

# 建構台灣美術的沉思

周文 Chou Wen

## 第一章、前言

由台灣美學藝術學學會主辦的「美與藝術思想的變遷～美學藝術學的關鍵時代」座談會，<sup>1</sup>談論目前國內美學在藝術教育的重要性，與會學者專家大多有所感，覺得學習藝術的學生，美學訓練並不很充足，引發筆者對現有通行的台灣美術研究，有幾點意見和感觸，也許不很成熟，但希望對美術和美術教育有些助益。我閱讀的有關台灣美術書籍並不多，可說是很粗淺，所以只能依據每本論述，作簡單的說明工作，如有曲解或錯誤，當然需要前輩及學者專家不吝的指導。

進行討論之前，首先，說明我所認識的「歷史」意義，因為建構台灣美術，是涉及「史」的範圍，什麼是歷史？應該有些概念，才有可能繼續討論建構問題。其次，簡略說明台灣美術發展的現況，這裡儘量將有關台灣美術研究的問題，提出來後作詮釋回應的方式，以為豐富美術論述的前置討論。再次，則以自己認為美術體系的完成方法，作為一種論述依歸的工作，和藝術發展遠景的可能探討。前面所述，可能有些不妥之處，只有盡力釐清自己的觀點，當然會有許多不同的意見，這裡希望將意見明示出來，不作任何評論，針對台灣美術的建構問題，才是筆者要探討的所在。我們不偏向某些論點，也不否定其他的說法，所有討論都是考慮的對象，平心而論就是我們的立場。

最近有關台灣美術的書籍出版，可用百花齊放來形容，各有自己的看法，都有非常精彩和深入見解。我們知道台灣美術的發展，有人認為是從日據，作為源始時期，以日本引入西畫觀念，為一斷代說法，另也有人則以明清時的水墨畫，為美術的發展源頭，其實都有其道理，不能說誰對誰錯，讀者必須清楚作者講史的立場及背景，才能明白他所要表達的理念。藝術最好不要摻雜意識形態，因為有了立場，常會看不清事實，被意識所蒙蔽，而無法有正確認識。台灣美術的建構，除基本的記事工作，重要詮釋，也是不可缺少的，有了骨架，就需增加筋肉，整體的建構，就是如此。

我們無法一一研究眾多的台灣美術書籍，所以只能選讀其中的部分著作，有集成書冊，有單篇文章，都是很重要的依據，雖數量不充足，但求質量的完備，

---

註 1：潘幡整理，〈美與藝術思想的變遷～美學藝術學的關鍵時代〉，《藝術家》327 期，藝術家出版社，2002.08，頁 280-285。

避免以偏概全的缺失。學問的研究，可分為深入研究、專門研究及投機研究，尤其近年來，相關台灣的研究成為顯學，就出現一批人物，以研究台灣為口號，別人的研究都上不了檯面，自封為大老或權威，加上一些公家單位的職位和教職，那更不可一世，所有的學說都需經過他一統天下，這現象在台灣美術的撰寫，很清楚可以看到，但是我們不能因這些人，而放棄對台灣美術的研究，無論是誰，只要研究該學問，或多或少，都能有所貢獻。因此台灣美術是需結合眾人研究，慢慢累積出來的結晶品。台灣近年的研究，都很積極，可是有時過於求好心切，急著表現權威，將文化當作經濟來處理，可以買賣交換，互比美麗的包裝，可是內在的空虛卻無法解決，這種無根性的文化，是不能抗抵外力的衝擊，及延續長久，就像流行音樂，過了流行就被丟棄。不要怕空虛，一步一步踏實的做，此才是研究學問最基本的功夫。

## 第二章、歷史意涵的認知

很多人認為歷史，就是人為事件的累積現象，我們將其紀錄表述，就是所謂歷史。但深究其意，並不如此簡單而已，事實的陳述，是歷史建構的基本工作，可說是初階的基礎，沒有此紀事就無歷史可言，很重要的環節，可是還不是歷史全部，我們只能說是建構的部分，歷史需有選擇淘汰和詮釋反省。這裡我們對歷史作概述的說明，「歷史是掌握世間人為現象，這現象無法客觀自行區分，需靠人們的悟性加以區分。同時間存有的現象之間，及不同時間中演變現象間的前後關係，被認知後，空間和時間才有具體的內容。各種現象不停的展演變化，有週期重複、累積生長及自我提昇，此前後關係的現象，可稱為歷史。其表現理念的外塑力量，含括語言、宗教、國家、道德、學術、藝術及科學等人文現象，人類的歷史就在這些理念展開，理念也在人類和歷史顯現。」<sup>2</sup>我們一切現象都在歷史的範圍，但要組成歷史，必須有所選擇，意思是說，不一切都是歷史，構成歷史的人、事、物，非量化的擇取，而是經質粹化的對象，含有代表性、突出性、相關性，所以講歷史，可以廣泛的說明，也能狹隘的論述。

既然對歷史概念有所說明，當要了解建構歷史的方法，我們可以對象及思考特性分為三類：<sup>3</sup>形上思考方法（認識～邏輯）、物理方法（解說～物理）

---

註 2：請參閱 Johann Gustav Droysen 著，Jörn Rüsen 編，胡昌智譯，《歷史知識的理論》，聯經出版事業公司，民國 75 年 6 月初版，頁 7-8。

註 3：請參閱 Johann Gustav Droysen 著，Jörn Rüsen 編，胡昌智譯，《歷史知識的理論》，聯經出版事業公司，民國 75 年 6 月初版，頁 12。

歷史方法（了解～倫理）。另也有以工作性質區分有，「方法論」，其進程序，首先是問題的提出和材料蒐集，其次為史料的考證，最後即是詮釋工作。「系統論」則先收集歷史活動中的素材，研究活動中的組織及工作者，接著討論活動中的目的所在。「體裁論」認為在歷史的過程，包含著推動我們思想因素，有具體表現出我們思想的動力，相同的，也含如何呈現研究結果的寫作形式問題。寫作形式藉著研究表達出來，可使我們明白當初研究動機和目的是否達成。總結的說，研究方式的表達，是研究者追尋工作的直接反映。<sup>4</sup>

無論是何種的工作方法，都是針對歷史發生的過程，所做的詮釋研究，讓大家有機會再看到歷史的面貌，但我們需有一認知，那就是歷史並不是「真實呈現」，因為所讀到的歷史已是經由記載者及研究者重新解釋，所以歷史的呈現，是無法完全依照當初事件發生時如實的表現在眼前。於此，「詮釋」工作的重要性自然的浮現而出。歷史的發展，不是我們想像的進行，或許有一定的律則，或許只是一堆偶發事件的組合，我們不能駕馭發展的演變事實，可是詮釋方法，卻讓我們有機會掌握部分歷史的真實。英國歷史學家湯恩比（Arnold Toynbee）說：「歷史解釋的起點，與任何心智活動一樣，是先假定：『真實』對我們具有某一意義，這意義是我們能經由心智解釋的過程，而獲得理解的……」。<sup>5</sup>這裡提到真實，是經過我們心智的解釋，此歷史的意義才有其價值，因為歷史需經省思的程序，如沒有反省和詮釋，這些發生事件不過是個人的記憶往事。史賓格勒（Oswald Spengler）在《西方的沒落》也提到：「世界歷史是什麼？當然，是對過去的一種有秩序的展示，一種內在的陳述，是感覺形式（feeling-form）的一種可能的表達。」<sup>6</sup>簡單的說，歷史就是一種感覺形式的內在表達，此形式並不是隨意的想像，他是秩序排列組合後的表達，凌亂無際的書寫，只能是一種事實的紀事，這只是歷史的雛形，希望達到歷史意義，必須由我們的理性思考，不斷地反省，歷史除是事件外，他也是理性產生的「智慧」，人類文明的結晶品，具有哲學性、藝術性及科學性。所以柯林烏（R.G.Clingwood）說：「我對歷史的理念所作的歷史回顧，今已使我能針對這個問題提出我的答案：即，歷史家必須在他自己的心中將過去

