

1980年代台灣藝術「求新」 優越論批評意識初探

**Preliminary Discussion on the Critical Ideology
of Superiorism of “Innovation” in the Art Circles
of Taiwan in 1980s**

蔡佩玲

TSAI, Pei-ling

台灣師範大學美術研究所藝術批評組博士生
Graduate student of the Ph. D. program of the Department of Fine Arts College of Fine & Applied Arts,
National Taiwan Normal University

摘要

本文旨在闡明台灣1980年代的前衛批評意識。批評意識可說是綜合各種話語運作，進而塑造何謂真正藝術的概念與想法。藝術家面對創作牽涉到某種認識，某想法背後牽涉到論述這體制，這是認識世界的知識架構；這共識又如何化為藝術家主體自我創造過程中的實踐倫理。意識到欲進行反傳統現代藝術創作，藝術家主體這敏銳的心眼，既是創造的要角又是被建構的客體。西方現代藝術成為現代藝術的要訣，即：處在不同現實環境中的藝術家，如何運用與控制自我意志，來成就未來的真藝術。求新思維讓藝術家們認知到，真正的現代藝術不是形式、理論、技法上的模倣，而須務求自己成為足堪創作現代藝術的主體。藝術界中盛行的「求新」優越論，實是當時藝術家主體思考方式現代化的特徵。在這關鍵的年代，台灣美術現代化的途徑轉到思維重塑上，自此起步，形構出可真正掌握現代藝術精髓的個體。

關鍵詞：批評意識、李仲生、前衛、論述

Abstract

This aims to explain the avant-garde critical ideology in Taiwan in 1980s. Critical ideology combines various discourse practices, in order to construct the true artistic concepts and thoughts. The prevalent superiorism of “innovation” is indeed the characteristic of the modernization of artistic thinking. In this crucial era, the modernization of art in Taiwan was shifted to rebuilt of thinking, from which, the individuals who can truly grasp the artistic essence are established.

Keywords: critical ideology, Li Chun-Sen, avant-gard , discourse

前言¹

「藝術批評或說藝術評論」²的目的是為了說服，不是為了求真。藝術批評將不可見的意義變成可見的意義，即是對好藝術的內容、好藝術的標準進行說明、解釋。讀者（包括藝術創作者）經由閱讀，獲得某種意識，當團體對於某意識有一致認知時，這就構成某共識形成的可能空間。批評意識是可以成功遊說的概念，是主導藝術家用文字敘述產生事實（是主觀的知識，內有真實，也有虛構，故無法驗證真假），但批評意識會把「好」藝術的意義「程式化」：「批評意識在表明某種差距、顯露一種認同（差異中的認同）」³。對批評意識的研究較偏重觀念史的研究，是透過對言說的研究來探究意識如何累積，即進行思想史的分析。

1980年代的台灣所謂真正的藝術之必要條件為何？本文意圖探究這類知識如何成為該時代的客觀知識，關於真正的藝術知識在交錯形式中建構出具備普效性的認知形構，當時的統一主題就是「求新」。「求新」優越論這批評意識如何成為足以支配藝術家創作行為的真理，成為藝術創作操作面向必須顧及的權威。圍繞在「求新」聲明周邊的話語，意圖讓「求新」成為足以服眾的真理，而各式詞語無不成爲「新」的載體，而1980年代藝術論述中最常見的權威載體主爲「現代藝術」⁴。

本文「現代藝術」一詞若在前衛精神的體現視野看來，是囊括現代主義與後現代主義的，這全因爲二者在前衛創新精神上對「求新」的積極是一致的。換句話說，不以「求新」爲基準點的視野下，現代主義與後現代主義在立場上實處於對立的，然，此非本文所欲探討的。故，「現代藝術」此用詞在本文中有兩層意涵，一爲時間意義上的新，即清楚指明是最近時刻，即與我們存在的當下幾乎重疊，具有未來性、時代性、時代精神等，與過去、傳統是沒交集的（專就「時代」一詞就暗含求新優越論），如李長俊分析所言：「所謂時代性又可從兩方面來看：一、反映當時的新生活樣相；二、反應當時

1 本文初稿曾於台灣師範大學美術研究所主辦之2007年《第一屆「圖像、詮釋與文化」藝術史與藝術評論研究生學術研討會》中發表，並經修訂。

2 在本文中，藝術批評與藝術評論均是可以閱讀的：即是用「言語」將「認同」展示，本文2007年第一屆「圖像、詮釋與文化」藝術史與藝術評論研究生學術研討會任何批評的「認同」均是藉助「言語」才得以準備、實現和體現的。關於何謂「認同」：要從一個思想到另一個思想，有一道水流過，只要跟上那道水即可，那道水就是「認同」。「認同」藉由一系列語詞的斡旋出現在「藝術批評或說藝術評論」中。「認同」是條通道，「認同」可讓我（主體）將目光直射入他人意識的內部，我因而得以擁有前所未有的特權，能夠想他人意識想的一切，可以感受他人意識所感覺的一切。故，「認同」是指兩個主體共用一個「相比鄰的意識」。上述界定，可參照，布萊（Georges Poulet），《批評意識》，郭宏安譯（桂林：廣西師範大學出版社，2002），頁238-301。

3 布萊（Georges Poulet），《批評意識》，頁246。

4 「現代藝術」外，在當時藝術論述中尚有詞語也同時呈載「求新」優越論：「現代」、「時代」、「國際化」、「個人價值」、「自由精神」、「東方性」、「民族性」、「後現代藝術」、「潮流」、「流行」、「本土」、「在地化」、「地域」、「一次性」、「反重複」、「反因襲」、「反傳統」、「反拉丁」、「前衛」...等。這些詞語論述、聲明推敲出的共同藝術目的是「新」，「新即是好」這觀念文化在1980年代的台灣藝壇已根深蒂固。

代的新思潮精神」⁵，這雙方面都將時間座標向度上的當下性，直接覆上「求新」優越論的價值判斷。二為藝術領域或說範疇的新增，包括新的潮流、民族風新面向、個人獨一無二的新價值、東方精神、國際化等新趨勢之類詞語，在在以相對於傳統、古典、過去、疆界、重複等姿態來論及「新」。自此角度看來，新左派前衛藝術在台灣1980年代有各種詞彙，包括現代藝術、後現代藝術等，均隱含前衛之創新精神。

「求新」知識是藉由原則、規範的訂立才真正將該觀念確立。故，「求新」批評意識實際上是體現在「創作主體技藝學」層次。新的問題在於，面對當代各式各樣表象的藝術創作，併入個人主體這敏銳心眼新課題，故，如何建構足以創作現代藝術的新行為主體成為當時普遍關注的焦點。此研究目標不是去揭露所謂的意圖真相，想顯示的是，傅柯所謂的，「揭示知識的實在無意識」，而「該層次逃離開科學家的意識，然它仍是科學論述的一部份」⁶。並化身為主導現代藝術創作的操作理論、邏輯、架構，藉此，台灣藝術家得以讓「現代藝術」真正精神藉由創作體現，首次觸及現代藝術的前衛精神，脫離以往只知藉由技術模仿來進行前衛藝術形式創作的現象。

「求新」優越論在當時是一種錯綜的理念，可說「求新」批評意識即是那些力圖規範、剖析、描繪藝術家前衛創作行為的話語產物。故，1980年代的現代藝術可說是屬於該時代的「文化產物」或說「人造物」，此藝術圈中通行的理論理所當然成為前衛藝術家們普遍接受的創作理論，這樣的認知模式將支配和影響創作模式的判斷，該理解成為創作邏輯的駕馭主力，這想像出的知識因衍生出的規範、策略而益發具體，成為主導藝術圈個體們行為、判斷等之無所不在的前衛美學。這背後真正施力的是屬於真正藝術才得享的權力，故，知識如何擁有權力，這說穿了正是背後意識型態的實際操作能力，這讓人服從的效應一語道盡正是「政治」。

一、時代常識：知識與權力

1980年代的「求新」意識是有關創造前衛藝術品的創作知識，「求新」訓練方式在在著眼於塑造藝術家成為自己行為的真正主體，藉此系統保證藝術家的創作得以嵌入前衛原理的必然性。新的可能性讓新的價值被看見了，便悄悄的醞釀出關於新的視覺認知結構，這認知結構不是眼睛生理的新功能開發，即該視覺體驗不屬於自然的基因；新視覺認知結構的知識是一種文化，是一種人造物，是特屬該時代的認識轉向。即，視覺、觀看、凝視的認知結構受限於再現出的典範，這些典範是確立所指與能指間的幻想空間的總體空想，是集體希望的理想神話。所以，知識的形式與法則建構各式糾正、組織、行為規範，其形式與法則的普效性可視為權力立足之所在。「每種知識都成立在交錯形

5 引文出處：李長俊，〈談「現代藝術」的界定〉，《雄獅美術》151（1983.09），頁81。

6 Michael Foucault, The order of things. New York:Vintage Books, 1970, xi.

蔡佩玲（2008）。〈1980年代台灣藝術「求新」優越論批評意識初探〉。《現代美術學報》。16（11）。37-70

式中，也就是說每種知識都具有直觀的、推論的與經驗的形式。…這些差異性的交錯形式便形成差異性的知識⁷。而，知識的性質與內容並沒有普效性，與形式、法則不同，知識的性質與內容是受條件限制的，是受時空限制的⁸。同樣的，藝術圈內藝術家們創造力的展現，不能忽略時代、歷史、社會周遭環境對創作主體的影響力，就算藝術家一向是被視為超越各種可能侷限的創造主體，然，時代風氣的力量仍無法輕易抹煞。

「求新」意識在1980年代成為藝術圈內佔據常識地位的正確知識，亦成為足以左右藝術家創作行為操作背後的理性矯正技術；當時，台灣藝術家意識到透過自我鍛鍊的途徑讓自己成為理想的創新能動主體，傅柯（Michel Foucault, 1826-1984）將實踐行為中蘊含的自我控制、自我改變的方式稱做「自我的技術」⁹，即本文中所謂的求新「自我技術」策略，種種方式讓「求新」的創作主體成形。這可說是內在於創作者的自我塑造之實踐策略，這過程是把自我塑造成道德主體，在這過程中，個體限定了自身作為道德實踐對象的範圍，明確自己對所需遵循戒律的態度，且把這樣的實現作為自己的存在方式。¹⁰本文，主要目的是書寫1980年代創作者的自我實踐歷程，與此密切相關的是創作主體的實踐經驗。這種創作策略認知，屬於知識環節，始終是被建構的產物。

語言是媒介，人們把語言組合成有意義的話語，有意義的話語即是知識訊息。「求新」觀念文化在藝術批評語言中生成，這觀念文化將主導個體認識和實踐藝術創造的方式；成為內化的認知控制，直接進行規範、給予任務，構成前衛藝術創造技術學的知識。關於語言這媒介，索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857-1913）指出，產生「符號」的「指稱」¹¹是集體學習的結果，即所指（意象或概念）與能指（再現作用的音、字）之聯結關係¹²是社會造的不是自然有的。語言的約定俗成性特別明顯，故，語言組合的結構讓意義的思考成為可能，語言不是透明的媒介¹³。約定俗成的意義解讀中，已有太多被視為理所當然的常識滲透在其中，雖說語言被視為傳遞知識的媒介，然，在解讀中，充斥許多無法被人看穿的理所當然，不同時代有著不同的意識型態盲域在當時的知識中駐足。

如果沒有語言，對象無法被認識，對象無法被思考，語言可以讓人發現對象。它就躲在人無法看見的角落，直到它被語言發現。人藉由文字語言表述出各式各樣的觀念內

7 陳國團，《知識學形式基礎：世界意識型態學緒論》（台北：允晨文化，1999），頁153。

8 參照，陳國團，《知識學形式基礎：世界意識型態學緒論》，頁153-154。

9 參照，吳猛、和新鳳著，《文化權力的終結：與福柯對話》（成都：四川人民出版社，2003），頁374。

10 參照，傅柯（Michel Foucault），《性經驗史》，余碧平譯（增訂版，上海：上海人民出版社，2005），頁124。

11 「指稱」即 signification：為所指與能指間建立聯結關係的過程，聯結關係的成形結果是「符號」，而聯結關係的成形過程就是「指稱」。

12 所指（the signified, 即概念：如圓的概念），而能指（the signifier, 即概念的對象：如○），而圓與○之聯結關係的成形結果即成「符號」。

13 只是人們往往忽略語言系統背後集體學習運用符號的歷史，社會個體集體學習著符號與指稱的聯結，學成後又理所當然的將該聯結視為該符號（語言）的本源意義。人們將語言視為透明的工具，一廂情願地把語言當成中性的工具來描述事物的意義，卻忽略語言內部約定俗成的人造關係。

蔡佩玲（2008）。〈1980年代台灣藝術「求新」優越論批評意識初探〉。《現代美術學報》。16（11）。37-70

容，語言的功能就像鏡子，語言可以讓所指的能指為人們所見，所以，由看似毫不相干的話語（書寫或言說）組成的意涵表述出的是使對象為人所識的「論述」。論述是影響思考方式的陳述，藉由論述，形塑了如何瞭解及思考現代藝術創作問題；所謂論述是體制，意識認識世界的知識架構。¹⁴故，知識整體是某種思維框架所建構出的，藉此，某種想像建構出的必然性知識，因此被人們視為理所當然的常識。

二、批評意識之研究方法

藝術批評研究的面向，除藝術家、作品、藝術風格外，尚包括與藝術相關的藝術思潮、藝術運動，及包含藝術批評本身在內的整個藝術活動系統等。¹⁵藝術批評這論述行為¹⁶是依附著藝術圈，其論述時是用語言文字符號作為再現的工具：「它嘗試著將某種頑強且對自己噤口無語的事物轉化為一種繞舌迂迴的敘述」¹⁷。藝評家的權威是由社會所保障的，藝術家成為社會中負責提供教育、傳導、詮釋世界的特殊團體，屬於有權力形塑知識的知識階層。藝術批評不只是用於說明解釋藝術現象，藝評家的言說可創造出一種認識。藝評家藉助言語來創造認同，即進行「自我開發某種詮釋的可能性，因此它本身具有生成某種觀念文化的功能」¹⁸，藝術批評的真正目的創造某種「意義」，在經過有目的的加工後即可構成具權威指向的觀念客體。

「藝術批評的直接功能在於詮釋與評價藝術品與藝術活動，它的間接功能則在實現某種權威價值與某種觀念文化。」¹⁹借用日常生活語言寫就的藝評文章建構出對象的內容。藝術批評讓典範的規則被看見，藝術批評產生後，其包含的各種看法、主張，形成的概念，當然會成為被認可的觀念文化，且該觀念範疇內確立的標準與目的，均是權威價值的指陳與確立。藉由藝術批評中判斷價值的批評意識性質，即可確立為一種觀念文化被認識，且該觀念文化均可讓藝術的對象獲得某種價值觀。可說，「批評意識」是指人從事某活動時所採的某種「態度」，該態度確立的依循準則，及其與主體行為不

