

南 華 大 學

(哲學系研究所)

碩士論文

(靜 觀 蕭 勤 抽 象 藝 術)

(contemplator "Hsiao-Chin" L'Art Abstrait)



研 究 生：謝 明 憲

指 導 教 授：陳 章 錫

中 華 民 國 94 年 10 月 4 日

南 華 大 學 哲 學 系

南 華 大 學

哲學系

碩 士 學 位 論 文

靜觀蕭勤抽象藝術

研究生：詩明書

經考試合格特此證明

口試委員：

蘇子敬

陳章錫

陳政揚

指導教授：陳章錫

系主任(所長)：劉滄龍

口試日期：中華民國

94 年 12 月 15 日

〔摘要〕

蕭勤以靜觀自然而達到與道合一的忘我境界，而得到創作和鑑賞的靈感。對於蕭勤先生的繪畫形式，深值筆者從造形藝術的深層及哲學美學觀點加以進一步省思。

蕭勤繪畫充滿宗教玄思以及理想主義精神的藝術，加上頗具傳奇色彩的一生成為藝術創造的催化劑，對人世的頓悟了然，促成其藝術風格的轉變(其間歷經了非形象、行動藝術時期，“道”時期、密宗與東方哲思時期、生命的真諦時期)，變故的陣痛和覺悟的省思，蕭勤以其畫道盡人生體悟。

第一章「緒論」中，50年代當時台灣地區抽象繪畫的出現，在中國藝術史上可謂是傳統文人藝術精神邁向西方現代藝術行伍的一個重要階段。

自從抽象繪畫在台灣發生以來，至今已有四十餘年。四十餘年來，抽象繪畫在台灣畫壇一直表現出帶有神秘的色彩。因此，更讓我們深信作為台灣抽象藝術先驅的蕭勤先生於其間的影響其重要性為何？

第二章「靜觀蕭勤習畫之路」；為何靜觀？如何靜觀？靜觀之後所產生心境為何？及概要的敘述蕭勤先生習畫過程。第一節『靜觀之意義』談靜觀的修行功夫，從老子第十六章裡「致虛守靜」的功夫去探究。藉由觀照本心，去探求人性的平衡。第二節『概述蕭勤』其勇氣智慧與決斷，使他能夠在那個陌生而複雜的藝術環境中，知道自己所選擇的，並向國內做前瞻而積極的藝潮介紹？對台灣的藝術運動，產生了什麼樣的影響與意義？是值得我們探究的問題。第三節『習畫過程及李仲生教學理念之啟迪』談李仲生的藝術理論與教學方法，以及對蕭勤日後的創作有了決定性的影響。

第三章 蕭勤美學觀的美學基礎「象外之象」；蕭勤美學終可歸為——探尋「象外之象」的「意境美學」；筆者個人將透過「象」的美學釐清，來檢視個人對抽象繪畫的認識及形式色彩的演變。第一節『「象」與「大象無形」』，「大象無形」，是指天地之間，有形體的東西，一定是有限大的，只有無形的東西，才能無限大。就像無極的虛空一樣，所以是大象無形。第二節『「象」與「抽象」、「具象」』，以繪畫表現形式則區分為「抽象」、「半抽象」、「半具象」或「具象」等，依據抽離物象的程度或是寫實描繪的深度，所給人的印象。第三節『「象外之象」』，「象外之象」的直觀意識顯現，它包含了相互連繫而又性質不同的兩個象。第四節『「象無象」』，將立「象」形式化，其「象」的構成有如「八卦」一般，不外乎用有限的形象，創造出無限的意象，以達至「有、無」、「虛、實」的意象思維。

第四章 蕭勤的創作理念與實踐；蕭勤波瀾壯闊的人生歷程和極具宗教玄思

的藝術表現，以理想主義精神經歷頗具傳奇色彩的一生，展現藝術創作的實踐，第一節『繪畫創作理念發展與生命觀』，蕭勤的畫是涉及禪意的畫，創作生命因子包含了父母親給予的藝術天份，其抽象繪畫表現形式的有如視覺的音樂。第二節『繪畫風格的轉變』，蕭勤是在美學表現的危機、壓力、與求變的內在需要下進入了禪、道的尋索。第三節『「龐圖」運動到「東方畫會」的發展』，談「龐圖」運動其組織性之意義，「東方畫會」的創生到東方畫展年表。第四節『蕭勤創作的思想內涵及其對台灣藝術發展之貢獻』，1、以「陰陽為體，虛實為用」的哲學觀。2、「以象成道」、「忘象悟禪」的心靈痕跡。3、二元雙向互補的藝術觀。4、靜觀藝術。5、繪畫創作觀。6、蕭勤對國家藝術發展之貢獻。

第五章 蕭勤抽象藝術之時代意義；第一節『抽象藝術由來及其主流』，抽象藝術（ABTRASCT ART）的起源大約在一九一 至一九一四年左右，當時的一些藝術家集合其興趣開始實驗抽象繪畫。第二節『對抽象藝術的看法』，某些抽象藝術其思維方式是取自然界的物象，以意識轉念抽離真實的世界，形構出有形的造型，再將它簡化至與原造型相似的圖像，或是完全脫離原造型形式，進而完全改變至不可辨識的圖形。第三節『抽象藝術於台灣的發展』，抽象繪畫在台灣畫壇一直表現出帶有神秘的色彩。起初之始，是受西方的抽象表現主義影響，而以一种「自動性技法」(Automatism) 及「另藝術」的抽象表現形式。第四節『蕭勤對當代之意義及其影響性』，蕭勤隨著生命的不同階段，開拓不同的藝術主題，以極限的創作思維展現形而上的心靈意境，並在視覺形式與藝術思維之間達成一種平衡。

第六章 結論；「靜觀蕭勤抽象藝術」此一命題，是筆者在觀賞《蕭勤》一書時，所感受到的想法，其中，「“象”的美學探討」最主要的引用，是將繪畫創作的形式，更清楚的將形象的意義明辨分析，再由此超越或否定，如此深入解析，並藉由外在「形而下」的「象」探索至內在「形而上」的「意」。讓愛好藝術觀賞者，明辨「象」之「意」，同時，更能喜愛抽象藝術。

關鍵字：蕭勤、抽象藝術、靜觀、哲學、藝術、繪畫

目錄

第一章 緒論

第一節 研究動機、目的	1
第二節 研究進路與架構	2
第三節 名詞界說	4

第二章 靜觀蕭勤習畫之路

第一節 靜觀之意義	7
第二節 概述蕭勤	8
第三節 習畫過程及李仲生教學理念之啟迪	12

第三章 蕭勤美學觀的美學基礎「象外之象」

第一節「象」與「大象無形」	20
第二節「象」與「抽象」、「具象」	23
第三節「象外之象」	28
第四節「象無象」	34

第四章 蕭勤的創作理念與實踐

第一節 繪畫創作理念發展與生命觀	49
第二節 繪畫風格的轉變	53
第三節「龐圖」運動到「東方畫會」的發展	68
第四節 蕭勤創作的思想內涵及其對台灣藝術發展之貢獻	78

第五章 蕭勤抽象藝術之時代意義

第一節 抽象藝術由來及其主流	90
第二節 對抽象藝術的看法	94
第三節 抽象藝術於台灣的發展	100
第四節 蕭勤對當代之意義及其影響性	103

第六章 結論	106
--------	-----

靜觀「蕭勤」的抽象藝術

第一章 緒論

第一節 研究動機、目的

本論文是筆者個人對蕭勤先生作品的再認識，在蕭勤先生的作品中，他以靜觀自然而達到與道合一的忘我境界，而得到創作和鑑賞的靈感。對於蕭勤先生的繪畫形式，深值筆者從造形藝術的深層及哲學美學觀點加以進一步省思。在下文中，我將首先以靜觀的思境略述蕭勤先生的作畫心路歷程，再就我個人對蕭勤先生的抽象畫作在造形藝術及哲學美學的意義，給予一個反思。另外，筆者個人將透過「象」的美學釐清，來檢視個人對抽象繪畫的認識及形式色彩的演變，希望能對未來的東方的抽象藝術美學的進一步的建構與創造，提供若干助益。在理論上，個人從對自身影響較深的藝術表現經驗、老莊哲學及中西美學思想，作為個人對蕭勤先生的創作思想根源、脈絡、及其精神的探究。

我們將試圖追溯歷史軌跡，探究在同一時空中，蕭勤先生的創作過程，並且剖析其作品的創作動機與形式結構…等，並藉由討論「藝術創造的意念與靜觀藝術的生命」來分析探究藝術家的創作與生命觀，及其創造力如何獲得與展現，並分享其給我個人的啓示。

其次，除了探究蕭勤先生創作的脈絡之外，也來自其鑽研抽象形式，色彩，哲學著作方面等等的經驗，以靜觀、反思意識線形交錯存在時空的軌跡；亦從其歷經五〇年代喧騰鼎沸的歐洲陶冶，輾轉遷徙美國，然後再回歸於東方等等歷程以探究其藝術生命表現。除了上述的種種淵源之外，也應該歸究於蕭勤先生的人格與人生歷練。此外，從歷史性的發展中，探討西洋如何到達抽象藝術的地步。而具備「純粹化」的傾向。接著探討中國藝術思想的根源，這種思想來自於莊子的思想，而佛教的傳入使得此種思想向上昇華。就藝術來說心象的自由運用，清楚地辨明莊子與禪學的不同點在於藝術型態的自由運用能力。東方的禪藝術重視回歸內在的根源，在這種根源當下存在禪藝術的本質。西方藝術的本質是造型，所以是創造「有」的藝術；現代藝術就是抽離「有」的「純粹化」的必然歸趨。由此看來在蕭勤先生的畫作中，我們仍可看出他將禪宗哲學的思想，活用在可以全面概括代表其作品的自在性上；蕭勤先生創作的重心，在於感知的敏銳性，講究暗示約簡，以便以其已架起的東西橋樑為基礎，再創嶄新的意境。這點將在他的生命與藝術中延伸擴大，其藝術觀因為兩者的交匯，產生了本質性的轉變。

始自當初起步之時，蕭勤先生便已經營造出全新和諧的東方藝術全新綜合體，宜古宜今，更結合了西方藝術的形式。在積極參予與西洋藝術發展的活動同時，他仍然忠於猛不可擋的內在衝動，無止息地成長、幻化、吸收、改變。而在骨子裡，他始終不忘情於探索那條劃分兩極的微妙細線；平衡對峙雙方的張力與介於有無之間的詩意與動力。

第二節 研究進路與架構

筆者個人以靜觀的情境，將美學、哲學、畫論等相關的理論來探究蕭勤先生作品形式的演變及繪畫創作過程的脈絡，作為自我省思創作思維體系。

在理論建構的過程中，為避免流於太多感性的抒發，乃以一般論文的結構來建構此一研究報告。全文共分為六章；

第一章「緒論」，於當時台灣地區抽象繪畫的出現，在中國藝術史上可謂是傳統文人藝術精神邁向西方現代藝術行伍的一個重要階段。中國藝術精神的演進，如果作為一個社會審美的建構過程，戰後發生在台灣、海峽兩岸繪畫藝術的形式，產生極大的差異性，並且以現代主義的姿態與寫實主義遙相對視。因此，更讓我們深信作為台灣抽象藝術先驅的蕭勤先生於其間的影響其重要性為何？

第二章「靜觀蕭勤習畫之路」；為何靜觀？如何靜觀？靜觀之後所產生心境為何？另外，概要的敘述蕭勤先生習畫過程；到底是憑藉著什麼樣的意念與勇氣，使這樣一位幾乎才只是大學年紀的年青人，敢勇於批判並且拒絕多少學子夢寐以求的藝術學院？又是什麼樣的智慧與決斷，使他能夠在那個陌生而複雜的藝術環境中，知道自己所選擇的，並向國內做前瞻而積極的藝潮介紹？而這些作為，又對他個人日後的藝術追求，甚至是台灣的藝術運動，產生了什麼樣的影響與意義？是值得我們探究的問題。

也就是說，我們試圖追溯歷史軌跡，探究在同一時空中，蕭勤先生的創作過程，受到李仲生老師的啟蒙後，展現出獨特的自我面貌。在日後的台灣當代美術潮流中，抽象繪畫以銳不可擋的學理和風格，成為九〇年代台灣美術的主流。

第三章 蕭勤美學觀的美學基礎「象外之象」；對一個繪畫創作者而言，「立意」是非常重要的，而創作者在「立意」之後，必須具體呈現出「象」，經由「筆」、「墨」、「色」的運用，形成作品具體的「象」。

創作的過程中，隱含著許多不確定與變數，而這些的變化也會使作品產生「象外之象」。在這一連串過程中，所構成的「象」是外在的呈現，「象」可以簡單稱為「形象」或是「造形」，因為藝術創作的思想是藉由「形象」的呈現，才使觀賞者具體的了解。

本章先以《周易》、《老子》和《莊子》為主要的探討對象，進行「象」的探究，以解釋「象無象」，以其對「象」的概念認知來探討蕭勤先生繪畫創作形式「象」（具象和抽象）的意義。

第四章 蕭勤的創作理念與實踐；筆者試圖剖析其作品、創作動機與理念、作品形式結構…等，並藉由討論「藝術創造的意念與藝術的生命」來分析探究藝術家的創作與生命觀，及其創造力如何可能與展現，以及給我個人的啟示。

其次，探究蕭勤繪畫創作的轉變，在美學表現的危機、壓力、與求變的內在需要下進入了禪、道的尋索，是一個頗為繁複的漸進過程。

再者，龐圖藝術運動是蕭勤參與創立的第一個重要的國際性藝術運動，在精簡的宣言外，他們另提出五種「絕對反對」的作風；對這些主張的瞭解將有助於我們對龐圖運動本質的認識，也有助於對一九六〇年代蕭勤作品轉變的詮釋。

「東方畫會」的創生，對當時推動現代藝術有重大影響。「東方畫展」，在戰後台灣美術史上，是一個具有歷史分期意義的重要事件。它幾乎在一夕間改變了台灣戰後畫壇的創作氣候，台灣的美術發展，自此走入一個全新的階段。而蕭勤對這個畫展的推動、促成，顯然具有相當主軸性的角色功能。

第五章 蕭勤抽象藝術之時代意義，抽象藝術在台灣地區的出現，可謂為傳統文人藝術精神邁向西方現代藝術行伍的一個重要階段。

在此章節中，首先概述抽象藝術之起源由來；藝術家們，各自從不同的領域去尋找抽象的可能性。有些是從傳統中尋求創新，有些是以色彩與光當作創作元素，有些追求速度與能量展現創作新生命。

其次，一般對抽象繪畫概念認知的模糊性，如何意會創作者的動機性、意象性及意境之詮釋，抽象畫家如何說明其作品之意象為何？

再者，探討抽象繪畫之意識創造如何可能；現代抽象藝術的理念型態之實踐的可能性。而創造抽象繪畫的形式，依每個畫家的特質創造出不同的表現方式，

此章節我們試著去將觀察到的經驗整理出一些方法來看抽象繪畫。

抽象藝術在台灣的發展為何？自從抽象繪畫在台灣發生以來，至今已有四十餘年。四十餘年來，抽象繪畫在台灣畫壇的表現一直帶有神秘色彩。

最後，我們從現代藝術的思維論究藝術的先驗性和內在性；現代美學的思想它似乎包含了對古典藝術感受的一種心理學，其根源性是否隱藏著傳統藝術的思維，是值得我們深思的。

現代美學亟思跳脫古典傳統的思想框架，以新時代的新思維展現具有新意的美學觀，更用一些心理實驗的方法去制訂它的美學原則。儘管如此，現代美學的一些思想原則，還必須在古典藝術的作品中去尋找可供給它理論的根據，如此一來，現代美學正也是在從事著一種還原的論證罷了！

第六章「結論」，我們從「靜觀」到「反思」抽象藝術的內涵與精神，已經獲得多元與多樣的發展。即使在西方藝壇，抽象藝術也被宣告過無數死亡，但如同抽象對於具體象形的放棄，如果我們能再一次揚棄抽象藝術的既有形式概念，或許抽象藝術的思考領域，能再以脫胎換骨的面貌，納入觀念藝術的體系，納入輾轉不息的藝術新命脈裡。在真實與想像、形而上與形而下之間，對於精神彼岸的泅游與嚮往，一直是純粹藝術家無法棄捨的創作動源，蕭勤即是如此。由此觀之，被擴張的抽象精神領域，在痛苦的精神咀咒與尋求救贖上，應該有其難以消退的光引作用，可以再被實驗、發展，邁入新的世紀。

第三節 名詞界說

1、「靜觀」：就是全神貫注在一個存有或一事物上。例如：靜觀大自然中的景緻，或是一張畫、一尊雕像、一隻蝴蝶等等…，這些都是我們日常生活裡的一部分，其精神所投入的觀注是有別的。在所有的靜觀中，我們找到一個共同的要素，那就是對某一神秘現實的關注；這一個神秘現實雖然常保有它的隱晦，但卻能夠藉著靜觀的關注透視到它的內容。所以，靜觀是對一種我無法掌握的現實的關注，隱藏在我所看見的外表下，而同時卻因著我的靜觀而顯示或簡單地呈現出來。

「靜觀」：它也是必須藉由意識的主體，顯示出主體內在意識的意涵，透過外在呈現，而使我們深刻地在每一個行動中生活。果真如此，我們將會體認出，即使最簡單的行動，也將變成我們進入最深奧秘的通道。

2、「象」：「聖人立象以盡意」¹，形象的創立是爲了將意念完整的表達，因爲「言之所傳者淺，象之所示者深。」²，而「象」它不單是外在形狀，更是內外統合的呈現，藉由「形」傳達其內在精神的意涵，它包含三個意涵：首先是外在物質性的真實（physical reality），即物件本身「物象」；其次是藝術家所知覺（perception）到的心象；最後是藉由藝術語言所呈現的形式，即心象（意象）的具象化，也就是「藝象」。

以藝術創作的角度而言，「象」的存在，它包含創作者的精神與外在自然之「道」的統合呈現；即融入「意境」的觀念：一方面超越有限的「象」（物象、形象），進入無限的時間和空間的「道」中。從現象學角度而言：透過藝術作品，存有物的真理得以被顯現；在畫中，「物」真實地得到「開顯」（Eroeffnung）。

另外，「象」：在易經中是指由陰陽符號所組成的卦象與所代表的含意，而在藝術創作上，「象」與現行用語「造形」接近³，又與用筆用墨相關。但是，「象」不只是在表面上或眼睛所見的形象、現象，還有更深層的涵義，也就是藉由作品的呈現而達到「象外之象」、「象在形外」。（唐）張璪提出：「外師造化，中得心源」⁴，自然是一個大寶藏，擁有無窮無盡的資源提供給創作者。然而，繪畫不同於自然，不是模仿自然，所以（清）石濤說：「書畫非小道，世人形似耳」⁵。創作者在吸收養分之後，轉化爲自己所有，再表現於作品之中，讓作品反映出創作者的情感、想像和理念，是反映創作者的心象而不再只是自然的景，也就是筆者所說的「象無象」。

3、「反思（Reflection）」：藉著時空場域（情境）省思，自我人生的態度，現象物存在的真實性，物象顯現對自我生命的意義；人藉由人的「詮釋」，使人所面對的存在現象合理化而有其意義。人再藉由人所賦予的意義，建構起作爲理解存在現象的「認知系統」，因此使得在存在現象與人之間即有了作爲中介的「意義世界」。於是人不僅是藉由「意義世界」來認知人所面對的存在現象，同時也

¹ 《易經·繫詞上傳》第十二章。朱熹原注，黃慶萱導讀，《易經》（台北市：金楓，民86），p.403。

² 朱熹原注，黃慶萱導讀，《易經》，p.403。

³ 參見劉思量，《中國美術思想新論》，（台北市：藝術家，2001），p.42。

⁴ （唐）張彥遠，《歷代名畫記》，（台北市：廣文書局，1971），p.312。

⁵ （清）道濟著，聯貫出版社編審委員會編：《石濤話語錄》，（台北市：聯貫，1973），p.86。

藉由「意義世界」來主導人所實踐的存在活動。於是，人與其「意義世界」的互動關係即成爲人與其「生活世界」之互動關係的基礎；人即是藉由與「意義世界」的互動關係，來安排與「生活世界」的互動關係。

而這些種種關係也隨著「天」、「人」、「存在」、「本質」等基始概念之建構，而開始有了對此等概念的再詮釋。於是，不僅是概念隨著不斷的再詮釋而更形複雜化，人的思維也隨著概念的複雜化而趨於複雜化。人遂陷溺在由概念而形構的「意義世界」之中，遺忘了概念的始源。

概念既是起於人的創作，自然反映的是人的思維，而非事實的原樣。人藉由概念的組合，來建構他對於存在現象的詮釋，從而使存在現象成爲可理解、可言說、甚至是可被建構的對象。當存在現象成爲可言的對象之後，存在現象即區分爲二，一爲言說的對象，而有其相對的獨立性；一爲實踐的成果，而有其相對的從屬性。對於這種意識生活的概念，如人感覺上的知覺的和想像的生活，或者是人的推斷、評價或意願生活來說，自我隨時能夠指引自己反省地關注什麼；人能夠苦思冥想這個東西，能夠解釋並描述有關它的內容。

第二章 靜觀蕭勤習畫之路

第一節 靜觀之意義

靜觀的修行功夫我們可以從老子第十六章裡「致虛守靜」的功夫去探究。老子說：「致虛極，守靜篤，萬物並作，吾以觀復。夫物芸芸，各復歸其根，歸根曰靜，靜曰復命，復命曰常。」⁶ 這是說，萬物紛紜複雜、變化莫測，但各有其根，歸根是「靜」，這是「復命」；也是不可言說的「常道」。如何「觀」萬物的「復命」，也就是如何「觀」不可言說的「常道」呢？這要「致虛」，即心中虛而無物，排除一切私見；「守靜」即心中靜而無慮，泯除一切思念。也就是要做到心虛靜如鏡。

靜的功夫於現在這個社會是非常重要的，因為現在的人身處現代工業社會的環境，在多雜聲音充塞中的人們很難意識到「靜」的重要性，對於「靜」的認識及其作用是有待學習的。藉由觀照本心，去探求人性的平衡，一方面必須注意外在的行為模式，同時也在收斂心神中注意內在的自我。人由外觀自然，轉變成內觀智慧。

老子以靜為動的根，是「主靜」說的主要開創者。老子的「靜觀」方法，不是單純的直觀，而主要是內視反觀的直覺，是自我的內在體驗。這種靜觀既是對個體內心的體驗，也是對本體「常道」的一種本體體驗。老子的靜觀是自我個體與自然本體相統一的體驗。老子「靜觀」思想對禪學的影響，正如梁慧皎《高僧傳·禪論》中說：

《老子》云：「重為輕根，靜為躁君，故輕必以重為本，躁必以靜為基。」⁷

「躁」即動。老子這句話的意思是說，重是輕的根本，靜是躁的基礎。這表明了中國佛教學者明確地肯定了老子的主靜觀念與中國禪學的關聯。

靜不只是外在的形式，而是必須放下自己的思緒，停止一切外在的活動，讓自己安定沉默靜坐，放空自己，將心、身、靈合而為一。檢視當下的我，存在的意義為何，或許你會聽到平日聽不到的內在聲音和外在聲音，或許當下體悟，原

⁶ 《老子》，第十六章。

⁷ 《高僧傳》，卷十一，《大正藏》，卷五十，頁 400 中。

來「靜」的放下，乃是預備我們去領受，領受本來無法領受的一切和當下無法意識到的種種，是一種由內而外的心靈感受。

靜觀是印度佛教修行解脫的方法，也是道家追求精神自由的方法，同時，儒家對宇宙人生的體驗方法也有「主靜」成分。禪宗學人吸取佛、道、儒的思想，其參禪的一個重要方法也是靜觀。從禪宗思想體系的整體來看，禪宗主流派更多的是按照道家的道→自然→無為而無不為的理路而採取修行的方法，也就是說，禪宗的靜觀更多的是來自中國的文化背景，尤其是道家的思想影響。

從「靜」的過程中，我們體悟身、心機能的重要之後，亦從意識的思想上延伸出「觀」的問題，尤其是對物象所產生的美感，其當下觀點和態度的差別。靜觀即素樸地凝視真理。而靜觀又分自然的和修練的。收斂心神的靜觀，是一種深沈的靜默，一種奉獻自我與外界實體直接接觸的體悟，也是滿懷熱愛的關注事實在我們身上的表現，並且作一種積極的投入，也就是物象的反射直接讓我們感受到存在的訊息。

現代人生活的特質大部分是粗俗中帶有點野蠻的行為，更不知時間的重要性、存在生命的可貴，也對於人生不懂規劃，更不知活著意義為何？反而對眼前急功近利過份奢求，而靜觀正可補救現代生活的弊端，因為靜觀生活會幫助人在行動之前，能夠反思省視。外向及行為主義的態度是現代世俗文明失去靈性及空虛的原因，安靜、收斂心神及反省的氣氛乃得救的最好方法，也就是世界能重獲平衡尋回人性真面目的方法。

第一節 概述蕭勤

今我們回溯歷史軌跡到 1895 年到 1945 年的五十年間，台灣的歷史是在日本人統治的生活中產生多向的不同面貌。活在這段歷史的台灣人民，多多少少都感受到被統治的不甘心及身在祖國又不能主事的遺憾。於此，造就出許許多多愛國志士，從不同的專長領域共同奉獻出對這個國家的愛，希望能在自己的土地上多爭取一份屬於我們真正的權利。也因為出現這種聲音，在台灣的文學藝術界就將這樣的心聲表現在創作中，產生所謂「反殖民」的文藝運動。而「反殖民」就是台灣人民反抗殖民政府的「民族運動」。在這個與殖民政府對立的情勢中，各持有不同的立場，在不同的思考角度下，進行著台灣美術運動的發展。

在一九五〇年代中期，政治上臺灣仍處於極度不穩定的狀態，在那個「對內緊縮」的封閉年代，「出國留學」對於一般人而言是一個遙不可及的夢想。僅僅北師藝術科畢業，（於當時相當於一般高中學歷）的蕭勤先生，對他來說，出國

留學直是難能可貴的機會。「一九五六年，西班牙政府提供台灣五十二名獎學金，鼓勵台灣青年前往留學。這項考試在一九五五年十月六日舉行，報考者七十六名，錄取男生三十八名，女生十四名。這五十二人的名單，至今仍留存在一九五七年教育部出版的《第三次中國教育年鑑》上。「蕭勤」的名字，赫然在列。⁸」

蕭勤，一九三五年生於上海市，原籍廣東中山，父親蕭友梅（1884—1940）即創辦中國第一所音樂學院—上海音專（今上海音樂學院）的著名音樂家。⁹

年過半百才喜獲麟兒的蕭友梅，為蕭勤取了個單名「勤」，期盼孩子能夠以「勤奮」為本。而蕭勤的字友蘭，係擷取父母雙方字號其中的各一字組合而成。

蕭勤，這個五歲喪父、十歲喪母，雙親相繼去世後，正是蕭勤顛沛流離的開始。於當時戰亂期間，隨著國土分裂，亦帶給蕭勤兩兄妹截然不同的命運。其妹蕭雪真是在中華人民共和國成立後的1950年春天，交由攜三名子女自歐返北京音樂交教授堂姐蕭淑嫻照顧。而蕭勤十一歲跟隨姑父，也就是國民黨大老王世杰（雪艇）¹⁰來到台灣。就此帶著追求藝術的夢想，在一九五六年七月，隻身遠渡重洋，來到一個完全陌生的國度裡，探尋藝術生命的里程。

於此，蕭勤踏上了台灣，期間就學先考入北師之前的三年中學，而後又換過（台中二中、成功中學、建中夜校）四所學校才讀完。

1951年夏天，十六歲的蕭勤順利考取台灣省立台北師範學校的藝術師範科。當年國家處於內憂外患，政府已安內攘外為政策，無不以反共復國為職志。譬如以培育國小師資的師範教程，著重的自然是採取制式訓練，教養出思想純正、行事規矩、貫徹政策的國民學校「適任」教員。如此教育與藝術本質難免互相牴觸。

蕭勤進了北師才恍然大悟，與原本對藝術的認知是天壤之別，學校只談教育，不談藝術；學校要培育的是教師，不是藝術家。也因如此讓蕭勤大失所望。

於失望之餘，幸虧結識一群志同道合的前後期同學：霍剛（1932~）、陳道明（1933~）、李元佳（1929~1994）、蕭明賢（1936~）相互慰藉鼓勵，才不至蹉跎

⁸ 教育部《第三次中國教育年鑑》，第九編國際文教，第七章選派留學生，p.772，正中書局，1957.7，台北。

⁹ 蕭友梅（1883-1940），十八歲留日入東京音樂學校，並參加同盟會；後留德，入萊比錫國立音樂院，攻讀樂理，獲哲學博士學位；返國後創設國立音樂學院（即上海音專）於上海；參閱《民國人物小傳》（二），p.316-317，傳記文學社，1977.6，台北。

¹⁰ 王世杰，字雪艇，湖北崇陽人。法國巴黎大學法學博士，曾任北大教授。國民政府成立之後，先後擔任法制局長、武漢大學校長、教育部長、國民參政會秘書長、主席、宣傳部長、外交部長等職；來台後，任總統府秘書長、行政院政務委員、中研院院長，亦為一古書畫鑑賞家及收藏家。參閱《中華民國當代名人錄》（一），p.9，中華書局，1978，台北。

時光。

1952年他在學長霍剛的引薦下拜李仲生（1912~1984）為師，隨後其同窗陳道明、李元佳和學弟妹蕭明賢、劉芙美亦投入李門習畫。

李仲生曾在上海、廣州求學，亦曾參與中國第一個純美術團體「決瀾社」（1931~1935）的展出。後留學日本東京畫學校受業於現代藝術大師藤田嗣治、東鄉青兒。

藤田嗣治於巴黎藝術界極具聲望，畢生致力於融會東西藝術的創作，對李仲生大有啟發。「同窗切磋的對象，尚且包括日後日本「具體畫會」（Gutai）創始者吉原治良，以及被譽為韓國現代藝術之父的金煥基，三人蔚為共構東亞美術二十世紀美術現代化的金三角。」¹¹

李仲生繪畫形式有別於當時留日華人一致固守西洋印象派的作風，專研前衛藝術，以超現實的畫風贏得參加「二科會」、「黑色洋畫會」的殊榮。

查閱李氏門生系譜可知，如今享譽台灣藝壇者比比皆是，曾任國立台灣美術館館長的倪再沁教授直稱：「李仲生帶出的優秀藝術人才，足與師大美術系資優生歷年總和等量齊觀，不愧台灣現代藝術之父美名。」¹²

1956年蕭勤與畫室的七位畫友成立「東方畫會」，由於當時結社申請於法不合，畫會成員大都以辦理展覽的方式來活動，如此開啓了現代繪畫的新頁。

1957年，東方畫會在巴塞隆納的花園畫廊辦了展覽，出版家季利（G. Gili）來看展覽，買了蕭勤的作品，這是蕭勤賣出去的第一張作品。季利在巴塞隆納交遊很廣，跟當地的文化界都熟，就把蕭勤介紹給當時巴塞隆納最大、最重要的畫廊——加斯巴畫廊（Sala Caspar），像畢卡索、米羅的作品都是由這個畫廊代理。雖然蕭勤當時還是初出茅廬的年輕藝術家，但是能夠受到重要畫廊的青睞，也是很不容易的事。而且畫廊每個月給蕭勤三十塊美金，定期買他的畫，經濟狀況更趨穩定，甚至還有餘裕跟朋友合租了一個畫室。

後來在1958年，在巴塞隆納的維雷納宮（Palacio Virreina）又辦了一次很大的展覽，連巴塞隆納的省長也來了。¹³

¹¹ 參閱謝佩霓，《另類蕭勤》時報文化出版，p.88，台北，2005。

¹² 同上，p.91。

¹³ 同上，p.114。

如此蕭勤，在自我放逐於學院門牆之外的留學生，於短短兩年之內如此成就，是很難想像其辛苦努力的一面。如此的巴塞隆納成了蕭勤創作生涯重要的轉捩點。

另外，對於當時年僅二十二歲的蕭勤，在如此難得的機緣下，來到了西班牙，並且參觀了當地的國立藝術學院之後，在直觀的意識感覺上認為他們教學保守，竟毅然拒絕入學，然而憑藉著自己對藝術的認知，在不到半年的時間後，開始寄回一系列有關歐洲前衛藝術的評價文字，並且在《聯合報》的「聯合副刊」上闢設「歐洲通訊」專欄。當時聯副的主編黃仁，他不但刊了蕭勤的稿子，還要他每個月固定寫幾篇，從藝術活動的報導、遊記到當地趣聞，《聯合報》每個月給稿費三十塊美金。蕭勤因透過這個管道的報導，如此成為當時台灣窺視歐洲藝壇的一隻犀利眼睛，進而促動、展開了台灣前衛藝術的探討熱潮。

到底是憑藉著什麼樣的意念與勇氣，使這樣一位幾乎才只是大學年紀的年青人，敢勇於批判並且拒絕多少學子夢寐以求的藝術學院？又是什麼樣的智慧與決斷，使他能夠在那個陌生而複雜的藝術環境中，知道自己所選擇的，並向國內做前瞻而積極的藝潮介紹？而這些作為，又對他個人日後的藝術追求，甚至是對當時台灣的藝術運動，產生了什麼樣的影響與意義呢？

然而較不為人知的是，蕭勤在異邦亦發起了好幾個有名的藝術運動。1961年8月21日這一天，在異邦以一個外籍藝術家身分，發起了國際藝術運動，蕭勤邀集了有志一同的另外二位藝術家朋友——義大利人卡爾待拉拉（A. Calderara, 1903~1979）及日本人吾妻兼治郎（Azuma Kengiro, 1926~），（東方畫友李元佳 1963 年抵義後也加入）。一同發起了藝評人黃朝湖譯作「龐圖運動」（Punto 意為點）的國際「點」藝術運動。

1977 年底，蕭勤邀集了其他八位氣味相投的各方精英：義大利人類學家 Leo Rosso、哲學家 E. Biffi Gentili、藝評家 E. Albuzzi、造形藝術家 G. Robusti、德國畫家 R. Geiger、英國藝術家 J. Tilson、奧地利畫家 J. Tornquist 與曾經參與「點」運動的日本雕刻家吾妻兼治郎，在米蘭發起了「太陽」（Surya）國際藝術運動。

1989 年 3 月，蕭勤與「CYR2」丹麥藝術團體，藝術家伯耶森（C. Bojesen）、觀念藝術家 M. Skjoth、畫家 B. R. Svendsen 與挪威雕塑藝術家 S. Sohne，及義大利藝術家：觀念藝術家 G. Robusti、M. Benedetti、造型藝術家 G. Mauri、雕塑家 I. Balderi、M. Staccioli、攝影家 G. Giuman 等人，共組「炁」藝術團體，並於丹麥哥本哈根舉辦首展。目前已有八國二十四位藝術家響應參與。此活動至今仍然在活躍地繼續發展中。¹⁴

¹⁴同上，p.141。

1973年8月起每年參與台灣舉辦「國家建設研究會」(簡稱國建會),積極開發、建言,呼籲政府盡速籌建現代美術館,建議政府或民間基金會典藏參加國內外競獎之得獎作品,最為以後評審參考及建議各階段美術教育課程,還請當局體察藝術家收入有限,考慮緩徵畫家售畫所得稅等等。如此全心為台灣現代美術發展努力爭取資源的表現,實在令人敬佩。

蕭勤著作中影響最深遠者,莫過於1978年的這紙「對我國現代藝術的發展及中西現代藝術交流的建議書」。光是沖著這項對台灣藝術發展不可磨滅的貢獻,蕭勤獲頒國家文藝獎便已經當之無愧。

2002年9月20日蕭勤獲頒「國家文藝獎」,是台灣地區肯定美術人的最高榮譽,但是蕭勤的獲獎經驗,其實是非常豐富的。舉凡國內的「李仲生藝術成就獎」,國外的Do Forni國際版畫獎,乃至於2005年3月接受義大利國家級「共濟之星騎士勳章」(Cavaliere di "Stella di Solidarieta Italiana")表彰的是他在藝術、人文、文化交流多方面向上的實質貢獻。

蕭勤歷經在義大利Urbino藝術學院、國立米蘭Brera藝術學院、紐約長島Southampton學院等高等學府任較多年之後,蕭勤終於在1996年應聘返回台灣,擔任國立台南藝術大學造型藝術研究所專任教授,且在退休前兩度出任所長。另外,為了感念蕭勤從國立台南藝術大學創校以來對學校的實質貢獻,2005年初雖然已經屆齡退休,但仍然為校方禮聘為榮譽教授。

蕭勤如此藝術歷程,就如他所說:「藝術不成問題,生命才是『大哉問』;我只是透過藝術創作完成這一生使命而已。」蕭勤如此大半人生際遇,以變成悲觀已極的樂觀主義者,未嘗令他對人性和生命失卻信心。反之他越挫越勇,深諳化悲憤為力量之道,屢屢昇華、轉化為超越藝術創作生命的原動力。

第三節 習畫過程及李仲生教學理念之啟迪

歷史的轉輪,有其不可思議的神秘機緣。一群日後在台灣推動現代繪畫運動的年輕人,就在蕭勤進入北師前後,陸續在此集結。

台北師範曾是日據時期台灣新美術運動的「聖地」,被稱作「台灣新美術運動導師」的日籍畫家—石川欽一郎,二度任教該校¹⁵;在他的培育鼓舞下,台灣

¹⁵ 石川欽一郎分別於1907年至1916年,以及1924年至1932年,二度來台任教於台北國語學校(今台北師院前身),參見立花義彰〈石川欽一郎年譜〉,日本,東京第一法規出版社,1989。

第一代西畫家，也泰半出身於此¹⁶。

但是這段歷史，對年輕一代的北師學弟妹，尤其像蕭勤這樣一位大陸來台青年，根本全然無知。

蕭勤在學校期間，校內的課程顯然無法完全滿足其強烈需求，於是校外的學習乃成爲許多學生尋求突破的管道。蕭勤就在姑父的朋友，當時國史館館長羅家倫的介紹下，得識正爲國史館製作歷史油畫的台灣師範大學教師朱德群，並追隨學習素描。

朱德群後來旅居法國，成爲國際知名的抒情抽象畫家¹⁷，但當年的觀念，仍依循一般學院的教學，從工整細膩的石膏像素描著手；這種教法，對蕭勤而言，似乎無法契合乃心，一個月後，便中斷了學習。

就在這個時候，由於北師同學的介紹，蕭勤得以進入李仲生在台北安東街的畫室學習¹⁸，也因此決定了蕭勤一生藝術的走向。

李仲生，這位在戰後台灣畫壇，幾近傳奇性的人物，對其教學思想及藝術創作，同時期的畫壇始終存著某些爭議；但他以一種「以心傳心」的殊異教學手法，吸引了大批對藝術充滿熱忱的青年，投入門下，進而開展出日後台灣畫壇一股面貌迥異、風格多樣的現代藝術浪潮，則是不爭的事實。作爲一個傑出的教育家，李仲生是當之無愧的。

李仲生（1912—1984），係廣東韶關人氏，早年在廣州美專、上海美專短暫學習，並參與創立中國第一個現代繪畫團體「決瀾社」。之後東渡日本，入東京日本大學藝術科，課餘並在「東京前衛美術研究所」學習，深受藤田嗣治影響；並成爲「二科會」和「黑色洋畫會」成員。中日戰爭爆發（1937）後，返國受召入伍，先後擔任政治部上校主任、國防部新聞局教育專員、政工局專員等職，並任教國立杭州藝專、國立重慶藝專、廣州市立藝專等校¹⁹。期間，亦參與舉行於重慶的「現代繪畫聯展」與「獨立美展」等畫展；這些展覽，後來都成爲中國早期推動現代藝術的重要里程碑²⁰。

¹⁶ 先後受教石川欽一郎而日後成名之台灣第一代西畫家，畢業於台北師範者，計有：倪蔣懷、陳澄波、楊啓東、黃奕濱、李澤藩、林飾鴻、葉火城、李石樵、蘇秋東、吳棟材、林有德等多人。

