

三、一段冒險的 現代藝術旅程

受西方寫實美術訓練和學習木刻版畫的周瑛，如何從傳統轉向現代？大環境的刺激是重要促因。1950年起，年輕學生們嚮往當代藝術，向李仲生求教，後組成東方畫會，以臺北師範學校學生為主，而一些師大學生則組成五月畫會。兩個繪畫團體成為臺灣美術史重要的代表。另一方面，因為美援，現代藝術觀念也引入臺灣社會，在質疑與爭論中，抽象藝術、普普藝術逐漸被接受，特別是年輕世代。值得注意的是，東方抽象與在地普普的風格興起了，臺灣現代藝術發展正處於調適時期。此時的周瑛是位旁觀者，正處於沉潛階段，蓄勢待發之中。



[右頁圖]
周瑛 名稱不詳
1980年代 複合版畫
78.5×54.5cm

周瑛製作版畫情景。





周瑛2013年10月26日至12月15日在國立歷史博物館舉行的「山外山——周瑛畫旅」回顧展圖錄封面。

〔右頁上圖〕

周瑛 無題 年代未詳
木刻版畫 16.3×8cm

〔右頁下圖〕

周瑛 小姑娘 1948
木刻版畫 14.1×8cm
國立臺灣美術館典藏

〔下圖〕

周瑛 山外山 1996
複合媒材 180×360cm

■ 朝向現代化之路

任何地區的藝術發展，當在地傳統面對外來現代衝擊之際，總是呈顯出激烈的震盪、衝突與調適，即使是個人，也會有這樣類似的過程。周瑛如何從傳統的寫實主義蛻變為現代的構成抽象，是個不易解的謎，特別是影響他轉向的因素。傳統藝術科班，如何抽象？曾經有過創作經驗的人大概都會知道，要從具象轉向非具象創作，並不容易（反之亦然）；一般認為具象是抽象的基礎，這是有討論空間的，兩者的觀念與技法差異很大，要轉移並不容易。曾經在國立歷史博物館策展「周瑛畫旅：山外山」的巴東從媒材屬性推測，版畫中造形的簡化、分割、非具象性、平面性、符號性，和抽象藝術相近，這就是讓周瑛導向現代創作的的原因。他認為：

臺灣早期現代美術肇始之醞釀時期，周瑛可說是其發展過程中的一位要角……早在60、70年代的臺灣藝壇，周瑛即一直埋首於藝術專業領域的創作與思考，孜孜不倦地與時俱進，也一直相應著時代的腳步與潮



流發展。

福建師範大學美術學院院長李豫閩則從中國大陸近代美術發展的角度比較觀察，除了個人內在的因素，戰後臺灣的多元環境刺激了他的大蛻變：

令人困惑與好奇的是：周瑛二十六歲渡海去臺，直到八十九歲去世，藝術由具象走向抽象，大開大闢氣象萬千。同時期他的學長和師弟，留在大陸眾多，畫路略顯平淡，固守傳統鮮有突破，這恐怕不是一個個案式的命題陳述，或與整個時代背景相互關聯的宏大敘事有關……是那個時期臺灣藝術家共同面對的機遇和挑戰：反思原有的藝術，思考如何從中國傳統文化資源汲取精華，又能將西方的藝術材料工具和語言進行融匯貫通。

所謂「戶樞不蠹，流水不腐」，藝術的確需要多元對話和多方刺激，才有可能別開生面，而過度的國族化與意識型態等特定目的取向指導，是開不出美麗的藝術花朵的。但是，上述兩種推測：版畫造形和抽象構成的親近性（affinity），以及環境影響論，並沒有提出直接而具說服力的證據。周瑛本人在極少數的訪問中表明自己的確有過東西方、傳統與現代之間的掙扎，但亦未說明實際刺激原因為何：

我從福建師專美術科畢業後，在家鄉教過一陣子的美術，到臺灣以後在臺北師專服務，直到今天。早期我的版畫風格以寫實為主，作不少和時代背景相關的木刻，後來嘗試用各種素材，表現方式也走向抽象化。四十多年來，我在版畫上做過不少嘗試，飽受傳



統和現代；東方和西方兩者取捨的困擾，在反省、創作的過程中，甘苦點滴在心頭。（〈心路歷程 桃李林中四十年〉，《聯合報》，1984/1/25）

個人的企圖與動機，的確扮演關鍵因素。龐靜平曾說他能以開放的態度不斷嘗試，觸類旁通，容納異質於一爐：

他的個性開朗、心胸寬廣，而又虛心好學，故能遍覽古今中外的畫技義理，只為滿足自己暢所欲言、發抒胸中丘壑的繪畫訴求。因此，他不斷地實驗、思索，只為尋求一種「最簡便、最容易得到，而又最能表達我的思想、內涵與情感，契合本性的表現手法。」……正由於周瑛對其生活及繪藝常保赤子之心，才能源源不斷地滋養自己，並從中冶煉出更為精純而又合乎自己本性的畫作。也正因他誠實地面對自己，誠懇謙虛地從事創作，忠於自己的本性、思想與情感，故能從傳統中創新，巧

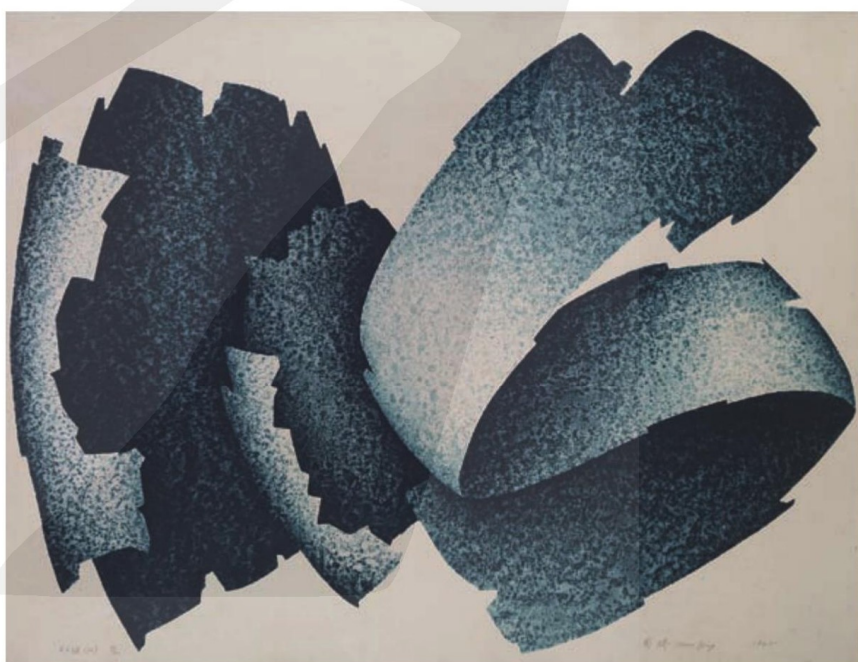
周瑛 痛飲黃龍 年代未詳
木刻版畫 8.5×9cm



妙地融匯中西技法而不崇洋媚外，熟悉時代潮流而能將傳統的素材加以重新詮釋與應用，他的作品在技法表現上是現代的，在精神、內涵及意趣上，則更是東方的、中國的。（《雄獅美術》232期，1990/6）