---

註 4：請參閱 Johann Gustav Droysen 著，Jörn Rüsen 編，胡昌智譯，《歷史知識的理論》，聯經出版事業公司，民國 75 年 6 月初版，頁 17-120。

註 5：湯恩比（Arnold Toynbee）著，陳曉林譯，《歷史研究》，桂冠圖書公司，民國 68 年 3 月再版，頁 1613。

註 6：史賓格勒（Oswald Spengler）著，陳曉林譯，《西方的沒落》，桂冠圖書公司，民國 69 年 6 月六版，頁 12。

重演……要發現這個思想，歷史家必須獨力重新思考它。」<sup>7</sup>重新思考就是反省，有了此環節，我們才可能對歷史作深入的詮釋，才有可能真正的認知，歷史的意義即在這裡。

既然明白歷史是理性反省的結晶品，使我們可以繼續問，書寫美術史的意義在那裡？李澤厚在他主編的《中國美學史》緒論提及，編寫這部美學史的意義，首先，是希望闡明民族美學思想的產生、形成、發展、演變歷史過程，其次，從理論上分析中國美學基本的範疇、規律和特徵，探討其美學體系的構成，最後則是從理論說明中國美學對世界美學的貢獻。<sup>8</sup>雖不是美術史，但他所說意義，也可作為為何要書寫美術史的思源，我們建構自己的美術史，當然是有其意義存在，毫無意義的建構只是一些學術投機，想讓自己成為學霸，其實「學術權威」是一很可笑的名詞，就像近來「大師」的稱呼滿街，難道自己不會覺得受之有愧，連基本的羞恥心，都消失不見了。歷史的建構必須有其意義，不是任憑喜惡而大放厥詞，為何需建構自己的美術史，在開始著手進行前，就要思考清楚，這可以決定以後的方向，時髦的論說會讓人覺得新鮮，可是對學術並沒幫助，譁眾取寵，只不過一時，留名青史談何容易，步步腳印都是辛苦的代價。

這裡再進一步問，談論美的歷史有意義嗎？朱光潛認為「認識意義來說，美學史至少有兩層功用。第一，美學史是一般思想中的一個部門，對美學史的理解，有助於對一般文化學術思想發展，以及其社會根源的理解……其次，美學思想，既然是文藝創作欣賞實踐的總結和指導，對一個時代美學史的理解，就必須有助於那個時代的文藝作品的理解。」<sup>9</sup>這段話很清楚說出，美術史的發展，對其他文化史是有很大的影響，我們不要以為此是理所當然的事情，一個民族文化是否長久延續，不是在政治或軍事的強盛，而是文化的興盛，民族有沒有文化，就看其人文思想的展現，文學、哲學、藝術都是人文思想重要的環節，缺少這些質素，民族雖強盛一時，卻無法長遠，就如曇花一現，很快的消失無影無蹤。以個人來說，不能通解自己文化思想的脈絡根源，他沒法安身立命，因為外來的文化雖會影響我們的生活態度，但生命的根源是無法被取代的，沒根的個體，終其生只是茫茫飄盪在無知之中，此生命體是不能創造和發展，理由是他連自己都不

---

註 7：柯林烏（R.C.Clingwood）著，陳明福譯，《歷史的理念》，桂冠圖書公司，民國 73 年 3 月二版，頁 372-373。

註 8：李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》第一卷上冊，谷風出版社，民國 75 年 10 月出版，頁 8-9。

註 9：朱光潛著，《西方美學史》上卷，漢京文化事業有限公司印行，民國 71 年 10 月初版，頁 6-7。

認識。這就是為何要建構台灣美術史，自己要認識自己，意思是說，需有自知之明，明白自己才能定位，才可接軌外在世界的環境。雖是老生常談，可是又有幾人能體認此事實？

於此，我們碰觸到「要以何種態度來認識台灣美術史」？這問題應該困擾著許多書寫台灣美術史的學者專家，撰寫一部歷史，作者的認知和態度是主導整部美術史的進行，他的詮釋，導引讀者認識其所完成的美術史。作者本身不但有學術素養，學術良心也是很重要，如為達某些目的或具某類意識形態書寫出來的美術史，可能會歪曲我們正確的認識，對文化工作並沒多大助益，反而是有所傷害。因此認識台灣美術史，必須是以宏觀的態度，越多的包容，表示台灣文化是多元豐富，不應是封閉狹隘的短視文化。近年來對中國文化，好像在玩躲避球遊戲，大家儘量不談中國文化的影響，捫心自問，在台灣的食、衣、住、行那樣沒有中國的影子，區分中國和台灣是不能在文化方面，如從政治、地區來分別，還有不同的可能，以文化區分，只是自投羅網，無法分辯清楚。文化源始可以多元化，但發展的同時，卻需有一主體作為整體文化的基據。文化活體不斷的往前展現，他往前推動的力量，就是隨著活體往前時加減的那些文化元素，不用多心，能吸取別人的精髓，當然盡力而為，文化不忌諱多元和深入。

我們不可以政治的意識形態強加在文化的議題，結果就像大陸所發生的「文革」，以為政治可解決全部問題，文化以政治為服務對象，作為工具的文化，這段歷史的教訓，難道還不夠讓我們清醒嗎？此也是歷史的功能之一，使大家有機會反省，前面所發生的事件，不一定是合理的，如何避免再度發生不合理的現象，是我們重要的課題。這就是為何須建構台灣美術史，不僅是思念前輩的事蹟，教育和反省才是真正用意所在。

多數人認為，撰寫美術史，不過是記載些前輩藝術家的作品及事蹟，談論他們得獎成就和感想，最多增加風格分析或時事的發展，很少深入談到他們的思想意象，為何他要如此表達，他對藝術的見解又是什麼，生活上的點點滴滴，才能組構出一位藝術家。美術史除了藝術工作者外，美術理論的建構者也不能欠缺，一部健全的美術史，至少需有這兩大部門，缺了任何一方，都是不完備。台灣美術的發展和大陸、日本及歐美息息相關，從這可看出她的多元性，內容非常豐富，但另也得知本身的欠缺，亟需外來的資訊以建造美術方面的架構，此影響台灣人的審美觀，可說是中西二方的交集地區，在雜亂無章中，另建立出自己獨特的審美觀念，這種審美觀簡單解析，就是帶有商機的審美氣息，也許我們可由經濟角

度，來解決台灣美術的建構問題。

我們知道美術史的建構，不只是單獨的美術事件組合，就如想成為一位健康的人，必須有多樣的健康因素促成，單項原因只會造成偏食現象。這即是為何要主張學習美術的學生，不但是術科傑出，學科也需有一定的素養，檢視一下台灣的美術教育，很重視術科的傳遞，學科卻是應付門面之用，竟然有不讀美學的論調，難道只知「匠」而不知「師」，台灣美術想在世界站了起來，不單是學習別人，自己仍需建構出自己的特質所在。相同的，建構美術史的人，我們可要求他們多方面的涵養充實，因為他建構的美術史，是以他的觀點，引導眾多讀者，過於簡單的看法，很有可能形成誤導情況，學術性的問題最好避免枝節叢生，紮實的理論是要紮實的學術功夫，台灣學術界現今最大的毛病，就是太多無實際學術的學者，把持教育體系，藉著批評別人，提昇自己的學術地位，所以說我們學術功夫是很虛擬化的。

