

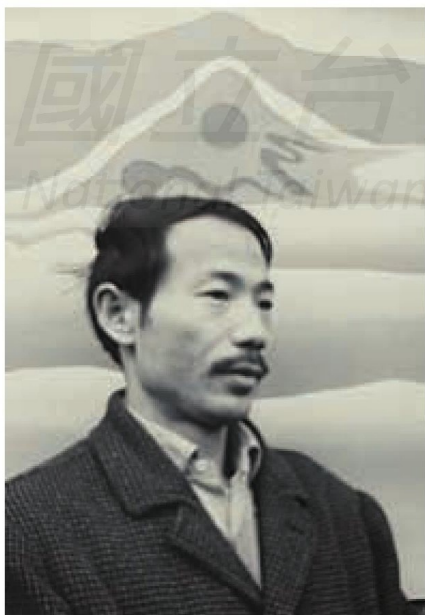


國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

2.

「東方」成軍： 戰後新興畫會與美術現代化

1950年代後期是臺灣現代藝術發展的重要關鍵期。1956年11月，以李仲生為精神領袖，籌備現代藝術團體「東方畫會」；1957年11月9日，「東方畫會」獲准成立，並在臺北市《新生報》新聞大樓舉行第1屆展覽。東方畫會成員多半自臺北師範藝術科出身，基本是傾向於反學院派、性格特質強烈的畫家，共同目標就是走向前衛藝術。創始會員為李元佳、吳昊、霍學剛、蕭勤、夏陽、陳道明、歐陽文苑、蕭明賢等八人。其後秦松、朱為白、鐘俊雄、李錫奇等陸續加入。



【本頁圖】

秦松早年與其畫作〈大地〉合影。

【左頁圖】

秦松，〈意象〉，木刻版畫，1963。

新興畫會與美術現代化之實踐

討論臺灣戰後美術史，尤其是與美術現代化議題相關的部分，藝術團體所扮演的積極角色與重要性，不可忽略。國民政府基於反共、抗俄、排日的國家政策，施行更多嚴厲的審查制度，任何文化相關事務莫不與政治考量有關。事實上，戰後初期美術團體的組織與活動，接續日治時期以來已然蓬勃發展的情勢及風潮，成為民間推展美術前進的主要力量，得以跨越政治干擾、省籍情結或缺乏公平正義的權力排擠等，例如，稍晚於「東方畫會」（1956）、「五月畫會」（1957）及「現代版畫會」（1958）成立的「今日畫會」（1959），雖然早期活動的時間僅有短短四年，其受關注的程度亦遠不及前三者，然而，卻是力圖擺脫單一、排他性美術團體中最具代表性的畫會。

1959年「現代版畫展」開幕合影。左起：秦松、施驊、江漢東、陳庭詩（坐者）、楊英風、李錫奇。



根據美術史學者李進發的研究分析，戰後之初迄於1990年代之間美術團體的發展，大致可以分為以下三個時期：「抽芽復甦期」（1950-1960）、「穩定發展期」（1960-1975）及「高度成長期」（1976-1995），故而五月、東方、現代版畫會及今日畫會，皆歸屬於「抽芽復甦期」。「今日畫會」創會會員之一的簡錫圭，曾描述該畫會的組織緣起，主要來自當時參加省展獲得首獎時，「在評審間引發了激烈爭執，大概爭論焦點

【關鍵詞】

現代版畫會

「現代版畫會」創立於1958年，成立時取名為「中國現代版畫會」，後來更名為「現代版畫會」。創始會員包括：楊英風、秦松、陳庭詩、李錫奇、江漢東、施驊，秦松曾出任會長，成立主旨為推動現代版畫創作，促使版畫為獨立的藝術形式。

1958年5月華美協進社在臺北舉行的「中美現代版畫展」，展出秦松、江漢東和十位美國畫家作品，秦松追認此展為現代版畫會的首屆展覽。1959年10月28日第2屆「現代版畫展」於臺北市南海路臺灣藝術館開幕。1960年楊英風、施驊退出「現代版畫會」，因此該年舉行的第3屆「現代版畫展」，只有秦松、李錫奇、陳庭詩、江漢東四人。1960年代美國抽象繪畫興盛，現代版畫會成員直接受到抽象表現主義影響。1972年「現代版畫會」在臺北凌雲畫廊舉辦第15屆「現代版畫展」之後，正式宣布解散。

