

第三章 現代藝術思潮下「意象構成」的新水墨觀

現代藝術——二十世紀的藝術，既複雜多變且難以理解，只因為它反映了一個複雜多變的時代。藝術創造的想法改變了，使藝術家不再滿足於傳統的技法與媒材。在西方現代化過程之中所給予東方在文化上的影響，而使得水墨畫在形式與內容上產生巨大的變革。曾肅良《台灣現代美術大系—意象構成水墨》中說：「從社會與藝術互動的觀點來說，「意象構成」是台灣邁向現代化過程中的文化產物，它象徵著台灣從農業社會邁向工業社會過程之中，審美品味與心靈對社會迅速變遷的反映。」³⁹

「意象構成」是指利用多重圖像或是符號以特殊的構圖方式，所組合而成的畫面。它通常在於傳達作者內心的意象，不斷掠過人類心靈裡的意象常常是朦朧、多變、非理性、稍縱即逝的，甚至是蕪蔓龐雜的影像，因此在意象構成的作品裡，往往是以半具象、半抽象，甚至是以抽象或是超現實的方式來表現。

第一節 西方象徵主義中的符號象徵與表現主義的影響

一件藝術品在其完成創作之前，所經過和醞釀與構思過程是非常繁複的，而且每一個過程皆非單純的獨立片段，不管是事理或物象的表達，情感的擬象，技能的表現，都需要日積月累功夫的培育，並且觀察、體驗、選擇和組合等程序，熔鑄成藝術構成的要素，建構心中的「意象」，並能以豐富的內涵，熟練的技巧表現出來，才能稱得上完整的創作過程。⁴⁰現代藝術思潮下的「意象構成」水墨是西方象徵、表現和超現實主義的表現形式影響之下的產物。其中包含「繪畫語言」中蘊含的「意象」，透過各種形式的「符號象徵」；以隱喻(metaphor)、換喻(metonymy)、代喻(synecdoche)、反諷(irony)、滑稽(parody)等方式表現出的「圖像」將內在含義呈現出新的意境。

象徵主義(Symbolism)

³⁹ 曾肅良，前引文《台灣現代美術大系—意象構成水墨》，頁 8。

⁴⁰ 黃玉秀，《看不見的意象—心靈的象徵、符號與圖像》，民國 94 年元月，國立台灣師範大學碩士論文，頁 12。

象徵主義 (Symbolism) 是十九世紀末期流行於歐洲 (主要是法國) 的藝術思潮，它是一項非組織嚴密的運動，與法國詩壇的象徵主義運動有關聯。它的產生是對印象派藝術和寫實主義所標榜的原則的反動，企圖用視覺形象表達神秘和隱蔽的感覺。

象徵主義思潮創造了新的語言，開闢了表現的新途徑。這種象徵語言可稱為「情緒的象徵」，即通過細緻複雜的一剎那感覺，來探測心靈深處最隱蔽的內容。在象徵主義藝術家看來，可視的世界和不可視的世界，精神世界和物質世界，無限世界和有限世界，是彼此相互呼應和溝通的。因此，這類象徵不論用抽象的或具象的語言，都是非常朦朧和難以捉摸的，具有神秘的傾向，而色情和偏激的心理如失敗、瘋狂、焦慮、死亡等是他們感到有興趣的題材。

著名象徵主義畫家有

夏晚 (Puvis de Chavannes, Pierre, 1824~98) 他深深信「對應於每一項清晰的觀念，都存在著一種能將之傳述的圖像思想」，代表作品《海邊的年輕女孩》(1879, 巴黎奧賽美術館) (圖 1)。

魯東 (Odilon Redon, 1840~1916)，聲稱他創作的目的在於「將人類的情感轉化為阿拉伯式的風格」，代表作《庫克羅普斯 (獨眼巨人)》(1914, 荷蘭克羅勒·繆勒美術館) (圖 2)。

牟侯 (Gustave Moreau, 1826~98)，他所畫的幻想世界和英國拉斐爾前派中古的夢想很接近，又是野獸派大師馬蒂斯和魯奧的指導老師，對藝術界影響很大。代表作《顯靈》(1874-76, 羅浮宮) (圖 3)。

又如奧地利「分離派」主將**克里姆** (Klimt, Gustav, 1862~1918)，畫風融合東、西方的因素，色彩歡快，裝飾性強，富象徵性，如《女人三個時期》(1905, 羅馬國立現代美術畫廊) (圖 4)。⁴¹

⁴¹ 網路資料 http://my.so-net.net.tw/pitaya/art12_2.htm (6 Jun.2006)

象徵主義畫家以神話和夢境中的意象，來表達內在心靈的一個寂靜的世界，這種主觀、積極隱喻，及使用符號象徵的創作表達方式，影響了表現派，也可以說是超現實主義的先驅。



圖 1，夏昉，《海邊的年輕女孩》(1879，205 x 154 公分，巴黎奧賽美術館)



圖 2，魯東，《庫克羅普斯(獨眼巨人)》(1914，64 x 51 公分，荷蘭克羅勒·繆勒美術館)



圖 3，牟侯，《顯靈》(1874~76，106 x 72.2 公分，羅浮宮)



20 圖 4，克里姆，《女人三個時期》(1905，180 x 180 公分，羅馬國立現代美術畫廊)

表現主義(Expressionism)

表現主義 (Expressionism) 是二十世紀初歐洲 (主要在德國) 的文藝思潮和運動，在美術中有鮮明的反映。德國《狂飆》雜誌的編輯瓦耳登在 1911 年首次使用表現主義來稱呼柏林的前衛派作家，不久被廣泛使用。實際上，在美術中最早的表現主義社團從 1905 年即已開始。

表現主義是從印象派演變、發展而來，是對印象派忠實地描繪現實的悖逆。同時，它和德國歷史上的民族傳統有內在的聯繫，它繼承了中古以來德國藝術中重個性、重感情色彩、重主觀表現的特點。在造形上追求強烈的對比、扭曲和變化的美。

直接對表現主義產生影響的是挪威畫家 **孟克** (E.Munch, 1863~1944)，幼年時喪母，姊、妹又得精神病，對其一生的創作有深刻的影想。他曾留學法國學畫，看過梵谷和高更的作品，開始探索激烈色彩和扭曲線條的可能性，以表達焦慮、恐懼、愛及恨等心靈狀態，一生創作最主要的兩個題材是「死亡」和「愛情」。1892 年在德國柏林美術家協會舉辦展覽，對當時德國青年畫家刺激很大，推動了表現主義運動的產生。代表作有《吶喊》(1893, 奧斯陸國家畫廊)(圖 5)。

被稱為表現主義先驅的是 **諾爾德** (Emil Nolde, 1867~1956)。代表作如《釘死於十字架》(1911~12, 諾爾德美術館)(圖 6)，接近表現主義的畫風；且十分狂熱的還有法國畫家 **弗拉曼克** (M.de Vlaminck 1876~1958)。代表作如《河流》(1910, 華盛頓國家畫廊)(圖 7)。他們是從寫實主義、印象派和後印象派的影響走向表現主義的畫家，在作品中注意表現主觀的內心感受，追求強烈的形式感。⁴²