¹⁷ 參閱楚戈〈雪興霞蔚—試爲朱德群先生的藝術定位〉，1987.10.1《中國時報》「中時副刊」。

¹⁸ 參閱蕭瓊瑞《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後台灣的发展》，第二章〈李仲生畫家與東方畫會的成立〉，東大圖書，1991.11，台北。

¹⁹ 李仲生生平詳參何政廣〈中國前衛繪畫的先驅—李仲生〉，原刊《藝術家》第54期，1979.11，台北；後收入《現代繪畫先驅李仲生》，p.63-66，時報出版，1984.9，台北。

²⁰ 參閱黃朝湖〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉，《中國現代繪畫回顧展》，p.9，台北市立美術

一九四九年李氏來台後，進入台北第二女子中學擔任美術老師和何鐵華、黃燦榮等人推動「現代繪畫」於台北，並撰寫大量文章²¹。之後，陸續在北一女、政工幹校美術組（今政治作戰學校藝術系）任教。也正是在此前後，蕭勤等人因受到李氏藝術理論文章之吸引²²，相率投入門下學習。日後各有成就，並終生推崇李氏，使李仲生成為戰後台灣美術史上最具有傳奇性色彩的人物²³。

關於李仲生的藝術理論與教學方法，我們可以從蕭瓊瑞《五月與東方》的文章中得知，加上霍剛、蕭勤、夏陽、吳昊等人對李氏教學的回憶說法，綜合歸納，可確定如下幾個基本觀念：

- 一、在教學程序上，不認為有所謂「循序漸進」的「基礎」訓練，而確認藝術的本質是一「創造性」，一開始便應走入創作的道路。
- 二、重視個別性，重視發掘個人內在的創作本能，做獨創的表現，建立自我的繪畫語言。抄襲模仿既不能成為學習藝術的途徑，更不能成為藝術本身。
- 三、表現手法和材料完全自由，不受任何既定觀念的限制或影響。因此西方的油彩、水彩，仍可表達東方的思想與內涵。
- 四、重視作品的「內涵」和「精神性」，避免走入插圖、圖案式的說明性或裝飾性。
- 五、研究學術的心情和方式面對藝術的學習，因此要深入瞭解現代藝術各個流派的理念及技巧等知識。
- 六、強調以現代藝術的觀念，去選擇融合中國藝術傳統中的精華部份，創造出新的中國藝術面貌。

此外，還有一點是安東街畫室學生所沒有提及，卻在李氏教學過程中卻極為關鍵的觀念，那便是對「素描」的看重。只是李氏觀念中的「素描」並不是傳統學院中的石膏像素描，而是為求得把握表達對象（非必定是具體的物象），而產生的一種畫面構成的能力。李仲生時常要求學生，面對石膏像，或車站人物，或毫無對象的，進行各種線條的練習。這些線條往往是自動性的、流動性的、屬於觀念本質和抽象的，這一觀念，基本上正是來自超現實主義與抽象主義理論的結合。²⁴

館，1986，台北。

²¹ 參閱蕭瓊瑞〈來台初期的李仲生〉，原刊《現代美術》第22、24、26期，台北市立美術館，1988.12~1989.9；後收入蕭瓊瑞《台灣美術史研究論集》，p.89~103，伯亞出版社，1991.2，台中。

²² 參閱霍剛〈悼仲生師〉，蕭勤〈李仲生——一個隱居的藝術工作者〉，夏陽〈悼李仲生恩師〉等文，均見前揭《現代繪畫先驅李仲生》，台北。

²³ 參閱「李仲生特輯」，《雄獅美術》105期，1979.11，台北。

²⁴ 參閱蕭瓊瑞《五月與東方》台北市：東大出版社，民80，p101-103。

李仲生曾為自己的繪畫思想作一宣言式的自白，這份自白雖然並不是安東街畫室時期的資料，但證之前提諸學生的回憶，論點上並沒有什麼差異，應可作為瞭解當時李氏教學思想的佐證。李仲生說：

- 一、堅持在繪畫上作現代的表現。
- 二、注意現代世界美術思潮的發展和變遷。
- 三、要有獨創性。
- 四、要有素描基礎。

在這四點中，除了第一點以外，李仲生都在各點底下，作了補充的說明；在「注意現代世界美術思潮的發展和變遷」項下，李仲生說：不論對任何新誕生的作風，都要詳細研究，但絕不作形式上的模仿。在「要有獨創性」項下，說：要有獨創性，就必須先具備素描功力，因為素描功力是創作的基礎。至於對所謂的「要有素描基礎」，李仲生則解釋說：現代的畫，有現代的素描基礎，現代的畫，如果沒有素描基礎，那麼，不是畫成圖案，便畫到插圖去了。不過，現代繪畫的素描，不同於傳統繪畫的素描罷了。²⁵

這段文字雖然是李仲生個人創作思想的總表白，事實上也正是他教學思想的總綱領。至於文中所提的「現代繪畫」或「現代的表現」等詞，據李仲生的解釋：並不專指抽象繪畫而言，而是泛指後期印象派以後，包括抽象繪畫在內的各種藝術表現²⁶。

於今，我們姑且不論至今仍然存在於李氏教學理念上的一些爭議，至少可以肯定的李氏教學原則是：每一個學生都要有不同於他人的想法與作法。並且，在發展個人的想法與作法時，既要注意世界現代思潮發展與變遷，也不能失去自我民族傳統的特色²⁷。

蕭勤曾回憶李仲生的教學說：「李先生對我們各人採取個別教學法，他用心理啓發的方法，從每個人不同的性格出發，去發現每個人潛在的傾向與能力，然後依之指導及鼓勵每個人走不同的路子及探尋不同的面貌。換言之，他要我們同時用腦去想，用心去感受，再用眼去觀察，最後用手表現（而不是模仿）。²⁸」這樣一種有別於一般學院教學只強調手眼協調的教學法，在那樣的年代顯現出藝術教學的特殊性。

²⁵ 同上註。

²⁶ 同上註。

²⁷ 參閱前揭《現代繪畫先驅李仲生》書中李氏學生言論。

²⁸ 蕭勤〈小談我的一點點創作心得〉，《游藝札記》，p.209，台灣省立美術館，1993.10.25，台中。

因為在一九四九年年底，國民政府撤離大陸，一批作風較為保守的「傳統國畫家」，當時跟隨國民政府來台，之後並主導台灣畫壇。這些保守的國畫家，保有中國傳統知識份子氣質，視藝術為業餘工作；他們多數擁有崇高及穩定的政治與社會地位²⁹。在大陸時期，他們既非美術專門學校的主導性人物；在「中國美術現代化運動」的大潮流中，也較少直接關懷。這些人士，最早以馬壽華、黃君璧、溥心畬最具知名度；之後，則以陸續組成「中國畫苑」、「壬寅畫會」、「七友畫會」、「六儷畫會」……等團體的成員為代表³⁰。他們在藝術上的主要貢獻，或許是在對中國傳統繪畫技巧的形式保存；除其中一、二人外，對新風格的創生，普遍缺乏較為積極的企圖心。藝術對他們而言，毋寧是一種生活的點綴與人格的修養。

這些來台的傳統國畫家，與其說是基於創作上的理由，不如說是緣於政治立場的考慮。政府遷台初期，他們較為保守的傾向，正切合了國民黨政權要求政治穩定的立場，使得他們在當時畫壇頗具聲勢；之後，又由於對抗中國大陸「文化大革命」狂潮，台灣在標舉「復興中華文化」的大目標下，這批人士再度受到重視。

除了上述傾向於保守的傳統國畫家外，台灣日據時期成長的另一批西畫家，也在戰後以「全省美展」為中心，配合著幾乎是相同成員的「台陽美展」，君臨戰後台灣畫壇。這些省籍西畫家，強調一種踏實的寫實技巧，講求畫面構圖的穩定，色彩、質感的堅實，以及氛圍的烘托，他們不是沒有「求變」、「創作」的觀念，但他們更著重於「畫壇倫理」的維持與「循序漸進式的風格衍生」³¹。

相對於上述的畫壇氣候，李仲生的教學，就顯得格外突兀而躁進。即使到了九〇年代，仍有許多人無法接受李仲生那種「沒有基礎」的教學理念。³²

但誠如蕭勤的比喻：「李先生的教學，對我日後的創作有了決定性的影響。在師範學校裡所學的，是一種全無個性的『學院基礎』的練習。但，正如不同的建築物，需要不同的基礎一樣，學院式的基礎，祇能在上面建造學院式無獨創的

²⁹ 參蕭瓊瑞〈中國美術現代化運動與台灣地方風格的形成——一個史的初步觀察〉，原澎湖縣立文化中心主辦「探討我國近代美術演變及發展」藝術研討會開幕式專題報告，1990.9.28；同時刊載《炎黃藝術》第14、15期，1990.10~11，高雄；後收入前揭蕭瓊瑞《台灣美術史研究論集》。

³⁰ 中國畫苑主要成員：陳定山、丁念先、王壯為、高逸鴻、陳子和、張隆延等，書畫家均有。七友畫會：鄭曼青、陳方、劉延濤、張穀年、馬壽華、高逸鴻及陶芸樓。壬寅畫會：黃君璧、陶壽伯、葉公超、朱雲、高逸鴻、陳子和、傅狷夫、姚夢谷、休偉、吳詠春、季康、陳雋甫、邵幼軒、林中行等十四人。六儷畫會：高逸鴻、龔書綿伉儷，陶壽伯、強淑平伉儷，季康、林若璣伉儷，陳雋甫、吳詠香伉儷，傅狷夫、席德芳伉儷，林中行、邵幼軒伉儷等六對夫婦。

³¹ 參閱蕭瓊瑞〈現代繪畫運動期間的「省展」風格（1959~1970）〉，原刊《台灣美術》第19~20期，台灣省立美術館，1993.1~4，台中；後收入蕭瓊瑞《觀看與思維——台灣省立美術館》，1995.9，台中；及蕭瓊瑞〈二十八屆省展改制的歷史檢驗〉，原刊《台灣美術》第27期，1995.1；收入蕭瓊瑞《島嶼色彩》，台北東大圖書出版。

³² 參閱林昌德，〈從李仲生先生談吳梅嶺老師的美術教育精神〉，《吳梅嶺作品集》，頁27~28，梅嶺美術會，1995.6，台北。

保守建築形式；相反地，去建造一個有獨特面目、有創造性的新建築物，需要有不同的獨創基礎；同很多人所說：『走都不會走，就要學跑了……』的觀念完全不同。這不是『走』與『跑』的問題，這是根本怎麼『走』的問題；如何走法及去的方向及道路的問題。創造性的路子是經常遇到意料不到的情況，所以走路的人要更有一切心理的準備和勇氣；不同於走保守因循的平坦大道。走人人皆走過的路子時，是不必用太多腦筋的。再者，在決定走那種路子後，才再由『走』而『跑』，但那是兩種不同的『走』，兩種不同的『跑』；創造性的路子無寧說是更不容易『跑』的，其成果是一步一步艱辛地探討追求出來，不似平坦的保守大道，別人早已把障礙除去，你可以不費力的就『跑』了。」³³

蕭勤在李仲生畫室的學習，從一九五二年到一九五六年，前後約近五年時間。於一九五五年十月雖然獲得西班牙政府提供留學獎學金，但最終還是離開學院式的學習環境，自我追尋學習的方向，他相信現代藝術終究是要走向世界性的，但是就如李仲生老師所說的，它必須要保有民族性的風格。

另外，在蕭勤藝術生命的因子中，潛伏著小時候的家庭背景因素；就如蕭勤自我分析父母親的個性特質是迥然不同的，他說：「我的家庭背景……可說是一個人文主義及神秘學的混合，我父親是一個純粹人文主義的自由思想者，……母親則是一個非常虔誠的基督徒，……。這兩種思想的傾向，無疑地在我的心理發展上發生了重大的影響。一方面，在意識上，我是屬於哲理的、分析的、實證的；另方面，在潛意識上，我是屬於玄學的、宗教底神秘學的、綜合的傾向，我自己的『二元性』可說是從我一出生就開始，從小我就對自己的人生發生懷疑並時有做探討的需求。³⁴」這種對生命探討的需求，在母親過世後，變得更為強烈。

也因此對蕭勤而言，父母早逝的情境因素，加上寄人籬下的飄泊之感，始終強烈地盤據在他幼小的心靈，也成為此後藝術生命最主要的情調。

然而，其藝術生命還包括父親是音樂家的這些經驗，成為蕭勤爾後生命中頗為重要的因子；如同現在的他創作時，也喜歡聽古典音樂，他甚至要求觀賞者以耳朵「聆聽」他的畫；凡此，應都與這些埋藏心靈深處的童年經驗，有著一定的關聯。這樣的一種因子，於生活中自然而然有形無形的置入童年的記憶中，其經驗與感覺，隱然成為潛意識中一股莫名因子存在的特質。

蕭勤幸運地走上藝術之路，藝術讓他免去了可能的沉淪噩運；他在藝術追求

³³ 前揭蕭勤，〈小談我的一點點創作心得〉，頁 209。

³⁴ 參閱何政廣〈蕭勤訪問記〉，原刊《藝術家》38 期，1978.7，台北，收入蕭勤《游藝札記》，p.223，台灣省立美術館，1993.10，台中。

的長途上，藉著創作，思索生命，自我救贖。要瞭解蕭勤的藝術，似乎不能避開這段殊異的童年經驗，及其在生命情境塑成上所刻下的深痕烙印。

一九五四至一九五五時期蕭勤的作品，受到李先生的指導從研究野獸派及杜菲（R. Dufy）入手，並研究中國京劇服裝的色彩，結合中國象形文字結構的形式融入創作中。

一九五四年的幾件人物素描，形構方式完全跳脫學院式的繪畫形式，其採取一種如行雲流水般的細長毛筆線條，勾勒出人物修長中帶有幾分超脫凡塵的意味；從造型上直覺意象是東方的，略帶些佛門修行的氣息（圖1）。類似的作品，在一九五五年發展成一些油畫人物，人物的構圖比例，有趨於誇張的傾向（圖2）。從這些作品中，可以印證李仲生是如何鼓勵學生在中國或東方的傳統中吸取養分，進行現代的創作表現。



圖 1. 素描 1954



圖 2. 人物（布上油彩）1955

而在一九五五年的幾件作品中，以油畫表現東方人文的濃厚特色。這些符號性的構成，結合中國象形文字的形式，與李先生的教學理念亦具有著一定程度的影響（圖3，4）。



圖 3 抽象之一（紙上粉彩）1955

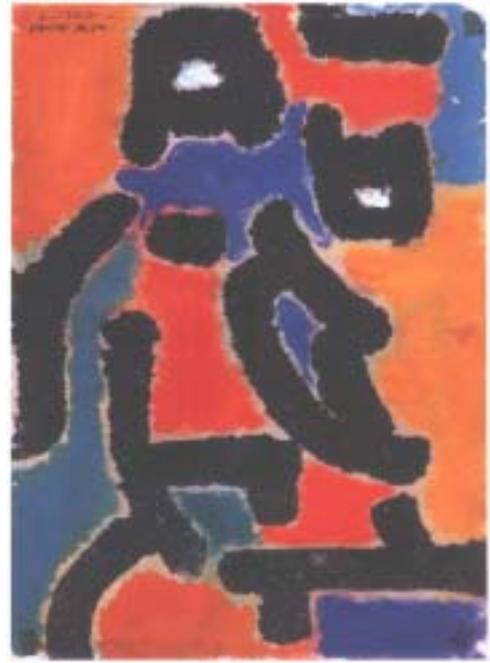


圖 4. 抽象之一（紙上墨水）1955

到了一九五五年底，蕭勤的作品又轉回一些較具象的形構圖象如「國劇」人物系列(圖 5,6)。蕭勤就是以這樣的創作參與一九五七年首屆的「東方畫展」。「東方畫展」在戰後台灣美術史上，具有相當重要的意義。它幾乎在一夕之間改變了台灣戰後畫壇的創作發展，自此亦走入一個全新的階段。

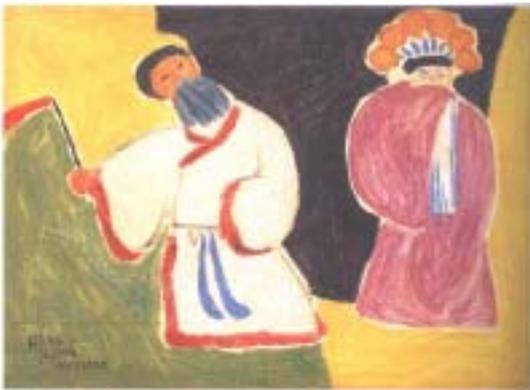


圖 5. 平劇人物（布上油彩）1955



圖 6. 平劇人物（紙上粉臘筆）1956

第三章 蕭勤美學觀的美學基礎「象外之象」

蕭勤美學終可歸為一一探尋「象外之象」的「意境美學」；故我們先探究和構建此一「象外之象」的美學，以為理解蕭勤的根本思想背景。

從審美活動的角度看，所謂「意境」，就是超級具體的、有限的物象、事物、場景，進入無限的時間和空間，從而對整个人生、歷史、宇宙獲得一種哲學性的感受和領悟。一方面超越有限的「象」（「取之象外」、「象外之象」），另一方面「意」也就對從對於某個具體事物、場景的感受，上升為對於整个人生的感受。這種帶有哲理性的人生感、歷史感、宇宙感，就是「意境」的意蘊。因此，我們以四節內文來說明這種象外之象所蘊涵的「意境」的特殊性認知。

第一節「象」與「大象無形」

「象」，在整個《周易》中是很重要的一個字形，全書的論述大致以「象」為中心，其「象」是經過古聖人的觀察，再運用簡易的陰陽符號排列組合成形，將天地萬物的特性組成八卦，再由八卦衍生出六十四卦、三百八十四爻爻象，不斷擴充無限延伸其卦象組合。如：《周易·繫辭上》記載「聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象」，其中之意乃運藏著象之卦象以及由卦象所涵蓋的物象，並藉由「象」以明道、以盡意³⁵。在這些卦象中，每一卦象各自代表著個別的涵意，而在其涵意中又隱含著某些的寓意，由此形式過程中，我們可以理出一個易懂的現象，那就是從『物象』中轉化成『易象』再轉化成『意象』的意境形式。

另外，我們也可從老子《道德經》開章明義的第一章中觀其「象」，如：「無·名天地之始，有·名萬物之母，故常無欲以觀其妙，常有欲以觀其徼。此兩者，同出而異名，同謂之玄。玄之又玄，眾妙之門。」意指：天地開始時，並無任何物體或形象，「無」就是一種本質，一種宇宙的本源，而當「無」產生創造的作用時，萬物即隨之而生，產生「有」，這種本質和作用是有關聯性的，只是名稱不同罷了，所以更是可稱之為玄妙。在藝術的形式中，墨、彩也有其微妙之處，就如同「墨」略同於無，「彩」似同於有，墨與彩相交合，正如宇宙萬有之誕生，陰陽調和，星體運行，萬物消長，人文開化，那麼墨與彩共同發揮極致時，各種可能性的藝術形式隨之展開，不分地域和古今的美術作品推陳出新，蔚成最豐富的當代的藝術項目，共構成未來美術發展的大本營。

從藝術的最根源處去思考，其二者是相通的，在精神層次的最終極處，二者

³⁵ 參閱王新華，《周易繫辭傳研究》，台北市：文津，1998，p85-86。

也並不相悖。我們且再讀《道德經第四十一章》所云：「大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形，道隱無名。夫唯道，善貸且成。」果真藝術的真諦已到達「無色無形」的境界，那麼是否可以此類推「眾彩無色」、「大墨無黑」、「萬彩歸黑」、「全彩皆墨」，一旦作品與玄學產生關聯時，沒有色彩的色彩，沒有形式的形式，沒有方法的方法，彩墨藝術即將進入一種形而上的超意識的範疇，難以言宣，無需空論了。

也許藝術之為物，與哲學思辨相評比時，它就更近乎「道」了，老子描述「道」是：無狀之狀，無物之象，是謂恍惚。當「藝」和「道」相遇，藝可以是很抽象的，當「彩」和「墨」相遇，就可以是一切，一切的可能，一切的不可思議。且讓各種創意的靈思在可能以及不可能的火花之中誕生吧！

「大象無形」，用簡單的話語來解釋，是指天地之間，有形體的東西，一定是有限大的，只有無形的東西，才能無限大。就像無極的虛空一樣，所以是大象無形。

以視覺藝術創作而言，一直認為圖像的最高境界是在它發出訊息之後，這個圖像後退到背後，所留下的是經由圖像凝成的某種感覺和觀賞者的心靈產生的化學作用。對視覺藝術而言，創作的圖像固然重要，但它不能只是抓住觀賞者的眼睛罷了！此時，「大象無形」就形成探尋的一個目標。在這種情形之下，我們必須超脫物象，要回歸於「道」的無形、混沌或渾淪，然而「所謂『無形』不是真的沒有形狀，而是無可名之形」³⁶，只有這樣的「無形」才能顯現出最純粹的「自然」。

《莊子·秋水篇》「河伯曰：世之議者皆曰：『至精無形，至大不可圍。』是信情乎？」，又《莊子·庚桑楚》指：「道通，其分也，其成也毀也。所惡乎分者，其分也以備；所以惡乎備者，其有以備。故出而不反，見其鬼；出而得，是謂得死。滅而有實，鬼之一也。以有形者象無形者而定矣」，上述所言對創作者來說，意思是指人類主體認知的有限性，「不期於大小、精粗」。對於「象」的無形，其中的變化是無窮無盡的。

藝術的創作乃經由無形的理念，透過外在的形象，具體的呈現，其過程中使得觀賞者產生美感經驗，其包含人的情趣和物的姿態的往復迴流，依朱光潛著《談美》中提到：「一、物的形象是人的情趣的返照。物的意蘊深淺和人的性分密切相關。深人所見於物者亦深，淺人所見於物者亦淺。…二、人不但移情於物，還要吸收物的姿態於自我，還要不知不覺的模仿物的形象。所以美感經驗的直接目

³⁶ 參閱高木森，《自說自畫》台北市，東大，1999，p68。

的雖不在陶冶性情，而卻有陶冶性情的功效。…³⁷」，對創作者而言，創作是為了追求滿足「審美需求」，為了個人自我的提昇而不只是生理的滿足，因此，不須為他人或其他目的而作，是為了從創作中獲得喜悅、滿足並滋潤人生，與老子的「為無為」、「道法自然」有異曲同工之妙。

老莊思想深遠地影響了中國文學藝術領域有很深遠的影響，其所談及「象」的部份，是指人物形象或自然形象，透過形象的特色融合情感的思緒及哲學的思維合而為一，達到玄妙的境界。老莊的觀點中，揭示了藝術中「虛」和「實」、「無」和「有」的辯證思維，並指出「有生於無」，其「象」已超越感官的認知，須由心靈去體會，用心靈來與外在對話，於此就可以感應出「象」的存在是無形的。所以，幽蘭（〔法〕Yolaine Escande）認為老子的「大象無形」是說「大象是作為包羅萬象的象，並非抽象，但也無具體內容」³⁸。

通常一般所說「形象」是指一般外在條件的通稱；對於藝術家而言，繪畫創作不只是模仿外在的自然，更是藉著藝術家對自然與內在個體知覺的感知，並經由技術的鍛鍊而將創作者的意念給予呈現。成復旺教授指出「形象」是今天的文藝學、美學中最為普遍的概念，但在中國古代卻很少出現。中國古代講「形」、講「象」，卻不大講「形象」，「形」與「象」是有聯繫而又有區別，並且，「象」又比「形」重要。而「形」與「象」都是可見的，但是「形」有固定的形體，而「象」卻沒有，可以說，「象」是涵容而超越了「形」，就有外在的表現而沒有固定的形體來說，「象」又比「形」更顯得虛無些。在中國古代的美學著作中，「象」構詞能力遠比「形」要強³⁹。就「象」的形式所構成的詞意是廣泛的，計有：現象、對象、真象、假象、實象、虛象、心象、意象、抽象、具象、物象、表象、景象、境象、形象、影象、奇象、怪象、異象、幻象、氣象、亂象、徵象、圖象、共象（相）、無象、萬象、大象…等。

藝評家格林伯格（Clement Greenberg）認為藝術家所追尋的是一種內容融入形式中的作品存在形式，因此畫面中的敘述性語言及造成幻覺空間效果的元素都必須完全摒除。意即繪畫創作形式的表現，其形而上的心靈思維是以「象」意象，傳達質地感與深度感。就其繪畫創作的立場，易經的「象」、老子的「大象無形」以及莊子的「象罔」，都是在學習自然、效法自然、追尋自然，創作者依循「象」之意境，塑造自己內心與自然契合的形象，從中獲得心靈寄託或者是藉此安身立命。對創作者而言，「象」不僅只是「形體」、「形象」，也不只是外在「可見之象」，而是超越肉眼所見，經由內心的思考，並與外在自然之間相互尊重的「對話」，

³⁷ 參閱朱光潛，《談美》台北市，文房出版社，2001，p44-45。

³⁸ 參閱〔法〕幽蘭，周冰洋譯〈藝術中之醜—《寧拙勿巧，寧醜勿媚》〉，《天心與人心：中西藝術體驗與詮釋》，（台北縣：立緒，1999），p123。

³⁹ 參考成復旺，《神與物遊》，（台北市：商鼎文化，1992），p25。

形成具體性的創作呈現。

對於藝術創作過程而言，每每繪畫創作的經驗及創作理念，將心得應用於自我的創作上，以自我生活中的感動與對大自然的體驗，透過情感的色彩，呈現出具有自我獨特風格與想法的作品。如此經年累月長期的創作累積，在整個創作過程可以說是經由外在的、可見的「象」進入視覺印象，其印象的暫留儲存是恍惚存在的。就如胡塞爾現象學所說：「意識是一切現象的本源和母體。現象可當作本質來了解。胡氏認為意識並不是為了建築客體而是在揭露客體。現象學所用的方法是沉思，是直觀的沉思，需經過「擱置」的方法才能開始以及完成。⁴⁰」藝術家在其藝術創作構思意識中，其「象」的「擱置」意即經驗的存擱，會不經意喚醒，此時已是「忘象」的存在，也就是思索回到原始本初之「意」，此時的「意」與原初「意」有所不同，是因為儲存於內在經驗的意識使然，其過程呈現給觀者似「象無象」的哲思。

第二節「象」與「抽象」、「具象」

在《周易》中的「象」思維方式，是具體形象的認知與對實物的觀察，以抽象本體形象的概念去意向「象」的存在，而又「可能是」預設著某種形象存在的可能性，因此，對「象」的思維，既是具象的，又是抽象的，兩者間隱約包含著邏輯的聯想。

這兩者之間的模擬，產生符號系統的運作；依人類情感符號的指向不外乎就是藝術創造的類別如：繪畫、建築、雕塑、音樂、舞蹈等等…，這些可說是人類文明的表徵，但是由於符號本身所指稱的意義與實際事物之間永遠有一個間隙或落差存在，人在利用文字來思考時，必須要銜接這個間隙；在這過程中，人類大腦的運作是在進行符號與物件的比對，符號與符號以及物件的連接，純屬於一種抽象思維。

中國藝術要求深入到事物的核心，要求揭示事物的內在結構關係，即要求體現支配事物成長變化，發展出「道」的精神，從而把藝術的追求提升為一種形而上的哲學追求。因此，對中國人而言，繪畫創作的完整體現不外乎是「天人合一」的理想，再藉由自性的開顯而與天、自然、道相應合。

道家崇尚自然；在道家思想中，「自然」是最崇高的境界。在作品上所要表現出的是由「師法自然」而達到「氣韻生動」。對此，姚最（公元 535-602 年），

⁴⁰高俊一編譯（1982）。現象與宗師：胡塞爾。台北：允晨。p.49。

提到：「學窮性表，心師造化。」⁴¹此「性」所指的是「本質」，而「表」指的是「現象」。意指對事物外在現象和內在本質都有透澈的認識，用自心去領會自然的法則。這裏的「造化」，除了指自然風景外，也含有精神層面的「大自然運行的法則及無窮的精神創造變化」的意義。

唐朝張璪也以其個人創作的體驗，提出：「外師造化，中得心源」⁴²。簡單的說，意指畫家應以大自然為師，再結合內心的感悟，將「物」與「我」有機統一，既反映客觀的認知，更表現出畫家的主觀色彩與鮮明個性；但這造化有其變與不變，而個體存在於這造化之中，亦有其變與不變。在這「動、靜」與「虛、實」之間，也就是藝術家所要追求「不似之似」的表現形式。

以繪畫表現形式則區分為「抽象」、「半抽象」、「半具象」或「具象」等，亦即是整個畫面在最後完成之後，依據抽離物象的程度或是寫實描繪的深度，所給人的印象。若用二分法把作品分成二種向量，可以就其型態簡略區分為：「抽象的」(abstract)與「具象的」(concrete)；所謂「抽象」即抽離人類經驗可以辨識的具體形象與造形。意即不像到了極點，抑或解釋成「心象」的探討，只是將「物象」抽離到最低，仍然是趨近於抽象。而「具象」意即再現人類經驗可以辨識的具體形象與造形。以寫實的手法像到了極點，使人誤以為真，但作品仍然不是真的，只可說「像極了」，是趨近於具象的。這種表現形式的區隔，尤其二十世紀在歐美所興起的「抽象藝術」、「抽象表現」、「普普藝術」、「極限藝術」、「超寫實」、「超現實」、「新具象繪畫」、「幻想寫實」…等畫風中，如此的分法便可一目了然。

劉文潭：「追根究底，抽象與具象原是程度上的差異，不是性質上的對立。⁴³」在繪畫表現上，抽象與具象各佔有不同的比重，不易去做劃分，對創作者而言，無論抽象或具象，都是在追求自然的本質，或者可說是個人在內心世界與自然界之間，尋找聯繫與詮釋。就畫面而言，抽象與具象都是運用最基本的繪畫元素點、線、面來創作，只是參考的對象不同，描繪的方式也不相同，這是造成外觀上有著極大差異的原因。

依現代繪畫而言，要區別抽象畫是很難下定義的。就畢卡索的時代來說，他的作品絕對是“抽象畫”，但是如果我們用現代的眼光去欣賞的話，畢卡索的作品已顯得具象。所以，我們可以看出抽象與具象其實是一種相對的，而又同時存在的，也依其時代不同而改變其定義。

⁴¹ 參閱《畫史叢書》，文史哲出版社，台北市，1974，p92。

⁴² 參閱，同上，p125。

⁴³ 劉文潭，《現代美學》，台灣商務印書館，台北市，1967，p.157。

就個人而言，「抽象畫」乃是由畫家憑主觀認知與想像，將具象的物體抽離寫實的概念，即脫離再現的意圖所表現的一種畫法。其形象與自然形象完全不相似，有時帶有幾何形體或設計概念。抽象畫堪稱二十世紀典型的藝術樣式，但並非普及的藝術樣式，對於一般觀眾仍存在著一定的溝通難度。抽象畫由於其思維符號和圖式共有的簡化與混沌，對於一般觀賞者的印象看來似乎都差不多，很難瞭解創作者所表達的意念。但如果觀賞者願意深入、投入去探求創作者動機性，便會發現其實抽象畫也有著不同的個性特徵。

安海姆（〔美〕Rudolf Arnheim，1904~）認為藝術創作的主题思維基本上都是抽象的，但是透過藝術的形式而予以象徵性的形象。由於主题是基本知覺的形象所呈顯的，所以當我們發現藝術已不再是再現自然的物象，而仍能完成它的作用時，我們便不應感到驚訝。「抽象」正如同以往的再現藝術一般，它以自己的方式存在。抽象畫是西方繪畫經歷了從十五世紀到十九世紀五百年間的寫實體系後物極必反、盛極思變的產物。抽象畫不再“再現”物體的形狀，而試圖以不同的視覺方式揭示一個非實在的經驗——精神世界。

安娜·莫斯欽卡（〔英〕Anna Moszynska）就曾經指出：「對許多藝術家而言，具象藝術與抽象藝術之間的區別似乎毫無意義，因為他們的作品每日都讓他們面對著一個事實，即在特定的本質上，所有的藝術都是抽象；同時，所有的藝術也都是具象，它總代表著某事物——儘管只是一種意圖」，並且「抽象藝術為我們揭示出，事實上，所有藝術都做著理論性臆測與慣例的開拓。儘管具象藝術似乎比較具親和力，然而它卻是根基於有關真實與模仿的複雜假設和規則。抽象藝術也依據著廣泛的假設和慣例——或許比較不為人熟悉，但同樣地正當合宜」⁴⁴。這也就是說，「抽象」與「具象」同樣都是基於某些「假設與慣例」，以其內在在世界對應自然界的看法。

保羅·克利說：「這世界愈恐怖的話，我們的藝術便愈抽象。」他還說：「為了走出我的廢墟，我必須飛。我的確飛了。唯有在回憶中我才停留於這個傾頹的世界，像偶爾回顧過去的情形一樣。因此，我的抽象夾雜回憶。」⁴⁵抽象繪畫是對純視覺元素的把握和對整體均衡秩序的安排，以及創造出神秘性的幽深。雖然抽象有其視覺特殊性，但是與具象的表現形式並不完全分離的。所謂非具象是來自具象，而心象離不開物象。在抽象與具象之間存在著一個形成抽象過程的半具象和半抽象的藝術區域。其藝術性的展現，也因對象的不同展現出不同的抽象語言。

⁴⁴ 〔英〕莫斯欽卡，黃麗絹譯，《抽象藝術》，（台北市：遠流，1999），p3。

⁴⁵ 〔德〕保羅·克利著，雨雲譯，《藝術·自然·自我/克利日記選》，江蘇美術出版社出版，1987年版，p158。

在我看來，「抽象藝術」是一種流派的衍生。在每個藝術風格混沌不明的年代，「抽象」其字義只不過是用來區隔所謂「我們能知」與「我們還尚未不知」的藝術。事實上，「abstract」這個字，在文藝復興時期就出現過。對於當時來說，它不只是在定義某些圖像，另一解釋也是在定義圖像的意義。所以，一幅畫是不是抽象，對欣賞者來說，並不是很重要，反而要思索創作者當時的心象意念，色彩形式的傳達概念。至於會去想是不是抽象與否的問題，通常是想要在眾多的藝術派系中，思索出其派系屬性來，至於是否要對之下定義，我想也是「暫時」給予其稱呼罷了。

「抽象繪畫是以極簡潔的形式，使繪畫語言符號化，主觀地賦予繪畫元素以象徵意義，除了對世俗生活變形外，著重於對精神深層體驗的感受和關注，從而促使其作品具有玩味不盡的永恆、普遍的內涵」⁴⁶。也就是說：「形似多一點就接近寫實，而形似少一點便是抽象」⁴⁷。而至於繪畫表現中的「抽象性」，並不是將其形似的表現簡化或割捨，而是創作者很隨機性的從自然中感受到宇宙萬物的存在，油然而生、意念使然，創造出合於自然的方法、造形或形式的呈現，進而使作品達到「氣韻生動」的境界。

抽象與具象除了各自有其獨特性之外，兩者的結合相融，給予繪畫界帶來新的方向，在傳統的具象再現和現代的抽象表現之外，顯示出一個嶄新的繪畫新領域，默默深遠的在人內心感受的世界綻放，這樣的表現形式在造形藝術中遠未得到充分體現。

我們回顧從 1945—1952 年抽象與具象的對立，到二十世紀抽象繪畫確實開拓了造形藝術的新領域，亦提供了繪畫表現的新形式，也出現各式各樣的繪畫流派與理論，如：立體派、超現實主義、普普藝術、前衛藝術、超前衛藝術、國際超前衛、超級藝術、商業藝術、後普普藝術、行動藝術、裝置藝術、觀念藝術、公共藝術、現代藝術、後現代藝術、女性主義…等，這些流派的成立，主要是以顛覆傳統為目的，來顯示出各個流派的特殊性。依我個人的看法，我覺得各別流派之間應以尊重的態度去對待各別不同的藝術思想與作品，對自己在繪畫創作思維上，則應不斷的超越自我和在否定中尋求自我的本質性，以自然而然、無為而為的態度去面對。

「抽象畫」的概念，對於康定斯基（Kandinsky，1866-1944 俄國畫家）和抒情抽象畫派〔或稱熱的抽象〕。「這是以高更的藝術理念為出發點，經野獸派、表現主義發展出來，帶有浪漫的傾向。這個畫派可以康丁斯基〔Kandinsky〕為

⁴⁶ 龍協濤，《文學解讀與美的再創造》，（台北市，時報文化，1993），p292。

⁴⁷ 參閱楚戈，〈中國美術之革命—由精緻到反精緻的藝術運動〉，《現代水墨畫》，（台北市立美術館，1988），p32。

代表。」對抽象意識的極限點其界線是非常清楚的，並認為不是所有抽象畫都有可看性的。抽象一旦越過極限，就失去存在形象意識的架構，也失去情感知覺的感動，更無感性的痕跡可尋，僅僅只是一種視覺交錯的形式。這樣的抽象畫，它必須依賴周邊或局部的裝飾，或藉助於文字語言的輔助，來解說其抽象形式意念。這種繪畫，表達抽象的方式，其自身的涵意是非常薄弱的。

高行健（1940—）⁴⁸認為：「藝術家在工作中會出現某種出乎意料的機遇，形成某種圖像，這種機遇會給藝術家提供一種造形的可能。然而，機遇或隨意性並不等於藝術，否則，自然界和人類行為的一切痕跡都成為藝術了，藝術也就不過是一種命名而已。在某些接近零度的藝術背後，自戀卻無限膨脹。自戀人人自然都有，問題是這種自戀控制在什麼程度上，才不至於把機遇與隨意得到的啓示糟蹋掉，從而引導到藝術創作上來。⁴⁹」對我而言，藝術創作過程的經驗，就如同莊子人生哲學「自我自覺虛無化的意識作用」。在進行創作的時候，我將從社會關係的經驗中，意識出自我內在質的純粹性，反思其意義可能性，外化於當下的我，解放所有外象，回歸於當下自我體認的真實情境來面對作品中的我；此時的我隨意性的順著氣能流動由作品本身形現，作品同時也由我形現，互為相生、互為一體。簡單的說：當人專心一致的投入在某一件事物上時，其精、氣、心、神聚合便是達到物我兩忘的境界；此時周邊所發生的事，完全不被感知，人的形神已融入在所投入的情境裏。我想這是人常有的經驗。也可以說，人經由意識的虛無性自在的遊歷在情境中，由於這個作用使得人的想像空間，將成為什麼的可能性變大了，也或者是什麼也變得不重要了。也因此，種種一切的想像；因隨意性順著境遇的變化而變化順生。這種以虛靈存在的生命型態，可說是莊子超越萬物實體自然變化的物理現象，朝向精、氣、心、神聚合的神人境界。

抽象豐富了繪畫的語言；產生出有形的與不定形，規則的與不規則，揮灑與流動等…，多樣表現造型形式。其實我們如果將具象的某個局部格放來看，也是非常抽象的。於此，我們可看出兩者有其相關性。如果這兩種造形語言相互融合的話，必然形成你中有我、我中有你的新造形視界。抽象不能只是拘泥於某個形式，而必須作為一種方法進入人內心的感受，去捕捉那難以確定的瞬息變幻，展現出抽象的崇高性。

作品的表現形式其意圖是訴諸以「象」的呈現，藉由「象」以傳達「象外之象」或「大象」，也因此所謂「象外之象」的「象」非僅僅只是形似而已，也不是單單僅只是指「抽象」或是「具象」，而是由個人與自然在相互尊重的對話中，所產生的結果，其思維形式是形而上的，或是超越的，所形成的意象，也就是自

⁴⁸ 高行健（1940—），原籍江蘇泰州，出生於江西贛州。目前為法籍華人。2000年10月12日獲得諾貝爾文學獎。事後報導中稱他為劇作家、畫家、小說家、翻譯家、導演和評論家。

