

# 彩墨耕耘現真趣

論吳長鵬從傳統水墨畫至現代彩墨畫的發展

The Natural Taste in Cultivating Color-ink Painting—Discussing Wu Chang-peng's Art Development from Traditional Ink Painting to Modern Color-ink Painting

賴明珠 Lai Ming-chu / 中原大學室內設計系兼任助理教授

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

## 一、傳統文人水墨的薰陶

對1934年誕生於桃園龍潭客家村莊的吳長鵬先生而言，他和其他在日治中期出生，並且接受過短期日文教育的台灣知識份子，都曾經歷過相似的成長歷程。二次大戰結束的前幾年，吳長鵬在戰鼓喧天的時局下，克難地在故鄉龍潭國小接受了三年日文基礎教育。四、五年級時（1944~46），在混亂的變局中，因學校無法運作，他只得追隨堂伯父吳庭鑑及鄉中儒士梁乾富等人，習讀千字文、三字經、尺牘和百家姓等基礎儒學啟蒙書。前後約八、九個月密集的漢文教育，無意中替吳氏紮下漢學詩文的根底。小學五年級下學期時，隨著政權的更迭及局勢的穩定，吳長鵬才又再度回到國小繼續未完的學業。但是原本的日文教育，隨著日本殖民政權的落幕，一夕之間轉為新政權所帶來的中文教育。

國小畢業後，客籍農家子弟出身的吳長鵬，順理成章地進入龍潭農校就讀。農校就學期間，他在美術方面的潛能深受校長兼美術老師鍾肇鴻（鍾肇政的堂哥）的賞識與鼓勵，因而決定畢業後報考師範學校的美術科。1950年吳長鵬不負師長的期望，順利地考上台北師範學校藝術科。在校期間吳長鵬先後跟隨孫立群（素描）、吳承燕（山水畫及隸、行、草書法）、周瑛（不透明水

彩）、宋友梅（工藝）、黃啟龍（設計、美學）及陳望欣（勞作）等人間學習藝。1953年台北師範畢業之後，吳長鵬被分發回到故鄉三和國小服務。1958年則請調至台北縣江翠國小服務，同年吳長鵬再接再厲考入國立師範大學美術系專修科進修。師大時期，他得以追隨國畫名師黃君璧（瀑布與雲彩）、林玉山（花鳥）及張德文（樹幹、樹枝）等人，學習水墨專門領域的技法；同時又跟隨廖繼春、李澤藩、陳銀輝、劉文煒、闕明德等先生，汲取西洋藝術的養份。1960年完成師大的專修課程，吳長鵬主動申請中壢中學美術教員的工作，恰巧該校資深的美術教師傅煥生預備退休，因而吳氏順利地接替了傅氏的教職。

在藝術創作方面的表現，吳長鵬從台北師範畢業的那一年（1953）開始，就積極地參與台灣省政府教育廳所主辦的「全省教員美術展覽會」（簡稱「教員美展」），以自我激勵。1959年進師大的第二年，他則開始參加「台灣省美術展覽會」（簡稱「省展」）的藝術創作競賽，直至1968年考取公費赴日研習。

從吳長鵬早期接受教育的過程，我們知道他一如多數師範系統訓練出來的美術教員，在創作的廣度上，他同時接受中國繪畫、西洋繪畫及立體造型雕塑的綜合訓練。在他所偏愛的水墨畫養成

訓練上，他大抵遵循學校老師的指導，以臨摹畫稿、畫冊，或寫生靜物、風景、人物為入門之道。換言之，古今中外「典範」形式語彙的學習，乃是他早期藝術創作學習階段的重要步驟。而「摹古」、「臨今」及「師法自然」、「寫生」的研習準則，正是五〇年代台灣學院中多數「引西潤中」折衷主義「國畫家」創作的大趨勢。

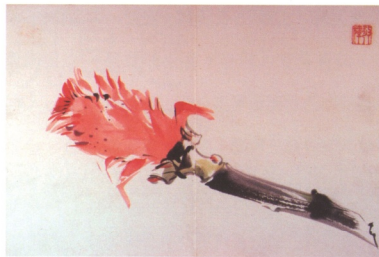
戰前日本殖民中晚期，台灣的「水墨畫」（含括受過學院訓練者的水墨畫、業餘文人畫及民俗藝師的水墨畫）由於殖民官方大力地提倡強調寫生、寫實觀點的現代「東洋畫」，導致水墨畫受到排擠，暫且遁形、沈潛為民間「邊緣文化」的創作形態。例如1934年6月，呂鐵州（1899-1942）、郭雪湖（1908-）、陳敬輝（1910-1968）、林錦鴻（1905-1985）、楊三郎（1907-1995）、及曹秋圃（1895-1993）六人組成「六硯會」。聚會時，受過日本美術學院訓練的東、西洋畫家呂鐵州、陳敬輝、林錦鴻，和以自修方式習藝的郭雪湖四人，即嘗試以淡墨、淡彩畫下具有透視空間感的寫意花果畫及風景。<sup>1</sup>（圖1）這種以精簡筆意所創作的彩墨小品，帶有文人隨筆的雅序情趣，與殖民官展中嚴謹寫實的「會場藝術」，具有截然不同的興味與旨趣。此外，成立時期更早的台南

1 1930年代的「六硯會」，常利用聚會時切磋藝術。例如畫友於呂鐵州住宅聚會時，曾在呂氏準備好的厚宣紙冊頁上，現場即席創作。他們以單一不加背景的主題，造型簡潔、筆觸勁銳的手法，描繪時令的花卉。這種破除殖民官展「精密積風」的窳俗畫風，大膽追求「新文人畫」寫意筆法的風貌，正如林玉山、潘春源、朱省亭、徐清蓮

等人於三〇年代的彩墨作品一樣，被當時日籍藝評家鷗汀生大加讚許，並稱其「足以刺激、指導日本畫壇」。然而這一股戰前台灣「新文人畫」的序曲，卻因戰後政權、教育、文化的易變而走調。



圖1 陳敬輝 花卉  
1934~42  
182×24.5公分  
彩、墨、雙宣  
呂鐵州家族收藏



「善化書畫會」，嘉義「春萌畫會」、「鴉社書畫會」，新竹「益精書畫會」，也都兼具有同仁雅序及推廣傳統水墨藝術的企圖心。因而我們可以說，日治時期台灣水墨創作的傳承與發揚，在殖民文化的襲捲下，雖然淪入「邊緣文化」的結構層次，但是卻不曾被台灣本土的藝術創作者所揚棄。只是在殖民統治意識瀰漫的官方展覽場域中，本土的水墨藝術不得不退卻到民間畫會的私領域空間，以追求香火命脈的延續。

