

鍾正山在臺灣的藝術足跡—— 臺馬藝術交流史之案例考察

Chung Chen-Sun's Artistic Trajectory in Taiwan :
A Case Study of Art Exchange History between Taiwan and Malaysia

廖新田 / 國立歷史博物館館長

Liao Hsin-Tien / Director-General, National Museum of History

「薰風自南來，吹我池上林。」—唐白居易

「謾想薰風，柳絲千萬縷。」—宋王沂孫

「薰風習習，倚坐在榻上，思索著風流觀，也是頗具涼味之樂事。」¹

—日 石川欽一郎

摘要

臺灣美術發展歷程中，藝術交流扮演著關鍵角色，例如明清書畫來自中國東南沿海的傳衍，殖民時期現代美術受到日本美術的影響；戰後抽象水墨則有著美國抽象藝術的啟發，裝置藝術影響臺灣 70 年代的現代藝術……這些來自中國、日本及歐洲、美國的藝術交流如今已成為臺灣美術史不可分割的一部份，而東南亞與臺灣的藝術交流與影響，至今仍然不甚明朗，亟待開展。本文以鍾正山案例出發，透過基礎資料耙梳及關係人的訪談，企圖描述他在臺灣的藝術行跡，藉以了解臺灣和馬來西亞的藝術關係。

鍾正山（1935-），馬來西亞重要的現代水墨畫家，也是馬來西亞藝術學院的創辦人。他是臺灣與東南亞國家藝術交流的典型，深度與廣度均值得探討。鍾正山和臺灣的交流從 1972 年來臺參加國際展覽開始。1980 年，鍾院長在國立歷史博物館舉行個展，正式讓臺灣藝壇認識這位馬來西亞水墨大家的創作。時任《民生報》藝文記者管執中深入訪談鍾正山的創作思想，並將他歸類為中國繪畫現代化運動的成員之一。對於水墨現代化的界定，鍾比較傾向在地化與開放的態度，反而不是 60 年代抽象水墨及正統國畫論爭的理路，更多的是國際化及多元文化的觀點。1981 年，鍾正山受邀至文化大學美術系客座一年，隔年他擔任國際現代水墨畫聯盟主席，並在國立歷史博物館進行國際性水墨大展，充分發揮藝術交流的角色。1984 年，鍾正山獲得中國文藝協會「海外文藝工作獎」，表彰他在藝術交流上的貢獻。總體看來，1980 年代前後十數年間，馬來西亞水墨畫家鍾正山對臺灣水墨現代運動扮演積極的介入角色，而不只是來自東南亞的一位訪客。

從馬來西亞鍾正山的案例可知，臺灣和東南亞的藝術交流是深刻而積極的，特別是「南洋畫風」啟發臺灣第二波的現代水墨運動。因此，若只視這些為臺灣美術的外圍活動，或是「他者」觀點下的主從互動，並不足以掌握及詮釋這些藝術網絡如何形塑臺灣的藝術世界。從馬來西亞回看臺灣現代水墨進程，這個價值就會被突顯出來。東南亞藝術研究從這個關係性的考量，益發促使未來的臺灣美術研究必須從更為動態的角度來考察與評估。

關鍵字：臺灣美術、鍾正山、「南洋畫風」、藝術交流、國畫現代化

1 石川欽一郎，〈薰風榻〉，1929，收於顏娟英譯著，《風景心境：臺灣近現代美術文獻導讀》（臺北：雄獅美術，2001），頁 134。

收稿日期：110年7月5日；通過日期：110年9月23日。

Abstract

Art exchange has played a crucial role in the development of Taiwanese fine arts. To give a few examples, Chinese painting and calligraphy were introduced from China's southeast coastal area into Taiwan during the Ming and Qing dynasties; Japanese art influenced Taiwanese modern art when Taiwan was under Japanese rule; American abstract art inspired Taiwanese abstract ink-wash painting in the post-war era; and Installation art affected Taiwanese modern art in the 1970s. The art exchange with China, Japan, Europe, and America has become part of Taiwanese art history. However, the art exchange and influence between Southeast Asia and Taiwan remain unclear so far, which is in urgent need of investigation. To grasp the art exchange between Taiwan and Malaysia, this essay seeks to describe Chung Chen-Sun's art journey in Taiwan by collating the basic data and stakeholders' interviews.

Chung Chen-Sun (1935-) is an important Malaysian modern ink-wash painter and the founder of the Malaysian Institute of Art. He epitomizes the art exchange between Taiwan and Malaysia, which is ergo worth thorough investigation. Chung visited Taiwan in 1972, and *Lion Art Magazine* then published several pieces of art news about Malaysia, enhancing Taiwanese understanding of Malaysia's art development. In 1980, Chung staged a solo exhibition at Taiwan's National Museum of History, formally introducing his works to the Taiwanese art circle. Kuan Chih-Chung, a reporter from *Min Sheng Daily*, interviewed Chung and classified his oeuvre as part of the modernization movement of Chinese painting. In 1981, Chung taught as a guest professor at the invitation of the Chinese Culture University. Taiwanese young art student Chen Yung-Mo became his disciple, and Chung encouraged Chen to present an exhibition in Kuala Lumpur. In 1982, Chung founded the International Alliance of Modern Ink-wash Painting and served as its president, whereby he greatly facilitated art exchange. In 1984, the award of "Overseas Culture and Art Exchange" from the Chinese Culture and Art Association was bestowed on him for his distinguished contribution to art exchange.

The case of Chung Chen-Sun indicated that the art exchange between Taiwan and Southeast Asia is as profound as positive, not only in terms of exhibition collaboration, but also in terms of the engagement in Taiwanese art development. If we regard the exchange as an outer activity or an interaction from the Other's perspective, we would be unable to grasp and interpret how these artistic networks shaped Taiwanese art world. The value of art exchange

is particularly highlighted when we shift our focus from Malaysia back onto the course of Taiwanese modern ink-wash painting. In sum, this relational perspective will prompt Taiwanese art studies to examine and evaluate its relations to Southeast Asian arts in a more dynamic fashion.

Keywords: Taiwanese fine arts, Chung Chen-Sun, "Nanyang painting style", art exchange, modernization of Chinese painting

一、前言

臺灣位於太平洋西側島鏈中心，地理位置上因連通各地成爲重要節點。文化上也處於樞紐地位：東邊有美國文化，西邊是中原文化，往北是日本文化，向南是南島文化。目前在藝術地景上，相較於東北亞或歐美，東南亞文化和臺灣的連結是這四個面向之中最弱的，政治經濟差異以及文化疏離是主要原因。來自南方的「薰風」，和煦涼爽，最是宜人，古早有明示，以此來描寫東南亞文化之於臺灣的關係，頗爲傳神。翻開臺灣與東南亞藝術交流史頁，來自馬來西亞的鍾正山等人顯示過去曾有熱絡的文藝往來。2012年3月，李奇茂（1925-2019）和鍾正山（1935-）在國立歷史博物館（以下簡稱史博館）的聯展「薰風藝遊」²，結合藝術行旅，讓這股薰風更添意境。

1965年8月之後，大馬不包含新加坡，主要由馬來亞聯邦、北婆羅洲、砂勞越組成。其面積有33萬平方公里，約爲臺灣的9倍，至今人口3200萬，約爲臺灣的1.4倍。地理位置上，馬來西亞由南中國海區分爲東馬與西馬，北接泰國，南臨新加坡、印尼與臨接汶萊。文化上，自西元2世紀起華人便有交流，歷經16世紀葡萄牙、荷蘭與英國殖民統治之後，華人代表的馬來亞華人公會在獨立過程中扮演著關鍵要角色。1969年，馬來人與華人之間爆發嚴重的「五一三」種族衝突事件，華族死亡與被捕數都是最高的（當時總人口約1000萬人，華人佔37%）。目

² 李奇茂、鍾正山，《薰風藝遊：李奇茂、鍾正山雙個展》（臺北：國立歷史博物館，2012）。展覽網址：https://event.culture.tw/NMH/portal/Registration/C0103MAction?useLanguage=tw&actId=00671&request_locale=tw（2021.04.13 瀏覽）

前各州與直轄市所占華人比例不一，前三名為檳城（Pulau Pinang）佔41.5%、吉隆坡（Kuala Lumpur）39%、佛柔（Johor）佔31%弱，總平均約22%。以上簡要背景說明馬來西亞是文化多元的社會，中國文化所佔的比例相當大。中華民國於1971年被迫退出聯合國，與馬來西亞有領事級外交關係的時間為1964年至1974年間，之後則改設經貿文化辦事處。

戰後臺灣藝術和馬來西亞的交流有1956年傳統書畫家陶壽伯（1902-1995）在馬來西亞舉行梅花展；接著，馬白水（1909-2003）則於1963年展出水彩展。1964年，畫馬名家葉醉白將軍應馬來西亞國會議員邀請前往展覽。1965年4月，中華民國第3屆國際攝影展覽於國立歷史博物館（以下簡稱史博館）的國家畫廊舉行，參展國家中馬來西亞居第一位。1967年水墨畫家林玉山（1907-2004）以師大美術系教師身分前往參訪。1969年初，馬來西亞華僑顏玉瑩將中華民國金幣（即中華革命黨所發行的紙幣）、光緒鈔票捐贈給史博館並展示在該館錢幣室。³同年年底，毫芒雕刻家黃老奮捐贈3件作品予史博館；他又於1981年回到該館舉行「毫芒雕刻展覽」。經查，史博館目前典藏黃老奮牙骨作品有50來件。⁴1972年，李錫奇、陳庭詩、朱為白與楊熾宏前往考察。1982年11月，馬來西亞華人文化協會主辦中華當代國畫展，地點是吉隆坡的馬華大廈，兩百件作品中還包括年初剛完成的〈寶島長春圖卷〉。1996年，史博館籌辦「亞太地區博物館館長會議」，馬來西亞也是受邀名單之一。1997年，馬來西亞華僑沈慕羽獲得行政院文化獎。⁵

由這些過往的藝術訊息可知，馬來西亞和臺灣的文化交流頗為密切。馬來西亞西畫家、師大校友鍾金鈞（1934）觀察到，50到60年代馬來西亞在臺攻讀藝術的人數約有40位，畢業回國後自然而然變成「宣

揚臺灣藝術和文化的使者」。⁶即便在1974年斷交，仍然有後續交往。其中，真正展現頻繁而有積極互動的是鍾正山。本文焦點著重在他的行跡資料的盤點，以呈顯臺馬的藝術交流，藉此凸顯臺灣與東南亞的藝術文化關係的一個切面。在文化外交語境下，藝術交流不只是相互觀摩分享，而是帶有「文化藝術大使」的角色進行對話、相互影響，除了個人的藝術成就展現，更是有文化身分與文化認同的異同比較。除了個體創作的微觀層次，也就此可解讀文化差異的宏觀層次，特別是強調「藝術網絡」的觀點，這是促成「藝術世界」不可或缺的動態連結。⁷

研究方法上，臺灣、馬來西亞的藝術交流過程，相關資料不多，因此必須依賴報章雜誌報導內容與細節來彌補歷史空白，佐以筆訪與口訪，並參照臺灣美術史發展進行分析，再轉化為學術論述。這是臺灣美術研究的現實困境，也是重建臺灣藝術史的基礎工作。

二、藝術交流大使

鍾正山和臺灣的緣份始於1972年。他參加史博館舉辦的第9屆國際造形藝術家協會展覽，成員來自馬來西亞、日本、韓國、泰國、新加坡、巴西6個國家。隔年年底，馬來西亞藝術學院院長鍾正山和美術系主任張耐冬訪臺，《中央日報》報導，標題寫著：「促進中馬文化交流 鍾正山等來華訪問」，定調這項訪問的目的與慎重。⁸這些人、事、物，對臺灣藝壇而言恐怕都是相當新鮮的，開啓了馬來西亞華人藝術活動的窗口。例如，鍾正山獲得表彰的報導：

創立「馬來西亞藝術學院」的現任院長鍾正山先生由於對本國藝術教育作出極大的貢獻，最近榮膺馬來西亞最高元首封賜PPN勳銜，鍾氏是華族藝術家獲得此項榮譽的第一人。⁹

3 顏玉瑩（Gan Geok-Eng, 1900-1981），福建省漳州海澄縣，為白花油產品創始者。

4 黃老奮（1912-1993），廣東番禺人，移居香港後永久居留馬來西亞怡保（Ipoh）。受毫芒大師于碩（1873-1957）啟發而投入牙雕，尤其是毫芒雕刻，以「雅、細、繁」之風格著稱。其中一件〈臺灣地圖〉，在長12.5公分、寬6公分的範圍內以「管子牧民篇」內容圍繞成臺灣輪廓，中央山脈處刻「美哉臺灣」四字。黃老奮是一位幽默而開放的工筆雕刻家，除傳統題材，也刻耶穌與聖母立像、躺臥裸女。

5 沈慕羽（1913-2009），馬來西亞華裔教育家、書法家，擔任馬來西亞華校教師會總會會長達29年之久。

6 鍾金鈞，「對鍾正山在馬臺藝術交流的觀察和評述」（2021.07.08），筆述。

7 Alexander, Victoria D., *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms* (Malden, MA: Blackwell, 2003).

8 《中央日報》，1973.03.12。另參閱《雄獅美術》26（1973.04），「美術圈」，頁164。馬來西亞的藝術訊息後來再一次刊登於《雄獅美術》77期（1977.07），「美術圈」專欄之「馬來西亞畫訊」。

9 《雄獅美術》77（1977.07），「美術圈」，頁152。

接著，《雄獅美術》82期（1977年12月）又刊登數則訊息：馬來西亞華人文化協會七七年展，是「該地華人藝術家第一次最盛大的集合」，由鍾正山、籌備會主席鍾金鈞主持。¹⁰在大馬藝術教育界與藝術創作圈，鍾正山地位崇高。中國藝術史學者蘇利文（Michael Sullivan, 1916-2013）在《現代中國藝術家傳記辭典》記載他的經歷：

國畫畫家，1955年畢業於南洋藝術學院，1967年馬來西亞藝術學院領導，亞太區域教育聯合會副主席，馬來西亞華人文化協會理事長。¹¹

鍾正山訪華時間正是擔任學院院長「十年磨一劍」的成熟階段，他持續擔任這個職位達32年之久，而1981年亞太區域教育聯合會則成立於師大，和臺灣有關。1979年，史博館舉辦海外中國藝術家書畫大展，鍾正山以〈祖孫同樂〉參展，並且成為該館5件典藏之一（其餘為〈依班族〉、〈不醉不歸〉、〈捉風〉、〈樂章〉）。（圖1~5）同年，《藝術家》發行人何政廣偕同編輯顧問劉其偉訪問馬來西亞藝術學院，同時，劉其偉也撰介這位「美術教育拓荒者」如何從傳統的水墨走向抽象形式，「從現實人間性的感受抽象畫為幻覺之美。」¹²（圖6）隔年的12月20日，鍾院長在史博館舉行個展，正式讓臺灣藝壇認識這位馬來西亞的水墨藝術家。¹³好友李奇茂分析他的創作是「南洋畫風」的代表：以中國傳統筆法融入南洋風土為構圖內涵，甚具時代性。¹⁴鍾正山於筆訪中回憶該



圖1 鍾正山，〈祖孫同樂〉，1977，水墨，139cm×94cm，國立歷史博物館藏，圖片來源：國立歷史博物館提供。



圖2 鍾正山，〈依班族〉，1979，水墨、宣紙，114.5cm×90.5cm，國立歷史博物館藏，圖片來源：國立歷史博物館提供。



圖3 鍾正山，〈不醉不歸〉，1980，水墨、宣紙，136cm×68cm，國立歷史博物館藏，圖片來源：國立歷史博物館提供。



圖4 鍾正山，〈捉風〉，1980，水墨、宣紙，76cm×64.5cm，國立歷史博物館藏，圖片來源：國立歷史博物館提供。



圖5 鍾正山，〈樂章〉，1981，水墨、宣紙，94cm×178cm，國立歷史博物館藏，圖片來源：國立歷史博物館提供。



圖6 《藝術家》發行人何政廣偕同編輯顧問劉其偉訪問馬來西亞藝術學院，圖片來源：何政廣提供。

10 鍾金鈞（1934-），師大藝術系50級校友，美國普拉特藝術碩士。擔任過馬來西亞師大校友會理事長、馬來西亞藝術學院院長，任亞洲藝術家聯合協會馬來西亞委員會主席，獲頒馬來西亞最高元首 AMN 有功勳章及華穗藝術終身成就獎，獲頒英國蘇格蘭羅伯戈登大學（Robert Gordon University）榮譽藝術博士，2001年獲第1屆師大全球留臺傑出校友獎，美國傅爾布萊暨名人學者理事會研究院士。受邀參加8-10屆的省展，1991年及1992年分別於臺北市立美術館、臺灣省立美術館（今國立臺灣美術館）舉行個展。

11 Sullivan, Michael, *Modern Chinese Artists—A Biographical Dictionary* (University of California Press, 2006), p. 234.

12 劉其偉，〈星馬畫壇人物（2）：馬來西亞的美術教育家——鍾正山〉，《藝術家》55（1979.12），頁70-73。另一篇由來自馬來西亞的邱瑜介紹該地現代藝術團體「北馬畫會」：邱瑜，〈馬來西亞的現代藝術團體——北馬畫會〉，《藝術家》82（1982.03），頁28-31。

13 他的新加坡老師陳文希於1980年10月18日在史博館展出90幾件作品，比他早兩個月。史博館典藏有〈群狼圖〉、〈群雞圖〉。陳也參加過1981年的「我愛梅花」展，1982年的國際現代水墨畫展。

14 李奇茂，〈鍾正山其人其畫〉，《國魂》423（1981），頁54-55。

展如「星星之火可以燎原」，引發了現代水墨的議論。其經歷與創作被聯繫到「從寫意到半抽象」的評論，¹⁵也有關注到南洋風土表現特色。¹⁶這些來自臺灣的跨域觀察，多多少少顯示兩地水墨歷經在地發展後的差異性，本土與現代兼具。

15 「早期中西畫兼學，傳神入化的表現南國的風土人情，以後走入中國寫意畫，題材包括人物、花鳥和山水；近年來以半抽象的技法，刻劃東南亞土著人民的生活風貌，並靈活地運用書法的飛揚特色，在描寫人物方面，特別有心得。」〈馬來西亞藝術學院院長鍾正山昨訪華將主持畫展揭幕禮〉，《聯合報》（1980.12.18），版9。

16 「在藝術上的探討方向是中西繪畫並進，不過，他最近轉入中國文人寫意畫法，以墨色表現南國的風土人情，以及中國的禪意抽象作品。」〈旅馬畫家鍾正山畫展揭幕〉，《民生報》（1980.12.19），版7。

臺灣專門藝術學校的成立是 1955 年的國立藝術專科學校（1994 年改制學院）比起馬來西亞藝術學校早 11 年，應有諸多相互切磋的層面。更何況創立者是以水墨創作為專長的鍾正山，因此引發好奇在所難免。尤其風格上融合傳統的中國水墨及創新的南洋風情，特別是少數民族、風俗與地景的描繪，帶有強烈的人類學景觀，而非傳統中國文人的遺緒，延續與突破兼備。這是少見的來自東南亞的水墨交流，值得關注。

三、加入中國繪畫現代化運動的行列

1960 年代正統國畫論爭，臺籍東洋畫家的文化認同受到委屈對待，但同時也讓現代抽象水墨浮上檯面，最後由國立歷史博物館選送參加巴西聖保羅雙年展，代表臺灣新派繪畫的崛起。¹⁷ 1970 年代鄉土運動之後，1980 年代又興起了另一波中國繪畫現代化的討論，反映出臺灣現代水墨發展上的未竟之境，現代水墨前景仍有待突破，鍾正山在臺灣的藝術交流正好盛逢其時。也鑽研現代水墨藝術，時任《民生報》記者的管執中（1931-1995）¹⁸ 以「為中國繪畫藝術現代化探路」專訪，將鍾定調為現代國畫或現代水墨的創作者。管執中開宗明義提出「現代中國畫」或「現代水墨畫」的問題，認為其目的在於改革傳統：

一股新興的中國繪畫現代化運動，正在海內外全面形成擴展之中，一般習稱的「現代中國畫」或「現代水墨畫」，正以達達主義的精神和勇氣，來重新評估傳統中國繪畫的藝術價值，來試圖突破傳統中國繪畫的觀念和技巧的枷鎖，從而開發中國繪畫藝術創作的新原野。¹⁹

然而，訪談中，對於水墨如何抽象化問題並沒有聚焦討論，被問到對中

國繪畫藝術現代化的前途，鍾正山的回覆是：

我十分樂觀！西方藝術家們，也像西方的思想家一樣，正面臨著由高度科技文明帶來的文化苦悶期，越來越多的西方學者和藝術家，越來越重視人類的文化瑰寶——東方思想。

反倒是「與時俱進」的看法反映出鍾先生忠於自己的創作感受，相當直接真誠。他認為以畫家之筆反映時代，自然有中國繪畫現代化的契機；這同時也指涉「現代化」的理解與詮釋分殊，並非以西化為歸宗。藝文記者陳長華也在同一時間報導，所提出的問題其實正如上述所指出，意有所指地認為從馬來西亞來的鍾正山因為有「外部觀點」的優勢，或許能為臺灣水墨指出一條明路。²⁰ 所謂「抽象」和「半抽象」就是國畫現代化的指標，但並未進一步的說明。但此時臺灣抽象水墨的發展自 1957 年起已有 25 年之譜，問題意識的開展也相當廣泛，這樣的對話，反映臺灣現代水墨的發展尚未塵埃落定，仍然處於爭鳴的狀態。

思辨高潮出現在展覽結束的前 6 天，再度由上述的管執中策劃主持「中國傳統繪畫藝術價值評估」座談會。²¹ 以「中國繪畫現代化」為主軸開展出來，在各抒己見中則有一致共識：不媚外、勿泥古，以開放的態度自然融合。鍾正山以「在海外從事中國繪畫現代化運動」的角色由管執中引介開場，受到重視的程度由此可見一斑。事實上，管執中對「中國繪畫現代化」課題早有關注。在與蕭勤的對談紀錄中，觸及傳統遺產與包袱、西方啟蒙與衝擊、具象與抽象的矛盾調和等等。²² 這一年，參與「為中國繪畫藝術現代化探路」座談會的有鄭善禧、李奇茂、陳其寬、江明賢、李重重、何懷碩和管執中等。李奇茂的發言可為代表：「要促進中國繪畫現代化創作的題材和範圍，就應從現代環境中去體認。」看來，生活、時代是促成水墨現代化的重要因素。²³ 管執中藉由「為中國

17 陳曼華主編，《拓開國際：國立歷史博物館與巴西聖保羅雙年展檔案彙編 I, 1956-1961》（臺北：國立歷史博物館，2020）。

18 管執中，原名肇聲，輾轉來臺就讀於政戰學校藝術系，並師從李仲生研習西洋畫論。他擔任過《東方日報》、《中華日報》、《民生報》記者。1995 年赴韓國參加首屆光州國際雙年展（主題為「文人畫的東方精神」），他是臺灣唯一的代表，鍾正山當時也參與此展。不幸因氣喘病發在當地逝世。隔年，史博館為他舉辦「無相之象——管執中紀念展」，網址：https://event.culture.tw/NMH/portal/Registration/CO103MAction?useLang=tw&actId=00266&request_locale=tw（2021.04.13 瀏覽）

19 管執中，〈為中國繪畫藝術現代化探路 訪鍾正山談中國繪畫藝術現代化〉，《民生報》（1980.12.24），版 7。

20 陳長華，〈鍾正山畫出兩種風格〉，《聯合報》（1980.12.24），版 9。

21 管執中，〈為中國繪畫藝術現代化探路——「中國傳統繪畫藝術價值評估」座談會〉，《民生報》（1981.01.28），版 9。與會者有：臺大哲學系教授劉文潭、師大美術系教授田清夫及王秀雄、藝專美術科教授凌嵩郎及李奇茂、及鍾正山。

22 管執中訪問，藍罔記錄，〈訪蕭勤談現代繪畫和他的藝術觀〉（上、下），《民生報》（1980.04.08-09），版 7。

23 〈為中國繪畫藝術現代化探路——第一部份：當代中國畫家應有的自覺（茶話會）〉，《民生報》（1980.05.30），版 7。

繪畫藝術現代化探路」的探問最終提出自己的看法：

對於一些抱殘守缺，因襲傳統的畫家，我們應該用充滿熱情和誠懇的聲音叫醒他們，請他們打開時代的窗子。……任何藝術，都無法自外於當代的文化與生活，也無法在歷史的長河中完成截水斷流的工作。藝術家如果承認藝術有它的可變性與不可變性，就應該在新舊之間作最聰明的取捨。²⁴

顯然，現代化不只是字義上的改變，而是時代與社會對中國新繪畫的呼喚。馬來西亞的鍾正山成為臺灣水墨現代化的「域外」參照案例。

1981年3月，由史博館主辦的「1975年至1980年中國傳統畫展」在法國塞紐斯奇博物館（Musée Cernuschi）展出，傳統書畫家黃君璧展出4幅、張大千與鍾正山各3幅，邱山藤與江明賢各2幅，陳其寬因為館方認定較具現代性所以展出5幅，也可見鍾正山受到重視的程度。6月，鍾正山出席文化大學美術學系系主任田曼詩所主持的「第一屆美學座談會」。8月，規模盛大的亞太區域藝術教育會議在師大舉行，鍾院長是受邀專家之一。²⁵ 閉幕時成立「亞太區域教育聯合會」，吳從幹校長及鍾正山院長擔任第二副會長。由這份名單可見，鍾正山的水墨藝術地位與影響力，也代表東南亞和臺灣的藝術交流的主導性，並非來自東南亞的「他者」。

四、打造現代水墨國際平臺

鍾正山和臺灣密切的交往終於「修成正果」。1981年10月2日，文化大學美術系邀請他擔任客座教授。也因為這個因緣，當時的文大

學生（及後來的夫人林秋芳）成為他的入室弟子。之後，24歲的陳永模在老師的安排下到吉隆坡展覽。2004年陳永模在史博館舉辦個展，時任館長黃光男給他的評價是：師承鍾正山，「筆簡意足，構圖奇肆而自然，突破前人窠臼」，看來有乃師之風。畫冊《舊林新篁》裡簡歷因此有這麼一條：「1983年由田曼詩教授引薦師事鍾正山先生習潑墨人物畫」。²⁶ 為師的也樂意為學生的其中一本畫冊題字。鍾正山每年到臺灣，必與摯友管執中、李奇茂、歐豪年談藝論道，深夜方休。如今羽翼成熟的陳永模回憶起恩師，認為鍾老師對他的藝事成長幫助很大。林秋芳則認為鍾正山影響80年代臺灣現代水墨發展，其實也意味著他的創作、論述已成為臺灣美術史的一部分：

鍾老師對於臺灣水墨畫的現代化有很大的貢獻，管執中對他的敬佩跟合作，現代水墨畫聯盟起了一定作用，而且這些作用應該是有銜接到五月、東方以後的空窗期，水墨畫的現代化，他們接了很重要的一棒！影響深遠。²⁷

1982年至1989年，鍾正山擔任國際現代水墨畫聯盟主席，被問及成立「國際現代化水墨畫聯盟」的動機，他的回答是：

「國際現代水墨畫聯盟」……以廣推創作交流活動為手段，彼此砥礪，目的在積極發展現代水墨畫，使現代水墨畫在東方傳統藝術精神的基礎上，結合現代繪畫的技巧與思想，開闢出一個新的天地。²⁸

24 管執中，〈為中國繪畫藝術現代化探路——要作獵鷹，莫當駝鳥！有感於中國繪畫現代化中的幾個問題〉，《民生報》（1980.06.23-24），版7。

25 其餘與會的國際學者有：韓國弘益大學校長李大源博士、日本大學藝術學院院長大內英吾、菲律賓文化中心主任阿伯諾、泰國斯林拉卡林大學蘇錫本教授、新加坡南洋美術專校吳從幹校長、澳大利亞音樂系研究員赫華史；美國來的學者有4位：加州學院院長福特博士、舊金山大學藝術學院院長柏凡爾教授、舊金山州立大學藝術學院院長柏凡爾、加州州立大學卓以玉博士。

26 陳永模，《舊林新篁：陳永模作品展》（臺北：國立歷史博物館，2004）。陳永模（1961-），1984年中國文化大學美術系畢業，期間拜師鍾正山，亦從學於多位名師，畫風獨具一格，工筆寫意皆精，擅長人物描繪，具樸拙、詼諧而叛逆的特質，能敏銳抓取生活慧點片段。先後於馬來西亞、新加坡、越南、日本、中國等地舉辦展覽，1989年獲教育部文藝創作獎。

27 陳永模、林秋芳筆訪，2021.07.01。

28 沈德傳，〈李賢文訪鍾正山談馬來西亞藝術學院及其他〉，《雄獅美術》160（1984.06），頁65。

1982年7月史博館舉行聯合畫展，被稱之為「國內近年來規模最大、參展畫家最多的一次現代水墨聯展」。²⁹（圖7）鍾以一件頗為實驗性的抽象水墨作品展出。座談會中，他的見解更為篤定而開放：

要追求中國文化的精神，所採用的表達方式應不拘形式，用筆、用刷子，甚至用掃帚作畫，都是可行的。³⁰

看來，鍾正山所認定的現代水墨不在抽不抽象，而是把握住傳統精神以跨媒材跨文化演繹與表現所處當下環境，才是他所謂正確的方向。其實，他始終沒有動搖中西合融的理念，以更為包容的方式吸收新意，傳統就是創新；反之，創新也是建立在傳統上，最終無分前後與軒輊。這就是前述李奇茂所謂的「南洋畫風」，也呼應了馬來西亞的現代藝術發展風格「南洋藝術」：一種極濃的鄉土風味及熱帶風情的展現。³¹在香港當代中國繪畫展研討會中他表示：

不應計較創作方式是傳統還是現代，而應該以傳統為基礎而吸收外來的文化，建立起當代的中國畫，歷史上，中國文化是不斷吸收外國文化的。³²

馬不停蹄，他也安排在吉隆坡舉辦國際現代水墨大展，同場展出史博館〈寶島長春圖卷〉，時任館長何浩天及師大美術系主任黃君璧均出席盛會。1983年，馬來西亞藝術學院、文化大學藝術系教授因著鍾正山的緣分在國立歷史博物館舉行教授聯展。1984年中國文藝協會頒發第25屆文藝獎章，他是10位得主之一，與施穎洲共同獲得「海外文藝工作獎」，顯見他已受到臺灣藝術社群的高度肯定。

鍾院長繼續擔任臺馬的文化大使：1985年，馬來西亞藝術訪問團作品展於國家畫廊舉行；1987年，馬來西亞亞洲文教考察團由團長鍾正山

²⁹ 除鍾正山之外，馬來西亞畫家還有呂介文、陳東、黃亮。臺灣參與的藝術家有沈耀初、何懷碩、管執中、李義弘、吳學讓，新加坡藝術家是陳文希、陳有炳、陳有勇，香港有王無邪、顧媚、周綠雲，韓國藝術家為洪石膏、朱秀南、崔炳植，美國的郭大維，加拿大的龐禱。

³⁰ 〈藝術家與愛畫者百餘人昨在史博館舉行座談會〉，《民生報》（1982.07.15），版7。

³¹ 陳振權，〈馬來西亞的藝術發展1930～1990〉，《藝術家》192（1991.05），頁210-215。

³² 李復興，〈香港「當代中國繪畫」展覽與研討會特別報導〉，《雄獅美術》185（1986.07），頁25。



圖7 第一屆國際水墨畫聯盟合影，1982.07.12，左四鍾正山，右四陳奇祿，右三何浩天，右一管執中，史博館國家畫廊，圖片來源：鍾正山提供。

帶領參訪。開館不久的臺灣省立美術館（現國立臺灣美術館）舉行第一屆亞洲美術協會聯盟美展（1988年），他是海外的代表領袖之一，和大大臺中美術會會長黃朝湖、韓國美術協會大邱直轄市支部長文坤、日本日創會會長丹羽俊夫、新加坡現代畫協會會長唐近豪共同促成。爾後中正紀念堂舉行「國際書畫印藝美展大賽」（1995年）、「馬來西亞、臺灣書法交流展」（2002年，鍾正山女兒鍾瑜策展）、「宜蘭桂竹林國際藝術創作營」（2009年）都有他的身影。

2012年，78歲的鍾正山和88歲的李奇茂（1925-2019）以「薰風藝遊」在史博館展出，有點「少小離家老大回」的意思，距離1979年在史博館的聯展和1980年的個展已有30多年之久。³³2013年在佛陀紀念館的竹書畫展，應該是他的臺灣藝術足跡的尾聲了。這股從馬來西亞吹來的徐徐南風，一吹就是半世紀多，以「薰風藝遊」取名，不知是巧合還是有意？回顧他在馬來西亞推動水墨藝術，夾在文化差異中努力突破，是相當艱辛的，但是他堅持文化雜揉與平衡的態度是不變的：

³³ 同註2。

鍾正山並不贊同當地華人社團為過分強調民族意識、維護民族利益之下導至封閉排外，走極端中國化的偏頗態度……更當體認眼前的現實，將熱帶南洋特有的自然環境中所產生的人文景觀融通消化……開拓真正屬於自己的風格。³⁴

他真正是臺灣與馬來西亞的藝術大使，已是臺灣美術史中認定的藝術前輩，一個熟悉如家人般親密的「藝友」（也是「益友」）。《臺灣美術年鑑》簡要記載著他的臺馬交流角色：

鍾正山（醉醒居士）男，1935年出生於馬六甲。1987年美國三藩市大學專業研究院碩士，專長為水墨。³⁵

如今已經是87歲的鍾正山對這一段臺灣藝術情緣則是充滿著濃濃的回憶：

在臺灣推動國際現代水墨畫及亞太地區藝術教育會議的十餘年中，最大的收穫就是結交了好多有共同興趣愛好的知心朋友……很是欣慰。³⁶

五、結論

從1960年到2010年，臺灣和馬來西亞半世紀的藝術交流，開展一段不可思議的歷程。從鍾正山的臺灣藝術行旅，反映臺灣戰後現代水墨發展有著東南亞華人的對話因素，這是過去臺灣水墨論述較少觸及的部分，值得觀察。本文有如下發現：

（一）馬來西亞臺灣的藝術交流相當密切。臺灣的陶壽伯、馬白水、林玉山、李錫奇、陳庭詩、朱為白、楊熾宏、何政廣、劉其偉、陳永模、黃君璧等均曾參訪馬來西亞，甚至〈寶島長春圖卷〉也曾經在吉隆坡展出。而馬來西亞的黃老奮、張耐冬、鍾金鈞、鍾正山、陳文希（鍾的新加坡老師）等曾在臺灣有過展覽活動。

34 〈馬來西亞華裔畫家鍾正山返國訪問〉，「美術圈」，《雄獅美術》157（1984.03），頁26。

35 <<https://ahrp.ntua.edu.tw:3134/LionArt/DictView.aspx?id=11916&k=醉醒居士>>（2021.04.13瀏覽）

36 2021.07.05筆訪。

其中，鍾正山扮演交流平臺的角色，促成雙邊活絡的藝術交往。

（二）鍾正山不但積極和臺灣藝術友人如李奇茂、學生陳永模、機構如歷史博物館交流互動，更促成了1980年代第二波臺灣現代水墨運動。他以簡逸手法描繪馬來西亞少數民族的水墨闡釋，被管執中視為中國繪畫現代化運動的參照，且廣泛引發臺灣內部的反思。對於水墨現代化的定義，他比較傾向在地化與開放的態度，反而不是正統國畫論爭與抽象水墨的範疇，臺灣現代水墨有了更為寬廣又本土化的多元路線可對照。

（三）從馬來西亞鍾正山的案例可知，臺灣和東南亞的藝術交流是深刻而積極的。因此，若只視這些為臺灣美術的外圍活動，或是「他者」觀點下的互動，並不足以掌握及詮釋這些藝術網絡如何形塑臺灣的藝術世界：從「南洋風格」啓發臺灣第二波的現代水墨運動。從馬來西亞回看臺灣現代水墨進程，這個價值就會被突顯出來，東南亞藝術研究從這個關係性的考量，益發促使未來的臺灣美術研究必須從更為動態的角度考量與評估之。

最後，戰後臺馬美術交流史的資料欠缺，也無相關深入研究，因此必須依賴基礎資料如報章訊息來彌補空缺（輔以田野口訪），但往往被批評缺乏學術性。事實上，重建臺灣藝術史的過程中也面臨上述的困境。顏娟英的《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》集結臺灣日本時代的重要美術論述檔案，泰半來自當時的報章資料，雖非學術文本，但對臺灣美術研究的貢獻有目共睹。³⁷畫廊協會也企圖從基礎的資料重建臺灣畫廊產業史，對掌握臺灣畫廊的發展至關重要。³⁸重建臺灣繪畫團體的樣貌也大量依賴報章及文宣檔案，盤點出來的成果也大有可觀。³⁹因此，臺灣美術史資料在解嚴前是相對闕如的，運用各種資料來彌補是必要的研究策略，若對研究有積極助益，其實不必執著於資料來源的「出身」。晚近「數位人文」（digital humanities）研究亦鼓勵各種資料庫的應用，

37 顏娟英，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅美術，2001）。

38 鍾經新、陳長華，《臺灣畫廊產業史年表（1960-1980）》（臺北：藝術家，2020）。

39 黃冬富，《臺灣美術團體發展史料彙編 2：戰後初期美術團體 1946-1969》（臺中：國立臺灣美術館，2019）。

其中包含報章、圖檔、檔案等，進一步作為問題意識的基礎與啟發。若囿於學術論文規範而捨棄報章資料，其實並不符合臺灣美術史研究的現實需求。重建臺灣藝術史的隻字片語都彌足珍貴，終將匯歸為臺灣美術史研究的遠大計畫。

參考書目

- 李奇茂，〈鍾正山其人其畫〉，《國魂》423（1981），頁 54-55。
- 李奇茂、鍾正山，《薰風藝遊：李奇茂、鍾正山雙個展》，臺北：國立歷史博物館，2012。
- 李復興，〈香港「當代中國繪畫」展覽與研討會特別報導〉，《雄獅美術》185（1986.07），頁 25。
- 沈德傳，〈李賢文訪鍾正山談馬來西亞藝術學院及其他〉，《雄獅美術》160（1984.06），頁 65。
- 邱瑜，〈馬來西亞的現代藝術團體——北馬畫會〉，《藝術家》82（1982.03），頁 28-31。
- 莊金秀，〈兼擅水彩及雕刻的張耐冬〉，《雄獅美術》82（1977.12），頁 111。
- 陳永模，〈舊林新篁：陳永模作品展〉，臺北：國立歷史博物館，2004。
- 陳長華，〈鍾正山畫出兩種風格〉，《聯合報》，1980.12.24，版 9。
- 陳振權，〈馬來西亞的藝術發展 1930～1990〉，《藝術家》192（1991.05），頁 210-215。
- 黃冬富，〈臺灣美術團體發展史料彙編 2：戰後初期美術團體 1946-1969〉，臺中：國立臺灣美術館，2019。
- 管執中，〈往前走·莫流連！——寫在鍾正山教授水墨畫揭幕之日〉，《民生報》，1984.06.08，版 9。
- 管執中，〈為中國繪畫藝術現代化探路 訪鍾正山談中國繪畫藝術現代化〉，《民生報》，1980.12.24，版 7。
- 管執中，〈為中國繪畫藝術現代化探路——「中國傳統繪畫藝術價值評估」座談會〉，《民生報》，1981.01.28，版 9。
- 管執中，〈為中國繪畫藝術現代化探路——要作獵鷹·莫當駝鳥！有感於中國繪畫現代化中的幾個問題〉，《民生報》，1980.06.23-24，版 7。
- 管執中訪問，藍岡記錄，〈訪蕭勤談現代繪畫和他的藝術觀〉（上、下），《民生報》，1980.04.08-9，版 7。

劉其偉，〈星馬畫壇人物（2）：馬來西亞的美術教育家——鍾正山〉，《藝術家》55（1979.12），頁 70-73。

鍾經新、陳長華，《臺灣畫廊產業史年表（1960-1980）》（臺北：藝術家，2020）。

顏娟英，《風景心境：臺灣近代美術文獻導讀》（臺北：雄獅美術，2001）。

《聯合知識庫》，〈<https://udndata.com/ndapp/Index>〉。

《雄獅美術知識庫》，〈<http://demo.lionart.com.tw/km/>〉。

Alexander, Victoria D.. *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Malden, MA: Blackwell, 2003.

Sullivan, Michael. *Modern Chinese Artists—A Biographical Dictionary*. Berkeley: University of California Press, 2006.

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