

多重轉化的禪與1950至60年代臺灣抽象繪畫

賴國生

國立故宮博物院南院處助理研究員

摘要

1950年代後期的台灣，是一個抽象繪畫興起的時代。抽象畫家常在作品中融入東方的精神，而禪是其中重要的元素。台灣抽象繪畫的興起主要受到美國抽象表現主義在全球形成的風潮所影響，而抽象表現主義則延續了十九世紀末以來受亞洲與非洲等非西方藝術影響的現代主義，例如法國印象派畫家特別喜愛日本浮世繪，日本文化藝術在歐洲引發了日本風尚（Japonisme）的風潮。

二十世紀初美國人持續探索日本文化藝術，日本的禪隨著前往美國弘法的僧人而逐漸在美國風行，美國博物館所收藏的亞洲藝術中，也包含許多具有禪風的日本書法與水墨畫。以律動線條為主的書法藝術以及時常有大量留白的日本水墨畫帶給美國畫家新的靈感，抽象表現主義就是在這樣的氛圍下興起，並且成為美國的代表性藝術，向全世界傳播。

儘管戰後台灣的執政者期望復興傳統中國畫，西方現代主義的繪畫仍悄悄在台灣萌芽，而當抽象表現主義在世界風行時，台灣也出現了一波抽象繪畫的潮流。從中國傳到日本的禪，跨洋傳到美國後又跟著抽象表現主義的藝術再次跨洋回到東亞的台灣。禪本來就是台灣人所熟悉的中華文化元素之一，台灣抽象繪畫中的禪因此包含了中國、日本、美國以及台灣自身對於禪的多重詮釋。

關鍵詞：禪畫、抽象畫、抽象表現主義、美國禪學、台灣戰後繪畫

Zen's Multi-Transformation and Abstract Painting in 1950s-60s Taiwan

Lai Kuo-Sheng

Assistant Curator, Southern Branch of the National Palace Museum

Abstract

The late 1950s marked the rise of abstract painting in Taiwan. Abstract painters often integrated Eastern spirits in their artworks, and *Zen* was one of the important elements. The rise of abstract painting in Taiwan was mainly influenced by the global trend propelled by American abstract expressionism. Abstract expressionism had extended from modernism which had drawn inspiration starting in the late 19th century from non-Western art, such as Asian and African. This was observed in French impressionist painters' particular fondness for Japanese *ukiyo-e*, with “Japonisme” then sparked in Europe due to the popularity of Japanese culture and art.

Japanese culture and art were continued to be explored by Americans in the early 20th century, and Japanese *Zen* was introduced by monks who went to the United States to propagate Buddhist teachings and thus began to gain more traction in the United States. Amongst the Asian art collected by museums in the United States are many Japanese calligraphy works and ink paintings that embody the spirit of *Zen*. Calligraphy art composed mainly of rhythmic lines and Japanese ink paintings with large blank areas became new inspirations for American artists. This led to the rise of abstract expressionism, which became an iconic American style of art that was spread throughout the world.

Although those in power in postwar Taiwan had intentions of reviving traditional Chinese painting, paintings of Western modernism had, nonetheless, quietly began to sprout in Taiwan. While the world was swept over by abstract expressionism, a wave of abstract painting was also unfolding in Taiwan. *Zen*, which was spread to Japan from China, had later crossed overseas to the United States, and along with abstract expressionism art, it had once again returned to Taiwan in East Asia. *Zen* is a familiar element of Sino-culture for many Taiwanese people; therefore, the *Zen* demonstrated in Taiwanese abstract paintings encompasses multilayered interpretations on *Zen* derived from China, Japan, the United States, and also Taiwan itself.

Keywords: *Zen* painting, abstract painting, abstract expressionism, American *Zen*, Taiwanese postwar painting

一、前言

台灣抽象繪畫大約從二十世紀50年代後期開始流行，「五月」與「東方」這兩個推展抽象藝術的畫會各自於1956年成立並於1957年首展，「五月」與「東方」畫會的成立常被視為戰後台灣抽象繪畫或是台灣現代美術運動興起的關鍵，¹而台灣抽象繪畫的興起有很大成分受到美國抽象表現主義的影響。在嘗試這種「前衛」的抽象繪畫時，許多台灣的畫家喜歡在作品中融入東方的元素，而其中「禪」是常見的東方元素之一。

歷代中國傳統繪畫中以禪入畫並不令人陌生，禪僧用畫來表達他們對禪的體悟，而許多文人也會在畫中表現禪意。今日對於中國繪畫史稍有認識的人，對於以大筆揮灑、寫意不求形似的風格畫禪，大概會聯想到藏於國立故宮博物院的梁楷（南宋時期，生卒年不詳）〈潑墨仙人圖〉（圖1）。雖然受中華文化教育的台灣畫家對於以禪入畫的觀念可能並不陌生，但其實影響台灣抽象畫家的美國抽象表現主義畫家就已經時常在作品中表現他們認識的禪，所以在抽象畫中表現禪意並非台灣畫家的發明。



圖1 南宋，梁楷，〈潑墨仙人圖〉，國立故宮博物院藏。

禪宗起源於印度而成熟於中國，並且再傳入韓國、日本等地，隨著漢人的移入，台灣也很早就有禪宗佛教的存在，日本統治台灣期間，日本人又把日本的禪宗也帶到台灣，但是1950年代的台灣抽象畫家主要為1949年隨著中華民國軍隊遷台的新移民，

¹ 有關台灣抽象繪畫的發展，請參見 Jason C. Kuo, “From National/Chinese Painting to Modern Painting”, in *Art and Cultural Politics in Postwar Taiwan* (Bethesda, Maryland: CDL Press, 2000), 84-101；黃朝湖，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉，《中國現代繪畫發展素描》（台北：台北市立美術館，1990），頁 53-72；蕭瓊瑞，〈台灣抽象藝術史〉，《藝術家》，501 至 540 期（2017-2020）。

與台灣日治時期的繪畫關聯較小，雖然台灣的畫家對禪並不陌生，但是台灣抽象繪畫中的禪，主要是來自美國抽象表現主義的影響。禪兩次跨越了太平洋而出現於台灣的抽象繪畫中。

1940至50年代，美國抽象表現主義藝術興起，此時禪在美國正為風行，雖然中國是禪宗佛教發展成熟並向外傳播的主要來源地，美國的禪卻是自十九世紀末二十世紀初從日本傳入。

日本對西方現代藝術的影響至少可追溯至十九世紀。日本於江戶時代施行鎖國政策，1853年被美國馬修·培理（Matthew Calbraith Perry, 1794-1858）所率領的「黑船」艦隊打開門戶，1854年簽訂神奈川條約，開放下田與箱館兩個通商口岸。隨著鎖國政策的結束，日本與歐美的貿易往來也越來越為密切，許多浮世繪隨著貿易而輸往歐洲，使得歐洲畫家為之驚艷，並從浮世繪中吸取創作靈感，間接促成法國印象派繪畫的興起。

鎖國的結束開啟了一個新的時代，明治維新（1876）之後日本積極向西方學習，日本與歐美交流愈趨頻繁，成為歐美認識東亞的主要窗口，並且是十九世紀末二十世紀初美國東亞藝術收藏的重要管道，禪宗則是因1893年芝加哥世界宗教議會日本佛教代表釋宗演（1860-1919）的演講，以及鈴木大拙（1870-1966）等日本禪僧至美國傳法而逐漸流行。

二十世紀上半禪在美國大為流行，文學、音樂、藝術與建築都受到影響，抽象表現主義畫家喜愛談論禪，禪也常是其作品靈感來源。²抽象表現主義的流行使得戰後紐約取代巴黎成為新的世界藝術中心，象徵自由的抽象表現主義成為美國的代表性藝術，受到美國政府積極向外推廣。³1949年從中國播遷來台的中華民國作為美國的堅強盟友，在文化藝術的傳播上沒有被美國遺漏，美國政府也同樣在台灣推廣抽象表現藝術。台灣在抽象表現主義於全世界的流行中並無缺席，許多畫家開始嘗試抽象繪畫的創作，「五月」與「東方」這兩個推展抽象藝術的畫會於1957年舉辦首次展覽；1957

² 有關禪對於美國、法國、德國與日本現代藝術影響的討論，請參見海倫·威斯格茲（Helen Westgeest），曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術》（台北：典藏藝術家庭，2018）。

³ 美國政府把抽象表現主義視為冷戰時期文化藝術上對抗俄國的利器，相關討論請參見 Christine Sylvester, "Picturing the Cold War: An Art Graft/Eye Graft," *Alternatives: Global, Local, Political* Vol. 21, no. 4 (1996): 393-418; Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (London: Granta Books, 2000)。

年至1973年台灣參加巴西聖保羅雙年展也為台灣抽象繪畫發展起了推波助瀾的效果。⁴ 台灣的抽象藝術家把抽象表現主義中的禪經過轉化，加入自身對禪的認識呈現於自己的作品中。⁵

二、十九世紀末、二十世紀初日本藝術在歐美的風潮

十九世紀後半日本藝術風靡歐洲，對歐洲的藝術與生活產生了不小的影響，這股旋風稱為日本風尚（Japonisme）。許多畫家以浮世繪為靈感，創作出具有東方風味的作品。浮世繪所具有的東亞繪畫不追求寫實的風格，也讓歐洲畫家有一個反叛學院派寫實畫風的新方向。

馬奈（Édouard Manet, 1832-1883）作品的裸體女性並非理想中的希臘羅馬女神或是歷史事件的女英雄等與現實世界有距離的人物，其中有些令人不太敢直視的主題，頗有離經叛道的意味，某些畫作裡面的焦點人物較為平面，〈吹笛子的少年〉（*Le Joueur de Fifre*）（圖2）的背景缺乏空間感，在風格上開始背離寫實，許多作品不再精細描繪細節而改以較粗的筆觸畫出大致的樣貌，已有印象派的特色出現。⁶



圖2 1866，馬奈，〈吹笛子的少年〉，奧塞美術館藏。

⁴ 有關台灣參與巴西聖保羅雙年展，請參見李孟學，〈台灣藝術國家隊緣起：巴西聖保羅雙年展與中華民國〉，《典藏今藝術&投資》，333期（2020），頁58-61。

⁵ 有關二十世紀台灣美術中的禪，潘禧於〈禪在東西方美術上的流動〉一文已有介紹，本文則試圖進一步追溯美國抽象表現主義中的禪以及台灣的抽象藝術家如何運用禪於作品中。請見潘禧，〈禪在東西方美術上的流動〉，《藝術家》，524-525期（2019）。

