對象有別於其他藝術家，男性對象的比例較女性對象高出許多，下表為席氏人物畫中，男女對象的數量統計表：

表2-10：男女人物畫像數量統計表



從上表可以明顯的看得出來，就數量而言，男性人物畫像遠較女性畫像多出許多；在圖像上，對於女性的描繪，多是以真人為對象的油畫、素描和水墨作品，除了學生時期職業模特兒的習作以外，就是為名媛貴婦所作的肖像

畫，而部分水墨裸體畫則是以概念化圖示表示，不表現真實的軀體感（圖2-22）。相較之下，對於男性的描繪，便顯得真實而自然了。不論是對青少年或是市井人物的描繪，都呈現了席氏對青春的渴求，而男性裸體素描作品，更透露出畫家深埋在內心的同性情慾。在對畫中人物的真實感受差異下，席氏所畫的裸男像與遠比女人像成功許多，張杰說：「他畫的裸男像非常成功，而畫的女人卻有些像風塵女。因為我們畫一張畫，一定要對你的對象發生興趣，就是要有所感，你若不能先感動自己，怎能感動別人呢？」<sup>108</sup>

年輕時，席氏醉心於充滿活力、清純無邪的青少年身體，而創作了「上裸男孩」、「學生像」和「少年兄弟」（圖2-23）等作品。席氏說：「也許這是我的年齡關係，本能的飢渴，想抓住一個飛來的野燕，來填補我家巢的空虛」<sup>109</sup>三十九歲那年，他認識了年僅二十歲的莊佳村，為他畫了「紅衣少年」，大紅、大藍的對比色彩，潛藏著畫家內心的激情，鄭惠美認為：「他畫出了他愛戀對象的青春、活力及野性，是年輕的模特兒激起他生命中的陽光與春天，使他畫出那個階段他最滿意的作品。」<sup>110</sup>

由於席氏偏愛年輕男孩的青春與野性美，因此，他畫中的男孩子多是像小太保般，帶有桀傲不遜的神情，或長髮、嬉皮<sup>111</sup>的打扮，這在當時是不符合社會規範的，但是，席氏卻形容他們具有「原始生命活力」。<sup>112</sup>他認為：「愈是少受教育的人，愈有性的衝力，他們像是為性而存在的象徵，因為他們很原始，我愛這種人，他們讓你感到無拘無束，但只能同他們短時的接觸，和做愛。」<sup>113</sup>而他自己也常和畫中男孩一樣作嬉皮打扮。在老家四川，這樣的

<sup>108</sup> 張杰，〈我所了解的席德進〉，《席德進書簡—致莊佳村》，頁188。

<sup>109</sup> 席德進著，聯合文學編輯部編，〈畫外—席德進的畫外作品〉，《聯合文學》175期，頁77。

<sup>110</sup> 鄭惠美，〈美的泣血—席德進的靈與肉、情與藝〉，《藝術家》315期，2001年8月，頁164。

<sup>111</sup> 嬉皮（hippies）一詞始見於六〇年代，意指生活在既定社會之外的不順從的青年人。其特點是他們尋找一種非唯物主義的生活方式，偏愛奇異服裝和髮型，常服用引起幻覺的麻醉藥。見《簡明大英百科全書》（Encyclopedia Britannica, U.S.A, 1988），p.175；轉引自陳秀珠，《席德進（1923-1981）人物畫研究》，中央大學藝術研究所碩士論文，頁37。

<sup>112</sup> 蔣勳，〈生命的苦汁—為祝福席德進早日康復而作〉，《雄獅美術》124期，頁31。

<sup>113</sup> 同註109，頁85。

性別取向是不被允許的；來台後，依然遭受許多社會壓力，莊佳村說：「在那個圈子裡，他吃了不少虧，被襲擊、被搶劫，也進過警察局，社會給他內心極大的壓力。」<sup>114</sup>直到1962-66年，赴歐美期間，是席氏情感最自由的時期。因為歐美國家是個相當自由、開放的國度，「在巴黎男人和男人在一起是極平常的事，紐約、倫敦也一樣，尤其是藝術家們。」<sup>115</sup>要找個發洩性的朋友很簡單，也很容易得到滿足。

