

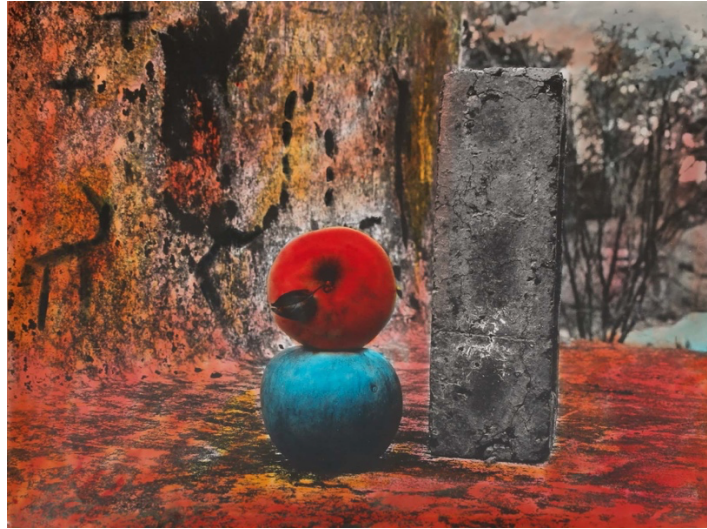
EACH MODERN 亞紀畫廊

Not-Self : Taiwanese Artists from Surrealism to Abstraction

非我：穿梭在超現實與抽象之間的台灣藝術家

11 March to 29 April 2022

ACHI inspired by Each Modern (台北市信義路四段 156 號，展覽為邀請制)



李元佳，〈無題〉，Early 1990，手繪黑白照片，30 x 40 cm

亞紀畫廊很榮幸宣布於 **ACHI inspired by Each Modern** 推出「非我：穿梭在超現實與抽象之間的台灣藝術家」群展，由李仲生為首、介紹霍剛、李元佳、顧福生 50 年代至 90 年代呈現超現實主義與抽象主義兩面向的繪畫作品。

世界戰後藝術的發展，就是透過繪畫、由本質改變視覺文化的過程。1930 年代超現實主義因反戰思維興起歐洲，1940 年代美國承接逃離歐洲超現實主義藝術家帶來的深遠影響，成為後來抽象表現主義的養分。在中國與台灣，曾以寫實風氣為首的保守環境也因李仲生（1912 - 1984）引介超現實畫風，由上海決瀾社、來台後促成東方畫會的成立，以超現實主義、佛洛伊德潛意識理論等，開創華人戰後藝術的精神篇章。

1945 年「現代繪畫展覽」（重慶）、1946 年「獨立美展」（重慶）中，李仲生與林風眠、龐薰琴、關良、趙無極等共同展出，其中以李仲生畫風最為前衛，呈現康丁斯基式的抽象繪畫與超現實作風。

1949 年來台灣的李仲生，陸續在《聯合報》、《中華日報》、《新生報》、《新藝術》、《文藝

EACH MODERN 亞紀畫廊

月報》、《技與藝》、《文藝春秋》等刊物發表介紹西方現代畫派的文章，他對於超現實主義的定義更注重於空間、時間無拘無束的運動感，將偶然性所產生的物與物之間不可思議的曖昧關係，與繪畫中形狀、前後、上下、對角線、水平線的物理關係結合在一起，他認為超現實主義繪畫以「悖乎普通的畫理，而採用了自然悟得的方法。不依靠寫實，而用一種特意的表現，以期暴露人理性的斷面」，形成一首由不和諧與超現實主義元素組成的交響樂。

1956 年東方畫會成立、現代派詩人集團成立、1957 年東方畫展第一次展出、1959 年洛夫與亞弦先後於《創世紀》發表〈石室的死亡〉與〈深淵〉，揭示了當時文學與藝術透過超現實主義與抽象主義的革命。在東方畫會中，霍剛（1932 - ）為最早、且最重要的超現實主義研究者，在畫會成立前霍剛已創作大量超現實主義畫作，之後由潛意識風格加入立體派、硬邊抽象的構成原理，形成具有高度象徵意義的代表性抽象風格。李元佳（1929 - 1994）1957 年於第三屆聖保羅雙年展中展出，代表西歐、北美文化霸權之外前衛藝術的獨特聲音，當時巴西盛行的超現實主義，與美國抽象表現主義、英國幾何抽象繪畫一起展出，彷彿預示李元佳未來的走向—李元佳的抽象繪畫在空間中展現超現實主義感的游動，像被一些不可抗拒的磁鐵吸引穿越太空，在經過波隆那、倫敦不同時期之後，晚年的李元佳在坎布里亞經營著深具超現實主義的畫面，透過攝影繪畫的方式流露潛意識的神秘。

顧福生（1935 - 2017）的創作穿梭於具象、抽象、拼貼、超現實之間。1963 年顧福生由巴黎移居紐約，由羅森柏格等的影響自生活中取材進行拼貼，而他長期在畫布中經營如夢境般獨特的漂浮感、遠近感，由文化到個人、由西方到東方，皆顯示了獨立於體制之外的孤獨心境。



顧福生，《無題》，1964，畫布油彩拼貼，76 x 60.5 cm

EACH MODERN 亞紀畫廊

Not-Self : Taiwanese Artists from Surrealism to Abstraction

11 March to 29 April 2022

ACHI inspired by Each Modern | By Invitation Only



Ho Kan, *Untitled 89*, 1989, oil on canvas, 120 x 120 cm

Each Modern is pleased to present “Not-Self : Taiwanese Artists from Surrealism to Abstraction” at ACHI inspired by Each Modern, presenting Surrealism and abstract works by Li ChunShan, Ho Kan, Li YuanChia, Ku FuSheng from the 50s to the 90s.

The development of Post-War art and its evocation of universal truths through painting has fundamentally shifted our visual culture. Surrealism, the prelude of Expressionism, had its breakthrough in anti-war sentiments in the 1930s, and New York’s own art scene was indelibly influenced by an exodus of Surrealist artists from Europe throughout the 1940s. In China and Taiwan, Li ChunShan (1912 - 1984) opened a new page of Abstraction. Torrents Society, founded in Shanghai in 1932, and Ton Fan Group, founded in Taipei in 1956, created a new chapter from the conservative environment by introducing Surrealism and other art movements.

EACH MODERN 亞紀畫廊

In 1945 and 1946, Li ChunShan, the mentor of Ton Fan Group, showed his surrealist paintings with Lin FengMian, Pang XunQin, Guan Liang and Zao WouKi in ChongQing. Among the artist's, Li's work was the most avant-garde, presenting a Kandinsky-style of Abstraction and Surrealism. In 1949, Li moved to Taiwan and published articles about Western Modernism painting on "United Daily News", "China Daily", "New Life News", "New Art", "Literature and Art Monthly", "Technology and Art", "Literature and Art Spring and Autumn." Li emphasized the sensation of movement and time within the canvas, and how casual combination of things could create incredibly ambiguous relationship. When shapes, distance, space, diagonal and horizontal lines came together, Li's thoughts on Surrealism: "Coming from a natural understanding that is different from the normal ways of painting. It does not rely on reality and it should be an intentional expression that exposes the fragments of the rationality of human." Eventually, it will become a symphony composed by non-harmony and Surreal elements.



Li ChunShan, *Untitled*, 1958, oil on paper broad, 26.2 x 36.4 cm

In 1956, Ton Fan Group and the Modernist Poetry Group were established. In 1957, Ton Fan Group organized its first exhibition. In 1959, poets Luo Fu and Ya Xian published *Death of a Stone Cell* and *Abyss* in "Epoch," revealing the Surrealism and Abstraction revolution of literature and

EACH MODERN 亞紀畫廊

art. Ho Kan (1932 -) was the first member of Ton Fan Group to research Surrealism. Before the group was founded, Ho has already created a large numbers of Abstraction art. He later developed his iconic Abstraction by incorporating Cubism and Hard-edge Abstraction within a subconsciousness.

Li YuanChia (1929 - 1994) participated in the 3rd Sao Paulo Art Biennial in 1957, when Surrealism was prevailed in Brazil. Representing a unique voice outside of West Europe and North America, his work was exhibited with American Abstraction and British geomatic Abstraction. The presentation seemed to predict Li's future practice - his abstract art lingered in Surrealism in the space, pulled by an irresistible magnet trough the universe. In his late years, he incorporated Surrealism into the movements of his brush and initiated a new style of Surrealism in his painted photographs from his later years in Cumbria.

Ku FuSheng (1935 - 2017) 's works straddle figurative, Abstraction and surrealistic elements to create a dreamlike perspective. In 1963, he moved from Paris to New York. There, Ku was inspired by Robert Rauschenberg and made collage art about his life. He also depicted dreamy floating distance in his art for a long time. Culturally and individualistically, from the West to the East, he presents a detached, floating distance which reflects a solitary loneliness from outside a set system.