表現派 Expressionism

地點

德國

⁴² 網路資料 <http://my.so-net.net.tw/pitaya/> (10 Jun.2006)

背景

1905 於德國 Dresden (德瑞斯頓)，由 Edvard Munch (孟克)、Erich Heckel (艾瑞·黑克爾)、Ernst Kirchner (恩斯特·科希那) 等人成立了「橋派」(Die Brücke)，宣揚表現派。1909，Kandinsky、Marc、亞林斯基、繆特等在慕尼黑組成「新藝術家同盟」。「新藝術家同盟」分裂後，1911 年 Kandinsky 和 Marc 為中心的一派於慕尼黑成立「藍騎士」(Der Blaue Reiter)，此派以抽象為其表現手法。1912 年，「颯派」(Der Sturm) 在柏林成立。

特色

不把自然視為首要目標，擺脫文藝復興以來的傳統目的，認為藝術創作以精神為主。表現主義繪畫完全異於印象派的微妙色調之描寫，而採用少數的強烈色彩對比效果。在構圖方面，於緊密形式中，追求單純化。與野獸派繪畫頗為相似，但本質卻不同。追求其單純性，著重精神性的表現，認為自然的外貌是次要的，強調其內在精神。⁴³

代表人物

1. 康丁斯基 (Wassily Kandinsky, 1866-1944) (圖 8)
2. 克利 (Paul Klee, 1879-1940)
3. 孟克 (Edvard Munch, 1863-1944)



圖 5，孟克，《吶喊》(1893，91 x 73.5 公分，奧斯陸國家畫廊)

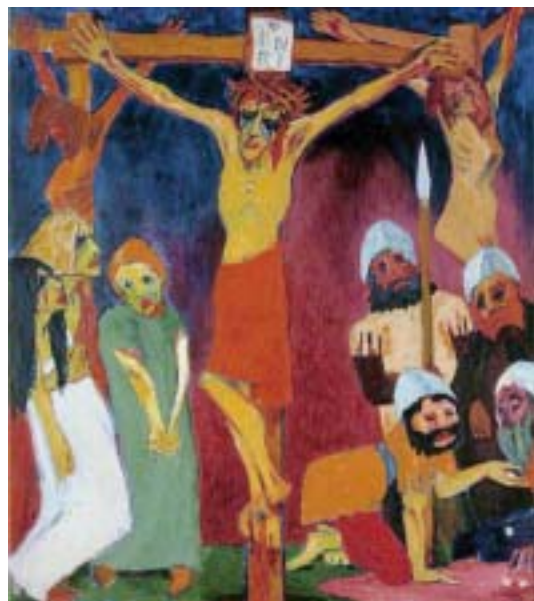


圖 6，諾爾德，《釘死於十字架》(1911~12，220 x 191 公分，油彩、畫布，諾爾德美術館藏)

⁴³ 網路資料 <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/?qid=1206032214196> (10 Jun.2006)



圖 7，弗拉曼克，《河流》（1910，54 x 53 公分，華盛頓國家畫廊）



圖 8，康丁斯基，《和緩的躍動》（1944，42 x 58 公分，巴黎 私人藏品）

第二節 超現實主義潛意識理論與抽象表現主義的啟發

超現實主義(Surrealism)

超現實主義的觀念

第一次世界大戰以後在法國興起的社會思潮和藝術運動，影響遍及歐洲各國，涉及文學、美術、戲劇、音樂等各個領域。他從達達主義中吸收了反傳統和自動性創作的觀念，但克服了達達主義否定一切的致命弱點，有比較肯定的信念和綱領，在兩次世界大戰期間流行最廣。

深受弗洛伊德潛意識理論的影響，把現實觀念與本能、潛意識和夢的經驗相揉合，以達到一種絕對的和超現實的情境。這種不受理性和道德觀念束縛的美學觀念，促使藝術家們用不同手法來表現原始的衝動和自由意象的釋放。

新的美學觀念是「令人驚訝的才是美」、「藝術就是驚奇」。

超現實主義的技巧

自動性記述法：排除合理性的有意安排，完全由「任意」、「偶然」來達成記述的任務。

現成物體：這是沿用杜象所發明的「物體藝術」的觀念。

定義黏貼法：此技法初現於綜合立體派，而在超現實主義裡再度活躍。

摩擦法：由艾倫斯特所發明，用以求得暗示性的意象和肌理的趣味。

拓印法：也是在追求偶然意外的趣味和意象的暗示性。

重要代表畫家

基里科(Chirico,G.de, 1888~1978)，希臘人，在義大利組「形而上畫派」，運用多主透視法並置，斜射光線和不合邏輯的陰影將事物形象組成怪誕的畫面，對超現實主義畫風影響很大，代表作《街的神祕和憂愁》(1914)、《愛好詩歌》(1914，紐約現代美術館)(圖9)。

恩斯特(M.Ernst, 1891~1976)，德國畫家，活躍於美、法兩，畫面常有德國浪漫主義派畫家佛列德利赫的那股鬼魅空寂的氣氛。代表作《喝雞尾酒的人》(1945，德國杜塞道夫美術館)、《大森林》(1927)、《新娘禮服》(1939，威尼斯佩姬·古根漢藏)(圖10)、《寂靜之眼》(1943-44，華盛頓大學藝術畫廊)。

馬格利特(Magritte, 1898~1967)，比利時畫家，以一種更加細心的安排，將不相干的事物並置，以造成突兀和荒謬的感覺，代表作《強姦》(1934，休斯頓邁尼爾基金會)(圖11)、《貫穿時間》(1938，芝加哥藝術基金會)。

達利(S.Dali, 1904~89)，西班牙畫家，廣泛涉獵各種風格，從印象派、立體派到1924年後的超現實主義，他那「偏執狂的批判方式」，將自己內心世界的妄誕、怪異加入和替代外在的客觀世界。他在繪畫中用分解、綜合、重疊、交錯的方式，來反映潛意識的過程。代表作《記憶的永恆》(1931，紐約現代美術館)(圖12)、《聖安東尼奧的誘惑》(1947)。

米羅 (J.Miro, 1893~1983)，西班牙畫家、裝飾畫家、版畫家，被稱為「把兒童藝術、原始藝術和民間藝術揉為一體的大師」，他盛期的作品畫人物、動物和某些象徵性的物體，都採用單純的線（畫中常出現「米」字），乾淨、明亮的色彩，用那似乎沒有受到任何塵埃污染的、天真無邪的眼睛看世界，並不時地對這混亂的世界發出嘲笑。代表作《女詩人》（1940，紐約 Colin 藏）（圖 13）、《月之牆》（1958，巴黎聯合國教科文組織外牆）。

