

《東華漢學》第 21 期；145-174 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2015 年 6 月

1960-70年代臺港重返古典的詩畫互文文藝場域 研究 ——以余光中與劉國松推動之現代主義理論為例

須文蔚^{**}

【摘要】

本文旨在梳理1960至1970年代余光中與劉國松在現代詩與現代畫的評論中，與臺港兩地共同主張復返古典，以及回到東方傳統的主張中，辨明不宜以「新古典主義」的概念概括之。透過當時現代派詩畫互文的情境下，討論劉國松與余光中對於現代詩與現代繪畫如何返回古典，並以兼顧現代性的雙重視野，塑造具有抒情傳統特質的現代「詩情」，重新建構了更成熟的現代主義美學。同時，本文更進一步舉證，1960到1970年代的臺港文藝場域中，余光中與劉國松提倡抽象表現主義形式與技法，以「東方的自覺」與「聊寫胸中逸氣」的理念，把中國傳統繪畫與西方現代畫加以融匯，更可清晰理解兩人在現代性的語意情境中，向中國文學、哲學與思想取經的過程，並不是西方「新古典主義」的美學運動。特別在1970年代以後，余光中與劉國松聯袂赴香港中文大

* 國立東華大學華文文學系教授

學任教，無論在創作、教學與文藝活動推廣上，將此一回返古典的現代主義觀點推廣至香港，成為臺港現代派跨區域傳播的一股重要力量。

關鍵字：余光中、劉國松、現代主義、現代詩、現代畫

一、前言

從文學傳播的結構角度觀之，現代主義詩學中跨藝術互文（*interart intertextuality*）的現象，同時也呈現文藝場域中，文學家與藝術家一同聯手，建構典律的動態過程¹。事實上，早在日治時代，臺灣的畫會組織便相當流行。從1924年「七星畫壇」在臺北成立起始，畫家便擅於透過結社的方式營造共同的感染力和影響力。1934年成立的「臺灣文藝協會」，是日治時期藝文人士的一次大結合，詩人與畫家透過這個團體及其機關刊物《臺灣文藝》發聲，以文化結盟的方式尋求活動空間並創造真正屬於臺灣的文藝。戰後，1950-60年代的臺、港文壇，學院評論系統尚未建立，保守風氣仍舊盛行，前衛作家要能夠嶄露頭角，除了透過翻譯大量移植西方理論，並透過跨區域傳播的模式，交互支援，競爭文學場的象徵資本外，透過和畫家的互動與互文，增強彼此的聲望，更是一種強而有力的文學傳播型態²。

近年來文學史也開始重視跨藝術互文現象，劉紀蕙便主張，中國1930、1940年代與臺灣1950年代視覺藝術的現代化運動影響臺灣詩壇甚深，少數藝術家的現代主義前衛革命，尤其是李仲生，刺激了作家如紀弦的前衛革命³。劉正忠就點出，上海現代派對前衛思潮的推介相當豐富，如《現代》便曾介紹「達達主義」與「超現實主義」。並曾引述勃勒東（*André Breton*，1896~1966）的話說：「狂人心中的觀念頗能合於

¹ 1960年代中期之後，法國 *Tel Quel* 學派開始，對於文本的看法，漸漸進入了比較思辯性的討論。Kristeva 介紹 Bakhtin 時提出了互文性的概念，用以描述所有文本都是由無數引文鑲嵌拼貼而成，而文本也吸收轉化了眾多其他文本。參見 Kristeva, J., “Word, dialogue and novel” in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, UK: Basil Blackwell Ltd, 1987. pp.37.

² 更細部的討論可參見王文仁，《日治時期臺人畫家與作家的文藝合盟：以《臺灣文藝》（1934-36）為中心的考察》（臺北：博揚文化事業，2012）。

³ 劉紀蕙，〈超現實的視覺翻譯：重探臺灣現代詩「橫的移植」〉，《孤兒·女人·負面書寫》（臺北：立緒出版社，2005），頁 260-295。

我的某種本能的假設。隨口的亂說會造成驚人的效果。我們絕對不接受什麼東西。我們相信我們能夠滅絕理性。」可見紀弦在上海時期，就從畫論與前衛藝術宣言中，接收到現代主義文藝運動的觀念⁴。陳義芝也採取類似看法，20世紀前期西方不少現代主義流派的激揚，是由文學作家與畫家合力完成的。立體派的畢卡索（Pablo Picasso，1881~1973）、達達主義的阿爾普（Jean Arp，1887~1966）與杜象（Marcel Duchamp，1887~1986）、超現實主義的達利（Salvador Dali，1904~1989），都是創造思潮的畫壇名家，而紀弦本身學習藝術，他的現代詩精神也與學畫有直接關係⁵。透過分析繪畫、翻譯、比較文學與詩學等不同符號系統在文藝場域中互動的討論，將外來的現代主義建構、轉型與流變過程更加立體化，確實可以協助後續的研究者，從文本細讀、翻譯的考究之外，同時從視覺經驗的翻譯或是聽覺經驗的翻譯上，另闢研究的蹊徑。

同時，本研究還從文學與繪畫的場域面觀察，透析當代現代主義詩學典律建構的過程。在特殊的時代背景中，詩人、畫家、文學團體與畫會，藉由論戰、社群以及國際獎項的力量，建構現代主義詩學與現代繪畫新典律的過程，是一個非常值得重視的議題。這樣的議題勾連出獨特的時代文化脈絡背景意義，新舊典律交錯、論爭與新典範建立的過程與通則，文學、藝術領域變革的共通性，乃至於文化合盟面對的時代課題與意義開展。本研究之展開，希望有助於我們回答此一複雜迷離的課題。

以臺港在現代主義詩畫互文的風潮中，有一群詩人、畫家一度完全繼受西方現代主義，但反對片面地接納超現實主義詩學虛無、晦澀的創作形式，在幾經辯證後，推動新古典主義，實則廣納西方當代現代主義美學的主張，並將之在地化，在詩壇的代表人物為余光中，而在畫壇則屬以劉國松為代表的五月畫會成員⁶。余光中曾經打趣的稱呼國粹派是

⁴ 劉正忠，〈主知·超現實·現代派運動〉，《20世紀臺灣文學專題1：文學思潮與論戰》（臺北：萬卷樓圖書公司，2006），頁196。

⁵ 陳義芝，《聲納：臺灣現代主義詩學流變》（臺北：九歌出版社，2006），頁41-42。

⁶ 相關主題討論的先前研究有余佳燕，〈從跨藝術互文現象考察臺灣五、六

「孝子」，西化派是「浪子」，而能在全盤西化後重返古典與傳統的是「回頭的浪子」⁷，他與劉國松在1961年時毅然回頭，確實頗有勇氣。這批出自學院的詩人與畫家相濡以沫，不但在1960年代的臺灣參與多場論戰，余光中與劉國松並在1970年代都「客居」香港，對香港藝文界產生了一定的影響力。

