

Globethics Repository

The logo for Globethics, featuring the word "Globethics" in white, sans-serif font centered within a solid blue rectangular background.

Integration and Innovation: On Dan Nan' s Painting Philosophy behind The Concept of the Five-Element Color System

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Ji, Jingyi
Publisher	Christian Study Centre on Chinese Religion and Culture, Chung Chi College
Rights	Christian Study Centre on Chinese Religion and Culture, Chung Chi College, Shatin, Hong Kong
Download date	2026-06-15 19:02:48
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/167776

Integration and Innovation:
On Dan Nan's Painting Philosophy behind
The Concept of the Five-Element Color System
融合與創新：
看丹楠「五行色」觀念背後的繪畫理念

Ji JINGYI
紀京一

Abstract

Dan Nan, a Chinese Christian artist, is deeply influenced by the inspiration of modern Western art. He is, however, not rigidly bound up with Western artistic concept, style, or technique. With a Chinese perspective, he pays special attention to individual experience and inner existence, and strives to comprehend the essence of traditional Chinese painting, while integrating the aesthetic view of his own nation and the five-element color system. As a contemporary Christian artist, he presents the biblical narrative of God's creation

Ji Jingyi 紀京一 is a lecturer at Yanjing Theological Seminary.

本文曾發表於2013年6月14至15日之第八屆近代中國基督教史研討會：「近代中國基督教與現代性——比較視角」。文中的插圖六幅版畫蒙丹楠先生允許轉載；六幅版畫之彩色版，可見於宗文社網頁http://www.cscrc.org/publish_tc.php?category=6，及各間大學圖書館所訂閱的線上學術數據庫ProQuest和EBSCO。

with exuberant vitality. In this paper, the author attempts to examine the changes in artistic style of this young artist, in order to explore his understanding and interpretation of the Christian faith and painting art. The case study of Dan also demonstrates the development of contemporary Chinese Christian art, and reveals the importance and uniqueness of visual arts as a means of mission from the perspective of intercultural theology.

Key words: five-element color system, creation, non-figurative, intercultural, print

中國基督徒藝術家丹楠深受西方現代繪畫藝術的啟發和影響，但又不拘泥於其理念、樣式、手法的生搬硬套。他以中國人的思想觀念，深入關注個人內在的真實和主體的生存體驗，努力領悟中國傳統繪畫的精髓，並融合中華民族的美學觀念和五行色彩觀。而作為當代中國的基督徒藝術家，他對聖經中神的創造作出了極為生動的詮釋。本文旨在從跨文化神學的視角出發，探討這位年輕的中國基督徒藝術家在藝術風格上的轉變，並其對基督教信仰和藝術的理解與詮釋，藉以窺探中國當代基督教藝術的發展，從而揭示出視覺藝術作為宣教方式的重要性和獨特性。

關鍵字：五行色、創造、非具象、跨文化、版畫

前言

丹楠是伴隨着當代中國教會蓬勃發展而湧現出的一名基督徒藝術家。像二十世紀八十年代後期中國教會湧現出的一批藝術家何琦、范樸一樣，丹楠極力地提倡發展具有中國特色的基督教藝術。他繼承了基督教傳統中，借助視覺藝術來宣教、運用圖像去詮釋基督教信仰的理念與方法，並努力推動中國當代基督教藝術的復興和發展，最終達至宣教的目的。

不同於前兩位藝術家，丹楠並非定格於具象藝術，其藝術風格經已從早期具象轉向非具象，從單一轉向多樣的發展，即從「彩拓聖像版畫」飛躍到「五行色大彩油畫」。他所使用的藝術風格、繪畫語言比他同時代的基督徒畫家要豐富許多。他不僅能夠以專業

版畫訓練的技巧隨心所欲地在石膏板上刻出生動的肖像，也能夠在亞麻布上以油彩潑墨寫意，甚至利用手中的剪刀在平面紙上剪出表現三維、四維甚至多維空間的剪紙作品。從他極具表現力和創意的作品中，人們可以清楚感受到有些作品是在他極度興奮、思緒奔逸的情況下創作出來的，有些則是在他內心痛苦、掙扎而又不能釋懷的心情下完成的，也有些是他在痛定思痛之後對藝術、人生、信仰的新理解與詮釋。作品中繪畫語言的不同運用，反映了這十年來他在藝術道路上努力追求，勇於探索留下的印跡。

