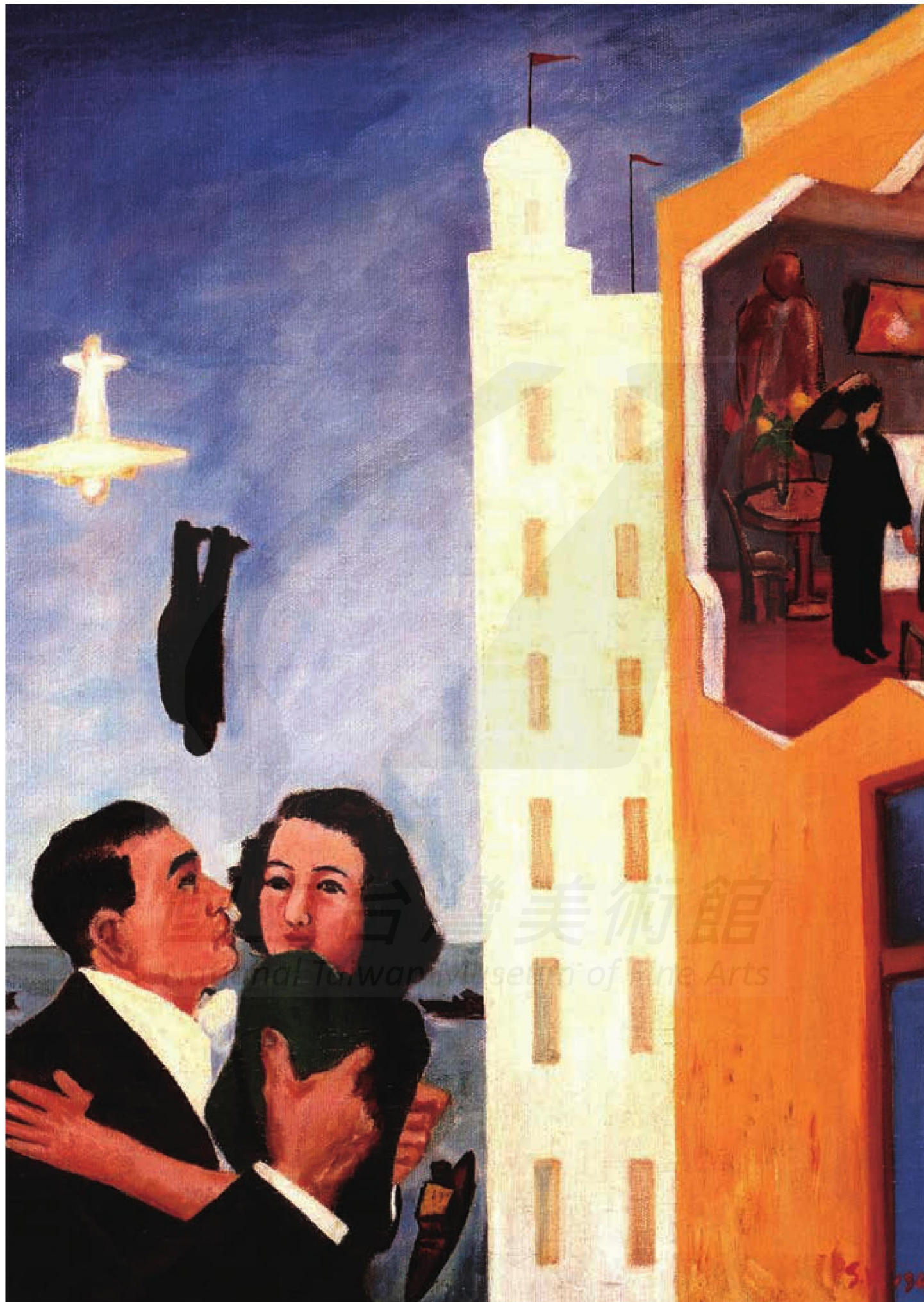




3.

東京時期的前衛藝術洗禮

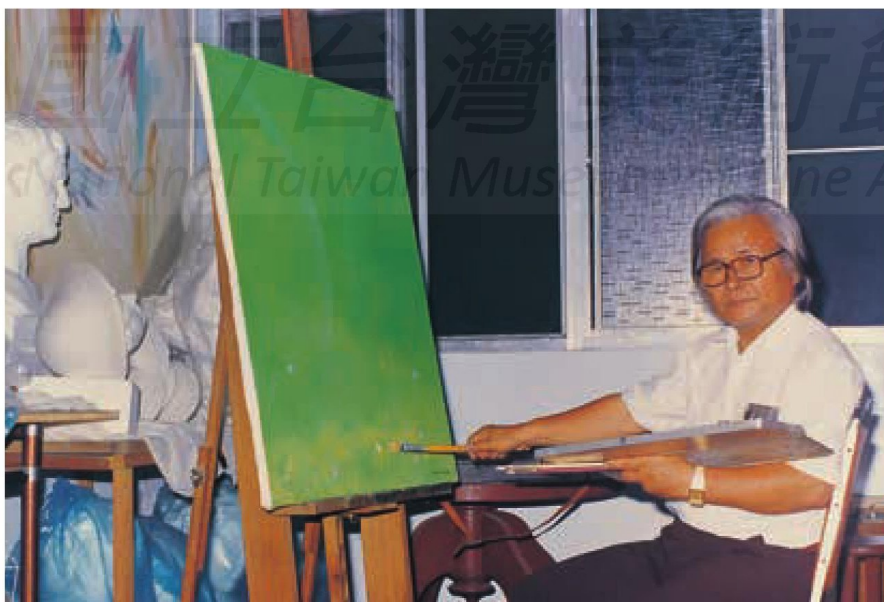
繪畫的「純粹性」，是畫家具有的天資和精神、思想結合的一種「純淨美」的表現，一幅圖畫無論畫得怎麼純淨、逼真，但缺乏了「純粹性」，就不算是優秀的好作品。

那麼怎樣才能夠得到「純粹性」的繪畫呢？頭一個條件應該是「生活」，沒有那種適合純粹條件的生活，絕不會尋找出那崇高的高雅的「純粹性」作品出來，而這非短時間能追求到的，要通過長久的時間考驗，所以這種「純粹性」必須畫家自己去體會才能夠得到的。

——莊世和，《樂與藝縱橫談》，1978

[本頁圖] 莊世和攝於畫室。

[左頁圖] 莊世和，〈東京灣故事〉（局部），油畫，65×50cm，1941。



早期創作以立體主義為主

在此，必須先了解前衛藝術與現代美術的關係。如果說現代美術在東北亞，最早是由日本在明治維新期間，派遣留學生赴西歐學習之後移植博覽會、美術學校等文明開化的成果，那麼，後印象派、野獸派、表現派、立體派到抽象藝術的形式實驗的「廣義的前衛藝術」，也在這個過程中引進日本，但帶有政治運動與社會批判意涵的「狹義的前衛藝術」，卻主要是從俄國間接引進帶有立體派傾向的未來派開始。1920

莊世和，〈風景（A）〉，
油彩、木板，38×45.5cm，
1940。



1882-1967) 與日本畫家普門曉，共同組成了「未來派美術協會」。布爾留克曾赴慕尼黑和巴黎學習，與康丁斯基熟識，提供了日本第一手接觸西歐前衛藝術的機會，他和協會成員木下秀一郎合著了介紹未來派以來的
前衛藝術專書，影響頗大。其後，日本又有多位赴歐學習的年輕畫家，陸續帶進立體派、構成派、抽象藝術等各種短暫興起又迅速結束的前衛畫會，包括三科造型美術協會、造型、MAVO、1926年的造型美術家協會等，最後在1928年與日本普羅文藝聯盟美術部合流，以「全日本無產者藝術聯盟」為中心，1929年又改組為「日本普羅美術家同盟」，形成大正到昭和初期的「新興美術運動」。

莊世和，〈風景（B）〉，
油彩、木板，38×45.5cm，
1940。





莊世和，〈風景〉，
油彩、木板，38×45.5cm，
1940。

至於「新興美術」或「新興繪畫」一詞，戰後莊世和在〈自由中國新興繪畫談〉一文中有諸多解釋：「所謂新興繪畫是繼承了後印象派之後，由20世紀藝術之父塞尚所發見的新的『哲理』與『理論』來分析研究，以追求著新的道路。」莊世和自身的畫藝，也是從塞尚入手，他在《畫人漫談》書中曾表示：「塞尚曾說：『自然的一切，都可以從球形、圓錐形、圓筒形去求得』。立體主義的美術就是根據塞尚的這種理論及摸索、研究出來的。」由此展開前衛藝術的探索。

