

二、臺灣藝術新成員： 木刻

戰後左翼木刻運動在臺灣盛行，臺北師範學校短暫延續這個傳統，雖然不是正課，周瑛老師的農村風光作品深深吸引了學生，何政廣、李錫奇乃利用課餘時間向他學習木刻版畫技術，成果斐然。「自由中國」裡的戰鬥文藝，讓左翼木刻轉向右翼。除了戰鬥木刻，周瑛更擅長風土木刻。例如，〈春滿人間〉（1949）一作將臺灣農村的純樸生活描寫得淋漓盡致，農忙、阡陌、喜慶、農舍、禽畜、男女老少等等所交織成的農村喜樂曲。

〔右頁圖〕周瑛 牧 1949 木刻版畫 15.8×9.8cm 國立臺灣美術館典藏

〔下圖〕1967年，周瑛攝於臺北師範專科學校（今國立臺北教育大學）校慶畫展。





動盪年代中的左翼木刻運動

日本時代的臺灣美術生態加入了素描、水彩、油畫和日本畫，營造了第一波臺灣現代美術的榮景，也構成現在臺灣美術史論述的基本架構，王白淵、施翠峰、謝里法、王秀雄、顏娟英、李欽賢等藝術史

研究者均有深入著墨。版畫則不多，灣生立石鐵臣（1905-1980）是少數的例子。他受教於岸田劉生（1891-1929）與梅原龍三郎（1888-1986），曾兩度來臺寫生創作，並短暫加入甫創會的臺陽美術協會。1935年，和曾經就讀建國中學（當時叫臺北一中）的西川滿（1908-1999）等人成立版畫創作會，蒐集有關臺灣鄉土民俗的版畫與文物，也自行創作，發表於《媽祖》雜誌，二卷二期的封面就是他的作品。他也為許多書籍設計封面及裝幀，如黃鳳姿（1928-）

的《七娘媽生》和《七爺八爺》、西川滿的《梨花夫人》、《華麗島頌歌》和《採蓮花歌》、中山省三郎（1904-1947）的《羊城新鈔》，也經常在《民俗臺灣》開闢專欄「臺灣民俗圖繪」，同時在《臺灣日日新報》、《臺灣時報》、《文藝臺灣》等報章發表各種圖像創作。除了臺灣民間的民俗版畫，立石鐵臣的版畫為臺灣留下鮮活珍貴的常民印記。至今閱來，仍栩栩如生，豐富多趣，臺灣常民生活躍然紙上。

木刻版畫，顧名思義，乃雕刻於木板之後再以油墨塗刷其上並反印於紙上的美術創作，被認為是版畫藝術的最基礎創作形式。中國印刷術起源甚早，約莫始於唐朝，有佛經印刷品可茲考證；西方版畫晚中國六、七百年，也是開始於宗教推廣的需求。在中國1930年代，魯迅（1881-1936）於上海發起木刻運動，各處舉辦講習會，特別強調透過木刻版畫進行文化啟蒙運動的積極效果，帶動了兩岸左翼文藝寫實的刻劃風氣。臺北師範學校為臺灣近現代美術發展的重鎮，於戰後初期改制的臺北師範則參與了木刻版畫運動，延續了1930年代大陸左翼文藝的傳統，以及從魯迅在上海舉辦木刻講習會的觀念與技法。當時臺北師範藝



立石鐵臣以臺灣民俗圖繪的《立石鐵臣臺灣畫冊》書影。（藝術家出版社提供）

1996年，臺北縣立文化中心展出「立石鐵臣畫伯紀念展」的十二生肖海報。（藝術家出版社提供）





【左圖】
光復初期《日月譚》雜誌創刊號書影。（藝術家出版社提供）

【中圖】
朱鳴岡 迫害 1948
木刻版畫 18.9×15cm
國立臺灣美術館典藏

【右圖】
朱鳴岡 太太這隻肥 1947
木刻版畫 19×19.7cm

師科初期師資有朱鳴岡（1915-2013），是最早期來臺的首批木刻版畫家之一（以及黃榮燦、陳耀寰）。他的滯臺時間不長，從1946年到1948年秋。1947年8月到臺北師範藝術科任教，僅一年半時間，擔任西畫、藝術概論、美術等課程。朱鳴岡就讀蘇州美專國畫系，後來參加中華全國木刻界抗敵協會並擔任《戰時木刻畫報》編輯，也曾擔任臺灣省行政幹部訓練團刊物《日月譚》美術編輯，在該刊物發表「臺灣生活組畫」。其作品風格寫實，刀法老練成熟，細膩刻畫出臺灣尋常百姓生活，並帶有強烈的階級關懷，例如〈迫害〉（1948年，另名〈臺灣街頭暴行〉）描繪一位知識分子（或教授，地上散落的書本可為線索）遭兩位黑衣軍警抓捕的恐怖情景，以圖像見證了二二八事件——一段臺灣歷史的集體傷痕，不可抹滅的記憶。他同時引薦戴英浪（1906-1985）至臺北師範學校教授圖畫、手工藝，戴英浪1928年加入共產黨，任馬來亞共產黨執行委員，1942年曾於上海被捕入獄，第二次國共內戰期間（1945-1949）被派到香港、臺灣活動，後於1948年離臺轉往香港。另一位木刻版畫家荒烟（張偉耀，1920-1989）於1946年7月來臺，在省立女子師範學校任教美術課程，1947年7月赴港，以作品〈一個人倒下去，千萬人站起來！〉（P30左上圖）控訴學者文人聞一多（1899-1946）遭國民黨特務殺害的事件。三人離臺和當時政治氣氛肅瑟不無關係。黃榮燦（1918-1952）則是於1947年進入



