

「尋常」與「例外」：台灣美術史書寫架構的因素探討  
“Normality” and “Exception”: Exploring Factors of the Framework in Writing  
Taiwanese Art History / Liao, Hsin-tien

廖新田 Liao, Hsin-Tien

摘要

藝術史的形成是複雜的，涉及了晚近學科發展（機構化）、美術知識的專業化、中產階級品味的需求（藝術民主化）、藝術操作代理人（藝術史家、策展人等）、市場價值與象徵價值、與國家文化認同的建構。這裡說明，任何藝術史在表面與內裡，都必會面臨各種書寫的問題與難題。事實上，任何美術史最終都必得接受後設思考的挑戰，這不僅僅是界定上的必要，而是來自主體性意識的啟動、或對主流藝術宰制的呼應、挑戰等等更深刻的內在需求。大體上，美術史首先意圖在尋找藝術的典範，不論是傳統的風格或晚近新的形式。美術史的持續書寫或改寫，其方向與內容則深受到史觀、美學、架構、方法、理論等等因素的影響，使得原先的典範因此可能變遷或轉型，這其中又關涉資料的考掘、世代的變遷、藝術思想與價值的轉換等。臺灣美術史的書寫，必然要面對「什麼是台灣美術史」的根本提問。美術典範的選擇事實上包含著一種納入與排除的機制運作：納入「正常」的部分、排除「不正常」的部分。但是，如何納入與排除、何謂正常與不正常，往往難以判斷與察覺。某種「尋常」與「例外」的辯證機制如何運作其內，如何形塑著台灣美術史的書寫，本文將藉著一些案例探討這個潛藏的、隱微的運作。

關鍵字：臺灣美術史、美術史、典範、書寫

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

一片大陸，算不算你的國？

一個島，算不算你的家？

一眨眼，算不算少年？

一輩子，算不算永遠？

答案啊答案 在茫茫的風裡。

——節錄自：余光中，1974，〈江湖上〉，《白玉苦瓜》

## 一、前言

對研究或關心美術發展者而言，美術史是深入理解藝術的參照架構。然而，參照是人為的產物，「何謂某某美術史」的思考挑戰了我們覺而不察或視為理所當然的預設。這裡引出了本文的關懷：一些因素、想法以及價值決定了美術史的走向，規範了入史與否。這些抉擇並引發連鎖反應，因而暫時地形成了一段美術史的觀點，我們或可稱之為主流。如果說，任何型態歷史的書寫都有集體性的意涵，那麼，這一段集體書寫的過程、所有決定性的因素都是值得探討的。根據 Mansfield 的見解，藝術史的形成相當複雜，涉及了晚近學科發展（機構化）、美術知識的專業化、藝術操作代理人（藝術史家、策展人等）、中產階級品味的需求（藝術民主化）、市場價值與象徵價值、與國家文化認同的建構。<sup>1</sup> 對 Preziosi 而言，藝術史除了是編纂、維持與轉換個體與國家之間的認同與歷史，藝術史的產品其實是現代性——為現代社會所用。<sup>2</sup> 同樣的，「甚麼是台灣美術史」牽涉到：在甚麼時間點、基於甚麼想法（或意識型態）而發問、誰來書寫、如何傳播與呼應，這些都有某種程度上的美術史的意識。例如，台灣美術史從「文化運動」的概念出發而提出「（新）台灣美術運動」一詞，就是一個特殊時空環境下的產物，顯示文化與國家認同、藝術主體性與社會介入等的意涵涉及其中。<sup>3</sup> 誠如蕭瓊瑞所言「美術史研究係在挖掘、甚至賦予美術創作更深刻的意義，藉以形成一個族群生命的史詩」<sup>4</sup>，或如李欽賢所說：「整理台灣美術史，首須確立本土美術

<sup>1</sup> Mansfield, Elizabeth C., "Introduction: Making Art History a Profession," in Elizabeth C. Mansfield, *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*. New York and London: Routledge, 2007, pp. 1-9.

<sup>2</sup> Preziosi, Donald, "Art History: Making the Visible Legible," in Donald Preziosi ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 13-18.

<sup>3</sup> 廖新田，「台灣美術運動」詞條，《台灣大百科全書》，<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=4705>，瀏覽日期：2013年6月10日。

<sup>4</sup> 蕭瓊瑞，〈後記——兼論台灣美術史研究〉，劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞合著，《台灣美術史綱》，台北，藝術家，2009年，頁527。

自尊的態度」。<sup>5</sup> 這裡另一層的意思是，我們不但不能把台灣美術發展當作是一個固有的、理所當然的歷程，同時，也要體認美術史的建構和特定價值有關。台灣美術與歷史的價值，就在這些辯證的對話、競爭性的論述之中，逐漸凝結為某種特定的形態，形成暫時的共識，並隨時等待不同想法、理論、架構與資料的挑戰、改寫，以形塑新的意義，構成新版的台灣美術史。整個過程是開放性的，有討論空間的。廖瑾瑗指出美術史的開放特性是基於時空的因地制宜需求、經由選擇與編纂，「在先天具有的虛構性之下，美術史便不應當是個單一版本的『唯一正確』記述內容，而應當是個多元發聲的包容取向。」<sup>6</sup> 筆者曾於〈符號分析、意義詮釋與閱讀策略：日據時代台灣美術研究的思考〉嘗試觀察：「台灣美術研究的風潮帶動，應該不是一種自我設限，而是一種對過去集體與個體歷史經驗失衡的再均衡與再包容。」<sup>7</sup> 台灣美術的主體性也在這生成變化（becoming）中逐漸顯現其形貌。<sup>8</sup>

其次，臺灣美術史的書寫，最終都必得面臨後設論述的問題。檢視書寫的行動同時亦可了解台灣美術史在應然（假設台灣美術史應該是甚麼）與實然（台灣美術史因著資料與書寫等因素的限制與驅使而呈現的現狀）之間的具體移動身影。總之，如何書寫決定了台灣美術史的那個樣子。大體上，美術史首先意圖在描述或總結藝術的諸種典範，不論是傳統的風格典範或晚近新的典範形式的誕生。<sup>9</sup> 美術史的持續書寫或改寫，其方向與內容則深深受到史觀、美學、架構、方法、理論等等論述動力的影響，而使得原先的典範因此可能變遷或轉型，最終將促成美術史中兩大重要概念，即分期與風格分類的成形，這其中又關涉資料的考掘、世代變遷、藝術思想與價值的轉換等。美術典範的選擇包含了一種納入與排除的機制，其實是一連串的經典化（canonization）過程，是藝術想像（一個理想化藝術發展軌跡）的實現，誠如 Mansfield 所言：「經典宣稱理想化的文化認同，擁抱其所欲與所不欲（或拒絕相信）。藝術史的經典，也許更甚於其他經典，允許社會視覺化自身，想像自身。」<sup>10</sup> 著名的英國歷史學者 Hobsbawm 所主張

<sup>5</sup> 李欽賢，〈為台灣美術史催生的心理基礎〉，《台灣美術歷程》，台北，自立晚報，1992年，頁4。

<sup>6</sup> 廖瑾瑗，〈關於「台灣美術史」的建構〉，《背離的視線——台灣美術史的展望》，台北，雄獅美術，2005年，頁3。

<sup>7</sup> 廖新田，〈符號分析、意義詮釋與閱讀策略：日據時代台灣美術研究的思考〉，《台灣美術四論：蠻荒／文明，自然／文化，認同／差異，純粹／混雜》，台北，典藏，2008年，頁160。

<sup>8</sup> 廖新田，〈台灣美術主體性的想像與抉擇〉，《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》，台北，典藏，2010年，頁38-57。

<sup>9</sup> 廖新田，〈台灣當代藝術評論中的當代思潮介入：朝向一個文化研究的理念探析〉，《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》，台北，典藏，2010年，頁161-193。

<sup>10</sup> Mansfield, Elizabeth C., "Border Patrols: Art History as Identity," *Making Art History: A Changing*

的「被發明的傳統」(the invention of tradition) 意味著歷史的人為操作特性，據此，即便是表面上有根有據的傳承、定見，我們仍然可考察其人為嫁接的痕跡。<sup>11</sup> 文化的發展，雖然是社會群集的意志下的產物，卻被正當化為如自然般的過程，自我宣稱為第一自然 (the first nature)，其實永遠都是向「自然化」(naturalization) 靠攏的文化化 (culturalization) 機制。美術史的建構，一如文化，是人類文明中不可或缺的第二自然 (the second nature)，但很快取代了第一自然，並將後者供奉起來。假設得想想並非虛假，它反而是人類社會真實的基礎。這種觀點可說是文化政治學式的思考，一些西方藝術史學家相當程度地接受此種視野用以觀照藝術史的建構與定律。例如，Nochlin 說：「生產藝術史的行動，在更寬闊的變化上，意味著藝術史家的政治性面向。」<sup>12</sup> Herbert 描述野獸派的興起與政治的關係是「野獸派繪畫並非找上政治，它創造了政治。」<sup>13</sup> 筆者也認為：「藝術史，如同其它的歷史撰述，著實是一個我們的美學想望（像）下的實踐，一個意義的競技場，如同文化場域般為一『爭辯的空間』。」<sup>14</sup> 論述，一個廣被接受的傅科式 (Foucauldian) 語境，決定了藝術史的形貌，雖然是變動中的形貌，確是我們暫時可以掌握的樣態。順此而論，藝術史的歷史 (the history of art history) 隱藏在藝術史的書寫機制之中，是探索藝術史意義的重要思考點。

最後，即便我們相信美術史有一個潛藏的結構，偶然性 (contingency) 必須要放在美術史的打造過程中。一些不可預期的特定的人、事、物可能會關鍵性地扭轉了美術發展的走向。例如，1990 年台北市立美術館舉辦「台灣早期西洋美術回顧展」，因館方尋找呂基正作品的聯繫問題，而未被納入當時畫展，這個因素讓呂基正在第一代畫家暫時缺席。<sup>15</sup> 弔詭的是，當偶然性進入歷史的論述架構之際，也慢慢變得「正常化」起來而喪失偶然的特質了。當然，我們尚需釐清歷史偶然性的觀念界定。如果我們相信藝術革命、藝術創新是藝術創作的核心精神之一，那麼，藝術世界當中的偶然性其實是人們期待下的「意內的意外」了。新的創作理念、表現、風格等等都是在競爭性的架構中發展出來的，因此，晚近的

---

*Discipline and Its Institutions*. New York and London: Routledge, 2007, pp. 11-15.

<sup>11</sup> Hobsbawm, Eric & Terence Ranger eds., *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

<sup>12</sup> Nochlin, Linda, "Introduction," *The Politics of Vision—Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. London: Thames and Hudson, xv, 1989.

<sup>13</sup> Herbert, James D., *Fauve Paintings: The Making of Cultural Politics*. New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 11.

<sup>14</sup> 廖新田，〈緒論〉，《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》，台北，典藏，2010年，頁20（17-32）。

<sup>15</sup> 廖新田，〈呂基正作品中的山岳語彙與自然觀〉，林麗雲著，《山谷聲音——台灣山岳美術圖像與呂基正》附錄，台北，雄獅美術，2004年，頁187-192。

「新」是對早已存在的「舊」的對話，創新與傳統總是在美術發展歷程中不斷的交互上演。如果從常態來論，「常」與「不常」是一線之間的。被當作是例外的，往往被視為不正常（甚至不入流，或未能登大雅之堂），在經歷一段掙扎後被肯認（*recognized*）為是正常的一部分，歷經反覆操作與文化定位或調適之後，就逐漸變得正常起來了，這就是前述的「經典化」過程。這樣的看法，在瞬息萬變的藝術世界是不足為奇的。「奇」已成為藝術正常演化的機制，雖然仍被視為異端，但往往以革命者或前衛的姿態進入藝術舞台。藝術世界中的「逸出常格」是被肯定與鼓勵的。顯而易見的例子是，1863 年被排斥與嘲諷的印象派，如今已成為歐洲藝術革命的英雄。昔日的印象派「異端」如今變成現代藝術「大師」，傳統藝術體制的破壞者變成了創造新視覺表現的開創者。另外的例子是，當 Kenneth Clark 撰寫著名的西洋風景畫史論《風景入藝》（*Landscape Into Art*），表面上是一個常態的藝術史架構，其實是將風景畫這個並非是正典的類科常態化為西洋藝術史不可或缺的一部分，更遑論他將英國藝術家泰納與康斯塔伯、以及讚頌水彩（一個帶有強烈英國藝術色彩的媒材）置入法國大師行列及世界藝術的文化的野心。<sup>16</sup> 台灣的例子是，日本殖民統治台灣時期的「台展三少年」因著突破傳統規制而有著傳奇的色彩。在美術史書寫者的眼中，這個例外很快變成常態，新的台灣日本畫世代成為台灣美術史中的新頁，傳統水墨創作也暫時退了場。女性藝術進入世界各國的藝術史也是有一種進場與入侵的效應，呼應上述的機制。

顯而易見的，在眾多紛紜的資料中，人們總是有所選擇的。依著我們所認為的理念邏輯將它們編成線索，一段藝術的故事於焉開始。肯認或接受的過程從來都不是和平收場的，總是有一段鬥爭的階段：從拒絕、勉強到接受、歌頌，反之亦然，一時被認為是「正史」的美術片段也會從典範的位置逐漸淡去（如西方的學院派油畫、台灣戰後初期的傳統「國畫」）。從「離經叛道」（*heterodoxy*）到正統（*orthodox*）這條路從來都是坎坷的、不會太平順的。從權力鬥爭的角度而言，既得利益者要接受異質的觀念與創作，挑戰者要進入正當性體制之內，也需要前述這一段儀式化的進程。這樣看來，從「例外」到「尋常」—進入美術史的主流，再從「尋常」到「例外」—從主流論述的舞台淡去，似乎是一段緩慢而反覆的美術歷史光譜。如果說藝術史如 Janson 所言如鐘擺般的擺動，<sup>17</sup>「例外」到「尋

<sup>16</sup> Clark, Kenneth 著，廖新田譯，《風景入藝》（*Landscape Into Art*），台北，典藏，2013 年。

<sup>17</sup> Janson, Horst Waldemar, *History of Art*. New York: H.N. Abrams, 1986; Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall

常」的交替是這種隱喻的結構性解釋，本文試圖從這個角度探討台灣美術史的發展。筆者要強調，進入這個議題的討論或許和台灣美術史的書寫無實質或直接關聯，但是用來提升歷史書寫的敏感度是有一定作用的。近日報載，台灣歷史教科書中關於「日據」和「日治」孰為恰當的老問題，顯現這種歷史書寫的敏感度之重要性。一字之差，可能會被提升到興邦或喪邦的論辯，其決定性與關鍵性可想而知。<sup>18</sup> 事實上，這種危機感反映出史觀的重要性，特別是在台灣。因此，在某些關鍵點上，我們必然要隨時面臨這種歷史書寫的「細節政治學」的挑戰，這是書寫台灣各種歷史的人所必須面對的情境。

## 二、台灣美術發展的「尋常」與「例外」

法蘭克福學派健將馬庫色定義藝術史的構成是：「普遍與特殊，階級的內容與超越的形式之間的相互作用就是藝術的歷史。」<sup>19</sup> 這裡意味著，藝術有著革命與反叛的性格，可以超越社會規限與政治意識形態，雖然社會有著分明的階級組織、政治有著極強烈的權力分配。一方面，藝術世界來自生活世界的轉化，將普常慣習以特定的視覺符號系統呈現，可謂「普遍的特殊的」。另一方面，藝術史將特殊的視覺表現轉化為美學再現系統，成為傳達與詮釋的載體，可謂「特殊的普遍化」運作。雖然馬庫色和康德的美學取徑不同，採取的是藝術社會學的觀點，特別強調藝術中的階級觀念。但是，他所謂的普遍與特殊之轉化可能性仍然意味著藝術有著美學超越性的假設：透過藝術，我們可以分享某一階級所創造出來的藝術形式，雖然我們被社會命定為另一階級；我們也可以更深刻感受相同階級下相同命運的美學體驗。這種辯證關係下的互相融通，亦可見於展覽機制中的「將熟悉陌生化」與「將陌生熟悉化」的交換機制，<sup>20</sup> 以及布爾迪厄的「絕對的流通」(the currency of the absolute) 到「流通的絕對」(the absolute of currency) 的運作用來描述博物館從貴族專屬到民主化的演進過程：透過了教育等機制以及藝術符碼的操作，引導出藝術資源仍然稀有但人人被要求親近的潛規則。<sup>21</sup> 藝

<sup>18</sup> 〈日治還日據？歷史教科書掀論戰〉，《聯合報》2013年7月17日，[http://mag.udn.com/mag/edu/storypage.jsp?f\\_ART\\_ID=466660&ch=pdm\\_sub](http://mag.udn.com/mag/edu/storypage.jsp?f_ART_ID=466660&ch=pdm_sub)。瀏覽日期：2013年7月17日。

<sup>19</sup> Marcuse, Herbert, 梁啟平譯，《反革命與反叛》(Counterrevolution and Revolt)，台北，南方叢書，1988年，頁65。

<sup>20</sup> 廖新田，〈博物館展示與現代主義者美學：史丹利(Nick Stanley)教授台藝大藝文所演講摘錄〉，《格藝致知》，台北，國立歷史博物館，2013年，頁135-138。

<sup>21</sup> Bourdieu, "Pierre and Alain Darbel with Dominique Schnapper," in Caroline Beattie and Nick Merriman trans., *The Love of Art—European Art Museums and their Public*. California: Stanford University Press, 1990.

術品的神聖化過程操作，其「脫胎換骨」(totius substantiae)的可能性，來自物質的全然轉化而進入「神聖／凡俗」的機制。<sup>22</sup> 這個觀念雖然強調的是藝術品與藝術的誕生，並非在討論藝術的歷史發展，但是其轉換的概念對藝術史書寫而言，頗有參考價值。擺開批評與理論的影響，藝術歷史建制中的選擇、詮釋、加權、進場與退場等等，其實是一場不斷轉換的過程。

要界定美術發展的「尋常」與「例外」並不容易。如果從藝術的意義來看，「尋常」與「例外」都表示其美術發展中各個面向的重要性：就風格、就開創性、就影響力、就議題或理念、就對於社會文化的衝擊、以及特殊的角度或目的等等。當我們說「尋常的重要性」似乎意味著必然要納入歷史，一種無庸置疑的重要，也就是我們常說的主流。「尋常」的美術史架構，從深層而言，將進入意識型態的層次而被受眾理所當然地接納，被當作是普世價值，並且依此判准評價其他的藝術，有時我們稱之為「普通常識」(雖然它並不普通)。就此看來，歷史所設定的「尋常」這個起點是很重要的，它決定了方向。

其次，「例外的重要性」似乎意味著尚未被重視的片段若未被納入脈絡將成為歷史空白，並積極尋求發聲的管道，同時暗示著改寫原先的歷史內容或調整架構，積極成為「尋常」美術歷史一部分的企圖。但就實際經驗而言，任何被書寫的藝術家、作品都有這雙重的重要性：既例外又尋常。因為重要(一種例外的意味)，所以需要入史；因為入了史，它的重要性因此可以是世世代代被反覆記憶、討論與傳頌。但是，「尋常」與「例外」有時又互換角色。美術史的書寫者在事過境遷之後，有時認為比重失衡，需要調整。以謝里法為例，這位對台灣美術史極具影響力的推手之一，在出版《日據時代台灣美術運動史》再版序中道出了自己在歷史書寫上的調整與徘徊(1975年6月《藝術家》雜誌創刊號連載至1977年12月)。因為受到一些因素的影響，他檢討了自己其實有主觀或感性的史觀與書寫策略：<sup>23</sup>

我的藝術觀便等同於「沙龍」，失去了作者本身特定時代的判斷準則。

追究起來，收集資料之初，「台北文物」台灣新美術運動特輯裡王白淵等人的文章先入為主給我的概念，是造成偏見的主要原因。加上我自己的民

<sup>22</sup> 廖新田，〈論藝術的神聖性——從社會科學的思考出發〉，《書畫藝術學刊》5期，2008年，頁95-109。

<sup>23</sup> 謝里法，〈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〉，《日據時代台灣美術運動史》，台北，藝術家出版社，1992年，頁3-5。

族情感的缺乏思考，結果把一個為數龐大的美術運動……寫出了一部片面的歷史……

我當年確是迷失在濃厚的政治氣氛中，而未能掌握那時代的藝術特質，結果把應該談論到的藝術拿去讓政治來解決了。

不過，謝對自己的台灣美術史書寫有一些肯定的部分：建構美術的文化社會運動史觀、強調以台灣為名的台灣中心史觀、彌補美術的斷層。寫史者有反思的心態是勇敢的、值得欽佩的。從「尋常」與「例外」的觀點看，把「台灣新美術運動特輯」的架構視為常態，延續其敘述的基調而構成美術史書寫的基本架構。然則，特殊的政治觀察、文化運動的視野這兩點的引入，事後卻成為作者分別認為有瑕疵和引以為傲的不同評價，接受王白淵的那個「尋常」就變成「例外」而被修正過來了。

視為理所當然的美術歷史資料有潛藏的、或未來的史觀缺陷，而特殊的觀察也不見得能順利進入歷史架構之中。就此看來，任何美術史書寫者，不論是宏觀或微觀，斷代或全史，必然有意或無意地要面臨「尋常」與「例外」的兩難抉擇。重新閱讀《台北文物》三卷四期，官方展覽和民間繪畫組織是該專輯的主軸，加上郭雪湖、楊三郎、林玉山、李石樵的現身說法，協助與提供資料的呂基正、洪瑞麟、郭柏川等當事人，已大體描繪出日本統治期間台灣美術發展的初步輪廓：人事時地物，機制、生態，簡短的藝術批評、爭論，加上省籍意識、批判日本殖民的觀念等等。<sup>24</sup> 事實上，這個雛形仍然是現今台灣現代美術史的普遍架構，至少我們必須承認，台府省展、前輩藝術家、畫會、正統國畫論爭、文化認同、地區文化特性等等這些議題至今仍然是被反覆討論的核心主題。甚至「台灣美術史」這個異於中國美術史、或西洋美術史的美術分類，王白淵是開路先鋒。他史無前例地建構了台灣美術發展的概貌，為謝里法與後來的寫史者鋪了路，雖然後者後來對這個影響有不同意見。「一點成一字之規、一行成終篇之矩」(孫過庭《書譜》)，初始的架構是重要的。當 1955 年王白淵的〈台灣美術運動史〉增修調整後就變成正式的官方文件，即 1971 年的《台灣省通志稿》卷六「學藝志藝術篇」。<sup>25</sup> 「學藝志藝術篇」增加杜學知所寫的第一章「早期藝術」，彌補了漢文化圈影

<sup>24</sup> 王白淵，〈台灣美術運動史〉，《台北文物》3 卷 4 期，1955 年，頁 16-64；王一剛，〈台展·府展〉，《台北文物》3 卷 4 期，1955 年，頁 65-69。

<sup>25</sup> 台灣省文獻委員會，《台灣省通志稿》卷 6「學藝志藝術篇」，南投，臺灣省文獻委員會，1971 年。



響的台灣美術，就構成了台灣美術史中的「三種美術樣式」：地域化的中國傳統、日本引介下後期印象派的西洋美術與隸屬中國北宗畫派的日本畫。如果再向前追溯，一場 1946 年的美術座談會其實就有「台灣美術運動小史」的標題，發言者是李梅樹。短短的一頁紀錄，也包含民間畫會、展覽活動、抗衡的藝術生態、民族情結等等，而當時王白淵也在場。<sup>26</sup> 我們無法得知這種美術史架構的真正共享狀態，但至少推測當時畫家與文化人對台灣美術史的共識：從日本殖民時期<sup>27</sup> 的台灣人學習成為專業美術家出發。對一個處於混沌狀態的美術史而言，這些種種架構的嘗試、內容的填充，都有某種「例外」當「尋常」的意味。一旦有了這個歷史架構的初稿，一個有潛在壓力的參照，後來的新舊資料的增刪，都必然面臨是否具有說服力的問題。尤其是增加的部分，這種「例外」如何納入原先已建置，並逐漸成為「尋常」的體系中，是需要有些說法，因為那是一種銜接的必要方式：或邏輯、或理論。當然，其編入書寫脈絡的理由有時並不必然要非常深刻慎重，往往書寫者陳述「尋常」所忽略的部分（特別是以時間架構為依據），「例外」的正當性便變得十分強了。畢竟，人們喜新厭舊的習性讓新故事變得格外吸引人。總之，1946、1955、1971、1975 這幾個年代數字不只是編年順序上的排列，而是在「尋常」與「例外」的辯證中模塑出台灣美術史的雛型與變樣。最後，比較後來 1997 年顏娟英為台灣省文獻委員會《台灣近代史文化篇》所書寫的台灣美術史，更多的史料與引述展開了更多階段的美術發展的史實。讓「例外」不斷介入「尋常」，形成「例外常態」，這種以資料打開歷史、豐富歷史內容的方式，鼓勵了台灣美術史內部脈絡的對話而得以更新、演進。不過，我們不得不注意，顏娟英在藝術史上的學院背景，讓這些「例外介入」變得更有進入常態的準備。就因為美術史往往是學術體制下的產物，其權威性也來自學院的背書。

台灣原住民藝術並沒有和殖民時期的美術、傳統書畫同時進入台灣美術史的書寫場域中。2003 年的《圖說台灣美術史 I》（蕭瓊瑞著）、<sup>28</sup> 2007 年徐文琴的《台灣美術史》、<sup>29</sup> 2009 年《台灣美術史綱》（劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞合著）開始將史前與原住民藝術放入台灣美術史的脈絡中。而民間美術主題也在廖瑾瑗《背離的視線——台灣美術史的展望》一書中藉由案例研究擴大台灣美

<sup>26</sup> 台灣文化協進會，〈台灣美術運動史〉，《台灣文化》1 卷 3 期，1946 年，頁 20-24。

<sup>27</sup> 值得一提的是，因為最近「日治」或「日據」之爭日加劇烈，本文也因此必須把逐漸常態化的「日治」重新視為例外（從「日據」到「日治」是過去十幾年來的變化），不得不回到「日本殖民時期」的指稱，以避開這個「例外」所帶來的意識形態上的不安。

<sup>28</sup> 蕭瓊瑞，《圖說台灣美術史 I》，台北，藝術家，2003 年。

<sup>29</sup> 徐文琴，《台灣美術史》，台北，南天，2007 年。

術史的版圖。<sup>30</sup> 比較已建置的「尋常」，史前文物和原民藝術相對而言就有「例外」的意味了。這個原先沒有被納入台灣美術史的部分，是否是因為近十幾年來南島文化論述的興起與原民意識的提升兩股動力所促成，尚需進一步分析與探究。

除了新資料以編年的方式進入以常態化的歷史架構外，新的詮釋觀點對原先的美術事件、情節也會帶來衝擊，因而有「尋常」與「例外」的徵兆。前述日本殖民台灣時期的美術發展是台灣美術書寫的開端與主要部分，王秀雄 1990 年於「中國、現代、美術國際學術研討會」所發表的〈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〉，乃針對這一段台灣美術現代化的再評價。常態的資料加上例外的批評觀點導致一連串的論辯。<sup>31</sup> 王文所提出的保守主義與權威主義，暗示著台灣美術的創作歷程上形成「常態」的架構，因此以批判的觀點評價其正負面的影響就成為衝撞「常態」的例外了。有趣的是，這篇論文以日本近現代美術發展為「常態」參照，比較之下，文中所指稱的保守與片面的美術發展就變成是「負面的例外」了。<sup>32</sup> 比較的方法讓美術史書寫的「常態」與「例外」的交錯變得更為不確定、辯證而複雜了。

學院介入藝術史的建構建基於一套套特殊的知識體系，不會全然依賴資料的蒐集與事後的編纂。也就是說，藝術史的建立總是有特定的目的取向，最終反應藝術史書寫者的美術史觀、美學觀與藝術定義。其中，從形式風格、藝術價值與地位、創作理念來考量，這可謂是藝術史學的內在因素。藝術史學研究也從外部因素的考量藝術史的發展成因，特別是著重時代、社會、文化、心理的衝擊。<sup>33</sup> 如果我們接受內外因素分析是藝術史觀點的研究基本架構，這肯認的態度反映了一種「尋常」藝術史研究的視野，接受它所提供的種種，包括方法與價值。晚近，西方藝術史研究則引進的跨領域視野，這個相對陌生而具侵略性的「例外」，對原先相對穩定的台灣美術史研究結構有著相當程度的衝擊。如「文化研究轉向」：以左派文化批判的觀點重新檢視藝術的社會角色以及藝術作品的意義；或後殖民主義批判的角度：以殖民的批判歷史重新詮釋現代化與西方化下的美術史形構（the formation of art history）與美術主體性（the subjectivity of art）的問題；

<sup>30</sup> 廖瑾瑗，《背離的視線——台灣美術史的展望》，台北，雄獅美術，2005 年。

<sup>31</sup> 參考劉坤富，《臺灣美術評論全集——王秀雄》，台北，藝術家，1999 年。

<sup>32</sup> 王秀雄，〈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〉，《台灣美術發展史論》，台北，藝術家，1995 年，頁 131-198。

<sup>33</sup> Kleindauer, W. Eugene, *Modern Perspectives in Western Art History*. New York: Holt, Rineheart & Winston Inc, 1971.

<sup>34</sup> 或視覺文化的角度：檢視觀看關係歷史與社會等意涵。<sup>35</sup> 翻開 Anne D'Avllea 於 2005 年出版的《藝術史的方法與理論》(*Methods & Theories of Art History*)，上述相對於傳統藝術史學的「異端觀點」已登堂入室地進入藝術史論述的場域。<sup>36</sup> 這種變化，正劇烈地挑戰我們心中關於「何為藝術史」的那個純粹的假設。在全球化浪潮下，這種跨文化界線與解構歐洲中心的取徑，新世代的美術史研究者的方法論轉向，已經不能單純地以接受西方教條來解釋了。就此而言，現代性進入台灣美術史論述場域，可說是以例外之姿強勢地壓迫既有的常態而成為新的常態的重要部分。

新理論帶來新的衝擊，不論我們界定此結果為是正面或負面。美術史方法論上的「例外」，就如同藝術創作中的後浪推前浪，不斷地透過各種方法尋求正當性的地位，意圖變成「尋常」的美術史的理論的一部分。回過頭來看，謝里法著力於藝術家的生平與社會脈動之間的關聯、強調藝術故事背後所展現的熱情與溫度，反對藝術史學背後的理論思索，或以更理性的方式冷靜探討台灣美術史的理論可能性，或以西方藝術理論檢視台灣美術史的意義，在《紫色大稻埕》的序言中表露無遺。他認為理論讓藝術史變得冰冷、僵化，有害於藝術史的書寫：「學術反成為病蟲害使歷史乾枯」。<sup>37</sup> 這裡，表露出他寫史的態度與視野。從「尋常」與「例外」的角度看，理論觀點的切入是台灣美術史的「例外」，或更精確地說是「負面的例外」。美術史的學院色彩，其操作與想法就和謝的看法大相逕庭了。在文化政治與藝術理論間，有不一定一致的判準用來決定是否納入台灣美術史的視野。後來的《變色的年代》序中直接表態：「相信歷史，不如相信小說。」美術史的真並不排斥假，因為他相信：「弄假成真」。<sup>38</sup> 大膽假設，是缺乏「細心求證」的例外，卻為歷史的常態鋪路。Hobsbawm 所提出的「傳統的發明」(*inventing traditions*) 的歷史正當性建立在演繹的邏輯之上，<sup>39</sup> 在此有了另類的回應：虛構

<sup>34</sup> 關於文化研究觀點的藝術分析，參閱筆者的〈台灣當代藝術評論中的當代思潮介入：朝向一個文化研究的理念探析〉，資料見註 4。

<sup>35</sup> 王正華，〈藝術史與文化史的交界：關於視覺文化研究〉，《近代中國史研究通訊》32 期，2001 年，頁 76-89。

<sup>36</sup> Anne D'Avllea, *Methods & Theories of Art History*. London: Laurance King, 2005.

<sup>37</sup> 謝里法，《紫色大稻埕》，臺北，藝術家，2009 年，頁 11。

<sup>38</sup> 謝里法，《變色的年代》，新北市，INK 印刻，2013 年。序言：「寫小說的人總是『大膽假設』而不『細心求證』，認為只要寫出來之後想『求證』的人比比皆是，我憑想像先繪聲繪影，總有一天不知誰會把真實的歷史完整提供出來，這才令我寫小說愈來愈覺有意思，所謂『弄假成真』用以形容我的小說是再恰當不過了。」(頁 72)

<sup>39</sup> Hobsbawm, Eric, "Introduction: Inventing Traditions," in Eric Hobsbawm and Terdence Ranger ed., *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, Pp. 1-14. 他說：「目前而言最有可能的情況，所有的被發明的傳統都使用歷史作為行動的正當化者 (legitimator) 及群體鞏固的凝結劑。經常它變成實質的鬥爭象徵。……傳統可操縱的程度為何？事實上通常

也是歷史的外傳，也有機會成為正傳。

### 三、小結：朝向一個後設思維的台灣美術史研究

有沒有一種「正規」或正統的台灣美術史？美術史書寫的方法、架構決定了美術史的內容、意義。因此，在了解台灣美術史舞台之際，也應該同時關照台灣美術史書寫的後台，也就是史觀、策略。本文所關注的就是這個後設的書寫機制：「尋常」與「例外」的辯證關係與變樣。美術史書寫中「尋常」的概念扮演著「實然」作為「應然」的角色，換言之，就是美術史的正統、主流或者是正當性。美術史書寫中「例外」的概念說明了在已建置的美術史之外，不斷會有被排除、忽略的美術史因素衝撞著主流的美術史而成為其中一部分或促成典範的轉移，藝術革命的概念就是例證。「尋常」與「例外」的辯證關係說明了美術史的內容與結構變遷之可能性。換言之，「常」與「變」是無時不刻相互地搓揉、改寫。沒有永遠的「常」與「變」，「尋常」與「例外」乃相互超越與覆蓋的。總之，觀察藝術史的演變軌跡，或藝術史的歷史，其書寫中的「尋常」與「例外」的辯證機制可能有分析的功能與價值。

本文以台灣美術史書寫的初期為案例，即王白淵的「台灣美術運動史」所設下的歷史架構「常態」，以及謝里法的台灣美術史書寫乃根據王的架構而加以演繹但又修正了先行者的路線，說明「尋常」的問題性，因而「尋常」就分別有了正面的與負面的性質，而「例外」亦然。另外，本文以王秀雄的〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義〉一文之爭論簡要說明，比較的藝術觀點望往往是促成「尋常」與「例外」易位／異位的動力：在別人眼中的「常態」，用來反觀自我時就是「例外」了；另一種觀點的切入也會挑戰常態的合法性地位而促成立歷史架構與內容的改寫。

美術史的常與變至少是一個可以掌握的取向，而決定「尋常」與「例外」的因素是有那麼地無法掌握，潛藏在更後面的「主體性」觀念就浮上這場思辨的舞台了。<sup>40</sup> 或許，「人為即真」、「天下之物皆可為神聖」這樣的西方文化運作思維就有了一定的人類普同性。<sup>41</sup> 當我們相信了就獲得救贖，不僅是宗教上的意涵，

---

是發明，傳統的操縱意圖是明顯的……。」（頁 12、307）

<sup>40</sup> 廖新田，〈符號分析、意義詮釋與閱讀策略：日據時代台灣美術研究的思考〉，《台灣美術四論：蠻荒／文明，自然／文化，認同／差異，純粹／混雜》，台北，典藏，2008 年，頁 160。

<sup>41</sup> 廖新田，〈論藝術的神聖性——從社會科學的思考出發〉，《書畫藝術學刊》5 期，2008 年，頁 95-109。

也包含人類文化的運作，包括藝術觀念與藝術書寫。當書寫者相信那一套台灣美術史可以代表與再現台灣美術的發展，內容的填充與結論的完成就只是時間問題而已。即便如此，界定台灣美術史書寫的原則及思考其後設的諸種問題，是台灣美術史書寫進入另一個階段的重要檢視點。若從創造美術史的角度而言，歷史學者才是美術史的主體，<sup>42</sup> 那麼，書寫者筆下的判準是極其關鍵的。以「尋常」與「例外」探討書寫並非歷史哲學的層次，而是策略的思考，更審慎地檢視我們在台灣美術史之內容與架構上的選擇、編纂與詮釋。



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

---

<sup>42</sup> Mansfield, Elizabeth C., “Introduction: Making Art History a Profession,” in Elizabeth C. Mansfield, *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*. New York and London: Routledge, 2007, pp. 1-9.