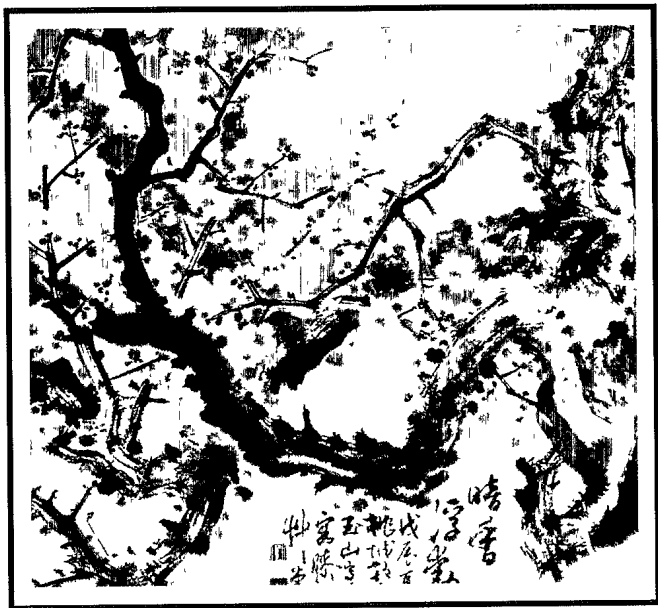




重建臺灣藝術史觀 一些名稱與觀念的釐清

王德育

喬治華盛頓大學課座教授
紐約大學藝術學院藝術史博士

臺灣在解嚴後，多年遭受抑壓之臺灣意識如猛虎出柙，氣勢如虹，臺灣藝術之研究亦頓時激增，二十世紀前半葉的臺灣藝術家尤其受到重視；又由於解嚴後適逢臺灣經濟空前繁榮，二十世紀前半葉之臺灣藝術家的作品價格隨之狂飆飛漲；在藝術市場的推波助瀾下，臺灣藝術史的研究蔚為顯學，論述數量不在少數，質量亦多有可觀，成為本世紀臺灣藝術發展的異數。

筆者研究西洋與中國藝術史多年，希望以古鑑今，藉西方藝術史的研究方法來探討臺灣美術，並有鑑於臺灣雖經濟富強，但在國際間卻仍是弱勢文化，外國人對臺灣藝術之認知極為浮淺，或認為臺灣藝術係中國大陸藝術之延續，或將臺灣藝術定位於民俗藝術捏麵人之層次。事實

上，臺灣本身因其地理、政治等環境，已發展出其獨特的藝術表現。

筆者探討臺灣藝術史，著眼點在於呈現臺灣文化的精神與藝術發展特色，並表彰臺灣因歷史的演變，在社會、文化等層面發展上的獨特方向與成就。因此，研究之方向特別著重從鄉土文化的傳統如何影響藝術表現的角度來審視臺灣藝術的特色，並藉此重新省思與評估臺灣藝術在日益現代化和國際化之社會中自我定位的議題，從而釐定以臺灣為本位的現代藝術。然而，臺灣藝術於二十世紀間因歷史的劇烈變動，政治的因素，社會型態的變遷，不同之藝術理念與形式之先後的引進，其複雜程度比諸外國的藝術發展，實有過之而無不及。筆者將臺灣的藝術發展劃分

為殖民地時期、光復後、五〇年代、六〇年代、七〇年代、八〇年代、以及九〇年代等時期分別討論。在研究過程中，最大的挑戰在於臺灣藝術史觀的重新釐訂與建立，以之貫徹各時期的特殊議題。由於坊間關於臺灣藝術發展的著述頗多，讀者對臺灣藝術發展應已多所涉獵，限於篇幅，故不再重述各時期的藝術發展；雖然此專輯的主題為光復後的臺灣藝術發展，但基於史觀的重建須正本清源，此文謹就本世紀前半葉的一些基本名稱與觀念加以界定和釐清。

自從清朝於馬關條約中將臺灣割讓給日本後，臺灣人於無奈中成立臺灣民主共和國，以義軍抗日，日本對臺灣人先施以血腥鎮壓，再繼之以懷柔政策。以臺灣之戰略位置，日本視臺灣為其

軍國主義侵略亞洲的南進基地，遂以將臺灣人皇民化為最終目標，並以泯滅臺灣與中國的淵源為基本手段。以藝術發展而言，當日本殖民地政府引進西方的藝術媒體與風格時，固然是延續日本在明治維新後的一貫西化政策，但亟力推廣日本風味的東洋畫，在官辦美展中全面斷絕明清時代以來臺灣的傳統水墨畫，則是日本殖民地政府徹底切斷臺灣與中國文化關聯的基本策略之一。職是之故，臺灣在這段時間內之藝術發展的時代意義與成就，均須從殖民地這一事實來著眼。目前臺灣藝術史的研究以這段時間最有規模，但也牽涉到一個基本的歷史名稱，那便是「日據時代」一稱的不妥與誤導，此外，亦須釐清該時期藝術家的通稱，並重新審視該時期之藝術風格的名稱問題。

以「日本殖民地時期」取代「日據時代」

一九九二年王秀雄教授在美國的馬里蘭大學發表關於「日據時期」臺灣美術之論文時，筆者視充翻譯。當時未加深思，將「日據」逕譯為Japanese occupation。當時一位韓國學者私下向筆者質詢，渠認為occupation（佔據）一詞似乎不當，應是colonization（殖民地）。眾所皆知，韓國在二十世紀前半葉亦曾經為日本佔據統治，韓國人對日本人有強烈的民族自尊心，從韓國人的觀點來看，臺灣與韓國遭遇相同，因此這位韓國學者對occupation（佔據）這個軟性的用語非常不滿，之後筆者慢慢推敲，「日據」一詞的確欠妥。

由於國民黨政府一向不鼓勵

臺灣意識，更不願意引起臺灣人抗拒的意識與行為，在歷史教科書中刻意降低臺灣歷史的比重，尤其忽略臺灣人的抗日史實，以致許多臺灣人對日本殖民地時期的臺灣歷史隔閡，並不甚了解臺灣人多次的抗日壯舉與犧牲，也因此不了解當時臺灣人特別是知識份子對中國祖國的憧憬與嚮往（可參考賴禎和、鍾肇政以及吳濁流等臺灣作家於當時發表的小說）。當時一般臺灣人均認為其祖先「唐山過臺灣」，墓碑上鐫刻的則為其祖籍；這點血源上的認同是當時絕大多數臺灣人對中國大陸的看法。（當然，當時也有不少競以成為「國語家庭」為榮者，放棄臺語僅說日語，改祖宗姓氏為日本姓氏，就不在此限）。更有強烈民族意識的臺灣人，不願再作殖民地的次等「皇民」，前往中國大陸參加抗日或工作者；當時有臺灣人組成的「臺灣義勇隊」，人數曾有七百餘人，亦曾成立四個「臺灣醫院」；以今日耳熟能詳的臺灣畫家而言，則有劉錦堂（王悅之）、陳澄波、郭柏川（圖一），作曲家江文也等人前往中國大陸發展。

由於歷史教育的誤導，加上「二二八事件」以來臺灣人對國民黨政府之抗拒，又因諸般措施，特別在政府行政體系中臺灣人遭受不平等的待遇，以致對享受特權的「外省人」產生反感；雖然不是所有的「外省人」都享有特權，但也因池魚之殃，遭到排斥；種種因素，竟使得許多臺灣人產生錯誤印象，對日本殖民地時期的了解也產生變化，從殖民地時期的反日、仇日扭曲成懷日、乃至崇日。兼以國民黨政府為爭取外交承認與經貿利益，一向對日本採取低姿態，甚至對日



▲ 圖一 郭柏川 法國絨帽自畫像
1956年 宣紙 油畫
35×28公分 畫家家族收藏
（圖片提供／畫家家族）

本入侵中國的歷史亦採低調處理（這點國、共兩黨倒有共通的心態）；對日本在臺灣的殖民統治則採用中性的「日據」一詞，成為歷史教科書中的正式用語。經年下來，臺灣人自然對「日據」一詞習以為常，也成為筆者翻譯時錯誤的濫觴。這種扭曲的歷史認識對臺灣光復前後出生的一代影響深遠。

「佔據」一詞通常係指一國或一地為外國武力所佔領，為時不久，且未在社會文化上造成深遠的影響；譬如在第二次世界大戰期間法國曾為德軍「佔據」；「殖民地」則是一國或一地長時間受到外國統治，而且長期受到有計畫的文化同化和資源剝削，在制度、文化、乃至思想、語言、甚而生活習慣上均受到相當程度之影響。自從清朝在馬關條約中將臺灣割讓給日本，日本將臺灣視為南向發展基地的「南國」，在

語文、宗教和生活習慣、乃至姓氏上極力消滅臺灣原有的文化，又以「農業臺灣」來支援「工業日本」，種種政策與措施，均屬殖民地主義無疑。「日據時代」一詞顯然不足以表達臺灣當時所受到的壓迫。「必也正名乎」，在臺灣人自決運動之際，欲建立民族自尊和自信心，應先將歷史階段的稱呼更正，正視臺灣受到日本殖民地統治的史實，採用適當反映歷史的「日本殖民地時期」。如此，方可正確的探討臺灣藝術家在這段時間內諸般活動的時代意義——例如，與日本藝術家的主從關係、藝術家選擇在日本或在臺灣發展的社會意義、以及彼等藝術成就的定位等問題。

由於一些人士受到扭曲之臺灣歷史認識的影響，未能認清臺灣為日本殖民地的史實與其真正含義，因此在討論此時期的臺灣藝術時，字裡行間誇大日本藝術家在藝術上的成就，以及在教學與評審上的貢獻，渲染其仁愛慈祥與無私公正的偉大；讀之不禁發「皇民遺緒」之幽思，深感「天皇陛下」之昭明。事實上，不少倍受謳頌的日本藝術家，其實在日本並非傑出的藝術家。從民族自覺的角度來省思臺灣的日本殖民地時期，這種「皇民餘緒」不但扭曲並美化了當時臺灣被統治者與日本統治者間的關係，也對當時藝術成就的了解造成根本的誤導。因此，在闡釋這段時期的藝術史時，如何從臺灣民族自尊的角度來著眼，應是值得學者深思。