本文旨在梳理1960至1970年代余光中與劉國松在現代詩與現代畫的評論中，與臺港兩地共同提倡復返古典，以及回到東方傳統的主張中，辯論是否適合以「新古典主義」的概念概括之？並分就當時現代派詩畫互文的情境下，討論劉國松與余光中對於現代詩與現代繪畫如何返回古典，並以兼顧現代性的雙重視野，重新建構了更成熟的現代主義美學，進而在臺港兩地引發注目。

二、新古典主義？或現代主義中的抒情傳統？

論者多將余光中與劉國松結合現代與古典元素的現代詩畫稱為「新古典主義」（Neoclassicism），有別於戴望舒、紀弦與洛夫等人現代主義美學的主張⁸。此一說法容易發生混淆與誤解，新古典主義是西方美學

十代詩人與畫家對話鎔鑄而成的超現實風潮》，《異同、影響與轉換：文學越界學術研討會》（臺南：國家臺灣文學館，2005），頁 345-359；朱芳玲，〈回頭的浪子，「靈視」下的「東方」——論余光中「東方自覺」說與「中國現代畫」論述的建構〉，《東海中文學報》第 21 期（2009.7），頁 231-262。

⁷ 余光中，〈雲開見月——初論劉國松的藝術〉，《聽聽那冷雨》（臺北：九歌出版社，2002），頁 53-55。

⁸ 在臺灣，如陳芳明就指出：「他寫下〈迎中國文藝復興〉，幾乎就是一篇「新古典主義」的宣言，既是迎戰現代詩壇，也是為他自己《蓮的聯想》建立的美學進行辯護。」其他如香港的王良和指出，余光中脫離狹義的現代主義而轉向新古典主義，一直走著利用、繼承傳統的道路。大陸評論家徐珂指出，余光中的新古典主義「是一種重新認識傳統的精神，利用傳統，發揚傳統，使與現代人的敏感結合而塑成新的傳統。」（〈余光中新古典主義詩學特色的成因〉，《文教資料》第 34 期（2007.12），頁 98-100。參

論述中慣用的名詞，指稱十八世紀於羅馬發生的藝術流派，以復古與英雄的歌頌為訴求，席捲歐美地區的藝術運動，廣泛影響了裝飾藝術、建築、繪畫、文學、戲劇和音樂等領域⁹。在西方文學中，新古典主義推崇理性，強調明晰、對稱、節制、優雅，追求藝術形式的完美與和諧。早期臺灣現代派畫家中金藩與夏陽青年時期都一度師法，1950年代以後便轉向現代主義的美學表現¹⁰。余光中與劉國松的「新古典主義」顯然並非師法西方美學的同一觀念，而是從臺灣現代主義美學狹隘的「橫的移植」觀點中，突圍而出，藉由上溯古典的抒情傳統，安置其現代性¹¹。

如從華文文學現代派詩學的歷史觀察，在現代性追求的過程中，回溯古典的努力始終沒有中斷過。以1930年代上海的現代派為例，戴望舒與施蛰存推動純詩與現代性的語境，在語言的使用上，回歸古典成為他

見：陳芳明，〈詩藝的完成——余光中與現代詩批評〉，《中國近代的解釋與重建：余光中先生八十大壽學術研討會會議論文》，（臺北：政治大學，2008），頁129-140。王良和，〈三種聲音——論余光中「香港時期」的詩歌〉，《文學世紀》第2卷第9期（2002.9），頁8-13。

⁹ Rosenblum, R. & Janson, H. W., *19th- Century Art*, New York: Prentice-Hall, Inc.1984. Kleiner, F. S. & Mamiya, C. J., *Gardner's Art Through The Ages: Western Perspective*, Vol. II, 12th edition, Wadsworth: Cengage Learning, 2006.

¹⁰ 參看東方畫會成員的簡介，如金藩稱：「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。」或如夏陽自述：「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……」，顯見新古典主義與現代主義的認識論與方法論是相當不同的。見蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》（臺北：東大圖書公司，1991），頁121-122。

¹¹ 中國文學的抒情傳統討論，始於陳世驥從比較文學的角度，直指中國文學以抒情詩為傳統，相對於西方以史詩和戲劇為主軸的敘事傳統，中國文學家總透過抒情切身地反映自我影像，因之抒情體滲透於小說與戲曲中，成為一種超文類的概念。高友工更進一步從美感經驗與語言結構兩層面入手，分析抒情過程的特殊性，建構出掌握「抒情傳統」的方法論。參見陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，收錄於氏著，《陳世驥文存》（臺北：志文出版社，1972），頁31-37。以及高友工，〈文學研究的美學問題〉，收錄於李正治編，《政府遷臺以來文學研究理論及方法之探索》（臺北：臺灣學生書局，1988），頁137-219。

們共同的主張。施蛰存就曾針對1930年代現代派詩創作中「文言語詞入詩」的狀況說明：

他們並不是有意地「搜揚古董」。對於這些字，他們沒有「古」的或「文言」的觀念。只要適宜於表達一個意義，一種情緒，或甚至是完成一個音節，他們就採用了這些字。所以我說它們是現代的詞藻¹²。

證諸戴望舒、何其芳、李廣田、卞之琳與廢名的詩作中，都有大量古典意象與文言詞語融入語言中，形成與傳統詩學對話的趣味，無論是主客體交融的「意象」的注重，古典詩意象原型的選用，都塑造了具有抒情傳統特質的現代「詩情」。杜衡在〈《望舒草》序〉中，就提及以「真摯的感情作骨子」「鋪張而不虛偽，華美而有法度」，把「象徵派的形式與古典派的內容」統一起來企望¹³，實則就表述出現代派詩人中倡議抒情傳統精神的美學觀念。

在戰後臺灣肅殺的文學氣氛中，紀弦能夠於1953年以一人之力創辦《現代詩》詩刊，復於1956年號召組織「現代派」，前後集結超過百名以上詩人¹⁴，開創臺灣1950年代現代主義詩學風潮，確立「現代詩」名稱¹⁵。在評論與介紹紀弦與1950年代現代主義文學的文獻中，多半圍繞在現代派成立及「六大信條」的意涵討論，將臺灣現代派膠著在「橫的移植」上，完全忽略了紀弦和其他現代派詩人其後的轉向。在現代詩論戰的後期，紀弦攻擊後續創作者的作品為「偽現代詩」，具有新形式主義、縱慾以及虛無主義的傾向，他在詩論上朝向「現代詩的古典化」修正，繼而忿忿提出取消「現代詩」之名。楊宗翰就提醒，紀弦在1950年

¹² 錢理群、溫儒敏、吳福輝，《中國現代文學三十年（修訂本）》（北京：北京大學出版社，2005），頁281。

¹³ 杜衡，〈《望舒草》序〉，收錄於戴望舒，《望舒草》（上海：現代書局，1933），頁3。

¹⁴ 「現代派」加盟的作家從1956年2月第13期的83人，到14期時增為102人，及至第15期時已累積115人。

¹⁵ 楊牧，〈關於紀弦的現代詩社與現代派〉，《現代文學》第46期（1972.3），頁86-103。

代的反共文學浪潮中，以「橫的移植」，以及追求「美學現代性」對抗國家論述，但隨後又以「現代詩的古典化」與霸權論述協商。其核心的想法如楊宗翰的歸納，紀弦設定了一個中西文化交流的「理想模式」：「只要『表現方法』，不要其他；不是西洋某國某派的翻版，而是『今日中國的現代派』¹⁶即可。」雖然蕭蕭批評：

