

撞擊與生發

——戰後台灣現代藝術的發展（1945-1987）

蕭瓊瑞 Hsiao, Chiong-rei

現代藝術，或現代繪畫，在台灣，是一個內涵不斷發展、擴充，和不斷被取代、超越的概念。在不同的時期，也和不同的名詞之間，有著相互流通或彼此涵蓋的模糊狀況；所謂新美術、新派繪畫、新興藝術、新藝術、前衛藝術、現代藝術，或現代繪畫，大抵都是在某一時期，代表著對當時的傳統主流提出質疑、挑戰，進而相互抗衡的一種藝術表現形式和思想。

在相當的程度上，台灣的現代藝術深受外來思潮，尤其是歐美、日本的深刻影響；但是如果因此就將這樣的狀況，稱之為「殖民化美術」或「後殖民美術」而予以輕忽、推翻，甚至全盤否定，恐怕是一種過度簡化和粗暴的作法。因為，即使是「殖民化美術」或「後殖民美術」，在政治力強行介入的情形下，文化事實上仍具有一定的反彈或反省力量，或隱或顯，或直接或間接，或刻意或無心，文化的生命，仍是時代最具體深沈的反照與映現。而在西方時潮強力衝擊下，藝術家極力吸納的過程中，往往誤解多於理解、揣測多於事實，這種經常被批評為「一知半解」的現象，卻也正好成了這些「後進」地區，自創文化面相最重要的源泉。因此，從西方的系譜看，類如台灣這樣的地區，甚至是包含世界絕大部分的地區，都將淪為「邊緣」、「亞流」的命運；但從人類文明的宏觀觀點言，這些倍受外力衝擊、壓制的地區，除非他的人民、藝術家毫無反省、奮發的活力，否則他們從衝擊、壓制中意圖站立起來，重新尋找自我、建立自我的歷程，永遠具備著高度世界史的文化意義，台灣尤為此中特具成果的典範。

日治時期的新美術運動

1945年，台灣隨著二次世界大戰的結束，脫離日本帝國主義的統治，結束自1895年以來長達五十年的割讓歷史。

日本對台灣的統治，固然是軍國主義擴張的結果，但在統治期間，緣於明治維新以來的興盛氣勢，也為傳統、古老而保守的台灣，注入了一股新生的文化活力。某種程度上，日本在台灣的統治，結束了漢人自明代末年（十七世紀初期）入墾台灣以來的農業時期，而開展出初期工業社會的型態。隨著日人治台新式教育的推廣，台灣新一代的知識份子，在一九二〇年代末期，也就是日人統治台灣

五十年時間的中間階段，開始展開「新美術運動」。此一運動的生發因素複雜，有台灣知識份子自主力量的催迫，但殖民統治者透過官展，進行「提倡文化」的政策引導，顯然成了最主要而顯著的動力。這種出自異族官方的作為，不論立意如何良善，動機如何單純，都免不了被日後史家投以有色的眼光，認為是有計劃的以日本的美術認知，取代台灣本地事實上已延續了二、三百年歷史的漢人書畫傳統（郭繼生，1996）。而在歷次「台灣美術展覽會」（始自 1927 年，簡稱「台展」）中，傳統水墨的大多落選，以及來自日本內地「膠彩畫」的異軍突起並屢獲獎項，更被認定是一種文化壓迫的具體證據（謝里法，1978）。不過，從當時評審的作為檢驗，我們寧可相信：這種結局，應是來自評審個別認知上的一種偏見，也是時代變局中的一種選擇與拘限（蕭瓊瑞，1990.7），而無證據顯示這是蓄意的政治考量或野心。具體而言，當時的評審是以一種寫生、寫實的觀點，取代了閉門寫意的傳統創作觀念（王耀庭，1992）。而在當時稱作「東洋畫部」的展覽機制中，事實上也同時包含了被稱為「日本畫」的膠彩，和被稱為「南畫」的水墨。

傳統水墨的被拋棄，顯然不是由於媒材的問題，而是創作的態度；因此這個被稱作「新美術運動」的文化運動，以西洋畫的水彩、油畫，和東洋畫的水墨、膠彩為形式，採寫實、寫生的手段，以具體反映台灣現實景象，甚至是追求所謂「炎方色彩」的地方特色為內容，取代了台灣傳統社會文人戲墨的中國書畫。

這是台灣美術史上首次以「新」對應於「舊」的一次變革。但一如西洋近代藝術的快速變遷，不到廿年的時間，在 1938 年前後，一種對前述繪畫作為的反動思想已然浮現。一個稱作「mouve」（行動、運動、動向）的美術團體，開始了對當時以「台展」及「台陽美協」（成立於 1935 年）為中心的台灣主流繪畫產生質疑，提出批判。他們深受當時日本普羅美術思潮的影響，一方面強調「自由創作」，一方面主張脫離中產階級趣味的制約，轉而關懷普羅大眾的生活（蔣勳，1993）。不過這個前衛的思想和行動，不久就因戰爭的爆發而中斷。台灣的現代藝術發展，也就在戰後的社會蕭條與國共鬥爭的緊張時局中，展開另一個全新的局面；戰前標榜革新的「新美術」，在戰後新一代眼中，反又成了保守、威權象徵的「新傳統」（王秀雄，1991）。

戰後台灣現代藝術的分期

戰後台灣現代藝術的發展，從日本離台的 1945 年到國府解嚴的 1987 年間，

大致可分成六個時期、兩波高峰。所謂六個時期，分別是：

- (一) 從 1945 年至 1950 年間的「社會寫實時期」，主張藝術脫離戰前的純粹形色追求，關注社會大眾的生活，反映社會大眾的美感。
- (二) 從 1950 年至 1957 年間的「新藝術運動時期」，由大陸來台的西畫家何鐵華、李仲生、黃榮燦等人，倡導新興藝術運動；其間，和本地的藝術團體「紀元畫會」，有著相互支援的意味，可看成是之後「現代繪畫運動」的暖身期。
- (三) 從 1957 年至 1966 年的「現代繪畫運動時期」，由李仲生學生組成的「東方畫會」，和師大校友組成的「五月畫會」，及另一團體「現代版畫會」為主導，形成風起雲湧的畫會時代，以追求「形象解構」的「現代繪畫」為訴求。
- (四) 從 1966 年至 1970 年的「初期複合藝術時期」，反對以「抽象」的平面表現為唯一及最高的藝術手法，主張運用多媒材及現成物的複合表現，傳達個人的心境、意念，以及對社會的質疑與批判。
- (五) 從 1970 年到 1983 年的「現代藝術生活化時期」，現代藝術受到鄉土運動的影響，有暫趨消退的現象，但在現代雕塑及現代版畫上，則和正趨興盛的台灣工商業社會結合，有較突出的表現。
- (六) 從 1983 年到 1987 年的「多元開放表現時期」，受到大量回國的藝術家影響，配合台北市立美術館的成立，形成解嚴前蓬勃興盛的多元開放時期。

而從藝術家作品的累積表現、社會整體的反應，以及後續的發展影響為評估，戰後台灣現代藝術的發展，明顯有過兩波高峰，分別為第三期的「現代繪畫運動時期」，和第六期的「多元開放表現時期」。前者係延續中國大陸美術現代化運動的思想，從西方抽象表現主義的風格切入，意欲在中國與西方、現代與傳統之間，尋得一個調和，創生出面目頗為多樣的作品形貌，是戰後台灣現代藝術發展的第一波高峰；而後者則是以 1983 年年底台北市立美術館（簡稱「北美館」）的成立為指標，由海外回台的低限主義藝術家林壽宇影響下、一群倡導「異度空間」的年輕人為先鋒，在北美館「現代繪畫新展望展」及「現代水墨創新展」的推波助瀾下，大批被稱為「新生代」的藝術家，展開多面向的探討。

本文嘗試以上述架構為主軸，對此半世紀左右的台灣現代藝術發展，作一思維與風格的闡釋與檢驗，或有助於一般人對這段史實的理解與掌握。

現代繪畫運動前的兩個時期：社會寫實與新藝術運動

在 1957 年由「五月」「東方」等畫會帶動引發「現代繪畫運動」熱潮之前，戰後台灣的現代藝術發展，業已經歷了兩個不同時期的探索與努力。首先是 1945 年至 1950 年間的「社會寫實時期」，和 1950 年之後的「新藝術運動時期」。

1945 年，台灣脫離日本殖民統治，對台灣本地人士而言，是一個重獲天日的歡欣時代，對中國大陸的許多文化人士而言，也是一個充滿熱情憧憬與好奇想像的時刻。許多藝文人士，便是懷著一種浪漫的探險心情來到台灣(蔣勳, 1991)。其中，一批具有左翼思想傾向的版畫家，在短短的一、兩年間，聚集成一股可觀的力量，在台灣北、中、南各地，甚至進入山區，描寫台灣中下階層的大眾生活，創作系列的作品，如：朱鳴崗的「台灣生活組曲」、王麥桿的「台灣風貌」系列、陸志庠的「高山族」系列等等，刀筆下充滿了對這些勞苦大眾深刻的同情，也對樸實民風發出衷心的歌頌(謝里法, 1986; 吳埜, 1989)。而此同時，延續戰前聖戰美術對現實生活的關懷與描繪，也頗有一些台灣本地畫家開始以社會題材作為創作的主题，一反之前純粹形色關懷與畫面趣味的追求，如：李石樵、李梅樹、林玉山、陳進等等，不分油畫或膠彩，均有相關的作品提出；其中尤以李石樵的思想傾向最為明確。李氏創作了《市場口》(1945)、《田家樂》(1946)、《建設》(1947) 等大型人物群像畫，顯示當時社會現實景象。