⁶ 有關馬奈的研究，請參見 Michael Fried, *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s* (Chicago: University of Chicago Press, 1998) ; Scott Allan, Emily A. Beeny and Gloria Groom, *Manet and Modern Beauty: The Artist's Last Years* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2019) ; Aryanne Stevens et al., *Manet: Portraying Life* (London: Royal Academy Books, 2012) ; Pierre Bourdieu, *Manet: A Symbolic Revolution* (Cambridge, UK: Polity Press, 2017) 。

印象派的主要畫家之一莫內（Claude Monet, 1840-1926）生平展現了對於日本文化藝術的高度興趣，他喜愛收藏浮世繪，其故居吉維尼（Giverny）仍然保存著他所收藏的浮世繪作品。他也收藏和服，其著名作品〈日本女人〉（*La Japonaise (Camille Monet in Japanese Costume)*）（圖3）所描繪的就是他的妻子卡蜜兒（Camille Doncieux, 1847-1879）穿著他所收藏的紅色和服；吉維尼花園中有日本庭園的造景，其著名的〈日本橋〉（*The Japanese Bridge*）系列作品就是描繪庭園中的睡蓮與日本橋所營造的東方氛圍。

梵谷（Vincent van Gogh, 1853-1890）是另一位愛好收藏浮世繪的畫家，他的收藏至今仍保存於阿姆斯特丹的梵谷博物館（Van Gogh Museum），⁷其繪畫作品可看出浮世繪的影響，⁸例如〈梅樹開花〉（*Flowering Plum Orchard*）（圖4）即為臨摹日本浮世繪畫家歌川廣重〈名所江戶百景〉中的〈龜戶梅屋舖〉，而〈唐基老爹〉（*Portrait of Père Tanguy*）圖中背景有許多浮世繪作品。



圖3 1876，莫內，〈日本女人〉，波士頓美術館藏。



圖4 1887，梵谷，〈梅樹開花〉，阿姆斯特丹梵谷美術館藏。

許多受日本影響的法國印象派畫家受邀至美國展覽，在美國大受歡迎，例如莫內生前在美國就有許多展覽，作品廣受美術館與私人收藏家收藏，波士頓美術館（Museum of Fine Arts, Boston）與芝加哥藝術博物館（The Art Institute of Chicago）都於2020年舉辦莫內與該城市關係的回顧展。竇加（Edgar Degas, 1834-1917）則是親自

⁷ 有關梵谷的浮世繪收藏，請參考 Louis van Tilborgh, *Japanese Prints: The Collection of Vincent van Gogh* (London: Thames & Hudson, 2019)。

⁸ 有關浮世繪對梵谷的影響，請參考 Louis van Tilborgh et al., *Van Gogh and Japan* (Brussels: Mercatorfonds, 2018)。

拜訪美國的印象派畫家，曾於1872至73年客居紐奧良（New Orleans），美國各大博物館也都有收藏竇加的作品。⁹

十九世紀巴黎可說是世界藝術的中心，許多美國畫家赴巴黎學畫，也成為日本風尚的參與者，例如惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903）。¹⁰惠斯勒於1834年生於美國麻州，1855年赴巴黎學畫，其後大部分居住於英國倫敦。他在巴黎所學的是較為古典寫實的風格，他與許多其他歐洲藝術家交好，例如庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）、馬奈、畢沙羅（Camille Pissarro, 1830-1903）、莫內、竇加（Edgar Degas, 1834-1917）、羅賽蒂（Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882），而他的畫家朋友們似乎時常對他的風格產生影響，例如他的某些作品被認為有前拉斐爾派（Pre-Raphaelite Brotherhood）的風格，而他晚年的風格走向印象派，所以也時常被認為是印象派畫家之一。他最經典的日本風尚作品為現存於美國佛利爾美術館（Freer Gallery of Art）的孔雀廳（Peacock Room）（圖5）。孔雀廳原本是英國船運大亨雷蘭（Frederick Richards Leyland, 1831-1892）為了裝修他於倫敦的宅邸，委託建築師湯瑪斯·傑基爾（Thomas Jeckyll, 1827-1881）所設計。傑基爾是唯美運動（aesthetic movement）的要角，擅長「安格魯-日本風格」（Anglo-Japanese style）。這個房間的壁爐上方，掛了一幅惠斯勒的油畫作品〈來自瓷器之地的公主〉（*The Princess from the Land of Porcelain*）（圖5），描繪一位穿著和服的西方女子，站在一個充滿東方風味的背景中，人物手持繪有近似沒骨花卉作品的團扇，背後擺放了花鳥圖屏風與青花瓷器，牆壁上也貼了另一支團扇，地毯的圖案以藍色與白色構成，猶如青花瓷器的紋飾。這幅惠斯勒的作品似乎在告示來訪者主人對日本藝術的喜愛。孔雀廳內除了前述繪畫作品之外，惠斯勒把牆壁塗成深綠色，上面以金箔描繪出具有東方風味的孔雀圖案。

⁹ 有關竇加與美國的關係，請參考 David Brenneman and Ann Dumas, *Degas and America: The Early Collectors* (New York: Rizzoli, 2001)；Gail Feigenbaum, *Degas And New Orleans: A French Impressionist in America* (New York: Rizzoli, 1999)；Christopher Benfey, *Degas In New Orleans: Encounters in the Creole World of Kate Chopin and George Washington Cable* (New York: Knopf, 1997)；Marilyn R. Brown, *Degas and the Business of Art: A Cotton Office in New Orleans* (University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 1994)。

¹⁰ 有關惠斯勒與日本風尚，請參考 John Sandberg, “'Japonisme' and Whistler,” *The Burlington Magazine* 106, no. 740 (1964): 500-505, 507。



圖5 1876-1877，惠斯勒，孔雀廳，美國國立亞洲藝術博物館藏。
圖片：史密森尼學會提供。

雷蘭過世後，美國企業家與收藏家查爾斯·朗·佛利爾（Charles Lang Freer, 1854-1919）購買了惠斯勒的〈來自瓷器之地的公主〉。佛利爾的第一件藝術收藏就是1887年購買的惠斯勒所作「威尼斯系列二」（Second Venice Set）蝕刻版畫，1888年佛利爾赴英國並結識惠斯勒，¹¹之後成為惠斯勒的主要贊助者，而惠斯勒也曾為佛利爾畫肖像畫。¹²認識了惠斯勒之後佛利爾對日本藝術產生高度興趣，並且又進而收藏中國藝術，曾四次到東亞旅行，增進他的東亞藝術收藏與鑑賞能力。¹³佛利爾於1904年把整個孔雀廳買了下來搬運至美國底特律自宅。佛利爾最後決定把他的收藏捐給史密森尼學會（Smithsonian Institution），也就是美國的國家博物館，並出資興建佛利爾美術館（Freer Gallery of Art）來收藏與展示其捐贈的藏品。¹⁴惠斯勒引起了佛利爾對日本藝

¹¹ Harold P. Stern, *Masterpieces of Chinese and Japanese Art: Freer Gallery of Art Handbook* (Washington, DC: Smithsonian Institution, 1976), 1.

¹² 部分佛利爾與惠斯勒的信件保存於佛利爾美術館（現為美國國立亞洲藝術博物館），並可從其網站搜尋，請參見 <https://asia.si.edu/research/archives/charles-lang-freer/>

¹³ Harold P. Stern, *Masterpieces of Chinese and Japanese Art: Freer Gallery of Art Handbook*: 1-2.

¹⁴ 佛利爾暨沙可樂美術館（Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery）現為史密森尼學會所屬美國國立亞洲藝術博物館（National Museum of Asian Art）。

術的興趣，但是在收藏中國與日本藝術的過程中，曾主掌波士頓美術館東方藝術部門的費諾羅沙（Ernest Fenollosa, 1853-1908）是他的主要的諮詢對象。¹⁵

費諾羅沙於1853年生於美國麻州波士頓近郊，1878年受邀至日本東京大學教書，在日本結識了學生岡倉天心（1863-1913），共同受日本政府委託調查日本古蹟與古文物，並且力主復興日本傳統藝術，他們先後擔任波士頓美術館東方藝術部的負責人，把日本傳統藝術介紹到美國。當時日本處於明治維新之後，屏棄傳統並努力向西方學習的氛圍中，許多古物被低價賣出甚至遺棄或損毀，費諾羅沙鼓吹日本人重視自身的傳統文化，也同時利用這個時機購買日本傳統藝術，並轉賣給美國的收藏家，佛利爾除了向費諾羅沙請教，也曾向他購買亞洲藝術品。費諾羅沙也曾於1886年把他的收藏賣給查爾斯·威爾德（Charles Goddard Weld, 1857-1911），一位住在波士頓地區愛好日本文物的外科醫生，費諾羅沙與威爾德的收藏後來進入波士頓美術館，成為波士頓美術館的重要東亞美術收藏，稱為費諾羅沙-威爾德收藏（Fenollosa-Weld Collection）。¹⁶費諾羅沙除了建立波士頓美術館的東亞藝術收藏、影響佛利爾的東亞藝術收藏，透過他女兒布蘭達·費諾羅沙·畢德爾（Brenda Fenollosa Biddle, 1883-1959）與孫子歐文·畢德爾（Owen Biddle, 1914-1985）的捐贈，費諾羅沙也有一部分十九世紀日本藝術收藏最後進了費城美術館（Philadelphia Museum of Art）。¹⁷以費諾羅沙在日本的教學與藝術田野調查等經歷以及任職於美國知名之波士頓美術館，加上他的《東亞美術史綱》（*Epochs of Chinese and Japanese Art*）著作，使得他在美國儼然是東亞藝術的權威，而他的東亞藝術觀點也同時影響美國的收藏界。

¹⁵ 有關佛利爾中國藝術收藏之討論，請參見王伊悠，《美美與共：佛利爾與中國藝術的故事》（上海市：上海書畫出版社，2019）。佛利爾向費諾羅沙購買文物的部分紀錄可於史密森尼學會網站搜尋：<https://collections.si.edu/search/>。有關費諾羅沙與佛利爾對於東亞藝術收藏往來之討論，請參見 Martin Collcutt, “The Image of Kannon as Compassionate Mother in Meiji Art and Culture,” in *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006), 198-200。費諾羅沙與佛利爾往來的信件，請參見 Ernest Fenollosa, *Unpublished Letters of Ernest Francisco Fenollosa to Charles Lang Freer, in the Collection of the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.*, trans. Seiichi Yamaguchi (Koshigaya, Saitama, Japan: Saitama Daigaku Kyōyōbu, 1977)。

¹⁶ Constance J. S. Chen, “Cultural Politics and the Creation of the Department of Chinese and Japanese Art at the Boston Museum of Fine Arts,” in *Asian Americans in New England: Culture and Community* (Durham, New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2009), 102-03.

