

劉國松抽象水墨論述中氣韻的邏輯

廖新田

The Logic of the Rhythm of *Qi*: in Liu Kuo-Sung's Discourse of Abstract Ink-wash Painting

/ Liao, Hsin-Tien

摘要

「氣韻」或「氣韻生動」是中國傳統繪畫與書畫理論的核心概念，甚至可以說是中國繪畫美學的「終極」判準，各朝各代中的各種論說圍繞著這個觀念而發展、演繹開來，形成中國書畫理論體系。從中國美術史來看，它可以說是相當牢固的品藻標竿，其延續性格大致多於變革的企圖。然而，在十九世紀西方現代文化的衝擊之下，「氣韻」是否依然維持原有的意涵與形貌，或已然呈現鬆動的狀況，實有待進一步檢視。進而言之，氣韻的「原真性」在現代化的進程中，有了哪些變樣與移位，又如何因著文化「離散」(diaspora)現象而調整其論述策略，是值得深探的議題。戰後兩岸分治，中國文化因而走上開枝散葉的道路。文化離散意味著：在文化的擴散、交錯、移動、衝撞中，所謂「美學原鄉」的內容逐漸被掏空、移轉，取而代之的是新的詮釋內涵，雖然保留著原先的形式「空殼」。此一探索有助於釐清臺灣美術中中華文化因素在傳統、本土與現代的角色與機制運作，換言之，現當代藝術與中國美學的貌合神離或「貌離神合」或其他可能的關係需要重新透過案例研究加以辯證與釐清。

戰後兩岸現代美術游移在傳統與現代、東方與西方之間，有著激烈的路線辯論。劉國松是這段藝術變遷的典型，除了藝術上的獨特風格與成就，1960年代劉國松的藝術論述觸及了上述論爭中的許多面向。他強調新傳統，反對舊傳統與偽傳統，也不贊成全盤西化；創作上他提倡抽象畫乃中西繪畫之合流所在。在破與立之間，似乎仍然秉持著「氣韻」的大纛來正當化其論述的理路。他如何建立一個新的氣韻邏輯以融通這些異質的概念乃本文探索的重點。進一步的，劉國松的抽象水墨理論與氣韻生動的關係，實能檢視此概念的現代性變樣以及文化離散下的意涵。依此，本文的觀察點是：「氣韻」和中國現代美術運動（或現代中國美術運動）有密切的關係。本文發現，劉國松的氣韻生動論述仍然延續過往傳統論述的態度，供奉氣韻為金科玉律。「殊途同歸」（中西藝術的遇合）與「存而不論」（以氣韻生動為最高指導原則）為其整體藝術論述的基本邏輯，並藉由目標的預定來證成其創作觀的正當性。

關鍵字：劉國松、氣韻（氣韻生動）、抽象畫、離散、中國現代畫、水墨畫

是什麼曾在我鬱鬱的背脊
堆積著冷冷的冰雪
是什麼曾在我寂寂的眸中
塗抹著斑剝的熔岩
是什麼將我奔躍的軀體凝固成這柄無言的石劍
——高信疆（高上秦），〈大地的囚徒〉，1971¹

一、緣起：大分歧時代下的抉擇

本文一開始引用高信疆 1971 年詩作〈大地的囚徒〉中的第四段，其情緒表達澎湃、修辭壯闊，頗能讓人管窺 60 年代的臺灣文化中西走向之激烈爭辯與主體的急切追尋。思索解套之道之中，文化主體性的掙扎反映在「體」與「用」的四個軸向上：西學為體中學為用，反之亦然，或完全西化或堅持傳統。大體上，臺灣現代美術的發展路徑，在美術現代化的議題上也是掙扎的、搖擺的，其中更牽連一些在地化的特殊因素，如正統中華文化、去殖民、國共對峙、本土化等等。那一代的文青，如同高信疆的徬徨、苦悶卻又雄心萬丈，意圖掙脫烏雲的籠罩。他們想從過去找尋「啟明之星」，無奈的是回應總是空然。他形容這種文化的憂思為「大迷惘」、「大分歧」。² 高信疆頗為深刻地描述這種複雜的兩難情緒，十足動容：

在現實挫折和理想挑戰中，在個人經驗與知識反省之下，在孤燈獨對、自我煎熬之際，我既驚又奇、既愛又恨的向現代世界、向西方詢問而去，心中卻老是惦記著傳統的、中國的情情舊誼。……這個矛盾的統合，是好些年之後

¹ 高信疆（高上秦），〈大地的囚徒〉，原發表於 1971 年，後收入季季、郝明義、楊澤、駱紳編，《紙上風雲——高信疆》，臺北，大塊文化，2009 年，頁 280。

² 高信疆，〈掙扎、迷惘與突破——我的徬徨少年時〉，原發表於 1986 年，後收入季季、郝明義、楊澤、駱紳編，《紙上風雲——高信疆》，臺北，大塊文化，2009 年，頁 270-278。

的事了。就青少年的發展而言，它們在我當時「困而知之」的殘山剩水裡，開鑿了一條渠道，讓我可以同時觀照自身的兩面：傳統的我和現代的我；中國的和世界的我。³

這一段話多麼傳神地可以用在劉國松的年少狂狷與藝術開拓的軌跡（同時在理念與創作上）！即便是殘山剩水的「異質風景」也是積極的、有感染力的，畢竟渠道是被鑿開了，文化之流又潺潺竄動。這一世代思索臺灣美術發展的年青人，沒有選擇地被捲入這個抉擇的洪流中，但是它們果斷地選擇了「學習新法」的路線，迥異於同時期大陸的「汲古潤今」。蕭瓊瑞分析：

臺灣的畫家……並不是完全沒有「傳統」的問題，「新美術運動」一詞本身，原本就暗示著相對於一個所謂的「舊美術」而言。此「舊美術」指的不是別的，指的正是那雖不深厚、卻明顯存在於臺灣社會的中國繪畫傳統。但「新美術運動」中的臺灣畫家們，在面對「學習新法」與「汲古潤今」的選擇時，顯然是完全拋開了傳統文化的羈絆，毅然投入「學習新法」的路徑，終生在新興藝術的素材與技法中，進行毫不猶豫、永無止息的鑽研，……⁴

這種觀察標定了兩岸水墨風格的差異，而處理臺灣水墨和中國傳統美學和新法之間的「藕斷絲連」的關係、那種既動態又辯證的交互狀態，則值得進一步探索，例如：材質仍持續使用、美學觀念仍然被供奉為重要指導、創作者的移動等等。或者說，案例的細節考察有助於釐清其中更複雜的組成，尤其所謂的灰色地帶（in-betweeness）。在筆者的觀察中，更多的是雜揉的狀況，創作實踐與觀念在個別藝術家與團體中均有變遷與調整的現象。

辯證的觀點強調一種更為關係性的自我東方化現象（self-orientalization）。換言之，中國現代化進程下的中西文化之分，來自於西方強勢文化下的自我東方想像與營造，這可見諸於 1950 年代的中國文化復興運動中的中華文化認同。⁵ 在美術論述與創作方面，林伯欣〈何謂「東方」？戰後臺灣美術批評意識的一個初

³ 同上註，頁 276。

⁴ 蕭瓊瑞，〈中國美術現代化運動與臺灣地方性風格的形成——一個史的初步觀察〉，《探討我國近代美術演變及發展藝術研討會專輯》，澎湖，澎湖縣立文化中心，1990 年，頁 21。

⁵ 蔡錦昌，〈東方社會的「東方論」——從名的作用談國家對傳統文化的再造〉，《當代》64 期，1991 年，頁 38-53。陳奕麟，〈論東方人的東方論——從戰後臺灣傳統文化的建構看現代國家的吊詭〉（上），《當代》108 期，1995 年，頁 86-99。

