



作者序

戰後台灣曾以「經濟奇蹟」，受到國際社會的矚目。事實上在文化創新方面，也有足以傲人的成績，劉國松正是這些文化成就中，頗具代表性的一位。

作為在戰亂中成長的孤兒，卻在一個原本異鄉的海島台灣，綻放出藝術動人的花朵，本身就是一個令人動容的故事。

劉國松的傳奇，幾乎成為戰後「台灣現代繪畫運動」，尤其是「現代水墨」的代名詞。一九六〇年代影響台灣，一九七〇年代影響香港，一九八〇年代之後，進而影響水墨原鄉的中國大陸。

劉國松的堅毅、執著，乃至「革中鋒的命」、「革筆的命」等等充滿霸氣的主張，有人鼓舞、也有人不以為然，但沒有人能否定他在中國水墨現代化歷程中扮演的重要角色。即使在邁入廿一世紀的當代，他的主張仍帶著極大的衝擊性與挑戰性，也證明仍具時代性與啟蒙性。

劉國松以他的作品，印證了他的主張的可行性與超越性，是廿、廿一世紀當代中國水墨創新最鮮明的風貌與印記。

《水墨巨靈》是以傳記的形式，呈顯劉國松一生藝術追求的軌跡，但重點仍在協助讀者對他藝術創作精神與內涵的理解。沒有作品，就沒有藝術家；沒有藝術家，歷史也就黯然無光。

慶幸我們生長在一個有藝術家且是偉大藝術家的時代。

謹以此書向劉國松及同時代一起奮鬥的藝術家們致敬。

朱江

劉序

一九五一年，我在大學入學的七個志願欄裡都填了藝術系，自此至今，繪畫始終是我一生的職志。會如此篤定非藝術不念，只是因為我愛藝術，當一個人熱愛一樣東西的時候，其他一切已不甚在意，當時我眼裡所看到的顏色只有顏料彩墨的色彩繽紛，所看到的景致只有畫布上的空間構圖。常言：「藝術家的第一生命是藝術。」於我，繪畫已是我一生追求的幸福樂園。

抱持如此信念，由於我對中國文化的熱愛，又不願一味仿效西畫，於是在初期的創作上嘗試將中西合璧，以西畫油彩、石膏等材料呈現中國山水水墨的美學意境，包括〔如歌如泣泉聲〕、〔廬山高〕等等都是這個時期油畫技巧的純熟展現。但我並不因此自滿，反而因為一次建築系老師的討論中，讓我聯想到自己一直以來所追求的，拿油畫來畫水墨畫的趣味，雖然追逐意境，但卻是在材料上的作假，當下我才領悟，決心完全放棄，一切重新開始。那是我最痛苦的時刻，因為要放棄已經運用非常純熟的油畫材料與技術，重拾紙墨，要在傳統山水文人畫上建立起一個真正屬於自己的新形式，是何等孤獨且徬徨的心境！我認為，一個人活在這個世上，必須要有理想，有了理想之後，所有的外力的攻訐打擊和己身的生活困苦，都因堅持理想而心無罣礙、不以為懼。國父曾說過：「有了思想才會產生信仰，有了信仰才會產生力量。」對我而言，我的信仰就是要將中國的繪畫從摹仿的停滯起死回生，要把中國的繪畫拉到現代，首要看清楚自己的座標和方位，我們既不是生長在宋元的文人畫時期，也不是生活在西方時尚的紐約或巴黎，身處中國五千年的文化歷史與西方現代文明銜連

的交叉點上，應該是激盪而不是衰退，如何把傳統中國文化發揚光大，這是我們的責任，中國的文化不應該斷送在我們這一代的手裡。於是我說：「模仿新的，不能代替模仿舊的；抄襲西洋的，不能代替抄襲中國的。」當我終於找到屬於我自己的風格時，那種喜悅、開心是比迎接第一個小孩誕生還要更甚的，我知道，我將會以這信仰與風格，發展出具有現代色彩的中國繪畫，並建立起屬於我們這個時代的新傳統。

二〇〇八年我獲國家文化藝術基金會頒發國家文藝獎，二〇一一年，為了推廣得獎者的創作思維與歷程，國藝會策畫出版得獎者的傳記，於是由曾撰寫《劉國松研究》的蕭瓊瑞教授替我寫傳，由我童年起始迄今，呈現我追尋、創建到發揚傳統的創作歷程，除了詳實的文字描述生平、記載我對藝術發展的論述、針對我的畫作評析，還有我各時期代表性的畫作與紀念照片，讀者可以從中明白我的過去，更能體會我的創作精神歷程。