「宰相有權能割地，孤臣無力可回天」：臺灣藝術家的悲哀

成長於日本殖民地時期的藝術家，除了少數前往中國大陸發展外，其餘迫於現實的政治和社會環境，均以日本的官辦美術展覽為晉身之階，期望入選這些展覽，或在這些展覽裡獲獎。姑不論當時的臺灣藝術家是否強調民族意識，由於當時這些展覽活動成為臺灣人與日本人較量的場合，還是可視為臺灣人在藝術活動上向日本統治者的挑戰。然而，從臺灣的歷史發展而言，這些展覽仍屬殖民地時期的文藝活動，有其時代的悲哀與無奈——臺灣藝術家必須由日本評審來評價、認可。

在臺灣脫離日本殖民地統治半世紀之後，臺北市立美術館禮聘日本人士南條史生策劃臺北國際雙年展；或許主事者認為日本人的見識、評審的睿智與公正均遠超過臺灣人。該日本人容或為「國際級」之策展人，有值得臺灣學習之處，但基於民族尊嚴與培養臺灣人才的考量，可聘請擔任顧問，或參與策展。或許主事者認為臺灣目前尚無「國際級」的策展人，但不禁疑問：如果在由臺灣斥資、於臺灣本土舉辦「國際展覽」的情況下，臺灣人都不容有機會主持，如何培養「國際級」的策展人？——臺灣藝術家是否得世世代代請日本人來評判？

當年的臺灣藝術家沒有選擇，僅能參加日本官辦美展，必須由日本評審來評定，無奈中也希望能與日本藝術家一較長短，為自己的前途打拼，為臺灣人爭一口氣。相形之下，在脫離日本殖民地統治經過半世紀後，臺灣主辦之展覽仍須由日本人主持策劃裁選，則似乎值得國人深思。一個非殖民地的國家，卻執意恭

請外國人主持重要的文化活動，此種作為似乎反映出主事者的缺乏民族尊嚴，以及文藝政策方向的偏頗。

以「殖民地時期的藝術家」替代「前輩藝術家」和「臺灣第一代西畫家」

流於情緒的主觀意識與歷史價值判斷將阻撓藝術品本身優劣的探討，進而妨礙藝術史的學術研究，而「前輩藝術家」一語則充滿此種情緒的主觀意識與歷史價值的判斷。「前輩藝術家」一語出現在解嚴前後，係在臺灣意識解放後所形成之似是而非的名稱，在於彰顯並標榜臺灣在日本殖民地時期的藝術家，此後蔚為流行，幾乎成為通稱。臺灣人長久以來致力於追求政治上的民主，目前亦已也達成了此一目標，但此民主思想應亦用之於藝術論壇。「前輩」一詞具有強烈的社會與藝術之權威；亦即，這些藝術家的成就居於被尊崇的偶像地位，不容質疑與挑戰。

從藝術史研究的角度而言，「前輩」一詞阻礙了對這些藝術家之作品優劣的客觀探討與認知。有些殖民地時期畫家於光復後較不活躍，固然有政治因素的影響，但更因緣於個人藝術成就與整體藝術風潮之消長的客觀條件。然而，在「前輩藝術家」的大帽子下，不但他們的藝術成就與影響不容客觀的探討與批判，甚至這些所謂「前輩藝術家」的日本老師也跟著水漲船高，倍受推崇；所謂「嫡傳」的「第二代畫家」也隨之要求社會大眾待以絕對的尊敬。在這種盲從新權威的心態與藝術市場的推波助瀾下，學術研究遭到極大的阻力。

舉例而言，王秀雄教授率先探討臺灣在日本殖民地時期之藝術家的成就與影響，渠於一九九〇年發表〈臺灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後臺灣西畫的影響〉一文，文中提及這些畫家的六項貢獻，但同時提到四點負面影響，卻引來許多責難；其濫觴殆為此種「前輩藝術家」心態——既然為「前輩」，就不容「晚輩」批評。之後，藝術家出版社出版《臺灣美術全集》，筆者亦視為執筆之一，撰述李石樵一冊；然侑於編輯方向，不容批判李石樵作品的優劣。這是「前輩藝術家」心態所帶來的新文字禁忌，阻礙臺灣藝術研究的進步。

筆者在此種禁忌下，以風格排比分析的方式來探討李石樵的作品，藉此釐清其風格的來龍去脈。但事後有某一人士對筆者提及，認為拙文對李石樵受到的西方藝術影響著墨過多，似乎對其藝術地位的認知有負面作用。這種論調，除了前述「前輩」心態的影響外，也反映了對藝術史的認知有誤。藝術史之所以為學術，即在以客觀的排比方法，在文獻與風格上探討藝術家作品的風格特色暨其淵源；並以之為基礎，歸納整個時期的風格趨向；並依題材性質與學者的治學角度，兼及歷史、社會、文化、經濟、或藝術心理學的討論。在藝術史學術裡，只聽過風格分析不足的批評，「太徹底」成為批評理由者，顯然是受到「前輩」心態的影響。「前輩藝術家」一詞之不當與遺害明矣。

