

關於趙春翔繪畫的三個階段

莊申



圖一 趙春翔，《裸女》，1950年代

(一)

趙春翔從 1951 到 1955 年，在台灣教授從西方引進的水彩畫與素描，可是當他在 1956 年到西班牙去時，卻是以一位中國畫家的身份到馬德里 (Madrid) 去進修的。儘管他在離開台灣以前，與中國繪畫接觸的機會既不多也不深，但到了西班牙，他開始意識到中國文化對一位中國藝術家的意義與重要性。所以他在馬德里雖畫過具有馬諦斯 (Henri Matisse, 1869-1954) 風格的毛筆速寫 (圖一)，(註 1) 但是他更有意義的作品，卻並不屬於這個類型。這個觀點也許可以用他在 1956 年所作的〈宇宙之愛〉(Love of Cosmos) 來作說明 (圖二)。畫中的荷塘和小魚，是傳統中國繪畫裡常見的題材，而佔據畫面上半部的太極圖更是代表中國哲學思想的重要因子。此外，圖中的一縷黃煙雖可視為人世與宇宙的連接線，不過在佈局方面，黃煙卻把畫面直剖為二。這種畫法使得這幅畫在構圖上顯得相當對稱。與其說這種均衡性的來源應與西方的繪畫傳統有關，毋寧說與中國的繪畫傳統有關要來得更為恰當。在田園性的中國主題上加飾若干白色、綠色與藍色的圓點或長點，非但使得此圖之完成具有現代的手法，而且更能使此畫脫離中國繪畫的羈絆而面目一新。由這幅畫，也許可以看出來，遠在 1956 年，初離台灣而置身於西方社會的趙春翔，對於他的創作，雖然已經能夠運用現代繪畫的技法，可是他對整個畫面的設計，卻還要從中國文化的傳統裡去尋找資



圖二 趙春翔，《宇宙之愛》(Love of Cosmos)，1956

源。在 1950 年代，或許他還沒有把東西繪畫藝術合而為一的念頭，不過以中國的主題與西方的技法併用的工作，他是頗感興趣的。此後的三十五年在豐富的作品裡，無論

繪畫的母題 (Motifs)、技巧、與題材如何改變，他的工作大體上是為這個興趣而努力，他的風格也是朝著這個方向而發展的。



圖三 趙春翔，《無題》（後名為《遠與近》），1963

(二)

趙春翔在1960年代完成的作品不多，但是對瞭解這位藝術家的風格而言，他在1963年所完成的一幅迄今並未命名的作品（圖三），或

者應該視為一個里程碑。（註2）在這幅畫裡，他雖沒再使用直剖式的二分法，整個畫面卻被一個同心圓與兩隻大嘴鳥橫分為二。比較同心圓這個母題與〈宇宙之愛〉裡的太

極圖，大嘴鳥與荷塘小魚，可看出1963年的〈無題〉與1956年的〈宇宙之愛〉之間的關係至為密切，是相當明顯的。在〈無題〉裡，趙春翔不但開始使用鮮艷的色彩，（註3）特別值得注意的是，他所選擇的顏色，大致不外紅、黃、綠、藍、白等五種。大概就從這時開始，一直到他在1990年才完成的最後作品，（註4）大都使用這幾種顏色。從現代藝術發展的立場來觀察，趙春翔選用這幾種顏色是深具意義的；要說明這一點，簡單的比較是必要的。

在這個關鍵上，首先要比較的是美國畫家史底拉(Frank Stella)在1967年完成的“Harran II”。這幅畫是以一個同心圓與兩個同心的半圓為母題而完成的（圖四）。（註5）趙春翔對同心圓的表現，雖然不像史底拉所畫的同心圓那麼富於幾何性，可是他以鮮艷的色彩來描繪這個母題，實與史底拉的興趣並無二致。再要比較的是美國的另一位畫家凱利(Ellsworth Kelly)在1966年完成的〈五色〉（圖五）。（註6）在此圖中，凱利對藍、綠、黃、紅、橙等五色的表現，雖然因為完全按照色彩在光譜(spectrum)裡出現的順序，而顯得過份機械化，不過如與趙春翔的同心圓相比，這兩位畫家對色彩的選擇，也所差無幾。在色彩的使用上，雖然趙春翔使用了白色而沒用橙色，史底拉又在使用橙色的時候沒用白色，可是趙春翔的同心圓正如同在凱利的〈五色〉裡，顏色的出現也是按照由藍而綠、由綠而黃、再由黃而紅



