

臺灣現代派詩人與畫家的共謀

「五月」、「東方」畫會先鋒們

李志銘 ◎ 文字工作者

論及臺灣現代詩與現代繪畫革新運動，兩者之間可謂攸戚相關、互為表裡，舉凡「藍星詩社」之於「五月畫會」（注1）、「創世紀詩社」之於「東方畫會」（注2），皆為有脈絡可尋的「聯合戰線」。適逢此刻，不同創作領域的詩人、小說家與畫家彼此交會激盪、盛況空前。

回首二十世紀初，正值中西文化衝撞交融的關鍵期，經歷了「五四」新文化運動洗禮，文化界鼓吹「全盤西化」的狂飆風潮到了二、三〇年代達到鼎盛。以美術學校為例，新興「西洋畫」門類可說是當時全中國青年的藝術寵兒，學西洋畫的人數幾乎是學國畫者的十倍。1932年，中國最早倡議現代藝術的美術團體「決瀾社」於上海成立，一群留法的青年藝術家們高呼：「讓我們起來吧！用狂飆一般的熱情，鐵一般的理智，來創造我們色、線、形交錯的世界吧！」（注3），標誌著中國現代繪畫運動開展的里程碑。

約莫同一時期在二〇年代法國藝術界，畢卡索、米羅、馬蒂斯、夏卡爾等知名畫家陸續投入書籍裝幀手工藝創作，他們抱著「書可以做成各種各樣」的信念，圍繞自身主題進行創想，與當代詩人、文學家們一同繪製、雕版、印刷、裝訂、製作出具有獨創藝術性格的限量版圖書，或被放在畫廊當成版畫作品出售。這段期間稱之為「書坊潮」，乃是歐洲書籍史上最美妙輝煌的年代。

相對而言，中國大陸在連年戰亂陰影下，現代藝術驀然綻放的花朵並未能持續成長，藝術家一時激憤掀起的前衛浪潮，很快便被中日戰爭及國共內戰的革命洪流所淹沒。而在中共建國後，現代藝術在大陸畫壇更幾近絕跡。此時，從廣州隨軍來臺的李仲生，延續著昔日「決瀾社」同道引燃的藝術火苗，獨自揭開了戰後臺灣現代繪畫運動的歷史序幕。

自從現代主義藝術在西方出現以後，藝術圖像便逐漸擺脫了古典的束縛，而趨於一種形象的解放。

至於戰後初期的臺灣，當時畫壇主流大多仍將現代藝術視為破壞傳統秩序的洪水猛獸，再加上國府當局對於中共藝文政策與美學論述的無端恐懼，種種隔閡，使得「現代藝術」成了一門不可言談的禁忌。當年這些具有革新思想的現代派青年畫家既不為保守的師範學院「國粹派」所喜，而由老一輩臺籍畫家所掌握的「省展」、「台陽展」系統同樣也無法容納他們。



· 《秋·看這個人》（詩集）
/ 碧果著/1959/創世紀詩社
封面設計：馮鍾睿。（圖片提供/李志銘）

1955年，「中法文化協會」在臺舉辦「法國現代名畫展」，由於展出畫家之一的畢加索為共產黨員，其作品遂遭取締。彼時臺灣文化界保守派人士之間甚至謠傳著：「西方現代藝術是共產黨的藝術」。除此之外，早期臺灣現代版畫先驅陳庭詩偏好以甘蔗板鏤刻拓印的諸多抽象畫作通常不乏大塊拓印黑色，有時還再加上中間一塊圓狀紅色，因此也常被有心人士認為象徵日本帝國主義，所以當時這些畫家們都會注意畫圓形色塊時要儘量畫一點破裂缺角，而不要畫得太圓。

針對現代藝術的攻訐，不惟繪畫界如此，且更少不了當代文壇人士的口誅筆伐，比如蘇雪林便曾在〈新詩壇象徵派創始者李金髮〉文中直把現代詩比作「盜匪」，而作家言曦亦以「醉漢的夢囈」非難現代詩的晦澀難懂。

在那新、舊兩派思潮針鋒對峙的年代，大專美術教育僅來自臺灣省師範學院、臺北市師範學院，以及軍系政工幹校等三處，其目的主要在於養成學校教員與軍隊幹部。就大環境來說，當時臺灣根本還沒有人能稱得上是「專業畫家」，更別說是「專業設計家」了。在此貧乏困苦的環境下，面對當時臺灣官方意識形態及傳統保守勢力的言論圍剿，熱衷追求現代藝術的有志之士只得彼此相互結盟、競相砥礪！

