

T O T H E
M O O N

高雄市立美術館
KAOHSIUNG MUSEUM
OF FINE ARTS

LIU 奔 · 月 劉國松
KUO · SUNG

TO THE
MOON

LIU 奔 · 月 劉國松
KUO-SUNG

TO
THE
MOON

奔 · 月
劉國松

LIU KUO-SUNG

2019.12.21

目次

序

- 006 館長序
高雄市立美術館館長
李玉玲

- 010 深深感念，七十年恩義
劉國松

專文

- 018 宇宙何許？——現代水墨之父劉國松
蕭瓊瑞
- 042 李鑄晉、余光中與劉國松的現代水墨畫
潘安儀
- 068 繪畫與心靈劇場：劉國松論
汪悅進
- 088 看見地球
張艾茹

作品圖版

- 100 狂草抽象系列
- 124 太空系列
- 156 水拓系列
- 178 瀆墨系列
- 198 西藏組曲系列

附錄

- 220 文獻書信選錄
- 226 年表
- 238 獲獎與榮譽
- 240 部分收藏機構
- 242 主要個展
- 246 圖版索引
- 250 感謝誌

繪畫與心靈劇場：劉國松論

專文
汪悅進

美國哈佛大學藝術史系洛克菲勒
亞洲藝術史專席終身教授

劉國松的戲緣

命運的安排又偶然又必然，劉國松童年起就與戲劇結緣。他或許可以成為一代名角。他，山東青州人，生就一副洪鐘般的嗓音。或許是家傳使然，他父親唱小生名傳鄉里。鄉人只管他父親叫劉小生。父親的形象在劉國松的記憶中已經模糊。唯一鮮明乃至刻骨銘心的記憶是與父親的訣別，竟然是在劇場。他六歲那年父親帶他去看戲，正逢武漢戰事逼人。父親是國民黨團長。他將兒子托給一個朋友，自己匆匆奔赴戰場。從此訣別。父親武漢陣亡後，幼年的劉國松便與母親隨國民黨留守處，四處顛沛。

但戲劇的緣分沒有盡。留守處的一軍官無聊之餘，邊教劉小生的兒子唱京劇。劉國松的學校裏也演戲，在那戰火四延的年代，學生們免不了要演抗日時事劇。因劉國松當時矮小敦實，符合時人對日本士兵的印象，學校便讓他演日本兵，劇情中不免最終讓別人痛揍一氣。劇終人散，母親抱著兒子痛哭，讓他發誓這輩子再也不演戲了。

從此唱戲的記錄，在他漫長的生涯中似乎已不再多見。五十年代又有些萌動，如是而已。但劉的戲緣其實沒有了結，只是通過其他渠道宣泄而已。1948年，劉國松進了國民黨遺族學校。1949年國民黨遷移臺灣。劉國松等被國民黨臺灣海軍陸戰隊招收技師的廣告吸引而應召。不料抵達臺灣時，被告知去基層連隊當炮灰，劉嚴詞拒絕，並振振有詞。臺詞出自文天祥正氣歌。當時文天祥劇盛演不衰。劉國松後來進了臺師大藝術系，學畫不久，一幅創作〈兒時的回憶〉(1957) (圖1)以馬蒂斯的畫風捕捉童年記憶。畫面竟是諸多京劇臉譜。

以戲論畫

劉國松畫中的戲劇品格，一再被友人與敏感的批評家指出。

余光中注意到：「劉國松的律動感似乎永無止境，要求破框而去，劉國松的律動感很富於戲劇性，因為他在畫



圖1
劉國松 兒時的回憶
1957 71.5 × 60 cm

Fig. 1
Liu Kuo-sung
Memories of Childhood
1957 71.5 × 60 cm

面演出的是『變』的本質。」¹

周韶華亦指出：「流暢的意象造型、控制得宜的色彩渲染、隆隆有聲的形象和激蕩移位的運動感，已成為劉國松的戲劇性藝術語言。」²

彭德更是視劉國松畫為紙上戲劇：「人物畫容易出戲，山水畫卻很難出戲，沒有點景人物的山水畫就更難出戲。同寫形的山水畫相比，尤其是同追求奇特險峻的山水畫相比，劉國松似山非山、似水非水的畫就更難出戲。他在創作中採用的特質的紙制造肌理，或者採用特殊技法形成畫面，就是為了打破人們的欣賞習慣，在視覺上出戲。他在畫面中排出具體的雲水樹石這些傳統山水畫的軀體與靈魂，則是有助於在境界上出戲。」³