以此為序。



重回紙墨世界

在中原大學建築系的教學生活，安定而富挑戰。不同於成功大學建築工程學系的強調建築工程，在中原建築系的老師們，對中國未來現代建築的發展，有著更多的關懷。

一九六一年年底，建築系同仁的一次談話，對向來關心中國現代繪畫的劉國松，產生了關鍵性的啓發與影響。

那是屬於系內老師關於建築藝術的一個座談會，大家對所謂現代建築應有的理念，進行著意見的交換：

「建築作為藝術的形式之一，不管採用什麼樣式，基本上，都應忠實於材料本身原有的特性。」

「是的。不同的材料有不同的特性，藝術的感動來自材料本身特性的掌握與發揮。」

「因此，不應該拿一種材料去模擬或表現另一種材料的特性。」

「材料本身的特性，決定藝術表現的形式。」

「用甲材料製成乙材料的樣式，那是一種作偽，也是一種欺騙！」

「欺騙群眾，也欺騙作者自己！」

「水泥有水泥的特性，決定了水泥建築的樣貌。」

「用鋼筋水泥去作成木質斗拱的屋架構形式，本身也是一種作偽！」

「這樣的作法，既沒有機能，也沒有意義！」

「用水泥糊成竹節狀的扶杆，再在上面塗上竹子的綠色，簡直就是一種不堪的低級表現手法！」

「那只有遊樂園才會採用的粗俗作法，談不上創作，更談不上現

代！也不是傳統！」

建築系同仁熱烈的討論，句句打動了劉國松的心弦，也令他開始坐立不安起來。他自忖：

「我目前在畫布上鋪敷石膏，再利用油彩、水墨，想要表現中國傳統山水美學的意境，不就成了了一種材料作假的行為了嗎？」

「既然我要表現中國傳統水墨的美學境界，為什麼不就直接用紙墨來創作呢？」

帶著這樣的困惑與反省，劉國松緊皺著眉頭回到家裡。

「你怎麼啦！怎麼一副不開心的樣子呢？」妻子模華關心的詢問著。

「我想我創作的路子是走偏了！」劉國松悶悶地說。

「怎麼會呢？你現在的作品不正受到大家的好評，這是你努力多年的成果，怎麼會走偏了呢？」妻子輕聲地安慰著他。

「……」劉國松注視著自己這幾年創作的成果，橫橫豎豎地占據了整個房間。

當天晚上，劉國松從壁櫥中找出塵封許久的宣紙、棉紙，這些畫紙，已經整整閒置了七年之久。要放棄已經駕馭得非常純熟的油畫技術，重新拿起學生時代的紙墨，更要建立起一個真正屬於自己的新形式，新風格，這是一件多麼困難的事啊！這是劉國松投入藝術工作以來，最痛苦、難熬的一段時間。

一種完全的放棄，一切重新開始。

要冒著可能一無所成的失敗後果，也要忍受評論界對自己新作品接不接受的無情挑戰。

儘管如此，說作就作，劍及履及。一件名為「故鄉，我聽到你的聲音」的抽象水墨，就在這年年底出現了。

這是一幅長一百三十二公分、寬六十七公分的長軸作品，完全以水墨在宣紙上完成。在這裡，不再有中國古畫的構圖暗示，而是以墨色本身的粗、細、濃、淡、緊、鬆、乾、濕……這些純粹的造形語彙，來進行構成。畫面由右上角出發，有著一股扭動的力量，蜿蜒成一個S形，墨色似有由乾而濕，由濃重、緊密而逐漸輕淡、疏鬆的變化傾向。濃重處，恰似遒勁扭曲的古老樹幹；疏鬆處，則如蕩漾著空氣與陽光的樹葉。至於那些細小伸出的部份，就像柔中帶勁的小樹枝。劉國松開始在水與墨的對話中，寄託一些深藏內心、似乎淡遠模糊卻又鮮明具體的童年記憶。

劉國松將它掛直起來。

「嘿！真有意思呢！整個畫面好像動了起來呢！」妻子挺了大肚子在一旁衷心的讚賞著。

「真的嗎？你覺得真的有動的感覺嗎？」劉國松試探地詢問。

「是啊！或許就叫做氣韻生動吧！充滿了一股生命的力量。」妻子仔細的品味著。

「太好了，我還要再加上各種拓、印、刷、染的技法，讓畫面顯得更為多樣而豐富！」劉國松恢復了自信，興奮地比手劃腳。

過年了，劉國松一刻也不休息，甚至連回岳家拜年的時間，都差點忘了！這可是新婚後第一次回娘家拜年，也是加強和岳父之間關係的好機會。

新的一年，劉國松又有一批新的水墨創作產生。包括：「造物主五月的工作」（1962）「春醒的零時時分」（1962）、「追逐者」（1962）

「故鄉，我聽到你的聲音」

1961，水墨紙本，134×68 cm





等，這些作品，仍堅持單純使用水墨與宣紙，但在作畫的技巧上，則加入了印、拓的手法，讓畫面出現一些硬邊的肌理或墨痕。不過一如之前的〔故鄉，我聽到你的聲音〕，在畫面中，始終隱隱有著一些樹林的印象，這或許都是童年逃亡於山林野鄉時，烙印在潛意識中的影子。

