

鎌倉、紐約、臺北 ——臺灣戰後抽象表現主義的現代性¹

Kamakura to New York to Taiwan: The Discursive Path of Taiwan Modern

潘安儀
美國康乃爾大學藝術史暨視覺研究教授
Pan An-Yi
Professor, Department of the History of Art and Visual Studies, Cornell University

摘要

五〇年代的臺灣，見證了美術史上兩個截然不同的發展，前期的「戰鬥文藝」與帶動軍中青年健康休閒生活的「文藝到軍中去」，奠定了五〇年代初期的文藝「本土」成長的特色。²五〇年代末期臺灣藝壇的現代畫運動歷程則被認為是全盤西化，是依附在美援體制保護傘下的產物。仔細分析，會發現這並不是簡單的全盤西化，其過程呈現了非常強烈的「主體」之訴求，嚴格說來是兼具了國際與本土的特質。

從「比較現代性」的觀點論之，全球各地的「現代」發展，雖不免是西方殖民症候群的現象，各文化在「協商」的過程中，並非囫圇吞棗的全盤接受，而是以對自身最有利的角度，重新定位自己的「現代」，它不但要因應本國的需求，更將目標放在成為世界現代性的一環，而不落人後。本文欲藉用「世界美術框架中的亞洲與臺灣」的命題，來分析臺灣戰後抽象表現主義的「現代性」發展。

¹ 本文為筆者近年來關注的議題。由於截稿日期已過，僅能以初稿形式與讀者交流，許多細節待以後補齊。

² 一般所言的「本土」皆以臺灣為主體。然戰後初期就已開始的本土運動為七〇年代的鄉土運動奠基，當時的歷史框架皆以中國為準，與後來的發展不同。本文所言之本土即屬前期的發展。

本論文依序討論日本鎌倉、美國紐約和中華民國臺北這三個城市，明眼人一看便知這是「抽象表現主義」思想的傳播路徑。但是筆者更有興趣的是解釋「文化」與「思想」傳播的途徑中，如何透過「擷取」、「挪用」、「詮釋」及「溯源」等策略，使「文化」與「思想」的轉換與再生並非循著單一模仿的簡單途徑，其他的歷史因緣與謀略，以及社會考量，個人因素都會參雜於其中，使其過程變得迂迴、複雜。當我們用「大敘述」套牢一個時代，不免使細節無法伸張，真實的發生的過程也因此被歷史洪流淹沒。

關鍵字：釋宗演、鈴木大拙、現代主義、抽象、John Cage、白南準、悟、東方、五月、書法

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

Abstract

Taiwan in the 1950s witnessed two divergent developments in art. The early 1950s gave rise to “combat literature and art” and “literature and art to the military,” urging young army recruits to lead a healthy, leisurely life, and providing a foundation on which “local” art could flourish. In the latter part of the decade, however, Taiwanese artists were regarded as totally Westernized, as a result of the US aid system. Yet a deeper look reveals that the situation should not be dismissed as mere Westernization; the artworks demonstrate a strong “subjectivity” in an amalgam of international and local features.

From the perspective of “comparative modernity,” the development of “modernity” around the world is somehow regarded as a phenomenon, or syndrome, of Western colonialism. But the process of modernization is not a wholesale acceptance of the West, but rather a redefinition of “modern” in favor of local development, not only addressing domestic needs, but also becoming part of global modernity. This article aims at discussing Taiwan’s postwar Abstract Expressionism in the context of “Asia and Taiwan in Global Art.”

This article follows a sequence, discussing Kamakura in Japan, New York in the US, and Taipei in the Republic of China. Art history cognoscenti would immediately understand that this was the path by which Abstract Expressionism was transmitted to Taiwan. Here I further delve into Taiwanese artists’ strategies of selecting, borrowing, interpreting and tracing the origins of Abstract Expressionism to transform and renew their culture and philosophy, and thus circumventing the (seemingly unavoidable) one-way flow of ideas from the West to the local. Numerous historical causes, strategies, social norms, and personal interests have all played vital roles in this transformation to create a highly complex art movement. When we merely follow the Grand Narrative in studying this part of Taiwanese art history, we miss the opportunity to probe such subtleties.

Keywords: Soyen Shaku, Daisetsu Suzuki, modernism, abstract, John Cage, Nam June Paik, Enlightenment, Eastern Painting Group, Fifth Moon Group, calligraphy

從鎌倉到紐約——鈴木大拙與紐約畫派

鎌倉是13世紀在日本興起的城市；隨著幕府軍事將領之掌權，日本的政經重心從較南方的京都轉移到了這裡。新當權的軍事領袖為了建立自己的社會網絡連結以與舊勢力切割，在佛教方面自中國（時值南宋）引進了禪宗，「禪」於是在日本生根，並從各種層面影響日本文化。

鎌倉舊市區的主要幹道旁的「東慶寺」是一所與日本皇家有關聯的禪寺，我們的故事從此開始。19世紀這裡出了一位傑出的禪師釋宗演（1860-1919）；年輕時候（1885年），宗演禪師曾經到過錫蘭（Ceylon），在那邊他過著苦行僧的生活。1890年他回到日本，1892年成為鎌倉大寺圓覺寺的住持。隔年他代表日本參加美國芝加哥舉辦的「世界宗教議會」（World Parliament of Religions）年度大會。當時他的講稿〈佛陀所教的因果法則〉由他的弟子鈴木大拙（D.T. Suzuki, 1870- 1966）翻譯，併由大會主持人保羅·亨利·巴羅（Paul Henry Barrow）先生代為宣讀。當時宗演禪師的演講並未受到太多迴響，因為西方宗教的「神權論」與佛教的「因果論」與「成佛論」基本上是相抵觸的。但是當時美國已經有人注意並想傳播東方宗教，例如Open Court Publishing Company的編輯保羅·克勞斯（Paul Carus）就請宗演禪師介紹一位英文好的翻譯給他。宗演於是推介了當時在東京大學的鈴木大拙，從此開啟了我們現在所知道席捲西方的禪風。鈴木大拙與宗演的因緣自圓覺寺開始，在那，大拙在宗演禪師座下習禪。1906年鈴木大拙翻譯了宗演的書。20世紀初期，他曾前往英國。在日本，他是個佛學教授，並透過辦雜誌與寫書宣揚禪宗。對我們最重要的是他的禪藝術思想，在1930年代就已有相當的結構。

鈴木大拙所宣揚與教導的這些與西方思維抵觸的觀點，正是戰後許多藝術家所需要用以突破現狀的養分。而早先在西方已經開始流行的先驗（超覺）主義（Transcendentalism）、達達主義（Dadaism）、存在主義（Existentialism）等意味著西方另類思想的興起與渴望，這些背景都為鈴木大拙鋪陳了一條坦途。

鈴木大拙吸引西方人的地方是他以佛教的「不二」與「圓融」，說明西方純粹的邏輯與二元思想對導向開悟的過程是一種障礙。二元思想的排他性與限制性，阻擾了精神的解脫自由與統一。鈴木大拙提出了以自我「佛性」為中心

的內觀論，提倡了經過禪觀的「Keiken 經驗」而達到「Kensho見性」的開悟。他把禪描述成「無所不在」的自由（即所謂的法身）；他鼓勵人們「重回自然」，因為那是「一種自由而解放的生活。」「自然」與「自由」成為一種新的生活與思想高度。這種不再以外在世界為依歸或準則的思維與應對方式，對戰後的現代藝術影響至鉅，它激發了「非具象」、「觀念」藝術的興旺。

二次大戰後全球性的饑荒、社會失序以及韓戰後的冷戰對立，使得社會普遍緊繃在戰爭絕望後的恐慌狀態。西方藝術家被導向遙遠的東方文化問津，發現鈴木大拙提出的「禪」能夠提供給他們充分的養分。³在這失序後的重整時期，鈴木大拙提出「道德是約制，藝術是創造，前者是自外強加的，後者是無法抑制從內而發的。藝術與禪有無法避免的聯結，但與道德卻無此關連。」⁴他的倡議合乎即將興起的嘻皮文化與西方社會解放運動的胃口。這一生活哲學也吸引了戰後失序時期的年輕藝術家，對他們在尋求新風格所需要的論述有相當大的啟發。

在探討這議題之前，我們先追溯日本禪宗繪畫風格之形成與鈴木大拙對繪畫藝術的看法，以鋪陳我們對紐約畫派的了解，及「臺灣現代」發展的背景。

日本禪畫簡史

與從南宋杭州引進禪宗類似，日本的禪宗繪畫最早也源自中國南宋時期杭州一帶的畫風，這包括了院體畫與佛教畫。

³ 當然，我們不能一廂情願的想像西方藝術家對宗教的熱忱是一致的。其實他們之中很多人只是借用禪的觀念與東方的藝術形式作為藝術創作的基礎。之後他們之中有的全然否認與東方有任何關聯。

⁴ 2 D.T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, New York: Bollingen Foundation Inc., (Kyoto: Eastern Buddhist Society, 1938) 1959 (以下僅以1957標註), p. 27. (Morality is regulative, art is creative. One is an imposition from without, the other is an irrepressible expression from within. Zen finds its inevitable association with art but not with morality. Zen may remain unmoral but not without art. When Japanese artists create objects imperfect from the point of view of form, they may even be willing to ascribe their art motive to the current notion of moral asceticism; but we need not give too much significance to their own interpretation or to that of the critics. Our consciousness is not, after all, a very reliable standard of judgment.)

一般所謂的禪宗繪畫有特定的風格取向，而這種風格在中國南宋時期並非專屬禪僧，其他宗派的僧人也從事類似風格創作，所以日人所特指的「禪宗繪畫」在中國並不專屬禪宗；而這種「禪宗繪畫」的風格可追溯至唐代的魍魎畫和逸品畫。元代以後的中國美術史中，因文人相輕，這種畫風居於劣勢，卻從日本向西方發揚光大。因此，我們現在認為有「禪宗畫」風格，可以說是受日本觀點的影響，而這個日本觀點在日本以外的西方世界也已經根深蒂固，其始作俑者應該就是鈴木大拙。

日本「禪宗繪畫」概念的生成，與日本禪寺建築裝飾相關，日本室町時代（1333-1573, Muromachi）正值中國的明代，其時在中國歷經了振興南宋院畫的洗禮，當時到中國的日僧便將這「改良」過的南宋畫風帶回，一則接續了他們前期受到的南宋影響，一則成為禪寺內的襖（拉門，fusuma）與屏風（byobo）裝飾繪畫的主要風格。當時到中國的日本僧人包括了雪舟等揚（Sesshu Toyo, 1420-1506），他在中國遊學兩年，學得了上述的南宋風格與潑墨（Haboku）風格。狩野派也因為承接了許多幕府、貴族與寺院的室內裝潢，奠定了此派畫家在日本歷史上不可動搖的地位，同時也傳播了此類風格。

明末清初從中國到日本的黃檗禪僧們，帶去的書風也深深影響了近世日本禪書道藝術。之後知名禪師如白隱慧鶴（Hakuin Ekaku, 1685-1768）、仙崖義梵（Sengai Gibon, 1750-1838）、南天和尚（南天棒，Nakahara Nantembo, 1839-1925）等都嫡傳自此類技法。宗演禪師特別喜歡白隱慧鶴。年輕時流連於禪寺的鈴木大拙，很容易耳濡目染，形成了心目中的禪與禪畫的觀念，也為他後來向西方傳播「禪」與「禪藝術」勾勒了藍圖。

鈴木大拙的「禪藝術」思想

鈴木大拙在1936年至38年間的一些著作已經把他對藝術的看法說明得很完備，接著影響了四〇年代後的藝術發展。戰前鈴木大拙曾經走訪歐洲，但二戰期間他回到日本。直至戰後，他才再到美國，1951年他到美國各大學演講；52年至57年間，他在哥倫比亞大學擔任講師，期間他出版了*Essays on Zen Buddhism*，參與了「國際佛教社」（International Buddhist Society）、「世

界宗教議會」(World Parliament of Religions)和「禪研究社」(Zen Studies Society)等社團，是個活躍於宗教界的人物。除此之外，鈴木大拙還是紐約「第八街俱樂部」(Eighth Street Club，即藝術家所稱的「俱樂部」)的常客，⁵這裡聚集了當時熱衷抽象表現主義及傾向「新實驗主義」的藝術家們。俱樂部的兩位發起人保羅·顧得門(Paul Goodman)和斐理茲·博斯(Fritz Perls)雖也喜好並在「俱樂部」討論超覺主義(Transcendentalism)、海德格哲學等，但最常被討論的議題還是「禪」，如禪與音樂、禪與藝術、禪與心理等等。藝術家從不同角度將這些概念「視覺化」或「聽覺化」，或發展出觀念藝術，從這裡我們可以見證「禪」在紐約藝術界的普及。⁶鈴木大拙之前的著作與他在紐約播撒的種子開出了種種不同的花朵。

鈴木大拙的禪藝術觀是建構他對前述的南宋(或明代的南宋體風格)、中國的逸品風格與黃檗禪的書風的結合體。從這樣的美學中，他提煉出了幾個重要的概念：「水墨的黑白美學」、「空靈感」、還有對日本茶「詫寂」的讚歎。

關於水墨，鈴木大拙提到：「水墨畫是如此的自然天成，無需任何色彩，因為它提醒我們的是大自然的物象，水墨畫也不需要完全或不完全的重複重現，就此點言，它正如同書法一樣。」⁷「水墨畫是如此的自然天成」這句話意味著水墨可以獨立於色彩而存在，是最高尚的藝術，因為「自然天成」是鈴木大拙理想中純淨的「禪畫境界」。西方藝術裡除了素描與版畫外，很少有「單色藝術」，而「單色」藝術亦從未佔過主流地位。在東方，水墨構成的「單色

⁵ 俱樂部的地址是39 East Eighth Street, New York。

⁶ Goodman's references to Eastern philosophy would not have been out of place at The Club, for Zen Buddhism was discussed more than any other single topic, making it less tangential to Abstract Expressionism than some have argued. With its emphasis on the awareness of the here and now, Zen echoed the Abstract Expressionists' own concerns with spontaneity and awareness, and Zen, too, is invested in the communal. The act of meditation is the attempt to quiet the self so that one's relation to otherness is made clear, so that one may perceive the connectedness of all life. I am not suggesting that the Abstract Expressionists were practicing meditation or mindfulness or that they were reading Heidegger, but the languages of Zen and the other philosophical models struck a chord with their own attempts in their studios to mediate their interests in interiority and their desire for a socially relevant art. (Valerie Hellstein, "Abstract Expressionism's Counterculture: The Club, The Cold War, and the New Sensibility," p. 5.

⁷ D.T. Suzuki, *Essays on Zen Buddhism*, Kyoto: Eastern Buddhist Society, 1934, p. 310.

藝術」具有獨特的文化特質，自從北宋之後，更是文人畫家以及佛教逸品畫家的最核心表現方式。鈴木大拙從他的生活經驗中得知「水墨」的地位，他將「水墨」提升到「自然天成」的境界即類似「逸品」或「自然是道」的境界。⁸根據鈴木大拙，「水墨」的另一種特質是他與自然界的關係並不僅限於「再現」，也就是說「水墨」可以獨立於外在世界而存在，它的存在不是為了映現眼睛所呈現的景象。畫中表現的也只是「提醒」觀者「大自然的物像」，套句中國美術史的術語，這就是「寫意」風格。就這一點，鈴木大拙還強調了「它正如同書法一樣。」因為繪畫可以如象形文字一般，具有暗示性的提醒，或者它可以完全獨立，如狂草作為一種美學的表現。鈴木大拙提出「水墨」的美學可能性不但自由地遊走於「具象」與「抽象」之間，而且黑白的「單色」獨立於色彩而與之比肩，甚或超越。

鈴木大拙對理想性視覺效果，多是用追求「空靈感」來論述。他說：「『一角』風格在心理上是與日本畫家在紙或絹上使用『極簡』、『快筆』的傳統連結的。」⁹這種視覺意向對鈴木大拙而言是「非常符合禪的精神。」¹⁰他用一張畫來形容：「滄海孤舟（a simple fishing boat in the midst of the rippling waters）即足以讓觀者的心覺悟到廣袤的海洋與平靜（peace）、滿足（contentment）。」他最後加註這是「禪的孤寂感（the Zen sense of Alone）。」¹¹如果我們用南宋夏圭的〈風雨行舟圖〉團扇為例，可以看出這種美學的源頭。¹²

鈴木大拙所說的「一角」即是中國美術史中的「馬一角、夏半邊」的構圖格式，從北宋的「巨型山水」走向南宋的「小景山水」起了變化。北宋畫家喜好將主山配置在畫面正中形成一種至尊的穩定感，甚至如郭熙、郭思將之比擬成「君臣、父子」之類的儒家倫常關係這樣平穩的構圖。到了南宋，杭州一帶

⁸ 老子《道德經》中有「人法地、地法天、天法道、道法自然。」所以能夠「自然天成」是極致的造詣。

⁹ D.T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, New York: Bollingen Foundation Inc., 1959, p.22. 原文“The ‘one-corner’ style is psychologically associated with the Japanese painters’ ‘thrifty brush’ tradition of retaining the least possible number of lines or strokes which go to represent forms on silk or paper.”

¹⁰ 同上註，原文“very much in accord with the spirit of Zen.”

¹¹ 同註9。

¹² 這張畫的圖片，請參網站：<<https://www.mfa.org/collections/asia/tour/chinese-master-paintings>>。

晨曦與黃昏多霧，風景因此產生瞬間變化，增添了構圖的可能性與空靈感，即鈴木大拙意向中的「禪」的精神。南宋時期流行小景山水，藝術家將「山」與「水」變成了繪畫構成的元素，而在強調構圖意趣的前提下，可以任意搬動、安排、重組，總以「奇」致勝。所以從事「一角、半邊」構圖的畫家，在白畫的畫面上以南宋的風格勾勒出別於前朝的山水意向。此一風格傳到日本後，更為著名畫家如雪舟、周文等喜好，後來的閑閑居士的〈富士山〉中更可看出此風格已經完全日本化了。畫面左邊是簡筆勾勒出的富士山，左下方約略勾繪出平地一隅的木林，其餘的畫幅幾乎都是留白，這種不對稱的、「虛」的空間可以引人進入無限冥思，就是「空靈」的最佳寫照。從夏圭與馬遠，日本藝術家的確發展出了獨特的山水風格。有趣的是「一角」、「半邊」的構圖，到了明朝被嘲為「偏安江左」，在日本卻結合了簡筆畫，成為鈴木大拙所說體現「禪」精神視覺性的藝術。他說：「『一角』風格和簡筆同時從一般平常的價值觀中烘托出超然感。」¹³因為「在繪畫中，當過度的注意力集中在強調最重要的精神性，就會導致形式的瓦解。」¹⁴

鈴木大拙更用「簡筆」烘托出日本獨特的「詫寂」美學。他說「枯枝上的孤鳥，沒有多餘的線條和墨影，足以提醒我們秋天的孤寂。」¹⁵

鈴木大拙結論：「它讓人感到哀思，但是給人轉移焦點到內在生命的機會。」¹⁶而這就是「詫(wabi)」。鈴木大拙解釋：「『詫』即『貧(poverty)』、『虛(negatively)』，不跟隨潮流走的意思。『貧』是不向世間的財富、權力、名譽靠攏，但能自內心感知一種極致的、超越時間與社會地位的價值。」¹⁷在日常生活中「詫」就是「能夠滿足於二、三疊蓆空間的茅草屋，臨近田裡採回的蔬菜，還有附近潺潺的溪聲。」¹⁸「也就是能夠滿足於安

¹³ 同註9，原文“‘one-corner’ style and the economy of brush strokes also help to effect aloofness from conventional values.”

