

# 台灣水彩一世紀

## 水彩創作的成就與困境

■ 蕭瓊瑞

水彩畫在台灣的發展，迄今已近百年的歷史。雖然從廣義的界定來看，水墨也可以視為水彩的一環<sup>(註1)</sup>，然就創作的觀念和技法言，水彩畫之在台灣生根發展，仍應以日治時期，隨著新式教育「圖畫」課程的推展為開端<sup>(註2)</sup>；石川欽一郎(1871-1945)正是在這個時期推動水彩創作最具代表性的導師型人物。

從形式上看，水彩只是一種媒材，甚至是類似具有色彩的水墨顏料，的確，專精於水彩的石川，也始終沒有放棄他那稱之為「南畫」的水墨創作<sup>(註3)</sup>，只不過，水彩大都被畫在一些較厚實的圖畫紙上，水墨則畫於較輕薄的宣紙、棉紙，或較為講究的絹布之上。然而，水彩之作為一種創作的媒材被傳授教導，事實上是伴隨著一種新的美學觀與自然觀而進行的。

傳統的水墨畫家，並非沒有「以自然為師」的觀念，然而，將畫架搬到室外直接「對景寫生」，卻是水彩畫傳入之後所帶來的全新觀念與作法。

### 日治時期水彩創作的兩種路向

在「對景寫生」的背後，其實帶著一種強烈的實證精神，在相當的層面上，「圖畫」課程的教育，是明治維新以來，在強調科學興國的觀念下，訓練手眼協調與掌握物象的重要手段之一。從「器用畫」開始，如何使用圓規，如何使用直尺、三角板，乃至如何畫好一個圓球體、圓柱體，如何以透視法呈顯眼前的實景，在在都是一種「科學先行」的觀念下進行<sup>(註4)</sup>。不過作為人文教育的課程，上述的方法與訓練，到底只是入門與開端，儘管石川來台指導學生從事「美術活動」，肩負著某種「舒緩學生精力，導向正當方向發展，以避免學潮發生」的政策性考量<sup>(註5)</sup>，一如戰後國民政府的「救國團」活動；但到底曾經接受過英國教育薰陶的石川，仍把水彩教學導向個人心性抒發與發掘山川景物之美的方向發展，乃至培養出一批日後影響台灣畫壇的重要畫家，同時也把水彩創作與鄉土特色之間，牽上了緊密的聯繫。

當石川帶著一批台灣年輕人，第一次面對著這塊先祖長期寄養生息的美麗土地時，那種「發現」的驚喜，應是可以想像和理解的。漢人遷台數百年間，這是台灣人第一次如此專注而深情的看待自己的土地，或至少是第一次把這種專注和深情以畫筆忠實地記錄下來。

## A Century for Taiwan Water Color Painting—the Achievement and Straits

■ Hsiao, Chiong-rei



在石川手上原本帶著淡遠、旁觀、異鄉情調的水彩風格<sup>(圖1)</sup>，在這些學生的手上，拉近了距離，展現了土地的芬芳與勞動者的汗水與歡樂。除了那位聽從老師建議，放棄留日學



習美術，轉而從事實業經營以作為美術運動後盾的倪蔭懷(1894-1943)外，藍蔭鼎(1903-1979)與李澤藩(1907-1989)是最能承繼乃師志業的兩位重要畫家。

如果說藍蔭鼎成功地描繪了北台灣潮濕溫潤的水田農村生活，那麼李澤藩則是確切地掌握了桃竹苗地區草木崢嶸、勤奮踏實的丘陵地區風氣象。藍蔭鼎在堅持水彩透明性的英國正統畫法中，加了日後越趨強烈的中國水墨筆法，以線性的筆觸，述說了台灣農村生活優美、辛勞，乃至歡愉、騷動的氣息，人物與竹林大地貼近，蟬鳴與風聲雨聲唱和，時而陽光、時而大雨，藍蔭鼎的作品如一幕幕的戲劇，生機蓬勃而永不落幕<sup>(圖2)</sup>。李澤藩長期遠離台北畫壇，以一種油畫般的畫法，堆疊出色彩的厚度，他賦予樹石質感、賦予水塘重量，晚年那些帶著桃紅、靛藍、青綠

的明亮色彩，鮮明地活化了台灣丘陵地區旺盛的生命力<sup>(圖3)</sup>，黃光男以「渾厚華滋、質量兼備、平實自然、樸拙蒼渺」定位李氏的藝術美學，允為恰論<sup>(註6)</sup>。

從石川開展的這條創作路線，亦即人與土地間深情的對話，成為台灣美術最壯闊的主流。倪、藍、李氏之外，另如同為石川學生的楊啓東(1906-)，以節制有序的筆法，井然分明的空間，呈顯陽光照耀下土地散發的亮眼光芒與地熱，以及林木蕪然的陰涼與舒暢。

戰後延續此一創作路向而在風格上較具面貌者，如沈國仁(1924-)、施翠峰(1925-)、尤明春(1927-)、陳榮和(1928-)、曾現澄(1928-)、張煥彩(1930-)、陳樹業(1930-)、何文杞(1931-)、劉文煒(1931-)、陳甲上(1933-)、羅青雲(1934-)、李薦宏(1934-)、張文卿(1936-1977)、張秋台(1938)、簡嘉助(1938-)、李欽賢(1945-)、曾興平(1945-)，以及更年輕一代的柯榮豐(1958-)、柯適中(1966-)、孫心瑜(1969-)等人，大抵他們均一方面執著於土地的情感與台灣山川物象的描繪，另一方面，也對水彩的材質特性予以一定的掌握與發揮<sup>(圖4)</sup>。