臺灣美術在日本時代有了第一波的現代性發展，基本上以印象派及少數的超現實主義為主；戰後的第二波現代化更為激烈，更廣地探觸抽象主義、普普藝術、甚至是裝置藝術，臺灣的現代美術更進入激烈的戰國時代！這一段十來年的發展期間，周瑛雖然尚未參與，卻是了解他為何走向非具象創作之路的必要背景。



【上圖】
周瑛 靜物 1962
水彩、畫紙 39×54cm

【下圖】
周瑛 石之頭50 1984
複合版畫 107×143cm
國立臺灣美術館典藏

■ 抽象主義與普普藝術風潮

大體上，戰後西潮進入臺灣美術圈，首先是抽象繪畫，李仲生可說是開路先鋒。年輕時曾在廣州市立美術學校西洋畫科、上海美術專科學校繪畫研究所研習。赴日前加入現代藝術團體「決瀾社」（陳澄波也曾加入）。1933年，李仲生考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）、阿部金剛（1900-1968）、峰岸義一（1900-1985）、藤田嗣治（1886-1968）等現代主義者的指導或影響，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。他隨國民政府播遷來臺，在臺北第二女子中學擔任美術教師，並開始於

課餘時透過文字與私塾方式傳播、講授西方現代主義繪畫理念。1951年起，李仲生於臺北市安東街開設畫室，要求跟他學習的學生採取斷裂的方法，放棄傳統素描與造形，亦即「打掉重練」的意思（附帶一提：約在三十五年前，筆者還是師專生時，曾經在彰化火車站附近的紅茶室隨某位學長聽過李仲生講一堂現代藝術課題，證實的確如此）。這批學生來自軍中的有歐陽文苑、夏陽、吳昊，臺北師範的有霍剛、蕭勤、李元佳、陳道明、蕭明賢等，影響所及，相當廣泛，成為臺灣首批現代藝術的生力軍。臺灣現代美術波瀾的興起，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。

1953年起，李仲生在《聯合報》「藝苑波濤」專欄譯介（曾有人質疑他只是翻譯加註，並非完全是自己的寫作）超現實主義、日本繪畫、法國藝術家們（馬奈、梵谷、秀拉及羅特列克）、達文西、裸體畫、歐美畫廊等等。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、以臺灣師大校友為成員的「五月畫會」，則是另一種追求抽象繪畫的團體。尤其是劉國松（1932-）以抽象水墨銜接抽象繪畫的路數，主張中國畫與抽象畫殊途同歸，從「寫實」走向「變形」，再走向「寫意」，最後走向「抽象」，風格相當鮮明。總的來看，李仲生採取以中國繪畫為本位但全盤抽象畫的路徑，廣受藝術界矚目，取得相當豐碩的成果。

〔左圖〕
在畫室裡的李仲生（藝術家出版社提供）



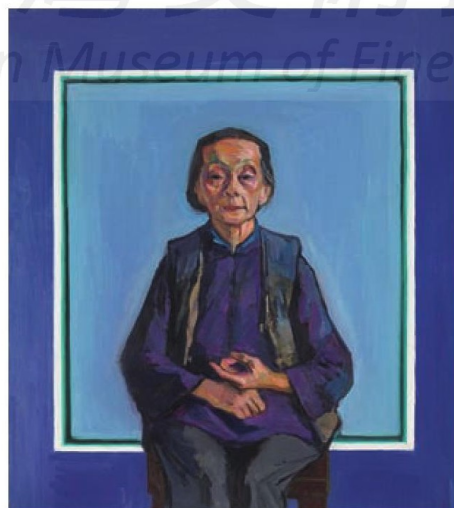
〔右圖〕
1956年，李仲生與「東方畫會」會員攝於其員林家門前。右起：蕭明賢、蕭勤、吳昊、霍剛、夏陽、李元佳、陳道明、李仲生。





1962年五月畫會四位成員（韓湘寧、莊喆、彭萬擘、劉國松）在史博館前合影。五十六年後，韓湘寧、劉國松重回歷史現場。（國立歷史博物館提供）

另外，普普藝術的引進，歸功於美援（1951-1965）時期的文化交流。席德進（1923-1981）於1962年受美國國務院之邀赴美考察，以普普風結合中國藝術題材在巴黎舉行個展。1963年的一篇報導中，席德進描述關於紐約華盛頓現代藝術陳列館的普普藝術節。1966年返臺後，他在國立臺灣藝術館演講「歐美的新興繪畫」中，指出：「歐普與普普這兩種新崛起的藝術，目前在世界藝壇開展了非常廣闊的道路。」他的〈蹲在長凳上的老人〉、〈信佛的老婦〉二作可為代表。周瑛的學生李錫奇參加1964年日本第四屆國際版畫展，對這個藝術運動有所認識，並開始嘗試創作，成為他的「本位」創作系列。蕭瓊瑞說：「〈本位〉原是李錫奇在



〔左圖〕
席德進攝於畫展會場。（藝術家出版社攝）

〔右圖〕
席德進 信佛的老婦 1969
油彩、畫布 101×91cm



[左圖]
周瑛 無題 1964
複合版畫 51×51cm



[右圖]
周瑛 轉 約1964-65
木刻版畫 62×63cm

[右頁左圖]
周瑛 宇宙 約1964-65
甘蔗版畫 86×86cm

[右頁右圖]
周瑛 旋轉 約1964-65
木刻版畫 125×62cm×2

1960年代末期揚名東瀛的得獎版畫作品名稱。那個時期，畫家深受美國普普藝術影響，在民間賭具的形式秩序中，尋求屬於民族自我的美感極致。」

在當時，抽象藝術與普普藝術的接受度並不一致。余光中認為：「抽象畫是現代藝術之中最玄妙也是最冒險的一種形式」；但並不看好普普藝術：「可是在美國，繼抽象畫而起的所謂『普普藝術』，庸俗而且刻板，既乏內在的靈視，又無外在的技巧，簡直淪為自欺欺人的『國王的新衣』了。」儘管褒貶不一，顧慮的意見顯然抵擋不了歡迎的聲音，一種結合普普 / 歐普的現代藝術形式在臺灣於焉誕生。1967年11月，十位藝術家正在臺北文星藝廊舉辦「不定形」藝展，包括李錫奇、席德進、陳庭詩、秦松、莊喆、劉國松、郭承豐、胡永、黃永松、張照堂。

從1950至1960年代，因為李仲生、五月與東方兩畫會、美國文化等因素，臺灣的天空非常前衛，既是抽象、又是普普與歐普。這種沛然莫之能禦的趨勢，不但引導年輕世代熱中新派創造，也讓老一派的創作者重新思考傳統與創新、東方與西方的融合與衝突問題。這些潮湧，都在周瑛的眼前騷動，學生時期曾是狂傲不羈，此時能「泰山崩於前而色不變，麋鹿興於左而目不瞬」？他後來「爆發式」的、讓許多人掉下巴、跌破眼鏡的創作，說明了一切。



【關鍵詞】

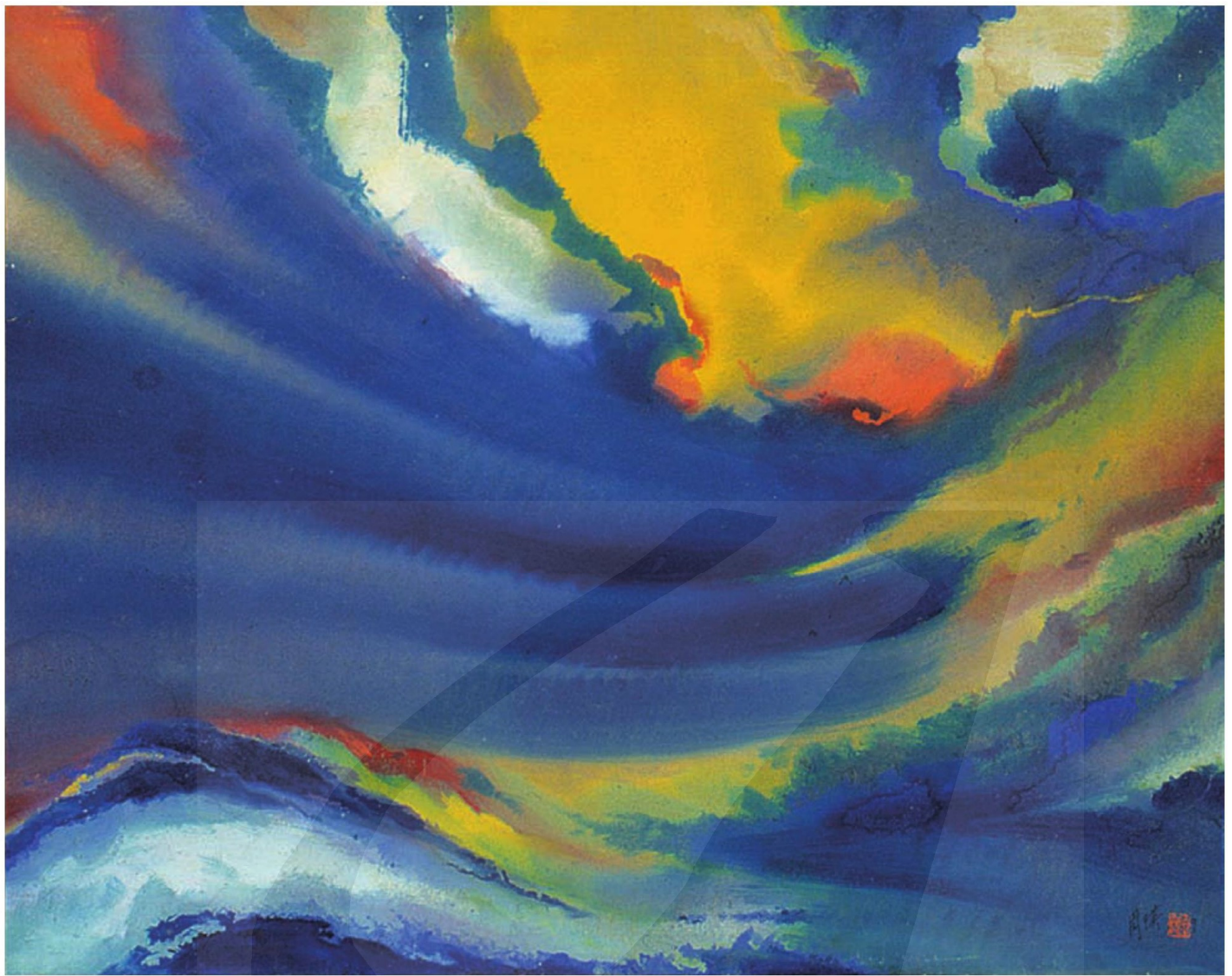
普普藝術 (Pop Art) / 歐普藝術 (Op Art)

「普普」藝術是英文Pop的發音，取其通俗、大眾之意。源自1950年代英國與美國的藝術運動，強調「日常生活即是藝術」的理念。英國拼貼藝術家漢彌爾頓 (Richard Hamilton, 1922-2011) 1956年的〈是什麼使今日的家庭如此不同、有吸引力？〉是我們耳熟能詳的作品。至於美國的普普運動主要在對抗形式為上的抽象表現主義，藝評家羅森伯格 (Harold Rosenberg, 1906-1978) 及藝術家安迪·沃荷 (Andy Warhol, 1928-1978) 均有深廣的影響力。普普藝術和達達主義 (Dadaism) 被認為是後現代主義的前身，特別是現成物 (ready-made) 的運用。至於「歐普」藝術強調運用造形、色彩與構成來營造視覺幻覺與動態感。這個辭起源於波蘭裔美國藝術家史坦札克 (Julian Stanczak, 1928-2017) 在1964年的展覽「歐普繪畫」，《時代雜誌》(Time) 把它簡稱為「歐普藝術」。

1960年代，在美國文化影響下，臺灣吹起普普風，而席德進等人亦透過參訪經驗將世界普普藝術的訊息帶入臺灣。1965年起，李錫奇從不定形的動態抽象轉向另一種風格：以現成物重新組裝，藉此將日常生活物件藝術化。1969年，第五屆東京國際青年美術家展，李錫奇以普普裝置獲得評論家獎。李錫奇的普普藝術新風貌，是西風東漸過程中臺灣現代化風潮的開路先鋒。業餘畫家黃士英也曾於1969年在臺北國軍文藝活動中心舉行「歐普畫展」。



漢彌爾頓 是什麼使今日的家庭如此不同、有吸引力？
1956 拼貼 26×25cm



周瑛 無題 1969
水彩、畫紙 73×99cm

■ 蹣跚起步中的抽象繪畫論述

西方現代藝術發展過程，抽象繪畫是重要的跳躍，讓物象的描繪從可指涉的外在物件轉向純粹的元素，如造形、色彩、構成、韻律等等。幾百年來（時間跨度從15世紀文藝復興時期到19世紀中葉），執著於三度空間幻覺營造的平面畫布如今回到真實的二度空間，宛如大夢初醒。影響所及，創作、觀看、甚至是理論與思惟的方式有了180度的大轉彎。可以說，這是革命性的變化。抽象藝術，因為沒按照具體物外形來描繪，有時稱為「非物象藝術」（non-figurative art）、「非客觀藝術」（non-objective art）或「非再現藝術」（nonrepresentational art）。德國美學學者沃林格（Wilhelm Worringer, 1881-1965）在《抽象與移情》（1907年出版）巨著中定調了西方藝術從移情到抽象的審美觀念——「移情的衝動」。移



周瑛流 1972
複合版畫 60×60cm
國立臺灣美術館典藏

情的審美態度有幾個基本條件，第一是對大自然的生活經驗反射，第二是「客觀化的自我愉悅」。「移情的衝動」會導向「抽象衝動」，是絕對的美感。

這是藝術中「形式」的探討，和藝術內容區隔開來，獨立為藝術的特性。康德（1724-1804）的「第三批判」中強調色彩、線條、結構等構成了審美的純粹判斷。英國的形式主義者克萊爾·貝爾（Clive Bell, 1881-1964）提出「有意義的形式」（significant form），1914年《藝術》一書中說，線條與色彩共構成特殊的形式與形式關係，擾動吾人的美感情緒。最激烈的觀點是美國的克萊蒙·格林柏格（Clement Greenberg, 1909-1994），他以強悍的「給我形式，其餘免談」論述姿態讓抽象表現主義成為前衛藝術世界中最耀眼的捍衛者。

欣賞抽象作品和具象作品是兩種不同的美學態度。因為戰後臺灣

其實缺乏一個恰當的、合宜的評述架構來面對西方抽象觀念的崛起，往往處於相當匱乏、無所適從的狀況。簡單地說，如何銜接，是一個頭痛的問題。一如過去的裸體繪畫進入臺灣後，所發生的藝術與色情爭議事件，李石樵的〈三美圖〉或謝孝德的〈禮品〉都是經典的案例，在中國也有劉海粟因引進裸體課程進入校園而惹來社會非評。

誤解、誤用是不可避免的。蔣廷黻（1895-1965）是著名的歷史學家及駐聯合國外交官，曾經獲蔣介石頒一等卿雲勳章。他在一篇〈國家的力量〉（1953）文章裡就寫道：「政治設施不能根據抽象主義」，這裡指的是天馬行空、無厘頭的意思，和真正的藝術毫無關係。誤解與看不懂是難免的，筆名凡文的〈為新畫家說幾句話〉可以看出端倪：「新觀念不能受到鼓勵，則國父所說的『迎頭趕上』也就難於實現。請注意一件事，在功用論的立場上看藝術，它有極大的力量鼓勵社會愛好新奇的想法、想法、和它所形成的觀念。也許因為中國的苦難環境，使人們心情暴躁，對於一個新興的幼苗容易給以打擊，這種作用會阻礙了進步。中國的新繪畫則是一個幼苗，它的好壞不能輕易論斷，希望人們批評它，愛護它，讓它安然成長！」（《聯合報》，1958/11/21）

他鼓勵以開放的心胸迎接新形式的藝術，切莫過度打壓。黃博鏞描述1960年為世界冷熱抽象的交接點：

二次大戰前，以蒙德利安為中心的一種純粹的非人間性的抽象主義可謂已達到其最大的極限了。於是戰後隨之誕生了針對此一冷的抽象傾向的反抗運動，即熱抽象之運動；也就是「另藝術」或「非形象藝術」；又謂「抽象表現主義」或「不定形之具象」……等名稱。這種奇特的藝術樣式甚難予以確定的名稱，嚴格地說，並不屬於流派或團體的運動，而是某種不同的地區（即為一種國際現象）發生的一種共通的藝術思潮……（《聯合報》，1960/11/11）

同樣的看法，「二十世紀前半世界繪畫重要的事實，應是抽象畫的



[左圖]
李石樵 三美圖 1975
油彩、畫布 100×80cm

[右圖]
謝孝德 禮品 1975
油彩、畫布 144.8×96.5cm

出現和成立。中心地區在歐洲，是在既成繪畫的攻擊和社會的斥責下，不折不撓地堆積前衛的實驗而完成的。但在今天，已經沒有人懷疑抽象畫的存在。」這句話是出自日本美術評論家植村鷹千代（1911-1998）刊於《朝日新聞》轉譯在《聯合報》（1961/9/8）的評論。

