

論莊世和非具象繪畫的開展—— 以國美館典藏為例

On the Development of Chuang Shih-Ho's Non-figurative Painting: Take the Works of Chuang Shih-Ho Collected by the National Taiwan Museum of Fine Arts as an Example

馮勝宣 / 國立臺灣美術館典藏管理組 副研究員

Feng, Sheng-Shiuan / Associate Research Fellow, Collection and Conservation Division, National Taiwan Museum of Fine Arts

摘要

臺灣前輩藝術家莊世和為臺灣二十世紀初赴日習畫者中，少數專注於研究如立體派、超現實主義等新興藝術風格之創作者，返臺後除了參與何鐵華所推動的「自由中國新興藝術運動」外，更於各報章雜誌大量刊載對新興美術流派的引介、作品評論以及自身創作理念等文章，並透過組織畫會、美展形式深耕臺灣南部，對南臺灣現代藝術發展具有重要影響作用。本文嘗試於各階段前人對臺灣前輩藝術家莊世和的研究出發，釐清其作品在當前重建臺灣藝術史脈絡的定位及特殊性。另參照目前國內各美術館對莊世和作品的典藏狀況為基礎，並聚焦於國立臺灣美術館近年入藏莊氏作品作為主要研究對象，透過「立體派與拼貼類型作品」、「超現實主義類型作品」以及「象徵符號式的抽象語彙」等三個重要創作類型之作品討論，以理解莊世和之抽象元素的創作風格脈絡開展。

關鍵字：立體派、超現實主義、抽象藝術、非具象繪畫

收稿日期：110年12月22日；通過日期：111年2月11日。

Abstract

Senior Taiwanese artist Chuang Shih-Ho was among the few creators from Taiwan who learned painting techniques in Japan during the early 20th century and focused on the study of emerging artistic styles, such as Cubism and Surrealism. After returning to Taiwan, Chuang not only engaged in “The New Art Movement of Free China” initiated by Ho Tieh-Hua but also published a host of articles in different newspapers and magazines introducing emerging schools of art, reviewing artworks, and expressing his philosophy of artistic creation. In addition, through organizing art societies and art exhibitions to foster artistic culture in southern Taiwan, Chuang has significantly influenced the development of modern art in the region. Based on previous studies on Chuang at different stages, this study seeks to address the place and particularity of Chuang’s works in the context of reconstructing Taiwanese art history. Further, by referencing the current collections of Chuang’s artworks at various domestic art museums as its basis, focusing on those works of Chuang acquired by the National Taiwan Museum of Fine Arts in recent years as the main objects of research, and through discussing works of three major creative types, namely, “cubistic and collage works,” “surrealist works,” and “symbolist abstract language,” this study endeavors to understand the contextual unfolding of Chuang’s artistic style of creating with abstract elements.

Keywords: cubism, surrealism, abstract art, non-figurative painting

一、前言

近年有關已逝前輩藝術家莊世和（1923-2020）的展覽、論述、第二本專書相繼出現，國內各美術館也於2017年後，開始逐步補強對其作品的典藏。如國立臺灣美術館（以下簡稱國美館）於2019年發行的《綠舍·創型·莊世和》專書中，作者蔣伯欣於文末所言，莊世和並非是一個主流權力的擁有者，但他的存在卻具有特定的異質性，¹讓我們得以對一段歷史的既定認知，製造一種重構的縫隙與契機。事實上關於前人對莊世

1 參照蔣伯欣，《綠舍·創型·莊世和》（臺中：國立臺灣美術館，2019），頁149、156。

和的研究，約莫可分為三個階段，首先為莊世和自身於報紙雜誌刊登的多篇創作自述與集結而成的出版文集，以及何鐵華、黃朝湖、何政廣、朱沉冬等藝術家對其作品的評論。雖因其多屬短篇的概要評述，較難有深入的脈絡分析，但此階段文獻具有當下歷史時空背景下，所提供的珍貴第一手評論資料價值，並讓後續研究者得以形塑莊氏各分期的創作走向。其二則為 1998 年學者黃冬富，為其撰寫的專書《莊世和的繪畫藝術》，透過對當事者親身訪談及大量文獻資料研究，將其創作養成背景、藝術經歷、創作理念及風格分期脈絡進行考證與評析，奠定了莊世和研究的基本架構。最後則為 2016 年起藝術史學者蔣伯欣與高雄市立美術館（以下簡稱高美館）、文化部、臺灣創價學會合作，啟動一系列檔案、作品資料建置的田野計畫，讓莊世和逾 800 件作品原作、個人從日治時期以來鉅細靡遺的書信、手稿、剪報等收藏逐步展現，² 並依此更深化對其創作理念第一手資料的解析。然而莊世和的作品，究竟對建構臺灣美術史脈絡上具有何重要性及特殊性？本文將試圖於前人研究的基礎上，探究莊世和經歷背景及其非具象創作脈絡的開展內涵，並以國美館典藏莊世和作品作為參照對象。