來自潛意識的超現實抽象繪畫：亞洲現代藝術先驅李仲生

典藏藝術雜誌 2018.09.04



李仲生 Li Chunshan, No. 162, 紙本水彩水墨 watercolor and ink on paper, 27 x 39.5 cm

「20 世紀繪畫思想已不是傳統法蘭西時期的拉丁民族思想，自後期印象派以後，繪畫已經成為世界性的，它可包容每一民族的藝術精神。」 — 李仲生

藝術家李仲生被譽為「中國現代繪畫先驅」，求學期間曾在上海及東京駐足，醞釀其日後對現代藝術的追求；1931 年李仲生加入中國最早提倡現代藝術的決瀾社，赴日深造期間，也加入東京前衛美術研究所，當時頻繁出入研究所的同儕亦有韓國單色畫始祖金煥基（Kim Whan-Ki）及日本具體派的創辦人吉原治良（Jiro Yoshihara）。李仲生受教於巴黎畫派的藤田嗣治（Léonard Tsuguharu Foujita）及日本前衛藝術先驅東鄉青兒（Seiji Togo）等名師；藤田嗣治強調繪畫的精神性及獨創性，反學院主義及制式化的教學，李仲生深受啟發，也將此精神深化成為他自己日後教學的原則。1949 年隨國民政府遷台後，李仲生開始大力宣揚現代藝術，於台北安東街開設畫室，培養出許多戰後前衛藝術先鋒。他以「精神傳精神」的方式代替單純傳授技巧，著重在激發個人的創造力，傳達現代繪畫精神，成為戰後亞洲藝術現代化發展的重要一環，使亞洲的藝術家於 1960 年代與西方接軌，發展出亞洲特有的戰後藝術美學，如「龐圖國際藝術運動」發起人之中的蕭勤與李元佳最早都是其畫室的成員，以歷史角度來看，李仲生不僅是抽象繪畫大師，更是推動戰後亞洲藝術的重要推手。

EACH MODERN 亞紀畫廊

李仲生曾說自己的作品是非主題性、非敘述性、非文學性、非眼所見的心象世界，也因其作品沒有特定的主題，通常是在繪畫完成後給予一個編號，如將在 9 月底舉行的香港蘇富比夜拍所呈現的《作品 040》有如一場深邃的夢境，整體構圖並非由物象分解成變形抽象，而是來自藝術家本身潛意識的抽象創作，這也是源自於李仲生在日本進修時展開的超現實畫風的延續，李仲生深受佛洛伊德（Sigmund Freud）潛意識理論的影響，以抽象的手法結合超現實的精神，創造出獨具個人特色的超現實抽象繪畫。

《作品 040》以形、色、線、面來構成一個純粹的視覺空間，除了呈現西方超現實主義精神，亦富含著東方的陰陽哲理；顏色方面李仲生使用黑、白、紅、藍的對比色為主體，以大面積的黑色鋪底，白色顏料再於上方覆蓋著黑色顏料，兩者對立又互相交融；作品上半部冷色調的藍亦與下半部暖色調的紅，在顏色、線條與肌理形成強烈對比，上半部以藍色色塊為核心，大量的塗抹有著旋轉及向外爆發的力量，下方紅色的線條不經畫筆直接用軟管將顏料擠上畫布，給予畫面強烈的衝擊與層次感，兩者不同的技法也呈現凹、凸的陰陽面，多樣性與緊密的節奏在在呈現出一種旺盛生命力與強烈的自信心。整體構圖暗示一個由近推向無限遠方空間的可能，李仲生的作品，不需刻意進行文學性的聯想，藝術家提供的是一種詩質的、純粹的視覺空間。

李仲生一生致力於推廣戰後亞洲藝術現代化，並寄託希望在新一代的藝術家身上，1984 年辭世後，後人為其成立「李仲生現代繪畫文教基金會」延續李仲生的遺志，基金會在 1998 年將李仲生作品及手稿全數捐贈國立台灣美術館，如今在市場流通的作品非常珍罕。

20 世紀屬東西藝術交流最緊密的時代，中國現代藝術發展在 1920 年代開始快速茁壯，深入剖析華人抽象藝術的發展及傳承關係可以發現，二戰前同樣執教於國立藝專的吳大羽及李仲生是帶動華人抽象藝術的主要推手，戰後兩人分居上海及台灣推廣中國現代藝術；吳大羽 1922 年赴法留學，歸國後於 1928 年受林風眠之邀共組中國國立藝術院（現今中國美術學院前身）並擔任西畫主任，提攜無數後輩，當中趙無極、朱德群、吳冠中等都是吳大羽的學生，除了吳冠中，其他學生多數留在海外發展成為海外華人藝術家代表；李仲生於 1930 年代初期留學日本，師從藤田嗣治並參與日本現代藝術運動，回國後在 1937-1946 年於國立藝術專科學校（原國立藝術院改名）授課，因為抗戰，1949 年隨國民政府東渡到台灣，並在台北安東街開設畫室，其學生多數同為當時隨國民政府東渡台灣的年輕華人，並在日後組成「東方畫會」。由此我們可以清楚梳理中國、台灣與海外華人抽象藝術一體三面的發展脈絡。

EACH MODERN 亞紀畫廊

李仲生的超寫實抽象繪畫作品與西方藝術家相較，他強調「精神性空間」的重要，水彩呈現著各自獨立的精神空間，畫面充滿著創造力及破壞力，構圖中看不出開始及結束，此精神空間很像美國抽象表現主義大師威廉·德·庫寧（**Willem de Kooning**）作品帶來未完成的形象，這種未完成的技法也使畫面充滿著能量及挑戰。從繪畫表現形式來看，李仲生的抽象表現形式與喬治·馬修（**Georges Mathieu**）的自動性書寫技法有著異曲同工之妙，兩者喜愛用色彩填滿背景形成空間的留白，大部分的空间有如爆炸性的色塊及線條交纏揮灑在畫面上，充滿著即興與速度感。抽象藝術發展在 20 世紀中期達到巔峰，李仲生為華人抽象繪畫代表人物之一，不僅是與西方齊頭並進的華人抽象藝術家，更不遺餘力的啟發後進，是為亞洲戰後藝術先鋒的精神導師。

超現實的視覺翻譯：重探台灣現代詩「橫的移植」

劉紀蕙 輔仁大學比較文學研究所



李仲生 Li Chunshan, 無題 Untitled, 1958.2.6, 紙板油彩 oil on paper board, 26.2 x 36.4 cm

一、前言

張漢良（1981）曾經為文以超現實主義為例來討論影響研究的問題。張文以1956年到1965年為此「超現實主義風潮」公案的編年始末。紀弦在1956年《現代詩》13期的宣言中揭櫫其發揚光大自波特萊爾以降包括達達與超現實主義的現代詩派的宗旨，並強調新詩是「橫的移植」，而不是「縱的繼承」。張文指出，《現代詩》「從此以後」譯介多位超現實主義詩人與超現實主義理論，而展開台灣的超現實主義風潮，此風潮至1965年亞弦離台赴越南時結束（156）。但張指出，由於我們無法得到足夠的信札、日記、訪談等資料，判斷最具有超現實風格的商禽、亞弦、洛夫等人是透過何種媒介、何項譯作、讀過何人作品而接受影響；同時，張認為，每件作品都是自生的，因此，站在「創作自主的立場上……影響是不存在的」（158）。張的結論是：「影響研究的實證難以確定，影響無法在作品上發現，因此影響研究是沒有意義的」（158）；也因此，張自命此文的標題為「影響研究的做作」，並在文中作了如此的判斷：「1920、30年代的法國超現實主義運動，與1950、60年代台灣的超現實主義風潮，是中法文學史上，有事實聯繫的類似(parallel)，而不斷言他們是文學影響」（149）。

研究比較文學的人都知道，影響研究是傳統比較文學研究的必要法則，尤其是以歐洲研究為中心的法國學派更是認為只有以實證方式進行的影響研究才是合法的比較文學研究。所謂影響研究是指研究不同

EACH MODERN 亞紀畫廊

文化國家的文學，如何因一方（接受者）接觸、翻譯、介紹另一方（發送者）的文學，而影響到接受者本人 或其所處文化中的 文學現象；而其目的是要藉此建立文學關係史，也就是像是文化交流史一般的多國文學關係網絡史。所謂實證方式是指 此類比較文學 研究者強調 必須有具體 可尋的痕跡，如作者的自傳、書信、遊記或訪談中記錄的閱讀經驗，才能開始研究。

張漢良的這篇文章是第一篇以嚴謹的學術討論方式處理台灣的超現實主義風潮的文章，而且他以一貫的清晰思路與批判態度，同時檢視傳統比較文學實證派影響研究的缺失。張漢良指出了傳統影響研究的兩層問題：第一、要談實證的影響溯源，我們似乎有意忽視創作者靈感來源的多樣性與非具體性；第二、我們似乎否定了翻譯作品本身的創作性與文化選擇發展的自主性。

第一個問題「影響來源的多樣性與非具體性」會引導我們面對人類思維的柔軟彈性。一個外國長篇小說中的一句話，或是小說改編成電影時的一個廣告詞或看板畫面，或是友人談話中的轉述，或是畫展中的一幅畫，都可能是不經意的一瞥之下貯存的印象與意象。可能不存在於作者的意識中，或是作者也忘了是何時何地接收到了此訊息。更重要的是，作者自己不會忠實地一一記下他的閱讀材料，他也不會有個左右拾遺，將他的言行記錄下來。如此，要追溯影響源頭可說是緣木求魚，徒然無功。縱使研究者發憤立志，施展地毯式收尋的功夫，整理出一系列接觸關係史的編年表，這對於作家創作的動機、作品內在包涵的問題、外來影響源與本地文化接觸時產生的張力，以及當時本地文化內在錯綜複雜的多重勢力運作，都無法提出適當的詮釋與討論。

第二個問題「翻譯作品本身的創作性與文化選擇發展的自主性」則使我們思考翻譯者在進行文字重寫的過程時，有多少遣詞造句的原則是受到在地文化、文學傳統與當時語言習性所決定？有多少是自己創作的意圖導向的字詞鍛鍊？甚至在選擇原作作品時，有多少是基於本地文學要求變革而特意挑選的。此處，我們談到的便是翻譯與接受影響一方的主動性。而每一個翻譯者在著手翻譯時，都免不了隱隱有一些模仿的焦慮與採取諷刺距離的衝動。也就是說，雖然譯者時常不自覺地將翻譯的對象視為一座教堂，而譯者身處聖殿中卻有同時抽身而出嘲弄這位神祇的慾望。當譯者將此原著視為神聖而不可侵犯的對象時，他便只是靈媒、乩童，重複原作者的聲音，而無法發揮自己創作的聲音。然而，在譯者企圖脫離原著的控制，而以戲耍的方式玩弄一些出入的伎倆時，創意式的翻譯便發生了，此種翻譯對在地文化的變形影響也隨之產生。