然而，水彩是否有它一定不可改變或必要發揮的「特性」，卻是一個複雜的問題；如果有，又是什麼「特性」？既難定論；如果沒有，強調「水彩」又



圖1 石川欽一郎《福爾摩沙》1930 38 × 45cm

圖2 藍蔭鼎《竹林春色》年代、尺寸未詳

圖3 李澤藩《靜》1972 52 × 74cm

圖4 張秋台《春耕》年代、尺寸未詳



有何意義？

相對於藍蔭鼎、李澤藩等人對台灣景物的描繪，一樣同為石川「台灣繪畫研究所」早期學生的張萬傳(1909-)與洪瑞麟(1912-1996)則走著不同的創作路向。張、洪二人均有日本求學的經驗，也和其他留日的石川學生一樣，在創作媒材上逐漸轉向油彩方面去發展，不過和其他留日學生不同的是，他們始終保持著水彩的創作，留下為數不少的作品。在風格上，他們不同於藍、李二人，也和大多數走著「東美」(東京美術學校之簡稱)、「帝展」及「台展」學院沙龍風格的畫家迥異。他們同時也都是「行動美協」(1937-1940)的成員。

大抵而言，繪畫對他們來說，是一種本質的思考，一如塞尚，同一主題可以反覆探尋一輩子；他們並不走完全抽象的造形表現，他們仍舊從視覺的關照出發，但他們並不關注物象所呈顯或暗示的文化意義或情感交涉，而是關注那些暗藏在物象背後的形色秩序與精神本質。在相當程度上，使用油彩或水彩對他們而言並無分別，然而，當他們採取水彩為媒材創作時，卻又流露出一種獨特的瀟灑與自由，甚至讓水彩本身透明、輕巧的特性顯露無遺，如張萬傳的魚或洪瑞麟的礦工(圖5、6)。

同屬「行動美協」的呂基正(1914-)，畢業於廈

門美專，也一度赴日留學；一生酷愛旅行寫生，尤以山景著稱；呂氏的作品也是油彩、水彩兼備，油彩作品堅實厚重、雄沈粗獷，但水彩作品則在素淡中自有一股灑脫自在的豪氣(圖7)。

成長於日治時期的台灣第一代西畫家，藍、李和張、洪等人正好代表了水彩創作的兩種典型風格。至於知名的陳澄波(1895-1947)，雖以油彩為終生媒材，卻也留下一批簡筆速寫的人體水彩，也是風格獨具的作品。

戰後延續張、洪路向的水彩畫家，不如前揭藍、李的大量，只有曾經受教於張萬傳的孫明煌(1938-)，頗有乃師風範，激情、顫動的筆觸，讓人想起表現主義畫家史丁(Chaim Soutine, 1894-1943)(圖8)。倒是大陸來台的李德(1921-)，深受同為「行動美協」成員陳德旺(1910-1984)的啟發，水彩作品深具虛實相應的中國書法之道，在純粹而優美的線條運作中，敷衍淡薄流暢的色彩，有音樂般的律動，也有哲思式的深沈(圖9)，藉藝近道，頗得藝評家之好評(註7)。

形色相衍的畫面本質思考，從張萬傳、洪瑞麟、呂基正，到戰後的孫明煌，均有精采而傑出的表現，然而如李德一般深蘊哲思與書道般的內涵，則顯然在大陸來台畫家中才可得見，這或許和其深厚的文化背景以及流亡的戰亂身世有關。

## 「中國風」的追求，是對台灣文化的豐富

1945年以及1949年，大批中國大陸人士的來台，是歷史上可數的大移民潮。大陸人士的來台，是政治上的一種無奈，卻是豐富台灣文化的一次機緣。除了水墨畫的復甦之外，水彩畫的「中國風」追求，也是豐富台灣文化最具體的實證之一。

水彩媒材本身「水色渲染」的生機特性，原本即近似於中國「水墨暈章」的美學傳統。油畫描述性的特質，猶如結構嚴謹的長篇小說；水彩即興而表現的特性，則如輕巧抒情的詩詞。戰後台灣水彩畫壇，「中國風」的追求，幾乎形成最為顯眼的主流，一度超越甚至掩蓋了日治以來由石川傳承下來的風景傳統。「中國風」的追求，由馬白水(1909-)開其端，而以王藍(1922-)所領導的「中國水彩畫會」為主軸，以席德進(1923-1981)的表現為高峰。

自西方媒材傳入中國以來，如何在油彩、水彩的創作中，表現「中國的」或「東方的」特色，始終是「中國美術現代化運動」的重要課題。徐悲鴻的《田橫五百壯士》是一種嘗試，林風眠野獸派的國劇人物也是相同考量。這樣的課題，除了那些回歸祖國的少數台灣畫家如王愷之(1895-1937)、郭柏川(1901-1974)等人外，原本並不存在於台灣畫家的思考之中(註8)，然而戰後大批大陸人士的來台，無形中

形成一幅宏大可觀的藝壇景觀，也增進了台灣藝術文化的思考內涵。

「中國風」的追求，也許是一個可以有相當共識的追求目標，但在表現和詮釋的手法與路向上，則顯然各有不同的見解與抉擇。

馬白水是戰後來台最具影響力的畫家之一，除了他本人風格明確的作品之外，其任教當時台灣唯一公立藝術學府的台灣師大美術系，也是重要的原因。早在1950年，馬氏便有一些模仿中國古代水墨畫家如沈周的水彩作品，但明確的思想和主張，則顯然形成於1960年代初期(註9)；這也是台灣畫壇在「五月」與「東方」等畫會倡導下，邁入「現代繪畫運動」的時期(註10)。