這些社會寫實傾向的作風和畫家，在 1947 年的「二二八事件」，及 1949 年國民政府宣佈戒嚴等政治壓力下，終成曇花一現，消失在之後的台灣美術歷史中。

李石樵在一九五〇年代末期，始真正轉入對西洋現代藝術各個派別的研究與探討(王德育, 1993)，並影響了學生，在 1960 年組成「今日畫會」，成為台灣「現代繪畫運動」期間，屬於本地青年的主要創作面貌之一。

在 1957 年以「五月」「東方」成立之年為起始的現代繪畫運動展開之前，台灣的現代藝術發展，還有一個屬於暖身性質的醞釀期，可以 1950 年「廿世紀社」的成立，及《新藝術》雜誌的創刊為起點。

1950 年，國民政府遷台之局已定，大陸來台藝文人士更為大量，筆者曾有專文分析此時來台的美術人士，基本上是以保守的國畫家和激進的西畫創作者為主(蕭瓊瑞, 1990.9)，而在政局的緊張中，他們和國民黨政權結合，明確標舉自由、反共的政治主張，也成為在夾縫中一伸己志的唯一途徑。

由於當時特殊的政治情勢，《新藝術》雜誌在文字中始終表現出強烈擁護自

由、支持反共的政治傾向，以及慷慨激昂的戰鬥意志，和救亡圖存的危機意識。而在藝術理念上，則大量介紹西洋較為近代，包括立體派、野獸派之後的藝術流派與思想；相對於當時「省展」和「台陽展」的風格表現，對社會青年有著一定的教育與引導的功能。尤其在標舉藝術上的「新」與「現代」的訴求上，這群團體的成員是頗為鮮明而顯著的，對當時傳統和民間藝術可能的發展，也有著一定的關懷和見解。

1950 年年中，戒嚴令已發佈生效，台灣進入全面「反共抗俄」的戒嚴時期，一些藝文運動也同時積極展開。先是張道藩成立「中華文藝協會」，並擔任主委，軍中的「戰鬥文藝」政策，就是由這個組織負責推動。而當時的國防部總政治作戰部副主任胡克偉，是主任蔣經國的得力助手，他身兼政工幹校校長，也擔任「中國文藝協會美術委員會」理事長，發起「文藝大掃除運動」，進行嚴密的思想控制，該委員會在隔年（1951）擴大改組為「中國美術協會」。

「美術研究班」原本就是隸屬於政工系統的一個組織，由胡克偉委託劉獅實際負責，後因劉獅編輯《新生報》美術版而與黃榮燦有所接觸，便推薦黃氏參與美術委員會會務，並擔任總幹事工作；黃氏當時任教師院藝術系（今國立台灣師大美術系），具專業形象，因此也受聘擔任「美術研究班」教務主任，負責教學計劃之擬定及推動。黃氏於是邀請師大同仁中較具新派思想之藝術家，如朱德群、林聖揚、趙春翔等人前往授課，同時李仲生亦因與劉獅同為留日學生的關係，而前往支援。「東方畫會」最早的成員夏陽、吳昊，就在此時接受李氏的指導。不過這個短命的研究班，在三個月後即因故停辦。之後，才有李仲生在安東街自設畫室培養出「東方畫會」的後續發展（蕭瓊瑞，1991）。

1951 年，大抵就是以「美術研究班」的幾位師資為成員，在台北中山堂舉辦了一場「現代畫聯展」；這是台灣正式以「現代畫」為標舉的第一個畫展，展品則以後期印象派之後的作風為主要面貌。

1952 年，何鐵華又創辦「新藝術研究所」於台北市建國北路，並辦理函授學校。這是台灣第一個明白標榜現代藝術理論研習的教學機構，一直持續到 1959 年何氏赴美為止，影響青年學子層面頗廣。

新藝術運動的發展，事實上頗多波折。先是黃榮燦在 1951 年年底，即以涉及匪諜疑案而被捕，隔年（1952）遭受槍決。這件事對當時共同推動現代藝術的前衛西畫家心理都有一定程度的影響；其間可能涉及當時國民黨政工之間的派系鬥爭與力量消長（梅丁衍，1999）。

不過這批大陸來台的師輩畫家，不久就因故先後離台。到了 1957 年，即「五月」「東方」畫會成立之年，事實上也是新藝術運動進入尾聲的時刻。

從這些前衛西畫家日後的發展檢驗，他們的確都是有心在中國與西方之間走出一條自我道路、而具高度自覺性的藝術家。日後朱德群以其抒情抽象畫在歐洲藝壇取得一定地位與肯定。趙春翔、林聖揚、何鐵華等人也在艱難的環境中始終不放棄藝術追求的理想。趙春翔的作品展現了一種耀眼的瑩光與溫潤的中國水墨並置的奇妙效果，充滿中國自然與倫理的哲理與內涵。何鐵華的水墨表現了文人書寫的狂逸情趣；而林聖揚亦以帶著光彩變化的國劇人物造型等風格，在巴西藝術界贏得尊重，獲得巴西藝術院名譽院士的榮銜。不過他們這些作品的表現，和台灣現代藝術發展已無直接關聯。

相較之下，1954 年由日治時期「Mouve」（行動美協）成員為主軸，延續其精神成立的「紀元美術會」，對台灣現代藝術的發展則扮演著另一本土脈絡的努力。

紀元美術會的創始會員中，張萬傳、陳德旺、洪瑞麟係原造型美協成員，張義雄、廖德政、金潤作則是戰後表現傑出的新一代畫家。紀元美術會延續造型美協原有的在野精神，對省展與台陽所代表的主流力量有著一種疏離、質疑的情緒。

紀元美術會的成員均具強烈個人色彩，對人生與對藝術的態度採取嚴格自我要求的執著態度；這種個性使他們對許多不合理的主流威權心生排斥，也使他們彼此之間始終多有爭執；然而，這些個性終究使他們各自經營出屬於自我的一方天地。

對於紀元美展與大陸來台前衛西畫家之間，事實上存在著一些微妙的連繫，如李仲生即在 1955 年第二屆紀元美展時撰文討論他們的作品。李仲生精確指出：紀元的同仁，作品中含有主情的成分，和純粹描寫光的印象主義有所不同。（李仲生，1955）整體而言，紀元美術會成員的思想，雖延續日治時期造型美協那種普羅大眾的思想，具有強烈社會關懷與公義追求的精神；但在藝術的表現上，卻因疏離威權與世俗名利的態度，而走入一種較為純粹的精神層面探求。基本上，這兩者之間在思想上存在著某些矛盾，或許也正因這樣的矛盾，使他們在台灣現代藝術發展的影響上，無形中減弱許多。

總之，台灣在戒嚴的時期，具個性與思考的畫家既不願向權威妥協，又不得在畫面上展露社會批判的意識，因此不論是大陸來台的前衛西畫家，或本地延續日治時期非主流思潮、具在野精神的畫家，均只得走向一種純粹的、造型的、美

學的思考類型，而其前衛意識的批判精神，也只能展現在對畫壇保守勢力的挑戰，還無法面對整個社會、文化提出根本的質疑或顛覆。這種情形，即使到了一九六〇年代的「現代繪畫運動期間」，仍未能有所改變。

一九五〇年代，在現代藝術的追求上，也有一些前輩畫家，開始某些個別性的探討及嘗試，如大陸來台的師大教授馬白水（1909-），以及本地畫家林克恭（1901-1992）、陳清汾（1910-1987）、呂璞石（1911-1981）、呂基正（1914-1990）等人。

一九五〇年代的現代藝術發展，雖以台北為中心，但在南部亦可見到郭柏川、劉啟祥等人主導的一些活動。郭、劉二人在 1952 年，分別在台南、高雄兩地創辦「台南美術研究會」（簡稱「南美會」）與「高雄美術研究會」（簡稱「高美會」）。1953 年，兩會更結合嘉義人士共同舉辦「南部美術展覽會」（簡稱「南部展」）。這些都可視為台灣在 1950 至 1957 年間，現代藝術的一些努力與醞釀。

戰後台灣現代藝術發展的第一波高峰：現代繪畫運動

1957 年是台灣美術史上頗具標竿意義的一個重要年代，新藝術運動大抵在此時已呈顯半停息狀態；而更重要者，是兩個日後帶動台灣現代繪畫運動的重要團體——「五月畫會」與「東方畫會」，也在這年的五月和十一月分別推出首展。

「現代繪畫運動」是戰後台灣最具規模與影響力的一個美術運動，也是戰後台灣現代藝術發展的第一波高峰。她徹底地改變了台灣的創作氣候，也使台灣的美術思考與風格表現，進入一個全新的階段。（蕭瓊瑞，1991）

