

總論

## 臺灣樸素藝術的特質及其發展省思

Reflection on the Characteristics of Taiwan Naive Art and it's Evolution / Su, Jen-min

蘇振明

### 摘要

一個現代民主國家的社會文化政策，應力求使「精緻藝術」與「通俗藝術」的發展，達成互動並存的「金字塔式結構」（見本文〔表 5〕）；如此，方能使該國家的藝術發展，達到全民化、本土化的永續性經營成長。

「樸素藝術」俗稱「素人藝術」，是「通俗藝術」領域中與民眾生活息息相關的社會圖象。樸素藝術在國際藝壇的發展，近百年來已深受美術研究者與推廣單位的重視（見本文〔表 3〕）；然而，四十年來台灣樸素藝術的發展，卻只停留於傳奇性新聞報導與功利性商業炒作的層次，始終未能提升至美學的、創作意識的、全民美育的文化省思層面。

基於上述理念，筆者透過本文所要探索的有下列幾個要點：一、闡述樸素藝術的定義與內涵。二、分析樸素藝術的特質。三、調查並分析台灣現代樸素藝術的發展概況。四、比較樸素藝術在海峽兩岸的發展差異。五、省思樸素藝術在台灣美術文化發展的意義。

本論文的撰寫採取文獻探索、田野調查、比較分析等多元方式；配合本論文，筆者曾親自調查訪問台灣的樸素藝術工作者近六十位，並拍攝製作完成公視影片「樸素之美——台灣素人畫家群像」共十三集（民國七十九年於華視播出）。有興趣的讀者，可一併引為相關的研究資料。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

## 壹、樸素藝術的意義及內涵

### 一、何謂「樸素藝術」

「樸素藝術」係參照英文 **Naive Art**，意譯而成。這裡的「藝術」，指的是英文 **Fine Arts**，其內容包涵平面的繪畫和立體的雕塑兩大類，因此本文中所談之「樸素藝術」與「樸素美術」，實屬同義，但為順應國人英譯用詞之習慣，筆者乃採用「樸素藝術」稱之，但廣泛的音樂、舞蹈、建築等藝術課題，不在本文討論之內。

從中文字義來思考：「樸」是剛砍下來未加工的原木。「素」是剛織成未經染色的生絹。「樸素」一詞，即帶有未加工、無巧飾、天生自然、原始純真的象徵含意（《當代國語大辭典》，百科文化公司，民 74）。

「樸素」用來形容物品時，旨在說明其造形原始、單純、不造作；如樸素的古甕或素樸的服飾——樸素的「物質性」意義。

「樸素」用來形容人品時，旨在強調其人生活勤儉、言行真誠、思想憨直、不善權術；如樸素的鄉下人或樸素的學者風範——樸素的「精神性」意義。

根據「樸素」的精神性及物質性意義，本文所探討的「樸素藝術」其定義應可如此界定；樸素藝術家是指未經拜師學藝，未經學院專門訓練，自學成功的藝術創作者。樸素繪畫或樸素雕塑作品，通常並無共通的形式，也不具學院美術的法則，技法雖然稚拙；然而各個風格獨特，內容天真，具有反應個人意象或社會民俗情感的精神特質。

筆者認為「樸素藝術」應包含三個層次的意義：（一）作者是無師自通的「自學成功者」。（二）作品風格自由且獨特，不受傳統美術法則束縛。（三）作品意象（Image）源自個人或社會生活的「精神性寫實」，作品可視為作家的「圖象傳記」。

居於藝術家「自學性」的傳奇背景，國內的傳播界習慣以「素人藝術家」來稱呼，筆者認為有欠妥當。按「素人」為日文漢字，意為「門外漢」或「外行人」。把「樸素美術」冠以「素人的藝術」，雖然強調了作家自學性的可貴，卻未能彰顯樸素藝術品純真與原創的美感特質，又與英文「**Naive Art**」、「**Modern Primitive Art**」、「**Modern Folk Art**」的原意有所出入；故筆者建議，今後最好以「樸素藝術」或「樸素美術」來統稱；例如台灣南鯤鯓的洪通是「樸素畫家」，埔里的林淵為「樸素雕刻家」。

## 二、樸素藝術家的「生活背景」特質

### （一）從學習歷程看：

樸素藝術家指的是「未接受學院訓練的藝術創作者」、「未拜師學藝無師自通的藝術創作者」、「自學成功的藝術創作者」。

### （二）從教育背景看：

絕大部分的農、漁民畫家是從未受學校教育的「文盲藝術家」；這類型的樸素藝術品風格，有的源於自創，有的繼承了民俗藝術的美學形式；風格形成後，也較頑固不變，如台灣的樸素畫家吳李玉哥、張李富、蘇楊[才辰]等人。有些樸素藝術家是「未受過藝術學院訓練」的一般知識份子；這類型的藝術家自己能從畫冊或展覽會上吸收美術知識和技法，他們的創作起步多半要依賴一段「臨摹的學習」，風格的形成也必須歷經一段摸索和超越，例如台灣樸素畫家中的李永沓、黃三二、林佩璿等人。

### （三）從作家的年齡來看：

這些出身於一般庶民階級的自學藝術家，起先大多從事於和藝術毫無關連的職業，當他們開始執筆創作時，大致已超過人生百歲之半，故也經常被冠稱為「阿公、阿婆藝術家」或「白髮藝術家」；但在中國大陸之「金山農民畫村」，由於畫者是採甄選與集體創作輔導的關係，故有些年輕善繡的鄉村姑娘，也躍升為執畫筆的「樸素畫家」了（陳英德，1988）。

### （四）從作家的性別來看：

台灣與中國大陸的樸素創作者「女生多於男性」，與歐美的樸素藝術家「男性多於女生」相異成趣。關於此點，筆者分析其原因可能是：

1. 中國傳統的婦女素來有兼代縫衣、刺繡與剪紙等民俗工藝的職責，故從刺繡與剪紙的造形經驗，較容易轉換為彩繪丹青的表現。
2. 中國的傳統男性有較多的休閒方式可選擇（如抽煙、下棋、喝酒、運動），因此中國的男性投入樸素藝術創作的比率低於歐美各國。

### （五）從作家個性來看：

樸素藝術品風格之獨特性，源自作家不同於凡人的氣質。豐富的生活體驗，使其創作題材綿延不斷；倔強的個性，使其作品較不受外來文化的同化；寂寞離群的孤立生活，致使創作演變為一種不可替換的「自我消遣」；異於常人的生存意志和體力，是創作慾的根源；勤勞儉樸的生活觀，使他們放棄繁華的物質享受；淡泊名利的情懷，使他們的藝術創作活動，得以避開「藝術商品化」的利益紛爭。

