



## 邁向 2. 抽象之路

陳道明，  
〈82〉（局部），  
1982，壓克力、銅版紙、不織布，  
53.5×47cm。

1956年10月，教育部慶祝雙十國慶，特別籌辦「中華民國四十五年全國書畫展」，李仲生門人都選送了作品，包括陳道明、霍剛、吳昊、李元佳、歐陽文苑等，竟然全部入選，對這群立志從事現代繪畫的年輕畫家而言，是一次很大的鼓勵與振奮。《聯合報》「藝文天地」在1956年10月17日刊出黃博鏞評介專文，提到：「陳道明展出作品乃其中技法最繁雜的代表，運用一種自動性的技法，打破了理性的束縛與支配，充分且自由地描述幻想與夢境的題材，〈歸去來兮〉（P13）可以看出其發揮的效果。……其他作品，大致沿襲印象主義與學院形式的，側重於自然形象的真實性與具象性的表現。」（編按）



1957年，第1屆「東方畫展」時陳道明與展出作品合影。

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

## 追尋自由

其實東方畫會的成立過程並不順遂。當陳道明及其畫友們，即所謂「八大響馬」，決定要組織藝術團體，並將之定名為東方畫會時，他們也曾設法向官方申請登記，可是卻遭駁回。1956年「全國書畫展」選入了陳道明的〈神祕吹笛者〉(P32)與〈船歌〉，以及其他畫友的作品，故他們就在陳道明家中舉辦化妝舞會慶祝。因此聚會之機緣，他們決定組織畫會，並採用霍剛提議的「東方」之名當作名稱。之後霍剛與歐陽文苑即前往臺北市政府民政局社會科提出申請，可是在遭拖延之後，最終未獲核准，因而從隔年開始即以「東方畫展」的名義展開活動，以畫展之名行畫會組織之實。

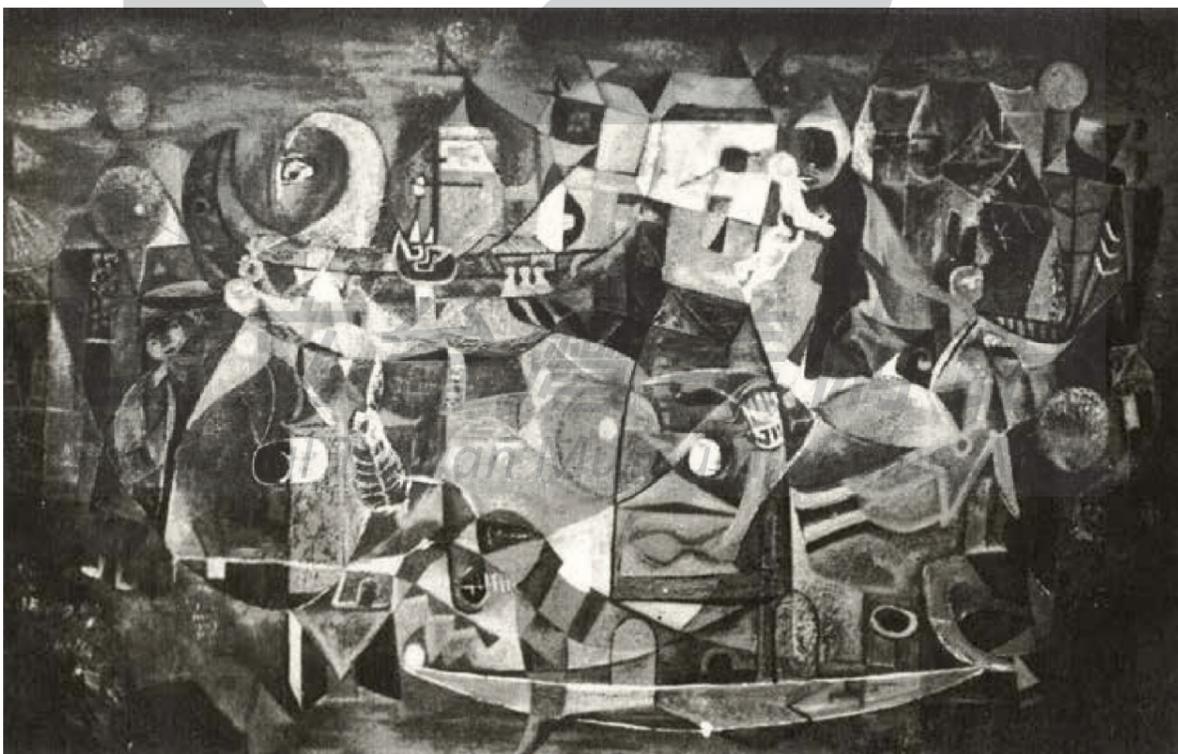
東方畫會的籌組，從一開始他們的老師李仲生就不支持，甚至停止安東街畫室的教學活動而遷往彰化。稍後他們為了首次「東方畫展」而