劉國松期待著將這批新創作的作品，在畫展中趕快和大家見面，聽聽大家的批評。

樸素的五月

援例在每年五月舉行的「五月畫展」，一九六二年的第六屆，因師院教授孫多慈的介紹，準備展後前往美國紐約的長島美術館展出，因此掛上了「現代繪畫赴美展覽預展」的大名牌，同時透過新加入的成員彭萬墀的立法委員父親的協助，展場是在去年甫落成的台北南海路國立歷史博物館的「國家畫廊」。

〔春醒的零時時分〕
1962，墨彩紙本，111.5×56 cm

經歷去年以來的論戰風波，許多前輩畫家為了表達對現代繪畫支持的立場，都紛紛提供了作品參展，並掛名加入「五月畫會」。包括：師院藝術系的老師孫多慈、廖繼春、美學教授虞君質、教育部文教處處長張隆延，及書法家王壯為等。年輕一輩的會員，除舊成員莊喆、胡奇中、馮鍾睿、韓湘寧，和劉國松自己外，又新增彭萬墀、楊英風、王無邪與謝里法，基本上都是師院前後期的校友。

開幕典禮相當熱鬧，教育部長黃季陸先生也到了。劉國松有機會為部長作了一些關於抽象畫欣賞的介紹。會場聚攏了許多旁聽的觀眾，大家都以好奇又興趣的眼光，緊盯著劉國松。

為了讓一般觀眾不要以為抽象畫家只會畫抽象畫，會場還開闢了一個展區，展出畫家們早期的具象作品。

劉國松更關心藝術家對自己新作的看法。好朋友余光中坦率地認為：從畫面的

〔追逐者〕
1962，水墨紙本，136×69 cm



肌理看，這批水墨新作，筆法過於柔弱、節奏不夠爽快、力量未能貫注、細線也屬多餘。

不過，余光中還是肯定整個六屆的展出「頗饒東方趣味」，而這趣味的形成，自和大量的使用單色，尤其是水墨的黑色有關。余光中認為：這不是偶然的現象，而是一種普遍的「東方的自覺」。

在一片追求前衛、追求現代的努力中，最擔心的，也就是成為「盲目西化」的代名詞。因此能夠有自覺，企圖找回屬於東方的特色，這是值得鼓勵的。不過，到底「回到東方」，富於傳統的特色，不能變成「回到傳統」。因此還是要保持對「現代」的堅持，這顯然是一個巨大、高難度的工程。

余光中用「樸素的五月」來形容這次的展出，他也語重心長、又充滿期許地指出：

「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，應該是富於動底潛力的靜，而不是動的終止的靜。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。」

第六屆展出的作品，雖然不是得到最高的評價，但至少證明回到東方、回到紙墨的世界，是一個正確的路向。需要的，只是時間和毅力，讓自己的作品成熟，找到更富感動力的表現方式。

這是重要的一年，劉國松經過多年的探索，在現代繪畫，尤其是屬於中國的現代繪畫上，已經逐漸形成一個思想的體系。從傳統的價值，到現

代的意義，劉國松整理出清楚的脈絡。對自己從事的藝術探索，也深切地瞭解並掌握了歷史的方向與使命。

這年的九月，他將這些看法整理成一篇較具體系的文章，題名〈過去·現代·傳統〉，發表在《文星》雜誌上。《文星》自創刊以來，掌握時代脈動，開發具體的議題，受到知識界普遍的肯定。尤其自去年年初，李敖發表〈老年人與棒子〉一文，明白要求老人交棒以來，這本雜誌更成為年輕人爭相閱讀的一本期刊。

劉國松在這篇文章中，劈頭便說：「民國以來的美術史，祇是一片空白。」他以一種具有「接續歷史、創造歷史」的雄心，指出：由一般思想家與文學家所領導的「五四」，是一個偉大的運動，其影響力至今猶存，目前中國在文學上、科學上所有的一點點進步，不可否認的，都是「五四」的功勞。在這個偉大的運動進行的當時，雖有蔡子民鄭重地呼籲：「文化運動不要忘了美術。」可是，在義大利的文藝復興中佔第一把交椅的美術，畢竟是被遺忘了，「五四」運動不能造成「中國的文藝復興」，這是其中最大的原因之一。劉國松說：「我之所以如此說，並非意指著今日若談文藝復興，就必須把主位讓給藝術家坐不可，我祇是在提醒我們的藝術家：不應逃避責任或看輕自己，我們的地位是相當重要的。不要再像我們的上一代，在『五四』整個的運動中交了白卷，給民國以來的美術史留下一片空白。」

如何接續「五四」未竟的功業，來一場中國的「文藝復興」，正是一九六〇年代台灣文化界強烈的共同使命。

劉國松在這篇文章中，極具信心地預告著一種美術史發展的走向，那

就是從寫實走向寫意的大方向。他認為所謂的「寫意」，其最後目的，就是在使繪畫擺脫一切外來的束縛而獨立。換言之，即在求「純粹繪畫」，也就是「抽象畫」的建立。他認為：廿世紀是一個東風西漸的時代，西方由於大量地吸收東方文化與哲學思想，以至轉變了實證的傳統精神與極度寫實的繪畫作風，中國的「聊寫胸中逸氣」的抽象繪畫思想，以及黑白書法抽象的意境，也幫助了西洋藝術家們早日將繪畫由說明的地位提高到「純粹繪畫」的境界。中國的精神卻在西洋繪畫史上開了花。

