

遠行與回歸： 回顧蕭勤藝術風格的轉變

王嘉驥

(Chia Chi Jason Wang)

蕭勤(1935-)生長於擾攘時期的現代中國。父親蕭友梅(1884-1940)英年早逝；但早年曾赴日本與德國學習西方音樂，是重要的作曲家，被譽為「中國近代音樂教育之父」。1949年，他跟隨位居國民政府要員的姑父王世杰(1891-1981)，遷徙來到臺灣。¹

自幼受文藝薰陶，蕭勤入臺兩年後，選擇學習藝術，於1951年進入省立臺北師範學校藝術科(今國立臺北教育大學藝術與造形設計學系)。1952年起，他也師事同樣隨國民政府來臺的現代藝術導師李仲生(1912-1984)。李仲生在教學上主張揉合民族特色，建立具有東方風格的西洋畫。²尤其是，他舉日本畫家藤田嗣治(1886-1968)為典範，指出後者如何根據「浮世繪」的特色，「以毛筆和日本墨汁在油畫上畫著纖細的線」，用於「描寫肌膚的質」，創造出「與別人完全不同的裸體畫」，而成功崛起於巴黎藝壇。³蕭勤初期的繪畫也嘗試以毛筆線條，勾勒人物形象。除了纖細的線描，他還運用書法的用筆和構造，結合色彩塊面，表現抽象畫面；從中，約略看出可能與保羅·克利(Paul Klee, 1879-1940)有關的形式美感。⁴他也擷取京劇形象，予以簡化，一樣利用色塊變化，營造半抽象和具象兼具的拙趣。

從藝術史的脈絡來看，李仲生所主張的具有民族特色的西洋畫，反映了20世紀前期，中國藝壇在面對西潮強勢衝擊時的普遍心理情結。而藤田嗣治在法國成功的典範，甚至是早於中國的常玉(1901-1966)抵達巴黎之前的。⁵因此，不能不注意，來到蕭勤學習創作的1950年代期間，歐美現代藝術潮流前仆後繼，變化與更迭不可同日而語。藤田嗣治作為東方畫家在西方藝壇崛起的成功模式，對

¹ 蕭勤截至1990年代的年表，本文主要參考《蕭勤》(臺北：帝門藝術中心，1996)，頁335-351。

² 李仲生，〈再論浮世繪與藤田嗣治〉，收錄於《李仲生文集》，蕭瓊瑞編(臺北：臺北市立美術館，1994)，頁301。

³ 同上註。

⁴ 針對蕭勤1955年的這批作品，葉維廉也有相同的觀察和看法，參閱葉維廉，〈從凝與散到空無的冥思——蕭勤畫風的追跡〉，收錄於《蕭勤的歷程：1953-1994》(臺北：臺北市立美術館，1995)，頁37-38。

⁵ 藤田嗣治於1913年抵達巴黎，1917年舉辦在巴黎的首次個展，博得巴黎畫派各方名家矚目。常玉初到巴黎的時間，則是1921年；他雖然把中國傳統繪畫的寫意風格融入油畫創作之中，卻未能獲得如藤田一般的注意與回饋。參閱王嘉驥，〈常玉——中國現代主義藝術的先鋒〉，收錄於《常玉——中國現代藝術的先鋒》，王嘉驥主編(臺北：耿畫廊，2013)，頁21-39。

於蕭勤及其同儕藝術家的有效程度如何，這是值得進一步論辨與分析的。

1956年7月，蕭勤獲得獎學金，前往西班牙的馬德里留學。短短四個月後，他毅然轉往巴塞隆納，並放棄獎學金，不再修習學位，成為專職藝術家。1959年，他繼續遷居義大利米蘭。長居義大利期間，他積極尋求與歐美各地畫廊合作的機會，展歷十分豐富，幾乎年年展出。

旅歐之初，目睹歐洲藝術現況，蕭勤的畫風已然不同於在臺時期。抽象表現主義在1940年代至1950年代期間，成為戰後美國與歐洲最重要的藝術運動。美國藝壇所稱的「抽象表現主義」(Abstract Expressionism)，在歐洲則有多種流派，包括「不定形藝術」(Art Informel)、「斑點派」(Tachisme)、「眼鏡蛇藝術群」(CoBrA)、「另類藝術」(Art Autre)等，不一而足。鼓吹身體參與的動作性繪畫(gestural painting)蔚為一時風潮。1958年至1960年間，蕭勤也轉向抽象表現主義風格。他在厚塗的畫面上刻繪線性筆觸，類似毛筆書寫的用筆依然鮮明，只是更為率性而粗獷。⁶除了滴流與熱熔效果的畫面，點、線、方、圓一類的造形符號進一步佔據畫面，成為新的嘗試。⁷

1961年，蕭勤的風格有所轉變。稍早，他畫面上的抽象造形或符號往往散列；如今，空間重新布署，構圖有了戲劇性的虛實相應與對照關係。同時，作畫媒材從油彩回歸為墨水，但保留了色彩。⁸蘸了墨水或水性顏料的筆刷，在畫布上掃拂，留下類似書法飛白的抽象紋路。點、線、方、圓還是形構畫面的重要母題；迥異的是，不規則的書法性用筆變更為帶著優美與柔緩曲線的排刷筆觸。⁹從中國繪畫傳統汲取留白的美學，蕭勤開始在畫面上空出大量虛白，與之對比的則是較為深沈的色面。至於方與圓，形式上更具體地幾何化。此時，畫面更有感性與抒情特質，玄祕氣息呼之欲出。

從動作性的不定形抽象，到概念性的幾何抽象，蕭勤以簡馭繁，導入中國傳統哲學思維。誠如葉維廉指出，宋代理學綜合了易經、道家、陰陽五行之說，用以解釋天地變化之道；蕭勤則是通過繪畫，將這樣的宇宙論觀點，「凝聚而為形象」，並以方圓表現之。¹⁰抽象表現主義擅場的年代，不論在美國或是歐洲，東亞藝術家移入的人數漸增，西方一些藝術家開始對道家與禪宗的思想感到興趣。東亞地區——跨越中、日、韓三國文化傳統——獨特且兼具演出性的書法藝術，因為

⁶ 此類作品的圖版，參閱《蕭勤》，頁82-83。亦參閱《蕭勤的海外遺珍》(臺北：帝門藝術中心，2000)，頁12-15。

⁷ 《蕭勤》，頁86-98；《蕭勤的海外遺珍》，頁16-22。

⁸ 針對自己所用的創作媒材，蕭勤選擇以「墨水」(ink)描述，而不用「水墨」二字。顯見，他刻意有別於中國水墨繪畫的傳統思路，而更具個人創造意識和現代性。

⁹ 《蕭勤》，頁99-117；《蕭勤的歷程：1953-1994》，頁86-95。

¹⁰ 葉維廉，〈從凝與散到空無的冥思——蕭勤畫風的追跡〉，頁40-42。

具足了動作性與抽象表現特質，同樣成為歐美藝術家可以借取的形式資源。

媒材回歸為墨水的同時，蕭勤也在他的點、線、方、圓畫面當中，以書法題寫，成為另類的中文標題。並不偶然，他在畫上留下的文字，很多都與中國哲學思想相關。¹¹ 不難看出，他有意藉繪畫表達他自身的文化根源，特別是中國獨特的宇宙觀。回顧蕭勤 1960 年代創作，隨著幾何化傾向越趨明確，他更自覺地建立了一套個人的方法學。從道家和易經的二元論發掘形式潛力，藝術家將有／無、虛／實、黑／白、陰／陽等形而上的對比，化為可見的抽象結構。不但以象徵天地的圓與方這兩種原型，持續作為畫面的主構成，蕭勤可能還從《易經》所提供的太極、兩儀、四象、八卦的宇宙衍化之說，取得靈感，進一步將其視覺化。

以 1962 年的《耀然》和《均衡》為例，畫面基底只用單色，前者全白，後者全黑，方和圓是畫中僅見的色彩造形。¹² 其中，《耀然》以置中的圓，分出上下，頂端和底部是帶狀的長方色面；《均衡》的方、圓配置與《耀然》恰恰相反，長條形的色面豎立在畫面正中央，左右兩側則以半圓佔據邊緣。《易經》所載的卦象也成為他發想作品的靈感。¹³ 以幾何形狀的圓和長方作為布署空白空間的主要母題，長形色面有時帶著柔和曲度，呈現出動感的排列——蕭勤進入了新的風格階段。

1960 年代中期，蕭勤的方圓結構有所衍化。在圓與方所象徵的天／地、寰宇／四方等概念的基礎上，他將圓化為太陽，長條色面成了光束與光芒；造形的變化更豐富甚至繁複，色彩也繽紛有加。畫面從原本的幾何陣列形態，進一步凝聚為放射狀的構圖。太陽位居中心，向四方散射各種不同熱力的光能。¹⁴

1967 年，蕭勤續往美國紐約發展。同一時間，他再讓畫面歸空。墨水的運用讓位給壓克力彩，均質地佈滿畫面，展現個性與偶然性的筆觸與墨跡消失無蹤。以大面積的不同色塊分割畫面，幾何性和對稱性仍是形構畫面的基本原則。¹⁵ 延續已經鞏固的宇宙風格之外，蕭勤也回歸人間世界，畫中的圓出現微型化，並在標題中以「自我」譬喻。¹⁶ 從畫面看來，點狀化的小圓相對於廣袤、均一、冷峻的色域，形塑了空間比例懸殊的戲劇性。不管自我面對的是人間世界，或是宇宙的浩瀚，在在顯出人的卑微與渺小。藝術家並以細長的幾何色線劃分界域，彷彿隱喻人與人，乃至於自我在現實空間中的邊際界限。

¹¹ 《蕭勤》，頁 101-104, 109-110；《蕭勤的歷程：1953-1994》，頁 86-87, 89, 91, 93。

¹² 《蕭勤》，頁 104-105。

¹³ 譬如，1962 年的《坎卦》；作品圖版，參閱《蕭勤》，頁 106。

¹⁴ 這一類型的作品，參閱《蕭勤》，頁 123-137。

¹⁵ 從蕭勤在紐約期間的風格演變與後續發展來看，美國盛行於 1950 年代至 1960 年代期間的「色域繪畫」(Color Field painting)、「硬邊繪畫」(Hard-edge painting) 和「低限主義」(Minimalism)，明顯給了他重要啟發。

¹⁶ 《蕭勤》，頁 140-141。

在紐約期間，至少從 1968 年就已開始，蕭勤的圓與方形結構又見新的發展。他將畫幅繃製成圓形、方形及長方形，畫面上同時出現銳利的尖角，猶如分割、切蝕，甚至侵入了原本自足、完滿的方圓宇宙。¹⁷ 以 1970 年的一件以《箭(浮雕)》命名的白色作品為例，藝術家使用冷冽、堅硬的不鏽鋼材質，打造一個依水平方向指向右方的等邊三角形；左側邊線的中央，切割並嵌入了一個極端削瘦的銅質三角形刺尖，如射線般地也指向正右方。¹⁸ 同樣以不鏽鋼打造的類似風格，繼續出現在蕭勤 1970 年代前期的創作當中。¹⁹ 尖銳的三角造形看似刺進、介入、切割了方形與圓形的構造，給人衝突、對峙的扞格感。²⁰ 耐人尋味的是，此一視覺效果同時製造了心理弔詭。三角形有如入侵者，卻被圓形、方形吞納與吸收，合二為一。最大的改變還在於，方、圓原本是虛空中的形而上結構，屬於本體論範疇的哲學想像；如今，方、圓、三角各自有了物質性，不但被賦予邊際和界限，也以不同色彩分隔出區域性的空間象限，更具體地指涉真實世界的現實。來到這個階段，蕭勤不但以方、圓象徵形而上的宇宙，他也為方、圓、三角賦予了喻指現實的能力。

1971 年，蕭勤回到米蘭，從此長居該城市。到了 1976 年，他告別硬邊的幾何風格。除了以墨水表現，同屬水性的壓克力彩還是他最主要的作畫媒材。儘管重拾不定形的抽象風格，他以寬闊的書法筆觸，平行地塗刷或用筆，營造畫面的新韻律。畫面大量留白的前提下，率性出手的多彩筆墨，如雪泥鴻爪般地在虛空中留下一種偶發的勢態。或者，選擇以規律性的平行刷筆，以寬度相同，色彩相同，但長短不同的帶狀形式，反覆地譜構出兼具方向性與節奏性的間隙畫面。間隙實際就是一種留白，刷筆的過程中，經常留下藝術家刻意控制的飛白。留白與飛白製造了雙重視覺效果，也因為是徒手運筆，最終蓄積為一種偶然中的自然，而不再只是平面上的間隙，甚至有了三維空間的動感。偶發性含量較高的作品，蕭勤可能就以「禪」命名；以規律性的平行刷筆布建的畫面，主要以「炁」作為系列的歸納。

進入 1980 年代中期，蕭勤繼續在上述兩種畫面結構的基礎上，再予混合並發展出新的語法與形式上的變奏。原本屬於哲學範疇的「炁」，更具體地化為自然界的大氣變化。不定形的抽象表現風格依舊，畫面卻更澎湃也激昂。從雲、雷、雨、濤，到太空中的流星、彗星，以及銀河等，都成為蕭勤召喚與聯想的題材。²¹ 1986

¹⁷ 譬如，1968 年的《靜觀》和 1969 年的《圓》；作品圖版，參閱《蕭勤》，頁 147-148。

¹⁸ 作品圖版，參閱《蕭勤的歷程：1953-1994》，頁 99。

¹⁹ 《蕭勤》，頁 152-155。

²⁰ 蕭勤此一轉變也與紐約文化環境的衝擊有關。據他所言，在美國生活「是很艱辛的考驗」，而《硬邊系列》是他在「絕對的孤獨」當中，「形塑而成的絕對堅毅」。參閱蕭勤，〈自序〉，收錄於《八十能量——回顧·展望》（臺中：國立臺灣美術館，2005），頁 6。

²¹ 《蕭勤》，頁 196-211。

年，蕭勤前往位於巴西和阿根廷邊境的伊瓜蘇大瀑布（Iguazu Falls）；有感於該瀑布寬闊且巨大的能量，為之震撼，他據此主題，發展《瀑布》系列。²² 以面幅極寬的排刷，由上而下在畫布上掃拂，形成微幅的曲度或斜勢，並將其連綿成勢，佔據最大的畫面，左右或上下兩側則予以留白。²³ 同時，藝術家也以蘸了顏料的毛筆在排刷掃拂而成的瀑布意象上，灑下細緻多彩的色點，給人水沫猶如彩虹的印象。從風格來看，《瀑布》系列感性而抒情，看成《炁》系列的衍化應當無虞。

1990年，女兒莎芒姐（Samantha）於美國加州的洛杉磯意外身故，對蕭勤造成莫大打擊與傷痛。此時，生死的議題不再只是哲學，而是活生生的現實，也成為他這一時期的重要關懷。以《莎芒姐之昇華》（1990-1991）系列表達對女兒的懷念之外，他進一步發展出《度大限》、《大限之外》、《往永久的花園》三大系列。²⁴ 天地不仁，蕭勤選擇從精神上超越。如他所述，「生命在此生結束後，便走入『無限』的大境之中，生命能量循環往復，永不消失。」²⁵

蕭勤在1990年代的這幾大系列作品，主要沿用及融合前一階段《炁》與《瀑布》系列已經見到的風格。平行並排的筆刷在布面或紙上伸展，擴延至幾乎佔據整幅圖畫，只在底部或側面的邊緣地帶留下些許虛白。彩色的瀑布宣泄如幕，或是林園中的繁花似錦，綿延成為永生的華麗，充滿動力與量能，甚至發出了震撼心顏的自然音聲。進入此一階段，蕭勤的繪畫與生命、自然形成更有機的連結，宇宙的冥想仍在，但美學性的詩意召喚更豐富，也給人更多的細緻與感性聯想。毋庸置疑，他已進入個人藝術創作生涯的巔峰期。

²² 《逍遙王外傳……側寫蕭勤》，蕭勤口述，吳素琴文字撰寫（高雄：龐圖出版社，2018），頁216。

²³ 作品圖版，參閱《蕭勤》，頁213, 216-217。

²⁴ 這四個系列的作品圖版，參閱《蕭勤》，頁233-276。

²⁵ 《逍遙王外傳……側寫蕭勤》，頁222。