1963年5月，席氏剛到美國不久，便參加紐約的戶外美展，<sup>116</sup>展出地點在紐約曼哈頓的格林威治村（Greenwich Village）。因為席氏想多把握機會，參與國際畫會活動，且邊賣畫邊為人畫速寫肖像，可以接觸到各式各樣的人。在這次戶外美展中，席氏賣出了一些水彩作品，也畫了不少人像，尤其是假日時，有時一下午畫了十張，不過有時一張未畫。雖然有時畫得手臂都酸痛了，他還是陶醉在各式各樣的人臉中。小孩夢幻般柔美的臉，常使他畫得出神；而年輕男女健壯的美，就像面對希臘雕刻作品般，引人入勝。在這個戶外美展上，席氏所展出的作品中，最引人注目的就是1962年作的油畫「紅衣少年」。許多人對畫中人物著迷，紛紛詢問價錢，或以它為背景拍照。

雖然在美國性很自由，也很開放，但是，若要找一個談得來的朋友，則是非常困難的，因而席氏常有很重的孤寂感。其實從四川到杭州再到台灣，席氏的內心一直是很孤獨的。這個孤寂感泰半來自於情感的不順遂，而如今，遠在紐約，孤獨感更重了。所以，他常跟莊佳村說：「一個人離開了家鄉朋友，在一個新環境裡最需要的是友情的安慰。」<sup>117</sup>在美國的日子雖然孤

<sup>114</sup> 莊佳村，〈席德進和我〉，《聯合月刊》13期，1982年8月，頁76。

<sup>115</sup> 席德進，《席德進書簡一致莊佳村》，頁62。

<sup>116</sup> 紐約戶外美展創辦於1931年，每年春、秋兩季舉行，1963年5月是第六十三屆。每次參加的藝術家約有七、八百人，展出約五週左右。過去曾有一日吸引十萬觀眾參觀的紀錄，因此，這個戶外美展已成為紐約每年重要的盛會之一。前來參加的人男女老幼都有，有職業畫家、業餘畫家、退休教師、家庭主婦，還有美術學校的學生。展出的作品風格以大眾化、較容易被接受的寫實畫為主，也有抽象畫，不過僅佔極少部分，因為大部分消費者來自外地或鄉間，對藝術很陌生，在選購時全憑自己的直覺，因此，不容易看得懂的抽象畫較難受到青睞。

<sup>117</sup> 同註115，頁9。

單，但能和莊佳村保持通信，常讓他覺得「減少了許多孤單。」<sup>118</sup>對於莊佳村，席氏是抱著期待的，所以他將這樣的情感投射在作品上，不只希望從作品上得到安慰，也希望有人能明白他的心意。

1963年6月席氏先後作了二幅自畫像，是他當時感情生活的真實寫照。第一幅「雙重自畫像」(圖 2-24)，是兩片鏡子反映出他兩個不同的影子，衣服是玫瑰紅色，下方有個電話；第二幅「自畫像」(圖 2-25)，人體側身掩藏在門後，人體是黃色，背景是灰藍色，門上一個「NO」字是朱紅配土黃色的，空處是白色。蔣勳認為，第一幅「雙重自畫像」展現了畫家極度自戀的情緒，及畫家內心縱慾、頹廢的一面。在色調上，青綠色和玫瑰紅色的調配，再加上一點點詭異的紫色，彷彿訴說著畫家內心深層的一些秘密。<sup>119</sup>連俊欽認為，席氏在這幅畫作中暗藏自我與愛慕對象，既融合又成雙入對的慾望與幻想，且挾帶畫家對莊佳村愛情的期許與試探。<sup>120</sup>

第二幅「自畫像」又更顯曖昧隱晦了。畫中人物側身佇立門後，正要拉開或關上標示著「NO」字的門。畫中人物形象的描繪簡單，臉部沒有五官，身體也沒有清楚的肌肉線條，連俊欽認為：

正值四十歲的席德進，面對步入中年的自己所描繪之自畫像，卻是年輕男子的身體，對於自我青春形象的迷戀，如同他所喜愛的作家王爾德(Oscar Wilde)小說《格雷的畫像》中道林·格雷，沉醉於畫像中他自己完美的青春形象，渴望永遠保持如畫像般的年輕，而流露出強烈的自戀。<sup>121</sup>

