編輯台前，人與時代的在場——李賢文訪談

People of the Times: From the Editor's Desk – An Interview with Shien Wen Lee

受訪｜
李賢文
Shien Wen Lee
《雄獅美術》創辦人

採訪｜
王俊傑
Jun-Jieh Wang
國立臺北藝術大學新媒體藝術系
教授

黃建宏
Chien-Hung Huang
國立臺北藝術大學藝術跨域
研究所所長

整理編輯｜
林怡秀
Yi-Hsiu Lin
藝術文字工作者

雷逸婷
Yi-ting Lei
臺北市立美術館
助理研究員

圖片提供｜
雄獅美術

地點｜時間：
雄獅星空｜ 2021.07.26

王俊傑（以下簡稱王）：

我們開始著手進行台灣 1980 年代跨領域藝術研究計畫的主因，是認為傳統對藝術通常用分類的概念，比如美術、音樂、戲劇、電影……，而今日的當代藝術已經打破這樣的分類方式，包括非常早開始的「雄獅新人獎」也是不分類的，所以我們想以「跨領域」的概念回看 1980 年代。1980 年代在台灣藝術發展的過程中，當然跟社會、政治有關，但藝術的確是在那個時代中一個非常活躍的發展，其影響到現在都非常多元。相隔 40 年重新去看它，最主要是因為很多研究生或研究學者談到過去的歷史，沒有辦法取得正確的資料或第一手訪談。我想，1980 年代時身為大學生的我曾參與很多活動，或許可以運用這個研究案去做整理，因此在 2019 年 6 月起和北美館研究組合作，逐次將訪談與會議討論整理刊載於《現代美術》「啟蒙．八〇」專題。《雄獅美術》在 1971 年創刊，本身跨了很多其他部分，也做了很多別的事情，不只是大家所熟悉的雜誌，因此以跨的概念請教《雄獅美術》在 1980 年代的發展歷程。

黃建宏（以下簡稱黃）：

跨領域在台灣，很重要的基礎在於「人」，希望透過這個研究與調查能夠回到人的部分，我認為這是台灣藝術發展的特質跟特色。

李賢文（以下簡稱李）：

你們的邀約，讓我難得回到 4、50 年前的現場。10 年前國史館出版《獅吼》一書，後面的附錄把雄獅前 25 年重要的事都寫出來，包括《雄獅美術》編輯人員表、《雄獅美術》各期專題、《雄獅美術》設立獎項表、雄獅画廊展覽檔次表，

左圖——
附中寫生會到苗栗獅頭山寫生；前為李乾朗，中為李賢文，後為李雙澤，1968；李乾朗提供

右圖——
附中寫生會會友們在雄獅文具提供的「寫生交通車」前合影

甚至《雄獅美術》歷年訂戶數量表，我現在覺得這個附錄還蠻好用的，看著附錄就能夠勾引我的一些回憶。現在的《雄獅美術》307 期月刊內容已經數位化，做成雄獅美術知識庫，所以可以上網閱讀與享受，也方便大家作研究。

王：《雄獅美術》是台灣第一本專業美術雜誌，請談談當初為什麼會想要創辦《雄獅美術》？是什麼樣的機緣有這個想法？

李：我對美術有興趣，從中學時代的師大附中寫生會一直到大學時代都經常到處寫生，也認識一些畫友，像奚淞、李乾朗、李雙澤、姚孟嘉，都是師大附中前後期的同學。因為喜歡美術、喜歡畫畫，所以都是好友。後來大家都很有發展，甚至互相幫忙。因為我父親是做文具生意，他總希望兒子可以接續他的事業，那時候我雖然喜歡美術，可是並沒有強烈到非讀美術系不可，後來考上輔大數學系，在數學系讀得蠻辛苦的，畢竟這不是我的興趣，所以寒、暑假我就到處去寫生，也認識一些影響我後來發展的藝術家，像劉其偉、張杰、席德進等人，大學時代跟他們都有一些接觸，無形中也慢慢感覺到這個社會好像缺乏一個東西。

我大三曾在校內辦過一次個展，大四在精工舍畫廊也開過一個展覽，過程中也慢慢接觸到一些畫家，感覺到那時候的畫家發表舞台很有限，幾乎沒有什麼雜誌或報紙在介紹美術方面，所以我就興起想要辦雜誌的想法。當然我那時候沒錢，也沒辦刊的能力，我就跟父親提到可不可以把雄獅文具的廣告預算撥一小部分給我辦雜誌，也可以在裡面介紹雄獅文具的產品。我總是要一個說法來打動我父親的心。我父親雖然沒有受過高等教育，不過他經常去日本，看到像 NHK 的節目、日本的報紙都對美術這一塊蠻重視的，那時候他也隱隱約約感受到在美術材料界也可出美術小刊物（例如大同企業的《大同月刊》），所以當我提出辦雜誌的想法時，很快他就同意。

左圖——
席德進，《李阿目畫像》，1973，
油畫，106.2×91 cm

右圖——
雄獅鉛筆廠負責人李阿目先生
與妻李玉合照於日本，1975；
李賢文攝影

《雄獅美術》創刊是 1971 年 3 月，我當時大四還沒畢業，也不知道怎麼辦雜誌，後來我就想到教我油畫的何肇衢老師，他弟弟何政廣剛好在《中央日報》有美術專欄。透過何肇衢老師，我認識了何政廣，就邀他來當雄獅雜誌的主編，那時他還是小學老師，不過他很快就答應了，就這樣開始。

我覺得既然要辦美術雜誌，就需要增長我的美術知識，所以在當完兵、結婚以後，馬上就跟太太去巴黎，遊學了 2 年！同時，雜誌是拜託何政廣先生繼續做下去。本來我父親說：「你要出國，藉這個機會把它停掉也很好。」可是那時候我也沒想那麼多，就覺得應該要繼續，而且何老師也答應幫忙。我和太太兩人就這樣帶著不安又興奮的心情出國了，原來什麼都不懂的我們，出國這兩年當中眼界就慢慢打開了。台灣在 1970 年代什麼都沒有，美術館也沒有，忽然在巴黎看到什麼都有，那種震撼是很大的。也很幸運地，在那時候我又重新見到在巴黎留學的同學奚淞，因為他的關係又認識蔣勳，同時也認識一群從台灣、大陸出來留學的前輩，像熊秉明、李明明、侯錦郎、陳錦芳等等，都是相當傑出的人士。認識他們以後，無形中也開闊我的眼光還有視野，我們常常在咖啡店聊天，聊到將來回台灣可以做什麼，事實上新人獎等等想法就是在那邊逐步醞釀。我們這一代是很幸運的，那時候想要做什麼事情，回來台灣竟然慢慢一樣一樣都可以逐步完成。後來何先生另外要去辦《藝術家》雜誌，我就得結束遊學行程，跟奚淞聊起困境後，他說願意回來幫忙，還有巴黎一群朋友也願意提供文章，這些回憶，真的一時講不完。

王：所以契機還是蠻重要的，如果沒有這個契機，沒有人會想說去辦一本雜誌來服務大眾。

李：確實是契機，當時我不到 30 歲，就可以拜訪趙無極、朱德群、蔡文穎這些可以說已經是國際知名的藝術家，如果我手中沒有一本雜誌，沒有人會理我的。那時候我也沒有覺得這個雜誌有什麼了不起，可是在那時候我所

左圖——
《雄獅美術》月刊創刊號，1971.3

右圖——
奚淞、蔣勳與李賢文夫婦於巴黎，1975

認識的海外喜歡藝術的華人，都渴望有這麼一個管道來發聲。這些現在的人也許無法理解，在當時，我們哪裡有手機、有 LINE 這些東西？什麼都沒有。重要的是，透過這個小小刊物，他們可以把自己對美術、文化的感情或想法做抒發與表達。

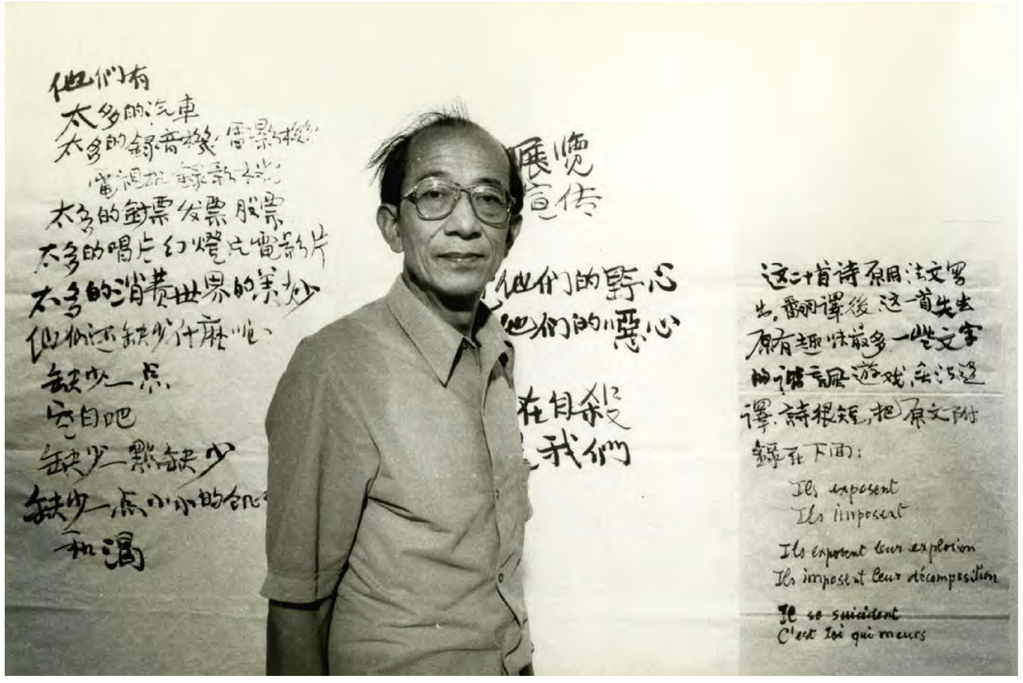
王：雖然創辦這個雜誌，但是因為你非科班，當然希望有更專業的人來幫忙，所以一開始找了何先生，後來有奚淞他們的加入。我們在紀錄上面看到，從 1970 到 1980 甚至於 1990 年代初，有非常多我們現在耳熟能詳的藝術家或作者加入了雄獅團隊，比如奚淞、蔣勳，後來還有蔡宏明、李梅齡；1980 年代有一些重要的作者包括林惺嶽、陳傳興、熊秉明、謝里法、倪再沁、王福東等人，他們都開創了新的話題或專題，引起了很大的迴響。在研究台灣藝術史或美術史的過程中，這些人在雄獅裡面的參與都有很大的影響，可不可以談談這些人與你的關係，他們是怎麼聚集起來？

李：奚淞、蔣勳雖然擔任雄獅美術主編都只有一年，但為雄獅開闊了文化視野。雄獅月刊是 25 年又 9 個月的時間，307 期，有很多編輯，你剛才提到的編輯比如說李梅齡、李復興、廖雪芳、楊智富、黃茜芳，甚至後來的王福東。還有很多編輯都是默默在做，我很感激他們。我們有資料室，顏玉琴等資料編輯以及現在還在職的黃長春、蔡修道，將公司歷年珍貴的圖檔資料保存至今。還有專業攝影像林日山、鄧惠恩、王效祖到後來的林茂榮等等，以及一群美術編輯，都是靠這些人合力把雜誌一期一期編出來，因為我自己能力有限，不可能三頭六臂，可是我又有很多想法，所以需要很多人來幫忙。

你剛才提到作者的因緣，比如熊秉明，我在巴黎認識他，他很有智慧、什麼都會的一個人，寫給雄獅幾本到現在大家都還耳熟能詳的書，像很經典的《關於羅丹——日記擇抄》，還有用新角度看傳統書法的《中國書法理論

左圖——
熊秉明於雄獅畫廊個展「展覽會的觀念，觀念的展覽會」會場，1985

右圖——
熊秉明，《關於羅丹：日記擇抄》封面，台北：雄獅美術出版，1983



體系》。他 1985 年第一次來台灣的時候，我們在雄獅画廊合辦「展覽會的觀念，觀念的展覽會」，那個展覽當時相當轟動，因為他一個人在現場用書法寫他的現代詩，搭配一些他少部分雕塑、繪畫作品，組成一個觀念性的展覽，這在當年可以算是蠻新穎的、蠻突出的。

再來，比如陳傳興 1983 年從法國回來以後，跟我說他要寫一系列的文件大展，後來到 1992 年集結出版《憂鬱文件》，我相信這本書對於年輕一代的人有相當大影響。陳傳興的母親與我母親是好友，所以他第一次留學巴黎的時候，他母親還問我：「你在法國一個月要花多少錢？」因為要算給陳傳興生活費。雄獅還有很多作者，像住在美國的女作家李渝，文筆犀利很有批判性，也介紹一些我們比較不熟悉的，比如墨西哥女性藝術家的作品。後來我們也將她的文章集結出版《族群意識與卓越風格》（2001）。還有大家熟悉的石守謙老師，我也常請他為雄獅寫社評與年度總評，他總是可以很有條理地評論，去年我們把他歷年來的這些文章集結成《台灣關鍵年代的文化省思與藝術評論》。王福東主編的 1991 年，作者倪再沁的一篇〈西方美術．台灣製造〉引起畫壇震盪，筆戰前後進行兩年。如果我是主編，以我的個性會設法早日止戰。但我尊重他們發表的權利，並且 1994 年還出版葉玉靜主編的論戰選集《台灣美術中的台灣意識》。

還有一位可能大家沒有注意到，可是她貢獻也蠻大，她執筆的「國際藝訊」專欄，專門撰寫、翻譯國際藝術，筆名叫「雨云」，是畫家劉耿一的太太曾雅雲。有很多年的時間，我們持續訂閱一些國外美術期刊給她。每一期都請她從這些雜誌找一些資料來報導。因為這些雜誌都是當期的，所以它非常有當下性。還有一位作者萬青力，在香港大學教書，先在雄獅連載《並非衰落的百年：19 世紀中國繪畫史》，2005 年集結出版。當時大家都覺得 19 世紀的中國美術是非常保守的，但他有另外一個史觀，覺得不一定是這樣子。

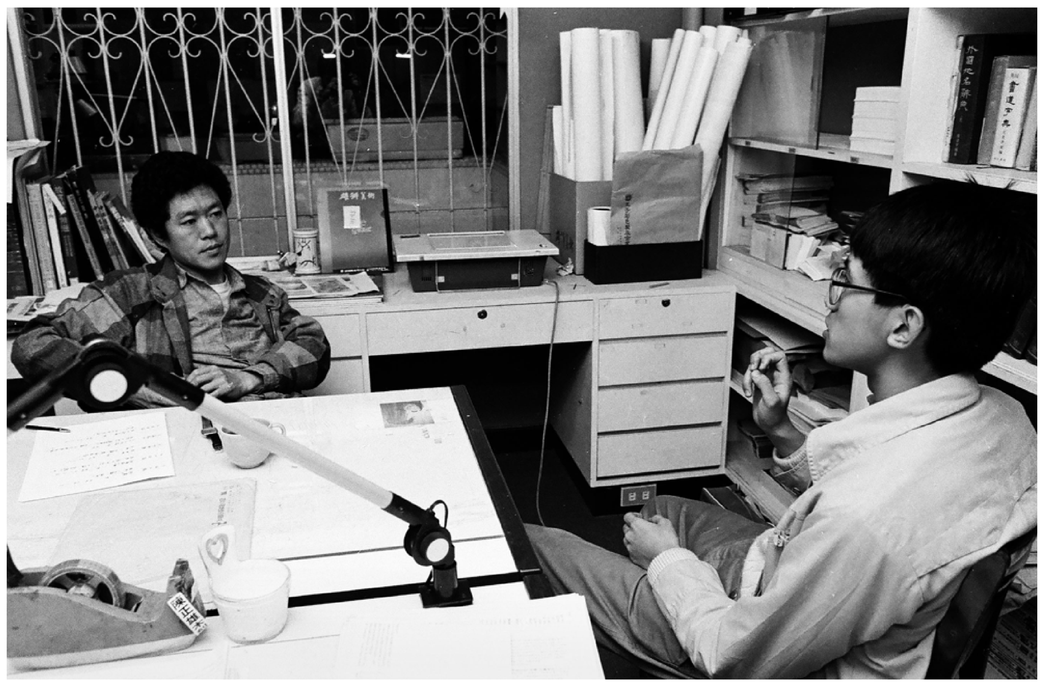
黃：請問與這些美術圈的人的交往跟交流，對整個《雄獅美術》發展的過程有沒有什麼樣的變化？例如因著一些機緣遇到一些人，接下來就有了更多的交流？

李：當然是一直有，有些是我主動去找的，有些是別人會來找我。你有一個媒體在，常常就會碰到很多人來找你投稿，其實跟辦畫廊一樣，你主動找你認為好的藝術家，可是也會有很多人主動來找你，但是要維持一個你所認為的品味，就不能來者不拒，往往好的東西不太會主動來找你，你一定要自己去想方設法。比如我在一個餐會聽到大家在講余承堯，後來我就設法去找他，當然還有石守謙、李渝等藝評家主動評介余承堯，雄獅才能把事情做起來。「雄獅美術新人獎」也是這樣，因為我在中學、大學的時候常常參加各種比賽，比如省展、台陽展或者是全國美展，甚至於你們大概都不知道國際婦女協會辦的美術比賽，後來我就想我從巴黎回來台灣，應該也要辦一個讓年輕人參加、鼓勵年輕人的比賽。經過這麼多年，我在新人獎最大的工作就是找評審委員，因為我知道如果一直固定由幾個人評審，會造成評審結果的僵化。所以我在 15 年當中不斷調整，比如說 1984 年評到王俊傑那一屆（第九屆）的評審委員就有楚戈、漢寶德、蘇新田、蔣勳、黃才郎，我找的這五個人，他們彼此之間平時或許很少往來，可是當作為評審委員，他們有任務在一起選出最優秀的新人，而且這一屆開始評審制度很特別，最後決審入圍的可能只剩 6、7 位，雄獅會請他們來公司，由評審委員個別跟他們面談。評審委員要確定新人的想法是什麼，更重要的是確定會不會有代筆。更早期在陸先銘、李明則 1981 年得獎的第六屆及 1982 年連建興的第七屆，那兩年我的做法是什麼？決定了名單以後先不對外公布，我要親自去他的畫室看，因為這一看就很清楚知道作品是不是他畫的，因為藝術家總會有一些素描稿或其他東西，所以一目瞭然，這是那時候我的做法。

王：當時的「雄獅美術新人獎」評審方法，如同現在北美館的「台北美術獎」也是分階段訪談、面談，但早期一般的展覽不會用那麼先進的評審方法。

左圖——
「第九屆雄獅美術新人獎」評審，左起蔣勳、黃才郎、楚戈、漢寶德、蘇新田，1984

右圖——
「第九屆雄獅美術新人獎」評審蔣勳與新人獎參選者王俊傑面談，1984



李：所以，我覺得我那時樂在其中，雄獅做了很多算是首創的想法，當然不一定持久，但是很多是首創，比如說雄獅美術雙年展、《台灣美術年鑑》等等。那時我感受到有些是應該要做的，也許因為年輕吧，有一股能量就這樣往前衝。

王：以新人獎來說，我那時是高中剛畢業，創作上比較是創新媒材方面，可是在學美術的過程中，一定會有比較傳統的、比較著重在描繪的媒材，尤其是當時流行寫實描繪，如果有一些有新的想法的人就不會去參加省展、全國美展，所以「雄獅美術新人獎」一出來，很多年輕人就會覺得這很棒。它最大的特點是沒有分類，什麼類型都可以送件，所以在評審結構裡可以看到老、中、青不同的評審，媒材上面也會兼顧。請談一下這些創舉，因為這些不是有《雄獅美術》就可以做，像是編那套美術辭典，據我所知真的是耗費非常大的心力。

李：編《西洋美術辭典》的時候我焦頭爛額，那時候非常忙碌，加上我父親身體不好，屢次到醫院進進出出，可是我有一個心念，覺得西洋美術蠻重要的，大家要了解國外一些藝術，有一本辭典還是最方便的工具，所以我幾乎是從頭到尾參與，從開始找主編黃才郎，還有其他的編輯像何傳馨、李梅齡等人。在更早的時候，我跟黃才郎到日本去買書、買國外辭典，那時候還沒有版權的問題，所以我們愛什麼圖就剪什麼圖來使用。後來辭典出版以後，我曾經把書送給日本的美術雜誌社，他們看了就很羨慕，原來日本早就參加版權公約，不能愛什麼就編什麼圖。這樣的書如果今天來編是編不出來的，這需要多少時間、多少的授權費，光這些就把你累死了。那時我們也沒有想到那麼多，不但認真地編，還編成一套兩冊，比較重要的是做了統一譯名，甚至於要用什麼紙張、閱讀時不能有反光等等還特別研究過。找最好的設計家霍榮齡做封面設計，宣傳的圖片也找最好的攝影家柯錫杰到北海岸去拍攝。1982 年做完後我還跟當時國立歷史博物館的館長何浩天講：「我們可不可以在歷史博物館展覽《西洋美術辭典》？」這種事

雄獅美術《西洋美術辭典》，1982；柯錫杰攝影

左圖——
《西洋美術辭典》編輯期間，主編黃才郎（中）與美編李伊文（左）在雄獅美術編輯部工作中的一景；背景為吳耀忠油畫作品《黃衣少女》，1979–81

右圖——
《西洋美術辭典》於 1982 年出版，國立歷史博物館館長何浩天提供「國家畫廊」展示《西洋美術辭典》與編輯過程

情從來沒有過，而他竟然一口答應，後來西辭內容跟書籍就在館內「國家畫廊」展覽，甚至還到中南部去巡迴展。何館長這種不避諱特定廠商的風骨，今天難遇啊！還有一件事情可能大家都不知道，那時候我還拜託文學家陳映真幫忙寫這本書的宣傳文案，就是這樣子全方位努力去編了 3 年，也 delay 一段時間，那時候經濟能力很有限，只好跟家人借錢來做，後來這本三千多元定價的書，在當時算蠻貴的，不到一年也賣光了。

黃：你會碰到很多不同意見的主編，也提到新人獎的評審結構，再談到辭典這樣的視野。雄獅在進行的這些工作時，好像跳脫一般當時在美術界裡做事情的想法與期望。這些都與環境有著更密切的關係，可否談談當時是怎麼想的？

李：就是我真的喜歡美術，會想身為一個台灣人做什麼東西對台灣會有幫忙。我們這一代人，出國留學的算少數，但那時候我們在巴黎留學的這些人心中都有一種夢，就是我們回來台灣要為台灣做一些事情，各人用不同的角度，比如林懷民就提倡現代舞蹈等等，而我手中剛好有個媒體，是帶動我們做任何事情方便的武器，比如說要辦新人獎，如果沒有媒體，就與一般社會團體在辦美術獎，不會有太大差別。因為對於一位年輕人，他得獎後除了一個好的展覽，更重要是真正被肯定、有媒體比較大的報導、有藝評家解讀你的作品，你想想看，這對一個年輕人是多麼大的事？我覺得我能做到最好的是這種事情，當時沒有想那麼多，就是一個很單純的心，就是想要對台灣做什麼事情，新人獎只不過是其中一個。

新人獎到最後辦了 15 屆，之後，我覺得那時候社會氛圍在改變，一個獎不能永遠不變，早期新人沒有出頭機會，可是辦了十幾屆以後，畫廊出現了、美術館出來了，很多人在辦類似的事情，雄獅已經不見得是新人唯一出頭之路。解嚴以後社會變化很快，可能 2、3 年就一大變，所以後來我就改做創作獎。創作獎候選人的條件就不一樣，第一候選人要在創作上耕耘

一段時間，第二個條件就是還沒有得過什麼大獎。那時候評審出來的第一屆得主是楊茂林，最近我讀到楊茂林的一本自傳，他提到當年這個獎對他鼓勵是很大的。第四屆得主是現在非常著名的董陽孜，當年我還打電話給董陽孜，因我擔心很有個性的她，不會接受這個獎。跟著時代的改變，雄獅的獎項也就變了。後來獎項因為雜誌停刊就沒有了。如果你問我現在想要辦什麼獎，我想辦一個老人獎。

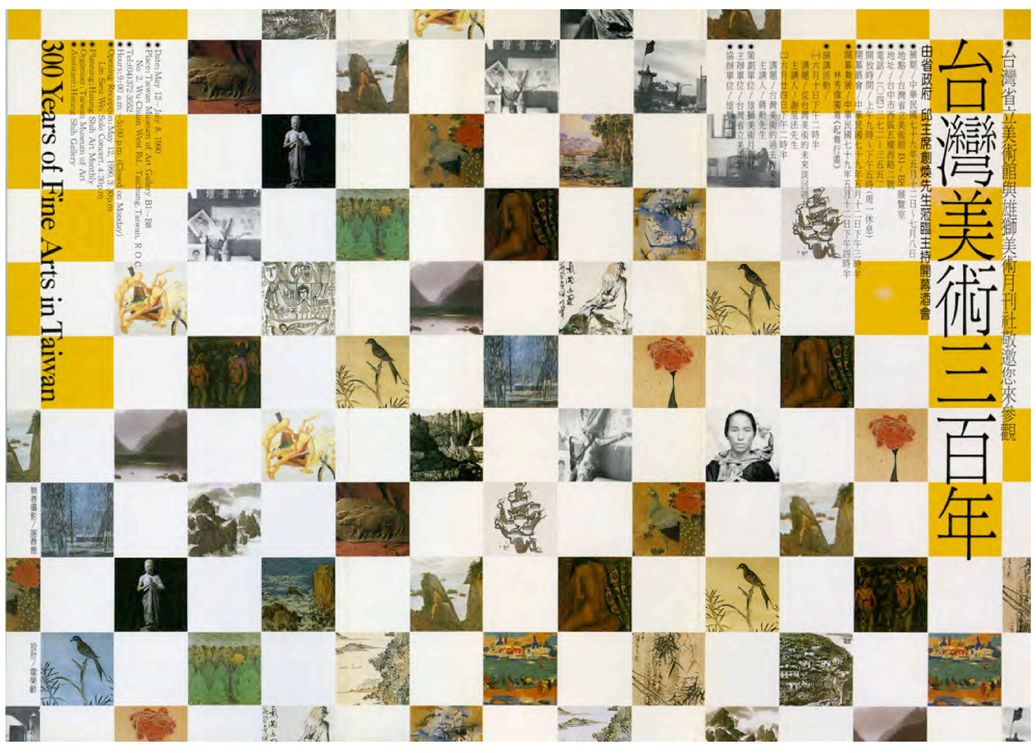
王：以《雄獅美術》的角度，它一開始當然從雜誌出發，後來又辦了獎項、編了辭典、也開了畫廊，是一個蠻全方位的發展。而當年這些事情距離現在也有一段時間了，現在重新回去看，能否有更客觀的看法來說明以前做過的事情與台灣美術的發展歷程？

李：假設沒有《雄獅美術》，今天的台灣美術會怎麼樣？我相信有些事情還是會做的，沒有雄獅，它終究還是會成立，只是早一點、晚一點，但是可能沒有《雄獅美術》就不會留下一些東西。比如說沒有辦新人獎，這些年輕人我相信他們也是會很認真的繼續創作，可是不會這麼早被肯定，而讓他產生「我這輩子一定要走這條路」的想法，或者他跟家裡人表示：「你看！我被人家肯定了。」所以父母也會支持他，獎項會有它的效果存在。還有雄獅出版的《西洋美術辭典》對當時的學子有相當幫助，比如你們這一代會把辭典扛去留學，不管是到歐洲、美國，這表示對求學是有幫忙的。

當初我辦畫廊，事實上一些前輩也有人反對我，甚至後來藝術界也有批判的聲音，覺得你手中有雜誌又辦畫廊，這樣子會不會產生某種程度的不公允？可是我在十幾歲剛開始畫畫的時候，就夢想有一天要辦畫廊，而不是辦雜誌，曾經有過這種夢，我總要做出來。同時我認識一些畫家，那時候他們也不過 3、40 歲，都很優秀，可是很難賣出作品，我覺得我為什麼不幫這些人推廣他的藝術，讓大家可以來買？我也苦口婆心跟很多人說這次作品值得收藏、值得買，甚至拜託他們買。那時候畫價比較低，後來越來越

左圖——
「雄獅畫廊」於 1984 年 12 月 28 日成立，推出開幕首展「雄獅美術雙年展」；右起李賢文、陳奇祿、何浩天、李復興

右圖——
台灣美術年鑑討論會；中為召集人李賢文，其他六位為編輯委員，右起：李義弘、黃才郎、郭清治、林惺嶽、廖修平、李焜培，1990



台中省立美術館（今國美館）與《雄獅美術》合辦「台灣美術三百年」展覽柬帖，展期 1990 年 5 月 12 日至 7 月 8 日

高，高到一個程度以後，我就覺得畫廊我做不下去，所以做了 10 年就停掉了。在 1987 至 1989 年台灣畫廊業興盛的時候，我就內心在想，既然在日本有美術年鑑，為什麼台灣不能做呢？那時候畫廊業已經起來，畫家的作品開始在賣了，開始有行情，所以我在想我就做年鑑，把那一年所有的美術家包括文字工作者的簡歷、重要的美術活動等基本資料記錄下來，甚至於還分門別類請評論家來寫年度的評論。年鑑一直做到 1997 年雄獅停刊以後，這個有沒有影響？我想或多或少吧！

雄獅在更早 1979 年開始做一系列的台灣前輩畫家專輯，到 1980 年底做了差不多 20 位，希望進一步巡禮性地回頭去看這些前輩畫家，後來我覺得為何不從明清時代一直介紹到當代呢？因為剛好有雄獅畫廊，所以我在 1989 年 12 月一直到 1990 年 4 月做「台灣美術三百年作品展」，從明清時代的水墨一直到當代美術，連續在畫廊做了六檔。每一檔都要去跟收藏家或畫家借畫。為什麼會做這種事情？有時候是因緣際會，更多的是那個時代促成的，好像你走到哪裡，某些想法就會出現。如果雄獅沒有在畫廊先做這六檔系列展，就不可能有後來在台中省立美術館舉行的「台灣美術三百年作品展」。今天來看，這個展覽可能有些不足，比如漏掉某一個人、更沒包括原住民藝術，稱不上完整的台灣美術，但是凡事總是要有人走第一步，走了以後，後面的人就會修正它，走得更好。

王：順著這個議題，我們重新回去看《雄獅美術》很重要是建立現代美術的教育、推廣普及，還有一部分是針對專業人士可以深入處理台灣藝術的定位、身分討論這些議題。前面也談到，比如王福東是用一個比較激進的方式去處理，還有一些其他的編輯或作者，比如林惺嶽老師寫了蠻多重要文章，也引起很多論戰，這些是很重要的，還有後來包括倪再沁提出「西方美術，台灣製造」等等，都是比較回到藝術圈深入探討，而不只是普及教育而已。這個部分雖然已經有一段時間，可是對於我們在對台灣藝術史的鋪陳、討論是蠻重要的史料，能否談談這個部分？

李：從事 25 年的雜誌工作，有些議題是我個人有興趣或說會投入的，比如前輩美術家專輯，有些部分是因為主編的性格或者他們的興趣，他們要去投入這個部分，而雄獅也讓它呈現出來，所以你今天回來看雄獅裡面有包括很多種東西，好像有一點性格搖擺不定，因為我就像是提供一個舞台，讓可能的事情在這邊發展。像你提到的林惺嶽、陳英德等等比較深度性的文章，在《雄獅美術》多多少少都會出現，譬如早期的謝里法、劉其偉、李霖燦、席德進、莊伯和、楚戈，晚期的倪再沁、高千惠、鄭進發、江衍疇等，都是在這裡面呈現出來。

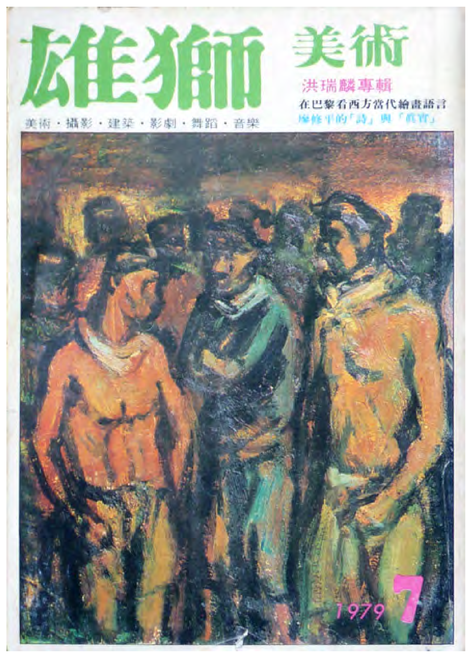
我記得你們邀請我時提到《雄獅美術》早期一篇文章，1976 年王淳義寫的〈談文化造型工作〉和其後蔣勳主編的相關系列，就表示雄獅在早期就有感受到台灣藝術的方向問題，因為我們一向就是受到西洋的影響，所以他的文章裡面就批評了審美觀。我們一向是受到西洋人的審美觀、好萊塢的文化影響，可是東方人不應該一樣，我覺得與其再去談這樣一個意識形態或觀念問題，不如實際上來做，我後來採取一個步驟就是做前輩美術家專輯，比如洪瑞麟畫出台灣人勞動之美，他甚至說醜陋就是美，完全顛覆一般我們想的美。比如李梅樹，有一陣子他畫很多左鄰右舍那些歐巴桑與自己的親人，以寫實的手法畫出平凡人的美。顏水龍所畫的原住民題材，更呈現原住民的力與美，從今天來看，都有另外一種美。一直延伸到 1990 年代王福東引動的討論，甚至倪再沁寫的〈西洋美術．台灣製造〉的文章，從本地造型的美，談到台灣當代美術思潮，這個也是進步，也是相當有趣的事情。老實講，那時候倪再沁等人在論戰那一段時間，我心情是非常不好的，也不太去看那幾期的月刊。那個時候許自貴一篇文章〈台灣販賣，外國享受〉引起的官司，我不得不去台南出庭，首度體驗上法庭的滋味。那時候王福東對我表示，是不是他就提前離職好了？我說：「不行，你至少做滿期約的一年。」因為一方面我支持王福東做下去，二方面我也覺得我們有疏忽，可是別人批評也不見得是對的，我當時想：「讓未來來看這段歷史吧！」今天我們再重新看這段時間，大家就會比較心平氣和來看這段歷史的好好壞壞。所以，雄獅美術月刊就像一座森林吧！尊重各種聲音在裡面發生，我想這也是一種功能。

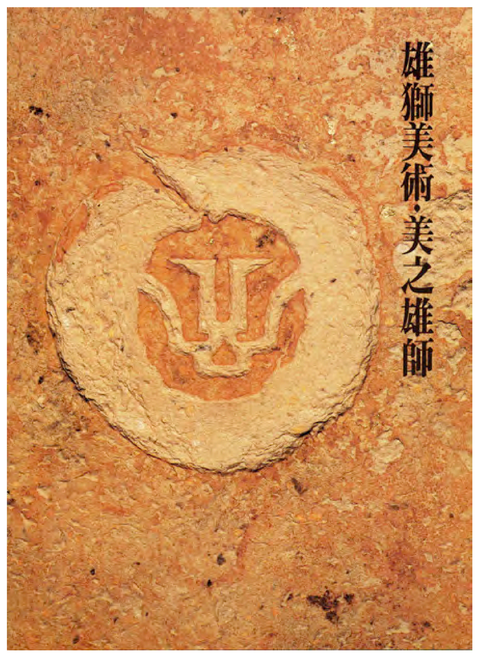
由左至右——
《雄獅美術》月刊 97 期「美術家專輯（一）：顏水龍專輯」，1979.03

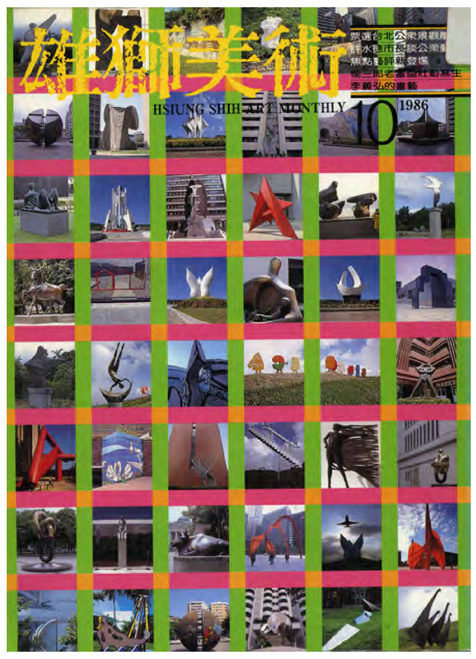
《雄獅美術》月刊 101 期「美術家專輯（四）：洪瑞麟專輯」，1979.07

《雄獅美術》月刊 107 期「美術家專輯：李梅樹專輯」，1980.01

《雄獅美術月刊》從 241 期至 252 期（1991.3–1992.2） 由王福東主編，圖為《雄獅美術》251 期「台灣新生代美術巡禮特輯」，1992.01







左圖——
《雄獅美術．美之雄師》小冊，1986

右圖——
《雄獅美術》月刊 188 期「景觀雕塑與 1% 藝術基金專輯」，1986.10

王：剛剛提到創刊前，1970 年代你和夫人去巴黎遊學 2 年，我們在紀錄上看到 1986 年左右，你受美國在台協會邀請去美國訪問 1 個月，這幾次的出國對你有什麼影響？

李：美國在台協會邀請我作訪問是 1986 年，要去之前我就做了一本小書《雄獅美術．美之雄師》準備帶去國外介紹雄獅，裡頭我有寫一篇短文，其中一段，「直到今天由於經濟的發展，更基於新一代知識分子在各層面的實際參與，台灣文化已經逐漸擺脫游離於中西兩種文化狹縫中的局面，衍生出對本土文化的自覺，掌握新的文化史觀」。1986 年台灣的經濟起來了，很多事情我們開始有點信心，因為談文化以前不是中國、就是西洋，那時候台灣的文化人開始有點信心走出去。既然找我去，我想去什麼美術館、去哪裡參觀他們也尊重我，而且有一些妥善的安排，當年我有一個重點，就是知道當時美國已經有很多「公共藝術」，我就請他們帶我去看，印象很深刻。後來我回到台灣就做了公共藝術專輯，還讓大家來票選台灣各地公共藝術哪一個是最好的，當時最重要的是我提出一個呼籲，就是公共藝術基金，這也是台灣第一次有人主動提出 1% 藝術基金，後來由文建會送到立法院核定，成為現今公家建築物設立後一定要提撥 1% 經費，在建築物裡面或外面設置公共藝術作品。

除了這個專輯，我也曾經呼籲要成立藝術諮詢委員會。那時候剛好台北市立美術館館長出缺，是陳水扁當市長的時候，我去拜訪他，我說應該成立一個藝術諮詢委員會，由委員會去遴選什麼人是最好的館長。講半天，他好像也沒在聽，最後問我：「你有什麼人選可以推薦給我？」我才驚覺當官的跟我們想法真的是不一樣，我想的是要有一個機制。後來雄獅也做一個專輯叫做「藝術與企業」，談企業如何贊助文化，到日本採訪幾家像西武百貨公司這些對藝術比較有贊助的企業，做這個專輯目的在誘發台灣哪些企業肯來贊助藝術，那時候我們因為在國外看到一些例子，很想把這個好的例子透過雜誌來介紹給大家知道，幫助台灣能做得更好。再重新看《雄獅美術》在 1970 到 1980 年代，那個時候的寫手，不論是作家或藝術家在寫

東西，其實有一種很不一樣的氛圍，每一篇文章好像都很有氣勢。他們都很年輕，可是在寫東西時好像都在期望著台灣可以有什麼樣的變化。

黃：我覺得 1980 年代因為經濟富裕的狀態，台灣也對國際開放，《雄獅美術》其實開發了很多很不一樣的議題，除了公共藝術，還包含中國藝術的崛起，這個跟畫廊的發展也很有關係。我覺得雄獅在當時是很敢去面對這些時代就在面對的問題。像是「台灣美術 300 年作品展」大展，從大清帝國時期台灣的一些畫家，一直到最後可以看到當時在藝壇活躍的現當代藝術家作品。像這樣一個展的背後對美術的想像，或者對歷史的想像，可能到現在台灣都還沒解決，甚至這樣的一個開放度，從大清帝國、日據時代到今天，我們到底要如何去呈現這樣的面貌？我在看 1980 年代《雄獅美術》的時候，我覺得有很大的能量其實聚集在這段時間，1980 年代的論戰是一個衝得很高的點，到了 1990 年代的時候，台灣其實有一些事情就慢慢降下來，能量也慢慢往下降。不曉得你對此有什麼觀察？

李：你講的這個是蠻大的一個議題，能量跟社會，事實上美術不外乎生活，生活就不外乎經濟，經濟也不外乎我們會受到政治的干擾、影響，對不對？比如說當時台灣經濟力很強，剛好戒嚴也消失了，兩岸也開通，我也算是很早就去大陸，因為做一個美術工作者，我也不能不去瞭解那時候的大陸。去那邊，才知道原來《雄獅美術》對大陸早期有這麼大影響，因為他們那時是封閉的社會，什麼資訊都沒有，他們要是很幸運有一本雜誌，是從頭看到尾、從尾看到頭，連廣告一字也不漏這樣去讀，所以我接觸的時候很感動，就是說他們覺得這個雜誌對他們來講是有很大影響力。

我也很幸運的，1988 年去大陸以後有機會跟大陸早一代的前輩畫家像李可染、吳冠中、葉淺予等等見到面。我還記得跟李可染見面的第二天，他叫他兒子拿一個他寫的書法「雄獅美術」四個大字送給我，他覺得在兩岸都沒有開通前，台灣的《雄獅美術》已經介紹他的畫，其實我們是二手資料，圖片都是二手的，即使他已經是這麼出名的畫家，對一個很年輕的人來拜訪他，他還是帶著一種很感謝的心情。那時候我接觸到很多非常樸實、誠

左圖——
《雄獅美術》月刊 221 期封面，1989.05；六四天安門事件，中央戲劇學院學生特別繪製大幅海報，畫中女子仰首聲嘶力竭的吶喊，泣訴中國艱困的命運

右圖——
「六四天安門」前夕，要求民主及對話的學生已進入絕食的第七天，昏迷者不斷，長安街上各種「救人」的行動紛紛展開，此圖為中央戲劇學院所豎立的三張「救人」宣傳畫，1989.05.19；李賢文攝影

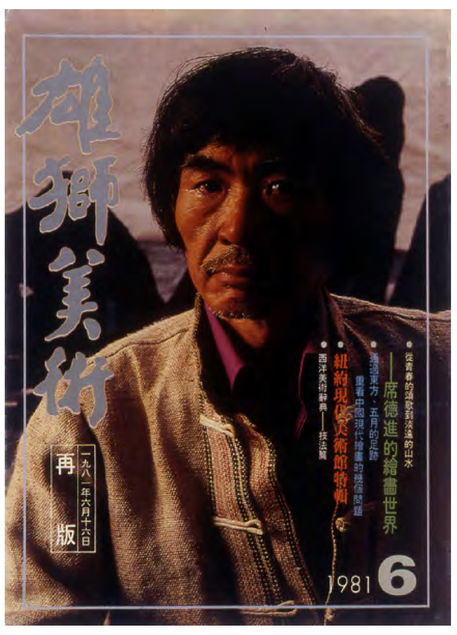
懇的藝術家。包括我去見到賈又福，一個很好的水墨畫家，他家裡非常小，可是他畫非常大的畫，他從來沒有機會看到自己的畫，一直要到展覽那天才能看到畫的全貌，是這樣刻苦耐勞的藝術家。當然我也見到比較年輕一代的徐冰、呂勝中等人，給我蠻大刺激，徐冰早期的一些作品都在《雄獅美術》發表。1989 年比較特殊的是跟北京《美術》雜誌合辦一個「中國當代水墨新人獎」，我把雄獅新人獎的概念移到那邊，跟他們合作，有初選、複選、決選，後來決選在香港，在北京辦展覽。當時剛好是天安門事件前沒有幾天，所以搞得很緊張，我們是戒嚴狀態當中在「中國美術館」辦展覽。如果不是這個展覽，我大概也不會在那風聲鶴唳時去北京，有點怕從此回不來台灣那種感覺。也是因為雜誌的關係，讓我見證六四天安門之前那種肅殺場面。

王：《雄獅美術》經歷很多次的改版，不同的改版當然都跟時代的變化是有關的，可能跟不同主編也有關，包括像我們看到最後期邀請霍榮齡重新設計 LOGO 等等，就是跟早期完全不一樣的走向，更著重在整體雜誌的編輯與整體性，和後來越來越注重設計也有關係，請談談這些改變的想法？

李：雄獅最早是 32 開，很小本的。一直到我從巴黎回來，1976 年元月奚淞加入的時候，我們就改成 25 開，希望有一個新的面貌。一直做到 1979 年

《雄獅美術》月刊 26 期「洪通專輯」，32 開，1973.04

《雄獅美術》月刊 90 期，封面為吳耀忠油畫「黃衣」，25 開，1978.08



《雄獅美術》月刊 124 期，「席德進專輯」，16 開，1981.06

《雄獅美術》月刊 253 期，16 開，豎體橫用版，1992.03；左圖為豎體版封面，楊茂林《遊戲行為．爭鬪篇六》（1987），右圖為橫用版封面，朱沅芷《我的母親在何方》。

底，就是在做前輩美術家那陣子，後來覺得版面太小了，1980 就改成 16 開，覺得這樣子刊出藝術作品會比較大器。最後還有一次比較特別的改版是在 1992 年 3 月，變成雙封面，為什麼會這樣做呢？大概 1990 年開始吧，廣告越來越多，多到我自己都受不了，我就覺得要看目錄頁都不知道翻哪裡，找不到。不知道我為什麼這麼排斥，其實雜誌應該廣告越多越好，但那感覺不舒服，後來我就想到做兩個封面，廣告集中在中間，前面叫做「豎體版」內容文字直走，做比較學術、專題的報導。原來封底也改成封面，文字由左邊 排過來叫「橫用版」，做這種大膽嘗試是因為在那時候我覺得廣告太多了，所以就這樣子調整，當然這個成功不成功就不知道，反正雄獅比較敢做這種改變。所以，有這幾個前後四次的改變形式，這是外在的。

早期雄獅 LOGO 是比較簡單的，後來我就請霍榮齡在 1985 年那時候幫雄獅重新設計 LOGO，她用毛筆勾畫出來的，簡潔線條當中有變化。她那時候說是看到我的臉孔給她靈感，要是現在再看就不一樣了！

王：剛才我們談了許多重要資訊，還是從一個大時代的角度去看雄獅的定位，也橫跨 1970 到 1990 年代台灣不管是經濟、文化、解嚴各方面非常重要的歷史時期，從這個角度來看，你怎麼看待雄獅的大整體跟歷史的關係？

李：雄獅與歷史的關係，這是大哉問，要怎麼說呢？我想歷史都是人走出來的，雜誌也是人把它編出來的，這裡的東西無論如何都是人在做的，那麼人在做的核心是什麼？就是心在做。所以，我們這顆心有什麼想法，我們就會主導這個雜誌怎麼做。所有人的心加起來，就會影響這整個社會要往哪邊走，等於整個社會的歷史就這樣塑造出來，所以我覺得心還是最重要。很多人出發是非常純、非常好，可是往往後來會因為某些因素而變質。我覺得幸運的就是雄獅比較能夠維持一貫的初心。雖然中間有很多的變化，比如說改版、辦活動、因應解嚴的政治改變，可是雄獅還堅持一貫對於美術的追求，希望以推廣美育的基本角度來做，這是一個雜誌或者一個個人比較能夠做的。整個社會的走向不是一個人，是眾人的力量在帶動。眾人在跑的時候，會使整個社會或整個國家走入一條什麼路？甚至影響整個世界，我強調的是，要有不變的價值觀，這才是核心。

黃：學美術或喜歡美術的人在這一塊土地，到底跟歷史之間的關係是什麼？我會覺得從喜歡美術、投入到這個環境來，不管是看作品，或者自己進行創作，其實雄獅在這個部分有一種隱然好像想要改變社會，想透過在美術這個面向去產生一些改變。

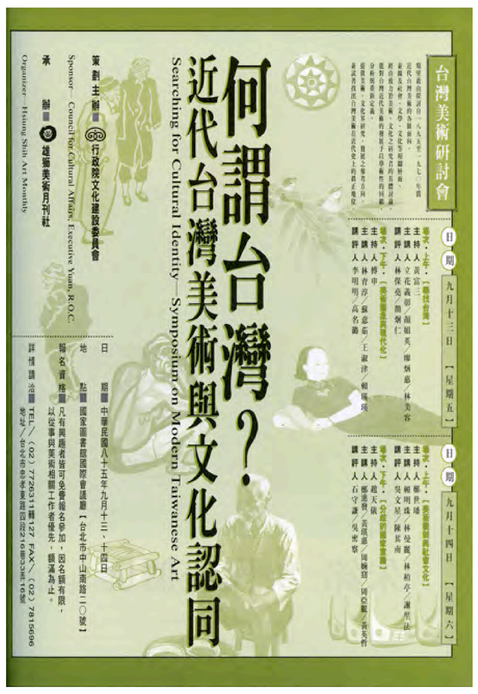
李：我們這一代人都有想要做些什麼事情的那種欲望，所以不只是我，還有比如說我周遭的一些朋友，透過這個雜誌不管是活動也好、座談會也好、文

章也好，都有一種使命感。包括早期我在巴黎認識的金恆杰、李明明、陳英德等人，他們都有很多使命感，所以這些使命感互相影響，等於我們這個時代的人共同有這種感覺。說白一點，就是很理想化，有一點浪漫，也可能是不切實際，可以賺錢的事情為什麼不去做？要去做這些不能賺錢的事情，就是不實際，說好聽是浪漫，再說更好聽的就是理想性。這個理想性，我相信也是你們今天會來拜訪我的因素。也就是因為我們這一些人有一種理想，一直持續到今天還在做，所以雜誌還會被年輕一代的你們看中，我想是這樣子。

創刊沒有那麼了不起，當時第一個是我自己喜歡美術，第二個是台灣沒有這樣的雜誌，第三個是我剛好有條件，這個條件事實上是借助別人的條件，金錢借助是我家裡，編輯人力借助外面的人，我只是把它湊在一起。後來慢慢我有經驗了，但我還是條件不夠，要做這麼多事情，你看看每一期有多少編輯？不是主編一人就可以把雜誌做出來，我們也不只出月刊，還有一本一本的書，後來月刊雖然結束，但是叢書部還是一直做，到今天都還在做。

王：那時候雜誌停刊的決定很艱難嗎？沒有覺得很可惜嗎？

李：決定的時候沒有很困難，就是一念清明。那時候我整個心境有很大的改變，我另外一方面想要回到我原來中學時代要畫畫的那種心，我想要把它再次找回來。我不願意只是一位週末畫家，人家說：「很簡單，找人當主編就好了，你自己去畫畫。」可是找主編我會更累，有時候會出狀況，所以這個也是不可能的。二方面是我也隱隱約約覺得當時雜誌的時代已經快消退了。雖然，那時台灣環境經濟還不錯，可是我自己覺得美術界好像不太需要這種刊物；第二個，真的是我個人因素，想要去畫畫；第三個，我隱隱約約覺得出版或者雜誌、媒體會有很大改變，因為那時候網際網路時代已經開始了，後來很多報紙都停了，雜誌更不用說，所以想想我停的是好、是對的。決定要停的時候，我去跟編輯部說大家都要保密，發函給記者後我就躲起來，因為記者一定會找我。那時候停刊還是大事情，報紙寫得很大，如果今天停刊，大概沒有人理你了，因為也沒有文化記者做報導了。在停刊前一年，我請教石守謙老師雜誌 25 週年可辦什麼活動，所以最後辦了「何謂台灣？近代台灣美術文化認同」的研討會，這個研討會也變成我們雜誌最後一期的內容，其實原來是為了慶祝 25 週年，不是當作結束停刊號的專輯，1996 年 9 月就在這個主題下，在中央圖書館國際會議廳辦了這個大型的研討會。

謝謝各位給我一個機會回憶往事，往事並不如煙！

「何謂台灣？——近代台灣美術與文化認同」研討會海報，行政院文化建設委員會策劃主辦，雄獅美術月刊社承辦，1996.09.13–09.14