圖四 史底拉(Frank Stella)，《Harran II》，1967

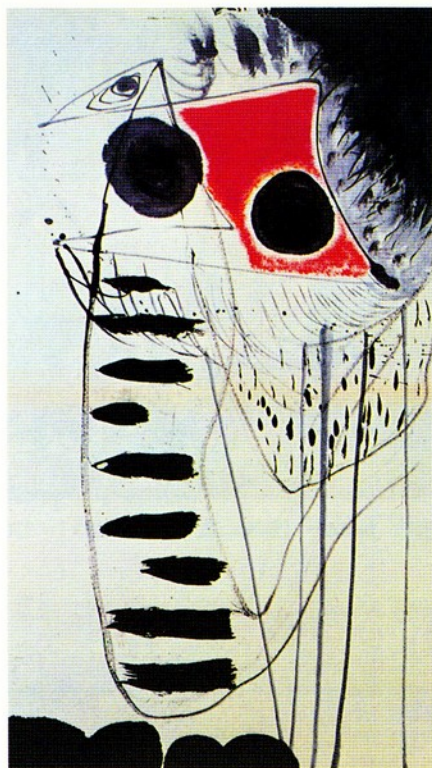


圖五 凱利(Ellsworth Kelly)，《五色》(Blue, Green, Yellow, Orange, Red)，1966

的光譜順序而表出的。這就說明趙春翔雖然並未刻意摹倣光譜色彩的表現，仍能與凱利特別摹仿光譜色彩的表現，具有同樣的視覺功能。史底拉所使用的母題和凱利所使用的色彩順序，趙春翔不但都使用過，而且他用接近於光譜色彩順序的藍、綠、黃、紅、白五色來描畫〈無題〉裡的同心圓的時間，既比史底拉早了四年，又比凱利也早了三年。比較的結果，可以發現兩個有趣的事實：第一，在繪畫上，趙春翔在母題與色彩的選擇上，與美國的藝術家一樣，具有強烈的現代感。也正因为如此，把趙春翔視為一位中國籍的國際性現代畫家，應該是可以肯定的。第二，當他在1963年在紐約畫成〈無題〉的時候，他在畫風上的表現，似乎與歐洲的，特別是巴黎畫派以及德國畫派，頗有關係。反之，在當時，他的畫風好像與美國的紐約現代畫派，還沒有什麼關係。這兩個事實

可以說明，假如以〈無題〉為例，可以看出來，似乎直到1960年代的初期，儘管趙春翔身居紐約已有五年，可是他的創作大體上仍以歐洲大陸的畫風為依歸，這就是說，在1960年代的初期，紐約的畫風似乎還沒對從歐赴美的趙春翔造成衝擊；這個觀點可用趙春翔在1970年代的作品來證實。

趙春翔在1970年代的畫風，就這次展出的作品而言，共分三種：第一種畫風可用完成於1971年的〈枯葉蟲及鳥〉(Eggers and Birds) (圖六)以及完成於1972年的〈家庭〉(Family)為例(圖七)，這兩幅畫與畢加索(Pablo Picasso, 1881-1973)的立體主義(Cubism)的畫法具有密切的關係。在這兩幅畫裡，每一幅都畫了三隻鳥，鳥的身體扭曲而帶有幾何性，它們顯然存在於不同的空間。除此以外，表示鳥身體的線條簡單、強勁而明確，這些線條不但把鳥的身體