另一較嚴謹的稱呼為「臺灣第一代西畫家」。的確，這些藝術家於日本殖民地時期首先透過日本人學習西方媒材與風格的藝

術，此一稱呼倒也順裡成章，應比「前輩藝術家」一詞客觀許多，然而此名稱仍有待商榷。臺灣於日本殖民地時期引進的尚有西方形式的雕塑以及東洋畫（今稱膠彩畫），「西畫家」一詞顯然不足以含括這時期的藝術家。若採用「西洋藝術家」以包含雕塑家，則「臺灣第一代西洋藝術家」又不足以包括當時的東洋畫（膠彩畫）畫家。如僅用「藝術家」，那麼就成為「臺灣第一代藝術家」，而臺灣的歷史並非僅是肇始自馬關條約後，臺灣在明清時代就存在著一些藝術家。此外，從邏輯而言，有第一代必有第二代、第三代等的嬗遞。如何定義第二代、第三代的藝術家將成為學術夢魘；以李石樵、廖繼春以及林玉山等人為例，均曾執教於師大多年，顯然「第二代藝術家」一稱可能包括在師大曾經受業之不同年齡層的藝術家，更何況其間可能還存在是否曾於這些藝術家私人畫室學習的嫡、庶之爭。

在西洋藝術史的習慣裡，是將有共同創作意識與風格特色的藝術家依其意識與風格命名，如「巴比松畫派」或「印象主義畫家」；沒有共同創作意念與風格的一群藝術家則以歷史時期來泛稱，如「殖民地時期的美國藝術家」或「二十世紀八〇年代的美國藝術家」。固然這些臺灣藝術家的創作生涯不少有跨過整個二十世紀者，但在探討這些藝術家於殖民地時期的活動時，可以使用「日本殖民地時期的藝術家」為通稱；在臺灣光復後，因臺灣的藝術發展有極大的變化，且這些藝術家較無整體影響力的活動，應以藝術家個人之生涯目標、規劃、與藝術創作分別討論，無須再冠以特定稱呼。試以林玉山先

生為例，其在殖民地時期的活動尚可從「臺灣殖民地時期之藝術家」的大角度來探討，但在光復後，因從東洋畫轉成水墨畫，為全新的個人風格改變，但從時代風格而言，則屬於光復後臺灣水墨風格的一環。因此，「殖民地時期」與「光復後」可作為林氏風格的兩大斷代（圖二、三），在細分時，或可逕以年代來區別其藝術發展。

「臺灣的印象派風格繪畫」

對臺灣於日本殖民地時期的藝術發展尚有一誤導的通用名稱，那就是稱呼近似印象主義的臺灣繪畫風格為「外光派」。正確的稱呼應是「臺灣的印象派風格繪畫」，有別於日本的「印象派風格繪畫」與西方的「印象主義」繪畫。

印象主義源自西方的新藝術觀，有其時代因素；從科學的角度而言，反映了牛頓對光譜的發現與新科學的實驗態度，因而在用色上有「彩虹色系」的使用、以之捕捉大氣效果與光線變化，並探討色彩與視網膜的關係；在題材上也密切關心因科技進步所導致的社會變遷，而對火車站或鐵架橋等新科技產品一再描繪；在社會因素上有中產階級的崛起，形成畫作的新買主，並導致中產階級之都市生活的題材；在材料上，則因管裝顏料的發明而導致戶外寫生的方便。因此，「印象主義」一詞在西方藝術史裡，非僅限於戶外光線的描繪，尚涵蓋這些時代因素，是當時一種創新的、實驗的、反映時代的藝術風格。此外，光線的描繪在西方藝術裡自古有之，並非於十九世紀中葉才出現，「外光派」



▲ 圖二 林玉山 綠蔭 1933年 紙 彩墨 113×82公分
畫家自藏（圖片提供／林玉山教授）

一語不但不合於西方藝術史的用語，亦有誤導作用。

「外光派」一稱源自日語，當日本人於十九世紀末引進印象主義的風格時，並未深入了解前述諸因素，斷章取義，僅截取其中之一，逕稱「外光派」；在內涵上，未如法國印象派畫家一樣，以新的手法（特別是不完整的輪廓）來表現當代的都市生活與科技帶來的新環境變遷；而僅僅以

較亮麗的色彩表現法國學院的保守題材以及日本的傳統生活與環境（例如將印象主義風格引進日本的黑田清輝，即曾描繪手執團扇、穿著和服的仕女，以琵琶湖為背景）；由於輪廓完整，光線的閃爍效果亦較不強烈。因此，這類繪畫，應稱為「日本的印象派風格繪畫」。臺灣沿襲「外光派」一稱，不但稱臺灣此類作品為「外光派」繪畫，甚至偶而也以



▲ 圖三 林玉山 暗香浮動 1988年
紙 彩墨 65×56公分
楊增棠收藏（圖片提供／林玉山教授）

「外光派」稱呼法國的印象主義作品，可謂魚目混珠之至。延宕至今，甚至將所有描繪風景的繪畫稱為「外光派」，而不論個別藝術家所追求的意象。由於臺灣在二十世紀末的少壯藝術家接受新的藝術思潮，對描寫風景或依據自然形象的作品不屑一顧，視之為僅是捕捉「外光」而已；少壯派的藝評家亦將此類作品一律貶為「外光派」；這也可說是「外光派」一稱所帶來的遺害。推根究底，臺灣的這類風格源自印象主義，應正確標明「臺灣的印象派風格繪畫」，藉以建立與法國印象主義繪畫的關係，且釐清並非所有的風景畫均屬「外光派」的觀念。

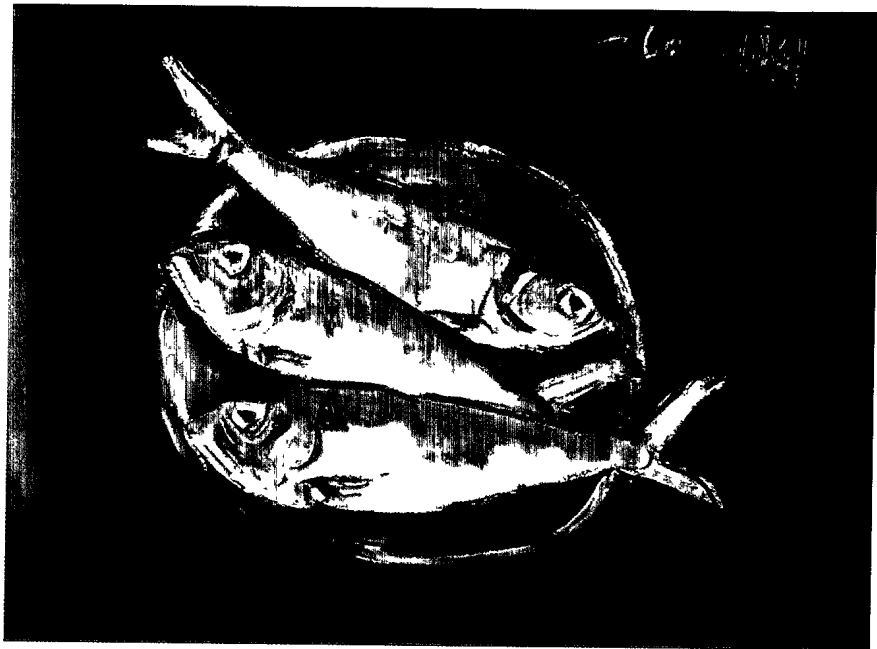
從探討臺灣在日本殖民地時期的藝術而言，「外光派」一語不但不合於西方藝術史的用語習慣，也誤導了目前探討殖民地時期之藝術的方向；例如，由於

「外光派」一詞的誤導，多數文字只在「外光」上打轉，卻絕少從也是「印象主義」特有的題材角度與創新精神來切入，也因此罕見論及臺灣印象派風格的繪畫與日本印象派風格、乃至法國印象主義繪畫的異同問題；更忽略了臺灣繪畫在日本殖民地時期與隨後數十年間的保守性質，部分原因即出自此偏頗之名稱，並昧於印象主義所蘊涵之創新精神。無可諱言，由於受到日本畫家對印象主義的片面了解，當時的臺灣畫家不少也只是在「外光」上著力，但如果採用「臺灣的印象派風格繪畫」來重新觀看這些畫家與畫作，以印象主義涵蘊的各種意義來探討，將有許多尚待探討的議題；最基本的問題即是：殖民地時期臺灣畫家所謂的「印象派風格繪畫」是否即是印象派風格的繪畫？

此外，臺灣在日本殖民地時期的藝術家，風格亦非僅限於印象派風格，如陳澄波的風格就較傾向表現主義，郭柏川則略具野獸派的畫風（圖四），諸如此類，亦應正本清源，重新全面審視此時期藝術家的風格，不宜以似是而非的「外光派」一詞概括這時期的所有藝術風格。

正視「光復」一詞的歷史意義

臺灣在脫離日本殖民地統治的歷史時刻一向稱為「光復」。但有人士主張，臺灣改由國民黨當政，也是另一外來政權的統治行為，臺灣人並未在政治上獲得自主權，因此認為「光復」一詞不當，改採「終戰」一詞。但如前所述，臺灣人在光復之際，對中國稱為祖國，也認為臺灣脫離日



▲ 圖四 郭柏川 三條魚 1971年 宣紙 油畫 33.5×42公分
私人收藏（圖片提供／畫家家族）

本殖民地統治是光復。「光復」一詞是當時的用語，也是反映歷史事實的用語，不宜因隨後臺灣人對國民黨政府的失望而更改。

「終戰」一詞是日本人諱言戰敗事實所採用的名詞，就如同日本人採用「進出」中國以取代「侵略」中國一樣，有其民族自尊與規避戰犯責任的考量。臺灣在日本殖民地政府的統治下，除了接受次等「皇民」的待遇外，還被迫支援並參與「膺懲支那的聖戰」，隨同日軍「進出」中國、並在「太平洋戰爭」的末期，慘遭美機 B-29 的轟炸，在人力、物力上慘遭損失，為日本人的野心與殖民統治付出沉重的代價。日本戰敗，臺灣人不再是殖民地的次等「皇民」，無論如何，均為可資慶祝的事實；從臺灣民族自尊的角度而言，「光復」一詞正確形容臺灣人脫離日本殖民地統

治。因此，若能正視「光復」一詞具有脫離日本殖民地統治的歷史意義，此詞比認同日本統治者的「終戰」一詞更能反映臺灣的歷史，也才能表現臺灣人民的民族自尊。

「二二八事件」與「白色恐怖」對藝術的影響

遺憾的是，臺灣人因光復而來的喜悅，以及對祖國的憧憬與熱烈歡迎，不旋踵就因國民黨政府的腐敗而風消雲散，也導致一九四七年「二二八事件」的悲劇以及隨後「白色恐怖」之迫害，成為臺灣人的心頭深痛；「二二八事件」是臺灣歷史的不幸，開始促成臺灣人的自覺並追求自決。

在解嚴後的九〇年代，對「二二八事件」與「白色恐怖」重

新翻案，讓歷史澄清，使受難者與其家屬得以平反，有撫慰瘡疤的正面意義。然而，這段歷史是否有藝術上的影響？如何影響？影響至何種程度？則有待嚴謹的整理。

據筆者初步研究，李石樵在光復後，對臺灣的前景充滿樂觀，也因此持寫實的藝術觀，他曾說過「從現實中探索美的題材與富有美感價值的藝術」，更創作了「建設」一畫（圖五），以積極的心情對臺灣的「建設」作藝術上的貢獻。然而，由於「二二八事件」的打擊，李氏放棄以「建設」參加事件同年的第二屆省展，改以前一年（一九四六年）所作的「田家樂」參展，顯然在表達對避秦之桃花源的嚮往。在「二二八事件」的餘波裡，李石樵從積極的「狂者進取」一變為「狷者有所不為」，以藝術家能表達的方式作無言的抗議。

在為時不短的「白色恐怖」時期裡，臺灣的知識份子與藝術家同處於高壓的政治氣氛下，固然在創作上有題材的拘限，但臺灣的藝術家並非皆是缺乏道德勇氣者；筆者亦發現，李石樵於一九六四年創作「大將軍」一作（圖六），以表現主義的風格來諷刺蔣介石。以誇張扭曲的造型來表現他對蔣介石的批判：眼露兇光、配上猙獰的大口，在佩滿勳章的制服下，只是一雙瘠弱、像似枯骨的手臂，陰霾沉鬱的藍綠背景則隱約構成神龕的模樣，在諷刺這位神化的「領袖」——藝術家以強調的衣領來標示「領袖」。在「白色恐怖」的年代裡，創作這幅畫是須要極大的道德勇氣；其勇於變革，以適當的風格來表現內容，這種對藝術追求的態度，亦為當時臺灣藝術家的異



▲圖五 李石樵 建設 1947年 畫布 油畫 261×162公分
畫家自藏（圖片提供／李石樵美術館）



▲ 圖六 李石樵 大將軍 1964年 木板 油彩 65×53公分
畫家自藏（圖片提供／李石樵美術館）

數。此畫造型與色彩均成功的表現了內容，使觀者深刻體會到藝術家的沉痛抗訴。在發現更多此類作品前，筆者認為此畫允為「白色恐怖」時期裡最成功、也最能表達臺灣人心聲的藝術創作。

臺北市立美術館曾於一九九六年二月至三月舉辦「回顧與省思——二二八紀念美展」。該展覽的〈市長序〉明白指出，該展覽的邀請者以「二二八事件」的「直接受害者、受害者家屬，以及

好友」為主，「包括陳澄波、蒲添生、廖德政、歐陽文、許武勇、陳夏雨、張義雄、鄭世璠共八位前輩藝術家參加。」並縷述理由如下：「其中陳澄波在臺灣藝壇具有領導地位，在事件中以民意代表的身份不幸被槍殺；歐陽文是陳澄波的學生，被囚禁在火燒島十二年；蒲添生為陳澄波的學生及女婿；廖德政的父親廖進平是一位熱心社會改革的人士，在事件中失蹤遇害。」此展

覽只考慮藝術家是否為受害者，抑或與受害者有親屬、師生或友儕關係，而完全不考量作品內容是否與「二二八事件」有關；這種籌劃展覽的出發點與選擇角度頗值得商榷。

參觀此展覽的觀眾不免存疑：陳澄波的風景、人物作品與「二二八事件」何關？蒲添生與陳夏雨的人物塑像是那裡反映了「二二八事件」？廖德政與張義雄的靜物與風景又與「二二八事件」何涉？歐陽文的畫除了一九九四年以後的追憶外，早年的臺灣風光實在與該事件毫無瓜葛。此類觀感，不一而足。

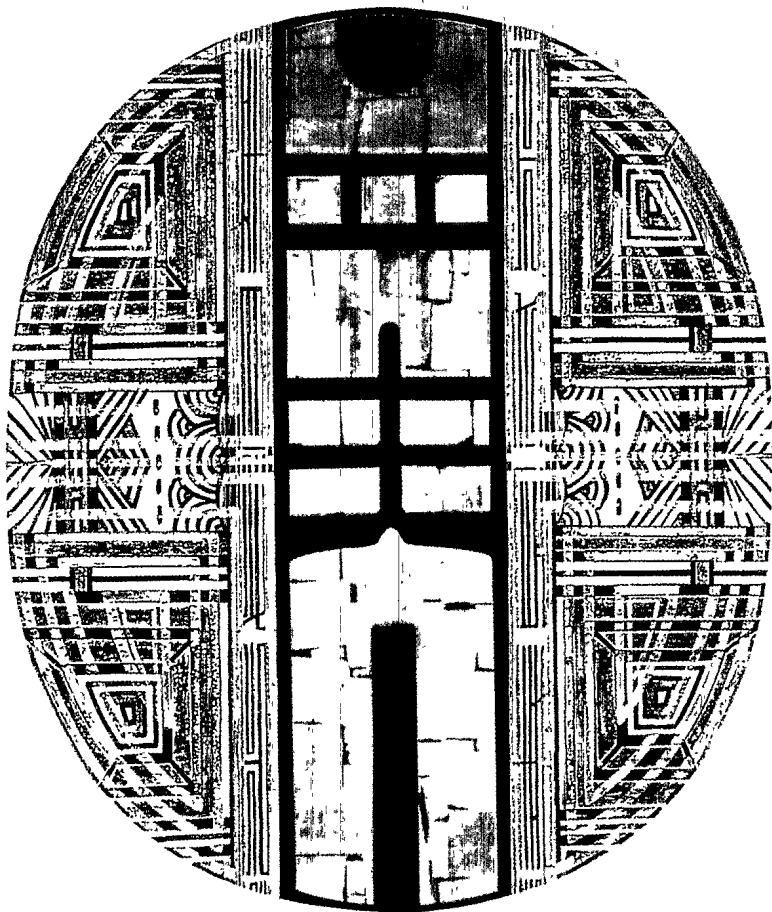
當時的臺灣藝術家未能反映時局與心境，固然有其不得已的苦衷，更因緣於殖民地時期以來臺灣藝術的發展趨向。如果強加附會，說描繪雨景即表現臺灣人的哀痛，畫一隻鳥籠裡的鳥遂反映了臺灣人的喪失自由，說籬笆裡的數隻雞就是表現臺灣人的桎梏，這類藝術表達方式實不足以說服觀眾。優秀的藝術作品無論風格如何，應可使觀者感受到藝術家所欲傳達的訊息；如果這些作品確實有所欲表達的訊息，但觀者須賴文字說明方可理解，則這些作品即屬不太高明的創作。從藝術史的角度而言，若此類表達方式足徵採信，或至多可歸納出臺灣藝術家在當時的政治環境下，以含蓄的象徵題材表現心思。

從藝術家的創作角度而言，陳澄波於「二二八事件」中不幸遇難，但並非所有的藝術家均皆罹難；許多臺灣藝術家在光復後或中輟創作，或前往中國大陸，不知所終，亦有繼續創作者，一直為畫壇所敬重。藝術家或享有高年，或英年早逝，或榮顯一

世，或終生潦倒；藝術家的生平遭遇往往會影響其藝術創作，應值得藝術史學者探討。然而陳澄波的不幸罹難，並未於其作品中呈現徵兆，其作品本身方是藝術家自傲與傳世的成就。生平傳記固然有助於了解藝術家的創作理念，但在研究藝術家個人的藝術成就時，應是以其作品為出發點與依歸。陳澄波若地下有知，必然不願見到他的不幸遭遇成為他藝術被稱道的唯一理由。

因此，臺灣藝術家歷經「二二八事件」與其後的「白色恐怖」，其身受值得同情，但從藝術史角度來看，其藝術創作是否或如何反映當時的政治、社會情勢，方是探討的重點。然而，「二二八事件」與「白色恐怖」自有其桎梏的影響，在當時的高壓政策下，藝術家有身家性命之虞，如何甘冒大不諱，表現時事、反映心態？這類作品容或有之，但實是微乎其微——更正確的說，是異數。在缺乏此類作品的情況下，只能說臺灣的藝術絕少反映「二二八事件」與「白色恐怖」，對臺灣藝術史發展而言，「二二八事件」和「白色恐怖」只是時代背景，對當時藝術創作的積極影響並不顯著。

縱觀臺灣藝術在二十世紀前半葉的創作，由於殖民地時代政策的影響，即較少有反映政治與社會意識的題材；此一不爭之事實，須從殖民地統治以來的歷史角度來探討，不應斷裂歷史，宣稱臺灣藝術家只因「二二八事件」的影響，題材即遽然局限於風景、靜物。即使僅從藝術風格來考量，這些題材的表現也有優劣之分，如何就這些作品評議風格特色與分別優劣，或恐是臺灣藝術史在排除「前輩藝術家心態」



▲ 圖七 廖修平 鏡之門 1968—69年 壓克力
162×130公分（圖片提供／福華沙龍）

與「二二八悲情」後，尚待探討的一些議題。

兼容並蓄的臺灣藝術

臺灣在殖民地時期，日本刻意打壓中國傳統的水墨畫，引進他們的東洋畫，以及西方形式的

雕塑、油畫與水彩，並營建歐式風格的官方建築，例如今日的總統府、監察院等，和式民宅更是普遍。臺灣在光復以後，特別在一九四九年國民黨政府播遷來臺後，湧入大量的大陸人士，不但在語言與人口結構上帶來劇變，更於政治、社會、經濟、文化等

層面影響極大；以藝術而言，中國宮殿式的建築成為官方提倡的建築風格，例如陽明山的中山樓、故宮博物院、圓山飯店、以及植物園裡的國立藝術教育館等。這種新引進的中國「中原」風格建築，與日本殖民地時代的歐式官方建築並存於臺灣，共同豐富了臺灣的都市景觀。在繪畫上則有水墨畫（國畫）的重新引進，並以東洋畫為日本藝術，予以排斥；然而，經過半世紀以來，水墨畫已成為臺灣繪畫的表現方式之一，東洋畫也改名膠彩畫，亦為臺灣藝術家創作的媒材之一。

韓戰以後，臺灣接受美援與美軍的防衛協助，各領域均受到美國文化的影響，在藝術上則引入以美國為主導的一些風格。臺灣於一九六〇年代由年輕藝術家所倡議的「現代化」改革，實際上即是以美國的藝術風潮為效法對象。拙作〈劉國松繪畫中圓之意象〉一文，曾分析劉氏受到當時美國抽象表現主義、硬邊抽象與普普藝術等風格的強烈影響，融合水墨畫與美國的現代繪畫。

當時的臺灣尚有許多藝術家在嘗試現代藝術的探索，也各有成就。例如廖修平多方面嘗試以臺灣的民俗題材作為創作的基礎，以現代的表現觀念與形式來探討臺灣文化的精神，在這方面最有成就，例如他作於一九六八與六九年的「鏡之門」（圖七）。廖氏並於一九七〇年代初將西方之金屬版畫與絹印版畫引入臺灣，為臺灣的藝術表現添加新媒材，也造就不少年輕版畫家。這些藝術家共同為當時的臺灣藝術開創新的局面，也寫下臺灣藝術發展的一頁。

建築方面則引入所謂的「國

際主義風格」的建築，僅求實用的鋼筋水泥大樓林立，雖乏善可陳，但以量取勝，也構成臺灣今日的景觀。臺灣在光復後，由於新、舊的並存，以及東、西方的諸般刺激，形成今日臺灣的多元性文化與景象。

九〇年代是臺灣在解嚴後的民主年代，是一個充滿不同聲音的年代，有激情、有迷惑、有前瞻的探討、更多回顧的省思；與中國重新接觸，對臺灣的歷史、文化與前途重新評估；在外交上，更與中國短兵相接，積極爭取臺灣的國家形象與國際地位；在藝術創作上，則因經濟蓬勃，西方藝術新資訊的引進，在質、量上均有激增，與西方藝術的新觀念與風格幾乎與時並進，但亦能在內涵上探討臺灣政治、社會、環境等多方面的議題；更由於公立美術館的建立，私人藝術基金會的成立，主導收藏與展覽，亦使臺灣藝術家的創作內容與發表方式有新的取向。九〇年代是二十世紀最後的年代，適合對一世紀來的林林種種作省思；但也是銜接二十一世紀的關鍵年代，對過去的省思即在為新世紀的前瞻鋪路。

立足臺灣、放眼世界

基本上臺灣是個移民社會，從最早的原住民，到明清時期的舊移民，到光復後的新移民，都共同在臺灣落腳生根；只要是生於斯、長於斯，認同臺灣的就是臺灣人。移民社會與國家因「有容乃大」，以典型移民國家的美國為例，對不同族群採用的名稱如「非裔美國人」、「亞裔美國人」、「拉丁美國人」，但均視之為美國人，並鼓勵各族裔保持特有的語

文與文化特質。在臺灣，除了原住民外，臺灣社會並無顯著的種族、文化、乃至生活習慣上的差異，主要的差別在於不同的母語，但都是臺灣人。

「臺灣藝術」的界定也應以開放的角度來包括所有在臺灣活動的藝術家。臺灣藝術的探討應以藝術創作的內容與風格來評估，藝術家的地位應以作品之優劣來論定；至於表現的內涵與風格、乃至表現的材料，則屬藝術家個人創作意念的自由選擇；不宜因特定內容、風格、乃至媒材來作為界定臺灣藝術的先決條件。特別是水墨畫，原本在日本殖民地時期以前就是臺灣的藝術表現媒材，在光復後又重新引進，經半世紀來業已成為臺灣藝術家表現的媒材之一，與其它媒材並存。在藝術創作上，並沒有那一種媒材方符合「臺灣藝術」的界定。「臺灣藝術」與世界各地的藝術一樣，一方面須能表現或反映民族獨特的文化色彩，一方面亦是國際語言，均以個人之藝術語彙來表達人類基本的情感與思想。臺灣藝術之表現內容當然須就臺灣的時、地來探索，但臺灣藝術之優劣高下就不能局限於臺灣一地而論。臺灣在力爭國際承認之際，應多藉人類共通的藝術表現向國際人士展現臺灣文化；臺灣藝術家應有「立足臺灣、放眼世界」的胸襟、期許與作為。

臺灣是個海島國家，但希望能發展出有國際宏觀、有積極面對挑戰心情的開放海洋文化，而非狹窄排外、關門自閉的島國民性。作為生命共同體的臺灣人，須反觀歷史，前瞻未來；不媚外、也不排外，共同建設一個有民族自尊與國格的國家。▲