

繪畫

求新、求異、求變——為傳統易容的劉國松

In Pursuit of the New, the Different, and the Changing: Liu Kuo-Song Changes the Face of Tradition / Han, Bao-de

漢寶德

壹、一段友誼

劉國松兄要在臺灣省立美術館開一個大規模的個展，希望我寫篇評論。我接到他的電話，有受寵若驚之感。最近若干年來，我偶爾在報章雜誌上寫點美術評論的文字，使很多不熟悉的朋友認為我是藝術評論家。國松是我三十年前交的朋友，應該知道我肚子裡有甚麼東西，評他的畫不是班門弄斧嗎？然而他要我寫，要我坦誠而沒有保留的寫。如果我堅持不寫倒是對不起朋友了。

首先我要坦白的承認，我們雖然是幾十年的老朋友，可是相聚的時間很短，從他自美遊學回國到後來去了香港，我們沒見過幾次面，甚至也沒有通過信。我知道他很發達，幾次去香港想找他聊聊，都沒有遇上。因此我對他的畫並沒有到一個朋友應該有的那種熟悉。有些畫風還是去年他在北市美術館六十回顧展上才看到的呢！可是很奇怪的，我雖然許久沒有見過他的作品，一見之下就有熟悉的感覺。原來多年前那一段短短的相聚關係使我們相知甚深了。劉國松就是劉國，他已完全把自己表現出來了，我把自己的感受寫出來，也可以有助於讀者對他的了解吧！

說起來，他是我在現代畫方面的啟蒙呢。

民國四十七年起，我在成大建築系任助教。當時成大的繪畫課是郭柏川先生擔任，我兼作他的助教，不十分聽他指揮，他向系主任要求專任藝術助教。第二年，劉國松在臺北找事不太滿意，就被介紹到臺南來當助教了。我很高興，終於可以不要再看郭先生的臉色。他的個性開朗，又是山東同鄉，我們很快就相處得很好。

在當時，建築系的學生要學四年的美術課。成大所教的是郭柏川的後期印象派與野獸派之間的油畫。也有馬電飛先生比較傳統的水彩。可是建築系學生的思潮比較開放，在課餘我讀了不少現代藝術方面的書，知道本世紀初以來的各種流派。這是很自然的，因為新建築的美學理論自立體派、未來派美術開始，我在成大四年級時辦《百葉窗》小雜誌，討論建築理論，這些是不能不接觸的。可是說歸說，寫歸寫，眼見一個認真鬧繪畫革命的劉國松，感覺是新鮮的。我很佩服他。

我看了他在大學時代畫的野獸派的畫，不佩服他的畫，佩服他的意志。在成大時，他正畫在帆布上加石膏，石膏上流壓克力顏料的畫。我大感興趣。石膏塗得很厚，好像地形的模型，顏料在上面流出山川等形象，很像自太空高處俯視大地的景象。那時候，正是紐約抽象表現派當令的時候，繪畫的方式已大大的開放，畫筆畫布被最先進的畫家棄置不用。我雖然對美國的藝術界透過雜誌略有所聞，但眼見劉國松大膽的「製造」作品，又聽他放言高論，使我實在的感覺到我們的時代來臨了。

不久後，我去了東海，他回了臺北，我們就不常見面了，這段時間，他換了女朋友，我也在鬧戀愛，少年時的感情波瀾起伏，難免會影響朋友間的往來。但來往得不多，即很清楚他的動態，他在辦《筆匯》的雜誌，勇敢的面對保守主義者的批評而大力反擊，我在東海辦「建築雙月刊」，所寫仍然是《百葉窗》那一套。他部早已突破專業的藩籬，向傳統的社會革命了。記得他在《文星雜誌》上直接批評師大藝術系的當權派，儼然一副李敖的口吻，非常引人注意。他說這時候他曾受到安全單位的注意，我是完全相信的。

在當時他意氣風發，筆掃千軍，新藝術運動在他的領導下漸露頭角，美國人，慢慢都知道了。我到東海後，那裡少數美國的教師對「五月畫會」的作品大為讚揚，在我心目中，臺灣美術的未來就是他們的天下。甚麼南張、北溥，甚麼黃君璧，不過是時代的殘渣而已。1950年代是以美國為中心的現代主義文化的高潮。現代主義的精神就是不斷的改革，不斷的創新。