步考察（1950-1960年代）》一文中細膩地剖析了這個複雜的、往復投射的、包含東方想像與想像東方的自我東方化的生成。東方美學，在這個語境之下，不是純粹的單一方向的產出或投射，而是衝突關係下的調適或調合的多方流動的結果，「東方論建構的審美價值觀，決定著該時期中國現代繪畫思想的論述體系，也影響了此後臺灣的藝術發展。」⁶ 最後，東方論美學跨越中西美學的藩籬，以人類起源調合內部的對立、不適，當然，中國文化中心還是最終的價值判準。誠如石之瑜所言：「當所有經典主流輸入之際，都不可避免與在地的草根文化混融，形成不斷相互收編的演化過程，進而摧毀了窗明几淨的霸權價值體系」。⁷ 因著文化地理的移位——特別是爭奪中華文化正統的文化復興運動之促動下，典範觀念的再詮釋造成典範自身的崩解、位移，而不是鞏固。

除了藝術上的獨特風格與成就，1960年至1970年代劉國松的藝術論述觸及了上述論爭中的許多面向。現代水墨的推動者劉國松反對僵化的全盤西化，同時唾棄日本文化遺緒，但也極力強調傳統精神的重要。他強調新傳統，反對舊傳統與偽傳統，提倡抽象畫乃中西繪畫之合流所在。在破與立之間，似乎仍然秉持著「氣韻」的大纛⁸來正當化其新論述的理路。「新法」的新意顯然不只是摒棄舊俗、另闢蹊徑的截然切割的意思；同時，「新法」之用，存乎一心，在不同的階段可能會有不同的動機與指涉，並不會是全然一致的。劉國松涉入正統國畫論爭與抽象畫是否是傾共的辯論，其納入「氣韻」於論述中的邏輯或可為中西體用之辯下的解決方案。抽象水墨理論與氣韻生動的關係之釐清，實能檢視此概念的現代性變樣以及文化離散下的意涵，特別是東方藝術與西方藝術的差異與合融之處。另一方面，這樣的探討也更能協助吾人了解劉國松的中國現代繪畫的創作實踐。總之，氣韻邏輯的當代性以融通這些異質概念於一爐，乃本文探索的重點。

二、問題意識背景：文化離散與文化政治

「氣韻」或「氣韻生動」是中國傳統繪畫與書畫理論的核心概念，甚至是中國繪畫美學的「終極」判準，各朝各代中的各種論說圍繞著這個觀念而發展、演

⁶ 林伯欣，〈何謂「東方」？戰後臺灣美術批評意識的一個初步考察（1950-1960年代）〉，《現代美術學報》4期，2001年，頁107。

⁷ 石之瑜，〈文化暴發戶〉，《自由時報》，2014年9月29日，<http://news.ltn.com.tw/news/opinion/paper/817289>（瀏覽日期：2014年9月30日）。

⁸ 「大纛」一詞原為林惺嶽於1969年〈劉國松與他的時代〉（《幼獅文藝》31期）描述劉國松身先士卒、勇於發聲的批判膽識：「當他認定舊傳統的獨斷教條需要打倒之時，便毅然率先舉起反抗的大纛，並公然挺身與頑強的保守勢力宣戰。他的『抗議呼聲』乃是六十年代新舊繪畫思潮對激中醒目的浪花。」

繹開來，形成中國書畫理論體系。從中國美術史來看，它可以說是相當牢固的品藻標竿，其延續性大致多於變革的企圖。然而，在十九世紀西方現代文化的衝擊之下（其中最主要的因素當然是強權入侵的後續效應），「氣韻」是否依然維持原有的意涵與形貌，或已然呈現鬆動的狀況，實有待進一步檢視。進而言之，氣韻的原真性（authenticity）在現代化（或者是所謂的「殖民現代性」）的進程中，有了那些變樣與移位，又如何因著文化「離散」（diaspora）現象而調整其論述策略，是值得深探的議題。文化離散意味著：在文化的擴散交錯中，美學的「原鄉」內容逐漸被掏空、移轉，取而代之的是新的詮釋內涵，雖然保留著原先的形式「空殼」（或被供奉起來，存而不論）。因此，此一形構下的論述自然是新創的，本源的聯結意義並不太需要彰顯。氣韻生動的現代性變遷，一種可能的文化離散現象，影響著藝術的觀念與創造。近年來，臺灣離散研究隨著後殖民研究而逐漸廣被注意與認識，也隨著離散研究的地域化而興起華人社群離散研究此領域。「離散」指族群的散佈，促成這種交流情況的因素有帝國主義擴散、殖民、戰爭、國際商業興起等（如殖民遷移者、跨國合作者、留學生、後殖民移民、難民、政治庇護、被拘留者、國內異位者、經濟移民、非法勞工等）。商業、移民或災難等等。離散也促成文化的變遷、分裂與轉型，並且重新定義與挑戰一些關於文化的固有觀念（特別是本質主義的、起源的），一些新的思考觀點也應運而生（同時也共同藉由後殖民批判的思考），例如：混雜（hybridity）、中心與邊緣、正統、再代表與再現、起源與演繹、變調（creolization）、刻板印象、流亡、他者、解殖民化、移位、認同形構、主體性、正當化、游牧、多元文化主義等等。Gilroy 定義離散為：

一個關係網絡，特別是被強迫及非自願的散播。不僅是移動，而且是有目的、絕望的移動。促動的因素如戰爭、饑荒、奴隸、種族清除、征服與政治壓迫，都是主要的影響。它比流行的同義詞如漫遊、游牧更駭人：受迫於生命的威脅，而非自由選擇。奴隸、屠殺、雇傭、種族滅絕等諸種恐怖等都構成離散和離散意識（diaspora consciousness）的再生產。其中，認同的討論以社會的記憶動態（the social dynamics of remembrance）與紀念為主，害怕忘本與擴散過程的失真。⁹

⁹ Gilroy, Paul. "Diaspora and the Detours of Identity." Ed. Woodward, Kathryn. *Identity and Difference*. London: SAGE, 1997, p. 318.

另外，Braziel 整理出十種離散的分類，¹⁰ 也可以說是離散的界定，分別是：

1. 從特殊的起源中心散佈到邊緣或外國區域。
2. 散佈的社群維持著集體的、關於原鄉的記憶。
3. 離散社群堅定相信不為社會接納，因而被異化或隔絕。
4. 離散人認為家鄉為真正的、理想的家，並且終究會歸鄉認祖。
5. 離散社群堅決認為應該維持保留原鄉文化。
6. 離散人與離散社群與家鄉關聯，「民族社區意識」及團結乃立基於此。
7. 離散者包含少數革命團體，為想像的家鄉堅定地奮鬥著。
8. 離散者與離散意識和過去有著堅強的聯繫並阻斷與現在或未來同化的可能性。
9. 離散人有正面的界定，離散意識包含積極的、豐富的離散認同。
10. 離散者的認同往往有融合他國的普遍認同。

由此可見，根據這十點觀察，離散有保守、封閉的一面，也有開放與積極的一面。總的來看，「離散」解釋了文化間的發展、變動、移居等等結構性的變化，並且提供了混雜文化與藝術融合一個較為恰切的觀察平臺，因此或可有妥當而深入的界定與評價。亞洲現代藝術的發展，可以說是此一現象的縮影。世界各類型文化歷經多次的衝撞與變異，「離散」如今已近乎不是特例，而是普遍的常態——每個的文化基因或多或少都有過這種差異的經驗。進一步的，「離散」不僅指涉人與文化的歷史遷徙，更關涉意識的建構，特別是文化界限的移動。周蕾認為這是「離散意識」的現實：現當代知識分子（包含藝文作家）的一種跨界域的知識化作為(intellectualization)。¹¹ 當離散經驗成為華人知識分子跨界域的文化印記時，其創作風格與主題會反映這種特殊的文化經驗，成為創新的形式，一個新的文化思維論述與論述領域，是西方現代性中心主義所不能完全宰制或涵蓋的，一方面也是一個虛幻的烏托邦：對祖國文化的原真性之幻覺與想像（往往是過度的）。但是，她同時也警告主流學科對離散的邊緣化與他者化的情況。因此，知識份子的身分在離散的語境下也成為「離散的知識份子」(the diasporic intellectual)，游移於國家之間、文化之間、語言之間與不同的位置之間。人們從放逐流亡、移民

¹⁰ Braziel, Jana Evans. *Diaspora—an introduction*. Malden, MA: Blackwell, 2008.

