



從版「話」台灣主題展 看台灣版畫的發展與變遷 On the Development and the Evolution of Taiwanese Print Art

陳樹升 Chen, Shuh-sheng
本館研究員

前言

由行政院文化建設委員會策劃主辦的「中華民國國際版畫雙年展」，前三屆皆由該會策劃辦理，第四屆起為擴大此展效益，委由台北市立美術館、國立中央圖書館分別承辦，第七屆起由台北市立美術館辦理，第十一屆（2003）轉由本館接辦，並配合展覽期間舉辦「台灣美術丹露——版『話』台灣」主題展。

版畫始源於中國，在公元八世紀之前就出現世界最早的雕版印刷品，西方的木刻書則要遲至文藝復興時代。

台灣是我國東南海島地區，由於地處大陸邊陲，故文化的發展自然較中原遲緩許多，自明末以來才見大規模的開發，而木版水印也隨著先人對新地區的拓展而移入，由滋生而繁衍。

台灣的近代美術史上，版畫發展向來缺乏完整的文獻史料可以勾勒。光復後台灣美術活動雖然就已悄然進行，不過美術界鮮少對台灣版畫的發展有所記錄，直到本館於1990年委託陳其茂教授進行「四十年來台灣地區美術發展研究之三——版畫研究」，台灣版畫才得以比較有系

統且完整的被記錄下來。

近十多年來由於台灣學術的蓬勃發展，帶動國人對版畫普遍的關心與珍視，而文物史料相繼出土重現，或為公家機關收購，或為民間人士典藏，無論質量俱已超越以往成績，對台灣版畫學術的研究，當有更大助益。

本館自七十五年籌備開始，即致力於台灣美術作品的典藏，以版畫為例，經過十多年的成長已漸成體系，作品多元，品類多樣，頗能反映台灣當代版畫的風貌，從這些作品的收藏，亦可檢驗戰後台灣版畫發展的脈絡。今本館為呈現

專題美術的殊相記錄，顯現主流類別美術的源流系脈，特別規劃「台灣美術丹露——版『話』台灣」主題展覽，藉以發揮藏品的功能及發揚台灣美術的精神。

一、版畫的淵源——中國雕版印刷發展簡史

談到版畫的歷史，要以中國為最早，而台灣版畫應是淵源於福建、廣東。因此，在介紹台灣版畫之前，我們應該先回顧一下我國雕版印刷的發展歷史。

我國的雕版印刷起源很早，今日所能見到最早的版畫是1900年在敦煌莫高窟發現的唐懿宗咸通九年（868）王玠雕印的「金剛般若波羅密經」扉頁的《祇樹給孤獨園圖》，此作線條遒勁、刀法熟練、印刷精美，具有珍貴的藝術價值。到了遼朝（916-1125），單色版畫已不能滿足人們愛美的要求，於是雕版印刷又演進到彩色的階段。遼統年間（983-1102）絲漏印刷的《釋迦牟尼說法圖》，以絹為底，紅、藍、黃三色相間，是迄今世界上見到最早期彩色印畫，比日本最早的在寬永四年（1627）所雕印的《塵劫記》的彩色版畫要早五百多年

之久。從此中國的版畫藝術，開始邁進於彩色領域了。

明代中期以後，版畫進一步發展至文學作品的戲曲和小說上，其版畫插圖大多精美絕倫，雕工細緻，韻味高雅，真如百花齊放，呈現出絢爛奪目的光彩。而當時江寧的吳發祥和金陵的胡正言，更進一步利用「餛飩拱花」技法，刊印傳世傑作的《羅軒變古箋譜》和《十竹齋畫譜》、《十竹齋箋譜》，作品富有水墨畫濃淡變化的韻味，擺脫了插畫的形式，將版畫藝術昇到與繪畫藝術對等的地位。十八世紀中期，水印版畫傳入日本，經過吸收產生「浮世繪」風景，對西洋印象派畫風產生極大的影響。

清朝乾隆以後，民間盛行的木刻年畫為版畫另闢蹊徑，成為世界其他民族少

見的繪畫門類。它和廣大民衆的思想、情感相結合，所以能深入民間的每個角落，成為民衆年節時重要的應節裝飾品；同時又隨時代潮流而推陳出新，如清初西洋銅版畫東傳，影響了部分年畫表現技巧及題材，清末以來又因傳教士的宣傳畫與石印商業海報流傳，也促成了月份牌年畫的誕生。時至今日，版印年畫仍成為中國人習慣欣賞的繪畫品類。



圖2 立石鐵臣 聖牛圖

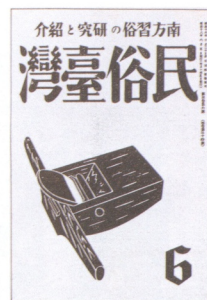


圖3 立石鐵臣 《民俗臺灣》封面

圖1 荷據時期荷、漢衝突銅版畫





(上)圖4 黃榮傑 恐怖的檢查——台灣二二八
(下)圖5 朱鳴岡 準備過年



二、 台灣版畫的發展

(一) 明清時期的版畫

台灣東臨太平洋，東北近琉球群島，西屆台灣海峽，對岸就是中國大陸的福建省；南臨巴士海峽，和菲律賓實隔洋相望。自古以來，即與外界文化接觸頻繁。蔣勳於〈臺灣美術三百年的過去、現在與未來〉一文中，便曾提出：「臺灣美術最明顯的變化，殆由移民入徙及外移現象所造成。」倘若以保守的數字「三百年」來估算台灣美術發展的歷史，則至少涵蓋有原住民文化、漢族文化、荷西文化、東洋文化、歐美文化等多重質素。

台灣文化綿延久遠，不過若就繪畫層面來談，在鄭成功治台之前，台灣仍處於「開墾拓荒」的階段。而台灣版畫的創始與開雕，根據資料記載應可追溯至明末，但更早之前便有外國人繪製與台灣有關的版畫了。

明世宗嘉靖二十三年（1544），前往日本的葡萄牙航海者途經台灣島附近時，在太平洋上望見一個林木蒼鬱翠綠的島嶼，從海平面陡升起的山脈，在白色海浪的拍打下，映著蔚藍天空的奇美風景，不禁高呼一「FORMOSA（福爾摩沙，亦即美麗之島）」，深深讚歎這個東方的海上島嶼。至明神宗萬曆年間，台南附近原名「大灣」之地，因諧音「台灣」，台灣之名於焉誕生，正式進入史冊。

西元1622年，荷蘭人佔領澎湖群島，越二年，又進駐台島，佔領「大員」（今台南安平），建立政經中心熱蘭遮城（今安平古堡），後來又在漢人移民居住地建立普羅文西城（今赤崁樓）。而同期，西班牙也於天啓六年（1626）佔領社寮島（今和平島），並且建立城堡「聖薩爾瓦多城」。十六年後為荷蘭人所吞併，自此荷蘭成為統治台灣的第一個政權。

荷人據台（1624—1662）的三十八年間，是台灣史上的荷蘭支配期。荷蘭是當時台灣的統治者，因此有大量文字、輿圖、版畫等圖籍傳世，不僅在描述台灣的見聞，也記錄了台灣的景觀。在為數不少的版畫作品中，自然以描繪荷人在台政經中心的熱蘭遮城為最多了，如

線刻歷史畫《荷蘭增援艦隊攻擊鄭成功圖》、《鄭成功與荷蘭人會面圖》等，又如一幅描繪荷人登陸台灣時遭遇當地居民抵抗的版畫，從這件作者不詳的版畫作品中，可見活躍於十七世紀偉大的荷蘭畫家哈爾斯（Frans Hals, 約1580-1666）、林布蘭特（Harmensz van Rijn Rembrandt, 1606-1669）那種對天空，尤其是光線的喜愛，以及地平線、戲劇的動作等等藝術風格上的特質。類似對天空濕氣、雲層的喜愛，也表現在另一張以台灣船隻為描繪主題，題名為《福爾摩沙之美》的版畫作品上。這些不論是手繪或是雕版的作品，其藝術價值已大大超越了記錄或說明的意義。

永曆十五年（1661）四月三十日，鄭成功（1624-1662）率軍在台灣鹿耳門登陸，圍困荷蘭人九個月之後，逼其離開台灣，經由鄭氏的引導，漢人大舉移入。俟鄭經嗣立，在督軍陳永華主持軍國大政下，設府縣、置安撫司、頒行軍民開墾條款，嗣又興辦學校，至此全台教化大開，儒家思想深入人心，民族精神益為發揚光大。鄭氏經營台灣二十餘載，以明室孤危忠忱，官鑄《大明中興大統曆》（滿清繼主中國，已於順治二年改為時憲曆，頒行天下），奉明正朔。現存明鄭所刊《大明中興永曆二十五年大統曆》曆書刊本，西元1671年出版，很可能是存世最早漢人在台刊行的雕版印刷品，雖然只單薄的十四頁，卻是鄭成功之子鄭經在海角孤島上藉以生聚教訓、勵精圖治的藍本。《永曆大統曆》不僅深具歷史意義，其刊行也可視為台灣雕版印刷事業之發軔。

台灣是我國東南海島地區，雖早有先人活動的足跡，但就整個悠久的歷史來說，一直到明末鄭成功以此地為反清復明的基地，才見大規模的開發。當時自福建、廣東渡海來台拓墾者眾，舉凡社會形態、教育文化、宗教信仰、經濟結構和風俗習慣，處處承襲閩、粵原鄉的內涵與形式，而「木版水印」這項民俗巧藝也隨著移民的引入，逐漸在美麗之島上生根茁壯。因移民祖籍的差異，台灣早年各地流行的版畫也可看出泉州、漳州、潮州及嘉應州等地的影響。

清代以降，方志編修日織，諸刊本中的卷首均附有山川輿圖、官署勝景等。其中《臺灣府志》「雞籠積



圖6 黃永玉 納涼

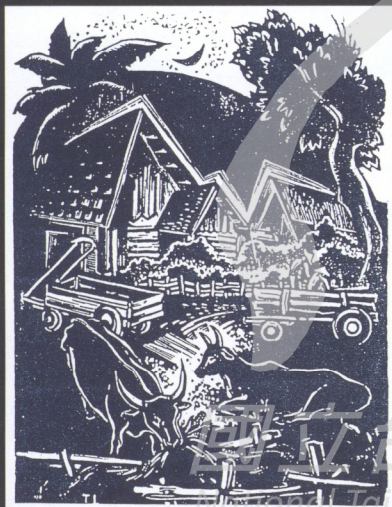


圖7 戴鐵郎 台灣農村

雪》、《淡水廳志》「香山觀海」，均為當時對臺灣山水描繪的版畫，這些志書卷首之版畫風景，是明清時期映現台地風情的重要圖像史料，為建構台灣風景的人文思維提供積極而傑出之貢獻。同時，民間版畫印書事業以道咸年間崛起的「松雲軒刻字店」（為台灣最早也是當時唯一的印書店）水準最高，所刊行圖書與泉慶等地的刻本相較，毫不遜

色。至於福建泉州府晉江石獅鎮「王泉磊紙莊」、「王泉順紙店」，也陸續在台南大放異彩，面貌獨具。

台灣傳統的木刻水印版畫造型素樸、豐富多采，無論公家或民間的刊刻，均以實用為主，並不刻意求美，以作為觀賞之藝術品，是一種既通俗而又具有實用功能和價值的民俗版畫藝術品。大抵分為官方刊印的方志、民間版印的圖書，以及歲時節慶及典禮祭儀中所使用的民俗版畫等三大類。往昔的民間生活時序，均以歲時節慶為依歸，而歲時節慶又與民間信仰及典禮祭儀有密不可分的關係，充分體現其為民間藝術的特色。

台灣傳統版畫的另一特徵是它大部分（版印圖書除外）為「即用性」的印刷品，也就是說，它在使用過之後就任其逐漸損毀，或者立即燒化，因此不容易保存下來，而少數倖存的紙印本也由於紙質粗劣，不堪歲月摧折，而漸散佚。經過分類歸納為：一、居室裝飾、歲時節慶的吉祥版畫（年畫）：包括歷史故事畫、門額獻勝、門楣掛箋、門神、斗方、對聯等。二、知識傳導、標誌圖解的版畫：包括版印圖書中的方志、經書、善書、農書、醫書和戲曲小說中版畫以及畫譜等。三、神靈佛道、巫術信仰的版畫：包括家庭祭祀用版畫如觀音媽聯，佛壇及道壇用版畫如觀音菩薩、保生大帝，廟宇及壘壇印製之版畫如神馬、籤詩、符錄，糊紙業用彩紙版畫如七娘媽亭、紙盾，紙錢如金、銀紙。四、賭博娛樂、消遣遊戲用版畫：有葫蘆問、陞官圖、四色牌等。五、其他版畫及版印品：如官方所雕印的功牌、執照、契尾、銀票，民間的有包裝紙、信箋及商舖所用印記。

民俗版畫因含有濃厚的民族性和地方色彩，所以能普遍受到市井小民的喜愛，不因社會結構的變遷而中斷，在民間繼續流傳著。但其製作方式卻隨著時代的進展而有所改變，其製作方式卻隨著時代的變革而發生變化，風格樣式也是日益豐富變化疊出的。早期傳統版印一次只能印一張，耗力費時，且木雕版印保存不易，逐漸流失。日人占據台灣之後，西洋石版印刷術傳入台灣，石版版畫因為畫面線條清晰，色彩均勻豔麗，遠較木版版畫精緻；同時石版印刷又能大量印刷生產，速度較快，售價便宜，很自然的取代了水印版畫的地位。此外，日據前來台的外國宣教士馬雅各醫師奉獻一台印刷機作為宣教之用，創辦台南神學院的巴克禮（Dr. Thomas Barclay, 1849-1935）牧師為此返回英國學習印刷、撿字和排版技術，並募資來台興建印刷廠，自1884年5月開始印刷各種文件，並在1885年7月開印「台灣府城教會報」，坊間印刷廠也有利用銅版印刷民俗版畫販賣，也頗受民眾喜愛。



圖8 陳庭詩 暴雨



圖9 秦松 太陽節

刻，保守性特別強，利用木版印刷的技術來印製流傳，仍零星的保存於台灣各地。

《民俗臺灣》月刊，是台灣在日據時代末期的日文雜誌，專門介紹台灣的風土民情。1941年7月創刊，1945年1月停刊。日籍畫家立石鐵臣從創刊號起即參與編務，並自該期推出膾炙人口的「台灣民俗圖繪」，從第二期開始又負責封面版畫工作，在該月刊共發表了101幅「台灣民俗圖繪」的版畫作品，他透過對台灣風物的沉迷與依戀，以敏銳的眼光，將台灣的社會現象以及民藝、街頭景觀、民俗表演、古老建築等充滿鄉土氣息的風物，很有系統地去採集，然後用雕刀很感性描刻出來，這些版畫作品，以簡化的單純構圖，不刻意顯露的刀法，用黑白對比的手法，賦予裝飾性的藝術效果，皆含蘊濃厚的木刻韻味，畫面呈現如兒童畫般的稚氣，予人印象深刻，也最動人，為今天研究台灣民俗留下可貴的記錄。

《媽祖》期刊，由日籍詩人作家西川滿擔任編輯兼發行人，創刊於1934年10月10日，1938年3月3日停刊。該期刊是以詩集的形式，聘請當時在台的日本畫家，如立石鐵臣、宮田彌太郎、小林朝治、谷中安規、川上澄生、福井敬一、橋小夢等人，依詩句、散文內容，憑各人讀後的感觸而作畫，表現不同的風貌，將版畫的魅力呈現得扣人心弦。此外，西川滿在他發行的其他詩集、散文裡，例如《媽祖祭》、《臺灣風土記》、《赤崁記》、《華麗島頌歌》和《臺灣繪本》等書，均刊載有台灣傳統的民俗版畫和畫家新創作的版畫，新舊並陳，風格殊異，具有比較觀賞的趣味。

《民俗臺灣》月刊和《媽祖》期刊的發行，為日據時期的台灣文化藝術，激起了不少的回應，無形之中，將版畫藝術融入於生活中，提升民眾對版畫藝術的欣賞和愛好。

(三) 光復後現代版畫的發展

1. 延伸期 (1945~1956)

(1) 魯迅思想影響下的左翼版畫 (1945~1948)

日據中期，也就是1930年代，左翼思潮形成全球性的運動，此時台灣知識份子中就有一脈是結合民族主義與社會主義的系統；而在中國大陸，文藝家魯迅倡導新興版畫運動，其反帝國、反封建左翼美術精神，成為中國當代藝術的主流。對日抗戰期間，由於木刻版畫製作的便利性，加上它強烈的表現力，很快就成為戰時最佳的文宣利器，在鼓舞抗日士氣上，起

了積極的作用。

1945年8月15日，日本宣布投降，台灣結束了半世紀的日本殖民統治，台灣人民歡欣鼓舞，慶祝台灣回歸。而作為左翼政治、宣傳畫為特色的木刻版畫，也在光復初期的三年間，隨著木刻家來到台灣，例如：黃榮燦、朱鳴岡、陳庭詩、汪刃鋒、荒煙、王麥桿、章西厓、黃永玉、戴英浪、劉侖、麥非等，他們和台灣當地的文藝家、美術家團結一起，共同開展了廣泛而活躍的工作。他們透過相互訪問討論、辦報刊、開書店、舉辦展覽、發表文章、創作作品、教學等方式，為光復初期的台灣新美術的建立貢獻了自己的力量，也創造了一個黃金時期。

這批來自大陸的木刻家，他們都受到左翼文藝精神及對日抗戰文宣工作體驗的影響，而利用黑白對比的寫實創作風格，留下台灣美術史上第一批台灣主題的木刻作品，這些作品充分流露了大陸藝術家對台灣土地與人民的深厚感情，其中在詮釋

台灣優美的自然景觀的作品如劉侖《台灣高山族》、戴鐵郎《台灣農村》、章西厓《薈蓄蓄》、荒煙《淡水海濱游泳場之冬》等，也有描繪社會底層、富人道主義關懷的作品，其中以朱鳴岡完成於1946、47年間的「台灣生活組畫」為典型的代表，作品有《朱門外》、《準備過年》、《三代》、《食攤》、《太太，這隻肥》、《爭取生存的空間》、《攤販》等。此外，他們對當時的政治批判也相當尖銳，1947年台灣發生「二二八」事件，兩個月後黃榮燦以「力軍」為筆名發表於上海《文匯報》的《恐怖的檢查——台灣二二八事件》，紀錄了事件爆發瞬間的恐怖感覺，是當時最早、最快的關於二、二八歷史悲劇的形象記錄，也是「二二八事件」發生期間唯一留下的美術作品，現存於日本

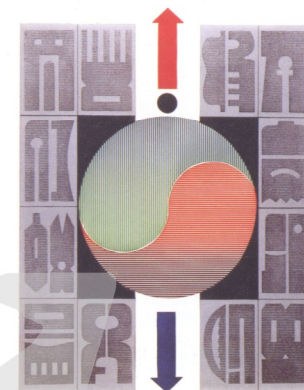


圖11 廖修平 陰陽



圖10 吳昊 落日

及至平版印刷術盛行之後，實用性漸被現代印刷術取代，石版印刷和銅版印刷便相繼沒落了。

(二) 日據時期版畫發展概況

光緒二十年(1894)，清廷於中日甲午戰爭中失利，翌年(1895)簽訂馬關條約，將台灣、澎湖割讓給日本。甲午一戰，割斷台灣與中國臍帶關係，卻斷不了漢族間的文化承續，存在於日常生活中的藝術造型表現，並不因為統治者的改變而有明顯的變化，尤其與民間信仰關係深厚的小型版印品，如冥紙和年畫佛像之雕

神奈川縣立近代美術館。

「二二八事件」之後，具有左傾色彩的木刻家恐怕國民黨迫害，除黃榮燦、陳庭詩留下外，其餘紛紛返回中國大陸。他們居台時間，短者二、三個月，長者二、三年，雖行色匆匆，可是留下的作品卻真確地反映了一個時代，也可看作是台灣美術與中國美術隔絕半世紀後，重新接觸的第一聲。

(2) 反共抗俄政策下的戰鬥版畫

1949年國民政府在中國大陸的形勢逆轉，年底全面遷台，除國軍部隊外，也引進了相當數量的移民及美術人口，方向、陳洪甄、陳其茂、朱嘯秋、周瑛等木刻家也到了台灣；也有一些青少年時期隨軍來台，或隨父兄遷居台灣的藝術家，如吳昊、朱為白、江漢東、秦松、李國初等。

1949年5月，當戒嚴令發佈生效，台灣進入「反共抗俄」的全面戒嚴時期，而隨後成立的「中國文藝協會」、「中國藝術學會」等團體，皆明白宣示：要以文藝的力量，激發民衆的士氣，從事反共抗俄的神聖工作。戒嚴體制下的台灣文化，在強調反共文藝的潮流中，木刻版畫是一種最方便的創作方式。

插圖式的戰鬥版畫，充分表現了反共復國的希望和決心，尤有政策背景的支持，在大時代的大趨勢下，儼然是反共動員時代的當權派。這些作品有揭發在中共統治下大陸同胞遭受空前浩劫，民不聊生的慘狀；也有歌頌自由中國的台灣同胞過著安和樂利的幸福生活，如方向《永遠跟著領袖走》《製造飢餓》、周瑛《老兵》《一封家書》、陳其茂《父與子》《山林之朝》、陳洪甄《前哨》《合作》等，在技法上用疏密的細線來表現形象的明暗，追求黑白對比的趣味；而在風格表現形式上，還沒有脫離過去抗戰時期寫實主義的創作路線。這些黑白的版畫作品，大多具有精練的刀法，簡明的構圖，歌頌的情緒，與鮮明的主題，富有濃厚的政治宣傳意味。

隨著台海局勢和緩，反共漸漸變成口號後，革命美術漸趨式微，後來這些木刻家的作品逐漸脫離過去以木刻作為政治宣傳的方式，走向了抒情式表現的道路，為日後現代版畫的發展埋下了重要的契機。同時，也有作品表現出對大陸家鄉生活和過節的懷念；也有以社會生活和人倫親情為表現的主題。

2. 萌芽期 (1957~1972)

(1) 現代主義藝術思想對版畫的刺激與回應

1949年5月，當戒嚴令發佈生效，台灣進入「反共抗俄」的全面戒嚴時期，在鏟除異己及反左傾的環境下，政府對藝術家迫害與威脅層出不窮，而二二八事件後留下的黃榮燦也在恐共情緒瀰漫的白色恐怖時期，不幸成為第一批犧牲者（1952年以匪諜罪嫌遭受槍決），自此具有宣傳及社會運動性格的木刻版畫表現，在台灣全面式微。五〇年代開始的「白色恐怖」政治氣氛，使版畫在形式和內容

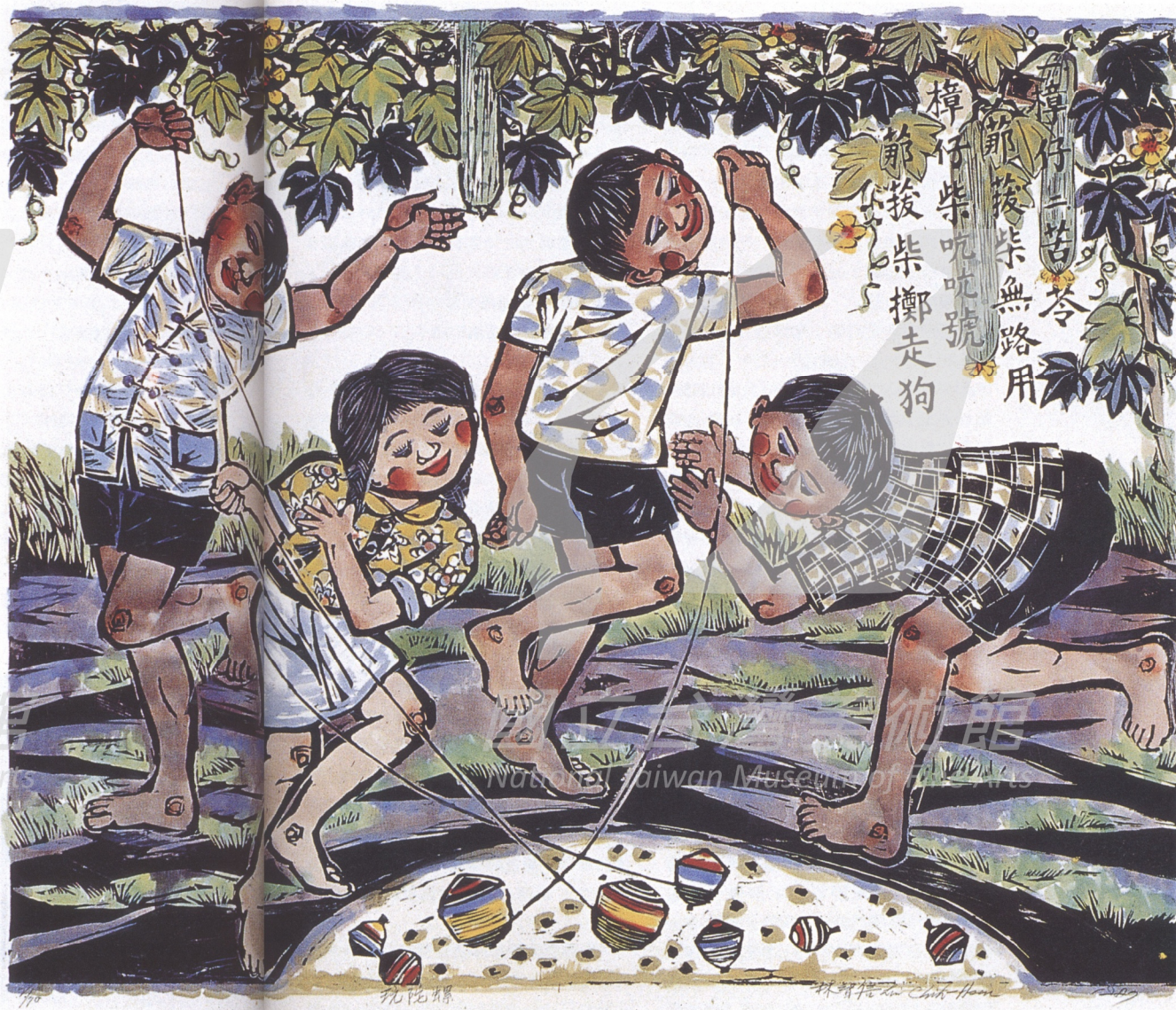


圖12 林智信 玩陀螺

方面受到一定程度的限制。

五〇年代末、六〇年代初，抽象表現主義席捲台灣畫壇，台灣文化藝術在美國文化的傾注、何鐵華的「新藝術」和李仲生的啓發下，揭示了一股新的藝術潮流及更為寬廣的藝術可能性。1956年後，版畫也受到現代主義藝術思潮的刺激和新材料應用觀念的影響，木刻版畫家已經覺悟「以木刻諷喻時事的功效和功能已經衰微，應進入純藝術時期。以後的木刻創作，不再有社會反映的影子，而以強調個人面貌，表現個人內涵為主調」。從而主張「自物象的外表，轉向內在世界的追求」，並進而「從木刻的套色領域中，領悟出一種理緒，轉移伸展到抽象表現的範疇」。從此時起，台灣木刻就進入一個新的時期。

(2) 現代版畫會與多媒材創作

版畫之作為一種創作的形式，在1958年隨著「現代版畫會」的成立，取代了以前以傳統木刻手法宣傳反共、戰鬥情緒的政治八股和浪漫寫實的民俗風情畫。五〇年代末期是媒材實驗的開展期，李仲生的精神感召以及旅居海外的轟動大量為文引介的歐美藝術思潮，以及多次結合地中海地區藝術家展出的東方畫會聯展，均是現代版畫會成員嘗試媒材實驗的重要觸媒，此期可見的是他們傾向新材質的實驗，也各自尋求拓展印製手法，大多形成獨幅版畫，部分會員更向國際藝壇進軍，如秦松、江漢東、陳庭詩、李錫奇、施驊、吳昊等人作品，均入選1959年第五屆巴西聖保羅國際雙年展，其中秦松《太陽節》更獲「榮譽獎」的殊榮；次年李錫奇《中國古城》一作也入選法國巴黎第一屆國際青年藝展。自此，他們在國家藝壇發展的

版途上邁出勝利的步伐，不惟奠定了中國版畫在國際的地位，亦更刺激了版畫的現代主義傾向。

持平而論，現代版畫會的成就，係在個人的創作表現，以及自然形成的影響，較之一種有計畫、有組織的倡導行動。這些版畫工作者雖然沒有受過完整的版畫製作技術訓練，然而可以看出他們將傳統版畫的藝術形式提升到現代的藝術精神領域所作的努力和貢獻。它和「五月畫會」、「東方畫會」同時成為帶動六〇年代現代繪畫運動最重要的三個組織。

(3) 中華民國版畫學會的開拓與啓示

1966年，政府為因應中共文化大革命的發展，也相對發起「中華文化復興運動」，這個運動吊詭地同時提供了傳統水墨與現代水墨的生存空間。而此同時，一群熱愛版畫的藝術工作者，包含方向、周瑛、朱嘯秋、陳其茂、李錫奇、李國初、韓明哲等老中青三代，際會復興中華文化運動如火如荼的當下，為「團結版畫界人士，從事版畫創作，研究版畫理論，發揚中華文化，促進國際藝術文化之交流」，於1970年3月在台北市成立「中華民國版畫學會」，聲明「今後中國版畫藝術的創作方向，雖然根源於民族文化，但卻非一味泥古和因襲；雖然講求創新，但亦非標榜頹廢和偏激」，「今後的創作步伐，將是以嚴肅的態度，奮發的精神，朝向創新的、具靈性的、激揚而蘊蓄民族風格的方向前進。」

中華民國版畫學會自成立後，在歷任理事長的精心努力下，秉持推展版畫藝術的宗旨，積極推動國內版畫教育與提升現代版畫創作，對我國版畫藝術的發展影響甚鉅，而其成效卓著，有目共睹。

(4) 變形蟲設計協會與版畫的推廣

1960年代中後期普普風潮達於高峰，其中現代設計的觀念結合普普的觀念，在現代藝壇形成一個特殊的文化景觀，而版畫之結合視覺設計理念，應是受當時經濟之發展，伴隨蓬勃發展的商業廣告及視覺傳播種種表現手法之影響。

1971年6月，一群投入工商業設計的美術人才陳翰平、霍鵬程、楊國台、吳進生、謝義錕等人，基於共同的志趣，並為「認清自己做露心腎，勇敢面對多變的時代，創造一切美好的生活，追求心目中的完美」，於台北市成立「變形蟲設計協會」。其成員除投入美術設計外，並在堅持自己的興趣與理想下，不斷的嘗試版畫創作，持續辦理各種展覽，出版各類作品手札等。他們的作品多用絹網版來表現，結合了商業美術的觀念與日新月異的絹印科技，顯然深受經濟的衝擊使然。他們也曾經以不同的內容作展出的主題，如愛、俗語、年畫、中國印象等，每種題材都是傳統文化的精華，並分別用不同的表現方式詮釋。

變形蟲設計協會會員隨著事業有成，也逐漸體認到除了創作、展覽交流外，更需要回饋社會，因此計畫提供部分經費給國內設有版畫的設計科系的學校作為獎學金，以為培育國內設計人才稍作貢獻，並藉以獲致新血，使協會更形壯大與持久。

3. 成長期 (1973~1982)

(1) 新技法的引進與自由開放的走向

1960年代達於高峰的現代繪畫運動，由「五月畫會」、「東方畫會」於1957年，「現代版畫會」於1958年啓動，形成台灣美術史上罕見的「畫會時期」。其中現代版畫

會成員的創作概以抽象的造型來作表現，彼時學校的版畫教學幾乎都以傳統木刻版畫為主，也由於國外版畫藝術資訊取得不易，所以對木刻以外的版種乃顯陌生。

1966年，旅居法國的青年藝術家廖修平攜回在巴黎版畫工作室十七室(Atelier 17)所研究的數十件蝕刻畫和一版多色技法作品，在台灣省立博物館展出，首度讓國內藝術界人士目睹現代版畫凹版彩色製印方式，感受金屬蝕刻版畫的魅力。次年陳景容自日學成返國，帶回一台大型銅版壓印機，於中國文化學院美術系開設銅版畫課程，教授銅版畫技法，同時也出版《版畫的技法研究及應用》一書，開始著手傳播現代版畫的觀念，由於對版畫有豐富的創作經驗和研究，而被聘參與國立編譯館國中教科書之編寫，也曾在公開場合示範凹版技法及倡導銅版畫。1971年旅美藝術家謝里法又將其在新約布拉特版畫中心(Pratt Graphics Center)所製作的絹印和照相併用的技法，在台北公開展示，更加深了國內年輕藝術工作者對現代版畫的興趣與創作嚮往。同年，僑居美國夏威夷的許漢超返國擔任國立臺灣師範大學美術系客座教授一年，指導絹印製作，並組織「東方絹印畫會」，並於次年在國立歷史博物館舉辦「絹印特展」，廖修平、李朝宗等人也提供作品參展，而對絹印實務頗富經驗的沈新民也提供了寶貴的心得資料，對日後絹印發展實有相當助益。

(2) 廖修平對現代版畫的倡導

1970年代初期是版畫發展的低潮期，先是1971年10月我國退出聯合國組織，許多國際性藝術活動被迫停止參與，版畫藝術創作與活動陷入低潮，許多會員相繼出國或捨版畫而就其他媒材，創作另外形式

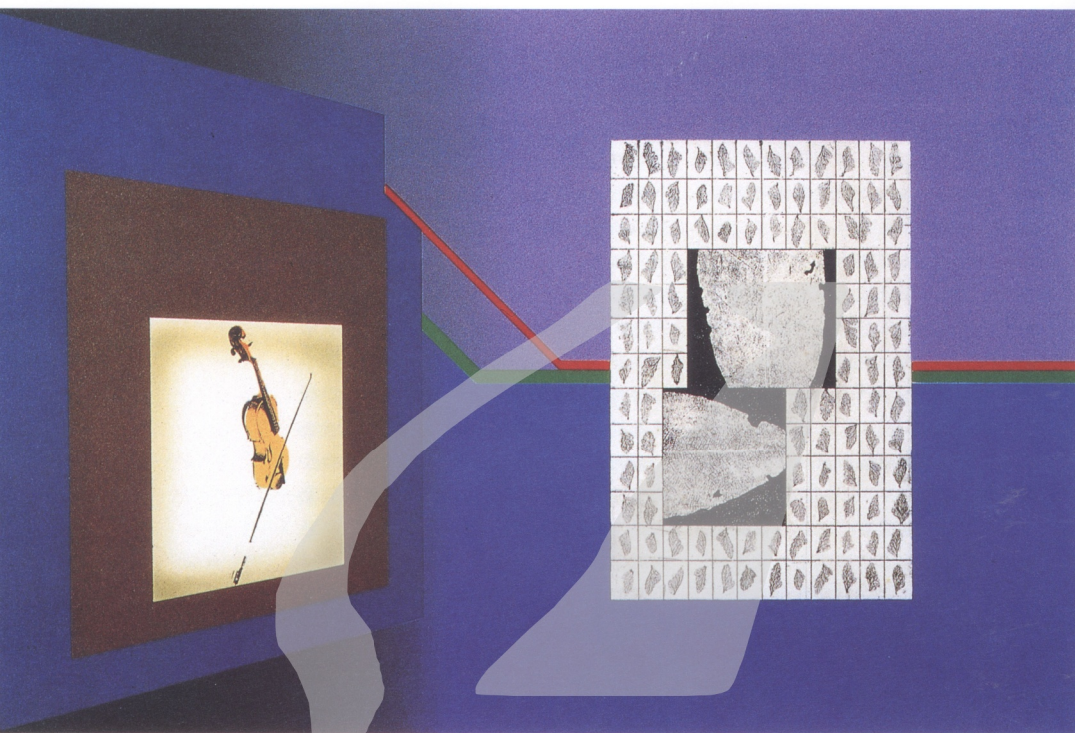


圖13 劉洋哲 絃音日記

的藝術；再者現代版畫會在台北凌雲畫廊展出第十五屆版畫展後，1972年宣佈解散，畫會活動終止。

1973年，國際知名的版畫家廖修平應母校國立臺灣師範大學之聘回國任教，講授現代版畫的技法與理論，也在國立藝專、中國文化學院等校開設現代版畫課程，及在台北設立版畫工作室，提供版畫設備和空間，指導一些愛好版畫的藝術家從事版畫創作。在台的四年間，除在學校授課外，還馬不停蹄地巡迴全省各地講授版畫理念與技術；透過幻燈片介紹、實務研習等方式，讓參與研習者體會版畫的基本技術與材質的科學精神，並推廣版畫正

確的觀念。在推廣版畫藝術教育之餘，廖修平更致力於國際性的版畫藝術交流，如1973年他把自己收藏的包括美國、歐洲、南美洲、日本、韓國等當代版畫家作品，在新公園（今二二八和平紀念公園）的臺灣省立博物館展出，媒材有木版、銅版、石版、絹印等，也有當時最盛行的照相製版及併用版技法，讓國內美術界人士有機會見到世界版畫的各種表現方式及傾向。以上這一連串的活動，逐漸喚起社會人士注重版畫藝術，在台灣掀起了「版畫熱」。

返國奉獻版畫，廖修平把满腔的熱情及精力全心投入，努力把版畫藝術的精華

在自己生長的土地上播種生根，燃燒自己，照亮別人，就是此時期廖修平最好的寫照。在廖修平回國之前，國內的版畫多半是傳統的木刻，大家對於木刻以外的版種多不熟悉，經過他的引介，大家才開始嘗試銅版、石版、絹版的創作，版畫創作因之風行。他所帶動的現代版畫技巧，將現代版畫會以來較土法煉鋼的方式，提升到一種國際的技術水準，擴大了台灣現代版畫的創作領域。

（3）十青版畫會的成立與版畫的推展

1974年春，廖修平直接或間接指導過的愛好版畫的年輕藝術家鍾有輝、林雪卿、董振平、林昌德、黃國全、謝宏達、樂亦萍、曾曦淑、崔玉良、何麗容等十位青年，為效法廖修平榮膺「十」大傑出「青」年，俾盡一己之力，服務社會，以開創藝術的新精神，於3月25日美術節成立「十青版畫會」。

十青版畫會成立後，接續已停頓「現代版畫會」，繼續對台灣版畫藝術的推廣與提升工作。他們承續廖修平對版畫的熱情及執著，年年計劃性的舉辦展覽及版畫推廣活動，如：演講、出版、座談及巡迴技法示範等，將現代版畫藝術帶入另一個空前蓬勃的發展階段。

隨著時光的流逝，十青會員皆已逐漸成熟並分別建立一己獨特的風格，其中多人曾獲國內外各項重要獎賞殊榮；另有的會員先後留學歐美日等地，將世界最新的版畫資訊及技法帶回傳授，並且由於版畫觀念的擴張及創作的啟發，很多會員也都是複合創作型藝術家，有製作油畫、水墨、雕塑、攝影及混合媒材表現者，從七〇年代起為台灣複合媒體藝術創作的先驅，並且確立版畫家創作的新樣貌。

（4）鄉土文藝運動影響下的版畫

七〇年代初期，隨著我國被迫退出聯合國，緊接著中日、中美斷交等外交挫折，國人開始進行深刻的反思與出發。1976至79年間，文藝界曾展開一場論戰，在「建立自我形象」的呼聲中，掀起了一次「愛國家愛民族、關心社會大眾生活」的鄉土文學運動。在這個運動中，一些版畫家在書法或甲骨文中尋求靈感，有的在漢

代碑刻、民間木版年畫、佛教藝術、原住民雕刻等藝術中汲取營養，加上題材的立足本土，使台灣的一些版畫形成了明顯的地方特色或民族特色。所以儘管廖修平從七〇年代初引進現代版畫技法之後，多數畫家均採用新技法，此時期仍有一批中堅版畫家仍堅持木刻版畫的創作，如林智信、吳昊、邱忠均、倪朝龍等，還有江漢東、林燕、蔡篤志等人的有些版畫也受民間藝術的影響，富有鄉土意味及民族情趣。

4. 發展期（1983～）

八〇年代初期台灣經濟起飛，民主意識高漲，整個社會呈現多樣化面貌。而行政院文化建設委員會（1981）、台北市立美術館（1983）的相繼成立，是藝文界的盛事，顯現政府重視文化建設的成果；而各式各樣的現代美術湧入，促使台灣地區的藝術表現得以更趨自由而多元化的發展。

版畫在八〇年代的發展，則大抵循著兩條脈絡進行，一是鄉土運動以來對民俗版畫的重新看重與整理，在1980年代顯出亮麗成績，如國立歷史博物館、國立中央圖書館、行政院文化建設委員會等均積極地進行相關資料的蒐集，並舉辦傳統版畫展覽，在整個文化環境中起了帶頭的作用；另有一條從現代藝術角度切入的脈絡，台灣現代版畫主要仍以「十青」為代表的一批新生代為主流，他們除努力在版畫創作上的革新，其中多人曾獲國內外各項重要獎賞殊榮，同時也積極推廣版畫，如文建會1983年辦理「版畫技法全省巡迴示範展」，即委託十青版畫會，巡迴台中市、南投、台南、屏東、澎湖等五處文化中心，進行版畫技法示範，將版畫知識向社會普及推展。

在八〇年代兩項官方舉辦的大型版畫獎項的設立，影響台灣版畫的發展甚鉅：

（1）中華民國國際版畫雙年展

由於版畫是始源於我國的藝術種屬，五〇年代末以來，我國版畫家在國際性大展中獲獎早已不乏其人，而且版畫是藝術和複製技術的結合產物，比其他造型藝術中的媒材來得輕便普及，易於大量印製和外國作交換展



圖14 龔智明 海韻 I

示。行政院文化建設委員會有鑒於此，為積極進行藝術文化發展與交流的工作，於1983年起大力提倡開辦「中華民國國際版畫雙年展」，一方面是有意將這在中國具有悠久而傑出的藝術種屬，提昇到國際的層次；另一方面，這也是台灣在七〇年代初的外交挫折之後，重新走入國際社會的一個可能作為。中華民國國際版畫雙年展自開辦以來，在秉持創辦的宗旨的同時，也因為逐漸開放多元的觀念，在內容及作業方式上做些變動與調整，如在第五屆開始也接受單刷版畫及手繪版畫，使得表現的媒介與技法更加豐富；另1993年第六屆開始增加素描作品競賽，將媒材泛及於各式紙上創作，展覽名稱因而擴大成為「中華民國國際版畫及素描雙年展」。每兩年一次的雙年展，迄今已辦理十一屆，期間有數十個國家的上萬人參與這個獎項，開拓了國人的審美視野，也提升了我國的文化形象，同時在國際藝壇建立了相當的聲譽。

(2) 版印年畫徵選活動

年畫在過去是我們中國人最喜愛的一種通俗的民間藝術，但是近幾十年來，它已慢慢由衰落而絕跡，漸漸地為大家所遺忘。文建會成立以來，本著「傳統與創新」的原則，致力於文化藝術的推展工作，以該會美術業務為例，在歷屆「中華民國國際版畫雙年展」之同時皆配合舉辦中國傳統版畫之專題展。而為喚起國人重視年俗，提倡

優良文化藝術，從1985年開始辦理「版印年畫徵選」活動，期能為傳統賦新意，為年畫開生機。在文建會的大力倡導下，許多藝術工作者參與現代年畫製作，他們或以最新絹印、照相製版、銅版蝕、石版壓印等技法印製，或以傳統木刻作大膽地刻畫，或混合各種媒材應用，手法嫻熟，各具特色。內容也從傳統中走出，題材更廣泛，構圖更活潑，在吸收了現代版畫及造型理念後，產生了更新的美感和趣味。

1987年台灣開放大陸探親，兩岸美術界開始交流，大陸木刻版畫作品首次有系統地被介紹到台灣，而大陸年畫亦源源流入，使國人較之從前反而有了更多接觸傳統年畫（不只是漳、泉年畫）的機會，並拓展視野。由八〇年代進入九〇年代，在解嚴後政治禁忌的開放下，也為藝術創作與文化思考提供了前所未有的自由空間，台灣與大陸的版畫家也開始接觸和交流，版畫家紛紛至大陸舉辦個展或聯展，並引進大陸畫作來台展出，睽隔四十多年的海峽兩岸的版畫家再度交流。此期版畫創作人口除十青會員外，留學歸國的青年版畫家也充實了台灣版畫隊伍，而十青的學生人數眾多，成績也相當可觀。

隨著科技的進步與普及，版畫已不再是我們原先所認定的範圍和模式了。版畫技法日新月異，將攝影、影印、拼貼、電腦繪圖等技法運用到版畫創作之中。為版畫創作者提供無限的表現方式，開拓更豐富的表現領域。

三、本次展覽的新意

此次本館策劃之「台灣美術丹露——版「話」台灣」主題展，即是將展覽焦點放在1945年至解嚴後活躍在台灣藝壇的當代版畫家，是橫切面的展現當代樣式，藉著

版畫作品來呈現當今藝壇多元而活潑的一面。展出作品囊括傳統木刻、西方金屬版畫、石版、絹印及複合媒體等多元化，展出作家包括老、中、青三代，如黃榮燦、朱鳴岡、陳庭詩、荒畑、方向、陳其茂、周瑛、楊英風、吳昊、江漢東、朱為白、李錫奇、廖修平、林智信、陳國展、鍾有輝、董振平、梅丁衍、林昭安、潘仁松、蔡宏達等。

此項主題展在籌辦作業上，為了增加展覽張力，除著手台灣版畫史的收集研究，完成專題論文報告，進行作者傳略、作品賞析之撰寫，版畫大事年表的編製外，並收集各類版模整理展示，希望台灣版畫發展過程、演進歷史，透過作品、版模及圖表的陳列展示，作深度且有系統的介紹，使國人對台灣版畫有更深的認識與體會。

四、結語

台灣雕版印刷事業的興起，雖然在中國版畫發展史上是屬於較晚的一個地區。不過，自從雕版印刷技術由大陸傳入台灣之後，迄至1945年台灣光復，也已經歷了二百多年的歷史了。由於政府與民間的努力，台灣的版畫界已經在國際版畫界占有了一席之地，這是大家要繼續努力並珍惜的。

綜覽眼下國內公私立美術館、博物館、文化中心、地方專題陳列館陸續成立，典藏品類已經積極朝向專題化發展，而各項典藏研究展覽的推出，更是學術研究成果的展現。我們企盼今天「台灣美術丹露——版「話」台灣」主題展的舉辦，能夠相對提昇有關學域知識的更上層樓，並且開放解讀台灣版權豐富內蘊的探索空間。