

戰後至 70 年代以前台灣現代藝術的發展

陳樹升 Chen, Shuh- sheng

前言

近十多年來，台灣美術史的研究逐漸成為顯學。1990 年代以後，台灣美術史的研究配合大型專題展及學術研討會的舉辦，朝向更為深化的發展。

近年來，各美術館積極規畫以台灣美術發展作為展覽的方向之一，藉以呈現該館蒐集、整理、研究台灣現代美術史的成果與回顧。本館今年開春精心規劃的「藝域長流－台灣美術溯源」，即是一個透過研究凸顯美術品的時代意義的展覽，展現本館在台灣美術發展過程中豐富的典藏面向。此項展覽計分三個時期：一、傳統的延續、二、新美術的萌芽及三、現代性的開展。

本文擬以第三期「現代性的開展」為主軸，對 1945~1969 年間的台灣現代藝術發展，作一思維與風格的探討，或有助於觀者對這段史實的理解與掌握。

現代性的開展（1945~1969）

1894 年清廷於中日甲午戰爭中失利，翌年（1895）簽訂馬關條約，將台灣割讓給日本。日人統治台灣，在開始的二十年間，屬武力平定反抗時期，至動亂漸趨緩和，文化方面的推動才漸明顯。新的執政當局企圖藉由教育來強化帝國統治的功能，而許多西方文化也隨之引入台灣，其中也引入西方的教育制度。至於台灣近代美術發展在 1920 年代進入蓬勃期，日籍藝術家兼藝術教育家石川欽一郎、鹽月桃甫等在台灣的教學和台籍學生赴日留學，逐漸培養出甚具實力的畫家，美術社團如：七星畫會（1924）、台灣水彩畫會（1924）、春萌畫院（1928）等陸續成立。台灣美術展覽會（1927）、台陽美術展覽會（1935）等大型定期舉辦的展覽，提供畫家展現創作的園地。

1945 年 8 月，日本戰敗投降，台灣歸還中國，台灣文化重回以漢族為中心的導向，而台灣人民以一種「欣喜」、「熱烈」的心情來慶祝國土重光，而旅居大陸的台籍畫家，也懷著欣奮、期待的心情，紛紛返台，其中陳澄波留日學成後回歸祖國任教，1932 年回到台灣，因其父為前清秀才，故陳氏仍以傳統文化為正統，而道出：「吾人生於前清，而死於漢室者，實終身之所願也。」以誌其赤血愛國的偉大情懷。

戰後初期，回歸祖國熱望未息，此際，出版業有如雨後春筍，百家爭鳴，台

灣文化界頓時湧出熱絡的復甦景象，台灣的美術發展進入另一個新生的契機。而沿用日本統治時期「台、府展」組織架構、運作模式、評審觀念及方式的「台灣省美術展覽會」（簡稱「省展」），在台籍畫家楊三郎、郭雪湖等人的建議奔走下，也於 1946 年正式成立，並與戰前（1934）即已成立的「台陽美展」，成為戰後台灣的兩大展覽。如此一來，戰前台灣美術的主流，乃得在戰後重新凝聚而延續發展。

循印象派風格，關注光線、構圖等等畫面元素的繪畫，是日據時代台籍藝術家在日本官方刻意的政治正確導引之下，很自然的一個走向。但仍有些藝術家因為本身情感的趨向與強度，關注社會集體的生命、生活狀態，更甚於藝術畫面的研究，形成具有愛鄉愛土愛民等特質，具有社會寫實性格的創作。¹戰後，在社會主義瀰漫及左翼文人領銜的文化重建運動下，美術家多少亦受到感染，創作出現了寫實主義的傾向，第一代畫家顏水龍、李梅樹、李石樵（圖 1）、洪瑞麟等均屬之，鮮花、裸女、靜物被農耕、市集、工作所取代。同時期以作為左翼政治、社會主義入世情懷的宣傳運動為特色的木刻版畫，也於 1945 至 1948 年間活躍，如黃榮燦（圖 2）、荒煙、朱鳴岡、王麥桿、汪刃鋒、黃永玉等人皆是。他們的作品普遍受到魯迅「八一藝社」思想的影響，風格上繼承了三〇年代左翼文藝的傳統，對於現實生活的掌握相當敏感，對社會批判意識也極為強烈，這種「藝術為人生」、「藝術為現實」的革命文藝思想，在當時台灣美術中著實少見，格外顯得珍貴。

1947 年爆發震撼一時的「二二八事變」，也連帶血腥掃蕩了社會主義主導的文化運動，劫後餘生的文人與美術家從此無人敢再揭橥具有社會批判的創作主張，寫實主義在台灣就此曇花一現的消失。²1949 年 12 月國民政府撤退來台，隨之渡海的書畫菁英大增，中原水墨畫正統跟著政權重新登陸台灣。1950 年中，當戒嚴令發佈生效，台灣進入「反共抗俄」的全面戒嚴時期，在白色恐怖氣氛充斥下，不但言論、出版、集會結社等自由受到禁制，所有不利戒嚴統治的文化資訊均遭封殺，人權失去保障。在政治陰霾下，美術方面得到當局支持者，是配合反共政策的戰鬥文藝，以及被封為正統「國畫」的保守水墨畫系。³

相對於那些懷鄉的水墨繪畫，在強調反共文藝的時潮中，流於政令宣傳出路的木刻版畫是一種最方便的創作方式。1951 年政工幹校在北投成立，不久木刻家方向進入該校傳授木刻技法，培養反共木刻幼苗。當時在各個報刊媒體，隨時可見激勵人心的戰鬥畫面，或是標舉效忠情緒的偉人頭像，方向、陳其茂（圖 3）、

周瑛、朱嘯秋等人均為其中風格代表。這些黑白的版畫作品，大都具有精練的刀法，簡明的構圖，歌頌的情緒與鮮明的主題。在雕塑方面，偉人銅像成為時代的標記，包括領袖元首及黨國元老，取代了日治時期各個公共空間的日人雕像，也充滿了各個重要展覽的會場，蒲添生、陳一帆、劉獅等均為代表。這些作品的共同特色，均強調客觀寫實的手法，以突顯對象人物的崇高人格為目標，激發觀眾崇仰的情緒。⁴

1949 年隨國民政府來台的藝術家中，攝影工作者亦所在多有，為台灣攝影注入新血，此時期郎靜山、張才、鄧南光、李鳴鵬、黃則修等人都很活躍，其中以郎靜山（圖 4）的影響最大，其具有中國繪畫的意境與理法的「畫意集錦」照相更享譽國際攝影界；另外尚包括徐德先、周志剛、水祥雲、宋膺、傅崇文、李鈞綸、湯思泮、林權助、陳耿彬等人，在這些前輩的開拓和推動下，台灣攝影的發展也漸趨成熟。⁵

相對於傳統國畫與日治以來的西畫風格，一種倡導「新」和「現代」的藝術觀念，在 1950 年代逐漸蘊釀形成。「新」與「現代」的真正內涵，本來就隨著時代的變遷而有所不同；但對這兩個名詞的明白提出，就戰後台灣而言，則均出現在 1950 年代初期。⁶這其中，具革新思想的一批來台西畫家，推動「新藝術運動」，成就了 1960 年代開花結果的台灣現代繪畫運動，以黃榮燦、何鐵華、李仲生為最具代表。

黃榮燦 1945 年 12 月中旬來台，次年進入台北的《人民導報》負責主編「南虹畫刊」，並與日籍畫家立石鐵臣共同經營「新創造出版社」，同時發行《文藝美術》月刊，也為「台灣文化協進會」機關雜誌《台灣文化》撰稿，1948 年 9 月至 1951 年 12 月止，任教於台灣省立師範學院藝術系，教授水彩、素描及版畫，1950 年 6 月擔任由中國美術協會主辦的「美術研究班」教務主任，負責教學計劃之擬定及推動，他邀請省立師範學院教師同仁中較具新派思想的藝術家如朱德群、林聖揚、趙春翔等人前往授課。1951 年 3 月 14 日，他與李仲生、朱德群、林聖揚、趙春翔、劉獅等人於台北市中山堂聯合舉辦「現代畫展」，以後期印象派以後之油畫為主，並發表宣言，這是台灣正式以「現代畫」為標舉的第一個畫展，震撼了當時的台北畫壇。何鐵華 1947 年自上海來台，1949 年起撰寫大量藝術文章於《公論報》與《新生報》等刊物，指導「現代藝術」的鑑賞，在當局支持下，籌組「自由中國美術家協會」，並將創設於香港的「二十世紀社」（1938）遷至台北，1950 年 12 月發行《新藝術》雜誌，推動「自由中國新興藝術運動」，