也許是這種創新的力量促使吧！在六〇年代的初期，我經過一些挫折，終於踏上留美途徑的時候，他已經把石膏上彩的畫法改掉了。當時去一趟美國是不容易的，我寫信問他要不要我做些甚麼，他要我帶一批畫去美國。這時他的畫已經是宣紙上墨，以掛軸裱裝了，這些畫我帶到身邊，住在哈佛宿舍時，不時拿出來看看，還向法學院的美國同學推銷了一幅。直到後來他因洛克菲勒基金之助去美國的時候，才拿回去，他送了我一幅，至今還掛在我家裡。

後來他告訴我，那次改變是一種突破，主要是受建築理論的影響，他曾提到賀陳詞先生對他說的話，在一篇文章裡，他提到王大閔，可是王先生並不在成大教書。這理論在建築界是很普通的，那就是自然的觀念。

貳、自然主義者

放棄在石膏上流彩，改回在紙上用墨，如果是建築界的影響，那就是材料的

自然主義理論，這是十九世紀末以來，現代主義建築理論的一部分，它的主要鼓吹者是美國的建築大師萊特（Frank Ll. Wright）。這種理論是反對做假，主張以率真、樸素的表現為上。其攻擊的對象是十九世紀以前的宮廷派與學院派作風。當時的學院派建築承襲義大利文藝復興的作風，喜歡用假的材料，塑造紀念性的外觀，最常見的是用灰泥塑造石塊的外表。同時學院派的建築在結構上也不在乎作假。最常用的是做成拱頂結構的樣子，卸藏了鐵件在內拉著。當然宮廷建築常使用過多的裝飾，把建築的本質完全掩遮了，是現代主義者最痛恨的作風，因此攻擊之不遺餘力。建築的自然主義理論實在是要撕破虛偽的外衣，還建築一個本來面目。

這是帶有強烈的基督教式道德觀念的一種理論。所謂自然（Nature）是有哲學意味的，可解釋為本質。含有不勉強、不掩飾、不欺騙的意思。首先承認甚麼就是甚麼，然後接受純真就是美。天生萬物，各有其存在的價值，故自然物莫不具有獨特之美。

若以這樣的理論來解釋劉國松放棄畫石膏並不完全切合。只要掌握石膏的個性，流彩的感覺很真實，使人不會誤以為紙上用墨就不違反自然的理論。所以我與他相處的那段時間，絲毫沒有覺得他的創新畫法有何不妥。只覺得石膏是脆弱的，在畫布上加石膏恐怕很難耐久。因此後來看到他放棄石膏，回到宣紙，也替他高興。中國的紙張到底是一種比較更具有發展彈性的材料，比起硬梆梆的石膏來，確實是自然得多了。我認為他受建築界朋友的影響只是一個引子，讓他回歸到他的本性而已。他從小就是畫國畫的人，太習慣於紙與筆的運用了，歐洲的野獸派、美國的抽象表現派對於他只是摸索前進時期的引領者而已。在骨子裡，他是中國的自然主義者。

劉國松的一代，就是我們的一代，在轉變夾縫中。兒童時期受到完全的中國式教育，所以骨子裡浸透了中國文化，成長後面對一個新世界，期待一個未來式的中國。換言之，這一代的有志青年無不是現代主義者，無不是革新主義者，但也無不是中國文化的護持者。

劉國松的五月畫會，與近乎同時的東方畫會有甚麼不同呢？五月畫會開始就離不開中國的傳統，而後者的成員在李仲生先生的影響下，要在西方傳統中尋找中國。劉國松要叛逆，而不脫中國的風貌。甚麼是中國的風貌？自然的流露，自然的描述而已！這是與萊特的建築論非常契合的。

中國式的自然主義順乎自然，進而發展為輕鬆、灑脫，甚至豪放的創作態度

是非常傳統的。在他的石膏畫中，我看到這種自然，是彩色流在石膏面上的輕鬆感覺。太早放棄了石膏、放棄了流彩的畫法，才使張大千以潑墨之名，在新國畫中佔上一席之地。老實說，那是劉國松最其有突破性的發現。

