

臺灣現代藝術中的西方影響： 以 1950-1960 年代與美洲交流為中心的探討*

陳曼華**

摘 要

臺灣現代藝術的發展，緣起於日治時期跟隨殖民母國藝術的支流開始萌芽，戰後則在強力東漸的西方藝術潮流影響中成長。在這樣的歷史背景下，臺灣藝術界一方面希望能得到強勢文化如歐美的認可，另一方面卻又憂心自身藝術風格過度受外來影響而隱沒，自戰後至今，這樣的矛盾與衝突持續存在。面對以西方為中心的藝術世界，臺灣藝術的發展始終伴隨著因西方強勢影響而導致的焦慮，同時也在這樣的情境中確立其定位。本文以檔案、報紙、雜誌、口述訪談等史料為文本進行論述分析，重新思考臺灣藝術發展中受西方影響的歷史因素，透過美國新聞處及華美協進社、美國國務院邀請臺灣藝術家訪問美國計劃、及臺灣參加巴西聖保羅雙年展、臺灣藝術家作品在海外展覽等幾個機制的運作為標的，從社會與文化面向探討戰後臺灣現代藝術在發展過程中，以歐美藝術世界為中心的「西方」是在何等歷史因素下被建構、臺灣藝術界如何與之互動並繼而生產出想像的西方知識。

關鍵詞：臺灣現代藝術、美援、美國新聞處、聖保羅雙年展、西化

* 本論文的書寫承蒙顏娟英教授指導，劉紀蕙、陳奕麟、吳方正、曾少千、朱靜華、白適銘等諸位教授慷慨給予建議，以及三位匿名審查人與編輯委員提供許多寶貴意見，在此表達由衷的謝意。

** 國史館修纂處助修

來稿日期：2016 年 10 月 27 日；通過刊登：2017 年 5 月 12 日。

- 一、前言
 - 二、官方與民間的美國文化宣傳：美國新聞處與華美協進社
 - 三、臺灣藝術家受邀訪美及其影響
 - 四、政治參展：聖保羅雙年展折射的西方想像
 - 五、以中國特色迎向西方潮流
 - 六、結論
-

一、前言

臺灣現代藝術於日治時期開始萌芽，透過西洋美術教育、官辦美術競賽展覽、留日及留法的臺灣藝術家，間接學習西洋美術潮流，促成其發展，¹ 戰後，則在歐美藝術潮流的影響中成長。這樣的歷史背景下，臺灣藝術界一方面希望能得到強勢文化如歐美的認可，另一方面卻又憂心自身藝術風格過度受外來影響而隱沒，自戰後至今，這樣的矛盾與衝突持續存在。

藝評人倪再沁曾於 1991 年發表〈西方美術·臺灣製造：臺灣現代美術的批判〉，抨擊臺灣現代藝術以跟隨歐美藝術潮流為尚的現象，認為不管哪一代的臺灣藝術家，在吸收了西方思潮後，便以現代自居，成為藝壇推崇的前衛藝術，並指出「臺灣美術的脈搏不由自主地隨著西方激烈轉換的美術思潮而跳動，臺灣的本來面目以被這一股股世界文化淹沒了」、「臺灣的現代美術不管在任何一段美術史中，都不由自主地在西化的潮流中忘了自己」。² 該文對當時臺灣藝術主流權威提出批判與挑戰，直指臺灣現代藝術的「西化」傾向，引起藝壇近兩年的激烈

¹ 相關研究可參見顏娟英，〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》（臺北）64:2（1993年6月），頁469-610；顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展〉，收於郭繼生編選，《臺灣視覺文化：藝術家二十年文集》（臺北：藝術家出版社，1995），頁29-47。

² 倪再沁，〈西方美術·臺灣製造：臺灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》（臺北）242（1991年4月），頁115、132-133。

論戰。³ 及至今日，臺灣藝術如何面對以歐美為中心的「西方」藝術世界，也依然是未能取得定論的難題，在臺灣舉辦國際藝術展覽時屢屢成為爭議焦點。⁴ 即在如此的背景下，本文試圖以過往臺灣藝術史研究中鮮少被觸及的檔案及史料為素材，從社會與文化面向探討戰後臺灣現代藝術發展過程中，以歐美藝術世界為中心的「西方」是在何等歷史因素下被建構、臺灣藝術界如何與之互動並繼而生產出想像的西方知識。

迄今鮮有研究針對戰後初期臺灣現代藝術發展與「西方」藝術的關係進行較全面的探討，過往關於此時期來自「西方」的影響，有部分研究討論美國文化產生的作用，例如美國新聞處對臺灣文學的影響，及美國推動的交流計畫對於臺灣文化教育產生的效果。⁵ 在藝術方面，普遍的研究觀點是將臺灣對西方藝術潮流的吸收與實踐視為現代化的現象，代表者如蕭瓊瑞的專書以五月畫會及東方畫會為中心，將戰後臺灣現代美術的發展納入「中國美術現代化運動」的脈絡，並旁及臺灣參加巴西聖保羅雙年展對現代繪畫運動的促成，將藝術風格的西化視為進步的現代化表徵。⁶ 林伯欣進一步探討國立歷史博物館承辦聖保羅雙年展的背景與過程，指出該展在徵選作品時強調的「新派繪畫」及「拼合裝置」有當時的政治需求，⁷ 高千惠亦指出 1950-1960 年代抽象藝術的發展受到當時政治與社會文化之影響。⁸ 前述研究雖指出臺灣參加聖保羅雙年展涉及的文化政治，但未能查

³ 論戰由 1991 年 4 月持續至 1993 年 2 月，相關的 25 篇文章之後集結成書。參見葉玉靜主編，《臺灣美術中的臺灣意識：前九〇年代「臺灣美術」論戰選集》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1994）。

⁴ 如鄭慧華，〈我們如何面對現實？〉，《典藏今藝術》（臺北）146（2004 年 11 月），頁 67；黃建宏，〈我們是否要得太多？臺北雙年展的「Res」與「Ding」〉，《典藏今藝術》（臺北）266（2014 年 11 月），頁 95-97。

⁵ 文學面向的論文可參見王梅香，〈肅殺歲月的美麗／美力？戰後美援文化與五、六〇年代反共文學、現代主義思潮發展之關係〉（臺南：國立成功大學臺灣文學系碩士論文，2005）；王梅香，〈隱蔽權力：美援文藝體制下的臺港文學（1950-1962）〉（新竹：國立清華大學社會學研究所博士論文，2015）；陳建忠，〈「美新處」（USIS）與臺灣文學史重寫：以美援文藝體制下的臺、港雜誌出版為考察中心〉，《國文學報》（臺北）52（2012 年 12 月），頁 211-242。文化教育面向的論文可參見趙綺娜，〈美國政府在臺灣的教育與文化交流活動（一九五一至一九七〇）〉，《歐美研究》（臺北）31:1（2001 年 3 月），頁 79-127；趙綺娜，〈觀察美國：臺灣菁英筆下的美國形象與教育交換計畫，1950-1970〉，《臺大歷史學報》（臺北）48（2011 年 12 月），頁 97-163。

⁶ 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：東大圖書股份有限公司，1991）。

⁷ 林伯欣，〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在臺灣與巴西之間的拼合／裝置（1957-1973）〉，《臺灣美術》（臺中）67（2007 年 1 月），頁 60-73。

⁸ 高千惠，〈前進聖保羅：史博館／極端新派／聖保羅雙年展的三角關係〉，收於高千惠，《發燒的

考此展的創辦宗旨與臺灣徵選參展作品標準差異所呈現的意義。此外，魏瑛慧試圖探討美援時期美國對臺灣現代藝術的影響，但研究中僅略提美國新聞處及美國所推行的人才交流計畫，未能深論這些機制與臺灣藝術發展的關係。⁹ 以上文獻雖觸及戰後初期臺灣藝術發展過程中的文化政治，但未能全面性地以西方藝術對臺灣的影響為軸心進行探究。

為釐清臺灣藝術界受「西方」影響之緣起，本文將探討戰後在1950-1960年代間，藉由與美洲國家的藝術交流，如何形構臺灣藝術界的「西方」概念。透過美國新聞處及華美協進社、美國國務院邀請臺灣藝術家訪問美國計劃、及臺灣參加巴西聖保羅雙年展、臺灣藝術家作品在海外展覽等幾個機制的運作為標的，探討戰後臺灣藝術界如何接受西方影響並建構出想像的西方知識。惟本文主要探討與美洲國家的交流，當時臺灣藝術家在歐洲的展覽活動未能多加著墨；另如學院、競獎展覽、畫會、畫廊等影響藝術發展的重要機制，亦因研究範圍所限未能進行分析，將留待未來研究繼續探討。此外，本文以「藝術」一詞指稱各種形式的視覺創作，然因所引論述若使用「美術」一詞則從引文用法，因此行文中兩詞時有混用，本文在概念上將兩者視為同義。¹⁰

二、官方與民間的美國文化宣傳： 美國新聞處與華美協進社

二次大戰結束後，西方民主陣營與蘇聯共產集團的冷戰，不僅是一種國際政治權力的鬥爭，也是兩種不同信仰系統、制度、生活方式的心理戰。為了對抗共產集團、維持其影響力，身為民主集團之首的美國，除了給予盟國軍事及經濟援助外，更以文化交流爭取其他國家人民的認同，以向海外宣傳美國文化作為對抗

雙年展——政治／美學／機制的代言：1990-2011年的國際和區域藝術展覽思潮》（臺北：臺北市立美術館，2011），頁118-141。

⁹ 魏瑛慧，〈美援時代對臺灣藝術的影響：二次戰後到六〇年代〉，收於曾媚珍等編，凱敦山、陳美智、莊蕙琪翻譯，《臺灣美術與社會脈動》（高雄：高雄市立美術館，2000），頁23-25。

¹⁰ 「藝術」與「美術」於臺灣的文化語境中雖普遍被視為同義，但兩者概念亦有不同處，相關研究可參見林聖智，〈反思中國美術史學的建立：「美術」、「藝術」用法的流動與「建築」、「雕塑」研究的興起〉，《新史學》（臺北）23:1（2012年3月），頁159-202。

共產集團的冷戰戰略之一。¹¹ 1950 年韓戰爆發，美國總統 Harry S. Truman（杜魯門，1884-1972，任期 1945-1953）發表「臺灣海峽中立化」的聲明，派遣海軍第七艦隊巡防臺灣海峽，阻止中共對臺攻擊，同時亦阻止中華民國反攻大陸。美國為阻止共產世界繼續擴張，加強西太平洋的安全防禦，除了以第七艦隊武力援助臺灣外，並以美援的名義資助臺灣進行建設。¹² 臺灣接受美援的時期從 1950 年起至 1965 年止，15 年中平均每年約有 1 億美元之援款，主要用於軍事及經濟建設，直接用於藝術文化類別者雖然較少，¹³ 但美國文化隨著美援遍及臺灣社會生活的各個層面，這段時期，本文稱之為美援年代。在美援年代，美國透過各種形式在臺灣進行美國文化的宣傳與介紹，其中美國新聞總署（United States Information Agency，簡稱 USIA）之海外駐點美國新聞處（United States Information Service，簡稱 USIS）扮演了中介歐美藝術訊息的重要角色。

（一）美國新聞總署的公共外交

美國新聞總署的設立，源於美國進行公共外交（public diplomacy）的需求。二戰後，美國國會理解到聯邦政府需要與他國民眾進行溝通，以便將戰時的情報交換延續為和平時期的長期實踐，1953 年，美國總統 Dwight David Eisenhower（艾森豪，1890-1969，任期 1953-1961）指派負責國際情報活動的總統委員會（President's Committee），研究宣傳活動對美國國家安全在全球產生的效果，之後傑克森委員會（Jackson Committee）建議設立一永久性的機構，負責進行美國對他國民眾的策略宣傳，¹⁴ 接著同年 8 月 3 日，Eisenhower 便依據「第 8 號組織再造計劃」（Reorganization Plan No.8）成立了美國新聞總署。¹⁵

¹¹ 趙綺娜，〈美國政府在臺灣的教育與文化交流活動（一九五一至一九七〇）〉，頁 81。

¹² 遠流臺灣館編著，吳密察監修，黃智偉、林欣宜撰文，〈臺灣史小事典〉（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2003 年第 3 版），頁 170。

¹³ 與藝術文化相關者有利用美援款項派遣專業人員赴美國及其他國家研習、資助故宮博物院增添設備、加強工藝教育等。以上關於美援的歷史及經費使用，參見趙既昌，〈美援的運用〉（臺北：聯經出版事業股份有限公司，1985）。

¹⁴ William M. Chodkowski, "The United States Information Agency," *American Security Project* 8 (Nov. 2012), pp. 1-8, 下載日期：2017 年 3 月 1 日，網址：<https://americansecurityproject.org/ASP%20Reports/Ref%200097%20-%20The%20United%20States%20Information%20Agency.pdf>。

¹⁵ United States Information Agency, *United States Information Agency: A Commemoration* (Washington, D.C.: United States Information Agency, 1999), p. 15.

美國新聞總署署長由美國總統指派、參議院同意任命，以一獨立的涉外事務機構，透過廣泛的國際資訊、教育及文化等交換活動，與他國民眾進行直接溝通，用以支援美國的公共外交，是不同於傳統外交透過國家領導人之間交流的方式。美國新聞總署總部位於首府華盛頓，其海外駐點則稱為美國新聞處(以下簡稱「美新處」)，附屬於各國駐美大使館。在各國美新處服務的外交官，如同美國在各地的外交發言人，可和當地意見領袖進行直接且持續的接觸，並執行美國對外政策。美國新聞總署的目標在於讓全球的人們可學習關於美國的人民、政策、文化，讓美國能被理解並進而影響他國大眾、彼此對話，提升全球對美國的關注，其主要的任務有以下幾項：

- (1) 說明並倡導美國政策的可靠性以及政策對他國文化所具有的意義。
- (2) 提供他國關於美國官方政策及影響其政策的人民、價值、制度等訊息。
- (3) 透過與他國建立堅強的長期關係，讓美國公民及制度都能夠從國際參與獲益。
- (4) 給予美國總統及政府政策的決定者建議，哪些政策最能直接影響他國的態度。¹⁶

臺灣的美國新聞處成立於 1945 年，首任主持者為漢學家 John K. Fairbank(費正清，1907-1991)，¹⁷ 主要的工作目標有：

- (1) 將美國對外政策及相關行動的資料和新聞，供給相關傳播機構。
- (2) 使中華民國人民對美國的歷史思想、政治、經濟和文化，能夠有進一步的了解。
- (3) 使中美兩國保持敦厚的友誼。¹⁸

此三項工作目標結合前述美國新聞總署的任務觀之，可看見美國藉由提供該國的

¹⁶ United States Information Agency's Office of Public Liaison, *USIA: An Overview, 1998*, 下載日期：2017 年 3 月 1 日，網址：<http://dosfan.lib.uic.edu/usia/usiahome/oldoview.htm>。

¹⁷ 費正清於 1945 年 10 月至 1946 年 7 月任臺北美國新聞處主任，之後該處陸續於臺北、臺中、高雄、臺南、嘉義和屏東設立分處。

¹⁸ 李義男訪問臺北美新處所得資訊。參見李義男，〈美新處「學生英文雜誌」內容分析：該刊傳播目的與技術之探討〉(臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，1970)，頁 16。

相關情報，使臺灣人民能了解該國的思想及文化等訊息，並進而對其產生信賴的外交策略。

（二）美國新聞處代表的西方之窗

戰後臺海局勢緊張，國內資訊流通受到當局嚴格的審查管制，美新處為進行公共外交而供應的訊息，因而成為當時國人瞭解外來資訊的主要管道。¹⁹ 臺灣自 1979 年 1 月才開始開放出國觀光，²⁰ 因此在 1950-1970 年代的臺灣，要獲取歐美藝術資訊並不容易，除了親身至當地留學，便只能透過傳播媒體，例如從報章雜誌的歐美藝術流派介紹文章、或海外藝術家書寫的現場報導獲取相關訊息。在這樣資訊貧乏，藝文愛好者又求知若渴的年代，美新處的圖書室成了重要的供應站。其藏書豐富，不管是英文書刊、雜誌或漫畫，許多大專或高中學生會在放學後前往借閱，並欣賞美國電影、參觀展覽、聽音樂會、查閱美國升學資訊等。²¹ 此外，年輕的藝術創作者也將美新處視為進入西方藝術世界的管道，通向一個開展的天空。畫家奚淞是這樣回憶的：

那個時候的臺北，連一本像樣的畫冊都看不見，我們想要看一點點好的美術資料，還得到美國新聞處的書架上去翻尋。因為從國外進來的資訊很缺乏，我的朋友還會去那裡偷書、偷畫冊之類的。對當時的我們來說，歐美的現代藝術是一個遙遠的傳奇，我們隱隱約約知道很多新的美術潮流，像達達主義、超現實主義，雖然心嚮往之，可是能夠看到的東西很少。電影也是，西方前衛電影好得不得了，可是我們幾乎沒有機會看到，如果進來

¹⁹ 1978 年，臺灣美國新聞處更名為「國際交流總署」(International Communication Agency, ICA)，1979 年 10 月，再更名為「美國在臺協會文化新聞組」(American Institute in Taiwan Public Diplomacy Section)，又名「美國文化中心」(American Cultural Center, ACC)。之後，臺中、臺南辦事處陸續關閉，高雄辦事處也縮減規模並取消展覽場，此後，只剩下臺北南海路上的美國文化中心，繼續擔負文化交流與對外開放的功能。1991 年 12 月，美國文化中心和臺灣省政府結束租約關係，隔年 1 月遷移至臺北市基隆路一段 333 號 21 樓 2101 室，其規模、藏書、對外開放的功能已縮小到最低。參見楊曄，〈不滅的青春：記南海路五十四號「臺北美國文化中心」〉，《大趨勢》(臺北)10(2003 年 10 月)，頁 15-16；王梅香，〈肅殺歲月的美麗／美力？戰後美援文化與五、六〇年代反共文學、現代主義思潮發展之關係〉，頁 40。

²⁰ 遠流臺灣館編著，吳密察監修，黃智偉、林欣宜撰文，《臺灣史小事典》，頁 187。

²¹ 楊曄，〈不滅的青春：記南海路五十四號「臺北美國文化中心」〉，頁 17-23。

一部的話，大家會瘋了一樣地反覆不停地看。不像現在，全世界的作品都可以在臺灣看到，大家不會那麼在意，心情很不一樣。那個年代，只要《現代文學》偶爾引進一個兩個重要的作家，刊登一兩篇短篇小說，哇，大家簡直是瘋了！我們這種小眾的文藝青年會把那當成寶貝，讀了再讀、讀了再讀，去分析、去研究。在那個物資很匱乏的年代，學習的精神是很驚人的。²²

當時美新處所提供的藝術訊息，宛如一扇通往「西方」的藝術之窗，形構了藝術學子們對歐美藝術世界的認識，畫家劉其偉亦曾表示，當時他是從美新處的資料得以了解歐洲的美術館訊息。²³ 除了圖書館，美新處舉辦的各種藝文活動，也成為那個年代的標記。作家兼畫家王藍便曾描述：

駐在各國的美大使館新聞處，對於聯繫、協助各國作家、藝術家和推動、主辦各種文藝活動，不遺餘力，乃成為當地國際文化交流的中心。他們的圖書館藏書豐富，閱覽者甚眾。他們的學術講演會、唱片欣賞會、電影欣賞會，尤能吸引青年人踴躍前來。²⁴

在 1950 年代，藝術展覽場地極為缺乏，以臺北為例，官方場地僅臺灣省立博物館（今國立臺灣博物館）、中山堂、國立歷史文物美術館（今國立歷史博物館）、國立臺灣藝術館可使用，但申請並不容易。²⁵ 到了 1961 年，國立歷史博物館興建國家畫廊，展場卻是檔期爆滿，形成「今年訂約，三年後始能展出」的現象，²⁶ 由此可勾勒出 1950-1960 年代的展覽地點圖像，是極為稀微的。在這樣的背景下，美新處的展覽場地便成了當時重要的據點。關於美新處的展覽場地使用，依據筆者整理該處自 1950-1970 年代初期舉辦的展覽活動資料，1951-1959 年間，美新處舉辦的展覽，分別在藍蔭鼎寓所、臺北華美協進社、中山南路工藝之家、歷史

²² 奚淞口述，陳曼華、洪千鶴訪談，〈奚淞：尋找自己的文化表情〉，收於陳曼華編著，《獅吼：《雄獅美術》發展史口述訪談》（臺北：國史館，2010），頁 199-200。

²³ 劉其偉，〈未來的臺北現代美術館〉，《藝術家》（臺北）29（1977年10月），頁 64。

²⁴ 王藍，〈文藝：文化交流的王牌〉，《文藝月刊》（臺北）1（1969年7月），頁 35。

²⁵ 許遠達，〈曾經色彩斑斕的氣泡：記「臺灣美術空間演藝」續篇〉，《大趨勢》（臺北）10（2003年10月），頁 8-13；朱珮儀，〈教養之域，遊藝之場，中山堂〉，《大趨勢》（臺北）10（2003年10月），頁 24-31。