右頁上圖：  
1950年代，「東方畫會」  
成員聚會場所一景。

右頁中圖：  
1956年，「東方畫會」  
成員合影於「防空洞」畫  
室，前方蹲者為陳道明。

右頁下圖：  
秦松，〈春燈〉（一說〈春  
望〉），1960，油彩、紙，  
53.5×78.5cm，  
臺北市立美術館典藏。

陳道明1956年的油畫  
作品〈船歌〉，曾展出  
於「全國書畫展」。



擬就的宣言〈我們的話〉，送交李仲生過目指導，也遭其反對並勸阻相關活動。李仲生雖未曾對學生明言，但其顧慮很可能是因在白色恐怖的肅殺氛圍下，如其好友黃榮燦因匪諜之罪名遭槍斃，使得李仲生刻意保持低調，不願其學生因設立藝術團體而獲罪。證諸之後的「秦松事件」，李仲生的考量並非無端過慮。

1960年，在「中國現代藝術中心」的會員作品聯展中，秦松（他是李仲生的學生，後來也加入東方畫會）因為一件題名為〈春燈〉的作品在開幕會場上當場被一名政戰學校的學生質疑其中暗藏一個倒寫的「蔣」字，含有煽動「反蔣」（即反對當時的總統蔣介石）之意，因而被展場提供單位國立歷史博物館取下並查扣。此事即所謂「秦松事件」，或謂「反蔣事件」。

雖然此事的起因多少摻雜著美術界內部的派系之爭，如「中國美術協會」對「中國現代藝術中心」的提防、政戰系統畫家對抽象畫派的敵視等，但若無政治力可為外援，以及白色恐怖時期盛行以思想入人於罪，此種特務可隨意將人羅織罪狀的文字獄外在環境，打壓「中國現代藝術中

心」和「反蔣事件」之類的事情斷然無從發生。

除此之外，因現在轉型正義的執行，許多以前的監控檔案已經陸續解禁開放，如東方畫會相關檔案之中，就有一份留存於國家發展委員會檔案管理局的檔案，記錄國家安全局送交臺灣警備總司令部「一〇二四專案小組」的公文，主旨為：「XX藝廊近將舉行『東方畫會第十一屆畫展』，敬請查照參考」，說明當中亦有記載十二位參展畫家的名單，包括陳道明在內。其中XX藝廊指的是「文星藝廊」，主因是《文星》雜誌被情治機構鎖定，而連帶使「文星藝廊」遭監控，故包括相關的展覽活動都被匯報。