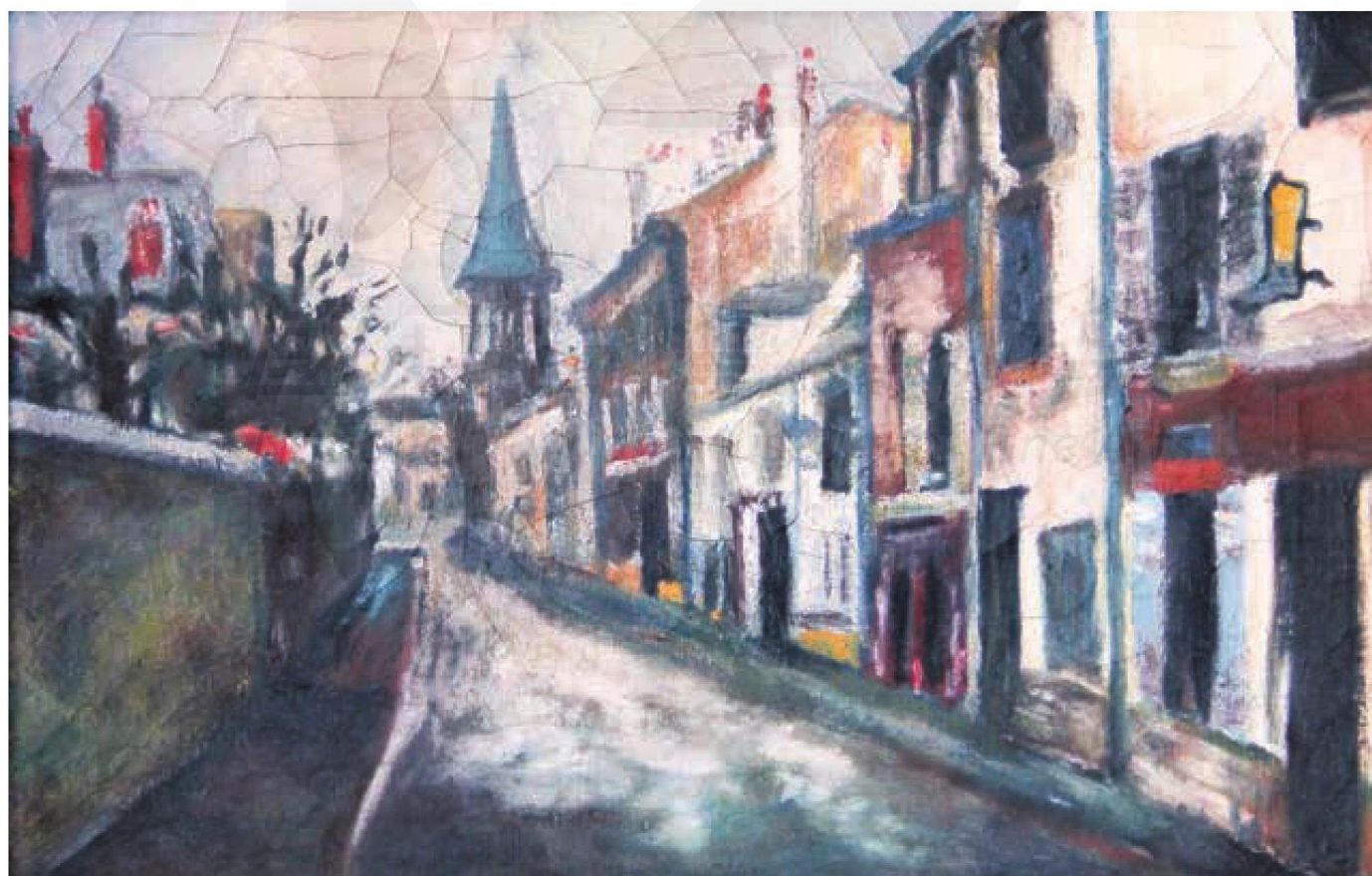
從莊世和保存的作品可知，1940到1941年，他先從風景畫入手，符



莊世和，〈武藏野之春〉，
油畫，38×45.5cm，1941。

合他所提到的塞尚觀點，如〈風景（A）〉（1940，p.38）：「把大自然景與物，以造形方式並簡潔取景技法構圖完成，要研究立體派必經之路」，畫面結構上，也符合他自陳其作品：「大部分是採用陀螺的原理和構圖而成，因為陀螺一轉可以全部看到，並且陀螺的中心只是一支棒狀的釘子，構造簡潔，頗適合立體繪畫的原理和主張。」而隔年創作的〈武藏野之春〉（1941）也是從造形簡化為幾何與光線塊面，分割成多層次的變化，具有未來派的特色。

在莊世和看來，立體主義的重要性高於其他藝術流派，這種傾向，





莊世和，
〈街（教堂風景）〉
（臨摹作品），油彩，
38×45.5cm，1940，
圖片來源：徐曼淳攝影。



莊世和，
〈社區清潔 / 風景〉，
油彩，38×45.5cm，
1940。

〔左頁上圖〕

莊世和，〈武藏野之秋〉，
淡彩、速寫，22×31cm，
1943。

〔左頁下圖〕

莊世和，〈街〉（臨摹作品），
油彩，27×41cm，1940，

[右頁上圖]
莊世和，〈靜物A〉，
油畫、木板，31.5×41cm，
1940。

[右頁下圖]
莊世和，〈靜物〉，油彩，
22×27cm，1941。

也反映在他早期作品的風格上，多以立體主義為主。他在1972年出版的《畫人漫談》書中寫到：「我認為立體派的藝術，在20世紀藝術底價值的成分比其他的畫派較高，無論要學那一派都必須學好立體派的基本技法：素描、色彩、構圖、質、量、空間等構成，都有它的潛力。假若要描畫一幅現代畫，沒有經過它（按：立體派）的都一定空虛的，而無意義的。它的生命力與內在的精神，支配了整個20世紀的美術。譬如目前最旺盛的抽象也通過它的；反對抽象主義的具象派也通過它的。」莊世和並在該書中提出，立體主義的發展，是經過以下六個分析階段：

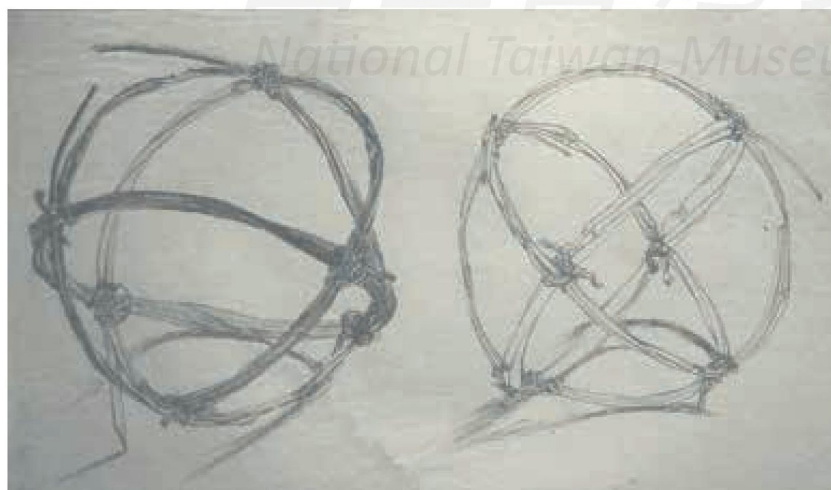
第一分析的階程：稱為立體的寫實主義，是依照自然確實的位置研究物體的現象，用立體的寫實形式加以表現。代表作家是梅京鳩（即前文所提的梅京捷）。

第二階程：並不依照自然現象，而以主觀化的思想，將自然還原於立體的型體。代表作家為赫爾平（按：Auguste Herbin）。

第三階程：是第四次元主義而言。如果表現某一部分，就須自多數的觀點來看物體，以面的「積重」來表現其繪畫的精神，如照相機的暗箱，屈折原理加以組合構成。代表作家為勃拉克（按：Georges Braque）。

第四階程：混入對象與抽象的圖案，是一種所謂「機械主義」。代表作家為勒澤（按：Fernand Léger）。

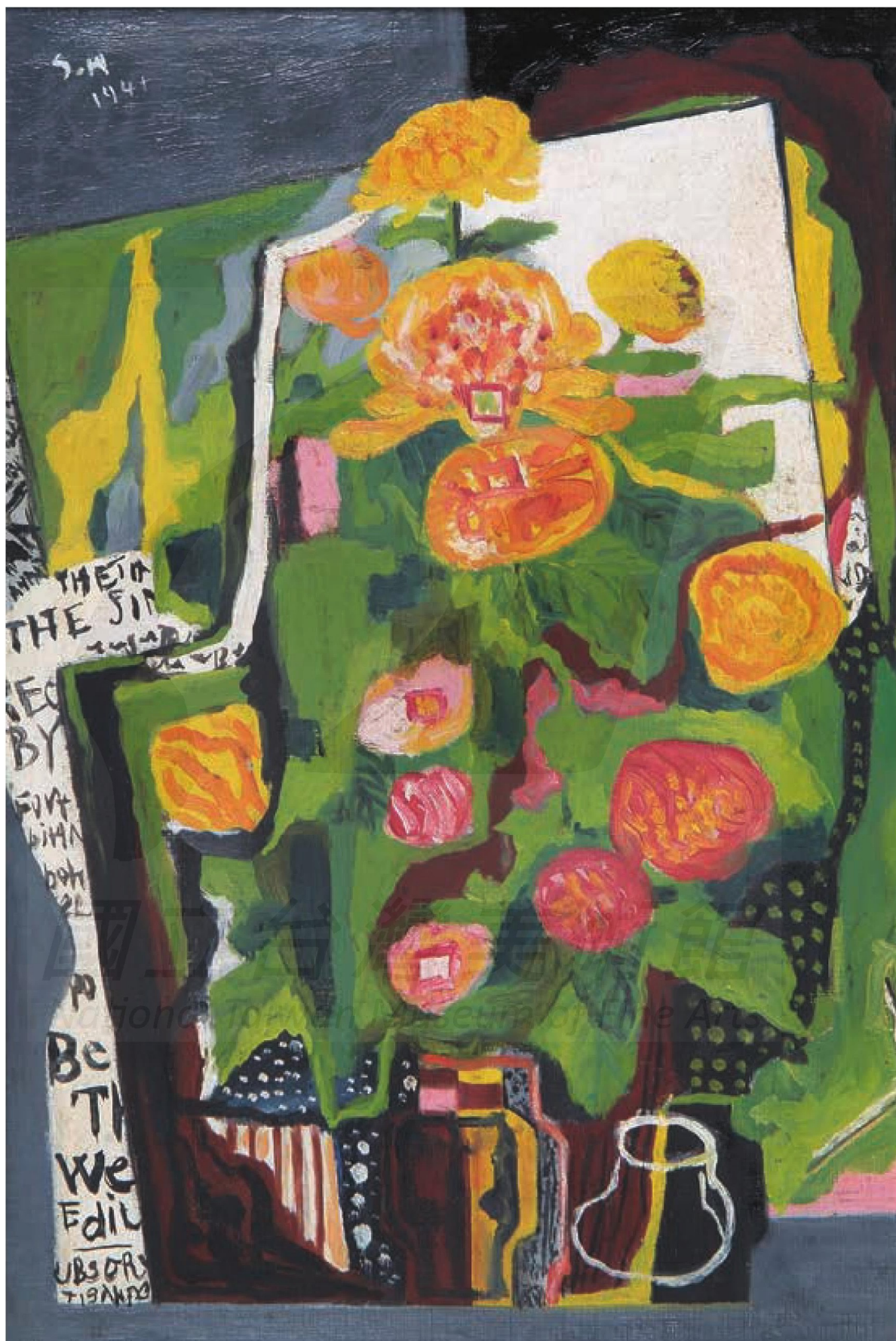
莊世和，〈物質研究〉，
鉛筆、紙，33×45.5cm，
1942。



第五階程：將客觀的對象底形式變更了，而在平面上表現抽象底圖案，消除了空間的暗示，還原於二次元的表現。代表作家為畢卡索。
第六階程：是把空間暗示為抽象的形式描寫，向色彩與純粹的形體去發展空間的抽象圖案。代表畫家為格萊茲（按：Juan Gris）。

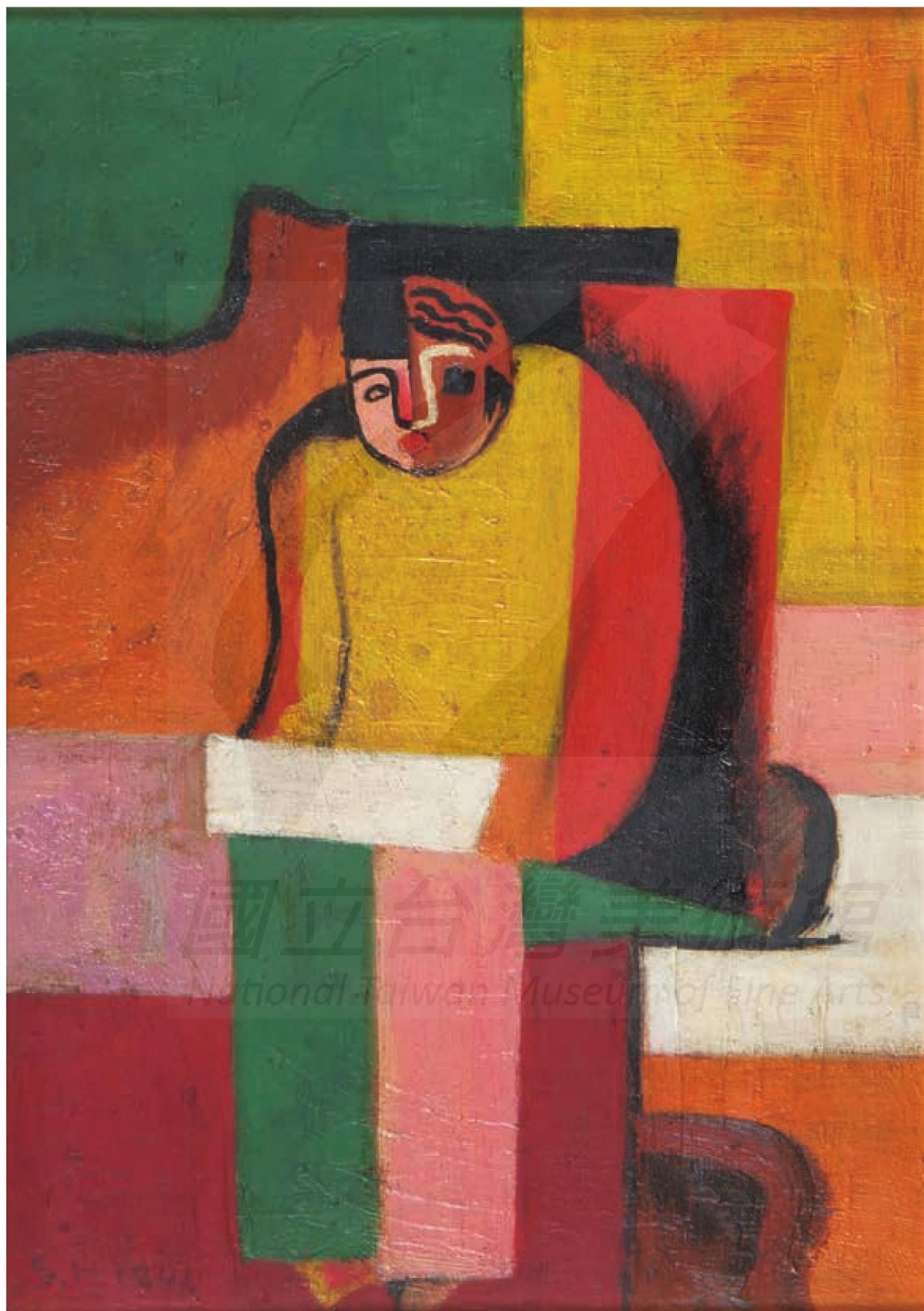


莊世和，〈菊〉，
油彩、木板，
45.5×33cm，
1941。



〔右頁圖〕
莊世和，
〈室內靜物〉，
油彩、木板，
45.5×38cm，
1941。





從立體主義發展至超現實主義

從莊世和的敘述來看，他對立體主義的發展已掌握大要。約1940年起，他在學校一面臨摹許多西洋畫家的畫作，一路從德朗（André Derain, 1880-1954）的〈街道〉、勃拉克（Georges Braque, 1882-1963）、畢卡索的作品，臨摹到帶有神祕氣氛的夏卡爾（Marc Chagall, 1887-1985）的〈猶太人之墓〉（P.51），後來轉向基里訶（Giorgio de Chirico, 1888-1978）、坦基（Yves Tanguy, 1900-1955）的〈藍色背景〉等超現實主義的作品。這條路徑，大致也勾勒出莊世和個人未來的創作走向。

1942年3月起，開始了莊世和稱為「物質研究」（P.44、P.50上圖）的實驗。他從木質物品的寫生入手，研究紙的「拼貼畫」（Collage，日後他

[左頁圖]

莊世和，〈看書的少女〉，
油彩、木板，33×24cm，
1941。

莊世和，〈臨畢卡索作品〉，
油彩，33×24 cm，1942。



[左圖]

莊世和，
〈物質研究〉，
拼貼、紙、
鉛筆素描，
45×38cm，
1942。



[右圖]

莊世和，
〈物質研究〉，
拼貼、紙，
45×38cm，
1942。



【關鍵詞】拼貼畫（Collage）

原意為「拼貼」，是達達主義和超現實主義的一種表現形式，從剪紙拼貼（papier collé）發展而來。莊世和在其著作中，將collage一詞音譯為「珂拉琪」。

「剪紙拼貼」指的是紙片黏貼，1910至1911年左右，畢卡索和勃拉克開始不用顏料作畫，而是將圖紙、報紙、郵票、車票、標籤、石版印刷色紙等小紙片貼在畫布上，後來甚至運用沙、羽毛、金屬絲線等，設法強化畫面效果和造形上的價值。達達主義將此手法更加大膽而機智地使用，並發展為拼貼藝術，傳到超現實主義後應用領域越發擴大。

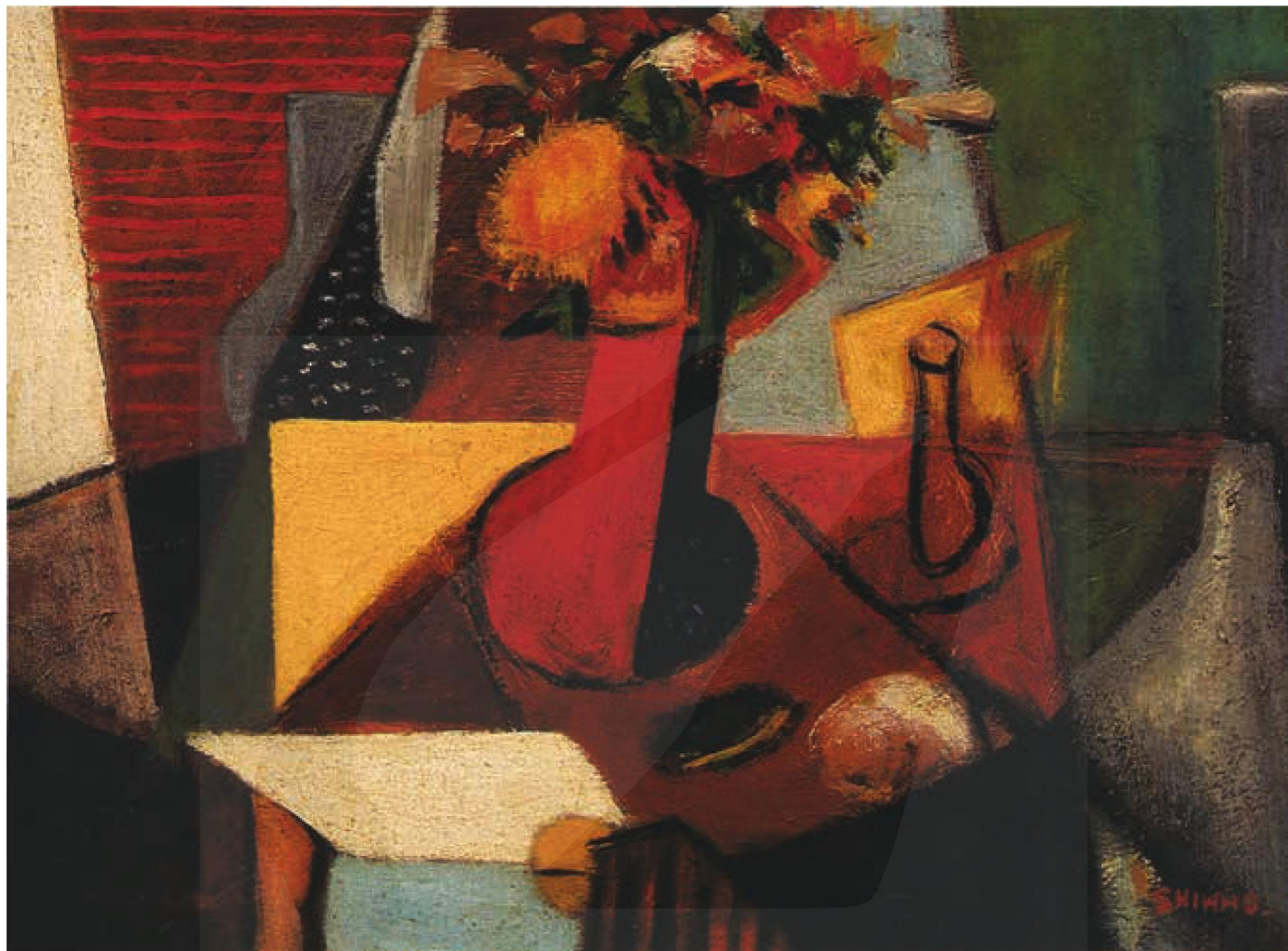
相對於剪紙拼貼著眼於畫面的效果，拼貼畫則是將比喻、象徵、聯想的效果視為首要目標，黏貼的材料有裁剪下來的雜誌或型錄，甚至還有照片或書中的插畫片段。運用拼貼手法的代表畫家為馬克斯·恩斯特(Max Ernst)，他的作品〈百頭女〉(La femme 100 têtes)即是將書中的插畫和動植物的標本圖裁切下來組合而成，是拼貼畫著名的例子。



莊世和，〈珂拉琪〉，拼貼、布料，45×33cm，1942。



莊世和，〈臨夏卡爾猶太人之墓〉，油彩，41×31.5cm，1943。



莊世和，〈室內靜物（A）〉，
油彩、木板，24×33cm，
1942。

譯為「柯拉琪」），繼而實驗了紙板、線繩或球體的拼貼，這段期間的作品，以靜物為主，符合立體主義研究的主要範疇。4到9月間，臨摹德朗的街道風景畫、郁特里羅（Maurice Utrillo, 1883-1955）的〈街道〉。據其說法，是正進入德朗之立體派，同時臨摹古典派之風景。6月便已展開「物質研究」，包括實驗一些拼貼畫及粉蠟筆之作品，10月甚至開始紙板拼貼，包括外國報紙的拼貼，正式完全進入立體派。

莊世和的〈室內靜物（A）〉將物體分解為不同色彩，是早期立體分割手法較為成功的作品，許多物品構成於畫面之上，卻沒有通俗的感受，畫家在《莊世和畫集》中自評「從純粹美術的美感上有了詩學意象」。〈室內靜物（B）〉則是將物體完全解體，成為斜線、塊面交錯