### 三、樸素藝術的「創作意識」特質

#### (一) 從創作機因來看：

1. 「文盲樸素藝術家」受外在環境與親友鼓勵者較多，此類如台灣的吳李玉哥、張李富、周邱英薇、蘇楊[才辰]等人的親屬之一都在美術圈內，環境的耳聞目染和人為的誘導使他們步入了美術創作的天地。

2. 「樸素藝術家中的知識份子」較具主動的創作意識，如台灣的李永沱、黃三二、詹錦川等樸素畫家介入藝術創作，均是出自於「主動性的生涯計劃」，選擇了繪畫做為退休晚年的精神寄託。

3. 以藝術創作為「感情寄託」者，如台灣樸素畫家張李富所言「繪圖解阮心悶」；又如洪通說：「繪圖為了爽快」；如美國的摩西祖母（Grand Moses, 1860-1961）和台灣的蘇楊[才辰]開始拿畫筆都在晚年喪夫之後，為了懷念故親和調適情感而揮筆創作。

4. 藉藝術創作以「自我實踐」，此類作家如辭去稅關行職員工作專心繪畫的法國畫家盧梭（Henri Rousseau, 1844-1910），如台灣嘉義的石雕青年蔡芳澤（1960-），他們都在歷經一番社會的奮鬥之後，選擇藝術作為終生的理想職業和生活方式，進而放棄了原本的謀生工作。類似以上這些畫家對於藝術創作的執著，正印證了猶太籍人文心理學家馬斯洛（Abraham Maslow）在「人類行為的動機論中的第五階層——自我實現的需求（self-actualization）」的主張（參見劉思量博士《藝術與創作》，頁 288，1989）；由以上個案和論述來看，筆者認為：「藝術創作是一種追求自我實踐的 Free Way」。

#### (二) 從創作的成就感來看：

1. 大部分的樸素藝術家居於「自娛」的遊戲心態，除了自我滿足外，較不具「利他的觀念」，故不輕易將作品示眾或出售。

2. 初步的「利他觀念」，來自於親友의分享、鄰居或發現者的讚美。

3. 樸素藝術家經傳播媒體報導或收藏家、藝評家關注之後，開始產生了「藝術的社會效益」，這種社會效益除了為藝術家帶來名利雙收之外，也有可能導致樸素藝術品的商品化，甚至於造成創作意識的迷惑和萎縮；從南鯤鯓洪通畫展的新聞熱潮，至十一年後他孤貧逝世的事件，最能反應樸素藝術家創作意識中曲折又辛酸的歷程（參見《公共電視——樸素之美第一集》，洪通兒子的口述，1990）。

4. 樸素藝術品的成就價值，除了「自娛、娛人」，或出售作品改善創作生活環境外，最高榮譽應為民俗藝術館、美術館或人類學博物館邀請展出或收藏；如

瑞士的洛桑藝術館以收藏樸素藝術品著名，巴黎的國際現代美術館、慕尼黑的藝術學院、Bielefeld 的藝術史博物館，都盛大的舉行過數次的國際性樸素藝術展(參見次頁〔表 1〕「近百年國際樸素藝術重要展示活動記事表」)。可悲的是在樸素藝術文化觀未發達的國度裡，樸素藝術家經常是自生自滅的；這種出自於對樸素藝術價值的無知與冷漠現象，不僅造成國家文化財產的損失，也顯露出國家文化政策未臻理想。

〔表1〕近百年國際樸素藝術重要展示活動記事表

年 代	活 動
1886	• 亨利·盧梭(Henri Rousseau)提送四件作品，首度參加「巴黎獨立沙龍展」。
1904	• 於巴黎舉行「法國樸素藝術展」。
1911	• 亨利盧梭——於巴黎舉行「巴黎獨立沙龍參加回顧展」。
1928	• 在巴黎由德國藝評家威廉·伍德(Wilhelm Uhde)策劃舉辦「質樸畫展——聖心畫群」，為藝評界認可的轉捩點。
1933	• 於巴黎舉行「樸素畫家聯展」。
1937	• 於巴黎和瑞士蘇黎克舉行「現實主義畫家聯展」。
1938	• 於紐約倫敦舉行「通俗畫家展」。
1941	• 於阿姆斯特丹的Stedelijk Museum舉行「現代樸素畫展」。
1942	• 於巴黎舉行「二十世紀樸素畫展」。
1947	• 於盧貝克(Lubeck)舉行「雷恩馬勒黑Laienmalerei展」
1949	• 於瑞士的伯恩(Bern)舉行「現代樸素畫家馬勒Maler展」
1952	• 於多特蒙德(Dortmand)的俄斯特瓦勒博物館舉行「現代樸素畫家展」。
1954/55	• 於多特蒙德的俄斯特瓦勒博物館舉行「美國樸素畫家展」。
1958	• 於科諾克勒魯特(Krokkele-Zoute)展出「從盧梭到現代的樸素畫展」。
1961	• 於巴塞勒(Basel)舉行雷恩馬勒黑畫展。
1962	• 於美國北卡羅萊納州舉行「拉丁美洲樸素畫家展」。
1963	• 於雷克林豪森(Reckling Hausen)舉行「南斯拉夫樸素畫展」。
1964	• 於巴黎的國際現代美術館舉行「國際樸素畫展」。
	• 於巴黎的Charpentier畫廊舉行「今日樸素畫展」。
	• 於羅馬舉行「風景樸素畫展」。
1966	• 於布拉迪斯拉發(Bartislaua)舉行「首屆樸素藝術展」
	• 於東京舉行「盧梭和國際樸素畫家展」。
1968	• 於巴黎香榭里射大道大宮殿舉行「美國樸素畫家展」。
1969	• 於布拉迪斯拉發舉行「第二屆樸素藝術家展」。
1970	• 於南斯拉夫的柴格烈(Zagreb)舉行「七十年代的樸素畫展」。
1972	• 於布拉迪斯拉發舉行「第三屆樸素藝術展」。
1973	• 於Lugano舉行「樸素畫家國際大展」。
	• 於斯德哥爾摩舉行「二十國樸素藝術聯展」。
	• 於南斯拉夫約柴格烈舉行「1973年度樸素藝術展」。
1974	• 於慕尼黑藝術學院舉行「樸素藝術展」。
	• 於義大利的米蘭舉行「國際樸素展」。
	• 於阿姆斯特丹舉行「樸素藝術大展」。
1975	• 於康士坦舉行「歐洲樸素畫聯展」。
	• 於德國法蘭克福舉行「樸素畫聯展」。
	• 於盧貝克舉行「樸素藝術節」。
	• 於Neuss的Clemens-Sels-Museum舉行「樸素畫展」。
1977	• 於南斯拉夫的柴格烈舉行1977年「樸素藝術展」。
1979/80	• 於Dusseldorf舉行「世界樸素藝術聯展」。
1981	• 於Bielefeld的藝術史博物館，舉行「當代樸素藝術及回顧展」。
	• 於慕尼黑樸素藝術畫廊舉行「高貴靈魂畫家Die Maler的個展」。