一、「挪用」在版畫中的運用

“Appropriate”一詞在後現代藝術中譯為「挪用」，具有複製、借取、仿像、再現等含義。它是指藝術家利用既有的圖式、圖象、符號等資源進行藝術創作，是當代藝術家表達思想的一種重要創作手法。作為一種詮釋的方法，它具有積極的、自我理解的和充滿目的之特徵。在丹楠的版畫作品中，他不僅挪用西方藝術的觀念和方法之精華，也借用中國傳統文化中的符號，最終建立了其獨特的風格。

「彩拓聖像版畫」是丹楠獨特的版畫語言，也是他早期主要的創作風格和表現方式。它是在傳統單色拓印版畫基礎上融入現代意識、賦於色彩，並以傳統的表現方式結合西方拜占廷聖像藝術、歐洲中世紀教堂彩色玻璃鑲嵌畫藝術於一體的藝術創作。丹楠通過熟練地駕馭版畫語言，從所要反映的生活內容和思想感情中尋求一種屬於個人的、賦有表現力和感染力的表現形式。在以新約故事為創作藍本的彩拓版畫中，他不僅超越了傳統單色拓印版畫的美學水平，並且在前輩一版多彩印製方法¹的基礎上做了大膽的創新與突破，借用油畫光彩效果在彩拓版畫上的運用，使畫面達到了特有的藝術美感效果，實現了版畫視覺理念的一次變革。

¹ 一版多彩印製方法，即用一塊版，一個畫面，一次或者多次印製多種顏色。



例如在版畫系列三²《馬槽聖嬰》中，藍色背景是借鑒了中世紀教堂彩色玻璃鑲嵌的方法，聖子頭上的光環明顯是油畫光彩圖式的挪用。但是丹楠並非簡單的拼湊與模仿，而是以版畫的特徵，亦即注重畫面的圖形空間構架，讓聖像光環從聖嬰本身所發的光暈照亮他的父母。這種技法完全不同於中世紀拜占庭風格，人物頭上的金色大輪狀，是他經過反復思考、自我否定、多次實踐而最終實現的極具創意的藝術效果。

此外，在基督教本色化的詮釋中，一方面，他改變了傳統構圖中人物之間沒有交流、以正面坐姿接受人們敬拜的形象；另一方面，他在描繪聖母形象時去除了「觀音」化和「媽祖」化。前者是中國佛教的女性菩薩形象，後者是在民間信仰中，一位年輕女子由於在大海中對漁民救急扶危，被尊稱為「護航海神」。兩者均被視

² 在版畫系列中，丹楠已經完成了四十多幅關於耶穌生平的作品。

為集智慧、慈悲、救苦救難美好品德於一身的形象，受到人們的敬奉與愛戴。

然而，在丹楠的詮釋中，基督教的本色化或者跨文化詮釋並非聖經人物的中國聖賢人物臉譜化³ 或者「披袈裟戴儒帽」，也不是「拿來主義」，不加選擇地把西方基督教傳統中的元素生搬硬套地拿來。版畫中的聖經故事不僅具有聖像畫(icon)崇拜功能，更具有敘述和詮釋的意義，如學者所說：「在寫實繪畫作品中，一般都有故事情節（西方評論家稱之為『文學內容』）……」⁴

整個畫面以馬槽為背景，以新生兒為中心，讓讀者直接回到故事的情景中（路加福音 2:7），回到使徒的見證中「他到自己的地方來、自己的人倒不接待他。」（約翰福音 1:11）畫面中雙膝跪拜的父母表達了兩層含義：敬拜和初為人父母的喜悅。敬拜的表現手法不同於馬利亞遠遠站在一邊、雙手合十的傳統形象，而是通過定格在孩子臉上的驚喜目光和合力抱着孩子的雙手，顯示她散發着人間最能感同身受的母愛，以及隱藏在驚喜背後對天使應許「所要生的聖者、必稱為神的兒子」（路加福音 1:35）的確認，從而烘托出身為人子耶穌的超越性。