²⁶ 邱孟冬，〈擁抱歷史的包故館長遵彭先生〉，《歷史文物》（臺北）5:5（1995年12月），頁 31-32。

文物館（國立歷史博物館）展出，自 1960 年 1 月 26 日的「張大千傑作展」才首度使用美新處大禮堂，1963 年 6 月的「美國人在臺灣畫展」則在美新處林肯中心展出，之後一直到 1970 年代，都是使用這個場地。²⁷ 由此看來，前述藝術家們對美新處的記憶，是存在於 1960 年代以後的時空。

然而，1950-1960 年代，美新處的展覽場地並未對外開放，而是採取由該處主動邀請展覽的方式。直到 1972 年 1 月，林肯中心畫廊才初次開放給各界申請使用。²⁸ 場地開放申請後，美新處開始訂定評選規則，起初並不十分正式，只是請該處內的中、美籍工作人員代為甄選，實行一、兩年後唯恐不夠客觀，便正式向外邀請著名的藝評家、畫家、藝術科系教授共同評審，廖繼春、席德進、顧獻樑等人都曾擔任評審。評審的大原則是作品要有獨特的風格及創意，但是：

太過因襲傳統的固然不好，太過前衛而難以為本地一般大眾所接受的也不受歡迎。我們希望看到的作品是具有現代精神，並達到兼容東西文化特長的國際性標準。比如說，你可以用東方的素材表現西方的感性，也可以用西方的技法來詮釋東方的精神。²⁹

這段話是 1985 年擔任美國文化中心（American Cultural Center, ACC）新聞組文化科科長的 Charles N. Silver（蘇樂仁）對美新處過往進行展覽評選標準的說明。證諸 1950-1960 年代美新處舉辦華人藝術家個展的名單，包括了曾景文、藍蔭鼎、張大千、葉醉白、林鎮輝、王藍，這幾位畫家的作品題材無論是風景、人物或動物，媒材是水墨或水彩，都具有中國筆墨皴法的況味，是否「兼容東西文化特長」見仁見智，但他們的共通點是具有一定的知名度，且背景分別來自中、港、臺三地，由此推測 1950-1960 年代美新處邀請華人畫家展覽的人選考量，應是宣傳意義大於發展藝術，選取華人地區具有知名度的畫家，一方面先為美新處的展覽奠下權威地位，另一方面讓在地觀眾對該處有親近感。

²⁷ 〈張大千精品 廿六起展出〉，《聯合報》，1960 年 1 月 24 日，第 2 版；〈旅臺美國人 明天開畫展〉，《聯合報》，1963 年 6 月 21 日，第 8 版；〈美新處畫廊 將對外開放〉，《聯合報》，1972 年 1 月 19 日，第 7 版。

²⁸ 〈美新處畫廊 將對外開放〉，《聯合報》，1972 年 1 月 19 日，第 7 版。

²⁹ 雄獅美術編輯部，〈訪蘇樂仁談中美文化交流的推展〉，《雄獅美術》（臺北）174（1985 年 8 月），頁 93。

其中，1954年3月的藍蔭鼎個展作為第一個由美新處主辦的華人畫家展覽，特別具有外交上的政治意義。在美援初期，藍蔭鼎認識了美國新聞處處長 Robert B. Sheeks（許伯樂，1922-），³⁰ Sheeks 能說中文和日文，是個喜歡美術的業餘木雕家，他在一次畫展中看到藍蔭鼎的作品，進一步結識相熟，並透過藍氏逐漸了解繪畫和臺灣農民的生活。當時中國農村復興委員會（The Joint Commission on Rural Reconstruction，簡稱農復會）³¹ 也曾借助美援資金幫助農村建設，但藍蔭鼎認為這樣做並不夠，必須提高農民知識，傳授農業基本技術，農民生活才能獲得全面改善，有意比照日治時期發行農民刊物，促進農村經濟發展。於是他透過 Sheeks 向美國政府提出擬定農村改善計畫及創辦一份農民雜誌的想法，後來經過美國國務院同意，批准了這筆經費。然而農復會得知後，認為此事應由該會負責，於是在 1951 年正式成立「豐年社」，並創辦《豐年》雜誌半月刊，由藍蔭鼎擔任社長，楊英風任美術編輯。兩人經常為了編務連袂下鄉訪問農民，了解農民的生活和想法，但兩年之後，藍蔭鼎因為理想與實際的差距離開了《豐年》，專事繪畫。根據楊英風回憶，Sheeks 把「豐年社」的創辦經過向美國國務院報告，之後國務院便因藍蔭鼎創辦《豐年》的資歷及繪畫上的成績邀請他訪問美國。³² 關於藍蔭鼎的訪美經歷，將在本文第三節中進行討論。

此外，前述 Charles N. Silver 指出美新處在 1972 年後開始進行展覽作品評選的標準時表示，雖然歡迎具有現代精神的展覽，但並不歡迎太過前衛而難被本地一般大眾所接受的作品，顯然該處選件時是有範圍限制的。但根據幾則 1990 年代之後對美新處的回憶文字，該處展覽所帶來的印象是前衛自由而沒有限制的，例如：「三十年來，臺北市南海路五四號一直是年輕藝術工作者的希望所在。在

³⁰ Robert Sheeks 1922 年出生於中國上海，自幼學習中文，大學時學習日文。1949 年擔任臺灣的美國新聞處（United States Information Services, USIS）處長，同時兼任美國大使館公共事務官員，1952 年轉任自由亞洲協會（Committee for a free Asia，1954 年更名為 The Asia Foundation）代表。其子 Bob Sheeks 為 Robert Sheeks 所編寫的生平中，將其 1951 年創立《豐年》雜誌視為重要成就。參見「Major Robert B. Sheeks, USMCR Ret.」，下載日期：2017 年 3 月 3 日，網址：<http://www.robertbsheeks.com>。

³¹ 以推動中國農村復興為目的而成立的專業機構，依據美國「1948 年援外法案」（Foreign Assistance Act of 1948）之「援華法案」第 407 款，由中華民國與美國聯合組成，1948 年 10 月成立於南京，隔年 8 月遷臺。參見郭雲萍，〈中國農村復興聯合委員會〉，「臺灣大百科全書」資料庫，下載日期：2017 年 3 月 3 日，網址：<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=3923>。

³² 楊英風，〈我所認識的藍蔭鼎〉，收於藝術家雜誌主編，《藍蔭鼎水彩專輯》（臺北：藝術家出版社，1980），頁 2-3。

這裡他們可以暢所欲言，為藝術而藝術。」³³ 「美國新聞處……以強調創意的態度，來作為展覽選取的標準，這無異鼓舞了很多進不了國家文藝殿堂的青年藝術工作者。」³⁴ 「當時臺北美國新聞處更幾乎扮演臺北文藝沙龍的角色，前衛展覽無不以能在此舉辦為榮」。³⁵

何以有這樣的落差？一則可能是當時的美新處與本地創作者及評論者對前衛的認知範圍有所不同，以該處觀點看來並不前衛的作品，對本地來說也許已相當前衛了。所謂「可以暢所欲言，為藝術而藝術」的印象，是在美新處所容許的價值體系裡才能展現。另則是後人在回憶美新處時，不盡然能精確區別從 1950、1960 到 1970 年代，該處在藝術展覽上是有差異的，多數人對美新處的回憶中，儘管下筆時指出是在 1950 或 1960 年代，但以敘述的現象來看，事實上是指 1970 年代。比較明顯的例子，美新處展覽場地在 1972 年才開始對外開放，此後才開始有本地年輕藝術家能到該處展覽，也才能鼓舞本地的青年創作者。

（三）美國新聞處作為文化輸入的地表逕流

1961 年，美新處舉辦「當代中國西畫展覽」，囊括 27 位不同世代、風格的 52 幅畫家作品，其中「新舊參半，各抒所感」，³⁶ 這不同世代、風格冶於一爐的展覽，引起藝評人于還素批評畫展以當代畫家為名羅列了年代跨度長達幾十年距離的畫家作品，不同世代畫家的風格呈現斷裂，無法看出藝術變化發展的脈絡，以至於「二十世紀的粗獷，單純，簡素，豪邁畫風，得來之易，顯得那些老前輩們非常可笑，有些辛苦白費了。」但在這樣的缺失外，他也肯定了如此的嘗試：

這一次畫展，顯得不平凡的，是大體上包括了今日中國的著名畫家和「非著名畫家」二十幾位畫家的繪畫，我看到後的感想是，時間在畫展中發生變化，青年畫家的崛起，是這一次畫展由對比顯示出來的特色，可喜的現象，是現代青年畫家迎接上新的方向，聞名國際的畫家，固然可以在技術

³³ 陳長華，〈南海路上 消逝的明珠〉，《聯合報》，1991 年 12 月 10 日，第 29 版。

³⁴ 魏瑛慧，〈美援時代對臺灣藝術的影響：二次戰後到六〇年代〉，頁 24。

³⁵ 傅月庵，〈今日世界出版社〉，收於傅月庵作、陳昭儀繪、齊央攝影，《蠹魚頭的舊書店地圖》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2003），頁 148-150。

³⁶ 〈當代中國西畫展覽 十六日起舉行五天〉，《聯合報》，1961 年 12 月 9 日，第 8 版。

上突出一步，只是時代的輪軸在動，以已然的技巧難以概括何然的内容，列為紀念碑則可，作為指向的路標就有些感到不夠了。³⁷

以美新處在臺灣進行文化宣傳的任務觀之，這樣的展覽無非是要與不同世代的本地藝術家進行友善的接觸，並無整理本地藝術發展脈絡、甚至指出未來發展方向的強烈企圖，但在1960年代初期展覽場地極度缺乏的情況下，其所提供的資源，也因此使本地藝術發展歷程能有機會透過各種作品被檢視。

除了本地藝術家展覽，美新處在1950-1960年代進行了多次美國藝術展覽及演講，媒材包括油畫、水彩、攝影、版畫等，類別包括工藝及設計，題材則包含美國藝術的發展、美國風光及在臺美國人眼中的臺灣風光，可以看見美新處試圖透過介紹美國藝術，促進臺灣民眾對美國的認識。同時，該處所舉辦的美國繪畫作品展，儘管皆為美國藝術家的創作，展覽圖錄卻強調與歐洲藝術風格流派的深刻關係，間接推介了歐洲藝術思潮進入臺灣。³⁸此外，雖然介紹美國藝術的主要目的在於向臺灣輸入美國文化，然而由於展覽內容是當時臺灣藝壇少有的，進而刺激了臺灣本地藝術家對風格的思考。例如美新處在1950-1960年代舉辦了幾場美國版畫展覽：1957年美國版畫藝術特展、1960年當代美國版畫展、1966年近代美國版畫展覽，其中臺灣省立師範大學（以下簡稱「師大」）美術系教授張道林（1925-）³⁹便為文讚許美國版畫藝術充滿新意：

現在歷史文物美術館正在展出的美國版畫藝術（稱為印畫或許較宜，以便與木刻版畫與鐫蝕版畫 Etching 有別，作者）可以說是美國畫家們別開生面的一種新興繪畫藝術，也是繪畫實驗時代極有意義的產品之一。

美國印板畫不特具有強有力的線與筆調的表現能力，尤適於創作現代繪畫

³⁷ 于歸（于還素），〈評當代中國西畫展〉，《聯合報》，1961年12月23日，第8版。

³⁸ 陳曼華，〈美國新聞處（USIS）與戰後臺灣現代藝術（1950-60年代）〉，收於臺灣藝術史研究學會編，《臺灣藝術史研究學會首次年會暨學術研討會論文集》（臺北：該會，2017），頁94-106。

³⁹ 張道林為畫家及美術教育者，畢業於國立杭州藝專國畫科，曾任教國立藝專、臺灣師範大學。他不同意當時臺灣畫壇將現代繪畫曲解為抽象繪畫的潮流，認為只要能表現現代精神的繪畫都可稱為現代繪畫，其關於現代繪畫的討論，可參見張道林，〈素描與現代繪畫〉，《中國一周》（臺北）557（1960年12月26日），頁27-29；張道林，〈談現代繪畫〉，《中國一周》（臺北）667（1963年2月4日），頁13-14。

藝術特有的變形抽象和單純想像的效果……總之這是一項極有繪畫藝術創造性的實驗產物，決不同於畫工的商業畫，新的手法確予人以新穎的印象。這種新興繪畫的創作者不僅具有新興繪畫藝術創作能力……⁴⁰

戰後初期臺灣的版畫多為具政治宣傳意味的木刻版畫，美新處主辦的版畫藝術展覽，從藝術範疇提供了創作媒材的重新思索，的確拓寬了當時臺灣現代藝術的表現範圍。張道林這段文字中，以「新穎」、「新興」強調美國版畫展覽所帶來的新意，這也是美國所欲建構出來的「美國印象」——新的、進步的改變。

綜合上述，1950-1960 年代美新處所提供的圖書資源及展覽安排，呈現了美國透過藝術進行文化輸入時的兩個面向：讓美國文化被本地了解及透過資源的提供使本地藝術家及觀眾與美國進行友善的接觸。然而，在那個資訊封閉的年代，美新處作為一扇通往西方之窗，卻容易使臺灣藝術界忽略了這些所謂的新穎訊息，是經過美國方面篩選以方便進行文化交流，所形構出來片面的「西方」。

（四）華美協進社以伏流之姿推廣美國文化

在美新處所舉辦的展覽中，有數場是與華美協進社（China Institute in America）所合辦的，如 1954 年的玻璃藝術展覽會、1955 年的美國繪畫展覽會、1956 年的曾景文作品展覽。1958 年 5 月，華美協進社也曾獨力於臺北市衡陽路新聞大樓舉辦「中美現代版畫展」，邀請 10 位美國現代版畫家和臺灣畫家秦松及江漢東聯展。秦松及江漢東兩人共展出 25 件作品，國外版畫家則每人各展出 1 件作品，有木刻、膠版，作風多樣，也對臺灣的藝術家產生了刺激。⁴¹

相對於美國新聞處作為美國官方機構，向臺灣民眾宣傳介紹美國，華美協進社則是民間團體，1926 年於美國紐約成立。華美協進社的創立，與三個人物有重

⁴⁰ 道林（張道林），〈簡介美國版畫藝術 繪畫上的實驗時代〉，《聯合報》，1957 年 1 月 15 日，第 6 版。

⁴¹ 藝術家李錫奇曾說現代版畫會於 1958 年成立是因「藝壇上全面的受到藝術新潮的刺激與影響」，藝評人呂清夫認為他所謂的新潮即指華美協進社所舉辦的這場版畫展覽，參見呂清夫，〈現代主義的實驗期〉，收於李既鳴總編輯，〈1945-1995 臺灣現代美術生態〉（臺北：臺北市立美術館，1995），頁 29-30。關於該次展覽的資料，參見陳樹升，〈穿梭一甲子：戰後臺灣現代版畫的發展與演變〉，收於曲德益、楊明迭總編輯，王麗雅執行編輯，〈2011 亞洲現代版畫專題論文集〉（臺北：國立臺北藝術大學關渡美術館，2012），頁 16。

大關係：胡適、John Dewey（杜威，1859-1952）、Paul Monroe（孟祿，1869-1947）。胡適於1917年取得紐約哥倫比亞大學（以下簡稱「哥大」）博士學位後回中國至北京大學任教，1919年開始邀請英美學者到北大演講西方思潮，最初便邀請了他在哥大哲學系的老師Dewey。Dewey在北京停留兩年講學，很驚訝地發現許多同事及學生很熟悉美國歷史文化，且大多數人不需要透過翻譯便可了解他的演講，但相對地在哥大，卻只有少數人了解中國或能說中文。他回到美國後，向哥大比較教育教授Monroe提起此感，之後胡適便邀請Monroe到北大講學。Dewey和Monroe都認為需要在美國創立能傳播基本且可靠的中國文化及教育機構，但卻沒有經費，直到運用美國返還庚子賠款建立的中華文化教育基金會（China Foundation）成立，才使這個計畫得以實現。

滿清政府因1900年的八國聯軍之役慘敗，向各國付出鉅額賠款。1908年，美國第一次退還部分賠款，用於設立清華學堂（後改制為國立清華大學）及派遣學生赴美留學之用。1924年美國第二次退還賠款，總計約1,250萬美元，為管理此筆款項而成立了中華教育文化基金會，由中、美雙邊政府遴派10位中國籍董事、5位美國籍董事負責保管。Dewey和Monroe兩人也在董事名單中，他們說服其他董事撥出2萬5千美元設立機構，於是促成了華美協進社在1926年成立。

華美協進社1929年經美國政府核准立案，1944年獲路斯基金會（The Henry Luce Foundation）捐贈位於紐約的「中國大廈」作為社址，⁴²創社宗旨為：

促進中美人士從事文學、藝術、科學、歷史及其他有關教育及文化之工作，期使中美兩國文化教育情形互相了解，兩國國人情感，益增融洽。

在文化及教育措施方面，除印行刊物，舉行學術演講，無線電播音，放映電影並舉辦文化及實業展覽外，復藉討論會及座談會以檢討中美兩國間之

⁴² 路思基金會是以《時代》、《生活》等雜誌創辦人路思義（Henry R. Luce, 1898-1967）為名。以上華美協進社及中華教育文化基金會資料，參見Yong Ho, “China Institute and Columbia University,” Presented at the Columbia’s China Connection Conference at Columbia University (Sept. 2004), 下載日期：2017年5月24日，網址：<http://chineselectures.org/cicu.htm>；艾克，〈華美協進社紀念會重大的意義〉，收於華美協進社主編，《華美協進社四十五周年紀念特刊》（紐約：該社，1971），頁47；張彼德，〈華美協進社簡史及服務概況〉，收於華美協進社主編，《留美手冊》（臺北：北開出版社，1955），頁3；〈華美協進社簡介〉，「華美人文學會」，下載日期：2017年3月1日，網址：<http://chineselectures.org/about.html>；「財團法人中華教育文化基金會」，下載日期：2017年3月1日，網址：<http://www.chinafound.org.tw>。

關切問題，俾得隨時交換訊息，溝通意見。⁴³

將此宗旨與臺北美新處的工作目標對照，兩者極為相似，相異之處，在於態度的不同，美新處所呈現的，是美國文化對臺灣的單向輸出，而華美協進社的宗旨，則是互相了解與溝通。華美協進社以作為東西方文化交流的橋樑自期，例如 1930 年引薦京劇大師梅蘭芳首次赴美國演出，使西方世界認識中國文化；或接引早期中國留學生及學者到美國學習西方文化，成為海外遊子的聚會所。⁴⁴

華美協進社臺灣分社於 1954 年 2 月成立，成立後舉行學術演講、藝術展覽、音樂演奏及教育電影晚會，藉以介紹中國文化予在臺友邦人士，並隨時邀請來臺之美國學者講述美國文化教育近況。初始便設立學生服務部門，給予有志赴美留學的學子種種協助，⁴⁵ 更於 1955 年出版《留學手冊》，幫助欲留學者了解美國大學概況，例如學制、留學考試、獎學金申請等，也針對赴美前應有的準備題出建議，提供鉅細靡遺的實用留美生活指南。此書於序文中特別誌記「編輯時所採用之參考資料頗多賴美國新聞處之供應」，亦可見華美協進社與美新處有密切之關係，⁴⁶ 《留美手冊》第一章，即開宗明義說明「我國留美學生的時代任務」，其中強調「我們除了努力於自己學問之外，還須肩負連絡一般華僑，共同奮鬥來恢復祖國，務使大家能明瞭，有了自立民主的中國，才能是我們在海外獲得光榮，享受安全。」⁴⁷ 這一段話，幾乎無異於冷戰時期美國欲拉攏臺灣作為民主陣營，一同對抗共產勢力的政令宣導。

二次大戰後，中國學生赴美人數驟增，在 1951-1952 年度，美國有將近 3 千名中國留學生，其中藝術學科者有 255 人，約占 9%。1955 年時，中國留學生的籍貫，固大部分仍為來自中國各省，但已有不少來自臺灣，不同於過往大多數來自中國大陸的狀態。⁴⁸

⁴³ 華美協進社，〈華美協進社概況〉，收於華美協進社主編，《華美協進社四十五周年紀念特刊》，頁 17。

⁴⁴ 〈華美協進社簡介〉，「華美人文學會」，下載日期：2017 年 3 月 1 日，網址：<http://chineselectures.org/about.html>。

⁴⁵ 華美協進社主編，《留美手冊》，頁 9。

⁴⁶ 杭立武，〈序〉，收於華美協進社主編，《留美手冊》，未載明頁碼。

⁴⁷ 孟治，〈我國留美學生的時代任務〉，收於華美協進社主編，《留美手冊》，頁 11。

⁴⁸ 〈留美中國學生概況：紐約總社對百年來我國留學生之調查與統計〉，收於華美協進社主編，《留美手冊》，頁 17-20。

在美援時代，美國除了透過官方權力的運作，例如遍及多國的美國新聞處宣傳美國文化，另外也透過非政府組織（Non Governmental Organization）進行隱蔽的權力中介。⁴⁹ 總之，在促進東西方交流的宗旨下，華美協進社以有如地下伏流之姿，一方面以藝文展覽協助美國文化在臺灣的宣傳與擴散，另一方面幫助臺灣學生到美國留學，促使美國文化在臺更廣泛的被接受。⁵⁰

三、臺灣藝術家受邀訪美及其影響

美國國務院在 1950-1960 年代，邀請了幾位臺灣藝術家至美國訪問，其中包括藍蔭鼎（1954 年 3 月）、廖繼春（1962 年 5 月）、席德進（1962 年 8 月）、王藍（1963 年），1970 年代則有曾培堯（1972 年 3 月），之後邀訪對象的身分擴及藝術媒體經營者和藝術行政人員，如何政廣（1977 年 5 月）、黃才郎（1985 年 5 月）、李賢文（1986 年）。這些人士受邀訪美的時間從一個多月到四個月不等，行程費用完全由美方支出，行程安排則可由受邀人士提出需求，再由美方規劃，所有參訪美方皆派員接待，可說是非常體貼的行程。⁵¹ 根據學者趙綺娜的研究，1950-1960 年代，大約有 3 千多名臺灣人透過教育交換（educational exchange）方式，到美國參觀、訪問或受訓。美國國務院邀請臺灣各界人士赴美訪問，這些人通常是由美國駐臺灣大使館挑選的臺灣社會菁英，或是在美援計畫下經過公開甄試的技術人員、教師和青年學生，他們赴美後由美國政府相關業務部門接待，時間從一個月到一年不等，費用完全由美國政府負擔，這些計畫雖然標榜「交換」、「合作」與「互相了解」，其實從動機、經費、運作和影響各方面來看，幾乎都是美國主動地單向輸出該國文化，塑造正面形象，而不是真正與外國文化進行對等的雙向交流。⁵²

⁴⁹ 王梅香，〈隱蔽權力：美援文藝體制下的臺港文學（1950-1962）〉，頁 53。

⁵⁰ 美國的私人基金會如福特基金會（Ford Foundation）、亞洲協會（Asia Foundation）、洛克菲勒基金會（Rockefeller Foundation），在當時亦參與了美國文化傳布的推廣，藝術家劉國松便曾於 1966 年獲得洛克菲勒基金會贊助進行兩年期的「環球旅行獎金」。參見蕭瓊瑞、林伯欣，〈臺灣美術評論全集：劉國松卷〉（臺北：藝術家出版社，1999），頁 19-20、181。

⁵¹ 何政廣，〈環球美術館見聞錄〉（臺北：藝術家出版社，2007），頁 3。

⁵² 趙綺娜，〈觀察美國：臺灣菁英筆下的美國形象與教育交換計畫，1950-1970〉，頁 98-99。

美國政府邀訪臺灣人的活動，主要依據三種相關法案：傅爾布萊特教育交換法案（Fulbright Act）、史墨法案（Smith-Mundt Act）和共同安全法案（Mutual Security Acts，即美援的法源依據），以「領袖」身分訪美時間是兩個月，「專家」則是四個月。美國駐華官員認為，曾受邀訪問美國的人，大多都因訪美時所獲得的新思想、新觀念而擴大視野。訪美回來後，他們也比以前更為了解美國事物，對美國及其制度懷有好感，美國在臺官員比較容易接近他們，有些人甚至成為美國官員與臺灣黨、政高層溝通之管道。⁵³ 華府希望派到外國的美國專家、學者、顧問是美國的「文化大使」，宣揚美國文化、民主制度；而得到華府經費補助來美國進行教育交換活動的外國人士，能了解美國制度、技術、價值與生活方式、思想模式，進而對美國產生好感。美國大使館挑選訪美人士之重點在於他們回國後是否能可靠、有效地對臺灣人民說明美國的情況。因為回國後，他們不但有機會直接向總統和其他高層官員報告在美國的見聞，也可透過著書、演講等方式，對學生或社會大眾傳達對美國的印象。受邀人返臺後，美新處會為其舉辦公開演講，談論其旅美見聞。⁵⁴

美新處曾於 1961 年發行《美國印象》一書，收錄美國國務院在 1950 年代邀請各領域臺灣精英至美國訪問後於美新處的訪美感想演講文稿，書中收錄包括司法、經濟、新聞、教育、漁業、警察制度、婦女權利、政治制度、音樂、博物館、美國社會觀察等議題的 12 篇演講稿，⁵⁵ 系統性地展示美國文化的各個面向。這些面向透過各領域的精英回國後加以介紹傳布，其權威性及影響力是可以想像的。該書序言中提出了對美國的看法：

中國文化是世界上最古文化的一種，而美國文化則是世界上最新的文化，……所以交流起來，彼此都可以得到益處。例如美國人民民主的風度，進步的心理樂觀奮鬥的精神，和勞工神聖的觀念，對我們中國這個古老民族，是返老還童的靈藥，我們應該儘量學習。⁵⁶

⁵³ 趙綺娜，〈觀察美國：臺灣菁英筆下的美國形象與教育交換計畫，1950-1970〉，頁 103-104、110。

⁵⁴ 趙綺娜，〈美國政府在臺灣的教育與文化交流活動（一九五一至一九七〇）〉，頁 93、100-101。

⁵⁵ 華國出版社編，《美國印象》（臺北：該社，1961）。這 12 篇演講詞在收錄成書之前，皆曾發表於雜誌媒體如《中國一週》、《文星》、《民主評論》、《婦友月刊》、《中國勞工月刊》等。

⁵⁶ 程天放，〈序〉，收於華國出版社編，《美國印象》，頁 2。

此一推崇美國文化的「美國印象」，大體也是書中訪美人士的敘述基調，訪美者歸國後對美國感想，無不是讚美其自由進步、積極向上。

臺灣藝術家的訪美，就是在上述美國進行文化外交的計劃下進行。藍蔭鼎、廖繼春、席德進是當時臺灣藝壇的知名人物，能獲得美國國務邀請赴美參觀訪問，在當時的臺灣是一項令人羨慕的殊榮，⁵⁷ 受邀訪問美國的藝術家亦皆在其履歷上將此經歷視為重要記事。以下將就藍蔭鼎(1903-1979)、廖繼春(1902-1976)、席德進(1923-1981)三位藝術家在1950-1960年代的訪美，說明美國之行對藝術家自身及其對藝術界產生的影響。

(一) 藍蔭鼎：藝術外交的實踐

1954年3月應美國國務院邀請訪問美國的藍蔭鼎，是首位應邀訪美的臺灣畫家。行程中歷遊美國各大州城市，演講22次，在各大城市舉行10次畫展，其中1954年5月於華盛頓國際大廈舉行首次畫展時，並在白宮會晤總統美國艾森豪，呈獻水彩畫《玉山瑞雪》，懸掛在白宮西廳，當時的報導形容此畫「象徵自由中國之巍然屹立」，⁵⁸ 這一段經歷受到畫家自身及各方高度重視。

藍蔭鼎自身對訪美行程留下來的紀錄很少，但在自述中提到了赴白宮的經歷，顯然能得到美國總統的接見對藝術家是莫大的肯定：

民國45年，承美國國務院邀請赴美遊歷講學，復蒙艾森豪總統伉儷在白宮接待，暢談繪事。六個月之內，訪問了美國36州，并由國務院負責替我在華府、紐約、芝加哥、費城、舊金山等地先後舉行畫展。據說，中國畫家受到這樣優渥的禮遇還是首次。當我在紐約、波士頓、華府、費城、伊州等地旅行講學的歷程中，隨時隨地都把握機會，將祖國文化與國畫的特色加以宣揚，藉以增進彼邦人士的了解。⁵⁹

不只美國透過這樣的行程進行文化宣傳，藍蔭鼎也以強烈的本國文化自覺，希望

⁵⁷ 林惺嶽，〈跨越時代鴻溝的彩虹：論廖繼春的生涯及藝術〉，收於林惺嶽，《臺灣美術全集：廖繼春》（臺北：藝術家出版社，1992），頁26。

⁵⁸ 吳世全，《藍蔭鼎傳》（南投：臺灣省文獻委員會，1998），頁129。

⁵⁹ 藍蔭鼎口述、呂天行筆記，〈母親和畫〉，《新時代》（臺北）1:2（1961年2月），頁51。

能在美國進行文化輸入。作為第一個受邀的藝術家，他的訪美在當時受到媒體極大的關注，從行前、遊美期間的各種參觀及拜會行程、到歸國，媒體皆進行報導，如明星一般的待遇。媒體報導中強調艾森豪的接見，「以美國總統身分接見東方畫家藍氏尚為第一人」，⁶⁰ 而藍蔭鼎捨國務院為他訂的豪華旅館不住，堅持住到普通旅館中的軼事，亦獲媒體讚譽其謙虛風度為當地文化界人士所稱道，其人品溫文恭敬、慈祥和藹，得到紐約媒體肯定「真不愧為中華文化的代表」。⁶¹

這趟訪美行程也透過報導及展覽影響當時的年輕藝術家。畫家何肇衢（1931-）回憶，藍蔭鼎訪美時他正在臺北的西門町大世界戲院看電影，開演前的新聞片突然映出藍蔭鼎在華府開水彩畫展的鏡頭，因此「那晚我腦海裡，始終浮映著藍蔭鼎的水彩畫。」而 1958 年藍蔭鼎將赴美訪問的作品於歷史博物館展出，「48 幅作品由美國新聞處以彩色印成畫冊，給年輕學生的印象非常深刻。」⁶² 可見訪美行程及作品透過新聞媒體及印刷物的宣傳，對臺灣青年藝術家所造成的深刻的印象。

藍蔭鼎的訪美，被視為其繪畫生涯的轉捩點。訪美前，他的作品曾入選日本帝展，並於義大利、法國、美國舉行畫展，⁶³ 已是受到肯定的畫家，然而受邀訪美的經歷對其聲譽及收入皆產生幫助，政府對他更加重視，讓他以畫家身分走訪歐、美、日、韓等各國，實質性地促進文化交流的外交工作。⁶⁴ 在訪美之前，藍蔭鼎因辭去《豐年》半月刊職務，僅能靠賣畫為生，生活曾一度發生困難，⁶⁵ 訪美之後，畫作開始供不應求：

在這鬧市的隱居生活中，所繪的畫幅，仍不足以供應歐美畫商，以及各國

⁶⁰ 〈藍蔭鼎晉謁艾森豪總統〉，《聯合報》，1954 年 6 月 10 日，第 6 版。

⁶¹ 〈藝文圈內 藍蔭鼎不住大旅館 甚得友邦人士讚譽〉，《聯合報》，1954 年 7 月 8 日，第 3 版。

⁶² 何肇衢，〈懷述鼎盧舊事〉，《藝術家》（臺北）46（1979 年 3 月），頁 43。但在此文中，關於藍蔭鼎的行程長度，何肇衢的說法是四個月。

⁶³ 藍蔭鼎出生於宜蘭羅東，幼時家境清苦，但藉著自學習畫嶄露頭角，1921 年起受聘擔任公學校美術教員，1924 年起隨石川欽一郎（1871-1945）習畫 4 年，是其較正式的習畫經歷。之後陸續於臺北第三中學校、開南商業工業職業學校擔任美術教員，直至 1945 年辭去教職。參見國立歷史博物館編輯委員會編，《真善美聖：藍蔭鼎的繪畫世界》（臺北：國立歷史博物館，1998）。

⁶⁴ 黃光男，〈乘上時代之翼：藍蔭鼎其人其畫〉，收於國立歷史博物館編輯委員會編，《真善美聖：藍蔭鼎的繪畫世界》，頁 13-16。

⁶⁵ 楊英風，〈我所認識的藍蔭鼎〉，頁 3。

知己的需要。我不喜歡談錢，總是由人家自動出價。大多數每幅畫五百美金；美國伊利諾州圖書館館長，曾自動的以一千美金來收購我的一幅畫。⁶⁶

由上面的自述，可以看見訪美經歷對其職業生涯的明顯幫助。藍蔭鼎生前僅舉辦過兩次畫展，第一次是在赴美前由美新處於其私人寓所舉辦非正式展覽，第二次是在1958年舉行其訪美時的水彩畫作「遊美畫展」，⁶⁷他以「揉合中西」評價自己的創作風格：

歐洲畫壇曾評論過我的作品是獨創一格；殊不知，我不過是運用我國南派畫家的筆調，加上西方畫家的光譜，結合成一種我所習用的畫風而已！假如這樣揉合中西特色而成的風格上尚有可取的地方，我還是想追溯到雙親與恩師早年對我的啟示。⁶⁸

藍氏一生專事水彩畫作，在當時已然成熟穩定的風格之中，訪問美國的經歷似乎讓他的作品產生了微妙變化。對照訪美前後的作品，在美國的旅行畫作，儘管仍維持他一貫畫面中疏朗的空間配置及透明的空氣感，但描繪視角有所不同。

訪美時的作品，繪畫視角是以一種遠望的角度，採取客觀的姿態觀察所見景致，比較明顯的是，當畫面中出現人物時，畫家是與人物保持相當的距離，人物是靜態風景的一部分，如1954年《檀香山留慕路大飯店》（圖一）及1954年《加州卡慕爾海灘》（圖二）。訪美前，藍蔭鼎的臺灣風景作品，除了有比較多的視角，如1927年《三線道》的俯角、1929年《後庭》的平視，或1953年《暮歸》的仰角（圖三），多是以貼近的距離描繪，並強調人物的動態。但訪美歸來後的臺灣風景作品，開始出現如訪美時的客觀視角，如1960年《行列》（圖四），以一種觀察的角度描繪迎神賽會活動，如同其遊美時的作品表現。

或可推測，拜訪新鮮的人物風土時，畫家作為一個陌生的拜訪者，採取了觀察的姿態。因為這樣的經驗，當再回到自己熟悉的土地時，畫家能重新以一個觀察者的角度去看待。於是訪美的這段經歷產生了創作能量的挹注，使畫家得以採

⁶⁶ 藍蔭鼎口述、呂天行筆記，〈母親和畫〉，頁52。

⁶⁷ 藍蔭鼎，〈藍蔭鼎氏遊美畫展〉（臺北：美國新聞處、國立歷史博物館，1954）。

⁶⁸ 藍蔭鼎口述、呂天行筆記，〈母親和畫〉，頁52。



圖一 藍蔭鼎，1954，〈檀香山留慕路 圖二 藍蔭鼎，1954，〈加州卡慕爾海
大飯店〉，水彩，尺寸不詳。 灘〉，水彩，尺寸不詳。

圖片來源：圖一、二引自藍蔭鼎，《藍蔭鼎氏遊美畫展》，未載明頁碼。



圖三 藍蔭鼎，1953，〈暮歸〉，水彩，圖四 藍蔭鼎，1960，〈行列〉，水彩，
25.3×35.8 cm。 39.2×57.5cm。

圖片來源：圖三、四引自國立歷史博物館編輯委員會編，《真善美聖：藍蔭鼎的繪畫世界》，頁 70、100。

取不同的角度再度面對原本熟悉的主題，同樣是故鄉的描繪，但卻從中採取新的姿態去呈現。

藍蔭鼎本人並未對訪美行程留下太多文字紀錄其所受到的創作影響，但報紙媒體在過程中密集且正面讚譽的報導，不僅有助於提升他的個人聲望，也有助

於加深臺灣人民對美國的印象，特別是不斷強調其拜會美國總統的行程，無形中鞏固了美國與臺灣之間的主從關係。媒體尋找各個藝術家在美國受到肯定的線索，例如受到官方接見、舉行多次展覽、進行多次演講、人格受到當地媒體誇讚等，並視為一種外交上的勝利，卻未把焦點真正置於藝術創作上。可以說，藍蔭鼎的訪美，對國家而言，政治上的重要性遠大於藝術，但就創作面來看，這樣的行程則擴延了畫家本人在藝術表現上的可能性。

（二）廖繼春：繪畫語彙的擴延

廖繼春於1962年6月應邀訪美，在美國國務院的安排下得以參觀美國各大都市的美術館，如紐約大都會美術館，波士頓美術館、華盛頓國家畫廊、古金漢美術館、費城美術館等，以及其他民間畫廊。結束美國行程後，他繼續遊歷歐洲，參觀各處重要的名勝、文物與藝術，至1963年3月返回臺灣。⁶⁹

關於廖繼春的訪美，有許多論述曾探討此行對其創作造成的風格轉變，例如其畫面上的色調不同於以往，出現了檸檬黃、白、桃紅、天藍的色塊；⁷⁰或是認為在近一年的旅行中，因參觀了各大美術館，這些衝擊使他眼界大開，創作熱情大為提昇，激發其嘗試新風格的企圖，因此返國後的作品轉趨狂放，更傾向半抽象的追求，亦有作品完全擺脫形象的羈絆，進入抽象；⁷¹或開始實驗泛抽象的形式，並且進行結合抽象與具象的畫風。⁷²廖繼春在訪問者請教美國行對其創作產生的影響時，也曾作如下表示：

受到美國國務院的邀請，接觸了彼邦的畫家們，在那豐饒的國家裡大小的美術館中，看到了無數的世界傑作，也看到了各國的藝術家怎麼樣盡了力氣利用他們自己的方法在表現感知。大部分原也在畫冊上看過的，但是面對了原作欣賞時，那油繪本質給我的感動是難以比擬的。後來在歐洲也參觀了美術館的收藏，反而不及美國的豐富。另外跟旅行也有關係的，短暫

⁶⁹ 林惺嶽，〈跨越時代鴻溝的彩虹：論廖繼春的生涯及藝術〉，頁26-27。

⁷⁰ 雷驥，〈廖繼春訪問記〉，《雄獅美術》（臺北）29（1973年7月），頁73。

⁷¹ 張正仁，〈廖繼春會畫風格與「半抽象」形式美學的辯證〉，收於李既鳴總編輯，《廖繼春作品析論》（臺北：臺北市立美術館，1997），頁61。

⁷² 盧怡仲，〈塑建臺灣美術穩重浪漫之風格〉，收於李既鳴總編輯，《廖繼春作品析論》，頁18。

的時日中，週遭的環境不停地變動著……如夏卡爾所說，他之前來巴黎並非學習那裡的畫，而是接受那裏的刺激而已。這種種的因素使我儘速地覓求了新的自己的方法。⁷³

訪美期間及之後，廖繼春創作了許多風景繪畫，其中為數不少是抽象或半具象風格，如 1962 年《花園》、1963 年《橋》、1964 年《港》、1965 年《船》、1968 年《山》，這也是為什麼許多研究者強調訪美經驗對其創作風格的強烈影響。然而值得注意的是，訪美經驗固然促使廖氏創作了較大量的抽象風格作品，但這樣的嘗試並非戲劇化一般地乍然發生，早在 1950 年代，他便開始嘗試抽象繪畫，例如 1957 年《樹蔭》（圖五），他在訪美前亦即曾表示：「畫抽象畫，是自然的趨勢。因為現代繪畫已由外界視覺，轉為內心感情的直接表現。」⁷⁴ 訪美之後，透過其擅長的風景繪畫題材，創作具有個人風格的抽象繪畫。從他訪美後的抽象風格風景繪畫作品，可以看見畫家使用新的繪畫語言去描述其眼中所見風景，充滿熱情與活力。訪美後，廖繼春並未放棄具象的風景繪畫，卻再拓展了創作表現語彙，因此與其說訪美經歷造成其風格的「轉變」，毋寧說更接近作為創作者，對新的繪畫語言的開拓與嘗試。



圖五 廖繼春，1957，〈樹蔭〉，油彩、畫布，60×72cm。

圖片來源：林惺嶽，《臺灣美術全集：廖繼春》，頁 67。

⁷³ 雷驥，〈廖繼春訪問記〉，頁 73。

⁷⁴ 李欽賢，《色彩·和諧·廖繼春》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1997），頁 120。



圖六 廖繼春，1965，〈船〉，油彩、畫布，61×73cm。 圖七 廖繼春，1967，〈威尼斯〉，油彩、畫布，45.5×53cm。

圖片來源：圖六、七引自林愷嶽，《臺灣美術全集：廖繼春》，頁109、118。

比較廖繼春 1965 年的《船》(圖六)及 1967 年的《威尼斯》(圖七)，可以看見在相似的題材下，畫家如何用不同的繪畫語彙進行表現。這兩幅畫作皆以船為主題，描繪了沿水岸而立的房屋建築、行於水面的船隻及持船的船伕，然而以具象語言表達的《威尼斯》，透過在平靜的水面上緩緩向前駛去的船隻，遠方靛藍天空及粉霞、兩岸不同風格的建築，訴說著悠悠歲月，是一種飄移流動的時間感。相對地，以抽象語言表達的《船》，則以近似拼貼的手法，鋪排船隻、船伕、水面、房屋，是凝於一瞬的時間感。藉由不同的繪畫語彙，畫家得以表現出相異的氛圍與意圖。廖繼春 1927 年由東京美術學校畢業回到臺灣後，便一直在臺從事美術教學工作，⁷⁵ 直到 1960 年代初期受美國國務院的邀請才踏上美國及歐洲的土地，可以想見第一次親眼看到繪畫原作所受到的啟發。觀察廖氏訪美前後的抽象繪畫作品，訪美前的 1950 年代時表現較為形式化，訪美之後的抽象繪畫作品則顯得靈活生動。或可推論，訪美前對抽象畫的認識僅能透過平面資料取得，難免流於形式的模仿，但訪美時因得以親見繪畫原作，能感受繪畫真實內涵，這

⁷⁵ 廖繼春出生於臺中豐原的農耕家庭，1918 年入臺灣總督府師範學校，學校的美術課程使他的繪畫興趣得以發展，1924 年赴日就讀東京美術學校圖畫師範科。回臺後陸續任教於臺南長榮中學、臺南州立第二中學校、臺中師範學校、臺灣師範學院、臺北師範學院、師範大學等校。參見林愷嶽，《臺灣美術全集：廖繼春》，頁 18-20、244-253。

