

「現代」的渡海情境——何鐵華「新藝術運動」 與戰後臺灣現代主義*

郭哲佑**

摘 要

從一九四七到一九五八年之間，何鐵華（1910-1982）編刊物、辦展覽、開班授課，儼然是臺灣藝文界的風雲人物；其間發表了多篇藝評介紹西方現代主義藝術，並大力主張自由中國應該發展「新藝術」。從時間點來看，何鐵華與其所主張的「自由中國新興藝術運動」，恐怕才是戰後臺灣大規模引介西方現代主義思潮的起點。本文即考察何鐵華「新藝術運動」的渡海演變，首先向上梳理其承繼自一九三〇年代上海的現代主義思潮；其次討論「新藝術運動」如何在渡海後與反共的歷史情境交織，而成為具有現實意義的藝術運動；最後，則向下梳理「新藝術運動」與臺灣戰後的「現代主義繪畫」、「現代主義文學」的內在關係，將其連結至臺灣現代主義的發展史，釐清戰後現代主義的「西化」質疑。

關鍵詞：何鐵華，現代主義，新藝術運動，新寫實主義

* 本文原為修習梅家玲教授、沈冬教授合授之「渡海文學與文化專題」課程之課堂報告，蒙二位先生啟發指導，又得益於課堂同學之討論提點，方成初稿。初稿完成後，承蒙讀書會諸友人惠賜讀後卓見，其後曾宣讀於國立臺灣師範大學國文學系、臺灣中文學會主辦之「2024 前瞻中文研究議題國際學術研討會」（臺北：2024年11月2-3日），復蒙與會師友之鼓勵與提點。投稿後，又蒙匿名審查人細心謚正，使本文得以補苴罅漏，謹此併致謝忱。

** 國立臺灣大學中國文學系博士候選人，電子郵件信箱：r99121018@gmail.com

一、前言：「現代」的文化場域

論及臺灣戰後五、六〇年代的「現代主義」，若先不談日治時期的影響伏流，現代詩部分一般會追溯到紀弦 (1913-2013) 在一九五六年一月成立「現代派」、二月創辦《現代詩》季刊；¹ 現代小說則以夏濟安 (1916-1965) 於同年十月在《文學雜誌》上的〈評彭歌的「落月」兼論現代小說〉一文為發端，一九六〇年創刊之《現代文學》為其接續。² 另外，如果談論到「現代主義藝術」，那麼於一九五六年創立的「東方畫會」與一九五七年創立的「五月畫會」，也往往是追索戰後現代主義藝術的起點。³

這幾個在不同領域上的「現代主義」風潮，幾乎是同時在戰後臺灣生成發展。從藝文界的互動上，可以發現當時的文壇與藝壇交流頻繁，尤其詩人與畫家之間更是有著近乎革命的情感。如東方畫會「八大響馬」之一的吳昊 (1931-2019)，便曾回憶舉辦第一屆東方畫展時，詩人前來助陣的盛況：「現代詩人：楚戈、商禽、辛鬱、紀弦等都來會場，紀弦還當場即興大聲朗頌一首詩」，⁴ 詩人痲弦 (1932-2024) 亦曾多次提及「現代詩」與「現代畫」的緊密關係，如其在座談會上曾言：「李先生〔李仲生〕和紀先生〔紀弦〕年齡相若，而且都在五〇年代時倡導現代主義；所以現代繪畫和現代詩幾乎是同時並進的。當時的畫家和詩人們常常聚在一起相互切磋。早期的現代詩刊，像『藍星』、『創世紀』，還是李仲生的學生參與創辦的。因此，畫家和詩人是密切地連結在一起的，是一體的兩面，也是革命的伙伴。」⁵ 而若將視野拓展到小說家與畫家，亦可發現《現代文學》的發行人白先勇

¹ 其實紀弦在「現代派」正式成立之前，就已發表過近似的看法。如楊宗翰所言：「光從這幾條『信條』的文字裡去找問題、把研究焦點停留在一九五六年『現代派』之成立日，未免太過綁手綁腳了。……一九五二年刊於《詩誌》中〈詩論三題〉的『詩之我律』，甚至是一九五一年《新詩周刊》的發刊辭中，都可見紀弦已把這些『信條』的主要精神作過交代，只差沒有直接寫出『橫的移植』這四個字而已。」楊宗翰，〈中化「現代」——紀弦、現代詩與現代性〉，《中外文學》，30.1（臺北：2001），頁 71。

² 柯慶明，〈臺灣「現代主義」小說序論〉，《臺灣文學研究集刊》，1（臺北：2006），頁 28-29。

³ 蕭瓊瑞，〈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 33-34。

⁴ 吳昊，〈念李仲生老師談「東方畫會」〉，收入吳昊編，《現代繪畫先驅李仲生》（臺北：時報文化出版，1984），頁 81。

⁵ 張建隆整理，〈從李仲生到異度空間展——談中國現代繪畫的拓展〉，《雄獅美術》，164（臺

與五月畫會的創始畫家顧福生 (1935-2017) 實為莫逆好友，不但《寂寞的十七歲》、《孽子》、《紐約客》、《臺北人》等小說作品以顧福生的畫作為封面，《現代文學》亦曾使用顧福生、莊喆、韓湘寧等人的作品作為封面和插圖。⁶

這提醒我們一件事：目前看來分屬「文學」與「繪畫」等不同領域的戰後「現代主義」，其實在當時的歷史情境之中，往往是共生共存、界線難分的；況且，「現代主義」的多個流派在西方本就由藝術家與文學家共謀而成，單獨追索、論述戰後現代主義在「文學」、「繪畫」或其他藝術領域上的生成演變，可能都有顧此失彼、見樹不見林的疑慮。

就「跨領域」的研究來說，儘管已有部分學者注意到臺灣戰後「現代主義文學」與「現代主義藝術」之間的緊密關係，但目前的研究多聚焦在雙方的情誼交流以及作品的互文性，⁷ 至於在創作精神與理論基底之內在關聯上，除了集中討論六〇至七〇年代現代詩、現代繪畫的論戰遇合與余光中 (1928-2017)、劉國松的「新古典」走向外，⁸ 對於戰後「現代主義」藝文早期的生發與影響，似乎較乏更宏觀的視野來追源探索。劉紀蕙在〈超現實的視覺翻譯：重探台灣五〇年代現代詩「橫的移植」〉一文中，曾為一九五〇、六〇年代臺灣的超現實主義詩作與繪畫尋覓根源，先梳理東方畫會與李仲生 (1912-1984)、李仲生與上海現代主義畫派「決瀾社」的關係，再表示現代派詩作中視覺意象構成之痕跡，與超現實主義畫作有關；而現代派創始人紀弦即是學畫出身，也曾自言留日期間受到立體派、構成派等新興繪畫影響。⁹ 劉文點出了戰後現代詩與現代畫可能的同源關係，尤其將根源追溯至一九三〇年代的上海，頗具啟發性；但文章的重心還在詩、畫兩者之間的互文性，至於「現代主義」渡海後的變形與發展，應該還有論述的空間。

張誦聖曾提出，二十世紀的「東亞現代主義」本身就是一個重要的研究框架，

北：1984），頁 64。

⁶ 白先勇與顧福生兩人的交誼可見白先勇，《樹猶如此》（臺北：天下遠見出版，2008），〈人的變奏——談顧福生的畫〉、〈殉情於藝術的人——素描顧福生〉，頁 73-78、79-83。

⁷ 如余佳燕，〈從跨藝術互文現象考察台灣五、六十年代詩人與畫家對話鑄鑄而成的超現實風潮〉，收入封德屏主編，《異同、影響與轉換：文學越界學術研討會青年文學會議論文集》（臺南：國家臺灣文學館，2006），頁 335-361。

⁸ 如張俐璇，〈向「傳統」借火：一九六〇年代台灣「現代」詩畫的遇合——以劉國松、余光中為論述核心〉，《人文與社會研究學報》，44.2（臺南：2010），頁 85-103；須文蔚，〈1960-70 年代臺港重返古典的詩畫互文文藝場域研究——以余光中與劉國松推動之現代主義為例〉，《東華漢學》，21（花蓮：2015），頁 145-174。

⁹ 劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》（新北：立緒文化，2000），頁 260-295。

並指出在個案影響之外，更重要的是「現代主義」在文化場域裡的結構位置：

關注現代主義運動發展週期，必然是關注這一運動在個別文化生產場域裡的位置如何形成、茁壯、衍生、擴散的路徑和軌跡。文學研究者在建立文學系譜時，往往特別關注直接性的影響和傳承。……我認為更加不可忽視的，是現代主義文學作為一個結構位置，在整體文化場域裡出現、擴展的軌跡，以及現代主義文學和其他同時並存的美學位置之間的競爭、互動關係。¹⁰

因此，對於臺灣戰後現代主義的發展，可能也需要宏觀的視野，探析它的軌跡與場域位置。本文秉持這樣的關懷，考察臺灣戰後「現代主義」的渡海演變，並以時間最早，但長久被忽視的、臺灣現代藝術的起點何鐵華 (1910-1982)「新藝術運動」為對象，首先向上梳理其承繼自上海藝術團體「決瀾社」與「中華獨立美術協會」的現代主義主張；其次討論「新藝術運動」如何在渡海後與反共的歷史情境交織，而成為具有現實意義的藝術運動；最後，則向下梳理「新藝術運動」與臺灣戰後的「現代主義繪畫」、「現代主義文學」可能的內在關係，將其連結至臺灣現代主義的發展史，釐清戰後現代主義的「西化」質疑。

二、何鐵華與「新藝術運動」的根源及其在戰後臺灣的場域位置

若考察臺灣戰後現代主義藝術的源流，在現今的討論中，作為臺灣「現代藝術導師」的李仲生是常被標舉的名字，相較之下，李仲生好友、創辦《新藝術》雜誌的何鐵華卻容易被忽略；但是從時間點來看，何鐵華與其所主張的「自由中國新興藝術運動」，恐怕才是戰後臺灣大規模引介西方現代藝術思潮的起點。何鐵華於一九一〇年生於廣東番禺，一九二六年前往香港，拜師馮潤芝 (1851-1942)，一九二七年赴上海中華藝術大學西畫系求學，師從陳抱一 (1893-1945)，一九三五年經陳抱一指示，任上海《美術雜誌》主編，一九三八年因戰爭爆發，《美術雜誌》遷往香港。一九四二年因日本轟炸，何鐵華痛失兩子，遂憤而投入抗日，先以《大公

¹⁰ 張誦聖，《現代主義·當代台灣：文學典範的軌跡》（臺北：聯經出版，2015），〈試談幾個研究「東亞現代主義文學」的新框架——以台灣為例〉，頁388。

報》戰地記者身分赴重慶，後加入孫立人（1900-1990）「新一軍」赴緬甸從軍，並與孫立人之堂侄孫克剛（1912-1967）於一九四六年合著《緬甸蕩寇志》、一九四七年合著《印緬遠征畫史》。一九四七年何鐵華隨孫立人來臺，於一九四九年下半年開始擔任《公論報》「藝術」版、《新生報》「藝術生活」版之主編，隨後於一九五〇年十二月創辦《新藝術》雜誌，鼓吹「自由中國的新興藝術運動」，一九五一年創辦第一屆「自由中國美展」，一九五二年甚至還在臺北市建國南路巷弄，成立私人藝術研習班「新藝術研究所」，至一九五八年因政治因素黯然離臺。¹¹ 從一九四七到一九五八年之間，何鐵華編刊物、辦展覽、開班授課，同時發表了多篇藝評介紹西方現代主義藝術，¹² 儼然是臺灣藝文界的風雲人物。但在現今的臺灣藝術史書寫，以及關於臺灣戰後藝文界五、六〇年代「現代主義」風潮的討論中，何鐵華都不太算是一個重要的名字，比如蕭瓊瑞言何鐵華的「新藝術運動」是往後東方、五月兩畫會「現代繪畫運動」之「暖身」，但未把何鐵華放入臺灣「現代藝術」的脈絡裡；¹³ 梅丁衍甚至認為，何鐵華在臺灣推動現代美術是一個歷史性的「巧合事件」，是一位「過客型」的文化運動人物，其稱「何鐵華在台灣美術活動中遺留下來的，只是一片新美術運動的情緒性口號與模糊的現代美術浪漫的氛圍而已」。¹⁴

然而，受何鐵華提攜、曾參與新藝術運動的重要臺籍抽象畫家莊世和（1923-2020），在接受臺北市立美術館的訪問時，則認為何鐵華是臺灣現代繪畫發展的關鍵人物，卻因政治因素而被湮滅事實以致消失了蹤影：

很多人不敢說出他的名字，怕有後遺症，也很麻煩？所以不敢提起他。

好像何鐵華遭遇台灣藝壇上的禁忌般的待遇似的，實在太不公平。

.....