馬白水認為：融匯貫通古今中外的方法，就是要運用西洋色彩的三要素，和中國筆墨的剛柔濃淡，表現在吸水的宣紙上。因為宣紙吸水力強，可以將西洋色彩中的「火氣」完全吸收；同時，西洋色彩傳統也可使宣紙上的筆墨痕跡顯現出一片生機，產生新鮮活潑的現代感。而所謂的筆墨痕跡，他認為不應再是古老固定的傳統皴法，而是要依著興之所至，意達而筆隨，以形成質與量的鮮活感。至於在構圖上，則應融合現代繪畫的四度空間和傳統國畫的散點透視，在選擇及重組的過程中，形成一種融貫空間與時間美的



5



6



7



8



9

## Taiwan Water Color Painting

- 圖5 張萬傳《魚》1967 尺寸未詳
- 圖6 洪瑞麟《盼》1958 31.4 × 47cm
- 圖7 呂基正《山》年代、尺寸未詳
- 圖8 孫明煌《風雲》年代、尺寸未詳
- 圖9 李德《世途如雲》年代未詳 48 × 55cm





10

整合(註11)。馬白水一生的創作，可說正是在上述的理念下，勤奮不懈的經營、實驗，成就了一批風格獨具的作品：白山黑水，或是白水黑山，加上簡潔的構圖、準確而稍帶誇大的透視，構成馬氏鮮明的風格，也成為他人難以模擬、超越的獨家標誌(圖10)。

然而「中國風」的追求，後來成為最大宗派者，並不是馬家山水，而是以「水渲色染」的大渲染畫法為代表的一批畫家，也就是在王藍帶領下的「中國水彩畫會」的一批畫家。王藍本人以大渲染的國劇人物膾炙人口，在擅於掌握劇中人物「做工」，與角色性格的前提下，王藍熟練的運用留白、刮痕、渲染、點筆、勾劃等技法，一氣呵成，作品充滿了文學迷人的氣息與戲劇撼人的張力(圖11)。在大渲染的時潮中，另有較前輩的胡筭(1911-1979)、吳承硯(1921-)，和張杰(1924-)、文燾(1924-)、陳克言(1926-)、許汝霖(1928-)、舒曾址(1931)、金哲夫(1929-)、王舒(1933-)、徐樂芹(1934-)等大陸來台畫家，以及本地成長的鄭香龍(1939-)、蔡信昌(1943-)、陳志明(1948-)、許忠英(1951-)、張樂凱(1945-)等等，均是當時普受社會大眾熟悉而喜愛的畫家(圖12、13)。

同樣是大渲染的手法，風格形成較晚的席德進，則因大量描繪台灣山巒、梯田、古厝、水牛，以及花鳥林木(圖14、15)，而被視為鄉土運動的代表人物；其實他仍是在乃師林風眠的影響下，冀圖尋找具有中國風的水彩樣貌，而其終極目標則在建立現代國畫的新境界(註12)。林惺嶽曾分析席氏的技法，說：

他經常將紫、藍、綠、褐等顏料混上其他色彩，調成色度近於無色的黑，然後在浸水的紙上大筆塗染，使顏料在紙上流動，染開均勻的面，自在灰黑中隱約顯露出含蓄迷人的色度來。再不然就是先以低沉的灰黑做底，在未乾前，加上紫、藍、綠、紅、橙等顏色，借水的暈現，使灰黑之色微妙而均勻的滲透入後加的鮮色。造成紫灰、墨綠、暗藍、陰橙等色澤，散發出淒迷而蒼鬱的韻采。這在調色的技法上，是一種令人激賞的開拓。(註19)

在席氏影響下，陳明善(1933-)、劉文三(1939-)、劉木林(1952-)等人亦均有精采的表現(圖16、17)。

中國風大渲染的水彩畫法，在席德進手上達於一定高峰，且與本地風土結合，是戰後重要的藝術成就。然對中國風的追求，在大渲染的手法之外，另有幾位較獨立的畫家，走著另外



11



12



13



14



15



16



17

的路子，亦具有一定的成果。如長居台南的馬電飛(1915-1992)與王家誠(1932-)，前者以國畫皴筆法，將中國山水的氣質融入水彩創作之中(圖18、19)，台中的謝以文(1931-)可以看成是相同路向上的努力者，唯色彩較為艷麗；後者則以文人的涵養，創作出大量留白的簡筆風格(圖20)。此外，政戰學校出身的林順雄(1948-)和許分草(1955-)，屬年輕的一代，前者利用一種畫框襯底的紙板，營造出帶有工筆意味的花鳥動物之作(圖20)，後者則以長軸的畫面，呈顯龐大空間感下的風景意象。

另外，長居海外的程及(1912-)和龐曾瀛(1916-)，雖主要工作不在台灣，但多次來台開畫展，其中國風的水彩創作，淒迷浪漫、意象繁複，也對台灣畫壇產生一定程度的刺激與借鑑的作用。(圖21、22)

#### 曾景文熱潮與色面畫法的開拓

論及海外來台畫家對台灣水彩畫壇的影響，大概沒有人能比曾景文(1911-)來得長遠而廣泛。曾景文分別於1953年、1962年及1973年，多次來台，平均約十年即有一次在台的活動與展出。1953年係在美國國務院文化交流計劃安排下展覽於台北中山堂，並在台灣大學等地巡迴演講及座談；1962年則為《生活》(Life)雜誌繪製插圖來台；但影響最廣泛，並引發曾景文熱潮的，應是1973年配合《雄獅美術》專輯出刊及《曾景文水彩畫集》的發行。

