

主題1：史學建構與方法

Topic 1: Construction and Method in the Study of History

自由脫逸——域內／外的發聲

Free Flight: Enunciating In and Out of the Domain

賴明珠¹

臺灣藝術史研究學會理事

Lai Ming-Chu

Director, Taiwan Art History Association

摘要

戰後至解嚴（1945-1987）時期的臺灣美術創作者，包括有：歷經兩次外來政權體制（日本與中國）洗禮者，以及因為國共內戰而從中國移徙臺灣者。這些美術家們往往因為族群、教育、文化背景的不同，以及個人內在的特質，在藝術創作上表現出極大的差異性。本文希望藉由結構與反結構主義的理論，闡述二十世紀下半葉，組成複雜的臺灣視覺藝術創作者，於解嚴前，在外在國家機制的箝制下，如何抉擇以藝術為媒介發聲，並將內在思想蘊藏於作品當中。

本文欲透過結構主義對社會、政治、文化的分析，討論國家權力／知識對藝術施為者的影響。例如，戰後至解嚴前後，臺灣美術家在結構域內的養成、象徵資本的累積，與政府權力對個人創作的管控與限制。針對此部分，筆者將運用布爾迪厄（Pierre Bourdieu, 1930-2002）「場域」、「慣習」及「資本」等理論，以及傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）「權力」、「規訓」及「主體」等論述，進行外在結構的宏觀分析。

¹ 曾任國立臺灣藝術大學美術學系及中原大學室內設計系兼任副教授，現為「臺灣藝術史研究學會」理事。

然而此時期的美術創作者，含括接受日本、中國及歐美藝術教育的相異類群，他／她們也意圖表現脫逸國家權力的訴求。換言之，單從宏觀分析視角，已無法詮釋選擇「逃逸」到域外，並運用視覺媒介進行「主體性」發聲的美術創作實例。而與布爾迪厄、傅柯同時代的法國哲學家德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995），以及心理治療學家、語言學家瓜塔里（Pierre-Félix Guattari, 1930-1992），他們則嘗試從反結構主義的觀點，對企圖與國家機制抗衡的個體或社群，進行內在存在的微觀分析。因此，德勒茲與瓜塔里的「差異」、「發聲的集合裝置」或「眾數的主體性」等理論架構，將有助於我們深入了解，解嚴前後自由脫逸於域內／域外的藝術家更為複雜的差異細節。

關鍵字：解嚴、差異、國家機制、結構主義、規訓、主體、反結構主義、逃逸、發聲、集合裝置

Abstract

In the post-war era before the lifting of martial law (1945-1987), Taiwanese artists were either individuals who experienced two externally imposed political systems (Japan and China), or those who migrated from China to Taiwan as a result of the Chinese Civil War. Their creative styles and approaches diverged dramatically due to the differences in their ethnic, educational and cultural backgrounds as well as their respective innate qualities. This paper seeks to utilize structuralist and anti-structuralist theories to discuss how artists, prior to the lifting of martial law, engaged in the complex field of Taiwanese visual arts in the second half of the 20th century, and how they, repressed by the external state apparatus though, chose to voice criticism through art as the medium, and imbued their oeuvres with their innermost thoughts and feelings.

On a more specific basis, this paper employs structuralist analysis of society, politics and culture to address the impact of state power/knowledge on art agents, particularly the cultivation of Taiwanese artists under the state apparatus, the accumulation of their symbolic capital, and the governmental control and restriction over their oeuvres from the end of the Second World War to the lifting of martial law. To explain the situation, this paper applies the theories of “field,” “habitus” and “capital” formulated by Pierre Bourdieu (1930-2002) and those of “power,” “discipline” and “subject” by Michel Foucault (1926-1984) as the tools to offer a macro-analysis of the external structure.

However, the artists flourishing in this period were a disparate group having received arts education in Japan, China, Europe or the United States as they sought to make personal appeal for flight from state power. In other words, a macro-analysis alone is insufficient to explain the cases of artistic creation that chose to “flee” from the domain and use visual media for “subjective” enunciation. Contemporaries of Bourdieu and Foucault, French philosopher Gilles Deleuze (1925-1995) collaborated with psychotherapist and linguist Pierre-Félix Guattari (1930-1992) in anti-structuralist micro-analysis of the inner existence of individuals or groups who struggle against the state apparatus. Accordingly, the framework based on Deleuze’s and Guattari’s theories about “difference,” “collective assemblages of enunciation” and “multi-subjectivity” can improve our understanding of the complex nuances between the artists who fled and those who did not.

Keywords: the lifting of martial law, difference, state apparatus, structuralism, discipline, subject, anti-structuralism, flight, enunciate, collective assemblage

一、前言

第二次大戰結束，統治臺灣50年的日本戰敗，國民政府代表同盟國於1945年8月後接管臺灣。大時代的變局，不僅是臺灣政治結構重組的開端，同時也是整個社會文化衝突、協調與融合的濫觴。從1945年9月「臺灣省行政長官公署」成立，1949年5月19日頒布「戒嚴令」，1949年12月國民政府正式撤退來臺，直至1987年7月15日戒嚴令解除。在一連串的政治變動中，在臺從事美術創作者，不是歷經兩次外來政權體制（日本及中國）洗禮；就是因為國共內戰而從中國移徙來臺者。這兩大類別的美術創作者，從戰後至解嚴，乃是臺灣藝壇最具代表性，也是最重要的組成分子。由於他們具有族群、教育、文化等外在不同的客觀條件，又具有性格、氣質與感知等內在個別的特徵，因而在藝術創作上乃表現極大的差異性。

臺灣藝術史學者蕭瓊瑞曾分析說，「本省青年……較執著於視覺印象的掌握」，而「外省青年……較擅長於抽象思維的討論」。因而他的結論是，前者的創作「多從『物象』出發」，而後者的創作「多從『心象』出發」。²這樣的立論是否正確，尚有討論空間；不過他卻也點出，大約在1920-1930年代出生，創作旺盛期落在1940-1980年代的臺灣美術工作者，因外在社會環境與內在個人特質的差異，在創作形式與表現內涵上必然會有不同的傾向與抉擇。筆者也嘗試將這群成長於戰爭中的美術家，分為「異鄉群」與「土著群」兩種類型，討論他們的「創作淵源，標誌出各自不同的記憶、慾望及意識形態」，並透過藝術的實踐，具體表現為「群體的文化記憶和土地經驗」。³

本文即希望藉由西方客觀理性的理論分析，進一步闡述解嚴前後二十世紀下半葉，組成複雜的臺灣視覺藝術創作者，雖然在國家機制的箝制下，仍有許多美術家勇於選擇「逃逸路線」（line of flight），⁴以脫離國家權力的壓制，並運用藝術為媒介尋求個人思想觀念發聲的管道。

² 蕭瓊瑞，《島嶼色彩——臺灣美術史論》（臺北市：東大圖書，1997年），頁194。

³ 賴明珠，〈異鄉／故鄉——論戰後臺灣畫家的歷史記憶與土地經驗〉，《臺灣美術》第71期（臺中市：國立臺灣美術館，2008年1月），頁69。

⁴ 所謂「逃逸路線」，「係為一種對既有已知的價值，知識建構與構成做出一種逃逸，甚至

二、國家機制的形塑與限制

1920-1930年代出生的「本土群」⁵美術家，多數在臺接受日本殖民初級或中級圖畫教育。等到進入青少年階段，恰逢戰亂，他們或採取向第一代留日畫家習藝；或赴日，但卻僅能在混亂中接受不完整的日本學校美術教育。較晚出生者，則在戰後接受中華民國政府在臺建立的學院美術訓練。而「異鄉群」美術家，他們或者在中國完成美術教育，或者流徙來臺後在臺完成學院美術訓練。

歷經日本殖民與中國流亡政府統治的「本土群」臺灣美術家，其藝術的養成、「象徵資本」(symbolic capital)⁶(入選官展及得獎)的取得，以及在創作「場域」(field)⁷的生產等，事實上是受到多重(日本、西洋及中國)文化藝術的掌控與影響。而自中國大陸來臺的「異鄉群」美術家，同樣地，也在相異的時空環境下，承接了混雜、多元(中國、日本及歐美)的藝術淵源。

「本土群」臺灣美術家，早期在臺灣總督府所設置的圖畫教育，及殖民母國專門美術教育所建立的機制中，直接或間接受現代化日本美術(日本畫，以及西洋學院派寫生，印象派、後印象派及野獸派等)的技藝、形式與美感訓練。例如，1918年出生的許深州(1918-2005)，他本身無緣赴日，因而間接追隨留日東洋畫家呂鐵州(1899-1942)習藝。戰前許深州透過入選官展

叛離。其所循溯的是在平常社會建構那平實的線中，找出一個隙縫、缺口」。(莊士弘，〈Lines of flight逃逸路線〉，英文文學與文化資料庫，2010年，<http://english.fju.edu.tw/lctd/List/ConceptIntro.asp?C_ID=230>，2018年10月9日瀏覽)。

⁵ 本文原本承襲〈異鄉／故鄉——論戰後臺灣畫家的歷史記憶與土地經驗〉一文，將1920-1930年代出生的藝術家分為「土著群」與「異鄉群」。但為了和一般臺灣美術史論述大都採用「本土」一詞，故此處乃將「土著群」改為「本土群」。

⁶ 布爾迪厄認為，「在文化場域(藝術或文學等)之內，文化創作者所競爭的主要乃是名氣、尊崇和聲望等之權威。此權威的基礎乃是象徵／符號權力(symbolic power)」，他把這些象徵權力視為文化創作者的象徵資本(symbolic capital)。而從欣賞者、收藏者或讀者的角度而言，他們所擁有的文化知識、能力和傾向等，則稱之為文化資本(cultural capital)。(許嘉猷，〈布爾迪厄論西方純美學與藝術場域的自主化——藝術社會學之凝視〉，《歐美研究》第34卷第3期，南港，中央研究院歐美研究所，2004年9月，頁363。)

⁷ 「場域」理論乃是由布爾迪厄所提出，他分析「一個場域就像一個網絡，或位置間的客觀關係組合。……整個社會是由這些相對自主的小社會所組成，……例如藝術的場域、宗教的場域或經濟的場域等，每個場域都有其各自運作的邏輯」。(朋尼維茲著，孫智綺譯，《布赫迪厄社會學的第一課》，臺北市，麥田，2002年，頁80。)

（「臺展」及「府展」），（圖1）以及戰後繼續在「省展」（「臺灣省行政長官公署」成立的官展）中獲獎。（圖2）透過官展「場域」的競爭，許深州贏得名氣、尊崇和聲望等「象徵權力」（symbolic power），並逐步攀登至畫業最高峰，出任「省展」評審委員。⁸



圖1（上） 許深州，〈閑日〉，1942，75×135cm，礦物彩、絹，第5屆府展東洋畫部入選，國立臺灣美術館典藏。



圖2（下） 許深州，〈觀猴圖〉，1946，第1屆省展國畫部特選第一席及「長官賞」，翻拍自1946年發行《臺灣畫報》省展特刊。

⁸ 賴明珠，《優美·豪壯·許深州》（臺中市：國立臺灣美術館，2014年），頁30-32。

另一位畫家賴傳鑑（1926-2016），就讀公學校時即開始接觸西洋繪畫。五、六年級時，則郵購日本出版的《講義錄》，以自修方式研習書法、水彩、油畫、插圖、印刷等藝文常識與美術技法。商業學校畢業後，賴傳鑑終於如願赴日，但因戰亂被徵召至海軍工廠服務，實際上並沒進美術學校習藝。返臺後，賴傳鑑跟隨李石樵（1908-1995）習畫，（圖3）之後則透過參加公、私立展覽會（「省展」及「臺陽美展」等）競賽，樹立他在畫壇的聲望與地位。⁹（圖4）

換言之，「本土群」臺灣美術家許深州與賴傳鑑，乃是依循統治權威所架構地方型或省級藝術機制，利用獲得的技藝「慣習」（*habitus*），¹⁰在競技「場域」逐步踏上入選、獲獎及被擢拔為審查委員等設定的步驟，以取得官方藝術（臺展、府展、省展或全省教員美展）的認可，並在藝術場域中逐步累積「象徵資本」。他們的創作承襲自前一代「本土群」藝術家寫生、寫實畫風的實踐歷程，並強調個人對自然、地方鄉土和個體生命的感觸之視覺轉化表現。¹¹

「異鄉群」臺灣美術家，早期或在中國新式藝術專科學校習藝，或者來臺後進入師範系統（如臺灣省立師範學院、臺北師範學校等），接受傳統學院與現代化美術教育的訓練。例如，1923年出生的席德進（1923-1981），二戰期間就讀重慶國立藝專，之後從杭州國立藝專畢業。1948年席德進來臺，在嘉義中學任教，（圖5）1952年辭去教職北上，立志做專業畫家。1950年代晚期，他開始代表中華民國參加「巴西聖保羅國際雙年展」，（圖6）國立臺灣藝術

⁹ 賴明珠，《沙漠·夢土·賴傳鑑》（臺中市：國立臺灣美術館，2015年），頁22-23、27-28、34-35。

¹⁰ 「慣習」乃布爾迪厄社會實踐理論的一個重要核心概念。慣習是一種「集體性的、持久的、規則行為的生成機制」，如布爾迪厄所說，是「不同領域間活動的統一原則」，故慣習使不同場域的施為者「表現出相似的稟性（*disposition*）傾向」。（徐賁，〈布迪厄論知識場域和知識分子〉，《二十一世紀雙月刊》第70期，香港，香港中文大學，2002年4月，頁76。）

¹¹ 有關戰後「本土群」臺灣美術家如何藉由現代藝術（後印象派、野獸派、立體派及抽象派或超現實主義）新形式、新技巧，創作具有生活性、鄉土色彩與主體意識的視覺意象，請參看賴明珠，〈風格遞嬗中的主體性——在具象與抽象中抉擇的賴傳鑑〉，《臺灣美術》第67期（臺中市：國立臺灣美術館，2007年1月），頁74-91；賴明珠，〈異鄉／故鄉——論戰後臺灣畫家的歷史記憶與土地經驗〉，《臺灣美術》第71期（臺中市：國立臺灣美術館，2008年1月），頁66-81。

館及國立歷史博物館舉行的中國現代畫展，更於1962年被美國國務院遴選為赴美考察的臺灣現代畫家。¹²

另一位「異鄉群」美術家劉國松（1932-），6歲喪父，14歲抗戰結束才進中學就讀，1949年隨國民革命軍遺族學校遷徙來臺，1951年考入臺灣省立師範學院（1955年改為國立師範大學）藝術系。（圖7）師大畢業後，他於1956年5月和師大系友組成「五月畫會」，致力於「中國現代畫」的推展活動。¹³之後他代表中華民國參加1957年「東京亞洲青年美展」，1959年「巴西聖保羅國際雙年展」及「巴黎國際青年雙年展」，（圖8）1962年「越南第一屆國際美展」，以及國立臺灣藝術館和國立歷史博物館所舉行的中國現代畫展等，¹⁴並於1966年春天獲得美國洛克斐勒三世基金會（John D. Rockefeller 3rd Fund）贊助，赴美、歐大陸參訪兩年。¹⁵

「異鄉群」臺灣美術家席德進與劉國松，都接受國家機制所建立的學院美術教育，並代表中華民國參加各項國際現代美術競賽展，以獲取國家認可的「極端新派」¹⁶美術家的榮耀桂冠。他們可說是在「民族」與「現代」雙重連結的藝術場域中，追求強調傳統與現代、東方與西方、精神與物質的匯流融合，以開創「中國現代畫」發展的契機。¹⁷

¹² 鄭惠美，《山水·獨行·席德進》（臺北市：雄獅，1996年），後附「席德進年表」。

¹³ 李鑄晉，〈中西藝術的匯流——記劉國松繪畫的發展〉，臺北市立美術館展覽組編輯，《劉國松畫集》（臺北市：臺北市立美術館，1992年），頁12-14。

¹⁴ 臺北市立美術館展覽組編輯，《劉國松畫集》（臺北市：臺北市立美術館，1992年），附錄「聯展」，頁149-150。

¹⁵ 同註13，頁19-20。

¹⁶ 「極端新派」一詞乃1959年巴西大使李迪俊寫給外交部電報中的用語，他探知「巴西聖保羅國際雙年展」參展者，「以『極端新派』（表現派、抽象派、立體派、超現實派）最受歡迎」。（林伯欣，〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在臺灣與巴西之間的拼合／裝置（1957-1973）〉，《臺灣美術》第67期，臺中市：國立臺灣美術館，2007年1月，頁65-66。）

¹⁷ 有關中華民國尚未退出聯合國，並與多國尚有邦交的年代，五月、東方與現代版畫會成員，以及其他年輕臺灣畫家，藉由外交部、教育部、國立歷史博物館與國際雙年展（尤其是「巴西聖保羅國際雙年展」），還有美國國務院、基金會的交錯網絡關係，以及藉此建立起政治與藝術的國家機制，請參看高千惠，〈從歷史背影看當代的身形——史博館／極端新派／巴西聖保羅雙年展的三角關係〉，戈思明主編，《戰後臺灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演》（臺北市：國立歷史博物館，2005年），頁23-37；林伯欣，〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在臺灣與巴西之間的拼合／裝置（1957-1973）〉，《臺灣

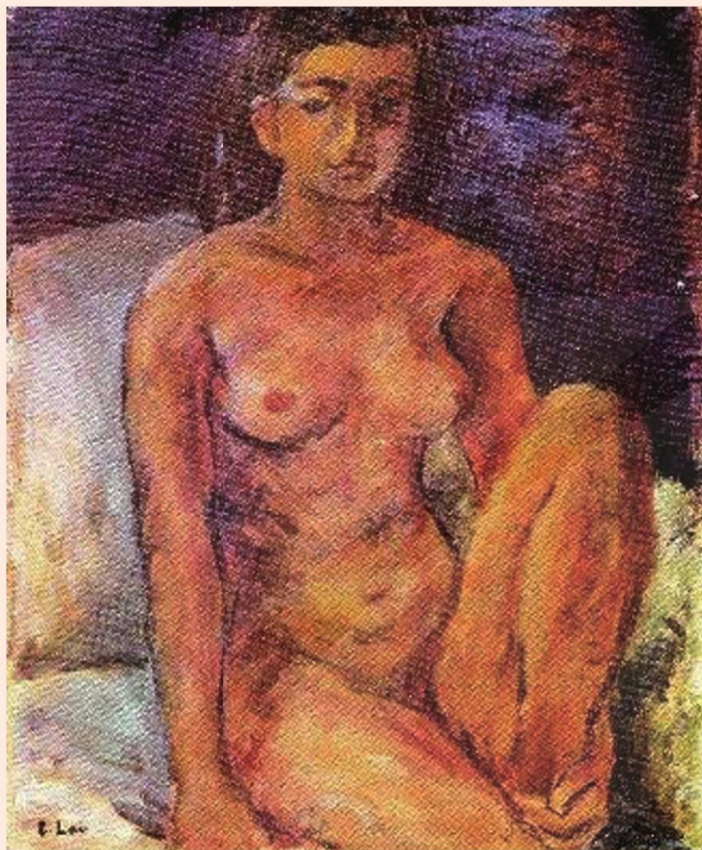


圖3 賴傳鑑，〈裸女〉，1956，
15F，油彩、畫布，家屬收藏。



圖4 賴傳鑑，〈畫室II〉，1962，73.8×116.5cm，油彩、三夾板，教員美展第二獎，國立臺灣美術館典藏。



圖5 席德進，〈少女坐像〉，1948，
84×67.5cm，油彩、畫布，國立
臺灣美術館典藏。



圖6 席德進，〈賣鵝者〉，1956，
80×80cm，油彩、畫布，第
4屆巴西聖保羅雙年展參展作
品，國立歷史博物館典藏。

國立台灣
National Taiwan Museum

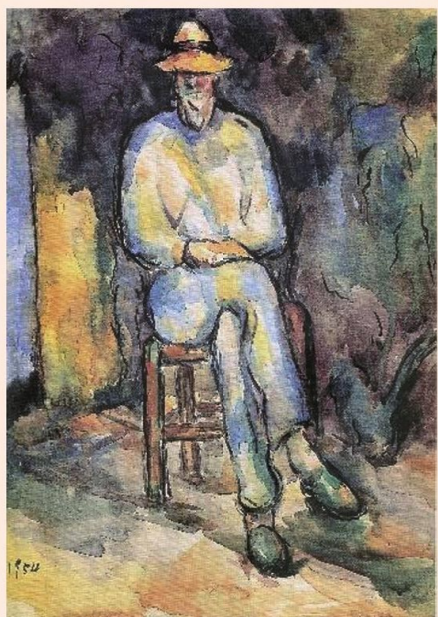


圖7 劉國松，〈又夢塞尚（局部）〉，1954，28.5×33.2cm，水彩，山東博物館典藏。

圖8 劉國松，〈赤壁〉，1961，92×167.5cm，複合媒材、布，私人收藏。



1963年國立歷史博物館館長王宇清（1913-2009）曾撰文說，聖保羅雙年展推舉能夠「擺脫寫實約束」的青年藝術家，並激勵這批「新興抽象藝術」創作者「攝受民族傳統的氣質」，以俾展現「『高簡空曠』『古樸鈍拙』」的中國精神。¹⁸而1967及1969年聖保羅雙年展的參展條件與徵選簡章，也分別標舉「洞悉國際……創作內容與趨勢」、「氣魄雄健而能顯示中華文化之特質者」，以及「民族特性，氣魄雄渾」、「適應國際思潮」，¹⁹以作為審查委員挑選參展作品的規範準則。可見國家機制企圖將民族的文化特質，透過極端新派青年美術家的創作實踐，並在國際「雙年展」場域阻退「共匪」參加，²⁰藉此以體現國家主權的象徵權力。而以「抽象」為名的「新興藝術」，在國家政治、外交及文化治理（governing）的「規訓」（discipline）下，²¹儼然成為1960年代至1970年代初期，臺灣最具權威性、合法性的現代藝術之象徵權力。相形之下，被視為地方層級的「省展」競技場域，則被貶抑為印象派、²²寫實主義的大本營，甚至是日本的殖民遺緒（legacy）。統治階級及擁護極端新派

美術》第67期（臺中市：國立臺灣美術館，2007年1月），頁60-73；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》第24卷第2期（南港：中央研究院臺灣史研究所，2017年6月），頁144-160。

¹⁸ 王宇清草擬，〈中華民國參加一九六三年巴西聖保羅市第七屆國際藝術展序言〉（草稿），1963年7月20日，收入國立歷史博物館檔案，《巴西七屆藝展》，檔號：100242；引自林伯欣，〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在臺灣與巴西之間的拼合／裝置（1957-1973）〉，《臺灣美術》第67期（臺中市：國立臺灣美術館，2007年1月），頁68。