¹¹ Chow, Rey (周蕾). *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Culture Studies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

遷徙、歸屬的痛苦與自由間發展研究與創作。由上面簡要的分析可知，「離散知識份子」與「離散意識」是重要的考察點，考察文化與藝術的成因。離散指涉離鄉與懷鄉、跨國與跨域、封閉與雜混、固著與創新的複雜文化情況，因為這種震盪，文化的變遷與轉向勢必發生。回應這種觀察，氣韻生動作為傳統中國文化的代表，在離鄉情境中，其變化軌跡的意義，將重新定義戰後臺灣與海外水墨畫與其他中國風格（東方風格）藝術的意涵。至少我們可以肯定，那至少是原本中國書畫理論架構下氣韻生動美學的另一版本。

以劉國松的藝術論述為案例，本文專注於「氣韻生動」與現代性、離散的關係，主在探測此一假設是否可行？有無特殊的藝術意涵？在臺灣美術史發展中是否起到特殊的意義？在文化方面，經由戰爭、政治鬥爭、經濟活動等因素所促成的遷徙，讓中華文化分布世界各地，進而使得中華文化開始複數化(pluralization)、多元化(multiplication)、進而在地化(localization)，內涵與意義以多元的狀態生成發展。從離散的角度來看待臺灣近代美術發展，所反映的藝術解讀是不同於自主性的美術觀(autonomy of art)。如前述，戰後初期大陸藝術家遷臺，衝擊著臺灣美術中逐漸成熟的日本藝術與現代藝術的版圖。在中華民國政權的中國文化認同機制之下，中國傳統文化與藝術成為文化政治操作下的焦點。前述的重要臺灣美術發展案例，如「正統國畫論爭」、國畫現代化的路線，若從離散的觀點檢視，「現代中國畫」(modern Chinese painting)與「中國現代畫」(Chinese modern painting)的議題不只是藝術學的內部議題，而是帶有文化社會學的視野與觀照——從地方到跨域到跨國，這樣的軌跡將可從關係性的角度檢視「氣韻生動」的跨國變異，因而重新界定其現代性意涵，不僅是單一的在地化的視野。進一步的，當中國傳統藝術進行全球游牧之際，氣韻的意涵將有不一樣變貌與策略。

最初的問題意識來自筆者對正統國畫論爭的「微觀文化政治學」研究的延續。臺灣戰後初期正統國畫論爭凸顯了水墨畫在日本殖民文化與中國文化交替下一段藝術理念與創作的文化鬥爭，最終導致水墨國畫與日式膠彩畫在省展分家。除了事件自身的分析，因著國畫有雙重性的意義：既是「國家」的繪畫也是「中國」的繪畫，正統國畫論爭也反映出藝術家在大環境文化結構與個體的選擇與詮釋間，有著文化政治學的宏觀與微觀面的極微妙的對話與辯證。¹²「正統國畫」議題中，銜接中國傳統與否是雙方論辯的焦點，而尋找精準的立論與修辭並通暢地運用象

¹² 廖新田，〈臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）：微觀的文化政治學探析〉，《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》，臺北，典藏，2010年，頁61-109。

徵操作，成為取得有利的文化位置的護身武器。這是戰後初期國民政府面臨國家文化之現代性危機的因應策略，個人的文化認同與國家的關係之形塑也因之顯現。此事件論爭的核心議題之一是「氣韻生動」，例如王白淵為臺灣東洋畫家辯護的立論以詮釋東洋畫的脈源為國畫「北宗」，臺灣東洋畫之異於國畫，乃地域化的結果，並沒有動搖文化國本云云（以下底線均為筆者所加，不再加註）：「本省畫家的國畫，係出自北宗即院體派者，當然其中有多少日本畫的風味，或是本省獨自的鄉土色，但由寫生即象形而出發，而達到氣韻生動者，為中國古典美術的最高秘訣，是故強辯以本省國畫為日本畫不是國畫者，係對藝術一知半解之言，不必置論。」¹³ 劉國松抨擊東洋畫非中國正統藝術，在〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？〉¹⁴ 一文中也是以「缺乏國畫中的氣韻生動與骨法用筆」評價之，或謂日本畫「缺乏崇高博大的精神」。¹⁵ 從這些言論判斷，氣韻生動已從純粹的創作觀轉移到文化政治的領域，一種文化認同的期待，甚至有意識形態的意涵。

延續上述研究，筆者在〈水墨技巧與文化召喚：正統國畫論爭中的「氣韻」之用〉¹⁶ 中探討「氣韻生動」如何潛在地影響當時第一代膠彩畫家在創作上朝向更多煙雲韻致的可能，以達到氣韻生動的目的，用以紓解當時二次大戰後臺灣社會新政權下所帶來的中國文化壓力。黃冬富觀察正統國畫論爭確實有影響創作取向：「經過前一時期『正統國畫之爭』的催化，水墨和膠彩畫家彼此相互借鑑所長，因此膠彩畫作品漸有摻用筆趣墨韻之情形……」¹⁷ 第23屆省展(1968年)國畫部評審張穀年的評論可說是代表了當時的看法：「欲言復興中國文化中的傳統國畫，須把握中國繪畫的特質、意境與氣韻。意境固然依靠學養的內涵，亦有賴於技法的表達：氣韻藉筆墨而呈露，亦導源於學問之培成。」¹⁸ 雖然終究無法清楚判定其間的因果關係，但可以肯定的是，「氣韻生動」促動下的創作技巧、美學詮釋與文化政治之間有著一定程度的關聯性。筆者的觀察是：因特定歷史因素，創作技法的應用與產生呼應了氣韻生動的文化召喚，甚至有文化政治之影響是極有可能的。水墨美學中，技法構成風格的主體，加上恰當的主題、格式，以

¹³ 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》3卷4期，1955年，頁64。

¹⁴ 劉國松，〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？九屆全省美展國畫部觀後〉，《聯合報》，1954年11月23日，第6版。

¹⁵ 劉國松，〈日本畫不是國畫〉，《臺灣新生報》，1954年12月14日，第6版。

¹⁶ 廖新田，〈水墨技巧與文化召喚：正統國畫論爭中的「氣韻」之用〉，《2012 匯墨高升：國際水墨大展暨學術研討會論文集》，臺北，國立臺灣師範大學，2012年，頁69-95。

¹⁷ 黃冬富，〈六十年來省展國畫部作品與臺灣水墨畫界關係之發展〉，2005年。資料來源：<http://subtpg.tpg.gov.tw/web-life/arts/content2.asp>（瀏覽日期：2012年2月20日）。

¹⁸ 轉引黃冬富，〈省展與當代畫壇關係之變遷（1946-1985）以國畫部門為例〉（一～四），《炎黃藝術》37-40期，1992年，頁27-32, 24-26, 36-41, 21-26。

及一套傳統書畫理論的支撐，水墨的傳統與傳承於焉形成。「氣韻生動」是傳統水墨的最高指導原則，文人雅氣則依賴這種論述與再現而不斷被鞏固。筆墨工夫和水墨美學傳統是相輔相成、一體兩面的。這個內在發展完整的體系，在此一特定時空形成的論爭中，其人文藝術目的已被挪用為國族目的，因而開展出新的論述取徑：水墨傳統(連同創作技法)亦是文化認同的核心與國家認同的具體表現，不只是為創作目的而服務。

另一個典型的例子是郎靜山，他是戰後來臺大陸藝術家中的風範人物：濃厚的中國文化傳承(言論)、鮮明的傳統行儀(長袍馬褂)與獨特的「集錦(景)照相」風格。¹⁹ 儘管有褒有貶，集錦攝影成為郎氏藝術的特色。他所強調的氣韻生動美學讓他的作品和中國文化傳統緊扣在一起。筆者認為郎靜山的集錦影像實驗首先是面對問題解決的模式：如何把以筆墨為核心的水墨畫以影像記錄媒材轉化、呈現，並達到所設定的氣韻生動效果。郎靜山的集錦實驗調整了影像的敘述，雲霧或空白所扮演的角色起著重要的符號作用。這裡顯示，氣韻生動的傳統意涵因著現代化語境而有不同的操作與意涵上的改變。氣韻生動的概念，如同中國近代社會面對西方強勢文化的掙扎：體用之辯。漢寶德說「集錦攝影解決了中體西用的問題」，²⁰ 筆者認為這並不只是標舉傳統中國藝術的美學判準的西化作為或解決中西文化衝突之道，還顯示現代性浪潮下創作技巧與美學詮釋的複雜辯證關係。氣韻生動的體與用的一般理解，亦即以氣韻生動為美學宗旨，以其他無法體現之，在郎靜山的集錦創作上有了另類的操作——將氣韻生動作為創作問題的解決模式，作為他組合圖像元素的理論基礎，因而重新詮釋了氣韻生動的當代意涵、同時也在影像敘述重構下凸顯其問題性，可為現代性困境的顯現。