⁴⁹ 高行健，《另一種美學》聯經出版公司，2001，p.125。

然界中「道」的呈顯。

第三節「象外之象」

中國藝術美學與老莊的哲學有著深遠的關係。在老莊哲學思想的影響下，中國藝術家所追求的是體現那個作為宇宙萬物的本體和生命的「道」。為了把握「道」的美學實現，而去實踐那具體的「象」。因為「象」是有限的，而「道」是無窮的。根據（唐）司空圖（公元 837—908）二十四詩品亦可看出一些有關描述「象外之象」等等跡象，在〈與極浦談書〉：「象外之象，景外之景，豈可容易談哉？」。再者，他強調「味」與「物象之外」是其詩論之重心，並以爲詩所創造之意境，其妙處僅能意會而不能具體呈現於眼前。同時，他並指出，超物外之景象是不易尋得者，詩需要表現出一種超越言語之「象」。就如同其詩品『含蓄』中所云：「不著一字，盡得風流。」詩的境界並非文字所能把握，而只可意會，不可言傳的。司空圖論詩，其重於「象外象，景外景，味外味。」是深遠、玄妙、表現言盡而意無窮之境。然而，這種種描述對於所有藝術創作者而言，該如何營造出這樣的「象外之象」，是一個重要的課題。

司空圖在其《詩品》中之一的『纖穠』如是說「采采流水、蓬蓬遠春、窈窕幽谷、時見美人。碧桃滿樹、風日水濱、柳陰路曲、流鶯比鄰…」，『沉著』如是說「綠林野屋、落日氣清、脫巾獨步、時聞鳥聲。鴻雁不來、之子遠行、所思不遠、若爲平生…」，『高古』如是說「畸人乘真、手把芙蓉、泛彼浩劫、窅然空蹤。…⁵⁰」，『典雅』如是說「玉壺買春、賞雨茆屋、坐中佳士、左右修竹。…」，『飄逸』如是說「落落欲往、矯矯不群、緱山之鶴、華頂之雲。…」諸如此類，就可感覺出一些影像的存在，在其每一《詩品》中各提出不同的名目，並以四言詩來描述，運用自然界的「象」提供想像的空間，來詮釋司空圖自己所要賦予的意境。其實，在這二十四《詩品》中，我們已經感覺到這只不過是在描述一些不容易描述的景象，也就是所謂的「象外之象，景外之景」，如此一來，或許我們可以感覺到司空圖的用意爲何。

司空圖是想藉由其他的語言文字進行表述自己心中的「意」，假如觀賞者能體會到他的原意的話，就已經是達到他的目的，如果不能的話，那也不是容易描述的一件事。所以，對一個藝術創作者而言，創造出來的「象」，只不過是一種外象的介面而已，它必須藉由「象」而達「意」，再由「象」而成「象外之象」。

對於藝術創作者而言，豐富的情感與理想的情境創作加上自然外物形象的反映，產生出內在思維與外在形象的合一。也就是說，在情感變化中如何統整出完

⁵⁰ 《二十四詩品》唐·司空圖〔西元八三七—九〇八年〕撰。

美的形象，在自然萬物變化中如何抓住感性的自我。當創造出的形象反映到觀賞者時，由觀賞者各自去感受，此時所感受到的，必然形成不同的詮釋和形成各種不同的心境，也因此產生出「境生於象外」的情境因素。藝術創作者將內心的「意」傳達於作品「象」的呈現，再由觀賞者心中所形成的「境」，達到三者完美的境界。

再者，每一觀賞者因認知經驗的不同，對於「象」的直覺概念，也會形成各種不同的意象；《六祖壇經·定慧品》談到：「外離一切相，名為無相。能離於相，則法體清靜。」這是對「無相」最初的說解：「離」相，意即抽離舊有的思維，不受外在形象的影響。因為現代大部分的人們往往受外在形體的影響，產生刻板印象，固定反應及不斷重複舊有的思考模式，因而常常會有錯誤的判斷，做出錯誤的選擇。如果能「離」相，不以貌取人，不以事物的外相（象）直接判斷，事物的真實性，才能到達事物核心，洞澈事物的本質。相對的，我們也希望觀賞者，不要定著於舊有的思維，來判斷所有「象」的概念，「象」的呈現會因對象的不同產生出不同的意象，深究其意，就會形成不同的意境。

以繪畫藝術而言，所謂「象外之象」的直觀意識顯現，它包含了相互連繫而又性質不同的兩個象。「象外之象」的第一個象是指大自然中具體的物象，它是寫實的，是通向藝術形象的意義和境界的再生媒介。第二個象則是純粹內在意識中的象，意即心象，它是虛寫的，也是藝術形象的意義與境界的再生。在繪畫藝術中另有一種特殊意義的「象外之象」，第一個象仍是繪畫中的實體部份，第二個象則是作品的留白和平遠的空間的部份。第二部份的象大都是扮演著輔佐的角色，來彰顯第一個象的重要性，意即所指的是對於具體物象的描述後面的一個意味無窮的幽深境界。

藝術創作最終目的，不外乎就是能創造出「象外之象」的藝術形象，如果單只是一味的模仿大自然間的種種物象，那麼就如（北宋）蘇軾（西元 1037-1101）詩詞中論畫主張「論畫以形似，見與兒童鄰；論詩必此詩，定知非詩人」。也就是說，如果只是傳移模寫物象的形似，而不去探求物象的內在精神層次的話，是談不上真正的藝術創作。

「象外之象」的詮釋意義性，特別強調創作者意念的傳達和觀賞者主體性的參與，兩者相對應所產生出主體內在意義的再生。如果觀賞者只是直觀的從畫面的具體物象去意象，而不能再延伸再現的想像，也就是「象外之象」的第二個象純粹心象呈現，那麼；要呈現出「象外之象」的作品意義，是無法達到的。「象外之象」的藝術作品特別強調由具體的物象向純粹心象的昇華過程，所以如果觀賞者不能由物像的媒介而再生這種純粹的心象，那麼「象外之象」的藝術作品就無法被鑑賞，因此，「象外之象」的鑑賞論特別要去區分觀賞者的藝術特質，強調觀賞者的藝術境界內在心象意識再生的詮釋能力，要具備此種鑑賞力，觀賞者

本身必須以堅實深厚的生活體驗，經長期累積其經驗為基礎，並能以虛靈關心而不固限，才能意會創作者「象」的意境。

觀賞者由「象」而達「意」再形成「境」，相對的從「意境」的鑑賞中，忘了「象」的形式，一如劉禹錫所提出的「境生於象外」，主張藝術境界的創生在於具體的物象之外，這就是「象外」之說最初的說法。他認為：這是由主觀的思想情感與客觀的景物環境，經交融而形成的形象或意蘊，對於觀賞者而言，這是超越了形體的聯想，並擁有更寬廣的想像空間。在這樣的情形之下，創作者內心的「意」與觀賞者心中所形成的「境」，就形成了「意與境渾」，二者交融為一體，已是相對無言，一切盡在不言中，此時只能用心靈進行交流，彼此凝思對話。

以水墨繪畫創作來說，山水畫可說是國畫中最難的一科，由於它的技巧複雜、山川變化大、題材多，光是運筆用墨上，便要花很多時間去磨練，如果只懂畫山而不懂畫樹，便不能處理前景；若只會披麻皴，不懂斧劈皴，便無法表現剛勁的石山，此外，只知臨摹而不去寫生，終究要想創造出自己的風格是不容易做到的。

如果要創作山水畫，必須先花時間研究古今各種技法，多看名畫，多讀些名家畫論，同時還要練習書法。書法的筆法與繪畫是相通的，藉書法功力入畫，可以事半功倍地寫出好的線條。此時，「筆墨」扮演著主要的工具，以這樣的工具來創作出「象外之象」的作品，也印證了石濤所認為的「筆不筆，墨不墨」⁵¹，石濤在畫史上不僅稱得上是一個有創新才能的畫家，同時也是創作題材廣泛的多產作者。在自然的真實感受和探索中加以對前人技法長處的融會，因而他對繪畫創作強調「師法自然」，把繪畫創作和審美體系構成為「借筆墨以寫天地而陶泳乎我也」。這也正是（清）惲南田《南田論畫》所說的：「筆墨本無情，不可使運筆墨者無情；作畫在攝情，不可使鑒畫者不生情」⁵²，換句話說，就是運用筆墨以產生「象」，其包含創作者的真情投入而產生「心象」的作品。這就是運用筆墨而達「超以象外」的境界。

對朱德群（1919—）來講，畫一幅風景畫，就像似在創造一個自然的有機體。在他的畫中，你看不到現實的形體，只有一些神秘的幻想在跳動著，此點，就如同蕭勤所說，請用你的耳朵去聆聽，你會聽見“流動的水”、“風的呼嘯”、“宇宙的脈動”、“大地的呼吸”、“火焰的燃燒”等等…，樂曲在耳邊若隱若現。此時，「象」的形成早已超越形似的構成，也就是傳達出內心的「象」、「象外之象」。而朱德群更創造了一個充滿詩意的自然空間，將東方「象外之象」的禪意為西方繪畫注入了新的生命。而這樣的「象外之象，景外之景」，是藉由技巧的表現，而不再需要技巧的存在，甚至作品的品名也無法完全說明作品。因此，克

⁵¹ （清）道濟，聯貫出版社編審委員會，《石濤話語錄》，（台北市：聯貫，1973），p47。

⁵² （清）惲正叔，《南田畫論》，《歷代論畫名著彙編》，（台北市：世界書局，1974），p330。

利（〔瑞士〕Paul Klee, 1879~1940）曾提到說：「我不認為我的繪畫所定的名稱是適合大眾所希望的名稱。但是由於繪畫是原始的，由於我用的副標題描述我的繪畫，因此我在某一作品畫成後不作說明，若干人常常因此在我的畫中看到我所未看到的」⁵³，這就說明了不要預設立場和方向性，反而應讓觀賞者各自去觀賞，各自去冥想體會，而產生更多不同的「象」。

相同地，藝術文化美學者余秋雨先生在《藝術創造工程》一書中曾說：「藝術的創造工程，從狹義而言；它創造了藝術品，從廣義而言；則創造了新的精神天地，為民族、為社會、為時代、為歷史、為未來，都建構了新的質素。」⁵⁴，而創造了這些「象」的呈現，其背後還有一種更為宏大和超逸的境界（或曰「氛圍」），在深層幻境和情思化的景象，大都是難以用具體文字表達的，只有把讀者帶入特定的境界和景象之中，他們才能體會這種難言之狀，這也就是「象外之象」、「象外之境」⁵⁵。因此，「境」是「象」和「象」外化虛空的表徵。也是中國古典美學的優良傳統，只有這種「象外之象」所產生的「境」，才能體現那個作為宇宙的本體和生命的「道」。

藝術創作是創作者將內在美的意象，表現於具體的作品中，即經由傳達的技巧將心中所想的外現為作品，因此表現對於藝術是很重要的活動。而表現必須注重表現的技巧，藉由純熟的技巧才能將內在的意念，完美的表達於外而成為外創作品。對此，龔鵬程提出「作而非作」，認為「作，就是指作者有意的、理性的，依循學識與技術的創造或創作，而『作而非作』指的卻是一種不盡由作者理性行為所控制的特殊創造活動」⁵⁶。這也就是說，在技巧純熟的狀態下，創作者藉由當下的思境，隨機性的創作，而不是刻意的造作，是在最自然的狀態下，順其自然而生，如此的創作態度也就如同《老子道德經》所說的「為無為，事無事，味無味」（〈第 63 章〉），也因如此創作過程的情境表現，反而更貼近於自然的「道」。

老子所說的「道」是天地之母，萬物之宗。由此可知，大道的威力無窮，然而「道」幽隱不現、深藏不露、不可言說，既然如此，我們只能從萬物的世界去探討它。而「道法自然」是指天地間萬物都在自生自化，繁衍不已，萬物是這般天然而成，自然而為，總是這樣「無始也無終」，如此生生不已、變化不息的天地本色。於此，對老子的「自然」有二種字意，一、指山川草木，不加入人工修飾的自然。二、自動自發的，不造作、不強求，依照真理表現出來的自然。所以，創作者依循著此「自然」，是自然而然的表現出「真」的作品，建構「象外之象」的跡象。

⁵³ 轉引自〔英〕里德，孫旗譯，《現代藝術哲學》，（台北市：東大，1989），p118。

⁵⁴ 參閱余秋雨，《藝術創造工程》，（台北市：允晨文化，1990），p297。

⁵⁵ 參閱，同上，p264。

⁵⁶ 龔鵬程，《文化符號學》，（台北市：台灣學生書局，1992），p104。

朱光潛《談美》說「情感是生生不息的，意象也是生生不息的。換一種情感就是換一種意象，換一種意象就是換一種境界。即景可以生情，因情也可以生景。」⁵⁷。而這正說明創作者在創作時，經由情感的經營而營造出動人的作品，其作品對觀賞者而言，若不能產生情感的動容、美感的觀照的話，即使創作者自認其作品是很優秀的，仍然不獲得觀賞者所認同。所以，北宋徽宗時期畫院待詔李唐，在初到南方時生活一度困頓，曾在其作品《伯夷叔齊采薇圖》跋，題著這麼一首詩：「雪裡煙村雨裡灘，爲之容易作之難，早知不入時人眼，多買胭脂畫牡丹」⁵⁸。此外，在西洋藝術家裡面，後印象主義（Post-Impressionism）的塞尚（〔法〕Paul Cézanne, 1839~1906）、高更（〔法〕Paul Gauguin, 1848~1903）和梵谷（〔荷蘭〕Vincent van Gogh, 1853-1890）三人的作品在當時的環境，其畫也是普遍不被接受的，更何況梵谷一生只賣出一件作品。

再就筆者以創作過程的經驗而言，筆者深信藝術的表現是始於感情而忠於感情的，且當一位創作者馳騁想像去完成其偉大的創作品之時，是熱情奔放的、才思湧發的，彷彿是完全受了感情的驅使而不能自己，但是當他準備把這由想像完成的意象作品，所運用各種物質的題材去呈現的時候，則必須是客觀而冷靜的，用理智的態度去細心安排、沉著經營畫面，然後才能有至極完美的作品呈現。

西洋近代批評家撒爾華克（Sallwark）說過：

藝術家在思潮湧發之際，通例都是興起高熱的想像，達到自由創作的狀態。但是等到實行表現的時候，卻一歸於沉著與冷靜，否則一直是心情撩亂，熱情衝動，則表現永遠無法去完成了。⁵⁹

在藝術創作的過程中，必須把握物象與心象的交流，從「意」、「象」、「境」中引導至實際的創作上，在情感的幻境與理性的思維間，調適自我才能把內心的情思與理想充分地呈現在畫面上。

針對「象外之象」，可以分別從創作者與觀賞者的角度去做探討：

創作者 — 立意 — 呈象 — 象外之象、象無象

觀賞者 — 觀象 — 聯想 — 象外之象、象無象

⁵⁷ 參閱朱光潛《談美》，（台北市：文房文化出版，2001），p114。

⁵⁸ 轉引自王伯敏，《中國繪畫通史》（上），（台北市：東大，1997），p464。

⁵⁹ 參閱虞君質，《藝術概論》（台北：黎明文化，1987），p109。

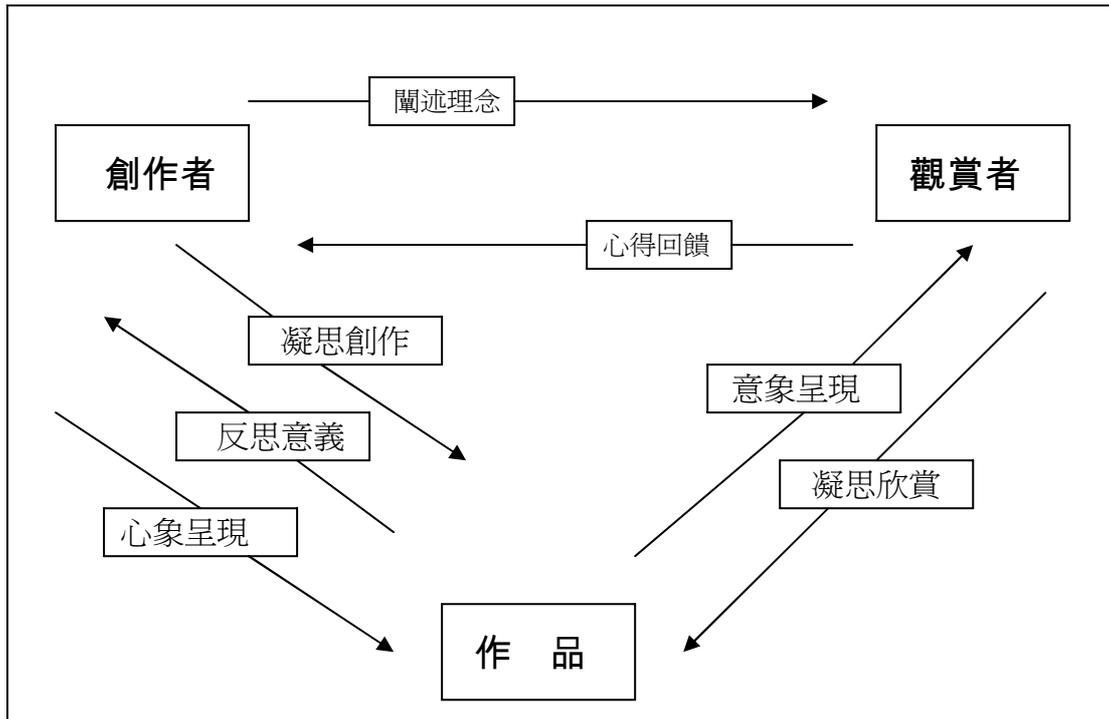
從上述的簡單公式，兩者最後所產生的結果，是各自心中所建構出來的「象」的顯現，其差異性在於「意」的共識，所產生出來的情緒是有別的。

藝評家格林伯格（Clement Greenberg）認為藝術家所追尋的是一種內容融入形式中的作品存在形式，因此畫面中的敘述性語言及造成幻覺空間效果的元素都必須完全摒除。

在《藝術的故事》中提到：「在他〔塞尚（〔法〕Paul Cezanne，1839~1906）〕欲達到深度效果而不犧牲色彩的明亮感，欲達到有秩序的配置法而不犧牲深度效果，所做的非凡努力，一切的奮鬥與摸索中，有一項東西是他準備在必要時犧牲的：那就是因襲畫的輪廓之「正確性」。他並無意扭曲自然；他對布倫內利齊的「線條透視法」並沒有太大興趣，當他發現它妨害了研究時，便將它完全拋開。畢竟這科學性的透視法，是當初發明來幫助畫家製造空間錯覺的。塞尚的目標則不在創造錯覺，他寧要傳達質地感與深度感，」⁶⁰

對於藝術家而言，繪畫創作不只是「模仿」外在的自然，更是藉著藝術家對自然與內在個體知覺的覺察，經由技術的鍛鍊而將創作者的意念給予呈現。創作者依照自己所想要傳達的「意」，經由使用工具材料來創作出作品的「象」，並經過思考如何呈現，藉由主觀的「意」與客觀的「象」，達到主客觀的統一，創造出「象外之象，景外之景」。觀賞者則憑著對作品進行欣賞，由所觀看的「象」聯想創作者的「意」或是觀賞者另有所感的聯想出多元性的「意」，而成爲「象外之象，景外之景」。然而，創作者與觀賞者間的「象外之象，景外之景」，並不一定完全相同，所以，這樣的不可知的、不可言的狀態之下，引發出無窮無盡的多元聯想，這也可以稱之爲「無可名之象」、「無可言之象」或「無象之象」。如此，像司空圖所說的：主觀的藝術家在創造時也要能「超以象外」，客觀的藝術家在創造時也要能「得其環中」。這種一直不斷的超越，就顯示出創作者與觀賞者的關係，以及二者間「對話」所依靠的作品，呈現出那些不同的思維立場，我們可以做分析圖來顯示：

⁶⁰ E. H. GOMBRICH 著，雨云譯，《藝術的故事》（台北市：聯經，民 86），p543-544。



由此圖得知，從創作者的立場，可以得到觀賞者的欣賞心得，甚至於批評與回饋。創作者也應尊重觀賞者的意見，聽其情感所投射的心情感觸，給予創作者不同的思路，但是，不應被觀賞者所左右，否則反而會失去創作者原先的創意與立場，因為，創作者之所以成為創作者，正是「自有我在」，作品是傳達創作者本身的意念，而不單是為他人而做，所以，創作者用心真情流露的創作，所創作出來的作品也是最難能可貴的，這也就是作品的「象外之象」的意境真實的呈現。

第四節 「象無象」

繪畫創作的形式，貴在寫其胸臆，任情恣性，以展現自我風貌的理想，並以「寫意勝於寫景」和「造境優於造形」為前提。因而在創作內容方面，以意境的深淺來作為評論作品的優劣。而繪畫創作的內容，通常與所描繪的主題表象有關，作品所呈現具體表象，只是在表達某種意念的媒介，而並非是作品直覺呈現表象的內容。就繪畫創作內容來說，依存於形式，而形式又受內容的制約，內容與形式，就如同「神韻」與「形象」兩者互依而存在。創作者在創作過程中，要先作「立意」？「立意」是否有「盡意」？作品對觀賞者的感覺又是如何？這些問題筆者將擬用「立象以盡意」做個人的詮釋，並在繪畫創作上，提出「渾」的觀念來對應所有的對立。

一、立象以盡意

莊子的「得意而忘言」的言意觀比較偏向批判的觀點來闡釋言與意的關係，並未提出與「象」之間的辯證關係。易傳中則提出「立象以盡意」來確立「象」在體驗道和表達道的過程中，所產生的意義和內涵。《易繫辭傳》指出「象」的積極性和辯證性。

《周易·繫辭傳上》中有這麼一段紀錄：

子曰：「書不盡言，言不盡意。」然則聖人之意，其不可見乎？子曰：「聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞之以盡神。」

這段話意含有兩個層次，首先，「書不盡言，言不盡意」闡明了意義活動的優先性。「書不盡言，言不盡意」說明了「意」的重要性，它在書寫、語言活動與意義活動當中的優先性，以書寫來說，雖然是語言活動的一種，但是書寫卻不能窮盡語言的意義，而語言活動雖然也是意義活動的一種，但是語言活動也不能窮盡意義活動的本身。其次，「聖人立象以盡意」，於此，聖人設立大象小象以盡情意，來闡述「象」是可以盡意的。這裡所說的「象」指的是一種象徵符號的運用，「象徵」又是一個有限的符號來顯示出無限的可能性。所以，「象」是一種「精神性的表象」。這種學說對創作者而言，有其深思的意義，因為「通過對生活的能動反映在觀念中形成意象的活動和通過物質材料把意象外化為實際存在的具體形象的活動」，即是「藝術構思活動和藝術傳達活動的統一」⁶¹。

（西晉）歐陽建〈言盡意論〉主張言可以盡意，認為：

夫天不言而四時行焉，聖人不言而鑒識形焉。形不待名，而方圓已著；色不俟稱，而黑白以彰。然則名之於物，無施者也。言之於理，無為者也。而古今務於正名，聖賢不能去言，其故何也？誠以理得於心，非言不暢，物定於彼，非名不辨。言不暢意，則無以相接；名不辨物，則鑒識不顯。鑒識顯而名品殊，言稱接而情志暢。原其所以，本其所由，非物有自然之名，理有必定之稱也。欲辨其實，則殊其名。欲宣其志，則立其稱。名遂物而遷，言因理而變。此猶聲發響應，形存影附，不得相與為二，苟其不二，則無不盡。吾故以為盡矣。⁶²

⁶¹ 曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，（台北市：丹青圖書，1987），p209。

⁶² 《藝文類聚卷十九》。

歐陽建的言盡意論是在「言不暢意，則無以相接；名不辨物，則鑒識不顯」的前提下主張言盡意，相對的，言盡意論也就是「言同意論」，因此，離言無意，離意亦不能言。於此，凡意者皆可立言表之，言者亦有意相對，故言可盡意。

不同於歐陽建的「言盡意論」，魏晉名士荀粲主張的「言不盡意論」（《三國志·魏志·荀彧傳》注引何劭《荀粲傳》）：

何劭為粲傳曰：粲字奉倩，粲諸兄並以儒術論議，而粲獨好言道，常以為子貢稱夫子之言性與天道，不可得聞，然則六籍雖存，固聖人之糠粃。粲兄俛難曰：「易亦云聖人立象以盡意，繫辭焉以盡言，則微言胡為不可得而見聞見哉？」粲答曰：「蓋理之微者，非物象之所舉也。今稱立象以盡意，此非通于意外者也。繫辭焉以盡意，此非言乎繫表者也。斯則象外之意，繫表之言，固蘊而不出矣」及當時能言者不能屈也。

荀粲的言不盡意論的主要主張在於「象外之意，繫表之言，固蘊而不出矣」，言與象不能表言象之外的意，理也不能用任何語言文字表達出來。荀粲之說是言不盡意之代表說，如此主張在先秦老莊方面的言論也持有言不盡意的說法，如：老子《道德經》首章「道可道，非常道，名可名，非常名」，莊子《秋水篇》也說「世之所貴道者書也，書不過語，語有貴也。語之所貴者意也，意有所隨。意之所隨者，不可以言傳也。」筆者的觀點，認為以創作者的立場，在進行作品陳述時，對於「言盡意」與「言不盡意」，這兩者之論述其實是一體的兩面，首先一方面希望觀賞者可以明瞭創作者本身所要傳達的意思，以避免觀賞者誤解創作者意念傳達的心意；一方面卻也希望能夠賦予不盡的情思於作品之中，傳遞「畫外之意」、「象外之象」，使觀賞者有無限寬廣的想像空間。如此一來，對藝術創作者而言，反而將二者論述合而為一，「言盡意」與「言不盡意」二者一切盡在不言中，只能用心去體會，也因此我們體會到創作者自身已「盡了不盡之意」、「象外之意」的情思意念了。

藝術有這麼一個特點，藝術是「又高級又通俗」的東西，把最高級的東西傳達給大眾。⁶³藝術作為人生活空間的視覺符號，「象」的視覺概念，存在社會的價值判斷上，其所需要表達的是一種最明白與人經驗相關的裁判性，有些人認同，有些人不認同；認同者或許寄望它，從而彰顯「人」心靈上的一種自主性。藝術作為一種符號的表徵，在社會過程的宗旨上，是要做一種人性的提示，並在一種非個體的集合達到人性的平衡狀態。相對性的能夠達到多數人們的認同，如此，「一個意象才可獲得相對固定的意義」⁶⁴。如此，所產生「意」與「象」的

⁶³ 參閱《藝術解讀》，〈藝術的社會學〉，Jean-Luc Chalumeau，王玉齡、黃海鳴譯，遠流出版，1996，P47。

⁶⁴ 俞建章、葉舒憲，《符號：語言與藝術》，（台北市：久大文化，1990），p155。

關係，才能彰顯出藝術符號的特質性。總而言之，就是藝術創作者可藉由「象」的符號，使觀賞者產生多種不同的「意」，而成爲「言不盡意」。

然而「得意忘言」的哲思，在《莊子·外物》有這般的敘述：「筌者所以在魚，得魚而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。」，如此，得意忘言論的具體主張，又以王弼爲主要代表人物。王弼《周易略例·明象》說：

夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象。象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言。象者所以存意，得意而忘象。猶蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在魚，得魚而忘筌也。然則言者象之蹄也，象者意之筌也。是故存言者，非得象也。存象者，非得意者也。象生於意而存象焉，則所存者乃非其象也。言生於象而存言焉，則所存者乃非其言也。然則忘象者乃得意者也，忘言者乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以盡意，而象可忘也。重畫以盡情，而畫可忘也。⁶⁵

王弼分析了「言、象、意」三者的關係後認爲「可尋言以觀象、可尋象以觀意」，而這些彼此之間的關係是一步步遞進所產生的，由此觀之，他和歐陽建亦同是「言可盡意」的立場。「言」即語言，它是用來說明象的；「象」即卦象，它是用來說明意的。「言」、「象」只是通向體道的方便法門，在這裡我們可以清楚明辨「言」與「象」都只是工具的角色，終其目的都只是爲了表達「意」的呈現，「意」既然得到，則「言」和「象」也就不再那麼重要了。於此，不難看出王弼的「言、象、意」是層層上升的，從心靈層次的意象是形而上的，雖然「言」、「象」是作爲輔助的角色，但彼此之間仍不斷的追求向上提升，成爲扮演上升的階梯，自然而然也就不覺有階梯的存在，當然也就並不須執著於言和象了。

牟宗三先生在《中國哲學十九講》裏提出了兩種真理觀可幫助了解。真理可分爲「內容真理」和「外延真理」，外延真理是指凡不是繫於主體而可以客觀地肯斷的那一種真理，科學和邏輯都是外延真理⁶⁶。內容真理則是繫於主體的主觀態度，儒釋道三家學問皆是內容真理，中國三千年來的文化精神都在內容真理上表現。於此，荀粲「言不盡意」與歐陽建「言盡意論」二者都是從語言表達的方面來說明；對於藝術創作者的創作表達形式，往往會運用各種表現技巧，使自己創作的作品，其內容所呈現的「象」意讓人覺得意義深遠，值得再三玩味。

⁶⁵ 參閱朱伯崑，《易學哲學史第一冊》藍燈出版社，台北，294。

⁶⁶ 牟宗三，《中國哲學十九講》，學生書局，民國82年，頁21。

王弼的「得意忘言」則是從接受的方面來說，觀賞者要把握作品的內在精神，不拘泥於事物的表面現象，透過所見的形象而掌握內在的本質，以領略創作者的精神意涵⁶⁷。另外，觀賞者在觀看作品時，心靈的思緒直覺意識作品「象」的呈現，情感的意境藉由所看到的形象，從而獲得個人心靈空間的想像，由此過程中所得到的「意外之象」、「象外之象」，這顯然是已「得意」的境地，雖然已經「忘」了原有「象」的存在，而所產生「意」的聯想，其經驗質是觀賞者主觀的意識所造成，也是對象存在的「形象」所產生的「意象」，其基礎架構是在原有作品的基礎上，「再」重新創造出另外的新「象」。

依純粹創作技巧而言，石濤的說法：「技有窮，道無窮⁶⁸」這裡所說的「技」指的是一種技巧或工技，清楚的說明著一種侷限在技能表現的目的與方法，而一旦有著固定的表現方式，其過程本身也必然有其目的性因而有所侷限。換句話說，純就技術而言，只是針對當下的工作表現的種種過程的結果。另外，對於技術的技巧亦有別，就技巧的「純熟度」亦有好壞之分，這些基本上指的是手藝的成效，也就是我們所說的技巧表現。但對於技巧高明的手藝，不僅僅只是就技巧而言，它還包含主客體合一的意識及心神狀態的展現。也就是所謂的「真技術」達至「出神入化」或「鬼斧神工」超然境界，在心神合一與主體相應完全運作得宜，最終達至完美的境界，這樣我們可以說是幾近自然天成，亦即與造化之「道」所為一致。

莊子說「技進乎道」⁶⁹。我們可依循這條道路的思維與古人對話，然後適切的承接古人的傳統技能及其經營位置的祕思。在這裡我們特別將「承接」提出，必須加以說明其意義。它可不是單單指示繪畫技巧或拿古人筆墨形式的表現，而忽略了當下「自我」意識存在的情思醞釀及融入「自然」，致「為學日益，為道益損」，而是要懂得「師造化」的意境情思，以此觀念態度來與古人對話，唯有如此才能真正「承接」，不致落入只有樣式和表「象」的模仿。

「象」的形式，我們可以從《周易》的「八卦」，來說明其卦象所包含「象外象」的多層意義，鄭明萱認為這是最標準「象」的多重面貌，而且也是理想的「多向文本」（Hypertext），「具有隨意性、非線性、選擇性、不連續性、多重組合性、不可預測性，而且擁有充分的可詮釋性，每一組合均可言之成理」，而組成的原件只有陰符與陽符，卻有無窮的組合⁷⁰。藝術創作者構思創作的內容，將立「象」形式化，其「象」的構成有如「八卦」一般，共同的要素，不外乎用

⁶⁷ 參考袁行霈，〈魏晉玄學中的言意之辨與中國古代文藝理論〉，《魏晉思想》，（台北市：里仁書局，1995），p8，以及李銘宗，《六朝美學點描》，（台北市：亞太圖書，2001），p149。

⁶⁸ （清）道濟，聯貫出版社編審委員會編，《石濤話語錄》，（台北市：聯貫，1973），p.75。

⁶⁹ 《莊子·養生主》，原文為：「道也，進乎技矣」。孫雍長註譯，《莊子譯注》，（台北市：建安，1998），p29~30。

⁷⁰ 參見鄭明萱，《多向文本》，（台北市：揚智文化，1997），p88。

有限的形象，創造出無限的意象，也就是從單一的視覺空間，延伸出意象的聯想，進而創造無限的空間想像，以達至「有、無」、「虛、實」的意象思維。

就「師造化」而言，張少康在分析張璪所說的「外師造化，中得心源」一語時，認為「造化」是客觀存在的自然界，「外師造化」即是藉由觀察進而描繪物象，其結果是「象」；「中得新源」則是在所描繪的物象中充分體現藝術家的心意情思，其結果是「意」⁷¹。顯然，作為一個藝術家，最終必須不把外物當作單純客觀對立的物象，反而必須讓自己的肢體與心靈隨與物象相融合；也就是將「物」與「我」統整合一，既能反映客觀的認知，更表現出藝術家的特質性。

欣賞水墨畫時須注意到，畫家除了表現出描繪對象的美外，同時會注意或賦予描繪對象一些象徵的意義。以花畫為例：應用大自然間的物象來描訴其代表象徵的意義；以“四君子”來說，梅、蘭、竹、菊各有其代表的特性，它們也常被文人高士用來表現清高拔俗的情趣——正直的氣節、虛心的品質和純潔的思想感情——因此，素有“君子”之稱。

以梅來說，我們知道，梅花較耐寒，花開特別早，在早春即可怒放，它與松、竹一起被稱為「歲寒三友」，人們畫梅，主要是表現它那種不畏嚴寒、經霜傲雪的獨特個性。再看蘭花。人們畫蘭花，一般都寄託一種幽芳高潔的情操。如楚國詩人屈原就以「秋蘭兮青青，綠葉兮紫莖，滿堂兮美人」《楚辭·少司命》這樣的詩句來詠蘭。對於畫竹意境的隱喻，鄭板橋曾寫下了自己的體會：「江館清秋，晨起看竹，煙光日影露氣，皆浮動於疏枝密葉之間」。胸中勃勃遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。總之，意已事先存在筆者胸中。因此，從竹子千姿百態的自然景象中得到啓示，激發情感，經過「眼中之竹」，轉化為「胸中之竹」，借助於筆墨，揮灑成「手中之竹」即「畫中之竹」。菊花入畫則稍晚，大略始於五代，比起梅蘭竹來說，表現菊花的作品則相對要少得多。現有明代吳門畫派中最享盛名的畫家陳淳的一幅《菊石圖》藏於首都博物館，這是本來就較少的菊花作品中的珍品。以現代來說，農曆的八月我們稱之為菊月；在東方，菊也是吉祥的象徵，代表潛隱高逸的格調。

梅蘭竹菊入畫，豐富了美術題材，擴大了審美領域，它們不但本身富有形式美感，而且可以令人聯想起人類的品格，所以它既便于文人們充分發揮筆墨情趣，又便於文人們借物寓意，抒發情感，因此，描寫“四君子”之風至今不衰。

另外，花在現代生活中也扮演著重要的角色；例如新春佳節、開會宴客，擺上一盆花，頓覺滿室芬芳、生意盎然；又如開幕祝賀、生日送禮、迎接親友、探

⁷¹ 參見張少康《中國古代文學創作論》，（台北市：文史哲，1991），p81。

望病患等各種場合，帶上一束花，也能表達我們無限的情意。因此，人與花之間的互動關係是非常巧妙的。以上這些具有象徵意義的隱喻，不論是繪畫或生活上的表達，若是對不懂這些形象、形式之意義的人而言，相對的，他所聯想到的可能就與原創者或人世間的一些人情故事的意義有所不同。

「所謂『立象以盡意』，目的在於突出『象』的地位，並以此反襯出語言的有限，而並不是說『象』可以把一切的『意』都表現得清清楚楚。所以「『言』不能『盡意』而『象』可以『盡意』」這句話的意思至多只能解釋為『象』囊括了一切的『意』在內，在範圍上比『言』要廣，而不能解釋為『象』把一切的『意』都表達清楚了」⁷²。就王弼而言「可尋言以觀象，可尋象以觀意」，以其言意之辨的關鍵全在於言、意、盡三觀念，但必須探究其所盡之真理為何，方能了解「象」的真正意義。以繪畫創作上而言，相對於「言」—「象」—「意」的關係，可轉換成為「形」—「象」—「意」的關係，筆者認為繪畫的形式是非常重要的，形式的崇高性是「形而上」的，其意境也是深遠的，形式的展現亦是繪畫表現最重要一環，如此「『象』是用來表達『意』的，『意』也必須由『象』才能表達，因此『象』與『意』應當是統一的、不可分離的」⁷³。

其實意象不是知道理論就能營造出來，也不是因理論而存在，而是用意象的概念去解讀、分辨一件創作品的好壞。事實上，站在創作者立場，以其對大自然經驗的再生或記憶，將瞬間的知覺與情緒複合後的表現，透過意境的「意」所呈現的「象」，經由觀賞者直觀「象」而獲得的「意」，在意識轉化的過程中，就已經產生不同意境的體悟。「意」是內，「象」是外，內在之意借外在的具體事物、行為、感官等之「象」來表達；即詩人向明所謂的「將隱形的『意』藉外在相應可感可觸的『象』表達出來，使它落實」⁷⁴。我們也可以用人世間的情感對應出一些語句來形容，例如：一、你到底愛過誰？（只是「意」而無「象」）。二、你的眼流過多少淚？（只是「象」而無「意」）。三、你的眼流過誰的愛？（眼是「象」，愛是「意」）。簡單的說，世間一切能寫入詩中的不外乎「情」（感情）、「理」（思想）、「事」（大事）、物（外物）四項，前兩者是虛、是看不見的，我們可用「情」或「意」來代表；後兩者是實、是看得見的，我們可用「景」或「象」來代表。虛的（情、理）要用實的（事、物）去表現才易令人看得清楚，即必須「寓情於景」；實的（事、物）要加入一點虛的（情、理），方能活潑生動，即「觸景生情」。所以，對於藝術創作者而言，所要追求的是要立定自己的「意」來創造唯美的「象」。

⁷² 劉綱紀、范明華著，《易學與美學》，（台北市：大展，2001），p319。

⁷³ 劉綱紀、范明華著，《易學與美學》，（台北市：大展，2001），p321。

⁷⁴ 向明著，《向明世紀詩選—爾雅叢書》，（台北市：爾雅，1999），p53。

在中國山水畫中，有的是以自然山水作為藝術形象表現的媒材來創作，是取其寫景的部分，然後將禪的意境美學融入其中，是創經營造境的手段，而終其目的是在追求「氣韻生動」、「虛實妙象」、「師造化」等三個美學特質的關係。在藝術創作上，除了寫「景」、造「境」之外，我們亦可給予它另外的稱呼，那就是創「象」、「立象」。那麼，所謂立象的終極至高意義為何？此「象」的意境，如同老子的“道”指的是化育宇宙萬物的某種神秘的勢能。「象」是在恍惚之中的「無狀之狀，無物之象」，其形象概念猶如「惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物」，其象的存在是概念的、是不可言喻的、是心領神會的，它是只能意會很難言傳的「大象無形」。

在藝術的表現上，「精神」是最高層次的表現；它包含：創作主體（作者）、對象物（自然）、藝術品三個層面的精神顯現。在追求「氣韻生動」的最高境界下，不須固限在寫景或造境之中，創作者可以自由去創造，不必受到拘束，可以更主觀地支配作品，使作品更具有「生命力」；一件有生命力的作品它必然包含了創作者與其所存在世界之精神，它是一切藝術因子的統合，包含一切形式、構成、情感、意念…，換言之，就是在似曾相識惚兮恍兮的情境中，追求一種不可知、無法言喻的「象」，經由「立象」所呈現的「象」，進而達成「盡意」，雖然這些的形式是「概念的」、「無形的」，在這其中卻有「象」與「物」的體悟，亦即是「立象以盡意」。