二、推動臺灣現代藝術的使徒：從「自由中國美展」到「綠舍美術協會」

1923 年生於臺南的莊世和，六歲移居屏東，父親莊聯騰對他的教育及童年協助家中農事的生活經歷，造就他充滿韌性且穩健務實的遇事態度，並反映在其藝術實踐上，始終維持著循序漸進的務實調性，也間接影響他創作強調對事物「直觀」及「感受」的一項環境養成要素。³ 莊氏 1938 年赴日本學習繪畫，一開始先入川端畫學校，後於 1940 年及 1943

年先後考入東京美術工藝學院純粹美術部繪畫科及該部研究科。當時東京美術工藝學院的師資，除了院長外山卯三郎（1903-1980）本身為日本著名的評論家，曾大量撰文介紹歐美新興藝術外，更集結了日本超現實主義繪畫代表人物福澤一郎（1898-1992）、立體派畫家川口軌外（1892-1966）、引介抽象藝術至日本的長谷川三郎（1906-1957）等重要前衛藝術家。⁴ 莊世和戰前藝術思維與觀念的養成，便是奠定於前述這些日本當時最前衛藝術家、評論者的直接指導。

1946 年莊氏自日本返臺後，結識了《新藝術》雜誌的創辦人何鐵華，《新藝術》對於現代藝術各流派的介紹文章，正好與其研究領域重疊，因此於 1951 北上參與何鐵華所推動的「自由中國新興藝術運動」。此後莊世和除了在前四屆「自由中國美展」中展出作品外，1954 年起亦擔任「自由中國美展」洋畫部第二至四屆審查委員，並開始撰文刊登推廣現代藝術。隨著何鐵華背後政治派系的失勢，「自由中國美展」於 1959 年第五次國際巡迴後便告結束，何鐵華隨展離臺從此定居美國未返，莊世和亦提前接到警告，於 1957 年返回屏東潮州中學任教。但莊氏仍未缺席當時「五月」、「東方」、「現代版畫會」等相繼創立所帶動的臺灣「畫會時代」，其於 1964 年與許武勇、曾培堯、劉生容、黃朝湖等人成立「自由美術協會」。

莊世和雖於「自由中國美展」後，主要重心逐漸轉至高雄、屏東，但仍不遺餘力地推動臺灣新興藝術的發展。在他 1957 年返回故鄉時，便於潮州創立了「綠舍美術研究會」及「綠舍美展」，另於 1961 年在高雄創立「新造型美術協會」及「創型美展」，此兩藝術畫會及美展迄今皆仍持續舉辦中。1968 年莊氏與曾培堯、李朝進、劉鐘珣等人創辦「南部現代美展」，為南臺灣藝術發展增添更為多元風格的活血。⁵ 此外莊世和更將東京美術工藝學校「推廣美術至大眾生活」的宗旨，落實在「綠舍

2 參照蔣伯欣，《現代藝術史新路徑：莊世和 1943 年日記檔案》（臺北：文化部，2020），頁 11。

3 在《莊世和的繪畫藝術》一書中，黃冬富會對莊世和父親莊聯騰先生有過詳細的描述，其自幼刻苦自學認字、任職後積極學習日文，以及 1931 年遭裁員移居屏東潮州拓墾溪埔地的逆境歷練，促使其積極鼓勵孩子上進。而遷居潮州後，協助放牛、參與農地耕作便成為莊世和童年生活的例行工作，卻也使其培養出靜觀自然的審美態度。黃冬富亦進一步推論，莊世和這童年經歷，讓莊世和有機會養成在摒除分析態度和實用態度之外，純以形象直覺觀照的其中一項環境要素。參照黃冬富，《莊世和的繪畫藝術》（屏東：屏東縣立文化中心，1998），頁 17-20。

4 福澤一郎、川口軌外、長谷川三郎皆為日本前衛藝術團體「獨立美術協會」的成員，該團體成員以立體派、超現實主義、野獸派等新興美術風格創作為主，所推動的「獨立展」亦曾於 1931 年及 1933 年兩度來臺巡迴展出，並促使在臺日籍畫家山下武夫、桑田喜好等人，於 1933 年組成了以新興美術風格為主的「新興洋畫會」。參照蔡家丘，〈1930 年代東亞超現實繪畫的共相與生變——以臺灣、中國畫會為主的比較考察〉，《藝術學研究》25 期（2019.12），頁 95-97。

5 參照蔣伯欣，《綠舍·創型·莊世和》，頁 117。

美術研究會」及「綠舍畫展」當中，因而該研究會與畫展集結了各職業及年齡層。加上莊世和與老師外山卯三郎一樣，皆十分重視兒童美術教育，甚至會引介優秀學齡兒童作品至「綠舍畫展」中展出，逐步實現一種「全民藝術」的理念，讓臺灣美術向下紮根，從一種務實、深遠的角度深耕臺灣南部，對南臺灣現代藝術發展具有重要影響作用。