¹⁷ 有關費諾羅沙後代捐贈收藏給費城美術館的討論，參見 Felice Fisher, “Meiji Painting from the Fenollosa Collection,” *Philadelphia Museum of Art Bulletin* Vol 88, no. 375 (1992): 1-24。

費諾羅沙從日本藝術開始認識包含中國在內的東亞藝術，因此，他的東亞藝術價值觀帶有日本觀點，在其所著的《東亞美術史綱》中，中國畫家的名字先以日文發音拼出，再以括弧標示中文發音，可見當時美國人是透過日本去認識中國文化。當費諾羅沙抵達日本時，社會普遍崇尚西洋文化，從室町時代（1336-1573）流行到江戶時代（1603-1867）的狩野派繪畫以及其他日本傳統藝術正逐漸沒落。費諾羅沙想要復興日本傳統文化，並且偏好狩野派而鄙視文人畫。¹⁸狩野派的繪畫風格綜合了日本傳統水墨畫家偏好的南宋（1127-1279）馬夏繪畫傳統，¹⁹以及平安時代（794-1192）所興起的日本大和繪傳統。南宋馬夏的傳統除了邊角構圖之外，還有大量使用斧劈皴，這樣的風格常見於日本畫家的山水畫。中國南宋繪畫傳統延續到元代（1271-1368）仍有畫家繼續繪製，這種風格的作品在日本稱之為「宋元畫」。南宋風格除了元代的延續之外，明代（1368-1644）也發展出「浙派繪畫」，日本著名的畫家雪舟（1420-1506）就曾至當時的明朝學畫，影響後來的狩野派。除了狩野派之外，日本也流行南宋牧谿（約1210至約1270）、梁楷等畫家的禪畫傳統，由於文人畫於元代興起而於明清時期成為主流，而明清文人鄙視繼承南宋繪畫傳統的浙派繪畫，並且對於禪畫興趣不高，因此許多這類作品流向日本，受到日本的珍藏，在日本的中國繪畫收藏反映了日本人喜愛宋元畫與禪畫的偏好，例如收藏於京都大德寺的牧谿〈觀音猿鶴圖〉（圖6），呈現簡筆的禪畫畫風。費諾羅沙的收藏也呈現日本人崇尚中國南宋傳統的偏好，從他曾任職的波士頓美術館的東亞藝術收藏就可以看出，²⁰例如費諾羅沙舊藏〈林和靖圖〉（圖7），為受明代浙派風格影響的日本水墨畫，採用南宋傳統的三角形之邊角構圖，遠處的高山偏於一邊，山石的紋路以斧劈皴畫成。費諾羅沙這種日本觀點的東亞藝術價值觀也影響了佛利爾，佛利爾的收藏也同樣呈現這樣的觀點，例如佛利爾美術館之佛利爾舊藏 *Landscape: Pavilions on a Mountain Side; a Stream Below*（圖8），呈現典型

¹⁸ 有關費諾羅沙對文人畫偏見的討論，參見巫佩蓉，〈二十世紀初西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，《藝術學研究》，10期（2012），頁87-132。

¹⁹ 「馬夏」指馬遠（1160-1225）與夏珪（約1180至1230）。

²⁰ 巫佩蓉認為：「費諾羅沙對文人畫的貶抑，最直接的影響就是左右了二十世紀初歐美收藏界的品味，尤其對波士頓美術館的收藏方向影響頗大。……波士頓美術館的傲人收藏中，日本南畫是較弱的一環，這使得後來的館員引以為憾。」見巫佩蓉，〈二十世紀初西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，頁117-118。

馬遠的邊角構圖小景山水。而由於佛利爾的財力可以收藏最精良的作品，他甚至曾在給上海文物商的信件裡說不要拿明代以後的藝術品給他看。²¹



圖6 南宋，牧谿，〈觀音猿鶴圖〉，日本京都大德寺藏。



圖7 傳土岐洞文，〈林和靖圖〉，江戶時代，波士頓美術館藏。



圖8 明代，傳馬遠，*Landscape: Pavilions on a Mountain Side; a Stream Below*，美國國立亞洲藝術博物館藏。

三、禪在美國的流行與抽象表現主義的興起

費諾羅沙、佛利爾與其同時代對東亞藝術有興趣的同好在收藏中日藝術之時也收藏了為數不少的佛教藝術。費諾羅沙在日本時，對佛教產生極大的興趣，向三井寺的

²¹ 有關佛利爾此話的討論，參見 Ingrid Larsen, “Don't Send Ming or Later Pictures’: Charles Lang Freer and the First Major Collection of Chinese Painting in an American Museum,” *Ars Orientalis* Vol 40 (2011): 6-38。

櫻井敬德（1834-1889）學習天台宗佛教，與另一位波士頓著名的東亞藝術收藏家，也是波士頓美術館的重要文物捐贈者與董事成員威廉·畢格羅（William Sturgis Bigelow, 1850-1926）同時於1885年在櫻井的主持下皈依佛門。

佛教對於費諾羅沙來說不僅是一種信仰，費諾羅沙對於佛學也投入了相當的研究，他在日本所傳授的黑格爾理論影響了新一代的佛教大師，而其佛學相關著作則影響了美國文學。²²費諾羅沙對於佛教與東亞藝術的興趣與研究，影響了美國的文學與藝術界人士，例如藝術家約翰·拉法吉（John La Farge, 1835-1910）與雅瑟·衛斯理·道（Arthur Wesley Dow, 1857-1922）、²³建築師法蘭克·洛伊·萊特（Frank Lloyd Wright, 1867-1959）、²⁴現代詩人艾茲拉·龐德（Ezra Pound, 1885-1972）²⁵等。

十九世紀於英國發起的世界博覽會成為明治維新後日本向外宣傳其文化藝術的一個重要管道，費諾羅沙在赴日本教書前，曾對於1876年於費城舉行的百年博覽會（Centennial Exposition）日本館留下深刻的印象。當1893年的哥倫布紀念博覽會（World's Columbian Exposition）在芝加哥舉行時，費諾羅沙已經從一個參觀者變為一位日本藝術圈內舉足輕重人物。之前在日本停留時，與學生岡倉天心共同保存古蹟、文物與傳統藝術，一反當時日本崇尚西洋的心態，力主復興傳統藝術，推展結合狩野派與西洋技法的「日本畫」，並參與東京美術學校之創建，讓傳統藝術在正規學校得以延續。岡倉天心於1890年擔任東京美術學校第二任校長，1893博覽會是日本再次向

²² 有關費諾羅沙對於美國佛教文學的影響，參見 Jonathan Stalling, “Emptiness in Flux: The Buddhist Poetics of Ernest Fenollosa’s ‘The Chinese Written Character as a Medium for Poetry,’” in *Poetics of Emptiness: Transformations of Asian Thought in American Poetry* (New York: Fordham University Press, 2011)。

²³ 有關費諾羅沙對於拉法吉的影響，參見 James L. Yarnall, “John La Farge and Henry Adams in Japan,” *The American Art Journal* Vol 21, no. 1 (1989): 40-77；Keiko Ido, “The Meiji Era Experiences of Henry Adams and John La Farge,” *駒澤女子大學研究紀要* no. 11 (2004): 17-31。有關費諾羅沙對道的影響，參見 Betty Lou Williams, “Japanese Aesthetic Influences on Early 20th-Century Art Education: Arthur Wesley Dow and Ernest Fenollosa,” *Visual Arts Research* Vol 39, no. 2 (2013): 104-115。

²⁴ 有關費諾羅沙對萊特的影響，參見 Keven Nute, “Frank Lloyd Wright and Japanese Art: Fenollosa: The Missing Link,” *Architectural History* Vol 34 (1991): 224-230；Keven Nute, “Japanism and the Boston Orientalists,” in *Frank Lloyd Wright and Japan: The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright* (London: Routledge, 2000), 9-34。

²⁵ 有關費諾羅沙對於龐德的影響，參見 Akiko Miyake, “Pound’s Integration of Fenollosa’s Eastern Contemplation,” in *Ezra Pound and the Mysteries of Love: A Plan for the Cantos* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1991), 46-65。

世界展示其文化的大好機會，岡倉天心是這次博覽會籌劃的要角，日本館的建築是以平安時代象徵阿彌陀佛西方淨土的平等院鳳凰堂為造型，費諾羅沙於1890年回到美國擔任波士頓美術館東方藝術部之主管，雖然沒能在日本與岡倉天心共同策劃這次博覽會的展出，但他於1893年於《世紀雜誌》（*The Century Magazine*）月刊上面為文論述日本不該盲目學習西方藝術，並大力稱許這次日本於芝加哥的場館建築與岡倉天心的展覽選件，²⁶這次的展覽幾乎可說是費諾羅沙與岡倉天心共同復興日本傳統藝術的成績單。

於這次世博會展覽的同時，也舉辦了首次的世界宗教議會（World's Parliament of Religions）。日本除了參與博覽會，也參與了世界宗教議會。世界宗教議會的日本代表主要是屬於明治時代（1868-1912）興起的「新佛教」。明治初期政府積極西化，希望藉由向西方學習，可以與西方並駕齊驅，佛教被認為是落後的，許多佛像遭到丟棄而僧侶被迫還俗，佛教岌岌可危。然而，有幾位佛教的領導者於東京大學向費諾羅沙學習西方哲學，引入西方的哲學理論來解釋佛法，形成所謂的「新佛教」。²⁷由於「新佛教」的成員熟稔西方哲學，他們能夠以西方的論點讓日本佛教躍上世界舞台，1893年的世界宗教議會是一個宣傳日本佛教的大好時機，日本把握了這個機會，成為日後日本佛教影響美國文化的關鍵，²⁸世博會日本館以平等院鳳凰堂的建築為藍本也可視為對日本佛教參與本次會議的一大支持。曾受教於費諾羅沙的「新佛教」領導者例如井上圓了（1858-1919），圓了繼承其父的佛寺，1877年進入東院本寺的教師學

²⁶ Ernest Francisco Fenollosa, "Contemporary Japanese Art with Examples from the Chicago Exhibit," *The Century Magazine* Vol 46, no. 4 (1893): 577-580.

