

1960 年代的雪泥鴻爪： 從第一屆西貢國際美術展談起 **

嚴智宏 *

摘要

西貢在 1962 年舉辦了一次國際美術展，邀請自由世界的友邦參與，以聯絡情誼並進行文化外交。雖然相約 4 年後再辦，但 4 年之後人事已非，不可能再辦，因此西貢國際美術展就只辦了一次。近 60 年來的臺灣藝壇對於巴黎、東京、聖保羅、香港等美展耳熟能詳，但是對越南很陌生，大都不知道當時臺灣有人去西貢參展。同樣的，數十年來的越南也很少有人知道或記得這個美術展。換言之，這個空前絕後、獨一無二的展覽已經被遺忘很久了。

當年在「冷戰」格局下，臺灣與南越互為盟友，因此受邀參加。那時臺灣依照主辦單位之規則（一國最多 20 件）選滿、送足作品參展，之後不少藝術家以它為起點或初始階段，開啟了大半生的國際美展之旅。他們都受到大環境的影響，也大多與時俱進，嘗試各種新的媒材、方式、技法，融貫新 / 舊 / 東 / 西，追求創作上的自由。從他們身上可以看到，戰後幾十年間臺灣藝術家透過參加國內外之美展，激盪出豐富的創作能量；他們都啟迪了大量的後生晚輩，也促進了相關領域的學術或實務之發展。相對的，參展的南越藝術家們大多由於越戰的烽火、南越的「解放」/覆滅而飽嘗苦澀，若不是亡故，就是於「再教育」後遠走他鄉，不大願意回首或多談當年的美術展。

關鍵詞

越南、南越、西貢、國際美術展、臺灣美術。

* 國立暨南國際大學東南亞學系副教授。

** 感謝兩位匿名評審提供的寶貴意見；感謝美國加州大學柏克萊分校圖書館（Southeast Asia Curator）Virginia Shih 小姐、日本京都大學亞非地域研究研究科片岡樹教授、越南國家大學胡志明市人文社會科學大學武春白楊教授、國立歷史博物館廖新田館長及其行政團隊、國立臺灣大學新聞研究所林麗雲教授、中央研究院亞太區域研究專題中心林育生博士、作家洪德青小姐、京都大學地域環境科學專攻博士生江欣樺小姐、國立成功大學臺灣文學研究所許芳庭博士等在資料蒐集上的協助；感謝授權重製圖像於本文的人 / 機構。本文為中央研究院亞太區域研究專題中心補助計畫「南越近現代的雕像」研究成果之一。

As Tracks in Snow:

The 1962 Saigon First International Exhibition of Fine Arts

Yen, Chih-hung*

Abstract

Saigon held an International Art Exhibition in 1962, inviting "friendly countries" of the world to participate so as to nurture and promote friendship and to conduct cultural diplomacy. Although the participants had decided to hold the exhibition again in four years, circumstances changed and it was not possible to hold the exhibition again. Accordingly, there was only one Saigon Art Exhibition. The art circles of Taiwan were familiar with the art fairs in Paris, Tokyo, Sao Paulo, Hong Kong and other places, but were unfamiliar with the fairs held in Vietnam in the last 60 years. For decades, very few people in Taiwan knew of or have remembered the 1962 Saigon Art Exhibition; very few people in Vietnam even knew or remembered that exhibition. In other words, that first and last, unprecedented exhibition has been forgotten for a long time.

During the Cold War, South Vietnam and Taiwan were allies, and Taiwan was invited to participate in the Exhibition. Taiwan followed the rules set by the organizer (maximum 20 pieces per country) to select and send works of art to the Exhibition. Participating in the Exhibition became the starting point/period for most of the artists to begin their journey of international art exhibitions. While they were influenced by historical circumstances, most of them had moved forward with the times, trying new materials, methods and techniques, syncretizing old, new, Eastern and Western ideas in pursuit of creative freedom. From them we see that Taiwanese artists had stimulated a rich creative energy by participating in art exhibitions at home and abroad in the post-war decades. They not only inspired a large number of younger generations, but also contributed to the academic or practical development of related fields. In contrast, most of the artists of South Vietnam who participated in the Exhibition suffered from the Vietnam War and the "liberation" of South Vietnam. They either died or fled their country after the "re-education", and they were reluctant to look back at the art exhibitions of those years.

Keywords

Vietnam, South Vietnam, Saigon, International Art Exhibition, Taiwanese art.

* Associate Professor of Department of Southeast Asia Studies, National Chi Nan University.

壹、緣起

西貢（今胡志明市）在 1962 年舉辦第一屆國際美術展。臺灣徵選 20 人以繪畫、雕塑參展，南越（Republic of Vietnam）也選派菁英參加。但這件事已經被各方遺忘很久了，本文要談論這個塵封已久的美術展；它的特點之一是只辦了一屆，可謂空前絕後、絕無僅有的美術展。

以下先分越南、臺灣兩端來談。在越南端，自 19 世紀末整個越南被法國殖民（1885-1940）起，就沒有舉辦國際美術展的主權、物質基礎。二次世界大戰時越南被日軍佔領（1940-1945），戰後雖然日軍撤離了，但法國企圖重返，於是越南（尤其北部）與法國鏖戰（1945-1954），也無舉辦國際美術展的餘裕。1954 年北方在奠邊府（Điện Biên Phủ）一役打垮法軍；日內瓦和談時決議以北緯 17 度為界，一刀把越南砍為兩半，北方確定由共產勢力統治，南方成為自由民主陣營的一員。1962 年之後越南舉國投注大量資源於「越戰」；直到 1975 年南越被「解放」、整個越南成為共產陣營的一員為止，該國並無辦理大型國際美術展的條件和雅興。

其次，臺灣雖然在日本時代（1895-1945）曾經舉辦美展，¹ 但身為殖民地的臺灣並無主辦大型國際美展的權力。戰後日本政府撤離了，可是國民政府隨即來臺；臺澎金馬與中國大陸之間，展開數十年的對立。國人若想要參加世界美展，則注意力大都放在歐、美、日等，很少人會想到越南。即使想到越南，也不會到「西貢市」，因為 1975 年它被改稱「胡志明市」，那裡所舉辦的美術活動以「胡志明」為名，世界上不會再有同樣的「西貢」美術展了。

在長期的苦難及戰亂之間，越南出現一段相對穩定的空檔（1954-1962）；若把它放在冷戰（Cold War）的大格局裡觀察，會比較清楚。當時美國以圍堵（containment）為外交戰略，其方式是由政治、經濟、軍事、意識型態等各層面，把以蘇聯為首的共產勢力堵住；其目的是鞏固自由民主陣營，並阻止共產思想、史達林主義之擴張。因此，美國力促盟邦成立集體防衛組織，例如，北大西洋公約組織（North Atlantic Treaty Organization）以歐洲、北美國家

1 謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》（臺北：藝術家，1998）。

為主要成員，² 中部公約組織（Central Treaty Organization）以中東 / 西亞國家為主要成員，³ 東南亞公約組織（Southeast Asia Treaty Organization）以東南亞國家為主要成員，⁴ 再加上其與臺灣、南韓、日本等簽訂的條約，⁵ 在地理上從歐洲、西亞、東南亞、東北亞、到北美，構成長距離的鏈條，以防堵共產勢力。

在這情勢下，南越、臺灣都成為鏈條的一環。在戰略位置上，越南是美、蘇兩大集團的角力場之一，美國力挺南越，不願鏈條在此斷裂。而臺灣位於西太平洋，被美國視為一艘「不沉的航空母艦」，亦即中共想往東 / 海外擴張時首先會碰到的島鏈。換言之，南越、臺灣都是美國藉以圍堵共產勢力的盟邦。號稱自由民主的南越於 1962 年在首都盛大舉辦國際美術展，邀請友邦參與，進行文化外交；來自 21 個國家、⁶ 4 百多位藝術家送件參展。由於南越、臺灣同屬一個陣營並且有不少關聯（詳如後），因此臺灣受邀共襄盛舉。

1962 年後戰事日趨嚴重，無暇顧及美展；1975 年北越（Democratic Republic of Vietnam）「解放」南越後，也不再舉辦「西貢」美術展。由於越南已成為共產國家，而臺灣繼續往自由民主邁進，⁷ 雙方分屬不同陣營，因此越、臺之間數十年沒有邦交。長久下來，越、臺幾乎忘了西貢美術展，現在雙方年輕一輩的藝術家也大都沒聽說過它。驀然回首，可以確定它是空前絕後的。空前，是因為在它之前西貢不曾辦過如此盛大的美術展；絕後，是因為之後再也沒有同樣的「西貢」美術展了。它可說是歷史上獨一無二的西貢美術展。

證諸臺灣參加國際美展的紀錄可知，西貢美術展已在國人的腦海中缺席達半世紀之久；但這個美術展有其意義。當時南越、臺灣互為患難之友，也都想

2 NATO, *What is NATO?* (Brussels: NATO Headquarter, 2017).

3 Bruce R. Kuniholm, *The Origins of the Cold War in the Near East: Great Power Conflict and Diplomacy in Iran, Turkey, and Greece* (Princeton: Princeton University Press, 2014).

4 John K. Franklin, "The Hollow Pact: Pacific Security and the Southeast Asia Treaty Organization" (Ph. D. diss., Texas Christian University, 2006).

5 Victor D. Cha, "Powerplay: Origins of the U.S. Alliance System in Asia," *International Security* 34:3 (Winter, 2009/2010): 158-196.

6 阿根廷、澳洲、英國、法國、西德、香港、印度、義大利、日本、南韓、馬來西亞、摩洛哥、荷蘭、菲律賓、瑞士、泰國、突尼西亞、土耳其、美國、臺灣、南越。東南亞公約組織裡的美國盟邦幾乎都參加了，C. Green and A. Gardner, *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art* (Malden, MA: John Wiley & Sons, 2016), 138; A. Gardner and C. Green, "South as Method? Biennials Past and Present," in *Making Biennials in Contemporary Times*, ed. Galit Eilat (Amsterdam: World Biennial Forum, 2015), 47-56.

7 與共產國家相比，臺灣較為自由民主，但以今日的標準來看，距離「自由民主」尚遠。

藉此與友邦進行文化外交；南越消失後，許多藝術家亡故、逃散或流離於世界各地，而臺灣健在，並且參展的臺灣藝術家大多以這個美術展為起點或初始階段，在臺灣或在國外，展開大半生的美術之旅，卓然有成。

貳、西貢國際美術展的時空背景

如上所言，二戰之後美國促請友邦圍堵共產勢力，法國、南越、臺灣彼此成了盟友；但法國另有盤算。法國想重返亞洲，繼續「保護」其在戰前所擁有的殖民地，想保有其在越南、柬埔寨、寮國之利益，更不願在戰後精疲力竭之餘、百廢待舉之時，丟失了越南這塊物產豐富、地理位置佳的殖民地。畢竟越南位在大陸東南亞最東邊，內擁湄公河之腹地（它流經中、緬、寮、泰、柬、越，出海口在南越），海岸線長，外臨南海，戰略位置佳⁸（2020年美、中仍在此多次軍演，互別苗頭、各不相讓）。

但是從胡志明於1945年宣布越南獨立起，相關組織、人員、財力、物力就在蘇聯、中共的支持下壯大，終於在1954把法軍打敗。雖然法軍離開了，但數十年的法國文化影響力仍在。作為社會有機體的一環，藝術能發揮一定的影響力，當然也受到北越政府的關照或管制。此時，北越的藝術工作者集體把思維轉向社會寫實主義，強調工農兵等對象，致力於描寫市井小民之日常生活，歌頌全民投入、勤儉樸實、準備戰鬥、為國犧牲等精神；同時，捨棄殖民時代盛行的上流社會之鄉愁、思古情懷、羅曼蒂克等風氣。⁹由於主流的意識型態轉向共產主義，並且整個藝壇籠罩在這種氛圍裡，因此社會寫實主義式的作品如雨後春筍般湧現。

一些在胡志明宣布獨立之前繪製浪漫畫的人，受其精神召喚，投身於這個行列。他們在殖民時期就讀於美術學校，畫風深受法國影響，但1945年後畫風丕變。蘇玉雲（Tô Ngọc Vân, 1906-1954）是一個典型人物。他入河內（Hanoi）印度支那美術學院（The École des Beaux-Arts de l'Indochine, 1925-1945），畫了許多優雅婉約、身穿白絲綢國服（Áo dài）、撫弄百合花

8 克里斯多佛·高夏（Christopher Goscha），譚天譯，《越南：世界史的失語者》（臺北：聯經出版，2018），頁46-47。

9 Joël Benzakin and Michèle Lachowsky, *Vietnam Plastic and Visual Arts from 1925 to Our Time* (Brussels: Lettre volée, 1998), 42.

之越南仕女（圖 1）；之後他在大陸東南亞各國寫生，接著回母校（1957 年改為 Hanoi College of Fine Arts）任教。但在胡志明言論的激勵下，他決定放棄在學時期的思維，¹⁰ 轉而教導學生以美術為武器來反抗法國；他還以藝評、漫畫諷刺時政及社會現象，倡導社會主義思想；¹¹ 最後在與法軍激戰的奠邊府一役中壯烈犧牲。¹² 他身體力行，不僅描繪衣衫簡樸、辛勞耕耘、所得很少之農人（圖 2），還為理念而捐軀，對北越的藝文產生深刻影響。

1954 年越南分裂後，一些對共產勢力感到不安、但是對西洋宗教、文化及藝術有好感的人，大量逃離北方，前往南越或海外。這時南越在首都成立了嘉定美術學院（The École des Beaux-Arts de Gia Dinh），延續浪漫主義或西洋畫風，嘗試新的技法，展現濃厚的個人主義色彩。¹³ 而法國雖然不得不撤離，可是對昔日的殖民地念念不忘，難捨難分。這時法國、南越雙方能保持聯絡、至少藕斷絲連的管道之一，就是舉辦藝文界的盛大活動。於是 1962 年的國際美術展有了開辦的部分條件。

當時南越有心理、宣傳或外交上的多種需求及目的。政府想藉由盛大的國際美術展，以展示自由世界、民主陣營的南越之文化，增益其正當性並激勵人心。南越標榜本身是自由民主國家，則在藝術上必定要不同於北越（共產世界、風行社會寫實主義）；這個美術展就是讓南越表現出優於北越（南越的同父異母兄弟）之大好舞臺。該美術展的宗旨對於人文主義（humanism）反覆致意，畢竟人文主義迥異於共產陣營所奉行的唯物主義；主辦單位表示，應採取一種適合時代的新視野，期待各國提供最大膽、原創（boldest and most original）的作品，並期待大家呼應聯合國教科文組織所認同的多元原則。¹⁴ 簡言之，南越這個新成立的國家要藉此彰顯本身的人文色彩、對人類的關懷、對精神層次的追求，並且與眾多友邦聯絡情誼；這也是其國家建構的工程之一。

10 Joyce Fan, "Social Realism in Vietnamese Art," in *Essays on Modern and Contemporary Vietnamese Art* (Singapore: Singapore Art Museum, 2009), 56.

11 Trục Dũng Lý, *Biếm họa Việt Nam* (Hanoi: Mỹ Thuật, 2010), 38-39.

12 Mark Philip Bradley, *Vietnam at War* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 63 ; N. Taylor, "Framing the National Spirit – Viewing and Reviewing Painting under the Revolution," in *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*, ed. Hue-Tam Ho Tai (Berkeley: University of California Press, 2001), 112.

13 N. Taylor, *Painters in Hanoi: An Ethnography of Vietnamese Art* (Singapore: National University of Singapore Press, 2009), 81-82.

14 Organizing Committee, *Catalogue of First International Exhibition of Fine Arts of Saigon* (1962), 68-69.

在辦理方式上，南越向當時美術展的帶頭者看齊，如法國、義大利、巴西等。¹⁵ 法國在歷史上是越南的殖民母國，在文學藝術上是越南菁英嚮往的對象（越人眼中的巴黎乃世界藝術之都），在國際政治上是當時自由民主陣營的要角之一。由於具有這些要件，而且法國、南越雙方都有意願，此時兩國也同為盟邦，於是南越試圖把法國巴黎美展的形式、內容複製到西貢；稍早幾年（1959），法國就辦過巴黎青年雙年美展。

西貢國際美術展的副標題頗饒意味：An International Exposition of Artists of Viet-Nam and Friendly Countries from October 26 to November 15, 1962 at the Round-Pavilion of Tao Dan Garden, Saigon（圖3、圖4）。換言之，副標題定義其成員為越南及「友好」國家；應邀參加的都是「友好」國家／地區。其次，南越以「正統」自居，因此以「越南」自稱並排除北越；另外還排除東德、北韓、中國等共產國家。其開幕時間為10月26日，那是南越國慶（而非當今越南的國慶日，9月2日），官方藉此製造各友邦同往祝賀的機會，並營造友好熱絡的氣氛。主要展場在Tao Dan Garden，但由於有演講、圓桌會議、音樂及戲劇表演等活動，因此也設置次要展場，如市政廳。¹⁶

當年南越、臺灣在國際政治上處境類似，也有政商往來。那時越南國土上有不同政權，¹⁷ 情況略似東西德、南北韓。南越、「自由中國」（Republic of China，臺灣）都曾被殖民，此時也都反共，雙方情同手足，多位南越總統先後訪臺，例如吳廷琰（1955-1963在任）、阮文紹（1967-1975在任，下臺後飛往臺灣避難）、楊文明（1975.4.8-30在任，1964年訪臺時為特使）等；吳廷琰曾到北溝故宮文物典藏山洞參觀國之重器。¹⁸ 臺灣的商品於1957年在西貢盛大展出，項目包括菸酒、糖、食品、鋁、樟腦、手工藝品、紡織、塑膠、電器用品（電扇）、縫紉機、腳踏車、摩托車、三輪車等。當年的紀錄片中透露了清楚的訊息：政府藉此向僑胞及外國宣揚「自由中國」經濟發達，社會富裕，產品豐富，品質好，質地高，項目多，而且數量充沛。¹⁹

15 Organizing Committee, *Catalogue of First International Exhibition of Fine Arts of Saigon*, 29.

16 Organizing Committee, *Catalogue of First International Exhibition of Fine Arts of Saigon*, 32.

17 除了南越、北越各有政權之外，1954年前後還有越南國（State of Vietnam），那是末代皇帝保大（Bảo Đại）及遺老為首腦的國家；由於和本文主題不甚相關，因此不多談。

18 教育部，1960年1月12日，〈檢送越南吳廷琰總統訪華隨員活動日程〉，臺49文0382號。

19 典藏臺灣，〈中華民國商品東南亞巡迴展出西貢展出〉，<https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/31/9a/66.html>（檢索日期：2020年4月27日）。

此外，南越、臺灣之間還有航空之關聯。華航於 1961 年飛寮國執行戰地運補之任務。之所以到寮國，是因為北越藉由胡志明小徑——它沿寮國東側（越、寮邊境）、柬埔寨東側（越、柬邊境）——對南越的共產勢力進行補給；為了摧毀此徑，於是美國要求臺灣就近協助。國府需要美國支持，因此 1962 年空軍以華航之名義支援美軍，協助運補、後送，但不直接參戰。²⁰ 往來越戰之戰地、為美軍提供後勤支援，既有助於與美國 / 南越維持良好的關係，也讓臺灣可以準備隨時「反攻大陸」。

這時，南越、國府都加緊對內控制。吳廷琰進行獨裁統治，布建祕密警察，²¹ 並消滅幾支地方武力。而國府 1949 年公布的戒嚴令從 1950 年代起全面實行，「白色恐怖」的案例、被捕入獄的人士遽增（戒嚴令至 1987 年才取消）。此時中共進行翻天覆地的大躍進（1958-1960），為 1966 年開始的文化大革命埋下伏筆。為了對抗，臺灣在 1960 年成立孔孟學會，蔣中正於 1962 年親筆函把即將設立的「遠東大學」改名為「中國文化學院」，²² 並於 1966 年提倡「中華文化復興運動」，以明示臺灣為正統中華文化之傳承者。

由於以上諸多原因，故而臺灣獲邀參加西貢美術展。當年不比今日，今日出國參展的機會很多，但是當年僅有少數窗口能對世界藝壇發聲。因此，對臺灣而言，1962 年的西貢國際美術展是一個以「國家」為名、得到國際承認、獲致正式邀請、能光明正大抬出國號的重要活動，其背後有美國默許，具政治意涵。機會難得，臺灣必須把握，而且應盡可能依照規則（1 人最多可送 2 件，1 國最多 20 件）²³ 送好送滿。

由於南越已經提出規則、期待，臺灣應該以什麼作品回應？考量點大致如後：一，不可拿日本時代的作品去，因為臺灣已脫離殖民，而且大戰時日本為國府之頭號死敵，因此不可沿襲日人所留之「傳統」。二，不可拿陳陳相因、了無新意、1960 年代描摹的古畫去，以免被說是抱殘守缺、食古不化。三，不可拿民初以降、專注於追隨西洋寫實風格的繪畫，也不可全盤移植西洋藝術，畢竟邯鄲學步將會喪失自己。四，不可拿對岸（社會寫實主義）風格的作

20 〈中華航空〉，<https://zh.wikipedia.org/wiki/中華航空>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

21 James S. Olson and Randy Roberts, *Where the Domino Fell: America and Vietnam 1945-1990* (NY: St Martins, 1996), 65.

22 〈中國文化大學〉，<https://zh.wikipedia.org/wiki/中國文化大學>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

23 Organizing Committee, *Catalogue of First International Exhibition of Fine Arts of Saigon*, 33.

品去。五，必須有一種新的藝術，既取西洋之新技，也延續自己之傳統，最好能與時俱進、創造出符合時代精神的作品。這時出現的現代藝術運動一則具有傳統東方哲思之底蘊，二則能與強勢國家 / 歐美的現代藝術產生共鳴，三則避免提及社會寫實主義。

當年依此思維、承辦此事的專責機構是國立歷史博物館（以下簡稱史博館），協辦單位為外交部、教育部，概要如後。我國駐越南大使館把美術展之消息傳回外交部，指吳廷琰總統對該展覽極表重視，廣邀友邦參與，特邀我方派一員參加該美術展之裁判團，共同評審，²⁴ 副本送教育部。教育部詢問史博館之意見，²⁵ 史博館認為應積極參與，以促進兩國邦交。²⁶ 史博館承接責任後，獲駐外機構轉知有許多自由國家將參與該展覽，我國可因之敦睦邦誼。²⁷ 於是史博館公開徵集作品，凡未參加公開展覽之作品均可應徵，1 人限 1 件；²⁸ 收件後，聘請專家學者數人組成評審會議，票選出 20 件作品，分國畫、油畫、水彩、雕刻等類，²⁹ 並將結果知會教育部，教育部轉知駐越南大使館；³⁰ 史博館函請外交部協助，以辦理黃君璧教授出國擔任評審事宜。³¹

據此可知，教育部、外交部、史博館各司其職，互相配合。外交部負責對外事務，蒐集資訊傳回本國，並將本國辦理相關業務之結果送交外國，³² 協辦相關人員出國之手續（當年出國很不容易）。教育部負責橫向聯絡，詢問史博館辦理參展業務之意願，並將史博館選出之作品函知外交部。專責辦理西貢

24 駐越南大使館，1962 年 6 月 18 日，〈關於越南政府擬舉辦西貢首屆國際美術展覽會邀請我參加事，本年六月十二日越使（51）字第 920 號代電暨附件均計邀 鈞察〉，使（51）字第 0937 號。

25 當年能辦美展的機構不多，主要是中山堂（1936 年成立）、臺灣省立博物館（1945）、國立歷史博物館（1955）、國立臺灣藝術館（1957）等；中山堂以重大典禮、會議、接待外賓為主。

26 國立歷史博物館，1962 年 8 月 3 日，〈為呈復越南國際美展亟應參加附具簡則及概算請核示并撥款辦理由〉，（51）臺博研字第 252 號。

27 教育部，1962 年 9 月 13 日，〈為參加西貢國際美展事〉，臺 51 文 12375 號。

28 國立歷史博物館，1962 年 8 月，〈國立歷史博物館徵集參加越南共和國 1962 年第一屆國際美展展品簡則〉；〈越南舉行國際美展 向我徵求美術作品〉，《聯合報》（1962 年 8 月 17 日），6 版。

29 評審包括黃君璧、虞君質、姚夢谷、張隆延、包遵彭等，見國立歷史博物館，〈西貢國際美展評選會議（紀錄）〉，1962 年 8 月 30 日。由選票之編號來判斷，決選時有 126 件作品參賽（但不排除在此之前的審查過程中，曾經篩選過作品）。

30 教育部，1962 年 10 月 20 日，〈為檢送參加西貢首屆國際美展清冊事〉，臺 51 文字第 14268 號。

31 國立歷史博物館，1962 年 10 月 17 日，〈為黃君璧教授代表本國出席西貢國際美展評審會函請察照由〉，（51）臺博研字第 312 號。

32 包括經由外交體系往來運送參展之作品，Organizing Committee, *Catalogue of First International Exhibition of Fine Arts of Saigon*, 34.

國際美術展的機構為史博館，由其公開徵集、評審、選定作品代表我國參展，並聘一員加入西貢裁判團。由黃君璧從南越寄回之書函可知，當時有 21 國、435 件作品參展；吳廷琰總統特地參加這個國際盛會，並表示對我國參展之作品甚感興趣；黃君璧還與僑界碰面，宣慰僑胞。³³

西貢美術展頗為成功，因此與會者相約在 1966 年舉辦第二屆；但 1962 年後情勢變化甚大，超乎預期。1963 年吳廷琰被刺後南越政局不穩，³⁴ 南、北之間愈來愈不和睦，戰雲密布。1965 年美國海軍陸戰隊登陸越南，地面部隊在海、空軍掩護下，與共黨部隊正面開打；7 月間，美國詹森（L. Johnson）總統增兵。1966 年美軍在越的兵力已達 400,000 人，南越的正規軍及支援人員達 315,000 人；而共黨也不甘示弱，其戰鬥部隊達 225,000 人。換言之，1966 年捲入戰爭的北越、南越、美國軍人總數大約百萬。

隨著時間推進，戰爭規模日益擴大，災情愈加慘烈，死傷更多。例如，由於美軍企圖截斷胡志明小徑，於是 1966 年出動 79,000 架次轟炸機，在北越、寮國、柬埔寨、南越等地作地毯式轟炸，在 1967 年則出動 108,000 架次；1969 年駐南越之美軍人數已高達 543,000 人。³⁵ 南越的軍事支出也向上急增，各項資源不斷湧向軍方，因而與「國家安全、明顯而立即之危險」無關的事務，如美展，就受到排擠。於是第二屆西貢國際美術展胎死腹中；第一屆美術展成了絕無僅有、空前絕後的特殊展覽。

在討論參展作品前，先簡述一事。繪畫、雕刻、美術展等，皆屬於藝術領域。藝術可說是一個國家民族的思想及價值觀的載體之一，也是一個社會或國家的文化表徵之一；一個社會的主流思想及價值觀，常在有意無意間，影響了當時的藝術。英國藝評家羅斯金（John Ruskin）曾說，藝術表現了某個國家、某個時代的精神；一種藝術是一個特定的社會情境所形塑的，換言之，藝術是社會條件的直接表現（direct expression of the social conditions）。³⁶ 藝術社會學家豪澤爾（Arnold Hauser）說羅斯金是第一位強調藝術與生活 / 大環境之間有關聯的人，豪澤爾也強調大環境對藝術所產生的影響。³⁷ 據此而論，一

33 書函無年月日，但由文中可知，是在展出期間所寫。

34 Stanley Karnow, *Vietnam: A History* (NY: Penguin Books, 1991), 326-440.

35 克里斯多佛·高夏（Christopher Goscha），譚天譯，《越南：世界史的失語者》，頁 404-406。

36 Oscar Lovell Triggs, *The Arts & Crafts Movement* (NY: Parkstone Press International, 2014), 150.

37 C. Markója, "The Young Arnold Hauser and the Sunday Circle - The Publication of Hauser's Estate," *Journal of Art Historiography* 21 (December, 2019): 1-20.

個社會的集體思維會滲入社會成員（如藝術工作者）的腦海裡，並出現在其作品中；藝術作品常常具體呈現了一個地方、一個時代的人群之集體思維。本文將據此來看西貢國際美術展，並討論參展者的後續發展及其原因。

叁、臺灣參展藝術家的創作與後續發展

雖然西貢美術展只辦過一次，但是由臺灣參展者的後續發展可知，其影響不可謂不大，也不可謂不久。參展的是溥心畬、黃君璧、鄭曼青、林玉山、鄭月波、郭明橋、劉國松、林克恭、廖繼春、楊三郎、李石樵、曾培堯、莊喆、吳隆榮、王松河、馬白水、張杰、文霽、楊英風、葉松森等 20 位（請見總表），以下依序分別說明。³⁸

一、國畫類

溥心畬為清朝皇族後裔，1949 年江山易主時拒絕中共之優遇，跟隨國府渡海來臺。³⁹ 他一生酷愛丹青，即使臥病在床，仍手不釋卷，寫字畫畫。他曾經說，繪畫就像伯牙鼓琴、司馬相如作賦、嚴光釣魚、陶淵明採菊東籬一樣，都是心有所託，藉以抒發內心的思緒、情感。⁴⁰ 由於是抒發胸懷、思鄉憶舊之作，因此他從心中自然流露出一己的感想，在傳統之外表達個人的風貌。他的創作就如同音樂家那樣，藉由古人的曲譜來傳達自己的感情。⁴¹ 換言之，古老的樂譜是代代流傳下來的，但現代人用本身的方式、技巧、樂器，重新予以詮釋，演奏出富含個人風格的曲調。因而縱使樂譜再古再老，但現場演奏的實為最新的樂章；束諸高閣的樂譜是靜態、死寂的，然而音樂家的奏鳴替它注入了新的生命，讓它鮮活、躍動了起來。因此雖然他精於臨摹，但他曾有感而發地

38 美展之目錄冊以越南文、英文、法文三種語文詳細闡述美展之宗旨與期待，說明美展之各項規則，介紹主辦單位之組織架構並羅列相關人員之姓名職責，逐一列舉各國參展的 4 百多位藝術家姓名及其作品名稱。以上佔了大部分篇幅，附圖很有限；臺灣參展作品之圖像難尋。

39 詹前裕，《溥心畬—復古的文人逸士》（臺北：藝術家，2004），頁 24。

40 林銓居，《王孫·逸士·溥心畬》（臺北：雄獅圖書，2008），頁 115。

41 林銓居，《王孫·逸士·溥心畬》，頁 158-159 引李鑄晉之評論。

說，要「以古為新」，不要以古為古；現代人所畫的「古畫」其實是新畫。⁴²

他的參展經驗不少，1930 年在北京首次個展，之後大多在晚年。例如 1958 年在曼谷、香港畫展，1962 年參展西貢，作品是《空山樓閣》。由於他生長於北京恭王府，熟悉亭臺樓閣、雕樑畫棟，他從記憶中擷取一部分，讓兒時的生活環境由筆尖流出，便成了樓閣界畫。畫中有精緻的景觀樓臺，點景人物的姿態動作使畫面有了生趣（圖 5，《秋山樓閣》）；山石草木的線條有些曲折，與樓閣山水搭配起來似乎可遊玩可避居、可抒情可懷鄉。這或許透露了他東渡之後的內心世界？他於參展翌年仙逝，弟子有江兆申、劉國松等。

黃君璧為廣東人，大學時代學習西畫，也擅長山水，底子深厚。1949 年來臺後經歷了國畫傳承、演變、革新之過程，可說是兼通西畫的國畫家，西洋藝術界稱其為「中國的新古典派」；他曾說，他所畫的瀑布之水是會流動的，前人所畫的水是用線條勾勒，而且他所畫的雲是會翻動的，前人沒有這樣的畫法。⁴³ 後來他的畫幅裡經常出現樵夫、巨木、煙霞。

在西貢美術展上，他肩負重任。他身為美術教研重鎮（今國立臺灣師範大學美術系）主任多年（1949-1969），曾任蔣宋美齡之國畫教師，⁴⁴ 早有評審及赴外國進行文化訪問之經驗，⁴⁵ 因此受史博館之託主持審查，選取作品代表臺灣參展西貢，並赴該美術展擔任評審。當年臺灣的美術教研機構只有幾所：一，1948 年省立師範學院（今臺師大）藝術系四年制學士班第一屆成立；⁴⁶ 二，1962 年國立臺灣藝術專科學校（今國立臺灣藝術大學）美術科成立；⁴⁷ 三，1963 年中國文化學院（今文化大學）美術系學士班成立；⁴⁸ 四，1951 年政工幹部學校（今國防大學政戰學院）成立，1957 設兩年制美術科，1960 改為四

42 林銓居，《王孫·逸士·溥心畬》，封面摺書口。

43 劉芳如，《飛瀑·煙雲·黃君璧》（臺北：雄獅圖書，2009），頁 86-87、92。

44 劉芳如，《飛瀑·煙雲·黃君璧》，頁 68-69。

45 黃君璧於 1941 擔任全國美術展覽會國畫組審查委員，1955 年奉派赴日進行文化訪問，見〈黃君璧先生年譜〉，收入國立歷史博物館編輯委員會編，《黃君璧書畫集》（臺北：國立歷史博物館，1982），第一集，年譜頁。

46 國立臺灣師範大學美術學系，〈本系歷史〉，<http://www.art.ntnu.edu.tw/index.php/tw/about-fna/2014-04-21-16-07-18>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

47 國立臺灣藝術大學美術學系，〈本系沿革〉，<https://arts.ntua.edu.tw/系所介紹/#1505803389412-64ab1fe3-1ba3>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

48 中國文化大學美術學系，〈系所簡介〉，<https://crmaar.pccu.edu.tw/files/11-1150-6196.php>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

年制美術系。⁴⁹ 據此可知，1962 年時臺師大可謂美術教育最高學府。

他參展的《萬竿煙雨》具有深意。竹是越南人酷愛的植物，因其中空、有節，引申為越南人謙虛、有節操。而且竹子具韌性，在外力壓擠、風雨侵襲下，雖然會落葉卻不會折斷，即使會彎曲但總能在風雨過後又打直腰桿，昂然挺立；引申為具強韌之生命力，縱使屢遭侵害（如法國殖民、日本佔領），但必定以無比的韌性、恆久的努力，爭取最後勝利。⁵⁰ 因此《萬竿煙雨》一方面有深刻了解越南民族性之意義，二方面也祝福南越在風雨中能夠挺住，再次度過難關，贏得勝利。他以此畫贈予南越，確實是進行文化外交。如上所言，他常畫樵夫、巨木、煙霞，這裡他把樵夫改為高士，巨木改為竹子，煙霞改為煙雨，駕輕就熟。因原圖已贈南越，事後他於 1977、1978 年各畫了一幅《竹韻泉聲》，這兩幅雖然有佈局上的差異，但相同之處是畫面有大片竹林，樵夫或高士走在曲折的小徑，行將步上小橋、過渡到彼岸；橋下是滾滾滔滔的湍急河水，橋上遠方有煙雲。⁵¹

西貢之行後，黃教授屢獲國內外展覽及講學之邀請，對藝術貢獻卓著。

鄭曼青是浙江人，1948 年來臺，繪畫上追法八大山人、徐渭、陳淳，其特點是以書法之筆來作畫，因而畫中可見書意；又以畫之趣來寫書法，因而書中富饒畫趣；他尤其善長用墨，講究一筆能「墨分五彩」。⁵² 蔣復璁曾經說，鄭曼青長於山水、花卉，喜好吳鎮，乾濕筆交互運用，落筆有力，挺拔脫俗。⁵³

1962 年之前他在上海、南京、重慶等地辦聯展；1962 年作品正式踏出國門，以《墨竹》參展西貢，之後足跡常在國外，但重心漸漸轉向武術、中醫、經典註解。⁵⁴ 他曾寓居紐約，1975 年病逝於臺北。

林玉山是嘉義人，1926 年入東京川端畫學校西畫科，1927 年入選第一屆臺灣美術展覽會東洋畫部，聲名鵲起；與同時入選的郭雪湖、陳進稱為「臺展

49 〈政治作戰學校〉，《中華百科全書》，<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=5470&forepage=1>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

50 嚴智宏，〈東南亞文化藝術〉，《東南亞概論：臺灣的視角》（臺北：五南，2008），頁 199。

51 因無法取得圖片授權，故此兩圖均不克出現於本文。

52 國立故宮博物院編輯委員會，〈鄭曼青先生小傳〉，《鄭曼青先生書畫特展目錄》（臺北：國立故宮博物院，1982），小傳頁；章左平，〈我的表叔鄭曼青〉（2009），http://blog.sina.com.cn/s/blog_70a074130101iyad.html（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

53 蔣復璁，〈序〉，《鄭曼青先生書畫特展目錄》（臺北：國立故宮博物院，1982），序言頁。

54 章左平，〈我的表叔鄭曼青〉。

三少年」，之後的參展紀錄不及備載。他的作品反映了時代脈動，一生見證了臺灣的曲折變化，藝術之路也幾度轉彎；但他在 97 高齡時一樣保有巨大的創作動能。⁵⁵

他勤於寫生，但他認為寫生不只是描寫形骸而已，尤其要透視對象的活力、神韻。⁵⁶ 他常以生活環境為主題，尤其擅畫蓮池、龍虎。他認為虎是百獸之王，雖然兇猛卻也令人喜愛，而且老虎常是民間故事的主題，如虎姑婆。他在年少時（1923）就畫過《下山猛虎》，1985 年又畫《虎姑婆》，其筆下的動物也多了幾分親切之情、可愛之態。無論動靜，他的畫都映射出對臺灣鄉土及生命的熱愛，他在 1962 年參展西貢的國畫《群雄圖》略有這種風味。

日本時代他的參展範圍在臺、日、中國東北，戰後主要在臺，1962 年後開始向上述範圍之外發展。例如 1967 年到新加坡個展，又到馬六甲、曼谷寫生；1975 年到美國講學、個展。他一生參加各種畫會，是南部畫壇主力之一；他透過教學與著作，建立系統性寫生思考，鼓勵創作、提攜年輕人，許多臺灣畫家是他的學生。

鄭月波生於南洋（今新加坡），在中國受教育，1948 年來臺。在臺的十幾年應該是一段刻骨銘心的歲月，因為當時藝壇正為「傳統與現代、西方與東方、維護與創新、思想與技法」等議題展開熱烈討論，各家提出不同論述，互相問難，試圖為國畫找到方向。1961 年自港返臺時，在他所任教的藝術系裡就有倡議「中國畫現代化」運動之健將。年少時從林風眠那裡聽到的教誨（講求時代風格與個人的獨特性，不一味臨摹舊作，反對無表情的形式表現，須表達內涵及時代精神），⁵⁷ 此時不可能不翻騰於他的腦海。

因此他嘗試各種材質，而過往漂泊的經驗也成為其創作的靈感泉源。1967 年赴美後，他開創「隔紙畫」、「指畫」，運用西洋技法結合東方「虛實相生」之概念。沈以正說他「引西潤東」地掌握光影與破墨，深悟線條之古拙、構圖之疏密，並且以黑白相生的觀點，以簡御繁，⁵⁸ 呈現對象的質感、現代性，超

55 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》（臺北：雄獅圖書，1998），頁 42-46；吳佳靜，〈一代宗師，一段歷史——談國立臺灣美術館「林玉山作品捐贈特展」〉，《典藏古美術》，第 330 期（2020.03），頁 104-111。

56 王耀庭，〈林玉山的生平與藝事〉，《林玉山》（臺北：藝術家，1992），頁 29-44；陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，頁 102；高以璇，《林玉山：師法自然》（臺北：國立歷史博物館，2004），頁 109-128。

57 盧瑞琿，《鄭月波——漂泊的畫壇巨擘》（臺北：藝術家，2007），頁 139。

58 沈以正，〈遺貌寫神——論鄭月波教授之藝術成就〉，《指點江山——鄭月波百歲紀念畫集》（臺北：國立歷史博物館，2008），頁 7。

越了傳統之法式，也拓展了水墨創作之視野。

他以《馬》參展西貢，本文舉他 1961 年的同類作品為例（圖 6）。他用筆富含水墨，淋漓暈濕；在稍微染淡之後，以側鋒使墨色的層次感一層層地出現。畫面大幅留白，增添了立體效果；整個看起來，彷彿一邊奔馳、一邊嘶鳴、志在千里的黑馬就要從畫幅裡一躍而出。

郭明橋原籍山東，曾以半工半讀的方式於日本上野美術學院求學；國共相爭、局勢逆轉後來臺，任職於建中、復興美工。其作品特色之一是富含人倫、國族觀念。1955 年以《慈母手中線》投澳洲世界人像畫比賽，在大約 5 百件作品中名列第七。畫中描寫一位從越南輾轉投奔自由祖國 / 臺灣的義胞，和一位戴著老花眼鏡、注視手中所執的針線、一針一線密密縫著衣物但內心盼望遊子歸來的老母。這幅作品與冷戰的大格局相關。1962 年他以國畫《日暮欲何之》參展，有國破山河在、日薄西山、茫茫然不知何去何從之感傷。

但繪畫底子深厚的他在 1960 年代轉而研究景泰藍，成為臺灣首批製作新景泰藍的藝術家。他說，古代景泰藍的紋飾規規矩矩，花就是花，葉就是葉；今日的景泰藍則是仿古加創新，多彩又多姿，別開生面。若現代作品一味仿古而沒有創意，就無法反映現代思維；現代景泰藍已加入抽象畫的意念，而不只是規規矩矩的花、葉；古典與現代兼有，正反映出社會型態的轉變。⁵⁹ 他監製的〈掐絲琺瑯製作過程工序七道〉曾於 2015 年展出。

劉國松祖籍山東，1949 年來臺，讀大學時臺灣獲得美援，政壇回穩，經濟漸上軌道，藝壇也有了傳統水墨復甦的呼聲，但同時也有許多新觀念、技法從西洋輸入。如何把西洋潮流、東方傳統相結合？這是當時的重大課題，他也常為這條路該如何走而苦思。1961 年他倡導「中國畫現代化」運動，反對一味模仿西洋現代藝術思潮；1962 年的西貢美術展是一個新的國際盛會，主張現代化的他要拿出什麼作品？答案是有抽象意味的現代水墨畫。

在當時的脈絡下，這種繪畫有幾個意涵。一是這種論述承續了傳統思想，讓學子在亂世中能找到身心安頓之處，而非「失根的蘭花」。二是這些思想可心領神會而難以言傳，正可樹立東方的特色，有別於席捲世界、大行其道之西

59 舒陽，〈景泰藍〉，《臺灣光華雜誌》，<https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=0fbfdefa-86f8-4ed3-b341-395532ea6b73&CatId=7>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

洋藝術。三是這些根植於傳統的論述，撫慰了那些離鄉背井的學生對故國神州的懷鄉之情，也滿足了其對於固有藝術文化的仰慕之心。四是這些新論述激發了那些流亡學子想要上承傳統、「興滅國，繼絕世」的壯志，以及用新的方法再造藝術盛世的雄心。⁶⁰

他捨棄傳統的中鋒細筆，改為大筆揮灑，援用美國抽象表現主義的方式、普普藝術的拼貼絹印套色，加上自己的新材質、新技法；一方面力求形式上的創新，另一方面也致力於水墨意境之經營。換句話說，以大量的西洋抽象畫技法，運用於中式傳統的媒材上，保留水墨的筆墨精神、氣韻生動。⁶¹ 參展西貢的《故鄉，我聽到你的聲音》（圖 7）就在這種情況下出現。這是他早期參加的美展之一，之前他參加 1957 年的東京亞洲青年美展、1959 年的巴西聖保羅國際雙年美展、法國巴黎青年雙年美展；之後他展開長逾半世紀的美展之旅。

二、油畫類

林克恭生於板橋望族林本源家，曾到福建受傳統教育，其特點之一是青年時代就在歐洲（英國劍橋、倫敦，法國巴黎，瑞士日內瓦）接受西洋美術訓練，西畫底子厚實。

他深入色彩的研究，常有人讚美其為色彩的音樂家。他自幼學習小提琴，婚後常與結縭逾 60 年的瑞士籍牽手海蒂（Hedwig）合奏，一個人拉提琴、一個人彈鋼琴，琴瑟和鳴，從年輕到老年。音樂給他很大的啟發，因為眾多音符彼此不同，卻能組合出和諧的樂章；無論其高低、強弱、快慢、輕重，都能在一個主旋律之下取得平衡，讓聽眾覺得悅耳，產生共鳴。繪畫與音樂有異曲同工之處，於是他把繪畫的色相、彩度、明度、光影當成音樂中交疊的音符，加上本身的觀察、思考及真情，和合而成一幅幅作品。因此他靜態的繪畫上可以

60 本段受益於蕭瓊瑞，〈抽象 符碼 東方情—臺灣現代藝術巨匠大展〉，《抽象 符碼 東方情》（臺北：尊采藝術中心，2014），頁 17；以及蕭瓊瑞，〈師大藝術系與五月畫會之成立〉，《五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945～1970）》（臺北：東大圖書，1991），頁 19-67。

61 蕭瓊瑞，《現代·水墨·劉國松》（臺中：國立臺灣美術館，2017），頁 35-57；蕭瓊瑞，《水墨巨靈—劉國松傳》（新北：遠景，2011），頁 76-86；徐婉禎，〈融貫中西逍遙遊—論析劉國松的水墨創作〉（2009），https://acc.nctu.edu.tw/gallery/0904_liu/article.htm（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

透出活力、生命力、動人之力量，在畫面上無聲地流露出有聲的意境。⁶²

1962年他以《作品六一 第一號》參展西貢。當時他拋開具象的擬寫，大膽改用解構的方式來剖析人體的各種線條、形狀、色塊，之後重組在畫布上。同一時代的《組合》以紅色為主色調，以點、線、面、光、影、符號所構成的空間來呈現出溫暖、熱情、活潑的感覺；配上橙、黃、綠、藍、紫等不規則色塊，使畫面洋溢著熱鬧、歡樂之感。他於1945年遷回臺北任教，直到1973年退休前皆為創作的旺盛期。1971年他擔任巴黎青年雙年美展評審，1973年任巴西聖保羅國際雙年美展評審，這是臺灣藝術家少有的榮譽。⁶³ 旅美之後他不忘在1991年（往生前一年）回故鄉臺灣舉辦個展。

廖繼春生於臺中貧窮農家，曾經為了愛情與夢想而赴日，入東京美術學校（日本美術最高學府），1928年以《有香蕉樹的院子》入選日本帝展，當時榮登帝展的臺灣畫家屈指可數。⁶⁴ 二二八事件是他生命中的一大轉折，長輩林茂生、知己學長陳澄波在事件中罹難，他在臺中師範的學生們又與國軍衝突，學校被迫關門，這一切都使他深陷低潮。但後來他選擇以沉默替代尖銳對立，以寬容替代報復殺戮，以關懷替代殘酷無情，以溫暖替代怨恨冷漠，以藝術替代槍砲彈藥。走過艱難歲月之後，他嘗試抽象畫，並受美國國務院之邀，赴美考察寫生，轉往歐洲。

他以《作品A》參展西貢（圖8）。它沒有明確的名字，這異於他大多數有具體名稱的畫作，例如《窗邊》、《觀音山》。圖中他試著把畫面抽象化，如同把深度眼鏡摘下、霧裡看花時所見的一樣：周圍是綠色花草，中央的粗黑線條彷彿是一棵樹的主幹以及樹的輪廓；在周圍綠色、中央黑線之間的白色區塊，好像是一片透著光、可以盡情奔跑或舒展身心的空曠園地。簡言之，在抽象的背後隱約有具象。當時他認為，現代畫已從外在、視覺的，轉為內心、感覺的表現；在內視情感的原則下，他的畫作逐漸往抽象發展。⁶⁵

任教於臺師大的廖老師自認為不善講話，僅以繪畫來講心底的話，繪畫比什麼都能表達他的心。換言之，他的話語不多，但是他的畫作不少；他以繪畫

62 黃朝謨，〈林克恭繪畫研究〉，《林克恭》（臺北：藝術家，1995），頁20、30-33。

63 賴明珠，〈簡練·玄邈·林克恭〉（臺北：藝術家，2011），頁43、46、129-130。

64 林惺嶽，〈跨越時代鴻溝的彩虹—論廖繼春的生涯及藝術〉，《廖繼春》（臺北：藝術家，1992），頁18-21、30。

65 李欽賢，〈色彩·和諧·廖繼春〉（臺北：雄獅圖書，2000），頁120。

來代替說話，繪畫就是他所說的話。他的畫中常可見大膽使用的粉紅色，流露出濃濃的抒情以及浪漫的風味。如果我們用眼去看，可以看到他的畫熱情奔放；如果我們用心去聽，可以聽出他的畫 / 話裡有藏不住的滿腔熱血、古道熱腸，放射出誠摯的情感、奔騰的活力。⁶⁶

楊三郎生於新北，小時曾因傷截指，剩九指。⁶⁷ 之後赴日留學；1932 年與劉啟祥同船前往法國深造，其作品《塞納河畔》入選法國秋季沙龍。二二八事件時許多臺灣菁英消失，曾經留日（二戰時之「敵國」）的他幾度逃過死神的追緝；之後以一幅《失望》隱喻其對政府的針砭。無怪乎他曾說，每件畫作都該有屬於那張畫的靈魂；此後他的重心漸漸移往海外，⁶⁸ 但不移的是他對繪畫的熱愛，不變的是他對大自然的擁戴。

他一直想做一個「大自然的尊敬者」，因此他的作品大多屬於風景寫生。海景是他擅長的，清晨拂曉、落日黃昏尤其是他的最愛，那時海水受日月重力、地球自轉的影響，常有潮汐漲落的現象。他往往在半夜三更就出發，早上七點已完成幾張寫生。⁶⁹ 有時他以斑斕的油彩在大片畫布上描繪一波波的洶湧巨浪，把驚濤拍岸、波瀾壯闊的氣勢給呈現出來。畫中常有突出於海面的礁岸，近處是碎裂的朵朵浪花，遠方則是海天相接的一線；這條線或平或曲，使人感受到風起雲湧、海風呼嘯之狀（圖 9）。1962 年參展西貢的《海邊》略有這種味道。儘管生命中屢次受到重擊，也曾逃亡，但他從來不曾放棄；自孩提時代立志當畫家開始，這位九指畫家就一直畫，畫到人生最後一刻。⁷⁰

李石樵是新北人，1933 年以〈林本源庭園〉入選帝展；1941 年獲得文部省美術展覽「免審查」資格，是早期獲此殊榮的臺灣畫家之一。⁷¹ 他一生求新求變，繪畫中透露著思考性。他在日本時代以寫實為主，可說是辛苦播種，歡呼收割；二戰結束，大量移民渡海來臺，環境丕變使他蹇澀困頓，他在畫作中

66 本段受益於林惺嶽、李欽賢，分別見前揭書：林惺嶽，〈跨越時代鴻溝的彩虹，談廖繼春的生涯及藝術〉，頁 26；李欽賢，〈色彩・和諧・廖繼春〉，頁 7。

67 林保堯，〈臺灣美術的「澱積者」——楊三郎：一九二二至一九三七的基礎打造時期〉，《楊三郎》（臺北：藝術家，1992），頁 17-18。

68 張肇烜，〈【人心人術】九根手指，寫下繪畫傳奇：楊三郎〉，<https://www.thinkingtaiwan.com/print/5572>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

69 湯皇珍，〈陽光・印象・楊三郎〉（臺北：雄獅圖書，1998），頁 104、118。

70 〈楊三郎〉，[https://zh.wikipedia.org/wiki/楊三郎_\(畫家\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/楊三郎_(畫家))（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

71 李欽賢，〈高彩・智性・李石樵〉（臺北：雄獅圖書，1998），頁 32-40、159。

也透露了相關的觀察。而非常照顧他的陳澄波（兩人背景、學經歷類似）在二二八事件中遇害，使他壓低姿態，埋首繪畫；1950年代後受立體主義影響，以其堅持的藝術道德，投注多年時間於畫作的思想深度，其抽象畫簡化了造型，運用反透視技法使畫面產生強烈的明暗對比；1970年代以人物群像、風景為主，造型精鍊，色彩明亮；晚年赴美，復歸寫實。⁷²

他以《王》參展西貢（圖 10），這是他在臺、日之外為數不多的國外參展經驗之一。當時已有人拋棄寫生，試著讓畫幅成為獨立存在的小宇宙；在小宇宙中只有點、線、面、色彩、形塊、大小比例等，藉由色彩的視覺效果營造出立體的空間感。⁷³ 這幅畫有立體派的風味，畫面已不寫實，也不框限於具象法度。⁷⁴ 畫中有濃濃的紅色塊，但更多的是藍、黑、綠等暗色系，營造沉重之感；畫幅中約略能看到一個人的臉，他朝畫面右邊，眼睛靠近右上，眼下為鼻口之側影，左上為飄向左邊的頭髮。其法度是先將形貌打散、切割成許多小小的面，然後重組；不再謹守文藝復興以來的規則，既不以寫實為基礎，也不注重重點透視的空間概念。他一直畫到 87 歲、生命的最後一刻；職是之故，他有「萬米長跑者」之稱。⁷⁵

曾培堯生於臺南，從小就受到各種限制，但每每在多所限制的環境裡奮力向上。那時他最喜歡美術課，但日本政府嚴格管制戰時物資；於是任何能作畫的材料他都珍惜，例如作業紙的背面。他以簡樸的工具和材料，圖寫了最愛的題材（街景、神像）參加校內外寫生比賽，屢屢獲獎。然而戰爭期間不只物資缺乏，連升學的機會也少。戰事嚴峻時，他隨著服務機構疏散到臺南山區；在面對自然山水時，喜歡繪畫的他當然不忘寫生。⁷⁶

他的創作可分四期，但在 1962 年有很大轉變。那時他第一次觀看美國黑人愛琳現代歌舞，深受其表現形式所感動（以火焰般的熱情韻律，描繪生命的

72 李欽賢，《高彩·智性·李石樵》，頁 158-159。

73 李欽賢，《高彩·智性·李石樵》，頁 114-118。

74 王德育，〈高彩度的追逐者—李石樵〉，《李石樵》（臺北：藝術家，1993），頁 33-34。

75 張肇烜，〈【人心人術】臺灣畫壇的萬米長跑者：李石樵〉，<https://www.thinkingtaiwan.com/content/5318>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

76 《臺灣大百科全書》，〈曾培堯〉，<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=9716>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）；曾培堯數位紀念美術館，〈創作自述〉，<https://pyart.moc.gov.tw/home/zh-tw/Readme>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

奧祕），於是他啟動長達 30 年的「生命」系列創作。⁷⁷ 這時他以一種強而有力、不協調、不受限於畫框的方式來作畫，因此乍看之下常覺得主題人 / 物正在活動，快要溢出框框，甚至奪框而出。在線條筆觸色澤上，常可見粗獷濃厚的大黑線條、大紅大黃的色塊，以及類似火焰正在燃燒的色彩之流。整個畫幅頗具氣勢，閃耀著熾熱的火光，洋溢著生命力，似乎是複雜宇宙的模樣，而其中則蘊藏了生命的根源。他以《春雨》（圖 11）參展西貢，畫面看來好似連綿的春雨交錯地落下，紛亂雜沓，並濺起各種水花。這延續了他早期的風景畫，也是他「生命」探索的初期系列；之後他展開國際之旅（以下會再提到）。

莊喆生於北京，1958 年自省立師範學院藝術系畢業後加入「五月畫會」，積極參與繪畫現代化運動。當時他在兩條路之間苦思：一是立足於西洋，反思中國的傳統，二是立足於中國傳統，吸收西洋新樣。1958 年的油畫《自剖》（圖 12）就呈現出緊張、對立的氣氛，隱約透露了他的內心世界。畫裡有兩股力量對峙，好像東西文化探索中的拉鋸一樣，也宛如雙方撞擊後出現的火花。⁷⁸ 同時期的畫作《荒》、《茫》、《舊夢》之名也隱約透露了類似的心境。1962 年他以《雲影》獲得香港第二屆國際繪畫沙龍展金牌獎，這是一大肯定。這幅畫的筆觸稀少，但有大色塊的渲染，風格已趨向抽象畫；他自稱並非刻意表現，而是想逃離自我、荒謬地到處奔馳，藉此宣洩心中鬱悶、得到喜悅。⁷⁹ 同年他以《荒》參展西貢。

不滿足於傳統水墨詩情的他，於 1963 年嘗試用古畫的破片來拼寫，畫中透露出一種淒涼悲傷、愴然淚下之感歎。這種感覺在劉國松的作品裡也能看到，但劉以大山大水為之，而莊喆以老化發黃的古畫破片來呈現。⁸⁰ 他的參展經驗豐富，例如 1959 年的巴黎青年雙年美展，1959、1961、1963、1973 年的巴西聖保羅國際雙年美展。1972 年他赴美國紐約，2020 年回臺辦理「如山之想 60 年－莊喆個展」。

77 畫家陳輝東曾說，曾培堯有衣帶漸寬終不悔、為「繪」消得人憔悴的執迷，這是其令人敬佩之處也是令親朋懷念之處。見氏著，1992，〈敬悼畢生投入藝術創作的曾培堯先生〉，《曾培堯數位紀念美術館》，<https://pyart.moc.gov.tw/home/zh-tw/Life/6891>（檢索日期：2020 年 04 月 27 日）。

78 潘潘，《元氣·磅礴·莊喆》（臺中：國立臺灣美術館，2017），頁 24。

79 潘潘，《元氣·磅礴·莊喆》，頁 32-33。

80 黃海鳴，〈試探莊喆早期結合中西的抽象繪畫〉（2014.11.25），<https://zh-tw.facebook.com/notes/尊彩藝術中心-liang-gallery/試探莊喆早期結合中西的抽象繪畫/740514032670734/>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

吳隆榮生於臺北，創作時他勇敢做自己。例如，他以畫刀直接在畫布（而非調色盤）上調和色彩，因此每張作品都獨特。廖繼春曾說，吳隆榮的畫風以傳統藝術為底，擷取各家之長，不拘於某一形式，不被同化於某一格調，溶入自我創見，情感豐富，自成風格。⁸¹

他參展西貢的作品為油畫《停泊》。⁸²畫面中，小船由近而遠頗有規律地排列著，停靠在岸邊，顏色以藍（海）及橙黃（舟）為主，單純、互補；在視覺上，宛如這些小船可以連綿不斷、一直延伸出去。近年他擔任臺陽美協秘書長、理事長，深耕民間美術的田畝，而且至今創作不輟。

王松河追求畫面的簡樸，表現內在的情意，並以色彩來傳達其對於真實的意念，作品傾向於抽象表現；1962年參展西貢之油畫作品為《劇臺上》。⁸³他於1962年與王再添、陳輝東、呂哲英、林復南等成立「聯友畫會」，該年9月辦理第一屆「聯友美展」，1963年辦「南聯美展」，1964年繼續辦「南聯美展」。

三、水彩類

馬白水是遼寧人，1948年來臺全島寫生，⁸⁴作品展於臺北中山堂，⁸⁵翌年受聘於今臺師大美術系。他以《臺灣橫貫公路風光》參展西貢，該題材與之前幾年（1958）橫貫公路剛開通時的寫生《太魯閣錐麓》（圖13）類似。畫面中，近山是從右上往左下的墨綠岩壁，幾乎如對角線一樣把畫面一分为二；遠峰迎接著初昇的朝陽，呈現大片的粉紅和金黃，於是畫幅出現清楚的冷熱對比。左右分立的近山以一小橋相連，小橋後面是峽谷，底下是湍急的溪流，因此強弱、高低立別，賓主分明；整個來看，富有層次感，畫面清新。

81 高雄市立美術館典藏品資料，〈藝術家小傳：吳隆榮〉，<http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa/artsdisplay.asp?systemno=0000001612&viewsource=list>（檢索日期：2020年4月27日）。

82 因無法取得圖片授權，故此圖不克出現於本文。

83 國立歷史博物館，〈中華民國參加越南共和國西貢一九六二年第一屆國際美展作者簡歷調查表〉，王松河，1962年9月21日。

84 王家誠，〈馬白水繪畫藝術之研究報告〉，《馬白水繪畫藝術之研究 研究報告展覽專輯彙編》（臺北：臺灣省立美術館，1993），頁15-23。

85 席慕蓉，《彩墨·千山·馬白水》（臺北：雄獅圖書，2004），頁55。

緣於 1963 年的東南亞寫生之旅，馬白水的繪畫出現了新氣象。原本專精於水彩、傳統水墨的他，別出心裁，將宣紙、棉紙當成畫紙，以毛筆當成水彩筆，調和墨汁，沾取顏料，在紙上作畫。由於宣紙質地鬆軟、輕薄，吸水力強，因此顏料一落紙立刻滲入紙背並發散；畫面留白，還用了長卷、斗方或中堂式樣，不拘泥於水彩紙的長寬比例。⁸⁶ 於是他進入融會東西方、貫通古今的彩墨世界，開創出臺灣水彩畫的新境界。

張杰祖籍浙江，1948 年來臺。他經常參展，1957、1959 年巴西聖保羅國際雙年美展都有他的作品。他以水彩《帛橋》參展西貢，這是其早期的活動之一；此後他持續參加，而且範圍擴大。1963 年在巴西獲榮譽獎，這是臺灣少數獲得聖保羅大獎的畫家之一，作品是《臺灣街景》；畫裡以特別的方式描寫平凡的景色，以留白渲染的筆法刻劃當代汽車。1964 年參加非洲巡迴展，1987 年於日本東京個展，總計一生舉行過近百次畫展，足跡遍全球。

他擅長水彩，題材涵蓋風景、人物、靜物、花卉等，有「荷花大師」之稱譽。其創作結合了東西方的材料與技法、傳統與現代的繪畫涵養，以畫筆呈現他對生命的虔誠禮讚。他熱愛生命中一切美好的人事物，任教於多所學校，一生創作不懈，也不吝分享經驗。其作品無數，本身沒算過、也不記得到底畫了多少，只說重要的是他還繼續畫，因為創作是他生命的全部；晚年曾說自己 95 歲了，沒有憂愁，每天畫畫很快樂！⁸⁷

文霽是河北人，來臺就學於今臺師大美術系，畢業後投身美術教育 40 餘年，並致力於創作，先後至歐、美、日、韓、菲律賓等國家或地區展出。他以水彩畫《構成》參展西貢，認為現代繪畫是給人以啟示，而不是給說明，他期待賞畫者自行體會畫中之意涵。⁸⁸

他於 1982 年自北一女教職退休後專心於繪畫，尤善水彩與水墨；晚年探索「書法式」的抽象水墨，以超現實表現揉合山水印象，揮灑出心中的抽象山水。其荷花以西洋的水彩、壓克力顏料來表現，透露的是國畫的意境和精神。

86 王家誠，〈馬白水繪畫藝術之研究報告〉，頁 43。

87 張肇烜，〈【人心人術】我畫的花不會謝！臺灣畫荷大師：張杰〉，<https://www.thinkingtaiwan.com/content/5627>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

88 國立歷史博物館，〈中華民國參加越南共和國西貢一九六二年第一屆國際美展作者簡歷調查表〉，文霽，1962 年 9 月 11 日。

2009 年曾於南投國史館臺灣文獻館福爾摩沙特展室開展。⁸⁹

四、雕塑類

楊英風是宜蘭人，從 1951 年起擔任農復會發行之《豐年》雜誌美術編輯；這是美援機構下的刊物，內容豐富，淺明易懂。⁹⁰ 當時因為職責在身，他有許多機緣深入鄉村各個角落，見到各種情景，心有所感，意有所思，乃將所見所思刀之於金石土木，推出鄉土系列的雕刻、版畫，例如《吃拜拜》、《土地公》、《豐收》、《後臺》等。⁹¹ 謝里法說，臺灣戰後只有楊英風的雕刀為臺灣早期的鄉村及人民生活，作了一個詳細的見證。⁹²

他的參展經驗頗多。1957 年他參加巴西聖保羅國際雙年美展，1959 年參加法國巴黎青年雙年美展，1962 年獲香港國際繪畫沙龍展銀章獎，並以《司晨》（圖 14）參展西貢。該作品以農村常見的公雞為模型，呈現出公雞昂然挺立、準備引吭啼叫、以司晨間之職的模樣，略帶抽象的意味，同時在表面飾以商周時代玉器、青銅器上常見的紋路。這個作品與他求學時親炙名師、觀看故宮文物有關；⁹³ 他在《豐年》時尋訪臺灣農村各角落的經驗，必定也產生影響。他創作逾一甲子，舉辦海內外數十次展覽，作品千餘件，曾於多所院校任教，雕塑家朱銘就是其弟子。

葉松森是楊英風在復興美工任教時培養出來的大弟子，專攻雕塑，傾向半抽象；⁹⁴ 翻石膏、修補等技術佳，為人慷慨，不藏私。⁹⁵ 在 1962 年以雕塑《黎明的遐思》參加西貢美術展。1985 年時為復興美工科主任。曾獲臺北市美展

89 白亞士，〈文薈「荷心荷境」藉畫來明心勵志〉，<https://www.epochtimes.com/b5/9/10/15/n2689950.htm>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

90 王文裕，〈《豐年》雜誌與臺灣戰後初期的農業推廣（1951～1954）〉，《高雄師大學報》，第 30 期（2011.06），頁 1-22。

91 蕭瓊瑞，〈全方位藝術家—楊英風的藝術生命與成就〉，《楊英風》（臺北：藝術家，2013），頁 16-81。

92 楊英風數位美術館，〈滿足〉，http://yuyuyang.e-lib.nctu.edu.tw/collection/view1.asp?view_db=artWorks&no=H0036（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

93 楊英風藝術教育基金會，〈司晨〉，http://yuyuyang.e-lib.nctu.edu.tw/collection/view1.asp?view_db=artWorks&no=H0123（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

94 國立歷史博物館，〈中華民國參加越南共和國西貢一九六二年第一屆國際美展作者簡歷調查表〉，葉松森，1962 年 9 月（無確切日期）。

95 楊平猷，〈從三界四食的角度來欣賞先師楊英風教授〉，《佛陀的呼吸法》（臺中：白象文化，2016），頁 192。

第一屆雕塑第二名，參加澳洲華人空間設計聯展，作品出現於客家委員會辦理的「2019 客家美展」。以上為臺灣參展西貢的藝術家之概況。

臺灣參加越南共和國西貢第一屆國際美術展作者簡歷總表⁹⁶

姓 名	生卒年	作品名稱	藝術媒材
溥心畬	1896-1963	空山樓閣	國畫
黃君璧	1898-1991	萬竿煙雨	國畫
鄭曼青	1902-1975	墨竹	國畫
林玉山	1907-2005	群雄圖	國畫
鄭月波	1908-1991	馬	國畫
郭明橋	c.1916-1990 後	日暮欲何之	國畫
劉國松	1932-	故鄉，我聽到你的聲音	國畫
林克恭	1901-1992	作品六一 第一號	油畫
廖繼春	1902-1976	作品 A	油畫
楊三郎	1907-1995	海邊	油畫
李石樵	1908-1995	王	油畫
曾培堯	1927-1991	春雨	油畫
莊 喆	1934-	荒	油畫
吳隆榮	1935-	停泊	油畫
王松河	c.1935-	劇臺上	油畫
馬白水	1909-2003	臺灣橫貫公路風光	水彩畫
張 杰	1921-2016	帛橋	水彩畫
文 霽	1930-	構成	水彩畫
楊英風	1926-1997	司晨	雕塑
葉松森	c.1943-	黎明的遐思	雕塑

96 在當年的清冊上只有年齡欄，而無出生年月日；這些年齡有的是實歲，有的是虛歲，極少數看來是多報或少報，因此本表的生年可能稍有誤差。例如楊三郎、李石樵在清冊上皆為 55 歲，但根據顏娟英《臺灣近代美術大事年表》（臺北：雄獅圖書，1998），頁 12、14，兩位畫家分別出生於 1907、1908 年。

另一方面，身為地主國並以美術展為文化外交的手段之一，南越當然要選派國內頂尖、散發自由色彩的藝術家。其中最特出的有幾位，例如，黎文第（Lê Văn Đệ, 1906-1966），越南最著名的畫家之一，留學法國，西貢美術展的主辦人之一，美展時擔任西貢美術高等學校校長。其作品為《夏日陽光》（*Nắng hè*）（圖 15），圖中呈現了一位懷抱著幼兒、躺在吊床上小憩片刻、兩人一起享受夏日悠閒時光和天倫之樂的雍容女性，這已成為越南絹畫的母題之一；另一特色是女性烏黑秀麗、及地捲曲的長髮。

其次是鄭恭（Trịnh Cung, 1938-），參展之畫作是《兒時秋天》（*Mùa thu tuổi nhỏ*）。圖中以簡化、略為抽象的方式呈現小孩們在嬉戲玩耍的情景，色調以藍黑為主，帶著憂鬱、懷念、沉思冥想的氣氛，似乎表達了他對於和平的期待，也透露了他當年的心境。這種色調經常出現於他日後的作品中，因為 1962 年他剛由順化美術學院畢業就獲得選送西貢，翌年參展巴黎，1964 年赴突尼斯，正要鴻圖大展、振翅高飛之際，他的國家卻滅亡了；他在敵對者的統治下苦悶地熬過十年，然後趁機遠適異邦，成為一個漂泊的異鄉人。

接著是丁強（Đinh Cường, 1939-2016），其畫作是《教堂》（*Nhà thờ*），還有黎玉慧（Lê Ngọc Huệ, 生於 1936 年），雕塑作品為《和平柱子》（*Trụ cột hòa bình*）。從上述幾位藝術家的參展作品之名稱，即可嗅出其浪漫 / 燦爛、懷舊之情，以及對心靈高度或世界和平之追求，這當然與 1962 年的大環境有關，也與北越高唱的工農兵為國犧牲有異。

上述幾位藝術家，除了第一位在 1966 年逝世於校長任內，其他都或早或晚離開南越。鄭恭、丁強在南越被「解放」後，遭共黨送去接受「再造 / 再教育」，在大約長達十年的時間裡，活得非常辛苦。1986 年全國改革開放後，終於獲得自由之身，於是投奔西方；鄭恭在 1990 年後曾出國，2013 年正式到美國定居，丁強在 1989 年到美國定居，黎玉慧則早在 1963 年，亦即美術展的次年，就移民法國。⁹⁷

必須說明的是，法國由於殖民的關係，因此對越南藝術深具影響力，但二戰之後其他西洋國家的力道隨著戰事而漸漸增強。有些南越藝術家開始嘗試抽象畫。在西貢美術展裡，各國畫家所帶進的抽象畫、個人主義之作品頗為醒目，

97 感謝越南國家大學胡志明市人文社會科學大學武春白楊教授提供資料。

蔚為風潮；在附圖很有限的目錄冊裡，僅有 9 幅彩圖，但是 9 幅中有 7 幅是抽象畫。不少南越藝術家在此美術展裡第一次親眼目睹抽象畫。當時南越的藝術家們期待世界的新思維，也追求藝術上的現代性。⁹⁸

伍、結論

本文談論 1962 年的西貢國際美術展。當時在「冷戰」的格局中，臺灣、南越同為自由民主陣營的一員；兩國都選擇美國老大哥這邊站，聯手對抗擴張中的共產勢力。臺灣所對抗的主要是中共，而中共支持北越。南越所對抗的是同文、同種、同樣以「越南」為名的北越，其靠山是中共及蘇聯。在韓戰（1950-1953）及奠邊府戰役（1954）後、越戰白熱化（1965-1975）前的一段相對穩定時期，南越盛大舉行活動，廣邀友邦參加；活動項目之一是美術展，其開幕時間是國慶日，地點在南越的首都西貢，展場在 Tao Dan Garden 及市政廳，這明顯是進行文化外交。

臺灣應該參加，原因已如上述；而且當時臺灣能與各國藝術家進行交流、觀摩的機會不多。這個美術展是臺灣與各國齊聚一堂、平起平坐、提高國際能見度、從事文化外交的機會（2020 年在許多正式的國際場合上，臺灣的處境依然艱難，沒有與其他國家同等的地位，也無法出席 / 列席各種會議）。那麼南越在國慶期間舉辦美術展並廣邀友邦（含美、英、法、澳等）參加時，臺灣不應缺席。

臺灣依規則選派作品參展，並把額度用滿用好。如上所述，1 人最多可送兩件，1 國最多 20 件；臺灣可以只選 10 人、各 2 件，但最後選出 20 人、各 1 件，以使參展藝術家多元。

參展者的性質 / 背景值得分析。在學能養成上，他們有些是在二戰之前就負笈東瀛、法國、英國或瑞士，有些是戰前有家學淵源、戰後來臺，有些是兼而有之，有些是生於他國、戰後來臺。無論哪一種，莫不滋養了臺灣的美術，同時為臺灣美術帶來物理或化學上的變化。在身分地位上，有些已是教研機構

98 Boitran Huynh-Beattie, "Saigonese Art during the War: Modernity versus Ideology," in *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, eds., T. Day and Maya H. T. Liem (Ithaca: Cornell Southeast Asia Program, 2010), 81-102. 當時無論是在南越或臺灣，抽象藝術都常被視為大膽、創新的。

的成員或主事者，藝術造詣高，有些是具潛力的新生代，遇見伯樂。年紀上，老中青都有，最大的 66 歲，最小的 19 歲，隊伍裡大約一半是年輕人：張杰 41 歲，楊英風 36 歲，曾培堯 35 歲，文霽 32 歲，劉國松 30 歲，莊喆 28 歲，吳隆榮 27 歲，王松河 27 歲，葉松森 19 歲，可謂青年才俊。這表示國家願意拔擢可造之材予以栽培，一則讓世界看到臺灣新秀的作品，二則也讓他們有機會觀摩各國的選粹，激勵其未來的創作。在領域上，他們以繪畫（水墨、油畫、水彩）為主，雕塑為輔；題材包括山水、風景、人物、動植物（花鳥馬），風格或技法上有寫實、抽象 / 半抽象、立體等，不一而足。性別上，皆為男性。

當時在「自由中國」的藝壇裡雜揉了多元風貌。之前，臺灣經由日本而吸收了現代世界的豐富知識；1949 年前後，臺灣在很短的時間裡容納了來自中國大陸各省的藝術家；在冷戰格局下，西洋的新思潮也湧入臺灣；當然，也有在地的文化。於是在藝壇上可以見到某些人繼承了傳統中華文化，某些人想追求西洋最新派別，某些人呈現出臺灣本土特色，有些則兼有其中幾種且自成一格。因此戰後 30 年的臺灣美術，可說是在多樣的支系與型態交集下所構成的；這個島嶼匯集了東 / 西 / 新 / 舊的文化，存在著多種矛盾、衝突。這些異質的文化在臺灣互相撞擊、分合，引起各種變化；雖然衝突、沖刷在所難免，但危機也是轉機，並激勵、融合、型塑出更新的文化。一言以蔽之，當時已經有眾聲喧嘩的雛形，遠非共產陣營的一言堂（社會寫實、工農兵）。

選送西貢的隊伍，大致就是這樣的縮影。例如，當時「渡海三家」之中有兩位（溥心畬、黃君璧）在臺，前輩油畫家如廖繼春、楊三郎、李石樵，水彩界的龍頭如馬白水，雕塑界的大將如楊英風，還有嶄露頭角或冉冉上升的新人如劉國松、莊喆等，都參展了。他們都受到大環境的影響，無論其作品或著作均有時代的痕跡（如羅斯金、豪澤爾所言），也有傳統文化的涵養；他們皆與時俱進，嘗試各種新的媒材、技法、方式，融貫新舊與東西，追求創作上的自由。可以確定的是，沒有任何一人願意套用公式、甘於因循苟且、故步自封；每個都反芻深思，致力於創作。他們也投身藝術教育，在各教研或民間機構任職。從他們身上可以看到，戰後 30 年間臺灣藝術家透過參加國內外之美展，激盪出豐富的創作能量；他們都啟迪了大量的後生晚輩，也促進了相關領域的學術或實務之發展。

1962 年參展西貢，可說是不少藝術家的首次國際展，或作品第一次跨出往昔的範圍，或屬於其美術之旅的初期階段。多位在參展西貢之後，開始往國

際發聲，如曾培堯。他從 1962 年開始「生命」系列之創作，以它參展西貢，並首度個展於國立臺灣藝術館，之後連年在國內外展覽，一生逾 60 場次。換言之，他一生的美展、母題的重大轉折、登上國際舞臺等，是以 1962 年為起點（小學時代不算），影響久遠，直到往生為止，時間長達 30 年。有些參展者自此遠赴其大半生不曾造訪之地，如林玉山、馬白水。1962 年參展西貢可能是馬白水作品踏出國門的起始點；1963 年他跨越了其所熟悉的範圍（中港臺），前往東南亞（越、泰、星、馬、印尼）並環遊世界、寫生、展覽、講學，但他一直與臺灣保持聯繫；就如同高飛的風箏一樣，縱然飛得再高再遠，但總是繫著地上的出發點；其美術之旅繞經大半個地球、遠涉世界幾大洲，然而旅程之終點站、回顧展，都在臺灣。也有幾位之前就曾參展國外，如楊英風、劉國松；對他們而言參展西貢當有鼓舞之效。畢竟國家級機構選送、代表臺灣，這可說是國家提供的順風加持；藉由這種加持，他們鳴笛出港，航向更高更遠的世界。

有意思的是他們大都心繫臺灣。其中有多位在臺灣度過數十年時光，業已往生，如黃君璧、林玉山、廖繼春、張杰；有幾位依然健在，如吳隆榮；即使有些旅居異國或展出於萬里之外，但他們都沒有忘記要回臺灣參展或辦理展覽，如林克恭、鄭曼青、鄭月波、劉國松。1962 年之前，鄭月波在中國（1943 年山東，1944 年上海）、日本（1959 年東京）、臺灣（1956、1957、1958 年）展過，但 1962 年之後在臺至少展過 20 次，前後之比例懸殊。這 20 次都是千里迢迢回臺，而不是去正在改革開放的中國。1962 年之後他在別國也曾展出，但次數遠不及回臺所展的；而且在別國的展覽都距其往生至少十年（1964、1966 年美國，1974 年星馬泰，1977 年馬，1979 年馬，1982 年星馬），這意味著他最後幾年的重心在臺灣。晚年連續 6 年（1986 -1991）回臺展覽，一直到其過世為止；但在同一時間，他並未到星馬中辦理美展。1986（往生前 5 年）的畫展名為「半世紀耕耘展」，意指這位勇於探索、致力於開拓水墨新境 / 徑的畫家，將其半世紀之精華展示於臺灣。

綜觀全局，我們不能說由於參展西貢而開啟了藝術家的美術之旅；毋寧說，西貢參展是他們美術旅程上的重要一站。⁹⁹ 在那之後，他們多以更大的熱情、

⁹⁹ 溥心畬在 1963 年仙逝，因此不論。

更新的方法、更精湛的技藝，繼續向前邁進，頻頻舉辦個展或聯展，也屢屢往國際發展，足跡遍及世界各大洲。因此，1962 年的西貢美術展可說是一個影響久遠的展覽。

另一方面，對南越來說這也是一個重要的展覽，對後來頗具影響力。¹⁰⁰ 在這之前，南越亦曾選送作品參展國外，但那並非許多南越人所能參加或受益的。西貢美術展的特點之一，是數以百計的國際藝術家之作品被選送首都，讓南越的藝術家有機會一睹真跡；畢竟藝術真跡與影印、照片、印刷、複製品等頗有距離。另一特點是，很多國際藝術家聚集在展場，能與南越的藝術家們面對面接觸、直接交流；這是南越數十年來第一次擁有的難得機會，南越當年的藝壇給予很高評價。¹⁰¹

但是「解放」後的情況令人感慨。在今天的胡志明市各大教研機構的藏書裡，難以找到該目錄冊。原因可能如後：1962 年後美蘇兩大集團之爭愈演愈烈，越戰也愈來愈嚴重；戰火中的文史資料如風中之燭，難以續存。北越接收了南越的藝文機構後，並不珍惜其眼中「非我族類」的館藏；畢竟管控所需，不容異議聲音存活，也常使資料毀於一旦。江山易主、政局丕變時，可使資料黑白變色。1975 年之前的南越美術目錄冊，在 1975 年「解放」後轉而成為「鐵證」，共黨可據以對藝術家貼上標籤甚至加以逮捕。這就如溥心畬所擔憂的一樣，因為他在擔任滿族國大代表時曾襄贊國民政府，之後深恐該「紀錄」使他難逃共黨清算，於是隨國府來臺。¹⁰² 南越藝術家們害怕共黨，於是自己先把各種相關「紀錄」處理掉，以免後患；他們當然要讓 1962 年目錄冊消失，以免圖錄上白紙黑字所印之姓名、作品成為確鑿之證據使他們遭到屠戮。

上文所說的「證據」如後：美術展的副標題明白寫著邀請「友好國家」參與，這「友好」在北越的定義中就是「敵對」；例如「友好」的美國，就是共黨在越戰中的死敵。參展藝術家們與美、英、法、澳等國同一陣線，他們當然不受北越黨中央青睞；為藝術而藝術的美國抽象畫，更是共黨所厭惡的。而目錄冊中所載的，正是南越當局挑選、用以彰顯自由民主之作品，它們所透露的若不是浪漫、懷舊，便是古典優雅或西洋品味，這都與北越黨中央所倡導的「為

100 Boi Tran Huynh, "Vietnamese Aesthetics From 1925 Onwards," 250-252.

101 Thái Tuấn, "Triển Lãm Quốc Tế Lần Nhứt," *Bách Khoa* 141(1962): 70-73.

102 林銓居，《王孫·逸士·溥心畬》，頁 100；詹前裕，《溥心畬—復古的文人逸士》，頁 22-24。

無產階級工農兵服務」之理念背道而馳。因此，富含上述意涵、在 1975 年之前是政治正確的目錄冊，在 1975 年之後變為潛藏危機的資料，可能惹來殺身之禍，這讓南方藝術家不寒而慄。為了明哲保身，因此在北方接收大員抵達之前，南越藝術家們必須自我審查，早一步把資料銷毀。

黨中央也無暇珍藏南越的美術資料。因為，一，在長年戰亂（1945-1975）後，河內當局聚焦於處理政治、軍事、社會、經濟等，美術展不會也不可能是優先選項。二，即使要運用美術以提振民心士氣，也會先出動北越的工農兵大隊以「拯救」南方人之心靈，不考慮用那些「深受美帝腐化、頹廢、衰敗、墮落、個人主義、反革命的」¹⁰³ 南方藝術家。三，若取得南方的美術資料，北越當局也不認定其在優先保存之列。四，「解放」並未使全國歸於平靜，越南沒有立即迎來一個安康的時代。1975-1989 年間越南、柬埔寨相爭，尤以 1978-1979 年為烈，越軍於 1990 年才完全撤離。¹⁰⁴ 而且 1979 年中共入侵越南，雙方大戰。在 1945-1990 年約 45 年間越南烽火連綿，許多文史資料因而灰飛煙滅，畢竟「洪波振壑，川無恬鱗」，亂世中的檔案隨風而逝，覆巢之下沒有完整的資料；筆者在越南查訪西貢美術展的檔案資料，一無所獲。

不僅資料不存，連相關的人事物也幾乎一併凋零。參展的藝術家們因越戰烽火、南越崩解、隨後的動亂而飽嘗苦澀，若不是早早移居海外，就是亡故，或於「再教育」後遠走他鄉；老成凋謝，不樂意回憶陳年的感傷，一談起就傷心（鄭恭是其中比較願意談的人）。當年的作品也多毀傷；許多作品被共黨摧折，因為共黨無法容忍其所承載的意涵。一些作品由當年在越的洋人取得，一些由藝術家帶到國外，還有一些作品被棄置。黎玉慧的《和平柱子》露天站在胡志明市某大學餐廳後的角落裡，與雜物共處一隅，其表面在長年的風吹、日曬、雨淋、塵垢累積下已呈灰黑色，一旁是比它高大的水塔，¹⁰⁵ 因此它看來不起眼也不易被發現（圖 16）。它就這樣「大隱於市」數十年。

除此之外，相關記憶也幾乎不存了。「解放」後的藝術史學界常常有意無意地忽略、跳過二戰之後的南越；換句話說，以西貢為首的南越藝術被官方 /

103 Boi Tran Huynh, "Vietnamese Aesthetics From 1925 Onwards," 195, 219, 228, 266.

104 〈東越戰爭〉，<https://zh.wikipedia.org/wiki/東越戰爭>（檢索日期：2020 年 4 月 27 日）。

105 Cung Trinh, "Trụ cột Hòa Bình-Tác phẩm điêu khắc giá trị bị hắt hủi," in *Mỹ thuật Việt Nam-Những vấn đề xoay quanh* (published by the author in the USA, 2013), 106-108.

正統學界當成「他者」(the other) 來看待。¹⁰⁶ 在那為期 30 年 (1945-1975) 的時間裡，南越藝壇也在思考「傳統與現代、外來與在地、歐 / 美與本土、殖民與獨立自主」等課題，為那身處於「米字路口」的國家民族之藝術尋找出路。無論其成就、結局如何，那都是一段很深刻的思索歷程；但它被忽略了。現在的越南年輕人也很少聽說西貢美術展，因為它是當年北方希望它消失的東西；既然多年來都已消失，那就讓它消失。簡言之，與戰後 30 年南越藝術相關的人事物，可說是冷戰格局、美蘇爭霸、南北越纏鬥、國家興亡及建構下的犧牲品；在一連串的驚飆拂野之後，南越於 1975 年覆滅了，故而遺民必須把相關的人事物遺忘，也害怕想起來。

相對而言，臺灣的情況較好。當年的檔案仍在，例如史博館的庫房保存著相關資料，可以調閱。¹⁰⁷ 藝術家多在臺灣，無論是否健康硬朗；當時的年輕新秀目前有的是年高德劭的長者，有的則已回到上天的懷抱，其言行風範仍然啟迪著後生晚輩。作品方面，有些在，有些不在，當初贈予南越的《萬竿煙雨》下落不明。所幸國家健在，雖然記憶不常在一——因為在各種局勢改變後（含 1975 年蔣中正去世）漸漸把該美術展淡忘了一——但依然在艱困的局勢中不斷創作。

近 60 年來，尤其戰後 30 年，臺灣美術可謂高度活絡，多元並存。日本時代所留下的藝術家們雖然曾遭受文化衝擊或深受驚嚇，但大多仍拿起工具，持續耕耘；渡海來臺的各省藝術家帶來不同的視野；新一代人才吸收現代西洋美術新知、反思傳統藝術；當然也有在地的工作者。上述藝術家們交會、交鋒、並交織出一片前所未見的五光十色。在戰後 30 年的時間裡，他們藉由參加或舉辦國內外活動，激起創作的靈感或能量，為現代美術注入更多的流量，蔚為大江大河。¹⁰⁸

其中，西貢美術展是一個特殊的盛會。它在因緣際會的情況下出現，捲起風雲，冠蓋京華，喧騰一時。它如同暗夜中的流星一樣，劃過漆黑浩瀚的天空，放射耀眼的熠熠光芒；在抬頭仰視的人們發出驚嘆連連的聲音之際，它消逝了。

106 Boi Tran Huynh, "Vietnamese Aesthetics From 1925 Onwards," 190.

107 感謝廖新田館長允許查詢檔案，也感謝行政團隊提供必要之協助。

108 蕭瓊瑞說，這是值得認真看待、珍惜的成就之一。蕭瓊瑞，〈抽象 符碼 東方情—臺灣現代藝術巨匠大展〉，頁 13-15。

原本約訂的第二顆流星，近 60 年來一直沒有出現；千呼萬喚依然沒有喚到它出現，實際上也不可能出現了。於是第一顆流星也成了最後一顆。隨著光陰流逝、滾滾後浪推前浪，它被世人淡忘。我們調閱歷史檔案，才藉由第一手資料知道那個特殊年代的美術展之詳情。

雖然很少人知道它，可是這個美術展值得致敬。在將近一甲子的淬鍊、大江大水浪花淘盡之後，我們內心了然：選送的作品呈現了當年臺灣美術的梗概；20 位藝術家的作品在那一年或之前幾年首度踏出國門，不少人開啟了為期數十年的美術之旅。之後，這些參展的藝術家大多向前邁進，開闢出各種新穎的天地，譜寫出色彩斑斕的篇章，並在國際舞臺上發熱發光。而且不少藝術家在臺灣長住、繼續深耕，有些人旅居國外，但是沒有忘記要回臺灣舉辦美展。他們大都以其最擅長、最上手的方式（藝術）來禮讚這個生於斯、長於斯、歌於斯、哭於斯、聚國族於斯、成就於斯的國度。

飛鴻來來往往，偶然在雪泥上留下指爪；之後又各奔東西，而那些留下的痕跡漸漸湮沒，很少有人記得。雖然如此，但不等於它不曾經存在。西貢國際美術展就是這樣的活動之一。舉辦美展的越南是一個飽經折磨的國度，而應邀參展的臺灣也歷經了曲折坎坷的陣痛 / 蟬蛻，之後一步步獲致蛻變的喜悅。西貢美術展可說是一個縮影，它讓我們知道，一個美術展的背後牽涉的層面這麼多、影響這麼遠。謹以此文，為舉辦於 1962 年的第一屆越南西貢國際美術展提供一個小註腳。

參考書目

一、中文

- 〈越南舉行國際美展 向我徵求美術作品〉，《聯合報》，1962年8月17日，第6版。
- 王文裕，〈《豐年》雜誌與臺灣戰後初期的農業推廣（1951～1954）〉，《高雄師大學報》，第30期，2011年，頁1-22。
- 王德育，〈高彩度的追逐者－李石樵〉，《臺灣美術全集第8卷 李石樵》，臺北：藝術家，1993，頁17-43。
- 王家誠，〈馬白水繪畫藝術之研究報告〉，《馬白水繪畫藝術之研究 研究報告展覽專輯彙編》，臺北：臺灣省立美術館，1993。
- 王耀庭，〈林玉山的生平與藝事〉，《臺灣美術全集第3卷 林玉山》，臺北：藝術家，1992，頁17-47。
- 克里斯多佛·高夏（Christopher Goscha），譚天譯，《越南：世界史的失語者》，臺北：聯經出版，2018。
- 吳佳靜，〈一代宗師，一段歷史－談國立臺灣美術館「林玉山作品捐贈特展」〉，《典藏古美術》，第330期，2020年3月，頁104-111。
- 李欽賢，《色彩·和諧·廖繼春》，臺北：雄獅圖書，2000。
- 李欽賢，《高彩·智性·李石樵》，臺北：雄獅圖書，1998。
- 沈以正，〈遺貌寫神－論鄭月波教授之藝術成就〉，《指點江山－鄭月波百歲紀念畫集》，臺北：國立歷史博物館，2008，頁6-7。
- 林保堯，〈臺灣美術的「澱積者」－楊三郎：一九二二至一九三七的基礎打造時期〉，《臺灣美術全集第7卷 楊三郎》，臺北：藝術家，1992，頁17-45。
- 林惺嶽，〈跨越時代鴻溝的彩虹－論廖繼春的生涯及藝術〉，《臺灣美術全集第4卷 廖繼春》，臺北：藝術家，1992，頁17-33。
- 林銓居，《王孫·逸士·溥心畬》，臺北：雄獅圖書，2008。
- 席慕蓉，《彩墨·千山·馬白水》，臺北：雄獅圖書，2004。
- 高以璇，《林玉山：師法自然》，臺北：國立歷史博物館，2004。
- 教育部，1960年1月12日，〈檢送越南吳廷琰總統訪華隨員活動日程由〉，臺49文0382號。
- 教育部，1962年9月13日，〈為參加西貢國際美展事〉，臺51文12375號。
- 教育部，1962年10月20日，〈為檢送參加西貢首屆國際美展清冊事〉，臺51文字第14268號。
- 國立故宮博物院編輯委員會，〈鄭曼青先生小傳〉，《鄭曼青先生書畫特展目錄》，臺北：國立故宮博物院，1982，小傳頁。
- 國立歷史博物館，1962年9月21日，〈中華民國參加越南共和國西貢一九六二年第一屆國際美展作者簡歷調查表〉，王松河。

國立歷史博物館，1962年9月11日，〈中華民國參加越南共和國西貢一九六二年第一屆國際美展作者簡歷調查表〉，文薈。

國立歷史博物館，1962年9月（無確切日期），〈中華民國參加越南共和國西貢一九六二年第一屆國際美展作者簡歷調查表〉，葉松森。

國立歷史博物館，1962年8月3日，〈為呈復越南國際美展亟應參加附具簡則及概算請核示并撥款辦理由〉，（51）臺博研字第252號。

國立歷史博物館，1962年8月，〈國立歷史博物館徵集參加越南共和國1962年第一屆國際美展展品簡則〉。

國立歷史博物館，1962年8月30日，〈西貢國際美展評選會議（紀錄）〉。

國立歷史博物館，1962年10月17日，〈為黃君璧教授代表本國出席西貢國際美展評審會函請察照由〉，（51）臺博研字第312號。

國立歷史博物館編輯委員會，〈黃君璧先生年譜〉，《黃君璧書畫集》，第一集，臺北：國立歷史博物館，1982，年譜頁。

黃朝謨，〈林克恭繪畫研究〉，《臺灣美術全集第16卷 林克恭》，臺北：藝術家，1995，頁17-35。

陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》，臺北：雄獅圖書，1998。

湯皇珍，《陽光·印象·楊三郎》，臺北：雄獅圖書，1998。

詹前裕，《溥心畬－復古的文人逸士》，臺北：藝術家，2004。

楊平猷，〈從三界四食的角度來欣賞先師楊英風教授〉，《佛陀的呼吸法》，臺中：白象文化，2016，頁190-202。

蔣復璁，〈序〉，《鄭曼青先生書畫特展目錄》，臺北：國立故宮博物院，1982，序言頁。

劉芳如，《飛瀑·煙雲·黃君璧》，臺北：雄獅圖書，2009。

駐越南大使館，1962年6月18日，〈關於越南政府擬舉辦西貢首屆國際美術展覽會邀請我參加事，本年六月十二日越使（51）字第920號代電暨附件均計邀 鈞察〉，使（51）字第0937號。

潘潘，《元氣·磅礴·莊喆》，臺中：國立臺灣美術館、藝術家，2017。

賴明珠，《簡練·玄邈·林克恭》，臺北：文化建設委員會、藝術家，2011。

盧瑞琰，《鄭月波－漂泊的畫壇巨擘》，臺北：藝術家，2007。

謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》，臺北：藝術家，1998。

顏娟英，《臺灣近代美術大事年表》，臺北：雄獅圖書，1998。

蕭瓊瑞，〈師大藝術系與五月畫會之成立〉，《五月與東方－中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945～1970）》，臺北：東大圖書，1991，頁19-67。

蕭瓊瑞，《水墨巨靈－劉國松傳》，新北：遠景，2011。

蕭瓊瑞，〈全方位藝術家－楊英風的藝術生命與成就〉，《臺灣美術全集第30卷 楊英風》，臺北：藝術

家，2013，頁16-81。

蕭瓊瑞，〈抽象 符碼 東方情－臺灣現代藝術巨匠大展〉，《抽象 符碼 東方情－臺灣現代藝術巨匠大展》，臺北：尊采藝術中心，2014，頁13-31。

蕭瓊瑞，《現代·水墨·劉國松》，臺中：國立臺灣美術館、藝術家，2017。

嚴智宏，〈東南亞文化藝術〉，《東南亞概論：臺灣的視角》，臺北：五南圖書，2008，頁193-219。

二、外文

Benzakin, Joël and Michèle Lachowsky. *Vietnam Plastic and Visual Arts from 1925 to Our Time*. Brussels: Lettre volée, 1998.

Bradley, Mark Philip. *Vietnam at War*, Oxford: Oxford University Press, 2009.

Cha, Victor D. "Powerplay: Origins of the U.S. Alliance System in Asia." *International Security* 34:3(2009/2010): 158-196.

Fan, Joyce. "Social Realism in Vietnamese Art." In *Essays on Modern and Contemporary Vietnamese Art*, edited by Sarah Lee and Nguyen Nhu Huy, 53-61. Singapore: Singapore Art Museum, 2009.

Franklin, John K. "The Hollow Pact: Pacific Security and the Southeast Asia Treaty Organization." Ph. D. diss., Texas Christian University, 2006.

Gardner, Anthony and Charles Green. "South as Method? Biennials Past and Present." In *Making Biennials in Contemporary Times*, edited by Galit Eilat, 47-56. Amsterdam: World Biennial Forum, 2015.

Green, C. and A Gardner. *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Malden, MA: John Wiley & Sons, 2016.

Huynh, Boi Tran. "Vietnamese Aesthetics From 1925 Onwards." Ph. D. diss., University of Sydney, 2005.

Huynh-Beattie, Boitran. "Saigonese Art during the War: Modernity versus Ideology." In *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, edited by T. Day and Maya H. T. Liem, 81-102. Ithaca: Cornell University Press, 2010.

Karnow, Stanley. *Vietnam: A History*. NY: Penguin Books, 1991.

Kuniholm, Bruce R. *The Origins of the Cold War in the Near East: Great Power Conflict and Diplomacy in Iran, Turkey, and Greece*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

Lý, Trục Dũng. *Biếm họa Việt Nam* (越南漫畫). Hanoi: Mỹ Thuật, 2010.

Markója, Csilla. "The Young Arnold Hauser and the Sunday Circle - The Publication of Hauser's Estate." *Journal of Art Historiography* 21(2019): 1-20.

NATO. *What is NATO?* Brussels: NATO Headquarter, 2017.

- Olson, James S. and Randy Roberts, *Where the Domino Fell: America and Vietnam 1945-1990*. NY: St Martins, 1996.
- Organizing Committee. *Catalogue of First International Exhibition of Fine Arts of Saigon*. Saigon: First International Exhibition of Fine Arts of Saigon, 1962.
- Taylor, Nora A. "Framing the National Spirit – Viewing and Reviewing Painting under the Revolution." In *The Country of Memory: Remaking the Past in Late Socialist Vietnam*, edited by Hue-Tam Ho Tai, 109-134. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Taylor, Nora A. *Painters in Hanoi: An Ethnography of Vietnamese Art*. Singapore: National University of Singapore Press, 2009.
- Thái Tuấn, "Triển Lãm Quốc Tế Lần Nhứt (第一屆國際展覽)." *Bách Khoa* 141(1962): 70-73.
- Triggs, Oscar Lovell. *The Arts & Crafts Movement*. NY: Parkstone Press International, 2014.
- Trịnh, Cung. "Trụ cột Hòa Bình-Tác phẩm điêu khắc giá trị bị hắt hủi (和平柱子—被冷落之雕刻)." In *Mỹ thuật Việt Nam-Những vấn đề xoay quanh* (越南美術—圍繞著它之問題), 106-108. Published by the author in the USA, 2013.
- Tucker, Spencer C. *Encyclopedia of the Vietnam War: A Political, Social, and Military History*. NY: Oxford University Press, 2000.

三、網路資料

- 中國文化大學美術學系，〈系所簡介〉，<https://crmaar.pccu.edu.tw/files/11-1150-6196.php>，檢索日期：2020年4月27日。
- 〈中華航空〉，<https://zh.wikipedia.org/wiki/中華航空>，檢索日期：2020年4月27日。
- 〈中國文化大學〉，<https://zh.wikipedia.org/wiki/中國文化大學>，檢索日期：2020年4月27日。
- 白亞士，〈文薈「荷心荷境」藉畫來明心勵志〉，<https://www.epochtimes.com/b5/9/10/15/n2689950.htm>，檢索日期：2020年4月27日。
- 典藏臺灣，〈中華民國商品東南亞巡迴展出西貢展出〉 <https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/31/9a/66.html>，檢索日期：2020年4月27日。
- 〈柬越戰爭〉，<https://zh.wikipedia.org/wiki/柬越戰爭>，檢索日期：2020年4月27日。
- 徐婉禎，〈融貫中西逍遙遊—論析劉國松的水墨創作〉（2009），https://acc.nctu.edu.tw/gallery/0904_liu/article.htm，檢索日期：2020年4月27日。
- 〈政治作戰學校〉，《中華百科全書》，<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=5470&forepage=1>，檢索日期：2020年4月27日。

- 高雄市立美術館典藏品資料，〈藝術家小傳：吳隆榮〉，<http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa/artsdisplay.asp?systemno=0000001612&viewsource=list>，檢索日期：2020年4月27日。
- 國立臺灣師範大學美術學系，〈本系歷史〉，<http://www.art.ntnu.edu.tw/index.php/tw/about-fna/2014-04-21-16-07-18>，檢索日期：2020年4月27日。
- 國立臺灣藝術大學美術學系，〈本系沿革〉，<https://arts.ntua.edu.tw/系所介紹/#1505803389412-64ab1fe3-1ba3>，檢索日期：2020年4月27日。
- 黃海鳴，〈試探莊喆早期結合中西的抽象繪畫〉（2014.11.25），<https://zh-tw.facebook.com/notes/尊彩藝術中心-liang-gallery/試探莊喆早期結合中西的抽象繪畫/740514032670734/>，檢索日期：2020年4月27日。
- 陳輝東，〈敬悼畢生投入藝術創作的曾培堯先生〉，<https://pyart.moc.gov.tw/home/zh-tw/Life/6891>，檢索日期：2020年4月27日。
- 張肇烜，〈【人心人術】九根手指，寫下繪畫傳奇：楊三郎〉，<https://www.thinkingtaiwan.com/print/5572>，檢索日期：2020年4月27日。
- 張肇烜，〈【人心人術】臺灣畫壇的萬米長跑者：李石樵〉，<https://www.thinkingtaiwan.com/content/5318>，檢索日期：2020年4月27日。
- 張肇烜，〈【人心人術】我畫的花不會謝！臺灣畫荷大師：張杰〉，<https://www.thinkingtaiwan.com/content/5627>，檢索日期：2020年4月27日。
- 章左平，〈我的表叔鄭曼青〉（2009），http://blog.sina.com.cn/s/blog_70a074130101iyad.html，檢索日期：2020年4月27日。
- 曾培堯數位紀念美術館，〈創作自述〉，<https://pyart.moc.gov.tw/home/zh-tw/Readme>，檢索日期：2020年4月27日。
- 舒陽，〈景泰藍〉，《臺灣光華雜誌》，<https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=0fbfdefa-86f8-4ed3-b341-395532ea6b73&CatId=7>，檢索日期：2020年4月27日。
- 〈楊三郎〉，[https://zh.wikipedia.org/wiki/楊三郎_\(畫家\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/楊三郎_(畫家))，檢索日期：2020年4月27日。
- 楊英風數位美術館，〈滿足〉，http://yuyuyang.e-lib.nctu.edu.tw/collection/view1.asp?view_db=artWorks&no=H0036，檢索日期：2020年4月27日。
- 楊英風藝術教育基金會，〈司晨〉，http://yuyuyang.e-lib.nctu.edu.tw/collection/view1.asp?view_db=artWorks&no=H0123，檢索日期：2020年4月27日。
- 《臺灣大百科全書》，〈曾培堯〉，<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=9716>，檢索日期：2020年4月27日。



圖 1 蘇玉雲 (Tô Ngọc Vân)，《少女與百合》，油畫，1943，尺寸未詳

(https://en.wikipedia.org/wiki/Tô_Ng%E1%BB%8Dc_Vân)



圖 2 蘇玉雲 (Tô Ngọc Vân)，《水牛》，水彩，1954，尺寸未詳

(<https://danhhoa-tongocvan.blogspot.com/2019/02/con-trau-qua-thuc-ky-hoa-mau-nuoc-1954.html>)

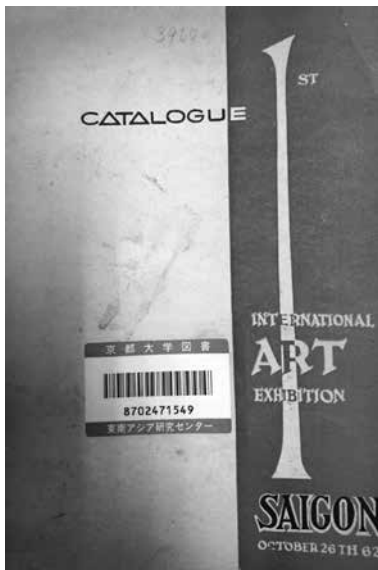


圖 3 《西貢國際美術展目錄冊》封面，1962

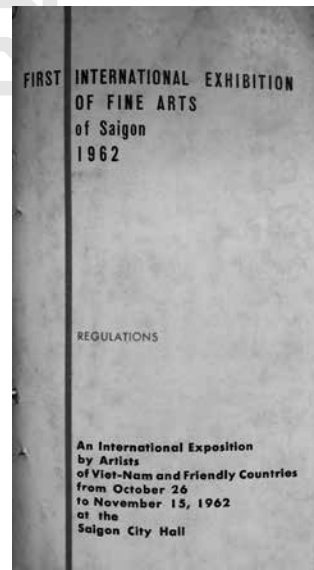


圖 4 《西貢國際美術展規則冊》封面，1962



圖5 溥心畬，《秋山樓閣》，絹本，
年代及尺寸未詳
（藝術家出版社授權）



圖6 鄭月波，《逸馬》，水墨，
1961，尺寸未詳
（藝術家出版社授權）



圖7 劉國松，《故鄉，我聽到你的聲音》，
水墨，1961，132x67 公分
（劉國松文獻庫授權）



圖 8 廖繼春，《作品 A》，油畫，1962，60.5×74 公分
（廖繼春家屬授權）

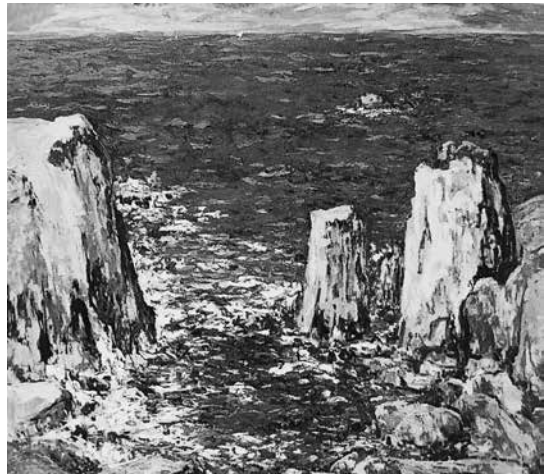


圖 9 楊三郎，《東尋坊》，油畫，1982，173×198 公分
（楊三郎美術有限公司授權）



圖 10 李石樵，《王》，油畫，1962，
91×72.5 公分
（藝術家出版社授權）



圖 11 曾培堯，《春雨》，油畫，1962，
55×79 公分
（曾培堯數位紀念美術館授權）



圖 12 莊喆，《自剖》，油畫，1958，尺寸未詳
(藝術家出版社授權)



圖 13 馬白水，《太魯閣錐麓》，水彩，
1958，77×56 公分
(馬白水家屬授權)



圖 14 楊英風，《司晨》，雕塑，
c.1961，尺寸未詳
(財團法人楊英風藝術教育基金會提供
照片)



圖 15 黎文第 (Lê Văn Đệ)，《夏日陽光》，
絹本，1954，尺寸未詳
(<http://tranhthuymacvn.blogspot.com/2012/09/le-van-e-nang-he.html>)



圖 16 黎玉慧 (Lê Ngọc Huê)，《和平柱子》，銅，1962，高逾 150 公分
(Courtesy Trịnh Cung)