



《紫羅蘭的來臨》 1989 畫布 壓克力顏料 274.3 × 182.9 cm 私人收藏



山姆·法蘭西斯

Sam Francis (1923-1994)

王哲雄 Che-hisung WANG

國立台灣師範大學美術系、研究所教授

【藝術春秋】 Art Collection

山姆·法蘭西斯於一九二三年六月二十三日，出生在加里弗尼亞州的聖馬特歐 (San Mateo) 一個充滿智慧又豪爽的小康家庭。父親是教數學的大學教授，而母親是法文老師與鋼琴家；對山姆·法蘭西斯來說，比較遺憾的是他的母親在他十二歲的時候就去世，往後的日子是靠祖母將他養育成人。

他從小就對北加州明亮光燦卻有點冰冷的大自然和運動頗有興趣 (山姆·法蘭西斯在環球旅行之後，於一九九〇年又回到此地定居)。年輕的時候喜歡閱讀，他看過許多名作家的著作，特別是梅爾維勒 (Melville)、威廉·卡羅斯·威廉斯 (William Carlos Williams)、莎士比亞 (Shakespeare)、布雷克 (Blake)、艾里歐特 (Eliot)、龐德 (Pound) 他們所寫的作品。山姆·法蘭西斯自己也喜歡寫「格言」，為書繪製插圖，最後自己也成為出版者，於一九八四年創立了「天青石報刊」(Lapis Press)，以出版自己喜歡的文章。他對自然的特殊品味，使他重新將典型美國傳統的索羅 (Thoreau)、費特曼 (Whitman)、愛默森 (Emerson) 對自然的詮釋與當代環保意識的敏感性連結起來；山姆·法蘭西斯本身具有對北加州到太平洋範圍內，親切而浩瀚的自然，一種幻想和宇宙觀的感情。

山姆·法蘭西斯的學習過程相當平順，一九四一年獲准進入加州柏克萊大學攻讀植物學、醫學和心理學。一九四三年，正值美國捲入第二次世界大戰的緊急時期，山姆·法蘭西斯中途停學，加入空軍飛行員的戰鬥行列，然而在受訓的時候，一次慘重的意外導致脊椎骨嚴重受傷而感染結核病，三年多的醫院病榻生活，讓他找到了他的最愛：繪畫。最先，他只是將他在病房的天花板所看到的反照與光效，作為題材來畫畫，當成養病消磨時間和填充閱讀後的空白；接著，繪畫完全成為他求生求痊癒的精神支柱與活動。山姆·法蘭西斯一再表明：「我的繪畫是開始於我臥病中。我之所以能安然出院是靠繪畫的力量，在大戰後，我因身體的病痛首次住進醫院，也因為我本身有繪畫的潛力，學畫來自我治療。是我自己治癒自己，不是醫生。醫生們已經宣佈放棄治療，我卻一點兒也不氣餒。」(Yves Michaud et Sam Francis, *Entretiens*, Paris, Galerie Jean Fournier, 1985, p.34) 山姆·法蘭西斯進一步回憶著說：「繪畫對我而

言是條起死回生的通道。但現在繪畫已不再只是通道，而是賴以生活生存的方法。然而過去將近四年臥病在床，繪畫等於是生命，我畫畫是爲了繼續活命。」(Betty Freeman, *Sam Francis : Ideas and Paintings*, Los Angeles, 1969, manuscrit inédit, p. 11.)

一九四七年，山姆·法蘭西斯離開座落於舊金山的米雷·維特蘭斯堡醫院 (The Fort Miley Veterans Hospital)，並於該年推出第一幅抽象繪畫；次年他又回到柏克萊大學修習繪畫與藝術史，先後獲得藝術學士 (1949) 與碩士學位 (1950)。有一說：山姆·法蘭西斯曾經在加州美術學院 (California School of Fine Arts) 跟史迪爾 (Clyfford Still 1904-1980) 及羅斯科 (Mark Rothko 1903-1970) 學畫，不過根據伊弗·米修 (Yves Michaud) 這位非常瞭解山姆·法蘭西斯的學者所言，儘管這兩位藝術家的確於一九四六至一九五〇年間在該校 (一九六二年改爲舊金山藝術學院) 教過書，但實際上並沒有教過他，是透過同樣就讀於該校的一位朋友弗瑞得·馬丁 (Fred Martin) 談及他們，並且從他們在舊金山博物館的展覽熟知兩位藝術家的作品罷了 (Yves Michaud, *Sam Francis*, Editions Daniel Papierski, Paris, 1992, p.13.)。

那麼，最先究竟是透過誰的引領，山姆·法蘭西斯得以揭開繪畫世界裡的色彩與光線的奧妙呢？其實是因爲一位任教於加州美術學院畫具象繪畫的大衛·派克教授 (Pro. David Park)，他每星期去探望山姆·法蘭西斯一次，並帶來克利 (Paul Klee) 和米羅 (Miró) 的作品，讓山姆·法蘭西斯瞭解什麼是「真正的繪畫」，要不然就是使山姆·法蘭西斯認識傑里柯 (De Chirico) 與畢卡索 (Picasso) 是誰，然後非常耐心與細心地提出許多建議給山姆·法蘭西斯。

值得注意也是最重要的一點，就是山姆·法蘭西斯的繪畫與他的健康是緊密的結合在一起。當他在一九六一年，因爲結核病菌嚴重侵襲他的腎臟，他又再度住進伯恩 (Berne) 的一家醫院之時，繪畫與生命的結合相

隨，更成爲他往後人生的一種「存在價值」(Valeur existentielle)。正如伊弗·米修所言：「如果繪畫真的是生命的一種形式，它必然要對生命力的旺盛或生命力的薄弱一視同仁地負責照料，繪畫是不管生命力的盛與衰而使生命力湧現茁壯的方法，也是一種治療和痊癒、自我治療和自我痊癒的方法」。(Ibid. p.12.)

一九五〇年的夏天，山姆·法蘭西斯前往法國，理由很單純：「我只想要到巴黎，我還不知道我要做什麼。我踏上我的旅途，我要在美國之外的地方自我發現。我當時有種印象好像是監禁在牢獄裡，我想看看歐洲的藝術。我想看真正的繪畫，不管是哪一類」(Yves Michaud et Sam Francis, *Entretiens II*, Paris, Galerie Jean Fournier, 1988, p.6.)。就這樣，他看到馬諦斯、莫內、塞尚、波納爾，以及義大利畫家法朗契斯卡 (Piero della Francesca 1410/20-1492) 或俄國畫家馬勒維奇 (Kasimir Severinovich Malevitch 1878-1935) 的絕對主義 (Suprématisme) 的作品，並註冊進入「費賀南德·雷捷學院」(l'Académie Fernand Léger) 進修，雷捷對山姆·法蘭西斯的畫作並不欣賞，自然兩人談不上有好的關係，然而他卻與來自加拿大的畫家希歐貝勒 (Jean-Paul Riopelle 1923-) 結爲好友。此外，他也認識了專研抽象藝術的學者暨藝術批評家米歇爾·塔皮業 (Michel Tapié)，甚至結交賈克梅迪 (Alberto Giacometti 1901-1966)、昂岱伊 (Simon Hantai 1922-)，而前者並不十分喜愛抽象藝術，卻成爲最先購買山姆·法蘭西斯畫作的人之一。在參觀完巴黎的美術館之後，山姆·法蘭西斯又繼續轉往倫敦及義大利。

因爲應日本雕塑家與花藝家Sofu Teshigahara的邀請，必須前往Sogets花藝學校製作「東京牆」的大壁畫，於是山姆·法蘭西斯於一九五七年作首度的環球旅行，沿途經過墨西哥、紐約，轉道香港、泰國與印度，最後抵達東京。一九六〇年他與一九五八年認識的日本女畫家Teruko Yokoi 結婚並生有一女Kayo，在安頓好家人於巴黎之後，於同一年的年底再度前往日本，不久因爲腎臟感染嚴重的結核病，迫使他又趕回瑞士的伯恩住

院，在醫院療養的時間長達一整年。

一九六〇年，山姆·法蘭西斯開始以「滴漏」(dripping)的技法創作他有名的「藍色球體」(Blue Balls)系列。《Blue Balls》就美國的行話來說，意思是「藍色的卵子」，「球體」(Balls)可以延伸出「氣泡」、「丸子」、「細胞」、「細菌」等生物型態的形體，也可以聯想到「豌豆」、「眼球」或「乳房」，都是有機形體。漸漸地，山姆·法蘭西斯在圓球體的中央部位加上濃稠的色彩，象徵著細胞核的有機生物型態之意識越加明朗，而且他的探索一直發展到一種對「純粹光」(absolu de lumiere)的好奇，一九六三年開始，畫布的中心部分已越來越虛空，紅、黃、藍三原色的抽象形體，靠畫布邊緣分佈，一九六五至一九六九年，畫布完全留白，僅僅在周圍邊緣部位畫有狹長的帶狀色條，可以說是道道地地的「最低限藝術」(Minimal Art)，使用水溶性壓克力顏料的機會愈來愈多。一九六八至一九六九年「巴黎國立當代藝術中心」(Centre National d'Art Contemporain)為他籌辦一次回顧展。一九六九至一九七〇年間，畫面空白部分依舊很多，只是規則的色帶已經變成不規則的色塊，而且色彩是以「暈染」的上色法，產生濃淡深淺不一的效果，同時也融入一些「滴漏」的自動性技法。一九七三年起，規則的帶狀形體和「滴漏」的自由形體交互參融，理性的構圖感性的上色，畫面的「形」與「色」愈來愈密集，到了八〇年代已經變成「均勻遍佈」(All over)的形式。

從一九八〇至九〇年，山姆·法蘭西斯以從未有過的能量與詩意去詮釋他的夢境，正如他所說的，一種視覺影像和幻想是息息相關的，而「幻想和夢，是我靜思冥想的方式。我以我的手和我的身體來冥想，這與描寫夢是一樣的」(Ibid. p.12.)。雖然有些時候，山姆·法蘭西斯的作品非常像帕洛克(Jackson Pollock 1912-1956)「強勁有力的彈性張網」(例如1986所畫的《無題》，畫紙，壓克力顏料，73×104 cm)，但是山姆·法蘭西斯在用色和使用自動性技法方面，與帕洛克有著極其微妙的不同。就以這幅畫於一九八九年的作品《紫羅蘭的來

臨》(畫布，壓克力顏料，274.3×182.9 cm)來分析：首先就用色來說，山姆·法蘭西斯比帕洛克更敢用色，紅、黃、藍、黑、紫，都是彩度飽和的純色，而且是成有如原生質生物型態，向四方擴散其能量的面體或塊狀，加上與白色亮底和淺淡渲染的畫布所形成的鮮明對比，整個畫面像是亢奮激昂的生命火焰在燃燒在蠕動，這是山姆·法蘭西斯長期與病魔交戰所培育出來的求生活力，而帕洛克的用色習慣比較傾向鄰近色的協調，同時由於帕洛克的色彩是以「滴漏」的技法，堆成層層的線狀結構，是種「均勻遍佈」的形式，所以色彩很少成塊面強調，自然色彩就沒有鮮明強烈的對比。其次，就運用自動性技法方面來看，山姆·法蘭西斯運用滴漏技法比較鬆懈，只是串連色面而非帕洛克幾乎完全以滴漏的技法編織密密麻麻的緊密畫面。總之，山姆·法蘭西斯晚期作品的特性，伊弗·米修形容得很好：「山姆·法蘭西斯不再是處理形體的大師，而是駕馭混亂的魔術師」(Yves Michaud, op. cit., p.42.)。■