「五月畫會」是由台灣師大美術系的幾位畢業校友在台籍畫家廖繼春的鼓勵下創設成立的。創始會員包括：郭于倫、李芳枝、劉國松、郭東榮、陳景容、鄭瓊娟等人。這個畫會日後之所以獲得高度評價，乃是由於他們在第三屆之後，逐漸形成一個以抽象繪畫為追求目標的激進前衛團體，並帶動了戰後台灣畫壇的抽象風潮及水墨創新。日後成為這個畫會代表成員的畫家，也逐漸轉變為以大陸來台青年為主，包括師大畢業的劉國松、莊喆、顧福生、韓湘寧、彭萬墀，以及非師大系統的原「四海畫會」成員胡奇中、馮鐘睿，和較後期的陳庭詩等人。

相較而言，同年稍後成立的「東方畫會」，在歷史發展的意義上似乎更為重要。他們在首展中便展現出極為明確的現代藝術傾向與主張，震撼了整個社會。尤其連續數次邀請歐洲現代藝術原作來台參展，更對當時保守的台灣畫壇，產生了決定性的衝擊與影響。首屆參展「東方畫會」的成員，包括：被專欄作家何凡

(夏承楹)稱之為「八大響馬」的李元佳、吳昊(吳世祿)、夏陽、陳道明、歐陽文苑、霍剛(霍學剛)、蕭勤、蕭明賢等八人,再加上黃博鏞與金藩二人(何凡,1957)。年齡約在二十二歲至三十歲之間,他們清一色是李仲生的學生,分別來自當時的台北師範和空軍單位。

在「五月」「東方」成立的第二年,又有「中美版畫展」的舉辦,並促成了隔年(1959)「現代版畫會」的成立,他們也是以抽象的造型,解放了一九五〇年代以來由反共文藝所主導的戰鬥木刻版畫樣貌。現代版畫會的成員,先後包括楊英風、秦松、李錫奇、陳庭詩、江漢東、施驊,及後來加入的朱為白等人。

一九六〇年代初期達於高峰的現代繪畫運動,在「五月」「東方」和「現代版畫會」的促動下,風起雲湧,一時形成台灣美術史上罕見的「畫會時期」。1959年年中,因藝評家顧獻樑的回國,企圖予以整合,以發揮更大的力量,一個取名為「中國現代藝術中心」的組織,由楊英風具名主導,在1959年9月發起,掛名參與的畫會多達十七個,會員合計一百四十五位。名單涵蓋全島南、北、戰前、戰後、本省籍、外省籍,除台陽以外的非主流畫會等。(林惺嶽,1987)

事實上,一九五〇年代中後期的台灣,在國際外交上仍和許多歐美國家維持著一定的良好關係,除了美國這個最密切的盟友之外,例如當時堅決「反共」的西班牙就是一個例子。透過這個西方的窗口,許多歐洲現代藝術的資訊不斷地輪進台灣;此一情形,在蕭勤留學西班牙之後為《聯合報》撰寫「歐洲通訊」專欄,更為顯著。而歐美資訊之得以在台灣流行,乃正巧碰上台灣戰後第一波出版高峰,知名的報刊、雜誌都在這個時候紛紛成立或擴張,其中不乏思想、藝文的版面,如:《聯合報》的改版和「藝文天地」的開闢、《文藝月報》、《幼獅文藝》、《創世紀》、《筆匯》、《文星》、《藍星》、《現代文學》等等雜誌的相繼創刊。加上巴西聖保羅國際藝術雙年展自1956年起,開始向台灣徵求現代作品,此項工作也由甫剛設立「國家藝廊」的國立歷史博物館主辦。可以說:舞台搭建起來了,等待的就是文化英雄的上場。

今天我們回顧這段歷史,儘管一九五〇年中期發軔的文化運動,不論是現代繪畫、現代詩、現代文學,甚至是現代音樂,大抵均有抵制或挑戰五〇年代前期「反共文藝」的革命意圖;但弔詭的是:這股新生的力量,卻也正是在前一波「兵寫兵、兵畫兵、兵演兵」的「軍中文藝」溫床中滋長起來的。這些熱血填膺、一心要為國犧牲的大陸從軍青年,在局勢逆流中,生活一下子失去了奮鬥的目標,反攻大陸成為年復一年無法實現的夢想,滿腔的熱血只有發洩在這一波的文藝狂

潮中；許多傑出的現代畫家、現代詩人之出身軍中，顯非偶然。

儘管文藝青年的熱情有了輸出的孔道，但政治局勢的緊張、白色恐怖的陰影，並未與日稍減；時代的壓抑、言論的緊縮，標榜著現代的抽象思潮，其「曖昧」、「多義」、「形式」、「唯美」的特質，也就成為知識青年最佳的掩護，同時也是時代最真實的寫照。

五〇、六〇年的台灣現代藝術，不論是現代詩、現代繪畫或現代文學，受限於特殊的政治氛圍，他們正是在自覺與不自覺的情形下，反映了那樣一個激情卻不自主、革命又緊抓著傳統不放的時代特質。

戰後國際畫壇在冷戰氛圍中興起的抽象狂潮，事實上有自由主義陣營對抗共產主義思想的政治催促力在旁加勁。1958年的「八二三砲戰」之後，台灣的國民政府在美國的協助之下，給予進犯的中共一個迎頭的重擊，台灣站穩了腳步，中、美關係也一時進入了最密合的階段。而幾乎成為美國文化代表的抽象表現主義，透過各地美國新聞處的宣揚展出，也自然成為台灣青年最耳熟能詳的國際潮流。但巧的是，這份抽象的意念與理論，正好迎合了某些中國傳統畫論的主張，當年做為台灣現代繪畫運動最有力的旗手——劉國松，其激情而堅決的相信：人類的繪畫，由寫實而寫意，由寫意而抽象，是一條必然的定律，不應該也不可能再走回頭路（劉國松，1965）。而擁有這種思想的，也非僅劉氏一人，當時做為現代藝術導師型人物之一的顧獻樑，原為國際文藝中心組織評議委員，返台後，應教育部之聘，擔任藝術教育顧問，也在一些演講中，以「傳神」取代「抽象」一詞的翻譯，說：「……這『傳神』（抽象）藝術和我們的思想與我們的哲學相符合，所以我相信：『傳神』（抽象）藝術一定能和我們的水墨合流。這是一條大路！」（顧獻樑，1962）

的確，抽象的意境，一方面滿足了這些流亡學生對故國文化的回歸心情，一方面也激發了他們承接傳統的雄心大志。然而，更重要的，是這些玄思哲學以及老莊禪學，正可和他們飄泊靈魂的內在情思兩相契合，而「計白守墨」、「以虛當實」的美學思考，也正是這個「神龍見首不見尾」的「大陸文化」脫離了那塊立足的土地後，最忠實而貼切的表現。這樣的思想與作為，又恰恰地顛覆了中國美術現代化潮流自民初以來落入「寫實」、「寫生」等主張的窠臼，而進行了一次徹底的形象解放與思想解凍。

五月、東方和現代版畫會幾名健將在一九六〇年代初期所展現出來的絕美風格，在當時畫壇而言，的確是耳目一新、震撼人心的精采表現。而同時，幾位藝

評家如余光中、張隆延、虞君質、楊蔚、黃朝湖，和畫家本人如：劉國松、蕭勤、莊喆、馮鐘睿，乃至詩人楚戈，更以其生花的妙筆，為這個風潮的澎湃洶湧，投下激化的巨石；至於旅美藝術史家李鑄晉，更是將此一成果帶入國際的重要人物。

「現代繪畫運動」在 1962 年達於高峰，所有質疑聲浪到此已趨平靜，「現代繪畫赴美展覽預展」在國立歷史博物館風光展出，「席德進、廖繼春聯合畫展」，以及由蕭勤推動的「龐圖 POUNTO 國際展」，甚至台灣第一個現代設計作品展「黑白展」，也都在這一年推出；同時，郭軻也自歐洲返國，倡導「新視覺主義」，為此一運動加溫。

由劉國松等人倡導成形的現代水墨創作，更衍生成台灣重要的一股創作潮流，先後投入而卓然有成的畫家，包括 1968 年成立之「中國水墨畫學會」的大批成員如：鄭善禧(1932-)、何懷碩(1941-)外，又如楚戈(1932-)、黃朝湖(1938-)、袁旂(1941-)、李重重(1942-)、洪根深(1946-)、羅青(1948-)……等人(蕭瓊瑞，1994)。而曾經和劉國松、莊喆……等人同時參展由李鑄晉策劃的「中國山水新傳統」赴美巡迴展出的余承堯(1898-1993)，更以其獨特、堅實的水墨作品，在九〇年代成為台灣畫壇的傳奇人物。