紀弦不謀求現代詩應該走向什麼樣的目標，繼續輔導青年詩人踏上正途，反以現代詩播傳者的領導地位，輕言毀棄，徒增現代詩壇困擾。¹⁷

其實現代派並沒有因此毀滅或終止，而是鬆脫了「橫的移植」教條的束縛，回到1930年代上海現代派的語境中，不再拒斥古典與傳統。

臺灣著名的詩評家鄭慧如就曾經以「古典觀照」建構理論，廣泛分析臺灣的現代詩，發現臺灣現代詩中大量出現對傳統中國學術資產的擷取以及轉化，其中涉及到中國傳統的思想、美學意識的接收，以及傳統詩歌中主題、語言、意象在現代詩中的運用、轉化¹⁸。其中現代派詩人從語言、形式、主題、思想去挖掘現代詩的古典觀照，體現抒情傳統中的抒情意涵者所在多有。但詩論家多半動輒將余光中劃出現代派的範疇中，近來陳義芝用「廣義的現代派」歸納余光中在1960年代以降的詩風與理論，算是較大的突破，他分析：

他融會傳統美學的作品當以1964年出版的《蓮的聯想》為代表；論意象的精巧、心識的深沉、想像力的奇崛，則推1969年出版的兩冊詩集：《敲打樂》、《在冷戰的年代》最令人讚賞。這段時期余光中的作品特色，例如傳統的回歸、歷史的觀察、現實經驗

¹⁶ 楊宗翰，〈中化「現代」——紀弦、現代詩與現代性〉，《中外文學》第30卷第1期（2001.6），頁81。

¹⁷ 蕭蕭，〈紀弦與現代詩運動〉，《燈下燈》（臺北：東大圖書公司，1980），頁82。

¹⁸ 鄭慧如，《現代詩的古典觀照——一九四九～一九八九·臺灣》（臺北：國立政治大學中文研究所博士論文，1995）。

的介入、「感時憂國」的主題意識的建立，都是廣義現代主義的具體表現¹⁹。

實則，透過余光中在1960年代以降，在臺港支持現代水墨的論述，應當更能理解其回歸傳統的主張，實則並未脫離現代派的精神，反而更有強化臺灣現代主義詩畫深刻的歷史意義，不宜遽爾解釋為告別現代派。

三、劉國松與五月畫會的現代主義繪畫主張

和「東方畫會」同樣在1950與1960年代，在現代畫推廣上有著極大貢獻，甚至在1960年代中期超越「東方畫會」在臺灣畫壇代表「前衛性」的影響力，獲得臺灣現代畫的正統地位。與余光中相友好的五月畫會，是劉國松在1957年與臺灣師範大學藝術系校友郭豫倫、郭東榮、李芳枝等人一同組成的畫家協會，創立之初希望以畫會組織提供同學展現實力的機會，並以年輕人的感受力與表現力，刺激老畫家²⁰。劉國松在與葉維廉對談時指出，畫會之所以取名為「五月」，是得自巴黎五月沙龍的靈感，也顯露出當時這批青年畫家傾心於西方現代意識的畫風，特別是野獸派的風格²¹。

五月畫會在剛成立時，並沒有積極提出繪畫理論，對現代繪畫的核心思想也缺乏全面的認識，較為藝壇注目者，凡是其學院組成的特色，初期以「藝術系畢業校友為入會條件」為成立原則。其後，1954年劉國松和一群師大同學選送作品參加全省美展，卻連入選資格都沒有，劉國

¹⁹ 陳義芝，《聲納：臺灣現代主義詩學流變》，頁 88。

²⁰ 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945—1970）》，頁 250。

²¹ 葉維廉，《與當代藝術家的對話——中國現代畫的生成》（臺北：東大圖書公司，1987），頁 251-255。

松對「全省美展」中畫壇前輩評審不公發出批評²²。又在「國畫」系列選入「日本畫」大表失望，企圖藉五月畫會為青年作家尋求出路²³。

當青年藝術家在1950年代開始紛紛成立畫會，定期展覽各種現代派繪畫，但以有限的象徵資本，這批先鋒派藝術家並未在文藝場域中產生影響。為現代繪畫加溫者，先有旅法藝術家趙無極以抽象畫揚名國際；其後東方畫會的蕭勤與夏陽在國際畫壇嶄露頭角，並不斷以通訊形式在國內報刊介紹現代藝術的新知。加上蘇明賢、秦松先後獲得「巴西聖保羅國際雙年展榮譽獎」的衝擊，五月畫會成員頗受鼓舞。1960年後，五月畫會的成員再受張隆延啟發，他在《文星》雜誌上所發表的一系列有關〈草書與抽象畫〉、〈書道與無定象畫〉的文章，對「抽象畫」理論予以肯定，鼓舞了這批新銳畫家。同時，劉國松受到建築學「現代中國建築風格」啟發，確立材料特性不可取代的觀念，於是放棄以石膏、油彩模仿水墨效果，重新返回水墨、宣紙世界，對五月畫會整體走向具有強烈引領效果。也使得原本主張全盤西化的五月畫會，接納了古典的水墨畫元素，往抽象繪畫的道路上進軍。

就社群發展而言，始終堅持寫實畫風的陳景容，也在1960年脫離五月畫會，赴日留學，使「五月」能夠較無顧忌地提出「現代繪畫」，以中國水墨與西方抽象畫作結合的藝術概念為畫會主要嘗試。加上「四海畫會」的胡奇中、馮鍾睿加入，兩人以革新的抽象畫風突出，更使「五月」抽象畫風的試驗如虎添翼。自此劉國松更大膽地提出抽象畫的理論，力主藝術的目的就在超脫自然限制而表現心靈的自由。劉國松強調：

²² 劉國松在〈談全省美展——敬致劉真廳長〉中，表達對評審委員鑑賞能力和經費運用的不信任，認為其中有些人是酒家老闆，有些人是大企業公司董事長，繪畫對他們來說是偶一為之，沽名釣譽的東西，沒有資格來審查埋首研究繪畫的畫家。參見《筆匯》第1卷第1期（1959.5），頁28。

²³ 劉國松，〈不是宣言——寫在「五月畫展」之前〉，《筆匯》第1卷第1期，頁27。

自立體派後，畫家們都朝向抽象的意境邁進，努力使繪畫由役用的桎梏中獨立起來，走向繪畫純粹的自身。抽象畫同「絕對音樂」一樣也可稱之謂「絕對繪畫」或「純粹繪畫」，與音樂同是抽象藝術之一種。²⁴

但他開始修正「全盤西化」的觀點，加入東方的「禪」的心靈狀態，強調「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。」²⁵在現代性中，融入東方美學，表達臺灣現代水墨畫特有的美感經驗。

這段時期為「五月的黃金時代」，在畫展中也展現統一的理念與風格，更有詩人余光中針對畫展作品撰寫大量評論，「為五月畫會的高峰期作品，做了最好的傳譯與介紹」，點出「五月」的「樸素」、「東方自覺」。在余光中、虞君質理論的建構之下，加上劉國松1961年明白標舉「抽象主義」，並配合劉國松、莊喆、胡奇中、馮睿中、韓湘寧創作實踐與理念的結合；「五月畫會」以現代與東方融合的明晰風格²⁶，展現「抽象水墨畫」²⁷的獨特性。朱芳玲就強調：「這一階段要求的是中國的，但是必須是現代的；是抽象的，但又必須有傳統的水墨風格。這正是『五月』所強調的『新傳統』。」²⁸

值得注意的是，在第五屆（1961）五月畫展展出的特刊中，香港現代派的作家與畫家王無邪就以「覺醒的一代」一詞，聲援五月畫會「新傳統」表現，並沒有把五月的回歸古典，視為反叛現代主義。也在香港

²⁴ 劉國松，〈現代繪畫的本質問題——兼答方其先生〉，《筆匯》第1卷第12期（1960.4），頁19。

²⁵ 劉國松，《臨摹·寫生·創造》（臺北：文星出版社，1967），頁60。

²⁶ 余光中認為劉「企圖以抽象手法，透過東方色彩冷而沉之調子，重現國畫畫面的神韻。」見余光中，〈五月畫展〉，《文星》第44期（1961.6），頁26。

²⁷ 劉國松自首屆畫展，就有混合媒材仿擬水墨的非形象表現。一九六一年風格轉變，重拾毛筆與水墨，揉雜國畫、西畫技巧，表現水墨畫精神。莊喆面對「中國現代畫」的問題，以典型抽象表現主義來詮釋，並加入紙形裱貼技巧，創造「另空間」效果。胡奇中、馮鍾睿、韓湘寧各有特色，但也以抽象方式表現國畫的精神。

²⁸ 朱芳玲，〈回頭的浪子，「靈視」下的「東方」——論余光中「東方自覺」說與「中國現代畫」論述的建構〉，頁250。

推展抽象水墨的王無邪強調：「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。（劉國松）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。」²⁹來自香港跨區域的聲援，也為五月畫會帶來了更大的肯定。

就在五月畫會企圖回歸中國古典素材時，開始在臺港兩地的副刊上，引發傳統繪畫流派的注目與責難，「五月畫會」的成員也不得不以理論與思想開始回應。1961年夏天，國學派大老徐復觀在香港《華僑日報》上發表〈現代藝術的歸趨〉一文，質疑現代抽象畫對自然形相的破壞，並指出「假定現代超現實主義的藝術家們的破壞工作成功，到底會帶著人們走向什麼地方去呢？結果，他們是無路可走，而只有為共黨世界開路。」³⁰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進行辯駁³¹。張俐璇歸納了該場論戰，指出徐復觀發表〈毀滅的象徵〉、〈達達主義的時代信號〉等文章，表達出他對於「現代美術」失望的關鍵，在於他認為達達主義，是「強烈破壞性的胡鬧主義」，現代藝術具有反理性的危險。而劉國松則在《聯合報》回應以〈為什麼把現代藝術劃給敵人？〉以及〈自由世界的象徵——抽象藝術〉兩篇文章，回到藝術流派以及「抽象繪畫」作為「具象繪畫」相對名詞的重新定義，以豐沛的現代派美學觀念，將抽象繪畫正名為純粹藝術，也擺脫了不必要的政治指控³²。

²⁹ 王無邪，〈覺醒的一代——從自由中國五月畫展說起〉，《筆匯》第2卷第9期（1961.9），頁35。

³⁰ 徐復觀，〈現代藝術的歸趨〉，香港《華僑日報》（1961.8.14）。後收錄於劉國松，《中國現代畫的路》（臺北：文星出版社，1965），頁181。

³¹ 李志銘，〈臺灣現代派詩人與畫家的共謀「五月」、「東方」畫會先鋒們〉，《全國新書月刊》，九月號（2011.9），頁27。

³² 張俐璇，〈向「傳統」借火：一九六〇年代臺灣「現代」詩畫的遇合——以劉國松、余光中為論述核心〉，《人文與社會研究學報》第44卷第2期（2010.10），頁1-19。

此後，劉國松擴大他援用古典水墨畫的媒材，加以創新，又進一步深入書法、易經與道家哲學，開展出他「中畫以書法為骨幹，以詩境為靈魂」的主張，並從《易經》的宇宙觀發展出「飛動的線形」與「空白」處處交融的說法，力主空白在中國畫裡不復是色舉萬象與位置萬物的輪廓，而是融入萬物內部，參加萬象之動的虛空的「道」³³。蕭瓊瑞以1964年第八屆展出，作為「五月」活動高峰的結束，並稱1964以降的時期為「個人風格的發展期」。取而代之是畫會成員各別展覽，各界對於「五月」整體的相關評論漸少，雖然仍有會員加入，但重要成員皆著力開拓個人事業，往返臺灣、香港與美國之間。因此，即使1970年國立藝術館出面印製《五月畫集》，會員卻只剩五人，1971年，胡奇中出國後則剩四人。1972年第十五屆「五月畫展」在臺北凌雲畫廊展覽結束後，「五月」就在無形中消散了³⁴。其相當關鍵的因素，與劉國松赴香港定居有極深的關係。

1970年代，劉國松在李鑄晉教授推薦下，於1972年至1976年出任香港中文大學藝術系主任，前後在香港教書二十一年，將其現代派的抽象水墨理念帶到香港。劉國松最近接受訪談時，提及香港時期大力推動「中國畫現代畫」，並在思路與技法開拓上更為成熟：

在香港任教期間，我研究「水拓」技法，利用顏料在水面上自然流動所形成的波紋為基礎，在其上作畫。水拓的形象千變萬化，為畫家的繼續加工提供豐富多樣的基礎。至此，我以傳統山水畫的基因培養現代水墨畫的種子，從而造就出一個千奇百怪、不沾人間煙塵的神祕世界³⁵。

³³ 劉國松，〈從龐圖藝展中談中西繪畫的不同——兼評「龐圖」國際藝術運動展〉，《文星》第70期（1963.8）。後收於劉國松，《中國現代畫的路》（臺北：文星出版社，1965），頁75。

³⁴ 蕭瓊瑞，《島嶼色彩——臺灣美術史論》（臺北：東大圖書公司，1997）。

³⁵ 張孟起，〈讀者10問劉國松〉，《講義雜誌》2013年7月號，頁73。

在此一時間，劉國松在文藝不受重視的香港，頗感無力³⁶，但仍致力推動現代水墨的推廣。劉國松與香港現代派重要的詩人與畫家王無邪合手推動了香港的現代水墨畫運動³⁷。1973年3月劉國松於香港中文大學校外進修部創辦兩年制「現代水墨文憑課程」，其後畢業生辦過兩屆「現代水墨畫展」³⁸，繼而在1977年，以兩屆「現代水墨畫展」參展者為骨幹的「香港現代水墨畫協會」成立，並舉行首屆畫展³⁹。此後劉國松與王無邪以官辦的大會堂博物美術館為經常展出場所，通過畫會、畫展，以集體方式頻繁亮相於香港，從而形成一股強大的繪畫革新浪潮，構成香港有史以來的第一場繪畫運動⁴⁰。劉國松在香港時期，更帶領學生於臺灣、中國大陸和美國等地展覽，對香港現代水墨的跨區域傳播，起了關鍵性的領導作用。

³⁶ 古月，〈風雨三十年——且話劉國松〉，收錄於《誘惑者》（臺北：大林出版社，1991）。全文電子檔可於「賢志書館」<http://www.hsienchi.org.tw/xianchi/books/yo.htm> 閱讀。

³⁷ 王無邪轉向繪畫後，於1963年赴馬利蘭州巴爾鐵摩市馬利蘭藝術學院深造，1965年獲藝術學士及藝術碩士學位後返港。此後王無邪主持過香港中文大學、香港理工學院的美術及設計課程，並於1967年出任香港大會堂美術博物館助理館長，主持現代藝術部門。1970年代成為香港重要的現代繪畫推手。參閱：鄭蕾，《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》（香港：嶺南大學中文系博士論文，2012），頁25。

³⁸ 1975年第一屆「現代水墨文憑課程」畢業生於香港藝術中心舉辦首屆「現代水墨畫展」。參與學員包括：陳純美、卓鴻鐸、鄭慧君、馮國聯、梁少華、賴芳英、盧愛玲及蘇國雄等。1976年舉辦第二屆「現代水墨畫展」，參加者包括：盧愛玲、鄧靖國、賴芳英、蘇國雄、陳純美、卓鴻鐸、少華及鄭慧君等。資料詳見香港水墨畫會網站（<https://sites.google.com/site/hkmips/home/history>）。

³⁹ 首屆畫展參展者包括：第一屆中大校外部水墨文憑班學員陳純美、卓鴻鐸、鄭慧君、馮國聯、賴芳英、梁少華、盧愛玲、蘇國雄，以及中大藝術系應屆畢業生李旭初、李淑兒、邵智華、唐達儀、鄧志強、盧瑞祺及羅啟中，資料來源同前註。

⁴⁰ 朱琦，《香港美術史》（香港：三聯出版社，2005），頁201。

四、余光中聲援劉國松展現的重返古典論

劉國松與余光中在1970年代都居住在香港，也都在中文大學任教，事實上兩人的交誼在1961年以降，余光中多次挺身參與現代畫論戰辯護，為「五月畫會」發展風格找到定位，成為詩壇與畫壇互動的一段佳話。也成為理解臺港現代主義文論與畫論的發展，相當重要的關鍵觀點。

早於重返古典的畫論，余光中在1960年代初期就已經陸續提出詩論，展現出開拓現代主義詩學論述面貌的努力。余光中的現代主義詩作高度開發時期，當屬1958年赴美進修到1961與洛夫論戰前，深受當代西方的現代主義詩型的影響⁴¹。但在發表《天狼星》後，他與洛夫論戰，1961年發表〈幼稚的「現代病」〉，提醒現代詩人以為一切必須現代化、非現代即不樂，不了解傳統而恥於討論傳統、錯認傳統是過於狹隘的：

傳統是精深而博大的。它是一個雪球，要你不斷地努力向前推進，始能愈滾愈大；保守派的錯誤，在於認為它是一塊冰塊，而手手相傳的結果，它便愈化愈小了。向許多不同的傳統學習，化腐朽為神奇，點頑鐵成純金，不盲目吸收，不盲目排斥，乃所以接觸傳統正道。接觸面愈廣，愈能免於偏激與淺陋⁴²。

他指陳現代派詩人片斷接受歐洲「剛死」的超現實主義傳統，他並非以西方的「新古典主義」美學抵制之，而是援引西方現代主義詩人繼受傳統的思想面，撻伐當時臺灣反對自身傳統的詩人⁴³。

繼而余光中發表〈再見，虛無〉一詩，在文末宣示：

如果說，只有達達主義與超現實主義才是現代詩的指南針，與此背向而馳的皆是傳統的路程；如果必須承認人是空虛而無意義才

⁴¹ 朱壽桐，《中國現代主義文學史》（江蘇：江蘇教育出版社，1998），頁803。

⁴² 余光中，《掌上雨》（臺北：大林出版社，1973），頁149

⁴³ 同前註，頁147-149。

能寫現代詩，只有破碎的意象才是現代詩的意象，則我樂於向這種「現代詩」說再見⁴⁴。

不少論者刻板地以為余光中自此揮別現代主義詩學，回歸古典美學，未免過於武斷。陳芳明就指出，余光中努力把現代主義詩學在地化，畢竟詩是詩人所處時代的一個產物，而不是外來理論的副產品，詩創作技巧可以借自西方，但文學內容則是來自詩人所賴以生存的土地、歷史與傳統。故而余光中能夠掙脫「現代」的夢魘、「主義」的枷鎖，而能夠在中國與西方之間、現代與古典之間自由出入⁴⁵。如果具體觀察余光中一系列聲援五月畫會的畫論，自然會更清楚，他從1960年代的轉折，在接納古典與傳統時，仍以現代主義美學的觀念建構其認識論與更前衛的創作論。

余光中指出，五月畫展具有「絕對抽象」與「抽象的表現主義」的風格，西方抽象畫家不少受到東方哲學啟迪，當代中國畫家自然能有更好的表現⁴⁶。繼而在1962年「現代繪畫赴美展覽預展」期間，用樸素涵蓋五月畫會的風格，讚揚五月畫會成員多能以灰黑單色繪畫，營造出饒富東方趣味、東方自覺的作品⁴⁷。自此回到東方，就成為五月畫會前衛風格中，鑄鑄中西意象的一個重要發展方向。而「回到中國來」的呼聲，並不是要放棄對西方的學習，余光中同年發表的〈古董與委託行之間〉一文，就指出：「對西方深刻的瞭解，仍是創造中國現代詩的條件。」⁴⁸相同的論點也出現在對五月畫會「回到東方」的提示中，不是要求畫家單純的擁抱傳統余光中說：「回到東方固然很好，忘掉這是現代卻不行。」⁴⁹