二、「象無象」的「渾」

「渾」之本義為水噴涌之聲或水流貌。「渾」也是老莊哲學的重要概念，例如《老子》十五章說「渾兮其若濁」，《老子》四九章說到「聖人…為天下，渾其心」，就此而言，「渾」為「渾然一體」的意思，渾是指道體的狀態或由道體而有的混淪作用。另外，莊子〈應帝王〉有「中央之帝為渾沌」及「七日鑿竅而渾沌死」的故事，強調了渾沌的否定性思維的重要性，也就是渾然一體的體驗和象外之象的重要性。

《莊子·應帝王》對於「渾沌」的看法：

南海之帝為儻，北海之帝為忽，中央之帝為渾沌。儻與忽時相與遇於渾沌之帝，渾沌待之甚善。儻與忽謀報渾沌之德，曰：「人皆有七竅以視聽食息，此獨無有，嘗試鑿之。」日鑿一竅，七日而渾沌死。

在莊子寓言中的「渾沌」，我們嘗試從幾個不同的角度去解釋，於此，姑且將它視為奇人，雖然儻與忽有七竅，獨渾沌無有；而在開了「七竅」之後卻慘死。

這是因為原本並沒有的眼、耳、鼻、口，一旦全部鑿開，頓時，外在的感官感受影響了自然清境的心靈，這也造成「渾沌」猝死的主因。在《至樂》篇中有「此以己養養鳥也，非以鳥養養鳥也」，喻以自己的觀點、方法強加別人身上，造成了與初願相違的後果，莊子在《至樂》篇中說「故聖人不一其能，不同其事」，與此處渾沌的寓言頗為類似。可能莊子的用意亦在顯現「一其能，同其事」之必弊。這也就是說，身為人類應尊重大自然，以平等的態度與大自然對話，雖然上天賦予我們特殊的才能，而這些才智的機巧與感官的享受，會蒙蔽純真的心靈、遮住心眼，使得人迷失自我，違逆大自然法則。因此，創作者應該回歸自我純真的一面，當下時時自我反思，不要被外在表象所蒙蔽，認真的對自我內在去探求，來彰顯創作生命的重要意義。

老莊在有無玄同的思想架構之中，提出「渾」為重要概念，這個概念的有無玄同的思維方式，直接地影響到了後來中國美學史當中司空圖提出「反虛入渾」，亦即，依於自我虛無化的體驗而回返於渾然的本體。

（唐）司空圖《二十四詩品》對於「雄渾」的解釋為：

大用外腴，真體內充，反虛入渾，積健為雄，具備萬物，橫絕太空。荒荒油雲，寥寥長風。超以象外，得其環中。持之非強，來之無窮。

若就「其中所說的『體』、『虛』、『渾』、『雄』都是指天地萬物的本體——道；『物』、『象』、『用』則指天地萬物的形態——象。所謂『大用外腴，真體內充』是謂宇宙萬物的所有運化都是道的作用，亦是天地雄渾至美的本原。因此，要達到那種無限壯闊的雄渾之境，就必須反虛入渾，超以象外，從有言、具象進入無言、無象，從具體可感的藝術形象昇華到形象以外的無限境界，這恰如老子所說『有無相生』的玄妙理論」⁷⁵。這般的「雄渾」是具備天地萬物的所有，它是不需要刻意強求的，是很自然而充滿存在的，我們是無法完全「看透」，我們只能用心去體會。塞尚說：「自然的真義，遠比它的表面要深刻的多」⁷⁶。筆者以為，「大用外腴，真體內充」是達到充盈、完滿的狀態，或許我們也可說它是由「無」到「有」的情形，然後再從「有」到「虛」的「無」，最後進入「渾」的境界。

首先，「渾」同「混」，是「渾然一體」的意思。其次，如果「渾」和「沌」或「淪」連用，而成為「渾沌」和「渾淪」，則「渾」又具有道家哲學的反面性否定性的意涵。如在莊子和列子之中，莊子〈應帝王〉有「中央之帝為渾沌」及「七日鑿竅而渾沌死」的故事，而列子〈天瑞〉曾說「氣形質具而未相離，故曰

⁷⁵ 參閱李金遠、李遠國〈道與意境——兼及天與心的體驗〉，《天心與人心：中西藝術體驗與詮釋》，（台北縣：立緒出版社，1999），p60。

⁷⁶ 王偉光摘譯自 John Rewald 所編之《塞尚書信集》，《塞尚論畫手札》，未出版，p8。

渾淪。渾淪者，言萬物相渾淪而未相離也」，司空圖所講的「反虛入渾」也就是從這個道家哲學的還原「渾」而來⁷⁷。

於此，我們可以將「渾」區分為三層意義：1.「渾然一體」、2.「反虛入渾」、3.「渾然天成」，這三層意義都是對道體和體道的狀況作描繪，首先，它表現為互攝互入的混同的整體，亦即，渾然一體；其次，這個整體是一種自我虛無化的大全，亦即，反虛入渾；最後，這個混同在虛無化中達到究極的真實，亦即，渾然天成。渾之三層意義：1. 渾然一體，2. 反虛入渾，3. 渾然天成是分別相應於意境美學的三個特徵，亦即，相應於 1.意與境渾，2.象之外象，3.自然之美。

《莊子》一書勸人忘我⁷⁸，進而達到化境，莊子以「化」為美的最高境界，「化」不是單純的天和人之間的同一性，而是在天與人「相互存在、相互依存」彼此尊重的思想架構下，「化」成為精神自由的差異化活動、精神自由的無限開展，這亦即此前所說的「渾」，「透過忘我而達到化」就是「反虛入渾」，也就是說，依於自我虛無化的體驗而回返於雄渾的本體，所呈現的是一種「天地有大美而不言」（莊子，知北遊）的「大美」。道家的這種「透過忘我而達到化」的思想，後經魏晉玄學的發掘，隨唐佛學的發揚，直接促成了做為華夏美學的核心所在的意境美學的產生。⁷⁹

藝術追求的意境，即是道家之道境。與道家中人所謂的求道、修道、體道是一樣的，藝術的追求亦要求「遺去機巧，意冥玄化，得心應手，與神為徒」。清代有一位畫論家布顏圖認為：「夫境界曲折，匠心可能，筆墨可取。然情景入妙，必俟天機所到，方能取之。但天機由中而出，非外來者，須待心懷之，思之思之，鬼神通之，峰巒空靈，筆外有筆，墨外有墨，隨意採取，無不入妙，此所謂天成也。」他又說：「山水不出筆墨情景、情景者境界也。古云境能奪人，又云筆能奪境，終不如筆境兼奪為上。蓋筆既精工，墨既煥彩，而境界無情，何以暢觀者之懷！」⁸⁰在此，他就把「意境」規定為情景交融。畫家捨形求神，用筆墨而求無筆墨，跡化而天成，通鬼神而運天機，雖然受到畫作尺寸之限，卻能表現出萬里的氣勢，在有限之象中展露出無窮生機。筆墨在山水畫創作中主要適應兩個功能：一、像書法線條一樣充分地表現創作者個性與情感的體現，具體表現出作品的情調；二、描繪書法中所需要表現的創作情感而“應物象形”，以具象和抽象的形式作結合，再以適當的理想空間作留白景象處理。

⁷⁷ 參閱王建元，《現象學詮釋學與東西雄渾觀》，台北：東大，1988，p37。

⁷⁸ 莊子：「墮爾形體，吐爾聰明，倫與物忘，大同乎溟溟」，「忘乎物，忘乎天，其名為忘己。忘己之人，是謂入於天」。

⁷⁹ 韓林德，《境生象外》1995，北京，三聯，p283。

⁸⁰ 許祖良、洪橋 編譯，《中國古典畫論選譯》。（布顏圖《畫學心法問答》），遼寧美術出版社 1985 年版，p34。

「物我兩忘」進入「渾」的意境，是藝術創作者所追求的一種極高的境界，也是他們進行「精神練習」的獨特方式。所謂物我兩忘，可以是「我能自由地出入於物裏」，也可以是「物能自由地出入於我裏」。「我進入物裏」，標明我已經能夠輕易地從那個被功利枷鎖困住的「自我」中掙脫出去，進入渾沌的空間領域。此時，創作者瞬時抓住片刻的情境思維，進入創作狀態，便覺意態忽忽，全然忘我得失存亡，略有模糊感到自己心中的所感所受，化爲滂沱的筆墨，落到紙上。

「我進入物裏」，已將我與物合而爲一，我已融入標地物的情境，轉換其物的精神，再將物象化爲一種自由神靈的精神，與我的精神合而爲一。我與物的結合，只是一種契合，它是不需刻意呈現，我也沒有想到去擁有，因爲既然我即物，物即我，我擁有物不是等於擁有我自己嗎？物我合一後，便造化出生機，萬物之理便可通過我的主體，創造出無窮無盡的大千世界。

南朝畫家謝赫曾說過：「若拘以體物，則未見精粹；若取之象外，方厭膏腴，可謂微妙也。」⁸¹此「妙」是畫家們所追求的理想，若只是想抓住有限的物象，作寫實的刻畫描繪，是達不到「妙」的境界。康德也曾說：「有一種美的東西，人們接觸到它的時候，往往感到一種惆悵。」這就是「意境」的體悟啊！

「藝術」，原本就是一種表達，是一種赤裸裸真理的形式表達。那是對現實世界「觀照」後的詮釋，其方法是從心靈的意境以自由身的形式建構而成；但如何才能擺脫舊式的思維，拋開舊有的圖騰形式呢？一如克利所說：「回到出生的狀態」；就胡塞爾而言，就是「回歸到事物本身」。也就是道家所謂「返璞歸真」，一切回歸到最純真、最乾淨心靈空間，去面對我們的「生活世界」(life world)。

「生活世界」是相對於「科學化世界」，它亦是先於科學的，是未經科學化、抽象化、理論化之前就存有的，是「人」在自然態度中所碰觸到的世界。在這個世界中，沒有任何一個經驗方式、解釋方式可以獨斷地佔據這個世界，而是所有的經驗方式、詮釋都可以互相包容地一併存在於這個世界中；這是一個全面性的世界，所有的詮釋都指向真理，卻沒有一種可涵蓋它。

法國藝術家 尚·杜布菲在《極端的寫實主義》一文中的談話，對現代創作者而言，活在當下的意識是值得我們深思，現我們引他書中一段話：

「我已厭煩所有公式化的圖象，從人物畫像到樹木，然後是屋舍等所有可辨認的物體圖象。不再相信那本老舊的實物圖形清單，用有限形狀圈圍世界。對我而言，這張清單是虛假、貧瘠的，我拒絕接受這樣的規則。我要從事物的起點開始，在任何形式化語言尚未來得及框畫之前，從原點來看

⁸¹ 葉朗 主編，《現代美學體系》(北京大學出版社)，1988，p296。

待事物。不再有任何有名可指的東西，從人們要我相信的那本涵蓋所有事物圖形的老舊清單中解放出來。將我對環繞人類四周景物的看法，用另一種編排方式記錄，從此活在替換的現實之中，再也不要接受外界灌輸的觀念，而是由自己隨性塑造。如同其他人一樣，我深刻明白一個重大的必要性，觀點與思想必須牢牢的建立在現實事物的基礎之上。然而，由於已經拒絕相信世俗所灌輸的現實殼套，所以需要創造一個更適合自己的現實。現實是無所不在的，人人都可以創造一個屬於個人的現實。」⁸²

真正的表現形式是無法只用單一法來詮釋說明的，而是全然憑藉當下的體悟與情感經驗的契合，更需要有渾沌與直觀的把握。於現實存在中，活在當下的「我」是在宇宙變動的時間中不斷的重建，只有在歷史的創造過程中，才有真「我」。換言之，我與現實中的對象並非具有絕對性，我存在於歷史或社會的脈絡之中，因此，「我」是隨時值得質疑的（problematic）反省的。透過這種對於「我」的面對，以回歸到「我自己」的主體方式，能夠深刻、真實地感受到「我」的存有。

所謂「意與境渾」的「渾」，是「渾然一體」的意思。它是指意與境在藝術活動當中的主、客觀面相互交融、互相轉化，以創造出「象無象」的意境美學。若單指一字「渾」來詮釋，則就如同老子所說的「有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨」、「反者，道之動」。繫辭傳有云：「一陰一陽之謂道，繼之者善也，成之者性也，…成性存存，道義之門。」一陰一陽相互涵攝推移，相互對立轉化就叫做道。能繼承道體而發揮的，是善的力量；經由「反虛入渾」，整合所有可能的對立，消除一切萬物之間的分際，以達到有機一體的神妙境界——「渾」。

天下莫大於秋毫之末，而大山為小；莫壽乎殤子，而彭祖為夭。天地與我並生，而萬物與我為一。⁸³《莊子·齊物論》

莊子認為萬物之間本來即是沒有什麼差別的，世界所有實在之表象與現象都由無所不在的道而化生；秋毫之末是巨大的，而大山是微小的；與天地並存，達到物我合一的境界，相對的，人不要以對立的態度去看待事物的現象，這樣反而界限生命的有限性。對於藝術創作者而言，創作態度與繪畫過程的體驗，可說是達到物我兩忘的境界。創作者與作品本身是屬於兩個相等的個體，透過繪畫的過程來達到彼此的相生並互為顯現，不是衝動慾望的發洩。

余秋雨在《藝術創造工程》此本著作的第一章〈深刻的遇合〉即是談此主客

⁸² 摘自尚·杜布菲，《計畫書與其他後續文章》，林淑滿譯，《尚·杜布菲 回顧展 1919~1985》（台北：國立歷史博物館編，1998），p192。

⁸³ 參閱黃錦鉉注譯（1991）《新譯莊子讀本》，台北：三民書局出版，p201。

兩者組合的狀態。他以錢鍾書在《談藝錄》裏所指的三個層次「人事之法天，人定之勝天，人心之通天。」來探討主客兩者遇合的層次。他說：

凜然的客觀世界不再造成主體心靈的被動和疲弱，自由的主體心靈也不再造成客觀世界的破碎和消遁。兩相保全又氣然融合，既不是萍水相逢，也不是侵凌式的佔據，而是你中有我，我中有你，不分彼此。這才是最高層次的遇合。⁸⁴

他以文與可畫竹時「其身與竹化」的境界為例，說明到達此層次時，創作者的主體已與竹子結為一體，竹就是文與可，文與可就是竹，契而形成生命共同體。自繪畫創作上則如孫旗所認為的：「以生命論為主，重在生命力的觀照，所以畫面上的東西是被借用來表現生命力的形象，像不像客觀的東西不重要，它不是攝影，卻要像『心象』（對比言之，西方是物象）。物像是次要的」⁸⁵。

誠如莊子的學說中所強調萬物之變化，不是侷限在有限性與對立性之自己意欲的變化中，而是自覺存在者與道合一的「自化」（自我體化）的超人生觀。人要「自化」才能「虛而待物」就是沒有自己本位的存在才能容納萬物；物物皆由道生，皆平等自由，因此，每一種生命都是可互換無分別的大整體。包括日、月、星、辰等宇宙萬物，無主客之別，每一種生命均完整的表達自己，並依循道而相互擁有。對立價值系統的鴻溝消失了，化解生命之有限性。即「至人無己，神人無功，聖人無名」⁸⁶將人之己、功與名一體化解，而達生命之最高境界。

在藝術美學中，從「意與境渾」領域對應出「自然之美」的崇高意境，而「自然」在道家美學當中是通過「無為」「虛無」而得到體現的。因此，在藝術形象的表現的問題上，要想「同自然之妙有」，要想「妙造自然」，就要重視「虛」，也就是要能「取之象外」的「渾」。

以柏拉圖對美的概念，在其對話錄中提到，所謂真正美的定義，它還包含「善」與「真」三位一體來概括最高的人類價值。事實上，柏拉圖看重“真”與“善”的美，更甚於審美時所產生的美感。而真與善二者本身就是一種很抽象的事物，實在無法界定出一些確切的觀點或論述來解釋，其意境亦如同「渾」的概念，它是屬於形而上的精神層次。也因此，當眾人對“美”這個概念無法產生統一性的時候，「理念」便成了柏拉圖本體論美學裡的學說。

⁸⁴ 參閱余秋雨（1990）《藝術創造工程》台北：允晨文化出版，p17-19。

⁸⁵ 孫旗，《藝術美學探索》，（台北市：結構群，1992），p126。

⁸⁶ 葉海煙（1990）《莊子的生命哲學》，台北：東大圖書出版，p189。

另外，在王國維（1877-1927）《人間詞話》⁸⁷中提出境界說的美學，首先我們來看王國維融合中西美學的體系：

主觀面：有我之境 → 造境 → 宏壯 → 理想 → 情 → 意

客觀面：無我之境 → 寫境 → 優美 → 寫實 → 景 → 境

王國維認為：「上乘的藝術在於主觀面的情與客觀面的景的情景交融，從而達到宏壯與優美、寫境與造境、有我之境與無我之境之主客合一與交融的境界，以之為藝術作品的極至表現。」又說：「文學之事，其內足以摠己，而外足以感人者，意與境二者而已。上焉者意與境渾，其次或以境勝，或以意勝。苟缺其一，不足以言文學」。「意與境渾」指的是「渾然一體」，意與境在藝術體驗中融為一體，從而創生境界和藝術活動的意義。

筆者認為這兩者的融合帶有曖昧的意味，似有若無、恍恍惚惚、如幻如夢、似夢似真。如此狀況，又似進入「禪」的意境，就如鈴木大拙（〔日〕，1870-1966）所指出「禪完全不是建築於邏輯與分析之上的哲學。這是因為，禪正是邏輯的反面。邏輯具有思維的二元模式，而禪是心的整體」⁸⁸。如此這樣的藝術表現是「人類長期社會實踐和藝術創造的結果，是心靈自由的產物，是生命運動的標誌，是人類情感的外化，是社會心理和民族的約定符號」⁸⁹。

因此，筆者對於「渾」的體悟是具有某種程度曖昧意味存在，它是不確定的、不肯定的、也是非常不經意的顯現、是超然存在意識的領域，完全打破傳統與現代之間的框架，不具有特定形式的產生，消除了時間與空間的對立，進而達到渾然一體的境界，這是意識的「渾」，也是「象無象」的「渾」。

從「象無象」的字意念法，因人而異也會產生出不同的解釋，筆者就下列幾個例子試著做解讀：

1. 「象」與「無象」：從最單純的字意做解釋，就是兩個名詞，「有形象」與「無形象」。
2. 象「無象」：如果把第一字「象」當動詞解釋，就變成了動詞＋名詞，那麼我們就解釋為「象徵」＋「無形象」。
3. 象「無」象：此處的「無」單純解釋為「沒有」，形象是「沒有」形象，也就

⁸⁷ 參閱葉嘉瑩《王國維及其文學批評》河北教育出版社，1997，p.187。

⁸⁸ 〔日〕鈴木大拙，謝思焯譯，《禪學入門》，（台北市：桂冠，1992）p7。

⁸⁹ 參閱王林，《美術形態學》，（台北市：亞太，1993），p191。

是說「形象不再只是形象」，或者可說是「不是為形象而形象」。兩者「象」都是存在的象。

以上這些「象無象」的不同解讀方式，對於藝術創作者而言，不只是「名詞」+「動詞」，「象」它不單是外在形狀，更是內外統合的呈現，藉「形」傳達其內在精神的意涵，它包含三個層面的意涵：

- 一、具物質性的真實（physical reality），也就是物件自身。
- 二、藝術家所知覺（perception）到的心象。
- 三、藝術形式呈現出（意象）的形象化，也就是「藝象」的再現。

因此，繪畫創作的表現形式，經由意識的虛無性自在的遊歷在情境中，創造不知名的或無型體的「象」，運用象徵的概念融入自然，外化出有「形」的呈現。這就如同黑格爾（〔德〕Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）所說的：「藝術是用感性形象化的方式把真實呈現於意識」⁹⁰。對創作者來說，追求藝術的獨創性是必須回歸到自身生命真實的個體為始終，「形」與「象」只不過是創作時的工具，藉由工具來呈現出藝象的作品，使觀賞者意識到精神的「開顯」（Eroeffnung）和心靈的體悟。

最後，對創作者來說自我形神本質的投射過程，也是一種延續自我生命的渴望，拋開現實層面之一種假想的真實希望。其過程是自然而然的進入「渾然忘我」的境界，也如同沙特所言：「人擅用意識的否定作用，讓人跟現實相隔離而暫時滿足自己的願望。」意識的否定作用就是虛無的虛無化，當虛無化超越了現實的實在性，就無視其存在，而達到自我意識的真正存在。因此，對於創作形式的形象（具象或抽象）是不需要去計較了，彷彿一切都是渾然天成的。

⁹⁰ 〔德〕黑格爾，朱光潛譯，《美學》第一卷，（北京：商務，1991），129。

第四章 蕭勤創作理念與實踐

蕭勤波瀾壯闊的人生歷程和極具宗教玄思的藝術表現，以理想主義精神經歷頗具傳奇色彩的一生，展現藝術創作的實踐，對人世的一次頓悟即促成一次藝術風格的轉變(其間歷經了非形象、行動藝術時期，“道”時期、密宗與東方哲思時期、生命的真諦時期)，變故的陣痛和覺悟的三昧只有蕭勤能夠真切地咀嚼回味。

第一節 繪畫創作理念發展與生命觀

從相關人士在不同文章中的回憶，我們可以瞭解這個時期的李仲生學生，的確均已相當自覺地從各個不同的角度，企圖走出一條屬於自己的路子：陳道明是在研究一陣子克利（P.Klee）後，在一九五三年轉入抽象的探討。李元佳也在一九五四年開始著手研究康丁斯基（W.Kandinsky）的抽象律動性；之後，轉入研究融合中國書法結構的抽象造型，並在六〇年代初期逐漸轉為純哲理的觀念性作品；他是中國最早的觀念藝術家，恐怕也是世界上最早的觀念藝術家之一。蕭明賢則因一九五七年獲得巴西聖保羅雙年展「榮譽獎」而名噪一時，在一九五四至一九五五年間，他已經在克利與甲骨文的結構中，進行抽象的表現。夏陽則研究機械派大師勒澤（F.Leger）的結構，融合中國特有的民間造型，以毛筆勾畫出自己獨特的面貌。吳昊也用中國白描的線條，在油畫中表現楊柳青版畫一般趣味的作品。霍剛則從超現實主義畫家達利（S.Dali）入手，走著超現實的抽象表現。歐陽文苑對法國戰後的人道主義畫家畢費（B.Buffet）及米諾（Minaux）產生興趣，進行人性悲劇深處的探討。⁹¹

至於蕭勤的情形，依他個人的自述：「我個人一直就對色彩有很大的愛好，李先生指導我從研究野獸主義的馬蒂斯（H.Matisse）及杜菲（R.Dufy）入手，參照研究中國京劇服裝的色彩，進而我也對克萊（克利）及米羅（J.Miró）發生濃厚興趣而融合中國文字結構的解析，於一九五五年作出第一批抽象作品。」⁹²

這個時期的蕭氏作品，仍可得見。一九五四年的幾件人物素描，完全跳脫一般學院寫實的拘限，採取一種行雲流水般的細長毛筆線條，勾勒出人物修長中帶有幾分超塵意味的氣質；從造型上可以看出多少受到來自東方佛像藝術的影響（如：1954年人物「素描」）。這類人物素描，在一九五五年發展成一些油畫人物，人物的部份比例，有趨於更為誇張的傾向，如一件半身人物，手指微屈置於額下，手的比例顯著加大，人物的耳朵也較一般正常比例為大；此現象在另一件畫在紙上的油畫人物頭像，也可得見。

⁹¹ 參閱前揭蕭瓊瑞《五月與東方》，第二章〈李仲生畫室與東方畫會之成立〉。

⁹² 參閱前揭蕭勤〈小談我的一點點創作心得〉，頁210。

從這些作品中，可以印證李仲生是如何鼓勵學生在中國或東方的傳統中吸取養分，進行現代的表現；藤田嗣治是他最喜愛提及的例子。在李仲生眼中，這位他在東京「前衛美術研究所」的指導老師，正是以油畫表現東方人文氣質最成功的一位畫家⁹³。

蕭勤近年的畫，是涉及禪意的畫。他自己在文章裏這樣說，評他的人也總是這樣比況。但對他這些用了大量書法的筆觸不假思索的橫揮直瀉的畫，不可以禪說之而不加追索他衍化過程的歷史緣由與美學蛻變的根據。尤其不可以抽出他整個創作歷程中某一個階段的一張畫，而視作他美學的全部根據，因為藝術的對象，不是一件定型的東西或看誰抄得最傳神，而是一個不斷演變不斷發現的過程。

蕭勤創作生命因子包含了父母親給予的藝術天份，以至於其抽象繪畫表現形式的有如視覺的音樂，其節奏和韻律要求豐富而簡煉、充實而單純。蕭勤的抽象作品所用的媒材表現既有油彩的凝重綿密，又有水墨的流暢透亮。其形式醇厚深沉，肌理斑駁錯綜，怖陣層見疊出，表達淋漓酣暢，譜寫出氣勢恢宏的東方與溶入前衛現代的西方，營造出個性鮮明的文化氛圍。

關於蕭勤這些涉及禪意的畫，如果我們問：他是怎樣走上這一個方向的？熟識繪畫史的人，起碼可以提出下面的幾個可能的來源：其一，在西方後期印象派的理論裏，由梵谷經塞尚到康丁斯基，有一種看法，認為光是顏色及線條本身便可以表達情感，便可以發射出一種「相應的精神的迴響」（梵谷，見一八八八年三月三十日給 Vilhelmina 的信及一八八八年給 Theo 的兩封信；塞尚，見一九〇四年給波納德（Emile Bernard）的信；康丁斯基，見 1911、1912 年「顏色的效果」及「形的問題」二文）。從這一個立場可以引導一個畫家走向純線條的表達，如後期美國的抽象表現主義者便是。其二，便是純粹由書法本身的藝術裏領悟出來。其三，便是通過中國現存的禪畫和日本的禪畫來發展。其四，從鐘鼎文甚至甲骨文本身線條的表現力去思索出來。但這裏提出來的幾種可能的來源，都不能單獨地說明蕭勤的心路歷程。假定這四個源頭都曾經影響過蕭勤，中間還必然有交錯的試探、考驗、思索；換言之，蕭勤由五十年代出發以來的一連串蛻變，路是迂迴複雜的。論畫者常常有一種傾向，彷彿畫家應該一早知道他要做什麼，然後就把它做出來，中間沒有什麼矛盾、衝突，甚至和他原議相反的地方。這種論法是一種減縮的方便論。繪畫風格的形成，是一種充滿了試驗、錯誤、修改、昇

⁹³ 參閱李仲生〈蹩腳學生名畫家—憶法國日本畫家藤田嗣治〉，原刊 1953.12.22，《聯合報》六版；及〈浮世繪與藤田嗣治〉，原刊 1954.6.9《聯合報》六版；〈再論浮世繪與藤田嗣治〉，原刊 1954.10.1~2《聯合報》三版，均收入蕭瓊瑞《李仲生文集》，台北市立美術館，1994.12，台北。另參閱葉維廉〈與當代藝術家對話之一：予欲無言—蕭勤對空無的冥想〉，《藝術家》第 94 期，頁 105~106，1983.3，台北。

華的辯證過程；而且，對一個現代畫家來說，完美總是在你以為達到之前又推前入你永久要捕捉的前景。我們必須有這樣的了悟，才易探討一個畫家風格成長的過程。

我們簡略的整理出蕭勤的創作過程發展：

一、(1951—1956) 自塞尚而克利：從後印象派入門

蕭勤早期畫作的畫面構成，頗似塞尚與高更作品的構圖餘韻、用色遺風。蕭勤在李仲生畫室習話期間，李老師發覺蕭勤色感絕佳、畫面的結構性處理過人，便指導蕭勤鑽研野獸派入門，試著分析馬諦斯、杜菲、克利、米羅的色塊構成與線性表現。

蕭勤鑽研後的成果表現，便是以油性蠟筆描繪一幕幕京劇舞台場景的紙上作品，尺寸都在八開左右。在 1955 年初國前蕭勤已開始嘗試克利式的純粹抽象繪畫。

二、(1957—1958) 曇花一現：非形象藝術、行動藝術時期

置身異國文化的衝擊下，初抵達西班牙的蕭勤頓時陷入茫然徬徨。靠著重複看電影學會西班牙文之後，茅塞頓開，極力擁抱拉丁文化的特色：熱情、感性、神秘與鮮明的色彩。

蕭勤將此體悟謀合當時正興盛的非形象藝術、行動繪畫，因而創造出以書法線條利用油彩顏料創作出意象與情感豐富的布上作品。

蕭勤以此風格進軍國際叩關成功，在巴塞隆納取得生平第一祇合約，從此打入中堅當代前衛藝術團體，進而與（達比埃）一起贏得西班牙「十大青年藝術家」的殊榮，此階段歷時短暫。

蕭勤意識到一旦放任情緒波動主導創作，作品不免因流於情緒宣洩而顯得膚淺單薄。於是當機立斷揮別此風，此時李仲生老師的訓語猶言在耳，蕭勤便開始孕育屬於自己的個人風貌。以誇張式的手法，將中國傳統金石文字「破石」結構裡蘊藏的寓意化為圖象，融入詩意與冥想，繪製出講究具視覺平衡感的畫作。

三、(1958—1961) 道可道，非常道：「道」時期

此時蕭勤毅然遷居米蘭，並與當道的義大利空間派藝術家互動，感受到超我的意念追求，進而，自 1958 年起，以老、莊為本的道家思想與印度玄學，成為蕭勤精研的重心所在。

這期間，亦牛刀小試製作石版、銅版、絹印版畫之外，蕭勤開始以墨水在紙

本上創作，亦開創出膾炙人口的嶄新畫風。

前期矜持拘謹的對稱構圖被束諸高閣，起而代之的是並置的手法，統一相對而相應的元素。畫面留白的比例增加，以墨為媒材的表現形式，創造出東方風情的畫風。

於此，蕭勤似乎捨棄昔日偏愛的濃熾色彩，轉而使用中國繪畫的表現媒材。他偶而亦應用不透明水彩、彩色墨水、印度墨水為媒材，一氣呵成地直接揮灑在未經打底的本色帆布與紙材之上。藉此，蕭勤在落筆的當下，便能瀟灑地一舉展現其創作風格。

四、(1962—1966) 密宗與東方哲思：壇城（一稱曼陀羅）即宇宙

隨著靈修轉向西藏密宗與印度壇城派的教義，蕭勤開始以能量來源的太陽為象徵，在畫中詮釋性靈的光波與無遠弗屆的磁場震盪。

蕭勤選擇濃烈的純色，以交錯並排的對比手法安置色塊彩繪宗教畫，同時，也為自己供養起了一座心靈壇城。

五、(1966—1974) 極簡而非極限

在反省如何修持內明以添智慧之後，蕭勤領悟到必須回歸到原點，恢復到以簡明、緊湊但不對稱的原則性結構佈局。於此，在媒材上他捨棄墨水，選擇了不透明水彩，塗滿色塊，觸發自己的情愫潮汐，但求精神昇華。

蕭勤的目的，為超越時下熾手可熱的極限藝術，畫面上導入突兀的造型和銳角，簡潔的於畫面展現東方哲思。

六、(約 1970—1973) 破相（破解冰冷嚴峻的機械文明造相）：紐約時期雕塑

身處於美國太空工業發達的環境中，蕭勤自然未嘗置身事外，自有其藝術的手法回應這一波狂熱。以即興徒手繪畫出寬大曲線的佈局，破解冰冷嚴峻的機械文明造相。

不鏽鋼金屬雕塑的表面，部份施以烤漆加工，部分則單作拋光處理，或是嵌入銅絲強調曲線處，在霧面、鏡面相互輝映，鏡裡、鏡外的世界，時而對立時而合一，倍增戲劇張力。

七、(1974—1980 年代初期) 禪系列

參修佛教禪宗思想影響蕭勤甚鉅，除了繪畫創作的表現之外，對於人生的名利追求更是淡泊。放下美國穩定的教職重返歐陸。重拾昔日熟悉的紙、筆、墨、

棉布的創作。也重溫率性、適情、自然、無爲、從容畫法的轉折。蕭勤再度能夠直見心性、暢所欲言、無隱無晦地放手創作。

如此改變大受肯定，他在歐錄的藝術地位益發穩健。而在國內，基於在他去國二十二年返台，便是以此面貌示人，禪系列從此讓人與蕭勤畫上等號。

八、(1981—1990) 氣系列

這時期作畫的特徵，是持寬板的中式洋毫排筆，在尺幅驚人的布上重複運筆，彷彿具現了《莊子·知北遊》第二十二篇裡所謂「淵淵乎其若海，巍巍乎其終則復始也」的境界，藉著詮釋瀑布、颶風、漩渦、銀河等大氣壯麗的自然天象，氣系列純然是蕭勤以謙卑之心供奉的祭禮，以向宇宙大道致敬。

九、(1989—1990) 天安門系列

旅居歐陸近半世紀的蕭勤，素來嫉惡如仇，對高壓獨裁和不人道的不義之舉深惡痛絕。長年捐助許多國際人道組織。

1989年天安門前一場大刺刺地鎮壓莘莘學子的大屠殺，目睹慘絕人寰的景象，蕭勤痛心疾首。爲了悼念這群來不及長成便爲願景犧牲的無辜青年。蕭勤創作了以「莫忘」破題的天安門系列。這不是特例，同時，他也爲慶賀蘇聯瓦體，作畫誌記。

十、(1991—1995) 度大限系列

年幼失去至親相依的命運，胞妹骨肉分離，相依爲命的獨生女莎芒姐，最後還在花樣年華時橫死。聞此惡耗時，蕭勤人在漢城機長後機室，但覺晴天霹靂。白髮人送黑髮人的打擊無以復加，服喪期過後許久，蕭勤依然無法提筆作畫。

經過生死體悟，永恆的新生原來不在此生、此涯，而是寄生在死生大限度過後的化外彼岸。蕭勤就此大徹大悟，完全放下，創作紀念愛女所做的度大限系列，不僅是蕭勤歷來作品最令人動容者，也標示著他看破死生限制的體認。

十一、(1996年迄今) 美麗新世界

這一系列跨越千禧年的藝術獻禮，充滿著樂觀進取的新希望與祝禱。

第二節 繪畫風格的轉變

蕭勤在一九五四年的幾件人物素描，完全跳脫一般學院式碳筆寫實的表現方式，採取一種似國畫水墨的形式，用細長毛筆線條勾勒出人物，從造型上似東

方修行者（如：1954年「素描」）。這類人物素描，在一九五五年發展成一些油畫人物，人物的部份比例，有趨於更為誇張的傾向。（見圖1、2。1955年「人物」紙上油彩、1955年「人物」布上油彩）。

從蕭勤一九五四年起的創作中，隱約可以感受到蕭勤對佛教與道家的接觸，由此方向性我們可以探究蕭勤繪畫創作的風格為何。我們從兩個方面來探究：第一，由他個性啓發期的後期印象派到道家的無為，這不是一蹴便得的；其間要經一連串迂迴曲折的蛻變，包括從生活中的體悟、試驗、錯誤、修改與昇華。第二，「無為」如何可以成畫，是一個相當複雜的美學問題。此二方面是值得我們深入探究的。

蕭勤由一九五五年受到瑞士畫家保羅·克利（Paul Klee 1879-1940）⁹⁴抽象符號畫的影響，於晚期的粗線深沉的符號畫到他近年潑彩（或墨）、掃彩（或墨）、點彩（或墨）、瀨彩（或墨）的自由揮發，中間經過無數次媒介（油、水墨；畫布、宣紙）和形構（填滿、留空；較理性的硬邊藝術、抒情流動散瀉）正、反、綜合的連環生變。蕭勤早期風格的蛻變，大致移動於「數理結構」（如屬於刻意和知性邏輯的幾何圖形）和「主觀抒情」（如無意識和感性的恣意塗抹）之間，這兩種動向互相衝擊、互相引發、相剋相生，形構於繪畫創作中。

作為一個畫家，蕭勤不是一開始便對道家美學和禪宗思想有一套完整的認識的。對他來說，首要的是表現，純粹思想是哲學家與歷史家的事。蕭勤是在美學表現的危機、壓力、與求變的內在需要下進入了禪、道的尋索，是一個頗為繁複的漸進過程。我們必須從這個角度去追跡蕭勤風格的變遷，看他形構的追尋過程下如何影響了他的思維，和思維如何反過來影響了他的風格。我們還是從他一九五五年的蛋彩畫開始。

這個時期的畫，顯著地受了保羅·克利在一九三九~四〇年臨死前的風格的啓示，是粗黑線條近似符號的圖象。蕭勤的畫，乍看起來，是一些中國字型，似部首似筆劃般任意鋪陳組合在紙上，以書法形體的趣味形式，組合似物象的感覺，線條粗厚濃重有些似碑刻拓印出來，不是行書草書濕墨的飛揚。（見圖3、4。1955年抽象畫，似中國象形文字的圖騰）。

我們在此應該問：保羅·克利這個時期的符號圖象畫給了蕭勤怎樣一種理解？保羅·克利這時期的畫，在克利個人的發展，在西方現代畫的發展裏扮演著

⁹⁴一八七九年生於瑞士伯恩的克利，最初在慕尼黑開始他的繪畫生涯，就他一生完成的九千多件作品和發表的藝術理論而言，克利與其當代的許多繪畫派別有許多思想和技術的交流，但是同時克利卻又似乎不隸屬任何一個派別旗下，在許多的交流中保有自己獨特的思考與堅持，在種種朝向「專業化」與「分疏化」的宣言中，克利獨自行走於各宣言之間，既雜融各派亦與各家殊異，並以此成就其獨有的中庸格調。

怎樣一個角色？而這個角色，它美學世界的意義，給了蕭勤怎樣的啓發與挑戰？關於這一點，我們先略述一些克利的繪畫世界爲何。

保羅·克利在一九〇六年受到巴黎印象派的影響開始研究光的作用--明暗。1910年將黑白水彩的技巧運用到色彩上，透過一些展覽進而認識當時歐洲革命性的風潮：立體主義、野獸派和未來派這些流派對克利而言無疑是指引他一條自己的路--分解平面幾何、色塊面分割並且逐漸走向抽象。

一九一一年加入以康丁斯基(Kandinsky)爲首組成的「藍騎士(The Blue Rider)」畫家團體之前，克利並未開啓他後來藉以聞名於世的抽象畫風格，反而以擅長製作寫實但非常富於嘲諷的素描著稱，當然，這些後來被稱作「嚴厲手法(severe style)」的社會諷刺作品，現在並不被以爲是克利的代表作，但是，它們在克利藝術生命的最開端，已經十分清楚地預示了在克利日後的作品中常見的幽默嘲弄。

一九一二年，克利出訪巴黎，在那裡會見了正在從事其色彩動力實驗與理論發展的德隆內(Delaunay, Robert)，德隆內的畫作中利用色彩間因爲比重不協調而造成的律動感，深刻地啓發了克利對於色彩與描繪動態的興趣，同一年，自巴黎回到德國的克利，在慕尼黑觀賞了義大利「未來主義(Futurism)」畫家的展覽，未來主義運用色彩放大呈現現代都會中極度快速的流動，更進一步落實了克利從德隆內那裡得到的觀念和技巧，使克利大爲激賞。自此之後，克利便投入了他終其一生都致力研究的色彩動力實驗。

然而，與未來主義畫家們不同的，是克利的畫作中被大量使用來從事色彩實驗的多是工整的色塊，馬克·羅斯基(Mark Roskill)以爲，如此的手法顯然受到分析立體主義的影響，以一九一四年克利走訪突尼西亞之後大量發表的描繪北非洲鄉野風光的畫作爲例，克利顯然以爲，單是未來主義激進瘋狂的動態追求，或是分析立體主義純粹靜態的景物分析技法，都不足以呈現北非風景中特有的寧靜卻又變化萬千的迷人特質，而這樣既動且靜的畫面，正是克利一生都將追求表現的。以此觀點而言，克利的色彩表演，也一直是漫遊在動的未來主義與靜的立體主義之間。