迄今，何鐵華的學生不敢公開說他是何鐵華的學生？這個事實筆者也有

¹¹ 以上關於何鐵華的生平事蹟，可見梅丁衍整理之年表。梅丁衍，《臺灣美術評論全集——何鐵華卷》（臺北：藝術家出版社，1999），〈何鐵華年表〉，頁 192-198。

¹² 比如〈新興繪畫的流派〉一文，便介紹了野獸派、立體派、抽象派、達達派、超現實派等藝術流派，並大力主張自由中國應該發展「新藝術」。何鐵華，《自由中國的新興藝術運動》（香港：廿世紀社，1951），頁 101-122。其他文章還包括〈自由中國新興藝術的使命〉、〈現代繪畫的新認識〉、〈新興繪畫的本質〉等等。同前引，頁 39-43、77-79、81-86。

¹³ 蕭瓊瑞，〈撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展（1945-1987）〉，《臺灣美術》，56（臺中：2004），頁 31。

¹⁴ 梅丁衍，《臺灣美術評論全集——何鐵華卷》，頁 150。

經驗，因為筆者的學生考上師大美術系、國立藝專美術科，也不敢說是莊世和的學生，怕不能畢業。聽起來非常可笑！但也證實了白色恐怖的陰影破壞了現代畫的發展。¹⁵

就時間點來看，從一九四九年就執掌《公論報》「藝術」版的何鐵華，確實不應在討論臺灣戰後現代主義的論述之中缺席。且更重要的是，本文認為何鐵華的「新藝術運動」無論是在藝文場域上的承繼與擴散，或者在實際論述內涵上的轉化與延展，都具體而微的顯現了「現代性」或「現代主義」在渡臺情境下的首次轉型新生，或能成為補全現今戰後現代主義論述的一塊拼圖。以下先分兩小節，就外圍的藝文場域視角來討論「新藝術運動」的根源與影響，而對於「新藝術運動」實際的理論脈絡，將在第三節詳細說明。

(一)何鐵華的現代藝術背景與《新藝術》雜誌的渡海淵源

就源流來說，何鐵華師承陳抱一，曾言在臺灣推行的「新藝術運動」，有繼承其師遺志之意，並曾自承《新藝術》的前身是一九三七年上海的《美術雜誌》。¹⁶ 陳抱一生於一八九三年，曾赴日學畫，回國後致力於西洋油畫的教育推廣，在上海藝術大學任教，後因與校方不和，與陳望道（1891-1977）、丁衍鏞（1902-1978）等人從上海藝術大學中分裂出來，另辦中華藝術大學，¹⁷ 是民初著名的西洋畫家與美術教育家。

關於陳抱一與何鐵華的關係，除了直接的師承之外，最重要的是對「新藝術」或「現代藝術」的推廣精神。追溯中國關於藝術的革新想法，實際上與晚清民初的西學風潮有關，如何學習西方，將中國的傳統知識體系「科學化」與「現代化」，是當時知識分子的關心所在。民初的「美術革命」或「洋畫運動」，正是在這樣的大思潮之下展開，梁啟超（1873-1929）、陳獨秀（1879-1942）、蔡元培（1868-1940）等人，皆曾提出具有啟發性的變革主張，其中蔡元培更因先後擔任北大校長與大學院院長（相當於教育部長），其所提出的「美育代宗教」主張最具影響力，中國的新式美術學校亦於一九一〇年代開始成立，包括著名的上海美專、北京（北平）藝

¹⁵ 莊世和，〈何鐵華與台灣現代畫運動〉，《現代美術》，65（臺北：1996），頁 54-61。

¹⁶ 何鐵華，〈漫憶抱一師〉，《新藝術》，1.6（臺北：1951），頁 115。

¹⁷ 陳瑞林整理，〈陳抱一年表〉，收入陳瑞林編，《現代美術家陳抱一》（北京：人民美術出版社，1988），頁 124-125。

專、國立藝術院等等。¹⁸ 而一九二〇年代以後，許多留學生學成歸來，帶著革新中國美術的理念，引介了西方的藝術思想，並在三〇年代開始籌組美術團體、舉辦畫展，尤其上海因地處租界，出版、展覽、評論等藝文活動特別豐富，一時間有百花齊放的態勢。¹⁹

在這些以革新中國美術為理想的運動之中，對於中國的「新派」或「現代美術」追求，實際上亦有不同的路線；在當時的語境裡，「現代美術」一詞時而指稱美術的「現代化」與「革新」，卻並不直接等於「現代主義美術」。²⁰ 在整個中國美術革新的過程裡，「寫實主義」的推廣實際上早於「現代主義」，後者是隨著海外留學生陸續歸來而逐漸拓展影響力的。²¹ 而陳抱一在當時與劉海粟（1896-1994）、林風眠（1900-1991）、龐薰琹（1906-1985）等人一同被歸類為新畫派，²² 作品也被評論具有「野獸派」或「現代藝術」的傾向，²³ 是在美術革命運動之中，立場較接近於接納西方現代主義藝術者；就其對現代主義藝術的推廣來說，雖然陳抱一並未名列「決瀾社」或「中華獨立美術協會」這兩個鼓吹前衛藝術的團體之發起成員，但是後期亦參加決瀾社的展覽，且決瀾社與中華獨立美術協會的組成分子有許多都是陳抱一的學生，如陽太陽（1909-2009）、楊秋人（1907-1983）、梁錫鴻（1912-1982）等人。陽太陽曾言：「對於決瀾社抱一先生是給予了很大支持的。每次決瀾社展覽他總是早早地趕來參觀，一邊看畫一邊提出許多中肯的批評意見。」²⁴ 由此可知，陳抱一對於現代藝術的推廣，即便可能未有直接的行動參

¹⁸ 陳秀文，〈中國近現代美術思想的形成〉，《臺灣美術》，89（臺中：2012），頁 76-95；潘耀昌，〈中國近現代美術史（修訂版）〉（北京：北京大學出版社，2009），頁 200-218。

¹⁹ 劉瑞寬，〈決瀾社與中國現代美術〉，《興大歷史學報》，6（臺中：1996），頁 109-123。

²⁰ 可見陳秀文、潘耀昌的討論。陳秀文，〈中國近現代美術思想的形成〉，頁 76-95；潘耀昌，〈中國近現代美術史（修訂版）〉，頁 200-218。而在西方現代主義藝術引進後，以徐悲鴻（1895-1953）、顏文樑（1893-1988）為代表的學院派，仍主張應學習西方學院派的寫實技法，彌補傳統國畫在寫實上的缺失，卻不接受西方印象派以降的種種現代主義繪畫流派，徐悲鴻曾為此與徐志摩（1897-1931）筆戰，為近代美術史上著名的「二徐之爭」。相關討論可見呂澎，〈關於徐悲鴻、寫實主義及其論爭〉，《文藝研究》，8（北京：2006），頁 111-122；曾小鳳，〈先鋒的寓言：「二徐之爭」與中國美術批評的現代性〉，《藝術探索》，35.2（南寧：2021），頁 6-17。

²¹ 對此，亦有一些持保守態度的前輩。比如豐子愷（1898-1975）便批評當時某些青年藝術家刻意求新的行為：「做了 Cezanne 與 Matisse 的崇拜者。……以為非此便不新，非新便不是二十世紀的青年藝術家了。這全是淺見。他們沒有完備健全的『藝術的心』，他們所見的只是藝術的表面。」豐子愷，〈新藝術〉，《藝術旬刊》，1.2（上海：1932），頁 2。

²² 關於「學院派」與「新畫派」，可參考謝佩寬，〈決瀾社與三〇年代的上海——兼寫中國美術現代化第一期的歷程〉，《臺灣美術》，45（臺中：1999），頁 80-84。

²³ 陳瑞林，〈陳抱一和中國早期的油畫運動〉，收入陳瑞林編，《現代美術家陳抱一》，頁 198。

²⁴ 陽太陽，〈恂恂長者 諄諄教誨〉，收入陳瑞林編，《現代美術家陳抱一》，頁 140。

與，基本上是持鼓勵支持態度。且何鐵華言，《美術雜誌》是陳抱一指示他與梁錫鴻等籌辦，而此雜誌是「全國僅有的純粹藝術刊物」；²⁵ 當然「全國僅有」有誇大之嫌，與《美術雜誌》同期之刊物至少尚有《藝術旬刊》、《現代美術》等，但《美術雜誌》作為一本立場為推廣現代藝術之刊物，應無可置疑。而《美術雜誌》的前身為一九三六年《新美術》雜誌，《新美術》主編梁錫鴻同時是決瀾社、中華獨立美術協會成員，亦為陳抱一學生，由陳抱一介紹給雜誌社。雖《新美術》僅發行一期便停刊，但前衛風格明顯，內容主要介紹歐洲現代主義畫派理論，在《新美術》停刊之後遂有《美術雜誌》之創，延續其介紹前衛藝術的企圖。²⁶ 若依何鐵華所言，《美術雜誌》為陳抱一「要我和梁錫鴻兄等辦」，則陳抱一亦是一九三〇年代上海現代藝術風潮的幕後推手之一。劉獅 (1910-1997) 曾言：

「決瀾〔社〕」與「獨立〔美協〕」可稱之為中國的野獸羣，雖然他們僅僅是幾個青年作家的集團；但，他們都能使用雙筆，不但能畫，而且能寫，不但憑空宣傳，而且還發行了幾種純藝術性的刊物——「藝術旬刊」，「美術雜誌」介紹了許多最新穎的理論和技巧，頗為當時社會所注意。²⁷

何鐵華既師承陳抱一，又把在臺灣創立的《新藝術》雜誌視為《美術雜誌》的臺灣復刊，則《新藝術》雜誌自然繼承了一九三〇年代上海現代藝術之精神。此外，何鐵華雖非決瀾社之一員，但與決瀾社成員過從甚密，包括前文提及的梁錫鴻，以及隨何鐵華來臺之李仲生，²⁸ 甚至決瀾社的創始人之一倪貽德 (1901-1970)，²⁹ 均與何鐵華有交流情誼。因此，將何鐵華的「新藝術運動」，視為上海一九三〇年代現代主義風潮渡海而來的延續，應是合理的推測。

²⁵ 何鐵華，〈漫憶抱一師〉，頁 115。

²⁶ 梁錫鴻的這段歷程可見蔡濤，〈梁錫鴻：被遮蔽的風景〉，收入廣東美術館編，《梁錫鴻：遺失的路程》（廣州：嶺南美術出版社，2006），頁 26-27。

²⁷ 劉獅，〈三十五年來的中國「洋畫」運動〉，《文潮月刊》，2.3（上海：1947），頁 601。

²⁸ 據李仲生學生黃鐵瑚所述，李仲生是受何鐵華之邀來臺。見梅丁衍，〈黃榮燦疑雲——台灣美術運動的禁區（下）〉，《現代美術》，69（臺北：1996），頁 75-76。

²⁹ 何鐵華曾與倪貽德、梁錫鴻於香港合作〈抗戰〉、〈建國〉兩大壁畫。其事可見何鐵華，《自由中國的新興藝術運動》，〈『抗戰』『建國』兩大壁畫的繪製〉，頁 233-236。

(二)「新藝術運動」在臺之政治情境與後續影響

一九四二年，由於在一次日本空襲中痛失兩位愛子，何鐵華憤而從軍抗日，先以戰地記者名義到後方投入救亡工作，接著再於一九四五年加入孫立人之「新一軍」，由重慶前往緬甸，成為孫立人之部屬；之後曾與孫克剛合著《緬甸蕩寇志》、《印緬遠征畫史》，記錄孫立人在緬甸大破日軍、援救英軍之事蹟。一九四七年，何鐵華隨孫軍來臺，之後便開始在全臺各地舉辦美術展覽，並在一九四九年下半年起，擔任《公論報》「藝術」版與《新生報》「藝術生活」版的主編，隨後於一九五〇年創立《新藝術》雜誌；³⁰ 短短幾年之間，何鐵華掌握了頗大的聲量，這當中似可觀察其背後的政治力量。曾受何鐵華鼓勵提攜，並在《新藝術》雜誌上翻譯現代藝術理論的畫家劉其偉 (1912-2002) 曾回顧，《新藝術》的創刊獲得了中國文藝協會的支持；³¹ 而梅丁衍則認為，從編輯群名單和創刊詞來看，《新藝術》雜誌「應該是國民黨中央文藝理念的執行者，換句話說，它是官方『反共文藝』政策下的機關雜誌」。³² 然而，如果考慮到何鐵華的孫系背景，以何鐵華為領導的「新藝術運動」，背後的政治角力恐怕更為複雜。吳宇棠曾分析戰後臺灣初期的政治與藝文轉向的關係，首先是《公論報》的「藝術」版自創刊以後，與現代美術相關的翻譯與評介已成為其特色，儘管有部分人士曾提出強烈批評，認為應該要走「現實美術」的方向，但《公論報》不為所動，仍然堅持以現代美術為主，更委請何鐵華擔任主編，這似乎顯示了背後確有相當力量的支持。其次是吳宇棠認為，何鐵華的路線之所以受到支持，並非出自國民黨政府之主觀意願，背後其實有著親美的勢力；尤其當時正是國民黨政府仰賴孫立人、吳國楨 (1903-1984) 等親美人士爭取美援的時期，何鐵華作為孫系人馬，獲得不少資源。再者，當時中共之文藝方針為現實主義，如林風眠、龐薰琹等人都被迫為自己過去的繪畫主張公開認錯，何鐵華所主張的「自由中國的新藝術運動」，在藝術上透過現代主義傾向與美國站在一起，也是與共產國家文藝政策對抗的檯面代表。³³

然則，「透過現代主義與美國站在一起」之論，其實忽略了美國支持「現代主義」作為反共宣傳的時間點，實際上比何鐵華宣揚「新藝術運動」要來得晚；³⁴

³⁰ 梅丁衍，《臺灣美術評論全集——何鐵華卷》，〈何鐵華年表〉，頁 192-198。

³¹ 劉其偉，〈何鐵華與廿世紀社〉，《雄獅美術》，50（臺北：1975），頁 18-20。

³² 梅丁衍，《臺灣美術評論全集——何鐵華卷》，頁 114。

³³ 吳宇棠，《臺灣美術中的「寫實」(1910-1954)：語境形成與歷史》（新北：天主教輔仁大學比較文學研究所博士論文，2009），頁 358-361。

³⁴ 美國於一九四七年成立中情局，一九四九年美國國會通過中情局法案，授予中情局極大權力，讓

換言之，何鐵華雖屬孫立人部屬，可能在當時獲得一定資源與支持，但卻未必與何鐵華「推廣現代主義藝術」的行為畫上等號，後者更可能是受到何鐵華個人經歷影響。只是何鐵華既為孫系人馬，便也不難理解為何《新藝術》雜誌在一九五〇年十二月創刊後，僅辦不到四年，於一九五四年二月便停刊。這有幾個原因：首先是在獲得美援之後，支持《新藝術》雜誌、親美的吳國楨、孫立人先後失勢；³⁵ 其次是何鐵華本就與親國民政府的藝術家梁氏兄弟（梁鼎銘（1898-1959）、梁又銘（1906-1984）、梁中銘（1906-1994））不睦，在《新藝術》第二卷第五、六期合刊中，記錄雙方爭執之事，甚至指名道姓稱梁氏兄弟為「藝壇流氓」。³⁶ 最後，相較於虛幻的「現代美術」，國民黨仍需要樹立起中華文化正統繼承者的權威，傳統水墨才是政府欲發揚的範疇。³⁷

以上討論了何鐵華「新藝術運動」背後的政治角力。而在何鐵華離臺之後，雖然長期鮮有人討論這段歷史，但從藝文場域的後續影響來看，何鐵華對於臺灣現代主義藝術的發展，也並非只是帶來「浪漫氣氛」而已。前文已述，李仲生之所以渡海來臺，正是受到何鐵華的力邀，而後李仲生又在何鐵華主編的《公論報》「藝術」版與《新藝術》雜誌上發表多篇關於現代藝術的藝評，且不收《新藝術》雜誌之稿費，可見兩人之交情匪淺。³⁸ 而何鐵華在主持《新藝術》雜誌與主辦「自由中國美展」的期間，又提攜了在日治時期便嘗試抽象畫作的臺籍畫家莊世和。由於莊世和立體主義的畫作在當時臺灣畫壇尚屬少見，據莊世和所言，他曾將在日本參展過的作品提交省展卻落選，遂再將作品送去參加何鐵華主辦的第一屆自由中國美展，卻引來激賞。³⁹ 後經何鐵華引介，莊世和在《新藝術》雜誌擔任日文編輯，

中情局預算擴增將近二十倍，一九五〇年六月召開文化自由大會 (The Congress for Cultural Freedom)，才正式將文化宣傳的觸角伸向國際。而中情局將「現代主義藝術」作為替美國文化宣傳的工具，尚須等到一九五一年以後。弗朗西絲·斯托納·桑德斯 (Frances Stonor Saunders) 著，曹大鵬譯，《文化冷戰與中央情報局》（北京：國際文化出版，2002），頁 31-43、122。

³⁵ 關於孫立人、吳國楨支持《新藝術》雜誌，可參考吳宇棠的推論：「第一屆『自由中國美展』雖獲得當時行政院長陳誠與教育部長程天放、內政部長余井圖等題詞祝賀，但國民黨中央黨部文化宣傳部門實權人士如張其昀、張道藩都未領銜推薦。尤其，何鐵華一再強調《新藝術》雜誌與『自由中國美展』皆由廿世紀社獨立舉辦，背後並無扶何勢力；但從美展獎章由陸軍總司令孫立人與臺灣省主席吳國楨提供，在韓戰方酣的當時背景下，親美色彩不免令人側目。」吳宇棠，《臺灣美術中的「寫實」(1910-1954)》，頁 372，註 124。

³⁶ 〈中國藝術協會將成立〉，《新藝術》，2.5-6（臺北：1954），頁 100。

³⁷ 吳宇棠，《臺灣美術中的「寫實」(1910-1954)》，頁 405。

³⁸ 關於李仲生為《新藝術》義務撰稿不收應得之稿費，見〈藝壇動態·第二條〉，《新藝術》，1.3（臺北：1951），頁 53。

³⁹ 莊世和言：「使我在同一地域有這麼不同的看法，覺得莫名其妙。並且在展出當天審查委員李石

並成為自由中國美展洋畫部的審查委員。李仲生往後被視為「臺灣現代藝術的拓荒者」、「臺灣現代繪畫導師」，⁴⁰ 啟發了後來的東方畫會，莊世和則在「新藝術運動」失勢後回到臺灣南部成立「綠舍美術研究會」、「新造形美術協會」，推廣現代藝術與前衛藝術亦不遺餘力。⁴¹ 兩位在臺灣現代藝術發展史上皆具有舉足輕重地位的藝術家，都與何鐵華的「新藝術運動」有著緊密關係，因此，自不能抹滅何鐵華「新藝術運動」所提供的舞臺。

三、「新藝術運動」的內涵：「現代性」與「新寫實」

前節先就藝文場域說明何鐵華「新藝術運動」的淵源與影響，而本節則分析何鐵華本人之論著，探討在「自由中國的新藝術運動」的大旗之下，淵源於一九三〇年代之「現代主義藝術」運動，在渡海來臺之後所發生的演變，以及其理論內在的根柢，和所欲對話的對象。

在《新藝術》的第一期中，代創刊詞〈我們的路〉全然是反共抗俄的口吻，當中認為打敗敵人需要加強「精神的武裝」，而「加強精神的武裝的第一步工作，便是樹立自由中國新藝術的大纛」，如此才能進一步完成「反共抗俄之神聖任務」。⁴² 但這樣的精神武裝，內涵究竟為何？又如何能達到救亡圖存的目的？以下分成「現代性」與「新寫實」兩個部分，來分別說明這個「新藝術運動」的實質內涵。

(一)新藝術運動的現代性

對於「新藝術運動」的實質內涵，除了全篇以「反共抗俄」為主軸的代創刊詞〈我們的路〉之外，從版面緊鄰〈我們的路〉、署名「魯鐵」所著之〈掀起自由中國的新興藝術運動〉，我們或許可以略窺一二：

樵只說：『那兩幅畫，三個月前在省展我們給他落選的，為什麼在自由中國美展展出呢？豈有此理。』接著審查委員施翠峰回答：『我們是自由的，好作品當然可以展出！』。蔣伯欣，《綠舍·創型·莊世和》（臺中：國立臺灣美術館，2019），頁85。

⁴⁰ 例如陶文岳便以「臺灣現代繪畫導師」稱呼李仲生。陶文岳，〈凝視空間記憶——從李仲生影響下的臺灣現代藝術現象談起〉，收入蔡昭儀主編，《藝時代崛起——李仲生與臺灣現代藝術發展》（臺中：國立臺灣美術館；臺北：藝術家出版社，2019），頁9。

⁴¹ 對莊世和的詳細介紹，可見蔣伯欣《綠舍·創型·莊世和》一書。

⁴² 〈我們的路〉，《新藝術》，1.1（臺北：1950），頁2。

新興藝術誕生於二十世紀的初葉，因為世界思潮的轉變，自由思想與新時代精神勃起，人們不滿於過去的束縛，而從冷酷無情的桎梏中解放出來，自覺的革命的創作着各種新作風，具有社會意識的革命的新生的藝術。再加上第一次世界大戰之後，到第二次世界大戰爆發而告終，人類思想有着非常的演進，和社會急劇的變化，藝術上的諸新興流派遂相繼而起，蓬勃激昂的竟無止境，普遍的發展開去。

……

藝術並非公式化的、固定性的，而是江流似的隨着歷史的演進和激動，轉變着、前進着、創造着的。

……

自由中國是自由世界的一環，自由中國的新興藝術也是自由世界的新興藝術的一流。我們不能脫節，不能落後，必須理解時代所賦予的使命，迎頭趕上去，吸收世界的新思潮新精神，作為我們的新血輪新生力，創造出富有民族特性的、戰鬥力的、新生命的自由中國新興藝術。其功效之大有如槍炮炸彈殺傷敵人的肉體一般，……而完成我們民族復興的任務。⁴³

這篇文章可以視為何鐵華為這個藝術運動所做的進一步解釋。首先可以看到的是，何鐵華把這個新興藝術誕生的時間點放在「二十世紀初葉」，尤其是兩次大戰之間有著蓬勃的進展，且「具有社會意識」，這很顯然指陳的就是從象徵主義以降，被後來論者視為「現代主義」的種種藝術流派。其次，此處所說的「新興藝術」帶有「進步」的意義，主張藝術是跟著歷史而前進的，尤其因應近代飛快的時代演變，這個自由中國的新興藝術運動，也有著除舊追新的「革命」意圖。最後，文章把「自由中國」，亦即中華民國臺灣放進「自由世界」之中，並且說明這個「新藝術」有救國之效。從這段文字來看，「新藝術運動」雖未明言「現代主義」，但當中確實彰顯了某種「現代性」：首先如同馬歇爾·伯曼 (Marshall Berman, 1940-2013) 所言，「現代」意味著處在一種特別的環境，「允許我們去歷險，去獲得權力、快樂和成長，去改變我們自己和世界」，而與此同時，現代性又有摧毀固有傳

⁴³ 何鐵華，《自由中國的新興藝術運動》，〈新興藝術序論〉，頁 31-33。此文原題〈掀起自由中國的新興藝術運動〉，發表於《新藝術》，1.1（臺北：1950），頁 3，作者署名魯鐵，為何鐵華筆名。

統的傾向。⁴⁴ 就這點切入，可以看到何鐵華在其他介紹新藝術運動的文章之中，也屢次提及對「追新」的迫切，甚至對「現代」的迫切：

歷史告訴我們：時代的巨輪，是不斷地前進的。今日又是一個多麼偉大的非常時代啊！一切陳舊腐爛的東西，都應該毀滅，而正待有強健的新生命的東西出現，以喚起人們的警覺和推動社會的新思潮。⁴⁵

二十世紀的現代，是思想混亂的時代，激動的時代；傳統思想在崩潰，一切是不安定的，一切是動搖的。法國的現代哲學家柏格森說：「天下萬物，沒有一日、一刻、一分、或一秒的停滯，一切都流動着。」這是現代思潮的最適切的說明。我們都在今日的動的速力的世界裏活動着、生活存着，始終為求真的憧憬及努力掙扎而活動着。這正是有真的生命的人。對現代的不滿，批判或削除昔人所作的規範法則，而建設新的理想，要求一大的轉化。這是現代人的精神。現代的新興藝術，其後面必然潛伏着這現代精神。即是說以前的藝術是靜的，現代的藝術是動的、獨創的。⁴⁶

以上兩則引文皆為顯例，第一則引文強調了「新時代」與「新思潮」的必要，「陳舊腐爛的東西」則應該摧毀揚棄，而在第二則引文中，尤其可以明顯看到把「現代」與「新藝術」串聯在一起的說法，並且認為要在時代的混亂與激昂之中，建設新的理想、新的轉化，這無疑和前引之伯曼觀念相合。除此之外，何鐵華在另一本隨筆式著作《藝術生活漫筆》中，也多次談到藝術與時代、藝術與創新的關係。如「藝術是時代的產物，一方面創造著時代。時代不斷的前進，藝術也不斷的創造」、「藝術是人類的鞭子，藝術的存在，可以鞭策人類匍匐前進，向輝熾的遠方，美好的彼岸，……」等等，⁴⁷ 於《新藝術》雜誌第一卷第四、五期合刊上的

⁴⁴ 馬歇爾·伯曼著，徐大建、張輯譯，《一切堅固的東西都煙消雲散了——現代性體驗》（北京：商務印書館，2003），頁15。

⁴⁵ 何鐵華，《自由中國的新興藝術運動》，〈新興藝術運動概說〉，頁35。此文原發表於《公論報》（臺北），1950年7月9日，第6版，「藝術」版。

⁴⁶ 同前引，〈新興繪畫的本質〉，頁81。此文原題〈現代藝術的認識〉，發表於《新藝術》，1.1（臺北：1950），頁20。

⁴⁷ 何鐵華，《藝術生活漫筆》（香港：廿世紀社，1950），〈藝術〉，第14條，頁18。又如何鐵華在《論國畫創作之新路》一書中，在回答「為什麼要創造新國畫」之時，便言：「因為時代在不斷的進步，以新陳代謝的姿態發展著的，文化藝術也必須採取一種革命創新的步調，使可不為時

兩篇文章：何勇仁 (1901-1987)〈我們必須創造新藝術〉以及劉克爾 (1922-2003)〈新的是可笑的、幼稚的、叛逆的嗎？〉，也都是明顯追求「創新」的例子。⁴⁸其次，除了「追新」一點之外，新藝術運動當中對於「個人」與「個性」的強調，同樣有現代主義的影子，比如以下這些說法：

所以要從新認識現代繪畫，第一必須注重「個性」。如果個性沒有，便像一個人麻木了一般。因為「個性」是帶有一種「精神」的，精神充足之後，再次才談及技巧方面。⁴⁹

現代的藝術是主觀主義的，依照我們心中對物所起的感情而觀看，以個性的自由的表現為特色，至于與外界的物體像不像是無關心的，只對於外界的物象在個人的心上生出感情，由這感情出發的藝術，即作品的價值，是依着作者情感的中心點如何而決定的。描寫的結果，是已經和被描寫的物象，暫脫離而獨立着的一種實在——是作者個人的情感上生出來的新創造物，最自由的藝術。⁵⁰

在〈現代繪畫的新認識〉這篇文章中，何鐵華首先強調「現代」的意義與時代的演進遞嬗，接著說明各種現代繪畫派別，主要還是依照自我的「個性」去發展的；因此「個性」與「精神」是理解現代繪畫的一個重要關鍵。而〈新興繪畫的本質〉中，何鐵華強調了現代藝術的「主觀性」，表示「現代藝術」是依照作者的情感而萌生，現代繪畫中的種種派別，之所以不合遠近法、解剖學，是因為作者「把自己的心移入于物象的實在樣子中」，⁵¹何鐵華認為，這樣的藝術是作者個人情感上的創造物，是「最自由的藝術」。以「主觀主義」說明「現代藝術」，的確是抓住了現代主義的「個人性」特質；彼得·蓋伊 (Peter Gay, 1923-2015) 曾將各種不同的「現代主義」歸類為兩個特質：「第一是抗拒不了異端的誘惑，總是不斷致力於