〔左上圖〕
荒烟 一個人倒下去，千萬人
站起來！ 1948
木刻版畫 17×33.7cm
國立臺灣美術館典藏



〔左下圖〕
陳其茂 廟會 1973
木刻版畫 38.5×66.5cm



〔右圖〕
陳庭詩（耳氏） 歸牧
年代未詳 木刻版畫

臺灣省立師範學院（今國立臺灣師範大學）擔任圖畫勞作專修科教師，教授水彩、素描及版畫，1952年因吳乃光（1920-1952）共諜案被槍決。他的〈恐怖的檢查〉（1947）如今是這一段政治壓迫史最具代表性的紀錄。吳本煜（1920-），福建連江籍，兼任臺灣省立師範學院，謝里法曾回憶1956年時修過他的木刻版畫課。陳其茂（1926-2005）為福建永春縣人，1949年來臺，任教於基隆女中、花蓮師範、東海大學，有「臺灣現代版畫拓荒者」之稱（以上改寫自《線形·本位·李錫奇》）。其他不在學校教書的外省籍木刻版畫家有（依出生年序）：

黃榮燦 恐怖的檢查 1947
木刻版畫 14×18.3cm



〔右頁圖〕
1959年11月1日於第1屆「現代版畫展」展場，右起：陳庭詩、江漢東、李錫奇、施驊、秦松、楊英風合影。

陸志庠（1910-1992），蘇州美專畢，以漫畫參與抗日工作，曾任全國漫畫作家協會戰時工作委員會委員。

劉侖（1913-2013），畢業於廣州市立美術學校，1934年參加魯迅新興版畫運動，《抗戰木刻》主編，主持全國木刻協會廣東分會，1948年曾來臺灣寫生。



陳庭詩 (1913-2002)：就讀上海美專，以「耳氏」為筆名參與《抗敵漫畫》，二戰後來臺擔任雜誌美編，二二八事件爆發，至福州短暫躲避後再度來臺，任圖書館員十年，沉潛轉型。1958年與楊英風、李錫奇、江漢東、秦松、施驊共同創立中國現代版畫會。

麥非 (原名麥春光) (1916-)，廣州美專，1946年來臺參與《臺灣畫報》，後擔任《新生報》「星期畫刊」編輯，1948年赴港。

章西厓 (1917-1996)，杭州藝專畢，從事抗日木刻版畫和漫畫創作。與戴英浪、戴鐵郎父子、王麥桿同船來臺，和臺籍畫家密集聯誼。

刃鋒 (原名汪亦倫) (1918-2010)，以木刻參加抗日救亡宣傳工作。1948年到臺灣，並舉辦寫生畫展，1949年3月由香港回大陸。他的作品被評價為「反映了特定歷史時期民族災難的深刻內涵」。

【關鍵詞】

李錫奇 (1938)

李錫奇，現代藝術家與現代版畫家。金門人，保送臺北師範，課外向周瑛學習傳統木刻版畫，並轉化為幾何風景。接觸現代藝術，加入東方畫會。以「本位」系列獲得國際獎項。1973年受懷素《自敘帖》啟發，發展彩色書法系列。1977年獲得文藝協會文藝創作獎。1982年客座香港中文大學藝術系。獲得第一屆「中華民國國際版畫展」湖巖美術館獎，而他的老師周瑛則獲得文建會主委獎，師生同臺受獎，傳為佳話。後續創作諸多系列：時光、遠古的記憶、鬱黑、浮生十帖、再本位、又本位等。2012年獲第十六屆國家文藝獎。李錫奇也是1980年代臺灣畫廊時代的開創者，曾經營版畫家畫廊、一畫廊、三原色藝術中心，以及經營環亞藝術中心，推介現代版畫及現代藝術不遺餘力。

【關鍵詞】

現代版畫會 (1958-1972)

1958年，李錫奇與楊英風、秦松、施驊、陳庭詩、江漢東共同創立「中國現代版畫會」(原名)，是臺灣最早的版畫團體。李錫奇為周瑛在北師任教的學生，課餘時向周老師學習傳統木刻。「現代版畫會」比周瑛、方向等人於1970年成立的「中華民國版畫學會」早了十二年。第三個更具規模的版畫團體就是由廖修平弟子於1974年成立的「十青版畫會」。版畫團體的成立、廖修平引進新的版畫技術，以及中華民國國際版畫雙年展的設立，共同促成了臺灣版畫藝術發展的榮景。



〔上圖〕陳洪甄 耕者有其田 1953 木刻版畫 47×50cm

〔中圖〕周瑛 日出 1948 木刻版畫 10.7×13.7cm

國立臺灣美術館典藏

〔下圖〕周瑛 無題 年代未詳 木刻版畫 16×11.5cm

〔右頁圖〕周瑛 為戰士服務是光榮的 約1954年之前
木刻版畫 30.5×22cm

王麥桿（本名王興堂）（1921-2002）：上海美專畢，抗日戰爭時期創立《革藝》，因創作《日寇暴行》木刻而入獄，出獄以筆名「木革」繼續創作，因為用上海話讀起來像「麥桿」，故名。1947年8月曾短期來臺至各地寫生。

吳忠翰（1921-1988），廣東人，廈門大學中文系畢，具創作專長，組織中國木刻研究會，抗戰勝利後來臺任《人民導報》藝術編輯及《國聲報》副主編。1952年任教於福建師範學院藝術系。

陳耀寰（1922-），抗戰期間致力新興木刻運動，被選為全國木刻研究會理事。

陳洪甄（1923-），生於福建書畫世家，就讀廈門美專，定居臺灣五十多年，曾任職師專，後於《國語日報》畫插圖，獲教育部首獎、國立歷史博物館版畫首獎。

黃永玉（1924-），家境清苦，未接受學院教育，到各地謀生，輾轉到上海、臺灣和香港。版畫風格幽默細膩。

戴鐵郎（1930-），父親為戴英浪，出生於新加坡，上海美專就讀，熱中木刻運動，隨父親來臺，曾替父親攜帶臺灣高雄沿海布防情報到上海。1953年北京電影學院畢業，著名動畫片藝術家，代表作品為《黑貓警長》、《牧笛》、《小蝌蚪找媽媽》、《九色鹿》等。