於此，克利對繪畫色彩表現性，多少也感染到蕭勤的繪畫色彩創作上，關於保羅·克利的粗線符號畫，我們可以從賴薩羅(Gualtieri di san Lazzaro)一九六四年著的「克利傳」(Klee, new York, 1964)一段話作開始：

克利現在病了，他的硬化症逐漸使他的粘液膜乾枯。這個時期，很顯著的是，他的線條已失去了它的大膽與活潑；它們已經配不上亨利·米修一度的稱說：一條純然為了作為線的線。無疑地，這個時期的線仍然服從著他

的意志，但已經不是他早期莫札特式的輕快。畫家現在的想像越來越轉向「符號」，帶有類似中國易經卦象意義的「符號」。他這個時期愛用的色澤是黃、綠、藍、紅，開頭是發光的，但其後則越來越深沉、厚結。(p.202)

95

蕭勤本來對線條即具敏感，或許是與生俱來的特質性，極具線條的感性。另一方面又受到李仲生老師的教法的影響。在李仲生的啓導下要把中國畫的特色帶到世界的藝壇去，要從中國的東西裏找出現代藝術所追求表現策略。克利這些「符號畫」無疑是一個重大的啓示，給予蕭勤一個創作的方向性。蕭勤一九五五年的符號畫，可以說是**整合中國文字與中國書法結構之美而創生**。如此，這樣的創作形式就代表了現代中國畫的特色嗎？蕭勤亦意識到這樣是不夠的。克利的「文字符號」畫有其個人危機與歐洲文化困境之雙重背景，如此去直接承襲，除非有了轉化，否則將無法表達蕭勤個人的感受。相對的，任何模倣克利的人亦是如此。

另外，蕭勤以其對線條的敏銳性，將中國文字與書法的最高境界「氣韻生動」，來展現其創作意義。如此長久的探索，不是更能觸及這一個層次嗎？而作為一個中國畫家，應該可以更豐富地掌握這一個層次的表達。這樣進一層的思索，對一個介於現代西方與中國傳統之間的畫家，也是很自然的。所以我們很快便看見蕭勤放棄克利符號式的油畫，而在一九五七年出現了書法流動線條快筆飛白帶皴的水墨素描，構圖上是不刻意的圓（或旋轉活動）與不太方的方（或縱橫活動）的互持互引。這時期的畫雖然仍是試探性的（因為第二年便被放棄），但已啓導了蕭勤形構的追尋與思索。

蕭勤在當時的想法也許沒有我們現在冷靜地回顧時那樣清明。克利的問題，傳統的問題，揉合的問題，如果在那時已經有了歷史的認識，可能便可迎刃而解。事實上，畫家在接觸這個層面時仍是依賴著他敏銳的感性，所以在當時還未能完全解決形構的問題。

形構的問題，在西方逐漸肯定了表達的獨立性以後，一直存在著，也一直因為追求解決的策略而開出變化多端的風格與美學。西方的形構問題，在蕭勤接受了抽象性以後，也必須面臨。我們試以最簡略的方法，把西方現代畫形構的問題提出來。

我們試圖從非具象藝術（Non-objective Art）的提出談起，非具象藝術一般人認為是由康丁斯基在一九一〇年的一張水彩畫開始，但這是頗受爭論的。在這裏，我們無需進入藝術史的爭論裏，因為引發到非具象的前因很多，絕非一人所

⁹⁵參閱蕭勤回顧展〈台灣省立美術館〉(從凝與散到空無的冥思－蕭勤畫中的追跡)葉維廉，1992，p38。

發明。「非具象或「抽象」如果具有審美的有效性，它不可能是恣意或突然冒出來的，而是必須從遵循某些適當的制約或淵源而來的。⁹⁶」這裏我們比較關心的是有關非具象藝術的說明和這個說明所指向的形構問題。康丁斯基說：「一張畫應該是『情緒』的圖表……不是實物具象的呈現。」就如同他的畫作「構成第四號.戰鬥，1911」（見圖5）和「即興第二十六號.船槳，1912年」（見圖6）



圖 5、構成第四號.戰鬥，1911



圖 6、即興第二十六號.船槳，1912

裏相繼地說明所謂「構成」，是由直覺意識參與畫作的架構。這些畫的構圖就好像是幾首交響樂的結合，「即興」的演出。突然從內心無意識深處湧出的創作形式。這就是藝術家想要傳達內在靈魂中的情感，其過程是通過線條、色彩與形式，它是不需要實物具象的外形來傳達。

問題的關鍵是：摒除了實物具象的外形，畫家又如何去形構畫面的完整性？換言之，畫家怎樣去構思畫面統一畫面的視覺平衡？怎樣決定色彩的配置和幾何圖形的組合，線條與線條之間的關係，這種種複雜組合又如何讓觀賞者感受到創作者的情感呢？

西方現代畫包含「主觀抒情」與「數理結構」二大因素。就以康丁斯基本人為例；康丁斯基為俄國抽象派藝術家。三十歲時受到莫內畫作的啟發，放棄在大學所研習的律師課程，毅然決定改行當起畫家。他的畫作啟發了抽象表現藝術的風潮，為現代藝術開拓了不同視野與全新的感受。

康丁斯基一生畫風複雜多變，從早期很寫實的臨摹，到印象派、野獸派、表現主義，一直到後來的幾何學構成，到最後更發展出抒情抽象的神秘形式。這些變化與發展過程顯示出他是一個不斷透過實驗而創作的藝術家。

一九一〇年前的是野獸派的畫，其表達的哲學根源於梵谷（Vincent Van

⁹⁶ 參閱格林堡《前衛與通俗》（*Avant-Garde and Kitsch*）收在法拉西編《波洛克及以後：批評的辯論》，p.23。Rancis Frascian, *de Pollock and After: The critical Debate*，倫敦，1985。

Gogh1853~1890)、塞尚(Paul Cézanne1839~1906)、高更(Paul Gauguin1848~1903)。亦即是印象派、後期印象派⁹⁷主觀地抓住外物的方式，要呈現的往往不是外物的實際光影位置，而是藝術家投入藝術對象時強烈的、顫動放射的情感。以塞尚觀之，在一八八〇年之後的創作，大都以人物畫為主，如〈浴女〉、〈賭牌者〉等名作，以其強烈的主觀創作形式，把視覺以外，由外表看不出的事物的精神也表現出來。表現畫面堅牢的構成，不僅僅是在描寫事物，而是表現事物的感覺。梵谷以激烈的個性把自己內在情感，隨心所欲的表現在畫面上，堪稱為表現主義的先驅者。他以自我內在精神的光與色去形構繪畫創作，如向日葵，讓我們強烈感受到梵谷熱熾熾的情感。高更以在孤島生活的省悟，主觀的描寫原始的自然姿態。在真實生活的體驗中，他脫去外形的束縛，強烈的表現自我感受。康丁斯基一九二一年以後的畫，是屬於結構的抽象畫，是後來構成主義的先導，趨於數理傾向的設計。在這野獸派與構成主義兩軸之間，是企圖綜合二者的表現抽象畫，既欲利用色塊和線條喚起情感的顫動，亦有色塊和線條結構設計的安排。這一個做法是根源於塞尚在其後期印象畫中的提示。

塞尚不同於一般的印象派或後期印象派的畫家。他想一反印象派主觀的觀物方法，而要把藝術對象作為美學客體來處理，欲超脫個人不同的主觀感受而透入物象內在不變的實質，這是所謂物象的「實」「現」(réaliser)。第一步，畫家應該認定物象作為物象的結構狀態，然後用線與色塊的組織與安排使這結構具實的呈現，畫家細心觀察外物，「通過圓柱、圓錐、圓形，或其他適當的透視，使得一件物象的每一面都能導向一個中心點。」塞尚稱這個過程為「依自然而結構」。這是非具象畫—包括非具象畫前的立體主義—和後來的構成主義的一個重要的起點。但光用結構或幾何思維還不足以完成一張畫，塞尚還提供「調昇」色澤(moduler)，使所有的顏色，通過並列，調整提昇到某種高度與濃度，一面產生一種重實感，一面因為色與色之間的遞次繼續調昇而由複雜趨於統一。這樣做，畫家可以使主觀的感受，透過純化的過程，而獲致客觀的呈現。由「調昇」「統一」到「實」「現」，塞尚已經觸及繪畫中音樂式的組織。所以我們在康丁斯基、蒙德里安、克利等人的畫裏，這個音樂式的組織始終佔著很重要的位置。⁹⁸

我們現在如果把塞尚以來的西方現代畫攤開來看，不難發現「主觀抒情」與「數理結構」兩種傾向，作為形構的依從。前者如一般的後期印象派、野獸派、德國表現主義、象徵主義與超現實主義(超現實主義的反理性與以夢為結構雖然與一般的主觀抒情不盡同，但以訴諸觀者的主觀感受則一)、抽象表現主義；後者如立體主義、未來主義、新造型主義與構成主義等。當然，在實際的創作裏，

⁹⁷ 「後期印象派」(Post Impressionism)一詞，是英國藝術批評家羅賈·佛萊(Roger Fry 一八六六~一九三四)首先使用的。一九一一年倫敦舉行塞尚、梵谷、高更等人的畫展之際，羅賈·佛萊首先稱呼他們後期印象派。參閱何政廣《歐美現代美術》藝術家出版社，台北，p.25。

⁹⁸ 參閱蕭勤回顧展〈台灣省立美術館〉(從凝與散到空無的冥思—蕭勤畫中的追跡)葉維廉，1992，p39。

二者融合進行的例子也不少。以上的舉例，只是要指出形構可以依從的兩種大略的方向。

我們可以看見，大部分畫家都在這兩種本能之間求變。我們可以用蒙德里安 (Piet Mondrian, 1872~1944) 作為一個例子。蒙德里安一九一二年之前的畫，如「紅樹」(一九〇八) 是屬於野獸派梵谷式的表現，但到了一九一二年的「盛開的蘋果樹」，畫家把樹形開始簡化為沒有主觀感受的弧線，而在色澤中保持強烈的情感。一九一二年後，畫家再將線條減化為幾何直線分割成紅藍方塊 (見圖 7)，形被純化至方形，色彩被純化至紅黃藍三色 (見圖 8)，或者換句話說：將形式與色彩絕對值化；從蒙德里安再出發可以導向那裏？如果形可以純化至方形，方形與方形間仍保有大小，輕重，緩急，賓主，先後的關係，到純理性設計的形構，這個蒙德里安的標記在現代畫的發展上是突破，但由於趨於過度理性化而落入定型與死硬。所以後期的蒙德里安，企圖把律動再帶入不動的色塊裏，如一九四二~三年的 *Broadway Boogie Woogie*；也因此承襲了這條線的羅斯柯，要把色塊放大，

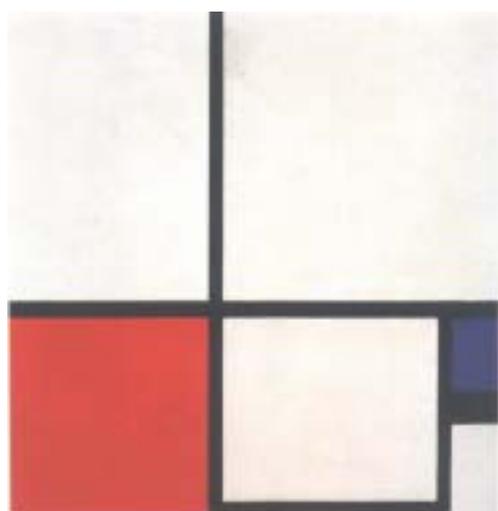


圖 7、蒙德里安 構成 1931 油畫

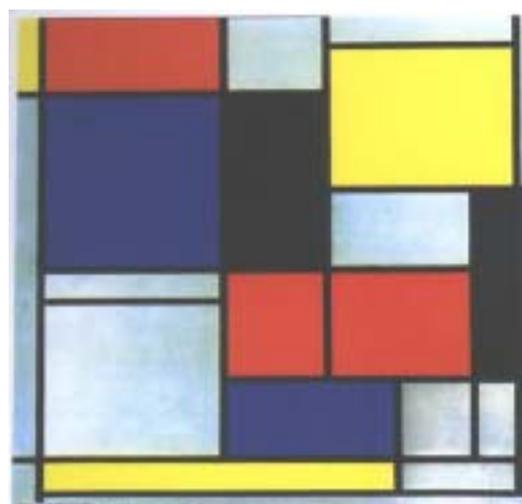


圖 8、蒙德里安 場景 1921~25 油畫

彷彿把一瞬間作了無限空間的延展，使觀者在空間化的一瞬中冥思遨遊而獲致強烈的抒情意味。蒙德里安的例子正可說明現代畫來往於「主觀抒情」與「數理結構」之間形構蛻變的過程。

在這個發展中，還有我們要思考的，便是「個性獨立的追求」與「個性泯滅」之間的關係。這裏頭是有矛盾的，但是否能夠化解而相融？例如：即是，塞尚要摒棄主觀感受而欲透入內在不變的實質（建立「以物象為物象」的美學客體）的同時，他仍是堅持了他的藝術獨立的風格，似乎成功地融合了兩者，這是如何可能的呢？現代主義不同於以前的藝術運動的一個重要地方，可以說是綜合了浪漫與古典的本能，用個人獨特的表現方法來呈現一種共通的情感（相應的精神的迴響）或共同認可的結構（如蒙德里安用新柏拉圖主義來說明他簡化後的形構）。

我們現在回過頭來看蕭勤早期的畫，他的起步，正如我們前面所說的，透過了克利後期的符號畫而開啓了他對中國文字、書法及傳統許多問題的思考。克利的符號畫由梵谷、塞尚、康丁斯基對於色、線的獨立表達性能出發，雖然已「觸及了超個人、民族、人類的下意識」，又「閃爍著一種神祕宗教的意味」，但畢竟無法喚起東方觀眾相同的感受。這當然是蕭勤必須放棄克利式的符號而走向中國的符號與線條的最大原因。但這些符號形式的創作，必須經過試探、體驗、揚升、變化、思考才可以成為有力的表現，進而展現繪畫視覺的張力。於是他必須在形構上，作種種的試探與思索，方能形構出完美的畫作。

蕭勤在一九五七年放棄克利式的符號畫而試用墨作素描，只是一個假的開始，因為事實上，他仍不能決定應該用什麼樣的素材來展現創作，是用墨畫，還是保持用油畫，應該畫在紙上，還是應該畫在布上，等等仍還在摸索試探。實際情形大概是這樣的：作為一個受過西畫訓練的中國畫家，對油彩與畫布、水墨與宣紙兩種媒介的表達性能都應該探討，尤其應該把現代畫的觀念與策略在兩者之間反覆試驗，看看可以創造出怎樣一種可能性來。蕭勤早期的畫正是這樣作著種種試探。如果我們同時記著西方現代畫形構的兩種傾向，我們很容易追跡並了解蕭勤一九五七年以後的一些畫作風格變化。

在素材方面，他曾用油彩作大筆觸表現形式在畫布上作恣意的塗抹，後來又嘗試用墨在紙上塗抹與灑潑，或用墨在畫布上掃畫，近期又用其他水性壓克力顏料畫在布或宣紙上揮毫。（見1959年「繪畫系列」、1961年「旋」）為例。



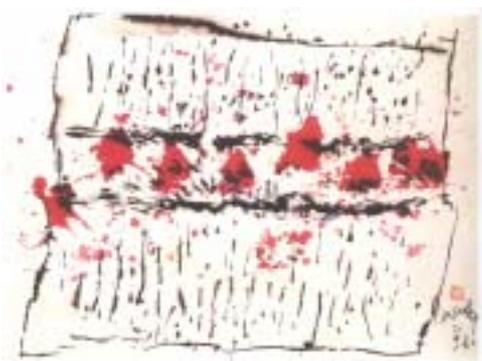
繪畫-AU 1959 布上油彩



旋 1961 布上墨水

在形構方面，畫風的衍化是一種正、反、綜合的遞次變化，由「主觀抒情」與「數理結構」的對峙、互玩、變位，開出時而散放自由，時而凝聚為點線到幾何圖形的風格。如果我們依次來看，衍化情況大略如後：在一九五七年以後，首先畫布填得滿滿的恣意塗抹的油彩，中間試圖用隱約的直線或橫線穿插或切斷，可以說是數理本能對抒情本能的一種挑逗（如圖：1960年「雪跡」）；從這油彩恣

意的塗抹裏，數理傾向逐漸強烈而開始呈現顯著間距的跡象；同時一反滿布油彩的是一片白布上只畫黑黑的數個大筆觸似的圖案，背景呈現藍色圓狀浮在一橫掃墨上（如圖：1960年 UA-90）；次年同時用墨水在紙上和油墨在畫布上嘗試，或在一筆快筆掃墨上任意灑潑墨點，或作中國文字筆畫的縱筆橫筆和中國字配合實圓、虛圓、實方、虛方，或作點線在大的空白裏作大筆觸的橫掃，或任黑點自一片大墨裏任意流瀉（如圖：1961年 觸）；一九六一年由一張題為「海浪」的墨畫開始，蕭勤首次轉向真正具有書法筆觸的畫風，其筆墨色裏（有油有墨兩種）有飛白帶皴及盤旋有韻律的粗線條逐漸顯著，在形構上可以由一些畫題看出來，「太極」、「森」、「大方無隅」、「道」、「大道之行」、「浩然」、「降」、「昇然」、「韻」等，畫愈來愈走向「少著墨、多留空」，或是大幅墨中只見一點留白。線條與半圓雖具有圖案意味，但由於線條是掃墨式、流動式，所以在微微的數理設計感中湧出柔性流動的抒情意味，那些黑線彷彿似指揮棒，亦是時光軌跡指引觀賞者進入另一個空間。（如：1961年「大方無隅」(1)、(2)及1961年「易」）在形構上，我覺得這一組已經為他在1960-1963年的畫作了重要的基礎。事實上，從1963年起的幾張畫，如「阻」，如「跳躍的光」，如「四元」，如「昇」已經形構出往後的延續性，就如他在一九七六、七七年（如「涅槃妙心」、「降」）的風格一樣。我們可以說通過了這一組畫，可以直覺意識到蕭勤已開始真正的進入了中國傳統哲學的思索，如果這裏有「相應的精神的迴響」，這迴響是中國的，東方的。



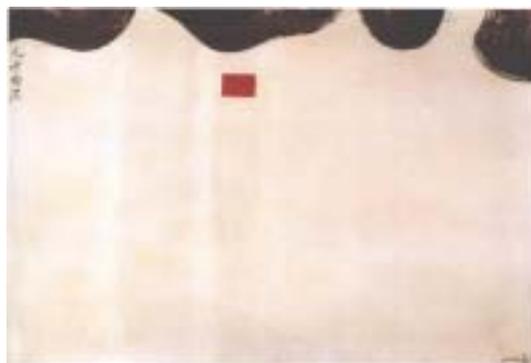
雪跡 1960 祇上墨水



UA-90 1960 布上油彩



觸 1961 布上墨水



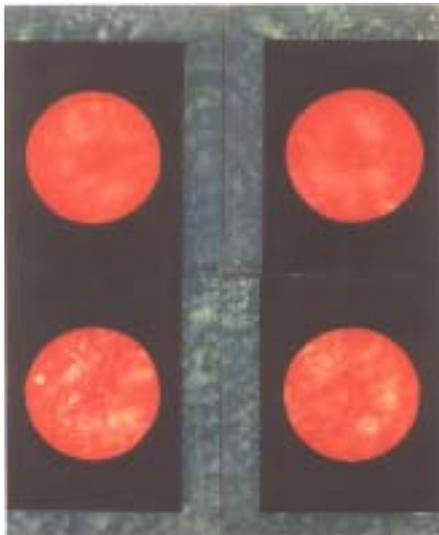
大方無隅 1961 布上墨



阻 1963 布上墨水



跳躍的光 1963 布上墨水



四元 1963 布上墨水



昇 1963 布上墨水



涅槃妙心 1976 紙上墨水



降 1977 布上墨水

此種留白在蕭勤的繪畫裡起源甚早，約在六〇年代即已開始。一方面深植自西方現代藝術，一方面也來自中國繪畫的傳統；他的風格形跡的發展，不論是五〇年代的抽象表現主義式風格；五九-六〇的作品雖用油彩，但是畫中粗黑線條及刻意以單色平塗的「背景」預示了往後的「留白」風格的發展，至七〇年代的類極限系列的「禪」、「炁」等系列而發展至巔峰，完全成熟之境地。乃至八〇年代與新表現主義平行的「火山」、「混沌初開」、「狂風」、「瀑布」等，都長期優遊、平行於西方現代藝術發展。與他同一世代的台灣藝術家中，畫風能長時期與歐美現代藝術的發展並行，又堅持東方式美學感知者，蕭勤恐怕是極少數中十分難得的一位。

流動，不斷的流動，是觀賞蕭勤平面作品時的即時「印象」，即使在構圖極簡的畫面，仍然是不斷的「動」-靜中有動、動中有靜，是氣的流動，也是一種「能」的發散與呈現。蕭勤曾談起「線條」：「線條的應用與其說是書法式的表現，不如說讓它們自然而然的流露出來 -流動- 流露得愈自然愈好……。無為逍遙，對我來說，是任線條很自由的揮發。」⁹⁹這種線條的流動性，一方面源於李仲生所採行的「自動素描」的訓練基礎；源於二十世紀初，現代藝術發展初期起即對「運動」(Movement)不斷探索的過程；另一方面也源於蕭勤對書法的體悟與成長環境。而此種「恆動」意象同時也是光的意象。

「運動」體現時間，「光」又是時間透過空間的具體表現，有「光」便有了空間。蕭勤落實於繪畫創作的構思，所採行的便是六〇年代與八〇年代在粗黑線條上刻意製造如疾筆掃過的「破筆」與「排筆」拖曳的效果。也就是，以速度(時間)製造光的意象。

這些流瀉的筆墨逐漸又聚而為圖象，由一九六二年一張名為「坎卦」的畫開始，畫家又走向以方與圓為主的圖案畫，繼而發展為大圓的系列如：1963年「昇」、1964年「太陽之六」、1965年「擴張」，然後又引入宇宙自然界的雷電，再進入硬邊切方、切角、切圓的雕塑和切方、切角、切圓的壓克力畫(一九六二~六九)，這些表現形式是抒情讓位與數理的本能。(如：1962年「均衡」、1964年「黑太陽」為例。)

⁹⁹ 參閱葉維廉，《與當代藝術家的對話—中國現代畫的生成》，東大圖書公司，1987，p.211。



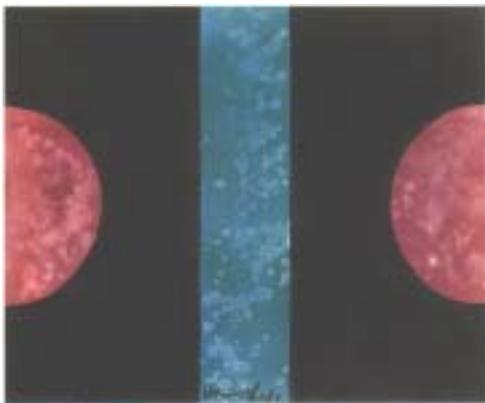
坎卦 1962 布上墨水



太陽之六 1964 布上墨水



擴張 1965 布上墨水



均衡 1962 布上墨水



黑太陽 1964 布上墨水

經過這些風格正、反、綜合的辯證以後，蕭勤開始更自動自發、欲行則行、欲止則止地回到舒放的，以道家、禪宗境界為依歸的畫。也許是經過了這許多蛻變轉化後，他開始悟到：轉念、轉化、轉變，可以成為形構的依據。縱觀蕭勤畫風的變化，再從他畫題的暗示裏，我們冥冥中可以覺察得到他在追尋形構和秩序時，似乎是近似莊子在《知北游》中提出了「太虛」的概念。而莊子的太虛是指無限的宇宙空間，後來在宋代張載那裡成為一個重要範疇。我們試看張載幾段話：

太虛不能無氣，氣不能不聚而為萬物，萬物不能不散而為太虛。

氣塊然太虛，升降飛揚，未嘗止息。

太虛無形，氣之本體，其聚其散，變化之客形爾。

氣聚則離明得施而有形；氣不聚則離明不得施而無形，方其聚也，安得不謂之客，方其散也，安得遽謂之無？

（參見正蒙太和篇第一）¹⁰⁰

這是個氣一元論的體系。但是不管《正蒙》的首篇《太和》也好，末篇《乾稱》也好，都是從論氣開始，然後論性。氣是鋪墊和基礎，性才是中心和根本。

蕭勤畫風的變化過程，凝聚而為形象，其至者成方圓，散放而為形化，其至者成空無。依從著氣的凝散，變化多形而可以不離自然之道。事實上萬物萬變萬化，才是宇宙萬物之道，萬物萬形多變存於自然界中，其沒有固定體系。這當然是道家中最重要觀念。我們或者可以說，蕭勤是通過了這一個尋索的了解才開始悟到道家之可以作為他藝術的依據。他尋索的痕跡，有些可以見諸畫題：如「浩然」、「大方無隅」、「道曲然」、「青然」等…接近易經或道家思想，不管怎樣，畫家關心的是「氣」，如「降」、「昇然」都應道家之說，另外如「元」、「太極」、「混沌」當然更是道家或佛家常掛在口邊的話語。從這些作品當中，充分顯示出蕭勤對哲學思考的專研。

從一九六〇年到一九七六年，我們可以看成是蕭勤創作歷程中的一個階段。儘管在這個階段中，包含了藝術家幾個相當不同的面貌，但自發展的程序看，基本上是在前述的思想，進行一種直線開展的形式探索。換句話說，一九七七年以後的創作，在思想上雖然未有太大的改變，但在形式上，則是一種反向的轉折與重新出發。

¹⁰⁰王夫之《張子正蒙注》台北，中華書局 1975，p329。

在一九六〇年到一九七六年的這個階段中，依形式歸類，或可再細分為如下四個時期：

(1)、一九六〇年是一個重要的轉變點，也是創作的高峰期。以往企圖在中國傳統藝術的形式(尤其是書法)上進行的探討，已經結束；藝術家自這一年始，轉從思想入手，去尋求得以相契合的形式。這個思想的內涵，前所述，雖以中國的道家為主體，但事實上是吸納了許多神秘主義、玄思哲學的養份在裡頭。手法上，畫面的色彩被刻意壓抑下去了；形式上，不管使用的是油彩的刷子，或是墨水的毛筆，藝術家也是刻意的放鬆自己的意念，不事先預作安排的，讓形式在「手隨心轉」的自由流動下，自成雛型，之後再以這個雛型為起點，逐次整理、構成畫面。因此，這個時期的作品，除了極少數的例子以外，大多數已找不到文字或符號的結構，而幾乎是一種看似晃動不已的點與細線的純粹構成，這些騷動不安的點線，充滿了爆發、力動的性格，原是彼此矛盾、衝突的，卻被畫家在逐漸構成的過程中，安放到一個均衡、對稱的空間結構裡。動與靜的衝突與調和，形成一種具有無限擴張可能的神秘空間。

這一年間的大部份作品，藝術家甚至均標上了詳細日期，我們可以看到其間逐次變化的清晰痕跡，大約在這年年底，原本還偶爾出現的油彩顏料，已被完全捨棄，「墨水」成為畫家最主要的媒材。關於此一媒材，藝術家曾說明它和「水墨」的不同，原因在「水墨」著重「水」的成份，尤其看重其間因水份渲染而具備的「偶然性」及「隨機性」；至於蕭勤的「墨水」，在創作的過程中，雖然也強調「手隨心轉」的非計劃性，但「心」是創作的主體，一切成象是「心轉」的結果，畫家不放縱「心隨象轉」的在偶然的成象中去隨意附和¹⁰¹。這種「反自動性技巧的抽象主義」的思想，顯然已和首屆東方畫展目錄中，畫家強調使用「自動性技法」的說法，有了不同，但這種思想卻成為隔年，蕭勤參與發起的「龐圖」(Punto)運動的重要主張之一，龐圖運動反對五種作風¹⁰²：

- (一) 學院派—包括因襲一切藝術樣式的作品，及毫無個性的作品。
- (二) 非形象主義—即自動性、放縱性、發洩性，而毫無統正的藝術建設的作品。
- (三) 新達達主義—即藝術之頹廢的遊戲性及玩世性的作品。
- (四) 機械性的作品—即太物質化、太純外表的視覺化，而忽略了人類崇高的精神性之活動的作品。
- (五) 一切實驗性的藝術作品—藝術是人類精神最崇高的結晶，是神聖的、肯定的，絕不能以實驗的科學心情來工作。

以上的五種觀念性的敘述也是蕭勤日後作品不變的特質。

¹⁰¹ 筆者與蕭勤談話的歸納。

¹⁰² 其重要主張，可參閱蕭勤在〈現代與傳統—寫在龐圖作品在國內展出前〉，1963.7.28《聯合報》八版；及黃朝湖〈龐圖國際運動簡介〉，《文星》12卷4期，1963.8.1，台北。

(2)、在一九六一年年初，那種以點狀和細線爲主所構成的均衡性（含對比與對稱）空間，已被一種類似草書飛白的連續扭曲線條所取代。此一面貌曾經在一九七七年藝術家面臨另一重新出發的關鍵時刻，再度出現；但在一九六一年這一時期，卻很快的就結束了。因爲這種較扭動糾結的飛白線條，又被一種類似排筆畫出來的緩和的帶狀曲線取代，配合著這種帶狀曲線的是廣大空白的背景，以及一或兩點具有平衡與點化作用的平整小圓形或小正方形。

這是蕭勤頗具代表性的一個面貌。藝術家運用這些極簡的造形語彙，營造了一個同樣是充滿二元對立又二元和諧的宇宙空間。神秘性減低了，精神的永恆性卻是提高了，曲線一方面是流動不懈的，二方面又是一個分割空間的靜態界限；圓點它既可能隨時向四面八方滾動，但又是一種寂靜永恆的凝定。藝術家所欲追求的，一如他在畫面上所題寫的文字：「易」、「定」、「逝」、「遠」、「降」、「續」……，應是一種來自中國道家思想啓發的宇宙原理，也是一種人生境界。那曲線、那圓點，豈不讓人極易聯想到中國「太極圖」的造形與寓意？

一九六二年是在前此一年的基礎上，加入了較多空間的分割，文字的題寫也稍稍趨繁，如：「絕對」、「嚴然」、「動態」、「掩然」、「絕然」、「均衡」、「道曲然」、「混沌初開」……等等。同時，一種幾何的分割和色彩的配置，也被逐漸加強；這個方向，發展出了一九六三年以迄一九六六年間的下一個時期。

(3)、大約起自一九六三年，以迄一九六六年的這個時期，或可稱之爲「太陽系列」時期。藝術家在一九六二年間，受到西藏密宗及印度壇城（Mandhala）宗教畫的影響，畫面從前期的流動性，再轉回對稱性，淡泊的色彩也逐次趨於鮮麗；許多放射狀的筆直線條或尖銳折線，以一個幾何的圓爲中心，構成種種「太陽」的意象。這些平整的幾何形，在質感上配合著鮮明色彩上的白點，一度因運往澳洲展覽而被誤以爲作品發霉，嚇壞了美術館人員¹⁰³。

事實上，畫家以太陽爲象徵，所欲傳達的，仍是一種未知的、神秘的、震盪卻又平靜擴張的宇宙玄想。平整的色面與白色的粉點之間，所要求的不只是畫面質感的加強，更是恆靜與變動之間的永恆對比。

(4)、一九六七年，首次的紐約之行，由於對壓克力顏料的認識、以及美國工業文明的衝擊，與「極限藝術」的影響，蕭勤在前一時期的基礎下，又向前跨進了一步；一些以明潔的金屬板爲底，覆以壓克力顏料的硬邊作品，就是這個時期的產物。這些作品，如果突然與藝術家一九六〇年代初期的作品並置，許多人或許會感覺突兀；但誠如上文所述，歷經一九六一、六二年，以及一九六三～六

¹⁰³ 蕭勤口述。

六年間的逐次轉變，蕭勤此時開始在一些極簡極靜的平面中，並置一些銳利而富動勢的造形，其本質仍然是在「二元對立」與「二元均衡」的主題下，所進行的持續探討。

關於這個時期的作品，葉維廉曾以西方「靜的美學」(Poetics of Silence)和中國由道家「無言獨化」、「得意忘言」所發展出來的「不著一字、盡得風流」的美學思想，來加以詮釋。葉維廉指出：不管是中國的「無言」，或是西方「靜的美學」，都是把「靜」、「無言」、「空」變成很重要的東西；換句話說，便是把「負面的空間」(Negative space)提昇為美感凝注的主位¹⁰⁴。他認為蕭勤這個時期的作品，不管自覺與否，正蘊含著此一特質；這和「極限藝術」主張「與其全部畫出來，反不如用一點點來反射更大的空間」的想法，應是有所連接的¹⁰⁵。

蕭勤不否認在思想上，這個時期的作品，或與「極限藝術」可以有所銜接；但他也一再強調：「西方的『硬邊』技巧和『極微藝術』是理性結構昇華以後的走向。對我來說，還是直覺的造形……。¹⁰⁶」簡單地說，西方的「極限藝術」，藝術家是用數理方式，去計劃、分配畫面的構成，或許他們企圖以最低限的形式表現，傳達最大容量的內涵感受或想像空間；然而蕭勤在畫面上，乃是以直覺的方式切入，意圖在畫面一象徵性的宇宙空間中，並置一個足以造成「既靜止，又力動不息」的生命世界。這種思想，基本上與他在一九六〇年以後任一時期的作品沒有差異，而形式上，也是前一時期「太陽系列」中幾何造形部份的自然延伸與加強。

我們可以說：蕭勤個人藝術的探討，應是在紐約此一新的、極度現代化的環境中，和外界某些既存在的或正在發展的事物，取得了相當程度的共鳴或互動，而在形式上產生了如此自然而然的發展。因此，與其純粹以「極限藝術」的形式去看待他這個時期的作品，不如仍回到藝術家本身思考（腦）的理路中，去發掘其「藝心」的走向；而似乎也唯有如此，我們才不致於感覺這一時期作品的出現，和之前的作品間存在著形式上的突兀，而誤以為是藝術家放棄了原有的藝術探求，去向時潮妥協，做毫無意義的追逐。

¹⁰⁴ 參閱前揭葉維廉文，p.111。

¹⁰⁵ 同上註。

¹⁰⁶ 同上註。

第三節「龐圖」運動到「東方畫會」的發展

一、「龐圖」運動其組織性之意義

一九六〇年代中期以前的這些創作，固然有蕭勤個人藝術追尋的一些思維脈絡，但另一方面，也反映了同時期西方前衛藝術運動的一些重要變遷。

大約在一九六〇年代初期，西方就有一小部份的藝術家，開始對一九五〇年以來的「非形象藝術」產生反動。這個興起於一九五〇年代初期的藝術運動，原本充滿了生命的活力，蕭勤在五〇年代中期初次接觸它時，也被那種原創而自由的強勁生命力所吸引。但到了一九五〇年代末期，這個藝術運動，逐漸被批評和西方社會中消費主義的心態結合，淪為一種毫無控制的感性發洩與技巧遊戲。

因此，包括蕭勤在內的一些藝術家，開始企圖從哲學的、靜觀的、內省的思想層面出發，對未來的理想社會與人生作某種希求及展望。這個運動，名為龐圖（punto，意譯為“點”），一九六一年成立於義大利米蘭；參與發起的藝術家，除蕭勤外，還有義大利畫家卡爾代拉拉（Calderara）、日本雕刻家吾妻兼治郎，東方畫會成員李元佳也加入；之後又有許多其他國家的藝術家陸續響應加入，包括：德國、荷蘭、西班牙、比利時等國。

就蕭勤個人言，之所以有這種藝術觀念上的轉變，固然與早年接受李仲生教導，反對偶然性、強調「手、眼、心、腦」並用的主張有關，另一方面，也與他遷居米蘭後，受到空間派大師封答那等人那些平面、沈靜、三度空間的作品影響有關¹⁰⁷。

龐圖運動在一九六一年八月發起，隔年二月推出首展，並發表精簡的宣言：「觀念的純粹性及創作的理由，是在於了解在『無限』中之『有限』的條件，其思想的現實性及對生命真諦之領悟。」¹⁰⁸蕭勤解釋說：「『人』即是在無限宇宙中之有限條件，藝術工作者應是人類的精神先知及其思想代言者；因此，他對思想的探討、精神的追求及生命之領悟，應先於他人；這樣他才能將之傳送給別人，

¹⁰⁷ 參閱蕭勤〈給青年藝術工作者的信（十）〉，原刊《藝術家》第103期，1983.12，台北；後收入前揭蕭勤《游藝札記》，頁72。

¹⁰⁸ 同上註，頁74。

爲人類精神進化盡一份天職。」¹⁰⁹

蕭勤的這種解釋，清楚地反映了文前所提李仲生對現代藝術的創作意識所提出的看法，認爲「必須先從瞭解個人開始……」¹¹⁰之強烈影響。

龐圖是蕭勤參與創立的第一個重要的國際性藝術運動，在精簡的宣言外，他們另提出五種「絕對反對」的作風；對這些主張的瞭解將有助於我們對龐圖運動本質的認識，也有助於對一九六〇年代蕭勤作品轉變的詮釋。

龐圖運動經過台灣方面黃朝湖的努力奔走，在一九六三年七月，假台北的國立藝術館展出十天，先後引起了「五月畫會」成員劉國松、莊喆等人的撰文討論。關於這些史實及論述的詳細內容，蕭瓊瑞在《五月與東方》一書中，已經有所介紹¹¹¹或可參詳。

龐圖運動事實上蘊含著東方精神，其極致的發展，就如同蕭勤一九七六年的系列作品，一如前提葉維廉「靜的美學」的詮釋。在蕭勤的藝術創作推展達於此一極限的同時，他的人生歷練。也已不是當年初出國門、拒絕學院的年輕留學生所可同日而語。從一九五六年出國、一九五七年在巴塞隆納附近的馬達洛市立美術館舉行第一次個展迄今，蕭勤除結交了許多西方前衛藝術的重要藝術家，與他們談藝論道以提升自己的創作視野之外，他的足跡也踏遍了大半個地球。在一九七五年以前，他曾在西班牙、義大利、瑞士、德國、法國、比利時、美國、南斯拉夫等國的大城市，舉行個展約八十餘次，並參加一百二十多次的重要聯展和國際美展；同時，也在歐洲及美國等地，先後舉辦了卅多次東方畫會的展覽，一心將台灣的現代藝術，介紹給國際藝壇。

二、「東方畫會」的創生

現代藝術在中國發展的歷史不算長，但礙於諸多主、客觀因素的影響，造成了各色各樣的神話充斥其間，卻無地放史實呈現的吊詭現象。尤其在台灣，緣於種種形勢條件，除了前輩**耆宿**以及五〇年代以後出生的少壯派藝術家被大書特書之外，現代藝術運動風起雲湧的五〇、六〇年代似乎有被架空低調處理的嫌疑。這段「歷史斷層」中，幾乎所有佔有一席之地個人、團體、運動，都在缺乏長足人證、物證佐證的窘境下，被有意無意地神話化、傳奇化，進而顯得疏離異化，

¹⁰⁹ 同上註。

¹¹⁰ 同上註，頁 49。

¹¹¹ 參前揭蕭瓊瑞《五月與東方》，第五章〈「五月」與「東方」引發之質疑與回應〉。

益發曖昧模糊。其結果是斷代史盈溢著無知與誤解，以致諸多代表人物讓人提早「請上供桌」祭奉，有名而無實。李仲生、東方畫會、八大響馬、龍江街防空洞畫室，莫不是採樣的實例。