（編按）

〔下圖〕

第3屆「現代版畫展」會員合影。左起：陳庭詩、李錫奇、秦松、江漢東。



現代版畫會於1959年10月，在臺北市臺灣藝術館舉行第2屆「現代版畫展」，左起：楊英風、秦松、施驊、李錫奇、江漢東、陳庭詩。



1959年第1屆「今日美展」會員合影。圖片來源：今日畫會提供。



不離藝術的標準與門閥之見」，為了「更好地推動臺灣藝術界的良性發展」，老師李石樵遂建議學生籌組畫會，鼓勵其做出一番成績，故有「今日畫會」之成立。

基於彰顯畫會自身的公平性、參加會則的包容性與藝術創作的純粹性（去功利性、商業性），該會「組織」規則第四條下明載：「凡獻身藝術，為人嚴正，不分籍貫、年齡、職業，經正式推薦者，均得為本會會員」；此外，與「五月」（師大）、「東方」（北師）各行其是的情況相當不同，而是由師大及北師二所不同學校學生所組成，不僅如此，其中更包含一位女性周月秀和一位香港僑生葉大偉。此外，該畫會成員致力於個人風貌之經營，並不刻意排斥具象或抽象，強調結和東西文化差異，並保有藝術家應有的自主意識，在成立兩年時間內即獲得甚多好評，廣受藝壇及社會之關注。

這些新興畫會紛紛成立之後，基於設立宗旨或成員創作方向、興趣、理念之個別差異，尤其是對於如何實踐現代化的美術理念，曾經產生諸多論爭。其中，何政廣即於1963年一篇介紹今日畫會展覽的藝評文

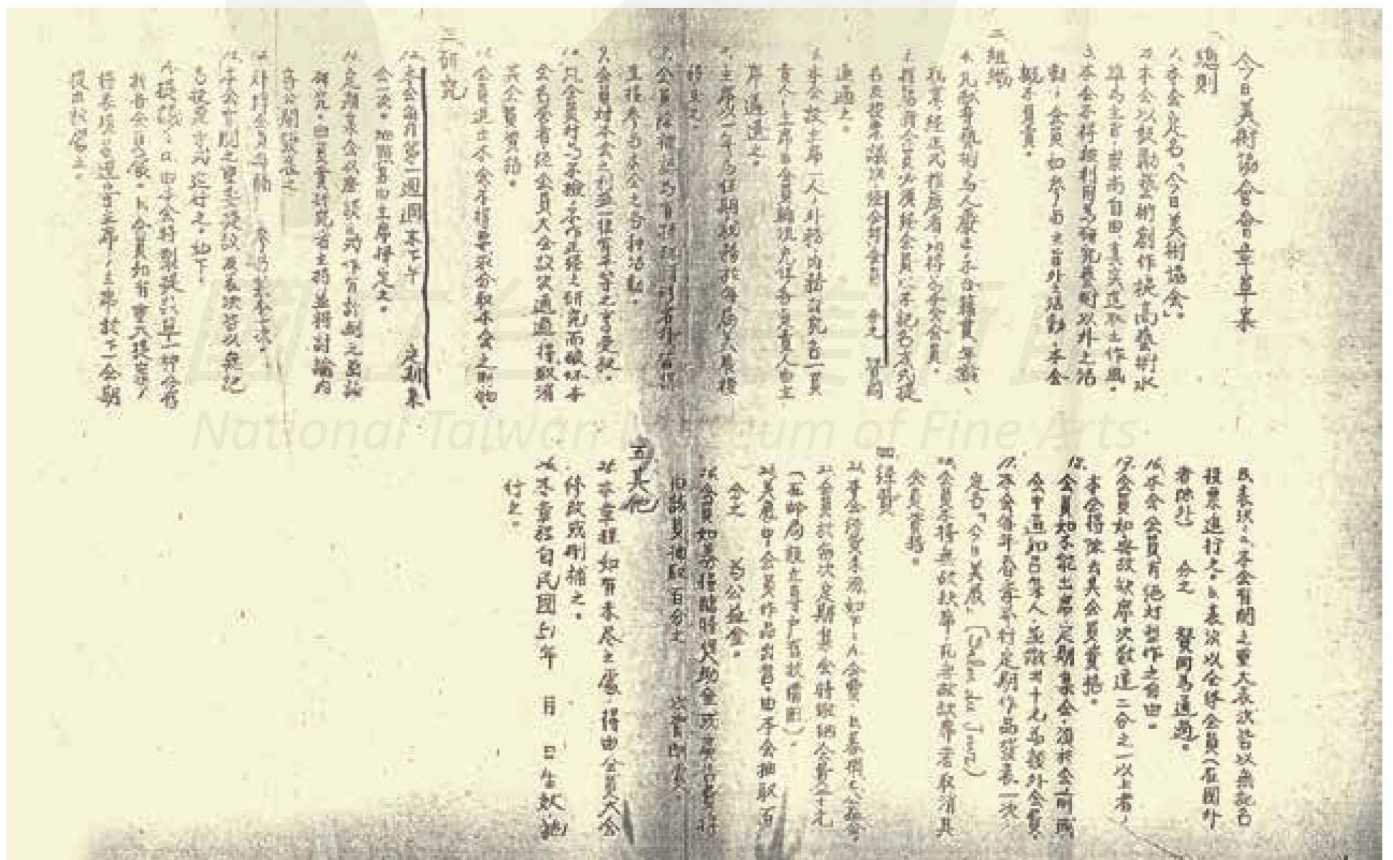
章中，特別針對當時已甚囂塵上的「具象、抽象之爭」問題，提出關注中間地帶的必要性說：