傳統影響研究仍有的第三層問題，卻是張文中未曾提及的，亦即是傳統影響研究受限於「文學研究」中對文字媒體的執著，而忽視了文化運作中多重符號系統互動的問題。這第三個問題「文化運作的多重符號系統互動」更會攤開不同符號系統之間如何互動的討論。文化的構成、轉型與流變，是由多重符號系統交相運作互動所引發。不同文化發生相互滲透的現象時，除了文字的對譯之外，真正發生的亦有視覺經驗的翻

EACH MODERN 亞紀畫廊

譯或是聽覺經驗的翻譯[1]。也就是說，在文化交流互動時，文學轉譯的不只是文字符號與符碼，亦包含視覺、聽覺或影像的符號與符碼，並利用這些異質文本的意象來豐富文字文本的語彙，或是利用其遵循的異質文法來鬆動文字文本的傳統[2]。

但是，若因為傳統實證影響研究之弊端，而斷言「影響研究沒有意義」，並放棄研究文化交流滲透之種種現象，則是因噎廢食。我們若注意到「影響來源的多樣性與非具體性」、「翻譯作品本身的創作性與文化選擇發展的自主性」，以及「文化運作之多重符號系統互動」的三層考慮方向，便有可能拓展出較為廣義的影響研究。本文便要以文化交流互動時，多重符號系統交織運作的現象，重新檢視台灣五、六十年代現代詩壇移植西方超現實風潮的問題。也就是說，本文要以一種廣義的影響研究，打破狹隘的編年史觀點與單一符號系統運作的認知態度，處理包含視覺藝術的間接影響源。本文意圖指出，在二十世紀上半期文學與畫風皆採保守寫實路數的中國與台灣藝文界中，畫界的李仲生與詩壇的紀弦借用西方的超現實風格，皆是以此文化／藝術「他者」為棧道，暗度當時政治高壓時期被社會潛藏壓抑的革新企圖。而台灣現代詩「橫的移植」超現實詩風，一則是側面借自日本的超現實流派，再則是橫向挪用視覺藝術之超現實構圖，同時也延續了超現實文學與藝術中隱藏的政治抵制。

二、超現實主義「橫的移植」

要討論影響的發生，首先便需要回到編年的問題。超現實主義在台灣引發的風潮絕對不是 1956 與 1965 兩個年份能夠界定的。文化轉型的構成因素十分複雜，在台灣文壇五、六十年代宣稱要藉「橫的移植」來促進文學現代化，並有意以文字大量翻譯介紹法國超現實主義的宣言與詩作之前[3]，超現實主義早已藉由日文與視覺藝術的管道橫向輸入台灣文學的不同地層。三十年代由楊熾昌所倡導的風車詩社(**le Moulin**)所引介的超現實詩風，與三、四十年代的大陸藝壇的現代派移轉到五零年代台灣藝壇的現代派中的超現實畫風，其實是台灣超現實運動的前趨。而且，無論是文字或是視覺藝術，輸入的管道都不是直接銜接法國的文藝界，而是透過日本的文藝界而側面輾轉傳入。

A、透過日本的管道 楊熾昌的超現實主義是受到他留日期間在日本盛行的超現實主義與當時大量翻譯為日文的法國超現實主義詩集的影響。二、三十年代正是日本現代主義思潮發展之階段，超現實主義是在一九二五年（大正十四）由上田敏雄、上田保、北園克衛等人辦的雜誌《文藝耽美》中被介紹的，該期介紹了阿拉貢(**Louis Aragon**)、布魯東(**Andre Breton**)、艾呂亞(**Paul 卹 uard**)等超現實主義詩人，並刊登了他們詩作的翻譯。一九二七年出版的《馥郁的火夫啊》是日本第一本超現實主義詩集（葉笛 5）。楊熾昌於 1930 年由日本 **Bon** 書店以日文出版的《熱帶魚》則是日本自二十年代開始的現代派超現實風潮所影響的結果。1935 年楊熾昌與林永修、張良典、李張瑞和日本人戶田房子、岸麗子、尚樟鐵平等人於台灣組成的風車詩

EACH MODERN 亞紀畫廊

社是超現實主義在台灣正式結社的行動（葉笛 7）。但是，當時的超現實詩作是以日文寫作發表，而且僅是曇花一現，未能維持太久。不過，由此可得知，當時超現實風格已存在於某些台籍詩人的日文意識層中，而讀者多少也已透過日本本島上的日文詩刊或是台灣島上的日文詩刊接觸到了超現實詩派的風格。

台灣文壇第二次有意識地以文字翻譯介紹超現實主義就是在台灣五、六十年代的現代派運動中發生。《創世紀》、《現代詩》、《笠》等幾種詩刊積極引介歐美現代詩派，尤其是《現代詩》與《創世紀》有意的介紹並練習超現實主義的理論與詩風{4}。除了歐美的詩作之外，當時這幾種詩刊亦大量譯介日本二、三十年代的超現實主義詩人的作品與翻譯，如佐藤朔、春三、岩佐東一郎等。事實上，我們可以由這些翻譯行為中發現，只有少數詩作是直接從法文或德文翻譯為中文的，多數都是透過日文或是英文的翻譯而轉譯。葉笛於 1966 年在《笠詩刊》發表布魯東「超現實主義宣言」的節譯，他坦承無法閱讀法文，當時是透過日文的譯本翻譯成中文{5}。而有意研究並介紹超現實主義理論與詩的洛夫，也說明他無法閱讀德文與法文，都是藉由日文或是英文的翻譯版本來了解超現實主義的（〈我與西洋文學〉 54）。葉笛指出，日本的超現實主義與西方的超現實主義不同的地方在於日本「以主知的力量來建築自我的美學」，並加入東洋的「無」的思維（5）。而洛夫在〈超現實主義與中國現代詩〉一文中強調中國現代詩中的超現實特色主要建立在「對知的熱切要求」以及「禪」的精神（177, 178），這似乎與日本現代派超現實主義的發展有很直接的關連。

B、透過視覺藝術的管道 除了日本詩壇的影響之外，中國三、四十年代與台灣五十年代視覺藝術的現代化運動也是導致台灣詩壇現代化的主要動力之一，但是其過程是扭曲的。因為當時藝壇普遍以寫實保守畫風為主流，而超現實畫風僅是少數藝術家的前衛革命。但是，這少數藝術家的前衛革命，尤其是李仲生，卻刺激了文字工作者如紀弦的前衛革命。起源自清末民初的中國美術現代化運動，由出國留學接觸到西方繪畫的畫家推動「學習新法」，如徐悲鴻、劉海粟、林風眠等；而自 1927 年北伐結束，到 1937 年中日戰爭爆發之間，留學生紛紛返國，帶動現代化普及的盛況。但是，在討論二十世紀初期中國旅法藝術家之時，多數藝術史學者皆指出這些畫家無法接受法國當時較屬前衛的畫派。李鑄晉認為這些留學生多半都以比較保守的學院派寫實傳統為學習對象，因此他們回國後亦帶回寫實主義畫風，使其成為中國西畫的主流（李鑄晉 8）。

張元茜認為中國早期留法畫家無法接受二十世紀初期流行巴黎的達達、自動主義、即興觀念、現成物體等反藝術潮流的原因是中國畫壇甚至沒有經過文藝復興的階段，因此反藝術對於急於學習西方的中國西畫家來說是沒有意義的（張元茜 46）。就連引發文學界象徵詩派風潮並在詩文中流露超現實風格的李金髮，他的雕塑路線仍然秉持一貫的寫實保守的肖像雕塑（李鑄晉 8；張元茜 46）。至於同時期台籍留日畫家亦有

EACH MODERN 亞紀畫廊

類似的保守傾向。王秀雄指出，台灣第一代西畫家留日習畫，如顏水龍、廖繼春、郭柏川、李梅樹、李石樵等，所接受的都止於寫實、印象派至野獸派的畫風，而毫無接受當時前衛畫風的痕跡。其中顏水龍、楊三郎與劉啟祥留日後繼續遠赴巴黎學習，留法期間正為 1920 年到 1935 年間超現實主義與抽象繪畫盛行之時，但是他們依舊以留日時的藝術觀點為主，而對巴黎當時的前衛藝術毫無感應(144)。

王秀雄指出了一個現象：「台灣籍的第一代畫家，不知是殖民教育使然，總比日本的西畫家來得保守，所吸收的也較狹窄」(143)。其實，這正是被殖民者心態所導致的文化認同與內化。在日本「內地延長」、「皇民化運動」、「國語運動」等文化殖民政策之下，台籍畫家皆以「台展」(1927-1936)與「府展」(1938-1943)反映出的日本內地主流畫風為學習目標，亦以留日習畫為最高的自我要求。日本戰前主導藝壇寫實、泛印象派與野獸派畫風的「文展」是日本畫家成名之管道，人人皆以入選「文展」為志，尤其是就讀於東京美術學校的學生，全年之畫作以文展之主流為習作範圍，也就是所謂「外光派」與「白馬派」的泛印象派。雖然當時日本亦出現具有達達、超現實、抽象派之前衛風格的「二科展」、「春陽會」等在野流派，但是，台灣留日的第一代西畫家，卻自然以日本畫界與學院的主流為認同的目標(6)，也因此台灣西畫一直以寫實派為主流，頂多夾雜一些泛印象派與野獸派的風格。

在大陸與台灣的畫壇和學院以寫實風氣為主流的保守沈悶環境之下，留日(1933-37)的李仲生引介超現實畫風，創辦現代派大本營的決瀾社，而離開大陸來到台灣後更積極介紹超現實與潛意識等觀念，並促成東方畫會的成立，這是一個值得注意的現象。蕭瓊瑞指出李仲生不尋正統學院管道習畫與授課的特色(7)，或許正是他傾向具有顛覆與革命性格的超現實畫風的原因。李仲生二十歲時與龐薰琴、關良等人組成決瀾社(1930-34)，決瀾社的宣言中寫道：我們厭惡一切舊的形式、舊的色彩、厭惡一切平凡的低級的技巧，我們要用新的技法來表現新時代的精神。二十世紀以來，歐洲的藝壇實現新興的氣象：野獸群的叫喊，立體派的變形，Dadaism 的猛烈，超現實主義的憧憬.....。二十世紀的中國藝壇，也應當出現一種新興的氣象了。讓我們起來吧！用狂飆一般的激情、鐵一般的理智，來創造我們色、線、形交錯的世界吧！（《藝術旬刊》1 卷 5 期，1932 年十月；引於郎紹君，65。

我們可以看到，在決瀾社呼籲的吶喊聲中，仍然流露出浪漫派「狂飆一般的激情」，這是五四以來尚未發舒盡淨的激情。可見，現代派是當時年輕畫家在保守畫風與社會環境之下，抗拒舊有的傳統、求新求變的方式，尤其是達達的不按牌理出牌與超現實帶來的翻轉現實的視角，對他們來說，都具有絕對的吸引力。留日學生梁錫鴻與李東平等人於 1935 年成立「中華獨立美術協會」，提倡超現實主義藝術，在上海展出抽象畫與超現實畫，同時也展出日本超現實畫家 Ai Mitsu 的畫。他們還在十月份的「藝風」專輯刊登布魯東 1924 的超現實主義宣言，並著文介紹超現實主義與其代表性畫家達利（《藝風》1936 年十月號「超現

EACH MODERN 亞紀畫廊

實主義專號」) (朗紹君 64; Sullivan 104)。1945 年重慶的「現代繪畫展覽」包括李仲生、林風眠、龐薰琴、關良、趙無極等十三位畫家。其中以李仲生的畫風最為前衛。趙無極日後亦承認，1946 年重慶的「獨立美展」時，他自己的畫風仍「僅是野獸作風」，而李仲生則為康丁斯基式的抽象繪畫與超現實作風 (趙無極 30)。

李仲生 1949 年離開大陸來到台灣時，台灣藝壇仍普遍瀰漫保守謹慎的氣氛。李仲生在 1950 年到 1955 年間在《聯合報》、《中華日報》、《新生報》、《新藝術》、《文藝月報》、《技與藝》、《文藝春秋》等刊物發表了許多介紹西方現代畫派的文字，例如《聯合報》一種刊物便前後兩次刊載李仲生介紹超現實主義繪畫的文章 (1953 年 6 月 10 日，1955 年 8 月 5 日)，以及多篇介紹日本前衛畫派的文章 (蕭瓊瑞 99-100)。從李仲生本人對超現實主義的解釋，我們可以看出他已脫離法國布魯東等人以自動技法來定義超現實主義的說法。他認為超現實主義把不同時間、不同空間的事物表現在同一畫面上的作法，應該是如德國佛蘭茲·洛 (Franz Roh) 所謂的「Magischer Realismus」(「魔術的寫實主義」) 的說法更為恰當 (〈超現實派繪畫〉25)。李仲生認為超現實文學中的自動主義在講究技巧的繪畫中是難以實行的。他認為超現實主義繪畫以「悖乎普通的畫理，而採用了自然悟得的方法。不依靠寫實，而用一種特意的表現，以期暴露人理性的斷面」。因此，由自發主義與偶然性所產生的物與物之間不可思議的對立關係，在繪畫中便成為轉換動與靜、大與小、高下、縱橫等處理，而「排斥那從來的固定底觀念與習慣，或者形式等等的革新性和發展性」便是超現實主義的核心意義了 (〈超現實主義繪畫〉24)。

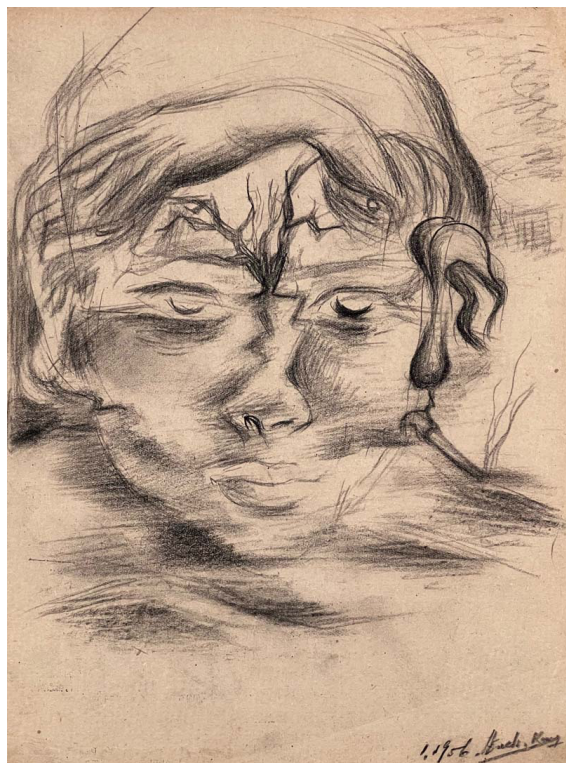
李仲生選擇放棄超現實主義中的自動技法{8}，而強調其理性的技法，流露出他企圖顛覆傳統固定觀念與習慣的革命潛力。這在他 1934 年參加日本二科會二十一屆畫展的作品中亦可看出端倪。

畫面上，一個由嚴謹透視強制規範的封閉空間與不合透視原則的瓶子造成兩種空間擠壓而產生了突兀的視覺經驗。遠景有輪船的海景暗示一個遙遠而廣闊的天地，前景釘在地面上的紙片上放置的鐮刀與榔頭則強烈暗示文藝革命的必要。但是，在當時政治氣氛緊張的時刻，文藝革命隨時可被套上思想問題的帽子而招致生命危險。與李仲生一起合辦美術班、與台籍文人呂赫若、楊逵、王白淵、雷石榆、周青等人相從甚近的黃容燦便被以匪諜之名逮捕槍決。此事或許是成為李仲生日後緘默的原因之一{9}。

詩人羅門在談李仲生的畫以及其偏向於超現實畫派的畫風時，他的詮釋透露出的卻是他個人向來追求無限的浪漫情調，而忽略了李仲生畫作中隱藏的顛覆革命衝動。羅門指出超現實畫派的特色在於其「溶化一切在潛在意識與經驗中，使思想與精神活動的原型，透過心象，以無形之形，自由自在的呈現於畫面上，產生純然屬於內心無限的追索與看見」(57)。羅門認為，「在李教授的心眼中，任何外在單一或數量性的

EACH MODERN 亞紀畫廊

『形』，都有其可想像得到的極限性，無法成為李教授傳達『心視世界』的最理想的『出口』；最理想的『出口』，是讓『心視世界』，直接以心像的無形之『形』來充當，更能彼此配合，充分發揮：更能達到心態與藝術活動高度自由性與純粹性的效果」（57-58）。雖然羅門也指出了李仲生內在視覺世界在畫布上轉化的自由，但是，很明顯的，我們可以看到，詩人如何以他個人的視角與理想來改寫超現實主義，並且重新定義。



霍剛 Ho Kan, 無題 Untitled, 1956, 紙本鉛筆 pencil on paper, 27 x 19 cm

激進的李仲生弟子於 1956 年成立「東方畫會」^[10]，成員如蕭勤、夏陽、吳昊、歐陽文苑、霍剛等人的畫作，更是台灣現代畫發展的重要里程碑。由 1957 年 11 月東方畫展展出畫家風格的簡介中，我們可看出此次畫展的超現實成分：金藩：最初研究立體主義與新古典主義，後復融入超現實主義之表現法，作風富濃烈稚拙之趣味，並具有一種神秘的幻想和澀的感覺，個性顯著。夏陽：最初從事新古典主義的製作，然後受機械主義、表現主義及超現實主義的影響和啟示，並同時研究中國的線底結構原理和民間藝術之特質... 歐陽文苑：早期研究立體主義底構造原理，並受齊里柯(Chirico)的造型的象徵主義，及表現主義的影響... 霍剛：最初為超現實主義研究者，後通過後期立體派的抽象的構成原理，並溶入了潛意識作用，表現著具有濃烈的象徵意味底抽象性底超現實主義繪畫，富有童話般底趣味，個性至為顯著。

蕭勤：...使用自動性技巧而形成一種具有夢幻般底詩意的表現樣式，個性至為明顯，觀其畫如入夢境，富有神秘意味。（蕭瓊瑞《五月與東方》121-122）1956 年東方畫會的成立，1957 年東方畫展的展出，和 1956 年一月現代派詩人集團成立，與洛夫和亞弦在 1959 年先後刊登於《創世紀》的《石室的死亡》與〈深淵〉，都可說是當時整個社會保守高壓氣氛中必須發展出來的文學與藝術的革命。現代詩人紀弦、商禽、辛鬱、楚戈等人都在東方畫展開幕當日到場，紀弦還即興朗誦一首詩（吳昊 81；引於蕭瓊瑞 119）。辛鬱、羅馬、楚戈、秦松、向明等人還每天在畫廊助陣，晚上並在夏陽、吳昊、歐陽文苑等人所借的空總防空洞附設的洞中畫室內飲酒談詩畫（楚戈 10-11；引自蕭瓊瑞 120）。

EACH MODERN 亞紀畫廊

三、視覺翻譯與挪用

現在回頭檢視台灣五十年代的文學現象，我們發現那時代是處於一種沒有語言與沒有形式的尷尬狀態，前衛詩人與藝術家只能積極的尋找新的語言與文法，而五十年代的現代派則是當時台灣前衛藝術家與文人不得不發展的語言革命。當時那種情況是有其歷史背景的。台籍作家在近一百年之間，幾度面對語言被迫廢棄轉用的困難環境：首先，日本佔據台灣五十年（1895-1945），台灣人民全面接受日式教育，愈是知識份子，愈被納入日式教育系統之內。其次，由於時代所趨，傳統漢文已不合時宜，二、三十年代作家便嘗試以胡適所倡的白話文寫作，但是，他們缺乏語彙、缺乏形式，所寫出的文字今日看來多半顯得十分生澀幼稚。巫永福〈遺忘語言的鳥〉中清楚描述「遺忘語言的鳥呀／也遺忘了啼鳴／...遙遠的拋棄祖宗...／甚麼也不能歌唱了／被太陽燒焦了舌尖」這種失去語言的困境與悲哀。

日據時代後期的皇民化國語運動(1937-1945)，禁用漢語，更造成台籍作家必須放棄漢文創作。以日文創作的龍瑛宗便犀利地指出台籍作家失去語言的窘境：台灣人「極端拙於口舌，是語彙的貧窮者，...他們的作品，世界觀淺顯，談不上技巧，連必要的言語也找不到」（〈熱帶的椅子〉，引於羅成純 262）。國民政府接收台灣後，又於 1947 年開始全面禁用日文，台籍作家再度面臨被迫剝奪語言的處境。同時，1947 年二二八事件引發的白色恐怖時期，牽連無數，無論是台籍或是外省籍的作家，都面臨了有話不能盡說的政治壓力。傳統語言無法提供當時文藝創作者有效的發舒管道，他們需要用更曲折隱晦的語言，連結表面上無意義的意象，才能使底層的意義一層又一層的轉化。超現實風格正是此管道。

由當時畫壇與詩壇互動的關係來看，我們可以發現，在超現實主義的詩與宣言被正式翻譯為中文介紹到台灣詩壇之前，視覺藝術已然先以另一種方式——視覺的方式——展開中國文人的視角。台灣現代派詩人如紀弦、商禽、辛鬱、亞弦、羅馬、楚戈、秦松等人對現代視覺藝術的愛好，可讓我們窺見其詩中視覺意象之構成痕跡。超現實畫作中視覺意象的無理性拼貼提供了詩人心靈一種超現實的層面，當他們以文字重現這種心靈空間的同時，也打破了正統文法規則，而創造出屬於現代詩的一種新的文法。更具體的說，詩人取用屬於畫布上的意象，拼貼於另一現實層面，被取用的意象保留原來的形象符號，但其意含卻被取消。不具有指涉作用的符號拼貼在與原來出處無關的平面上，產生了縱向的意義斷裂，而幾個來自不同現實的中空符號拼貼在詩人的文字平面上，更衝撞出橫向的意義斷裂。

關於現代詩中以視覺經驗翻譯意象而引發現代派的興起，現代派的先驅李金髮可以提供一個有趣的例子。李金髮留法主要的目的是去學習雕塑，而他返國後的正業亦是雕塑，同時，他的雕塑與素描都是以寫實為主，甚至他具代表性的雕塑作品都是當時政壇名人如伍庭芳等人的肖像。李金髮留法期間(1919-1925)在法國盛行的達達與超現實主義，對他的視覺藝術似乎絲毫沒有影響。但是，他在那段時間閱讀的波特萊爾、

EACH MODERN 亞紀畫廊

魏爾蘭、保爾·福爾等象徵詩派的詩作卻成為日後掀起中國現代新詩象徵派熱潮的起源（陳厚誠 71-79）。其實，在仔細閱讀李金髮的詩句後，我們會同意李鑄晉與張元茜所稱李金髮「詩文中流露超現實風格」（李 8；張 46）。例如〈夜之歌〉開頭的幾行：「我們散步在死草上，／悲憤糾纏在膝下。／粉紅色之記憶，／如道旁朽獸，發出奇臭。」很明顯的，這是幾種不同現實的意象拼貼於同一層次的文本，而造成意念的拮抗，而鋪陳出如夢魘般的鬼魅氣氛。李金髮在雕塑人像時無從宣洩的悲觀、反體制、幻滅、荒謬與哀傷，卻在他視覺化的文字中流露。

紀弦是以視覺經驗翻譯超現實畫風的另一個重要例子，而他的經驗直接促成了台灣現代詩的發展。紀弦於 1933 年畢業於蘇州美專，1936 年赴日，返國後從事美術教育，1948 年來台，在大陸期間已出版過幾部詩集（《紀弦自選集》「小傳」）。留日期間，紀弦「直接間接地接觸世界詩壇與新興繪畫，...眼界大開，於是大畫特畫立體派與構成派的油畫，也寫了不少超現實派的詩」（紀弦〈在人生的夏天〉）。他的自畫像很顯然地流露出了達利式的自負狂傲。

紀弦自稱受到戴望舒自由詩的音樂性與李金髮「新奇而且古怪」的詩風影響{12}，而開始向「現代」月刊投稿（紀弦〈三十年代的路易士〉）。從他的詩作中我們可清楚看出視覺藝術對他的影響，以及他對西方現代派畫家的熟悉{13}。例如「夢回」這首詩：

醒來見午夜的月色窗上
剪貼著梧桐樹葉、星和壁虎的
新派圖案。

踩斷初織夢的一線，
歌著幻異下扶梯的貓，
現在和另一匹
開始談起戀愛來了。

詩中拼貼「梧桐樹葉」、「星」、「壁虎」和唱歌的「貓」等毫不相關的意象以及呈現一種夢幻的氣氛，顯然是要呈現超現實畫派的風格。

而紀弦 1942 年的「吠月的犬」則是翻譯超現實繪畫最有意思的例子：

EACH MODERN 亞紀畫廊

載著吠月的犬的列車滑過去消失了
鐵道嘆一口氣。
於是騎在多刺的仙人掌上的全裸的少女們的有個性的歌聲四起了：
不一致的意義，
非協和之音。
仙人掌的陰影舒適地躺在原野上。
原野是一塊浮著的圓板哪。
跌下去的列車不再從弧形地平線爬上來了。
但擊打了鍍銀的月亮的淒厲的犬吠卻又被彈回來，
吞嚥了少女們的歌。

奚密在「邊緣，前衛，超現實：對台灣五、六十年代現代主義的反思」一文中指出，當紀弦寫「吠月的犬」時，在大陸發行的《現代》月刊上並沒有超現實詩的翻譯，但卻有介紹包括超現實主義與意象派的現代藝術（5）。奚密之文已隱隱指出台灣五、六十年代現代主義的前身應往中國三十年代的現代派追尋，但當時的文壇卻不如當時的藝壇般接觸過超現實主義。而透過習畫背景與留日經驗接觸過超現實藝術的紀弦，借用米羅的畫，發展了一種前衛的文法與意象排列方式。若不看米羅的原畫，紀弦的詩中彼此毫不相干的意象在意義層面上簡直無從銜接。紀弦藉著米羅的畫尋找到了一個大膽陳列意象的藉口。米羅的畫「吠月的犬」中的幾個意象也被紀弦有意改寫，重新詮釋其符號，賦予其屬於紀弦個人的意義[14]。原畫中攀登天空的梯子，被改寫為嘆氣的鐵道，畫中聽不到的犬吠聲，被翻譯成「淒厲的」聲音，「擊打」月亮卻又被「彈回來」，而「吞嚥了」少女們「有個性的歌聲」。

我們可以借用 **Ekphrasis** 的理論來討論紀弦改寫視覺藝術文本與外來文化文本引發的一些問題。 **Ekphrasis** 的意思是「使圖像說話」，任何描述視覺藝術的文字都可稱為 **Ekphrasis**[15]，我們可以暫時將 **Ekphrasis** 譯為「讀畫詩」。 **Murray Krieger (Ekphrasis 1992)** 將 "**Ekphrastic principle**" 定義為描述繪畫或雕塑，使文字呈現繪畫與雕塑的空間感的原則 (9)，而他指出 "**Ekphrastic aspiration**" 是一種同時要求凝固與流動的衝動，語言要求將自身凝固為一空間之形，卻又自覺本身無空間性的矛盾而求解脫此形 (10)。而 **W.J.T. Mitchell** 指出， **Ekphrasis Image** 像是個「不肯屈服的他者」 ("**intransigent Other**")，是個文本中的他者 (**textual Other**)，是自身的「符號他者」 (**semiotic Others, 699**)。文本要克服這個符號他者。但是，這個符號他者像是個「黑洞」，對抗詩人想要穿透佔有的聲音 (700)。 **Ekphrasis Fear** 與 **Ekphrasis Hope**，根據 **Mitchell** 的說法，是作者對與「社會他者」結合的畏懼與希求(706)；而在文字的再現與視覺的再現之間的符號差距(**semiotic gap**)，便是文本中面對他者的場域(716-717){16}。

EACH MODERN 亞紀畫廊

Caws 進一步指出，在一作品中，文字與視覺意像的交集是兩種文本的相互介入、打斷 ("interference," "interruption")，同時，這種介入會產生內在對話{17}，透過對話的衝動，牽引出文字文本對視覺文本的慾望以及企圖描述／包涵視覺文本的焦慮。Caws 認為，在「讀畫詩」中，文本透過評論一件藝術品來決定身為讀者與批評家的詩人閱讀此藝術品的角度，而詩人兼批評家的閱讀是一種壓力與焦慮狀態的閱讀 (Caws 8)。

以上述之角度來觀察紀弦對待視覺藝術以及西方超現實主義這兩層內在自我的「黑洞」——「藝術他者」與「文化他者」，可以幫助我們了解身兼讀者、批評者與詩人的紀弦，在挪用西方藝術形式時，其文字中流露的想要合而為一的慾望與害怕被吞併的焦慮。米羅畫中這些斷裂的意象被紀弦強制拼貼，而造成了紀弦詩中文本表面極端不協調的張力。米羅的視覺文本是紀弦以文字所描述／篡改的對象。而在紀弦式「讀畫詩」的文字改寫圖像的例子中，我們面對兩個文本之間的辯證關係：紀弦的文字迫使自身塑造也同時瓦解米羅的視覺文本之形，而在文字與被解消的視覺文本之間又兼含慾望與焦慮的對話。紀弦將另一種藝術形式與外來文化，在他的文字中轉化為文本中的「符號他者」——一個不在場卻被召喚的黑洞，控制文字的發展。在視覺符號與文字符號的斷裂處，在紀弦以文字改寫米羅的視覺文本而賦予聲音時，我們聽到了詩人的焦慮：詩人企圖揭露卻又畏懼被識破的內在社會他者，一個在政治高壓之下的異端。「嘆一口氣」的鐵道，「淒厲的」犬吠，少女「有個性的歌聲」，「非協和之音」，對紀弦來說都是十分有意義的。在另一首詩「回聲」中，詩人自擬檳榔樹，並說：

他佇立著，像一棵生了根的檳榔樹。

他凝望著天邊，怪寂寞地。

.....

...他已深深地厭倦於

空谷裡太多的回聲

和回聲的回聲，的回聲.....

那些沒個性的，多麼可憎。（《紀弦詩選》301）

紀弦一輩子強調「個性」的重要，其詩中亦一再出現對此概念的發揮。對紀弦來說，為政治宣傳的文字是沒有個性的文字。他曾在 1948 年獨資創辦的《異端》詩刊的宣言中稱：「我們主張一切文學、一切藝術的純粹化；特別要把詩從政治中解放出來，使其獨立生存，自由發展。...〔赤色梵蒂崗的桂冠詩人〕抹殺個性；我們崇尚個性」（〈從 1937 年說起〉84）。到台灣以後，他也對國民黨抹煞詩人個性的政治文藝

EACH MODERN 亞紀畫廊

路線提出類似批判：「恕我率直地指出來吧，流行在今日之詩壇上的，有一種最要不得的傾向，那就是『意識至上主義』。...凡是宣傳反共抗俄的，都是好的；...這原是共產黨的文藝政策之一要點；...想不到在今日之台灣，竟又抬起頭來，而且耀武揚威」（《紀弦詩論》38）。在文壇與政治生態中沒有個性、只有回聲的時代裡，少女們有個性的歌聲，「不一致的意義，非協和之音」，是一種變調，一種抵制。但是，在這一塊像是「浮著的圓板」的原野上，不協和而有個性的聲音是不被容許的，連要抗議的吠月之犬也不再存在。而米羅逃離地面、通往天空，童稚趣味十足的梯子{18}，被紀弦詮釋成供列車通過的鐵軌，列車的進行不容分辨，無法停止。這鐵軌是單向的，載著吠月之犬離開的列車跌落弧形的地平線後便不再爬起來了。仰頭所望到的月亮不是可供思鄉的月亮，而是被「鍍（了）鍍」了月亮，具有金屬性質的堅硬表面，是不能溝通不能接納聲音的意識型態。不被接納的淒厲的犬吠被月亮彈了回來，連僅存的少女有個性的歌聲也被淹沒了。

對紀弦來說，超現實主義是為了配合他自己的理念而選擇接受與挪用的，他策略性地在現代派中凸顯超現實主義，主要是作為他批判左派的浪漫主義與共產黨文藝路線強調的寫實主義的工具。他在〈從浪漫主義到現代主義〉一文中說：要冷靜！要清醒！但同時又不可缺少一種「超現實」的精神。此乃「深入現實」的超現實，而非「游離現實」的超現實，即「現實的最深處」之探險與發掘（161）。

這段話很明顯地是利用超現實主義來對抗浪漫主義，以強調現代精神中的冷靜、清醒與探險最深處現實的精神。紀弦也利用超現實主義反對寫實主義，他先後在《現代詩》的刊頭介紹秦松十分具有超現實風格的版畫，如第19期的「群像」與「夜」，並特意为文推薦秦松的版畫，而紀弦的推薦文字正顯示出他的詩觀：文中他強調此版畫中的「個性」與「超現實境界」和詩的「不表現凡散文所能表現的，剔除了一切攝影所能作到的」特色相近（19期刊頭）。可見紀弦所以推崇超現實主義，便是因為他認為所謂超現實主義呈現的是「『企圖現實之最深處』，唯心眼可以看見，而攝影機無法攝下來的現實」（《紀弦詩論》〈論想像〉54）。紀弦也說：「繪畫是主觀自然的創造，攝影是客觀自然的抄襲。無個性的再現不是藝術，藝術是有個性的表現」，而超現實主義是「使自然變貌，在畫幅上作夢幻的行動」（〈詩是詩、歌是歌、我們不說詩歌〉，11）。

紀弦有選擇性的接受超現實主義，卻不願自稱為是超現實主義者，並激烈反對超現實主義所提倡的自動寫作。他屢次強調：「我們的新現代主義」不是法國的超現實主義的同道，他並且譴責當時詩人群中「有一些人在啃著法國的超現實主義的麵包乾而自以為頗富營養價值」（〈從自由詩的現代化到現代詩的古典化〉31）。紀弦多次「大聲」否認他是超現實主義者，並強調超現實主義中的「自動的記述」是「現代派所不取」：在我看來，所謂「潛意識」也者，固然是真實地存在於人類心靈深處的現實之一種，但是完全不受

EACH MODERN 亞紀畫廊

理性控制的「自動文字」則為事實上的不可能。（「多餘的困惑及其他」96）紀弦同時指出超現實派所企圖表現的「潛意識」與其所利用的「自動文字」和象徵派受高度理性控制的文字，是相對立的。他並且判定，超現實派的「自動文字」必須被揚棄，而象徵派的音樂主義也是必須被揚棄的（100-101）。可見，紀弦與李仲生一樣，取用超現實主義，所強調的是其中高度理性控制不同層面現實之反常理拼貼而處理的政治抵制。

四、結語

紀弦式以文字「翻譯」視覺藝術的例子，在五、六十年代台灣現代詩人的超現實詩作中比比皆是。詩人們以文字再現視覺藝術，化形象為文字，改寫形象符號的指涉符碼，並借用西方超現實畫派拼貼表面上無關連的形象的非理性邏輯為文字的構成文法。例如林亨泰的「軟管擠出的春天」，洛夫的「我以目光掃過那座石壁／上面即鑿成兩道血槽／我的面容展開如一株樹，／樹在火中成長」（《石室之死亡》1），亞弦的「他們又將說這是燦爛的，馬蒂斯／雙眼焚燬整座聖母院，自遊戲間／房中的赤裸冉冉上升去膈肢／那些天使／沒有回聲，斑豹蹲立於暗中／織造一切奇遇的你的手拆散所有的髮髻／而在電吉他粗重的撥弄下／在不知什麼夢的危險邊陲／作金色的她們是橫臥於／一條薔薇綴成的褥子上——」（《獻給馬蒂斯》），商禽的「一整天我在我的小屋中流浪，用髮行走。長腳蜈蚣。我用眼行走；有幾公克的燐為此付出代價。我用腦行走。閉眼，一塊磚在腦中運行，被阻於一扇竹門：然後運轉於四壁」（〈事件〉），或是秦松的「鬱之成長，黑之成長／我探求的內部之風景遂展現／.....超重的低氣壓下沉，下沉／球狀的意象爆裂於上升／成碎片，成不可名狀知新的意象／乃以心中之眼，透視開向藍天的窗／晨曦之曙光被分割地照射著」（〈黑森林〉）{19}。

五、六十年代視覺式拼貼意象的超現實詩風成為台灣現代詩的發展脈絡中，雖然時隱時顯，卻是始終存在的一條主流。根據洛夫所言，六、七十年代的葉維廉、大荒、管管、辛鬱、楚戈、周鼎、沈臨彬、張默、碧果都是具有超現實風格的詩人（〈超現實主義與中國現代詩〉4），而至八十年代的新詩人，如蘇紹連與陳黎，也都可看的到超現實的影子。游喚（游志誠）與孟樊都指出台灣新世代詩作承襲傳統最多的，是超現實手法。游喚此說之目的是替現代派詩人辯護，指其在「沈悶的政治壓制氣氛」之下，「透過託喻與象徵，微妙婉轉地超拔在現實外的另一種現實」（241）。而孟樊（陳俊榮）在討論台灣後現代詩的特徵時，指出的魔幻寫實、意符遊戲、精神分裂與拼貼等，都是超現實詩派所凸顯的風格，而林群盛〈愕〉「在池邊散步一低頭胸前的黑色原子筆竟跳進水底而落上來的是一朵黑色的玫瑰」的魔幻寫實，實際上是承襲了六十年代現代詩派如洛夫者的詩風（190-209）。其他如陳黎的〈驟雨〉強行拼貼孟克的畫《尖叫》與達利的畫《記憶的堅持：液化與僵硬了的時間》，〈吠月之犬〉重寫米羅的畫與紀弦的〈吠月的犬〉，〈邀舞〉堆疊梵谷的畫，與楊然的〈下午：讀馬格利特的一幅畫〉都是例子{20}。

EACH MODERN 亞紀畫廊

超現實畫派的視覺平面上無理性拼貼與夢魘式的氣氛，翻轉了日常生活中習以為常的視角，正好提供台灣五、六十年代詩人新的語彙與文法，以及逃離現實思想箝制的管道。而且，這種新的語彙和文法，是透過跨越不同藝術形式的界線，側面瞥見而得到的靈感。瞥見的靈感有偷取的自由，而沒有系統內承傳的規範或法統。中國大陸三、四十年代以迄台灣五、六十年代保守的視覺藝術傳統之下，前衛藝術家透過日本文藝界的刺激而發展的超現實異端，竟是促進台灣現代詩「橫向」移植挪用視覺藝術、更新語彙及文法的直接觸媒，並造成了台灣現代詩的主流傳統。而若我們進一步檢視台灣詩人及批評家對所謂「超現實」的文字詮釋，更會發現我們可以編撰出一部新的詞典。而這個外來辭彙奇妙地替每一個人執行不同的政治企圖，並揭露了各人潛藏內心的社會他者。

歡舞：顧福生的藝術生涯

馬唯中



顧福生 Ku FuSheng, 斑馬線 Interior Traffic, 1985, 畫布油彩 oil on canvas, 125.5 x 100 cm

顧福生豐富多樣的繪畫作品，在當代華人和美國藝壇一向難以歸類。由於他出道的 1950 年代末期台灣藝術發展背景相當複雜，身為五月畫會初期健將和將軍之後的他，在藝壇頗有名氣，易被貼上標籤。他 1961 年離台赴歐、定居美國，不屬任何畫派，自成一格的藝術發展，與台灣或其他定居地區的藝術界截然不同。這樣的條件本應為優勢，卻限制了他被藝術史和評論界理解和討論的切入點。他五十多年來反覆探究從早期即相信人體可做藝術語言和表達心境的潛力，蘊蓄出畫中動力激昂的人像和情感澎湃的自然，這是他的藝術最好的定義。

二次戰後的台灣在多元文化和全球冷戰和戒嚴時期的政治氣候中，是無深耕中國傳統，亦無正式藝術學院但受日本文化影響甚深的邊緣島嶼。日據時代成熟的東洋畫和西畫家和大陸來台傳統畫家都致力於重新定義民族文化，和藝術在當代應有的風格和形式。台籍東洋畫和西畫家在台灣光復後，終於能

EACH MODERN 亞紀畫廊

大方地發展在地色彩，掌管省展的策劃和評審。同時，隨國民政府來台的傳統畫家如黃君璧、溥心畬等，將他們保守的水墨畫風作為師大美術系的教材，是學院系統中的權威。另外，美國物質和視覺文化隨美軍和外交人員在台工作，和透過美國新聞處圖書館內的外籍出版品，為文化資源拮据的台灣注入美國戰後藝術的文化勢力。

戰後台灣欠缺完善的藝術市場和展覽系統，使畫會文化成為藝壇的特殊現象。主要有兩類畫會：一為延續日據時代的留日台籍畫家共組團體辦展的傳統，例如台陽美協等。二為效法歐洲前衛藝術組織反傳統反體制而成立的團體，如五月畫會、東方畫會等。戰後的台灣，幾乎每位藝術家都參加畫會活動，爭取展覽和與同好切磋交流的機會。五月畫會於 1957 年五月第一次辦展，由六位師大美術系校友劉國松、郭東榮、郭于倫、李芳枝、陳景容、鄭瓊娟參展。畫會成立初期（1957-1959）無明確的共同奉行的主義，大致以西化為主，成員各自摸索個人風格，主要訴求是脫離學院重臨摹不創新的沈悶風氣，及不滿台籍東洋畫畫家獨佔省展機會的情形。顧福生如同其他師大美術系校友們，在校時期不能忍受老一輩教授守舊的態度，急切地想突破。由此可知戰後的台灣困乏閉塞的藝術環境，促使顧福生相信內心產生的藝術表現欲望，走向自由發展的道路。1958 年自師大畢業後，顧氏受邀加入第二屆五月畫會展，正式開始他在台灣畫壇的發展。

顧氏從小展現高度的繪畫興趣和天份。1934 年他生於上海，1948 年舉家隨父親顧祝同將軍及國民黨軍隊遷台。[1]自幼主動開始畫鉛筆畫，印象中的軍艦成為他筆下最常出現的主題。青少年時期家人安排他與黃君璧學習水墨畫。不久發現興趣不合，轉與朱德群學習素描和後印象派塞尚風格的靜物寫生作品，往西畫方向前進。在朱氏的鼓勵之下，顧福生於 1954 年進入師大美術系（朱氏於 1955 年赴法定居。顧氏住巴黎期間仍時常拜訪朱氏）。畢業前顧福生的西畫筆法已相當精湛，1957 年的粉臘母親肖像為一例。顧福生受到五月畫會的風氣影響，探索抽象形式，但不完全摒棄具體形象，也不參與當時文化界爭執的正統國畫和東、西方文化同異的辯論，堅持以人像和靜物作為個人的表現主義的題材。1959 至 1960 年之間，作品以男性身體為主，以飽滿的筆觸構成灰暗的背景，襯托單一、瘦瘠的人像，他用簡單俐落但厚實的筆法和深色線條將人體的基本外形扁平化。顧氏的人物多以膝蓋以上面向觀者，身形刻意拉長而挺立，占有畫布的正中心，預告人物在他往後畫面構圖中最常出現的位置和他藉人體表現自身內心世界的濃厚興趣。人物不論是否著衣，都無肌肉或其他寫實特徵。修長的手臂時而交叉，時而不自在地垂在身旁，眼神和頭部微垂。人像的行動似乎被畫框限制，加上無口，隱射威權時代下藝術家的困境，身體語言尖銳但壓抑地表達他（人像）與時代（畫布的範圍）的格格不

EACH MODERN 亞紀畫廊

入。詩人余光中在 1961 年《文星》四十四期評論顧福生作品道：「於平靜的表情下，潛動著內在生活的衝突與失望」[2]。聯合報評他 1961 年的第一次大型個展作品有「靜態悲劇」之感。[3] 由此可知，顧氏個人主義強烈的油畫在台灣時期早受關注。從橫向藝術史的角度討論他的作品，他抽象變形的人物與同時期台籍東洋畫人物題材和日本戰後描繪扭曲斷肢的藝術表現出發點迥異，他的重心不是社區生活中的人物或戰後支離破碎的暴力，而是自我滿腹憂鬱和走西方表現主義所面臨的矛盾與決心。

顧氏三件 1960 年初的非形象畫，被國內媒體定為「抽象表現主義」作品（雖然與美國戰後的抽象表現主義派形成原因、理念和畫面效果不同），獲選代表中華民國的現代藝術送往 1961 年巴西聖保羅國際現代美展。其一作品《脹》獲榮譽獎，對顧福生是莫大的鼓舞，並助他得到家人同意，1961 年底前往巴黎追求藝術發展。1962 年，他自巴黎寄作品參加五月畫展後即不再參與畫會活動。藝術史家蕭瓊瑞在「五月與東方」一書中，定論他非五月畫會的重要成員，未對他往後作品多做討論。由此可見，畫會提供了藝術家發展的舞台，但某些藝術家脫離畫會後，先前的身分易成為理解他們後期發展的障礙之一，顧福生為一例。他對繪畫的基本追求從一開始即與五月其他成員不同，巴黎時期更可以看出他們風格和藝術追求上的漸行漸遠。五月的劉國松和莊喆等，於 1960 年前後，致力於東、西方媒材和技法上做不同的嘗試，由文人畫中找出抽象精神來創造新的「抽象山水」。顧福生和陳景容常被藝術史學家歸為具「寫實傾向」的五月畫家，因為與其他成員比較，他們的作品題材偏較具體的人物畫。但如此歸類對顧福生的作品並不完全恰當。陳景容是五月創始會員，堅持偏印象派的寫實畫風，1960 年赴日求學，脫離五月。早期畫作可看出顧氏志不在寫實，藉人體表現性作為他的視覺語言的單位，傾向西方二十世紀前半德國表現主義的繪畫手法。顧福生的藝術語言和個人化的表現主義在台灣六十年代現代主義繪畫中，是獨樹一格的。

環境的劇變讓初抵巴黎的顧福生無法繼續在台的畫法，開始另尋方法，求多媒材的可能性。他積極參觀各大美術館內古今西方文明藝術，彌補在台看印刷品的不足。1962 年初他在聯合報上發表的「給國內畫友的第一封信」透露，他喜歡的近代畫家包括莫迪里亞尼（Modigliani, 1884-1920）和恩斯特（Ernst, 1891-1976）等，不喜歡畫風偏冷的康丁斯基（Kandinsky, 1866-1944）[4]，由此看出他本身畫風的調性。巴黎閣樓畫室的狹小密閉，長期呼吸油彩造成的不適，使他大量使用拼貼，利用多樣材料如布料、報紙配合大筆刷的油彩，探索質感和空間感，走向較徹底的抽象。[5] 空間限制讓顧氏巴黎作品的尺寸明顯比台灣時期小，風格不定，看得出顧氏轉換環境造成創作心境的徬徨。除了與朱德群見面，顧福生曾請趙無極指點作品。趙氏雖沒有給他任何明確的建議，但適時的鼓勵他朝直

EACH MODERN 亞紀畫廊

覺前進。[6] 他在聯合報載文中感歎：「讓我們畫自己的畫吧。多充實自己表現自己的思想與情感，別的一切任他去，與我們何關？」[7] 這段話應證他當時處境之矛盾：放不下的思鄉情懷和國外誘人的自由主義相抗，讓他急切地想創作但又難以下筆，因而誕生重材料性質和組合抽象作品。

1963 年顧福生移居紐約，開始繪畫生涯重要轉型期。1963 至 1965 年他就讀於頗具盛名的紐約藝術學生聯盟（Art Students League），該校自 1875 年創立以來孕育不少二十世紀藝術名家。與不同國籍的藝術家相處讓顧福生看到多風格的作品，但他仍不喜歡學校的制式教學，故投入繪圖設計，開始使用蝕刻銅版。人像又再次回到他的畫面上，蝕刻的線條仍如以往油彩的簡單流暢，保有拉長人體和四肢的非全寫實傾向。他的靈感來自運動員、舞者等優雅和力與美的體態。雙臂交叉胸前的自我保護姿勢放鬆許多，增添扭轉動感和色彩。人物手臂誇張的展開或雙膝彎曲暴露私處，直接表達慾望和形體之交集，是顧氏在台灣時期的社會中無法表現的。更戲劇性的是人像頭部被去除，表示顧氏專注於以身體，而非面部，作為視覺語言、動態能量的主導，激發觀者重新考慮體態美的出發點。無頭人的奔跑同時隱射某種程度的急切渴望和茫然，或許反應顧氏在紐約的心境。有時畫面上出現多具不同姿勢、大小的人體，增加畫中的遠近感和漂浮感，略帶童趣和夢境精神。這些新人物表現方法和色彩，在往後的作品，包括本次誠品畫廊個展的新作，發揮地更靈活。

紐約時期的另一發展是顧福生重啟巴黎時期的拼貼技法，廣從生活周圍取平面材料以豐富內容，不侷限於過去畫框中的抽象遊戲。1973 年的《懶散的午後》展現顧福生在紐約晚期還原人物的肉體，畫面上飄浮多株盆栽花、窗框、狗等現成圖案，圍繞側面墊起腳尖的芭蕾舞者。色彩和主題的多樣化反應他在紐約受到的視覺刺激，和對畫面構成元素的放鬆態度。花、狗和無重力感在顧福生往後作品的發展佔有非常重要的位置，從這幅作品中可看出端倪。美國藝術家勞森伯（Rauschenberg, 1925-2008）等從 1950 年代開始製作貼裱與油彩混雜的多媒材藝術，他們的作品在六十年代顧氏初抵紐約時聲勢正達巔峰，帶動紐約藝壇的一陣現成物拼貼風氣。但顧氏運用材料的方法灌入特殊的靈性和他對人和花草互動的興趣，與美國藝術家不同。若將顧福生的紐約作品與台灣畫壇同時期發展比較，當他的五月畫友們在東、西方文化間反思中華文化和創新現代主義視覺特質時，顧福生作品反應的是他自己內心掙扎的課題和歐美文化環境所給予他的挑戰和靈感。

顧福生的舊金山時期從 1974 年開始，畫作內容和氣氛都倍感解放。他的肢體表現漸漸飽滿，不再是瘦削扁平的人形。1984 年的洛杉磯奧運給了顧福生新鮮的運動員題材和影像，他的筆觸就如他畫中

EACH MODERN 亞紀畫廊

受過高度專業訓練的運動員肢體，力道控制自如，如《熱》（1985）中奔放、類似連續動作的構圖。他對專業運動員的羨慕，轉化成淡淡的暖亮。顧福生定居在華人聚集的日落區，為友人的草莓山（Strawberry Hill）擔任出版社藝術指導副總裁，並勉為其難兼插畫工作。作品《福祿壽》（1981）是他事業中第一次直接挪用唐人街的視覺文化：常見的深紅色、年節喜慶和民俗人物圖樣。顧氏曾表示中國文化和傳統使人喘不過氣，但在美國他可自由自在選擇他想生活的方式，平靜地用自己的方式生活。^[8]可以推想他雖然國學訓練深厚但從進師大前就專攻西畫，幾十年作品不碰中國傳統藝術的原因，也看到他中年時才找到對待傳統文化符號的方法：用最表面的方法融入畫中。

1990年，顧福生移居波特蘭市，作品增加了對宇宙、生命的聯想和自然景色，內容和題目透露孤獨和人生無常之感。此創作主軸一直延續到他最新的畫作中。例如1996年《幻景》和2012年《博愛》，顧氏用聖塞巴斯丁型的健美青年胴體作畫，賦予神聖和悲情。2002年至2007年顧氏短住芝加哥後，因不適應氣候，2008年定居洛杉磯以東聖伯納汀諾縣庫卡蒙加牧場市至今，過著近乎歸隱的生活。典型南加州的郊區型新社區，氣候宜人，優美雄偉的庫卡蒙加峰，也常出現顧氏畫中。顧福生稱此時為他一生中最自由的時候，在車庫改成的畫室中繪製較大型的作品，縱情創作。

南加州的作品，構圖和主題趨簡單化，人物帶有的禪意和畫布氣氛的音樂性更為顯著，典型的例子如《夜黑歡舞》（2010），一朵朵現成剪貼的花用油彩處理後加撒金粉，讓人聯想孩童的剪貼勞作，裱貼過程像藝術家留下印記，配上穩重構圖和細膩的油畫功力，作品的趣味頓時提高。他也將自己畫的人像和動物剪下，貼在另一畫布上，讓後加的形像在畫面上浮起，讀畫的視角因而多元化。《博愛》一作中的三隻舞鶴裱貼的位置，突破畫布的框限，同時隱喻畫中人物的超脫，充滿張力和空間感。顧氏也挪用通俗視覺文化，如梅西百貨公司廣告中跳躍的男女和二線明星舞蹈比賽真人電視節目（Dancing with the Stars）中的雙人舞者，讓作品游移於現實和想像間。值得注意的是，大眾文化在當代藝術中一般歸為 kitsch（庸俗）。若不經過藝術家一番轉化，很難被嚴肅的看待。顧福生從舊金山時期開始用 kitsch 作視覺材料，不諷刺也不取笑，任何條件合乎作畫需要的圖像都可直接挪用，輔助他的畫中情感和寓意，以最單純的視覺印象作他選擇題材的方針，不在意這些符號可能在藝術圈有的負面評價。這點證明從1950年末顧氏用人像作視覺語言的初衷一直未變，只有更大膽。西方藝術所堅持的純藝術與通俗藝術的界線，或中國傳統文人不與任何社會市井小民或宮廷畫的職業畫家合流的偏見，都被他打破。唐人街內商業化、異國情調化的圖像他不避諱，充分表現他在體制外發展而獲得的一定程度的自由，和渴望被大眾了解故採用平易近人的視覺代號。

EACH MODERN 亞紀畫廊

多產的顧福生，每週平均可完成一幅畫。他選擇偏具象形式傳達他生命理想和情緒，過程中不乏融合東方精神性和西方對人體肌體美的開放傳統，中年以後作品最可見此特質，算在華人藝術家中人物表現方法的一種創新。但是不論台灣藝術史、加州藝術史、或美國華人藝術史都不常提及他的作品。除了他個性害羞，更重要的是他離開五月畫會的早，後來跟過去畫友提倡的「抽象山水」，也就是 1960 年代台灣的現代主義運動主軸之一脫離。加上以人體為主題的同輩藝術家不多，所以易被忽略。以長年定居美國的華人藝術家身分，他雖然有過不少畫廊展，但曾經因作品「過於多樣」而被退件，可見西方藝術市場不易接納跨文化但不完全取材於（異國）母文化的藝術。不論藝術輿論、市場對顧福生而言是否重要，縱觀他的藝術發展，強調生命力和自然平衡，表現真實心境才是他鏗而不捨的。這現在看來理所當然的藝術信念在 1950 年代的台灣幾乎不可能實現，顧福生在國外、體制外創作了五十載，才平靜地走出一條自己的藝術道路。

[1] 顧福生證件上記載的年份為 1935 年，但實際出生年份為 1934 年。本文為糾正錯誤，恐與過去文獻不符。以此註解說明。

[2] 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣的發展 1945-1970》，台北東大出版社，1991，頁 288。

[3] 1961 年四月十四日，顧福生在台北市衡陽街新聞大樓舉辦個展，共八十多件油畫。評論為夏道陽所著《個人的爆發——簡評顧福生先生個展》，聯合報，1961 年四月十四日 06 版

[4] 顧福生《給國內畫友的第一封信》從 1962 年 1 月 31 日起，分三天連續刊登。1962 年 1 月 31 日聯合報 08 版新藝。事實上這是顧氏唯一在報上發表的信。

[5] 1960 年第四屆五月畫展，顧福生一件作品《瘡疤》用縫合的麻質纖維加強質感。《藝林瑣談五月畫展》，聯合報 1960 年 5 月 18 日 06 版新藝。但之後似乎到巴黎時期才再嘗試用現成物拼貼。

[6] 筆者與顧福生訪談，2012 年 5 月 9 日，加州庫卡蒙加牧場市。

[7] 顧福生《給國內畫友的第一封信》，1962 年 2 月 1 日聯合報 08 版新藝。

[8] 筆者與顧福生訪談，2012 年 4 月 14 日，加州庫卡蒙加牧場市。