三、藝術理念的形塑路徑

莊世和為臺灣畫壇極早便專注以抽象元素進行創作的藝術家，創作風格主要有立體派及拼貼類型、超現實主義以及象徵符號式的抽象繪畫。事實上我們並不容易以明確的時間區段為其設定創作分期，⁶主因來自他自身創作理念不斷強調創作的「自由度」，而這「自由度」也正是源自於他「畫因」來源基礎：生活與靈感。他曾於撰文提到：「現代繪畫必須首具其特質，這特質即為個性之創造，所謂『個性』就是『靈感』。而『靈感』非有個人的修養與生活的體驗實踐難以產生。」⁷對莊氏而言，任何技法、形式都是取決於生活經歷所觸發的「靈感」（創作者主觀感受）而來，因此在他整個創作生涯中，立體派、超現實主義或抽象繪畫等風格，其實是不斷交融運用。正如他自述所言：「藝術在任何時代裏都有各異的形式和使命，絕沒有藝術形式的絕對性或不變性。」⁸依此信念，驅使他不斷尋求更符合當下「畫因」的形式語言。

莊氏創作觀念的形成，主要源於其師外山卯三郎的「純粹繪畫論」，再發展出他對於創作「純粹性」的觀念，此亦為莊氏創作中最重要的核心架構。⁹「純粹繪畫論」主張美學的自律性、回歸繪畫性自身，以保有

6 目前對莊世和作品進行分期歸納的文獻，主要有黃朝湖 1968 年所著《臺灣當代畫家》，以「模仿立體主義時期（在日本求學時期）」、「詩的超現實主義時期（回臺以後）」、「抽象與超現實融合時期（目前的創作年代）」。

而黃冬富則進一步將其潤飾並給予一個明確時間區段，標示為：「立體主義探索時期（1940-52 年）」、「文學內涵的超現實主義時期（1953-59 年）」、「超現實的抽象時期（1961 年 -）」。

參照黃朝湖，〈把生命獻給藝術的莊世和〉，《臺灣當代畫家》（臺中：青龍出版，1968），頁 83、84。黃冬富，《莊世和的繪畫藝術》，頁 107、122、138。

7 莊世和，〈繪畫的藝術性與特質〉，《臺灣新聞報》（1969.4.22）。

8 莊世和，〈現代美術思潮的前衛與現代主義〉，《民聲日報》（1961.5.30）。

9 關於莊世和受外山卯三郎「純粹繪畫論」並發展其自身的延伸觀點，為學者蔣伯欣首次提出，並曾專節介紹「純粹繪畫論」的背景及其理論在日本美術史的脈絡，並就第一手文獻資料進行詳細的推論，詳請參閱蔣伯欣，《綠舍·創型·莊世和》，頁 58-73、頁 122-126。

繪畫的純粹性；並強調畫家須依自身「主觀感受」所掌握到的事物，透過「形變」（deformation）予以轉化、還原進而表現，並視此種表現方為新的「寫實」等觀念，皆曾在莊世和撰寫的眾多論述中被強調。惟「純粹繪畫論」仍是建立在表現對「可視之物」的「形變」基礎上，因此將康丁斯基、馬列維奇此種無形象繪畫排除甚至視為對立面。¹⁰但就黃冬富的觀察，莊氏的美學觀事實上亦受康丁斯基的「內在需求」（inner necessity）概念影響頗深，¹¹而就莊氏論述的爬梳中可發現確有其根據，且甚至成為他之後對自身創作觀念進行修正、擴充的養分基礎。

康丁斯基強調「內在需求」即為一種「無法壓抑及渴望傳達的力量」，驅使著藝術家透過「個人獨特性」及「時代性」兩個重要主觀因素，去傳達、追求另一種得以永恆持存的「藝術性」客觀要素，且若是基於「內在需求」，那藝術家是可以用任何形式去表達。¹²兩個主觀因素我們皆可從前面引述莊氏言論中看到相似的概念，此外他亦曾於〈造形與寫生〉一文中提到：「藝術作品必須求得永恆性的發展…有了真實的感動自然就會產生創造慾，創造慾激發起來時創作精神便發動造形意識，這樣一幅好作品的創作過程，往往會感動鑑賞者在作品前面感動不已，並與繪畫發生著密切的共鳴。」¹³莊世和以創造慾去指涉那無法壓抑及渴望傳達的「內在需求」，而所謂「真實的感動」及「創作精神發動造形意識」，則牽涉到一種對「內在真實」的真實傳達了。這部份我們可進一步於莊世和 1975 年〈繪畫的理論性與真實性〉一文中的描述看到：

所謂超現實主義，是否定了一切舊巢臼的現實主義，並且是接近『真實』（Realite）的一種要求，雖是現實主義（Realisme），卻含蘊『超』（SUR）的真正意義。絕不脫離真實或否定寫實主

10 參照蔣伯欣，《綠舍·創型·莊世和》，頁 64-70。

11 黃冬富，《莊世和的繪畫藝術》，頁 87。

12 在康丁斯基《藝術的精神性》一書中，提到「內在需求」主要來自三個因素：個人獨特性、時代性以及最重要且能永恆持存的藝術性，並進一步說明：「個人及時代這兩個元素是主觀的，藝術家選擇他所喜歡的形式，藉此表現他個人與他的時代…藝術則是客觀元素，藉著主觀元素而使人能夠了解。無法壓抑渴望傳達出客觀元素的力量，正是我們所謂內在的需要。」同時「若從內在需要來看…藝術家可以完全基於今天內在的基礎，並接納今天外在的限制，因此可以說：藝術家可以用任何形式表達。」參照康丁斯基著，吳瑪俐譯，《藝術的精神性》（臺北：藝術家，1995），頁 58-60。

13 莊世和，〈造形與寫生〉，《樂與藝縱橫談》（屏東：南潮出版社，1978），頁 72。

義的真實性，也不徒有嬉戲於自我世界的夢境，只是與寫實主義所追求真實的方法不一樣而已。寫實主義是肯定的直接從正面對著物象的探究，可是超現實主義是否定的，從裏面去探究，然其追究真實的目的是同樣的。因之，超現實派作家是注重脫離現實的潛意識世界，因以畫出具有可能性的幻象，這一種幻象，實際上比現實更真實，比起視覺世界的再現也更有意義與價值。¹⁴

其以超現實主義為例，自「表達內在真實」的角度，重新詮釋「寫實」與「真實性」的問題，依蔣伯欣推論的觀點指出，此時莊世和談論的「寫實」，已不同於純粹繪畫論為了形變的寫實，而是一種對「真實性」的重估。¹⁵事實上我們亦可說莊氏於此已開始嘗試將「純粹繪畫論」針對「畫因」對象的局限予以敞開。莊氏亦循此途徑自對物象的「形變」到對「內在真實」的感受性之忠實表現，逐漸走向擺脫具體形象，而以「形」、「色」表現具個人象徵性的抽象感受：

畫家不再從自己眼前所能觀察到形體上作再現工作，或表現為能事，用感覺代替觀察、綜合代替分析、抽象代替具象、自我代替外物的創造，有時以想像、幻想或潛意識夢境，放棄現實的形，發掘自我的形、線及色彩，尋找新的感覺、內容，再平衡統一地處理在畫布上…表達個人感覺與思想。最後走到絕對獨立自我的繪畫境界（如音樂性的、感覺的、夢幻的、潛意識的）。¹⁶

雖然若我們以現在時空回觀莊世和的論述，其「大敘述」式論點難免會有過於偏頗、窄化的可能，但仍讓我們看到他對自身從立體派、超現實主義而來的實踐脈絡中，嘗試尋求個人創作與理念間的銜接與轉化所做的努力，並循序漸進於其創作實踐中具體呈現。

14 莊氏於此處論及寫實主義與超現實主義間關係的說法，部分較有爭議，如其所言：「（超現實主義）絕不脫離真實或否定寫實主義的真實性」；寫實主義重要的精神內涵即在於「時代性」，主張唯有當代者方可入畫，並作為一種歷史時間的紀錄而非形而上表現。而事實上超現實主義，正是因為已不再相信被寫實表現的「現實」本身，進而質疑寫實主義所能表現的「真實性」。莊世和，〈繪畫的理論性與真實性〉，《臺灣新聞報》（1975.9.4）、參照倪再沁口述、校閱，陳苑禎整理，〈反與變的精神——寫實主義與超現實主義的發展與特性〉，《藝術認證》第46期（高雄：高美館，2012），頁10、11、15。

15 參照蔣伯欣，《綠舍·創型·莊世和》，頁126。

16 莊世和手稿。



圖1 莊世和，〈風景〉，1940，油彩、木板，38×45.4 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：筆者翻拍自原作。



圖2 莊世和，〈武藏野之春〉，1941，油彩、木板，37.2×45.4 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：筆者翻拍自原作。

四、循序漸進的創作實踐脈絡

（一）立體派與拼貼類型作品

莊世和可謂是一位紮實的研究者與實踐者，對自身習得並進一步延伸的繪畫理論，常能自其畫作中視見針對此理論的實踐與嘗試。而立體派與拼貼類型作品，主要為莊世和於日本求學時期，作品數量最多且對臺灣藝術史脈絡而言最為重要的部分。在他〈現代繪畫的認識〉一文中，對立體派的介紹即以塞尚「自然的一切，都可以從球形、圓錐形、圓筒形去求得。」理論作為該流派生發的前導依據，並彙整出立體派的六個分析階程，¹⁷而在國美館典藏莊世和1940到1942年的作品中，我們即能看到他針對前述進程所進行的一系列實驗與印證。如1940年作品〈風景A〉（圖1）、〈靜物A〉、以及1941年〈肖像〉、〈武藏野之春〉（圖2）四件作品，基本上皆趨近維持對象、景物原有的自然位置，但〈風景A〉明顯是依據前述塞尚的觀點進行簡化，同時以相近彩度將前、後景空間壓縮在同一平面。而〈肖像〉與〈武藏野之春〉，則是揉合了前述第二及第三階程的表現手法，以如稜鏡反射或陀螺旋轉般的多點視角構圖，將對象還原於立體的形體。其中〈武藏野之春〉對於物象的變形及筆觸的運用，儼然已有他1950、60年代作品所呈現音樂律動性的雛形。

