

# 回頭的浪子，「靈視」下的 「東方」—論余光中「東方自覺」 說與「中國現代畫」論述的建構

朱芳玲\*

## 【提要】

五〇年代末，當現代詩運動在台灣文壇展開時，台灣繪畫的「現代化」運動，也以「畫會」為模式，展開革新的訴求；「五月」與「東方」畫會即在畫壇求新求變的新穎意識下成立。「東方」畫會本在現代繪畫運動中居於前衛的地位，但「五月」畫會以強勢的理論文字配合可觀的創作成果，卻取得了現代繪畫的主導地位，詩人余光中之「東方自覺」說更為「五月」的創作找出理論基礎，為其提出的「中國現代畫」論述架構出獨特的意義。本文從台灣現代繪畫運動的興起談起，論述現代詩人與畫家如何共同為台灣現代繪畫運動發聲，主導台灣現代繪畫運動的走向；同時探究余光中之「東方自覺」說如何逐步架構出「中國現代畫」之理論基礎，成就「五月」在台灣現代繪畫運動史上的意義。

**關鍵詞：**五月畫會 東方畫會 余光中 現代詩 現代繪畫

---

\* 長庚技術學院通識教育中心副教授

## 一、前言

日據時期，台灣繪畫由於缺乏專門性美術學校，大多數畫家在留日歸台後，都是透過籌組「畫會」的方式，推展各種繪畫活動；「參展」與「畫會」便成為台灣繪畫運動發展的兩大主要模式。1949年後，台灣畫壇受到三股勢力的影響：其一是隨著國民政府來台的中國傳統水墨畫系；其二是遊學日本，學習印象派風格的台籍第一代西畫家；其三是接受日本本土畫風影響的東洋畫家。據蕭瓊瑞的研究，戰後台灣現代繪畫運動呈顯了兩個事實：一是台灣現代繪畫運動可視為「中國美術現代化運動」的一部份；二是台灣現代繪畫運動係「中國美術現代化」運動從「學習新法」一路出發所獲得的成就<sup>①</sup>。民初三傑在「學習新法」的過程中，因背負了沈重的傳統包袱，故他們在學成歸國後，皆以改良傳統中國繪畫為己任，回歸水墨創作，建立新式美術學校，成為「中國美術現代化運動」中，推動進步、革新傳統的主導力量。1949年後，重要知名國畫改革者幾乎無一跟隨國民政府來台，來台畫家主要以作風保守的傳統國畫家和具「新派」思想的西畫家為主<sup>②</sup>。保守的國畫家在大陸時多擁有崇高、穩定的政治身份和社會地位，他們視繪畫為業餘工作，也不是美術學校的主導人物，來台後，少部份透過良好關係，迅速進入當時台灣唯一一所美術學校——師大藝術系——任教，並掌有實權；另一部份則活躍於戰後初期台灣畫壇，組成「中國畫苑」等美術團體，以保守的傾向切合國民黨政治上的需要，成為畫壇一股主導力量。另一群具「新派」思想的西畫家，既不受保守師範學校歡迎，也不見容於當時由台籍西畫家掌實權的「省展」系統，便以辦雜誌、發表文章，進而私設畫室，傳播新派藝術主張。

五〇年代末，西方現代主義思潮引介來台，現代詩運動在台灣文壇展開

① 蕭瓊瑞認為「汲古潤今」與「學習新法」乃「中國美術現代化運動」在民初畫壇的兩股主要力量。前者從傳統文化遺產中尋求養分，如吳昌碩、齊白石、張大千等人；後者向西方學習新的方法和技巧，如民初三傑：徐悲鴻、劉海粟、林風眠等人。見蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》（台北：東大圖書公司，1991年），頁6-7。

② 所謂「新派」，係指1920年初期，中國畫壇對不同於徐悲鴻等人倡導的古典寫實繪畫的一個稱呼，指後期印象派、野獸派等畫風的西畫家。見程抱一，〈洋畫在中國傳統的過程〉，《藝術家》第35期（1978年4月），頁34。

時，一股求新求變的新穎意識也影響了畫壇，台灣美術青年因無法從保守的師範學校中得到革新訴求的滿足，活躍在民間的大陸「新派」西畫家就逐漸產生影響力，於是台灣繪畫的「現代化」運動便也依循著日治時期繪畫運動的經驗，以「畫會」為模式，展開革新的訴求。「五月」（1957-1972）與「東方」（1956-1971）畫會正是此一環境下的產物。

許多畫家與詩人都承認戰後台灣現代繪畫運動其實是由詩人發起<sup>③</sup>。當時現代詩人協助現代畫展出並為文鼓吹，和畫家相互討論、批評，造成現代主義風起雲湧，所鼓動的抽象繪畫風潮與新的西洋美術觀念也加速了台灣美術的現代化。在台灣現代繪畫運動發展中，現代詩人實扮演了相當重要的角色。

當「五月」與「東方」畫會成立後，給當時社會的印象是：「五月」在朝，「東方」在野。原因是因為支持「五月」的是政府官員和教師，而支持「東方」的則是現代詩人<sup>④</sup>。不過，「東方」畫會在現代繪畫運動剛起步時，其實是居於前衛的地位，但隨著抽象主義狂飆，「五月」以強勢並大量的理論文字配合可觀的創作成果，鋒芒逐漸蓋過「東方」，取得了現代繪畫的主導地位。最值得注意的是，詩人余光中本是為整個現代繪畫運動發聲，但基於和「五月」畫家的私誼，他成為「五月」的主要發言人和支持者，所提出的「東方自覺」說，更為「五月」的創作找出理論基礎，為「中國現代畫」論述架構出獨特的意義，成就「五月」在台灣現代繪畫運動史上的歷史地位。本文從台灣現代繪畫運動的興起談起，論述現代詩人與畫家如何共同為台灣現代繪畫運動發聲，主導台灣現代繪畫運動的走向；同時探究余光中之「東方自覺」說如何逐步架構出「中國現代畫」論述之理論基礎，成就「五月」在台灣現代繪畫運動史上的意義。

③ 程榕寧記錄，〈從「東方」與「五月」畫會 25 週年談台灣現代繪畫的啓蒙與發展〉，《藝術家》第 73 期（1981 年 6 月），頁 102。

④ 同上注，頁 99。「五月」成員多半出身學院，支持者有師大藝術系教授廖繼春、美學教授虞君質、教育部國際文教處處長張隆延、詩人兼學者余光中等，旅美藝術史家李錡晉日後更成為「五月」進軍美國畫壇的關鍵人物；支持「東方」的有小學老師黃朝湖、黃博鏞、專欄作家何凡、現代詩人楚戈、辛鬱、紀弦、商禽等人。

## 二、台灣繪畫之「新」與「舊」： 從「傳統」文人畫到「現代」抽象畫

### (一)「正統國畫」論爭

台灣早在清朝時期就有許多由文人組成的詩社、畫會，傳統書畫家們透過聚會和集會的方式彼此應酬唱和，畫壇幾乎被傳統文人畫所盤據。傳統文人畫是讀書人用來遣興或雅賞之用，長期以來是位居權貴的酬酢工具，逐漸遠離了大眾欣賞的興味<sup>5</sup>。1895年，清廷割台，大陸流寓來台畫家紛紛西渡求去，文人畫也日顯蒼老僵化面貌。另一方面，日本自明治維新後，大量學習西歐——特別是英、法的美術教育，不僅邀請西歐藝術家到日本從事指導教學，也鼓勵學生到西歐留學，學成後回國從事創作與教學。日據時期，受過西方美術教育洗禮的日籍畫家隨著殖民政府來台，啓蒙了台灣現代美術的觀念，同時日本西洋美術新觀念及畫壇動向也不斷傳入，台灣新一代畫家對傳統文人畫逐漸產生厭惡與排斥心理<sup>6</sup>，許多愛好美術的台灣青年便把赴日習畫，入選「帝展」<sup>7</sup>，視為畢生榮耀。1927年，仿「帝展」體制的「台展」（台灣美術展覽會）成立，此後，參加日本「帝展」後再參加台灣「台展」，就成為台灣美術家成名的捷徑。到了1930年，台灣美術已是人才輩出，逐漸蔚為展覽的風氣，一些崛起於「台展」，並通過「帝展」考驗的台灣畫家，因漸能與在台日本畫家分庭抗禮，便在1934年，由陳澄波發起，成立「台陽美術協會」（台陽美協），成為日據時代由台灣畫家所主導的最大民間美術團體。由於「台陽美協」的成立乃為使台灣島內的美術活動從官方擴大到民間，來適應日漸活絡的美術活動，因此協會的運作仍沿用日本文化體制，與「帝展」、「二科展」、「台展」和「府展」間維持臍帶關係。

<sup>5</sup> 李賢文，〈一個奔湧向前的美術脈動〉，收於郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》（台北：雄獅美術出版社，1991年），頁20-21。

<sup>6</sup> 日治台灣後，開始推行新式教育，在公學校及師範學校引進手工和圖畫課程，成為台灣美術教育一大轉變。見楊孟哲，《日治時代台灣美術教育》（台北：前衛出版社，1999年），頁44。日治「圖畫教育」與清傳統「文人畫」逸筆草草，不求形式完全不同，它落實了美術革新，給台灣的美術發展帶來嶄新的面貌，也使傳統文人畫在台灣一蹶不振。參徐文琴，《台灣美術史》（台北：南天書局，2008年），頁146。

<sup>7</sup> 「帝展」是日本最高權威的官展，於1907年成立，稱為「文部省美術展覽會」，簡稱「文展」。1919年，日本文部省設置「帝國美術院」，掌理國家美展，後更名為「帝國美術展覽會」，簡稱「帝展」。參王秀雄〈戰前台灣美術發展簡史〉，《台灣美術發展史論》（台北：國立歷史博物館，1995年），頁352。

戰後（1946年10月），「台陽美協」的核心人物楊三郎爭取到行政長官的支持，恢復官辦大展，以仿日據之「府展」規模，組成「台灣美術展覽會」，推動「全省美展」，其中審查委員仍由「台陽美協」成員擔任。由於「台陽美協」成員都是日據時期通過「台展」、「府展」等官展途徑評選，迭有佳績的台籍畫家，因此他們從日本所習得的兩套系統性觀念：寫生、發表與獎掖美術創作的準則與方法，也就順理成章成為戰後台灣美術運動起步的指導原則。不過，這兩套系統在戰後卻面臨了文化和政治的雙重難題，前者反映在「國畫」認同的困境上，後者則見於評審委員的產生程序。