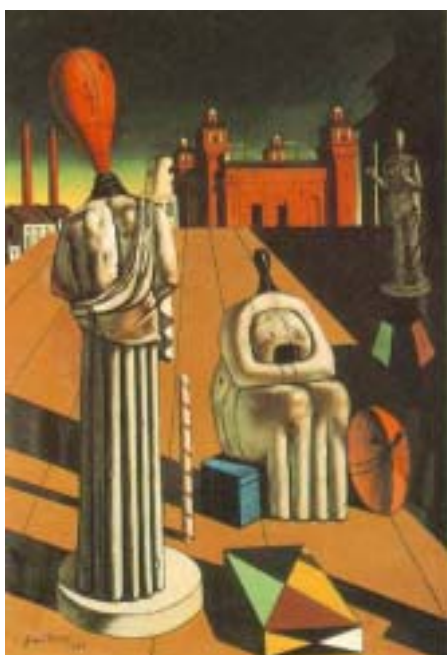


圖 9，基里科，《心神不寧的繆司》（1917，64 x 51 公分，私人藏品）



圖 10，恩斯特，《沉默之眼》（1943~44，108 x 141 公分，畫布、油彩，華盛頓大學 美術館）

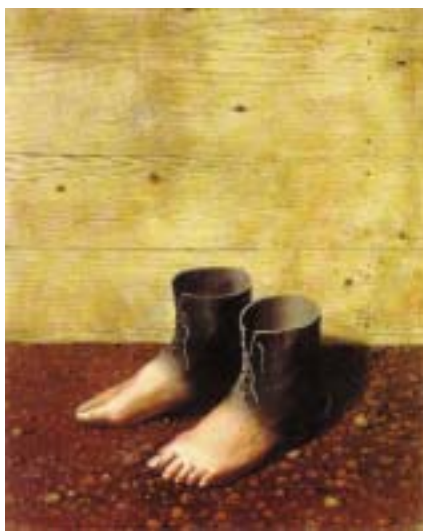


圖 11，馬格利特，《紅模型》（1935，72 x 48 公分，斯德哥爾摩 現代美術館）



圖 12，達利，《記憶的永恆》（1931，24 x 33 公分，紐約現代美術館）



圖 13，米羅，《女詩人》(1940，110 x 98 公分，
紐約 Colin 藏)

抽象表現主義(Abstract Expressionism)

又稱抽象主義或抽象派。是二次大戰前的藝術運動，受超現實主義及繼承蘇俄構成主義的影響。

原理

不以描繪具象為目標，通過點、線、面、色彩、形體、構圖來傳達各種情緒，激發想像，啟迪人們的思維。(與表現主義、歐洲抽象圖騰的藝術學校如包浩斯、未來派或立體主義等都有呼應)。

風格

一、將自然的外貌簡化為簡單的形象。

1. 捕捉事物最根本或形象，如保羅克利的《東方庭園》。
2. 從自然景色和客體而來的模式，以特別的事物為對象創作形與色的獨立構成，如同音樂或建築般，有自主的美感呈現。代表畫家是畢塞勒；雕刻家則以布朗庫西最能從自然外貌，表現出獨立自主的美感。

二、以非自然形貌為基礎的藝術構成

1. 以康丁斯基感性表現為代表的「熱抽象」，《構成第四號（戰爭）》。（圖 14）
2. 以蒙德里安《百老匯爵士樂》（1942~1943）幾何構成的理性抽象派，即「冷抽象」。（圖 15）

抽象表現

抽象表現一詞原為德國霍洛吉於一九一九年評論康丁斯基的繪畫。表達藝術的情感強度，具有自我表徵等具有反叛的、無秩序的、超脫於虛無以及逃避現實的特性，也有表達對未來憧憬的作品。一九四四年美國批評家詹尼士以此稱二次世界大戰和戰後崛起於美國的抽象畫家。是第一個由美國興起的藝術運動。一九四三~一九四四年紐約畫廊、美術館相繼舉行美國抽象藝術家畫展，美國抽象表現主義活躍，開始脫離歐洲走向自身的開創前衛藝術。⁴⁴

代表畫家

1. 康丁斯基（W.Kandinsky,1866~94）
2. 蒙德里安（P.Mondrian, 1872~1944）
3. 馬列維奇（K.C.Malevich, 1878~1935）（圖 16）
4. 庫波卡（F.Kupka 1871~1957）（圖 17）
5. 克利（P.Klee, 1879~1940）

⁴⁴ 網路資料，《維基百科》

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%8A%BD%E8%B1%A1%E8%A1%A8%E7%8F%BE%E4%B8%BB%E7%BE%A9> (12 Jun.2006)



圖 14, 康丁斯基,《構成第四號(戰爭)》(1911, 160 x 250 公分, 杜塞爾夫萊茵河西發里亞藝品收藏室)



圖 15, 蒙德里安,《百老匯爵士樂》(1942~43, 127 x 127 公分, 紐約現代美術館)



圖 16, 馬列維奇,《飛機起飛》(1915, 57.3 x 48.3 公分, 畫布、油彩, 紐約現



圖 17, 庫波卡,《繪圖構成主題二》(1911~12, 110 x 100 公分, 華盛頓國家畫廊)

第三節 「意象構成」代表性畫家繪畫歷程、背景與風格(一)

—— 劉國松、趙春翔

「意象構成」的畫風，是現代時空之下，精神與物質、心靈與環境相互影響之下的產物，它展現了台灣社會在全球後現代化潮流裡的演化現象，畫家作品之中不再是煙雲山水般詩情畫意，也不再講究文人詩書畫結合的清高雅致，取而代之

的是強烈的對比應用、矛盾而誇張的造形表現、組合式的構圖與濃重而豔麗的色彩，畫家所欲表達的是心中的熱情和強烈的感受。

今天在科技突飛猛進、資訊發達的時代裡，尤其在西方外來強勢的文化潮流下，如抽象、表現、超現實、達達、普普等藝術流派的衝擊之下，台灣畫壇掀起一股以新的理念、新的技法、和新的視野來表現的現代水墨，賓主有序而堅實的傳統構圖方式不能滿足他們，組合式多重意象的視覺符號呈現更能體現畫家心中的感知，代表畫家在六〇年代的有劉國松、趙春翔、蕭勤、陳其寬等，七〇年代以後有洪根深、袁旻、袁金塔和李振明等。茲就其中幾位論述其繪畫歷程、背景與作品風格：

劉國松 (1932 ~)

一九六〇年代台灣現代繪畫運動，基本上是延續了中國大陸清末民初以來「中國美術現代化運動」的思想路數，而其中不同的是：在實踐上，中國大陸的水墨發展，走著一條由傳統漸變的路子；相對而言，台灣在缺乏足夠水墨傳統的歷史背景下，則走向一個由西方抽象表現手法入手，再回頭自傳統中國美學尋求搭合的路向。主導這個走向的，創作上是由劉國松加以實現；理論上則由詩人余光中提供支援。⁴⁵

(一) 中西並重的學院路 (1951-1955)

一九五一年劉國松進入台灣師範大學藝術系，正式踏上學院的美術學習之路。師範大學的美術教育，中西並重。在國畫方面，受到傅心畬和金勤伯的影響最深，接受了紮實而嚴謹的筆墨訓練，奠定了劉國松日後水墨發展的厚實基礎。除了水墨之外，劉國松亦對西洋畫開始產生興趣，在朱德群和廖繼春老師的帶領下，開始對西洋繪畫進行研究，並對各種媒材技法作多方嘗試，如印象派的點描法和塞尚的結構分析等。在東西兩大繪畫系統的滋養下，劉國松展露了企圖融合中西技法的豪情。此一時期的代表作有《基隆後山》(1956, 水彩)(圖 18) 仍具有國畫山形線構之特色，以及皴法所點染的樹木、雜草之筆法，與印象派之「點描法」有異曲同工之妙。