圖六 趙春翔，〈枯葉蟲及鳥〉(Eggers and Birds)，1971



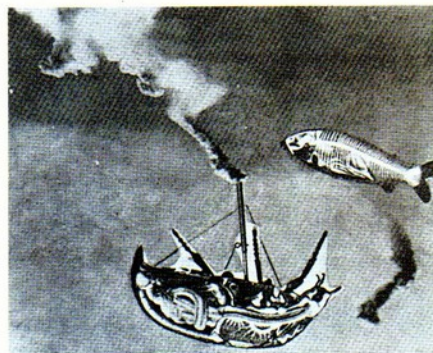
圖七 趙春翔，《家庭》(Family)，1972



圖八 趙春翔，《奔向光明》，1973

分劃為若干面積 (facet) 很小的平面，而且這許多平面的邊緣更是錯綜交叉，屬於典型的畢加索立體畫法。從第一次世界大戰之後，畢加索雖然一直長居巴黎，可是在國籍上，他卻是西班牙的畫家。趙春翔曾在西班牙進修兩年，對西班牙人引以為榮的畢加索的畫風，應該是頗有認識的。

趙春翔在 1970 年代的第二種畫風，可用完成於 1973 年的作品為代表 (圖八)。此圖的中間部份是紅綠相間的太極圖。以 L 形發展，掩蓋了部分太極圖的大片墨色，或者應該視為荷葉，不過盛開於荷莖之上的花朵卻是牡丹而非荷花。至於在兩朵牡丹花之間的空間裡出現的那位長鬚老人，似可判斷為在中國民間信仰中最受歡迎的土地神。值得注意的是，土地神並非出自趙春翔的畫筆，而只是一張把土地神貼在金箔上的中國民間剪紙畫，趙春翔利用土地神在金箔紙上所具有的形象，作為他繪畫的一部分，而把金箔貼在他這幅作品的畫面上。貼紙 (paper collé) 是由法國畫家布拉克 (George Braque, 1882-1936) 首創的。布拉克是畢加索的好友，法國籍的畫家。在趙春翔的作品裡，他極少使用貼紙畫法，這幅畫可能是他少數使用過貼紙畫法的作品之一。不過，他既在 1973 年使用過貼紙畫法，也就說明當他在 1970 年代的初期，雖然身居紐約，卻並未忘記如何使用歐洲的畫法來從事創作。在作品裡還要注意的另一點是，在這畫面上，一部分藍色的小魚悠然戲水，另一部分則集體



圖九 恩斯特 (Max Ernst)，
《伐他卡卡—萬物飄浮》
(Fatagaga - Here everything is floating)

飄浮在空中；這種極富幻想意味的表現，是德國的達達畫派(Dada)經常使用的手法，譬如在德國畫家恩斯特(Max Ernst, 1918-1976)的成名之作〈伐他卡卡—萬物飄浮〉(Fatagaga-Here everything is floating)之中(圖九)，那條只剩下