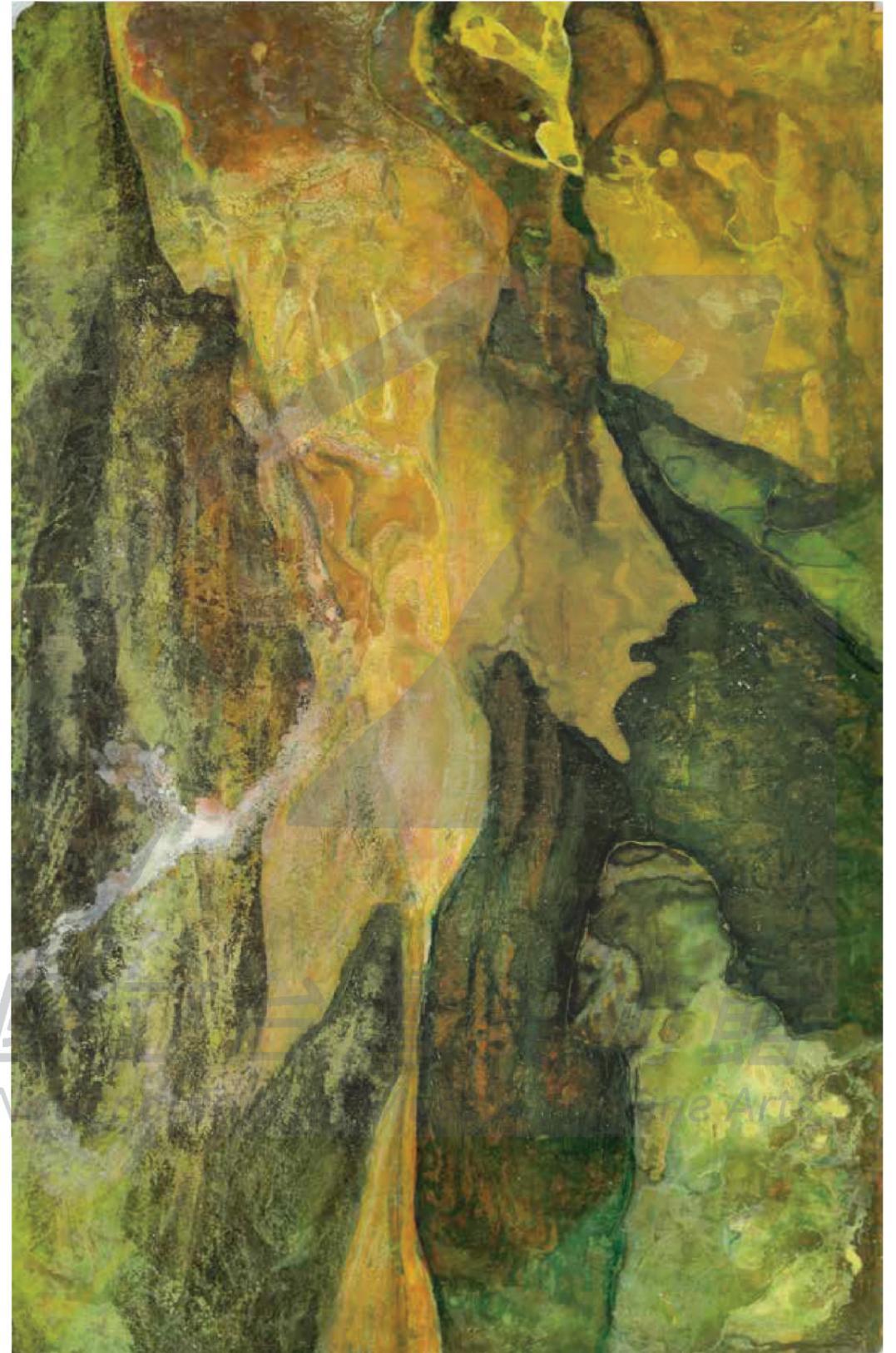
此類政治的控制雖看似有些荒謬，卻確實給藝術家很大壓力，以致將他們的創作限縮於不見現實批判性的作品中。即使是抽象繪畫沒有具象主題，亦可能因傾向於現代藝術而被懷疑，如秦松的作品更是無端獲罪。

陳道明於1956年「全國書畫展」入選的〈神祕吹笛者〉，固然可視為純粹的抽象繪畫，吸收了克利的線性表現與造形特質。但源自德國的哈梅恩吹笛手（Rattenfänger von Hameln）傳說，有時也被視為警惕因個人崇拜而導致集體盲從的寓言故事，而具有對政治獨裁者或非理性社會風潮的批判意義。幸而當時沒有人想到從這個角度對此件作品予以詮釋，不然陳道明恐怕將會成為秦松第二。無論這件畫作該如何解讀，陳道明在創作初始時期就不依循傳統，有意識地走向抽象之路，不畏風險向前探索，實驗各種可能性，這種行動本身就代表了對自由的追求。