個感受使畫家自身的繪畫語彙得到拓展，繼而將新語彙運用於原本熟悉的畫類，使創作產生了化學變化並帶來新的活力。

值得一提的是，廖繼春是極少數在日治時期即已成名的畫家中，對現代繪畫加以支持更親身嘗試者。1950 年代後期據臺灣藝壇重要位置的現代繪團體「五月畫會」的成立，即與廖繼春有密切關係。根據團體成員劉國松回憶，1956 年他與其他三位師大藝術系同學舉辦了四人聯合畫展後，作為老師的廖繼春鼓勵他們成立畫會，於是五月畫會 1956 年在廖繼春畫室成立，並於隔年舉行首次展覽。到了 1961 年，由於五月畫會主張應該走中西合併的路，不要完全跟隨西方，也不要完全模仿傳統，但受到傳統人士反對，到後來演變為被指控抽象畫是引進共產文化思想的工具，將破壞中國文化傳統。劉國松回憶，「就在那樣的緊張以及四面楚歌，有可能被槍斃之下，廖老師居然首先出來加入五月畫會，聲明說他是我們的老師，然後還有虞君質老師、王壯為老師、以及孫多慈老師。這四位老師在我們那種生死關頭的時候，宣布加入五月畫會。而實際上他們只加入並展出了一屆。為什麼要加入五月畫會呢？就是為了證明我們不是共產黨，並支持我們。所以我們就是在這樣的情況之下渡過難關。」⁷⁶ 由此可見廖繼春對從事現代繪畫的年輕人的呵護。

從美國歸來後，廖繼春公開發表了關於創作的看法。1963 年 1 月，在一場五月畫會成員的歡迎會上，他提出：「我以為現代畫的問題不是在抽象或具象，最要緊的是在於藝術品是否真有內容，畫面的形式僅是作者精神傳遞的媒介罷了！目前我們需要的是真正的好畫，卻不是規定著要某一種形式的畫。」⁷⁷ 同年 4 月 12 日於臺北美國新聞處林肯中心演講「歐美美術考察觀感」時，他再度強調：「現代畫的問題，不在具象或抽象，不論有形或無形，最重要的是要有內容與表現性，能予人以美的感受。」⁷⁸ 這番言論由當時抽象畫受到攻擊的脈絡來看，無形中是一種解套，當他提出繪畫的形式只是作品的外在，真正價值應坐落於作品所要表達的內容，而不是拘泥形式，那麼是抽象畫與否便是次要的問題了。作為五月畫

⁷⁶ 劉國松口述、陳青玲記錄整理，〈懷思廖繼春：廖繼春逝世二十周年紀念座談會〉，收於李既鳴總編輯，《廖繼春作品析論》，頁 153-154。

⁷⁷ 彭萬墀，〈我們需要真正的好畫！記廖繼春教授訪歐美歸來談話〉，《聯合報》，1963 年 2 月 2 日，第 6 版。

⁷⁸ 何政廣，〈歐美畫壇現況 廖繼春教授講考察觀感〉，《中央日報》，1963 年 4 月 14 日，第 7 版。

會的精神導師及成員，廖繼春的這一番發言是相當有意義的，他是從日治時期到現代藝術發展的重要人物，這番發言不啻是讓藝術的歸於藝術、政治的歸於政治的藝術宣言。

歡迎會中，也有藝術家問起廖繼春：「目前中國的現代畫是否夠得上國際水準」？廖繼春如此回答：「我們是在水準以上的，國外除了少數大家以外，程度並下如我們想像的那麼高。就以師大藝術系來說，強度絕對不比美國任何大學的藝術系差，至於對一般畫而言，我們也是在水準以上。只是我們美術設備不如國外。同時我們的現代畫多有我們自己民族的風格，與他們在風格上是不相同的。只要我們國內作家們努力繼續不斷地工作，我們藝術界必能有光明的遠景！」⁷⁹認為能夠平等地看待自己的藝術在面對其他區域或國家的藝術，才是使自己的藝術獲得發言權的最佳策略。在這個提問中，廖繼春的歐美遊歷經驗被等同於「國際」經驗，顯示出歐美藝術世界被等同於國際藝術世界的概念，並直指當時臺灣藝術界在面對自身及歐美藝術世界的焦慮，透過追逐歐美藝術的標準以獲得自我認同。這樣的提問與回應也顯示出，面對以歐美為中心的「西方」之焦慮，是當時臺灣藝術發展過程中難以跨越的困境。

不同於藍蔭鼎的離群索居，廖繼春因其與藝壇團體有比較緊密的互動，訪美歸來後關於藝術的創作觀點也比較能與藝術界交流分享。透過歸國後與藝術家們的對談，可以看見這些討論反覆呈現的，是作為「文化弱勢的臺灣」與「作為文化強勢的歐美」的對照比較，需要藉由「西方」的認同以肯定主體自身的渴望如影隨形。

（三）席德進：面對歐美藝壇的反思

1963年8月席德進受邀訪美，不同於兩位先行踏上美國土地的前輩，他在訪美後，繼續留在歐洲將近4年，撰寫許多對歐美藝壇的觀察報導，發表於報刊，也留下許多書信抒發其所感想，可以看見新一代藝術家在面對歐美藝術影響時所進行的反思。⁸⁰

⁷⁹ 彭萬墀，〈我們需要真正的好畫！記廖繼春教授訪歐美歸來談話〉。

⁸⁰ 席德進出生於中國四川南部的小地主之家，1941-1947年間陸續就讀四川省立技藝專科學校、重慶沙坪壩國立藝專並師事林風眠、西湖杭州國立藝專等校。1948年遷居臺灣擔任嘉義中學美術老師，1952

相較於前輩們參訪美國的被動姿態，席德進則是主動積極爭取，他特意邀請來臺選拔青年畫家的美國畫家到他的畫室看了他全部的畫作，使選拔者相信他比其他人更優秀，所以得到推薦並獲選。⁸¹ 他也意識到要理解歐美藝術，必須對外文、特別是英文要有一定的掌握，早在 1947 年，他在日記中記錄老師林風眠所給的意見：「你們一定要多看書，使自己的愚蠢丟掉一點，一定要懂得法文或英文，我以前未懂外文，覺得沒有書可讀，當我懂了外文之後，那書多極了，那時才覺得自己什麼都不懂，自己太渺小，你們要把眼睛放遠一點，看到世界及整個宇宙……」，⁸² 他在寫給好友莊佳村的書信中，亦屢次強調學習英文的重要。⁸³

赴美之初，席德進對抽象、普普、歐普藝術潮流呈現支持的態度，認為這些新藝術與臺灣的藝術家有密切的關係，「我們已在不知不覺中，感染了它們給予我們生活的新鮮與充實。最近有好幾部電影都採用了歐普藝術，使色彩畫面、片頭、佈景增加新奇，同時現在流行的時裝，都是受普普、歐普的影響，還有雜誌的封面設計、室內裝飾等，都因為新藝術出現，而更新了我們的生活環境，充實了我們視覺上的享受」，他認為臺灣藝術家應該追隨這樣的新潮流。⁸⁴ 對美國的看法，則肯定其「求新」，認為「美國這個新興國家，現在轉瞬間已成了世界現代新藝術的領導者。美國有一種求新的傾向，……在美國的社會裡，不新就被淘汰，在科學上，所以他們日新月異，在藝術裡也同樣，花樣百出，會把一些來自古老的，自認為具有高貴的文化傳統的人駭一跳。」認為美國正在創造今日人類最輝煌的新文化，而他們的新文化正有力地在影響著全球。⁸⁵ 他在參觀過美國多所藝術學校及學院後，認為其教學法是尊重學生個性，做啟發性的指導，學生畫風都相當新，「他們早已廢除畫石膏像、人體、也未見像我們所畫的精細的素描。他們教學生思想的啟發，自我的創造遠勝於追隨某大師某派，更不會把學生當成

年辭去教職，到臺北開始專業畫家的人生。參見倪再沁、廖瑾瑗，《臺灣美術評論全集：席德進卷》（臺北：藝術家出版社，1999）。

⁸¹ 1965 年 3 月 11 日，於巴黎。參見席德進，《席德進書簡：致莊佳村》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，1982），頁 91。

⁸² 1947 年 5 月 7 日日記，參見席德進著、鄭惠美編，《上裸男孩：席德進四〇至六〇年代日記選》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2003），頁 59-60。

⁸³ 1963 年 3 月 21 日、5 月 15 日，於紐約。參見席德進，《席德進書簡：致莊佳村》，頁 7、15。

⁸⁴ 席德進著、鄭惠美編，《上裸男孩：席德進四〇至六〇年代日記選》，頁 165。

⁸⁵ 席德進著、鄭惠美編，《上裸男孩：席德進四〇至六〇年代日記選》，頁 169、172。

自己畫風的應聲蟲」。⁸⁶

不過隨著在美國的時間增長，他觀察到一味的追逐潮流是徒勞的，「紐約的畫壇是日新月異，你若沒有自己的主張，去趕時髦，迫得你頭暈也趕不上，現在抽象畫又過時了」。⁸⁷ 到了巴黎後，他更進一步省思自己的位置：

看了一年多的博物館、畫廊、別人的東西，已感到厭倦。現在想畫點自己的東西，畫的時候有一種強烈的排斥力，排斥著別人的東西想用完全屬於自己的語言來表達。這也許就是到了外國的好處，由於排斥別人，而形成了自己，不管是好是壞，自己的最重要。⁸⁸

我常常想念臺灣，那些色彩強烈的廟宇，那兒剛健的防風樹，雄偉的中央山脈，我的精神中仍渴求它們的支持，使我的藝術才不致軟弱。⁸⁹

返回臺灣後，席德進即以他的作品呈現遊歷歐美後期面對文化的反思，將焦點專注於臺灣土地上的花卉、風景及傳統建築。然而，在進行省思時，他也不免落入將自己的創作比對進歐美藝術流派中的邏輯：

美國精神，控制著整個世界，影響著整個世界；他們的畫報、雜誌、電影、流行歌曲（文化宣傳工具），出現在世界每一角落。因此，他們有利地奪取了主動。當歐洲畫家的抽象畫在紐約展出時，美國批評家總是說：「像紐約派。」當我在紐約時，也有人說我畫的是紐約派。我的答覆是：「紐約派非常接近東方藝術，克迺因的畫如中國書法，迪庫寧的等於中國的潑墨，鮑羅克的即如中國的狂草，何況紐約畫派畫家大都研究過中國「禪」的哲學呢？並非我像紐約派，是紐約派像中國藝術。⁹⁰

⁸⁶ 席德進著、鄭惠美編，《上裸男孩：席德進四〇至六〇年代日記選》，頁173。

⁸⁷ 1963年3月21日，於紐約。參見席德進，《席德進書簡：致莊佳村》，頁10。

⁸⁸ 1964年2月13日，於巴黎。參見席德進，《席德進書簡：致莊佳村》，頁47。

⁸⁹ 1964年9月21日，於巴黎。參見席德進，《席德進書簡：致莊佳村》，頁73。

⁹⁰ 席德進，〈巴黎畫壇往何處去？〉，原載《聯合報》，1965年1月14日，收於席德進，《席德進看歐美藝壇》（臺北：文星書店，1966），頁70。紐約畫派（The New York School）即抽象表現主義（Abstract Expressionism），是1950年代左右開始普遍使用的術語，用以界定二次大戰後流行於美國的非幾何性抽象藝術。參見黃才郎主編，《西洋美術辭典》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1984），頁20-21。

這樣的比對，顯示出來的是以歐美藝術為中心軸，將中國的、東方的藝術附屬於其後，以便取得中國藝術在現代藝術中的合法位置。儘管席德進的結論是「並非我像紐約派，是紐約派像中國藝術」，然而中國藝術必須經過西方的認可才能取得位置的思維，是一種陷阱，彷彿不透過以歐美為中心的「西方」認可，中國或臺灣的藝術便失去了主體位置，這也呈現了當時面臨歐美藝術衝擊之下，臺灣現代藝術的困窘。

席德進勤於書寫對歐美藝壇的觀察，其第一手報導也成為當時報刊競相刊登的材料，他的介紹在 1960 年代前期藝文資訊封閉的臺灣彌足珍貴。即使到了 1960 年代後期，臺灣的藝術家仍然很難得到國外的藝術訊息，藝術家馮鍾睿（1934-）便曾感嘆：「生長在國內的藝術愛好者大都有一種苦悶：便是很少有機會看到國際間藝術界的真貌。我們所能得到的資料除了少得可憐的印刷物之外，只有那些從國外旅行回來的朋友們所做的報導，大部分是經由收集者主觀的去編配的，透過他們的眼睛，畢竟沒有直接與藝術品接觸更能得到正確的判斷」，⁹¹ 馮鍾睿犀利地觀察到旅行者的眼光是主觀且經過篩選的，也指向了席德進在進行歐美藝術報導時的一個深刻問題——這樣的現場觀察專注於書寫當時他所見到的藝術流派的流行與轉變，卻忽略了藝術的發展有其社會與文化脈絡，與急速變遷的社會現狀有著密切的關係，並非只能從表現形式來看，這是他雖然勤於書寫所見所思卻未能跳脫的限制。

除了席德進的現場第一手報導，1960 年代也有何政廣透過翻譯西方藝術訊息，於《中央日報》、《聯合報》、《大華晚報》、《自由青年雜誌》等報刊上發表大量歐美藝術界介紹文章，儘管他曾經自省，「從本世紀以來，東西方美術交流的趨勢，已較過去任何一個時期密切。我們在探討如何融會中西繪畫之前首先必須有一個基本的認識——對本國美術傳統以及西方美術傳統都先要有一充分的了解，然後才能進一步談到吸收、融合的問題。而且這種了解應該從對方的文化背景、和文化根基上尋求答案。單從外表上是很難獲致的」，⁹² 但是由其介紹歐美藝術的文章內容看來，仍著重於作品形式風格的介紹。可以設想的是，報章上的

⁹¹ 馮鍾睿，〈看國際造型藝展所想〉，《幼獅文藝》（臺北）30: 6（1969 年 6 月），頁 196。

⁹² 何政廣，〈出版自序〉（寫於 1968 年 11 月 20 日），收於何政廣，《歐美現代美術》（臺北：藝術家出版社，1994 年修訂版），頁 5。

介紹文字皆非長文，要在侷限的篇幅中既介紹藝術形式風格，又要交代風格發展的社會、文化等脈絡，並不容易達成。這便構成了當時有關歐美藝術報導的盲點，儘管在面對以歐美為中心的「西方」之影響時具有自覺與反省，但反省的範圍是極為侷限的。在向歐美取經時，僅看見藝術表現形式，而誤以為追隨歐美流行的藝術流派，就是代表著革新與進步的西化，也因此造成了 1950-1960 年代臺灣畫壇以追求抽象風格為進步表徵的現象。

由上述藍蔭鼎、廖繼春、席德進受美國國務院邀請參訪美國，可以歸納訪美行程對臺灣藝術界的影響，主要表現在兩個方面，就整體方面，一是藝術家在訪美期間及回國後對歐美藝術風潮的介紹及思索，透過媒體報導及公開演講，成為 1950-1960 年代臺灣藝術界接觸「西方」藝術資訊的重要媒介。就藝術家個人方面，訪美及歐遊的經歷則拓展了其創作語彙，使作品呈現新風格的嘗試。同時，透過各傳播媒體，受藝壇肯定的藝術家陳述訪美遊歐的經驗、以及藝評人從歐美藝術潮流角度介紹西方藝術，在在都強化了以歐美為中心的西方藝術世界想像。

四、政治參展：聖保羅雙年展折射的西方想像

在 1950-1960 年代的時空中，另一個呈現域外影響的現象是臺灣參加巴西聖保羅雙年展。

創始於 1951 年的聖保羅雙年展，由企業家 Ciccillo Matarazzo 所設立，其模式取法 1895 年創始的威尼斯雙年展。第一屆聖保羅雙年展在聖保羅郊區舉辦，該處現在是聖保羅美術館（Museu de Arte de São Paulo, MASP）所在位置。第二屆和第三屆則在伊比拉普埃拉公園（Parque do Ibirapuera）內的國家宮（Palace of Nation）及州立宮（Palace of States）舉辦，都還是臨時的展覽地址。1954 年，為慶祝聖保羅建城四百年，由建築師 Oscar Niemeyer 於伊比拉普埃拉公園內設計了 Ciccillo Matarazzo 展覽館，1957 年聖保羅雙年展便開始固定於此展覽館舉辦至今。1959 年以前，聖保羅雙年展由聖保羅現代美術館（Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP）辦理，1961 年的第六屆開始，由聖保羅雙年展基金會（Fundação Bienal de São Paulo, FBSP）辦理，由巴西總統 Jânio Quadros 及同時

身為藝評人的文化部部長 Mário Pedrosa 掌理，自此，聖保羅雙年展接受從市政府及州政府而來的資金，並且從此與私人贊助切割。⁹³

根據聖保羅雙年展基金會的資料，雙年展的初始目標是讓巴西當代藝術能被認識，使該國能接近其他大都市的藝術現場，並更進一步地建立聖保羅成為國際藝術中心，帶領巴西藝術與國際觀眾進行雙向交流。⁹⁴ 在第一屆的展覽圖錄中，策展人 Lourival Gomes Machado 充滿野心地指出聖保羅雙年展的目標：

聖保羅雙年展必須達成兩個主要任務，不只是把巴西現代藝術置入鄰近區域，更要與世界其他地方的藝術有鮮活的接觸，而聖保羅要去贏得藝術世界的中心位置。⁹⁵

由這段發言看來，之所以創設聖保羅雙年展，是因巴西意圖突破在藝術世界中取得中心的位置，顯然認為在藝術世界中，巴西所處的位置是邊緣的。作為全球第二個設立的雙年展，聖保羅雙年展雖然以威尼斯雙年展的形式為學習對象，但兩者在創設的意圖上卻極為不同。位於歐洲義大利的威尼斯雙年展意欲透過原有的藝術文化資產來發展城市觀光產業，⁹⁶ 以其擁有的城市資源作為誘因吸引觀眾，顯露其作為藝術及文化中心的優越條件。但位於南美洲巴西的聖保羅雙年展，創設聖保羅雙年展的目的在於從邊緣的位置加入藝術世界，並期待能取得藝術世界的中心地位。兩者的創設意圖差異，正呈現了藝術世界中的兩個相對位置：中心與邊陲，位於中心者透過雙年展意圖散布並維持其原有的發言權，邊陲者則透過雙年展意圖奪取發言權。

⁹³ 聖保羅雙年展背景資料引自：「Biennial Foundation」，下載日期：2017年3月1日，網址：<http://www.biennialfoundation.org/biennials/sao-paolo-biennial/>；「Bienal de São Paulo」，下載日期：2017年3月1日，網址：<http://www.bienal.org.br/bienal.php?i=319>；Isobel Whitelegg, “The Bienal Internacional de São Paulo: A Concise History, 1951-2014,” *Perspective* (Paris) 2013: 2 (Feb. 2013), pp. 380-386。

⁹⁴ 「Biennial Foundation」，下載日期：2017年3月1日，網址：<http://www.biennialfoundation.org/biennials/sao-paolo-biennial/>。

⁹⁵ Lourival Gomes Machado, “Introdução,” in Museu de Arte Moderna de São Paulo, ed., *1 Bienal Catalogo* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951), p. 14.

⁹⁶ Caroline A. Jones, “Biennial Culture: A Longer History,” in Elena Filipovic, Marieke van Hal, and Solveig Óvstebó, eds., *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (Bergen, Norway: Bergen Kunsthall; Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2010), pp. 66-87.

（一）臺灣的首次雙年展經驗

臺灣自 1957 年第一次參加聖保羅雙年展，也是首次的雙年展經驗，之後每屆皆有作品參展，持續到 1973 年，每屆參展作品的徵選送展，都由國立歷史博物館主辦。⁹⁷ 1971 年的第十一屆，時任歷史博物館館長王宇清在該屆臺灣參展作品圖錄中，說明國家參加此項展覽的意義與收穫：

- （一）由於此項展覽，足以顯示在今日如此的世界中，中華民國的藝術是無拘無束充分地自由創作，自由發展，以及現代藝術蓬勃成長的現狀。
- （二）中華民國現代藝術的創作水準是在日益繼長增高，——這不但在油畫上有此影響，對傳統的國畫以及一般應用美術也都有相當的影響。
- （三）中華民國的國旗在國際藝壇上臨風飄揚，象徵中華民國與其他民主的友邦共同擔負著時代的任務。
- （四）中華民國的藝術家們一直是站在時代尖端，為中華民國現代藝術的創作立下一塊一塊的里程碑，並可以此作為對於下一代應有的交代。⁹⁸

同時，王宇清也以他的角度說明了對聖保羅雙年展的理解：

巴西聖保羅市雙年季國際藝術展覽，是世界著名的國際藝展之一，這一個展覽會對於展覽品的要求，都是最新的現代藝術作品，也是最高水準的作品，而且是永無止境地求新求進步，因此這一個展覽會的舉行，對於世界現代藝術的展示和發展，有著很大推動的力量和成效。

由於這個展覽會，特別注重鼓勵不斷的勇敢的創造的精神，對於參展的作品，固然力求其水準高，更力求其風格新、技法新、甚至應用的器材也要新。這對於整個世界現代藝術創作的鼓舞、促進，乃至對於藝術家生命活力的刺激和培養，都有很大的貢獻。⁹⁹

⁹⁷ 國立歷史博物館印製之臺灣參展作品圖錄現僅見第 10 屆及第 11 屆，可能自第 10 屆才開始印製圖錄。參見國立歷史博物館編，《中華民國參加巴西聖保羅市國際雙年美展展品目錄》（臺北：該館，1969）；國立歷史博物館編，《中華民國參加第十一屆巴西聖保羅市國際雙年美展展品目錄》（臺北：該館，1971）。

⁹⁸ 王宇清，〈前言〉，收於國立歷史博物館編，《中華民國參加第十一屆巴西聖保羅市國際雙年美展展品目錄》，無頁碼。

⁹⁹ 國立歷史博物館編，《中華民國參加第十一屆巴西聖保羅市國際雙年美展展品目錄》，無頁碼。

這一番對「新」的歌頌，不管是風格、技法、或是應用的器材，所強調的都是藝術的形式，而不涉及內容的表達。

然而，相較於歷史博物館館長的理解，就在前一屆，1969 年的第十屆聖保羅雙年展策展人 Francisco Matarazzo Sobrinho 於策展論述中，卻僅有一小段述及藝術形式——他提到工業技術透過其創造性的侵擾在視覺藝術中獲取了位置，該屆雙年展中也因此領先地以平行活動展現藝術與工業技術的關係。接著，他便以感性的語調寫下對雙年展的期許：

我們在這場慶典中堅持一個觀點，就是以充分的彈性，去擁抱每一種有效且具實驗性的方式，能夠表達今日世界中的藝術之夢。對於所有來到這裡的作品，我們不設下任何類型的限制……

讓我們聚集在這裡的，是沒有歧視、不論男女、不管屬於任何意識形態、種族、信念，所有良善的藝術家都能一起合作的展覽。在這樣的努力中，我們從未為任何特定的教條或團體服務，我們一直在尋求的啟發，是如同聖徒的格言：「Amplius, Amplius! 更大、再大一些！」直到延伸至地平線。……

我們是這樣看待自己的：我們的角色是藝術慶典的主人，是負責接待文化及文明的大使，使第十屆雙年展成為可能的是這些代表的藝術家。……願這個展覽為人類社會更大的自由與尊嚴服務。¹⁰⁰

在這樣的文字裡我們所看見的，是對各種藝術表現形式的歡迎，對表達人們面對身處世界之感受的鼓勵，以及包容來自不同種族、文化之藝術表達的理想。當屆來自各國的展件，形式上包括了平面繪畫與立體裝置，而在繪畫風格上也涵括了具象與抽象，前述王宇清所言，聖保羅雙年展對參展作品要求「風格新、技法新、甚至應用的器材也要新」，著重於作品外在形式的理解，似乎與雙年展策展人希望透過對不同形式創作的包容，能擴展藝術表達內涵的方向有所差異。

¹⁰⁰ Francisco Matarazzo Sobrinho, "Presentation," in Fundação Bienal de São Paulo, ed., *X Bienal de São Paulo* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969), p. 14. 此屆是以葡萄牙文論述的聖保羅雙年展圖錄，第一次出現英文對照。

1957年臺灣受巴西聖保羅市立現代藝術館邀請參加第四屆聖保羅雙年展，¹⁰¹從這一年開始直到1973年，每年都選送作品參加。¹⁰²第一屆展覽選送作品的藝術家有21位，涵蓋了不同世代，作品包含了油畫、水彩、木刻、雕塑。評審有廖繼春、袁樞真、孫多慈、林聖揚、馬白水、楊英風、林克恭、方向、陳洪甄等，其中廖繼春、袁樞真、孫多慈、林聖揚、馬白水任教於師大藝術系（1967年更名為美術系），楊英風、林克恭、方向、陳洪甄則可歸為雕塑、繪畫、木刻版畫等不同創作媒材的藝術家。當次展出的作品，並沒有設定審選方向，有席德進的油畫《賣鵝者》、陳夏雨的雕塑《裸女》、楊啟東的水彩《廟內》等呈現寫實在地情調的作品，有蕭明賢、李元佳的抽象作品，也包括了如方向的木刻版畫，可以說是當時藝術界創作取向的羅列。當屆蕭明賢的繪畫《構成》獲得榮譽獎，雖然這其實並非一個真正的獎項，聖保羅雙年展除了給予獎金的有獎展覽之外，另頒發給每個參展國家一枚紀念獎章以資留念，¹⁰³但這個「得獎」的消息從駐巴西大使館傳回國內，一時國內藝壇士氣大振，¹⁰⁴其後歷史博物館並舉行頒獎典禮，由館長包遵彭頒發紀念狀，媒體記述「我青年畫家獲得此項榮譽者尚以蕭君為第一人」，¹⁰⁵這個「第一人」，所象徵的是在國際藝術世界的被認可，能讓身處國際社會與國際藝術世界邊陲的臺灣進入中心。

¹⁰¹ 〈駐巴西大使館代電外交部（1957年9月30日）〉，《中巴（西）文化交流案》，「外交部檔案」（臺北：國史館藏），典藏號：020-060305-0002-0072。

¹⁰² 1971年臺灣退出聯合國，1974年與巴西斷交，此後臺灣便不再參加聖保羅雙年展，直到2002年第25屆才恢復，改由臺北市立美術館辦理，在國家代表展中展出張乾琦攝影作品。然而重返聖保羅的「驚喜」是臺灣館名稱抗議事件——展場的Taiwan字樣被主辦單位無故取下，張乾琦在開幕當日關閉臺灣館以示抗議並向現場藝術家發出近千封抗議信件且獲得支持。有6個國家的藝術家捐出他們國家館名稱中的英文字母，重新組成「Taiwan」，其中「T」來自Austria、兩個「a」來自Canada及Singapore，「i」來自Croatia，「w」是由Poerto Rico的「o」橫切成兩半組成，最後一個字母「n」，則是由Panama而來。參見王凌莉，〈國家代表隊重返聖保羅雙年展 張乾琦《鍊》住國際目光〉，《自由時報》，2002年3月9日，第40版；趙慧琳，〈六國各捐一字母 拼成Taiwan館〉，《聯合報》，2002年3月25日，第14版。

¹⁰³ 聖保羅雙年展分為三個部分，巴西作品展覽、外國作品展覽、特別展覽，前兩者為有獎競賽，僅限現代藝術，特別展覽則不限於現代藝術，但不得參加有獎競賽。參見林聖揚，〈巴西聖保羅國際現代藝展 我國參加展出部分獲得好評〉，《中央日報》，1964年1月16日，第7版。根據作品曾參展三次的李錫奇描述，那並不是重要的獎項，完全是榮譽性質，呂清夫也指出此榮譽獎並不是重要的獎項。參見呂清夫，〈現代主義的實驗期〉，頁24；陳淑鈴，〈關於巴西聖保羅雙年展的二、三事：訪李錫奇談臺灣參展憶往〉，《現代美術》（臺北）100（2002年2月），頁34。

¹⁰⁴ 呂清夫，〈現代主義的實驗期〉，頁24。

¹⁰⁵ 〈青年畫家蕭明賢 獲巴西國際展 贈予榮譽獎章〉，《聯合報》，1958年11月10日，第5版。

（二）與中共的外交角力

1957 年第四屆聖保羅雙年展同時結合舉行「舞臺塑型藝術展覽」，分為建築布景、服裝、舞臺設計三項，原來並沒有邀請臺灣參加。駐巴西大使館於同年 3 月致電外交部，表示已主動洽詢主辦單位，請外交部於兩週內決定是否參加，以便同時「打消匪共參加之計畫」。¹⁰⁶ 於是，當年 9 月聖保羅雙年展的舞臺塑型展，臺灣推出了國劇臉譜立軸、齣戲、劇照、古裝及時裝話劇舞臺設計等作品。¹⁰⁷ 然而，儘管蕭明賢在第四屆聖保羅雙年展中得到榮譽獎鼓舞了藝術界，顯然官方對此展的態度還不熱烈，並未因此決定繼續參加展覽。隔年 8 月 8 日，駐巴西大使李迪俊（1901-）發出電文給外交部，提及聖保羅雙年展主辦單位邀請我國參加 1959 年第五屆之展覽，勸說應繼續參加：

查上屆藝展，我曾參加，雖僅得名譽獎，但文化宣傳與政治意義則甚重要。且我如不參加，匪共難免趁機而入，因在文化上巴西故不斷與蘇聯及匪共接觸也。再者與展繪畫，以極端新派作品（表現派、抽象派、立體派、超現實派等等）最受歡迎，……¹⁰⁸

但這番說詞並未在第一時間便說服官方，教育部於 10 月 9 日回覆外交部，不參加 1959 年第五屆聖保羅雙年展。¹⁰⁹ 但李迪俊並未放棄，於 11 月 19 日再電請外交部及教育部重新考慮參加雙年展之事，電文中說明中共以藝文活動在巴西發揮影響力，「在此情形之下，我方不能徒在消極方面阻止匪團來巴，今後似應採取積極步驟，宣揚我方藝術，以抵消匪共文化滲透之效果」。並強調聖保羅雙年展

¹⁰⁶ 〈駐巴西大使館電外交部（1957 年 3 月 25 日）〉，《中巴（西）文化交流案》，「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0062。

¹⁰⁷ 〈我畫家蘭〔按：蕭〕明賢作品 獲國際藝展獎章 另兩展覽我亦參加作品〉，《聯合報》，1957 年 10 月 25 日，第 3 版。但顯然作品的選出過程並不從容，駐巴西大使館分別在 1957 年 4 月及 5 月發出電文，催促外交部儘速提供作品目錄資料及所需場所面積。參見〈駐巴西大使館電外交部（1957 年 4 月 25 日）〉，《中巴（西）文化交流案》，「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0066；〈駐巴西大使館電外交部（1957 年 5 月 29 日）〉，《中巴（西）文化交流案》，「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0067。

¹⁰⁸ 〈駐巴西大使館代電外交部（1958 年 9 月 8 日）〉，《聖保羅美展案》，「外交部檔案」，典藏號：020-090502-0022。

¹⁰⁹ 〈梅貽琦函外交部（1958 年 10 月 9 日）〉，《聖保羅美展案》，「外交部檔案」，典藏號：020-090502-0022。

是國際藝術界盛事：

現該館邀請我方參加繼續參加下屆展覽，實為我國在巴西積極展開文化宣傳之難得機會。參加展品，限於現代作風，多屬新進藝術家作品，國內徵集，似不困難（如我政府原則上決定參加，本館對於我方參加展品，當作詳細建議）。¹¹⁰

12月9日，李迪俊電請外交部轉交國立歷史博物館館長包遵彭，提醒「聖保羅現代藝術館藝展，關係國家地位至巨，務請參加為感」。¹¹¹ 1959年1月27日再度向外交部發出電文，由於中共意圖參加聖保羅雙年展，為阻止中共參加，請外交部速速商量教育部決定參加：

昨夕在酒會中晤及巴外交部文化科長，渠詢我方是否參加本屆聖保羅現代藝術館藝展。俊答我方在研究中，大約參加。渠謂中共已在申請，以四千年中國藝術為名參加展覽，主持人以該項名義號召力頗大，有接受之趨勢。俊謂我方曾參加上屆，本屆亦將參加，該館無准許匪共參加之理，務請阻止。渠謂該項藝術展非官辦，政府不能命令，停辦不易，除繼續設法阻止外，務請速商教育部決定參加，以便本館正式答覆藝展當局，加強我方交涉立場。¹¹²

當時臺灣參展，是以 China 為國名，¹¹³ 這個名稱意味著中國文化的正統，當時中共和國民黨政府都需要在國際社會中得到中國文化傳承合法性的地位，因此這個國際展覽就成為政權的角力場。但「China」只能有一個，誰獲得以此為名的展出

¹¹⁰ 〈李迪俊代電外交部（1958年11月19日）〉，《聖保羅美展案》，「外交部檔案」，典藏號：020-090502-0022。另，李迪俊於1957年9月初任駐巴西大使並拜訪聖保羅，1963年9月第七屆聖保羅雙年展時舉辦時，駐巴西大使已改由許紹昌擔任。參見〈駐巴西大使館電外交部（1957年10月9日）〉，《中巴（西）文化交流案》，「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0071；〈駐聖保羅總領事館代電外交部（1963年9月30日）〉，《聖保羅美展案》，「外交部檔案」，典藏號：020-090502-0023。

¹¹¹ 〈李迪俊電外交部（1958年12月9日）〉，《中巴（西）文化交流案》，「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0087。

¹¹² 〈李迪俊電外交部（1959年1月27日）〉，《中巴（西）文化交流案》，《外交部檔案》，典藏號：020-060305-0002-0097。

¹¹³ 1957-1973年的聖保羅雙年展展覽圖錄中，臺灣皆以China為國家名。

權，另一邊就被排除，如果雙年展基金會接受了中共的申請，那麼臺灣就將被排除了。為避免這樣的外交挫敗，李迪俊於 1 月 28 日再追發電文給外交部：

昨訪巴外部秘書長，詳述理由請其拒絕共匪參加聖保羅藝展，渠謂貴方久未確切答覆，中共乘隙而入，巴外部同情貴使看法，主張拒絕，已將此意訓示文化科長，但其他方面則持異議，一般國會議員、藝術界、新聞界、尤其藝展主持者，向持藝術無國界，無政治意圖，蘇聯中共之藝術，同樣在巴西有展覽之自由，貴使當知凡遇蘇聯中共問題意見分歧時，最後決定於總統，此事亦將如此。下星期當將最後決定奉告，除繼續設法阻止外，謹聞。¹¹⁴

這封電文發出之後，官方顯然速速決定繼續參加第二屆聖保羅雙年展，以阻止中共進入展覽會，因李迪俊於 1 月 30 日再電外交部，表示：

當即電話通知巴外部文化科長，同時飛函聖保羅藝展會長。請速徵集中國畫新派及西洋畫新派作品，並將名稱、作者姓名等項填表連同西文序言於 3 月 15 日前寄館，以便轉達，編印目錄，餘航呈。¹¹⁵

從 1 月底到 3 月中旬，臺灣必須在短短的一個半月選出作品，極為匆促。至於要選出什麼樣的作品，除了這封電文當中所言「中國畫新派及西洋畫新派作品」，李迪俊於 1 月 31 日及 2 月 16 日再發電文建議：

能於參加競賽展覽之外，另參加一特種有系統之展覽，則該展必可拒絕匪共插足無疑。……

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

¹¹⁴ 〈李迪俊電外交部（1959 年 1 月 28 日）〉，《中巴（西）文化交流案》，「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0098。

¹¹⁵ 〈李迪俊電外交部（1959 年 1 月 30 日）〉，《中巴（西）文化交流案》，「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0099。

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。……¹¹⁶

頃見《中外畫報》廿九期胡奇中油畫四幅，作風極合，似可入選，希酌予運用。¹¹⁷

致外交部的多封電文中，李迪俊屢次強調參展作品必須是「新派」、「極端新派」，固然 1958 年 9 月第一次在電文中使用「極端新派」之用語時，以文字解釋了此詞彙所指為「表現派、抽象派、立體派、超現實派」的作品，但在此更進一步以實際作品作出例舉。《中華畫報》週刊第 116 期，以一頁的篇幅刊登了 4 幅作品，是海軍青年軍官孫瑛(1934-)、胡奇中(1927-2012)、馮鐘睿(1934-)、曲本樂(1934-) 四人 1958 年 5 月於臺北市新聞大樓舉辦的聯合畫展介紹，其中胡奇中、馮鍾睿、曲本樂三人作品傾向抽象表現（如圖八至圖十），孫瑛作品為具象的街景。《中外畫報》上的胡奇中油畫作品，亦皆為抽象繪畫。¹¹⁸ 李迪俊的電文產生了效果，1959 年聖保羅雙年展選送作品的評審邀請了李仲生(1912-1984)、顧獻樑，推測應當是要倚重他們對現代繪畫的眼光來選件，而該年的入選者中，胡奇中、馮鍾睿、曲本樂三人在名單上，其他入選者多為五月畫會及東方畫會成員，在當時努力於抽象語彙的嘗試，而趙無極於歐洲引起注意的，亦屬抽象繪畫。至此，「極端新派」在當時被限縮於抽象繪畫。

¹¹⁶ 〈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。

¹¹⁷ 〈李迪俊電外交部(1959年2月16日)〉，《中巴(西)文化交流案》，「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0100。

¹¹⁸ 〈海軍青年聯合畫展〉，《中華畫報》(臺北)116(1958年6月28日)，頁10；〈胡奇中油畫〉，《中外畫報》(香港)29(1958年11月)，頁22。同時，胡奇中於該頁書寫其對繪畫的感想如下：「我接受近代西洋繪畫思潮的影響，不過是近二、三年來的事。在過去曾漠視它的存在，及至注視到它，我整個的心靈都為它巨大的魅力所震攝了。我發現它與我以往對繪畫的觀念有著如此遙遠的距離，我幾乎不知道這些年來我對繪畫的努力是過渡於這純粹繪畫的橋樑抑或是阻礙我視線的障礙。我要瞭解它，便花了漫長的時間及大量精力，極盡可能的搜羅了自印象派以降——野獸派、立體派、未來派、表現派、超現實主義、象徵主義、達達派另藝術等，雖然不是全部，也幾乎包括了所有作家的代表作，拿來研究，終於發現了一線光明。我告訴自己『新派畫較之舊派的西洋畫更具世界性，更涵蘊著濃重的東方意味，習西化而捨棄新派畫，就完全忽視我們東方民族的先天優點了。』這便是我的見解，也是我正在邁步向前的道路，我期望能把握著東方的精神，以個人的思維做獨特的畫」。



圖八 胡奇中，1958，〈飄帶〉，油彩，尺寸不詳。

圖片來源：〈胡奇中油畫〉，頁 22。



圖九 馮鍾睿，1958，〈繪畫〉，油彩，尺寸不詳。



圖十 曲本樂，1958，〈最後的賭注〉，油彩，尺寸不詳。

圖片來源：圖九、十引自〈海軍青年聯合畫展〉，頁 10。

（三）極端新派的理解

李迪俊認為參加聖保羅雙年展的作品必須是「極端新派」，其實是可理解的，聖保羅雙年展企圖奪取藝術世界中心位置，爭取國際注意，那麼創新絕對是一可行的策略。只是，從前述聖保羅雙年展策展論述的脈絡來看，此雙年展所欲望的「新」，應當是期望藝術家能創作出貼近其所生存的世界、概念與表達內容上有

新意的作品，而非某一種特定的創作形式。李迪俊在什麼樣的線索下去理解聖保羅雙年展主辦單位所偏好的作品，因未能見到相關文獻資料而無法得知，但臺灣官方的確以參展作品為「極端新派」做了解釋——也就是抽象繪畫。

如此的理解，導引到一根本的問題：究竟參加這樣的國際雙年展時，選擇作品是要迎合展覽單位的偏好，或選擇符合自己國家需求的——不管是外交的或是藝術的——作品。在此例中所看見的，所謂展覽單位的偏好，其實是被想像出來的，而這個想像不盡然合於現實。此外，由聖保羅雙年展的參展過程中，可以看見駐外使節的交涉與努力所產生的關鍵性影響。查考 1950 年代後期至 1960 年代初期駐巴西大使李迪俊之經歷，其為湖北黃梅人，早年畢業於清華大學，在校時曾加入清華文學社，之後赴美國留學，獲威斯康辛大學政治學博士學位，之後在芝加哥大學及哈佛大學擔任研究員。1926 年後任中央政治學校與中央大學教授，1930 年進入外交部工作，1943 年後歷任駐古巴、哥倫比亞、委內瑞拉、多明尼加、土耳其大使，1957 年 9 月任駐巴西大使。¹¹⁹ 其上任駐巴西大使後為藝術外交奔走，或與其對藝文之愛好以及嫻熟於外交事務有關。

在臺灣為數有限的聖保羅雙年展研究中，亦存在認為該展覽是以抽象藝術為尚的看法，如高千惠在〈從歷史背影看當代的身形：史博館／極端新派／巴西聖保羅雙年展的三角關係〉一文中，便指出承辦聖保羅雙年展的聖保羅現代美術館在 1948 年成立後，第一個展覽主題即為「從具象到抽象」，加之聖保羅市有其經濟需求，因而認為：「聖保羅雙年展選擇以西方抽象藝術這來自資本主義體制下的藝術為主流，清楚地表明了其政治定位」。¹²⁰

¹¹⁹ 李迪俊相關學經歷，參見石原華主編，《中華民國外國史辭典》（上海：上海古籍出版社，1996），頁 321；〈駐巴西大使館電外交部（1957 年 10 月 9 日）〉，《中巴（西）文化交流案》，「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0071；〈駐聖保羅總領事館代電外交部（1963 年 9 月 30 日）〉，《聖保羅美展案》，「外交部檔案」，典藏號：020-090502-0023；〈昔說會館：歡慶雙十 一片丹心思故國 集資千萬 志成華夏競捐輸〉，「巴西聖保羅中華會館網站」，下載日期：2016 年 8 月 15 日，網址：<http://www.centrosocialchines.com.br/pt/historico.php>。

¹²⁰ 該文中無任何註解，無從得知此結論由何資料證據而來。參見高千惠，〈從歷史背影看當代的身形：史博館／極端新派／巴西聖保羅雙年展的三角關係〉，收於國立歷史博物館編輯委員會編，《戰後臺灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演研討會論文集》（臺北：國立歷史博物館，2005），頁 29。唯作者 2011 年討論雙年展的專書中，雖收錄此文，但已不見此段內容。參見高千惠，〈前進聖保羅：史博館／極端新派／聖保羅雙年展的三角關係〉，頁 118-141。

儘管當時臺灣選送作品前往參加聖保羅雙年展，但不管是甄選的評審或參展的藝術家，限於經費都不能親臨展覽會場，¹²¹ 甚至連主辦徵件的歷史博物館，都未曾派員赴巴西實地勘察場地。¹²² 因此臺灣方面對聖保羅雙年展的理解，都是透過「轉述」——駐巴西大使的說明或少數在歐洲的藝術家之介紹，關於應如何展覽、要展出什麼樣的作品，就只能憑藉有限的轉述文字進行想像。於是，即使是評審也不能預測雙年展大會的給獎品味，例如藝術家黃朝湖（1939-）參與 1963 年聖保羅雙年展及巴黎藝展的選送作品評審後，提出感想：

我們覺得本屆聘請的審查委員似乎太多，同時少部分審查委員也不太適當。因為這兩項國際性藝展所需要的作品，都屬於新派的，前衛的（指抽象一類的），而審查委員中卻有國畫家、東洋畫家及作風仍停留在十九世紀印象主義的西畫家，以他們保守的眼光來審查前衛的作品，不是太不適當？而真正有實力，有眼識的畫家、藝評家，如李仲生、顧獻樑、謝愛之等，反不見他們參加評審，這是叫人費解的。¹²³

這段發言將抽象表現之外的繪畫風格一概排除在現代藝術之外，並斷言聖保羅雙年展所須的新派與前衛的作品是抽象繪畫。如稍後黃朝湖再評論此屆參展作品時，批評張杰（1921-2016）的作品《車》：「用色運筆雖有非凡格趣，卻是幅具象的作品」，¹²⁴ 由黃氏對參展的作品描述看起來，除了張杰這張具象作品，評審選出的參展繪畫大多是抽象畫，然而諷刺的是，當屆展覽的榮譽獎即是由張杰的這件作品所得。

同篇文章中，黃朝湖並質問：「到底這批作品是否真正足以代表中國現階段的畫壇？是否真正具備了『中國人的』的精神與本質」？以這番發言脈絡，我們可以提出相應的思索：「抽象畫是否真正足以代表當時的臺灣畫壇？是否真正具備了『中國人的（或臺灣人的）』的精神與本質」？這個問題，藝術家莊喆也觀察到了：

¹²¹ 陳淑鈴，〈關於巴西聖保羅雙年展的二、三事：訪李錫奇談臺灣參展憶往〉，頁 34。

¹²² 林伯欣，〈近代臺灣的前衛美術與博物館形構：一個視覺文化史的探討〉（臺北：輔仁大學比較文學研究所博士論文，2004），頁 82。

¹²³ 黃朝湖，〈參加巴西巴黎國際藝展作品 徵審工作的檢討〉，《聯合報》，1963 年 4 月 29 日，第 7 版。

¹²⁴ 黃朝湖，〈評參加巴西聖保羅國際藝展作品〉，《聯合報》，1963 年 5 月 16 日，第 6 版。

參加這種國際性的大活動，我們不免要問，參加的目的是什麼？我們理解的「現代」是指切斷中國傳統的過去，以現代為現代，還是指從傳統的出發中，注入新的命脈的現代？這是大問題。主辦當局，我們當然相信是努力著想使中國扣上當前世界性的廣泛活動的連鎖上，想要使我們不與時代脫節。主辦者可以不管作品的內容，評審委員卻不能不討論……我們的評審，就應該在由一場辯論和議決的協調之下，協助建立起這個國家參展的目的。為參加而參加是無意義的。¹²⁵

他的批評，指出了當時臺灣參加聖保羅雙年展的兩個主要問題：其一，參展目的不清楚；其二，將「現代」認為是與中國文化完全切斷。關於聖保羅雙年展的參展目的，如同前面曾討論的，對臺灣政府當局來說，參加該展覽的目的是為確保國家在國際社會中的政治地位，重點在「政治」而不是「藝術」，因此政治目的很清楚，藝術目的卻是模糊的；歷史博物館沒有編列預算讓評審或藝術家前往實地參加雙年展，即顯示了對作品是否能有更好的藝術表現並不關心。

1967年，國立歷史博物館聘請藝評家于還素（1920-）以觀察員的身分，代表臺灣前往聖保羅雙年展實地觀察研究，期望「對於該展覽會之實際情況及獲得大獎作品之特色，透過美術專家之深入觀察瞭解，藉使今後進一步爭取榮譽之努力」。¹²⁶ 于還素當時適巧有美洲之行，因此受史博館之託考察1967年的聖保羅雙年展。行程結束後，他發表〈出席巴西聖保羅國際雙年美展會紀要〉，文章中規中矩分析了歷屆參加國家及得獎藝術家國籍等資料，卻在行文末了寫下這樣的感想：

¹²⁵ 莊詰，〈一個誠懇的願望 寫在參加聖保羅及巴黎國際美展入選作品預展以後〉，《聯合報》，1963年5月18日，第6版。1960年代莊詰發表多篇對中國傳統繪畫與現代繪畫的觀點，此處他所談的「從傳統的出發中，注入新的命脈的現代」，可說是一種折衷主義，即不因襲中國傳統繪畫、但也不走新派現代話論者的反傳統主張。參見莊詰，〈一個現代人看國畫傳統〉，《文星》（臺北）62（1962年12月），頁42-46；莊詰，〈替「中國現代畫」釋疑〉，《文星》（臺北）63（1963年1月），頁43-44。

¹²⁶ 當時于還素亦為歷史博物館美術委員會委員及國民大會大表。參見〈包遵彭函駐巴西大使館（1967年8月6日）〉，《中南美文物展覽案》，「外交部檔案」，典藏號：020-090502-0004。之後，張道林及莊詰亦分別曾於1971年及1973年以觀察員身分前往聖保羅雙年展。參見〈王宇清函張道林（1971年8月9日）〉，《第十一屆巴西聖保羅雙年藝展》，「國立歷史博物館檔案」（臺北：國立歷史博物館藏），檔號：060/1/780/1/1-53-5；〈王宇清函莊詰（1973年6月8日）〉，《巴西聖保羅第十二屆雙年藝展》，「國立歷史博物館檔案」，檔號：062/1/843/1/1-9-3。

爭取榮譽也好，得獎也好，政府要我做深入的研究，我只有四個字的報告：「反求諸己」。

創造一詞，是創造世界上沒有的東西……所謂潮流，原不過是人類的共同感情，好古、崇新都是世界性的，舊的材料不可能創造不出新的內容，新技巧也無妨它是舊作品，一個誠懇的作家，於此並無爭論。

怎樣才可以得獎呢？我講一個故事，作為本文的結束，就是當聖保羅雙年展秘書和我談話時提到的，他說：你們應該來看看，藝術年年改樣，我答非所問的說，我們中國參加的目的只在參加展覽，人不來，是表示不在競爭，這本是世運會精神……只在參加，不在得獎。……我們不競爭獎品，我們非常願意送給別人禮物，如果貴會贊同的話，我們再下一次可以送點獎品來……

我遠在數萬里之外，為國家開了空頭支票，我有什麼目的呢？為了國家，為了藝術家的前途，我希望政府把這張支票兌現。¹²⁷

這段文字透露了當看見國家在面對藝術時只關注獎項，卻不關注藝術內涵的無奈。站在國家的立場，因為想要得獎，才派他前去考察，也因此他必須做相關的資料蒐集與分析，然而國家卻不曾讓參加展覽的藝術家們前往展覽現場，使他在面對主辦單位時，只能說出志在參加、不在得獎的違心之論。站在個人的立場，于還素誠實地指出，所謂作品新舊的劃分，並非在於媒材或技巧，唯誠懇的創作態度而已。1973 年畫家林克恭獲聖保羅雙年展主辦單位邀請擔任評審，他在參與評審工作後，提出這樣的建言：

中國畫家要在國際藝展脫穎而出，必須自創風格，將個人的感覺表現在作品中。……這次中國未能在藝展中獲獎，是沒有充分發揮與表達中國的傳統與民族色彩。¹²⁸

這段發言再度將焦點引回展覽中的藝術問題，可以視為臺灣 1957-1973 年間

¹²⁷ 于還素，〈出席巴西聖保羅國際雙年美展會紀要〉，《幼獅文藝》（臺北）30:3（1969 年 3 月），頁 61。

¹²⁸ 〈林克恭昨以幻燈片 介紹巴西雙年藝展 認我畫家必須自創風格〉，《聯合報》，1973 年 12 月 2 日，第 9 版。

參加聖保羅國際雙年展的爭論總結：面對其他國家或地域的藝術作品時，臺灣究竟應該以什麼樣的姿態站立，是值得深刻思考的。政府參加此國際雙年展的目的在政治，臺灣藝術主體為何的問題便難以在當時得到清楚回應。作為一個代表國家參加的藝術展覽，與中共競爭國際舞臺的迫切感，是促使臺灣持續參加聖保羅雙年展的主要原因；雙年展主辦單位每回推出特別展，臺灣決定參加的原因都是因為要排除中共，除了參加前面曾提及的1957年「舞臺塑型展」時是如此，決定參加1962年的「建築及舞臺設計展」亦是為了「阻止匪幫插足」。¹²⁹

國家參展的目的並非為了發展藝術、而是國家地位，也因此便著眼於「爭取大獎」，直到1971年，歷史博物館館長王宇清仍努力向駐聖保羅總領事館探詢獲得大獎、爭取我國畫家列入評審委員名單的方法，¹³⁰並為增強在雙年展中的影響力，特別情商雙年展主辦單位增設得獎名額，由我方提供教育部部長獎3份。¹³¹

然而，儘管臺灣參與聖保羅雙年展的官方目的不在藝術，卻因此提供了一個舞臺，讓現代藝術得以發展，同時藉由當時對「什麼是現代藝術」的爭論，藝術主體性的內涵也因此能一次次地重新被思索及檢視，如1965年秦松（1932-2007）曾作出以下的反省：

中國現代畫之發展，並非跟著歐美的大師們跑，但是受其影響與啟示這或不能免……現代繪畫的很多先驅者，在開始創建其個人面目時，都曾接受世界各地區各民族不同文化藝術精神影響與啟示，從原始古老的藝術作品中獲得新的創作動機與新的生命力，而產生了今天的世界性現代繪畫……一種共通的精神動向與創作意願，超越了東西方的觀念，突破了國與國之間的界域。¹³²

當臺灣開始參加國際雙年展，便進入了全球化的脈絡，也必然地遭遇了全球化之下的矛盾：為進入全球化的體系，弱勢文化必須吸納強勢文化的內涵，但這也勢必衝擊原有的在地性。如何能夠既在全球化體系中安立，又能保有地方的獨特

¹²⁹ 〈駐巴西大使館電外交部（1961年1月28日）〉，《中巴（西）文化交流案》，「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0157。

¹³⁰ 〈莫類先函王宇清（1971年4月9日）〉，《中華文物展覽案》，「外交部檔案」，典藏號：020-090502-0016。

¹³¹ 〈王宇清呈教育部（1971年9月20日）〉，《中華文物展覽案》，「外交部檔案」，典藏號：020-090502-0016。

¹³² 秦松，〈對我國現代繪畫的檢討〉《聯合報》，1965年6月12日，第12版。

性；如何透過國際展覽的機制使身處弱勢的藝術文化被廣泛地看見，去撼動原有以歐美中心的藝術世界，而不是去附會並鞏固其原有價值概念，這是需要深刻思索的挑戰。

此外，不僅臺灣參加聖保羅雙年展有著政治與藝術纏繞的困境，聖保羅雙年展自身也同樣承受著內在的政治壓力及國際政治局勢的影響。1964 年，巴西在一場軍事政變後轉變為專制政體，新政權在 1967 年的聖保羅雙年展首次清楚展現其政治控制力量：為避免觸怒巴西當權者，藝術家 Cibele Varela 的作品被移出展場；而藝術家 Quissak Junior 的作品《在國旗上冥想》也被排除於展覽之外，因憲法禁止將國家象徵使用在非官方用途或非愛國目的。1951-1961 年間，聖保羅現代美術館是組織聖保羅雙年展的機構，贊助者除了 Ciccillo Matarazzo，還有 Nelson Rockefeller 及紐約現代美術館（MoMA），聖保羅現代美術館因此無可避免地與美國的文化擴張相連。¹³³ 於此，我們再次看到了冷戰時期美國文化宣傳的縝密網絡與影響力，在臺灣在地的藝術場域如是，進入了國際藝術場域依然如是。

五、以中國特色迎向西方潮流

政府以藝術為工具，滿足政治的需求，另外一邊，藝術家也利用了政治，推展其理念。《聯合報》於 1962 年 8 月 16-17 日兩日刊載畫家劉國松（1932-）〈謹防共匪藝術統戰〉，文中詳細引述 1959 年 1-2 月間駐巴西大使李迪俊致外交部之數封電文，指出雖然中共極欲進入聖保羅雙年展以利用藝術作政治宣傳，但我國卻仍能繼續參加此雙年展，是外交上的勝利，而這個勝利是由臺灣創作抽象畫的藝術家們所貢獻：

證實了我們與共匪在巴西的文化戰中，打了一個大勝仗，同時也說明我政府選送「品質之提高與充實」之「極端新派作品」的抽象畫到巴西是為了爭取此一戰爭的勝利，說得更明白一點，抽象畫的作者們曾為政府在巴西與巴黎打敗了共匪的文化統戰，這是不容否認的事實。¹³⁴

¹³³ Isobel Whitelegg, "The Bienal Internacional de São Paulo: A Concise history, 1951-2014," pp. 380, 382.

¹³⁴ 劉國松，〈謹防共匪 藝術統戰（上）〉，《聯合報》，1962 年 8 月 16 日，第 6 版。

青年的現代畫家們……是一支對付共匪文化戰的鋼鐵隊伍……¹³⁵

透過此文，劉國松傳達了幾個論點，其一，「極端新派作品」等同於抽象畫；其二，因為這些品質良好的抽象畫，臺灣才得以排除中共參加聖保羅雙年展；其三，共產世界支持現實主義畫家而反對抽象畫，因此在臺灣反對抽象畫者，無形中將成為中共的幫兇。

抽象繪畫作為一種藝術表達形式，何以會和共產主義混為一談？這必須回到1950-1960年代臺灣畫壇狀況來看。當時一些吸收了歐美現代藝術潮流的畫家，試圖在守舊的臺灣畫壇中找到新的可能，劉國松便是其中之一，他以論述和作品實踐其主張。求新的訴求縱然吸引了許多藝術家投入，但也同時激起了保守人士的反對，反對者最強力的回擊，便是藉由當時「反共抗俄」的高壓政治氣氛，透過政治語言將抽象繪畫劃歸為共黨世界所屬，以駁斥抽象繪畫所代表的現代繪畫之正當性。1961年8月，儒學思想家徐復觀（1904-1982）在香港《華僑日報》發表〈現代藝術的歸趨〉一文，批判現代藝術破壞傳統藝術的價值體系，最終將是「無路可走，而只有為共黨世界開路」，其後劉國松發表文章進行回擊，揭開此藝術與政治夾纏的論辯，兩人多次為文交鋒。¹³⁶這一連串討論的核心與其說是關乎藝術，毋寧是關乎政治的，顯示出當時國家的力量對藝術發展的影響力。比較表層的，是國家政策方向的不可違逆。在當時反共抗俄的國家政策下，如果是共產黨所推廣的藝術，便不可為之，因此若抽象畫等同於共產黨，進行抽象畫創作的藝術家便是與敵人同路；比較深層的，則是民族主義的維護。在自身藝術主體性未能確定的漂盪情境中，民族主義是唯一能安立自身的錨。於是，支持新派繪畫者，便須在這個錨點上申論這樣的創作是源於中國文化的，以便取得存在的正當性。

¹³⁵ 劉國松，〈謹防共匪 藝術統戰（下）〉，《聯合報》，1962年8月17日，第6版。

¹³⁶ 兩人主要論辯文章有：徐復觀，〈現代藝術的歸趨〉（原刊於《華僑日報》，1961年8月14日），收於劉國松，《中國現代畫的路》（臺北：文星書店，1965），頁178-182；劉國松，〈為什麼把現代藝術劃給敵人？（上）：向徐復觀先生請教〉，《聯合報》，1961年8月29日，第10版；徐復觀，〈現代藝術的歸趨（上）（下）：答劉國松先生〉，《聯合報》，1961年9月2-3日，第8版；劉國松，〈自由世界的象徵：抽象藝術〉，《聯合報》，1961年9月6-7日，第8版。除了劉國松與徐復觀之外，多位畫壇人士如劉獅、謝愛之、陳錫勳、虞君質等亦加入論辯，直到1962年7月才逐漸平息。詳細篇目可參見蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁362-363。

（一）東方畫會與五月畫會的海外進擊

這些主張吸收歐美藝術形式的藝術家，也透過群體的集結表達創作主張。1957 年 5 月及 11 月，「五月畫會」與「東方畫會」先後舉行首次展覽，前者最初是由劉國松、郭豫倫（1930-2001）、李芳枝（1934-）、郭東榮（1927-）、陳景容（1934-）、鄭瓊娟（1933-）等 6 位師大美術系畢業校友組成，後者最初成員是蕭勤（1935-）、歐陽文苑（1929-）、吳昊（1931-）、夏陽（1932-）、李元佳（1929-1994）、霍剛（1932-）、陳道明（1933-）、蕭明賢（1936-）等 8 位李仲生畫室的學生，此後每年定期舉辦展覽，直到 1970 年代。¹³⁷ 除了在臺灣本地發聲，他們也積極向歐美藝壇延伸觸角。

東方畫會於 1957 年 11 月 9 日至 12 日在臺北新生報新聞大樓舉行首屆展覽，名為「東方畫展——中國、西班牙現代畫家聯合展出」，除了展出東方畫會創始成員作品外，也展出 14 位西班牙藝術家的作品。根據當時的報導描述，臺灣畫家的作品半數為半抽象、半數為抽象作品。¹³⁸ 在首屆臺北的展出中，觀眾反應並不佳，會場上許多觀眾表示看不懂，有的則氣憤大罵，甚至將目錄撕碎了丟在地上，狠狠地用力踩，¹³⁹ 顯然表現方式並不為一般民眾接受，該屆展覽也沒有賣出任何畫作。¹⁴⁰ 媒體則對此展較為友善，對參展畫家如此年輕卻能努力與國外進行交流予以肯定，¹⁴¹ 席德進亦為文評論此展，認為作品「帶有濃厚的中國

¹³⁷ 五月畫會及東方畫會分別於 1972 年及 1971 年停止活動。前者的成員，1958 年加入顧福生、黃顯輝，1959 年加入莊喆、馬浩，1960 年加入謝里登（謝里法）、李元亨，1961 年加入馮鍾睿、胡奇中、韓湘寧，1962 年加入廖繼春、孫多慈、楊英風、王無邪、吳璞輝、彭萬墀。東方畫會的成員，1957 年的首展中除創始會員外，尚有金藩、黃博鏞參展，1958 年加入朱為白、蔡遐齡，1960 年加入秦松，1962 年加入黃潤色、陳昭宏，1964 年加入鍾俊雄，1965 年加入席德進、李文漢、李錫奇、義大利畫家 A. Mazzola，1967 年加入林燕。相關資料參見蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁 201-210、248-259；趙敬暉，〈送 五月畫會作品赴美〉，《聯合報》，1962 年 5 月 22 日，第 8 版；〈現代美術運動〉，「國立臺灣美術館」，下載日期：2016 年 2 月 4 日，網址：http://www.lntmofa.gov.tw/artnew/html/search/group_d.asp?id=92。

¹³⁸ 〈「東方畫展」及其作家〉，《聯合報》，1957 年 11 月 8 日，第 6 版；蕭勤，〈海外藝壇 「東方畫展」在西班牙〉，《聯合報》，1958 年 1 月 31 日，第 6 版。

¹³⁹ 劉國松，〈繪畫的內容與欣賞〉，收於劉國松，《永世的癡迷》（濟南：山東畫報出版社，1998），頁 22；張曉筠，〈宇宙·力量：蕭勤〉（臺中：國立臺灣美術館，2014），頁 39。

¹⁴⁰ 何凡，〈玻璃墊上 現代繪畫〉，《聯合報》，1958 年 11 月 8 日，第 7 版。

¹⁴¹ 〈「東方畫展」及其作家〉，《聯合報》，1957 年 11 月 8 日，第 6 版；怒弦，〈簡介東方畫展〉，《中央日報》，1957 年 11 月 8 日，第 6 版；施翠峰，〈我們又挨過了一年 消沉了的美術界〉，《聯合報》，1958 年 1 月 9 日，第 6 版。