「東方畫會」的創始會員，亦即名專欄作家何凡口中的「八大響馬」，除了蕭明賢是土生土長的台灣人，其餘都是逃難來台的外省子弟，當時不是流亡學生，便是職業軍人。經歷了顛沛流離之後，來到人生地不熟而物資匱乏的台灣，身心精神的苦悶抑鬱，不足與外人道。於是，一如中國史上亂世中的知識份子，紛紛轉向文藝創作以明志抒情，因之精銳盡出，成功地扭轉了最壞的時代為藝術發展最蓬勃的時代。

因緣際會，由於鍾情創作和求知若渴，這批青年才俊不約而同地應李仲生的感召，於李氏設於台北安東街的畫室齊聚一堂，並奉其為終生的藝術導師。然而年輕氣盛的這群莘莘學子，誤會恩師力倡革新的前衛創作精神，乃是對其成立畫會團體以付諸具體行動的默許。殊不知目睹摯交畫友黃榮燦因莫須有匪諜罪名慘遭槍決的李仲生，何其畏懼貿然行事將誅連無辜。

其實，東方畫會的成立並不順遂，除了李仲生終生未聲援或參與外，還歷經一波三折。一九五三年，第一個拜於李門的歐陽文苑首先發難，在課堂間提出此議，李仲生乍聽彷彿充耳未聞。豈料等到課堂間例行評圖時，卻冷不防地當眾殺雞儆猴的對這位大弟子說：「你這畫的確是畫得不錯啦，那下回就別來了吧！」一個表態就換來開除的歐陽文苑，到底是羞怒難堪，連尾隨到空總宿舍去探望他的吳昊和夏陽，也只能噤聲不語的陪他生悶氣。賭氣相應不理的「老大哥」，自此不再回頭歸隊。

第二回「起義」是一九五五年的夏天，這回輪到夏陽出面，代表同學向「李Sir」提出籌組畫會的企劃，並呈上一篇盛氣凌人的宣言。這篇據悉「口氣很大」的文案，使得猝不及防的李仲生當場腿軟蹲下，再承受不起。於是，明白再攔不住學生率性而為的他，顧不得留下地址的說走就走。藉口養病遷往員林不告而別，徒留下如期登門上課的學生，錯愕不敢相信的發現李門深鎖，再不得其門而入。此議亦從而作罷。只可惜這篇洋洋洒洒的原稿，因存於吳昊家中，不幸在日後已遭無情祝融吞噬。

一九五五年除夕，為了慶祝蕭勤考取西班牙留學，一群人齊聚於陳道明家中歡宴，酒酣耳熱之際，從未褪色的雄才大志又再度揚起。因為旋即嫁作人婦而始終未加入「東方」活動的女同學劉芙美，當時也在場，曾很女性的提議以「緣」命名團體。而她也確認，一九五六年元旦的仙公廟之遊，便是東方畫會成立的時空所在。有趣的是這段重要軼事，卻如一張失焦而背後註明有「一九五六年元旦

攝於台灣台北仙公廟」的老舊黑白團體照一般，當事人卻都因年代久遠而不復記憶，直到今日才水落石出。

由於連續入選官方展覽，設立畫會的作業延至五五年十一月下旬才進行。在陳道明家經過一番討論之後，決定採用霍剛建議，命名畫會為「東方」來推動現代藝術，並據以依法申請政府核准。申請成立畫會遭內政部駁回，原因是根據「戒嚴時期人民團體組織法」之規定，同類性質團體不得重複設立。既有「中國美術協會」立案在先，成立「東方畫會」的作法只有作廢，會員只得改弦易轍的以辦「東方畫展」取代原議。想來應是上天疼惜，保佑這群天生浪漫的初生之犢，沒有因此被扣上「結黨營私，意圖顛覆」的大帽子而下政治獄，實在是不幸中的大幸。

一九五七年十一月，東方諸子憑藉著「雖千萬人，吾往矣」的唐吉訶德精神，在台北新生報新聞大樓舉辦了第一屆「東方畫展」。首屆東方展則開出了國內藝壇的先例，其一是同時在巴塞隆納展出及國內首次引進國外(西班牙)藝術家「真蹟」共襄盛舉。一九五五年除夕曾經因出國在即而在簽名加入東方畫會時略有遲疑的蕭勤，此時在異國以最具體的行動昭示協助東方畫會達成一切目標的決心。展出內容的震撼，激起了藝文界的熱烈迴響。何凡戲稱這群人—歐陽文苑(智，亦作志)、李元佳(水喬)、夏陽(祖湘)、吳昊(世祿)、霍(學)剛、蕭勤、陳道明、蕭明賢(龍)—為「八大響馬」，而打響了宣傳的第一炮。報章雜誌爭相報導，「自由青年」月刊甚至以其合照為封面，為當時的展覽留下了最珍貴的文獻參考。

與今天藝文界中「井水不犯河水」、自行其是的冷漠相比，當時文人們自動前來共赴盛會的事實，反倒近似不可思議的天方夜譚。首展開幕當天，詩人紀弦當場朗誦新詩為賀，奠定日後商禽、張默、辛鬱、洛夫等現代詩人與東方成員一度過從甚密的契機。而這個詩與畫的結合，之後因娶女詩人古月為妻的後期東方會員李錫奇從中穿針引線，而益發鞏固。

前幾屆促成了文藝大結合的東方畫展，其中還涉及一位鮮為人知的早夭才子，此即民進黨要角施明德的兄長畫家施明正。施明正矢志支持一切非主流活動，尤其是藝術。每回開幕，他都不請自來，穿著畢挺的燕尾服，戴著刷白的領結、手套，風度翩翩地充任招待。當他忽然不再出現展場之時，證明也就是他瑯璫入政治獄服刑多年之始。

如此而往十五年間，東方在國內外舉行了數十次展覽，但令人遺憾的是，眾人最盼望能有所回應的恩師李仲生，卻始終未曾踏進會場一步，未嘗發表一篇文字評論或聲援。步蕭勤的後塵，李元佳、霍剛、蕭明賢、夏陽相繼出國，而歐陽文苑、陳道明因故創作中輟，致使東方的第三任會長吳昊獨力支撐得益發吃力。

終於在一九七一年第十五屆東方展覽結束後，吳昊基於已完成時代使命之由，正式宣佈畫會解散。

思考型的創作者，少不得固定據點切磋砥礪。追憶起成就東方諸子的三大地點，除了李仲生安東街的畫室較為人知外，還有龍江街的防空洞和景美國小的大禮堂，一樣扮演了不可或缺的角色。

一九五二年，夏陽、吳昊、歐陽文苑獲得空軍總部同袍尙永茂暗助，體諒三人皆無適當作畫處所，將職務託管的防空洞庫房交予他們使用。約三十坪大的防空洞，他們私下接來路燈照明，也變成寬敞實用的畫室。這裡不僅成爲多少文藝人士經營藝術夢想爲現實的地方，也是東方諸子經歷多項人生大事的現場。幾人的羅曼史都在這裡發生，尤其以吳昊的最完整。八年的防空洞歲月裡，吳昊因借水提水結識髮妻，在此接受朋友祝福文定，開派對慶祝結婚生子，與死黨淌淚投訴著貧賤夫妻百事哀的辛酸……。

收回防空洞的通知教人措手不及。一聲令下上級宣佈徵用防空洞，一九六〇年的一天，一時實在找不到地方儲放成捆東方諸子畫作，幾個人只有狠心的放把火燒掉了整批畫歷史的證物，再也找不回。成堆的易燃物在密閉的洞裡悶燒，始料未及的他們匍匐貼地爬出，頓感身心俱焚。而昔日爲「論戰之所」的景美國小大禮堂，最後與防空洞一樣，也慘遭拆除的命運。

然而即使景物全非，人事依舊。東方畫會老前輩的情同手足最教人動容，四十年的變遷幾何，至少這項不僅未嘗改變，甚且歷久彌新。

防空洞、景美國小、李仲生、東方畫會可以不復存在，但是歷史萬不能以此爲藉口而略過這段不提，任其化爲神話；不論是什麼原因，都不足以構成充份的理由。東方，這個有情、有義、有美、有心的團體，是不該被淡化也不能被淡忘的。若要持平而論，截至目前爲止，台灣歷史恐怕還虧欠它一個適切而公允的地位吧。¹¹²

一九五七年年底的首屆「東方畫展」，在戰後台灣美術史上，是一個具有歷史分期意義的重要事件。它幾乎在一夕間改變了台灣戰後畫壇的創作氣候，台灣的美術發展，自此走入一個全新的階段。而蕭勤對這個畫展的推動、促成，顯然具有相當主軸性的角色功能。

事實上，早在一九五五年年初，安東街畫室的李氏學生，已有籌組畫會的思想

¹¹² 參閱謝佩霓編《東方畫會紀念展上海美術館展覽專輯》〈回首東方來時路－中國第一個抽象藝術團體的誕生〉台中市·臺灣美術館·民國91年3月31日出版。

法；然而一向尊重學生思想，也在報章上撰文探討〈美術團體與美術運動〉的老師李仲生¹¹³，卻在聽到學生意欲籌組畫會的消息後，激烈反對；最後甚至因此關閉畫室，不告而別，離開了台北¹¹⁴。對於老師這種始料未及的反應，學生日後才知道：那原是當年白色恐怖政治環境下導致的結果¹¹⁵。然而學生籌組畫會的想法，並未因老師的反對而終止。同年（1955），蕭勤已經從北師畢業，分發台北市景美國小服務，與霍剛同校。李氏的學生常至學校聚集，討論彼此的創作。

一九五五年十月，西班牙政府提供五十三名留學生獎學金，由「中西文化經濟協會」就該會舉辦的「西班牙語文講習會」的學生中擇優考選，蕭勤在報考的七十六名考生中，脫穎而出，獲得出國留學的機會¹¹⁶。畫友們對蕭勤的即將出國，都表現出極為欣奮的心情；當年除夕，眾人聚集陳道明家中，通過霍剛的提議，將未來的畫會，定名「東方」，這應是「東方畫會」創始的確實日期。不過對於畫會的正式立案，顯然進行得並不順利¹¹⁷。

隔年（1956）夏天，蕭勤踏上征途，成為日後推動台灣現代繪畫運動的諸健將中，第一位出國的畫家。出國後的蕭勤，仍和安東街畫室的畫友保持密切聯繫，並在信函中，一再提及歐洲畫會林立的盛況，鼓勵眾人對籌組畫會的行動，應儘早促其實現。

此一行動，在一九五七年五月，因劉國松等師大校友率先推出首屆「五月畫展」而變得積極起來。原來在蕭勤等人的單純想法中，是把「東方畫會」當成一個正式的民間組織，因此按照當時政府的規定，任何一個民間組織，均應通過政府的審核；不過當時美術界已有「中國美術協會」¹¹⁸，在「同類別的文藝團體，不應有兩個以上的組織」的理由下，「東方畫會」的申請案，自然一直沒有下文。如今「五月畫展」順利推出，給予東方諸子一個重要的啓示，眾人決定暫時放棄「畫會」的形式，改以「畫展」的方式，推出活動，以避免觸犯當時戒嚴體制下，「組織小團體」的禁忌。同時，為消除社會對現代繪畫，特別是抽象繪畫與共產主義關聯等等疑慮，眾人委由蕭勤出面，邀請西班牙藝術家提供作品，聯合展出，原因是，西班牙是當時堅決反共的國家，「反共的國家，作品自然也是反共的」。蕭勤因此成為聯絡台灣與歐洲現代藝術交流最重要的管道。此後他不但多次把歐

¹¹³ 李仲生〈美術團體與美術運動〉一文，曾於 1951.1 及 1956.12.20，分別發表於《新藝術》1 卷 3 期，及《聯合報》藝文天地版。

¹¹⁴ 參閱吳昊〈念李仲生老師談「東方畫會」〉，前揭《現代繪畫先驅李仲生》，頁 80。

¹¹⁵ 參閱前揭蕭瓊瑞〈來台初期的李仲生〉，頁 102~103。

¹¹⁶ 參閱教育部《第三次中國教育年鑑》，第九編國際文教，第七章選派留學生，頁 772，正中書局，1957.7，台北。

¹¹⁷ 參閱前揭蕭瓊瑞《五月與東方》，第二章〈李仲生畫室與東方畫會之成立〉。

¹¹⁸ 「中國美術協會」原為「中國文藝協會」（簡稱「文協」）組織下的一個委員會，「文協」負責人張道藩於 1951 年出任立法院院長後，「美術委員會」遂改組擴大為「中國美術協會」，由國防部總政治部副主任胡偉克擔任理事長。

洲包括：西班牙、義大利等國現代藝術家的作品，送回國內展覽，同時也把「東方畫會」的作品，送往歐洲巡迴展出。從今天仍留存的畫展目錄、邀請卡，以及當年的報章報導，可看出這些海外巡迴展覽，顯然也曾經引起相當的注目與重視。蕭勤爲此事所付出的心力和成績，應不容被輕易遺忘。

蕭勤爲藝術運動所付出的熱誠，歸根究底仍是源於對現代藝術的執著。在李仲生的教導下，他相信現代藝術終究要走向世界性，但其基礎，則必須從民族性出發。

一九五七年的首屆「東方畫展」，雖然蕭勤已經人在歐洲，但展出的作品，則是台灣時期的總結，也就是前提的「國劇」人物系列。

這是一系列以國劇人物爲主題的構成表現；被刻意簡化的形體，施以明朗、對比的色彩。形式上，接近立體派的畫面分割手法，卻無立體派那份科學式理性分析的冷峻；色彩上，接近野獸派的原色對比，卻在某些粉白色彩的調和下，降低了顏色的火氣，增添了幾許含蓄溫雅的氣息（1955—1956「平劇人物」布上油彩）。誠如首展目錄中，西班牙藝評家錫爾洛（J.E.Cirlot）的分析：「其作風爲從野獸主義出發，通過立體主義的構成原理，並吸收了另藝術的表現手法，使用自動性技巧，在色彩方面受國劇之服飾及中國民間藝術的啓示甚多，面目異常顯著。其畫面因使用強烈之對比色，極爲活潑明快，但仍包含在傳統之溫雅典型中。¹¹⁹」當年已具相當知名度的畫家席德進，也在評論中推崇這樣的作品：「……單純明朗，色彩高雅，造型具有天真的情趣……¹²⁰」。透過這些作品，我們可以清楚看到一顆積極要在東西文化造型上取得協調、創生自我面貌的年輕藝術家的心；不過這種純粹來自形式的探討，似乎等待著進一步的自我突破與超越。

三、東方畫會與東方畫展年表

活動期間：自一九五七年十一月九日首展起至一九七一年年底宣佈解散爲止。

展覽活動：共計於國內展出十五屆「東方畫展」，國外展出十餘次，紀念展二回，主辦國際展三次。

1955 十二月卅一日中國第一個現代藝術團體成立於台北；后採用霍剛建議名稱。創始會員共八人，皆爲李仲生安東街畫室成員：李元佳（1929-1994）、歐陽文苑（智／志，1929-）、吳昊（世祿，1931-）、夏陽（祖湘，1932-）、

¹¹⁹ 參閱第一屆東方畫展目錄。

¹²⁰ 席德進〈「東方畫展」及其作家〉，1957.11.8《聯合報》六版。

霍剛（學剛，1932-）、陳道明（1933-）、蕭勤（1935-）、蕭明賢（龍，1936-）

1957 十一月九日由夏陽執筆，於首展目錄發表「我們的話」表明四大藝術主張：

1. 強調創新的可貴。
2. 強調現代藝術是從民族性出發的一種世界性的藝術形式。
3. 強調中國傳統藝術觀在現代藝術中的價值。
4. 主張「大眾藝術化」，但反對「藝術大眾化」。

1957 十一月九日至十二日首展，全稱為「第一屆東方畫展—中國、西班牙現代畫家聯合展出」，展覽地點設在台北新生報新聞大樓。參展者為中國十人（含創始會員及金藩、黃博鏞）、西國十四人，共二十四人。獲文藝界熱烈迴響，作家何凡在聯合報副刊專欄「玻璃墊上」，以「八大響馬」稱呼八位創會會員，成為暱稱。

年底在巴塞隆納花園畫廊（Galleria Jardin）展出。

1958 一月東方畫展於馬德里克郎畫廊展出。

二月東方畫展於塞維拉比達畫廊展出。

十一月九日至十二日第二屆東方畫展於台北新生報新聞大樓展出，參展者中國十一人，西班牙、德國、厄瓜多爾等國七人，共十八人。朱為白，蔡遐齡加入為會員；黃博鏞未參加。

十一月二十八日於巴塞隆納維雷依那宮（Palaciodela Virreina）展出，巴省省長親臨開幕。

1959 一月於比爾巴沃維芝卡亞藝術協會展出。

三月與佛羅倫斯數字畫廊合辦「義大利現代畫家小品展」，於台北美而廉畫廊展出。

五月於佛羅倫斯努邁洛畫廊展出。

六月於米蘭藍色畫廊展出。

十月於佛羅倫斯數字第二畫廊展出。

十一月於馬皆拉塔藝術家協會展出。

十二月第三屆東方畫展於台北國立台灣藝術館舉行。

1960 一月東方畫展於邁西那封答各畫廊展出。

三月東方畫展於勒尼阿諾摩天畫廊展出。

八月東方畫展於威尼斯聖·恩代法洛畫廊展出。

九月東方畫展於西德司徒加特賽那多雷畫廊展出。

十月東方畫展於都林指南針畫廊展出。

十一月東方畫展於紐約米舟畫廊展出。

- 十一月第四屆東方畫展於台北新聞大樓併「地中海美展」、「國際抽象畫展」舉行。秦松加入為會員；金藩退出。
- 1961 十二月二十二日至二十五日第五屆東方畫展於台北國立台灣藝術館舉行。蔡遐齡未參加。
- 1962 十二月第六屆東方畫展併「第五屆現代版畫展」於國立台灣藝術館舉行。陳昭宏、黃潤色加入為會員；李元佳、陳道明及蕭勤未參加。現代版畫會參展者為秦松、陳庭詩、李錫奇及江漢東。
- 1963 十二月二十日第七屆東方畫展併「第六屆現代版畫展」於國立台灣藝術館舉行，因造成轟動，延長展期三天。現代版畫會參展者為秦松、陳庭詩、李錫奇及江漢東。
- 1964 十一月十二日至十八日第八屆東方畫展於台北國立台灣藝術館舉行。鐘俊雄加入為會員；蕭勤最後一次以私人名義參加東方畫展。
- 1965 十二月二十四日至二十七日第九屆東方畫展與十九位義大利藝術家聯展於台北國立台灣藝術館舉行。蕭明賢自此屆不再參展；蕭勤因畫廊合約限制，代表義大利參展。李錫奇、李文漢、席德進及義大利藝術家馬佐拉（A.Mazzola）加入為會員。
- 1967 十屆東方畫展於台北海天畫廊舉行。歐陽文苑、霍剛、夏陽及蕭勤自此屆起不再參展；胡永參展。
十二月二十一日第十一屆東方畫展於台北文星藝廊舉行。
- 1968 十二月三十一日第十二屆東方畫展於台北耕莘文學院舉行。林燕加入為會員，胡永參展；李元佳自此屆不再參展。
- 1969 十二月二十九日第十三屆東方畫展於台北耕莘文學院舉行。陳道明自此屆起不再參展，八位創始人僅有吳昊一人全程參展。
- 1970 十二月三十一日第十四屆東方畫展於台北聚寶盆畫廊舉行。賴炳昇、姚慶章、馬凱照及吳石柱參展。
- 1971 十二月第十五屆東方畫展於台北凌雲畫廊舉行後宣告解散，賴炳昇參展。
- 1981 六月十六日「東方畫會與五月畫會成立二十五週年聯展」於台北省立博物

館。

1991 十二月二十一日「東方畫會與五月畫會成立三十五週年聯展」於台北時代畫廊。

1996 十一月十六日「東方畫會與五月畫會成立四十週年聯展」於高雄積禪 50 藝術空間。

1999 六月八日至七月八日東方畫會紀念展應邀於上海美術館展出。¹²¹

第四節 蕭勤創作的思想內涵及其對台灣藝術發展之貢獻

此節以蕭勤創作思想的感知方面來加以說明。主要以道家的自然美學觀（其源至於周代所發展出「天人合一」的自然哲學觀）為主及禪宗美學，並加上「現象學」的方法，統合出蕭勤創作思想的依據。

一、以「陰陽為體，虛實為用」的哲學觀

道字有狹義與廣義二說。就狹義言之：道——路也、理也，謂一切事物都有一定的道理，猶如道路為人所必須經由也。即中庸云：「道也者，不可須臾離也」。此為儒家所說的道。從廣義方面而言：則主宰天地，造化宇宙，而生育萬物謂之道。老子云：「道可道，非常道；名可名，非常名；無名天地之始，有名萬物之母」。是謂道之大至無能名，而為天地萬物之母也。此即道家所謂之道。

道以太極陰陽為體，五行運化為用。易曰：「一陰一陽之謂道」。朱子近思錄周濂溪論道體云：「無極生太極，太極動而生陽，動極而靜，靜而生陰，靜極復動。一動一靜，互為其根，分陰分陽，兩儀立焉。陰陽變合，而生水火木金土，五氣順布，四時行焉。」此蓋即老子所云：「道生一，一生二，二生三，三生萬物，萬物負陰以抱陽，沖氣以為和。」意涵大地萬物環環相扣，生生不息之旨。「道」是老子宇宙論的最高層次，「生」是變化、化生之意，「和」是和諧、平衡之意。由「道」而化生天地萬物，通過陰陽的相生相成而達到和諧、平衡的狀態。中國對人與自然的關係並非像西方世界，處在主 / 客、物 / 我的二元對立之中，而是統合在一整體之中，雖有形上與形下、體和用之分，但形上不離形下、本體不離作用，渾然一體。

¹²¹ 參閱謝佩寬編《東方畫會紀念展上海美術館展覽專輯》〈東方畫會與東方畫展年表—2002年2月謝佩寬製表〉台中市·臺灣美術館·民國91年3月31日出版。

老子以「常無」即「常有」的觀察法，「常無欲以觀其妙；常有欲以觀其微。」恆常地檢視天地萬物的情狀變化後，歸納、演繹自然的律則，其中提及「有無」的觀念；「故有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨。」《莊子·天下》：「老聃聞其風而悅之，建之以常無有。」「常無有」即此章「常無」「常有」，以「常無」「常有」為句，自莊子已然矣。在易經中也提到「…立天之道，曰陰與陽；立地之道，曰柔與剛…」¹²²。中國美學範疇是建構在「陰陽」的基礎上並推衍至萬物，這是由仰觀天，俯瞰地的觀察中體會自然之理，並由日、月週而復始的現象中衍生出「陰陽」相生相成的生成論。至於蕭勤在藝術創作上，以「墨水」的素材，藉由「陰陽」純粹的、形而上的思想，體現在「虛實」的形式表現上。以「虛實」的精神融入創作中，而「心」是創作的主體，一切「象」形的產生是「心轉」的結果，如同他在1961年初的作品，那種以點狀和細線為主所構成的均衡性、對稱性的視覺空間作品（圖：千古1961.3.18），或是以排筆畫出來的緩和帶狀曲線，並配合著在廣闊的空白背景中，點綴一些工整的小圓點或小方塊來求取畫面的均衡性（圖：「森1961」、「耀然1961」）。這些作品是蕭勤頗具代表性的一個重要面貌。蕭勤運用極簡的線條、單純的色彩，營造出一個充滿二元對立又和諧的視覺空間，如浩瀚宇宙般寬廣，線條如銀河的軌跡，似乎在永恆中帶點神秘的意境，一如他作品中所題寫的文字：「易」、「定」、「逝」、「遠」、「降」、「續」…等，這些作品不但是藝術的表現，也來自中國道家思想的啟發。

在蕭勤的繪畫中，充分展現繪畫的「語言」（色、線、形），更以一種「近似」自然的活動，創造自然的原性。另外，我們從蕭勤和葉維廉訪談中得知，蕭勤說道家思想、禪宗思想是：

一種直見心性自然而然的流露，我便盡量想讓自己的感受不受任何拘束的放入畫面，盡量不經主觀刻意的追求。我不去做一種構圖上的打算，不去做一種美學上的探討；這個對我已經不是問題了。我有時可能有一段長時間不畫畫；我自己的冥想和心理、內裡這種探索有時候比作畫還重要，等到一種需要來時我就畫，我一次可以畫很多很多。開始時也許還有點拘束，還會想什麼工具什麼顏色會有什麼滿意的效果的問題；但畫了一陣以後，我便把開始時的畫淘汰。進入了情況以後，我完全不再考慮這些問題，而發覺愈不考慮情況愈好、愈滿意，愈覺得一種人的精氣透過了我這個人作為一種工具被翻譯出來了。¹²³

從創作當中的「主觀刻意」到完全進入「忘我」的狀態，再轉化成為一種「工

¹²² 朱熹原注，黃慶宣導讀，《易經》（台北：金楓，民86），p435。

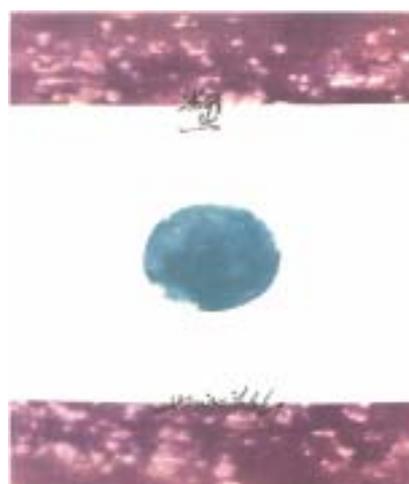
¹²³ 參閱蕭勤回顧展〈台灣省立美術館〉〈從凝與散到空無的冥思－蕭勤畫中的追跡〉葉維廉，1992，p43。

具」這種創作的過程，就如同法國藝術家尚杜布菲（Jean Dubuffet）於 1945 年所提出的「原生藝術」。其定義，就他的話而言：「（原生藝術包括）各種類型的作品：素描、彩畫、刺繡、手塑品、小雕像等等，顯現出自發與強烈創性的特徵，盡可能最少地依賴傳統藝術與文化的陳腔濫調，而且作者都是些沒沒無聞的、與職業藝術圈沒有關係的人。」意思也就是說：「沒有受到文化污染的人所做出來東西，那些作品很少或根本沒有模仿，與發生在知識分子那裡的現象剛好相反，因此它們的作者全部（主題、創作材料的選擇、轉化的方法、節奏、書寫的方法等等）都是他們自己內心、而不是從古典或流行的藝術的陳腔濫調中掏出來。我們目擊了一個完全純粹、原生的藝術創作，（作品在）被它的作者創造出來的每一個過程，完全只肇始於作者自己內在的驅動力。藝術在這裡顯現的功能只有創造，而不是經常在文化藝術中存在的變色龍與猴子的功能。」¹²⁴

如此創作形式，就如同蕭勤所說的「機動性」外，還包含「機遇性」。這種機遇性的肯定，一方面是從「宇宙不斷凝散」的變化原理而來，另一方面不要僵固於某種思考形式，而是要把思考空間的「佈局、佈置」完全開放出來。



森 1961 布上墨水



耀然 1961 布上墨水

杜布菲認為應在正統文化之外尋求藝術。因為正統文化透過代代相傳，侷限人們的思考模式，扼殺人類天生的創作本能。杜布菲希望重新挖掘出其它形式的文化。因此他將注意放在那些沒有意識到「藝術創作」的人、那些不自認為藝術家的人所畫的畫、所做的雕刻，如兒童畫、街上的塗鴉、精神病患的繪畫等。這些未受學院派素描「污染」的「作品」，在他認為是一種極為真實的創作。所以，「單純」、「普遍」、「平凡」三個詞彙，總結了杜布菲的藝術表現。對應蕭勤創作的「無我」、「忘我」隨機性的表現方式，更顯現出藝術的崇高性。

¹²⁴參閱洪米貞《原生藝術的故事》，藝術家出版社，台北，1990，p.48。

二、「以象成道」、「忘象悟禪」的心靈痕跡

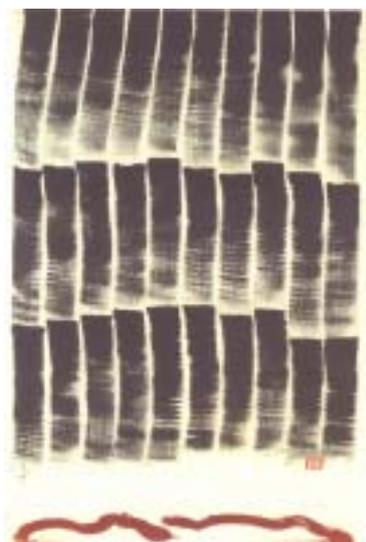
在蕭勤被訪問的訪談中除了提到創作的機動性之外，他還提示了機遇性。這種機遇性的肯定，一方面是從「宇宙不斷凝散」的變化原理而來，另一方面是把「佈置、佈局」的要求開放出來。這點我們可從蕭勤一九七六、七七年以來的畫，常常是一大幅空白的布上，或是一線波浪剛剛馳入，或見幾度馳行的顏色即將馳出，或一些淋漓的活動從邊緣灑過，或似狂風回南掃北而去，或如潑彩剛潑出而凝掛如瀑布在太空裏……。（如：圖「陣雨」1984年、「海濤之九」1986年、「瀑布之一」1988年、「天河之五」1988年）蕭勤無疑也是對自然行止的機遇性有著巨大的信念，而這個信念的哲學根源顯然是道家對萬物萬象萬變有自律的肯定。



凡夫即佛 1976 紙上墨水



禪之九 1977 布上墨水



陣雨 1984 布上壓克力



海濤之九 1986 布上壓克力



瀑布之一 1988 布上壓克力

天河之五 1988 布上壓克力

機動性的創作方式，亦隨當下「心性」的心理影響，未必每每創作必有佳作，因此，機動性作為創作的必要因素是有問題的，起碼在繪畫裏是比較棘手的。可見機動性的創作行為也因人而異；這裏就牽涉到個人藝術美學的涵養、繪畫技巧經驗、文化修養的問題…等等。而對於蕭勤的機遇性和機動性事實上是經過提煉的。有過毛筆訓練的人的掃墨就是比法蘭茲·克萊因的粗墨線條有靈性。蕭勤當然是有過毛筆訓練的人，所以即使是用油、用水質的顏料在畫布上掃出來仍是比一般抽象表現主義者有靈性，但比米芾、王羲之當然不如。可是在訓練過程中，卻是道家「無心」的思想內在化以後，幫忙畫家突破了障礙，而達致一種相當流暢和有氣勢的機動性。哲學思想與表達力是可以互為推動的。在蕭勤近期的畫可以找到明證。

蕭勤在他的畫裏和其他的題字裏，常常提到道家和禪宗的「無」與「空」。但究竟所謂「無」、「空」或「空靈」應該怎樣翻譯為形象呢？留空便是「空靈」嗎？不著色便是「淡泊」嗎？我們應該如何去理解？

受道家影響的（唐）司空圖說「不著一字，盡得風流」；西方則有「靜的美學」。現在暫時撥開二者不同的歷史因素；只就其美學目標來看，二者都把「靜」、「無言」、「空」視為很重要的東西。換言之，是把「負面的空間」(Negative Space) 提昇為美感凝注的主位。所謂「無」與「空」，照道家、禪宗、理學家的看法都不完全是「無」與「空」。語言或其他表達媒介所能捕捉的只是天地萬物整體氣韻氣象中有形、有限的一部分，而萬物整體的氣韻氣象，常常是可感而不可見的東西。如果照理學家的說法，根本沒有所謂「無」這個東西（「方其散也，安得遽謂之無？故聖人仰觀俯察，但云知幽明之故，不云有無之故。」見「正蒙太和篇」卷二）。「無形」是「氣之本體」。有這樣的了解的藝術家，重視的是語言的

空白（寫下的語字是「實」，未寫下的是「虛」），重視筆墨以外的空無。空白（虛、無言）是具體（實、有言）不可或缺的合作者。表現的全面，應該像禪畫與南宋山水畫（玉澗、馬、夏）那樣用一點點的實筆（如馬一角）放射出無限延展的空間，使所謂「負面的空間」（畫中的空白，詩中弦外的顫動）成爲重要、積極、及迫使我們凝注及作精神來往的東西。「空、無」通過蕭勤幾筆活潑生動的掃彩掃墨的逗引，便成爲我們在無形氣韻的流動裏，對無限天地作深沉冥思的舞臺。

125

一九五六年蕭勤出國前夕完成的創作，也是隔年他參與「東方畫會」首屆畫展出品的作品，是一種以國劇人物爲原模的構成表現。被簡化、分割的形體，施以明朗、對比的色彩，接近立體派的形式分析，而無立體派那樣科學、理性的冷峻；接近野獸派的原色運用，卻在某些粉白色彩的調和下，降低了顏色彩度，增加了含蓄溫雅的氣息。誠如在東方畫會首展目錄中，可能是出自畫家自我論述的文字所載：「其作風爲從野獸主義出發，通過立體主義的構成原理，並吸收了另藝術的表現手法，使用自動性技巧，在色彩方面受國劇之服飾及中國民間藝術的啓示甚多，面目異常顯著。其畫面因使用強烈之對比色，極爲活潑明快，但仍包含在傳統之溫雅典型中。¹²⁶」

所謂「腦、眼、心、手」配合的觀念，仍始終強烈的主導、要求著藝術家。如何在形式的背後，發掘出足以支撐創作的思想？思想的體驗，又如何落實、「翻譯」到畫面的形式上來¹²⁷？這種來來回回的反省、探索，構成了蕭勤整個藝術歷程的主軸。當然這也是許多藝術家創作必然的歷程，但問題在於每個藝術家著重的層面與選擇的形式之不同，顯然在「腦、眼、心、手」中，蕭勤毋寧看重「腦、心」遠重於「眼、手」。

蕭勤大約在一九六〇年前後，開始嘗試從道家思想中去尋求畫面形式的根據；但幾乎也是同時的，他又接觸了許多西方關於「外太空」、「內宇宙」、「失去的文明」，與「外星文化」的書籍或訊息，而對於印度、西藏的神秘哲理，更表現出極大的興趣¹²⁸。從思想上說，我們與其以「道」、「禪」來爲蕭勤此後的藝術創作作詮釋，不如以「神秘主義」來概括更合適。所有的思想和創作，也都指向一個最終的目的：藉以瞭解自我所賴以依存的這個「宇宙者」（包括空間的無垠，與時間的無垠），以及「自我」這樣一個在宇宙中的存有。

這些看來似乎純粹屬於生命哲學的思考，事實上也是蕭勤啓蒙自李仲生的一

¹²⁵ 參閱葉維廉《從現象到表現— 葉維廉早期文集》中「從凝與散到空無的冥思— 蕭勤畫風的追跡」p.429~452「藝術家一六三期」p.255~266。，台北，東大圖書公司出版。

¹²⁶ 參閱東方畫會首展目錄；另參前揭《五月與東方》，p.122。

¹²⁷ 同上註。

¹²⁸ 同註 33，p.212。

個重要藝術觀使然；李仲生曾經指導蕭勤：「現代藝術的創作意識，必須先從瞭解個人開始，而要瞭解個人，要盡量思考與開擴自己的世界，尤其是自己內心的世界。不了解自己、自己的感受，便無法找出自己的道路¹²⁹。」

三、二元雙向互補的藝術觀

從蕭勤作品中，反映出整個宇宙的神秘性和哲學思想的玄理；基本上，那是一種「二元對立又融合」的本質。而「二元性」(duality)是一個寬泛的概念，意思是在一個更寬廣的空間對二種不同的事物或性質的論述。就如西方哲學自柏拉圖(Plato)開始，就奠定了二元論(dualism)對立的根源。而藝術也揭示二元論的侷限性，點出「知與未知」的判斷意識，以「未知的未知」呈現二元論的矛盾性，以不確定的形式進入未知的渾沌狀態，探索著「知與未知」的無極疆界。以情感注入於時空場域中，從差異性、對立性、融合性的概念，創作出無限的可能性，以藝術的形式形構出「已知或未知」的形象。蕭勤作品中透露出二元性的特質，它既是「空無的」，又是「充盈的」；既是「流動的」，又是「靜止的」；既是「內聚的」，又是「外放的」。這種種思想發生在各個不同的階段，有著不同程度的創作表現，但基本上，這些所有元素都有其特殊性，乃以其特質元素共同相互依存。

美學的二元性很多，像是「美」與「醜」、「客體性」與「主體性」、「美」與「藝術」等等…，這些美學的二元性都可從哲學領域裡去發掘。而蕭勤的創作思想中亦含東西方藝術和藝術哲學新思維，實質上也是一個含有二元雙向互補的藝術觀。我們知道，藝術的發展，從本質上說也就是一個藝術再現功能與藝術的表現功能的辨證統一的過程，從時空的概念去論述的話，也可以說就是一個表現藝術的藝術觀和再現藝術觀念從古到今的二元雙向互補的辨證統一的歷史過程。

「美學的二元性有西方歷史的因素在；二元性的產生和西方近代文化主體性的抬頭與人的內在性的突顯有關：主體性抬頭，因此和古典傳統的客體性並立；突顯人的內在性，因此與過去純粹外在性的古典風格涇渭分明。」¹³⁰蕭勤在「龐圖」繪畫運動中所倡導的「靜觀藝術」，其著重內省的精神性，「也就是藝術創作的最純真的部分；他認為在這動盪的、物質文明極度猖妄的時代裏，這種強調人類精神的建設性的藝術，尤為需要；同時對國內現代藝壇而言，在一味模仿西方精神的時潮裏，龐圖的展出，正提供創作者一個深省的機會。蕭勤在文章末了特別呼籲：」¹³¹

¹²⁹ 參閱前揭葉維廉文，p.109。

¹³⁰ 參閱揭諦第七期楊植勝〈論西方歷史中美學的二元性〉南華大學哲學系出版，2004.7，p140。

¹³¹ 參閱蕭瓊瑞著《五月與東方》台北，東大出版，p352。

我們不應在表面上喊發揚我國傳統優秀文化的口號，而實際生活及思想上卻是一切西化；尤其是作為文化代表者的我國藝術家們，更應真正地了解我國優秀的精神傳統，而融以現代形式去表現，絕勿陷於完全仿西或完全保守於我國形式化的傳統之學院主義才好。¹³²

在蕭勤上述文章中，我們可以感受到其創作的思想已融合東方與西方；於東方不執著，於西方不模仿，取其繪畫美學精神性，創新現代繪畫藝術。

四、靜觀藝術

「靜觀藝術」是蕭勤於龐圖藝術運動中的想法之一，他認為它是唯一沒有近代起源的。「它的根源必須遠溯古代東方的老莊哲學和佛家思想。在美國，由於它的近代文化深受東方思想的影響，早在一九二三年，杜皮（Mark Tobey）就開始研究中國文字，繼而融合在作品中，進行一種中國式的空虛的空間的製作；一九五〇年，洛特可（M. Rothko）則對杜皮的發現，作更深刻的研究，進行一種純粹的、對自然精神之光的靜觀表現；繼杜皮、洛特可之後者，則有紐曼（Meuman）等人。龐圖運動正是這種藝術傾向國際化、組織化的第一個行動。¹³³」

對中國現代畫壇而言，這個運動極可留意的一點，便是強調中國的「靜觀精神」，它的中心主旨，是在追求一種「嚴肅的結構性、思索性及單純靜觀的表現。」¹³⁴其中尤其強調東方純熟、完整及智慧的哲學思想，這一點在蕭勤的作品上明顯可見，他以中國「禪學」為創作風格，而禪乃是經由靜觀體會中出現的一種超越的人生境界，禪是中國美學上的重要原理之一，一千多年來，對於中國的詩畫，曾發生絕大的影響，並已成為日本文化的主流，於今也已在西方國家流行了。在這裡，我們可以約略指出，西洋的神秘主義，是一種與天人交會的心靈感受，而禪的神秘經驗，是一種心物的契合，正唯如此，西洋的神秘經驗，是具有宗教色彩，而禪的神秘經驗，祇是內心的自證。

所謂禪，不是語言文字所能表達的，所以禪家自始便有「不立文字」與「不執文字」的訓戒，今為了行文的方便起見，我們可以說，禪是一種神秘的經驗或境界。概括的說，禪的教義是靜觀的神秘主義，而用以表達這教義的方法是如此

¹³² 前揭蕭勤〈現代與傳統〉，p172。

¹³³ 前揭蕭勤〈現代與傳統〉，p170-171。

¹³⁴ 前揭黃朝湖〈龐圖國際藝術運動簡介〉，p43。

特殊——有時是詩意的，有時甚至是令人莫解的——以致只有那些對它們真有洞見的人和那受過系統修煉的人才能瞭解它們最終的涵義。因此，禪宗最爲強調的是個人內在的精神開悟。禪宗認爲學禪的人爲達到精神開悟最有效的方法，就是禪那¹³⁵的實行禪——那意謂沉思或靜觀。

「禪」自此幾乎成爲蕭勤的一種新標籤。但是蕭勤對禪又有其精見他說：「禪，並沒有教我如何去畫畫，而我的畫更不是在畫禪（有些人作如此的誤解），禪祇是讓我更清楚地看到我的內心力更自由地讓我的『本性』能活潑潑地呈現在畫面上，更無拘無束地讓這股本來就存在我內心中的力量來駕馭我的筆和顏色，它使我與心中的力量合一，『萬法無歸』地印證禪的生機與泉源！」¹³⁶

五、繪畫創作觀

蕭勤在訪問記中說：「習畫之初，即對後期印象主義發生濃厚的興趣。先是塞尙，後即轉爲高更，這是一九五二至一九五三的事；我從塞尙處學到對自然深入的觀察；從高更處，對色彩的「內面性」的重要開始加以強調。隨後，我即對野獸派的作家如馬蒂斯及杜菲發生興趣並加以研究，從馬蒂斯處我學得色面的關係的運用，從杜菲處我則開始研究線條的運用，那是一九五三至一九五四年之間。…一九五四年後，我也對克利發生興趣，尤其是他那像書法一般的作風，同時我也開始從中國京戲中汲取色彩的營養；一九五五年開始作抽象的東西，頗受克利的影響；一九五七年作書法式的抽象素描，那時開始對米羅發生很大的興趣。但真正自己面目開始時尚在一九五八年末，那時用油畫色彩稍受中國書法的影響而做對稱形式的表現。…一九六一年我完全放棄油彩的運用而改用墨水及不透明水彩在布上作畫，或許由於我是中國人的關係，總覺得油彩的表現顯得滯沌，無我所需的空靈及透明的感覺。」¹³⁷

對於蕭勤個人作畫「觀念性」的問題，他說：「作畫對我來說並非「作畫」，而是通過作畫來對我自己的人生始源的探討，人生經歷的紀錄及感受和人生展望的發揮。換句話說，我的作品的基礎，與其說是純藝術的或純繪畫的或唯美的，不如說是更屬於哲學、玄學及神秘學探討的範疇。…在意識上，我是屬於哲學的、分析的、實證的；在潛意識上，我是屬於玄學的、宗教底神秘學的、綜合的傾向。…一九六〇至一九六一年我的畫就在老子哲學的二元性的影響下產生，我常用流動的形式與固定形式的對照來表現「動」與「靜」，「時間性」及「永恆性」；用透明及不透明的色彩表現「內面性」與「外面性」，「精神性」與「物質性」。同時也在畫面中運用中國特有的「空靈的空間」以做精神的冥想。一九六二至一九六

¹³⁵ 「禪」這個字實際是「禪那」（Dhyana）的簡寫。

¹³⁶ 前揭蕭勤〈給青年藝術工作者的信（十一）〉，p86。

¹³⁷ 參閱蕭勤《游藝札記》台灣省立美術館，P219-222。

五年，色彩開始加強，技法仍同前，形式回到對稱，常用太陽的形式作象徵性、精神性的擴張及震動的表現。一九六六至一九七四年間則改用壓克力顏色，畫面回歸為極單純，更強調二元性的對立及擴張性，加上色彩強烈對照的震動性，試作冥想寂靜觀的構圖。一九七〇至一九七三年間更做過一個時期金屬的浮雕，…在觀念上仍是二元性的，常用尖銳及單純的形狀立狀朝向空中。一九七四年後，從對神秘學及老子哲學的研究更對佛學及禪宗思想嚮往，終於在一九七五年放棄了這些無機的、化學的表現工具（諸如金屬、壓克力顏料等），回歸到極淡泊的紙、墨水及棉布（不裝內框的）的運用，表現方法亦變為極淡泊與自然，毫無動作，順其心性發展而工作，完全是直覺的、冥想的、無計畫的；嘗試著以極虛懷的心境去接受宇宙的，自然的生命活力來直接傳達在畫面上。「創作」二字目前對我來說已無甚重大意義，蓋我所做的東西，並非我「個人的」創作，而是宇宙的生命力直接透過我的心手做出來的東西，我並非是一個「創作家」而祇是一個「傳達者」而已。」¹³⁸



不銹鋼 1973



不銹鋼 1973

六、蕭勤對國家藝術發展之貢獻

離開台灣之後的二十年間，蕭勤已在無數畫廊舉辦過個展，也在度過一段艱難的歲月之後，與許多重要的畫廊，簽訂長期合約。他工作、居留過的地方，橫跨義大利、巴黎、倫敦、紐約等地；同時，這個曾經拒絕學院的小子，如今也早已是義大利、紐約幾所藝術學院的藝術教授了。

一九七八年，蕭勤以海外傑出藝術家身份，返台參加「國家建設座談會」（簡

¹³⁸ 同上，P222-227。

稱「國建會」)，這是正面臨政治轉型的台灣國民政府，為廣納海內外人民建言，所召開的大型國事諮詢會議；蕭勤是第一位以藝術家身份受邀返國的海外人士。台灣、香港的媒體，都對他的返台，進行大篇幅的採訪報導¹³⁹。蕭勤在「國建會」中，提出「藝術必須現代化」、「舉辦國際性會議暨展覽」，及「向國外藝壇進軍」等三大議題，其中建議設立「文化部」或與國科會相似的「國家文藝建設委員會」，以及建立一座台北市現代化美術館的建議¹⁴⁰，都受到政府高度的重視與肯定，而在日後陸續實現¹⁴¹。

作為國建會延攬的學者專家中藝術界海外代表的第一人，蕭勤不畏會議重視政事而輕忽藝術的弱勢現實，提出了一篇洋洋灑灑的「對我國現代藝術的發展及對中西現代藝術交流的建議書」。

這是蕭勤出國廿二年後的首度返台，除在台北國立歷史博物館舉行大規模的個展外，他特別專程南下彰化，拜望當年啟蒙他走上現代藝術追求之路的恩師李仲生，二人並同遊鹿港等地。

相對於這位長年匿居台灣中部，不為外人所知的老師，蕭勤的作品廣受歐美重要的美術館收藏，如：紐約大都會博物館、紐約現代美術館、羅馬、巴塞隆納、巴西聖保羅、西德萊凡庫森現代美術館、西德斯圖卡特市立美術館等等。蕭勤說：「我的作品之所以能被西方接受，是由於我的製作思想與今日西方存在主義，下至生態學的社會哲學思想相當接近之故，所不同的是我的思想的出發點是東方，而西方評論家們也在這個出發點上肯定我之故。」¹⁴²蕭勤似乎正是以他的成績，印證當年老師教誨：「既要注意世界現代美術思潮的發展與變遷，也不能失去自我民族傳統的特色。」¹⁴³

此時四十幾歲的蕭勤，似乎已是個「功成名就」的藝術家了。然而四十幾歲的蕭勤，外在的「功成名就」，內心卻正面臨著一個重大的掙扎與轉折。那自一九六〇年以來一路發展，在一九七六年達於極限的藝術旅程，似乎已到了反省的

¹³⁹ 參前揭何政廣〈蕭勤訪問記〉；及蕭勤〈中國繪畫的傳統與現代化〉，1978.3.30《中國時報》12版；方丹〈訪蕭勤談現代畫〉，《明報》月利156期，頁28~35，1978.12，香港。

¹⁴⁰ 參見蕭勤〈對我國現代藝術的發展及對中西現代藝術交流建議書〉，原刊1978.9 龔 m 摩登家庭；後收入前揭蕭勤《游藝札記》，頁167~171；及陳小凌〈蕭勤建議政府設立專責機構，促進中西現代藝術交流〉，1978.8.12《民生報》。

¹⁴¹ 行政院文化建設委員會於1981年成立，台北市立現代美術館於1983年年底開館。

¹⁴² 前揭方丹〈訪蕭勤談現代畫〉，頁31。

¹⁴³ 參閱蕭勤〈給青年藝術工作者的信（十七）〉，原刊《藝術家》第112期，1984.9，台北；後收入前揭蕭勤《游藝札記》，頁134~135。

階段。

作為一個中國的藝術家，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；而那幾何式的造型，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，蕭勤終於結束了長達十餘年的階段性探索，決定回到一九六一年的原點重新出發。

在近代中國尋求現代化的過程中，這是一個相當有趣的現象，也是一個值得深思的課題。當中西文化面臨激烈衝突的關鍵時刻，作為一個現階段的知識份子，是要苦苦掌握住自己原有文化中某些「固定」的特質，去做新的闡揚與詮釋？或是應義無反顧的去為一個原本在自己文化中可能被忽略，甚至不存在，甚或可能被認為是「西方的」特質，予以深化的探討？這的確是一個兩難的問題。在美術的問題上，用簡單的說法說：中國人到底有無可能，或應不應該去從事純粹「幾何抽象」的探討？這個問題，今天是否已經有了較明顯的答案，或可另論；但在一九七〇年代，那確是一個令人困擾的問題。

在台灣美術發展的領域中，我們看到了蕭勤的例子，我們也想到了劉國松的情況。劉國松在他那動人的抽象水墨一路發展下，在一九六九年進入所謂「太空畫時期」，三年間，成就了四百餘幅作品¹⁴⁴；在這些作品中，我們看到了中國水墨畫家，如何擺脫感傷、懷鄉的落莫情懷，開展出一個積極、奮進、龐大中又帶著些許孤寂空曠的勇者形象。然而，到了一九七三年，劉國松卻認為自己的作品「太西化了」、「太設計意味了」¹⁴⁵，於是嘎然結束他這個擁有獨創風格的階段，重新回到以水拓手法模擬山水、物象的「傳統中國情懷」之中¹⁴⁶。

不管是蕭勤、還是劉國松，這一代中國知識份子所面臨的考驗或抉擇，是值得後續者深刻的思考與借鑒的。

而就個人言，我們也發現了一個有趣的現象，那便是蕭、劉二人的改變，都發生在他們四十一歲的那一年¹⁴⁷。心理學的研究告訴我們：男性的生涯發展，四十歲是一個重要的轉變期，他們在經歷一段奮勇前進的人生衝刺之後，都會在這個時期，稍停下來，對自己生活的方向與價值，進行重估與重建，也往往因此而做出生命中的重大轉變。

¹⁴⁴ 參閱 李鑄晉〈中西藝術的匯流－記劉國松繪畫的發展〉，《劉國松畫展》，p.16，台北市立美術館，1990。

¹⁴⁵ 劉國松〈重回我的紙墨世界〉，1978.7.25《聯合報》「聯合副刊」。

¹⁴⁶ 參閱蕭瓊瑞〈神遊宇宙情歸中國的劉國松〉，1994.2.22《中國時報》「藝文生活」。

¹⁴⁷ 劉國松係 1932 年生於山東省青州市（益都）。

第五章 蕭勤抽象藝術之時代意義

第一節 抽象藝術由來及其主流

抽象藝術（ABSTRACT ART）的起源大約在一九一〇至一九一四年左右，當時的一些藝術家集合其興趣開始實驗抽象繪畫。他們各自將個人的構思相互提出觀念性的溝通，渴望有新思維、新創作；相反的，即去質疑具象藝術的藝術性。這些藝術家們，各自從不同的領域去尋找抽象的可能性。有些是從傳統中尋求創新，有些是以色彩與光當作創作元素，有些追求速度與能量展現創作新生命。無論這些藝術家們選擇以何種方式來創作，他們就如同科學家、哲學家、小說家等…，同樣以異樣新奇的目光觀看著這個世界。

抽象藝術的創新發展主要刺激是受到畢卡索（Pablo Picasso，1881-1973）與布拉克（Georges Braque，1882-1963）立體繪畫的影響。而畢卡索的繪畫，受到非洲雕刻藝術和塞尚作品的影響，主張將所描繪的物體形貌破壞和解體，然後予以重新組合，不但將人物、形體分解為幾何塊面，互相重疊，並且更進一步地將一樣物體各種不同的角度同時呈現在一個畫面上，以達到平面繪畫表現立體空間視點的效果。

起先於一九一〇年畢卡索繪畫作品中的《裸女》（Female Nude）構圖造型已遠離了自然主義者的架構，於當時如果沒有作品標題的話，幾乎是無法辨識。這種用極端切割成碎片化的表現方式，與既有的畫面表達形式截然不同。我們從畫面中可以看出創作者的用心巧思，從多向的想像角度去探究創思，表現出多層的視覺空間感，以致圖像完全出現類似幾何的切割，無法辨識其創作內容物與主題性。此種表現方式已超越自然物象的感知，轉移到比較觀念性的創造過程。藝術家本身已不需要去假借或偽裝自然來形構畫面；也就是說應用主題式的聯想與造型創新的手法來取代自然寫實的模仿。

布拉克對風景畫、肖像與靜物的探究，純粹是形式上進行探索。《有梅花 A 的構圖》布拉克作於西元 1913 年。這是一幅布拉克早期的立體主義畫作，擅長利用拼貼手法表現立體主義的繪畫是布拉克的特色。在「分析的立體主義」之後，布拉克選擇以「綜合的立體主義」當作他的繪畫路線，導入報紙、樂譜、壁紙等可供拼貼的材料，並且試圖與失去的現實相連接。

布拉克的拼貼手法，相對的使得畢卡索對《裸女》構圖的實驗，更顯藝術性的張力。布拉克後來曾說：「整個文藝復興傳統都讓我厭惡。它所承繼的藝術上

的刻板透視規則，是一個錯誤，它已花了四個世紀的時間去矯正這錯誤。」如此說法，我們可從他在一九〇九至一九一一年間的作品中純粹立體派的創作風格得到印證，其作品表現方式越來越深奧難解，完全脫離具象世界的認知。

畢卡索與布拉克他們都執著於抽象與暗示性具象之間的創作形式，有時是半具象，有時是半抽象，具象與抽象相互保持著一種美妙的平衡，而都不完全依賴純粹抽象的表現。另外，在畢卡索的作品《頭》(Head, 1913)中，炭筆線條於拼貼紙上形構出人的臉形；加上一些隨意聚集重疊的彩色筆觸，變成了具象的圖像的表現方式。於此，應用色彩多變的表現張力，使得他們作品的精緻化，同樣地亦影響了日後抽象藝術的發展；首先，它提供了繪畫不同的表現方式，以彩繪實物的運用表現巧思，其次，它以暗示性的藝術表現，使作品更具想像的延伸性與自主性，不再需要模仿自然物象的存在物，而是加入更多非具象的呈現。

抽象藝術，一般是指二十世紀某些既沒有具象及象徵性，亦不是純粹形式表現的繪畫或雕塑作品。而抽象主義的形成並非由某一個人於某一時間所創造出來的，它是直接或間接受到立體派及週遭各藝術運動的影響。首先，是以塞尚和秀拉的立體派繪畫所延伸出來的理論，於第一次世界大戰中，在荷蘭、俄國所發展出來的幾何學形象、構成派¹⁴⁸繪畫運動為代表，產生出最早，也是最重要的一支主流。此主流衍變出合理的兩大主流抽象主義運動：

一、以康丁斯基 (WASSILY KANDINSKY) 為代表—屬於浪漫感性表現抽象派。這支主流是從高更的藝術與理論為出發，由馬諦斯的野獸主義¹⁴⁹，流向大戰前的康丁斯基的表現派抽象藝術，並且和超現實主義¹⁵⁰的一部份畫家有些關

¹⁴⁸ 構成派 (Constructivism) 是現代美術上，反寫實主義中最極端的一派，它排斥描寫自然印象的表現，創造單純的幾何學形象的構成，描繪純粹理智的畫面。主要畫家代表—馬勒維奇、戈勃和貝維斯納。構成派是在極權的蘇俄所興起的，它分為兩支，一支因與蘇俄美術政策不相符合而瓦解 (塔特林與羅特欽寇)，以戈勃、貝維斯納為代表的另一支也受蘇俄壓迫，但因代表畫家都逃出俄國，遂使這一支追求純粹造形的構成派，在自由的土地上，獲得發展。參閱何政廣著《歐美現代美術》藝術家出版，民 83，p73-75。

¹⁴⁹ 野獸派 (Fauvism)，十九世紀末葉，注重個性發揮的後期印象派之後，二十世紀初葉，首先崛起的一個畫派。當一九〇五年，巴黎的「秋季沙龍」舉行之際，有一群反抗學院派的青年畫家，紛紛提出個性強烈而自由奔放的作品參展。…當時，批評家沃克塞爾 (Vauxcelles)，腳踏入這個展覽室，對這群青年畫家的激烈繪畫甚為讚賞。剛好在此室的中央，陳列了雕刻家馬爾克

(Marque) 所作的一件接近杜納得勒 (Donatello 1386-1466 義大利文藝復興初期的雕刻家) 風格的學院派青銅雕刻〈小孩頭像〉。於是沃克塞爾指著這建雕像帶譏諷的口吻說：「看！野獸裡的杜納得勒。」因此，這句野獸 (Fauves) 的稱呼，便被一般人用來稱呼這群青年畫家，對於他們那激越奔放的繪畫稱為「野獸派」Fauvism。主要代表畫家：馬諦斯 (1869-1954)，甫拉曼克 (1876-1985)，德朗 (1880-1954) 等。參閱何政廣著《歐美現代美術》藝術家出版，民 83，p40-42。

¹⁵⁰ 超現實派 (Surrealisme)，繼達達派之後，法國產生了一種近代藝術史上影響力最大的畫派—超現實派，此派從達達派發展而來。1919年從瑞士蘇黎世移至巴黎的達達派雖成為超現實派誕生之溫床，但超現實派多少還是承受了十九世紀的浪漫主義及象徵主義之遺產，另外還吸收了新的要素。在理論上，超現實派 (Surrealisme) 的創始者是法國的安德勒·普魯東 (Andre Breton 1896-1966)，他是將達達派轉變為超現實主義的舵手。1924年普魯東發表了「超現實主義宣言」(Manifeste du Surrealisme)，同時發刊《超現實主義的革命》(La Revolution Surrealisme)，其思想的基礎是在求取人間想像力的解放，反擊合理主義，那宣言中有一段：「言語、記述及其他手

聯，呈現出一股新勢力。

二、以蒙德里安（PIET MONDRIAN）為代表—幾何構成的理性抽象派。此派藝術發展，到了一九三〇年代，蒙德里安、艾利昂、康丁斯基、德洛涅等數名畫家組成「抽象·創造派」的時候，達到了一個高峰。

抽象主義（Abstraction）是二十世紀繪畫運動的重要思潮。於今，一般人對抽象派繪畫的認知，仍有許多未知之處。若我們從美術史的角度來探究的話，其實真正「抽象派」包括很多種繪畫的流派，它並不屬於單一的派別。其藝術觀的立場，認為藝術作品乃由形式與色彩兩個單純因素所構成，透過有效的組合創造，不假藉或依賴文學詩詞的描繪，即可創造出現實世界的對象。

抽象藝術的形成，除了受到立體派的影響外，還包括了一部份達達主義¹⁵¹和超現實主義，以及現代的各種藝術派別的影響。純粹的抽象主義，是極力反對自然主義。因為，自然主義所描繪的大多是具象的構成，而抽象主義者則是以自我主觀意識與想像去創造，比較不重視具象的表現。

第二次世界大戰後給藝術的發展帶來了極大的影響。抽象藝術亦因應而起風靡全球，成為世界美術界的主流，「在這裡「抽象」一詞包含的幅度很廣。因為事實上，戰後的抽象繪畫，是從第一次、第二次大戰的二十年間的三個主要潮流，即表現主義、超現實主義、及康丁斯基和蒙德里安為代表的抽象繪畫，發展而來

段，都是超現實主義表現思維的活動，純粹是心靈的自動作用。理性、美學、道德觀念無妨於思維的表現。」又說：「我相信，在表面上被認為矛盾的兩個狀態，將來是有辦法解決的，那便是夢與現實的統一。那可以說是絕對現實的一種，也可以說是超現實的一種。」從這宣言中可以明瞭超現實主義是追求夢與現實的統一，並且是國際化的，以人類為對象作為表現的範圍。畫家代表—阿爾普（Arp）、米羅（Joan Miro）、艾倫斯特（Max Ernst）、達利（Salvador Dali）、馬松（Andre Masson 1896）、基里柯（Chirico）、克爾諾（Etienne Cournault）、坦基（Yues Tanguy）、馬格里特（Rene Magritte）、夏卡爾（Marc Chagall）等。參閱何政廣著《歐美現代美術》藝術家出版，民83，p85。

¹⁵¹ 達達派（Dadaism）是在一九一六年於瑞士興起的一個繪畫、雕刻與文學上的革命運動。…以詩人特里斯頓·札拉為首的這一群藝術家，發行了達達公報，聲言徹底的打倒「既成藝術」，極度諷刺、厭惡既成藝術的因襲，走入「反藝術」的方向，否定並且拒絕一切道德及美學。因為他們的宣言中說「達達的意思就是『無所謂』，我們需要的藝術作品，是勇往直前，永不回頭…我們所視為神聖的，是非人的動作覺醒，道德是一切人的血液腐敗劑。…」由此可看出，達達派遠離了造形美術，而以騷擾、實驗的、自由的手段表現，言語與思考都經過漂白。他們是虛無主義者，破壞主義者。此派的興起就是由於戰爭的破壞，產生虛無主義的哲學思想…。至於「達達」一詞由來，原是札拉、巴爾與西森白克（Richard Hiilsenbeck）在法語辭典「拉爾士」偶然發現「達達」（dada）一詞，於是他們即以此語作為他們這種反抗既成藝術運動的稱呼…。代表畫家—畢卡比亞（Francis Picabia 1879-1953）、馬塞爾·杜象、阿爾普（Arp）、曼·雷伊（Manrey 1890-）、普魯東、艾倫斯特、修維達士（Kurt Schwitters 1887-1948）、李希特（Hans Richtlr）、包斯曼和巴肯德等人。到了1924年，達達派發達成為超現實主義，多數的達達派作家，也在1924年以後轉入超現實主義。參閱何政廣著《歐美現代美術》藝術家出版，民83，p79-80。

的。這三大潮流的相互融合之中，產生了新繪畫。」¹⁵²尤其抽象表現主義在美國興起之後，世界藝術之都的地位也從巴黎轉移到紐約。於此，先釐清這個界線，於二十世紀前半期的藝術與後半期的藝術，通常即以「戰後」— 1945 年，作為劃分的界線，這個界線也是現代繪畫的一個新的出發點。

從 1912 年起，於巴黎及慕尼黑相繼出現完全的抽象藝術作品後，抽象主義的繪畫思潮，擴及世界各國，並且在各國發展出新的畫派。起先大部份這些先驅畫家的抽象畫作，都屬於實驗的性質，僅僅屬於生涯創作的一部份。但是，對有一部份的畫家來說，卻是把他當做一生的志業，其中有四位非常傑出的畫家，而這些畫家在畫出他們第一張抽象畫時都已經不年輕了，他們也都曾投入相當長的時間去構思發展有關繪畫革新的理念，也因此這四位畫家可以說是屬於完全抽象繪畫藝術家的代表：

一、康丁斯基 (WASSILY KANDINSKY) (1866-1944)，俄國人，生於莫斯科於慕尼黑創作。

康丁斯基是第一位抽象藝術家，於 1911 年由慕尼黑 Piper 出版社出版《藝術的精神性》(CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART) 之理論。在其理論中所思慮的圖像造型，康丁斯基保持著兩項探究藝術形構的基本議題：1、整體畫面的視覺結構。2、畫面中個別造型的創造。此二者彼此在各種不同的結合方式中相互關聯著，又同時附屬於整體畫面。於此文中，康丁斯基很清楚在繪畫表現上，完全脫離與自然直接的依賴。他又說：「藝術家應該運用抽象與具象的元素之混合，已完全暢然地表達與運用這兩者間之迴響。」1924 年，康丁斯基與雅夫楞斯基、費寧格、克利，組成一新團體，名為「四藍者」；1926 年，他最有影響力的論著「點、線到面」由包浩斯出版。

二、蒙德里安 (PIET MONDRIAN) (1872-1944)，荷蘭人，於荷蘭及巴黎創作。曾倡導新造形派的荷蘭抽象畫家。

蒙德里安的幾何抽象繪畫中普遍充滿神秘信仰之直接圖像化的對等物，表達出宇宙觀的崇高性。蒙德里安就如同哲學家柏拉圖一樣，希望藝術能表達出一種較高層次的真實，或是一種超越自然的真理，他相信如此完美的藝術創作，將能夠幫助他人達到更進一步的理解與知識。蒙德里安的構圖原則，即「輪廓線」及「遠近法」之消除，然後再以直線的「位置關係」表達出了完美的和諧，並排除物象與物象，或物象與背景等等之間的對立與衝突，而呈現出一種平面空間之整體性的純繪畫或圖象性之藝術表達，而這種美就是蒙德里安希望傳達給觀賞者的。他自稱為「抽象造形主義」(abstract plasticism) 或「新造形主義」

¹⁵² 同上，p115。

(Neo-Plasticism)，成為荷蘭風格派 (De Stijl) 運動之形式觀念的基石，並且對日後的幾何抽象之發展有很大的影響。

三、馬列維奇 (KASIMIR MALEVICH) (1878-1935)，俄國人，於莫斯科創作。於 1913 年倡導絕對主義運動創造出幾何學抽象繪畫的興起。

馬列維奇被史家稱為「抽象前衛派定局性人物」。馬勒維奇能畫能文，是獨自的創作者，也是能指導人的老師和活動家。他創作力很強，作品很多，不斷提出繪畫新觀念，經常參加畫展和社會活動，是個行動中的左派藝術家。馬勒維奇認為「自然是多面的，它隱藏於無限之中，其真象無法單從眼前的物象揭示出來。」馬勒維奇的繪畫風格由嚴格的寫實訓練開始，早期畫印象派，演變到抽象的立體、結構，和未來主義，後來全力從事「極致主義」，出品了一些教美術館不知該哪頭朝上掛的「紅方塊」、「黑方塊」、「白底白方塊」等。為這類作品做解釋，馬勒維奇 1915 年曾經這麼說，「藝術家已經把自己從所有的觀念、形象、念頭裡解放出來，把自己提升在所有的這些，和全部的道德生活結構的以上。」

四、庫普卡·佛蘭提賽克 (FRANK KUPKA)，捷克人，在巴黎創作

庫普卡·佛蘭提賽克是捷克畫家。在早期，他先後受到新藝術 (art nouveau)、表現主義 (Expressionism) 以及野獸派 (Fauve) 等影響，之後他開始探索牛頓，謝弗勒 (Chevreul) 及新印象主義畫派 (尤其是秀拉 (Seurat)) 等的色彩理論，後又醉心於抽象藝術。這類作品可分為兩大類型：一為以抒情式的，曲線式的巴洛克 (Baroque) 風格為主的形式；另一個為植基於嚴格的構築式與幾何式的結構。在追求抽象化過程中，他顯露了傾向神秘的、象徵性表象的性質，這與屈爾里奧尼斯 (Ciurlionis) 及康丁斯基 (Kandinsky) 年輕時的作品，有雷同之處。這種特質起初來自他年輕時對於神秘與靈異的觀念。他的抽象作品的命名，多與音樂與宇宙有關，也反映了他對於此事物的興趣。

第二節 對抽象藝術的看法

在人文世界中，介於人與自然間的視覺屏障物，基本上來說，可有二物：一為文字，一為物象。「文字」引起我們的思考意識，「物象」吸引我們的視覺印象。而且此二者之間，事實上，也有著密不可分的关系。因為所謂物象，於本質上直覺的印象即產生文字的符號概念。這也就像是在文字性的人文世界中，不論是直觀意識到可看見的事物，或看不見的事物，都有其「名詞」的存在。所以，於一般生活經驗當中，我們所謂物象的稱呼，實際上，也只是在稱呼那物象的名詞罷了。由此可知，在視覺性空間表現的繪畫藝術中，人與自然間物象形式的存在與

否，和我們思考中的文字性概念存在與否，也是可以互換並共同存在的。若以「文字」而言，在人文世界中，我們稱呼所謂「上帝」之名的意義，有其神秘崇高的敬畏之心，但對「上帝」之形象的概念，一般普遍而言，既模糊又抽象，也因此更顯現神秘夢幻的特質性。相對於抽象藝術的多變表現形式，如將自然間物象消除後的觀感，亦如文字性中對「上帝」的感受，其意境的深遠意義是相通的。

抽象藝術往往給予人模糊、困惑的印象，主要是因為它形象模糊多變，亦似乎與現存世界的形象沒有任何關係。它與其他的現代藝術（另藝術、觀念藝術、極限藝術）有相同的問題，就是都讓人很難以理解其藝術性為何？藝術的本質又如何？顯然抽象畫很難讓一般觀賞者認同，它只是在表達創作者內在的情境罷了！

事實上，抽象藝術以多種的樣貌和形式存在各個空間角落。某些抽象藝術其思維方式是取自然界的物象，以意識轉念抽離真實的世界，形構出有形的造型，再將它簡化至與原造型相似的圖像，或是完全脫離原造型形式，進而完全改變至不可辨識的圖形。這種繪畫風格的傾向於歷史文化藝術中是顯然可見的，其出現時間大約在十九世紀末與二十世紀初之間，繪畫表現形式大致與外在世界無明顯關聯的抽象藝術風。這種新風格的出現，以「非具象」的形式存在於西方藝術的傳統之中，並且發展出多樣又令人驚異的多元形式。藝術本來就是一種展現出使人無限幻想的可能；藝術家於創作過程中，以奔向於生命或體驗自然宇宙間的感受，去實現理想為目標，其本質是永遠不變的。

「一九一四年雷捷（Fernand Léger，1881-1955）宣稱，『如果畫面的表達已改變，那是因為現代生活讓它必須改變。』這句話所反映的現代主義精神之重點，即一種瀰漫在所有藝術中的前衛態度。藝術家尋找著回應周遭世界的新方法，有時已排拒、或尋找化解、流動變化與破碎之策略，取代西方的美學統合之觀念。新策略的探索，引出一種對藝術更具爭議的觀念性態度。」¹⁵³

一般對抽象繪畫概念是模糊不清很難感同身受的，尤其是該如何意會創作者的動機性、意象性及意境之詮釋，是「抽象」畫家必須提出證據來加以證明，其作品之意象性為何？大部份的藝術家大都以「形而上」之概念加上哲學的玄思來證明；「非具象」繪畫亦表達繪畫的生命，和其它的繪畫一樣，有自己生存的權利。或許，提出這樣的問題對抽象創作者而言，會有失公平之處，也許每人詮釋或定義「抽象」概念不同。筆者試著以其他方式來描述抽象存在之可能性。換句話說：以物象（具象）繪畫創作的藝術家，也相對提出物象存在繪畫裡的證據，正如色彩與形式是構築繪畫創作的的基本元素。

¹⁵³ 參閱 Anna Moszynska 著；黃麗絹譯，台北市，遠流，1999，p2。

不同時代的經驗，創作圖畫的目的也會有不同的表現，具象表現者以純粹繪畫形式，其創作確實具有藝術生命的才華，它們帶有生命的脈動和光彩，能經由視覺傳遞，使人內心產生波動。同樣的，非具象表現者亦具有藝術生命的才華。

那麼，對於形象、形式的定義，如果只是從字面瞭解「抽象」這個名稱的話，是很難意會抽象的精神性。就如筆者所知，「印象派」的形成，當時此名稱是被用來嘲笑這個藝術活動的稱呼。「立體派」這個名稱，如果用直觀字面的意義去解釋的話，就太窄化立體主義裡的多樣性表現方式了。然而人們對抽象繪畫的觀感，普遍性是不容易接受的。

藝術的本質包含知性與感性的結合，它是具有精神性的，亦是從自由精神孕育開展出來的創作。抽象藝術創作者對新事物、新觀念的追求是永無止境的；身為藝術創作者，其創作意識觀念如果太倚賴過去，那是對創作者不利的。相反的，只是以新觀念為導向，沒有過去經驗為背景的話，也是非常危險的。事實上我們也經常檢視自我過去的經驗，每每遇新事物的應對或新創作的構思，其經驗的感知性好像似有若無的出現過一樣，只不過我們必須很敏銳的感覺到其經驗質的出現，對當下的創作有無助益，這樣的經驗不斷的反反覆覆出現，其經驗的判斷乃以直觀的直覺經驗去實踐創作的可能性。

筆者個人試著以經驗來說明：如果將繪畫的構圖用分割形式來呈現，其畫面若以數學的方式來計算個體或空間面積比例的大小，是很容易求得數量的多少及規劃出視覺畫面的平衡；一旦著上色彩之後，就大大改變其空間比例的視覺平衡性。因為，色彩是具有視覺溫度與重量的，它不是以空間面積去概算的，其微妙之處在於色彩視覺的穩定性。這點對於從事藝術工作者都知道的，對他們而言，這些都是經驗的累積。此外，形式與色彩的區分亦是大不相同的，以數學方法來概算形體量的存在是必須與色彩用色數量的多寡相配合的，此兩者是完全不同的領域，但有其相互輔助的必要。

繪畫如果需要靠數學來計算的話，那是非常不智的。繪畫創作的表現，無論是「具象」或「非具象」畫家，其工作創作的心力絕對是一樣的。一般對抽象的觀念，離不開幾何圖象的構成，導致觀賞者以為看到幾何圖形的繪畫，就認為它是一幅抽象畫。其實，幾何只是繪畫創作的媒介；所謂圓形、三角形、四方形等…，只是一個形的稱呼罷了，「幾何」的稱呼是從數學概念而來的，它只不過是給予繪畫工作者的方便性。抽象繪畫除了可以應用嚴謹的幾何形外，也可應用無數的自由形；另外，線性的構成也是形式表現之一，一條垂直線和一條水平線相連接，就會產生一個具有視覺張力的構成，在加以色彩的應用變化外，還有無窮無盡的調子變化，產生圖畫的視覺之效及意境深遠之意義。於此，我們對抽象藝術的看法，只停留在「表面」的形式，康丁斯基認為：「人可以從自然的表面，感覺到

他的生命與「內容」，與這乍似新的能力有關。遲早會證實，「抽象」藝術不但沒有排除和自然的關係，而且比近代任何其它有更強烈的關係。」¹⁵⁴

抽象繪畫對於一般觀賞者會覺得好像比較容易創作，其實不然，如果對於長久從事繪畫工作者而言，現代抽象繪畫比傳統的古典繪畫難得多。我們觀賞抽象繪畫，相對是考驗我們對繪畫、藝術、美學、哲學、科學…等等的認知，也就是說；創作者本身也必須具備多元的技術、學識方可創作出好的作品。假如抽象繪畫是容易創作出來的話，憑良心說，那不是真正的現代抽象繪畫。現代抽象的意思就是：「有能力超越所有看得到的這些表象的東西，在自身內在那幾乎不知道的世界裡邊，製造出一些東西，那才算是 Modernism。」¹⁵⁵

康丁斯基就說得很清楚。他說：『你要有能力擺脫開外在的事物，才有能力進入到內在世界。』但是在那個內在世界裡邊，就像我們的潛意識一樣，是一個深不可測的，無法形容的東西；意識是具有能量的，它是可以被用來創造的。而潛意識是另外一個全然不同且無法理解的世界，就如常常能意識到有夢境的人，他必將能明確地進入另一個世界，能與潛意識和平共處，其意識的能量是非常強大而清楚的。而潛意識它如此地接近生命的根本，滿載著生命的密碼，溶入於主體，存在我們的內心世界。因此，內在世界的意識問題，就是現代抽象繪畫要處理的主題。

康丁斯基就是能夠從那種黑暗而深不可測的內在世界裡，探索人、造形、顏色…等等問題。他統合出所有意識問題將它視覺化，以顏色的形式來建立造形，告訴我們說：我們可以依循或根據這樣的方法、概念去欣賞作品。所以，這也告訴我們繪畫的形式不是最重要的，重要的是透過我們的視覺所意識到的內在世界來看繪畫。

而創造抽象繪畫的形式，依每個畫家的特質性創造出不同的表現方式，我們試著去將觀察到的經驗整理出一些方法來看抽象繪畫：

一、物像消除法

所謂「物像消除法」，也就是創作者從具象進入抽象之前，他如何將他曾經有過的經驗昇華；思考如何將所看到的物像、具像性的東西轉念、轉化。如果藝術創作者沒有辦法把物像消除，只好在某一種既有的、特殊的、空間的造形範圍裏，去腐存精尋找出那個普遍的空間的可能性。但是重要的是創作者本身應該如

¹⁵⁴ 參閱康丁斯基著，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》，台北市，藝術家出版，民 84，p130。

¹⁵⁵ 參閱史作樺著《藝術的終極關懷在哪裡？》，台北市：水瓶世紀文化，2001〔民 90〕，p161。

何把物像的個別性消除。假如藝術創作者只能根據物像的外在做藝術創作的話，那麼，我們就很難認同其藝術的可能性。

以蒙德里安來說，物像的存在對我來說，內心自然而然就會產生某種衝突性，懷疑自我存在為何？到底是我在操作它，還是它在操作我？隨時都會感覺到物像存在，就有衝突，就有對立，該如何使物像消除是蒙德里安當前的課題。因此，他以作品『紅樹』來展現物像消除的可能性。作品中，四周的空間向樹裡邊擠壓，因而樹枝向四週的空間發展，最後，樹不見了。此刻我們明顯意識到物像消除以後，就可以從控制的空間中找到本體，其間要作的觀念轉化就是，如何從變化當中求取統一性、和諧性的可能，如此讓我們非常清楚地直覺感受到人與自然物、自然三者之間的關係。

二、觀念突破法

這是針對創作者「觀念轉化的問題」。像畢卡索繪畫創作的改變，從「藍色時期」進入「粉紅色時期」轉變為「立體主義時期」，如此的轉變於繪畫創作上不斷的突破，成就些什麼值得我們去探究。不是那個畫面表現的問題，是「人」觀念的問題，但是人觀念的問題要突破改變是非常難的，以目前現在的一些畫家去做改變的話，也是非常不容易的，其首先考慮到的是現實的問題，任意改變是非常危險的一件事。

藝術絕不是「作品」的問題，是「人」觀念性的問題。我們說這作品是否具有藝術性，相對指的是創作者的觀念如何。以繪畫工作者而言，自身的成長突破，畫才會成長突破，突破得有意思就是畫的內容突破，而不是形式的突破，光是形式的突破就比較簡單了，譬如今天畫一個點，明天改變畫一個圓，後天畫一條線…等等，其他的幾何圖形的圖畫，而這些都只是形式的改變罷了，我不覺得那是困難的事情。反而，人的觀念突破改變是非常困難的，所以，怎麼樣使人成長，是藝術工作者的基本問題。

三、輪廓線消除法

這裡我們所談論的是繪畫表現形式的差別性，也就是畫面的表現不以輪廓勾線的方式展現，或許有人就會質疑，沒有輪廓線的繪畫可以嗎？如此的問題就牽涉到整個藝術的表達方式，其實用什麼方式表達都是可以的，沒有限定的框架和統一的形式。問題是用輪廓的表現形式，能不能經得起歷史的過程考驗？這才是問題的重點。

回顧文藝復興時期的繪畫風格，大都以輪廓顯明清楚的寫實風作表現，細緻的筆觸處理整個畫面，完全表現寫實的調性。如果我們想像試著將輪廓線拿掉，那整個畫面的質感，又產生出不同的風格，完全跳脫輪廓框架的單一形式，不要陷入具象模式的思維。但更重要的是要去思考如何用簡單的顏色，組合成一個畫面，也同樣能傳達出情感。簡單的說，就是把不必要的消除。消除的意思是不准裝飾，兩個基本條件就是要把線消除，輪廓線消除以後，物像也就消除了。因此，表現越內在性的主題，消除的東西就越多，那就是更純粹的現代抽象畫。