對長期受到風景寫實或渲染描繪制約的台灣水彩畫壇，曾景文作品的最大啟發，即在那種平塗、透明、多彩、幽默，甚至帶著符號、裝飾、想像、夢幻等等多樣化手法與自由不拘的創作態度。

曾氏曾自述創作的方式說：「我比較喜歡把繁雜的街景的每一物象，好像用線鋸似的，把它隨心所欲地鋸下來，然後把每件再加以安排、組合。」(註14)這種物象分割、重組的手法，既有立體主義的趣味，也有超現實主義

圖10 馬白水《中山橋倒影》1968 38 × 57cm

圖11 王藍《艷陽樓(高登)》1973 尺寸未詳

圖12 吳承硯《蘭花與美人蕉》1984 64.5 × 50cm

圖13 金哲夫《山村》1977 尺寸未詳

圖14 席德進《海棠花》1976 101 × 69cm

圖15 席德進《竹東彭屋》1976 76 × 57cm

圖16 陳明善《北海風情》1998 114 × 141cm

圖17 劉文三《秀姑巒溪乍醒》1981 尺寸未詳

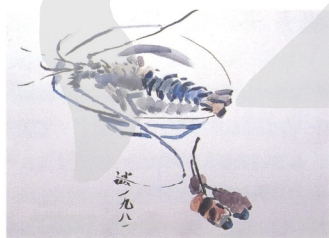




20



18



19



22



21



23



27

圖18 馬彙飛《山明水秀》1980 38.5 × 53.5cm

圖19 王家誠《龍蝦》1981 39 × 53cm

圖20 林順雄《枝頭小鳥》年代未詳 104 × 71cm

圖21 程及《故園老樹》1972 26 × 17cm

圖22 龐曾濼《林石》1972 16 × 12cm

圖23 曾景文《倫敦伊斯墩》1958 56 × 76cm

圖27 張永村《文明的躍升》1983 82.5 × 230cm

的趣味。但更重要的，是畫面上因色面重疊、分割、並列所形成的潔淨、透明的效果，予人以愉快的視覺享受和心靈沈澱、平和的暗示。(圖23)。

曾景文熱潮最早影響一位北師畢業的年輕畫家汪汝同，才華橫溢卻早逝的汪汝同(1934-1963)，取材台灣廟口、市集、農舍、稻田……等，以簡化、平塗的色面，給予景物一種如詩的氣息(圖24)。與汪汝同同年出生，畢業於南師的陳俊州，則以類同的技巧，較為繁雜的畫面，表現了澎湖故鄉海洋底下多變瑰麗的想像世界(圖25)。

曾景文熱潮的另一波影響，則在七〇年代，和鄉土寫實約略同時的一批年輕人，如洪東標(1955-)、張永村(1957-)、莊明中(1963-)等人，以色面的重疊和物象的重組，呈顯了都會文明的秩序與美感，甚至是一種夢幻的頹廢。(圖26、27)。

曾景文或許不是此一透明分割風格的唯一影響來源，但因為曾氏的熱潮，解構了台灣水彩創作的拘限，也促成了人們對類同風格的注目與肯定。長居新竹的蕭如松(1922-1992)，作品在九〇年代開始普獲重視，他利用透明與不透明的顏料與畫法，在畫面中營造一種剔透明淨、超凡出塵的絕美境界，畫中流洩出動人的光影與柔和的空氣；在面與點線的交錯重疊中，具有幾何意味的塊面，分割、組構著畫面的穩定，而躍動的色點與明快的線條，則扮演著主旋律的起伏抑揚。灰黃、青綠和深藍的內斂色彩，有著主顯內心神秘深邃世界的功能。蕭如松為這塊耀眼刺目的土地，營造了一個可供心靈休憩的淨土。(圖28)。

此外，同為宜蘭的藍清輝(1937-)與陳忠藏(1939-)，也各以厚塗和帶著部分渲染的手法，創造了另一種明淨的畫面。而以水墨創作聞名的顧炳星(1941-)，則以都會建築的意象和帆船影片的港口景致，組構了另一種較具知性之美的風格。

### 社經變遷下的集體風格：唯美與精細寫實

台灣水彩的創作，雖然因由畫家個人的天資秉賦、性向思維，各有不同的表現與造詣，但就縱的歷史發展觀



24



25



26

圖24 汪汝同《市集》年代、尺寸未詳

圖25 陳俊州《漁家頌》1974 尺寸未詳

圖26 洪東標《夏日午後》1987 55 × 78cm





# 國立台灣美術館

## National Taiwan Museum of Fine Arts

28 | 29 | 31  
30 | 32  
33

圖28 蕭如松《畫室》1987 72 × 100cm

圖29 藍榮賢《依偎》1983 53 × 74cm

圖30 楊恩生《台灣鳥類系列》1989 110 × 76cm

圖31 黃銘祝《腳踏車》年代、尺寸未詳

圖32 何文祀《人鏡馬背》年代未詳  
117.5 × 80.5cm

圖33 侯壽峰《戰爭與和平》1987 76 × 56cm

察，無形中也由於各個時代的社會需求或文化動向，而影響當時正待成長的年輕人，形成一種可明確辨識的時代風格與取向。較具體者，如1960年代傳播媒體興起影響下的一批富於設計與裝飾唯美傾向的創作者，以及1970年代鄉土運動中受魏斯(Andrew Wyeth, 1917-)風格及照相寫實技法影響下的鄉土寫實創作者。