²⁷ 有關日本明治新佛教的討論，請參見 Ōtani Eiichi, "The Movement Called 'New Buddhism' in Meiji Japan," in *Modern Buddhism in Japan* (Nagoya, Japan: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2014), 52-84。有關日本佛教改革者採用西方哲學的討論，請參見 Judith Snodgrass, "The Deployment of Western Philosophy in Meiji Buddhist Revival," *The Eastern Buddhist New Series* Vol. 30, no. 2 (1997): 173-198。

²⁸ 不論是世博會或是世界宗教議會，對於日本來說都是對世界宣揚日本國力的重要機會，有關日本如何準備參與世界宗教議會之討論，請參見 John Harding, *Mahāyāna Phoenix: Japan's Buddhists at the 1893 World's Parliament of Religions* (Bern, Switzerland: Peter Lang, 2008)；Aihua Zheng, "Buddhist Networks: The Japanese Preparation for the World's Parliament of Religions, 1892-1893," *Japanese Journal of Religious Studies* Vol. 46, no. 2 (2019): 247-276。有關日本新佛教在1893年芝加哥哥倫布博覽會的世界宗教議會宣揚日本佛教之討論，請參見 Judith Snodgrass, *Presenting Japanese Buddhism to the West: Orientalism, Occidentalism, and the Columbian Exposition* (Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press, 2003)。有關世界宗教議會對禪宗於西方傳布的影響，請參見 Larry A. Fader, "Zen in the West: Historical and Philosophical Implications of the 1893 Chicago World Parliament of Religions," *The Eastern Buddhist New Series* Vol. 15, no. 1 (1982): 122-145。

校，1881年進入東京大學主修哲學，1885年畢業，成為一位哲學學者，並積極參與佛教改革運動，對於日本的哲學與佛教界均有非常大的影響；²⁹清澤滿之（1863-1903）是另一位受教於費諾羅沙的「新佛教」領導者，³⁰跟井上圓了一樣，清澤也曾進入東院本寺的教師學校，並進入東京大學主修哲學，於1887年畢業。雖然他沒有親自參與會議，但是他的論文〈宗教之哲學架構〉（*Skeleton of the Philosophy of Religion*）在大會中被宣讀。

六人組成的世界宗教議會日本佛教代表團中有四位僧人，包含率團的釋宗演。釋宗演為日本禪宗之臨濟宗僧侶，1878年進入鎌倉圓覺寺事師住持金北洪川（1816-1892）習禪，大受金北洪川的賞識，極為年輕就獲得金北的認可。釋宗演於1885年進入慶應義塾大學學習，1887年赴錫蘭學習巴利文以及上座部佛教。1892年金北洪川圓寂後，釋宗演回到圓覺寺接任住持。釋宗演在世界宗教議會上發表的〈佛陀所開示的因果法則〉（*The Law of Cause and Effect, as Taught by Buddha*）是在出行前由其弟子鈴木大拙在日本翻譯成英文。³¹在議會中釋宗演結識議會創辦人之一保羅·卡盧斯（Paul Carus, 1852-1919），釋宗演回國後把鈴木大拙介紹給卡盧斯，鈴木大拙赴美除了進行多場禪學演講之外，也協助卡盧斯的出版事業，翻譯許多佛學書籍。1905年釋宗演再次回到美國演講，由鈴木大拙擔任許多場的翻譯。鈴木大拙後來成為美國家喻戶曉的禪師，對於日本禪學於美國的傳布有非常大的助益，而世界宗教議會普遍被認為是日本禪學於美國傳布的轉捩點。³²

岡倉天心雖然不是禪僧，也非宗教界人士，但是他在《茶之書》（*The Book of Tea*）中以禪論茶也幫助了禪在美國的傳播。岡倉天心在1904年開始時常往返日本與美國波士頓之間，參與波士頓美術館有關日本藝術收藏與展覽事宜，並於1910年當上波

²⁹ 有關井上圓了一與明治佛教改革的討論，請參見 Kathleen M. Staggs, "Defend the Nation and Love the Truth' Inoue Enryō and the Revival of Meiji Buddhism," *Monumenta Nipponica* Vol 38, no. 3 (1983): 251-281。

³⁰ 有關清澤滿之與明治佛教改革的討論，請參見 Alfred Bloom, "Kiyozawa Manshi and the Revitalization of Buddhism," *The Eastern Buddhist New Series* Vol 35, no. 1/2 (2003): 1-5。

³¹ 演講英文全文請見 W. S. Yokoyama, Shaku Sōen and D. T. Suzuki, "Two Addresses by Shaku Sōen," *The Eastern Buddhist New Series* Vol 26, no. 2 (1993): 134-137。

³² 有關把世界宗教議會視為禪在西方傳布的轉捩點之說法，例如 Larry A. Fader 說："The Parliament was also a turning point for Zen Buddhism, in particular for it marked the first voyage of a Zen master—Abbot Shaku Sōen (1856-1919) of Engakuji Temple..... This event prepared the soil for the first planting of the seeds of Zen in the West." 見 Larry A. Fader, "Zen in the West: Historical and Philosophical Implications of the 1893 Chicago World Parliament of Religions," 123。

士頓美術館中日藝術部部長。他在1906年於美國出版以英文書寫的《茶之書》風靡美國，是美國人認識日本文化的一本經典之作，其中有一章專門論道與禪（Taoism and Zennism），裡面也提到表現禪的藝術，他認為「修禪之人意在與事物內在本質的溝通，外在瑣事只會造成真理領悟的阻礙，就是這種對於抽象的愛好使得禪喜愛黑白的簡筆畫而非經典的彩繪佛畫」。³³岡倉天心這段話似乎意指禪的藝術以黑白為主，並且以抽象的方式表現內在的體悟，不是在描繪外在的形體。1940至50年代於美國興起的抽象表現主義，其成員是否閱讀過《茶之書》仍有待研究，但他們的作品似乎具有岡倉天心所描繪禪藝術的特色。此時也是美國披頭世代（beat generation）興起的年代，人們對物質主義感到懷疑，向東方尋求精神上的慰藉，而禪學似乎剛好可以填補美國人在心靈上的空缺，禪也就廣為流行。

禪在美國的流行影響到文化上的各個層面，例如文學、音樂、藝術與建築。1948年幾位抽象表現主義的藝術家於紐約市第八街租了一個場所成立所謂的「俱樂部」，作為藝術家們聚會的場所。禪是俱樂部時常談論的議題，俱樂部也舉辦過許多禪的演講，如阿德·萊茵哈特（Ad Reinhardt, 1913-1967）、約翰·凱吉（John Cage, 1912-1992）與易卜拉欣·拉索（Ibram Lassaw, 1913-2003）都曾在此發表與禪有關的演講，而弗朗茨·克萊恩（Franz Kline, 1910-1962）邀請日本藝術家長谷川三郎（Saburo Hasugawa, 1906-1957）的演講具有指標性的意義。³⁴

禪的流行使得美國人或許都能聊幾句禪，雖然大部分的人只是人云亦云或道聽塗說，但是在抽象表現主義的藝術家中，有非常認真鑽研禪學的，例如馬克·托比（Mark Tobey, 1890-1976），他於1923年在西雅圖認識華盛頓大學的中國留學生騰百也（1900-1980），騰百也介紹托比認識中國書法，對於托比的藝術風格有很大的影響，³⁵托比於1930年駐村英國，接下來幾年到世界各地旅遊，包含中國與日本，並且

³³ 翻譯為筆者自翻。原文：“The followers of Zen aimed at direct communion with the inner nature of things, regarding their outward accessories only as impediments to a clear perception of Truth. It was this love of the Abstract that led the Zen to prefer black and white sketches to the elaborately colored paintings of the classic Buddhist School.” 見 Okakura Kakuzo, *The Book of Tea* (New York: Duffield & Company, 1906), 67。

³⁴ 有關「俱樂部」的成立以及其對禪的推廣，請參見 Elen Pearlman, “New York Ascending: The Founding of the Club,” in *Nothing and Everything: The Influence of Buddhism on the American Avant Garde 1942 - 1962* (Berkeley, California: Evolver Editions, 2012), 99-111。

³⁵ 有關騰百也對托比影響的討論，請參見 David Clarke, “Teng Baiye and Mark Tobey: Interactions between Chinese and American Art in Shanghai and Seattle,” *The Pacific Northwest Quarterly* Vol. 93, no. 4 (2002): 171-179。

於1934年在京都近郊的天龍寺修禪，同時學習俳句與書法；約翰·凱吉是另一位認真習禪的藝術家，同時也是二十世紀最具代表性的美國音樂家之一，曾於1950年代親赴紐約聽鈴木大拙的演講與在哥倫比亞大學的課程，成為鈴木大拙的學生。³⁶



圖9 室町時代（16世紀），楊富，〈山水圖〉，波士頓美術館藏。

雖然禪在藝術上的表現應該是畫家自身對於禪的體悟，但由於美國的禪主要傳自日本，日本與日本收藏的中國禪畫與書法仍是美國抽象表現主義畫家在禪的表現上主要參考的對象。他們可以很容易從波士頓美術館的費諾羅沙舊藏與佛利爾美術館的佛利爾舊藏，以及紐約、費城等地其他公私東亞美術收藏看到東亞傳統的禪畫與書法作品，例如費諾羅沙舊藏的楊富〈山水圖〉（圖9），運用寫意潑墨簡筆皴擦的方式描繪出迷你且抽象的山石，並簡單勾勒出河面上捕魚的器具與遠方房屋的屋頂，畫面大量留白，這種抽象化的山水近似雪舟〈破墨山水圖〉（圖10）的風格，藉由抽象化的山水表達禪意；佛利爾舊藏的傳無準師範（1178-1249）〈達摩圖〉（圖11）用粗線條的簡筆描繪達摩所穿袈裟的輪廓，臉部用較細的線條勾勒，並加上陰影，這種簡筆人物的技法常用於描繪禪宗達摩祖師，其風格近似東京國立博物館所藏的梁楷〈李白行吟圖〉（圖12）。美國的東亞藝術收藏已經足以讓美國的畫家一窺日本禪藝術，而由於照相與印刷技術的進步，美國的藝術家也可輕易從書籍與雜誌認識日本的禪藝術收

³⁶ 有關鈴木大拙對凱吉影響的討論，請參見 Kay Larson, *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists* (New York: Penguin Press, 2012)。

藏。³⁷除了能夠看得到東亞傳統禪藝術作品之原作或圖錄之外，關於禪藝術的知識至少早在1922年就有英國的東方學家亞瑟·偉利（Arthur Waley, 1889-1966）寫了 *Zen Buddhism and Its Relation to Art* 介紹禪宗與藝術之關係。³⁸除此之外，岡倉天心在美國推廣日本藝術文化的活動範圍不限於波士頓，他對於紐約的藝術愛好者也有很大的影響。³⁹



圖10 1495，雪舟，〈破墨山水圖〉，東京國立博物館藏。



圖11 元代，傳無準師範，〈達摩圖〉，美國國立亞洲藝術博物館藏。



圖12 南宋，梁楷，〈李白行吟圖〉，東京國立博物館藏。

美國抽象表現主義藝術家以他們自己對於禪與東亞傳統禪藝術的想法各自發展出自己的繪畫風格。「空」常常是他們想要在作品中表現的觀念，坐禪是實踐禪的主要途徑之一，藉由坐禪而開啟一種精神性的經驗，可能有一些冥想，並且與潛意識有一些關聯，抽象的藝術十分適合用來表現這種心靈、精神性的東西。托比的作品 *Trembling Space*（圖13）由草書般任意方向的線條填滿畫面，可以讓觀者的視線漫無目的游移於畫面中，讓觀者放任由淺意識引導進行冥想，其構成的線條具有東方書法的有力的筆墨，像是懷素的狂草一般，可見托比對書法入微的觀察。克萊恩所繪的 *Chief*（圖14）由非常粗的書法般黑色線條構成，與托比不同的是，克萊恩並非用佈滿

³⁷ 有關日本禪藝術風行歐美的討論，請參見 Gregory Levine, "Zen Art Before Nothingness," in *Inventing Asia: American Perspectives Around 1900* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2014), 82-97。

³⁸ Arthur Waley, *Zen Buddhism and Its Relation to Art* (London: Luzac & Co., 1922).

³⁹ Gail Levin, "Japanese Cultural Influence in America: The Boston-New York Exchange," *Notes in the History of Art* 31 no. 3 (2012): 13-22.

畫面的草書般線條，而是強而有力的大筆揮灑，有如碑派書法所講究的力量，由潛意識帶領他的畫筆在畫面上移動，但又如同真的在寫字一般構圖，如同禪畫或是書法作品，克蘭恩在畫面上留有大量的留白。馬瑟韋爾（Robert Motherwell, 1915-1991）的 *Elegy to the Spanish Republic, 54*（圖15）似乎在呈現一個空間，黑色為背景，左面牆有一白色為底的畫布，畫有黑色的圓形，右面牆有兩塊相連的白色畫布，各畫有黑色的圓形，黑色的圓形佔滿畫布的寬幅，這種大塊圓形的塗抹的靈感也許來自日本的圓相禪畫，而儘管十分抽象，馬瑟韋爾的作品似乎在描繪打禪的空間。羅斯科（Mark Rothko, 1903-1970）與萊因哈特的作品遊戲於顏色的漸層中，與牧谿〈六柿圖〉有異曲同工之妙。



圖13 1961，馬克·托比，*Trembling Space*，紐約古根漢博物館藏。Solomon R. Guggenheim Foundation Hannelore B. and Rudolph B. Schulhof Collection, bequest of Hannelore B. Schulhof, 2012. © 2018 Estate of Mark Tobey/Artists Rights Society (ARS), New York.



圖14 1950，弗朗茨·克萊恩，*Chief*，美國紐約現代藝術博物館藏。© 2020 The Franz Kline Estate / Artists Rights Society (ARS), New York.



圖15 1957-61，馬瑟·韋爾，*Elegy to the Spanish Republic, 54*，美國紐約現代藝術博物館藏。

四、禪與台灣抽象繪畫

如第二章所提，西方的繪畫在十九世紀受到浮世繪的影響後，與文藝復興以來所追求的寫實描繪越來越遠，並走向抽象的道路，開啟所謂的「現代主義運動」，在歐洲產生了象徵主義、野獸派、立體派、表現主義、未來主義、超現實主義、達達運動、抽象表現主義等各種背離寫實的藝術流派。中國雖然有徐悲鴻（1895-1953）仍然主張學習寫實的法國學院派繪畫，但是現代主義的風潮也吹到了中國，主要參與者之一李仲生（1912-1984）於1949年隨政府播遷來台，來台之後，除了創作抽象繪畫作品之外，也開設私人畫室教授學生，影響台灣的現代主義藝術發展甚鉅。⁴⁰

現代主義藝術在中國萌芽最具代表性的事件為1932年決瀾社在上海成立。⁴¹決瀾社由龐薰琹（1906-1985）、倪貽德（1901-1970）等人發起，他們認為中國畫家對於二十世紀西方所發展的各種現代主義畫派應該要有所回應，不應因循舊的風格與技法，要用顏色、線條與形狀創造新的繪畫。比較特殊的是當時來自日治台灣的陳澄波（1895-1947）也是決瀾社創始的成員之一，陳澄波畢業於日本東京美術學校並受邀至上海教書，東京美術學校所教授之繪畫風格主要是十九世紀末黑田清輝（1866-1924）從巴黎帶回的「外光派」，也就是擅長描繪戶外光影的印象派風格，而從陳澄波的作品可看出其主要風格承襲黑田清輝建立的傳統並加入了野獸派較為大膽的用色，然而，從某些作品的確可看出陳澄波對於其他現代主義的嘗試，例如1931年描繪一家人於上海團聚的〈我的家庭〉（圖16），其濃眉大眼、鮮紅色嘴唇與深邃的輪廓、原住民的服飾等特徵可能受到原始主義的影響，而不符合透視法與略為變形的物品可能是受到立體派的影響。陳澄波另一幅作品〈抽象裸女〉，蕭瓊瑞也指出可以看出走向抽象的嘗試。⁴²日治時期台灣畫家除了陳澄波之外，也有少數其他畫家嘗試現代主義的

⁴⁰ 蕭瓊瑞認為「戰後台灣美術運動，應可視為『中國美術現代化運動』的一部分」，並說：「戰後台灣美術運動，尤其是『現代繪畫』運動，係『中國美術現代化運動』，從『學習新法』一路出發，所獲致的特殊成就」、「不瞭解『中國美術現代化運動』，將無法瞭解『五月』與『東方』出現的意義，及其標舉的藝術主張。」見蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》（台北市：東大書局，1991），頁4。

⁴¹ 有關決瀾社與中國現代主義藝術發展的討論，請參見劉瑞寬，〈決瀾社與中國現代美術〉，《興大歷史學報》，6期（1996），頁109-123。

⁴² 蕭瓊瑞，〈師輩藝術家：杭州藝專的跨海影響（二）〉，《藝術家》，504期（2017），頁158。

路線，⁴³然而，1950年代台灣興起的抽象繪畫並非由原本台灣籍的畫家發起，而是由中國移居來台的畫家發起。



圖16 1931，陳澄波，〈我的家庭〉，私人收藏。

1949年中華民國政府遷台，有許多中國的藝術家也先後來到台灣，在傳統水墨方面，有知名的「渡海三家」（溥心畬，1896-1963、黃君璧，1898-1991、張大千，1899-1983），同時，也有現代主義的畫家來到台灣，⁴⁴李仲生是其中代表性人物，雖然他沒有「渡海三家」來得知名，但他可說是在台灣傳播現代主義繪畫種子的導師，⁴⁵在台灣的抽象藝術界具有舉足輕重的地位，1957年「五月」與「東方」兩個指標性的畫會首展之前，蓄積台灣抽象藝術的能量。

李仲生的學生有許多成為台灣抽象繪畫的先驅，他於1950年代的耕耘可說創造了有利台灣抽象繪畫發展的環境，而美國政府向外宣傳抽象表現主義，幫助了抽象繪畫在世界各地的傳播，在台灣也不例外。1949年台灣實施戒嚴令，限制了自由對外溝通的管道，美國在台灣設立的新聞處（United States Information Service）成為藝術家們

⁴³ 有關日治時期台灣現代主義畫家的討論，請參見蕭瓊瑞，〈抽象的初現：形象的解構與重構〉，《藝術家》，502期（2017），頁124-127。

⁴⁴ 有關中國來台之現代主義畫家的討論，請參見蕭瓊瑞，〈師輩藝術家：杭州藝專的跨海影響（一）〉，《藝術家》，503期（2017），頁126-137。

⁴⁵ 李仲生的學生眾多，國立台灣美術館曾於2019年舉辦「藝時代崛起：李仲生與台灣現代藝術發展」展覽，呈現李仲生在台灣所發揮的教育力量，展出李仲生與其學生共36位，164件作品。相關研究與展品圖板請見蔡昭儀編，《藝時代崛起：李仲生與台灣現代藝術發展》（台中：國立台灣美術館，2019）。

獲取歐美新知的重要場所，其圖書室的藝術書籍讓台灣的藝術家可以認識歐美藝術現況，舉辦展覽介紹歐美的藝術作品。⁴⁶

1950年代美國抽象表現主義一躍成為引領世界風騷的藝術，紐約取代了巴黎，成為世界藝術重鎮。當抽象表現主義成為世界藝術的風尚時，台灣的藝術家也不落人後。1956年，「五月」與「東方」兩個以抽象繪畫為主的畫會相繼成立，五月畫會主要成員為師大美術系的校友，並各於1957年舉辦首次展覽；東方畫會的成員則是以李仲生畫室的學生為主。儘管這兩個畫會可以發揮類似紐約抽象表現主義「俱樂部」的功能互相切磋並推展抽象繪畫，⁴⁷但是不像抽象表現主義被視為代表美國精神的藝術而受到美國政府的關照於國際間推廣，當時台灣的抽象繪畫的推展不是非常順遂，除了一般民眾無法理解之外，甚至遭到徐復觀（1904-1982）指為為共產主義開路。⁴⁸