劉國松的畫評汗牛充棟。將他的繪畫納入戲劇框架內來觀照的似乎並不多。余光中、周韶華、與彭德的真知灼見給我們提供了一個探索劉國松藝術的新的視角。這裏余、周、彭以戲擬畫。三人的潛臺詞中對戲劇的理解不一。余光中強調律動感和「變」的本質。周在運動感上又加上聲畫渲染。彭德強調劉畫對觀眾欣賞習慣的視覺衝擊。這裏引出一個方法論上的核心問題，以戲論畫，似潛力無窮。問題是此處的「戲劇」究竟是指什麼？

「戲劇」一詞，內涵豐富，或指充滿儀式感的過程與變局，或指角色人物性格演變，或指不同勢力的矛盾衝突，引至高潮及化解。在中國的傳統語境裏，戲劇的涵蓋似又多了一層：一唱三嘆為其經緯，並不以現代話劇為主臬。唱腔的韻律為精神核心。形體程式重寫意，重在指向人物內心世界情懷。如南戲發展，詞曲藝術辭章繁複，最終導致優伶苦於無法表演。這裏的給人的啟示是，中國戲劇性不必囿於舞臺演員形而下的形體表演，而可以通過唱腔指向並不直接可視的形而上的律動。戲劇情境其實無處不在，藝術只是將其公布於眾而已。

心理空間 | 心靈劇場

由此讓人很神往的是那種不囿於舞臺形體表演的內心劇場，其活動場域是一個心理空間。將繪畫的心理空間推進一步，便是心理劇場，側重的是場域感、在場感、親臨感。但是誰在場？這自然是一個含混的主體。所謂主體，是任何人都可以進入的角色體驗。這裏提出的心理劇場概念，是一個分析的架構。其中包括兩個要素，一是心理，二是劇場。二者唇齒相依，互為依托。空談心理，雲裏霧裏，不知所云。而在此「心理」被空間化過程化。空間化便有在場感，過程化便有流變感。

繪畫的心理劇場中，角色是主體，媒介是紙墨等物質形態。不妨在此重新審視劉國松畫風在六十年代的突變過

程。劉國松轉向抽象畫是我們熟悉的藝術史敘述。這個敘事初看沒錯，但細究又不盡然。抽象畫屬西方藝術史語境範疇。從具象走向抽象的敘事套用於劉國松五、六十年代面臨的情境不免有掛一漏萬之感。他要突破的藩籬一是中國傳統山水，二是日本畫風的所謂東洋畫。與西方二十世紀前的主流繪畫相比，中國傳統山水已經比較抽象。所以抽象並不是目的。

劉國松的嘗試是用現代繪畫的點、線、面觀念範疇來重組中國繪畫語彙與形式。他認為傳統繪畫長於點、線，唯獨是「面」有所不足。這是普遍而論。在他面對范寬的〈谿山行旅圖〉（圖2）時，這個缺憾立刻釋然。范寬那撲面而來的矗立的崇山峻嶺，正是他孜孜以求的界面。而這矗立的崇山的磅礴之氣，也解釋了他對這種博大氣勢消逝後中國山水畫狀態的不滿。正因為如此，劉對范寬的〈谿山行旅圖〉情有獨鍾。為了強化界面的感受，他將構成山面的雨點皴的複雜肌理的平面簡化，處理成大塊界面，以突出面感。解決點、線、面問題，僅僅是現代繪畫的基點。更大的課題與挑戰是，繪畫的內在戲劇與張力何在？如何尋求繪畫的內在驅動力？劉國松六十年代的突破點是將點、線為動，面為靜，將動靜對峙，形成內在張力，並通過充滿韻律動感的橫掃線條與大塊面的對舞，形成一齣宇宙人生的大戲。

這裏，劉國松對范寬代表的北宋的崇山峻嶺的雄渾山水圖式的改造頗為說明問題。崇山峻嶺博大山水傳統在北宋大行其道，其內在蘊涵，並不止於描摹外在可視山水，而是借山水勢態抒發主體情懷。范寬〈谿山行旅圖〉描繪的是動靜之勢的消長。崇山巍然不動，但山欲靜、水不止，從高山一瀉而下的千尺瀑布川流不息。此處山水極寫人情。秋山蕭瑟，時令變更，由此引發出的山河常在、人生須臾的悲情，盡可在山水的動靜中找到對應。秋思造成胸中情懷波動，與下瀉飛瀑形成同構，最終歸於平緩溪流，漸至平復。

這種表現心理劇場的山水藝術到北宋中期發展到極致。如沿襲李成傳統的〈晴巒蕭寺圖〉（圖3）便是如此。⁵ 山水貌態，其實極寫胸中塊壘與心理劇場，分兩幕發展。第一幕寫秋思引起不平則鳴的悲秋；第二幕是寫調適後的內心平復。第一幕借蟹爪枯枝與飛瀑極寫傷秋帶來的內心躁動，第二幕借平緩流水將躁動歸於平復。驅動此處山水的背後是一個抒情主體，更具體說是一種抒情聲音，先傷秋悲懷，後平靜釋然。由愴然到釋然，便是這齣山水無聲詩的基本戲劇結構。⁶

這種借崇嶺山水勾勒而出的無聲詩在北宋晚年逐漸消失。北宋中期的那種兩幕心理劇，借崇嶺營造秋景蕭殺的情景沒有了。剩下的是平復的狀態。就中國山水畫史宏觀而論，北宋中期的這種以崇山峻嶺演化胸中由動趨靜的心靈劇場，在元初、清初，有過兩次餘波。大都是時代使然，與感受國破山河在的滄桑感有關。此外一般不再多見。



圖2
范寬 谿山行旅
約1000年左右
臺北故宮藏

Fig. 2
Fig. 2 Fan Kuan
*Travelers Among
Mountains and Streams*
approx. 1,000 B.C.
collection of the
National Palace Museum
Taipei, Taiwan

重續這個傳統的重任，歷史選擇了劉國松。他也是最佳人選，從孩提時代就顛沛流離，遠道跋涉千山萬水，歷經人間辛苦。又渡海到臺灣，家國故土盡在記憶之中。五十年代，他成了師大藝術系學生，與老師同學去阿里山寫生。他自然不會滿足刻意摹寫眼中之山，更要追尋捕捉魂縈夢牽的記憶山水給他的衝動和情懷。

為此，他的藝術追求並不止於點、線、面具有的形式完美，而是演示點線的律動與界面沉靜之間彼此消長的戲劇性轉化。北宋山水暗含的那種由悲秋轉化為內心平復的心理過程，或許太被表層狀物寫貌的繁複所掩蓋。劉國松對其作抽象簡化處理，同時將那背後心靈劇場的深層結構推至前台，將這種動靜張力的心理狀態直接呈現在觀者面前。其側鋒大排筆揮灑而出的墨痕，直指胸中塊壘和內心律動。幾何塊面造成的靜止狀態與狂草筆法造成的躁動的韻律形式，構成強烈的對比（圖4、圖5）。劉國松是在紙面上吟唱無聲詩。寫畫外之音，借山水吟唱的藝術衝動，是他形成個人風格時期的常態：

〈我來此處聞天語〉（1959年），〈故鄉，我聽到你的聲音〉（1961年），〈如歌如泣泉聲〉（1961年），〈蟲鳴的季節〉（1962年），〈灑落的山音〉（1964年），〈金秋之歌〉（1966年）。

瞭解五十年代末六十年代初劉國松的經歷，就不難體會他當時的那種五味雜陳的複雜心態以及通過將紛亂的思緒與心跡昇華成簡潔明快的點線面的藝術需求：臺灣颱風洪災，大陸饑荒，國民黨光復大陸的躁動，不一而足。恰在這風雨飄搖之際，劉國松又經歷個人生活的感情風暴：戀愛並迎娶當年遺族學校校務主任的女兒為妻，長女出生。種種思緒，剪不斷、理還亂。一切皆盡融入一個塊面與線條動靜交感的心理劇、無聲詩中。

繪畫的畫外音

觀者常常從劉國松畫中聽見畫外音。觀摩劉國松1964年創作的〈寒山雪霽〉（圖6），李鑄晉的印象是：

其它作品中的生生不息的運動感在此不見了。這幅構圖透露出新的信息。前景那些躁動並隆隆震蕩的形體，從左下經中右順勢直指左上。那裏是天長地久巍然矗立的山峰，皚皚白雪與黑色山脈在主峰聚合，更有背後靈光映照。山腳的躁動與掙扎終於在頂部的山峰處消解，進入了一個永久和諧與統一的境界。⁸

在歷來被稱為無聲詩的繪畫中，敏銳的藝術史家居然從移動激蕩的形象中感受到了「隆隆震蕩」的聲籟。而這裏觀畫的心理現象，不僅僅是藝術通感問題。隨機滲化的水墨媒介有一種不可言說性。而這種不可言說性，訴諸唱腔，便是一唱三嘆；訴諸筆墨，便是筆致的提按頓挫、轉折騰挪和墨色的乾濕濃淡造成的韻律。由此，視

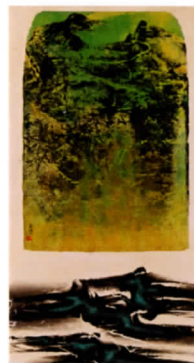


圖4
劉國松 矗立之四
1966 124.5 × 73 cm

Fig. 4
Liu Kuo-sung
Loftiness No. 4
1966 124.5 × 73 cm



圖5
劉國松 幽邃 1967

Fig. 5
Liu Kuo-sung
Deep in the Verdant Twilight
1967

覺形象便與聽覺律動產生同構。無法言說的曲直情致既可以通過墨色濃淺與行筆痕跡委婉演示；又因視聽同構，這種視覺形式可暗示吟唱般的韻律或聲腔。由此，人們便能從水墨畫中讀出不可言說的「畫外音」。

略回顧歷史，清初是經營繪畫聲腔的巔峰期之一。代表是龔賢山水畫，常常以沉鬱頓挫的筆調捕捉「醉後老漁歌一曲，梨園婀娜不成腔」（圖7、圖8）的水墨韻律。以梨園歌舞來擬水墨，在龔賢不是僅僅修辭術。通常水墨畫以筆造型，以濕墨暈染來傳達韻味。而龔賢在暈染處偏不暈染，卻以乾筆頓挫疊加，造成欲唱還休的韻致（圖8）。也許是歷史情境相仿，清末民初的吳昌碩（1844-1927）最能理解龔賢：「用筆蒼潤渾穆，似有抑鬱之氣蘊蓄而未能渲泄者。」吳昌碩這番心得，又道出了晚清民初一代宗師們的水墨意蘊的追求。論者多注意到晚清畫壇的「怫郁、苦悶和悲憤、反抗的情調。」吳昌碩大寫意，「亂頭粗服」，「莽潑胭脂」，「畫成隨手不用意」。用他自己話說，便是「畫樹墨狂飲，借以吐塊壘」，或是「骨鯁在喉總以一吐為快」，「泄吐我胸中的郁勃不平之氣」。黃賓虹（1865-1955）亦是步龔賢後塵者。他掃除時習，以濃墨凸顯淡白的深厚華滋的濃墨法，追求「深厚濃鬱」「沉雄桀驁」的筆墨韻致。他們藉助的都是水墨媒介這種「隨機滲化特質相關的『不可言說性』」來一吐胸中塊壘。由於時代限制，吳昌碩、黃賓虹一輩依然是企圖從蒼潤渾穆的筆墨來渲泄蘊蓄的抑鬱之氣。兩人介入方式不一。就吳昌碩而言，因學畫較晚，顧慮山水造型限制過多，不得不從花卉入手。對黃賓虹來說，駕馭這種深厚華滋的濃墨山水不難，但拘於中鋒用筆，苦於無法突破尺幅有限的小製作。劉國松的山水，不再囿於中鋒用筆的筆墨圭臬，實現了前賢的企求。隨著界面的引入與變化，尺度加大，既祖述了北宋崇陵山水的磅礴之氣，又不被宋代傳統皴法所累。

心靈劇場定位

上述一番敘述，從龔賢到劉國松的序列，很容易得出一個譜系印象。但這個譜系有誤導性，似乎是一種進化論式的演變，以龔賢始，以劉國松終。其發展過程逐漸完善，到劉國松的山水為這個譜系畫上句號。實際情況是，這個譜系從龔賢至黃賓虹、吳昌碩是承襲關係。黃、吳對龔賢確實有意追摹。但並沒有證據表明劉國松有意識在同樣歷史軌跡上營構他的山水。然而，龔賢與劉國松在營造繪畫的心靈劇場效應上又顯然是異曲同工。兩人的山水畫都帶有強烈的畫外音，都同有一種不可言說性，都有抑鬱蘊蓄與渲泄之間造成的張力，都有渾穆的滄桑之感，都同樣將畫面指向一個心理空間。在這個心理空間上演的，便是周韶華所說的劉國松的「戲劇性藝術語言」。

這裏的問題是，這個戲劇性的心理空間，應在何處定位？按傳統畫評語彙，龔賢是有抑鬱之氣而未能宣泄；吳昌碩「骨鯁在喉，總以一吐為快」，或借粗筆縱橫，「一吐胸中塊壘」。這裏呈現的心理空間，無一不是畫家的「胸中塊壘」。但這個胸中塊壘是個虛擬假設。若順藤摸瓜，一無所獲。真正的心理劇場並不在胸中而在胸

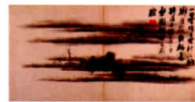


圖7
龔賢 山水冊頁
約1688年左右
美國大都會博物館藏

Fig. 7
Gong Xian
Landscapes with Poems
approx. 1688
collection of The Metropolitan
Museum of Art,
New York, U.S.A.

外。劉國松一再明示，他反對胸有成竹的說法。他作畫如下棋，先繪起始的局部形象，然後，狀貌度勢，視格局斟酌下一步走勢。也就是說並不是胸中先有塊壘或成局，將其呈現於紙面。劉國松率真的創作論，解構了傳統意義上頗有誤導性的表現論，即所謂藝術是畫家「胸中塊壘」的渲泄之說。畫家的戲劇心理劇場其實是一個「多體互涉」(intersubjectivity)的情景。最說明問題是劉國松〈寒山雪霽〉(1964年)(圖6)。李鑄晉看完後頗為驚詫，對劉國松說：「我腦子中所想象的中國繪畫所應發展的路子，你已經全表現出來了」¹⁵。這裏的「你」、「我」融為一體，「我腦子」與「你的畫」成為一個不分彼此的組合媒質，互為表裏。沒有劉這雪景畫，李的腦海圖景茫然不可求；而沒有李的反應及表述，劉的雪景山水就僅停留在未被開發的物質形態。

由此引申，李鑄晉對〈寒山雪霽〉的解讀，變成了演示這個心理劇場的經典範例：先是畫面下方的激蕩與爭鬥，矛盾對立，終於在高峰處得以解決，在此過程中，有隆隆有聲的激蕩，有白雪皚皚的閃閃發光。難怪余光中、周紹華、彭德等異口同聲的稱道劉國松的戲劇性藝術語言。劉李互動構成的這個心理劇場，也並非僅屬兩人私有空間。李鑄晉與劉國松同屬一個共享一定歷史文化知識背景和趣味素質的群體。由此才有心有靈犀一點通的心靈感應。

劉國松〈寒山雪霽〉外化呈現了李鑄晉「腦中想象的中國繪畫所應發展的路子」。而這個「腦中想象」究竟是什麼呢？倒也有跡可循。李鑄晉曾潛心研究元代繪畫，對元人國破山河在的飄零感，感受良深。他又醉心研究清初龔賢，尤其是為其〈千山萬壑〉(圖9)所折服，認為這是「世界藝術中罕見的傑作」，「中國藝術中最令人震撼并有戲劇性的力作。其悲愴之恢弘足可與米開朗基羅的宗教繪塑及貝多芬的交響樂相媲美」。龔賢山水在1658至1668年約十年之內，完成了從「白龔」向「黑龔」的劇烈的畫風轉變。這十年是清廷殘酷整治江南士人的最劇烈時期。由此，江南士人再次回味當年明清易代的歷史，沉浸在滄桑感之中。龔賢的畫風趨於沉鬱，「有抑鬱之氣而未能渲泄」，同時抒發歷史滄桑之感。

這個心理劇，被風雨飄渺的清末的吳昌碩看出來了；又被常年研究元畫的李鑄晉看出來了，稱之為「中國藝術中最令人震撼并有戲劇性的力作」。歷史的姻緣由此結成一個連接心靈的紐帶。一方是劉國松，飽受顛沛流離、對故國山河魂縈夢牽的情結揮之不去，日久便有意無意的將他的山河記憶積澱和情緒化為物質形態。另一方是李鑄晉，多年沉浸在元代及清初滄桑之變的蒼涼悲情之中，最終在劉國松的流變山水中找到了知音：「我腦中所想象的中國繪畫所應發展的路子，你已經全表現出來了」。

心畫：胸中塊壘的演變

傳統繪畫畫評中有關「胸中塊壘」的表述，通常將畫家個人身體作為假定場域，或心靈劇場。實際上，從上面

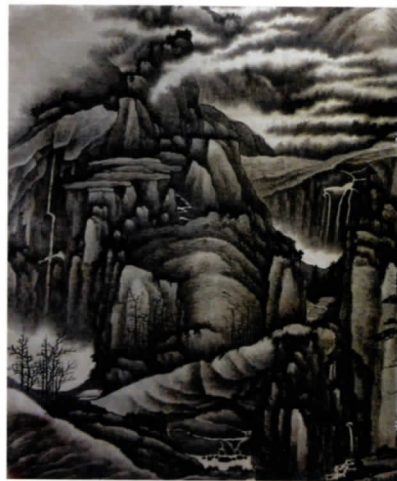


圖9
龔賢
千山萬壑
約1670年左右
瑞士蘇黎世藏

Fig. 9
Gong Xian
Thousand Peaks and Myriad Ravines
Charles A. Drenowatz Collection
Museum Rietberg, Zürich, Switzerland

論述可以引出一個結論，即這個心理空間遠遠超出了個體的範圍。它既是人際交流的場域，又是物我交融的結果。如前所述，物我交融是劉國松創作方法的核心：構圖時畫家的隨機狀態，運用國松紙對紙質的開掘，水拓時墨色顏料的不期然而然的半掌控、半失控的效果，墨法對物質形態的高度依賴等等。這一切都表明，心跡要靠物性來鋪陳。但當半掌控、半失控的媒介開始「自行書寫」時，這種「心跡」便不再是畫家胸中塊壘，而是物我兩忘交融的媒材，連結人際交流的中介（圖 10）。

憑此舟筏，觀者可以順勢漂流，進入畫面暗示導向的想象疆域。如劉國松的〈如歌如泣泉聲〉、〈赤壁〉、〈廬山高〉對媒介物質處理後呈現出「一種結構迷離，筆法銷融，畫面佈置近乎漫漶不明的流動樣態」，一種「無定形的抽象流體」，或「如流體般的不明形態」。敏感的觀者從中體會到了「冰雪大地正在冰消瓦解之中」的狀態，或是「大地經過祝融肆虐蹂躪之後的瘡痍廢墟」。劉國松的〈故鄉，我聽到你的聲音〉「看似一幅形體消融後，變形甚至已經失去具象形體的解體山水」。觀者從中感受到了「不安定的流動感」，由此又不禁聯想到「具體的家國亦難以親炙，因此，已經難以用確定的形體來加以捕捉並再現。在此，『故鄉』似乎變成一個流動、變形，而且僅能以精神臨在的流動主體。……但聞故鄉的聲音，卻無緣親見故鄉」。「劉國松透過這類流變不居的溶解山水，其實很可能也在洩露著他的思鄉情懷」。¹⁶

上述是橫向考察，即觀察人際交流及物我交融所產生的心理空間和心靈劇場。從縱向看，畫家的創作生涯亦有階段性。一方面他自身承載的個人記憶，會隨歲月延伸而發酵孳生出新的情趣狀態。另一方面，他與時俱進，與周圍時事互動而引發出新的思緒，經與新遭遇的物質造型手段交融，而產生新的物我交融的形態。由此，我們可以借劉國松畫風形成和演變，從中擷取出一個物我交融的心態與形態史。

在這方面，黃海鳴對劉國松創作歷程的觀察和梳理，為我們提供了一個極富啟示的視角和方法。他聚焦於劉的繪畫中的界面處理，並從中整理出一個心理媒介小史。¹⁷這非常符合劉對點、線、面三要素中「面」的追求的實際情況。而黃以界面為經緯，其用意義不在於構造出一個單純的形式風格演變史，而是借此形式特徵來探尋劉畫的心路歷程。所以他著眼是這種界面給觀者帶來的心理感受。在他看來，劉的作品既有開闊感，又有沉重氣悶感。這種開合似乎是劉國松繪畫給人造成的複合心理效應。由此黃注意到貫穿於劉畫中的界面，或為一堵牆，一個窗，或是一個狀態不明的隔堵，時而閉塞，時而半透明。這個隔堵造成了彼此兩界。落實到心理層面，又於「胸中塊壘」有某些同構。將黃海鳴精到又細微的分析框架及敘述略作歸納整理，可以得出一條清晰脈絡。劉國松的創作形成自己獨特畫格後，大致有如下幾個階段，值得注意。