左翼木刻發起於中國抗日戰爭與抗戰勝利後的階級鬥爭運動，有其時代背景和意識型態，在主題上因此偏重描寫常民生活受壓迫的狀況，情緒是悲天憫人但帶有緊張性的，並企圖召喚起強烈的政





〔左圖〕
周瑛 《生活》雜誌刊頭插畫
1945 木刻版畫



〔右圖〕
周瑛 《黎明》雜誌刊頭插畫
約1945 木刻版畫

治認同，傾向社會寫實風格——每一幅圖像都敘說著國家受難、社會受苦、老百姓受害的故事或情節，戲劇性十足，令人動容。而同樣會描寫農村景色與日常的日本人立石鐵臣，其出發點是民俗的、異國情調的，也帶點人類學的觀察，因此有些悠閒的趣味與浪漫的情調。周瑛的版畫來自左翼木刻傳統的技術與觀念，但因為臺灣環境（政治與人文）的不同，他的木刻創作從悲情、壓抑轉向抒情與放鬆，融合了兩種形式，一種深沉而典雅、既寫實又抒情風格乃應運而生。

「自由中國」裡的戰鬥文藝

《自由中國》雜誌發行於1949年11月20日，同年前後，《臺灣省戒嚴令》於5月20日宣布（1987年7月15日解嚴，計三十八年五十六天），為壓制叛亂所定的特別刑事法《懲治叛亂條例》於6月21日公告，臺灣開始進入肅殺的白色恐怖時期，中華民國中央政府於該年底遷臺。端看「自由」與「戒嚴」兩個詞同時產生，就知道其情境意義相當特殊而詭異：自由表面上是相對於中華人民共和國的共產鐵牢，戒嚴是為了維護這個相對下自由的必要之惡。矛盾的觀念與態度終究走向極右的法西斯主義，其實是另類的不自由、不完整也不健康的自由。這樣的反諷反映在《自由中國》的命運上。原本和總統蔣介石關係良好、宣揚反共與自由民主的一份刊物，因為反對蔣政權朝向專制而交惡，最後主編雷震（1897-1979）於1960年9月遭到逮捕，殷海光（1919-1969）許多著作被禁，雜誌也被迫停刊。

除了雜誌名稱，「自由中國」也經常成為代表中華民國的代用詞，指涉臺澎金馬和被赤化大陸的區別。1951年9月16日《聯合報》創刊獻詞開宗明義：「自由中國新聞事業的落後，與美英日諸先進國家，相距不可以道里計」，而「聯副」發刊編者最後一句話是：「使它能在今日自由中國的文壇上放一異彩。」同一天，「運動消息」報導：「代表自由中國出席國際田徑賽。」社論寫道：「我們自由中國，在這兩大集團決鬥日益白熱化的時候，惟有培養實力，以冀有所貢獻於民主集團國家。」舉凡作家、藝術家、音樂家等文藝圈的人與事，加上「自由中國」四字已逐漸成為日常：自由中國文藝作家，自由中國反共抗俄文藝基地。1951年，中國文協文藝論評委員會所創刊的《文藝論評週刊》，目標在於倡導「自由中國的文藝評判運動」。《新藝術》雜誌社舉辦「自由中國美術展覽會」，參加者的條件是：自由中國的美術界人士。下面的藝文發展可看出當時的文藝政策走向：

1949/11 《民族報》副刊號召士兵文學、反共文學。

1949/11 《新生報》以「戰鬥性第一」為編輯方針。

1950/5 張道藩（1897-1968）成立中國文藝協會。他於1942年所發表的〈我們所需要的文藝政策〉是首篇文藝政策為政治服務的文章，1954年11月發表了《三民主義文藝論》。

1950/8 蔣介石開始思考反共文化戰爭，以三民主義為基礎的戰鬥文藝。蔣經國任國防部總政治部主任，隔年發表〈敬告文藝界人士〉，號召文藝進入軍中。

1951/3 「自由中國反共抗俄美術展覽會」假臺北市中山堂舉行。胡克偉（7月擔任中國美術協會理事長）於《中央日報》發表〈創造三民主義的新美術〉。文藝界發表〈抗議共匪暴行宣言〉。

1951/7 原屬中國文藝協會下之美術委員會，擴大改組為中國美術協會。理事長：胡偉克（總政治部副主任兼政工幹校校長）。

1952/2 廿世紀社舉辦「自由中國美術展覽會」於臺北市中山堂，並出版《自由中國美術選集》。何鐵華於《新藝術》2卷3期發表〈自由中國美展的意義和任務〉，呼籲重建革命的新藝術理論。

1952/8 中國文藝協會發表〈為揭發共匪文藝整風運動暴行陰謀並支援大陸上被迫害的文藝界人士宣



言)。「新藝術研究所」成立，以提倡20世紀新興藝術、促進自由中國文化精神。《新藝術》2卷4、5期社論〈美術如何配合反攻大業〉，主張培植藝術戰鬥成員。

1953/9 蔣中正發表《民生主義育樂兩篇補述》做為國民黨政權文化施政綱領，將美術視為「社會建設和文化建設」的議題。

1954/5 中國文藝協會成立「文化清潔運動專門研究小組」，美術界王藍、馬壽華、梁又銘、梁中銘為成員。

1954/7 中國文藝協會常務理事，「文化清潔運動專門研究小組」成員陳紀瑩(筆名「某文化人士」)於《中央日報》、《新生報》提出「文化清潔運動」(亦名「除文化三害運動」，三害即「赤色的毒」、「黃色的害」、「黑色的罪」)。成立「文化清潔運動促進會」。

