

百年松風，如何聽濤？蕭如松藝評考察與臺灣美術史

How Should We Listen to the Centennial Whispering of the Pine Tree? Art Criticism on Hsiao Ju-Sung's Creation and the Taiwanese Visual Art History

廖新田 / 國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所教授

Liao, Hsin-Tien / Professor, Graduate School of Arts Management and Cultural Policy, National Taiwan University of Arts

摘要

臺灣水彩發展已逾百年，構成了臺灣美術史重要的一脈，更反映臺灣藝術現代化的歷程，面貌多元、蔚然成林。在眾多水彩畫前輩中，蕭如松（1922-1992）的創作風格獨特、引人注目，亦是美術教育的典範，受業者述文懷念甚多，形成一股「蕭如松傳奇」。關於蕭如松研究現今已有不少成果來定義其藝術貢獻。本文將以「數位人文」方法梳理過往對於蕭如松創作風格的評論，檢視過往評述並分析、詮釋其意涵，進一步觀照他和與臺灣美術史的關係，企圖重新檢視與定位他的創作風格。對蕭氏藝術點點滴滴的看法與評價，不論深淺對錯或切入點之異同，都將匯歸為蕭如松藝術研究的方向，為下一個百年論述鋪路。本文有五點發現：

一、蕭如松離群索居的生活風格與嚴厲的教學方式成為奇人軼事，是否有助於他的藝術之理解與推動，值得再次斟酌與評估。

二、早在 1954 年臺陽美展便有評論者觀察蕭如松作品的造型與線條乾淨「力」落及灑脫，顯示他一路維持這種明確而細膩的調性。統整蕭如松作品風格評語有一致的見解：明淨而富層次的表現與內在感性世界的抒發。他的作品不僅是帶來視覺形式的愉悅感，更有視覺思考的精神況味。這種簡潔的表現，

收稿日期：111年9月19日；通過日期：111年11月2日。

特別是線條的俐落感，和他長年的書法浸淫不無關係，也促成其水彩風格獨特之處。

三、李仲生在 1956 年評論蕭如松的創作和中西利雄有關，提出「法式水彩」一詞。蕭式水彩是臺灣水彩畫英式傳統的另類路線——厚塗、構成、非具象，一如中西利雄的「法式水彩」為日本水彩帶來革新的面貌。

四、從蕭如松文獻中並無「抽象」或「抽象主義」一詞，是否因政治爭議而略漏這個現代藝術基本詞彙，有待進一步查證。筆者據此推斷「抽象」沒有在蕭如松創作風格扮演主要角色，反而更多的是結構、構成的經營，所謂「非具象」。這種判斷也間接被謝里法所認同。

五、和臺灣美術史以及百年臺灣水彩發展的對話，將是未來研究蕭如松的方向，亦是重建臺灣藝術史的文化工程之一。

關鍵字：蕭如松、臺灣美術史、「法式水彩」、藝術評論、非具象

Abstract

The development of the Taiwanese watercolor has been over one hundred years, becoming the important branch of the Taiwanese visual art history and even reflecting the process of the modernization of Taiwanese art. Taiwanese watercolor is multi-faceted and forms the forest-like magnificence. Among the watercolor masters, Hsiao Ju-Sung (1922-1992) possessed a unique style and largely attracted people's attention. He was also a paragon of art education – his students wrote many reminiscent articles that entitled him as a legend. Quite a lot essays mentioned about his artistic contribution. This essay firstly sorts out past art criticism about Hsiao's art creation through the method of "digital humanities," then the authors will compare, analyze and interpret those meanings and connotations. The writer will furtherly examine his relation with Taiwanese visual art to redefine and re-position his artistic style. These various viewpoints and evaluations, whether profound or with different angles, will converge as a direction, paving a way for the next centennial of researching Hsiao's art. There are five findings as the following:

1. Hsiao's isolated life style and strict teaching became a strange anecdote. Whether if this image being helpful to understand and promote his art should be re-considered and re-evaluated.

2. Early in the 1954 of Tai-Yang Art Exhibition, art critics had observed Hsiao's artworks were tidy and powerful in shapes and lines, revealing a consistent decisive and fine tone. There was also a unilateral comment on his art: a clean, translucent and layered expression, a revelation of inner sensitive world. Not only do his artworks brought a pleasure of visual form, but also was full of spiritual quality. Such a concise expression, especially the lines, was something to do with

his long-term practice of calligraphy which made his watercolor style so unique.

3. In 1956, Li Chung-Sheng, the Taiwanese pioneer of abstract painting, commented that Hsiao Ju-Sung's watercolor was relevant to Nakanishi Toshio and proposed a term "French watercolor". Hsiao's watercolor was thick brushing, compositive and non-figurative, different from transparent British watercolor. He was like this Japanese artist who brought a revolutionary dimension for Taiwan.

4. There is no "abstract" or "abstractionism" in Hsiao's archives. Whether if the negligence is owing to the political concern needs a further investigation. Based on the information so far, the writer therefore extrapolates that abstraction doesn't play a major role in his art creation but contains more composition in painting. Such judgement is also verified by the veteran Taiwanese visual art historian Hsieh Li-Fa.

5. The future direction of research on Hsiao Ju-Sung should have a dialogue with Taiwanese visual art history and the development of the centennial Taiwanese watercolor. It is also one of the culture engineering of re-building Taiwanese art history.

Key Words: Hsiao Ju-Sung, Taiwanese visual art history, "French watercolor," art criticism, non-figurative

一、前言

臺灣水彩發展已逾百年，構成了臺灣美術史重要的一脈，更反映臺灣藝術現代化的歷程，面貌多元、成樹成林。眾多水彩畫前輩中，蕭如松（1922-1992）是創作與教育的典範。以松與風隱喻，論述之風吹起，逐漸引來眾人圍觀與「圍聽」。百年不孤寂，風詠松濤，如何聆聽？以何種方式傳遞陣陣濤聲，是深入研究與擴大推廣蕭如松藝術的另一課題。本文將梳理過往對於蕭如松創作風格的評論，盤點這些藝評論述，並詮釋其意涵與臺灣美術史的關係。對蕭氏藝術點點滴滴的看法與評價，不論深淺對錯或切入點之異同，都將匯歸為蕭如松藝術研究的方向。蕭如松百歲冥誕，國立歷史博物館於2020首設「世界百歲藝術家百年身影」。藝術家難得百年，實在值得紀念與回顧；對於臺灣藝術有不同程度的貢獻者（包含藝術教育者、藝術行政工作者等等），都是重建臺灣藝術史不可或缺的拼圖。蕭如松的介紹文字極為簡短：

新竹北埔人，1935年考入當時培育日籍學生的「臺北州立臺北第一中等學校」，也使他遇見藝術啟蒙老師—鹽月桃甫（1886-1954）。1939年，他以《太湖之山》

入選第5屆臺陽美展後，鹽月更特別予以指導。蕭如松的藝術之路並不順遂，身為律師的父親反對他以藝術為業。直到二戰爆發後，家境不如以往，他和兄長都選擇師範學校就讀。後來，蕭如松被派至新竹師範就讀演習科，繼續學習繪畫。蕭如松自1950年起，在新竹地區執教近半世紀。他自行揣摩印象派、立體派、野獸派的精髓，走出了自己的藝術風格。他曾多次參加省展、臺陽展、青雲展，以及全省教職員美展，且榮獲省展免審查的資格。蕭如松的作品帶有澄澈透明之感與和諧之美，是臺灣美術史上重要的水彩畫家。¹

除此之外，國立歷史博物館於2020年編纂完成戰後第一本《臺灣美術史辭典1.0》，蕭如松列入133位人名詞條之中。²

1999年，以「如沐春風」紀念蕭如松為人師表行誼與藝術風範；2012年以「靜聽松風」紀念其九十冥誕。一致的看法是：蕭如松是臺灣美術與臺灣教育重要的典範。³以松風隱喻，是個頗有詩意的圖騰想像，更襯托出蕭氏水彩的朦朧神祕特性。這些論述如松風吹起，陣陣颯響，逐漸引來眾人圍觀與「圍聽」。百年不孤寂，風詠松濤，如何聆聽？以何種方式傳遞陣陣濤聲，是敬奉蕭如松藝術成就與影響的另一課題。本文主題「松風吹百年，如何聽成濤」之用意在此，一方面強調：一位偉大藝術家必然有如浪濤洶湧之姿，同時在史觀上也可朝向如濤浪般的架構預設。在松樹下等待風穿過的松濤之聲，想必優雅絕美而動人心弦。本文將梳理過往（約過世後十年之前）對於蕭如松創作風格的評論，盤點這些藝評論述，並詮釋其意涵與臺灣美術史的關係。藝術批評是認識藝術創作意涵的不可或缺的橋樑，也是見證藝術發展的文獻，更是建構藝術史不可忽略的過程。⁴因此，研究任何種類藝術家生平的藝文批評是至關重要的。對蕭氏藝術點點滴滴的看法與評價，不論深淺對錯或切入點之異同，都將匯歸為蕭如松藝術研究的方向。

二、藝術家如何傳奇？

西方文化中，藝術家的地位原本和工匠類似，認定其技藝的成分多於美學，希臘文 *technè* 已顯示其起源；即便拉丁文 *ars*，也是指技術方法，勞動則多於美感的指涉。中