不可否認的，一九六〇年代主導台灣現代繪畫運動的藝術家，係以大陸來台青年為主體，他們在戰亂中度过飄泊、流浪的少年時光；來台後，視藝術為一種生命意義的體現，也是價值信仰的寄託，結合了中國傳統美學的虛玄，進行純然心象的抽象表現。這股巨大的抽象狂潮，披靡整個台灣畫壇，包括資深與年輕的本省籍西畫家，均或長期或短期的投入此一風格的嘗試與創作；然而基於不同的文化背景，本省籍畫家包括五月畫會創始人之一的郭東榮，和第二年加入畫會的陳景容等人，在一段時間的嘗試之後，均仍回到現實世界的物象變形或時空重組的超現實主義風格。「心象表現」與「物象變形」可說正是台灣現代繪畫運動期間，大陸來台畫家與台籍畫家兩種代表性的風格(蕭瓊瑞，1997)。

在抽象風潮橫掃台灣畫壇之際，以「省展」和「台陽展」為舞台的本土油畫家，也逐漸調整其原本以類印象派風格為主調的走向，容忍一些較新的嘗試和努力，一種「物象變形」的立體派畫面分割手法，成為最具代表的風格，在不斷參展競賽中出線的畫家，如：蕭如松、陳銀輝、何肇衢、吳隆榮、賴傳鑑、林顯模……等，均是這個走向的代表性人物。至於學院中的畫家，則以傳統學院素描為基礎，加上時空錯置的組合，發展出一種具有超現實風格形貌的作品，尤以陳景容及其影響下的一批學生為代表。

值得注意的是那位支持現代繪畫運動始終不遺餘力，同時也是「五月畫會」幕後真正推動者的師輩畫家廖繼春。廖氏個人的創作風格，在一九六〇年代隨著這些學生輩對現代繪畫的探討，也展現了高度自由、活潑的風貌。尤其在他 1962 年應邀赴美考察旅遊期間，作品一度達到完全抽象的境地。此後雖再逐漸加入形象的暗示，但是廖氏那些行色相衍、巧拙並置、動靜互參的繪畫風格，乃奠定了他在日治時期一代西畫家中無可匹敵的重要地位。而大陸來台西畫家，也是師大教授孫多慈，一方面給予這些學生最大的支持，二方面也在自己的創作上，嘗試進行一些人物的變形。

至於在台籍畫家中，真正長期堅持抽象油畫創作而卓然有成者，除前提新藝術運動時期的莊世和外，另有台南的劉生容與台北的陳正雄。

曇花一現的初期：複合藝術時期

當「現代繪畫運動」形成的抽象狂潮席捲台灣畫壇，「現代繪畫」幾與「抽象繪畫」劃上等號的時刻，一種反動的力量已然隱隱形成。首先，抽象不是繪畫創作唯一且至高的典範；其次，繪畫也不是藝術表現唯一且不可取代的手法。一種來自達達主義的思維，奇妙地混合著存在主義的色彩，又盪漾著普普藝術的趣味和偶發藝術的戲謔，也就形成了戰後現代藝術發展的第四個時期：「初期複合藝術時期」。

如果說啟動於一九五〇年代末期，而在六〇年代初期達於高峰的現代繪畫運動，主要是由一群歷經戰亂、離鄉背景的大陸來台青年所推動，他們的思想與創作，在中國古老美學的滋養下，遠離土地的滋養，迴旋於精神的領域；那麼，在一九六〇年代初期開始蘊釀、在六〇年代中後期如曇花一現的普普風潮，則主要是由一群生長在本地的青年，在傳播媒體與前工業化社會的世俗文化澆灌下，所生長出來的一朵奇葩。

1958 年，台海「八二三炮戰」，一仗打下台灣爾後數十年安定局面的保障，隨後，一些經濟發展的政策乃正式開始。台海砲戰結束的同年，原來支持台灣發展農村經濟的美援，正式改組設立「工業發展投資研究小組」。隔年（1959）政府推出「十九點財經改革方案」，由尹仲容主導，王作榮協助，奠定此後十數年基本財經政策改革的原則。正此同時，卻發生了八七水災，中南部十三縣市受到嚴重破壞，卻也因此促成了全面性的農田重劃與道路重建，反有利於爾後的建設。此時，日本第一勸募銀行著眼於台灣經濟的起飛，來台設立分行，這是戰後

第一家來台的外商銀行。1960年，中部橫貫公路通車，這項工程由蔣經國主導，一方面安置了大批由戰場中退下來閒置的榮民，二方面也提供了台灣交通、經濟的通暢管道，加速了東部的開發。同年，大同電鍋問世，台灣家庭的電器化時代正式來臨。1962年，台灣電視開播，台灣自此進入電視時代，電視機裝配工業開始興起，電子加工經濟也成為爾後台灣中小企業發展的主軸。

在台灣經濟逐步起飛的背景下，文化的發展則處於一種變動時代特有的矛盾狀態，在現代與傳統、現實與理想的夾縫中掙扎。整體的時代面貌與精神本質或許是一致的，但在行動的選擇與生活的態度上則是表露著不同的情貌。表象上，一九六〇年代的現代繪畫運動的情緒是熱切的，抱持著中國文藝復興時代即將來臨的欣奮心情，準備隨時走向國際的舞台，因為在他們看來，西方現代藝術的精神，就是中國古典美學的精神；然而在精神內涵上，其實是極度地內向、自閉、虛懸與游離，飛翔的心靈始終找不到一塊可以落腳的土地。

一九五〇年代的台灣現代繪畫，是緊跟在西方高舉現代主義的抽象表現繪畫、不定形繪畫之後發展起來，然而一九六〇年代初期經由現代設計轉入的台灣普普風潮，及由此展開的類達達展演活動和運用複合媒材的藝術手法，其思想根源固然頗為多元而混融，但在發展的時間上，則與西方世界（尤其是美國）經由冷戰時代而進入越戰（1965），文化思想上陷於荒蕪、停滯，社會經濟卻一片復甦繁榮景象的情形頗為一致。換句話說：台灣現代繪畫的興起，或許與西方世界的抽象表現主義、不定形繪畫等，還有大約十年的差距；但普普風潮的盛行與複合藝術手法的運用，台灣與西方，則只是三至五年的時差，幾乎接近同步的發展。

所謂複合藝術，指的是一種運用多種媒材或表現形式，打破以往藝術定義的狹隘範圍，大量使用生活化、日常化各類自然材質或現代的工商業產品，加入展演的形式，以達到觀念的表達、意見的陳述，並對觀者產生一定的互動，藉以破除藝術逐步流於高品化、機制化、菁英化的危機。（賴瑛瑛，1996）

台灣初期複合藝術時期，可以1966年黃華成的〈大台北畫派宣言〉為較明確的起點；而同年，也是「現代詩展」在西門町圓環展出，師大校友李長俊等人成立「畫外畫會」，及席德進自歐洲返國，開始運用洗衣板、竹編篩仔來實驗普普、歐普，和物體藝術的一年。

1966年，同為台灣師大美術系畢業的黃華成，發表〈大台北畫派宣言〉。這樣的一份宣言，含有強烈的達達思想，也有濃重的普普精神。他舉辦「大台北畫派1966秋展」，這個大畫派，其實只有他一人；不論自觀念或形式言，這都是一

次極具爆發性與震撼性的演出。

台灣六〇年代中後期出現的複合藝術表現，一開始便展現出一種跨領域的整體藝術面貌，而 1965 年創刊的《劇場》雜誌，扮演著重要的合作平台角色。

《劇場》雜誌的出現，極大的因素是導源於對一九六〇年代梁祝風潮以來引發的懷古情調電影之反動，以及西方存在主義與荒謬劇場思想的傳入，和法國新浪潮電影的啟發。從某一角度觀之，《劇場》的思想成分和精神本質有相當一部分是延續了五、六〇年代現代繪畫運動以來標舉的「現代主義」風格與「實驗主義」精神；然而《劇場》更關懷社會中下階層的芸芸眾生，對於自閉的知識份子有強烈的批判。

就電影藝術言，《劇場》開展了台灣實驗短片的序曲；就美術發展言，則是一種藝術家創作手法的擴大與跨越。黃華成除負責版面設計與編輯外，也涉入劇場的演出和創作，他在〈等待果陀〉這部西方現代劇場經典之作的演出中，飾演那位自命為現代知識份子而終生等待果陀的主人翁，藉著這齣戲劇的演出，一方面也批判了台灣現代繪畫運動對現實生活的疏離。

除了荒謬劇的演出，《劇場》成員也投入實驗電影的創作，並舉辦兩場電影發表會，第一場是 1966 年在耕莘文教院，黃華成發表《原》、《現代の知性の花嫁の人氣の》等作；在後一作品中，黃華成留下很長的空白和大量的漆黑畫面來考驗觀眾，這也是對現代主義形式的一種嘲弄。第二場發表會，美術界投入的更多，包括黃華成的《實驗 002》、《實驗 003》，龍思良的《過節》、莊靈的《赤子》，張淑美的《生之美妙》，以及黃永松的《下午的夢》，和張照堂的《日記》。

《劇場》的出現，在台灣電影發展史上，自有其一定的地位與意義；但在台灣現代藝術的發展上，無疑是擴大了藝術家參與、運用的媒材範疇與視野。

在與其他領域的合作上，詩人與藝術家在一九五〇年代以來便有長期合作的經驗，現代詩人始終是現代畫家最有力的支持者。1966 年 2 月，由《前衛》雜誌與「創世紀詩社」發動，結合「幼獅文藝社」、「藍星詩社」、「現代詩社」、「現代文學社」、「劇場季刊社」、「笠詩社」、「這一代雙月刊社」以及「五月畫會」、「東方畫會」、「現代版畫會」、「年代畫會」、「南聯聯會」、「太陽畫會」、「形象雕刻會」、「前衛畫廊」、「現代畫廊」等，舉辦了一場文學與藝術結合的「現代藝術季」；並在隔年陸續舉辦了第二屆。從手法上言，這是複合藝術的一種新展現；但在精神上，則主要仍是現代主義意念的延續。相較而言，同年緊接在「現代藝術季」之後（3 月）舉行的另一場「現代詩展」，則表現了較為強烈的顛覆精神。

「現代詩展」，1966年3月初原在台大傅鐘下舉行，引起藝文界及校方的注意，展出一天後，即因妨害觀瞻，被迫遷移至台大活動中心的一處廢棄場地繼續展出。同月底，《幼獅文藝》、《笠》、《現代文學》、《創世紀》及《劇場》雜誌，又在西門町圓環共同舉辦露天展出的「現代詩展」，此展是以黃華成和當時還是大專青年的黃永松、張照堂等人的作品為主。其特色在於崇尚現代藝術的同質性，反對傳統封閉式的靜態畫廊展示方式，而將展場放在一個人潮往來頻繁的大台北西門町圓環，以企圖走出藝術展覽的封建格式，而邁入嶄新、迎向大眾的現代環境。（賴瑛瑛，1996）

論及1966年形成的台灣複合藝術風潮，不能忽略其背後「現代設計」理念的促發與影響。

基於一種工商業發展的需要，「中國生產力及貿易中心（CPTC）」，於1961年聘請美國設計大師吉拉德（Girardy）來台，在國立藝專美工科教授基本設計，這是德國包浩斯理論在台灣第一次較完整的介紹，影響了爾後台灣設計界的發展方向，也影響了此後台灣現代藝術展出的型態。稍後，陸續應聘來台並先後任教於台北工專、大同工專等校工業設計科者，尚有日本千葉大學以吉岡道隆為首的教授團，及聯合國派來的德國人葛聖納（Jerg Glaschnapp），也正是透過這些教授的關係，台灣開始獲得美國、日本、德國的獎學金，選派人才前往各國接受現代設計教育。

這些投入台灣工商業設計的美術人才，日後以其智慧，提供了台灣工商業在國際貿易中競爭的實力，而遠離了藝術創作的路徑；但另一方面，現代設計觀念中講究的現代造形、表現手法和媒材運用，也直接間接地回頭影響了台灣現代藝術的創作。

早在1962年，即有「黑白展」的推出，這是由一群師大美術系畢業的校友所組成，包括：黃華成、林一峰、沈鎧、張國雄、簡錫圭、高山嵐、葉英晉等人。這是台灣美術系的學生投入美術設計，同時又把美術設計當成創作，拿出來公開展覽的第一次。其展出的目標，一方面是希望將美術設計從純藝術中分別出來，二方面卻又希望作品被當成專業，受到一定的重視，甚至可以因此爭取到一些案子的委託。「黑白展」在名稱上既強調色彩中黑白的特殊性，其實也蘊含台語「隨便展」的諧音，代表一種不再是那麼嚴肅的藝術態度。

「黑白展」作為台灣第一個設計展出發，既是由師大美術系畢業的美術家所主導，在當時也引起了劉國松、施翠峰等學長的重視和評介，基本上，他們均採

取肯定、認同的角度。「黑白展」把美術重新帶回生活，連續兩屆展出的主題，分別為「台灣的觀光」和「鳥」，都在某種程度上，讓創作者的思考點從虛玄的美學，回歸到本土的人文與生態關懷。

兩屆黑白展後，黃華成自 1965 年起負責《劇場》雜誌，1967 年起，郭承豐也主持《設計家》，及其後《廣告時代》中有關現代藝術與現代設計的介紹。黃華成在《劇場》的設計表現，日後成為台灣現代設計，尤其是版面設計的典範；他擅於將文字加以解構、重組，顛覆原有的邏輯，產生新的視覺意象與意義。例如他將「劇場」兩字的「刀」部與「土」合併上下排列，給予原有的文字一種嶄新的視象，既陌生又熟悉，既真實又虛幻，一如一九九〇年代以後大陸藝術家徐冰對中國文字的解構與顛覆，只是黃氏整整早了將近三十年的時間。

1966 年，以黃華成為主軸的《劇場》成員精采演出之後，複合藝術的風潮已然形成；1967 年，又有三場與此相關的展出，分別是國立台灣藝專美工科的「UP 展」、文化大學美術系的「圖圖畫展」，和台灣師大美術系「畫外畫展」的展出。「UP 展」成員包括：黃永松、奚松、姚孟嘉、汪英德、梁正居、陳驄、王淳茂、劉邦隆、黃金鐘等人。他們一方面意圖對藝專的學習生活作一終結回顧，二方面則意圖對藝術進行反叛及再開創。UP 沒有特殊意義，UP 就是 UP，儘多只是希望 UP 起來，能具說服力，讓觀眾獲得共鳴。

「UP 展」總共展出三次，首展於國立藝專校園一角，他們利用一輛破汽車以及學生泥塑人體習作的樣本組成作品。這些泥塑的人像原是學生雕塑課的作業，因體積過大無處收集而丟進校園後面的河內。隨著時間，被河水、雨水沖蝕，變得支離破裂，而變形得非常悲壯淒慘。黃永松說：「這種支離破碎的意象，很符合我們當年的心境，是一點徘徊、虛空，也很有尋找探索的感覺。」（賴瑛瑛，1996）

圖圖畫會共展出四次，成員包括：文化第一屆的應屆畢業生李永貴、郭榮助、侯瑞瑾、林峰吉、吳正富、廖絃二、蒲浩明、何和明、詹仁榮，及學弟妹謝鏞、徐進雄、翁美娥等計十一人。圖圖一如達達，沒有固定的意思，只是一種符號；第一、二屆以平面為主，之後，媒材、手法變得更加多樣，有將過期雜誌拼貼在石膏像上者，仍具普普藝術的精神。

至於成立於 1966 年的畫外畫會，前後計展出五屆，由師大美術系同學組成，成員包括：李長俊、王南雄、吳弦三、林瑞明、洪俊河、馬凱照、曾仕猷、許懷賜、顧炳星、蘇新田等十人。畫會名稱取自「妙在畫外」之意涵，作品以平面為

主，會旨明白宣示：「美術的本質乃在繪畫形式以外之所有創作觀念，並探討美感問題，此新美感根源自現代信仰的虛無荒謬，並因荒蕪誕生了反美感、反思想、反情感的『反藝術』的論調。」這段顯得晦澀甚至矛盾的會旨，至少顯示了強調「觀念」的特質，因此，日後成員走向藝術理論與美學研究者，頗不乏人。

1967 年是普普風潮的高峰期，同年又有「不定形藝展」的展出。「不定形藝展」係意取「Free Form」。和前述數展相同者，皆在強調藝術的生活化，不受形式、空間、媒材之限制；較為特殊者，是這個展結合了一些五月與東方的成員，包括：秦松、李錫奇、席德進、劉國松、莊喆，以及郭承豐、張照堂、黃永松等不同型式的作品。其中劉、莊二人仍為抽象畫，其餘則以裝置、批判、反省之作品為主。

1968 年，普普風潮大將黃華成再與郭承豐、蘇新田合辦「黃郭蘇展」，此為他們三人受邀前往香港邵氏電影公司擔任美術設計前的一次告別展，當中，黃、郭二人以照片拼貼及蒙太奇手法作成的作品，是較為突出的一種表達方式。

同年（1968），在南部地區，亦有莊世和、李朝進、曾培堯、劉文三、洪仲毅、劉鍾珣等人組成「南部現代美術會」，先後舉辦展覽三次，直至 1971 年。其作品雖亦以「現代美術」為標準，實質上則已表現出多元複合的媒材運用與手法。如劉鍾珣、黃明韶頗具巧思與複雜手法的現代雕塑；劉文三的拼貼與洪仲毅的綜合媒材作品；尤其是李朝進早在 1965 年「太陽展」中已經提出的「銅焊畫」，更是打破以往手繪的平面藝術特質，展現出一種具有鄉愁與孤寂情緒的金屬質感，頗受畫壇注目與肯定。

1970 年，一場標名為「七〇超級大展」的展出，是此階段重要作家的一次總結性表現，但也是此一風潮宣告中斷的一次展出。展出者包括畫外畫會的蘇新田、李長俊、馬凱照，以及郭承豐、侯平治、李錫奇、何恆雄、楊英風等人；此次展出，係以「物體」作為造型之路，表現一種新的觀念與形式。不過這些作品均未能引起社會較大的注視與反映。此後，普普風潮健將如 UP 的黃永松、奚松、姚孟嘉等投入民俗藝術的整理與出版，以早期的英文刊物《E H C O》及後來的中文《漢聲雜誌》，創造了出版界與田調界的奇蹟；梁正居和張照堂走向攝影，郭承豐的成就仍在設計專業上，李長俊致力西方藝術經典名著的翻譯，馬凱照則走進中國美學的研究。其他各人藝術走向，隨著一九六〇年代此一集合激情、反判、荒謬、希望於一身的時代之結束，甚至走回較為傳統的表現。

