

直接歐洲： 東南亞現代美術的起始點

Directed Europe: The Start Point of Southeast Asian Modern Art

文 |
高森信男
Takamori Nobuo
獨立策展人、北藝大共同科講師

間接歐洲與直接歐洲

2013年，「台北當代藝術中心」與《典藏·今藝術》雜誌合作，於該年4月號的《典藏·今藝術》雜誌上刊出「歐洲重要嗎？」專題，以回應華裔奧地利藝術家楊俊（Jun YANG）同年於北京策劃的同名展覽。¹龔卓軍在該專題中所發表的專文以「潛在歐洲」（latent Europe）和「間接歐洲」（reflected Europe）來形容1930年代的台灣知識份子，如何接收透過日本所「折射」而來的西方現代性。²該文雖無法完整論及「歐洲性」（Europeanness）或「現代性」（Modernity）如何透過日本的現代化結構被轉譯、折射入台灣的知識體系，卻也點出了對比於歐洲藝術史系統，台灣現代美術的間接特質。

從台灣現代史的角度來省視，包括美術在內的台灣文化生產社群，不免一直落入「東」、「西」對抗的語法：以日治時期為例，自從太平洋戰爭爆發之後，以「亞洲」對抗「歐洲」的論述成為了語句敘述上的主流語法。吳濁流的小說《亞細亞的孤兒》（アジアの孤児）中，有一段落描述到男主角胡太明的日裔上司誤以為胡太明在閱讀英文書籍，正打算舉發胡太明「通敵」時，才發現胡太明事實上是在閱讀德文小說。雖然該段落為虛構小說，但我們亦能依此一窺當時的時代氣氛。「東」、「西」對抗的語法不但沒有因為盟國取得二戰勝利而告終，台灣反而於戰後，陷入「中華」和「西方」（歐美）「並駕齊驅」的語法之中。在戒嚴時期，歐美現代美術的引入和推廣，在許多例子中，可以看到必須要以符合位階上的平等性作為引入的前提。³戰前的日本殖民結構，讓歐洲知識的引介必須取徑日本，日本則在這過程中成為代理西方現代美術的僭主；戰後的政治結構，則是採用「中」、「西」競合的敘述邏輯（在陳譽仁的〈等待畢卡索：台灣西洋美術展的一個側面〉一文中，細緻的提及戰後官方對西方現代美術的「間接控管」與影響）。但不論是哪一種語法，東南亞美術史都落在台灣美術史，或台灣當代藝術論述的敘述邏輯之外，鮮少成為台灣美術史的參照對象。



拉登·撒列，《冬景》（Winter Scenery），1830，油彩、畫布，41.5×58.5 cm
（©http://en.wikipedia.org/wiki/File:Raden_Saleh_Bustaman_Winterlandschaft.jpg）

歐洲性和西方現代性的傳入，被視為台、日、韓、中四地「現代」美術史敘述的起點已是一通則；若粗糙的形容，該四地的「現代藝術史」實為該地域的「西化美術史」（當中往往還包含了對抗西化美術，或透過西方美術技術改良「傳統藝術」的內容；在本文中的「西化」則是泛指歐洲傳入之美術）。如果歐洲美術技法、思潮、教育體制對當地的傳入、滲透、建構及影響，代表了該四地「現代藝術史」的敘述核心；則東南亞現代美術史並未被該四地的美術史敘述結構作為參照對象，實在非常可惜。在歷史上，東南亞各地因為地理上的鄰近，以及貿易、族群遷移、戰爭等原因，和台、日、韓、中四地有頻繁的交流和歷史敘述上的交集。然而以美術史的角度來觀看，東南亞各地因為受歐洲殖民或影響的歷史較長，不論是西化美術的傳入時間點，或是對西化美術的技法、思潮、教育體制的掌握程度，都遠優於台、日、韓、中四地。筆者並無法斷言台、日、韓、中四地及東南亞兩套美術史結構，何者對於當地現代美術、當代藝術其主體性上的發展較為有利；因為今日當代藝術的發展，還牽涉到政治環境、經濟結構等社會外在條件。但不可否認的，當我們需要討論歐洲／西方美術體系於亞洲的傳入和影響時，以及需要討論亞洲各地域本土現代美術的創建及生成時，東南亞現代美術的殊異結構，勢必是不可忽略的參考點。

東南亞早期渡歐畫家

1829年，距離清政府對國際開放淡水還有33年之遙，印尼第一代西畫家拉登·撒列（Raden Saleh Sjarif Boestaman，1811-1880）已經踏上歐洲的土地了。拉登·撒列是三寶瓈（Semarang）出生的爪哇貴族，在受其比利時繪畫老師安東尼·帕彥（Antoine August Joseph Payen，1792-1853）的影響，並透過該師對荷蘭殖民政府的引薦之後，開始了他遠赴歐洲的習畫之旅。撒列在1852年返回爪哇之前，一共於歐洲遊歷了超過20年。起先，他於荷蘭師事柯尼利斯·克魯瑟曼（Cornelis Kruseman，1797-1857）及安德烈斯·薛夫豪特（Andreas Schelfhout，1787-1870）兩位浪漫主義畫家；從撒列一幅繪於1830年的冬景繪畫，就可以看出他在抵歐初期，就受到了荷蘭風景繪畫訓練的直接影響。自1839年起，撒列花了5年的時間服務於薩克森-科堡和哥達公國（Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha）的宮廷。撒列在留歐期間，就已經開始企圖以浪漫主義畫風來描繪爪哇島的風景地貌⁴：1849年