代所遺棄，古往於今，莫不皆是。」何鐵華，《論國畫創作之新路》（香港：廿世紀社，1952），〈為什麼要創造新國畫？〉，頁 17。

⁴⁸ 何勇仁，〈我們必須創造新藝術〉，《新藝術》，1.4-5（臺北：1951），頁 73；劉克爾，〈新的是可笑的、幼稚的、叛逆的嗎？〉，《新藝術》，1.4-5（臺北：1951），頁 74。

⁴⁹ 何鐵華，《自由中國的新興藝術運動》，〈現代繪畫的新認識〉，頁 79。此文原發表於《公論報》（臺北），1950年7月2日，第6版，「藝術」版，作者署名樹柏，為何鐵華筆名。

⁵⁰ 同前引，〈新興繪畫的本質〉，頁 82-83。

⁵¹ 同前引，頁 83。

擺脫陳陳相因的美學窠臼；第二種態度是積極投入於自我審視」，⁵² 對照何鐵華的主張，第一點可說即是「求變與追新」，而把藝術焦點放在「個人」與「個性」之上，正符合第二點「自我審視」的意義。

於是可進一步探問的是：如果「新藝術」指的是「現代藝術」，而「現代藝術」有著濃厚的「個人主義」色彩，那麼在何鐵華的脈絡下，「現代藝術」為何可以「救國」？又要如何「救國」？在此，或許我們可以再次回顧這個新藝術運動的「渡海」根源。說到美術之「救國」或「革命」意義，最早可追溯至清末民初的文化革新運動，而一九一九年一月的《新青年》，因呂澂（1896-1989）的一封讀者來信，認為「文學與美術，皆所以發表思想與感情，為其根本主義者惟一，勢自不容偏有榮枯也」、「竊謂今日之詩歌戲曲，固宜改革；與二者並列於藝術之美術，尤亟宜革命」，⁵³ 引來陳獨秀的回應，算是正式開啟了「美術革命」之大門；而後蔡元培大力倡導「美育」以提升國民素質，魯迅（1881-1936）也多次提及美術與文學作品相同，能透過「感動」來影響讀者的精神。⁵⁴ 本文第二節論及，何鐵華師承美術教育家陳抱一，與決瀾社、中華獨立美術協會等上海前衛藝術團體有密切關係，實則這些前衛藝術團體的革新主張，也前承五四的背景作為其血脈根源。比如陳抱一〈革命期的藝術感想〉、〈個人的努力與美術運動〉等文，皆提及自己在美術研究、教育上的努力與過往「美術運動」的關係，⁵⁵ 而決瀾社創始人倪貽德在回顧決瀾社的創立時，自述當時的心路歷程：「藝術，藝術，在中國已嚷嚷了將近二十年，可是成效又在什麼地方呢？……所以比較前遷的青年畫家，正應當互相連合起來，作一番新藝術的運動。」⁵⁶ 因此，何鐵華這類「美術救國論」，在理論上的淵源自然不能割裂民初以降中國美術運動的影響。清末民初的「美術運動」，有著從「寫實」到「印象派／後期印象派」甚至「前衛藝術」的軌跡，⁵⁷ 可以看

⁵² 彼得·蓋伊作，梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑（第二版）》（新北：國家教育研究院、立緒文化，2020），頁21。

⁵³ 呂澂，〈美術革命〉，《新青年》，6.1（北京：1919），頁84-85。

⁵⁴ 可見本文第二節之討論。又可參考胡榮的整理。胡榮，《從《新青年》到決瀾社——中國現代先鋒文藝研究（1919-1935）》（上海：復旦大學出版社，2012），〈1919：《新青年》與一場未遂的革命〉，頁20-44。

⁵⁵ 陳瑞林編，《現代美術家陳抱一》，頁77-79、94-95。

⁵⁶ 林文霞編，《倪貽德美術論集》（杭州：浙江美術學院出版社，1993），〈決瀾社的一群〉，頁243-244。

⁵⁷ 如劉瑞寬言：「回溯民國初年中國對西方美術學習的軌跡。初期無疑是寫實主義的天下，20年代前後則透露出一絲印象派與後期印象派痕跡」。劉瑞寬，《中國美術的現代化：美術期刊與美展活動的分析：1911-1937》（北京：三聯書店，2008），頁151。

作是在學習西方美術上，從「技術」到「精神」的歷程；何鐵華繼承了中國後期美術運動的傾向，是從觀念上主張美術的革新，但如同決瀾社陽太陽言：「我們這群人當時二十多歲，受到現代科學、民主精神的薰陶，希望改變腐敗、落後、貧困的社會現實，希望改變庸俗的月份牌繪畫流行的狀況，所以結合起來，成立『決瀾社』」，⁵⁸ 決瀾社所欲改變的，仍在於因襲守舊之傳統氛圍與落後的社會文化，這與何鐵華把「新藝術運動」上升到反共抗俄、救亡圖存的高度，畢竟還是有所不同。

從前文探討的「個人性」來切入，再對照決瀾社與何鐵華的論述，或可進一步說明彼此之間的差異。「自我」與「自由」往往連結，故「現代主義」與「自由主義」也時常並生而出；因此，〈新興繪畫的本質〉一文提及現代藝術是「最自由的藝術」，也是合情合理的方向。若回顧與何鐵華關係密切的一九三〇年代上海現代主義風潮，可以發現決瀾社在其宣言中，已經大聲說出「要自由」：

我們承認繪畫決不是自然的模倣，也不是死板的形骸的反覆，我們要用全生命來赤裸裸地表現我們潑刺的精神。

我們以為繪畫決不是宗教的奴隸，也不是文學的說明，我們要自由地、綜合地構成純造型的世界。⁵⁹

這段宣言裡，「表現精神」與「自由」可說是二而一的，正如何鐵華把「主觀主義」和「最自由的藝術」連結在一起。內省與表現自我本是現代主義的一大特色，作為一個支持現代藝術的前衛團體，決瀾社如此主張亦不意外，在其相關刊物《藝術旬刊》上所發表的言論中，也可發現類似的傾向。⁶⁰ 這樣的「自由」期許，是要用「潑刺的精神」來衝撞死板的舊社會，而如果對照何鐵華的論述，會發現在其脈絡中，「個性」與「自由」，最後還是歸結到一現實的政治功能：

我們要曉得藝術的好處，在能涵養人們內心的真情。從藝術品裏面，我們可味得人生真意味，可意識到我們自己的內生命。總之，我們之所以

⁵⁸ 引自邵大箴，〈一個永遠探索的靈魂——紀念龐薰萊先生〉，收入龐薰萊美術館編，《龐薰萊研究》（南京：江蘇美術出版社，1994），頁11。

⁵⁹ 決瀾社同人，〈決瀾社宣言〉，《藝術旬刊》，1.5（上海：1932），頁8。

⁶⁰ 陳碩文，〈新的想像、異的誘惑：《藝術旬刊》中的異國文藝譯介〉，收入解昆樺主編，《流動與對焦：東亞圖像與影像論》（臺中：國立中興大學，2019），頁125-163。

鑑賞藝術，是為擴大自己，使自己的生活內容更深、更大、更豐，又要一新「我」與這世界的關係。換句話說，鑑賞藝術就是鑑賞這世界；我們可以從裏面瞭解社會情狀，和我們將來的動向，而集體協力向前邁進，到達人類最崇高的目標。⁶¹

因為藝術是離不開現實的，雖然造成現實的力量是政治，充實現實的是智識，但推進現實的，使現實發生昇華作用，並提高其價值的，却是藝術。

藝術以宣傳滲進人的心底，使每個人的願望都寄托在外來的光明裏；這種維繫在人與人之間的密切關聯，是由藝術的精神所引導，而結集成一種力量。這力量又是一切強權暴力所不能消滅的，遂造成攻不可破的神聖堡壘。⁶²

〈新興繪畫的本質〉此文在談及現代藝術的「主觀」與「自由」之後，仍有著現實的功能目標，藉由「鑑賞藝術」歸結到「集體協力」，這裡似乎有一個內外循環的歷程：藝術反映了藝術家的「人生真味」，而觀者透過鑑賞藝術，又可以豐富自我的內生命，擴大自己，了解社會情狀，最終凝聚集體力量。這當然不只是「以美感動人心」而已，背後的重點還在於相較於決瀾社，何鐵華所持之「個性」與「自由」，已沾染了時代政治的因素——從其運動主張、文章必稱「自由」中國，就可知此處的「自由」，還必須放在二戰後美蘇對立、自由主義與共產主義對立的歷史情境之下來理解。而在〈自由中國新興藝術的使命〉一文中，何鐵華舉中國古代的禮樂和西方文藝復興的歷史為例，說明藝術可帶來的現實力量，此處的引文更是直接說明藝術的政治宣傳性質，提及藝術的精神可以引導「維繫在人與人之間的密切關聯」，⁶³這也是自由中國的新藝術運動所必須有的使命；在何鐵華的新藝術脈絡之中，新藝術有著反共抗俄的「戰鬥力」，又有著「民族性」。⁶⁴再回觀何鐵華所定義之「現代藝術」的「主觀性」，則現代藝術豈非是最具有「精神」之藝術？當然，這樣的論述很可能只是紙上談兵、難以看出具體的落實方法；但努力去

⁶¹ 何鐵華，《自由中國的新興藝術運動》，〈新興繪畫的本質〉，頁 85-86。

⁶² 同前引，〈自由中國新興藝術的使命〉，頁 42。

⁶³ 同前引，頁 39-43，引文見頁 42。

⁶⁴ 何鐵華認為，新藝術運動是要喚起自由中國的力量，引進西方現代藝術、推動藝術運動之時，不能無視民族的意識，而是要凝聚出屬於中國的新藝術。同前引，〈新興藝術運動概說〉，頁 35-38。

論述、甚至附會現代藝術的政治現實功能，卻是何鐵華在渡臺以後重新發揚現代藝術的必要之舉。

(二)現代藝術與「新寫實主義」

當面臨到戰爭的威脅，一九三〇年代上海的「現代派」風潮便迅速被抗日的民族主義淹沒，如同李歐梵所言：「當密佈的戰爭烏雲終於導致了一九三七年炮火時，上海的整個『現代派』建構都被毀掉了。」⁶⁵ 而何鐵華的「新藝術運動」要在戰後的臺灣接續推廣「現代主義」，尤其在反共的旗幟之下，如何讓現代主義具有現實功能，確實是一個難題。此外，前文已有略述，雖然何鐵華為孫立人部屬、似有著親美背景，但其實並不能把「新藝術運動」中的現代與前衛性質，簡單的與「美國」連結起來——何鐵華接任《公論報》「藝術」版主編之時為一九四九年下半年，創立《新藝術》雜誌時為一九五〇年，此時的美國不但還處在麥卡錫主義 (McCarthyism) 的陰影裡，甚至連「現代主義」也都還有共產的疑慮。二戰剛結束的美國，現代主義的激進性格並不受歡迎，社會普遍把前衛知識分子放在同情共產主義的陣營裡。總統杜魯門 (Harry S. Truman, 1884-1972) 多次對現代藝術發表負面看法，甚至在一九四七年寫給國務卿威廉·本頓 (William Benton, 1900-1973) 的信中說「現代主義者根本沒有藝術」，而同年馬歇爾 (George Catlett Marshall, 1880-1959) 則提議禁止將稅金花現代藝術上。此外，國會議員東狄洛 (George A. Dondero, 1883-1968) 在一次演講中，直接就說現代主義是蘇俄將共產主義傳播至美國的陰謀，而這場演講還讓他獲得了美術協會的獎章。⁶⁶

因此「美國」與「現代主義」的連結絕非如此理所當然；至少，必須等到一九五〇年中情局的國際組織部成立，開始贊助現代藝術，並於一九五〇年六月召開文化自由大會，開始將文化宣傳的觸角伸向國際，一九五一年才有替藝術宣傳、舉辦藝術展之實際行動。而何鐵華最早在一九五〇年七月六日即在《公論報》「藝術」版發表〈新興藝術運動概說〉，同年底便創刊《新藝術》雜誌，當中對「現代藝

⁶⁵ 李歐梵著，毛尖譯，《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》（北京：北京大學出版社，2001），頁 164。

⁶⁶ 以上內容，參考方言、一民，《時代的期權：藝術與價值投資》（上海：格致出版社、上海人民出版社，2023），第 4 章第 4 節，〈製造藝術信徒：從文化冷戰到意識形態宣傳〉，EPUB 版；弗朗西絲·斯托納·桑德斯，《文化冷戰與中央情報局》，頁 284-286；林中力，〈冷戰意識形態與現代主義的文化想像——以戰後台灣與中國的現代詩論述為觀察中心〉，《中外文學》，46.2（臺北：2017），頁 119-160。

術」的強烈支持，美國的文化宣傳恐怕也還來不及給予檯面上或暗中的助益；甚而可能相反，相較於琅琅上口「自由」與「民主」，歐洲現代主義發展歷程往往與共產主義牽連不清，如受到《新藝術》雜誌大力推崇的畫家畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973)，本身就是共產黨員。因此在當時的情境之下，何鐵華的「新藝術運動」標舉「現代藝術」，非但不是政治正確之舉，反而可能是極為危險的。

在此情境之下，或許我們才可以進一步理解為何何鐵華在文章之中，努力賦予「現代藝術」凝聚集體力量的政治現實功效。本文三（一）節提及何鐵華以現代藝術與內心的連結，來曲折的說明現代藝術在現實上的能動性；即便高舉「現代藝術」的旗幟，何鐵華還是要讓現代藝術具有「寫實性」，並非只是「為藝術而藝術」。比如以下的段落：

藝術家的「我」，很少場合是指他自己的，除非他是吟風弄月自我陶醉的為藝術而藝術的象牙之塔裏的人物。大多數的場合，藝術家都借「我」來傳達一個時代的感情與願望。最偉大的藝術家，永遠是他所生活的時代最忠實的代言人；最高的藝術品，永遠是產生牠的時代的感情，風尚、旨趣等……之最真實的記錄。⁶⁷

說到技巧研究，無論現代繪的什麼派別，都是注重「寫實性」的。……甚至超現實的作家，他們也不過是追求出一般人的「寫實性」罷了。但結果大家的歸納點，却是向「寫實性」方面邁進的。還有現在的新寫實主義趨向，作家不能離開「寫實性」的描寫，則越發迫切而重要了。⁶⁸

現在的西歐畫壇，佔着最多數的作家，都在製作着寫實的具象表現的繪畫。但他們的寫實，並非經過傳統的法則的寫實，是於明瞭的作成主觀的各自立場的態度上，充分加上了野獸派及立體派的表現法的長處，而在那面的表現上，是依據了從來歷史繪畫的寫實形式的。所謂新寫實主義，并非照樣模倣自然的，而是必要加上作者充分的省察力，以單純化或感情化的現實為對象而表現各自的主觀。這是和以前的寫實不同，因為是站在經過所謂繪畫的新紀元之後的意識的創造的立腳地上，向着新

⁶⁷ 何鐵華，《自由中國的新興藝術運動》，〈摹古·現實·創造〉，頁 48-49。

⁶⁸ 同前引，〈現代繪畫的新認識〉，頁 79。

的寫實的方法做去的。⁶⁹

第一則引文首先否定了「為藝術而藝術」，即便藝術是由藝術家的自我情感而發，但藝術家更是時代的代言人，可以忠實的反映時代脈動。第二則引文來自〈現代繪畫的新認識〉，這篇文章除了希望闡明「現代」的意義之外，更說明了各種現代藝術的流派如野獸派、立體派、超現實派等等，都是「個性」的分別，是因著畫家不同的個性而表現出不同的樣貌。之後，文章把現代繪畫的技巧歸結於「寫實性」，這樣的說法乍看頗令人困惑，因為在一般的語意上，「寫實」往往與「抽象」對立，而現代藝術明顯是往抽象藝術發展，又如何能是「寫實」的呢？但若如前文所論，將藝術反映人心、人心反映現實串聯在一起，則此「寫實」自然不會是外在的寫實，而是「心理」的寫實。在第三則引文之中，何鐵華詳細說明了他的「寫實」用法：這個寫實並非是過任意義上的寫實，是在經過現代藝術洗禮之後，加入各種現代派藝術的技巧，強調作者的主觀感受，並把現實「單純化」或「情感化」的結果。因此，在何鐵華的脈絡之中，透過這樣的「新寫實」論述，現代主義藝術遂可以有關懷現實的能力——而且不是直接的反應現實，透過藝術家主觀的介入，這是昇華、提煉了現實情境，不僅依舊是「真實」的，還可以是更有共鳴力的。

吳宇棠在討論何鐵華文章中的「新寫實」脈絡時，透過追索何鐵華與倪貽德的來往交誼，認為這個「新寫實」的觀念很可能是來自倪貽德。作為上海決瀾社的大將，倪貽德早在一九三〇年代就提出了類似於「新寫實」的說法。倪貽德認為：「所謂物體所具的性質，是依作家的性質和感覺性，感動性，情緒，才能等結合起來的。那物和心結合時所現出來的繪畫的精神，稱為寫實性。以這寫實性為基調的藝術運動，應稱為寫實主義。」⁷⁰ 這樣的說法與何鐵華頗有相同之處。且吳宇棠持續追索，認為倪貽德的「新寫實」觀念實則根源日本，承自日本的前衛美術團體「一九三〇年協會」中的前田寬治 (1896-1930)；倪貽德具有留日背景，之所以不提日本，很可能是因為當時的反日情境，而再從日本循線，又可探查到日治時期的臺籍畫家陳清汾 (1910-1987)、李梅樹 (1902-1983) 等人，也曾發表過類似的理論，可見得是受到相同的影響。⁷¹ 只是，如同吳宇棠所言，前田寬治所提出的「新寫實」，主要在討論繪畫理論與實作，「並無過度的政治運動主張或意涵延

⁶⁹ 同前引，〈新興繪畫的流派〉，頁 122。

⁷⁰ 林文霞編，《倪貽德美術論集》，〈現代繪畫的精神論〉，頁 4。此文原發表於《藝術旬刊》，1.1 (上海：1932)，頁 12-14，作者署名倪特，為倪貽德筆名。

⁷¹ 吳宇棠，《臺灣美術中的「寫實」(1910-1954)》，頁 379-393。

伸」，⁷² 而何鐵華所主張的「新寫實」，則顯然有著現實的政治目的；除了上引的資料外，又比如孫旗對何鐵華《自由中國的新興運動》一書的書評中，也提及書中「至於技巧，由於藝術思潮的推動，傾向於寫實途徑——新寫實主義」、「對民族藝術的『新寫實主義』闡述特別精闢獨到」，⁷³ 把「寫實」或「新寫實」視為「推動思潮」或者凝聚「民族藝術」的手段。

實際上，「新寫實」自然對應「舊寫實」，而「寫實」正是民初中國美術革命運動興起之時，在學習科學觀念之下的關鍵字；⁷⁴ 倪貽德、何鐵華作為美術革命的後繼者，將繪畫中的「寫實性」從技術上轉移到精神上，不僅是合理的理論進程，也提示了自身主張背後的時代脈絡。如同何鐵華在〈現代繪畫的新認識〉一文中，先是大力批評徐悲鴻的故步自封，接著說明現代繪畫以塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 為發軔點，最後再強調「新寫實主義」的趨向，顯然所謂「新寫實」，自是有別於過往徐悲鴻所倡導的「舊寫實」。⁷⁵ 此外，這種將藝術技巧上的「新寫實」與現實目的連結起來的作法，也很容易讓人聯想到共產文藝所推崇的「寫實（現實）主義」。何鐵華的老師為陳抱一，而其實陳抱一在一九四一年所著之〈近代至現代的西洋繪畫〉中，已經以「新寫實主義」形容蘇聯的美術：

蘇聯，是社會制度人民思想都已革新的國家，而藝術的現象，也自然隨而變革日漸更新。「美術」在蘇聯，也如其社會一般情形之異乎現在別的國家一樣；……美術，已不是只適於少數人的欣賞物，或狹小範圍的點綴品，而却成了為社會上，一般廣泛生活上所需要，對於生活有重要

⁷² 同前引，頁 388。另外，倪貽德在投共之後，接任國立藝專副校長，但從校務會議記錄來看，倪貽德卻因為這個「新寫實主義」的主張而不受其他左翼藝術家歡迎，解放區的左翼藝術家，對倪貽德的「新現實主義」仍明白表示反感，他們認為這樣的畫依然有「形式主義」問題，並不是真正的為工農兵服務，這與共產黨員的精神是不相容的。這也側面反映了在倪貽德的脈絡中，新寫實（新現實）主義與社會關懷較為無涉。相關討論見陳建軍，《接管舊美術機構——1949 年至 1956 年中國內地公私美術機構的變遷》（香港：商務印書館，2021），頁 63-64。

⁷³ 孫旗，〈評何鐵華先生新著《自由中國的新興藝術運動》〉，《新藝術》，1.4-5（臺北：1951），頁 96。

⁷⁴ 如前文所述，從「寫實」到「現代」，是民初美術革命運動的脈絡。在美術運動早期，知識分子主要主張學習西方繪畫在透視法下的寫實性與科學性，如陳獨秀在〈美術革命〉中言「要改良中國畫，斷不能不採用洋畫的寫實精神」，徐悲鴻〈中國畫改良之方法〉與蔡元培〈在北京大學畫法研究會上的演說〉等，皆表示洋畫的「寫實」是中國繪畫需學習之處。此三篇文章可見吳曉明編，《民國畫論精選》（杭州：西泠印社出版社，2013），頁 17-18、21-26、30-31。

⁷⁵ 何鐵華，《自由中國的新興藝術運動》，頁 77-79。

的密切作用的東西了。

經過革命時期的種種美術運動之後，蘇聯的美術，又漸次示出更健實的形態來。……大約自一九二二年以後，繪畫上遂確立了「新寫實主義」的基點，而由此開拓的新傾向，亦漸趨於穩實的發展。

這「新寫實主義」，是以單純明快的表現為主的，也是適合於現實所需要，為一般民眾所易於瞭解的美術樣式。……但這不僅是一種作風樣式的特徵。當然，其題材內容，創作意識，是基於新社會建設的意識和思想，而反映著蘇聯的現實，以促進社會的建設的。故這種美術的傾向，不能僅僅當作一種狹義的流派看。⁷⁶

陳抱一、倪貽德其實都算是左翼人士：陳抱一是中華藝術大學的創校元老，擔任校務委員會主席，而中華藝術大學的左翼色彩濃厚，一九三〇年，「中國左翼作家聯盟」成立大會便是在此舉行；⁷⁷ 倪貽德則在抗戰時期就已「走上革命的道路」，並在一九四九年正式加入中國共產黨。⁷⁸ 由於陳抱一於一九四五年即病逝，故而何鐵華並未對師承陳抱一有所隱諱，甚至在《新藝術》雜誌的第一卷第六期還設置「紀念中國新興藝術運動先驅陳抱一專刊」；相較之下，何鐵華之所以幾乎不談倪貽德，可能即有政治因素。從上引文看來，陳抱一把「新寫實」視作蘇聯美術的近期方向，並且與社會的現實有關，這應該就是史達林 (Joseph V. Stalin, 1878-1953) 主政時期所推行的「社會寫實主義藝術」，不但與「現代主義藝術」中追新與內省的特點無關，更往往是站在對立面。⁷⁹ 而何鐵華把「新寫實」與「現代主義」連結起來，並擴大解釋「新寫實」凝聚力量的現實意義，「新寫實」一詞在藝術手法與現實關懷上分別可連結到倪貽德與陳抱一的過往用法，而何鐵華又將之結合為一種「主觀的新寫實」，則「現代藝術」不僅不是「共產」或「左翼」的，同時也不是「為藝術而藝術的象牙之塔裏的人物」，甚至還可以超乎共產主義標舉的「寫實」或「現實」主義，而成為「新」寫實。在這點上，或許即是何鐵華在戰後臺灣

⁷⁶ 陳抱一，《洋畫欣賞及美術常識》（上海：世界書局，1945），頁 80-81。

⁷⁷ 關於中華藝術大學與左翼文人的關係，可見梁溪雪，〈左翼文藝運動中的「中華藝大」〉，《浦江縱橫》，2020年6月22日（<http://61.129.0.41/shzx/pjzh/content/4396d47a-a296-454b-8ffc-84e463daa897.html>，2024年7月5日瀏覽）。

⁷⁸ 趙輝，〈畫人行腳——倪貽德的藝術之路〉，收入傅肅琴主編，《域外藝履》（杭州：中國美術學院出版社，2008），頁 270-272。

⁷⁹ 關於蘇聯的「社會寫實主義藝術」，可見陳美芬，〈蘇聯社會主義寫實主義藝術的概念與認知〉，《俄語學報》，1（臺北：1998），頁 197-209。

標舉「新藝術運動」最重要的內涵了。

四、「新藝術運動」與五〇年代中期以後的現代主義風潮

如同本文的前言所述，何鐵華的「新藝術運動」是段長期被相對忽視的歷史，連此人之名也少有人提及。因此，若談此新藝術運動的「影響」，非但難以證成，同時也忽視了創作者的主體性，以及理論本身的能動性。⁸⁰ 故而，本節不談新藝術運動的「影響」，但透過舉出五〇年代中期以後的「現代主義」風潮的若干例子，與第三節已論之「新藝術運動」內涵對照，指出許多被認為是臺灣戰後現代主義的宣言或立場，其實何鐵華皆已發出先聲；因此，無論是直接的影響，或者是在大環境下的共同產物，當討論戰後臺灣的現代主義的風潮之時，都該給予何鐵華「新藝術運動」應有的一席之地。⁸¹

(一)李仲生與現代主義繪畫

先就繪畫部分來說，「臺灣現代繪畫導師」李仲生為何鐵華好友，受何鐵華之邀來臺，後成為臺灣現代主義繪畫的開山級人物，尤其李的學生發起「東方畫會」，更對臺灣的美術史有著極為重要的影響。李仲生本就是新藝術運動之一員，為《公論報》「藝術」版、《新藝術》雜誌撰稿，而在一九五七年之後，李仲生雖離開臺北避居彰化，卻弦歌不輟，持續教授現代主義藝術，吸引許多學子千里求師。⁸² 從李的著作來看，其對現代藝術的一些看法，與何鐵華近乎一致：

我們不能忘記所謂現代繪畫，遠較十九世紀的繪畫為注重「實感」，故

⁸⁰ 張漢良先生在討論超現實主義詩風之時，就認為「影響」難以證成，不能斷言影響，但可以說雙方有「事實聯繫」上的類似，並把他的觀察視為「影響研究的倣作」。張漢良，〈中國現代詩的「超現實主義風潮」——一個影響研究的倣作〉，《中外文學》，10.1（臺北：1981），頁 148-161。

⁸¹ 可能因政治因素，關於何鐵華之「影響」實缺乏直接之文獻，這也是本文從大脈絡下的「場域」視野來看待何鐵華新藝術運動之原因。然仍有一些吉光片羽可作為旁證，如曾為現代詩社同仁的黃荷生，在接受筆訪之時曾被詢問是否受過現代畫家或畫作的啟發，而在黃荷生的回答中，其年少的啟蒙讀物便有「一本何鐵華所辦的繪畫雜誌」。楊宗翰，〈十問《觸覺生活》 筆訪「台灣藍波」黃荷生〉，《文訊》，191（臺北：2001），頁 95-96。

⁸² 曾長生，《臺灣美術評論全集——李仲生卷》（臺北：藝術家出版社，1999），頁 86-92。

如果十九世紀的繪畫屬於自然主義的話，則二十世紀的繪畫應該就是寫實主義的了。⁸³

因為現代繪畫的「畫因」，和所謂「自然對象」，根本不同，它是由畫家的「感受性」(Senisilité)，和畫家的創造力所把握的東西，這不是來自自然外界的刺激，而是發自畫家的內心，……從自然的秩序，換置於畫面的藝術的秩序，集中於繪畫的效果，從而表現人類內面的真實性，才是現代藝術家的使命。⁸⁴

這裡提到的「寫實主義」與「內面真實」，都令人聯想到何鐵華極力宣揚的「新寫實主義」藝術；而由畫家的「感受」所創造出來的現代繪畫，同樣也在何鐵華主張「主觀主義」的相關論述上可以看到對應之處。此外，比如李仲生認為「現代繪畫所重視的，是作家藝術精神的崇高性與純粹性」、「現代藝術由高更三大家開始容納了個性」等等，⁸⁵ 也可以在何鐵華對現代藝術的說明中發現類似說法。雖說重視個人與內省本就是「現代主義」的一大特色，但其實現代主義尚有一脈重視隨機、潛意識與自動寫作的傾向，而李仲生、紀弦皆曾反對自動性技法，更重視現代精神中的理性、冷靜的一面，⁸⁶ 與何鐵華的說法可謂有所呼應。故而，當美術史把李仲生視為「臺灣現代藝術導師」之時，早於李仲生、領導新藝術運動的何鐵華，也不應被忽略、埋沒。

(二) 紀弦與戰後現代派詩歌

紀弦往往被視為是五〇年代臺灣戰後現代主義詩歌的領頭羊，而紀弦為畫家出身，為一九三〇年代上海現代派的一員，與何鐵華背景相似，又曾投稿施蛰存(1905-2003)創辦的《現代》雜誌，並曾表示自己在留日期間受到新興繪畫的衝擊影響，進而大量的創作超現實主義的詩歌與畫作。⁸⁷

⁸³ 蕭瓊瑞編，《李仲生文集》（臺北：台北市立美術館，1994），〈西洋繪畫的新時代〉，頁 89。此文原發表於《聯合報》（臺北），1954年3月18日，第6版。

⁸⁴ 同前引，〈我反傳統，我反拉丁〉，頁 198。此文原準備刊登於《這一代》，2（南投：1965），後由於李仲生臨時交代抽出未印。

⁸⁵ 同前引，〈論現代西洋裸體油畫〉，頁 96；陳小凌訪問〈李仲生訪談錄——抽象世界的獨裁者〉，頁 219。

⁸⁶ 對此，可參劉紀蕙的分析討論。劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫》，〈超現實的視覺翻譯〉，頁 260-295。

⁸⁷ 紀弦，〈在人生的夏天〉，收入梅新主編，《繁華猶記來時路》（臺北：中央日報出版社，

我們無從得知，紀弦的「現代詩派」是否與何鐵華的「新藝術運動」存在互動甚至影響；但從紀弦的一些文章裡，可以看見與「新藝術運動」相合的說法。現代主義中對「追新」與「個性」的強調，在紀弦的詩論中亦不時可見，如「一切文學是時代的。為其是一時代的作品，才會有永久的價值」、「自由詩之所以新，是因為不僅每個詩人的形式不同，而且每一首詩的形式亦各有其個性，可一而不可再」等等，⁸⁸ 這自然是因為兩者都根源於現代主義。然則，何鐵華認為藝術家的「我」是超越個體的，是「借『我』來傳達一個時代的感情與願望」，⁸⁹ 連結到以「新寫實」定位為「內在的真實」，以及藝術情感具有共鳴的現實效用，進一步賦予新藝術「救國」的意義，這卻不是現代主義常見的說詞。而在紀弦詩論之中，正可以看到類似的結構：

而在以「我」為宇宙中心的一點上，現代詩與新興繪畫之基本態度是一致的。……現代詩以「心靈」為現實中之現實，復與天地間萬事萬物相默契。⁹⁰

詩，連同一切文學，一切藝術，首先必須是「個人的」。唯其是個人的，所以是民族的；唯其是民族的，所以是世界的。唯其是個人的，所以是時代的，唯其是時代的，所以是永恆的。因為在每一個詩人，每一個文學家，每一個藝術家的「我」裡，有他所從屬的民族之民族性格，有他所從屬的時代之時代精神。而這民族性格，時代精神，又必須是藉一個詩人，一個文學家，一個藝術家之「我」的表現而綜合化，具體化於其作品中，方能成為活的，有生命的和發展的。……詩人啊！忠實地

1992），頁 113-123。實則施蛰存本人即對書畫有所愛好、結交不少畫家朋友，《現代》雜誌本身也並不是一本純文學雜誌，而有著「泛文藝」的色彩。在《現代》創刊之初，便設有專欄刊登畫作並介紹畫展訊息，刊登了不少如龐薰棻、周多等決瀾社畫家的畫作；尤其在《現代》的第四卷（1933年11月至1934年4月），每期均延請當代畫家擔任封面創作，更可看出《現代》雜誌對於現代藝術的關注。相關討論可見胡榮，《從《新青年》到決瀾社》，〈決瀾社與《現代》雜誌〉，頁 177-186。而這也可以看出，「藝術家」與「文學家」在現代主義的思潮下頻繁交流，這不只發生在一九五、六〇年代的臺灣，也同樣發生在一九三〇年代的上海。

⁸⁸ 紀弦，《新詩論集》（高雄：大業書店，1956），〈「現代詩」季刊的宣言〉，頁 51；〈新詩之所以新〉，頁 6。

⁸⁹ 何鐵華，《自由中國的新興藝術運動》，〈摹古·現實·創造〉，頁 49。

⁹⁰ 紀弦，《紀弦論現代詩》（雲林：藍燈出版社，1970），〈現代詩的特色〉，頁 15-16。

表現你自己：這才是比一切重要的！⁹¹

在第一則引文之中，紀弦把「現代詩」與「新興繪畫」串聯在一起，指出兩者都是「以『心靈』為現實中之現實」，這正與何鐵華之「新寫實」的用法相合；而第二則引文，則與何鐵華對現代藝術由提煉「主觀」，連結至「世界」與「民族」的說法極為相似。⁹² 楊宗翰曾分析紀弦的現代派主張，認為紀弦在追求「美學現代性」之時，在「政治潛意識」之下，被「移植」而來的現代性竟產生了「質變」：民族性無所不在，而現代性與民族性，「在文本中竟能以某種協商 (negotiation) 關係奇特地並存著」。⁹³ 無論這是否是一種集體的「政治潛意識」，甚至是一種「中化『現代』」（楊宗翰語），何鐵華的「新藝術運動」，都是在紀弦之前的先行者。

(三) 夏濟安《文學雜誌》與現代主義小說評論

最後想討論的，是關於戰後現代主義小說理論與評論。如果將「新寫實」視為何鐵華「新藝術運動」的重要特色之一，而「新寫實」的意義在於個人心理的寫實大於外在的現實，那麼可以發現，在現代主義文學理論引進的過程中，這種「心理寫實」同樣也是「現代小說」強調的重點。比如以下的引文：

我們應該憑藉小說文字的媒介，走進小說主角心裏去，聽她心裏的聲音，看她眼前所浮起的回憶。……而且除了這些心理狀態，此外應該沒有什麼別的東西。這才够得上「寫實」。⁹⁴

一個頭腦冷靜、道德的同情心活躍的小說家，在任何平凡或不平凡的場合，都可以找到他的題材；他所認識的纔是真正的現實，他有了這種認識，纔可以進一步的「反映現實」。……但是小說家除了反映心理的現實之外，還得反映社會的現實。中國人所寫的好小說一定是真正中國的小說，人是中國人，話是中國話，生活方式是中國生活方式，生活態度

⁹¹ 青空律（紀弦），〈詩論三題〉，《詩誌》，1（臺北：1952），頁3。

⁹² 關於藝術與「民族」的關係，又可見何鐵華，《自由中國的新興藝術運動》，〈希望於藝術工作者〉，頁207-209。

⁹³ 楊宗翰，〈中化「現代」〉，頁65-83，引文見頁72。

⁹⁴ 夏濟安，《夏濟安選集》（臺北：志文出版社，1971），〈評彭歌的「落月」兼論現代小說〉，頁41-42。原載於《文學雜誌》，1.2（臺北：1956），頁25-44。

是中國生活態度。⁹⁵

夏濟安在《文學雜誌》創刊號，以及他赴美前的第六卷第一期中，都曾說明以「人」為主的理念，⁹⁶ 上引的這兩段文字，也都明白提出了心理比外在「更能寫實」的說法。上引之例，前者來自〈評彭歌的「落月」兼論現代小說〉一文，此文被往後學者視為評論「現代小說」的先驅，當中兩度提到「寫實」，⁹⁷ 用法都近似於何鐵華。第二則出自〈舊文化與新小說〉，在說明小說家「反映現實」的這段之後，夏濟安便繼續說小說家所反映的不只是「心理的現實」，同時也是「社會的現實」；這是因為小說家本身所處的身分與環境，讓他在發揮「道德同情心」的時候，亦不自覺地呈現了民族的特性。儘管此文未進一步發揮具體此「寫實」與「政治」的關聯，但若對照何鐵華「新藝術運動」中「新寫實」的理念，以「寫實」來稱呼「現代」，進而映照「民族」，可以發現兩者亦有內在相應的部分，將現代主義的內省特色，轉化為凝聚民族的力量。

五、結語

在近年的討論上，臺灣本地在日治時期的現代主義脈絡逐漸被重視，比如陳千武曾提出臺灣現代詩的「兩個球根」論：一是紀弦從中國大陸帶來現代詩精神，另一則源自日治時期的現代詩精神，戰後由林亨泰（1924-2023）、吳瀛濤（1916-1971）等人所承繼，⁹⁸ 而在風車詩社的資料出土之後，此一說法日後也成為臺灣現代詩建立本土根源、重塑系譜的有力支撐。⁹⁹ 而關於從大陸渡海來臺的「另一球

⁹⁵ 同前引，〈舊文化與新小說〉，頁6。原載於《文學雜誌》，3.1（臺北：1957），頁32-39。

⁹⁶ 比如夏濟安便提及：「我們相信文藝作品終究的目標，還是研究人性。……對於人性深刻的了解，大約是名著所以成為不朽的主要原因吧。」夏濟安，〈致讀者〉，《文學雜誌》，6.1（臺北：1959），頁88。朱芳玲則認為《自由中國》與《文學雜誌》皆繼承了胡適自由主義的主張。朱芳玲，《六〇年代台灣現代主義小說的現代性》（臺北：臺灣學生書局，2010），頁79-94。

⁹⁷ 另一處為主張現代心理小說的寫作手法，「比『歷史編排法』更為『藝術』，同時也是更為寫實」。夏濟安，《夏濟安選集》，頁51。

⁹⁸ 陳千武，〈台灣現代詩的歷史與詩人們——華麗島詩集後記〉，收入鄭焜明編，《台灣精神的崛起——笠詩刊評論選集》（高雄：文學界雜誌，1989），頁451-457。

⁹⁹ 相關討論可見陳允元，〈尋找「缺席」的超現實主義者——日治時期台灣超現實主義詩系譜的追索與文學史再現〉，《台灣文學研究學報》，16（臺南：2013），頁9-45；林中力，〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉，《中外文學》，35.2（臺北：2006），頁111-140。

根」，戰後興起的現代主義往往會被定義在「一九五〇年代中葉開始」，不但和日治時期由「風車詩社」一脈引進的現代主義呈現斷裂，在當時「美援」的背景下，也曾被部分論者認為是西方現代主義的「仿冒」，是一種「失根的現代主義」。¹⁰⁰

本文認為，若從文學與藝術合觀的角度來觀察臺灣戰後的「現代主義」，或能為戰後臺灣現代主義的研究帶來一些新的視野與發現。尤其如果將討論的時間點向上延伸，以一九四九年起何鐵華所倡導的「自由中國的新興藝術運動」作為端點，並且將之連結到一九三〇年代的上海，觀察其在藝文場域上的繼承與影響，以及其理論的實質內涵，或許可以對現今戰後現代主義的研究，提出補充、更新甚至推翻。

透過前文的分析，可以得知何鐵華之「新藝術運動」，淵源來自上海一九三〇年代之現代主義風潮；「新藝術運動」當中對於「現代性」的追求，對於藝術作品採取「主觀主義」，「是作者個人的情感上生出來的新創造物」等觀點，¹⁰¹ 若將其追溯至中國「決瀾社」等一九三〇年代之前衛藝術團體，會發現這樣的論點實前有所承，絕非「無根」或「失根」，甚至若往前聯繫至「五四傳統」，其實也有其合理性。¹⁰² 經歷了渡海來臺的時代變遷，何鐵華的「新藝術運動」，不僅前有所承，後有所啟，它更是夾在了「渡海」與「美援宣傳」之間，這使得新藝術運動當中的「現代性」彷彿也有著「過渡」的意義：它既有著現代性格，也有反共的現實立場，又並非冷戰以後，透過美國的文化宣傳，已經「菁英化」的「現代主義」。¹⁰³

¹⁰⁰ 如呂正惠認為臺灣現代主義「沒有『根』」。呂正惠，〈現代主義在台灣——從文藝社會學的角度來考察〉，《台灣社會研究季刊》，1.4（臺北：1988），頁 187。而邱貴芬指出，「落後的時間性」以及「西方的仿冒品」是對臺灣現代主義常見的質疑。但邱貴芬認為臺灣現代主義自有其主體性。邱貴芬，〈「在地性」的生成：從台灣現代派小說談「根」與「路徑」的辯證〉，《中外文學》，34.10（臺北：2006），頁 125-154。

¹⁰¹ 何鐵華，〈自由中國的新興藝術運動〉，〈新興繪畫的本質〉，頁 83。

¹⁰² 呂正惠曾認為臺灣現代主義和五四精神完全斷離，「連『遺腹子』都算不上」。呂正惠，〈現代主義在台灣〉，頁 188。此說曾引起一些討論，然若將臺灣現代主義追溯至上海的決瀾社，則說其遠紹五四並非不合理。關於中國的新文學與新藝術的關係，可見胡榮《從《新青年》到決瀾社》一書的探討。

¹⁰³ 如同林巾力所言，美國在冷戰期間為反共而強調的現代主義，「勢必要大幅淡化它的政治與集體烏托邦性質，而將之導向中產階級的個人主義，並把它從前衛與反抗的姿態改造成為可以被各種菁英文化所接受的風格，而這種有意識的偏重，同時也塑造出戰後現代主義的某種特色，那便是與『大眾』決裂的高層文化 (high culture)」、「一直到 1960 年代，現代主義都一直維持著堅決不與大眾品味妥協的高層文化姿態」。而後臺灣現代主義，也漸朝菁英的傾向發展，如洛夫 (1928-2018) 在《創世紀》第二十一期中言：「凡是已成名的為大眾所接受的詩人都已不是徹底的現代主義者了，因為他為了獲取令譽勢必與他前所唾棄的對象妥協而被迫走向傳統與群眾。」

而這個渡海而來的「新／現代性藝術」，在特殊的歷史情境之下，也演化出自己特殊的聲音，賦予現代主義現實政治的功效，進而落地生根，成為臺灣「現代性」的養分。在這樣的認識之下，或許可以補足戰後臺灣現代主義的內涵，深化其歷史縱深。

相關討論見林中力，〈冷戰意識形態與現代主義的文化想像〉，頁 119-160，引文見頁 130、131、139。

引用書目

- 〈中國藝術協會將成立〉“Zhongguo yishu xiehui jiang chengli”，《新藝術》*Xin yishu*，2.5-6，臺北 Taipei：1954，頁 100。
- 〈我們的路〉“Women de lu”，《新藝術》*Xin yishu*，1.1，臺北 Taipei：1950，頁 2。
- 〈藝壇動態·第二條〉“Yitan dongtai, di er tiao”，《新藝術》*Xin yishu*，1.3，臺北 Taipei：1951，頁 53。
- 方 言 Fangyan、一民 Yimin，《時代的期權：藝術與價值投資》*Shidai de qi quan: yishu yu jiazhi touzi*，上海 Shanghai：格致出版社 Gezhi chubanshe、上海人民出版社 Shanghai renmin chubanshe，2023。
- 弗朗西絲·斯托納·桑德斯 Frances Stonor Saunders 著，曹大鵬 Cao Dapeng 譯，《文化冷戰與中央情報局》*Wenhua lengzhan yu Zhongyang qingbaoju*，北京 Beijing：國際文化出版 Guoji wenhua chuban，2002。
- 白先勇 Pai Hsien-yung，《樹猶如此》*Shu you ru ci*，臺北 Taipei：天下遠見出版 Tianxia yuanjian chuban，2008。
- 朱芳玲 Zhu Fang-ling，《六〇年代台灣現代主義小說的現代性》*60 niandai Taiwan xiandai zhuyi xiaoshuo de xiandaixing*，臺北 Taipei：臺灣學生書局 Taiwan xuesheng shuju，2010。
- 何勇仁 He Yong-ren，〈我們必須創造新藝術〉“Women bixu chuanguao xin yishu”，《新藝術》*Xin yishu*，1.4-5，臺北 Taipei：1951，頁 73。
- 何鐵華 Ho Tieh-hua，《藝術生活漫筆》*Yishu shenghuo manbi*，香港 Hong Kong：廿世紀社 Nian shiji she，1950。
- _____，《自由中國的新興藝術運動》*Ziyou Zhongguo de xinxing yishu yundong*，香港 Hong Kong：廿世紀社 Nian shiji she，1951。
- _____，〈漫憶抱一師〉“Man yi Baoyi shi”，《新藝術》*Xin yishu*，1.6，臺北 Taipei：1951，頁 115。
- _____，《論國畫創作之新路》*Lun guohua chuanguao zhi xinlu*，香港 Hong Kong：廿世紀社 Nian shiji she，1952。
- 佘佳燕 Shoi Chia-en，〈從跨藝術互文現象考察台灣五、六十年代詩人與畫家對話鑄而成的超現實風潮〉“Cong kua yishu huwen xianxiang kaocha Taiwan 50, 60 niandai shiren yu huajia duihua rongzhu er cheng de chaoxianshi fengchao”，收入封德屏 Feng Te-ping 主編，《異同、影響與轉換：文學越界學術研討會青年文學

- 會議論文集》*Yitong, yingxiang yu zhuanhuan: wenxue yuejie xueshu yantaohui qingnian wenxue huiyi lunwen ji*，臺南 Tainan：國家臺灣文學館 Guojia Taiwan wenxue guan，2006，頁 335-361。
- 吳 昊 Wu Hao，〈念李仲生老師談「東方畫會」〉“Nian Li Zhongsheng laoshi tan ‘Dongfang huahui’”，收入吳昊 Wu Hao 編，《現代繪畫先驅李仲生》*Xiandai huihua xianqu Li Zhongsheng*，臺北 Taipei：時報文化出版 Shibao wenhua chuban，1984，頁 80-81。
- 吳宇棠 Wu Yu-tang，〈臺灣美術中的「寫實」(1910-1954)：語境形成與歷史〉*Taiwan meishu zhong de “xieshi” (1910-1954): yujing xingcheng yu lishi*，新北 New Taipei：天主教輔仁大學比較文學研究所博士論文 Tianzhujiao Furen daxue bijiao wenxue yanjiusuo boshi lunwen，2009。
- 吳曉明 Wu Xiaoming 編，《民國畫論精選》*Minguo hualun jingxuan*，杭州 Hangzhou：西泠印社出版社 Xiling yinshe chubanshe，2013。
- 呂 澂 Lü Cheng，〈美術革命〉“Meishu geming”，《新青年》*Xin qingnian*，6.1，北京 Beijing：1919，頁 84-85。
- 呂 澎 Lü Peng，〈關於徐悲鴻、寫實主義及其論爭〉“Guanyu Xu Beihong, xieshi zhuyi ji qi lunzheng”，《文藝研究》*Wenyi yanjiu*，8，北京 Beijing：2006，頁 111-122。
- 呂正惠 Lü Cheng-hui，〈現代主義在台灣——從文藝社會學的角度來考察〉“Xiandai zhuyi zai Taiwan: cong wenyi shehuixue de jiaodu lai kaocha”，《台灣社會研究季刊》*Taiwan shehui yanjiu jikan*，1.4，臺北 Taipei：1988，頁 181-209。doi: 10.29816/TARQSS.198812.0005
- 李歐梵 Leo Ou-fan Lee 著，毛尖 Mao Jian 譯，《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》*Shanghai modeng: yi zhong xin dushi wenhua zai Zhongguo 1930-1945*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，2001。
- 決瀾社同人 Juelanshe tongren，〈決瀾社宣言〉“Juelanshe xuanyan”，《藝術旬刊》*Yishu xunkan*，1.5，上海 Shanghai：1932，頁 8。
- 彼得·蓋伊 Peter Gay 作，梁永安 Liang Yong-an 譯，《現代主義：異端的誘惑（第二版）》*Xiandai zhuyi: yiduan de youhuo (di er ban)*，新北 New Taipei：國家教育研究院 Guojia jiaoyu yanjiuyuan、立緒文化 Lixu wenhua，2020。
- 林巾力 Lin Chin-li，〈想像「現代詩」：以林亨泰五〇年代的「現代主義」建構為例〉“Xiangxiang ‘xiandaishi’: yi Lin Hengtai 50 niandai de ‘xiandai zhuyi’ jiangou wei li”，《中外文學》*Zhongwai wenxue*，35.2，臺北 Taipei：2006，頁 111-140。doi: 10.6637/CWLQ.2006.35(2).111-140

- _____, 〈冷戰意識形態與現代主義的文化想像——以戰後台灣與中國的現代詩論述為觀察中心〉“Lengzhan yishi xingtai yu xiandai zhuyi de wenhua xiangxiang: yi zhanhou Taiwan yu Zhongguo de xiandaishi lunshu wei guan cha zhongxin”, 《中外文學》 *Zhongwai wenxue*, 46.2, 臺北 Taipei: 2017, 頁 119-160。doi: 10.6637/CWLQ.2017.46(2).119-160
- 林文霞 Lin Wenxia 編, 《倪貽德美術論集》 *Ni Yide meishu lunji*, 杭州 Hangzhou: 浙江美術學院出版社 Zhejiang meishu xueyuan chubanshe, 1993。
- 邱貴芬 Chiu Kuei-fen, 〈「在地性」的生成：從台灣現代派小說談「根」與「路徑」的辯證〉“‘Zaidixing’ de shengcheng: cong Taiwan xiandaipai xiaoshuo tan ‘gen’ yu ‘lujing’ de bianzheng”, 《中外文學》 *Zhongwai wenxue*, 34.10, 臺北 Taipei: 2006, 頁 125-154。doi: 10.6637/CWLQ.2006.34(10).125-154
- 邵大箴 Shao Dazhen, 〈一個永遠探索的靈魂——紀念龐薰棻先生〉“Yi ge yongyuan tansuo de linghun: jinian Pang Xunqin xiansheng”, 收入龐薰棻美術館 Pang Xunqin meishuguan 編, 《龐薰棻研究》 *Pang Xunqin yanjiu*, 南京 Nanjing: 江蘇美術出版社 Jiangsu meishu chubanshe, 1994, 頁 5-14。
- 青空律（紀弦）Qingkonglü (Chi Hsuin), 〈詩論三題〉“Shilun san ti”, 《詩誌》 *Shi zhi*, 1, 臺北 Taipei: 1952, 頁 3。
- 柯慶明 Ko Ching-ming, 〈臺灣「現代主義」小說序論〉“Taiwan ‘xiandai zhuyi’ xiaoshuo xulun”, 《臺灣文學研究集刊》 *Taiwan wenxue yanjiu jikan*, 1, 臺北 Taipei: 2006, 頁 27-60。
- 紀 弦 Chi Hsuin, 《新詩論集》 *Xinshi lunji*, 高雄 Kaohsiung: 大業書店 Daye shudian, 1956。
- _____, 《紀弦論現代詩》 *Ji Xian lun xiandaishi*, 雲林 Yunlin: 藍燈出版社 Landeng chubanshe, 1970。
- _____, 〈在人生的夏天〉“Zai rensheng de xiatian”, 收入梅新 Meixin 主編, 《繁華猶記來時路》 *Fanhua you ji lai shi lu*, 臺北 Taipei: 中央日報出版社 Zhongyang ribao chubanshe, 1992, 頁 113-123。
- 胡 榮 Hu Rong, 《從《新青年》到決瀾社——中國現代先鋒文藝研究 (1919-1935)》 *Cong “Xin qingnian” dao Juelanshe: Zhongguo xiandai xianfeng wenyi yanjiu (1919-1935)*, 上海 Shanghai: 復旦大學出版社 Fudan daxue chubanshe, 2012。
- 夏濟安 Hsia Tsi-an, 〈致讀者〉“Zhi duzhe”, 《文學雜誌》 *Wenxue zazhi*, 6.1, 臺北 Taipei: 1959, 頁 88。
- _____, 《夏濟安選集》 *Xia Ji'an xuanji*, 臺北 Taipei: 志文出版社 Zhiwen chubanshe, 1971。

- 孫 旗 Sun Qi, 〈評何鐵華先生新著《自由中國的新興藝術運動》〉“Ping He Tiehua xiansheng xinzhuziyou Zhongguo de xinxing yishu yundong”, 《新藝術》 *Xin yishu*, 1.4-5, 臺北 Taipei: 1951, 頁 96。
- 馬歇爾·伯曼 Marshall Berman 著, 徐大建 Xu Dajian、張輯 Zhang Ji 譯, 《一切堅固的東西都煙消雲散了——現代性體驗》 *Yiqie jiangu de dongxi dou yanxiaoyunsan le: xiandaixing tiyan*, 北京 Beijing: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2003。
- 張俐璇 Chang Li-hsuan, 〈向「傳統」借火：一九六〇年代台灣「現代」詩畫的遇合——以劉國松、余光中為論述核心〉“Xiang ‘chuantong’ jie huo: 1960 niandai Taiwan ‘xiandai’ shi hua de yuhe: yi Liu Guosong, Yu Guangzhong wei lunshu hexin”, 《人文與社會研究學報》 *Renwen yu shehui yanjiu xuebao*, 44.2, 臺南 Tainan: 2010, 頁 85-103。
- 張建隆 Zhang Jian-long 整理, 〈從李仲生到異度空間展——談中國現代繪畫的拓展〉“Cong Li Zhongsheng dao Yidu kongjian zhan: tan Zhongguo xiandai huihua de tuozhan”, 《雄獅美術》 *Xiongshi meishu*, 164, 臺北 Taipei: 1984, 頁 63-67。
- 張漢良 Chang Han-liang, 〈中國現代詩的「超現實主義風潮」——一個影響研究的倣作〉“Zhongguo xiandai shi de ‘chaoxianshi zhuyi fengchao’: yi ge yingxiang yanjiu de fangzuo”, 《中外文學》 *Zhongwai wenxue*, 10.1, 臺北 Taipei: 1981, 頁 148-161。doi: 10.6637/CWLQ.1981.10(1).148-161
- 張誦聖 Sung-sheng Yvonne Chang, 《現代主義·當代台灣：文學典範的軌跡》 *Xiandai zhuyi, dangdai Taiwan: wenxue dianfan de guiji*, 臺北 Taipei: 聯經出版 Lianjing chuban, 2015。
- 梁溪雪 Liang Xixue, 〈左翼文藝運動中的「中華藝大」〉“Zuoyi wenyi yundong zhong de ‘Zhonghua yida’”, 《浦江縱橫》 *Pujiang zongheng*, 2020 年 6 月 22 日, <http://61.129.0.41/shzx/pjzh/content/4396d47a-a296-454b-8ffc-84e463daa897.html>, 2024 年 7 月 5 日瀏覽。
- 梅丁衍 Mei Dean-e, 〈黃榮燦疑雲——台灣美術運動的禁區（下）〉“Huang Rongcan yiyun: Taiwan meishu yundong de jinqu (xia)”, 《現代美術》 *Xiandai meishu*, 69, 臺北 Taipei: 1996, 頁 62-76。
- , 《臺灣美術評論全集——何鐵華卷》 *Taiwan meishu pinglun quanji: He Tiehua juan*, 臺北 Taipei: 藝術家出版社 Yishujia chubanshe, 1999。
- 莊世和 Chuang Shih-ho, 〈何鐵華與台灣現代畫運動〉“He Tiehua yu Taiwan xiandaihua yundong”, 《現代美術》 *Xiandai meishu*, 65, 臺北 Taipei: 1996, 頁 54-61。

- 陳千武 Chen Qian-wu, 〈台灣現代詩的歷史與詩人們——華麗島詩集後記〉“Taiwan xiandaishi de lishi yu shirenmen: Hualidao shiji houji”, 收入鄭炯明 Zheng Jiongming 編, 《台灣精神的崛起——笠詩刊評論選集》*Taiwan jingshen de jueqi: Li shikan pinglun xuanji*, 高雄 Kaohsiung: 文學界雜誌 Wenxuejie zazhi, 1989, 頁 451-457。
- 陳允元 Chen Yun-yuan, 〈尋找「缺席」的超現實主義者——日治時期台灣超現實主義詩系譜的追索與文學史再現〉“Xunzhao ‘quexi’ de chaoxianshi zhuyi zhe: Rizhi shiqi Taiwan chaoxianshi zhuyi shi xipu de zhuisuo yu wenxueshi zaixian”, 《台灣文學研究學報》*Taiwan wenxue yanjiu xuebao*, 16, 臺南 Tainan: 2013, 頁 9-45。
- 陳秀文 Chen Hsiu-wen, 〈中國近現代美術思想的形成〉“Zhongguo jinxiandai meishu sixiang de xingcheng”, 《臺灣美術》*Taiwan meishu*, 89, 臺中 Taichung: 2012, 頁 76-95。
- 陳抱一 Chen Baoyi, 《洋畫欣賞及美術常識》*Yanghua xinshang ji meishu changshi*, 上海 Shanghai: 世界書局 Shijie shuju, 1945。
- 陳建軍 Chen Jianjun, 《接管舊美術機構——1949 年至 1956 年中國內地公私美術機構的變遷》*Jieguan jiu meishu jigou: 1949 nian zhi 1956 nian Zhongguo neidi gongsi meishu jigou de bianqian*, 香港 Hong Kong: 商務印書館 Shangwu yinshuguan, 2021。
- 陳美芬 Chen Mei-fen, 〈蘇聯社會主義寫實主義藝術的概念與認知〉“Sulian shehui zhuyi xieshi zhuyi yishu de gainian yu renzhi”, 《俄語學報》*Eyu xuebao*, 1, 臺北 Taipei: 1998, 頁 197-209。
- 陳瑞林 Chen Ruilin 編, 《現代美術家陳抱一》*Xiandai meishujia Chen Baoyi*, 北京 Beijing: 人民美術出版社 Renmin meishu chubanshe, 1988。
- 陳碩文 Chen Shuo-wen, 〈新的想像、異的誘惑：《藝術旬刊》中的異國文藝譯介〉“Xin de xiangxiang, yi de youhuo: *Yishu xunkan* zhong de yiguo wenyi yijie”, 收入解昆樺 Hsieh Kun-hua 主編, 《流動與對焦：東亞圖像與影像論》*Liudong yu duijiao: Dongya tuxiang yu yingxiang lun*, 臺中 Taichung: 國立中興大學 Guoli zhongxing daxue, 2019, 頁 125-163。
- 陶文岳 Tao Wen-yueh, 〈凝視空間記憶——從李仲生影響下的臺灣現代藝術現象談起〉“Ningshi kongjian jiyi: cong Li Zhongsheng yingxiang xia de Taiwan xiandai yishu xianxiang tanqi”, 收入蔡昭儀 Tsai Chao-yi 主編, 《藝時代崛起——李仲生與臺灣現代藝術發展》*Yi shidai jueqi: Li Zhongsheng yu Taiwan xiandai yishu fazhan*, 臺中 Taichung: 國立臺灣美術館 Guoli Taiwan meishuguan; 臺北 Taipei: 藝術家出版社 Yishujia chubanshe, 2019, 頁 8-15。

- 曾小鳳 Zeng Xiaofeng, 〈先鋒的寓言：「二徐之爭」與中國美術批評的現代性〉“Xianfeng de yuyan: ‘er Xu zhi zheng’ yu Zhongguo meishu piping de xiandaixing”, 《藝術探索》 *Yishu tansuo*, 35.2, 南寧 Nanning: 2021, 頁 6-17。
- 曾長生 Pedro Chang-sheng Tseng, 《臺灣美術評論全集——李仲生卷》 *Taiwan meishu pinglun quanji: Li Zhongsheng juan*, 臺北 Taipei: 藝術家出版社 Yishujia chubanshe, 1999。
- 須文蔚 Xu Wen-wei, 〈1960-70 年代臺港重返古典的詩畫互文文藝場域研究——以余光中與劉國松推動之現代主義為例〉“1960-70 niandai Tai Gang chongfan gudian de shi hua huwen wenyi changyu yanjiu: yi Yu Guangzhong yu Liu Guosong tuidong zhi xiandai zhuyi wei li”, 《東華漢學》 *Donghua Hanxue*, 21, 花蓮 Hualien: 2015, 頁 145-174。
- 楊宗翰 Yang Tsung-han, 〈十問《觸覺生活》 筆訪「台灣藍波」黃荷生〉“Shi wen Chujue shenghuo: bi fang ‘Taiwan Lanbo’ Huang Hesheng”, 《文訊》 *Wenxun*, 191, 臺北 Taipei: 2001, 頁 95-96。
- , 〈中化「現代」——紀弦、現代詩與現代性〉“Zhonghua ‘xiandai’: Ji Xian, xiandaishi yu xiandaixing”, 《中外文學》 *Zhongwai wenxue*, 30.1, 臺北 Taipei: 2001, 頁 65-83。doi: 10.6637/CWLQ.2001.30(1).65-83
- 趙輝 Zhao Hui, 〈畫人行腳——倪貽德的藝術之路〉“Huaren xingjiao: Ni Yide de yishu zhi lu”, 收入傅肅琴 Fu Suqin 主編, 《域外藝履》 *Yuwai yilü*, 杭州 Hangzhou: 中國美術學院出版社 Zhongguo meishu xueyuan chubanshe, 2008, 頁 263-276。
- 劉獅 Liu Shi, 〈三十五年來的中國「洋畫」運動〉“Sanshiwu nian lai de Zhongguo ‘yanghua’ yundong”, 《文潮月刊》 *Wenchao yuekan*, 2.3, 上海 Shanghai: 1947, 頁 598-603。
- 劉克爾 Louis K. Liu, 〈新的是可笑的、幼稚的、叛逆的嗎?〉“Xin de shi kexiao de, youzhi de, panni de ma?”, 《新藝術》 *Xin yishu*, 1.4-5, 臺北 Taipei: 1951, 頁 74。
- 劉其偉 Max C. W. Liu, 〈何鐵華與廿世紀社〉“He Tiehua yu Nian shiji she”, 《雄獅美術》 *Xiongshi meishu*, 50, 臺北 Taipei: 1975, 頁 18-20。
- 劉紀蕙 Joyce Chi-hui Liu, 《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》 *Gu'er, nüshen, fumian shuxie: wenhua fuhao de zhengzhuangshi yuedu*, 新北 New Taipei: 立緒文化 Lixu wenhua, 2000。

- 劉瑞寬 Liu Rui-kuan, 〈決瀾社與中國現代美術〉“Juelanshe yu Zhongguo xiandai meishu”, 《興大歷史學報》*Xingda lishi xuebao*, 6, 臺中 Taichung: 1996, 頁 109-123。
- _____, 《中國美術的現代化：美術期刊與美展活動的分析：1911-1937》*Zhongguo meishu de xiandaihua: meishu qikan yu meizhan huodong de fenxi: 1911-1937*, 北京 Beijing: 三聯書店 Sanlian shudian, 2008。
- 潘耀昌 Pan Yaochang, 《中國近現代美術史（修訂版）》*Zhongguo jinxindai meishushi (xiuding ban)*, 北京 Beijing: 北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe, 2009。
- 蔡 濤 Cai Tao, 〈梁錫鴻：被遮蔽的風景〉“Liang Xihong: bei zhebi de fengjing”, 收入廣東美術館 Guangdong meishuguan 編, 《梁錫鴻：遺失的路程》*Liang Xihong: yishi de lucheng*, 廣州 Guangzhou: 嶺南美術出版社 Lingnan meishu chubanshe, 2006, 頁 6-31。
- 蔣伯欣 Chiang Po-shin, 《綠舍·創型·莊世和》*Lüshe, chuangxing, Zhuang Shihe*, 臺中 Taichung: 國立臺灣美術館 Guoli Taiwan meishuguan, 2019。
- 蕭瓊瑞 Hsiao Chong-ray, 《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展 (1945-1970)》*Wuyue yu Dongfang: Zhongguo meishu xiandaihua yundong zai zhanhou Taiwan zhi fazhan (1945-1970)*, 臺北 Taipei: 東大圖書 Dongda tushu, 1991。
- _____, 〈撞擊與生發——戰後台灣現代藝術的發展 (1945-1987)〉“Zhuangji yu shengfa: zhanhou Taiwan xiandai yishu de fazhan (1945-1987)”, 《臺灣美術》*Taiwan meishu*, 56, 臺中 Taichung: 2004, 頁 30-49。
- 蕭瓊瑞 Hsiao Chong-ray 編, 《李仲生文集》*Li Zhongsheng wenji*, 臺北 Taipei: 台北市立美術館 Taibeishi li meishuguan, 1994。
- 謝佩霓 Peini Beatrice Hsieh, 〈決瀾社與三〇年代的上海——兼寫中國美術現代化第一期的歷程〉“Juelanshe yu 30 niandai de Shanghai: jian xie Zhongguo meishu xiandaihua di yi qi de licheng”, 《臺灣美術》*Taiwan meishu*, 45, 臺中 Taichung: 1999, 頁 80-84。
- 豐子愷 Feng Zikai, 〈新藝術〉“Xin yishu”, 《藝術旬刊》*Yishu xunkan*, 1.2, 上海 Shanghai: 1932, 頁 2-3。

The Cross-Strait Context of “Modernity”: Ho Tieh-hua’s “New Art Movement” and Postwar Taiwanese Modernism

Kuo Che-yu*

ABSTRACT

Between 1947 and 1958, Ho Tieh-hua 何鐵華 (1910-1982) edited publications, organized exhibitions, and held classes, becoming a prominent figure in Taiwan’s art and cultural scene. During this period, he published numerous art critiques introducing Western modernist art and strongly advocated that Free China should develop a “new art.” From a chronological perspective, Ho Tieh-hua and his proposed “Free China New Art Movement” are likely the starting point for the large-scale introduction of Western modernist thought in postwar Taiwan. This article examines the cross-strait evolution of Ho Tieh-hua’s “New Art Movement.” First, it traces the roots of this movement back to the modernist currents of 1930s Shanghai. Next, it discusses how the “New Art Movement,” after crossing the strait, intertwined with the anti-communist historical situation to become a significant and meaningful art movement. Finally, it explores the potential internal connections between the “New Art Movement” and postwar Taiwan’s “modernist painting” and “modernist literature,” linking them to the development of Taiwan’s modernism in an effort to clarify doubts about the “Westernization” of postwar modernism.

Keywords: Ho Tieh-hua 何鐵華, modernism, the New Art Movement, neorealism

(收稿日期：2024. 11. 22；修正稿日期：2025. 3. 4；通過刊登日期：2025. 5. 5)

* Ph.D. Candidate, Department of Chinese Literature, National Taiwan University, email address: r99121018@gmail.com