1954/8 〈自由中國各界為推行文化清潔運動厲行除三害宣言〉，兩百萬人簽名支持。

1954/11 寫作協會確定戰鬥文藝工作。

1955/2 國民黨中常會通過〈展開戰鬥文藝要點〉。

1955/10 救國團正式公布戰鬥文藝訓練計畫，分音樂、美術、戲劇、文學四組。

1961/8 徐復觀於香港《華僑日報》發表〈現代藝術的歸趨〉，抨擊現代藝術的反理性與破壞性摧毀了自然主義與感性，最後將為共產黨開路。此文引發現代藝術論戰。

1966/3 國民黨第九屆四中全會通過〈加強戰鬥文藝之領導，以為三民主義思想作戰之前鋒案〉。

1966/11 蔣中正明令「中華文化復興節」。12月25日推行中華文化復興運動，對抗1966年5月16日毛澤東發動的文化大革命。

1966/12 國民黨第九屆四中全會通過〈中華文化復興運動推行綱要〉，繼續倡導戰鬥文藝，推行新生活運動。

1967/7 中華文化復興運動推行委員會成立。

1967/11 國民黨第九屆五中全會通過〈當前文藝政策〉。成立教育



[上圖]
《新藝術》第1卷第2期的雜誌封面。

[下圖]
廿世紀社的社徽。

[左頁圖]
張道藩曾入倫敦大學美術部習畫，此為他1947年所作的靜物花卉。

部文化局以執行戰鬥文藝。

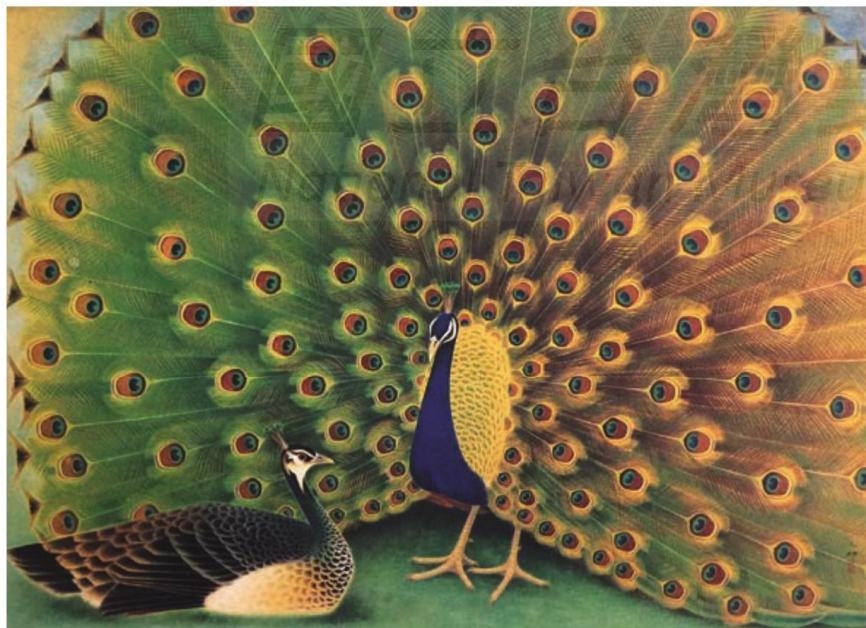
1971/2 國民黨召開中央文藝工作會，決議貫徹三民主義文藝運動。

和《自由中國》事件重疊的正統國畫論爭，也是在這樣的特殊環境下所產生的中國水墨與日本畫的文化認同大辯論。第二十八屆全省美展（1974），取消第二部（膠彩畫），保留國畫第一部。第三十四屆全省美展（1980），恢復國畫第二部，但兩部合併於國畫審查。1983年元月，林之助提議將國畫第二部定名為膠彩畫，第三十七屆全省美展分國畫、膠彩二部而定案。

戰鬥文藝是什麼？簡言之，就是「文藝的戰鬥化」與「戰鬥的文藝化」，一切戰鬥化。筆名文壽在〈戰鬥文藝〉點出這種特殊的心理建設心態：

生活即戰鬥。人生即戰鬥的目標。每天有新的生活，每天也有新的戰鬥。……生與死，同樣也使文藝走向戰鬥化。……文藝的戰鬥化，必須從藝術家內心的真誠開始。一念之誠，可以動天；在文藝中創造「例外」不難，難在藝術家不太瞭解「戰鬥」本義，發揮藝術良心，不向庸俗低頭。（《中央日報》，1966/5/23）

林之助 孔雀開屏 1983
膠彩 130×194cm



刻意地（也是扭曲地，或我們常說的「拗」）採取戰鬥對應創作，因此該文首句就引用貝多芬的一句話：「通過戰鬥，贏得勝利。」可在〈魔笛〉（*Die Zauberflöte*）裡找到相應的文本：「基督徒在聖地戰鬥，贏得勝利」（For the Christians have fought in the holy land, and have won the victory），也是一般用來分析他成



周瑛早期的木刻版畫，畫面顯示出加強戰鬥文藝之領導的意涵。國旗向右飄揚是「政治正確」的。

熟時期的基本思想邏輯，如〈第三交響曲〉、〈英雄交響曲〉，無寧說是隱喻性的說法，近似「未經一番寒澈骨，焉得梅花撲鼻香」的意涵，而不是表面中文字義翻譯上的政治鬥爭。雖然明知對藝術的宗旨或創作過程而言，的確有些偏離，其實是「名不正言不順」。行政院俞鴻鈞院長於文藝協會慶祝成立六週年時指示五點，頗具代表性：發揚民主打擊極權力量、發揚三民主義打擊共產力量、表現自由中國復國建國的力量、揭發共匪殘暴與陰謀、走向真善美培養社會風氣。《中央日報》社論〈戰鬥文藝與思想作戰〉提出戰鬥文藝的二要義：以三民主義的光明對抗共產主義的黑暗，化平時文藝為戰時文藝。1956年3月25日的美術節慶祝大會宣言一點都不「美術」：宣揚民族德性、加強心理建設、貫徹精神動員。



周瑛早期以軍民一家親為主題的木刻版畫。

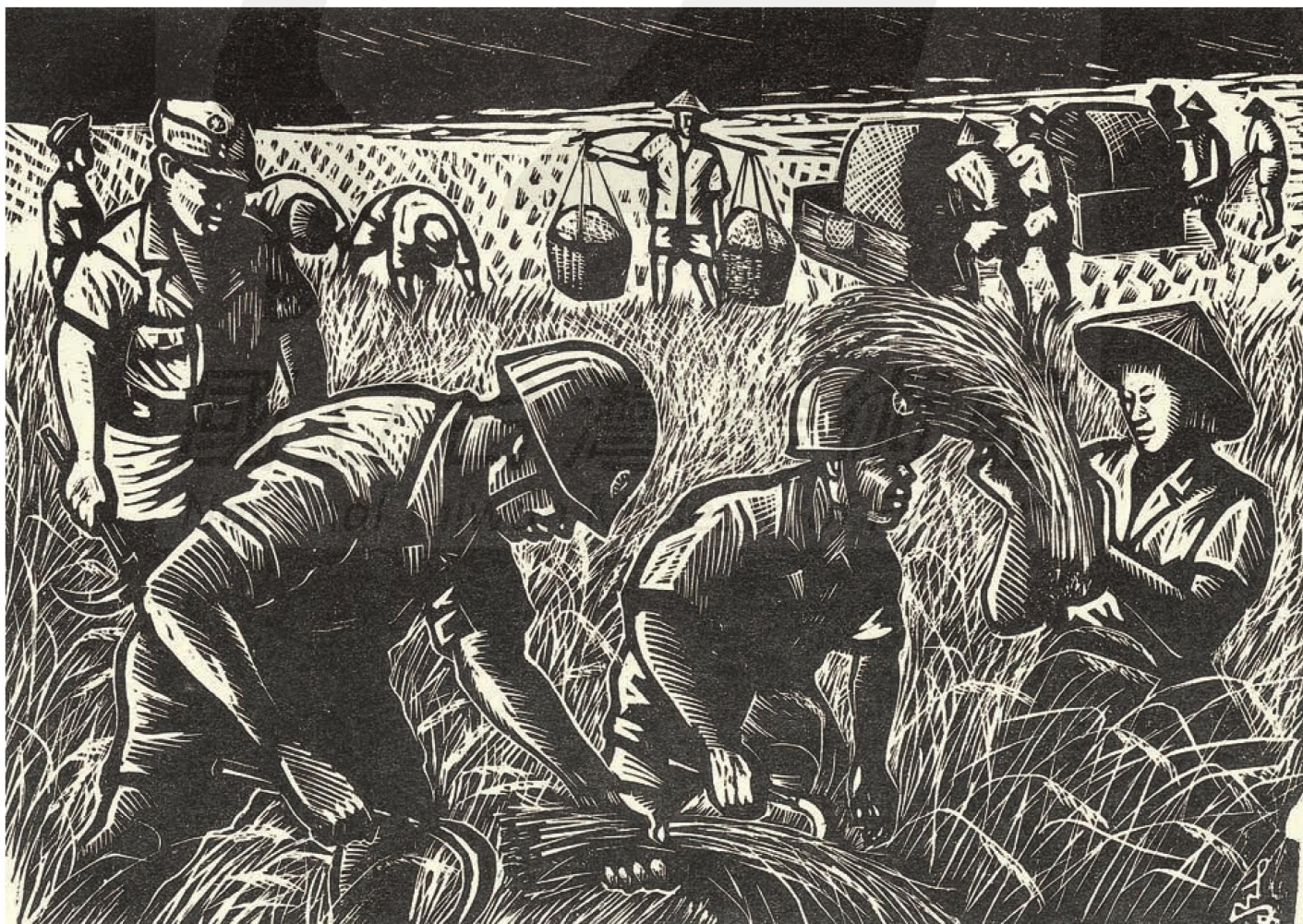
National Taiwan Museum of Fine Arts

由上述這些現象可以看出，1950年到1970年約莫二十年的臺灣藝文，和自由中國的概念結合，作為戰鬥文藝、藝術報國的理念基礎。凡是反共抗俄的文藝活動，歡迎之至；違反反共抗俄教條者，當然會有問題、也不允許、甚至可能招禍。這和一般「讓藝術歸藝術，政治歸政治」的說法大相逕庭。藝術到底和政治有什麼關係？至今仍然是個不易解開的問題。

■ 戰鬥、抒情、風土木刻

二二八事件發生後，雖然有朱鳴岡、戴英浪、荒烟等相繼離臺避開鬥爭風暴，木刻版畫仍然是國民黨政府鼓勵的創作媒材。例如，1953年11月由中國青年協會舉辦的方向、陳其茂木刻展覽，將木刻視為「戰鬥性民族藝術」，同時也分為戰鬥、抒情與風土三類。這也呼應國美館陳樹升〈從寫實到隱喻——二二八年代臺灣版畫初探〉所分析臺灣左翼美術色彩木刻版畫的三項特色：詮釋臺灣鄉土風光民情、描繪下層社會具人道主義情懷、控訴和反抗的戰鬥精神。顧其名思其義：木刻可以激發鬥志，可以表現情感，也能用以描寫民俗，可謂是一項「大小通吃、老少咸宜」的藝術形式。自由中國、木刻、戰鬥文藝三位一體，不可分

方向 助民割稻 1959
木刻版畫 17.5×24.8cm



割。當然，木刻畫的戰鬥功能高居首位，最受重視。筆名鄧綏甯（鄧士銘，1914-1996）在〈木刻藝術的戰鬥性——青年作協木刻展觀後〉強調木刻藝術的政治屬性與鬥爭功能：

木刻畫最能配合政治和軍事的宣傳，具有高度的戰鬥性。「為藝術而藝術」的觀念，早就已經落伍了。在反共抗俄的現階段中，我們不但要使一切藝術都為宣傳而服務，而且更要進一步地創造新的民族藝術。木刻畫既富有高度的戰鬥性，我們便應該普遍提倡，使它在宣傳上發揮更大的效用。（《中央日報》，1953/11/24）



從「為藝術而藝術」、「為生活而藝術」到「為宣傳而藝術」，是戰鬥文藝文化政策指導下的轉向。理論上，劉獅（1910-1997）也曾反對「為藝術而藝術」，認為所有藝術形式多少有宣傳功能的意涵，強調「武力者直接以武器取勝敵人，智力者間接以藝術（宣傳）征服對方」。在他所編寫的講義〈西洋畫的種類〉寫道：

總之一句話：藝術本身就是一種宣傳，祇視其為何宣傳罷了。為宗教而藝術是為宗教而宣傳，為帝王貴族而藝術就是為帝王貴族歌功頌德而宣傳，為風雅人士而藝術就是為風雅人士而宣傳，為戰爭而藝術就是為戰爭而宣傳，天下絕無為藝術而藝術的藝術。

劉獅，原名福滇，生於雲南昆明市，九叔公為劉海粟。上海美專西畫

系畢業後赴日本東京美專、日本帝大學習西畫、雕塑，以畫魚、政治雕塑著名，任教上海美專。抗戰期間投筆從戎，官拜少將主任。1949年隨國民政府來臺，任政工幹校美術系首位主任，推廣軍中藝術教育。他因為在「1950年臺灣藝壇的回顧與展望」座談會中講了一句「拿人家的祖宗來供奉是個笑話」，就被捲入正統國畫論爭的辯爭中，是為外省藝術社群的代表，但其實沒有相關的論述以茲對照解釋。他曾為木刻的左傾指控提出辯護：「藝術是超然的，其本身並不具有所謂的敵、我性；木刻藝術在表現上雖然鋒利，有如武器，操之在敵則為敵所用，反之如操之在我便為我所用。」

雖然因為政治掛帥，導致木刻的戰鬥性突出於其他功能，仍然有版畫家強調較有藝術性的抒情與風土木刻。方向就是一位如此「高調」的實踐者與推行者。方向（1920-2003），畢業於江西立風藝專，隨軍來臺後任金門《前鋒日報》副刊主編。1952年政工幹校成立，受邀傳授木刻技法，並在文化大學、國立藝專兼課，該年獲得反共美展木刻組首獎，1965年獲得中華民國畫學會版畫類金爵獎、中國文藝協會文藝獎章，1966年獲教育部美術類文藝獎等。陳其茂曾回憶：

記得臺灣光復之初，大陸木刻版畫家紛紛來到臺灣，企圖發展其作品時，遇上「二二八事件」發生，許多來臺具有左傾思想的木刻家，又一個個地溜走了。臺灣剛要發展的版畫運動又趨沉寂，連當時的報章雜誌都不願刊載木刻作品，唯一的一位在軍旅服務的方向，以戰鬥木刻在軍方刊物出現，掀起大家的信心。

除了依照政策要求刻些政治議題「交心」外，敬業地表現藝術創作的美感還是相當誠懇的。這種「陽奉陰違」的方式，出現在一篇〈「戰鬥木刻集」〉的評論中。筆名「謝青」花了極多篇幅分析抒情與風土木刻（如〈莊稼漢〉、〈女人家〉、〈孩子們〉），但論及國軍文化康樂大競賽得獎作品〈旗〉、〈信心〉、〈氣貫長虹〉，竟然甘冒大不韙地以「不願再評」四字草草結束！（《中央日報》，1956/1/4）當然，文章開頭或結尾還



劉獅身影。

[左頁圖]

劉獅1931年所作人體素描。

是要套用反共復國、民族復興格式來聊表忠誠，如〈陳洪甄的木刻〉，作者王平陵通篇藝評探討，只在末尾加上「更適宜表現戰鬥精神」交差。（《中央日報》，1956/4/26）謝青在〈評：方向木刻選集〉，對於以戰鬥為主題的上集，以「極富強烈的戰鬥意識」草草交代，下集是一般主題，在文章一開頭及內容各處就不厭其煩地說明木刻藝術必須與生活結合的意涵：

任何藝術作品，都必須投入實際生活的體驗，才能刻劃入微，感人肺腑！看完方向先生的木刻選集後，覺得其中每一幅作品，都是我們現時代的縮影，生活的紀錄。……任何成功的作品，大都是描繪最平凡最細微的事物……必須在通俗的民間風物中去提煉藝術的精華……（《中央日報》，1956/2/29）

「上有政策、下有對策」的策略，說穿了，是因為意識型態領導的文藝政策並不能提供藝文環境一個自主的平臺自由自在地發揮，而是直接在背後下指導棋，宛如傀儡，當然論述的空間有限，能發揮的地方不多。藝術需要自由的真義即在於此。

在文藝浪潮中沉浮

相較於方向等創作者，周瑛算是「低調」的，戰鬥文藝這一段時間，沒有個展，媒體露出也不太多。學校裡頭沒開木刻版畫課程，學生往往只聽聞周老師在木刻方面神乎其技。學生何肇衢回憶，有次校內展覽看到他展出兩件作品，嚇大家一跳，同學們才因此見識到抗戰版畫風潮，並引發了大家在課外學習的興趣。身為師範學校老師，也算是藝文領袖，也當然需要因應時局需求出面，偶也見諸報章，但是，平時則甚少作出理論或思辯上的回應。