如前一章所述，禪是紐約抽象表現藝術家所討論的重要議題，他們的作品也時常詮釋他們所認識的禪。美國的禪主要從日本傳入，禪對於美國人來說是一個外來的宗教或哲學，為了要了解禪，他們需要旅行、拜師、上課、閱讀、聽演講，以及互相討論，而抽象表現主義興起的年代禪宗佛教正在美國蓬勃發展，在知識份子、披頭族⁴⁹與藝術家之間，談論禪是個非常流行的事情，美國的東亞藝術收藏含有日本觀點，其中有許多可以用日本禪學闡釋的藝術品，抽象表現主義的藝術家們在這樣的環境中自然創造出許多含有日本禪味的作品。

包含禪宗的佛教隨著漢人遷徙而傳入台灣，日治時期也有日本的禪宗傳入，1949年後又有一波中國的禪師來台灣傳法。⁵⁰禪宗在台灣一直存在，而對於受中華文化洗

⁴⁶ 有關美國新聞處所舉辦的美國藝術展覽對台灣現代藝術影響的討論，請參見陳曼華，〈新潮之湧：美新處（USIS）美國藝術展覽與台灣現代藝術（1950-1960年代）〉，《台灣美術》，109期（2017），頁27-48。

⁴⁷ 有關「五月」與「東方」兩個畫會的運作情況，請參見王素峰，〈自生之覺：「五月」·「東方」與台灣現代美術發展的關係〉，《中國現代繪畫發展素描》（台北：台北市立美術館，1990），頁73-110。

⁴⁸ 徐復觀當時任教於東海大學中文系，有關台灣現代繪畫運動遭受質疑與其回應的討論，請參見蕭瓊瑞，〈「五月」「東方」引發之質疑與回應〉，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，頁303-363。

⁴⁹ 披頭族為 beatnik 的中文翻譯，大致上指的是 1940 至 1960 年代美國反主流文化、反物質主義的次文化團體，其文化反映於文學、音樂與藝術中。有關披頭族的討論，請參見 Alan Bisbort, *Beatniks: A Guide to an American Subculture* (Santa Barbara, California: Greenwood Press, 2010)。

⁵⁰ 有關禪宗在台灣傳布，請參見關正宗，〈台灣禪佛教的概況〉，《台灣佛教一百年》（台北：東大圖書，2015），頁251-269。

禮的台灣人來說，禪本來就是自身文化的一部分。禪宗於魏晉傳入中國時，剛好流行老莊玄學與清談，士人把禪加入了談論的對象，禪也成為中國歷代文人修習與論述的主題之一，不需要在宗教的場合才能談論，與日本以佛寺為禪宗傳布主要途徑或是美國由日本禪僧釋宗演與其弟子鈴木大拙為主要傳布者不同。而由於禪宗傳入中國時就已經與老莊思想融合，在談論禪時，無可避免會談到道家思想，就如前述岡倉天心在《茶之書》中談論禪的章節名稱為〈道與禪〉（Taoism and Zennism）。⁵¹

美國抽象表現主義畫家以禪入畫在當時應該是很酷炫時尚的事情，然而，當台灣畫家想要以前衛自許創作抽象作品時，融入自身傳統文化中的禪大概不需要特別向佛教僧人請教，而且常會一併帶有道家思想在其中。在「五月」與「東方」世代中，有許多畫家的作品都可以看出禪與道的思想在其中。

由於李仲生是台灣抽象繪畫發展的關鍵人物，在討論「五月」與「東方」世代前，必須先討論李仲生的藝術背景。李仲生於1912年生於廣東韶關的進士家庭，從小就展現對繪畫的興趣，曾入學廣州市立美術學校，1931年轉學至上海美術專科學校於法國租界設立的繪畫研究所就讀，研究所主任王濟遠（1893-1975）是決瀾社發起人之一，也推薦李仲生加入決瀾社。⁵²上海由於有英、美、法國租界，與西方國家交流頻繁，在此可以快速獲得西方的資訊，讓李仲生能夠接觸到介紹西方最新現代主義藝術的書籍，並且，與決瀾社成員的接觸，使得李仲生在前衛藝術方面有許多討論與切磋的對象。1932年李仲生赴日留學，並於1933年考入日本大學法文學部文學科藝術學專攻。留學日本期間，除了校內的學習之外，李仲生也積極尋求其他管道接觸前衛藝術，例如進入「前衛洋畫研究所」⁵³學習，而他的努力也很快在日本獲得在野展覽會的肯定，例如1934年入選春陽會展、1934年至1937年連續入選二科美術展覽會（簡稱二科展）。⁵⁴從入選二科展的作品，可看出李仲生此時的風格為超現實主義。

李仲生1937從日本大學畢業，此時原本應該是這位在學期間就多次獲得殊榮的藝術家發光發熱的時候，但是此時剛好遇到日本侵華以及國共內戰，整個環境不利於藝術的發展，最後隨著軍隊到達台灣。或許由於白色恐怖的氛圍，他沈潛於教學之中，

⁵¹ Okakura Kakuzo, *The Book of Tea*, vii.

⁵² 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，頁83。

⁵³ アヴァン・ガルド洋画研究所，又譯為「東京前衛美術研究所」。

⁵⁴ 陶文岳，《抽象·前衛·李仲生》（台北：雄獅美術，2009），頁32。

難以想像留日期間成績優異的李仲生到了1979年才舉辦生平唯一一次個展。儘管生活低調，李仲生持續創作的熱情，留下非常可觀的作品。

李仲生於求學時代就不斷追求最前衛的繪畫風格，不滿足於學校的教學而在校外尋求其他學習的管道。而他初到台灣的1950年代正是美國抽象表現主義風行世界之時，從李仲生現存50與60年代的作品，可看出他在此時已經在創作非形象的作品，例如〈作品533〉（圖17）以色塊、任意的線條、塗抹的筆觸與印染來完成作品，在風格上有些類似美國抽象表現主義畫家威廉·德·庫寧（Willem de Kooning，1904-1997）。



圖17 1958，李仲生，〈作品533〉，國立台灣美術館藏。

李仲生認為現代繪畫所著重的是精神性，並且拿國劇的象徵手法來比擬現代藝術，認為這種注重精神性的現代藝術接近中國傳統。⁵⁵東方文化的確是影響西方現代藝術的重要因素，在日本居住五年的李仲生對於日本禪的了解應該不亞於任何一位美國抽象表現主義畫家，筆者認為，李仲生的繪畫是在表達一種意境，猶如山水畫家藉由自然來表達一種理想，儘管鮮有資料提到李仲生與禪的關聯，但是表達東方精神性的李仲生抽象繪畫作品仍然可以用禪的脈絡去理解。

蕭勤（1935-）是李仲生於台灣最早期的學生之一，也是第一位出國留學的學生，與另外七位李仲生弟子共同創立東方畫會，1956年當畫會仍在籌備期間，蕭勤就已經

⁵⁵ 李仲生，〈論現代繪畫〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》（台北，雄獅出版社，1991），頁 149-153。

於赴西班牙留學，儘管身在國外，仍然關心著東方畫會的首展，邀請他於西班牙結識的當代藝術家參展，使得1957年11月的第一屆東方畫展為東方畫會的會員與西班牙藝術家的聯展。東方畫展除了在臺北展覽之外，也同時在西班牙展覽，並且多年持續在歐洲各地舉行，對於東方畫會的盟友有非常大的助益。

與其師李仲生不同的是，蕭勤來到了一個自由的世界，也是孕育文藝復興以及現代主義的地方，可以自由創作；而李仲生在日本留學後就處於戰亂以及白色恐怖的陰影，不利於具有反叛性格的前衛藝術發展。如果禪在李仲生的作品中是隱晦的元素，在蕭勤的作品則常是明顯可見的創作靈感。在討論五月與東方世代畫家作品中的禪，蕭勤可說是首要代表人物。蕭勤在歐洲可以第一手觀察到西方抽象繪畫的發展，他覺得50年代末時，抽象繪畫在歐美已經有僵化的跡象，認為應該要用東方古代哲學思想彌補當時西方物質主義的社會，而他在1960年代起開始對老莊思想產生濃厚的興趣。⁵⁶在一篇回顧的文章中，蕭勤討論他60年代時創作的靈感：

道家空靈的意境，更引發我繪畫上空虛空間的構圖；中國陰陽二元的基本觀念也在我繪畫中以二極性的造型出現：動與靜、虛與實、陰與陽、強與弱、黑與白、冷色與暖色等等。

1962年後，我漸漸對西藏密宗及印度壇城（Mandala）宗教畫的造型及思想發生興趣；因此，我的畫又由流動的造型轉向對稱，淡泊的色彩轉為強烈的對比。那時，我畫了許多放射形如太陽及太陽光結構的話。

1966年我的畫又漸漸由複雜轉向單純，但結構卻是嚴謹的，有時是對稱的，捨棄了透明的墨水，而開始用壓克力顏料平塗，在畫面上儘量減少情緒的成分而追求一種「入定」的感覺。⁵⁷

從蕭勤的論述與回顧中，可看出蕭勤非常強調藝術中的精神性以及哲學內涵，而非表面的形式、風格或技法，這也是他於1961年於義大利米蘭與幾位藝術家共同發起龐圖國際藝術運動的初衷。⁵⁸雖然蕭勤對自己50與60年代的創作靈感並未提到禪，但是不管是道家思想或是西藏密宗，都與禪有相關之處，其作品〈迴旋〉（圖18）除了

⁵⁶ 蕭勤，〈Punto 國際運動〉，《與藝術的歷史對話（上）》（高雄：龐圖出版社，2017），頁 238。

⁵⁷ 蕭勤，〈回顧·展望〉，《與藝術的歷史對話（下）》（高雄：龐圖出版社，2017），頁 250。

⁵⁸ 有關龐圖國際藝術運動，請參見吳素琴，〈60 年代，PUNTO 一點……龐圖國際藝術運動〉，《逍遙王外傳：側寫蕭勤》（高雄：龐圖出版社，2018），頁 94-121。