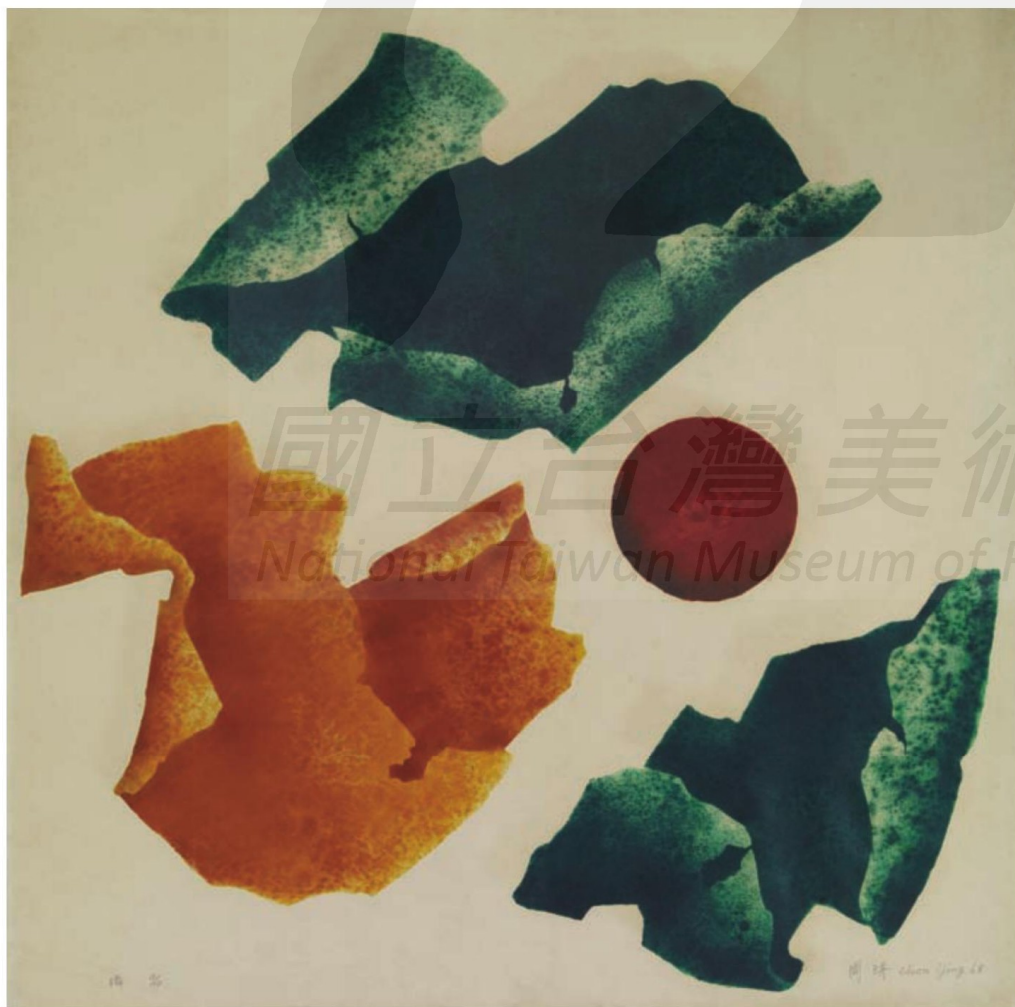
常言道，不能打敗敵人，那就拉攏為朋友吧！戰後臺灣理解異質的抽象藝術，就是這個策略：同質性聯結。筆名一也，從「現代繪畫與民族精神」角度鋪陳出兩者的相似性：

西洋現代繪畫自後期印象派以後無不受東方及中國繪畫的深刻影響。就以現在最盛行的抽象畫派而論，也並非是西洋藝術家創造的，而早就表現在中國繪畫及其他藝術中，例如中國的書法是空間造型的抽象藝術，中國的國劇是綜合的抽象藝術。中國繪畫早就以單純化的形色及抽象化的線表現宇宙千變萬化的物象與優美崇高的抽象意境，不是再現自然複雜的外表，所謂「意到筆不到」。中國繪畫不尚形似注重情趣精神，品格意境本身便是抽象化，抽象藝術並非一定是無形式，超乎形的，京戲中的一舉一動，臉譜的造型都是抽象的或象徵的。（《聯合報》，1959/5/10）

把平劇的動作與道具類比為抽象藝術，並不盡然，其實是象徵；把

書法類比為抽象線條，其實是忽略了文字內容與文化內涵。但這種「類比文化解讀策略」一旦確定下來，再多的差異，已無關宏旨。李仲生、席德進都有過類似的看法。其實，人們往往以自身的文化經驗類推他者文化，以便聯結、理解。席德進說，「今天的抽象派繪畫形成的原理與建築、書法、金石，一樣是屬於絕對的造形美的範疇。」（〈被遺忘了的中國古藝術 談全國美展的西畫新趨勢〉，《聯合報》，1957/10/5）。1959年5月，師範大學林聖揚舉辦「象徵的抽象主義」油畫展覽會，以抽象為名、為題的展覽的作品越來越盛行。鳳磐〈抽象畫聯展觀感〉也印證席的看法：「日昨與席德進談及抽象派畫與國畫殊途同歸的實質問題，席君很精闢地指出目前整個世界藝術潮流已走向中國畫法的道路，一般說法，抽象畫注意韻律的美，氣魄的美和樸實殘缺的美。」（《聯合報》，1963/3/1）而美術理論學者虞君質在一場1962年底發表的「國畫前途與國際抽象藝術的發展」演

周瑛 瞬 1979 複合版畫
85×85cm



講中認為國際抽象藝術有許多地方是合乎中國國畫的道理。疊翁（張隆延）更進一步，乾脆把中國書畫理論直接引述，變成一篇既然詭異又新鮮的「中國抽象文言文」：

「抽象」，「無定象」或稱「非物象」畫，是轉譯Abstract, Non-objective Painting。畫家將「感性」託諸有形象的線·點，色·澤；而並不去「仿」自然的眾目所見之「象」。

說文：「倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之『文』。其後形、聲相益，即謂之『字』。」但是甲骨鐘鼎乃至於東漢編定說文解字？所有的象形文，例如山川日月魚馬水火等等，究竟都不是寫實的模襲自然的圖畫！……書林藻鑑序？說：「書，藝事也。然觀其變可以知世之文質；玩其跡可以見君子小人；則藝而進於道矣。……或揚聲於當年；或馳譽於弈載；氈墨傳寶；紈素流徽；藝之精也，其亦道之華乎?!」我輩「自異觀同；因脈尋匯」。「忘言得象」，是中華民族真賞；洋人不過驚其巧藝，藉以發明書法而已。（《聯合報》，1960/2/14）



【上圖】
周瑛 作品85-10 1985
複合媒材 61×74cm

【下圖】
周瑛 作品85-15 1985
複合媒材 61×74cm

內文中顯露出中國文化中心與民族主義的驕傲，延續了八國聯軍以來中國鄙「夷」而夜郎自大的心態。把西方抽象畫的形式重新填充中國書畫理論，成為當時論述的「方便門」；但是，方法論上，其積極的意義是醞釀了一種比較藝術學的觀念。劉國松的〈抽象畫的標題〉（1960）就是一例，蘇東坡的「成竹在胸」、張彥遠的《歷代名畫記》、趙希鵠《洞天清祿集》、《靜山居畫論》、沈顥論「作畫起首布局」等等都入列其中。謝愛之更霸氣地說：「中國畫不弱於西畫，以及西洋抽象繪畫的理論接近了中國的文人水墨畫，這些是顛撲不破的，不必再補充了。」（《聯合報》，1961/1/2）；他