先就「國畫」認同部份來看。多數台籍畫家從事「東洋繪畫」的膠彩創作，一如「西洋繪畫」的油、水彩創作一樣，純粹基於藝術形式的選擇，與政治或民族情感無涉。況且，所謂「東洋畫」乃是日人專用以與「西洋畫」相對劃分的名詞，含涉遠東地區其他的繪畫，並不專指日本畫而言。但對經歷戰爭的中國傳統水墨畫家或大陸來台青年畫家來說，台灣畫家把「東洋繪畫」稱為「國畫」，是不可理解的作法。戰後，原本在「台展」及「台陽展」慣用的「東洋畫」部，在民族情緒下，即刻改為「國畫部」，幾經斟酌協商後，再改為「國畫第二部」。但這並未贏得大陸來台傳統水墨畫家的認同。另一方面，台籍畫家「強調寫生、重視創造」的藝術理念，自然視大陸來台畫家所從事的傳統水墨畫是盲從和模仿的「舊式國畫」，故他們的作品一送到省展，就立即遭到淘汰的命運。這種在省展中一再落選的現象，自然引起傳統水墨畫家的不滿——特別是那些自認「正統」的大陸來台年輕水墨畫家。

再就評審制度來看。省展評審委員延續日本官辦沙龍模式，只要在展覽中連續獲選三次以上，經評審委員認同，即獲得免審查的資格，可依次晉身為評審委員。此一制度在日據時期維繫了畫家晉身的正常管道，同時也建立並鞏固了台灣美術體制化所賴以建立的倫理。戰後，大陸一批已享聲名的畫家來台，以他們既有的聲望，既不可能委身於參展受評行列，也不可能不參與此一美術最高權威之展覽，於是他們便以優越的社會地位列身省展評審委員，無形中便破壞了畫壇長久以來以「得獎」作為畫家被肯定，進而獲得晉身機會的傳統規範<sup>⑧</sup>。二二八事件後，畫壇發言權漸落入1949年後來台的

<sup>⑧</sup> 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，頁140-144。

外省文化新貴手中，大陸來台青年水墨畫家對台籍西畫家仍把「日本畫」當作「國畫」，且在省展中一再淘汰傳統水墨畫作的作法不滿，長久累積的憤怒情緒終致爆發了「正統國畫」論爭。

1951年，「廿世紀社」廣邀1949年後來台的大陸畫家，就「日本畫」與「中國畫」舉行座談。會中，曾任上海美專西畫主任的劉獅認為把「日本畫」誤認為「國畫」，並不適宜，因為日本畫是描，國畫才是真正的畫，國畫所具備的氣韻生動，在日本畫裏是看不見的<sup>9</sup>。在這次座談會中，多數大陸來台畫家與劉獅抱持同樣看法。在五〇年代的政治氛圍中，劉獅的說法已可預見「東洋畫」往後的命運了。

1954年，劉國松和一群師大同學選送作品參加全省美展，卻連入選資格都沒有。落選的委屈加上上國畫課時，聽到溥心畬老師訴說參加省展評審經驗的憤怒<sup>10</sup>，他旋即以「魯亭」為筆名，發表〈日本畫不是國畫〉和〈為什麼把日本畫往國畫裏擠？——九屆全省美展國畫部觀後〉兩篇文章，對「日本畫」展開強烈批判，建議省展應另設「日本畫部」，容納對日本畫有興趣的創作者<sup>11</sup>。

劉國松對東洋畫的質疑與批判，引起美術界極大震撼，「正統國畫」論爭進入表面化的階段。劉文發表後，1954年12月15日，台北市文獻委員會舉辦「美術運動座談會」，邀請台籍畫家就這些攻擊發表意見。隔年元月1日，《聯合報》「藝文天地」版也以「現代國畫應走的路向」為題，刊出大陸來台畫家與台籍畫家的筆談文章<sup>12</sup>。綜合各方意見，大陸來台畫家和台籍畫家均認同「六法」為國畫表現的最高典範，但前者強調「氣韻生動」與「傳移模寫」的趣味；後者則看重「應物象形」與「隨類賦彩」的功夫。筆談結束後，劉國松質疑陳永森觀點，發表〈國畫的彩色問題——「本刊二次

<sup>9</sup> 〈一九五〇年台灣藝壇的回顧與展望〉（座談記錄），《新藝術》第1卷第3期（1951年2月），頁18-22。

<sup>10</sup> 劉國松回憶，一次上溥心畬老師的課，溥老師提起他參與國畫部評審時，一些本省籍畫家拿著本省青年畫的「日本畫」，向他表示年青人畫得很好，應該鼓勵，後來該名年青畫家就得獎了。劉國松，〈談全省美展——敬致劉真廳長〉，《筆匯》第1卷第6期（1959年10月），頁25-28。收於劉國松，《臨摹·寫生·創造》（台北：文星書店，1967年），頁102。

<sup>11</sup> 劉國松，〈日本畫不是國畫〉，轉引自蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，頁153-154。劉國松，〈為什麼把日本畫往國畫裏擠？——九屆全省美展國畫部觀後〉，《聯合報》六版「藝文天地」（1954年11月23日）。

<sup>12</sup> 〈美術運動座談會〉（筆談記錄），《台北文物》第3卷第4期（1955年3月5日），頁2。

筆談會」〉，批評其反對「臨摹」功能的說法，並以中國文人畫對色彩的獨到看法，證明色彩的強調並不是國畫傳統的重心所在<sup>13</sup>。

劉文發表後，鷺英以〈何必因噎而廢食？——讓「國畫的彩色問題」〉一文加以反駁；圈外人則發表〈美學一元論的現代國畫〉，從美學角度調合「寫實」與「寫意」之間的矛盾與衝突。接著，劉國松又在當年三月份的《文藝月報》發表〈目前國畫的幾個重要問題〉，譏訕「日本畫」在「國畫部」得獎是天大的笑話<sup>14</sup>！

1959年，王白淵發表〈對國畫派系之爭有感〉，表明淵源於「北宗」的台灣國畫或淵源於「南宗」的水墨畫，都是中國「國畫」的一支，不應有「正統」與否之分，然而文末卻仍強調寫生的重要性<sup>15</sup>。

王白淵的努力並未使省展「國畫部」的問題獲得解決。王文發表後數月，劉國松發表〈談全省美展——敬致劉真廳長〉，建議將日本畫由國畫中除去，保持國畫的純粹性<sup>16</sup>。教育廳終於在各方壓力下，自次年（1960年，第十四屆）起，將國畫部門再分二部，第一部為傳統中國水墨畫，第二部為台籍畫家的「國畫」，但仍合併評審。1963年（第十八屆），兩部終分室評審、分室展覽。這樣的方式維持十年後，1971年，台籍畫家組成「長流畫會」，每年冬季配合省展之舉行而舉辦畫展。這樣的作法引起有關人士不快，認有自樹旗幟之嫌。三年後（1974年，第廿八屆），國畫第二部在不明原因下取消，回復到不分部情形，所有台籍評審委員之席位，除林玉山一人外，悉被除名。1980年（第卅四屆），省展回復二部合併評審，台籍畫家重回評審委員席位，但隔年又分開評審。1982年，第九屆停辦之「長流畫會」與中部地區畫家另組「台灣省膠彩協會」；次年（1983年，第三十七屆），省展成立「膠彩畫部」，持續卅六年的「正統國畫」論爭，終在台籍畫家變更名目的方式下，宣告落幕<sup>17</sup>。

<sup>13</sup> 劉國松，〈國畫的彩色問題——「本刊二次筆談會」〉，《聯合報》六版（1955年1月23日）。

<sup>14</sup> 劉國松，〈目前國畫的幾個重要問題〉，《文藝月報》（1955年3月），頁7-8。

<sup>15</sup> 王白淵，〈對國畫派系之爭有感〉，《美術》（1954年4月）。轉引自蕭瓊瑞，〈戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭——以「省展」為中心〉，《台灣美術史研究論集》（台中：伯亞出版社，1991年），頁54。

<sup>16</sup> 劉國松，〈不是宣言——寫在「五月畫展」之前〉，《筆匯》第1期（1959年5月1日），頁27-28。劉國松，〈談全省美展——敬致劉真廳長〉，頁95-105。

<sup>17</sup> 關於「正統國畫」之爭始末，可參蕭瓊瑞，〈戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭——以「省展」為中心〉，頁45-60。

## （二）「五月」與「東方」畫會的成立

如果說，「正統國畫」論爭起於台灣「東洋畫」家與大陸來台「國畫」家的勢力之爭，那麼，「五月」和「東方」畫會的成立，則是大陸來台青年畫家對留日台籍第一代西畫家保守畫風的不滿。在「正統國畫」論爭中，劉國松一方面為傳統水墨畫尋求正統地位，另一方面也對國畫展覽的千篇一律感到厭煩，開始創作西洋油畫<sup>18</sup>。劉國松創作方向的轉變，和台籍第一代西畫家之保守風格有關。前已論及，大陸來台西畫家以具革新意識的前衛西畫家為主，與此相較，曾在日本官辦展覽中展露藝術才華而成為台灣美術前輩與權威的留日台籍第一代西畫家，他們所學習的印象派是十九世紀時經由日本再傳回台灣，與國際畫壇在觀念上相差半個世紀。這群台籍西畫家緊守戰前藝術風格作畫，無視當時國際流行的抽象表現主義；同時，他們堅持寫生的創作路線，也明顯排斥較具革新思想和前衛風格的畫作。當一批青年畫家較具個人面貌的作品在省展中一再落選時，他們自組畫會、自辦展覽的意念便愈趨強烈。

1956年，劉國松等四位師大藝術系畢業校友合開「四人聯合畫展」，展出西畫作品。畫展結束後，四人在廖繼春老師的鼓勵下，決議仿照巴黎「五月沙龍」，成立「五月」畫會，每年五月舉辦作品展<sup>19</sup>。「五月」畫會成立之初，主張「全盤西化」，連名稱都取法巴黎「五月沙龍」，希望朝向同一目標發展<sup>20</sup>。從劉國松的一段回憶文字可以看出「五月」畫會的成立動機與目的：