1 國立歷史博物館，《2021世界百歲藝術家百年身影》，2021。網址：<https://exhibitonline.nmh.gov.tw/chinese-artist-1.html?id=22>（2022.8.1 瀏覽）。

2 賴明珠，〈蕭如松〉，《臺灣美術史辭典1.0》（臺北：國立歷史博物館，2020），頁274-275。

3 經查《臺灣博碩士論文資料庫》，研究蕭如松藝術的博碩士論文各有一篇，研究蕭如松藝術園區碩士論文有六篇 <https://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gswweb.cgi/ccd=7GhvrC/search#result>（2022.7.28 瀏覽）。

4 廖新田，〈描述、分析、詮釋，藝術評論的基本要則〉，《藝術觀點》23（2004年7月），頁26-30。

世紀（五世紀至十五世紀）出現了 artist 一詞，雖然有技巧超乎常人的意思，仍然是工藝性質。同樣的，中文「藝」字的甲骨文與金文，也都明顯看出人手握木頭的圖樣。如今，工藝匠師的社會地位已逐漸提高，和藝術家的差異僅是工作性質與目的不同而已，其藝術貢獻也可以不分軒輊。直到十五世紀義大利文藝復興博學家阿爾伯蒂（Leon Battista Alberti, 1404-1472）探討建築、繪畫與雕塑時才開始重視其技術的智識性而得以提升其地位。十六世紀，純藝術與應用藝術分道揚鑣乃確立其美學創造的崇高地位。另外，西元前 375 年柏拉圖的《理想國》（*Republic*）裡被視為騙子的藝術家，其魔法般的視覺技術的確帶有些許神奇色彩。而知名的「柏拉圖洞穴」（Plato's Cave）也在暗示視覺的魔幻性與虛假性，與真實世界大相逕庭，要謹慎辨認並保持距離。⁵ 神祕帶點魔幻又有點「邪門」的藝術家角色，是這位西方哲人的認定。很快的，因人文啟蒙與現代化興起，藝術家的地位提昇，成為社會重要的文化推動者。

的確，「神祕化」（mystification）與「去神祕化」（demystification）是當今藝術社會學或文化政治學探討的核心議題之一，甚至涉及權力、論述、意識形態與現代性的思辨。⁶ 英國藝術史學者貢布里希（Ernst Gombrich, 1909-2001）所撰名著《藝術的故事》（*The Story of Art*）開宗明義，藝術是關於人的故事，一點也不神祕，很有人味：「真的沒有藝術這回事，只有藝術家們。所謂的藝術作品不是些神祕活動的結果而是人爲人所製造的事物。」（“There really is no such thing as Art. There are only artists... what we call ‘works of art’ are not the results of some mysterious activity, but objects made by human beings for human beings.”）⁷ 因社會開放與民主化之故，現代大眾也因藝術教育而逐漸了解藝術這回事，藝術家的身分不再如以前深不可測，但仍然有許多未知的部分普遍存在於藝術領域，如美感、風格的誕生，人與藝術創造的關係……都仍然有待持續深入探討。

藝術的「神祕性」（人類的美感創造）和藝術的「神奇性」（表現人類幽微的情感、複雜的價值觀與高度共鳴、共感）有密不可分的關係——前者深邃無可探測，後者讓人讚嘆，最終成為文化中頗爲吸引人的一部分。藝術，在除魅（disenchantment）和保有神祕感（mystification）之間有一種微妙的關係。

5 廖新田，《現代·後現代：藝術與視覺文化理論》（臺北：巨流圖書公司，2021）。

6 John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1972). 亦可參考筆者 2010 年出版《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》（臺北：典藏，2010）。

7 Ernst Gombrich. *The Story of Art* (New York: Phaidon Publishers, 1995).

除此之外，藝術家與藝術的故事往往帶有「傳奇性」（legendry）——將藝術神祕與神奇編織爲戲劇性的張力：秘與謎。藝術的故事也因曲折、戲劇性而有一定的神聖感，因而造成相當的認知度（除知名度之外）。「傳奇」表現藝術中天才、創新或革命的總和。天才、創新和革命三個觀念均在藝術理論中有一定程度的探討，唯獨傳奇，往往被排除在藝術議題之外，以鄉野奇譚的方式存在著，若真似假，難登大雅之堂。如果傳奇是我們認識藝術家的路徑之一，那麼它的內容、修辭應該要有所重視。就如同藝術家傳記，是選擇、編纂下的詮釋呈現，但也是事實的再現。古代的達文西是位謎樣的藝術天才，近代的梵谷因其身心遭遇而傳誦不輟，⁸ 當代的英國塗鴉藝術家班克西（Banksy）至今行蹤成謎且不斷有出人意表的創作，中國繪畫史中傳奇的藝術家如魏晉竹林七賢、鄭板橋的狂逸風格，在在都成爲膾炙人口的藝文趣譚，更是藝術傳奇，但均非野史，而是藝術史探論的範圍。藝術家裝神弄鬼的行徑或許反而得來造作之譏；但若出自天性自然流露，爲後世所傳頌，則其趣味的軼事或可爲藝事增添幾分趣味與色彩，甚至可能爲經典增添色彩。當然，作品的獨特風格與價值是支撐起藝術經典的主要基礎，否則便是花拳繡腿容易泡沫化。

以上提點西方與中國藝術裡的神祕性與傳奇性。在臺灣美術史上，以此來形容的藝術家並不多見（另一方面是尚未被完全發掘），晚近常玉（1895-1966）謎樣的身世與其經典作品落腳臺灣，可謂具有傳奇性。自學並呈一格的余承堯（1898-1993）與洪通（1920-1987），成爲藝壇奇葩，讓人驚奇不已。張大千（1898-1983）傳奇自不在話下。蟄居宜蘭的王攀元（1909-2017），其身世崎嶇，作品有強烈孤寂之感，也構成某些傳奇性的特質。黃土水（1895-1930）〈甘露水〉的出土，歷經數十載的嘗試終於面世，也是一則不折不扣的傳奇故事。天忌英才，35 歲出頭因創作過勞而離世的他，留下讚嘆與遺憾，作品與人均是。性格剛烈的陳植棋（1906-1931），瞬間的生命光彩卻顯示其天才洋溢的創作能量，印證他生前所言：「如果生命是細而長的話，我寧願短而亮，我嚮往迸發的生命力！」⁹ 悲壯而傳奇。

蕭如松（1922-1992）也是少數被視爲謎樣的創作者，儘管他參與藝術活動相當熱絡，

8 廖新田，〈宇塵微痕—黃騰輝的奇藝旅程〉，《非池中》（2021.10.1）。其中一段論及梵谷的精神狀態與創作關係：「星斗滿天晶晶亮，踏藍而寧靜的大地上空飄滿蠢蠢欲動的繁星，旋轉、炫目，雖然不真實，卻是讓人有種興奮愉快的躁動。這件世界名作完成於 1889 年，其實是他面臨精神崩潰的時刻，正在普羅旺斯地區聖雷米的一間療養院休養著，抬頭看星空點點，或許是現實與幻覺最完美的接點。諷刺的是，他反覆說不滿意因而不願意寄給弟弟李奧，它竟然成爲無數藝術史與天文研究者的探論焦點，研究這件精神失常下的產物如何有實在的呼應。」〈<https://artemperor.tw/focus/4344>〉（瀏覽日期：2022.8.1）。

9 轉引自《維基百科》「陳植棋」詞條。〈<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%99%B3%E6%A4%8D%E6%A3%8B>〉（2022.9.22 瀏覽）。

是頗受矚目的臺灣「中堅藝術家」，但他的行儀、作品風格仍然都有著這種傳奇氛圍的描述，雖然日常卻耐人尋味，也是另類的藝術傳奇。1978年藝文記者陳長華以「隱居」描述其遺世獨立的個性，雖當時已盛名在外。¹⁰1981年，陳長華報導「呂基正油畫、蕭如松水彩小品聯」，以「謎樣的畫家」形容之（以下底線均為筆者所加）：

蕭如松是一位謎一樣的畫家。他不接電話，不接受訪問。畫廊主持人三番五次到竹東中學拜訪他，邀請他展覽，都遭到拒絕。他宿舍的門經常深掩，即使在屋內，也不聞聲應答。……每個星期假日，他拎著小布包，坐火車到臺北看畫展。沉默的進畫廊，悄悄的離去。幾乎沒有人認得他；他也孤獨地逃避展覽會場熱鬧的談話人群。¹¹

這樣的神祕基調延續在1988年記者黃寶萍的報導中：

居僻壤、處陋室，蕭如松始終以苦行僧般的志節執著於藝術，四十年不改其樂。蕭如松的生活單純得除了繽紛顏料，沒有紅、白帖的干擾；住處是竹東高中宿舍，他常深掩門扉，訪客來時，即使在屋內也不應答。「我常覺得慚愧，實在沒有什麼特別值得驚動大家的成績，還是靜心作畫。」蕭如松說。因為蕭如松不刻意推銷自己，一直是一位謎一樣的畫家，但圈內人對他的水彩稱讚有加。¹²

