

戰後臺灣現代藝術中的「離散」製造：以渡海畫家馮鍾睿的抽象繪畫為例

陳美靜

國立臺東大學美術產業學系助理教授

摘要

戰後臺灣現代藝術的發展，延續日治以來新美術與地方意象的脈絡，以及渡海藝術家引介的水墨文化傳統，在 1950 至 1970 年代間，逐漸形塑出屬於臺灣現代藝術的新派繪畫觀點與創作模式。其中，渡海畫家在「離散」的「落地經驗」影響下，發展「縱向繼承、橫向移植」的創作策略，融合中國傳統水墨的精要與西方抽象語彙，推動探索現代藝術的本土化。本文以渡海畫家馮鍾睿（1934-）為研究案例，文獻與圖像分析為方法，首先梳理五月畫會面對西方藝術潮流的因應之道，進而探究馮氏作為畫會成員在兩個離散和移居的階段，個人在創作方法和思想上的變化。馮鍾睿的抽象繪畫以「突破傳統」、「媒材創新」和「冥想實踐」為核心，展現跨文化移動過程中的獨特美學觀點。他秉持著做實驗的精神與態度，長期在創作媒材、繪畫內容和抽象語言的建構上，提出跨文化和時代的創新方法與表現語言。本研究藉此個案研究，強調離散的落地經驗及跨文化實踐是理解戰後臺灣現代藝術發展的重要視角，以及馮氏多重身分與流動性的藝術創作對臺灣藝術發展帶來的深遠影響與意義。

關鍵詞：戰後、現代藝術、抽象繪畫、離散、落地經驗

Constructing Diaspora in Postwar Taiwanese Modern Art:

A Case Study of Chung-Ray Fong's Abstract Painting

Chen, Mei-ching

Assistant Professor, Department of Art Industry, National Taitung University

Abstract

Modern art in Taiwan after World War II largely continued the New Art Movement and local themes from the Japanese colonial period, while also integrating ink painting traditions brought by diasporic artists from mainland China. Between the 1950s and 1970s, new perspectives on modern Taiwanese painting began to take shape. Influenced by the diasporic experience of landing in a new place, émigré artists adopted strategies of “vertical inheritance and horizontal transplantation,” merging Chinese ink techniques with Western abstraction to localize modern art. Focusing on Chung-ray Fong (1934-), this study uses literature and visual analysis to examine the diasporic painter's involvement in the Fifth Moon Group and the Ton-Fan Group, as well as shifts in his creative approach across two phases of displacement and relocation. Fong's abstract paintings are characterized by breaking with tradition, material innovation, and meditative practice, through which he articulated a distinct aesthetic shaped by cross-cultural mobility. Guided by an experimental spirit, Fong continuously explored new materials, abstract languages, and expressive methods that transcended cultural and temporal boundaries. Through Fong's case, this study argues that diasporic experiences and cross-cultural practices are crucial for understanding postwar modern art in Taiwan. Fong's work demonstrates how multiple identities and artistic fluidity profoundly influenced the trajectory of Taiwan's art history, providing insight into the broader dynamics of cultural exchange and local adaptation in the postwar period.

Keywords: postwar, modern art, abstract painting, diaspora, settlement experience

壹、前言

2025 年 3 月於香港巴塞爾藝術展中，¹由亞洲藝術中心推出名為「現代性的靈光：臺灣藝術現代化的啟蒙時代」的展覽，其中創作超過 70 年的旅美畫家，五月畫會成員馮鍾睿的作品《2017-1-9》，結合抽象與東方文化的內涵，呈現多重語彙敘事之境（圖 1）。²在作品中，馮氏以帶有童稚意趣的書體韻致，結合文字語言的內在涵義，揭示抽象圖像內容的多層次感官意象，以及平掩在繁多藍與白刷色筆觸間非完整化的語言意旨。亞洲藝術中心參與展覽會的要義與目的，即在 於以戰後具有代表性的東方和五月畫會成員，朱為白（1929-2018）、莊喆（1934-）、馮鍾睿、李錫奇（1938-2019）和楊英風（1926-1997）等人的作品，梳理、探究臺灣現代藝術的發展型



圖 1 馮鍾睿，〈2017-1-9〉，壓克力顏料、畫布，2017，167.5*127cm，圖片來源：潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》（台北：亞洲藝術中心有限公司，2022），頁 282。

態與脈絡。同時，也以此揭示冷戰時期臺灣為居自由世界的邊陲地帶，適逢抽象繪畫席捲全球藝壇，在此衝擊與環境挑戰之下，臺灣藝術家一方面挑戰傳統觀念框架，一方面嘗試在前衛主義的藝術形式中融入、彰顯東方古典文化的特質。

¹ 2025 年巴塞爾藝術展香港展於 3 月 28 日至 30 日在香港會議展覽中心（HKCEC）舉辦，由超過半數參展畫廊來自亞太地區的現象來看，此藝術展已然成為帶動此一地區藝術蓬勃發展的重要平臺。此次臺灣參展的畫廊包括：亞洲藝術中心（1982-）、耿畫廊（大未來畫廊時期 1992-2009/2009-）、TKG+（2009-）、尊彩藝術中心（1993-）、大未來林舍畫廊（1992-）、亞紀畫廊（2018-）、PTT SPACE（2020-）、伊日藝術計劃（2014-）、異雲書屋（2016-）、安卓藝術（2010-）、索卡藝術（1992-）。Art Basel/ 非池中藝術網編輯整理，〈香港巴塞爾藝術展 2025 公佈更多精選亮點！「策展角落」單元將展出 3 個項目，創下歷屆之最〉，《非池中 ART EMPEROR》<https://artemperor.tw/focus/6389>（檢索日期：2025 年 4 月 10 日）。

² 展覽評述馮氏作品為「馮鍾睿深受中國書法影響，並鑽研佛學，他在抽象構圖中融入漢字，以拼貼形式創造畫面肌理，堆疊色彩層次」。〈2025 香港巴塞爾藝術展 | 現代性的靈光：臺灣藝術現代化的啟蒙時代〉，《亞洲藝術中心（Asia Art Center）》<https://asiaartcenter.org/art-fairs/35/overview/>（檢索日期：2025 年 7 月 10 日）。

亞洲藝術中心以班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）的「靈光」概念，召喚觀者在觀看實際作品時，以作品所乘載的文化與歷史記憶為方向，並且「驅使我們觀照藝術家在創作當下的思緒與時光，並藉作品回望臺灣現代藝術的濫觴。」³ 而對於馮鍾睿等具有「離散落地經驗」的藝術家而言，「靈光」在此，不僅是對於作品唯一性的探究，還包括藝術家如何在遷徙和落地的過程中，重構具有個人化經驗與主體性表達的文化與歷史記憶。因此，馮鍾睿長達 70 年的抽象繪畫創作不僅只是形式上的實驗，同時也是一種重建自我與文化形象的視覺藝術實踐。而作品中呈現的用色、線條和材料所形成的畫面張力與結構韻律，隱含著馮氏觀察外部環境，轉譯成為畫面內容的獨特文化形象與氣質，而這正是班雅明以「靈光」概念所揭示，源自藝術家個人獨特的遷徙與落地經驗的時代性圖像，同時也是回應戰後臺灣現代藝術原真性和地方性歷史的最佳確據。

1949 年渡海來臺的藝術家們離散為家的「落地經驗」，乘載著來自個人綿長的身分認同與文化記憶議題。而藝術家們透過創作的表達，在作品中置入何種型態的藝術語言，以作為表徵個人內在懷鄉情思的方法，則有必要以更加審慎且細緻的目光和態度加以探究與檢視。臺灣當代文學研究者李有成在其論著《離散》一書序文中，試圖由華人與原住民的「離散經驗」出發，探析、論證離散與文學和文化生產的關係，以及其所產生的當代意義。⁴並從具有積極創造性的面向，展開有關離散經驗的文學研究工程。當李氏在思索文學和文化批評的自傳性，我則嘗試以渡海畫家的作品為其梳理創作歷程的一種自傳體例，企圖從中找尋、析理出回應個人身分認同與文化記憶的情感與思想。

本文主要探討具有離散經驗的渡海畫家馮鍾睿，以其特有的落地模式，在戰後臺灣「新鄉」的土地上，如何開啟現代藝術的扉頁，並在 1975 年移居美國舊金山後持續創作，對抽象藝術表達提出具有時代性特質的繪畫語言與內涵。「中西融合」可謂是馮氏抽象繪畫創作的核心關懷，而「突破傳統」、「媒材創新」和「冥想實踐」則成為馮氏藝術實踐的基調。⁵2014 年美國藝術學者馬克·迪恩·約翰遜（Mark Dean Johnson）⁶為馮鍾睿在舊金山中華文化中心展覽所寫的評

³ 亞洲藝術中心（asiaartcenter）@Instagram，

https://www.instagram.com/asiaartcenter/p/DHVhrGESgHI/?img_index=4（檢索日期：2025 年 7 月 10 日）。

⁴ 李有成，《離散》（臺北：允晨文化，2013）。

⁵ “Fong Chung-Ray - A Retrospective,” accessed July 7, 2025, <https://galeriedumonde.com/exhibitions/38-fong-chung-ray-a-retrospective/overview/>.

⁶ 馬克·迪恩·約翰遜（Mark Dean Johnson）曾於 2008 年出版《亞裔美國藝術史（1850-1970）》

論文章，以「介於現代和當代之間」(Between Modern and Contemporary) 為其 80 回顧展定位。⁷作為一個具有離散經驗的跨文化藝術家，馮鍾睿在數十年的創作與發展中，縫合、嫁接和轉譯的不單只是對於特定文化的藝術表現方法，而是在以東方文化內涵為主要表現主體，找尋與抽象藝術的連結關係，並發展具有個人文化屬性和地方個性的當代藝術思想。

馮氏作品從傳統中國的水墨風景出發，以抽象 圖像語言，表現深刻的風景意境與內涵。約翰遜指出：「儘管形式抽象，畫中融入佛教經文與詩句，使之同時被理解為中國繪畫，也可視為現代抽象藝術的延伸。」⁸在此，抽象成為馮鍾睿轉譯內在心象成為風景的方法，同時也是藉著中國傳統的水墨創作，延續個人對於文化主體的認同與詮釋。在他作品中，可見高度拆解和重構的空間意象與敘事語言，並將個人深刻的鄉愁揉捏、皴刷、銘刻在畫面多層次空間結構的擬風景意象之中。約翰遜的評論給予馮氏高度的評價，對於移居美國後持續以抽象繪畫創作數十年的華人藝術家而言，如何以跨文化的身分，轉譯來自母文化的影響，是一個既當代又古典的課題。⁹

貳、戰後現代藝術的生產與實踐：五月畫會與馮鍾睿

馮鍾睿在 1961 年受劉國松(1932-)之邀，加入已成立近四年的「五月畫會」，同年參與第五屆「五月畫展」，此後與畫會成員以傳統水墨和抽象繪畫的對話為創作實踐的基礎。¹⁰該畫會在臺灣戰後前衛藝術發展之初，即受到英國中國藝術史學者蘇立文(Michael Sullivan, 1916-2013)關注。當代藝術史學者林逸欣在〈收

(Asian American art, 1850-1970) 一書，針對 1970 年代之前，活躍於美國，具有亞洲血統藝術家的生活和創作進行研究。書中收錄 10 位知名學者的專業研究論文，以及超過 140 位藝術家的人物傳記，呈現豐富且完整的作品圖片與文獻資料。對於在歷史上曾被忽略，且較少被討論的亞裔美國藝術創作，進行深入而廣泛的研究分析，並提供多元化的詮釋觀點。該書試圖解構亞裔美國藝術的複雜性及其在美國藝術史扮演的重要地位。Gordon H. Chang, Mark Johnson, and Paul Karlstrom ed., Asian American Art: A History, 1850-1970 (Stanford, Calif.: Stanford General Books, 2008)。

⁷ Mark Dean Johnson, "Fong Chung-ray at Eighty: Between Modern and Contemporary," accessed July 1, 2025, https://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2014_v13_06_johnson_m_p074.pdf.

⁸ 同上註。

⁹ 同上註。

¹⁰ 馮鍾睿自 1961 年加入五月畫會後，即開始參與畫展。1961 年第五屆畫展，以迄 1973 年第 13 屆畫展，共參與 13 次畫會展出。

藏中國：近代英國藏家系列之八 邁可·蘇立文》一文中，論及蘇立文於 1966 年至 1984 年間行旅臺港的生平記事，指出蘇氏觀察臺灣畫壇變化的觀點：「在那裡我們遇到一場引人注目的反正統美術革命，即便在官方的反對之下，劉國松（1932-）、莊喆（1934-）以及五月畫會的創作者，仍舊熱烈地展開藝術運動。」¹¹此種與時俱進的藝術觀察與批評，正符合、應和臺灣戰後前衛藝術運動興起的時代性觀察。蘇氏的外部觀點，同時也指出臺灣美術發展進程中的多元藝術表現型態，以及其作為世界現代藝術發展的一環的意義與重要性。¹²

甫於 2024 年重新整建開館的國立歷史博物館，邀請臺灣藝術史學者蕭瓊瑞策劃「五月與東方—臺灣現代藝術運動的萌發」特展。在特展的紀錄片中，劉國松談及「五月畫會」名稱由來，因五四運動當時美術家沒有參與改革推動，所以在臺灣希望藉畫展的推出完成五四運動沒有完成的工作。畫展在「五月」舉辦，表明藝術家們以大膽創新、自由且前衛的實驗精神，參與現代藝術改革的立場與目的。¹³在缺乏展覽空間，以傳統繪畫為主流的時代，五月畫展中作品自然遭到不少抨擊，甚至以「亂畫」指稱之。然而，師大藝術系廖繼春（1902-1976）和孫多慈（1913-1975）等老師的支持，實質鼓舞青年世代藝術家們在新派繪畫上的創作發展。

五月畫會成員們走在現代藝術的道路上，充滿未知並摸索向前，在內外推力的雙重推擠下，他們逐漸發展出各自獨特的藝術語言，並接軌西方，製造出屬於臺灣現代藝術的表現型態與模式。以研究戰後臺灣現代藝術見長的藝術史學者陳曼華 在〈「五月」、「東方」，以及他們捲起的浪潮〉一文中指出戰後現代藝術教育呈現的局限，以及青年畫家對於主流畫壇的不滿，提出批判並組織畫展。而在 1957 年 5 月舉辦畫展，成立的「五月」畫會，在創作發展的走向上，以「融合中西」作為長期藝術風格的歸趨。¹⁴

¹¹ 林逸欣，〈收藏中國：近代英國藏家系列之八 邁可·蘇立文〉，《漫遊藝術史》
<https://arthistorystrolls.com/2017/12/15/收藏中國：近代英國藏家系列之八—邁可蘇立文/>（檢索日期：2025 年 7 月 10 日）。

¹² 吉美博物館的展覽與策展論述，談及戰後五月東方畫會代表的藝術地位與歷史價值。

¹³ 第一屆五月畫展（油畫），並於 1957 年 5 月 10 日至 12 日在中山堂集會室舉行，參與畫家包括李芳枝（1933-2020）、郭予（豫）倫（1929-2001）、郭東榮（1927-2022）、劉國松、鄭瓊娟（1931-2024）、陳景容（1934-）等人。朱佑霖，〈臺灣現代藝術的黎明：重逢史博館「五月與東方」特展〉，《典藏 ARTouch》<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-133272.html>（檢索日期：2025 年 7 月 11 日）。

¹⁴ 陳曼華，〈「五月」、「東方」，以及他們捲起的浪潮〉，收入於蕭瓊瑞主編，《五月與東方—臺灣

戰後臺灣的現代繪畫發展，以講求「觀念」與「形式」之革新為要件，因此接軌西方抽象表現藝術，催生以「新派繪畫」為主的潮流，成為該時期重要的發展方向。當代華裔美籍藝術史研究學者沈揆一在《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》一書的序文中，指出臺灣現代藝術發展時空環境的變異，受到內外部戰爭與國際局勢的影響，使得現代前衛藝術思想與創作，遲至 1950 年代後期，才出現由青年藝術創作者組成的畫會組織：

上一世紀五六十年代的臺灣現代主義運動，在現代美術史上寫下了重要的篇章。

第一波與國際藝術潮流幾乎同步的中國現代主義藝術運動，還是在一九三〇年代由一批上海和廣東的青年藝術家掀起，但由於一九三七年中日戰爭爆發而夭折。一直到戰後十多年後，臺灣前衛的五月畫會與東方畫會，才重新點燃了積極參與國際藝壇發展的熱望。¹⁵

這一波由多族群藝術家所帶動的現代藝術風潮，正由 1950 年代掀起，席捲整個 20 世紀後半葉。而現代藝術中所追求的「東方文化」意象與內涵，可在余光中發表於 1962 年《文星》雜誌上的文章〈樸素的五月〉中，辨析西方抽象藝術受到東方文化影響的藝術表現與特質。余光中在看完「現代繪畫赴美展覽預展」之後，指出新一世代的青年藝術家，開始在古典與現代之間找尋可以融合的方法和對話的思想：

可喜的是，青年畫家們在異國流浪得太久，現在已經開始有點懷鄉了。他們住厭了香熱里熱和蒙馬特，也住厭了普洛汪斯和包浩斯。他們開始嘗試以受過現代藝術洗禮的新的敏感和技巧來探索生活於二十世紀的中國靈魂。在他們的筆下，西方和東方日趨接近。當然現在去融貫無間的境界尚有一段距離，可是方向既已確定，成功的希望已經增加。抽象是最時髦的，也是最古典的；如何使時髦的脫卻稚氣，且使古典的免於腐氣，如何使兩者化而為一，就是我們這些有才也有志的少壯派畫家的任務了。¹⁶

青年藝術家們在臺灣現代藝術發展的階段，如何從紛雜而多元的西方藝術流派與

現代藝術運動的萌發》（臺北：國立歷史博物館，2024），頁 45-50。

¹⁵ 潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》（臺北：亞洲藝術中心股份有限公司，2022），頁 9。

¹⁶ 余光中，〈樸素的五月〉，《文星》56 期（1962.6），頁 70。

風格中，找到自己藝術創作與表現的語言與方法，是一個極具挑戰性的課題。在面對西方抽象中對於東方書畫的參照與引用，他們更深刻的理解到，掌握源自自身的文化內容與特質，融合東方文化為「體」，和西方文化為「用」，方能走出屬於臺灣現代藝術的道路。

戰後臺灣現代藝術家有許多人是帶著顛沛流離的生命經驗，踏上臺灣這塊土地，其中不乏隨軍隊來臺的青少年，他們在到臺灣來之前，尚未接受學院或是畫室的藝術教育。因此，臺灣成為他們初次發展藝術創作的重要啟蒙地。青年藝術家在藝術創作養成的階段，正值抽象表現主義發展蓬勃期，因此他們有機會透過各種管道，包括外來的刊物和畫冊，前輩藝術家的遊歷觀察等，接觸當時西方新潮藝術的發展形貌。在個人創作上，他們發揮了實驗的精神，在媒材、技法和藝術思想上，辨析並找尋合於個人特質的藝術表現形式和語言，為戰後新一波的現代藝術發展挹注源源不絕的能量！而余光中筆下「如何使兩者化而為一，就是我們這些有才也有志的少壯派畫家的任務了。」這個肩負在戰後青年世代藝術家身上的任務，至今還持續在發酵，並深刻地影響著臺灣戰後藝術史的研究與書寫。

1930 年代出生，因戰爭遷移之故，經歷移居臺灣，具有「離散」¹⁷落地經驗的藝術家養成，以學院藝術教育和私人畫室兩個管道為主。其中，成立於 1957 年 5 月的「五月畫會」（靈感來自巴黎的五月沙龍），繼承新文化運動思維的五四運動精神。畫會成立受到當時臺灣師範學院藝術系教師廖繼春鼓勵，在改善畫壇保守風氣的前提，同時回應藝文界現代主義思潮所帶來的影響，劉國松、郭東榮、郭豫倫和李芳枝等四人於藝術系教室的「四人聯合西畫展」後的展覽檢討會上，由劉國松提議組織畫會。此舉展覽的型態，直接對臺灣青年畫家如何詮釋主體文化的現代繪畫意識帶來衝擊與挑戰。於是，他們依循著個體生命本源性的文化特質，從固有的造型與符號中，找尋對話的對象，進而發展出回應現代藝術的方法與繪畫語言。

¹⁷ 「離散」在不同的移民世代間，存在多元文化與身份認同的差異化表現與意義。李潔珂（Jessica J. Lee）在其著作《山與林的深處》一書中，以「水」的定義指出臺灣海峽在 1949 移民潮中所扮演的角色：「『水』，名詞，由氫與氧化合而成無色無味的液體；『江河』，臺灣海峽是一道動蕩不安的疆界，也是移民遷徙的走廊。」李氏以移民後裔身分，輔以環境史學家的專業，從大自然的生態與生物多樣性的連結出發，展開一場回鄉、尋找歸屬感的尋根之旅。譯文轉引自李潔珂，《山與林的深處：一位臺裔環境歷史學家的尋鄉之旅，在臺灣的植物、島嶼風光和歷史間探尋家族與自身的來處與記憶》（Two Trees Make a Forest: Travels Among Taiwan's Mountains and Coasts in Search of My Family's Past）（臺北：臉譜，城邦文化出版；家庭傳媒城邦分公司發行，2022），頁 139。

五月畫會成員馮鍾睿的創作中對於傳統文化的援引和參照，自有其個人的一套原則與方法。他在 1970-1972 年間赴歐美研究考察，實際觀察歐美藝術環境與潮流之後，無論是面對當時正紅的硬邊藝術，或是趨勢已過的抽象表現主義，抑或是即將登場的照相寫實，他依然秉持著以自身文化背景為基礎的藝術創作立場。¹⁸馮鍾睿在 2018 年接受潘安儀的訪談中，對於現代的反思與提問，也正符合他在藝術創作上的「體」、「用」的思考：「在理論上講，生活在這一個時代而一味迷戀著過去是不真實的，生活在這一環境卻模仿別人也是不真實的。那麼現代到底是什麼東西呢？」¹⁹由此觀之，馮鍾睿在發展抽象繪畫的早期階段，以至面對歐美新興藝術流派的衝擊，到現今的創作思維，由衷以東方文化為「體」（文化背景），在「用」的表達與應用上，則採取「隨因緣而有所變化」²⁰的態度。而今，馮鍾睿以結合拼貼的新的繪畫方法，表現東西文化和繪畫思想的多重辯證與演繹關係。

燦樂畫廊在 2018 年為馮鍾睿舉辦的個展「馮鍾睿個展『悟：1998-2018』」概覽中，以「製造」（making）一詞指稱馮氏持續「實驗」開發的藝術創作型態：

作為戰後重要藝術組織「五月畫會」的成員，馮鍾睿開啓抽象創作先河，融合中西藝術精髓，作畫六十餘年仍銳意創新，不斷探索新的媒介、技巧與方向。其畫風從早期的油畫創作演變至現今獨樹一幟的壓克力抽象作品，並獨創了一種新的繪畫手法，結合壓克力顏料、聚酯薄膜、紙張及拓印等技巧。這種「製作」藝術的方式猶如抽象印象派主張的「自然發生」及禪宗的「頓悟」，直覺與心靈感受在創作過程中極為重要。馮氏的作品不但反映人文與自然、內在與外在的對比，更帶有一種形而上的神秘力量。²¹

¹⁸ 潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，頁 125。

¹⁹ 馮鍾睿，〈現代、抽象、自己〉，《文星》16 卷 2 期（1965.6），頁 50。

²⁰ 潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，頁 125。

²¹ 〈馮鍾睿個展「悟：1998-2018」〉 <https://galeriedumonde.com/zh/exhibitions/14-fong-chung-ray-enlightenment/overview/>（檢索日期：2025 年 6 月 30 日）。燦樂畫廊（原「世界畫廊」，2024 年更名）自 2015 年起為馮鍾睿舉辦數過數次個展和群展，分別是 2015 年「2015 馮鍾睿個展」、2016-17 年三場「五月畫會」的群展、2017 年巴塞爾藝術展香港展會、2018 年「悟：1998-2018」。此後，燦樂畫廊在不同的展覽會中，持續引介馮鍾睿的作品。以至，在 2025 年香港巴塞爾藝術展中，以華人抽象藝術家的定位，進入展覽會中，作為戰後臺灣現代藝術的代表性畫家。同時，在畫會時代，研製、調磨出能夠接軌、融匯世界藝術思潮的臺灣抽象繪畫，成為梳理臺灣現代藝術發展的重要畫家。

媒材和工具在馮鍾睿的長期創作生涯中，往往成為他直率且真實表現個人內在需求與意念的重要媒介。「製造」的概念正符合實驗室的運作與創造模式，他在製造一種貼近外部環境觀察與個人內在需求，以物質面的表現力度，創造出具有人文氣質的圖像，同時結合自然意象再現的抽象風景畫。

參、離散與移民雙重落地經驗中的抽象風景

離散與落地之間的矛盾經驗，形構了戰後臺灣移民族群難以擺脫的命運軌跡。而走在這個因戰爭而引發的離鄉道路上的人們，不只是第一代的移民受到離鄉背井情懷的持續侵擾，甚至是歷經數個世代後的青年藝術家，仍透過各種的藝術媒介和觀看方式，重新回看離散經驗中無法返回的那個「家」。臺灣青年世代導演黃邦銓（1988，高雄）於 2018 年獲得法國克萊蒙費宏短片影展（Clermont-Ferrand International Short Film Festival）實驗競賽首獎的作品《回程列車》（2017），以家庭老照片編輯電影影像的處理手法，²²透過具有溫度的感知影像，梳理關於家庭和時代的記憶（「外省移民」與「二二八事件」）。黃邦銓的影像耐人尋味之處，即在於作為外省移民第三代的他，以跨越世代、地域和語言的可辨識，以及失語般的影像流動，揣摩第一代移民阿公的懷鄉情懷。

黃邦銓嘗試在影像的旁白敘事 中，刪去具有特定指涉的歷史名詞，讓原本來自小我的生命故事，宛若映射出人類共同處境的鏡子。同時也因為導演的影像敘事模式，讓移民所遭遇的語言隔閡、戰爭帶來的流離失所，產生無國界的普世性意義與價值。他更以影像的運作節奏和乘載的聲音，豐富並厚實了視覺影像的敘事力量。在不同的聲音表達（旁白、配樂和影片中的聲音等）中，觀者可以覺察移動路徑上的文化差異性與認同的界線。黃邦銓以超 8 攝影機錄製的影像，希望留給觀者思忖「人生何去何從」的根本提問，一個攸關離散經驗下的溫柔提問。黃邦銓試圖緩和「離散」經驗可能招致的負面性觀看與思維，讓《回程列車》所融匯的底片、回憶和旅行產生一個觀看的感覺結構，探問生命本質性的意義與價

²² 《回程列車》中所使用的老照片大多來自高規格和高性能的底片相機 Canon EE Demi 17。黃邦銓試圖以底片獨有的、不可逆的物質性表現，呈顯出宛如人類學報告和調查般有溫度的東西。讓源自自身家族的生命故事與回憶，附著在靜態的底片中再次顯像，以具有流動敘事的動態影格，揭露介於「真實」與「想像」之間的家族記憶。參見〈【TIDF】台灣競賽導演專訪：黃邦銓《回程列車》回憶顯影，回家路上〉<https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/note/5705>（檢索日期：2025 年 7 月 10 日）。

值。

「離散」對具有「二度辭鄉」經驗的馮鍾睿而言，是探問生命與藝術創作本質的方法。而「離散」也像是具有傳播力的種子一般，隨著馮氏的腳蹤，在臺灣長出其藝術創作的初胚，在美國開出繁盛的花朵。在馮氏近年的個展中，可見對其漫長創作的肯認，同時指出他與中國傳統文化間的關係，確立各階段人地關係的連結與變化，為其作品帶來的影響與定位。而源自「離散」所致的藝術實踐，緊密依附在傳統中國文化之上，並成為其長期創作援引和探問的本源。

2015 年世界畫廊（今燦樂畫廊）為馮鍾睿舉辦一場名為「馮鍾睿回顧展」的展覽，展出 1965 年至 2015 年間的 33 件作品。在展覽專文中，以馮鍾睿提出個人創作的主張「縱向繼承，橫向移植」，承繼中國傳統文化的基礎，尋求發展當代抽象藝術的變奏。在 1964 到 1975 年間的作品中，可見馮氏將抽象風格融入水墨創作，以表現內在的情感與思想。²³他在漫長且將近 70 年的創作過程中，逐步將臨摹外在事物的眼光，聚焦在呈現內在生命的探索之上。透過馮鍾睿的創作，可見時代遞變中，現當代抽象繪畫對應與參照東西方文化元素的發展系譜。

1975 年 4 月舉家移民美國舊金山之後，馮氏的創作受到環境與媒材使用限制的問題，轉而開始以畫布為創作基材（舊金山地區裱畫不易，以及不適合西方人室內裝潢擺飾），運用壓克力顏料製造出水墨暈染的效果。因此，結合畫布和壓克力的多樣化使用方式，創



圖 2 馮鍾睿，〈64-51〉，1964，水墨紙本，60*119cm，圖片來源：潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》（台北：亞洲藝術中心有限公司，2022），頁 109。

作出具有東方意象的作品。²⁴而由棉紙、宣紙、水墨的運用，轉而使用較具畫面重量負載力的畫布，和可製作多重畫面效果的壓克力顏料，為其超過 50 年的創作，帶來更具挑戰性和豐富的藝術創作表現。從初期（1975-1984）在畫布上追求以壓克力顏料表現水墨的趣味（圖 2），到 1984 年起以拼貼的技法，創造厚實畫

²³ 〈馮鍾睿回顧展〉，《燦樂畫廊》<https://galeriedumonde.com/zh/exhibitions/38-fong-chung-ray-a-retrospective/overview/>（檢索日期：2025 年 7 月 20 日）。

²⁴ 潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，頁 139-141。

面的構圖與肌理（圖 3），在 1988 年之後將佛學思想和感知融入作品，以拼貼組構出畫面中感悟空間的意象（圖 4），以至藉由「反拓」的方法，²⁵營造更加自由的繪畫動作，除了豐富畫面的視覺效果之外，亦增加了畫面的敘事力度（圖 5）。而近期幾年出現的「敗牆」系列作品（圖 6），則是延伸自反拓法的各種實驗性創作，開發出來具有豐富且能再現滄桑感的牆面（畫面）。

²⁵ 潘安儀以「反拓法」指稱馮鍾睿將已經設計好，描繪在塑膠布上的圖樣，轉拓到畫面上的作法。此一做法也讓長者畫家馮鍾睿有機會在繪製小的畫面（局部）之後，將各個小的圖像，組構到大的畫面構圖中，創作出大尺幅的作品。潘安儀，《離散與圓通——馮鍾睿的藝術之旅》，頁 167-169。



圖 3 馮鍾睿，〈1989-37〉，
1989，水墨紙本，
122*91cm，圖片來源：潘
安儀，《離散與圓通—馮鍾
睿的藝術之旅》（台北：亞
洲藝術中心有限公司，
2022），頁 159。



圖 4 馮鍾睿，〈91-22〉，1991，綜合媒材，
122*152.2cm，圖片來源：《亞洲藝術中心》，
<https://asiaartcenter.org/artists/91-fong-chung-ray/works/11676-fong-chung-ray-91-22/>，檢索日期：2025
年 7 月 10 日。

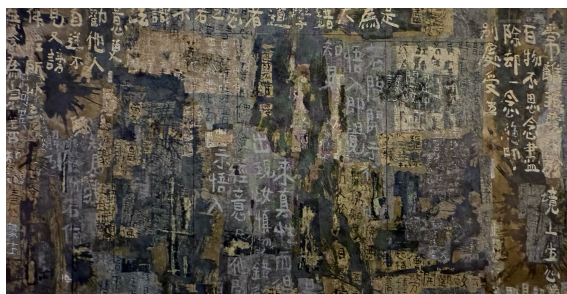


圖 5 馮鍾睿，〈2017-3-8〉，2017，綜合媒材畫
布，182.8*365.7cm，圖片來源：潘安儀，《離
散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》（台北：亞洲
藝術中心有限公司，2022），頁 171。

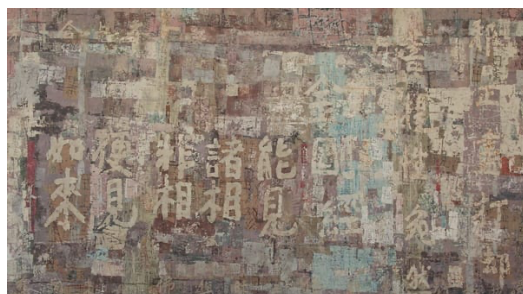


圖 6 馮鍾睿，〈2016-9-4〉，2016，綜合媒
材畫布，203*362.5cm，圖片來源：《亞
洲藝術中心》，
<https://asiaartcenter.org/artists/91-fong-chung-ray/works/11461-fong-chung-ray-2016-9-4/>，檢索日期：2025 年 07 月 10
日。

創作之初，馮鍾睿經歷短期寫實繪畫摸索，於 1950 年代後期開始投入抽象畫的創作（圖 7），並且在經過 7、8 年油畫創作的探究，1965 年前後轉而以水墨創作為主（圖 8）。移民美國之後在創作媒材、技法和內容上的多重變異，呈現馮氏在兩度離散和落地經驗的過程中，已將臺灣戰後的現代藝術發展帶入全球化的視野當中，讓臺灣的現代繪畫成為接軌全球藝術史的重要脈絡。更尤甚者，以地方藝術史的角度來看，馮鍾睿的移民經驗使作品逐漸引起亞裔美國藝術史研究者關注。²⁶

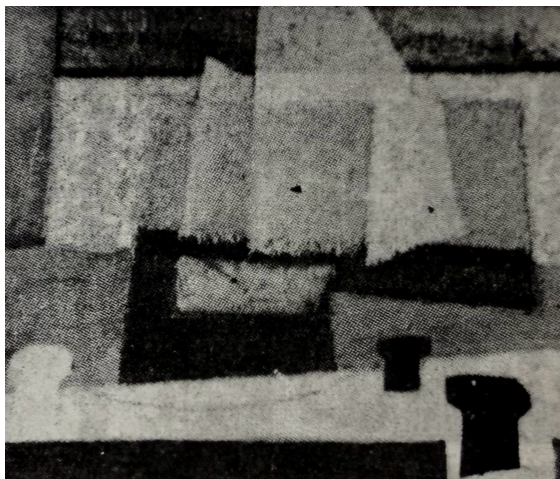


圖 7 馮鍾睿，〈蒼彩〉，1958，圖片來源：潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》（台北：亞洲藝術中心有限公司，2022），頁 61。



圖 8 馮鍾睿，〈1967-38〉，1967，水墨紙本，54.5*93.5cm，圖片來源：《亞洲藝術中心》，<https://asiaartcenter.org/artists/91-fong-chung-ray/works/11432-fong-chung-ray-1967-38/>

，檢索日期：2025 年 07 月 10 日。

一、抽象繪畫作為離散與現代的連結

自古希臘和羅馬時期戰爭頻仍，城邦人民時常處於流離失所的狀態，「離散」的現象相當普遍。「離散」一詞的英文字「diaspora」，字根源自希臘字「diasperien」。「dia」意指「跨越」，而「-sperien」則是指「散播種子」。據《離散與家國想像：文學與文化研究集稿》一書所載，「離散因此在歷史上指的就是離鄉背井，散居各地的族群」。²⁷戰後，國府遷臺前後大批移民在政局動盪不安的狀態下，渡海來

²⁶ 此一推論是建立在美國藝術史學者馬克·迪恩·約翰遜在《亞裔美國藝術史（1850-1970）》一書中，以具有亞洲血統藝術家的生活和創作進行研究。縱使馮鍾睿並不屬於該書探討的對象，但其移民美國，在舊金山落腳發展抽象畫的模式，正符合約翰遜所研究書寫對象之條件 Gordon H. Chang, Mark Johnson, and Paul Karlstrom ed., *Asian American Art: A History, 1850-1970*.

²⁷ 李有成、張錦忠，《離散與家國想像：文學與文化研究集稿》（臺北：允晨文化，2010），頁 13。

臺定居。因此，每一個移居者背後都有一個「故事」。對於投入戰後臺灣現代藝術運動和革新的渡海藝術家而言，他們在經歷長時間的移居生活與創作之後，為臺灣的藝術發展帶來多元且豐富的面貌。特別是，如「五月」和「東方」畫會所創建出來的「現代藝術」風景，今日已成為關注當代臺灣藝術與全球接軌的重要區塊。

2014 年馮鍾睿在接受法國莎賓·瓦季尤畫廊（Galerie Sabine Vazieux）畫廊的訪談中提到：

那時候看了這個克萊因（Franz Kline, 1910-1962）和傑克遜·波洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）他們這批的畫，看了以後。現在事後追憶起來，就是東西方藝術發展的歷史不是很一致的，進程也不一樣，風格也不一樣，但是到了紐約派的時候，他們也向東方傾斜，而我們也要前進，那時候最接近。因為像是克萊因的書法，就是書法，就是書法變出來的。

那時候我自己有一個理論，最主要具備兩個條件，一個是形式上的「好」，合乎形式上的安排，另外一個是不一樣。²⁸

馮氏論及水墨畫應以其精神為要，而非受到工具的限制。因此，水墨精神發展的道路要比工具的運用道路要寬。在馮氏 60 回顧展的訪談中，他談及將個人的工作室，視為科學家的實驗室的概念，其在畫室中試驗新的方法、新的材料。在他眼中，畫畫就像下圍棋一樣，「這一個子放在這個地方或放在那個地方，畫得整個感覺改變了。」²⁹他更進一步指出：「藝術作品的完整是精神和物質相互作用。」

30

馮鍾睿在移居美國的數十年間，藝術創作形式與圖像語言的表現已產生數次的轉變。2024 年他在接受香港大學美術博物館的展覽訪談時，提到其創作的當代性觀點涉及中國傳統畫論，即南齊謝赫在《古畫品論》中的繪畫六法論，指出：

²⁸ 訪談文字轉錄。University Museum & Art Gallery HKU, “Abstract Evolutions: Sixty Years of Paintings by Fong Chung-Ray 象外經心：馮鍾睿 60 年繪畫,” accessed July 10, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=l8mq8uEwB4w>.

²⁹ 同上註。

³⁰ 同註 28。

畫家的工作室也就是科學家的實驗室，實驗新的方法、新的材料來使用，發展應用上去。用實驗性方法，很像這個可以用，就發展下去。這畫畫就像下圍棋一樣，這一個子，放在這個地方或放在那個地方呢？整個感覺改變了，也就是你把這一塊貼在這個地方，這形式馬上改了。這樣子，就改了。這個藝術作品的完整是精神跟物質相互作用。「物質」，例如你做雕塑，石頭去雕刻，顏色給作畫。但是，每一個材料都有它自己的性格，你要發覺這個材料的性格，然後把你自己這個感受跟著弄在一起。就一張畫，就必須要遠看近看都好。因為，中國講這個「氣韻生動」，「氣韻生動」是去看大的，看這個形式，「大勢」。「氣韻生動」、「骨法用筆」、「經營位置」，「經營位置」，近看遠看，然後「隨類賦彩」，我們不是隨類，我們憑感覺的賦彩。³¹

在抽象繪畫上「體」與「用」的運用與思考，始終是馮鍾睿創作的核心思想。對馮鍾睿而言，在創作的技法、意境和媒材，甚至是內容的表達上，他以來自外部環境的變化與影響，建立一套融合中西文化的整體性創作模式。

二、抽象畫中的時代性

早在臺灣現代藝術萌發的 1950 年代，李仲生（1912-1984）即指出當代中國畫「失卻時代性」的嚴重問題。白適銘在〈「戰後」如何前衛？—李仲生的現代繪畫策略與戰後臺灣美術方法論〉一文中，論及現代藝術必須符合「時代性」：

不論是在題材或技法上，現代藝術都必須表現清晰的「時代性」，亦即「時代精神」，遠離對描寫對象（風景、人物或靜物）之直接依賴，超越僅止於對其依樣畫葫蘆的狀態。同時，追求「時代性」、「時代精神」的表出，是使現代藝術得以不斷前進、發展的主要動力；古代藝術有如「死寂的廢墟」，現代人不應以抄襲或典述前人之思想、生活形式為滿足，對藝術的理解與愛好亦應與時俱進。³²

³¹ 同註 28。

³² 白適銘，〈「戰後」如何前衛？—李仲生的現代繪畫策略與戰後臺灣美術方法論〉，《臺灣美術》95 期（2014.1），頁 14。

白適銘從「時代性」觀點出發，探析李仲生全觀式現代藝術論述的立基點在於回應並串連西方古典藝術的脈絡，藉此發展出符合時代性與地方性特質的「臺灣現代繪畫」觀點。同時，也以此呼應現代繪畫以中國傳統文化為發展基礎的藝術實踐方法與策略：

我以為我們目前所需要的繪畫，應得包括了下列幾個條件：一、要有時代性。所謂時代性，一方面以歐洲繪畫技法為我們研究的基礎；一方面不能忽略了中國民族的特性及土地色彩。二、要對古藝術作深刻的研究，從古代藝術的寶藏中，發掘珍貴的材料，以創造新的藝術。但不能為古藝術所束縛。³³

馮鍾睿作品中的時代性，在 1950 年代末 1960 年代初期階段，確實以歐洲的繪畫技法為表現基礎。藝術史研究學者潘安儀指出馮氏該階段的創作，主要受到歐洲藝術畫派的影響。在 1958 年的早期創作中，仍不見抽象表現主義的影響，1960 年代開始有比較接近抽象表現主義的風格出現，但仍稱不見紐約畫派影響下的抽象表現主義風格。³⁴馮氏的創作表現出高度的時代性特質，同時也順應 1950 年代後期，臺灣藝術界逐漸走向抽象的發展時代，他憑藉持續的努力創作，在回歸東方的文化內涵與實驗性的媒材運用與創造中，找到個人抽象表現的方法和語言。

馮鍾睿個人現代藝術發展的漸變過程，主要受到加入「五月畫會」後，與畫會成員共同追求延續 20 世紀初以來藝術變革的影響，而表現出融合東方藝術與現代思想的繪畫型態。馮氏追求以實質的東方「禪」、「道」思想為創作的基礎意念與思想，表現出具有獨特地方特質，且符合時代性表現意旨的抽象繪畫。³⁵馮鍾睿投入藝術創作也是一個歷史的「實然」所致。劉國松發表於《聯合周刊》〈「不得已」畫家 馮鍾睿〉一文中，提及「每當有人問起他為什麼要畫畫的時候，他總是回答說：『不是我要畫，實不得已也。』」³⁶馮鍾睿創作的動機源自於「內在需求」，因為對於創作的各種不滿足狀態，促使他在不同的媒材和材料間，找尋合宜的創作方法。劉國松認為馮氏不受限於材料與工具的使用，更能夠自由地表達內在需求，加之其個人經歷大時代戰亂所帶來的顛沛流離處境，轉化成為具有

³³ 轉引自白適銘，〈「戰後」如何前衛？—李仲生的現代繪畫策略與戰後臺灣美術方法論〉，頁 14。

³⁴ 潘安儀，〈離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅〉，頁 83。

³⁵ 同上註，頁 85。

³⁶ 劉國松，〈「不得已」畫家 馮鍾睿〉，《聯合周刊》（臺北：1965 年 6 月 5 日），藝苑 4。

正面性意義的作品。而馮鍾睿對於現代藝術的掌握與吸收，不是模仿所致，而是經過數年反覆、持續的實驗與吸收、轉化所得。他反對全面的西化，同時也不支持直接移植西洋畫，而是回到自身文化的內裡，細緻梳理、歸納其中的堂奧，融入西方的現代繪畫思想，創造出回應內在需求，同時表現時代精神性的創作。

而由「現代畫」、「新畫」和「抽象畫」的概念出發，馮鍾睿賦予「現代畫」一個具有時代性意義的定義，並以「新畫」作為對應「抽象畫」的指稱：

難對它下個定義，我們只能說，「新畫」便是一種不受形式的限制，而讓畫家們透過他們的思想創意而自由表現在畫面上。這句話說起來很含糊，舉例說，過去畫畫，一定先看好一個對象，畫人就要像人，畫什麼像什麼，就是一種完全寫實的畫法。「新畫」就不同了，他要畫一個人，不一定把他畫得幾乎和照片一樣的像，這樣就沒什麼意思了，他可以用簡單的幾筆，在一般外行或寫實派的人看起來，好像是亂畫，但事實上是經過畫家思想的創意，內行的人便能欣賞出這位畫家高超的意境了。

37

再者，馮鍾睿進一步指出欣賞「新畫」的方法，以「直覺的美感」出發，再細細品味作品的構圖、顏色。並且，以個人的觀點為核心，建構一個屬於自身的美麗意境。

三、抽象畫中的風景意象

馮鍾睿作品中的抽象風景意象，最早可追溯到 1958 年的《蒼彩》(圖 7)。潘安儀認為馮氏的創作已展現對於抽象繪畫和新技法的概念與運用：

馮鍾睿應該是將一個具象的碼頭風景，化為簡單的色塊與抽象化了；畫面下方五分之一處的斜線，可視為是碼頭與海的分界，碼頭上綁有纜繩的暗色與亮色鐵柱，地面上的一道暗色似乎是倒影；海面與帆船都已極度幾何化的色塊，形成抽象的意象情境。雖然無法從黑白印刷品看出顏色，但可知畫家對顏色的極佳敏感度，對色塊均勻的掌握力，對活化幾何圖式的功力，都已經相當純熟。總之，我們看到馮鍾睿極有膽識嘗

³⁷ 賴金波，〈訪馮鍾睿 談怎麼欣賞現代畫〉，《聯合報》，(臺北：1969 年 8 月 10 日)，20 版。

試新技法，在一九五〇年代末期的臺灣，他與其他畫家，共同推動了臺灣戰後現代藝術的抽象風氣。³⁸

馮鍾睿對抽象繪畫的新技法與新觀念，以及其對西方藝術史的了解與認識，主要建立在世紀藝術的畫冊圖錄、好萊塢的電影美學，以及 1956 年高雄美國文化中心所提供的現代繪畫知識之上。以至，1958 年第一屆「聯合畫展」時，³⁹他已能夠提出具有高度抽象意象的新派繪畫作品。而由 1958 年《薈彩》一作中表現豐厚和繁盛的色塊與幾何造型，或也呈現出對南臺灣熾熱陽光下海邊風景視覺經驗。潘安儀指出馮氏作品的特質在於「喚醒存乎內心的直覺感覺，將之行之於色彩與形式的饗宴」，⁴⁰《薈彩》應有其實際的自然風景，馮氏以源自內心的直覺感受，轉以形和色的「形變」，高度表達對於環境的知覺狀態。

馮鍾睿早期的抽象繪畫創作受到瑞裔德籍畫家保羅·克利 (Paul Klee, 1879-1940)、德裔美籍畫家利奧尼·費寧格 (Lyonel Feininger, 1871-1956)、德國出生的美籍畫家漢斯·霍夫曼 (Hans Hofmann, 1880-1966)、德國畫家威爾·費伯 (Will Faber, 1901-1987)，以及西班牙畫家安力克·普拉納斯杜哈 (Enric Planasdurà, 1921-1984) 等較趨向理性抽象的綜合性影響。而他在早期抽象繪畫中，展現了以符號 (包括文字) 和塊面的意向性表達的偏好，以及細緻的畫面肌理的處理手法。

⁴¹

在以抽象繪畫參與「聯合畫展」之前，馮鍾睿曾在政工幹校業科班美術組受過專業的藝術教育和藝術史的養成與訓練，⁴²對於中世紀以降的西方藝術史有基

³⁸ 潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，頁 61。

³⁹ 當時任職高雄海軍總部康樂大隊，官階海軍中尉。

⁴⁰ 潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，頁 63。

⁴¹ 同上註，頁 63。

⁴² 馮鍾睿於 1952-53 年間就讀政工幹校美術組 (當時學制為一年六個月)，在校期間受教於當時擔任美術組主任的劉獅 (畫風趨向古典寫實，鼓勵宣傳畫)，以及對其影響甚深的校外教師，如教授水彩的趙春翔 (1910-1991) 和馬白水 (1909-2003)，主授構圖的李仲生，以及教授木刻的方向 (1920-2003)，還有教雕塑的關明德 (1918-2002) 等人。相較於校內以「宣傳畫」和「戰爭畫」為學習導向的創作，馮鍾睿得益於校外教師者多。當年亦曾受教於虞君質 (1912-1975) 的美學概論，並受到印象派之後轉變的激勵。潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，頁 43。

本的學習與理解，甚至是對印象派之後的現代藝術流變，產生莫大的興趣。而馮氏成為藝術家的想法，也是在成為少尉美工官，開始有較多個人創作時間後，開始醞釀成形。在 1961 年「四海畫展」期間，⁴³馮鍾睿展出作品《覺醒》（圖 9），畫中產生的神秘情境，狀似一片荒蕪的風景。是年 5 月，在「四海畫展」之前，馮鍾睿與軍中同袍兼畫友胡奇中（1927-2012）一同受邀加入「五月畫會」，參與畫會當年第五屆的展覽。



圖 9 馮鍾睿，〈覺醒〉，1961，第四屆「四海畫展」展出，圖片來源：潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》（台北：亞洲藝術中心有限公司，2022），頁 69。

1965 年同為五月畫會成員的莊喆在《聯合周刊》上一篇名為〈馮鍾睿的畫〉文章中，以「樸實無華」評論馮鍾睿作品呈現的藝術整體性意義。從其實驗性的繪畫，以粗麻袋、水泥、畫布、稀油彩潑墨，到用棕刷子沾墨揮灑在粗紙上的創作過程，皆表現個人內在本質最自然的面貌。馮氏作品中的風景狀似一片待墾的「荒地」：

他注意整體的結構，以零碎的亂筆堆積成面，配以濃重的大筆大塊染的黑，再上土黃，暗綠，一如在高處俯瞰得的荒地。是的，荒地，他的畫裏沒有喧囂，沒有衝突，沒有高山，沒有流水，沒有雲烟。有的是野草叢生的，平穩而靜止存有的泥土——生長的大地。沒有人能預期這地面上最後長出的是什麼東西。憑馮鍾睿農夫的性格和智慧，我們期望他繼續開墾，直到有一天，他能不聲不響地收割，也許就是一片麥子吧！（因為他終究是北方人啊！）⁴⁴

馮氏在作品中打開的是源自個人內在需求的「外顯風景」。而在這片莊喆稱之為「荒地」的土地上，馮鍾睿憑藉著離散所帶來的獨特落地經驗，在筆墨和用色上

⁴³ 展覽期間為 1961 年 6 月 23 至 25 日，地點與歷屆相同，皆為在臺北市衡陽路新聞大樓。根據展覽文宣所載，第一屆聯展稱為「聯合展覽」，第二屆聯展為「海軍青年聯合畫展」，第三屆為「四海畫展」，第四屆同樣以「四海畫展」稱之。因此，直至第四屆展覽，方才首次出現以「四海畫會」指稱其成員所組成的聯展。參見潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，頁 53-71。

⁴⁴ 莊喆，〈馮鍾睿的畫〉，《聯合周刊》（臺北：1965 年 5 月 29 日），藝苑 4。

傳移個人的內在心境，同時夾雜著來自原鄉文人山水的當代性意義，以及當下生命處境的再詮釋。

肆、古典的語言與當代的心境

在馮鍾睿代表中華民國參加第五屆（1959 年）巴西聖保羅雙年展後，歷經 65 年，國立歷史博物館委由臺灣藝術史學者蕭瓊瑞策劃「五月與東方—臺灣現代藝術運動的萌發」展覽，並出版同名研究論文與畫冊專輯。在論著中，有關馮鍾睿的簡解標題為「古典的鄉愁」（classical nostalgia），對於馮氏歷時超過 70 寒暑的創作生命，給予兼備古典與現代繪畫評價的介紹：

生於河南，臺北政治作戰學校藝術系畢業，與胡奇中等人共同創立「四海畫會」，1961 年加入「五月畫會」。最初以油畫創作為主，後嘗試加入水墨媒材，並以紙張拼貼手法；讓抽象山水意象由紙墨變化及色彩層次中顯現。赴美後更嘗試運用壓克力彩與膠薄片等媒材，於沉穩中呈現隨機效果，實驗性的創作手法將東方符號融合成獨樹一幟的抽象畫面。⁴⁵

對於長期以抽象繪畫表現創作思想與情感的藝術家而言，馮鍾睿不斷以實驗的態度與精神，引介各種可以融合與對話的媒材，創造出別具個人特色，且能展現出「氣韻生動」氣質（遠看近看皆宜）與意象的抽象風景畫。⁴⁶傾向東方古典的繪畫語境與哲思成為馮鍾睿長期創作的基調，透過外在環境的觀察與內在感受的作用（精神與物質的交互作用），遞變出各式的畫面空間與意象。

馮鍾睿 1959 年首次參加第五屆巴西聖羅雙年展，在送作品參展前，駐巴西

⁴⁵ 蕭瓊瑞主編，《五月與東方—臺灣現代藝術運動的萌發》，頁 152。引文中關於創立「四海畫會」的說法，在潘安儀於 2022 年出版《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》一書中，有較為清楚且細緻的說明。「四海畫會」在「聯合畫展」舉辦至第四屆時，才首次出現在展覽的介紹文中，因此該畫會並非在展覽之初即已成立，而是在歷次的展覽和媒體的推介下，逐漸出現的畫會組織和名稱。實際上，「四海畫會」的組織名稱僅出現在第四屆的展覽，前三屆的展覽各有其名稱，分別是第一屆「聯合畫展」（1958.5.17-20），第二屆「聯合畫展」（1959.5.1-4），第三屆「四海畫展」（1960.6.17-19），以及第四屆「四海畫展」（1961.6.23-25）。

⁴⁶ 馮氏在材料的使用與試驗中，發覺每一種材料的性格，同時結合創作者的個人感受，以達到氣韻生動的繪畫特質與內涵。

使館大使李迪俊（1901-？）在 1959 年 1 月 31 日電文中明確指出：

迅速徵求國畫、油畫、木刻之極端新派作品。（例如《中華畫報》第 116 期所刊之海軍青年聯合畫展之出品，頗合藝展脾胃）……極端新派繪畫，在我國尚屬新進，難與西方國家競爭，國人在歐洲從事國人在歐洲從事新派繪畫而在歐美畫壇佔有地位者，就本館所知有趙無極氏。政府似可與其接洽，請其或參加競賽展覽……或參加特種個人畫展……藉以提高我國現代藝術地位。⁴⁷

海軍青年「聯合畫展」中的作品，除孫英（生卒年不詳）一人出品寫實風格畫作之外，胡奇中、馮鍾睿和曲本樂（1934-）等人皆以抽象畫參展。因此，在李迪俊大使的電文中，偏漏孫氏一人的原因即在此。而當年李迪俊大使是透過官方的《中華畫報》（發行於臺北）和《中外畫報》（發行於香港）所刊載的展覽資訊，而有機會了解、觀察到臺灣現代藝術的發展的概況。潘安儀認為李大使手邊有第一手報導臺灣現代藝術的刊物，所以能夠清晰且快速掌握符合當時聖保羅雙年展藝術品味的作品。⁴⁸在馮鍾睿藝術創作發展之初，藉由參與國際藝術展覽會，迅速進入臺灣現代藝術圈，成為以抽象繪畫見長的藝術家。而他在從事抽象油畫創作約莫七、八年的時間之後，轉而以水墨作為表現抽象畫的媒材，逐漸開發出適合表達自己內在思想的創作工具（棕櫚葉刷）和風格。他在加入五月畫會之後，更深入探究畫會團體追求的畫面留白、唐代逸品畫風等繪畫的風格表現，並在 1963 年後進入繪畫的成熟階段。

馮鍾睿在 2024 年由香港大學美術博物館策劃展出的「象外經心：馮鍾睿 60 年繪畫」展覽的訪談介紹文稿中，⁴⁹明白的指出馮氏抽象繪畫表現的內在精神性

⁴⁷ 〈李迪俊代電外交部（1959 年 1 月 31 日）〉，《聖保羅美展案》，「外交部檔案」，典藏號：020-090502-0023。轉引自陳曼華，〈臺灣現代藝術中的西方影響：以 1950-1960 年代於美洲交流為中心的探討〉，《臺灣史研究》24 卷 2 期（2017.6），頁 149。

⁴⁸ 潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，頁 79。

⁴⁹ 燦樂畫廊在推介此一展覽的短文中，指出馮鍾睿藝術創作在全球藝術發展上的座標位置：「馮鍾睿的作品融合了中國傳統藝術和西方現代藝術，這種跨文化的藝術形式讓觀眾能夠在他的畫作中感受到中西文化的交匯與碰撞。他的作品以抽象藝術為主題，運用獨特的技巧和視覺語言，將豐富多樣的藝術傳統、技法和主題介紹給國際觀眾，促進了對中國文化的深層理解和欣賞，為全球藝術界帶來了嶄新的視野。」“Retrospective at UMAG, University of Hong Kong,” accessed July 1, 2025, <https://galeriedumonde.com/zh/news/440-fong-chung-ray-retrospective-at-umag-university-of-hong-kong/>.

特質與思想的本源：

中國傳統文人畫強調個人情感的表現，而非準確地描繪眼前的事物。馮鍾睿的創作可能出自此傳統而傾向抽象化，他注重彰顯個人的內心體驗，以及他對天地萬物的體悟。他的畫風以深厚的哲學內涵為根基，擅於超越物象的表面描寫，使筆下的題材形簡神出。這種藝術觀與文人畫精神如出一轍，為作品注入了無窮的意蘊。⁵⁰

而基於傳統文人畫的個人情感與思想的轉化，馮鍾睿採取抽象的繪畫語言，轉化個人的內在感悟，藉由材料的多重運用與表現力，突破寫實與具象化視覺圖像的侷限，表現出材料的特質與個性。同時，藉由個人身體的動態表達，使來自傳統中國的繪畫元素，可以和西方的抽象畫產生對話，發展出別具時代性意義和特質的當代抽象風景。

馮鍾睿的抽象繪畫體現的是一種豐厚的東西方文化的再現，以純粹的形與色，再現自然風景的意象，展現抽象式的繪畫筆調與意趣。這也是戰後新一輩抽象畫家在面對新派繪畫與當代藝術思潮當下，企圖尋找與確立的創作意象與態度。⁵¹馮氏在抽象畫的追求和表現上，尋求一種趨近中國傳統文人畫的表現特質，以中國繪畫的語言與西方的抽象畫語彙對接，在繪畫的尺幅大小和材料的多元應用上，發展出非純粹西方的抽象畫氣質與內涵。馮鍾睿開始以抽象畫作為藝術表現的職志，主要還是受到早期創作階段，受限於寫實、具象的表現，無法完整的表達個人的情感與思想的影響，而轉以抽象畫作為傳譯個人思想與情感的對象。並在長期的抽象畫創作過程中，結合中國文人畫的繪畫立場，透過抽象繪畫表現創作者自身的思想（哲學）。

「文人畫」的發展和起源，與寫實風格的創作態度和方法緊密相依。在中國

⁵⁰ University Museum & Art Gallery HKU, “Abstract Evolutions: Sixty Years of Paintings by Fong Chung-Ray 象外經心：馮鍾睿 60 年繪畫。”

⁵¹ 香港大學美術博物館在展覽訪談的評介中，賦予馮鍾睿的抽象繪畫當代性的意義，認為他是推動抽象畫持續發展的重要推手：「抽象藝術的精髓在於非具象和非客觀的表現方式，藝術家往往摒棄寫實的局限，靈活運用色彩、形態及構圖來傳達情感、思想和感知，並不著眼描繪可識別的物體或場景。這種美學精神可見於馮鍾睿的創作思維。正如其他 20 世紀中期冒起的中國藝術家，馮氏專注表達個人的觀點和內心世界，並對視覺形式進行多種實驗性嘗試。這一輩畫家透過把傳統中國繪畫元素巧妙地融入現代抽象手法，進一步推動了抽象藝術的發展。」參見。University Museum & Art Gallery HKU, “Abstract Evolutions: Sixty Years of Paintings by Fong Chung-Ray 象外經心：馮鍾睿 60 年繪畫。”

繪畫高度寫實主義表現階段，出現背離真實自然的現象。可由英國藝術史學者麥可·蘇立文在《中國繪畫史》一書論及「文人畫」出現的契機與發展來看。蘇氏指出：「北宋寫實主義的傳統一直延續到南宋畫院，對職業繪畫的影響則持續到明、清時期，如清代袁江繪製的山水，但是，此時的寫實主義風格已形成一套路：畫家不再親眼觀察自然，只不過是按照沿襲已久的圖像記憶來作畫。」⁵²在此主流繪畫的發展之下，蘇軾等人則提出「繪畫的目的不是再現自然，而是抒情達意。」⁵³。以當代山水畫家的理想主要在於「向朋友揭示藝術家自己的思想與心靈」⁵⁴為訴求，在「借形寄意」的概念之下，透過實際的自然與物象，寄託個人的情思與意念，在畫作中表現創作者的內在感受與思想。因此，文人畫的關鍵性表達在於，關注藝術家個人的性格及其獨特氣質，即文人的「氣度」。蘇立文從文人畫的發展與演繹，歸結出「文人畫轉變為一種藝術的哲學（思想）」，⁵⁵運用「直覺」可將外在的自然現象與內在心性，融合成為一個通達的思想體系。

當馮鍾睿的抽象繪畫，以西方抽象為新的表現模式，置入其中的實質內容則是來自中國傳統文人畫力求的藝術家的精神氣質。而如何在不同的文化體系與藝術表現形式中，找到共同的對話語言，藝術家要不斷進行創作媒材和思想上的各種調和、比較、辯證與歸納，以期能夠發掘對應當下的藝術表現模式與視覺語言。因此，「畫室即實驗室」的概念就成為馮氏等類型的抽象畫家最好的創作空間。他在畫室（實驗室）中，將採集自外部自然和社會的各式物質，帶入個人精神性表達的繪畫世界，讓有形且具有質量的物成為表達情感的媒介，具體且完整的轉化、重構、再譯成藝術的語言，闡述實質的藝術內容。因此，當馮鍾睿開始接觸「佛學」⁵⁶後，「悟」（覺醒）成為詮釋更深度個人精神意念的思維活動。在接觸西方抽象繪畫與發展藝術思想的初期（1950年代後期）階段，馮鍾睿即在〈覺醒〉（1958）一作中以「多層次的堆疊與類似書法的飛白技法」，⁵⁷創造出帶有朦朧、幽微空氣感的荒蕪空間，畫面中的風景恍若籠罩在無形的神祕氛圍之中，

⁵² 蘇立文（Michael Sullivan），馬熙樂（Shelagh Vainker）改版，馮幼衡審校改譯，《中國藝術史》（新北：一卷文化，2025），頁 288。

⁵³ 同上註。

⁵⁴ 同上註。

⁵⁵ 同上註，頁 289。

⁵⁶ 馮鍾睿視佛教為一種哲學。

⁵⁷ 潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，頁 69。

作品映射出心境的變化與流動狀態，同時也訴說著他對新的抽象繪畫語言的掌握力度與個人藝術哲思的演繹型態。亦即，在發展新派繪畫的同時，融匯「外求」和「內求」的創作態度，表現具有主體性的抽象繪畫意志。

伍、小結：雙重「渡海」與「離散」的在地藝術生產模式

戰後渡海藝術家們，憑藉著各具「路徑」(path)的懷鄉情懷，在異地臺灣，或稱之為新鄉的土地上，以其對於藝術的執著與追求，伴隨著新藝術思維的引介和建構，為臺灣在現代藝術的發展上，提供多元且豐饒，卻又不免迎來抨擊和挑戰的藝術敘事與光景。1950年代末至1960年代初期，陸續加入參與「五月畫會」和「東方畫會」的藝術家們正值青年，創作力萌發的階段。他們在「渡海」的壓迫性移動中，產生的「離散」意識，成為他們在現代藝術發展與創作中的基本調性。「渡海」與「離散」，使這一世代的外省青年藝術家，在面對世界藝術新潮流變的過程中，衍生出另一個層次的文化醞釀機轉，臺灣的藝術場域儼然成為這一世代，渡海和離散經驗藝術家與本地藝術家們面對、應接世界藝術潮流的「接觸地帶」(contact zone)。以「渡海」(displace)的實際迫遷移動，面對政權移轉應運而生的「離散」(diaspora)意識，多數藝術家在面對西方世界的藝術潮流時，多採取援引中國固有的造型與文化元素，作為回應、再造新藝術意象與詮釋的方法。

在當代離散的探究上，彼得·布魯克(Peter Brooker)建議將「離散」與真實或是所企盼的共同「家鄉」拆開來，並從後結構主義的觀點來加以理解，以此描述動態的社群網絡不存在原初的家鄉或是本質上的認同。他們所共有的是「變動」、未完成的「遷徙」和「定居」的歷史。⁵⁸據此，布魯克引述英國社會學家斯圖亞特·麥克菲爾·霍爾(Stuart Hall)有關「離散(流離)」(diaspora)的觀點，指出「文化認同」是建構在「定位」之上，而非「本質」，「流離(離散)認同是那些透過轉變和差異，而不斷重新生產與再生產自身的認同」⁵⁹而同為英國社會

⁵⁸ 布魯克(Peter Brooker)，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙(第二版)》(A Glossary of Cultural Theory)(臺北：巨流圖書有限公司，2003)，頁111-112。

⁵⁹ 轉錄自布魯克(Peter Brooker)，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙(第二版)》，頁112。原文出自 Stuart Hall, "Cultural identity and diaspora," in *Identity: Community, Culture*, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence & Wishart, 1990), 222-237.

學家保羅·吉洛依 (Paul Gilroy) 則認為「流離 (離散)」概念有助於以『創新和變遷』之名，批判本質論的認同觀點」。⁶⁰因此，馮鍾睿的文化認同及創造性的藝術創新型態與表現，或可從上述移動變遷的角度來看。他的藝術形式與語言的豐富性，與其兩度離散與移居的落地經驗有關，存在於其作品中的鮮明東方文化樣態是隨著移動而產生位移的再現型態（包括形式與內容）。因此，他作品中的東方文化元素與原初的家鄉文化樣態已產生差異，藉由實際的移動（離散和移民的落地經驗），所顯現出來的是一種變化中的「同一」面貌。

從「離散」的正面性意義來看，馮鍾睿在臺灣落地之後的藝術創作，可視為是東方文化再建構與傳播的表現型態。1956 年到 1975 年間的藝術創作，著眼於探索抽象繪畫中的東方文化特質，並且在尋找個人的藝術語彙和創作方法時，辯思西方的抽象與東方文化的關係，確立臺灣現代藝術發展中的抽象意象與根源。此階段的藝術探索與表現模式，更貼近東方文化的本質性探究，所使用的媒材也是東方的水墨和宣紙。而從一個跨地域與跨世代的藝術家視角來看，馮鍾睿在 1975 年移民美國之後「藝術落地經驗」，則是進入一個以抽象持續表現展現東方文化元素的創作階段。但是，這個階段的創作其實更靠近東方文化內在精神性表現，追求的是內在心靈的高度覺察與定靜。

離散的雙重落地經驗，增加了藝術家個人在創作上游移與偏好表現，潘安儀認為：「在兩個文化傳統間，他時而偏好一方，又轉而依靠原鄉的情愫，這都是正常的心路與藝術歷程。也就是在這不斷的對話與協調過程中，馮鍾睿透過思索、實驗、精益求精，找到他晚年創作的路徑。」⁶¹據此，處於移動中的「回歸」(return)，讓馮鍾睿的創作持續性的探問個體與原鄉文化間的關係，在渡海來臺的落地經驗中，藉著現代藝術的發展與力量，產生外來文化的移入與原有文化的部分消失，最終形成一種混合的文化形態。而馮鍾睿移民美國的「再移動」過程與落地經驗，由他個人在創作媒材、構圖表現、畫面空間部署和用色表達上，可見「文化移轉」與「文化適應」交互作用之下的新文化藝術形式與內容。

「離散文化生產」是馮鍾睿延續中國傳統文化，逐步形塑而成的「跨文化藝術實踐」的主要特質。同時，「離散文化生產」所產生的文化張力，持續影響著馮鍾睿的創作與思想。而在「離散」的傳播與「文化」的擴散的發展上，馮鍾睿

⁶⁰ 布魯克 (Peter Brooker)，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙 (第二版)》，頁 112。原文出自 Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (London: Verso., 1993)。

⁶¹ 潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，頁 157。

的創作讓戰後臺灣現代藝術的創作路徑，延伸至更遠且更廣闊的界域。並且，使臺灣藝術史的發展有機會進入全球藝術史的脈絡之中，重新賦予新的時代意義，確立其在整體藝術史上的定位。

參考書目

一、文獻史料

〈李迪俊代電外交部（1959 年 1 月 31 日）〉，《聖保羅美展案》，「外交部檔案」，典藏號：020-090502-0023。

二、專書

李有成，《離散》，臺北：允晨文化，2013。

李有成、張錦忠，《離散與家國想像：文學與文化研究集稿》，臺北：允晨文化，2010。

李潔珂，《山與林的深處：一位臺裔環境歷史學家的尋鄉之旅，在臺灣的植物、島嶼風光和歷史間探尋家族與自身的來處與記憶》（Two Trees Make a Forest: Travels Among Taiwan's Mountains and Coasts in Search of My Family's Past），臺北：臉譜，城邦文化出版；家庭傳媒城邦分公司發行，2022。

布魯克（Peter Brooker），王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙（第二版）》（A Glossary of Cultural Theory），臺北：巨流圖書有限公司，2003。

潘安儀，《離散與圓通—馮鍾睿的藝術之旅》，臺北：亞洲藝術中心股份有限公司，2022。

蕭瓊瑞主編，《五月與東方—臺灣現代藝術運動的萌發》，臺北：國立歷史博物館，2024。

蘇立文（Michael Sullivan），馬熙樂（Shelagh Vainker）改版，馮幼衡審校改譯，《中國藝術史》，新北：一卷文化，2025。

Chang, Gordon H. and Mark Johnson, and Paul Karlstrom ed. Asian American Art: A History, 1850-1970. Stanford, Calif.: Stanford General Books, 2008.

Gilroy, Paul. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. London:

Verso.,1993.

Hall, Stuart. "Cultural identity and diaspora."

In *Identity: Community, Culture*, edited by Jonathan Rutherford, 222-237. London: Lawrence & Wishart, 1990.

三、論文

白適銘，〈「戰後」如何前衛？—李仲生的現代繪畫策略與戰後臺灣美術方法論〉，《臺灣美術》，95 期，2014 年 1 月，頁 4-35。

余光中，〈樸素的五月〉，《文星》，56 期，1962 年 6 月，頁 70-72。

陳曼華，〈「五月」、「東方」，以及他們捲起的浪潮〉，收入於蕭瓊瑞主編，《五月與東方—臺灣現代藝術運動的萌發》，臺北：國立歷史博物館，2024，頁 45-50。

陳曼華，〈臺灣現代藝術中的西方影響：以 1950-1960 年代於美洲交流為中心的探討〉，《臺灣史研究》，24 卷 2 期，2017 年 6 月，頁 115-178。

四、報章雜誌

莊喆，〈馮鍾睿的畫〉，《聯合周刊》，臺北：1965 年 5 月 29 日，藝苑 4。

馮鍾睿，〈現代、抽象、自己〉，《文星》，16 卷 2 期，1965 年 6 月，頁 50-52。

劉國松，〈「不得已」畫家 馮鍾睿〉，《聯合周刊》，臺北：1965 年 6 月 5 日，藝苑 4。

賴金波，〈訪馮鍾睿 談怎麼欣賞現代畫〉，《聯合報》，臺北：1969 年 8 月 10 日，20 版。

五、網路資料

〈【TIDF】台灣競賽導演專訪：黃邦銓《回程列車》回憶顯影，回家路上〉，
<https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/note/5705>，檢索日期：2025 年 7 月 10 日。〈2025
香港巴塞爾藝術展 | 現代性的靈光：臺灣藝術現代化的啟蒙時代〉，《亞洲藝
術中心（Asia Art Center）》，<https://asiaartcenter.org/art-fairs/35/overview/>，檢
索日期：2025 年 7 月 10 日。

〈馮鍾睿回顧展〉，《燦樂畫廊》，[https://galeriedumonde.com/zh/exhibitions/38-fong-
chung-ray-a-retrospective/overview/](https://galeriedumonde.com/zh/exhibitions/38-fong-chung-ray-a-retrospective/overview/)，檢索日期：2025 年 7 月 20 日。

〈馮鍾睿個展「悟：1998-2018」〉，[https://galeriedumonde.com/zh/exhibitions/14-
fong-chung-ray-enlightenment/overview/](https://galeriedumonde.com/zh/exhibitions/14-fong-chung-ray-enlightenment/overview/)，檢索日期：2025 年 6 月 30 日。

Art Basel / 非池中藝術網編輯整理，〈香港巴塞爾藝術展 2025 公佈更多精選亮點！
「策展角落」單元將展出 36 個項目，創下歷屆之最〉，《非池中 ART
EMPEROR》，<https://artemperor.tw/focus/6389>，檢索日期：2025 年 4 月 10 日。

朱佑霖，〈臺灣現代藝術的黎明：重逢史博館「五月與東方」特展〉，《典藏 ARTouch》，
<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-133272.html>，檢索日期：
2025 年 7 月 11 日。

亞洲藝術中心（asiaartcenter）@Instagram，
https://www.instagram.com/asiaartcenter/p/DHVhrGESgHI/?img_index=4，檢
索日期：2025 年 7 月 10 日。

林逸欣，〈收藏中國：近代英國藏家系列之八邁可·蘇立文〉，《漫遊藝術史》，
[https://arthistorystrolls.com/2017/12/15/收藏中國：近代英國藏家系列之八一邁
可·蘇立文/](https://arthistorystrolls.com/2017/12/15/收藏中國：近代英國藏家系列之八一邁可·蘇立文/)，檢索日期：2025 年 7 月 10 日。

“Fong Chung-Ray - A Retrospective.” Accessed July 7, 2025.
[https://galeriedumonde.com/exhibitions/38-fong-chung-ray-a-
retrospective/overview/](https://galeriedumonde.com/exhibitions/38-fong-chung-ray-a-retrospective/overview/).

“Retrospective at UMAG, University of Hong Kong.” Accessed July 1, 2025.

<https://galeriedumonde.com/zh/news/440-fong-chung-ray-retrospective-at-umag-university-of-hong-kong/>.

Johnson, Mark Dean. "Fong Chung-ray at Eighty: Between Modern and Contemporary." Accessed July 1, 2025. https://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2014_v13_06_johnson_m_p074.pdf.

University Museum & Art Gallery HKU, "Abstract Evolutions: Sixty Years of Paintings by Fong Chung-Ray 象外經心：馮鍾睿 60 年繪畫." Accessed July 10, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=l8mq8uEwB4w>.