

六、唐宋的蒼茫美學

莊喆幼年跟隨護持故宮文物的父親輾轉神州南北，少年時期落腳臺灣，直到1973年遷移美國。經歷數十年的創作生涯，莊喆的創作意志始終如一，試圖創造出屬於中國的現代抽象繪畫。這樣的創作歷程，顯示出一位深深了解古老東方美學的青年，在國家動盪、世界權力與文化解構與重構之際，努力創造出自己內在心靈美學的生命史。

此種美學，經歷文字融入、拼貼，接著湧現畫家面對大自然背後的深沉存在之際的心靈悸動。現實生活物件的融入畫面也意味著1990年代的嶄新手法，試圖開展出存在者與現實生活的連結，藉由傳統東方畫題的再次反省，再次表現出自己對古老東方文化的認識。

他透過文徵明、貫休、雪舟使傳統獲得現代面目，此後的莊喆創作開始呈現獨遊太虛的蒼茫感，彷彿生機盈滿卻又如同獨飲太和的清涼感。他遠離騷動不安的臺灣，避居美國的田園，深刻思索，透過繪畫追尋紛然表象底層的精神內涵。綜觀莊喆六十餘年的創作生涯，可以說是對中國繪畫與現代斷裂的自省，彷彿裂塹般的東西文化得以藉由繪畫擺渡，讓現代的東、西方人得以透過他的作品彼此欣賞、對話，再次創新與躍起。



(右頁圖)

莊喆 火浴 2010 油彩、畫布
167×122cm

2016年，莊喆於北美館舉辦六十年來創作歷程回顧展，開幕時專注的致詞神情。



泯滅形象的真實生命

青少年的莊喆，滿懷對中國繪畫未來的憧憬，左圖右書，名師誘導，依然無法滿足躍動心靈的渴望。莊喆的青少年時期含藏著一抹憂鬱的色彩，特別是早期作品蘊藏的不安與難以撫平的騷動。他參加1950年代臺灣最早的中國繪畫革新運動的浪潮，透過一連串文章的書寫與追索，探索繪畫的出路。他使用最易於抽象思惟的文字，建立起最為廣闊視野的現代繪畫的書寫，他的論述足以稱為當時最深刻的畫家繪畫語錄：「我的想法是：現實久已被我們所忽視，換言之，我們不是漠視現實，就是曲解現實。在傳統畫的繪寫中，一般的畫評都只談到一些筆法、構成、墨色、神趣等問題，以致大部分的畫家也就以此為職志。誰也不能否認，鄭板橋的竹，八大的鳥與魚正是他自身的寫照，與山水題材一樣。花鳥的題材不過只是題材罷了。以題材揉進個性，是我的要求，正如梵谷的向日葵，莫迪利亞尼的人物。去再現不如去表現，再現是死的，無意義的，表現是生的，是有意義的；表現是主觀的發射，表現不就是畫家語言的表達麼？從梵谷的向日葵，我們看到的不是向日葵，同時是梵谷燃燒的熱情，從八大的鳥魚，我們看到的不是鳥魚而

年輕時代，莊喆一家人合影。



已，是八大悲劇性的愴然之感？這就是藝術的表現，藝術的生。」這段繪畫觀對於將近三十歲的青年畫家而言，異常早熟，不論是對東西繪畫理念的反省，或是對往後創作方向的確立，都相當明確，追尋一種永恆的「繪畫性」的「真實」世界。他已經不再拘泥於繪畫的形式問題，而是試圖直接進入構成繪畫根本生命的創作態度。在五月畫會與東方畫會那種躁動的年代，一切似乎是過剩，充滿不安，只是對莊喆而言，他已經透過抽象思辨找到現代中國抽象繪畫的本質，剩下的只是去實踐而已。他以超人的意志力，以五十餘年漫長歲月不

