

全球地方化與跨東方主義

——探華裔現代藝術家的跨文化另類表現（以陳慧坤／龐均／繆鵬飛為例）

Globalization and Trans-Orientalism
— A Trans-Cultural Study of Chinese Modern Art
(By Example of Hui-kun chen, Pan Jun and Mio, Pang-fei)

曾長生 Pedro Tseng / 台灣藝術大學美術系助理教授

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

摘要

在全球性的後現代世界中，跨文化途徑（transcultural approaches）將是一項重要的工具，它可以讓我們重新將視覺文化定義成不規則、而非線性式的事物。非西方視覺文化研究應該要以動態、流動的方式來運用文化，而非以傳統的或純西方的觀點來進行，這種觀念正是古巴批評家歐帝斯（Fernandi Ortiz）所謂的跨文化（transculture）。

華裔現代藝術家如今所擁有的文化自覺，不只豐富與發展了自身的繪畫歷史，也為整個繪畫注入了新觀念，當今不論旅居海外或海峽兩岸的現代華裔藝術家，他們的成長背景及作品樣貌雖然各異，但在內涵及精神上，均在無意中表露出一種結合東西方文化的現代新人文主義的禪境。此種跨文化的禪境亦即新東方主義或跨東方主義的核心，像陳慧坤的眾彩交響、龐均的東方人文表現主義及繆鵬飛的新東方主義，均具有此種跨東方主義的禪境特質。

本文擬以陳慧坤、龐均及繆鵬飛為抽樣代表：就跨文化的本質、華裔現代藝術家的思維模式演化及他們在跨文化的藝術實踐情形，探討新東方主義或跨東方主義（Trans-orientalism）的第三條路之可行性。

關鍵字：現代藝術、非西方、華裔、全球地方化、跨文化、第三空間、跨東方主義、禪、陳慧坤、龐均、繆鵬飛

壹、前言：現代化與跨東方主義

提起西化或現代化，即脫離不了以歐洲中心主義或西方中心主義為主的啟蒙知識觀，它對人類理性及人類的未來充滿信心，並相信科學技術及工業發展，可使人類的物質生活、心智、社會制度不斷進步，以達完美之境地。然而此種以理性標準當作普遍判準，以西方科學當作知識的典範，其實與西方帝國主義文化的擴張息息相關。而東方自十九世紀下半葉起，即已被納入西方帝國主義的勢力範圍，開始其不可逆轉的西化與現代化，「東方」（the Orient）可以說是歐洲的一項發明，自古以來便是歐洲觀點的再現，一個充滿浪漫異國情調、記憶與場景繁繞，令人驚艷的地方。

如今美式通俗文化之吸引年輕一輩，世俗化與物質主義，年輕學生熱衷留學西方，知識份子甘為西方殖民主義之買辦，甚至還產生所謂「東方化的東方」現象，及東方知識份子以西方的東方學者所建構出的東方，來看待自己的母文化，而欠缺深刻反省的能力。¹

遠東地區均曾受過西方列強殖民主義的影響，其藝術發展在二十世紀前半葉都經歷過西化與現代化的洗禮與掙扎。就東亞的西畫發展言，在舊中國文化傳統背景中，中國以「中體西用」、日本以「和魂洋才」、韓國以「東道西器」等不同風貌的各自觀點，以對應表現出以寫實主義、印象主義及野獸派為主要的作品風格。在實踐的過程中，這些國家也隱約呈現出其各自不同的主體訴求，中國的漢文化圈之強調，日本的脫亞論，韓國的脫日主張，而台灣因歷史因緣關係更是夾在中國與日本之間，顯現出另一種複雜的愛恨情結。現代主義強調的是個人自我風格的展現，在以儒家思想為主流的東亞地區人治社會中，現代化精神有其局限。

在中國現代繪畫發展初期，像劉海粟、高劍父、林風眠及徐悲鴻等民初遊學過日本及法國的知名畫家，在他們接觸

1. 王志弘等譯，《東方主義》，台北，立緒，1999年，頁4-37。

西畫之前，大多已畫過一段時間的國畫，因此由國外學得洋畫後，都企圖以西畫理論和技法融進國畫裡，而創出所謂「以西潤中」的新國畫。而近代的台灣畫家，在面對「舊美術」與「新美術」的選擇時，則全然拋開了傳統文化的羈絆，而投入「學習新法」的路徑，終身鑽研西洋畫的素材與技法。日據時代的台灣畫家尊崇石川欽一郎，肯定「帝展」「台展」的權威，並堅持追求「印象主義」及「野獸派」的繪畫風格。

這段時間留學後居留海外的藝術學子不多，像常玉、潘玉良終老巴黎，朱沅芷病逝紐約，何德來長居日本，他們是中國現代化歷程第一批取經的孑遺者。他們的偉大犧牲，寫下第一代海外華裔藝術家的悲歌。至於較具成就的趙無極、吳冠中、丁雄泉、朱德群……則是在抗戰結束後才出洋考察或開展覽的。並在歐美羈留下來。

由於傳統文化及藝術教育的不同，華裔藝術家的現代化過程有其局限，在文化基因與藝術轉化的過程中，顯示了華裔藝術的另類書寫。華裔現代藝術家如今所擁有的文化自覺，不只豐富與發展了自身的藝術史，也為整個藝術注入了新觀念，當今不論旅居海外或海峽兩岸的當代華裔藝術家，他們的成長背景及作品樣貌雖然各異，但在內涵及精神上，均相當接近新人文主義（Neo-Humanism）風格。此種結合東西文化的現代新人文主義，具有曖昧與邊際的（Ambiguous and Marginal）東方特質。什麼是曖昧與邊際的東方特質？簡言之，那就是甩不開的東方情結，無意中表露出來的禪境。此禪境亦即跨文化的新東方主義或跨東方主義的核心。

本文擬以陳慧坤、龐均及繆鵬飛為抽樣代表：就跨文化的本質、華裔現代藝術家的思維模式演化，及他們在跨文化的藝術實踐情形，探討新東方主義，或跨東方主義的第三條路之可行性。

貳、跨文化的基本精神

傅科（Michel Foucault）認為我們不應該忽視時間和空間之中關鍵性的交叉點，在一個文化架構中處理視覺素材，意味著發掘出視覺與時空交會現象的新方法。從今天的觀點來看，菁英文化與人類學資料，似乎都以不同的方向指向現代視覺文化，而視覺文化具有交流性與混雜性的，簡言之，就是跨文化的。

密卓夫（Nicholas Mirzoeff）指出，非西方視覺文化研究應該要以動態、流動的方式來運用文化，而非以傳統人類學的觀點來進行。這種觀念就是古巴批評家歐帝斯所謂的跨文化，它所意味的並非只是從其他文化汲取成份，這是英文字文化適應（acculturation）真正的意涵。但是，這種過程也牽涉到先前文化的流失（deculture），此外它也帶來一個新的文化產生的概念結果，又可將之稱為新文化（neo-culturation）。因此，跨文化的發展過程有三種，牽涉到某種新文化特定層面的汲取、舊文化的流失以及第三個階段：將新舊文化組合成一個連貫體。

談到跨文化的本質，它並不是只發生一次的事件或者共同的經驗，而是每一代以自己的方式更新的過程。在後現代的今日，那些以往堅定地自認為居於文化核心的地方，也同樣體驗到文化的轉化過程。跨文化並非持續在現代主義的對立中運作，而是提供方法分析我們居住地充斥的混雜性（hybrid）、連結性（hyphenated）、統合性（syncretic）的全球性移民離散（diaspora）現象。²

如果我們質問當前的視覺藝術如何與過往區別，視覺文化可以持續扮演某種角色，能夠重新將文化定義成一種持續變遷、具有可滲透性、前瞻性跨文化經驗之事物，而非可明顯定義為過去的傳承。台灣的百歲畫家陳慧坤學貫東西，融合西洋、中國與日本繪畫特色，而創出另類的台灣品味，堪

稱台灣前輩藝術家跨文化的代表人物。定居台灣的北京畫家龐均，融合東西美學展現出獨特的意境及畫品，他的油畫作品，意到筆不到的寫意畫風，被稱為東方人文表現主義。旅居澳門的上海畫家繆鵬飛將中國傳統書畫中的抽象因素與西方當代繪畫技巧融會貫通，形成醇厚而自由的風格，自稱為「新東方主義」。

一、陳慧坤大器晚成與遲來的定位

陳慧坤教授早年赴日留學，兼習東西方繪畫，成為中部地區第一位科班出身的膠彩畫家，1949年國民政府遷台，中原水墨畫取代了膠彩畫，成為正統的國畫，陳慧坤教授也順勢學習水墨。但六〇年代他又嘗試融入西方繪畫的觀念與技法，八〇年代他的膠彩畫結合了西洋、中國與日本的特色，可說是台灣美術發展的縮影。「大器晚成」是陳慧坤教授在1973年創作的膠彩畫《白朗第一峰》與《阿爾卑斯山》兩件作品的題詩上的前四個字，也是他一生創作的寫照。

在繪畫風格上，陳慧坤所創造的典範誠如論者所謂之眾音交響，也就是他的畫裡有東洋畫的陰柔寂靜；有水墨畫的古典抒情；有西洋畫的嚴謹堅實；還有臺灣風土上的舒朗敦厚，站在他的巨作前，那些蒼翠的山巒、清澈的水影、綿密的森林、昂然的古松，無不洋溢著沛然而莫之能禦的生命力。他處在此多變的時代，一直未放棄膠彩畫的創作，他在師大美術系的教學課程，雖然以素描為主，並未指導學生畫膠彩，然而在創作上，是典型的畫家，學貫中西，其多元性的創作素材與風貌，在台灣第一代畫家當中，是一個楷模，在台灣的美術史上，大器晚成的陳慧坤，終究獲得了其應有的歷史定位。³

二、定居台灣的龐均是徐悲鴻的關門弟子

龐均1936年出生於上海，為中國第一代油畫家龐薰堯之子。從父母開始，龐均家族三代有九人是畫家。父親龐薰堯

留學法國巴黎，曾任藝術院院長，母親邱堤留學東京，是與常玉同時期的畫家。龐均十一歲便與姊姊龐璿辦聯展，十三歲考入杭州美院，再轉入北京中央美院，師承林風眠、潘天壽、黃賓虹、徐悲鴻、吳作人、董希文、李可染等前輩，是徐悲鴻的末代關門弟子。十八歲畢業時，創下當時「最年輕的大學畢業生」紀錄，從此開始創作的藝術生涯。

後來選擇來台定居的龐均，在國立台灣藝術大學擔任專任教授近二十年。油畫個展三十餘次，在超過半世紀的藝術生涯中，不斷探索東方油畫風格，對油畫色彩的掌握有獨到經驗與見解。他認為，西方油畫技巧固然重要，但要成為藝術家必須有人文修養內涵，才能轉化成獨特創意，在技巧上發揮創新特色。他獨特的油畫東方風格，在油畫色彩運用上，有著西方印象派後期與野獸派的綜合特點、展現西洋畫的熱情及表現力，同時結合中國人文藝術哲學，東西融合展現出獨特的意境及畫品。他的油畫作品，意到筆不到的寫意畫風，堪稱為東方人文表現主義（Eastern Humanistic Expressionism）。⁴

三、移居澳門的繆鵬飛結合現代形式與東方精神

繆鵬飛1958年畢業於福建師範學院美術系，科班出身的他有堅實的寫實基礎，卻同時敢於衝破傳統。繆鵬飛的藝術獨具面貌，有自己的藝術語言，是現代的，又是傳統的。繆鵬飛的藝術獨具魅力，有自己的個性智慧，是西方的，又是東方的。他早在五、六〇年代那個艱難的年代裡，就從事現代藝術的研究和實踐，創作了一批目前已不復存在的現代作品。1982年，繆鵬飛移居澳門。七〇年代後期的改革開放時期，當眾多青年藝術家紛紛投身到各種現代藝術的探索中時，他卻採用西方現代媒材，發揮東方藝術的書寫性，注重西方藝術斑駁的肌理效果，蘊含著東方文化意念的省悟，大大擴展了現代繪畫的視野。無疑地，繆鵬飛的作品形式是現

2. 尼古拉斯·密卓夫（Nicholas Mirzoeff）著，陳芸芸譯，《視覺文化導論》，台北，華文出版社，2004年，頁153-190。

3. 倪再六等，《眾彩交響——陳慧坤藝術研究論文集》，台北，典藏出版社，2005年，頁199-207。

4. 龐均，《龐均的藝術——鄉情與視角》，上海人民美術出版社，2007年，頁6-21。

代的，而精神卻是屬於東方傳統的。

在今天變化無定的時代，他的藝術、哲思和品味也在不斷賦予自己新的面貌。誠如水天中所說，繆鵬飛不像大陸新潮美術家之痛感東西方藝術的夾擊和逼迫，而是從這兩種藝術中俯拾擷取，顯得遠為從容和自信。他可以說是從「中國現代畫」的研究，自然地邁向了「現代中國畫」的探討，亦即他所稱的新東方主義（neo-orientalism）。繆鵬飛不僅是一位畫家，而且是一位理論家。為了尋找傳統文化與當代文化的交匯點，他將心得撰寫成論文《新東方主義》，總結自己的創作路徑，提出獨具特色的創作理念。⁵

參、華裔現代藝術家的思維模式演化

華裔藝術現代化過程中，思維方式的西方化乃是促使藝術完全進入現代化的關鍵因素。觀二十世紀，華裔藝術家以西方為師，以尋求西方文化根源的努力，隨著社會現實的改變而調整前進的腳步，初期學習的是技法，中期是理論，最後是思維方式。如今，大家終於瞭解到，只有技法與理論的模仿，並不足以創作現代藝術，重要的是要瞭解西方現代人如何想像人與其所處的空間和時間之關係，以及那建構自我成為有意義之個體的全套思維模式。

一、經驗與先驗

在現代思想中，人類知識生產決定於形式，但此形式是經驗的真實內容所彰顯的。知識內容的本身即是人作為反思的範圍，其獲得來自一系列對事物的劃分或分割。經驗世界是人判斷事理的基礎，此基礎所建立起的法則又是判斷的客觀標準。在面對實際的經驗分析時，現代藝術家設法把自然的客觀性與通過感覺所勾勒出來的經驗連接起來，亦即把一種文化的歷史與語言連接起來。因此，這種思考方式可以說是藝術家們為了要襯托出個人的經驗與先驗之間的距離，而所做的努力。現代藝術所依賴的造型符號使得經驗與先驗保

持分離，但又同時保持相關，這種造型符號在性質上屬於準感覺和準辯證法，其功能在把肉體的經驗和文化的經驗連接起來。

二、我思與非思

現代思想詢問的是我思如何能處於非思的形式之中，藝術家既要思考造型藝術的存在，又要思考個人生命的存在。這是現代藝術家不同於古典時期藝術思維之處。在古典時期的藝術再現中，藝術家個人生命是隱蔽的，他的存在屈從於他所使用的造型語言之下，在思考再現物的世界時，藝術家與他的非思，是界限分明的。但在現代藝術裡，藝術家總是在創作之際，思考著要如何連接、表明和釋放那些足以表現它個人的存在之語言或概念，換言之，他試圖將他的我思與非思串聯在一起。既要再現物的表象，又要再現藝術家個人的存在，這便是現代藝術家所面臨的問題。⁶

現在我們就來檢視一下陳慧坤、龐均和繆鵬飛的藝術思維模式演化。

（一）陳慧坤跨世紀跨文化跨媒材的另類交響

陳慧坤一生勤於繪畫，埋首鑽研色彩，實驗各種新方法，並且融合了膠彩、水墨、油畫三個領域，構築他獨特的繪畫風格。畫家對大自然無比敬重，青年時代嚮往印象派畫法，寫生的足跡遍及台灣及全世界。他於八十自述中表示：「堅持自己的路程，探究美的正確方向，能獻身於美術的教育與創作，樂而忘憂，不知老之將至矣！」⁷

陳慧坤在〈我的藝術生涯〉文中所述：「艱辛的美術之旅，對我而言，不是出於毅然決然的選擇，而是自幼年時代起，逐漸培養起來的。」或許這便是陳慧坤的宿命，從此以後，他孜孜矻矻朝藝術之道努力前行，此路雖然逍遙艱辛，但他從不以為苦，且終身不悔。⁸

由於家境清寒，為了現實生計考量，陳慧坤未如其他留

日的前輩畫家，幾乎都以油畫科為第一志願，而是以師範科為準備研讀的目標。他以素描滿分的優異成績，如願考上東京美術學校師範科，油畫科晚師範科一週考試，陳慧坤也嘗試應考，結果備取，他也就因而打消了專攻油畫的念頭。然而，塞翁失馬，焉知非福？因為東京美術學校師範科的教育是真正的基礎教育，素描、水彩、膠彩、油畫，乃至書法、圖案全都得學，由於沒有既定的美學觀與創作形式，陳慧坤反而比專攻油畫的藝術家們，能接納各種不同的材料與風格，以致於日後發展出自己獨特的繪畫風格。

陳慧坤在任職師大美術系期間，主要擔任素描的課程。態度嚴謹、教學殷切的他，引領莘莘學子往藝術堂奧中去。陳慧坤傳授的是條根本的道路，靠的是藝術家身體力行的實踐：「素描是繪畫創作的根本大法，再怎麼偉大的藝術創作思想，都必須要經過用筆用色去完成和實現，古今多少名垂千古的繪畫健將都是經過形與色組合等等的視覺傳達，才得以延續至今，成為人類提昇生活品質之共同寄託所在。」畫家向學生所啟發的，正是自身創作歷程的寫照——精確地鑽研所有繪畫藝術的基礎，「形」與「色」——有計畫、有目標、有方法、有步驟地探究用筆用色的關鍵，解析結構與空間的奧秘，千錘百鍊才能創造出屬於自身的獨特方向。⁹

陳慧坤的崛起，比其他前輩藝術家要遲得多，年近半百才成為被議論、被評介的對象，可說是大器晚成的榜樣，尤以中年之後經塞尚美學洗禮後，逐漸走向超越視覺美感的永恆追求，年歲愈長，其志愈堅，愈回到純真本然的如實描繪，直到八、九十歲，作品愈能散發靜謐內斂的生命力量。

陳慧坤特愛描寫瀑布和高山，雅好單身孤旅及縱情山水，這使他樂於獨自面對莽莽蒼蒼的山山水水。觀音山、翡翠山、富士山、玉山、白朗峰、阿爾卑斯山這些山峰，在他的詩句「滿家風範丹青裡，留得一峰萬秋」中，明明白白

點出了他渴望超越塵俗的寄託。台北烏來瀑布、谷關龍谷瀑布、尼加拉瓜瀑布這些氣勢磅礴的奔騰水勢，則以驚心動魄的聲響，為自己滄桑的人生作出靈魂不老的告白。（圖1）（圖2）

陳慧坤的風景畫像山水畫，西方風景與中國山水原本應互不相涉，但陳慧坤的風景裡頭顯然藏有「皴法」，有內在的自然律動，而他的山水裡竟有「質量」，有鮮麗的自然外貌，也許就因為他的風景畫不中、不西又不台，以致無法歸類，史家只好略而不論，甚至被誤為缺乏才氣。試想，由東京美術學校和台展、府展中成長的畫家中，有誰能走出「泛印象」的折衷風格，有誰又中、又西又台，有誰擁有如此複雜而百味雜陳的風貌，藝術創作貴在呈顯自我，陳慧坤之獨特與變異，正是其大器晚成之所在。¹⁰

（二）龐均的東方表現主義

龐均家族三代，第一代入接受國外油畫的洗禮，而第二代人則是將油畫的性格內化，發展出屬於東方的油畫，第三代人則是有著新時代的表現。「我父親龐薰堯是所謂中國第一代留法學生，本來他是學理科的，但是到巴黎後就受到藝術風氣感染，加上自己原本就喜歡藝術的關係，就開始學畫畫了。而我母親也是同一個時代到日本留學，所以我是受到父母歐洲文化經驗和東方文化經驗影響而成長的。」¹¹「我父親是被定為右派、又是反動學術權威，我則被定為修正主義。所以那時候就接受一個任務，專門畫風景和名勝古蹟的寫生畫，因為當時大陸還有一些各國使館的外國人，總不能整年讓他們看到的都是樣版畫。所以就將我的寫生畫放在北京畫廊出售，我的畫常常早上畫，下午就賣掉了，一下子我就在國內外有名了。我就成了文化大革命裡唯一持續而沒有停下油畫筆的。」龐均如是說道。¹²

在這時候的社會條件下，藝術家的再現（represent），也只能呈現唯美與唯心，寫生成為人與環境的初慣狀態。所以

5. 繆鵬飛，〈新東方主義〉，《繆鵬飛畫集》，澳門理工學院，1999年，頁203-212。

6. Foucault, Michel著，莫偉民譯，《詞與物》，上海三聯，2001年，頁406-437。

7. 倪再沁，《慧照乾坤——陳慧坤的藝術人生》，時報出版社，2004年，頁70-77。

8. 李文／陳郁秀，《百歲流金——陳慧坤100年人生行述》，台北，典藏出版社，2006年，頁20-41。

9. 倪再沁等，《眾彩交響——陳慧坤藝術研究論文集》，台北，典藏出版社，2005年，頁168-186。

10. 倪再沁等，《眾彩交響——陳慧坤藝術研究論文集》，台北，典藏出版社，2005年，頁210-220。

11. 龐均，《油畫論》，北京人民美術出版社，2007年，頁392-401。

我們如果將他的寫生油畫分析出：畫家的意識、繪畫行為、畫面表現，就可以發現他的生命經驗就此產生了，所以他的寫生、寫景，在脫離當代社會的歸納與脈絡化，寫生成了「為繪畫而繪畫」(painting for painting's sake)，單純的追求情景、人物、靜物的色彩問題。¹²

「我母親有一次從香港帶回畢加索和馬蒂斯的畫冊，那時候我就非常喜歡野獸派。但因為政治氣候是文化大革命，所以我還得把小時候的油畫毀掉，然後我就安份好好學習學院派的繪畫。這可能是我後來較專心在繪畫上的美學關注，而在表現社會的主題性上就顯得較微弱的因素之一。而專心在形式色彩時，我體驗到一樣東西，就是印象派為什麼是出現在法國而不是別的地方，那是因為法國不論是農村或城市的色彩都有很好的關係，所以才能產生。而大陸是屬於大山大水的情景，有一種灰調子，我在黃山寫生時就體驗到為什麼國畫有皴法的產生，但還有一個難題，就是在這個灰調子的表現上。我在文革時的風景畫就是因為這個灰色調的表現而被人喜歡，大家都知道有一個畫灰調子的龐均。那時對於大陸的大山大水的觀察，我就覺得必須是灰調子，因為這也應驗了在中國詩詞裡的韻味和飄渺，和中國人所隱藏的情感收斂深沉，這都是同一個精神性。」¹³