目前本省十幾個畫會，有的是走著傳統的具象路子，有的標榜抽象。無可否認的，抽象畫是今日世紀繪畫的主流，但在今日仍有多數畫家從事於具象的創作。這種具象畫，可大別為兩類，一是墨守成規，一是在具象中加入了個人的表現、具有一種新意義和新感覺。

——何政廣，〈今日美展簡介〉

該文雖然可謂該畫會過去四年間成果總結的一種綜合批評，但亦同時清楚暴露，即便同為新興畫會之成員，其創作理念之差異卻儼若天壤之別，並無法簡單地以「具象」、「抽象」兩種類型加以分類，例如今日畫會成員作品的總體印象為個性化的具象表現，強調「新意義」、「新感覺」，而非墨守成規、僵化刻板的寫實主義。此種描述，

1959年「今日畫會」章程手稿。圖片來源：今日畫會提供。



正可理解戰後一、二十年間的美術現代化運動，在所謂醞釀、復甦之初的多重面貌，亦即「抽象」並不直接等同於「現代」，「現代化」亦無法簡單歸納為「抽象化」。

即便如此，然而上述分類學、時代分期的方法，並無法正確而具體地說明戰後美術團體與現代化運動之間的連動關係，更無法呈現其彼此間風格及觀念上的扞格及差異。事實上，從藝術史的整體視角來說，1950年代末期，與其後的任何時期相較，都可謂戰後新一波美術現代化運動最激進、奮發之時期，其後，尤其是解嚴前夕至今的美術發展，並無法單由畫會或臺灣社會等內部的力量來支撐，牽動的外部條件如美術館公共機制、雙年展、跨國策展等益形複雜，美術團體已難發揮實際而有力的影響。然而，不可諱言地，在此段超過半世紀之久的現代繪畫運動中，美術團體的存在及其重要性仍不可忽視。

根據李仲生的說法，其理由在於，中國當時並沒有如同法國具審查制度及培育年輕畫家的獨立沙龍，更不用說是美術館或畫廊，「所以祇有藉私人創辦的藝術學校和民間組織的現代繪畫團體，經常定期舉行畫