14 參照，蘿絲（Gillian Rose），《視覺研究導論：影像的思考》，王國強譯（台北：群學出版有限公司，2006），頁136。

15 參照，謝東山，《藝術批評學》（台北：藝術家出版社，2006），頁15。

16 進行藝術批評的過程，強調採取一定的標準來詮釋與評價，批評不是無的放矢，在姿態上是比較科學的，如謝東山於《藝術批評學》中指出的，藝術批評是按照一定的批評標準，「對藝術家、作品和藝術現象（包括藝術運動、藝術思潮和藝術流派等）所作的研究、分析、認識和評價」。引言出處見：謝東山，《藝術批評學》，頁14。

17 謝東山，〈發達之路：台灣藝評論述方法變革史〉，《台灣藝評檔案 1990-1996：第二屆藝術評論獎》，總編賴香伶（台北：帝門基金會，1997），頁171。

18 謝東山，《台灣藝評檔案 1990-1996：第二屆藝術評論獎》，頁156。觀念出處參照，「同樣，美術批評也絕不為了『說明』美術現象（主要指作品），而是在生成作為自己客體的觀念文化的同時，完成著具有目的的通約不同語言的過程。」本文出自：孫津，《美術批評學》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2000），頁128。

19 謝東山，《台灣藝評檔案 1990-1996：第二屆藝術評論獎》，頁156。

容忽視的連鎖反應關係，正如孫津強調的，批評意識是人構造對象的「出發點」²⁰，其指出：

批評意識作為包括創作和批評在內的藝術活動之定性的前提，由於無處不在地維繫著藝術活動的進行，因此可以把批評意識的前提性看成是整個人類藝術活動自身的一種內在規律。這一規律所體現的是批評與創作的內在統一性。²¹

上述指陳，「必然說明人的意識（或體驗）與對象（比如表象或作品）存在某種『同構』關係」²²，這內在統一性，在於人們對批評對象「藝術性質的具體含意」²³深信不疑。批評意識的功用可說類似無聲的共識，是已經決定的確定，批評意識的內容不僅可在普遍有效的意義上成為人認識和實踐自己藝術活動的手段和方式²⁴，更同時具有「點石成金」的權威價值，足可誘導絕大多數個體視該權威想像為其渴求與厲行不懈的典範。故，各時代的批評意識往往隨著歷史情境的改變而內容迥異，而藝術工作者伺機調整其批評意識，以呼應當代人普遍的共識²⁵，因而獲致社會多數的認可與支持。

語言讓規範、條例視覺化，話語網絡可以遂行限制與定義的意志；藉由「話語運作」中具體化的認知模式，曾經隱晦的程式紛紛曝光，讓人們得以產生接受該知識的思維框架。批評意識建構真正藝術的知識，語言可說是批評意識的載體：

批評言說的形成與發展主要仰賴於語言、文字的相互作用，並以其文字與讀者溝通。這種言說形式的溝通是為藝術思潮產生的最基本方式。當一個評論者提出新的創作理論時，這個理論如果擴散成為公眾議題，那麼它不但可成為個別批評者的批評意識，它也可能成為某些創作者的批評意識。²⁶

知識可以創造出一種全新的認知領域（藉此認知機制人們可看到以往見不著的認識）；所謂認知中的一貫觀念，並非現成或說與生俱來的，是一種「運作的結果」，可創造新知識需要的視覺認知機制。在藝術圈實際操作上，「藝術批評權威的實現來自批評本身所啟發的認知作用，使人對於造形或某種觀念產生認同感」²⁷。經過批評確立藝術品或藝術活動這批評客體的觀念文化，「觀念文化一經作為範疇確立，它便可以在普遍

20 參照，孫津，《美術批評學》，頁 24。

21 孫津，《美術批評學》，頁 26。

22 孫津，《美術批評學》，頁 130。

23 孫津，《美術批評學》，頁 121。

24 參照：孫津，《美術批評學》，頁 120。

25 參照：謝東山，《藝術批評學》，頁 96。

26 謝東山，《台灣美術批評史》（台北：洪葉文化事業有限公司，2005），頁 96。

27 謝東山，〈發達之路：台灣藝評論述方法變革史〉，《台灣藝評檔案 1990-1996：第二屆藝術評論獎》，頁 156。

蔡佩玲（2008）。〈1980年代台灣藝術「求新」優越論批評意識初探〉。《現代美術學報》。16（11）。37-70

有效的意義上成為人認識和實踐自己藝術活動的手段和方式」²⁸。那，研究知識或說進行觀念文化的研究該從何著手？傅柯（Michel Foucault, 1826-1984）在《知識的考掘》²⁹中指出，「知識是我們可在話語運作中談論的東西，而且知識也可經此事實被詳加說明」³⁰。故，傳達訊息的語言：「話語」³¹是本文面對的對象，筆者探究1980年代台灣藝術「求新」優論論知識，側重於書寫出當時藝術家如何讓自己成為支配自己創作行為的求新主體的追求，問題的層面不是所謂不可違背的規範，也不是所謂需遵從的重要理論；精確說來，要探索的層面，是創作者對自己創作過程中不斷調整的態度實踐，建構一種創新的創作模式。是藝術家與創新行為的關係，是整體性的考量，包括恰當地支配、節制、安排求新創作活動地能力。

人類社會中所有知識訊息之有形或無形的傳遞現象，均為「話語」。³²且，在話語形構下，「所有知識之獲取及思維行動之方式都有一定軌跡可尋，而由此產生的一個特殊的文化及認知體系」³³，規律性的成形即成知識領域。傅柯強調，解釋時話語應就其發生的時機來探討³⁴，藉著當時話語的內在規律性具體化其觀念。目的在顯現如何在特定時空中展現不得不的規則，且將之間的關係表面化，其目的：「即是要對此一現象之『所以如此』，作最客觀的描述。」³⁵

本文捨棄傳統歷史研究方式中把連續性、影響等作為書寫策略的方式，是針對當時的資源來探究對象知識如何可能產生，如何被造就。借鑑考古挖掘時利用土壤的自然層次來推導同年代的上下界限，本文將年代上下界限劃於1980年代的台灣藝評。透過各式文字資料，諸如策展人、藝評家等種種聲明形式，試圖在差異性的交錯中呈現話語運作如何形成有系統、具體的知識。如「求新」批評意識體制如何成形？本文不是意圖揭露真相，而是揭示該認識架構如何成形？又如何形塑人們的思考、瞭解、認識與舉措，

28 孫津，《美術批評學》，頁120。

29 傅柯針對理念史的研究方法說明，詳見傅柯（Michel Foucault），〈第二部：話語的規則〉，《知識的考掘》，王德威譯（台北：麥田出版，2001），頁93-171。

30 傅柯（Michel Foucault），《知識的考掘》，頁323。

31 話語（discourse）即是規範或條例所鑄成的有形或無形結構。傅柯更指出，「話語」在此不僅僅只是指認事物的符號，「而是要當作一種運作，該等運作且有系統的形成它們所談論之對象」。（引文出處：傅柯（Michel Foucault），《知識的考掘》，頁131。）而關於研究「話語」的途徑；王德威指出傅柯提供四項方法，首先，「我們應認清話語的可逆性」，即沒有一成不變的永恆定理，定義等是隨著時代、知識領域的變動而會解體或重組。第二，「我們要認清話語的『斷續性』。...每一話語有它自己的界線範圍，往往互相競爭排斥。...話語的本身也不斷的分化演進，生生不息。而各話語所形成的知识之網就更是複雜萬分了。」第三，「話語有其『特殊性』。...是我們企圖使大千世界產生『秩序』的一種行為。」第四，話語的「外延性」，在此強調話語沒有所謂的真知。（王德威，〈導讀1：淺論傅柯〉，《知識的考掘》，頁29-35。）

32 參照，王德威，〈導讀1：淺論傅柯〉，《知識的考掘》，頁29。

33 王德威，〈導讀1：淺論傅柯〉，《知識的考掘》，頁29。

34 因即使面對的是同樣的對象，仍然有可能出現迥異的認知界定，因為，造成改變的是人對它的認識不同；並非同樣可能的藝術在過去不存在，只是因為他們在過去被界定成另一個手勢；界限必須存在，新的體驗結構是會造成知識的擴張，所以，話語應就其所發生的時機來實地探討。

35 王德威，〈導讀2：「考掘學」與宗譜學：再論傅柯的歷史文化觀〉，《知識的考掘》，頁41。

這考掘的過程，簡言之：即探究求新的手勢如何讓創作主體從被動到能動，從反映到表現，從透明到不透明，從黯淡到發光，從隱形到被知覺，從反射到投射。

三、創作主體之「求新自我技術」道德如何成形：就「時代因素」與「理論基礎」建構著手

「一切道德活動確實是與身處其中的現實有關，與它依據的規範有關」³⁶，創新或革命的想法如何在創作者心內生根，如何被接納？這臨門一腳端賴被接受的可能空間的合理化，這契機常因競賽獎賞的正式認可，獲得大舉攻佔的現實時機支持。

為了讓創新的或革命的研究的大膽想法有實現的可能，應讓它在已經實踐的可能系統中以潛在的狀態存在，作為等待和請求填補的結構空白存在，作為發展的潛在方向和研究的可能途徑存在。此外，還要讓這大膽的想法有被接受的機會，也就是至少被一小部分人當作「合理的」還承認和認可，這些人無疑很可能就是產生這想法的人。³⁷

在1984年5月3日，「台北市立美術館」舉辦「一九八四中國繪畫新展望」³⁸雙年展，新一代藝術家的創新實踐價值藉由官方獎賞，正式獲得黃袍加身的承認，且分散支流藉此展而匯集成新潮流，新局面的開指下，後進新人更有理由積極投入，質疑者更無空間謾罵，新即是好的價值地位立即正名。然，創新理念不是1980年代才新創的，以往它存在的狀態正如上文指出的，是以「潛在的狀態存在」。早在1965年12月，李仲生就認為現代藝術的前衛性體現是反傳統、反拉丁精神為宗旨³⁹；指出台灣現代運動在1960年代初期因為「東方」、「五月」畫會的參與下達到高峰，而後因畫會成員陸續出國

36 傅柯（Michel Foucault），《性經驗史》，頁124。

37 布迪厄（Pierre Bourdieu），《藝術的法則：文學場的生成和結構》，劉暉譯（北京：中央編譯出版社，2001），頁283。

38 1984年5月3日，台北市立美術館首次舉辦「中國現代繪畫新展望展」，以徵件競賽展形態每兩年舉辦一次，其主旨為「發揚創新與實驗的精神」。前兩屆「新展望獎」均以平面繪畫為主，首屆莊普、陳幸婉獲首獎；第二屆獲獎者之一的張永村，平面水墨作品《源源不絕》之空間展示上利用裝置手法。「新展望」自第三屆（1988年）起更名為「中華民國現代美術新展望」後，對作品的媒材形式不再設限，出現「複合媒體」作品，和在空間展示上兼容「裝置」概念的作品，如楊柏林的《天食》等。

39 原文：「我是研究前衛藝術的，所以我既反對傳統油畫又反對傳統繪畫精神上的拉丁精神。反對那典雅的、現實的、合理的、和節度的拉丁精神。我平時教畫也是以反傳統繪畫及反拉丁精神為宗旨。」出處：李仲生，《李仲生文集》，蕭瓊瑞編（台北市：台北市立美術館，1994），頁199。此文原準備刊登於，《這一代》2（1965.12），後由於李氏臨時交代抽出未印，後由蕭瓊瑞為其刊登於，《炎黃藝術》36（1992.08）。

而告停滯⁴⁰。在1979年，記者陳小凌把68歲的李仲生視為前衛的孤獨推手，指出他是最早接觸現代藝術的藝術家。李仲生指出「前衛」⁴¹是現代藝術的藝術思想，並指出二十世紀的現代藝術的思潮是反拉丁精神和反西方繪畫傳統：「反自然科學、反透視、反解剖及反自然比例，推翻三度空間，而代之以二度空間」；現代藝術兼具民族性與世界性，不僅全面攻訐學院主義藝術，甚至連新學院主義藝術的立場也不得通融。⁴²李仲生指出現代藝術的前衛精神本質不是技術的學習，需真正發自人性深處的內在才能觸及現代藝術真實精神面。西洋現代藝術是反傳統邏輯下的求新⁴³，簡言之，現代藝術的前衛思想是「根本反對因襲」⁴⁴。統整下，前衛本體論是反因襲、反傳統、反拉丁精神、反學院、反新學院主義、反西方繪畫傳統，且，內涵中具有民族性、世界性、東方傳統思想等。

1980年代現代藝術中專注前衛性的「求新」層面，基本上與李仲生於1932至1937年自「東京前衛繪畫研究所」⁴⁵體認之現代藝術前衛思想同調；與1950年代在台傳播的

40 參照：李仲生，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉，《李仲生文集》，頁15-18。原載於，李仲生，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望序文〉，《中國現代繪畫新展望展》（台北：台北市立美術館，1984）。

盧怡仲在《傳遞中的責任—101現代藝術群座談》中認為一〇一為台灣本土現代化的第三階段，第一階段為「五月」「東方」時期。第二階段為海外歸國畫家、國內本土畫家、國外藝術訊息交互影響的現代主義發展。而程延平與李仲生皆認為五月、東方皆為中國美術現代化的濫觴，李仲生：「說到現代藝術，在大陸上有『洪瀾社』；在台灣，有『東方』和『五月』兩畫會。可惜的是，有人提倡卻沒有延續下去。」80年代以來一批歸國藝術家如莊普、賴純純、林壽宇、葉竹盛、盧明德、郭挹芬等人。

41 在前衛的本質精神上，李仲生直指前衛藝術不是畫形式的技巧，教前衛藝術的方法是先讓學生會看、會想，先建立創作觀念，總之，「前衛藝術是使用腦筋思考方法」，前衛藝術即是現代藝術，它們不能模倣自然，不能重複，對立於學院派的一再重複及形式主義，前衛和現代是反對教學時進行技術性的修改，且「根本反對因襲」。引用出處參照：陳小凌訪問，〈李仲生訪談錄——抽象世界的獨裁者〉，《李仲生文集》，頁215-226。此文原載，《民生報》，1979.04.17（七版）。

42 原文：「問：現代藝術和前衛藝術有什麼分別？答：所謂現代藝術，並不是專指抽象繪畫而言，它應該是泛指後期印象派以後，包括抽象繪畫的藝術。前衛藝術是種藝術思想，並不屬那種畫派，我所提倡的前衛藝術和現代藝術並不相同，我個人是以「佛洛依德藝術思想」揉合二十世紀前衛繪畫的主流思想之一的「抽象藝術思想」。更明白的說，我的繪畫應該說是抽象的超寫實主義。…現代藝術的藝術思潮，…反自然科學、反透視、反解剖及反自然比例，推翻三度空間，而代之以二度空間。…現代藝術思想的本身同時具有民族性和世界性。」出處：李仲生，《李仲生文集》，頁207-209。此文原載，《民生報》，1979.11.20。