特別是到了1957年——此一臺灣現代美術史上的轉捩點，這時由何鐵華、李仲生倡議「新藝術運動」大抵已呈停歇之勢，就在同年5月和11月，推展六〇年代臺灣現代繪畫運動的兩個重要團體：「五月畫會」與「東方畫會」分別正式成立並公開舉辦首展活動。

一則臺灣近代美術史上堪稱爭議的大事件發生在1961年夏天，彼時定居臺灣的國學派大老徐復觀為文質疑現代抽象畫對自然形相的破壞，並歸結出：「他們是無路可走，而只有為共黨世界開路」，此話頓時引起軒然大波，遂使籠罩於「白色恐怖」陰影下的臺灣現代畫壇人人自危。當時年方三十的劉國松代表現代畫派出面應戰，與徐氏就現代繪畫本質及其政治意涵分項力辯。正反兩方各有支持人馬，唇槍舌劍，你來我往，論戰持續了將近一年。

值此倡議東西方兩大繪畫傳統融會貫通的「五月畫會」創始者劉國松，甫替二十二歲的青年詩人杜國清手繪設計了他生平第一部詩歌作品《蛙鳴集》封面，據聞當年劉氏開創「現代水墨」融入大色塊平塗以及揉拓剪貼等表現手法，即是受到民間手抄



· 《青鳥集》（詩集）/ 蓉子著/1953/中興文學出版社
封面設計：潘壘。（圖片提供/陳文發）



·《蛙鳴集》（詩集）/杜國清著/1963/現代文學雜誌社/封面設計：劉國松。（圖片提供/李志銘）

紙有著不固定纖維紋路的靈感所啓發，而今觀諸劉氏筆下《蛙鳴集》封面形象不啻顯見其注重畫面構成的抽象趣味，以及嫺熟運用純粹形色造型的大膽與透徹。

無獨有偶，早年臺灣藝術家彼此取暖應和的跨界支援現象屢見於現代主義者之間，他們並不是孤單地進行著獨自的革命戰爭。

起自五〇年代以降，在超現實主義藝術宣言被正式翻譯為中文介紹到臺灣之前，其繪畫作品即已先行觸發了現代派詩人運用文字重現視覺意象的創作靈感，從他們看待現代抽象繪畫有如唇齒互依的美學偏好當中，亦可窺見詩文圖像思維交錯渲染的構成痕跡。

早年畢業於蘇州美專、與東方畫會關係密切的詩人紀弦曾謂：他在赴日留學期間，「直接間接地接觸世界詩壇與新興繪畫……因而眼界大開，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」。（注4）於此，當他結束了短暫的日本行程，1936年6月紀弦回返中國。此後，由上海輾轉來臺，登高一呼籌組了新詩「現代派」，並整理大陸時期舊作出版了《摘星的少年》、《飲者詩鈔》等自選集。其中《摘星的少年》詩集首版封面由文友潘壘設計，採三色套印的少年剪影映照於山巒前的群星繚繞，構圖充滿童年幻夢般的趣味。

在信仰與大教堂都已坍塌的年代，人類企及著星星的高度，想把自己的名字刻在拱頂石，或彩色玻璃上。

當初（1949）與紀弦同樣自上海來臺的小說家潘壘（注5），十四歲即搭乘國際難民列車從老家越南前往雲南昆明，在煙硝戰火下努力學國語、上美術班。對日抗戰期間毅然投身青年軍，從上等兵當到了中尉。來臺以後，旋即耗盡纏頭之資創辦《寶島文藝》雜誌，歷經十二期而停刊。彼時儘管已決意朝文學之路發展，但對美術仍未忘情，一有空就和畫家席德進、廖未林等人一同高談闊論，免費為文友們的新書設計封面，為報刊畫插圖，自得其樂。

此外，為了賺取謀生之資，最初陳庭詩隨軍來臺亦另以筆名「耳氏」發表寫實木刻，繼中年過後全心投入現代版畫創作的他，偶爾也替人設計一些書刊封面，根據藝文記者楊蔚的採訪記述：「他曾給小說家郭良蕙和姜貴分別設計過兩個封面，但是書商印刷出來，卻捏造為另外一個畫家的手筆」。（注6）少年不幸失聰的他，由於聾啞的身體缺陷，常因此受人欺騙。於是