³ 十九世紀末期至二十世紀初，中國出現了一些畫家用中國傳統繪畫和民間藝術圖式描繪聖經故事。主要代表人物是杭州的戴氏父子，以及在聖公會沈子高牧師於南京創辦的「聖路加工作室」工作的徐三春。徐三春在他的《三博士來拜》中，將東方三博士描繪成一位佛教僧侶、一位儒學士和老子。看何琦：《基督教藝術縱橫》（北京：宗教文化，2013），321-323。編按：何氏沒有提供戴氏父子全名。

⁴ 阿爾森·波里布尼(Aersen Bolibuni)：《抽象繪畫》(*Abstract Painting*)，王端廷譯（北京：金城，2013），3。德文原著為 Arsen Pohribny, *Abstrakte Malerei: Bildkunst des 20. Jahrhunderts* (Freiburg: Herder, 1978).



在版畫系列三《浪子回頭》裏，突出了他借用中國傳統文化中的符號特徵。有別於荷蘭著名畫家倫勃朗(Rembrandt Harmenszoon van Rijn)那幅《浪子回頭》把故事重點置放在客廳的家宴上，丹楠則把故事定格在父親抱着失而復得的兒子上（路加福音 15:20–21），周圍沒有大兒子，也沒有鄰居。整幅畫面以中國傳統建築民宅大門為背景，隱約可見的門墩，勾畫出大戶人家身世背景，因為門是戶主和家庭顯示社會、經濟地位的標誌和象徵。門上倒寫的「福」字，反映了中國新年貼春聯的習俗，這裏寓意節日喜慶的氛圍，闔家團圓。畫中高大魁梧、身穿紅色⁵大褂的父親在大門外，

⁵ 在傳統五色系統中，紅色是正色，史上以紅色為尊貴色也由來已久。紅色在民間百姓的眼裏，更多的是吉利和祥瑞。紅色的風俗習慣展示了具有濃濃中國味的紅色吉利文化，凡是想表達美好願望的時候都會想到紅色，因為在中國人的心中就是吉祥、美好、和諧的象徵。參看張明玲：《色彩文化》（北京：中國經濟，2013），9–14。

伸出雙手擁抱失而復得的兒子，赤腳的浪子留下了落魄的印記，雙膝跪在父親面前表現出悔意，懇請父親的饒恕。

衣錦還鄉、榮歸故里是中國人的傳統觀念。即使是今天，仍然有許多「北漂一族」⁶有此想法：沒有一定的成就，絕不返鄉。在這幅畫中，父親迎出大門給兒子以貴賓待遇，是向街坊鄰里宣告，這個家接納了他。按照中國傳統，出門迎接通常是比自己身分高貴之人或者是受邀之人，有大駕光臨，有失遠迎之說詞。這裏，不配享受如此禮遇的浪子，那種不配做兒子的尷尬與無地自容（路加福音 15:21），被父親在家門口以英雄般凱旋歸來的迎接禮改變了。

丹楠在這幅作品中沒有完全詮釋路加福音 15 章這個故事的每個細節，但他把中國傳統中家的概念強化了。家不只是一個遮風擋雨的棲息地，家在人生中有「根」的意義，是承載依賴和寄託身心的居所。基於對家的理解，丹楠在畫面中把遊子的艱辛、勇於回歸、家的安慰、接納的胸懷，以及浪子的新生展露無遺。主耶穌在此用比喻的目的，正是人的懺悔與神的寬恕、赦免與拯救。讀圖者一目了然，「浪子回頭金不換」，一幅好的繪畫作品，勝過千言萬語。



⁶ 「北漂一族」特指那些不是來自北京本地，而在北京生活和工作的人們。

在版畫系列三《為門徒洗腳》中，其形式和人物表情處理都沒有遵循傳統模式。這幅作品並不是簡單地表述耶穌的謙卑與服侍，相反，它所要表明的神學意義更深。畫面中沒有刻意地安排其他門徒圍觀與等待，而是聚焦在耶穌和彼得身上，並通過三組不同的對比，使透過線條和平面體現二維的藝術表達形式的版畫畫面感活起來。一、耶穌形象的完整和彼得形象的不完整形成鮮明對比，意指神的完全和人的不完全；二、錯落有致人物的低位與高位的安排，表達耶穌柔和與謙卑；三、借助耶穌手拿水罐所流出的水，展示他的動態或者行動，從而揭示出他救贖的主動性。彼得誇張的大手和驚愕的眼神造成一種拒絕和不知所措的效果，表明他對耶穌的認識模糊。兩個人物的強烈對比，點出了耶穌為門徒洗腳的目的：「我若不洗你、你就與我無分了」（約翰福音 13:8）。