1942到1943年間，莊世和也曾對布拉克（Georges Braque, 1882-1963）及畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）開展的「拼貼」技法，進行過許多他稱之為「物質研究」的實驗，並將此研究視為

17 這六個階程分別為：1、立體的寫實主義，依照自然確實的位置研究物體的現象，用立體的形式加以表現。2、以主觀思想將自然還原於立體的型體。3、為四次元的表現，須以多數觀點去看待物體，以面的「積重」去表現，如照相機的暗箱透過屈折原理加以組合構成。4、混入對象與抽象的圖案，即所謂「機械主義」。5、將客觀對象形式予以變更，消除空間暗示，還原於二次元的抽象表現。6、將空間暗示為抽象的形式描寫，向色彩與純粹的形體去發展空間的抽象圖案。參照莊世和，〈現代繪畫的認識〉，《畫人漫談》（高雄：三信出版，1971），頁12、13。

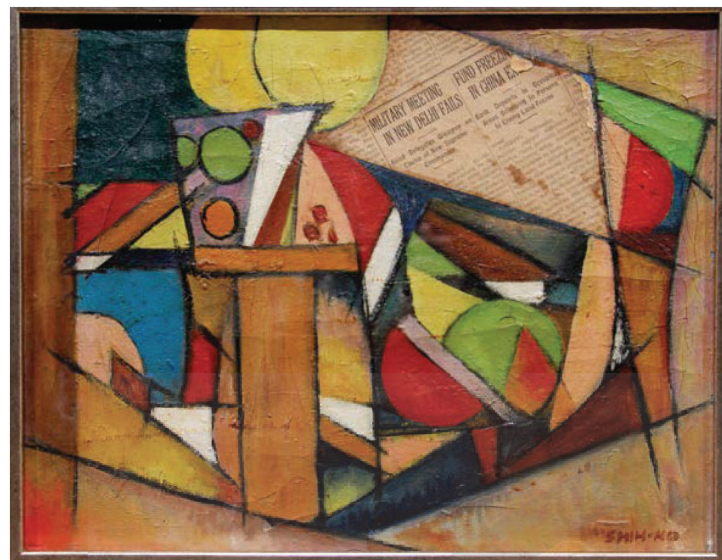


圖3 莊世和，〈室內靜物B〉，1942，油彩、報紙、畫布，32.1×41.3 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：筆者翻拍自原作。

奠定邁向超現實、抽象畫風的基礎。¹⁸ 在國美館典藏莊世和作品中，1942年的〈布市〉及〈室內靜物B〉（圖3）皆屬之，〈室內靜物B〉一作中，莊世和於右上方拼貼了一塊英文報紙，成就此幅結了解構、分割以及實物拼貼等多重手法的創作。就目前史料所知，莊世和也是臺灣本土藝術家最早將實物以拼貼手法，運用在畫作中的先驅者，主要即以〈室內靜物B〉為代表。而與〈布市〉及〈室內靜物B〉同年創作的，還有一件目前由高美館所典藏，莊氏極具代表性的作品〈詩人的憂鬱〉，此作之「畫因」源於留學期間在寄居處所「不二美莊」，看見幾位掙扎於困頓生活與理想間的詩人舍友之印象，而莊氏並未直接以人物形象描繪，卻以拼貼手法予以抽象化表現，而使此作更顯其獨特與重要性。¹⁹ 〈詩人的憂鬱〉與〈布市〉的創作模式較為相似，皆是先以報紙、布等素材透過撕、剪製作拼貼草圖，再以素描、油彩對此草圖進行描繪。莊世和運用「實物拼貼」與「實物重繪」手法所進行的「物質研究」系列作品，事實上已將臺灣美術脈絡中關於「拼貼」概念的運用，往前溯及至1940年代初。