#### 四、樸素藝術的「作品風格」特質

##### (一) 從題材內容來看：

1. 個人回憶錄式的傳記圖象——一年過半百的樸素藝人透過創作活動，敘述個人在職業生活和社會體驗的見證；例如美國摩西祖母的作品被識者譽為「美國市民眼光中的開拓期圖象史」。

2. 家族生活的圖象——以家族親友的紀念像或生活歷史為題材；法國的盧梭和台灣的李永沓、張李富等人都有此類作品。

3. 鄉土民俗的圖象——包含民俗節慶、鄉土傳說、宗教信仰等各項風土文化的題材；例如台灣的周邱英薇彩墨畫中的風土性頗受注目。

4. 社會歷史的圖象——呈現社會歷史中政治事件或農牧生活的見證；例如台灣蘇楊[才尼]的彩畫中具有濃厚的農家生活經驗。

5. 個人的精神意象或狂想——呈現作家個人內省式的潛意識和哲思，此類作品多半與性心理、生命的臆測、宇宙的玄理等個人式的精神特質有關；台灣洪通的繪畫，頗具此類風格。

##### (二) 從材料應用來看：

1. 簡樸性——創作材料取之於生活周遭可利用之材料，對於專家建議或贈送的高品質工具頗具保留性；例如埔里的林淵習慣以河溝撿來的溪石為材料，著名雕塑家楊英風和朱銘雖聯合贈送給他一套專用雕刻工具，但林淵還是習慣以自行打造的簡易鐵器為工具。

2. 鄉土性——樸素藝術家的材料與民俗工藝家類同，經常沿用當地的鄉土資源為材料；例如愛斯基摩的樸素雕刻大量採用鯨魚骨為素材，台灣嘉義的雕刻家郭秋松則擅長以嘉義的貝殼化石來雕石猴。

##### (三) 從表現形式來看：

1. 個人主觀的圖象表現法——這種樸素藝術源自於作者自我表現的意象傳達，故造形符號與視覺語法的經營，呈現自主性的獨特風貌；不僅未承繼學院藝術的規矩，彼此之間也無共同遵守的默契。換句話說，這種圖象法則是具「原創性」的，心裡怎麼想，就怎麼表現；南鯤鯓洪通的繪畫可算是此類風格的代表。

2. 民俗美術的圖象表現法——樸素藝術的風格，有時呈現出民族性或地域性的文化風貌；例如南斯拉夫的樸素畫家拉普仁（Jvan Rabuzin, 1919-）的畫風，深受民俗玻璃畫之影響；台灣吳李玉哥的彩墨畫，是傳統中國刺繡圖案的彩繪延伸的表現；台灣王業的彩墨畫，是民間寺廟壁畫的個性化展現。

3. 非透視法則的「自然寫實法」——此項樸素藝術的圖象法則源自於「知覺與視覺的綜合表現」，呈現出一種類似古埃及美術和兒童美術的「樣式化造形表現法」。這裡所稱的「樣式」(Schema)，是一種圖形、色彩或空間的慣性法則，例如台灣吳李玉哥畫中的人物，呈現一種單純化的象徵模式；台南蘇楊[才]的「耕種」和「請客」的群像人物空間，採用了視點移動的「展開式空間法」。樸素藝術這些具個人性質的「樣式化表現」，基本上是一種人類視覺表現的自然法則之一，是一種「畫其所『知』重於畫其所『見』」的心理寫實，這種圖象法則不僅與西方文藝復興期所發明的「透視性」學院藝術規則不同，並且不能視為是「學院美術的失敗模仿」。

#### (四) 從美感形式來看：

1. 樸素藝術是一種「社會美」的表現——其創作意識源自於生活的體驗和感動，其題材內容的美勝於形式的美；而題材內容的感動，來自於人文精神的伸張。因此，當我們被一幅樸素畫吸引而感動時，開始也許是被單純特異的畫面所吸引；但最終深刻感動的，還是來自於作品內容所散發的「樸素的人文情懷」是勤勞的、溫厚的、誠懇的、善良的平民性格。