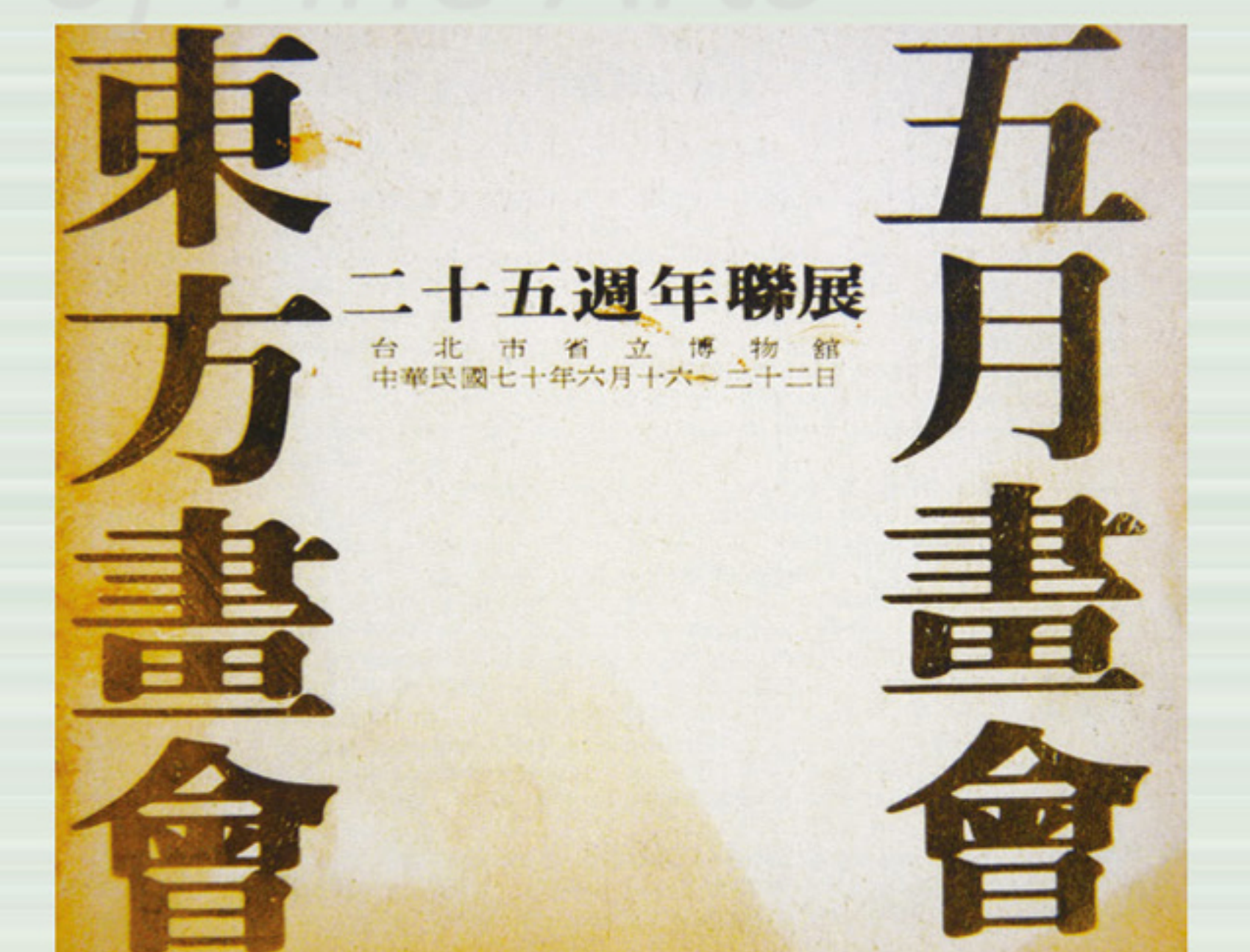


早年莊喆夫婦與孩子攝於畫作前。

【關鍵詞】

五月畫會與東方畫會

1954年何鐵華與莊世和發起「自由中國的新興美術運動」。只是，臺灣美術運動在1957年五月畫會成立後正式啟動，發起人有劉國松、郭豫倫、郭東榮、李芳枝等人，5月10日在臺北市中山堂舉行首次聯展，除了發起的四人之外，還包括陳景容、鄭瓊娟。五月畫會為當時臺北的前衛藝術團體，當年5月首展後，加入成為會員的有顧福生、黃顯輝、莊喆、馬浩、李元亨、謝里法、韓湘寧、彭萬墀、胡奇中、馮鍾睿、陳景容、鄭瓊娟、廖繼春、孫多慈、楊英風及陳庭詩等人。1960年代以後，隨著畫家們出國，展覽逐漸減少。東方畫會成員大多是李仲生畫室學生，1956年11月向官方申請成立畫會未獲批准，於是在隔年11月9日舉行「第1屆東方畫展——中國、西班牙畫家聯展」，草創成員有李元佳、歐陽文苑、吳昊、陳道明、霍剛、蕭勤、蕭明賢、夏陽八人，何凡撰文推薦，稱他們為「八大響馬」，往後加入的會員有李錫奇、朱為白。此後，東方畫會成員紛紛出國，1971年在臺北凌雲畫廊舉行第15屆東方畫展後宣布解散。



東方畫會與五月畫會25週年聯展畫冊封面。

[右頁圖]

莊喆 無垠 1977
油彩、畫布 127×100cm

斷孤寂地進行探索。莊喆的繪畫無疑在主題或表現方法上已經融會中國古代傳統與歐美抽象藝術，創造出嶄新的時代面目與精神。

文明衝突的靜謐心靈