### 第三章、簡述台灣美術相關論著

由於筆者個人才疏學淺，閱讀的有關台灣美術史文獻資料很有限，所以只能就幾本已經讀過的著述，作簡單的敘述說明，此章節不予任何的評論，直接陳述書中所提及的史料和編排方式。

#### 一、《日據時代台灣美術運動史》，謝里法著，藝術家出版社。

這本得到大家肯定的美術史，因常看到作者本人，覺得很親切。有意思的是，作者首先就說：「……爭購的原因不是書寫的怎樣，而是書中人物他們的畫漲了高價。這一來使得書的編排設計相比之下太寒酸了。不得不送回印刷廠再裝扮一番，讓百萬畫價的畫家們有一部『身份』相稱的書來撐場面……」。<sup>10</sup>雖是些客氣話，但不難看出經濟在台灣美術的發展上，有一定的影響力。作者也提到不充足和滿意的地方，他認為不充足之處：

1. 藝術家的感性和主觀在許多節骨眼上不小心就流露出來，為這本書留下許多值得檢討的問題。
2. 過分重視官辦沙龍的功能和成就。
3. 寫日據時代台灣美術運動的歷史把重心放在台籍畫家，而忽略了在台日本新生代畫家的活動，也不是正確的。……這些可以說是政治（非藝術）

---

註 10：謝里法著，《日據時代～台灣美術運動史》，藝術家出版社，民國 84 年 10 月四版，頁 2。

歧視所造成的歷史偏見，都應該以藝術的角度再糾正過來。

4. 戰後初期的文字資料中每論及日據時代美術運動時，多半誇大了台日畫家之間的對立形勢，以強調台灣美術家的抗爭意識。
5. ……於是民族運動或文化運動的政治人物，對台灣美術究竟有過什麼樣的貢獻，寫美術史者須提出現代人的看法，不可一味認定只要民族的就是好的……結果把應該談論的藝術拿去讓政治來解決了。
6. ……當我面對或電話訪問的時候，他們滔滔不絕談著，偶爾也會發覺某些論點是後來產生的，不是當年就有的……也都難以釐清。<sup>11</sup>

作者滿意之處：

1. 把台灣所發生的這段美術運動配合當時的社會運動，且當作一個社會運動來看而不把美術從社會的發展中抽離，試圖為台灣美術建立美學的社會觀……。
2. 舉用「台灣」兩個字為這島嶼的文化活動定名。
3. 經過我的一番努力，美術史上具有決定性地位的人物被挖掘出來，終於彌補了美術發展過程的幾個斷層，台灣美術史的推演，這才順利接駁……。
4. 以台灣為立足點，建立史的視野。
5. 我必須重申，這是一本七十年代寫的書，有這時代特定的歷史經驗和史觀的極限。<sup>12</sup>

全書除緒論和結論外，共分為七章節，首章談到黃土水、劉錦堂、陳澄波、陳植棋和郭柏川等美術前輩人物，次章則論說初期畫會，提及「七星畫壇」、「台灣水彩畫會」、「赤島社」、倪蔣懷和石川欽一郎。第三、四章為台灣美術展覽會，台灣美術重量級的人物相繼出現。第五章談論台陽美術協會和台陽美展。第六章、七章以台灣總督府美術展覽會及 MOUVE 美術家協會為主題。結論後附七篇附錄，內容有論說、年表及圖錄。

## 二、《台灣美術發展史論》，王秀雄著，國立歷史博物館。

此書為作者陸續發表有關台灣美術的學術論文專輯，共計五篇研究論文，第一篇〈戰前台灣美術發展簡史〉，含蓋明鄭、滿清至日據時代的二五〇年間台

註 11：謝里法著，《日據時代～台灣美術運動史》，藝術家出版社，民國 84 年 10 月四版，頁 2-4。

註 12：謝里法著，《日據時代～台灣美術運動史》，藝術家出版社，民國 84 年 10 月四版，頁 4-5。

灣美術發展，以 1927 年官展（台灣美術展覽會）成立為劃分期，前期是因襲較強的「閩習」風格的文人畫時期，後期由於官展活動，帶起台灣現代美術的萌芽和發展。次篇〈日據時代台灣官展與風格探釋～兼論其背後的大眾傳播與藝術批評〉，作者認為日據的官展不僅本身很成功，大眾傳播媒體也是重要的環節，而且官展不僅促成台灣現代美術的發展，另即是培養台灣現代美術的第一代畫家，他們在大戰結束後負起教育下一代的任務。第三篇〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉，分析第一代西畫家（廖繼春、李梅樹、郭柏川、顏水龍、楊三郎、李石樵、劉啟祥）等七人的繪畫風格，詮釋其保守與權威主義風格形成的原因，和台灣長達四十年的戒嚴、資訊的缺乏、封閉的社會及民眾欣賞能力有關，隨後提出第一代西畫家對下一代正面和負面的影響分析。第四篇〈戰後台灣現代中國水墨發展的兩大方向之比較研究～劉國松、鄭善禧的藝術歷程與創造心理探釋〉。第五篇〈入世然後出世～評析廖修平的藝術歷程〉。

### 三、《台灣美術簡史》，吳步乃、沈暉編著，時事出版社。

這本書為大陸在 1980 年編著出版，蒐集台灣美術史及美術工作者資料，雖很簡略但層面廣泛，全書有簡史、美術家小傳、美術作品圖錄等三大編，第一編簡史，分為十九章，含括台灣美術史概述、中國畫、膠彩畫、油畫、水彩、雕塑、版畫、美術評論及理論建設、連環畫、連環漫畫和漫畫、兒童圖畫書插圖、現代設計、現代陶藝、書法、篆刻、民間畫家、民間工藝美術、建築藝術、原住民藝術、台灣對大陸美術的介紹、台灣美術設施、台灣美術獎勵制度。次編美術家小傳，分為日本侵台時期的美術家（曾在台灣工作的日本畫家）、光復後從大陸去台的美術家、光復後新一代美術家。

### 四、《台灣近代美術大事年表》，顏娟英編著，雄獅圖書股份有限公司。

全書有出版序，導論〈徘徊在現代藝術與民族意識之間～台灣近代美術史先驅黃土水〉，凡例，略語表，台灣近代美術大事年表（1895-1945），參考書目，索引，人名，美術團體、展覽，展覽場所，活動主辦單位（學校除外），學校、教育機構，其他，後記（台灣美術史之旅）。

作者曾經提到：「……這一本《台灣近代美術大事年表》所提供的有限資

料，係十年以上工作的累積……」。<sup>13</sup>

## 五、《日治時代台灣美術教育（1895-1927）》，楊孟哲著，前衛出版社。

此書共分五章，書後有附錄及附表，第一章緒論，第二章台灣殖民教育政策，第三章台灣初期圖畫教育，第四章台灣初期圖畫展覽會，第五章台灣美術發展與日本關係。

楊先生說：「日治時代，台灣的美術教育政策，因歷任總督的理念不同，而出現因人而異的教育政策。當時師資不足，島民所受的更是不平等的差別教育制度，但是島民無畏眼前的不平等與環境的艱苦，表現出島民的堅毅、耐力，也因此獲得日人尊重之外，更為台灣美術創造奇蹟，美術成就甚至超過戰亂中的中國大陸，為台灣美術發展過程中最輝煌的時期，島民的努力，讓台灣的美術發展有了亮麗的前景。」<sup>14</sup>

## 六、《觀看與思維～台灣美術史研究論集》，蕭瓊瑞著，臺灣省立美術館。

全書有二篇序文，十篇論著及附錄二篇。第一篇現代繪畫運動期間的「省展」風格。第二篇解嚴前台灣地區美術創作主題的變遷～從《雄獅美術》《藝術家》兩雜誌的展覽報導所作的分析。第三篇一九九一年台灣藝評報告。第四篇觀看與思維之道～回顧台灣近廿年來關於藝術批評的討論與實施，和對〈一九九一年台灣藝評報告〉中幾種藝評類型的再思考。第五篇五月、東方相關研究概述。第六篇時代與意象～台南市現代繪畫運動發展大貌。第七篇「自我的覺醒」與「自我的隱退」～對李梅樹晚年人物畫的一種解釋。第八篇趙春翔的時代和他的藝術～一個中國現代繪畫運動中的人道主義者。第九篇「傳統」與「自然」的交涉～席德進藝術中的古建築。第十篇對李錫奇現代繪畫的初步觀察。附錄「清明上河圖」畫名意義的再認識，歷史、文化、生活三者一體（訪談）。

為作者研究美術史的第二本論文集，收錄他發表在各美術刊物及會議上的單篇論文。可看出延續著個人的研究方向，此論集基本上仍以台灣美術為主，同時在附錄中包含一篇對「清明上河圖」的研究，顯示對當前台灣美術史研究的一基本立場和態度。<sup>15</sup>

註 13：顏娟英著，《台灣近代美術大事年表》，雄獅圖書股份有限公司，民國 87 年 10 月出版，頁 274。

註 14：楊孟哲著，《日治時代（1895- 1927）台灣美術教育》，前衛出版社，民國 88 年 10 月初版第一刷，頁 8。

註 15：蕭瓊瑞著，《觀看與思維～台灣美術史研究論集》作者序文，臺灣省立美術館印行，民國

## 七、《台灣放輕鬆～美術台灣人》，莊永明總策劃，王淑津等著，遠流出版社。

這套叢書共有十二冊，介紹台灣各界歷史的發展，此書為第九冊，採單篇進行方式，內容簡潔清晰，有插圖、作品及美術家生活相片，涵蓋水墨、攝影、書法、油畫、膠彩畫、雕塑等部門。一本適合初學者和年輕學子很好的台灣美術史讀物，精彩的圖畫定能吸引他們閱讀。

全書分為總序及二篇介紹文章，接續單篇美術家說明，有林朝英、郎靜山、黃土水、陳澄波、曹秋圃、溥心畬、余承堯、李梅樹、廖繼春、顏水龍、林玉山、李澤藩、李石樵、劉啟祥、陳敬輝、李仲生、張才、洪通、席德進、楊英風等人。

## 八、《藝術家↔台灣美術～細說從頭二十年》，倪再沁著，藝術家雜誌社。

作者選輯編寫廿年的藝術家雜誌，從 1975 年至 1994 年，每篇包含當年重要美術紀事，討論範圍很廣，首篇提到謝里法的「日據時代台灣美術運動史」，最後一篇為林惺嶽的「大戰陰影下的美術」，縱貫台灣美術廿年時間，每篇文章後附有當年的美術年表，並有備註說明，對讀者的閱讀相當有幫助。

九、《五十年來台灣美術教育回顧與展望學術論文集》，國立台灣師範大學美術系發行。

這本研討會的論文選輯，請到許多位國內美術教育的專家學者，發表研究著作，其中和台灣美術發展較相關的論文有：

〈英國工業革命時期主題風景之出現與英國繪畫本土化的幾點問題〉，楊永源。

〈中日兩國「國小美術教育」比較研究〉，吳長鵬。

〈先求異，再求好～40 年美術教育的一點體悟〉，劉國松。

〈台灣當代女性抽象畫的創造性與關鍵性〉，薛保瑕。

〈陳慧坤繪畫的比較研究〉，劉坤富。

## 十、《台灣心靈探索》，謝里法著，前衛出版社。

一本作者對於台灣心情的寫作，有關台灣的解讀和主張，都有他自己的看法和解讀，其中很多地方提到台灣前輩美術家和美術發展情形。〈論台灣人的土性和水性～為「出土」後的文藝作家解疑〉、〈三十年代東京、上海、台北的美術關

係初探)及〈三十年代台灣新美術運動的政治檢驗〉,這三篇則是專門論述台灣美術的文章。

#### 十一、《台灣美術風雲 40 年》,林愷嶽著,自立晚報出版。

全書分為總序、序〈驀然回首〉、第一章戰後復甦下的傳統、第二章西潮沖擊下的革新運動、第三章隨波逐流、第四章鄉土運動的勃興、第五章高瞻遠矚。序文〈驀然回首〉中說:「……在此內外交互作用的演進脈絡中,台灣美術的處境,正應了本世紀以來的一種普遍趨勢~美術與其他文化項目之間的有機關係,正日益快速而緊密。此種有機關係,不只發生在創作的層面,還涉及更深的現實領域……台灣,這塊歷盡滄桑的土地,在憂患重重的歲月中,收容了多少巔沛流離的孤臣孽子,養育了一千多萬局陷在國際強權夾縫中奮鬥的子民。但到底有多少人會懷有回饋它的濃厚感情?……美術絕不是孤立發展的文化單元,它與其他文化項目連環緊扣,不能逃避來自現實的逃戰……。」<sup>16</sup>

#### 十二、《日據時期台灣東洋畫發展之研究》,李進發著,台北市立美術館發行。

在台灣美術發展的研究,對於當時的東洋畫並不很重視,可能因為台灣人畫這類的畫,得不到社會認同或實質的回饋,而且官方的展覽也不是走此方向,幾位繪畫前輩都不是東洋畫畫家,因此這方面的資料整理很缺乏。作者研究主題即是針對日據時期美術發展中的東洋畫,認為其在於中國傳統繪畫的傳承,深具關鍵性的轉變地位,藉著研究東洋畫,瞭解台灣美術發展中傳統繪畫的流脈和走向。<sup>17</sup>

全書有序、論文簡評(王秀雄)、總評、論文提要、第一章緒論、第二章清代台灣傳統畫的發展、第三章殖民政權下台灣東洋畫的發展、第四章官辦美展下東洋畫的發展、第五章民間畫會活動對東洋畫的影響、第六章結論、參考書目、附錄。

#### 十三、《探索台灣美術的歷史視野》,謝里法著,台北市立美術館印行。

本書內容為十七篇的單篇論述文章,其中對台灣美術方面的問題討論較多的有〈台灣美術運動的歷史與文化觀照〉、〈日據時代台灣美術與文學的互動關係〉

註 16: 林愷嶽著,序文〈驀然回首〉,《台灣美術風雲 40 年》,自立晚報出版,民國 76 年 10 月。

註 17: 李進發著,《日據時期台灣東洋畫發展之研究》,台北市立美術館,民國 82 年 6 月初版,頁 14。

〈七十年代政治史觀的藝術檢驗～《日據時代台灣美術運動史》改版序〉、〈台灣美術生態分析〉、〈2000 年台灣美術展望〉。作者在序文中說：「這本書收集的文章，都是近幾年在刊物上發表過的，從美術的專門議題去探討“淡水河文化”的過去、現在與未來。雖然討論的領域在於美術，挖出來的問題卻不限於美術。歷史如果真是一面借鏡，我寧願站在世紀的最後門檻，回頭照一下台灣人的身段，或能為流過一個世紀的“河流文化”提出一份診斷書，把手指頭輕輕按住河流，為多病的島嶼把脈。」<sup>18</sup>

#### 十四、《台灣新生代美術巡禮》，王福東著，皇冠文學出版有限公司。

選錄四十位新生代美術工作者，內容分為新題材篇～社會與政治、新材質篇～裝置與多媒材、新造型篇～陶塑與雕塑、新抽象篇～心象與物象、新水墨篇～人文與自然、其他篇～展演與其他。其前言提到：「事實上，我們知道這四十位『新生代』人選並非全然的『絕對值』，很有可能五或十年後，有些人會在時間的考驗下自動『除名』，目前沒出現在這名單上的，我們也深信將來會有浮出檯面甚至『超前面』的人。」<sup>19</sup>

#### 十五、《台灣當代美術初探》，倪再沁著，皇冠文學出版有限公司。

這本書是補錄王福東《台灣新生代美術巡禮》，另選取台灣當代美術工作者。全書分為裝置與材質篇、行為與表演篇、塑造篇～陶藝篇、塑造篇～雕塑篇、繪畫篇～抽象繪畫類、繪畫篇～具象繪畫類、結語。作者在前言提出台灣美術的分期問題，他說：「……筆者曾在〈西洋美術·台灣製造〉一文終將台灣美術運動分為四期，亦即：(一)日據時代在『日本文化圈』範圍的『印象寫生時期』。(二)光復以後在『美國文化圈』影響下的『抽象表現時期』。(三)七〇年代中期，因回歸本土關懷而形成『島嶼文化圈』的『鄉土寫實時期』。(四)近年來，隨著解嚴及政治的開放、經濟劇烈變動及龐雜的國際資訊影響下，台灣美術呈現了異常複雜多變的風貌，已進入『海洋文化圈』下的『混沌再生時期』。」<sup>20</sup>

#### 十六、《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，林惺嶽著，藝術家出版社。

註 18：謝里法著，《探索台灣美術的歷史視野》，台北市立美術館，民國 89 年 2 月初版，頁 6。

註 19：王福東著，《台灣新生代美術巡禮》，皇冠文學出版有限公司，民國 82 年 8 月初版，頁 12。

註 20：倪再沁著，《前九〇年代台灣當代美術初探》，皇冠文學出版有限公司，民國 82 年 8 月初版，頁 12。

本書為作者對有關台灣美術方面的論述，討論範圍很廣，含括美術事件、美術館、美術團體、美術現象及未來美術的問題，從此書可看出作者對台灣美術的立場和主張。全書共有廿五篇文章，多處顯露作者銳利的評論功力，其對台灣美術的發展有相當自己的見解。

#### 十七、《百年台灣美術圖象》，林保堯著，藝術家出版社印行。

此書蒐集眾多的台灣美術作品，首張為郭藻臣《墨梅》，最後一張則是黃銘哲的《飛躍 2000》金屬彩色作品，每篇都有些說明。在總論中，作者對台灣美術做概括的敘述，其中有一段話令人省思，他說：「然而，就今日觀之，在那驕傲的成就中，卻有著幾許的無奈，在那真情的指數中，亦有著極度的傷感。確實的，就台灣這個蕞爾小島的文化載體，面對二十世紀西方快速又多變，強勁又優勢的藝術巨影投射雖然我們極盡的努力，即使是努力掙扎一百年，還是不易建立起我們獨自擁有強勢又明顯的國際語彙～『台灣美術』的無奈！接著，因為台灣本屬海島型的自然地域生態與其後出口型的經濟發展導向，促使國人快速走向高經濟成長分享之際，竟然毫無知覺地幾近有意地拋棄我們曾經擁有的精粹資產～『台灣傳統』的感傷。當然，台灣美術獨自語彙的幾許無奈，與台灣傳統精粹資產的極度感傷，不是一朝一日的偏失與成型。事實上，這即是台灣百年來自身美術文化載體歷經種種變異發展，一步一腳印的真實見證與生息縮影。」<sup>21</sup>

#### 十八、《風景心境～台灣近代美術文獻導讀（上、下）》，顏娟英譯著，雄獅圖書股份有限公司。

這套書分為上下二冊，上冊為中文翻譯部分，下冊則是日文文獻原件，包括1907年至1943年，一百位作者的想法。上冊全書內容為七大主題，主題一風景心境、導讀一觀看與思索風景，主題二青春少年時、導讀二夢想巴黎，主題三評論官展、導讀三營造南國美術殿堂～台灣展傳奇，主題四接力演出、導讀四百家爭鳴的評論界，主題五個人風格、導讀五台灣畫壇上的個性派畫家～鹽月桃甫，主題六生活美術、導讀六給鄉土溫暖的愛，主題七台灣美術論、導讀七台展東洋畫地方色彩的回顧。

#### 十九、〈百年來的台灣美術～第一章劃時代的美術大展〉，林惺嶽撰文，《藝術家》

---

註 21：林保堯著，《百年台灣美術圖象》，藝術家出版社印行，民國 90 年 10 月初版，頁 10。

雜誌 241 期，頁 262-349。

作者從文化史的角度，重新詮釋台灣美術，以政、經變動為劃分階段，共分五階段（1895 年-1944 年、1945 年-1948 年、1949 年-1972 年、1973 年-1986 年、1986 年-）。他說：「蓋在『為藝術而藝術』的風潮下，流行著『藝術的問題歸藝術的方法來解決』的看法及想法，而所謂藝術的方法，則常陷於形式化的美學辯證漩渦。在天馬行空的抽象思維中，日益遠離斯土斯民血肉經驗的歷史傳承。如此長期置身於歷史的荒野，使美術工作者喪失了自信，更使整個台灣美術積弊成易受外力左右的虛弱體質。」<sup>22</sup>

廿、〈台灣美術史的展現與斷代〉，倪再沁著，《大趨勢》雜誌第一期，頁 74-78。

這篇文章是作者對台灣美術的分期討論，首先表述台灣美術的複雜性，接著討論歷史論述在美術研究的意義及分期的必要性。全文分為：一、台灣美術研究的複雜難解。二、分期的豐富討論。三、台灣美術的視野展現。小結。並有附表一關於「台灣」的稱呼，及附表二台灣美術史斷代（有李欽賢、蕭瓊瑞、倪再沁、王福東、黃光男、王秀雄、林惺嶽、高千惠、黃寶萍、王文宏等人分期表）。

以上所列諸書，皆和台灣美術研究相關，一字一筆代表著美術界的話語，雖各有自己的立場和看法，但專注的精神是不容輕忽，這是一好的現象，眾人的努力，總比少數的單打獨鬥好，台灣學術界個人的成就非凡，可是團體研究就比不上大陸方面，所以有些基本工作沒有人肯下工夫，因為已不容許多餘的時間和精力，而且台灣互相評論的風氣很盛，就算不懂內容，也要尖酸幾句，一來表示自己的學術權威，二來則掩蓋自己的無知和自大，筆者曾提過「矛盾性」的研究報告，有位大師就認為是老掉牙的論題，難道他不知這問題自古我們都無法解決，討論古老問題，不是沒有價值，只希望能有新的角度詮釋說明，就像生死問題，當然是老掉牙，可是有誰敢說這問題不用再討論，因為過於古老和我們無關。學術研究只能憑良心，需真誠不假，藉著評論別人，踩著別人的頭，直上雲霄，又何嘆旁人無情的評擊。學問功夫不是一步登天，眼高手低，一時的虛名是成不了氣候，不怕無人知道自己，只怕自己的無知，學問最大的盲點就是認為無所不知，事實上，我們卻無所知。台灣美術成為顯學之後，研究者如過江之鯽，著述一冊比一冊巨厚，但就是很少人反思這些出版品對於台灣美術的影響如何？也很少人

---

註 22：林惺嶽撰文，〈百年來的台灣美術第一章劃時代的美術大展〉，《藝術家》雜誌 241 期，頁 264。

說台灣美術該如何走向發展，只是不斷挖掘舊時資訊，尋找前輩的恩澤，互比整理和找尋的功力，有人認為台灣美術複雜，其實這是多餘的講法，那個學問是簡單的，連我們日常生活都不是簡單，台灣美術的優勢是在其時間不長，資料還算齊全，美術家本人也活活生生的，減少浪漫的口語，盡快行動，建構自己的美術體系，才能有所挺立之處，將台灣美術當作分母，而不是分子數（圖 1），有了獨特性才能銜接世界，走出台灣美術的封閉性，和開展未來性，使台灣美術不再是分子數（圖 2），缺乏獨特性，只是眾多美術的集合物。

#### 第四章、台灣美術的假設問題

歷史是人類文化的象徵，而美術史更是精緻文化的表現，一個群體精神的昇華，不在物質的豐盛，但精神的貧乏卻足以使群體乾枯，為了避免此現象，就必須注重自己的藝術生態，也可從這領域看出該群體的生命力，其意是說，我們須知道和掌握藝術領域的生命精神。Heinz 在《理性之夢》提到：「……我開始學畫，改變我的視覺感受。在所有畫家之中，塞尚最讓我了解用不同的方法去看這世界，而人類的視覺經驗往往是文化的產物。」<sup>23</sup>我們對於這世界的看法，是經由理性省思後的結果，但首先需靠我們的視覺作用，接受此五彩繽紛的外界，才有可能產生省思動作，因此 Heinz 強調視覺經驗的重要性。明白視覺經驗是文化的產生要素，那可以再進一步說明為何要學習美術史（這也是建構的當然理由），於此我們借用李醒塵在《西方美學史教程》所說：「學習的目的首先是為了求得知識，而知識的獲得最終可以導致實踐。學習西方美學史具有重大的理論意義和實踐意義。這可以從以下三個方面來看。第一，從美學理論的學習來看，要學好美學應當學習美學史……第二，從美學科學的發展來看，要推動和發展美學，也應該學習西方美學史。……第三，從我國的實際需要來看，我們要振興中華，自立於世界民族之林，要對人類做出更大的貢獻，就要把我國建設成為既具有高度物質文明，又具有高度精神文明的偉大國家。」<sup>24</sup>雖是說明學習西方美學史，但我們相對於台灣美術史來看，希望學好美術就要學習美術史，對自己所學能瞭解其淵源和發展，是一件很重要的事情，如無法掌握美術的歷史性質，我想任何的美術工作者，都需重新再次摸索，沒有前人的努力，那些隨後之人，是茫然無知的狀態，美術發展成為不可能，這裡就能看出建構美術史的重要，即是理論意義。

註 23：Heinz R Pagels 著，牟中原、梁仲賢譯，《理性之夢》，天下文化出版股份有限公司，民國 81 年 3 月第 13 次印行，頁 12。

註 24：李醒塵著，《西方美學史教程》，淑馨出版社，民國 85 年 10 月一刷，頁 5-6。

有人認為理論只是空談，必須於落實才可實踐，這是當然如此，可是實踐沒有理論指引，將是一種盲動，就像氾濫的河水四處溢流，所以落實前，最好有些理論架構支撐著實踐的行動，因此，美術史的建構，理論和實踐都是不可缺失的意義環節，而第三環節就是前二環節建構的基礎和理想，就是將自己台灣美術史主體凸顯，建構定位完成後，登入世界美術史的環節。

說起來很簡單，實際上的實踐工作卻是艱辛萬分，慶幸的是，現已有很多人注意到，台灣美術的研究問題，而令人擔心的是，政府單位並不十分重視這方面的研究，因為有人認為文史哲的研究，不著實際，整天空談不如經濟規劃來的切實，以經濟看文化，難怪台灣文化非常的經濟，其實經濟結合文化，或文化結合經濟，都是完美的論說，但整合過程卻有些偏失，不是經濟過度，就是文化過度，文化經濟、經濟文化，二者都不像，還不如文化是文化，經濟是經濟，較為簡明實際，不要用文字及理念玩弄民眾，讓人認不清事實的意涵，產生觀念混淆。建構的必須已經簡單的說明，現在筆者嘗試提出，幾個對台灣美術建構的假設問題。

- 一、台灣美術源始從何起？
- 二、台灣美術是開放體系？
- 三、台灣美術如何分期？
- 四、撰寫台灣美術者應有的涵養？
- 五、台灣美術的範圍（繪畫、雕塑、攝影、陶瓷、版畫、書法、美術教育）？

首先我們討論「台灣美術源始從何起？」的假設問題。歷史的源頭常常是模糊不清的地帶，有的用神話，有的用史跡遺物作為起源，遙遠的故事總是一些幻想和虛無，但每個人都能得到共同的淵源，進而認同此源頭。台灣美術就如濁水溪，起源於台灣，接受高山峻嶺的洗禮，不斷的沖擊，終於洗刷出豐美的嘉南平原，孕育一群屬於台灣的人們，也培養了獨特的台灣文化。所以台灣美術和其他美術是不同的，他有自己發展的源頭及歷程。「美術史所面臨的直接對象當然是美術品、及產生美術品的美術家之歷史，關於美術從什麼及如何開始的問題……然則美術史該從何處寫起？由於必須確定一個出發點，故暫且依據如下的定義，此即當我們提到美術品時，必然想到那是作者生活感情的造形表現，換言之……美術的具體表現的美術作品可以說是『作者透過意識的藝術活動，將其生活感情以形體表現出來的東西。』」<sup>25</sup>這段話所說，美術史是記載美術家和美術作品的歷史，意即有美術的認知意識產生，就是美術史的開始。

---

註 25：嘉門安雄編，呂清夫譯，《西洋美術史》，大陸書局，民國 70 年 4 月六版，正文頁 1。

我們知道西元 1684 年清廷在台灣建府，大陸先民移入本地區，政治、經濟及人文活動日益增多，此時繪畫也跟隨而來，「台灣的繪畫傳自福建，福建地區的風尚決定了台灣繪畫的發展傾向。」<sup>26</sup>台灣的傳統繪畫源自大陸，但當時因是新闢疆土，一切都很簡陋，繪畫工具和人才皆欠缺的情形，自然傾向簡逸的文人畫，作品以水墨寫意為主，內容則以花鳥及四君子（梅、蘭、竹、菊）為多，山水畫可說難得一見。這段歷史事實，以歷史意義來看，即是台灣美術發展的起始點，雖然現在講或寫台灣美術的學者，並不重視此事實，可能離我們太遠了？而且和今天的環境不大相容，簡單的說，在台灣美術發展上不是重點，持否定態度敷衍這段歷史。這種研究風氣的產生，可能有幾個外在原因，一是個人的用功不夠，另是群體的意識方向，迫使個人拋棄應有的研究良知，攀附在容易換取名和利的學問，尤其那門學問成為顯學之後。

台灣美術研究，很明顯的呈現如此現象。日據時期的美術，雖是主流但非源始，美術的發展不容許切割，只有單面的研究，帶來畸形的結論，這裡不是說研究學者對歷史的無知，而是強調研究的均衡性，台灣美術不該只是日據那一段歷史，或大戰後的美術，明清此段的美術也涵蓋於台灣美術，肯定此源頭，讓台灣美術的生命力，更豐碩和通透。