……喊儘管喊，「中國的文藝復興」仍然遲遲未見到來，……五四時代的藝術家們，至今仍停留在十九世紀以前的西洋風格的模仿上，……深感我們這一代所負的時代使命非常重大，毫不猶疑地將這「中國文藝復興」的

<sup>18</sup> 葉維廉，〈與虛實推移，與素材佈奕——劉國松的抽象水墨畫〉，《與當代藝術家的對話——中國現代畫的生成》（台北：東大圖書公司，1987年），頁246。

<sup>19</sup> 郭東榮說：「畫展一開（案：指四人聯展），廖老師對我們鼓勵甚多，說我們夠水準了，叫我們成立畫會，借租中山堂正式舉行畫展，於是第一屆『五月畫展』就此誕生了。這是『五月畫會』的 ROOT『根』。」見郭東榮，〈廖繼春與五月畫展〉，轉引自劉文三，〈一九六二——一九七〇年間的廖繼春繪畫之研究〉（台北：藝術家，1988年），頁17。

<sup>20</sup> 葉維廉，〈與虛實推移，與素材佈奕——劉國松的抽象水墨畫〉，頁253。



重擔放在了自己的肩上，……<sup>21</sup>

這樣看來，「五月」的成立是對五四以來繪畫風格的不滿，而以「中國文藝復興」的承擔者自許。不過，「五月」成立初期，所謂「現代繪畫」的理想尚未清楚呈顯，畫會的成立，主要是不滿畫壇保守而沈悶的氣氛<sup>22</sup>。從第三屆（1959）「五月」畫展舉行前，劉國松發表〈不是宣言——寫在「五月畫展」之前〉，批評三大美展的弊病；又在第十四屆（1959）「全省美展」前，發表一封致教育廳長劉真的公開信<sup>23</sup>，可以看出初期的「五月」畫會對省展制度的批判，實遠多於對現代藝術創作的主張，且他們對畫壇的批判，並不是完全針對國畫，對西畫也是一樣。不過，劉國松對畫壇保守風氣的批判，顯然是針對留日台籍西畫家而來。但畫風保守的不獨台籍西畫家，為何只有留日台籍西畫家遭受批評？這顯然和台籍西畫家掌握全省美展評審大權有關。

在學院派的劉國松等師大藝術系學生企圖藉著成立畫會反抗當時畫壇保守氣氛時，民間也正蘊釀著一股求新求變的力量。這股力量的主導者，便是大陸來台的西畫家李仲生。

李仲生（1912-1984），1912年生於廣東韶關，十七歲時進入廣州美專研習西畫。1931年，李仲生與上海一群熱愛現代繪畫的畫家組成了中國美術現代化運動中，第一個標舉「現代藝術」的美術團體「決瀾社」。「決瀾社」畫展結束後，李仲生東渡日本（1932），先後至東京日本大學藝術系西洋畫科和東京前衛美術研究所習畫，並加入東京前衛美術團體「黑色洋畫會」（1935），創作具超現實主義風格的畫作。「東京前衛美術研究所」老師藤田嗣治，以西方繪畫工具承載東方細緻神祕情感的創作，日後直接或間接成爲李仲生及其學生（「東方」畫會）終生追求的典範<sup>24</sup>。

<sup>21</sup> 劉國松，〈過去·現代·傳統〉，《中國現代畫的路》（台北：文星書店，1967年），頁11-14。

<sup>22</sup> 劉國松，〈與虛實推移，與素材佈奕——劉國松的抽象水墨畫〉，頁250。

<sup>23</sup> 劉國松，〈不是宣言——寫在「五月畫展」之前〉，頁27-28。劉國松，〈談全省美展——敬致劉真廳長〉，頁95-105。

<sup>24</sup> 關於李仲生藝術生命的形成以及創作思想的淵源，可參蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，頁79-90。在李仲生〈論現代繪畫〉一文，以及李仲生門生弟子的回憶與陳述中，可以了解李仲生的現代繪畫思想，是在1937年前，從上海與日本而來，包括後期印象主義、立體主義、達達主義、超現實主義和抽象表現主義等範疇。參李仲生，〈論現代繪畫〉，收於郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，頁149-153。

1948年，李仲生來台，在台北第二女子中學擔任美術教師。1951年，李仲生在安東街成立私人畫室，後來被稱為「八大響馬」的李氏學生都齊聚此間和李仲生學畫<sup>25</sup>。這段期間，李仲生大量介紹歐美和日本超現實主義理論，學生們透過李仲生的引介，愈了解歐美、日本現代繪畫的興盛，愈對國內保守、沈悶的繪畫風氣感覺不滿，便想透過組織畫會、舉辦畫展，直接以作品呈現他們認為是現代的、進步的繪畫風格。不料，組織畫會的事遭到李仲生強烈反對，只得暫時作罷。

1956年，蕭勤赴西班牙深造後，一再去信安東街畫友，提及歐洲畫壇畫會林立情況，並鼓勵眾人組成畫會。他同時也以《聯合報》駐歐特派員身份，撰寫專欄，介紹歐洲畫壇動態，並將國內畫友作品介紹到國外展出。1956年11月底，安東街畫友以霍剛提議的「東方」為名，向當局申請成立畫會被拒，後來改以畫展的名稱組成畫會。據霍剛的說法，以「東方」為名，是因為畫友們均生長在東方，且多數創作皆著重東方精神的表現<sup>26</sup>。在「東方」成立宣言中，有一段話相當關鍵，即必須揚棄西洋畫必須畫得逼真的觀念，用中國人原來的看法，領略現代藝術的趣味<sup>27</sup>。1957年11月，首屆「東方畫展」舉行，夏陽撰寫〈我們的話〉，明白標舉「東方」的藝術主張，確立中國傳統藝術在現代藝術中的價值，強調「民族精神」的把握是最重要的<sup>28</sup>。「用中國人原來的看法」、「民族精神」的強調，皆清楚傳達「東方」畫會的創作理念，而這正是受到李仲生繪畫觀念的影響。1948年李仲生來台後，時常以藤田嗣治融合日本傳統精神的作品，成功崛起於西方畫壇的事例，告誡學生不可忽視傳統的寶藏。從李仲生〈論現代繪畫〉一文，可以了解他對現代繪畫的看法。這篇文章中，李仲生以中國國劇技巧連接西洋抽象藝術美，將廿世紀的現代藝術之擺脫模倣自然，追求形似的特色，與

<sup>25</sup> 當時跟隨李仲生學畫的學生有八人，分別是：歐陽文苑、霍剛、蕭勤、陳道明、李元佳、夏陽、吳昊、蕭明賢。後來在首屆「東方畫展」前，何凡發表〈「響馬」畫展〉，稱呼這八位具有「闖盪」性格的畫會會員，日後，「八大響馬」就成了早期「東方」畫會成員的代名詞。「響馬」原為北方強盜別稱，他們在行動前習慣先放響箭以示警；畫會成員不知天高地厚，以叛逆者姿態，突現畫壇，稱為「響馬」也頗為傳神。參蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，頁119。

<sup>26</sup> 霍剛，〈回顧東方畫會〉，《雄獅美術》第63期（1976年5月）。收於郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選1945-1990》，頁204-205。

<sup>27</sup> 李錫奇，〈中國現代版畫會的成長與發展〉，《新生報》「藝術欣賞」第21期（1967年12月4日）。

<sup>28</sup> 夏陽，〈第一屆東方畫展——中國·西班牙現代畫家聯合展出〉，轉引自蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，頁116-117。

中國傳統國劇動作的節奏和律動所傳達的「只可意會，不可言傳」抽象藝術表現，同視為「現代繪畫」的新境界<sup>29</sup>。因此，傳達傳統、東方的精神內涵，正是李仲生及「東方」畫會成員的創作指標。

綜上所述，「五月」與「東方」畫會的差異，在於前者主張全盤西化，後者朝東方精神發展；但此「東方」之實質內涵，乃指「中國」而言。另一方面，「東方」畫會的成立實較有藝術自覺意識，一開始即明白標舉「現代繪畫」主張；「五月」畫會則只是劉國松等人在「全省美展」中失意，力求以另一種方式追求「出頭」的機會。雖然如此，兩個畫會的成立，皆顯示台灣第二代美術青年在求新、求變的新穎意識下，欲以成立畫會，舉辦畫展，改革當時畫壇沈悶的畫風，而他們據以改革的工具，就是西洋的現代藝術：

……但是我們深深瞭解，要將中國傳統藝術發揚光大，不是「擦」和「抹」的問題，而是根本要已死的活轉過來。……輸血一定要從外體輸入，要從健康活生生的外體輸入，最理想的健壯軀體就是西洋的現代藝術。<sup>30</sup>

然而，在眾多西洋藝術流派中，為何畫家們獨獨選擇抽象畫作為改革台灣畫壇的西洋現代藝術？這必須從現代畫家的繪畫思想作進一步的說明。

### （三）從「寫實」、「寫意」到「抽象」畫

#### 1. 「抽象」即「現代」

廿世紀以降，西方現代畫家意識到自然之「形」已無法表達現代敏感的人心和社會，於是他們力求擺脫以往的具象形式，改以單純的色彩和簡單的線條來表現人心的複雜<sup>31</sup>。抽象畫的創作，就是畫家以直接的動作駕馭被動的材料而表現出來的人類的心靈世界。十九世紀至廿世紀初，作為藝術改革中心的法國繪畫，其改革是漸進式的；台籍第一代西畫家因留日之故，他們的繪畫思想和創作傾向都來自法國，所學習的印象主義在原十九世紀即已流行過了。二次世界大戰後，抽象主義潮流從義大利等歐洲重鎮，席捲國際藝

<sup>29</sup> 李仲生，〈論現代繪畫〉，頁152-153。

<sup>30</sup> 劉國松，〈無畫處皆成妙境——寫在五月美展前夕〉，《中國現代畫的路》，頁40-41。

<sup>31</sup> 抽象派繪畫分別受到兩派影響，一是梵高與高更所誘導出來的野獸派繪畫，表現出畫面的「面」與流動的「線」；二是東方繪畫的色彩與線條。李仲生，〈論抽象派繪畫〉，收於蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（台北：台北市立美術館，1994年），頁27。