⁴⁵ 蕭瓊瑞，《島嶼色彩—臺灣美術史論》，台北：東大圖書，1997年11月初版，頁424。

(二)融入西方的實驗風 (1955-1961)

師範時期因老師引薦和書刊介紹，認識後期印象派、野獸派、立體派、超現實主義、抽象主義的風格和理論。現代藝術的顛覆創新精神，以及對於藝術形式不斷嘗試的實驗態度，反應在這一時期的作品上。

五六、五七這兩年的作品，在表現形式和繪畫技巧上，主要受到畢卡索(Pablo Picasso)、馬蒂斯(Henri Matisse)、盧奧(Georges Rouault)、克利(Paul Klee)等人的影響。這時期作品展現了劉國松在探索各流派風格技巧時，其敏銳的觀察力和純熟的技巧。

五八年之後的作品，以抽象表現為主。在油彩上混以砂、木屑、石膏等媒材，藉以製造出畫面不同的質感和肌理。由於畫面不再呈現具象事物，因此以點與線所構成的畫面顯得更為純粹。代表作品《兒時的回憶》(1957, 油彩/畫布)(圖19)

(三)踏上國畫的革新命 (1961-1968)

一九六一年劉國松正式從西畫轉回中國水墨。從西畫重返回紙墨世界的契機是接觸到王大閔所引薦的西方建築材質理論—即每一種材質都應該將自身的特性發揮到極致，而不能以另一種材質取代。初以宣紙作畫，隨著「國松紙」和「抽筋剝皮皴」的出現，以大筆觸為主的水墨創作開始。劉國松以一隻軍中擦炮筒的砲刷子，類似於毛筆的書寫，在畫紙上刷出各種線條和筆觸，然後再撕去畫紙的紙筋，藉此製造出飛白效果和線條肌理。此時期作品融合了破筆狂草的筆勢和東方繪畫中的虛實意境。

六六年因親見范寬之「谿山行旅圖」而深受感動，進而發展出「矗立」系列。在「矗立」系列中運用了拼貼法，畫面下方為自由流暢的山形大筆觸，畫面上方則黏貼另一幅水墨作品，形成一種兩截式構圖。隔年的「窗裡？窗外？」和「誰在內？誰在外？」仍延續兩截式構圖，只是上截以更平整的色塊來拼貼。整個畫面既融入西方硬邊和色面藝術，又富含中國筆墨之精神和韻致，這突顯了劉國松善於吸收各家之法，再內化成自身的性格，並以其獨特的面貌示人。

六九年初，劉國松與孩子一同賞元宵，圓圓的月亮和花燈觸發了劉國松在畫面上加入圓形色塊的使用，這個圓形在日後的創作上成為成為日月星辰的代表和

象徵。代表作品《矗立之四》(1966, 彩墨、紙貼、棉紙)(圖 20)、《誰在內? 誰在外?》(1967, 彩墨、紙貼、棉紙)(圖 21)

(四)漫步宇宙太空間 (1968-1973)

一九六八年人類踏上月球,這一歷史畫面震撼了劉國松,因為這是第一次人類從月球上遙望地球,地球上美麗山海景象和這奇異的視覺經驗,給劉國松很深的感受。延續「窗內窗外」等所引發主體客體的疑問,於同年發表「地球何許?」系列,以一弧一圓的構圖呈現,弧內之感性山水,有筆墨趣味,弧外之理性尺度,有色面規矩的嚴謹,既保有傳統的東方精神,又能出入於西方的知性形式。

七〇年「距離的組織」、「光環」系列等作品,構圖轉為一弧多圓,以更開闊的尺度丈量著日月星辰之間的相對距離。七二年則在畫面上並時陳置了日之昇落或月之盈虧,這種有機循環的自然運行,以共時並行的方式收納,展現了萬古互長、宇宙遼闊的氣勢。代表作品《地球何許》(1969, 彩墨/紙貼/棉紙)(圖 22)、《月之蛻變之 29》(1970, 台北市立美術館)(圖 23)

(五)臥游神形玄妙之境 (1973-)

一九七三年劉國松結束了太空畫系列,以水拓法來嘗試新的創作。水拓法是利用墨汁的浮力和畫紙的吸水性,所創造出一種新技巧,由於水拓近似於半自動技法,而半自動技法所延伸的非預期性效果,使得水拓在畫面中所呈現的肌理,千變萬化。初期因水拓技法尚未成熟,加上受限於盛水盤大小限制,作品多為斗方小品,而設色方面較為濃艷。

八六年之後,因一次偶然而研發出漬墨法,漬墨因氣泡而使畫面產生白色空隙,在劉國松稱之的「可控制的偶然效果」下,使得畫面時而像微觀下的有機細胞,時而像層層相疊的雲母片,時而像晶瑩剔透的水晶拋面,這種在形體的偶然效果中,點上足以觸動心靈的藝術作為,讓此時期的作品別具逸趣、形神具有。

九二年後的作品,過往各種技法似乎有重回的現象,如大筆觸等,在形式上也有新的嘗試,如三角形的畫幅。雖然形的表現更趨於抽象,但意念的觸動卻更為敏銳,在形神之間的互動和形色的組合上,已臻純美。⁴⁶代表作品《連嶂起》

⁴⁶ 網路資料 http://www.arttime.com.tw/exhibition/gallery/kousong/kousong_10.htm (12 Jun.2006)

(1979 年作)(圖 24)、《採菱謠》(1996 年作)(圖 25)

劉國松不但勇於創新而且也寫文章捍衛自己的創作理念，劉國松的藝術可以說就是其藝術思想的具體反映。他以創造中國現代化水墨為終生藝術目標。如何讓中國畫為世界所接受，創作出既中國又現代的畫風，就是他追求的目標。



圖 18，劉國松，《基隆後山》(1956，水彩，76 x 53 公分)



圖 19，劉國松，《兒時的回憶》(1957，油彩、畫布，71.5 x 60 公分)



圖 20，劉國松，《矗立之四》(1966，彩墨、紙貼、棉紙，124.5 x 73 公分)



圖 21，劉國松，《誰在內？誰在外？》(1967，彩墨、紙貼、棉紙，140.6 x 74.5 公分)



圖 22，劉國松，《地球何許》(1969，
彩墨、紙貼、棉紙，105 x 76 公分)



圖 23，劉國松，《月之蛻變之 29》(1970，
台北市立美術館，90 x 90 公分)



圖 24，劉國松，《連嶂起》(1979 年作，57.5
x 94.5 公分)



圖 25，劉國松，《探菱謠》(1996 年作，
91.3 x 92 公分)

趙春翔 (1910 ~ 1991)