整個畫面有向外擴張的感覺，使人產生畫外的聯想。一方面，為了引發視覺美感，以豐富的色彩和巧妙的構圖來襯托主題；另一方面，為了能夠在中國不以基督教作為主流宗教的文化氛圍內，同時表達自己的創作手法，以及達到宣教的目的。這裏，作品沒有突出某種超自然的、神秘的象徵意義，而是以高度概括和想像力，借助畫面的完全與虧缺、低與高、動與靜，使倫理典範的耶穌昇華為救贖的基督。

作為一名基督徒藝術家，丹楠深知一個已被無數畫家描繪過的題材，很難在別人已經形成的觀念與視覺效果中擺脫出來。特別是像聖經故事這樣的經典題材，要用自己的繪畫語言表現出其獨特性來，既需要創作的天賦和能力，又要有豐富的知識和深刻的宗教體驗。因此，在版畫系列作品中，他既沿用了中世紀西方傳統拜占庭風格「以線條和平塗的色彩的動態為基礎，不以形體為基礎」的風格，又改變了該風格中基督教聖畫在人們腦海中那種定式思維。前者的處理方法保留了線索，讓人們審美認知和解讀（宗教題材）；後者旨在關注版畫藝術的要求（單純而簡潔的畫面，側重於物像內部結構的處理）和宗教信仰（宗教經驗）之關係。因此，他在挪用中拒絕簡單地拼湊與堆砌，而是大膽地選擇符合自己藝術要求和信仰準則的元素，在傳統與現代、神聖與世俗、舶來與本色之

間自由轉換，並在理解的基礎上將作品昇華，不斷發展和豐富其內涵和外延，最終在創新中，凸顯出自己獨特的藝術風格。

二、與自己、他者的對話

「五行色大彩油畫」深受西方紅黃藍三原色用色的啟發和抽象表現主義風格的影響，而又不拘泥於其理念、樣式、手法的生搬硬套。丹楠以其中國人的思想觀念，開始深入關注個人內在的真實和主體的生存體驗，努力領悟中國傳統繪畫的精髓，並融合中華民族的審美觀念和五行色的色彩觀，以一個當代中國基督徒畫家的視野進行創作，把中國哲學理念、美學意蘊、西方油畫的技巧，與基督教信仰融為一體，使作品呈現流動的色彩。他擺脫了外在物質世界的困擾與束縛，在建立自足的視覺世界的同時，也使色彩承載着觀念、追求精神性，正如他所說的：「重新審視我們作為被造物與上帝的對話〔以及〕與上帝所造的世界的對話。」這個轉變源於他對藝術轉向的敏感度和探索精神，對自我、社會和基督教信仰的重新審視和再思考。

首先，丹楠對油畫藝術轉向的敏感度，使他意識到：隨着後印象主義畫派（注重如何在繪畫中表現畫家的主觀情感和內心世界）對西方現代主義藝術的影響與啟發，藝術在二戰後已進入一個新的歷史階段。藝術家開始更加注重與自身世界的對話、與他人世界的對話，而且對話方式也有所改變，主要是維度上的改變，從一維、二維轉向五維、六維，甚至是永恆。因此，藝術家更加關心的是自身「心」的感知。而抽象概念恰巧成為了這種藝術表達方式的載體。它摒棄了人類有限的視覺認知，拋開了具體的形象和物象，而純粹由顏色、點、線、面、肌理構成組合的視覺形式來表現藝術家當下的狀態，來傳達各種情緒，激發人們的想像，啟迪人們的思