1960年代到1970年代，是東西方文明進行史無前例的大規模交流與衝突階段，西方文明從物質上對東方掠奪，開始注意到東方文明價值的神祕性存在。東方禪風與西方交會，鈴木大拙與約翰·凱吉（John Milton Cage, 1912-1992）邂逅之後的〈4分33秒〉使得一切形式與存在消解，直透空無的世界。但是，對於莊喆而言，自我的存在與現實一樣，只有活生生的存在，才有活生生的宇宙，才有生機盎然的繪畫世界。

莊喆 紅葉漫江 1978
油彩、壓克力、畫布
93×130cm





〔上圖〕
2003年「莊氏一門藝展」時
留影。左起：陳夏生、馬浩、
莊因、莊喆、莊靈。

〔下圖〕
2003年，「莊氏一門藝文
展」時，莊喆展出一組羅漢
像，與漢寶德（中）合影。

〔右頁圖〕
莊喆 晨光浮雲 1978
油彩、壓克力、畫布
127×92cm

莊喆以十餘年的歲月，在那東西文明最旺盛的交流階段，甘心沉寂於美國中西部小城安阿堡，在那裡進行深刻反省，不斷追求創作當下人與自然之間得以和諧的作品。固然他的畫面透過形式的衝突產生躍動的生機，那生機底層卻是一種親睹生命本質的悵然與自覺。我們從莊喆前往美國之後的初期作品的盎然生機，發現到大自然本質已經滲透到他的生命底層。他在〈晨霧〉（1975，P.65下圖）的內在充實與〈雨後新晴〉（1975，P.63）的無限喜悅中，開展存在者的自信。「停雲靄靄，時雨濛濛，八表同昏，平陸成江。」（〈停雲〉）那股陶淵明的喜悅與莊喆

的喜悅可以同化為一。這個階段當中，喜悅後的憂愁與存在的滿足並存，對於莊喆而言，他在文化衝突的年代當中，找到了自我安頓的田園生機，使古今的自然詩歌之美相互輝映。

現實存有的普遍共象

莊喆作品唯一不變的是面對自身存在之際，不斷審視自我的透析力。那個自我不斷與外在產生連結關係，這種關係不論如何發展，一貫不變的立場是找尋普遍的生命共象，他在自畫像系列當中的探索十分真