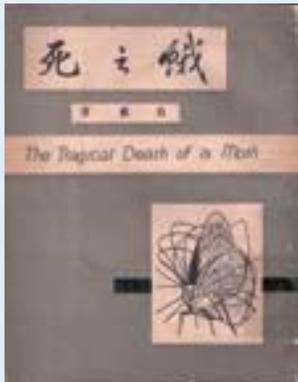


·《摘星的少年》（詩集）/紀弦著/1954/現代詩社/封面設計：潘壘。（圖片提供/文訊雜誌）



有一天在盛怒之下，便把一些設計的封面作品扯得粉碎。

往年這些備受艱困的文人與畫家筆下看似不經意的簡單塗鴉，卻每每挾帶著意想不到的樸拙旨趣，這類作品通常都有點拒絕被模仿的意味。



·《蛾之死》(詩集)/白萩著
/1958/藍星詩社/封面設計:
白萩。(圖片提供/李志銘)

回顧西方現代主義運動興起之初，最能體現這種現代精神者是前衛詩人，他們表現出來的旺盛精力罕見其匹。而相對在戰後臺灣現代詩人當中，且不乏除了專擅文字功夫以外，兼及自署書刊裝幀設計方面的藝術涵養同樣也不遑多讓，如「現代詩社」方思的《時間》、「藍星詩社」羅門的《死亡之塔》，他們毅然為剛剛脫離傳統古典樣式的臺灣現代裝幀藝術進行了各種多樣化嘗試，包括從封面圖案的選用乃至扉頁版式都令人耳目一新，其設計風格大多清新而富有詩意。

如果說從事繪畫或美術設計工作能夠有助於宣洩釋放自身的情感壓力，那麼，我們也許可以理解，為何戰後初期鼓吹現代藝術號角的那一代人似乎都帶有著一種不畏荊棘、天地獨我的奔放氣質。

彼時現代藝術革命激情正欲燎起星星之火，卻駭然躊躇於白色恐怖的政治苦悶，以及社會氣氛的黯淡虛無。當年這些被時代壓抑囚禁的年輕心靈可謂「希望與幻滅俱存」、「理想與頹廢共舞」。他們雖想要追求自由的滋味，卻看不到未來，因此，唯有在荒蕪之中遁入地面下的幽閉空間，在這兒默默地進行燃燒青春的儀式，猶如蛹殼幼蟲在隱密處暗自成長，靜候著羽化破土而出。



·《蛹之生》(小說)/小野
著/1975/文豪出版社/封面
題字:李琳/封面設計:陳庭
詩:版畫「日與夜」。(圖
片提供/李志銘)

想像中耽溺於幻滅與疏離的空間蛹殼，輾轉醞釀生成為一種規避外界紛擾、凝聚社群認同的穴居意識，這便是五〇年代「東方畫會」傳說所在地。

約莫1952年間，時任空軍總部少尉軍官的「東方畫會」成員吳昊原本負責保管位於臺北龍江街一處由日本人留下的防空洞，主要提供附近眷屬疏散之用，平常則閒置騰空。因此，當時同在空軍服務的畫友吳昊、歐陽文苑、夏陽三人每逢下班及週末假日即進駐防空洞內畫畫。四十幾坪地下空間裝上電燈後，冬暖夏涼頗為舒適。

於是乎，一干畫家、詩人們紛紛來到這處防空洞裡自由討論、集會和創作，藉以躲避白色恐怖的「偷襲轟炸」，每年聖誕節甚至還開



·《蟬》(小說)/林懷民著
/1974/大地出版社/封面設
計:李錫奇。(圖片提供/
李志銘)

舞會。平日除了不少畫友來此寒暄暢談，也包括特地前往參觀的外國大使館及外賓人士，在早期畫壇上可說是頗有盛名。

豈料，1959年防空洞畫室臨時遭軍方收回，內藏東方諸子作品也跟著付之一炬，臺灣現代藝術史上的穴居傳奇便從此劃下句點。就在前一年（1958），「藍星詩社」白萩發表第一部個人詩集《蛾之死》，封面由作者自繪以灰白色塊勾勒「蛾」的線條構圖明淨典雅，內頁設計則以鉛印版式完成了四首開創性的「圖象詩」。

詩作《蛾之死》主要表現為追求自由飛舞的蛾從無邊黑暗的蛹巢中羽化後，初見光明時四處紛飛衝撞的激昂面貌，直到它被「釘死在空虛的白牆上自可以夢見愛的腦門」、「生命就此終結」為止，象徵著當時人們徘徊於內心激越與現實苦悶之間的衝擊與隔閡。

置身於前衛創作改革浪潮中，這群現代畫家與詩人相濡以沫的同儕情誼，不惟展露在諸位詩人文友於「東方」、「五月」畫會每展必到的熱忱，其後透過每隔十年發行的「年代詩選」，畫家們更創造出一種特有的、以抽象繪畫封面搭配內頁詩人寫真畫像的裝幀文化。