一九六〇年代中後期的這場普普風潮與複合藝術，是當年輕狂少年一次次大

膽而具新意的演出，但後繼無力且面臨台灣國際情勢逆轉的不利時空，終成時代夾縫中的一曲間奏。而那些不曾著意留存的諸多展演作品，當時既無較好的攝影記錄，事後也沒有美術館刻意收存，至今終成只能文字追憶的歷史往事，而在歷次的台灣美術歷史展覽中，也成為一再缺席的憾事。不過這些複合藝術的手法與理念，則成為解嚴後新生代藝術家「裝置」藝術理念的先驅，值得給予歷史的定位與肯定。

現代藝術的生活化：鄉土運動期間的現代雕塑、版畫與陶藝

一九七〇年代，台灣面臨嚴重的外交困境。首先是 1971 年 4 月發生的「釣魚台運動」。這個在時間上比留美學界大約慢了四、五個月，但激發的影響，幾乎改變了台灣文化人士心靈的學生運動，使得台灣一九五〇年代以來始終向外張望的眼光，開始回到自己雙腳站立下的土地。「台灣」一個真真實實的土地，開始變得具體而重要起來，國家、民族的觀念，也開始擺脫政治教條式的陳腐述說，而變得切身起來。運動期間，學生穿著制服，高唱愛國歌曲，從台大出發，沿著羅斯福路，一路走到美國、日本大使館抗議，口喊「日本無理、美國荒謬」的口號，這是戰後台灣青年第一次自發性大規模的街頭遊行示威活動。

對這個時期的年輕人而言，五、六〇年代以來高唱的現代主義、西方思潮，都被一種來自土地的深情所暫時淹沒。同年 10 月，國民政府在聯合國的席位被中共取代，台灣被迫退出聯合國，此後，兵敗如山倒，在緊接著的幾個月之內，原有的邦交國宣佈與我斷交的，竟達每個月十幾個之多。1972 年，中日斷交、1974 年中日斷航、1975 年中菲斷交……；最後是 1979 年的中美斷交。台灣在退此一步即無死所的情形下，開始進行深刻的反思與再出發，於是引發了所謂的「鄉土運動」。

「鄉土文學」在文學上，是一次累積了相當豐富的思想論辯與實質作品成果的重要運動；但在美術方面，則始終處於一種意識模糊，甚至成果薄弱的狀況。一些被認為是鄉土運動代表人物的畫家，事實上，當時大多還是美術系在學，或畢業未久，而在一些展覽中多次得獎的年輕人。這些展覽，大約起於 1976、1977 年之後的省展、國展，尤其以 1976 年開辦的「雄獅美術新人獎」為代表。

這些年輕藝術家，基本上是採取一種照相寫實的手法，擷取農村、漁村或是都會街角一隅為場景，表現一種精細凝視，又帶著感傷情懷的風格。這種對土地的重新注目與強烈凝視下刻劃的實景再現，自然被快速地和當時文學或政治上所

興起的本土運動劃上等號。

然而同樣的手法，早在一九六〇年代末期，那位曾經參與「東方畫展」展出的宜蘭青年陳昭宏，已經在美國邁阿密海灘，以極精密的細描手法，刻劃那些聳人耳目的「海灘裸女」、「一個奶頭」、「兩個奶頭」等等系列，知名於當地畫壇。而同為東方畫會成員，同時也是陳昭宏早年啟蒙老師的夏陽，也在同一時期稍後由巴黎轉往紐約，和台灣前去的秦松等人同時投入超寫實主義繪畫的創作（蕭瓊瑞，1991）。隨後也在紐約投入同樣風格嘗試的，還有曾是「五月畫會」成員的韓湘寧。因此，如果說，台灣鄉土運動的寫實風潮，是針對一九六〇年代以來，以劉國松等人為代表的抽象狂潮之反動，不如說，這只是國際潮流底下因緣際會的一種回應與嘗試。

1974年，謝孝德由巴黎返台，途經紐約，見到了這種新式寫實風格的發展，即寫成《新寫實主義》一書，在隔年發表；而稍早，何耀宗也以〈今日的寫實主義〉為題，在《雄獅美術》介紹這種新風潮。

1975年年底，來自屏東，甫自台灣師大美術系畢業的卓有瑞，在台北美新處舉行首次個展，展出十五幅巨大的「香蕉」系列，這是超寫實主義以巨幅畫面予人以視覺強烈震撼的一次在台展現。許多論者後來將卓有瑞的「香蕉」系列比附成台灣尤其是南台灣農村的一種象徵，甚至也有人把這些作品和後來的「女性主義」牽連起來；但卓有瑞本人則始終認為她的藝術只是關心生命本身，和這些主題基本上沒有直接的關聯，更沒有類似的思考。

真正和「鄉土」概念結合起來的寫實風格，也就是那些在當時諸多獎項中不斷得獎的年輕藝術家的作品，其實是和美國懷鄉主義大師安德魯·魏斯的作品在台灣介紹和廣大流傳有關。這當中，當時擔任《雄獅美術》主編，後來獨立發行《藝術家》雜誌的何政廣，扮演了重要角色。

1971年，甫剛成立的《雄獅美術》創刊號，何政廣便有一文介紹魏斯。1974年，何氏編撰的《魏斯——美國懷鄉寫實大師》一書，則由藝術圖書公司出版。同年，這位早在1963年即獲得美國總統頒給「自由勳章」榮譽的美國本土藝術家，作品透過各地美新處舉行複製畫展出及紀錄影片介紹，何政廣就是當時擔任專題演講和電影欣賞的主持人。隔年（1975），何氏自創《藝術家》雜誌，第二期又製作了「魏斯專輯」。這種強力的文宣作為，對「魏斯旋風」的興起和對年輕學子的影響，及至於照相寫實風潮的形成，都產生了一定的關鍵作用。

形成於一九七〇年代中後期，而在八〇年代初期達於高峰的這一波台灣鄉土

寫實風潮，之所以無法在台灣現代藝術發展史上佔有一個較為明確及重要的地位，並不在於他們的風格是否受到域外因素的影響，其實包括明清台灣書畫、日治時期新美術運動，以及戰後現代繪畫運動等等，那一個不受到域外因素的強烈衝擊和影響？七〇年代後期興起的鄉土寫實風潮無法形成一個較明確而重要的美術史定位，其原因主要在於這些扮演時代代表性角色的年輕藝術家並沒能在當時創作出真正具有強烈個人風格及分量足夠的重要作品；未來史家論及這段歷史，又如何能夠提出足以傳世的時代創作？何況這些藝術家日後的發展，有的趨於消沈、有的完全轉向、有的雖風格一致，卻開始畫起域外風光；鄉土已然不見，剩下的只是技法的寫實。

不從鄉土的脈絡出發，從精細寫實的角度而論，這些年輕藝術家以水彩為代表的作品，顯然也比不上另一批後來持續堅持寫實風格創作的藝術家。除前提陳昭宏外，又如當時以「功夫」系列引起注目的許坤成，以「水果系列」知名的顧重光，以及「鋼瀑系列」的陳英德、「稻米系列」的黃銘昌，「鹿港組曲」、「蘇荷組曲」的卓有瑞，和司徒強，韓舞麟、黃銘哲……等人，均有相當不錯的作品表現。但當中除黃銘昌的「稻米系列」有意對台灣本土進行較深切的觀察和思考、表現之外，其他即使另繪有「台灣組曲」的卓有瑞，其關懷的主題也並不在「鄉土」；何況這些畫家當中的絕大多數又都長期羈留海外，和所謂的「鄉土」也難有直接的牽連。

七〇年代鄉土運動在台灣美術史上的意義，文化反思的作用顯然多於實質作品的提出；而這份文化的反思對八〇年代之後新一波的現代藝術創作也產生了相當引導及定向的作用。

不過，暫時擱下鄉土運動的迷失，這段看似在現代繪畫發展屬於低迷轉向的階段，在現代雕塑、現代版畫與現代陶藝方面，則因應工商社會的需求下，有著相當蓬勃的發展。

首先是一九七〇年年初，楊英風配合日本大阪萬國博覽會中華民國館的建置，創作完成高七公尺、寬七公尺，採鋼鐵材料塗以大紅色彩的巨型雕塑——《鳳凰來儀》。

這件位於貝聿銘設計的中華民國館之前的現代雕塑，以紙雕般的造型，賦予巨大而笨重的鋼材以一種輕靈飛揚的神韻。這件巨作的完成與成功，吸引了當時媒體大幅的報導與肯定，奠定了楊氏在台灣現代雕塑導師型的地位，同時也開啟了他日後與貝聿銘長期合作的契機。1973年年底，楊氏又應貝聿銘的邀請，合