1952年2月，為響應總政治部所號召的「軍中文藝運動」，中國美術、影劇及音樂等三協會組成「軍中藝術工作總隊」，周瑛被安排在第



2000年，周瑛（右2紫衣者）與學生左起：何肇衢、李錫奇、何恭上合照。

四隊，領隊是李仲生（1912-1984），其他的隊員有：劉獅、周正剛、周瑛、張性荃、吳承燕、鄧從豐、宋裕藩、郎靜山、胡鐵痕。第八、十一隊也是美術團隊，分別為領隊趙春翔，王之一、顧毅、徐德先、孫徹、王紹清、張鏞、孫立群為隊員；以及領隊馬白水，隊員梁又銘、梁中銘、莫大元、朱德群、林聖揚、張有為。據報導，「木刻畫家張性荃、周瑛、宋裕藩，每至一地就為克難英雄畫像，且常常為金門風光而寫生。」（《聯合報》，1958/7/24）

從留世的木刻作品判斷，1948年之前在大陸的創作，和抗日、「進步思想」木刻是一致的。作品中控訴、苦澀的味道極濃，用刀比較瑣碎沉滯，線條交錯斷裂，背景也呈現凜風瑟瑟、天地變色的一種山雨欲來風滿樓之感。〈夢魘（一ㄋˊ）〉（1945，p46）是比夢靨（一ㄗˋ）還可怕的妖魔纏繞的惡況。運用常見於素描中低水平線的安排，營造迫人的氣氛。一棵已毫無生機的枯樹，枝桠如張臂求救、樹幹朝天如張嘴求救、渴求甘霖。一女子手倚枯幹背向觀者，呼天叫地得不到回應，腳下四分

[右頁上圖]

《當代青年》封面上印有周瑛的木刻版畫〈為戰士服務是光榮的〉。

[右頁下圖]

周瑛 母與子 1945
木刻版畫 12×7.2cm



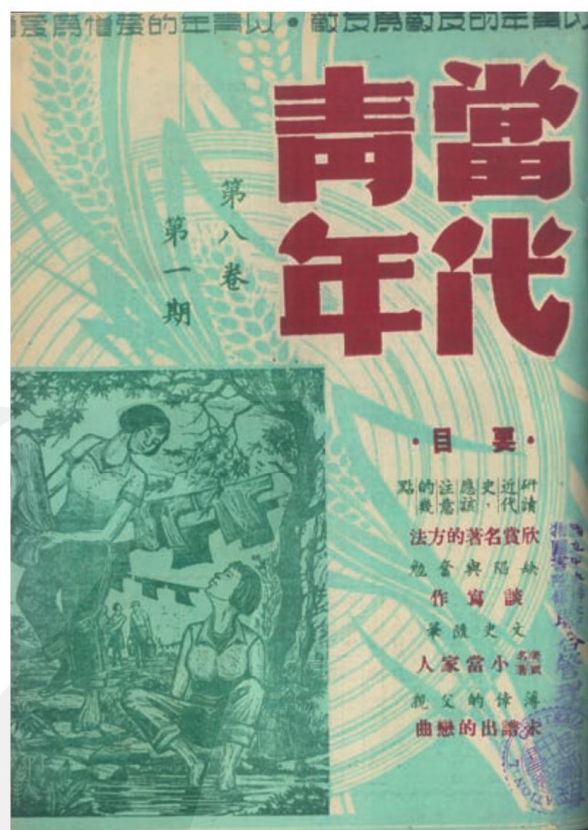
周瑛 夢魘 1945
木刻版畫 13.5×10.3cm
國立臺灣美術館典藏

之一的畫面則敘述著她悲涼的家破人亡故事：上吊、橫屍、枯骨、殘垣，人間如此，一如地獄與煉火。他運用細節的鋪排與構圖凝聚出「天地不仁，以萬物為芻狗」文藝母題（motif），相當出色。丁四海評論《木刻選集》（1958/7/24）中周瑛的作品〈故鄉〉：「描寫家園破了，洪水橫流，妻離子散，家破人亡的慘象。日暮窮途，何處歸宿，令人激憤，

叫人號哭。全幅刀法雖多，但不凌亂。」根據這樣的描述，兩件作品的內容應該相當雷同才對。

除了絕望，也有刻劃希望的主題。1954年7月的《當代青年》8卷1期的封面四分之一左下角處就是周瑛的木刻版畫〈為戰士服務是光榮的〉，長期以來這件被視為年代名稱不詳的作品，描寫一坐一站、四眼對望的少女晾了四排衣服，後面還有兩位女生、一位軍人，看來洗曬的是軍衣。《當代青年》的封面口號是「以青年的友敵為友敵，以青年的愛憎為愛憎」，很具戰鬥性。〈講故事〉（1945，p.48）則有一群老中幼三代圍繞著身著軍裝的人，眉飛色舞、手舞足蹈地敘說著戰爭勝利的故事，從聽眾的表情可以分享那份喜悅的情緒。周瑛相當仔細地讓每一位角色的臉部、眼神、肢體及衣著等等，都積極地促成熱烈氣氛的營造。值得注意的是，軍人坐的小板凳上的木紋（以及同時間的另一件作品〈母與子〉的周圍木紋），後來「木之讚」系列也是純粹以木頭紋理為創作主題，不知道這算不算伏筆？還是巧合？從這點推測，1949年描寫女子（可能是女友或愛妻）坐在石板凳上的〈春〉（p.50），石紋的描寫和他在木刻上肌理的營造，多少都和後來專注於材質紋理有關吧？〈講故事〉和另一件作品〈老師講故事〉（年代名稱不詳，暫名，p.49）類似，則簡化許多，甚至是有些形式化、教條化，應該是來臺之後的作品。他過去戰鬥木刻的能量似乎在臺灣找不到強而真摯的情感依附。

來臺後仍持續的木刻版畫，似乎較多專注於抒情、風土木刻，愉悅與優閒的氣氛取代悲情，







上圖 周瑛 老師講故事 年代未詳 木刻版畫 19.3×14.3cm

左頁圖 周瑛 講故事 1948 木刻版畫 40×28.5cm 國立臺灣美術館典藏



[左圖]
周瑛 春 1949
木刻版畫 10.2×7cm



[右圖]
周瑛 春 1949
木刻版畫 10.2×7cm
國立臺灣美術館典藏

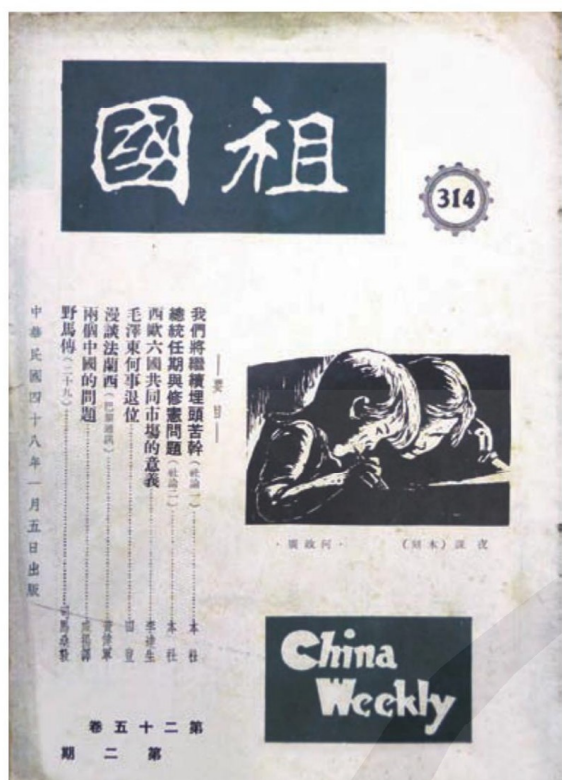
溢於「圖」表。讓人驚訝的是，他頗能嫻熟地將戰鬥木刻技法轉換為田園風光之描寫。最具代表的作品〈春滿人間〉（1949）將臺灣農村的純樸生活描寫得淋漓盡致，農忙、阡陌、喜慶、農舍、禽畜、男女老少等所交織成的農村喜樂曲，那份在〈講故事〉裡所表現的真摯情感又回來了。他的觀察細膩、主題拿捏恰到好處、構圖與造型生動活潑，全方面地展現他在寫實與象徵方面的功力與才華。相較於類似的作品〈橋〉（1945），層次更為豐富而游刃有餘。

周老師在學校沒開設木刻課程，學生課外才跟他請教。何政廣回憶：「臺北師範藝術科並無木刻的課程，因為個人對這方面有興趣，知道周瑛老師擅長木刻，就利用課餘時間跟同寢室的李錫奇到周老師家學木刻。」

[右頁上圖]
周瑛 春滿人間 1949
木刻版畫 28.7×39.8cm
國立臺灣美術館典藏

[右頁下圖]
周瑛 橋 1945
木刻版畫 11.8×20.2cm
國立臺灣美術館典藏





周瑛學生何政廣的木刻作品〈夜課〉也登在香港《祖國》周刊封面。

周老師的鄉村木刻非常有品味，學生何政廣也以家鄉所見所聞為題材，不但有模有樣，作品〈少年吹笛〉、〈夜課〉還被刊登在香港雜誌《祖國》(China Weekly)。《臺灣新生報》刊登了何政廣的〈談版畫藝術〉(1967/12/11)，周老師背後的啟蒙，功不可沒。後來創立《藝術家》雜誌的何政廣回憶：

至今回頭來看早年的剪報，發現那許多木刻或剪紙好像很幼稚、不成熟……但是在光線昏暗的宿舍走廊上刻畫的愉悅心情，始終沒有從我的記憶中消失。此時此刻，似乎還能感受到手握著刻刀的溫度。

周瑛的木刻版畫大約在1960年代之後就很少有作品，當然，臺灣的社會變遷劇烈，偶有讓周瑛「手癢」的時候。例如1987年7月15日解嚴前夕的政治紛亂，讓他刻了〈稻草人〉的諷刺作品。誇張的厚唇及尖銳參差的獸齒，角與蹄暗示是一隻動物，人模人樣立足地打起領帶、穿上西裝，手上還拿著麥克風誇誇其談，捲著尾巴晃呀晃的，一滴口水與一隻蒼蠅齊飛。毫無疑問，是在諷刺當時某些政治人物的誇張行徑，人模獸樣，一點都不文明，讓人莞爾不已。看來，他仍然有足夠的表現力，也不是沒有批判力，只是壓抑，或者說興趣已經轉移到他處了。這件作品於國立歷史博物館的「中華民國木刻版畫展」展出(1987/12/20-12/31)，是配合1987年「第三屆國際版畫雙年展」的活動，他同時以抽象構成作品「石之頌」系列〈作品87-4〉獲得這一屆的文建會主委獎。

1960年左右，他開始嘗試抽象創作，在如火如荼的戰鬥文藝浪潮中自我優游，至於動機為何、原因在哪，畫家本人倒是沒有明說何以至此，但可以確定的是，他開始游向那座現代藝術的島嶼——美援時期下現代美術運動蓬勃的臺灣。

〔右頁圖〕
周瑛 稻草人 1987
木刻版畫 73.2×48.5cm
中華民國木刻版畫展參展作品