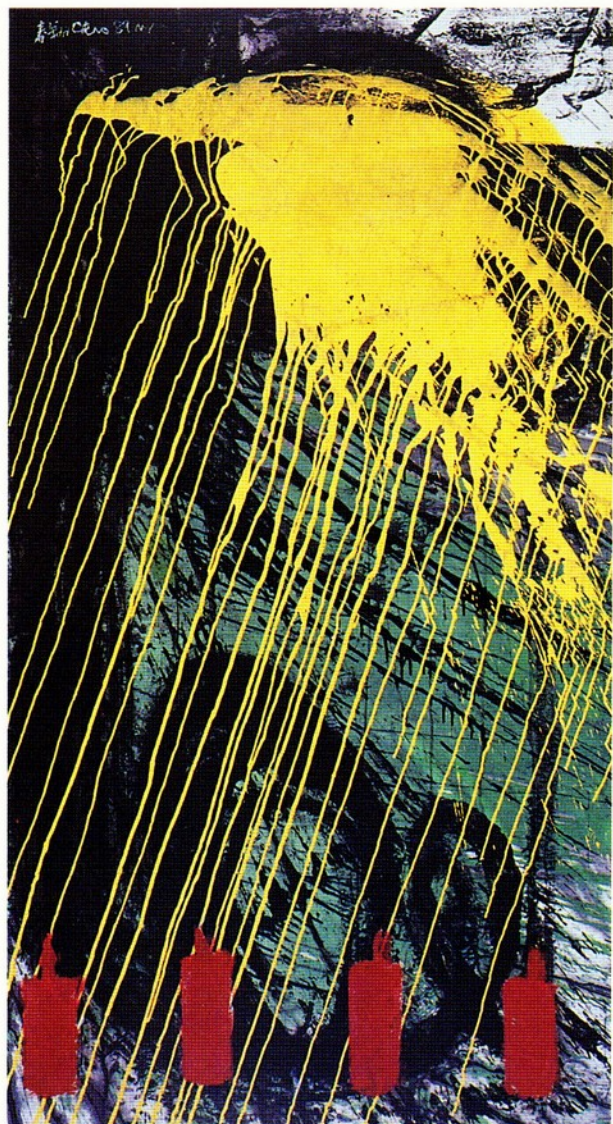
魚骨的大魚，就飄浮在一隻輪船上方的天空裡。(註7)根據以上各例，從1956年，趙春翔在馬德里以馬蒂斯的畫法描畫裸婦，在1971-1972年以畢加索的三度空間來表現相互重疊的展翅之鳥，到1973年以法國的布拉克和德國的



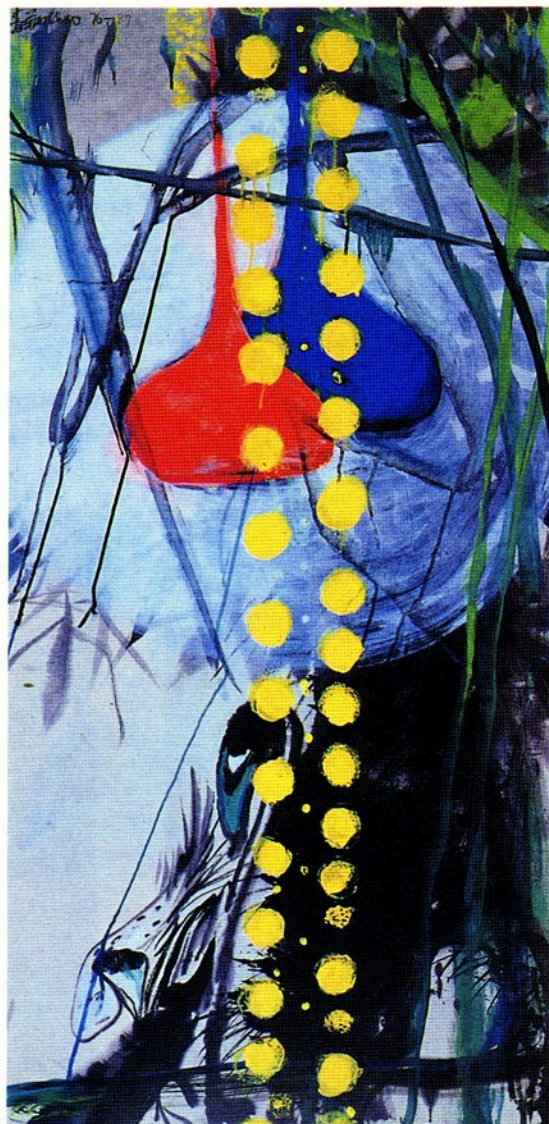
圖十 趙春翔，《滌盡凡塵》，1984



圖十一趙春翔，《四隻紅燭》之一，1988



圖十二趙春翔，《四隻紅燭》之二，1989



圖十三趙春翔，《葫蘆》，1976

恩斯特「貼紙」與「飄浮」法來表現中國的民俗神祇和一群小魚，趙春翔確曾努力於使用歐洲現代畫家所創造的不同畫風，來配合中國文化傳統的題材（譬如墨竹、荷塘、小魚，和太極圖），而把東方與西方文化的因素融合為一。這些事實也就說明，從1950到1970年代，趙春翔在使用上述諸家之畫法作畫的