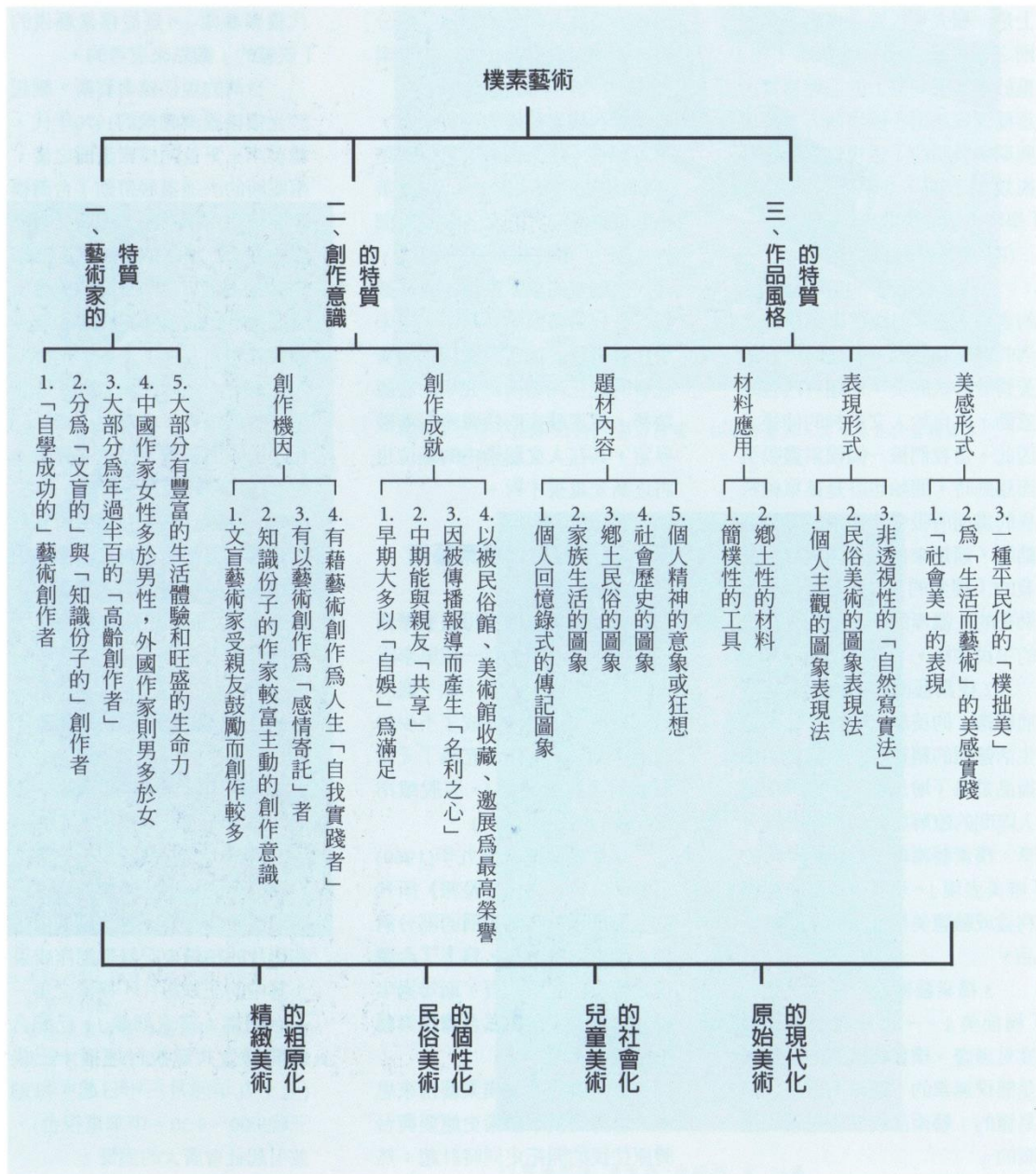
2. 樸素藝術是一種「為生活而藝術」的美感實踐——藝術是生活餘暇的精神性創作活動；藝術品是為了增加生活情趣，促進人際間的瞭解與和諧而被共同分享。樸素藝術絕不是無病呻吟的「唯美表現」，也不是為謀求經濟利益或驗證美學理論的職業性產品。

3. 樸素藝術是一種平民化的「樸拙美」——藝術家的創作態度是謙虛、樸實與誠懇的；筆墨是簡樸無華的；題材內容是通俗易懂的；藝術品的情感是親切溫暖的。

為了更系統簡明的闡釋樸素藝術的特質，筆者歸納以上的分析，並加以設計成〔表2〕「樸素藝術的特質」(見次頁)。

綜合樸素藝術的特質來看，筆者認為「樸素藝術」可以說是「原始美術的現代化」、「兒童美術的成熟化」、「民俗美術的個性化」、「精緻藝術的平民化」。各民族國家的樸素藝術，過去被包容於民俗藝術的系統中，並未引起藝術學者適當的關切；隨著社會的進化和藝術研究學的發展趨勢，樸素藝術的特質將逐漸被界定，其在人文藝術中的地位也將逐漸受重視才對。

〔表2〕 樸素藝術的特質



## 貳、臺灣的現代樸素藝術

「就像美國的祖母畫家摩西一樣，自由中國也有一位吳李玉哥。她今年六十一歲；六十歲開始習畫，一年之內完成了不少的油畫作品。她的作品充滿了天真無邪的『兒童趣味』，有脫離市塵凡俗的灑脫……。」

以上是民國四十九年（1960）三月十二日，《自立晚報》所刊載吳李玉哥首度開畫展的部分消息。這道畫展消息，寫下了台灣樸素藝術史的第一頁；而年過半百的吳老太太也成為台灣樸素藝術家第一人。



從「廣義的」樸素藝術來思考，台灣的樸素藝術史應要與台灣原住民的開拓史同時計起；然而，本文所欲探討的「台灣的現代樸素藝術」，是從樸素藝術的「狹義的」觀點來思考的。

台灣的現代樸素藝術，崛起於光復後經濟起飛的 1970 年代。繼吳李玉哥首開樸素畫展之後，南鯤鯓的洪通畫展帶動了台灣樸素藝壇的傳播熱潮，接著又有埔里的林淵、淡水的李永沱等藝術家誕生；可以說，台灣的樸素文化運動，是隨著農業社會的結束而興起的。

雖然，1970 年代的洪通畫展，曾經捲入了文學界「鄉土文化」論戰的風波；但是，台灣的現代樸素美術，三十多年來（1960-1996）並未引起學術界和文化行政單位的正視和關懷，因此也未產生積極性的「社會文化效應」，故筆者認為有加以研究和探索的必要。

## 一、臺灣的樸素藝術家簡介

為了瞭解台灣樸素藝術的發展，筆者採取社會學田野調查的研究方式，先後拜訪了五十餘位台灣島內的樸素藝術工作者，除了訪談筆錄之外，並透過幻燈片和影片的拍攝來記錄其創作成果；其中的記錄影片「樸素之美——台灣素人畫家群像」，已配合新聞局公共電視台連播十三集（七十九年元月三十日起，每週三晚 9：00-9：30，中華電視台），並引起社會廣大的迴響。

根據筆者田野調查的實錄來分析，可以發現台灣樸素藝術具有下列特質：

### （一）作家兩類化：

台灣的樸素藝術興起於農業社會衰退後的 1970 年代，故在 1980 年代產生了洪通、林淵、張李富、周邱英薇、蘇楊[才辰]等農民畫家，他們都在高齡之後，放下鋤頭改拿畫筆。除此之外，居於工商業社會退休生活的自我調適的需要，也有李永沱、黃三二、余承堯、林佩璿、詹錦川等知識份子投入藝術創作。

### （二）媒材多元化：

作品類型包含繪畫和雕塑兩類。平面的繪畫以簡便的水彩和傳統的彩墨為主要材料。雕塑作品則分為石雕、木雕、泥塑和綜合媒材，石雕材料以台灣的溪石、化石為主；而林淵的綜合媒材，則以舊農具和現代器物來隨意造形。其中，李永沱、林佩璿、詹錦川、楊許仙里之所以採用油畫為創作媒材，顯然是與其知識背景和文化刺激有密切的關係。

### （三）技法自由化：

樸素藝術家中的「知識份子」可以從畫冊或畫展中吸取創作的參考方法，故他們早期的作品或多或少都存有「臨摹」的學習影像，台灣樸素畫家中的「知識份子」也不例外。而「文盲的」或「勞動階級的」樸素藝術家，其創作技法一方面向民間美術學習，另一方面則依賴自己的摸索和獨創。大體說來，台灣的樸素藝術比起中國大陸的農民畫；前者較具自由開放的圖象傳記特質，不像後者呈現出社會主義國家量產文化「集體制約」的僵硬化特質。

