

華人抽象繪畫發展大勢

蕭瓊瑞 Hsiao, Chiong-rei

抽象繪畫，作為藝術上的一種風格和主張，可視為人類文明在廿世紀最重大的成就之一。人可以突破或超越物象的描繪、掌握和理解，回到純粹造形的點、線、面，及色彩、空間、質感等元素，生發或是出自直觀、情緒，或是源於理性、思維的創作表現，成就各式撼人心弦與視覺衝擊的傑出作品。

西方藝術史認定的第一張抽象繪畫，是康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）創作於 1910 年的《花園》。從這幅作品的名稱和形式檢視，基本上康丁斯基仍是從物象的變形出發；物象的描摹，或許不是其繪畫的目的，但物象仍是其創作的「畫因」和起點。不過，在很快的時間裡頭，康丁斯基就已經發展出純粹來自畫面點線面構成的形式思維，且形成作品，也訴之文字論述，深刻影響當時代及爾後許多藝術家的創作。康丁斯基不是西方現代藝術形構抽象繪畫的唯一藝術家，而是整個時代演進的箭靶式人物。

在華人世界中，接受抽象藝術的風格和思想，似乎是一種民族文化的潛在傾向；甚至某些論者還以中國上古的青銅紋飾，認為中國是世界上最早的抽象民族。不過，這種論述，基本上是將抽象的定義過度擴大，泛指一切「非具象寫實」的藝術表現；到底青銅器上的紋飾，還是一種帶有深刻象徵意義的民族造形，既非純粹形色的個人自由表現，也不是嚴謹定義下「抽象藝術」指涉的範疇。

華人世界接受西方抽象藝術的衝擊，大抵可從中國大陸、台灣與海外三個區域來認識。其中以海外的部份，開始得最早；台灣的部份，時間稍後，但論述的層面最廣，畫家也最多。中國大陸則後來居上，許多畫家展現出相當廣泛、多元的大氣魄作品。本文論述將以布上油彩及壓克力顏料為主軸。

■ National Taiwan Museum of Fine Arts

華人藝術家最早投入抽象藝術探索，並因而擁有國際知名度者，仍以趙無極（1921-）為代表。

1941 年畢業於抗戰時期的杭州藝專，趙無極以優異的成績留校任教；但為取得較高的學歷，乃在父親的鼓勵下，於 1948 年赴法留學。

留法次年（1949）的趙無極，即獲得當地素描競賽的首獎，並與比利時籍詩人亨利·米修（Henri Michaux, 1899-1984）結識，合作出版《讀趙無極的八幅石

版畫》，引發藝壇注目，獲得生活上的初步安頓。不過，真正讓趙無極走上抽象之路的，則是 1951 年的一次瑞士之旅，在此地的美術館中，他第一次看到保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）的作品，並深受感動。

此後經歷三年多的努力，趙無極從克利的風格中走了出來，1954 年前後的《風》，是趙無極建立自我風格的重要指標。在光影閃爍的巨大空間中，有著穿梭不息的空氣流動，從中國甲骨文蛻變出來的符號，帶著悸動、蹦發的生命力，從遙遠的青銅時代走來，畫面散發著古今貫通、宇宙一體的神秘氣氛。

將中國傳統的元素納入抽象構成的畫面之中，幾乎是華人藝術家探索抽象藝術世界的一條通衢大道；趙無極此後的作品，也是不斷地在畫面中注入上古銅器、乃至東方山水的質感和意境。1960 年代的作品，許多是以黃褐色為主調，散發著金銅般的光芒，一些細膩、尖銳，又帶著些微神經質的纖細線條，在畫面中跳躍、竄動，呈顯一個深邃、內省，既似荒原，又滿富華美生命的奇瑰世界¹。歐洲畫壇也正是被他這樣一種氣質吸引、震撼，稱他為「東方抒情抽象繪畫」的代表。1993 年，趙無極 72 歲，法國總統密特朗特別頒贈榮譽勳位勳章給這位來自東方的偉大藝術家。

和趙無極同年（1948）抵法的另一位華人畫家唐海文（T'ang Haywen, 1927-1991），出生於福建廈門，幼年即隨父親移居越南堤岸。前往巴黎，原是順從父親習醫的願望，但不到兩年，便棄醫從藝，以自我學習的方式，在六〇年代中期，進入抽象繪畫的領域，惟日後的發展，逐漸轉向抽象水墨的媒材，作品充滿「禪畫」的意味²。

在趙無極之後，另一位同樣以「東方抒情抽象繪畫」知名法國藝壇的華人藝術家，為朱德群（1920-）。

朱德群和趙無極是杭州藝專的同期同學，1941 年畢業後，趙取得講師資格，朱德群則擔任助教工作；1944 年轉任中央大學建築系講師。1950 年，因國共內戰，轉往台北工專建築系任教；隔年（1951），再成為台灣師範學院藝術系（今台灣師大美術系）教授。1955 年 3 月，離台赴歐，前往巴黎。

初到巴黎的朱德群，畫風仍屬細膩寫實路線，並以此獲得「秋季沙龍」的榮譽獎。不過 1956 年，也就是他到達法國的第二年，在巴黎現代美術館見到早逝的俄籍畫家尼古拉·德·史達爾（Nicolas de Stael, 1914-1955）的大型回顧展；

¹ 詳參蕭瓊瑞，《中國巨匠》，台北，錦繡出版社，1996 年 1 月。

² 詳參陳炎鋒，〈唐海文 T'ang Haywen 其人其畫〉，《藝術新聞》1998 年 3 月號，台北。

史達爾自由奔放的風格，和濃稠色彩的使用，帶給朱德群極大的震撼與啟發。1958年，他已經是以抽象作品參展著名的「五月沙龍」；並在兩年後，繼趙無極成為該展正式會員，每年受邀展出。

朱德群的抽象繪畫，主要由線條出發，這和他早年對書法的學習、磨練有關。朱德群的線性書寫，充滿了令人驚奇的速度感，無形無象，但油彩若水、彩即墨韻；在形色交融中，充滿了中國水墨的暈染特質，既有狂草落筆的動感，又有光點跳動的魅力，給人一種宇宙初成、洪荒初闢的巨大時空感。1997年，朱德群77歲，法國最高學術機關法蘭西學院頒給他藝術院士的榮銜；2001年，法國總統席拉克再頒給榮譽軍團騎士勳章，都是肯定他在藝術上的傑出成就與貢獻。³