他回到紙筆之後，這種灑脫、自然的風貌立刻面臨挑戰。他要直接面對上千年傳統的壓力，而求推陳出新。據他自己說，這是非常困惑煩惱的一段時間，直到他找到一種新的材料，上面壓了粗纖維的紙張，發明了「抽筋剝皮皴」。為甚麼這個發明使他感覺找回自我，又能放手大膽的創作呢？他找到新的自然的天地了。

中國思想中，順乎自然多少有些聽其自然的意思。這是對自然的尊重，同時也是心性修養的境界。所以傳統的中國人，凡事以人力與自然並施，讓事情的發展留一些意外的餘地。這不真正是意外，是預期的偶發現象，是游刃有餘的境界。中國人有時候稱之為「天成」。

紐約的抽象表現主義的藝術，在二次大戰後的十年間，在表現方法上有很多與中國的天成觀相接近的地方。接受一點抽象表現的影響，又有助於反省。但西方人是死心眼，當他們要自然效果的時候就放棄了人力的成份。這是標準的西方式的自然主義的態度，他們永遠把自然與人看成對立的因素。當文化的鐘擺擺向「人」的一邊的時候，人就騎在自然的上面，漠視自然，剝削自然；當擺向「自然」這一邊的時候，人就自感卑微，匍匐在大自然之下，自視為蟲、蟻。只有中國人真正掌握到「天人之際」。所以中國的自然主義與中國的人文主義是一致的，融通的。

我為他的「抽筋剝皮皴」說這些話，是分析這些調節對他的創作精神有甚麼深刻的意義。很多人輕視技巧，其實是不對的。技巧是藝術的基礎。試想中國傳統文人的美術不過是山水與書法。劉國松在六〇年代初放棄石膏後，能回到山水與書法嗎？能不回到山水與書法嗎？西式的剪貼與他自創的抽筋法，使他很得意的回到山水與書法的傳統了。

叁、天生的革命家

國松兄是天生的革命家。在現代主義流行的時代，有志氣有作為的人都是革命家。那時候，創新是重要的意念，「不被人牽著鼻子走」，作個有獨立意志的人是知識份子最基本的修養。不只是胡適之先生這樣領導我們，整個時代就洋溢著一片改革的氣息。他是第一流的聰明人，當然不甘心為傳統筆墨的奴隸了。

我記得在我念大學到做助教的歲月裡，一天到晚就是為不知如何創新而煩惱。有一天我們很尊敬的一位教授也不免長時短嘆。他有一次很感性的嘆了一口氣說，我生不逢時，建築的新招數都被幾位大師所用盡了。傳統是被丟棄的東西。即使心底裡離不開傳統，也要劃清界限。當時的我，假日沒事就到臺南的古蹟裏去混，回到學校即要擺出一副革命家的神氣，非推陳出新不可，國松兄是完全一樣的。他要帶頭革命，要弄個名堂出來，先要打倒傳統的偶像才成。然而你認真問他，你革的是什麼命呢？他革的是形式主義的命，他與我一樣，嘴裡革命，心裏並不真正是革命家，而是傳統維護者。所革不過形式而已。

現代主義是現代社會的產物。這種藝術思潮是自歌頌工業社會，痛恨工業社會的矛盾情結中產生的。歌頌的是人類發明的偉大。汽車、輪船、高樓連雲，把人類的經驗改變了，把美感提昇到高速、高空的境地。凡是歌頌現代社會的樂觀主義者，都是新形式主義者。工業產品是他們的偶像。這樣的現代主義革命家，要革的是手工業之命，革傳統美學的命；他們要光明，要效率、速度，要工業社會的秩序。劉國松對於新社會的這種飛揚的意氣是接觸不到的，所以他不可能接受西洋的國際主義的指導來革中國畫的命。

痛恨工業社會的人是社會悲觀主義者，認為工業的發明是人類文明悲慘的結局。有了工業，人類的個性喪失了，大部分人失去了自己，成為機器的奴隸，而可惡的資本家則是邪惡的化身。工業社會充滿了醜惡，道德淪喪，人性淪失，魔鬼當道。在這些藝術家的眼裏，比超現實筆下的世界還要可怕。人類生存的意義面臨考驗。抱著這種心情的現代藝術家，所革之命絕不是形式上的，而是要在精神與內容上徹底的改革。自野獸派以來的社會批評傾向的畫派，對西洋社會的精神世界起了高度影響，心理分析成為他們很熱衷的學問。