#### （四）題材生活化：

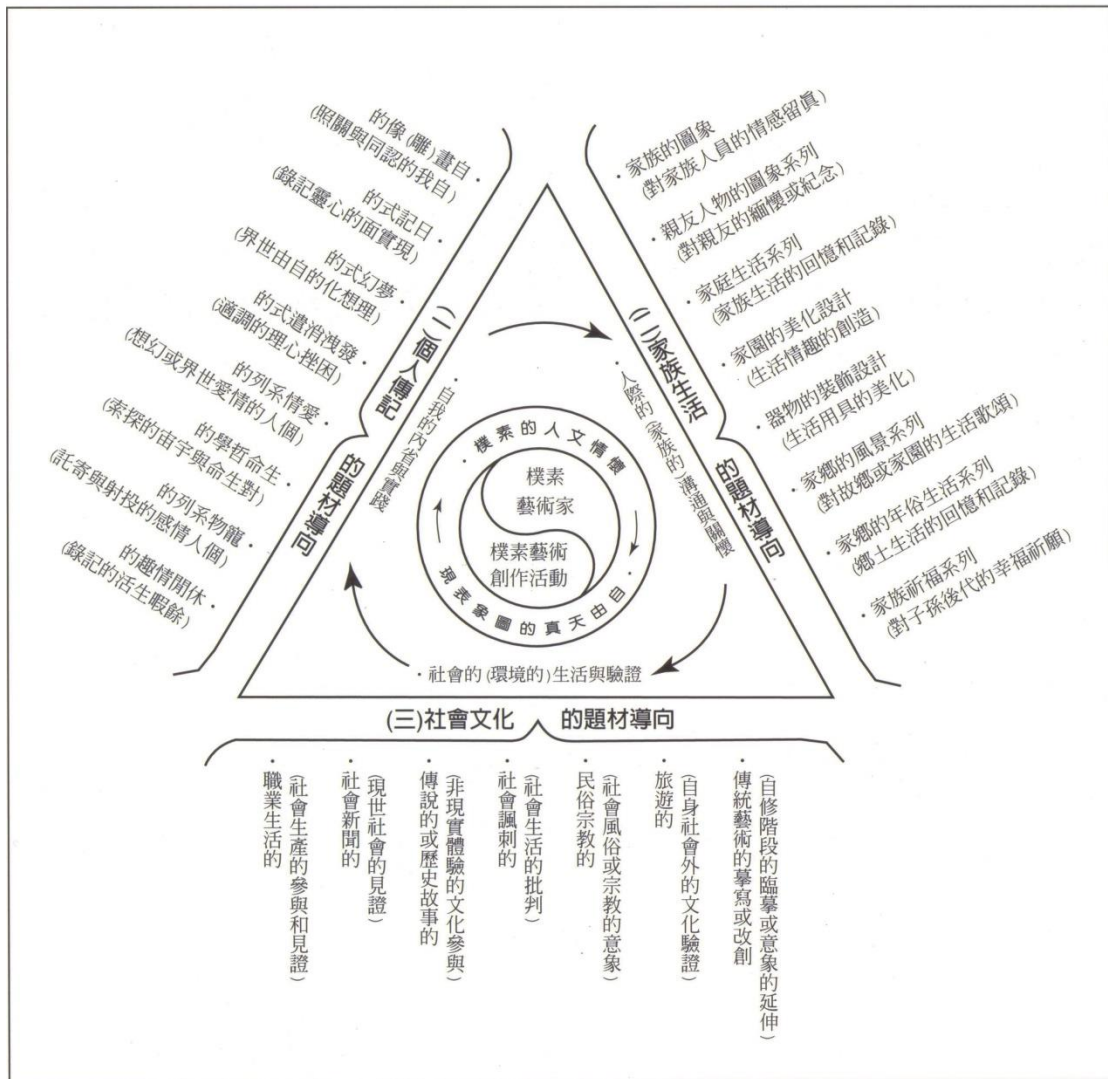
台灣樸素藝術的題材包含 1. 個人傳記的 2. 家庭生活的 3. 社會文化的三種導向（詳見本文〔表 3〕，見次頁）；因此樸素藝術的作品，不僅具有自我表現的意義，同時也具有社會歷史的圖象價值；也因此，樸素藝術除了具「樸拙美感」的審美功能外，它也是民俗學者、文化人類學者關心研究的課題。

根據筆者的調查和判斷，台灣的樸素藝術隨著社會的變遷，質和量都有可能產生下列幾種流變：

1. 由於教育普及的因素，往後「知識份子的」樸素藝術人口將會增加。
2. 隨著「文盲樸素藝術家」的凋零和減少，台灣樸素藝術的內容將呈現更濃厚的「後現代」工商業文化特質。
3. 隨著台灣文化「本土意識」的高漲，台灣樸素藝術的文化價值將逐漸被肯定和重視。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

(表3) 台灣樸素藝術的題材導向與創作意識



## 二、海峽兩岸的樸素藝術活動比較

從明永曆十五年（1661），鄭成功率兵於台南赤崁城開國立都以來，中國的漢文化就不斷的隨著移民潮引介至台灣；並與先前的台灣原住民文化並立共生於島內。

民國三十四年（1945），二次世界大戰結束，日本投降，國民政府派軍接收台灣，也結束了日本統治（1895-1945）的台灣殖民文化歷史；然而，日本文化與先前的漢文化、原住民文化，卻也因此匯聚融合成台灣開放性的「海洋文化」特質。

民國三十八年（1949），中共統治大陸，國民政府帶領大批的軍隊和移民退駐於台灣；而吳李玉哥、余承堯、林佩璿三人也就在此時由福建移居至台北；他

們三人，先後都投入繪畫創作，而成為台灣的樸素畫家。

為了探索台灣與中國大陸近四十年來樸素藝術的發展，筆者多方收集史料，並設計成次兩頁〔表 4〕——「台灣與中國大陸樸素藝術重要活動記事表」，以作為回顧檢討和追蹤研究的參考。