在歐洲之外，美洲地區，尤其是美國，也有幾位華人抽象藝術家的活動足跡。

1920年生出於中國的郭光遠（James Kuo, 1920-1995），幼年成長於安徽、蘇州，年輕時在蘇州美專學習水墨繪畫。1947年前往美國留學，在密蘇里大學取得藝術學士及碩士學位。此後任教美國大學近四十年，1992年以「終生名譽教授」榮銜退休。

郭光遠留學初期，恰逢美國抽象表現主義興起之際，當時的領導畫家如馬克·托比（Mark Tobey, 1890-1976），和法蘭茲·克萊因（Franz Kline, 1910-1962）等人，均曾向東方書法汲取靈感；這種取向，很快地觸動了郭光遠的東方藝術涵養，也成為他創作的走向。郭氏的作品，有著強烈的墨色線條，但也摻雜著一些深沈的色彩和多樣的技法與媒材，包括版畫的拓印，給人一種滄桑中不失溫馨的感受。他的作品，一般人瞭解不多，1997年美國紐約德門學院（Daemen College）為他舉辦大規模的回顧巡迴展，才引發世人，尤其是華人世界對他的認識與注目。⁴

郭光遠赴美後兩年（1949），另有一位由香港偕新婚妻子抵達舊金山的陳蔭羆（George Chann, 1913-1995）。其實祖籍廣東中山縣的陳蔭羆，早在12歲的1925年便隨著中醫師的父親赴美，並在美國接受正統的藝術學校教育，甚至擔任美術學院的教職，曾舉辦多次展覽；直至1947年返回中國，期間主要居住在香港，與趙少昂、黃君璧等傳統水墨畫家多所交遊，亦曾在上海展出作品。1949年始重新由香港飛抵美國定居，並在1951年至1952年間任教舊金山藝術學院（San Francisco Art Institute）。

³ 詳參祖慰，《朱德群傳》，上海，文匯出版社，2001年2月；及廖瓊芳，《朱德群》，台北，藝術家出版社，1991年。

⁴ 參見劉昌漢，《百年華人美術圖像》，台北，藝術家出版社，2000年9月，頁68-69。

陳氏早期的作品，深含人道主義與宗教情懷的傾向，1960 年代末期始發展出融合中國書法與美國抽象表現主義畫風的作品；但其一生的代表之作，仍以一種具密實、斑駁意象，加入鐘鼎古文符號的「織錦式抽象」畫風為典型。

平實而論，陳蔭巖極富密實感的抽象之作，雖有來自中國書法的精神質素，但整體畫面結構，仍深具西方理性思維與細膩佈局的特點，頗有美國同時期抽象畫家馬克·托比及帕洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）的趣味。不過，到底這位來自中國沿海、歷經早期移民艱辛生活歷程的華人藝術家，作品中多了一份歷史想像與文化鄉愁的意味，這也是今日我們面對他的作品時，特別有所感動的部份。⁵

另一位也深受美國抽象表現主義影響的華人抽象藝術家，是 1956 年由上海移居美國波士頓的魏樂唐（John Way, 1921-）。

出身上海書香人家的魏樂唐，極早就進入書法的學習，甚至在 16 歲那年，也舉辦過書法個展。不過 1956 年定居美國波士頓後，便在麻省理工學院學習抽象繪畫；而在 1965 年，波士頓現代美術館舉辦「不用畫筆的畫作」專題展時，他的作品已經和帕洛克等人同室展出。

魏氏早期的作品，畫面筆力遒勁，交錯著飛白墨線，讓人容易聯想起美國的「行動畫派」。但之後，他嘗試將色面構成加入畫面，於是一種墨線與色面的結合、感性與理性的交融、行動與思維的並置，成為他創作的主要特色；而此一特色，也成為他得以在美國抽象畫壇享有一席之地的主要原因。⁶

在魏樂唐移居美國的兩年後（1958），另有趙春翔（1912-1991）由歐洲轉赴紐約定居。這位也是抗戰時期杭州藝專畢業的藝術家，1951 至 55 年間，曾任教台灣師範學院藝術系（今台灣師大美術系），後取得西班牙政府獎學金，於 1955 年前往馬德里進修，1958 年赴美。水彩畫創作出身的趙春翔，之後轉入水墨與壓克力顏料的創作，畫面富含象徵意義的符號與造型，其間蘊含著對倫理與自然的高度憧憬與期待，是一位人道主義的抽象藝術家⁷。尤其 1960 年代之後，他就在畫面上大膽地加入螢光顏料的運用，使墨色和現代媒材產生極大張力，成為畫面明顯特色。1982 年他受邀返回台灣師大美術系客座，1991 年病逝於苗栗。

⁵ 詳參王嘉驥，〈陳蔭巖其人與其藝術初探〉、石瑞仁，〈藝海獨游，半生沈寂——畫家陳蔭巖的人與藝〉，均收入《陳蔭巖(1913-1995)》，台北，大未來畫廊，2000 年 2 月。

⁶ 詳參蕭瓊瑞，〈墨線與色面的交響——魏樂唐的抽象繪畫〉，《藝術家》375 期，頁 488-489，收入《魏樂唐畫集》，台北，威廉國際藝術，2006 年 3 月。

⁷ 詳參蕭瓊瑞，〈趙春翔的時代和他的藝術——一個中國現代繪畫運動中的人道主義者〉，《明報》322 期，香港，1992 年 10 月，頁 85-88。

縱觀這些海外華人抽象藝術家，大抵均和 1949 年的中國變局有關，其中出身杭州藝專者，尤占大多數；而他們的作品，也始終和中國傳統緊密相連，尤其和書法的關係密切。但他們的成就，大抵都是來自個人單槍匹馬的努力，儘管活動時代相近，並沒能形成一個巨大的論述團體或時潮。

同樣是對抽象藝術的吸收及探討，較深入和廣泛的討論，倒是見於 1960 年代之後的台灣。

不過在進入台灣地區的討論之前，有著一位同樣來自中國大陸、年紀較為年輕的抽象藝術家也值得特別一提，此人即刁德謙（1943-）。

出生於中國四川的刁德謙，在他 12 歲的 1955 年前後，即移居美國，自俄亥俄州的肯揚學院（Kenyon College）畢業。相較於前述第一代海外華人抽象畫家表現主義的傾向，刁德謙走的是另一完全不同的路徑，平整接近低限的畫面，浮現著種種深具指涉意義的文字和符號，從中文、英文到阿拉伯數字；刁德謙的作品，嘗試在西方的絕對理性中，找到屬於自我的文化認同。⁸



台灣地區對抽象繪畫的介紹和討論，依文獻資料觀察，應以 1953 年張道林（1923-）的〈抽象繪畫的產生〉⁹一文為最早。

張道林也是杭州藝專的畢業生，約晚趙無極、朱德群等人五年時間（1946 年畢）。入台後，曾和朱德群同時任教台灣師範學院藝術系（今台灣師大美術系）。1953 年這篇對抽象繪畫的介紹，開宗明義即闡明：

繪畫雖然它是表現現實各種事物的形態，但卻不是事物實質的描寫。實在它只是表現事物的排列、比例以及外形的，特別是著重美的觀念和事物內在精神的專心描寫。所謂抽象藝術的本意也就在此。¹⁰

不過，張道林也認為抽象藝術並不是一件新奇的東西，原因是它原本就存在於歷史上的許多面向，包括：歷來用具器皿上的裝飾、原始藝術和史前人類的生活。至於抽象藝術會在廿世紀特別受到重視和盛行，主要有四個時代因素：一是照相機的發明，刺激畫家不再追求自然的再現。二是受到音樂藝術的啟發和影響，追求超越地域時代限制的純粹語言。三是科學上新發明的影響，改變了人類

⁸ 刁德謙作品曾在 1990 年代，由台北誠品畫廊密集介紹給台灣畫壇；參黃麗娟，〈抽象繪畫的新語法——刁德謙的藝術〉，《雄獅美術》249 期，台北，1991 年 11 月。

⁹ 張文以「道林」筆名刊 1953 年 9 月 5 日《聯合報》第六版「聯合副刊」「藝苑波濤」專欄。

¹⁰ 同上註。

看待時空宇宙的判斷尺度。四是機械的影響，產生幾何形式美的抽象繪畫。

張道林對抽象繪畫的介紹，篇幅不長，但內容相當深入，他也論及了二十世紀抽象繪畫的兩個極端，也就是：一派是變成一種儼若幾何形體和光譜色彩的繪畫，名之謂古典的或理智的抽象藝術；另一派是以物體間互相形式重新組合的繪畫，所用色彩不像光譜上那樣純粹，而只是用來促成情緒效果，這一派名之謂浪漫的或表現的抽象藝術。事實上，在後來學者的歸納中，也習慣稱前者為「冷抽」或「幾何抽象」，後者為「熱抽」或「表現抽象」。

張道林的介紹，對當時初初接觸藝術的年輕人，或許很具引導、啟發的作用，但 1953 年對台灣畫壇而言，時間似嫌稍早，張文並未引起特別的討論；張氏本人也沒有真正投入抽象繪畫的探索，他是以一種帶有中國水墨風味的油畫風景為其創作型式，日後移居巴西，淡出台灣畫壇。

就日後影響而論，一樣是 1949 年入台的李仲生（1912-1984），顯然扮演了更為重要的角色，甚至日後被史家稱美為「台灣現代繪畫的導師」。¹¹

李仲生，廣東仁化人，先後入學廣州美專和上海美專附設繪畫研究所，但均未畢業。1932 年曾參與常玉、關良、王濟遠、倪貽德、張弦、周平、龐薰琹、段平石、梁錫鴻等人共同創立的「決瀾社」，並舉行畫展；畫風介於野獸派與新古典主義之間。後東渡日本，入東京日本大學藝術系西畫科，同時也在「東京前衛美術研究所」學習，指導老師有藤田嗣治、阿部金剛、東鄉青兒、峰岸義一等人，同學中日後知名的有齋藤義重、山本敬輔，和韓人金煥基等人。留日期間，李仲生先後參與日本二科會第九室前衛作品的展出，也加入東京前衛繪畫團體「黑色洋畫會」，作品揉合抽象與佛洛伊德的潛意識思想。他日後自稱作品屬「超現實的抽象主義」，應即奠基於此時的風格、思想¹²。

1937 年 3 月，李氏自日本大學畢業，因中日戰起而返國；先在軍中擔任文職工作，官至政治部上校主任。1943 年任杭州藝專講師，1948 年任廣州市立藝專教授，校長為高劍父；隔年（1949）入台。1951 年，台北復興崗政治幹部學校（今政戰學校）藝術系成立，受邀擔任教授；並在台北市安東街開設前衛藝術

¹¹ 詳參蕭瓊瑞，〈李仲生的最後活動與思想——兼論其「隱居」生活的意義〉，原刊《臺灣美術》第 11、12 期，台中，臺灣省立美術館（今國立台灣美術館），1991 年 1 月、4 月；收入《李仲生畫集》，台中，伯亞出版社，1991 年 1 月，及蕭瓊瑞，《台灣美術史研究論集》，台中，伯亞出版社，1991 年 2 月。

¹² 參見蕭瓊瑞，〈來台初期的李仲生（1949-1956）〉，原刊《現代美術》第 22、24、26 期，台北，台北市立美術館，1988 年 12 月～1989 年 9 月；收入前揭《李仲生畫集》及蕭瓊瑞《台灣美術史研究論集》。

研究室，日後組成「東方畫會」的學生們，就是在這個時期集結在一起的¹³。

李仲生何時進入純粹抽象繪畫的創作？迄今仍不能真正確認；不過，他的學生們在 1957 年的第一次「東方畫展」時所展現的作品，已經大部份都是抽象風格¹⁴。

李仲生和他的學生們所創作的抽象繪畫，基本上不同於趙無極、朱德群等人以意象營造為考量的抒情抽象，也不同於陳蔭羆、魏樂唐強調畫面構成的路線，和趙春翔帶著象徵意味的符號主義也不同。李仲生和他的學生們的抽象繪畫，基本上是出自潛意識的自然流露所形成的一種具有強烈心象意味的作品，也就是李仲生所強調的「精神空間」的表現，使用所謂的「心理的語言」和「精神的語言」。

15

李仲生本人的作品，帶有強烈的實驗性，我們可以看到他的素描作品，是如何從學生習作簿的方格中，以原子筆一路延展建構而來。而他的油畫帶有強烈的質感，油彩堆、疊、印、染、壓、刷……之間，帶著遊戲心情，卻又態度嚴謹，猶如一場宗教的儀式。

在李仲生的影響下，傑出弟子如：蕭勤（1935-）、霍剛（1932-）、秦松（1932-2007）、朱為白（1929-）、焦士太（1929-）、黃潤色（1937-）、李錫奇（1938-）等人，也都展現了一種強調精神性的抽象畫風。蕭勤在首次東方畫展之前的 1956 年，已經取得西班牙政府的獎學金前往馬德里，在那裡他接觸到歐洲一些「非具象」的繪畫作品，也在首屆的「東方畫展」中引介西班牙的 14 位畫家作品來台參與展出。蕭勤本人的作品，在留學歐洲之後，也從原先較具野獸派風格的國劇人物，轉入完全的墨線抽象，表現出一種具有「禪」味意涵的空間結構；之後結合幾何式抽象，甚至一度走入低限主義的創作，但 1976 年之後重新回到東方式的水墨，並開始加入較具色彩的壓克力顏料。近期的作品，以綿密的線條，表達一種對宇宙時空的想像與感受，他的作品讓人聯想起中國太極拳的拳法，緩慢、流動，卻綿延不絕、動靜相生，是華人抽象藝術家中生輩的重要代表人物。¹⁶

霍剛早期的作品，也具強調超現實和潛意識的特質，1964 年前往義大利後，逐漸轉為色面構成。他的作品尺幅不大，但色調內斂和諧，在點、線、面的單純

¹³ 詳參蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展(1945-1970)》，台北，東大圖書公司，1991 年。

¹⁴ 同上註。

¹⁵ 同註 12。

¹⁶ 詳參蕭瓊瑞，《宇宙過客——蕭勤的心靈逆旅》，《蕭勤》，台北，大未來畫廊，2006 年 4 月。

結構下，散發一種音樂的律動，風格穩定、較少變化。¹⁷

秦松也是李仲生早期的學生，但他並未正式加入「東方畫會」，而是另一前衛團體「現代版畫會」（1958-）的創始會員。他的作品，早期以帶著史前岩畫般強烈質感的版畫，曾經榮獲巴西聖保羅雙年展的榮譽獎。之後，改為帶著符號結構的油畫創作，表達生命的哲思與詩情，是一位能詩、能畫的才子型畫家。¹⁸

朱為白早期也從版畫入手，但自 1961 年始，就受義大利空間派畫家封答那（Lncio Fontanna, 1899-1968）的影響，展開他那被稱為「挖貼藝術」（Pasting and make-up art）的探索。他的作品帶著高度的禪思意味，後期則在畫面加入實物如棉花棒、火柴棒等的排列，作品介於雕刻與繪畫之間。¹⁹

焦士太是李仲生任教政戰學校時期的學生，以具有符號特色的形式語言，追求「心物一元」的中庸思想，也是長期堅持抽象創作的一員。²⁰

黃潤色是李仲生由台北南下彰化以後的學生，也是台灣最早的女性抽象畫家。黃氏的繪畫，帶著一種連鎖流線的綿延造型，色彩諧和且富細膩的女性特質。²¹李錫奇有畫壇「變調鳥」之稱，他的風格、媒材多變，但始終保持著前衛的特質；時而由中國文字吸收養份、時而由民間藝術借用技法。早年以噴畫形成的書法系列，氣勢磅礴；近年由漆畫形式發展的作品，也具強烈的視覺震撼與文化特色。只是其媒材多變，容易讓人有不易歸類的感覺，但絕對是一位優異的藝術家。

²²

李仲生後期指導的學生，先後又組成「自由畫會」（1977-）、「饕餮畫會」（1981-）、「現代版畫會」（1982），以及「龍頭畫會」（1987）；其中不乏優秀的抽象藝術家，如：程延平（1951-）、曲德義（1952-）、朱麗麗（1948）、鄭瓊銘（1948-）、李杉峰（1950-）、許雨仁（1951-）、陳幸婉（1951-2004）、陳聖頌（1954-）、謝志商（1955-）等人，織構成台灣現代畫壇重要的一個面向。²³

台灣抽象畫的第一波風潮，的確是由李仲生指導下的東方畫會率先發動，但

¹⁷ 詳參《霍剛畫展》，台中，臺灣省立美術館，1994 年 10 月。

¹⁸ 詳參辛鬱，〈藝術家的生涯——秦松繪畫的思想背景〉，《民生報》，台北，1969 年 3 月；及謝里法〈從將軍的年代到松族的黃昏〉，《自立晚報》，台北，1988 年 7 月 3 日。

¹⁹ 詳參《朱為白回顧展》，台北，台北市立美術館，2005 年 3 月。

²⁰ 詳參《焦士太》，台北，藝術家出版社，1988 年 11 月。

²¹ 詳參林惺嶽，〈藍色的回憶——記女畫家黃潤色〉，《藝術家》6 期，台北，1975 年 11 月。

²² 詳參蕭瓊瑞，〈呼喚眾神復活的變調鳥——李錫奇的藝術創作〉，《本位·新發·李錫奇》，上海：上海文化聯誼會，2005 年 4 月。

²³ 詳參蕭瓊瑞，〈李仲生的學生們——戰後台灣現代繪畫發展的一個切面〉，「李仲生與台灣現代繪畫之發展學術研討會」，杭州，國立台灣美術館、財團法人李仲生現代繪畫文教基金會、中國美術學院主辦，2006 年 11 月 1 日。

當時真正形成社會目光焦點與畫壇論辨的，則是另一由台灣師大美術系校友組成的「五月畫會」。²⁴

同樣成立於 1957 年並推出首展的「五月畫會」，初期作品並沒有追求抽象的傾向。但在第三屆之後，以劉國松（1932-）為首，開始提出抽象的概念，同時認為由寫實走向抽象既是世界現代藝壇的走向，也是中國傳統美學的精神核心，甚至是人類文明必然的趨勢、東西文明合流的最後結局²⁵。

劉國松的理論，受到當時許多藝評家的贊同、支持，包括詩人余光中，與學者張隆延、虞君質等人。不過，劉國松的抽象繪畫堅持的是一種水墨的抽象。他甚至認為「抽象即現代」、「水墨即中國」，因此抽象水墨也就是「現代中國畫」的最有力展現²⁶。劉國松的理論，今日看來，或有其偏執的一面，但作為一位身體力行的藝術家，劉國松的確創生了許多重要、甚至偉大的作品，影響及於之後的香港，乃至中國大陸。²⁷

不過一般論者，仍把劉國松視為中國水墨畫系的重要畫家，卻不是放在抽象繪畫的脈絡中來論定他。倒是另一位「五月畫會」的會員，在強調抽象，卻不堅持水墨的情形下，走出自我獨特的面貌，值得看重，那便是莊喆（1941-）。

莊喆是劉國松在台灣師大的學弟，1959 年加入「五月畫會」後，便以孤冷、靜謐的半具象作品引發注目。之後，莊喆的作品走入抽象風格的探索，在媒材之間，他有較多的嘗試，既不排斥水墨，也不堅持水墨；日後，在以油彩為主要媒材的創作歷程中，創生了一種猶如浪潮拍打沙岸所形成的孤絕、枯寂的意象。他的作品，經常有較長的線條筆觸，但這些筆觸並不是一種流動、綿延的意象，而像是地震斷層般的方道與深邃；莊喆似乎經常以剛強表現柔美、以冷峻呈顯溫情。

在「東方畫會」與「五月畫會」的鼓動下，其實造就一批數量相當的抽象畫家，例如：李元佳（1929-1994）、胡奇中（？）、馮鐘睿（1933-）、黃朝湖（1939-）、蕭仁徵（1925-）、劉庸（1927-）、趙占鰲（1932-），以及較年輕的李重重（1942-）、顧重光（1943-）和洪根深（1946-）等。不過，他們之中，有些是長期從事水墨創作，有的則是中斷了創作、或改變了畫風，因此在抽象繪畫的論述上，較少被

²⁴ 同註 13。

²⁵ 詳參蕭瓊瑞，《劉國松研究》，台北，國立歷史博物館，1996 年 7 月。

²⁶ 同上註。

²⁷ 詳參林木，《劉國松的中國現代畫之路》，四川，四川出版集團、四川美術出版社，2007 年 4 月。

提及。²⁸

倒是在同樣的時間點上，台灣南部也有一批畫家，不約而同地投入抽象繪畫的探索，且和前述的畫家走著不同的路向，值得留意。

首先是年紀較大、曾經留學日本的莊世和（1923-）。他曾經在 1950 年代和大陸來台畫家何鐵華（1910-）等人在台北發動「自由中國美展」，提倡「新藝術」運動。而他本人早在 1940 年代的留日時期便有《詩人的憂鬱》（1942）等作品，以一種細膩的手法，模擬實物拼貼效果的抽象作品，可視為台灣最早的抽象繪畫創作。1962 年，他在台灣南部發起「新造形美術協會」，並舉辦第一屆「創型美展」，積極倡導抽象繪畫的創作。²⁹

另一位出身台南柳營的劉生容（1928-1985），叔父是知名的台灣日治時期第一代油畫家劉啟祥（1910-1998）。他在 1961 年 4 月，赴日留學，也在這一年完全轉入抽象的畫風。他的作品結合中國民間的紙錢和上古璧玉的造型，以及燒、貼、點、刮的技巧，營造一種充滿神秘色彩的畫風，不同於北部盛行的書寫風格。³⁰

此外，世居台南府城的曾培堯（1927-1991），以自學的方式投入藝術的領域，在 1959 年間即進入抽象畫的探討。此後，結合墨漬及佛教信仰，形成獨特的「生命系列」創作。³¹

莊世和、劉生容、曾培堯和前提黃朝湖等人，在 1964 年曾組成「自由美術協會」，是本省籍畫家對抽象藝術探討的重要代表。

也就在台灣畫壇熱烈展開抽象繪畫探討之際，1962 年初，郭軻（1928-）自西班牙留學返國，並發表他的「新視覺主義」，倡導的也是一種放棄物象描繪、講究畫面構成的抽象繪畫類型。台灣抽象繪畫發展頗有內呼外應、舉世一同的氣勢。

不過，抽象繪畫在台灣掀起風潮的過程中，也並非完全的一帆風順；1961 年間，曾因東海大學教授徐復觀的一篇文章〈現代藝術的歸趨〉，引發所謂的「現代繪畫論戰」。徐復觀從抽象繪畫興起的源頭和意義，論斷這是一種對既有價值的挑戰與推翻；他認為「破壞的意義，大於建設的意義。」甚至直言：以抽象繪

²⁸ 詳參蕭瓊瑞，〈水墨變相——現代水墨在台灣〉，「書畫與現代化：書畫在現代藝術中的流變與波瀾國際學術討論會」，北京，故宮博物院，2007 年 4 月 26 日。

²⁹ 詳參黃冬富，〈莊世和的繪畫藝術〉，屏東，屏東縣立文化中心，1998 年 6 月。

³⁰ 詳參《方圓之間——劉生容紀念展》，台北，台北市立美術館，1997 年 4 月。

³¹ 詳參《曾培堯》，台南，台南市立文化中心，1993 年元月。

畫為代表的現代藝術，「他們是無路可走，而只有為共產世界開路」。³²這樣的推論，在當時 1960 年代的台灣，是一項嚴重的指控，足以引發政治上的迫害。當眾人為之驚心的時刻，劉國松大膽出面為文辯駁，引發論戰，讓抽象繪畫的生機，得以持續發展，進而形成巨大風潮³³；幾乎當時的台灣畫家，都在或長或短的時間內，投入抽象風格的探討，包括傳統的水墨畫家，以及日治時期成長的前輩畫家等。

從日後的發展檢驗，或許由於文化背景與思維模式的不同，能夠持續從事抽象繪畫探討者，基本上是以大陸來台青年為主；相對地，許多本地青年則在短期的抽象探討之後，紛紛走向半抽象或類立體派，強調畫面分割與色彩組合的「物象變形」路徑³⁴；而後來受邀參展「五月沙龍」，並二度榮獲義大利「羅倫佐藝術貢獻獎」的陳正雄（1935-），則是一個特殊的例外。

陳正雄生於台北，建國中學時期即前往李石樵（1908-1995）畫室學習，以半具象的作品入選台灣最大的民間畫展「台陽美展」。後因父親要求，進入中興大學經濟系，在此結識了另一本地油畫家金潤作（1922-1983），並首次閱讀了康丁斯基名著《關於藝術的精神性》與赫伯·里德的《現代藝術的哲學》，深受啟發，朝向抽象的風格邁進。此後，陳正雄以他傑出的作品表現和優異的外語能力，游走國際藝壇，結識許多當代大師。1991 年，陳正雄的作品《崇高》，繼趙無極、朱德群之後，成為長期受邀參展巴黎「五月沙龍」的第三位華人藝術家，且同樣以東方抒情抽象風格，備受國際注目。³⁵

陳正雄的作品不同於趙、朱畫面中強烈的中國元素，而是以擷取自台灣原住民色彩與叢林、海洋的意象，展現出多元、活潑的技法；有時顏料堆積質感厚實，有時書寫流動筆觸活潑，有時更加入甩、洒、潑、流等自動性技法，加上裱貼、拓印等手法，成為充滿陽光、綠野，和歡愉、快樂意象的動人之作。³⁶

台灣第二波抽象風潮，是在 1980 年代，隨著台北市立美術館的成立，與大批美術留學生的返台而展開。其中由英國短暫返台的前輩藝術家林壽宇（1933-），是另一位重要的導師型人物；他所帶回來的，正是台灣長期以來較不

³² 見徐復觀，〈現代藝術的歸趨〉，《華僑日報》，1961 年 8 月 14 日。

³³ 同註 13。

³⁴ 詳參蕭瓊瑞，〈台灣現代繪畫運動中的兩種風格〉，原刊《藝術家》269 期，台北，1997 年 10 月；收入蕭瓊瑞，《島嶼色彩——台灣美術定向》，台北，三民書局，2004 年 6 月。

³⁵ 詳參蕭瓊瑞，《抒情抽象華人三家之比較研究——朱德群、趙無極與陳正雄》，「兩岸當代藝術學術研討會」，台北，國立歷史博物館，2004 年 8 月。

³⁶ 詳參蕭瓊瑞，〈文化基因重組——陳正雄的藝術成就〉，《陳正雄繪畫 20 年回顧展——顛覆與重建：陳正雄創作歷程研討會論文集》，北京，中國國家博物館，2003 年 8 月。

被接受的，偏向「理性」、「幾何」的低限主義風格。

1960年代由劉國松等人所掀起的「現代繪畫運動」，他們標舉一種具有中國書法意味與表現傾向的抽象畫風；對於西方「過度理性」的幾何式抽象，包括劉國松、余光中等人，均認為不足以代表中國的精神³⁷。

1982年，林壽宇所帶回的，正是一種看似極端理性、不足以代表中國精神的幾何抽象畫風；不過，林氏這些幾乎接近全白的畫面，卻也恰恰反映出一種中國古典美學中「空」、「無」、「意在象外」的禪學意境，在台灣畫壇造成一次所謂的「白色震撼」。³⁸

林壽宇的作品在台北「春之藝廊」展出，影響一群年輕藝術家的追隨；之後，1984、1985年持續以「異度空間」、「超度空間」的聯展方式，在春之藝廊推出作品，主要成員有：莊普（1947-）、張永村（1957-）、賴純純（1953-）、胡坤榮（1955-）等人，作品也都是展現出一種潔淨、理性又近乎「禪思」的風格。年齡稍長的江賢二（1942-），也是這種風格的重要代表畫家，只是江氏的作品呈現較為明麗的色彩。

1984年年底，台北市立美術館開館，結合大批美術留學生，台灣的抽象繪畫在此後的幾年間達到另一波高峰；目前我們所熟悉的新生代抽象畫家，也都是在這個時期展露頭角。這當中包括留學巴黎的陳幸婉（1951-2004）、曲德義（1952-）、游正峰（1956-）、陶文岳（1961-），留學西班牙的陳世明（1948-）、葉竹盛（1946-）、陳榮發（1952-），留學義大利的陳聖頌（1954-）、劉永仁（1958-），留學德國的池農深（1955-），以及留學美國的陳張莉（1944-）、楊世芝（1949-）、張正仁（1953-）、薛保瑕（1956-）等人。其中女性的人數，佔有相當的比例，也表現得頗為傑出，如陳幸婉的墨漬抽象畫，帶著高度的心象表現與音樂特質；而以布塊、實物拼合而成的大幅巨作，更表現出生命的掙扎與堅韌的意志力³⁹。楊世芝的作品，以果敢而豪邁的線條或塊面，組構成深邃而神秘的心理空間，既有表現主義般的力道，也有理性構成式的秩序，色彩往往以同色系的排比，予人以墨色般的韻味與魅力。薛保瑕的作品，給人一種壓抑、渾沌的感受，介於潛意識的流露與表現主義般的狂熱之間，一度也在畫面中加入類如魚網般的實物，更予人一種陰鬱與浪漫兼具的聯想。

³⁷ 同註 13。

³⁸ 參陳正雄，〈高雅、寧靜、潔白的世界——談林壽宇的藝術作品〉，《中央日報》「中央副刊」，台北，1982年11月6日；及王秀雄，〈白色的魅力與震撼——林壽宇藝術之美〉，《雄獅美術》141期，台北，1982年11月。

³⁹ 詳參《陳幸婉紀念展》，台北，台北市立美術館，2007年1月。

1980 年代之後興起的第二波抽象風潮，也有一些台灣南部的抽象畫家值得留意，除了年紀較長的李朝進（1941-）、蘇信義（1948-）、陳艷淑（1950-）之外，1986 年在台南市立文化中心推出的「南台灣新風貌展」尤為代表，主要成員有：高雄的洪根深（1946-）、楊文霓（1946-）、葉竹盛（1946-）、陳榮發（1952-）、張青峰（？），和台南的黃宏德（1956-）、曾英棟（1953-）、顏頂生（1960-）、林鴻文（1961-）等人。其中葉竹盛、陳榮發、黃宏德、顏頂生、林鴻文都是板橋國立藝專（今國立台灣藝術大學）的畢業生，這個學校的許多校友都曾留學西班牙，或許受到西班牙抽象大師達比埃斯（1923-）的直接、間接影響，畫面強調質感，也注重由這種極端物質性所相對激發出來的精神性。⁴⁰

事實上，抽象繪畫在台灣畫壇從 1960 年代以來，即不曾消褪，代有新人出，且成果顯著，其中，在 1979 年由台北移居紐約的楊識宏（1946-，原名楊熾宏），早期的作品，游移於物象與抽象之間，1980 年代，曾給合中國傳統版畫與各種動物圖像，形成一種具有考古學式特質的畫面，90 年代之後，則以一种植物萌芽式的氣韻美學，揮灑出一片神秘的光輝，猶如汪洋深海中盪漾的激影，也如天際氤氳的雲霞，反襯出一種流光消逝與記錄永存的深沈美感，成為新一代的華人抽象藝壇明星，也是台灣這塊土地蘊生培養的另一位巨匠。⁴¹

■

中國大陸對抽象繪畫的理解與探索，在時間上，相對地遲緩許多。1940 年代，特別是抗戰時期的重慶，雖有林風眠（1900-1991）、丁衍庸（1902-1978）、關良（1900-1986）、龐薰琹（1906-1985）、趙無極（1921-）、郁風（1916-2007）等杭州藝專教師發起的「現代繪畫聯展」（1945），以及次年（1946）加入南京美專許太谷（？）、汪日章（1906-）、朱德群（1920-）、李可染（1907-1989）、翁元春（？）、胡善題（？）等人的「獨立美展」，但就畫作的風格而言，距離純粹的抽象繪畫還有一些距離。

1949 年中華人民共和國成立之後，在強調「藝術為人民服務」的政策思想指導下，抽象繪畫暫時得不到發展的空間。

1980 年代，中國大陸終於度過了 1966 年「文化大革命」以來的破壞和「四

⁴⁰ 詳參蕭瓊瑞，〈雙城組曲·一闕寂寞——記南台灣新風格展的緣起緣落〉，原刊《1997 南台灣新風格展專輯》，台南，台南市立文化中心，1997 年 9 月；收入前揭蕭瓊瑞，〈島嶼測量——台灣美術定向〉。

⁴¹ 詳參蕭瓊瑞，〈流光與記憶——楊識宏的生命思索〉，《象由心生——楊識宏作品展》，台北，國立歷史博物館，2004 年 9 月。

人幫」的動亂，政治社會逐漸回復到一種反省與醞釀開放的時代。1980年10月，吳冠中發表了一篇重要的文字〈關於抽象美〉⁴²；這是中共建國以來，對於有關「內容與形式」爭論最大膽的一次發言。吳冠中強調「形式美」的論點和實踐，引發了激烈的批判，但也為「抽象繪畫」在中國大陸畫壇的發展，奠下了初步的基礎。

隔年（1981），劉國松應邀出席北京中國畫研究院成立大會，並提出作品參展，他那不同於傳統中國畫的抽象水墨作品，首度驚艷了北京畫壇，也呼應了吳冠中的「抽象美」以及日後提出「筆墨等於零」⁴³的論調。再隔兩年（1983），劉國松首次大型回顧展在北京中國美術館舉行；隨後三年間，巡迴全國18個重要城市，抽象式的現代水墨畫猶如一陣旋風，震撼了整個中國大陸畫壇。劉國松和吳冠中，都是對抽象繪畫在中國大陸發展具有重要貢獻的人物。但如文前所論，劉國松的成就，論者主要仍將他視為中國水墨畫的重要革命者；至於吳冠中的油畫，並不堅持抽象，而就抽象繪畫的角度言，他的作品也較乏嚴密的構成與質感，基本上，他的主要成就仍在水墨風的油畫表現上。

從作品的表現論，作為早期杭州藝專時期教授的吳大羽（1903-1988），是一位值得留意的畫家。吳氏江蘇宜興人，少時曾隨張聿光學習西畫，17歲即任《申報》美術編輯。1922年以勤工儉學赴法，習藝於巴黎高等美術學院及布爾代勒雕塑工作室。1927年返國，受林風眠邀請，協助籌辦國立藝術院（即杭州藝專前身），並任西畫系主任，趙無極、朱德群、吳冠中等人都曾受其教導，也深受影響。

吳大羽早年的作品，展現一種較為自由、奔放的畫風，畫面題材雖仍離不開花卉、人物等具體物象，但畫面講究的是色彩的結構、筆觸的運用，乃至氣氛的呈現。1980年代之後，許多作品已走入較為純粹的抽象，可視為中國大陸純粹抽象繪畫的第一代代表畫家。可惜他在1988年年初病逝於上海，真正從事抽象繪畫創作的時間並不長。

對中國大陸抽象油畫發展具指標性影響意義者，仍以海外華人抽象藝術家的大型回顧展為主。趙無極的亞洲巡迴展，在1983年經日本、台灣之後，由文化部及中國美術家協會邀請，回到北京中國美術館及杭州浙江美術館盛大展出；

⁴² 吳冠中，〈關於抽象美〉，原刊《美術》1980年第10期，北京，1980年6月；收入氏著，《要藝術不要命》，台北，遠行出版社，1990年5月。吳氏在此之前，另有〈繪畫的形式美〉一文，原刊《美術》1979年第5期，亦收入前揭《要藝術不要命》。

⁴³ 吳冠中〈筆墨等於零〉，原刊九十年代香港《明報》月刊及《中國文化報》，收入《現代筆墨專輯》，廣東，珠海出版社，2007年4月。

1999 年，更大型的繪畫六十年回顧展，再度在北京中國美術館和廣州的廣東美術館舉行。

而朱德群也在 1997 年，在法國外交部安排下，在北京人民美術館展出。

台灣的陳正雄，其抽象繪畫巡迴展，1994 年首次在北京中國美術館及上海美術館盛大展出；2003 年，繪畫五十年回顧展，由文化部邀請在中國國家博物館、上海美術館和廣東美術館巡迴展。且以地利之便，陳正雄自 1994 年以來，受邀中國大陸重要美術學院及美術館進行抽象藝術的演講，更多達 20 餘場，包括：中央美術學院（1994、1997）、上海畫院（1994）、上海大學美術學院（1999）、上海華東師大藝術學院（1999）、上海師大（1999）、遼寧師大（2001）、南京藝術學院（2002）、清華大學美術學院（2003）、杭州中國美術學院（2004）、四川師大視覺藝術學院（2004、2006）、成都藝術學院（2006）、上海大學美術研究所（2007）、上海電影藝術學院（2007）、上海復旦大學視覺藝術學院（2007）、上海設計學院（2007）、中國人民大學徐悲鴻藝術學院（2007）、北京宋莊美術館（2007）、北京中國藝術研究所（2007）等；並擔任上海美術館舉行「上海雙年展」（1994~）諮詢委員、上海大學美術學院舉辦「都市抽象：’99 上海抽象藝術沙龍邀請展」藝術顧問、「2004 上海抽象藝術大展暨學術研討會」核心主講人等；此外清華大學也邀請他撰寫《抽象藝術論》一書⁴⁴。由此可見：中國大陸的抽象藝術發展起步雖然較晚，但自 1980 年以來，20 餘年間，其積極的學習與行動，是相當值得肯定的。

累積二十餘年的探索與轉型，包括一些海外的留學與接觸，中國大陸著實培養及蘊育出不少可觀的抽象藝術家。如：年紀較長、由帶著優雅意境的風景而轉型純粹抽象的劉迅（1923-），以及上海的資深畫家陳鈞德（1937-）、王劫音（1941-）、余友涵（1943-），湖北的尚揚（1942-）、蘇笑柏（1949-），都是在長期社會寫實的背景或工藝美術的訓練下轉型，成為傑出的抽象畫家。其中蘇笑柏自 1987 年移居德國之後，以其早期特有的工藝美術背景（武漢工藝美術學校），融入書法草書筆法，創作出酣暢淋漓、驚蛇入草的「漆膠畫」。

另一位與蘇笑柏經歷類似、但年齡較輕的抽象畫家譚平（1960-），他們兩人都是北京中央美術學院畢業生，也都有留德的經驗。譚平是 1989 年前往德國柏林大學取得藝術碩士學位，以帶著德國表現派筆觸的禪畫風格贏得注目；但之後，他的作品仍然回到他專業的本行版畫，以融合多媒材的抽象版畫，現任中央

⁴⁴ 陳正雄近年來在中國大陸的學術活動，應為兩岸文化交流中的一個重要代表。

美術學校設計系教授。

事實上，包括蘇笑柏、譚平在內的中國大陸新生代抽象畫家，基本上都是中國大陸「'85 美術新潮」後的產物，在一種因應時代社會政治逐步開放的氣氛中，抽象藝術的自由造型表現顯然也成為心靈活動最自然的映現。

以活動及出生地概括而言，上海仍是中國抽象繪畫的大本營；此現象自與上海接觸外來資訊較易、較早有關，但與吳大羽長期任教上海油畫雕塑院的歷史淵源，顯然也有不容輕忽的血脈關聯。

上海早在 1979 年，就有「十二人畫展」的推出，以「探索、創新、爭鳴」為標舉，他們有心以這個舉動，作為對早年上海現代繪畫團體「決瀾社」的歷史回應；這些畫家就包括文前所提的陳鈞德、余友涵，以及另外的李山、繆鵬飛、孔柏基等人，他們之後也都有過抽象藝術的嘗試和探索。

在這一波的努力中，日後以抽象繪畫知名於國內外畫壇者，周長江（1950-）和丁乙（1962-）是特別值得留意的兩位。現任華東師大美術學院院長的周長江，1989 年的《互補系列 NO.120》一作，曾獲第七屆全國美術展覽會的銀質獎，是中共建國以來非具象油畫作品在官方展覽中獲得的最高獎項。早期以城市風景為題材的周長江，在 1980 年代中期轉入抽象油畫研究，試圖以東方哲學的思維，結合西方抽象形式，強調畫面肌理與材料的質感。更年輕的丁乙，則是在傳統印刷過程中，發現作為版面核對的「十」、「示」字型記號，而以這樣的記號，組構成一幅幅繁複中卻顯單純、規律中卻見隨機的殊異畫面。

在二十世紀結束之前，上海的抽象繪畫發展已見一定強度，累積的人材和作品深度也促使一些重要的聯展、雙年展相繼推出。除 1999 年 6 月，由上海大學美術學院籌辦的「都市抽象：'99 上海抽象藝術沙龍邀請展」外，2004 年更有民間組織的「2004 年上海抽象藝術大展」，其中擔任主要籌備工作、現任上海美術館執行館長的李磊（1965-），本身也是一位抽象藝術家。

上海之外，以北京中國美術館為例，重新開館後，先後舉行過的抽象畫展，至少就有孫新川（1944-）、李向明（1952-）、楊起（1952-）、張遠林（？）等人。而出身北京中央美術學院的王懷慶（1944-），自 1980 年代中後，就開始以他擷取自中國傳統建築與家具的美學元素，運用單純、簡潔的黑白圖像，創作出深具濃郁風情的畫風，氣勢撼人，深受國內外畫壇重視⁴⁵。至於陳國強（1956-），在

⁴⁵ 另參覃方舟，〈意在黑白橫豎間——論王懷慶的現代建構〉，《王懷慶》，台北，大未來畫廊，1999 年 1 月。

1975 年移居香港後，1984 年赴義大利留學，1992 年入台，現任教台北藝術學院，是一個在屬地上較難歸類的畫家，他的作品具有一種潛意識般的自由流動特質，又有中國書法狂草的意趣，卻又不失典雅、深邃的特性，這種多元矛盾，正一如其生命的本質。⁴⁶

原籍福建、現代杭州中國美術學院院長的許江（1955-），作品中擁有一種深沈的歷史反思，以牆或城市為對象的作品，在宏觀而遠距的審視下，散發一股猶如置身荒原的巨大孤獨感。其純粹抽象的作品，如《紅雲》（1996）、《歷史的風景之長城在沙漠上消逝》（2001）等，畫因雖來自某些特定的物象，但畫面已是一種純粹形式的結構，有著一種「天地悠悠，前不見古人，後不見來者」的深沈感慨。⁴⁷

中國大陸的抽象繪畫，如果不以油彩為範疇，加入水墨和版畫，可以提出的畫家更見規模。但以油彩而論，諸如：深圳的邱世華（1940-）、上海的申凡（1952-）、湖北的尚陽（1942-）、石沖（1963-）、河南的趙開坤（1954-）、毛氈（1959）、黃國瑞（1965-）、四川的冷軍（1963-）、安徽的劉剛（1965-），以及山東的江海（1961-）、遼寧的鄭波（1957-）、牟達器（1966-）等等，構成中國當代美術的一個重要面向。不過相對於台灣，女性抽象藝術家的稀少，在上舉畫家中，除河南的毛氈外，均為男性的現象，則是一個有待再深入探討的有趣課題。

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

⁴⁶ 另參黃海鳴，〈擅於遊牧又不致精神分裂的「身體」〉，《陳國強》，台北，大未來畫廊，1996 年 7 月。

⁴⁷ 另參范迪安，〈東方的回應——寫在趙無極、許江、陳國強聯展之際〉，《在抽象與具象之間——四十年的藝術對話》，台北，大未來畫廊，1998 年 10 月。