本文延伸前述關於文化離散的思考(中國美術的現代化與在地化)、文化政治學的案例研究(正統國畫論爭的美學正當性)與郎靜山集錦攝影中氣韻作為問題解決模式之觀察(以氣韻空間聯繫不同脈絡的影像文本)，探討劉國松如何運用氣韻生動論述來完成其抽象水墨的中國現代繪畫工程，此一氣韻邏輯之剖析，有助於進一步了解氣韻概念的現代化軌跡與形構。

三、氣韻的轉向：殊途同歸的中西繪畫發展軌跡

¹⁹ 參閱廖新田，〈氣韻之用：郎靜山攝影的集錦敘述與美學難題〉，《影像、偶然、非秩序：重探臺灣藝術的當代性學術研討會論文集》，臺南，臺南藝術大學，2013年，頁45-58。

²⁰ 漢寶德，〈國畫的科學化——回顧郎靜山的藝術〉，《聯合報》，聯合副刊，2009年4月23日，E3版。

針對劉國松的創作歷程有許多全面的分析，²¹ 王秀雄依其風格演變認為有如下階段：師大美術系學生時期（1951-1956）、油彩抽象水墨畫意境期（1956-1961）、拓墨畫期（1961-1966）、兩截式構圖期（1966-1969）、太空畫期（1969-1973）、水拓及墨漬畫期（1973-）。²² 在藝術批評與藝術論述方面，他的發表高峰大約集中於 1955 年至 1965 年間，超過一百篇之數，²³ 同時也呼應前述第二、三創作階段。集結成兩本評論集《中國現代畫的路》（1965 年）²⁴與《臨摹·寫生·創造》（1966 年）²⁵，所收錄的內容並沒有時序上的分別，但書名則顯示他在創作風格的偏好與美術史觀的特定看法。王秀雄歸結劉國松的藝術思想有四點：（一）以開創中國現代水墨畫為畢生目標。（二）視抽象畫為寫實、寫意階段後的最高境界。（三）引入西方的活力元素為遲滯保守的中國藝術注入新血。（四）藉由反傳統創造新傳統。²⁶ 劉非常強調藝術研究對創作的重要性，這些方方面面的藝術探討應有相當程度地反映他的創作，更對應特定議題的論爭。1956 年 5 月五月畫會成立，成為衝撞當時藝術生態、風格與體制的年輕世代團體，²⁷ 1959 年 5 月受尉天驄之邀負責《筆匯》藝術的部分，²⁸ 如此手握兩枝如椽健筆相互呼應、支援。因為涉入正統國畫論爭、中國現代畫走向（抽象畫）、抽象畫與共產主義辯論，若從這個角度看，大體上他的文論可分為三類主題，簡要整理如下：

| 題 目 | 發表時間 | 出 處 | 備 註 |
|------------------------------|---------|--------|-----|
| 正統國畫論爭 | | | |
| 〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？——九屆全省美展國畫部觀後〉 | 1954.11 | 《聯合報》 | |
| 〈目前國畫的幾個重要問題〉 | 1955.6 | 文藝月報》2 | |

²¹ 參閱李君毅編，《劉國松研究文選》，臺北，國立歷史博物館，1996 年。

²² 王秀雄，〈劉國松現代水墨畫的發展歷程與藝術思想探釋〉，刊於李君毅編，《劉國松研究文選》，臺北，國立歷史博物館，1996 年，頁 47-64。

²³ 根據李君毅的整理，從 1954 年 11 月到 1965 年約計有 107 篇，佔所有發表的 40%（2000 年）。參閱李君毅編，〈劉國松論述年表〉，《劉國松談藝錄》，鄭州，河南美術，2002 年，頁 173-187。

²⁴ 劉國松，《中國現代畫的路》，臺北，文星，1965 年。

²⁵ 劉國松，《臨摹·寫生·創造》，臺北，文星，1966 年。

²⁶ 同註 22。

²⁷ 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，臺北，東大，1991 年。

²⁸ 林瑞明，〈《筆匯》的創刊、變革及其影響〉，《戰後初期臺灣文學與思潮論文集》，臺北，文津，2005 年，頁 293-314。

| | | | |
|---------------------------|------------|------------------|---|
| | | 卷 6 期 | |
| 〈談全省美展——敬致劉真廳長〉 | 1959.10 | 《筆匯》「革新號」1 卷 6 期 | 後收入《臨摹·寫生·創造》 |
| 〈繪畫的狹谷——九從十五屆全省美展國畫部說起〉 | 1961.1 | 《文星》39 期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈看偽傳統派的傳統知識〉 | 1963.3 | 《文星》65 期 | 另刊於 1961.9《筆匯》「革新號」2 卷 10 期，後收入《臨摹·寫生·創造》 |
| 中國現代畫走向（抽象畫） | | | |
| 〈現代繪畫的哲學思想——兼評李石樵畫展〉 | 1958.6.16 | 《聯合報》 | |
| 〈論抽象繪畫的欣賞〉 | 1960.8 | 《文星》34 期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈近代繪畫的發展及趨勢〉 | 1960.10 | 《筆匯》「革新號」2 卷 3 期 | 「繪畫特輯」 |
| 〈論抽象繪畫〉 | 1960.10 | 《筆匯》「革新號」2 卷 3 期 | 「繪畫特輯」 |
| 〈論繪畫批評〉 | 1960.12 | 《筆匯》「革新號」2 卷 5 期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈繪畫的狹谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉 | 1961.1 | 《文星》39 期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈記抽象畫聯展〉 | 1961.2.28 | 《聯合報》 | |
| 〈東西藝術之關係及其傾向——聽孫多慈教授演講有感〉 | 1961.11.6 | 《公論報》 | |
| 〈東方畫會及它的畫展〉 | 1961.12.24 | 《聯合報》 | |
| 〈繪畫的晤談——從劉獅先生畫〉 | 1962.3.19 | 《聯合報》 | 後收入《中國現代畫 |

| | | | |
|--------------------------------|------------|-----------|---------------------------------------|
| 魚展談起〉 | | | 的路》 |
| 〈過去・現代・傳統〉 | 1962.9 | 《文星》59期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈畫與自然〉 | 1962.8-9 | 《建築雙月刊》7期 | 後收入《臨摹・寫生・創造》 |
| 〈我所知道的呂壽琨先生——一位從傳統畫軸中成長的抽象畫家〉 | 1963.2.20 | 《聯合報》 | 後收入《臨摹・寫生・創造》 |
| 〈看偽傳統派的傳統知識〉 | 1963.3 | 《文星》65期 | 另刊於1961.9《筆匯》「革新號」2卷10期，後收入《臨摹・寫生・創造》 |
| 〈無畫皆成妙境——寫在五月美展前夕〉 | 1963.6 | 《文星》68期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈從龐圖藝展談中西繪畫的不同——兼評「龐圖」國際藝術運動展〉 | 1963.8 | 《文星》70期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈張大千終於變了！〉 | 1963.11.17 | 《聯合報》 | 後收入《臨摹・寫生・創造》 |
| 〈畫，就是畫——由人的自然觀看繪畫觀的轉變〉 | 1964.12 | 《文星》86期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈談筆墨〉 | 1965.1 | 《文星》90期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈莊喆與我〉 | 1965.5 | 《創作》5期 | 後收入《臨摹・寫生・創造》 |
| 〈談繪畫的技法〉 | 1965.6 | 《文星》92期 | 後收入《臨摹・寫生・創造》 |
| 〈中國現代畫的基本精神〉 | 1965.8 | 《文星》94期 | 後收入《臨摹・寫生・創造》 |
| 〈何為新？何為現代？〉 | 1968.8 | 《幼獅文藝》29期 | 後收入《劉國松談藝錄》 |

| 抽象畫與共產主義辯論 ²⁹ | | | |
|--------------------------|--------------|----------------|--|
| 〈為什麼把現代藝術劃給敵人——向徐復觀先生請教〉 | 1961.8.29-30 | 《聯合報》 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈自由世界的象徵——抽象藝術〉 | 1961.9. 6-7 | 《聯合報》 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈與徐復觀先生談現代藝術的歸趨〉 | 1962.3 | 《作品》3 卷 4 期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈虹西方可以休矣！〉 | 1962.7 | 《文星》57 期 | 後收入《中國現代畫的路》 |
| 〈現代藝術與共黨的文藝理論〉 | 1963.3 | 《中國一週》727 期 | 原載於 1961.9 《文星》48 期〈畫苑——現代藝術與匪俄的文藝理論〉，後收入《中國現代畫的路》 |