民初以來徐悲鴻等人因不明白這個道理，徒然採取西方描寫自然的寫實技巧，要來改革中國的繪畫，根本上就是一種對美術史發展路向的誤解。我們不應再蹈前輩大師的覆轍，置中國藝術於死滅之途。

因此，劉國松認為這是一個「建立中國藝術新傳統」的關鍵性時刻，他明確宣示：「模仿新的，不能代替模仿舊的；抄襲西洋的，不能代替抄襲中國的。」只有深深抓住傳統的精神，勇敢地向前跨出，走向藝術發展的路向——純粹繪畫的建立，才是當今最重要而正確的課題。

在這種自信十足的信念下，劉國松已然建立了他「抽象＝現代」、「水墨＝中國」的基本思想模式，因此對不是以水墨完成的抽象畫，也都抱持相當的懷疑。

劉國松相信：中國畫家雖然在油畫上無法與西洋畫家相比，但中國畫家有西洋畫家所沒有的「王牌」，那就是有著深厚傳統與豐富經驗的「水墨畫」，這是西洋畫家無法比擬的寶藏。在行筆、運墨之間，其學問之大、涵養之深，西洋畫家是無法入其堂奧的。

劉國松深信東西兩大畫系，終將同歸於世界大一統文化的浩瀚大海

中，西洋畫家既已浩浩蕩蕩地向前奔流，東方畫系的畫家，也應勇敢地向國際藝壇展現自己文化的特色。

大筆觸＋國松紙

理論的建構成型，創作的實踐也不斷地突破、精進。

回復到水墨的媒材，如何不落入傳統的窠臼，除了拓、印、潑、染等各種技法的引入外，筆的運用仍然是個重點。傳統的用筆，總是使用「中鋒」，結果不是「皴」、就是「描」。如何跳脫「中鋒」的侷限，發展出不同的用筆方法和效果？是劉國松日思夜想的課題。

他試著翻閱各種古代名作的畫冊，尋找可能的線索，也就手邊可及的畫錄，去發現古代各種特殊的作畫方法。

在這樣的努力中，他發現：事實上存在於中國傳統繪畫的記錄中，就有著各式各樣、別出心裁的創作方式和效果。比如唐朝朱景玄的《唐朝名畫錄》，就記載著：有一位名叫王墨的人，真實姓名不詳，也不知是哪裡人，只因善作潑墨山水，所以大家就叫他王墨。他喜好飲酒，每要作畫前，就先喝得醺酣，之後，即以墨潑，或笑或吟，腳蹙手抹，或揮或掃，或濃或淡，隨其形狀，為山為石，為雲為水，應手隨意，倏若造化，圖出雲霞，染成風雨，宛若神巧，俯觀皆不見其墨污之迹，眾人皆謂奇異。此外，又有用手指、用木工之墨齒、用頭髮蘸墨作畫者，又有以墨浮水、用紙收貼的「水墨」，以及點香畫紙如白描的「火畫」，以及漆畫、繡畫、緙絲……等等，不一而足。可惜這樣的技巧，不是失傳，便是淪為工藝的技術，缺乏藝術的表現。

在眾多古代的畫作中，有一件五代時期的作品，引起了劉國松的注意，那是約略十世紀時一位後蜀畫家石恪的〔二祖調心圖〕。這件長卷，以一種放筆縱逸、不守規矩的用筆，描寫兩位禪師，一位趴伏著虎背而睡、一位支肘指腮、閉目養神。那些衣褶紋的「破筆」，完全不是一般用「中鋒」描畫出來的筆觸，而是一種用筆的側鋒，快速揮舞的結果。

在幾次的實驗中，劉國松發現一般畫具店所販賣的毛筆，尺寸都太小，不夠自己揮舞之用。靈機一動，想到了軍隊中用來擦拭砲管用的「砲刷子」，拿來一試，果然效果特好，於是就此進入了所謂「大筆觸」的時代。

就像之前從中國傳統山水構圖中，取其神韻，留其構圖，去除山、水、樹、石的形象，形成純粹抽象的造型。現在，劉國松從石恪的「破筆」中，獲得啟發，以書法入畫，一如稍後梁楷的〔潑墨仙人圖〕，但去除老虎、禪師、仙人……的形象，獨存筆觸本身的美感，於是產生了〔五月的意象〕（1963）這樣的作品。



石恪〔二祖調心圖之一〕，五代後蜀，水墨紙本，35.5×129 cm
東京博物館藏



〔五月的意象〕
1963，水墨紙本，111.5×56 cm



〔雲深不知處〕，1963，墨彩紙本，53.6×85.8 cm
香港藝術館收藏

這件完全以毛筆書寫水墨完成的作品，作者在左右揮灑的筆觸中，造就了一個逐次升騰的折線動態，予人以山峰連綿的豐富意象。畫山畫水、畫雲畫煙，或許不是作者創作的初衷，也不是他的目的，但山、水、雲、煙，卻在作品中自然的浮現。這或許和他苦難的童年是在山林水鄉中度過有關，而他一生熱愛爬山，在大學畢業前後的幾年間，幾乎已經爬遍了台灣的各座名山，也有一定影響。

一九六三年的〔五月的意象〕，顯然還只是個開端，這些大筆觸的墨線，僅僅依賴一些自然形成的飛白，造成的空間層次與肌理變化，似乎仍嫌柔弱。

這段期間，劉國松多方的嘗試各種用紙，一九六三年的稍後，劉國松在一次偶然的機會裡，發現畫室中一幅自己的作品，在粗黑的大線條中，竟然有著一些細細彎彎的白色紋理，充滿一種律動的變化。仔細一看，原來是一幅畫在燈籠紙上的作品，因為被風吹而倒反過來，背面所呈現的特殊效果。這個偶然的發現，使劉國松大為振奮，他開始大量在這種具有紙筋的燈籠紙上作畫。有時是把畫完成後，再翻開背面當正面，使墨色因透過紙背顯現細白筋紋，呈顯出不同的效果。這樣的過程，就像康丁斯基（Vassily Kandinsky, 1866~1944）因為作品偶然倒放，而發現了抽象繪畫的原理一樣，令人倍覺有趣。

利用燈籠紙做成的作品，以〔雲深不知處〕（1963）為代表，它和〔五月的意象〕都在一九六三年的第七屆「五月畫展」中展出，受到香港藝術館的垂青收藏，這是劉國松生平賣出的第一幅作品，特別是被藝術館收藏，給了他極大的鼓勵。這件作品也因同年赴美進修的葉維廉之推薦，

在隔年年初，經由美國一本純文學藝術雜誌《CHARLATAN》嚴格審查，刊印在他們的創刊號中，劉國松也名列「世界最具創造性的七位青年畫家」當中的一位。

燈籠紙特殊的紙筋，固然為畫面帶來了極強的肌理效果，但到底那些紙筋的數量及分佈的情形，還是不能完全符合自己創作上的要求，於是劉國松干脆直接找上台北的紙廠，請求老闆為他特別製作一批有著較多、也具較粗紙筋的棉紙。紙廠老闆起初相當為難，勉強答應後，作了幾批，沒想到也引起其他畫家的喜愛、購買，大家私下稱呼這種紙，叫「國松紙」。而劉國松則把自己這種抽離紙筋的技法，戲稱為「抽筋剝皮皴」。〔墨象之舞〕（1963）、〔灑落的山音〕（1964）、〔神韻之舞〕（1964）、〔壓眉〕系列（1964），及〔寒山雪霽〕（1964）等，都是這個時期的代表作品。墨色的大筆觸，雄渾、波折，猶如低音大提琴的旋律，其間的白色細線，則如小提琴的輕靈、跳躍。

劉國松這些大筆觸系列的作品，首度在一九六四年的第八屆「五月畫展」中展出。「五月」的支持者，詩人余光中見到了這些作品，馬上給予最高的評價。他讚美劉國松的這批作品：充滿了流動的生命，給人周行不殆、生生不息、無始無終、無涯無盡的感受。畫面有限，卻予人無限的感覺。余光中以詩的筆調，寫道：「……那是水的感覺，靈的感覺，風的感覺，有限對無限的嚮往，剎那對永恆的追求。」

余光中指出劉氏作品中黑白相映的效果，是「畫黑留白，不畫如畫，黑固甚美，白尤多姿，黑呼白應，如魂附身。」充分地把握了東方玄學中的機運與二元性。余光中形容劉國松這個時期的作品，在構圖上已



〔灑落的山音〕
1964，墨彩紙本，54×94.5 cm
私人收藏

臻於千彙萬狀、無所不宜的境地。淡淡附著的暗色、矯若遊龍的黑色、波詭雲譎的灰色、縱橫成趣的白色，在在構成畫面整體的美感，令人進入無我的渾茫之中。

余光中甚至興奮地指出：劉國松的這些手法，正和他本人在〈蓮的聯想〉詩集中，所運用的相剋相生的二元連鎖句法，完全同工。

余光中的這首〈蓮的聯想〉是這樣的寫道：

已經進入中年，還如此迷信

迷信著美

對此蓮池，我欲下跪

想起愛情已死了很久

想起愛情

最初的煩惱，最後的玩具

想起西方，水仙也渴斃了

拜倫的墳上

為一隻死蟬，鴉在爭吵

戰爭不因漢明威不在而停止

仍有人歡喜

在這種火光中來寫日記

虛無成為流行的癌症

當黃昏來襲

許多靈魂便告別肉體

我的卻拒絕遠行，我願在此

伴每一朵蓮

守小千世界，守住神秘

是以東方甚遠，東方甚近

心中有神

則蓮合為座，蓮疊如台

諾，葉何田田，蓮何翩翩

你可能想像

美在其中，神在其上

我在其側，我在其間，我是蜻蜓

風中有塵

有火藥味。需要拭淚，我的眼睛

這首詩的部份韻律，很容易令人想起唐詩中那首人人均可朗朗上口的

《採蓮謠》（又名《江南》）：「江南可採蓮／蓮葉何田田／魚戲蓮葉間／魚戲蓮葉東／魚戲蓮葉西／魚戲蓮葉南／魚戲蓮葉北」。它和唐詩的某些相通，固然造成了與傳統意象的牽連，但更重要的，是在精神上 and 句法上的進一步發揮，出之於古而入之以現代的語言，由自身的中年，而生美、而生蓮、而生愛情、而生西方的水仙、而生戰爭、而生虛無、而生靈魂，最後又回到自我、再回到蓮，是一種不斷相生的聯想。而其中的迷信↔美、最初↔最後、煩惱↔玩具、蟬↔鴉、火光↔日記、靈魂↔肉體、東方↔西方、甚遠↔甚近、蓮合為座↔蓮疊如台、美在其中↔蓮在其上、我在其側↔我在其間……則屬於相對的意象，並藉此拉出全詩的張力。包括題目中的「蓮」、「聯」都是一種因語音相近、語義相異而生的「機運」與「二元性」。

一九五〇、六〇年代的現代繪畫運動，不可忽略她與現代詩之間的關聯；現代畫與現代詩，是戰後台灣文化史上的孿生子。現代詩人是支持現代繪畫運動最有力的一批文字戰士；藍星詩社之於五月畫會、創世紀詩社之於東方畫會，都是有脈絡可尋的「聯合戰線」。余光中是藍星的主將，也是「五月」最重要的支持者，更是劉國松畫作最佳的詮釋者。

偉大的前夕

這是劉國松相當豐收的一年。

在創作上，他逐漸找到自己的路向，建立了鮮明獨特的風格。在生活上，夫人在前年（1962）為他生下了一個女兒，這年（1964），再添了一個男孩。家庭的負擔雖然變重了，卻是甜蜜的負擔。看到一對可愛的子女，加上夫人的賢淑、能幹，劉國松對自己的創作，有著更深的期待，和

加倍的努力。

家庭之外，劉國松喜歡朋友，窄窄的房間，經常擠滿了不同領域，卻對現代藝術同樣充滿理想的藝文人士。

這是一個文藝復興、風雲際會的年代，一些對藝文現代化有理想的年輕人，幾乎不約而同地聚集在一起。之後，他們乾脆約定每個月有一次固定的聚會，彼此交換心得，也相互激勵。這個特殊的藝文雅集，主要的成員有：繪畫的劉國松、文學的余光中、音樂的許常惠、美學的姚一葦、戲劇的俞大綱、舞蹈的劉鳳學、雕刻的楊英風，和建築的王大閎……等。此外，還有一些不定時加入討論的藝文人士。



攝於香港中文大學余光中家（1979）。左起：楊世彭、許以祺、余光中、劉國松。

一九六四年年中，一天，劉國松接到余光中邀約見面的電話：「國松兄，美國愛荷華大學藝術史教授李鑄晉先生來台，我介紹他來看看你的作品，我們是不是先見面，吃個晚餐？」

「當然好啊！在哪裡見面？」劉國松問。

「鐵路餐廳吧！」余光中回答。

原來在一九五八年余光中前往美國愛荷華大學進修時，曾修過李鑄晉老師開授的現代藝術課程。此次李教授前來台中故宮博物院看畫，同行的還有研究中國古代繪畫史的美國學者高居翰（James Cahill）和艾瑞慈（Richard Edwards）。

在台北期間，李鑄晉連絡了余光中，余光中想趁此機會介紹他和劉國松見面，也多瞭解台灣現代繪畫發展的現況。

就這樣劉國松見到了他生命中的貴人——李鑄晉教授。席間約定後天上午，趁李教授臨上飛機前的空檔，前往劉國松在和平西路的新家看畫，這是劉夫人林業試驗所新建的宿舍。

到了見面這天，劉國松邀集了「五月畫會」的畫友們在家中等待，時間一分一秒過去，眼看李教授是不能來了，正想放棄等待時，計程車的喇叭聲響了，李教授趕到了現場，連聲說：「抱歉！抱歉！來晚了。因為實在太忙了，恐怕只能待個十分鐘。我簡單看看就得走了！」

劉國松趕忙要大家把畫攤開、擺好，讓李教授走馬看花的瀏覽一下。李教授禮貌性的邊看邊點頭。

這時，走到劉國松剛完成的〔寒山雪霽〕之前，停下了腳步，回頭詢問：「這是誰的作品？」

〔寒山雪霽〕

1964，墨彩紙本，84×550 cm

美國哈佛大學收藏



「正是我的！」劉國松回答。

「畫得蠻好的呀！」李教授匆忙的神色，這時轉為舒緩、平靜，站在畫前仔細地欣賞……

展現在李教授面前的這幅作品，是在一個中國傳統常見的主題中，藝術家運用深暗流利的筆畫和控制得宜的渲染，形成了相當有趣的對比，創造了背景有山、前景有溪的感覺。這幅構圖沒有採用其他畫作中那種不斷的運動感，而是提供一些不同的東西，所有從左下到中右的筆觸，在前景中移動、激蕩，和隆隆有聲的形象，好像是漸漸移向左上方那個非常穩定永恆的山峰。這個有著似雪的白色線條和被灰色背景襯托出來的山峰，好像在遠處閃閃發光。看來好像是所有下方的激蕩與爭鬥，終於在這個最高峰獲得了解決，象徵著永恆的和諧與統一。這顯然是一幅既強烈反映中國山水畫傳統，又具有充分現代色彩的傑出畫作。

就這樣，李教授在劉國松家中整整待了一個多小時。臨別時，還向劉國松表示：

「我長久關心中國現代水墨的發展，今天看到你的作品，幾乎把我腦海中想像的方向，都完全地表達出來了。我希望能介紹你的作品到美國，讓美國藝術界的朋友們能夠有所瞭解、欣賞。」

李教授回美國不久，劉國松便接到了他的來信。

「國松兄：這次在台北能看到你的作品，十分高興。個人非常喜愛你的那幅〔寒山雪霽〕，不知能否割愛？」

劉國松見到李教授如此賞識，趕緊將畫裱好，用航空快遞寄給李鑄晉。

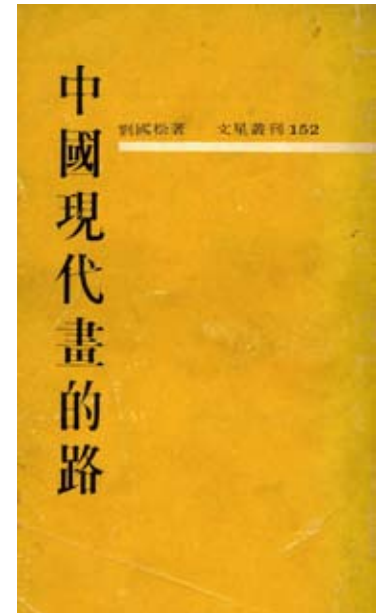
李鑄晉固然是對這幅〔寒山雪霽〕有著特別的喜愛，但他之希望擁有，其實也是希望藉此原作，推薦給相關的其他人和單位。

在接獲作品後，李鑄晉正式向洛克斐勒三世基金會（The JDR 3rd Fund）行文推薦，而基金會也要求提供作品照片以供初步的瞭解。然而，當時「五月」的畫家都沒有錢可洗彩色照片（當時還沒有幻燈片），只好寄去黑白照片，為此，基金會主席親自前來台灣，進行實地的審查與訪談。

一九六五年四月，第九屆「五月畫展」提前推出，且展出的形式，也由以往的聯展，改為接力式的個展。劉國松第一棒展出，地點選在國立台灣藝術館，這也是劉國松生平的首次個展。展出作品五十餘幅，全都是運用國松紙創作出來的作品。這是劉國松探索現代繪畫的創作歷程，第一次較完整地呈現在觀眾的面前。

他多年撰述的文稿，也由文星書店挑選結集，配合畫展同時出版，書名正是《中國現代畫的路》。

創作探索的旅程是永不停息的。一九六五年間，劉國松除了以筆觸來加強烘托暗示山形，也開始加入大量「裱貼」的技法。同時，色彩的使用，也逐漸趨於繁複，抽象山水的意象，愈來愈濃。這年的傑作相當多，如：〔莽〕（1965）、