從創刊號的內容檢驗，標舉藝術上的「新」與「現代」的訴求是極為顯著的，也陸續辦理四次國畫與日本畫主題的藝術座談會、舉行「青年作家畫展」（1951）及「自由中國美展」（1952）、設立「新藝術研究所」（1952），並辦理函授學校及出版專書多種，成為當時台灣現代藝術最主流的言論，影響青年學子層面頗廣。至於李仲生（圖 5）於 1949 年來台後，即入台北第二女子中學擔任美術教師，並與大陸來台西畫家何鐵華、黃榮燦熟識，也前往「美術研究班」教授「美術概論」，日後成為「東方畫會」健將的吳昊、夏陽等人均是學員。在《新藝術》雜誌創刊後，李仲生發表〈國畫的前途〉、〈怎樣研究西畫技巧〉、〈藝術團體與藝術運動〉、〈籌設藝術研究院芻議〉等文，及野獸派和心古典主義的現代畫風，吸引了一批年輕藝術愛好者的注意，而登門求教。1951 年夏政工幹校在台創校，同時成立美術組，劉獅擔任主任，劉氏和李仲生係東京日本大學藝術系同學，李氏乃受邀進入該校任教直至 1955 年夏離開台北為止，金哲夫、李闡、陳慶熇、焦士太、管執中等人，都是李仲生在政工幹校任教時的學生。除教學外，李氏對現代藝術活動的參與，也頗為積極，透過大量的文字論述，產生了日後無人可比的深遠影響。由於其文章，不論論述或評介，均具有一定的思想脈絡，而成為台灣現代繪畫導師型的人物。此外，在 1950 年代推動現代藝術活動的畫家還有莊世和、趙春翔、朱德群、林聖揚等人。

新藝術運動的發展，事實上頗多波折，先是黃榮燦在恐共情緒瀰漫的白色恐怖時期，即因涉及匪諜疑案而被捕，1952 年 11 月遭受槍決。此後，1955 年趙春翔獲得獎學金赴西班牙遊學，朱德群赴法定居，均中斷了他們對台灣美術的參與。同年夏天，李仲生辭政工幹校教職，關閉安東街教室，南下彰化，繼續教授前衛藝術，吸引全台各地學生前來學習。到了 1956 年底至 1957 年春，是「東方」與「五月」畫會成立之年，事實上，也是新藝術運動接近尾聲的時刻，由於一些政治上的緊張關係，支持何鐵華的派系，處於不利局面，莊世和因此受到警告，被迫回到南部，在屏東創設「造形美術研究所」，繼續倡導新藝術。而何鐵華也在 1959 年匆匆離台赴美，永遠告別台灣。同年，林聖揚亦趕赴巴西參與聖保羅畫展評審之便，不再返台。這個由大陸來台前衛西畫家主導的新藝術運動，至此暫告一段落。

相較之下，1954 年由日本統治時期 1938 年「Mouve 美術家協會」（法文 Mouvement 的簡寫，有行動與動向之意，故此會可稱為行動美術協會，後法文名稱被取消，1941 年另組台灣造型美術協會）成員為主軸，延續其精神成立的「紀

元美術會」，對台灣美術的發展，產生更具實質累積的效益。紀元美術會創始會員中，張萬傳、陳德旺、洪瑞麟係原行動美協的成員，呂基正、張義雄（圖 6）、廖德政、金潤作則是戰後表現傑出的新一代畫家。紀元美術會的成員均具強烈個人色彩，對人生與對藝術的態度，是一樣的執著；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，始終多所爭執；然而，這種個性終究使他們各自經營出一片屬於自我的一方天地。⁷

對於紀元美展與大陸來台前輩畫家之間，也存在著一些微妙的連繫，如李仲生即曾在 1955 年的第二屆紀元美展時，撰文討論他們的作品並精確的指出：「紀元的同仁，作品中含有主情的成份，和純粹描寫光的印象主義有所不同。」⁸ 紀元美術會雖延續日治時期造型美協社會關懷的精神；但藝術表現則走入一種較為純粹的精神層面探求。相對於大陸來台前輩畫家對中西藝術問題的思考，紀元的成員則是在藝術的本質上，進行幾乎是信仰式的追求。⁹

日本統治時期具裝飾性、風格華美細膩的膠彩畫，以台展為中心，事實上是一個人才輩出、佳作湧現的局面。至戰後，第一代膠彩畫家的膠彩畫風格有從中原正統文人畫筆趣墨韻的融鑄，也有從西畫理法的攝取，不論材料、造形以至於畫面之經營理念等，都作了各種可能之融合嘗試；此外，也有對日本統治時期台灣膠彩畫風格之延續與發揚。而在膠彩畫新生代的薪傳培育方面，日本統治時期，已有部份留日第一代膠彩畫家學成返台後，設帳授徒以推廣膠彩畫，如呂鐵州 1928 年入京都繪畫專門學校，師事福田平八郎，後返台在台北大稻埕創設「南溟繪畫研究所」，指導過陳慧坤、呂汝壽、呂孟津、余德煌、許深州等人，門生如林雪州、許深州、余德煌、余有鄰、陳宜讓、游本鄂等，亦均多次入選台、府展以及全省美展，表現不凡。而林玉山早年受民間畫師蔡禎祥啟蒙，1923 年從伊坂旭江習畫，1926 至 1929 年入東京川端畫學校習畫，返台後，雖無設立畫塾，但在嘉義擔任「自勵會」的美術教席，傳承的弟子極多，如盧雲生、李秋禾、林東令、施玉山、黃水文、張李德和、江輕舟等人皆是，他們均兼擅膠彩和水墨兩種風格，在台展、府展以及早期省展中都有非常傑出的表現。至於戰後對膠彩畫風格之傳遞和發揚，當以林之助（圖 7）最為積極，林氏畢業於日本帝國美術學校（今武藏野美術大學）日本畫科，曾隨小林巢居、山口蓬春、奧村土牛、服部有恒及兒玉希望等畫伯習畫。21 歲入選日本畫院展（為院展之最年輕入選者），23 歲入選新文展，1946 年第一屆省展籌備時，即以 29 歲之齡應聘國畫部評審委員，為戰後以來省展評審委員最年輕之年齡紀錄。1946 年至台中師範（今台中

教育大學)任教，課餘以私人授徒方式，教導出一批迭有表現的接棒者，成為延續台灣膠彩畫傳統的重要力量，如黃登堂、陳石柱、林星華、施華堂、廖大昇、曾得標、謝峰生、侯壽峰等，這些人大多數是多次獲選進入前三名省展的優秀膠彩畫家，風格上是戰後省展膠彩風格最具典型之代表。

1950年6月25日韓戰爆發，美國擔心萬一台灣也被赤化，西太平洋局勢便難以控制，因此恢復對台的軍經援助，直到1965年。每年價值一億美金的美援，無疑是台灣經濟發展的及時雨，不但振興了農村，也使台灣經濟從農業向工業起飛。特別是土地改革之後，當局標榜農村復興，所以竹林搖曳中紅磚瓦舍掩映其間，或是夕陽西下滿載而歸的歡樂農家，正好是政策性致力興革的農村理想景象。¹⁰藍蔭鼎、楊英風(圖8)、陳洪甄、周瑛、陳其茂、林智信等都偏愛這種題材，表現出台灣農民的桃花源。

1950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與嘗試，如大陸來台的師大教授馬白水(圖9)，以及本地畫家林克恭、陳清汾、呂璞石、呂基正等人。¹¹

1950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。1952年郭柏川、謝國鏞、沈哲哉、張炳堂、曾添福、張常華、呂振益、趙雅祐、黃永安等人組織「台南美術研究會」，簡稱「南美會」；同年，劉啟祥、宋世雄、張啟華、林有岑、劉清榮、鄭獲義、陳雪山、施亮、李春祥等人組織「高雄美術研究會」，簡稱「高美會」。1953年，「高美會」與「南美會」聯合嘉義的「春萌畫會」和「春辰畫會」組織「南部美術展覽會」，簡稱「南部展」，舉辦展覽會定期展出。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。

眾所周知，現代主義是西方十九世紀末的文學用語。二十世紀初，西方許多藝術家以現代主義精神，標榜個人獨樹一格創新的表現風格。隨著戰後台灣在政治經濟深受美援之影響，美國於四、五十年代脫離歐陸長期文化入超局面，而自成氣候創舉「抽象表現」之畫風，則因緣際會成為台灣當時年輕藝術家們爭相仿習之對象。

50年代中期以後，西方「現代主義」美術逐漸被轉介進台灣，年輕一代的美術家不願趨於僵化的傳統，乃投身於西方現代藝術追逐，他們根據西方新潮以來批判本土的傳統，乃演成銳不可擋的聲勢。而他們大膽創新嘗試的作品，無法見容於官方的大展，也難以即時取得社會大眾的支持，乃毅然自組美術團體進行

繪畫的革命運動。1956 年 11 月台北師範和空軍單位李仲生的學生創立「東方」畫會，創會會員包括李元佳、吳昊、夏陽、陳道明、蕭勤（圖 10）、霍剛、蕭明賢、歐陽文苑等八人。1957 年 5 月台灣師大美術系畢業校友，在台籍畫家也是師大教授廖繼春의鼓勵及孫多慈（圖 11）的行動支援下，創設成立「五月」畫會，目的是想造成如法國巴黎五月沙龍（採邀請制的前衛美展，由評論家 G・Diehl 所創）的自由創造、百花齊放的局面，創會會員包括陳景容、郭豫倫、李芳枝、郭東榮、劉國松（圖 12）、鄭瓊娟等人；五月畫會於 1957 年 5 月 10 日在台北市中山堂舉行第一屆五月畫展，而東方畫會也於同年 11 月 9 日在台北市衡陽路新聞大樓展出第一屆東方畫展。兩個標榜現代精神的繪畫團體鼓吹更新傳統，創造時代之藝術主張，都說明了台灣美術運動又進入另一新的階段。「五月畫會」強調民族特質，經由對傳統國畫批評、改革，俾提昇傳統水墨的抽象精神以回應西方抽象繪畫，「東方畫會」強調開放自由的性格，但是約略提出創作必須考慮民族特質，並以西方抽象及超現實風格作為繪畫的出發點。

隨著 50 年代末期台灣現代藝術思潮的湧起，以及「東方」和「五月」現代藝術團體的成立，版畫藝術創作也隨之受到無限的鼓舞，開始思索版畫的創作內涵與藝術本質。1958 年 5 月，「華美協進會」邀請十位美國現代版畫家和台灣的秦松、江漢東等，聯合在台北市衡陽路新聞大樓舉辦「現代中美版畫展」，由於他們在造型、技法上作更自由、大膽的嘗試，旋即形成風格鮮明，思想獨立的特色，引起畫壇極大的注目，而這個展覽也激發了版畫創作者組織團體繼續推動的決心，「現代版畫會」於焉誕生，其成員包括楊英風、秦松（圖 13）、陳庭詩、江漢東、施驊和李錫奇等人；同年 11 月，第一屆「現代版畫展」分別在國立台灣藝術館及台北市衡陽路新聞大樓盛大展出。他們也是以抽象的造形，解放了 1950 年代以來由反共文藝所主導的戰鬥木刻版畫風貌，利用非繪畫性技法，如磨擦法、拓印，將中國書法或圖騰作抽象表現。¹² 以上三個美術團體，同被視為當時畫壇革新的三股主要力量，均為台灣美術發展演變，注入活絡清新之不可多得的前瞻性氣候。

1960 年代初期達於高峰的現代繪畫運動，在「東方」、「五月」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」。¹³ 1959 年中，對現代藝術大力支持的藝評家顧獻樑自美返國，介紹抽象表現主義風格及世界藝壇動態，並與楊英風籌組「中國現代藝術中心」，於 9 月 27 日在台北市美而廉畫廊召開首次籌備會，響應的有十七個美術團體，一百四十多位會員。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，如鄭世璠等人的「青雲畫會」(1948)，許武勇、劉生容等人的「台南美術研究會」，楊啟東領導的「台中美術研究會」(1957)，李石樵筆下的「今日畫會」(1960)，聚集了張錦樹、鄭明進、張祥銘、王鍊登、廖修平、簡錫圭等人，翁崑德、翁崑輝等人的「青辰美術會」，趙淑敏、蕭仁徵、吳鼎藩、吳兆賢等人的「長風畫會」(1960)，龐曾瀛、劉煜、李德、張道林、劉予迪等人的「集象畫會」(1960)，胡奇中、馮鍾睿、孫瑛、曲本樂等人的「四海畫會」(1958)，張義雄倡組的「純粹美術會」(1958)，王爾昌、高一峰等人的「荒涼畫會」，席德進、楊景天、黃歌川、何肇衢、施翠峰等人的「散砂畫會」，莊世和領導的，陳處世、張文卿、徐天榜等人參與的「綠舍美術研究會」(1957)，陳銀輝等人的「世紀美術協會」，張杰、吳廷標、胡笳、劉其偉、香洪、鄭潔泉等人的「二月畫會」，以及「東方」、「五月」與「現代版畫會」等。「中國現代藝術中心」原訂於1960年3月25日美術節在國立歷史博物館召開成立大會，並舉辦大規模聯展，豈知，當天政工幹校教授王王孫等檢舉秦松作品〈春燈〉與〈遠航〉，涉嫌辱及元首，致使籌備中的「中國現代藝術中心」遭受波及而流產。秦松個人受到情治單位調查處置，打擊沉重，促使他於1969年移居美國。

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，接受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(圖14)、林顯模……等，均是這個走向的代表人物。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。¹⁴

創設於日本統治時期1934年的台陽美展，曾經是為裝飾台灣的春天而設立，戰後在歷經1960年代現代繪畫運動及畫會時代的衝擊之後，台陽展持續性的展出，也有效地吸納及聚攏了在此一風潮中突出的省籍畫家，成為在穩健中尋求緩變的一個本土性畫會代表。整體而論台陽風格，在1960年代後半期，已逐漸脫離日本統治時期第一代畫家的外光派思想，開始展現較具新意的創作風貌，廖修平、陳銀輝、賴傳鑑、蔡蔭棠、劉文煒、賴武雄、張炳堂、吳炫三等都是此時期加入的會員。

就在抽象水墨風行的年代，台灣的水彩畫壇也於1963年成立由原「聯合水

彩畫會」(1959)改組而成的「中國水彩畫會」，推動一股具「中國風」的渲染水彩畫，呼應著現代水墨的美學趣味；以及一種介於抽象與半抽象之間、形色渲染混融的寫意畫風，風靡了一般的社會大眾，其代表人物，除會長王藍的國劇人物之外，又如大陸來台畫家胡笳、劉其偉、張杰、文霽、香洪、張瑛、王楓、馬電飛、徐樂芹、許汝霖、王舒、蕭仁徵、舒曾祉，及本省籍青年高山嵐等。¹⁵ 唯水彩畫作為一種獨立且淵源深遠的創作媒材，除上述諸家風格外，在現代繪畫運動期間持續有獨特表現者，尚有孫明煌、羅青雲、吳文瑤、李焜培、王家誠及較年長的李德等。

不可否認的，1960 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的少年時光，來台後，他們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，披靡了整個台灣畫壇，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。¹⁶

除了以省展為主要發表園地的本省青年，那些介於野獸派與立體派之間的「物象變形」風格之外，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」幕後推手的師輩畫家廖繼春(圖 15)。廖氏個人的創作風格，在 1960 年代，隨著這些學生輩對現代繪畫的探討，也展現了高度的自由，活潑的風貌。尤其在他 1962 年 6 月應美國國務院邀請赴歐美考察藝術，透過此次國際性的視野觀察，逃調整他的創作觀。由於抽象表現主義盛行的影響，他嘗試將物象化為近乎幾何的點線面，以形式構圖和色彩搭配作為表現的重點，建立一己獨特的表現風格。

至於在本省籍畫家中，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。

從 1956 年到 1964 年這近十年間，現代繪畫如火如荼的展開與蓬勃發展，除了現代畫家們鍥而不捨的創作精神外，也得力於報章雜誌及有心人的支援，或闢出篇幅詳加報導，或仗義執筆，直接或間接地促使現代繪畫的生根和茁壯。當然這十年間，依然是抽象主義、超現實主義及非形象主義的畫風左右整個現代或畫

壇。¹⁷於此同時，另有一群生長在本地的青年，於 1960 年代初期經由現代設計轉入台灣普普風潮，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，如李長俊等人成立的「畫外畫會」及黃華成的「大臺北畫派宣言」等，於 1960 年代中後期達到高峰期。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，¹⁸藝術的長流又繼續向前推進。

1965 年是台灣現代美術運動的一個分水嶺，1966 年以後，因以抽象畫引領畫壇風騷的東方、五月畫會重要成員，紛紛出國，赴美或赴歐，他們長期定居國外，並以在國外的畫壇生根為主要目的，也使這一代的美術家，提早的在西方畫壇面臨如何展現自家文化背景的創作議題。因此，進入 1970 年代，台灣美術重新省視本土的意義，文化傳承的關係，民間現實生活的豐富性等問題。戰後台灣美術一次全面的文化反省運動也在此時誕生，也構成了台灣 1970 年代美術運動的精神特質。¹⁹

結語

所謂「現代性」(Modernity)，指的是「現代化」過程中所蘊含之普遍特性，²⁰內涵包括文化、社會、經濟、政治、科技等各方面的特徵。現代性透過歐洲強國的海外殖民及征服，而終於傳播到全世界。這個過程有如一個漩渦的形成及擴大，現代性的漩渦發軔於歐州，終於席捲全世界。所以現代化也是一種殖民化，是一種全球化，在根源上有其鮮明的西方屬性。²¹

台灣的「現代化」奠定於日本統治時期，台灣美術的發展亦於此時期融於「現代化」的潮流之中，在不同思維的激盪下，呈現出多元的「現代性」創作風貌，如：日本泛印象派、左翼木刻版畫、中國傳統水墨、歐美現代美術、台灣本土美術等藝術創作，皆已展現出不同於過往的形式與內容。這些開放多元的衝擊，也激發了台灣藝術家於該時期勇於嘗試與突破過往已建構的價值體系的風氣，也形塑藉由作品表現自我主體性的訴求。

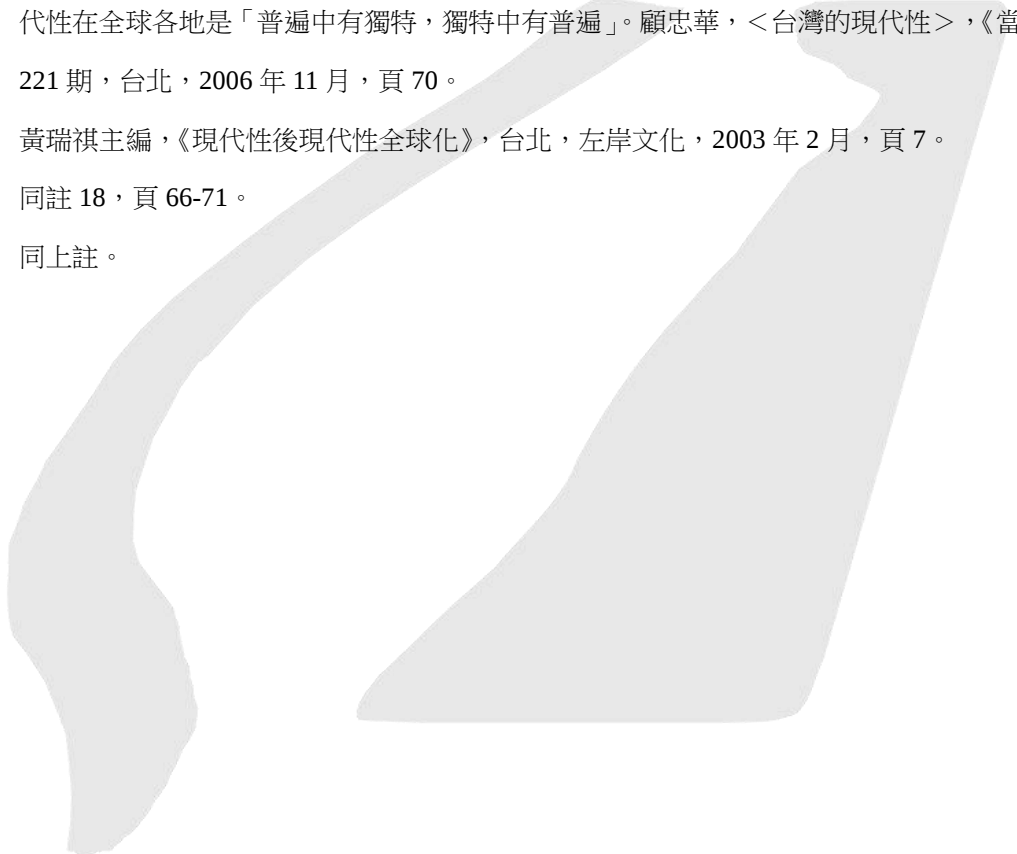
本展覽「現代性的開展」的論述在介紹戰後至 70 年代前的台灣美術思潮與創作面對「現代性」風潮，及其特殊背景下發展的歷程。金耀基在 1970 年代出版的《從傳統到現代》一書反映了台灣當時面臨現代化的時代精神，他引用西方學者見解表示：「『現代化』是系統化的『生活方式的轉變』...。由『傳統人』向『現代人』的演變過程...，在現代化風潮之下，表示如果不力求改變，無異於自甘落後。²²如今「全球化」、「在地化」已經形成了一辯證概念的年代，已然沖淡

當年台灣美術處於「傳統/現代」二分法思維下的對立狀態。回顧當時現代化過程中，台灣追求現代性普遍性建構的同時，其實另一方面也在激盪出自我潛在的獨特性，或許也可以說台灣社會的「歷史異質性」，從荷西、明鄭時期迄戰後斷裂跳躍的現代化過程，²³其實在這發展過程中它也是台灣美術尋求建立自我獨特性的一種激素。

註釋

1. 胡永芬，〈潮浪之島的本土演化〉，《千濤拍岸「台灣美術一百年圖錄」》，台北，國立藝術學院，2000.3，頁 21。
2. 林惺嶽，〈從歷史悲情走向自主與自信的大道—百年的回顧與前瞻〉，《藝術家》，台北，藝術家雜誌社，1999 年 12 月，頁 278-279。
3. 同上註。
4. 行政院文建會，《台灣美術史綱》研究專案（未出版），頁 217。
5. 周文，《聚焦臺灣—唯美與寫實》，台中，國立台灣美術館，2003 年，頁 80。
6. 同註 4，頁 219。
7. 蕭瓊瑞，〈撞擊與生發—戰後台灣現代藝術的發展（1945~1987）〉，《撞擊與生發—戰後台灣現代藝術的發展（1945~1987）》，台中，國立台灣美術館，2004 年 11 月，頁 26。
8. 李仲生，〈第二屆紀元美展觀後〉，《聯合報》「藝文天地」，1955 年 3 月 30 日。
9. 同註 4，頁 222。
10. 李欽賢，〈李澤藩水彩畫風格與臺灣各時期水彩名家之比較〉，《李澤藩與台灣美術學術研討會論文集》，新竹，國立新竹師範學院，2004 年，頁 51。
11. 同註 7，頁 26。
12. 梅丁衍，〈六〇年以前版畫與現代美術運動初探〉，《藝術家》，台北，藝術家出版社，1996 年，254 期，頁 319。
13. 同註 7，頁 27。
14. 同上註，頁 30。
15. 同註 4，頁 2402。
16. 蕭瓊瑞，〈台灣現代繪畫運動中的兩種風格〉，《藝術家》，台北，藝術家出版社，1994 年 10 月，269 期，頁 348-350。
17. 黃朝湖，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉，收入《當代臺灣繪畫文選 1945~1990》，台北，雄獅藝術圖書公司，1991 年 9 月，頁 153-154。

18. 同註 7，頁 36。
19. 蔣勳，〈回歸本土一七〇年代臺灣美術大勢〉，《臺灣美術新風貌（1945—1993）》，台北，台北市立美術館，1993 年 8 月，頁 32-38。
20. 二次大戰後所有劃入資本主義陣營的國家，都期盼透過「現代化理論」提供發展藍圖，達到經濟成長，社會轉型的目標。「現代化」意謂從個人行動到社會典章制度，全面取代「傳統」系統化的改變。「普遍性」是相對於「獨特性」具有更大的包容性，歸結起來當前的現代性在全球各地是「普遍中有獨特，獨特中有普遍」。顧忠華，〈台灣的現代性〉，《當代》221 期，台北，2006 年 11 月，頁 70。
21. 黃瑞祺主編，《現代性後現代性全球化》，台北，左岸文化，2003 年 2 月，頁 7。
22. 同註 18，頁 66-71。
23. 同上註。



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