先說1962年10月，台灣第一家電視公司——台灣電視公司開播，台灣自此走入電視傳播的時代。電視時代的來臨，不僅改變了社會大眾生活作息的習慣與型態，也對文化工作產生巨大的衝擊與刺激。大量的電視節目需要大量的美工人才，從舞台的指導、佈景的製作、片頭的設計……，到廣告的開發等等，伴隨著電視台而興起的相關企業、產業，在在吸納著擁有獨特創意與表現能力的美工人才。在早年美術、美工不分的情形下，許多擁有美術背景的人投入了美工的行列，許多美工行列的工作者，也始終不忘情於美術的創作，尤其是水彩的創作。趙澤修(1930-)、郭博修(1933-)、高山嵐(1934-)、孫密德(1936-)、龍思良(1937-)、李朝進(1941-)、藍榮賢(1944-)、陳陽春(1946-)等等都和美工設計相關工作有長期的關係，而在畫面上也都呈現

了高度設計與構圖上的創意，強烈的視覺效果往往超越了繪畫內涵的深掘與思維。(圖29)

1970年代，台灣因為遭受釣魚台事件、中日、中美斷交，及退出聯合國等一連串外交困境的衝擊，文化上也產生現代主義的反動與鄉土認同的論辯。此時，美國懷鄉寫實畫家安德魯·魏斯，精細寫實的風格，以及取材身旁周遭人、事、地、物的主題，深刻的感動也吸引了一批正待投入美術學習的年輕學子，也激發了一些原本即具較強烈本地性格取向的中年美術工作者，於是形成台灣鄉土運動最具時代共同風格的鄉土寫實作品。代表性的人物，前者如陳東元(1953-)、翁清土(1953-)、洪東標(1955-)、謝明錡(1955-)、呂振光(1956-)、楊恩生(1956-)、黃銘祝(1956-)、張振宇(1957-)、區文兆(1954-)、盧秀玉(1957-)、李元玉(1958-)、黃孟新(1958-)、陳顯章(1959-)，以及更年輕的一批如甘豐裕(1960-)、羅平和(1960-)、楊年發(1960-)、張美華(1960-)、蕭寶玲(1961-)、阮福信(1961-)、王俊盛(1962-)、徐文印(1962-)、黃進龍(1963-)、林嶺森(1964-)、邱建忠(1965-)、彭玉斗(1968-)、蔡書政(1968-)、古重仁(1968-)、林以根(1969-)…等人，他們也成為各項傳統展覽的重要得獎人(圖30、31)。至於年紀較長而也在此風潮下重建或調整自我風格者，有何文祀、侯壽峰(1938-)、林惺嶽(1940-)，及孔來福(1947-)、郭明福(1950)等人(圖32、33)。

作為一個文化運動，鄉土運動在繪畫上的成就始終存在著某些質疑，有人認為他們的題材過於狹隘，使用的「超寫實」手法也趨於單調；而實際的作品表現也不如相同運動下文學作品的突出……。不過，林惺嶽給予鄉土運動的「超寫實」技法較正面的評價，他認為：

在過去幾乎二十年的時間，唯心主義的抽象主義曾經橫掃國內的畫壇。造成了放棄寫實遠離自然的創作風氣，使得走出學院欲進入現代化的年輕畫家，常被迫承受一種蛻變的徬徨與痛苦。因流行的新潮觀念與學校的基礎訓練大相逕庭，想趕上時代潮流，就得放棄既有的訓練，再不然也得



34



35



36

圖34 李仲生《作品505》1963 37 × 27cm

圖35 吳文瑤《秋收》年代、尺寸未詳

圖36 陳正雄《四季之4》1987 81.5 × 61cm



脫胎換骨的改變。

「超寫實」河流出現了，它不但是抽象繪畫的徹底反動，更給予許多正陷於虛無縹緲摸索中的畫家，提供了一塊最實際的落腳石，只要有寫實的素描根底，就能踏實漸進，慢慢的磨出「現代的」東西來。加以鄉土運動之反映本土社會現實的號召，那麼還有什麼表達方式，比「超寫實」更能將鄉土景物精雕細琢成既現代化又大眾化的面目。

因此，「超寫實」對國內的影響不是直接而赤裸裸的。它經由鄉土運動觀念的過濾，變得溫和而有人情味。除了淘汰不合時宜的「抽象」獨裁以外，還揭示人人歡迎的新觀念表現客觀自然，反映社會現實仍然可以現代化，只要功夫下得更深，表達得更周密精緻即可。如此一來，從石膏像起步的素描訓練乃可以派上用場，昂然闊步的直搗摩登的黃龍府。(註15)

不過，林惺嶽也承認「超寫實」手法的過度運用，也會有一些負面的作用，他說：

「超寫實」的影響，仍有其負面的作用，蓋「精細」與「逼真」的刻劃，同時滯留在恆心與毅力的水平上，而麻痺了創造想像力的激發，當針對一個物體的描繪，只全然刻求細緻逼真時，往往不知覺的成為意志力所壓榨出來的東西。安德魯懷斯的寫實功夫是極其細膩的，但細膩的技法所流露的純樸鄉愁，纔是他的藝術賴以雋永的質素。因此，如何在技巧的磨練與想像的創造之間維持平衡，也就成為他們的創作課題。換句話說，八十年代的畫家面對「超寫實」的河流，必須能入而出之，主宰性的加以消化，在技法的吸收中強有力的注入個人的思想與氣質，纔能成為其個性化的創作。(註16)

平實而論，一個文化運動能激發、吸引如此眾多的年輕人投入，也產生如此一批至今仍持續創作的藝術工作者，絕對有其不容輕忽的因素與影響：對土

地的認同，對對象的深入精細描繪，對周遭事物的重新關懷，這在以往的台灣美術史上不是沒有過，但卻未曾到達如此凝視、專注且廣泛的地步；只是在作品的呈現上，過於懷舊、唯美的表現，顯然降低了反省、批判的思維，而有流於淺薄的危機。