（二）超現實主義類型作品

1950年代莊氏的創作逐漸轉向超現實主義風格，主要特色為將多個象徵元素聚合，去創造、表現個人「內在真實」的幻象或奇想，此時期作品在國美館典藏中較為缺乏，

18 他曾為〈布市〉一作註解：「〈布市〉是『物質研究』作品。也是立體主義、超現實主義、抽象主義必經過的過程。」黃冬富，《莊世和的繪畫藝術》，頁117。

19 參照蔣伯欣，〈詩人的憂鬱〉作品介紹，《典藏目錄2017》（高雄：高美館，2018），頁15。

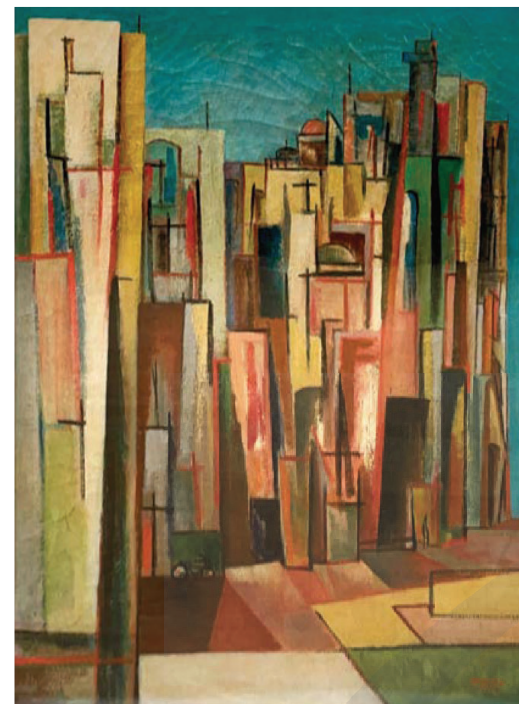


圖4 莊世和，〈神田〉，1957，油彩、畫布，100.4×72.7 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：筆者翻拍自原作。

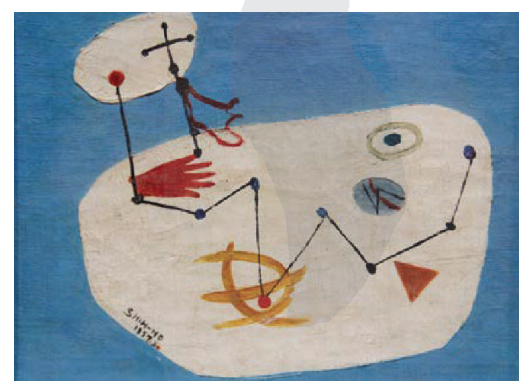


圖5 莊世和，〈逍遙〉，1957，油彩、木板，20.9×26.7 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：筆者翻拍自原作。

以1956年的〈樂人〉及1957年作品〈神田〉（圖4）屬之。此時期代表作另有1956年的〈狂舞〉、高美館典藏的〈阿里山之春〉、北美館典藏的〈月夜〉以及臺南市美術館典藏的〈浴罷〉。在作品〈樂人〉中，莊世和以簡練、流暢的線條，將三名演奏樂手動態精準掌握，若無作品名稱的提點，其符號化的表現已似一幅具音樂性律動的抽象繪畫，而當中最右邊一名樂手的筆觸，更讓人感受到東方「筆法」的韻味。作品〈神田〉則較屬典型的超現實畫風，就作品名與畫面中出現的兩個圓形穹頂，推測所繪場景應為神田地區的東正教堂「尼古拉堂」。此作莊世和運用立體結構的層層堆疊，以及自結構體輪廓延伸而出的粗黑線條，隱諱地形成至少十餘作十字架的意象，去營塑出如夢境中不斷疊層浮現巨大建築、極具壓迫性及宗教意味的幻境。

此外在1957年到1959年左右，莊氏其實已有逐漸轉向脫離物體形象，純以造形、色彩、筆觸去表現的作品出現，如1957年的〈愁旅〉、〈農家樂〉以及國美館典藏1958年的〈抒情詩〉、〈逍遙〉（圖5）、臺北市立美術館典藏的作品〈拜拜〉為代表。在〈逍遙〉一作中，就莊世和創作自述中描述為：「18歲少女的心事向白雲、藍天傾吐，任思緒隨風飄逸。」莊氏在藍底畫面的正中與左上角分別繪製了一大一小的白色橢圓色塊，並有許多如同心圓、三角色塊、十字架、如象形文字般的抽象符號以及九個小黑點等，錯落散置於兩個橢圓色塊之中，且又以細線條將那九個小黑點相連成如星象圖一般的意象，加上鮮明的純色運用，呈現出一種充滿童趣幻想的輕鬆氛圍。此作風格不禁讓人聯想到米羅的畫風，但與米羅十分不同的地方，在於莊氏含藏隱喻的象徵語言，皆已完全抽象化為專屬於他個人的符號，也因此若無創作者釋義，僅就畫面觀之實已近趨抽象畫的範疇。

（三）象徵符號式的抽象語彙

在莊世和 1957 到 1959 年間的創作，已逐漸朝向具象徵式的抽象繪畫表現，亦為黃冬富所言之「超現實的抽象時期」的變奏銜接序幕。而莊世和對於抽象創作的方式，可見其〈現代繪畫的認識〉一文中的描述：「抽象畫家的工作呢？不是裝飾生活，而是組織生活，實行生活的積極化、元素化」，並明確的表述抽象繪畫的創作過程是經由「印象」、「即興」與「構成」三個進程所產生。²⁰亦即由對外在的直接印象（直觀），同時伴隨無意識自發表現的內在物質（靈感），最後仍須回歸創作者視覺美感的整合表現。在此時期國美館所典藏作品中較具代表性的有 1961 年的〈寒月鐘聲〉（圖 6）、1962 年的〈戰地夢——戰鬥〉（圖 7）、1966 年〈十月的詩〉及 1990 年的〈山的聯想〉等作。

〈寒月鐘聲〉一作曾被黃冬富譽為莊氏具有份量的代表作之一，此作取材自唐朝張繼「楓橋夜泊」詩意，並以簡練線條半抽象地描繪寒山寺景色，左上方圓月伴隨一橫線則藉此表現於明月前飛馳啼鳴的烏鴉。1960 年初期正值臺灣現代藝術、抽象畫風的浪潮，莊世和亦以作品對此潮流作出了回應。在此時期莊世和於創作技法上有著爆發性突破的現象，如在〈寒月鐘聲〉背景的处理，其橫向以較稀釋顏料，反覆層疊形成一種綿密卻仍顯清透感的效果，色彩層次豐富卻含蓄內斂，並於畫面右上方及正中偏左位置，以紅、黑、黃、青綠作局部濃彩擦筆、淡彩渲染交互運用的點綴，此背景本身便已屬一幅十分精采的抽象繪畫，也為莊世和創作中意境與韻味十分濃厚的佳作。

《戰地夢》系列一共四幅，為莊世和受高雄在地軍官之託以「反攻大陸」背景下，軍方待機準備作戰的情緒為題所創作。結果是否符合軍方期待不得而知，但這系列卻是莊世和趨向純粹抽象表現的重要作品，其中〈戰地夢——戰鬥〉以如血液般的鮮紅色為背景基調，畫面正中透過多條筆直線條，自不同角度相互縱橫交錯出一個如倒三角形的區塊，並於線條相交所圍出的各個區域中，以溶劑稀釋、刮擦、平塗、筆觸堆

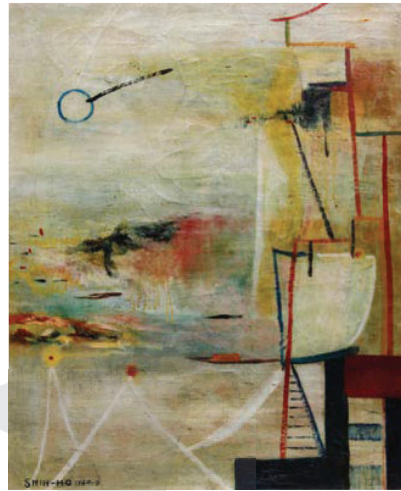


圖6 莊世和，〈寒月鐘聲〉，1960，油彩、木板，60.8×50.2 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：筆者翻拍自原作。



圖7 莊世和，〈戰地夢——戰鬥〉，1962，油彩、畫布，72.8×91.3 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：筆者翻拍自原作。

疊等各種技法穿插運用，直線的結構性構圖，以及溶劑稀釋造成的曖昧空間感，加上正中間的反覆塗抹的筆觸，讓此幅畫作帶給人一種極為複雜的情緒表現。而作品〈十月的詩〉則同樣已完全脫離形象表徵，值得一提的部分在於此作畫面正中處，莊世和運用了壓印顏料造成的自動性效果，由此可知莊氏在此時期開始，已開始不斷嘗試將自身創作推向各種可能性。自動性技法同樣也展現於作品〈山的聯想〉中，莊世和曾繪製多幅與「山」有關的作品，而此幅作品卻是他少見極富設計感的簡約表現。畫面以俐落的紅、黑、藍三個色塊分割組成，下方輕鬆、流暢且多彩的細碎撇筆，與運用自動性繪畫潑灑效果形成畫面中兩種不同動勢感受。

五、結語

1965 年莊世和曾於個人畫展中，與「五月畫會」的劉國松暢談：「劉兄說要找中國的。我說，我只會表現臺灣的，因為生於臺灣，也在臺灣長大，沒去過大陸，所以不知道大陸的情況。但我會由『經』、『道』、『易』上找到的。」²¹在這段對話中可知，莊世和十分清楚環境對於創作者具有重要影響，而兩人作品確實也呈現出截然不同的風格取向。這也讓我們想起藝評家蕭瓊瑞曾精準提出的觀察：在臺灣「現代繪畫運動」期間（尤其是 1960 年代的抽象熱潮），大陸渡海來臺藝術家與臺籍本土藝術家，呈現出兩種不同的創作路徑。前者依憑著對大陸壯闊山水的印象，自抽象山水步入純粹心象表現；而後者則多由對「抽象繪畫」的嘗試轉為由物象變形為出發的半抽象風格。²²而莊世和因其自戰前的藝術養成，即以立體派、超現實主義的研究與實踐出發，之後透過自身持續對現代藝術思潮的鑽研吸收，逐步建立起個人的抽象語彙，反而使其成為戰前臺籍畫家中的一個特殊案例。

美術館的典藏方向關係到該館特色及屬性定位，而國美館則是以

21 莊世和，〈藝術是我的夢、生活、生命〉，《莊世和八十回顧展》（高雄：正修技術學院藝術中心，2002），頁 14、15。

22 參照蕭瓊瑞，〈臺灣現代繪畫運動中的兩種風格〉，《典藏》第 269 期（1997.10），頁 350、351。蕭瓊瑞，〈臺灣美術史綱〉（臺北：藝術家，2009），頁 335。

20 莊世和，〈現代繪畫的認識〉，頁 20、21。

「建構臺灣美術史脈絡」作為主軸方向，除了探尋在已知縱深主軸上的重要作品外，更須透過史料探究、考察訪視，去發掘其他枝微末節的分支發展，逐步將此「脈絡」穩固豐實。國美館自 2018 年起配合文化部推動「重建臺灣藝術史」政策迄今，自臺灣明清、日治到戰後各時期重要經典作品逐步建構補強，亦典藏了二戰前後多件如楊三郎 1938 年的〈持扇婦人像〉、李梅樹 1940 年〈花與女〉、1948 年作品〈郊遊〉等重量級西畫作品。但在莊世和 1940 年代此批作品入藏前，對於臺灣戰前西畫作品中，主要仍以印象派、外光派以及野獸派類型作品居多，如陳澄波、廖繼春、李梅樹、楊三郎、郭柏川等重要前輩藝術家。戰前立體派或超現實類型作品，則僅有許武勇 1943 年的類立體派風格〈丘上之街（臺灣）〉一作，²³ 其他皆為戰後所創作作品。²⁴ 莊世和此批作品的入藏，除了完整補強了藝術家的創作脈絡外，就「重建臺灣藝術史」的意義上，則為國美館於臺灣戰前作品收藏面向，提供了一個關鍵性的銜接與補充，亦即在美術史典範體系外，提顯出另一條臺灣現代藝術脈絡的路徑軌跡，²⁵ 並將「重建臺灣藝術史」的「重建」內涵具體實踐。

23 許武勇（1920-2016），1937 年就讀臺北高等學校高等科時，曾經參加該校舉辦的第十回開校紀念美展，他提出的作品即為嘗試以立體派分割手法所創作的一幅〈自畫像〉，此為許武勇首次公開展示的作品，亦為目前臺灣本土畫家中，被提及最早的立體派形式作品，但因此作目前已佚失，因此原作尚存，且年代最早的應為莊世和 1940 年於日本求學時期的立體派風格作品。

24 列舉部分作品如 1958 年李石樵〈窗景靜物〉、鄭世璠作品〈西門町（原名鬧區地帶）〉、1960 年陳銀輝作品〈壁〉、1962 年賴傳鑑作品〈畫室〉、1963 年林之助的〈暮紅〉等作。

25 如蔣伯欣為高美館執行策畫的《南方作為相遇之所》展覽論述中提及：透過重估莊世和獨樹一幟的藝術路徑，置於歷史前衛（Historical Avant-garde）框架下重新梳理，除了將臺灣抽象藝術的開端向戰前推進，亦反映戰後時期向歐洲前衛的對話歷程，其中的吸收、學習、轉化與錯譯，如何於有限的視域下於差異性閱讀/誤讀中，試圖建立一種典範之外的主體性。蔣伯欣，〈幻想之境：前衛南方的精神場域〉，《南方作為相遇之所》（高雄：高美館，2019），頁 150。

參考書目

- 倪再沁口述、校閱，陳苑禎整理，〈反與變的精神 - 寫實主義與超現實主義的發展與特性〉，《藝術認證》第 46 期，高雄：高美館，2012。
- 康丁斯基著，吳瑪俐譯，《藝術的精神性》，臺北：藝術家，1995。
- 莊世和，〈現代美術思潮的前衛與現代主義〉，《民聲日報》，1961.5.30。
- 莊世和，〈繪畫的理論性與真實性〉，《臺灣新聞報》，1975.9.4。
- 莊世和，〈繪畫的藝術性與特質〉，《臺灣新聞報》，1969.4.22。
- 莊世和，〈藝術是我的夢、生活、生命〉，《莊世和八十回顧展》（高雄：正修技術學院藝術中心，2002）。
- 莊世和，《畫人漫談》，高雄：三信出版，1971。
- 莊世和，《樂與藝縱橫談》，屏東：南潮出版社，1978。
- 黃冬富，《莊世和的繪畫藝術》，屏東：屏東縣立文化中心，1998。
- 黃朝湖，〈把生命獻給藝術的莊世和〉，《臺灣當代畫家》，臺中：青龍出版，1968。
- 蔡家丘，〈1930 年代東亞超現實繪畫的共相與生變——以臺灣、中國畫會為主的比較考察〉，《藝術學研究》25（2019.12），頁 95-97。
- 蔣伯欣，〈幻想之境：前衛南方的精神場域〉，《南方作為相遇之所》，高雄：高美館，2019。
- 蔣伯欣，〈詩人的憂鬱〉作品介紹，《典藏目錄 2017》，高雄：高美館，2018。
- 蔣伯欣，《現代藝術史新路徑：莊世和 1943 年日記檔案》，臺北：文化部，2020。
- 蔣伯欣，《綠舍·創型·莊世和》，臺中：國立臺灣美術館，2019。
- 蕭瓊瑞，〈臺灣現代繪畫運動中的兩種風格〉，《典藏》269（1997.10），頁 350、351。
- 蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》，臺北：藝術家，2009。