蕭如松於1992年4月不幸過世，藝術界紛紛表示不捨，並舉辦紀念展。追念內容不脫大家所認知的創作、生活與教育的形象：「以為人嚴謹、隱士風格及教學認真聞名。作品線條簡潔犀利，營造出感性柔和色調，平生淡泊名利」。¹³以筆名「信義路員外」發表的〈我的怪胎老師蕭老大馴悍一把罩〉，內容倒是平實，描述一位傳統嚴師的教學（在筆者這一輩之前的人多少都遇過，其實頗為普遍），題目用詞卻相當詼諧乖張。¹⁴

「蕭老大」一詞也出現在2002年李珣瑛的〈蕭如松風采 豐富智邦藝術空間〉一文：

對竹東高中的校友而言，那位要求嚴格的竹東高中美術老師蕭如松，是最讓大家難以忘懷的師長之一，如戰鬥營一般刺激的美術課，不但訓練學生的美育，也訓

10 陳長華，〈蕭如松隱居鄉間〉，《聯合報》（1978.10.11），版7。另參閱：陳長華，〈藝·海·拾·貝〉，《聯合報》（1979.1.23），版7。

11 陳長華，〈蕭如松水彩小品靜中有動〉，《聯合報》（1981.9.2），版7。

12 黃寶萍，〈鄉野藝人蕭如松自迷「謎」人繪畫天地苦行僧紅黃藍綠四十春秋〉，《民生報》（1988.2.22），版8。另參閱：黃寶萍，〈做人零分作畫百分蕭如松蟄居鄉間久跨步走出來〉，《民生報》（1989.11.9），版14。

13 《經濟日報》，〈蕭如松逝世三週年紀念展即日起在阿波羅畫廊舉行〉，《經濟日報》（1995.3.31），版34。

14 信義路員外，〈我的怪胎老師蕭老大馴悍一把罩〉，《聯合報》（1995.11.25），版42。

練學生的紀律；很多竹東高中的校友還不清楚，當年集嚴格和感愛於一身的「蕭老大」，是臺灣藝術史中極具代表地位的水彩畫家。¹⁵

「蕭老大」並非負評，而是受過蕭如松教誨的學生們的暱稱和「通關密碼」——只有經歷過「蕭氏美術課」的學子才有這種特權「謔」稱之。臺灣文學評論家彭瑞金對蕭老師的上課方式印象深刻，曾經有過一段描述，栩栩如生，可為代表：

六〇年代初，我念高中時，學校裡有一位怪人美術老師，大概隔行如隔山吧！他在過世前幾年得到國家文藝獎美術獎，我才知道他是國內知名畫家。蕭如松老師是生、化實驗室之外，全校唯一擁有專科教室的老師，他一個人包辦所有的美術課，只要是這所學校的畢業生都是他的弟子，好像謝義鎗就是。蕭老師終年一襲像醫師服的潔白上衣，深色西褲。假日，頭上會加一頂俗稱的屎杓帽，到我家附近，今寶山水庫寫生。美術教室總是一塵不染，上美術課一定要裝備齊全，畫具、畫板不可缺，一定要提早進入教室，上課前屏息端坐，老師則手提教鞭站在講桌旁，靜候學生入座。印象最深的是，上課嚴禁挖鼻孔，他說是「挖煤礦」，如果有人不自覺地把手指伸向鼻孔，他會一個箭步衝過來，將教鞭向書桌猛抽一鞭，再加一聲足以將全班嚇破膽的怒吼，大概是我最深的高中生活記憶。¹⁶

戴麗卿在〈默默耕耘的水彩畫家蕭如松〉中以精彩而感性的文筆描述與懷念這位曾經教導過的「當代水彩大師」，除了提起「蕭老大」這個說法是學生私下無傷大雅的戲稱，也加註《雄獅美術》發行人李賢文曾經說他是「臺灣美術界三怪傑之一」。¹⁷筆者整理過往對於這位低調的藝術家與嚴謹異常的藝術教育工作者的形容有：「竹東三怪」、¹⁸「叫太陽起床的人」、¹⁹「蕭瘋子」，²⁰加上上述彭瑞金「怪人」用詞。這些鄉野異人式的稱呼有其脈絡，也會往後被沿用與傳誦，1999年「如沐松風蕭如松紀念展」也論及「怪瘋行徑」可為印證，²¹晚近，英文臺北時報（*Taipei Times*）也是延續奇人軼

15 李珣瑛，〈蕭如松風采豐富智邦藝術空間〉，《經濟日報》（2002.5.11），版25。

16 彭瑞金，〈人的因緣地的因緣〉，《聯合報》（2005.3.18），版E7。版聯合副刊「時代記憶別來滄海專輯」。

17 戴麗卿，〈默默耕耘的水彩畫家蕭如松〉，《雄獅美術》267期（1993），頁62-67。

18 熊宜敬，〈蕭如松水彩歷久彌新〉，《經濟日報》（2002.5.4），版25。

19 熊宜敬，〈蕭如松藝術淨土水彩交融〉，《經濟日報》（1999.11.7），版24。另見余學俊，〈蕭如松故居拆板打造新園區〉，《聯合報》（2006.11.20）版C2。桃竹苗新聞；羅際鴻，〈叫太陽出來的老師蕭如松藝術園區動工〉，《中國時報》（2006.11.20），版C3。北部萬象；林全洲，〈客家文化典範與衝突蕭如松故居盼成活化典範〉，《聯合報》（2006.12.14），版C2。新竹縣市新聞。

20 潘朝森，〈飲水思源——恩師蕭如松紀念展〉，《雄獅美術》267期（1993），頁62-67。

21 黃寶萍，〈蕭如松紀念展畫作終得會鄉親〉，《民生報》（1999.10.28），版6。

事的口吻報導他的生平，以「叛徒」、「無用之人」、「業餘畫家」形容他的藝術追求之路，²² 但對蕭氏藝術的建立與擴延有無助益，值得省思。藝術家日常的傳奇是否有助於創作故事的開展？例如，梵谷自殘割下左耳的事件是否助長梵谷的藝術？答案顯然不是。²³

從 1978 年到 1992 過世後年這十幾年間，上述描述如影隨形。另一方面，蕭如松積極參與臺灣藝術活動，可以說是全勤生與常勝軍，怎麼會不為人知？只不過是因為有所堅持的原則、離群索居、「不為名利誘」、不好與人打交道、甚少有個展、教學態度嚴格有特殊的教材教法。用這些描述放在任何藝術家身上，都有若干似合符節之處。蕭如松十分活躍於臺灣藝壇，臺陽美展、全省美展、青雲美術會、全省教員美展等都有他的身影，也屢獲優秀獎項及擔任審查委員。1957 年獲得臺北西區扶輪社第 3 屆扶輪獎（雕塑王水河、音樂許常惠同獲獎），1973 年榮獲中華民國畫學會金爵獎（與莊喆、陳其茂、高山嵐、陳瑞福等同列得獎），1982 年年代美展、1986 年中華民國當代美展及 1991 年吳三連獎等榮耀。其作品是藝術市場上追逐的目標。過世後他的創作也沒有被忘卻，如 1993 年臺灣美術新風貌展也入列。何懷碩甚至將蕭如松列入「被漠視的藝術家」之一，可見受重視的程度。²⁴

對照起來，他並非與世隔絕、不問世事，甚至頗為積極參與臺灣藝壇，作品風格特殊廣泛引起注意，這些事實均與上述描述多少有些許落差。即便是事實，是否能「導入」藝術正典的判準？風格、主題、創作、技法、價值、思想、影響……值得重新評估與佈局。

三、「蕭氏水彩」——藝評軌跡的考察

風格 (style) 是視覺藝術重要的元素，關涉再現方式、表達內容與傳達手法，風格往往以形式呈現，但風格的義涵，其廣度與深度均超越形式之指涉。簡言之，形式是可見的外顯（如造型、色彩、線條、結構等），內容則是更為幽微的內涵與品質。有風格一定有形式，但有形式不一定有風格。不過，這也不代表能被一眼辨認的創作手法就

22 Cheung Han, 2022/9/18, "Just an amateur artist?" "Taiwan in Times," *Taipei Times*. <<https://www.taipetimes.com/News/feat/archives/2022/09/18/2003785501>> (2022.9.22 瀏覽)。

23 英國著名的藝術史研究與展示機構考陶爾德美術館 (Courtauld Gallery) 於梵谷自畫像展中販售耳朵橡皮擦紀念品、情緒急救箱等戲謔紀念品，引來「噁心當有趣」的撻伐，乃不得已下架商品。此事件說明並非所有的藝術「軼事」對藝術自身都是正面的。參見：〈美術館辦梵谷畫展販售「耳朵橡皮擦」周邊商品惹怒民眾〉，《聯合新聞網》(2022.2.17)。網址：<<https://udn.com/news/story/6812/6104025>> (2022.8.7 瀏覽)。

24 何懷碩，〈被漠視的天才——敬悼余承堯先生〉，《雄獅美術》269 期 (1993)，頁 32-40。除了余氏，其他被列入的藝術家有黃土水、陳澄波、余承堯、洪瑞麟、沈耀初、陳夏雨、劉啓祥、陳德旺等。