戰後隨著政經社教結構的重組，在藝術的版圖中，傳統中國水墨畫隨著渡海三家地位的確立，進而佔據了台灣視覺藝術的山頭。渡海三家溥心畬(1896-1963)、黃君璧(1898-1991)、張大千(1899-1983)，三人都強調傳統與臨摹的重要性，<sup>2</sup>而此主張卻恰好和台灣中堅輩東洋畫家，如：林玉山(1907-2004)、陳慧坤(1907- )、郭雪湖(1908- )、陳敬輝(1911-1968)、林之助(1917- )等人偏重寫生、寫實及「以自然為師」的創作觀有所分歧。<sup>3</sup>之後，

經過「省展」、「教員美展」及學院美術教育的磨合，兩派在「省展」中則一分为二，第一部由傳統派領軍，第二部則由寫生派掛帥。最後則由位居「正統」文化代言的渡海傳統派掌握「國畫」的主導權，而被烙印著殖民標籤的本土寫生派「國畫家」則默默退居二軍的地位。檢驗吳長鵬早期參與「省展」與「教員美展」的作品，即可以尋繹析出這種政治、社會、文化變遷交錯影響之下，台灣藝壇所映照出來的時代訊息與錯綜複雜的視覺文化符碼。

## 二、從古典樣式的學習到寫生經歷的體驗

1953年返鄉任教的吳長鵬，首度以《白雲飛峻嶺》(圖2)一作入選42年度「教員美展」的國畫部。此作，畫者以岩壁、白雲、溪澗、老松、銀瀑等傳統的形式語彙，組構出登高臨遠、超然脫俗的文人山水情境。右上角則央請業師吳承燕題寫五言詩句，曰：「白雲飛峻嶺，飛瀑瀉深淵」。在師徒的合作下，藉由詩書畫的結合，引領觀者共同進入

傳統文人畫家所虛擬構築的視覺意境。吳長鵬自認台北師範求學時期，他在水墨山水上深受恩師吳承燕的影響。吳承燕，乃上海美術專門學校的畢業生(1926)，性好遊歷，詩書畫號稱三絕。中日戰爭時期任教於重慶國立藝術專科學校，因而得以縱覽中國西南一帶的名山勝景；來台之後任教於台北師範學校。郭介眉引胡佩衡的評論，說吳承燕的作品「以吾古法，寫真寫景，超脫古舊」。<sup>4</sup>而虞君質也稱讚吳承燕的山水作品：「寫意又無不從實地寫生蛻變而出」。<sup>5</sup>足見吳承燕服膺的當是「外師造化，中得心源」的古訓。然而綜觀吳氏的詩書畫作，雖感時、紀遊、抒情、紀懷者居多，(圖3)透露出如虞君質所稱

圖2 吳長鵬 白雲飛峻嶺  
1956 68×70公分 彩、墨、紙 畫家收藏



圖3  
吳承燕 巴渝霧色  
1946  
水墨、紙  
翻拍自《吳承燕詩書畫集》

「人格深處的至情至性」；<sup>6</sup>但終因拘泥於傳統語彙形式，故並未醞釀出創新的造型語言。

而吳長鵬早期的創作，從《白雲飛峻嶺》到後來陸續入選「教員美展」的水墨作品，如《瀑布》(1956)、《山水》(1958)、《深山無盡》(1958)等作品，大致上可以看出端倪。在台北師範追隨吳承燕等老師的三年期間，吳長鵬在摹古、寫生或詩書畫三要素的涵養上，顯然不離奉古人、業師為楷模、圭臬的傳統訴求。換言之，仍不脫從動奮臨摹、恭謹仿古當中，汲取傳統、古典樣式的形式語彙。至於轉換實證的寫生經驗為自我的視覺符號，抒發自我胸臆，當時並未有明顯的發展。

基於對藝術創作的喜愛與自覺不足，1958年吳長鵬再入師範大學美術系專修科潛修。在水墨的研習上，他除了受傳統派黃君璧系主任的指導，平時尤其喜愛與強調寫生折衷派的張德文、林玉山等老師接觸請益。1958至1960年就讀師大期間，中部橫貫公路的興築工程正在進行中(1956年7月開工)，並且有

部分路段已開通。當時吳長鵬常隨林玉山、張德文老師遠赴中橫、太魯閣一帶作徒步旅行的寫生。<sup>7</sup>可見在師大研習期間，他除了追隨名師學習各類傳統典範的創作技巧之外，在師造化、寫生方面，也因折衷派「國畫家」的啟發與引導，因而有更寬闊的視野與開放的面對態度。

師大專修科的第二年(1959)12月，吳長鵬以至梨山一帶寫生的水墨作品《深山險境》，首度入選「省展」(第十四屆)國畫部。1960年師大畢業後，他申請至中壢中學教書，並開設個人畫室指導社區年輕學生習藝。1960年4月，歷經四個寒暑興建的中部橫貫公路全線通車，喜愛爬山涉水的吳長鵬乃常常利用假日帶領壘中及畫室的學生，例如：簡錦益、邱紹春、謝桂齡、歐章基等人，遠赴中橫、太魯閣一帶旅行寫生。<sup>8</sup>而此後入選「省展」的《山水》(1960)、《達見奇峰》(1963)、《橫貫公路》(圖4)、《長春祠》(1964/12)、《山水》(1966/12)；及入選「教員美展」的《隧道》(1961)、《阿里山雲海》



圖4  
吳長鵬 橫貫公路  
1963 70×136公分  
彩、墨、紙  
第十八屆「省展」國畫部入選 畫家收藏

(1963)、《溪山秋色》(1963)、《天祥朝暉》(1964)等作品，大抵都是參考中橫寫生的素描所完成的作品。這一批1960至1968年出國之前的設色水墨作品中，僅見《達見奇峰》及1967完成的《徒步橫貫公路》稍具脫離前人的結構形式與筆墨空白，展現出他前期視覺美感的個人觀點。其餘多數作品則仍套用傳統文人派諸家皴染黃河、長江兩岸山水的制式手法，輕描淡寫台灣的山脈河谷，呈現的是缺乏實質生命力的「文人畫」紙上雲煙。

1963年入選第17屆「省展」的《達見奇峰》(圖5)，中景、遠景是以斧劈皴法處理山峰岩壁的肌理，並運用烘染點畫的筆墨，表現山崖、樹木、雲霧、遠山等組成元素，使用的是傳統文人畫家慣性的繪畫手法。唯一讓人眼睛一亮的

2 巴東，〈由過海三家看傳統中國畫之現代轉化與發展〉，郭繼生主編，《當代臺灣繪畫文選1945-1990》，台北市，雄獅圖書，1991，頁320-330。  
3 有關「省展」中兩派「國畫家」分歧的立場與創作主張，請參蕭麗瓊，〈戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭——以「省展」為中心〉，《台灣美術史研究論集》，台中

市，伯亞，1991，頁45-60。  
4 郭介眉，〈吳承燕教授的詩書畫〉(原文寫於1948年)，《吳承燕詩書畫集》，台北市，台灣省立台北師範專科學校，1963，頁100。  
5 虞君質，〈吳承燕教授詩書畫集讀後感〉，《吳承燕詩書畫集》，頁2。

6 同上註。  
7 2003.11.6筆者訪問吳長鵬。

8 2003.10.7筆者訪問吳長鵬。





圖5 吳長鵬 達見奇峰 1963 70×136公分 彩、墨、紙 第十七屆「省展」國畫部入選 畫家收藏

是，作者對前景松樹間微妙的光線變化，處理地相當用心。看得出來，畫近景松樹群時，作者事前曾入微地觀察，並掌握住剎那間光影的變幻，並在轉換為視覺表現語彙時，脫盡舊習，直指個人美感的心源。形塑中景山徑上行走人物時，作者亦能擺脫傳統千篇一律「策杖高士」的形式，改以摩登時裝打扮的登山者，予人健康、平實、生活的現代意象。此作中，現代派現實主義精神宛如靈光一現般，無意間在接受過折衷派（現代與傳統）觀念、技法薰陶的年輕畫家筆下倏乎閃過。

綜觀五、六〇年代吳長鵬參與「省展」與「教員美展」的眾多作品，僅有《達見奇峰》及《徒步橫貫公路》能局部地以寫實的精神關照到現實生活。其餘多數之作，則都局限於以傳統的筆墨形式寫文人畫的意境。然而這種現象，在戰後一、二十年的台灣「國畫」界似乎被視為理所當然。因為提倡、發揚「倪黃文沈」、「清初四王」文人畫系脈的保守派畫家，當時都身居台灣美術學院主導的重位，因而他們所引領的學生，大都也陷入傳統文人畫的「夢魘」，虛耗於尊為「古典」的山石、雲樹、瀑布、屋宇的營造與形式的堆砌中。援引西方的視覺觀念，破除傳統形式主義的桎梏及形塑時代性的造形語彙，雖然是戰後台灣現代派畫家改革前進的路向，然而學院殿堂中的傳統保守勢力集團，依然是現代派改革行進中的主要制衡者。早期的吳長鵬，在折衷派

「國畫家」的帶領下，在水墨創作的實踐上雖然曾出現局部表現現實（reality）意味的風貌，但終究無法拋棄長期經營的古典（classic）文人畫形骸。

### 三、焦距模糊的台灣水墨改良觀點

回顧「國畫」、「水墨畫」的創新與改良的議題，早在20世紀初期的中國即有兩派的主張。高唱革命的激進派者如陳獨秀，詈斥「王石谷的畫是倪、黃、文、沈一派中國惡畫的總結」，並提出「改良中國畫，斷不能不採用洋畫寫實的精神」<sup>9</sup>。而溫和派者如康有為，則主張「今宜取歐畫寫形之精，以補吾國之短」<sup>10</sup>。又說「合中西而為畫學新紀元」<sup>11</sup>。康氏的主張是多數「引西潤中」派的典型觀點。雖然康氏對他所指的「吾國之短」，並未作明確地闡述，然而從之後留歐或留日的中國畫家，如：徐悲鴻、林風眠、高劍父、高奇峰、傅抱石等人，對中國文人畫「積習」、「成法」的怨懟不滿，及正面地回應西方或現代的日本繪畫，並嘗試從「西法」與「和法」中汲取長處，以開創中國畫的「新紀元」。那麼「引西潤中」或「引東潤中」派<sup>12</sup>所指的「吾國之短」的對象，應當仍是激進革命派所急欲擺脫的文人派「惡畫」。

從台灣本土的發展脈絡來看，1949年隨著國民政府來台發展的國畫家乃以

保守派者居多，其中能思考「引西潤中」或「引東潤中」者則居少數。而勇於批判文人「惡畫」，高唱水墨改革者更如鳳毛麟角。在當時的政治、社會與文化環境中，甚少人會思考台灣的「國畫」、「水墨畫」創作者所欲「外師」的「造化」，已和傳統文人畫家有了區隔；內心對自然所感悟、所獲得的「心源」也非古人所能體驗得到。戰後初期，台灣多數運用水墨媒材創作的「國畫家」，似乎也未能察覺到形構自我的、時代的造形語彙的重要性。一味沿襲舊有的典範圭臬，終究只能枯坐在古人所建構虛幻、疲弱的山水心宰。1950、60年代學院外圍的「五月」、「東方」畫會團體，則仍走「引西潤中」的模式，援引西方「抽象」形式的現代視覺語彙，企圖融合傳統水墨，以達到改良水墨繪畫的時代性任務。然而當時「五月」、「東方」的運動方向，是以夢鄉的中國傳統內涵與橫切移植來的西方形式語彙結合，因而缺乏觀看台灣主體社會文化的視野。無法與主體社會對焦的抽象水墨運動，遂在1970年代晚期的鄉土文學論戰中，將水墨畫改革的傳承之棒，交出遞給具有現實觀照深度的鄉土寫實畫家。

### 四、遠渡東瀛強化古典文人畫論述背景

1968年放下教員工作赴日留學的吳長鵬，起先在早稻田大學研究美術史一年，之後便轉入位於池袋的大東文化大學院就讀。1973年他以《王維的山水畫與文學的關係》獲得碩士學位。緊接著三年，他完成博士班的課程，並於1976年6月返台任教。1980年，先完成《黃公望繪畫觀研究》一書，之後才於1993年以《倪瓚的繪畫と文學との關係論》通過大東文化大學院博士學位的審核。從文人畫始祖王維，到元末四大家中的黃公望、倪瓚的研究，可以看出吳長鵬幼年漢學的啟蒙及早期學院中文人繪畫技藝的研習，對他深具有影響力。而1960年代晚期入大東文化大學追隨文人畫研究學者內山知也，<sup>13</sup>更強化他在文人畫創作理念及實踐上的導向。

從實際作品來分析，或許更能找到吳氏1960年代晚期至1980年代晚期作品轉變的關鍵因素。依據吳氏的自述，1968至1976年他滯日時期，為了學業及謀生，他的創作時間銳減。僅存的少數作品，或者已贈與師長，或者為了全家生計轉賣出去了，因而身邊這個時期的作品所剩無幾。<sup>14</sup>分析吳氏1970年代中期自大東大學院返台後一、二年的作品，大致上可以看出大東的文人畫訓練，強化的仍是對水墨韻味的捕捉，抒發的是不具現實精神、虛幻的傳統文人

9 吳憲庭，〈文化大革命美術概說〉，《炎黃藝術》第24期，1991.8，頁58。

10 同上註。

11 傅申，〈略論日本對國畫家的影響〉，《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，台北市立美術館，1990，頁31。

12 傅申認為20世紀中國水墨畫的改良除了「傳統中求變型」、「引西潤中型」之外，還有嶺南三家：高劍父、高奇峰、陳樹人，及傅抱石等，汲取日本近代繪畫精粹以啟

長構想、兼容並包的「引東潤中型」。（傅申，〈略論日本對國畫家的影響〉，頁31。）

13 內山知也的著作包括有：《滿唐小說研究》（1981）、《明代文人論》（1986）等，並為英波大學編纂《東渡中國文化論叢》（一一二）（1981-1982）。（參考吳長鵬，〈倪瓚的繪畫と文學との關係論〉，台北市，台北色研出版社，1993，頁320-322。）

14 2003.12.24筆者電話訪問吳長鵬。





圖6 吳長鵬 黑山三瀑 1976 69×136公分  
彩、墨、紙 畫家收藏

逸氣。例如，歸台第一年（1976）執教鞭於台東師專時，吳氏特別利用暑假返回台北畫室，完成追憶日本風景的《黑山三瀑》水墨長軸（圖6）。此作雖以日本崎玉縣黑山國家公園的三疊瀑景色為主題，也參考了實景的空間構圖，然而因為依然挪用古人用墨用筆的形式技法，所欲傳達的依舊局限於可觀、可遊、可居的文人雅士山水意境。嚴格說來，依然缺乏鏗鏘創新的造形語彙，以反映出現代人生活感觸的繪畫內涵。

#### 五、醞釀創新的視覺語彙與生活化的創作內涵

15 成立於台北的「文興畫會」，其他會員尚有：鄭香梅、顧翔遠、袁金塔、王友俊、樊湖濱、張權、黃永川、王友俊、林柏亭、戴武光、洪根深、林昌德等共21人。此畫會定期舉行彙報研討會並巡迴聯展於台灣北中南各地。（《文興畫會第10屆書畫聯展籌備委員會編，《文興畫會第十屆巡迴展覽——文興畫會畫展專輯》，台北市，文興畫會，1989，頁4。）

1977年吳長鵬轉調至台北師專任教，回到台北繪畫圈之後，他又積極地與師大的老師、系友密切互動。1979年11月他參與以張德文老師為首的「文興畫會」<sup>15</sup> 1988年又加入師大老師、系友所組成的「元墨畫會」。此段時期，他時常利用假期和張德文老師及鄭善禧等人至蘭嶼、阿里山等地旅遊寫生。也常獨自背起畫具四處寫生，範圍包括：離故鄉龍潭不遠的復興鄉角板山、小烏來，及九份、石碇、深坑、澎湖等具有懷古情懷的名勝老街衢。1990年代以後，在經濟能力寬裕、作畫動力十足的情況下，吳長鵬更遠赴中國、澳洲、日本、加拿大、荷蘭等國家旅遊，同時蒐集繪畫的題材。1980、90年代，他從傳統文人水墨轉進到現代彩墨，不僅在技法形式上力求創新，在創作內容的廣度與深度亦追求突破自我與古人，顯示45歲以後他在繪畫造形與觀念上求新、求變的心路轉折歷程。以下筆者將以吳氏1970年代晚期以後作品的內容、題材技法、整體風格表現及其與社會、文化互動的關係，作進一步的申論。

#### 六、主題內容的生活化與現實化

吳長鵬早年的學習階段中，由於接受的是師範系統的美術教育，因而對東西各種媒材與題材都必須多方嘗試與演練。故早期他對書法、國畫，及西洋

的水彩、油彩、雕塑等，普遍都展現出相當的興趣，並且也有不錯的表現成績。例如，1956年至1957年在龍潭三和國小任教時，他曾連續參加兩次「台灣省教育會」所舉辦的「暑期雕塑講習班」，並且得以跟隨雕塑名家蒲添生學習人體雕塑的技法。<sup>16</sup> 進入師大進修的第二年（1959），則以《F小姐》（樹脂塑的女性頭像）入選第十四屆「省展」雕塑部。然而由於成長於純樸的客家鄉鎮，自小受過漢學的薰陶，天性又「喜愛山景色，常涉足於鄉間小溪」，因而孕育出他對以山水為主的文人水墨畫產生情有獨鍾的喜愛。從在國小教書的第一年（1953）開始，吳長鵬歷經教書、師大研習、出國留學，一直到1976年返台任教於台東師專。在長達23年的創作期間，吳氏無論是送去展覽會中參與競技的作品，或者是平時筆墨演練的作品，幾乎都以山嶂煙雲、瀑布湍流、樹石苔點等文人畫元素，作為繪畫呈現的主要內容。換言之，早期他的創作內涵主要是在傳統文人空洞、虛幻、理想化的山水單元中，重複地結構套用，闡述的是游離的、二手的、封建的「貴族山林」<sup>17</sup>。

1977年吳長鵬從台東轉調回台北教書，當時台北文壇「鄉土文學」論戰正達白熱化階段，促使台灣整體社會文化

16 2003.10.7筆者訪問吳長鵬。

17 呂清夫援引董保中之文，批評傳統文學是「貴族文學」、「山林文學」，進而評論傳統文人畫如傳統文學為「貴族」、「山林」藝術。（呂清夫，《藝術本土化與現代化思潮之研究》，《中華民國美術思潮研討會論文集》，台北市，台北市立美術館，1992，頁78。）