壇，透過美國雜誌引介來台，台灣第二代美術青年以為抽象藝術將統治世界藝壇，唯有投入此一時代潮流，才能躋身國際藝壇。1960年，美國帕洛克（Jackson Pollock）把顏料直接潑灑在畫布上的大膽作風，震驚世界，為美國紐約畫壇取得與法國分庭抗禮的機會。與此同時，中國畫家趙無極因創作具東方風味的抽象畫而揚名世界。在諸多因素下，透過吸收西方最新、最現代的觀念與技法，使中國繪畫走向現代化，成為當時台灣第二代美術青年追求／回應「現代」的方式，他們希望引進「新」的、流行的抽象繪畫，來取代「舊」的、寫實的印象派畫風。同時，台灣青年畫家也透過現代繪畫史的演進，歸納出西洋繪畫史的發展，是從具象到抽象，從寫實、變形、寫意到抽象演進，所以抽象畫是藝術發展脈絡中最為進步者，不管世界上的繪畫如何演變，但其主流永遠屬於抽象<sup>32</sup>。在這樣的心理下，畫家們的畫風便明顯朝抽象風格發展。

## 2. 抽象——「最純粹境界」達到的可能

抽象除了代表一種最新、最進步的藝術，抽象形式的運用，也暗示一種「最純粹境界」達到的可能，象徵現代藝術的最高理想。「五月」等畫家透過現代繪畫史的演進，歸納出繪畫的演進，是由物象的減小，而達到藝術的增加，也就是從形似（寫實）進到反形似（變形），從模仿自然到背離自然，最後進到完全抽象，達到「純粹繪畫」的境界<sup>33</sup>。馮鍾睿說：

看一看歷史上繪畫演進的過程，……說明了繪畫越進步越減低了客觀自然的成份，增加了主觀人的成份。……我一直重視繪畫的純粹性與直接性。……抽象的表現方法是步向純粹及直接的最佳途徑。<sup>34</sup>

抽象方法的運用是表現繪畫「純粹性」和「直接性」的最佳途徑，這是當時畫家的共同看法。而現代畫家之所以採用抽象表現方法的原因，是因為他們認為「自然」是美的等差中位置最低的，最高的美是心靈的表現；藝術的目的就在超脫自然限制而表現心靈的自由。劉國松分析說：

<sup>32</sup> 劉國松，〈中國現代畫的基本精神〉，《臨摹·寫生·創造》，頁21。

<sup>33</sup> 劉國松，〈無畫處皆成妙境——寫在五月美展前夕〉，頁42。

<sup>34</sup> 馮鍾睿，〈現代·抽象·我自己〉，《文星》第16卷第2期（1965年6月）。收於郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選1945-1990》，頁222-223。

自立體派後，畫家們都朝向抽象的意境邁進，努力使繪畫由役用的桎梏中獨立起來，走向繪畫純粹的自身。抽象畫同「絕對音樂」一樣也可稱之謂「絕對繪畫」或「純粹繪畫」，與音樂同是抽象藝術之一種。……畫要表現的，就是那些文字（文學）和聲音（音樂）無法達到的領域，這個領域就是繪畫特有的世界。<sup>35</sup>

抽象技法的運用，目的在使繪畫走向「純粹」藝術的領域，表現心靈的自由；抽象表現形式，意在剝落所有外相羈絆，呈現藝術表現的最高理想：

在創作思想上，我覺得透過抽象形式的最大理由，是在內心有種急切的需求，那就是探求自然的本體，探求可見與可感的事物中一些主要的意義，抽象即是探求自然內部的本性，精神與力量的一種蒸餾法，因此，抽象就成爲一種精密的方法與工具，抽象就是蒸餾，蒸餾就是增加強度與濃度，使自然形象昇華成爲「繪畫」的「禪」，是根植於一個活躍的，至動而有韻律的心靈。<sup>36</sup>

綜言之，西洋抽象技法的運用，爲呈現心靈自由的最高境界，即中國「禪」的心靈狀態：

繪畫由豐滿的色相達到最高禪境的表現，種種境層，以此爲歸宿。……靜穆的觀照和飛躍的生命構成藝術的二元，也是構成「禪」的心靈狀態。……藝術最終目的即在剝落一切表皮，呈顯出自然中晶瑩的本體。<sup>37</sup>

這種心靈的律動，即中國禪宗「妙悟」後的「禪」境；另一方面，抽象形式的運用，也意味著時代性，可以表現出現代人的美感經驗<sup>38</sup>。這也正是現代繪畫的內涵。

#### （四）風起雲湧的台灣現代／抽象繪畫／化運動

台灣文壇最先受到現代主義思潮影響的是詩壇，畫壇雖起步較晚，衝勁卻更強，不久兩者便會師一處，並駕齊驅了。詩人參與並爲文鼓吹現代畫展

<sup>35</sup> 劉國松，〈現代繪畫的本質問題——兼答方其先生〉，《筆匯》第1卷第12期（1960年4月27日），頁19。

<sup>36</sup> 劉國松，〈畫與自然〉，收於劉國松，《臨摹·寫生·創造》，頁60。

<sup>37</sup> 同上注，頁53-58。

<sup>38</sup> 莊詰，〈山水傳統與中國現代畫〉，《現代繪畫散論》（台北：文星書店，1966年），頁106。

的舉辦，同時幫畫家構想展出品標題，造成當年現代主義風起雲湧，盛況空前<sup>39</sup>。詩人和畫家彼此沒有保留的放言豪論，在文藝界掀起一壯闊的波瀾，報紙、雜誌無形中也受到影響，紛紛開闢關於現代藝術方面的專欄。詩社、畫會結社的風氣，以及詩人與畫家間談詩論藝的現象，正是六〇年代台灣掀起全方位現代藝術運動的主要力量。

在現代詩社和畫家的交往中，一般認為「藍星」詩社和「五月」畫會較接近，余光中是重要成員；「現代詩社」、「創世紀詩社」和「東方」畫會較接近，紀弦、辛鬱是重要成員<sup>40</sup>。與「五月」交好的詩人余光中，在《文學雜誌》（1956）創刊時即負責主編新詩部分，同時也翻譯《梵谷傳》，邊譯邊在《大華晚報》連載。1958年，余光中至愛荷華大學寫作班進修藝術碩士學位，由於他譯過《梵谷傳》，已有西方藝術基礎，再加上擔任他所選修的「現代藝術」課程的李鑄晉教授在講述現代藝術發展史時，佐以大量幻燈片加深印象，這樣嚴格的訓練，使余光中的藝術底子打得更紮實，視野也更加開拓<sup>41</sup>。隔年（1959）余光中返台後，和現代畫家、音樂家來往密切，劉國松、莊喆、韓湘寧、馮鍾睿、胡奇中、吳昊、楊英風和許常惠等人，都是他經常往來的藝術家好友。余光中和「五月」的劉國松私交特別好，經常帶領學生去看畫展；「五月」舉辦畫展時，也必請余光中在報章上為文鼓吹。由於「五月」成員皆受過學院高等教育和知識訓練，且擁有幾支能寫善辯又長於籌謀的健筆，他們透過報章雜誌發出具「攻擊性」的宣揚文字<sup>42</sup>，使現代繪畫運動和整個新生代的文化現代化運動合流，成為其中一個重要環節，以《文星》為舞台，掀起一股「抽象」繪畫的「現代化」風潮，以「抽象」作為作品是否「現代」的權威標準。在「抽象」的「現代」浪潮下，一些從寫實基礎出發的台籍第一代西畫家，不得不思索一條往「抽象」蛻變的路徑，於是具象、半具象、半抽象、三分之二抽象、近於全抽象、完全抽象等

<sup>39</sup> 楚戈，《審美生活》（台北：爾雅出版社，1986年），頁253。

<sup>40</sup> 「創世紀」詩社與「東方」畫會關係較密切，原因應是雙方成員共同具有軍旅色彩。杜十三分析，在現代精神的承續上，五、六〇年代的「東方」與「創世紀」具備了非常接近的「文化基因」，即「追求現代而兼顧傳統」的創作氣質。見杜十三，〈「當舖」與「防空洞」——寫在「東方·創世紀回顧聯展」之前〉，《創世紀》第113期（1997年11月），頁10。

<sup>41</sup> 傅孟麗，《茱萸的孩子余光中傳》（台北：天下遠見出版公司，1999年），頁88-89。

<sup>42</sup> 林惺嶽，〈台灣美術團體及其發展〉，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》（台北：藝術家出版社，1997年），頁204。

劃分等級的形容詞，充斥著整個畫壇。

當五〇年代最後一場詩壇論戰——現代詩保衛戰（1959.11-1960.5）——達到最高潮時，畫壇也更熱鬧了。「五月」因多了莊喆和馬浩兩位成員，使現代繪畫的討論愈發深入，而劉國松畫作的逐漸趨向非形象與抽象風格，也主導畫壇朝抽象畫發展。到了1960年，「五月」成員作品大多進入抽象的領域，就在這一年，馮鍾睿獲得香港首屆國際繪畫沙龍銀牌獎。新派畫家陸續登上國際舞台亮相，無形中增加宣傳的聲勢，也在國內畫壇取得更大的發言權，形成一股強大的氣勢，進而奠定與傳統派分庭抗禮的基礎。

### 三、回頭的浪子，優越的「東方」： 西方文化的反思與現代詩／畫的「回歸」

#### （一）中西融合的文化／藝術觀

1961年11月6日，胡適在「亞東區科學教育會議」上，以「科學發展所需要的社會改革」為題，發表演講，講詞中提到「東方這些老文明中沒有多少精神成分」，國人應打破東、西方有「精神文明」、「物質文明」對立的成見，熱烈的接受近代科學<sup>43</sup>。

胡適講詞第二天見報後，立即引起學術界議論，《文星》編輯在第50期刊出由徐高阮中譯的講詞譯文<sup>44</sup>。不料徐復觀在看過這篇譯文後，憤而在《民主評論》發表〈中國人的恥辱東方人的恥辱〉，嚴厲批評胡適「東方的老文明中沒有多少精神成分」的說法<sup>45</sup>；某立法委員也以萬言「質詢」書，把中國大陸淪陷共黨的責任，歸咎於胡適思想。批判力道之強，只差直指胡適是共產黨了<sup>46</sup>。