嘗試上，似乎還沒能建立他自己的畫風。

(三)

趙春翔大概發現以上所指出的幾種畫法，都不適合他的作品，所以他放棄了這幾種畫法。到了1980年代，趙春翔的畫風又有若干改變；他在1984年所完成的〈滌盡凡

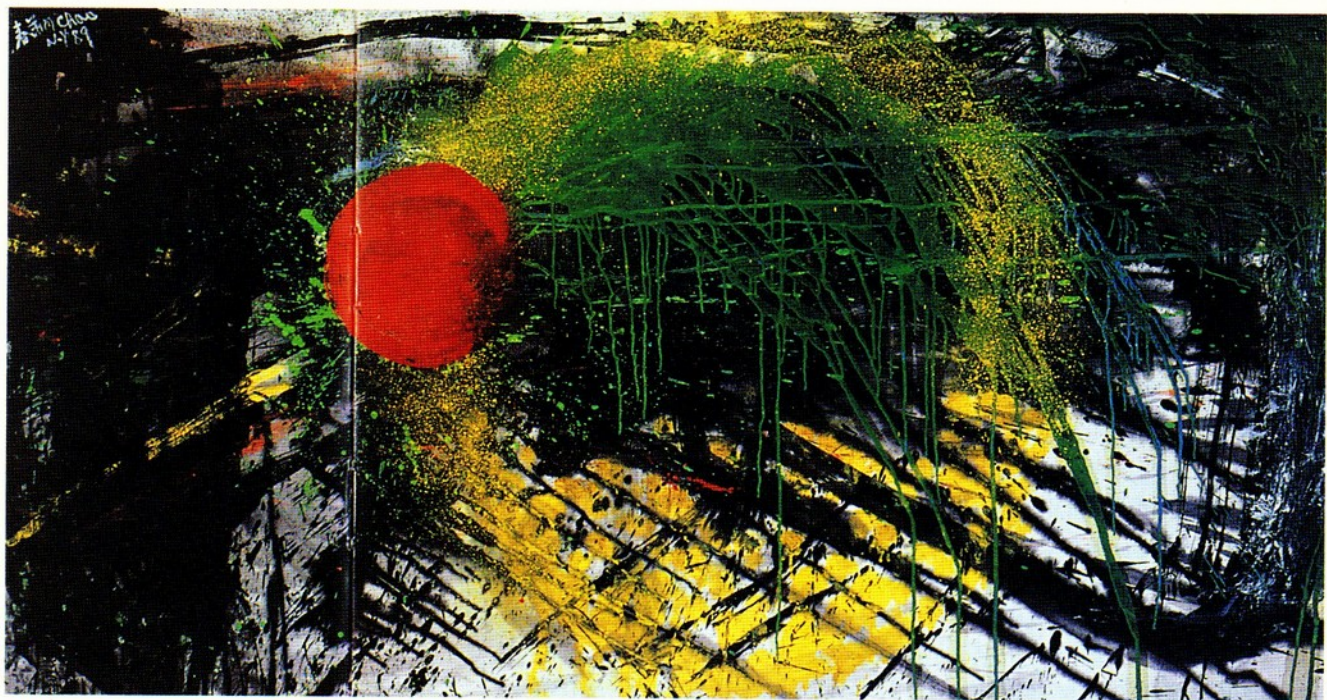
塵〉（圖一〇），在1988年所完成的〈四隻紅燭〉之一（圖一一），以及在1989年所完成的〈四隻紅燭〉之二（圖一二），那些施於墨蹟之上的綠色、紫色或黃色的彩色滴線，與美國現代畫家波拉克(Jackson Pollock, 1912-1956)的滴線畫法，似是頗有關係的。當然如果從中國的藝術傳統中去回顧，滴線的使

用，肇始於中國的唐代(618-907)，活動於八世紀中期的書法家顏真卿(709-784)，在與他同時的書僧懷素(約725-785)討論草書的時候，曾經指出，如想要求草書筆法的「痛快」，應該注意「屋漏痕」，(註8)用更明確一點的方式來解釋，這個名詞可以理解為，因為房屋漏雨，雨水在牆上所保存下來的，自然流動的痕跡。再透過現代的理解，顏真卿所說的「屋漏痕」既指類似於雨水移動的筆法的動勢，那就應該與波拉克在他的現代繪畫裡所使用的滴線，屬於同一種類型。不過顏真卿的「屋漏痕」要求自然，而波拉克的滴線，卻出自畫家有意識的要求，所以實際上，唐代書法家所

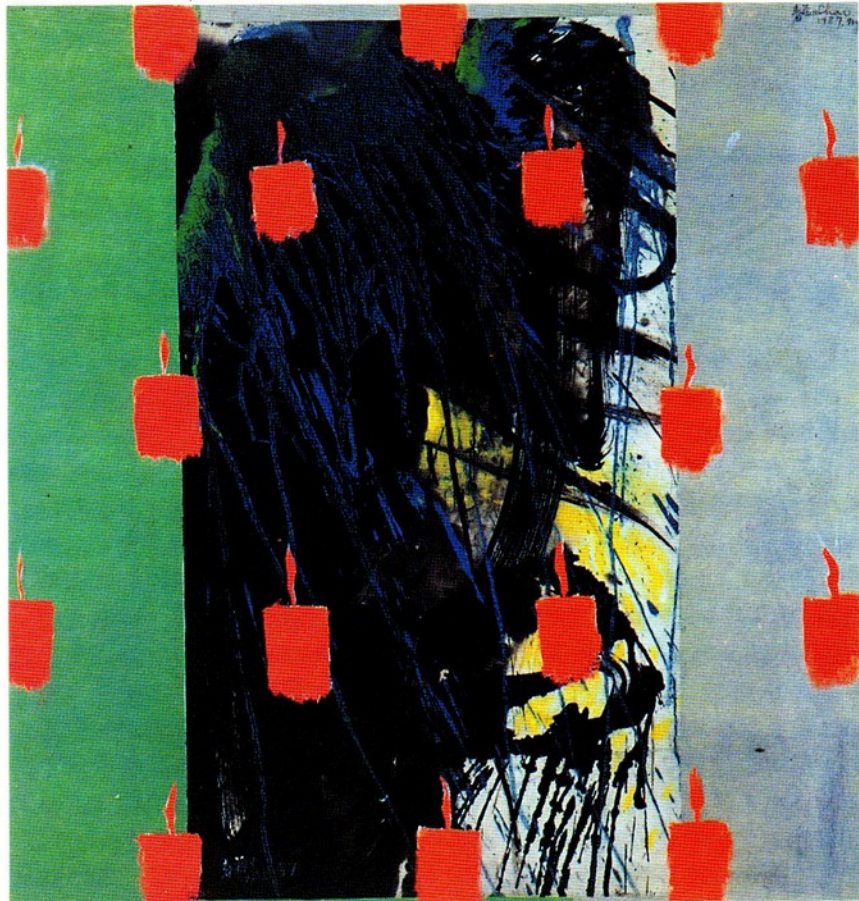
說的「屋漏痕」與波拉克的滴線，在內涵上，恐怕還不是完全相同的。根據上述，趙春翔在離開台灣之前，既與傳統中國文化的接觸不多也不深，他到了紐約之後，與傳統中國文化接觸的機會恐怕更少。由八世紀的書法理論所提到的「屋漏痕」，他未必能夠有機會知道。按照這個推論，他在〈滌盡凡塵〉與兩幅〈四隻紅燭〉裡所使用的綠色、紫色與黃色的滴線，假使不像是從中國書法藝術理論裡所得到的啟示，或者就該視為得自波拉克的繪畫。因為在趙春翔的作品裡，墨竹與荷莖常用平行的墨線完成的，在形象上，這些中國式的線條，與波拉克所使用的平行的滴線，相當接