畫中標示「NO」字的門，似乎暗示畫中人物欲突破禁忌的意圖，但是畫家似乎又不願完全面對真實的自我，或是不願無所保留的面對外界的觀者，而隱

<sup>118</sup> 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁23。

<sup>119</sup> 蔣勳，〈生命的苦汁—為祝福席德進早日康復而作〉，《雄獅美術》124期，頁29。

<sup>120</sup> 連俊欽，《席德進繪畫中的同性情慾》，成功大學藝術研究所碩士論文，頁44。

<sup>121</sup> 同前註，頁45。

藏了局部的身體。陳秀珠則認為，畫中的「NO」字配合著畫中人物隱晦不明的身體形象，似乎可以解釋成畫家對展示自己身體的矛盾。<sup>122</sup>

分析畫家創作這兩幅自畫像的意義，連俊欽認為，可以看到席氏利用雙重形象形成互補而完整的關係，傳達畫家的愛慕之情，並期許自己能勇於突破禁忌的肉體慾望，也企圖說服愛慕對象能接納同性戀情。<sup>123</sup>然而，不論後世研究者如何解讀這二幅自畫像，如何揣摩畫家的心靈世界，當時席氏在信中向莊佳村介紹完自己的新作後，曾隱晦的詢問他：「你可知道我在追求什麼？」<sup>124</sup>已然透露了畫家無限的曖昧意義。

1963年7月，席氏離開美國，在巴黎定居二年餘。這段時間，除了自我的創作以外，席氏最喜歡一個人到處旅行、參觀。旅行讓他有機會在陌生的城市中，邂逅相互關愛的年輕朋友，也有機會在同志酒吧找尋歡樂和安全感，與某種認同。因而，此時他筆下的異國青年，都是既年輕又漂亮的，「西班牙青年」（圖 2-26）和「青年像」（圖 2-27）二幅油畫作品中，畫中人物皮膚黝黑，眼睛大而亮，神情倔強，是席氏愛戀的典型對象，充滿異國情調。有一回，他在慕尼黑的一個啤酒館中畫了許多人像，把一大疊紙都畫完了。在這些異國青年的畫像中，除了補貼旅行的費用，最重要的是能夠享受模特兒迷人的臉龐。在旅程中，所遇到的各種經驗、形形色色的人群，乃至短暫的友情，都令席氏相當愉悅而沉醉其中。

此外，他也常到巴黎的蒙馬特為人畫像，一方面是因為好玩，另一方面則可以賺取生活費用。但是這需要很大的勇氣，因為在當時，國內對於在街頭為人畫像的藝術家，多會批評他們不走正路。不過，席氏的個性比較率直，不太擔心他人的眼光，他只想照自己的想法生活。而且他喜歡與人接觸，對外界環境充滿好奇，為人畫像的生活每天都充滿新鮮，有許多意想不到的事情發生，也能看到形形色色的人，正好可以改變目前單調、乏味的生活方式。

<sup>122</sup> 陳秀珠，《席德進（1923-1981）人物畫研究》，中央大學藝術學研究所碩士論文，頁49。

<sup>123</sup> 連俊欽，《席德進繪畫中的同性情慾》，成功大學藝術研究所碩士論文頁48。

<sup>124</sup> 席德進，《席德進書簡一致莊佳村》，頁23。



當他看到那些穿梭往來的人群，往往會令他心情暢快，精神為之一振，甚至陶醉在那些年輕美麗的臉龐中。「每當我回來，攬鏡自照，我的青春已漸離我而逝，頭上白髮已見，在這時，我更渴慕著那青春的形象，想去擁抱他們。」<sup>125</sup>由於體會到人生短促，青春像朝陽一閃而逝，因此，他渴望抓住青春，「我永遠愛戀著青春，我的心永遠留在青春的朝氣裡，因此在我的畫上，我讚美青春。」<sup>126</sup>在蒙馬特所看到的年輕人群，似乎可以滿足席氏對青春的渴望。

但是，這種為人畫像的生活方式，卻引來國內藝術界的譴責，說他丟臉丟到國外，當起了街頭畫像者，甚至使他回國後不能在任何學校授課，也錯失幾個獎金，就連返國前向教育部申請回國補助金也遭拒絕。<sup>127</sup>不過，席氏認為為人畫像並不是一件壞事，不代表墮落，也不會影響他的創作。而且，過去在海外的中國人通常到中國餐館打工，賺取生活費用，但席氏對這樣的打工方式頗不以為然，他想要去賺取外國人的錢，讓西方人看看中國人的本領。若在蒙馬特為人畫像，由於顧客多是西方人，便可以很容易賺到外國人的錢了。<sup>128</sup>