莊世和，〈室內靜物（B）〉，
油彩、木板，31.5×41cm，
1942。

的空間，並直接拼貼英文報紙在畫面上，暗示某種文學性的氣氛，印刷字體也融入畫面的線條構成之中，「從立體詩構成繪畫性美感的探索」形成「繪畫的Collage功效」，兩作皆為早期代表作。在他的看法中，這些探索並非放棄真實的再現。他在《樂與藝縱橫談》書中表示：

其實立體主義的繪畫在心理上是寫實的，在表現上求真實感。……立體主義的繪畫雖然有極端的表現方法，就是說把自然摒棄，然後來創造想像力和重於造形的發展以及表現。不過其藝術的要求仍是求真實。例如，要畫一隻拳頭的圖畫，立體主義作家們不只是畫它的外貌，並且要求充分的實在性和存在性，這種要求便把它解剖，分割著幾個部分，然後構成組合。

莊世和，〈東京〉，
油彩、帆布，45.5×38cm，
1963。



所以正面要看（畫），當然後面也要看（描），同時更要求裡面也要看（表現），側面都必須看（繪），這樣才足夠，並且說你統統了解它的真實和一切。過去的只是畫視覺裡所看見的映像的一個面底表現而已。這不能完全是實在的拳頭，祇是一個面的拳頭形態而已。

因此立體主義作家們不滿足過去對物象的描寫法，便採用了塞尚主義理論抓住自然的一切空間與立體。像畢卡索的靜物，畫了許多桌面和板子而構成，那是有桌面，並且也有桌子的側面，也有



莊世和，〈詩人的憂鬱〉，
油彩、畫布，24×33cm，
1942，高雄市立美術館典藏。

後面，有抽屜的板子等破壞（解體或解剖）後再組合（構成）；也看到一個石膏像的面是塗黑色，另外一面是塗白色，那是把石膏像破壞成正面的石膏像和裡面石膏像構造的真面目；也有用鋸子鋸一半的提琴，其用意是正視外形之貌和內面的構造是兩樣的，使鑑賞者能夠了解提琴的全部一切。畢卡索的人物有兩個嘴，兩個鼻子，兩個臉等，都是根據原理的要求而製作的。絕對沒有馬虎，要求實在，要求真實，他們下了不少時間和功夫去追求原理的成果。……

與此同時，更受到莊世和重視的創作，則是1942年的〈詩人的憂鬱〉。據他的自述，此作的靈感，來自留學期間寄寓於東京早稻田大

學附近的不二美莊時，見到舍友們因生活景況起落的各種變化而生的種種感觸：「血淚的、掙扎的、悲傷的、失意的、憤怒的、奮鬥的、快活的」，於是以此為「畫因」，由學校所教的「物質研究」著手創作：「先用圖畫紙把想要創作的圖形考案打草稿，則速寫式的構成畫面，之後用舊、新報紙、色紙、波浪紙、馬糞紙和其他能用的各種紙素材，撕、剪，按照草稿的樣式形態用漿糊貼在另一張圖畫紙上。這樣，一幅美麗的圖畫產生——這叫做Collage畫。然後按照Collage的圖形用3B或4B鉛筆畫素描。後來根據素描和藍圖再用水彩或油彩，畫出另一幅別開生面的彩色美麗的水彩畫或油畫作品」。

〈詩人的憂鬱〉並未以自然主義式的再現人物入畫，而是從拼貼的概念入手。莊世和先以或撕或剪的物質取材，由無意識的造形開始，將紙材上各種局部的符號、紋路、標題、線條，統一壓縮於二次元的平面上。原本物體上簡潔的符號元素，透過畫家的安排，將不規則的碎片、自由繪製的色面協調成一整體構圖。有別於法國畫家勃拉克在分析立體主義階段褐色調的限制，〈詩人的憂鬱〉採用的黑色塊，既連結了報紙印刷字體的概念延伸，也協調了波浪紙上暗黑的陰影構成，再搭配畫面中心與周邊強烈的赭紅塊面，成功地將詩人內心情緒的跌宕起伏，綜合在畫面上視覺節奏與色彩動態的造形性之中，堪稱莊世和早期極具代表性的油畫傑作。

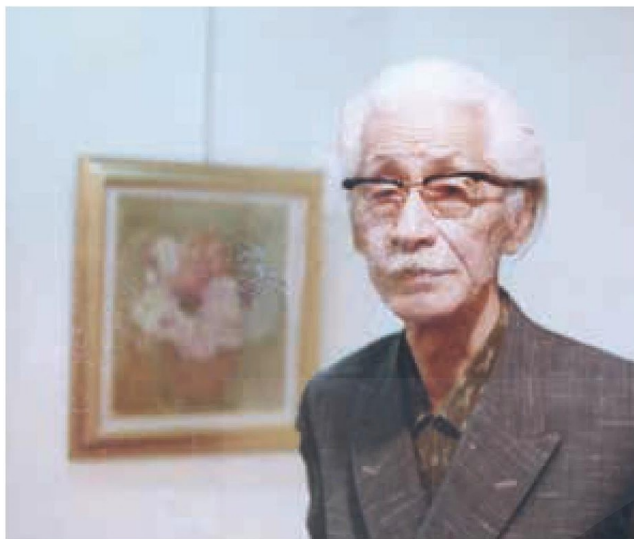
創作〈詩人的憂鬱〉的1942年前後，也是莊世和逐漸開始受到環境試煉的一年。1941年12月，他曾被東京戶塚警察署特別高等警察內鮮組（掌控在日朝鮮人所設單位，亦以臺灣籍者為對象）訊問《臺灣藝術》社分社的內情。1942年8月，曾在戶山之原寫生時，被憲兵總部扣押畫作，這個階段莊世和的創作，已受到戰爭期間的緊張氛圍影響，而研究立體主義，則形成更為強大的挑戰，讓他不免發出感嘆：

立體派之研究酷異艱難，非我所能理解。大體尚能了解，其實是勉強的繪畫法。像畢加索描繪所展現天機性之天才，我只能讚嘆而已。「繪畫並非技量，必須以精神描繪」老師所言，也須靠立

〔右頁圖〕

莊世和，〈司機〉，
油彩、木板，60.5×45.5cm，
1952，臺南市美術館典藏。





外山卯三郎身影。

體派才能實現。如今自己在欣賞新古典派之繪畫而學習，但聽說是屬於立體派之初期，要探究到底須費時日。總之，須好好用功就是。（日記，1942年10月6日）

這些相關實驗，集中在莊世和所稱的「物質研究」中，可以從他同一年的作品〈布市〉（1942）得見，看似來自手工藝，卻結合了前衛手法的底蘊。莊世和相關藝術思想的基礎，

多來自其師：東京美術工藝學院院長外山卯三郎。在近年尋回的檔案中，保存了當時上課的筆記本與剪報剪貼本。筆記本呈顯了東京美術工藝學院的授課內容。該學院雖以工藝美術為範疇，竟匯聚了多位當時東京最為知名的前衛藝術家前來授課。從筆記本的內容可知，莊世和習得的前衛藝術觀念，包括立體派、超現實、達達、包浩斯、抽象藝術等，尤其關鍵的是，他並非只透過印刷品或觀展作品而得到表面上的形式模仿，而是親身透過日本前衛藝術家與藝評家學習藝術概念、並透過創作來驗證學理，以獲知現代藝術發展的原理與觀念。如要進一步探究其繪畫理念，還是要從對他影響最為深遠的老師：外山卯三郎說起。

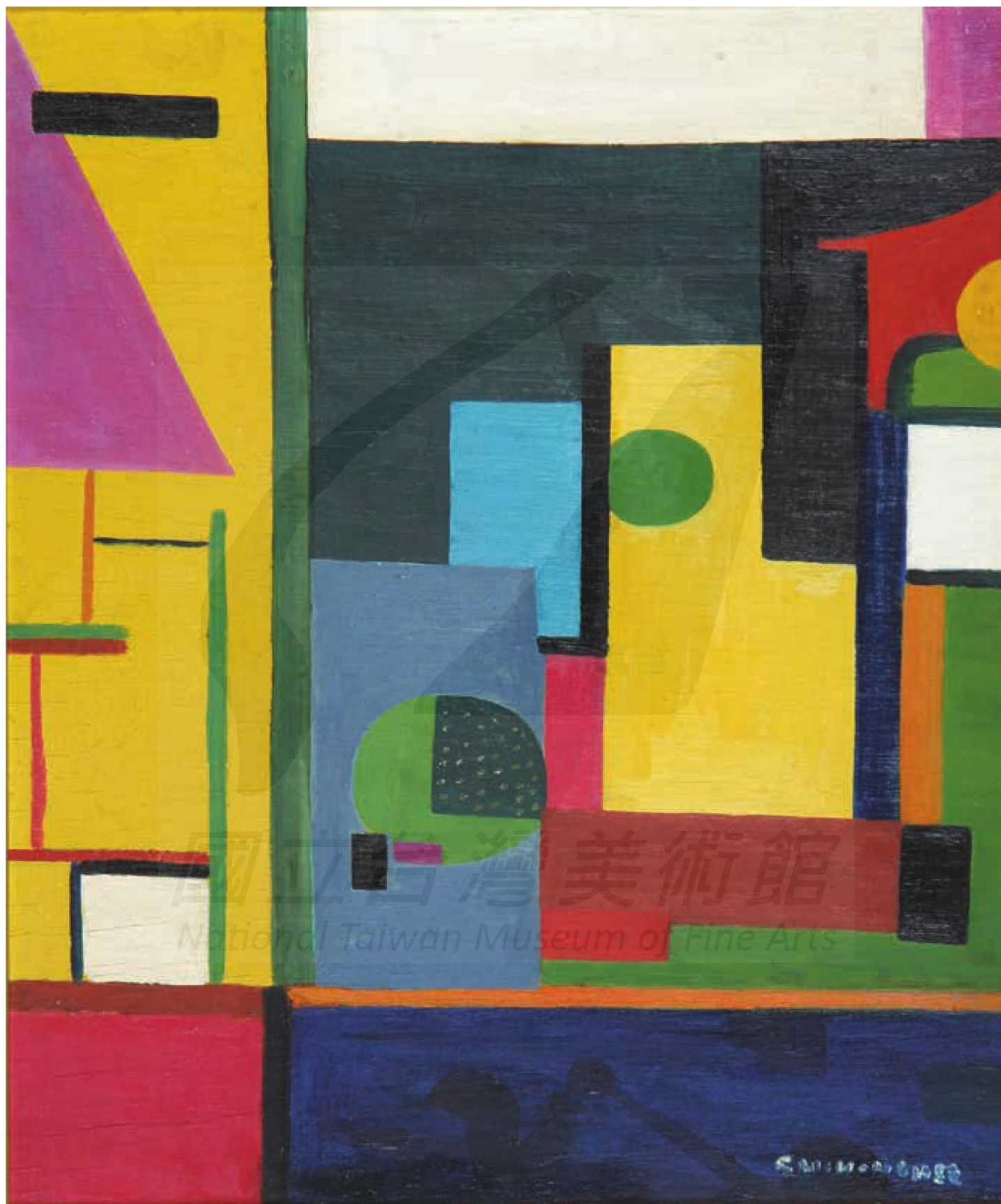
受外山卯三郎「純粹繪畫論」影響

外山卯三郎是一位以大正後期至昭和初期為主要活動時間、論述發表勤快的美術評論家。他大量援引、翻譯西歐文獻，並出版諸多著作，如《詩的型態學研究》、《雅美族原始藝術》、《原始藝術論》、《日本洋畫史》等。從個人提出的「純粹繪畫論」出發，系統性地引介西歐近代繪畫，也從論述活動支援「1930年協會」、「獨立美術協會」等美術團體。他從很早開始，就致力於日本現代西畫史論的系統性撰述，莊世和的創作觀點與美術史觀，均深受其影響。

【右頁圖】

莊世和，〈布市〉，
油彩、畫布，41×31.5cm，
1942。





莊世和，〈風景〉，油彩、木板，45.5×38cm，1957。



莊世和，〈百合花〉，油彩、木板，53×45.5cm，1957。

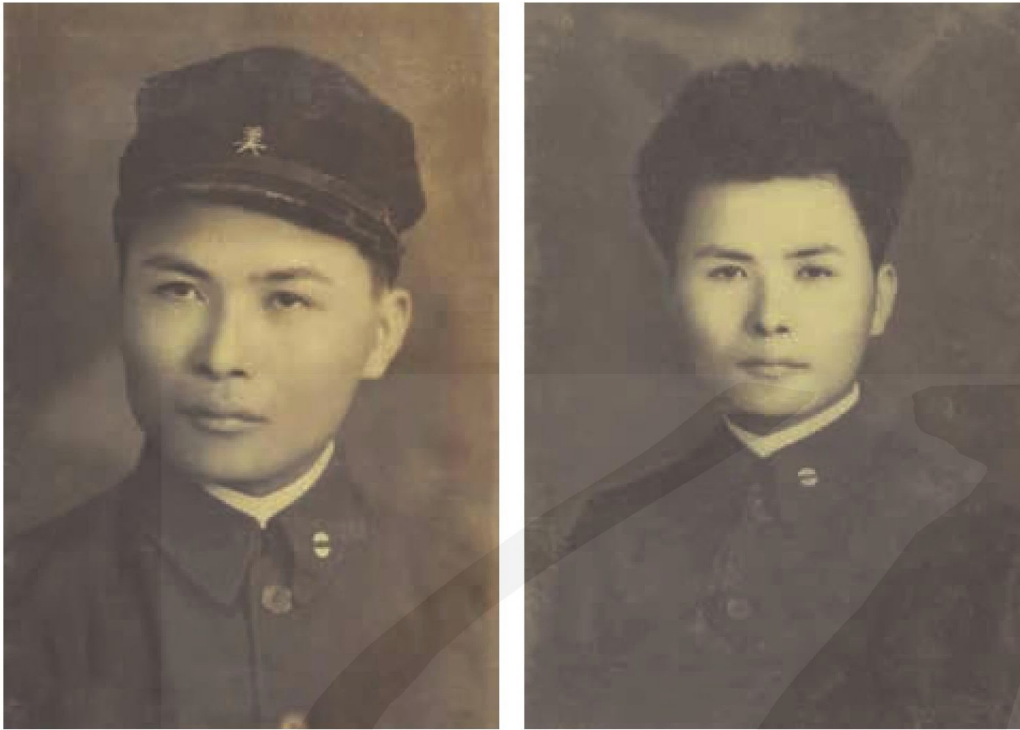
外山卯三郎在1903年（明治36年）1月25日生於和歌山縣南部町。1922年入學北海道帝國大學預科，參與北大美術社團「黑百合」，同時也成立札幌詩學協會，約在1923年左右，開始對新興美術運動有興趣，曾參與「三科」展，發表帶有達達色彩的作品。1926年進入京都帝國大學後，漸漸遠離新興美術運動。新興美術運動本身，也從原本的達達性格轉向政治性格，走向了無產階級運動。不過，他並沒有進入無產階級運動，反而在那之後，轉往排除思想性、政治性內容，強調視覺性倡議的「純粹繪畫論」。1927年起，外山卯三郎開始發表評論，1928年9月參與了著名的季刊誌《詩與詩論》的創刊。這本雜誌係由文學家春山行夫編輯、厚生閣書店刊行，創刊時的同好，包括安西冬衛、飯島正、上田敏雄、神原泰（畫家兼評論家）、北川冬彥、三好達治等詩人。該刊發

莊世和，〈海水浴場〉，
木板、油彩，53×45.5cm，
1958。



行到1933年6月，一共發表了二十冊，對於昭和時期的現代主義詩運動，產生相當大的影響。

而被莊世和終身奉為創作精神理念的「純粹繪畫論」，則是外山卯三郎於1929（昭和4年）年6月在1930年協會札幌展的演講發表，內容緊接著刊登在同年8月的雜誌《美術新論》第4卷第8號。外山卯三郎在該文發表之後，繼續發展、擴充成個別論著，1932年1月，由第三書院改以單行本的形式刊行。《純粹繪畫論》企圖將繪畫的理論歷史化，提出超

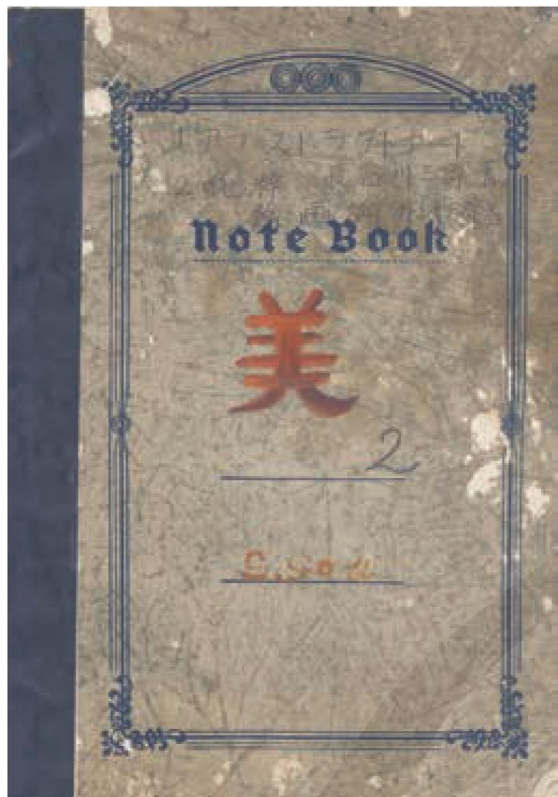


[左二圖]

莊世和在東京習畫時的照相。

越19世紀自然主義式的描寫、表現畫家的藝術性自我，作為20世紀繪畫的方向。而當以視覺性來理解相關畫家的自我純粹性的時候，繪畫又該如何獲得存在的意義？外山卯三郎分別從主題、色彩、線條、構圖等要素進行考察。在藝術史家大谷省吾看來，外山卯三郎提倡以單一繪畫理論的尺度，展開作品批評的作法，可說是他作為美術評論家的一大特色。

「純粹繪畫論」是外山卯三郎個人發展出的理論，其基本概念是：「繪畫既不是追求宗教性事物的東西，也不是追求倫理性事物的東西。繪畫無論在何處，都只能追求繪畫性的事物」，主張美學自律性的繪畫存在之道。「純粹繪畫論」的背景，一開始來自他對1930年協會的理論支持，也對於該協會的畫風建立，發揮了重大的功效。其一，是對抗了當時抬頭的無產階級美術，正當化了藝術至上主義。其二，則是從新的面向，重新理解「寫實」的觀點，成功將作品風格零散的1930年協會，進行外在性地統整，成功塑造出「日本的野獸主義」此種概括性的統合說法。

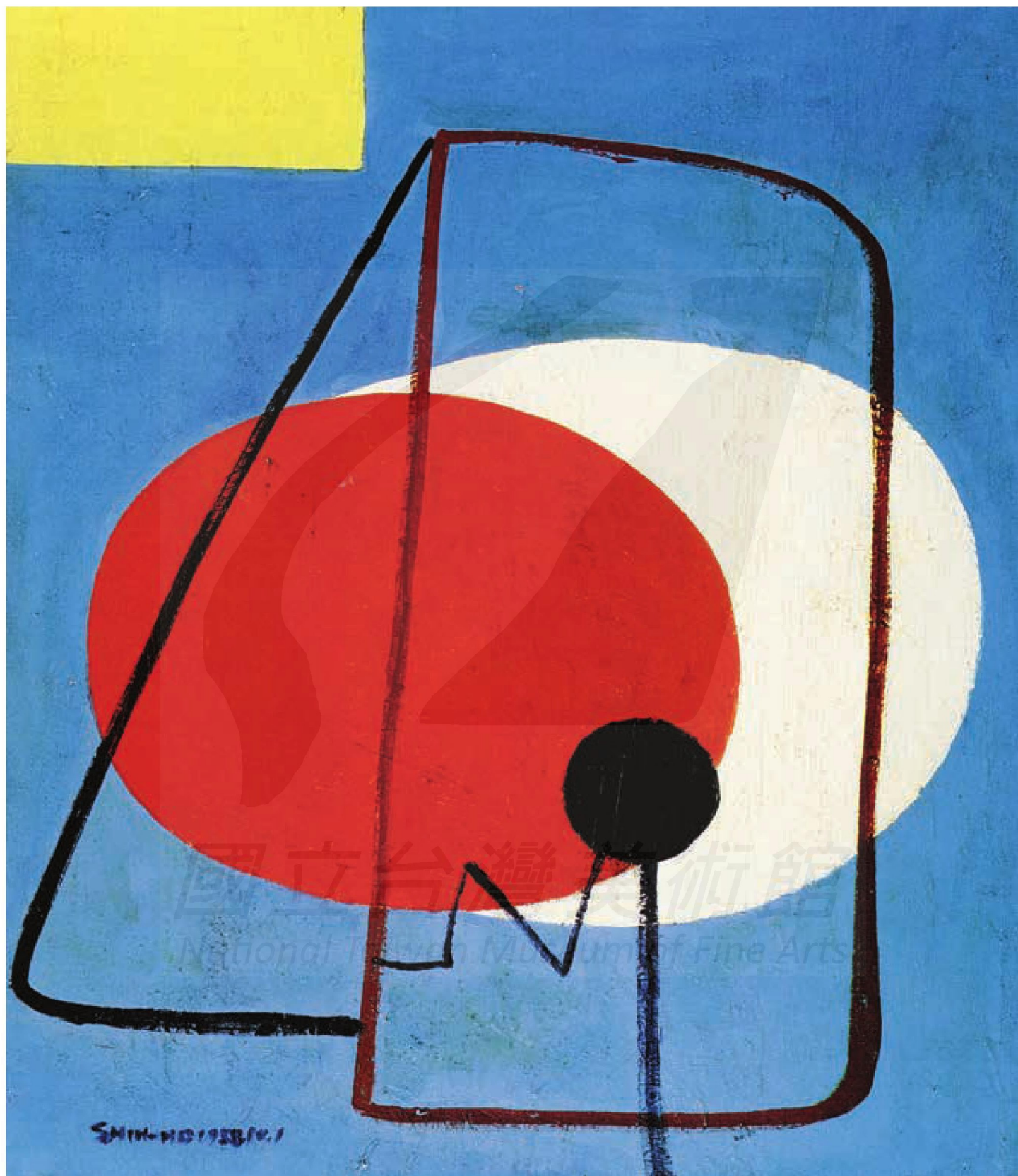


莊世和留下的美術筆記封面。

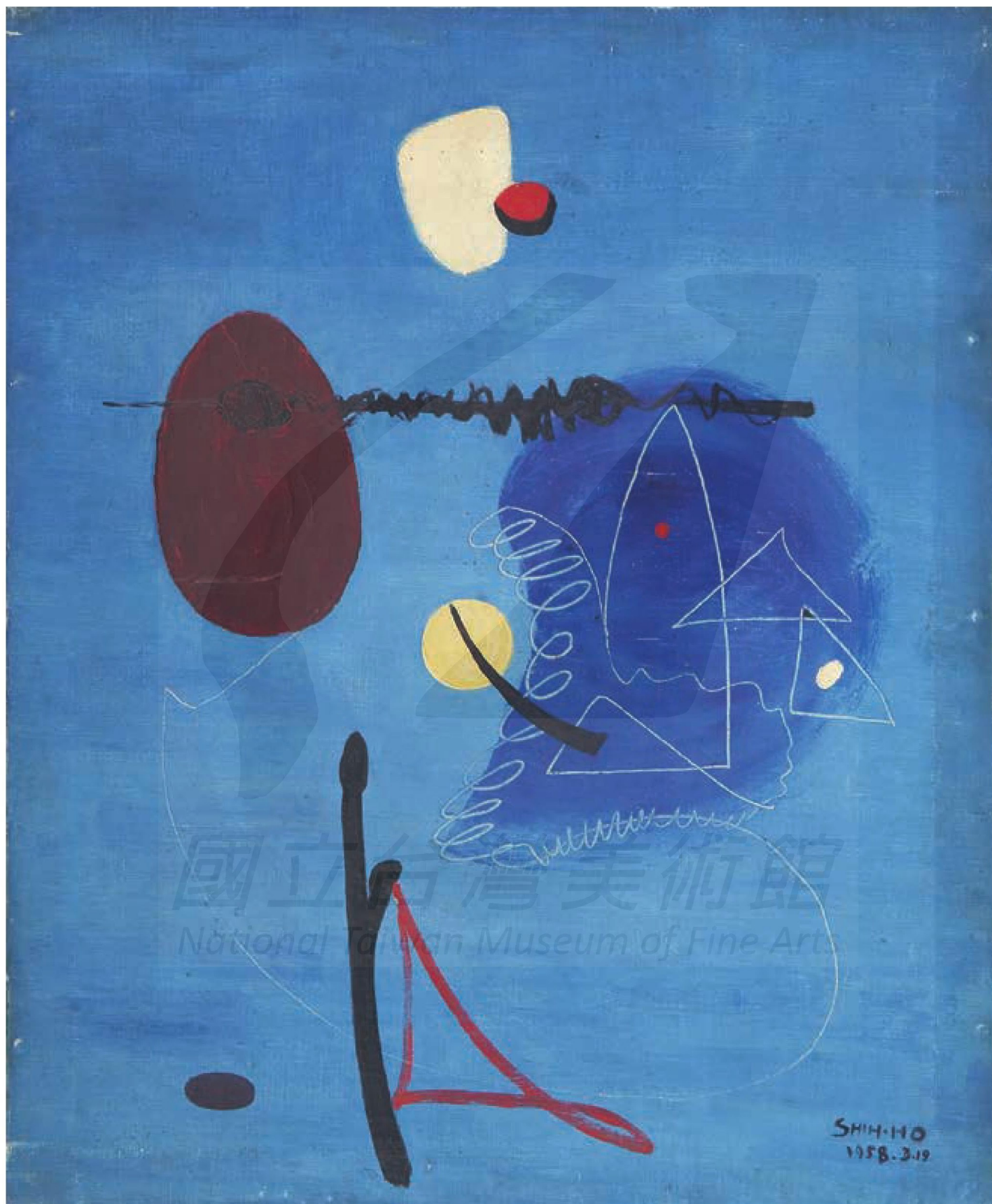
何謂繪畫的「純粹性」？在莊世和留下的美術筆記中，開篇即說明了外山卯三郎為統合上述日本野獸派的傾向，而將康丁斯基、馬列維奇的「絕對繪畫」，視為與「純粹繪畫」相對立的無形象繪畫。外山卯三郎指出，「我們所指純粹繪畫的意義，必須與康丁斯基等所指絕對繪畫的意義，加以嚴密的區別。」由於絕對繪畫以色彩要素作為絕對的元素，故產生無形象的抽象性繪畫。而依據色彩所作的繪畫性音樂，就是康丁斯基所說的絕對繪畫。外山卯三郎又指出，「自純粹繪畫者的觀點而言，絕對繪畫也必須說是一種反純粹繪畫。」就此看來，至少在1930年代中期以前，「純粹繪畫」的論述，一開始就被外山卯三郎用來對立於康丁斯基無形象的繪畫（不過這個說法，在他後期的觀點

亦有修正）。

那麼，什麼又是「純粹繪畫」呢？根據莊世和的美術筆記所記載，「能看到的東西的世界」必須具有對內之關心而看見的對象，看著「可視之物」，只是為了能看見，其意義在於成為被看的對象。換句話，在「看見即說出」這件事之外，可說是不帶有任何外在的目的。因此，「看見即說出」的活動，成為表現一個物體的活動，從而展開藝術的範圍。而看得見的世界，則帶著對內的關心，非成為「看見即說出」的對象不可，意即我們說的「可視的物體」。「可視之物」可說是造型美術將視覺現象要求其特質時，一般通用的對象。當其意義在於作為繪畫獨自的對象時，我們在「可視之物」當中，便可思考一個特殊的「被看見的東西」之世界。而該特殊的「被看見的東西」之世界，雖然是可視之物的東西，但對於其他三次元之視覺現象，可作二次元的擴充，並具有色彩之要素的特殊意義。這是因為它具有特殊特質的可視之物，故我們將這種對象視為「繪畫性之物」。繪畫並不允許從「看見即說出」分離。亦即說到「可視之物」，並不僅僅是可看得見的，而是具有看見



莊世和，〈抒情詩〉，油彩、畫布，53×45.5cm，1958。



莊世和，〈躍進〉，油彩、畫布，60.5×50cm，1958。



莊世和，〈盲人之目〉，油彩、木板，53×45.5cm，1959。

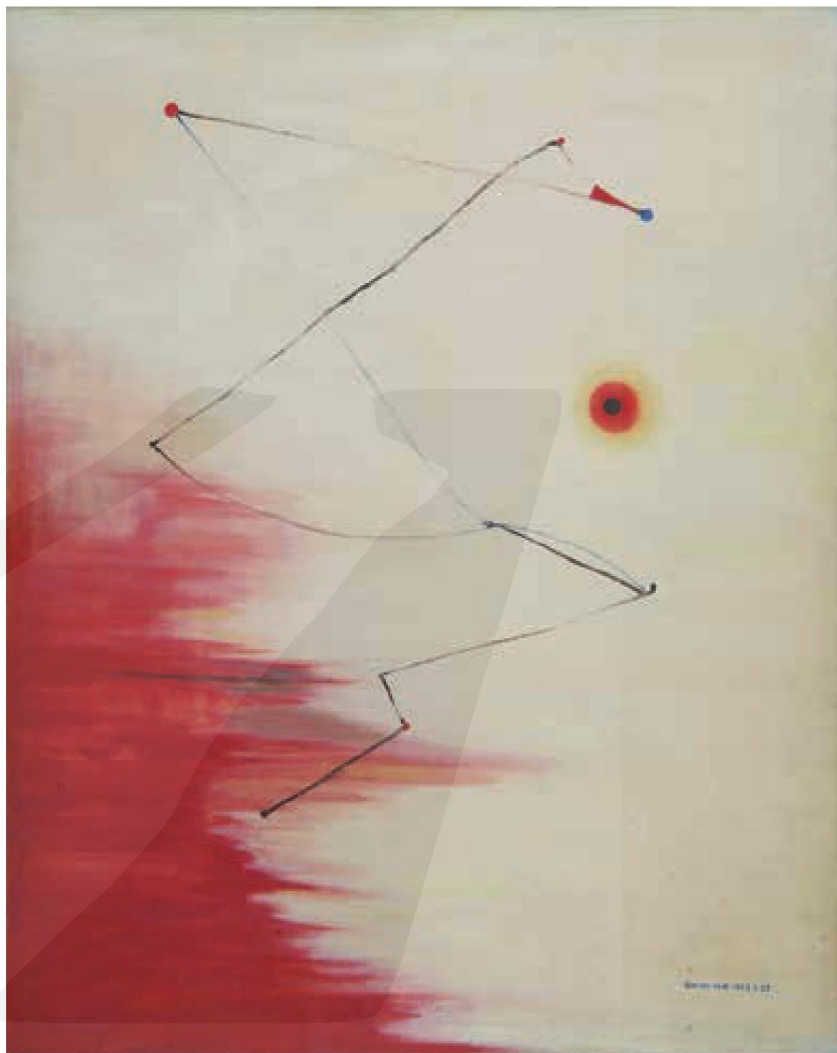


莊世和，〈微笑〉，油彩、畫布，53×45.5cm，1961。

的要求特質之物，也必須是在被看見之物的世界。因此，所謂「看見」的視覺活動，就是「純粹的繪畫性」，其被表現的對象成為純粹地繪畫性時，便可稱為「純粹繪畫」。

外山卯三郎提到的「物」，也是所謂在繪畫上的主題（物），是一種依據繪畫的精神，而被要求的「繪畫性之物」，亦即特殊對象的領域中被思考之物，也是藉由畫家來表現心理被感受的東西。這個可看見物體的特殊世界，是有可看得見的物體，但是帶有對立於繪畫以外的三次元視覺現象的二次元擴大。如此帶有特殊的要求特質指的是「可視的物體」，我們特別稱之為「繪畫的物體」。因此所謂繪畫，是以看見即說出感受性為要求特質的物體，在可見之物的世界中，則是「繪畫的物體」，可以思考成某種帶著特殊對象的領域。在繪畫的範圍內，「看見即說出」的感受性是屬於純粹繪畫的活動，其表現對象也是純粹繪畫的場合，稱之為「純粹繪畫」，也是排除敘事性的「物」與「語」。

這種繪畫之獨特的對象，使其維持具有充分的繪畫自律性，可說是繪畫對象之純粹性，也可說是視覺性。當藝術不具任何對他性的關心，而僅為了所見者本身而看見，從這種純粹對內的關心出發時，在某種非理論性的分野上，可說是純粹的。在此一意義下，所謂的純粹繪畫，並不關聯到任何為藝術而藝術者，而使造型美術之分野自律化，並將所謂的繪畫，構成一種自律的藝術。



莊世和，〈愛A〉，
油彩、畫布，91×72.5cm，
1963。

戰爭期前衛運動的頓挫與轉向

在莊世和的美術筆記中，詳細記錄了外山卯三郎提出的觀點。他認為繪畫的寫實性，不是說明式地直接描繪眼前所見的事物，而是要由畫家主觀地將所捕捉的事物進行「形變」（deformation，莊譯為「歪形」），外山卯三郎認為這種表現才是新的「寫實」。

在莊世和日記中，記載他曾詳加研讀過的外山卯三郎著作《日本洋畫的新世紀》一書中，關於繪畫歷史性發展的段落，有如下記述：

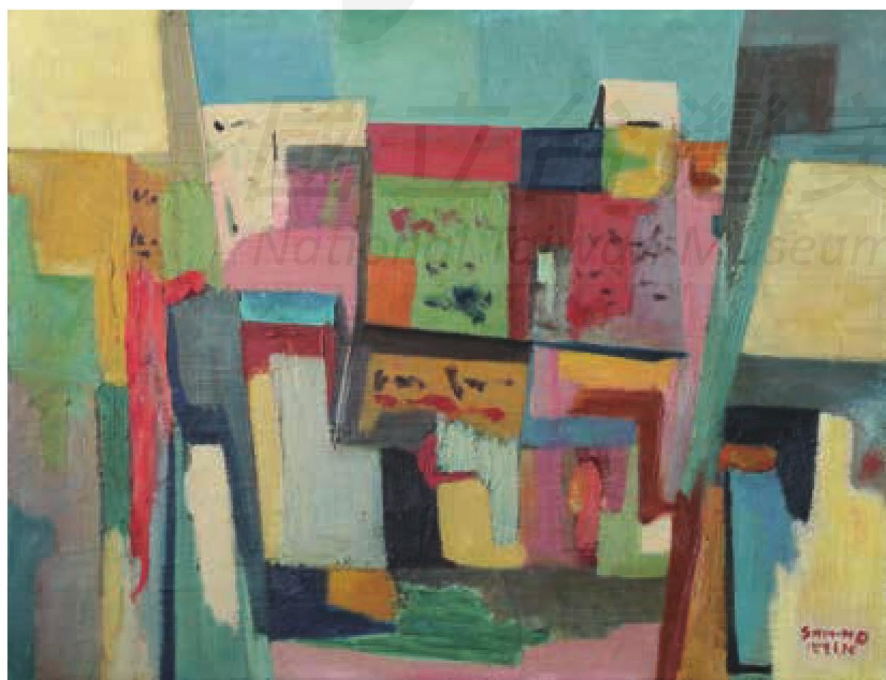
將寫實與自然模仿視為同一，真是莫大的謬誤。自然模仿（或自然主義）是具有智慧、知曉自然的行為，可稱為自然的智性說明。寫實則是以心去感知物。在那裡，既沒有理論也不允許說明。那是純真心性的表現，必然是純粹心靈之感動。繪畫的寫實就在這裡。

外山卯三郎先從自然主義的批判，轉換了「寫實」一詞的內涵。在他看來，直接將眼睛所見之物進行說明性描寫，並非寫實，表現出由畫家的感受性所掌握的事物，才是寫實。因這種「感受性的現實化」所產

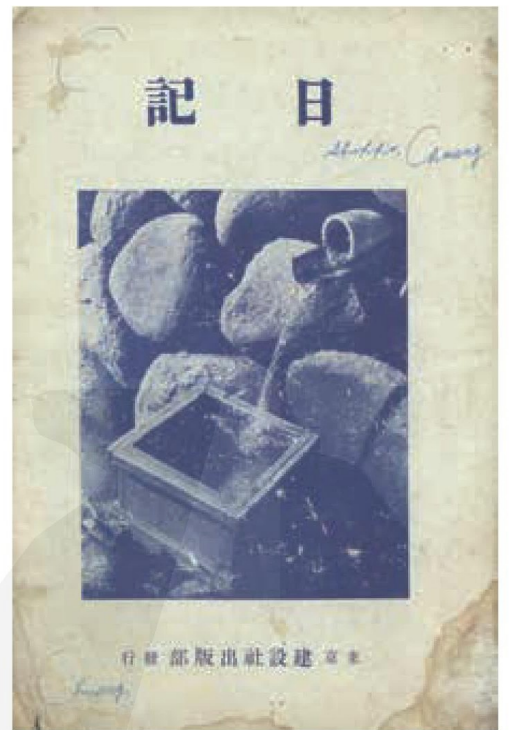
生的特異繪畫形象，便是「形變」。而從莊世和本人在《樂與藝縱橫談》書中〈造形與寫生〉一文的論述中，也可看到藉由分離寫實與自然的關係，闡述「真實性」的類似觀點：

為什麼學畫的必須追求那麼深奧的藝術理論？色彩學？美學？藝術精神？這都是要求理解「美的真諦」

莊世和，〈電影街〉，
油彩、木板，41×53cm，
1957。



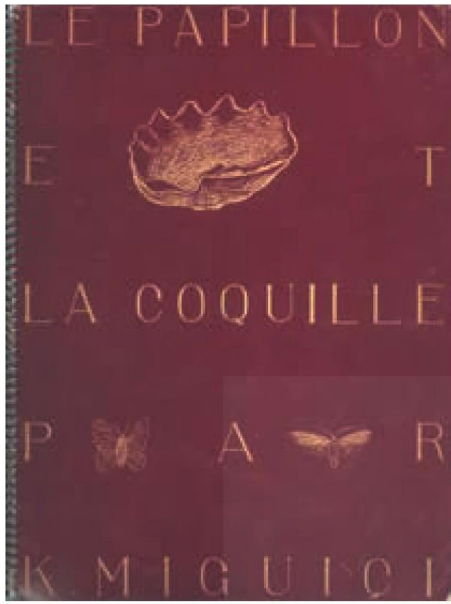
和繪畫的「真實」。這個「真實」不是一般所說的畫得太實在，太真像的意思，是繪畫本質上的「真實」。所以一般人認為像照相般那種圖畫就是好作品，這種錯誤的看法等於不認識繪畫一地「零」。因為作者的「真實性」是由於思想的「感動」而起，那種美意識的思想是由於「感受」流露出來的。絕不是只靠著「感情」的掩飾和一時的激動而產生的那些「美」，因為藝術作品必須求得永恆性的發展。有了美意識，就會產生感受性，有感受必然會產生感動，有了真實的感動自然就會產生創造慾，創造慾激發起來時創作精神便發動造形意識，這樣一幅好作品的創作過程，往往會感動鑑賞者在作品前面感動不已，並且與繪畫發生密切的共鳴。



莊世和留下的日記封面。

基本上，外山卯三郎所稱的「形變」，具有新興美術運動的歷史脈絡。莊世和研讀過的《日本洋畫的新世紀》一書中，也標舉了他認為形變的成功範例。外山卯三郎認為，日本近代繪畫的重要起點是1923年關東大地震，社會的動盪不安，促發了畫家的自我覺醒，形成了反印象派的傾向，他特別讚許畫家萬鐵五郎，因為他嘗試了某種程度的形變。外山卯三郎也大量論述了從神原泰到村山知義等未來派、達達、表現主義等新興美術，但多被他認為是模仿性、缺乏自我精神的藝術，基本上評價並不高。這段大正期新興美術運動中，雖然外山卯三郎參與過「三科」展等部分前衛活動，在其論述中，卻被他劃為否定的對象。

由此可知，外山卯三郎對於「形變」的看法，是伴隨著對於寫實的形象而看待的，他認為這並不是「思考得來之物」，而必須是「感覺得來之物」，可以說是藉著畫家的感受性，而採取非理論的「形變」。因此，在繪畫上形象的形變，僅僅形象的瓦解是不行的，而是要在真實繪畫表現上的「感受性的實在化」。他又指出，「如此繪畫的形象，與繪



三岸好太郎出版限量版的《蝶與貝殼》素描集。

畫的形變共同的，為了充分的繪畫表現，在此繪畫感覺的實現（réalisation）被計畫出來。如此地在繪畫上看見即說出的作用就是繪畫的純粹化」。

1930年代後期至1940年代初期，也是日本前衛藝術運動經歷複雜且快速變化的期間，外山卯三郎在遭受批評之時，仍引入了幾位重要的年輕藝術家，例如，剛在銀座舉辦展覽的麻生三郎等尚不具知名度的前衛畫家，具有一定的貢獻，也間接影響了日後莊世和的創作。同時，他也以豐富的編輯經驗及個人主持的「藝術學研究會」為基礎，為畫家三岸好太郎出版了限量版的《蝶與貝殼》素描集（1934），並協助攝影家瑛九出版

了《睡眠的理由》攝影集。這兩位日後在日本前衛藝術史上占有重要地位的藝術家，都得到了外山卯三郎的理論支援；三岸好太郎的素描集，在前衛藝壇獲得很高的評價，瑛九也由外山卯三郎之處，獲得了「攝影素描」（photo dessin）的概念，類似的用語，也出現在東京美術工藝學院「攝影造形」科的命名之上。我們也不難發現，就讀於該院的莊世和在其部分繪畫創作中，出現以蝴蝶與地平線的幻境表現，而他1942年以後創作的物質研究作品中，也仿照攝影蒙太奇的手法，拼貼畫報上圖片的集成造形。在莊世和的美術筆記中，特別記載了此種由純粹繪畫論所展開的物質性思考：

對畫家而言，所謂感受性就是該畫家獨自的特殊之物。此特殊的畫家之感受性，藉由特殊的繪畫媒體，將作家獨特的繪畫實在性加以特殊化。這絕非自然物的再現，也不是其一般化。這是不管在何處，藉由繪畫的材質（matière），將作家的感受性純粹地繪畫化。所謂純粹地繪畫化，是指以繪畫的matière充分捉住繪畫的效果。即使用了matière，若未具有繪畫的效果，則這不能說是繪畫的實在化。將繪畫的實在感與立體感充分繪畫化，也就是保羅·塞尚所說的réalisation（按：寫實），這意味著純粹感受性之繪畫結構。如此一來，在繪畫上的形象具備繪畫之Deformation（按：

形變），同時為了將其作充分的繪畫表現，企圖進行其繪畫的 *réalisation*。這樣可認為在繪畫上所見作用被繪畫性地純粹化。

這裡所提的物質性與純粹繪畫的關係，在莊世和筆記中被整理為：「所謂在繪畫上的主題（物），是一種依據繪畫的精神而被要求者，可說藉由畫家的表現心理而被感受的東西」。莊世和又紀錄：「然而作為繪畫的主題，不論任何物質，都不能將其照樣放在畫面上。該物質所具有的形象、色彩與物質性等，應該能接受繪畫的還原，亦即在繪畫上的形象與物質性，必須同時被繪畫化而表現。如此充分繪畫化時，我們才能說其為純粹繪畫。」由此，進入到創作純粹繪畫的核心概念：繪畫之主題，也就是其物質性被繪畫化而接受視覺上的還原，莊世和認為其作法有二：

一、形象的繪畫化，是將東西視覺化為二維面。可說由此解釋而產生如立體派之物。對塞尚而言，這是企圖藉由 *surface*（面）來表現。亦即塞尚是指此物之視覺化（繪畫化），是說東西的 *deformation*（形變）。這是在繪畫上成為質感的表現而呈現。在繪畫上所有的東西都是二維面的平面呈現之物，但此可認為在其平面本身給與質量感，亦即在此產生繪畫性的運動。

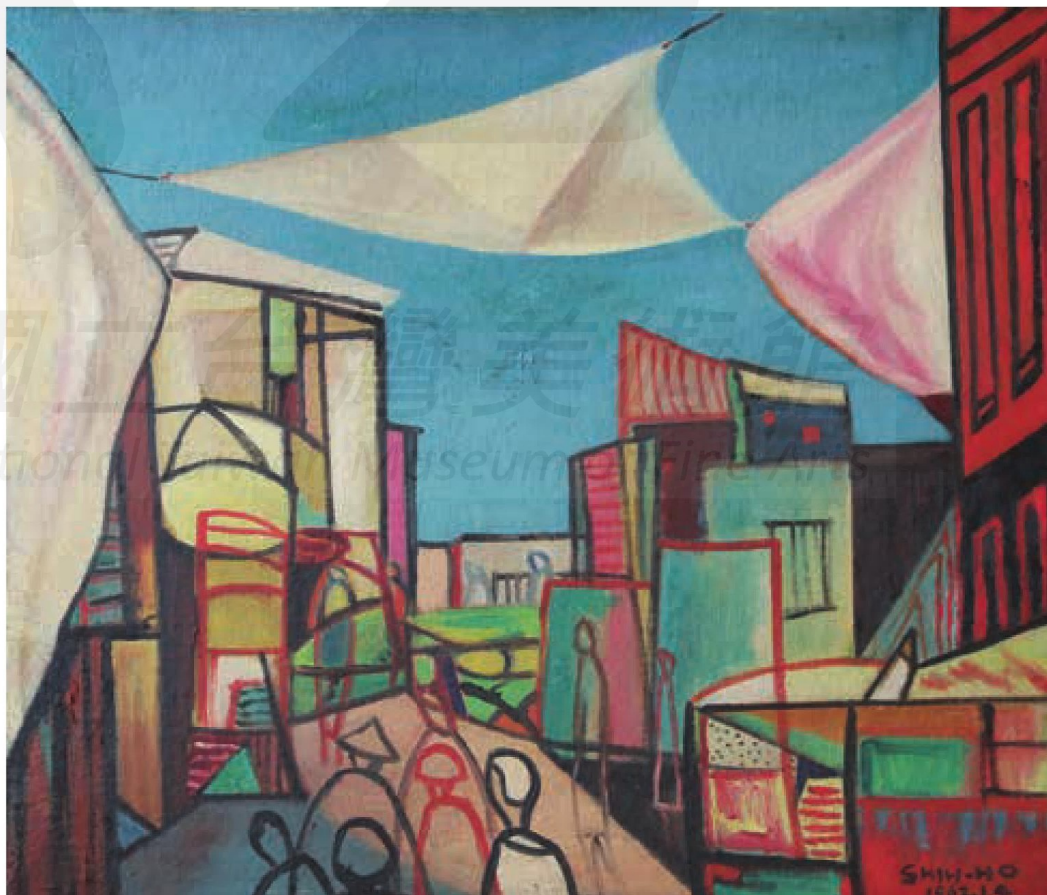
二、所謂物質性的繪畫化，明顯地非為在畫家心裡的感受性不可。畫家無法在畫面上作出與水果同樣的物質。然而畫家能在心裡感受其物質性。亦即在繪畫上所謂物質性，就是藉由看見的感受性。

至此，我們可以了解莊世和如何以外山卯三郎的純粹繪畫論，在「物」的層次上操作視覺化的手法，創作出相關作品。除了外山卯三郎，莊世和的美術筆記中，也包括了他在東京美術工藝學院受教的兩位重要老師：長谷川三郎的〈抽象藝術論〉、福澤一郎的〈超現實主義〉。

莊世和，〈宇宙〉，
油彩、木板，38×45.5cm，
1962。



莊世和，〈市場〉，
油彩、木板，45.5×53cm，
1962。



無論是理論或創作的面向，抽象藝術在1936-1937年的日本，掀起了昭和戰前期的前衛藝術熱潮。而放在世界前衛藝術理論的座標上，1936年起，正是美國的紐約現代美術館（MoMA）將前衛走向給予視覺系譜化的「立體派與抽象藝術」（Cubism and Abstract Art）展目，開始向美國海外發送其影響力，很快也傳到了日本。特別是在1937年，美術雜誌《水繪》發行了「海外超現實主義作品集」（第388號、5月臨時增刊號），以及《畫室》的「前衛藝術的研究與批判」（第14卷第6號、6月）等重要的雜誌特集，陸續出版了包含原著全六卷的叢書「近代美術思潮講座」（畫室社）。1937年，西歐和美國的現代藝術系譜不斷被帶進日本，從莊世和當時留下的速寫中，也可以看到類似的草圖。換句話說，1938年赴日求學的莊世和，從一開始就已經投身在產生巨變的東京前衛藝術圈。



莊世和，〈響〉，油畫，
91×72.5cm，1970。

然而，此種盛況並未維持太久。到了1942年，也是日本前衛藝術受挫的一年。4月間，莊世和的老師福澤一郎與評論家瀧口修造，被特別高等警察以「前衛藝術思想違反治安警察法」為由逮捕，於世田谷警署拘留詢問數日。從莊世和日記中並未看到福澤一郎遭逮捕之後對自己直接的影響。但他在此時期開始積極勤走展場，觀看東京各主要場館的美術展覽。1942年，看過「海洋美術展」的戰爭美術展覽會之後，他覺得展出作品的藝術性不足，「作為紀錄畫還不錯」。同年9月參觀「二科30年展」後，他感覺此展內容與二科會的盛名並不相稱，莊世和的觀察是：「其中令人有異色之想的，可能是可能是藤井傳的〈綠雨〉、岡田謙三的〈群像習作〉與野村守夫的〈筒子河〉。其次可能是桂雪子的〈殘雪〉、吉原治良的〈火山〉與〈空〉，這些是抽象與超現實的

作品，以及屬未來派的哈佛·華格納之〈靜物〉。」（日記，1942年9月14日）。莊世和也在東京府立美術館看了新製作派的「三會展」、「達文西展」、並在皇室博物館觀看「滿洲十週年慶祝繪畫展」等。可說是積極地將自己學習的繪畫理論，與當前畫壇發展加以印證。

1943年5月，福澤一郎在東京府美術館的「第4回美術文化協會展」展出了七件作品，展出後，發表「貫徹聖戰大義」等宣言。作為學生的莊世和，至少連續兩年親自前往觀賞「美術文化協會」展。前衛藝術運動在戰爭期間的頓挫與轉向，令此時已在實驗立體主義的他，一改先前（1941年9月）在上野觀看日本美術院院展時「親睹大師原作，獲益良多」的崇拜觀點，開始對新文展作品的保守因襲畫風，感到強烈的不滿，甚至沉痛批評：

文展為對大眾而言，一點都沒進步的最惡劣展覽會。展出甚多如此之作品。號稱大師的（第二部油彩）作品不知為何。簡直是從倉庫拖出擺在文展上。難怪批評家說，今年的文展很差。咸認今年可能就成絕響。這樣也好。寧缺勿濫，免得說沒有能與外國比較的藝術品。搞些泥巴色塊。實在又髒又醜！第一室的特選不知何物。審查員是瞎了眼嗎？懷著沉痛的心情走出展場。（日記，1943年10月30日）

自從1935年帝國美術院改組，而在1936年再改組之上開始了新文展，在1937年帝國美術院改組為帝國藝術院併設了文學、音樂、戲劇等部門，成立了統合各藝術的組織，即福澤一郎所謂的戰爭期下「美術的統制」動向開始表面化的時期。對此，莊世和反而更為不滿，致力於自己獨創的藝術之路：

我要向我的獨創藝術勇往直前猛進。即使為超現實，也是我獨特的超現實。……我必須盡可能向前推進。必須讓人看見，我實現了生來儲備的所憧憬之幻想、空想或美夢。不，必須是超現實，因為那是我自幼以來的夢想。這是何等的幸福啊！畫布是我的口，也是我的心與靈魂。然後我可以盡情歌唱，雖然敝帚自珍，但還是內在流



動的拙作純歌。我這樣就滿足了。那就是幸福。畫布也是我作詩所用稿紙。要描繪自己的夢。（日記，1943年9月17日）

莊世和，〈燒炭會議〉，
油彩、木板，41×31.5cm，
1945。

戰爭晚期的莊世和，為了躲避空襲與無謂的日本兵役徵集，一度隨高木清壽等東亞聯盟成員遷移到岐阜縣的飛驒高山避難。此時的生活導師向林喜久造對其愛護有加，莊世和在高山上以製作木炭維生，生活雖然清苦，卻也砥礪了在逆境中的奮鬥精神。1945年，他於東京美術工藝學院畢業，同年加入京都新風社文學研究會，任職於 E. A. B. 美術文化新聞社擔任記者。偶爾繼續為雜誌繪製插圖，或是嘗試創作新詩、小說與劇本。從莊世和留存的相關書信、名片與相關手稿來看，他雖然人在日本，卻仍不忘關懷臺灣概況，以及對藝術、文學的愛好，並透過文字、插畫，繼續致力於成為全方位藝術工作者。