近。如果事實的確如此，可見儘管在1970年代，趙春翔的畫風還與美國畫風無關，不過進入1980年代，他的畫風已與美國的現代畫派緊密相連了。

其次，在1980年代，由趙春翔自創的在中國水墨畫上增加彩點的畫法，非但益見使用頻繁，畫風似也逐漸成熟。就彩點的形狀而言，有時可以畫成使用到〈滌盡凡塵〉裡的菱形，有時可以畫成使用在〈葫蘆〉裡的橢圓形的圓點(圖一三)。到了1980年代末期，有時他也把畫面上後加的色點給予若干新的形式；或者成為使用在「紅日」裡的一片濺出來的綠色小點，以及彈出來的粉狀金點(圖一四)，或者



圖十四趙春翔，《紅日》



圖十五趙春翔，《慈護》，1987

又成為被賦予實體的具體形象。譬如表現在1987年畫成的〈慈護〉裡的許多紅燭(圖一五)，應該是後加的點實體化以後的形象。菱形、圓形與橢圓形後加彩點的功能雖然是為靜態的畫面增加劇烈的動感，不過具象化的彩點，卻在這種功能之外，又隱藏著象徵性的意義，這種畫法使得他的畫面內涵，益見豐富。

在當今成名的國際畫家之中，趙無極的作品完全採用抽象畫法，與德國畫家克利(Paul Klee, 1879-1940)的畫風不無關係，而丁雄泉則大致把荷蘭裔的法國畫家范唐根(Van Dongen, 1877-1968)的風格加以改變，然後再用以描繪女性的人體。從這個關鍵來觀察，這兩位畫家的作品，無論是主題、技法、觀念或是色彩，都是屬於西方

的。反之，在趙春翔的作品裡，既沒有抽象，也沒有女體。他所選擇的創作道路，與趙無極和丁雄泉相較，是困難得多的。不過他對鳥的表現，實際上就等於是對人體的表現。看來趙春翔的感情是比較隱蔽的，可是在視覺上，他畫面上表現具有衝擊性的動力感，卻比趙無極與丁雄泉更強烈。這樣的表現方式，大概正是趙春翔多年來不斷追求，把東方文化的哲學性與西方文化的機動性融而為一的結果。

趙春翔在他生前並沒有出版過他的繪畫理論，不過他的繪畫作品，不但已經表現了他的理論，再加上上述之〈護慈〉、〈家庭〉、〈紅燭〉與〈無題〉等作品的例子，也已表現出他悲天憫人的人生觀。從這個角度來看，趙春翔作品的人文價值，將來是值得再加研討的。

注釋

註1 見鄧美榮，《趙春翔畫集》(台北，1986)，頁10。

註2 在以後的二十年內，他又把這個主題重畫過不少次。譬如他在1976和1980年都畫過以同心圓與鳥群為主要題材的〈無題〉。雖然在1976年的那幅畫裡，同心圓裡沒有白色，而在1980年那幅畫裡，同心圓雖有白色，卻又缺少紅、黃二色。此外，在這兩幅畫裡，大嘴鳥的表現，除了成熟的大鳥，還有大鳥帶領一群小鳥的差異。不過把鳥與同心圓當做兩個母題來使用的構圖原則是相同的。

註3 1991年7月作者在新竹訪問趙春翔時，據趙氏口述，這種壓克力顏料是他在1970年代在紐約發明的。

註4 完成於1990年6月的另一幅〈無題〉，是趙春翔生前最後的一幅作品。

註5 見Thomas M. Messer: "Painting by Modern Masters" (1987, New York), pl.38。

註6 見同上，pl.36。

註7 此圖之黑白圖版，見Bernards. Myers: "Modern Art in the Making:" (1950, New York), 361頁之189圖。

註8 見陸羽(733-804)，〈釋懷素與顏真卿論草書〉，引自由孫岳等人在清代康熙四十七年(1708)所編成的《佩文齋書畫譜》(據光緒九年，1883,上海同文書局石印本)，卷五，頁9。