¹⁹ 林伯欣，〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在臺灣與巴西之間的拼合／裝置（1957-1973）〉，《臺灣美術》第67期（臺中市：國立臺灣美術館，2007年1月），頁69-70。

²⁰ 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》第24卷第2期（南港：中央研究院臺灣史研究所，2017年6月），頁149。

²¹ 費德希克·格雷（Frédéric Gros）說：「對傅柯而言，規訓首先就是一種對身體的政治技術，……是一種對身體分配、格狀化（quadriller）的努力。……規訓如同一種新的政治解剖學而被理解：個體在空間中的分配藝術（每個個體都應根據其等級、力量、功能等各就其位），活動的控制，起源的組織化，力量的複合。……所有這些技術製造出馴服與屈服的身體，有用的身體。」（傅柯，《監視與懲罰》，頁137-171；引自費德希克·格雷（Frédéric Gros）著，何乏筆、楊凱麟、龔卓軍譯，《傅柯考》（Michel Foucault），臺北市：麥田，2006年，頁109-110。）

²² 劉國松評論李石樵作品，認為李氏停留在模仿實物為對象，仍停滯在印象主義階段。（劉國松，〈現代繪畫的哲學思想——兼評李石樵畫展〉，《聯合報》，「藝文天地」版，1958年6月16日；引自王德育，〈彩度的追求者——李石樵〉，《臺灣美術全集8——李石樵》，臺北市：藝術家，1993年，頁31。）

的知識分子，運用「場域內發言的權威性」，劃分出「上下、優劣、尊卑的位置」，²³將代表中國文化的「異鄉群」美術家，形塑為優於地方性「本土群」美術家的歷史現象，反映出戰後臺灣現代藝術場域中，國家機制所建構不均衡的階級與權力關係，並對「現代藝術」的創作形式與內容進行規範與限制。

三、倫理主體與自由脫逸的實踐

傅柯晚期曾聚焦於「主體性」(subjectivity)的探究，他指出，「人應該作自己的主人，並且應自覺地透過自我的技術與自我的實踐，將自己塑造成倫理主體(ethical subject)」。²⁴他強調，「人若不能真確洞悉權力在自己生命中的運作(不論是國家、文化，或者是市場)，不能在反思中掌握自己的生命追求，並積極突破限制，尋求創造性地逾越權力的限制，那就是不自由」。²⁴在此，我們也想扣問，從戰後到解嚴前後，在國家機制規範的形塑與限制下，「本土群」與「異鄉群」美術家是否也洞悉國家權力對其創作生命的運作？並且反思自我的藝術生命，並追尋自由主體性的實踐？

「本土群」美術家許深州與賴傳鑑，一位是東洋畫／國畫(第二部)／膠彩畫創作者，其作品被質疑為「殖民遺緒(legacy)，是非『正宗』、非『正統』的畫種」²⁵；一位是「本土第三代西畫家」，其作品承繼的是被評論為「保守與權威主義」，²⁶或「研究」型²⁷的第一代留日西畫家李石樵。在被質疑

²³ 徐賁，〈布迪厄論知識場域和知識分子〉，《二十一世紀雙月刊》第70期(香港：香港中文大學，2002年4月)，頁77。

²⁴ Michel Foucault, *The Use of Pleasure*, New York: Pantheon Books, 1985, 引自楊士奇、吳孟珍，〈創業實踐教育與傅柯倫理主體論〉，《中山管理評論》第26卷第1期(高雄市：國立中山大學管理學院，2018年3月)，頁39-40。

²⁵ 賴明珠，〈風土之眼——藝術選擇與實踐〉，王美雲執行編輯，《風土之眼：呂鐵州、許深州膠彩畫紀念聯展》(臺中市：國立臺灣美術館，2015年12月)，頁8。

²⁶ 王秀雄認為戰前留日第一代西畫家，包括：廖繼春、李梅樹、郭柏川、顏水龍、楊三郎、李石樵及劉啟祥7人，作品變化少，具「保守」風格；戰後雖遭五月、東方畫會的批評與挑戰，仍持續支配臺灣現今的畫風，其「地位與威權仍然屹立不動」。(王秀雄，〈臺灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後臺灣西畫的影響〉，張芳薇執行編輯，《中國·現代·美術——兼論日韓現代美術國際學術研討會論文集》，臺北市：臺北市立美術館，1991年，頁137。)

²⁷ 謝里法認為廖繼春、李石樵「具備強烈性格和理念」，並主張兩人的創作對西方現代藝

與被「歧視」²⁸的社會氛圍中，們在雙重（日本與中國）國家機制的箝制下，是如何運用自我的視覺美術技藝，實踐自我的藝術風貌，以塑造突破權威的主體性藝術呢？

許深州採取的創作策略，是將各式「象徵資本」（具象與抽象的礦物彩、水墨及水彩畫）「聚合與微調，並重新審視與反思如何將個人與自然、土地、社會及族群的對話予以視覺化」。²⁹他於1946至1955年所創作的〈時代風俗美人畫〉系列，乃抱持悲天憫人的情懷，描寫外省族群離散的浮生眾象；（圖9）同時也記錄臺灣人樂天安命、堅毅不拔的生命情境。³⁰（圖10）而1950至1990年代的山岳畫，則從寫實的模擬逐漸脫胎換骨，將山岳符號「轉化為與風土、土地倫理及族群融合等人文思索結合」，甚至是「傳遞混雜、聚合的『主體性』」的象徵符號。³¹（圖11）許深州不斷脫逸出國家機制內在結構的限制，並在「審視、反思文化衝突與融合的過程中，連結起眾多層次的符碼」。³²我們可以說，許深州實踐了瓜塔里對「主體性」的另一種詮釋，一種「複調的」（polyphonic）³³、「發聲的集合裝置」（collective assemblages of enunciation）理論³⁴。因而其視覺意象，乃超越個人、跨越時代，創造出為眾人發聲之群體主體性。

術，包括立體、野獸、抽象或超現實，經常以「研究」的態度，不斷探索、實踐創新的可能性，因而成為新一代本土年輕藝術家的「領航者」。（謝里法，〈賴傳鑑的時代與臺灣美術的折衷主義〉，賴傳鑑、賴月容編，《創作八十回顧展——賴傳鑑畫集》，桃園市，桃園縣政府文化局，2004年，頁11。）

²⁸ 林之助於1977年曾寫信給許深州，說：「以用具差別命名的『膠彩畫』，此名稱可以涵括寫實的、抽象的及洋畫的描寫等所有的膠彩畫。我認為，如此一來，因『東洋畫』名稱而受盡的種種歧視將煙消雲散」。（賴明珠，《優美·豪壯·許深州》，臺中市：國立臺灣美術館，2014年，頁67、69。）

²⁹ 賴明珠，〈異音之音——論許深州視覺意象中的文化衝突與融合〉，《藝鄉——2019臺灣近現代美術國際學術研討會》論文集（臺南市：臺南市美術館，2019年1月29日發表），尚未出版。

³⁰ 賴明珠，《優美·豪壯·許深州》（臺中市：國立臺灣美術館，2014年），頁50-58。

³¹ 同註29。

³² 同註29。

³³ 黎子元，〈誰需要瓜塔里式主體？引介Chaosmosis〉，香港，新唯物主義學會，New Materialism Society Seminar，<<http://www.newmaterialismsociety.com/guattari.html>>（2018年9月7日瀏覽）。

³⁴ 黎子元，〈無意識、集合裝置與資本主義，引介Lines of Flight: For Another World of Possibilities〉，香港，新唯物主義學會，New Materialism Society Seminar，<<http://www.newmaterialismsociety.com/guattari.html>>（2018年9月7日瀏覽）。

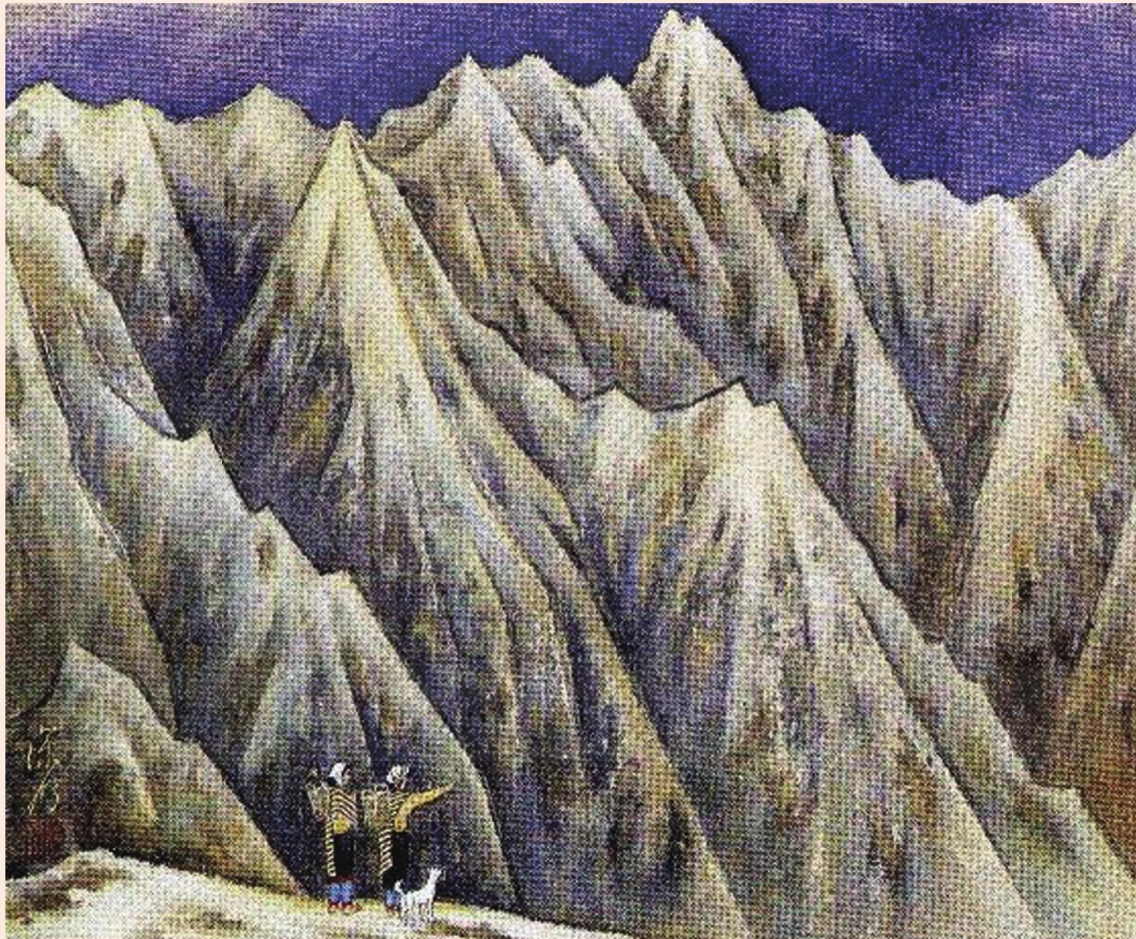


圖9（左） 許深州，〈自立〉，1950，86.2×135.8cm，礦物、水干顏料、絹，國立臺灣美術館典藏。

圖10（右） 許深州，〈青嵐〉，1953，72×84cm，礦物彩、絹，私人收藏。

圖11（下） 許深州，〈月世界眺望〉，1974，43.5×51cm，礦物彩、胡粉、灑金、麻紙，私人收藏。



圖12（左） 賴傳鑑，〈山居〉，1962，80×116.7cm，油彩、木板，臺北市立美術館典藏。

圖13（右） 賴傳鑑，〈漁（I）〉，1962，38×45.5cm，油彩、木板，家屬收藏。

賴傳鑑則在廖繼春（1902-1976）、李石樵兩位「研究」型第一代西畫家的引領下，亦採用聚合、微調策略，穿梭於立體、野獸、超現實、抽象的現代藝術之探索領域。從1950至1980年代，賴傳鑑以亮麗甜美色調、現代感造形，運用魚、吉他、水果、貓、鴿子、鹿、白馬、蝴蝶、裸女及天使等視覺符號，將日常生活、過往經驗或歷史感觸，以「迂迴、象徵」手法，表達他對「現實匱乏」與「精神煎熬」的反喻。（圖12）因而「他筆下寧靜、恬適、唯美的烏托邦視覺意象」，實為主體「對時代不安、生命鬱悶的隱喻」。³⁵（圖13）從賴傳鑑的文字書寫，我們知悉他對文化霸權體制存在的強烈感受。因而在面臨「文化、語言、社會斷裂傷痛」³⁶的當下，他的繪畫創作乃選擇以折衷、綜合的語彙，將自我的記憶片段與想像視覺化，作為突破權力限制的逃逸路徑，以追尋藝術的自由天地。（圖14）賴傳鑑所實踐的，也是一種從結構域內到結構域外，混雜的、複調的藝術發聲策略。

席德進早年在成都、重慶、杭州藝專就讀時，主要追隨龐薰琹（1906-1985）及林風眠（1900-1991）兩位畫家，³⁷並尊奉林風眠「概括自然景象」

³⁵ 賴明珠，〈異鄉／故鄉——論戰後臺灣畫家的歷史記憶與土地經驗〉，《臺灣美術》第71期（臺中市：國立臺灣美術館，2008年1月），頁74-76。

³⁶ 同上註，頁77。

³⁷ 劉文三，〈將生命還給繪畫·畫作交給歷史——席德進的水彩藝術〉，臺灣省立美術館編輯委員會編，《席德進水彩畫紀念展》（臺中市：臺灣省立美術館，1993年），頁5-6。

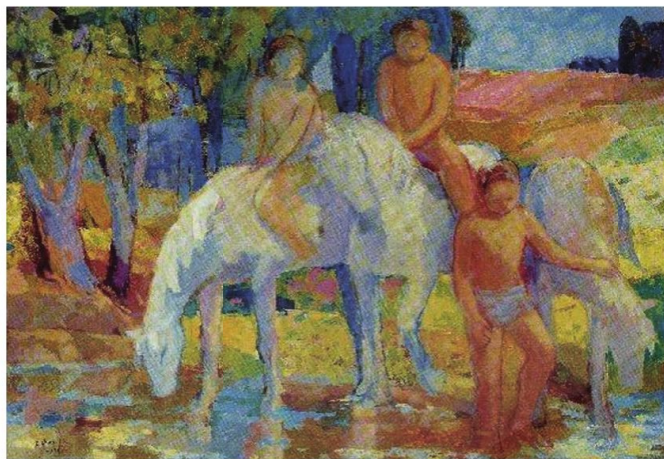


圖14 (左) 賴傳鑑, 〈春遊〉, 1983, 112×162cm, 油彩、畫布, 家屬收藏。

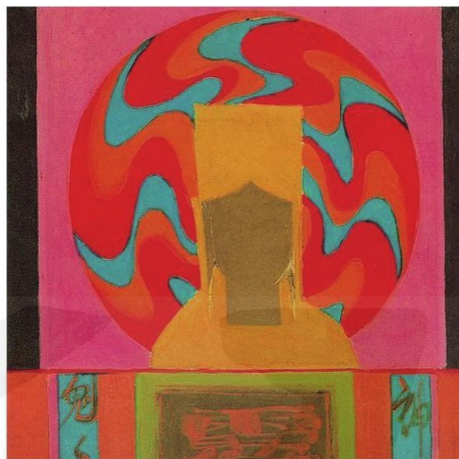


圖15 (右) 席德進, 〈媽祖〉, 1965, 61.5×61.5cm, 油彩、畫布, 國立臺灣美術館典藏。

的準則,「憑記憶和技術經驗去作畫」。³⁸從1962年赴歐美,一直到返臺後的1980年代,席德進自覺地將生活於臺灣所感受的亞熱帶「地方情調」,與旅外獲知的抽象、普普、歐普等現代藝術形式揉合,(圖15)創作了「歌頌中國人」、「古屋」、「民間藝術」等系列作品,嘗試將「臺灣廟宇、人物」和「古老中國數千年文化遺留的種子相連」。³⁹(圖16)席德進與多數異鄉型藝術家不同的是,他極其強調個人對事物的感受,並且對「教條」式的傳統霸權文化甚不以為然。1977年他曾撰文批評:「中國的一切技藝是一個數千年的教條和限制下的產物,一個人必須不受影響,不受限制,才能看清楚全新的一切」。⁴⁰在寫給摯友莊佳村的信上,他說:「全浸在自己的幻想裡或中國人的意境裡,這點泉源是會枯乾的。一個藝術家仍須與現實世界接觸」。⁴¹由於他敢於挑戰國家機制單一文化的威權,勇於擁抱現實世界的臺灣鄉土,以及真摯地表現自我的性慾傾向。⁴²(圖17)因而席氏的視覺意象,乃結合了現實、想像與慾望,並

³⁸ 邵大箴,〈他走在時代的前面——略談林風眠的藝術思想〉,陳菊秋編,《林風眠研究文集》II(臺北市:閣林圖書,2000年),頁30。

³⁹ 席德進,〈我的藝術與臺灣〉,《雄獅美術》第2期(1971年4月),頁17。

⁴⁰ 席德進,〈新的意志從初學起就要培養〉,《藝術家》第20期(1977年1月),引自郭繼生編,《當代臺灣繪畫文選1945-1990》(臺北市:雄獅,1991年),頁175(174-176)。

⁴¹ 席德進,《席德進書簡——致莊佳村》(臺北市:聯合月刊社,1982年),頁37。

⁴² 討論有關席德進同性戀傾向的文章,請參考莊佳村,〈席德進和我——代序〉;黃榮村,〈席德進致莊佳村書簡之心理分析〉以及張杰,〈我所瞭解的席德進〉等文章,收錄於席

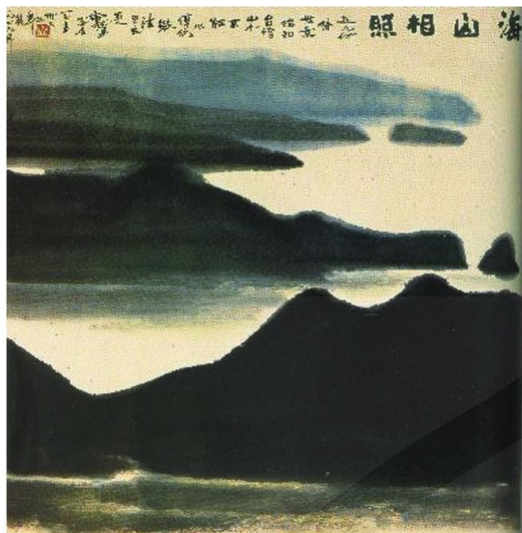


圖16(左) 席德進，〈海山相照〉，1979，120×120cm，水墨、紙，國立臺灣美術館典藏。

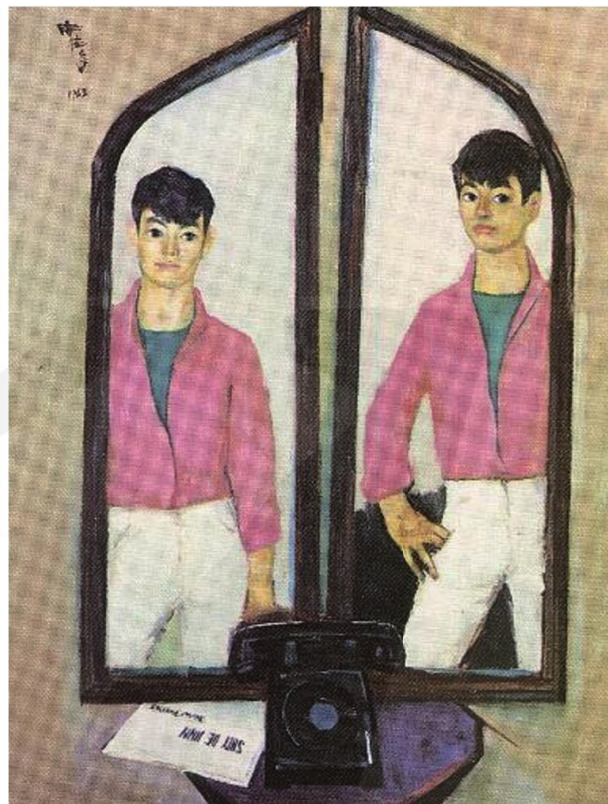


圖17(右) 席德進，〈雙重自畫像〉，1963，82.6×109.2cm，油彩、畫布，國立臺灣美術館典藏。

透過不斷突破傳統技藝形式，以及逾越社會藩籬的自我生命實踐，具現既壓抑又奔放，既遵循體制又逃逸於結構之外的多重主體特質。

劉國松是異鄉群美術家中成就最高，同時也擁有最多象徵資本的現代藝術家。1956年師大藝術系畢業後，他與師大校友創立「五月畫會」，並代表國家陸續參加國際性現代美展與雙年展。1960年代初期時，他已被譽為「現代繪畫運動代言人」。⁴³1961年1月劉國松在《文星》撰文呼籲：「要拯救中國美術文化於死亡，必須以蓬勃的人性的實在存在為源泉，才能達到真正的空靈超脫，大膽地接受西洋近代藝術的人本位思想，……來燃燒東方傳統固有的空靈飄逸。」同文中，他主張「抽象的表現」，將會是「東西繪畫合流的交點」。⁴⁴可見在畫業剛起步階段，劉國松的創作目標即已設定為，以西方抽象

德進，《席德進書簡——致莊佳村》（臺北市：聯經，1982年），頁（一）～（一四）、163-174、183-188；蕭瓊瑞，《島嶼色彩——臺灣美術史論》（臺北市：東大圖書，1997年），頁374-376。

⁴³ 蕭瓊瑞，《現代·水墨·劉國松》（臺中市：國立臺灣美術館，2017年），頁51。

⁴⁴ 劉國松，〈繪畫的峽谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉，《文星》第39期（1961年1

畫為工具，開創具有東方形上學空靈、超脫、飄逸的美感訴求。現代詩人余光中（1928-2017）在1964年撰文，提倡以「靈視」之眼而非「肉眼」來從事抽象畫的創作。他認為「五月畫會」年輕畫家們，「畫黑而留白」、「執有臨無」，已達到「中國古典藝術精神」，並且「形而上地把握住中國繪畫傳統的本質」。⁴⁵中國藝術史家李鑄晉（1920-2014）也於1969年推崇劉氏1964年《寒山雪霽》一作：「在一個中國傳統常見的主題中，藝術家運用深諳流利的筆畫和控制得宜的渲染，形成相當有趣的對比。……這顯然是一幅強烈反映中國山水畫傳統，又具有充分現代色彩的傑出畫作」。⁴⁶劉國松、余光中與李鑄晉的論述，基本上都與1959年至1960年代，外交部、教育部及國立歷史博物館等國家機制所倡議的，應推派「極端新派」或「新興抽象藝術」創作者，代表中華民國參與國際性美展，以展現「高簡空曠」、「古樸鈍拙」的中國精神，和「氣魄雄渾」的中華文化特質等，與國家權力「規訓」的口徑一致。可見戰後在國民政府撤退臺灣的特殊時空環境下，無論是官方權力機制或是知識菁英代表，不約而同地都將中國傳統古典藝術精神，視為是「中國現代藝術」的「本質」所在。（圖18）

1962年劉國松與徐復觀（1904-1982）為了「現代繪畫」相關議題進行筆戰時，劉氏曾批評石濤、八大山人、齊白石等明末清代畫家，「沒有勇氣拋棄自然的外形，創造抽象的『純粹繪畫』」，並直言「民初以來的美術史只是一片空白」。⁴⁷廖繼春於1963年，則提出對現代繪畫的不同看法，他認為：「現代畫的問題，並不在抽象或具象，不論有形或無形，最重要的是要有內容與表現性」。⁴⁸但顯然劉國松掌握住當時國家與社會菁英對中國現代新藝術的集體

月）；引自蕭瓊瑞，《現代·水墨·劉國松》（臺中市：國立臺灣美術館，2017年），頁42-44。

⁴⁵ 余光中，〈從靈視主義出發〉，《文星》第14卷第2期（1964年6月），引自郭繼生編，《當代臺灣繪畫文選1945-1990》（臺北市：雄獅，1991年），頁186-187、190。

⁴⁶ 李鑄晉著，黎模斌譯，《劉國松：一個中國現代畫家的成長》（臺北市：國立歷史博物館，1969年）；引自蕭瓊瑞，《現代·水墨·劉國松》（臺中市：國立臺灣美術館，2017年），頁71-72。

⁴⁷ 劉國松，〈與徐復觀先生談現代藝術的歸趨〉，《作品》第3卷第4期（1962年3月25日）；引自蕭瓊瑞、林伯欣，臺灣省立美術館策畫，《臺灣美術評論全集——劉國松》（臺北市：藝術家，1999年），頁74。

⁴⁸ 何政廣，〈歐美畫壇現況——廖繼春教授講考察觀感〉，《中央日報》，1963年4月10日；引自蕭瓊瑞、林伯欣，臺灣省立美術館策畫，《臺灣美術評論全集——劉國松》（臺北



圖18 劉國松，〈憶成串〉，1963，57.5×89.3cm，彩墨、紙，香港私人收藏。

共識，因而始終將抽象繪畫視為「現代藝術的極致表現」⁴⁹。1968年他發起創立「中國水墨畫學會」時，更將抽象水墨畫與「中國現代藝術運動的第二季」連結，⁵⁰創造出霸權式「新傳統」，⁵¹也否定「普普」等強調生活與大眾的西方新思潮。⁵²劉國松認為這類「西洋的形式」，無法「達到中華文化復興的目

市，藝術家，1999年），頁88，註60。

⁴⁹ 蕭瓊瑞、林伯欣，臺灣省立美術館策畫，《臺灣美術評論全集——劉國松》（臺北市，藝術家，1999年），頁78。

⁵⁰ 劉國松，〈禪宗美學與水墨畫——記述曾培先生部分演講〉，《幼獅文藝》第29卷第6期（1968年12月）；引自蕭瓊瑞、林伯欣，臺灣省立美術館策畫，《臺灣美術評論全集——劉國松》（臺北市，藝術家，1999年），頁78。

⁵¹ 劉國松，〈文化復興中藝術家應有的認識〉，《中華文化復興月刊》第17期（1969年8月）；引自蕭瓊瑞、林伯欣，臺灣省立美術館策畫，《臺灣美術評論全集——劉國松》（臺北市：藝術家，1999年），頁78。

⁵² 劉國松，〈我對普普的看法〉，《幼獅文藝》第29卷第3期（1968年9月）；引自蕭瓊瑞、林伯欣，臺灣省立美術館策畫，《臺灣美術評論全集——劉國松》（臺北市：藝術家，1999年），頁78。

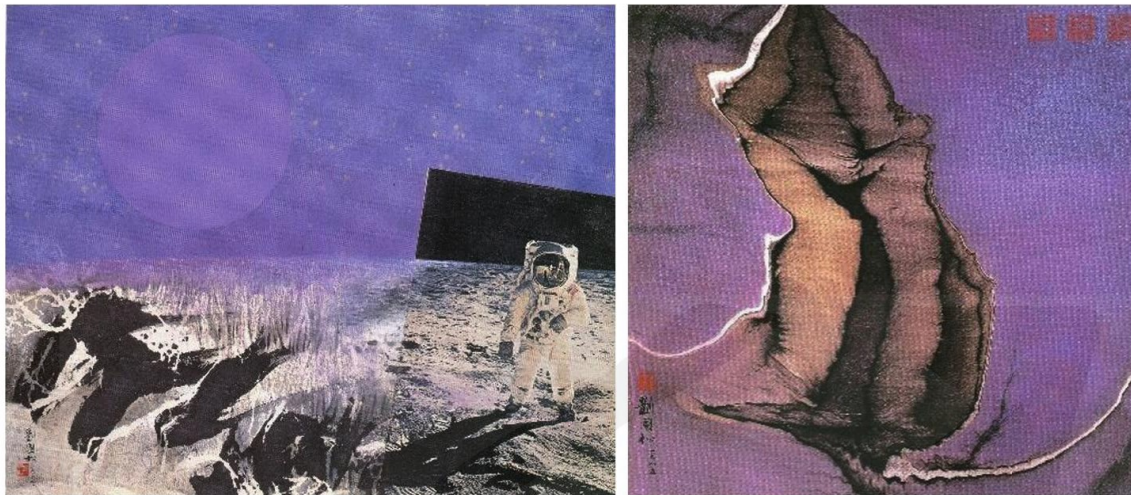


圖19（左） 劉國松，〈月球漫步〉，1969，59×85cm，彩墨、紙、拼貼，臺灣私人收藏。

圖20（右） 劉國松，〈混沌之初〉，1985，48.6×50cm，彩墨、紙，英國水松石山房收藏。

的」。⁵³往後他即透過大筆觸、抽筋剝皮皴、拼貼（圖19）、水拓、漬墨、拓漬等多元媒材與技法⁵⁴，創造以「空靈超脫」、「氣魄雄渾」取勝的大山大水畫作。（圖20）

四、結論

1987年解嚴之前，為了建立代表中華民國現代藝術之「秩序空間」（order of space），國家機制乃藉由架構「內在」（限制）與「外在」（禁止）的區別，作為「分享與拒斥」的標準，讓一切（內外）程序都「服膺於極端強制性的言說體制」或「規訓的法則」。⁵⁵被貶斥為「日本畫」的東洋畫／膠彩畫，或被區分為被「寫實約束」的本土畫家作品（以「省展」與「臺陽展」為代表），雖是由「異鄉群」藝術家喊出，但默許這種「去日本化」的外在程序

⁵³ 劉國松，〈禪宗美學與水墨畫——記述曾培先生部分演講〉，《幼獅文藝》第29卷第6期（1968年12月）；引自蕭瓊瑞、林柏欣，臺灣省立美術館策畫，《臺灣美術評論全集——劉國松》（臺北市：藝術家，1999年），頁78。

⁵⁴ 蕭瓊瑞，《現代·水墨·劉國松》（臺中市：國立臺灣美術館，2017年），頁46、102、115-130。

⁵⁵ 費德希克·格雷（Frédéric Gros）著，何乏筆、楊凱麟、龔卓軍譯，《傅柯考》（*Michel Foucault*）（臺北市：麥田，2006年），頁71、95-96。

「拒斥」，事實上由「不在場」的國家秩序安排者撐腰。而國家機制和社會文化菁英所共推的「極端新派」或「新興抽象」藝術家，則在解嚴前國家權力掌控的「秩序空間」中，分享「國家即民族」、「傳統即現代」、「現代即抽象」的宏觀分析的強制式論述之發聲權。

然而德勒茲和瓜塔里則主張拆解「國家哲學以內部為原則的特徵」，強調可運用「游牧思想」(Nomad Thought)的外部原則(a principle of exteriority)，藉由「去中央化」或「非層級化」，來抵抗國家機制的「中央化」與「層級化」系統。⁵⁶他們倡議「創造逃逸路線」(creating a line of flight)，以作為「再創造或以行動和支配系統及社會環境相抗衡」⁵⁷的一種政治文化策略。從本文的分析可以看到，解嚴前「本土群」畫家許深州與賴傳鑑，或「異鄉群」畫家席德進，他們雖然都受到中央化、層級化國家機制的約束與支配，但卻能在中、後期創作中，尋找到一種脫逸國家權力操控的路徑。他們運用多元的藝術媒介，創造出強調個別「差異」、表現眾數的「主體性」，以及為自我與社會大眾發聲的藝術內涵。

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

⁵⁶ Robert Deuchars, "Creating Lines of Flight and Activating Resistance: Deleuze and Guattari's War Machine", p.3, <https://mafiadoc.com/creating-lines-of-flight-and-activating-resistance-society-for-_59fed7bf1723dd9af5b93762.html> (2018年11月1日瀏覽)。

⁵⁷ Robert Deuchars, "Creating Lines of Flight and Activating Resistance: Deleuze and Guattari's War Machine", p.4, <https://mafiadoc.com/creating-lines-of-flight-and-activating-resistance-society-for-_59fed7bf1723dd9af5b93762.html> (2018年11月1日瀏覽)。

參考書目

中文論著

- 戈思明主編，《戰後臺灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演》，臺北市：國立歷史博物館，2005年。
- 王秀雄，〈臺灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後臺灣西畫的影響〉，張芳薇執行編輯，《中國·現代·美術——兼論日韓現代美術國際學術研討會論文集》，臺北市：臺北市立美術館，1991年，頁137-176。
- 王美雲執行編輯，《風土之眼：呂鐵州、許深州膠彩畫紀念聯展》，臺中市：國立臺灣美術館，2015年12月。
- 王德育，〈彩度的追求者——李石樵〉，《臺灣美術全集8——李石樵》，臺北市：藝術家，1993年，頁17-43。
- 李鑄晉，〈中西藝術的匯流——記劉國松繪畫的發展〉，臺北市立美術館展覽組編輯，《劉國松畫集》，臺北市：臺北市立美術館，1992年，頁12-24。
- 林伯欣，〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在臺灣與巴西之間的拼合／裝置（1957-1973）〉，《臺灣美術》第67期（臺中市：國立臺灣美術館，2007年1月），頁60-73。
- 徐賁，〈布迪厄論知識場域和知識分子〉，《二十一世紀雙月刊》第70期（香港：香港中文大學，2002年4月），頁75-81。
- 高千惠，〈從歷史背影看當代的身形——史博館／極端新派／巴西聖保羅雙年展的三角關係〉，戈思明主編，《戰後臺灣現代藝術發展：兼談國立歷史博物館的角色扮演》，臺北市：國立歷史博物館，2005年，頁23-37。
- 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》第24卷第2期（南港：中央研究院臺灣史研究所，2017年6月），頁115-178。
- 許嘉猷，〈布爾迪厄論西方純美學與藝術場域的自主化——藝術社會學之凝視〉，《歐美研究》第34卷第3期（南港：中央研究院歐美研究所，2004年9月），頁357-429。
- 郭繼生編，《當代臺灣繪畫文選1945-1990》，臺北市：雄獅，1991年。
- 張芳薇執行編輯，《中國·現代·美術——兼論日韓現代美術國際學術研討會論文集》，臺北市：臺北市立美術館，1991年。
- 楊士奇、吳孟珍，〈創業實踐教育與傅柯倫理主體論〉，《中山管理評論》第26卷第1期（高雄市：國立中山大學管理學院，2018年3月），頁35-53。
- 臺北市立美術館展覽組編輯，《劉國松畫集》，臺北市：臺北市立美術館，1992年。
- 鄭惠美，《山水·獨行·席德進》，臺北市：雄獅，1996年。
- 賴明珠，《優美·豪壯·許深州》，臺中市：國立臺灣美術館，2014年。
- 賴明珠，《沙漠·夢土·賴傳鑑》，臺中市：國立臺灣美術館，2015年。
- 賴明珠，〈風格遞嬗中的主體性——在具象與抽象中抉擇的賴傳鑑〉，《臺灣美術》第67期（臺中市：國立臺灣美術館，2007年1月），頁74-91。
- 賴明珠，〈異鄉／故鄉——論戰後臺灣畫家的歷史記憶與土地經驗〉，《臺灣美術》第71期（臺中市：國立臺灣美術館，2008年1月），頁66-81。

- 賴明珠，〈風土之眼——藝術選擇與實踐〉，王美雲執行編輯，《風土之眼：呂鐵州、許深州膠彩畫紀念聯展》，臺中市：國立臺灣美術館（2015年12月），頁8-28。
- 賴明珠，〈異音之音——論許深州視覺意象中的文化衝突與融合〉，《藝鄉——2019臺灣近現代美術國際學術研討會》論文集，臺南市：臺南市美術館，2019年1月29日發表，尚未出版。
- 賴傳鑑、賴月容編，《創作八十回顧展——傳鑑畫集》，桃園市：桃園縣政府文化局，2004年。
- 謝里法，〈賴傳鑑的時代與臺灣美術的折衷主義〉，賴傳鑑、賴月容編，《創作八十回顧展——賴傳鑑畫集》，桃園市：桃園縣政府文化局，2004年，頁9-13。
- 蕭瓊瑞，《島嶼色彩——臺灣美術史論》，臺北市：東大圖書，1997年。
- 蕭瓊瑞，《現代·水墨·劉國松》，臺中市：國立臺灣美術館，2017年。
- 蕭瓊瑞、林伯欣，臺灣省立美術館策畫，《臺灣美術評論全集——劉國松》，臺北市：藝術家，1999年。

中文譯著

- 朋尼維茲著，孫智綺譯，《布赫迪厄社會學的第一課》，臺北市：麥田，2002年。
- 費德希克·格雷（Frédéric Gros）著，何乏筆、楊凱麟、龔卓軍譯，《傅柯考》（Michel Foucault），臺北市：麥田，2006年。

其他（網路資料）

- 莊士弘，〈Lines of flight 逃逸路線〉，英文文學與文化資料庫，2010年，<http://english.fju.edu.tw/lctd/List/ConceptIntro.asp?C_ID=230>（2018年10月9日瀏覽）。
- 黎子元，〈誰需要瓜塔里式主體？引介Chaosmosis〉，香港，新唯物主義學會，New Materialism Society Seminar，<<http://www.newmaterialismsociety.com/guattari.html>>（2018年9月7日瀏覽）。
- 黎子元，〈無意識、集合裝置與資本主義，引介Lines of Flight: For Another World of Possibilities〉，香港，新唯物主義學會，New Materialism Society Seminar，<<http://www.newmaterialismsociety.com/guattari.html>>（2018年9月7日瀏覽）。

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