



1.

雙重斷裂與二元融合

戰後初期臺灣藝壇的處境，呈現「文化上」的雙重斷裂，亦即對臺灣本地人來說，長久親近的日本文化逐漸淡去，而來自中國大陸新的文化灌注卻稀薄貧乏，無法滿足整個社會對美術日益高漲的需求。在此種所謂「半真空狀態」中的戰後臺灣藝壇，需要產生出新的文化英雄，藉以填補此雙重文化斷裂的危機。這種說法正確反映了戰後臺灣文化上的實際情勢，正處於搖搖欲墜及不堪一擊的狀態之中，此即日後造成「正統國畫論爭」及「中國畫現代化運動」過程中發生諸多受難事件最根本的成因。秦松的藝術生涯於這樣的時空背景下發展，而發生於1960年代初期的「秦松事件」，可謂旁及無辜青年學子之首宗案例。



【本頁圖】
青年時代帥氣、英挺的秦松身影。

【左頁圖】
秦松，〈女之構成〉，版畫，
34×23.5cm，1957，
圖片來源：徐曼淳攝影，王飛雄提供。

楔子

1949年，自國民黨政府大陸撤退來臺至今，已逾七十年的時光，兩岸情勢長期處於緊繃對峙的情況，尤其在冷戰的肅殺氛圍中，「白色恐怖」瀰漫全島，所有與對岸有關的人、事、物，都極易被冠以「通匪」、「為匪宣傳」等罪名而罹難或遭受處決，美術界亦無得倖免。戰後初期的臺灣藝文界，無不基於國家最高指導原則——「肅清敵我」、「反共抗俄」之目標，其後並鑑於文化大革命帶來之破壞，以「復興中華文化」或推行「反共文藝」為號召的文化政策，遂與統治者靠攏成為政治附庸，阻礙其自由發展的可能。曾經留學日本、任教於上海，並於1931年代表中華民國參加芝加哥世界博覽會的臺籍菁英陳澄波，在1947年的「二二八事件」中無辜犧牲性命，可謂此種島內衝突所造成的悲劇。

自1950年代初期以來，由黨、政、軍聯合發動的「新文藝運動」，在所謂「新文藝」的美麗外衣下，雷厲風行地進行了思想控制（亦即「文化清潔」）與排除異己的鬥爭活動。當時，由來自中國大陸亦或是臺灣本地畫家所組成的各種前衛藝術團體正在興起，透過各種畫會的組織開設畫展，同時，與國外美術展覽的聯繫管道亦逐漸暢通，開啟朝向更為

【左圖】
臺籍菁英陳澄波攝於1935年。圖片來源：林錦鴻攝影，財團法人陳澄波文化基金會提供。

【右圖】
位於淡水的陳澄波戶外美術館街景。圖片來源：王庭玫攝影。



自由化與國際化的「現代藝術」門徑。然而，正處方興未艾氛圍中的自由藝文風氣，最後多「草草落幕」或「無疾而終」。這場由政治所主導、統治的戰後美術發展，迫使1950、1960年代以來持續往現代化方向發展的新興藝術風潮，最終遭受嚴重而諷刺的折損。

此外，源自戰後省展主導權意識形態之爭而引發的「正統國畫論爭」，自1950年代以來，持續長達二十餘年的時間，更擴大文化界不同族群之間的裂痕與衝突。此種大小衝突或受難事件，可謂層出不窮、牽連者眾，即便自大陸來臺的畫家亦所在多有，例如黃榮燦因創作內容反映現實而以「匪諜案」/ 叛亂罪遭受槍決、劉煜因著作提倡「新藝術」而入獄七月有餘，部分免於難者或藉故逃離首都是非之地，或遠赴國外不再返臺。其中，發生於1960年代初期的「秦松事件」，更可謂旁及無辜青年學子之首宗案例。其作品原與通匪無關，然卻被誣指為具有「倒蔣」、侮辱國家元首等嫌疑，引起軒然大波。以上種種事件，不論是個人或群體，同時揭露戰後臺灣美術的慘烈命運與焦躁不安的歷史實境。



[上圖]

1952年於中山堂舉辦的第1屆「自由中國美展」會場情況，反映出當時臺灣社會前衛藝術團體正在興起。

[下圖]

「秦松事件」的主角秦松。該事件曾於1960年代初期在臺灣美術界引起軒然大波。

「民族性」與「世界性」兼具的現代藝術形式

自1950年代開始，在戰後臺灣藝壇掀起的「中國畫現代化運動」，延續民初五四運動以來的改革精神，藝術家透過對守舊傳統的批判，以及對世界潮流的呼應，多半採取融合東、西文化的理念，建立兼具「民族性」與「世界性」的現代藝術形式。然而，一如上述，戰後臺灣因長久處於高壓統治之中，激進的改革一貫被視為是對政治體制、領導威