李仲生在咖啡館教學時一景。



展」等兩種「消極」的辦法來加以推動。可以知道，亦即在缺乏公共體制或公部門主動積極推展的限制下，美術團體及私人美校即成為責無旁貸的主要推手。與戰前的情況大不相同，臺灣省立臺北師範學校已於1949年改「勞作圖畫科」為「藝術系」，跳脫基層美術師資培育及推展實用美術之狹隘觀念，走向更接近西方純粹藝術學科專業之門徑。然而，戰後美術院校的主要功能仍侷限於學校師資及專業美術人才之培育，對所謂的現代化改革運動缺乏直接參與。

在李仲生眼中，現代繪畫運動的主要手法為舉辦展覽及私人教學，並成為其個人身體力行及一生實踐的理念，不過，這卻只能說是在其摯友黃榮燦遭受槍決（1952年11月）之前的事。尤其是在組織畫會方面，李仲生並未如上海「決瀾社」時期般地親力親為，1950年代後期，當其學生們倡議組織「東方畫會」時，甚至極力規勸制止，可以想見其受白色恐怖的影響之深。在事隔三十餘年之後的1984年，由於臺北市立美術館已於前一年成立，盛大舉辦「中國現代繪畫新展望」雙年展，李仲生應邀撰寫序文，為這段超過半世紀以上中國現代繪畫「未能順利發展成功」的理由，做了一次甚為詳細的歷史回顧與總結，同時對該館寄予厚望。在該序文中，他卻出奇地對學生冒險組織畫會給予好評：

這批自1950年1954年前後，聚集在我畫室研習現代繪畫的年輕人，便是後來東方畫會的成員，由東方畫會和另一個同時代臺灣現代繪畫頗有貢獻的五月畫會，同心協力倡導下，也曾轟動一時。一直到1960年初期的臺灣現代繪畫運動，可說是達到了最高潮，並使學院派繪畫受到極大的衝擊。

——李仲生，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉

這種情況，反映其對現代繪畫運動長時間的關注，即便在白色恐怖最險惡之時期暫時退隱中部，其志向卻由下一代所接續，至少扭轉了一部分的局勢。

「東方畫會」成為藝壇熱門話題

「東方畫會」早在1956年即已成立，由李元佳、吳昊、夏陽、陳道明、歐陽文苑、霍學剛、蕭勤、蕭明賢等八人創會於臺北（會址設於克難街空南二村16號），其後另有朱為白、秦松、陳昭宏、黃潤色、鐘俊雄、李文漢、李錫奇、席德進等陸續加入，合計十餘人，陣容龐大。該會自1957年起，即於每年冬季11-12月間固定舉辦「東方畫展」，除會員之外，或與「現代版畫會」聯展，或邀請國外藝術家參展。前者部分，例如第6屆東方畫展與第5屆現代版畫展，於1963年12月30日至隔年1月2日假國立臺灣藝術館舉辦聯展，展期四天之間湧入數千人之參觀人潮，轟動畫壇，數年前雖曾發生「秦松事件」等挫敗，然而甫成立六年的東方畫會已然迎來再一次的勝利，成為當時藝壇的熱門話題。

〔左圖〕
1957年，「東方畫展」出版的畫冊封面。

〔右圖〕
「東方畫會」創會八人。前排右起：夏陽、李元佳、陳道明；後排右起：蕭明賢、吳昊、蕭勤、霍剛、歐陽文苑。

當時報紙亦曾以特別報導的方式討論其創作成果，對其經年來在國內外舉辦展覽推動現代藝術，表示好評。當時的綜合評論為：「追求中國精神，表現民族性格，並融合中西各種畫法，表露高度的藝術價值」，認為蕭勤、吳昊、歐陽文苑及秦松，都已經是「享譽畫壇的人



物」，同時一一分析個別畫家作品之特點，對秦松有以下的評論：

像秦松所畫的筆調，已掙脫了學院派的拘束，走向自我創作的路線，即以〈行〉、〈樂道〉兩幅，就有古代壁畫的殘破剝落的趣味和原始藝術雅拙的單純美。

——光芬，〈藝術界的先聲 簡介東方和版畫會聯合畫展〉

該作者相當肯定東方、版畫會的豐碩成果，尤其鼓勵藝術家應追求自我面貌，同時，針對當時甚囂塵上的新舊之爭提出折衷建言，認為為了開闢藝術大門，不應再分國籍、畫派，亦即希望新派舊派攜手合作，創作新穎的風格，始能將中國偉大的藝術推向世界，臺灣不僅不再成為

1960年左右，「東方畫會」畫友等迎接席德進回國時留影。前排左起：黃潤色、秦松、朱為白。後排左起：鐘俊雄、吳昊、席德進、李文漢、李錫奇。



世界藝壇中的「沙漠」，甚至會受到各國的矚目與重視，反映戰後初期臺灣社會在百廢待舉中，思考未來前途與亟待與國際社會連結的實質需求。

後者部分，例如第4屆東方畫展即連同舉辦「地中海美展」與「國際抽象畫展」，將國外前衛藝術家如封答那（Lucio Fontana）等人的最新作品及觀念帶入國內。尤其，透過已在國外發展的蕭勤等人的奔走引

1960年第4屆東方畫展及連同舉辦「地中海美展」與「國際抽象畫展」的畫冊。圖片來源：徐曼淳攝，王飛雄提供。



1967年，義大利佛羅倫斯當代藝術館展出霍剛（右圖）與封答那（左圖）的作品，圖中人物為霍剛。圖片來源：霍剛提供。



介，該會會員屢受國外邀展，前往歐、美、亞、非各地展出數十次，獲得國外藝界的普遍關注，由此可見，與其他畫會最大的不同之處，在於推動更廣泛的國際交流。其目的，不外乎是藉由接觸「現代精神」之後開拓眼界、提升自我，將中國藝術傳統發揚於世界，並為國內藝壇「帶來了新的生氣與力量」。這些年輕成員雖極力探討西方前衛藝術之形式及觀念，藉此拓展個人風格，然致力於調和中西、振興已然衰敗的古老傳統，卻可謂最終目標。藝評家黃博鏞認為其作品具備「東方的抒情性表現」、「詩意底傳統精神」、含有「未知的東方的神秘性」等，肯定其在與世界藝壇新傾向接近的同時，仍保有上述偉大精神的意義，期待日後能有更新的發現及創造。

數年之間，「東方畫會」的努力顯然已經獲得回報，故而更能堅定其推崇的價值及信念：

本會是提倡現代藝術的繪畫團體，我們的結合基於對現代藝術的創作熱忱與體認，在現代精神的支持下，為共同的理想——創造中國現代的藝術——而努力奮鬥。——根據秦松舊藏資料

這段文字，清楚反映該團體的立會宗旨，在於對中國藝術進行現代化的改革與創造，祖述20世紀西方藝術思潮，強調「現代精神」——追求「前衛」、「反學院主義」、「反科學實證」、「打破自然主義」等，「完全以新的造形語言來創造自己的風格，將整個的創作精神溶鑄於『現代』之中」。

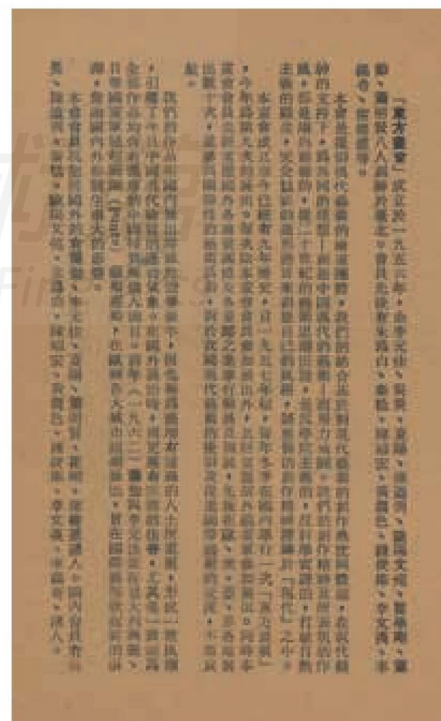
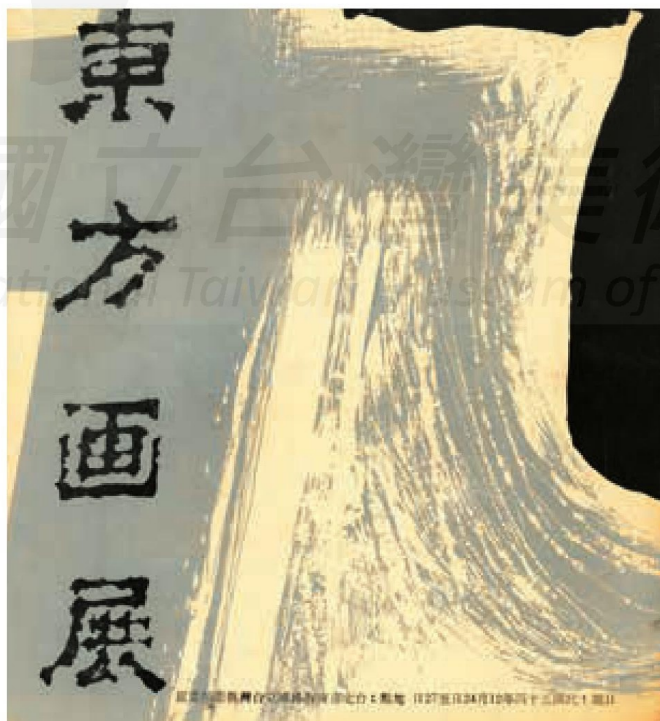
上述宛若宣言般的觀念或說法，事實上多數源自李仲生的平日教導與思想啟發，甚至成為其共同或個人往後的實踐圭臬。然而，如此旗幟鮮明、激進前衛之創立宗旨或風格行徑，在戰後威權封閉的社會中，曾被保守勢力視為異端，遭受撻伐，同時，在對西方現代藝術仍然一知半解或深懷質疑的文藝界，成軍之初的東方畫會，其展覽反應不佳。最早為這批新派畫家撰寫介紹的文壇名家、曾任《聯合報》主筆的何凡（本名夏承楹，夏陽六叔），對於開展八人在當時保守環境下，雖然

畫風「怪誕不經」、「古怪玩藝」或不入時人之眼，卻能奮力創作的勇氣甚表嘉許，遂在半信半疑的情況下以「八大響馬」這種博君一粲的方式來加以稱呼。何凡推介第1屆東方畫展（1957）的手法，在於透過「現代繪畫是目下世界藝壇的主要潮流之一」等說法，同時藉由蕭勤在西班牙居間聯繫，經由海外東方畫展成功引發西方普遍關注，以及引用該年10月25日報導蕭明賢作品獲得巴西聖保羅「國際現代藝術展覽會」名譽獎章的案例等，來給予正當化。

席德進當時亦曾特別撰文，較何凡使用更為積極而肯定的口吻歸納說：「每個人作品的面目很明顯，也看得出每個人的個性，但他們也在彼此影響著，遂成了他們不斷的演變，加深了他們作品的深度。而帶有濃厚的中國趣味與東方風格。自然，因為他們畫的時間很短，沒有充分地表達，但我們看得出他們的能力很強」，接著即對部分成員的作品進行客觀的評論，最後連結抗戰時期以來的新藝術運動，認為此股新繪畫的風氣，乃由當時青年作家如朱德群、趙無極及李仲生所帶動，故而認為青年人具有無限的改革力量，因為「青年創造時代」，不能等閒忽視，可謂當時畫壇上給予該畫會最大支持的言論。

【左圖】
1965年東方畫展時的小畫冊封面。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

【右圖】
1965年12月24-27日，於臺北市國立臺灣藝術館畫廊舉行「東方畫展」的出版品首頁。



【右頁下圖】
1965年東方畫展小畫冊內第二人介紹即為秦松。



黃朝湖撰文介紹「龐圖」國際藝術運動於《中央日報》上。圖片來源：藝術家出版社提供。

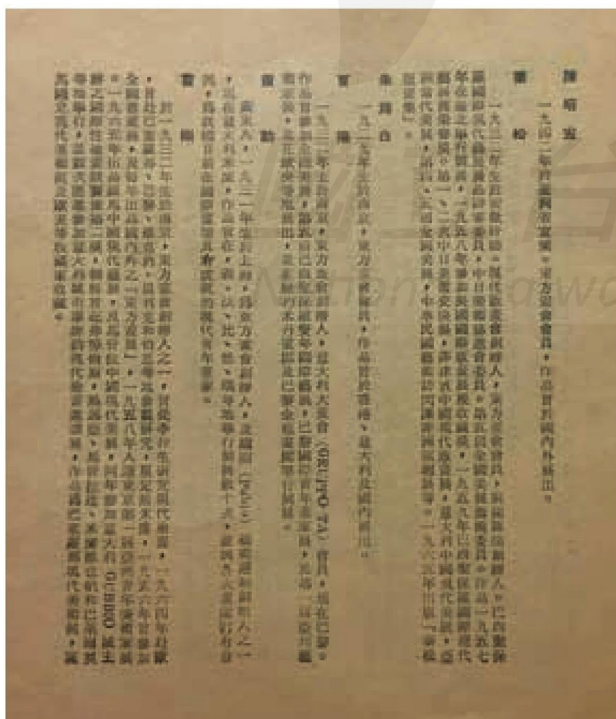
故而，成員自言推展之初的成果為「毀譽參半，但也極為藝壇有遠識的人士所重視，形成一種風潮，引領了今日中國現代繪畫的蓬勃氣象」，在國外相對獲得遠較國內更多的好評，與上述李仲生對其

評價正可對照參考。尤其在1961-62年間，蕭勤、李元佳在義大利與義、日畫家共同發起「龐圖」（Punto，原意為「點」）藝術運動，透過歐洲等地的巡迴展出，掀起國際藝壇的全新浪潮，並發揮重大影響。

時居米蘭的蕭勤，在聽聞秦松有意在臺北籌辦雜誌時，曾於1965年8月撰述一篇長文〈我的繪畫觀〉提供刊載之用，並抒發他對當時國內外藝壇的看法：

綜觀當今世界繪畫的傾向，可以大致分為四種，一、pop藝術，

二、超現實主義的心理分析發展，三、op藝術，四、靜觀藝術。……藝術無論在任何時代，之所以能經過歷史的考驗而立住腳，全是由於藝術家的精神的、深度的、創作的表現所致，否則僅能成為一種精巧的藝品，或有趣的藝術遊戲了。而靜觀藝術就在這裡找到了它的立足點，靜觀抽象雖以最新的形式來表現，但其宗旨並不在



1961年，畫友合影於臺北空軍子弟學校。前排左起：吳昊、秦松、夏陽、霍剛、李元佳；後排左起：蔡遐齡、朱為白、歐陽文苑。圖片來源：霍剛提供。



求「新」與求「奇」，而是求「精神深度的創作性」，這是藝術唯一的精華。

蕭勤標舉「精神的」、「深度的」、「創作的」為現代藝術最重要的特質，最後並總結抽象繪畫的宗旨在於發揮「精神深度的創作性」，同時更指出要創造現代中國畫（或中國的新藝術），必須「從精神及思索的內部去深刻地了解中國各種文化的精華，再加上藝術家個人的發現與獨創力去發展表現」，再次強調東方畫會創立以來的基本精神。

一如上述，東方畫會成員致力提倡的「現代精神」，來自導師李仲生的啟發尤多。然而，根據蕭勤的回憶，諸如「反學院主義」、追求個人面貌等觀念，卻與其師在日本求學時進入前衛洋畫研究所，受到藤田嗣治、東鄉青兒等人的啟蒙有關；1930年末至1940年初，李仲生更因在日本參加前衛藝術團體「黑色洋畫會」之故，開始接觸抽象繪畫，在野獸派之外進而發展出融合「抽象思想的超現實主義畫風」，對於抗戰期

間或來臺之後推動前衛或現代藝術，奠定「決定性的基礎」。李仲生以現代藝術觀念教導學生，反對模仿與抄襲，藉以發現個性，並誘導其走向「個人獨自的創作道路」之上。此外，他同時強調應融合中國傳統藝術中的精華，尤其是表現精神性和內涵性，最終才能創造出「新的中國藝術的道路來」。而東方畫會即是在此觀念下成立的，並「負起推展中國現代藝術的使命」。

東方畫會的成員，作為推動、實踐李仲生現代藝術理想之生力軍，在以美術團體作為革新動力的臺灣戰後美術史背後，具有極其重要的代表性意義。然而，對這些初出茅廬、年少輕狂的年輕畫家而言，其所理解的「現代化」究竟為何物？在理論及實踐之間如何真正達到所謂的「融合中/西」？「精神性」與「內涵性」所指何意？仍是許多有待釐清並詳加探究的課題。有關戰後美術現代化的問題，作為東方畫會在

1961年，畫友們到機場替「東方畫會」成員蕭明賢出國送行。立者左起第九人為秦松。



海外聯繫臺灣最密切的成員蕭勤，在1980年代初期接受訪問時，曾經表示：

藝術的現代化，絕非表面形式時髦的趨變，而是在縱的方面去深刻地了解傳統藝術的創作精華，再去配合橫的方面的時、空及生活的體驗，融匯貫通而創造出有生命的新的藝術表現形式。

——林紹明，〈蕭勤訪問記〉

這段話，可以被視為東方成員這個戰後世代對於現代化問題的思考結晶。亦即，現代化並非原封不動地移植西方藝術的形式與觀念，而是在縱的歷史方面與橫的現實方面同時進行聯繫，最終始能創造出「有生命的」、「新的」藝術形式。

他認為自辛亥革命及五四運動以來，中國人的保守習性未曾改變，所謂本土與外來對立的爭辯，例如「中國化與西化」、「傳統與現代」、「世界性與鄉土觀念」等等，故而持續不斷。究其原因，超過半世紀以上的美術現代化，之所以長期無法成功的原因，在於對傳統精華「未能活用及發揚」、對西方現代化經驗「未能澈底了解及借鏡」，因此只能停留在一個混沌或「混雜」狀態。相對於此，他引藤田嗣治為例，認為藤田是「第一位將東方藝術傳統融合到西方現代表現觀念中而成功的東方人」，並影響了「後來數代的中國畫家們」。其後如林風眠、潘玉良、趙無極、深受藤田啟發的李仲生，甚或是接受李氏指導的東方畫會，「都直接地或間接地受了將東方（中國）藝術甚至於思想的精華，融合到現代藝術表現觀念中，去創造中國藝術底新的、現代的形形式。」

蕭勤認為民國時期無法完成的現代化，必須等到如李仲生這一輩的藝術家才真正找到方法，解決或創造出中國自身的現代美術風貌及形式，字裡行間，似乎透露出東方畫會正是繼承此一志業、法脈的衣鉢傳人，同時在尚稱自由的環境下，亦是中國美術現代化未竟之業在戰後臺灣終被實現的重要推手的想法。蕭勤認為李仲生扮演的角色至關重要，



蕭勤（右）到彰化拜訪闊別多年的老師李仲生。圖片來源：心岱攝影，藝術家出版社提供。

說其一開始就教導學生研究「如何將中國藝術傳統的精華和優點，融合到現代藝術的表現形式中，去創造一種帶有民族根源的新的世界性的藝術」等等，亦即致力將民族與世界這兩種原本相互矛盾的概念加以融合，藉以完成現代化的最終使命。

這些看似抽象卻又在現代化實踐上順理成章、無可逃避的觀念，事實上卻很難被實踐。以蕭勤自身的經歷來說，旅居歐美的他，除了不同程度地受到西班牙形象主義、義大利空間派、紐約極限主義、硬邊主義等的影響之外，自1950年代末期以來，曾經分別從東方文化中的書法（抽象性、象徵性）、老莊思想（順其自然、無為思想）、西藏及印度的神祕主義（曼陀羅結構）、佛家及禪宗思想（頓悟、直見心性），擷取養分，逐漸在繪畫創作上走向「返璞歸真」的道路、放棄造型技法及觀念，澄空自己的思想，使用最直接的「無法之法」來作畫。此時，創作已然走向形而上的狀態，「與其說是去畫畫，倒不如說是在『忘我』後，把自己變成傳達宇宙中精神力量及生命力的一個工具」，因此，繪畫已不再是目的，轉而成為「對這種力量直覺的冥想的印證」，以一種身心實踐的方法，真正找到轉化東西不同文化於一體的方法。