是有價值的藝術呈現。論及風格一詞必然期待更具高度的表現特質，而非泛泛；而美學的價值建立在風格的評價上。總之，在藝術史學上，這個名詞有特定的義涵與指涉，並非等閒。貢布里希解釋：「風格是任何特出因而可辨認的路徑，據此，表現出的行動或製作出來的藝術品因而產生出來。」（“...any distinctive, and therefore recognizable, way in which an act is performed or an artifact made or ought to be performed and made.”）²⁵ 這裡特別強調「辨識度」是關鍵因素，一位藝術家的創作慣性獲得共鳴，便是其個人品牌，也是納入藝術史的基本條件。另外，蘇格蘭籍藝術史學者佛奈 (Eric Campbell Fernie) 定義：「風格是一秀異的方式，使得作品得以成群並成為相關的類別。」（“...distinctive manner which permits the grouping of works into related categories.”）²⁶ 從更寬廣的視野來檢視，風格是藝術史編纂者得以看見、辨別藝術派別、趨勢與潮流重要觀念。沒有風格的視野，無法形成個人藝術歷程的判斷與群體藝術史的關係，更遑論藝術的價值。風格可見又不可捉摸，所以風格的外顯有賴藝術批評與研究；批評語言反映風格的走向價值，因此可作為考察的對象。藝術批評的語用成為風格考察的基礎。

以上可為方興未艾的重建臺灣美術史參考，從風格角度出發。²⁷ 從辨識度的角度，蕭如松的水彩風格早已成形，「蕭氏水彩」可謂有專有名詞的格局，檢視過往藝術評論可印證這一點。

相當早，與蕭同輩的施翠峰 (1925-2018) 在 1954 年發表的〈評第七屆臺陽美展〉評論中說：「蕭如松的〈洋蘭〉，色彩或筆法頗富於『力』之表現，但他的另一作〈山村晚春〉，缺少距離感。」²⁸ 此時蕭氏而立之年初始，已顯現他善用筆觸與色彩配置所呈現的強烈視覺受，尤其是明快的線條與簡潔的構圖；而缺少距離感的觀察或許正是蕭

25 Ernst Gombrich, 1998/1968, "Style", in Preziosi, D. ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology* (New York: Oxford University Press, 1998), p.150. 原文刊於 *International Encyclopedia of the Social Sciences* (xv), ed. by D. L. Sills.

26 Eric Fernie, *Art History and its Methods: A critical anthology* (London: Phaidon, 1995), p. 361. 以上引用參考自《維基百科》英文版〈Style (visual arts)〉詞條，參見：<[https://en.wikipedia.org/wiki/Style_\(visual_arts\)#cite_note-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Style_(visual_arts)#cite_note-1)> (2022.8.1 瀏覽)。

27 晚近，臺灣美術史的建構，在史料蒐集、編纂與詮釋上卓有成效，但尚須考慮更為嚴謹的藝術史學方法論與跨域的新興學理之支撐，偏向民族主義式的敘述或龐雜無序的修辭對整體發展並無助益，因此尚待時日之統整、盤點與省思。個人認為，所謂「藝術史的事實」，最終應建立在史料的詮釋與價值結構上，不是只有文獻的敘述編纂與意識形態。臺灣藝術史的建構必然與臺灣歷史（政治、社會、文化等）有所關聯，但臺灣藝術史的主體性，還是建立在藝術自身的諸種命題上，方能成就。

28 施翠峰，〈評第七屆台陽美展〉，《聯合報》(1954.7.30)，版 3。「藝文天地」。這裡的「第 7 屆」推測指的是戰後第 7 屆。二次大戰前臺陽美展舉辦過 10 屆，1945 年至 1947 年停辦 3 屆，1948 年恢復舉行第 11 屆。依此類推，1954 年是臺陽美展第 17 屆。

經營其個人主觀風景畫的企圖。就讀臺北州立臺北第一中學校（即現今的建國中學）時他就已入選第 5 屆臺陽展（於此階段短暫受過鹽月桃甫的指導）。歷經臺灣總督府新竹師範演習科的訓練，教員期間則曾經擔任新竹國民學校美術專科指導委員會圖畫科指導員，並獲得新竹美術展優秀作家獎。這一年他也成為青雲美術協會會員並參加第 8 屆青雲畫展，同時他也以〈花〉一作榮獲第 9 屆全省美展文協獎。1954 年，可以說是他創作生涯的關鍵年。

隔年，第 18 屆臺陽美展〈梨〉一作獲得佳作獎，被評為「有相當新鮮的趣味」，²⁹也以〈玉真小姐〉連莊獲得第 10 屆全省美展文協獎。1956 年，臺灣抽象繪畫先驅李仲生（1912-1984）評論他參展 19 屆臺陽美展〈花〉有如日本畫家中西利雄（1900-1948）的不透明水彩。³⁰將蕭如松的作品和中西利雄的創作比較，李仲生可能是最早的觀察者之一，後來者也陸續沿用。李仲生曾經於前一年發表〈日本現代畫家水彩畫展觀後〉，提到留法的中西利雄等人推動「法式」水彩而捨棄受「英式」水彩影響的「日本」水彩畫的說法：

一九一四年（即日本大正三年）約四十幾年前日本成立了一個「日本水彩畫會」。由於這個團體同人的努力，出了像中西利雄、河上左京、赤城泰舒、相田直彥等大正年代的重要水彩畫家，而把明治時代的英國水彩畫風，推翻無餘。在這次日本水彩展的若干作品裡，仍可隱約地看到中西利雄畫風的影響。大正末年中西利雄、小山良修等成立以水彩為主的蒼原會。更進一步把日本水彩畫引導到法國水彩畫的方向。³¹

中西利雄（なかにしとしお，1900-1948），出生東京並就讀東京藝術學校西畫系，曾參加日本水彩展、光風會展、帝展。1928 年至法國並參與當地沙龍展活動，1931 年回國，與小淵良一、熊信一郎等九位青年畫家因不滿官展改組，於 1936 年組成新製作派協會，以「反學院美術，追求獨立行動之企圖」為訴求。³²中西利雄因肝癌不幸以不到 50 歲之齡過世。根據《日本美術年鑒》，中西利雄的作品「展示了獨特的繪畫環境，具有

29 麥如，〈台陽美展觀後（西畫部）〉，《聯合報》（1955.8.21），版 6。「聯合副刊藝文天地」。

30 李仲生，〈十九屆台陽美展觀感〉，《聯合報》（1956.8.19），版 6。聯合副刊藝文天地「藝苑風光」專欄。

31 李仲生，〈日本現代畫家水彩畫展觀後〉，《聯合報》（1955.3.7）版 6。聯合副刊「藝文圈內」。

32 新製作派協會（昭和 15 年～昭和 16 年（1940/1941）），〈新製作派協會展覽會明信片〉說明，《數位典藏與數位學習聯合目錄》，網址：<https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/6f/2e/23.html>（2022.8.1 瀏覽）。

清晰的色調和現代感的不透明繪畫方法，並開闢了水彩畫的新面貌」。³³眾所周知，英式水彩畫以透明流動的技法，描繪主題則以田園牧歌之風景居多，取向是外在自然，以表現對象之美為主，能引發人們浪漫抒情的感受。石川欽一郎（1871-1945）就是將英式水彩畫引進臺灣的藝術教師，且持續到現在。至於「法式水彩」一詞甚少出現，應該是李氏自創之詞，技法顯現出不透明且非自然的描繪，如人物、幻境、情緒等，較為內在取向，善於探索內心意象與畫面的自主構成，現代感強烈，能勾起觀者內在情緒之共鳴。就這取向而言，李仲生的描述並無偏頗。熊宜敬在 1999 年發表的〈蕭如松藝術淨土水彩交融〉也敘述蕭如松受到中西利雄「簡單直接、激烈快速的表現方式」啟發甚多。³⁴這個影響來自當年李仲生的判斷，是否蕭氏本人有直接敘明，有待文獻查證，因臺灣關於中西利雄的探討並不多。³⁵蕭如松自學過程中，因參酌日文資料較為便利且多方閱讀吸取新知，除中西利雄外，後來的方格系列據推測也有蒙德里安（Piet C. Mondrian, 1872-1944）的強烈影響。蕭如松的「在地自我現代化」之路，其軌跡自是與學院社群有些差異。

劉國松也對蕭如松參加第 15 屆全省美展的優選作品有所肯定，雖然沒有實際評語內容。³⁶1965 年扶輪社獎畫展（他於 1957 年得獎）的評論有「十多年來堅持初衷，畫風不改」，其意（堅持、不改）為何，似乎未能言明，倒是確認了他的風格明確。對〈貝殼〉的「構圖美妙，安排妥貼」，以及〈窗邊〉「通過幾何圖形所認識的一個世界」的評價相當肯定甚且耐人尋味。³⁷他長年來研究構圖、造型的功夫看來已獲得極大注目。賴傳鑑在第 30 屆青雲畫展對他的評價是「一向筆觸大膽灑脫，色調沉着而統一，給人有肅穆的感覺」，但認為造型簡化、抽象有待進化。³⁸另一則在第 32 屆青雲畫展的評論：「一向令人注目，簡潔的造型、輕快的筆調，皆配上強勁的墨線。」³⁹

以上評論均極為簡短，直到 1988 年的首展「靜物的造形系列」，對他的創作風格評述仍然簡略：

33 參考《東京文化財研究所》，網址：<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/8698.html>（2022.8.1 瀏覽）。