趣味與東方風格」，並舉已受畫壇肯定的前輩們為例鼓勵新的創作嘗試：「朱德群、趙無極、李仲生都是那時新繪畫的年輕作家，年輕人的力量是無限的，『青年創造時代』，我們不要忽視他們」。¹⁴² 這個展覽的特別之處，在於臺灣藝術家首次主動集體向歐洲藝壇出擊，1957年12月，由前一年即赴西班牙畫壇發展的蕭勤，統籌這8位臺灣畫家的作品，在西班牙巴塞隆納花園畫廊（Gallería Jardín）展出12天。根據他的報導，展覽期間參觀者極為踴躍，當地有多位藝術家及藝評家都前往參觀並給予好評，展出後的媒體曝光也有好成績：

在展覽舉行的次日，名現代畫家及批評家達拉茲[Joan Josep Tharrats]在其所主編的《拾錦》（Rivista）雜誌藝術專欄中撰了專文介紹這個展覽；同日，名批評家加司克（S. Gasch）也在他所主持的「命運」（Destino）雜誌藝文欄中作了介紹。更使人感到興奮的，就是《拾錦》雜誌的藝術專欄並把蕭明賢的一張作品選為一週中的傑作（《拾錦》雜誌從去年十月，也就是本屆藝術季起，把每週展出的所有展覽中，選出一張最佳的作品為一週的傑作，但最佳作品並非每週都有，所以被選的傑作也祇有很少的幾張；畢卡索的作品是第一次被選出來的，其他被選的二、三人都是西班牙國內一流名家，而蕭明賢的作品能被選為傑作，實在不容易，而且是第一個被選的外國人，為國爭光不少）。¹⁴³

蕭勤關於首屆東方畫展在西班牙展出的報導中，包含兩部分，一部分是如上述頌揚畫作受到當地肯定的情況，另部分是關於畫作的形式風格，並未論及作品的內在表達。東方畫展一直延續到1971年，期間報章關於此展的報導取向也大致若此，聚焦於形式的分析，卻鮮見作品內容的討論。

1962年，五月畫會亦踏上赴國外展覽的旅途。第六屆五月畫展集結了胡奇中、馮鍾睿、劉國松、莊喆（1934-）、謝里發（謝里法，1938-）、韓湘寧（1939-）、孫多慈（1913-1975）、廖繼春、楊英風（1926-1997）、王無邪（1936-）、吳璞輝、彭萬墀（1939-）等12位畫家作品，在國立歷史博物館展出6天後，赴美國

¹⁴² 席德進，〈評東方畫展〉，《聯合報》，1957年11月12日，第6版。

¹⁴³ 蕭勤，〈海外藝壇「東方畫展」在西班牙〉，《聯合報》，1958年1月31日，第6版。

十餘個城市進行巡迴展出。¹⁴⁴ 其後 1963-1964 年間，亦應邀到澳洲、瑞士等地展出。¹⁴⁵ 關於五月畫會的展覽作品報導，儘管也著重形式分析，但內容皆強調展出作品的中國與東方特色，例如 1964 年於澳洲雪梨展出時，《聯合報》引用當地媒體的評論：

參與此項展出的五位畫家都是純粹東方技巧的抽象表現主義者……

他們的作品中純粹保持了中國傳統的風貌……他們了解東方藝術的特質，並融合了東方繪畫表現上的自由，創建了一種純東方的現代繪畫。¹⁴⁶

當次參展的畫家有劉國松、胡奇中、韓湘寧、馮鍾睿、莊喆 5 位，共展出 28 幅作品，由報端刊載的作品來看，皆為抽象水墨風格。¹⁴⁷ 有趣的是，五月畫會及東方畫會，儘管都因反對當時臺灣畫壇的保守而集結，但兩畫會分別成立後，最初前者的主張是全盤西化，並以巴黎的「五月沙龍」為靈感命名畫會，相對地，後者則是走中國風格的路線，故而名曰東方。最初的五月畫會作品皆為歐美現代繪畫風格，但東方畫會的成員則多於作品中嘗試中國意象。例如夏陽和吳昊企圖從敦煌壁畫中抽取元素，用線條將人物畫的羅漢和觀音勾出來，畫在倒了油漆的布底子上，蕭勤則以京戲、歌仔戲等傳統戲曲為畫作題材。¹⁴⁸ 但是到了 1960 年代，五月畫會因領導成員劉國松逐漸趨向中西風格結合的現代水墨，中國意味的形象轉趨鮮明，¹⁴⁹ 這個風格表現也在日後成為劉國松及五月畫會的標記。

（二）李鑄晉、劉國松與中國山水畫的新傳統

1964 年，經由詩人余光中的介紹，當時任教於美國愛荷華大學的藝術史學者李鑄晉（1920-2014）到劉國松的畫室參觀五月畫會成員的作品，並於當次會面

¹⁴⁴ 趙敬暉，〈送 五月畫會作品赴美〉，《聯合報》，1962 年 5 月 22 日，第 8 版。

¹⁴⁵ 彭萬堪，〈五月的追尋 寫在五月美展之前〉，《聯合報》，1963 年 5 月 25 日，第 6 版；〈五月畫展作品 將運澳洲展出〉，《聯合報》，1964 年 6 月 17 日，第 8 版。

¹⁴⁶ 〈國立臺灣藝術館主辦 五月畫展在澳舉行 獲得雪梨藝壇推崇〉，《聯合報》，1964 年 10 月 26 日，第 8 版。

¹⁴⁷ 〈五月畫展〉，《聯合報》，1964 年 6 月 20 日，第 12 版。

¹⁴⁸ 葉維廉訪談、劉國松口述，〈抽象水墨畫的生成〉，收於劉國松，《永世的癡迷》，頁 97-98。

¹⁴⁹ 劉國松的這個觀點轉變，並非得到畫會所有成員的認可，有成員覺得中西結合的路線太難走或行不通，不能接受而脫離五月畫會，不再參加畫展。參見郎紹君訪談、劉國松口述，〈一個現代藝術家的足跡和思考〉，收於劉國松，《永世的癡迷》，頁 112-113。

後寫信給劉國松：

在我沒回到臺灣去之前，我有計畫，想為中國的現代藝術做一點事，把有希望的年輕現代畫家的作品介紹到美國去，可是我到香港與臺灣之後，遲遲不能決定。但是，等我看到你的作品之後，我就決定要辦這個展覽了。我一直覺得中國的繪畫應該變，我也曾想過中國畫應變的途徑，見了你的畫之後，使我非常驚喜，因為你已將我所想的變為事實，變為一個真實的存在。¹⁵⁰

信中提到的展覽，就是 1966-1967 年間在美國展出的「中國山水畫的新傳統」(The New Chinese Landscape)。該展由李鑄晉及當時在臺北故宮博物院工作的 Thomas Lawton (羅覃) 共同策劃，並由紐約美國藝術聯盟 (American Federation of Arts) 負責安排在美國各地美術館及藝廊進行為期兩年的巡迴展出，洛克菲勒三世基金會 (JDR 3rd Fund) 贊助。展覽邀請了 6 位畫家，包括旅居美國的王季遷 (1906-2003)、陳其寬 (1921-2007)，及在臺灣的余承堯 (1898-1993) 和五月畫會成員劉國松、莊喆、馮鐘睿等人展出現代水墨作品。¹⁵¹

此展以中國文人山水畫的發展為脈絡，提出中國傳統山水畫的創新方向，在於兼容東方與西方，參展六位畫家的作品即為這個觀點的實踐。李鑄晉在展覽介紹文中指出，中國面對西方的影響時，一直以來面臨著兩難：「對中國來說，從一開始受西方影響時，在中國文化及智識歷史中面臨的主要問題就是，究竟中國要直接跟隨傳統路線，或是採用西方想法及實踐」。他認為，自 1950 年代以來，藝術創作上有幾個主要的解決方向，一條路線如黃賓虹、齊白石，他們企圖找尋新的方法與象徵，雖然使文人畫被帶到更深的個人風格，但沒能創造出新的內容。另一路線如徐悲鴻、劉海粟，他們在歐洲受教育之後將現代歐洲風格帶回中國，但有趣的是，這些在海外接受訓練的畫家，回到中國後，有許多漸漸地拋棄他們的西方實驗，並回到原本的傳統裡，例如徐悲鴻，他曾是受法國學院訓練的學生，最後卻投入描繪中國畫的馬與孔雀——那是他去歐洲前在中國所受的訓

¹⁵⁰ 劉國松，〈我所認識的李鑄晉教授〉，《幼獅文藝》(臺北) 30: 4 (1969年4月)，頁 42。

¹⁵¹ 李鑄晉，〈中西藝術的匯流：記劉國松繪畫的發展〉，收於李君毅主編，《劉國松研究文選》(臺北：國立歷史博物館，1996)，頁 27。

練。再一條路線如嶺南畫派的高劍父和高奇峰兄弟，他們做過相當有趣的實驗，以傳統的筆墨皴法及媒材表現新的畫題如飛機、火車，及新的風格元素例如亮彩、陰影。雖然許多畫家同時實踐傳統及西方風格，但卻尚未有人找到一種可以融合東方與西方的方法。¹⁵²

然而，在上述路線之外，有一些旅居海外的畫家做了較為不同的嘗試，例如在歐洲的趙無極、在美國的曾幼荷、在南美的張大千，作為中國現代藝術家，他們的作品不依循舊時文人傳統，而以現世為主要靈感來源。他們有一些共通點——都在中國生長及受教育，之後有長期的西方生活經驗，因此傳統風格不再足夠提供他們表達情感及觀點。他們持續搜尋最好的方法去具體化其經驗，不斷地嘗試新的技法、媒材、時空概念及象徵，以便擁抱過去與現在，中國及中國以外的世界。雖然在他們的心中，似乎仍在尋求傳統文人畫的不朽，但他們在海外的成功，某種程度給予了年輕一輩畫家新的啟發。經過幾個世紀的演變，中國文人山水畫已不再只是對自然的直接模倣，而是以繪畫作為表達自我的管道。也就是在這樣的背景下，「中國山水畫的新傳統」展覽試圖提出一個新的創作方向，¹⁵³ 李鑄晉以詩意的文字描繪其策展概念：

這六位藝術家儘管離開了傳統，但卻表現了現代文人繪畫的創造性。他們嘗試吸收現代元素，不管是中國的或西方的，以表現情感及體會。不住在中國大陸的他們，處於流放或半流放的情境中，透過他們對中國大陸風景繪畫的藝術記憶、破碎山河的哀傷與苦難、探索臺灣的喜悅或詩意及延伸到世界他處風景的中國式感受等養成其情感，感受是如此強烈而真誠。他們在山水繪畫中將典型中國傳統具體化，即使其中有一些是如此抽象而成為單純的形式。

這個展覽……終究是一個過去與現在、中國及西方融合的開始。可以視為在現代世界中文人繪畫的復興，或是中國繪畫發展的新起點，成為二十世紀國際藝術的一部分。¹⁵⁴

¹⁵² Chu-tsing Li and Thomas Lawton, "The New Chinese Landscape," *Art Journal* (New York) 27: 2 (Dec. 1967), p. 142.

¹⁵³ Chu-tsing Li and Thomas Lawton, "The New Chinese Landscape," p. 147.

¹⁵⁴ Chu-tsing Li and Thomas Lawton, "The New Chinese Landscape," pp. 150-151.

李鑄晉試圖透過此展處理中國美術在面對以歐美為中心的西方之影響時的困境，並找到融合之道，某種程度也是他個人生涯的寫照。他早年研究西洋美術史與藝術理論，後來卻轉向研究中國美術史：

我就像一個浪子回家般的回來的。最初，是對自己的傳統不滿，對不甚了解的西方美術嚮往不已……這就是我決定研究西洋美術史的衝動之一。可是，當你一旦完全了解了那原來那陌生的東西之後，你就會發現，雖然他們有他們的偉大之處，他們的成就卻並不比中國的高了許多。相反的，有了西方的知識與眼光之後，再來看中國的文化傳統是與西方的一樣的偉大，甚至有些地方還過之，只是需要有人來作較深入的研究與宣揚而已，這就是我最後又回到中國美術史上來的道理。¹⁵⁵

在這個展覽中，展現了中國文化傳統如何面對西方的影響。相較於東方及五月兩個畫會在海外舉辦展覽時的新聞報導，該展覽在當時臺灣報刊媒體上幾乎是悄然無聲的，不過以劉國松參展後的際遇來看，展覽在美國得到極佳的回應。

劉國松回憶，由於李鑄晉的推薦，洛克菲勒三世基金會的主任特別到臺灣看他的畫，很喜歡他的作品，之後他便獲得一萬多美元的環球旅行獎金可參訪各國。¹⁵⁶到美國後，又因他的作品受到藝術界的好評，基金會再將一年的獎金延長為兩年。因此在那兩年中，劉國松一共訪問了 18 個國家，參觀了將近 100 個美術館與博物館，除了增長見識，也增長了他對創作風格的信心。¹⁵⁷兩年中，最初在愛荷華大學學習三個月版畫，之後做環遊美國的參觀旅行，1966 年秋天在紐約停留了九個月，除了參觀美術館、畫畫，並觀摩歌劇、芭蕾、聽音樂會，接受現代藝術的薰陶，獲得極大收穫。期間也見到不少美國及中國的畫家如 Claes Oldenburg、Larry Rivers、Jasper Johns、Andy Warhol、Pierre Alechinsky、王季遷、丁雄泉等。李鑄晉分析，劉國松在美兩年期間參加了多次開幕酒會，認識了不少美術館及畫廊的負責人、評論家、及收藏家等，這對他在美國的成功有很大的幫助。¹⁵⁸此展

¹⁵⁵ 劉國松，〈我所認識的李鑄晉教授〉，頁 46。

¹⁵⁶ 劉國松，〈我所認識的李鑄晉教授〉，頁 42。

¹⁵⁷ 劉國松，〈繪畫是一個艱苦的歷程〉，收於劉國松，《永世的癡迷》，頁 9。

¹⁵⁸ 郎紹君訪談、劉國松口述，〈一個現代藝術家的足跡和思考〉，頁 113-114；李鑄晉，〈中西藝術的匯流：記劉國松繪畫的發展〉，頁 27。

後，劉國松不僅開拓在美國的知名度，並逐漸在海外奠定其作為作品融貫中西的藝術家定位。

1960 年代初期，劉國松開始嘗試中西融合的創作，也認為這是現代繪畫一條可行的路，可是他的觀點在臺灣並沒有得到認同，即使五月畫會的夥伴都不盡然同意。他曾回憶當他日趨走向中西融合的道路時，有成員覺得中西結合的路線太難走或行不通，不能接受而脫離五月畫會，不再參加畫展。¹⁵⁹ 但是他這創作觀點，卻和李鑄晉的想法不謀而合，「中國山水畫的新傳統」展覽等於是一個證據，讓劉氏知道這個方法的確可行，再加上美國藝術圈的肯定，使他肯定自己的創作價值，他說：

對自己的創作與理想，更增加了很大的信心，因為它已經接受過世界藝壇嚴格的考驗了。¹⁶⁰

對於像劉國松這樣努力透過文字、團體集結推廣創作概念的藝術家來說，作品能得到共鳴，相信是很大的回饋。但這個共鳴的獲致，最初並非來自他所生活的臺灣，卻是由海外開始，再逐漸擴延回臺灣及華人世界。

某種程度，在這個展覽中所提出的中西融合，符合了西方世界對中國繪畫走向現代的想像與期望，如同李鑄晉在展覽介紹文章中所提及的，該展覽試圖要「提出一些新方向引起海外的注意」。¹⁶¹ 藝術史學者 Claudia Brown 提出，1950-1960 年代，西方的藝術史學者及鑑賞家漸漸關注中國藝術家在使用西方技法上的實驗，而「中國山水的新傳統」巡迴展覽即是一個里程碑，展示了中國及西方藝術元素結合的新方法。她並就市場概念，分析戰後中國及臺灣的藝術發展，指出 1949 年後，許多中國大陸的藝術家及知識分子離開中國，到臺灣、美洲、歐洲等地，原本在中國已成名的畫家發現到必須在西方為其作品尋找新觀眾。其水墨與書法的美學和技巧，正可提供中國以外的世界關於中華文化的直接經驗，而畫家們在不同程度上調整其作品以適應新觀眾的品味，並從國外藝術獲得新的靈感。劉國松的抽象山水，不僅讓他在訪美期間鞏固了臺灣之外的聲望，其作品也同時受到

¹⁵⁹ 郎紹君訪談、劉國松口述，〈一個現代藝術家的足跡和思考〉，頁 112-113。

¹⁶⁰ 劉國松，〈繪畫是一個艱苦的歷程〉，頁 9。

¹⁶¹ Chu-tsing Li and Thomas Lawton, "The New Chinese Landscape," p. 147.

中國繪畫收藏家與現代藝術收藏家的青睞。¹⁶² 此外，從臺灣水墨畫學院訓練的角度觀察，藝術史學者顏娟英認為這個展覽最值得誌記之處，在於這些藝術家從1960年代以來持續打破學院藝術訓練的限制，使臺灣藝術界得以進入嶄新的領土。尤其，當代水墨運動擺脫「以書入畫」的概念後，畫家的表現變得更多元，太空旅行、顯微鏡、望遠鏡、數位影像等種種現代生活的特色，提供人們新的視覺經驗，例如此展中劉國松的山水畫作品便帶領觀者進入一快速的太空旅行，漫步月球並回看地球，¹⁶³ 在題材上有所創新。

透過五月與東方兩畫會、李鑄晉和劉國松向西方拓展藝術市場的行動及展覽、論述與作品中所提出的中西融合概念，更值得關注的或許不是一直被視為焦點的如何融匯東方與西方特質，而是去正視在當代的情境下，不管是東方或西方、傳統或現代，這些元素本來就是雜然並置的。以劉國松為例，原本熱衷於學習西洋繪畫流派，卻在親眼見到北宋畫家范寬的作品時，受到強大的震撼，轉而注意中國傳統水墨畫，並由全盤西化的主張轉向為中西融合觀點：

直到1960年，國畫才深深地打動我。那時，有一批中國古物運到美國巡迴展覽之前在臺北預展，就是那一次的展覽對我影響很大。有幾張畫，像范寬的《谿山行旅》、沈周的《廬山高》、郭熙的《早春圖》，都給我留下了深刻的印象，也給了我很大的影響。

以前，中國畫給予我的只是一種美的感應，也就是說，面對它們只不過覺得好看而已。他們很少給予我一股很大的力量，更不會有力量壓下來的感覺。但是，當我第一次站在范寬《谿山行旅》的原畫面前時，我就覺得那座山有一股壓下來的力量，一股好大好大的力量朝著你衝過來。也許這就是一種感受，一種共鳴，一種作者與觀者的靈犀相通，它這樣感動我，而我也彷彿真的了解了那幅畫。¹⁶⁴

¹⁶² Claudia Brown, "On the International Stage," in Robert D. Mowry, ed., *A Tradition Redefined: Modern and Contemporary Chinese Ink Paintings from the Chu-tsing Li Collection, 1950-2000* (Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums; New Haven: Yale University Press, 2008), pp. 27-28, 35.

¹⁶³ 顏娟英, "Tradition Transformed: Ink Painting in Taiwan, 1950-2000", 《金沢大学考古學紀要》(金沢) 30 (2009年3月), 頁20。

¹⁶⁴ 尉天聰訪談、劉國松口述, 〈一個畫家的剖白〉, 收於劉國松, 《永世的癡迷》, 頁72-73。

一個今人站在古人的作品前，當靈犀相通的那一刻，作品已超越了線性的時間，古與今，共存於當下的時空中。另外，劉國松也曾提到，他在 1966-1968 年間作品中的書法筆法，同時受到美國抽象表現主義畫家 Franz Kline、Jackson Pollock、Robert Motherwell，以及中國宋朝畫家石恪狂草筆法的影響。¹⁶⁵ 劉國松的經驗很真實地呈現了作為一個「當代」的藝術家，同時受到不同的訊息刺激，並因此影響其創作。每位藝術家都是一個體的點，和其他的點互相碰觸，進而連接成線，再由眾多的線交織成二維的面、三維的空間，構成了藝術世界。隨著觀察點的不同，這個藝術世界也呈現不同的樣貌。

透過「中國山水畫的新傳統」展覽，有幾個概念可以思索。首先，該展覽所選取的藝術家，除了王季遷的藝術活動皆不在臺灣之外，其他五位或是長期擔任臺灣藝術科系領導者、或是於戰後的臺灣展開藝術學習及創作生涯，但在展覽論述的脈絡中，臺灣的概念是作為離散於中國的他者，臺灣藝術的脈絡也消隱在中國山水畫的傳統之中，這也呈現在戰後初期的時空中，「臺灣藝術」仍處於依附在「中國藝術」脈絡的曖昧狀態。其次，該展的概念及作品固然具有新意，但最重要的意義或許並不在於提出了一繪畫發展的新指引——雖然這或許是策展的意圖之一，而是能直接而正面地迎向藝術界面對西方影響時的挑戰與困惑。關於「什麼是中國的現代藝術」的問題，在 1950-1960 年代的臺灣畫壇迭有討論，但始終是翻飛於空中的問號。李鑄晉透過這個展覽中六位畫家及其作品的中西融合風格實踐，提出了他的回答。同時，該展覽可說是提供了一個外部的指標，來審視中國繪畫發展的位置。

六、結論

本文研究發現，藉由 1950-1960 年代與美洲國家進行的藝術交流，臺灣現代藝術得以在戰後發展出自身的樣貌，同時在與域外交流中建構出以歐美為中心的「西方」想像，以下幾個機制在過程中扮演了重要的角色。

首先，在冷戰時期美國的公共外交政策下，由美國新聞總署所主導的美國文化宣傳，在臺灣透過美國新聞處舉辦的藝術展覽與藝文活動，及美國新聞處圖書

¹⁶⁵ 葉維廉訪談、劉國松口述，〈抽象水墨畫的生成〉，頁 91。

室提供的西方藝文資訊，不僅建構了美國作為現代藝術先進發展國家的印象，也擔負介紹歐洲藝術流派的角色。除了美國官方的文化宣傳，以美國退回庚子賠款經費成立於紐約的華美協進社，在中美友好交流的宗旨下，也發揮了介紹美國文化的中介功能。

其次，美國國務院邀請知名臺灣藝術家赴美參觀訪問，訪美之餘，藝術家也至歐洲參觀遊歷，這些經歷除了對受邀藝術家的創作風格產生影響，提升了他們在政治界或藝術界的名望，訪美遊歐過程所受到的臺灣媒體矚目、歐美藝術現場所書寫的觀察報導、及歸來後藝術家在媒體發表的言論，在在皆強化了以歐美為藝術世界中心位置的西方想像。不過，藝術家們在訪美遊歐後進行反思，並進而在創作中產生變化，或傾向整合本土與外來的影響、或重新回到本土風格題材的表現，可以看見儘管在西方藝術潮流的強勢影響下，臺灣藝術家從中獲得養分，交融出新的藝術表現，臺灣現代藝術也在這樣的過程中逐漸建立自己的樣貌。

再者，臺灣於 1957-1973 年間參加巴西聖保羅雙年展，官方動機是源於政治、而非關藝術，一方面將參加該展視為與中共爭奪國家發言權的外交角力場域，另一方面期望透過得到獎項證明國家實力，導致徵選參展作品的標準刻意迎合想像的西方標準——錯以為只要抽象畫便是創新的藝術，這個偏差的想像卻在無意間成為當時創作風格守舊的臺灣畫壇中一股改變的推力。此外，審選參展作品過程中所產生的選取標準疑惑，引發了何謂現代藝術的爭論，因而牽引出臺灣藝術主體性的思索。

最後，面對歐美藝術潮流的強勢影響，臺灣的畫家團體如東方和五月畫會主動到西班牙及美國舉辦展覽，在美國的藝術史學者李鑄晉則以展覽為媒介，向美國及所謂的西方世界提出融合中西元素的中國繪畫新風格。在這個與西方對話的嘗試中，值得思索的是如何去正視在當代的情境下，不管是東方或西方、傳統或現代，這些被視為對立的元素是如何雜然並置的。

另外，1950-1960 年代藝術家遊歷歐美時所書寫的歐美藝術流派介紹及藝壇現場報導，在當時封閉的臺灣是獲得域外藝術資訊的重要媒介，但由於報導多著重於繪畫技巧及流派的形式分析，鮮少探討藝術形式發展的社會背景，致使臺灣在接收歐美藝術訊息的初期，以模仿其潮流為尚，較少出現對自身社會文化的反思。當時臺灣藝術界及個別藝術家面對歐美藝壇時，之所以感到不安與困惑，或許核心在於始終把臺灣藝術的位階置於歐美之下，想像著儘量趨近於歐美的主流

藝術風格，以確認自身的意義。因此藝術家要問訪美歸來的廖繼春「目前中國的現代畫是否夠得上國際水準」；臺灣參加聖保羅雙年展時必須以畫家在該展中得獎作為實力肯定的指標；劉國松因作品在美國受到肯定而信心倍增，「因為它已經接受過世界藝壇嚴格的考驗了」。聖保羅雙年展尤其提供了一個觀察的場域，看見藝術家如何透過想像的國際藝壇折射對自身的認同。藉由如何審選作品及設定展覽目標的討論，藝術家及評論者嘗試著從外部來看臺灣藝術內部的狀態，同時想像著臺灣藝術應如何呈現在比自己強大的客體之前，如何既展現出自己的態度，又能取得認同。為什麼臺灣藝術的主體需要通過以歐美為中心的西方世界認可才能確認存在，這個認同的體系是如何被運作並建構出來，是本文意欲回顧反省的。

1950-1960 年代的臺灣藝術界藉著幾個面向的推展形構對於西方藝術世界的想像，如美國新聞處的在臺設立、美國國務院邀請臺灣藝術家赴美訪問、臺灣官方審選藝術家參加巴西聖保羅雙年展藉以進入國際社會、臺灣藝術家至美國及歐洲舉辦展覽等等，這些因素建構了臺灣藝術界中的西方知識，以及戰後初期以西方藝術為中心的世界觀。此處的「西方」，並非一個具有明確界限的地理區域，而是加上了引號、隨著歷史與文化因素的交融所形塑，想像地理中的所在——其中投射了進步的國際社會之意象，美國與西歐國家作為想像中的西方之核心，臺灣則在這樣的西方想像之下，位於國際藝術世界的邊陲之地。有能力舉辦國際藝術展覽的國度，即使和臺灣一樣身處國際藝術世界的邊陲，亦被納入想像地理中的西方，例如位於南美洲的巴西。當時臺灣藝術界將參加聖保羅雙年展視為進入國際藝術中心的指標，耐人尋味的是，此展之所以創辦，卻是巴西現代藝術企圖突破被置於世界邊陲位置之行動。換言之，所謂的「西方」，其實是受文化政治所影響的想像，而這樣的想像卻構成了臺灣現代藝術發展過程中以西方為中心的世界觀，並延續至今。

本文的重要目的，即在於透過歷史面向的梳理，釐清臺灣藝術界一直以來面對「西方」時的矛盾，理解這些是臺灣現代藝術確立自身的歷史進程。亦即在本文所論及不同面向的機制運作下，臺灣的官方及民間機構、藝術界及藝術家，在其中或被動或主動地吸收外來藝術的影響，逐步摸索現代藝術的樣貌。正是在這樣的過程中，戰後臺灣現代藝術得以脫離傳統藝術的範疇，漸漸滋長並取得正當性。

引用書目

《中外畫報》

《中央日報》

《中華畫報》

《自由時報》

《聯合報》

「外交部檔案」，典藏號：020-060305-0002-0062、020-060305-0002-0066、020-060305-0002-0067、020-060305-0002-0071、020-060305-0002-0072、020-060305-0002-0087、020-060305-0002-0097、020-060305-0002-0098、020-060305-0002-0099、020-060305-0002-0100、020-060305-0002-0157、020-090502-0004、020-090502-0016、020-090502-0022、020-090502-0023。臺北：國史館藏。

「國立歷史博物館檔案」，檔號：060/1/780/1/1-53-5、062/1/843/1/1-9-3。臺北：國立歷史博物館藏。

〈昔說會館：歡慶雙十 一片丹心思故國 集資千萬 志成華夏競捐輸〉，「巴西聖保羅中華會館網站」，下載日期：2016年8月15日，網址：<http://www.centrosocialchines.com.br/pt/historico.php>。

〈現代美術運動〉，「國立臺灣美術館」，下載日期：2016年2月4日，網址：http://www1.ntmofa.gov.tw/artnew/html/search/group_d.asp?id=92。

〈華美協進社簡介〉，「華美人文學會」，下載日期：2017年3月1日，網址：<http://chineselectures.org/about.html>。

「Bienal de São Paulo」，下載日期：2017年3月1日，網址：<http://www.bienal.org.br/bienal.php?i=319>。

「Biennial Foundation」，下載日期：2017年3月1日，網址：<http://www.biennialfoundation.org/biennials/sao-paolo-biennial/>。

「Major Robert B. Sheeks, USMCR Ret.」，下載日期：2017年3月3日，網址：<http://www.robertbsheeks.com>。

「財團法人中華教育文化基金會」，下載日期：2017年3月1日，網址：<http://www.chinafound.org.tw>。

United States Information Agency's Office of Public Liaison, *USIA: An Overview, 1998*，下載日期：2017年3月1日，網址：<http://dosfan.lib.uic.edu/usia/usiahome/oldoview.htm>。

William M. Chodkowski, "The United States Information Agency." *American Security Project* 8 (Nov. 2012), pp. 1-8，下載日期：2017年3月1日，網址：<https://americansecurityproject.org/ASP%20Reports/Ref%200097%20-%20The%20United%20States%20Information%20Agency.pdf>。

Yong Ho, "China Institute and Columbia University." Presented at the Columbia's China Connection Conference at Columbia University (Sept. 2004)，下載日期：2017年5月24日，網址：<http://chineselectures.org/cicu.htm>。

郭雲萍，〈中國農村復興聯合委員會〉，「臺灣大百科全書」資料庫，下載日期：2017年3月3日，網址：<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=3923>。

于還素

1969 〈出席巴西聖保羅國際雙年美展會紀要〉，《幼獅文藝》（臺北）30(3): 53-61。

王梅香

2005 〈肅殺歲月的美麗／美力？戰後美援文化與五、六〇年代反共文學、現代主義思潮發展之關係〉。臺南：國立成功大學臺灣文學系碩士論文。

2015 〈隱蔽權力：美援文藝體制下的臺港文學（1950-1962）〉。新竹：國立清華大學社會學研究所博士論文。

王 藍

1969 〈文藝：文化交流的王牌〉，《文藝月刊》（臺北）1: 29-41。

石原華（主編）

1996 《中華民國外國史辭典》。上海：上海古籍出版社。

朱珮儀

2003 〈教養之域，遊藝之場，中山堂〉，《大趨勢》（臺北）10: 24-31。

何政廣

1994 《歐美現代美術》。臺北：藝術家出版社，修訂版。

2007 《環球美術館見聞錄》。臺北：藝術家出版社。

何肇衢

1979 〈懷述鼎盧舊事〉，《藝術家》（臺北）46: 41-47。

吳世全

1998 《藍蔭鼎傳》。南投：臺灣省文獻委員會。

呂清夫

1995 〈現代主義的實驗期〉，收於李既鳴總編輯，《1945-1995 臺灣現代美術生態》，頁 24-31。臺北：臺北市立美術館。

李欽賢

1997 《色彩·和諧·廖繼春》。臺北：雄獅圖書股份有限公司。

李義男

1970 〈美新處「學生英文雜誌」內容分析：該刊傳播目的與技術之探討〉。臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文。

李鑄晉

1996 〈中西藝術的匯流：記劉國松繪畫的發展〉，收於李君毅主編，《劉國松研究文選》，頁 14-38。臺北：國立歷史博物館。

林伯欣

2004 〈近代臺灣的前衛美術與博物館形構：一個視覺文化史的探討〉。臺北：輔仁大學比較文學研究所博士論文。

2007 〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在臺灣與巴西之間的拼合／裝置（1957-1973）〉，《臺灣美術》（臺中）67: 60-73。

林惺嶽

1992 《臺灣美術全集：廖繼春》。臺北：藝術家出版社。

林聖智

2012 〈反思中國美術史學的建立：「美術」、「藝術」用法的流動與「建築」、「雕塑」研究的興起〉，《新史學》（臺北）23(1): 159-202。

邱孟冬

1995 〈擁抱歷史的包故館長遵彭先生〉，《歷史文物》（臺北）5(5): 26-37。

倪再沁

1991 〈西方美術·臺灣製造：臺灣現代美術的批判〉，《雄師美術》（臺北）242: 114-133。

倪再沁、廖瑾瑗

1999 《臺灣美術評論全集：席德進卷》。臺北：藝術家出版社。

奚淞（口述），陳曼華、洪千鶴（訪談）

2010 〈奚淞：尋找自己的文化表情〉，收於陳曼華編著，《獅吼：《雄獅美術》發展史口述訪談》，頁176-223。臺北：國史館。

席德進

1966 《席德進看歐美藝壇》。臺北：文星書店。

1982 《席德進書簡：致莊佳村》。臺北：聯經出版事業股份有限公司。

席德進（著）、鄭惠美（編）

2003 《上裸男孩：席德進四〇至六〇年代日記選》。臺北：聯合文學出版社有限公司。

徐復觀

1965 〈現代藝術的歸趨〉，收於劉國松，《中國現代畫的路》，頁178-182。臺北：文星書店。

高千惠

2005 〈從歷史背影看當代的身形：史博館／極端新派／巴西聖保羅雙年展的三角關係〉，收於國立歷史博物館編輯委員會編，《戰後臺灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演研討會論文集》，頁21-39。臺北：國立歷史博物館。

2011 〈前進聖保羅：史博館／極端新派／聖保羅雙年展的三角關係〉，收於高千惠，《發燒的雙年展——政治／美學／機制的代言：1990-2011年的國際和區域藝術展覽思潮》，頁118-141。臺北：臺北市立美術館。

國立歷史博物館編輯委員會（編）

1969 《中華民國參加巴西聖保羅市國際雙年美展展品目錄》。臺北：國立歷史博物館。

1971 《中華民國參加第十一屆巴西聖保羅市國際雙年美展展品目錄》。臺北：國立歷史博物館。

1998 《真善美聖：藍蔭鼎的繪畫世界》。臺北：國立歷史博物館。

張正仁

1997 〈廖繼春會畫風格與「半抽象」形式美學的辯證〉，收於李既鳴總編輯，《廖繼春作品析論》，頁57-66。臺北：臺北市立美術館。

張道林

1960 〈素描與現代繪畫〉，《中國一周》（臺北）557: 27-29。

1963 〈談現代繪畫〉，《中國一周》（臺北）667: 13-14。

張曉筠

2014 《宇宙・力量：蕭勤》。臺中：國立臺灣美術館。

莊喆

1962 〈一個現代人看國畫傳統〉，《文星》（臺北）62: 42-46。

1963 〈替「中國現代畫」釋疑〉，《文星》（臺北）63: 43-44。

許遠達

2003 〈曾經色彩斑斕的氣泡：記「臺灣美術空間演藝」續篇〉，《大趨勢》（臺北）10: 8-13。

陳建忠

2012 〈「美新處」（USIS）與臺灣文學史重寫：以美援文藝體制下的臺、港雜誌出版為考察中心〉，《國文學報》（臺北）52: 211-242。

陳曼華

- 2017 〈美國新聞處 (USIS) 與戰後臺灣現代藝術 (1950-60 年代)〉, 收於臺灣藝術史研究學會編, 《臺灣藝術史研究學會首次年會暨學術研討會論文集》, 頁 94-106。臺北: 臺灣藝術史研究學會。

陳淑鈴

- 2002 〈關於巴西聖保羅雙年展的二、三事: 訪李錫奇談臺灣參展憶往〉, 《現代美術》(臺北) 100: 32-37。

陳樹升

- 2012 〈穿梭一甲子: 戰後臺灣現代版畫的發展與演變〉, 收於曲德益、楊明迭總編輯、王麗雅執行編輯, 《2011 亞洲現代版畫專題論文集》, 頁 13-24。臺北: 國立臺北藝術大學關渡美術館。

傅月庵

- 2003 〈今日世界出版社〉, 收於傅月庵作、陳昭儀繪、齊夫攝影, 《蠹魚頭的舊書店地圖》, 頁 148-153。臺北: 遠流出版事業股份有限公司。

華美協進社 (主編)

- 1955 《留美手冊》。臺北: 北開出版社。
1971 《華美協進社四十五周年紀念特刊》。紐約: 華美協進社。

華國出版社 (編)

- 1961 《美國印象》。臺北: 華國出版社。

雄獅美術編輯部

- 1985 〈訪蘇樂仁談中美文化交流的推展〉, 《雄獅美術》(臺北) 174: 92-96。

馮鍾睿

- 1969 〈看國際造型藝展所想〉, 《幼獅文藝》(臺北) 30(6): 196-198。

黃才郎 (主編)

- 1984 《西洋美術辭典》。臺北: 雄獅圖書股份有限公司。

黃建宏

- 2014 〈我們是否要得太多? 臺北雙年展的「Res」與「Ding」〉, 《典藏今藝術》(臺北) 266: 95-97。

楊英風

- 1980 〈我所認識的藍蔭鼎〉, 收於藝術家雜誌主編, 《藍蔭鼎水彩專輯》, 頁 2-4。臺北: 藝術家出版社。

楊 墀

- 2003 〈不滅的青春: 記南海路五十四號「臺北美國文化中心」〉, 《大趨勢》(臺北) 10: 14-23。

葉玉靜 (主編)

- 1994 《臺灣美術中的臺灣意識: 前九〇年代「臺灣美術」論戰選集》。臺北: 雄獅圖書股份有限公司。

雷 驥

- 1973 〈廖繼春訪問記〉, 《雄獅美術》(臺北) 29: 64-73。

趙既昌

- 1985 《美援的運用》。臺北: 聯經出版事業股份有限公司。

趙綺娜

- 2001 〈美國政府在臺灣的教育與文化交流活動 (一九五一至一九七〇)〉, 《歐美研究》(臺北) 31(1): 79-127。
2011 〈觀察美國: 臺灣菁英筆下的美國形象與教育交換計畫, 1950-1970〉, 《臺大歷史學報》(臺北) 48: 97-163。

遠流臺灣館（編著），吳密察（監修），黃智偉、林欣宜（撰文）

2003 《臺灣史小事典》。臺北：遠流出版事業股份有限公司，第3版。

劉其偉

1977 〈未來的臺北現代美術館〉，《藝術家》（臺北）29: 63-65。

劉國松

1969 〈我所認識的李鑄晉教授〉，《幼獅文藝》（臺北）30(4): 40-47。

1998 《永世的癡迷》。濟南：山東畫報出版社。

劉國松（口述）、陳青玲（記錄整理）

1997 〈懷思廖繼春：廖繼春逝世二十周年紀念座談會〉，收於李既鳴總編輯，《廖繼春作品析論》，頁143-158。臺北：臺北市立美術館。

鄭慧華

2004 〈我們如何面對現實？〉，《典藏今藝術》（臺北）146: 67。

盧怡仲

1997 〈塑建臺灣美術穩重浪漫之風格〉，收於李既鳴總編輯，《廖繼春作品析論》，頁7-26。臺北：臺北市立美術館。

蕭瓊瑞

1991 《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：東大圖書股份有限公司。

蕭瓊瑞、林伯欣

1999 《臺灣美術評論全集：劉國松卷》。臺北：藝術家出版社。

藍蔭鼎

1954 《藍蔭鼎氏遊美畫展》。臺北：美國新聞處、國立歷史博物館。

藍蔭鼎（口述）、呂天行（筆記）

1961 〈母親和畫〉，《新時代》（臺北）1(2): 51-52。

顏娟英

1993 〈殿堂中的美術：臺灣早期現代美術與文化啟蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》（臺北）64(2): 469-610。

1995 〈臺灣早期西洋美術的發展〉，收於郭繼生編選，《臺灣視覺文化：藝術家二十年文集》，頁29-47。臺北：藝術家出版社。

2009 “Tradition Transformed: Ink Painting in Taiwan, 1950-2000”，《金沢大学考古学紀要》（金沢）30: 17-27.

魏瑛慧

2000 〈美援時代對臺灣藝術的影響：二次戰後到六〇年代〉，收於曾媚珍等編，凱敦山、陳美智、莊蕙瑛翻譯，《臺灣美術與社會脈動》，頁23-25。高雄：高雄市長美術館。

Brown, Claudia

2008 “On the International Stage.” In Robert D. Mowry, ed., *A Tradition Redefined: Modern and Contemporary Chinese Ink Paintings from the Chu-tsing Li Collection, 1950-2000*, pp. 26-45. Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums; New Haven: Yale University Press.

Jones, Caroline A.

- 2010 “Biennial Culture: A Longer History.” In Elena Filipovic, Marieke van Hal, and Solveig Óvstebó, eds., *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, pp. 66-87. Bergen, Norway: Bergen Kunsthall; Ostfildern, Germany: Hatje Cantz.

Li, Chu-tsing 李鑄晉 and Thomas Lawton 羅覃

- 1967 “The New Chinese Landscape.” *Art Journal* (New York) 27(2): 142-151.

Machado, Lourival Gomes

- 1951 “Introdução.” In Museu de Arte Moderna de São Paulo, ed., *I Bienal Catalogo*, pp. 14-23. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Sobrinho, Francisco Matarazzo

- 1969 “Presentation.” In Fundação Bienal de São Paulo, ed., *X Bienal de São Paulo*, p. 14. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

United States Information Agency

- 1999 *United States Information Agency: A Commemoration*. Washington, D.C.: United States Information Agency.

Whitelegg, Isobel

- 2013 “The Bienal Internacional de São Paulo: A Concise History, 1951-2014.” *Perspective* (Paris) 2013(2): 380-386.

Impact of the West: Taiwanese Modern Art and American Cultural Exchange in 1950-1960s

Man-hua Chen

ABSTRACT

Modern art in Taiwan which burgeoned during the Japanese colonial era and further developed after World War II has been heavily influenced by Western art. In such a historical context, Taiwanese modern art world on the one hand has been eager to gain recognition from the West, particularly Europe and North America; while on the other hand, has been apprehensive about being assimilated or fading into oblivion. The development of Taiwanese modern art has been the result of power relations between Western culture, local politics and institutions.

With reference to related archives, newspapers, magazines, diaries and oral histories, this study uses the method of discourse analysis to examine the impact of Western art and culture on Taiwanese modern art through the perspective of cultural politics.

Keywords: Taiwanese Modern Art, United States Foreign Aid, United States Information Service, São Paulo Biennial, Westernization