右頁圖：  
陳道明，〈1980s-1〉，  
1980年代，壓克力、草紙，  
95×61cm。

陳道明1956年的油畫作品〈神祕吹笛者〉，曾參加「全國書畫展」。



## 罕見的具象畫作

陳道明從早年開始，就自覺地選擇以抽象繪畫為創作方向，儘管作品風格與側重的表現方式屢有變化，但大致的路線沒有變更過。不過，他也有畫過傳統書畫，以及寫實的畫作，且展現出精湛的技藝。

例如一件作於1989年，落款畫於天母並署名道明山人的摺扇，上面的山水畫就可看到他寶刀未老，水墨繪畫的功力猶存。在寫實的西畫方面，有張構圖不錯的風景畫留存下來，畫面主題是荷蘭風車，即使或為臨摹之作，亦有可觀之處。此外，陳道明也畫過一張〈公雞〉（1963），署名Ming，這是為了當時心儀對象（即後來的妻子）所繪的油畫，因其家人有養雞。這聽起來雖有戲筆之作的感覺，可是亦確實呈現出公雞顧盼自雄的姿態，允為寫實佳作。



柯阿梅攝於1963年，次年嫁給陳道明為妻。

右頁圖：陳道明1963年的油畫作品〈公雞〉。



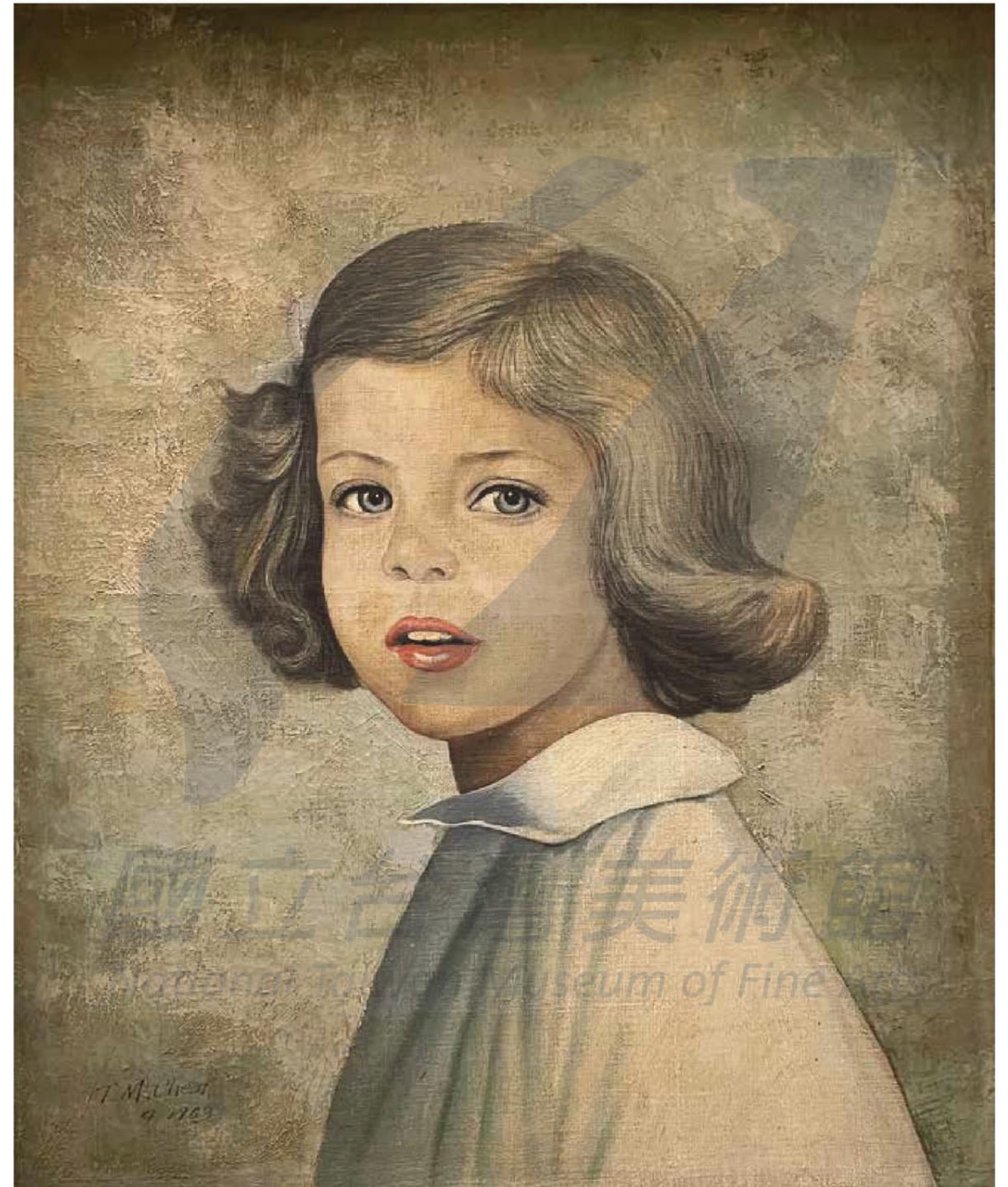
1989年，陳道明於摺扇上繪製山水畫，贈與妹妹。

除此之外，在現存陳道明的寫實作品中，最值得一提的應是與〈公雞〉同年所作的油畫〈甘迺迪之女〉。畫面上有署名T. M. Chen，並寫上4.1963，即完成於1963年4月。畫中人物是美國總統甘迺迪（John Fitzgerald Kennedy, 1917-1963）的女兒卡洛琳·甘迺迪（Caroline Bouvier Kennedy, 1957-），畫作創作時她六歲，後來她曾擔任美國駐日本大使（2013-2017），2013年11月19日在東京她乘坐馬車至皇居向明仁天皇呈遞大使到任國書，當時亦被媒體廣為報導。這件作品的特殊之處首先在於其技法：不論髮絲、衣服皺褶和眼神，乃至唇齒反光與眉宇神情，都有極佳的掌握；最重要的是，一位年幼女童的稚氣神態，確實活生生地躍然於畫面之上。就人物肖像畫而言，此作堪稱傑作。