〔表4〕台灣與中國大陸樸素藝術重要活動記事表（共兩頁）

年 代	台 灣	中 國 大 陸
1954 (民43)	<ul style="list-style-type: none"> <li>54歲的吳李玉哥遷台已達五年，以縫繡為生，並資助其子吳兆賢跟張義雄學畫。</li> <li>56歲的退休將軍余承堯，不再經商，改拿毛筆畫彩墨山水自娛。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1954~1958江蘇邳縣展開十萬農民的美術創作活動。</li> </ul>
1958 (民47)	<ul style="list-style-type: none"> <li>吳李玉哥時作刺繡和繪畫，作品有繡枕和花雞。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>出版《邳縣農民壁畫選》和《邳縣張貼畫選》，並推選農民畫到北平及各地巡迴展。</li> </ul>
1959 (民48)	<ul style="list-style-type: none"> <li>畫家張義雄見吳李玉哥的刺繡和油畫極為賞識，建議她以畫筆代替刺繡，因此，作品日多。</li> </ul>	
1960 (民49)	<ul style="list-style-type: none"> <li>3月吳李玉哥於台北新聞大樓首開個展，展出油畫、水墨、素描、蠟筆畫約六十幅，台灣新聞界廣為報導，並稱之為「台灣的祖母畫家」。作品入選台陽美展。</li> <li>台灣文壇興起「現實主義」創作觀的鄉土文學。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>江蘇邳縣的農村業餘美展，展出農民的美術品。農民白天下田，晚上作畫，題材內容皆配合政治需要。</li> </ul>
1966 (民58)	<ul style="list-style-type: none"> <li>應李鑄晉之邀，余承堯提作品參加「中國山水畫的新傳統」聯展，於美國各州巡迴展四年，亦是余氏作品首度公開展示。</li> </ul>	
1969 (民58)	<ul style="list-style-type: none"> <li>11月台南縣南鯤鯓50歲的洪通開始作畫。</li> </ul>	
1971 (民60)	<ul style="list-style-type: none"> <li>吳李玉哥於台北省立博物館展出彩墨和陶塑。</li> <li>台北縣淡水50歲的李永沱開始以油畫在三夾板上作畫。</li> </ul>	
1972 (民61)	<ul style="list-style-type: none"> <li>洪通將自己作品吊掛於南鯤鯓廟廣場，被英文《漢聲》雜誌記者發現並報導。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>上海金山縣的農民在吳彤章的指導下開始繪製他們的「村史」。</li> </ul>
1973 (民62)	<ul style="list-style-type: none"> <li>《雄獅美術》雜誌出版「洪通專刊」，引起藝文界人士的關注和討論。</li> <li>吳李玉哥於台北遠東藝之廊展出雕塑和彩墨作品。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>陝西戶縣的農民畫於文革時期崛起，從三、四百人發展到千人之多。1973年挑選作品於北京展出，畫中仍具有「社會主義政治樣板畫」的題材意識。</li> <li>中國旅法畫家趙無極返大陸，看到「陝西戶縣農民畫展」並下鄉訪問農民畫家。</li> </ul>
1974 (民63)	<ul style="list-style-type: none"> <li>《百代美育》雜誌第12、13期連續發表《素人畫家》專輯。</li> </ul>	
1975 (民64)	<ul style="list-style-type: none"> <li>75歲的吳李玉哥完成了三百尺長的「人生之花園」之彩墨長卷，畫中繪有3415個孩童和150棵花樹。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>陝西戶縣農民畫80件，經畫家趙無極推薦，參加第九屆「巴黎雙年展」，於巴黎現代藝術館前的卡葉哈展廳專室陳列。</li> </ul>
1976 (民65)	<ul style="list-style-type: none"> <li>3月洪通於台北美國新聞處舉辦正式的首次個展，造成台灣藝文界空前的轟動和討論。</li> <li>吳李玉哥的繪畫長卷「人生之花園」先後在日本東京和西德漢堡巡迴展出。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>四人幫垮台，吳彤章對農民畫之指導開始轉變，放棄知識青年，改招七十多歲的老農夫婦為主要對象。</li> </ul>
1977 (民66)	<ul style="list-style-type: none"> <li>台北72歲的農婦張李富開始作畫。</li> <li>《雄獅美術》出版「素人繪畫」特輯。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>吳彤章到浙江農村探訪能織善繡的婦女，物色理想的農民畫者。</li> </ul>

年代	台 灣	中 國 大 陸
1978 (民67)	<ul style="list-style-type: none"> <li>埔里65歲的林淵開始從事石雕。</li> </ul>	
1980 (民69)	<ul style="list-style-type: none"> <li>法國的樸素畫研究者暨現代大師Dubuffet寫信關心台灣林淵的創作。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>北平中央美術學院於1979年設立「年畫連環畫系」。</li> </ul>
1981 (民70)	<ul style="list-style-type: none"> <li>台北「洪建全文教基金會」成立「非畫家美術教室」，指導業餘人士繪畫創作。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>中國和日本合作上海金山農民畫冊《中國的農民繪》。</li> </ul>
1983 (民72)	<ul style="list-style-type: none"> <li>李永沱和張李富的樸素畫展在蘇振明的策劃下於台北美國新聞處展出，並舉行作品討論會。</li> <li>音樂家林榮德的母親林李樹榴於台北美國文化中心首開個展，並出版畫冊。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>文化部於1982年批准成立「中國民間美術博物館籌備組」。</li> </ul>
1985 (民74)	<ul style="list-style-type: none"> <li>85歲的吳李玉哥首度接受官方機構邀請於「台北市立美術館」舉行回顧展。</li> </ul>	
1986 (民75)	<ul style="list-style-type: none"> <li>《雄獅美術》為余承堯製作專輯報導。</li> </ul>	
1987 (民76)	<ul style="list-style-type: none"> <li>二月洪通孤寂的病逝於畫室。九月於台北美新處舉行回顧展。十月「洪通紀念畫展」巡迴於全省各文化中心。</li> <li>埔里的林淵美術館——牛耳石雕公園落成並開放給遊客參觀。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>北平中央美術學院的「年畫連環畫系」擴大為「民間美術系」。</li> <li>九月北京舉行第一屆「中國藝術節」並展出各地區民間美術。</li> <li>十一月中央美術學院學報《美術研究》以「民間美術」為專題內容。</li> </ul>
1988	<ul style="list-style-type: none"> <li>六月上海金山農民畫於台北大地藝術中心展出，並舉行「樸素藝術座談會」，邀請王秀雄、蔣勳、鄭明進、蘇振明等人出席討論，會中並決議「應積極推動台灣的民間藝術」。</li> <li>八月「第一屆台灣素人畫家聯展」在蘇振明的策劃下於台北大地藝術中心展出，並至台中文化中心巡迴展。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>五月「第一屆中國風俗畫大賽」開始向海內外徵求作品。</li> </ul>
1989	<ul style="list-style-type: none"> <li>七月中國舟山群島的岱山漁民畫於台北永漢畫廊展出。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>七月「第一屆中國風俗畫大賽」於陝西西安舉行，並出版《中國首屆風俗畫賽作品集》。</li> </ul>
1990	<ul style="list-style-type: none"> <li>元月蘇振明策劃的公共電視「樸素之美——台灣素人畫家群像」於華視連播十三集，並引起廣大迴響。</li> <li>五月蘇振明完成〈台灣樸素藝術導論〉學術論文。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>北京外文出版社編印《中國現代民間繪畫選萃》，並以中英文對照出版。</li> </ul>
1991	<ul style="list-style-type: none"> <li>台灣祖母畫家吳李玉哥逝世，享年92歲。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>今日中國出版社編印《金山農民畫》，並以中英文對照出版。</li> </ul>
1994	<ul style="list-style-type: none"> <li>台北縣於八十三年文藝季推出「樸素藝術特展」系列活動，並委託蘇振明編輯《李永沱樸素畫集》。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>蘇振明受邀赴中國山東省出席中國民間工藝美術會議，並發表〈海峽兩岸的樸素藝術〉論文。</li> </ul>
1995	<ul style="list-style-type: none"> <li>元月台北縣推出「台灣樸素藝術節」系列活動，並編印《台灣樸素藝術圖錄》。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>十月於湖南舉行中國民間工藝美術會議。</li> </ul>

根據〔表4〕史料的分析，筆者發現海峽兩岸的樸素藝術活動，具有下列值得注意的樸素文化觀念和現象：

- (一) 台灣與中國大陸的現代樸素藝術活動，幾乎同時於 1954 年展開。
- (二) 台灣的樸素藝術運動傾向於個人的、民間的、畫展形態的特質；中國大陸的樸素藝術運動則傾向於群體的、官方的、研究與推廣並重的特質。
- (三) 台灣的樸素美展局限於島內的發表形式；中國大陸的美展因得助於官

方，除了有全國性的巡迴展之外，其農民畫還受邀至巴黎、紐約、東京等國際大都市巡迴展出，達成文化外交的效果。

(四) 台灣的樸素藝術，在 1950 至 1970 年代都是個人畫展導向，至 1980 年代末期才展現文化性的聯合發表會；但至今仍然缺乏文化單位的關懷和指導。中國大陸的農民畫推展運動，1950 年代是為了「圖解政令」，十一屆三中全會以後，則是為了達成文化教育和政經利益。

(五) 崇尚自由民主的台灣政府，不斷的以高額經費來引介歐美的「精緻藝術」；卻任平民化的「樸素藝術」自生自滅。中國大陸將「民間藝術」列為政策性的文化發展課題；並於中央美院設立民間美術系，於各省廣設民間美術館，以達「發揚現代民族藝術」的最終目標。

(六) 海峽兩岸的樸素藝術，至今仍然在「主導」與「非主導」的文化生態中繼續發展。

### 三、臺灣樸素藝術的省思

#### (一) 藝術應為土地與生活的觀照

從文化人類學的觀點來看：「藝術」應為土地與人民在特定時空背景下所呈現出來的文化表徵；而做為視覺圖象符號的「繪畫」，它是畫家對於環境與生活體驗的省思，也是畫家對於真誠自我的心靈探索。

換句話說，畫家的作品是作者的自傳或心靈的告白；而一個國家民族的繪畫，應可以被視為是一國家民族的文化圖象，它不僅能呈現土地與人民意象，也能代表某一時代的歷史見證。

有了以上的體認，我們再來檢視臺灣近四十年來的現代美術運動，前輩畫家們以追隨西方現代繪畫流派，或以中國古人遺風為學習的主導；以致造成藝術創作與本土文化脫節的迷亂現象。

為何「巴黎秋天的浪漫」老是出現在臺灣前輩油畫家的畫框裡？為何「紐約當代的新潮」始終是臺灣年輕畫家追逐的影像？又為何「唐宋水墨的情懷」仍然是臺灣當代水墨畫家模仿複製的意念？

我們的畫家似乎忘記，他們活在一個怎樣的時代，腳踏怎樣的土地，應該以怎樣的藝術語言去跟他的同胞交談。我們感到傷心的，不僅是臺灣的繪畫失去了自己的語法；更痛心的，是我們的繪畫內容不談我們的心內事。我們感到憂患的，不僅是臺灣的畫壇瀰漫著一股商品炒作的虛浮氣息；更難過的，是我們的藝術教

育與推廣機構，缺乏一股省思與再生的動力！

臺灣這塊土地，逐漸找不到自己的文化形象！臺北都會可以說是紐約、東京、巴黎和北京的「文化分店」；從外在建築景觀的模仿，到內在學術文化的複製，當代的台灣仍然擺脫不掉長久以來「殖民文化」的束縛。看不到本土性的美術，聽不到土地呼吸的歌，台灣如何能在國際村的文化旅站裡樹立自己的門號？

## （二）樸素藝術是民俗文化的圖象

回過頭來看看，這群不以畫家自居的臺灣樸素畫者（大部分是年過半百的阿公阿婆），他們用謙虛的態度，樸拙的繪畫語言，忠實地在記錄自己的生活經驗，這種發自畫者內心深處的吟唱，夾帶著大地草根的氣息，卻頗能真誠的反映臺灣庶民近百年來的心靈意象；同時也記錄了臺灣從農業社會步入工商時代的風土民情。

洪通與王業的畫，顯露出臺灣寺廟藝術與民俗諷世畫的深沈意象。吳李玉哥的畫，是中國剪紙與刺繡美感的圖繪表現。埔里林淵的石雕，蘊含著臺灣先民開山墾地，狩獵耕植的莊稼漢精神。彰化永靖周邱英薇的畫，是臺灣社會民俗的見證。淡水李永沱與埔里黃三二的鄉情風景畫，都是對童年故鄉樂園的相思追憶。張李富和蘇楊[扌扌]老太太的畫，同樣具有濃厚的臺灣農民儉樸的生活圖象。詹錦川、林佩璿和楊許仙里的油畫創作，均可做為知識份子退休生活與美感追尋的借鏡。

臺灣的樸素畫，並不刻意強調繪畫語言與風格形式的完美；但卻能親切的與他們的家族親友互訴心聲。又因為樸素畫的題材內容，大半取自社會生活和鄉土民俗，故其作品具有溫馨親切的感染力；不只令我們賞心悅目，更可以供我們研討臺灣本土文化歷史的參證（見本頁〔表5〕）。