可是現代的中國知識份子所經歷的苦難劫不是工業社會所造成的，他們不曾在工廠、礦坑受折磨，不曾見過煤烟下的工業區與貧民窟，他們所吃的苦也是傳統的。戰爭帶來的災難、飢荒與瘟疫，貪官與污吏，都是傳統社會的虎狼。中國人數千年來已經一而再，再而三的體驗過了。中國的知識界體驗了這種災難，不去深刻的表達這些災難，而致力於精神的超昇。所以劉國松這一代的藝術改革家也不能例外。他沒有進入人間，學西方的藝術家吶喊、號哭，希圖以改革藝術來改革社會，咒罵傳統的虛偽、浪漫與溫情，而是承繼了傳統，使藝術更加浪漫，更加超然了。這種立場，在今天看來是算不上革命的。

他的革新運動主要在尋找國畫的新表現方法。所以到了六〇年代的後期，當

新生代冒出頭的時候，他的繪畫與理論也成為批評的對象。埋首在西方現代主義精神裏的年輕人覺得「五月」的革新是半調子。只用抽象取代寫意，以大刷子代替毛筆，而表達的精神仍不脫離傳統，這樣的改革夠嗎？這一點也沒有甚麼好爭辯的。劉國松是國畫形式的改革者，他沒有涉及內容。但這些吵著要表現時代精神的小伙子們到那裡去了？

總之，他的創作事業就定位在結合傳統與現代了。傳統多一點，現代少一點。在七〇年代中以前，他的抽象畫是讓你去猜想的山水畫。七〇年代初，我又拿了他一張畫回家，從來看不懂抽象畫的岳母大人，居然認為很好看。她看得出那是山石、那是河流與瀑布。他離臺之後，就很少有機會見面了。他的作品在國外得到相當的成功，可是他仍在改變。我知道他在阿波羅號探月球成功後，頗受感動，開始畫地球與月亮的畫。很多人認為他受時代的感召而改變作風。我相信這是不錯的。但求變之心才是真正的動機。

六〇年代他在美國待了一段時間，看到動盪多變的美國藝術界，尤其是紐約。如何不想求變呢？即使他不是在本性上求新求變的人，恐怕也要受一些影響。但是他已經是三十歲出頭的人了，要他放棄中國的一切是不可能的，因此就在形式上找路子。很有趣的是他與莊喆幾乎在同時使用了剪貼式的畫法來創造空間的感覺。水墨的片斷加在水墨之上，傳統、創新，而且有甚具衝擊力的時代感。但變得不够。

他畫月亮不是因人類探月之感召，因為在登陸月亮之前他已經畫圓圈了。在一塊方紙上剪一個圓洞，貼在畫上；稱之為元宵節，說這只圓洞是月亮可以，是燈籠也可以。但是依我看來，六〇年代在裝飾藝術上流行的方與圓的幾何對他發生了影響。他也許不覺得，但在那個時候，建築界與設計界都用圓洞，我在那段時間設計的中心診所就用了一串的圓洞，稍遲幾年，香港還有一座全是圓洞的大樓呢！當時的世界級建築泰斗路易士·康（Louis Kahn）是設計界最具影響力的人，近於晚年的作品不時的使用圓洞，最著名的例子是孟加拉的國會大廈，有人還說這是中國人的月門借屍還魂呢！

變在風潮之中不一定是錯誤的。雖然劉國松以月亮之名結合了圓圈於中國水墨之上，使很多人不能接受。但我認為他的嘗試相當成功。他是聰明人，任何媒體在他手上都會變出一套把戲。幾何的圓形所傳達的極靜美感，使得他富於流動飄逸感的畫面變得更加活潑起來。玩得興起，他認真的畫著月亮與地球，一畫就畫了五、六年，直到圓形的感覺在他心中完全消失，才又回到抽象山水的老路上。

我想他是很不甘願的回來的。經過十年以上的實驗，以新水墨的面貌出現，似山水又似草書，加上抽筋皺的質地，他的革命領導地位已經建立起來了，而且有了歷史地位。但丟掉噴槍下的月亮，回到水墨，他恐怕困惑了一陣子。在他的畫集裏找不到七四、七五、七六年的作品，當七七年作品出現的時候，一種雲霧迷濛的，用彩色暈散為底的東西就出現了。他就是不肯用毛筆。八〇年代開始，他去了大陸，受到中共政府的熱烈歡迎。在臺灣，他被視為投機畫家。他的藝術漸漸脫離臺灣文化圈，戴上大陸繪畫的面貌，逐漸是臺灣人所不能了解的「海外畫家」了。

這時候，他曾經短暫的回到臺灣，喊了一聲「革中鋒的命」，引起一些反抗的聲音，就回到香港大學的畫室去了。對他這句話，我本沒有意見，但也曾在聯副寫了一篇文章，談到「中鋒」對中國文化的意義。我的看法是，「中鋒」實在是一種執筆的方法，是對筆的尊重。中國人把中鋒用筆的觀念與道德、修養連上關係，因此要自整個文化的觀點來看此一爭論。

我今天的看法是，中鋒與否並不是問題的核心，核心是用筆。中國的畫可以不用中鋒，是不是可以放棄用筆？說得再開些，中國畫可以不用狼毫、羊毫，可不可以連刷子、竹掃把都丟掉？禿筆也是筆、破筆也是筆，革掉筆是正確的嗎？是應該的嗎？

肆、筆與墨之間

前文中所說臺灣漸視他為海外畫家的原因，當然有種種理由，其中一個理由就是他的新畫面貌中丟掉了筆的成份，使臺灣人感到不夠親切。

他是在臺灣受教育的人，臺灣畫壇非常保守，對國畫的筆、墨都很計較，少一不可。雖然沒有人提出甚麼理論，但近十年的新水墨，即便是楚戈，也是有筆有墨。筆可以豪放，墨可以落宕，不照規矩用可以，但少了都不行。劉國松早年的流彩，有墨無筆，連他自己都不滿意，在成熟的那個階段，用刷子代筆，氣勢萬千，加上抽筋的皺染，真是開一代之先河。其大畫如「日落江湖白」、「塞山平遠」，甚至小畫如「神韻之舞」，筆墨俱到，出入於抽象表現與自然形象之間，他因此就可以在歷史上留名。

這樣的筆墨，他甚至用在月球系列的繪畫上。如果沒有這樣氣勢磅礴的筆墨，恐怕月亮的文靜與完美感也襯托不出來。

在他沈潛了幾年，發明了水拓法，於七七年再出的時候，他的畫面貌改變了。筆沒有了，只剩下了墨。抽筋皺隱藏在一片水漬之中。不出幾年，他就去了大陸。這段時間他是怎樣決定以「拓」來代替「畫」的呢？是不是因此他要革中鋒的命呢？

我承認，對於他八〇年代以後的畫，沒有熟悉的感覺，因為他的水拓法發展得太精巧了。一種流暢與柔美的女性的感覺，與我心目中的劉國松不太相符。但是，我在懷疑，他去大陸是不是帶了這種柔性的、全墨的風格，引起了大陸開放後的新水墨運動呢？自從大陸逐漸開放，近年來看到不少年輕一代的水墨，好像一個共同的特點就是墨多、筆少，甚至完全無筆。大陸似乎在流行著以潑墨求創新之道。以水與墨的交融來創造變化，以象自然，確實是一條路子。我私下稱之為大陸風格。我不知道是劉國松影響了大陸呢？還是大陸影響了劉國松？

這個答案在近年來已很明朗了。劉國松在大陸捲起的現代畫旋風，只有經過大陸畫家們的筆才能表達明白。我讀了幾篇大陸的文章，已可肯定的說是劉國松影響了大陸。想想看，他的畫風在大陸藝術界復甦的那幾年起的作用，真替他高興，為他驕傲！

自八〇年代開始，以香港與臺灣為首的中國人居住的地區已進入富裕的時代，中產階級對美術的興趣提高，藝術市場活絡，英國人經營的藝術拍賣商以香港為據點進行國畫拍賣。藝術市場吸引了藝術愛好者的注意力，對美術的理論造成相當大的壓力。大家親眼看到拍賣目錄上，傳統的老畫家作品，革新派的老畫家作品，抽象的水墨，半傳統的水墨，一律平等的印在上面。而大陸的畫家、香港與臺灣的畫家，已故的、年老的、年輕的畫家作品並陳。不用詮釋，這是一個多元價值的時代。政治的開放，破除了藝術上的禁忌。

這時候，大家忽然發現以前被忽略了的東西。就全中國來說，並不是「五四」之後，中國畫繳了白卷。中國有一些畫家，如傅抱石、林風眠、徐悲鴻等，以改革的精神、混合了西洋的技法，把中國畫推進到現代生活之中。即便是不曾喝過洋水的齊白石，那種通俗的市民精神的表現也把中國畫推到時代的尖端，絲毫沒有落伍的感覺。

臺灣正在進行發覺老畫家的風潮。臺灣過去沒有知名的國畫家，但在日本統治下，到日本受教育的西畫家與膠彩畫家，一度被視為時代的渣子，今天卸被視為珍寶了。政治的鐘擺擺向了另一個極端，臺灣的鄉土觀念是極傳統的思想，得到了感情上的著力點。後期印象派的西畫，尤其是九十歲左右的老畫家的畫，開

始把臺灣的畫壇領回到五十年前的世界。

很奇妙的是大陸的西畫家，在共產黨思想下受的傳統學院派的寫實技法的訓練，原是為工農羣眾服務的，如今卻轉而為小資產階級服務了。在懷古的風潮下，精筆細寫 充滿鄉愁的主題，得到港臺兩地的暴發戶的熱烈反應，尤其是近幾年，中產階級不再接受暗示，他們要訴諸內心的感覺，浪漫主義與裝飾性的作品反而受到市場的喜愛了。

劉國松的畫被卡在兩岸保守主義與市場趨向的後現代風潮中，被大家所忽視了。在這樣的多元世界，而有傳統傾向的時期，以革命精神建立藝術地位的他，要如何突破困局，繼續他領先的事業呢？

伍、造境與造型

他是一個敏感的覺察時代脈動的人，當然不會在暗雜的兩岸交流聲中不知自處。他的精緻水拓畫把他帶回到時代的風潮中。

這時候一個顯著的改變，是山水的面目不再隱藏了，而且堂而皇之的出現在標題上。

自七〇年代的後期，在西方，建築與藝術已經進入「後現代」。「後現代」，顧名思義就知道是現代主義的後繼者，也就是要推翻現代主義的思潮。現代主義的反傳統的精神，抽象與理性的精神，被傳統的回顧、寫實的浪漫等逐漸取代。現代主義的老兵有很多都回轉浪漫的寫實了。在繪畫上，有所謂超寫實一派，板著面孔，以十九世紀的細緻的技法去描述時代的景象，或懷古與鄉愁。劉國松的畫，也毫無問題的進入「後現代」的風潮中了。

如果他的拓水、拓墨停在七〇年代初嘗試的那種「雲水」不分的流動感，也許真的夾在大陸水墨畫家之中顯現不出來了。可是到八〇年代，他以高超的技巧，乘看「後現代」的風潮，竟弄出水墨的超寫實出來了。

丟掉了筆，擁抱著墨，這幾乎是必然的途徑。

前文說過，中國畫的表現力是筆造成的。墨是背景。即便是破墨，也要以筆的力量把它形象化，只有墨的流動，陽剛之氣會喪失，流於陰柔。故非雲即水，非烟即霧。弄得好就是張大千的潑墨，弄不好就很難說了，以墨為主體的畫，要想造成氣勢，必然要靠墨的濃淡所形成的立體感。再進一步就是西洋的寫實，或北宋的寫實了。一位外國評論家認為近來他的畫很接近北宋，就是這個道理。

自七九年開始，他的畫以拓墨的技術創造了大理石紋的質感，又操縱這種質

感，使它呈現自然的景象。看他這些畫使我回想三十幾年前，在石膏上流彩的時代了。經過這麼多年，兜了一個圈子，又回到「流」的造型了，不同的是，他拋棄了抽象的理論，在拓墨的天地裏尋找新的形象。