其次「台灣美術是開放體系？」的假設問題。開放就不是封閉，台灣美術的發展應該是開放體系，受到中國、歐美、日本多方面的影響。我們從早期移民帶過來的水墨畫來看，除了是官方或富家觀賞把玩的文物外，並不阻礙民間美術一般的發展，因宗教、傳統及美化實際的需要，民間繪畫如神像畫、禮教畫、年畫等都有自己的方向，當然雕塑、版畫、藝玩也有一定發展的空間。日據時期，雖有官方的政治壓力，但對民間美術的干涉並不很多，此時因科技發明，攝影也漸漸成為熱門的活動，間接帶動台灣攝影，為台灣美術注入新的動源。大戰後，政府撤遷到台灣，又是一次新的接觸，湧現出無限的可能性，新舊交替轉型，歐美觀念的輸入，不但衝擊台灣美術，也使民間美術另次跳越，回歸鄉土所呈現的主體爭議，又再次是新的契機，相互的否定，才正是整體美術發展的動力。由此歷史的演變，可看出台灣美術的開放性，如何展現這開放的性格，即是現在台灣美術工作者最急迫的任務，因為開放是往前不斷的推進，停頓下來就會有封閉危險，不要以為現在已經做了很多，台灣美術不只是門面上的學院美術，繪畫、雕

---

註 26：請參閱林柏亭撰文，〈中原繪畫與台灣的關係〉，《明清時代台灣書畫作品》，行政院文化建設委員會出版，民國 73 年。

塑、攝影、陶瓷、版畫、書法、美術教育等部門，有多少工作等著我們，而後者的整合，不知有多大的困難，誰來做此吃力不討好的工作？這是台灣美術工作者沒有藉口的重任。

再次討論「台灣美術如何分期？」這個問題。倪再沁在〈台灣美術史的發展與斷代〉，對分期問題有所說明，他認為已經可以理性的進行斷代，並列出李欽賢、蕭瓊瑞、倪再沁、王福東、黃光男、王秀雄、林惺嶽、高千惠、黃寶萍、王文宏等人的分期方法，將其歸納為「『進化』的史觀，主觀的分期」、「明確的分期，斷裂的展現」、「意識之所在，斷代之依據」，做系統的說明，接後他提出「瀛州漫錄、蓬萊映象、島嶼獨白、台灣顯影」作為台灣美術史分期的四階段。雖有些自圓其說，但不能否認分期的努力，這四期分法，還是無法脫離主流美術的意識價值，時間上含混不清，每階段的始末很難界定。歷史分期不能如此含混，個人文章的表達，也許可以接受這樣說明。筆者認為台灣美術的發展，不能離開時間和空間的主軸，因為歷史事實是發生在我們生活時空中，時間的依序及空間的活動，皆是歷史延伸的依據，因此用編年史的方式，做台灣美術史的分期，不但簡明且有所據，避免作者的意識形態和價值判斷，做一些不必要的爭論，怎麼分期都有其盲點，同樣需回歸歷史事實的基礎面，好像切蛋糕，有多少人就切多少份，不要玩花樣，依序切割整整齊齊，歷史也可以簡明處理。當然，編年史的方法，不是最洽當的分期，也有分期的盲點，可是最容易被接受，簡單的方法很可能不充足，但優點就是言之有據，將極為複雜的問題嘗試簡單化，或許會出現意想不到的效果。

「撰寫台灣美術者應有的涵養？」，這是寫台灣美術史最重要的問題，因為一部美術史的完成，作者的史觀縱貫全書，所以書寫者的素養非常重要，除了豐碩的學問外，個人修養不可缺少，寫台灣美術史的人，不能只是認識美術史，需對台灣歷史有所瞭解，甚至整部中國歷史也需通曉，對歷史的修養足夠，才有資格講美術史，再來就是西方美術史、西方歷史都需有所接觸，另外，哲學、美學、文學的涵養也需要，因為一位美術史的作者，不是單獨的紀事工作，詮釋問題才是重心所在，而詮釋的表達，正是作者意識的顯現，從這裡很容易見出作者本身的學術涵養和學術良知，現今台灣書寫台灣美術相關書籍的人，可說是相當的多，台灣學成為顯學，吸引眾多學者投入研究行列，這些學者大多是抱持著客觀的研究態度，能對自己鄉土提供一些見解，也不是一件壞事，但暗含目的，就另當別論，人往高處爬是常情，本是無可厚非，可是為建立自己的權威、自己的名

利，壓制別人欺騙民眾，甚至歪曲歷史事實，利用政治資源，以達自己的學術地位，講學術良知的人，被看成愚蠢的老東風，例如有位學者專家，在人家兒女尚未當權時，對那位畫家的作品很不屑，等情勢明朗了，又是歌頌文章，又是研究論文，學術投機的風氣蔓延整個台灣學術界，難怪書寫出來的美術史，充滿商機和政機，最罪過就是讓一些學子，無法分清或被迫學讀，這些是空乏無味的假學術論文。因此書寫台灣美術必須有學術良知，不要被政商及自己所影響，主觀但不自我，客觀但不無我，心中一把學術尺，不是丈量別人，而是對準自己，嚴己寬人，不要對別人論文視如鄙掃，自以為權威，這種人可憐，無知的自大，就像吹漲肚子的井底蛙。

另外則是加強美學方面的素養，台灣美術的傳統，都是重視術科的傳承，對於理論和觀念有潛意識的排斥心理，認為沒有實際繪畫創作的人，是不能深入瞭解繪畫，理論和觀念只是空談，天馬行空不切實際，所以有美術科系的學生，不用學習美學的論調。難道不知美術家本人的完成，不會只是有超人的技巧而已，個體的人格精神也是集聚的焦點，生命的立足所在，是整體的完備，缺乏都會造成生命偏失，藝術是生命的呈現樣態，直接顯露生命，因此美術不可能是單獨的技巧，就如工具不是生命，不是藝術。

最後談論台灣美術的範圍，我們知道繪畫、雕塑、攝影、陶瓷、版畫、書法、美術教育都涵蓋在美術，如果談美術只在繪畫範疇，非但偏失也不真實，可是常常看到台灣畫壇出現的時事，就代表台灣美術，因為這些是主流美術，因此講美術只要說說繪畫即可蓋全，此相當不正確的態度，幾部流通的台灣美術史，只能說是台灣繪畫史，仍需加入前面所提到的各美術類別，才可算是台灣美術史，因此不用急的發表台灣美術史，整理出所有的美術類別發展史後，再來說美術史，可能較為確實，所以需強調整合的工作，能夠整合就表示美術史已是完備。

建構是一種累積的工作，從基礎到表層，甚至結果都需有人投入，可是往往沒有人要做基礎的奠基，因為沒沒無聞，無法彰顯自己的學問和權威，這就是我們建構台灣美術的隱憂，相互彰顯，其後果即是互相排擠，浮面的豐富，不是學術的福音，紮實的一步，總比輕飄十里來得確實。

## 第五章、結語～文化意象的提昇

文化是群體總集的現象，零零落落的文化活動，只算是這總集的片面，所以台灣文化不會是歌仔戲、布袋戲、八家將、傀儡戲等表演而已，不會是河洛閩南、

外省、客家或是原住民單獨的生活，所有集結的群體，即是台灣的子民，他們的生活表現，就是我們所謂的台灣文化。簡單的說，總體生活表現就是文化，而美術也是文化的一環節，當屬我們生活表現。由群體的生活表現，就可看出該群體的生命力，台灣是為多元文化地區，融入了許多族群，因大量移民，各地區的習慣風俗跟隨而入，經過本地人民接納反芻後，產生獨特的台灣文化，這個文化當然和其他文化系統不同，但相異就能說是不同源嗎？好像許多大江大河，雖本同源，因天然環境的改變，各自成為江河奔向大海，其實，各流各的河道，只要不氾濫成災，都是好現象，何必強調這條河或那條河，搶別人的河道，難道就可以擴大流量嗎？自然界常有改變河道後，自融入他河流中，不再有這條河流的事實。