(廖新田製表)

從上表可以略窺，劉國松的三類主題評論事實上是多有重疊之處（尤其是 1961 年至 1963 年，十數篇），在抽象畫之探論上著力甚深，最早應出現在 1958 年的〈現代繪畫的哲學思想——兼評李石樵畫展〉。³⁰ 他批評李的作品僅是再現事物，不符世界藝術潮流，亦即「現代繪畫哲學的心理衝動」。結語中，他認為中國西畫與外國現代畫的距離可以從中國人的觀點：「抽象化的平面表現技法」和「論畫以形似，見與兒童鄰」來填補。抽象、平面、反寫實是這篇評論的關鍵詞，後來的發表反覆持續這種主張，最終強調繪畫的純粹性；不過，此時尚未觸及水墨材質的現代表現，還是以油畫為主。對照 1959 年巴黎青年雙年展以油彩石膏畫布完成的《失落園》，有相當的符合：「他用的工具與方法，來自現代西方，但畫

²⁹ 表中所列為現代藝術與共產主義的關係，對照當時徐復觀現代藝術批判是針鋒相對的：徐認為現代抽象藝術是墮落與泯滅人性的藝術並不足取。當時發表如下：〈毀滅的象徵——對現代美術的一瞥〉，《華僑日報》，1960 年 5 月 24 日；〈非人間的藝術與文學〉，《華僑日報》，1961 年 7 月 17 日；〈現代藝術對自然的叛逆〉，《華僑日報》，1961 年 11 月 15 日；〈現代藝術的永恒性問題〉，《民主評論》16 卷 1 期，1965 年 1 月 1 日。

³⁰ 劉國松，〈現代繪畫的哲學思想——兼評李石樵畫展〉，《聯合報》，1958 年 6 月 16 日。

意方面，來自中國傳統，風格形成，卻是抽象表現派的。」³¹

1960年故宮繪畫傑作首次公諸於臺北，該展覽帶給劉國松極大的創作衝擊，回歸傳統的召喚讓他最後放棄西畫創作。1961年嘗試拓墨畫，1963年使用特製粗筋棉紙。劉國松〈論抽象繪畫的欣賞〉(1960年)耙梳中國書畫論中遠離寫實、與抽象畫接合的證據。面對抽象繪畫，他認為要「超越時間空間與一切形象」，「用心靈去體會其內在精神」。³² 同年年底，劉國松進一步全面關照中西繪畫批評理論，並且將謝赫的「氣韻生動」詮釋為創新、反描摹的意思。在〈論繪畫批評〉³³一文中，從中西藝術發展點出繪畫的純粹性，他甚至採用克羅齊的「直覺」來支持其論點。這種觀點和形式主義美學與「為藝術而藝術」的主張極為接近。這篇評論貫串中西藝術論述，用力之深，可以從15個註釋見出端倪。甚至，他也將傑作所帶來的震撼氣韻等同起來。論及畢卡索《亞維儂的少女》一作，他說：

34

畢卡索所用的彩色與創造的形式中所給予我們的那種強烈的「感受」，也就是國畫中所謂的「神」、「意」或「氣韻」……

這樣的邏輯提供一個更為廣義的氣韻生動的解釋：感動的藝術就是有氣韻的藝術。

值得一提的是，正統國畫論爭和抽象畫之提倡是不同的訴求，但在1961年〈繪畫的狹谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉同時觸及並且調合為一個完整的敘述邏輯（雖然文中聲明與傳統絕緣），所有的關鍵概念幾乎齊聚一堂，共同打造他的新藝術烏托邦：

現代畫瘋狂地反叛學院派的傳統風格，追求新的繪畫觀念與一種與傳統純然絕緣的全新形式，……現代畫家却找到了對形式的新感覺……他們拼命地破壞自然原形，旨在企圖建立起絕對主觀的抽象面目，一個統一的世界性的新

³¹ 李鑄晉，〈中西藝術的匯流——記劉國松繪畫的發展〉，李君毅編，《劉國松研究文選》，臺北，國立歷史博物館，1996年，頁20。

³² 劉國松，〈論抽象繪畫的欣賞〉，原發表於1960年，後收入劉國松，《中國現代畫的路》，臺北，文星，1965年，頁83-88。

³³ 劉國松，〈論繪畫批評〉，原發表於1960年，後收入劉國松，《中國現代畫的路》，臺北，文星，1965年，頁89-112。

³⁴ 劉國松，〈論抽象繪畫〉，《筆匯》「革新號」2卷3期，1960年，頁24。

文化信仰。……東西繪畫的合流是不可避免的。³⁵

這個合流其實是相互「接枝」、「交配」。而「中國繪畫的觀念和理論，是最合乎現代精神所持中西融通的看法，讓兩種不同文化脈絡下的藝術型態之差異融合地更為順理成章。他樂觀地表示：張開手臂迎接統一的世界新文化。1946年正統國畫論爭方興未艾，王白淵回擊日本畫是國畫北宗，而盧雲生則抨擊抽象畫是藝術的怪胎，³⁶ 引發另一篇〈看偽傳統派的傳統知識〉(1961/1963)的回應，凸顯劉國松中國抽象水墨論述不是全然基於創作動機，而是夾雜著文化政治的企圖：一方面排除文化與藝術理念的路障，另一方面正當化其採納西方形式主義卻又堅稱來自傳統的邏輯。

劉國松中國現代畫藝評中關於氣韻的討論，比例上並不多見，在論述的態度上往往「觸而不及」，亦即將它供奉起來證成自己所特定打造的「氣韻邏輯」，特別強調流暢的水墨表現，可說反映其創作自述。評介龐圖藝術展覽作品中的幾何構圖，雖然該展聲稱展現中國靜觀精神，他認為是「道地的西方產物」。³⁷ 他申論：

中國繪畫所表現的境界特徵，可以說根基於中華民族的基本哲學，即易經的宇宙觀……中國繪畫的主題「氣韻生動」就是「生命的節奏」或「有節奏的生命」……中國畫家一直肯定地運用筆法墨法以取物象的骨氣（……），中國畫家終不願刻畫物像外表的凹凸陰影，以免筆滯於物，故捨具體而趨抽象……以表現全宇宙的氣韻生命。筆墨的點線皴擦既從刻畫實體解放，乃更能自由表達作者自心意匠的構圖，以各式抽象的點線皴擦攝取萬物的骨氣及畫家心緒感的氣韻。³⁸

劉雖謙稱「非專業評論者的評論」，〈中國現代畫的基本精神〉³⁹ 可以說總結了

³⁵ 劉國松，〈繪畫的狹谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉，原發表於1961年，後收入劉國松，《中國現代畫的路》，臺北，文星，1965年，頁116。

³⁶ 王白淵，〈對「國畫」派系之爭有感〉，《美術月刊》3卷6期，1959年3月，頁3；盧雲生，〈藝術的葡萄胎——抽象畫〉，《創作雜誌》5期，1962年，頁62-66。

³⁷ 劉國松，〈從龐圖藝展談中西繪畫的不同——兼評「龐圖」國際藝術運動展〉，原發表於1963年，後收入劉國松，《中國現代畫的路》，臺北，文星，1965年，頁73-81。

³⁸ 同上註，頁75-77。

³⁹ 劉國松，〈中國現代畫的基本精神〉，原發表於1965年，後收入劉國松，《臨摹·寫生·創造》，臺北，文星，1966年，頁1-28。

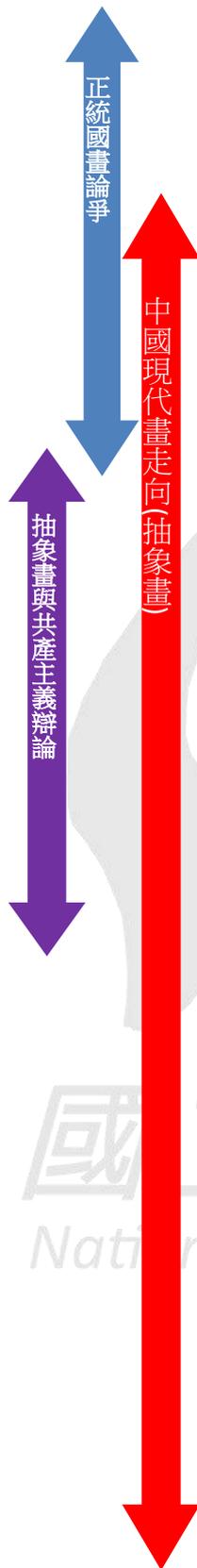
他在中國現代藝術的歸趨中以氣韻證成抽象正當性的力作，更多的註釋(27個)，更多的史論剖解，顯現出學術研究的嚴謹態度。除連續先前的理念，這篇論文以「反叛乃新創」(從反傳統到新傳統、「空與超的基礎是不空不超」、「以結果論斷原因」(中國畫與抽象畫殊途同歸：寫實→變形→寫意→抽象)的辯證法完成其邏輯的說服性。他與尉天驄的對談中說：「一部美術史也就是一部藝術家掙脫形象束縛的奮鬥史。」⁴⁰ 這種帶有強烈的線性目的論，誠如王秀雄所言，是所謂的進化論史觀，將受到其它藝術史觀的挑戰。⁴¹ 林惺嶽的看法更為直白，認為這是肇因於劉國松自己「對抽象畫的狂熱愛好」——一種玄虛的套套邏輯，因而有強烈的排斥性以及對具象繪畫的全盤否定。⁴² 也因為如此，他的抽象論述和正統國畫論爭一樣引來不少對立的批評。⁴³ 劉國松的藝術批評三區塊的發展，可以由下表了解其演變關係：

⁴⁰ 尉天驄，〈一個畫家的剖白——與劉國松的一席對談〉，《幼獅文藝》192期，1969年，頁148-164。（另刊於尉天驄編，《劉國松的世界》，出版社不詳，1969年，頁1-20。）

⁴¹ 同註22。

⁴² 林惺嶽，〈劉國松與他的時代〉，刊於尉天驄編，《劉國松的世界》，出版社不詳，1969年，頁21-51。（國家圖書館編號001729174）。另參閱林惺嶽，〈鹹魚翻不了身！答劉國松兼論「五月」〉，原發表於1991年，後收入《帝國的眼睛：林惺嶽藝術評論及學術文集》，臺北，典藏，2015年，頁146-165；林惺嶽，〈「東方精神」在哪裡？——評劉國松的繪畫思想及其他〉，《文星》93期，1965年，頁35-40。

⁴³ 參閱郭承豐，〈老大帝國抽象畫——兼介陳正雄的畫〉，《大學雜誌》22期，1969年，頁38-39；〈走馬看畫——並替現在中國山水畫算命〉，《大學雜誌》24期，1969年，頁40-41；〈「五月」底「六月」初〉，《大學雜誌》31期，1970年，頁47-48；〈抽樣藝術〉，《大學雜誌》35期，1970年，頁45-47。〈抽樣藝術〉宣言：「繪畫所磅礴，不可水墨抽象萬古存，當其獨道行，現代不足論。」以及林惺嶽的評論，註40。大陸方面異議者如查律，〈“寫實”與“寫意”分判之下的自我理由——論劉國松繪畫理論中的錯誤與偏執〉，《書畫世界》5期，2010年，頁27-30。



1954. 11 為什麼把日本畫往國畫裡擠？
1955. 6 目前國畫的幾個重要問題
1958. 6 現代繪畫的哲學思想
1959. 10 談全省美展——敬致劉真廳長
1960. 8 論抽象繪畫的欣賞
1960. 12 論繪畫批評
- *1961. 1 繪畫的狹谷——從十五屆全省美展國畫部說起
1961. 2 記抽象畫聯展
1961. 8 為什麼把現代藝術劃給敵人
1961. 9 自由世界的象徵——抽象藝術
- *1961 / 1963. 3 看偽傳統派的傳統知識
1961. 11 東西藝術之關係及其傾向
1961. 12 東方畫會及它的畫展
1962. 3 與徐復觀先生談現代藝術的歸趨
1962. 3 繪畫的晤談
1962. 7 虹西方可以休矣
1962. 8 畫與自然
1962. 9 過去·現代·傳統
1963. 2 我所知道的呂壽琨先生
1963. 3 現代藝術與共黨的文藝理論
1963. 6 無畫皆成妙境
1963. 8 從龐圖藝展談中西繪畫的不同
1963. 11 張大千終於變了
1964. 12 畫，就是畫
1965. 1 談筆墨
1965. 5 莊喆與我
1965. 6 談繪畫的技法
1965. 8 中國現代畫的基本精神
1968. 8 何為新？何為現代？

創作階段：

- 1951-1956 師大美術系學生時期
- 1956-1961 油彩抽象水墨畫意境期
- 1961-1966 拓墨畫期
- 1966-1969 兩截式構圖期
- 1969-1973 太空畫期
- 1973- 水拓及墨漬畫期

相關訊息參考：

- 1956年5月五月畫會成立
- 1959年5月《筆匯》執筆
- 1959年 油彩石膏畫布
- 1960年 故宮繪畫展覽
- 1961年 嘗試拓墨畫
- 1963年 使用特製粗筋棉紙

(廖新田製表)

當劉國松論證中國繪畫美學從文人的「雅」到佛禪的「逸」，已然確立「反寫實精神」，進而「指引著中國繪畫朝向抽象的境地邁進」。氣韻提供了這種正向論證的最終答案，例如：⁴⁴

宋人繪畫講理，實為繪畫思想的一種解放……往往主天機而達人心，於物理中求神韻。

因為講理，所以尚真，所以重活，而氣韻生動、機趣活潑之說，遂成為中國繪畫的金科玉律。……中國繪畫一直是不貴形似而貴理……

空靈飄渺是中國繪畫達到「逸」的最終理想、最高境界。

如果我們要想中國繪畫再度獲得其感人的力量，表現那空靈飄逸的高貴神韻，就必須像魏晉南北朝時所做的一樣，將西方文藝復興以後那種有血有肉的「人文主義」，注入到我國乾枯貧血的軀殼中，這樣才能起死回生。我們要拯救中國美術文化於死亡，必須以蓬勃的「人」的實在存在為源泉，才能達到真正的空靈超脫。大膽地接受西洋近代藝術的人本位思想吧！用真正生命之火，來燃燒中國傳統固有的空靈飄逸。

雖然視氣韻為中國最高美學原則，在創作中也極力遵循與追尋氣韻的精神與效果，劉國松並沒有著力於氣韻的詮釋用以對應其抽象繪畫的需求，和過往大多數的中國藝術前輩論者一樣供奉氣韻的神秘性。林惺嶽早在 1969 年就指出這種創作與論述之間的落差與矛盾——用做個人的創作論述抑或是普遍的畫理，因此普遍與特殊的銜接也隨之產生：

由於劉國松的理論冠上「中國」的名稱，致使它無法獨善在個人自主的範疇裏面。而必須被安置在普遍原則的尺度接受批判。⁴⁵

林惺嶽也指出劉在邏輯上的問題：「寄望於演繹的方法，必產生強烈的排他性而不能適應新時代的要求。」⁴⁶ 林木分析劉國松抽象觀念的形成，其中有著想像

⁴⁴ 以下四段引言，同註 39，頁 16、18、22、23。

⁴⁵ 同註 42，頁 29。

⁴⁶ 同註 42，頁 32。

與假設、甚至是誤解與牽強的成分，此一主觀的推衍與林惺嶽的觀察有相似之處，雖然後者的批判力道較強烈許多（底線為筆者所加）：

回溯劉國松抽象觀念的形成過程，我們可以清晰地觀察到一個自然的過程：最初是被西方時髦的抽象思潮自然地吸引。以為抽象才是“現代”的表現。當這種原自西方的抽象表現方式與中國傳統藝術中的某些因素如虛、不求形似等相比擬時，劉國松高興於東西方藝術如此的相似，並以為這世界性的新文化的基礎，並幻想把中西藝術併成同一株世界藝術的大樹。⁴⁷

筆者認為，劉國松關於氣韻的思辨邏輯，是推動中國現代畫運動中既不能革命（如革中鋒的命）、也不能和他的創作一樣如此「與時俱進」，那麼，氣韻的功能與效果絕不是為了中國現代抽象畫的實質推動，而是轉向去確保「中國／東方」的命名和抽象畫綁在一起，以保有中國抽象畫和西洋抽象畫不同的效果以及優勢。若比較王白淵為了辯駁劉國松的指控，但也承認「氣韻生動者，為中國古典美術的最高秘訣」，準此，劉國松視異質的中西藝術為殊途同歸，而王白淵視日本畫與國畫為殊途同歸，雙方在正統國畫的立場上雖然對立但美學判準卻是殊途同歸，這種運用氣韻的邏輯也就昭然若揭、一如前述之推斷了。正因為如此，如果從藝術結構是連動的角度來看的話，氣韻生動在中國繪畫現代化中因此有著現代性的意涵與功能，反而不是維持原有的意義結構，一如本文從離散角度檢視氣韻意涵的假設。

四、現象與本體的關係——徐復觀論駁氣韻生動

為了抽象畫是否是共產主義的同路人，劉國松和徐復觀在 1961 年展開頗為激烈的筆戰。⁴⁸ 黃俊傑認為徐對抽象畫之極度反感來自於他對西方文化的強烈批判，因此判定現代藝術家違反人性與人文。⁴⁹ 從肯認（recognition）的結果來看，劉國松顯然是贏得了這場戰爭。劉國松認為抽象畫的純粹性和中國藝術發展走向寫意是一致的，藉此正當化抽象繪畫在中國現代畫（一方面也是現代中國畫）

⁴⁷ 林木，《劉國松的中國現代畫之路》，四川，四川美術出版社，2007 年，頁 66。

⁴⁸ 徐復觀，〈現代藝術的歸趨〉，原發表於 1961 年 8 月 14 日，後收入徐復觀，《中國現代畫的路》，臺北，文星，1965 年，頁 178-182；〈現代藝術的歸趨——答劉國松先生〉，原發表於 1961 年 9 月 2-3 日，後收入徐復觀，《中國現代畫的路》，臺北，文星，1965 年，頁 182-189。另，〈現代藝術對自然的叛逆〉，香港《華僑日報》，1961 年 11 月 5 日。另參閱徐復觀，《論戰與譯述》，臺北，志文出版社，1982 年。

⁴⁹ 黃俊傑，《東亞儒學視域中的徐復觀及其思想》，臺北，臺灣大學出版中心，2009 年。

的重要貢獻，同時也是自由世界的象徵。⁵⁰ 而徐復觀也在 1966 年有〈釋氣韻生動〉的長文。⁵¹ 他在《中國藝術精神》三版自序中言明該文的寫作背景正處於「許多人標榜以抽象主義為中心的『現代藝術』的時候」。徐復觀在序文中也意有所指地提到此次筆戰的「不堪」，似乎有持續較勁的意味，特別關於中國藝術的理解（換言之，誰比較能掌握中國藝術思想的精髓）。他接受有規律性的抽象主義，但不是劉國松式的純粹形式表現的抽象繪畫主張。他於自敘中說：

當西方的抽象主義，以二十世紀的五十年代發展到高峯，六十年代已走向沒落時，又有些人大聲叫嚷，說中國的繪畫乃至書法，正是抽象主義。於是在畫布或畫紙上塗些墨團團，說這些是抽象地東西合璧。其實，從畫史來說，中國由彩陶時代一直到春秋時代，是長期的抽象畫，可是並非現代的抽象畫。……附記六：古代抽象畫，從自然物的形象去看，那是抽象的。但在抽象中都含有藝術的規律性。如對稱、均衡等等。現代的抽象畫，則要把一切藝術的規律性都抽掉。⁵²

依此，若我們把劉國松的〈中國現代畫的基本精神〉放在一起，對話意思更為濃厚。但是，公允地說，徐持「為人生而藝術」和劉的「為藝術而藝術」很難有交集，一個藝術史上的大哉問。⁵³ 另一方面，兩人在主張的背後也有相似的價值觀，因此可以說是異同參半的。⁵⁴

〈釋氣韻生動〉收錄於徐復觀的《中國藝術精神》第三章。從中國文藝思想的發展考察，他認為氣韻的觀點首先是用於人品的評價，即「人倫鑑識」，後來轉向人物繪畫終而成為山水畫的美學與創作的最高指導原則，可說是山水畫的擬人化品藻機制。氣韻是精神性的指涉，有老莊的清、虛、玄、遠的淵源。氣韻意味著技巧的超越、昇華，從有形之貌通向無形之境，直指創作者的人品、眼界、

National Taiwan Museum of Fine Arts

⁵⁰ 劉國松，〈自由世界的象徵——抽象藝術〉，原發表於 1961 年，後收入《中國現代畫的路》，臺北，文星，1965 年，頁 129-135。

⁵¹ 徐復觀，〈釋氣韻生動〉，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1981 年，頁 144-224，7 版。（1966 年初版）

⁵² 同上註，頁 4。

⁵³ 徐復觀於《中國藝術精神》三版自序（1972）：「我國三百年來，因為過份重視筆墨趣味而忽視作品中所表現的人生意境，以致兩皆墮退，尤以畫論方面的墮退為甚。……畫家的心中，若填滿了名利世故，未留下一片虛靈之地，以『羅萬象於胸中』，而欲在作品中開闢境界，抒寫性靈，恐怕是很困難的事。」

⁵⁴ 劉建平，〈不同世代的精神共鳴——“現代藝術論戰”中的徐復觀與劉國松〉，《臺灣研究集刊》104 期，2009 年，頁 100-106。

心境與技巧。徐氏引證荊浩《筆法記》：「山水之象，氣勢相生」用來說明山水畫延用氣韻的觀念，指的是統一連綿不斷的活力與生命。中國山水畫注重內在精神投射在自然客體的狀態，回應了前述莊學人物畫品評的進階移轉。因著莊子藝術精神中的清澄美學，山水畫的精神反而不在自然物上，而在非實體的空間處，所謂：「氣韻應當在空闊處加以領會」，亦即「由實顯虛，由虛見韻」或「以虛無見氣韻」。⁵⁵ 氣韻生動在徐復觀看來是分開來看的、有主從之分的，主體在氣韻：

生動是作為氣韻的自然地效果，而加以敘述，沒有獨立的意味。……有氣韻便一定會生動；但僅有生動，不一定便有氣韻。⁵⁶

徐復觀認為，生動一詞雖為氣韻之附屬，因強調生氣自然的關係，成了氣韻的前提：「自然的生機以出氣韻，為自古以來第一流大畫家的共同歷程。」⁵⁷ 把握生動的自然是再現自然的主要目標之一，不生動就不自然，不自然就沒氣韻。因此，形式（可見得的生動自然）與氣韻（不可見的精神層次）乃是一體之兩面、相互貫通的。這一點正是徐與劉的差別之處：前者強調內容與形式不分，後者論證形式乃真正純粹繪畫的所在。劉國松反覆引用蘇東坡「論畫以形似，見與兒童鄰」⁵⁸ 並推衍至朝向抽象、去形象的結論，在徐復觀看來是錯誤的解讀，是不求甚解、便宜行事的：

關於此一問題的發言，影響最大、被今人附會得最多、甚至附會到抽象主義之上去的，則有蘇東坡。……中國的文化精神，不離現象以言本體。中國的繪畫，不離自然以言氣韻。但一般人常常不深求東坡立言的本意，以為東坡的兩句詩，是否定了作品與自然的關係；而且繪畫中本來早已有這種便宜主義的傾向。⁵⁹

總之，他的結論是：「深入於對象之形似而得其神，因而得到氣韻與形似統一的

⁵⁵ 徐復觀，〈釋氣韻生動〉，《中國藝術精神》，臺北，學生書局，1981年，頁188、189，7版。（1966年初版）

⁵⁶ 同註51，頁191。

⁵⁷ 同註51，頁193。

⁵⁸ 如〈現代繪畫的哲學思想——兼評李石樵畫展〉（1958）、〈論抽象繪畫〉（1960）、〈論抽象繪畫的欣賞〉（1960）、〈過去·現代·傳統〉（1962）、〈畫，就是畫〉（1964）、〈中國現代畫的基本精神〉（1965）、〈由中西繪畫史的發展來看中國現代畫家應走的方向〉（1972）。

⁵⁹ 同註51，頁199-200。

方法，這是中國大畫家共同走的一條路。」⁶⁰ 他評論道：

繪畫必窮盡到對象的氣韻，亦即是要窮盡到對象所以存在之理之性。……這是物我精神，同時得到大自由，大解放的境界。更從什麼地方會感到自然對藝術家的精神加以壓迫，而須對自然加以隔絕、拋棄呢？⁶¹

文章的最後注解（註 106），隱藏了他欲言又止的、持續對劉國松的嚴厲批評：「現代的抽象藝術，蓋始於對自然之壓迫感。實則只是自己未曾淨化的心，壓迫自己的心。」⁶² 但是，徐所指控的「壓迫的心」並非如此，在〈畫與自然〉中，劉國松將中國現代化之「趨向抽象的旨趣」視為來自一種探求自然本體需求下的物我解放、「蒸餾」：「畫家以其活潑潑的心靈對自然凝神寂照的體驗中得來的」。⁶³

徐氏重探氣韻生動，因著與劉國松在抽象畫之共產主義色彩疑義的激烈筆戰，以及劉國松對氣韻意涵的「不動如山」、「存而不論」，讓這篇細細爬梳的文論有了格外深入的意味，相對於堅持形式意義的劉氏論點。

五、小結：氣韻的離散辯證

本文從劉國松的藝評文本分析發現，「擇善固執，當仁不讓」⁶⁴ 的劉國松推動中國現代抽象水墨畫在理論基礎上爬梳中國美學以打造其創作的正當性基礎，但氣韻這個概念並沒有因為劉的革命理想與衝撞傳統意識、或嫁接中西的強烈使命感而有所發展。事實上他仍然是延續過往傳統論述的態度供奉氣韻為金科玉律。「殊途同歸」（中西藝術的遇合）與「存而不論」（以氣韻生動為最高指導原則）為其整體藝術論述的基本邏輯，並藉由目的的設定來達成推證的目標。當時空條件改變之際，這個不變（或相應變化不多）的氣韻邏輯，事實上讓一枝獨秀的抽象水墨畫的藝術意涵有了重新理解的必要——例如，沒有了氣韻，劉國松的水墨和那一代藝術家對中國繪畫的革新意識是否仍然有效？有意義？那麼，那樣的意義是什麼？這個創作與論述上的斷裂，值得進一步探討。首先，無庸置疑的，「氣韻」之用因著戰後文化政治的驅動與現代性的反思而有了多重意義的演繹可能。對照劉國松晚近回溯當時其推動現代水墨畫的動機是抵抗西方文化影響、發揚傳

⁶⁰ 同註 51，頁 204。

⁶¹ 同註 51，頁 214-215。

⁶² 同註 51，頁 224。

⁶³ 劉國松，〈畫與自然〉，原刊於《建築雙月刊》7期，1962年，後收入劉國松，《臨摹·寫生·創造》，臺北，文星，1966年，頁 53-60。

⁶⁴ 同註 25，〈自序〉，頁 4。

統文化，⁶⁵ 前述的解析顯示這樣的自我認知並非定論，而是有另一層論述意涵。

國畫現代化是現代主義衝擊下的回應，因此改變了雙方的外在形貌、對應姿態與內部意涵。正統國畫論爭的文化政治鬥爭過程裡，氣韻生動在此成為 1960 年代劉國松論述中是否承接中國藝術正統的依據，因而氣韻生動的美學指涉轉向國族與文化傳統的真實性。劉的中國文化 / 日本文化之指控召喚了日治時代臺籍膠彩畫家陣營的正統國畫論述建構，巧合（或諷刺）的是，徐復觀指控抽象是共產主義則引喚了劉國松的抽象畫是民主新中國的文化邏輯建構。筆者認為這並不只是標舉傳統中國藝術的美學判準來解決中西文化衝突之道，還顯示現代性浪潮下創作技巧與美學詮釋的複雜辯證關係。從中西方關係性的角度批判地檢視臺灣美術主體性中東方觀念的興起，更具體地反映其中複雜的文化意涵。最後，中國文化的離散歷程與現代性計畫提供了「氣韻生動」美學觀及其實踐之變異與多樣化的可能。那麼，原先頗為穩定的「氣韻生動」傳統美學，經由戰後臺灣的文化場域孕育下有了變化，為臺灣美術史、文化史與全球的中華文化提供另一種美學架構。這是臺灣美術與中國藝術匯流下另一種文化樣貌。據此，本文並不同意劉國松的水墨抽象是林木所觀察的「回歸東方的深刻」⁶⁶，相反的，劉的東方風格是現代性計畫下的調融產物，並沒有回歸，而是另類的東方、另類的氣韻生動，回應著想像中的東方正統的離散論述。⁶⁷ 如果我們對照他一再強調的「模仿新的；不能代替模仿舊的，抄襲西洋的，不能代替抄襲新的」，更印證了這一條現代性的「離散不歸路」。

氣韻生動從中國「離散」到臺灣，在不同的語境下有了不同的表現，端看那一世代的「東方情」的符號追尋，其實是集體的思考與行動，而每個人以自己理解的方式詮釋那個想像的中國現代藝術（或現代中國藝術）。⁶⁸ 我們或許可以藉此嘗試思考：在界定氣韻生動之際，我們要加一些提問：「誰的氣韻生動？」、「甚麼樣的氣韻生動？」、「為何目的的氣韻生動？」用這樣的思維回看當年劉

National Taiwan Museum of Fine Arts

⁶⁵ 劉國松，〈序：台灣本土化與李君毅的現代水墨〉，刊於李君毅，《後殖民的藝術探索——李君毅的現代水墨畫創作》，臺北，遠流，2015 年，頁 3-9。

⁶⁶ 同註 47。

⁶⁷ 美國聯邦法將刪除「東方」(the oriental)，因為含有歧視意涵，因此使用這個詞須注意其脈絡，以免落入過往的刻板印象陷阱中。羅曉媛，〈歧視字眼「東方人」美國聯邦法全刪〉，《世界日報》，2016 年 3 月 2 日，<http://udn.com/news/story/6813/1534215>（瀏覽日期：2016 年 3 月 25 日）。本文東方乃順著引文脈絡論述。薩伊德《東方主義》中所論述的東方，其實是西方世界自身創造出來的一個刻板印象的、有優劣階序的再現體系，因此是「東方他者」(the oriental other)，理論上呼應了東方被污名化的意涵。（薩伊德，《東方主義》，臺北，立緒，2004 年。）至於臺灣美術史中的東方概念之意涵演繹，值得從後殖民批判角度深入一一探討。

⁶⁸ 蕭瓊瑞，《抽象·符號·東方情——臺灣現代藝術巨匠大展》，臺北，尊彩藝術，2014 年。

國松的夫人觀看他的初試啼聲之作《故鄉，我聽到你的聲音》（1961年）的感覺：「是啊！或許就叫做氣韻生動吧！充滿了一股生命的力量。」⁶⁹ 意義的焦點可能從「氣韻生動」轉向「或許」這兩個字，因為它暗示、導引了現代版本的氣韻生動的方向。



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

⁶⁹ 蕭瓊瑞，《水墨巨靈——劉國松》，新北，遠景，2011年，頁78。