圖8 吳長鵬 仙人掌  
1995 70×68公分 彩、墨、雙宣 畫家收藏



圖7 吳長鵬 北橫小烏來瀑布  
1978 69×136公分 彩、墨、紙 畫家收藏

及藝術創作理念產生顯著的轉變。吳長鵬此時亦有意識地嘗試將寫生經驗所累積的現實題材，轉化為個人創作的實質內容。此時他所熟悉的本土鄉野景觀，如：蘇花公路的現代水泥橋（1977《壩



圖9 吳長鵬 皓皓白雪 2003 97×94公分 彩、墨、麻紙 畫家收藏

口聳高峰）、小烏來的梯田（圖7）等傳統文人山水畫中闕如的素材，遂一一轉換成他筆下興味無窮的創作主題。之後，隨著寫生旅遊次數的頻繁，隨手採擷所得的素材，只要是形式合乎個人的審美標準，例如：達悟族的拼板雕舟（1982《蘭嶼島》）、老鎮古厝（1991《九份景色》）、紅磚厝（1992《至德堂遠眺》）、石頭紋理（1989《石紋之曲》）、光影（1989《樹影中一道光》）、老咕石（1995《石牆之美》）、倒影（1995《寒冬》）、逆光的仙人掌樹叢（圖8）、雪景（圖9）等，也陸續地被他開發為充滿趣味性、研究性的創作主題。從這些作品可以看出，從傳統寫意轉變為現代寫實畫階段時期，吳長鵬除了在筆墨用色及技法上展現自由、多元的優游心得，在題材內容上亦呈現生活化、現代化的

活潑彈性。從中晚期創作內容的轉變，可以看出吳氏已能逐一捨棄早期僵化、陳腐文人畫的素材，轉而傾向於凸顯蘊含現代、現實、生活意涵的創思。晚期時他筆下無論是旅遊寫生的風景印象、鄉土記憶濃厚的古物古宅、光影變幻奇妙的大自然、或蘊藏肌理紋路之美的顯微物象，皆能幻化為足以觸動感官及心靈的視覺意象風景。

#### 七、再渡東瀛拓展新媒材技法並汲取現代藝術觀念

吳長鵬早期的水墨畫，因受傳統文人畫影響，是以宣紙、棉紙及墨、赭石、花青等淺絳水墨畫的媒介材料為主。早期留學日本時，由於他對傳統文人畫的執著及個人經濟上的壓力，因而對周遭日本現代彩墨繪畫並未作及時地汲取與吸收。到了1988年他再度赴日，



並客座於茨城縣筑波大學藝術研究所一年，跟隨山口勝弘、五十嵐治也、三田村峻石、篠田守男等人研習綜合造形藝術，才對他在創新理念及美術教育推廣上產生刺激的效用。<sup>18</sup>雖然這幾位筑波的老師都偏向於運用混合媒體（Mixed Media），從事前衛觀念強烈的造形藝術（Plastic Arts）創作，然而仔細觀察吳氏1980年代晚期作品的變遷，卻也可以看出二度滯日對他在水墨、彩墨的創作上所衝撞產生的實質變化。第二次赴日觀摩，吳氏此時已能以放鬆的心情，並在寬裕的經濟支撐下，充分地感受自由創作的空氣。此時他大量地採用盛行於日本藝壇的本化仙板、麻紙、雙宣、礦物顏料、顏彩、壓克力等現代化、科技化的彩墨畫創作媒材。<sup>19</sup>全新媒材、技法的嘗試與實驗，既拓展他在水墨、彩墨創作領域的視野，並進而促使他在繪畫形式技法與風格內容上有突破自我的發展。1996年出版的《水墨造形遊戲》，可以說是他在教學上與創作上集大成與創新的理論性綜合成績。分析歸納他在書中所提出的51種技法，有從傳統筆法來的，如：渲染法、飛白法、破墨法、樹枝法、樹葉法、石頭法等；有從現代水墨畫家技巧來的，如：點滴法、打印法（似拓墨法）、潑墨法、噴灑法（似噴墨法）、蠟墨法（加蠟加礬，類似點

礬法）等。另外，近十年來他常用以表現抽象意念、雪景的技法，如浮墨法、朦朧法、墨糊法等半自動性技法，則是將沙拉油、亞鉛粉、沙拉脫等化學物質與色、墨作適當的結合，以捕捉自然、流動的紋路效果，則是他近十年來花費心思實驗、掌控成功的成果。<sup>20</sup>

從技法的傳承與創新，可以看出吳氏在傳統水墨的延續與現代彩墨的開拓上，採行的是傳統與現代雙軌並進，緩慢而累進式的穩健發展策略。從這個角度來看，他與多數主張「引西潤中」、「引東潤中」或「中西合璧」水墨折衷改良派者在革新的觀念上基本是一致的，他們都希望透過萃取東西藝術的精髓，融化為個人內在的本質，以尋求傳統與現代、社會與個人接合的平衡點。

### 八、作品風格的表現及其與社會文化的互動

吳長鵬在題材內容與技法形式的改變中，亦呈現出整體風格的隨機易變。在他歷年來展覽專輯的序言中，將自己三十年來的繪畫風格分為：「寫實」、「寫意」及「造形創意」三個階段。<sup>21</sup>檢視他現存的作品，確實也呈現出三個風格發展的面向。根據筆者的觀察分析，則將其繪畫風格的發展，修正為「寫意」、「寫實」及「抽象意涵」三種。另外，值得注意的是，吳氏這三種風格

的出現，並非全是自發、主體有機式的循序發展，而是夾雜著外在社會環境、文藝風氣互動演繹的結果。而這種多元、駁雜式的創作風格，或許可以說是當今台灣「後殖民社會」光譜中所折射而出的文化現象。

#### （一）寫意階段

從1953年《白雲飛峻嶺》一作開始，至1976年吳長鵬自日本返台第一年的《黑山三瀑》水墨長軸為止，乃是吳氏傳統文人寫意風格的傳承期。這一時期他的淺絳水墨之作，無論是以台北師範或師大畫伯為臨摹對象，或是以王維、黃公望、倪瓚文人畫正宗為學習的典範，強調的都是「詩書畫」三者融合，並追求王維所云「水墨最為上」的寫意表現。<sup>22</sup>這種追溯正統的文人畫，彰顯的是舊有傳統封建社會中文人出身的畫家所獨尊的：「氣韻生動」、「胸中逸氣」、「墨戲」等的精神寫意準則。然而由於這一類恪守文人畫圭臬的「淺絳山水」<sup>23</sup>，大多陷於古典形式技法的窠臼，欠缺創新語彙的鑄鑄與生活體驗的涵化，因而往往只能喃喃複誦古人之意，卻無法抒懷寫出我思我感的時代音調。此階段他的創作，往往缺乏與現實大社會互動的意識與美學的實踐，無異於自我封閉在台灣、日本學院派或傳統文人畫圈中孤芳自賞。

#### （二）寫實風格階段

雖然早從師大求學階段（1958~60）開始，吳長鵬就經常跟隨寫生創新派的林玉山老師遠赴中橫山區蒐集奇山妙水的題材，在中壢中學任教時（1960~68）也常常率領學生跋涉山巔溪澗尋覓視野較佳的寫生景點，1960年代的《達見奇峰》及《徒步橫貫公路》兩作，雖然看出他酌量地將寫實的精神加入寫意作品中，然而創新的意念搖擺不定，終究未能有突破性的發展。

自日返台第二年（1977）吳長鵬調任回台北師專，台北文壇「鄉土文學」的論戰正達熾熱化的顛峰。文學的鄉土派者不但批判全盤西化的「現代主義」，同時也痛批傳統「（中國）兩千多年士大夫階級病態文學的腐蝕」，及「封建的、階級的、自私的、病態的『貴族文學』及『山林文學』」。<sup>24</sup>而雄獅美術雜誌則身體力行宣布改革，並於1978年3月「革新號」編輯序文中，提出「文藝的、民族的、現實的」精神，以「配合現階段文藝的發展」。<sup>25</sup>該社更早在1976年1月就已開辦「青年繪畫比賽」（1978年改稱「雄獅美術新人獎」），以拔擢寫實技巧精湛、懷舊鄉土精神洋溢的年輕創作者（前期尤有此偏好與傾向）。吳長鵬所參與的「文興畫會」中，即有年輕成員袁金塔（1949~）於1977年以鄉土寫實水彩作品獲得「第二屆青年繪畫比賽」的「金獅獎」。<sup>26</sup>1970年代晚期，已步入黃金創作期的吳長鵬，當時應也感受到此一強勁的時代風潮，並且適度地作了回應，進而展現出畫風轉變的契機。

例如，從1978年12月吳長鵬所完成的《奮力自強》（圖10）一作，可以看出他在鄉土精神與寫實風格的落實表現。《奮力自強》彩墨長軸是吳氏極少數繪製於絹布上的細膩寫實作品。此作是他在返鄉看望龍潭兄長時，特地前往復興鄉小烏來寫生之作。畫中是以當地地標「風動石」為主題，碩大無比、巍峨聳立於溪邊的「風動石」，是草圖中全



圖10 吳長鵬 奮力自強  
197/8 46×118公分  
彩、墨、紙 畫家收藏

18 吳長鵬，〈自序〉，《吳長鵬彩墨畫集第3輯》，台北市，作者自印，1994，無頁碼；2003.10.7筆者訪問吳長鵬。

19 2003.12.26筆者訪問吳長鵬。

20 吳長鵬，《水墨造形遊戲》，台北市，心理出版社，1998。

21 吳長鵬，《彩筆探靈島——自序》，《吳長鵬彩墨畫集第五輯》，台北市，作者自印，

1999，頁4。

22 吳長鵬，《水墨造形遊戲》，台北市，心理出版社，1998，頁11。

23 「淺絳山水」是晚明以降山水畫的正統典型，乃由元末黃公望所創。由於它是在水墨的基礎上，略染赭石，故又稱為「赭墨山水」。《詹詹錄》，《中國水墨畫》，台北市，藝術圖書，2000，頁38。

24 呂清夫，《藝術本土化與現代化思潮之研究》，《中華民國美術思潮研討會論文集》，台北市，台北市立美術館，1992，頁76、78。

25 同上註，頁77、93。

26 文興畫會聯展籌備委員會編，「袁金塔簡歷」，《第一屆文興畫會聯展專輯》，台北市，文興畫會，1980，無頁碼。





圖11 吳長鵬 五峰瀑布  
1979 69×136公分 彩、墨、紙 畫家收藏

幅視線焦點。返回台北畫室創作時，作者有感於巨石恐有傾瀉滾落之虞，因而以神來之筆，添加兩位著紅衣藍褲、一位著白衣紅褲的遊客，站在「風動石」會滾塌的左側，三人作協力推石的姿態。穿著鮮豔時裝人物的點綴手法，及奮力一搏劇情的安插，使得原本充塞陳腐文人山水語彙的畫幅，頓然充滿個人式溫馨、逗趣的戲劇效果，並藉由色彩、構圖產生律動感。右上角題詞曰：「團結一心，奮力自強」，更將此畫的旨趣，藉由淺白的文字，作了貼切的補強，

27 吳長鵬在接受林永發訪問時提到，他的寫生觀念曾受「省展」國畫部審查委員張毅年作品的啟發。（林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，台北市，國立歷史博物館，1997，頁193。）經筆者以電話詢問吳長鵬，他說他大約臨了張毅年畫台灣山水寫生之作有半年之久；但是他臨摹傅狷夫（1962年開始擔任藝術系系主任）的雲海作品則更多且更久（看傅氏的畫展或買他的畫冊臨摹）。（2003/12/24筆者電話詢問吳長鵬）



圖12 吳長鵬 蘭嶼雅美族  
1984 70×68公分  
彩、墨、雙宣 畫家收藏

一方面映照出作者幽默諧趣的真性情，一方面則展現構思巧妙的個人魅力。

1979年秋天完成的《五峰瀑布》（圖11）彩墨山水，雖仍採用傳統長軸的形式，然而在構成與技法上卻有自我突破的作法。全幅採用西方定點透視法，草樹盎然的山巒則以青綠濃重敷色，不再一味沿襲舊有皴點筆墨。藉固定光源，表現人物、岩石、山澗、瀑布陰暗一致的變化，描繪出作者對水氣澎湃、空氣清新的親身體驗。左上角題款曰：「空氣新鮮便當香，唯我獨自賞風光。」則是淺白易懂，充分展現都市叢林人重返自然所享受到的舒暢愜意。

以西方寫生觀點創作水墨畫的態度，早在吳長鵬跟隨師大林玉山、張德文老師習畫時即已養成。參加「省展」時期，因為心儀張毅年、傅狷夫等主張

寫生的折衷派水墨畫家，<sup>27</sup>故在寫實風格上多少有一些發揮。然而由於當時對傳統中國文人畫筆墨語法的仰賴過深，導致從1950年代至1970年代，他的作品多數則流於形式語彙的演練及腐朽「逸氣」的營造。直至1970年代晚期開始，在藝壇鄉土寫實的風潮中，吳氏一如林玉山、張德文、鄭善禧、李惠正、王耀庭等師友般，皆展現出勇於面對土地、人民，敢於表現自我的理念。此時他逐漸展現出筆墨用色自由、技法多元化的嘗試心得。在題材內容上也呈現出生活化、現代化的趨向。昔日唯有足以表達士大夫胸臆的雲水丘壑方能入畫，如今則天地間俯拾皆可入畫。因而，蘭嶼達悟族的拼板雕舟、只著丁字褲裸露的達悟族人<sup>28</sup>（圖12）、農村紅磚厝、水中倒影、澎湖老咕石、澳洲仙人掌、雪景

28 1980年代初期，吳長鵬曾與師大的師友張德文、鄭善禧等人至台東外海的蘭嶼島旅遊寫生，並觀察島上達悟族人的生活與文化特質。1984年所畫的《蘭嶼雅美族》，即是以遠眺的達悟族人推著拼板雕舟入海捕魚的情景為題材。蘭嶼島海岸佈滿了被海浪沖刷磨蝕、北坑洞洞、罅裂怪奇的礁岩，則成為他寫生見趣的寫生良材。粗獷線條的表現方法與樸拙的筆趣，顯然與鄭善禧畫風有交流互通之處。

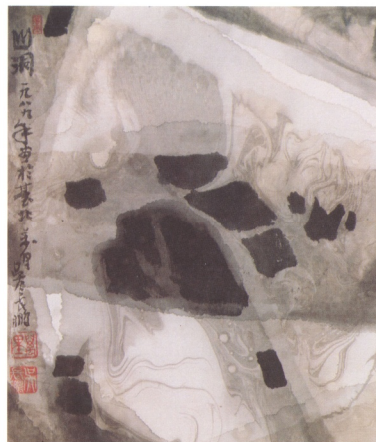


圖13 吳長鵬 尋幽 1989 26.5×23.5公分  
彩、墨、本畫仙板 畫家收藏

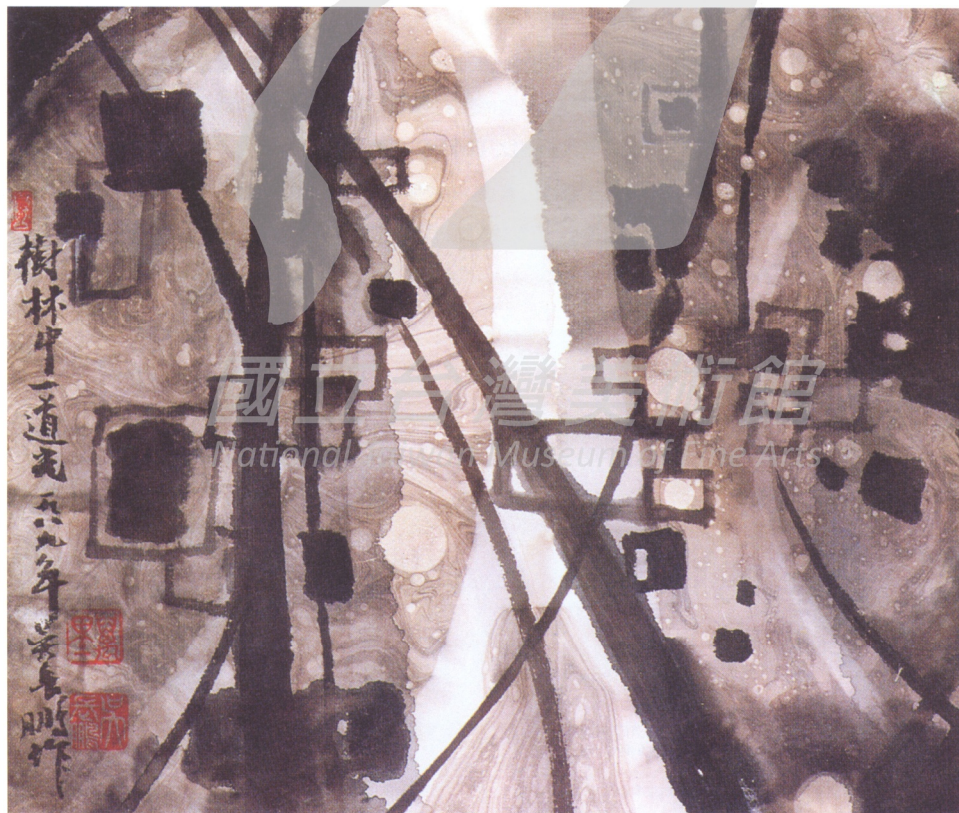


圖14 吳長鵬 樹影中一道光 1989 24×26公分 彩、墨、本畫仙板 畫家收藏

等，只要是觀察後能夠觸動內心美感的題材，任何素材都可以轉化為視覺造形的元素與內涵。此刻，吳氏才真正體會到「外師造化，中得心源」的亙古意涵。

### （三）抽象風格階段

吳長鵬的寫實風格從1970年代晚期延續至今，在一系列「倒影」、「雪景」的作品中，他擅長以細膩觀察、物象再現、形塑心靈的視覺美感表現，形塑整體性的風格。1988年至1989年筑波大學造形藝術所的研習，則是他1980年代晚期跨入「造形創意」風格的關鍵因素。驗諸1988年8月他返台後在「東之畫廊」舉行的彩墨個展，我們可以很清楚地看出他從具象寫實分歧逸出，致力於追求抽象造形的純水墨及彩墨創作。例如，尺寸較小的水墨、彩墨小品：《尋幽》（圖13）、《樹影中一道光》（圖14）、《觀》；或尺寸稍大的彩墨作



品：《雪花奇紋》、《石紋之曲》(圖15)、《夢谷之行》等，都大量地運用「浮墨」、「點滴」、「朦朧」等半自動性的技法，加上自由、大膽、幾何圖文的筆觸，將抽象、半抽象的意念完成於不易暈染的本畫仙板、麻紙板或雙宣紙上。這些新技法及日本媒材的轉用，正是他在筑波的大斬獲。而以抽象的觀念來表現岩石紋理、樹影、光影、雪花、夢幻之景等非具體的物象，或者是純粹幾何造型的視覺語言，應當與筑波老師輩的前衛藝術風格有深淺不一的淵源關係。換言之，吳長鵬二度赴日研習，對他在創作技法、風格造形或創新意念上具有絕對性的影響力。這一個歧出的抽象風格，在往後吳長鵬的創作中，隨著技法的純熟與運用的巧妙，仍持續有系列性的作品出現(圖16)。不過過度依賴、重複這一類印、染、噴、灑、流的現代技法，單純只凸顯某種浮泛的表象



圖16  
吳長鵬  
心靈意象  
2004  
39×54公分  
彩、墨、西卡紙  
畫家收藏

29 何懷碩，《苦澀的美感》，台北市，大地出版社，1973，頁194。

30 賴明珠，《日治時期臺灣東洋畫壇概論——大溪畫家呂鐵州》，桃園市，桃園縣立文化局，1998，頁44-45。

31 當今西方社會學家及文化人類學家大多主張，透過文化技術或方法所發展出來的文化產物(cultural production)，包括無目的性(purposelessness)、非功利傾向(in

opposition to any utilitarian function)的藝術活動，可以成為自治的文化體(autonomization of cultural objects)。這種自治的特質則使文化產物可以和其他的成品截然不同分開來。(Celia Lury, (1992) *Popular Culture and the Mass Media* in Robert Coocok and Kenneth Thompson (eds) *Social and Cultural Forms of Modernity*, Cambridge, Polity Press, pp.368-369.)

意，反而易流於如論者所評：「內容貧乏」、「沒有獨特的存在價值」的通病。<sup>30</sup> 反倒是他在運用「浮墨」、「點滴」、「朦朧」技法以表現雪景的寫實作品中，由於他對各種型態的雪景觀

察入微，又能以貼切的技法詮釋個人的視

覺美感，因而普遍擄獲多數觀者的目光與由衷的推崇。(圖17)

## 九、結語

台灣水墨的發展在戰前因殖民官展「東洋畫」的崛起而潛伏為民間的畫類，或純為繪畫團體私下遣情寄懷的風雅活動。到了日治晚期，受過日本美術學院訓練或者具有漢學涵養的台灣水墨畫家，如南部「春萌畫會」的林玉山、潘春源、朱芾亭、徐清蓮，或北部「六硯會」的陳敬輝、呂鐵州、郭雪湖、林錦鴻等人，都於1930年代不約而同、有意識地從殖民官方扶植「縝密禮麗」的「會場藝術」中脫逸而出，以現代寫實的功力為基礎，致力於「新文人畫」寫

圖15  
吳長鵬  
石紋之曲  
1989  
67×69公分  
彩、墨、  
本畫仙板  
畫家收藏



意風貌的追求。1930年代台灣「東洋」畫家從「寫實重彩」到「寫意水墨」方面的努力與突破，甚至被當時的日籍藝評家鷗汀生讚許為「足以刺激、指導日本畫壇」。<sup>30</sup> 可惜台灣這股「大膽」、破除文人畫「舊套」的藝術風氣，在殖民「聖戰」及戰後「中國化」浪潮中，似乎又被打散的無影無蹤。

出生於1930年代客家農莊的吳長鵬，小學時期在政權更迭紛亂的空窗期，因緣際會唸了一年多的漢學，開啟了他進入傳統吟詩習書的文人書畫天地。1950年代在台北求學時，先後曾追隨多位來台的國畫家，學習傳統山水畫的筆墨技法及「故國山河」樣式化的題材內容。這樣的經歷，似乎也是1950、60年代台灣多數師範體系習藝者的共同記憶。1968年考取公費赴日習藝時，在理論研究或實際創作上，吳氏

依然尊奉王維、黃公望、倪瓚這幾位正統文人畫的宗師為精神導師，明顯於手、眼、心都仍難以跳脫古今文人水墨的束縛與糾葛。

1976年自日返台後，台灣島內鄉土寫實的論調正盛，而吳氏潛藏的寫實能量，似乎也在與師友切磋討論及社會風潮的鼓舞下逐漸調整心態，轉而以現實世界為對話的標的。而長期師範教育訓練的寫實能力，至此方自由地加以運用發揮。對色彩的表現也趨向活潑明朗化，不再局限於「墨分五彩」、「水量墨章」、「水墨為上」的單一思考。至於「詩書畫」合一的文人理想，也隨著詩律的打破、淺白化，甚至有時以視覺構成成為整體的考慮，只簽名不題詩文，至此他的創作事實上已和傳統文人畫漸行漸遠矣。



圖17  
吳長鵬  
雪地烙痕  
2004 97×94公分  
彩、墨、麻紙  
第66屆「台灣大展」邀請  
畫家收藏

1988年再赴日本，在茨城縣筑波大學停留一年研習造形藝術，雖然幾位日籍老師從事的是與他完全不同媒介材質的前衛藝術創作，然而自由、開放、活潑的創意環境，顯然對他的水墨、彩墨創作依然達到一定的影響作用。因而返台後的第一次彩墨個展，即展現出現代多元化技法及抽象樣貌與寫實並進的創作風格。

整體來看，吳長鵬的創作似乎有越入老壯期越施展開的跡象。從脫去傳統文人水墨畫的桎梏之後，他在彩墨寫實領域的探索，無論是從鄉土情懷出發，或者是從察覺生活細微之美切入，都有他新的發現與成果。然而僅僅停留於發現美好事物的表象描繪，終究缺乏深沈內蘊的韻味。現實世界內在潛藏的挖掘與人文意涵詮釋的賦予，則是寫實畫家所能實踐另一個面向的文化實踐，也是當今為文化生產者(cultural producer)一員的藝術家不可輕易拋棄的文化自治權(autonomization of cultural objects)。此外，半自動技法所蘊蓄出來抽象樣貌的風格，只要不流於技法的浮濫與皮毛表象意念的轉述，應當仍有它建構造形語法及視覺內涵美學思辯的空間。「抽象」有如風格的錘鑄煉爐，它也可以考驗創作者是否能夠鍛燒出自我的造形語彙，以利於意念的傳神表達。