精密寫實的技法，一如早期德國畫家杜勒(Albrecht Durer, 1471-1528)的作品，本身即蘊含高度的科學精神，而在文化、社會意義上，也代表



圖39 劉其偉《報春者》1996 23 × 30cm

圖38 劉其偉《白露(2)》1981 54 × 40cm



著一種投入、理解與掌控的深沈心理需求。事實上，在這一波投入鄉土寫實風格經營的年輕學子，絕大部分來自台灣的鄉村，描繪自己曾經熟悉，而且可能因社會變遷逐漸消失的景物，在相當的程度上，不只是一種創作強度的問題，而是一種自我的重新發現與肯定。鄉土運動雖然起於1970年，但真正作品的不斷湧現，則是在1980年代的前期；此時也正是台灣社會逐漸趨向解嚴的時代，和這批畫家同年齡的另一批人，正好趕上開放留學的時潮，紛紛前往歐美學習美術，並在四、五年的學習之後，返台投入解嚴前後台灣現代繪畫在戰後的第二波運動(註17)。

#### 抽象風格與生命積澱

在前揭林惺嶽的評述中，他認為「超寫實」的手法，是對台灣之前二十幾年時間，橫掃國內畫壇的唯心主義的抽象主義一種反動，為原本陷於虛無縹緲中探索的畫家，提供了一塊最實際的落腳石。

林氏的說法，從畫壇整體的史實驗證，或許失之誇大，但仍有幾分證據，不過如果就水彩創作本身而言，所謂抽象主義的繪畫，非但不曾「橫掃水彩畫壇」，在實際創作上投入抽象水彩創作的畫家，幾乎寥寥可數。甚至站在台灣水彩畫壇長期過度限於技巧考量的觀點上，台灣水彩創作的各種自由表現，應有更多的發揮空間。衡諸史實，一世紀的台灣水彩畫壇，在抽象風格的創建上，仍以李仲生(1911-1984)為最早，也最具成果。這位對台灣現代繪畫影響深遠

的導師型人物，早在五〇年代末六〇年代初即有許多畫在各種媒材上的抽象水彩創作，這些作品以半自動的技巧，十字型的構圖，微妙的色彩變化，形成了風格獨具且品質精緻的特色，形質兼備，理念一貫(註34)。之後，分別投入的創作者，另有：蕭仁徵(1928-)、郭軻(1928-)、何瑞雄(1933-)、吳文瑤(1935-)、陳正雄(1935-)、虞曾富美(1937-)等人。其中尤以吳文瑤帶著田園牧歌情調的抽象風格，予人深刻的印象(註35)，可惜吳氏後來移居國外，與台灣畫壇關係漸為疏遠。而陳正雄長期鑽研抽象藝術的創作，雖然作品大多採取油畫、壓克力等媒材，然少數的水彩畫作仍顯示他精湛優美、鮮麗奪目的抽象創作能力(註36)。

作為創作的一種媒材，台灣水彩畫壇顯然欠缺的不是物象視覺感官的描繪與掌握，而是心靈的抒發與生命經驗的交換與傳遞。是否在台灣水彩發展的過程中，在戰後接受了較多美國式的水彩技法的介紹，而對於歐洲許多畫家重視心靈積澱的深沈作品較少接觸、認識的機會？能將編織圖案繁複的桌巾描繪得精確實在的，的確是一種高度技法的發揮，但是畫家如果缺乏生命的體驗，再優秀的技巧也只是一種插畫般的炫耀，儘管我們也同樣珍惜好的插畫。從這樣的角度觀察，李仲生那些無法之法、帶著心象痕跡的抽象作品，格外令人珍惜。而王馨元(1912-)那些極簡而孤獨深沈的水彩創作，更是引人共鳴沈思；這位曾經經歷戰火摧殘與生命淬煉的大陸來台畫家，將個人的生命經歷與大時代的動亂悲劇，濃縮成一幅幅充滿人與



圖37 王馨元《歸途》1981 54.5 × 79.5cm



動物身影的畫面，在偌大的宇宙時空中，寂靜的奔馳、游走，落日、倦鳥、孤犬，樹影、荒原、大地，言簡意賅，哀而無怨(圖37)。同樣以生命思索為主題的，另有曾培堯(1927-1991)與王武森(1959-)等人的作品，大抵這些作品都和他們個人的困惑或疾病有關。

### 遊戲、實驗與研究

水彩繪畫在台灣發展已近一世紀的歷史，從早期石川欽一郎等這些日本導師帶著年紀不到二十歲的台灣年輕人前往戶外寫生；到戰後大量中國大陸人士的來台，加入了中國風的追求與思考，其間又有如曾景文、魏斯等歐美經驗的滲入，台灣的水彩已然發展出面向多樣、風格迥異的繁茂景觀；這當中固然有一些不以水彩為專業的畫家的偶爾投入；但更多的是，終生以水彩為職志的畫家之貢獻。除了前提諸多畫家之外，劉其偉(1912-2002)與李焜培(1934-)是長期在水彩創作之外，致力理論譯述、畫家介紹、畫

法研究及風氣推廣且著有貢獻的兩位畫家。在1957年馬白水的《水彩畫法圖解》一書出版前三年(1954)，劉其偉便以一位水彩初學者的角色，譯作了《水彩畫法》一書，介紹各種水彩創作的材料工具和技法。此書日後多次再版、重印，對台灣水彩風氣的推廣，應具一定的影響。劉其偉本人在創作上，始終保持開放自由與實驗研究的態度，他的畫法不拘一