若以為抽象畫家是因寫實技巧不佳，才轉向繪製非具象畫作，這件作品的傑出表現，自可使此種成見不攻自破。假使陳道明未轉向抽象繪畫，而專注於人像畫，他的成就亦或不可限量，也許還能夠成為名利雙收的肖像畫家。但他卻志不在此。

陳道明之所以繪製這件〈甘迺迪之女〉，動機亦值得推敲。陳道明之子陳連武推測父親會畫甘迺迪的女兒，是因為他把甘迺迪總統當作自由主義理想的象徵，所以才畫這件作品。這個推想應當很合理，因為甘迺迪於1961年當選就任第三十五任美國總統時，其年輕有活力且相對較支持民權運動的開明形象，確實廣及國際人心。且他就職之時才四十四歲，為當時歷屆美國總統最年輕者，更讓人對其有所期待。此外，愛爾蘭裔的甘迺迪家族信奉天主教，甘迺迪總統則為美國首位天主教徒總統，而陳道明年輕時曾接受過天主教信仰，此種因緣亦未知是否為他創作的起因之一。但不論如何，為一位國際知名自由派政治人物之家屬繪製肖像畫，其緣由的確值得玩味。而且，此作所展現的技藝也很高超，讓人由衷信服。只是，畫家卻專心一志繪製抽象作品且亦有所成，其具象繪畫就只能成為創作路途中的足跡而讓人遐想探思。

1964年，陳道明個人照。



陳道明，〈甘迺迪之女〉，1963，油彩、畫布，60×50cm。

## 自覺的藝術家

如〈甘迺迪之女〉一般展現高度技巧的寫實繪畫，陳道明之所以沒有將其公之於眾，拿出來展覽，或許並非他不滿意其成果表現，而是很可能他胸懷自信，覺得他的具象作品雖達至一定水準，卻不甚值得示眾展覽，反而想將他探索式的作品拿出來展現，就教於美術界，以求攻錯精進。是以，自1956年陳道明入選「全國書畫展」的〈神祕吹笛者〉與〈船歌〉以來，他提交給國內與國際各項展覽的作品皆為抽象畫作。陳道明偏好抽象繪畫，原因至少有以下四點：

其一，陳道明本來就很喜歡觀察物體的質感與色彩的細微之處，故他喜好蒐集石頭，欣賞其紋理與色澤。有時他看到路邊斑駁的牆面或鏽



陳道明的石頭收藏。



上三圖：  
陳道明的攝影紀錄，  
展現其對於色彩紋理  
的敏銳度。



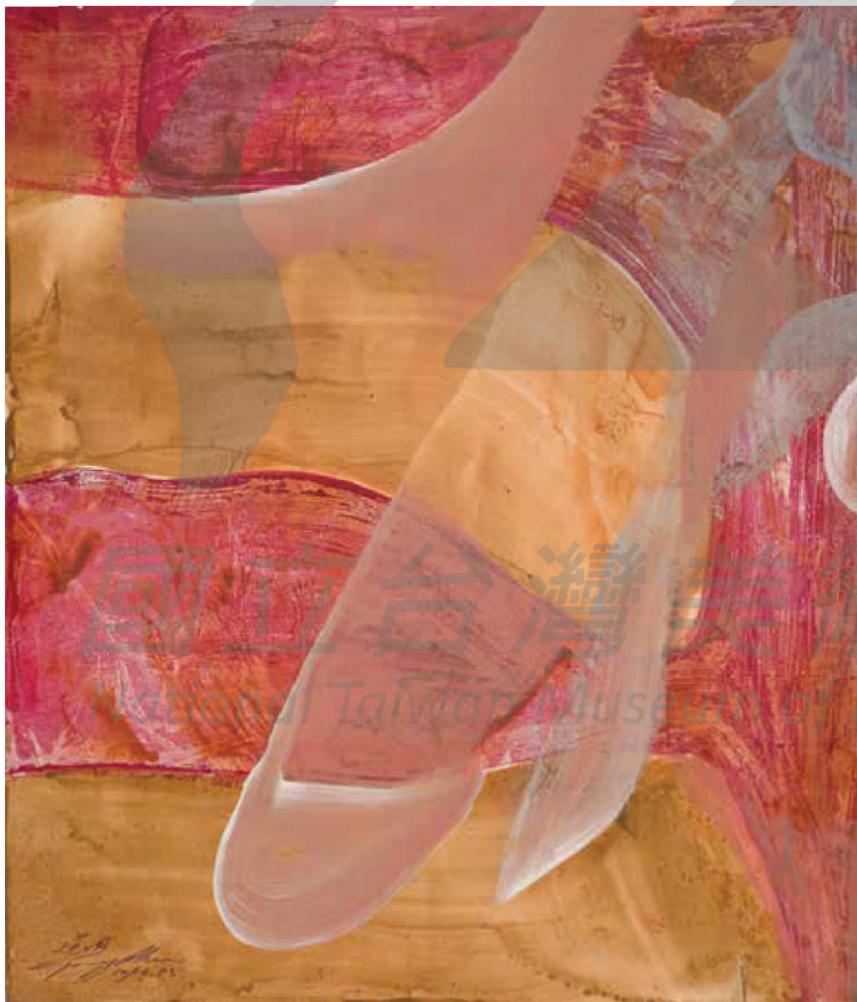
2008年左右，陳道明到了晚年仍喜歡四處拍照。



蝕的金屬，便不禁駐足停留觀賞。而他幼年時對古寺與佛像的歲月痕跡格外有感，且記憶深刻，緣由也近似於此。陳道明喜好大自然的景觀，也蒐藏一些相關圖書，有時他會翻攝細部景象，或拍下此類影片中的局部畫面，而加以留存或作為創作參考。

其二，陳道明的抽象繪畫創作路線，固然可能跟他曾追隨李仲生研習現代藝術，因而受到啟發有關，但此種創作風格大抵仍為他思考過後的選擇，故與李仲生的畫風明顯相異。並且隨著想法的改變與媒材的探索，他的抽象風格亦隨之變化而在形式上有不同的側重表現。

其三，在李仲生的引導下的確開啟了陳道明的視野，而積極探索當代藝術，眼觀國際潮流，但陳道明本身個性亦喜求新求變，不願拘泥於一格，期盼超脫傳統，故在掌握寫實技巧後，反而更涉足於抽象畫風，且一直嘗試新的表現手法。