¹⁴ 同註9，p. 24.

¹⁵ 同註9，原文“a solitary bird on a dead branch, in which not a line, not a shade, is wasted, is enough to show us the loneliness of autumn.”

¹⁶ 同註9，原文“‘It makes one feel somewhat pensive, but it gives one opportunity to withdraw the attention toward the inner life.’”

¹⁷ 同註9。

¹⁸ 同註9，p. 23.

靜地對自然冥思而覺得安然自在。」¹⁹而與「詫」一樣重要的「寂」(sabi)則是「寂寞(loneliness)、獨處(solitude)。」²⁰鈴木大拙提出「很可能地，東方人氣質的特質就是對生命的內觀，而非外尋，而這就是禪的核心。」²¹

他之所以會特別強調「詫」的價值，當與他反西方物質文明的發展有關，而鈴木大拙用「佛性本具」的概念來支撐他的論點：「無論我們如何『開化』，無論我們如何在人為的環境中接受教養，然而我們似乎都有一種與生俱來的對原始單純性的期望，這種原始單純性近於自然的生活狀態。……禪的心理習慣，即是突破一切人為的形式而抓住人為形式背後的東西，使我們沒有忘記大地自然，經常與大自然接近並欣賞她無矯飾的單純性。……東方人氣質中最特殊的東西，很可能就是這種能夠從內而外把握生命的能力。禪所把握的就是這點。」²²鈴木大拙總結「不平衡、不對稱、一角、貧瘠、sabi和wabi、單純、孤獨這類觀點綜合成日本文化與藝術中最明顯的特質。而這些特質是從一個禪的核心實相衍生出來，那就是『一即多，多即一』或更佳的說法是『一即多中的獨立體與共同體』。」²³

「一即多」的概念源自於《華嚴經》思想，鈴木大拙用「詫」的冥思解說這與中國哲學「物我合一」「天人合一」概念相似：「每一藝術家的精神均在其間活動著，他所描繪的鳥即是他自己的創造物。這就是水墨畫家對待他藝術的態度，而我想要陳述的即是，此態度正是禪對待生命的方式，創造的精神運轉於每一處地方，不管是在生活中或藝術中，那都是創作。」²⁴無論鈴木大拙如何強調禪的包容性，他以東、西方對立的分析模式，本身就是一種以「二元

¹⁹ 同註9, p. 23. 原文“just to stay quietly content with the mystical contemplation of Nature and to feel at home with the world is more inspiring to us, at least to some of us.”

²⁰ 同註9, p. 24.

²¹ 同註9, p. 24.

²² 同註9, pp. 23-24.

²³ 同註9, p. 28. 原文“...imbalance, asymmetry, the ‘one-corner,’ poverty, *sabi* or *wabi*, simplification, aloneness, and cognate ideas make up the most conspicuous and characteristic features of Japanese art and culture. All of these emanate from one central perception of the truth of Zen, which is ‘the One in the Many and the Many in One’ or better, the One remaining as one in the Many individually and collectively.”

²⁴ D.T. Suzuki, *Essays on Zen Buddhism*, Kyoto: Eastern Buddhist Society, 1934, p. 308.

論」為基礎的「分別心」，不免反應出戰後「純粹主義」（essentialism）的心態，不過這是題外話。

除了這些觀念性的論述外，鈴木大拙還有段指標性的技法論述：「以儘可能的快速時間將靈感轉移到紙上，在拖拉線條時要儘可能迅速。線條越少越好，而在絕對必要時將之展現出來，不容許深思熟慮、不能擦拭、不得重複、不可修改、也不能改變形狀；畫師任由他的毛筆在毫無自覺的情形下移動，如果在毛筆與紙張之間出現了任何邏輯或省思，將會使整個效果遭致破壞，畫面上既無明暗光影，也無透視配合。在水墨畫中並不主張寫實，其實也不需要符合這些要素，他所企圖的是如何將事物的精神轉化到紙上來，因此每一筆觸都必須隨著生命的脈搏跳動，筆觸間要有生命呼吸震盪的律動感，那必然是活生生的呈現。」²⁵雖然是技術性的提示，不免涵蓋了前述的重點，第一、他強調了「靈感」的再現，意即繪畫是將「精神」轉移到紙上，展現的是呼吸震盪的律動。畫家是主體。第二、繪畫是一種非邏輯性的活動、非理性分析的呈現。它並不追求反映外在世界，所以明、暗，透視之類西方寫實藝術的基本觀念都可放棄。第三、繪畫是一種由內自發的過程，這過程是不假思索，不受外界物相干擾的手法，而且藝術家在不自覺的狀態下以半自動或全自動的方式創作。第四、創作是一氣呵成的快速過程、不加以修改的簡筆。如果用現代西方繪畫的術語，也不在意「非具象」或「抽象」，一切都是自然天成的。西方藝術在20世紀初已經進入抽象，但要突破既有的風格尚需有說服力的論述，鈴木大拙三〇年代的觀點恰好在此時提出，得到西方人認同，他們將之再詮釋，透過他們對「禪」與東方的理解，使之廣為流傳，成為四〇年代以後的藝術理論基礎。在鈴木大拙的基礎上發揮得很多，以下以南希·威爾森·羅斯（Nancy Wilson Ross）的論述舉證。

南希·威爾森·羅斯（Nancy Wilson Ross, 1901-1986）

南希·威爾森·羅斯把繪畫的準備過程視為潛心修行的必要步驟：「當禪者打算繪畫的那天，他會坐在明窗淨几之室，桌面收拾乾淨，左右焚香，好筆

²⁵ 同上註，p. 307.

好墨準備齊全，然後用水洗淨，用清水沖洗硯臺，好似接待貴賓似的，於是，靜定心神，清除雜念。一定要達到這種境界以後，才開始作畫。」²⁶我們在很多佛教繪畫中看到畫家自題「沐心敬筆」不就是這種心理準備工夫嗎？威爾森呈現了一種理想狀態的文人／佛教徒生活情境，並認為這是東方的繪畫準備工夫。這樣一來，繪畫的心理準備就如禪家的修行生活。

從這樣的觀點，我們不免看出南希·威爾森·羅斯有點「純粹化」及「理想化」東方的意圖，這應該是她對東方的有限認知，但那是當時的一種氛圍。鈴木大拙也善用了這種氛圍成功地製造了「禪」的神祕性與藝術性。事實上，在西方真正能把這種生活態度的準備工夫納入「日課」的人，當在極少數。而達到「半清醒」狀態的「類禪境」，在五、六〇年代，西方藝術家多半是靠酒精與藥物助興；這還較合乎在古代中國與日本藝術家在微醺的狀態下作畫的事實。

我們還可以在南希·威爾森·羅斯以下對「物我合一」、「天人合一」、「胸有成竹」，還有佛教的「如如」等概念混為一談的推崇中看出類似的論點：「因為根據禪家的看法，吾心與宇宙合一，兩者之間的和諧產生非常的象徵心境，透過此一象徵，表現於山水之中，於是山水成為某種心境的表現。」²⁷或「將坐禪的經驗，當作人生體驗中正常的一部份，這對中國和日本藝術家產生非常深刻的影響。這種訓練帶來的靈悟，激起一種與一切生命合而為一之感，東方繪畫就是受這種精神的鼓舞而產生的。」²⁸「……受禪家思想影響的藝術家……他已深深地把握住了真理。…激起藝術家靈感的，不是人類的早期環境，而是宇宙的整體及其自由自在之人的精神歸宿。」²⁹「禪畫家與自然的深切結合，鼓勵我們自己『也變成竹子……變成鶴。』不過這些提示中的含意不只是要我們提高觀察的精確性而已，……所有這些都是生命詩篇中的一部份，都是那永恆的『如如』，如果一個人最後希望能有所『見』的話，就要真正注視這永恆的『如如』。繪畫就是一種生活之道。」³⁰

²⁶ 劉大悲譯，〈繪畫前言〉，第三章，《禪與藝術》（臺北：天華出版社，1979），頁99。

²⁷ 同註26，頁99。

²⁸ 同註26，頁99。

²⁹ 同註26，頁100。

³⁰ 同註26，頁100。

南希·威爾森·羅斯對作畫的步驟也與鈴木大拙的看法一致：「那運用水墨在絲絹或白紙上作畫的藝術家，就不能隨便把筆放下來，直到完成為止，而且一氣呵成，也不能加以修改。……於是、畫家的動作好比舞蹈家的動作，是一種受控制的自發活動——並非反覆無常的自發活動——的表現。這種自發活動的表現一直是禪家所持態度中最重要的一部份。（這裡，藝術家也許容易抓住水墨畫與生命之間的某種相似性。筆劃一旦形成，便無法改變，佛家所謂決定性的因果法則的另一暗示，支配了人類的一切活動。）」³¹

總結南希·威爾森·羅斯在這篇文章的看法，我們可以追溯到西方純粹化東方後的某些特質，特別強調的是藝術家自身的修行、藝術家與自然的關係，還有創作的過程，這些都與鈴木大拙相仿。她對「詫寂」並未多加著墨，但卻提出了自己對「空靈」的看法：「對禪畫家而言，空間（虛）跟固體物質（實）一樣地實在，這是使人感到驚奇的現代觀點。空間雖然是空的，但絕非一無所有，因為一切生命都是從「空」而來。藝術家知道如何在未充塞的表面暗示生動性，並且在結構上以種種方式運用虛的空間。從西方的傳統美學觀點來看，這些運用空間的方式是非常大膽的。……」³² 沒有錯，西方美學思想中沒有「留白」、「虛實」相生的概念，更少有以「空靈」為訴求的美學思想。

「禪」與美國藝術家

縱觀鈴木大拙與南希·威爾森·羅斯的看法，我們可以歸納出幾個特點，他們特別強調的是「黑白」繪畫、藝術家自身的修行、內觀的工夫、與自然的關係、藝術家繪畫創作的過程的「自動」（automatic）、「自發」（spontaneity）、「機緣」（chance），還有藝術的精神性與空靈感的視覺性。對四〇年代的藝術家的影響可以說是多層面的。下文簡約說明幾種類型的藝術家受「禪」影響後的視覺與觀念藝術。

首先，John Cage（1912-1992）是位作曲家及視覺藝術家，也曾專心投入「生活藝術」。1936年John Cage在西雅圖時就聽過南希·威爾森·羅斯的演講

³¹ 同註26，頁101。

³² 同註26，頁101。

「Dada and Zen Buddhism」（達達與禪），當時Cage的反應是「這給我一個印象深刻的比較，其所堅持的是經驗與非理性，而不是邏輯與理解。」從這可以看出Cage比較禪的觀省與邏輯性思考，使他對佛教思想產生了濃厚的興趣。

1951年鈴木大拙到美國，1952年開始Cage跟著鈴木大拙上課，Cage回憶到：「我於四〇年代無論對個人或身為一名藝術家，均感窘困。我發現所有的作曲家均以各種既有的方式寫曲，但幾乎沒有一位作曲家，也沒有一名觀眾能夠了解我所作的。至於像藝術存在的理由之類的傳達，是不太可能的，我決定去尋找其他理由。我發現禪宗的口味比其他任何東西都吸引我。」

Cage使觀眾成為積極的參與者，用音樂來震撼他們。而其中最耐人尋味的就是他的〈四分三十三秒〉。1952年他請鋼琴家David Tudor演奏新譜的〈四分三十三秒〉，從Tudor打開琴蓋至關上琴蓋之間，總共過了四分三十三秒，「演奏」中Tudor並沒有用手指觸碰音鍵，故而無從提供給觀眾任何音樂，現場可說是一片死寂。這猶如是Cage自設的「公案」，觀眾必然是一團霧水，摸不著頭緒。

Cage用這件作品做了一個實驗，他要證明「空」中是「有」的。在對〈四分三十三秒〉這件作品的回顧中，Cage認為作品的沉默中也證實充填了某物：表演時觀眾的聲音。Cage在錄音室裡可以聽到觀眾總還會從他自己的身體聽到某種聲音。所以這演奏會的重點並不在Cage所「寫」的曲子，在於他所設定的「空」中填充了無數觀眾自發出來的「有」。這反映了Cage對「空」的認知，他在1949年的〈某些事物的演講〉中解釋「『某些事物』與『無』並不是互相對立的東西，因為每一事物均在恆常改變中，藝術也必然令我們聯想到無，因而藝術只是在配合，最終將會變成無。」這似乎說明了Cage的「空」意的觀念是正確的。「空」與「無」不是「真空」、「虛無」，而是建立在「無常」的定律下顯現為無定性的狀態。但是這又顯現了他還是執著「有」的存在，而沒想到「有」的「不定性（無常）」。其實Cage最應該注意的是他的「公案」激發了觀眾怎樣的心理狀態。就如白隱禪師1766年的禪畫中的「獨掌拍手的聲音」的公案一般，當一個禪師用不尋常的方法困惑習禪者時，他所要觀察的是他們的心理狀態變得鼓譟或其他各種起心動念的狀態。簡而言之，雖然意圖推翻邏輯思考與理性，Cage最終用〈四分三十三秒〉作為一種科學的實驗，「證

明」了佛教的「空」「有」關係論，他試圖用西方的科學實驗與邏輯來證實佛教原理。

無論如何Cage是個非常重要的人物，自1949年他就常在「俱樂部」辦過許多演講，那裏是抽象表現主義者集會的大本營，是他們試圖發展能反應藝術家自己生活經驗哲學的場所。Cage在這裡的影響力是公認的。俱樂部的常客James Brooks於1956年提到：「禪宗可說全然的影響了我們，……不管我們是否已經接受了它，它的確在我們的一般態度上影響了我們。」就如他自己做的實驗，Cage也倡議藝術家從禪哲學中學習。

第二位要提出的藝術家是白南準（1932-2006），大家都注意到他是「影像」藝術之父，但我欲提出他繼承東方藝術與禪的一面。

〈Seeing the Buddha in TV Buddha〉提示了「見佛」與「見性」間的共通性，可以看出白南準受到佛教思想影響的創作精神。那他的抽象表現主義與禪畫的部份呢？這可從他的〈禪首〉行動藝術中尋根溯源。

白南準以他的頭髮做為毛筆，沾滿墨後，在預設的紙上拖行。結果便是一條粗黑的墨線。這樣的行為藝術的結果讓我想起日本禪僧南天棒（Nantenbo, 1839-1925）的作品，有趣的是南天棒曾在自傳中說：「筆即我，我即筆。當進入這種狀態時，手即足，足即手。一個書家用整個身體來創作。（The brush is me, I am the brush. When this happens, the hand is the foot, and the foot is the hand. One does it with the entire body）」³³南天棒所言可有兩個層面的解讀，一是寫書法大字時，雖是手寫，全身每一部位都得配合，所以是用整個身體來創作：雙腳站穩並運動，帶動上半身的動作，連帶牽動手臂與手腕的運動，最終傳達到握筆的手來完成書寫。另一是較精神性的解釋，是將全身的每一個細胞都融入創作中，過程即如前述的「物我合一」、「天人合一」、「胸有成竹」等觀念，將人的身軀、精神、工具（筆）融為一體。白南準的行為藝術體現了這樣的概念；結果，他也表演出了類似南天棒的駐杖。白南準的作品提醒了我們一個事實，雖然鈴木大拙的美學論點中大部份是有關繪畫（得自南宋院體與佛教繪畫的綜合體），但是抽象表現主義畫家中使用到黑白的藝術家受到書法

³³ Stephen Addiss, *The Art of Zeni*, New York: Harry N. Abrams, 1989, p.192.

較強的影響。也就是有從黃檗派書法嫡傳的發展的跡象。但是我們不可否認，創作中的精神性、狀態與鈴木大拙所言的「禪」所尋求的自動（automatic）、半自動（semiautomatic）、不假思索（no thought）、自發（spontaneous）、機緣（chance）等特質是相通的。

從這裡我們可以更清楚連結到帕洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）的繪畫。早期帕洛克確實有模仿書法的意圖。雖然他並不懂漢字，他試圖在畫面上滴出像「文字」的形象。後來逐漸加入色彩，波士頓美術館所藏的〈November 19, 1949〉還可以隱隱約約看出「書法」的底蹟。³⁴就某種程度上言，應該是被視為對「書法」線條的表現與運用發展到了某一種自由的階段，但背後還是源於東方書法的結構。其滴、灑、甩等技法可說是自動、半自動、自發、即興等等技法與概念發揮至極致，同時這件作品的創作過程是一種藝術家潛能的發揮，從內而外，完全不受物相的干擾或啟發，都涵蓋在鈴木大拙所謂的「東方」藝術創作的概念中。

克萊因（Franz Kline, 1910-1962）也是「俱樂部」常客，同時是Cage的聽眾，1952年夏天他曾在黑山學院工作過。看到了Cage〈無題〉的表演。另一位極度推崇「禪」的美國作家Allan Watts在他書中提到他曾向克萊因介紹禪，克萊因自1949年後的作品，展現了書法的特性，應該是受到東方的影響，無論是Watts或是Cage，都對他有相當程度的影響。五〇年代後期芝加哥的刊物專題報導禪，刊登了Watts及鈴木大拙的文章，還包含克萊因的一幅作品，可見當時評論界將他視為曾受到「禪」影響的藝術家之一。

如前所述，許多藝術家對「禪」一知半解，或許根本沒有興趣，他們對東方藝術的好奇，完全基於對自己的創作有所啟發。他們得自東方美學元素、藝術形式與風格啟發，然他們甚至有時完全否認與源頭的關係。其實這樣也沒錯，當時受禪影響的生活態度已經融入藝術圈，很多概念已經成為藝術家生活的一部份，他們即便吸收了東方的元素，也只不過像他們前輩的藝術家如梵谷受到日本浮世繪影響一般，不足為奇。克萊因就是一個例子。他自稱對「禪」並不感興趣，他對日本的興趣本質上只是形式上的，他熱衷於收藏浮世繪，以

³⁴ 關於此作，請參網站：<<https://www.mfa.org/collections/object/number-10-1949-34114>>。

致他在俱樂部的外號是「浮世繪」。他全然否定與日本書法的關係，克萊因曾自述「每一個人都會喜歡書法，你沒有必要像藝術家般去喜好它，或非去日本不可，而我的興趣來自素描。」無論如何，克萊因如此說證明了當時大家對書法都不陌生，很多人受到了影響，只是他不願做這樣的自評。