除了為謀得生活所需而繪製的肖像畫以外，席氏也創作了許多年輕男子的肖像畫和裸男素描。在這些半裸或全裸的男性人物畫中，不只強調人物身體的質感，更重要的是畫中人物的表情和肢體語言。尤其是裸男素描，多以外張的雙腿、陽具特寫，呈現性的誘惑力，而畫中人物的姿勢和表情，透露出一種相當曖昧的情緒。這些裸男素描多未標記完成年代，不過依據創作風格及畫家出版的畫冊—《席德進素描集1955—1966》推測，應是六〇年代前

<sup>125</sup> 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁108。

<sup>126</sup> 同前註，頁32。

<sup>127</sup> 莊佳村，〈席德進和我—代序〉，《席德進書簡—致莊佳村》，頁5。

<sup>128</sup> 這種畫像工作，通常工作一個下午，便可賺取足夠一週生活的費用，工作三天幾乎就可以賺到足夠一個月的生活費用。如果專為了賺錢而作畫，在巴黎幾乎可成為富翁了。但是這樣似乎沒有太大的意義，對席氏而言，這並不是當初學畫的真正目的。他嚮往的是一種自由自在的生活方式，即一邊旅行，一邊在街頭替人畫像，不用花費一文錢就可跑遍整個歐陸，像吉普賽人般流浪的生活，才能給他的藝術帶來生命與真實感。

後的作品。這些裸男素描，並不像學院般呈現老人的瘦骨嶙峋或勞動者的健壯肌肉，而是以健康中略帶點野性的手法描繪年輕男子，畫面中的男子，沉默中總有著一絲靦腆。很顯然的，畫家關懷的焦點，並非男子肌肉的量感，而是男子軀體的魅力。在一幅名為「人物」的裸男素描中，短小的棉褲包裹下凸出的飽滿的男性器官是畫面的焦點，似乎也是畫家特別關注的部分（圖2-28）。

這些作品，用筆精簡、線條精鍊，或立或坐或臥，姿態挑逗；在色彩上，善用高彩度的對比色彩，如紅、藍、黃、白等鮮亮的、活力的、亢奮的色彩，尤其是神秘的紫色，更彰顯奔放的感官層面，使眉眼唇嘴之間充滿了賁張的野性，<sup>129</sup>明顯呈現出畫家對男性軀體的渴望（圖2-29）。在保守的社會道德壓力下，席氏似乎在這些年輕男子的肖像畫及裸男素描的描繪中，滿足或紓解了他那同性戀傾向的鬱抑及苦悶。他說：「那青春的男性的活力，那狂熱的撲向愛的企求，那野性的肉體的渴慕，把我拉回青少年的時辰，這時才是我，永遠年輕的我。」<sup>130</sup>

七〇年代，席氏穿梭在台灣鄉間，捕捉形形色色的各地風光，與各行各業的市井小民，幾年內跑遍了台灣各地，南台灣就像他的故鄉一樣：嘉義、台南火紅的鳳凰木花、藍天、白雲、綠葉，永遠展雙開臂迎接著他，那兒的人也像家鄉的親人般，有著濃濃的人情味。而北部的海岸線則是他最喜愛的地方：北方澳小漁港，白色的漁村，在陽光下彷彿希臘的海灣；基隆海邊，無數美麗的大自然雕刻傑作，靜靜地陳列在那兒，隨著日光、月影變幻著她們的風采；淡水燦爛的落日，對岸壯麗的觀音山色；金山海濱的松林，有四川家鄉的風味，海岸和漁村則是道地的本地情調，保持著它本來的面貌，還有充滿現代感與青春氣息的活動營地，處處洋溢著年輕人的歡笑聲。

有一回，席氏在金山作畫，二位年輕健壯的漁夫來看他畫畫，席氏一邊畫畫一邊和他們聊些打魚的事情，對漁家的生活有更深入的認識，產生濃厚

<sup>129</sup> 鄭惠美，〈美的泣血—席德進的靈與肉、情與藝〉，《藝術家》315期，頁163。

<sup>130</sup> 席德進著，鄭惠美編，《孤飛之鷹—席德進七〇至八〇年代日記選》，頁118。

的興趣，常常一大早就去海邊看漁夫們忙碌的工作。雖然年輕的時候他曾去過海邊、漁港，不管是嘉陵江畔或是台南安平港，都不曾如今日般吸引他，而地中海的港灣，則是遙遠的異鄉，更無法給他深刻的感動。如今在他漂泊異鄉歸來之後，對漁家平實、恬淡的生活有了一番新的體驗。

一張張透明的漁網，起伏掛在繩架上，構成海邊一幅特殊動人的景色。而在河流中航行、海中漂浮或岸邊停歇的船，甚至傾斜躺在淺水灣中殘破的古船，像是色彩美麗的魚，隱藏在偏僻的小漁港裡，展躍著它的英姿與光華。每逢有霧的早晨，或冬天的黃昏，那瘦勁的枝架襯托著蕭瑟的景物，是席氏畫不厭的題材。<sup>131</sup>然而，相對於海邊及漁船，更吸引席氏的恐怕是那些年輕健壯的漁夫。在嘉陵江畔，他就曾為他們著迷。那些未成年、年輕而漂亮的孩子，所顯露出來的強健的生命力，深深吸引著席氏。他興奮的吶喊著：

身體的紅棕色附著強健的肉體，被江水的光亮襯托出來，顯得多麼漂亮，我彷彿味嘗著他們身體的滋味，那種肉體和汗味的芳香，我彷彿用我的嘴在吮吸他們那身體的每一部份，忽然我感到極度的快感，一種性的性感，傳遞了我每一塊細胞，我真要瘋狂地叫喊一聲，我真想去擁抱著他的肉體直到死亡，我醉於那純潔的、樸實的、天然的靈魂中。<sup>132</sup>

這些年輕的漁夫散發出充滿生命的活力，像魚一樣，像海一樣，像他們的船一樣，單純而直率，情感毫無虛飾，在他們臉上沒有一絲都市人的狡獪（圖2-30）。或許他們身體所散發出來的這股青春氣息與樸實的野性，才是吸引席氏留連於海邊的真正原因吧！

七〇年代以前，席氏對於官能性的感覺，沉緬至深，因此在人物畫上展現了鮮豔的色彩、剛健的筆觸和精純的線條，刻畫出人物的生命力，及其熱

<sup>131</sup> 席德進，〈鄉土歌頌一九、漁船〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集 I 水彩畫》，頁40。

<sup>132</sup> 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁31。

情與深情。那些青少年及青年的畫像，是他同性情慾的投射。七〇年代中期以後，高張的情慾似乎不再躍動竄流，成爲一股伏流，散發於古屋之中。

「家」在同性戀者的身分形塑過程中，扮演著重要的角色，尤其是面對異性戀社會價值觀下的「家庭道統」時，同性戀者常被指責爲不愛家或不孝。席氏從小就想逃離家庭，他說：

我與家的情感非常淡薄，因為子女多，父母對於我的愛也不濃，我對於父母並不太愛，我覺得父母與兒女的關係是註定了的要相愛，這似乎出於義務，父母教養子女都是應該的，這種愛我毫不以爲是愛，更無所謂偉大，因為我曾經用愛去愛過朋友，但我就用不出那樣深的愛去愛父母的。<sup>133</sup>

我曾作過我父親眼前的一位神一樣的兒子——年輕、英俊，但我不曾感到幸福，我與我父母最後告別的一次，那時，我只想盡快走掉，離開，不要回頭，並不是我恨他們，也沒有同他們生氣，只是年輕人的心向外分散。<sup>134</sup>

鄭惠美認爲，同性戀者對家的焦慮不安感，不願苟活在牢籠似的家，而急欲在另一個空間創造另外一個家，他們既逃家又想家，既要漂泊又要安定。<sup>135</sup>1948年，席德進以浪子的心情來到台灣，他想，或許「那邊要好些。」<sup>136</sup>只是這一離開家鄉就是永別了，他再也無法回家，「家到底成了甚麼樣，十多年來，也不知道。我現在到了那裡，那兒就是我的家。」<sup>137</sup>晚年，對家鄉的思念之情益加濃烈，有時會因爲想念故鄉，而枯坐長夜，也常在夢中回老家與親人相聚，醒來發現是幻夢一場，頓感悵惘、空虛，而坐臥不眠直到天

<sup>133</sup> 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁17—18。

<sup>134</sup> 席德進著，聯合文學編輯部編，〈畫外—席德進的畫外作品〉，《聯合文學》175期，1999年5月，頁84。

<sup>135</sup> 鄭惠美，〈自戀與愛戀—席德進的靈與肉、情與藝〉，《藝術家》316期，頁462。

<sup>136</sup> 翁祖亮，〈回憶席德進〉，《雄獅美術》278期，1994年4月，頁48。

<sup>137</sup> 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁15。

明。<sup>138</sup>重病後，回鄉的念頭愈來愈強烈，「我常常夢見快到對面山看到了家中大瓦屋，但我又怕走進它，真想回頭迅速的走開，因為那兒的一切已不再是我年輕的情景了。」<sup>139</sup>一種矛盾的心情油然而見。

席氏離開原生家庭後，自我放逐，在各個城市中流浪。回到台灣後，建立自己的家屋、畫室，常有不同男子出入其間，是個自由、自在的空間。有的同住，有的短暫停留；有的享受片刻歡愉，有的是工作上的助手兼管家。與席氏共同生活最久的是高川，除了幫忙照應生活瑣事，也排遣了孤單與寂寞。席氏每次出國數月，回來便會開玩笑的說：「哇，好在房子沒燒掉！」可見「家」對他的重要性。<sup>140</sup>

高川結婚後，依然與席氏同住一起。小孩出生以後，原本擔心孩子的哭聲會影響席氏創作，但是，席氏卻把小孩的哭聲當成是另一種音樂。孩子長大以後，叫他「爺爺」，他也很疼愛孩子。他過世後，將房子遺留給了高川夫婦，並囑咐孩子要過繼給他。因為，席氏仍然希望：「如其他一般人一樣，有家、有妻有子，過一種『正常』的生活，那就簡單多了。為生活、為家，忙一輩子，不想什麼。」<sup>141</sup>於是，席氏建立了一種屬於自己的「另類家庭」。這種「成家」的家庭觀念，使得席氏雖然沒有結婚成家，依然擁有「家」的感覺。

這種對「家」的特殊情感，也表現在繪畫創作上。七〇年代，席氏選擇以古屋為創作題材，以細膩敏銳的觀察力與情感，繪出台灣古屋樸實有力的建築曲線。一間間矗立於天地間的古厝，單一的造型、單純的背景、中央式的構圖，捨棄周圍複雜的背景，突顯主體的中心位置，傳達了畫家對「家」的眷戀。晚年，同性情慾轉化，趨於沉靜，表現出對自然與人文的關懷，因為，「當所有的人捨棄我時，我進入大自然的懷抱裡，我寧願去依靠一棵樹，

<sup>138</sup> 高川，〈懷思席德進—我和他生活了十四年〉，《雄獅美術》127期，頁31。

<sup>139</sup> 席德進，〈病後雜記〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集V席氏收藏珍品》，頁71。

<sup>140</sup> 同註138，頁31。

<sup>141</sup> 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁110。

仰望枝極招展，從那兒得到寧靜，我寧願把臉去觸著小草，它們似乎教我以堅強生長的信心，我從那兒得到慰藉。」<sup>142</sup>這似乎是在暗示他同性情愫的傾向，受到主流社會的排擠，於是寄情於大自然中。在大自然中，席氏獲得了生命的力量，足以面對生活的種種挑戰。因此，晚年的山水、農村風景畫，不只是台灣山水與中國水墨的交融，也可說是畫家撫慰內心情慾掙扎的重要力量。他說：

我需要自然，我將我的靈魂附託予自然，而來自那裡的一股澎湃的力量湧進我的身心，於是我的筆與色在紙上順理成章地把這個瞬間的結合狀態，化為一幅畫。

我在捕獲一種美，一些飄渺的神韻，一個生命的原體，一種地方的性格。

我浸在愛與激動之中。在寂靜、荒漠、莊嚴的天幕之下，啜飲那一片沉鬱的綠色，輝煌的夕陽，磚屋的古紅。我的藝術就在這兒。不在古畫中，不在夢幻裡，更不會在國外的潮流裡。<sup>143</sup>

畫家將靈魂託付給了自然、藝術和愛情，在捕捉自然的美時，也能沉浸在愛與激動之中，不僅使藝術達到完滿，也獲得了自我的救贖。在大筆揮灑、氣勢磅礴的山水作品中，筆墨的運行暈染著大量的水氣，使觀者產生置身畫中的朦朧錯覺，撼動觀者心靈的愛與激情。畫家在現實中難以被接納的孤獨宿命，在氤氳縹緲的永恆山水中，獲得了抒發。

---

<sup>142</sup> 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁75—76。

<sup>143</sup> 席德進，〈我畫•我想•我說—去承受眼前的平凡〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集Ⅱ油畫》，頁30。

## 小 結

席德進的藝術風格，就外在技法而言，經歷了後期印象派、野獸派、立體派、抽象、新具象、普普、硬邊和歐普等西方藝術表現法，最後變成中國傳統水墨技法。其藝術基礎是後期印象派、野獸派和立體派。在杭州藝專時期，師長的教育，為他打下了很好的基礎。其後，在這個基礎上繼續探索各種新興藝術。七〇年代以前，雖然不斷嘗試各種新的藝術風格，後期印象派、野獸派和立體派的鮮豔色彩與表現方式，一直是他藝術創作的基調。

七〇年代以後，重新認識水彩、水墨的特質，發現了水彩、水墨的諸多可能性，因而開創了大筆渲染的水彩、水墨新世界，逐漸成就了自己的藝術風貌。這樣的藝術之路，從西方現代藝術的表現走入中國傳統水墨世界，乍看之下變化相當大，實則一脈相承。席氏在追求西方現代藝術的表現技法上，發現了東方與西方共通的藝術特質，因而試圖融合，並開創新局。姑且不論這樣的藝術表現成功與否，至少他開創了一個新的水彩、水墨表現領域，成功的用西方水彩工具營造出東方水墨韻味，發揚了中國傳統文化意涵。

就內在思維而言，風景和人物畫是他繪畫創作的大宗。在風景圖像上，以農村街景、花卉禽鳥、古屋建築、現代建築、海景和山景等六類為主。「農村街景」一直是他創作的主题，早年用西方現代藝術的手法表現之，晚年則用中國傳統藝術手法表現之；六〇年代，旅歐時期，信筆畫來的「現代建築」是他旅行的日記；七〇年代，開始創作「花卉禽鳥」和「古屋建築」等富有台灣本地色彩的景物，並全心投入傳統民間藝術的研究；1979年以後，畫面上只剩下「海景」和「山景」，透露出畫家晚年由絢爛歸於平淡的心境。在人物圖像上，綜合前文分析，將其整理成一圖表，將更易於了解：

表2-11：席德進人物畫的表現與意涵<sup>144</sup>

類型	名媛仕紳		市井人物		藝術家	青少年		自畫像
創作動機	職業性、委託性畫像		鄉土情懷		個人化形象吸引, 或畫論插圖	對同性青少年的迷戀與衝動		對自我形象的省察與塑造
分類	名媛	仕紳	鄉下老人	市井人物速寫		青少年肖像	男性裸體畫	
表現重點	社會性形象、理想化造型		人物的文化性格	個體在社會中的存在情狀	內性或憂鬱的內在探索	充滿青春與野性美的男孩	赤裸的男性身體, 與畫家的互動關係	自信與羞澀的兩種自我形象, 與面對自我的過程
主要意涵	當時中上階層人士的社會品味		展現對斯土斯民的關懷, 及人民日常生活的內容、事件與心境感受		當時社會的限制與存在主義的文藝氣氛	同性戀傾向的表現與滿足方式		對理想與真實自我形象的呈現

除了圖像內容豐富以外，色彩變化更是多元。早年，在後期印象派、野獸派和立體派風格影響下，用色大膽，顏色鮮豔、繽紛，對比強烈，以大紅、大黃、大藍、大綠為主；晚年則趨於冷凝、淡漠、深沉的藍黑、深綠、藍紫色調，營造一種沉鬱、神秘的氣氛。這種墨黑的山水畫，是學習中國傳統藝術後，心靈沉澱的結果，也是畫家內心情感的變化。

對於席氏而言，影響繪畫創作最主要的心理因素，是對性別取向認同的困擾。同性情愫曾一度使他藝術創作之路受挫，然而，同性情愫也讓他創作出許多膾炙人口的作品。一張張肢體語言豐富的年輕男子肖像及裸男素描作品，呈現了席氏對青春的渴求，更透露出畫家深埋在內心的同性情慾。七〇年代以後，席氏對家、對古厝、對傳統古建築特別眷戀，應也是潛在情感的投射。在這些古屋作品中，畫家似乎滿足了同性戀者對「家」的渴求，而難以被現實社會所接納的情感，也在山水中獲得了抒發。

<sup>144</sup> 陳秀珠，《席德進（1923-1981）人物畫研究》，中央大學藝術學研究所碩士論文，頁56。