維。正如荷蘭畫家蒙德里安(Piet Mondrian)放棄了「繪畫是人們窺視世界的『視窗』」這個概念，而宣佈繪畫就是其本身。⁷

其次，早在 2003 年剛到神學院之初，丹楠被一種宗教熱情所打動，希望自己可以成為一個用繪畫來傳教的宣教者。所以他以具象版畫的形式做了四十多幅新約的插圖，介紹耶穌生平。但是，他逐漸地發現當下所處的時代已經被各樣具象的圖片佔領了，人們進入了所謂的「讀圖時代」。圖像正影響人們的思維習慣、視覺習慣，正如《讀圖時代》一書的編者在導言中說到，圖像文化本是一個與人類文明的歷史相始終的文化現象。今天，這已經成為大眾文化最為活躍最為普遍的一種活動形式，亦成為大眾心理、大眾意識最為充分最為廣泛的一種顯現方式和表達方式。「目前，居『統治』地位的是視覺觀念。聲音和圖像，尤其是後者組織了美學，統帥了觀眾。」⁸

面對圖像時代的挑戰，丹楠有自己的看法。他認為圖像雖然形象生動，信息量大，但淺顯易懂，使人們失去了再思索、再進行創作的樂趣。如果人們像翻閱手機上的圖片的速度來審視宗教題材的繪畫，那麼就失去了作品創作的意義和所表達的內涵。因此，他意識到以傳統具象畫的形式來宣教有其優勢與局限。故他在 2011 至 2012 年的繪畫作品中，轉向了抽象風格，希望通過作品喚起人們「心」裏的迴響，以便人們在這樣一個科技突飛猛進、生活節奏加快的網路時代裏，能夠靜下來閱讀一下抽象的作品，激發他們的獵奇心和創新意識，構築唯獨屬於自己靈魂的色彩世界，因為「『抽象』是一場走向精神世界極限的運動」，⁹ 它不受現實標準之限制而使心與視線受制約。為此，他使用新的繪畫語言，以抽象的方式呈現他的理念，並融入自己的風格。

⁷ 看黃斌斌：〈論蒙德里安創作中色彩語言的時代意義〉，《美術教育研究》7 (2012): 30。在二十世紀初葉，蒙德里安開始逐漸地放棄了寫實的描繪方式，轉而追求精神性表達，並企圖在創作的過程中發現自己，以及思考世界的奧秘和人類存在的價值。參安虞：《蒙德里安》（北京：中國人民大學出版社，2004），19。

⁸ 作者在文章中引用了美國學者丹尼爾·貝爾(Daniel Bell)的觀點。彭亞飛選編：《讀圖時代》（北京：中國社會科學，2011），1-3，15。

⁹ 波里布尼：《抽象繪畫》，15。

三、用色彩陳述創作的理念

色彩是繪畫的重要語言。在西方傳統繪畫中，畫面構成變化的主要因素是畫面造型和色彩的運用，其中色彩像語言藝術的詞彙一樣，是構成繪畫藝術形式的重要表現元素，更是作品獨特的思想和造型藝術工具。然而，隨着現代西方抽象繪畫藝術的崛起，藝術家不再把色彩僅僅當作表現主題的工具，而是給色彩賦予本體內涵，即色彩承載着觀念。

丹楠深受該理念之啟發，融合抽象派的表現形式，最終回歸到中國文化中尋找自己的繪畫語言。不同於西方現代抽象主義畫家那樣，在「點、線、面」中找到自己的藝術風格和繪畫樂趣，或以「直線、直角、三原色（紅、黃、藍）和三非原色（白、灰、黑）」詮釋自己對抽象的理解，¹⁰ 丹楠根據「抽象藝術不再現物體的外形，它創造自己的形式」¹¹ 這一原則，使「五行色」和「氣」貫穿了他的抽象作品《心·靈·風景》的整個畫面。

中國傳統的「五色體系」從產生到發展一直深受「五行」哲學觀的影響，是五行觀念體系中的延伸與發展。五行最早的記載在《尚書·洪范篇第六》，關於安邦治國的九類法則第一要義：「一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。」這五種要素是組成萬物之本，也是人們生存和發展的物質條件。「五色」是代表「五行」的五種色彩，即黑、赤、青、白、黃。雖然只有五種顏色，但

¹⁰ 前者指康定斯基(Wassily Kandinsky)的表現形式，後者代表蒙德里安的風格。關於點、線、面，康定斯基解釋：

一根垂直線與一條水平線的連接可以產生一種幾乎是激動人心的聲響。一個三角形與一個圓形之間的觸碰，具有類似於米開朗基羅的壁畫中亞當與上帝的手指相觸及時所產生的那種效果。雖然那些手指沒有那麼多解剖學和生理學上的意義，但其藝術的含義卻是豐富的，同樣，這裏的圓和三角也已超越了幾何學的意義，它們是藝術的組成部分……數學的數學和藝術的數學是完全不同的兩個領域。