權的挑釁，在國共內戰鬥爭延續的陰影下，造成諸多冤獄。藝術必須在思想及言論絕對自由的環境下，始能滋養茁壯或臻至百花齊放、多元紛呈的局面，故而，從此種角度來說，「民族性」的擁護固守，有可能對「世界性」的自由追求造成阻礙，進而產生潛在的矛盾。不過，當時致力二者融合者卻不在少數，其融合之手法及觀念有待以下討論。



美國藝術史學者李鑄晉。
圖片來源：王庭玫攝影提供。

有關戰後初期臺灣畫壇的文化處境，美國藝術史學者李鑄晉曾分析如下：

臺灣的五十年代，文化上受了日本五十年影響而轉到大陸新來的因素，經過了不少的衝擊和融會，到了六十年代，產生了一個新的現象。文化上，構成了一個半真空的狀態。一方面，原在臺灣較接近日本的文化消沉了，另一方面，原在大陸的文藝名家，來到臺灣的，只有很少的幾位，不足以應付臺灣一般年輕人對文化的需求。這就是新英雄出現的時候。

——李鑄晉，〈大時代鍛鍊出來的心靈——楚戈〉

這段文字清楚指出當時因為改朝換代，造成「文化上」的雙重斷裂，亦即對臺灣本地人來說，長久親近的日本文化逐漸淡去，而來自中國大陸新的文化灌注卻稀薄貧乏，無法滿足整個社會對美術日益高漲的需求。故而，在此種所謂「半真空狀態」中的戰後臺灣畫壇，需要生產出新的文化英雄，藉以填補此雙重文化斷裂的危機。

此種說法，正確反映戰後臺灣文化上的實際情勢，正處於搖搖欲墜及不堪一擊的狀態之中，此即日後造成「正統國畫論爭」及「中國畫現代化運動」過程中發生諸多受難事件最根本的成因。而此類民國時期尚未解決的問題，不論其手段或結果如何，最終只能在恐怖統治的夾縫中尋找出路。我們可以說，

戰後初期的一、二十年期間，正是臺灣文化自危機中尋求轉機、自衝突中尋求協商最為重要之時期，不論其是非功過，「正統國畫論爭」與「中國畫現代化運動」等問題之出現，更代表著在日、中文化「雙重斷裂」的現狀中，尋找東、西文化「二元融合」契機之過程。然而，所謂二元融合方法之提出，並非一蹴可幾，而是在經歷諸多辯論、問題推演之後才略具雛形，尤其是在對西方現代藝術的接觸及探討上，嘗試為斷裂的文化尋找黏合、出處的方法。

關於戰後美術現代化問題的思想推動及理論建構上，應以李仲生及何鐵華二人為最早，也最重要。李仲生曾在1950年底對中國畫的傳統及其未來提出質疑：

我們很容易發現，今日中國畫之所以在國內則不能與西洋畫抗衡，在國外則僅為部分的欣賞家們當著古董玩賞，……因為它的內容和題材，和我們這個時代的人的生活和思想距離太遠了，故即使有其藝術價值，然這種價值亦不過是歷史性的價值而已。

——李仲生，〈國畫的前途〉

該文清楚點出國畫與現實嚴重脫節的弊端，乃是造成其衰微的主因。同時，他更批評國畫家們「還在抱殘守缺，模擬復古」，致使關心中國藝術現代化發展的人感到失望。在實際改革上，他認為方法有二，分別是：「放棄模擬，實行寫生」，以及「中西一體，建立現代中國的新國畫」，此二種方法彼此關係密切，亦即應透過西洋畫科學觀察之優點，強化傳統繪畫在自然表現上的不足，並藉此建立「現代中國的繪畫」。從其言論內容觀之，李仲生並未否認傳統國畫的價值，然不合時宜、形式化等種種缺失，應透過上述引西潤中的方法藉以找出「新的道路」，屬於民國時期以來國畫改革論爭中較具折衷性的「中西調和論」。