34 熊宜敬，〈蕭如松藝術淨土水彩交融〉，《經濟日報》（1999.11.7），版 24。

35 蕭如松學生凌春玉說她的老師一次提過中西利雄，也有一些相關資料，僅此而已。筆者認為，若論深刻影響，應該有質量更大的影響跡象。

36 劉國松，〈評十五屆全省美展西畫部〉，《聯合報》（1960.12.21），版 6。「新藝」。

37 《聯合報》，〈扶輪獎畫展今天起舉行〉，《聯合報》（1965.2.20），版 7。「新藝」。

38 賴傳鑑，〈看三十屆青雲展〉，《雄獅美術》78 期（1977），頁 133。

39 博山，〈青雲畫展第 32 屆展出〉，《雄獅美術》第 102 期（1979），頁 129-131。

作品擁有「內蘊的藝術涵養、外張的繪畫功力」的特質，其所繪的風景，並不被自然美的表面所禁錮，代之以自我的感受抽取對象的形、色、線，融合自己的看法，重新賦予自然雋永的生命。他的人物畫像，尤其掌握題材的內在精神層面……⁴⁰

值得注意的是，水彩畫家李焜培（1934-2012），這位自 1968 起在師大美術系專任的水彩畫教授對蕭的作品有極高的評價與深入分析，可謂第一篇評價蕭如松水彩藝術具全觀的重要論述，篇幅質量更大、視野更廣，涵蓋「藝術教育」、「傳承發揚」、「風格特色」、「創作態度」、「創作手法」、「畫面效果」、「創作技巧」。引錄雖稍冗長，評文字字珠璣，值得再三閱讀：

蕭先生並不汲汲於名利的個性，不為俗事所縈繞，堅守虛心探求，滿足於簡單的生活條件，隱居鄉舍以教育莘莘學子們，使其成材為職志。[編按：藝術教育] 早年曾從名師李澤藩、鹽月桃甫兩位先生遊，而一本對繪畫藝術關懷吸取，深入研究之初衷，數十年如一日之苦行僧精神，實在令人敬佩。[傳承發揚] 觀蕭如松先生的畫，那嚴格的修為，清澈其心境以勵其志，苦學以豐其基石，明辨畫格，洞悉契機，去繁就簡，棄蕪存菁，不為成規所限。[風格特色] 融匯前人之長，熟習東瀛技法，研採西歐近世現代繪畫運動中之典範，衡量個人之量度多寡，不吶喊搖旗，不附潮流，取其適而變化之，虛心於藝術之道。擇善而固執，簞滴以磨石之堅貞，不避分寸之收穫而累積，不嫌家居周遭器物為題。[創作態度] 經過蕭老師高度的處理成為精微的辨證課題。那規劃出來精確的空間與密度，使突出的造形散置成群體與主題，作有效的呼應對照。普遍靜止穩定的空間蘊涵幾許躍動的空間，留白、淡藍在大塊幽暗襯托下增加了晶明、剔透的觀感。具體與抽象思維巧妙運作，百物雜陳而有序，灰藍、灰綠的基調主宰穩定平和氣息。[創作手法] 有羅列的不透明色相，在面塊交錯，直線的航行與曲線穿梭間呈視覺上美的樂章。與風景、人物相比，我迷戀如松先生靜物畫那清新而不乾冷的特質，畫中凝聚與張力使其畫面分寸得宜，當然那些郊外風景也常沐於春風暖陽之中。[畫面效果] ……在技巧方面，蕭先生並不注重水彩的偶然效果，他緊握不透明彩畫筆，但沒有忘記水份與顏料混合的微妙關係，也不否定技巧而專事推舉思想的魅力和口

40 《聯合報》，〈美術教育「師父」出馬蕭如松舉行首次個展〉，《聯合報》（1988.3.28）版 17。「文化·藝術」。無評論者署名，應是阿波羅畫廊文宣。

號。舉凡種種畫技特性，……有著老辣、平實、圓潤、厚塗、剝落、點擦、渲染、重疊……現代畫技巧的特徵。看來蕭先生點彩有術，具撒豆成兵之氣概。[創作技巧]⁴¹

好個「點彩有術，撒豆成兵」的生動描述。隔年，第二次個展於東之畫廊，文宣評論調性相似：

蕭如松的畫，一如他靜居不受繁華所侵擾的個性一樣，給人一種沈靜、老練的觀感。在蕭如松營造出的獨特幽暗色彩世界中，有人認為，蕭如松的畫是屬於詩意、飄落、內斂的。⁴²

同時，劉意的評論也有細膩而深入地描繪，也使用神祕一詞，也從臺灣水彩發展的角度評價：

他找到了自我，從自我中又發現到一種人性內在美質。這種美質表現在繪畫創作上，深深吸引了許多人的注目和共鳴。無論是窗裡或窗外，蕭如松的繪畫世界，代表了他個人潛在的意象。沉穩內斂，帶有幾分神秘和寂寞的人生哲學。他捨棄物體的表象，以個人感受，利用特有的符號及濃重的色彩，表現自我內心的世界異常突出而具有強烈的獨立性格，在臺灣近代西洋美術史上，從前輩畫家的第二代中堅輩畫家也難出其右者，…只有內心靜觀的繪畫天地，從窗裡窗外自然的反射出來，毫無掩飾，十足的個人色彩，及獨有的感性的筆調及韻律充滿了一股豐富的凝聚力，將觀賞者帶入另一處境界，極為奇妙的神秘空間，有著令人著迷的地方。……蕭如松的繪畫，正是如此明淨、單純而又直接亦以敲開了人類心靈的一扇抽象的門窗。彷彿從黑暗這一邊遠望光明，順著律動的筆觸，逐漸集中到畫面的核心，產生了無限深沉的美感。⁴³

1992 年，蕭老師在第三次個展與師生展（潘朝森）期間不幸過世，黃寶萍總結其創作風格：

蕭如松的繪畫題材以生活周圍的景色為主，用不透明水彩表現玻璃窗透明的感覺，以及陽光自窗外進來的印象，筆觸簡潔犀利，畫面蘊含著沈靜的氣息，卻有

41 李焜培，〈重理念，開發心靈之窗——觀蕭如松畫展後感〉，《雄獅美術》207 期（1988），頁 172。

42 李玉玲選輯，〈本週藝文資訊〉，《聯合報》（1990.12.23），版 15。「當代」。

43 劉意，〈蕭如松：窗邊的意象〉，《雄獅美術》225 期（1989），頁 175。

吸引人深入的力量。⁴⁴

1995年蕭如松〈少女〉以135萬落槌，為當時西畫最高價，追求者眾，更加突顯其藝術成就與風格受到重視的程度。⁴⁵

回顧蕭如松過世前，各界關於其作品風格的評價有：力道表現、新鮮趣味、簡潔、犀利、構圖妥貼、幾何世界、內蘊涵養、自然抽象、內在精神、沉靜、老練、詩意、感性、飄落、內斂、層次、深入、沈靜、明淨、單純、神祕……。綜合起來，以水彩透明與不透明性轉換，以幾何構成表現形式之簡潔趣味，表現內在精神之沉靜、內斂與詩意美學，經營感性與神祕之美感份為，奠定其創作風格與獨特視覺，可謂歷來評論之基調。即便如此，也顯示蕭如松和臺灣水彩畫主流分道揚鑣的態勢，走向獨樹一格的創作道路，襯托出他在臺灣水彩畫歷程與臺灣美術史的獨特地位。這一論點將在下一節有進一步論述。

蕭如松悄然過世，早期作品被白蟻啃毀一空，生前只有「兩次半」的展覽，行事作風與作品風格又如此特異，惋惜、讚嘆與追憶在所難免，甚至是勢所必然，加上外界的探奇，後續的蕭如松紀念活動與研究有助於更深入他的藝術世界，是為一個揭密的過程。

四、宏觀臺灣美術史中的蕭如松藝術

藝術史是藝術家定位的最終判準，藝術史的演變也牽動藝術家的定位關係。吾人相信，在藝術史的大河中，成為經典是反覆淬鍊下的結果。可以肯定的是，創作，更精準地說，是作品風格讓「真金」不畏火煉，風格正是藝術創作世界的王道。

蕭如松生前的藝術批評相對缺乏線和面的評價（除李焜培的評論之外）。點狀的藝評，係純粹針對藝術家個人的創作特色俱以描述。線性的藝評，以類型化的分析與學理予以深入剖解、對話，企圖抓取作品整體性的意義。全面的藝術批評，必然要以宏觀的角度，納入文化與歷史的視野來考究，更為扎根與結構性，一如潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）的圖像學思維，和視覺意義探求與視覺形式分析的路徑（以沃夫林 Heinrich Wölfflin 為代表）分庭抗禮。⁴⁶

這一小節題目「宏觀」乃動詞示意，試圖考察蕭如松藝術如何納入臺灣藝術史並帶

44 黃寶萍，〈蕭如松靜悄悄的走了伊人風範從此只能畫中尋〉，《民生報》（1992.4.17），版14。

45 《民生報》，〈標竿拍賣會成績平平與畫廊市場重疊令人憂心當代陶作落槌價令人驚訝〉，《民生報》（1995.3.27），版15。另參閱楚國仁，〈台灣秋拍解析藝術精品魅力大放送無畏政經社會亂象展現文化藝術潛質〉，《經濟日報》（1997.11.9），版20。「藝術鑑藏」。

46 廖新田，《現代·後現代藝術與視覺文化理論》（高雄：巨流，2021），頁114-134。

來不同的視野。較為全觀並具有史觀的藝評出現在1999年熊宜敬的〈蕭如松藝術淨土水彩交融〉一文。⁴⁷不算長的兩千多字評述，將他的創作軌跡與臺灣美術有了首次的邂逅（雖然其中夾雜藝術市場拍賣的訊息）。熊文以臺灣水彩發展的視野將蕭如松視為第二代（第一代為藍蔭鼎、馬白水、李澤藩），甚至與席德進「並稱瑜亮」。蕭如松在地現代化的典型和席的中國原鄉傳統有了本土與移民的對比。除了敘述其義無反顧熱愛藝術的執著個性外，他受鹽月桃甫（1886-1954）指導，雖然不長也不多，卻象徵著他是臺灣現代美術發展的傳承者，有接棒的意思。另外，和同時新竹的李澤藩（1907-1989）接觸，也是象徵他銜接臺灣美術發展的重要指標，因李澤藩是臺灣水彩發展史上指標性的人物，師承石川欽一郎的田園牧歌水彩風格，但反而走上不透明水彩與皴擦洗染肌理的厚度，風格與手法獨特而鮮明。甚至蕭如松的美術教學方式，除了常聽到的軍事化教程，在熊宜敬看來是教導寫生傳統：「仔細觀察、正確描繪」。從留存下來的教材檔案來看，蕭如松的觀察與寫生與素描能力，的確與學院之表現無異。⁴⁸

像其他臺灣第一代藝術家一樣，蕭如松被啟蒙於日本殖民臺灣時期法式現代美術運動（以外光印象派為主），二次大戰後接著又受到另一波美國現代藝術的衝擊（以抽象、普普為主）。這個轉折不但反映在蕭如松的作品之中，也是臺灣美術史關鍵年代的運動性特質。就這點而言，研究蕭如松是重建臺灣藝術史取徑的經典案例，其價值性不言而喻。

熊宜敬認為：「1960年代初期，台灣美術運動受到西方藝術思潮的強烈衝擊，蕭如松也接受了洗禮，進入立體派抽象幾何時期。」其風格呈現出如下特色：

他以極為單純而直接的力量，藉造型簡潔又極富理性經營的畫面發抒心中的想法，在抽象與具象之間來回的反芻與自省；而後又延續對「空間構成」問題的探討，發展出「玻璃系列」創作，在光影、色彩、線條的重疊掩映、微妙變化下，塑造出極為突出的鮮明風格。⁴⁹

回顧戰後臺灣美術發展，因韓戰（1950-1953）而促成的美援時期（1951-1965），此時也是戰鬥文藝與中華文化復興運動階段，後者用以對抗1966年毛澤東發動的中國文化大革命。也因此，的確有一波美國文化輸入，其中抽象藝術與歐普藝術變成臺灣新

47 熊宜敬，〈蕭如松 藝術淨土水彩交融〉，版24。

48 參閱凌春玉整理，「蕭如松手札系列3、4」，〈論繪畫的種類〉、〈論素描〉，《藝術家》260期/261期（1997），頁424/328-330。

49 熊宜敬，〈蕭如松 藝術淨土水彩交融〉，版24。

派美術運動者的主要表現形式（未聞立體派於此時對臺灣藝壇有顯著影響），產生了各式各樣中西融合的藝術形式，特別是以東方藝術精神為底蘊、表現形式是西方語彙的新藝術語言。⁵⁰

抽象藝術進入臺灣，如上所言，有特定的歷史脈絡，但是促成抽象在臺灣紮根發展的是李仲生，可說是開路先鋒。年輕時就讀廣州市立美術學校西洋畫科、上海美術專科學校，赴日前加入現代藝術團體決瀾社，1933年入日本大學藝術系西洋畫科受中村研一（1895-1967）、東鄉青兒（1897-1978）、藤田嗣治（1886-1968）等現代主義者的指導，並參加前衛美術團體「東京黑色洋畫會」。1942年任教國立藝術專科學校，後隨國民政府來臺，在臺北第二女子中學擔任美術教師。1951年起，李於安東街開設畫室，推動非寫實的現代藝術觀念，不在學院內，而是校園之外。體制外的藝術活動是戰後臺灣現代美術的孕育場。⁵¹1953年起，李仲生在《聯合報》「藝苑波濤」專欄譯介超現實主義、日本繪畫、外國藝術等藝訊。他的學生們於1957年成立東方畫會，活動廣受矚目，成就了他「臺灣現代繪畫導師」、「咖啡室中的傳道者」的美譽。同年成立的、以師大為成員的五月畫會，則是另一種追求抽象繪畫的團體，以劉國松以抽象水墨為代表。

臺灣抽象繪畫論述在戰後十年就逐漸展開，也很快獲得共識。一篇1953年〈抽象繪畫的產生〉（筆名「道林」）論及抽象藝術的派別及風格，可為代表：

二十世紀的抽象繪畫在它純粹的立場上講，至少是擺脫對事物所有傳統的和世俗的觀念的束縛。它分成兩極端派發展，一派是變成一種儼若幾何形體和光譜色彩的繪畫，名之謂古典的或理智的抽象藝術；另一派是以物體間互相形式的重新組合的畫面，所用色彩不像光譜上那樣純粹，而祇是用來促成情緒效果，這一派名之謂浪漫的或表情的抽象藝術。…抽象派的畫家們在畫布上同時著重兩種領域的表現，一是表現畫面構成本身的生命；一是表現形和色自己的生命。⁵²

從作品來看，「抽自然之象」是蕭如松創作的風格取向，至於他是否有如上文所指西方冷熱抽象的觀念，完全離開自然物象，從其手札系列〈美術科專用語〉（中英法對照表）表中並無抽象與抽象派的名詞，但有構圖、立體主義與立體派畫家、表現派畫家、未來主義與未來派畫家、印象（派）主義、寫實派。另外，〈論繪畫的種類〉「繪

50 關於戰後臺灣的「東方」演繹，參考：廖新田，〈西風東漸——戰後臺灣美術「再東方化」的歷程〉，《臺灣美術》122期（2022），頁4-25。

51 李仲生對年輕學子的影響，參見：廖新田，〈線形·本位·李錫奇〉（臺中：國立臺灣美術館，2017）。

52 道林，〈抽象繪畫的產生〉，《聯合報》（1953.9.5），版6。「聯合副刊」。

畫各種流派」中羅列古典派、浪漫派、寫實派、印象派、表現派、立體派、構成派等諸多流派來看，對西洋藝術頗為嫻熟卻獨漏重要的抽象派，並不尋常。⁵³據此，歸因他的作品為「立體抽象幾何」風格並無更強的依據可資證明，特別是很難判斷蕭如松創作有抽象畫影響，倒是構圖、造型設計與構成的議題頗有心得，「幾何」與「立體」元素的確存在。⁵⁴

謝里法比較李石樵和蕭如松兩件作品（〈噴水池〉、〈海邊〉）時，間接地指出蕭如松作品並無包含抽象元素的評析：

兩件作品是抽象畫，但還是標出具象的主題，暗示在抽象的造型當中仍然有所指或有所本。告訴我們兩位畫家雖一腳踏進抽象裡，卻未全身投入，所以不敢說就是抽象。……可惜都只做到一個段落就喊停……研究美術史的學者在這問題上有很多可以討論的空間。……蕭如松的目的不是為了探尋抽象表現，而是想找個新的方法畫出心段，最特殊的是那一道切割形成的水平線和白色的海水，告訴我們這不是一幅抽象畫。⁵⁵

上述的探討至少讓我們了解以抽象概念評藝蕭如松的作品應有所保留，畢竟他自己甚少觸及抽象一詞。誠如蕭如松的最後一位學生張澤平（現任母校竹東高中美術教師）表示，恩師蕭如松的創作屬於「非具象」，從自然現象萃取、轉換，並非純粹抽象理念的表現。⁵⁶

另外值得一提的是，1960年代正統國畫論爭方興未艾，抽象畫被指控和共產黨有關係導致劉國松等新派畫家人心惶惶。⁵⁷國立歷史博物館於1957年承辦徵選巴西聖保羅雙年展的工作，可謂正當化臺灣抽象繪畫運動。⁵⁸曾經有過二二八創傷經驗的蕭如松，如果當時掌握藝術社群訊息，應該不會碰觸，以免惹來無妄之災——一個「不願面對的真相」（inconvenient truth），這也是合理的「臆測」，但需要進一步證實。

1966年以後開始單一色系創作，運用豐富的構成與肌理超越低限色彩所帶來的單調

53 凌春玉整理，「蕭如松手札系列3」，〈論繪畫的種類〉，《藝術家》260期（1997），頁424。

54 「立體幾何抽象」在李珣瑛的〈蕭如松風采豐富智邦藝術空間〉被沿用，也由此可見，藝術評論風格與用的影響力，不可不慎重其嚴謹性。李珣瑛，2002/5/11，〈蕭如松風采豐富智邦藝術空間〉，《經濟日報》25版。

55 謝里法，〈從李石樵的角度看蕭如松的藝術〉，《靜聽松風—蕭如松90冥誕紀念展研討會論文集》（新竹：新竹縣政府文化局，2012），頁2-15。

56 「百年蕭如松蕭如松學術研討會」現場回應。2022年9月3日新竹縣政府文化局主辦。

57 劉國松，〈自由世界的象徵—抽象藝術〉（上、下），《聯合報》（1961.9.6-7），版8。「聯合副刊」。

58 參見：廖新田，〈國立歷史博物館並沒有在台灣現代藝術發展中缺席〉，收於《拓開國際：國立歷史博物館與巴西聖保羅雙年展檔案彙編第一冊（1956-1961）》（臺北：國立歷史博物館，2020年），頁16。

感。「藍色憂鬱」讓熊宜敬聯想起畢卡索的藍色時期。1904年至1906年之間，畢卡索發展藍綠色系，人物造型拉長且變形或扭曲的姿態造成憔悴憂鬱的氛圍，如此視覺效果的確也出現在蕭如松的女性人物中，具現代性但沒有畢卡索作品中的階級感。潘朝森人物造型正是演繹自恩師蕭如松。⁵⁹憂鬱人物和王攀元的孤寂人物有異曲同工之妙，雖然手法與表現完全不同。臺灣以寫實為主流的人物畫中，象徵性的人物所觸發的意涵，值得後續探討，是臺灣進入現代社會後產生疏離感的切入點。或許是蕭個人遺世獨立與過往遭遇的反射，其創造的形象意涵已普遍化為人的心境。

蕭如松獨特的圓形、橢圓形造型語彙出現在七〇年代中期。熊宜敬分析：

「圓形」觀念不斷擴展出的「橢圓形造型」系列臻於成熟，蕭如松以「橢圓形造型」為主軸，再與玻璃時期的空間構成理念結合，創造出別開生面具有戲劇張力的畫面，靜物與風景、人物之間的相互錯置，互為賓主，使此時期的作品產生極為動人的「拼貼效果」。⁶⁰

空間構成、戲劇張力、賓主錯置、拼貼效果的創作風格描述，說明蕭如松的內心藝術世界的模塑已臻完足，外在自然實像是創作靈感的來源，畫面自身的經營才是終極目標。其中，評論中所謂「有戲劇張力的畫面」乃指涉蕭如松在畫面構成的簡化與平衡之經營極為到位精確，成為其作品獨特風格語彙。這是現代繪畫理念的實踐，以水彩材質實現，在臺灣英式水彩畫風潮流中，或許便是李仲生所言，評價中西利雄為日本帶來更現代、內省且批判性的「日法式水彩混合」。慮及蕭如松風格和中西利雄類似，他的構造式的水彩的確有異於石川欽一郎在臺灣所展開的英式水彩傳統，風格獨具且在臺灣水彩發展史上有特殊的意義。

成熟時期的蕭如松風格，熊宜敬總結其「變形風格」：

蕭如松生命中的最後十年，波折不斷的生活造成了生理和心理上的沉重打擊，於是更趨精簡、單純、樸素的「變形」風格，成了蕭如松晚年藝術創作的重心。造型的扭曲變形，使視覺的感受產生偏離的趣味，從中似乎又可體驗出早年受立體派影響的影子，一種逐漸邁向純粹抽象意念的趨勢，似乎在蕭如松晚年的藝術創

59 潘朝森曾於2002年舉辦「靜謐之聲-紀念蕭如松先生逝世十周年巡迴展」。蕭老師指導他走上藝術創作之路，擺脫小時候的生活陰霾。他說：「雲淡風清，擦拭過的玻璃，世俗早已遁形。蔥翠松針孤傲去，留得美麗風華獻人間。走過沒有浪漫的歲月，春風終止在丟棄的清晨，從此，溪澗水幽幽，屋後綠如茵，無怨無悔畫一生，有情有義做自己。」李坤建，〈師情畫義巍哉蕭如松畫家潘朝森感念師恩在竹科展出老師生前四十餘幅精典畫作〉，《民生報》(2002.4.13)，版CR2。

60 熊宜敬，〈蕭如松 藝術淨土水彩交融〉，版24。

作上，有著重回尋找藝術根源的反芻現象。⁶¹

以精簡、單純、樸素、變形造型、偏離的趣味、立體派影響、純粹抽象來詮釋一位水彩畫家，可謂完全脫逸臺灣描繪水彩的田園牧歌主流，走上獨特的水彩現代化之路，這是蕭如松藝術對臺灣美術史的貢獻。此文以四階段分析蕭如松藝術發展，並將他的風格和西洋藝術史流派中形式相近者予以對照比較，是了解這位藝術家生命史的重要入門，也是評述蕭如松創作頗為全面的一篇藝術評述。

蕭如松過世十年之後，對他的作品評論與藝術定位更臻成熟全面，和臺灣美術史發展軌跡之銜接更為密合。

五、結語

蕭如松才華早發又心志堅定於藝事，雖無大部分藝術創作者經歷的藝術學院訓練，且在資源有限條件下，以自學方式成就個人創作風格，畢生以水彩為媒介並有突破格局之表現，風格獨特斐然，實為臺灣美術典範之一。他雖然在67歲(1988年)才舉辦首次個展，但頻繁參加美展磨練畫技，評論者在眾多作品中仍對他的作品刮目相看，實為難得也顯見其風格之特殊。

過去的藝評事現在藝術史的文獻，現代的藝評是未來藝術史的材料。本文考察過往評論蕭如松創作的文本，並盤點分析其中重要概念，藉此檢視蕭氏個人與臺灣美術史的交會，並企圖詮釋其意義。本文有如下發現：

(一) 蕭如松離群索居的生活風格與嚴厲的教學方式，在學生口中與文字報導中成為奇人軼事，都是過往評述事實，但是否有助於他的藝術之理解與推動，值得再次斟酌與評估。

(二) 施翠峰在1954年第17屆臺陽美展便觀察到蕭如松作品的造型與線條乾淨俐落，有力道之感。另有耳目一新之評，可見其風格的獨特性在初期便已獲的注目。賴傳鑑1977年以「筆觸大膽灑脫」形容，顯示他一路維持這種線條調性。這種簡潔的表現，特別是線條的俐落感，和他長年的書法浸淫不無關係，也促成

61 熊宜敬，〈蕭如松 藝術淨土水彩交融〉，版24。

其水彩風格獨特之處。⁶² 書畫因素摻入水彩繪畫因而有著獨特的「東方」氛圍，如馬白水、席德進等，是台灣水彩發展中值得深入探討的議題。統整蕭如松作品風格評語有一致的見解：明淨而富層次的表現與內在感性世界的抒發（簡潔、犀利、構圖精彩、幾何世界、層次、力道表現、神祕、新鮮趣味、內蘊涵養、內在精神、明淨、單純、沉靜、老練、內斂、詩意、感性、深入、現代……）。他的作品不僅是帶來視覺形式的愉悅感，更有視覺思考的精神況味，讓觀者在觀看與思維上流連再三、回味無窮。

(三) 歷來評論中，以西洋流派比較者傾向以綜合的方式看待蕭如松的風格，如立體主義、構成主義與抽象主義的組合。其實，君皆知三者在西洋藝術發展中有不同的背景與時間，若在亞洲引發藝術運動，會有在地轉化的現象。若一次就將這三種藝術運動風格集中在同一位藝術家作品中，毋寧是從形式近似性（affinity）的角度解釋。擷取各家所長，乃創作的常態。從蕭如松文獻中筆者發現並沒有「抽象」或「抽象主義」一詞，更多的是基礎色彩與基礎構成的探討，是否因 1950 年代起的政治戒嚴與 1960 年代正統國畫論爭所致避開當年抽象繪畫的政治爭議（與共產主義相關），並無直接證據。但至少分析抽象並無存在於蕭如松的創作風格之中是一種合理的說法，反而更多的是結構、構成的細膩經營，在他個人藝術巧思下發揮了淋漓盡致的效果。

(四) 曾留學日本的臺灣抽象繪畫先驅李仲生在 1956 年的評論相當關鍵。他應該是最早認為蕭如松的創作和中西利雄有關，並且有趣地提出日本水彩畫因這批留法畫家的影響而倡導「法式水彩」，一改當時主流的英式水彩畫風。這種看法啟發吾人思考：蕭式水彩不只是個人創作風格，也是臺灣水彩畫英式傳統的另類路線—厚塗、構成、非具象，如中西利雄的「法式水彩」為日本水彩帶來革新的面貌。這種判斷也間接被謝里法所認同。

(五) 早期評論從單點出發到過世後全面檢視，針對蕭如松創作風格的藝術批評已呈現豐富的面貌，讓觀者與讀者更深入他的藝術世界。和臺灣美術史（以及百年臺灣水彩發展）的對話，和石川欽一郎、藍蔭鼎、李澤藩、馬白水、席德進

等等諸位水彩風格者共譜臺灣水彩濤聲，將是未來研究蕭如松的方向，亦是重建臺灣藝術史的工程之一。

最後，論年齡與世代，蕭如松如今是一棵百年老松，各方對他的評論如八風吹動般形成如海濤聲般的宏響樂音，我們該如何聽此濤音？百年，是考察蕭如松藝評與臺灣美術史時機點，讓吾人再度深思：如何對待一位百年的臺灣藝術前輩？如何安置十數位百年的臺灣藝術前輩？如何永續發展（sustainable development）臺灣百年藝術家圖譜？期待聚松成林，引群鳥輪唱合鳴，臺灣美術史的百年大計就在這細心的描圖中逐漸浮現。