〔右頁上圖〕

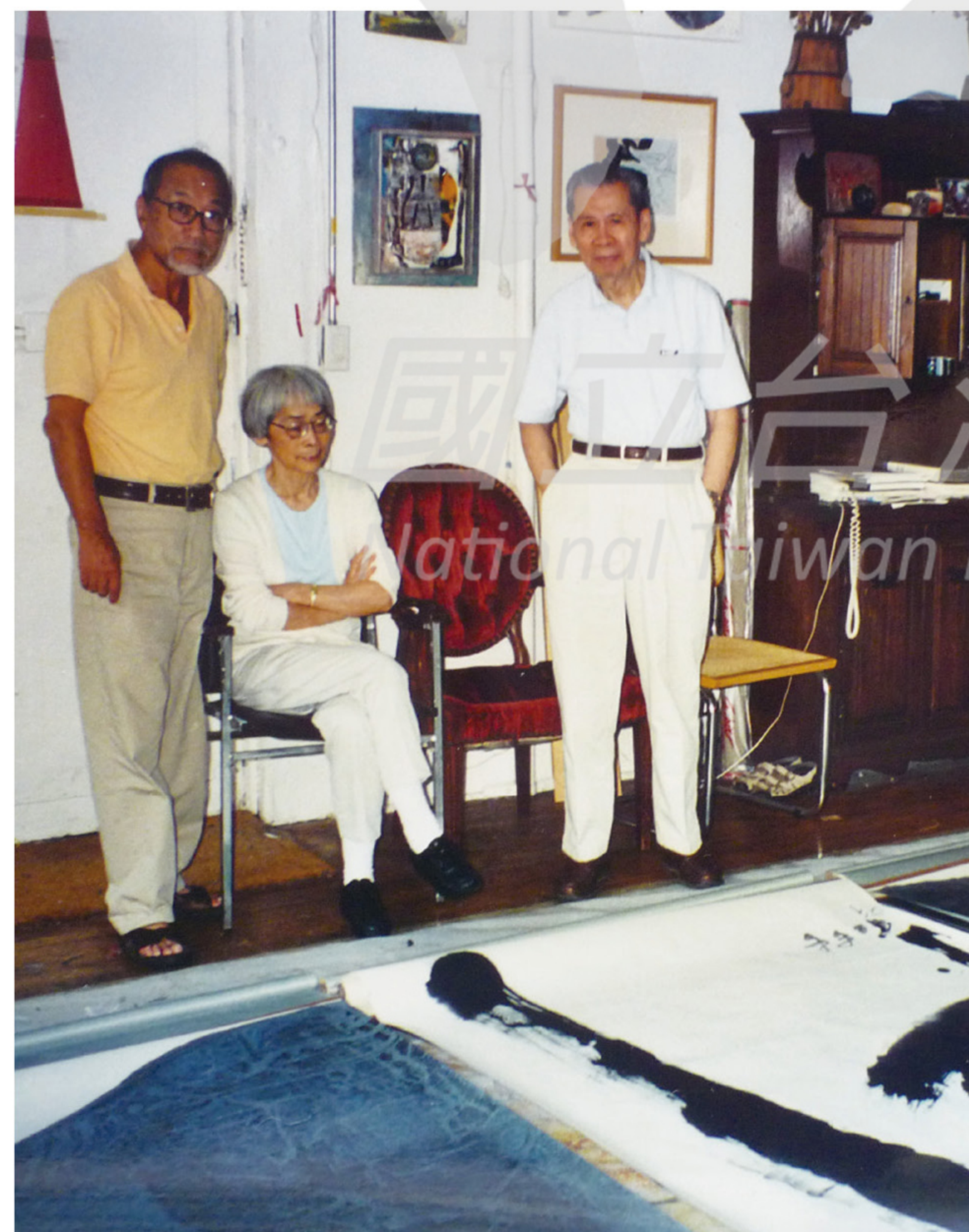
莊喆 荳蔻睡覺 2012
油彩、畫布 77×102cm

〔右頁下圖〕

莊喆 溪岸春曉 2007
油彩、畫布 127×168cm

切，「我」即是普遍的人類之「我」，那種「我」才是真正的人類存在，也才是共象。在此意義之下，似乎莊喆自身存在著古典主義般的永恆生命的回歸與現實當下的創造並存的深沉自我。在五月畫會或東方畫會所生根發芽的臺灣現代繪畫開始的年代，他即意識到：「藝術，如果是反映了時代的特色，也將永遠包圍在不可知的前瞻的勇氣中，他可以回顧，但非轉身向後，他的身子仍須朝前，才不致倒退。讓我們勇敢去面對現實，外向的，或者是內在的，去歌頌，或者是去詛咒。唯有這樣，才有真實可言。」那段意氣風發的發言，印證他在創作上從不回頭，這樣的立場即使在莊喆面對文徵明〈古柏圖〉卷、貫休〈十六羅漢像〉或者雪舟〈破墨山水圖〉時，他並未迷惑於古人，那一回顧只是重拾連繫起古今文明絲縷的舉措，最終乃是為了泯滅傳統與現代的隔閡，創造出一種借古開今，透過畫題表現無窮當下的現代人之精神樣貌。

2005年，李鑄晉夫婦在紐約參觀莊喆的「原」系列水墨畫。



■ 蒼茫遼闊的唐宋美感

去國十餘年之後的五月畫會展覽中，虞君質不只評論當時莊喆藝術表現，似乎也預言了莊喆往後的發展：「這所謂『東方藝術傳統，自然就好的一方面說，而且包括了內容形式兩方面。換言之就是那曾使我們的精神上發生激動，而能引發我們走向靈性的創造的那種藝術。