秘密南方：冷戰初期台灣 / 東南亞美術交流

The Secret South: Art Exchanges between Taiwan and Southeast Asia in the Early Cold War Period

文 |
高森信男
Nobuo Takamori
「秘密南方」客座策展人

前言

筆者所策劃之展覽「秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方」已於 2020 年 7 月底，於臺北市立美術館（以下簡稱「北美館」）開展。和該展有關之研究，可回溯自筆者於 2014 年發表於《現代美術》的〈東南亞 / 台灣現代美術交流簡史〉[1]，筆者自此便開始嘗試系統性的搜尋台灣各公私立美術館及博物館藏中，和東南亞交流有關之作品。同時透過此研究計畫，筆者亦接觸到這些館藏中所收藏的南亞、西亞、非洲及拉丁美洲藝術品 / 文物，透過納入這些於當代語境下被列入所謂「全球南方」的區域，本研究方得以更為完備。

在東南亞 / 台灣美術交流史的研究中，筆者過去所採取的研究視角往往以台灣藝術家為主體，並藉此理解台灣藝術家與東南亞各國之間的交流內容、方向及其所對應而生的作品。然而在搜尋館藏的過程之中，一幅作品的出現改變了筆者個人的看法，並開始思考是否有可能從以人為主的研究視角轉為以「物」為主的視角，並透過收藏品的角度來理解藏身於其後的脈絡和文化史結構。

這幅令人深刻的作品為北美館的膠彩畫館藏《タルラツク避難民（比島作戰從軍記念）》〔達魯拉克的難民（比島[2]作戰從軍紀念）；*Refugees in Tarlac*〕[3]。此作由石原紫山（Ishihara Shisan）繪於 1943 年，為該年「第六回府展」東洋畫部的入選作品，並獲得特選及總督賞等獎項。鹿兒島出身的石原紫山，畢業自京都市立美術專門學校，渡台之後主要協助臺北帝國大學醫學部教科書及論文的插圖繪製。[4]《タルラツク避難民》一作乃石原紫山前往菲律賓從軍返國之後所繪，是台灣目前收藏作品中少見屬於「聖戰美術」的戰爭畫。

石原紫山，《達魯拉克的難民（比島作戰從軍紀念）》〔タルラツク避難民（比島作戰從軍紀念）〕，1943，膠彩、紙

臺北市立美術館藏

但有趣的是，《タルラツク避難民》一作相對於多為描繪戰爭壯烈場面的戰爭畫，多了一股靜謐之風與對菲律賓風景的觀察與描繪。畫家所描繪的菲律賓「避難民」靜謐的斜躺於遠處的異國建築之前，以紅色頭巾圍住頭部的女孩，他手中的竹編籃子內裝滿了芒果與香蕉。穿著藍衣、頭圍白頭巾的女性抱著她的孩子，形成強烈的「聖母子」意象：藝術家在此一定也有意識到藍、白相間的衣著搭配在歐洲繪畫的古典語彙中即象徵了聖母。「聖母」胸前掛著十字架、袒露一側乳房哺餵嬰兒，而側邊的樹上則結著豐碩的可可果實。

與其說《タルラツク避難民》是戰爭畫，不如說石原紫山呈現了日本南侵政策中，對於「南方」的終極幻想。相較於繪畫中所欲描繪的異國田園風景，真實的達魯拉克（Tarlac）實際上在日軍侵略期間，因為盟軍戰俘營及「巴丹死亡行軍」（Bataan Death March）而惡名昭彰。但這種柔性的處理方式，或許也是該畫得以留存並被北美館所收藏的原因之一，並成為台灣公立收藏中極少數的日治時期「戰爭畫」範例。

石原紫山在渡台生活期間並未積極活躍於台灣藝壇，也因此，今日的台灣藝術史書寫對其幾乎無所著墨。若筆者在處理東南亞／台灣藝術交流史的研究中僅將其框限於以藝術家活動為主的研究取向，則類似石原紫山的藝術家，及其作品則很可能會因此而被遺漏。也正基於上述理由，筆者在此次的研究策展計畫中，便決定針對台灣現有美術館及博物館的東南亞交流相關藏品，以及全球南方藝術品收藏進行相關的探討及了解。至於本文則是著重於冷戰初期，台灣藝術家於台灣／東南亞美術交流所扮演的角色。此一時期是台灣如何從日本帝國