參考書目

《東京文化財研究所》網址：<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/8698.html>（2022.8.1 瀏覽）。

民生報，〈標竿拍賣會成績平平與畫廊市場重疊令人憂心當代陶作落槌價令人驚訝〉，《民生報》，1995.3.27，版 15。

何懷碩，〈被漠視的天才——敬悼余承堯先生〉，《雄獅美術》269 期(1993)，頁 32-40。

余學俊，〈蕭如松故居拆板打造新園區〉，《聯合報》，2006.11.20，版 C2，桃竹苗新聞。
李玉玲選輯，〈本週藝文資訊〉，《聯合報》，1990.12.23，版 15，「當代」。

李仲生，〈日本現代畫家水彩畫展觀後〉，《聯合報》，1955.3.7，版 6，聯合副刊「藝文圈內」。

李仲生，〈十九屆台陽美展觀感〉，《聯合報》，1956.8.19，版 6，聯合副刊藝文天地「藝苑風光」專欄。

李坤建，〈師情畫義巍哉蕭如松畫家潘朝森感念師恩在竹科展出老師生前四十餘幅經典畫作〉，《民生報》，2002.4.13，版 CR2。

李珣瑛，〈蕭如松風采豐富智邦藝術空間〉，《經濟日報》，2002.5.11，版 25。

李焜培，〈重理念，開發心靈之窗——觀蕭如松畫展後感〉，《雄獅美術》207 期（1988），頁 172。

林全洲，〈客家文化典範與衝突蕭如松故居盼成活化典範〉，《聯合報》，2006.12.14，版 C2，新竹縣市新聞。

信義路員外，〈我的怪胎老師蕭老大馴悍一把罩〉，《聯合報》，1995.11.25，版 42。

施翠峰，〈評第七屆台陽美展〉，《聯合報》，1954.7.3，版 03，「藝文天地」。

凌春玉，〈臺灣美術史第二期水彩畫家蕭如松(1922-1992)之繪畫及生命史研究〉，刊於蔡榮光總編輯，《如沐春風：蕭如松紀念畫輯》（新竹縣：新竹縣文化局，1999 年），

62 蕭如松年表顯示，他在高雄千歲公學校服務期間（1942-1945）向書法家鄧廷憲（1914-1996）學習。鄧曾獲全日本書道聯合會日華親善展最高賞岸信介賞，自己設立廷憲書法研究會傳遞書道。參閱蔡榮光總編輯，《靜聽松風—蕭如松 90 冥誕紀念畫集》（新竹縣：竹縣文化局，2012 年），頁 128。另，根據蕭如松的學生凌春玉表示，他跟蕭老師學習藝術期間，也常常練習書法。凌春玉，〈台灣美術史第二期水彩畫家蕭如松(1922-1992)之繪畫及生命史研究〉，蔡榮光總編輯，《如沐春風：蕭如松紀念畫輯》（新竹縣：新竹縣文化局，1999 年），頁 10-36。書法研習的描述在該文第 13 頁。

頁 10-36。

凌春玉整理，「蕭如松手札系列 3」，〈論繪畫的種類〉，《藝術家》260 期（1997），頁 424。

凌春玉整理，「蕭如松手札系列 4」，〈論繪畫的種類〉、〈論素描〉，《藝術家》261 期（1997），頁 328-330。

國立歷史博物館，〈2021 世界華人藝術家百年身影〉，網址：[https://exhibiton line.nmhm.gov.tw/index.html](https://exhibiton.line.nmhm.gov.tw/index.html)。

陳長華，〈蕭如松隱居鄉間〉，《聯合報》，1978.10.11，版 7。

陳長華，〈藝·海·拾·貝〉，《聯合報》，1979.1.23，版 7。

陳長華，〈蕭如松水彩小品靜中有動〉，《聯合報》，1981.9.2，版 12。

麥如，〈台陽美展觀後（西畫部）〉，《聯合報》，1958.2.1，版 6，「聯合副刊藝文天地」。

博山，〈青雲畫展第 32 屆展出〉，《雄獅美術》第 102 期（1979），頁 129-131。

彭瑞金，〈人的因緣地的因緣〉，《聯合報》，2005.3.18，版 E7，聯合副刊「時代記憶別來滄海專輯」。

黃寶萍，〈鄉野藝人蕭如松自迷「謎」人繪畫天地苦行僧紅黃藍綠四十春秋〉，《民生報》，1988.2.22，版 8。

黃寶萍，〈做人零分作畫百分蕭如松蟄居鄉間久跨步走出來〉，《民生報》，1989.11.9，版 14。

黃寶萍，〈蕭如松靜悄悄的走了伊人風範從此只能畫中尋〉，《民生報》，1992.4.17，版 14。

黃寶萍，〈蕭如松紀念展畫作終得會鄉親〉，《民生報》，1999.10.28，版 6。

楚國仁，〈臺灣秋拍解析藝術精品魅力大放送無畏政經社會亂象展現文化藝術潛質〉，《經濟日報》，1997.11.9，版 20，「藝術鑑藏」。

道林，〈抽象繪畫的產生〉，《聯合報》，1953.9.5，版 6，「聯合副刊」。

廖新田，〈西風東漸——戰後臺灣美術「再東方化」的歷程〉，《臺灣美術》122 期（2022），頁 4-25。

廖新田，〈國立歷史博物館並沒有在臺灣現代藝術發展中缺席〉，收於《拓開國際：國立歷史博物館與巴西聖保羅雙年展檔案彙編第一冊（1956-1961）》（臺北：國立歷史博物館，2020 年），頁 16。

廖新田，〈描述、分析、詮釋，藝術評論的基本要則〉，《藝術觀點》23（2004 年 7 月），頁 26-30。

廖新田，〈現代·後現代：藝術與視覺文化理論〉（臺北：巨流圖書公司，2021）。

廖新田，〈線形·本位·李錫奇〉（臺中：國立臺灣美術館，2017）。

廖新田，〈宇塵微痕——黃騰輝的奇藝旅程〉，《非池中》，2021.10.1。

熊宜敬，〈蕭如松藝術淨土水彩交融〉，《經濟日報》，1999.11.7，版 24。

熊宜敬，〈蕭如松水彩歷久彌新〉，《經濟日報》，2002.5.4，版 25。

劉國松，〈評十五屆全省美展西畫部〉，《聯合報》，1960.12.21，版 6，「新藝」。

劉國松，〈自由世界的象徵——抽象藝術〉（上、下），《聯合報》，1961.9.6-7，版 8，「聯合副刊」。

劉意，〈蕭如松：窗邊的意象〉，《雄獅美術》225 期（1989），頁 175。

潘朝森，〈飲水思源——恩師蕭如松紀念展〉，《雄獅美術》267 期（1993），頁 62-67。

蔡榮光總編輯，〈靜聽松風——蕭如松 90 冥誕紀念畫集〉（新竹縣：竹縣文化局，2012 年）。

賴明珠，〈蕭如松〉，《臺灣美術史辭典 1.0》（臺北：國立歷史博物館，2020），頁 274-275。

賴傳鑑，〈看三十屆青雲展〉，《雄獅美術》78 期（1977），頁 133。

戴麗卿，〈默默耕耘的水彩畫家蕭如松〉，《雄獅美術》267 期（1993），頁 62-67。

謝里法，〈從李石樵的角度看蕭如松的藝術〉，《靜聽松風——蕭如松 90 冥誕紀念展研討會論文集》（新竹：新竹縣政府文化局，2012），頁 2-15。

羅際鴻，〈叫太陽出來的老師蕭如松藝術園區動工〉，《中國時報》，2006.11.20，版 C3，北部萬象。

經濟日報，〈蕭如松逝世三週年紀念展即日起在阿波羅畫廊舉行〉，《經濟日報》，1995.3.31，版 34。

聯合報，〈扶輪獎畫展今天起舉行〉，《聯合報》1965.2.20，版 7，「新藝」。

聯合報，〈美術教育「師父」出馬蕭如松舉行首次個展〉，《聯合報》，1988.3.28，版 17，「文化·藝術」。

聯合新聞網，〈美術館辦梵谷畫展販售「耳朵橡皮擦」周邊商品惹怒民衆〉，《聯合新聞網》，2022.2.17，網址：<https://udn.com/news/story/6812/6104025>（2022.8.7 瀏覽）。

Berger, John. Ways of Seeing. London: Penguin Books, 1972.

Fernie, Eric. Art History and its Methods: A critical anthology. London: Phaidon, 1995.

Gombrich, Ernst. 1998/1968, "Style", in Preziosi, D. ed., The Art of Art History: A Critical Anthology (New York: Oxford University Press, 1998), p.150. 原文刊於 International Encyclopedia of the Social Sciences (xv), ed. by D. L. Sills.

Gombrich, Ernst. The Story of Art. New York: Phaidon Publishers, 1995.

Han, Cheung., "Just an amateur artist?", "Taiwan in Times", Taipei Times. 2022.9.18. website: <https://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2022/09/18/2003785501>（2022.9.22 瀏覽）。