波里布尼：《抽象繪畫》，78。

¹¹ 同上，12。

通過多重組合可調配出不同的間色，產生出五彩繽紛的效果。「五色體系」不僅是一個美學範疇，展現了中國傳統色彩的體系和色彩結構及審美觀點，同樣也是一個哲學的概念，涵蓋了諸多領域，如宗教禮儀，宮廷建築，戲劇臉譜、服飾等，表現出中國古人始終站在哲學的高度，從天地人之間的關係以及自然旋律中去把握色彩。由於五行色彩在不同年代具有不同的代表性，故此它背後承載着很多觀念和理想，是中國文化的詮釋符號。

丹楠對五行色的運用深受「陰陽五行說」的影響。「陰陽五行說」是受到春秋戰國時期，「氣生五行」之觀念影響而發展起來的學說。戰國末年陰陽家鄒衍集陰陽五行說之大成，按照他的理論，五行是相生與相勝的。「相生」即木生火→火生土→土生金→金生水→水生木；「相勝」，即水勝火→火勝金→金勝木→木勝土→土勝水。他又由「五行相勝」的理論來帶動季節、方位和顏色的變化，說明世間萬物在發展變化中表現出來的規律性和階段性。¹²

抽象系列作品《心·靈·風景》創作的意圖是重構神創造的世界來展現宇宙之美。因此，在畫面中不再是具象的被造世界、簡單地描繪具體的情節，拼湊一些元素，而是流動的五行色——木（青）、火（紅）、土（黃）、金（白）、水（黑）——組成的象徵性畫面，五色相生相剋，聚而又散，充滿視覺盛宴，讓人看到神在創造中所彰顯的榮耀。

「心」表示作者對世界的認知。它主觀、感性，是抽象繪畫中表達主觀審美情感的自我體驗。心有多大，作品的氣勢就有多大，表達創作主權的願望也多大。丹楠說：「我心是激發我創造美的動力泉源。」

「靈」（聖靈、風、或者稱為氣）是構成世界的元素，也是丹楠獨特的繪畫語言。它是受中國傳統文化中「氣」觀念之啟發，是畫的靈魂，是基於對神所創造的世界之美和奇妙有所體驗而萌發的表現手法。抽象之法使作者不再受限於具象，以致能夠更完好地表達出神在創造中自主、全能、多樣和完美的特質。流動的氣仿佛

¹² 張明玲：《色彩文化》，3-6。

在表達，「誰升天又降下來？誰聚風在掌握中？誰包水在衣服裏？誰立定地的四極？」（箴言 30:4）

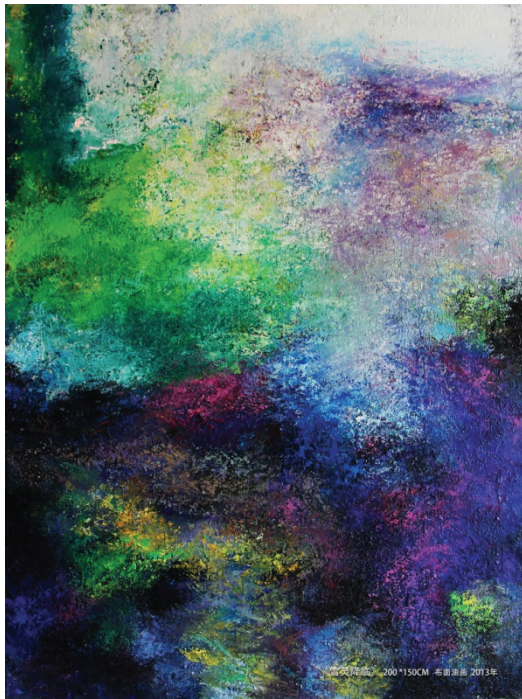
「風景」意指作者感受世界後的結果，即藝術意象，是藝術家對審美理想和審美意蘊追求的體現，正如德國學者阿爾森·波里布尼斷言：「抽象繪畫是觀念的視覺化。」¹³ 在丹楠所呈現的「觀念視覺化」裏，畫面是一個框架，在其中沒有明顯的點或直角，有的是流動的五行色和伴隨節氣變化而轉換的冷暖色，並在「氣」的運轉中，疊印出一個充滿生命律動的自然世界，讓人在產生審美聯想的時候，看到神的神功妙筆。



¹³ 波里布尼：《抽象繪畫》，12。

《時光的寂靜》畫面看上去簡潔、明確。由遠至近的構圖，使「氣」從右向左盤旋而上，與上方濃重的顏色和下方橙黃、白色錯落有致地勾畫出空間感。大塊的彩色漂浮在兩條不規則的黑色長線條上，在動與靜之間營造出一幅「人間仙境」的畫面——五彩斑斕的層林倒映在清澈的湖水中，呈現出渾然天成的初秋自然韻律美。

丹楠以主觀的直覺在畫布上巧妙運用五行色黑（水）、赤、青、白、黃——相生色黃（土）與紅（火）相配產生橙色的柔和與協調，相克色綠（木）與白（金）搭配產生強烈對比——創造出極富有個性的感知世界，展示了直抒襟懷的作風。這種繪畫手法顛覆了視覺上的自然感觀，產生令人震撼的魅力。在這裏，丹楠享受創作美感的樂趣。



《雪靈降臨》是丹楠一覺醒來後，發現眼前變成了銀白色的世界而即興創作的作品。對瞬間光線的敏感觀察與充分表現使藍紫色為主調的畫面產生出某種夢幻般神秘之感，描繪出一幅紛繁有序的宇宙構成圖像，並通過變化的色彩來反映深刻的象徵意義、神創造之神奇。¹⁴ 儘管這幅畫沒有明顯的「氣」的運轉，但色彩空間與氣的結合所產生的朦朧美，仿佛一幅印象派作品。

丹楠認為印象派的特點是光與色彩的空間感。這種空間感恰與中國繪畫中的「氣」的運用相似。前者是畫家們把客觀真實世界轉化成主體感官印象中的世界，把對客體形體塑造的依附換成了節奏與光色的互動，¹⁵ 後者是中國畫的主題「氣韻生動」。宗白華先生在論到中國畫所表現的境界特徵時說，它是建基在中華民族的基本哲學《易經》的宇宙觀上。

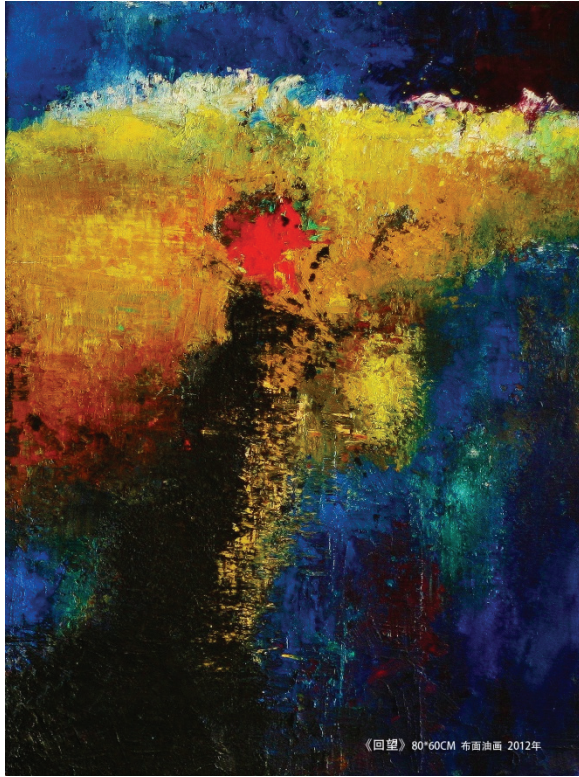
……陰陽二氣化生萬物，萬物皆稟天地之氣以生，一切物體可以說成是一種，「氣積」……這生生不已的陰陽二氣織成有節奏的生命。中國畫的主題「氣韻生動」就是生命的節奏。¹⁶

「氣韻」體現一種主觀精神的動態之美。這是以東方文化傳統為根基的抽象展示，是中西藝術在精神上的碰撞與融合。

¹⁴ 神在創造中說：「要有……」，「事情就這樣成了」（創世記 1:7），「神看是好的」（1:4），「就安息了」（2:2）。這裏似乎有些像當代神學大師莫特曼的風範。莫特曼在其《創造中的上帝——生態的創造論》中譯本中說，當他寫這本書的時候，受到老子《道德經》的啟發，但他沒有皈依道教，也沒有完全照搬外國的智慧，而是因着老子看到了基督教文化中自然主義與神秘主義的智慧傳統，他領悟到要運用他們自己的資源來做神學。莫特曼(Jürgen Moltmann)：《創造中的上帝——生態的創造論》(*Gott in der Schöpfung: ökologische Schöpfungslehre*)，第2版，隗仁蓮等譯（香港：道風書社，2008），序言，xvii。他批評在西方神學傳統中，只重視神「六天的工作」，而忽略了安息日，導致神被描繪為只工作而不歇息。對莫氏而言，正是在安息日的休息中，創造的神才實現祂的目標，這意味着實現神自身以及祂的榮耀。莫特曼：《創造中的上帝》，14。

¹⁵ 王朝剛：《抽象繪畫語言》（重慶：西南師範大學出版社，2012），23。

¹⁶ 范明華：〈《周易》的生命哲學及其對中國藝術觀念的影響〉，《學術研究》9（2009）：32。



在《回望》中，畫面的四周以間色為主，中間突出了紅色並運用相克的兩個色彩火（紅）與水（黑）相互並置，使色彩在色相和明度上顯得強烈。在丹楠的心裏，紅色代表太陽，終極之本。太陽下面的黑影不是人們定勢思維中光芒的射線，而是一條通向永恆之路。這裏，他沒有把太陽的自然光所呈現的紅、橙、黃、綠、青、藍、紫以線條的粗細、輕重來反映它使整個世界姘紫嫣紅，五彩繽紛。相反，他大膽地選擇了被視為沒有任何可見光進入視覺範圍的黑色。其創作理念源於他瞄準了永恆的真實性。黑色在五行色中代表水，這裏意指在基督教信仰中被視為活水的耶穌，是道路、真理、生命（參約翰福音 14:6）。

在抽象繪畫世界裏，色塊的大小、明暗，色彩中線條的粗細，肌理，可以千變萬化。在跨文化神學領域裏，丹楠以一個中國基督徒藝術家的視野，在這種多變和開放的藝術風格中，運用他手

中的筆，以中國文化的詮釋符號五行色為工具，透過他對基督教信仰的理解與詮釋，來重構神創造的世界，展現宇宙在變化與碰撞中達到的和諧美。

他的創作理念恰恰印證了中國基督教神學家趙紫宸先生在上個世紀之初探討基督教與中國文化之關係時的思想：

我們也要瞭解信教的人有了深遠幽邃的宗教經驗，洶湧回蕩於胸中，便藉着他們的藝術，造廟宇，建儀節，創音樂，作詩歌，立佛像，圖諸天，以為他們經驗的象徵。他們先有宗教經驗，然後有宗教美術，有宗教美術，然後能起人們的宗教生命。……宗教經驗不易表明，宗教美術就是表明宗教的言語。¹⁷

丹楠就是這個時代的實踐者。

結語

丹楠一直要求自己關注藝術界前沿動態，讓自己在變革中不懈地努力追求，對現實生活的認識越深入、視覺經驗越豐富、內心情感越鮮明，創作思維就越活躍，作品的獨特性就更突出。他的藝術歷程揭示出他在不斷地豐富自己的繪畫語言，這不僅取決於他個人對藝術的熱愛與執着，更取決於他對基督教信仰的實踐，如他所說每一幅作品都表達他在創作時當下內心特殊的情感與理解，而不是強求作品滿足他人實用主義的訴求。這是藝術家創作之根本。

他憑藉細膩的色彩感覺和嫻熟的技巧，運用五行色創造出一個自己的繪畫語言和存在空間，在其中體驗着與神、與自然、與人的關係，探索在事物表面之下真正實在的本質，詮釋他對藝術、信

¹⁷ 趙紫宸：〈基督教與中國文化〉，載張西平、卓新平編：《本色之探——二十世紀中國基督教文化學術論集》（北京：中國廣播電視，1999），13。

仰的理解，最終把對五行色的運用變成為一種主觀的符號和圖式，並賦予了特殊的宗教情感和文化理念。