舉例說如宋元人的精心結構以及清初四僧的畫品等等，都能表現出一個充滿東方靈性的交感的世界，不論在構思、創作或觀照上，都有使後起的現代人值得反省或值得學習的地方。東方禪宗的形而上的探險性的、直覺性的努力，固然值得我們去加以深刻的體驗。即是東方書法由其草書的那種化靜的韻律而微動的韻律的超奇的手法，使我們一經接觸，便宛如發現了宇宙的形形色色個個生長出美麗的輕清的羽翼，把四度空間的生成世界任意翱翔起來的那種感覺，足令我們予以深長的思惟。』」這段評論的最後一段話，值得注意，羽翼自生，遨遊於宇宙萬象。莊喆並沒有停留在那種施施然的喜悅感中，而是進一步逼近，想揭示宇宙的

奧秘，追尋大自然的永恆生命。最終開展出屬於足以與盛唐美學那種蒼茫的詩境相媲美的「大象」世界，正如〈虛谷〉（2014，P143上圖）、〈斂影含光之二〉（2015，P142）那樣的詩境美學一般，生機盎然，萬物共生，當下即我，我與當下合一。此一狀態似乎是神祕主義的絕對自由，卻是真實的存在。然而，他的內心呈現出窺見宇宙大美的盈滿與獨飲太和的寂寥，只有在繪畫底層，我們才能與那寥然若虛的心靈進行邂逅，進入蒼茫的大美世界。中國繪畫從清末開始追尋的寫實，忽視生命根源性的自我呈現，不論以西潤中或者以古開今，對於莊喆而言，並無任何意義，因為這些都是阻絕於東西文明的空間隔閡，遮障於古今的時間之鴻溝，活生生的自我面目才是藝術家的本我。蒼茫而遼闊的美感，表現出超越東西方文明的界線，創造出廣闊的造形世界。

莊喆的全家福。左起：婿蘇皇宇、蘇允平、莊瑩、莊喆、蘇喆安、馬浩、莊闊。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts