

臺灣鄉土美術中的國族想像與框架

廖新田

Imagination of Nationhood and the Framework of Taiwanese Nativist Art / Liao, Hsin-Tien

摘要

七〇年代鄉土美術運動強調鄉土題材的發掘與鄉土精神的發揮，透過視覺藝術來進行本土文化認同工程，以呼應鄉土文學運動與文化運動。然而，這一段美術運動雖然觸及鄉土，雖然描繪臺灣景象，雖然表現臺灣精神，卻和戰後本土化的美術發展以及臺灣意識似乎不能等同評論或完全銜接起來。美術鄉土運動中的中國想像與中國文化框架，讓這一段鄉土美術論述的意涵跳脫其字面指涉，關涉美學中差異與霸權的意識形態鬥爭，可說是另類的鄉土、另類的本土，包含和諧與衝突，想像與限制的二律悖反情況。本文將以筆者過去的研究案例來整理、呼應這個觀察。擴大而言，臺灣的藝術創作與藝術書寫是否有著國族想像與框架的因素，不論視為干擾或助力，是臺灣藝術史研究中可以過濾或考慮的一部分，也導引著方法論與理論的思考方向。特別提醒的是，將國族概念應用於藝術史的討論在過去是傳統藝術史學的小眾或分支，也容易被誤解為過度政治意識形態考量，但若和當代吾人所重視的文化認同概念連繫，這樣的討論就有新的意涵的可能性。

關鍵詞：鄉土美術運動、文化認同、鄉愁、本土、國族、框架

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

一、鄉愁是否羈絆？

月前，諾貝爾文學獎得主高行健於師大發表新書《美的葬禮》，表示他對中國如今已無鄉愁羈絆。他認為擺脫是一種超越，也如同文化認同，無需留戀。¹ 鄉愁有無可能忘卻？文化認同有無機會擺脫成為「流亡」狀態？² 歷史遺忘是一種傷痕顯現還是自然進程？這些都是當代文化認同理論所關照的問題，不過，文化認同理論已經朝向複數化、能動性、可被質疑與接合的新思維，此時，擺不擺脫鄉愁已無關宏旨了。高行健標舉「沒有主義」，最終還是需要藉助水墨表現與特定文化主題為載體，宣稱不帶鄉愁、不思認同反而顯得些許勉強。序言：「《美的葬禮》對當今社會批評的同時，同樣遠離否定之否定二十世紀以來藝術革命的模式，而是在重新認識傳統文化的前提下，回到審美」。³ 姑且不論「否定之否定」的弔詭與辯證性，這種態度傾向回歸／迴轉，不是拋棄，不是離散。反倒是「否定」(negation) 的態度和前述文化認同理論的思辯狀態有異曲同工之處。另外，如果喜歡中國（不論政治或其他因素），去國多年後堅持思鄉與認同又如何？如果不再留戀（也是不論政治或其他因素），無妨瀟灑走一回，再尋找新居住上幾年，當個逍遙的「文化遊牧者」(nomad) 或「文化寄居蟹」。關鍵字是動詞「喜歡」，而不是那個客體「中國」。有時，鄉愁只是藉口，真正的目的是標定現在的位置與未來路徑的主體（個人或集體），這是一個價值評估與文化反思性的策略作為。Anderson所發展的概念「想像社群」(the imagined community)⁴，或Hobsbawm的「被發明的傳統」(the invention of tradition)⁵ 挑戰傳統的認知，在在說明了人們和文化的關係，是可取可捨，可連可斷，可縮可放，端看個人在時空脈絡下的抉擇。

文化認同的問題可否瀟灑走一回，似乎有稍微肯定的答案，但擺脫文化認同成為無需文化認同的人士是不是可能？「誰需要文化認同」是一種召喚，在匱乏時刻更顯困頓與需要。數百年臺灣政權不斷翻轉，文化認同危機更為凸顯，例如：亞細亞的孤兒，臺灣意識，臺灣認同，本土化等等。⁶ 因此，報端出現Hanreich

¹ 楊媛婷，〈諾貝爾文學獎得主高行健：我對中國已無鄉愁〉，《自由時報》，2016年5月31日，<http://ent.ltn.com.tw/news/breakingnews/1714644>。

² 高行健，《沒有主義》。臺北，聯經，2001年。「我所以甘心流亡，毋須迴避，只因為尋求表述的自由。我表述，我才存在。」、「流亡的處境促使作家成熟，促使作家必須對藝術、對語言態度嚴肅……」、「一個充分意識到自己的人，總在流亡。」頁123, 165, 172。

³ 高行健，《美的葬禮》，臺北，臺灣師範大學，2016年，頁9。

⁴ Anderson, Benedict, 1983, *Imagined Communities—Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: VERSO.

⁵ Hobsbawm, Eric, 1983, "Introduction: Inventing Traditions." in *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.

⁶ 廖新田，〈臺灣美術主體性的想像與抉擇〉，2010年，收錄於《藝術的張力：臺灣美術與文

建議現今臺灣社會在理性運作與自由選擇之下定調「文化認同不重要」⁷，這恐怕是不容易理解與不容易操做的命題，因為沒嚐試過主體性滋味的人群無法想像或體會擁有者的「瀟灑走一回」狀態，其實，他們的渴望主體與認同多於擺脫它們。因為，

當我們談「臺灣美術主體性」時，似乎表明有這麼一個主體性危機存在著。審視歷史，長久以來臺灣邊緣性的角色促動臺灣的意識，因此主體性危機一直是內含於臺灣主體性的追尋過程之內，這種情形常見於殖民地與第三世界地區。危機感讓原本的運作更為緊密連繫起來，自成體系，內部因而強化其團結為一致對外的單位。……宣稱主體的存在價值與意願通常有其背後的目的與動機，其中之一就是「不確定性」(uncertainty)。在這之中，一種自我關係與他我關係的再確認與再洗牌。……主體性語言常常是一種警告的語言、一種頓悟的語言、一種呼喊的語言、一種危機的語言、甚至是一種救亡圖存的語言；由此看來，主體性的論述可以看成是策略性的論述，企圖「撥亂反正」。⁸

上述的推論，如果對照政治大學選舉研究中心「臺灣民眾臺灣人／中國人認同趨勢分佈」(2015年12月)，受訪者中近六成認為自己是臺灣人，認同自己是中國人的比例不到半成的；回顧1995年認同自己是臺灣人有二成五，兩成認同自己是中國人，兩者尚不分軒輊，二十年間的變化，用戲劇化來形容真是並不為過。倒是擁有雙重認同者一直是主流，維持在三成和五成之間，呼應了文化認同是可以複數化的看法。⁹美術展覽方面，對照筆者的調查發現，1988年到2009年，國美館使用「臺灣」124次而「中國」只有4次；北美館(1983-2007)使用「臺灣」63次而「中國」是14次，文化認同的版圖移轉是明顯的、變遷上有其意義的。¹⁰

不過，必須承認，鄉愁的囁嚅不盡然甜美，有時是壓力的來源，可讓人惆悵、

化政治學》，臺北，典藏，2010年6月。

⁷ Hanreich, Herbert, 2016/5/20, "Cultural identity's unimportance", *Taipei Times*.
<http://www.taipeitimes.com/News/editorials/archives/2016/05/20/2003646660/3>

⁸ 同註6，〈臺灣美術主體性的想像與抉擇〉，頁41-42。

⁹ 政治大學選舉研究中心，〈臺灣民眾臺灣人／中國人認同趨勢分佈〉，
http://esc.nccu.edu.tw/pic.php?img=166_9dddbf3a.jpg&dir=news&title=%E5%9C%96%E7%89%87
(2016年6月1日瀏覽)。

¹⁰ 廖新田，〈臺灣的視覺再現：臺灣近現代美術的文化地理學想像〉，《臺灣美術》99期，2015年，頁4-21。

失落甚至成為驅策的力量。當鄉愁成為美學與風格，其感染力可能成為集體的認同壓力，另一方面對遠走他鄉者而言則形成了召喚、規範甚至是霸權，涵納（inclusion）與排斥（exclusion）於焉作用。高行健的美學抵抗、疏離是可以理解的，更何況離鄉多載，離散人（diaspora）身分已成為常態。少小離家老大回，鄉音雖不改歲月卻催人老；主客已異位，鄉愁也質變。

從藝術純粹性與創作自由，筆者可以理解。因為藝術的過度政治化是藝術的危機：「認同與主體的問題性突顯了兩者的矛盾：一方面，鄉土思潮的驅力促動藝術朝向在地的關懷，並抵擋現代化或外來勢力的破壞。藝術更可從鄉土的滋養得到慰藉，發展特殊的表現形式，這是鄉土寶貴之處。另一方面，藝術創作若過度的以社會為考量，恐將淪為藝術政治化甚至商業化的境地。」¹¹將國族概念應用於藝術史的討論在過去是傳統藝術史學的小眾或分支，也容易被誤解為過度政治意識形態考量，但若和當代吾人所重視的文化認同概念連繫，這樣的討論就有新的意涵的可能。Michalski仔細剖析國族藝術（national art）在理論上有其悠久歷史，一些藝術史學者都留下了探討的紀錄，如Heinrich Wölfflin於1931年發表的《義大利與德意志形式感》（Italien und das deutsche Formgefühl）。風景畫、歷史畫是探索國族藝術的重要主題，特別是鄉土作品成為形構國族藝術有力的材料，其中，抵抗與認同是核心的作用，目的在透過情感的召喚訴諸「想像的共同体」，形塑一種獨特風格與主題的視覺藝術語言。¹²

以上的陳述與推論，在七〇年代臺灣鄉土美術發展似乎有雷同的條件。本土再現與鄉土美學並非命定，在正面表述之外，有著可茲探討的問題性。拙文〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉探索本土與現代的結合的意涵，是新本土，是重新表述的本土，不是樸素的本土；換言之，沒有原汁原味的本土，本土總是與時俱進，具備調適機制：

整體來說，一九七〇年代臺灣美術的鄉土運動和社會的脈動更為密切，地方認同的需求因著外在環境的壓力而更為強烈。在危機意識中，回歸鄉土的呼聲讓審美的眼光投注在自己朝夕生活的土地上，訴求是特定的、操作

¹¹ 廖新田，〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，2008年，收錄於《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，頁149。

¹² Michalski, Sergiusz，〈藝術史，其方法與國族藝術之問題〉（‘Art History, its Methods and the Problem of National Art’），2006年，收錄於曾曬淑主編，《藝術與認同》，臺北，南天，頁39-55。

的，任何可能凝結臺灣信心、抵抗外來勢力的表現都是值得讚揚與肯定的。筆者認為在抵抗之外，對本土表述的重新界定更是美術鄉土運動的核心。席德進、洪通、朱銘、鄉土寫實新秀、第一代畫家分別將普普、歐普、文人畫、民間藝術、素人藝術、照相寫實、印象派引進七〇年代鄉土運動的美術創作中；文藝界人士分別就反西化、反抽象與反學院以及追求鄉土理想造型、社會現實主義、文化造型等論述再次顯示本土意識的實質並非固定的一灘靜水，而是流動的河，朝向遙遠的認同與主體的大海流去。¹³本土是好的，對藝術創作而言不可或缺，但過度強調本土，反而解除了它的積極功能。本土也是一種危機意識，深怕在外來文化的衝擊下喪失自我，但它卻需要外來文化的對照、刺激，甚至藉助外來文化而重獲新生。由此可見，本土情結有其根本的矛盾。……七〇年代鄉土主義激發了美術鄉土議題的探討，但成功的例子是融合中西、接納傳統與現代的席德進與朱銘，不是洪通或直接引進西方的照相寫實主義，美術的鄉土主義論述也招來僵化的批判。……本土的概念凝聚了認同，認同的內涵形構了主體，在選擇、涵納與排斥的過程中，說明「本土有純粹的本質」是一種迷思或誤解。¹⁴

鄉土美學轉而為霸權論述的案例，在筆者〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉中剖析了這種作用力與反作用力。¹⁵

上述的討論處理了文化認同與主體性之內部概念結構的糾葛，強調臺灣美術中文化位置的游移（也是猶疑）與不確定性。我曾用「近鄉情怯」比喻這種情境：「一個不安的靈魂找到了可以安歇的處所，它滿意極了，到頭來卻發現它是在一列向前疾駛的火車上，它還是欣慰極了，因為它同時擁有過去和現在、記憶和理想。認同是一段追尋歸屬的過程，近鄉情更怯。」不過，臺灣美術鄉土運動中比較少分析「國族」在其中所扮演的角色，是輕是重，其概念功能尚待進一步論定。本文的問題意識是：七八〇年代的臺灣社會，鄉土或本土的概念在國族的框架下的意涵為何？是否不同或相同於臺灣鄉土美術？這裡，筆者要指出框架是必要

¹³ 廖新田，〈近鄉情怯：臺灣近現代視覺藝術發展中本土意識的三種面貌〉，2008年，收錄於《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，頁149。

¹⁴ 廖新田，〈臺灣的視覺再現：臺灣近現代美術的文化地理學想像〉，《臺灣美術》99期，頁149-150。

¹⁵ 廖新田，〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉，2008年，收錄於《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。

的，它提供了文化參照或參考座標，做為詮釋的依據。然而，藝術框架也是限制的，「框限」了美學論述與思考在特定的範圍之內（端看「中華臺北」一詞的複雜問題就可明白）。更關鍵的是，框架是可以設定的，沒有一定要非得怎麼樣的框架或超然的框架。本文一開始質疑高行健的沒有主義、不再有鄉愁困擾的主張，其實是以「後設思考」的必要性來審思文化認同能否擺脫與重建的問題。「後設思考」亦如遊戲規範，最終促成了預設的結果（或革命行動，如果不接受設定框架的話）。而鄉土美術中的民族框架如何影響鄉土創作、形塑鄉土論述，是本文的焦點。

二、隱微而被忽略的國族語境：斷面觀察

在臺灣鄉土美術論述中，從洪通、朱銘出發，¹⁶延伸到席德進、鄉土寫實、照像寫實，發展出相當多的鄉土和本土的論述，質量均有可觀，¹⁷但中國文化因素則是比較少被分析的部分。「國族」語言往往以「中國／華」、「中國／華人」、「中華民族」、「中國／東方文化」、「傳統」等詞表示，其反對的觀念是「反西方」、「反洋化」，遙遙呼應 1971 年臺灣退出聯合國後反美帝與對抗西方霸權的社會自覺運動。關於國族，理論上，後殖民主義學者如Homi K. Bhabha認為國家一如敘述，無其本源，只有在心中實現¹⁸，顯現其建構性的特質，和前述文化認同的流

¹⁶ 洪通熱起於主持中國時報海外專欄的高信彊。高刊登了抨擊現代詩的文章，並為文主張詩人應拋棄晦澀的語言，回到真實的土地，和民眾共呼吸。洪通的畫吻合了他的理想，1972 年 7 月發表〈洪通的世界〉並引介給雄獅美術主編，因而促成 1973 年 4 月該雜誌「洪通專輯」的推出。1976 年 3 月 13 日洪通於臺北美國新聞處舉行畫展，高信彊於展覽前一天開始在「人間副刊」連續刊載六天，吸引大批好奇民眾參觀。洪通的起落，可參考洪米貞（2003）《靈魅·狂想·洪通》。「朱銘木雕藝術特展」於 1976 年 3 月 14 日至 3 月 27 日國立歷史博物館展出，展覽時間只比洪通晚一天。中國時報人間副刊於 3 月 19 日至 3 月 23 日刊載朱銘，晚洪通報導三天。因著兩人傳奇的出身、鄉土議題和媒體呈現類似而成為共同的話題，1976 年 3 月底至 4 月《雄獅美術》月刊發起「朱銘·洪通個展徵稿」，6 月該刊發表的五篇文章，觀眾給予不同評價。

¹⁷ 國內關於七〇年代臺灣美術的探討論著如下：〈反思：七〇年代臺灣美術發展〉，臺北，臺北市立美術館，2004 年；蕭瓊瑞，〈本土認知與美術教育〉，收於《島嶼測量——臺灣美術定向》，臺北，三民，2004 年，頁 57-105；以及〈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），收於《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；劉永仁，〈鄉土自覺與突破學院神話→七〇年代臺灣美術奇葩〉，《聯合文學》233，2004 年 3 月，頁 64-65；曹筱玥，〈認同與回歸——七〇年代本土意識下繪畫的產製與通路〉，《藝術家》335，2003 年 4 月，頁 481-485；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〉，臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2000 年；黃海鳴，〈懷舊與鄉愁〉，收於《複數元的視野——臺灣當代美術 1988-1999》，高雄，山藝術文教基金會，1999 年，頁 35-39；盛鎧，〈邊界的批判：以洪通的藝術為例論臺灣藝術論述中關於分類與界限的問題〉，中央大學藝術學研究所碩士論文，1997 年；蔣勳，〈回歸本土——七〇年代臺灣美術大勢〉，收於《臺灣美術新風貌》（1945-1993），臺北，臺北市立美術館，1993 年，頁 32-37；梅丁衍，〈談臺灣鄉土寫實中現代意識的盲點〉，《雄獅美術》246，1991 年 8 月，頁 88-89；林惺嶽，〈鄉土運動的勃興〉，收於《臺灣美術風雲 40 年》，臺北，自立晚報，1987 年，頁 183-240。（以上資料，被引用於文章者將列入參考書目，其餘不再重複。）

¹⁸ “Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully encounter their

動性、複數化相通。關於想像，Anderson所發展的概念「想像共同體」，藉由印刷資本主義、交通系統、人口調查、地圖、歷史建構等機制促成共同體的想像基礎，並非一般的認知的隨想。本文的理論基礎即是建立在這種知識競爭的觀點上。

國族論述是七〇年代鄉土運動中被視為理所當然的語境框架或認同目標，換言之，被自然地鑲嵌在文本中做為討論的參照。余光中〈鄉愁四韻〉（1974年3月）可為代表之作：「給我一瓢長江水啊長江水 那酒一樣的長江水 那醉酒的滋味是鄉愁的滋味」。這首由楊弦和胡德夫譜曲，於1975年在中山堂演唱的民歌，第二三四段還有海棠紅的燒痛鄉愁、雪花白的等待鄉愁以及臘梅香的鄉土芬芳。最耳熟能詳的是1978年〈龍的傳人〉，美國正式和臺灣斷交和中共建交之際，是1971年中華民國臺灣退出聯合國後，一連串衝擊的最大打擊。歌詞中充滿祖國的遙念與想望：

遙遠的東方有一條江 它的名字就叫長江
遙遠的東方有一條河 它的名字就叫黃河
雖不曾看見長江美 夢裡常神遊長江水
雖不曾聽見黃河壯 澎湃洶湧在夢裡

〈少年中國〉原詩作者蔣勳，1976年經李雙澤詞曲改編，也充滿濃濃的中國鄉愁：

我們隔著迢遙的山河 去看望祖國的土地
你用你的足跡 我用我遊子的鄉愁 你對我說
古老的中國沒有鄉愁 鄉愁是給沒有家的人
少年的中國也不要鄉愁 鄉愁是給不回家的人

懷鄉帶來奮鬥的動力，是正面而積極的。作為一位創作者，席德進對本土的認知與在藝術上的呈現，是出於主體的認同與藝術需求的考量——他稱之為「呼喚」與「凝固」。¹⁹ 他說（底線為筆者所加）：

horizons in the mind's eye", Bhabha, Homi K., 1990, "Introduction", *Nation and Narration*. London & New York: Routledge.

¹⁹ 席德進，〈我的藝術與臺灣〉，《雄獅美術》2期，1971年，頁17。

我要自己成長起來。從中國的文化背景中，從臺灣的氣候中，從中國人深厚的民族感情中脫孕出來。於是我走向民間。從這個鄉村，到那個村莊，坐在小鎮上，巷衢裏，看那古老的桓牆上的斜陽，坐在古屋的陰影裡。

這種對鄉土的熱望是中西文化衝擊體驗下的真摯感受。在熾烈的地方認同衝動下，席德進的本土情結在藝術表現上是抓取未來（對臺灣藝術國際化而言，西方藝術總是以一種未來式存在著。臺灣藝術將朝向那個「理想」邁進，儘管對西方來說，它也許正在發生、或剛結束）、過去（臺灣民間活力與中國藝術的人文質素），融匯於當下的臺灣本土，並且總是以朝向新的方向為終極目標，他說：

我們要把傳統推向現代。這要我們對過去歷史，及現代精神充分的了解與透徹的明晰。……現代的來臨，是無法抗拒的，古文化的消失，也無法挽回。用我們的傳統去開拓現代吧！使現代感染一些我們傳統的優越。……做一個中國現代畫家，被迫要將五千年文化作一個結算，來把他推向科技時代的浪潮裡，與西方文化溶匯。²⁰

以上這些都是浪漫的呼喚，因此態度是軟調、溫柔的；用懷鄉的想像力營造文化認同。然而，它也可以變成是壓迫的力量，形成美學規範用以區隔差異。

蔣勳 1978 年 3 月擔任《雄獅美術》主編揭櫫「文藝的、民族的、現實的」路線，就是典型的鄉土與民族聯繫的例子。蔣勳強烈的民族訴求用來批評朱銘不夠鄉土、海外創作者不夠民族，對向西方文化看齊者嗤之以鼻，甚至使用「封建餘孽」與「假洋鬼子」等語抨擊海外藝文工作者，²¹ 宣稱「絕不做西方的三流貨色的買辦」，「不寄養在西方文化的屋簷下」等等強烈的語言。1978 年 11 月的「華裔藝術家特輯」引發「藝術主體」與「主體文化」的爭辯，特別是藝術生產的時空效果及其正當性的問題。他以異常嚴厲的措辭檢討華裔藝術家對臺灣與華人的貢獻，把握住民族的原則就是藝文美學的判準：

²⁰ 席德進，《席德進水彩畫集——我畫·我想·我說》，臺北，作者自行出版，1977 年，頁 12-13, 16。

²¹ 蔣勳，〈怎樣「賣」！〉，1977 年，收於尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，1980 年，臺北，遠景，頁 483-485；〈灌溉一個文化的花季〉，《鄉土文學討論集》，1980 年，臺北，遠景，頁 30-50。

這三十年間，我們以趙無極、周文中、貝聿銘做我們藝術後學者最高目標的現象倒是非常特別的。藝術的主體竟然是不斷外流出去，去豐富其他民族的文化，而讓自己的文化主體迷失在這種浮誇的虛榮心理上，使本土文化永遠累積不了成果。……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在毫無民族自信的情況下讓這一段的中國藝術史成為空白。²²

蔣勳認為貝聿銘對中國藝術沒有積極貢獻：

可以說貝聿銘先生完全為資本家服務。大家要求貝氏來做這件事，是不可能的，他完全是外國經濟、社會環境下造就的建築師，他的成就是那個文化的評價，他與中國的關係是很薄弱的，他在中國前期的教育訓練就是準備離開，趙無極、周文中都一樣。²³

一篇談論趙無極的訪談紀錄，蔣勳說：

趙無極與周文中都跟這個時期中國的新藝術無關，拿他們來滿足「中國人揚名世界」的虛榮感是不必要的，拿他們來勉勵後學的青年，提供一條到「世界」、「國際」之路，更只是我們民族自信衰落至極的反映。²⁴

蔣勳強烈民族與現實主義態度激起旅居巴黎藝術創作者們的反彈。在〈本土文化與外來文化〉的巴黎座談中，對這種過度僵化的鄉土中國刻板教條導向排洋仇外的態度表示不滿：

一味用仇視的態度，就會苛責他們太「中國」的作品為「出賣東方文化」，太「西化」的作品又要罵為「忘本崇洋」了。

我覺得「鄉土」如果指定是「誠懇地表現我們今天中國人的心聲」，我是贊成的。一面倒的崇洋不用說是不成的，一味躲在故舊裏，也沒有人贊成。

²² 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，頁24-29。

²³ 陳惠民整理，〈I. M. PEI 不是我們的〉，《雄獅美術》93期，1978年，頁113-115。

²⁴ 孔容生，〈郭振昌蔣勳奚淞談——趙無極〉，《雄獅美術》93期，1978年，頁28。

但是一味排洋更不是辦法。

我們不需要人為地先弄出一個大前提，定出一條中國藝術發展的路，凡是不合這條路的藝術就要排斥打倒。²⁵

在最後一期的〈編輯報告〉上，蔣勳仍相當堅持他所揭櫫的現實與鄉土的理想與使命：

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，各方面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，甚至我們自己，惑於長期民族自信的淪喪，有時也或多或少地無意間鼓勵著崇洋媚外的惡習。²⁶

另外一位鄉土文學評論者許南村序謝里法的〈跟阿笠談美術〉（1975年12月於《雄獅美術》連載）中，認為臺灣的視覺藝術應和鄉土文學一樣走向現實主義的創作路線，並對五、六〇年代的現代藝術創作無視於群眾與社會的需求，盲目追求西方潮流感到不滿。他說：

三十年來，臺灣的畫家心中從來沒有過這些民眾，卻一直引頸西望，……在他們充數的畫布上，沒有活生生的，為生活勞動著的人；沒有社會；沒有具體的現實生活；沒有臺灣；沒有中國；沒有為民族的解放、國家的獨立而艱苦奮鬥的弱小貧困國家的精神面貌；沒有激盪人心的急變中的世界……。三十年來，臺灣無數的畫家，甘為他人做最卑賤的俳優臣妾，卻對芸芸的、勞動的、從無美術生活的安慰的同胞，不屑稍假辭色。²⁷

綜觀以上言論，民族與現實主義成為鄉土藝術的兩個重要的美學指標，持著「漢賊不能兩立」的邏輯：民族與西化路徑的二元對峙，而蔣勳 1978 年 3 月擔任《雄

²⁵ 琨妮、賀釋真整理，〈本土文化與外來文化〉（巴黎座談會），《雄獅美術》96 期，1979 年，頁 72-78。

²⁶ 雄獅美術，〈編輯報告〉，《雄獅美術》96 期，1979 年。

²⁷ 許南村，〈臺灣畫界三十年來的初春——序 謝理法：「跟阿笠談美術」〉，1977 年，收於尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，臺北，遠景，頁 146。

獅美術》主編揭橥的階序是民族的（中國的）加上現實的（社會的）、文藝的（美學的）：先有民族的意識結合階級生活的關照，最後才是美的感知成果，順序似乎不能顛倒。

三、鄉土美術論述的框架與超越

綜觀七〇年代的視覺的鄉土主義，論述的內容是相當豐富而深刻的，雖然規模沒有文學來得大。藉著挪用，鄉土文學的現實主義確實體現在少數的藝術創作者身上。透過鄉土文學的反覆界定與辯證，視覺的現實主義也隱然成形。高信彊、尉天驄、許南村、王拓、朱西寧、施叔青、孫慶餘、唐文標等人雖「玩票性」地介入視覺表現論述，但也相當反映了文學鄉土主義的現實的、民族的、階級的、反帝與反資本主義的觀點或取向。蔣勳參與鄉土文學討論，更直接主導藝術雜誌的編選。從他對朱銘的藝術批評及其他文論，反映出一種民族的與現實的美學觀，加上「封建餘孽」與「假洋鬼子」的批判，構成對朱銘「背離」本土主題與轉向抽象的批評基調。他把這一套模式檢視海外藝術家身上——沒有在地創作的人對民族文化沒有直接實質的貢獻。從更廣泛的角度而言，這是從個人認同到文化認同與民族認同的錯亂與扭曲。這是相當「致命」的推論，這種論點將自身與對方逼上無法相容的絕路。在當時國家與社會內憂外患的艱難處境下，鄉土主義的現實主義因此是實質地在地的創作；描述性的、寫實的反映在地生活和普通人悲歡離合的心聲是最佳選擇。這樣堅決、單一而純粹的承諾與志業導致作品表現的批評均質與同質，致過於霸權與意識型態取向。文化的內外區隔與交流在此似乎沒有一絲空間可以轉圜，排斥與涵納的機制在現實主義美學中嚴厲的執行著。因此，誤解與對立在運動的熱情中滋長。藝術的鄉土主義是封閉或開放的概念？「鄉土」是一個動態的概念，它處於當下，想像、模塑過去，並展望未來。「鄉土」也是複合的概念，在臺灣現代美術發展的過程中，任何追求純粹的、原汁原味的、刻板的「鄉土」，其結果是負面多於正面。評論者以理論的假設對創作者的作品加以詮釋並有所期待，和他們自身所追求的藝術理想是不同的軌道。鄉土主義的現實主義和朱銘的鄉土題材創作交遇，是歷史的偶然；交集過後分道揚鑣反而才是必然。筆者認為，一個開放性的評論架構重新思考七〇年代的鄉土美學是必要的。做為藝術理論思考的核心與創作的指標，美學是否與如何容忍差異，以及美學是否以意識型態的操作作為批評的基礎，而扭曲了美學批評的中立客觀

與創作上的自由，是這個命題所延伸出來的更值得探討的議題。²⁸

法國社會學者涂爾幹（Émile Durkheim, 1858-1917）指出：

我們從經驗得來的一些確定了的東西就排列在這個框架中。這個框架的作用，是當我們想起，或者說看到這些東西的時候，它們互相之間的關係就一目了然了。……框架高於內容，它主宰內容。這是因為它的來源不同。它不是個人經驗的綜合，它是為了滿足共同生活的緊急需要而產生的。這才是它最主要的作用。²⁹

由此推論，當框架扮演主宰的角色，不能只是視為外顯的形式，而是能影響內容的界定工具。貢布里希（E. H. Gombrich）也說：

框架，或稱邊緣，固定了力場的範圍，框架中的力場的意義梯度是朝著中心遞增的。我們的這種組合牽引感是如此之強，以致於我們想當然地認為，圖案的成分都應該是朝著中心的。換句話說，力場本身產生了一個引力場。」³⁰

可見，框架是有約制力的。甚至，框架和概念都是有壓力的，形成了不可預期的負面發展。³¹ 民族架構下的臺灣鄉土美術論述，和純粹現實主義下的鄉土，因為意識形態的考量以及文化框架的設定，藝術批評因而有對峙的情況，不但成為藝術政治化的辯論，也是「藝術為生活」或「藝術為自身」的辯論。框架是重要的，一旦確定，它將成為觀看的與思維的基本調性，如筆者〈從自然的臺灣到文化的臺灣：日據時代臺灣風景圖像的文化表徵探釋〉所論，殖民臺灣時期熱帶地方色彩界定了臺灣的地景再現的方式及其殖民者的關係。是命名（naming）的作用帶動了範疇與體系的運作，期待與自我實現都圍繞於此。³² 框架也促成臺灣圖像的文化的地理學意涵的變遷，在美術作品中析理出日本 / 臺灣，中國 / 臺灣，臺灣

²⁸ 本段改寫自〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉結論。

²⁹ Durkheim, Emile 著，芮傳明、趙學元譯，《宗教生活的基本形式》，臺北，桂冠，1992年，頁414-415。

³⁰ 貢布里希（E. H. Gombrich），范景中、楊思梁、徐一維譯，《秩序感——裝飾藝術的心理學研究》，長沙，湖南科學技術出版社，2003年，頁172。

³¹ 高士明主編，〈當代藝術：表述、介入還是創造？第三屆廣州三年展專題討論會〉，《第三屆廣州三年展讀本2》，澳門，澳門出版社有限公司，2008年，頁130-162。

³² 廖新田，〈從自然的臺灣到文化的臺灣：日據時代臺灣風景圖像的文化表徵探釋〉，《歷史文物》126期，2004年，頁16-37。

/ 荷蘭(國際)的挪移現象，因為特定的地理觀對創作的的作用而轉化在作品中。³³ 美學框架也讓美術鄉土運動中文藝界人士用來限縮朱銘創作自由的美學霸權。³⁴ 中國框架也可讓臺灣水墨的本土化發展引來大陸學者無根與混亂的評價。³⁵ 框架是一個可以將想像予以實現的計劃，引此有著「相信就得救」的應允效果，是虛構也是現實，端看其實踐與否。而美術史書寫框架的正常化與否或經典化（*canonization*）過程就構成了藝術史的內容。³⁶ 以上的反思都是過去筆者在數篇研究所得到的觀察，其實並無「框架意識」，如今以之啟動來聯繫這些研究，竟然可以有如此的呼應，形成一條「言之成理」的故事軸線，其實頗為意外，至於是否形成另一種型態的意識形態，也是值得細究之處。當然，這裡也明顯地透露出本論文的限制：需要全面檢視臺灣鄉土美術歷程中國族因素在其中可能運作的「細節政治學」。總的來說，美術發展的框架考察，有朝向方法論的強烈意味，至少是研究假設的暗示。因此，這一段美術運動雖然觸及鄉土，雖然描繪臺灣景象，和戰後本土化的美術發展以及臺灣意識似乎不能完全銜接起來，可說是另類的鄉土、另類的本土。另言之，我們或可尋得對照組加以比較，去掉國族框架的臺灣美術會是甚麼樣貌？藝術詮釋鼓勵或樂見進入「地方知識」的關係，³⁷ 由內而外地考察，現今臺灣美術的本土化論述如何看待這個「內鍵」於七〇年代的「中國他者」（或謂同質的異質性），都是值得一再深究的議題與問題。

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

³³ 廖新田，〈臺灣的視覺再現：臺灣近現代美術的文化地理學想像〉，《臺灣美術》99期，2015年，頁4-21。

³⁴ 廖新田，〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉，2008年，收錄於《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。

³⁵ 廖新田，〈就《臺灣前衛藝術的主流化及其危機》一文與陳明先生商榷〉，《藝術國際》，2011年6月7日，<http://review.artintern.net/html.php?id=16980>（2016年6月1日瀏覽）。

³⁶ 廖新田，〈「尋常」與「例外」：臺灣美術史書寫架構的因素探討〉，《臺灣美術》96期，2014年，頁4-15。

³⁷ 克利弗德·吉爾茲（Clifford Geertz）著，楊德睿譯，《地方知識：詮釋人類學論文集》，臺北，麥田，2002年。