陳道明，〈101683〉，  
1983，壓克力、銅版紙，  
48×40cm。



右頁圖：  
陳道明，〈1983-2〉，  
1983，壓克力、銅版紙，  
55×39cm。

其四，則是像前面所說的，抽象的表現乃是更加廣闊的領域，可讓他適性自由發揮。儘管當時社會對抽象繪畫的接受度不是很高，甚至可能招致爭議乃至政治上的風險，陳道明亦義無反顧踏出探險的一步。

除此之外，許多藝術家往往只重直覺，不太重視自我反思與理論探索，然而陳道明卻不一樣。他在抽象繪畫的創作路途上，對於自己的風格、方式與理念，亦常有思考與辯析。例如在1959年應徵巴西聖保羅第5屆雙年展的登記表中，就可看出端倪。

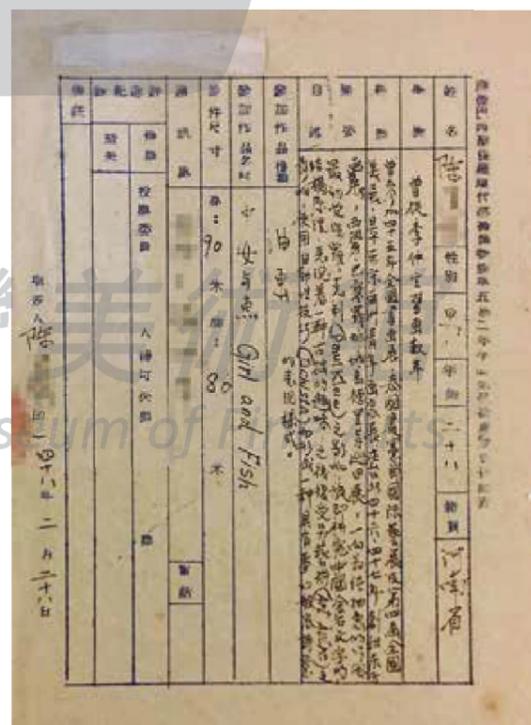
首先，在此手寫的登記表中的「學歷」一欄，陳道明不填入他的正式學歷「臺灣省立臺北師範學校藝術科畢」，卻反而寫上「曾從李仲生習畫數年」，表示他認為跟李仲生習畫的收穫遠比臺北師範學校藝術科的學習經歷更多，故如此填寫。此外，陳道明如此登記其實亦有一定的風險，因為負責審查作業的公務人員，很有可能認定不符既定規範，未填入正式的學校教育的學歷而予以退件，甚至不予通過，讓他不能參與當屆

上圖：  
1959年，陳道明參加「巴西聖保羅雙年展」，與承辦的國立歷史博物館簽訂委託書。

下圖：  
1959年，陳道明應徵參加「巴西聖保羅雙年展」之登記表，參展作品為〈少女與魚〉。

右與左下圖：  
1957年，陳道明參加第1屆「東方畫展」的油畫〈流浪者的哀鳴〉。  
圖片來源：王飛雄提供。

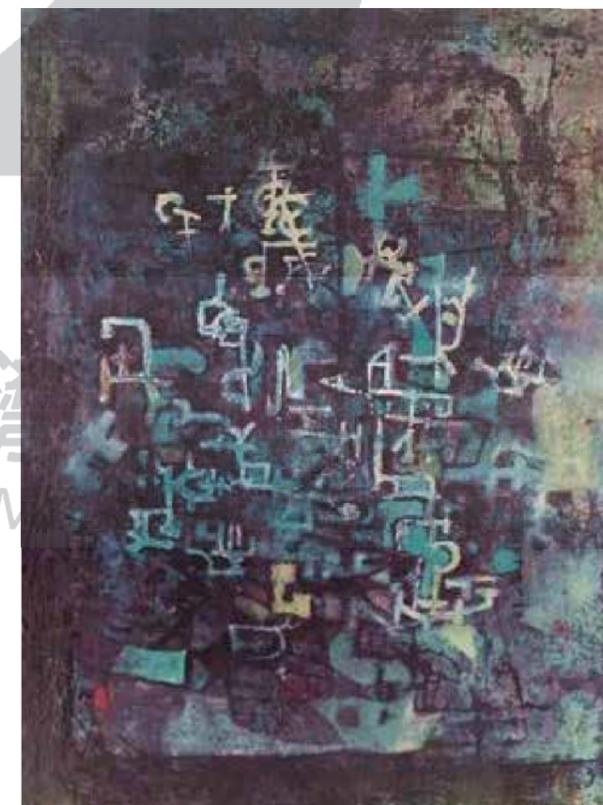
右與右下圖：  
1957年，陳道明參加第1屆「東方畫展」的油畫，作品名未詳。  
圖片來源：王飛雄提供。



1959年，陳道明參加第5屆「巴西聖保羅雙年展」之展覽手冊封面。圖片來源：王庭玖攝影提供。

的「巴西聖保羅雙年展」。畢竟公文書必須得符合一定規則，他卻依自己的想法而不照規範填寫，可見其自由率性的一面。

再者，在「簡要自述」一欄，陳道明則寫出他對自己作品風格的定位與思考：「一向為純抽象的作風，最初受保羅·克利之影響，旋即研究中國金石文字的結構原理，表現著一種古拙的趣味，之後復受另藝術（Art Autre）之影響，使用自動性技巧而形成一種具有夢幻般底詩意的表現樣式。」在這段自述當中，陳道明首先界定自己的作品是「純抽象的作風」，直接標明他的抽象路線，之後則表示他受過克利的影響，又說對金石文字感興趣，以之表現「古拙的趣味」。證諸他此時的作品，除上述〈神祕吹笛者〉之外，他參與第1屆「東方畫展」的〈流浪者的哀鳴〉，以及另一件作品亦可看出克利的影響與嘗試文





1957年，第1屆「東方畫展」時陳道明與展出作品合影。

字線條感的表現。此外，還特別提到所謂的「另藝術」。

由此自述當中，我們可以看到陳道明嘗試將他所見與所愛的藝術加以吸收，如克利的作品便為他所喜而加以採納，且他也不避諱承認其影

#### 關鍵詞 ■ 另藝術 (Art Autre)

「另藝術」一詞是源自法國藝評人、策展人和收藏家米歇爾·塔皮耶 (Michel Tapié, 1909-1987) 於1952年出版的著作《另一種藝術》(Un Art Autre)。書中列舉了幾位二戰後於法國崛起，但未必於歐洲出生的抽象畫家，如美國藝術家瓊·米切爾 (Joan Mitchell, 1925-1992)、加拿大藝術家讓·保羅·利奧佩爾 (Jean-Paul Riopelle, 1923-2002)、美國藝術家山姆·法蘭西斯 (Sam Francis, 1923-1994)、法國藝術家皮耶·蘇拉吉 (Pierre Soulages, 1919-2022) 和趙無極 (1921-2013) 等，認為他們打破傳統的形式，開創出另一種藝術風格，且不同於當時風行於美國的抽象表現主義畫風。「另藝術」此種稱法並未普遍被國際藝術界接受，此外塔皮耶也提出過「非正式藝術」(Art Informel)、「非正式主義」(Informalism) 或者是斑點派 (Tachisme) 等說法，也造成一些混淆。但透過當時人在歐洲的蕭勤之引介，「另藝術」之說對於陳道明等東方畫會的畫友，確實產生相當啟迪作用。陳道明曾說過他早期很欣賞趙無極，受到很大的影響。

響，可見他是位自覺的藝術家，知道自身風格的源流。而且他也做出一些突破性的嘗試，如引入金石文字的古樸趣味，增益其線性的表現力，進而能貼近他心中的美感追求，即「形成一種具有夢幻般底詩意的表現樣式」。除此之外，陳道明也點明「另藝術」當作參照座標，表示他對當時國外的藝術潮流有所認識，且以此定位自身的創作。儘管此份「簡要自述」跟第1屆「東方畫展」的說明當中蕭明賢的簡介雷同，但這可能因為兩人當時畫風十分相似，都參酌金石與書法的傳統書藝，而結合抽象繪畫，故陳道明直接加以參照引用。總之，不論陳道明對當代國際藝術的掌握是否全面，對自己作品風格的認知與判斷是否準確，但至少可知他不是僅憑藉直覺的懵懂藝術家，此時已懂得自我反思且亟思邁向國際，與世界接軌。

陳道明，〈81-2〉，1981，壓克力、銅版紙，55×79cm。