格，材料也一直多方嘗試，主題更是專題式的逐一探討。

從1965至1967年間的「中南半島一頁史詩」，帶著人類學探訪性質的寫生調查之外；1974年的「二十四節令」抽象水彩系列，也展現了劉氏造型與色彩上的魅力，這個以中國傳統二十四節氣為主題的作品系列，將農業社會生活的自然變遷與人文特性，

以抽象的造型和色彩加以形象化的表達，從立春到大寒，有知性的思考、有隱喻的詩意、有純樸的感情、有歡愉與哀隱的情緒……(圖38)。1980年前後，劉氏開始進行「混合媒體水彩」的試驗，在製作媒材和方法上，進行一個較大幅度的改變。

劉其偉自述：應用混合媒材(Mixed media)的方法來畫水彩，主要是在擴展以往趨於狹窄的水彩表現領域(註18)。他指出這種手法早在克利(Paul Klee, 1879-1940)和米羅(Joan Miro, 1893-1983)的時期，已經加以採用，而埃及古代與中國敦煌也都運用類似手法進行壁畫的製作。如埃及利用無花果樹脂和蜂蠟加熱處

理壁畫，而敦煌的畫家們則是利用蛋白和礦土的冷處理來製作水彩顏料的壁畫。劉其偉本人採用的媒材包括壓克力顏料、粉彩、蠟筆、石墨，而輔助的媒劑，則有牛膠、樹脂、甘油、酒精、食鹽、漿糊，甚至爽身粉等等，舉凡能使畫面產生特殊質感的材料，都可列入試驗之材。同時為使含水充足且多次疊色，他亦不改以棉布代替畫紙，甚至在裱框前將棉布周圍抽紗，



圖40 李焜培《陶俑的聯想之二》1982 112.5×69cm

使留出大約二公分左右的寬度，使畫面產生雙重畫框的效果，也增加了畫面高貴的氣質與趣味。(圖39)

劉其偉畫面的趣味，不同於一般玩弄技巧的畫家，主要原因有二：一是他的趣味充滿了知性的思考；儘管有許多寫生而來的素材，他總是喜歡在畫室中思考安排來完成作品。其次是他的作品充滿了深情的關懷；尤其晚年對環保問題的關心，更增加了社會大眾的認同，與其作品情感的深度。

劉其偉對生命充滿好奇、對自然充滿敬意、對異文化充滿尊重，他的一生嚴肅與幽默兼而有之，在反映在他的作品之中，也成就了台灣水彩畫壇最別緻而親和的一個精神典範。

相對於劉氏的享受、遊戲與好奇，把藝術當作生活，從事多元的探索與實驗，李焜培則以學術、理性的態度，把藝術視為一種近於科學的領域來進行整理與思考。這位在香港啟蒙於靳微天並度過中學時期的畫家，在台灣師大美術系畢業後留校任教，並持續以研究的態度搜集、整理水彩創作相關資料；1976年他結集出版《20世紀水彩畫》一書，厚達四百餘頁，計分〈文字篇〉、〈繪畫篇〉、〈技法、工具篇〉，對台灣水彩研究的學術化是一項里程碑的工作。

李氏本人的創作也展現多方研究、嘗試的面向，從硬邊的構成到流動式線條的描繪，李氏的作品在感性中始終透露強烈的自覺與理性(圖40)。而他對學生、後進的不斷鼓勵與關懷，也奠定他成為一代人師的地位。

### 水彩創作的困境與再出發

1983年年底，台北市立美術館開館，台灣正式步入美術館的時代，一些歷史整理的工作也陸續展開。前此一年的1982年年初，台北春之藝廊才正風光的為75年以來陸續獲得國內各項大展首獎的九位年輕水彩畫家辦理「八二年水彩的挑戰」特展。殊不知歷史的巨流就正在此時將台灣的水彩創作推向一個

最為陰冷而荒涼的角落。

自日治時期新美術運動以來，水彩創作總是扮演著一個重要的角色；在台展中，儘管油畫是為大宗，但水彩始終沒有失去它應有的位置，台展重要推手之一的石川本人，更是忠實的水彩創作者；戰後的省展，水彩與油畫同領西畫部的風騷，早期多屆的得獎者也不乏水彩畫創作者，而1963年之後，水彩畫更是獨立設部，始終未曾被畫壇冷落過。

然而到了美術館的時代，巨大的展示空間，水彩作品無形中遭到了忽略與漠視，巨幅的油畫，被認為是最合適於美術館的空間特質，而小巧的水彩似乎成了畫廊領養的孤兒。水彩的個展，除了歷史整理性質的前輩畫家以外，幾乎不會在美術館中出現過；而策劃性的大型競賽展，從水墨、雕塑、裝置、版畫與素描……均獲得一定的青睞，獨獨水彩也被一定程度的忽略了。曾經在七〇年代大展中得獎的年輕水彩畫家，已然成為美術史的棄兒，讓位給剛自國外陸續歸國的同輩現代藝術工作者——或稱「新生代藝術家」。

然而這樣的困境似乎也並非全然是外在環境的不公平對待，就以此時期各屆省展水彩畫部評審的意見為例，下面的批評始終不絕於書：

……本省水彩畫尚停留在保守的傳統階段，沒有前衛的、突破性的作品出現。(註19)

……收件的作品中大多採用鄉土題材，不是鄉村景色即是廢墟與破爛景象，室內物品與人物畫就很少見。其作畫態度與畫風，假藉科技方法以超寫實風格者居多，例如廢墟的牆角、腳踏車、廢鐵堆等到處可見。一味模仿物體之表象，而欠缺寫生的基礎與經驗，不知美之深處而未能表達個人的真正思想與感受。(註20)