其中，「創世紀」詩社乃首開風氣之先，籌畫編纂《六十年代詩選》收錄方思、白萩、林亨泰等二十六位詩人作品。為此，主編詩人張默和痲弦特地高雄左營軍區招待所「四海一家」住了一整個月，於酷暑氣候下揮汗編寫。

「為了追求完美」，當年共同參與《六十年代詩選》編務的大業書店負責人陳暉說道：「從開本大小，每面排多少行多少字，標題應用幾號字，應佔幾行？作家照片大小的決定等，無不會商考慮再三」。（注7）最後陳暉還特別商請「五月畫會」大將馮鍾睿跨刀義務為每位詩人素描畫像並設計封面。

就像是中年過後相約成俗的老同學聚會，以《六十年代詩選》為起始誌記，臺灣現代派詩人們藉此悼念著過去那個曾經擁



· 《七十年代詩選》（詩集）/
張默、痲弦主編/1967/大業
書店。（圖片提供/李志銘）

有、並宣告自己依然活躍的那個「最美好的時代」（the best of times）。

當年曾被覃子豪比喻為「恍如大熱天的清早被人迎面潑了一盆清水那般舒暢」（注8），馮鍾睿筆下所繪

《六十年代詩選》封面設計主要參酌捷克畫家庫普卡（注9）以垂直線條排列如音樂韻律的幾何風格，運用深紫咖啡色六個相等垂直色塊作排比，版面書名字體則一律黑底反白，呈現出淡雅平和的樸拙效果，歷久彌新。

每個不同時代的閱讀習氣，就像是一股受到集體氛圍驅使的催



· 《六十年代詩選》（詩集）/
張默、痲弦主編/1961/大業書
店。（圖片提供/李志銘）



眠潮，有時往往書籍內容愈加晦澀，反倒愈引來眾多讀者一窺究竟的念頭，甚而衍生某種不可理解的愉悅感。然而，即便對一時難解之詞章強作解狀，或作出各種移情誤讀而耽溺其中，卻也都未嘗不是解放現實想像力的另一種渠道。

注釋

1. 「五月畫會」(Fifth Moon Group)，最初由師大美術系校友劉國松、郭豫倫、郭東榮、李芳枝等人籌組，尤其強調回歸民族特質、俾提昇傳統水墨內涵以因應西方抽象繪畫。之所以命名「五月」，據說得自巴黎五月沙龍(Salon de Mai)的靈感。
2. 「東方畫會」，由李仲生畫室學生發起成立，名稱始於1956年11月，當時向官方申請未獲核准，會員們決定先以「畫展」形式展開活動，至1957年正式成立畫會。創始會員包括：李元佳(1994年病逝英國)、歐陽文苑、吳昊(本名吳世祿)、夏陽(本名夏祖湘)、霍剛(本名霍學剛)、陳道明、蕭勤、蕭明賢(本名蕭龍)。文學家何凡(本名夏承楨)撰文推薦，封為「八大響馬」。後期加入李錫奇、朱為白等人。
3. 〈決瀾社宣言〉，《藝術旬刊》一卷五期，1932年10月。
4. 紀弦，1991.12.23-24，〈在人生的夏天〉，《中央日報》副刊版。
5. 潘壘(1927-)，原名潘承德，廣東合浦人，其創作文類以小說為主，另亦有劇本、散文等作品。1959年以描寫越戰的長篇小說《紅河戀》(又名《靜靜的紅河》)一舉成名，之後「寫而優則編導」，於六〇年代初從「中影製片廠」轉赴「邵氏電影公司」，成了老影迷口中的「大兵導演」。
6. 楊蔚，1980，《向現代開拓》，臺北：時報文化，頁7。
7. 陳暉，1986，〈作家-書店〉，《南部文壇》，高雄：大業書店。
8. 張默，1994，〈我最喜歡的封面〉，《文訊》革新第60期，臺北：文訊雜誌社。
9. 庫普卡(Frantisek Kupka, 1871-1957)，生於波希米亞，現代抽象藝術先鋒之一，先後在布拉格、維也納及巴黎的美術學院學習，1895年定居巴黎。早期作品曾受點彩派及野獸派畫風影響，造型簡煉，色彩鮮明。庫普卡是一位神秘主義者，他對通靈論十分著迷，同時有著異常敏銳的音樂感受力，認為繪畫的形和色，與音樂的要素一樣，可以在人的心靈深處喚起強烈情感。



· 《八十年代詩選》(詩集)/紀弦、張默等編/1976/濂美出版社/封面設計:楚戈。(圖片提供/李志銘)