〔歲月不居、春夢留痕〕（1965）、〔千仞錯〕（1965）等，都是代表。

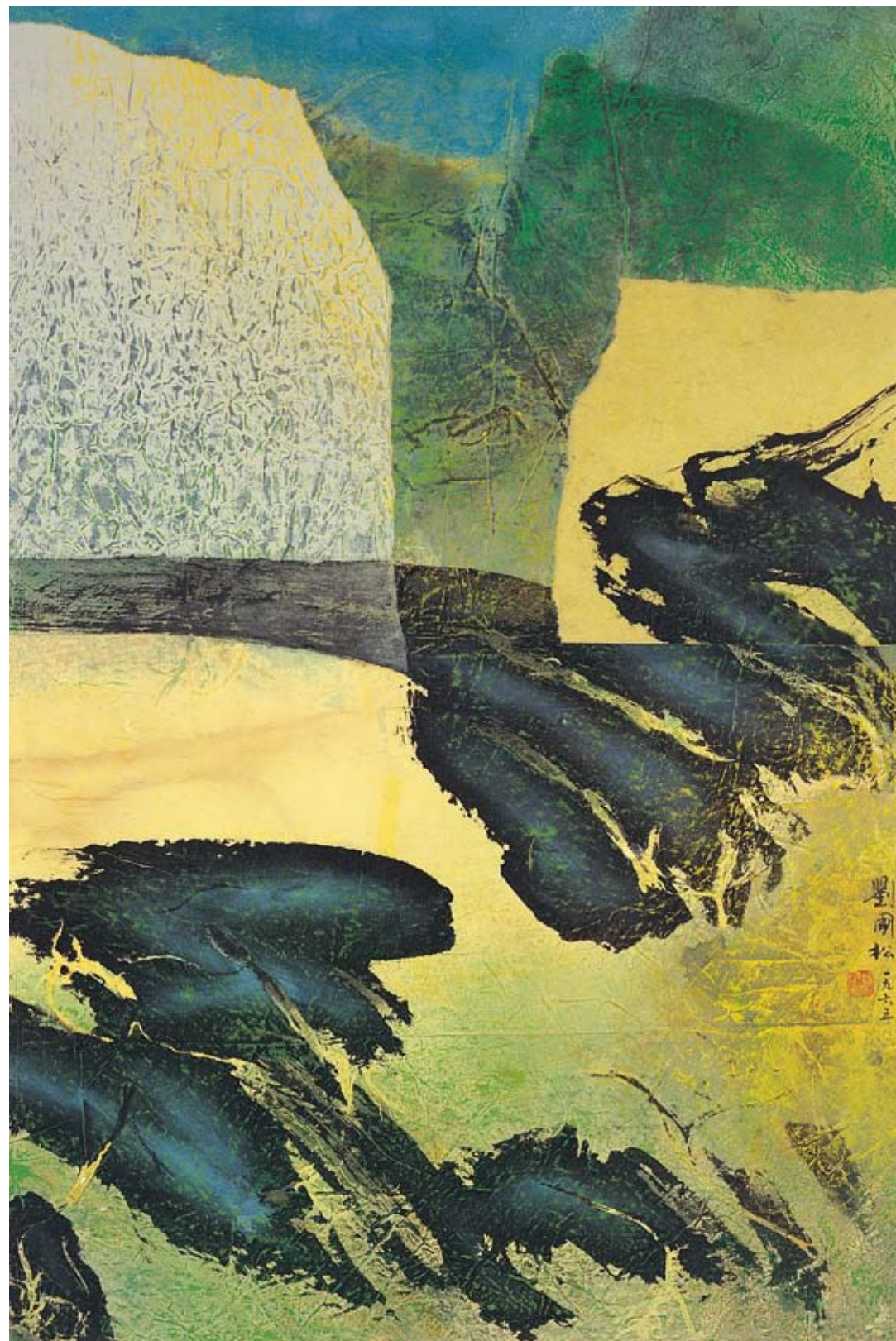
在〔莽〕一作中，墨色沉鬱雄渾，蘊含著淡淡土黃，給人一種千年寂寥的莽原意象。〔歲月不居、春夢留痕〕，則是劉氏第一幅長卷作品，採橫向展開的構圖，以墨色的濃淡，暗示著山形的陰陽向背，空白的部份，則有白雲環繞山腰的趣味。張隆延老師還為他特別題了「涉想成緣」的題端。〔千仞錯〕色彩最濃重，重黃、重綠、重藍，與濃墨，以兩片銳利的山形，構築出一種頗具建築趣味的重山峻嶺意象。劉國松在筆觸的盡情揮灑中，逐漸塑成這些長期以來潛伏心中的山水美境，靈感猶如直瀉的山洪，作品一年一變、一日一變，這種既抽象又實景的山水意象，是一種人文的自然主義的直接映像。

余光中形容劉國松的這些抽象水墨是「玄學山水」，是在形跡上反叛了古典畫家，但在精神上卻與古典詩人同遊。他特別指出：劉國松作品中將視覺角度提高的特點，使觀者脫離以往觀看傳統國畫中「雅士」或「隱士」的心情，而成爲一種「仙人」的情境。余氏說：……西洋的風景畫崇尚寫實，一條地平線或水平線把畫面判然分出上下。中國的山水畫喜愛山重水復，這條分界線並不分明，尤其是遠水，其水面每與前景的地面斜交成角，有若天文學的黃道、白道，至於近峰遠巒，也每每向觀者微微俯傾過來，所以在透視上每有雙焦甚至複焦之象。相對地，中國山水畫想像的觀者，立腳點應該高於地面，如果是文人雅士，觀者所立當在亭台樓閣，如果是隱士之流，也不過是在近阜低丘，所以看山仍須昂首舉目，仰角頗大。無論是荆浩的〔匡廬圖〕、范寬的〔谿山行旅圖〕、或是沈周的〔廬山高〕，莫不磅礴雄偉，壓人眉睫。這種拜山情結在國畫裡，一直沿襲迄今。

〔千仞錯〕

1965，墨彩拼貼紙本，91×56 cm

私人收藏





〔暮春草壑〕
1966，墨彩紙本，46×93 cm



〔雪掩關山〕
1967，墨彩紙本，76.5×59.5 cm



〔月球漫步〕
1969，墨彩拼貼紙本，69×85 cm



〔月蝕〕，1971，墨彩拼貼紙本，120×519 cm，私人收藏



〔午夜的太陽〕，1972，墨彩拼貼紙本，153×533 cm，私人收藏