



# 3.

## 自白與獨白： 秦松早年的創作活動

如果以1957年第1屆「東方畫會」展覽和第1屆「五月畫會」展覽的舉辦，作為臺灣現代美術運動開始的標誌，那麼，經過了短暫數年，抽象繪畫和各種新的藝術形態席捲臺灣藝壇，這一時代的潮流不僅衝擊舊有的藝術觀念，還直接影響社會意識形態的解放。隨著現代美術思潮的湧起，現代美術團體紛紛成立，「現代版畫會」就在翌年成立。在這一時代的潮流中，秦松身居其中，見證了這一時期臺灣現代美術的興起與發展。秦松如是說：「我從事現代美術創作時，就非常關心大時代的變化，因創作的現實環境與藝術家有非常緊密的關係。」

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



【本頁圖】

秦松（右2）與畫友們合影。左起：江漢東、陳昭宏、黃潤色、吳昊、朱為白、蕭明賢、霍剛、李錫奇、歐陽文苑、秦松、陳庭詩。

【左頁圖】

秦松，〈覺醒〉，版畫，1957。  
圖片來源：徐曼淳攝影，王飛雄提供。

## 志趣相投加入東方畫會

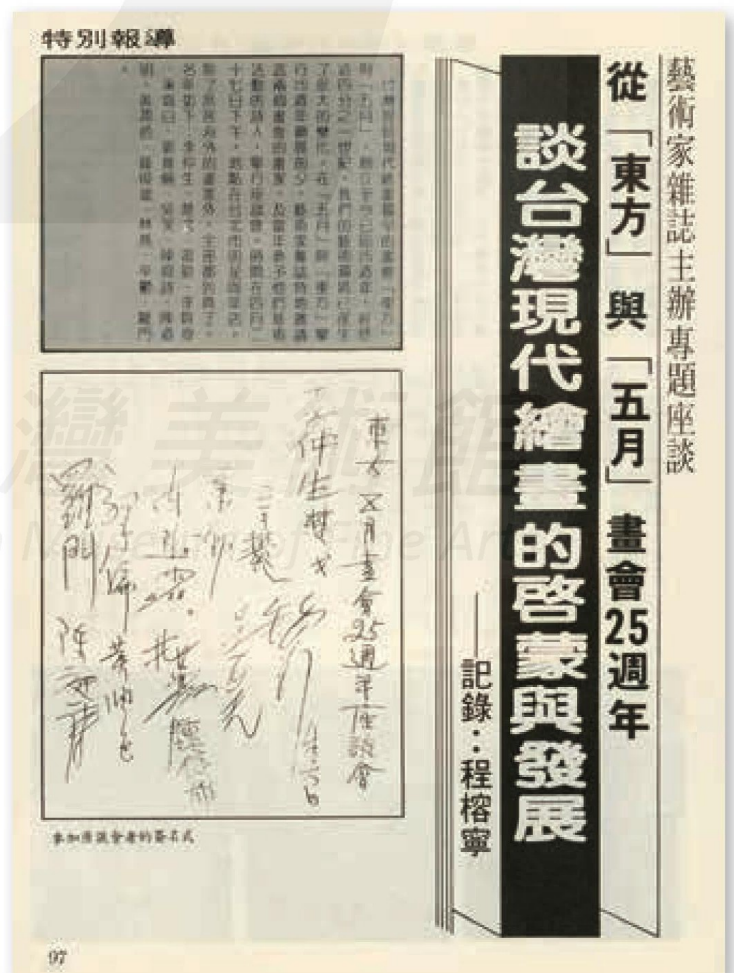
秦松並非東方畫會於1956年成立時的創始會員，根據何凡最早的報導，該會創始會員僅為「八大響馬」——李元佳、吳世祿（吳昊）、陳道明、歐陽文苑、霍學剛（霍剛）、蕭明賢、蕭勤及夏陽等八人而已。然而，創會開展之初在「觀眾對著作作品吐口水，把說明書丟在廁所裡」等一片質疑或唾罵聲中，為何會員得以持續增加？其在現代美術史上扮演何種角色、發揮何種作用，又如何被看待？一如上述，東方與五月畫會，被普遍認為是民國以來美術現代化運動未完成革命事業的後繼者，從蕭勤上述的發言即可知道。

事過境遷多年之後的1981年，在由《藝術家》雜誌社為兩會成立二十五週年而舉辦的專題座談會上，擔任主席的蕭勤即明言：「中國現



[左圖]  
東方、五月兩畫會成立二十五週年時出版的畫冊之封面。  
圖片來源：藝術家資料室攝影提供。

[右圖]  
東方、五月兩畫會成立二十五週年，《藝術家》雜誌73期特別報導的頁面。



代藝術運動，可以說是在臺灣安定之後，才由東方、五月兩個畫會作了具體發展。」蕭勤最主要的理由，在於五月、東方成員的創作使西方形式元素「與傳統思想配合」的這一點上。其他參與者如詩人羅門認為兩會是「現代藝術的破土者，帶動中華民國所有的畫家，建立新領域」、「找出藝術的新語言，生存在時空中」，更為強調其在現代化方面的嶄新成就及與現實時空接軌的特質。

有趣的是，根據詩人辛鬱的分析，兩會的創會屬性及其初期作品有所不同，認為五月成員主要為師大學生，風格較為統一，較受學者支持；反之，東方的會員「純為精神的結合，社員之間從不要求技法、題材的統一，而任自由發展」，當時雖然曾引發爭議，但對其個人的藝術創作並未造成影響。首屆八人皆在李仲生畫室習畫，組會原因據吳昊口述，是因為1954年蕭勤前往西班牙，發現當地有諸多畫會帶動藝術發展，兩

東方、五月兩畫會成立二十五週年，《藝術家》雜誌73期報導頁面，並刊載專題座談會參與成員。



〔左圖〕

1957年第1屆「東方畫展」及西班牙現代畫家聯合展，畫家合影。後排左起：黃博鏞、吳昊、蕭明賢、霍剛、歐陽文苑，前排左起：李元佳、夏陽、陳道明。

〔右圖〕

秦松早年與其畫作合影。

年後之1956年寄信回臺鼓勵畫室諸友成立畫會，遂有「東方畫會」之成立，隔年開始以「中國西班牙現代畫家聯合展」的名義舉辦首展。然而，作為其時代背景，根據蕭勤的描述，真正在「物質條件極端貧乏、社會動盪與偏安、政治上白色恐怖及現代藝術一片沙漠的狀況下」，源自其具備「一種革新中國藝術的狂野理想和堅毅意志」，始能醞釀成形的。

秦松加入東方畫會的因由並不清楚，然根據同於第3屆（1959）畫展時入會的李錫奇所述，1958年其與秦松、楊英風、朱為白等人合組「現代版畫會」之隔年才正式加入，很可能因為「志趣相投」的原因受到吸引，而連袂入會。其後更有陳昭宏、李文漢、黃潤色、林燕，甚或畫名已盛的席德進等人的相繼加入，至第9屆最為壯大。究其原因，或許正因自由野逸的風氣，在當時封建閉塞的社會中，更容易吸引有想法的年輕創作者。雖然東方畫會的活動持續十五年之久，其後因得不到支持、場地尋找困難、會友各奔東西等因素而一時停展，然其精神典型常在，對往後的青年學子提供甚多啟發，成為戰後推動現代繪畫的主要力量。



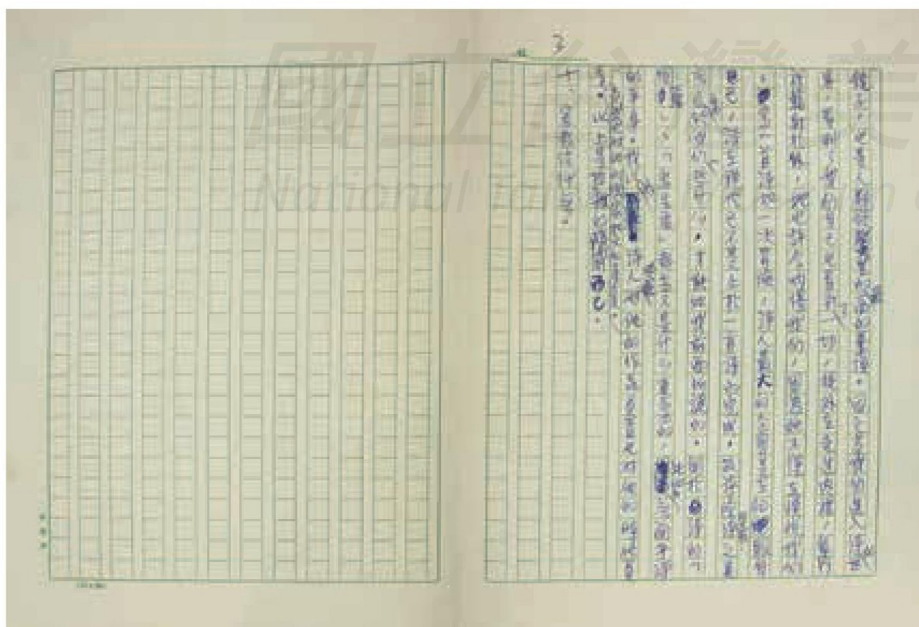
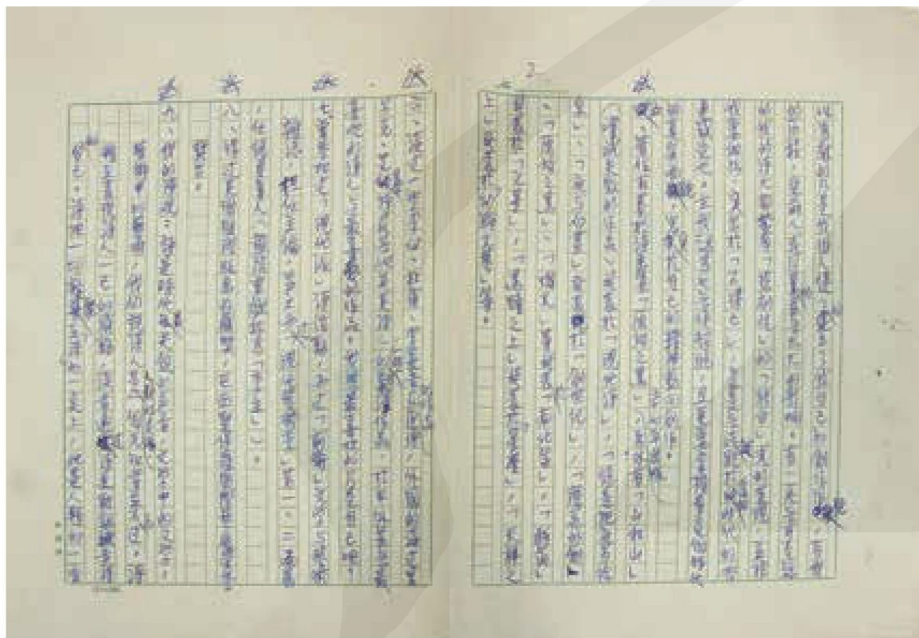
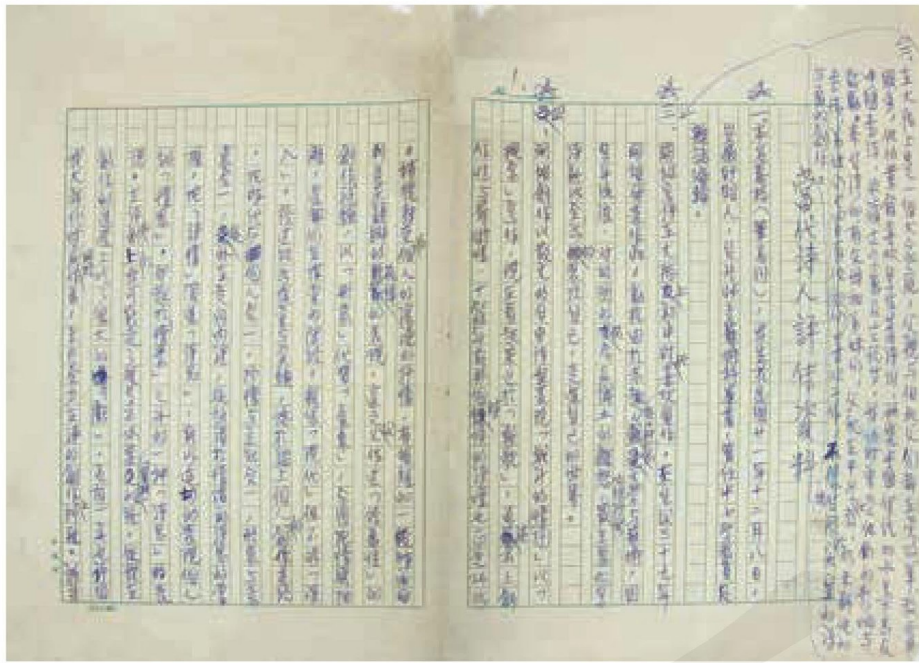
【左圖】  
約1960年代時期秦松的沙龍照。

【右圖】  
1960年代末期由美國華登夫人主持在臺北設立的現代藝術畫廊——藝術家畫廊，以展出現代畫家作品。一次畫友聚會時的合影。後排左二為秦松。還有李錫奇（前中）、吳昊（後排左1）、陳庭詩（後排左4）、朱為白（後排左5），最右為江漢東等。

對於像秦松等這些名不見經傳的年輕世代，為何得以在戰後動輒得咎甚或危機四伏的政治環境中崛起，並能堅持自我信念，闖蕩出一番令人刮目相看的成績，為臺灣或華人藝術史開創空前格局，完成歷史使命的原因，誠如前文李鑄晉所述，實來自於在一片死寂沙漠中等待雨後甘霖般，期待「新英雄出現」這樣的時空環境所致。然而，作為其中的一分子，秦松為何身置其中，為何成為東方畫會中唯一的政治受難者，二十八歲時發生「秦松事件」遭受巨大打擊，輾轉出國又造成有家歸不得的身心折磨與生活拮据的窘境，接二連三串連的苦難帶來貧苦一生，最終卻離奇地在異鄉紐約寓所孤獨一人逝去，結束他這充滿跌宕起伏的七十六歲人生等等，必須更貼近來觀察始得其解。

## 在優渥藝文家庭環境中成長

在遺留臺灣的個人資料中，秦松曾因出版之需，以〈當代詩人評傳資料〉這樣的篇名撰寫簡單自傳，雖未著書寫年代，篇幅亦僅短短



三頁稿紙不到，卻得以了解其生涯梗概，特別是有關詩文創作的背景及參與經過。根據該文可知，秦松為其本名，作為家中長男，出生於1932年（民國21年）12月8日，祖籍安徽省盱眙縣（位於蚌埠東北，鄰近江蘇淮安，今為江蘇轄下，出生地可能為蚌埠），成長於一個傳統大家庭中，秦松祖父為清末武秀才，民國之後成為「估租先生」，略懂醫道，祖母個性好強，為一家之主，二人膝下育有五男四女。父親秦嶺，早年與其兄弟雖在黨、政、軍、教等公務體系服務，然諸人於閒暇餘時喜歡填詞作詩，鑽研水墨、書法，並旁及字畫古玩之把玩度藏，秦松自幼即在其鼓勵及薰陶下，逐漸培養愛好文學藝術的雅興。

[本頁三圖]  
秦松以〈當代詩人評傳資料〉的篇名所撰寫的簡單自傳。



秦松（後左）與父親、繼母、弟妹合影。



秦松身分證（1954年3月發行）。

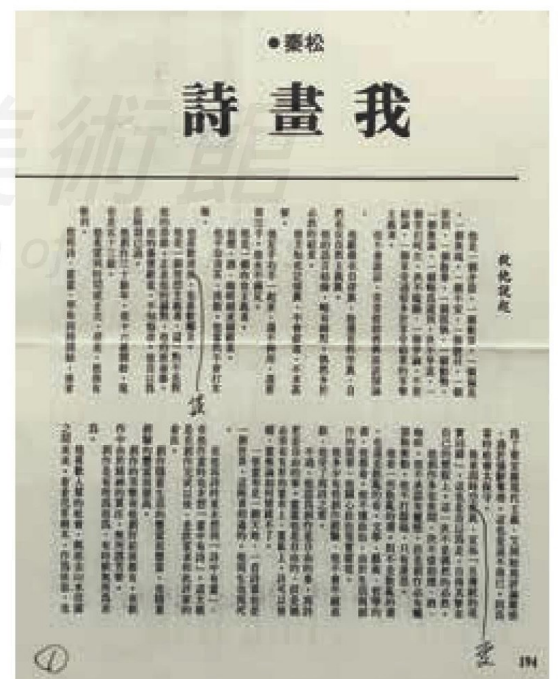
秦松寫在香港《好望角》雜誌上的文章〈詩畫我〉的第一個頁面。錯字為秦松所改正。

關於童年家庭背景對其一生造成的深刻影響，尤其是文學藝術方面，他有如下的重點描述：

我有一個破落戶的、多人口的、如我的國家一樣離散的大家庭。有很多的字畫與書本，有零落斑裂的斷簡殘碑的碑帖，豐富了我破碎流離的童年。使我喜歡字畫和破殘的書本，也是令我直到現在，我所喜歡的無一日分離的詩文與書畫，及其他的不能分開的藝術。

—— 秦松，〈詩畫我〉

這篇文章書寫於1985年9月臨中秋團圓之際僅有十





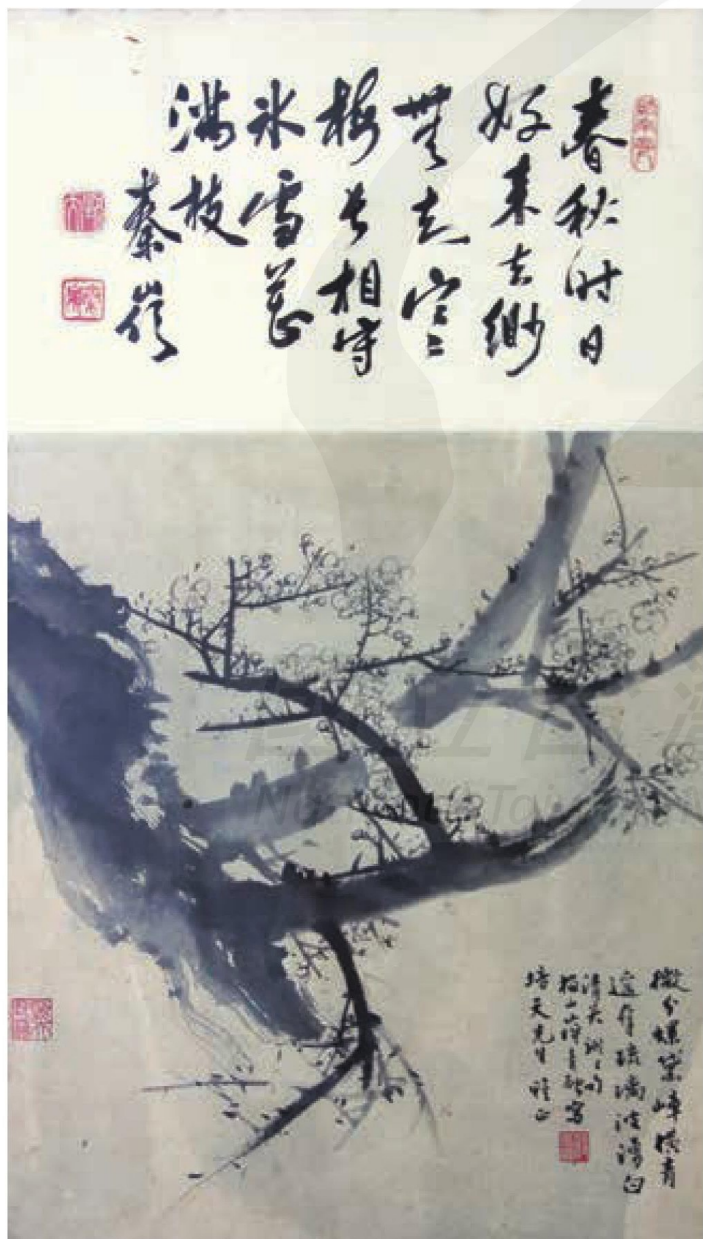
日，秦松浪居紐約已屆十七年之久，在思念親人之餘因而有此回憶之作。尤其是家中豐富的字畫、古籍收藏，成為童年時期家族離散、家道中落中唯一且「無一日分離」的精神寄託，淡化前者所帶來的苦痛與煎熬，也因此造就其一生與文學、藝術的緊密關係。

他說父親是開明的、信任的，對於長子秦松的未來道路，多給予全然的瞭解、支持與鼓勵，然而自己在事業上卻無太大成就。又說父親「青年時代的反叛和獨立的精神」對其造成「自我教育的養成」上的影響，經常勉勵其「無欲則剛，有容乃大」、「難得糊塗」，故而養成

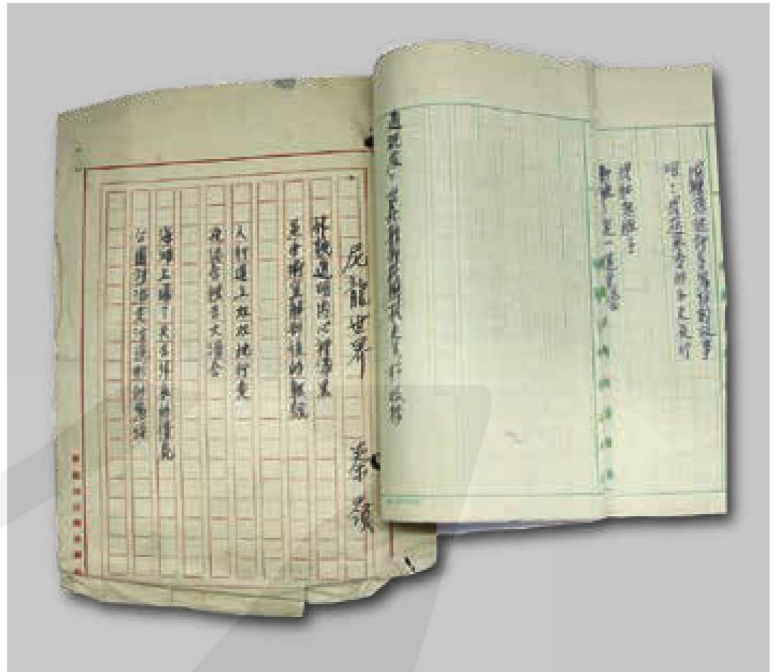
自己「大而化之，不拘小節」的粗糙個性。即便如此，他仍深深感謝這位最瞭解自己的父親，並認為是最為知己的朋友。母親趙華在童年（十一歲）時則已過世，故而在其心中永保年輕美麗，影響其一生「對於美與愛的嚮往，對生命與理想的執著，在幻滅與遺憾中，更堅定不渝」，在失去母親的童年，所有成人必須具備的自愛、自律、自覺、自重、「散亂無章、自信信人」的習慣，都被迫「在痛苦中自我形成」，故而造成「倔強暴躁與兼而易於容忍不計較」的性格，也是意料中事。

來自幼年失恃造成的內心陰影與情感積鬱，在痛苦中最終導致性格扭曲的種種，年過五十的秦松終於在1980及1990年代，分別以傳記體的第一人稱及散文體的第三人稱等兩種形式，二度撰文談及自己陞隍焦躁的人生，進行「自白」及「獨白」式的回顧與剖析。在前文中，他慣用略帶尖銳而負面的詞彙，如矛盾、衝突、偏見、異端、不安、固

蔣青融，〈墨梅〉，秦嶺（秦松父親）詩塘題詩，93×52cm。



執、激蕩、爭論、不會說話、依賴菸酒及咖啡等，來描述自身散漫不羈的個性。相對地，卻也經常自我解嘲般地來諷喻自己，如說自己是一位「理想主義者」，不過這並非是在恭維自己，反而是一種「弱點」與「致命傷」；同時，說自己是一個「傷情嚴重，不知悔改」的人、雖「不懂政治，由於生活與創作的需要，關心政治現實環境」等等。



秦嶺（秦松父親）所寫的詩句〈尼龍世界〉。

儘管如此，單就其早年接觸藝術的情況來說，來自家庭背景耳濡目染的影響下，秦松早在初中時（十五歲左右）因受曾為朱自清學生的國文老師鼓勵，開始練習詩文寫作，題材多為春天、花卉等，畢業時接觸普羅思想，亦曾寫過批評諷刺詩，此種習慣不僅只是個人喜好，更宿命般地成為其後創作生涯中的一大重點。1949年秦松隨父親、繼母及弟妹來臺，父親在中學任教，對於書法及詩文仍情有獨鍾、未曾間斷，雖然家境僅稱小康，日常生活中卻不乏詩畫相伴；同時，在開明體貼及充滿文藝氣息的教養環境中，弟妹得以自由規劃生涯並選擇喜歡的工作，青年時期的秦松雖然同樣獲得父母的支持，卻選擇與常人不同的藝文專業，「甘願於寂寞的詩與畫的創作」中孤軍奮鬥，並在備嘗艱辛的情況下，選擇詩畫作為其寄託自我、展現風采及完成戰後現代化歷史使命的重要依託。

基於童年家中優渥文藝環境的薰習，加上父親的開明接納，秦松自幼即能在自由開放的情況下發展個人才華。1948年曾在南京學習西方藝術，接觸塞尚、梵谷、高更等人的作品，原本預計投考杭州藝專，後因戰亂而放棄。隔年大陸變色與家人來臺，來臺之初，秦松曾服務於軍中，在部隊內從事政工工作，其後脫離軍籍進入省立臺北師範學校藝術科就讀，在學作品即已獲得教育部全省美展第二名。

[右頁圖]

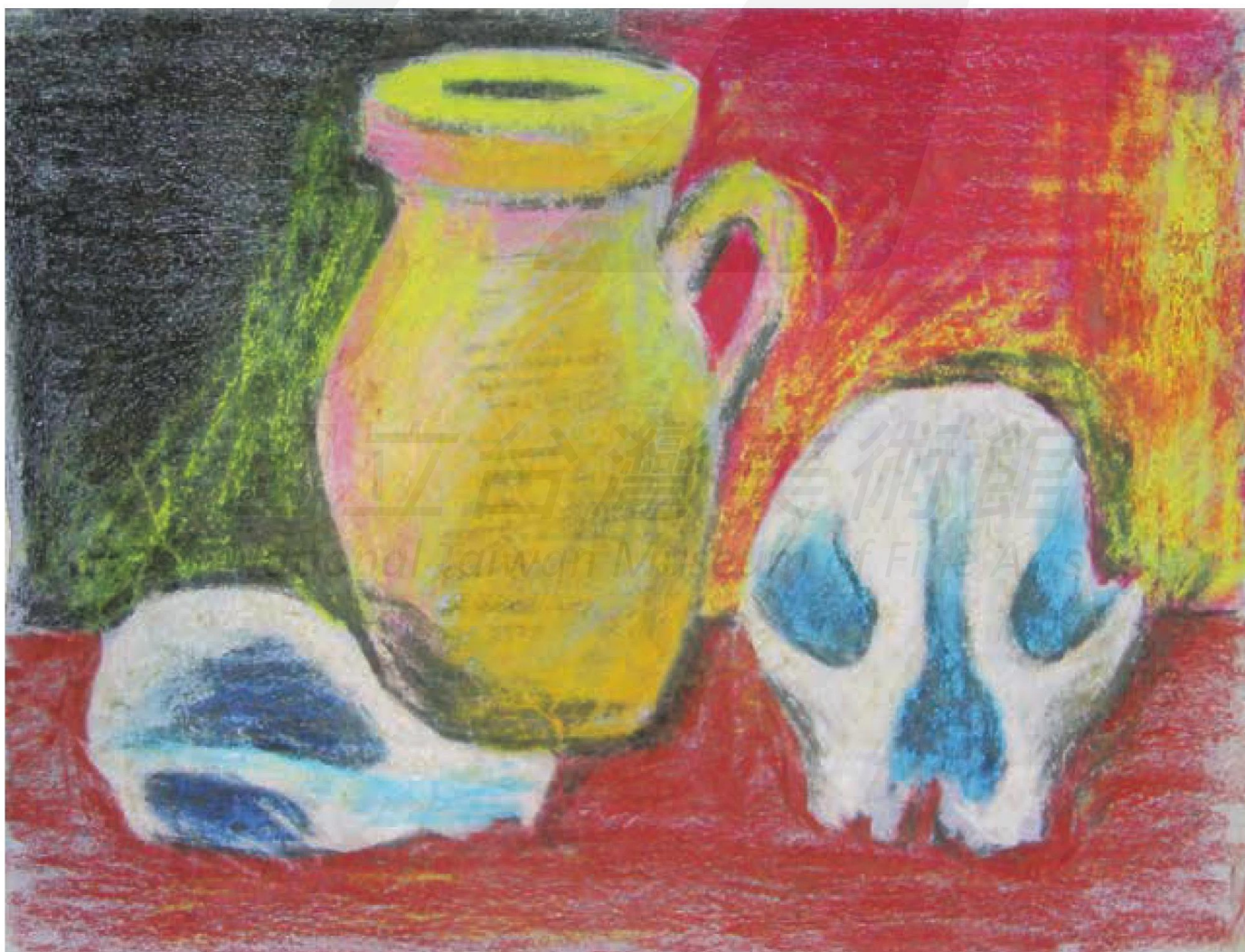
秦松早年作品，粉蠟筆、紙本，35.6×25.5cm，圖片來源：王飛雄提供。

## 持續參加官辦美展及首次個展

對於此點，秦松曾自言：「從民國四十年（1951）參加全省美展，踏上臺灣畫壇」，1953年北師畢業開始教書後的數年之中，仍持續參加幾次全省美展及全國美展，迄於1955年之後，「臺灣現代藝術運動發生」，遂與上述官辦美展保持距離，開始提倡前衛繪畫，並於1957年舉辦首次個人畫展。

此次個展，對於秦松一生的創作生涯來說，可謂其開始擁抱現代藝術之一大里程碑，具有極其重要的宣示性與開拓性意義，他說：「此前是鄉土情調、南國風光的精神性，作品風格多為具象與半抽象，此後完全進入抽象符號語言的時期」。從現存最早紀年1955年（民國44年）

秦松早年作品，粉蠟筆、紙本，23×29.3cm，圖片來源：王飛雄提供。







秦松風景畫，27×39cm。

的作品來看，多見室內靜物如花瓶、杯盤、茶壺、果物、骨頭或少數的人物肖像、寫生風景等，風格以寫實主義及印象派為主，反映學院教學注重基本技法如構圖、色彩、光影等的表現，中規中矩，或略顯生硬板滯。

在同一批狀似習作的早期水彩、粉蠟筆作品中，包含數張以野獸派風格完成的瓶花作品，雖仍採具象手法，然在粗率黝黑而不經修飾的輪廓線下，以鮮豔的黃、青、朱、綠等對比色的大膽塗抹，呈現狂野凝重的視覺意象，以及更為主觀的空間觀念，與先前作品的規矩單調實判若兩人。誠如其所言，1956年，可謂秦松個人繪畫生涯中的第一個「轉捩點」，在短短一年或更短之間，已經堂而皇之走向半抽象或抽象的全新領域，可以見到，自1953年跟隨李仲生研究現代繪畫之後的二、三

[右頁上左圖]

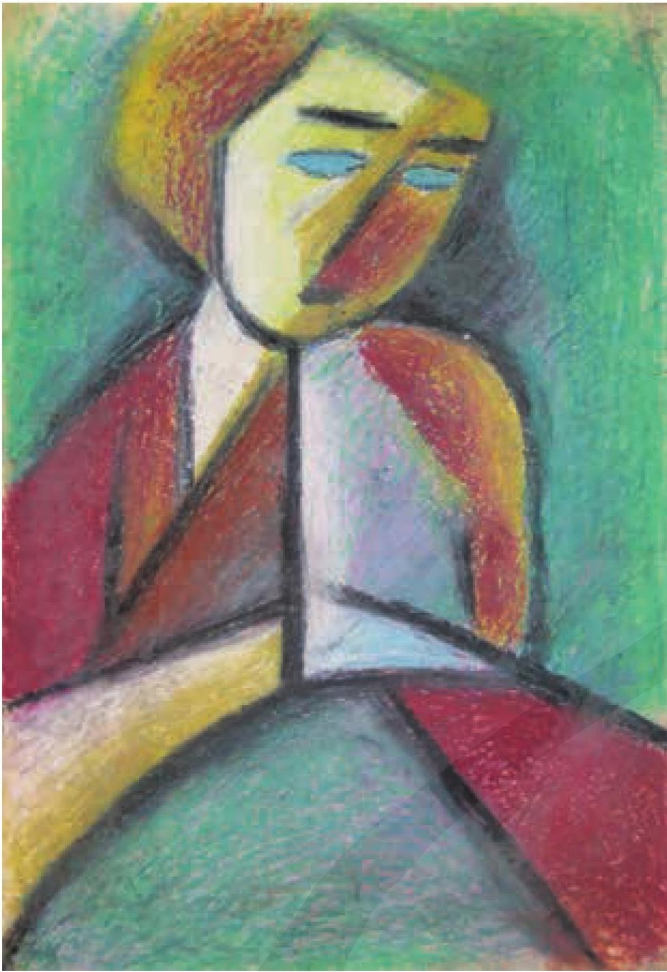
秦松，〈肖像〉，  
粉蠟筆、紙本，25×18cm，  
圖片來源：王飛雄提供。

[右頁上右圖]

秦松，〈肖像〉，  
水彩、紙本，25×18cm，  
圖片來源：王飛雄提供。

[右頁下圖]

秦松作品，39×26.6cm，  
圖片來源：王飛雄提供。

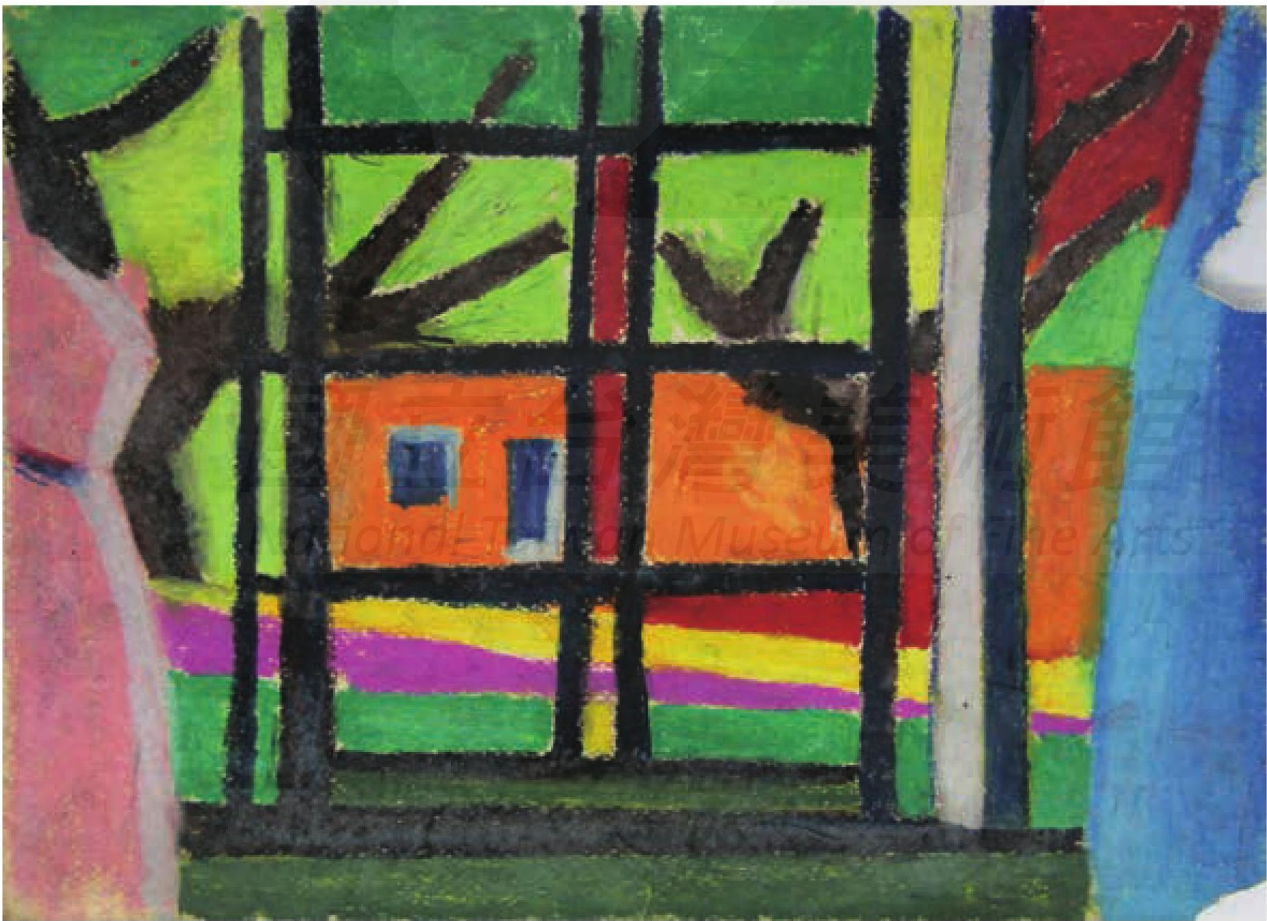




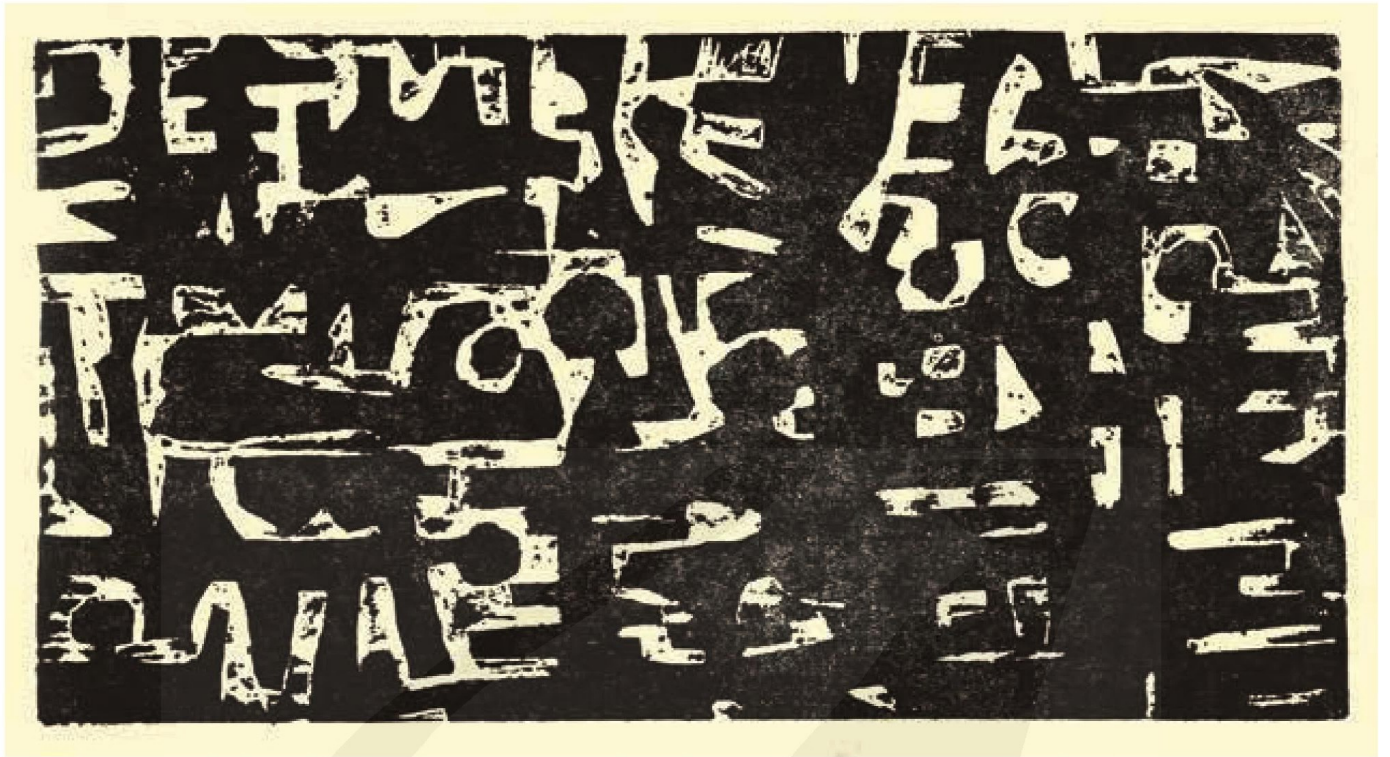
秦松作品，39×27cm，1955，圖片來源：王飛雄提供。



秦松作品，39×27cm，圖片來源：王飛雄提供



秦松作品，25.5×35.6cm，1955，圖片來源：王飛雄提供。



秦松，〈群像〉，木刻版畫，1959。



秦松，〈少年之我〉，版畫，22×15.7cm，1955-57。



秦松，〈太陽的憂鬱〉，木刻版畫，1959。





年間，所產生意識性的急遽變遷。此種澈底性的改變，就實際層面來說，主要是透過自由變形的幾何造型、不同色塊的拼組、二元結構、非具象式的筆觸肌理等多重手法，來嘗試表達何謂抽象的概念。

此種1950年代期間有關造型變化的實驗性研究，顯示秦松正朝向一個更自由開放、具有各種可能卻全然未知的廣闊

【左圖】  
秦松，〈黑森林〉，木刻版畫，1959。

【上圖】  
秦松與作品〈黑森林〉合影。

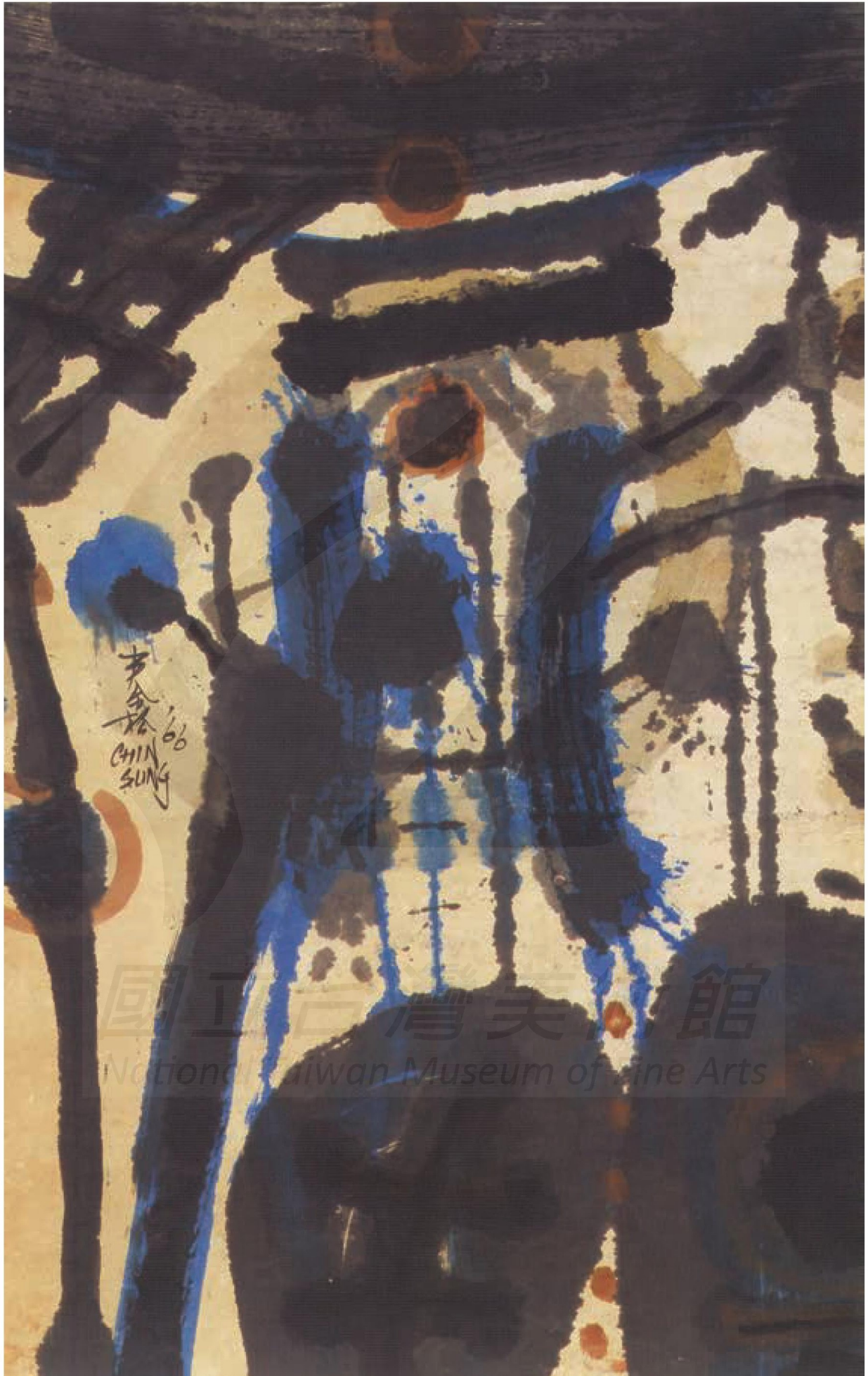
【右頁圖】  
秦松，〈C11〉，綜合媒材，75.5×54cm，1963。





秦松作品，版畫，27×27cm，1957，圖片來源：王飛雄提供。

[右頁圖] 秦松，〈生之歌〉，彩墨、紙，150×75cm，1966。



[左圖]  
秦松，〈禪立〉，  
油彩、畫布，92×29m，  
1965。

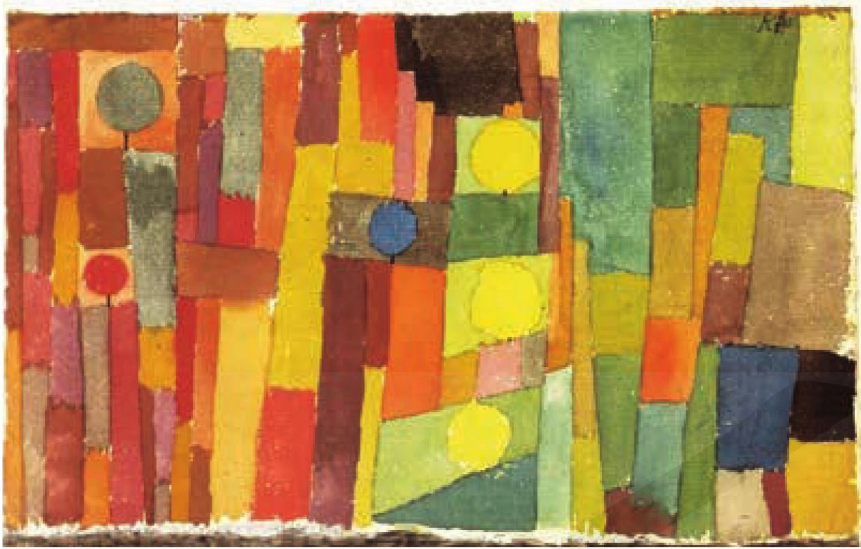
[右圖]  
秦松，〈Morning〉，版畫，  
35×12cm，1969，  
圖片來源：王飛雄提供。



[右頁圖]  
秦松，〈聯想〉，版畫，1957。







世界邁進的第一步。經由先前野獸派畫風在色彩、筆觸及構圖上的逐漸簡化，強調更為直觀的情緒意念，並在去蕪存菁的精煉過程中，形塑出一種更為絕對、自我、純粹而變化多端的形象符號，甚或類似舊石器時代的摩崖壁畫、新石器時代的彩陶、商周青銅器上古老的圖騰畫像、表記文字、原始族徽或象徵紋飾等等。就繪畫語言的角度來說，此種集中在點、線、面、結構或色彩上的純粹性探討，經由塗抹、滴漬、渲染、噴灑等技法的交錯運用，營造有如兒童畫般充滿幻想、天真浪漫的自由表現，顯示來自瑞士超現實主義畫家保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）、西班牙同派畫家

[上圖]  
保羅·克利，〈開羅安風格〉，1914。

[中圖]  
胡安·米羅，〈投石擲鳥的人〉，  
油彩、畫布，73.7×91.4cm，1926，  
紐約現代藝術博物館典藏。

[下圖]  
瓦希里·康丁斯基，〈構成IX〉，  
油彩、畫布，113.5×195cm，1936，  
巴黎現代藝術博物館典藏。

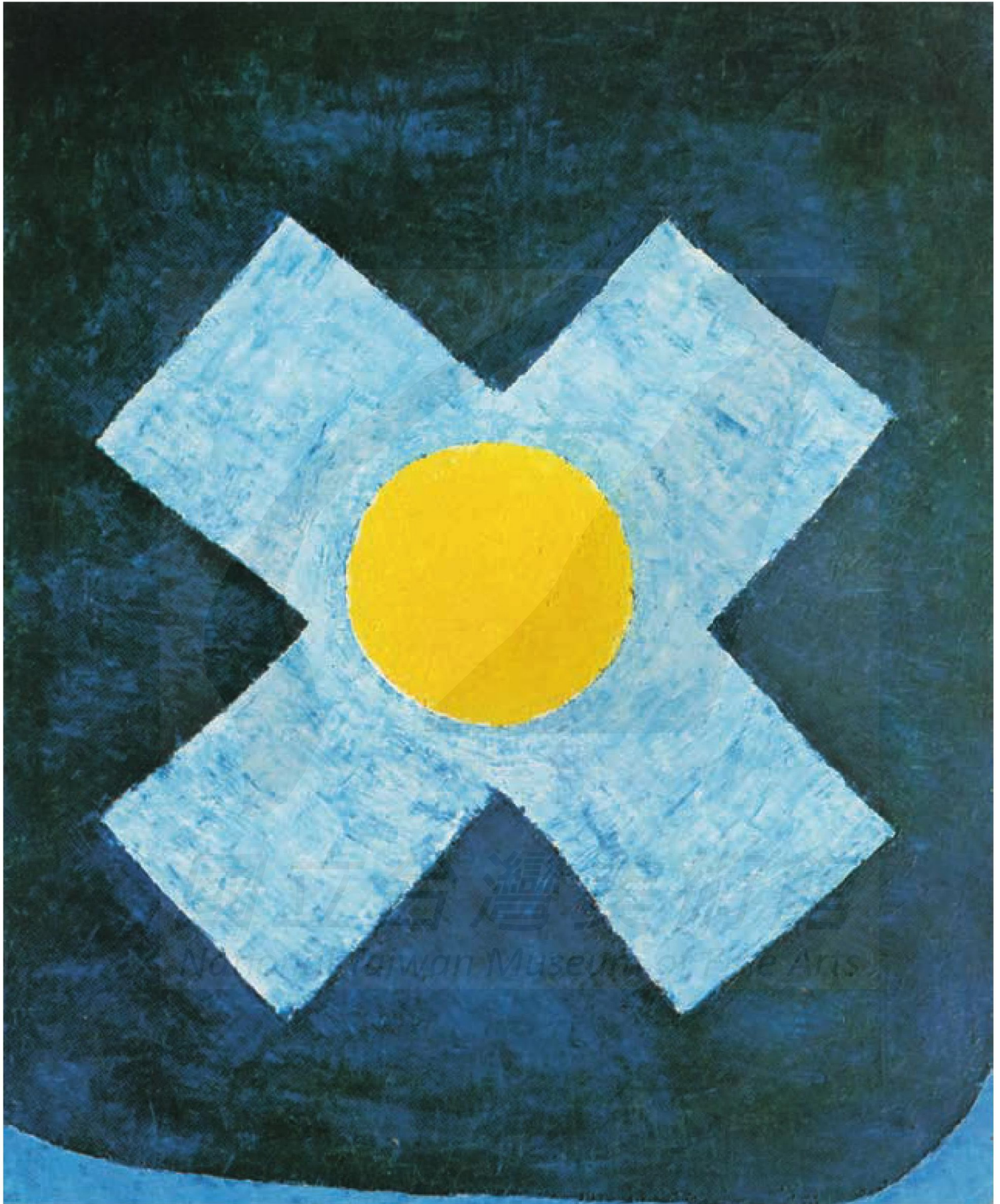
胡安·米羅（Joan Miró, 1893-1983）、俄國抽象畫派畫家瓦西里·康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）或美國抽象表現主義畫家傑克遜·帕洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）等人的不同啟發與影響。

進入1960年之後，開始出現油畫及壓克力的作品，經過四、五年的成長與蛻變，秦松似乎已經摸索出何謂「現代繪畫」或「抽象繪畫」的門徑，宛若作白日夢般地優游自在、盡情揮灑著自我的玄思冥想。在畫面經營上，可以看出逐漸將野獸派的粗放筆觸、超現實主義對點、線、面、色彩的自由運用，以及在結構上愈趨嚴謹、理性的特點，進行一種色塊、線條、造型、藝術語彙的綜合性連結，營造出以朱、青、綠、黑等平塗色彩為主軸，結合圓形、方形、矩陣、井字結構或類似書法的橫

秦松，〈山〉，油彩、畫布，  
72.5×91cm，1966。





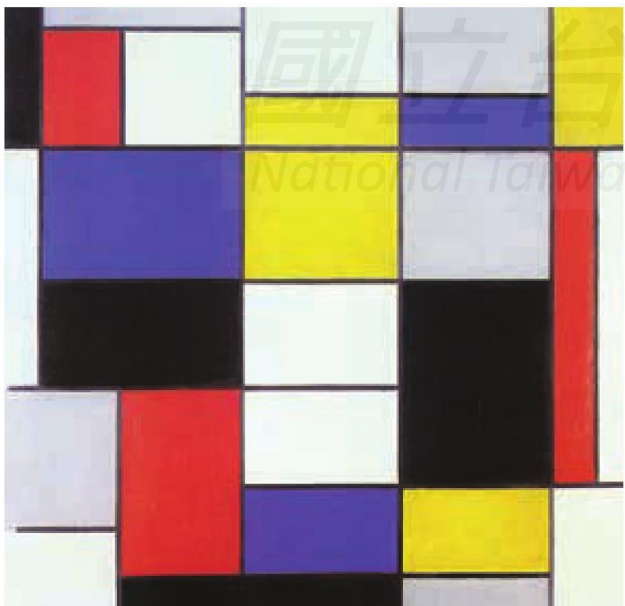


秦松，〈太陽祭〉，木刻版畫，1965。

〔右頁圖〕 秦松，〈風〉，木刻版畫，1967。



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



直線條，形塑鮮明而獨到的個人特徵，接近荷蘭「新造型主義」（另稱「幾何形體派」）皮特·蒙德里安（Piet C. Mondrian, 1872-1944）的作法。尤其是，活用此時已然同步進行的版畫手法，在畫面上刻意製造斑剝、分塊、前後疊壓等效果，營造出既現代又古老、熱鬧又冷靜、純粹又紛呈的視覺趣味。

〔上圖〕 秦松，〈結〉，木刻版畫，1967。

〔下圖〕 皮特·蒙德里安，〈構成A〉，1923，羅馬現代藝術美術館典藏。

## 專注版畫製作・形塑個人現代形象

在上述繪畫媒材（水彩、粉蠟筆、油彩及壓克力顏料）之外，1950年代中期，秦松對於版畫製作產生極大興趣，可謂其前半生中創作最多的媒材類型，一方面可能來自上述西方超現實主義畫家同時製作版畫的影響，另一方面，應是在戰後物資缺乏的環境下，木刻版畫的材料較易獲得的原因所致。事實上，北師就學時期，雖然有周瑛教授其傳統木刻版畫，材料取得及製作技法都相對簡便、容易上手，並因此成為此批正磨刀霍霍的年輕「響馬」大顯身手的推展形式，誠為自然之理。不過，戰後初期臺灣版畫界仍然盛行秦松所謂「鄉土情調、南國風光」的保守風格，甚或帶有民族主義式的意識形態及思想控制，對於此時已然具備「作為前衛繪畫的倡導者與詮釋者之一」現代文化自覺、革命信念的秦松而言，自然是無法接受及繼承的。

在版畫製作上，秦松同樣投入大量的時間及體力，甚或以此作為形塑個人現代形象、展現前衛藝術觀念的主要依

[上圖]

1957年，「秦松版畫展」展覽簡介。

[左下圖]

周瑛，〈春滿人間〉，木刻版畫，28.5×39cm，1949，國立臺灣美術館典藏。

[右下圖]

周瑛攝於畫室。



## 簡 介 霍 學 剛

青年畫家秦松，民國廿一年（一九三二）出生於安徽盱眙幼年即喜繪事，在學時已有求新創新的意志，不免使同學誤解，甚至遭受老師的苛斥，然由於他的天賦與毅力，不久就有相當的成績表現，這時讚美他的也大有人在。

他的家境清寒，一向過著刻苦的生活；他做過繪畫員、教員、編輯、演員等。曾從李仲生教授研習現代繪畫，數年來潛心創作，對木刻版畫造詣尤深。作品曾參加歷屆現代中國美展，自由中國美展及臺灣省展，風格新穎獨特，甚獲一般好評。其作風是擷取中國金石、漢刻及民間藝術的精華，融以最新的技法，作個性的發揮與世界性的表現。

他繪畫之餘，亦常寫新詩發表於各大報刊，現為中國文藝協會及中國青年寫作協會會員。畫家兼詩人秦松，此次為其首次個展，相信不久的將來，他將以嶄新的姿態，在世界的藝壇出現。

## INTRODUCTION

Born in 1932 at Suyih, Anhwei, Painter Chin Sung became interested in art early in his childhood and nourished a love to create even in his school days. His enthusiasm, however met with the misunderstanding of his school-mates and even the censure of his teachers, yet, gifted with talent and spurred on by a strong will, he soon revealed his competency and won the admiration of a minority.

Growing up in poverty and leading an austere life, Mr. Chin have been a draughtsman, a teacher, an editor, and an actor. He studied modern painting with Prof. Lee Chung-sheng, and, after several years of concentrated work, became much experienced in the art of wood-cut. His works had been exhibited respectively in Modern Chinese Art Exhibition, Free

據。1957年9月，在歷經近兩年的摸索、實驗及積極準備下，秦松籌畫生平第一次個展「秦松版畫展」，當時於臺北市博愛路美而廉畫廊四樓舉辦的個展，雖然僅有短短三天（27-29日），但對他而言，卻具有非凡意義，可謂開啟其孤獨藝術人生迎向世界的一扇大門。在特別印製的紅藍雙色套色的宣傳摺頁上，由北師同年學弟霍學剛（亦即霍剛）為其撰寫簡介說：「在學時已有求新創新的意志，不免使同學誤解，甚至遭受老師的喝斥，然由於他的天賦與毅力，不久就有相當的成績表現，這時讚美他的大有人在。」不難想見，家境清寒且缺乏奧援的秦松，當時在背負著來自師長、同學的罵名侮辱及強大壓力下仍然決定展出，可見其具有超乎常人的決心與毅力。

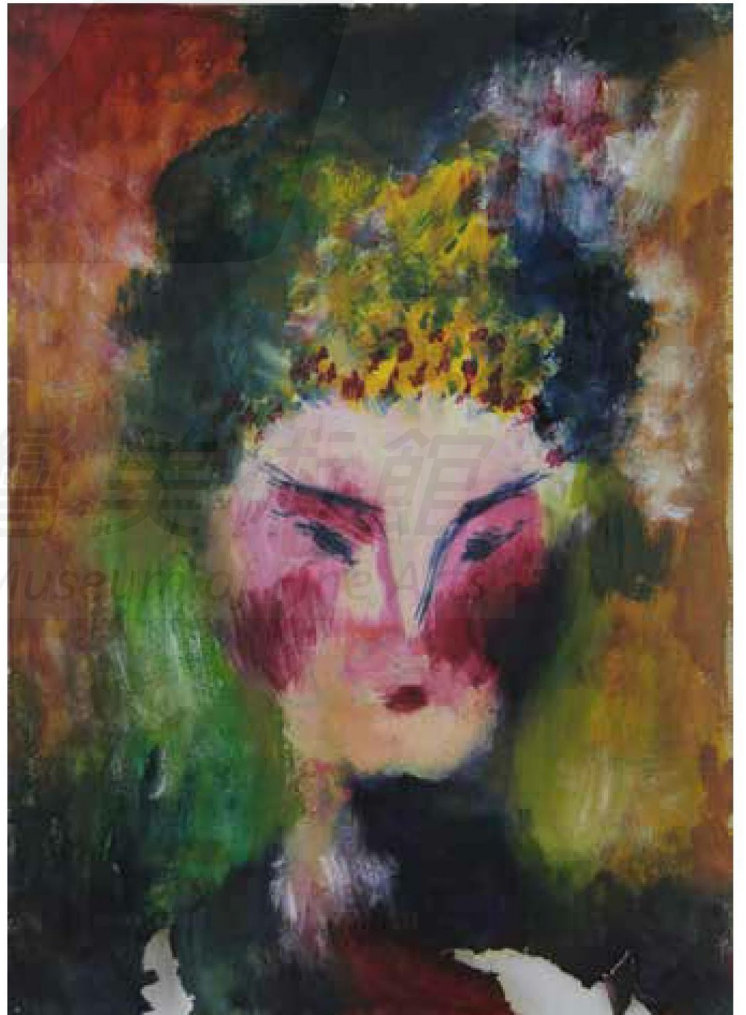
霍學剛筆下「一向過著刻苦的生活」，四、五年間「做過繪畫員、教員、編輯、演員等」工作雜務的秦松，卻能潛心藝術創作，「對木刻版畫造詣尤深」、「風格新穎獨特，甚獲一般好評」，在上述來自師友圈負面評價的氛圍中，對其表示正面的支持

1957年，「秦松版畫展」展覽簡介。

〔右頁上圖〕 秦松，〈遨遊〉，石版、紙本，31×62cm，1958，  
圖片來源：長流美術館提供。

〔右頁左下圖〕 1960年，秦松與霍剛合影於展場中。

〔右頁右下圖〕 秦松，〈京劇人物〉，粉蠟筆、紙本，36.5×25.5cm。



與肯定，顯示其彼此間相知相惜的珍貴情誼。對於此時的作品風格，霍學剛認為「擷取中國金石、漢刻及民間藝術的精華，融以最新的技法，作個性的發揮與世界性的表現」，言下之意，秦松在首次個展處女之作中企圖宣揚的，即是對其師李仲生上述「中西一體，建立現代中國的新國畫」或何鐵華追求「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」等理念，所作的一種實踐與回應。

即便如此，曾自言對戰後鄉土情調及南國風光並不感到「鄉愁」、「從不向後看」的秦松，為何會「自我矛盾般似地」選擇更為古老的中國考古遺存或民間俗文化等作為其融合西方前衛形式的來源，具有何種目的，企圖傳達何種概念等，則需另作探討。在一篇發表於稍後（1963）的〈認識中國畫的傳統〉一文中，秦松如此寫道：

中國畫從寫生發展至寫意，在繪畫藝術上較西洋畫進步得早，這是不可否認的事實。……中國早從唐代「文人畫」興起，就開始了表

秦松，〈構圖〉，版畫，  
20×26.7cm，1958，  
圖片來源：王飛雄提供。





秦松，〈舞〉，版畫，  
38×19cm，圖片來源：徐  
曼淳攝影，王飛雄提供。



現自我，超脫寫生的境界，……現今的中國畫家本身對中國畫傳統的創造精神不夠認識，更無創自（造）自己的意志與毅力，……發現傳統與自己的關係，然後去接受傳統再創造傳統（今日的傳統是前人創造而來的，今人應當創造明日的新傳統）。

此種源自藝術史的角度，肯定中國畫或中國傳統藝術固有價值的說法，極為明顯地來自上一代如李仲生、何鐵華等人的啟發，可以被理解為解決清末民初以來的積弱不振、藉以提振民心、強國強種等民族主義思維的一種反映。

於此，中國畫因為「未有科學」或「反科學」的包袱，因此不受透視學、色彩學、解剖學所限制，被合理化為更能專注於精神性創造活動的理由，進而從藝術本質上獨立發展，這正是為何得以「極早完成優越表現的主要因素」。此外，中國畫家「不模仿別人也不模仿自然」、「中國畫是畫家個人心境的表現，以其主觀精神創造內面的真實，形成畫中的最高精神境界」……「和現代繪畫創作精神相吻合」，強調一種「民族優越論」的觀點，甚至認為西方現代藝術思潮的形成，來自東方藝術思想的啟示及影響。而今日中國畫為何沒落，實來自因襲重複前人、缺乏自己的思想與技巧，並失去自己的意識形態及創造精神等因素所致，認為必須先瞭解歷史，才能創造新的歷史。

## 〈太陽節〉獲聖保羅國際雙年展榮譽獎

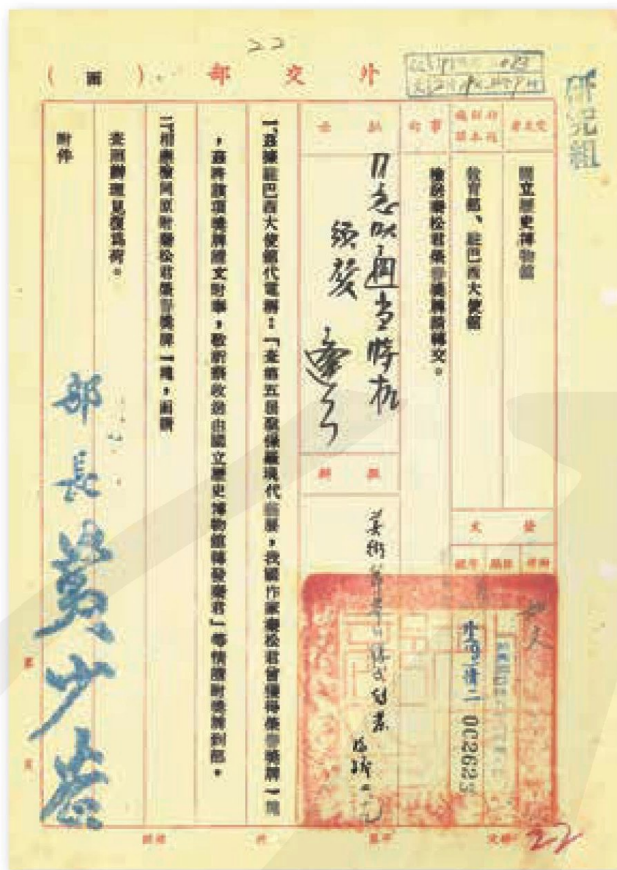
從早期質樸野逸、表現人間性的階段，逐漸受到西方前衛藝術的激盪，並在李仲生的指點下，逐漸確立自己的創作方向。根據藝術史學者謝理法（即謝里法）的回憶，秦松1957年於美而廉畫廊首次個展中展出的作品，「多半是圓口刀刻出來的變形人體群像，使用黑墨為主調，間而套以紅色，色彩對比非常鮮明」，認為這是在臺北最早出現的「現代畫」，並將其譽稱為「一顆星以上的大將軍」，「如同馬奈之於印

象派，馬蒂斯之於野獸派」，無人堪與比擬，對其讚譽有加。

接下來必須大書特書的是，現代版畫會成立的隔年（1958），秦松以〈太陽節〉（P.80、81）這件版畫作品，榮獲美國國際版畫藝術協會的「收藏獎」；1959年，繼東方畫友蕭明賢之後，該作參加第5屆巴西聖保羅國際雙年展（現代藝展）再次獲得「榮譽獎」，短短數年間，不僅為其藝術生涯締造空前的璀璨成績，同時亦是中國人以版畫藝術進軍國際、獲得重視的第一人，震驚國內藝壇。謝理（里）法更將此種個人空前成就，譽為「無疑為現代畫陣營打了一針強心劑，國際展的盛譽從此為秦松以及他的夥伴們，在本島藝壇奠定了不移的地位」，在此之前備受質疑、謾罵及敵視的情況逐漸改觀，「臺灣的現代畫受本土人士的肯定，可以說是因秦松的榮譽獎而得來的。」

謝里法口中認為，為現代繪畫陣營奠定不移地位的〈太陽節〉，究竟有何魔力？當時與東方諸子交好的文壇友人兼評論家楚戈，對這件作品的風格、技法及表現意圖，曾有頗為詳細的分析：

秦氏運用中國書法內在沉潛的「力」與其純淨的美，作為粗拙的黑色線條的主調，由於那奇特的構成（造形），畫面遂隱隱的起著金屬的共鳴作用，背景的斑斕的色彩，具有蒼茫的氣韻，令人想起古中國的朱門與青銅器穩實的花紋，有一種蒼古的樸拙之美。



秦松於聖保羅現代藝展獲得榮譽獎，獎牌由國立歷史博物館轉交。圖片來源：國立歷史博物館提供。



認為該作借用了書法與青銅器的雕刻紋飾，藉以表達更接近原始人類直率的審美觀，同時營造斑斕、蒼茫、穩實、蒼古或樸拙的視覺美感，一方面與前文有關中國畫追求「內面真實」、「精神境界」的討論一脈相通，另一方面則進行全新的自我詮釋與再創造，成為其早期創作中最具標誌性的特徵。因此他說：「我是一個反傳統者，對於歷史的史實，必須要認定的，但不是一個宿命論者」，信仰人類歷史由游牧、農業再到工業化社會客觀演變的軌跡，亦即「文化進化論」乃改造這個世界的真正力量，因而並沒有東方、西方彼此區隔的問題。

秦松，〈太陽節〉，木刻版畫，1958。



館  
Arts

秦松，〈太陽節〉，版畫，  
1958。作品原為黑白（見左  
頁圖），秦松將之上色後參展  
聖保羅國際雙年展。