近年來盛行新寫實畫風及鄉土題材入畫。一



般青年畫家多喜歡畫些偏僻的廢墟，或破爛的景物，由於前幾次民間舉辦的美術比賽得獎的影響，相繼被抄襲，變相的引用。為畫牆角的草叢，建築物的鷹架、腳踏車……之類的題材。這都顯示了投合的動機，而缺乏獨創的精神。(註21)

將水彩創作的沒落，或遭畫壇輕忽的原因，簡單的歸諸於某一群畫家或某一種風格，當然不是合理，也不是公平的說法，但「面對挑戰」，不管是什麼原因使然，關心水彩藝術發展的人，豈能不有所檢討？有所作為？

從對土地的關懷與對話的角度出發，在台灣能否有一種媒材比水彩更直接且多樣的呈現了面向的廣寬與深情的流露？

從材質的特性與美學的發掘檢驗，又有那一種媒材比水彩創作更確切地掌握了台灣溫熱潮濕的氣息，和中國水漬色染、天人合一的人文精神？

如果迷信巨大的尺幅才是藝術的強度，那麼所有面對《蒙娜麗莎的微笑》，以及林布蘭特(Rembrandt Harmensz Van Rijn, 1606-1669)那些精彩的銅版畫的人，可能都要大失所望了！

台灣的水彩畫創作不是沒有可再反省的問題：過度的基礎技法的傳授，拘限了許多年輕學子創造的心靈；過度重視視覺感官的甜美，也輕忽了藝術離不開心靈凝煉的本質。然而，歷經一個世紀的努力，在這個歷史建構與重新出發的關鍵時刻，除了老一輩畫家如劉其偉那些仍舊充滿活力與創意的混合媒材水彩作品之外，八〇、九〇年代的水彩畫家，在鄉土運動的精細寫實風格之後，又提出了什麼成果與貢獻？這是值得所有關懷者共同思考的課題。

(詳參作者《戰後臺灣地區美術發展研究之六——水彩畫研究報告專輯》，1999.6，台中：臺灣省立美術館)

謹以此文獻給——劉其偉先生

## 註釋

- 註1：如英國美術學者赫伯特·李德(Herbert Read)即將現存大英博物館之顧愷之《女史箴圖》視為水彩作品，參見李德撰，劉國松譯《世界水彩畫展序》，1962.9.20-21《聯合報》六版；另參見姚夢谷〈中國水彩畫述源〉，《中國的繪畫》，1966，台中：臺灣省政府新聞處，收入《美術論集》，頁98-110，1979.1，台北：中國文化大學。
- 註2：參林曼麗〈日治時期的社會文化機制與台灣美術教育近代化過程之研究〉，《何謂台灣？——近代台灣美術與文化認同》，頁162-190，1997.2，台北：行政院文建會。
- 註3：參見《台灣早期西洋美術回顧展》，頁129，石川水墨作品《日本神社》，1990.2，台北：台北市立美術館。
- 註4：參上揭林曼麗文。
- 註5：參顏翔英〈殿堂中的美術——台灣早期現代美術與文化啓蒙〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第64本第2分，頁469-548，1993.6，台北：中央研究院。
- 註6：參見黃光男〈李澤藩水彩藝術研究〉，《臺灣美術全集(13)李澤藩》，1994，台北：藝術家出版社。
- 註7：參杜若州〈李德的「形」及其他〉，《藝術家》78期，1981.11，台北；及于還素〈與李德論自然及含義〉，同見《藝術家》78期。
- 註8：參蕭瓊瑞〈王悅之與中國美術現代化運動——從「融合中西」角度所作的觀察〉，《臺灣美術》46期，頁10-22，1999.10，台中：國立台灣美術館。
- 註9：參王家誠《馬白水繪畫藝術之研究》，1993.10，台中：臺灣省立美術館。
- 註10：參蕭瓊瑞《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展》，1991.11，台北：東大圖書公司。
- 註11：見馬白水口述，葉廣海筆錄〈馬白水的彩墨人生〉，《雄獅美術》213期，頁167，1988.11，台北。
- 註12：參蕭瓊瑞〈傳統與自然的交涉——席德遜藝術中的臺灣古建築〉，《席德遜紀念全集1：水彩畫》，1993.6，台中：臺灣省立美術館，席德遜基金會。
- 註13：見林愷徽〈從「二二」年啓蒙到「八二」年挑戰——試探台灣水彩畫的過去、現在、未來〉，《雄獅美術》136期，頁64，1982.6，台北。
- 註14：見劉其偉〈水彩畫家曾景文訪問記〉，《藝術家》70期，頁68，1981.3，台北。
- 註15：前揭林愷徽文，頁75。
- 註16：同上註。
- 註17：參陸蓉之〈台灣當代美術新潮——蛻變的年代：1983-1993〉，《台灣美術新風貌(1945-1993)》，頁38-42，1993.8，台北：台北市立美術館。
- 註18：參劉其偉〈混合媒材水彩——劉其偉〉，《現代水彩講座》，頁219-221，1980.11，台北：藝術家出版社。
- 註19：見劉其偉〈談水彩畫之品質——第三十五屆省展水彩部評介〉，《臺灣省第35屆全省美展叢刊》，頁96，1981.1，台中：臺灣省政府。
- 註20：同上註。
- 註21：見席德遜〈本屆全省美展水彩畫部評審觀感〉，《臺灣省第34屆全省美展叢刊》，頁82，1980.1，台中：臺灣省政府。