四〇年代末期Robert Motherwell（1915-1991）的作品從拼貼轉變到包含類似日本表現性筆觸的機緣（chance）造形。他曾說他的作品解決了意識與無意識之間內在的對比，此即鈴木大拙、南希·威爾森·羅斯等人的說的「自發」、「自動」、「半自動」等技法，還有南天棒強調融身軀、精神、工具、環境於一體的創作狀態。五〇年代末期Robert Motherwell的作品則試圖結合個體與宇宙，透過東方書法線條與空間概念，展示了他對「天人合一」與禪的興趣。

綜合以上選樣的幾位藝術家的作品，可以看出鈴木大拙在1930年代提出的觀點與播撒的種子，確實引起了20世紀中後期的藝術迴響，在觀念藝術上，Cage的〈四分三十三秒〉探究「空」「有」關係論，在表演藝術上白南準的〈禪首〉將身體運動融入創作，在抽象表現主義上，眾多藝術家一反過去西方的傳統，以黑白為主調，Pollock從「黑白」到「多彩」也是這一途徑的衍生。各個藝術家在創作風格以外，他們的創作過程中採用的「自動」、「半自動」、「偶發」、「自發」等等技法，都不出鈴木大拙「禪」藝術的範圍。

鈴木大拙禪的影響深遠，藝術家們各取所需，雖然他們未必信奉與修行禪，他們甚至否定了與禪的任何關聯。禪的觀念與禪藝術的形式為他們的創作找到了出路，他們受到「禪」藝術形式、「禪」精神性的創作態度的啟發。無論如何，我們可以確認美國的抽象表現主義是鈴木大拙禪的直裔，大部分的藝術家與他直接、間接接觸，受到他的觀念的影響。

臺灣的「現代」與「抽象表現主義」

無論臺灣的抽象表現主義是否為「冷戰結構」下的悲情產物，或是「美國文化圈」影響下的「抽象表現時期」，我們還是必須要問臺灣的抽象表現特質為何？他有鈴木大拙禪的跡象嗎？鈴木大拙禪是以何種形式出現在「臺灣抽象表現主義」的論述中？臺灣抽象表現主義的立論根基為何？臺灣如何在世界藝

術的洪流中藉著論述建立「自主意識」？唯有透徹理析這些提問，我們方能了解臺灣五〇年代末六〇年代初抽象表現主義繪畫的「現代性」。

前述鈴木大拙禪的藝術論中有幾個重點是值得我們關注的，因為那是他建立東方特質的基石，我們從臺灣抽象表現主義論述中可以理解這些觀念是如何被再現的。

鈴木大拙以「禪境」為最高境界的精神狀態與藝術情操是透過對「自然」的詮釋，對藝術家心靈「自由」的要求是與宇宙結合而產生「空靈感」，然後透過「由內而外」的方式傳達。鈴木大拙注重畫面虛實中的「虛」，以之為「空靈」。他以南宋馬遠的「一角」構圖來強調這一點，同時暗示構圖的虛境與禪之「悟」境之間的相似。鈴木大拙也把日本茶道的「詫寂」（Wabi Sabi）觀念歸類為禪的境界與範疇，倡議處於貧、簡而安之，以對峙現代西方物質文明。在技法上鈴木大拙有類似「書畫同源」的說法，但更重要的是提出了影響抽象表現主義中諸如「自發性」、「自動性」、「機緣」等等的技法與原則。

1950年代末期，臺灣出現了4個重要的現代藝術團體，1956年的「東方」、隔年的「五月」、再隔年的「四海」，以及「中國現代版畫會」。³⁵其中以「東方」最早有東方的自覺。「四海」到1959年也走入全抽象，而其成員胡奇中1958年的繪畫已具東方韻味。

早期的「五月畫會」還在模擬西方印象派之後各流派的時候，「東方畫會」就已經明確宣示了他們的立足點。首先，霍剛所提出以「東方」為畫會之名就意識到了以東方為主體的概念，夏陽在1957年第1屆「東方畫展」的「我們的話」中宣示了「用中國人原來的看法」及強調「民族精神」，可謂戰後對現代藝術的中國主體性論述之先鋒。但是、真正在風格上呈現出東方的面貌，要到六〇年代初期才漸趨完備。

「五月畫會」於1957年成立，原實由於臺灣省立師範大學（今國立臺灣師範大學）美術系學生對臺灣主要官展西畫風格的不滿及未能入選而發，成員開始對戰後延續的殖民時期風格展開挑戰。當時在臺灣鼓吹現代藝術的風氣業已形成，報章雜誌上能看到的西方各種風格繪畫雖非極佳的印刷品，亦足以管窺

³⁵ 由於會員與理念多所重疊，本文限於時間，僅納前三組織為討論重點。

20世紀歐洲現代主義之梗概。加以「在野」的李仲生、何鐵華等人之鼓吹，老師廖繼春的支持，已經足以激勵年輕藝術家朝印象派以降方向發展。1956年劉國松、郭東榮、郭豫倫、李芳枝等舉辦了「四人聯合西畫展」為五月畫會之前身，隔年模仿巴黎的「五月沙龍」（Salon de Mai）定名為「五月畫會」，此時模擬西方現代主義路線的意圖非常明確。

「五月畫會」在不同時期都有成員退出、也有新成員加入；初期多是師大畢業生。而馮鍾睿與胡奇中於1961年之加入意味著「五月畫會」的重大改變；這個改變不但是進入了全抽象時期，同時也朝向「中國現代藝術」自覺的方向邁進。³⁶

在此之前，「四海畫會」成員的作品主要是受到西方影響的抽象創作。加入「五月畫會」後，與劉國松等人的切磋，共同發展出延續中國繪畫自20世紀初以降尋求的變革，創造出兼具東方與現代新路的面貌。這個發展看似步了紐約畫派抽象表現主義的後塵，但是，其重要的理論基礎是立基於「東方／中國」自覺；也因為如此，在形式上擺脫了直接抄襲紐約抽象表現主義，轉而向久被遺忘的「禪」、「道」為基礎的東方／中國美學、哲學傳統借鑑。雖然紐約畫派的抽象表現主義畫家直接或間接都受到日本鈴木大拙「禪」與「道」思想的影響，但還是以西方的態度及形式表達出來，以致作品徒有書法結構的影響，尚欠東方哲思的內蘊與南宋禪畫的空靈感。五月畫家群則因為對文化與藝術傳統之繼承，在建構理論上順應了「禪」與「道」觀念，從傳統藝術中去考掘、再出發，擬造出他們心目中的「東方」精神與境界的意向。可以肯定的說，紐約畫派與五月畫會都是「東方」思潮的嫡系，後者則因是原文化與藝術傳統的後裔，故而顯得更加慷慨激昂、振振有詞，不但樹立起「文化復興」的旗幟，繼承了民初以來對中國繪畫困境的辯證而加以申論。支撐這些藝術家與評論家的是當時盛行的國族意識，也是在這樣的背景下產生了六〇年代特殊的水墨繪畫發展。

這樣的觀念也受到了少數西方藝術家自承受東方影響的鼓舞。如1958年

³⁶ 五月畫會於1972年停止活動。1958年加入顧福生、黃顯輝，1959年莊喆、馬浩，1960年謝理法、李元亨，1961年馮鍾睿、胡奇中、韓湘寧，1962年廖繼春、孫多慈、楊英風、王無邪、吳璞輝、彭萬墀。

蕭勤在〈另藝術與沙伍拉〉³⁷中訪問了沙伍拉（A. Saura）。沙伍拉的答覆中強調了「……中國草書的韻律也給了我很多形而上的啟示，這種繪畫是更適合我的性格及我表現的需求。……」³⁸「從西方繪畫開始而又重新遇到東方更有生氣的主題。」³⁹最後蕭勤問：「東方藝術及西方藝術的關係如何？」沙伍拉答：「……這個關係是無邊的，……我覺得在哲學、建築、陶器及繪畫的空間觀念方面，東方在許多年以前就已超出我們了。西方從他自己的路子上再認識東方的價值。我們二者都能共同合作起來，走向一個將來的偉大的世界性的藝術。」⁴⁰

約於此時，抽象表現主義的訊息也漸次透過雜誌介紹給臺灣的藝術界。但我們很難看出臺灣藝術家有立刻「抄襲」的跡象，很難想像他們未曾讀到這些報導，但他們並沒有直接的震撼性反應；合理的解釋是在五〇年代末期，臺灣的藝術家對抽象表現主義還處於渾沌、摸索的狀態。如《文星》雜誌在1959年刊登了〈抽象畫例舉〉⁴¹，其中就有帕洛克正在滴灑油畫的黑白照片。1960年張隆延分別發表了〈草書與抽象畫〉數篇，⁴²文中印有帕洛克的畫；〈時代·思想與藝術〉⁴³及〈美國廿世紀的繪畫小引〉。⁴⁴〈時代·思想與藝術〉不但重提帕洛克，還強調了「……體裁和表現技巧，創造者選創運用，應該有絕對的自由」⁴⁵這類鼓吹抽象表現主義的論述。

張隆延的〈美國廿世紀的繪畫小引〉主要是針對1960年7月下旬美利堅合眾國駐華大使館新聞處在辦公大樓展覽20世紀美國畫家名作選品的原色複製本39件而寫的，該文乃介紹美國的抽象表現主義之文。文中介紹了帕洛克、克萊因、杜庫寧等畫家，還提到Mark Tobey 1934年到中國的事情，更加強說明了中國文化對他的影響。最後張隆延下了預言：「美國對世界優美文化，兼容並

³⁷ 蕭勤，〈另藝術與沙伍拉〉，《文星》第2卷第4期（1958年8月），頁17-18。

³⁸ 同上註，頁18。

³⁹ 同註37，頁18。

⁴⁰ 同註37，頁18。

⁴¹ 〈抽象畫例舉〉，《文星》第4卷第6期（1959年10月），頁20-21。

⁴² 張隆延，〈草書與抽象畫〉，《文星》第4卷第6期（1959年10月）。

⁴³ 張隆延，〈時代·思想與藝術〉，《文星》第5卷第4期（1960年2月），頁6-7。

⁴⁴ 張隆延，〈美國廿世紀的繪畫小引〉，《文星》第6卷第5期（1960年9月），頁25。

⁴⁵ 同註43，頁6-7。

蓄，那不則細流，乃納百川，匯而成澎湃浩瀚的汪洋之所以然之故，應該歸德於民主氣氛的真自由真平等。……誰能肯定的說，今後繪畫的聖壇仍然必在巴黎呢？」⁴⁶

蕭勤1960年的〈評介第卅屆威尼斯國際二年美展〉⁴⁷中從得到首獎的4人中特別介紹了哈爾通（H. Hartung）「……哈爾通為法籍德國畫家，作風極為單純與洗煉有力。他亦於1923年即開始非形象之素描與水彩。」⁴⁸也介紹了二獎之得主，美國畫家克蘭（克萊因F. Kline）「為今日美國最重要的畫家之一，祇用黑白作畫，作品甚大並極富構造型，在結構上受東方書法形式的影響。……」⁴⁹另外，1961年霍剛在〈介紹我國旅外青年現代畫家——丁雄泉及其近作〉中所選用的3張圖片都可見抽象表現主義趨勢的影響，且比西方畫家更懂得筆墨的韻味、動勢。⁵⁰總之，五〇年代末期起，臺灣對抽象表現主義的關注已經浮上檯面；但並沒有造成實質上的震撼與立即討論，也沒有藝術家刻意去抄襲。

而六〇年代初期，「五月畫會」與「四海」合流，胡奇中、馮鍾睿於1961年加入了「五月」，畫會也開始從論述、從形式上深入鑽研了東方內蘊。在立論上，畫會成員劉國松、莊喆的文筆論述最多，支持這群年輕人的有師大美學教授虞君質、教育部國際文教處處長張隆延、詩人余光中（1958年甫自美國歸臺），還有海外學人顧獻樑等，他們的論點助長了形塑東方文化／藝術的認同。

另外一個刺激「五月」朝向東方意象發展的因素，是1960年故宮名畫赴美展覽前在臺北舉辦的預展。這是故宮收藏第一次在臺北公開展出，也是千載難逢的好機會。劉國松就是因為看了這些畫後，被東方意向震撼。接下來的3張畫作試圖以綜合媒材、抽象的形式重寫及再現范寬的〈谿山行旅圖〉、郭熙的〈早春圖〉和沈周的〈廬山高〉。劉國松的東方意識於是自此萌芽，但此時他

⁴⁶ 同註44，頁25。

⁴⁷ 蕭勤，〈評介第卅屆威尼斯國際二年美展〉，《文星》第6卷第5期（1960年9月），頁26-28。

⁴⁸ 同上註，頁26-28。

⁴⁹ 同註47，頁26-28。

⁵⁰ 霍學剛，〈介紹我國旅外青年現代畫家——丁雄泉及其近作〉，《文星》第7卷第5期（1961年3月），頁29-30。

更關注的是現代主義繪畫藝術中的純粹性與抽象性。⁵¹所以即便受到故宮預展的啟發，劉是有意識地將古畫的具象重新賦予抽象的精神。當時「五月」的畫家都極熱衷於多媒材的實驗性作品。

1961年的「五月畫展」中，劉國松展出了此時的實驗性作品〈如歌如哭泉聲〉是根據郭熙〈早春圖〉的綜合媒材油畫作品。馮鍾睿也展出了名為〈弦之擴張〉的油畫，莊喆則以〈自剖〉表現出強烈的個性，但還談不上東方的韻味。

重要的是，在這年的展覽評論中，余光中已經開始大力鼓吹東方／中國的概念。余光中在〈五月畫展〉一文中，⁵²強調了抽象表現主義衍生於表現主義。同時「當代的抽象畫家都多少受過東方抽象主義精神的洗禮。杜貝、克萊因、甚至克利等等，都曾向東方乞援。然則今日自由中國的前衛畫家豈不比西方畫家更應該有理由畫好抽象畫？」⁵³文章最後余光中又提到「當我在馬尼拉參觀菲律賓的現代畫展時，我覺得彼邦畫家的技巧十分成熟，但缺乏本國的傳統。及觀『五月畫展』，益信我們的畫家，在技巧上雖稍遜，而現代中國知識分子的敏感與古典東方精神的把握之揉合，實較彼邦作品更具表現主義的深度。」⁵⁴這無疑地為「五月畫會」未來發展種下了決定性指導方針的種子。王無邪也發表〈覺醒的一代——從自由中國五月畫展說起〉：「我極喜歡他們用『覺醒的一代』一詞，代表了今日中國的現代主義運動的總意義。……莊喆的作品……必須加強東方性。……劉國松的作品……他的『東方意境之追尋』，這令他成為中國未來畫壇的奠基人之一。……這七人所代表的諸種方向，也是許多其他畫家的共同路線。」⁵⁵

1961年底劉國松在成大當助教時，建築系王大閔提出「以一種材料代替另一種材料特性」不合適的立場，促使劉國松去思考以西方的媒材去表現水墨的意境的問題，最終他選擇回到中國的紙與其他媒材來重新建構他的畫面。1961

⁵¹ 劉國松，〈現代繪畫的本質問題——兼答方其先生〉，《筆匯》第1卷12期（1960年4月），頁19。

⁵² 余光中，〈五月畫展〉，《文星》第8卷2期（1961年6月），頁25-26。

⁵³ 同上註，頁25。

⁵⁴ 同註52，頁26。

⁵⁵ 王無邪發表〈覺醒的一代——從自由中國五月畫展說起〉，《筆匯》第2卷第9期（1961年7月），頁35。

年底的〈故鄉，我聽到你的聲音〉和1962年的〈春醒的零時時分〉都屬於嘗試階段的實驗。

1962年余光中在〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉中倡議：「我們大呼『回到中國來』，可是我們並非放棄對西方的學習，……西化不是我們的最終目的，我們最終的目的是中國化的現代詩。」⁵⁶ 余光中又在〈迎中國的文藝復興〉中鼓勵：「少壯的藝術家必需先自中國的古典傳統裡走出來，去西方的古典傳統和現代文藝中受一番洗禮，然後走回中國，繼承自己的古典傳統而發揚光大之，其結果是建立新的活的傳統。」⁵⁷ 對這一年「五月畫展」的期許，余光中首次把紐約畫派端上檯面，但戒訓畫家們：「除了少數例外（例如廖繼春先生），這次展出的作品都是純抽象的，而且是單色的（monochromatic），而且是以黑灰為主調的單色。……（西方抽象藝術）一直到深受東方影響的哈同、克來茵，即（某一面的）帕洛克等出現，樸素的單色乃成為抽象的最純粹表現。這次五月畫展之頗饒東方趣味，與普遍的使用（尤其是黑色的）單色有關。不過回到東方固然很好，忘掉這是現代卻不行。東方是靜的，可是出現在現代畫中的東方應該是凝鍊、堅定、充實的靜，不是鬆散、游移、空洞的靜。這種靜，應該是力的平衡，而不是力的鬆懈，應該是富於動的潛力的靜，而不是動的終止。東方應該是積極的，不是消極的。抽象的東方是高度的東方，也是最難把握的。」⁵⁸

從1962年起，現代的東方／中國情愫便成為「五月畫會」諸畫家可追尋目標，但並非所有成員都已經成熟的表達或掌握了東方的情愫。莊喆的嘗試算是這階段較成功的例子；在回答王無邪的兩封信中，⁵⁹ 莊喆表達了強烈的東方主體思維：「目前現代畫創作者愈來愈體驗到認識傳統繪畫價值的重要。可注意的是，今日無論在海外，或是在國內，從事現代繪畫創作者無不感覺到做一個中國人的重要，也即是說，如何在現代繪畫中表現出一個東方人、一個中國人

⁵⁶ 余光中，〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉，《文星》第10卷5期（1962年9月），頁9-12。收入《掌上雨》（臺北：大林出版社，1977年），頁214。

⁵⁷ 余光中，〈迎中國的文藝復興〉，《文星》第58期，第10卷4期（1962年8月），頁214。

⁵⁸ 余光中，〈樸素的五月〉，《文星》第10卷2期（1962年6月），頁70-72。

⁵⁹ 莊喆，〈由兩封信說起〉，《文星》第10卷1期（1962年5月），頁68-69。

的靈魂的重要（當然此靈魂是指一個渾然整體，形式與內容是不分的）。……畢竟藝術家個人並非赤裸裸的，超越時空的孤獨存在。藝術家畢竟是與血統淵源，與民族性和地域性與普遍人性等密不可分。……」⁶⁰而在繪畫表現上，莊喆突破了前一年〈自剖〉的形式，而其東方式的抽象山水〈茫〉是那年「五月畫展」的一個亮點。余光中，在評述1962年「五月畫展」的文章〈樸素的五月〉中評論莊喆的畫時說：「看到他的近作，我坐了下來。我對他說：『去年看你的畫，我覺得該站著看。』……他也開始『以不畫為畫』，留出供幻想飛馳的大片空白來。這種效果，在〈茫〉一圖中特別顯著，那豪爽的白底，有一種逼人注目的鮮麗，抒情極了。」⁶¹余光中在〈迎中國的文藝復興——行到水窮處，坐看雲起時〉中又寫到：「莊喆先生，更明顯地自前一時期那種純西方的爆炸式的表現，轉變成為目前古典的自給自足，明朗，與安詳。『二屆香港國際沙龍』的金牌獎之所以頒給他的〈雲影〉，虞君質先生在〈藝苑精華錄〉中之所以盛譽他的〈茫〉，都是因為他的近作頗能流露中國古典傳統那種空靈的神韻。」⁶²

1962至63年是「五月」風格決定性變化的關鍵時刻。1962年五月展後，劉國松發表了〈過去·現在·傳統〉⁶³響應余光中的統攬中西精華的中國現代主義繪畫：「……從歷史的角度來觀察，一個民族文化之發達，一定是以固有文化為基礎，盡量吸收他民族的文化，造成一個嶄新的時代風格。」⁶⁴同時強調了抽象表現主義吸收了書畫同源的概念：「書法本為我國特有的抽象藝術，我國畫家也早將書法注入繪畫之中，使繪畫由不求形似進而脫離繪形的限制。……而今竟讓西洋人（如美國畫家杜皮（Tobey）、克蘭茵、德國畫家哈同、法國畫家蘇拉日、馬松等）將之發揚光大，我輩能不慚愧嗎？」⁶⁵他還注意到了中國畫史上逸品風格的發展：「……寫意畫最早崛起於中國畫壇是唐朝

⁶⁰ 同上註，頁68。

⁶¹ 同註58，頁70-72。

⁶² 余光中，〈迎中國的文藝復興——行到水窮處，坐看雲起時〉，《文星》第10卷4期（1962年8月），頁3-5。

⁶³ 劉國松，〈過去·現在·傳統〉，《文星》第10卷5期（1962年9月），頁16-20。

⁶⁴ 同上註，頁18。

⁶⁵ 同註63，頁20。

的事，根據史書記載，首先捨棄寫實而創見寫意畫風的是王洽的潑墨。後來繼承王洽寫意精神的是北宗（宋）的米芾……與南宋的梁楷……。」⁶⁶這奠定了他往後的藝術軌跡，同時影響了「五月」往後幾年的風格。最後特別強調了民族性：「……如若說『藝術是絕對自我個性的顯現』是句真理的話，我生在東方活在東方，我的個性本質必是屬於東方。許多中國藝術家的個性顯現中，必有一不變的共通性，這共通性即為民族性。因此我說，個性的擴大即是民族性。……但是創造必須通過傳統中才能悟解中國繪畫不變的民族本質，並且亦要通過西洋傳統才能悟解世界藝術中的不變人性，同時我們必須要吸取世界各地的優點作為自己的養分。」⁶⁷前述蕭勤訪問沙伍拉的文稿中，這位西方藝術家也倡議東西融合的世界性藝術。

1962年底「禪」與「道」也正式在論述中登場。莊喆在〈一個現代人看國畫傳統〉⁶⁸中寫到：「至於禪宗繪畫，似乎一向不大為國人所重視，反倒被日本接去了衣鉢，如梁楷、牧溪、石恪這些人，日本人是相當尊敬的。以現代人的眼光看，他們的畫相當可觀。禪宗的畫大都是草率的寥寥筆數（數筆），但卻不同於以後的『文人畫』，因為他揭示的不是個性的本身，而是一種思想。雖然是寥寥數筆，卻是世界的全部，這個世界是絕對觀念化了的，是靜止而無時空的，或說，是無有的，看梁楷的『雪景山水』也好，看牧溪的『柿果』也好，他們作畫猶之於參禪之『悟』，這一瞬間的自然型態不過是具體的意識型態而已。」⁶⁹

1963年青年節歷史博物館的系列專題演講中，虞君質闡述了禪宗藝術，劉國松以〈禪道與畫道——聽虞君質教授演講有感（上、下）〉兩篇回應。⁷⁰同年4月劉國松又論到：「繪畫由豐滿的色相達到最高禪境的表現，種種境層，以此為歸宿。……靜穆的觀照和飛躍的生命構成藝術的二元，也是構成『禪』的心靈狀態。……藝術的最終目的即在剝落一切表皮，呈顯出自然中晶瑩的本

⁶⁶ 同註63，頁20。

⁶⁷ 同註63，頁20。

⁶⁸ 莊喆，〈一個現代人看國畫傳統〉，《文星》第62期，第11卷第2期（1962年12月），頁42-46。

⁶⁹ 同上註，頁44。

⁷⁰ 劉國松，〈禪道與畫道——聽虞君質教授演講有感（上、下）〉，《聯合報》，1963年3月29日-30日。

體。」⁷¹同年6月劉國松，〈無畫處皆成妙境——寫在五月美展前夕〉⁷²總結會員觀點：「對於傳統文化的發揚，與現代藝術的創造，產生了不同的意見。有的主張藉西洋抽象技法的觸媒，加速中國繪畫的發展，以達到最高的禪境，回到民族藝術的本位上。有的主張藝術不分東西，無人與國的界限，以創造世界性共同語言，歸屬於西方藝術傳統之中。但還是以贊成前者佔大多數。」⁷³劉國松解釋了中國哲學受「道」與「釋」的影響，特別是「釋」影響了宋明理學之發展。又說：「……中國早期的繪畫與西洋畫一樣，整個畫面都以色料塗滿，不留底色。但受到莊子『虛室生白』與『唯道集虛』的思想影響之後，畫家便再不肯讓物的底層黑影佔滿了畫面的空白。高日甫論畫歌：『即其筆墨所未到，亦有靈氣空中行。』笈重光說：『虛實相生，無畫處皆成妙境。』惲南田也說：『今人用心在有筆墨處，古人用心在無筆墨處。』三人的話，都注意到藝術境界裡的虛空要素。……他們所說的『筆墨所未到』『無畫處』『無筆墨處』中正盪漾著『視之不見、聽之不聞、撮之不得』的道。……這又與王船山評唐人絕句『無字處皆其意』同樣高絕。中國人對『道』的體驗，是『於空寂處見流行，於流行處見空寂。』唯道虛集，體用不二，這構成中國人生命情調和藝術意境的作品。……中國畫的光是動盪著全幅畫面的一種形而上的，非眼見的宇宙靈氣的流行，貫徹中間，往復上下，這是中國畫家畢生所追求的，也是抽象畫家的願望。……畫面上留空白已成為第七屆『五月美展』的特色，這是我們悟『道』後共同的追求，雖然每人的表現不一，但留虛白的底則是相同的。或者可以說明『中華現代繪畫』之所以為『中國現代繪畫』而異於其他『西洋現代繪畫』的理由吧！……我們的作品是我們中國人所獨有的，而是世界所新創的。」⁷⁴於是畫面留白的空靈效果成為第7屆「五月美展」的特色。⁷⁵余光中在〈無鞍騎士頌——五月美展短評〉也把「黑白」與「空靈」視為「五

⁷¹ 劉國松，〈畫與自然〉，《建築》第7期（1963年4月），頁1-2。收於劉國松《臨摹·寫生·創作》，頁53-58。

⁷² 劉國松，〈無畫處皆成妙境——寫在五月美展前夕〉，《文星》第68期，第12卷2期（1963年6月），頁43-45。

⁷³ 同上註，頁44。

⁷⁴ 同註72，頁44-45。

⁷⁵ 同註72，頁46。

月」的靈魂：「表現在畫面上的，是單色的樸實，……在單色中，五月的畫家用的是黑色。……然而五月的畫家不但畫黑，而且畫白；畫面上留下豪爽慷慨而開朗的大幅空白，所以畫黑即所以畫白，亦即『以不畫為畫』。」⁷⁶辯證中的留白超越了西方抽象表現主義對空間的理解，更契合東方中國的繪畫傳統。

可以想見，1963年的「五月畫展」大多數藝術家都展出充滿空靈感的水墨紙本作品，唯一例外的是楊英風的〈長伸〉，他用雕塑形式表現書法的動勢與美感所呈現的虛實相間的美學觀亦並未背離整個團體的大方向。劉國松展出的〈行雲圖〉充分利用了粗筋紙的特性與留白產生的空靈效果。馮鍾睿的〈繪畫癸卯十六〉如脫胎換骨式的超越了往常的厚重感，輕盈快速的筆法掃出畫面抽象的意趣。莊喆〈下降的霧〉則較去年的〈茫〉更具書法性。胡奇中的〈繪畫六三〇四〉利用深淺不同的大量墨色互相浸漬產生出特效，與他的油畫作品有異曲同工之妙。這個階段五月的畫家充滿了實驗的爆發力，劉國松的種種拓畫法，砲筒刷，馮鍾睿的棕櫚葉刷，莊喆的木棍都重回到中國唐代逸品畫風興起時代，各家機關盡出，開創出生動活潑畫史的一面。可惜後來文人畫以「粗惡無古法」將之貶為「誠非雅玩」，直到日人鈴木大拙在西方宣揚形成風氣後，才在臺灣透過「五月畫會」復興。

有趣的是，紐約畫派及歐洲的抽象表現主義從五〇年代末就為臺灣藝術家所知，而六〇年代初期，臺灣藝術家也注意到了日本人（指的是鈴木大拙）在西方宣揚禪所引發的全球性抽象表現主義趨勢。但在他們的論述中，沒人直接指出鈴木大拙的貢獻，甚至連他的名字都沒提到，反而是重回中國的繪畫史傳統，重新建立起現代中國繪畫的理論基礎。62至63年間，這樣的觀念引領了「五月畫會」大部份的成員擺脫了中國文人畫的筆墨皴法之束縛，從而自唐代的「逸品」風格中重新建立起中國繪畫發展極富實驗性的軌跡。

可以說，「五月畫會」從1963年後，達到了風格上的既定目標，各個畫家進入了成熟期，也就是余光中在1964年「五月畫展」時讚譽的「已經走到偉大的前夕。」⁷⁷而虞君質為展覽所寫的〈序五月展〉也特別強調了禪宗的形而上

⁷⁶ 余光中，〈無鞍騎士頌——五月美展短評〉，《聯合報》，1963年5月26日。

⁷⁷ 余光中，〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展〉，《逍遙遊》（國際文化出版社，2014），頁167。

與書法的精神：「……有關東方傳統藝術的發掘，這所謂『東方藝術傳統』，自然就好的一方面說，而且包括了內容與形式兩方面。換言之就是那使我們的精神上發生激動，而能引發我們走向靈性創作的那種藝術。……東方禪宗的形而上探索性的、直覺性的努力，固然值得我們去加以深刻的體驗。即是東方的書法尤其是草書的那種化靜的韻律為動的韻律的超奇的手法，使我們一經接觸，任意翱翔起來的那種感覺，足令我們予以深長的思維。」⁷⁸

當時在臺灣的現代中國畫家對自己的傳統有著前所未見的自信，1965年席德進發表的〈巴黎畫壇往何處去〉中就曾寫過：「美國精神，控制著整個世界，影響著整個世界。……出現在世界每一角落。因此、他們有利地奪取了主動。當歐洲的抽象畫在紐約展出時，美國批評家總是說：『像紐約派。』當我在紐約時，有人說我畫的是紐約派。我的答覆是：『紐約派非常接近東方藝術，克迺因的畫如中國書法，迪庫寧的等於中國的潑墨，鮑羅克的即是中國的狂草，何況紐約畫派大都研究中國『禪』的哲學呢？並非我像紐約派，是紐約派像中國藝術。』」⁷⁹

結語

無疑地，20世紀四〇年代興起的抽象表現主義繪畫，得自鈴木大拙在三〇年代的禪藝術論述之啟迪。五〇年代末傳到臺灣，六〇年代初開花結果。鎌倉、紐約、臺北的傳播路徑至為明顯，但我們又如何解釋六〇年代臺灣抽象藝術家的論述中鈴木大拙完全缺席的現象呢？

當時臺灣美術界的後殖民情境是相當複雜的：參與抽象表現主義的藝術家多是被受日本殖民體制餘緒把持的官展排斥的年輕藝術家，同時又是傳統國畫所佔據的學院新體不看好的新秀。在這種情況下，他們欲殺出一條活路，靠

⁷⁸ 虞君質，〈序五月展〉，*Five Chinese Painters, Fifth Moon Exhibition*（國立臺灣藝術館，1964），無頁碼。

⁷⁹ 席德進，〈巴黎畫壇往何處去〉，《聯合報》，1965年1月14日；《席德進看歐美藝壇》（臺北：文星出版社，1966），頁70。

得是臺灣藝術生態體制以外的奧援。⁸⁰以「五月畫會」言，此時余光中、張隆延、顧獻樑、虞君質等的出現，恰如雨後甘霖，抽象表現主義的梗概就是得自他們的轉述與文章介紹。

這群年輕藝術家又都有著類似的生命經驗，他們歷經了抗戰、內戰而淪落臺灣。他們每個人的生命故事中都有著日本侵華所留下來的傷痛、離散，他們的仇日是可以理解的，他們在五〇、六〇年代臺灣藝術的後殖民空間之抉擇其來有自。五〇年代末與六〇年代初，又正值一股中國文化「文藝復興」的熱潮，將對傳統文化的熱情與信心推至極致。

於「國畫」方面，力求創新的新派接受並挪用了鈴木大拙的藝術思想，但在他們的心目中，這些都屬於中國的傳統，如莊喆所說：「至於禪宗繪畫，似乎一向不大為國人所重視，反倒被日本接去了衣鉢，如梁楷、牧溪、石恪這些人，日本人是相當尊敬的。」所以在論述中，藝術家們與理論家們極力奪回主控權，他們強調了「固有的民族性」與「傳統文化」之論點。

在余光中與張隆延的鼓吹下，黑白、書法、空靈、抽象在六〇年代初期成為臺灣抽象表現主義發展的標的。這一波的論述與繪畫實驗中，鈴木大拙變成了失聲的原創者。所有的論者都從中國的「道」、「釋」傳統中考掘出一套完全合乎自身發展的邏輯，甚至他們的畫風也不是直接承襲自西方的抽象表現主義，而是經過近3年的醞釀、實驗，才有近似山水意境的風格，這是西方抽象表現主義多重強烈黑白對比所不及的。也可以說，臺灣抽象表現主義繪畫的「空靈感」甚於紐約畫派。

臺灣抽象表現主義就是在這種後殖民的美術空間裡，奠基於自身文化，與外來影響「協商」。由於外來影響之源頭為中國的傳統文化，臺灣的藝術家們更理直氣壯的在「文藝復興」的號召下，完成了論述中國化的步驟。這個看似全盤西化的美術運動，其論述是紮紮實實的根植於中國傳統文化基礎上，而在行動上從事國際化美術運動；此即筆者所謂的兼具「國際與本土」之意。

⁸⁰ 「東方畫會」得自李仲生的啟迪，也屬於美術界官展與學院的境外空間。在此不多贅述。

參考書目

中文論著

- 戈思明主編，《戰後臺灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演》，臺北市：國立歷史博物館，2005年。
- 王無邪發表，〈覺醒的一代——從自由中國五月畫展說起〉，《筆匯》第2卷第9期（1961年7月），頁35。
- 余光中，《掌上雨》，臺北：大林出版社，1977年。
- 余光中，〈五月畫展〉，《文星》第8卷第2期（1961年6月），頁25-26。
- 余光中，〈古董店與委託行之間——談談中國現代詩的前途〉，《文星》第10卷5期（1962年9月），頁9-12。
- 余光中，〈迎中國的文藝復興〉，《文星》第58期，第10卷4期（1962年8月），頁214。
- 余光中，〈樸素的五月〉，《文星》第10卷2期（1962年6月），頁70-72。
- 余光中，〈迎中國的文藝復興——行到水窮處，坐看雲起時〉，《文星》第10卷4期（1962年8月），頁3-5。
- 余光中，〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展〉，《逍遙遊》（國際文化出版社，2014年），頁167。
- 席德進，《席德進看歐美藝壇》，臺北：文星出版社，1966年，頁70。
- 莊喆，〈由兩封信說起〉，《文星》第10卷1期（1962年5月），頁68-69。
- 莊喆，〈一個現代人看國畫傳統〉，《文星》第62期，第11卷第2期（1962年12月），頁42-46。
- 張隆延，〈草書與抽象畫〉，《文星》第24期，第4卷第6期（1959年10月），頁28-30。
- 張隆延，〈時代·思想與藝術〉，《文星》第5卷第4期（1960年2月），頁6-7。
- 張隆延，〈美國廿世紀的繪畫小引〉，《文星》第6卷第5期（1960年9月），頁25。
- 虞君質，〈序五月展〉，《Five Chinese Painters, Fifth Moon Exhibition》（國立臺灣藝術館，1964年），無頁碼。
- 劉國松，〈現代繪畫的本質問題——兼答方其先生〉，《筆匯》第1卷12期（1960年4月），頁19。
- 劉國松，〈過去·現在·傳統〉，《文星》第10卷5期（1962年9月），頁16-20。
- 劉國松，〈禪道與畫道——聽虞君質教授演講有感（上、下）〉，《聯合報》，1963年3月29日-30日。
- 劉國松，〈畫與自然〉，《建築》第7期（1963年4月，頁1-2。收於劉國松《臨摹·寫生·創作》，頁53-58。
- 劉國松，〈無畫處皆成妙境——寫在五月美展前夕〉，《文星》第68期，第12卷2期（1963年6月），頁43-45。
- 霍學剛，〈介紹我國旅外青年現代畫家——丁雄泉及其近作〉，《文星》第7卷第5期（1961年3月），頁29-30。
- 蕭勤，〈另藝術與沙伍拉〉，《文星》第2卷第4期（1958年8月），頁17-18。
- 〈抽象畫例舉〉，《文星》第4卷第6期（1959年10月），頁20-21。
- 蕭勤，〈評介第卅屆威尼斯國際二年美展〉，《文星》第6卷第5期（1960年9月），頁26-28。

外文論著

- D.T. Suzuki, *Essays on Zen Buddhism*, Kyoto: Eastern Buddhist Society, 1934.
D.T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, New York: Bollingen Foundation Inc., Kyoto: Eastern Buddhist Society, 1938.
D.T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, New York: Bollingen Foundation Inc., 1959.
Stephen Addiss, *The Art of Zen*, New York: Harry N. Abrams, 1989.

其他（報紙、網路資料）

- 余光中，〈無鞍騎士頌——五月美展短評〉，《聯合報》，1963年5月26日。
席德進，〈巴黎畫壇往何處去〉，《聯合報》，1965年1月14日。
Museum of Fine Arts Boston 網站，<<https://www.mfa.org/collections/asia/tour/chinese-master-paintings>>。
Museum of Fine Arts Boston 網站，<<https://www.mfa.org/collections/object/number-10-1949-34114>>。
Valerie Hellstein, "Abstract Expressionism's Counterculture: The Club, The Cold War, and the New Sensibility," Museum of Modern Art, New York的網站，<<https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/Hellstein2.25.11MoMAPaper.pdf>>。