

國族與鄉土：

從文化造型運動看 1970 年代藝術場域中的「臺灣」概念

陳曼華

The Nation and the Hometown: The “Cultural Modeling Movement” and the Image of the
Taiwanese in Taiwanese Art in the 1970s / Chen, Man-Hua

摘要

臺灣藝術界在戰後初期將西方藝術視為模仿學習的源泉，進入了 1970 年代，則轉變為向內反省，開始意識到西方美學教育對本土美學產生的威脅，試圖脫離西方美學系統，重新建立本土美學品味，當時由藝術界所提出的「文化造型運動」即表徵了這樣的意圖與概念，並延伸出關於傳統與現代、本土與外來的討論。本文以臺灣藝術史為軸線，探討此運動提出的概念如何傳承了 1960 年代啟始的中華文化復興運動的主張，同時透過文化藝術刊物如《雄獅美術》與《漢聲》雜誌中的論述，分析當時海外歸國的知識份子如何環繞著國族與鄉土的概念進行臺灣為何的辯證，以及這些闡述如何呈現了 1970 年代對於臺灣藝術的追求與確立。

關鍵字：文化造型運動、鄉土文化運動、中華文化復興運動、臺灣現代藝術、雄獅美術雜誌、漢聲雜誌

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

壹、前言

關於什麼是「臺灣藝術」，自 1990 年代中期開始成為藝術界反覆辯證的重要論題，核心在於定義何為「臺灣」。這個迄今尚無定論的議題，在 1970 年代的文藝場域中即曾有一波觀念交鋒，透過對內部傳統的挖掘以及與外部的對照這兩條路徑，嘗試探索「臺灣」的意涵。本文的目的，即在於重新檢視並釐清該時期環繞著「何謂臺灣」的論點爭議，期使今人面對本土議題時有更清晰的視野。

回顧過往關於 1970 年代臺灣藝術的斷代研究，多將當時的藝術發展置放於鄉土文學運動的脈絡中，認為 1970 年代初期的臺灣，由於退出聯合國以及釣魚臺事件等政治因素導致民族意識高張，在如此的社會氣氛下，由文學界主導的鄉土文化運動勃興、鄉土文學亦蔚為潮流，相對於文學界，藝術界則對於鄉土文化運動的回應並不熱烈，僅短暫出現過洪通與朱銘的熱潮。或有觀點認為當時的藝術創作競賽如臺灣省全省美術展覽會及雄獅美術新人獎，雖然也出現所謂的鄉土藝術風格，但卻僅流於形式化的懷舊。¹另有觀點認為由於當時媒體過分推崇鄉土寫實的作品，壓抑了年輕藝術家的抽象繪畫創作，致使 1970 年代成為臺灣畫壇停頓的時期。²這些觀點呈現出 1970 年代的臺灣藝術研究，相當程度被視為鄉土文學文學的附屬。

臺灣現代藝術的萌芽，始於日治時期對西洋藝術潮流的間接學習，³在戰後初期則隨著美國援助的進入臺灣，逐漸確立以西方藝術為軸心的發展基調，此西

¹ 此處關於 1970 年代臺灣藝術的研究觀點，見：林惺嶽，〈鄉土藝術的勃興〉，《臺灣美術風雲四十年》，臺北，自立晚報，1987 年，頁 183-240；呂清夫，〈藝術本土化與現代化思潮之研究〉，《中華民國美術思潮研討會論文集》，臺北，臺北市立美術館，1991 年，頁 75-96；楊繡綾，〈從《雄獅美術》看七〇年代鄉土美術發展之形構與限制〉，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2000 年；彭佳慧，〈從藝術雜誌觀察臺灣藝術生態的互動關係——以《雄獅美術》雜誌為例（1971-1996）〉，東海大學美術學系碩士論文，2000 年；劉聖秋，〈七〇年代臺灣鄉土美術之研究〉，國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2002 年；蕭瓊瑞，〈在激進與保守之間——戰後臺灣現代藝術發展的重新檢視（1945-1983）〉，收入潘安儀主編，《正言世代：臺灣當代視覺文化》，臺北，臺北市立美術館，2004 年，頁 42-69；陳吉雄，〈洪通現象之研究〉，國立中正大學歷史研究所碩士論文，2004 年；盛鎧，〈歷史與現代性：一九七〇年代臺灣文學與美術中的鄉土運動〉，輔仁大學比較文學研究所博士論文，2005 年；陳秀文，〈歧異中同聲齊唱的想像共同體——以 1970 年代臺灣鄉土美術批評意識研究為重點〉，國立臺灣師範大學美術系博士論文，2011 年；林惺嶽，〈1970 年代鄉土美術〉，《雕塑研究》，8 期，2012 年 9 月，頁 57-76。

² 張建隆整理，〈從李仲生到異度空間展——談中國現代繪畫的拓展〉，《雄獅美術》164 期，1984 年 10 月，頁 65。

³ 相關研究可見顏娟英的論文：〈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》，64 卷 2 期，1993 年 6 月），頁 469-610、〈臺灣早期西洋美術的發展〉，收入郭繼生編選，《臺灣視覺文化 藝術家二十年文集》，臺北，藝術家，1995 年，頁 29-47。

方化的傾向並延續至當代。⁴在這樣的基調之中，1970年代臺灣藝術界對於何謂臺灣的思索，除了在政治面向是起於當時臺灣在國際外交受挫的現狀，從而連結中國自清末以來因戰敗而受西方壓迫的歷史傷痕，企圖召喚民族復興的意識以建立共同的本土想像，同時也是意識到西方美學教育對本地美學產生的威脅，試圖脫離西方美學系統，重新建立臺灣美學品味的企求。其中，1970年代中期由藝術界所提出的「文化造型運動」是極為值得探討的標的，然迄今尚鮮有研究關注。郭紀舟的論文《1970年代臺灣左翼啟蒙運動——〈夏潮〉雜誌研究》是首度觸及文化造型運動的深入研究，其中以藝術評論者蔣勳為中心，討論其所推廣的文化造型運動及曾參與編輯著述的《雄獅美術》與《夏潮》在內容上的結盟，論文後並有蔣勳的詳細訪談錄，相當具有史料價值，⁵但由於該論文是在臺灣左翼思潮發展的脈絡下討論文化造型運動，就此運動對藝術界的影響及意義並未探討。另外，廖新田〈美學與差異：朱銘與1970年代的鄉土主義〉一文亦曾論及文化造型運動，⁶然而該文雖引述多處文化造型運動相關言論，認為文化造型運動的提出，是繼文學鄉土運動後的一個進階的、涵蓋更全面的社會與文化改革工程，卻未探討此運動觀點與臺灣藝術發展的關係。

由是，本文將以1970年代藝術界發起的文化造型運動為中心，探討臺灣藝術中的「臺灣」概念如何被建構及想像。透過藝文雜誌如《雄獅美術》、《漢聲》、《仙人掌》，以及報紙、口述訪談等文本，分析由此運動延伸投射關於傳統與現代、外來與本土的論證，及其中所呈現的「臺灣」之內涵與矛盾。

貳、藝術救國：文化造型運動的提出與回響

臺灣藝術在戰後初期受西方潮流，特別是美國的強力影響下呈現的種種樣態，構成了戰後初期臺灣藝術在發展時以西方為師的趨向。然而值得注意的是，在這個時段，仍停留在國民政府遷臺初期，與中共對峙，欲爭奪中國正統政權合法性的時期。1966年中國共產黨掀起文化大革命，臺灣的國民黨政府緊接著在

⁴ 關於戰後初期臺灣藝術的西方化傾向，請見拙作〈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〉，《臺灣史研究》，24卷2期，2017年6月，頁115-177。〈新潮之湧：美新處（USIS）美國藝術展覽與臺灣現代藝術（1950-1960年代）〉，《臺灣美術》109期，2017年7月，臺中，國立臺灣美術館，頁27-48。

⁵ 郭紀舟，《1970年代臺灣左翼啟蒙運動——〈夏潮〉雜誌研究》，東海大學歷史研究所碩士論文，1995年。論文之後出版成書，但刪除了部分訪談錄內容。見郭紀舟，《七〇年代臺灣左翼運動》，臺北，海峽學術，1999年。

⁶ 廖新田，〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉，收入《臺灣美術四論：蠻荒／文明，自然／文化，認同／差異，純粹／混雜》，臺北，典藏，2008年，頁89-121。

同年提倡中華文化復興運動，以宣示在臺灣的中華民國是中華文化的正統。

一、戰後到 1970 年代的文化背景

1966 年 11 月 12 日國父誕辰紀念日，總統蔣中正於甫落成的陽明山中山樓宣讀紀念文，並勉勵「全國同胞發揚中華文化道統，堅定消滅赤禍、重光大陸河山的信念，完成國父孫文未竟之志，讓三民主義之倫理、民主、科學的福祉，均霑於大陸上全體同胞。」⁷1967 年 7 月 28 日，中華文化復興運動推行委員會（以下稱文復會）成立，中華文化復興運動由響應、策劃的階段，進入進行實施的階段。⁸1967 年 11 月 10 日成教育部文化局，作為推行中華文化復興運動的專責單位。⁹透過中華文化復興運動，國民黨政府將文化正統、三民主義、反共、效忠領袖等訴求加以結合並對國民進行教育，以塑造其政權正當性。¹⁰

中華文化復興運動，一方面訴求民族文化的宏揚，另一方面致力建設現代化的國家。在文復會所編著的《現代化建設與中華文化復興運動》一書中，文復會秘書長谷鳳翔所寫的導言，以這段話開頭：

中國自鴉片戰爭以後，國勢陵夷，民生困苦；歐洲列強乘清廷腐敗，予取予求，使中國陷入了次殖民地的悲慘境地……我們要反侵略、反壓迫，要民族免於瓜分滅亡，才能夠獨立自主在世界上……¹¹

文中的「次殖民地」一詞，是孫文於 1924 年 3 月進行民族主義第六講中所提出，他認為中國受到列強的政治力、經濟力及人口增加的壓迫，民族地位比起殖民地

⁷ 〈紀念國父誕辰暨中山樓落成 總統親臨主持典禮 勉全國同胞發揚中華文化道統 堅定消滅赤禍重光大陸的信念〉，《中央日報》，臺北，1966 年 11 月 13 日，版 1。

⁸ 〈文化復興推行委會 恭請總統擔任會長 發起人昨開會大會宣告正式成立 孫科致詞盼為國家開萬世太平〉，《中央日報》，臺北，1967 年 7 月 29 日，版 1。

⁹ 〈專責推展中華文化復興運動 教部文化局將正式成立〉，《中央日報》，臺北，1967 年 10 月 29 日，版 3；〈教部文化局昨正世成立 振興盼各界支持〉，《中央日報》，臺北，1967 年 11 月 11 日，版 3；〈推行中華文化復興運動 副總統望國人今後共同努力 對教育部文化局誕生寄厚望〉，《中央日報》，臺北，1967 年 11 月 11 日，版 3。

¹⁰ 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）》，國立政治大學歷史研究所碩士論文，2001 年，頁 2。關於國民黨政府透過中華文化復興運動塑造政權正當性的相關研究尚有蕭阿勤，《國民黨政權的文化與道德論述（1934-1991）——知識社會學的分析》，國立臺灣大學社會研究所碩士論文，1991 年；楊聰榮，《文化建構與國民認同：戰後臺灣的中國化》，國立清華大學社會人類學研究所碩士論文，1992 年；施志輝，《「中華文化復興運動」之研究（1966-1991）》，國立師範大學歷史研究所碩士論文，1995 年。

¹¹ 谷鳳翔，〈導言〉，收入谷鳳翔等合著，《現代化建設與中華文化復興運動》，臺北，中華文化復興運動推行委員會，1978 年，頁 1。

還不如，因此認為中國是「次殖民地」，用以凸顯國家地位的低落，在演講中他呼籲要恢復中國過去作為強盛文明國家的地位，首先便要恢復民族的精神。¹²谷鳳翔並引述蔣中正於 1963 年〈我們復國的精神志節和建國的目標方略〉訓詞，指出近程的建國目標是進行政治、經濟、社會、教育、國防等各方面的現代化建設，「現代化」因之成為中華文化復興運動核心綱領，與救國概念相關聯：

中華文化復興運動，不是一個逢時應景的社會活動，而是一個與復國建國革命成敗有著密切關係的劃時代的全民運動。它不僅是三民主義文化建設運動，也是我們國家現代化建設運動……¹³

在《現代化建設與中華文化復興運動》一書中，邀集多位學者進行「現代化」與「中華文化復興運動」各面向關係的申論，以下舉出與文化藝術相關者提出討論。

在學者李亦園（1931-）的〈文化復興與國家現代化〉中，提及一般對「現代化」的意義常有兩種誤解，第一種誤解認為現代化就是西化、歐化或美化，第二種誤解認為現代化是標準化、統一化，他認為現代化的意義應該是一個民族在適應周遭的環中，不斷地追求合乎自己理想與理性的生活，在我國國家現代化的過程中，一方面要努力趕上世界的潮流，另一方面也應該表現我國的文化特色。¹⁴李甲孚（1914-）則在〈傳統與現代的銜接〉中提出，傳統與現代是銜接的，兩者並不對立，傳統在文化上一脈相承，並引述蔣中正之言：「文化復興運動既不是文化復古運動，那麼，我們就更不僅能夠守經知常還要能夠創新應變，守經知常是發揚原有優良的傳統，創新應變是吸取外來的新知」，認為中華文化復興運動不是復古運動，而是創新應變的一種現代化建設運動。¹⁵

中華文化復興運動以受西方列強壓迫的歷史記憶進行民族意識的論述，並透過傳統的延續發揚以振興國家發展的觀點，也在那樣的時空中影響了藝術界。

National Taiwan Museum of Fine Arts

二、發現臺灣民俗文化

1976 年 7 月，畢業於國立藝專美術科的王淳義（1946-）於《雄獅美術》雜

¹² 孫文，《三民主義》，臺北，中央文物供應社，1985 年，頁 62、73。

¹³ 同註 11，頁 4。

¹⁴ 李亦園，〈文化復興與國家現代化〉，收入谷鳳翔等合著，《現代化建設與中華文化復興運動》，臺北，中華文化復興運動推行委員會，1978 年，頁 135。

¹⁵ 李甲孚，〈傳統與現代的銜接〉，收入谷鳳翔等合著，《現代化建設與中華文化復興運動》，臺北，中華文化復興運動推行委員會，1978 年，頁 138-139。

誌發表〈談文化造型工作〉，這是藝文界第一次出現「文化造型」的詞彙。這篇文章以「種族的美」為起始，認為過往的美術教育建立在西洋學術的基礎，追逐西方的形式美，造成種族審美觀的消滅、民族心理的崩潰，形成文化表現形式的危機，美術設計工作者及藝術家等也爭相趨附時尚，不斷以西方的種族美形式教育大眾，並批判：

國家花費了無數的經費，將具有藝術才能的人，給予學院的高等教育，但是卻採用了錯誤的藝術教育——以西方文化的理想做為導引，而不是為創建新文化所做的準備教育。……我們可以看到多少優秀的藝術家在外頭流亡，因為錯誤教育所造成的迷信，而拚命為西方的人胃口去創建形式美……然則文化的美本就是土生土長的花朵，何需外求？¹⁶

他認為藝術工作者應重新檢討現有的西洋學術，站在種族及社會的觀點，重新認知自身種族，重建適合自己的美學體系，並提出以「文化造型家」一詞取代「藝術家」，以主動的立場去塑型並導引文化形式，把才能運用至歷史的進化，促成一個前進、有活力的文化。¹⁷

這篇文章可說是對戰後藝術界模仿西方藝術形式的反省，試圖以民族文化為訴求，呼籲藝術家們以「文化造型家」重新認知自己的身分，創造自己的藝術，不受西方藝術潮流牽制。此文發表之後的次月，《雄獅美術》製作「文化與環境造型」專輯，包括五篇文章：〈文化造型工作的歷程——記楊平猷的鳳輪〉、〈美與環境〉、〈臺北的迷惘——為失去的傳統和自然而呼籲〉、〈淺談環境設計〉、〈臺北的大街小巷〉，此專輯將文化造型的概念從藝術界延伸至生活環境的設計；配合專輯主題，同期雜誌的讀者回響單元中則刊登〈期待文化造型工作者的誕生〉，同意王淳義的文化造型觀點，認為只有在為自己文化造型之後，才能建立自身觀點去評介一切藝術。¹⁸

專輯首篇文章為王淳義的〈文化造型工作的歷程——記楊平猷的鳳輪〉，描述雕塑藝術家楊平猷（1943-）為臺中清水鎮壽天宮的媽祖進香活動製作雕塑《鳳輪》的創作過程及心理轉折。此文詳述楊平猷作為畢業於藝術科系的學院派藝術

¹⁶ 王淳義，〈談文化造型工作〉，《雄獅美術》65期，1976年7月，頁90。

¹⁷ 同上註，頁92-93。

¹⁸ 王孝文，〈期望文化造型工作者的誕生〉，《雄獅美術》66期，1976年8月，頁6。

家，¹⁹儘管所接受的是西方美學訓練，但自小鄉間生活中時常伴隨著廟宇活動，民俗文化如歌仔戲、布袋戲等仍是他文化血緣的鄉愁，因此透過為民間廟宇製作雕塑作品的過程，達成了知識份子與傳統文化的相互尊重與溝通，具備了「一個文化造型家的基礎修養」。王淳義並呼籲所有受教育的人，應該像農牧專家，將科學的觀念技法用來改善自己的土地，藝術家也應參與帶動生活環境的內涵與形式的進步，可以達到比藝術品更為積極的作用。同時，此文敘述了楊平猷原本以追求藝壇的肯定為創作目標，卻由於國家在外交上受挫，因此對於目標產生動搖的心理轉折：

[我]對於藝術家為展覽會、為藝壇創造作品的生活方式感到懷疑……若要追溯這種創作信心從何時開始動搖，我想那是我國退出聯合國時了。那時，我正如往常一樣的埋頭於工作室內，收音機播出了這個消息，我為之一怔，那時隔壁正稀哩嘩啦的在打牌，而且傳出很大聲的流行歌曲，我頓時覺得心中一陣痛楚，眼淚奪眶而出。我摔掉了手上的工具，跑到外面去，帶著胸中的悲憤，四出徘徊，想到了「商女不知亡國恨」的可憐，想到了這種麻木的情感與知識份子的責任問題。從那時起，逐漸的對於沉溺於形式藝術的軟弱與迷信感到灰心；我開始思考著民族自尊與造型使命的關係。如果藝術能振奮民族的靈魂，才是重要。這個想法變成了一條利鞭，時時在腦中響著呼嘯，過去那些嘔心瀝血的作品件件變成灰淡的影子，感覺起來好像是夾在書頁中的枯葉一般。²⁰

因為國家的艱難遭遇，王淳義和同學討論了「文化造型」的觀念，並確定其藝術生活態度，當興起創作的念頭或接到任何工作，已經不去想「如何表現我個人的一件大作」，而優先考慮「文化造型」的可行性，至於報酬、名聲、意境、藝術界的評議都對退回次要，所有的藝術工作指向，自然投向大眾教育和建立民族信

¹⁹ 楊平猷為雕塑藝術家，畢業於臺北師範藝術科、藝專美術科，與王淳義是藝專同學，曾於楊英風處工作。楊平猷回憶自己在 1970 年代時即對環境污染問題極為關心，因此與王淳義一起提出文化造型運動，希望文藝工作者走出自己的圈圈，與整體社會及環境結合，當時得到藝文界及年輕朋友的回響，但更多的人卻以為這又是一種藝術界的噱頭，未能以真正嚴肅的態度來看待。見楊平猷，〈藍色的基隆河〉，《新雨月刊》53 期，1992 年 1 月，頁 29，<http://www.dhammarain.org.tw/magazine/rain/rain-53.htm>（2018 年 11 月 20 日瀏覽）

；楊平猷個人網站，〈楊平猷藝術法談〉，<http://tomipingeyuang.blogspot.tw/>（2018 年 11 月 20 日瀏覽）

²⁰ 王淳義，〈文化造型工作的歷程——記楊平猷的鳳輪〉，《雄獅美術》66 期，1976 年 8 月，頁 110-119、114。

心的造型活動上。²¹

透過王淳義描述楊平猷原本專注於追求藝術領域內的聲名、因國家有難而轉向提振國家信心的歷程，「文化造型」的內涵更具體地被建構出來。在範圍面，文化造型所指涉的是民間藝術、民俗文化；在行動面，文化造型是知識份子的活動，以知識份子帶領大眾生活在藝術文化上的提昇，也就是說，知識份子不能夠再如以往，活在金字塔頂端的世界，要望向一般大眾的生活；在目標面，文化造型運動要對抗學院藝術教育的西方傾向，提升民族自信心及國家地位，更直接的說，文化造型擔負的是「救國」的使命。

這個走向大眾的觀點，得到春生（即藝術家奚淞）的認同，在〈美與環境〉一文中提出藝術家應對「文化造型」及「環境造型」做出社會貢獻：

即便是如何迴避了髒亂和腥臭去描繪淡水夕暮，試圖模仿歐洲的印象派風景；或對浮蕩在植物園水池上的膠袋垃圾無動於衷，卻僅勾勒出幾筆淡荷，以溝通古人的「水墨神韻」……掙扎於「西方的衝激」和「中國的傳統」間，我們的「現代藝術」是如何地呈顯出蒼白貧弱的姿態並且和社會大眾斷絕了關聯。……

在大眾的基礎審美尚未建立之前，談論任何「尖端藝術」都是虛空的。在目前的狀況下，藝術工作者的方向應該是先從事種種環境改良工作，建立起屬於我們自己的審美基礎。²²

此處，「文化造型」的目的更清楚地指向一種審美的基礎建設，是同時拒絕「西方的衝激」與「中國的傳統」的審美觀點，要在這兩個方向之外尋求臺灣藝術的主體性，而這個主體性要向大眾去尋求。

關於文化造型以民俗文化塑造為方向，也在學者王建柱〈臺北的迷惘——為失去的傳統和自然而呼籲〉中再次加強。他從建築的角度指出，臺北幸運地擁有一座值得所有中國人驕傲的故宮博物院，得以回顧歷史體認中華舊傳統的豐富偉大，然而：

當我們滿懷信心離開故宮博物院的同時，我們不禁要問：中國民俗博物館

²¹同上註，頁 114。

²²春生，〈美與環境〉，《雄獅美術》66 期，1976 年 8 月，頁 121。

在哪裡？臺灣歷史文物館在哪裡？中國近代藝術館又在哪裡？中華傳統是承先啟後的，我們僅只讓它止於宮廷、止於古代嗎？²³

此文同時搭配了多幀林家大厝、龍山寺、舊巡撫衙門遭到不當改建與使用的照片，可以看出欲由傳統建築中挖掘文化造型內涵的意圖，並以「中華傳統」統攝了「中國民俗」、「臺灣歷史文物」、「中國近代藝術」幾個範疇。

三、關懷社會的寫實手法

1976年9月的《雄獅美術》，繼續刊登「文化與環境造型」專題，收錄三篇文章：〈重尋我們的寫實精神〉、〈關切我們的環境設計〉、〈記臺中「臺灣民俗館」的塑像工作〉，讀者回響單元則刊登民俗工作者洪敏麟的〈從民俗工作者立場看文化造型〉，肯定以民俗藝術作為文化造型的重點工作。²⁴江聲（即奚淞）²⁵的〈重尋我們的寫實精神〉一文，提出以「寫實精神」做為文化造型的藝術表現方式，他所指的「寫實」，是指描繪當代人的樣貌，因為當時從大眾藝術到尖端藝術，都是西方的藝術觀念與西方的臉孔。他分析西方因文藝復興運動而發展理性研究精神，該時期的藝術家則於創作中表現出客觀的分析，是奠定西方近代文明的重要基石，認為中國宋朝也有相似的精神，因此提出重新尋回宋朝寫實繪畫精神以建立屬於我們的現代藝術，文中以文字做了「寫實」的示範：

隨便擠上一輛街邊的黃漆公共汽車，你可以看見有面容遲緩、懷抱牛皮公文紙袋的公務員，有顛顛然小心衛護著青菜與漁網的老太太，有清淨得令人生憐的白衫黑裙女學生低首默記著課業，有油垢工人無處置放他生繭的大手，卻四顧著黝深大膽的眼神……隨時我們可以接觸到這一代中國人千百種容態，我們生活其中，與他們共寒溫、共憂喜；然而我們今天的藝術工作者們，有多少人能深切、客觀地分析這些形態而為我們自己造型呢？

²³ 王建柱，〈臺北的迷惘——為失去的傳統和自然而呼籲〉，《雄獅美術》66期，1976年8月，頁125-126。

²⁴ 洪敏麟，〈從民俗工作者立場看文化造型〉，《雄獅美術》67期，1976年9月，頁100-101

²⁵ 奚淞在1970年代曾使用許多不同筆名發表文章，除了本文中提及的春生、江聲，尚有鬱金、逸雲等，其中春生和江聲是出自李商隱之詩〈暮秋獨遊曲江〉：「荷葉生時春恨生，荷葉枯時秋恨成。深知身在情常在，悵望江頭江水聲。」見奚淞口述，〈尋找自己的文化表情〉，2009年1月22日訪問，收入陳曼華編著，《獅吼——《雄獅美術》發展史口述訪談》，臺北，國史館，2010年，頁189。

透過描繪城市中勞動者的形象，奚淞進一步將關於文化造型中的審美基礎，定義為以寫實手法呈現大眾面貌。而他提出以宋朝理學發展與西方文藝理性思維並列的觀點，則再次強調了文化造型的概念欲透過藝術振興國家的理念。

王淳義〈慎終追遠，民德歸厚矣！——記臺中「臺灣民俗館」塑像工作〉一文記敘了他與楊平猷等人為成立於 1973 年的臺中民俗文物館製作塑像的過程，配合該館內布置有鐵匠舖、命相館、香燭店等場景的古街館，製作鐵匠、藥店與香燭店夥計、中醫師與病患、相士與顧客等人物塑像。²⁷這些以寫實手法表現的大眾塑像，正吻合了前述奚淞所提的寫實精神表現，並再次將文化造型向傳統文化探詢的方向，坐落於臺灣民俗文化的位置。

1976 年 10 月，《雄獅美術》延續「文化造型專題」，刊登了戲曲研究者俞大綱的〈日本雅樂謁孔廟〉，探討此日本宮廷音樂雖受唐朝音樂影響，經過本土化而成自身傳統文化遺產，反思文化的發展不應重於形式，而應求其精神內涵。²⁸同期雜誌的另一篇文章〈鹿港·南鯤鯓·佛光山〉則以行動回應文化造型的概念，南下鹿港、南鯤鯓等市鎮觀察傳統住屋及廟宇，「由自己的生活和文化背景中探討建立『屬於我們的美學基礎』」。²⁹

綜合以上關於《雄獅美術》在 1976 年 7 月到 10 月間所提出的「文化造型」概念，³⁰其內涵可以歸納為在國家面臨外交危機之際，為了振興民族自信心，必須擺脫以西方為尚的藝術風氣，向臺灣民俗傳統文化與大眾生活尋找養分。在文化造型的議題拋出之後，陸續得到來自文化界的回應。

四、民俗藝術的爭議

「文化造型」概念透過《雄獅美術》的提出，數月後在其他刊物中引起了回應與討論。³¹

²⁶ 江聲，〈重尋我們的寫實精神〉，《雄獅美術》67 期，1976 年 9 月，頁 47。

²⁷ 製作者另包括藝專雕塑科畢業的賴守仁。王淳義，〈慎終追遠，民德歸厚矣！——記臺中「臺灣民俗館」塑像工作〉，《雄獅美術》67 期，1976 年 9 月，頁 120。

²⁸ 俞大綱，〈日本雅樂謁孔廟〉，《雄獅美術》68 期，1976 年 10 月，頁 78-83。

²⁹ 奚淞，〈鹿港·南鯤鯓·佛光山〉，《雄獅美術》68 期，1976 年 10 月，頁 116-131。

³⁰ 之後《雄獅美術》直接關於文化造型的文章還有許湘苓，〈文化造型的真義〉，《雄獅美術》68 期，1976 年 10 月，頁 144。林理和，〈路不是一個人走出來的〉，《雄獅美術》70 期，1976 年 12 月，頁 117。

³¹ 關於文化造型議題相關文章，詳見「『文化造型』議題相關文章表」。

《中國論壇》在 1977 年 1 月製作「當前都市環境問題的考察」專輯，其中蔣勳（1947-）以〈當前都市文化造型的難題〉一文³²讚許王淳義的「文化造型」概念，不僅提出了一條新的美術方向，同時也是在進入 1970 年代，臺灣文藝工作者面臨政府遭遇一連串外交事件的震撼與反省的總結。但蔣勳將「文化造型」從王淳義較溫和表達的「概念」，積極地推往更具力量的「運動」，強調走過 1970 年代激揚的民族情緒，美術界需要透過這個運動展開新生：

在美術界，腐朽的就腐朽了，不甘於滅亡的，就極力從腐朽中力求新生；「文化造型運動」是這新生的佈告，而後我們拭目以待的將是七十年代的後五年中「文化造型家」如何為我們的造型美術打開一個新局面了。³³

不過，蔣勳並不同意將文化造型概念導引至「民俗」的方向。他認為前述王淳義發表的關於鳳輪及臺灣民俗館雕塑的文章，如果作為文化造型運動的具體內容，將可能使此運動趨於民俗紀錄，而這樣的方向將落入殖民主義的陷阱：

殖民力量最好寄生的地方正是一個社會本身如死水般的停滯……我們如果昧於時代發展的事實，硬把自己文化中已經不能適應的、封建的、落後的東西拉出來，當成是「民族特色」或「民族靈魂」，我們就恰恰迎合了殖民主義的要求。

洪通是民俗的，洪通也正是最具商業性、最具殖民性的西方「前衛」人士所賞識的，如果洪通就是我們的「民族特色」、我們的「民族靈魂」，那麼，我們的「民族靈魂」不是和殖民主義者魚水相歡，毫無衝突了嗎？相信殖民主義者也是很樂於我們的「文化造型家」去搞媽祖拜拜、去重建算命館、香燭店的吧？³⁴

National Taiwan Museum of Fine Arts

他並提出文化造型運動應該走向的具體內容，也就是前述江聲〈重尋我們的寫實精神〉中所描繪的民眾面貌。他以文學為例，指出戰後迄至 1970 年代，最優秀的文學工作者如鍾理和、楊逵、陳映真、王拓等人的某些作品中都看到了臺灣社

³² 蔣勳在 1976 年回到臺灣後便擔任《中國論壇》主編尉天驄的副手，直到 1977 年 10 月。此文另收錄於蔣勳《藝術手記》，題目修正為〈當前文化造型的難題〉，推測「都市」二字應為配合當期專輯題目而加。見蔣勳，《藝術手記》，臺北，雄獅圖書，1979 年，頁 97。

³³ 蔣勳，〈當前都市文化造型的難題〉，《中國論壇》3 卷 8 期，1977 年 1 月，頁 12。

³⁴ 同上註，頁 13。

會的某一種面貌被用藝術造型提示了出來，認為文學的寫實主義已在文藝工作上打了前鋒，造型美術應該跟進，文化造型運動要在寫實主義的基礎上去開展，並解釋這個寫實主義並不是對外在客觀現象做無意識的反映，而是以主動積極的精神，去「解釋」和「改造」自己所處世界。³⁵

蔣勳的論述中，將所謂的「民俗藝術」置放於「落後的」、「被殖民者的臺灣」的一端，然而這樣的論述有其內在的矛盾。首先，即使暫時擱置洪通的作品是否屬於「民俗」，若將其作品歸為落後的民俗一類，那麼何以又與西方的前衛相通？其次，「民族特色」應是以該民族為主體，如果因為「殖民主義者」喜好之便必須剔除，那麼這個文化的主體便成為西方的，要尋求「自己文化」的企圖便成為不可能。

針對蔣勳對於文化造型的意見，王淳義在 1977 年 3 月的《中國論壇》進行回應。他將文化造型稱為「實驗活動」，同意蔣勳所提的寫實主義主張，但對於民俗的方向提出進一步的解釋。他以臺灣傳統戲曲子弟戲為例，分析民俗文化的三個層次：如果只求復興子弟戲在民間的地位，是盲目的作法，缺乏現實意義；如果只想把整個表演形式流傳，則是保存民俗工作；如果是予以吸收蛻化，不管將來參與的每一份子演變出何種造型，只要能真切的和大環境結合而發揮功能或者正朝著這樣的目標邁進，就是一種「文化造型工作」。並指出，文化造型工作的美學是經過研析的、對我們大家最有幫助的美學，文化造型家則是通過這些思考的藝術工作者，而文化造型是文化造型家們的集體責任：

一個造型家不可能獨力承擔「文化造型」的任務，而是結合一切知識的合作，凝聚出外現的形式來。……一個文化造型家不能漠視整個文化的動向及歷史的依歸……揭示出「當前生存環境最迫切需要、最能激發全民團結、通過藝術最能達成心理建設」的造型內涵的總體目標，並依此目標找出進階的實踐步驟來，這才是「文化造型」的真正意義……³⁶

此處再度強調文化造型家作為帶領者的角色，要尋找生存環境迫切需要的總體目標，這與蔣勳主張要在寫實主義的基礎上，以作品去解釋和改造身處的世界，概念上是一致的：都是企圖主動走出藝術領域，望向現實的社會生活，並導引出一

³⁵ 同註 33，頁 13-14。

³⁶ 王淳義，〈文化造型工作方向的探討〉，《中國論壇》3 卷 12 期，1977 年 3 月，頁 42-43。

個能夠帶領整體社會文化的藝術發展方向。

五、回歸現代化的中國傳統

1977年4月，《仙人掌》雜誌以專題「鄉土文化何處去」回應文化造型的討論，在此期的編輯室報告中說明專題製作的動機：

六〇年代末期開始，一連串國際世局的震盪，驚醒了一向蟄伏在知識份子心中的民族意識，文學與藝術走向鄉土與民間的潮流，亦是在這樣的背景下應運而生。批判「殖民文化」、「買辦思想」，擁護「鄉土文化」、「民族文化」的呼聲，在短短幾年內，便匯成了滔滔洪流，左右了多數知識份子的思想與言論，也造成了自五〇年代以後最大的一次文化論爭。

由於此次的「本土文化」運動，關係到當前與未來中華民族是否能建立一個屬於自己的文化造型？如此的文化造型是否能適應現代文明的挑戰與流變？³⁷

此段說明顯示了在當時社會情境中，面對本土時的集體焦慮：「中華民族是否能建立一個屬於自己的文化造型？」因為在國際社會中受挫，再度撩起了歷史記憶中面對西方強國的疑懼，因此期待透過建立「一個屬於自己的文化造型」，能夠與西方齊頭並立。這個期待，也就是前述王淳義與蔣勳試圖尋找並建構的文化造型方向。

蔣勳在專輯中發表〈起來接受更大的挑戰！從文化學院地方戲劇社子弟戲演出談起〉，認為1970年代的臺灣文化界在特殊的政治波動下，唱出了「回歸鄉土」的呼聲，以此對立於1960年代以《文星》雜誌為中心所劃出的傾向於西化的文藝路線，有其正面的深刻意義。此文以文化學院戲劇系學生以及雲門舞集舞者在藝術館內及廟前野臺戲演出子弟戲為引子，讚許這些學生與舞者的嘗試：

這些大學生、年輕的藝術工作者，選擇了民間最直樸的一種藝術形式、選擇了民族傳統中最普及的一種藝術語言，來作為他們向學院、向書齋、向各類形式主義、個人主義的藝術挑戰的基礎。……

³⁷ 〈編輯室報告〉，《仙人掌》2期，1977年4月，頁2-3。

他們還要起來接受更大的，可能也是今天七〇年代臺灣的知識份子所應該面對的真正挑戰——確定「回歸鄉土」的正確的、進步的意義。³⁸

文中並接續提及，關於確定回歸鄉土的正确意義不但是當時臺灣的文化工作者應當正視的課題，也是鴉片戰爭以來，特別是進入 20 世紀民國建立，五四運動以後，每一個中國的文化工作者在物質基礎轉移，在政體蛻變，在社會結構的變化下，應該共同正視的課題。³⁹

蔣勳於此處讚許青年學子及專業舞者演出子弟戲，認為他們演出傳統民間藝術是一種對學院等權威挑戰的表現，這個論述依然使用前述二元的殖民權力結構邏輯，也就是學院等於西方、現代，是傳統的對立面，因此學院的學生們演出傳統藝術，等於是挑戰了學院。子弟戲作為業餘的北管戲曲社團，多於寺廟慶典、地方喜慶喪葬時演出，⁴⁰在分類上屬於民俗藝術應毫無疑問，然而比對前述蔣勳曾舉出洪通的作品屬於民俗藝術，認為文化造型運動若走向民俗是對殖民主義的助長，同樣面對「民俗藝術」，前後態度卻大相逕庭。推敲兩者的差異，或許在於演出者／作者的不同：大學生演出子弟戲，意味著該民俗藝術得到認可，因此可以進入知識份子階級；洪通創作民俗繪畫，是鄉民的鄉間品味，民俗依然是民俗，在文化的較低位階。在這樣的邏輯下，如蔣勳所言，確定回歸鄉土「正確、進步」的意義，是「知識份子所應該面對的真正挑戰」——被知識份子認可的民俗藝術，才能說是正確而進步的本土／鄉土，相對地，未經知識份子認可的民俗藝術，則是落後的傳統。於是，此處我們看見，關於本土／鄉土應如何理解，取決於知識份子的想像。當文化造型運動試圖回歸土地的真實，去尋求一個應當前去的藝術發展方向，那個真實，或許已經籠罩著知識份子想像的紗帳。

1977 年 6 月及 7 月，《仙人掌》雜誌繼續以「中國文化造型」專題回應文化造型運動。在 6 月的編輯室報告中，認為在當時提出「文化造型」的觀念，是很適宜的時機，因為許多文化工作者在文學與藝術的各個領域裡，已默默耕耘多年，正有一股勢力龐大的暗流，敦促著去尋找屬於中國的方向。並且希望「文化造型」的觀念能產生某種凝聚及推進的力量，使大家在同一目標下共同工作，使

³⁸ 蔣勳，〈起來接受更大的挑戰！從文化學院地方戲劇社子弟戲演出談起〉，《仙人掌》2 期，1977 年 4 月，頁 77、80。

³⁹ 同上註，頁 80。

⁴⁰ 〈北管戲曲與臺灣社會（二）〉，《靜宜大學臺灣民俗研究室》，http://www.folktw.com.tw/drama_view.php?info=72（2018 年 11 月 20 日瀏覽）

用相同的語言交流。⁴¹7月的編輯室報告中則說明，以「中國文化造型」為專題，並非意圖急切地把中國文化的「型」給「造」出來，因為文化是許多人長期工作所累積下來的成果，而是希望能從各種不同的角度來討論，把它擴散到社會生活的每一個層面，包括文學、藝術及各個領域。⁴²

在這樣的前提下，《仙人掌》在6月到7月刊載了文化評論者孫慶餘(1947-)的長文〈中國現代文化造型的方向〉，該文將文化造型視為鄉土文化運動下一個階段的走向，並且試圖將文化造型從民俗文化的探尋轉向以中國現代化的促成為目標。

孫慶餘指出王淳義的文化造型聚焦於藝術層面，不足以涵蓋文化範疇；而民俗知識、民俗藝術也可能是一種「文化造型」，但已不見得適合現代，因此他提出「現代文化造型理念」，並以之作為鄉土文化運動的第二階段任務，使鄉土文化運動和現代化運動合流。⁴³他認為回歸鄉土的風潮自1966年以來持續不墜，卻沒有突破性的進展，批判在這波風潮中《中國時報》人間副刊過度推崇洪通和朱銘所導致的效應：

在這場戲劇化的高潮中，洪通和朱銘成為兩個「假偶像」（他們兩人是否認為自己是「真偶像」並不重要，我們只從社會學的觀點去看）；由於他們的土生土長和沒沒無聞，他們的「假成就」更能成為社會矚目和激勵人心的象徵。……

甚至，就一種更長遠的眼光而言，多數人還落入了「假偶像」的陷阱。他們在追逐著一些本來就不是「真偶像」的東西，這東西我們可以總括為「民俗藝術」和「民俗知識」。固然，「民俗藝術」和「民俗知識」對促進現代化的完成常有加速的效果，它的大眾色彩引起了類似消費經濟型態的需要……它的弊病卻在它也引起了消費者的病態要求，喪失了最初的民族精神象徵和激勵意義，純粹成為滿足「民俗忠誠」和集體自我迷戀的產物，甚至最後連某些提倡者也成為集體自我迷戀的一員……⁴⁴

他犀利地批判洪通與朱銘⁴⁵的大眾神話，指出此二人是在媒體運作回歸鄉土風潮

⁴¹ 仙人掌編輯部，〈編輯室報告〉，《仙人掌》4期，1977年6月，頁2-3。

⁴² 仙人掌編輯部，〈編輯室報告〉，《仙人掌》5期，1977年7月，頁2-3。

⁴³ 孫慶餘，〈中國現代文化造型的方向(上)〉，《仙人掌》4期，1977年6月，頁103、106-107。

⁴⁴ 同上註，頁101-102。

⁴⁵ 洪通與朱銘是兩個創作風格截然不同的藝術家。洪通(1920-1987)為素人畫家，在1972年因

的目的下，被包裝在民俗藝術中，刻意推上檯面製造成為鄉土的象徵。正由於這兩位原本都是大眾陌生的人物，更適合如此從零到有的近似商品化的過程——大眾透過洪通與朱銘，消費了以民俗為形式展現的民族精神，並獲得滿足，推動者也享受了帶動風潮的聲名。⁴⁶

他認為，儘管「回歸鄉土」一方面遏阻了「橫的移植」的繼續泛濫，另一方面也高揚了本土文化的旗幟，對西方文化提出有力的反擊，為「現代文化造型理念」的建立開了一條血路，但其任務已經終結，要邁向下一階段。他接著指出，如果要討論全面現代化，除了吸收西方的卓越現代文明外，也不能忘掉了我們特殊的文化特質和建立在這些特質上的文化內涵，如何揀別與西方無法相合但比西方優秀的成分，把它融入現代化中，便成了中國「現代文化造型」的重要工作。並認為應建立一套自己的形象，並非如「鄉土文學」中哀怨的人物形象，而是在文學與藝術中用現代手法重寫本土文化中最優秀的幾項特質，如此能使我們不再盲從於西方文化。⁴⁷

孫慶餘對於文化造型的概念，在於透過塑造理想而美好的民族形象以激勵人心，與王淳義、奚淞、蔣勳所主張，透過傳統民俗文化及大眾現實去進行文化造型，兩者同樣是基於為了民族文化的救亡圖存，但前者是望向未來，後者是回首過去。在歐美的臺灣留學生於 1970 年代參與保釣運動，帶動了回歸大中國傳統的思潮，而當時在美的藝術家何懷碩（1941-），也建議了傳統與現代的折衷觀點。

何懷碩在 1974 年旅居紐約時，持續於國內媒體發表論述，他以民族藝術為基點，認為從五四時代開始的中西文化論爭已是個老議題，不應再將現代化與傳統對立，而是把文學及藝術視為在現代化過程的文化整體進行討論。⁴⁸他提出「文藝的民族主義，永遠是文藝獨特創造的基本保證」、「無偉大的民族文藝，就無偉大的世界文藝」，觀點與前述文化造型運動的基本概念是一致的，他主張應以民族藝術做為現代中國藝術的方向，但民族藝術並不是已固定化的傳統形式，既不是封閉的復古，也不是盲目的西化，「傳統與現代應該成為一個逐漸遷化的連

為《ECHO》雜誌的介紹而引起其他媒體跟進報導，1976 年於美國新聞處舉辦的畫展使他成為全臺知名的人物。朱銘（1938-）則為雕塑藝術家，曾師事廟宇雕刻師李金川及雕塑藝術家楊英風，1976 年首度於歷史博物館舉辦個展即受到矚目。

⁴⁶ 例如文化觀察者詹宏志便認為《中國時報》人間副刊主編高信疆是「七十年代的媒體英雄」，「一張副刊掀起或參與了七十年代所有重要的文化現象與活動」。見詹宏志，〈紙上風雲第一人〉，收入周寧編，《飛揚的一代》，臺北，九歌，1981 年，頁 175。

⁴⁷ 孫慶餘，〈中國現代文化造型的方向（下）〉，《仙人掌》5 期，1977 年 7 月，頁 41-46、49-50。

⁴⁸ 何懷碩，〈中國藝術的傳統與現代化〉，《域外郵稿》，臺北，大地，1977 年，頁 13-18。

續體」，⁴⁹他的觀點中對於「過程」的強調是很值得深思的。藝術與文化是站在時間的軸線上進展，臺灣藝術的曾經在西方藝術的灌溉下孕育，這是無可抗拒的歷史，因此當 1970 年代的論述者們急欲排除西方影響，以從中國或臺灣的脈絡中尋求臺灣藝術主體樣貌，而落入片面的民族觀點，是當時的主流論述未能掙脫的限制。

六、藝術跟隨文學寫實主義模式

在孫慶餘意圖指出現代化造型的方向的同時，蔣勳也在《仙人掌》發表〈期待全面的文化造型運動〉，指出藝術應該追隨文學的寫實主義腳步。他以中國現代化運動為脈絡，認為鴉片戰爭之後，中國現代化運動在文藝上的表現，文學的發展較造型美術及音樂為先，1970 年代的臺灣則重複了 1930 年代中國大陸的老路。1970 年代的釣魚臺、聯合國事件發生以前，白先勇、陳映真、黃春明、王禎和等人的寫實主義短篇小說差不多都已經完成了，造型美術等領域卻未見顯著的動靜，一直到 1976 年 7 月，王淳義的〈談文化造型工作〉揭開了一連串討論文化造型的文字，藝術界才甦醒：「造型美術繼文學之後，正式結束了長久的蛹眠狀態，開始展露它尚不能高飛，但是已顯然長成的有力羽翼。」⁵⁰

他稱許 1970 年代的部分藝術作品以廣義的寫實主義繪畫取代了「前一個階段非現實的、現代主義病態的美術主流」，例如《雄獅美術》發動畫家去報導發生於 1977 年 2 月的布拉格號油輪污染臺灣北海岸事件，認為這是「文化造型運動最具體的成績，在五月畫會的時代是不能想像畫家會去做這種報導的，廣義的寫實主義的美術必定是以藝術工作者對社會的關心為首要條件的。」⁵¹同時，他也提到了在《雄獅美術》同一期中以同一主題創作的作品中呈現了對寫實主義的不同詮釋，他讚許黃銘昌的寫實作品，「既不是傳統中國水墨的筆法，也與西洋油畫、水彩沒有太多關係，卻以一種開天闢地的精神展現了臺灣漁民的面貌」，並批判在另一類以超寫實主義表現的寫實繪畫，呈現了「西洋病態的現代主義文藝依然借著另一個形式在佔據臺灣的美術界」。⁵²

⁴⁹ 何懷碩，〈沃土·良種·碩果——我們需要什麼樣的美術〉，《域外郵稿》，臺北，大地，1977 年，頁 33-34；何懷碩，〈畫家王己千先生評介〉，《域外郵稿》，臺北，大地，1977 年，頁 81-82。

⁵⁰ 蔣勳，〈期待全面的文化造型運動〉，《仙人掌》5 期，1977 年 7 月，頁 59-60。

⁵¹ 同上註，頁 61。

⁵² 該期的《雄獅美術》以〈來探望我們的討海兄弟〉一文報導師大美術系的同學於事件發生後到基隆和平島、野柳進行寫生，描繪當地居民拯救家園的情景，其中關於布拉格油輪污染事件的報導中，黃銘昌有多幅水墨素描，速寫了在海邊挑油以清潔受汙染的海洋的漁民，至於蔣勳

1977年6月的《雄獅美術》中，王淳義則發表〈環境污染與造型〉，以文化造型為題回應此污染事件，提出如果我們重尋傳統精神，應該要重覓人與自然的和諧地位，從人本的立場和人道的思想發揚，造型家應該關注現實生活的環境問題，將感性的創作和人文的使命結合，不能對環境的醜化無動於衷。⁵³在《雄獅美術》同一期中也有學童們以布拉哥油輪污染為題的繪畫作品。⁵⁴

綜合上述，可以看見臺灣藝術界在1970年代由於國家外交情勢的震盪，加上對於西化的藝術潮流感到不滿，而出現了以民族意識為中心的文化造型概念運動。這個概念運動的產生，最初是透過王淳義提出文化造型的概念，透過藝術雜誌《雄獅美術》連續以專題運作，接著得到《中國論壇》及《仙人掌》等人文雜誌的回應，讓文化造型概念從傳統與現代兩個方向進行深化討論。這個概念運動得以推展，與《雄獅美術》、《漢聲》兩份刊物及其編輯者有重要關係，下一節將進行分析。

叁、海歸知識份子的鄉土想像：以《雄獅美術》及《漢聲》為例

〈談文化造型工作〉的作者王淳義，1969年畢業於國立藝專美術刻雕塑組，1970年開始在國中擔任美術教師直到退休。他回顧當時寫下文章並投稿的緣起，遠因是在就讀國立藝專時，感受到本省畫家只停留在印象派的畫風，不再開創新風格，學院中的藝術教育也墨守成規而缺乏前瞻性，加上白色恐怖的社會氣氛，導致年輕的創作者必須隱藏內心真實的想法，而朝向抽象創作，透過在國內組織畫會及推展國際聲望以鞏固地位，他對於這些現象感到十分迷惘。及至1971年，國立藝專的學長黃永松（1943-）開始參與以傳統民俗為主題的《ECHO》雜誌（以下稱《英文漢聲》）編務，時常將刊物寄給他，他在閱讀後深受啟發，認為在地的人事物是值得施力的面向，例如透過民間的敬神活動可以對民眾進行美感教育並發展成有創造力的文化。他經常與奚淞及楊平猷討論此觀點，加之奚淞在1976年參與《雄獅美術》編務，因此促使他動念寫文章投稿表達想法。

王淳義在國立藝專畢業之後即投身教育界，可說一直與藝術圈保持疏離的狀態，雖然在刊物上討論文化造型的文章引起回響，但當時的他卻不知悉。⁵⁵因之

文中批評的超寫實主義畫風的「另一類寫實繪畫」，在當期雜誌所見者，比較接近的或許是謝孝德〈海水污染以後的漁民〉。見江聲（奚淞），〈來探望我們的討海兄弟〉，《雄獅美術》76期，1977年6月，頁34-41。

⁵³ 王淳義，〈環境污染與造型〉，《雄獅美術》76期，1977年6月，頁50-53。

⁵⁴ 蘇振明，〈大人惹禍·小孩抗議——兒童筆下的污染世界〉，《雄獅美術》76期，1977年6月，頁42-49。

⁵⁵ 此處關於王淳義對過往的自我審視與回顧，來自筆者於2017年10月7日對王淳義的訪談。

關於「文化造型」的言論之所以能得到來自文化界的回應，可說主要是借助最初開始刊登文章的《雄獅美術》以及推展民俗文化的《英文漢聲》在藝文界的影響力，本節將以此二份刊物為中心，探討《雄獅美術》推動文化造型的專題時期的主要編輯者為奚淞與蔣勳，以及促成《英文漢聲》與《漢聲》雜誌創刊發行的俞大綱，分析討文化造型運動中所反映的臺灣意涵。⁵⁶

一、奚淞：探索藝術現象下的文化結構

《雄獅美術》於 1971 年 3 月創刊，在 1975 年以前，雜誌報導內容以歐美為主的西方藝術家及現代藝術流派為主軸，輔以介紹活躍於西方的華人藝術家，一方面反映出臺灣藝術界當時以西方藝術為師的潮流，另一方面也增強了西方現代藝術風潮對臺灣當代藝術的影響。⁵⁷但是在 1976 年 1 月，奚淞加入編輯陣容之後，⁵⁸雜誌進行改版，內容較多地關懷民俗藝術（版畫、壁畫、剪紙、布袋戲、皮影戲、民間藝術等）。改版當期的雜誌封面為中國民間木板年畫「楊柳青版畫」，並以〈革新號獻詞〉說明改版的動機是要建立「具有中國人面目的藝術」：

「虛誇浮華」正是我們現在藝術界的大病。我們不反對西方文化的流入，但堅決拒絕外來文化盲目溢美，對西方藝術家奉若神明。……

我們期望……結結實實地看到舒展在自己腳下的大地和擁抱著我們的樹木山川房舍人物——我們看到的，也就是一個凝煉起來的大的自我。

先要看到這個「自我」，才會關心，才懂得自愛，有了自愛，才產生自我肯定。一個孕育在「真實」之中，落實在自己所生的社會結構上的藝術由是誕生：這是一個具有中國人面目的藝術！⁵⁹

這段話裡對於盲目尊崇、模仿西方的風氣的批判，顯示了直到 1976 年，臺灣藝

⁵⁶ 由於本文的主要以文化造型運動相關的人事為探討焦點，因此該時期其他的臺灣藝術論述未加以討論，如當時客居紐約的藝術家謝里法撰寫〈日據時代臺灣美術運動史〉並於 1976 年 6 月至 1977 年 12 月間在《藝術家》雜誌連載發表，儘管為臺灣藝術史重要進程，但未列入本文分析文本。關於戰後臺灣藝術史書寫的發展情況，可見拙文〈臺灣藝術史的戰後書寫與對話〉，《國史研究通訊》12 期，2017 年 6 月，頁 110-117。

⁵⁷ 關於《雄獅美術》美術從創刊到停刊的內容變化，可見陳曼華，〈藝術雜誌在藝術風潮中的角色：以《雄獅美術》為中心的探討〉，《雄獅美術知識庫研討會專刊》，臺北，雄獅圖書，2012 年，頁 36-62。

⁵⁸ 奚淞於 1976 年 1 月到 1978 年 2 月間以執行編輯、主編等身分參與《雄獅美術》編務。

⁵⁹ 〈革新號獻詞〉，《雄獅美術》59 期，1976 年 1 月，頁 5。

術界仍是受西潮淹沒的狀況。《雄獅美術》認為應該要撥開此崇尚西方的迷霧，回頭看看人們生活在其中的社會真實樣貌，「自我」的藝術才會誕生。

改版之後，雜誌增加了「民間藝術」的專欄，首次文章是〈楊柳青年畫〉，之後專欄大多由劉文三（劉三豪）執筆，討論臺灣民間藝術的各個面向，包含建築、廟宇、器物、藝術技法等種種，⁶⁰此民間藝術一語，與文化造型運動中所稱的民俗藝術是相同的範疇。

《雄獅美術》對於民俗藝術的推廣，除了論述層面，也於活動中實踐，如1976年3月五周年社慶的活動，便是「來看布袋戲」，邀請讀者參加於耕莘文教院的布袋戲演出，宣傳文案這樣寫著：「布袋戲是中國優美的地方戲劇之一……在我們的歷史中，民間藝術曾一再帶起文化上的更新，如今我們怎麼能忍心看到我們的命脈消頹呢？」⁶¹而在該期中，當時文藝界青年的導師俞大綱（1908-1977）給予期許勉勵：

一國文化的形成，莫不基於這一民族的生存條件與生活環境而來，民間的生活基調實為藝術泉源，從而產生民間藝術，進入都市，再受外來影響，溶 [融] 會互通，集中提煉，形成新藝術，但其文化模式是不能走樣的。要使全民體會屬於自己的藝術，享受自己的藝術，不能不知道文化模式是什麼。要知道文化模式是什麼，又不能不辨別藝術的精粗美惡，如何指出自己的或外來的藝術精粗美惡就是從事美術雜誌編輯者的責任，這就是我所指出的文化使命。⁶²

此處所提到的「文化模式」，就敘述內容來看，就是之後由王淳義所提出的「文化造型」。而俞大綱特別強調民間藝術，顯然對《雄獅美術》的編輯方向產生影響。

1976年3月，《雄獅美術》舉辦「民間藝術的保存與發展」座談會，邀集20餘位藝文界人士與會，⁶³目的在於「盼望藝術家們能取之民藝而帶起文化上的

⁶⁰ 劉文三於1974年11月即開始於《雄獅美術》連載「臺灣民藝研究」，每一到兩個月都有一篇，直到1978年2月才結束，前後共約27篇。但是《雄獅美術》是自1976年1月開始才開闢「民間藝術」的專欄。

⁶¹ 〈來看布袋戲——慶祝雄獅美術五週年社慶〉，《雄獅美術》61期，1976年3月，無頁碼。

⁶² 俞大綱，〈美術雜誌應負起文化使命〉，《雄獅美術》61期，1976年3月，頁9。

⁶³ 與會者除了《雄獅美術》發行人外，包括了藝術、戲劇、文學、文化、媒體等領域人士，有朱嘉惠、李成發、何政廣、林懷民、林馨琴、俞大綱、施翠峰、施淑卿、范大龍、高信疆、辜偉甫、楚戈、簡志信、劉三豪、劉蒼芝、陳奇祿、陳國寧、陳長華、陳景容、陳小凌、蔡文怡、

更新」，會中舞蹈家林懷民說：

我覺得我們如果要一個屬於自己的文化，特別是在今天遭受整個西洋物質文明的壓迫下，一個很溫暖、很安慰的，永遠可以告訴我們一些事情的母親是應該保存在那裡的。⁶⁴

可以看見，之所以要探索民間藝術，是試圖回歸到如母親一般的文化根本，從那裡找到更新的活力。這種回歸傳統的需求，除了因為前述的 1970 年代國家面臨國際劣情勢、藝術界對於長期受西方藝術影響的反省，因此試圖由傳統重新站穩自己文化主體，另外的因素，則是到過西方留學的新一代人，在親臨憧憬的西方藝術現場之後，而產生了觸發。例如曾於 1963 到 1967 年間遊歷歐美的畫家席德進（1923-1981），在 1960 年代到達紐約及巴黎後，體認到一味追逐西方藝術潮流的徒勞、西方藝術語言的令人生厭，開始想要用自己的藝術語言表達，並認為：「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。」⁶⁵在回到臺灣之後，席德進轉而專注於臺灣土地上的花卉、風景及傳統建築。相對於出生於 1923 年的席德進在 1960 年代親臨西方現場後，因對於西方藝術語言的排斥而造成創作轉向；出生於 1947 年的奚淞，在 1972 年到 1976 年間留學巴黎時，則在西方高度發展的藝術現象表面之下，更深地思索其文化結構成因。奚淞回憶當時在巴黎的經驗：

出入巴黎大街小巷之間，我慢慢地察覺，在臺灣所看到的西方尖端藝術，其實底下有一個龐大的文化結構，那是一步一步完整堆砌起來的。……中國的近代處在一個非常劇烈的文化變遷的年代，很多所謂的中國傳統在戰亂當中被排除，想要快速取得西方的東西，也因此產生很多文化上的爭論。這代表了在一種文化移植的狀態底下，臺灣人、中國人處在一種狀況，想把原來拋開了以後，很快的要從頭去學西方的很多東西。我們作為學習藝術的工作者，來到嚮往的藝術之都，我們想學的是那個尖端，可是才發現，如果只是把那個尖端搬過來，等於硬是拿了人家一個桶子，怎麼樣都

陳怡真、陳映真、蔣勳、顧獻樑等 24 名。

⁶⁴ 本社記錄，〈民間藝術的保存與發展〉，《雄獅美術》62 期，1976 年 4 月，頁 45、49。

⁶⁵ 席德進，《席德進書簡——致莊佳村》（1964 年 2 月 13 日，於巴黎），臺北，聯經，1982 年，頁 47。

是裝上去的，因為底下的文化結構是空的。⁶⁶

這一段話可以視為一種反省，當時在臺灣的人隔著雲霧遠望西方如遠山，美麗如詩，以為只要複製同樣的風景就可以得到同樣的美好，卻忽略了山的構成是由大量土石作為基礎，各色植被也才能生長於其上，這也就是奚淞所發現的，西方那美麗的藝術風景，核心在與於其文化底蘊。也就是在那樣的觀察之後，理解到探索過往臺灣藝術脈絡的重要：

那個年代，臺灣好像突然要去尋找自己的腳步。我剛剛說西方人文化的完整，是因為他們一步步走過來，因為有過去的藝術，所以能搞出這樣那樣的現代藝術，一步一腳印、清清楚楚。

我們知道自己是從哪裡來的，知道自己的基礎在哪裡，然後才慢慢有機會站在我們的巨人肩膀上說：「這是我們的藝術。」⁶⁷

奚淞的回顧描述了當年藝術界向傳統尋求的狀態，而他所說的「尋找自己的腳步」，是承襲自俞大綱之語：「要傾聽祖先的腳步聲」。

二、俞大綱：傾聽祖先的腳步聲

俞大綱是浙江紹興的名門後代，俞氏家族中人才輩出，曾有一種說法認為 20 世紀中國最顯赫的家族，不是蔣家、宋家等，而是紹興俞家。俞大綱之父俞明頤曾任湖南陸軍小學堂總辦、後任清軍協統，是清末維新運動的熱心份子；母親曾廣珊是曾國藩之孫女，對於歷史與文學有濃厚興趣，於子女們幼年時便親授詩詞。俞大綱的兄姐們多為政界及學界的知名人物，例如兄長俞大維曾任交通部及國防部長、俞大紱曾任北京農業大學校長，姐姐俞大綵曾任臺灣大學外文系教授並為該校校長傅斯年的妻子。⁶⁸

在這樣的家庭中成長的俞大綱，除了是中國戲曲研究者及創作者，也鍾情於文學、藝術、戲劇等領域，並且透過猶如私塾的教育將相關知識授與年輕一輩的

⁶⁶ 奚淞口述，〈尋找自己的文化表情〉，2009 年 1 月 22 日訪問，收入陳曼華編著，《獅吼——《雄獅美術》發展史口述訪談》，臺北，國史館，2010 年，頁 184-185。

⁶⁷ 同上註，頁 203、205。

⁶⁸ 以上關於俞大綱家族的背景，見李元平、李吉安，《一代國士——俞大維》，臺北，銘閣實業，2015 年，頁 349-353；陳漢廷、羅順德，《國防部長俞大維》，臺北，傳記文學，2016 年，頁 4-7。

藝文愛好者。大約自 1975 年開始，俞大綱每星期三為一些藝文界年輕人上課，地點在臺北館前路上怡太旅行社的教室空間，學生有奚淞、林懷民（1947-），還有《ECHO》雜誌（以下稱《英文漢聲》）編輯吳美雲（1943-2016）、姚孟嘉（1946-1996），以及後來成為戲劇史學者的邱坤良（1949-），之後有更多藝文界的年輕人進入這個課室，學生們來自文學、音樂、戲劇、舞蹈、美術、民間藝術等各個領域，授課內容從歷代的敘事詩逐步講解，讓這些年輕人對歷代的文化背景能有系統的認識，對於青年人的自行登門求教，無有不教者，⁶⁹可說是當時藝文圈年輕一輩的文化導師。⁷⁰

俞大綱極為重視民俗藝術，認為是傳統文化中珍貴的資產，並多次為民俗藝術辯護：

民俗藝術是我們文化的根……就拿子弟戲來說，這是過去農閒的時候，勞苦大眾鬆弛精神的媒介之一。我們鼓勵大家去研究子弟戲，不過試看看子弟戲裡面有沒有可以發掘的材料，談不上是對逝去的生活之留戀。一個文化若想在在外來文化的沖激下，保持自己原有的活力以求得新的適應，是不能忘本的。民族文化來自民間，民間的東西受到千百年的冷落，也許也僵化了，但根總還是在的。只要有根，就有活命的機會。連根拔掉才是死路一條。⁷¹

作為戲曲研究者，俞大綱對於推廣傳統北管戲曲子弟戲不遺餘力，影響所及，當時討論及傳統文化或民俗藝術者，也在行文中論及子弟戲，或是親身實踐演出，例如前述王淳義、蔣勳討論文化造型的文章。⁷²他引述美國編舞家 Martha Graham

⁶⁹ 蘇惠昭，〈劈出藝術山河的大漢天聲——漢聲雜誌社的故事〉，封德屏編，《臺灣人文出版社 30 家》，臺北，文訊雜誌社，2008 年，頁 465；陳怡真，〈立雪再生來——悼念俞大綱老師〉，收入聯經編輯部編，《燈火下樓臺——俞大綱先生紀念文集》，臺北，聯經，1977 年，頁 98-99；蔣勳，〈缺憾還諸天地〉，收入聯經編輯部編，《燈火下樓臺——俞大綱先生紀念文集》，臺北，聯經，1977 年，頁 51。

⁷⁰ 《漢聲雜誌》的編輯方向也深受俞大綱影響，創辦人之一黃永松曾說：「我想，正像俞大綱先生曾經說過的，如果傳統是一個人站在土地上的雙腳，現代就是人的頭部，今天我們碰到的難題就是文化上首腳分離，各行其是的尷尬局面，漢聲所努力想做的，也就是如何塑做一個肚腹，將兩者維繫起來，成就一個有機的文化整體。」見桂文亞，〈文壇點線面 一粒種籽——漢聲雜誌的故事〉，《聯合報》，1978 年 5 月 29 日，版 12。

⁷¹ 俞大綱對楚戈之語。見楚戈，〈俞老師最後的一次談話〉，收入聯經編輯部編，《燈火下樓臺——俞大綱先生紀念文集》，臺北，聯經，1977 年，頁 28。

⁷² 王淳義，〈文化造型工作方向的探討〉，《中國論壇》3 卷 12 期，1977 年 3 月，頁 39-44；蔣勳，〈起來接受更大的挑戰！從文化學院地方戲劇社子弟戲演出談起〉，《仙人掌》2 期，1977 年 4 月，頁 75-81。

「要傾聽我們祖先的腳步聲」之語，認為 Graham 的舞蹈，讓他看見了西方傳統文化發展為現代藝術的形態，令人尊敬，他說：

「祖先的腳步聲」是看不見的，聽不到的，涵意卻極深刻，包括了一切的民族傳統……不過，我是個中國人，我們祖先的腳步聲時時響在我的背後。我們有自己的一套思維的理想，一套不同的人生觀與宇宙觀。……瑪莎的技巧相當完美，用來訓練身體與技術是很好的。但我們要注意這是瑪莎的語彙，我們要活用它，進一步創造中國自己的語言。⁷³

他並激勵國內的舞者在鍛鍊技術外，要注重培養文化氣質、藝術良心及民族意識要將累積民族文化與良心的文化氣質奉獻出來。同時，俞大綱十分看重藝術如何在傳統的基礎上，走向現代，例如在另外論及雲門舞集作品的文章中，他也提到雲門舞集作為中國現代舞的集團，主要課題將是如何站在傳統基礎上吸收外來影響，以發揚傳統。⁷⁴此外，他在評論朱銘的木刻作品時，也曾讚譽他認為朱銘的作品特色是「出發於傳統，而有嶄新的表現」，是木刻藝術發展以來從來沒有的面貌。⁷⁵俞大綱認為要在傳統中再做發揚，首先必須了解傳統的內涵是什麼，這個傾向在奚淞擔任《雄獅美術》編輯時可以看到清楚的發揮，更體現在他曾經參與編輯、早於《雄獅美術》創刊的《ECHO》雜誌（於 1978 年改為中文版《漢聲》）。

《英文漢聲》創刊於 1971 年 1 月，是以中國傳統民俗文化為報導內容的英文雜誌。這份刊物的出現，與創辦人吳美雲個人成長過程中的文化經驗有深刻關係。其祖父為黨國元老吳鐵城（1988-1953），父親為曾駐美之外交官吳幼林（1910-？），⁷⁶她出生於美國紐約，青少年時期在臺北美國學校受教育，後至美國及英國完成大學及碩士學位。⁷⁷深厚黨政淵源的家庭背景及作為長期生活於西

⁷³ 俞大綱，〈我們從瑪莎·葛蘭姆吸取些什麼？〉，原載於《中國時報》，1974 年 10 月 9 日，引用自《俞大綱全集 論述卷（二）》，臺北，幼獅文化，1987 年，頁 560-561、562-563、565。

⁷⁴ 俞大綱，〈從動物在中國的地位談雲門舞集的新舞劇「許仙」〉，原載於《雄獅美術》57 期，1975 年 11 月，頁 79-88，引用自《俞大綱全集 論述卷（二）》，臺北，幼獅文化，1987 年，頁 565、578。

⁷⁵ 俞大綱，〈朱銘的木刻藝術〉，《雄獅美術》61 期，1976 年 3 月，頁 64。

⁷⁶ 吳幼林（1910-？）曾任駐美國紐約總領事館領事；吳鐵城（1988-1953），曾任上海市市長、廣東省政府主席，並為華僑協會總會創辦者。吳鐵城生平及其對近代中國之影響可見陳鴻瑜，《吳鐵城與近代中國》，臺北，華僑協會總會，2012 年。

⁷⁷ 吳美雲於留美期間就讀美國俄亥俄州牛津城西方女子學院，留英期間則同時就讀英國里茲大學、倫敦政經學院、倫敦大學皇家學院戰略研究所。見謝明玲，〈迴盪的感動與溫暖〉，《天下雜誌》，2016 年 5 月 24 日，<http://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5076517#>（2018

方的中國人分，這兩個因素顯然對她的文化認同產生了深刻影響，她曾於受訪時提及雖然接受美式教育，在各種方面可說是一個道地的美國人，但她內心非常清楚「我是中國人，流著中國人的血液。」這個概念與家庭中的身教有關，她表示父母親都非常愛國，雖然居住於美國 10 餘年，但拒絕拿美國護照，因此儘管她可以完全融入美國社會，但是「我心裡很清楚知道，我不是美國人，我是中國人」。在這樣的文化認同背景之下，當她在圖書館查閱資料時，發現外國傳教士筆下的中國民俗被曲解為荒誕的迷信，令她感到自己的文化被汙衊，因之立下決心，他日必定要「讓外國人透過中國人的眼睛，重新認識中國文化」。因此，當創辦雜誌的機緣出現時，她很快便決定籌辦一份以外國人為目標讀者、介紹中國文化和民間習俗為內容的英文雜誌。⁷⁸陸續邀得黃永松、姚孟嘉、奚淞等人一起籌辦。⁷⁹在《英文漢聲》的創刊號中，吳美雲寫下這樣的編者言：

16 世紀時當葡萄牙人第一次到臺灣，他們將臺灣命名為 'Ilha Formosa'——美麗之島。這個島嶼美麗如昔，但是在過去的四百年間已見證了許多變化。可以在每個地方看見變化的效果，從臺北增高的天際線、消失的三輪車、在每個鄉間農舍屋頂突立的電視天線，到近來藝術與流行界的發展。住在臺灣的我們非常知曉這樣的變化——我們每天看著，我們驚嘆地觀察著。但是你可曾注意到臺灣島上有什麼正在發生？你可曾注意到這個島嶼驚人的經濟發展？你可曾注意到它豐富的文化遺產以及令人屏息的美景？這是為什麼我們創辦了 ECHO 雜誌……⁸⁰

在這段文字中，從生活場景的寫實描述，呈現對於臺灣從傳統到現代的歷程的關懷，這樣的描寫也將文化的眼光帶向日常生活的觀察。檢視《英文漢聲》的報導主題，大致可歸納為宗教信仰、民俗節慶習俗、傳統藝術及技藝等類別，在宗教信仰方面如媽祖信仰、七爺八爺、土地公等，民俗節慶習俗如中國新年、元宵節、清明節等，傳統藝術及技藝如吹糖人、京劇、青花瓷器、中國武術等，此外亦包

年 11 月 20 日瀏覽)

⁷⁸ 齊若蘭、何琦瑜，〈吳美雲享受工作，四個十年不覺老〉，《天下雜誌》300 期，2004 年 6 月，頁 428-432。

⁷⁹ 1970 年的夏天吳美雲與黃永松開始雜誌的籌備工作，1971 年月創刊後，黃永松再找到國立藝專的學弟姚孟嘉及奚淞一起工作。見蘇惠昭，〈劈出藝術山河的大漢天聲——漢聲雜誌社的故事〉，封德屏編，《臺灣人文出版社 30 家》，臺北，文訊雜誌社，2008 年，頁 462；高雷娜，〈第一等的文化工作者 吳美雲使本土文化重現光采〉，《中央日報》，1991 年 12 月 9 日。

⁸⁰ Linda Wu. "Letter from the editor," *ECHO Magazine*, Vol. 1, No. 1, Jan. 1971, p.4.

括了臺灣社會中的代表性現象，如臺灣少棒、愛國獎券、成衣工業等。這些主題體現了創刊號的編者言中，將目光看向日常生活的描述。

《英文漢聲》創刊後立即得到中華航空公司購買作為機上刊物，發行的 6 年間，曾銷售至 30 餘國，⁸¹可以說的確達到了創刊初期設定的目標——讓外國人重新認識中國文化。不過，這份刊物值得重視的部分並不只在於向海外輸出中國文化，也包括對臺灣文化藝術界的影響力。

以前面曾提及的素人藝術家洪通為例，洪通之所以引發社會關注，其源起便是由於《英文漢聲》於 1972 年以〈瘋狂藝術家〉為題報導其人其作，關於此畫家的資訊引起《中國時報》海外專欄主筆高信疆、當時任《雄獅美術》主編、1976 年另創《藝術家》雜誌的何政廣等藝文媒體主編的興趣，於是這 3 個媒體或運用其版面刊登報導，或結合展覽資源，使洪通成為聞名於臺灣社會的素人畫家。⁸²舉出此例所要說明的，並非《英文漢聲》具有使藝術家成名的權力，而是要指出其對於其他媒體所具有的引導力量，也因此使這份刊物的影響綿長而深遠。

《英文漢聲》意欲將中國傳統文化推向世界的企圖，在 1978 年 1 月改為以中文出版的《漢聲》後，更專注的投入傳統民俗知識。⁸³之所以進行中文版的創刊，根據黃永松的回憶，是由於 1977 年俞大綱先生對他們的諄諄訓勉：

傳統好比人的頭顱，現代有如人的雙足。在時代的遽變中，演變出傳統與現代割裂、頭腳分離的奇異局面……，文化工作者應有為此斷裂做「肚腹」的擔當，使現代中國人能銜接傳統與現代，全身前行。⁸⁴

於是促成了隔年中文版《漢聲》的創刊，而以「漢聲」為名，乃是取自「大漢天聲」之意，⁸⁵此名稱清楚地傳達了傳承中國文化的意圖。

在《漢聲》第 1 期的序言中說明了此刊物期望以中國人的身分和立場，創辦

National Taiwan Museum of Fine Arts

⁸¹ 黃永松，〈與漢聲走過三十三年頭〉，收入張瓊慧總編輯，《黃永松與漢聲雜誌》，宜蘭，國立傳統藝術中心，2003 年，頁 70-89。

⁸² 陳曼華，〈藝術雜誌在藝術風潮中的角色：以《雄獅美術》為中心的探討〉，《雄獅美術知識庫研討會專刊》，臺北，雄獅圖書，2012 年，頁 50-52。

⁸³ 中文版《漢聲》各期報導目錄可見吳美雲總編輯，《漢聲 100》，臺北，漢聲雜誌社，1997 年。

⁸⁴ 江中明，〈漢聲中文版百期 在東西文化平衡點上激出震耳回響〉，《聯合報》，1997 年 3 月 25 日；黃永松，〈與漢聲走過三十三年頭〉，收入張瓊慧總編輯，《黃永松與漢聲雜誌》，宜蘭，國立傳統藝術中心，2003 年，頁 71。

⁸⁵ 蘇惠昭，〈劈出藝術山河的大漢天聲——漢聲雜誌社的故事〉，封德屏編，《臺灣人文出版社 30 家》，臺北，文訊雜誌社，2008 年，頁 462。

認識傳統中國文化的雜誌，以「平衡東西文化交流」，並指出「在外來文化的沖激下，一個民俗若要保持自己特殊的活力和創造性，必不能忘記了我們原有的文化軌跡」，⁸⁶此言論可以見到承繼自俞大綱的文化概念。俞大綱作為 1970 年代文化青年的導師，其期望將傳統與現代接合的文化概念，影響了《漢聲》雜誌進行傳統民俗文化的探掘，以使中國傳統文化持續存在於當代人的生活之中，而臺灣文化則是在這個大中國意識的脈絡中。

三、蔣勳：揀選的生活現實

1978 年 3 月，蔣勳擔任《雄獅美術》總編輯，當期以〈文藝的·民族的·現實的——寫在本刊革新號之前〉一文宣示雜誌方向的調整。該文說明 1970 年代以來，臺灣社會發生劇烈的變化，經濟的成長帶動了文藝活動的蓬勃，而在 1977 年下旬，環繞著鄉土文學的論戰，顯示了臺灣社會朝著更民主開放的道路走去，認為應對國內現階段實際情況有具體的了解，因此改版內容朝著文藝、民族、現實 3 個方向進行。「文藝的」所指的是雜誌涵蓋的範圍不只是美術，也包括攝影、戲劇、舞蹈、建築、音樂、文學，企圖做「國內第一本真正綜合了各類文藝的雜誌」；「民族的」則是要堅持民族風格，要擔負起為臺灣地區中國人的面貌尋求尊嚴與存在價值的責任，「總不能永遠寄養在西方文化的屋簷下，做一個老站不直的『中國人』」；「現實的」則是指必須具備現實性，透過歷史的整理來汲取營養以壯大自己，但「絕不躲在懷舊的陰影下面，蒼白著臉，一味做著復古的夢想」，「應當走到大街上去，只有那裡有文藝的活路」。⁸⁷

這番文藝、民族、現實的主張，可以說是文化造型運動主張在藝術刊物上的具體實踐。反映在雜誌的內容操作上，最明顯突出的是刊登陳映真、王拓等作家的社會寫實小說，進行對社會現象及階級的批判，引起了官方的注意及干涉，發行人李賢文更因此數次受警備總部傳喚問話，在壓力之下，蔣勳於任職一年後被迫離開總編輯的職務。⁸⁸在 1979 年 2 月蔣勳任職總編輯最後一期的〈編輯報告〉中，也提及一年中努力做的「民族的」與「現實的」原則，受到未曾預料的各方

⁸⁶ 〈漢聲中文版序〉，原刊於《漢聲》第 1 期，1978 年 1 月，引用自吳美雲總編輯，《漢聲 100》，臺北，漢聲雜誌社，1997 年，頁 101。

⁸⁷ 雄獅美術社，〈文藝的·民族的·現實的——寫在本刊革新號之前〉，《雄獅美術》85 期，1978 年 3 月，頁 4-5。

⁸⁸ 但之後蔣勳仍持續於《雄獅美術》發表文章。關於《雄獅美術》在當時受到新聞局壓力，結果必須請蔣勳離開的情況，可見陳曼華，〈李賢文——以五十斤之力扛起百斤〉，頁 38-39；郭紀舟，〈夏潮重要人物訪問錄——訪問蔣勳〉（1995 年 1 月 12 日訪問），《1970 年代臺灣左翼啟蒙運動——《夏潮》雜誌研究》，東海大學歷史研究所碩士論文，1995 年，頁 109。

阻撓：

雄獅革新迄今已經一年了，革新第一期（85期）的序言中標示出來「民族的」與「現實的」原則，這一年中十二期都在努力堅持著，各方的阻撓打擊都是當初所未曾料到的，但是，也更知道：堅持民族的原則，堅持關心現實，原來是甚為艱鉅的工作，需要有更多願意為重建本土文化的朋友警覺而勇毅地幹下去……⁸⁹

出生於1947年的蔣勳，在1972到1976年之間留學法國巴黎大學藝術研究所，他曾在受訪時表示留學法國時受到社會主義思想的啟發。剛到巴黎時，法國在1968年的學生運動還在末尾階段，而大陸的文革正興盛，他也接觸到毛澤東在延安文藝座談會上的講話內容。同時，保釣運動正從美國開始，在歐洲也接收了種種以往在臺灣難以接觸到的訊息，使得當時的他感覺到社會主義是高度的理想，也因此影響他在歐洲求學時，選擇法國諷刺畫家 Honore Daumier（杜米埃，1808-1879）為研究對象，認同其作品中對於社會底層階級生活的揭露。⁹⁰

回臺灣之後，蔣勳積極以論述參與藝術界活動，以當時引起社會矚目的洪通及朱銘相關議題為主，表達其對於民俗藝術的想法。在1976年4月，剛回臺灣的蔣勳發表〈洪通與朱銘〉，文中對洪通熱潮不以為然，認為那是當時基於對天才、對大華夏主義、對鄉土的迷信所形成的，認為除了洪通所出身的南鯤鯓之外，世界上還有更多值得認識的民族文明，而懷著懷舊的態度將洪通視為鄉土文化，終究將是一條死路，因為任何與自己生活現實經驗脫離的文藝創作都是絕無希望的，「洪通有點像一個遙遠的前一代的追憶，而朱銘卻是一筆一劃跟我們生長的兄弟」，認為若要討論鄉土藝術，受過民間工藝嚴格訓練的朱銘，才是具有發展性的，朱銘民間工藝的基礎，不但是臺灣的，也是和中國普遍的鄉土藝術有關係、到處生根的民間工藝。⁹¹他也曾為文描述初出道的朱銘：

第一次見到的朱銘是一個木訥有點傻氣的鄉下人……我當時有一種感

⁸⁹ 〈編輯報告〉，《雄獅美術》96期，1979年2月，頁7。

⁹⁰ 郭紀舟，〈夏潮重要人物訪問錄〉，《1970年代臺灣左翼啟蒙運動——《夏潮》雜誌研究》，東海大學歷史研究所碩士論文，1995年，頁101-102。

⁹¹ 〈洪通與朱銘〉一文作者署名唐一鳴，為蔣勳與唐文標共撰，原載於《中國論壇》2卷1期，1976年4月，頁34-36，引用自蔣勳，〈洪通與朱銘〉，《藝術手記》，臺北，雄獅圖書，1979年，頁65-72。

動，因為這個「鄉下人」的生活這樣豐富，他的藝術是實實在在從生活中生長出來的，透過他的藝術作品，我們可以認識他的生活，也同時認識了許多「鄉下人」的生活，我們認識了臺灣，也認識了許多中國農村的景象和人物，藝術作品成為共有一種生活經驗的人群彼此認識、溝通、在情感上共鳴的媒介。……以沒有經過學院訓練的直樸面貌深深撼動了我們這個社會。⁹²

這裡所謂透過朱銘作品認識的臺灣，事實上是一部分的臺灣，是生活在都市的知識份子所陌生的鄉間景象；關於其藝術是「實實在在從生活長出來」的想法，是源於認為農村的勞動生活才是一種實在的生活。以至於當數年後蔣勳再見朱銘，發現他開始轉做抽象的「功夫系列」時，認為他原來豐富的生活內容彷彿完全消褪了，並感嘆：「這個粗樸老實、勤勞工作的『鄉下人』，什麼時候被糟蹋成了一個淺浮的『白馬王子』？」⁹³在這樣的描述中，呈現了知識份子對「鄉土」的想像限制，因此當朱銘開始變得「現代」時，那個鄉土的浪漫之地彷彿消失了。在這樣的思考脈絡中，洪通和朱銘的確是可以被並列討論的一兩人是知識份子遙遠的鄉愁。然而，藝術家的創作，如果是誠實面對自己的內在，那麼便無法避開當內在轉變時，創作形式及內容的轉變，那也是一種關於生命的「現實」。而如果回到創作的起點，任何創作也都是從藝術家的生活中觸發的，不管是被歸類為「鄉下人」或是「都市人」的生活，兩者都是生活的真實。

此外，值得思考的是，洪通與朱銘作為活躍於同時代的藝術家，但前者被描述為「遙遠的前一代的追憶」，後者則是「跟我們生長的兄弟」，劃開遙遠的與近身的那條線，顯然是如文中所說的「生活現實經驗」。洪通之所以是遙遠的追憶，是因為對評論者來說，他的創作「與自己生活現實經驗脫離」，因此是「絕無希望的死路」。這裡出現了一個有趣的問題：誰決定了「生活現實經驗」的內容？無論洪通的作品如何被歸類，他筆下的世界確乎是他的「生活現實經驗」，或者可以說，藝術家腦中所思所想，落於作品中者，應可說就是藝術家自身體驗的「現實」。但是洪通的生活現實，卻被評論者否決，認為朱銘的「生活現實經驗」才是臺灣的、才是中國的、才是可以到處生根的。然而，藝術做為一種非語言的藝術形式，其獨特之處在於能將語言未竟之處以視覺形式表達，然而在「現

⁹² 蔣勳，〈朱銘回來了！——記朱銘第二次國內個展〉，《雄獅美術》92期，1978年10月，頁24。

⁹³ 同上註，頁24。

實」的主張之下，藝術的任務被化約為文字世界的表達。就藝術的範疇來看，洪通與朱銘的作品不管是創作動機或風格都是難以被並列討論的，能夠讓他們被置放於同一個平臺上比較的原因，是由於 1970 年代的社會背景，為了塑造出一個共同的民族運動目標，而將此二者置於本土／鄉土的框架中，也就是說，這兩人的並列，是出於運動的政治目的，而非關藝術。

如前所述，1970 年代知識份子對於農村土地存在著浪漫想像，在將表現勞動大眾生活視為政治正確的另外一面，是對都市生活的漠然。1970 年代的臺灣固然面臨國際外交的窘境，但是在國內，經濟的發展促成了都市生活的興起，這也是為什麼在文化造型的議題中，總是會涉及環境造型、都市文化造型的面向。在經濟急速成長的 1970 年代，⁹⁴這些在新興城市裡生活的人們，如何面對社會的轉變，這樣的生活現實並沒有受到當時藝術評論者的關注。當文化造型運動意欲討論「大眾」之時，其指稱的大眾是被審選過的族群，並未真正深入民間，究其原因，這終究是一個局限於少數知識份子的活動。在藝文資源及媒體極為有限的 1970 年代，能夠透過媒體表達觀點者僅為少數，⁹⁵這些發言者在同溫層中凝聚相近的想法，難以得到各種觀點的挑戰，也因此形成了封閉的思維世界，使知識份子侷限於脫離現實的想像之中。

然而，對於勞動生活的關注，帶著我們的眼睛望向了臺灣土地。每一次的爭議或討論，都幫助我們再多理解一些臺灣，這個主體內部的異質性，透過各個斷片，綴連出臺灣藝術的樣貌。

肆 涇渭何曾分明：「臺灣藝術」的疆界

前述關於國族與鄉土的討論，最終都是要追索何謂「臺灣」。要釐清「臺灣」的意涵，一個路徑是如本章前面所討論的，透過對內部傳統的挖掘，另一條路徑，則可以由外部的對照建立，在此以《雄獅美術》在 1978 年 11 月的「海外華裔藝術家專輯」的內容及後續引起的意見為例來討論。

⁹⁴ 依據戰後臺灣經濟發展的成長率，研究者多將 1970 年初期歸為經濟快速成長期，1974-75 年縱然因為世界石油危機呈現短暫衰退，1966 年又再度繁榮。見陳純瑩，〈戰後臺灣經濟發展史的分期問題〉，《國立臺灣師範大學歷史學報》19 期，1991 年 6 月，頁 309。

⁹⁵ 以藝術媒體為例，1970 年代以現代美術為範疇的藝術雜誌，除了 1971 年創刊的《雄獅美術》是當時少見能夠以足夠篇幅進行觀點論述的刊物，其他藝術類型的刊物，在 1970-1973 年間有《中國郵報》發行的《美術雜誌》，是以中外藝術訊息為內容；1973-1981 年有《百代美育》，以推廣兒童美術教育為內容；1975 年 6 月原任《雄獅美術》主編的何政廣離職創辦《藝術家》迄今，也較偏向訊息式的報導。

一、趙無極是「我們的」藝術家嗎？

這個專輯以畫家趙無極（1921-2013）、建築師貝聿銘（1917-）、作曲家周文中（1923-）3位在海外得到肯定的藝術家為標的進行討論，認為這些藝術家固然揚名海外，不過是否應該以他們作為當時藝術史的主體是值得檢討。專輯的引言批判媒體多以趙無極他的成就來勉勵後學，導致臺灣美術系學生與畫家們以他的名譽和地位作為最高目標，卻忽略自己的文化主體：

每一個民族都以它自己主體文化的發展去做修史的主要立場。

這樣看來，這三十年間，我們以趙無極、周文中、貝聿銘，在修這一時期中國藝術史上的人的筆下將是什麼角色？我們也想到：誰能真正為這一時期中國文化犁田、灑種、插秧、灌溉、除稗草、施肥料？他們是否應該是這一時期中國藝術史上的主人？……

更重要的：不要徒然用他們在異國的聲名來滿足自淫，以為因此就證明了「中國文化的偉大」，到頭來，結果是一代一代年輕的中國人，遙拜著巴黎或紐約，一代一代的中國青年毫無民族自信的情況下讓這一段的中國藝術史成為空白。……

今天我們做「華裔藝術家特輯」，便不是為了貶輕任何人，而希望藉此調整我們本末倒置的文化立場。⁹⁶

在海外獲得名望的華裔藝術家是否能作為本土藝術的標竿，是這個專輯意欲反思的。專輯中以〈郭振昌、蔣勳、奚淞談——趙無極〉一文討論趙無極現象，認為若以中國近代繪畫史的軸線觀之，趙無極的作品固然充滿東方山水詩情，但意義僅在於掀起抽象畫風潮，不應以其成就滿足中國人揚名世界的虛榮感。文中更引述趙無極於1963年在巴黎畫室接受《中央日報》訪問時的言論：

National Taiwan Museum of Fine Arts

國內沒有現代藝術博物館，沒有畫廊，也很少畫廊，也很少畫展……更沒有激烈的環境，青年們只從印刷品上看，聽別人嘴上講，而不在圈子裡滾，是十分難於發展的。以我自己而論，如果我不到巴黎，甚至只到里昂，我相信我是無法畫出這樣的作品……我覺得國內的畫家在有了基礎之後，就應該設法出來！在矮人隊裡充長人，從長遠處看，總不是辦法。

⁹⁶ 〈編輯報告——華裔藝術家特輯引言〉，《雄獅美術》93期，1978年11月，頁7。

文中批評趙無極的這段言論將巴黎視為繪畫者的唯一目標是有問題的，認為相較於徐悲鴻等人赴西方學習畫技並從中國原有的基礎上做各種實驗，之後更回國提升繪畫的革新進步，趙無極則太過肯定西方藝術為唯一之路，忽略了不同民族和文化背景的重要，而「這樣的公開談話，對當時年輕的藝術學生盲目追尋西潮和紛紛謀取出國，實在有極大的煽惑性」。⁹⁷

透過趙無極現象，此文探討臺灣藝術界崇尚西方，陷入揚名「世界」及「國際」的迷思，是極具反省力的，然而對照當時趙無極的受訪報導，卻發現引述的內容有斷章取義之嫌。《中央日報》在1963年7月1日至3日連續三天刊出採訪特稿〈趙無極一席談〉，採取的報導角度是趙無極作為「第一位真正享譽國際畫壇的人物」，其學習及創作歷程與在巴黎畫壇發展的心得，前引趙無極的言論，即是在此前提下的回應。記者的問題是：「近年來國內青年學西畫的多的是，他們都莫不夢想著有這麼一天，也能夠在現代西洋畫壇出人頭地……據您看，我們的年輕朋友應該採取怎樣的途徑？……您認為在國內一樣的可以發展自己的畫藝嗎？」趙無極回答：「我覺得比較困難，這完全是環境的問題。」並接續談到臺灣藝術界所面臨的資源不足如缺乏美術館的狀況。因此當記者接著追問：「那麼您是鼓勵他們也向巴黎進軍了？」趙無極於是回答：「可以這麼說。在短人隊裡充長人，從長遠處看，總不是個辦法。」值得一提的，在此訪談最後，當記者問起，有人認為抽象畫風將返回寫實，問趙無極以為如何，他這樣回答：「現代是從過去而來，將來的也必自今日而來——時代在變，一切也跟著在變。讓我再說一句，只有今天的年輕一代能夠創造將來，也只有將在將來才知道將來會怎樣演變。」⁹⁸這幾句話指出了藝術潮流的變化有其歷史軌跡可循，而創作者擁有轉變藝術面貌的力量，是具有提醒性的思考。

由是，可以看到此訪談的脈絡，是以趙無極自身在巴黎發展的經驗，討論藝術家如何在西方藝術界生存的問題，因之趙無極並沒有認為繪畫者應「以巴黎為繪畫者唯一目標」。值得注意的是，這篇討論趙無極的文章書寫於1978年，卻以15年前趙無極的言論作為批判對象，一方面顯示了臺灣藝術界崇尚西方的現象始終沒有改變，另一方面也顯示了趙無極對臺灣藝術界具有的影響力，因此當需

⁹⁷ 以上關於趙無極的討論，見孔容生訪問整理，〈郭振昌、蔣勳、奚淞談——趙無極〉，《雄獅美術》93期，1978年11月，頁28-29。

⁹⁸ 見〈趙無極一席談〉，《中央日報》，1963年7月1日，版7、7月2日，版8、7月3日，版7。

要對於崇尚西方的現象提出批判時，趙無極成為一個被有力反對的象徵。同時，透過反擊趙無極所代表的抽象與西方，正可以確立前述文化造型運動所推崇的寫實主義。

在這樣的情形下，儘管趙無極成為因現象批判之需而被獻上祭壇的對象，從另外一面，也顯示了編輯者試圖界定「何謂臺灣」的努力。過往對於臺灣藝壇西化傾向的檢討，多以臺灣畫壇追隨西方藝術潮流為角度，例如批判 1950 年代晚期到 1960 年代間盛行的抽象繪畫風格，但此文則從空間及時間進行對臺灣藝術之本土概念的思索——在空間上，在全球的架構中思考臺灣的位置，在時間上，以中國藝術史的發展，思考當時臺灣藝術的發展狀態如何定位。

專輯中也同時以在海外獲致專業成就並引起國內輿論崇拜的建築家貝聿銘及音樂家周文中為例進行思考，例如蔣勳反省：「現在他們在外國出了名，成為我們特殊環境下文化虛榮心空洞的滿足、遙遠的偶像」；夏鑄九認為：「臺灣的知識份子，因為貝聿銘在美國的成就，就把他與中國文化連在一起，其實是一種虛榮的幻想。另一方面自己也從來沒有勇氣面對腳下這現實的土地，於是將一個大的文化包袱就推到貝聿銘的身上，這只有暴露知識份子的心虛與不踏實。」⁹⁹音樂家樊曼儂則認為：「周文中的音樂有他了不起的成就，但那只是在西方音樂潮流下，在美國的泥土上生根、發芽、開花、結果的一粒中國種子。他實際上是美國音樂系統下的一員。如果我們只因他是華裔而以為是中國人的榮耀當然可以。但站在音樂的立場上，卻絕不可隨意地就把他納入中國現代音樂裡來，作為中國現代音樂的代表。」¹⁰⁰這些意見，其共同的核心在於質疑挑戰藝術界以得到西方認可為標準的習氣。

在對盲目崇尚西方的反省之下，上述的討論中浮現了一個關鍵點：一個在外地（多半是西方國家）得到藝術資源餵養而成長、成熟的藝術家，算不算「我們的」藝術家？一個受到外地受到肯定的藝術家，其人其作就必然不能列入「我們的」藝術史中嗎？應該以什麼樣的標準，將哪些藝術家、哪些作品納入「我們的」藝術史中？緊接著的問題是：「我們」是誰？「我們」來自何方、又要去向何處？

二、本土與外來的模糊界線

⁹⁹ 陳惠民整理，馬以工、黃永洪、夏鑄九對談，蔣勳列席，〈I. M. Pei 不是我們的！〉，《雄獅美術》93 期，1978 年 11 月，頁 114、115。

¹⁰⁰ 逸雲（奚淞）整理，〈樊曼儂與許婷雅——談周文中〉，《雄獅美術》93 期，1978 年 11 月，頁 125。

關於《雄獅美術》對趙無極現象的反省，香港《明報》專欄作家談錫永回應讚賞，認為若早幾年，以趙無極聲譽之隆，依照臺灣藝術評論的風氣，一定以詩一般美麗的文字去讚賞其如何感染巴黎的藝術界，但是「臺灣藝術評論界到底出現了新血……他們在巨人般的趙無極面前，也敢於說出自己心頭的話」，認為臺灣藝評人有自覺，承認趙無極的成就，但是並不認為他對中國的藝術有所裨益，「本質上趙無極是屬於巴黎的，並不屬於中國」。¹⁰¹此處對於趙無極屬於巴黎而非中國的判斷，來自於其長期在巴黎發展，對本地的藝術界並無直接貢獻，這樣的觀點，在接下來的一場座談會中也受到挑戰。

1978年12月，《雄獅美術》邀集李文謙、宋懷桂、賀釋真、戴海鷹、張漢明、陳建中、琨妮、郭英聲、童美美等幾位長期生活於巴黎的臺灣及香港藝術家與學者，在巴黎進行座談，回應前述「華裔藝術家專題」的內容。該場座談會的發言儘管看似雜蕪，卻提出幾個相當值得對話的觀點，揭露出1970年代臺灣藝術界在釐清本土內涵過程中的重要問題，¹⁰²整理如下。

其一，關於藝術家在海外發展，是否就等於對國內沒有貢獻的問題。畢業於廣東美專、後至香港、再到巴黎的畫家陳建中表示並非如此，他認為以科學領域而言，在國外留學的科學家，就算繼續留在外地，其貢獻及於對整個人類文化，就長遠來看也一樣能影響中國文化，而藝術領域也是相同的，林風眠和徐悲鴻回到中國，固然對中國藝術有一定程度的貢獻，留在國外的趙無極，也一樣對中國藝術有影響，雖則評估影響的程度尚且言之過早，但他已然為中國藝術和西方藝術做了結合和交流。

其二，關於海外藝術家創作內容與國內潮流的關係。攝影家郭英聲質疑，一個藝術工作者若沒有直接附會「鄉土」潮流的趨勢，似乎就完全的被否定。他以

¹⁰¹ 談錫永，〈臺灣評論趙無極〉，《香港明報》，1978年12月3日，引自《雄獅美術》96期，1979年2月，頁67。

¹⁰² 在該場座談會的內容刊出的當期，《雄獅美術》同時以編輯的立場刊出了〈編者按〉，首先說明專輯的製作緣起，是由於過去一些旅外的藝術家回國時，因為是自紐約或巴黎回來，便受媒體渲染為大師，這些藝術家對於實際情況毫不了解，卻趾高氣昂地將臺灣的藝術工作一腳踩倒，這些情況說明了本土文化為什麼永遠建立不起來，因此有了製作專輯的動機。接著對座談會中對於海外藝術家專輯的批評進行澄清，其中關於陳建中認為生活物事幾乎都已橫移，為什麼唯獨要排斥現代藝術橫移的觀點，編者解釋物質生活與文化不能一概而論，強調：「我們是反對『全盤西化』的。就是因為世界許多民族都還保有自己生活方式的權利，並未如陳建中所說的『都已橫移過來了』，所以各民族也才能從它們自己的『根』與『鄉土』上發展新的藝術，而不是懶惰奴性地等待『橫移』，屈服於『橫移』。」而由於這則〈編者按〉在多處措辭有譏諷意味，引起與會巴黎藝術家不滿，之後去函《雄獅美術》對編者無禮的態度表達抗議。見〈編者按〉，《雄獅美術》96期，1979年2月，頁79-82；賀釋真等，〈巴黎來函〉，《雄獅美術》98期，1979年4月，頁102-103。

自身為例，既然在外國學習，拍攝內容自然也是外國的事物，但這種學習西方技巧、經驗西方藝術工作者經驗的創作狀態，以海外藝術家專輯的觀點卻被認為毫無意義。

其三，關於本土文化與外來文化交流的問題。於巴黎執教的賀釋真認為，本土文化與外來文化之間的關係，一直是中國現代化過程中一個嚴重的問題，往往擺盪於過度崇洋與絕對排斥外來文化的兩個極端。他舉前述「華裔藝術家專輯」的引言為例，該引言肯定其他民族的藝術家加入本土文化，認為是以西歐的技法豐富中國繪畫，相對地，卻極嚴酷地責備自己的藝術家去豐富其他民族的文化，認為會使本土文化永遠無法累積，指出這樣的說法和極頑固的國故派的看法實質上是相同的——聽到有人稍微肯定外國文化，就斥為崇洋忘本，一聽到有外國人學習中國文化，就沾沾自喜。香港畫家戴海鷹則認為，文化在交流間的確有強弱造成的問題，他引用藝術史學者李明明的觀點，強調交流是有條件的，基本上要兩個文化地位幾乎相當，在一種自願且平等的情形中，才能談得上是互相交流、彼此豐富；在兩者強弱懸殊的情形下，沒有原則地強調交流，往往會變成強方用「文化交流」作為旗幟造成文化侵略的實質。他認為以中國當時的文化弱勢現實，如果希望較為自主地與西方進行文化交流，最好的方式儘可能比較全面地了解西方的文化，從比較寬的視野去看，才能看得比較清楚，而透過報導、透過留學生等媒介，任何跟其他文化的接觸都可以使眼界更廣一點。

其四，關於是否應該以一個方向去指引藝術創作的問題。戴海鷹認為，之所以要選擇一個創作方向，是因為希望縮短發展時間，集中步調才能做得更快。但藝術家李文謙認為，藝術家最重要的工作是虛心地觀察事物，認真地體驗生活，體驗足夠時自然就會找到最需要表現的，不必去區分中國或西洋的創作，因為我們生活在「今日」中國人的時代，自然就有「今日」中國的味道。他也循此觀點回應何謂「鄉土藝術」，認為讓藝術家自由發展、真誠感覺到什麼就反映什麼，這才是鄉土，而不是先限定了鄉土的內容，強制藝術家必須如何做。陳建中也持相似的觀點，認為真理是從不斷實踐中得到的，不需要以人為之力定出一條中國藝術發展的路，於是凡不合於這條路的藝術就要被排斥攻擊，如此理想主義地去推行某種藝術形式，而不是由現實本身出發的創作方向，才是真正和現實生活脫節、無根的。他同時也指出當時的臺灣與香港在各方面接觸的資訊及生活環境都相當接近西方，尤其年輕一代的生活和思想更是如此，那麼為什麼不能容許符合這種生活內容的藝術形式出現？現代藝術的橫移受到排斥，但是卻無視於我們的

生活內容本質上就是西方形式的橫移，認為現代藝術的橫移是有生活上的根的。

103

上述幾點內容，可說是在相異的時空中與本文第二、三節討論的文化造型運動進行對話。透過這些「海外」藝術工作者的意見，文化造型運動概念中關於身分認同的曖昧之處被突顯出來。文化造型運動是一個基於救國圖強而生的民族運動，這個運動要能夠成立，必須植基於「本土文化」與「外來文化」特別是所謂的「西方文化」的對立存在，因之需要透過文化的「造型」，去形構與西方文化迥然相異的本土文化內涵。這個運動因此努力去挖掘臺灣民間文化中的特色，強調民族之根的獨特性，試圖排除西方文化的影響，也因此揀選某些藝術家及作品，作為臺灣藝術的識別。同時，若將文化造型運動視為在 1970 年代的時空下，面對西方影響的反思集體，進行形塑臺灣藝術的實踐行動，則可以看見在這個集體之中涵蓋著異質的存在，以下用幾組對照的概念進行分析。

首先，是關於中國與臺灣的概念。在這個集體中，中國與臺灣作為文化主體，是既分離又疊合的。以蔣勳的論述為例，當他以歷史觀點論述美術應跟隨文學的腳步發展寫實主義時，以中國現代化運動為例，認為臺灣也應依循同樣的模式，在此將中國大陸與臺灣視為兩個並立的體系；但是在擔任《雄獅美術》總編輯首期的序言中，談及刊物要堅持民族風格時，使用「要擔負起為臺灣地區中國人的面貌尋求尊嚴與存在價值的責任」，將臺灣涵蓋在中國之內，同樣的，在海外華裔專輯的引言中提及「每一個民族都以它自己主體文化的發展去做修史主要立場」時，以中國藝術史作為論述的主體，臺灣藝術史在這個脈絡下也成為中國的地方史。

其次，是關於本土與外來（西方）的概念。在文化造型議題相關論述中，將鄉間的民俗藝術視為本土文化，認為這樣的傳統民俗才是文化之根，能發展出自己的文化藝術主體，藉以排拒西方文化的繼續浸染。然而，這個本土與外來涇渭分明的想像，卻在批判趙無極現象的論述中出現裂隙。以民族觀點來看，趙無極作為出生於北京且青年階段於中國接受藝術教育的中國人，應可順理成章被視為大中國架構下「本土」的一員，但是由於其藝術成熟及奠定藝術地位的時期是在「海外」的巴黎，在該論述中認為不應被列於中國藝術史之中。於是，這裡出現了致命的概念矛盾：文化造型運動正是以民族的分野作為論述基礎，如果趙無極

¹⁰³ 琨妮、賀釋真整理，〈巴黎座談會——本土文化與外來文化〉，《雄獅美術》96期，1979年2月，頁68-78。儘管雜誌刊載時將座談會內容實錄冠以「本土與外來文化」的標題，但座談會中的討論並不真正繫於此主題，而較接近海外藝術家們對於藝術創作價值如何判斷的討論。

的種族不能夠使他具有中國人的正當性，而是他的專業養成決定了他的身分——當文化血緣比起肉體血緣更具有判斷主體是屬於本土或者外來的關鍵時，以民族為基礎去塑造「自己的文化」的文化造型運動，也就徹底崩解了。

此外，文化造型的概念中回溯傳統，認為臺灣民俗藝術才是真正的本土文化，描繪鄉間勞動者境況的寫實藝術才是生活現實經驗的傳達，這樣的觀點無疑是忽視了戰後臺灣在文化與生活各層面受到西潮影響的現實。如同前述陳建中犀利的指陳，當時臺灣的社會真實是年輕一代的思想與生活都相當接近西方，如果理想主義地去推行某種藝術形式，而不是由現實本身出發的創作方向，才是正和現實生活脫節，才是失根的。或許可以這麼說，關於鄉間的傳統勞動生活是一種現實，而城市中接近西方的現代生活也是一種現實，並不存在何種生活才是生活現實經驗的差異。執著地認定民俗文化及鄉間生活經驗才是真正的藝術表達，或可說是當時知識份子對於土地與人民的浪漫想像。

三、西方化的本土日常生活

透過前面的討論，我們幾乎可以將 1970 年代的臺灣勾勒出一個「去西方化」的輪廓，而這個「去西方化」是受民族情思——不管是追溯臺灣民俗或是追求中國現代化——所籠罩的時空，如同《仙人掌》雜誌在 1977 年 3 月的創刊號發刊詞〈中國的出發〉所說的：

一連串的世局變遷，驚醒了一向生活在安穩、平靜的歲月裡，和近代歷史事件的激情疏離的新生一代，也使這一代的中國人初次切膚的認識到全民族所遭逢的危難，激發了奮鬥的決心，並在它所凝聚的熱情中，找到了對民族的認同，對國家的關愛，對社會的參與。……

西潮湧進中國門戶，已經歷了一百多年的時間，此時已到了該把西洋的文化框架拿到我們的具體現實中去印證的時候。¹⁰⁴

這段文字描述了 1970 年代臺灣的社會基調——因屢番外交挫敗而高張的民族意識。1971 年 1 月為爭取釣魚臺主權而起的保釣運動，同年 10 月臺灣退出聯合國、1979 年臺美斷交，¹⁰⁵這些國際政治事件，讓戰後依賴西方世界甚深的臺灣人，

¹⁰⁴ 〈中國的出發——代發刊詞〉，《仙人掌》1 期，1977 年 3 月，頁 2-3。

¹⁰⁵ 薛化元主編，《臺灣歷史年表》，臺北，業強，1994 年，頁 53、154-155；吳密察主編，《臺灣史小事典》，臺北，遠流，2000 年，頁 183。

充分地產生了國家及民族的危機感。

然而，與這些悲愁並不太相襯的，當時城市中年輕人的日常生活卻是十分西方化而奔放。作家楊澤（1954-）回憶，「那曾經是蓄長髮，穿牛仔褲、綠色美軍外套的年代。那也是年輕人追求自由、開始在外頭租房子同居；年輕人普遍聽美國民歌、搖滾樂的年代。七〇年代初，臺灣經濟起飛，一個年輕人用十塊錢新臺幣即可擁有一張盜版的 Bob Dylan」的年代。¹⁰⁶與此同時，這些奔放自由與國家威權的力量時時拉扯著，如作家舒國治（1952-）記憶中的畫面：「那時正值西方國家嬉皮遺緒上在臺灣漫散流逸，……打從 1970 年代一開始，臺北市警察局便天天在路上搜捕他們所謂的『長髮嬉皮』、『奇裝異服』的青年男女」。¹⁰⁷

此外，1970 年代也是文藝知識分子到西方留學又歸國的年代，除了本文中曾述及的蔣勳、奚淞、林懷民。他們把在西方的所見所思，轉化投入臺灣的藝文領域。在音樂領域，樊曼儂（1946-）也提到在 1970 年代，接觸到了一些國際上的藝術交流，促成文化上的覺醒，當時社會文化上以西方為尊，而自己的傳統一直在沒落，她們跟著音樂家許常惠學習，其「找尋自己的聲音」的主張，令他們大受啟發，民族意識被喚醒，驚覺學了西方 200 年的莫札特、貝多芬，但自己 5 千年的承傳反被淡忘了。她憶及 1978 年中國聲樂家姜成濤第一次在臺北實踐堂舉辦中國民歌演唱會時，她與作家三毛在臺下哭成一團，「那從未聽過的遙遠鄉音那樣地觸動著我們，唯一的理由，只可能是血液裡共有的、根深蒂固的情感，以及歌詞裡的普世精神。」¹⁰⁸

這些回顧，顯示了 1970 年代的臺灣，西方的現代生活的影響儘管已浸染了年輕文化人的日常，同時也有一道源自中華民族的文化鄉愁在海歸派青年學子想像的血脈中，本章初始所提及的中華文化復興運動，即促成了這個鄉愁記憶的養成。在同樣的脈絡下，文化造型運動承繼了反西方壓迫、延續民族傳統的觀點。

伍、結論

本研究以 1970 年代由藝文人士所提出的「文化造型運動」相關論述為軸心，探討該時期的臺灣藝文界如何建構「臺灣」。由本文的討論，可以發現該時期的

¹⁰⁶ 楊澤，〈有關年代與世代的〉，收入楊澤主編，《七〇年代懺情路》，臺北，時報文化，1994 年，頁 4。

¹⁰⁷ 舒國治，〈臺北游藝〉，收入楊澤主編，《七〇年代懺情錄》，臺北，時報文化，1994 年，頁 16-17。

¹⁰⁸ 樊曼儂口述，鄒之牧整理，〈新象三十回首〉，收入吳靜吉等著，《繁花綻放——新象傳奇 30 年》，臺北，遠流，2008 年，頁 6-7。

「臺灣」想像，疊合了中國的概念。在這個文化脈絡下，知識分子以國族的振興為起點，展開如何塑造「文化造型」的討論，循著文化造型的需求，探索具有文化傳統特色的鄉土意象，藉之確立「臺灣」的意涵。同時，在內部傳統的挖掘之外，也試圖透過外來文化的對照，辯證「臺灣」的概念。

另一方面，從 1970 年代環繞著「文化造型」的相關論述，可以看見當時藝術文化界曾經如何嘗試建構純粹的——原生的、不曾受過外來影響的——「臺灣」想像，然而這樣的想像卻也在同時期已與西方多所交流的藝術界遇到艱難的挑戰，也與青年人受美國文化影響的日常生活相違，由此可以看見「臺灣」概念是在各種對立的概念之中所建構，如本文中討論的傳統與現代、本土與外來等。

何謂「臺灣」？這個問題的答案，與其是一個封閉定著的點，毋寧更接近一條持續展開的道路、或者一幅包含著各種分歧支線的地圖。

「文化造型」議題相關文章一覽表

刊物名稱	作者	篇名	日期	刊期	單元
雄獅美術	王淳義	談文化造型工作	1976.7	65	
雄獅美術	王淳義	文化造型工作的歷程—記楊平猷的鳳輪	1976.8	66	文化與環境造型
雄獅美術	春生	美與環境	1976.8	66	文化與環境造型
雄獅美術	王建柱	臺北的迷惘—為失去的傳統和自然而呼籲	1976.8	66	文化與環境造型
雄獅美術	賴瓊琦	淺談環境設計	1976.8	66	文化與環境造型
雄獅美術	朱祖名 王紀鯤	臺北的大街小巷	1976.8	66	文化與環境造型
雄獅美術	王孝文	期待文化造型工作者的誕生	1976.8	66	回響
雄獅美術	江聲	重尋我們的寫實精神	1976.9	67	文化與環境造型
雄獅美術	黃瑋	關切我們的環境設計	1976.9	67	文化與環境造型
雄獅美術	王淳義	記臺中「臺灣民俗館」的塑像工作	1976.9	67	文化與環境造型
雄獅美術	洪敏麟	從民俗工作者立場看文化造型	1976.9	67	回響
雄獅美術	王裕仁	有感於文化造型工作	1976.9	67	回響
雄獅美術	俞大綱	日本雅樂謁孔廟	1976.10	68	文化造型
雄獅美術	許湘苓	文化造型的真義	1976.10	68	回響
雄獅美術	林理和	路不是一個人走出來的	1976.12	70	回響

雄獅美術	吳一	關於造型的觀點	1977.3	73	回響
雄獅美術	王淳義	環境污染與造型	1977.6	76	
雄獅美術	江聲	來探望我們的討海兄弟	1977.6	76	
雄獅美術	蘇振明	大人惹禍·小孩抗議—兒童筆下的污染世界	1977.6	76	
雄獅美術	編輯部	蔣勳演講「文化與環境」、王淳義演講「文化造型運動」	1977.10	80	
雄獅美術	王墨林	紅氍毹的痕跡—一年來的戲劇	1978.12	94	
中國論壇	蔣勳	當前都市文化造型	1977.1	3:8	當前都市環境問題的考察
中國論壇	魏城	藝術工作者合力來建設我們的社會	1977.1	3:8	當前都市環境問題的考察
中國論壇	王淳義	文化造型工作方向的探討	1977.3	3:12	
中國論壇	彭懷恩	談中國現代化與文化造型問題	1977.10	5:2	
仙人掌	王拓	是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	蔣勳	起來，接受更大的挑戰！	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	石家駒	瓦器中的寶貝	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	唐文標	寄建康人—給臺東青年的一封信	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	尉天驄	什麼人唱什麼歌	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	王津平	從歸國學人的公害談幾篇文學作品	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	江漢	鄉土呢？還是迷舊？	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	銀正雄	墳地裡哪來的鐘聲？	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	邱坤良	來自民間的信息—臺灣廟會戲的歷史回顧	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	朱西甯	回歸何處？如何回歸？	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	沈二白	文化的禮讚	1977.4	1:2	鄉土文化何處去
仙人掌	孫慶餘	中國現代文化造型的方向	1977.6	1:4	
仙人掌	孫慶餘	中國現代文化造型的方向（下）	1977.7	1:5	中國文化造型
仙人掌	蔣勳	期待全面的文化造型運動	1977.7	1:5	中國文化造型
仙人掌	陳映真	文學來自社會反映社會	1977.7	1:5	中國文化造型
仙人掌	李行知	什麼樣的人就有什麼樣的文化	1977.7	1:5	中國文化造型

仙人掌	于洪哲	搭建我們自己的舞臺—從戲劇界的怪現象談起	1977.7	1:5	中國文化造型
仙人掌	李乾朗	為建築加入民族風格	1977.7	1:5	中國文化造型
仙人掌	顏美華	訪凌晨談音樂的時代意義	1977.7	1:5	中國文化造型
仙人掌	曾良憲	讀了第五期「中國文化造型」	1977.8	1:6	讀者投書
臺大青年	王淳義	談文化造型工作	1976.10	76	
聯合報	彭歌	對偏向的警覺	1977.7.2 3		三三草
資料來源：《雄獅美術》、《中國論壇》、《仙人掌》、《臺大青年》、《聯合報》。					

(陳曼華整理製表)

參考書目

中文論著

- 〈中國的出發——代發刊詞〉，《仙人掌》1期，1977年3月，頁1-4。
- 〈文化復興推行委會 恭請總統擔任會長 發起人昨開會大會宣告正式成立 孫科致詞盼為國家開萬世太平〉，《中央日報》，1967年7月29日，版1。
- 孔容生訪問整理，〈郭振昌、蔣勳、奚淞談——趙無極〉，《雄獅美術》93期，1978年11月，頁20-29。
- 王孝文，〈期望文化造型工作者的誕生〉，《雄獅美術》66期，1976年8月，頁6。
- 王建柱，〈臺北的迷惘——為失去的傳統和自然而呼籲〉，《雄獅美術》66期，1976年8月，頁124-129。
- 王淳義，〈文化造型工作方向的探討〉，《中國論壇》3卷12期，1977年3月，頁39-44。
- 王淳義，〈文化造型工作的歷程——記楊平猷的鳳輪〉，《雄獅美術》66期，1976年8月，頁110-114。
- 王淳義，〈慎終追遠，民德歸厚矣！——記臺中「臺灣民俗館」塑像工作〉，《雄獅美術》67期，1976年9月，頁116-125。
- 王淳義，〈談文化造型工作〉，《雄獅美術》65期，1976年7月，頁88-93。
- 王淳義，〈環境污染與造型〉，《雄獅美術》76期，1977年6月，頁50-57。
- 仙人掌編輯部，〈編輯室報告〉，《仙人掌》5期，1977年7月，頁1-4。
- 仙人掌編輯部，〈編輯室報告〉，《仙人掌》4期，1977年6月，頁1-4。

- 本社記錄，〈民間藝術的保存與發展〉，《雄獅美術》62期，1976年4月，頁44-55。
- 江中明，〈漢聲中文版百期 在東西方文化平衡點上激出震耳回響〉，《聯合報》，1997年3月25日。
- 江聲（奚淞），〈來探望我們的討海兄弟〉，《雄獅美術》76期，1977年6月，頁34-41。
- 江聲，〈重尋我們的寫實精神〉，《雄獅美術》67期，1976年9月，頁47-51。
- 何懷碩，《域外郵稿》，臺北，大地，1977。
- 吳美雲總編輯，《漢聲100》，臺北，漢聲雜誌社，1997年。
- 吳密察主編，《臺灣史小事典》，臺北，遠流，2000年。
- 吳靜吉等著，《繁花綻放——新象傳奇30年》，臺北，遠流，2008年。
- 呂清夫，〈藝術本土化與現代化思潮之研究〉，《中華民國美術思潮研討會論文集》，臺北，臺北市立美術館，1991年，頁75-96。
- 李元平、李吉安，《一代國士——俞大維》，臺北，銘閎實業，2015年。
- 谷鳳翔等合著，《現代化建設與中華文化復興運動》，臺北，中華文化復興運動推行委員會，1978年。
- 〈來看布袋戲——慶祝雄獅美術五週年社慶〉，《雄獅美術》61期，1976年3月，無頁碼。
- 周寧編，《飛揚的一代》，臺北，九歌，1981年。
- 林理和，〈路不是一個人走出來的〉，《雄獅美術》70期，1976年12月，頁117。
- 林惺嶽，〈1970年代鄉土美術〉，《雕塑研究》8期，2012年9月，頁57-76。
- 林惺嶽，《臺灣美術風雲四十年》，臺北，自立晚報，1987年。
- 〈革新號獻詞〉，《雄獅美術》59期，1976年1月，頁5。
- 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）」》，國立政治大學歷史研究所碩士論文，2001年。
- 施志輝，《「中華文化復興運動」之研究（1966-1991）」》，國立師範大學歷史研究所碩士論文，1995年。
- 俞大綱，〈日本雅樂謁孔廟〉，《雄獅美術》68期，1976年10月，頁78-83。
- 俞大綱，〈朱銘的木刻藝術〉，《雄獅美術》61期，1976年3月，頁63-73。
- 俞大綱，〈美術雜誌應負起文化使命〉，《雄獅美術》61期，1976年3月，頁9。
- 俞大綱，《俞大綱全集 論述卷（二）》，臺北，幼獅文化，1987年。
- 封德屏編，《臺灣人文出版社30家》，臺北，文訊雜誌社，2008年。

- 春生（奚淞），〈美與環境〉，《雄獅美術》66期，1976年8月，頁120-123。
- 洪敏麟，〈從民俗工作者立場看文化造型〉，《雄獅美術》67期，1976年9月，頁100-101
- 〈紀念國父誕辰暨中山樓落成 總統親臨主持典禮 勉全國同胞發揚中華文化道統 堅定消滅赤禍重光大陸的信念〉，《中央日報》，1966年11月13日，版1。
- 桂文亞，〈文壇點線面 一粒種籽——漢聲雜誌的故事〉，《聯合報》，1978年5月29日，版12。
- 高雷娜，〈第一等的文化工作者 吳美雲使本土文化重現光采〉，《中央日報》，1991年12月9日。
- 逸雲（奚淞）整理，〈樊曼儂與許婷雅——談周文中〉，《雄獅美術》93期，1978年11月，頁122-125。
- 奚淞，〈鹿港·南鯤鯓·佛光山〉，《雄獅美術》68期，1976年10月，頁116-131。
- 孫文，《三民主義》，臺北：中央文物供應社，1985年。
- 孫慶餘，〈中國現代文化造型的方向(上)〉，《仙人掌》4期，1977年6月，頁93-108。
- 孫慶餘，〈中國現代文化造型的方向(下)〉，《仙人掌》5期，1977年7月，頁29-55。
- 席德進，《席德進書簡——致莊佳村》，臺北，聯經，1982年。
- 張建隆整理，〈從李仲生到異度空間展——談中國現代繪畫的拓展〉，《雄獅美術》164期，1984年10月，頁63-67。
- 張瓊慧總編輯，《黃永松與漢聲雜誌》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003年。
- 許湘苓，〈文化造型的真義〉，《雄獅美術》68期，1976年10月，頁144。
- 盛鎧，《歷史與現代性：一九七〇年代臺灣文學與美術中的鄉土運動》，輔仁大學比較文學研究所博士論文，2005年。
- 郭紀舟，《1970年代臺灣左翼啟蒙運動——〈夏潮〉雜誌研究》，東海大學歷史研究所碩士論文，1995年。
- 郭紀舟，《七〇年代臺灣左翼運動》，臺北，海峽學術，1999年。
- 陳吉雄，《洪通現象之研究》，國立中正大學歷史研究所碩士論文，2004年。
- 陳秀文，《歧異中同聲齊唱的想像共同體——以1970年代臺灣鄉土美術批評意識研究為重點》，國立臺灣師範大學美術系博士論文，2011年。
- 陳純瑩，〈戰後臺灣經濟發展史的分期問題〉，《國立臺灣師範大學歷史學報》19期，1991年6月，頁307-320。
- 陳曼華，〈新潮之湧：美新處（USIS）美國藝術展覽與臺灣現代藝術（1950-1960

- 年代)》，《臺灣美術》109期，2017年7月，臺中，國立臺灣美術館，頁27-48。
- 陳曼華，〈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〉，《臺灣史研究》24卷2期，2017年6月，頁115-177。
- 陳曼華，〈臺灣藝術史的戰後書寫與對話〉，《國史研究通訊》12期，2017年6月，頁110-117。
- 陳曼華，〈藝術雜誌在藝術風潮中的角色：以《雄獅美術》為中心的探討〉，《雄獅美術知識庫研討會專刊》，臺北，雄獅圖書，2012年，頁36-62。
- 陳曼華編著，《獅吼——《雄獅美術》發展史口述訪談》，臺北，國史館，2010年。
- 陳惠民整理，馬以工、黃永洪、夏鑄九對談，蔣勳列席，〈I. M. Pei 不是我們的！〉，《雄獅美術》93期，1978年11月，頁102-115。
- 陳漢廷、羅順德，《國防部長俞大維》，臺北，傳記文學，2016年。
- 陳鴻瑜，《吳鐵城與近代中國》，臺北，華僑協會總會，2012年。
- 彭佳慧，《從藝術雜誌觀察臺灣藝術生態的互動關係——以《雄獅美術》雜誌為例（1971-1996）》，東海大學美術學系碩士論文，2000年。
- 琨妮、賀釋真整理，〈巴黎座談會——本土文化與外來文化〉，《雄獅美術》，96期，1979年2月，頁68-82。
- 〈專責推展中華文化復興運動 教部文化局將正式成立〉，《中央日報》，1967年10月29日，版3。
- 〈推行中華文化復興運動 副總統望國人今後共同努力 對教育部文化局誕生寄厚望〉，《中央日報》，1967年11月11日，版3。
- 〈教部文化局昨正世成立 振興盼各界支持〉，《中央日報》，1967年11月11日，版3。
- 賀釋真等，〈巴黎來函〉，《雄獅美術》98期，1979年4月，頁102-103。
- 雄獅美術社，〈文藝的·民族的·現實的——寫在本刊革新號之前〉，《雄獅美術》85期，1978年3月，頁4-8。
- 楊澤主編，《七〇年代懺情路》，臺北，時報文化，1994年。
- 楊聰榮，《文化建構與國民認同：戰後臺灣的中國化》，國立清華大學社會人類學研究所碩士論文，1992年。
- 楊繡綾，〈從《雄獅美術》看七〇年代鄉土美術發展之形構與限制〉，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2000年。

- 廖新田，《臺灣美術四論：蠻荒／文明，自然／文化，認同／差異，純粹／混雜》，臺北，典藏，2008年。
- 〈趙無極一席談〉，《中央日報》，1963年7月1日，版7；7月2日，版8；7月3日，版7。
- 齊若蘭、何琦瑜，〈吳美雲享受工作，四個十年不覺老〉，《天下雜誌》300期，2004年6月，頁428-432。
- 蔣勳，〈朱銘回來了！——記朱銘第二次國內個展〉，《雄獅美術》92期，1978年10月，頁24-29。
- 蔣勳，〈起來接受更大的挑戰！從文化學院地方戲劇社子弟戲演出談起〉，《仙人掌》2期，1977年4月，頁75-82。
- 蔣勳，〈期待全面的文化造型運動〉，《仙人掌》5期，1977年7月，頁57-64。
- 蔣勳，〈當前都市文化造型的難題〉，《中國論壇》3卷8期，1977年1月，頁12-13。
- 蔣勳，《藝術手記》，臺北，雄獅圖書，1979年。
- 談錫永，〈臺灣評論趙無極〉，《雄獅美術》96期，1979年2月，頁67。
- 〈編者按〉，《雄獅美術》96期，1979年2月，頁79-82。
- 〈編輯室報告〉，《仙人掌》2期，1977年4月，頁1-4。
- 〈編輯報告〉，《雄獅美術》96期，1979年2月，頁7。
- 〈編輯報告——華裔藝術家特輯引言〉，《雄獅美術》93期，1978年11月，頁7。
- 劉聖秋，《七〇年代臺灣鄉土美術之研究》，國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2002年。
- 蕭瓊瑞，〈在激進與保守之間——戰後臺灣現代藝術發展的重新檢視（1945-1983）〉，收入潘安儀主編，《正言世代：臺灣當代視覺文化》，臺北，臺北市立美術館，2004年，頁42-69。
- 蕭阿勤，《國民黨政權的文化與道德論述（1934-1991）——知識社會學的分析》，國立臺灣大學社會研究所碩士論文，1991年。
- 聯經編輯部編，《燈火下樓臺——俞大綱先生紀念文集》，臺北，聯經，1977年。
- 薛化元主編，《臺灣歷史年表》，臺北，業強，1994年。
- 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》64卷2期，1993年6月，頁469-610。
- 顏娟英，〈臺灣早期西洋美術的發展〉，收入郭繼生編選，《臺灣視覺文化 藝術家二十年文集》，臺北，藝術家，1995年，頁29-47。

蘇振明，〈大人惹禍·小孩抗議——兒童筆下的污染世界〉，《雄獅美術》76期，
1977年6月，頁42-49。

外文論著

Linda Wu. “Letter from the editor,” ECHO Magazine, Vol. 1, No. 1, Jan. 1971, p.4.

其他（網路資料）

〈北管戲曲與臺灣社會（二）〉，《靜宜大學臺灣民俗研究室》，

http://www.folktw.com.tw/drama_view.php?info=72

楊平猷，〈藍色的基隆河〉，《新雨月刊》53期，1992年1月，頁29，

<http://www.dhammarain.org.tw/magazine/rain/rain-53.htm>

楊平猷個人網站，《楊平猷藝術法談》，<http://tomipingeyang.blogspot.tw/>

謝明玲，〈迴盪的感動與溫暖〉，《天下雜誌》，2016年5月24日，

<http://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5076517#>

〈北管戲曲與臺灣社會（二）〉，《靜宜大學臺灣民俗研究室》，

http://www.folktw.com.tw/drama_view.php?info=72



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