撒列，《有著正聽著過路旅人的老虎的爪哇風景》，油彩、畫布，
112×156.5 cm

(http://en.wikipedia.org/wiki/File:Raden_Saleh_-_Javanese_Landscape,_with_Tigers_Listening_to_the_Sound_of_a_Travelling_Group.jpg)



的《有著正聽著過路旅人的老虎的爪哇風景》（Javanese Landscape, with Tigers Listening to the Sound of a Travelling Group）除了描繪爪哇地景之外，甚至還以爪哇民族的形象來重新詮釋聖經繪畫題材。撒列除了留下了大批「東南亞 19 世紀繪畫」作品在歐陸之外⁵（這是一個非常值得省思和玩味的提問），在他返回爪哇之後，除了繼續以浪漫主義畫風來描繪爪哇地景之外；甚至將歐洲浪漫主義的穿著品味及建築風格帶回了爪哇島。

撒列的歐洲經驗其實僅是一個特例，在 19 世紀中，荷屬東印度尚無完備的西式美術教育體制時，撒列的留歐生涯可以說是一場特殊的殖民實驗：撒列作為極少數的爪哇權貴階級，若殖民當局培養其對歐洲文化的偏好和認同，自然有助於殖民者透過傳統統治階級的文化政治結構來進行其殖民任務；另一方面，撒列留歐期間適逢歐洲風靡東方情調的時期，撒列本身作為來自神秘東方的貴族形體，即是一種受歐洲上層階級喜愛的景觀。但不論我們是否可以證明撒列對 20 世紀戰前印尼現代美術是否有直接影響，其採用歐洲繪畫技巧來描繪東南亞地景及風俗的模式，以及其作為亞洲直接受歐洲浪漫主義影響的少數例證之一，都值得受到更進一步的關注。



左圖——撒列攝於 1872 年之全身照。

(http://en.wikipedia.org/wiki/File:COLLECTIE_TROPENMUSEUM_Portret_van_de_kunstschilder_Raden_Saleh,_TMnr_60005151)



右圖——撒列於 1850 年代返國後，建於雅加達近郊奇基尼的自宅。

(http://en.wikipedia.org/wiki/File:COLLECTIE_TROPENMUSEUM_Het_huis_van_de_kunstschilder_Raden_Saleh_door_hemzelf_gebouwd,_TMnr_60005156.jpg)

在討論歐洲列強於亞洲地區的殖民文化時，必須要顧及到因為科技技術的改變而產生的變化。雖然西班牙在 19 世紀來臨之前就已經佔據了菲律賓島群（西班牙自 16 世紀起，就開始殖民菲律賓島群了），但是於殖民初期聯結西班牙與菲律賓之間的交通命脈，卻是仰賴從美洲出發，跨越太平洋的長距離航路。這點先天的限制，導致可以抵達菲律賓的歐洲殖民者在人數上十分稀少，迫使菲律賓相較於拉丁美洲的西班牙殖民地，必須採取不同的殖民政策。在菲律賓，由於歐洲人口稀少，「麥土蒂索」（Mestizos）種族階級中的菁英族群（當中有不少傳統家族，是實際上擁有華人血統的家族），成為了西班牙文化在殖民地的實踐者。然而這種菲律賓式的西班牙殖民文化，可以說是和西班牙無直接交流的情況下，透過拉丁美洲間接傳入、且獨立發展超過兩個世紀以上的「西班牙文化」。19 世紀中期以降，交通技術上的改變，迫使種族階級結構有所鬆解；一種稱作「啟蒙者」（ilustrados）的新階級在菲律賓出現了。啟蒙者泛指曾經留學過西班牙的知識份子，這是一種跨越和鬆動種族階級的概念。許多著名的啟蒙者在直接留學西班牙之後，才意識到西班牙相較於當時歐美諸國，其實是個國力虛弱又貧窮的國家；並且透過西班牙，轉進留、遊學歐洲他國，將包括民族主義在內的各類思潮引入菲律賓。可以說，菲律賓文化的主體性建構和歷史上的獨立運動和啟蒙者的留學經驗有直接的關係。影響菲律賓獨立運動甚鉅的荷西·黎剎（José Rizal，1861-1896）即是一名啟蒙者。

菲律賓最早期的一批留歐畫家，多半是透過各類的獎學金系統取得留歐的機會。這些獎學金包括從馬尼拉學院（Manila Academy）、私人獎學金以及殖民地的政府獎學金等體系撥下。第一位依靠獎學金留歐的菲律賓畫家羅倫佐·羅夏（Lorenzo Rochaé Icaza，1837-1898）於 1858 年至 1866 年間留歐，第二批依靠獎學金留歐的畫家米蓋·薩拉戈薩（Miguel Zaragoza y Aranquiza，1844-1923）及馬謝羅·納瓦羅（Marcelo Navarro，-1873）則是於 1868 年時抵達歐洲，米蓋·薩拉戈薩在返回菲律賓後，於美術教育領域發揮了一定的影響力。⁶ 菲律賓最著名的西班牙殖民時期畫家璜·魯納（Juan Luna y Novicio，1857-1899），則是於 1877 年時抵達西班牙，並進入位於馬德里的「聖菲南多美術學院」（Escuela de Bellas Artes de San Fernando）就讀。魯納留西期間剛好經歷了馬德里最早的官辦沙龍美展，「國立美術展」（Exposición Nacional de Bellas Artes）於 1878 年的開幕，魯納自己則是在 1881 年的美展中，以《克麗奧佩脫拉之死》（La Muerte de Cleopatra）奪得了銀牌。這項功績為他個人帶來了極大的名聲，並藉此獲得了豐厚的獎學金資助。魯納的作品可以看到西班牙學院風格的直接影響，很難透過其留歐時期的作品來理解「菲律賓現代美術」的主體性是從何處所萌生的。魯納是少數於 19 世紀未能進入歐洲沙龍的亞洲畫家，並且擁有在巴黎定居創作的經驗；可惜的是，魯納於 1896 年再度返回菲律賓後，旋即捲入了獨立革命的相關事件，甚至因而入獄，他並沒有機會進入到菲律賓的美術學院體制中，將其於歐洲習畫的經驗進行傳承和教育的工作。