第一階段是一九六零年前後，如〈天若有情天亦老〉（1959年），〈我來此地聞天語〉（1960年），〈夜遊太魯閣〉



圖 10
劉國松
月色山水
1971
美國哈佛大學藝術博
物館藏

Fig. 10
Liu Kuo-sung
Nightscape
1971
collection of the
Harvard Art Museums,
Massachusetts, U.S.A.

(1962年)。主導意象是片「無邊無際，具有紋理的牆面」，或「無邊無際壓迫人的牆面」。

第二階段是六十年代前半期。如〈墨象之舞〉(1963年)，〈灑落的山音〉(1965年)，〈莽〉(1965年)，〈暮春草壑〉(1966年)等。核心意象是郁悶於胸中的糾結塊壘。其流程是：焦慮不安的情緒如流動於天地中的浩蕩之氣，借抽象的狂草書法線條宣泄而出，然後又融入「抽筋剝皮皴」所構成的如大理石般的紋理中，被封存穩定下來(圖4、圖5)。

第三階段主要是六十年代後半期。如〈窗裏窗外之三〉(1967年)，〈中秋節〉(1969年)，〈月球漫步〉(1969年)(圖11)，〈升起的藍色月亮〉(1970年)。其主導意向是裱貼技法所暗示的窗戶。窗內窗外，兩個世界。窗內是「帶有山形的，如糾結塊壘的抽象書法」，「窗外是水拓等技法所模擬的『自然天成』式的山水。窗裏窗外遙遙相望，既連接又有可望不可及之感。」

第四階段是七十年代。代表作有〈不朽的月亮之三〉(1971年)，〈升起的太陽之三〉(1972年)，〈尖環之五〉(1973年)等。這時期的主要特徵是，隔離堵塞的界面消失。其主導意象是運行的天體。其主導狀態是日、月及冷、暖的互相置換(圖10、圖12)。

第五個階段是八十年代，代表作有〈天池〉(1982年)，〈白雪是白的〉(1982年)，〈吹皺的山光〉(1985年)(圖13)，〈為有源頭活水來〉(1985年)，〈千山外水長流〉(1985年)，〈午夜的太陽〉(1985年)，〈生命之源之二〉(1985年)，這一階段的特徵以地貌紋理為主。劉國松從太空宇宙回歸大地。由此，流水與山石紋理被一種生命力量所驅動(圖13)。

第六階段始於一九八七年，主要是九十年代以及之後。代表作品有〈荷之蛻變〉(1988年)，〈山石變奏〉(1988年)，〈重組的山水〉(1989年)，〈霞光一線〉(1991年)，〈自由魂〉(1992年)，〈春燕〉(1992年)，〈玻璃窗上的彩霞〉(1993年)，〈窗外秋聲窗裏夢〉(1995年)，〈太初之初〉(1999年)，〈藝術的摩天大樓〉(1999年)。這一時期的主要特徵是，原有的整體界面破裂，山水意象消失，界面重組為類似建築空間性質的幾何形狀的虛擬構建。

黃海鳴這六個階段，構成了一個有機發展的序列。這個序列暗示著一個心態演變軌跡，一段心路歷程。黃的闡釋比較矜持，有時明示意，有時隱晦。但有一條主線較為清晰，即兩個隔離的時空世界，先是疏離，可望不可及。後逐漸親近，並有近距離接觸，最終化為一種重新組合的界面。貫穿始終的界面不斷演化。牆面般的堵塞



圖 12
劉國松
雪山之月
1970
美國哈佛大學
藝術博物館藏

Fig. 12
Liu Kuo-sung
Moon on Snowy Mountains
1970
collection of the Harvard
Art Museums, U.S.A.