樸素繪畫的美感是純樸的。樸素藝術具有現代文明的時代意義，它是人類抗拒科技文明生活的精神表徵，也是人類心靈回歸原始素樸的企求。樸素藝術文化價值是深遠的，樸素畫是人類文化學者所要研究的民俗圖象標本；而每一位樸素藝術家，就像是一塊人類文化的「活化石」，蘊藏著時代的見證。

樸素藝術運動的美育功能，是全民性的。當樸素藝術創作者越來越普及的同時，它也就是印證「會拿筷子吃飯，就會拿筆作畫」全民藝術家理念的可行性；同時也顯示了庶民心靈「非功利」的人文情懷。

最重要的，樸素藝術像是一面明鏡，提供給我們沉思自省的機會，足以引為「藝術回歸本土」發展導向的參考。

(本文係取材自蘇振明教授《台灣樸素藝術導論》一書(1990)修改而成)

## 參考文獻

### 一、中文書目

- 王溢嘉編譯(民76),《文化與心靈》,台北市,野鵝出版社。
- 宋龍飛著(1982),《民俗藝術探源(上、下兩冊)》,台北市,藝術家出版社。
- 岑家梧著(民76),《圖騰藝術史》,台北市,駱駝出版社。
- 阿諾德·豪澤爾著,居延安編譯(民77),《藝術社會學》,台北市,經典出版社。
- 安海姆著,李長俊譯(民73),《藝術、視覺心理學》,台北,雄獅圖書公司。
- E. B. Feldman 原著,何政廣編譯(民62),《藝術創作心理》,台北,藝術圖書公司。
- 何政廣主編(民65),《洪通繪畫素描集》,台北市,藝術圖書公司。
- (美)H. 加登納著(1988),金仁譯,《藝術與人的發展》,北京,光明日報出版社。
- 基辛(R. Keesing)著,于嘉雲、張恭啟合譯(民75),《當代文化人類學(上、下兩冊)》,台北市,巨流圖書公司。
- 陳奇祿(民70),《民族與文化》,台北市,黎明文化事業股份有限公司。
- 陳其南(民76),《文化結構與神話》,台北市,允晨文化實業股份有限公司。
- 韓瑞屈·沃夫林(Heinrich Wofflin)著,曾雅雲譯(民76),《藝術史的原則》,台北,雄獅圖書公司。
- 游祥池著(民66),《盧梭 ROUSSEAU》,台北,光復書局。
- 楊許仙里著(民74),《仙里的世界》,台南,奇美文化基金會。
- 劉其偉(民69),《台灣土著文化藝術》,台北市,雄獅圖書股份有限公司。
- 鄭明進編著(民76),《媽媽美術教室》,台北,洪健全教育文化基金會。
- 蘇振明編著(民79),《台灣樸素藝術導論》,作者自印。

### 二、期刊文集

- 池沙鴻,張乃勇(1988),〈現代中國民間繪畫初探〉,《朵雲》,第3期,頁18-28。
- 江聲等(民66),〈素人繪畫〉,《雄獅美術》,81期,頁12-69。
- 李非雪(1988),〈關於嵯泗漁民繪畫〉,《江蘇畫刊》,第85期,頁31-32。
- 曹振峰(1987),〈中國民間藝術特徵概說〉,《美術研究》,第4期,頁53-56。



- 許功明 (民 77),〈原住民藝術與現代社會〉,《文星雜誌》,第 118 期,頁 92-101。
- 高學敏 (1989),〈農民畫審美特徵正議〉,《美術史》,第 2 期,頁 67-70。
- 張惠鳴 (1989),〈原始、民間、兒童三種藝術之造型和風格比較〉,《美術史論》,第 2 期,頁 62-66。
- 黃子三等 (民 79),〈樸素之美——臺灣素人畫家群像專輯〉,《公共電視月刊》,2 月號,頁 14-24。
- 楊先讓等 (1988),〈大陸民間美術新探〉,《雄獅美術》,第 211 期,頁 54-83。
- 蘇振明 (民 63),〈台灣阿婆畫家——張老太太〉,《百代美育》,第 12 期,頁 5-25。
- 蘇振明 (民 63),〈台灣素人畫家——李永沱先生〉,《百代美育》,第 13 期,頁 10。
- 蘇振明 (民 66),〈談老人美育——並看郭專的畫〉,《雄獅美術》,第 81 期,頁 42-47 頁。
- 蘇振明 (民 77),〈台灣素人畫家群像系列報導〉,《自立晚報》副刊,8 月 28 日~9 月 5 日。
- 蘇振明 (民 79),〈樸素之美——台灣素人畫家群像〉,新聞局公共電視,劇本及影片,第 1-13 集。
- 蘇振明 (民 79),〈樸素之心·純真的美〉,《教與學》,第 19 期,頁 4-12。
- 蘇振明 (1990),〈樸素藝術的意義與省思〉,《藝術貴族》,第 5 期,頁 69-71。
- 蘇振明 (1990),〈樸素藝術的探索〉,《美育雙月刊》,國立台灣藝術教育館發行,第 6 期,頁 13-20。
- 蘇振明 (1995),〈純真的心靈圖象——論樸素藝術的意義及內涵〉,《現代美術》,台北市立美術館館刊,第 60 期,頁 10-17。

### 三、外文書目

Oto Bihalji-Merin & Nebojsa-Bato Tomasevic, (1984): *World Encyclopedia of NAIVE ART*, Yugoslavia: Chartwell Books, Inc.

Thames & Hudson (1971): *Modern Primitives*, Yugoslavia: Mladinska Knjiga, Ljubljana.

Madeleine Gavelle (1978): *The Modern Primitives*, New York: Images Graphiques, Inc.

William Rubin (1984): *"Primitivism" in 20th Century Art Volume (I、II)*, New York:

The Museum of Modern Art.

Henry Glassie (1989): *The Spirit of Folk Art*, New York: Harry N. Abrams. Inc.

Nancy Zeng Berliner (1986): *Chinese Folk Art*, New York: Little Brown and Company.

Jean Lipman & Alice Winchster (1974): *American Folk Art*, New York: The Viking Press, Inc.

Vasja Krasevec (1986): *Ivan Generalic*, Mladinska Knjiga: Ljubljana.

Slavko Pregl (1987): *TisniKar*, New York-London: Mladinska Knjiga, Ljubljana.

中山公男 / 東野芳明 (1986), 《現代世界の美術 アート・ギャラリー 19 デルヴォー》, 全 21 卷, 日本, 株式會社集英社。

上海人民美術出版社 (1981), 《中國農民 繪》, 日本, 寫真印刷株式會社。



國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts