

省展中的異鄉人

"The Stranger" of the Taiwan Provincial Fine Arts Exhibition

林振堃 LIN, Chen-ching / 東海大學美術系講師

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

摘要

本文以「省展中的異鄉人」稱呼這批五、六〇年代在省展中有此類特質的作品，意旨作品中所散發出的濃郁孤獨感與精神性。他們嘗試探求繪畫的精神性（未必具有深度），與追求純粹視覺美感的抽象繪畫，以及始終不忘情於技巧精進的泛印象派體系的畫家群不同，可說是戰後台灣早期追求繪畫精神性的一批畫家們。

這些作品很多是以「人類」或「自我」存在的問題為表現對象，他們在存在主義盛行的年代裡，藉由內心獨白的方式，以具象徵性的造型與圖象來表現，形式上超脫物象寫實以表現內在意象，在肉眼可見的世界背後還藏著一個孤苦壓抑的世界。這批作品不僅是台灣美術史中應該重視的面貌，也深具個人風格特色，值得進行發掘與研究。

關鍵字：省展、異鄉人、存在主義、具象繪畫

一、前言

二十世紀中這股流行於歐美的存在主義思潮，戰後隨著美援傳入台灣，影響範圍廣泛，不僅影響了文學界，也波及繪畫界¹，因此出現了反映此類思潮的繪畫作品，這批作品不同於東方、五月所走的「激進」路線，將繪畫帶向純然抽象的境界，也異於台籍藝術家總是在野獸、立體與超現實之間所進行的緩慢變革，他們接續傳統具象的描繪手法來表達作者內心的孤獨，是一種較講究文學情意的風格，訴說著「少年不知愁滋味」的感傷。

《異鄉人》是法國小說家卡繆（Albert Camus）的作品，是存在主義文學之代表作。這本書於1942年出版，在六〇年代台灣盛行的存在主義相關書籍之中，是中文譯本最多的一部書，可見其受當時年輕人歡迎的程度。所以，本文以「異鄉人」這本書的書名作為借喻（與此書的內容無關），用「省展中的異鄉人」來稱呼這批五、六〇年代在省展中有存在主義特質的具象作品。這些作品中所散發出的濃郁孤獨感與精神性（未必具有深度），與追求純粹視覺美感的抽象繪畫，以及始終不忘情於技巧精進的泛印象派體系的畫家群不同，可說是戰後台灣早期追求繪畫精神性的一批畫家們。

在當時亦有人稱他們為新具象的畫家。台灣的新具象繪畫，來自於二次戰後西方興起的新具象繪畫的影響，而存在主義的盛行具有催化作用，在台灣文學界倡導新思潮之下，青年學子普遍受到了影響。就如李鑄晉所言：

1. 詩人羅門便認為：「(台灣)現代藝術(包括詩與其他藝術)，都或多或少受西方現代主義存在思想的影響」。參考賴球瑛，《複合藝術——六〇年代台灣複合藝術研究》，台北市，國泰文化出版社，1996年，頁58。

當時，年青的一代，可說是十分徬徨的，雖然日本對台灣文化有極大的影響，但二次大戰後，日本是戰敗之國，其文化已不能再作為楷模……在這種環境之下，有不少年輕人轉向歐美方面找尋刺激。這個時候，傳統的勢力已不能完全支配文化的發展，新一代便大膽地吸收歐美的新思潮。²

既然是大膽地吸收，就代表無論懂不懂、愛不愛，只要是新潮、前衛就敢愛敢恨，積極去吸收，因為這是西方所傳入的新思潮，也就是進步的象徵。新具象繪畫如此，抽象繪畫不也是如此。新具象畫家與同樣迷戀於抽象繪畫的外省青年並無太大的差異性，骨子裡都是全盤西化（仍是舶來技法的挪用），只是他們各自掌握了屬於他們適性的表達方式，也成為他們貼近世界潮流的方法。由於與抽象風潮相同，都無法根植於台灣這塊土地，所以，當更新的風潮席捲而來時便隨之消散。

二、夾縫中的異鄉人

1949年國府遷台，原本陷於危境，搖搖欲墜的政權，因韓戰的爆發而「得救」，使得「中」美之間的友誼由冰點轉為熱絡，美國總統杜魯門甚至派遣第七艦隊協防台灣，使得台灣得以渡過被「赤化」的危機。而隨之而來的經濟援助，不僅逐漸改善了台灣物資匱乏與通貨膨脹的壓力，也使台灣因此走向穩定的局面。

美國軍事經濟的介入，也將美國文化帶入，在藝術方面，名正言順的把美國當時盛行的抽象表現主義經由美新處的圖書館及辦展傳入台灣，這股西潮如狂浪般席捲而至，不僅對年青者有著無法抗拒的吸引力，幾乎是張開雙臂用力擁抱³，連說日語的老畫家及台籍青年畫家也都棄械投降，順應潮流，進行程度不一的探索，在一向被視為傳統畫家大本營的「省展」也都反映了這股潮流而出現純然抽象的作品獲得入選，蕭瓊瑞便說到：

這一股巨大的抽象狂潮，披靡了整個臺灣畫壇，事實上，除了極少數中的少數，大部分的本地畫家，不論資深、中堅或年輕的，都公開或私下進行抽象繪畫的了解、嘗試與實驗……⁴

然而，進一步深究，抽象繪畫畢竟對於大陸來台的青年畫家是較具吸引力的，因為抽象的意境，正好足以滿足他們無根、年幼即飄泊的靈魂渴求；對於台籍的本土青年畫家而言，因為沒有相同的經歷，心境上也絕然不同，所以，抽象繪畫對他們來說不過是短暫的「嚐鮮」，很快地便又回到熟悉的具象或半具象的繪畫領域；為何有此差異？與其說是台籍青年擁有大陸來台青年所沒有的傳統包袱（日治以來

延續的泛印象派），更貼切的說法，應該是他們所經歷的境遇不同所致。倪再沁在一篇引起論戰的「西方美術·台灣製造——台灣現代美術的批判」中寫道：

抽象繪畫的主流和當時的現代文學一樣，幾乎都是由外省籍青年畫家所開創的；他們少小離鄉，在大陸並沒有深刻的生活經驗，在台灣又沒有入境隨俗地紮根於這塊土地，在他們成長意識中，夾雜著寄寓海島的過渡心理與動亂不安的陰影，這迫使他們在時空的流變中無所依靠，於是那飄忽不定、空無而隨機的抽象繪畫成為他們僅能掌握的「內在真實」。……⁵

也因此，當時流行的兩種主要風格——有「心象表現」的抽象繪畫，以及「物象變形」的類立體派繪畫之別。另外，尚有超現實主義及介於立體與野獸派之間等的畫風。大致而言，抽象繪畫在畫會中盛行，而具象的繪畫則流行於「台展」、「省展」及學院之中，蕭瓊瑞便以為：

…以抽象為主軸的「現代繪畫運動」，在一段並不算太長的時間之後，便開始產生分歧的現象，一部分的人，繼續奉純粹抽象為藝術創作的唯一出路，但也有一部分人，開始回復到一種以「物象變形」為主要手法的類立體主義風格。…當年以純粹抽象為信仰的藝術青年，恰巧大部分是大陸流亡來臺的外省青年；相對地，在初始積極投入抽象嘗試，但不久又紛紛回到形象的，則以本省籍青年為主要。⁶

除上述的流派風格之外，其實尚夾存著一批新具象畫家。他們的作品在省展中獲獎，但不太引起注目；他們的出現，也是從「物象」的表現出發，較著名者有：李石樵、孫多慈、吳石柱、何宣廣、謝孝德、潘朝森、李朝進、莊伯和等人。

而這群「異鄉人」的崛起，與存在主義的盛行有絕對的關係，而存在主義得以在台灣六〇年代的社會盛行，除了上述政經環境的逐漸穩定因素之外，還有當時的知識分子反感於政府所推行的反共八股文藝政策與政治高壓統治造成的政治冷感有關，使存在主義思潮成為當時知識分子「反八股」與思想依歸的出口。

由於國府面對大陸失守的挫敗，全面檢討失敗的原因，文藝宣傳的失敗，成為國民政府檢討的重點，因此當時諸多的文藝政策，皆以服務政策為最高指導原則，將文藝當做武器，用來對抗共黨的侵略。而「反共文學」為政策服務的文學於是盛行於台灣五〇年代，然而這樣有著濃厚的政治正確意識形態的文學，將文學政治化及文宣化，自然為追求自由創作的青年文學家們所排斥，而西方現代主義成為他們取代僵化的反共文學與擁抱的對象。除此之外，政治高壓的戒嚴統治，使知識份子對政治喋若寒蟬，產生冷感也是原因之一，知識分子被迫與社會疏離而產生了類似

2. 郭繼生，〈從現代主義到後現代主義——試論四十年來繪畫之文化脈絡〉，《中華民國美術思潮研討會論文集》，台北市：北美館，1992年，頁56。

3. 參考李欽賢在《台灣美術圖覽》的說法，他認為：「美國的友善和美式文化，是那裏的體貼和新鮮，台灣學生怎麼可能反美？八年黨國就祭出了勇敢斬斷傳統，迎接西潮的『五月』與『東方』，甚至時下的知識青年，僅差次認美國為祖宗不好意思敬而巳。」李欽賢，《台灣美術圖覽》，臺北市，玉山出版社，1996年，頁76。

4. 蕭瓊瑞，《島嶼測量：臺灣美術定向》，臺北市，東大出版社，2004年，頁283。

5. 葉玉靜主編，《台灣美術中的台灣意識——前九〇年代「台灣美術」論戰選集》，臺北市，雄獅出版社，1994年，頁52-53。

6. 蕭瓊瑞，《島嶼測量：臺灣美術定向》，臺北市，東大出版社，2004年，頁279。

西方存在主義的疏離情境⁷，使存在主義得以順利的在台灣開展。

就在這樣的社會背景之下，這些新具象畫家吸收了當時廣為流傳的存在主義思潮，他們順應著美國當時反抽象的思潮⁸，同時也吸取報章雜誌對西方戰後新具象繪畫的介紹，而存在主義文學作品，成為他們閱讀的主食，除了國外的翻譯作品之外，國內作家如痲弦、白先勇、王尚義等人的文學作品，也是這群人吸收的養分。

三、異鄉人的繪畫特質

這些作品很多是以「人類」或「自我」存在的問題為表現對象，他們在存在主義盛行的年代裡，藉由內心獨白的方式，以具象徵性的造型與圖像來表現，形式上超脫物象寫實以表現內在意象，在肉眼可見的世界背後還藏著一個孤苦壓抑的世界。

這批畫作有它們共同的特質：

(一) **孤獨感**。作品的孤獨感是時代所賦予。現實環境的高壓統治逼使他們與現實社會隔絕，唯一能選擇的純然美術，卻顯得那麼不切真實，無法滿足少年徬徨無助的心境，內心的苦悶無處宣洩，不再迷惑於絢爛的色彩，只能藉由褪了色的彩筆，加強筆觸的精神性。歐洲戰後流行的新具象繪畫成為他們模仿的對象，尤其畢費那堅冷孤絕的繪畫筆觸，成為他們表達內心孤獨感的最有力手法。

(二) **文學性**。這群年少畫家未必瞭解現代文學，不過卻勤於吸收，所以作品中所傳達出的文學性格特別濃郁，所謂畫由心生，如顧福生便吸收了白先勇、陳若曦等現代文學的養分，從中接觸了存在主義的思想，無形中他繪畫中的人物形象總是殘缺不全，散發著存在、虛無的作品格調。其餘者如陳朝進也是如此，他曾說到：

當時存在主義 似乎成為一種新潮、前衛的代名詞。但是對於一個藝術的學生而言，根本不懂什麼是存在主義的真義。藝術是生活環境的反映，存在哲學思想與創作之間並無絕對關係。但是無可否認的是當時社會上存在主義的氣氛很濃厚，即使不懂得這些概念，作品上亦因反映現實生活的壓抑、荒蕪而呈現這樣的時代氣氛。⁹

文學的世界成為他們心靈的避風港，他們藉由文學的力量來營造他們作品的深度，也成為這群畫家與外面世界溝通的方式。

7. 參考侯作珍，〈存在的困境與反抗——戰後台灣存在主義文學探析〉，《臺灣文學評論》2期8卷，2008年4月，頁131。

8. 賴瑛瑛在《複合藝術——六〇年代台灣複合藝術研究》一書中寫道：「正當席德遠在歐美把普普的藝術資訊透過媒體傳播到台灣同時，1964年美國人亨利·海涅也來台灣介紹新興的普普藝術，講題是「美國繪畫又回到了具象」，報章雜誌開始介紹普普、歐普的觀念，敢反抽象的思潮於是逐漸展開。」引自賴瑛瑛，《複合藝術——六〇年代台灣複合藝術研究》，台北市，國泰文化出版社，1996年，頁65。

9. 轉載賴瑛瑛，《複合藝術——六〇年代台灣複合藝術研究》，台北市，國泰文化出版社，1996年，頁59。

(三) **以人為核心**。人物題材是表達創作者情感最直接的表現題材，世上最能感動人的藝術作品，也往往多是以人為創作核心。繪畫者透過人物的臉部五官、表情與肢體動作，極容易將內心的情緒與想法表現出來，這也就是為什麼西方繪畫大師如孟克、培根、席勒等人的畫作會如此的撼動人心，因為他們都是擅長透過人物的表現來傳達內心的情感。省展中的這批異鄉人，也多是以模糊的五官、肢體的動作來表現他們落寞、孤獨的心靈。

四、媒體的報導與宣傳

當年東方畫會的成員，有專欄作家何凡為他們打響名號，而五月畫會健將們背後也有一群現代作家替他們撐腰，與此不同的，這股新具象繪畫風潮推展最力者不再是文學家而是畫家何肇衢，他在抽象繪畫氣燄最盛的1962年，特地在該年8月1日出刊的58期《文星》雜誌上，發表了〈為巴黎畫壇捲起旋風的畢費〉，大力推展新具象畫家。雖然何氏的主要目的是要沖淡抽象繪畫獨尊的局面，為前輩畫家們發出不平之鳴，不過仍然發揮了推動新具象繪畫的功效，在一片抽象當道的年代，為他們信奉的具象繪畫提出反駁。林恆嶽提到：

…他們致力以寬廣的角度去討論當代美術的趨勢，試圖沖淡抽象主義獨霸一切的氣燄。並刻意標舉出五十年代崛起巴黎畫壇的新銳具象畫家畢費的形象，以來象徵性的顯示，具象繪畫仍然大有可為。¹⁰

除此之外，施翠峰、莊世和、陳景容等人亦相繼為文介紹¹¹，如施翠峰在《聯合報》所發表的〈現代美術思潮論之十：第二次世界大戰前後〉一文便有如下的報導：

…所謂存在主義是第二次世界大戰後發生在法國，立即風行歐洲的最新的哲學思想，由虛無主義與悲觀主義出發的，依照他們的看法，人是一種孤獨地漂流在沒有意義的世界上的存在。所以人類的生存是虛無的，將這種存在主義表現在文學作品上的，便是一九五七年以「異鄉人」一作榮獲諾貝爾文學獎金的卡繆。將存在主義表現在美術作品上的，便是「目擊者」。「目擊者」這個團體，是由目前法國畫壇的中堅作家：羅路久、彌諾、姆費、列貝羅路、達杜、姆遜等人組織的。

…他們在作品取材上，有一個共同的特點，是暴露人類的苦惱與社會的醜惡。比方說彌諾喜歡用粗線條來構成對象的單純形體，姆費喜歡畫些骨瘦如

10. 林恆嶽，《台灣美術風雲40年》，台北市，自立晚報出版，1993年，頁103。

11. 當時有關新具象繪畫之文章者有：施翠峰，〈現代美術思潮論之十：第二次世界大戰前後〉，《聯合報》，1961年1月23日，6版；聯合報訊，〈現代美術的主流與風望——非具象、抽象、新具象之分〉，《聯合報》，1961年4月15日，6版；聯合報訊，〈現代美術的主流與風望〉，《聯合報》，1961年4月16日，6版；陳景容，〈看第六屆日本國際美展〉，《聯合報》，1961年5月29日，7版；陳景容，〈看日本第四屆：國際具象派美術展〉，《聯合報》，1962年4月30日，7版。這些文章對於新具象繪畫的發展及動態均有深刻的介紹。

柴的神經質人物。在技法上，他們放棄印象派以來的色彩技巧，而重視野獸派曾經研究過的「人的本能」，將對象單純化。不過它畢竟與野獸派有不同之處，野獸派是樂觀的，他們卻是悲觀的。...¹²

他們都是具有專業畫家背景的撰文者，影響所及，使一群年輕人開始對新具象繪畫有所認識並進行創作。

不過，與抽象繪畫的媒體宣傳相較，力道卻顯得微不足道，林惺嶽認為抽象繪畫成功之所在，在於能取得了壓倒性的宣傳優勢，他認為：

狂熱的抽象主義信徒們，通過大眾傳播的各種媒體的管道，密集雄辯的結果，終於取得了壓倒性的宣傳優勢，造成了「抽象」即是「現代」觀念，迅速蔚成了一種新的獨斷風氣，...¹³

而這卻是新具象畫家們所缺乏的，因為他們作品的屬性本來就非常自我，他們善用的獨白方式，引不起爭論的火花，也不太會有人關注（既然是獨白），使得新具象無法像抽象繪畫那樣產生「獨斷風氣」，自然氣勢也就弱了許多。

五、省展中異鄉人的作品

這六〇年代「失落的一代」的年輕人，由於當時國府施行高壓統治，內心非常的壓抑，且光復後在文化上，對大陸過去文化傳統的不瞭解，同時也對以前台灣四百多年來被殖民統治的歷史陌生，更對日治時代的文化發展缺乏認識，因而成為「無根與放逐」的失落世代。¹⁴

而這一代的青年，內心的苦悶是可想而知的，正好在六〇年代由美國間接引進的存在主義思潮可以填補這群人的內心空白，也成為現代前衛的象徵。他們熱情的擁抱主義，存在主義一夕之間成為六〇年代年輕人的思想主流。

他們透過閱讀大量外來的翻譯作品，如卡繆的《異鄉人》、歌德的《少年維特的煩惱》、考夫曼《存在主義：自杜思妥也夫斯甚至沙特》等書，以及《文星》、《文學雜誌》、《現代文學》等雜誌的介紹，廣泛吸取有關於存在主義思想的東西。而這種以人文為中心的，重視個人的卓越與自我實現的思想主義¹⁵，反映在文學作品之中，同時也反映在省展藝術家的作品之中，作品中時常呈現出頹喪、疏離、絕望、悲觀與苦悶的特質。

而如果說東方畫會的精神導師是李仲生，五月畫會的大家長是廖繼春，那麼省展中這群年少無知的異鄉人，同樣地也有擔任省展評審的李石樵和孫多慈起帶頭的作用。而具有存在主義特質的作品，首先反映在第15屆（1960年）李石樵省展出品的



圖1 李石樵 女



圖2 孫多慈 人體



圖3 呂義濱 母與子



圖4 何宣廣 我

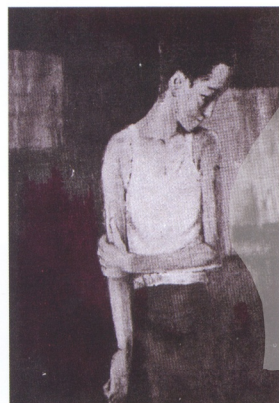


圖5 曾謀賢 無言



圖6 蔡吉宗 白衣之少女



圖7 陳輝東 畫室內

《女》(圖1)之作品，筆下細長身瘦而表情憂鬱的少女，臉上帶著悲愴、孤絕、失望的一種象徵，加上堅韌有力、準確性強烈的黑線筆觸，帶有法國「新具象」畫家畢費 (Bufet) 的繪畫風格影響。而孫多慈也分別在18、19屆 (1963、1964年) (圖2) 省展展出作品中展示以裸女為主體的繪畫作品，畫中女子藉由筆觸所傳達出的孤獨，反映著人類生存的虛無之感，卻又蘊含了表現主義的色彩。