相比於荷屬東印度及西屬菲律賓在連結歐洲藝術及文化的早熟，英屬東南亞殖民地在引入歐洲美術方面的時間點，相比之下是較為晚近的。1921 年，緬甸藝術家巴釀（Ba Nyan，1897-1945）在「緬甸畫會」（Burma Art Club，參見第三章）的協助下，前往英國倫敦「皇家藝術學院」（Royal Collage of Art，RCA）留學；但是巴釀僅在此就讀一年之後，就轉學至由



璜·魯納，《兩位羅馬女人》（Las Damas Romanas），油彩、畫布，
100×170 cm
(©http://en.wikipedia.org/wiki/File:Luna_damas-romanas.jpg)

畫家法蘭克·思賓納（Frank Spenlove-Spenlove，1868-1933）於倫敦東南郊（Beckenham）所創建的「黃門美術學校」（Yellow Door School of Art），該校相比於皇家藝術學院，教授較具現代性的繪畫。巴釀於1930年回到緬甸定居，期間曾於1925年回緬甸一年，並於1927年時遊歷過歐陸，且接觸過巴黎的藝術圈。巴釀在其描繪英緬兩地的風景繪畫上，皆表現出了高度成熟的技法及風格；然而，也可看出其在「延續」英國風景繪畫傳統之上的努力。巴釀對緬甸藝術史最大的影響在於回國後，於緬甸所建立的歐洲繪畫教育體系；他雖然留英期間就讀於較為開放的黃門美術學校，且和畫風前衛的英國藝術家 Frank Brangwyn (1867-1956) 等人頗為熟識，卻採取了一種傳統師徒制的方式來教授歐洲現代美術。

東南亞早期渡歐美術家的作品，往往反映了來自同時代歐洲美術風格的直接影響；甚至不少的作品，就形式而言，和歐洲本地畫家的畫作沒有太大的差別。尤其在19世紀末期開始，這些所謂的「第一代」畫家，再將當時的歐洲美術引入東南亞之後，其引入之觀念、技法及風格，往往成為當地美術教育的基礎和「傳統」。這些「傳統」在許多例子中，反而在東南亞的美術史體系中被保存了下來，甚至在今日的當地學院中，仍可清楚看見其影響力；而同樣的美術表現手法，以歐洲的脈絡來說，卻可能早已被時代洪流所沖散。在討論東南亞第一代留歐畫家時，我們亦可清楚感知到一種和歐洲藝術史的敘述邏輯較為不同的特質：歐洲藝術史崇尚率先推動創作風格突破、改革的革命先驅，而東南亞第一代留歐畫家似乎更熱衷於探詢具有「正統性」的歐洲美術。舉例來說，1874年，巴黎的印象派畫家已經開始組織了學院體系之外的新沙龍展覽，而1890年初於巴黎活動的菲律賓畫家魯納，似乎更加醉心於創作適合於官辦沙龍及學院沙龍展出的作品。這或許也正是東南亞第一代留歐畫家無法更進一步參與歐洲藝術史建構的原因。

上圖——魯納攝於其位於巴黎的畫室，約攝於 1880 年代。

(©http://en.wikipedia.org/wiki/File:Juan_Luna.jpg)

中圖——菲律賓呂宋島北部抱威的「聖奧古斯丁教堂」具有獨特且巨大的飛扶壁和塔型裝飾。

(© 高森信男提供)

下圖——達敏安·多明哥所繪之自畫像。

(©<http://www.manilaartblogger.com/wp-content/uploads/2012/02/paul-damian-domingo.jpg>)

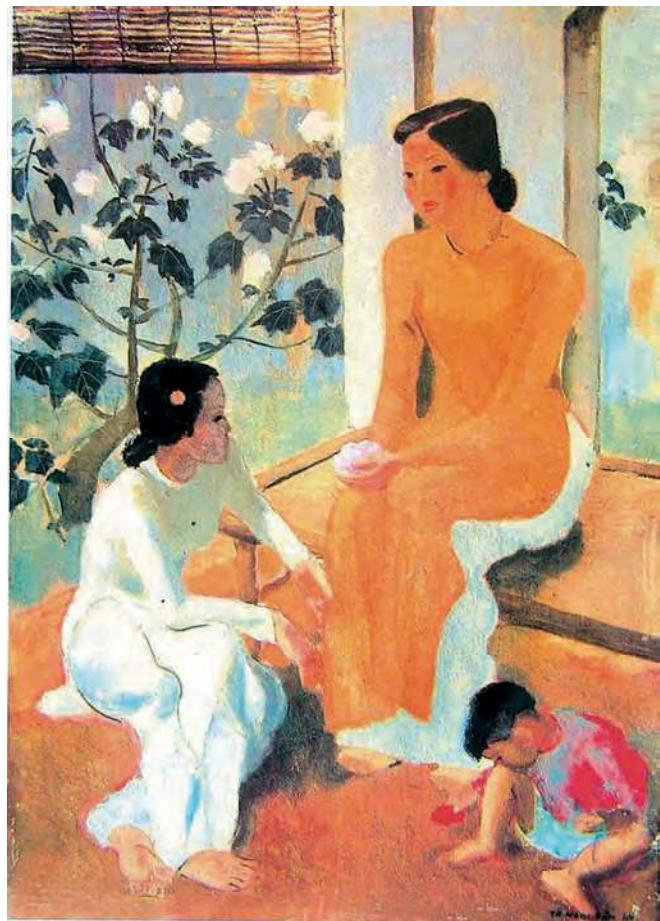


歐洲早期渡東南亞畫家及學院的建立

東南亞最早期的歐洲式繪畫教育出現在菲律賓並不令人感到意外，達敏安·多明哥 (Damian Domingo y Gabor, ca.1790 - ca.1832) 在 1821 年於馬尼拉創立亞洲第一間歐式美術學校之前，透過天主教會傳教的體系以及廣設教堂的需求，歐洲式的繪畫、雕塑及建築自 16 世紀的西班牙殖民統治開始後，相關的歐式形制就陸續的被引入菲律賓島群，但是這些宗教藝術不應該被簡略的稱呼為「歐式美術」。實際上，在 18 世紀以前，菲律賓和西班牙本土之間的聯繫，仰賴拉丁美洲作為一個中介的角色；透過拉美傳播而來的歐式教會藝術和呂宋島本土匠人的結合，讓菲律賓在 19 世紀以前的教會藝術及教堂建築，呈現出一種獨特的風格形式，不同於世界其他地區同時代的基督宗教美術。位於北呂宋抱威 (Paoay)，建成於 1710 年的「聖奧古斯丁教堂」(St. Augustine Church) 即是一個明顯的例證：其超過結構所需的巨大飛扶壁、特殊的雕刻風格、室內及屋頂採木構造等特徵，是 18 世紀初，全球教堂建築中的特例。

多明哥於 1821 年所創立的美術學校稱作「繪畫學院」(Academia de Dibujo, *dibujo* 為西班牙文的「繪畫」之意)；1823 年，馬尼拉的「皇家國家之友經濟協會」(Real Sociedad Económica de los Amigos del País) 亦成立了自己的美術學校，1826 年，皇家國家之友經濟協會透過向多明哥提供教職，實際上將兩間學校合併；第一代的繪畫學院於 1834 年時，因為缺乏資金和創辦人去世而關閉。1850 年時，在「貿易局」(Junta de Comercio) 的主導下，第二代的繪畫學院 (Academia de Dibujo y Pintura) 重新開班授課。⁷ 馬尼拉的繪畫學院對於菲律賓 19 世紀的美術史影響甚鉅，亦可說是菲律賓 19 世紀美術領域的啟蒙者，於留歐之前的繪畫基礎養成和預備學校。馬尼拉的繪畫學院雖然一開始為私人所創辦，但是在菲律賓的獨立戰爭及美治時期之後，體制上被轉化併入「菲律賓大學」(UP)，成為該校的美術學院 (College of Fine Arts)。菲律賓大學美術學院於今日菲律賓當代藝術佔有一席之地；如果從這角度來評估，則可以發現亞洲罕見單一美術學校，能在長達兩個世紀的期間，持續性的發揮其於當地美術／藝術圈的影響力。

菲律賓和東南亞其他地方相比，其特殊性除了歐洲式美術技



上圖——

維克多·塔迪悠於「印度支那大學」（今河內越南國家大學）繪製巨幅壁畫，頌揚法國殖民於今日越南地區引入了現代思想、技術和文化；攝於 1921 年。
(<http://nguyentienquang-huongtram.blogspot.tw/2012/11/vai-tro-truong-my-duat-ong-duong.html>)

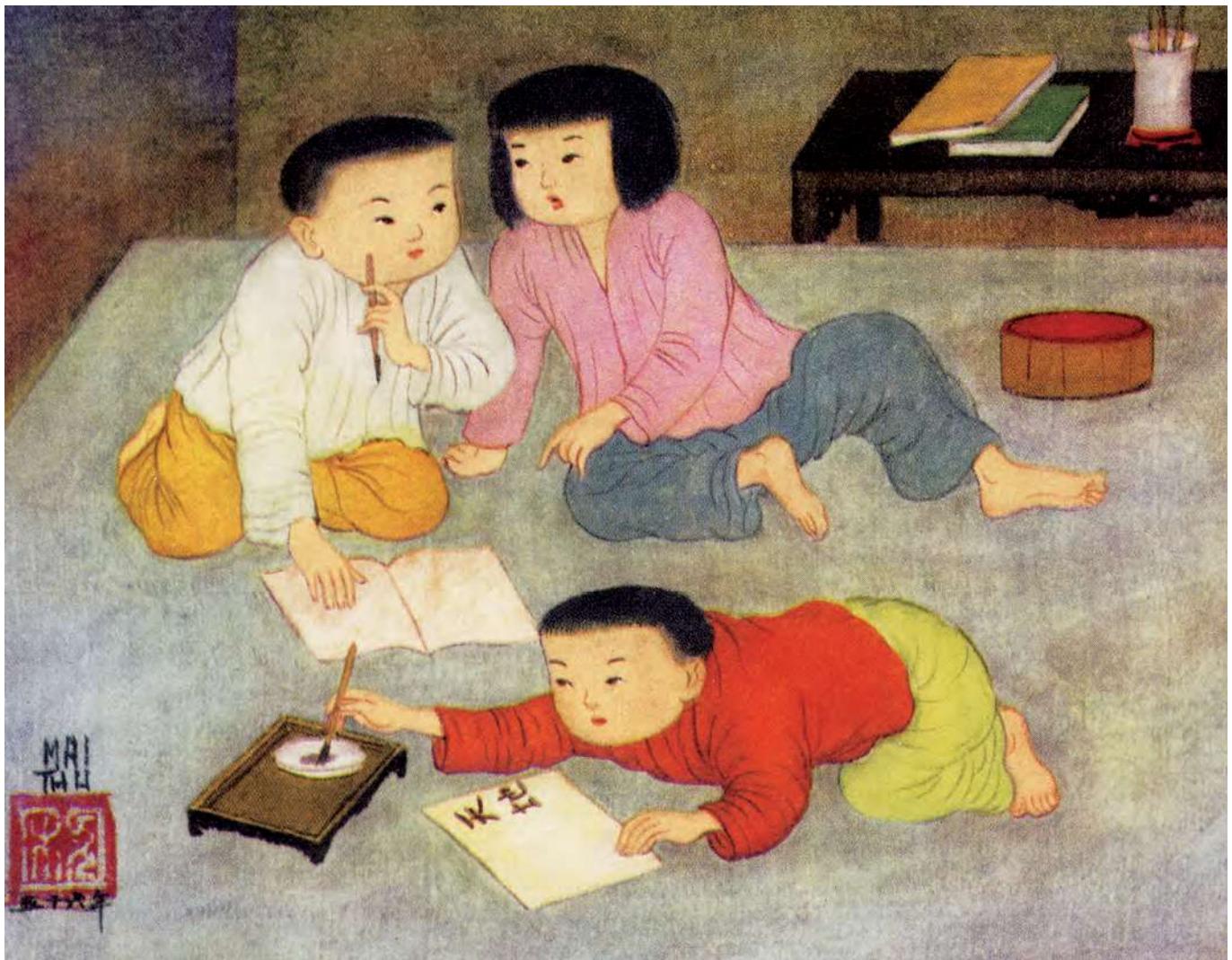
下圖——

蘇玉雲，《兩位少女及一位兒童》(Deux Jeunes Filles et un Enfant)，1944，油彩、畫布
(<http://hungentv.vn/125/3353/Danh-nhan-hung-yen/To-Ngoc-Van--Nguoi-tha-hon-dan-toe-vao-tranh.htm>)

法、形式和教育體制上的早熟之外，還同時包括了歐式美術於本土紮根的時間長度及影響深度。菲律賓作為東南亞最為「西化」的國家，其殖民歷史的長度在亞洲是數一數二的，然而與其他東南亞地區比較，卻相對缺少歐洲畫家前來發展；除了 18 世紀以前的傳教士之外（合理懷疑不少有著歐洲人臉孔的傳教士，其實是來自拉美的克里奧爾〔Criollos〕裔人士），19 世紀以後，並無大量的歐裔藝術家對菲律賓現代美術造成直接性的影響。造成該現象的主要原因，除了 18 世紀以前往來菲律賓及歐洲的交通不便之外，還包括了 19 世紀以後，菲律賓知識份子的歐化程度已經相當高；這批被「創造」出來，擁有亞洲人面孔的「歐洲人」（在此指啟蒙者），已經成功扮演了歐亞知識交流及引介的橋樑了。

相比之下，晚近的殖民宗主國法國⁸，則是建立了另一套引入歐洲美術家的獨特制度。自 1910 年開始，法國政府設立了「印度支那獎」(Prix Indochine)，用以鼓勵法裔美術家前往殖民地印度支那遊歷；這項旅遊獎學金一直維持到了 1938 年。⁹ 法裔美術家維克多·塔迪悠 (Victor Tardieu, 1870-1937) 即是印度支那獎的受惠者；塔迪悠於 1920 年獲得該獎項，後於 1921 年動身前往法屬印度支那。1924 年，塔迪悠受到法國政府的請託，以及當地畫家阮南山 (Nguyễn Nam Sơn，本名阮萬壽、Nguyễn Vạn Thọ，1890-1973) 的協助，於河內成立了「印度支那美術學院」(École des Beaux-Arts de l'Indochine)。為了配合印度支那美術學院的成立及運作，印度支那獎自 1926 年之後改變了遊戲規則：獲獎者得以遊歷法屬印度支那兩年；第一年可以先於法屬印度支那各地遊歷見學，第二年則必須回到河內，於印度支那美術學院任教一年。印度支那獎的獨特制度除了可以視為歐洲人前來亞洲「駐村創作」的前身，同時也替印度支那美術學院提供了源源不絕，直接來自法國本土的短期師資。

印度支那美術學院可以說主導了越南於二戰前的美術發展，該校延續了巴黎「美術學院」(École des Beaux-Arts) 的體制及其於美術教育上的制度設計，透過包括塔迪悠和印度支那獎得主的法裔教師群，將法國沙龍藝術與印象派、後印象派技法直接引介至法屬印度支那。越南前輩油畫家蘇玉雲 (Tô Ngọc Vân, 1906-1954) 及陳文瑾 (Trần Văn Cẩn, 1910-1994) 皆畢業於該校。然而，印度支那美術學院最大的特色，並非在於單純的直接引入法國美術，而是在於將越



上圖——
梅忠恕，《正在工作中的年輕越南書法家》(Young Vietnamese Calligrapher at Work)，1956，絹本、水墨設色

(http://vi.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9l%C3%A9chargement_d'une_peinture_de_calligraphie_vietnamienne_en_soie)

下圖——
阮嘉智，《花苑中的少女》，1939，
木板、漆畫，400×160 cm
(©高森信男攝影)



曾留學過巴黎的美術學院，本身亦具備紮實的西畫基礎；透過該校畢業的著名絲畫家，如阮潘正（鴻南、Nguyễn Phan Chánh，1892-1984）、黎譜（Lê Phố，1907-2001）、梅忠恕（Mai Trung Thứ，1906-1980）等人的作品，可以清楚看到越南現代絲畫創作已經脫離了東亞傳統水墨的形式和技法。法裔美術家尤瑟夫·安關貝帝（Joseph Inguimbert，1896-1971）自1925年起，於印度支那美術學院任教；他耗費不少時間及心力，透過和越南傳統漆器匠師的合作，成功的將漆器技法轉化為可供現代美術創作的媒材。越南現代漆畫受限於技法上的難

南傳統絲畫及漆畫，導入現代美術體系，同時促使越南傳統民藝和歐洲美術技法、形式結合，為越南美術史開闢了一條特殊的現代化路徑¹⁰；尤其是漆畫的部分，更是於日後，不論是在南越還是北越的現代民族主義文化中，皆佔據了一個特殊的位置。

印度支那美術學院的共同創建人阮南山，在學院建立後，於該校負責書法及絲畫的教學。阮南山實際上



葛拉德·凱利爵士，《酒翁潤五世》
(Saw Ohn Nyun V)，1932，油彩、
畫布；該畫作目前收藏於翁山蘇姬的
新宅。

(http://www.artrabbit.com/all/events/event/23692/pure_gold_50_years_of_the_fba)

度和色彩上的選擇限制，是透過一代又一代的畫家，逐步的開發和拓展漆畫媒材的可能性和彈性。舉例來說，印度支那美術學院校友阮嘉智 (Nguyễn Gia Trí, 1908-1993) 於 1939 年的名作《花苑中的少女》(Thiếu nữ trong vườn)，其白色部分，即是透過蛋殼碎片這種特殊的媒材來進行著色。

相較於法國對其東南亞殖民地，於建立歐洲式美術學院上的努力，英國殖民政府對在東南亞殖民地建立美術學院這件事情上，顯得興趣缺缺；導致了英屬緬甸和英屬馬來亞對歐洲美術的引入，是來自於不同的路徑。在緬甸現代美術史的開端，可以看到來自英國的「旅行畫家」們的蹤跡。羅伯特·凱利 (Robert George Talbot Kelly, 1861-1934)，在經歷了於北非地區的遊歷之後，於 20 世紀初於英屬緬甸地區進行創作。凱利在 1905 至 1910 年間，共計出版了三冊關於緬甸的遊記和風土記述，書中的插畫皆由其所創作。有一說緬甸前輩畫家茂吞拉 (Maung Tun Hla, 1874-1946) 曾於凱利遊緬期間，從他身上學得歐洲繪畫的基礎技法。葛拉德·凱利爵士 (Sir Gerald Festus Kelly, 1879-1972) 是另一位著名的遊緬英國畫家，凱利爵士因其肖像畫作而著名於世，遊緬的經驗讓他留下了描繪緬甸貢榜王朝 (Konbaung Dynasty)¹¹ 遺族的肖像畫；但從務實的角度來討論，其實很難判斷這些「旅行畫家」對緬甸的現代美術發展有何直接的影響力。

但是對於緬甸建構歐式繪畫體系有直接影響力的組織，其實是由英裔留緬士紳所創辦的緬甸畫會。緬甸畫會於 1918 年，由英裔鐵路雇員馬丁·瓊斯 (Martin Jones)、仰光大學物

理學系教授肯尼斯·瓦德（Kenneth Martin Ward）及「聖馬太師範學院」（Saint Methew Teachers Training College）校長金區（E.G.N. Kinch）所共同創立。基本上，緬甸畫會比較像是個非正式的繪畫學校，招募了不少當地緬甸裔對西畫有熱忱的人士參與；許多緬甸裔第一代西畫家多半於該畫會取得最基本的西畫訓練，包括筆者於上節所提及的緬甸著名畫家巴釀。緬甸畫會的會員們會聚集在一起練習靜物和肖像畫，並會趁著周末的時間，去進行戶外寫生的練習；但是由於該畫會的訓練過度著重於技法上的練習和討論，因此於緬甸藝壇常被戲稱為「技法迷宮」（Labyrinth of Technique）。¹²

包括英屬馬來亞在內的英屬東南亞殖民地，歐洲美術其實仰賴著「業餘人士」的引入。以英屬馬來亞的例子來說，「檳城印象主義者」（Penang Impressionist）於 1920 年成立時，其組成的成員也和緬甸畫會有著異曲同工之妙。業餘人士對歐洲繪畫的引入作為當地現代美術發展的起點，很自然的會和以美術學院為基礎進行美術史發展的條件截然不同；通常在一開始會造成注重技法，或是對某種題材及媒材的偏好（舉例來說，繪畫如果作為休閒活動，水彩風景寫生畫很明顯的就會比描繪歷史事件的巨幅油畫或壁畫更廣受歡迎）。但是站在客觀的角度來說，其實是難以斷定這樣的美術史發展條件，對日後的現代美術創作發展，會劣於擁有美術學院體系的地區。

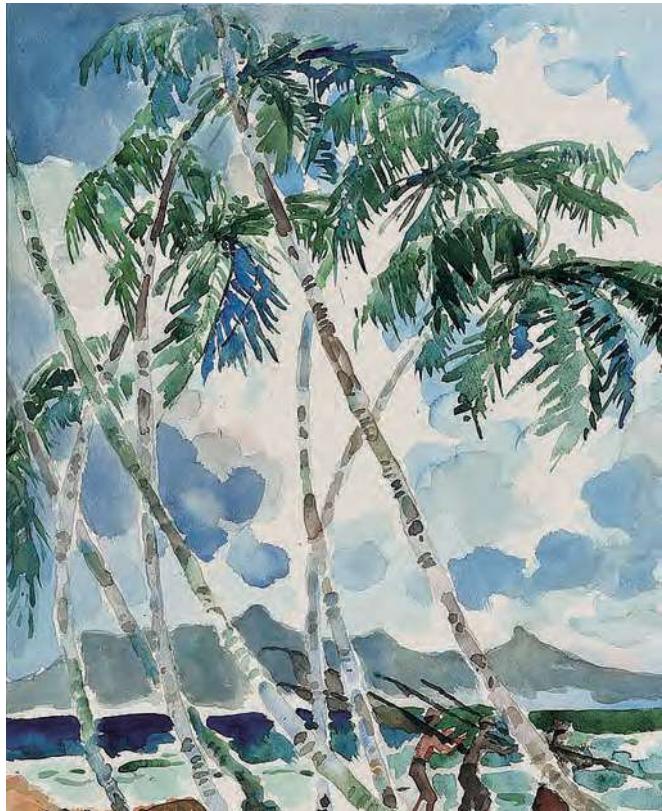
當然，除了菲律賓和法屬印度支那的美術學院，以及英屬東南亞殖民地所出現的「假日寫生俱樂部」之外；廣大且神祕的亞細亞，總是吸引抱持著浪漫情懷及避世特質的歐洲畫家前來定居。峇里島作為東南亞僅存的印度教信仰區域，其獨特的文化和熱帶景觀，在當代總是吸引著許多歐洲旅客；在荷屬東印度現代美術史的啟蒙階段，也扮演著類似的舞台。德裔藝術家華特·屈畢斯（Walter Spies，1895-1942）於 1923 年時抵達了峇里島，他在該島定居直至他在二戰時被遣送離開為止（荷蘭和德國為交戰國，華特·屈畢斯所搭乘的運輸船後被日軍擊沉，他也因此意外而去世）。相比之下，比利時裔畫家阿德里翁-讓·勒·馬優爾（Adrien-Jean Le Mayeur，1880-1958）則是幸運許多，他於 1932 年抵達峇里島，二戰期間，他僅受到日軍的居家軟禁；在 1958 年時，勒·馬優爾才因為醫療的需求，離開峇里島，返回比利時求醫。然而這批歐裔美術家似乎對於參與印尼美術史的建構沒有太大的興趣；在

二戰結束之後的混亂歲月中，新興的「印尼」建立了，但是勒·馬優爾依舊選擇了避世的道路，在峇里島靜靜的渡過他的餘生。我們難以評論這批美術家對印尼島群美術史的影響，正如同鮮少有人願意評論高更對於法屬波利尼西亞美術史的影響。但是駐峇里島歐裔美術家和



勒·馬優爾正在描繪她於峇里島當地所娶的妻子尼·波洛可（Ni Pollok），攝於 1949 年。

(©http://en.wikipedia.org/wiki/File:COLLECTIE_TROPENMUSEUM_De_Belgische_schilder_Adriën_Mayeur_de_Merpr%C3%A8s_met_zijn_vrouw_en_model_Ni_Pollok_TMnr_10029733.jpg)



楊曼生，《熱帶海岸》(A Tropical Beach)，1951，紙本水彩，60×30 cm
(<http://www.invaluable.com/auction-lot/yong-mu-317-c-a1d0ea1802>)

高更的例子不同之處，在於這批美術家的作品，也難以被放置回歐洲藝術史的洪流中被給予相對應的美術史敘述。

另闢路徑與結語

在論及「歐洲性」對東南亞美術史的直接滲入時，我們不能忽略兩個特殊的例外來做為對照的例證：一是英屬馬來亞地區的華裔美術家及相關組織、學院之發展；二是1943年於曼谷成立的「悉爾帕空大學」(Silpakorn University，Silpakorn為泰語「美術」之意，直譯即為美術大學)。¹³自楊曼生(YONG Mun Sen，1896-1962)於1922年在檳城成立了「蔚觀畫室」(Wei Guan Studio)之後，檳城華裔「西畫家」一直有著持續性的活動¹⁴；截至1936年「檳城華人藝術研究會」(Penang Chinese Art Society)成立為止，檳城的華裔畫家在馬來西亞的美術史敘述中，一直扮演著重要的象徵，用以對應以英裔業餘畫家（多數為英裔移民的妻子）和馬來裔畫家阿布都拉·阿里夫(Abdullah Ariff，1904-1962)為骨幹的「檳城印象主義者」畫會（筆者認為，戰前檳城美術史不應被簡化解釋為華裔美術家對英裔殖民者間的對抗，若顧及華裔畫會及組織是以華裔血緣作為加入的前提，且多以男性「專業者」作為主體；以此對照以女性「業餘者」為主體且「容許」異族族裔加入的英裔畫會，這當中其實可以帶出更多精巧的討論）。不容忽視的，正如同台灣於戰前美術史呈現出和日本美術學院之間的臍帶關係；留中畫家或從中國移民至英屬馬來亞的畫家，一直扮演著戰前英屬馬來亞美術史的要角。不同的是，相對於1938年「南洋美術專科學校」(Nanyang Academy of Fine Arts)於新加坡成立，台灣從未於戰前透過留日美術家的力量，建構出直屬於民間的美術學院體系。悉爾帕空大學則是扮演了另一個特殊的例子，該校雖然是泰國政府委託義裔泰國人希爾帕·匹拉斯里(Silpa Bhirasri，1892-1962，本名Corrado Feroci，二戰期間為躲避日軍追捕，改為泰國名並入泰國籍)創辦，但是泰國特殊的獨立地位以及官辦美術學院的背景，促成了泰國美術史在戰後發展出較具獨立性的脈絡。

從本文的敘述中可以發現，歐洲和東南亞之間的聯結路徑，是透過各種截然不同且歧異度極大的「角色」所擔任；這些「角色」可能包括了傳教士、旅行畫家、以繪畫作為閒暇嗜好的歐裔人士、逃避歐洲現代生活的畫家，以及期待前往歐

洲尋找「正統性」的東南亞裔美術家。當然，這些不同的美術史人物並不會因為其角色扮演上的特殊性，而損及其作品的價值。只是當這樣的特殊性能夠成為了解東南亞美術史的前提時，我們才能跳脫歐洲現代社會結構的框架，了解到東南亞美術史是個關於變動、拉鋸、離散、逃離和導入的動態過程；甚至可以依此為據，去重新建構地方美術史及區域美術史的敘述邏輯，藉此用來理解其他直接或間接接受歐洲美術史影響的區域，而台灣當然也身處於類似的美術史敘述之中。

東南亞美術史會是台灣建構自身美術史敘述邏輯時，所不可或缺的參照對象。東南亞美術史的結構及其細節，將有助於台灣的藝術敘述跳脫「中」、「外」對抗；「亞」、「歐」對抗，以及「東」、「西」對抗的語法，也應該有助於避免由歐洲藝術史敘述，直接跳躍至本土美術事件的書寫方式或理解邏輯。台灣近年來，從美術館至民間單位，在投入亞洲當代藝術網絡的建構及計畫，都已經累積了一定的成果；但是亞洲各地美術史的引介，以及回應亞洲現代美術發展脈絡的展覽依舊十分有限。這些討論上的侷限，其實都會限制台灣對自身美術發展的認識；也會讓台灣美術史無法發揮其於亞洲美術史建構上的積極性。然而東南亞美術史的建構亦有其自身的問題：東南亞的美術史目前尚依賴以國別而非地域作為基本的分類單位，造成了許多敘事結構被拆散，或是某地域的發展被賦予了過度膨脹的代表性（由於書寫材料上的限制，本文也僅能以現有的結構去鋪成其敘述）。此外，在許多東南亞國家，美術史的研究仍然屬於粗淺的起步階段，無法論及進一步的評論、建構和拆解。對於總是缺乏東南亞語言人材的台灣藝術圈而言，想要引介東南亞美術史，或進入東南亞美術史的社群中參與討論，仍然有非常遙遠的路要走。

- 1 鄭美雅，〈談歐洲，還是我們自己？〉，《典藏·今藝術》，2013年4月，247期，頁76-78。
- 2 巖卓軍，〈1934年，潛在歐洲與間接歐洲〉，《典藏·今藝術》，2013年4月，247期，頁108-111。
- 3 陳譽仁，〈等待畢卡索：台灣西洋美術展的一個側面〉，《藝外》，2011年1月，16期。
- 4 Protschky, S. (2011). *Images of the Tropics: Environment and Visual Culture in Colonial Indonesia*, 54-5. Leiden: KITLV Press Koninklijk Instituut voor Taal-, Land-en Volkenkunde.
- 5 Rulistia, N. D. (2013, August 2) . Raden Saleh's Masterpieces to Undergo Restoration. *The Jakarta Post*, pp. 24.
- 6 Santiago, L. P. R. (1989) . Philippine Academic Art: The Second Phase (1845-98) . *Philippine Quarterly of Culture and Society*, Vol. 17, No. 1 (March, 1989) , 67-89.
- 7 Hernandez E. M. P. (2011) . *The Spanish Colonial Tradition in Philippine Visual Arts*. Manila: National Commission for Culture and the Arts. Retrieved February 3, 2014 from the World Wide Web:
<http://www.ncca.gov.ph/about-culture-and-arts/articles-on-c-n-a/article.php?igm=1&i=171>
- 8 法屬印度支那 (Indochine française) 於 1887 年建立，1893 年今日的柬埔寨、寮國兩地被併入法屬印度支那。
- 9 Nadine, A.-P. (2009) . The École des Beaux-Arts de l'Indochine: A Striking Shift in Vietnamese Art. *Essays on Modern and Contemporary Vietnamese Art*, 4-10. Singapore: Singapore Art Museum.
- 10 何振紀、劉瑛，〈越南美術博物館所藏漆畫精典〉（廣州：廣州藝術博物院），2013年12月，<http://www.gzam.com.cn/sitecn/yjlw/5254.html> (2014.2.3)
- 11 貢榜王朝 (Konbaung Dynasty) 創於 1752 年，於 1885 年由英國所滅，是緬族歷史上的最後一個皇朝。
- 12 Htun, H. T. (2006) . *Old Myanmar paintings in the collection of U Win*, 6. Bangkok: Thavibu Gallery Co. Ltd..
- 13 後小路雅弘，〈シラバコーン大〉，《アジアの美術：福岡アジア美術館のコレクションとその活動》（東京都：美術出版社），2002年，頁86。
- 14 Chai, C. H., (2012) . A Study on the Subjectivity of Malaysian Chinese Painters (An Outline) . *Imagining Identities: Narratives in Malaysian Art*, Volume 1, 77-89. Kuala Lumpur: Rogue Art.