作完成一件位於紐約、董浩雲所屬東方海外大廈前的不銹鋼巨作《東西門》。而楊氏「景觀雕塑」的觀念，也在此時逐漸醞釀成熟，成為爾後大量規劃設計案的理念指導。

在楊英風完成《鳳凰來儀》的隔年（1971），「第一屆全國雕塑展」正式舉行，這是戰後第一次大規模的雕塑展覽，現代雕塑的觀念和作品在眾多傳統雕塑的映照下，已經不言而喻地顯露他不可取代和避免的走向。1973年又有「全國雕塑大展」的舉辦，《雄獅美術》適時推出「現代雕塑特輯」，並舉辦「雕塑問題面面觀」座談會。基於台灣城市的快速更新與發展，一種結合環境與雕塑的景觀課題也開始受到高度重視。

1975年，李再鈐等組成台灣第一個標舉現代雕塑創作的團體「五行雕塑」，並舉行聯展。而更具爆發性的展出，則是隔年（1976）在國立歷史博物館推出的「朱銘木雕展」，這個被鄉土運動者視為標竿型人物的民間匠師，其實是在接受楊英風現代雕塑理念「以簡御繁」、「以少示多」的教導影響下，採取現代雕塑手法所展現的一種迷人樣貌。一般的觀眾面對過度抽象或象徵的造型，往往有「看不懂」（其實意思是「看不出具體的形象」）的困擾，而朱銘的作品，則剛好在看似現代抽象的造型間，隱藏了一個民間熟悉的人物造型，觀眾在「似與不似」之間，有著發現的驚喜與樂趣。

佛雕匠師出身的朱銘，在拜師楊英風時期，正好是楊氏創作「太魯閣系列」時期，以線鋸切割大型保麗龍塊，形成如刀削一般俐落的氣勢，啟發了朱銘日後「太極」系列的創作。

1978年，甫成立的「雕塑家中心」舉辦「台灣雕塑展覽座談會」，在現代雕塑引發社會注目的同時，台灣的雕塑歷史也重新受到重視與整理。日治時期雕塑家陳夏雨首次作品回顧展，1979年於台北「春之藝廊」舉行。同年，《雄獅美術》亦分別製作了「黃土水專輯」（4月）及「陳夏雨專輯」（9月）。

一九七〇年代興起的台灣現代雕塑熱潮，以1980年國際知名華裔動態雕塑家蔡文穎的訪台達於高峰，而又以1984年台北市立美術館對李再鈐《無限的低限》一作的「改色事件」鬧劇為轉折；之後則隨著解嚴時代的來臨、公共空間的釋放，和大批海外年輕雕塑家的歸國，進入雕塑公園及公共藝術設置的另一熱潮。

七〇年代鄉土運動時期，現代藝術發展的另一表現則為現代版畫的推廣。自1959年「現代版畫會」成立以來，台灣版畫創作已進入形象解放的時代，但嚴格而言，當時的現代版畫家雖然脫離木刻版畫的拘限，嘗試多元媒材的開發，如

李錫奇之以粗麻布、陳庭詩之以甘蔗板等進行創作，但在印刷工具、顏料、技法上仍屬個人的摸索，缺乏體系性的學理基礎和科學知識。1973年，旅美多年的版畫家廖修平回台任教於台灣師大，並巡迴全台南北各校，推動現代版畫之創作技法；1974年，出版《版畫藝術》一書，完整介紹西方各式現代版畫技巧，直至1977年應聘赴日任教為止，前後四年時間。廖修平所推動的現代版畫技巧，將五〇年代末期以來，由「現代版畫會」成員各憑本事、土法鍊鋼的印製方式，提升到和國際同步的技術水準，擴大了台灣現代版畫創作的思維與領域，也奠定了日後文建會辦理「中華民國國際版畫雙年展」的基礎。而其學生組成的「十青版畫會」，正是這一波努力中具體獲得的重要成果，也成為往後一、二十年間，台灣美術學院中版畫教學最重要的種子。

除了現代雕塑、現代版畫之外，現代陶藝也是這一時期後半逐漸興起的藝術類型。

陶乃一種古老的藝術，儘管歷來創作者如何在形制、陶色上尋求變化，但基於不失其實用價值的考量，使得這項藝術始終無法完全擺脫生活工藝的性格。

日治時期，由於在原料、燃料與技術性問題方面的改善，台灣已陸續發展出數個著名的窯場，如：嘉義交趾陶、南投陶、北投陶，及苗栗、鶯歌等地區性產業。

戰後，除上述窯場持續發展外，亦有一些個別的藝術家投入陶藝的創作，產生以觀賞為主要目的的作品，如：早年日本陶瓷專科肄業、日本國立陶瓷試驗所研究班畢業的台中人林葆家，及國立北平藝專陶瓷科畢業的大陸來台陶藝家、師大教授吳讓農等。但以產業方式經營的陶業，或個人零星的創作，始終無法真正建立陶藝在現代藝術創作上的整體形象與強烈認同。

早在一九六〇年初期，即有「五月畫會」成員馬浩在陶藝的創作中展現出具有現代造型意識的作品，但這些介於雕塑與陶藝之間的作品，並未能在那樣的年代中受到應有的重視，此或又與馬浩後來移居美國遠離台灣藝壇有關。一九六〇年代後期，又有邱煥堂開始從事純粹造形而不具實用目的的陶藝創作，他是在台灣師大英文系任教期間前往美國夏威夷進修，偶然機會接觸到現代陶藝創作，並繼續在聖荷西大學研修陶雕。返台後，邱煥堂在任教之餘投入創作，並在1975年自設「陶然陶舍」陶藝教室，收徒授藝；同時，在《藝術家》雜誌開闢「陶藝講座」，1979年2月，以同名出版單行本，這是台灣第一本以現代創作觀點介紹陶藝技法的專書。

一九八〇年代來臨，陶藝發展進入一個蓬勃熱絡的階段，此實與《藝術家》雜誌的大力倡導有關，而其間，宋龍飛以「方叔」筆名所撰述的「紙上陶藝展」專欄，更是居功厥偉。

首先是 1980 年 11 月，《藝術家》首次為一位留美陶瓷碩士楊文霓的首次陶瓷個展，製作專輯報導。包括宋龍飛、陳信雄、謝明良、蔡天祥、王行恭、陳擎光、高業榮等多位專家學者，均為她撰文介紹。

楊文霓是第一位擁有美國藝術碩士的陶藝家，她原本數學的專長加上專業的藝術訓練，使她在服務故宮科技室九年，從事古代釉藥研究，並發表專題論文之後，在 1979 年 3 月辭去工作，南下高雄開設陶瓷教室，全力投入創作；並與藝術學者高業榮走訪原住民部落，深受啟發，1980 年 11 月舉行首次個展。其作品雖仍以傳統器皿為主，但在「形」、「用」之間強調造形本身的微妙變化，簡潔中有著細膩的手工紋路，尤其其釉藥處理，在本地產的陶土上營造出一種溫潤中散發著歲月流痕的親切之感。楊文霓專業的學養、精緻的作品，配合媒體的大幅報導，第一次真正建立了台灣現代陶藝的藝術家形象，對台灣陶藝的發展產生了深遠影響。

1981 年元月，一場在台北國立歷史博物館舉辦的「中日現代陶藝大展」，面對日本多樣的現代陶藝表現，台灣陶藝家受到一次巨大的震撼與刺激。同年 2 月，又有「畢卡索瓷藝特展」，5 月「加拿大現代陶藝展」，加上宋龍飛在雜誌上持續的陶藝報導，台灣現代陶藝的熱潮，因此迅速形成。由李錫奇主持，一向推動現代藝術不遺餘力的版畫家畫廊也在 1982 年舉辦「現代陶藝展」；《雄獅美術》更在同年 9 月推出「現代陶藝專輯」，顯示現代藝壇對這類媒材的接納與重視。「第一屆陶藝雙年展」在 1986 年由國立歷史博物館盛大舉辦，更使現代陶藝家自此人才輩出，蔚成大觀。

總之，在 1970 年至 1983 年之間的台灣現代藝術，雖因鄉土運動的影響而稍顯中挫，但和生活息息相關的雕塑、版畫、陶藝卻在此同時踏入現代表現的成熟領域，可謂「現代藝術生活化」的時期。

戰後台灣現代藝術發展的第二波高峰：多元開放表現

1983 年年底，台北市立美術館成立，這是台灣地區第一座標舉以展示、典藏、研究、推廣現代美術為任務的美術館，也確實將台灣現代藝術的發展帶入另一波創作的高峰。

台北市立美術館雖於 1983 年年底正式開館，但 1982 年，旅英藝術家林壽宇的回台及個展，其「白色的震撼」與「低限的魅力」，顯然已經帶動台灣新一波現代藝術發展的契機。

林氏係台中霧峰人氏，在倫敦綜合工藝學院讀完建築課程後，因偶然的機會，而以自幼喜愛的繪畫成了終生事業。林氏的作品來自蒙德里安與美國畫家羅斯科（Mark Rothko）的深刻影響，以一種純淨的白色，織構出極簡的畫面，卻又富複雜的空間變化，其畫面完全是一種純粹精神的世界，與現實生活無涉。

林壽宇低限繪畫作品中純淨、簡潔的美感，與理性的思維和計劃，對曾經經歷抽象風潮、山水意象與鄉土寫實的台灣畫壇而言，頗具清新、醒目的吸引力，因此，迅速集結了一批年輕藝術家的追隨與投入。

1984 年 8 月，一場名為「異度空間——空間的主題、色彩的變奏曲」的畫展，在台北春之藝廊展出，參展者即包括林壽宇，及葉竹盛、莊普、程延平、陳幸婉、胡坤榮、裴在美、張永村等一批年輕人，和一位外籍人士 V. Delage，這些年輕的參展人甚至明白宣示：此展的意圖，即在對林壽宇所提出來的「大象無形」的作品與理念，尋求超越的思考與探索。

曾是現代繪畫運動中的詩意與即興，曾是鄉土運動中的感傷與情緒，到了一九八〇年代這些現代藝術工作者手中，顯然是在強調理性與精神的前提下，展開新一波的創作思考。異度空間展成員的明顯特質，即不限定平面繪畫媒材，而是運用各種媒材屬性，裝置建構出一個具有精神探討意味的純淨空間。隔年（1985），原來成員中的莊普、賴純純、胡坤榮、張永村等，又舉辦另一場「超度空間展」，以「空間、色彩、結構——存在與變化」為主題，提出更具空間思考與結構變化的裝置作品。

「異度空間」與「超度空間」展覽的成員，是此一時期重要的抽樣代表。事實上，類似的思考與手法已成為這一波新潮的主流，且具體映現在台北市立美術館開館後的各項大型競賽展中。莊、賴、張、陳等人，均成為此後台北「新展望展」中多次得獎的年輕藝術家。

1983 年 12 月台北市立美術館開館之初即已設定以現代美術為發展重心的政策。因此，在規劃的展覽中，自然也以現代美術的展出為最大訴求。其中除引進國外重要現代美術展覽，如：1983 年開館展之一的美國紙材藝術展，1984 年的韓國現代美術展、法國錄影藝術展、當代抽象畫展、雷射藝術特展、德國現代美術展，及 1986 年的日本現代美術展、日本現代織物造型展、瑞士現代美術展，

1987 年的眼鏡蛇 (Cobra) 藝術群作品展、德國錄影藝術展、美國南加州現代美術展、德國現代雕塑展、查理摩爾建築藝術展等等。國內部分，則有屬回顧性質的李仲生遺作展 (1984)、中華民國現代繪畫回顧展 (1985)，此外，有屬競賽性質的 1985 年新繪畫大展、中華民國水墨抽象畫展 (1986)、墨與彩的時代性——現代水墨展 (1988) 等，但在這些推動現代美術的各式展覽中，則以始自 1984 年的中華民國現代繪畫新展望展 (簡稱「新展望展」) 最具代表性與實質影響力。

「新展望展」以雙年展方式進行，吸引了大批有心現代藝術創作的新一代藝術家的投入，其中也包括一批在七〇年代末期八〇年代初期先後出國留學回來的年輕藝術家。1984 年以後，每兩年一次的「新展望展」外，又有「前衛·裝置·空間特展」(1985)，和 1988 年臺灣省立美術館 (今國立台灣美術館) 的「媒材·環境·裝置展」等，裝置藝術成為解嚴前官方策劃的競賽展覽中最明顯的特色與走向；此一手法，隱隱與一九六〇年代中後期的「初期複合藝術」有相互銜接的意味，唯初期複合藝術的藝術家，著重在對社會與自我的質疑與批判，而八〇年代此時期的裝置藝術家則多了一些材質、環境，與空間的美學思考。

反省、批判、質疑，是解嚴前台灣社會最大的思維特色；但此一特色，顯然在尚未正式進入官方展場前已經醞釀在一些民間成立的新生代畫會團體中。在台北市立美術館開館前後，台灣畫壇出現倡導現代藝術的新生代畫會團體，較重要者，如：由李仲生後期學生組成的「饕餮畫會」(1981)、「現代眼畫會」(1982)，及屬於文化大學美術系系統的「101 現代藝術群」(1982)、「笨鳥藝術群」(1982)、「新粒子現代藝術群」(1984)、「台北前進者畫會」(1984)、「台北畫派」(1985)，和屬台灣師大系統的「當代畫會」(1982)、「第三波畫會」(1984)，及「SOCA 現代藝術工作室」(1986)、「息壤」(1986)、「南台灣新風格畫會」(1986) 等等。

這些團體中，固然有某些純粹藝術形色、材質或心象思維的創作，但在社會整體大環境的促擁下，一些關心環保、社會、人性的議題也逐漸顯現。其中尤以 101 畫會最具代表性。

1987 年，國民黨結束長達近四十年的政治解嚴，社會力的釋放，更為大量且年輕的藝術家在「本土化」、「主體性」的短暫論辯後，隨即展現強勁多元而毫無拘限的創作活力，對社會、政治、歷史、性別、環境、族群、道德……等等問題，展開多面向的探索與表現，並重新與國際接軌，進入資訊與 e 化的時代，也開展出解嚴之後更為豐富多樣的當代藝術風貌。

參考資料：

1. 王秀雄，1991.1，〈台灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後台灣西畫的影響〉，《中國·現代·美術——兼論日韓現代美術國際學術研討會論文集》，台北：市立美術館。
2. 王俊明，1946.10，〈李石樵畫伯訪談錄〉，《新新》7期，台北。
3. 王德育，1993.1，〈高彩度的追逐者——李石樵〉，《台灣美術全集（8）：李石樵》，台北：藝術家。
4. 王耀庭，1992.5〈林玉山的生平與藝事〉，《台灣美術全集（3）：林玉山》，台北：藝術家。
5. 李石樵，1946.10，〈談台灣文化前途〉（座談會記錄），《新新》7期，台北。
6. 李仲生，1955.3.30，〈第二屆紀元美展觀後〉，《聯合報》「藝文天地」，台北。
7. 吳埜，1989.7，〈夢魂所繫的土地——訪光復初曾到台灣的幾位大陸畫家〉，《雄獅美術》221期，台北。
8. 何鐵華，1963.1，〈莊世和先生與台灣新藝術運動——兼論現代繪畫創作之路〉，收入《莊世和八十回顧展》，2002，高雄：正修技術學院藝術中心。
9. 林惺嶽，1987.10，《台灣美術風雲 40 年》，台北：自立晚報。
10. 郭繼生，1996，〈1895-1983 的美術與文化政治：台灣的日本畫／東洋畫／膠彩畫〉，《膠彩畫之淵源、傳承及其影響學術研討會論文集》，台中：臺灣省立美術館。
11. 郭松棻，1966.12，〈大台北畫派 1996 秋展〉，《劇場》8期，台北。
12. 梅丁衍，1995.5，《台灣美術評論全集：何鐵華》，台北：藝術家。
13. 黃華成，1966.1，〈大台北畫派宣言〉，《劇場》5期，台北。
14. 楊茂林，1984.12，〈本土新藝術的出發——一〇一新圖示三人聯展〉，《雄獅美術》166期，台北。
15. 蔣勳，1991.6〈生命的苦汁——為祝福席德進早日康復而作〉，《雄獅美術》124期，台北。
1993.5〈勞動者的頌歌——礦工畫家洪瑞麟〉，《台灣美術全集（12）：洪瑞麟》，台北：藝術家。
16. 劉國松，1963.6，〈無畫處皆成妙境——寫在五月美展前夕〉，《文星》68期，台北；收入氏著《中國現代畫的路》，1965.4，台北：文星。
1965.8，〈中國現代畫的基本精神〉，《文星》94期，台北；收入氏著《臨摹·寫生·創造》，1966.4，台北：文星。
17. 劉大任，1965，〈演出之前〉，《劇場》4期，台北。
18. 賴瑛瑛，1996.5，《複合藝術——六〇年代台灣複合藝術研究》，台北：國泰；2003年以《台灣前衛：六〇年代複合藝術》為書名，由台北遠流重新出版，收入吳瑪俐編「藝術館叢書」。
19. 謝里法，1978，《日據時代台灣美術運動史》，台北：藝術家。
1986.8，〈中國左翼美術在台灣〉，《台灣文藝》101期，台北。
20. 蕭瓊瑞，1990.7，〈中國水墨的台灣經驗——試析戰後水墨繪畫發展大勢〉，《炎黃藝術》11期，高雄；收入氏著《台灣美術史研究論集》，1991，台中：伯亞。
1990.9，〈中國美術現代化運動與台灣地方性風格的形成——一個史的初步觀察〉，原發表於澎湖縣立文化中心舉辦「探討我國近代美術演變及發展藝術研討會」，收入氏著《台灣美術史研究論集》1991，台中：伯亞。
1991.11，《五月與東方——中國美術現代運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，台北：東大。
1994.8，〈「現代水墨畫」在戰後台灣的生成、開展與反省〉，《現代中國水墨畫學術研討會論文集》，台中：臺灣省立美術館；收入氏著《島嶼色彩——台灣美術史論》，1997.11，台北：東大。
1997.10，〈現代繪畫運動中的兩種風格〉，《藝術家》269期，收入氏著《島嶼測量——台灣美術史論》，2004，台北：東大。
21. 顧獻樑，1962.6，〈中國繪畫往哪裡去？〉（李明明記錄），《大學論壇》革新第五號，台北：國立台灣大學。
22. 榕榕，1966，〈現代詩展〉，《笠》12期，台北。