四、內在性的主題

當你再創造一個東西的時候，要不計一切，醞釀自我潛在的能力，做內在的思考（不是所謂的邏輯思考）。邏輯思考是往前推演的思考，而具藝術性的創作，它是內在思考的東西，它是往更深層的一面去思考，所以基本上，藝術和哲學非常相似，它亦似哲學（現象學）中的『還原』。

現象學『還原』的意思，就是將「自然態度」（natural attitude）置入括弧，這個過程稱之為 epoche（對判斷的懸置或中止）的辦法把自然的觀點，科學的觀點和傳統哲學的觀點的種種假設統統懸置（加括號）起來，以澄清的不受任何干擾的態度返回現象去。胡塞爾認為，一旦我們回到事物本身，就會發現他不僅有感性的、具體的、外在的東西，而且有一般或共相，這種共相是通過現象直接呈顯於意識的先驗觀念，是變動的現象中穩定的一般本質，是經驗的意義和結構。也就是讓你自身重新認識你自身，回到自身去探求尋找。因此像藝術這樣的一個工作，什麼表現方式都可以用來表達，那些只是工具而已。真正偉大性要看內容，一個人要是那個內在性的東西的話，自然而然就會創造出這個形式出來。

五、主觀情感的操作

所謂「主觀情感」，這裡所談的是「色彩」，上述談過色彩是具有溫度和情感因素。因為我們看畫的時候，畫中的顏色會引起我們有不同程度的感覺，但是我們要曉得，我們真正的感覺，其實是用我們全部感覺出來的東西，具體來說，就是引發我們的情感。情感對人來說，是不能夠解釋的東西，也是很難表達的一個問題。

一幅好的繪畫作品是具有獨特的情感，沒有情感等於這幅畫是沒有生命，但情感是要能超脫、要能昇華。想要有超脫情感的表現，還是要專注於畫面的種種

物件組合均衡性，避免單一去突顯個別情感的深度，如果刻意要引起我們去注意，反而又忽略了其他空間畫面的重要性。畫面內容的深思規劃，加上技巧工具的充分應用，靈活銳利的觀察，畫家會把顏色操作到一種把自我都超脫開到忘我的狀態。

以上五種觀看抽象繪畫表現形式的方式，依個人繪畫經驗提供觀賞者如何欣賞抽象繪畫的幾個方法。另外，對於抽象畫家創作的構思方式，他們不是任意從自然中去取樣組合得到靈感，而是從自然整體中，多面的經驗積聚在內心，隨時間成長轉化成爲作品。如此綜合基礎，尋找出一個最適合它的表達形式，也就是「無物象」。抽象形式的創作表現比「物象的」更寬廣，更自由，內容也更豐富。

第三節 抽象藝術於台灣的發展

一九四五年戰爭結束後，中國的水墨畫再度傳入台灣，因當時新政權的入侵加上反共抗俄的政策，形成中國畫的盛行。另一方面，受到美國文化的影響，戰後在台灣接受美術教育的年輕人推出所謂「現代畫」，就是將中國古代美術與西方現代美術形式的結合。而這些來台的外省年輕的畫家們就聯合組成畫會，形成一股畫會的熱潮。

此後台灣的畫壇，幾乎是大陸與台灣兩地畫家相互較競的爭辯過程；更是「中國美術現代化運動」的改革過程。於五、六〇年代的台灣抽象藝術，以其特殊的地理與歷史時空情境，以傳統的繪畫形式對應現代的繪畫表現形式，同時存在卻產生出不同的對話，顯現出東方與西方對視情勢。

自從抽象繪畫在台灣發生以來，至今已有四十餘年。四十餘年來，抽象繪畫在台灣畫壇一直表現出帶有神秘的色彩。起初之始，是受西方的抽象表現主義影響，而以一種「自動性技法」(Automatism)及「另藝術」¹⁵⁶的抽象表現形式，並結合了莊子與禪學的人生哲理的精神性，生澀而努力地意圖以現代化的藝術語彙，闡述大音希聲的東方傳統藝術精神。

長久以來，於現代美術的觀念幾乎都強調思想的重要性。給予一般的看法，只是一種表象化的形式的呈現。就達達主義而言，以「反藝術」的觀念，否定並且拒絕一切道德及美學。對社會的墮落表現了消極的反抗，並作極度嘲諷，完全

¹⁵⁶ 「另藝術」一詞，在初期的台灣現代繪畫運動中，曾經被相當普遍的運用，而最早將它介紹到國內畫壇的，正是留學西班牙的蕭勤。蕭勤在一九五七年三月十九日，曾以〈現代美術史上新的燦爛的一頁——世界「另藝術」繪畫雕刻展開藝術坦途〉一文，介紹當時正在巴塞羅那展出的一項「另藝術」展。在這篇文章中，蕭勤向國內讀者介紹了「另藝術」的起源，和他重要理念。參閱《五月與東方》蕭瓊瑞著，p190-191。

否定了藝術根本的美感價值。而普普藝術這流派的藝術家，從極普遍尋常的生活事物中尋找創作的元素。此派藝術顛覆精神很強，也是具有否定先前價值的意義在內。現代美術的兩極邏輯乃是理性擺脫原有存在的審美觀，企圖自我尋求新的出路，因此極度充滿否定的精神，使現代美術走向「二元對立」的絕對性。這種充滿極度否定與批判的特質性於台灣美術界是不容易所接受的。

「從本質上說，「另藝術」乃是針對戰前抽象畫無法處理的定形，加以刻意的排除，而強烈的企求去表現內在的世界，因此才又有「非定形」派的稱呼。「另藝術」的發展，並不限於繪畫，在雕刻上，尤其有傑出的表現，它主要的影響，就是在將物質感直接導入繪畫世界，追求自我的實驗創造，開拓了新造形作品的領域。」¹⁵⁷從這一事實觀察，蕭勤等人於早期將現代藝術觀念導入，其實早已超越後來成為台灣現代繪畫運動主流的「抽象主義」觀念。

早期，在台灣提起抽象繪畫，是以「五月」、「東方」畫會的抽象水墨為主，其表現藝術觀，是以中國古典繪畫的審美概念去面對西方抽象藝術，我們回顧當年文獻，其二畫會表現風格，於當時是基於某些因素而創生；一、為延續中國水墨的「道統」。二、為了對抗官辦美展政權的介入。三、為了為國爭光的理由，也希望我國的藝術表現能夠與先進的國家並駕齊驅。等等這些理由產生創作的自發性之外，其他還包含政治的、社會的外在因素。

從表象上來看，當時抽象表現的方式，似乎提供了有心改革中國傳統水墨的可能性，因此，這些藝術家們開始使用西方的油彩、壓克力原料，融入中國水墨的技法，如：擦、皴、拓、印的表現形式，作品中隱約顯現中國文人的精神和哲學心象結構。「東方」、「五月」如此「抽象」風格表現，造成傳統中國水墨的革新，也算是對台灣繪畫創新的一大貢獻。

如果把台灣抽象藝術的萌生視為一項現代水墨的革新，就如同它是東方與西方藝術的結合。如此，顯現出當時社會美學的時代性，抽象風格在台灣的存在，多半是從表象入門，但亦有「寫意再寫意」的抽象表現之外，也有從哲思的意念去表現「心象」的抽象藝術。在這個階段，台灣的抽象藝術是有別於西方現代主義中的抽象，因為台灣有其特殊的社會政治歷史背景因素，造就出藝術創作者特異的思維創作，於今，在台灣抽象藝術領域，仍然在有別於西方抽象藝術的體系之外，思考如何超越東方既有的精神體系？是值得我們深思熟慮的。

「東方」、「五月」之後，台灣抽象風格的演進過程中，李仲生及其門徒之間的互動方式亦是對當時繪畫界產生極大的影響。就其形式上來看，李仲生和他的大部份門徒是要比「五月」、「東方」更為「抽象」，那種一再「寫意再寫意」之

¹⁵⁷ 同上，p192。

後所造成的抽象已不復見，取代的是一種更具抽象條件的形式。

李仲生的學生頗多，大部分學生作品都已自我意識的主張，帶有潛意識的意向形式，於當年保守的台灣藝壇，卻是與眾不同的展現。也因如此，少數的一些學生幾乎將一切創作可能性託付於個人潛意識的摸索，使作品更具有自我「原創」的風格。如此這種「邏輯與非邏輯」的思考創作模式，反而形成一股創作熱潮，亦更加產生創作的自信心，當然作品中的創思相對的離現實是越來越遠，如此對當時一般群眾是很難接受的。相對性要讓抽象藝術普遍使人民所接受是有限的。

自六〇年代以來，多樣的材質表現方式在歐美藝術家的創作形式中是越來越普遍，影響的層面也越來越寬廣，當時一些出國的留學生相繼回國，將新的藝術、文化觀念傳入而傳播開來。如：王哲雄、陳傳興、吳瑪俐、陳世明、盧明德、黃海雲……等人，將西方一九六〇年代的「貧窮藝術」和「弗陸克速斯」(Fluxus)等創作理念輸入台灣，如此強烈的外來特性，於當時的民風更顯現出非常另類，或許是太過前衛，在台灣的推展不如預期的效果。但是另一方面卻蘊育出一股複合媒材的熱流，讓一些藝術家們意識到人與自然之間的關係，由材質的探索開始，對物質重新檢視，透過對物質的省思，在現代主義與科學時代裡，重新定為人類於時代裡的角色為何？

現代主義的觀念使我們認識到意象，讓我們和創造原理息息相通。這個意象如同現實本身顯露出來，使我們擺脫時空的限制。現代主義拒絕依附於描寫通過意識捕捉到的感官觸覺及感覺的內省心理分析（比如康定斯基），相反地，它要超越這個程度達到更深的層次。透過對表現意識的取消，物我合而為一。

在六〇年代的台灣美術，席德進發現西方美術的文化入侵，台灣美術正處於重新認識本土與重新尋找傳統的年代。席德進在〈我的藝術與台灣〉一文中，他這樣說：「台灣的一切，在這幾年內迅速地變化，古老而美好的廟宇被拆掉而重建，雕刻得極好的神像被重磨修。美麗的郊區置滿了毫無美感的公寓和水泥樓房，……所以我趕快把那些即將消失的一座古老的農家院落畫下來，因為第二天，它就被推曳機除掉了！」席德進如此的呼籲是因他發現在急速「現代化」、「國際化」之現象產生，為搶救本土的傳統美術而努力。於當時畫壇上仍以西方抽象現代主義為主流的同時，席德進的呼籲是非常有意義的，其聲音喚醒熱愛本土藝術創作的藝術家。

因此，70年代本土畫家意識鄉土的重要性，在前輩畫家楊啓東、顏水龍、席德進、楊平猷、（完成台中圖書館外牆的抽象浮雕）等人…的熱心投入，於當年的確為台灣藝壇開發出一片嶄新天地，也為台灣藝壇注入一股鮮活的生命。

自 80 年初起，台灣藝術界又興起留洋熱潮，因為語言及國際觀係等因素，美國成為留學的主要目標。

「與島內藝術家比較，在異域的台灣藝術家，最切身亦最感困惑的，在於符號語言的掌握與運用。以往熟悉且運用自如的符號，在空間轉換之後，效果往往變得虛幻而難以掌握。而異域現成符號，對這群遊子而言，又難免陌生與疏離。在這種兩難的困境中，很多台灣藝術家往往就走上「抽象」之路。」¹⁵⁸

「對於有「認同」危機的藝術家而言，「抽象」是一種最安全的繪畫形式。它可將創作自社會、歷史、文化現象中抽離，將創作企圖內斂在畫面的方寸之間，將關心的著眼置於繪畫性基本元素的交互作用之上。其結果是「無形」的，亦是無關認同的。」¹⁵⁹

基本上，在 80 年代以抽象形式做為表現的，大都是以女畫家為主（例如：陳幸婉、薛保瑕）。其表現形式多半延續 60 年代紐約抽象表現以來的不定形抽象。創作的符號形式，隱約可以感受到一種消極不妥協的氣息。於此創作形式沒有「認同」危機，亦沒有「不認同」危機，深感處身之處有太多的無奈，又不願妥協的存在，並試著存在於某種空間的形式，企圖想表達些什麼？

反而，到了 90 年代台灣的抽象藝術創作群，沒有「符號認同」的包袱，完全可以自我展現意識的思維，並脫離民族主義色彩的藝術形式，完全以個人為主體的形式，還原到個體心象的表達，與思緒上的辯證，呈現出另一多元發展的現象。

最後，在所有繪畫形式中，抽象畫應是最「純粹」的形式。從基本的形式、色彩、材質、結構是其發揮雄辯的依據。

雖然，抽象藝術在台灣發展一直是很難「落實」而形成風格。在前述中我們得知抽象藝術的形成，是對抗封建勢力的工具，以自發性的抽象表現形式的李仲生及其門徒，於當時亦極力將台灣畫壇推介歐洲現代藝術及畫家，掀起一股前衛藝術的熱潮。於今，我們觀看後現代美術的表現形式，似乎可以意識到一些抽象的風格，但純粹的抽象已不復可見，而所謂的「國際風格」或許只是虛幻的過去。真正的抽象精神，實有待歷史驗證。

¹⁵⁸ 參閱（炎黃藝術第 19 期，p14-17。）

¹⁵⁹ 同上。

第四節 蕭勤對當代之意義及其影響性

綜觀蕭勤的繪畫作品全貌，可以感受到其內心帶著衝創的意志力，試圖從繁雜多樣的彩色世界，尋找均衡對等的人生哲理，從視覺的美學中，觀其變異的表現形式。從某個階段的繪畫性也更感受到其執著與不執著之間的形式技法展現，卻也從不放棄繪畫形式的研究分析的興致，長期思索在動與靜之間的相容性，精緻與粗獷質感的差異性或是安定與躁進心理情緒的互動性等等這些二元對立的概念中，產生其交錯變化出各種藝術展現之可能性，而這些藝術作品的展現，就其藝術創造性的思維是值得我們深思的。蕭勤的藝術表現，在其素材應用表現上也是多樣的、前衛的，表面上似乎要傳達某些新的訊息，試圖打破現有的既定形式，但卻又是時時刻刻未曾放棄形式的實驗，勇於打破自己的研究成果不斷從對二元對立的另一端進行自我藝術的挑戰與批判，印證了他以最高的標準要求自我藝術的超越性。

這位執著現代藝術的旅人，事實上是極為重視形式的。而其形式特質總是帶著某種人與宇宙之間的哲思，不論是在早期的中國文字符號的創作表現上，或是後來受到西洋藝術美學的觀念影響的作品展現上，或多或少都有些哲學的思維，或許正因為有這樣的哲思，讓其作品不致於流於為追求新時代所需的表面形式化，反而讓人產生想要一探究竟的吸引力。這種藝術特質之所以成立，或許基於幾層因素，一是，蕭勤將自我藝術杜絕在商業體制之外，杜絕作品的商業化，因此能勇於創新風格或進行形式實驗。其次是他生命底層中的某種意志不斷地衝創的心靈而產生的意識，再者就是長期在外流浪漂泊的不安定感，倘若說藝術家可透過接觸藝術而認識自己的話，那麼他便能一邊跌入宿命的蒼涼，另一方面又乘著藝術的羽翼高飛在自我未來的新天地。從反對傳統的藝術教學環境裡，主動的去尋求自我未來的明燈，從困頓中力爭上游，試圖探求生命的源頭，並將具象的事物以抽象概念化的思維，展現在繪畫創作上。蕭勤亦隨著生命的不同階段，開拓不同的藝術主題，以極限的創作思維展現形而上的心靈意境，一筆一畫展現自我的異質生命。並在視覺形式與藝術思維之間達成一種平衡。

以「五月」、「東方」兩畫會為代表展開的戰後台灣現代繪畫運動，於1960年代初期，全島形成「現代繪畫」運動的熱潮，當時部份學者及文化界人士、畫壇前輩，如張隆延、虞君質、余光中、何凡、廖繼春、孫多慈……等人，基於支持革新的立場，分別撰文應和現代繪畫的穩定發展，亦具有相當程度的貢獻。那時的台灣藝術家關注的是「中西融合」的問題，它也是蕭勤所最關心的創作課題。關於「中西融合」，蕭勤無疑是成功的。可說是具體實踐了李仲生所提示「做一個中國的現代畫家應該融匯中國傳統裡的精華，用現代藝術方式去表現。」¹⁶⁰的

¹⁶⁰ 參閱（王世杰生平）《中華民國當代名人錄》（一），9頁，中華書局，1978.4 台北。

創作要旨。因此，現代繪畫於 1962 年以後，進入穩定成長的階段。

現代繪畫的產生，亦帶動抽象藝術的流行發展，1950 年代至 1970 年的現代繪畫創作中，就以嚴謹的藝術評論，或用美學理論的建立而言，的確是有些生澀、不夠雄偉之創作。但就藝術形式的探索與重建而言，對舊有美感形式的質疑與推翻，「抽象」的藝術理念，的確為台灣現代繪畫的發展，開闢出一片嶄新視野，並留下一些具有時代性的藝術鉅著。

就我們所知，抽象繪畫的遞變過程當中，其經歷過從印象派到後印象派，尤其是塞尚的種種形式美學的衝擊後，於二十世紀初期漸漸出現的。儘管抽象藝術至今仍舊讓很多人感覺深奧難以理解，總覺得抽象藝術是藝術家、藝評家、或是藝術學院等的專利，它是與一般人是具有距離的，亦似乎是毫無關係的。但其實，抽象藝術的開端，却是藝術家最具有理想性格與責任感的時代。

二十世紀初期的抽象藝術家相信，藝術的價值不再是真實的再現，而是色彩與造型的探索，藉此尋找到一種普遍性的原則，好提升人類精神性靈的境界，找到宇宙性的價值。而這普遍性原則的尋找，責任就在藝術家身上。

抽象藝術的特徵，並不是單一的，它與寫實具象的藝術表現是迥然不同的，它必須先對歐洲各國的許多畫派加以研究，把這些「抽象藝術」作一綜合的再認，才能瞭解其各種主張與特徵。總而言之，抽象主義可說是二十世紀美術運動的一大潮流，它與繪畫、雕刻、工藝、建築、造形藝術等，都有全面性的密切關係，並普遍影響及世界各國美術界。從美學的觀點而論，也建立了二十世紀新的美學觀。

當我們要以風格來界定台灣當代美術時，具象畫、水墨畫或雕塑都可以依明顯的斷代來區分出與否，唯獨抽象繪畫令人難分難解，尤其在九〇年代的今天，抽象繪畫的局勢仍然混沌未開，除了後現代的多元因素外，當是抽象繪畫一直未能在台灣美術深耕，未能建立自我成長體系的緣故。

第六章 結論

蕭勤從出生開始就注定要不平凡吧。父親蕭友梅有著「中國現代音樂教育之父」的尊稱，母親戚粹真，出身於基督教浸信會牧師的神職家庭，也因如此，蕭勤繼承自父親的不僅是音律和語言的長才，其愛國情操、民族意識及浪漫主義與理想主義兼具的人文主義色彩，亦是頗有乃父之風。

蕭勤恩師李仲生一向被稱為「抽象藝術的先驅」，其現代藝術知識淵博，教學方法推陳出新，因材施教，講究眼腦心手並用，以速寫培養自動書寫技法。李仲生在蕭勤身上發現其繪畫特質性似野獸派的表現形式，所以引導蕭勤針對構圖與色彩作研究，對蕭勤影響極大，對色彩運用形式情有獨鍾，至今不改。

1955年成立藝術史上第一個華人抽象藝術團體「東方畫會」，開啓了中國美術現代化的新頁。於1957年第一屆東方畫展引起軒然大波，當時蕭勤已經來到西班牙，但其作品卻未嘗缺席。即使李仲生始終不曾涉足任何一次東方展覽，也從未撰文評論參展作品，其學生優異表現，依舊爲他贏得抽象藝術先驅的封號。期間，以師大美術系畢業生爲班底的「五月畫會」亦於1957年成立，在分庭抗禮下，掀起了台灣美術史上所謂的畫會時代，並爲前衛藝術發展，奠定與歐美亞東同步的基礎。

無論中國美術正史至今如何看待，事實上大陸至今仍苦於戰後重整、文革浩劫的現狀，1940—1980年代的中國美術發展，完全是由台灣在主導。而這些東方諸子首開現代繪畫之先驅，的確功不可沒。

平心而論，綜觀其全面性，蕭勤堪稱是最能承接恩師衣鉢的傳人，不論是畫藝或是國際性活動，相較之下還有青出於藍而勝於藍之勢。

蕭勤繪畫的流動性，其形狀在滾動中變幻莫測，畫中留白空間似宇宙之光和心靈之光。道在人們的心靈觀照中，總是萬古常新的。觀其畫就如老子所說：「惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物」。這“物”既是記憶中的景物，也是想像中的景物；是具象的象，亦是抽象的象。

蕭勤畫中純粹的心象之展現，借物象形式“作”的過程，成爲美的本體外化，從不期而至，不期而生，到隨機而致，隨機而生，有物混成，有跡可見，卻無跡

可循。它中涵浮沈、升降、動靜相感之衝突與和諧，又生出天地氤氳，萬物化醇，勝負相蕩，屈伸相依的張力。它超越于任何現實的景象之上；他將人們倏忽即逝又明澈於心的意象，那些只可在心靈中觀照到的生動模樣，那些恍兮惚兮的存在呈現於畫面上，凝定下來。使自然、心靈、意象相互契合。王弼說："象者所以存意，得意而忘象"那有如音樂一般的感受，這意象中再現的景觀是一種陌生、遙遠而超凡入聖的境界。觀其蕭勤的畫就好像在大象無形中，"無形"就是無定形，不是沒有形象，而是萬象噴湧，險象橫生，大氣磅礴，氣象萬千。蕭勤的畫是大象無形的真解。

蕭勤的藝術實踐，向人們表明，以西式顏料表現出中國繪畫的另一種樣式，其氣韻與格調，意境與韻味依然在順萬物之情，步變化之塗，依然在必然王國與自由王國之間作逍遙遊。如此繪畫形式與生命力的展現，套用笛卡爾的話說就是"我畫故我在"，"我在故我畫"。身為藝術家要懂得兼收並蓄，其創作自然會汲取不同的繪畫傳統，工具的使用亦不同，但追求藝術的最高境界並無二致。

藝術家意識到追尋自由並不難，難的是如何達到真正藝術的自由境界。也就是說，藝術家要想把握藝術的自由心性，必須經歷爭取自由的過程體驗。如此的蕭勤當年如此的用心，考上西國公費留學獎學金，到達西班牙後，又因對學院派保守僵化的作風與教育方式大失所望，於是乎當機立斷，毅然決然放棄已經到手的獎學金，卻轉往巴塞隆納發展。如此地追求藝術的自由心性，是值得我們讚佩。

蕭勤以靜觀內省的方式經營他各個階段的作品，一直給予觀賞者「東方」與「中國」的美感直覺。他繪畫與雕塑中持續而執著的「光」的呈現，不但以「點狀肌理」製造光的意象，光也來自許多筆下的大量「留白」。「留白」是某些中國傳統水墨畫的重要特徵之一，也是「光」意象的具現方式之一。此種留白對蕭勤的風格發展十分重要，質與量均豐，不但是他製造光的策略之一，也是他嘗試中西融合，屬於「中」的策略之一。

蕭勤以疾速奔騰粗黑線條上刻意製造如疾筆掃過的「破筆」與「排筆」拖曳的效果。也就是，以速度（時間）製造光的意象。在空間中營造了快速的意象，產生氣的動能，此以速度產生的痕跡，有如快速的光。而產生線條形式又具哲思性，它直覺意象是形而上的精神感知。

如此具有感知精神性的藝術表現，如能走入人們的內心深處，藝術便成為撫慰心靈的溝通橋樑。康定斯基贊成文學家歌德的看法：藝術必須「有其內亦有其外」，反對為藝術而藝術，應倡導透過藝術提升人類的性靈。因此藝術家有責任透過藝術展現人類內心深處的聲音與靈魂。他們需要用心體會世界發出的聲音在內心的共鳴。

現代藝術的發展始至十九世紀末塞尚與印象主義追求日光下的「真實」起，至二十世紀中期極限主義為止，可說是西方藝術家不斷追求「真實」(Reality)的過程。而極限主義¹⁶¹也可說是現代主義追求「真實」與「形式」下的終極產物，而被一些評論家認為是現代主義的結束與後現代主義的開始。極限主義的「真實」是以「物象為物象」為美學要旨。極限雕刻被形容為「比以前的藝術更為『真實』」¹⁶²的「所見即真」。蕭勤在一九六七年赴紐約後，作品呈現藝術家自稱的「非理性硬邊」的傾向，至七〇—七二年間，更開始用金屬板(不銹鋼及銅)作浮雕，風格就如同當時盛行的「極限主義」形式，但是，我們細微可以觀察出，蕭勤屬於「中國」的那部份，使他無法等同「所見即真」的極限美學。

蕭勤的「類極限系列」(一九六二—六九、七〇)，在風格上與當時盛行於西方藝壇的極限主義的發展並行，與當時其它藝術家創作的形式是迥然不同的。蕭勤自己曾說：「我自己亦不承認曾涉足『極限主義』」¹⁶³但是，以他實際的發展過程分析，他發展此風格或多或少受到六、七〇年代「極限主義」的影響外，同時也是他個人繪畫風格逐漸發展的必然結果；更是他追求東西融合實踐結果的一部份。而蕭勤的「極簡」表現形式，因受到東方美學、中國傳統藝術與西方藝術思潮的影響，意義自然也就不同，是非常值得我們深思探究的。

抽象是二十世紀最主要的藝術形式，即使在『極簡』之後，執著於心象的抽象畫家們也把後現代的各種要素融入抽象繪畫中，雖然他們各有表現的形式，卻也明顯的跳脫以往抽象的風格，不再是不明所以的潛意識，他們多有豐沛的潛在感情與人文情愫，他們的抽象，往往沉澱了很深的情感。

就如蒙特里安所說：「真正藝術家應能認識到抽象實在是一種美的情緒，這種美的情緒屬於宇宙萬物，是廣大無邊的。」蒙特里安畢生一直在思考一件事：如何透過作品以求得人的徹底解放。他所呈現的是他心目中完美和諧的宇宙，沒有分裂和不幸——其最終形式就是透過直角的位置關係與三原色，表達出完美的和諧、絕對的確定性；透過抽象，呈現美感中的宇宙性、普遍性、統一性；透過內省，找到一種最純粹的方式。

¹⁶¹極限藝術 Minimal Art

造形更單純、色彩更飽和、畫面純淨。畫布本身也以幾何造形出現。

在抽象表現主義之後的美國，藝術家掀起了一股奇妙的抽象藝術浪潮。這新一代的現代抽象藝術家試圖將藝術從過多的形上學意義中解放出來，使其成為純粹的視覺體驗，色域繪畫(Color-Field Painting)因而被發展出來。色域畫家排拒空間深度的幻象與動勢的筆觸，經常運用幾乎覆蓋整個畫布的大片色彩。暗示著它是抹個大場域的細部圖。他們意圖減低主題與背景之間的分野，而視畫布唯一個單一的面。色域繪畫強調繪畫的平坦性，正好與形式主義的主張對應。他們要求繪畫應尊重其平面的特性本質，而不是特意的去創造一個三度空間的幻象。

¹⁶² 參閱《蕭勤》帝門藝術中心出版，台北，1996，12，p64。

¹⁶³ 參閱蕭勤，《游藝札記》，台灣省立美術館，1993，p.212。

「靜觀蕭勤抽象藝術」此一命題，是筆者在觀賞《蕭勤》一書時，所感受到的想法，其中，「“象”的美學探討」最主要的引用，是將繪畫創作的形式，更清楚的將形象的意義明辨分析，再由此超越或否定，如此深入解析，並藉由外在「形而下」的「象」探索至內在「形而上」的「意」。讓愛好藝術觀賞者，明辨「象」之「意」，同時，更能喜愛抽象藝術。

當以「渾」為呈現的狀態時，其實正是希望統一了各種的對立面，例如：泯滅抽象與具象、綜合形式與內容、融合創作的各項元素……等。經由「反者，道之動」，時時刻刻保持在反省與思考中，在不斷地否定之中超越自己的界線。而這樣的「渾」是追隨著大自然的「道」，以及創作時所觀照的「美感」依據，因此，也即是創作者最誠摯的呈現。在渾然忘我的情況下，自適其適地進行創作，使作品達到渾然天成的境界。

在本論文中，筆者希望抽象藝術能普遍性的得到大家的認同，更積極地賦予時代新的意義；雖然抽象藝術很難用言語文字解說，但筆者還是盡量運用文學或美學來陳述，然而「書不盡言，言不盡意」，但這卻是釐清理念的方法之一。而且，筆者所可以展現的，正是就讀研究所的這一階段中，經由一連串探討的過程，用真心、真意、真情、真誠予以真正真實的呈現。

然而「學海無涯，唯勤是岸」，由「為」而「無不為」，以至於「為無為」。藝術創作是一連串的自我反省與檢討，是創作者超脫世俗所見、摒棄利害關係，將心中的「意」，在所思、所想、所念之下，藉由筆、墨、色予以具體呈現出來，因此，里克爾（【法】Paul Ricoeur, 1913-）就指出「反省是努力要在自我之對象、作品、以及行動的反映下，反映思維我之自我」¹⁶⁴。

於研究所期間，短暫修業是否能將蕭勤之創作貼切陳述，這一點筆者尊重蕭勤及觀賞者，也期盼對蕭勤之畫作有其他看法之觀賞者，彼此互動對話之後，能有所心得並改進。如今筆者所要面對的課題，一是延續既有的優點而更改缺點，另一則是自我更深入的探討與反思。

¹⁶⁴ 【法】里克爾，林宏濤譯，《詮釋的衝突》，（台北市：桂冠，1995），p376。

參考書目

一、古代文獻

《周易》

《詩經》

《尚書》

《老子》

《莊子》

《禮記》

《論語》

(晉)王弼,《老子注》

(晉)王弼,《周易例略》

(晉)郭象,《莊子注》

(南朝梁)劉勰,《文心雕龍》

(唐)司空圖,《二十四詩品》

(唐)張彥遠,《歷代名畫記》,(台北市:廣文書局,1971)。

(清)道濟著,聯貫出版社編審委員會編,《石濤話語錄》,(台北市:聯貫,1973)。

二、現代專書

(一)叢書合集:

《中華民國當代名人錄》(一),中華書局,台北,1978。

《中國美學史資料選編》,(台北市:輔新書局,1984)。

《中國畫論類編》,(台北市:河洛圖書,1975)。

《歷代論畫名著彙編》,(台北市:世界書局,1974)。

教育部《第三次中國教育年鑑》,第九編國際文教,第七章選派留學生,正中書局,台北,1957。

《畫史叢書》文史哲出版社,台北市,1974。

(二)專書:

劉思量,《中國美術思想新論》,(台北市:藝術家,2001)。

雷久南,《身心靈整體健康》,(台北市:慧炬出版社)2000。

朱光潛,《談美》台北市,文房出版社,2001。

蕭友梅《民國人物小傳》(二),傳記文學社,台北,1977。

王世杰,《中華民國當代名人錄》(一),中華書局,台北,1978。

何政廣,〈蕭勤訪問記〉,原刊《藝術家》38期,台北,1978,收入蕭勤《游藝

- 札記》，台灣省立美術館，台中，1993.10。
- 石川欽一郎，立花義彰〈石川欽一郎年譜〉，日本第一法規出版社，東京，1989。
- 蕭瓊瑞，《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後台灣的发展》，第二章〈李仲生畫家與東方畫會的成立〉，東大圖書，台北，1991。
- 何政廣，〈中國前衛繪畫的先驅—李仲生〉，原刊《藝術家》第54期，台北1979.11；後收入《現代繪畫先驅李仲生》，時報出版，台北，1984.9。
- 黃朝湖，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉，《中國現代繪畫回顧展》，台北市立美術館，台北，1986。
- 蕭瓊瑞，〈來台初期的李仲生〉，《台灣美術史研究論集》，伯亞出版社，台中，1991.2。
- 霍剛，〈悼仲生師〉，蕭勤〈李仲生—一個隱居的藝術工作者〉，夏陽〈悼李仲生恩師〉等文，均見前揭《現代繪畫先驅李仲生》，台北。
- 蕭瓊瑞，《五月與東方》台北市：東大出版社，1991。
- 蕭勤，〈小談我的一點點創作心得〉，《游藝札記》，台灣省立美術館，台中，1993.10.25。
- 葉嘉瑩，《王國維及其文學批評》河北教育出版社，1997。
- 蕭瓊瑞，《台灣美術史研究論集》台北東大圖書出版1992。
- 蕭瓊瑞，《觀看與思維—台灣省立美術館》，《島嶼色彩》，台北東大圖書出版1993。
- 林昌德，《吳梅嶺作品集》，梅嶺美術會，台北，1995。
- 王新華，《周易繫辭傳研究》，台北市：文津，1998。
- 高木森，《自說自畫》台北市，東大，1999。
- 朱光潛，《談美》台北市，文房出版社，2001。
- 〔法〕幽蘭，周冰洋譯〈藝術中之醜—《寧拙勿巧，寧醜勿媚》〉，《天心與人心：中西藝術體驗與詮釋》，（台北縣：立緒，1999）。
- 成復旺，《神與物遊》，（台北市：商鼎文化，1992）。
- 〔英〕莫斯欽卡，黃麗絹譯，《抽象藝術》，（台北市：遠流，1999）。
- 〔德〕保羅·克利著，雨雲譯，《藝術·自然·自我/克利日記選》，江蘇美術出版社出版，1987。
- 龍協濤，《文學解讀與美的再創造》，（台北市，時報文化，1993）。
- 楚戈，《現代水墨畫》，（台北市立美術館，1988）。
- 曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，（台北市：丹青圖書，1987）。
- 〔清〕道濟，聯貫出版社編審委員會，《石濤話語錄》，（台北市：聯貫，1973）。
- 〔清〕惲正叔，《南田畫論》，《歷代論畫名著彙編》，（台北市：世界書局，1974）。
- 〔英〕里德，孫旗譯，《現代藝術哲學》，（台北市：東大，1989）。
- 余秋雨，《藝術創造工程》，（台北市：允晨文化，1990）。
- 龔鵬程，《文化符號學》，（台北市：台灣學生書局，1992）。
- 朱光潛《談美》，（台北市：文房文化出版，2001）。
- 王伯敏，《中國繪畫通史》（上），（台北市：東大，1997）。
- 虞君質，《藝術概論》（台北：黎明文化，1987）。
- E. H. GOMBRICH 著，雨雲譯，《藝術的故事》（台北市：聯經，1997）。
- 曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，（台北市：丹青圖書，1987）。
- 《藝術解讀》，〈藝術的社會學〉，Jean-Luc Chalumeau，王玉齡、黃海鳴譯，遠流出版，1996。
- 俞建章、葉舒憲，《符號：語言與藝術》，（台北市：久大文化，1990）。
- 牟宗三，《中國哲學十九講》，學生書局，1993。

- 袁行霈，〈魏晉玄學中的言意之辨與中國古代文藝理論〉，《魏晉思想》，（台北市：里仁書局，1995）。
- 李銘宗，《六朝美學點描》，（台北市：亞太圖書，2001）。
- 孫雍長註譯，《莊子譯注》。
- 鄭明萱，《多向文本》，（台北市：揚智文化，1997）。
- 張少康《中國古代文學創作論》，（台北市：文史哲，1991）。
- 劉綱紀、范明華著，《易學與美學》，（台北市：大展，2001）。
- 李金遠、李遠國〈道與意境—兼及天與心的體驗〉，《天心與人心：中西藝術體驗與詮釋》，（台北縣：立緒出版社，1999）。
- 王偉光摘譯自 John Rewald 所編之《塞尚書信集》，《塞尚論畫手札》，未出版。
- 王建元，《現象學詮釋學與東西雄渾觀》，台北：東大，1988。
- 韓林德，《境生象外》，北京，三聯，1995。
- 黃錦鏞注譯《新譯莊子讀本》，台北：三民書局出版，1991。
- 余秋雨《藝術創造工程》台北：允晨文化出版，1990。
- 孫旗，《藝術美學探索》，（台北市：結構群，1992）。
- 葉海煙，《莊子的生命哲學》，台北：東大圖書出版，1990。
- 王林，《美術形態學》，（台北市：亞太，1993）。
- 蕭勤，〈小談我的一點點創作心得〉。
- 蕭瓊瑞，《李仲生文集》，台北市立美術館，台北，1994。
- 蕭勤，《游藝札記》台灣省立美術館。
- 謝佩霓編，《東方畫會紀念展上海美術館展覽專輯》〈回首東方來時路—中國第一個抽象藝術團體的誕生〉台中市.臺灣美術館.民國 2002 出版。
- 吳昊，〈念李仲生老師談「東方畫會」〉，前揭《現代繪畫先驅李仲生》。
- 朱熹原注，黃慶宣導讀，《易經》（台北：金楓，1997）。
- 《蕭勤回顧展》，台灣省立美術館，1992。
- 李鑄晉，〈中西藝術的匯流—記劉國松繪畫的發展〉，《劉國松畫展》，台北市立美術館，1990。
- 蕭瓊瑞著，《五月與東方》台北，東大出版，1991。
- 何政廣著，《歐美現代美術》藝術家出版，1994。
- Anna Moszynska 著；黃麗絹譯，台北市，遠流，1999。
- 康丁斯基著，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》，台北市，藝術家出版，1995。
- 史作裡著《藝術的終極關懷在哪裡？》，台北市：水瓶世紀文化，2001。
- 葉維廉，《與當代藝術家的對話—中國現代畫的生成》，東大圖書公司，1987。
- 《蕭勤》帝門藝術中心出版，台北，1996。
- 謝佩霓，《另類蕭勤》時報文化出版，台北，2005。
- 【法】里克爾，林宏濤譯，《詮釋的衝突》，（台北市：桂冠，1995）。
- 尚·杜布菲，《計畫書與其他後續文章》，林淑滿譯，《尚·杜布菲 回顧展 1919~1985》（台北：國立歷史博物館編，1998）。
- 〔日〕鈴木大拙，謝思煒譯，《禪學入門》，（台北市：桂冠，1992）。
- 〔德〕黑格爾，朱光潛譯，《美學》第一卷，（北京：商務，1991）。

三、期刊文章：

- 楚戈，〈雪興霞蔚—試為朱德群先生的藝術定位〉，1987.10.1《中國時報》「中時

副刊」。

「李仲生特輯」，《雄獅美術》105期，台北，1979.11。

葉維廉〈與當代藝術家對話之一：予欲無言－蕭勤對空無的冥想〉，《藝術家》第94期，台北，1983.3。

蕭勤〈給青年藝術工作者的信（十）〉，原刊《藝術家》第103期，台北，1983.12。

李仲生〈美術團體與美術運動〉，《新藝術》1卷3期，《聯合報》藝文天地版。

席德進〈「東方畫展」及其作家〉，1957.11.8《聯合報》六版。

蕭勤〈現代與傳統－寫在龐圖作品在國內展出前〉，1963.7.28《聯合報》八版

黃朝湖〈龐圖國際運動簡介〉，《文星》12卷4期，台北，1963.8.1。

何政廣文，及方丹〈訪蕭勤談現代畫〉，《明報》月刊156期，香港，1978.12。

劉國松〈重回我的紙墨世界〉，1978.7.25《聯合報》「聯合副刊」。

蕭瓊瑞〈神遊宇宙情歸中國的劉國松〉，1994.2.22《中國時報》「藝文生活」。

黃朝湖〈龐圖國際藝術運動簡介〉，前揭。

蕭勤〈給青年藝術工作者的信（十一）〉

陳小凌〈蕭勤建議政府設立專責機構，促進中西現代藝術交流〉，1978.8.12《民生報》。炎黃藝術第19期。

楊植勝，〈論西方歷史中美學的二元性〉，揭諦第七期南華大學哲學系出版，2004。