《文星》接下來刊出的回應文章，對胡適褒貶皆有，但都未引起讀者熱情反應。第54期《文星》刊出李敖〈給談中西文化的人看看病〉，將三百多

<sup>43</sup> 胡適，〈科學發展所需要的社會改革〉，《文星》第50期（1961年12月1日），頁5。

<sup>44</sup> 編者，〈編輯室報告〉，《文星》第50期（1961年12月1日），頁2。

<sup>45</sup> 徐復觀，〈中國人的恥辱，東方人的恥辱〉，《民主評論》第12卷第24期（1961年12月20日），頁617-619。

<sup>46</sup> 《文星》〈編輯室報告〉：「某立法委員發表萬言『質詢』書，把中國大陸淪於共黨的責任，歸罪於『胡適思想』，原因是胡適在中國傳播了杜威思想，而杜威思想據說是和馬克斯主義合流的，因此紅禍起來了，大陸變色了，現在只差直指胡適是共產黨了。」見《文星》第52期（1962年2月1日），頁2。

年來四十多人的思想分成十一種病名，再歸納出四項病因，鼓吹全盤移植／西化論<sup>47</sup>。自此李敖被戴上「全盤西化論」者和「反文化傳統」的帽子，同時也點燃了中西文化論戰戰火。

中國五四時期的「傳統」和「西化」的議題，在中西文化論戰中再次被從大陸來台的知識份子討論著。基於對西方文化的深入了解和存在主義思想的借鏡，當時台灣學術界普遍將精神層面的表現視為文化的精髓，於是五四以來反傳統、全盤西化的想法隨著論戰的進行逐漸居於下風，新儒家們多以「精神內容」的不足作為質疑與批判西方文化的策略，而視中國文化的優越處，正是對精神層次的重視與高度發展<sup>48</sup>。新儒家認為，中國傳統文化應從精神的內面來論述，信心的恢復也應由此產生。因此，西化運動只是受西方的壓迫而有的權宜之計，文化要有價值，還是表現在傳統的創新上。從 1958 年新儒家所發表的〈為中國文化敬告世界人士宣言〉來看，中西文化的融合已被新儒家們視為是克服自己文化本質的弱點，避免自然法則的淘汰，成為創造新文化的途徑。

## （二）回頭的浪子們：現代詩與現代畫的「回頭」

五〇年代台灣思想界的中西文化融合觀，也影響了台灣現代藝術的發展，現代畫家普遍認為現代藝術是根有源的，除了努力吸收西方藝術，還須保存固有的藝術，才代表進化和創新<sup>49</sup>。

1961 年是台灣現代繪畫運動史上一個重要的轉變年。當畫壇的抽象主義風狂飆，詩壇也全面向現代主義學習時，余光中詩風卻有了相當重要的轉變，轉捩點就在他和洛夫間的「天狼星論戰」。1961 年 2 月，余光中在第 8 期的《現代文學》發表長詩〈天狼星〉<sup>50</sup>，次期《現代文學》隨即刊出洛夫〈天狼星論〉，批評余光中搖擺於傳統與現代間，使〈天狼星〉成為一首「傳統詩」<sup>51</sup>。

洛文一出，頗使余光中「惱火」<sup>52</sup>，立刻在《藍星詩頁》第 37 期發表

<sup>47</sup> 李敖，〈給談中西文化的人看看病〉，《文星》第 52 期（1962 年 2 月 1 日），頁 15。

<sup>48</sup> 殷海光，《中國文化的展望》（台北：桂冠圖書，1988 年），頁 443-444。

<sup>49</sup> 莊喆，〈藝術的品格〉，《現代繪畫散論》，頁 80。

<sup>50</sup> 余光中，〈天狼星〉，《現代文學》第 8 期（1961 年 5 月），頁 52-86。

<sup>51</sup> 洛夫，〈天狼星論〉，《現代文學》第 9 期（1961 年 7 月），頁 77-92。

<sup>52</sup> 洛夫，〈詩壇春秋三十年〉，《中外文學》第 18 卷第 12 期（1982 年 5 月），頁 14。



〈再見·虛無！〉予以回應<sup>53</sup>。這就是規模不大，往來論辯文章只有兩篇的「天狼星論戰」。這場論戰反映出來的，除了是洛、余兩人詩觀的呈現，也是六〇年代台灣詩壇對「傳統」與「現代」的看法。

先討論余光中的詩觀。余光中曾經提及〈天狼星〉的創作，是為所有的現代主義者做一個總傳。但，誠如陳芳明言，〈天狼星〉的自傳成分大於一切<sup>54</sup>。也就是說，余光中是借別人來寫自己，藉由現代詩人來傳達他個人的思想狀態和文學信仰。那麼，〈天狼星〉寫作當時，余光中的思想狀態又是如何？《天狼星》後記裏，余光中表白他是在對「只求因襲，不事發揚」的傳統詩風失餘之餘，選擇向現代主義靠近<sup>55</sup>。換言之，他希望透過「現代主義」這個新的文學符碼傳達的現代精神，挽救五四以來傳統詩風的老舊與頹唐；以新的技巧，更新傳統文化，使舊有文化創造出全新的生命。

再回到洛夫詩觀。〈天狼星論〉寫作當時，洛夫正在研讀並試驗超現實主義表現手法，觀念上比較前衛<sup>56</sup>，也較看重技巧的創新，他的「反傳統」，主要是不滿意五四新詩粗糙的語言，企圖以西方現代主義技巧來代替。從洛夫對〈天狼星〉的批評可以看出他受超現實主義影響，較偏重詩的形式技巧<sup>57</sup>。另一方面，受存在主義哲學的影響，洛夫否定「人」的價值與意義，轉而看重現代主義的「負面書寫」特質。這樣的美學思想自然影響了他對余光中詩的評價，從而斷定〈天狼星〉的缺點就是「太傳統」了。

〈天狼星〉完成後，余光中已覺悟到現代主義的弊端。在洛夫〈天狼星論〉發表後，余光中以〈再見·虛無！〉一文，正式告別現代主義，投向新古典主義的懷抱。其後，余光中持續反省詩壇盲目反傳統、追求現代的現象，他發表〈現代詩：讀者與作者〉，提出現代詩的「自律運動」三項建議，要求詩人不盲目接受或反對傳統，應對傳統有所了解<sup>58</sup>。接下來的〈從

<sup>53</sup> 余光中，〈再見·虛無！〉，《藍星詩頁》第37期（1961年12月10日）。收於余光中，《掌上雨》（台北：大林出版社，1973年），頁147-164。

<sup>54</sup> 陳芳明，〈回望「天狼星」〉，《書評書目》第49、50期（1977年5、6月）。收於黃維樑編著，《火浴的鳳凰——余光中作品評論集》（台北：純文學出版社，1986年），頁15。

<sup>55</sup> 余光中，《天狼星》（台北：洪範書店，1976年），頁32。

<sup>56</sup> 但洛夫自認還不到「虛無」的境界，又因這類問題太玄、太複雜，他沒有反應，於是論戰一開打，即告休兵。見洛夫，〈詩壇春秋三十年〉，頁14。

<sup>57</sup> 洛夫，〈關於「石室之死亡」跋〉，收於侯吉諒編，《洛夫〈石室之死亡〉及相關重要評論》（台北：漢光文化事業，1988年），頁199-200。〈天狼星論〉中洛夫也解釋他對余光中〈天狼星〉的分析與討論，特別重視其創作方法論和文字技巧。見洛夫，〈天狼星論〉，頁79。

<sup>58</sup> 這三項建議是：1.不寫自己也不懂的作品。2.不寫自己也不喜歡的作品。3.不盲目接受或反對傳統。見余光

古典詩到現代詩〉中，余光中表示反叛傳統不如利用傳統，提倡以現代手法寫作傳統題材的現代詩<sup>59</sup>。這種強調寫現代詩也是爲了「延續傳統」的說法，顯示余光中企圖在「現代」詩和「反傳統」間取得平衡。

最能清楚表達余光中對「傳統」與「現代」看法的是〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉一文。余光中說：

我們要求中國的現代詩人們再認識中國的古典傳統，俾能承先啓後，於中國詩的現代化之後，進入現代詩的中國化，而共同促進中國的文藝復興。……我們大呼「回到中國來」，可是我們並非放棄對西方的學習，……西化不是我們的最終目的，我們的最終目的是中國化的現代詩。

60

這篇文章中，余光中點出現代詩「承先啓後」的特質：接受過西洋的洗禮後，必須回歸傳統，同時不放棄向西方的學習，創造「中國化」的現代詩。在反傳統呼聲高漲時，余光中發表〈迎中國的文藝復興〉，主張中國的傳統和西方的現代必須兼顧，因這是中國「文藝復興」的唯一方法：

……要促進中國的文藝復興，少壯的藝術家必須先自中國的古典傳統裏走出來，去西方的古典傳統和現代文藝中受一番洗禮，然後走向中國，繼承自己的古典傳統而發揚光大之，其結果是建立新的活的傳統。<sup>61</sup>

日後余光中回憶時，稱呼國粹派是「孝子」，西化派是「浪子」，而能在西化後回頭重認傳統的是「回頭的浪子」<sup>62</sup>；他把自己和劉國松都歸爲此類。

余光中和劉國松的相識約在 1959 年秋天，而他們兩人的「回頭」都在 1961 年左右。1959 年「五月畫展」時，劉國松已覺悟到藝術上的全盤西化之不可能，且一味地追隨西洋現代畫的潮流，不是「五月」應走的道路，也違背了現代藝術的精神<sup>63</sup>。就在這一年，批評抽象畫盲從西化，遠離中國文化

---

中，〈現代詩：讀者與作者〉，《掌上雨》，頁 171-173。

<sup>59</sup> 余光中，〈從古典詩到現代詩〉，《掌上雨》，頁 177-189。

<sup>60</sup> 余光中，〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉，《掌上雨》，頁 213-214。