有了評審委員的帶頭嘗試，使省展中此類作品逐漸增加，15屆 (1960年) 就有呂義濱的《母與子》(圖3)；16屆 (1961年) 則有何宣廣的《我》(圖4)、曾謀賢的《無言》(圖5)、蔡吉宗的《白衣之少女》(圖6)，以及孫世時的《靜物》均是此類風格之作；17屆至21屆 (1962至1966年) 之間代表之作則包括：陳輝東的《畫室內》(圖7)、張淑美的《藍色的回憶》、劉耿一的《自畫像》和李朝進的《徬徨》之作品。

12. 施翠峰，〈現代美術思潮論之十：第二次世界大戰前後〉，《聯合報》，1961年1月23日，6版。

13. 林惺嶽，《台灣美術風雲40年》，台北市，自立晚報出版，1993年，頁104。

14. 參考葉石濤，《台灣文學史綱》，高雄縣，春暉出版社，2003年，頁116。

15. 參考蔡源煌，〈存在主義的五〇年代〉，《文星》107期，台北市，文星雜誌社，1987年5月，頁19。

第22屆（1967年）謝孝德的展覽作品（圖8），則在具象繪畫中加入立體派畫面分割手法，而第23屆（1968年）謝孝德以《竭》（圖9）之作獲得省展第一名，是此類作品最佳的成績，畫中少女手持披巾，雙手交叉抱胸，側鸞的臉略顯哀愁，前景桌面靜物以立體派的分割手法處理，背景則採抽象塊面的拼畫，層層疊疊的筆觸推疊製造出畫面色調的層次感。整幅畫作帶有一股莫名愁悵的感覺，技法上結合了立體派的分割手法，與表現主義的情調，再加上抽象的塊面處理，匯集各類技法於一作的作品。

另外，潘朝森也以相似風格《少女與鳥》（圖10）之作獲得第三名，作品表現一位低沉默語的少女，雙手交臂的模樣更顯進入冥思的狀態，畫面前的靜物仍然是以立體派分割手法處理，背景也同樣是抽象塊面的顏色推疊，右上角鳥籠內一對黃色禽鳥仰頭啾鳴，與低頭默語的少女形成一動一靜的對比，少女與鳥的並置，組構出無限想像的空間，也散發出淡淡的哀愁。

由於此屆這類作品得到評審的青睞，使得具象繪畫中加入折衷手法的嘗試成為往後追隨者競相模仿的創作模式。其餘的尚有賴南英《人生》（圖11）、王淑真《少女》（圖12）、何恆雄《相待為命》（圖13）、孫密德《劫、時間》、張淑美《賣花》、溫淑靜《寒夜祈求》及莊伯和《鴨販》（圖14）等等之作。蕭瓊瑞曾對何恆雄這類作品在他的文章中提出過看法：「…不再將畫面的重心，擺在對象形、色之間的問題上，而是以較具象的手法，探討人類的內心世界」。¹⁶

這些孤獨的作品，從五〇年代末一直延續到七〇年代初期，之後的作品，孤獨的滋味變了調，似乎加入過多的奶油（甜味），成為形式上的「強說愁了！」。賴傳鑑曾在〈省展五十年油畫的回顧與省思〉一文中寫到：

…到了六〇年代，省展人才輩出，現代意識開始萌芽，尤其二〇年代出生的中堅畫家，發揮自我，啟發不同的創作理念，表現則立體、半抽象、新具象等，在省展中最受矚目。今天審視歷年省展所記錄的本土藝術的脈動，正可提供我們正視台灣本土藝術自覺與發展的史證。¹⁷

然而這股繪畫潮流，隨著六〇年代達到頂峰之後，逐漸消退。原因與台灣的國際局勢產生變化和存在主義思潮的消退有關。由於七〇年代台灣國際外交上連番的挫敗，退出聯合國、中日斷交、中美斷交、…，使台灣人民出現生存的危機感，開始注重本土議題，對於過去盲目追逐西化與現代主義進行反省及批判。文化界人士開始鼓吹寫自己的詩、跳自己的舞、唱自己的歌、…，一片回歸愛鄉土的熱潮。

在這片熱潮中，年輕畫家也同樣受到感染，開始背起畫架，拿著照相機到鄉村



圖8 謝孝德 無題



圖9 謝孝德 竭

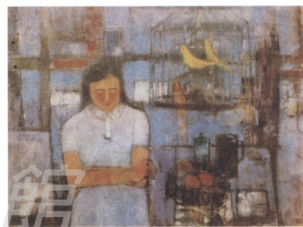


圖10 潘朝森 少女與鳥



圖11 賴南英 人生



圖12 王淑真 少女



圖13 何恆雄 相待為命

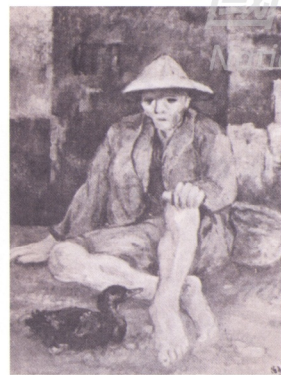


圖14 莊伯和 鴨販

去寫生與拍照，摒棄過去所追尋、尊崇的現代文學與存在思想，在大民族主義（民族危亡意識）的思想高漲之下，個人自我的生存意義已微不足道，懷鄉情緒取代了存在思想。基於這樣的原故，使得這類新具象的作品開始在七〇年代後期消退，逐漸在省展出品作品中淡去。

此外，這群存在主義畫家，顯然得也是跟從現代主義的思潮與文學而「起舞」的，仍然是西方思潮「移植」下的產物，這批年輕人作品中所呈現的苦悶、頹喪、悲觀、迷失、…的氣質。大多只是隨著思潮的流行而跟著「嘶吼」，追根究底，仍然不脫追逐西方風潮而欠缺深刻內涵，由於與抽象風潮一樣是橫向移植，自然亦缺乏相應於西方歷史社會背景所蘊育的土壤，那麼，當流行風潮過去了，就有如狂風一般，忽然而來，自然匆匆而去，思潮轉變了，也就急速消退了。

然而，不管如何，這群省展中的新具象畫家，曾經在台灣美術史上留下發展的一頁，在發展過程中，由於畫家的勇於多方實驗，在具象畫的基礎上，各展其才，吸收立體派、表現主義、超現實主義…等養料來豐富創作能量，個人風格的獨特性大於集體的相似度，也因此，始終無法形成強而有力的繪畫同質性或團體，只是各自以具象的繪畫追求心靈上的獨白。雖然，他們的獨白不太引人注意，不過，也曾在「省展」產生短暫的「小眾」共鳴，只可惜，從未強到躍居主流的地位，也因此較為後人所提起，偶有人看見，也僅是一筆帶過而已。

六、結語

以異鄉人來借喻這批一手拿著存在主義，一手畫著具象繪畫的畫家，只是為了強調他們作品的苦悶、憂鬱、詭異、疏離的性格，與戰前講求崇高、唯美、詩意的泛印象派不同，也與戰後盛行於台灣的超現實主義有所區別。

超現實所講求的潛意識，是超越現實之上的「內在真實」，充滿對夢境與幻想世界的嚮往，而這群「具象」的繪畫者，所追求的卻是直逼你眼前的人間性，雖然他們如實感受時代所帶來的內心苦悶與茫然無助，然而這種苦悶的滋味表現在繪畫上卻未必「真實」（仍是西方新具象繪畫的模仿），畫作的內容也仍是一種無病呻吟、風花雪月及顧影自憐的感傷與孤絕，以藝術社會學的角度看來，他們所畫的人間其實並不怎麼「真實」，不過是心靈上的獨白罷了（仍然脫離社會現實），然而，若能以藝術家當時所處心境的角度理解，就如同走過那個時代的畫家蕭勤所言：這就是我們這一代人的真實，繪畫必須反映大眾的生活，誰是大眾？我們就是大眾¹⁸，那麼可說他們至少真實的反映了他們走過的那個時代的心靈感受。↵

16.蕭瓊瑞，《觀看與思維——臺灣美術史研究論集》，台中市，臺灣省立美術館，1995年，頁29。
17.林淑真、翁華美執行編輯，《全省美展五十年回顧展》，台中市，省教育廳出版，1995年，頁69。

18.引自公視「以藝術之名」轉播第五集《前衛精神》中蕭勤瑞語。