趙春翔的繪畫創作是建立於他在歷經美國抽象表現主義末期曇花一現的風光之後，並沒有隨著另一波新的藝術浮沉。困頓與逆境讓身處於美國紐約的趙春翔陷入思索，重新出發後以中國水墨為底，中國傳統陰陽與西方硬邊符號為輔，呈現趙春翔的獨特藝術風格。作為一位獨居於海外多年的中國藝術家，多年來趙春翔潛心於個人創作，長久以來不為國內藝壇所知，卻執著於他的創作理念。

在風格上，趙春翔經歷了具象—抽象—具象間抽象三個階段。赴紐約之前基本是具象表現風格，六〇年代初一度近於抽象，六〇年代中期後漸漸回歸具象，但局部常保留抽象幾何形塊面或與抽象的色點、色塊、色線，是一種具象而間抽象的風格。其具象部分，無論人、鳥或花，大都沒有完整的形，也沒有光照的時間感和縱深的空間感。講究書法性、程式性的傳統筆法已經不多，而代之以更加自由率意的勾畫和潑墨。其抽象部分，大都是黑色或彩色的方、圓、點、滴或符號。這些具象因素與抽象因素或並置，或疊加，視覺反差很大，仍然是不和諧的，但正是這種不和諧形成了趙氏作品不同於他人的特點。異於常人、他人的個性是第一位的，傳統規範是次要的，這正是西方現代藝術尤其美國藝術的價值選擇。從這個意義上說，趙春翔的圖像創造，主要是對西方文化環境的適從，而非對母體文化的現代發展作出的回應。這也是過去、現在的大多數海外華人藝術家的基本選擇。⁴⁷

藝術創作階段

(一)五〇年代：學習摸索階段

從孩提時代的塗塗抹抹，到正規的師範教育、杭州藝專的專業培訓，趙春翔對美術創作一直保持高度的興趣，完整的基本功訓練，有助於他信手拈來，隨興創作。加上，在那個多事之秋的年代裡，經歷過內外戰爭的動盪，從愛國壁畫的參與到知識青年街頭示威抗議，都豐富了他的創作生命。走上藝術的不歸路，對他來說，求仁得仁，也是大時代下別無選擇的宿命。趙春翔赴美之前，畫風採多角創作，從傳統水墨、毛筆速寫裸女到水彩畫，他樣樣嚐試，特別是煙霧迷濛的港邊帆影對他別具吸引力。他畫了不少水彩畫，也仿效古人在嵐氣裡，捕捉遠山近樹及斜陽倒影，蒼松翠柏的英姿，甚至連駿馬幼蟬，他都能駕取自如，這成為他在異鄉流浪的日子裡，賣藝糊口的資材。坦白說，他那個年代的畫作，並不真特色，充其量只能說是正規學院教育下的標準畫匠的產物—型式多樣，但用心不深，且內涵未臻深刻。

(二)六〇年代抽象藝術

⁴⁷ 網路資料 <http://big5.china.com.cn/chinese/WISI/577885.htm> (14 Jun.2006)

六〇年代，對趙春翔來說，是他人格轉型的關鍵時期，也是他藝術創作破繭而出的一個蛻變年代。

一九五八年春，趙春翔帶著留歐學習意猶未盡的慾念，一腳踩進五光十色的美國紐約藝術大都會。初抵紐約，趙春翔不再給自己留後路，他明白地告訴自己一定要在紐約長住下來，並闖出名號。那時候，正值青壯之年，體力旺盛，又有著雄心壯志，因此在藝術的學習與創作上，呈現了最大的爆發力。美國抽象表現主義畫家以粗獷豪邁的筆觸大筆刷畫，讓他大大地開了眼界。「喔，藝術創作可以不管章法的！」趙春翔幡然大悟，在啟發學樣之中，任思想飛奔，任彩筆馳騁，他丟開傳統的毛筆，也拒絕再用水彩作畫，他在蘇荷區找到大排刷、成匹的油畫布，然後以六尺四方的大畫幅，也嚐試著大筆刷畫，讓濃豔厚重的油彩，不規則地爬滿粗麻布上，這是趙春翔從來沒有過的經驗；他也覺得身處紐約那樣一個前衛開放的社會，是他成為國際畫家最有利的地緣。趙春翔瘋狂投入粗獷抽象大畫，他形容自己當時「常常畫得廢寢忘食、不知壺裡的開水燒了多少回？」

「紐約抽象畫派」純屬美國在戰後，擺脫歐洲精緻典雅藝術發展，自闢蹊徑的藝術民族自覺。從三、四〇年代一路發展下來，大放異彩，到六〇年代可說是強弩之末，讓一九五八年才到紐約的趙春翔頗有著「抽象無限好只是近黃昏」的無奈。

畫不成抽象油畫，又不願茫然跟著市場流行作照相寫實。趙春翔棄筆面壁長考，加上他間接聽到父母過世的消息，內心悲痛至極。大半年裡，他鎮日垂釣，種花賞鳥、聽歌劇，創作反而成為一種壓力。然而正因為這段創作的空窗期，趙春翔在窮則變、變則通下，嘗試立體創作，最後反而在那種無心插柳柳成蔭的心情之下，出現了些難得一見的裝置作品，例如：〈結構一號 Construction，NO.1〉正是這樣背景下的結晶。

就在趙春翔為抽象畫式微及家園殘破而懷憂喪志之際，台灣的朋友帶來了久違的墨汁，也讓趙春翔動起回頭吸吮傳統乳汁的念頭。他在絕望中，重拾水墨與宣紙，心情上有如久旱逢甘霖的沙漠，霎那之間，他的創作靈感泉湧，墨汁、宣紙重燃了他的信心。另外在媒材與創作符號的應用上，趙春翔在一九六三年有了新發現。首先他把同心圓引入畫中，挾帶著他以鳥擬人手法的模式，把原本不同

屬性的東西並列在一張作品之上，〈靠近你〉就是這樣的典型。至於媒材，趙春翔把棄置一旁的油彩筆，改沾壓克力顏料作畫，既可以達到油彩的效果，又因可溶於水，在畫面處理時滴流的效果特別好，因而把壓克力顏料正式且大量地應用在創作之上。

另外將有關宇宙同心圓（太極動圖）的觀念，融入創作之中，也是趙春翔在六〇年代的成就之一。根據「太極動而生萬物」的原理，把太極圖中負陰抱陽的互動的原理，以類似同心圓的方式把這抽象的觀念作具體的形象呈現，為他日後的創作，立了里程碑。

靠著壓克力油彩、啟蒙自東方的傳統墨韻，加入西方的幾何圓型，趙春翔重新組合創作。尤其他在景深之外，向外覓尋新空間，這種建構距離觀念，在物件堆疊外，再創空間，為趙春翔帶來另一種藝術成就。代表作品《抽象世界》(1967，畫布、油彩、壓克力 184 x 144 公分)(圖 26)、《抽象》(年代不詳，畫布、油彩 97.5 x 119 公分)(圖 27)

(三)七〇年代立體畫風啟蒙

由於受到歐洲立體派影響，構圖重疊的變型鳥大量出現在趙春翔的畫作中，硬邊幾何構圖的應用，以及把畫面作多樣式的切割，趙春翔企圖走出一條改良式的藝術創作之路。此外對陰陽太極圖的移植與中西並置，都是趙春翔在七〇年代前後創作的特點，例如共體的兩隻鳥，肢體變型交疊的線條，勾勒的是另一種孕涵、另一種墨線的立體作品，這時期，趙春翔特別喜歡畫誇張的變型鳥，所謂「鳥、蛋、鳥蛋」式的挪揄就是這樣來的。另外，太極、陰陽、八卦圖騰的合璧入畫，表面上看起來是有些中西雜陳、生吞活剝，但是在西方人慣用的大油畫布上，縷著中國的八卦、陰陽圖騰，再配上兩側的硬邊留白，自有幾分新意境。趙春翔這個時期的畫作，呈現了相當明顯的設計味，比如說，畫面處理的二分法、三分法、或者在油畫布上局部貼上宣紙，再加些壓克力顏料，力求不同媒材之間的共存效果。而東方易經哲理中的八卦、陰陽的神秘性正好彌補幾何圖型的僵硬，在油畫布與宣紙、墨色與螢光顏料中，把東西融合變成一種事實。

這個年代是趙春翔在紐約最意氣風發的時期，他參加不少重要展覽，得到不少獎項，在大學學府發表藝術演說；藝術知音有一些，同時也結交了不少紐約的

成名藝術家，並多次與國際大師同台展出。趙春翔在這個時期與國際藝術之間互動性最高，尤其在紐約所受到的肯定比在國內高。一九七三年台灣才有媒體比較有系統地介紹趙春翔，肯定他在海外已受重視的事實與成就。代表作品《德沛宇宙》(1970, 185.5 x 93.0 公分)(圖 28)、《奔向光明》(1973, 台灣私人收藏 185 x 94 公分)(圖 29)、《作品-1978》(1979, 畫布、紙、彩墨, 國立台灣美術館 購藏)(圖 30)

(四)八〇年代創作成熟階段

八〇年代是趙春翔創作的旺盛期，也是他集一生思想的精華，精銳盡出。走過傳統水墨、抽象油畫、立體實驗之後，趙春翔在技巧上已爐火純青，潑灑淋漓樣樣精通，可謂談笑用兵。其中最關鍵的是一一走過時代風浪，有過刻骨銘心的心靈滄桑之後，趙春翔心智益發成熟，見解更加獨到；在創作上，趙春翔可以讓方圓菱型彩點在畫面上爭鳴齊放，所以這個時期的作品，活潑多元當中倍見純熟。其實早在八〇年代初期，趙春翔身體違和，當時，他曾接觸氣功，鑽研禪學，努力在宗教世界中尋找心靈的靜謐，這個歷程讓他對宇宙無常有了相當深刻的領悟。趙春翔其實是個自省能力很強的人，越到後期，他越勤於改畫，他急於把晚年對人生的體悟轉化為創作能量與作品深度。然而，夕陽無限好，只是近黃昏，趙春翔帶著倉促與無奈，為創作生命譜句點。晚年幾幅頌揚宇宙大愛的作品，把趙春翔一生的藝術成就推上高峰，成為趙氏藝術的絕響。代表作品《內明》(1989, 紙、水墨、壓克力, 97 x 60 公分)(圖 31)

(五)晚年有心無力之作 (1990-1991)

從一九八九年離開紐約畫室以後，趙春翔的健康急速惡化，除了老人病的陳年舊疾外，最嚴重的算是妄想迫害症，整天疑神疑鬼，造成精神極大壓力。當他千里迢迢地從紐約回到四川成都，原以為手足親情足以撫慰長年飄泊的靈魂，但畢竟年紀已大，生活起居都成問題，面對創作每每是心有餘而力不足。在成都與台灣的苗栗，趙春翔都有零星的作品留下來，但那是記憶與隨性之作，畫幅小，筆墨顫動，有心無力，作品的屬性根本無從歸類，而且水準參差不齊。這個時期最有價值的作品要算是童趣之作，人之將走，其心也「真」，其畫也「誠」。例

如，一九九一年秋所作的「羽化成仙」，就讓後人感受到「米羅」式的趣味。

48



圖 26，趙春翔，《抽象世界》(1967，畫布、油彩、壓克力 184 x 144 公分)



圖 27，趙春翔，《抽象》(年代不詳，畫布、油彩 97.5 x 119 公分)



圖 28，趙春翔，《德沛宇宙》(1970，畫布、紙、彩墨，185.5 x 93 公分，國立台灣美術館 購藏)



圖 29，趙春翔，《奔向光明》(1973，185 x 94 公分，台灣私人收藏)

⁴⁸ 網路資料 <http://www.lib.pu.edu.tw/artcenter/09-10-04/main.htm> (14 Jun.2006)



圖 30，趙春翔，《作品-1978》(1979，畫布、紙、彩墨，136 x 69 公分，國立台灣美術館 購藏)



圖 31，趙春翔，《內明》(1989，紙、水墨、壓克力，97 x 60 公分)

第四節 「意象構成」代表性畫家繪畫歷程、背景與風格(二)

—— 蕭勤、袁旻

蕭勤 (1935~)

「簡約的線條與純淨的色彩」，蕭勤以中國書法中的草書線條營造「禪」的空間，讓線條，無拘無束在畫面上流動；使色彩，恣意地在畫面跳躍。無論是早期的「禪系列」；亦或「度大限系列」；亦或「永久花園系列」，畫中生動的氣韻，如無限延伸的空間，充滿著空無的冥想。

(一)1935~1950

出生於音樂世家的蕭勤，父親蕭友梅早逝，蕭勤自幼對音樂充滿興趣。儘管父母早逝，但一些生命中的因子，也是日後蕭勤藝術中的重要元素—音樂般的律動、生命的思考、永恆的追求，已然形成。

(二)1951~1956

一九五一年，蕭勤考取了省立台北師範學校藝術科，曾為時短暫的向朱德群學習素描。一九五二年進入李仲生畫室習畫。當時其師強調「眼、腦、心、手」之配合的繪畫觀，至今仍影響蕭勤的藝術創作，始終是其創作思想的主軸。代表作品《人體素描》(1954，墨水、棉紙，黃宗宏先生收藏)(圖 32)、《人物(一)》(1955，油彩 畫布，36.8 × 25.7 cm 黃宗宏先生收藏)(圖 33)、《抽象》(1955，紙上墨水、粉彩，40 × 27 cm)(圖 34)

(三)1956~1959

一九五六年，蕭勤與夏陽、吳昊、李元桂、陳道明、蕭明賢、歐陽文苑、霍剛創辦東方畫會，以抽象繪畫維探索的主題，在當時的台灣現代藝術中，掀起一股前衛的風潮。此時期，其藝術表現在尋求中西繪畫融合之可能，尤其在繪畫形式上的探討。

同年七月，獲西班牙政府獎學金赴西班牙習畫，因體認西班牙美術學校與台灣同樣保守而拒絕入學放棄獎學金，其後留在巴塞隆納，結識當時最活躍的非形象藝術家；達比埃、固特夏等人，並為台灣聯合報撰寫<< 歐洲通訊>>介紹西方現代藝術的評介文章，同時參加一系列的五月沙龍展覽與舉辦其生平第一次個展，開始其創作不懈的生涯。一九五六年的出國，是蕭勤藝術創作的一個重要轉折。形象已被完全放棄了，一種企圖以書法線條或符號來凸顯他來自東方的用心，材料有粉彩、油彩、墨水，形式上或是著重直覺，以表現草書線條的律動感；或是強調內省，要在中國文字的結構中，呈現對稱的造形與象徵性的意味。代表作品《繪畫-A》(1958，布上油彩，100 × 40 cm 黃宗宏先生收藏)(圖 35)、《繪畫-AN》(1959，布上油彩，81 × 65 cm)(圖 36)

(四)1960~1976

在西班牙，蕭勤處於一個完全陌生的文化中，直接感受西方文化的衝擊，開始對自我進行反省與探索，對中國傳統哲學重新進行思考，畫筆在其手中，「手隨心轉」形式自由流動而形成，動與靜的衝突與協調，形成一種具有無限力量的，可無限擴充的神秘空間。

一九七六年的蕭勤，已是具有相當國際名聲的畫家了，由一個初踏異鄉土地的小留學生，成熟蛻變成一個走遍大半地球的藝術家。他辦過了無數個展，參加過無數次的國際藝術運動，並任義大利、紐約幾所藝術學院的教授。四十幾歲的蕭勤，可說是「功成名就」了。但他並未為此滿足。在經歷一九六三～一九六六的太陽時期與一九六七年紐約時期「極限主義」影響的硬邊作品。代表作品《雪跡》(1960，紙上墨水，40 × 56.5 cm)(圖 37)、《POH-113》(1961，油彩、畫布，160.2 × 130 cm 米蘭馬可尼畫廊收藏)(圖 38)、《太陽之三》(1964，墨水、畫布，100.5 × 130 cm 藝術家自藏)(圖 39)、《深沉之靜觀》(1975，布上壓克力，88 × 88 cm 黃宗宏先生收藏)(圖 40)

(五)1977~1989

作為一個中國藝術家，蕭勤開始意識到他紐約時期的作品中，那種「刻意」的成分，似乎與他的心性並非如此相契；而那幾何式的造形，和他強調靈動不拘的文化本質，也似乎有著太大的距離。一九七七年時，蕭勤又回到了以草書線條構成的繪畫形式，但卻更簡潔、飽滿、透氣。生命歷練後的作品更放出個人潛有的特質。代表作品《道乃久》(1977，紙上墨水，26.5 × 38.5 cm 米蘭古根伯氏收藏)(圖 41)、《渾沌初開》(1985，墨水、畫布，200 × 230 cm 江衍疇先生收藏)(圖 42)、《天河之五》(1988，布上壓克力，120 × 120 cm 米蘭私人收藏)(圖 43)

(六)1990~

一九九〇年，蕭勤因心愛的女兒不幸去世，更對於不可知的未來、生命，進行無窮盡的探索，闡述生命的新意。「度大限」、「往永久花園」、「生命的陰陽」系列作品。而我就是在此時期，首次看到蕭勤的創作，深受感動。其後在機緣中，認識蕭勤本人，更為其才氣縱橫的藝術家特質所懾服。

四十年的西方生活，蕭勤浸淫在西方現代藝術不斷變化的風潮中，並未因此而迷失自我，忘記自己東方人本質。因此在他的畫作中，常可見其以西方的色彩，闡釋東方的哲學。蕭勤曾言：「創作並非我個人的創作，而是宇宙生命直接透過我...我不是一個創作家，我只是一個傳達者」。蕭勤在中國現代發展運動中，以生命、作品為此展開一條奮起的道路。更在國際藝術舞台中，呈上豐富的成果。就個人而言，他以獨特的繪畫語彙，演繹生命的特質，記錄人生經歷與感受，同

樣讓人感佩，相信蕭勤今後仍能以其無窮的創作熱忱，繼續探索宇宙本質與生命能量。



圖 32，蕭勤，《人體素描》(1954，墨水、棉紙，藝術家自藏，32 × 20 cm)



圖 33，蕭勤，《人物(一)》(1955，油彩 畫布，黃宗宏先生收藏，36.8 × 25.7 cm)



圖 34，蕭勤，《抽象》(1955，紙上墨水、粉彩，40 × 27 cm)



圖 35，蕭勤，《繪畫-A》(1958，布上油彩，100 × 40 cm 黃宗宏先生收藏)



圖 36，蕭勤，《繪畫-AN》(1959，布上油彩，81 × 65 cm)

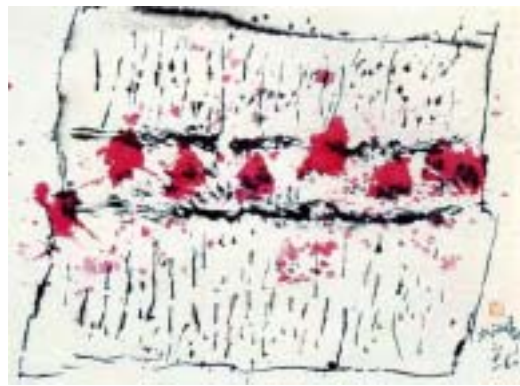


圖 37，蕭勤，《雪跡》(1960，紙上墨水，40 × 56.5 cm)



圖 38，蕭勤，《POH-113》(1961，油彩、畫布，160.2 × 130 cm 米蘭馬可尼畫廊收藏)



圖 39，蕭勤，《太陽之三》(1964，墨水、畫布，100.5 × 130 cm 藝術家自藏)

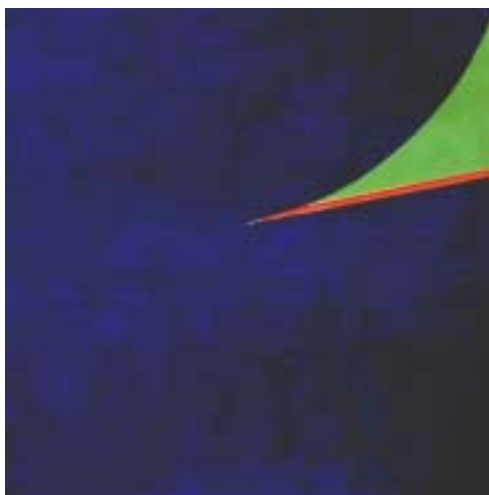


圖 40，蕭勤，《深沉之靜觀》(1975，布上壓克力，88 × 88 cm 黃宗宏先生收藏)

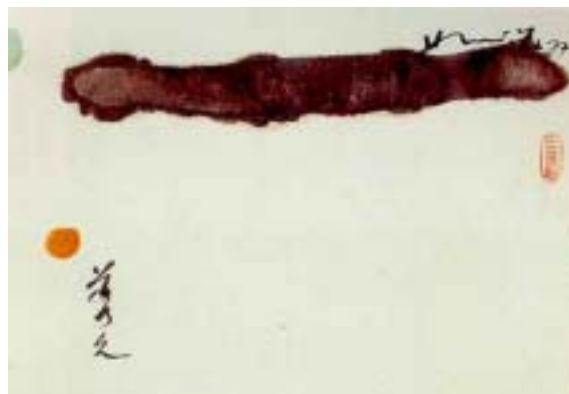


圖 41，蕭勤，《道乃久》(1977，紙上墨水，26.5 × 38.5 cm 米蘭古根伯氏收藏)



圖 42，蕭勤，《渾沌初開》(1985，墨水、畫布，
200 × 230 cm 江衍疇先生收藏)



圖 43，蕭勤，《天河之五》(1988，布上壓
克力，120 × 120 cm 米蘭私人收藏)

袁旃（1941 ~）

袁旃，一九四一年生於四川重慶，一九六二年畢業於台灣師大藝術系，後赴歐留學，回國後進入故宮服務。

在校時研習各派各家的山水、人物及花鳥，傳統是她可以自由出入的資源及寶藏，但她並不受到傳統的牽絆，「求新、求變」在袁旃的創作裡，有極高的重要性，她在某種程度上，迴避或刻意閃過文人畫傳統的包袱，另闢蹊徑，不外乎是想為水墨繪畫開拓一種新的可能，並建立一套新的視野。

從作品中看到她追新求異的企圖心，看到她每個時期的變化，明顯感受到她求變的創作趨勢。從她轉借、挪移古畫至最近天真爛漫及富有童趣的氛圍，其題材天馬行空，空間構成與萬物生長的邏輯完全出自她豐富想像力的編織與變造。

所有的形式與造型，無論有機或無機，也不管是透過師古、轉化、變造、或是完全自創，都相安無事地和平共處在她虛擬的化外境域之中。雖有創作題材的變化，但不變的是她以華麗斑斕的重彩，鋪疊出的神秘而迷人的氣質。

袁旃以其我行我素的行徑與藝術語彙，豐富了大家的視覺境界，使我們的內心生出了一種賞心悅目的神奇與驚異之感。⁴⁹

⁴⁹ 網路資料 <http://publish.lhpao.com/Feature/2005/04/05/05G0405/> (14 Jun.2006)

(一)幾何式構圖嘗試時期 (1990 ~ 1997)

此時期的作品和傳統仍有滿多關聯。但是在物象的造形輪廓上，則融入了幾何造形，暗示了與傳統分離的企圖。色彩的「鮮豔化」、造形的「幾何化」、以及構圖的「錯位」，是這個時期的特徵。另外一個奇特的現象，則是作品名稱引用古代名畫題名的情形，例如：「早春深遠」、「重巒積翠」、「松壑飛泉」系列等，對傳統有強烈的暗示。一九九七年，題材擴大到花卉上，例如《歲朝圖》、《牡丹系列二》等。其作品抽象與具象同時進行，具象的部份則漸漸地轉化成各種符號，而成為她抽象形式的一部分。代表作品《異艷》(1993，彩墨，221 x60 cm)(圖 44)、《早春深遠》(1993~1995，絹，125 x75 cm)(圖 45)。

(二)形式主義時期 (1997 ~ 2003)

在色彩方面，對比色或是粉色系的使用有種清爽明朗的感覺。對比色的使用上，它使用高彩度的金黃色、石綠、紅色、藍色等顏色，來營造「鮮豔化」的感覺，而畫面時常出現的金黃色和石綠，更營造出富麗堂皇的氣氛，甚至產生「青綠山水」的聯想。構圖方面，透過物象的散置和重複，來營造畫面的豐富感以及韻律感。例如《會走路的山》、《長河圖》中以線條的律動來暗示運動感。代表作品《平安》(1998，彩墨，92 x177 cm)(圖 46)、《太初》(1998，彩墨，93 x175 cm)(圖 47)、《新華》(1998，彩墨，52 x90.5 cm)(圖 48)、《翠玉白菜》(1999，彩墨，95.5 x170 cm)(圖 49)、《梵天雨花》(1996~2000，彩墨，91 x172.5 cm)(圖 50)、《塵境》(2001，絹，85 x158 cm)(圖 51)、《長河圖》(2002，絹，85 x154 cm)(圖 52)。

(三)抽象表現時期 (2004 ~)

這個時期的「抽象」元素，不再只是先前幾個階段中，物象「幾何化」的單純方式。而是融入了類似抽象表現主義的隨性筆觸和肌理，例如筆觸的飛白和水墨的渲染、滴灑等技法。

他形式上的幾個特色，主要來自「繪畫元素」和「元素組成方式」兩個方面。在「繪畫元素」這一方面，例如色彩、造形等元素，每個元素隨著不同時期而有不同的樣貌產生。從原有的幾何具象造形，轉變為帶有「形式雙關語」意謂的塊面，到

最後變成單純的抽象色塊與線條的表現。在「元素組成方式」這一方面，使用構圖的手法有「散置」、「重複」、「概念式的透視」與「簡易的立體感」等。袁旃帶有濃厚的形式主義和即興式的創作，揉合他對美術史的了解，形成她個人創作上的獨特面貌。⁵⁰



圖 44，袁旃，《異艷》(1993，彩墨，
221 × 60 cm)



圖 45，袁旃，《早春深遠》(1993~1995，
絹，125 × 75 cm)



圖 46，袁旃，《平安》(1998，彩墨，92 × 177 cm)

⁵⁰ 曾肅良，《台灣現代美術大系—意象構成水墨》，台北：行政院文化建設委員會，2004年12月初版，62~65。



圖 47，袁旻，《太初》(1998，彩墨，93 × 175 cm)



圖 48，袁旻，《新華》(1998，彩墨，52 × 90.5 cm)



圖 49，袁旻，《翠玉白菜》(1999，彩墨，95.5 × 170 cm)



圖 50，袁旃，《梵天雨花》(1996~2000，彩墨，91 ×172.5 cm)



圖 51，袁旃，《塵境》(2001，絹，85 ×158 cm)

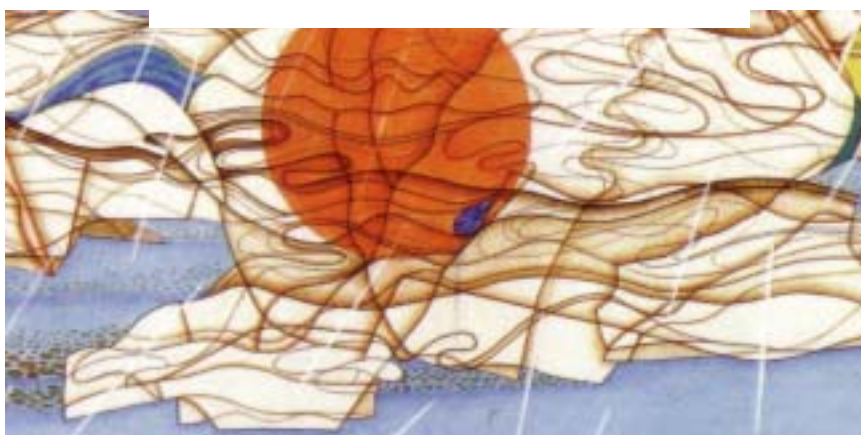


圖 52，袁旃，《長河圖》(2002，絹，85 ×154 cm)