「中國人在畫圖的時候，是將手與筆的生命結合在一起的，所以我在畫油畫時的濃厚堆砌，也是在這種努力。中國畫的留白也是很抽象的手法，如在白的畫面上畫鳥則成天、畫人則成地、畫船則成水，這在畫畫上的成就境地很高，所以要如何的把西畫的工具和中國的文思結合，也就是將中國的內涵精神與油畫的技巧本質融鑄，將是一個高成就，但並不是要與某一種主義形式的直接套弄就可以了。」油畫中國化已成為龐均的繪畫使命。如果在去除風格分類法(style classification)，而以主體創作源流思想來觀照的話，他

的繪畫所承接的正是中國文人畫的「取自然」，而非「模仿自然」，寄情天地與人世的觀念。¹⁴

龐均風格的獨特，在既保持了油畫語言的特性，保持了油畫原有感覺，又融進了中國傳統繪畫的寫意性；現今油畫通病在過分強調具體性、強調素描造型，反而使油畫語言失去生動性和趣味性，龐均的創作運用的寫實造型與結構性是他探索出來的，與水墨的寫意性融為一體。龐均筆下的花卉尤其生動，以舞蹈之姿，展現出鮮活的生命力。龐均可以說是開創了獨樹一幟的「東方寫意性油畫」的藝術風格。(圖3)(圖4)他的作品既有西方印象派後期和野獸派的特點，有西方式的熱情，又有東方文人畫的詩情畫意。¹⁵

龐均在研究中，既避免了他的長輩中的一些人堅守古典寫實藝術，摒棄現代藝術的偏頗態度，也沒有像另一些人一味盲目崇拜西方現代主義，而全盘否定古典遺產那樣激進。他在古典與現代之間尋找共同點，吸收他們各自的專長，為自己的創造所用。同時，在油畫和中國民族藝術，特別是水墨寫意畫之間，他也逐漸地認識到，兩者雖是不同的體系，但也有融合的可能。他在西方近現代藝術大師的創作中，看到他們追求的寫意性、象徵性和表現性，正是中國水墨文人畫的特長。龐均在研究了西方現代油畫的發展過程和中國水墨文人畫的理論及實踐之後，明確地指出，加強寫意性是中國油畫創新的重要途徑。¹⁶

(三) 繆鵬飛的新東方主義

繆鵬飛的經歷可以1982年為界，劃分為來澳之前和來澳之後兩個階段。來澳之前，他在福建、上海接受美術教育和從事美術工作。他曾經潛心追尋俄羅斯巡迴展覽畫派和西方寫實主義——印象主義／抽象主義的發展；也曾因熱衷於西方現代藝術，在「文化大革命」中備受衝擊；又曾因結識了海粟老人而放棄西畫研究，轉而專注中國傳統，沿著中國書

法的篆隸行草、繪畫的南宗脈絡以及古代壁畫、民間藝術的發展路線，加深了對民族文化的理解和尊重。

來澳之後，他置身於澳門這個中西藝術思想和諧共存和相互交融的「十字門」，更強化了他創造有東方特色的現代抽象藝術的自覺和自信，澳門既非內陸又非海外的特點，使他更多了一種旁觀的自得和超脫的清醒，他研究現代藝術，但沒有陷入現代主義的漩渦不能自拔，他鍾情本土藝術也沒有異質文化衝擊下的躁動不安，而是站在民族性、國際性的時空座標上，發現了一個適合自己創作個性縱橫馳騁的新空間，他將之命名為「新東方主義」。¹⁷

在「新東方主義」理念的自我實現中，繆鵬飛曾說過：「我的畫雖具有文人畫的氣質，但我本質上更接近西方的純繪畫。」六〇年代中到七〇年代中的十年，他曾學習中國畫，但並沒有試圖改革中國畫，純粹是學習，只是企圖以中國精神和筆墨去充實現代繪畫的元素。以後無論材料的使用，肌理的表達，手法的轉換，……不十分注重中國繪畫的筆墨韻味，他強調的是作品的力度，黃虹虹說：「六法言氣韻生動，氣從力出，筆有力而後能用墨。」他雖要求中國畫「重、大、厚、雄」，但要在紙上做到它，確是不容易。他大多用混合媒材作畫，說明他主要著重在東方的精神和理念上。(圖5)

繆鵬飛的抽象作品所用混合媒材，既有色彩的凝重綿密，又有水墨的流暢透亮。他的抽象畫一如視覺的音樂，其節奏和韻律要求豐富而簡練、充實而單純，其語言醇厚深沉，肌理斑駁錯綜，佈陣層層疊出，表達淋漓酣暢，熔敘說、論說、詩說、圖說於一爐，譜寫出氣勢恢弘的東方交響，營造出個性鮮明的文化氛圍。然而，簡化是通向更崇高更神聖的智慧世界的光明之路，畫家如果能在增益其內涵的同時剔除雜音，避免無雜，使其語言進一步濃縮而非繁衍，

其作品將上升到一個新的美學境界。

1999年繆鵬飛在上海美術館舉辦「水滸系列」大型藝術個展時，其中有綜合媒材的書法、現成品、幡、幛、祭壇、牌位……，劉曉純說：「繆鵬飛展覽方案的整體空間是一個『場』，是一個心靈和宇宙，心源與造化，天地與人文自由交匯的『場』。」如果將這個方案稱之為「裝置」(圖6)，范迪安則認為，繆鵬飛可以說是中國「裝置藝術」中年齡最大的實驗者。在今天變化無定的時代，他的藝術、哲思和品味也在不斷賦予自己新的面貌。毫無疑問，繆鵬飛的作品形式是現代的，而精神卻是屬於東方傳統的。¹⁸

肆、華裔現代藝術的跨文化實踐

一、陳慧坤融合中西日繪畫的第三條路

陳慧坤畢業於日本東京美術學校，在日據時代入選過台展、府展共八次，但是，在現有的台灣美術史相關著作中，他並沒有相對於一般前輩畫家般尊崇的評價，原因不僅在於他來自台北以外的地區，不是石川欽一郎的弟子，也非台北師範畢業的學生，更由於他長年遠離畫壇主流所致。他多舛的人生際遇，也讓他以孤傲的方式面對自己的藝術。他所選擇的是一條與眾不同的藝術道路。

日據時代陳慧坤入選台展、府展的作品，大多數為人物畫，那是造型典雅、氣氛素靜的膠彩畫，然而，到了國民政府統治以後，他的作品便多為山水風景，偶有人物像也多為寫實的造像，極少再出現早期帶有濃厚夢幻氣息的風貌。反而是將兩種不同的情調融匯在山水風景畫中，時而沉靜時而豪放的情調，藉由膠彩、水墨和油彩的相濟，極調和地呈現出來。表面上或沉靜或豪邁的山水景致，其實背後湧現著某種洗滌過的悲劇性的激流，訴說著人生無限的潛能。膠彩、水墨與油彩的色韻與線條，也道出了台灣美術另一條可以舒暢傳達畫家靈魂歷程的道路。

12. 龐均，《油畫論》，北京人民美術出版社，2007年，頁110-124。

13. 龐均，《油畫論》，北京人民美術出版社，2007年，頁330-335。

14. 龐均，《油畫論》，北京人民美術出版社，2007年，頁96-109。

15. 龐均，《油畫論》，北京人民美術出版社，2007年，頁363-367。

16. 龐均，《龐均的藝術》，台北，國立國父紀念館，2003年，頁10-15。

17. 羅星，《繆鵬飛抽象畫的個性生成》，《繆鵬飛作品集：生存狀態》，澳門藝術博物館，2004年，頁97-106。

18. 水天中，《繆鵬飛的東方情懷》，《繆鵬飛畫集》，世界華人藝術出版社，2000年，頁1-4。



圖1 陳慧坤 對高嶽(次高山) 1972 膠彩

圖2 陳慧坤 九份看瑞芳海濱 1967 膠彩



若將陳慧坤的作品放到台灣的美術史上，以繪畫語言和風格特色的透視鏡觀看，將發現三種不同的眾音交響。一是東洋膠彩的陰柔寂靜，二是台灣風土的明朗敦厚，三是中國水墨的古典灑脫。例如《梅蒂西噴泉》（183×107公分，紙本膠彩，1975年）一作，以狹長的「軸」的方式表現法國的梅蒂西噴泉，雖然使用的媒材是膠彩，繪畫的語言卻包含了「台灣的印象派」（屬於日本折衷過的外光派，色調上更渲染了台灣風景特有的濃綠色調和土黃色調）、中國水墨的語言（「軸」的形式、樹幹的墨線以及書法落款）、日本膠彩的外型（以膠彩賦彩，細膩明繪的噴泉建築）等，它們如交響樂般地融合在一處，形成極為獨特的藝術「混血」品種。

另一件《白朗第一峰二》（95×186公分，紙本膠彩，1973年）具有同樣的三款眾音交響的特質。山脈的構成語言，包含了中國水墨的皴法與塞尚的色塊筆觸，配上畫面左上方的題詩「大器晚成久研求／凌雲幾度赴歐洲／天資素蘊搜奇癖／心境常於妙趣遊／只為愛山來白朗／何特揮筆寫青丘／振衣待上岡千仞／放眼乾坤第一流」，豪放之氣表現得淋漓盡致，將東洋膠彩風景特有的寂寥蕭瑟的韻味一掃而空，連帶以西洋透視法呈現的空間與山勢，也開始走樣變味，所有的繪畫元素都被調成「混音」的音符，奏出情調特殊的旋律，雖然走味變調，卻自有一股台灣混雜文化的另類品味。¹⁹

二、龐均融合古典與現代的東方寫意性油畫

見過龐均油畫的人，一定都會被那濃厚的、有筆趣和灰彩的畫風所吸引，一盆花景、一個隨意坐落的女子、幾個水果散落著，都讓人產生一種雅性。而他慣常使用的縫合法，使他的畫面中產生一種邊緣的「殘白」，特別有國畫的趣味。他說他其實未曾特別鍛練書法，可是在他的油畫裡、提筆運動裡，處處都是充滿節奏頓挫和氣韻的流動。另外，中

國畫的精神「寧靜」，似乎在他的畫面也有所驗證。他的灰調子不僅只是獨特的調色法所融合出的油彩灰色調，更在於他所關注對象物的再表現。在歷經時代的波濤擺盪，他將外在的世界內化成一幅幅景觀，呈現出來的是詩情的、無紛擾的場景，這也就是他個人的繪畫視覺焦點。

如果把繪畫的油彩當成一種普遍性材料，那麼我們已經將這材料全然發揮了嗎？龐均提出以趙無極為例證，他覺得這是中國人運用油畫的成功表現，因為趙無極以油彩表現的抽象是中國式的，是唯一不可取代的。那麼「油畫中國化」就成了龐均的繪畫使命。在這花花草草與風景人物裡，他能否行走出一條更為深遠的路徑就端看時間的磨鍊。他覺得不是要廢除舊有的東西，而是企圖去做一種縱向的著力把原有的再生長出新枝，每次看見他作品簽名總是並用書寫式與印章式，這或許不只是一種趣味，也隱含著他要同時呈現中西的標誌。

龐均將中國傳統繪畫中所表現對筆墨線條的偏好，與油畫豐富的藝術語言作了完美結合，成為其畫下鮮明俐落的風格表現。生動線條的運用潑辣，完全呈現造型簡約獨樹一幟的「龐均風格」。不拘泥於傳統油畫的束縛，融入中國傳統寫意的瀟灑脫俗，凝聚東方味濃厚的人文精神，以自由書寫的筆韻架構出具有哲學內涵的藝術品味，處處充滿類似書法般的抑揚頓挫與流動節奏。龐均以特殊的書法體簽名與自創的印章式落款，使其自然而與畫面相互產生共鳴，立即顯現其主觀的色彩及精神性。畫面跳脫平面二度思維，走向幾近三度空間，似與不似、意到筆不到的畫風，更顯得自由豪放、氣韻生動。²⁰

總之，龐均獨創的油畫風格，具有東方色彩。他在西方近代藝術大師的創作中，看到他們追求的寫意性、象徵性和表現性，正是中國水墨文人畫的特長。龐均的創作特色在於

19.倪再沁等，《眾彩交響——陳慧坤藝術研究論文集》，台北，典藏出版社，2005年，頁148-163。

20.龐均，《龐均的藝術》，台北，國立國父紀念館，2003年，頁10-15。



圖3
龐均
靜物之一
2003
油畫
165×165公分



圖4
龐均
靜物之二
2004
油畫
165×165公分

打破過去藝術以「學院式素描」為第一的觀念，以及畫作必須與實物相近的古典主義，以油畫創作出東方人的浪漫韻味，獨創帶有東方寫意趣味的油畫風格。在油彩的運用上，龐均一方面綜合了西方印象派後期和野獸派的特點，展現西洋畫的熱情及表現力；另一方面則結合了中國人文藝術哲學，蘊含東方文人畫注重氣韻的詩情畫意，最終以融會東西之所長的精神及技法，展現出如夢似幻的意境及畫品。龐均可以說是成功的創造了「東方人文表現主義」。

三、繆鵬飛後抽象繪畫的前衛性

藝術家都無可避免「與時代同步」，他不可能避開環境、種族及時間之三個決定性因素的影響。藝術家可採取如下三種「與時代同步」的方法：一是他可以試著以傳統藝術或文學的象徵或譬喻，來表達他自身的那個時代的理想或渴望。二是他必須要與他自身那個時代的代表性具體經驗、事件及面貌，作一實際的接觸，並作嚴謹、非理想化的表達。最後，他可以將「與時代同步」理解為領先時代或前衛派。

繆鵬飛將中國傳統書畫中的抽象因素與西方當代繪畫技巧作融會貫通的處理，形成氣質醇厚而格律自由的風格。這種醇厚和自由不但是畫家個性氣質的反映，更是他學養積累的表徵。從他目前的創作看，似乎西方現代抽象繪畫對他的藝術面貌影響最大，其實他在傳統書畫方面所下的功夫一直是創作的精神支柱，中國傳統文化依然是他創作的血脈。這與有些畫家僅僅以本土文化符號和西方現代繪畫形式為畫畫裝飾者大不相同。經過將近十年的探索，繆鵬飛的藝術思路逐漸集攏，他稱自己的藝術理想為「新東方主義」。他認為採用現代的媒體、材料和方法，在藝術語言的轉換、創造中，運用東方藝術中的書寫性、表意符號、筆勢、色（墨）彩，以表現藝術家個人對於東方文化意念的省悟，是他藝術上長期追求的目標。

繆鵬飛的「新東方主義」繪畫是東西方藝術體系在抽象因子上的溝通、東西方藝術對立在現代觀念下的消解，換言之，是在超越民族性立場上以西方觀念重建東方現代藝術的個性化實驗。他的「新東方主義」繪畫是東方情思意象、抽象藝術語言，現代混合媒材、凝重醇厚韻味，瀟灑恢宏氣勢、從容自信個性的有機結合。繆鵬飛有著深沉的憂患意識。這不止是對鴉片戰爭以後中國歷史悲劇的反思，對「文化大革命」扭曲人性的反思，而且也是對人類共同面臨的環境、暴力、種族、女權以及自私、貪婪、信念崩潰、精神失落等問題的反思。繆鵬飛認為，當今精神境界的創造性提升，應是新東方主義的歷史使命。

當今中國已被置於世界文化的共時性狀態之中，這是不容否認的事實。另一點也讓我們看到了希望，今日中國的國力已促使中國藝術家的本土意識抬頭。需要重視本土文化的價值，開掘和運用本土文化的資源，在弘通西方藝術精要的基礎上復歸本宗，開創當代「中國藝術」具有特色的整體態勢。范迪安在《文化資源與語言轉換》中，提出了比較具體的三點建議：首先從觀念角度去連接傳統，把本土文化的思維方式（特別是東方人感知世界的方式）加以澄照，在思想觀念上遙接先哲的智慧，才能形成當代藝術與本土文化的真正關聯，其次需要作語言上的轉換，再者需要貼近文化現場，因為當代性的意義和作用於當代社會，需要營造觸及當下文化問題的現場。

伍、結語：跨東方主義的第三條路

一、符合禪畫美學特質的東方現代藝術

綜觀華裔的現代藝術，並沒有一個直線傳承演化的發展脈絡，而是藝術家各自憑自己的造化接受西方藝術薰陶而加以融合歸納的結果。在文化基因與藝術轉化的過程中，顯示了華裔現代藝術的另類書寫：1. 具結構主義統合精神、2. 符

21. 繆鵬飛，〈中國現當代主義的思考〉，《中國當代藝術文化轉型研討會》，澳門文化中心，2006年。



圖5 繆鵬飛「女史箴」系列 2003 畫布·墨·炭條·壓克力 141×181公分 ×2

合禪畫美學特質、3. 新人文主義趨向。

像繆鵬飛的後抽象繪畫，即是通過中國書法基本構形的不同排列組合來渲洩情感，並在東方書畫變幻無窮的墨色韻律中寄托情愫。繆鵬飛對於中國書法的造型手法，不僅照搬與挪用，他還進一步予以解構和重組。書法只是他的一種造型元素，通過對字形的解構和對筆劃的重組，才形成繆鵬飛超越書法的造型語言，而成為他的獨特創作。藝術家所要傳達的感情與語言，都在作品的全部結構中，既不是一般的形式與內容，其形式與內容均包含於結構中。尤其是陳慧坤，他任何一次風格的突破或演變，都是源自創作媒材的改變，「讓材料自己說話」正是他的創作特色。其觀念是現代的，

但呈現卻是傳統的，也正是在這種傳統與現代既對峙又統一的整合中，以整體的結構，顯現了陳慧坤作品中結構主義的眾音統合精神。而龐均以油畫創作出東方人的浪漫韻味，獨創帶有東方寫意趣味的油畫風格，並結合了中國人文藝術哲學，蘊含東方文人畫注重氣韻的詩情畫意，成功的創造了他所稱的「東方人文表現主義」。

華裔藝術家的東方式結構主義，顯然與俄國前衛藝術家不同。俄國現代藝術發展在初期雖也是經由法國印象派繪畫的啟蒙，但他們卻能經過象徵主義，並結合俄國本土藝術文化，逐漸演變出具斯拉夫風格的新原始主義（Neo-Primitivism），進而再發展出立體未來派（Cubo-Futurism），光射主義（Rayonnism）、至上主義及構成主義等引人瞩目的前衛藝術運動。²² 他們的勇猛好學與創新精神，以及堅持與自身文化社會發展交融的踏實過程，的確值得吾等參考學習。野蠻原生的混合文化其實擁許多現代主義的美好特質，這正可與西方世界互補文化的優點，俄國與拉丁美洲正屬此類。²³

二、食人族宣言與第三類文化

如今再強調全球文化統一的概念是沒有意義的，它忽視了相反的趨勢：非西方文化在西方的影響。它使人忽視了全球化過程中的矛盾，無視於接受西方文化過程中地方的角色，例如透過當地文化吸收和重塑西方文化要素。它忽略了非西方文化彼此的影響。它不識混合文化，例如國際音樂舞台上第三類文化（Third Culture）的發展。它過度強調了西方文化的一致性，而且忽視了許多從西方及其文化產業散播的標準，如果我們追究其來源，便會發現它們其實是不同文化潮流的混合物。南方與北方之間一個世紀之久的文化滲透，已經產生了一個跨洲混合文化。



圖6 繆鵬飛 局——生存狀態（局部） 2004 裝置 288.5×1123×96公分

22. 曾長生譯，《俄國的藝術實驗》，台北，遠流，1995年，頁1-4。

23. 曾長生，《拉丁美洲現代藝術》，台北，藝術家，1997年，頁7-26。

拉丁美洲「食人族宣言」(Anthrophagite Manifesto)當可做為華裔後現代合成文化的最佳借鏡，在超現實主義影響拉丁美洲的漫長掙扎過程中，當巴黎的超現實主義變成歐洲知識界的主要勢力時，許多拉丁美洲的藝術家已開始轉而致力以大眾生活為題材。巴西的奧斯瓦德·安德瑞(Oswald Do Andrade)在「食人族宣言」中鼓勵拉丁美洲的藝術家，運用歐洲的前衛理念以為滋養，去發掘本身的能源與主題，就巴西人來說，也就是指其印第安與非洲的傳統資源，他們逐漸建立起拉丁美洲魔幻現實主義(Magic Realism)，尋得明確的身分認同，而有別於原來啟迪他們的歐洲超現實主義。新生代藝術家更是走出了過去強烈本土色彩，而出現了結合本土與國際的新風格，並呈現多樣性的面貌。²⁴

拉丁美洲現代主義所採取的策略，不外乎結盟(Alliances)、併吞(Swallowing)、相對論述(Counter-discourses)、價值顛倒(Value inversions)、挪用(Appropriations)、混合(Mixtures)與雜交(Hybridizations)等，其中運用較成功者，如巴西的塔西娜·亞瑪瑞(Tarsila do Amaral)所提倡「食人族」的併吞策略、烏拉圭的華金·多瑞斯加西亞(Joaquin Torres-Garcia)所主張的「倒置地圖」(Inverted Map)策略，以及古巴的林飛龍(Wifredo Lam)在「叢林」中所採取的挪用策略等，都是極具代表性的知名例證，難怪西方現代藝術史家要稱拉丁美洲的現代主義為「另類現代」(Other Modernity)，或是「身分解放」(Liberation of Identity)。²⁵

三、第三空間的啓示

在愛德華·索雅(Edward W. Soja)的《第三空間》(Thirdspace)裡，鼓勵人們用不同的方式思考空間，不用拋棄原來熟悉的思考空間和空間性的方式，而是用新的角度質疑它們，以便開啟和擴張已經建立的空間想像的範圍，以及批判的敏感度。第三空間是刻意要保持臨時性和彈性的術

語，企圖掌握實際上是不斷移轉變動的觀念、事件、表象和意義的氛圍。

第三空間有所批判地檢視現代主義和後現代主義預設的對立，著眼於結合兩者最為相關的特性，結合並超越對真實物理空間的第一空間感知，以及透過想像的空間再現，來詮釋這種真實的第二空間視角。索雅的第三空間移動，並不像古典的辯證法那樣是從正反對立到綜合的移動，而是邁向第三個位置，亦即在累積性的三元辯證(trialectics)中包含了正反兩個項目，並且提供了有關真實與想像空間(real-and-imagined space)多重性的概念視角。

索雅的主要策略為生三成異(thirding-as-othering)，生三成異遠遠超過黑格爾或馬克斯辯證法中的綜合命題(synthesis)，生三(thirding)引入了一個重要的「除此之外」(other-than)的選擇，生三透過侵入式的破壞重組了辯證法，明顯將辯證推理予以空間化，生三創造出一種累積性的三元辯證法，對於額外的他者性，以及空間知識的持續拓展，保持徹底開放。²⁶

霍米·巴巴(Homi Bhabha)的第三種空間(Third Space)則認為：「所有文化形式都持續處於混種的過程，混種的重要性不在於可以追溯到兩個原始時刻，然後從中生出第三個。對我而言，混種(hybridity)就是第三種空間，它讓其他位置得以出現。文化混種的過程產生了一些不同的東西，一些新穎而無法辨認的東西，一種協商意義和再現的新區域。」²⁷

四、藝術的主體性與全球地方化

主體性在文化或藝術上呈現，原本是一種自然生成的過程，但是，主體性在中國或台灣的當代藝術發展裡卻成為相當強烈的主權宣示，它會對於台灣所謂的族群認同，或國家認同問題如此熱烈，這多少跟西方它的展演體系裡，台灣的

發言空間很少有某種關係，它深深受到台灣政治情勢與外交關係的影響。在文化與藝術方面，台灣與世界各地的對話，原本一如私人企業透過貿易般，跟他國交往，可是太過於強調主體性的台灣藝術團體，卻因背負著主權宣示的壓力，而減少許多在國際場合展演的機會，其結果是主權的宣示只有阿Q式的在國內進行，以滿足國內的政治宣傳。如今全球化的地方主體性展現，已是超越國家種族主義的、非西方後殖民主義的、區域性連接的、自我反思的、新的無形式。台灣即使要進行所謂的視覺藝術的主權區分，那也不是在與中國大陸做區分，而是應與世界做區分，尤其是要與歐美的當代藝術進行區分。

「多元文化」在「現代」、「後現代」、「全球化」脈絡中其意義皆不同，「後現代」、「全球化」都是晚近的概念，「全球化」這個詞是到1985年才被經濟學家所使用，「後現代」、「全球化」這些概念都不是很有歷史，但是大家都常在談，當然，其中的混淆也特別多。在「現代」的脈絡下所重視的是「進步」(progress)，演化論是這個脈絡下的概念，戰爭也是這個脈絡下的概念，在「現代」的脈絡中，所謂「多元文化」重視的是主體族群(dominant group)及少數族群(minority group)的關係。在「後現代」脈絡下重視的是文化多元，重視的是「問題」(problem)，重視的是批判，不管是用批判的方式、批評的方式、解構的方式。所以在後現代中，很多的東西都並存，但如何整合並不清楚。

到了九〇年代「全球化」的脈絡中，「過程」(process)很重要，相對於工業社會，我們現在面對的是資訊社會，教育是一個知識生產的歷程，這與「進步」是完全不同的概念，多元文化公民(multicultural citizenship)變成：一個人可以有不同的文化經驗，而不單單指不同文化的人要相互尊重。多元文化會在同一個人中形成。多元文化在歐美國家有

其社會基礎，在中國或台灣卻是外來的，缺乏社會基礎，而我們所教的課程也過份偏重西方理論而非東方經驗，因此我們應多關注多元文化所由生的社會基礎——帝國/殖民、國家/民族以及移民課題在中國或台灣的經驗與意義。例如當下的台灣，就不能忽視原住民的(被)殖民課題，客籍勞工在台灣的課題等等，如此才能產生出本土的多元文化論述之社會基礎，在教學中學生也比較能夠產生實質的關懷感與實踐意義。

多林·馬西(Doreen Massey)也在他的〈全球地方感〉(A Global Sense of Place)中稱，進步的地方概念可以用社會互動來掌握，這些互動並不是靜止的，它一如資本般是一個過程，地方也是過程。邊界為了某種類型的研究可能是必須的，但是，邊界對地方本身的概念化是不必要的，其實地方的定義有部份來自與外界相連結的特殊性，此時，外界就構成了地方的一部分。顯然地，地方沒有單一、獨特的認同，地方充滿了內在衝突。地方的特殊性不斷被再生，但這種特殊性並非源自某種長遠、內在化的歷史，地方的特殊性有好幾個根源。經濟、文化或任何其他方面的全球化，並未單純地引進同質化，相反地，社會關係的全球化，是另一種地理不均發展的根源。每一個地方都是更廣大與較為在地的社會關係之獨特混合的焦點，這一切關係都會和此地累積的歷史互動，產生更進一步的特殊性，我們可以將這段歷史想像為當地的連繫，以及與世界的不同聯繫層層疊疊的產物。²⁸

五、全球在地化與跨文化/跨領域教育趨勢

在人類學文化相對觀的前提下，文化尊重沒有絕對的中心與邊陲、強勢與弱勢、主流與非主流、及個人與群體之分，這對於世界上各個(自覺的或被動的)邊陲族群、弱勢文化、非主流藝術教育及個人，都是較有利的論述架構。在此框架中，文化人類學對整個藝術教育界的可能貢獻，是它

24. 曹長生，《拉丁美洲現代藝術》，台北，藝術家，1997年，頁61-72, 108-118。

25. 曹長生，《另類現代》，台北，台北市立美術館，2001年，頁21-51, 117-131。

26. Edward Soja著，王志弘譯，《第三空間》，台北，桂冠，2004年，頁187。

27. Edward Soja著，王志弘譯，《第三空間》，台北，桂冠，2004年，頁193。

28. Tim Cresswell著，王志弘譯，《地方：記憶、想像與認同》，台北，群學，2004年，頁104-116。

的跨文化資料、跨文化反省精神，以及親身實地的跨文化研究方法。而針對台灣藝術教育界，文化人類學的意義又不同於西方，利用文化人類學，我們面對跨文化資源時，可以自己為主體來理解，產生我們自己的跨文化理解；我們的跨文化反省可以以非西方文化的身分反省，做有關聯性的思考；應用民族誌的田野方法，由建構自用知識的立場出發，如此我們才可增益我們的文化主體性。

一個人使用西式藝術架構去教、去欣賞、討論、創作藝術，並不是問題，但要是只有這個架構可用，他不可能有多元發展的空間。若除了西式藝術架構之外，還有其他架構，那麼他就有了起碼的選擇。更進一步，如果他還能夠以不太抽象的方法，去接近藝術，他的主體便是在建構多元的經濟與知識，而他本身，及其文化，才有可能有多元且具關聯性的道路。不管在藝術教育概念的層面，還是實務的層面，不論我們爭取的，是在西方藝術架構中的主動性定位，還是相

對於西式藝術架構的另類定位，文化人類學對東方藝術教育的未來發展，無疑地，將可提供以東方為主體的關聯性及多元選擇。

美國名校哈佛大學也在今年5月15日宣布，通過通識課程改革案，為三十年來改革幅度最大的一次。文理學院院長皮爾比姆就表示，新課程提高了敏感的宗教、文化教育的比重，對於學生眼中的世界及他們現實生活所需及所接觸的層面都是一大挑戰。其中一門新課程為「世界社會」，旨在幫助學生跳脫美國狹隘地域觀念的窠臼，進一步了解其他國家文化的價值、習俗及體制。「文化與信仰」領域則是涵蓋社會、政治、宗教、經濟及跨文化等面向，介紹不同的思想、藝術及信仰。其他領域仍以科學為主，包括實證辨思、倫理辨思、生命科學、物理宇宙科學、美學與詮釋性解析及批判性思考技巧。哈佛大學的跨文化跨領域通識課程改革案，實值吾等參考學習。

參考文獻

Moszynska, Anna, Abstract Art, New York, World of Art, 1995.

Gooding, Mel, Abstract Art, London, Cambridge University Press, 2001.

Barr, Jr., Alfred, Cubism and Abstract Art, Harvard: Belknap press, 1986.

Harrison, Charles, Primitivism, Cubism, Abstraction, New Haven, Yale University, 1993.

Hamilton, George, Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940, New York, Penguin Books, 1986.

Lynton, Norbert, The Story of Modern Art, London, Phaidon, 1998.

Chipp, Herschel, Theories of Modern Art, Berkeley, University of California, 1968.

Stangos, Nikos, Concept of Modern Art, New York, World of Art, 1989.

Britt, David, Modern Art, London, Thames & Hudson, 1989.

Blistene, Bernard, History of 20th Century Art, Flammarion, Beaux Arts, 1993.

Arnason, H. H. History of Modern Art, New York, Abrams, 1986.

Lucie-Smith, Edward, Lives of the Great 20th Century Artists, London, Thames & Hudson, 1999.

Gray, Camilla, The Russian Experiment in Art 1863-1922, London, Thames and Hudson, 1986.

Fletcher, Valerie, Cross Currents of Modernism, Washington, D.C., Hirshhorn Museum, 1992.

Westgeest, Helen, Zen in the fifties — interaction in art between east and west, Amsterdam, Cobra Museum, 1996.

Foucault, Michel, The Order of Things, N. Y., Vintage, 1994.

余珊珊譯，《現代藝術理論 I 及 II》，台北，遠流，1995年。

楊松鋒譯，《現代藝術的故事》，台北，聯經，2003年。

黃麗娟譯，《抽象藝術》，台北，遠流，1999年。

蔡佩君譯，《前衛藝術理論》，台北，時報，1998年。

黃麗娟譯，《抽象表現主義》，台北，遠流，1991年。

陳品秀譯，《立體派》，台北，遠流，1991年。

曾長生譯，《俄國的藝術實驗》，台北，遠流，1995年。

曾長生，《拉丁美洲現代藝術》，台北，藝術家，1997年。

曾長生，《超現實主義藝術》，台北，藝術家，2000年。

龔卓軍譯，《空間詩學》，台北，張老師文化，2003年。

Edward Soja著，王志弘譯，《第三空間》，台北，桂冠，2004年。

曾長生，〈華人幾何抽象繪畫的另類書寫〉，《典藏今藝術》，2004年10月，台北。

曾長生，〈亞洲當代藝術發展〉，《藝術家》，2005年1月，台北。

曾長生，〈台灣當代藝術的新人文主義趨向〉，《當代藝術家之言》，台北，台北當代藝術館，2005年冬季號。

曾長生，〈禪與現代藝術〉，《紐約社區報》，2005年10月1日，紐約。

曾長生，《另類現代》，台北，台北市立美術館，2001年。

謝東山，《台灣美術批評史》，台北，洪葉，2005年。

何政廣，《歐美現代美術》，台北，藝術家，1999年。

廖炳惠，《回顧現代——後現代與後殖民論文集》，台北，麥田出版，1994年。

朱耀偉，《後東方主義——中西文化批評論述策略》，台北，駱駝，1994年。

張京媛編，《後殖民理論與文化認同》，台北，麥田，1995年。

王志弘等譯，《東方主義》，台北，立緒，1999年。

蔡源林譯，《文化與帝國主義》，台北，立緒，2001年。

周蕾著，羅漢譯，〈殖民者與殖民者之間——九十年代香港的後殖民自創〉，《寫在家園以外》，香港，牛津大學出版社，1995年。

葉維廉，〈殖民主義、文化工業與消費欲望〉，《解讀現代、後現代——生活空間與文化空間的思索》，台北，東大圖書，1992年。

廖朝陽，〈評邱貴芬「發現台灣：建構台灣後殖民論述」〉，同載《中外文學》第21卷3期，1992年8月。

曾長生，〈東方的抽象表現〉，《藝術家》，2006年11月，台北。

余珊珊，〈她們對生命的演繹〉，《今藝術》，2005年4月，台北。

神林恆道著，潘福譯，《藝術學手冊》，台北，藝術家出版社，1996年。

阿諾德，豪澤爾著，居延安譯，《藝術社會學》，台北，雅典，1991年。

石計生，《藝術與社會》，台北，左岸，2003年。

陳信木，《藝術社會學》，台北，巨流，2003年。

Tim Cresswell著，王志弘譯，《地方：記憶、想像與認同》，台北，群學，2004年。

Clifford Geertz著，楊德睿譯，《地方知識》，台北，麥田，2002年。

Mike Crang著，王志弘譯，《文化地理學》，台北，巨流，2003年。

袁汝儀，〈論人類學詮釋體系與台灣視覺藝術教育〉，台北，中央研究院民族學研究所，1991年。

夏鑄九，〈空間、歷史與社會論文選〉，台北，台灣社會研究季刊社，1993年。

陳慧坤等，《執著與豐收——陳慧坤九十回顧展文集》，藝術家出版社，1995年。

席慕容，《台灣美術全集——陳慧坤》，藝術家出版社，1995年。

倪再沁，《慧照乾坤——陳慧坤的藝術人生》，時報出版社，2004年。

倪再沁等，《眾彩交響——陳慧坤藝術研究論文集》，典藏出版社，2005年。

李文/陳郁秀，《百歲流金——陳慧坤100年人生行迹》，典藏出版社，2006年。

林正儀/黃永川，《百慧藏坤——陳慧坤百歲誕辰特展》，國立台灣美術館/國立歷史博物館，2006年。

龐均，《龐均的藝術》，國立國父紀念館，2003年。

龐均，《龐均——走過58年藝術生涯》，長流美術館，2005年。

龐均，《油畫論》，北京人民美術出版社，2007年。

龐均，《龐均的藝術——鄉情與視角》，上海人民美術出版社，2007年。

繆鵬飛，〈新東方主義〉，《繆鵬飛畫集》，澳門理工學院，1999年。

薛耀先，〈繆鵬飛小傳〉，《繆鵬飛畫集》，澳門理工學院，1999年。

黃曉峰，〈解構與整合〉，《繆鵬飛畫集》，澳門理工學院，1999年。

吳衛鳴，〈水滸系列〉，《繆鵬飛畫集》，澳門文化體，2007年。

水天中，〈繆鵬飛的東方情懷〉，《繆鵬飛畫集》，世界華人藝術出版社，2000年。

翟墨，〈繆鵬飛抽象畫的個性生成〉，《繆鵬飛作品集·生存狀態》，澳門藝術博物館，2004年。

繆鵬飛，〈中國現當代主義的思考〉，《中國當代藝術文化轉型研討會》，澳門文化中心，2006年。

尼古拉斯·密卓夫 (Nicholas Mirzoeff) 著，陳芸芸譯，《視覺文化導論》，台北，韋伯文化出版社，2004年。

Foucault, Michel著，莫偉民譯，《詞與物》(The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences)，上海三聯，2001年。

<http://www.arttime.com.tw/artist/leecy/05.htm>，李君毅，〈後殖民情境與香港現代水墨畫〉。

<http://www.arttime.com.tw/artist/leecy/05-2.htm>，李君毅，〈從後殖民主義的觀點解析當代台灣美術〉。