框架下的南侵基地，逐步轉變為冷戰格局中反共陣營的關鍵轉折期。藝術家可能必須要在時代的變遷中被歸納於不同的框架及範疇之下，但藝術家的風格、技術及藝術性卻可能傳承自上個世代的傳統。

戰後初期的官辦藝術交流

戰後的台灣經歷了一連串的變革，從 1945 年 8 月 15 日「玉音放送」開始，台灣經歷了日本倉促的戰敗投降、國民政府的接管、1947 年二二八事件的爆發、1949 年全面撤守台灣以及 1950 年 6 月韓戰的爆發。在短短五年內，台灣內外的政治局勢已經天翻地覆的徹底改變。對內中華民國在台灣的體制已成為了既成事實，對外壁壘分明的冷戰情勢也已明朗，台灣成為美國冷戰結構中的反共同盟。面對此種全新的局面，不論政府或民間，皆重新調整並規劃出不同的國際文化交流政策。但我們必須注意到，作為交流主體的藝術家依舊是沿襲著日治時期的美術訓練及美學觀，這種轉折與衝突，構成了台灣 1950 年代上半葉海外藝術交流的特色。

1950 年代初在此氣氛之下，有兩場重要的機會於東南亞引介傳承日治時期傳統的台灣藝術家。1953 年，教育部邀請郭雪湖前往菲律賓，於馬尼拉的「菲律賓國際博覽會」（Philippines International Fair）規劃「中華民國館」的展示內容。「菲律賓國際博覽會」於 1953 年 2 月 1 日至 4 月 30 日間舉辦，目的在彰顯甫成立的菲律賓共和國其產業及文化上的成就。有趣的是，「中華民國館」選擇以現代美術作為主要展出內容，郭雪湖邀請李石樵、楊三郎等 10 餘位「臺陽展」參展畫家展出其作品。郭雪湖也曾於此行留下描繪馬尼拉教堂的水墨作品。

1955 年，郭雪湖及楊三郎再度啟程前往泰國曼谷的「中華民國大使館」舉行畫展。兩位畫家並藉此機會於曼谷及鄰近區域進行寫生，各自留下數幅描繪泰國風土民情的畫作。在郭雪湖與楊三郎旅泰時期所創作的作品中，最引人注目的

「重返南方：臺灣的十字路口與東南亞冷戰，1940 至 1960 年代」展間一景

郭雪湖，《大城遺跡》，1955，膠彩、紙

郭雪湖家族收藏

即是郭雪湖所創作的膠彩畫《大城遺跡》。大城（Ayutthaya）為鄰近曼谷的泰國古城，亦是泰國重要的文化遺產之一。郭雪湖在此使用日治時期的膠彩畫技法，呈現出勻稱、色彩豐富的大城遺跡。透過台灣人的畫筆，在泰國使用日本繪畫技法描繪下泰國的重要文化遺產，這種特殊的美術表達方式，大概也僅見於戰後初期的國際交流之中。

以「臺陽展」班底為主，面向東南亞的交流在 1950 年代後半開始有所改變。自 1957 年起，台灣開始參加位於巴西的「聖保羅雙年展」（São Paulo Biennial）。當時聖保羅雙年展仿照威尼斯雙年展的「國家館」制度，因此台灣於該展亦設有「中華民國館」。該展在台的相關籌備，則是由外交部委由國立歷史博物館辦理（以下簡稱「史博館」），礙於運費之考量，多數作品皆為較小之尺幅。[5] 因為具備明確的「國家館」，以及以國家為單位的參與原則，政府對全球南方國家的文化交流工作從 1950 年代初的以東南亞反共國家為主，轉而注重聖保羅雙年展的參與。從當時的新聞資料便可了解，這類的文化交流並非僅是單純的藝術交流，而是帶著明確的文化／政治戰略的行動。譬如畫家劉國松便曾於報刊上投書，表明參加聖保羅雙年展是「與共匪在巴西的文化戰」。[6]

在討論這段時期，我們必須要同時了解台灣於當時的自我定位問題及其矛盾。一方面位於台灣的中華民國政府仍以二戰戰勝國及聯合國常任理事國自居，自我定位為全球五強之一，這種和現實高度落差的國際定位確實影響到台灣對全球南方事務的參與。戰後對定義「第三世界」、解殖及「南方國家」等觀念至關重要的 1955 年印尼萬隆（Bandung）「亞非會議」（Asian-African Conference）即便日本皆參加了，中華民國政府亦不派員參加。[7] 但即便中華民國政府有其一套對自我定位的標準，但這套標準可能不見得足以影響外人的看法。在冷戰時期，台灣與香港常被美國視為「東南亞」的一部分。舉例來說，顏水龍於 1956 年曾率台灣的工藝產品參加當時舉辦與紐約的「東南亞重建與貿易發展博覽會」（Southeast Asia Rehabilitation and Trade Development Exhibition）。這種被視為

是「東南亞」一員的認同有時亦可於民間用語中瞥見，在許多廣告宣傳中，至今依舊可看到「東南亞最大的購物中心」、「東南亞最齊備的度假村」等用語。

冷戰背景下台灣藝術家的個人遊歷 1960 至 1970 年代，

在台灣的美術館收藏中，有一批和全球南方有關的收藏品來自於冷戰時期遊歷東南亞地區的台灣藝術家的創作。在當時鎖國政策的影響下，僅有少數的幸運兒可以獲得出國的機會：譬如藝術家馬白水。曾任教於國立臺灣師範大學（以下簡稱「臺師大」)的馬白水，自 1960 年代起至 1975 年退休移民美國為止，曾有機會多次出國交流。[8] 在國立臺灣美術館（以下簡稱「國美館」）收藏的馬白水水彩畫作中，亦可看到其旅蹤。譬如說 1963 年赴泰期間所繪的《泰國最南端寫生》[9]，以及 1967 年赴菲律賓於當地僑委會安排下進行相關教學課程，並留下《馬尼拉落日》[10] 一作。我們可以發現馬白水因任職臺師大，較有機會透過學術考察、或僑委會及外國藝術學校的邀約而有機會前往東南亞地區一遊。相較之下，多數藝術家要出國是十分困難的，蔡草如赴泰國創作的例子因而顯得十分特殊。蔡草如曾於日治時期末期赴東京習畫，但返國後除一般的美術創作外，蔡草如亦長期投入於傳統廟宇繪畫，為台灣的宮廟藝術創作增添不少新意。

蔡草如得以出國的機緣來自於 1970 年接獲「泰國徐氏宗親會」（สมาคมตระกูลซื้อ）的邀請，前往曼谷近郊宗親會所屬的徐氏宗祠負責廟宇繪畫的創作。國美館的典藏品描述中便提及：「在戒嚴時期出國機會極為有限的情況下，蔡草如自然藉此出國之便，順道捕捉異國風物景緻，繪製一批旅遊寫生稿。」其中一幅由國美館收藏的彩色速寫稿為同年創作的《泰國大理寺》。[11] 蔡草如似乎被中文俗稱為「大理寺」的潔白色曼谷佛寺 Wat Benchamabophit 所吸引，藝術家於同年 9 月根據此速寫草稿，再描繪了一幅膠彩畫作《曼谷大理石佛寺》。[12] 蔡草如的宮廟藝術背景其實為我們開啟了看待東南亞 / 台灣交流的另外一種可能性，同時也暗示了華裔的社群系統早已在東南亞和台灣之間盤根錯節的交纏在一起。在上述背景下回頭欣賞蔡草如繪於 1955 年，由高美館收藏的膠彩畫作《熱舞》[13]，則十分有趣。我們並不知道蔡草如是透過何種方式收集足夠的資料來協助此畫

左圖——
馬白水，《泰國最南端寫生》，1963，水彩、紙

國立臺灣美術館藏

右圖——
馬白水，《馬尼拉落日》，1967，彩墨、紙

國立臺灣美術館藏

的繪製，但不同於戰前日本畫家出於殖民文化的影響而刻意描繪的異國情調，蔡草如的作品似乎反而是一種在戒嚴鎖國情境下所折射而出的自由想像空間。

1960 年，位於越南的衝突正式進入到實戰的階段。隨著衝突的擴大，親美陣營的台灣也逐步被捲入戰事之中。1959 年創立的「中華航空」實際上於草創初期執行以民航掩護軍事活動的任務：1961 年中華航空負責前往寮國的軍事運補工作；1966 年，應美軍要求開設中華航空首條國際定期航路：台北至西貢航線。事實上，中華航空並非台灣以民用航空公司介入東南亞戰事的首例。成立於 1951 年的「復興航空」，曾於 1958 年介入印尼內戰，執行前往印尼蘇拉威西島的軍事運補工作。若能先了解此背景，則多少可較為理解藝術家劉其偉於前往於中南半島的背景。

劉其偉在成為專職畫家前，仍有軍方工程師的身分。1965 至 1967 年，以「民間工程師」的身分受美國 Ralph M. Parsons 公司聘用，前往中南半島協助軍用機場工程。劉其偉也趁此工作機會，遊歷了南越占婆（Champa）及柬埔寨古代高棉（Khmer）遺跡，並創作了不少手稿。其中最具重要性的作品，莫過於「中南半島一頁史詩」系列。所謂「一頁史詩」，便是劉其偉在約 50×65 公分大小的紙張上進行彩稿描繪。也許劉其偉吸收了高棉藝術中的超現實構圖及想像力，在《湄公河》[14]、《吳哥窟的月色》[15] 中，我們都可以發現藝術家嘗試跳脫臨摹、創作超現實畫作的企圖。而事實上，當劉其偉遨遊吳哥窟時，當時的外在局勢並非歲月靜好。越南、寮國及柬埔寨烽火連天的現實，部分反映於「中南半島一頁史詩」系列之中。在《戰爭的前夕》[16]、《火之儀式》[17] 及《太平年》[18] 等作中，我們可以看到藝術家如何想像古文明世界中兵馬竄動的場景，以及與之對照的和平場景。我們似乎可以揣測，劉其偉如何透過「中南半島一頁史詩」系列來對於戰爭、和平、以及宿命般重複的人類文明表達其關懷。

當時序來到 1970 年代，比起 1950 至 1960 年代中華民國積極介入東南亞戰局、以及 1960 年代積極拓展非洲外交事務，1970 年代可說是中華民國外交史上的全面潰敗期。1971 年退出聯合國、1972 年與日本斷交及 1979 年與美國斷交，構成了中華民國「斷交史」的重要時序。而席德進正是在 1975 年 6 月斷交 2 個

左圖——
劉其偉，《戰爭的前夕（中南半島一頁史詩）》，1967，水彩、紙

國立臺灣美術館藏

右圖——
劉其偉，《吳哥窟的月色（中南半島一頁史詩）》，1966，水彩、紙

國立臺灣美術館藏

「越過海峽：臺菲藝術交流及柬埔寨，1960 至 1980 年代」展間一景；中間左圖：席德進，《長髮藍三角褲青年》，1975，油彩、畫布；中間右圖：席德進，《菲律濱漁夫》，1975，油彩、畫布

月後的 8 月份造訪菲律賓：他此行的目的除拜訪馬尼拉著名菲國藝術家洪救國（Ang Kiukok）外[19]，席德進亦一路旅行至菲律賓最西南側，位於民答那峨島的三寶顏（Zamboanga），並拜訪居於當地的華裔藝術家王禮溥[20]；當時報紙亦報導席德進受當地華裔邀請，替其繪製五大張肖像畫以湊足旅費。[21] 席德進便在其於報刊投稿之遊記〈在菲島三月〉[22] 中提及：「……我也是很晚，等了一兩年才來到菲律賓，更應該說十多年前就有意赴菲一遊，看看那兒的一些畫家朋友，無奈沒有機緣，直拖到今天才實現，這時刻卻又是我們的大使館關閉，不見我們的國旗飄揚在這個同樣是自由的國度。」

作為當時代少數曾造訪過三寶顏的台灣藝術家，席德進留下了《菲律賓南方漁船》一作，該作現由北美館收藏。陪同席德進於三寶顏四處創作的藝術家王禮溥，於其傳記中亦曾提及他們於 9 月 23 日下午驅車前往海濱寫生並完成此作。王禮溥如此形容該作：「紫色的天，紫色的海，有三隻漂泊的漁船，充滿詩意，他畫來一氣呵成，是在三寶顏所畫的最完美的一幅。」[23] 席德進於此次訪菲之旅亦留下數張針對當地人物的素描及繪畫，展現了其對於菲律賓男體的情感投射及觀察。

冷戰中場之後

席德進於 1975 年造訪甫經斷交的菲律賓時，其實已經暗示了 1970 年代是中華民國外交全面挫敗的 10 年。中華民國於外交上的全面挫敗，其外在因素亦受美國聯中制蘇政策的影響。到了冷戰結束前 10 年，國際上「不受歡迎」的國家，由被孤立的中華民國 / 台灣、以色列及南非，配合著台灣與新加坡及沙烏地阿拉伯的關係，組成了某種軍事 / 外交上的結盟關係，然而這些軍事 / 外交結盟卻較難和美術交流劃上等號。1974 年，巴西與北京政府建交後，「中華民國館」於聖保羅雙年展的參與正式劃上句點。[24] 一直到了 1995 年，台灣才得以使用「中華民國台灣館」（Taiwan R.O.C. Pavilion）的身分參於威尼斯雙年展。[25]

但也因為此種外交上的挫敗，以「國家」為身份的國際藝術交流，在冷戰後半期的台灣藝壇並不興盛。即便出於外交的考量可以發現自 1980 年代起，台灣與中美洲及南非等重要邦交國維持一定數量的藝術交流活動，但這些活動甚少直接回饋至台灣藝術家自身的創作。相較之下，民間交流支撐起了冷戰後期的藝術活動。也正因為民間交流成為了主要的對外渠道，與東南亞地區的交流成為了台灣與南方國家交流的主要對象。從譬如環亞集團等企業於 1980 年代對於台菲、台泰藝術交流的支持，我們即可見到其活力。

可惜的是，隨著 1990 年代亞洲金融風暴重創東南亞經濟，以及隨著 1990 年代冷戰結束和台灣的「務實外交」政策。1990 年代挾著一定經濟實力的台灣機構實際上重新開啟和歐、美、日等「主流區域」的交流。也因此，台灣／東南亞的美術交流於 1990 年代起便逐步冷卻，直到 2010 年代，隨著島內社會逐步邁向多元及政治定位的問題再次浮現之後，台灣／東南亞的當代藝術交流才再次浮上檯面，成為今日藝壇的重要課題。對於筆者而言，綜觀台灣／東南亞美術交流史不僅是藝術交流史的議題，同時亦可藉此了解台灣於各個世代的國際想像及定位。以此為出發點，我們或許才能想像 2020 年代之後的可能性。

1 高森信男，〈東南亞 / 台灣現代美術交流簡史〉，《現代美術》172 期（2014.3），頁 28-36。
2 「比島」或「比國」為戰前日本對菲律賓的稱呼方式。
3 該作品尺寸為 178 x 75.7 cm（共兩幅）。
4 UAG 美術家研究所，〈小松甲川ら鹿児島の初期日本画家〉，《UAG 美術家研究所》（2019.7.19）。2020 年 4 月 11 日取自：https://yuagariart.com/uag/kagoshima29/。
5 黃義雄，《致我們的時代和友人－李錫奇》（台北：臺北市立美術館，2018），頁 113。
6 劉國松，〈嚴防共匪 藝術統戰（上）〉，《聯合報》（1962.8.16），第 6 版。
7 雖然中華民國官方並不參加，於日本成立「台灣共和國臨時政府」的廖文毅，以其臨時政府首腦的身分參加該次會議。
8 請參閱臺師大「數位校史館」校史文物檢索系統：http://archives.lib.ntnu.edu.tw/hw/search.jsp。
9 國美館典藏編號 09800726。
10 國美館典藏編號 09800728。
11 國美館典藏編號 09500160。
12 國美館典藏編號 07700096。
13 高美館典藏編號 02240。
14 國美館典藏編號 07700362。
15 國美館典藏編號 08000060。
16 國美館典藏編號 07700357。
17 國美館典藏編號 08202071。
18 國美館典藏編號 07700359。
19 席德進，〈在菲島三月〉，《聯合報》（1976.1.1），第 12 版，聯合副刊。席德進於文中稱洪救國為「洪君」，於王禮溥（見註 29）的自傳中亦提及王、洪兩人於馬尼拉陪伴席德進參觀 Cultural Center of the Philippines 以及用餐。
20 王禮溥，《王禮溥心靈世界》，《菲律賓華文風叢書》第 6 種，頁 90-96。
21 聯合報，〈暢遊馬尼拉三寶顏 席德進滿載歸來〉，《聯合報》（1975.12.2），第 9 版。
22 見 28。
23 見 29，第 94 頁。
24 李孟學，〈藝術國家隊專題——台灣藝術國家隊緣起：巴西聖保羅雙年展與中華民國〉，《Artouch》（2020.6.15）。2020 年 8 月 16 日取自：https://artouch.com/view/content-12752.html。
25 陳淑玲、胡慧如，〈威尼斯雙年展台灣館 1995-2007 回顧〉，《威尼斯雙年展台灣館回顧 1995-2007》（台北：臺北市立美術館，2010）。