⁴⁴ 余光中，《掌上雨》，頁163。

⁴⁵ 陳芳明，〈詩藝的完成——余光中與現代詩批評〉，頁129-140。

⁴⁶ 余光中，〈五月畫展〉，《文星》第44期（1961.6），頁25-26。

⁴⁷ 余光中，〈樸素的五月——「現代繪畫赴美展覽預展」觀後〉，《文星》第56期（1962.6），頁70-72。

⁴⁸ 余光中，《掌上雨》，頁214。

⁴⁹ 余光中，〈樸素的五月——「現代繪畫赴美展覽預展」觀後〉，頁70-72。

及至第七屆五月畫會，余光中發表〈無鞍騎士頌〉一文，開宗明義提出：「抽象畫和現代詩，是兩匹無鞍的千里駒，善騎者可以在文化沙漠上馳騁自如，疾似御風，不善騎者必定在狂嘶聲中滾落塵埃。滾落塵埃的，是偽抽象畫家和偽現代詩人。」⁵⁰接著批判西方當代現代繪畫過於假作、繁瑣與過火，肯定五月畫會的畫家能以靜馭動、以簡馭繁、以我役物，以流露代替表現的穩定的境界，能站在西方現代畫的優點上，往前推進。次年第八屆五月畫會，余光中（1964）更以〈偉大的前夕〉為題，激動地表示：「他們遠征西方的勇氣，加起來不會弱於西征的玄奘，而他們重歸中國的信心，且勝過猶力西斯。抽象畫，中國藝壇的這匹黑馬，正是他們長途探險的戰利品。」⁵¹不但肯定五月畫會在抽象畫的成就，更點出抽象畫的活動為「靈視」（psychic sight），靈是靜的，是創作者與道融合無間的境界；視是動的，是創作者與物接觸的過程⁵²。在具體批評上，「靈視主義」的二元論思維，余光中指出：

在繪畫上，畫黑留白，不畫如畫，黑固甚美，白尤多姿，黑呼白應，如魄附身，充份把握住了東方玄學的機運和二元性。這種手法，和我在「蓮的聯想」中運用的相剋相生的二元連鎖句法完全同工。⁵³

可窺見余光中藉由詩畫互文的辯證，為現代主義詩學與抽象畫的理論建構，創造出獨特的見解，也使得臺灣現代派文學與藝術與傳統得以接軌，豐富了其抒情的內在。其後，在1968年余光中也曾以現代畫的理論如剪貼畫、立體主義等，用以分析方莘詩作，可作為余氏畫論與詩論互涉的另一例證⁵⁴。

⁵⁰ 余光中，〈無鞍騎士頌——五月美展短評〉，《聯合報》第6版（1963.5.26）。

⁵¹ 余光中，〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展（上）〉，《聯合報》第8版（1964.6.17）。

⁵² 余光中，〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展（下）〉，《聯合報》第8版（1964.6.18）。

⁵³ 余光中，〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展（上）〉。

⁵⁴ 余光中，《望鄉的牧神》（臺北：純文學出版社，1974），頁258-259。

繼劉國松於1971年遷居香港，在中文大學藝術系任教，次年出任系主任。余光中七〇年代有兩度與香港文壇互動：一為，1973年受《詩風》的邀請，赴港演說。一為，1974年以後，受聘於香港中文大學，在香港居住長達十年。把兩人詩畫互文的場域，搬遷到沙田。

以邀請余光中到港演講的《詩風》為例，其美學思維，就與余光中的觀點貼合。《詩風》創刊於1972年6月1日，由港青年詩人黃國彬提議，在陸健鴻、羈魂、譚福基、郭懿言等人贊同下創立，是七〇年代香港的重要詩刊⁵⁵。《詩風》創刊的宗旨就在回應六〇、七〇年代臺灣現代派詩人「橫的移植」的主張，固然現代派詩人在吸收與介紹外國現代詩的優點方面功不可沒，但要徹底打倒傳統，與傳統脫離關係是行不通的。在《詩風》的發刊詞中直指：

我國文學自詩經以降，都是逐漸衍變的。雖然，一代有一代文學，但後一代文學每每由前一代漸變——不是突變——而來。學例來說，唐詩與宋詩之間就有些作品具有詩與詞二者的形式；杜甫詩中很多詞彙便摘自六朝詩篇與經史。即使與文言文分庭抗禮的語體文，很多時也要借用文言的詞彙成語，否則便會成為「淡乎寡味」的白開水。至於反對傳統的詩人，寫起現代詩時也不能做到絕對地反叛傳統。所以高唱反叛傳統，猶如坐在樹樞而要把樹樞鋸斷一樣可笑⁵⁶。

《詩風》的主張無疑對臺港五〇、六〇年代過渡西化的現代詩發展，提出批判，更進一步要求詩人必須「創出自己的面目」，儘量避免有外國語言、思考的痕跡，標舉出：「一首理想的詩，應該有其不可譯的豐富性與繁複性。」⁵⁷

余光中在「詩風周年紀念朗誦會」的演講中以「中國的現代詩，從何處來，向何處去？」，介紹現代詩的演變，以及「新古典主義詩學」

⁵⁵ 林煥彰，〈簡介「詩風」〉，《文訊月刊》第20期（1985.10），頁89-93。

⁵⁶ 詩風編輯室，〈發刊詞〉，《詩風》第1期（1972.6），頁1。

⁵⁷ 同前註。

的大要。由於這次演講，加上日後赴香港中文大學任教，余光中成為《詩風》發表詩作最多的臺灣詩人，和楊牧、洛夫、羅青等人，都深受《詩風》編輯群的重視⁵⁸。羅青（1992）點出《詩風》作家群有現代主義的特徵⁵⁹。劉登翰進而主張：

正在這場對現代詩批判高潮中創刊的《詩風》，既把自己歸向於現代主義，便不能不也面對著現代主義發展路向的選擇。以他們個人所受的臺灣現代詩人的影響，他們傾向於在當時從理論到創作都對重新闡釋現代與傳統關係有相當成熟實踐的余光中的路子，就很自然與必然了。⁶⁰

可見余光中抒情、古典又兼顧現代性的詩論，在1970年代香港相當具有影響。

余光中於1974年接聘，擔任香港中文大學中文系的教授，自此展開十年的沙田生涯。針對此一階段的創作，王良和曾特別從余光中懷鄉、古典與音樂性的角度分析：

和艾略特所說詩的三種聲音不同，筆者讀余光中香港時期的詩作，特別留意的三種聲音是，身處邊緣而心向中原的憂國懷鄉的吐辭；在強烈的文化孺慕之情下所發出的非現代化聲音，以及一位對詩歌音樂性特別敏感的詩人調動語言時所響起的獨特的聲韻⁶¹。

⁵⁸ 根據〈簡介「詩風」〉，林煥彰統計，臺灣的詩人在《詩風》發表過詩作的有二十餘位，分別為：余光中、羅青、林煥彰、苦苓、楊牧、渡也、洛夫、白萩、周夢蝶、蓉子、羅門等。以余光中為最多，羅青、林煥彰次之。港、臺兩地現代詩壇在七〇年代的《詩風》上互動頻繁，不僅僅出現在作品的交流，為了慶祝創刊四周年，《詩風》舉辦的「詩風四周年紀念詩獎」，公開徵稿，有五十餘人參加，收到二百多首，香港和臺灣應徵作品，約各佔一半。由楊牧評選，最後由苦苓的四首詩獲獎，也是一個臺港文壇互動的例證。

⁵⁹ 羅青，〈論《詩風》詩人之詩風——介乎現代與後現代之間的聲音〉，《詩雙月刊》第3卷第5期（1992.4），頁66-76。

⁶⁰ 劉登翰，〈論《詩風》（上）〉，《香港文學》第124期（1995.4.1），頁4-9。

⁶¹ 王良和，〈三種聲音——論余光中「香港時期」的詩歌〉，頁8-13。

確屬精緻的觀察，但不免忽略了余光中情迷家國中介入現實的意圖，此一時期依舊與西方現代派詩學協商與會通的面向。同時余光中在中文大學期間著有大量關於「沙田」的地誌書寫，1981年更主編《文學的沙田》一書，將「沙田」這個地名推向了華語文學世界。余光中不只專注在沙田的地景、人物書寫，在此地與宋淇、蔡思果、梁錫華、黃國彬、黃維樑、陳之藩、胡金銓、劉國松等人談文論藝，相濡以沫，形成了華文文學與畫壇一個突出的社群。

五、結論

華文文學的現代主義詩學內部有著複雜的辯論，過去二元對立的「橫的移植」與「縱的繼承」，或是「全盤西化」與「回歸傳統」等革命宣言與口號，都極為容易窄化了現代主義詩學的內容、觀點與批評視野，讓人誤解臺灣或香港的現代主義是排斥古典與抒情傳統，甚至另起爐灶以「新古典主義」或「廣義現代主義」一詞標示其特殊的美學立場。事實上，早在1930年代上海的現代派中，提倡與古典對話，引進古典意象與文言詞語融入語言中，塑造具有抒情傳統特質的現代「詩情」者，所在多有。當余光中提倡重視古典與傳統時，實則是呼應、深化了現代主義詩學採納現代與古典的雙重視野。余光中批判虛無與空洞，實在不應視為告別現代主義，而是現代主義詩學的反思。其回歸傳統的說明，依舊在現代派與自由主義的觀念中鋪陳，更與其後的鄉土文學的寫實與回到五四傳統無涉，甚至是對立的⁶²。

⁶² 呂正惠認為，余光中最早發現到，西化這條路是走不通的，他了解到詩人不能沒有「歷史」，詩人不能作為另一文化的「移民」。由於這一反省，余光中同時發現了「古典中國」和「現代中國」。但余光中的反省只走了第一步，而沒有繼續探索下去。余光中所感受到的「現代中國」問題只是一個模糊的影子，而沒有一種真正的「現實感」。參照呂正惠，〈余光中小論〉，《文學經典與文化認同》（臺北：九歌出版社，1995），頁209。

從時代背景觀察，在1960到1970年代的臺港文藝場域中，余光中與劉國松深知繼受抽象表現主義形式與技法，勢必在歐美抽象繪畫退潮後遭到文藝評論界的質疑，提出「東方的自覺」與「聊寫胸中逸氣」的理念，把中國傳統繪畫與西方現代畫的融匯，加以劉國松、莊喆、韓湘寧、馮鐘睿等人的實踐，既與歐美的抽象表現主義有著內在的呼應，更重新詮釋中國水墨畫的筆墨情趣與意境。余光中與劉國松詩畫互文的論述體系中，可以更清晰理解兩人主張與「傳統」借火作為現代詩畫創作的前衛與創意道路，是在現代性的語意情境中，向中國文學、哲學與思想取經的雙重辯證過程，並不是西方「新古典主義」的美學運動。文藝評論界再三動用「新古典主義」為余光中定位，不但易生混淆，且容易過於強化其接受中國古典的加持的部分，忽略他接受現代主義的洗禮的部分⁶³。

進一步以1960年代余光中為現代畫辯論的觀點，更能呈現出其現代主義思想的精緻與深厚。在他的詮釋與整合下，「五月」成了一個風格清晰可辨、思想齊一的整體，也使「五月畫會」從中國傳統中找到了中國書法和潑墨山水，使「民族的」、「世界的」、「傳統的」和「現代的」結合一起，進而以現代主義領導者之身份，領導畫壇走向現代化⁶⁴。對照余光中在同一時間與現代派詩人的辯論，閱讀他受到美國疲憊的一代（Beat Generation）、反戰運動以及現代性反思等思潮的衝擊，寫作迥異於《蓮的聯想》的《敲打樂》、《在冷戰的年代》等重量級篇章，應當更不至於做出余光中於1960年代「告別」現代主義的輕率說法。

當余光中與劉國松在1960年代「浪子回頭」後，臺港更多的畫家與詩人紛紛開始反思抒情傳統與現代主義甚至後現代主義的會通，臺灣現代派詩人中，回返古典傳統而書寫更深刻詩篇者，舉凡洛夫、葉維廉、楊牧、羅智成等詩人，均卓然有成，迄今的思辯與創作實驗都沒有間斷，也有更多新生代的詩人賡續此一於現代與古典間開展雙重視野的傳

⁶³ 陳芳明，〈詩藝的完成——余光中與現代詩批評〉，頁 129-140。

⁶⁴ 朱芳玲，〈回頭的浪子，「靈視」下的「東方」——論余光中「東方自覺」說與「中國現代畫」論述的建構〉，頁 258。

統。特別在1970年代以後，余光中與劉國松聯袂赴香港中文大學任教，無論在創作、教學與文藝活動推廣上，將此一回返古典的現代主義觀點推廣至香港，並結合王無邪、《詩風》與沙田幫的文藝名家，使香港文學與現代繪畫界在馬朗、崑南、李英豪、劉以鬯等人之外，增添了一股生力軍，並展開新的歷史階段與風潮。

主要徵引書目

一、近人論著

(一)專書

- 王文仁，〈日治時期臺人畫家與作家的文藝合盟：以《臺灣文藝》（1934-36）為中心的考察〉，臺北：博揚文化事業，2012。
- 古月，〈風雨三十年——且話劉國松〉，收錄於《誘惑者》，臺北：大林出版社，1991。
- 朱琦，〈香港美術史〉，香港：三聯出版社，2005。
- 朱壽桐，〈中國現代主義文學史〉，江蘇：江蘇教育出版社，1998。
- 呂正惠，〈余光中小論〉，《文學經典與文化認同》，臺北：九歌出版社，1995。
- 余光中，〈幼稚的現代病〉，《掌上雨》，臺北：大林出版社，1973，頁147-150。
- _____，〈再見，虛無〉，《掌上雨》，臺北：大林出版社，1973，頁151-164。
- _____，〈古董與委託行之間〉，《掌上雨》，臺北：大林出版社，1973，頁201-215。
- _____，〈望鄉的牧神〉，臺北：純文學出版社，1974。
- _____，〈雲開見月——初論劉國松的藝術〉，《聽聽那冷雨》，臺北：九歌出版社，2002。
- 杜衡，〈《望舒草》序〉，收錄於戴望舒，《望舒草》，上海：現代書局，1933。
- 高友工，〈文學研究的美學問題〉，收錄於李正治編，《政府遷臺以來文學研究理論及方法之探索》，臺北：臺灣學生書局，1988，頁137-219。
- 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉，收錄於陳氏著，《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，1972，頁31-37。