與捅破，隔窗的遙望，與視界的開拓與昇華，傳達了一種心扉啟合的律動。熟悉劉國松生平經歷的人，不難在這個界面開合的故事中，窺出他對故土母親的思念的心跡。黃海鳴沒有作如是說，或許是明智的。因為不同觀者可以從這個心路軌跡上植入不同的故事。戰後存在主義帶來對人生格局的重新審視，六十年代臺灣青年的苦悶與追求，航天技術給人類宇宙想像的啟迪，並由此將人世滄桑與宇宙意識重組後帶來的新的認知的可能。隨著劉八十年代重返故土，大陸掀起「劉國松熱」。生活在改革開放年代的大陸青年，不難在劉國松那種被生命力驅動的山水紋理中看到大陸七十年代思想禁錮冰封消融後的新生喜悅與萌動。這個現象足以解釋劉國松畫的廣泛持久的心理效應。在他作品提供的心理劇場中，人們可以植入時代的集體情緒的律動。這便是藝術的感染力。而這種藝術感染力，在於它以界面為主導，開啟了萬人的心扉。

奔·月一劉國松

發行人 李玉玲
編輯小組 林羿蚊、陳秀薇、曾芳玲、羅潔尹、張淵舜、
陳茹萍、蔡佩珍、朱美芬、郭宗祐
執行監督 曾芳玲
執行編輯 吳慧芳、王淑津
撰文 蕭瓊瑞、潘安儀、汪悅進、張艾茹
展覽執行 張艾茹、吳慧芳
翻譯 Glen Lucas、謝明學
展覽視覺設計及專輯設計 黃寶琴
展場設計 郭鳳如
展場攝影 林宏龍
藝術品影像及文獻提供 劉國松文獻庫
總務 陳瑩
出納 孫琨容
調色印製 優秀視覺設計有限公司
版次 第一版
發行日期 2020年4月
發行數量 700本(精裝)
定價 新臺幣1,200元
發行單位 高雄市立美術館
地址 80460 高雄市鼓山區美術館路80號
電話 07-5550331
傳真 07-5550307
官網 www.kmfa.gov.tw
電子信箱 servicemail@kmfa.gov.tw
版權所有·翻製必究

政府出版品展售門市地址
國家書店松江門市
五南文化廣場台中總店
五南文化廣場高雄門市

104 臺北市松江路209號1樓 電話：02-25180207
400 臺中市中山路6號 電話：04-22260330 #821
800 高雄市中山一路262號 電話：07-2351960

TO THE MOON: LIU KUO-SUNG

Publisher/Director Yulin LEE
Editorial Board LIN Yih-wen, CHEN Hsiu-wei, Fangling TSENG, Nita LO,
CHANG Yuan-shuen, CHEN Ru-pyng, TSAI Pei-chen, CHU Mei-Fen, KUO Tsung-You
Fangling TSENG
Executive Supervisor WU Hui-fang, Suzanne WANG
Executive Editors HSIAO Chong-ray, PAN An-yi, Eugene WANG, Anne CHANG
Essayists Anne CHANG, WU Hui-fang
Exhibition Executives Glen Lucas, Scott HSIEH
Translators HUANG Pao-chin
VI Designer & Catalogue Designer KUO Feng-ju
Display Designer LIN Hung-Lung
Photographs The Liu Kuo-sung Archives
Images and Archives CHEN Ying
General Affairs Ava SUN
Cashier Ushowdesign Co., Ltd
Printer First Edition
Publication Date April 2020
Copies printed 700 Copies (Hardcover)
Price: 1,200 TWD
Kaohsiung Museum of Fine Arts
80 Meishuguan Rd., Kaohsiung 80460, Taiwan, R. O. C.
Tel 07-5550331
Fax 07-5550307
Web Site www.kmfa.gov.tw
E-mail servicemail@kmfa.gov.tw
All Rights Reserved

Addresses of government publication sales outlets:

Government Publications Bookstore Songjiang store, 1F, 209 Songjiang Rd., Taipei 104; Tel: 02-25180207
Wu-Nan Book, Taichung main store 6 Zhongshan Rd., Taichung 400; Tel: 04-22260330 #821
Wu-Nan Book, Kaohsiung store 262 Zhongshan 1st Rd., Kaohsiung 800; Tel: 07-2351960

國家圖書館出版品預行編目(CIP)資料

奔·月：劉國松 / 蕭瓊瑞等撰文。-- 第一版。
-- 高雄市：高市美術館，2020.04
面：公分
中英對照
ISBN 978-986-5416-52-2(精裝)
I. 水墨畫 2. 畫冊
945.6 109003841