<sup>61</sup> 余光中，〈迎中國的文藝復興〉，《文星》第 58 期（1962 年 8 月 1 日）。收於《掌上雨》，頁 195。

<sup>62</sup> 余光中，〈雲開見月——初論劉國松的藝術〉，《聽聽那冷雨》（台北：九歌出版社，2002 年），頁 53-55。

<sup>63</sup> 劉國松，〈我的思想歷程〉，《現代美術》第 29 期（1990 年 4 月 30 日），頁 16。

的聲浪也開始湧現。1960年在劉國松的創作生涯中是一個重要的轉變年，這年台灣故宮舉辦中國古物運美巡迴展的台北預展，劉國松在參觀展出的范寬「谿山行旅」、沈周的「廬山高」和郭熙的「早春圖」時，受到極大衝擊，他初次領略到傳統國畫的力與美竟和西方藝術帶給他的感受是一樣強烈，從而領悟到藝術並無東西方之分，於是便開始循著范寬、沈周、郭熙人的結構，用西方的工具與技法來表達中國傳統的意境，呈現抽象表現派的風格<sup>64</sup>。

改以抽象手法表達中國傳統國畫意境的劉國松此時正在成功大學建築系擔任助教，和余光中、俞大綱、劉鳳學、楊英風等從事現代藝術的人時有聯繫與聚會，每月聚餐後由一人作專題演講，介紹本行方面的問題。有一次建築系的王大閔在介紹當時台灣流行的宮殿式建築用水泥等現代材料仿古時，表達反對「以某一種材料代替另一種材料的特性」的立場<sup>65</sup>，這使劉國松開始反省並覺悟到自己以西畫的材料去表現水墨畫的意趣，這也是一種作偽。從這時候起，他思考自己未來的畫風走向，醒悟到表現「東西文化交流」的時代特質，創造一種既是「中國」的，又是「現代」的畫風，才是追求的目標<sup>66</sup>。於是他毅然決然放棄畫布及油彩，重拾已放棄七年之久的紙和墨，朝向抽象水墨畫發展，同時提出以融合東西方繪畫，塑造「統一的世界性的新文化」的主張<sup>67</sup>。

<sup>64</sup> 尉天驄，〈一個畫家的剖白——與劉國松的一席對談〉，收於李君毅主編，《劉國松研究文選》（台北：國立歷史博物館，1996年），頁279-280。

<sup>65</sup> 此即現代建築理論中的「材料的自然主義理論」。這種理論反對做假，主張以率真、樸素的表現為上。其攻擊對象是十九世紀以前的宮廷派與學院派作風。當時的學院派建築承襲義大利文藝復興的作風，喜歡用假的材料，塑造紀念性的外觀，最常見的是用灰泥塑造石塊的外表，或在結構上做成拱頂結構的樣子，卻藏了鐵件在內拉著。宮廷建築則使用過多的裝飾，把建築的本質完全掩蓋了。建築的「自然主義理論」要撕破虛偽的外衣，還建築一個本來的面目。漢寶德，〈求新、求異、求變——為傳統易容的劉國松〉，收於李君毅主編，《劉國松研究文選》，頁67。

<sup>66</sup> 劉國松，〈我的思想歷程〉，頁16。

<sup>67</sup> 劉國松，〈繪畫的狹谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉，《中國現代畫的路》，頁116。

## 四、余光中「東方自覺」說與 「中國現代畫」論述之建構

### (一) 中國的「傳統」，西洋的「現代」：「書法」等於「抽象畫」

劉國松在 1962 年完全放棄畫布及油彩，改採紙墨的原因，是基於對繪畫技法的重新確認。他認為材料工具沒有現代與否的問題，材料的特性只有一種，但表現的技法卻是無窮<sup>68</sup>。劉國松用的筆、紙和墨皆是特製的，筆不是傳統書畫家用的筆，而是刷砲筒的刷子<sup>69</sup>；墨則是建築用的大瓶製圖墨汁。同時，劉國松也不斷嘗試包括拓墨、裱貼在內的各種技法。他將紙揉成一團，蘸了墨，印在畫紙上，畫面就呈現許多線紋和肌理；用大的刷子以及濃墨畫在紙上，讓墨透過紙印在下面的畫紙上；也將墨塗在桌上或桌布上，再將畫紙放上去印。技法的千變萬化使得每種材料產生多種多樣的表現形式，他將用這一類技巧所創作出來的畫，統稱為「拓墨畫」。劉國松也從原本用來糊燈籠的薄棉紙得到靈感，特製了一種較粗厚的紙<sup>70</sup>，在紙上加了許多粗細不同的紙筋，著過墨色後，撕去紙筋，在墨色中立刻出現許多粗細不同的肌理（白色線條）。這種肌理連同狂草般粗壯的線條和濃淡乾溼的渲染，再在濃重的線條上加上一層石青石綠，就產生非常特殊的效果，謂之「抽筋剝皮皴」。「抽筋剝皮皴」結合毛筆筆勢的律動性，呈現出異於傳統國畫只有黑線的組合；白線的產生，也增加了畫作的表現能力，使狂草的線條更為生動且自然。

正因為對中國筆墨工具的重視，劉國松等「五月」畫家進一步發現中國畫之呈現獨特風格，最大的特點在於表現的技巧。因為中國畫是利用書法的點和線來「書寫」而成，中國畫的線正來自書法用筆；以線來決定形，以線的本質美而獨立存在。具言之，書法的點線本質上就具有主觀的抽象性，用

<sup>68</sup> 劉國松，〈談繪畫的技法〉，《文星》第 92 期（1965 年 6 月 1 日）。收於劉國松，《臨摹·寫生·創造》，頁 39-51。

<sup>69</sup> 劉國松認為筆只是許多表現工具中的一種，而「中鋒」在整個繪畫表現的領域中所能表現的實在很有限，於是他主張「革中鋒的命」，進而「革筆的命」。見劉國松，〈談繪畫的技法〉，頁 42。

<sup>70</sup> 這種紙後來稱為「劉國松紙」。

點線表現的結果將更接近繪畫的本質<sup>71</sup>。這種「書法的點線表現和繪畫本質相近」的思維，就是「書畫同源」的概念：

……書法上的藝術則運用到繪畫上去，……書法所要求的祇是一種抽象線條的形式之美。它也就是中國繪畫反形似，反寫實，反自然的再現，並進而趨向簡筆，嚮往抽象境界的精神所在。這種精神是根植於「書畫同源」。<sup>72</sup>

劉國松進一步把西洋抽象畫的構成，導向中國「寫意」精神和「書法」意境的結合，強調「寫意」的最後目的即在求「純粹繪畫」——「抽象畫」的建立：

中國的「聊寫胸中逸氣」的抽象繪畫思想以及黑白書法抽象的意境，也幫助了西洋藝術家們早日將繪畫由說明的地位提高到「純粹繪畫」的境界，中國寫意的精神卻在西洋繪畫史上開了花。……寫意畫的最後目的即在使繪畫擺脫一切外來的束縛而獨立，換言之，即在求「純粹繪畫」——抽象畫的建立。<sup>73</sup>

「書法」即「抽象畫」這個發現，使「五月」領悟到西方抽象繪畫觀念本存在於中國固有傳統中，那麼中國人吸收抽象藝術，不但不是盲從西化，而道地是重續承先啓後的時代使命。

在這股回歸傳統的風潮中，劉國松發表〈現代繪畫的本質問題——兼答方其先生〉，從中國唐代文人水墨畫說明現今之抽象畫是接受了東方人的思想<sup>74</sup>；莊喆發表〈超現實主義的繪畫及文學〉，呼應劉國松的抽象畫理論<sup>75</sup>，他尤其重視中國式的表現法，主張透過現代的眼光來看傳統的繪畫<sup>76</sup>。莊喆和劉國松兩人都相當強調中國「傳統」對創作「現代」畫的重要性，其方式就是把中國傳統加以整理吸收，使之成爲現代的——但是是「通

<sup>71</sup> 秦松，〈認識中國畫的傳統〉，收於郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，頁 210。

<sup>72</sup> 劉國松，〈談筆墨〉，《中國現代畫的路》，頁 54。

<sup>73</sup> 劉國松，〈過去·現代·傳統〉，頁 21。

<sup>74</sup> 劉國松，〈現代繪畫的本質問題——兼答方其先生〉，頁 17-20。

<sup>75</sup> 莊喆，〈超現實主義的繪畫及文學〉，《筆匯》第 1 卷第 11 期（1960 年 3 月 28 日）。收於莊喆，《現代繪畫散論》，頁 9-22。

<sup>76</sup> 莊喆，〈由兩封信說起〉，《文星》第 55 期（1962 年 5 月 1 日），頁 68-69。

過西方」而「現代」，這樣才能成爲「中國的」、「東方的」並「世界的」中國畫<sup>77</sup>。這種先經過西方思潮的洗禮，然後再回頭接續傳統，也就是余光中「現代化」後必須「中國化」的現代詩觀。

有了「新傳統是建立在傳統之上」、「中國過去的成爲現代的」體認後，莊喆等人開始從中國傳統的仰韶陶磁、商周銅器、漢簡、石刻、魏晉壁畫中學習，努力使中國的傳統通過「西方」成爲「現代」的；劉國松則把西洋抽象表現主義引進中國山水畫，並大量引用道家哲學來充實水墨抽象創作的內蘊，形而上地轉化中國山水精神爲形而上的山水畫。在 1961 年 1 月舉行的一次台灣畫家和旅美畫家的座談會中，從與會衆人的意見可以看出此時台灣畫壇已把「東方的」等同於「世界的」繪畫思想。這一年，劉國松發表〈繪畫的狹谷——從第十五屆全省美展國畫部說起〉，再推論出抽象畫對中國畫家的價值，認爲以抽象繪畫來溶合東西繪畫於一爐，將產生一個「統一的世界性的新文化」<sup>78</sup>。這種「以抽象繪畫來溶合東西繪畫」的看法，其實是由「全盤西化」過渡到以西洋繪畫的工具與材料，表現中國水墨畫的趣味的階段。這一階段要求的是中國的，但是必須是現代的；是抽象的，但又必須有傳統的水墨風格<sup>79</sup>。這正是「五月」所強調的「新傳統」。第五屆（1961）五月畫展展出的特刊序言，王無邪就以「覺醒的一代」一詞，點出五月的「新傳統」表現：

我極喜歡他們用「覺醒的一代」一詞代表了今日中國的現代主義運動的總意義。……莊喆的作品……必須加強東方性。……劉國松的作品……他的「東方意境之追尋」，這令他成爲中國未來畫壇的奠基人之一。……這七人所代表的諸種方向，也是許多其他畫家的共同路線。<sup>80</sup>

從王無邪對「覺醒的」五月畫作的評論看來，可以確信此時「五月」所努力的「東方性」、「東方意境之追尋」方向，已深受台灣畫壇肯定，並成爲台灣畫家的共同路線了。第六屆（1962）五月畫展，劉國松發表他結合現代西

<sup>77</sup> 莊喆，〈論藝書信五封〉，收於郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，頁 216。

<sup>78</sup> 劉國松，〈繪畫的狹谷——從第十五屆全省美展國畫部說起〉，《中國現代畫的路》，頁 119。

<sup>79</sup> 蔣勳，〈抽象表現從西方到東方——劉國松的一九六〇年代〉，收於李君毅編，《劉國松研究文選》，頁 208。

<sup>80</sup> 王無邪，〈覺醒的一代——從自由中國五月畫展說起〉，《筆匯》第 2 卷第 9 期（1961 年 7 月 15 日），頁 35。

方抽象主義的手法與中國古代繪畫理論所創作出來的水墨畫作，同時建立現代水墨的理論基礎：氣韻生動就是抽象畫的境界<sup>81</sup>。在此，劉國松已建立起「抽象＝現代」、「水墨＝中國」的思想模式。這一年，王秀雄評劉國松的創作，謂其畫作特色即在筆墨有／實、無／虛（留白）互動所表現出來的「氣韻生動」感<sup>82</sup>。

1963年，「中國現代畫」一詞在劉國松的論述中正式誕生<sup>83</sup>，其特質是：

中國畫的光是動蕩著全幅畫面的一種形而上的，非眼可見的宇宙靈氣的流行，貫徹中邊，往復上下，這是中國畫家畢生所追求的，也是抽象畫家的願望。畫面上留空白已成為第七屆「五月美展」的特色，這是我們悟「道」後共同的追求，雖然每人的表現不一，但留虛白底則是相同的。這或者可以說明「中國現代繪畫」之所以為「中國現代繪畫」而異於其他「西洋現代繪畫」的理由吧！<sup>84</sup>

綜言之，畫面上的「留白」，正是「五月」從「傳統」中領悟出「現代」精神後所創作出來的「新傳統」特色。「五月」正是要以此從西方人手裡奪回世界藝壇的領導權，完成中國文藝復興的目的。

## （二）靈視「東方」，回到「中國」：余光中「東方自覺」說與「中國現代畫」論述

「中國現代畫」一詞的提出，最值得注意的是，納入此一範式的畫作，非以形式作為判準，而是藝術家個人特質的變異成果。也就是說，作家個人的特質結合技法所形成的獨特風格，才是作品價值的判斷標準。因此，作品的現代與否與價值高底，不在材料與工具的區別，而是取決於畫家本身<sup>85</sup>。於是從1961年開始，評介畫家個人創作風格的文章漸增，如何使畫作與「中

<sup>81</sup> 劉國松，〈無畫處皆成妙境——寫在五月美展前夕〉，頁46。

<sup>82</sup> 王秀雄，〈戰後台灣現代中國水墨畫發展的兩大方向之比較研究——劉國松、鄭善禧的藝術歷程與創造心理探釋〉，《台灣美術發展史論》，頁206-207。

<sup>83</sup> 劉國松，〈畫與自然〉，頁53。

<sup>84</sup> 劉國松，〈無畫處皆成妙境——寫在五月美展前夕〉，頁46。

<sup>85</sup> 劉國松：「任何一種材料與工具它本身都具有不同的性質，……對於一位卓越的藝術家來說，他可將這種性質變成一種獨有的特性，並發揮之，進而與他個人的技法結合，形成他個人的獨特風格面貌。」參劉國松，〈談繪畫的技法〉，頁50。

國現代畫」主張產生聯繫，端視評論者的詮釋而定。也因「中國現代畫」的意涵，與畫家個人特質密切相關，於是畫家創作自述文章也變多了，畫會團體運動的方式，逐漸被個別畫家的展覽取代。展覽畫冊除畫家的簡歷外，往往也加入短文，介紹經歷或創作自述。此後，畫作的價值端視評論者如何以其豐厚的學養來詮釋畫作的意義。準此，余光中「東方自覺」說的提出，對「中國現代畫」論述的確立和「五月」在台灣現代繪畫運動的位置，產生關鍵性的影響。

余光中對「五月」創作出來的「新傳統」——中國抽象水墨畫——相當欣賞，當 1962 年，「五月」在歷史博物館的國家畫廊舉行的年度展中，正式掛出「現代繪畫赴美展覽預展」招牌，以「新傳統」進軍國際畫壇時，余光中在《文星》發表〈樸素的五月——「現代繪畫赴美展覽預展」觀後〉，解釋他稱呼「五月」畫展為「樸素的」，乃因展出的作品都是純抽象、以灰黑為主調的單色畫作。文章同時肯定「五月」以受過現代藝術洗禮的新的敏感和技巧來探索生活於二十世紀的中國靈魂，並努力調和東、西方的表現。這篇文章最值得重視的是，余光中首次提出潛藏於「五月」畫作中的「東方自覺」的表現，認為這是畫家對當時畫壇盲目追隨西歐畫壇，一片鮮麗的複色（Polychromatic）後所提出的反省：以樸素的「單色」（黑色），呈現「抽象」的「東方」。簡言之，「黑色」即「抽象」即「東方」即「中國美學」。這是抽象的最純粹的表現，也是第五、六屆「五月」畫展畫作最富「東方」趣味的地方<sup>86</sup>。

這篇文章另一值得注意的地方是，余光中雖肯定「五月」尋回「東方」的路向，但「東方」非等同於「傳統」，所以「回到東方」並不同於「回到傳統」。余光中說：

回到東方固然很好，忘掉這是現代卻不行。東方是靜的，……這種靜，應該是力的平衡，而不是力的鬆懈，應該是富於動底潛力的靜，而不是動的終止。東方應是積極的，不是消極的。抽象的東方是高度的東方，也是最

<sup>86</sup> 余光中，〈樸素的五月——「現代繪畫赴美展覽預展」觀後〉，《文星》第 10 卷第 2 期（1962 年 6 月 1 日）。收於余光中，《左手的繆思》（台北：大林出版社，1984 年），頁 103-111。



難把握的。<sup>87</sup>

因此，「東方」之非「傳統」，原因在於它必須也是「現代」的。也就是說，「東方」指的是「現代的東方」——通過西方而後的東方。這就是余光中在〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉中所強調的，「西化」後必須回歸傳統，同時不放棄向西方學習<sup>88</sup>。余光中正是在「現代化後必須中國化」這樣的中心理念下架構出「中國現代畫」的意義，同時以此作為「中國文藝復興」的前奏：

中國現代文藝如有大成之一日，那必是在作品中使東西文化欣然會合之時。到那時，不但現代文藝成功，且亦實現了我們的文藝復興，……我們最終的目的地仍是中國。……當新詩即詩，西畫即畫，西樂即樂，一切藝術不分中西，盡皆納入我國的傳統，一直要到這樣的一天，中國的現代文藝才算取得嫡系的正統地位，而中國的文藝復興才算正式開始。<sup>89</sup>

至此，我們知道余光中所謂的「東方」，指的其實是「中國」，而且是「文化中國」。余光中以東與西、傳統與現代的藝術調和論，與當時發生的中西文化論戰對話，同時以「東西文化欣然會合」的理念，作為「文藝復興」的策略，以此消解「文化中國」不被西方認可的焦慮。

隔年「五月畫展」（第七屆，1963年）後，余光中又寫〈無鞍騎士頌——五月美展短評〉，進一步點明「五月」畫家畫作的特色：

表現在畫面上的，是單色的樸實，……在單色之中，五月畫家們用的是黑色。……然而五月的畫家們不但畫黑，而且畫白；畫面上留下豪爽慷慨而開朗的大幅空白，所以畫黑即所以畫白，亦即「以不畫為畫」。<sup>90</sup>

余光中強調「五月」畫作潛藏的「東方」特色——畫黑而留白——超越了幾何和抽象表現主義，把握住中國繪畫傳統的本質，達到「筆所未到氣已吞」的中國古典藝術精神。這樣的說法，直接肯定了「五月」畫作的價值。

1964年，第八屆「五月畫展」展出前，余光中發表〈從靈視主義出發〉

<sup>87</sup> 余光中，〈樸素的五月——「現代繪畫赴美展覽預展」觀後〉，頁105。

<sup>88</sup> 余光中，〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉，《掌上雨》，頁213-214。

<sup>89</sup> 余光中，〈迎中國的文藝復興〉，《文星》第44期（1961年6月1日）。收於《掌上雨》，頁194-199。

<sup>90</sup> 余光中，〈無鞍騎士頌——五月美展短評〉，《聯合報》（1963年5月26日）。收於《逍遙遊》，頁159。

和〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展〉，進一步對「東方自覺」說提出更完備的論述。在〈從靈視主義出發〉中，余光中提出「靈視」(psychic sight) 兩字作為了解並接受現代藝術的「不二法門」，同時進一步把抽象畫的生成視為是「靈視」下的世界；抽象畫的創作，就是「我藉內在的觀照去認識道的活動」<sup>91</sup>。

在「靈視」的世界中，余光中已把「抽象畫」視為「現代繪畫」的同義詞。然而，「抽象畫」之和「現代繪畫」完全劃上等號，並在台灣現代繪畫運動佔有一席之地，是在第八屆「五月畫展」前夕，余光中發表的〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展〉一文中。在這篇文章中，余光中評第八屆五月畫展的諸位畫家，皆在「黑白對照」的整體趨向中，表現出不同的風格。同時他特別指出劉國松作品中黑白相映的效果，充分把握住東方玄學的機運和二元性，這種手法，和他在《蓮的聯想》詩集所運用的相剋相生的二元連鎖句法完全同工<sup>92</sup>。據此，余光中對現代繪畫的未來表達樂觀的看法：

……現代畫的「無鞍騎士」們在台北市省立博物館，展現了他們靈視生活的境界，使我們在這偉大的前夕窺見了另一個偉大的前夕——中國現代藝術底偉大的前夕。……在本質上，五月畫會的「無鞍騎士」們……他們接受了充分的西方藝術，同時更認識了中國藝術的真正精神。在這種條件下去創造，他們遂成為中國的現代畫家。……抽象畫，遙接中國傳統近擷西方成果的抽象畫，已經走到了偉大的前夕，……<sup>93</sup>

「靈視」不就是「抽象畫」的內涵？余光中把「抽象畫」等同於「現代繪畫」，讚美「五月」這群無鞍騎士成了道地的中國現代畫家。在此，「抽象畫」已和「五月」、「現代藝術」、「中國現代畫」以及「中國文藝復興」等量齊觀，同時也完成了「五月」成立之初，意欲承擔中國文藝復興的使命。

<sup>91</sup> 余光中，〈從靈視主義出發〉，《逍遙遊》，頁142-145。

<sup>92</sup> 余光中，〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展〉，《逍遙遊》，頁165-167。

<sup>93</sup> 余光中，〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展〉，頁167。

## 五、結語

「五月」與「東方」畫會的成立與發展，始於 1956、1957 年之交，終於 1970 年前後，這段期間恰是西方現代主義引介來台，在詩壇掀起現代詩運動的時期。由於現代詩人和畫家都有很好的私誼，因此，台灣現代繪畫運動的發展，和現代詩人的鼓吹有相當大的關係。可以說，台灣現代詩和現代繪畫是同時並進的運動。

從「五月」和「東方」畫會的命名，可以明顯發現他們原始的創作理念不盡相同，「五月」全面向西方看齊，「東方」則至尊「東方」精神。同時兩畫會的成立動機、成員教育基礎和社會背景都有相當大的差異，但其共通特質則是對台灣畫壇沈悶、保守的畫風不滿，亟思移植他們認為是「現代」的抽象畫來革新台灣「傳統」的印象派畫風。不過，彼時西方現代藝術的發展實已進入更前衛的現代主義階段了。

台灣現代繪畫運動是以「東方」的成立作為里程碑，但真正對畫壇產生影響力的，卻是「現代化」較遲的「五月」。原因是「五月」大將劉國松和莊喆都是能寫善辯的高手，又能以創作實踐理論，加上充分利用社會資源，大力傳播抽象畫，取得現代繪畫的主導性地位，其中所引發的「傳統」、「現代」、「民族」、「國際」、「東方」、「西方」的雄辯思潮，都相當具有劃時代的意義，讓「五月」的名氣較「東方」響亮。

透過本文的研究，我們發現，台灣現代繪畫運動乃透過畫家和詩人以創作和論述共同推動。余光中和劉國松以五四「反傳統」和「中國文化復興」為號召，欲以西方抽象畫銜接中國繪畫史上的寫意表現事例，進而達到融合東西方繪畫，達到「世界大一統文化」的理想。他們將抽象畫溯源到中國文化精神，將中國水墨畫披上進步的外衣，以「中國現代畫」為名，認為足以和國際藝壇並駕齊驅。余光中指出「五月」畫作所呈現的「畫黑留白」特色，以「東方自覺」為名，使「抽象水墨畫」成為結合中國文人畫精神和西方繪畫形式的「新傳統」，完成「中國現代畫」論述之建構，成就「五月」在台灣在現代繪畫運動的意義。

儘管蕭瓊瑞認為余光中的藝術評介是信仰成分多於學理的開發<sup>94</sup>，但也正是在余光中的詮釋與整合下，「五月」成了一個風格清晰可辨、思想齊一的整體，讓人覺得「五月」以現代主義領導者之身份，領導畫壇走向現代化。然而，抽象畫家雖從中國傳統中找到了中國書法和潑墨山水，使「民族的」和「世界的」、「傳統的」和「現代的」結合一起，但襲取抽象表現主義形式與技法而掛上中國招牌的捷徑，勢必無法避免在歐美抽象繪畫退潮後仍被社會認可。因此，如謝里法所言，「現代」造形加上中國「傳統」文人畫思想後的藝術品，充滿加工區的靈氣，只是外銷加工出口的產品<sup>95</sup>，當「普普」、「歐普」等新的藝術風潮出現後，抽象就不是現代藝術唯一且必要的條件了。當「東方」放棄水墨畫，「五月」在莊喆等人退出後，成立於1968年11月12日中華文化復興節，由劉國松擔任會長，標舉藝術家將擔負起「藝術復興」、「創造新傳統」的「中國水墨畫學會」，雖以「中華文化復興」為口號，但顯然無法凝聚會員的向心力，終在1970年宣告解散，「中國現代畫」一詞也逐漸在畫壇消失。由此看來，西方「現代」、「抽象」形式是否真能與「中國」、「傳統」完美結合以達到延續／再造傳統的目的，完成復興中華文化的理想，在「中國現代畫」的興衰中已有了清楚的答案。

## 參考書目

### 近人論著

1. 王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北：國立歷史博物館，1995年。
2. 王無邪，〈覺醒的一代——從自由中國五月畫展說起〉，《筆匯》第2卷第9期，1961年7月15日。
3. 余光中，〈天狼星〉，《現代文學》第8期，1961年5月。
4. 余光中，《掌上雨》，台北：大林出版社，1973年。
5. 余光中，《天狼星》，台北：洪範書店，1976年。
6. 余光中，《左手的繆思》，台北：大林出版社，1984年。
7. 余光中，《逍遙遊》，台北：九歌出版社，2000年。

<sup>94</sup> 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，頁415。

<sup>95</sup> 謝里法，〈六〇年代台灣畫壇的墨水趣味〉，收於郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，頁248-250。

8. 余光中，《聽聽那冷雨》，台北：九歌出版社，2002年。
9. 李君毅主編，《劉國松研究文選》，台北：國立歷史博物館，1996年。
10. 李敖，〈給談中西文化的人看看病〉，《文星》第52期，1962年2月1日。
11. 杜十三，〈「當舖」與「防空洞」——寫在「東方·創世紀回顧聯展」之前〉，《創世紀》第113期，1997年11月。
12. 林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北：藝術家出版社，1997年。
13. 洛夫，〈天狼星論〉，《現代文學》第9期，1961年7月。
14. 洛夫，〈詩壇春秋三十年〉，《中外文學》第18卷第12期，1982年5月。
15. 胡適，〈科學發展所需要的社會改革〉，《文星》第50期，1961年12月1日。
16. 侯吉諒編，《洛夫〈石室之死亡〉及相關重要評論》，台北：漢光文化事業，1988年。
17. 殷海光，《中國文化的展望》，台北：桂冠圖書，1988年。
18. 徐文琴，《台灣美術史》，台北：南天書局，2008年。
19. 徐復觀，〈中國人的恥辱，東方人的恥辱〉，《民主評論》第12卷第24期，1961年12月20日。
20. 黃維樑編著，《火浴的鳳凰——余光中作品評論集》，台北：純文學出版社，1986年。
21. 程抱一，〈洋畫在中國傳統的過程〉，《藝術家》第35期，1978年4月。
22. 程榕寧記錄，〈從「東方」與「五月」畫會25週年談台灣現代繪畫的啓蒙與發展〉，《藝術家》第73期，1981年6月。
23. 傅孟麗，《茱萸的孩子余光中傳》，台北：天下遠見出版公司，1999年。
24. 揚孟哲，《日治時代台灣美術教育》，台北：前衛出版社，1999年。
25. 楚戈，《審美生活》，台北：爾雅出版社，1986年。
26. 莊喆，〈由兩封信說起〉，《文星》第55期，1962年5月1日。

27. 莊喆，《現代繪畫散論》，台北：文星書店，1966年。
28. 劉國松，〈爲什麼把日本畫往國畫裏擠？——九屆全省美展國畫部觀後〉，《聯合報》六版「藝文天地」，1954年11月23日。
29. 劉國松，〈國畫的彩色問題——「本刊二次筆談會」〉，《聯合報》六版，1955年1月23日。
30. 劉國松，〈目前國畫的幾個重要問題〉，《文藝月報》，1955年3月。
31. 劉國松，〈不是宣言——寫在「五月畫展」之前〉，《筆匯》第1期，1959年5月1日。
32. 劉國松，〈現代繪畫的本質問題——兼答方其先生〉，《筆匯》第1卷第12期，1960年4月27日。
33. 劉國松，《臨摹·寫生·創造》，台北：文星書店，1967年。
34. 劉國松，《中國現代畫的路》，台北：文星書店，1967年。
35. 劉國松，〈我的思想歷程〉，《現代美術》第29期，1990年4月30日。
36. 劉文三，《一九六二——一九七〇年間的廖繼春繪畫之研究》，台北：藝術家出版社，1988年。
37. 葉維廉，《與當代藝術家的對話——中國現代畫的生成》，台北：東大圖書公司，1987年。
38. 郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，台北：雄獅美術出版社，1991年。
39. 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，台北：東大圖書公司，1991年。
40. 蕭瓊瑞，《台灣美術史研究論集》，台中：伯亞出版社，1991年。
41. 蕭瓊瑞編，《李仲生文集》，台北：台北市立美術館，1994年。

# Prodigal Son, “Vision of the Orient” — Yu Kuang-chung’s Idea of “Oriental Self-awareness” and the Discourse of “Modern Chinese Painting”

Chu, Fong-ling\*

## 【 Abstract 】

When the Movement of Modern Poetry prevailed in Taiwan in the late 1950s, Taiwanese painting likewise pursued its “modernization,” resulting in the appearance of many “painting societies.” “Wuyue” (May) and “Dongfang” (The Orient) were two such societies established with conscious efforts for the new and the novel. Though “Dongfang” had started as a forerunner, “Wuyue” eventually took the lead in Taiwanese modern painting by its numerous creative practices as well as powerful theories. Poet Yu Kuang-chung’s idea of “Oriental Self-awareness” contributed immensely to Wuyue’s theoretical vision of what modern Chinese painting should be. This paper explores the rise of the Movement of Modern Painting in Taiwan, elucidating how poets and painters worked together to set directions for and promote the movement. It examines in particular the role “Oriental Self-awareness” played in the theoretical construct of modern Chinese painting, and how it established Wuyue’s position in the Movement of Modern Painting in Taiwan.

**Key words:** Wuyue Dongfang Yu Kuang-chung modern poetry  
modern painting

---

\* Associate Professor, Center for General Education, Chang Gung Institute of Technology