- 陳義芝，《聲納：臺灣現代主義詩學流變》，臺北：九歌出版社，2006。
- 劉國松，《臨摹·寫生·創造》，臺北：文星出版社，1967。
- 劉紀蕙，〈超現實的視覺翻譯：重探臺灣現代詩「橫的移植」〉，《孤兒·女人·負面書寫》，臺北：立緒出版社，2005，頁260-295。
- 錢理群、溫儒敏、吳福輝，《中國現代文學三十年（修訂本）》，北京：北京大學出版社，2005。
- 葉維廉，《與當代藝術家的對話——中國現代畫的生成》，臺北：東大圖書公司，1987。
- 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展1945-1970》，臺北：東大圖書公司，1991。
- _____，《島嶼彩色》，臺北：三民書局，1997。
- 蕭蕭，〈紀弦與現代詩運動〉，《燈下燈》，臺北：東大圖書公司，1980，頁65-82。

(二)期刊論文

- 王良和，〈三種聲音——論余光中「香港時期」的詩歌〉，《文學世紀》第2卷第9期（2002.9），頁8-13。
- 王無邪，〈覺醒的一代——從自由中國五月畫展說起〉，《筆匯》第2卷第9期（1961.9），頁29-35。
- 朱芳玲，〈回頭的浪子，「靈視」下的「東方」——論余光中「東方自覺」說與「中國現代畫」論述的建構〉，《東海中文學報》第21期（2009.7），頁231-261。
- 余光中〈五月畫展〉，《文星》第44期（1961.6），頁26。
- _____，〈樸素的五月——「現代繪畫赴美展覽預展」觀後〉，《文星》第56期（1962.6），頁70-72。
- 李志銘，〈臺灣現代派詩人與畫家的共謀「五月」、「東方」畫會先鋒們〉，《全國新書月刊》九月號（2011.9），頁26-31。
- 林煥彰，〈簡介「詩風」〉，《文訊》第20期（1985.10），頁89-93。

- 徐珂，〈余光中新古典主義詩學特色的成因〉，《文教資料》第34期（2007.12），頁98-100。
- 徐復觀，〈現代藝術的歸趨〉，香港《華僑日報》（1961.8.14）。後收錄於劉國松，《中國現代畫的路》，臺北：文星，1965，頁181。
- 張俐璇，〈向「傳統」借火：一九六〇年代臺灣「現代」詩畫的遇合——以劉國松、余光中為論述核心〉，《人文與社會研究學報》第44卷第2期（2010.10），頁1-19。
- 張孟起，〈讀者10問劉國松〉，《講義雜誌》第10207期（2013.7），頁71-74。
- 楊牧，〈關於紀弦的現代詩社與現代派〉，《現代文學》第46期（1972.3），頁86-103。
- 楊宗翰，〈中化「現代」——紀弦、現代詩與現代性〉，《中外文學》第30卷第1期（2001.6），頁65-83。
- 詩風編輯室，〈發刊詞〉，《詩風》第1期（1972.6），頁1。
- 劉登翰，〈論《詩風》上〉，《香港文學》第124期（1995.4），頁4-9。
- 劉國松，〈談全省美展——敬致劉真廳長〉，《筆匯》第1卷第1期（1959.5），頁28。
- _____，〈不是宣言——寫在「五月畫展」之前〉，《筆匯》第1卷第1期，頁27-28。
- _____，〈現代繪畫的本質問題——兼答方其先生〉，《筆匯》，第1卷第12期（1960.4），頁17-20。
- _____，〈從龐圖藝展中談中西繪畫的不同——兼評「龐圖」國際藝術運動展〉，《文星》第70期（1963.8）。後收於劉國松，《中國現代畫的路》，臺北：文星出版社，1965，頁75。
- 羅青，〈論《詩風》詩人之詩風——介乎現代與後現代之間的聲音〉，《詩雙月刊》第3卷第5期（1992.4），頁66-76。

(三)研討會論文

余佳燕，〈從跨藝術互文現象考察臺灣五、六十代詩人與畫家對話鎔鑄而成的超現實風潮〉，《異同、影響與轉換：文學越界學術研討會》，臺南：國家臺灣文學館，2006，頁345-359。

陳芳明，〈詩藝的完成—余光中與現代詩批評〉，《中國近代文化的解構與重建：余光中先生八十大壽學術研討會》，臺北：國立政治大學文學院，2008，頁129-140。

(四)學位論文

鄭慧如，《現代詩的古典觀照——一九四九～一九八九·臺灣》，臺北：國立政治大學中文研究所博士論文，1995。

鄭蕾，《香港現代主義文學與思潮——以「香港現代文學美術協會」為視點》，香港：嶺南大學博士論文，2012。

(五)報紙文章

余光中，〈無鞍騎士頌--五月美展短評〉，《聯合報》第6版（1963.5.26）。

_____，〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展（上）〉，《聯合報》第8版（1964.6.17）。

_____，〈偉大的前夕——記第八屆五月畫展（下）〉，《聯合報》第8版（1964.6.18）。

Selected Bibliography

- Kleiner, F. S. & Mamiya, C. J., *Gardner's Art Through The Ages: Western Perspective, Vol. II, 12th edition*, Wadsworth: Cengage Learning, 2006.
- Kristeva, J. ,“Word, dialogue and novel”, in Toril Moi (ed.) *The Kristeva Reader*, UK: Basil Blackwell Ltd, 1987.
- Rosenblum, R. & Janson, H. W., *19th-Century Art*, New York: Prentice-Hall, Inc., 1984.

**The Concept of “Back to Classic” in Intertextuality
of Poetry and Paintings in Taiwan and Hong Kong
during 1960 to 1970: Modernism spread
by Guang Jhong-Yu and Guo Song-Liu**

Wen-Wei Shiu *

Abstract

This study aims to sort out Guang Jhong-Yu’s and Guo Song-Liu’s comments on modern poetry and art during 1960 to 1970 between Hong Kong and Taiwan, then focus on the concept of “back to eastern tradition” in their reviews that shall not be simplified as “Neoclassicism“. Within the state of intertextuality of Poetry and Paintings in Taiwan and Hong Kong, I will analyze how did Guang Jhong-Yu and Guo Song-Liu find certain ways to return to classic with modern horizons in order to re-establish a maturer Modernist aesthetic with the modern poetics of Chinese Lyrical Tradition.

Meanwhile, this study will put the form of Abstract Expressionism that spread by Guang Jhong-Yu and Guo Song-Liu in Hong Kong and Taiwan literature and art field during 1960 to 1970 to proof, then to interpret the idea of “Eastern Consciousness” and “Painting the Fugitive Spirit in My Breast” by bringing Chinese traditional painting and Western modern painting together. Therefore, we can understand more clearly how their works learn from Chinese classical literature and philosophy in modern situation semantics instead of western Neoclassicist movement. Especially in 1970s’ when Guang Jhong-Yu and Guo Song-Liu taught at The Chinese University of Hong Kong, they devoted to spread the modernist aesthetics with “Back to Classic” in Hong Kong, it became an important aesthetic concept on the

* Professor, Department of Sinophone Literatures, National Dong Hwa University

phenomenon of Inter-regional Communication of modernism between Hong Kong and Taiwan.

Key Words: Guang Jhong-Yu, Guo Song-Liu, Modernism, Modern Poetry, Modern Painting