[左圖]

蕭勤以水墨創作，並在1956年赴歐後常向國內介紹歐洲繪畫思潮。（藝術家出版社提供）

[右圖]

蕭勤畫作〈宇宙便是吾心，吾心便是宇宙〉。（藝術家出版社提供）

描述某一洋人藝術家：「運用中國的書法作畫，足證明中國書法是抽象畫的源泉！」（《聯合報》，1961/2/1）

蕭勤（1935-）在1956年赴歐後，經常在報章上大量介紹歐洲先進藝術的現況，其中提到相當多抽象藝術的概念與創作，推介之功，功不可沒。他也同意中國藝術中精神的部分和西洋抽象藝術有異曲同工之妙：

中國的藝術傳統一向是反對寫實的，注重最深奧的精神活動。我們看中國畫，並不問它在敘述什麼，而是在欣賞它崇高的意境。能了解這個道理，看抽象畫就容易了。最後，筆者要提醒一句：即中國數千年來已有抽象藝術，今日的中國人反而不了解抽象藝術豈不是笑話嗎？（〈釋：非形象繪畫〉，《聯合報》，1958/11/6）

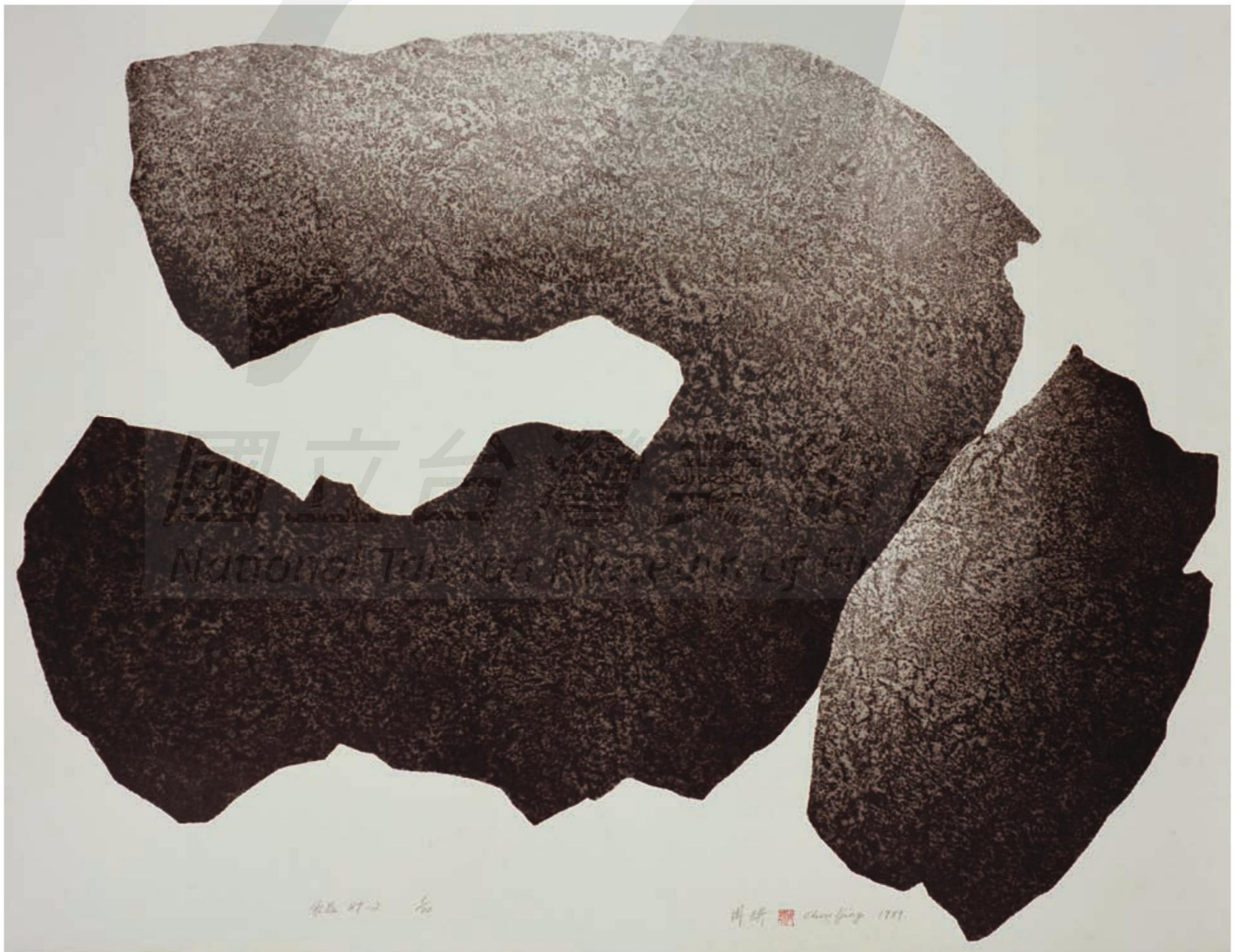
因為他在域外現身說法，因此更具說服力。蕭勤不但引介歐洲抽象觀念與現況，在理論上也細膩地鋪陳中國繪畫和抽象的親近關係，更以實際創作來證明它的可行性。

為了理解抽象繪畫所發展出來的這一套詮釋機制，有其策略上的方便性與潛在發展性，有趣也有風險。至於是「正解」還是「誤解」，有待後人繼續研究與評價。

1953年，筆名道林發表〈抽象繪畫的產生〉，對抽象畫有深入剖析。首先，他指出抽象繪畫有幾何風格的冷抽象、浪漫風格的熱抽象兩種分類。該文並鉅細靡遺地闡述其內涵和影響：

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。……抽象藝術之能立足於今日歐美畫壇，許多畫家之所以致力從事創作抽象繪畫，是有其時代因素的，主要的可分四方面來講：一、首先是照相機的發明……其次是繪畫的姊妹藝術音樂給予繪畫的影響……三、是受科學上新的發明的影響……最後機械的影響。（《聯合報》，1953/9/5）

周瑛 作品89-2 1989
複合版畫 115×148cm



這位作者也請大家放輕鬆看待抽象藝術，不必為抽象過多解釋，直接欣賞體驗就好：「抽象繪畫並不是說要有多麼深奧不能理解的意義，而僅僅是一種智巧的設計，擴充我們生活的境界使之更豐而已，沒有比其他裝飾的意味更多理智或感情的意義。我們也不必在這一類畫上深求意思的解釋。供我們賞心享受。」（〈現代繪畫的欣賞〉，《聯合報》，1956/11/30）

另外，霍學剛（霍剛）也提出兒童繪畫的過程給抽象畫不少啟

示（〈看學生美展的兒童畫〉，《聯合報》，1956/8/27）。也是創作現代繪畫的黃博鏞在全國書畫展觀察到當時藝術生態裡，學院和在野的抗衡：

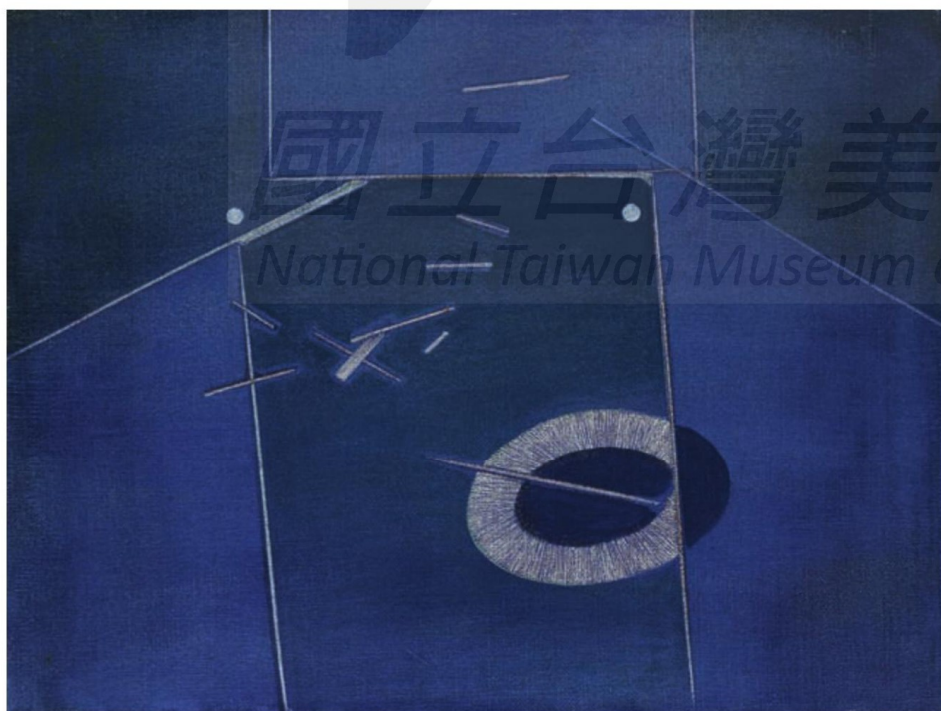
會場雜綜著各種形式的作品，主要為學院形式與現代意味的作品，雖未加以分室陳列，但在形式上、精神上或表現上顯然地對立著，其中點綴著幾點前衛畫風，忠實地反映了一種保守與急進，頹廢與新穎的對照，這絕不是偶然的。因為這一種反抗傳統，反撥陳腐的精神，早已含蓄在每一個努力於改革中國藝術的青年朋友了。因此我們感觸於這些作品之前，一種落後與進步，錯誤與對的抉擇，賦予了我們面臨著一項重大的考驗……一種反撥「傳襲」的勇

〔上圖〕

霍剛 夢幻2 1955
紙、粉彩 25×35cm

〔下圖〕

霍剛 開展-36 1985
油彩、畫布 61×80cm



氣或緊隨著「新穎」的根據與努力，已足以在他們的作品裡反映出現代意味的精神，因此我們雖未予以證實這一些作品的「好」，但我們卻不能否認他們正朝向「對」的方向走，這不是倣效，更不是妥協，我讚頌他們正接受著誹謗與咒罵而奮鬥著。（《聯合報》，1956/10/19）

他對夏陽（1932-）、霍剛、李元佳的評論已相當到位深入，毫無生澀之感。例如，「李元佳的〈作品B〉完全沒有主題性，接收於機械美學的影響的純粹抽象繪畫，運用一種色彩上的對比，形象的動靜的對照，似乎描述著一種音樂性的不安與刺激的旋律。」

臺灣抽象繪畫論述前仆後繼，終於逐漸水到渠成。謝愛之高聲呼籲，提倡抽象繪畫，此其時也：「我們認為我國政府不可諉稱不懂抽象畫，而且不可不提倡抽象畫，另一方面，我國畫家不可不從事抽象畫，亦不可不將作品送往國外展覽，我們理該執世界抽象畫的牛耳，而事實上竟未能做到，反有落後之態，就緣努力不夠。」（《聯合報》，1961/6/1）過度的雄心壯志，可見於字裡行間。

然而，抽象藝術的爭論並未止息，香港《華僑日報》刊載徐復觀（1904-1982）〈毀滅的象徵——對現代美術的一瞥〉（1960/5/24）、〈非人間的藝術與文學〉（1960/7/17）、〈現代藝術的歸趨〉（1961/8/14）、〈現代藝術對自然的叛逆〉（1961/11/15）四篇文章抨擊抽象藝術違反自然，更嚴重的是和共產黨同路。

新一代藝術家劉國松則以數篇文章強烈回擊：〈為什麼把現代藝術劃給敵人——向徐復觀先生請教〉（1961/8/29-30）、〈自由世界的象徵——抽象藝術〉（《聯合報》，1961/9/6-7）、〈與徐復觀先生談現代藝術的歸趨〉（《作品》3卷4期，1962/3）、〈虹西方可以休矣！〉（《文星》57期，1962/7）、〈現代藝術與共黨的文藝理論〉（《中國一週》727期，1963/3）。其中，〈自由世界的象徵〉結論可為代表：

最後我願赤誠的告訴徐先生，抽象藝術盛行於整個自由世界，畫都有由巴黎轉入美國的趨勢，而每年世界各自由國家來函邀請我國參加的

國際展覽會，都指明要現代藝術（可去教育部查詢），難道說自由世界都在為共黨世界開路嗎？（《聯合報》，1961/9/7）

隨後，藝術輿論一面倒向抽象藝術，最後在政治意識上、文化正統上取得合法性地位，幾乎全面勝利，如劉文所言，甚至代表臺灣參加世界藝術活動（聖保羅雙年展）——真的是「出國拿金牌」！「古代中國的文人水墨畫，已經在抽象的方式中，被重新賦予生命，同時也產生優秀的畫家。」一位美國藝評家在參觀中國現代藝術展後，於報上發表如此觀察。看來，抽象藝術是讓中國繪畫有新面貌的動力！席德進對這一波新藝術運動的看法可為公允的定論：

戰後的世界畫壇，發生了一個劇烈的演變——那就是非形象（抽象）繪畫的興起，佔了繪畫思想的主流。論其原因，當然非常複雜，主要的還是繪畫本身探求、發展的必然趨向所致。而且才真正地接觸到了繪畫的本身——純粹的繪畫。……在繪畫上，近十年來，臺灣的畫家們正熱忱地研究學習，將我們傳統的古代藝術，與現代抽象藝術的觀念，融合一起，作著試驗。他們產生的作品，可能未達到成熟與完善的境界，但是只因它的發生，就足夠說明我們中國的繪畫有了一個新的轉機；再也不是停滯在幾百年前已建立的舊形式上重複的因襲了。（《聯合報》，1962/3/25）

徐復觀並不甘心，在《中國藝術精神》〈釋氣韻生動〉（1966年）中再度提出：

當西方的抽象主義，以二十世紀的五十年代發展到高峯，六十年代已走向沒落時，又有些人大聲叫嚷，說中國的繪畫乃至書法，正是抽象主義。於是在畫布或畫紙上塗些墨團團，說這些是抽象地東西合璧。其實，從畫史來說，中國由彩陶時代一直到春秋時代，是長期的抽象畫，可是並非現代的抽象畫。……現代的抽象畫，則要把一切藝術的規律性都抽掉。

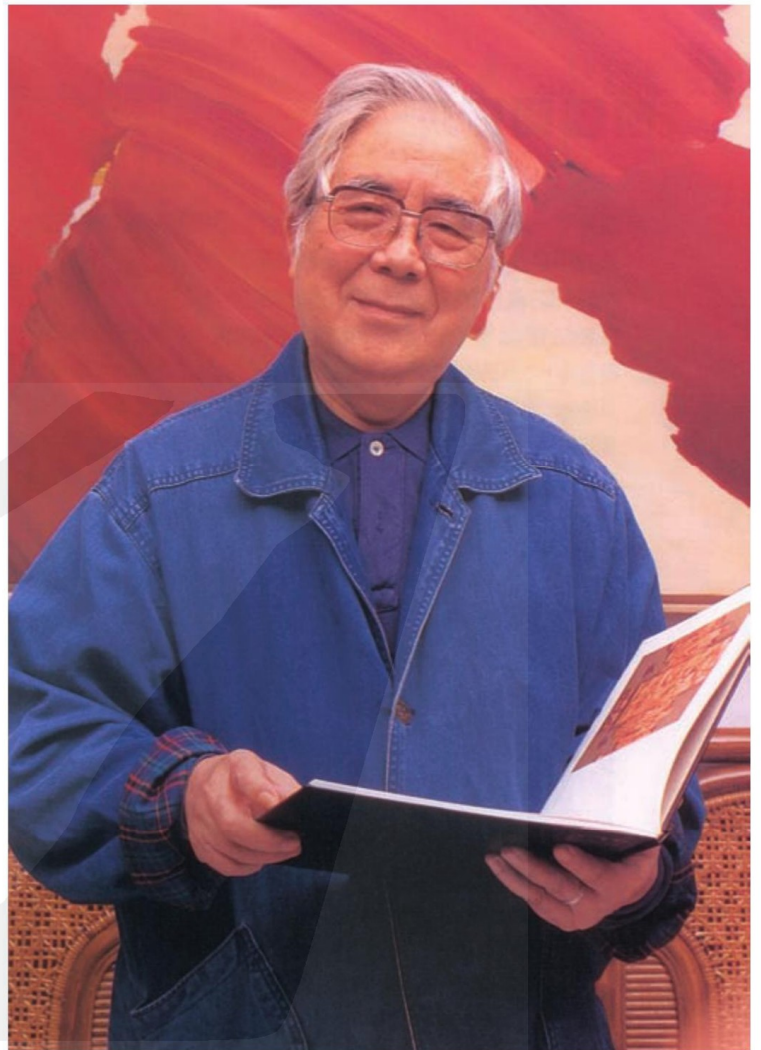
這篇長文最後106條註解，隱藏了他欲言又止的、持續對劉國松與抽象藝術的嚴厲批評與不滿：「現代的抽象藝術，蓋始於對自然之壓迫感。實則只是自己未曾淨化的心，壓迫自己的心。」學者黃俊傑認為徐復觀對抽象畫之極度反感來自於他對西方文化的強烈批判，因此才判定現代藝術家違反中國文化中的人性與人文內涵與精神。

總之，臺灣的抽象繪畫並非純然可以從歐洲的冷熱抽象、構成、不定型等，或美國的抽象表現主義加以解釋，而是有其自身的文化脈絡所轉譯出來的在地抽象化風格，獨特而具有辨識度，有人稱之為「東方抽象」（其實也是「臺灣抽象」，因為在臺灣發生，不在中國）。當一場中國現代畫展在義大利盛大展出

時（1956），幾位義大利藝術界人士便提出類似的解讀與看法。羅馬現代美術館館長說，中國美術進入國際性現代繪畫的過程中仍保有優秀傳統的特徵，在傳統中提煉出精髓而產生的抽象畫接近西方的品味。一位外籍記者認為，中國現代畫展具有東方美術靜穆冥思的特徵，是世界抽象畫比較合理的道路。中國現代畫和西方抽象繪畫看來有了合流的想法，而且是東西方一致的觀點。

現在我們對著抽象繪畫侃侃而談、毫無罣礙，彷彿一切都是理所當然。然而，回顧這一段思想與論述的爭論，1950年代抽象繪畫運動的興起，其實是經過一番觀念與表現的掙扎與調適之後才開花結果。

此時的周瑛，並未參與這場論戰。暫時缺席，但不算落後。這位旁觀者，正處於沉潛階段，蓄勢待發之中，且後勢看漲。



周瑛展開畫冊。