表現虛實、陰陽、萬物初始的道家思想之外，也可從禪的空、自在與靜觀的角度欣賞此件作品。



圖18 1962，蕭勤，〈迴旋〉，蕭勤國際文化藝術基金會。



圖19 1963，劉國松，〈動中之靜〉。

劉國松（1932-）為五月畫會的代表人物，當西方的印象派與現代藝術運動受到東亞藝術文化的影響，中國的藝術家們在二十世紀也不斷嘗試中西藝術的調和。儘管西方的抽象藝術本身就已經受到禪等東方文化的影響，在面對西方的抽象藝術時，劉國松所想出加入中國元素的方法則是使用水墨這個中國傳統媒材，他於1963年所作的〈動中之靜〉（圖19）由書法般的線條在畫面中揮灑，有如梁楷簡筆畫的抽象版本。劉國松的作品有許多是抽象化的山水，例如〈五月的意象〉（圖20）以書法的筆法與渲染構成一幅看似山水的抽象畫。儘管劉國松並未特別強調禪與其作品的關係，劉國松的簡筆風格抽象畫的確有受到石恪（活動於五代末至北宋初）〈二祖調心圖〉（圖21）的影響。⁵⁹



圖20 1964，劉國松，〈五月的意象〉。



圖21 五代，石恪，〈二祖調心圖〉，東京國立博物館藏。

⁵⁹ 蕭瓊瑞，《現代·水墨·劉國松》（台中：國立台灣美術館，2017），頁60。

莊喆（1934-）是五月與東方世代中，除了蕭勤以外另一位時常在抽象繪畫作品中呈現禪意的畫家。莊喆是五月畫會成員，父親為參與護送故宮文物南遷與來台的莊嚴（1899-1980），從小對故宮書畫與文物耳濡目染，或許是累積了深厚的中國傳統藝術涵養，莊喆1960年代的作品常用水墨表現抽象之作品，例如1962年所作〈作品2615〉，有時會使用拼貼的手法，有時作品上面會有題字，時常呈現禪與道的精神內涵。

韓湘寧（1939-）進入師大時，五月畫會已經成立，屬於較為年輕的五月畫會成員，1960年從師大藝術專修科畢業後，獲選參加1961年巴西聖保羅雙年展與巴黎國際青年雙年展。1967年赴美後，不斷嘗試新媒材與技法，他以照相寫實主義創作的名聲掩蓋過他出國前的作品。事實上，他1960年代的抽象繪畫作品中，也可見禪的意涵。韓湘寧某些1960年代的作品透露出色域繪畫的概念，有些色塊狀似石頭的造型，有些以圓形表現，表面呈現各種肌理，有些加上甲骨文字，創造出具有東方韻味，並富有禪意的作品（圖22、23）。



圖22 1961，韓湘寧，〈膜拜〉，臺北私人收藏。

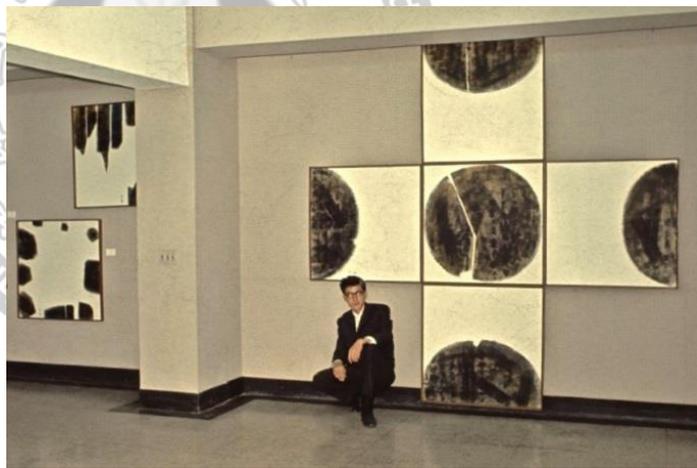


圖23 1965，韓湘寧，〈上下左右中〉，國立台灣美術館藏。韓湘寧與其作品攝於臺北市海天畫廊。

除了「五月」與「東方」兩個抽象繪畫的團體之外，還有陳庭詩（1913-2002）於1958年與幾位好友共同創辦「中國現代版畫會」。陳庭詩以版畫的媒材呈現抽象的作品，由於當時台灣物資的缺乏，他以甘蔗版製作版畫，所呈現之肌理至為特殊，其作品所呈現的形象充滿東方哲理的韻味，例如1969年所作之〈蟄#1〉（圖22），其黑色之版印有如石刻碑拓的感覺，而圓與方的構圖似乎在表達太極之意，簡單的結構又讓人覺得富有禪意。

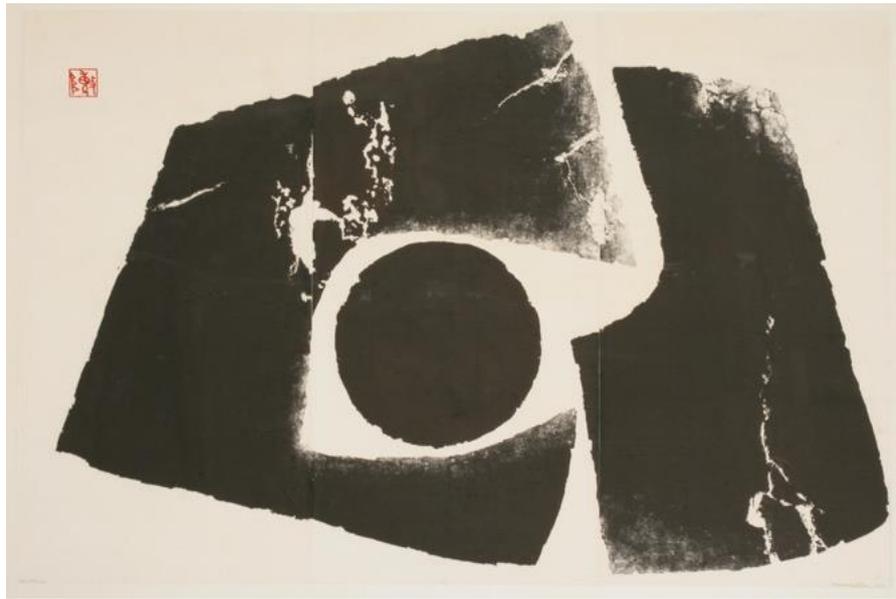


圖24 1969，陳庭詩，〈藝#1〉，陳庭詩現代藝術基金會藏。

五、結論

1950至60年代台灣興起的抽象繪畫藝術中，許多畫家嘗試在作品中融入東方元素，尤其是禪與道的思想。這些台灣第一代的抽象畫家大多於1949年因國共內戰而從中國移居台灣，可視為他們導師的李仲生為30年代中國現代美術團體「決瀾社」的創始成員之一，曾留學日本加入前衛美術團體，作品曾入選當時最前衛的二科展。在李仲生在台灣開設畫室教導前衛藝術，與其學生的耕耘之下，抽象藝術逐漸在臺灣發展，由於李仲生以及其他台灣抽象繪畫發展初期的成員多來自中國，台灣的抽象繪畫在某個程度上可視為「決瀾社」理想的延續。除此之外，「中西融合」是二十世紀以來許多中國畫家想要達成的目標，例如高劍父融合中西的理想稱為折衷派；林風眠則是在傳統的仕女中融入了西方現代藝術的技法。來自中國的台灣抽象畫家在西方傳入的抽象繪畫中融入禪道思想也可視為中國畫家中西融合理想的延續。

然而，台灣畫家並非最先在抽象繪畫中融入禪道思想，影響台灣抽象繪畫的美國抽象表現主義畫家原本就已經時常表現禪的意境。抽象表現主義中的禪來自日本的影響，而日本浮世繪影響了法國印象派的產生，開始走向背離寫實的路線，美國抽象表現主義則是一種無形象的繪畫藝術，大部分的作品都不是描繪現實中的人與物，而是呈現一種心靈的境界，這跟禪的修行不謀而合，而抽象表現主義與禪的結合又與當時禪的流行息息相關。

十九世紀末、二十世紀初，費諾羅沙、岡倉天心，與其他許多對於日本與西方交流有貢獻的人，從日本把東亞的藝術文物帶到美國，在美國建立了帶有日本觀點的東亞藝術收藏，且在美國介紹禪與茶道等日本文化。釋宗演與鈴木大拙更帶動了禪宗佛教在美國的傳布，禪在40至50年代在美國廣為流行，填補當時美國人空虛的心靈，與之相關的還有披頭族的興起。幾位抽象表現藝術家非常認真習禪，而禪也是抽象表現藝術家在紐約成立的「俱樂部」中時常談論及演講的主題。

50年代美國抽象表現主義向全世界傳布，台灣也不例外。美國的抽象表現藝術融入了學自日本的禪，然而，禪與道本來就是台灣藝術家本身擁有的中華文化重要元素，不需要如美國的藝術家到日本拜師或是向赴美國的日本禪僧拜師。台灣的藝術家可以從自身文化中的禪、以及他們所觀察美國抽象表現主義作品中的禪再去重新整合思考，創造出具有自身特色的作品。

蕭勤是第一位出國留學的李仲生學生，他到西班牙之後，仍心繫東方畫會的首展，邀請西班牙的前衛藝術家加入，使得東方畫展成為台灣與歐洲藝術交流的重要展覽。蕭勤與其他畫家在義大利米蘭發起龐圖國際藝術運動，這個運動更強調藝術的哲學與精神性，東方的禪與老莊思想在這個運動中也就顯得更為重要。劉國松是五月畫會的領導人物，他結合中國傳統水墨與西方的抽象繪畫，更增添抽象繪畫的東方特質，禪與道的意境從其作品中自然流露。

美國的抽象表現主義中常表現禪意，這與美國二十世紀上半禪宗佛教的流行有關，許多藝術家拜師學禪，藝術家們也會互相討論禪。台灣的抽象畫家看到抽象表現主義作品中含有禪意，反思如何運用自身東方文化的優勢於抽象繪畫中。許多台灣抽象畫家也會以禪入畫，但是禪本來就是台灣畫家所受中華文化的一部分，禪未必要在宗教的環境中談論，許多畫家在運用東方或是中國元素時，同時會運用禪與道的思想在其中。由於台灣與歐美畫家對於禪的認識不同，也使得在作品中呈現禪的方式有所差異。

引用書目

(一) 近代論著

- 王伊悠，《美美與共：佛利爾與中國藝術的故事》，上海：上海書畫出版社，2019。
- 海倫·威斯格茲（Helen Westgeest），曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術》，臺北：典藏藝術家庭，2018。
- 陶文岳，《抽象·前衛·李仲生》，臺北：雄獅美術，2009。
- 蔡昭儀編，《藝時代崛起：李仲生與台灣現代藝術發展》，臺中：國立台灣美術館，2019。
- 蕭勤，《與藝術的歷史對話》，高雄：龐圖出版社，2017。
- 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，臺北：東大書局，1991。
- 蕭瓊瑞，《現代·水墨·劉國松》，臺中：國立台灣美術館，2017。
- Allan, Scott, Emily A. Beeny and Gloria Groom. *Manet and Modern Beauty: The Artist's Last Years*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2019.
- Benfey, Christopher. *Degas In New Orleans: Encounters in the Creole World of Kate Chopin and George Washington Cable*. New York: Knopf, 1997.
- Bisbort, Alan. *Beatniks: A Guide to an American Subculture*. Santa Barbara, California: Greenwood Press, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Manet: A Symbolic Revolution*. Cambridge, UK: Polity Press, 2017.
- Brenneman, David, and Ann Dumas. *Degas and America: The Early Collectors*. New York: Rizzoli, 2001.
- Brown, Marilyn R. *Degas and the Business of Art: A Cotton Office in New Orleans*. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 1994.
- Feigenbaum, Gail. *Degas And New Orleans: A French Impressionist in America*. New York: Rizzoli, 1999.
- Fenollosa, Ernest. *Unpublished Letters of Ernest Francisco Fenollosa to Charles Lang Freer, in the Collection of the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.* Translated by Seiichi Yamaguchi Koshigaya. Saitama, Japan: Saitama Daigaku Kyōyōbu, 1977.

- Fried, Michael. *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Harding, John. *Mahāyāna Phoenix: Japan's Buddhists at the 1893 World's Parliament of Religions*. Bern, Switzerland: Peter Lang, 2008.
- Kakuzo, Okakura. *The Book of Tea*. New York: Duffield & Company, 1906.
- Larson, Kay. *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: Penguin Press, 2012.
- Saunders, Frances Stonor. *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta Books, 2000.
- Snodgrass, Judith. *Presenting Japanese Buddhism to the West: Orientalism, Occidentalism, and the Columbian Exposition*. Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press, 2003.
- Stern, Harold P. *Masterpieces of Chinese and Japanese Art: Freer Gallery of Art Handbook*. Washington, DC: Smithsonian Institution, 1976.
- Stevens, Aryanne, Colin B. Bailey, Stéphane Guégan, Leah Lehmbeck, Lawrence W. Nichols, Carol M. Armstrong and Sarah Lea. *Manet: Portraying Life*. London: Royal Academy Books, 2012.
- Tilborgh, Louis van, Nienke Bakker, Cornelia Homburg, Tsukasa Kodera, Chris Uhlenbeck and Claire Guitton. *Van Gogh and Japan*. Brussels: Mercatorfonds, 2018.
- Tilborgh, Louis van. *Japanese Prints: The Collection of Vincent van Gogh*. London: Thames & Hudson, 2019.
- Waley, Arthur. *Zen Buddhism and Its Relation to Art*. London: Luzac & Co., 1922.

(二) 期刊論文

- 巫佩蓉，〈二十世紀初西洋眼光中的文人畫：費諾羅沙的理解與誤解〉，《藝術學研究》，10期（2012），頁87-132。
- 李孟學，〈台灣藝術國家隊緣起：巴西聖保羅雙年展與中華民國〉，《典藏今藝術 & 投資》，333期（2020），頁58-61。
- 陳曼華，〈新潮之湧：美新處（USIS）美國藝術展覽與台灣現代藝術（1950-1960年代）〉，《台灣美術》，109期（2017），頁27-48。
- 劉瑞寬，〈決瀾社與中國現代美術〉，《興大歷史學報》，6期（1996），頁109-123。

- 潘禧，〈禪在東西方美術上的流動〉，《藝術家》，524-525 期（2019）。
- 蕭瓊瑞，〈台灣抽象藝術史〉，《藝術家》，501-540 期（2017-2020）。
- Bloom, Alfred. "Kiyozawa Manshi and the Revitalization of Buddhism." *The Eastern Buddhist New Series* Vol 35, no. 1/2 (2003): 1-5.
- Clarke, David. "Teng Baiye and Mark Tobey: Interactions between Chinese and American Art in Shanghai and Seattle." *The Pacific Northwest Quarterly* Vol. 93, no. 4 (2002): 171-179.
- Fader, Larry A. "Zen in the West: Historical and Philosophical Implications of the 1893 Chicago World Parliament of Religions." *The Eastern Buddhist New Series* Vol. 15, no. 1 (1982): 122-145.
- Fenollosa, Ernest Francisco. "Contemporary Japanese Art with Examples from the Chicago Exhibit." *The Century Magazine* Vol 46, no. 4 (1893): 577-580.
- Fisher, Felice. "Meiji Painting from the Fenollosa Collection." *Philadelphia Museum of Art Bulletin* Vol 88, no. 375 (1992): 1-24.
- Ido, Keiko. "The Meiji Era Experiences of Henry Adams and John La Farge." *駒澤女子大學研究紀要* no. 11 (2004): 17-31.
- Larsen, Ingrid. "'Don't Send Ming or Later Pictures': Charles Lang Freer and the First Major Collection of Chinese Painting in an American Museum." *Ars Orientalis* Vol 40 (2011): 6-38.
- Levin, Gail. "Japanese Cultural Influence in America: The Boston-New York Exchange." *Notes in the History of Art* 31 no. 3 (2012): 13-22.
- Nute, Keven. "Frank Lloyd Wright and Japanese Art: Fenollosa: The Missing Link." *Architectural History* Vol 34 (1991): 224-230.
- Sandberg, John. "'Japonisme' and Whistler." *The Burlington Magazine* 106, no. 740 (1964): 500-505, 507.
- Snodgrass, Judith. "The Deployment of Western Philosophy in Meiji Buddhist Revival." *The Eastern Buddhist New Series* Vol. 30, no. 2 (1997): 173-198.
- Staggs, Kathleen M. "'Defend the Nation and Love the Truth' Inoue Enryō and the Revival of Meiji Buddhism." *Monumenta Nipponica* Vol 38, no. 3 (1983): 251-281.
- Sylvester, Christine. "Picturing the Cold War: An Art Graft/Eye Graft." *Alternatives: Global, Local, Political* Vol. 21, no. 4 (1996): 393-418.

Williams, Betty Lou. "Japanese Aesthetic Influences on Early 20th-Century Art Education: Arthur Wesley Dow and Ernest Fenollosa." *Visual Arts Research* Vol 39, no. 2 (2013): 104-115.

Yarnall, James L. "John La Farge and Henry Adams in Japan." *The American Art Journal* Vol 21, no. 1 (1989): 40-77.

Yokoyama, W. S., Shaku Sōen and D. T. Suzuki. "Two Addresses by Shaku Sōen." *The Eastern Buddhist New Series* Vol 26, no. 2 (1993): 134-137.

Zheng, Aihua. "Buddhist Networks: The Japanese Preparation for the World's Parliament of Religions, 1892-1893." *Japanese Journal of Religious Studies* Vol. 46, no. 2 (2019): 247-276.

(三) 專書論文

王素峰，〈自生之覺：「五月」·「東方」與台灣現代美術發展的關係〉，《中國現代繪畫發展素描》，臺北：臺北市立美術館，1990，頁 73-110。

吳素琴，〈60 年代，PUNTO 一點……龐圖國際藝術運動〉，《逍遙王外傳：側寫蕭勤》，高雄：龐圖出版社，2018，頁 94-121。

李仲生，〈論現代繪畫〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選 1945-1990》，臺北，雄獅出版社，1991，頁 149-153。

黃朝湖，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉，《中國現代繪畫發展素描》，臺北：臺北市立美術館，1990，頁 53-72。

闕正宗，〈台灣禪佛教的概況〉，《台灣佛教一百年》，臺北：東大圖書，2015，頁 251-269。

Chen, Constance J. S. "Cultural Politics and the Creation of the Department of Chinese and Japanese Art at the Boston Museum of Fine Arts." In *Asian Americans in New England: Culture and Community*, 91-123. Durham, New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2009.

Collcutt, Martin. "The Image of Kannon as Compassionate Mother in Meiji Art and Culture." In *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, 197-224. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

Eiichi, Ōtani. "The Movement Called 'New Buddhism' in Meiji Japan." In *Modern Buddhism in Japan*, 52-84. Nagoya, Japan: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2014.

Kuo, Jason C. “From National/Chinese Painting to Modern Painting.” In *Art and Cultural Politics in Postwar Taiwan*, 84-101. Bethesda, Maryland: CDL Press, 2000.

Levine, Gregory. “Zen Art Before Nothingness.” in *Inventing Asia: American Perspectives Around 1900*, 82-97. Honolulu: University of Hawaii Press, 2014.

Miyake, Akiko. “Pound's Integration of Fenollosa's Eastern Contemplation.” In *Ezra Pound and the Mysteries of Love: A Plan for the Cantos*, 46-65. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1991.

Nute, Keven. “Japanism and the Boston Orientalists.” In *Frank Lloyd Wright and Japan: The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*, 9-34. London: Routledge, 2000.

Pearlman, Elen. “New York Ascending: The Founding of the Club.” In *Nothing and Everything: The Influence of Buddhism on the American Avant Garde 1942-1962*, 99-111. Berkeley, California: Evolver Editions, 2012.

Stalling, Jonathan. “Emptiness in Flux: The Buddhist Poetics of Ernest Fenollosa’s ‘The Chinese Written Character as a Medium for Poetry’.” In *Poetics of Emptiness: Transformations of Asian Thought in American Poetry*, 33-58. New York: Fordham University Press, 2011.

(四) 網路資料

《美國國立亞洲藝術博物館》<https://asia.si.edu/research/archives/charles-lang-freer/>，
檢索日期：2021年3月2日。

《史密森尼學會》<https://collections.si.edu/search/>，檢索日期：2021年3月2日。