43 參照：李仲生，〈論現代繪畫〉，《李仲生文集》，頁31-34。此文原載，《雄獅美術》105（1979.11）。

44 陳述摘要，「為中國前衛繪畫孤軍奮鬥的李仲生先生」，且「他一心要把許多習畫的青年朋友帶到前衛的方向，…他根本反對因襲」，故李仲生跟前衛繪畫的關係十分密切，「就中國繪畫的前衛運動而言，李仲生是一位先驅…這麼一位最早接觸現代藝術的藝術家，也是提倡抽象主義最熱切的繪畫先驅者，二十六年來，竟隱居彰化」。在李仲生調教下，第一個國內前衛隊伍—東方畫會的前衛畫家們不僅國際揚名，且這些前衛尖兵均在李仲生的教導下，形成屬於自己的繪畫風貌。…現代藝術方向也是世界性的，它可包容每一民族的藝術精神。…現代藝術的思潮，應溯源於後期印象派，…這個時期的現代藝術有一個強烈的轉變—反自然科學、反透視、反解剖以及反自然比例。」出處：陳小凌訪問，〈李仲生訪談錄——抽象世界的獨裁者〉，《李仲生文集》，頁215-226。此文原載，《民生報》，1979.04.17（七版）。

45 東京前衛繪畫研究所，首採全新「以精神傳精神」教學方法，且李仲生十分敬佩藤田嗣治展現的現代藝術強烈反學院主義精神，且他對獨創性的倡導也深深影響李仲生：「藤田嗣治主張要有自己的面目，要有獨創性，不要像猴子一般專門模倣別人。」引言出處：曾長生，《台灣美術評論全集：李仲生》，台北：藝術家出版社，1999年，頁24。原始出處：黃朝湖，〈中國前衛繪畫播種者—李仲生〉，《台灣日報》，1968.12（藝叢版）。

現代藝術創作觀大致雷同，唯一迥異的是處於截然不同的社會情境中，一是打壓另一是提倡。在1957年1月「東方畫會」畫展首次展出時，當時觀眾大呼看不懂、怒斥騙子、憤擲畫展簡介、朝畫吐口水甚至進行破壞作品等反感充斥。⁴⁶ 李仲生於東方畫會組成時的低調，實因怕被扣上與共產黨同道之政治環境，果不其然在1960年代的「現代畫論戰」中，抽象畫就被攻擊為是意圖為共產黨開路⁴⁷。反觀1980年代的台灣社會在中產階級成形下正式擁抱資本主義，借用南方朔的用語，當時「正是一切沈寂都開始飄颻起來的時刻」，該年代以狂飄來擊潰政治威權，進而打開許多可能性，「人們飄過政治，接種的還有飄車、飄金錢、飄股票、飄大家樂，飄是一種狂歡與沈溺，八〇年代的後半，我們沈醉其中」⁴⁸；當時的台灣是一個現代都市化的環境，是「父親」全面性失敗的年代，與「父親」⁴⁹相關的有：政治威權、男性沙文、極權專制、異性戀訴求、單一指涉、本質中心論…等。

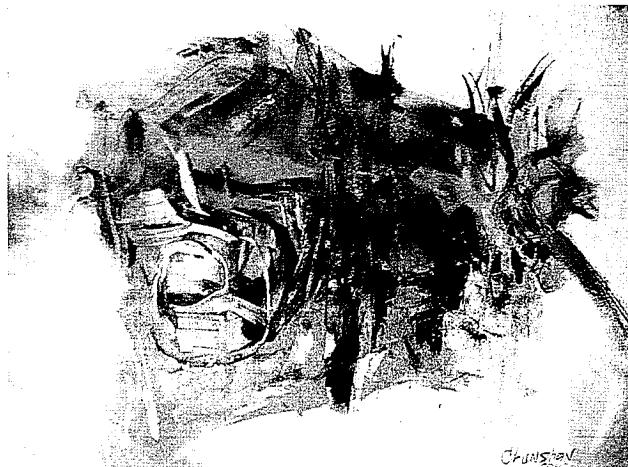


圖 1

李仲生作品 39x54cm 1965 水彩、畫紙

出處：倪再沁，《台灣當代美術通鑑：藝術家雜誌30年版》，

台北：藝術家出版社，2005，頁137。

46 一九八三年六月號的《藝術家》雜誌上，蕭勤在〈給青年藝術工作者的信（4）〉文章中，寫出1957年1月「東方畫會」畫展首次展出時蕭勤這樣描寫著：「第一屆東方畫展是在台北市衡陽接新生報新聞大樓舉行；據朋友們來信告訴我，是「盛況空前」。…然而，踴躍的觀眾們的反應就不同了，許多人大呼看不懂，大叫騙子，而把畫展簡介擲在地上，另一些激烈的則向畫吐口水及用筆把化妝水等，相當「熱鬧」。但他們不知道，我們當時不是窮教員就是窮軍人，那個畫展是我們大加省吃儉用，勒緊褲帶，為了理想湊出錢來，辛苦辦成的。然而，有反應總比麻木不仁好；況且，這個「反應」替後來的中國現代藝術鋪了路。」引文出處：蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（4）〉，《藝術家》97（1983.6），頁111。

47 參照：曾長生，《台灣美術評論全集：李仲生》（台北：藝術家出版社，1999年），頁170。原出處：蕭瓊瑞，〈來台初期的李仲生〉，《現代美術》26（1989）。

48 參見：南方朔，〈青山綠水疑無路〉，《狂飄八〇—記錄一個集體發聲的年代》，楊澤主編（台北市：時報文化，1999），頁20-29。

49 參見：許舜英，〈從烏鵲族到新挪威森林世代—半小時讀完八〇年代〉，《狂飄八〇—記錄一個集體發聲的年代》，頁94-100。

蔡佩玲（2008）。〈1980年代台灣藝術「求新」優越論批評意識初探〉。《現代美術學報》。16 (11)。37-70

可說，1980 年代的台灣社會才是適合前衛藝術生存的空間，波奇歐里（Renato Poggiali,1907-1963）在《前衛藝術的理論》中就著藝術與社會的關連結論說，「更肯定了前衛藝術在政治觀點上來看只能生存於一個自由民主的社會裏，從經濟觀點來看，則只能在資本主義的社會中發展」⁵⁰。當時，將現代藝術或說前衛藝術視為搭上全球思潮的應然走向，故，關於「求新」創作模式造成的疏離、虛無、遊戲、對立、反抗、為新而新等大膽、難解、且不友善的藝術創作得以讓官方改採容忍的態度，甚至轉而以競賽來開拓其可能生存空間。現實是，不同時空下，即使雷同的概念其地位和價值不會一樣。在 1980 年代，「求新」的創作理念有了更為積極、更為正面的價值。

藉 1980 年代的藝評文字，細究該知識的規則與形式，而該認識又如何被用來評估與調整創作行為的「創新」模式。這些技藝知識來源的主要文本計有：蕭瓊瑞編輯的《李仲生文集》、蕭勤在自 1983 年起在《藝術家》雜誌發表〈給青年藝術工作者的信〉一系列文章、及關於李仲生相關研究文章、及探討現代藝術、前衛藝術、後現代藝術定義等論述。藝術與社會的關係，李仲生明示道，藝術家處在新的藝術思潮中，當下需面對的課題就是以前技巧訓練的不適用，故，現代藝術家面對的處境是如何實際落實真正與眾不同，甚至前所未見的嶄新藝術⁵¹。不是形式而是一種思想、一種作觀念，前衛精神不是學院照本宣科教育下可以觸及的。細究 1980 年代字裡行間，具體化當時體認的「求新」本體論如何可能，且，這知識又如何內化成為常識，進而轉而形塑藝術家主體的精神修養與創作行為等。1980 年代藝術家們於各式宣稱中，擁抱「求新」意識：「創新不一定完美，但比現代人畫古畫更完美」⁵²；「否定現在，發展明天，永遠不斷地創新，直至生命枯竭為止」⁵³。

1981 年 6 月於台北省立博物館展出「五月畫會及東方畫會二十五週年聯展」，針對該展覽，李仲生指出「東方」與「五月」是 25 年前為現代藝術孤軍奮鬥的兩個團體，該展覽對現代藝術發展而言確有其歷史意義⁵⁴。1981 年藝術家雜誌舉辦的《從「東方」與「五月」畫會 25 週年—談台灣現代繪畫的啓示與發展》座談會中，羅門指出現代就

50 波奇歐里（Renato Poggiali），《前衛藝術的理論》，張心龍譯（台北：遠流出版社，1992），頁 85。

51 李仲生原文：「...現代藝術家，尤其在藝術思想上，等於是從傳統思想的框框衝出來，海闊天空，自由發展。他們想以前沒有想過的，想以前很難想出來的，畫以前沒畫過的，畫以前很難畫的，畫以前畫不出來的，其目的無非要創造出與眾不同、前所未有的嶄新的藝術。」引文出處：李仲生，〈論現代繪畫〉，《李仲生文集》頁 31-34。此文原載，《雄獅美術》105 (1979.11)。

52 廖木鉅，〈王文平—勇敢的拓荒者〉，《藝術家》97 (1983.6)，頁 235。

53 台北新藝術聯盟，《台北新藝術聯盟（展覽圖錄）》，1982，頁 1。轉引自 游歲，〈讓藝術集體出軌，在街頭外遇〉，《藝術觀點》9 (2001.01)，頁 19。

54 參照：郭少宗訪問，〈李仲生答客問〉，《李仲生文集》，頁 211-213。此文原載，《藝術家》111(1984.08)。

是積極的創造性⁵⁵。李長俊在1983年發表的〈談「現代藝術」的界定〉⁵⁶一文中，直接指出「現代」等於「新」。何謂「新」的意義：「絕對不只是『新』而已，而是要『創新』，要『革新』。它總是有一個被它推翻的過去和一個被它開拓的未來，這是兩個必備的條件。」⁵⁷故，現代主義除試圖突破因襲傳統外，更積極尋求全新的表現形式，⁵⁸試圖藉此具體進行「求新」行動，且更可體現新的時代精神。

（一）學院價值體系之外的範圍

陳木子在其著作《台灣藝術教育發展史》中，曾對台灣藝術教育的發展作了系統性研究⁵⁹，指出學院教育中學生的精力全耗在創作「正確」藝術上，「正確」意指：首先學生學習到的是各種技巧的正確操作，且形式上的精確模仿在講究師承下被學院系統視作理想的創作模式。至於何謂真藝術的問題，就學院體制內的創作者而言，大可依照本宣科模式來「生產」正確的藝術。這造就，1980年代關於訓練新藝術的課題，須得在學院體系之外謀求解決之道。

被稱為「中國現代繪畫導師」的李仲生，以迥異於學院的教學方式，教授新藝術⁶⁰。李仲生說：「現代藝術最重要的一點是不能模仿自然，也不能模仿老師，這跟學院主義完全不一樣。學院派似乎是重複前人已經畫過的，重複古人、重複自己，一在的重複，便成為形式主義了」⁶¹。且技術性法則操作下的形式主義，完全無法讓人類內在

55 原文：「我（羅門）寫畫評，強調『現代』及積極的『創造性』。現代，不單是起重機，把摩天樓舉到半空中看景觀，也要使具有創作思想的藝術家，用焦急的心情來守望下一秒的誕生。」出處：程榕寧紀錄，〈從「東方」與「五月」畫會25週年—談台灣現代繪畫的啟示與發展〉，《藝術家》73（1981.06），頁99-100。

56 原文：「若就其精神性來說呢，『現代』一詞，在一般的用法裡，不管它的含意是好的或是壞的，它總是一個『價值判斷』。這個價值判斷的共同點即：它是『新的』。因此，對於『現代』的價值判斷，實際上即是對『新』的價值判斷。亦即，當一個人說『現代』是好的時，亦即表示他認為『新的』是好的。」出處：李長俊，〈談「現代藝術」的界定〉，《雄獅美術》151（1983.09），頁79。

57 李長俊，〈談「現代藝術」的界定〉，《雄獅美術》，151（1983.09），頁81。

58 參照：陳正雄，〈從「第一屆全國現代美展」談現代化及其欣賞〉，《現代美術》2（1984.04），頁12-13。

59 我們知道，一般學院內均有著既定的訓練學生的程序。以當時國立藝專美術科的專業科目課程為例，有藝術概論、色彩學、透視學、中國美術史、藝用解剖學、西洋美術史、美學、國畫、油畫、素描、書法、篆刻、水彩等。專業科目課程資料參見：陳木子，《台灣藝術教育發展史》（台北：環宇出版社，1998），頁93。

60 在1979年接受民生報記者陳小凌專訪時，即被新聞界譽為，「為中國前衛繪畫孤軍奮鬥的李仲生」。我們由李仲生的教學方式，可知新藝術的首要守則是反對因襲。李仲生對自己獨特教學法下一評語說，「...我教前衛藝術，就如同野獸派指導一樣。」那何謂野獸派指導？即是教學生如何去看，如何去想，之後，才開始著手去畫。前衛藝術是需要用頭腦來思考的，不是可以學習的技巧。新藝術的養成，是不能有一絲因襲的成分在。這均與傳統學院教育的養成程序完全不同。引用出處參照：李仲生，《李仲生文集》，頁215-226。此文原載，《民生報》，1979.04.17（七版）。)

61 李仲生，《李仲生文集》，頁222。此文原載，《民生報》，1979.04.17（七版）。

真實性表現出來⁶²，故，現代藝術對「因襲」⁶³採取全面防堵的政策。然，依舊認為熟悉美術史是不能省略的功課，強調在學習及參考心態中掌握各式理論。⁶⁴所謂「自我技術」，傅柯指出那是個性化的自我控制與自我改變的方式；可說，當時對創新的普遍認知為，創新的自我技術必是發自藝術家內在求新態度所主導地，不是因襲、抄襲可以成就地。

在參考的前提下，接觸各式理論，進而拓展自己的視野。學習態度的尺寸要如何拿捏？要虛心學習，但不代表盲目接收。「要訓練有自信獨立的思考能力、客觀的觀察能力及對老師質疑甚至反對的勇氣。這樣，我們才可以慢慢培養出自己創作的表現力。」⁶⁵以不卑不亢的學習態度，來培養自己的創造力。藝術家最重要的是培養自己，學會創造，重視獨創性而非模仿與抄襲，進而將想要表達的新藝術無所不用其極的表達出來。李仲生說，他是用哲學思想指導年輕學子，讓他們會動腦想，會用邏輯思考去推衍。藝術家為了表達自己內在所欲表達的一切，將展開的是一系列全新的探索⁶⁶。如1988年第三屆現代美術新展望獎得主，陳正勳作品被評寫為擺脫傳統且突破技法限制⁶⁷；而另一得獎者盧明德曾自述道，創作就是不間斷地往前實驗⁶⁸。「前衛藝術是使用腦筋思考方法」⁶⁹，最終，仍需要創作理論來落實思想。

62 原文：「這些法則完全抹煞『繪畫的二次元性』和『造形要素的表現性』。更不能表現人類內在的真實性。」原文出處：李仲生，《李仲生文集》，頁198。

63 因現代藝術的精神是表現人類內在的真實性。人類內在真實性的表現，不是區區形式上的模仿可做到的。連擔任新藝術教學工作的老師都忌諱修改學生的作品，因，一修改就變成藝術正確的技術性傳授行為。李仲生認為，傳統繪畫的形式諸要素，如筆跡、線、表面、容量、色彩、構成等法則，只是學院主義者作為描寫自然形象的技巧。詳文參見：李仲生，《李仲生文集》，頁197。

64 李仲生就對此說明，「有的人認為我教課時講美術史，使他們很不了解。今天談藝術發展，就要弄清楚現代藝術的淵源及銜接。」引文出處參見：李仲生，《李仲生文集》，頁223。蕭勤則建議年輕人在藝術學習上該東、西並進，但不代表要全盤接收，「我們應該讀中國及西洋的美術史，研究中國及西方的各種藝術理論，學習中國及西洋的技巧而不可為之拘泥；對西方的傳統美學（我之所以加「傳統」二字，是因為美學是一部後人總結前人經驗的學問）、透視學、解剖學、色彩學等等，均可以用參考的態度去學習研究。」引文出處參照：蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（2）〉，《藝術家》95（1983.04），頁44。

65 蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（2）〉，《藝術家》95（1983.04），頁44。

66 藝術家的新自我訓練，有三個不同的階段。郭軻在文章中有具體的闡釋：「治藝必須經過三個不同的階段；始也，為學藝，一切以基礎為本，復次是一段，為治藝最艱苦的階段，許多中途而輟的人，便終止於第二階段，因第三階段「創藝」是靠毅力、勇氣、和才華的，所謂朝聞道夕死可也的氣質，要有集天地於一瞬的雄心，當然更值得提出的是時空環境、和良師益友，幾乎缺一不可。...」。起先是基礎學習部份的掌握；再來是所謂「寂寞的尋覓，試驗的過程」，這是最艱苦的階段；最後是結合藝術家本身的毅力、勇氣、才華等，配合時空環境，進而得道。原文出處：郭軻，〈論「治藝」之中道-有感於袁金塔繪畫的精益求精〉，《藝術家》119（1985.04），頁266。

67 原文：「...在創作上他的藝術作品是企圖完全成為觀念的化身，企圖解脫掉任何可能有的傳統、技法上的限制。」出處：雄獅美術編輯部，〈第三屆現代美術新展望特別報告〉，《雄獅美術》204（1988.02），頁162。

68 原文：「創作的真義在於實驗之精神，不斷往前實驗，勇於面對現實一切，廣泛作媒體、環境、行為、記號等的綜合性嘗試，正是作品生命力的主要來源，是作品創作性成立的主要條件。」出處：雄獅美術編輯部，〈第三屆現代美術新展望特別報告〉，《雄獅美術》204（1988.02），頁163。

69 李仲生，《李仲生文集》，頁222。

(二) 關於求新尺度

「不經精雕細琢，如何能成美器」⁷⁰。藝術家在創作中，必須要有紮實的基本訓練。紮實的基本訓練與創作自由是屬於不同屬性的，前者為「收」，後者則鼓勵「放」。收與放間，要顧慮的不是多少，而是雙方尺度的拿捏。尺度的掌握，是為確保作品的「藝術性」。為了藝術價值，平時的苦修程序是不可缺的。故，藝術家要擁抱強調創造性的新藝術，也要用背後付出的努力來堅守藝術價值。堅守尺度，是一種必不可少的藝術道德理念。管執中對尺度掌握的重要性提出一些看，要自由先得經過極不自由的自我訓練代價。⁷¹說穿了，現代藝術或說前衛藝術並沒有一定的面貌。若只是流於形式的模仿，與那些抄襲王洽潑墨手法的人又有什麼不同。藝術「創造」與藝術「製造」雖只有一字之差，但抱持前者心態的藝術家們，對作品的用心、對作品抱持的期望等，是迥異於後者的。

藝術家在創造中遂行新自我訓練之道，但在創造中必須規定一種尺度。郭軻明說，不管在何種領域，自古就有不守規則，胡作非為的「浪人」⁷²。初學者，若仗著井底之蛙般的淺見，自以為早成就了一番大事業，然，一切看在明眼人眼中，就像「孺子拿虎、盲人渡河」⁷³。故，藝術家為了藝術，不畏艱苦按部就班地進行自我訓練是必要條件。

什麼是現代藝術家的壞習慣呢？即是曾經提到過的，對藝術道德尺度掌握的失控狀態。失控狀態，是種危險，這個危險的處境有兩種形式。一個是所謂的「完成度過高」⁷⁴，這全因藝術家須時時刻刻準備超越自我。可說，李仲生的作品是未來要超越的舊，而非成為擋住創新的傳統。故，呂清夫總結道：李仲生作品的「畫幅不大，習作性質、媒材欠佳」，可說是李仲生對現代藝術不求永恆性的體現⁷⁵。二是所謂的「完成度過低」，這我們可從敝帚自珍的迷失來理解。如郭軻所說的誤用藝術尺度，以習作為創作之「敝

70 郭軻，〈論「治藝」之中道-有感於袁金塔繪畫的精益求精〉，《藝術家》119 (1985.04)，頁 269。

71 原文：「...現代水墨畫，雖較傳統水墨畫具有更多更大的自由，但也潛伏著更多更大的危險性。藝術創作家如果濫用創作自由，極易使現代水墨畫流於自欺欺人盲目塗鴉的局面：要想享用充分的創作自由，則必須付出”極不自由”（嚴格的自我訓練）的代價。否則終必自毀。不少中唐畫家學習王洽潑墨，皆不成器，即為一例。莊子”庖丁解牛”篇，實為技巧自由的最貼切、最生動的寫照。」出處：管執中，〈試論現代水墨的源頭和流向〉，《現代美術》5 (1985.10)，頁 31。

72 何謂浪人？讓我們不妨聽聽郭軻說的話，「...自古就有不識深淺，不守律則的浪人，胡作非為，把學術、藝術，攬得一塌糊塗；往往會以膽大妄為便算不落窠臼，以穿壁踰牆為另闢蹊徑。...」引文出處：郭軻，〈論「治藝」之中道-有感於袁金塔繪畫的精益求精〉，《藝術家》119 (1985.04)，頁 266。

73 郭軻，〈論「治藝」之中道-有感於袁金塔繪畫的精益求精〉，《藝術家》119 (1985.04)，頁 267。

74 為何要避免作品完成度過高呢？我們可從呂清夫評析李仲生作品的角度來理解。呂清夫曾如此詮釋李仲生作品的特點，他說，「...例如完成度本來就不是他所追求的東西，因為完成度太高的作品常使畫家捨不得予以超越，亦即難以自我超越，而李氏則主張如畢卡索所說的，創造是破壞的累積，故要隨時準備超越自我，日新又新。」引文出處：呂清夫，〈今之古人李仲生〉，《現代美術》4 (1984.10)，頁 16。

75 從該觀點出發，讓我們看看呂清夫的評析：「...祇有古代藝術才注重這個永恆性，現代畫家作畫毋寧說是「泥上偶然留麟爪，飛鴻那復計東西」。故李氏作畫不講究畫材，信手拈來，什麼東西都可以作畫，充滿著日常性，如盒子蓋、麵粉袋、作業簿、原子筆、紅藍墨水、廣告顏料...都可以作畫，而且正面畫了，背面還可以畫，其畫在麵粉袋上的油畫尤其多，至其畫在畫布上的東西亦往往只用粗劣的畫材。故永恆性也者，天上浮雲而已。」引文出處：呂清夫，〈今之古人李仲生〉，《現代美術》4 (1984.10)，頁 16。

「鄙自珍」⁷⁶老大心態。這樣的自我訓練錯誤尺度不僅造成偷工減料情形，且大多基於某種偷渡的壞習慣，擬從不足來搪塞，企圖混水摸魚。故，尺度的掌握必須合宜，必須合於中道，進行無止境的學習⁷⁷。

（三）與環境能動的「求新自我技術」

藝術工作者的自我訓練，不應該一次性規定一個創造的目標。也就是說，所謂的創新並不是一個永遠適用的條件。我們可以這樣理解，雖然目標是創新，但是，創新本身的標準是處於浮動狀態的。浮動又有向上攀升與左右水平移動兩種狀態，缺一不可。前者較多屬於自我要求的部份，強調藝術家在自我訓練中，為了讓藝術之路走得有聲有色，就必須要斤斤計較於再次精進、再次前進的狀態。後者是為求符合大環境的客觀狀況，而企圖以多樣性來與社會多元對應。

向上攀升主要要求是不重複，即使是重複自己所獨創的模式，亦屬於不進則退的「標本藝術家」⁷⁸。主體嚮往浮動的狀態，在此立場下，「不斷實驗」的創作模式勝過永恆、永遠、固定性⁷⁹。而所謂左右水平移動，我們可以藝術與大環境對應的角度切入，現代藝術需主體與現代生活聯結，就算創新不一定就等於完美，「但比現代人畫古畫更完美」⁸⁰；追求「契合現代的脈動」、「多樣性的」創作路線。⁸¹

「新」的層面與程度，在廣度與深度上是無止境的追求。所以，當時的自我訓練方

76 例子：「...有不明就裏，往往誤引或誤用藝術尺度，以習作為創作，以新奇為空前，以假設為實證，甚至誤以破壞為建設；除敝帚自珍之外，僥倖心理促使作孤注一擲的冒險！」引文出處：郭軻，〈論「治藝」之中道-有感於袁金塔繪畫的精益求精〉，《藝術家》119 (1985.04)，頁270。

77 如蕭勤在〈給青年藝術工作者的信（八）—視覺和造型的語言〉中建議的，「...許多藝術上的基本知識和訓練自是不可缺之外，一個藝術家，尚得從其他許多學問中（看每個人的愛好如何而定）去培養自己的氣質，從生活經驗中去修練自己，而且這都是無止境的。」引文出處：蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（八）—視覺和造型的語言〉，《藝術家》101 (1983.10)，頁50。

78 如郭少宗說的，「...舉凡有創見的藝術家，除了不應一味因循前人的老路，也不該一直重複自己的風格，當一種畫風的形式達到完美而逐漸僵化時，通往藝術巔峰的紅燈便會亮起，除非是不求上進，原地踏步的「標本藝術家」了。」引文出處：郭少宗，〈從孤島到橋頭堡 現代藝術工作室首展評析〉，《當代》10(1987.02)，頁108。

79 最佳例子是藝術家謝東榮在創作自述中將自己嘗試創新，與田徑選手嘗試打破自己的紀錄作連結，這是十分精闢的類比：「此次展出的作品實驗性較強，這些實驗將是我藝術行為的紀錄，若田徑選手般，希望它不是永遠的保持，有一天也能打破自己的記錄...」；謝東榮亦自道，實驗在其藝術工作中佔極大的比例，並將這樣的創作模式歸結於為了創新，「因唯有不斷實驗才能發現新的藝術語言，也唯有工作才能產生下一步的靈感與活的媒體。」上述引文出處：謝東榮，〈強烈的物質反省〉，《雄獅美術》154 (1983.12)，頁161。

80 原文：「創新不一定完美，但比現代人畫古畫更完美，真正的創作可以挺身地站出來，不論其美或醜，這就是真正的我。古今藝術思想層次不同，藝術的表現手法更不一樣，藝術來自生活最直接的感應，藝術若不能與現代生活的感應連結起來，表裏不一的虛空是無法得到藝術的真生命。」引文出處：廖木鉦，〈王文平—勇敢的拓荒者〉，《藝術家》97 (1983.06)，頁235。

81 以一〇一現代藝術團體在一九八三年五月的《雄獅美術》雜誌中，對現代藝術創作的相關看法為例，盧怡仲說：「但其中很重要的一點，是形式的呈現和內容的精神必須能契合現代的脈動。」楊茂林認為，「現代藝術在創作的路線上應該是多樣性的，也唯有多樣性的創作，才能符合多元化的現代生活與社會現象。」引文出處：雄獅美術編輯部，〈傳遞中的責任—101 現代藝術群座談〉，《雄獅美術》147 (1983.05)，頁103。

法，其用處就是讓藝術工作者主體有能力去面對當代多元的創作環境。藝術家自覺的以主體與周遭環境進行能動而非被動的互動，這樣主體主導的創作模式不會落入「固定性的手法」，也不會有「從技巧的琢磨下手」等方便法門；現代的主體會有強烈的「表達意願」，他想要表現，不要模倣、複製、拷貝。⁸²重複等於失敗，無法創新等於退化。

（四）「求新」主體與實踐道德原則

不像傳統學院模式下，鼓勵對師輩創作模式的模仿。以日據時代藝術家為例，我們可以輕易由一個藝術家的師承來對其藝術創作風格作初步推衍；而各家門派也各自為自己的藝術訓練程序的正確與否爭執不休。我們不必捲進這樣的論戰中，而必須記住，1980年代開始強調一個藝術家不要只是被動的遵從指導者的訓練。關於一位藝術家的新自我訓練，絕對不是對他人的理論、知識作絕對的服從，這樣的意見漸趨主流，甚至撼動學院。所謂「求新」理論之新自我訓練是一個藝術家將其藝術理念實現的積極行為。當然，為了要確保能走在求新創作之道上，藝術家若有「高人指點」當更萬無一失，但二者間的關係，不是所謂上下的絕對服從；而是互相「說服」的模式，藝術家創作主體立於能動的場域。

早在1979年4月的民生報上，就將前衛與李仲生劃上等號，寫著李仲生一手塑造出國內第一個前衛隊伍——東方畫會，並一手調教出這些前衛尖兵。⁸³為教育出不「因襲」的年輕藝術家，不同於學院教授，他不傳授「技巧」⁸⁴；且嚴格要求「不能模仿別人，不能重覆自己，尤其是不能和老師的作品接近」。⁸⁵

1983年，蕭勤更大力宣稱學院式的教學法是錯誤的，是違反人性的；其大力鼓吹藝

82 楊敏將藝術家創作模式的持續「求新」，歸因於表達意願的彰顯，「...無可諱言，今天的人類的生活形態，確實是越來越導向概念化、科技化、複合化。因此傳統美術「強調繪畫性」、「從技巧的琢磨下手」等等，比較具有固定性的手法，確是逐漸不能滿足現代人的表達意願了。」引文出處：楊敏，〈媒體與裝置—盧明德、郭挹芬雙人展〉，《雄獅美術》203（1988.01），頁159。

83 李仲生，《李仲生文集》，頁216。此文原載，《民生報》，1979.04.17（七版）。原文，「...要談中國的前衛繪畫，再沒有比李仲生跟它的關係更重要更密切的了。就中國繪畫的前衛運動而言，李仲生是一位先驅。他一手塑造出第一個國內的前衛隊伍——東方畫會。如今，有些前衛畫家在國際藝壇上已經得到了相當的成就。這些前衛的尖兵，都是由李仲生在.....悉心教導出來的，他們一個個形成自己的繪畫風貌。他也是將前衛繪畫的名稱及面貌引進中國畫壇的啟蒙者之一。...一九五八年西班牙美術史家 J.E.Ciprot 將李仲生的油畫編入《近代世界美術史》中的前衛繪畫部份，認為他是中國最早提倡前衛繪畫的藝術家。這麼一位最早接觸現代藝術的藝術家，也是提倡抽象主義最熱切的繪畫先驅者，二十六年來，竟隱居彰化，過著簡樸而近乎遺世獨處的生活。...」。

84 正如郭沖石描述的，「李仲生教畫...往往一開始先觀察學生的個性、資質和作畫狀況，再採取「破壞的手段」，要學生把以前的作畫習慣...，完全拋開。...根據學生逐漸冒出的樣貌，選擇較適的主義派別，加以特別的輔導，只有建議、發問，從不為學生改畫或給予肯定的答案，指出「確切」的方向，...」所以，李仲生為完全根除學生模仿老師的創造模式，從來不在紙上修改學生的畫。引文出處：郭沖石，〈李仲生的藝術生涯〉，《藝術家》111（1984.08），頁126-3—126-4。

85 郭沖石，〈李仲生的藝術生涯〉，《藝術家》111（1984.08），頁126-3—126-4。蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（2）〉，《藝術家》95（1983.04），頁45。為全面杜絕學生模倣自己的途徑，李仲生個人遲至一九七九年十一月二十日，才分別在台北龍門畫廊、版畫家畫廊舉行首次個展。

術教育需採啓發個人特質的教學方式，強調世上沒有兩個完全一樣的人，故，不可能每個人都做出一樣的東西，認為以既定的公式套用或填鴨式的教學方式，「這等於抹煞學生的個性及消滅他原有的創造能力」⁸⁶。可說，創造能力的展現，是為了「表現個性」，重視彰顯個人獨特主體性。⁸⁷

四、不破難立的「求新」

藝術家的新自我技藝訓練，使其創作時更能揮灑自如。為彰顯自己的表現慾望，首先，必須學著捨棄主體某部份的「基礎」、破壞「習慣」。⁸⁸主體需要積極介入觀看與創作，如蕭勤指出李仲生要學生在畫素描時，要學生思考性的觀察對象，「這腦、眼、心、手四個器官如何能緊密一致地配合，就是功夫，就是表現能力的訓練，也就是藝術創作的起步」⁸⁹，即希望學生發揮自己的特殊「感受性」⁹⁰去觀看。

所以，新藝術創作的起點可說是藝術家對表現慾望企望得到滿足。為滿足於藝術家的表現慾望，創作活動必有著某部份的消耗⁹¹。新創作活動的執行中，拋開一切教條、規定，來達到完全滿足自己表現慾望的境界。故，在拋開舊的之際，意味著必須有新的

86 蕭勤於1983年於《藝術家》雜誌中發表一系列標題為〈給青年藝術工作者的信〉文章，此為其中第二封信。本文出處：蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（2）〉，《藝術家》95（1983.04），頁44。

87 表現主體這新藝術家自我訓練法則，其目的是為了要延續創作生命，避免被動的反映技巧。如李仲生所舉的例子，「從十九世紀末，在後期印象派興起以後，畫家們開始開始放棄說明性的寫實技巧，改用藉以表現個性的『暗示性技巧』。於是掀起二十世紀新的藝術思潮，漸漸把世界美術帶到只可意會、不易言傳的地步，...」。引文出處：李仲生，〈論現代繪畫〉，《李仲生文集》，頁31。

88 如，郭冲石刊登在一九八四年八月號《藝術家》上的文章〈李仲生的藝術生涯〉，有一段敘述李仲生激發學生創造慾的陳述，我們可體驗到創作活動的激烈性，「...採取「破壞的手段」，要學生把以前的作畫習慣，包括寫實畫的觀念、漫畫的技巧、國畫書法的基礎意識等，完全拋開。在黑暗的咖啡室中，吵雜的樂音裏，要你手頭不停地畫，...往往亂畫一通，李仲生一看真的是「亂畫」便心喜，否則還要逼你到完全拋開為止。」引文出處：郭冲石，〈李仲生的藝術生涯〉，《藝術家》111（1984.08），頁126-3-126-4。

89 蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（2）〉，《藝術家》95（1983.04），頁45-46。「求新」創作活動過程，是十分激烈的。郭冲石刊登在一九八四年八月號《藝術家》上的文章〈李仲生的藝術生涯〉，有一段敘述李仲生激發學生創造慾的陳述，我們可體驗到創作活動的激烈性，「...採取「破壞的手段」，要學生把以前的作畫習慣，包括寫實畫的觀念、漫畫的技巧、國畫書法的基礎意識等，完全拋開。在黑暗的咖啡室中，吵雜的樂音裏，要你手頭不停地畫，...往往亂畫一通，李仲生一看真的是「亂畫」便心喜，否則還要逼你到完全拋開為止。」引文出處：郭冲石，〈李仲生的藝術生涯〉，《藝術家》111（1984.08），頁126-3-126-4。

90 因為每一個藝術家是不同的個體，雖然對著同樣石膏像，但所畫出的素描沒有一個是一樣的。蕭勤描述李仲生讓學生試著由自己出發進行創作：「他使我們每一個人能發揮自己的感受性和特點，並常常要我們互相觀摩比較；提醒我們，要我們每個人有自己的個性，要同別人不一樣。」引文出處：蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（2）〉，《藝術家》95（1983.04），頁45-46。

91 如針對藝術家陳幸婉的創作活動，郭冲石敘述道，「自從求教李仲生老師之後，她發覺以往材料無法表現她強烈的意念，於是她大量收集垂手可得的媒體，悉數運用到畫面上：舉凡麻布、塑膠繩子、絲線、石膏、花不、扣子、印刷品、膠布...都被她化腐朽為神奇，變成一種嶄新的視覺語言，顏料廣用油畫、壓克力、水彩、噴漆、粉蠟筆，技法運用渲染、平塗、噴漆、粉蠟筆，技法運用渲染、平塗、噴槍、裱貼、縫補、撕扯、翻模，將想像得到的方法，無所不用其極地搬上畫布。」引文出處：郭冲石，〈陳幸婉：不易解的人和畫〉，《藝術家》，92（1983.01），頁187。

領域來作補充，如賴香伶於1989年建議地「新創作媒材領域開發的現象」⁹²。

所以，新創作活動中，因為滿足於藝術家主體的表現欲求，所面臨的是隨新材料而至的一連串新領域，如「新效果」、「偶然性」等。⁹³且，新的媒材意味著將有新的情況需要克服，故太過驟然的改變對創作生命是有危險的，因過於頻繁的改變創作媒材，就像過度的運動一樣，可能會造成運動傷害，有「危機」，也有「壓力」⁹⁴；這亦是非生即死的「賭注」⁹⁵。是反傳統的「新美學」⁹⁶。然，新美學的探索並非代表永無止境的排斥建立風格的可能，在行為實踐中仍有頻率、時機等行規。⁹⁷

五、藝術是否與藝術性有無

藝術家進行新創作活動，滿足自己的表現慾望、得到成就感並沒有錯。然問題就在於沈浸在這種滿足感、成就感中，而無法自拔的藝術家。若藝術家單方面的為創作而創作，無視於自己能力是否可以完成，或妄將抄襲視為獨創而自溺，或不注意藝壇趨勢再進修等，那對於求新創作成就感的沈溺就是十分令人擔憂的狀況。故，藝術家必須要隨

92 於1989年10月21日至12月17日，台北市立美術館在日本原現代美術館新館舉辦「台北訊息展」，十四位台灣藝術家參展，試圖呈現台灣現代藝術發展的脈絡。當時，賴香伶寫說：「對於媒材的運用以及材質本身表現力的注意，一直是台灣現代藝術創作的主要方向之一。尤其在80年代，許多藝術家不約而同將探討創作之方向轉移至材質本身。媒材的運用也由單一的表現發展至多重的組合，由於材質本身已具表現力，其中內蘊固有的特質使得作者能表達其內在省思。而多種媒體之組合更能衍生出不同符號，變化出豐富的藝術語彙。」引文出處：賴香伶，〈將台北的訊息帶往日本—記日本原美術館台北訊息展〉，《現代美術》26(1989.9-10)，頁57。

93 這樣的情形，正如郭少宗所敘述的，「...伴隨不同材料與技巧而來的新效果大大增加了其偶然性，在更多的可能之中也埋藏了更多的困難，橫置於前的欄柵重重，跨越過去才有更廣的天地。」引文出處：郭少宗，〈一年來我的創作軌跡—造形實驗室報告〉，《雄獅美術》147(1983.05)，頁113。

94 如林文昌深刻剖析試圖不斷突破的藝術家袁金塔之心路歷程，「袁金塔在多年來創作的經驗中，雖然仍如他當時初衷一樣，永遠懷抱一顆赤子之心勇於突破現狀，但是，他也深知，在他的作品中，「技術」不斷膨脹的危機與後果，因此，在極力追尋新素材與新技法的同時，圓熟的畫意與畫境，帶給他更大的壓力與挑戰...。」引文出處：林文昌，〈全新的自我—袁金塔藝術評析〉，《藝術家》163(1988.12)，頁221。

95 林清玄如此形容藝術家賴純純的賭注行為：「這種新風格的產生，竟是她捨棄了一年辛苦經營的作品而誕生的。在藝術史上，風格大變的畫家不是沒有前例，他們都是因為固定型式的創作已經不能滿足自己的創作意願，而舊型式的強固又無法修改，只好另闢蹊徑，完全丟掉自己辛苦建立的「自我」，重新尋找自我。這種自我的尋找，勢必造成兩種可能，就是可能斷送了過去的生機，卻無法再創高點；另一種可能是找到一個更廣闊的世界，和更深沈的內在—這等於是一種賭注。」引文出處：林清玄，〈色彩的真質—談賴純純的畫〉，《雄獅美術》149(1983.07)，頁156。

96 如王福東寫的，「而這新的美學必須要從比賽場上走到外面來才會建立，要走出傳統，走出權威的陰影，深刻的檢討及反省，...」。引文出處：王福東，〈跨海對談當代台灣美術〉，《雄獅美術》222(1989.08)，頁55。

97 對這種行為是任它自由還是加以限制，這是要從時間點來考慮的。這一點，我們可由李錫奇在藝術家雜誌每月舉辦的藝評專欄評論一九八六年《鄭璟娟現代造形展》展覽時給予的建議為例子，李錫奇這樣建議年輕藝術家如何規劃自己的創作活動，他說：「年輕畫家應該有衝勁，衝得快是自然的，但是一過三十歲，老是在實驗而沒有自己的面貌就不好了，...」引文出處：藝術家編委會，〈每月藝評專欄-鄭璟娟現代造形展〉，《藝術家》130(1986.03)，頁105。

蔡佩玲（2008）。〈1980年代台灣藝術「求新」優越論批評意識初探〉。《現代美術學報》。16 (11)。37-70

時關注於新自我訓練的層面，並且關注在新創作上的實踐。上述，均表現出對藝術家新創作行為後果的某些擔憂，我們可由兩方面的原因來理解這樣的擔憂。

(一) 非藝術的質疑

藝術家李銘盛自 1983 年開始從事表演藝術。在 1983 年 8 月 27 日起，從國父紀念館出發，以走路來籌募「藝術工作者基金」；這樣的表演方式，讓觀眾無法看到藝術在哪裡，「…觀眾根本就在作品裡，作品的語言，是觀眾日常的語言。由於語言的過於相近，使他們往往錯愕的反問：這也是藝術？」⁹⁸創作者在進行創作行為，所面臨的作品並不被認同為藝術，或甚至對創作者經濟、身體健康的危害等，種種這些處境，對一位前衛藝術家要堅持藝術創作生涯均是有負面的影響的。吳瑪悧在〈李銘盛，1952 年生，美濃人…〉文章中，寫著李銘盛雖被明星式的報導，然大都是圍繞在這也算藝術的焦點上，背後是既驚訝、又充滿疑問的心態，更多是不屑一顧的冷漠。吳瑪悧寫著，「由於他的表演已被視為一種風格形式了，對於他要藉以傳達的內容，因此很容易被忽略，每每他只被認為又在耍一個把戲而已，因此…他已完成的三件表演作品，幾乎看不到任何的報導，許多人以為他已不再表演了」⁹⁹。



圖 2

李銘盛 《包裹一一九》 摄影陳福鑫

出處：吳瑪悧，〈李銘盛，1952 年生，美濃人…〉，《藝術家》152 (1988.01)，頁 234。

98 吳瑪悧，〈李銘盛，1952 年生，美濃人…〉，《藝術家》152 (1988.01)，頁 226。

99 吳瑪悧，〈李銘盛，1952 年生，美濃人…〉，《藝術家》152 (1988.01)，頁 226。

藝術家認真執行創作，卻被貶為「玩把戲」。李銘盛曾如此敘述自己創作後的感覺：

感覺很辛苦。當然每次表演都很辛苦。這件作品做完後，我就不再想做身體表演了，因為我感覺它的意義實在太少。我也太害怕再傷害自己，我的身體慢慢虛弱了。…每次表演，受傷的部位都不同。做「包袱一一九」，腰受傷。做「精神的純化」，腳受傷。到現在都沒有好¹⁰⁰。

在現實生活中的新創作活動是種消耗。如，消耗藝術家對新藝術的熱誠、消耗藝術家的才氣等，最遭的結果即意味著藝術家有可能提早為自己的藝術生涯劃下休止符。

年輕的藝術工作者都曾經在藝術面前立過永生不悔，投入生命的誓言，¹⁰¹這也同時意味著，每一次求新創作都將是一場消耗戰。這也就是為什麼，我們可以看到當時大家普遍以「限制」傾向來看待求新創作行為。關於求新創作頻率的節制論述，除被解讀為是謹慎的態度，更被視為是種累積與蓄積，對藝術家而言有益。甚至，嚴格的控制自己進行創作的次數，更被視為能勝過其他人的條件之一。藝術家陳世明曾如此喟嘆，「兩年來只畫這十多幅，嗨！真是吃力呀！」近乎嚴酷的嚴謹要求下，重要的不是「量」，而是「質」。

然，若藝術家將自己隨意拋進享受創作慾望的滿足中，對於藝術家的藝術生涯是一點幫助也沒有的。如楚戈描述這樣的病態風氣，熱衷於享受成就感的年輕藝術家，「我也發現目前年輕一輩的創作風氣並不很好，模仿情況太嚴重，新的潮流未經消化便直接複製出來，使得畫壇表面蓬勃，實際上危機重重。我覺得年輕畫家受點影響無所謂，不要急著創風格，主要是不要欺騙自己，要有藝術家的尊嚴。¹⁰²」

李長俊曾直言，「從事現代藝術，是不能揀任何便宜的。¹⁰³」他以火柴只能燃燒一次、東施效顰來阻止一直被抄襲、重複的再版作品，一再地拾人牙慧的作品，不僅索然無味，甚至令人厭惡，最後結果，是創作不出有新創意的好藝術作品。

相對備受質疑的高頻率創作發表，一位藝術家懂得節制自己輕率的創作慾望是被讚許的。節制常與嚴謹、高標準要求、深入探索等詞彙同進同出。蘇新田認為一位藝術家，除了具備技術外，更有許多對個人、社會、人類的種種看法，而，藝術家對這些看法的「深入表現使他不被稱為『畫匠』」¹⁰⁴。深層的挖掘需要的不是一直創作，需要的是背後沈潛的努力。如藝術家陳世明，即是對創作要求極高以致於兩年只能畫出十多幅作品。

100 吳瑪悧，〈李銘盛，1952年生，美濃人…〉，《藝術家》152（1988.01），頁231。

101 如「…在台灣從事藝術工作的年輕人，都有美好的憧憬，問題是如何突破瓶頸與困境，執著自己的創作崗位，不論世道如何風險，現實如何磨人，與藝術結緣，全心投入，至死不悔。」引文參見：許忠英，〈李良仁刻畫人的疏離與不安〉，《藝術家》103（1983.12），頁245。

102 藝術家編委會，〈每月藝評專欄-鄭璟娟現代造形展〉，《藝術家》130（1986.03），頁105。

103 李長俊，〈火柴只能燃燒一次〉，《雄獅美術》116（1980.10），頁50。

104 蘇新田，〈現代藝術的一拓荒者〉，《雄獅美術》139（1982.09），頁83。

蔡佩玲（2008）。〈1980年代台灣藝術「求新」優越論批評意識初探〉。《現代美術學報》。16（11）。37-70

藝術家想要創作是種本能，但，適當的節制這種智慧，對藝術家反而比較好。

（二）非藝術的危險

創造讓藝術家得以留下藝術品。這些藝術作品將代替藝術家在藝術領域中謀得一席之地，傑作將是人類偉大的精神遺產。所以，如果隨隨便便創作，將使藝術家好不容易建立起來的聲名陷入危境。現代藝術的創作不是不需要技巧，若創作時陷溺於創作時偶然出現的精彩效果，這技術上的無能是需要克服地，強調所謂實驗也「應該是自己有意圖才有的結果」¹⁰⁵。所以，運用媒體的技巧在掌握能力上需要一定的成熟度，若只企望以新奇來吸引民眾一時的注意，將因奇觀而受的注目與因藝術成就受注目混淆就不好了。在求新與藝術性間有著一段互相牽制、互為弔詭的模糊地帶，如為了內容上的『創新』而一再尋求前所未有的題材，雖苦心與勇氣俱佳，「然而這嘗試過程難免生澀、不完整，展覽出來便使人懷疑他所謂的『現代』的深度和廣度了」¹⁰⁶。進行求新的創作最終的目的是什麼，在1980年代，藝術創作的目的與藝術與否等議題是處於彼此拉扯不休的狀態，這張力在創新的路上，直縈繞在創作者心中無法漠視。難怪李德會如此囑咐年輕創作者，「不能只為出奇招而找新路」，重要的是，在自我訓練上要紮實，「要重新肯定藝術性，加強造形能力訓練」¹⁰⁷。

「創新是絕對正確的路，當然，大部分的作品未免還在新技法未達圓熟的嘗試階段」¹⁰⁸，求新至上也造成「習作」充斥的危險，雖讚許創新的作品，但又畏懼過於越界的新嘗試，這與後來常見的反藝術創作姿態質地並不同，當時，雖讚許求新卻仍抗拒反藝術。一個經得起時間考驗的傑作，是需經過嚴格的檢驗，廣為大眾認可的創作態度是，藝術家為了創作傑作，背後不為人所見的嚴酷鍛鍊仍不能免。且需要有為追求自己的真理抵抗「短暫的物質及成功的誘惑」¹⁰⁹。

藝術家們為了創作傑作，不僅投注生命更改寫個人生涯規劃，用生命寫下一篇又一篇的傳奇神話¹¹⁰。不僅要付出比別人多的用心，要比別人專注、努力。諸如這樣的「覺悟」，一次次出現在年輕藝術家新創作之路上，「默默地承受創作的煎熬與環境的阻撓，

105 郭少宗紀錄，〈每月藝評專欄一《張振宇畫展》《蘇旺伸、林金鐘雙人展》〉，《藝術家》109(1984.06)，頁82。

106 廖雪芳，〈復活的石膏像—許坤成近作觀察〉，《雄獅美術》126 (1981.08)，頁145。

107 郭少宗紀錄，〈每月藝評專欄一《張振宇畫展》《蘇旺伸、林金鐘雙人展》〉，《藝術家》109 (1984.06)，頁82。

108 林文昌，〈全新的自我—袁金塔藝術評析〉，《藝術家》163 (1988.12)，頁221。

109 蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（6）—藝術趨向與作風的轉變〉，《藝術家》99 (1983.08)，頁44。

110 如下即是其中一則：「...他已辭去台北安穩的設計工作，攜帶妻兒移居他嚮往已久的美國紐約。在異國他鄉過著緊張無根的不安定生活並未能改其志，他仍然咬緊牙根，承受他人所難忍的居留身份，毫不退卻，並辭去工作，將積蓄用在購買大批畫材和租畫室。這種破斧沉舟，背水一戰的決心，實在令人感動。他一邊勤於作畫，一邊研究紐約藝壇動向；有時為了作畫連續熬夜，只以生力麵來充飢。我到紐約拜訪他在十七街的臨時畫室，見到處堆滿了大畫，深感他為藝術熱情而如此犧牲節制生活，令人汗顏。」引文參見：廖修平，〈現實文明的原始神話—楊熾宏的新表現主義〉，《雄獅美術》167 (1985.01)，頁50。

而且要付出比一般人更吃重的掙脫力量，要表現出更強大的意圖，以致於乍見她的作品會令人覺得訝異¹¹¹；「經過二年多，漸漸領悟到，除非我能專心一意的去做陶，不然，我便無法得到任何進步」¹¹² 等等，在在昭告天下，求心、創作與傑作間沒有偶然的餘地。在在告訴想要尋求方便法門的藝術家，「舊瓶裝新酒的時代已過去了」¹¹³。要想有可以流傳千古的「大作」，必得先懂得「堅持」。宣告著，「在八十年代藝術百花爭放的蓬勃風氣中我們需要的是真誠的藝術，而不是表面仿冒、內面複製的作品。¹¹⁴」。

「沒有包袱的人就不能成為大藝術家，...沒有基礎的人，不可能忽然間創出新的東西來」¹¹⁵，針對年輕藝術家，郭少宗語重心長地提醒，學習及醞釀的基礎自我訓練必不可少。想要生育出如神木般的大樹，背包袱的苦要嚐，然自包袱中獲得的養分也是重要關鍵。

六、求新、消耗、死亡

1980 年代認為創新是必要且正確的。然，當時文獻一面積極支持求新的態度，另一面同時鋪陳各式擔憂與疑慮。這些擔憂包括著，求新創作的方式、在求新中需付出的代價、甚至與之相關的創作生命死亡擔憂。所以，我們若只在 1980 年代相關文章中看到對「新」的極度推崇，這將過於片面。當時，有更多的反思是認為一味不停的求新，也有落入機械化、制式化的可能；認為求新的激烈性威脅到藝術家，對創作力恰當的控制於節制，認為這會耗盡藝術家創作中應該精鍊和保持的創造力，並且表明了藝術家在確保傑作的永恆同時必然會面臨的藝術創作生命終結的層面。其實，藝術家當初為理想奮鬥的勇氣與決心，可能在盛名來臨之際落入為名利打算盤的創作模式，而為名、利牽著鼻子走。創造力，攸關一位藝術家作品的掌控力、創作力和藝術性。因而，藝評家為藝術家的創作活動著墨甚多，字裡行間隱約成形的種種自我訓練之道，均是為了盡量全面防堵藝術工作者將來可能面臨的困境、侷限、誘惑、迷思…等。誤入歧途的藝術工作者，其實也意味創作生命的結束。故，求新的倫理態度，在 1980 年代深入求新創作者的創作倫理中，確保，不落入形式模仿的創作模式，同時，這也是一種真正徹底現代化的創作態度訓練。

（一）「求新」創作行為的激烈性

111 郭沖石，〈陳幸婉：不易解的人和畫〉，《藝術家》92 (1983.01)，頁 185。

112 陳國能，〈觸覺、視覺與想像—陳國能創作自述〉，《雄獅美術》175 (1985.09)，頁 97。

113 林文昌，〈全新的自我—袁金塔藝術評析〉，《藝術家》163 (1988.12)，頁 221。

114 郭沖石，〈陳介人特展〉，《藝術家》113 (1984.10)，頁 258。

115 郭少宗紀錄，〈每月藝評專欄一《林壽宇畫展》《程代勒個展》〉，《藝術家》107 (1984.04)，頁 97。

創新創作活動從一開始就與「求新」難以劃分。胡坤榮曾對創新行為後的欣喜情形一筆帶過，他說，「一切新的構成方式都使我興奮不已」¹¹⁶，創新行為從一開始就被解釋成一種欣喜若狂的狀態。且，求新也是一條永無止境的追求。不停的突破，這樣的激烈性是連自我重複也不容寬待，「抄襲自我一如抄襲前人，都算不上創作」¹¹⁷。

在1980年代的各種言說中，關於求新創作行為的模式描述甚多，包括對於求新的執著，與繼之而起的對重複、機械性的抗拒姿態，亦顯得十分激烈的。郭少宗評介藝術家胡坤榮作品時，雖鼓勵創新的立場，也寫到「一旦此一『遊戲規則』已面臨乾涸枯竭的地步，不另尋活水、再造新機的話，頂多只是以重複的旋律進行無窮變奏罷了」¹¹⁸，指出藝術家為何要小心原地踏步的創作模式，不僅強烈反對形式模仿，連重複自己的創作模式，亦被等同於藝術創造生涯中的危機，除非再求新，不然與藝術終結並無兩樣。

「求新」創作行為是被解釋成主旨為「創新」的激烈行為。如蕭勤在1986年中華民國現代繪畫新展望的評審後感曾直指出，要站在時代尖端的美術必須不同於學院美術，「這種美術必須是一種創作的美術，而不可能是一件因循抄襲的學院美術」¹¹⁹。所以，當時對學院美術的反對，是反對學院中循規蹈矩，長年如一的美術訓練下所造就出的千篇一律的美術。反對的是學院美術中不變的傑作標準，因眾學子在學院中不得不向這樣的標準俯首稱臣，並爭相以模仿來表示尊重，而造就學院美術一派的因循抄襲風氣。當時藝術家的創作信念常見只要他人有做過自己就不做的基本立場，「求新」成為顯學，成為創作理念的主軸。¹²⁰

藝術家新的創作模式，從另一層面來看，正意味著賦予「新」絕對的支配地位。如藝術家陳幸婉就說，她不願重複「已有過的」和「自己的」畫。¹²¹一〇一現代藝術群，更將世界藝壇比喻為如奧林匹克運動會般的競技場，認為藝術家不能躲在光輝過去的背後，創作者更不能安於迂腐與懦弱的情境中。¹²²藝術家在〈創作手記〉中一直重申著，「我無時不在尋求更新的道路，要求自己不向穩定的風格妥協，如此，創作的熱誠會不斷湧現，我也永不放棄尋找新靈感和新風格」¹²³。清楚的將「新」視為藝術價值，如藝術家王文平懼怕「流行」、「陳腐」，認為稍微懈怠就等於「犯罪」。¹²⁴

116 郭冲石，〈從視網膜出發的胡坤榮〉，《藝術家》85（1982.06），頁226-229。

117 藝術家編輯部，〈黃世圓—版畫是綜合性的藝術〉，《藝術家》145（1983.04），頁203。

118 郭少宗，〈從孤島到橋頭堡 現代藝術工作室首展評析〉，《當代》10（1987.02），頁107。

119 蕭勤，〈「新展望」展評審後感〉，《1986中華民國現代繪畫新展望展》（台北：台北市立美術館，1986），頁13。

120 創作理念是理想，創作理想與實際作品的呈現，是否有必然的聯繫不在本文書寫的範圍。然，實可由創作宣言參見該創作者贊同的價值觀。

121 郭冲石，〈陳幸婉：不易解的人和畫〉，《藝術家》92（1983.01），頁187。

122 盧怡仲，〈回顧與前瞻——一〇一現代藝術群〉，《藝術家》104（1984.01），頁266。

123 莊普，〈創作手記〉，《雄獅美術》138（1982.08），頁152。

124 「...許多事情一旦流行後就陳腐了，陳腐的原因在於「創造廉價化」，之所以不斷的創作，就是在於防止陳腐，在這時代不去創造，就是認同現狀的錯誤；「認同」錯誤與犯罪無異。在這樣一個理念下，我亦步亦趨，對創作始終不懈怠，我的觀念，也緊隨著這股思潮的節拍而起伏，從不斷的摸索、追尋中，漸臻成熟、穩健。」引文出處：王文平，〈我為什麼畫1100號油畫〉，《雄獅美術》148（1983.06），頁158。

求新成為藝術目的、藝術真理，故擁有無法控制的吸引力。「理念的表現，就在於方法的不斷嘗試與創新」¹²⁵，諸如此類的遣詞用句常見。當藝術家試圖在不懈怠的創新中，建立藝術家本身永久不墜的聲名時，當時言說更認為，歷史上留下聲名的傑出藝術家，哪一個不是勇於實驗和風格獨具的人。¹²⁶

（二）對藝術家創新能力的消耗

求新創作行為後留下藝術作品，這些作品不僅是藝術家個體的部份延伸，更使藝術家的聲名在史上不斷流傳。每一個作品的誕生均因吸取藝術工作者部份的創造力。故在言說中，極力稱許藝術家的力圖創新，「絕不因襲前人」¹²⁷亦被藝術家視作創作原則來實踐。但也出現種種殊途同歸的言論，口徑一致的闡述著，關於這樣的創作模式與「失去」、「奉獻」、「累人」的聯結。如，「是什麼原因使黃潤色步上艱辛的創作路途？又是什麼力量使她為此奉獻了寶貴的青春？」¹²⁸遣詞用字中，再三可見，對藝術家個人才情而言，創作活動後常意味著淘空一些自己的創造力，故，藝術家在創作後會感到虛弱、疲累。與創新活動相伴的情境描述詞彙，常見的是艱辛、艱難、辛苦等。

盧怡仲在〈這不是反映，而是前導—記台北市立美術館1985新繪畫大展〉文章中，舉出1980年代以來，藝術家主體介入作品的四個切入點，第一、是從歷史中再閱讀。第二、從美術史中再閱讀。第三、從表徵大眾文化切入，以肯定的心態投入藝術家們的熱忱。第四、「多重語彙的敘述，有綜合式、對立式、單元性及多元性的表達」¹²⁹。任何創新的作品，均需要藝術家個人的創造力來操刀。這是模仿所不能做到的。

在1980年代評論年輕創作者作品的相關論述中，可見，「新」不僅是藝術的要件，藝術家「求新」的能力更需要積極培養與栽培。王鎮庚在〈試說「美術教育的提昇」〉一文中，指出藝術家創作前，心中要有「畫材」，其來源是讀萬卷書即藝術理論，和行萬里路即藝術家的生活體驗。「一位畫家如果心裏沒有這些東西，畫得再多，也是貧乏的、蒼白的；沒有深度、沒有根的」¹³⁰，一棵很棒的種子，若沒有足夠的養分，是無法成為美麗的大樹的。郭少宗指出，「我始終以為藝術家要讀書」¹³¹，藉由讀書充實創作主體的內在，所以，當年輕的藝術工作者，完成內涵的孕育、沈潛階段，有了自己的理論和學術基礎，進而培養自己身為藝術家時最重要的創造力。也就是說，培養創造力讓

125 若夏，〈詮釋生命的心情—袁金塔的繪畫〉，《藝術家》163（1988.12），頁228。

126 管軌中，〈試論現代水墨的源頭和流向〉，《現代美術》5（1985.10），頁29。

127 劉曉儀，〈「台北新藝術聯盟」首次展出〉，《藝術家》89（1982.10），頁234-235。參照，「這次展出，是四人『絕不因襲前人』的創作原則的實踐，希望以多年來心血的結晶，加強國人對現代藝術的認識。」

128 鵝鵠，〈黃潤色的繪畫夢想〉，《雄獅美術》145（1983.03），頁126。

129 盧怡仲，〈這不是反映，而是前導—記台北市立美術館1985新繪畫大展〉，《藝術家》123（1985.08），頁70。

130 王鎮庚，〈試說「美術教育的提昇」〉，《雄獅美術》，181(1986.03)，頁42。

131 郭少宗紀錄，〈每月藝評專欄—《林壽宇畫展》《程代勒個展》〉，《藝術家》107（1984.04），頁94。

蔡佩玲（2008）。〈1980年代台灣藝術「求新」優越論批評意識初探〉。《現代美術學報》。16（11）。37-70

年輕藝術家成長；當藝術家邁入成長完成後的成熟階段，創造力讓他得以創作真正的「作品」，而非僅僅創作「習作」。

新創造力的養成如同康添旺曾指出的，是必須經過長時間苦修而得。藝術家為了專注於創作，而必須捨棄其他會分去其專注性的行為。如不顧現實需要，而毅然決然的將工作辭掉，如程延平不惜辭去謀生的職業面對藝術創作這不會間斷的挑戰之路，「...我甚至把謀生的職業辭去，為了能全心讀書、思考和作畫。藝術創作本是一久遠而不斷的挑戰和苛求」，¹³²藝術家認為這樣的犧牲是理所當然的。藝術家可能為了創作活動而不顧現實層面的滿足，諸如金錢、工作、名聲等。為藝術而藝術，重要的是奉獻的熱忱，而不是現實收益。兼顧家庭與創作的相關企圖，在藝術就是生命的信條下，被視為是不可能的想望。

現代或說前衛藝術家們創作時，正像推石頭上山的薛西佛斯，困難與折磨是在於，永無止境的推石頭上山頂。正如王秀雄指出藝術家最艱難的工作，「實是如何突破先前樹立的風格，繼續前進，並不斷的以新的面貌呈獻給觀眾」¹³³。故，需要創造能量超多的藝術家來進行這樣永無止境的求新。為了不重複創作模式，藝術家不斷地由一些途徑企圖改變創作模式，諸如：「開創突破性的創作理念」、「追求新的題材內容與表現形式」、「尋找新的材料工具」、「培養新的表現技法」等。¹³⁴這過程將「漫長而又艱苦」¹³⁵，且需「長期摸索」¹³⁶。

藝術工作者最痛苦的，「就怕不能有所突破」¹³⁷，「一個藝術家應該是一個造物主才對」¹³⁸，或許堅持道創作時將付出高昂的代價，但創作感的滿足反饋給藝術家的是仿若造物主般的全能至上權力。這是藝術家前仆後繼相繼投入創作的最終原因，這也確保新的優秀藝術作品可以不間斷產生。

創作的辛苦與對藝術家本身創造力的消耗仍是沈重的，李銘盛坦言創作真的很辛苦

132 程延平，〈我在工作之外的一些思考〉，《雄獅美術》117（1980.11），頁135。

133 王秀雄，〈邁向新階段的陳正雄抽象藝術〉，《藝術家》78（1981.11），頁187。

134 林文昌，〈全新的自我—袁金塔藝術評析〉，《藝術家》163（1988.12），頁219。

135 如「...從他的作品中我們可以查覺到，高君似乎想以這個展覽為出發，走向一條極漫長而又艱苦的攝影旅途。」引文出處：吳嘉賓，〈現象與媒介-高重黎首次個展〉，《雄獅美術》154（1983.12），頁163。

136 如莊伯和曾如此論述藝術家陳世明的創作，「...他的表現方式也非一蹴而成的，經過長期摸索，在一貫掌握的表現技法之中，才逐漸出現了他的藝術面貌，這也是我們從他的畫作可以看出來的事實。」引文出處：莊伯和，〈陳世明的藝術語言-材質與空間之美〉，《雄獅美術》167（1985.01），頁60。康添旺在〈一九八六中華民國現代繪畫新展望〉文章中，指出藝術家要配合個人意念來創作。「一個藝術家如何從他的內涵和智慧之中，歸納、消化而抒發表現，從而漸漸地孕育出自己的獨創風格，在現代藝術殿堂裡，對時間和空間的感應和自我的體認與建立，扮演著關鍵性的角色；而這過程必須是個人的意念經過長時間的苦修之後才能頓悟，其經歷應是相當艱苦的。」引文參見：康添旺，〈一九八六中華民國現代繪畫新展望〉，《現代美術》9（1986.01），頁41。

137 「藝術工作者的苦悶，並不在於現實的困擾和等差關係。而是在朝向自我目標時，不能有所突破。畫者的十字架是邁向連貫統一的整體文化，是在塑造新的美好世界。他們的痛苦是換取眾人精神的慰藉，環境亦不足以使他低頭。」引文出處：許水富，〈苦煉的探索者—翁清土畫展〉，《藝術家》66（1980.11），頁133。

138 郭少宗紀錄，〈每月藝評專欄一《謝東榮現代畫展》〉，《藝術家》105（1984.02），頁71。

¹³⁹。由此，我們不難理解，在某些情況下，一直沈浸於創造欲的滿足，又同時懼怕藝術創作力耗盡那藝術生涯終止的時刻。

（三）死亡與不朽藝術

人會死亡，藝術家的創作生涯也可能結束，但是，新創作活動後的作品卻可讓藝術加成救人類所無法企求的永恆性。求新的創作活動讓藝術家的作品流傳千古。藝術家與新創作間的關係，莊普寫說，「古今中外一些有名的藝術家，他們的創作過程，往往沒有一定的公式，他們奇特的創作過程，或許正是這件作品千古綿延的力量。」¹⁴⁰愈奇特的創作過程，將擁有在藝術史上流傳更久遠的力量。這樣的思考邏輯，讓愈驅界限外的異端，在當時擁有更大的力量。¹⁴¹

創新是為了建立流傳千古的藝術。甚至現在的偉大「傳統」，莫不是以前「創新」留下的，不要拘泥不前的「守舊」，為的是留下更豐富的藝術作品。¹⁴²藝術家一直嘗試自我突破，一直超越，似乎意味著藝術成就有再次開發的可能性。故，藝術家的創新將等於企圖引發「無限的可能性」傳統。¹⁴³而超越「不朽」的追求，只有懂得「自我發揮」的主體才有可能達成。¹⁴⁴總而言之，1980年代的言說對創造活動停止的不支持，目的都是要增加藝壇的廣度、深度。突破限制，為的是「把藝術的領域弄開來」¹⁴⁵。由創作者

139 李銘盛說：「問：那你為什麼還要再做？答（李銘盛）：沒有作品也是一種壓力。問：做完這件作品，你有什麼感覺？答（李銘盛）：感覺很辛苦。當然每次表演都很辛苦。這件作品做完後，我就不再想做身體表演了，因為我感覺它的意義實在太少。我也太害怕再傷害自己，我的身體慢慢虛弱了。」引文出處：吳瑪悧，〈李銘盛，1952年生，美濃人...〉，《藝術家》152（1988.01），頁231。

140 莊普，〈創作手記〉，《雄獅美術》，138（1982.08），頁152。

141 我們可從下面言說中看出這樣的意義取向：「倪再沁是台灣水墨畫壇的異端，以一個接受學院傳統「筆墨」訓練的人竟然可以將「筆墨」忘得這麼徹底，實在是不可思議。捨棄「筆墨」傳統如同捨棄了「方便門」，倪再沁寧願成為一個藝術國度裡的苦行僧：選擇一條更艱辛的路，意謂著他有更大的野心；如果我們將「藝術」與「創作」等同起來的話，倪再沁這條以沈重、樸拙的筆墨所鋪陳出來的藝術之路，可能是一條更為寬廣深闊的路。」引文出處：陳水財，〈掙向台灣上空的天線-記倪再沁的猶豫與自信〉，《雄獅美術》218（1989.04），頁139。

142 如劉良佑寫著，「...所謂的傳統並不是守舊的意思，我們的祖先若不是以他們的聰明才智不斷創新的話，我們今天又那會有什麼傳統可以自傲呢？」引文出處：劉良佑〈傳統即創新〉，《現代美術》7（1985.07），頁21。

143 「...戴璧吟在一連串創作的搏鬥中，猶能一再勇敢地突破本身既有的成就，不斷思考更合宜的表達素材與視覺語言，在他創作生涯即將步入四十歲的前一年，終能確定將來創作的媒體與方向，他無疑是幸運而年輕的。而更難能可貴的是他仍願在這項可能中，繼續深入再引發其無限的可能性。」引文出處：劉良佑〈傳統即創新〉，《現代美術》7（1985.07），頁21。

144 諸如這樣的思維模式，我們可由以下敘述中獲知80年代要求藝術家不可停止突破的意識：「...在藝術上，超越自己是不可能停止的，人類這種意志，便是改變歷史，促進文化的基本力量，按藝術家的努力，直到功成藝就，...自我的發揮仍舊不停，因為一流作家與超一流之間，並不相等，雖然一流作品已被歷史認定不朽，然而百尺竿頭更進一步，才是作家更感光榮的罕事。」引文出處：郭軒，〈論「治藝」之中道-有感於袁金塔繪畫的精益求精〉，《藝術家》119（1985.04），頁270。

145 如藝術家謝德慶說的，「...後來因有感於平面的東西在表現上到底有所限制，所以「自囚」藝術起，便一下子把藝術的領域弄開來。」引文出處：王福東，〈剪不斷的「繩」子-謝德慶「藝術·生活」閉幕儀式側記〉，《雄獅美術》162（1984.08），頁29。

主體出發的藝術創作不會服從機械性，是既「主觀」，又「屬於現代」的獨立形式。¹⁴⁶為表現不同「藝術家內心的感受」，需要非傳統、非共通的表現技巧。¹⁴⁷忽略自我、主體、主觀的藝術創作，極可能落入「為創新而創新」的機械性中。¹⁴⁸故，重視傳統、形式、模倣、重複模式的創作者，只堪「作為成功的藝術商品製造者，而不是做一個永恆價值的藝術家」¹⁴⁹。

七、結論

1981 年，台灣都市人口的已佔總人口 67.7%，進入都市化的時代，且生態保育、勞工安全、環境維護等議題也相繼出現，加上 1981 年個人電腦的出現，台灣正式步入資訊時代。總地說來，1980 年代是消費萬歲、商業掛帥，「適逢政治生態狂飆（如解嚴、蔣經國去世等事件）、經濟遊戲勃興（從大家樂到股市熱潮等等），現實感越來越讓人難以捉摸…文學環境越來越『布爾喬亞』」¹⁵⁰，亟欲擺脫舊枷鎖，大環境充滿求新求變的渴望，學運、政治等最無異議的共識就是「徹底反對」，反抗壓迫；1988 年 1 月 1 日報禁解除後才有言論自由的空間¹⁵¹，當時的台灣，正處於一個集體發聲¹⁵²的狂飆資本主義時代。在此時，求新求變是被支持的顯學，正若前曾提及地，與 1950 與 1960 年代恐懼異

146 如藝術家黃步青說的，「我要我的畫不是屬於過去的，一定要它屬於現代的，自己的。…我的畫不願屬於任何潮流下的一個模式。我要儘量走出一個獨立的形式來。我也沒辦法像別人那樣去服從機械的作法。我的畫是經過自己的安排，主觀地想法而著手的。」引文出處：席德進，〈成長中的青年畫家—黃步青〉，《雄獅美術》112（1980.06），頁 117。

147 蕭勤在〈給青年藝術工作者的信〉系列文章中所說的：「…不同的藝術家，用不同的作風來表現；其所要表現的是藝術家內心的感受，而不再是工具般的去敘述某件事物了。因之，傳統的、共通的技巧已不夠用，為了適合每個人不同的表現需要，每個人創造出他自己一套與別人不同的表現技巧來，每個人用不同的語言，來說出他與別人不同的話。」引文參見：蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（八）—視覺和造型的語言〉，《藝術家》101（1983.10），頁 49-50。

148 「…現代藝術也有其困弊之處，其藝術意義超過反應生命意義，形式意義遠較內容意義來得重要，有的人僅為創新而創新，疏略自我的真正感受，一味模仿矯作，失去意義。」引文參見：雄獅美術編輯部，〈中韓現代畫座談會一比較、回顧與展望〉，《雄獅美術》159（1984.05），頁 56-63。

149 蕭勤指出，「…今天大部分的青年藝術工作者們，祇在「如何抬出新的時髦藝術形式」及「如何製造自己的成功機遇」兩方面下功夫，而忽視了一個真實的藝術創作問題。換句話說，就是他們在研究如何作為一個成功的藝術商品製造者，而不是做一個永恆價值的藝術家。」引文參見：蕭勤，〈給青年藝術工作者的信（6）—藝術趨向與作風的轉變〉，《藝術家》99（1983.08），頁 43。

150 楊澤主編，《狂飆八〇—記錄一個集體發聲的年代》（台北市：時報文化，1999），頁 161。

151 集體發聲的可能，在 1988 年 1 月 1 日報禁全面解除，言論自由方稍有舒緩。根據 1990 年行政院主計處的統計，截至 1988 年開放報禁之前的 27 年間，也就是從 1961 年始，報紙出版數量一直保持著 31 家的穩定數量。直至 1988 年開放報禁後報紙家數從 31 種暴增為 126 種，…雜誌則由 1980 年的 1,982 餘家，至 1990 年增加為 4138 家。每年圖書出版數則由 1981 年的 8,865 種，至 1986 年突破每年出版萬本大關，1990 年的統計數字則為 1,6156。資料出處：行政院主計處編，《中華民國台灣地區社會指標統計民國七十九年》（台北：行政院主計處，1991），頁 294-265。

152 另外，通訊社方面則由 1961 年至 1988 年間的 44 家瞬間成長為 126 家，截至 1990 年的統計為 178 家。雜誌則由 1980 年的 1,982 餘家，至 1990 年增加為 4138 家。每年圖書出版數則由 1981 年的 8,865 種，至 1986 年突破每年出版萬本大關，1990 年的統計數字則為 1,6156。行政院主計處編，《中華民國台灣地區社會指標統計民國七十九年》，頁 294-265。

議的氛圍是迥異的。

在《前衛藝術的理論》中，波奇歐里將前衛藝術（l'art d'avant-garde）視為現代文化中最典型，最重要的一種現象。透過前衛藝術所反映出的心理狀態，正是一個小階層與整個大社會對抗所使用的自衛辯詞。「未來主義」這名字含有很強的前衛主義味道，而「打倒傳統的運動」則是前衛運動的不止意義。沒有任何前衛宣言不是一個新的異物，其行為就像波奇歐里說的「反傳統」，更直言，「傳統與創新之間，長久爭辯不休的」；所謂拋棄過去與傳統正是前衛運動最早期的一種現象，它宣稱所有過去的藝術都是「死氣沈沈的東西，應該把它刮除」；這種負面的信念與前衛的虛無主義有很深的關係；但從社會層面來看，它又與群眾對立；從美學層面來看，它又與現代藝術的不通俗性緊緊相依。¹⁵³

台灣自 1950 年代起，開始有藝術工作者把「新」當作創作中的重大藝術問題；李仲生指出，在 1960 年代初期的台灣現代繪畫運動可說是達到高潮。「五月」與「東方」畫會被視為正式並引發整體美術界效應的「第一波現代化」運動的開始，¹⁵⁴ 在當時夾雜中學為體、西學為用的主張。但，當藝術家相繼出國後，學院外的現代勢力立即停滯。1980 年代，台灣中產階級已完備，加上 1980 年代歸國學人¹⁵⁵直接帶來西方藝術思潮，在訊息流通的自由與多元管道下，北美館也以成為「國際美術發展的研究中心」¹⁵⁶的目標來作為未來的期許。綜上，可說，一切現代化之具體條件齊聚在 1980 年代，這建構出適合求新創作策略的關係網絡，「整個該種關係之作用構成了規定原則，它可在特定話語的內部允許或排斥某種數量的陳述」¹⁵⁷；可以說，實際上話語的主題與策略的凸顯，是由整時代的話語群所左右與決定地，1980 年代，在世界現代藝術思潮、官方機構的大展帶動、歸國學人的投入教學行業、李仲生子弟兵的積極鼓吹等局勢成形，該年代的求新批評意識擁有不同以往的地位與價值。可說，什麼才是真正好藝術的要件，每一時代均有自己自成一格、莫衷一是的審美品味。

這關鍵的年代，建構求新創作主體的重要性與特殊性，開始成為論述關注的焦點；開始意識到創作主體在現代藝術創作中的重要性。這所謂的「求新」優越論開始對創作主體進行規訓，這階段，開始意識到光是形式、技巧、想法的仿效與學習並無法創作出西方人口中的「前衛」藝術或說「現代」藝術，除非，進行「主體現代化」。這種反思，不是去建立創新的創作技巧，而是從整體上考慮，考慮藝術家自我與求新創作行為的關係，以及創作主體恰當地支配、限制與安排新藝術創作的能力。可說，是 1980 年代讓

153 波奇歐里（Renato Poggioli），《前衛藝術的理論》，頁 1-48。

154 盧怡仲在《傳遞中的責任—101 現代藝術群座談》中認為一〇一為台灣本土現代化的第三階段，第一階段為「五月」「東方」時期。第二階段為海外歸國畫家、國內本土畫家、國外藝術訊息交互影響的現代主義發展。而程延平與李仲生皆認為五月、東方皆為中國美術現代化的濫觴，李仲生：「說到現代藝術，在大陸上有『決瀾社』；在台灣，有『東方』和『五月』兩畫會。可惜的是，有人提倡卻沒有延續下去。」

155 80 年代以來一批歸國藝術家如莊普、賴純純、林壽宇、葉竹盛、盧明德、郭挹芬等人。

156 蘇瑞屏，〈發刊詞〉，《現代美術》，1（1984），頁 1。

157 Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge. London: Tavistock Publications, 1972, p.74.

藝術家主體真正現代化，也正因這環節，「台灣美術終於掌握到使西方現代美術成為現代美術的『奧秘』－現代時期西方人看待人與世界的方式」¹⁵⁸，藝術家成為可以生產出現代藝術的主體。自我這主體在現代藝術創作中，不再是透明、無意義的存有，它既是鏡子也是燈，同時映照也發出光芒。

158 謝東山，《台灣美術批評史》，頁253。

參考書目

- Bourdieu, Pierre.《藝術的法則：文學場的生成和結構》。劉暉譯。北京：中央編譯出版社，2001。
- Burger, Peter.《前衛藝術理論》。蔡佩君、徐明松譯。台北：時報文化，1998。
- Foucault, Michael. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock Publications, 1972.
- . *The order of things*. New York:Vintage Books, 1970.
- .《性經驗史》。余畢平譯。上海：上海人民出版社，2000。
- .《知識考古學》。謝強，馬月譯。2版（2003）。北京：生活•讀書•新知三聯書店，2007(重印)。
- .《知識的考掘》。王德威譯。台北：麥田出版，2001。
- McCloskey, D.等著。《社會科學的措辭》。許寶強等編譯。北京：生活・讀書・新知三聯書店，2000。
- Rose, Gillian.《視覺研究導論：影像的思考》。王國強譯。台北：群學出版有限公司，2006。
- 李仲生。《李仲生文集》。蕭瓊瑞編。台北市：台北市立美術館，1994。
- 孫津。《美術批評學》。哈爾濱：黑龍江美術出版社，2000。
- 陳木子。《台灣藝術教育發展史》。台北：環宇出版社，1998。
- 賴香伶總編。《台灣藝評檔案 1990-1996：第二屆藝術評論獎》。台北：帝門基金會，1997。
- 謝東山。《台灣美術批評史》。台北：紅葉文化事業有限公司，2005。
- 。《藝術批評學》。台北：藝術家出版社，2006。

引用文獻

- 王文平，〈我為什麼畫1100號油畫〉，《雄獅美術》148 (1983.06)，頁158-159。
- 王秀雄，〈邁向新階段的陳正雄抽象藝術〉，《藝術家》78 (1981.11)，頁186-188。
- 王福東，〈跨海對談當代台灣美術〉，《雄獅美術》222 (1989.08)，頁53-55。
- 王鎮庚，〈試說「美術教育的提昇」〉，《雄獅美術》181(1986.03)，頁42-43。
- 吳嘉寶，〈現象與媒介-高重黎首次個展〉，《雄獅美術》154 (1983.12)，頁163。
- 吳瑪悧，〈李銘盛，1952年生，美濃人...〉，《藝術家》152 (1988.01)，頁226-236。
- 呂清夫，〈今之古人李仲生〉，《現代美術》4 (1984.10)，頁16-20。
- 李長俊，〈火柴只能燃燒一次〉，《雄獅美術》116 (1980.10)，頁49-50
- 李長俊，〈談「現代藝術」的界定〉，《雄獅美術》151 (1983.09)，頁75-81。
- 林文昌，〈全新的自我—袁金塔藝術評析〉，《藝術家》163 (1988.12)，頁219-221。
- 林清玄，〈色彩的真質—談賴純純的畫〉，《雄獅美術》149 (1983.07)，頁156-157。
- 若夏，〈詮釋生命的心情—袁金塔的繪畫〉，《藝術家》163 (1988.12)，頁222-228。
- 席德進，〈成長中的青年畫家—黃步青〉，《雄獅美術》112 (1980.06)，頁116-117。
- 袁金塔，〈創作自白〉，《藝術家》119 (1985.04)，頁272-274。
- 康添旺，〈一九八六中華民國現代繪畫新展望〉，《現代美術》9 (1986.01)，頁40-41。
- 莊伯和，〈陳世明的藝術語言-材質與空間之美〉，《雄獅美術》167 (1985.01)，頁58-60。
- 莊普，〈創作手記〉，《雄獅美術》138 (1982.08)，頁152-153。
- 許水富，〈苦煉的探索者—翁清土畫展〉，《藝術家》66 (1980.11)，頁133。
- 許忠英，〈李良仁刻畫人的疏離與不安〉，《藝術家》103 (1983.12)，頁245。
- 郭少宗，〈一年來我的創作軌跡—造形實驗室報告〉，《雄獅美術》147 (1983.05)，頁112-113。
- 郭少宗，〈從孤島到橋頭堡 現代藝術工作室首展評析〉，《當代》10(1987.02)，頁106-112。
- 郭少宗紀錄，〈每月藝評專欄—《林壽宇畫展》《程代勒個展》〉，《藝術家》107 (1984.04)，頁93-97。
- 郭少宗紀錄，〈每月藝評專欄—《張振宇畫展》《蘇旺伸、林金鐘雙人展》〉，《藝術家》109 (1984.06)，頁78-82。
- 郭少宗紀錄，〈每月藝評專欄—《謝東榮現代畫展》〉，《藝術家》105(1984.02)，頁68-73。
- 郭軻，〈論「治藝」之中道-有感於袁金塔繪畫的精益求精〉，《藝術家》119 (1985.04)，頁266-271。
- 郭冲石，〈李仲生的藝術生涯〉，《藝術家》111 (1984.08)，頁126-2—126-7。
- 郭冲石，〈從視網膜出發的胡坤榮〉，《藝術家》85 (1982.06)，頁226-229。
- 郭冲石，〈陳介人特展〉，《藝術家》113 (1984.10)，頁258。
- 郭冲石，〈陳幸婉：不易解的人和畫〉，《藝術家》92 (1983.01)，頁185-187。
- 陳水財，〈掙向台灣上空的天線-記倪再沁的猶豫與自信〉，《雄獅美術》218 (1989.04)，頁139-141。
- 陳國能，〈觸覺、視覺與想像—陳國能創作自述〉，《雄獅美術》175 (1985.09)，頁97。

蔡佩玲（2008）。〈1980年代台灣藝術「求新」優越論批評意識初探〉。《現代美術學報》16(11)。37-70

- 程延平，〈我在工作之外的一些思考〉，《雄獅美術》117(1980.11)，頁133-135。
- 雄獅美術編輯部，〈中韓現代畫座談會—比較、回顧與展望〉，《雄獅美術》159(1984.05)，頁56-63。
- 雄獅美術編輯部，〈第三屆現代美術新展望特別報告〉，《雄獅美術》204(1988.02)，頁162-163。
- 雄獅美術編輯部，〈傳遞中的責任—101現代藝術群座談〉，《雄獅美術》147(1983.05)，頁103-105。
- 楊敏，〈媒體與裝置—盧明德、郭挹芬雙人展〉，《雄獅美術》203(1988.01)，頁158-159。
- 廖木鉅，〈王文平—勇敢的拓荒者〉，《藝術家》97(1983.06)，頁233-236。
- 廖修平，〈現實文明的原始神話—楊熾宏的新表現主義〉，《雄獅美術》167(1985.01)，頁49-51。
- 廖雪芳，〈復活的石膏像—許坤成近作觀察〉，《雄獅美術》126(1981.08)，頁145。
- 管執中，〈試論現代水墨的源頭和流向〉，《現代美術》5(1985.10)，頁27-31。
- 劉良佑〈傳統即創新〉，《現代美術》7(1985.07)，頁21。
- 劉晞儀，〈「台北新藝術聯盟」首次展出〉，《藝術家》89(1982.10)，頁234-235。
- 盧怡仲，〈回顧與前瞻—一〇一現代藝術群〉，《藝術家》104(1984.01)，頁266-267。
- 盧怡仲，〈這不是反映，而是前導—記台北市立美術館1985新繪畫大展〉，《藝術家》123(1985.08)，頁69-71。
- 蕭勤，〈「新展望」展評審後感〉，《1986中華民國現代繪畫新展望展》(台北：台北市立美術館，1986)，頁13-14。
- 蕭勤，〈給青年藝術工作者的信(2)〉，《藝術家》95(1983.04)，頁44-46。
- 蕭勤，〈給青年藝術工作者的信(4)〉，《藝術家》97(1983.06)，頁110-113。
- 蕭勤，〈給青年藝術工作者的信(6)—藝術趨向與作風的轉變〉，《藝術家》99(1983.08)，頁42-44。
- 蕭勤，〈給青年藝術工作者的信(八)—視覺和造型的語言〉，《藝術家》101(1983.10)，頁48-50。
- 賴香伶，〈將台北的訊息帶往日本—記日本原美術館台北訊息展〉，《現代美術》26(1989.9-10)，頁56-57。
- 謝東山，〈八〇年代台灣前衛美術〉，《藝術觀點》9(2001.01)，頁46-53。
- 謝東榮，〈強烈的物質反省〉，《雄獅美術》154(1983.12)，頁161。
- 鵝鵠，〈黃潤色的繪畫夢想〉，《雄獅美術》145(1983.03)，頁126-127。
- 藝術家編委會，〈每月藝評專欄—鄭璟娟現代造形展〉，《藝術家》130(1986.03)，頁102-107。
- 藝術家編輯部，〈黃世團—版畫是綜合性的藝術〉，《藝術家》145(1983.04)，頁203。
- 蘇新田，〈現代藝術的一拓荒者〉，《雄獅美術》139(1982.09)，頁83-85。