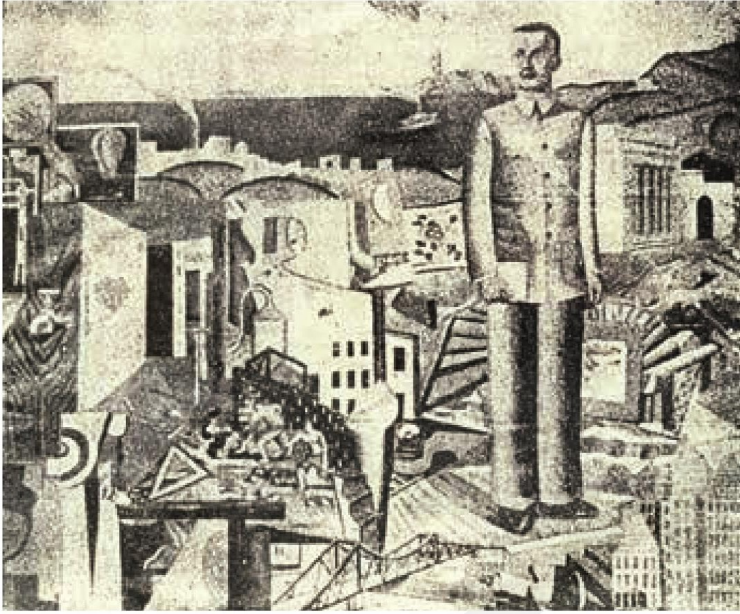
和李仲生相較，何鐵華在探討該問題時，態度更為鮮明而激



李仲生。



何鐵華。



[左圖]
何鐵華、梁錫鴻合繪，
〈建國〉，壁畫，1939。



[右圖]
1938年何鐵華繪製〈建國〉
壁畫時的實景。

進，在1951年的專著中特別將20世紀初葉以來世界藝術思潮的轉變，以「新興藝術」之名加以稱呼，強調基於「自由思想與新時代精神勃起，人們不滿於過去的束縛，而從冷酷無情的桎梏中解放出來，自覺的、革命的創作著各種新作風，具有社會意識的革命的、新生的藝術。」本文中，可以清楚看到其中邏輯，亦即崇尚創作自由新時代的來臨，藝術家為了擺脫過往的束縛，故而在創作上產生「自覺的」、「革命的」嶄新風格，基於其結果，對整體社會來說，必然亦是「革命的」、「新生的」。其論點在戰後之初，事實上具有振聾發聵的強大激勵作用，對戰後百廢待舉、等待重見黎明的時局，的確帶來振奮人心的十足影響。

何鐵華藉由這樣的前衛認知，在鼓吹自由思想的背後，事實上具有民族主義思想及反共抗俄意識，認為在中華民族正處生死存亡關頭之際，必須具有破釜沉舟的態度及勇氣，藉以「求其最後出路」，可以說是帶有強烈信心喊話、提振士氣的意涵。故而，期許「自由中國」應站在「時代前尖」，造就「新興藝術」時代的來臨，而推行「新興藝術運動」不僅得以救亡圖存，更可藉此寫下歷史新頁。透過對20世紀初以來世界藝術新思潮、新精神的吸收，並將其作為「新

血輪」、「新生力」，藉以振奮愛國情緒、消滅敵人的兇殘野心，促進世界自由、和平與幸福，同時完成民族復興的任務，故而，「新興藝術」即成為富有「民族特性的」、「戰鬥力的」、「新生命的」藝術表現。

何鐵華在論及中國新興藝術運動之成敗時，更特別批評如「決瀾社」直接模仿西方、內容空洞，以及缺乏中國民族特色等問題。同時，他在〈中國的新藝術運動沿革〉一文中亦痛陳當時西畫家「過於偏激，每以西畫高於一切，極欲以西畫取代國畫」說法之不當。在有關傳統中國畫問題方面，與李仲生的言論頗為相近。他說：

中國繪畫的派別問題與摹古風氣，自明清以來實太甚，……這都

決瀾社成員合影。前排左起：
梁錫鴻、張弦、段平佑；後排
左起：龐薰琹、楊秋人、陽太
陽、倪貽德、王濟遠、周多、
李仲生。



是中國繪畫的致命傷；……中國繪畫的現代藝術生命，無疑是代表現代東方文化體系，……自然我們更進更深的研究世界現代藝術與中國藝術的獨特性。換句話說，應把東西兩方藝術的神髓結合。 ——何鐵華，〈論中國繪畫的創造〉

可以知道，何鐵華認為，明清以來繪畫重視派別傳承及臨摹陋習雖有諸多問題，然而，中國畫在現代化的過程中，並不應排除在自身文化體系中的位置，而應深入研究其獨特性，同時「把科學的西方繪畫方法，應用於中國固有繪畫」，與西方進行可能的融合。此種說法，與李仲生上述建立「中西一體」新國畫的主張相類。

此外，何鐵華更提出中國現代藝術應「為人類所公有」，不宜有東、西之分的進步說法：

此後的中國，已經逐漸深切地加入世界全體，人類關係的漩渦中間，……中國是世界的一環，此後世界的一切，也將是中國的一切。

他採取一種宏觀的「世界主義」思想，認為未來國際社會將不再有國界及種族的區隔，吾人所應追求的是「世界藝術」，而不應有所謂「中國的」藝術，換句話說，亦即不應有所謂「國畫」的存在。在此種觀點上，何鐵華的理論遠較李仲生「不切合世界美術潮流」的批評更為積極、先進且更具國際觀。

李、何二人，可謂戰後臺灣畫壇現代化運動的主要推手，其看法雖不盡相同，然卻應被視為當時最具改革精神、進步觀念的代表人物。而其二人所秉持的想法，藉由回應民國以來國畫論爭未竟之時代課題，致使五四時期「藝術改革缺席」的問題，得以在戰後臺灣偏安的政治局勢中，持續被討論、實驗，甚至是摸索未來出路的可能性，對下一代藝術家造成直接而鉅大的影響，例

如楚戈及劉國松等人，都可以說是間接接受其思想啟發、影響的下一代。

從折衷主義到文化中心論

戰後代表性作家、文學評論家尉天驄，曾描述1950、1960年代臺灣藝術、文學界為何興起「現代主義」思潮的理由說：

在這個階段裡（指50年代），一些政治上、經濟上、社會上、文學藝術上殘存的封建意識和作為，必然成為往前邁進的障礙；於是現代主義便這樣在這塊地方被借用而生長起來。……臺灣的現代主義則是對中國近百年的問題和臺灣本身所遭逢的命運，作個人式的抗議。而除了抗議外，還在經過沉思之後對現實、對人生、對世界所作的新的體會和認識，而它的反政治主義就是其中的一點。

——尉天驄，〈五〇年代臺灣文學藝術的現代主義——兼論劉國松的畫〉

就其所論，現代主義興起於工業革命以來，尤其是第一次世界大戰時所引發的西方文化危機，藝術家或文學家作品中最重要特質在於針對現實、人生及世界現勢進行反省與再思，更言之，即在彰顯其「反政治主義」的問題思考。故而，這種轉借自西方、具有「抗議」精神的現代主義，是與當時臺灣封閉肅殺的政治環境相衝突的。

不過，即便是在如此充滿敵對的時代中，戰後臺灣藝術家所面臨的現代化時代課題，尚非僅在於與當下政治局勢的糾葛。1957年，巴西聖保羅國際雙年展（São Paulo Art Biennial）（見P18）首次向亞洲徵詢展件，當時仍屬聯合國會員國的臺灣以「自由中國」之名義受邀參加，展示戰後之初臺灣參與國際前衛藝術盛事的蓬勃朝氣。席德進當時滿懷欣喜地撰文鼓勵說：



【上圖】
楚戈，攝於1986年。



【下圖】
劉國松，攝於1986年。

我希望我們中國的畫家、雕刻家踴躍參加，選出自己獨特的作品，能代表中國人的、臺灣這地方色彩的、具有現代風格的、脫離了習作的面（貌）、具有創造性的。

——席德進，〈巴西國際藝術展覽，我國藝術界應踴躍參加〉

他並強調，基於此展乃現代藝術展覽，因此建議主辦單位務必要選出具有「現代作風的作品」。不過，選件結果出爐之後，他卻大失所望地說：

【關鍵詞】

聖保羅國際雙年展（São Paulo Art Biennial）

聖保羅國際雙年展，為出生於義大利的蘇佈理荷（Francisco Matarazzo Sobrinho）受威尼斯雙年展感召，於1951年在聖保羅舉辦第1屆雙年展。當時係聖保羅現代美術館監督執行大會組織，由於各方反應熱烈，聖保羅雙年展變成為美術館主要工作，直到規模擴張到無法控制的局面而被遷至Ibirapuera公園內，由名建築家尼梅耶（Oscar Niemeyer）專為藝術展設計之建築——Ciccillo Matarazzo Pavilion玻璃展示大廈。至1962年時，該雙年展已在國際藝壇取得地位。美術館內的雙年展行政工作於是轉移到聖保羅雙年展基金會名下。

雙年展初期，正值西方現代化充斥於拉丁美洲，立體主義大師畢卡索（Pablo Picasso）、勃拉克（Georges Braque）的風格。聖保羅國際雙年展立志在混亂迷思中種植本土藝術種苗，和在西方強權文化外發掘可與其匹敵的化外天地。目前為止，該展已歷經三十三屆，主辦當局標榜該雙年展為繼威尼斯、卡塞爾之後的世界第三大國際藝術展。

聖保羅與威尼斯雙年展相異點是當代藝術對歷史的致敬，在每屆劃時代尖端作品展出之時，逐一回顧寫下西洋美術史的重要成員，如：克利（Paul Klee）、梵谷（Vincent van Gogh）、高更（Paul Gauguin）等。

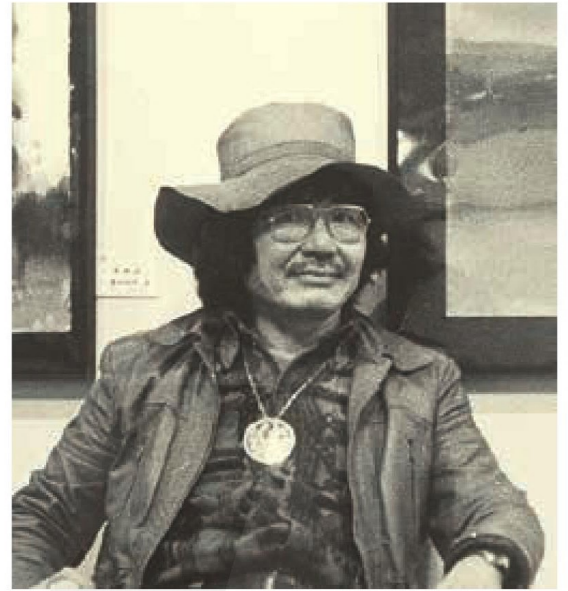
聖保羅國際雙年展設有總策展人，每屆由大會委員會指任。展覽分三部分，一為特別展，由總策展人邀約九位策展員分別邀請各地區藝術家提出作品參展。二為總策展人負責以歷史回顧為主題思想，選出作品展出。三為各國家展覽部分，由各國指定藝術家，主題自由，但要求儘量與大會總策劃中心思想配合。

秦松曾以木刻版畫作品〈太陽節〉獲1959年聖保羅國際雙年展榮譽獎。（編按）



聖保羅國際雙年展會場一景。圖版來源：藝術家雜誌提供。

當我看了這卅件將送往巴西的作品之後，自己就覺得萬分慚愧……混亂、迷失，沒有自己的風格，沒有民族的特色。這樣的作品要想在世界畫壇被人重視，是很難的，作一個中國藝術家，應該對著這光輝燦爛的歷史文物深思、深思。——席德進，〈參加巴西國際美展作品觀後〉



畫家席德進。

席德進心目之中理想的「現代作風作品」面貌究竟如何，並不清楚，然而，就其提案而言，主要須具備「中國人的」、「臺灣地方色彩的」，以及「具現代風格的」等要素，而在觀展後的批評中，他更激烈地強調「自己的風格」與「民族的特色」。很顯然地，尤其是缺乏與歷史、文化聯繫的現代作品，是令人「慚愧」的。

席德進所標舉的兼具「中國」、「臺灣」與「現代」文化特質的現代藝術規箴，可以被視為是在戰後臺灣文化危機現狀中，所提出的一種綜合、調適方案。楚戈在1975年一篇評論席德進創作的文章中，以他已經營日久的文化史視角，談起戰後臺灣現代藝術發展中「中國文化危機」的問題說：

又由於教育的失敗，我們不能在中國文化傳統的基礎上正視世界文化之變化以培植繼往開來的新人，遂使年輕一代在思想觀念上都離「中國」日遠，形成美術上不是抱殘守缺，便是全盤西化的反常現象，這是中國文化的內在危機。

——楚戈，〈時間之美——兼論席德進的繪畫及其背景〉

不難想見，楚戈調和「中國」與「世界」文化之企圖，可謂與席德進相類，為1950、1960年代在國畫現代化運動中所提出的融合中、西文化策略之固定版本。在楚戈的調和論中，他將席德進言論中各自獨立的「中國」、「臺灣」及「現代（等同西方）」文化特質簡約成二

方，亦即「中國」與「世界」，同文中，他將席氏所描繪的臺灣廟宇視為「中國面目」，以及迷戀臺灣古老建築的舉措視為是「接受祖國文化洗禮」、「向中國文化歸來」的原因所致，與席氏保留臺灣地方建築特性的認知大相逕庭，顯示其「文化中心主義」的理論基調。

同時，他也盛讚席德進是此種融合中、西文化的成功範例，在本質上，故可稱之為「現代中國畫」。反之，凡是現代（中國）人所描繪的純西洋風格作品，則為「中國現代畫」；而描繪傳統題材的作品，因缺乏現代精神，故亦只能稱為「國畫」，皆不足取，對其進行了雙向的批評。接著，他還在此基礎上，更進一步弘揚自己的文化復興觀點說：

所有文化藝術上全盤西化之思想（或者所謂世界性）都是文化上敗北的產物。這種敗北引起了衛道者和文化上的保皇黨之「閉關政策」，認為中國一切都是好的，像火箭這種科學也是中國人發明的……。任何閉關政策（文化和藝術在內）明理人都知道是行

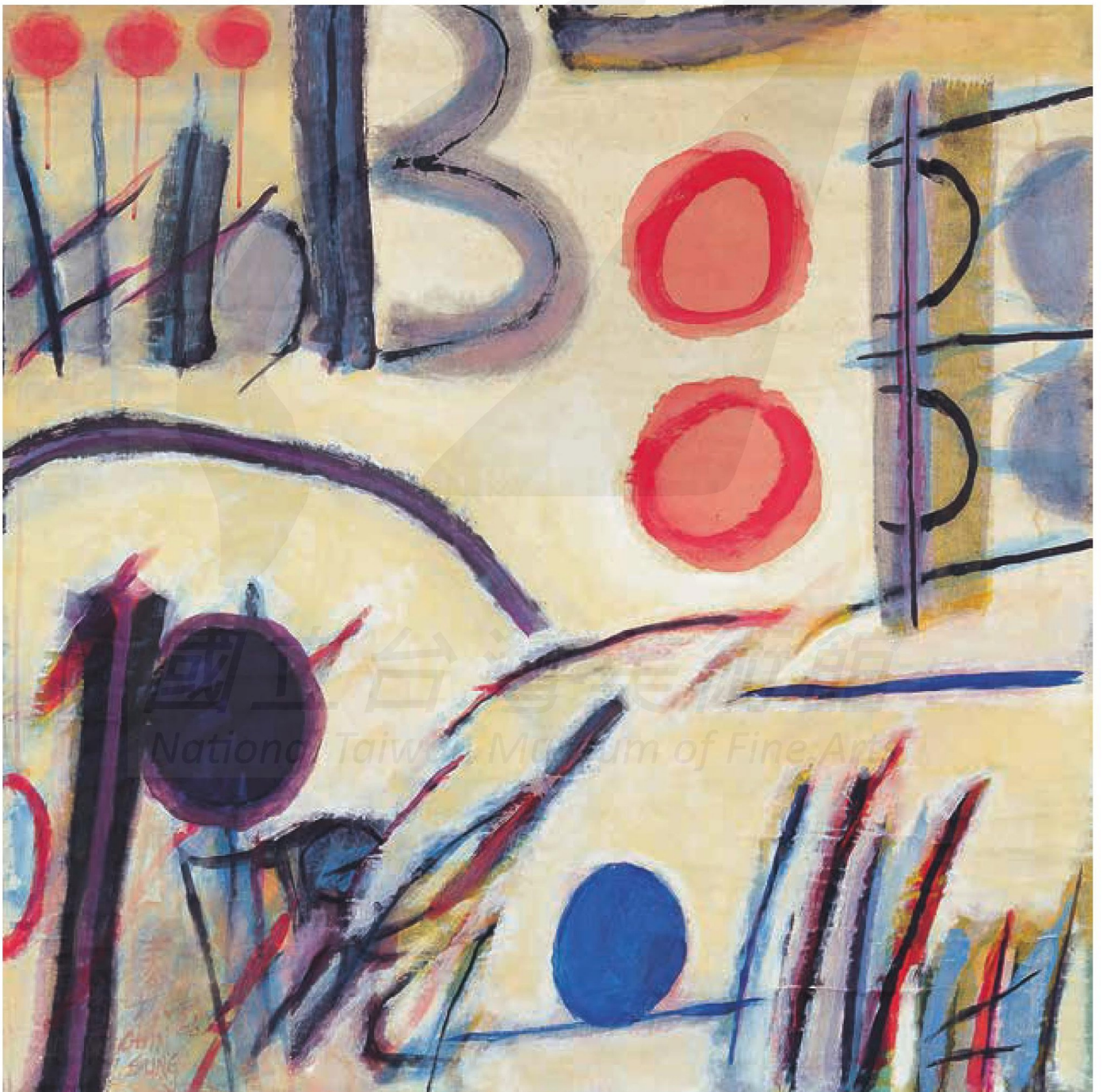
席德進，〈廟前〉，彩墨，
67×81cm，1972。



不通的，文化上的敗北猶有復興的一天，閉關自守則非滅亡不可。
——楚戈，〈時間之美——兼論席德進的繪畫及其背景〉

這段話再次突顯其有關平衡中、西文化問題的觀點，認為過猶不及皆非「現代中國畫」發展應遵循的道路，同時，也顯示其企圖透過文化

秦松，〈「草地上的星空」系列——變奏〉，壓克力、紙本，92.5×93cm，1966。



復興，以及「在中國藝術中尋找滋養」的手段，藉以推動並完成戰後國畫現代化之目標。

換句話說，楚戈歷數十年間所致力建構與推動的戰後國畫現代化及其思想論述，套句他自己的話說，並非只是停留在調和中、西觀點上的「膚淺的折衷主義」，而應該說是具有激進時代色彩的「中國文化中心論」，才更接近事實。然而，中、西方之文化壁壘如何被融合與超越？中國藝術文化的「滋養」所指何事？甚或是其自身如何對所謂的「現代中國畫」進行實踐？這些問題，具有前因後果之聯屬關係，都必須被一一加以釐清。

首先，必須要注意的是，在1960年代以抽象主義作為繪畫現代化標竿大為風行之際，楚戈對「現代中國畫」與「抽象畫」二者關係的認知。他曾評論劉國松的畫作文章中這樣說：

我對現代藝術，雖然各種風格都能接受，算得上是一個眾芳並賞的人，但自己內心是比較親近抽象藝術的，當時也畫一點抽象畫自娛。可是我私下並不承認劉國松是一位抽象畫家，如收在畫冊中「詩的世界」、「我來此間聞天語」等這類作品，都流露了中國人的宇宙觀。當時，我就認為劉國松的水墨畫是現代的「中國新山水畫」。……劉國松的骨子裏充滿了祖國大氣魄的山水雲煙。

——楚戈，〈天人之際——劉國松的繪畫與時代〉

這段話，暫不論劉國松是否同意，表面上，私底下不承認劉國松是一位抽象畫家、刻意模糊並截斷「現代中國畫」與「抽象畫」間聯屬關係的說法看似前後矛盾，然其真正目的，不外乎是藉以強調「現代中國畫」不僅是單純的「抽象畫」而已的觀念。而當其將劉國松的作品比喻為「中國新山水畫」之時，即同時標誌了上述這種「中國

秦松，〈樂道〉，
油彩、畫布，135×69cm，
1962。





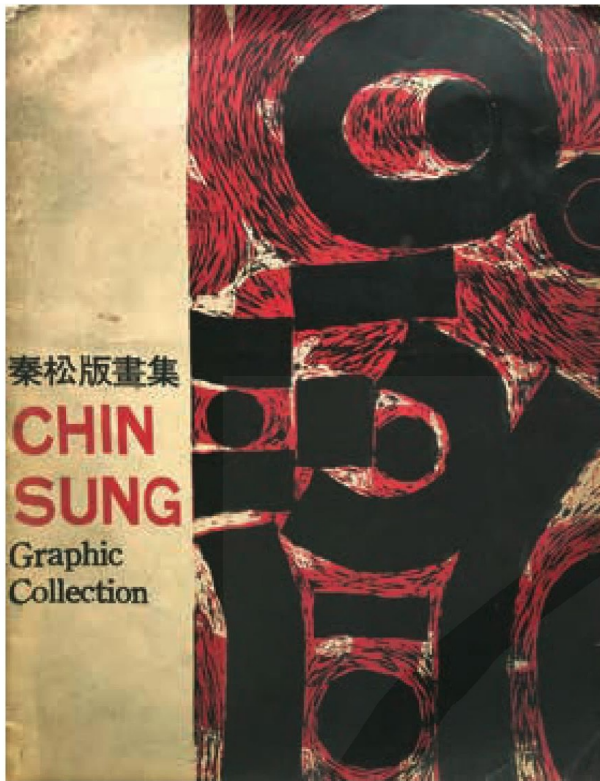
秦松1965年製作的大幅壁畫，以下圖人物與畫幅的比例觀看，此畫的高度應該超過2公尺。



1965年，秦松於臺北製作大幅壁畫，並與該畫合影。

文化中心論」的主觀思想。這種現象，在解釋李仲生學生秦松的現代抽象畫之時，也出現了類似的情況。他說：

秦松雖採用油彩和畫布，而且也運用了新的繪畫技法，且保留了



1965年出版的《秦松版畫集》封面，由現代版畫會編印。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

一部分他過去的符號，但他和中國文化中的基本精神——即自然與人生的融合——是相通的，這是在反省中，接受文化的共識，把自己納入文化接力賽的位置。

——楚戈，〈文化共識與個人——兼論秦松的近作展〉

此言論中的「文化共識」——歷史與個人之連合，換句話說，也就是透過中國歷史文化之「洗禮」所獲得的普遍性認知，來自於楚戈用來宣說「中國文化中心論」背後藉以超越中西差異，甚或是超越西方文化控制之思想演繹結果；同時，「文化共識」更是現代文學與現代繪畫運動共同趨向之交集，或一種精神傾向上的相通之處。

此外，他更以道家「大道無言」的說法比附秦松的作品，說其已達到與自然融合的情況，其結果，即可消除「世界性」、純主觀的自我、抽象性以及與傳統對立的概念等等，而達到「東方內在的無礙世界」。這種種廓除西方、世界、抽象等「障礙」的說法，顯示了楚戈對「現代中國畫」理論建構的意義轉向，此時，對他而言，回歸東方（＝中國）內在精神境界（所謂「滋養」）顯得極端重要，也可以說是其數十年來加入戰後「國畫現代化」論爭漩渦中，形塑並完成自身的文化論述體系，並透過宣說「中國文化中心論」學說的終點。

總括以上，我們約略可以知道，戰後初期1950、1960年代的時代背景，即便充滿衝突與不安，同時在國內政治壓抑、兩岸敵我關係緊繃的情況下，所謂的現代藝術或「新興藝術」的改革思潮，仍繼承民國時期新文化運動在藝術上的未竟之業，尤其在年輕世代之間，發揮著無比強大的影響力。當時新派所鼓吹的，不外乎是積極進取、追求自由的新思潮與新精神；同時，不論合理與否，在看似矛盾的「民族性」與「世界性」之間，尋求可能溝通及對話的管道，並試圖解決或完成民國時期改

革成果的殘缺與空白。

除指出戰後臺灣內部嚴重的斷層危機之外，有關東西、新舊文化如何融合的問題，美術史學者李鑄晉曾以更為宏觀的世界史論點另闢專文分析。他指出：

人類歷史、藝術、文化的發展，始終是在不斷的向前運動，尤其是文化更是如此。每個時代的人，都在他們生長的時代中去追尋，找尋生活的、思想的精華，……在進取的發展中，去找尋新的內容、新的形式、創造出新的風格、表現出新的思想，而達到新的成就。……我們不可陶醉過去，沉迷現實，不求進步！是應當「推陳出新」、「創造時代」，不是模仿過去，臨摹過去。應從「傳統中提取精華」、在「新生中向前邁進」，這是我們這一代藝術家必須認清的正確道路。

——李鑄晉講述，〈中國繪畫與世界藝術的關係〉

這段擲地有聲的論點，出現在翻騰於戰後詭譎政局中的現代化運動末期，一方面似乎是以海外學者的高度，給予新派藝術家正面回應或學術奧援（亦即肯定其意義，並予以學術「正典化」）；另一方面，也藉此總結或歸納此段步履蹣跚的時代歷史足跡。

同時，他更認為透過文化交流認識彼此，是刻不容緩的事，因而進一步明確指出：「今天的中國文化，已經不再是純粹的傳統文化了，滲入了許多最近西洋的發展。……由於文化交流，現代藝術家們，可以看到國內的傳統，亦可看到國外的傳統。從兩方面，可以吸收到世界藝術的精華，把吸收的東西，謀求一條創新的道路，使國畫重新發展。」文中一再出現的詞彙如「滲入」、「吸收」、「交流」等，都可以看出唯有透過與西方各種形式的接觸，中國畫才能尋得創新的道路，獲得再生及重新出發的機會，進而跳脫單一文化思維，成為世界現代藝術的一部分。例如，「東方畫會」及「五月畫會」的成立，「都是從西洋的理論與實施著手，而推進中國藝術現代化的運動。」

這些新派畫會的年輕成員，都逐漸從西洋媒材、技法轉向水墨的創作道路，或融合中國傳統與西洋抽象表現主義之元素，最終形成個人風格。李鑄晉同時總結說：「在這廿世紀後五十年代，一個藝術家無法置身於世界之外，必須吸收所有這些文化的精神遺產，今後的中國畫家，面對著愈來愈小的世界，一定要放開眼界，吸收世界文化的精華」，

「五月畫會」成員在省立博物館門口合影。右起：胡奇中、韓湘寧、莊喆、來賓張隆延、劉國松、馮鍾睿。



1963年，「東方畫會」及「現代版畫會」於臺北國立臺灣藝術館舉行聯展，畫家們合影。右起：朱為白、陳庭詩、蕭明賢、江漢東、秦松、李錫奇、未詳、黃潤色、霍剛、未詳、陳昭宏。



藉此增進、開拓自身對現代生活與思想本質的理解，成為個人創造的基礎。面向「世界」的類似說法，在何鐵華刊行於1990年代初期（原文完成於1951年）的文章中，再次重申源自民初時期新興藝術運動的推行，來自於五四運動對澈底改革的迫切需求，「俾使中國在20世紀能追上世界藝術的進度」。

懷抱民族、走向世界，似乎已然成為「中國畫現代化」或「現代繪畫運動」在戰後臺灣必須完結的時代任務，賡續20世紀上半葉在中國大陸極其有限的成果。一如李仲生自言，就其自身參與的歷程來說，這個改革運動歷經不同階段，以留學日本所受影響、啟蒙最深，返國後與有志於上海參與「決瀾社」的創立並舉行現代畫展（1932-37）、抗戰時期於重慶舉辦「現代繪畫聯展」、「中華獨立美展」（1942-43），迄於大陸變色，少數幾位愛好現代繪畫的畫家移居臺灣，並於1950年開啟這個未完成的繪畫運動的「轉捩點」。這個「轉捩點」「仍然採用了過去在大陸時的辦法和經驗」，亦即一方面透過畫展的方式推介於社會大眾，另一方面即是從事私人教學，培育人才並儲備後續改革力量。

1978年，「東方畫會」、「五月畫會」及「現代版畫會」成員等人合影。左起：朱為白、楚戈、何政廣、李錫奇、蕭勤、文霽、劉國松、李文漢、席德進、吳昊、楊識宏。圖片來源：藝術家資料室提供。