他有幾張畫使我想起中國畫在歷史上另一個分歧點，那就是造境派與造型派的分別。

中國的古人喜歡把畫看成造境。境者，意境也。意境的高低常用以評斷一位藝術家修養的高低。其實畫中有造物，物有形，第一流的畫家必然有傑出的造型能力。中國人在過去不重形而重境，故對造型的畫家常不願給予適當的評價。

在山水畫中，所謂南派，多半以創造空靈的境界為主，山之形式則取最普通、最無特殊質感的披麻皴為原則。而反而是院畫的畫家在形式上用心，對山、石之造型有相當的建樹。宋代以來，郭熙之流對於山石的形象極盡創造之能事，到明代末年，吳彬的畫在山石造型上達到最高案，至今無能出其右者。清初袁氏父子仙山樓閣中的山水，仍繼承此一傳統，在山石造型上有突出的表現。我把這種感覺告訴國松兄，沒想到他立刻承認袁耀父子對他的影響。

大凡以山石造型取勝的畫家，觀察自然，必有強烈的變形意圖，自心中尋找形式以詮釋自然，所以外國人稱之為變形派。吳彬的石，或似火焰，或似流雲，或似折錦，它們只是以石為名，表達畫家感情世界而已，是造境主導的中國古人所難理解的。在今天和西洋近代畫風的比對之下，其價值就十分明顯了。

真想像不到，劉國松八〇年代以後的畫走上怪異造型表現的途徑，接上久已斷絕的造型派的傳統。八二年「歸帆」中的山，「白雪是白的」中的雪，呈現出詭異與突出的造型。此後不斷的出現類似的作品，為八五年的「吹皺的山光」，八九年的「斷岸」都屬於此類。他用拓墨的高度技術，畫出了山石的眾象，以衝擊觀者的心靈。這是一個新的高潮。

由於這種技術的抽象寫實性，此一階段的劉國松似乎沈潛於新科學主義之中而不自覺。他偶而應觀眾要求，仍然利用早年的技術畫一些新山水畫，甚至畫過去所不畫的長卷或長條，以順應收藏家們傳統主義的潮流，但是基本上，他是現代畫家，以水墨畫西畫的畫家。他的畫大多是「客廳尺寸」。而全幅畫滿，不再留空白。造型奇特，有突出畫幅的衝擊感。這些畫的中國味很少，只是題材以山水烟雲為主而已。

我始終覺得，中國的現代畫家太自絕於現代科學了。他們學步現代是自西洋現代畫裡學。自畫裡學畫，永遠是拾人牙慧。但是遠離西洋的社會，既不能感受

現代文化的衝擊，又不能體會現代文化的精蘊，要他們如何自骨子裏現代得起來？

在劉國松與人打筆戰的時代，有年輕人說五月畫會的作品是傳統國畫局部的放大，他當然不同意。但是我卻不覺得這是一種壞主意。局部放大是很新的觀念，為何不能發展為領先的藝術？在我看來，現代藝術的現代性很重要的是一改變觀察萬物的角度與距離。我們看到的創新大率如此。我曾在「視界與境界」一文介紹陳其寬的藝術時，詳細的分析了這一觀點。不客氣的說，畫評界居然沒有人深入的去了解這一點，是很令人不解的。

現代科學帶領人類走出傳統的視野，進入新的視覺世界，主要是靠兩種方法。第一種辦法是飛行器，在飛機或衛星上的人類觀察萬物，自然變形了。這是客觀的、動態的。陳其寬描寫得最為出神。第二個辦法是觀察的儀器，使用高倍數望遠鏡與顯微鏡的人類，所看到的世界不是變形，而是進入了一個新界域。眼下的萬物不見了，見到的是震撼人心的抽象景觀。而這些並不真正是抽象的，因為它們都是目之所見，可以再次呈現，所以我稱它為抽象寫實。劉國松的畫，在我看來，幾乎就是顯微鏡與望遠鏡下的世界，名之為山水而已。

我這樣說大家可能不相信。但是這樣的抽象是中國想像力的一部分。

中國人的潑墨，如張大千後期的畫，是要通過想像力去完成的。那是在自然的紋理之中去發現自然的形象。中國文人喜歡大理石，明代以後的桌面、椅背上，常鑲以大理石，晚清甚至出現很多嵌鑲大理石片的懸掛品，為甚麼？大理石的紋理出現疑似山水的景象是也！臺灣東部的花蓮為應市場需要，以磨石的技術製造天然石的山水。這是中國愛石人的天地。臺灣有幾萬個愛石者，在抽象的自然紋理中尋找形象。這是中國人的藝術傳統，發展到今天已達高案了。請看劉國松七九年的「千層上」，像不像大理石的畫屏？八五年的「吹皺的山光」像不像太魯閣的片段？以劉國松的個性來說，他不會畫很安靜的東西。但卻越到老年，越不安分。他可能不曾看過顯微鏡下的世界，但竟能透過想像力創造出來，而且掌握到抽象形態的震撼力。他的畫題常常是非常平靜的，非常中國的，而畫的表現卻又常常是激烈的。例如七七年的「雲水一家」，畫題是極靜的，畫面呈現的是幾個山塊間的張力，雲水像渦漩一樣纏繞其間。八二年的「天地」，八三年的「雪谷」，聽上去以為是一片靜寂，看上去卻如沸湯一樣的激盪不安。劉國松的生命力太旺盛了。

在八四、八五年的兩張畫，這種動感更加劇烈了。他把早期較靜態的山水用

剪貼的方式結合在動態的拓墨雲烟山水之上。使用紅、黃的色調代替青綠，其結果是一種宇宙爆炸、美好的地球被粉碎的景象。八四的那一幅的標題是「為自源頭活水來」。如果要我命題，我會題以「浩劫」以象徵現代科技對環境的破壞。不管他說甚麼，他的感覺是跟上時代的。

到了八〇年代的末期，他又要變了，喜歡用塊石來堆積畫面，以圓點的統一感，降低了激烈的流動感，回歸到靜態。可是他靜不下來，在臺北市立美術館的畫冊上，最後的抽象作品是斷岸，一幅期待火山爆發的景象。誰知道九〇年代的他會爆發出怎樣的新作呢？

陸、結論

國松兄是充滿了生命力、創造力的藝術革命家。在現代書壇上，他是一位傳奇人物，是創造歷史的藝術家。我以有他這樣的朋友為榮。「我的朋友劉國松」是我說話時常用的字眼。

到今天，回首藝壇，必須承認藝術是多元的。中國繪畫並不像國松兄所說的，自清初以來繳了白卷。有很多藝術家留下了各種不同的作品，令我們激賞。劉國松在六〇年代的言論，一方面是年輕人的豪語，另一方面不過是政治的禁忌所造成的。民國三十八年以後的臺灣，對於附共的藝術家視同共黨，所以全面封鎖了主要的畫家的作品與訊息。臺灣的青年畫家並不知有齊白石、傅抱石等人，更不用說徐悲鴻、林風眠等這些知名畫家了。他們不知道，上一代的畫家曾經為了突破傳統的束縛下了很大的功夫，且有相當的成就。如果沒有中共的教條，說不定早也有所突破。

在中共的教條限制之下，那些著名畫家的作品到五〇年代就不再發展了。即使如此，仍能代表動盪中國的時代風貌。今天要承認他們的貢獻：即便是閉塞、保守的臺灣，在傳統筆墨的薰染下，也可以走出一條路子，在某些方面，負擔了傳承歷史的責任。今天我們知道，推動時代藝術的演進不一定要革命，比較溫和的演化也可以逐漸推陳出新，產生出動人的藝術。甚至百分之百的守舊派，一筆一畫的講究傳統，也肩負著文化保存的責任。

可是我們不能不承認，在多元的價值中，推動時代巨輪的尖兵，仍然是具有時代精神的革命家。國松兄無疑的就是這樣一個重要的角色。他的成就已經為很多評論家所肯定，當然也引起一些爭議。以畫家生命來說，他尚年輕，尚有至少二十年的創作時間，未來的作品會有怎樣的發展，沒有人猜得到。可是我相信他

會帶領新的一群藝術家繼續不斷的求變求新，為我們開拓一番新的境界。■



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