一個強勢文化，不在於武力強盛，群體的生命力才是真正後盾，排斥自己的文化，是很不可思議的例外，台灣現在正犯著五四及文革時期的毛病，歡喜的否定傳統文化，又沒有根本的基礎，將自己懸空打轉，無所著力點，只會喊一些新鮮沒內涵的口號，就如吶喊「台灣主體」，但其有什麼內容？讓人能夠感覺那就是我們安身立命的地方，老百姓要求不多，主要是能夠安定，無根的現實，是沒法使人接受，文化層面的生命，是脫離政治意識，文化就是文化，強制將文化政治化，那「台灣主體」和「反攻大陸」，是沒兩樣的口號，文化不能是空洞，文化的實質，是從我們生活上體驗，台灣美術也是台灣文化的環節，應當和我們生活息息相關，因為台灣美術是我們自己的美術，雖然受到很多外來因素影響，但台灣美術的根基，是建構在台灣人民的生活中，所以選擇性的台灣美術，並不能代表這是唯一的台灣美術，為何現今會有許多台灣美術的版本？一是熱門的研究趨勢，二是對台灣美術缺乏自信心。我們由現在研究台灣美術的專書，即可看出他們是沒有自信心的一群人，理由是現在研究台灣美術，只是強調日據時代那段歷史，好像這即是台灣美術的源頭也是結束，台灣美術歷史沒有比這一段更輝煌，我想在他們心中這段可比中世紀的文藝復興，當然，我們講台灣美術是不能沒這段歷史，可是完全以這段歷史取代台灣美術，是不完備和不公平，台灣美術是大家的努力和創作的歷史，他全部在我們生活裡，斷裂的台灣美術，不是台灣美術，就如台灣生命不能是斷斷續續，他是綿延長續，源頭和成長的一體，不容任何人私自裁決分段，此文化主體就是台灣主體，而台灣美術不只是日據的斷頭美術，即是依此所說。

建構台灣美術，必須依據台灣文化發展的歷程，過去、現在、未來，循環的一體，不要再用斷代的眼光看待歷史發展，時間是方便計算單位，文化生命卻不

能時間化和抽象化，他們是實實在在的生活總體，段段切割的紀事，只能是片面的記憶，所以台灣美術整體，需全面的均衡研究他，過度簡單化、抽象化對他來說，都是一種傷害和歪曲，文化生命是真實完全的，絕不是破碎片斷。

### 參考書目

1. 藝術家編委會，《藝術家》327 第五十五卷第二期，藝術家雜誌社，民國 91 年 8 月初版。
2. Johann Gustav Droysen 著，Jörn Rüsen 編，胡昌智譯，《歷史知識的理論》，聯經出版事業公司，民國 75 年 6 月初版。
3. 《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》，行政院文化建設委員會發行，民國 86 年 2 月。
4. 王秀雄著，黃永川主編，《台灣美術發展史論》，國立歷史博物館出版，民國 84 年 6 月出版。
5. 吳步乃、沈暉編著，《台灣美術簡史》，時報出版社，民國 78 年 2 月初版。
6. 王福東著，《台灣新生代美術巡禮》，皇冠文學出版有限公司，民國 82 年 8 月初版。
7. 李進發著，《日據時期台灣東洋化發展之研究》，台北市立美術館，民國 82 年 6 月初版。
8. 倪再沁著，《前九〇年代台灣當代美術初探》，皇冠文學出版有限公司，民國 82 年 8 月初版。
9. 謝里法著，《探索台灣美術的歷史視野》，台北市立美術館，民國 89 年 2 月初版。
10. 莊永明總策劃，《台灣放輕鬆 9～美術台灣人》，遠流出版事業股份有限公司，民國 91 年 6 月初版。
11. 楊孟哲著，《日治時代（1895- 1927）台灣美術教育》，前衛出版社，民國 88 年 10 月初版第一刷。
12. 謝里法著，《台灣心靈探索》，前衛出版社，民國 88 年 11 月初版第一刷。
13. 林惺嶽著，《台灣美術風雲 40 年》，自立晚報出版，民國 76 年 10 月。
14. 《五十年來台灣美術教育回顧與展望學術論文集》，國立台灣師範大學美術系發行，民國 88 年 5 月。
15. 顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》，雄獅圖書股份有限公司，民國 87 年 10 月。
16. 謝里法著，《日據時代～台灣美術運動史》，藝術家出版社，民國 84 年 10 月四版。
17. 倪再沁著，《藝術家～台灣美術細說從頭二十年》，藝術家雜誌社出版，民國 84 年 5 月初版。
18. 湯恩比（Arnold Toynbee）著，陳曉林譯，《歷史研究》，桂冠圖書公司，民國 68 年 3 月再版。
19. 史賓格勒（Oswald Spengler）著，陳曉林譯，《西方的沒落》，桂冠圖書公司，民國 69 年 6 月六版。
20. 柯林烏（R.C.Clingwood）著，陳明福譯，《歷史的理念》，桂冠圖書公司，民國 73 年 3 月二版。
21. 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》第一卷上冊，谷風出版社，民國 75 年 10 月出版。
22. 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》第一卷下冊，谷風出版社，民國 75 年 10 月出版。
23. 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》第二卷上冊，谷風出版社，民國 76 年 7 月出版，台一版 76 年 12 月。

24. 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史》第二卷下冊，谷風出版社，民國 76 年 7 月出版，台一版 76 年 12 月。
25. 葉朗主編，《現代美學體系》，書林出版有限公司，民國 82 年 10 月一版。
26. 席爾柯 (Arnold Silcock) 著，王德昭譯，《中國美術史導論》，正中書局印行，民國 74 年 9 月第六次印行。
27. 韓瑞屈·沃夫林 (Heinrich Wofflin) 著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》，雄獅圖書股份有限公司，民國 78 年 10 月再版。
28. 朱光潛著，《西方美學史》上卷，漢京文化事業有限公司印行，民國 71 年 10 月初版。
29. 朱光潛著，《西方美學史》下卷，漢京文化事業有限公司印行，民國 71 年 10 月初版。
30. 俞劍華著，《中國繪畫史》上冊，台灣商務印書館印行，民國 80 年 3 月十版。
31. 俞劍華著，《中國繪畫史》下冊，台灣商務印書館印行，民國 80 年 3 月十版。
32. 張光福編著，《中國美術史》，華正書局，民國 75 年 5 月初版。
33. 嘉門安雄編，呂清夫譯，《西洋美術史》，大陸書店，民國 70 年 4 月六版發行。
34. E.H.Gombrich 著，雨云譯，《藝術的故事》，聯經出版事業公司，民國 82 年 5 月三版第三刷。
35. 佐波甫 (Sawa Hajime) 著，徐代德譯，《西洋美術史》(1)，三民書局印行，民國 71 年 7 月四版。
36. 佐波甫 (Sawa Hajime) 著，徐代德譯，《西洋美術史》(2)，三民書局印行，民國 71 年 7 月四版。
37. Heinz R Pagels 著，牟中原、梁仲賢譯，《理性之夢》，天下文化出版股份有限公司，民國 81 年 3 月第 13 次印行。
38. 李醒塵著，《西方美術史教程》，淑馨出版社，民國 85 年 10 月一刷。
39. 蕭瓊瑞著，《觀看與思維～台灣美術史研究論集》，臺灣省立美術館印行，民國 84 年 9 月。
40. 林惺嶽著，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，藝術家出版社，民國 86 年 7 月初版。
41. 林保堯著，《百年台灣美術圖象》，藝術家出版社，民國 90 年 10 月初版。
42. 《大趨勢》第一期，民國 90 年 7 月。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts