

台灣美術・百年風華

蕭瓊瑞

Taiwan Fine Arts, the Centurial Grace / Hsiao, Chong-ray

摘要

百年來的台灣美術，是一段精采、多樣的歷史歷程，也是台灣社會由傳統走向近代的一個關鍵時代。本文依美術表現的形式和內容，將這百年劃分為八個階段，分別為：一、日治前期 / 傳統書畫、工藝的延續。二、日治後期 / 新美術運動的興起。三、戰後初期 / 社會寫實主義的乍現。四、戒嚴初期 / 反共抗俄下的政戰美術。五、現代前期 / 現代繪畫運動的興起。六、現代中期 / 鄉土運動下的現代藝術生活化。七、解嚴前後 / 多元紛呈的美術館時代。八、當代 / 國際視野下的當代前衛。

依此分期，本文略述其時代特色與美術成就，期能對百年歷史的美術風華，有一鮮明而具體的呈現。

關鍵字：台灣美術、傳統書畫、傳統工藝、新美術運動、社會寫實、政戰美術、現代繪畫運動、鄉土運動、解嚴、當代美術

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

百年來的台灣美術發展，依其表現的形式與內容，可大致區分為如下幾個時期：

- 一、日治前期 / 傳統書畫、工藝的延續
- 二、日治後期 / 新美術運動的興起
- 三、戰後初期 / 社會寫實主義的乍現
- 四、戒嚴初期 / 反共抗俄下的政戰美術
- 五、現代前期 / 現代繪畫運動的興起
- 六、現代中期 / 鄉土運動下的現代藝術生活化
- 七、解嚴前後 / 多元紛呈的美術館時代
- 八、當代 / 國際視野下的當代前衛

以下就這幾個時期，論述其重要史實及表現：

一、日治初期 / 傳統書畫、工藝的延續

1895年，台灣因中國馬關條約的簽訂，割讓給日本，是謂「乙未割台」。日本殖民政府承接台灣嘉慶以來的興盛氣勢，也歷經「台灣民主國」的短暫抵抗，對台灣原有文化採取安撫、包容的態度，乃成為治台初期的施政指針。

就美術方面的發展觀，日治時期的展開，台灣與中國大陸兩岸間的交流，自是受到一定程度的阻隔、甚至中斷；然而這樣的現象，對台灣既有文化的發展，卻非全然負面。因為這樣的阻隔，導致台灣居民一向尊崇、仰賴的大陸書畫名家及「唐山師父」，在某種程度上減少甚至根本中斷了來台的機會；相對地，也因此提供了本地書畫家及匠師成長的絕佳機會。這種現象，在宗教藝術上表現得尤為明顯。以民間畫師為例：台南府城最知名且被全島南北各地匠師奉為宗師的潘春源（1891-1972）與陳玉峰（1900-1964），均是出生於割台前後，他們二人均在十餘、廿歲的年紀，便開始透過自學，從事一些廟畫和風水畫工作，並因此建立聲名，甚至開室授徒。之後，二人傳人漸多，且多所成就，如潘氏系統下的潘麗水（1914-1995）、潘瀛洲（1916-2002）、李漢卿（1935-2002）、曾竹根（1910-1984），及第三代的潘岳雄（1943-）、蔡龍進（1948-）等人；陳氏系統下的也有蔡草如（1919-2007）、陳壽彝（1934-）等，影響及於戰後。¹

潘、陳二人之畫師工作，除提供一般民間崇拜或裝飾用的神佛畫像、民俗人物畫、花鳥畫、道士畫以外，主要是寺廟的壁畫及寺廟門神，其中尤以門神最具

¹ 參蕭瓊瑞，〈台南市寺廟畫師源流調查〉，《國立成功大學歷史學系台灣南部寺廟調查暨研究報告》，台南，國立成功大學歷史學系台灣南部寺廟調查小組，1997年12月，頁187-289。

特色。

潘、陳二人所開拓的台南廟畫系統，不同於鹿港郭友梅（人稱柳司，1849-1915）、郭福蔭（人稱蔭司，1851-1909）兄弟所開啟的郭氏系統。郭氏兄弟於道光年間來台，是清治時期少數來台定居的唐山師父，其代表作品有大里林宅、社口林宅大天第、霧峰林宅花園頂度厝，及潭子林宅摘星山莊。其傳人以蔭司之子郭新林（1902-1973）為最著名。²郭氏系統基本上保持了大陸師父傳承自唐宋的廟畫風格，人物造型寬大宏偉，濃眉大眼，形態誇張，用色古樸，有圖案化的傾向。

彩繪之外，其他各種工藝，也在日治初期逐漸形成本地特色。以台南府城為例，各種手工藝的「專業街道區」，如：打鐵街、打石街、草花街、做針街、鞋街、帆寮街、做篾街……等，雖在十九世紀初期均已出現，³但知名匠師仍是俟日治初期始陸續出現。如佛雕界最具知名與尊崇地位的來佛國創始人蔡四海，及其弟蔡連，以及佛西國（亦稱西佛國）的創始人蔡義培及其子蔡心（人稱「佛仔心」）等四兄弟，和承西國的創始人陳達（人稱「達司」）及其五個兒子，均是這個時期的人物。日治初期，台南枋橋街頭（今民權路舊社教館附近）已出現成街的妝佛店，除前提三家外，又有小靈山、西方國、人樂軒等，其中除人樂軒為福州派外，均屬泉州派。⁴

此外，在鹿港方面，則有道光九年至十一年間（1829-1831），因龍山寺重修，應邀來台的福建永春人李克鳩（1802-1881），李氏並因此定居鹿港，知名匠師李松林（1907-）即為其曾孫。⁵

台灣本土的剪黏匠師，仍以台南為代表，有洪華（1888-1968）及周老全（約1875-？）兩大系統，均屬台南安平人。洪華，人稱「匡仔華」，生於光緒初年，活躍於日治初期，除參與早期台南興濟宮之整修外，日治末期赤崁樓廟頂剪黏即為其作。其主要傳人有葉鬃（人稱鬃司，1902-）及洪順發（字松山，1917-）。另一系統的周老全，約出生於1875年，其傳人有後來知名的陳清山（1900-）、王海錠（1915-）及鄭德興（1935-）等人。台南南鯤鯓之廟頂剪黏，原為陳清山之作；台南大天后宮之剪黏則為王海錠之作。

² 參李乾朗，《台灣傳統建築彩繪之調查研究》，台北，行政院文化建設委員會，1993年10月；及李奕興，《台灣傳統彩繪》，台北，藝術家出版社，1995年8月。

³ 參吳茂成，〈府城妝佛工藝發展簡史〉，《台南文化》新40期，1995年12月，台南，頁63-103；及42期，1996年12月，頁269-307。

⁴ 同上註。

⁵ 參王耀庭，《重要民族藝術藝師生命史II——木雕李松林藝師》，台北，教育部，1995年4月。

不過在本地工藝匠師興起的日治初期，大陸唐山師父，也並非完全無人來台，如剪黏的何金龍即為代表。何金龍（1878-1945），字翔雲，廣東汕頭人，師承潮州名師，1928年，何氏年約五十之齡，經畫師潘春源引介，受聘前來台灣，為台南學甲慈濟宮、佳里金唐殿留下至今仍保存相當完好的作品。何氏之剪黏，人物造型變化生動、表情豐富、色彩華美、作工細緻、用材自由，為台灣剪黏之經典名作。⁶

至於日治前期的文人書畫，基本上也受到相當的尊重與鼓勵。日人治台初始，刻意籠絡前朝遺老、士大夫等知識份子，制定「紳章制度」，頒發「紳章」給特定耆老，以收攏人心。此外，又在各地相繼舉辦「饗老典」盛會，邀請八十歲以上長者聚會、宣慰；同時以「揚文會」為名，會集前清中試的進士舉人、秀才，徵求其生平蘊蓄懷抱之文章，既以作為治台資料，兼又「振興文運，馴導風化。」⁷

在此氛圍下，詩文的吟誦、書畫的展售觀摩，均受到相當的鼓舞與尊重。日治初期，較知名的台灣書畫家，除前揭兼為畫師的潘春源、陳玉峰之外，以呂璧松（1872-1924？）為最受尊崇，潘、陳二人均曾問學於呂氏，但以陳氏為其正式弟子。呂璧松，原籍福建泉州，曾祖一度遷台南；呂氏一說客居台南前後約三年時間，之後返回大陸，一說終老台南。呂氏之作，存世仍多，舉凡山水、花鳥、人物、走獸均有所精。

人物畫方面，則有延續林覺（1796-1850）、謝彬（1875-1907）系統的李霞（1871-1939），其用筆愈趨綿密，且多頓挫，甚至使用轉折的「折蘆描」，這原是謝彬系統之源頭黃慎所較少使用者；大體而言，李霞之用筆，逐漸加入金石、雕刻之力道，已脫初期「狂野」系統的輕簡狂逸。相較而言，亦以人物見長的林天壽，筆法曲折蜿蜒間，保存較多黃慎（1687-1772）筆意。另有長於人物的林嘉，是屬工筆系統畫家，光緒中葉來台，清雅中帶有華麗之氣。

日治前期，就題材言，較少大開大合之偉大創作者，四君子仍為花卉畫家之最大主題。以墨梅知名者，有許南英（1855-1917）、郭彝（藻臣，1858-1909），另喜畫清供之施少雨（1868-1950），及筆力奔放的蘇元，均為名家。後有大陸來台畫花名手王亞南（1881-1932），亦為台人所喜愛。山水方面則有朱承。至於題材較特殊者，有愛畫墨蟹的朱長（少敬，1852-1928）及李學樵（1893-?），均為

⁶ 參盧怡吟，〈府城的剪黏藝術〉，《台南文化》新40期，1995年12月，台南，頁15-62。

⁷ 參王詩琅，〈日據初期的籠絡政策〉，《台灣文獻》26卷4期及27卷1期合刊，台中，台灣省文獻會，1976年3月27日，頁31-41。

台北人士。⁸

書法方面，以髯僧陳綦、王石鵬（1877-1942）和吳廷芳（1871-1929）的隸書最具特色，此一金石與隸書在日治初期發展之趨向，應與之前呂世宜（1784-1855）的倡導有密切關係。

傳統文人書畫在 1927 年首屆「台展」開辦後，送展畫家幾遭全數落選，始面臨嚴峻的考驗與打擊。

二、日治後期 / 新美術運動的興起

日人在治台初期所推廣的新式教育與近代文明，在二十餘年後的 1920 年代中期，開始在新一代的年輕人身上逐步展露；所謂的「新美術運動」，正是針對原有舊式文人水墨的改革而展開。

黃土水（1895-1930）是台灣「新美術運動」黎明期最閃亮的一顆巨星，其短促的三十六歲生命，為台灣近代美術的展開，譜下最美麗的序曲。出生於 1895 年的黃土水，在台北國語學校（後改為師範學校，簡稱北師）畢業後，旋即以優異美術天分，獲當時北師校長隈本繁吉推薦，進入東京美術學校（簡稱東美）深造，成為台灣第一批留日美術學生。和其同時赴日學習美術的，尚有同為北師畢業的劉錦堂（1894-1937，後改名王悅之）及張秋海（1899-1988）等人。之後，後繼者眾，台北師範和東京美術學校成為培養台灣藝術家最重要的搖籃。

黃土水在東美刻苦自勵的學習生活，成為台灣美術史上的一段佳話。1920 年，亦即黃氏自東美木雕科畢業的同一年，他以一件《蕃童》雕刻入選日本最高美術權威的「帝國美術展覽會」（簡稱「帝展」），轟動全台。之後又連續多次入選，其中以 1921 年的《甘露水》最具代表性。

這件以大理石雕成的等身人像，深受西方古典寫實手法，尤其羅丹（Angus Rodin, 1840-1917）風格的影響。不過，作者巧妙地掌握了東方女性勻稱圓潤的軀體特質，雙手自然下垂，向外攤開，雙腳合攏，稍作交叉，臉部微微上仰，迎向天際，一副自信而舒緩的模樣，立於一個圓形如蚌殼的底座之上，令人聯想起西方文藝復興前期藝術家波提且利（Sandro Botticelli, 1445-1510）的名作《維納斯的誕生》。

從地中海中浮現的美神維納斯，飄動的秀髮，修長的體態，愉快地接受風神、花神的祝福。畫幅飛揚著異教的色彩、人類的想像，象徵著中古基督教文明桎梏

⁸ 參崔詠雪，《在水一方——1945 年以前台灣水墨畫》，台中，國立台灣美術館，2004 年 7 月。

的鬆動，標示著人文思想為主流的文藝復興時代之來臨。黃土水是否深受此作的啟發，不得而知，但《甘露水》在臺灣美術史上，顯露了《維納斯的誕生》一般重要的時代意義，則無可懷疑。《甘露水》是台灣美神的誕生，台灣美術從之前文人的戲墨、民間的實用，轉而為一種心靈的深刻展現。「甘露水」原是觀音大士淨瓶中點化人間的聖水，新時代的美術亦將如「甘露水」般地滋潤台灣人民枯竭乾澀的心靈。《甘露水》作為台灣美神的誕生，並非論者的牽強附會，此作一個更為本土的名稱——《蛤仔精》，就直接印證那圓形的底部，確是一個海中的蚌殼。

黃土水的天分，展露在更多小型卻充滿泥土味道的台灣動物塑像上，而他為艋舺龍山寺精雕的《釋迦立像》，正和溫雅的《甘露水》女神兩相映照，堅毅、自持、刻苦、凝定的男神，幾乎是台灣人文精神的典範。

黃土水辭世之作是其著名的《水牛群像》（原名《南國》），以五條水牛、三位牧童所構成的台灣農村景象，理想的塑造了故鄉田園牧歌！

黃土水不世出的才華，鮮明地標示了台灣新美術運動的序幕，卻也讓後繼者有著難以踵繼超越的重擔，雕刻成為此後台灣美術最為貧弱的一環。除少年早逝的黃清埕（1912-1943）外，陳夏雨（1915-2000）、蒲添生（1912-1996）是日治後期少數可以提及的名家。

黃土水對台灣新美術運動的影響，激勵的意義多於實質的引導，真正作為新美術運動導師型的人物，是日人石川欽一郎（1871-1945）。

1920年代的北師學生運動，成為石川二度受聘來台任教的動力，學校有意提供適當的課外教學活動，來引導抒發學生過剩的精力。日後的事實證明：學潮並沒有因此消弭，卻無意中成就了一批台灣重要的美術家。石川透過校內及校外的教學，培養了大批北師校內校外的學生。這些學生有的繼續留學日本、遊學法國，有的堅守本土，均成就了一己可觀的藝術成果。

倪蔣懷（1894-1942）、藍蔭鼎（1903-1979）、李澤藩（1907-1989），是幾位未曾留學而卓然有成的石川學生。由於他們未曾留學，沒有機會進入東美等專門美術學校研習油畫，因此他們均延續石川老師的水彩藝術，而建立了各自的特色。如果說石川習自英國的水彩畫法，優雅地表達了一位客居台灣的異鄉人眼中「山紫水明」的台灣風景，那麼藍、李二氏則是以本土故鄉的情緒，直接融入了日常的生活。藍氏對北台灣潮濕的竹林、農村、雨港、淡江，多所著墨，戰後加入了中國水墨筆法的自如運用；李氏則以層層堆疊的色彩，營造出桃竹苗一帶丘

陵崢嶸生長的林木氣息。而倪蔣懷這位石川最早期的學生，遵從老師的指示，放棄留學，轉而從事企業經營，成為日後支持台灣新美術運動最重要的贊助者，也留下一批質樸、淡雅的水彩作品。

留學日本學習美術的學生中，與黃土水同年出生而來自嘉義的陳澄波（1895-1947），日後因受難於二二八事件，而成為最知名也最具傳奇色彩的人物。然其成就，絕非來自這些政治的悲劇烘染，其純真、質樸而易感的性格，直接流露在作品之中，深具文化的反省能力，又富風土感染的敏銳情思。在日本就畫出日本風土的味道，去了上海，就有上海碼頭的歐風情調，至了蘇杭，又有中國古老的河、湖風味，一旦回到台灣，嘉義公園、台南新樓、淡水小鎮，畫成一幅幅蘊含情感厚度的傑作。當我們回顧他 1926 年首度入選「帝展」的《嘉義街外》及一系列南台灣《夏日街頭》、《嘉義街中心》的作品時，那些散發著太陽熱氣的黃泥土地，幾乎不自覺地便聯想到他為排解二二八衝突，親自前往嘉義水上機場協調，卻被押解到嘉義火車站前廣場槍決示眾，鮮血滲入他日夜刻劃的故鄉泥土的情景。

和陳澄波一樣個性鮮明的陳植棋（1906-1931），是曾經因學潮而遭北師退學的學生，後得文化協會人士協助，留日學習。陳植棋的作品，不論人物、風景或靜物，往往帶著一種表現主義般的狂勁生命力，不過其傳世的代表之作，卻是端正嚴謹的人物畫像《夫人像》。這件作於 1927 年的人物坐像，尺幅不大，卻釋放出一種龐大浩偉的力量，一如達文西《蒙娜麗莎》的效果。畫中人物即畫家夫人，身著台灣傳統短衫，手持由日本傳進來的歐式羽扇，端坐於象徵中國文化背景的大紅禮服之前，面容堅忍而專注。面對這樣的女性，總讓人想起台灣文學家鍾理和筆下的「平妹」，是典型的台灣女性形象。

日治時期的西洋畫家，人材輩出，如：以《有芭蕉樹的庭院》入選帝展的廖繼春（1902-1976），木訥寡言的個性，卻有著一顆活潑生動的心靈，其後期色彩豐美、形象自由的作品，是台灣美術史上最美麗的一道彩虹。而以礦工為題材，富有高度人道主義精神的洪瑞麟（1912-1996），事實上是日治時期畫家中素描能力最傑出的一位；其精湛的畫藝，僅以「礦工畫家」視之，未免委屈了他傑出的藝術才華與成就。此外，最早投入民族工藝推動與原住民藝術研究的顏水龍（1903-1997）、具歐遊習畫經驗的劉啟祥（1910-1998）、楊三郎（1907-1995）等等，以及長期從事人物畫研究的李石樵（1908-1995）、李梅樹（1902-1983），都是織構日治時代美術大觀的重要藝術家。而部份具中國經驗的畫家，作品中呈現

了「融合中西」的努力及成果，如早期的劉錦堂，其在「中國美術現代化運動」中先期性的成就，顯然超越了同時代的徐悲鴻（1895-1953）、林風眠（1900-1991）等大陸畫家；他不必借由古代人物或故事，直接取材自身及時勢人物的傑出畫作，是中國地區嘗試將油畫「民族化」最重要的成就之一。而郭柏川（1901-1974）以宣紙承載油彩，企圖追求民族色彩及瓷器釉彩透明效果的努力，也是可觀的藝術成就。

日治時期成名的藝術家，大都出身 1927 年成立的「台灣美術展覽會」（簡稱「台展」）。此一官辦美展，原由台灣教育會主辦，於舉辦十屆後，改為「台灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」），又舉辦了六屆，才因戰爭而結束。台灣這些接受新式教育的第一代畫家，正是透過此一官方美展，贏得社會的認同與地位。有論者以為：正是由於此一性質，也無形中制約了此一時期台灣藝術家社會關懷或民族意識的創作思維。

「台展」係仿照日本本地「帝展」模式所創，每年由本地日籍藝術教師及日本東京前來的知名「畫伯」，如：梅原龍三郎（1888-1986）、藤島武二（1867-1943）、南薰造（1883-1950）、小澤秋成（1886-1954）、有島生馬（1882-1974）、大久保作次郎（1890-1973）、和田三造（1883-1967）等人參與評審，無形中亦大大提昇了台灣藝術家創作的視野與水準。

「台展」除設「西洋畫部」外，另有「東洋畫」實則包含水墨與膠彩二部份，唯在日後的發展，水墨顯然處於弱勢的地位，甚至因而未能培養出成名的新一代水墨畫家。不過日後被稱作「台展三少年」的陳進（1907-1998）、林玉山（1907-2004）、郭雪湖（1907-）等三人，均在水墨與膠彩上同時有成；甚至首屆台展，郭雪湖入選的《松壑飛泉》，就是一幅道地地地水墨畫。因此有論者以為：台展係刻意打壓水墨創作，甚至以為第 1 屆台展，水墨畫全數遭到排擠，應是一種不合史實的說法。

不過，平實而論，在台展東洋畫部，膠彩畫的確以寫生的觀念創生了許多傑出且足以傳世的作品，如陳進的《合奏》、林玉山的《蓮池》、郭雪湖的《圓山附近》、呂鐵州（1899-1942）的《刺竹》等等。這是一種承傳自中國北宗的丹青重彩畫法，經由日本的改良而傳入台灣，「以膠調彩」產生一種細膩、精緻的畫面效果。此一畫種，在戰後創設的「台灣省全省美術展覽會」（簡稱「省展」）中，改稱「國畫」，而與來自中國大陸的傳統水墨畫家，產生一段微妙的「正統國畫」之爭。最終以各自成部、分開評選，才得以解決紛爭。不過由於戰後學校教育獨

尊水墨，膠彩承傳中斷，未能取得更進一步的發展，幸賴林之助（1917-2008）在台中的私人教學，並於 1983 年在東海大學美術系重開課程，此一畫種乃有再現生機的希望。陳慧坤（1907-）、許深州（1918-）、蔡草如（1919-2007）、黃水文（1914-）、李秋禾（1917-1956）、盧雲生（1913-1968）等，均是戰後成名的膠彩畫家。

三、戰後初期 / 社會寫實主義的乍現

日治末期，受到日本內地「聖戰美術」的影響，台灣雖也有飯田實雄（1905-1968）等人領導的「創元美術協會」，在戰爭畫的倡導上，給予軍國主義者積極的回應，⁹但嚴格而言，聖戰美術在台灣並未真正形成全面或主流性的風潮。不過，此一強調現實關懷或時局意識的思考，卻強烈地衝擊了台展系統原本以形色思考為主軸的外光派風格，而相對於台展強調的「鄉土特色」，改組後的「府展」，其凸顯「時局特色」的用心也就相對的明顯。因此，飯田實雄等人的戰爭畫，在台灣美術發展上的意義，或許仍待進一步的討論，但由於戰爭畫或時局意識，對其他外光派或唯美派畫家的影響，促使他們走向現實關懷的路向，卻是不容忽略的事實。立石鐵臣（1905-1980）於日治末期展開的「台灣民俗圖繪」系列，固是由「鄉土特色」所延伸出來的對現實生活的體驗與表現；李石樵、李梅樹等人在戰後出現大批擁有現實關懷的巨幅社會寫實風格群像油畫，則是戰前戰爭畫脈絡的延續。

李石樵早在 1943 年，即有群像之作的《合唱》，畫面洋溢著一種光線斜照的黃昏情調，而圍在一起歌唱的小孩，那種專注中帶著相當嚴肅神情的姿態，清楚地呈顯所唱的歌曲，並非輕鬆的兒歌；而從中間背著小孩的男孩右手作勢指揮的模樣，以及前方小孩戴的類似日本軍帽，可以暗示出孩子們所唱的，應正是一種鼓舞戰爭情緒的愛國歌曲。這是一幅極其含蓄的「戰爭畫」，儘管畫面的人物形態與光線配置，仍是畫家關懷經營的重點，但人物群像的組構，已使畫家脫離單一人物神態的描繪，或風景、靜物的色光捕捉，群像的組構正是某些特定事件的意義呈現。

1945 年台灣光復，李石樵即完成《市場口》一作。這是以一個平民大眾生活場景為題材的畫面構成，在彷彿充滿叫賣聲的紛雜市場口，畫家刻意描繪那些以賺取蠅頭小利維生的貧苦大眾；如蹲坐在畫面右下方背對著觀眾的一人，黝黑

⁹ 參黃琪惠，〈戰爭與美術——以在台日籍畫家的表現為例〉，《何謂台灣？——近代台灣美術與文化認同論文集》，台北，行政院文化建設委員會，1997 年 6 月，頁 264-289。

的皮膚、泛黃的白背心上似乎滿佈汙泥或累累破洞，但挺直的背脊和側頭遠望的神情，顯示貧苦生活中的一種尊嚴。在他前方，有一正在低頭取錢的主婦，那種縝銖必較、小心持家的神情，也正是中下階層主婦的典型。畫面中有聊天的年輕男子、有揹著販賣盒的小孩、有乞討的盲眼老人、有穿著洋裝手牽單車的年輕女孩、有低頭在地面覓食的黑狗，但是更重要的，是位於畫面中央、穿著花色旗袍、戴著墨鏡、右手腋下夾著寬大皮包的時髦女性，這個女性代表的，正是一種中國大陸文化的展現，類似海派的作風，吸引著許多人注視的目光，畫家在有意無意中，顯露了個人對中國文化憧憬與欣羨之情，但那也是整個時代大多數平民大眾的共同心聲。李石樵的藝術，在這個時期，所欲表達的，正是一種「民眾的美術」。

10

1946 年的《田園樂》及《河邊洗衣》等，描繪的也都是勞苦農家的生活實貌，在這些人的面容中，我們看不到大喜大悲的情緒表現，而感受到的，毋寧是更多對生活的忠實與接納，平靜而永恆的勞作。

1947 年，李石樵的群像巨作達於高峰。《建設》一作，大概是同時代畫家中描繪人物最多、場面最大的一件群像之作。在類似舞台效果的畫面配置中，光線充足的遠方建築和工作人群，更加深了景深效果。在以裸露上身的男人為主體的勞動群中，仍穿插了幾個女人和小孩的角色；最前方是一位帶著一子一女坐在打石工人旁邊的主婦，稍後有一位賣香煙的男孩和拖著竹籃的小男孩，再後則是一個坐在傘下賣煙的女子，畫面中最惹人注目的，仍是位於中央位置的兩位公務員，身著工程師的卡其服裝、頭髮抹油而梳理整齊，其中一人也是戴了墨鏡，代表的仍是那個來自中國大陸的政權。這幅作品完成於「二二八事件」發生的 1947 年，我們無法肯定它完成於事件之前或之後，但著手於事件之前應可確認。因此這當中應無抗議壓迫的心情，而是著重於強調內地人與台灣人「合力建設」的正面意義。只是畫面前方小男孩手上拿著一朵白色玉蘭花，提供了謎樣的意喻。大抵這件作品完成後，隨著二二八事件的發生，李氏較具社會寫實意義的巨幅之作，也就不再出現。

在台灣畫家中，李梅樹的生活是比較接近政治關懷的一位。在日治時期，李梅樹便多次連任台北三峽庄協議員；戰後也持續當選三峽茶葉組合長、三峽街

¹⁰ 李石樵在 1946 年 9 月參加新新雜誌社主辦座談會上，明白表示：「只有畫家本人可以了解，但他人無法了解的美術，乃是脫離民眾。這種美術不配稱為民主主義文化。若今後的政治屬於民眾時，美術和文化亦應屬於民眾。」參見〈談台灣文化前途〉（座談會記錄），《新新》7 期，1946 年 10 月 17 日，台北，頁 4-8。

長、鎮代表，及三峽農會理事長兼合作社理事主席，甚至台北縣多屆縣議員等，政治上的參與不必然與藝術的走向有關，然而在戰後初期，他以家居生活及勞作生活為主題的巨幅畫作，仍成為一種個人特色，也是時代氣氛的忠實映現。

李梅樹取材庶民生活的作品，早在日治時期已可得見，然而不論是單一人物的《小憩之女》(1935)，或 1938 年的群像之作《和風》，基本上均是一種中上階層人家的休閒生活片斷；這種風格仍延續到戰後 1946 年的《星期日》(1946) 一作，此作當時還以相當高的價錢，由省政府購買，呈贈當年來台視察的蔣中正。¹¹李梅樹在群像作品中開始出現一種對人物關懷同情的情緒，應為 1948 年以後之事；如同樣是休閒生活的主題，但在《郊遊》(1948) 一作中，則洋溢著一股淡淡的愁思，似乎在這個郊遊的家庭背後，有著某些必須承擔的壓力或苦難；而同年的《黃昏》，更是藉助西方名作的構圖，¹²將注意的焦點，進一步地集中在田中勞動的婦女身上；赤足踏在作物生長與個人生命所託的土地之上，黃昏的夕陽更增添了這些勞動者的神聖光輝。

這種對平民大眾，尤其是台灣農村的描繪，有著一份深刻關懷或同情的情緒，而非純粹的歌頌與禮讚；如果這種情緒進一步發展，便可能帶著某些抗議與批判了。不過這種發展在台灣畫家的作品中並未得見，反而是來自大陸的左翼版畫家，以刀代筆，為這些勞苦的平民大眾，發出了吶喊與抗議。

從 1945 年之後，陸續前來台灣的大陸木刻版畫家，計有：黃榮燦 (1916-1952)、朱鳴岡 (1915-)、麥非 (麥春光，1916-)、荒煙 (張偉耀、雪松，1921-1989)、劉崙 (劉佩崙，1913-)、陸志庠 (1910-1992)、章西厓 (1917-1996)、黃永玉 (1924-)、戴英浪 (戴逸浪、戴旭峰，1908-)、王麥桿 (1921-2002)、汪刃鋒 (汪亦倫，1918-)、耳氏 (陳庭詩，1916-2002)、……等多人。¹³

他們的作品，普遍受到魯迅「八一藝社」思想的影響，具有強烈的社會批判意識。¹⁴抗戰時期，木刻版畫快速的印刷，配合以誇張的造形，正是激勵民心、

¹¹ 參李梅樹，〈台灣美術的演變〉，《歷史、文化與台灣——台灣研究研討會五十回紀錄》，台北，台灣風物雜誌社，1988 年 10 月，頁 156。

¹² 參蕭瓊瑞，〈「自我的覺醒」與「自我的隱退」——對李梅樹晚期人物畫的一種解釋〉，原載《婦女之美——李梅樹逝世十週年紀念展》，台北，台北市立美術館，1992 年 1 月，頁 12-25；另刊《炎黃藝術》42 期，1993 年 2 月，高雄；收入蕭瓊瑞，《觀看與思維——台灣美術史研究論集》，台中，臺灣省立美術館，1995 年 9 月，頁 217-241。

¹³ 參謝里法，〈中國左翼美術在台灣〉，《台灣文藝》101 期，1986 年 8 月，台北，頁 129-156；及吳埜，〈難忘四十年前舊遊地——木刻家朱鳴岡憶台灣之行〉，《雄獅美術》210 期 1988 年 8 月，台北，頁 150-154；及吳埜，〈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，1989 年 7 月，台北，頁 60-76。

¹⁴ 詳參吳步乃、王觀泉編，《八一藝社紀念集》，北京，北京人民美術出版社，1981 年 4 月。

打擊敵人的最佳武器；然而戰爭結束後，對外敵的攻擊，便轉而成為對執政者的批判、對貪污腐敗的不滿、對弱勢族群的同情。

這些左翼木刻版畫家來台後，與台灣本地畫家及文化界人士頗有一些親密的交往，¹⁵但他們對這個陌生的島嶼，顯然有著更多的好奇；因此，他們深入內山、深入民間，日月潭的原住民、礦區的勞動者、街頭的攤販，都成了他們捕捉刻劃的對象。

朱鳴岡的「台灣生活組畫」是典型的代表。朱氏工整嚴謹的構圖與刀法，使其作品在平民生活的主題中，卻呈現著一種嚴肅深刻的古典氣質。

祖籍安徽的朱鳴岡是 1945 年底參加福建省代辦的台灣行政幹部訓練團的招聘，來到台灣，先是在訓練團中教音樂，之後在《日月潭》雜誌做美術編輯，1947 年 8 月後，才在台北師範藝術科任教。¹⁶朱鳴岡的「台灣生活組畫」陸續作於 1946、1947 年間；《朱門外》描繪一位失業的男子和他瘦弱的小孩，父子二人坐在類似公園中的長椅上，背部側對著觀眾，兩人垂頭枯坐，似乎是一種無可期待的漫漫等待，等待的只是時間的流逝、一天的結束。朱鳴岡對這些弱勢的人群，顯然有著極深的同情與關懷。《食攤》一幅，畫的是路邊一景，以能在路邊攤享受一碗麵食或點心為滿足的平民大眾為主題，但仍不忘刻劃一位站立在食攤後，背著小弟的女孩，姊弟二人瞪眼注目食攤主人正在料理的食物卻無錢購買的神情。至於《三代人》，也是那種食指浩繁、生活拮据的平民生活景像，還脫著褲子亂跑的小男孩，就必須為生活所需，到外面撿取掉落的椰子樹葉，扛回家來交給年老體弱的祖父砍剝成燒火的木柴。朱鳴岡的這一系列作品，還有《爭取生活空間》、《準備過年》、《太太這隻肥》等多幅，表達的都是一種對中下階層民眾匱乏辛勞的生活深刻的關懷與同情。

此外，另有汪刃鋒對漁民生活的刻劃、王麥桿對礦工生活的描寫，以及陸志庠對原住民生活的觀察；他們都是能寫、能編、能畫的優秀文宣人才，在「文圖協力」的目標下，他們大都以這些動人的圖像，為當時重要雜誌，提供攝影作品也無法企及的形象說服。不過這種以社會弱勢族群為關懷的創作角度，對保守的政權而言，往往視為造成社會不安的幫凶，尤其在「二二八事件」發生後，這些木刻版畫家以其左翼傾向的意識型態，紛紛走避，離開了台灣，也結束了台灣戰

¹⁵ 同上註。

¹⁶ 參林端正，〈朱鳴岡創作年表〉，《朱鳴岡書畫集》，台北，琢璞美術中心，頁 144-151；及蕭瓊瑞，〈戰後北師 50 年——台灣現代美術與美術教育發展的一個斷代切面〉，《北師世紀大展》，台北，國立台灣藝術教育館，1996 年 11 月，頁 207-230。

後初期這段社會寫實風格的奇采篇章，最後更有朱鳴岡的《迫害》與黃榮燦以「力軍」之名發表的《台灣事件》，為這個正處於動亂之中的台灣社會，留下了稀少而珍貴的圖像記錄。

四、戒嚴初期 / 反共抗俄下的政戰美術

1949年12月，國民政府由廣州遷抵台北辦公，正式宣告國民黨政權由中國大陸全面撤出；隔年3月，蔣介石復行視事，提出「一年準備、兩年反攻、三年掃蕩、五年成功」的許諾，挫敗後的國民政府，重新燃起團結的意念，積極鞏固領導中心。省視大陸失敗的教訓，在於忽視文化、思想的工作，而遷台後的台灣社會，更籠罩在一片恐慌、悲觀和徬徨的氛圍中，蔣介石乃於陽明山召開「國民黨改造委員會」。會中決議成立「中華文藝獎金委員會」（簡稱「文獎會」），以實質的獎勵辦法，鼓舞作家從事「反共抗俄」的文藝寫作。該項「文藝獎」計分：新詩、歌詞、小說、宣傳畫、話劇本、平劇及地方劇本、電影分類對白劇本、文藝理論等八項，一年經費約為六十萬新台幣，由國民黨宣傳部第四組支持，藉由高額獎助金，達到鼓舞、導向的作用。此外，有鑒於社會仍需要進一步地振奮，心理建設尤須加強，乃決定再成立一全國性的文藝社團，由張道藩、陳紀滢及各大報副刊主編進行磋商並出面發起，此即「中國文藝協會」（簡稱「文協」）的由來。

「中國文藝協會」接受陳紀滢的建議，選定當年（1950）的五四文藝節，假台北市中山堂舉行成立大會及召開第1屆會員大會，出席的文藝工作者，約有一百五十餘人，發表宣言，從宣言的內容中，可以明白窺見：處在那樣一個生死一線的非常時期，標舉政治信仰的正確與堅定，固然是開宗明義的首要宣告，但在這樣一個「退此一步，即無死所」的境況下，文藝工作者仍然相信：文藝有他積極的作用，不是政治的附庸；因此，文藝工作者有向政府建言、批評的能力與責任。同時，文藝也不能復古、不能自閉，要走向時代，走向民眾，……。

「中國文藝協會」表面上是一個民間自發性的團體，實質上，仍由中國國民黨全力策動，是以該黨成員為主要幹部的一個大型組織；包括常務理事張道藩、陳紀滢、王平陵等三人，及張道藩、陳紀滢、王平陵、謝冰瑩、許君武、耿修業、馮放民、傅紅蓼、孫陵、梁中銘、徐蔚忱、趙友培、王藍、王紹清、顧正秋等理事十五人。

剛成立的「中國文藝協會」，下設五個委員會，計有：文學、美術、音樂、

電影話劇，及平劇地方劇等。其中「美術委員會」由當時的政工幹校美術組主任劉獅擔任主委。

1951年7月，「中國文藝協會美術委員會」即擴大改組為「中國美術協會」，由當時的總政治部副主任也是同月始創的政戰學校（原政工幹校）校長胡偉克將軍擔任理事長；常務理事長有：郎靜山（1892-1995）、梁又銘（1906-1984）、馬壽華（1893-1977）、楊三郎、蒲添生、黃榮燦；理事則有：黃君璧（1899-1991）、梁中銘（1927-）、許君武、王王孫（1909-）、何志浩（1905-）、楊隆生（1915-）等人，劉獅（1910-1997）任總幹事。

不論是「中國文藝協會」，或由文協美術委員會擴大改組而成的「中國美術協會」，儘管號稱是動員全國藝文界、美術界人士參與發動的大型組織，但不論就擔任理事、常務理事，乃至理事長的成員背景檢驗，抑或整體推動的層面觀，其主要著力點和影響面，仍集中在軍隊的系統和1951年始創的政戰學校學生身上。

「中國文藝協會」甫剛成立的1950年年底，文協成員便多次率藝文界人士，假軍中電台舉辦廣播座談，首先提出「文藝到軍中去」的口號。這個口號，在隔年（1951）5月4日，即文協創立一週年時，化為實質行動，由國防部發表、由程天放所寫的〈敬告自由中國文藝界忠貞人士〉專文於《中央日報》，正式號召「文藝到軍中去」運動，並隨即舉辦「軍中文化示範營」，舉行座談，倡導「兵演兵、兵唱兵、兵畫兵、兵寫兵」的全面性藝文運動。原為軍中刊物的《軍中文摘》，也同時改版為《新文藝》月刊，重新對外發行，成為「新文藝運動」最重要的發表平台。

1953年，蔣介石發表〈民主主義育樂兩篇補述〉，成為此後文藝政策的重要指導方針。同時，當時國內版幅最大的彩印雜誌《勝利之光》創刊，成為美術創作及漫畫作品發表最重要的舞台。

不過，由「文協」發動、國防部配合的軍中文藝運動，很快地就轉型為「文化清潔運動」（1954）與「戰鬥文藝」（1955），無形中成為排擠異己及窄化創作內容的鬥爭工具。不過就美術方面言，倒是於1956年由「中國美術協會」創辦《美術》月刊，成為戰後台灣第一本美術專業期刊，對美術資訊的交換、傳播，及創作理念、作品的討論，有較寬鬆的空間和發展。

回顧這場由國民黨透過黨、政、軍系統所發動的文藝運動，就美術而言，確實為當時陷入苦悶的軍中青年，帶來了心靈活化的契機；或許部份狹隘的題材，

或特定的政治立場，致使某些作品無法走出持續開展、深化的困境，但畢竟這樣的運動，還是成為當時青年身處困頓年代、發揮藝術才華的重要出口。也有些人，在版畫、漫畫、油彩、水墨，乃至雕塑上，走出個人一定的風格與成就，較知名者，除政戰系統的梁氏三兄弟：梁鼎銘（1895-1959）、梁又銘、梁中銘外，又如：版畫方面的黃榮燦、方向（1920-2003）、朱嘯秋（1923-）、牟崇松（曼路，1930-）、李國初（1932-1987）、陳洪甄（1920-）、陳其茂（1926-2005）；漫畫方面的劉獅、牛哥（李費蒙，1925-1997）、青禾（陳慶熇，1923-1997）、張有為、老夏（夏緯國）、廖未林（1922-）、彭漫、羅輔闡、梁乃予（凹凸、梁上燕，1927-2001），及之後較年輕的林順雄（1948-）、張清民等；油畫方面的陳慶熇、金哲夫（1929-）、焦士太（1929-）、曲本樂（1934-）、應公度、武文斌、姜宗望（1930-）等；水墨方面的李奇茂（1925-）、王愷（1939-）、唐健風（1947-）、鄭正慶（1946-）、沈禎（1952-）等，以及雕塑方面的劉獅、魏立之（1925-）、姜宗望、林木川（1937-）等。這些以時代戰鬥意識產生的作品，大都講求人物的寫實，也成為台灣戰後人物畫及人像雕塑最重要的一個系統。

在這一波由黨政主導的美術風潮中，值得注意的另一影響，即對日後現代藝術發展的推波助瀾。如創辦「廿世紀社」、推動「新藝術運動」的何鐵華（1910-1982）、服務於台灣師大的黃榮燦和政戰學校的李仲生（1912-1984）等，都是和黨政關係密切的人物，也都是戰後台灣現代藝術啟蒙期的重要推手。早在1947年即自上海來台的何鐵華（1910-1982），先在南部軍政單位工作，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；並在1950年年中，籌組「自由中國美術家協會」，年底，又將1938年創設於香港的「廿世紀社」遷移台北，發行《新藝術》雜誌，推動「自由中國的新興藝術運動」，並在當局支持下，持續舉辦多次「反共抗俄美展」、「自由中國美展」等至1959年。另又成立「新藝術研究所」（1952）教導年輕學子，並陸續出版專書多種，成為當時台灣現代藝術最主流的言論，而參與其中的畫家及主要論述者，則包括：李仲生、黃榮燦、劉獅、郎靜山、莊世和（1923-）、陳慧坤、施翠峰（1925-）……等大陸來台人士和少數本地畫家。

在何鐵華創辦《新藝術》的同一年（1950），屬大陸來台版畫家之一的黃榮燦，也在台北市漢口街成立「美術研究班」。「美術研究班」原本就是隸屬於政工系統的一個組織，由胡偉克委託劉獅實際負責，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（1920-）、林聖揚（1917-）、趙春翔（1910-1991）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（1932-）、吳昊（1932-），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。

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。

這個在戒嚴體制下推動的新藝術運動，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；何鐵華則在1959年被迫赴美，李仲生隱居彰化。不過，整體而言，這些人的活動，仍對日後的美術運動產生巨大影響，尤其李仲生在台北安東街畫室教導的學生，後來組成「東方畫會」，成為改變戰後台灣藝術創作方向的重要團體之一；而他在政戰學校教導過的學生，包括焦士太等人，後來負責《勝利之光》編務，也特別著力介紹現代藝術的畫家及作品，成為台灣軍中刊物的一項特色。

另從本地畫家的脈絡觀，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」，也對台灣現代藝術的發展，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（1909-2003）、陳德旺（1910-1984）、洪瑞麟係原造形美協的成員，張義雄（1914-）、廖德政（1920-）、金潤作（1922-1983）則是戰後表現傑出的新一代畫家。紀元美術會延續造形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，如張萬傳、陳德旺、洪瑞麟，即在台陽有過二進二出的記錄。至於金潤作原省展中新一輩的驕兒、獲獎的常勝軍，也在1949年受薦為台陽會員後，卻在1956年成為省展西畫部評審的同年退出台陽畫會，並在1967年，一併辭去省展評審之職，強烈表現出岸傲獨立的鮮明性格。

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 2 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。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，無形中減弱了許多。

戒嚴初期的現代藝術發展，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戒嚴體制初期，現代藝術的一些努力與醞釀。

五、現代前期 / 現代繪畫運動的興起

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 5 月和 11 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。

「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（1933-）、劉國松（1932-）、郭東榮（1927-）、陳景容（1934-）、鄭瓊娟（1931-）等人。日後史家對於這個畫會重要性的評價與肯定，並不是來自這個畫會初創時提出的任何主張與創作表現。因為這個畫會在創設之初，原只希望成為一個研習西畫、彼此激勵、觀摩，並定期發表作品的校友畫會。這個畫會日後之所以獲得高度評價，乃是由於他們在第 3 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（1934-）、顧福生

(1935-)、韓湘寧(1939-)、彭萬墀(1939-)，以及非師大系統的原「四海畫會」成員胡奇中(1927-)、馮鐘睿(1933-)，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，1910-2002)稱之為「八大響馬」的李元佳(1929-1994)、吳昊(吳世祿)、夏陽、陳道明(1933-)、歐陽文苑(1929-)、霍剛(霍學剛，1932-)、蕭勤(1937-)、蕭明賢(1936-)等八人，再加上黃博鏞與金藩(1926-)。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1950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(1926-1997)、秦松(1932-2007)、李錫奇(1938-)、陳庭詩、江漢東(1929-)、施驊，及後來加入的朱為白(1929-)等人。

1960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(1914-1979)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17個，會員合計145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，如鄭世璠(1915-)等人的「青雲畫會」，許武勇(1920-)、劉生容(1928-1985)等人的「台南美術研究會」，楊啟東(1906-)領導的「台中美術研究會」，張錦樹、鄭明進(1932-)、張祥銘、王鍊登、廖修平(1936-)、簡錫圭(1936-)等人的「今日美術會」，翁焜輝(1913-1990)、翁崑德(1915-1995)等人的「青辰美術會」，吳鼎藩、吳兆賢等人的「長風畫會」，張義雄領導的「純粹美術會」，王爾昌(1919-2005)、高一峰(1915-1972)等人的「荒流畫會」，席德進(1923-1981)、楊景天(1928-)、黃歌川(1919-)、何肇衢(1931-)、施翠峰等人的「散砂畫會」，莊世和領導、陳處世(1934-2010)、張文卿(1936-1977)等人參與的「綠舍美術研究社」，張杰(1924-)、吳廷標(1917-)、胡笳(1910-1979)、劉其偉(1912-2002)、香洪、

鄭潔泉等人的「藝友畫會」，張志銘（1937-）等人的「二月畫會」，以及「五月」、「東方」、「四海」，與「現代版畫會」等。

儘管這個現代藝術中心的組織構想，在當時政治戒嚴的氣氛下，因秦松一件被檢舉有「反蔣」嫌疑的作品所引發的「秦松事件」，草草落幕，無疾而終；隔年（1961），在自由派人士雷震等人被捕，及《自由中國》被迫停刊的肅殺背景下，又有徐復觀教授因質疑〈現代藝術的歸趨〉「只有為共產黨開路……」而引發的「現代藝術論戰」等事件，但現代藝術終究在戰後台灣已然形成銳不可擋的龐大趨勢，而藝術家提出的作品強度，也雄辯地逼迫這個社會不得不接受了它。當然，此一局面的快速形成，基本上仍有某些國內外的情勢背景作為支撐。

事實上，1950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，不斷地輸進台灣；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，《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。

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、美的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。

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의思想和作為，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 1960 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（1928-）、張隆延（1909-2009）、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」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」，都在這一年推出；同時，郭軻（1928-）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力量，先後投入而卓然有成的畫家，包括 1968 年成立「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-）、袁旃（1941-）、李重重（1942-）、洪根深（1946-）、羅青（1948-）……等人，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，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，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。

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（1922-）、陳銀輝（1931-）、何肇衢、吳隆榮（1935-）、賴傳鑑（1926-）、林顯模（1922-）……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 1960 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，也是師大的教授孫多慈（1913-1975），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（1935-）。

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，一種標舉普普精神的反動力量已然形成。首先，抽象不是繪畫創作唯一且至高的典範；其次，繪畫也不是藝術唯一且不可取代的表現手法。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另一風貌，或可以「複合藝術」稱之。

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。¹⁷

台灣複合藝術的展開，可以 1966 年黃華成（1935-1996）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（1943-）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 仔來實驗普普、歐普，和物體藝術的一年。

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

¹⁷ 賴瑛瑛，《台灣前衛六〇年代複合藝術》，台北，遠流，2003 年。

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 1960 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，《劇場》的思想成分和精神本質，有相當一部份是延續了五、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。

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（1937-）的《過節》、莊靈（1938-）的《赤子》，張淑美（1938-）的《生之美妙》，以及黃永松（1943-）的《下午的夢》，和張照堂（1943-）的《日記》。張淑美的《生之美妙》是拍攝莊靈在一個咖啡店前的兩個動作：喝咖啡與點煙，用慢動作拍了 18 分鐘，顯然是受普普大師安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）地下電影的影響。黃永松的《下午的夢》，取材板橋林家花園的殘破古蹟，以及同在板橋的藝專校園外空曠野地，光影對比強烈，殘破景象有一種虛無、荒涼的心靈意象，是時代的寫照。張照堂的《日記》，是一部具荒誕與超現實氣氛的實驗性默片，片長十餘分鐘，運用人物影像不貫連的肢體動作，呈現出生活中片段段的無聊表白。

就電影藝術言，《劇場》成員開展了台灣實驗短片的序曲；就美術發展言，則是藝術家創作手法的擴大與跨越，成為日後「影像藝術」的先聲。

六、現代中期 / 鄉土運動下的現代藝術生活化

1970 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」，其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 1950 年代以來始終向外張望的眼光，開始回到自己雙足站立的土地。「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示威遊行活動。

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」。

隨著《文星》雜誌在 1965 年被勒令停刊，1950、1960 年代以來，以大陸來台文化人士為主流的台灣文化景觀，已經到達世代交替的時刻。1971 年，一份由本土企業雄獅文具公司所支持的美術專業雜誌《雄獅美術》正式創刊。當年 4 月，也就是《雄獅美術》的第 2 期，席德進（1923-1981）發表一篇名為〈我的藝術與台灣〉的文章，可視為台灣鄉土運動的一篇宣言。

1962 年，席德進在美國國務院的邀請安排下，赴美進行訪問考察，這段時間正是普普藝術在美國興起並逐漸達於高峰的時期；席德進深受此一風潮影響，開始將他以往對抽象藝術的關懷，重新轉回對周遭生活環境的重視，他用普普的方式，畫自己和鏡中的自己，留意身邊的各種資訊與媒材。之後，他轉往歐洲，在那些古老而收藏豐富的圖書館中，翻閱中國各式古老的文物與藝術，包括大量的民間藝術與建築資料，並因此大受感動，心中興起一股急急回鄉的念頭。

1966 年 6 月，席德進繞經香港，回到台灣。一回到台灣，便瘋狂似的投入民間藝術的收集與研究，並以大量的時間，拍攝、記錄那些正在快速消失的台灣古建築。這個舉動，帶動了台灣建築界古蹟保存運動的熱潮，導致日後文化資產保存法的立法通過，也為他個人的藝術生命，帶來了嶄新且趨向成熟的契機。

1971 年 4 月，刊在《雄獅美術》的〈我的藝術與台灣〉一文，席德進強力呼籲對台灣傳統鄉土文物、建築的保存，並身體力行，走遍台灣，搜集各種資料。席氏關於台灣早期文物的整理，陸續發表在《雄獅美術》，並在 1974 年以《台灣民間藝術》為書名出版，席氏在那些古老的民間文物中，發現獨特的生活美學與生命哲學，並化育出獨特的水彩作品。當時追隨他穿梭於大街小巷的年輕人，劉文三成了台灣民間藝術研究的先驅者，先後出版《台灣宗教藝術》（1976）、《台灣早期民藝》（1978）、《台灣神像藝術》（1981）等書；李乾朗（1949-）出版《金門民居建築》（1978）、《台灣建築史》（1979），成為本土建築研究的先驅者。

這種來自本土民間藝術的關懷，在 1972 年年中，隨著「原生藝術家」（一稱「素人畫家」）洪通（1920-1987）的被發掘，更是達於高峰。

洪通的作品，在台灣美術史上的意義，不在他那傑出的原生藝術才能，儘管他的作品足以在世界素樸藝術的領域中搶盡其他畫家的鋒頭；然而，洪通，在台灣美術史上的意義，在於提供給這個更遭逢國際情勢逆境、開始要向自我土地尋求滋養的社會，一個最鮮明突出的焦點，與思考的課題，借鑑的典範。

幾乎和洪通熱潮同步的時間，一位來自民間的佛雕師父，經過雕塑家楊英風的指導，正在歷史博物館舉辦他一系列具有民間特質的木雕作品，關公、孔子、推車的勞動者……，帶著一種粗獷、素樸的刀法，呈現出一些最鄉土底層的民俗情感，這位木雕家，正是日後以「太極系列」聞名世界的朱銘（1938-）。朱銘的個展是在洪通畫展的第二天展出，其鋒頭已被洪通的熱潮所淹蓋，但「人間副刊」仍以連續五天、十三篇文章的方式，大力推介這樣一位來自民間的木雕師父。

洪通與朱銘的出現，是台灣在長期抽象的視覺疲乏後，重新找到一些具象的焦點，洪通與朱銘的出現，是美術界在長期向西方、向古代中國擷取美學的努力之後，突然在身邊、在土地上獲得一種精神的共鳴與情感的滿足。

這種擺脫抽象形式、回頭凝視自我土地的時潮，在美國鄉土寫實畫家魏斯（Andrew Wyeth, 1917-2009）被引進台灣之後，吸引了大批正在大學美術系求學的年輕人，於是形成了一批照相寫實的水彩畫家，也成為當時許多大獎的得主；他們描繪正在沒落中的農村、破敗的古巷……，呈顯一種傷逝、懷舊的時代情緒。

「鄉土運動」在文學上，是一次積累相當思想論戰與實質作品的重要運動；但在美術上，其定位則始終有著一些質疑與爭議。在思想的討論上，藝術界對此一運動的內涵、意義，甚至作法，包括表現的手法或角度，均乏有力的論述；而在作品的表現上，則停留在照相寫實的農村景象描繪，缺乏面貌獨立、內涵深刻，且足以傳世的力作。因此，鄉土運動對台灣美術發展而言，文化反思的意義，實大於藝術創作的成果。

不過，這段看似屬於現代藝術發展低迷的階段，現代雕塑、版畫與陶藝，則在工商社會的需求下，有著相當蓬勃的發展。

首先是 1970 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，設計完成高 7 公尺、寬 7 公尺，以鋼鐵材料塗以五彩為底、大紅為主的巨型雕塑——《鳳凰來儀》。

這件位於貝聿銘設計的中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 1 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它不可取代和無可避免的走向。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問題，開始受到高度的重視。

1975 年，楊英風和李再鈞（1928-）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的民間匠師，其實是在接受楊英風現代雕塑理念「以簡馭繁」、「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「黃土水專輯」（4 月）及「陳夏雨專輯」（9 月）。

1970 年代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鈞《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。而由其學生組成的「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，現代陶藝也是在這一時期後半期逐漸興起的藝術類型。

早在 1960 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，但這些介於雕塑與工藝之間的作品，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。1960 年代後期，又有邱煥堂（1932-）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。

1980 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（1946-）的首次陶瓷個展，製作專輯報導。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，並與原住民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，對台灣陶藝家是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1屆陶藝雙年展」在1986年由國立歷史博物館的盛大舉辦，更使現代陶藝家自此人才輩出，蔚成大觀。

總之，在1970年至1980年代初期之間的台灣美術，雖因鄉土運動的影響，在現代繪畫的發展上稍顯中挫，但和生活息息相關的其他藝術類型，如：雕塑、版畫、陶藝等，卻在此時同時踏入現代表現的成熟階段，可謂「現代藝術生活化」的時期。

七、解嚴前後 / 多元紛呈的美術館時代

1983年年底，台北市立美術館成立，這是台灣地區第一座以展示、典藏、研究、推廣現代美術為任務的美術館，也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（1933-）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身事業。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，與現實生活無關。

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、葉竹盛(1946-)、莊普(1947-)、程延平(1951-)、陳幸婉(1951-2004)、胡坤榮(1955-)、裴在美(1957-)、張永村(1957-)及外籍人士 V. Delage 等人，參與人即明白宣示，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1980年代藝術工作者手中，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(1953-)、胡坤榮、張永村等，又舉辦一場「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，均成為台北新展望展多次得獎的藝術家。

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。國內部份，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，吸引了許多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 1960 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，是解嚴前社會最大的思維特色，但此一特色，顯然尚未存在於官方的展場中，而是醞釀在一些民間成立的新生代畫會中。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。

1987 年，國民黨結束長達近四十年的政治戒嚴，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，加上 1988 年臺灣省立美術館及 1994 年高雄市立美術館的相繼成立，台灣的美術館時代正式形成，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。

政治的課題，是戒嚴時期最為敏感、忌諱的主題。解嚴前後，隨著在野黨——民進黨的組成，一個批評時政、批評執政黨的風氣，成為激發社會力的最主要話題。新生代在政治議題上的抒發，使藝術脫離抒情、美學的媒介，成為一種言說的工具。楊茂林(1953-)的「Made in Taiwan」系列，從批判議事殿堂的肢體語言開始，對這些以肢體暴力較勁，而缺乏理性論政的議堂現象，表達代表社會大眾的不滿。這些圖形，去除以往講究層次變化的色彩處理原則，以凸顯的特寫手法、簡潔如木刻版畫的筆調，敘說著最直接而具體的意見。黃位政(1955-)亦對相同現象，以不同手法加以批判，黃氏的作品帶著一種曖昧的氛圍，凸顯一些幾乎沒有靈魂的肉體，在狹窄的舞台上，彼此推擠、搶拿麥克風發言的醜態。

對於政治的批判，也包括對「三民主義統一中國」這類當時政治口號的嘲諷，梅丁衍(1954-)以拼圖式的手法，將中華民國國旗與中華人民共和國國旗並置，

不知道最後將是誰統一了誰！又將孫中山的照片嵌進毛澤東的臉龐，渾然一體，讓人對政治的認同，產生混淆、錯亂與反思。連德誠則以更直接的手法批判中華民國的國歌，在一台畫有國民黨黨徽的電風扇吹拂下，貼在牆上的國歌歌詞，浮貼的字體不斷翻動，唯獨當中略去了「夙夜匪懈」的「匪」和「吾黨所宗」的「黨」，暗含「匪黨」二字。吳天章（1956-）的「史學圖像」系列，則對那些建築在生民血淚上的近代偉人，包括蔣介石、蔣經國、毛澤東、鄧小平等，均有露骨的揭露。這樣的圖像，在甫剛解嚴不到兩年多的 1989 年，假仍為國民黨主政下的台北市立美術館展出，確係聳人視聽的一項舉動。

對社會怪現象的反省與批判，也是新生代繪畫的重要主題，以往一種歌頌的心情，如今已被一種批判的情緒所取代。郭振昌（1949-）的作品，對後現代都會中充滿男性威權與女性情色的現象，以及對各式階層的人群，也均有一些質疑中帶著同情的批判。黃進河（1956-）採類似廟宇樓牌彩繪，或歌仔戲佈景的化色手法，揭露暴發戶社會中蠻橫而無知的玻璃大樓、色情氾濫、金錢與迷信猖狂的景象。鄭在東（1953-）對北台灣人文景觀的荒涼，既具感傷的懷念，也具憂傷的批判，既是個人生命史的紀錄，也有族群經驗的反芻，殘山剩水的枯遠平淡，或許是鄭氏作品的心情基調。同樣是對人文凋零與自然荒廢的感嘆，于彭（1955-）的水墨式作品《風月無邊》，蘊含既是對自然感懷，也是對情色氾濫批判的雙重情緒。至於李明則（1957-），深具民俗與素樸色彩的作品，對矯柔造作的文人有無情的嘲諷，但同時基於一種對「台灣頭台灣尾」的土地深情，使得兩者之間具有一種強勁的張力。在宗教氾濫成災的台灣社會，李明則所作的佛教造像，卻帶著一絲幽默、嘲諷的意味。李銘盛（1952-）則是台灣 1980 年代中期以來最重要的表演藝術家，他以遊戲的行為，進行別人不「敢」從事的各項表演，其中有對「藝術死亡」的指控、有對政治人物的挑釁、有對社會規範的嘲諷，也有對環境破壞的抗議。

幾乎是和政治的解嚴同步，性的解放也是心靈解放的重要一步。侯俊明（1963-）是在性文化課題最早進行思考、也最具創作強度的藝術家。除了早期以展演型式參與的《工地秀》、《拖地紅——侯府喜事》，之後 1992 年的《極樂圖殲》，則是以類似佛經版印的規整形式，寄託了一個社會最為忌諱的「性」主題。圖文之間，達到一個強大的張力。嚴明惠（1956-）是在女性主義的思考之下，既創作了一批極具傳統女性優雅特質的水果畫、花卉畫，也繪製了一批控訴及嘲諷男性的作品，把男性對女性的傷害，及男性性具的物化，作了露骨的批判。張

振宇（1957-）則是對兩性的相互傷害及自我情慾的煎熬、掙扎，作一種近乎自傳式的批露。黃志揚（1957-）的作品，一方面是時下性文化的批判，對那些誇大性能力的世俗文化有所不滿，二方面則是對傳統倫理中講求的「肖子」、「孝子」文化，有所反省。其「形」系列，以毛筆作出一種原生動物式的有機形態，予人以異形壓迫的不安。

環境包括人文與自然，生命則是在環境下自處的意義。黃步青（1948-）的裝置作品，清楚的呈顯了對生命存滅與自然環境間的二重關懷。他以撿拾自海邊的大量飄流物，加上 1996 年之後常使用的植物種子，思考生命在環境中的處境與意義。簡福錚（1957-）以大量塑膠製品堆疊而成的焚燒、殘破的意象，也是頗為類近的思考。而許自貴（1956-）自紐約時期的化石系列，以迄返台後的海洋系列，均具生命與環境的雙重思考，其以紙漿製成的浮雕繪畫，成為畫壇的一個獨特面貌。

連建興（1962-）以一種類近魔幻寫實的手法，呈顯台灣農、漁、礦村，甚至自然景觀，逐漸凋零、荒廢的景象，一如黃春明（1935-）小說中的意象，人在其間，有一種無以為力的感傷與無奈。陳順築（1963-）以照片影像處理的手法，配合裝置，展現家族成員的生命歷程與生存環境的變遷。至於陸先銘（1959-）則是以直接批判的方式，直指水泥叢林的單調、無趣，以及生命的失根。也是採取寫實手法的蘇旺伸（1956-），則採高視點的角度，呈現一幅幅墓園與村舍並存的生命場景，幽暗中自有一種既陌生又熟悉的氛圍。

對環境的關懷，盧明德（1950-）、楊成愿（1947-），以及曾經一起發起多次「臺灣計劃」、「澎湖計劃」、「花蓮計劃」、「嘉義計劃」、「台東計劃」……的陳水財（1945-）、倪再沁（1955-）、李俊賢（1957-）及蘇志徹（1955-），也都是對一種變遷中逐漸消失的地區歷史或自然景觀，投以深情的記錄與回應。黃銘昌（1952-）則是以細筆再現那陽光跳動下的臺灣稻田與窗外植物。

將生命的處境化為一種符號，則是許雨仁（1951-）、郭娟秋（1958-）、楊仁明（1962-）較類近的手法，一種無限生長、循環反覆、生滅相因的意象，構成他們作品的思維主調。

抽象畫在 1980、1990 年代仍是台灣繪畫型式的大宗，不過新生代的抽象顯然已經不同於五〇、六〇年代的抽象。原來的抽象，或是李仲生式的心象流露的抽象，或是劉國松等人模擬山水的抽象，新生代的抽象，則是在抽象型式中，更講究材質本身的形式意義及精神象徵，即使仍保留心象反映的抽象創作，也不忽

略材質的意義。

在材質的形式意義上，曲德義（1952-）、張正仁（1953-）、李錦稠（1959-）較為同一類型，材質本身的美學意義，事實上已具充分自足的價值。而在材質揮就之間，仍強調滲入較多精神層面意義者，則以林壽宇影響下的賴純純、莊普、張永村，及南台灣新風格展的葉竹盛、黃宏德（1956-）、顏頂生（1960-）、林鴻文（1961-）等人為代表，一種講究極簡、極靜的精神境界，或可以「禪意」稱之。

對材質的講究稍稍放鬆，而更強調心象的表現者，薛保瑕（1956-）與李錦繡（1952-2003）可為代表，前者濃重、深沈，近於潛意識層；後者輕靈、疏鬆，類似古代文人的心靈。

新生代繪畫呈顯的藝術面貌，其關懷層面之廣、手法之多元、態度之自由，在解嚴前後的台灣，構成了百年美術發展的又一波高峰。

八、當代 / 國際視野下的當代前衛

台灣美術的「當代」，或可以 1998 年台北市立美術館首次舉辦國際性雙年展、由日本策展人南條史生策劃的「台北雙年展——慾望場域」為起點。同一時間，台中的臺灣省立美術館也邀請中國藝術家蔡國強在該館演出「不破不立——引爆臺灣省立美術館」的爆破裝置藝術，引發國際媒體關注。這些事件，標示著台灣美術一個新時代的來臨，它不只是一種國際化的宣示，也是一種藝術典範的轉移，在相當的程度上，藝術的手法與形式，乃至關注的焦點與訴求的對象，都開始進入一個新的階段或時代。

兩年後，時序進入千禧年，台灣的政治首度以民主的方式易手，政黨輪替。台灣申請參加威尼斯國際建築雙年展首度獲得正式邀請；2000 年的台北雙年展也開展出由本地策展人與國際策展人合作的模式，推出「無法無天」，一種國際視野下的當代藝術創作生態，正式成型。

台灣當代藝術創作，從技法和內容上觀，至少有兩個重要的特徵：

（一）影像與數位時代的來臨

1982 年，日本發明數位相機，將傳統的攝影技術導入可修正、複製、再造的電腦科技時代；1989 年，美國再開發出 Photoshop 的影像處理軟體，使影像藝術的創作更進一步的數位化、便捷化。藝術家以電腦取代畫筆，可以更多元而自

由的從事影像的創作。吳天章是台灣當代影像藝術創作的先驅，早在 1993 年，他就以攝影的手法推出《再會吧！春秋閣》及「春宵夢」系列，告別他以手繪進行創作的時代。1998 年的「欲望場域」雙年展中，他更結合動態影像與前輩畫家李石樵的作品，推出《戀戀風塵 II——向李石樵致敬》，在一間幽暗的密室中，燈光緩緩亮起，投射在一件經過精心裝裱的李石樵的鉅作《市場口》上，然後，音樂響起，畫面中央的女子開始隨著電影《白玫瑰·紅玫瑰》（關錦鵬導演）中的配樂，如蛇般的扭動身體，翩翩起舞，但在七彩的燈飾中，卻面帶憂容，讓人感到一種時空錯置、情緒顛覆的荒謬之感。2001 年之後，他又利用電腦合成的手法，創作出《永協同心》、《同舟共濟》、《移山倒海術》、《黃梁夢》、《夢魂術》等等精采作品，充滿嘲諷、詼諧的趣味。

當代以數位影像結合繪畫、表演等等手法進行創作而卓然有成的年輕藝術家，成為當代台灣藝壇最鮮明的群落，如：陳界仁（1960-）、王俊傑（1963-）、陳順築（1963-）、石晉華（1964-）、李明維（1964-）、袁廣鳴（1965-）、陳永賢（1965-）、吳政璋（1965-）、洪東祿（1968-）、許哲瑜（1968-）、姚瑞中（1969-）、彭弘智（1969-）、王雅慧（1973-）、崔廣宇（1974-）、陳擎耀（1976-）、郭慧禪（1976-）、何孟娟（1977-）、曾御欽（1978-）、江忠倫（1979-）、林育聖（1981-）、林冠名（1981-）……等；其中陳界仁結合個人成長經驗與近代中國歷史的傷痛記憶，由較早屬於平面的「魂魄暴亂」系列（1977-），到後來屬於動態影像的《凌遲考》（2002）、《加工廠》（2003）、《八德》（2005）、《軍法局》（2007-2008），乃至 2010 年的《帝國邊緣》等等，都強烈而深刻地切入人類生存處境中宰制者與被宰制者間難以脫逃的宿命與無奈，他也因此而成為「國家文藝獎」美術創作類最年輕的得主。

（二）遊戲與卡漫美學的抬頭

藝術從一種高尚、神聖的美學追求、文化表徵，在戒嚴前後成為言論的陳說、表意的工具，在二十一世紀的當代，更成為年輕藝術家遊戲、互動，乃至和卡通、漫畫世界相互融通的有趣行為。在台灣當代藝術的類型中，有相當一部份的年輕藝術家，正是以他們自有的一套語言，進行自由自在乃至無釐頭的創作。

機器人是許多男孩子童年時代最重要的玩具，在二十一世紀的當代，玩具也可以成為創作的元素。李明道（Akibo，1961-），不同於傳統藝術家在畫廊、美術館中發表作品的作法，而是將自己的作品架設在網路的空間裡，等待觀眾以電

腦和滑鼠為媒介，進入他所創造的世界中，進行互動和遊戲。《大黑貢丸》(2000)是一艘形如潛水艇的玩具拼裝船，上頭載滿了各式各樣的機器人；觀眾進入網站後，《大黑貢丸》便提供遊戲的功能，讓觀眾獲得接觸作品並和其互動的驚艷。《風鈴工廠》(2002)則住了幾個機器人，觀眾可以透過滑鼠的觸碰和擊點，進入他們的夢境，並在螢幕上引發不同的互動狀態；每一個機器人有不同的音效配樂，跳不同的舞。同為2002年的作品《Akiakis.com》，則更進一步提供觀眾可將自己創作的機器人圖像上傳到網站裡，加入創作、分享的行列。

李子勳(1973-)則是直接把他創作的機器人大規模的搬到展場中來。在2002年台北雙年展的「世界劇場」中，他展出一件特大號的機器人組合，取名《迷宮劇場》。以純手工的精雕細琢加上富於童趣的繽紛色彩，讓人進入一個童話故事般的機械動力世界；圓形的建構，讓人聯想起兒童樂園中常見的旋轉木馬。李子勳的作品忠實地反映了這一代藝術家成長的經驗與美感；藝術創作的目的，不在高深的道理，而在好玩，做的人好玩，看的人也好玩。

玩具當然不只機器人，李宜全(1963-)也是擅於將童年遊戲記憶轉換成創作的一位年輕藝術家。《怪花森林》是以繪畫的方式，描繪一群在怪花森林中嬉戲躲貓貓的小孩；《陰離子》(1998)則是以雕塑的手法，創造出可愛的小狗造型，口中成排的牙齒，變成可以閃閃發光的小燈泡。2001年的《嬉遊記》則是把童年小雜貨店中供小朋友對號、抽獎的遊戲，放大成一幅壓克力繪畫的作品。

楊中銘的玩具世界，則帶著淡淡的憂愁，童年似乎不是絕對的歡樂，玩具也不只是提供遊戲。他的「記憶」系列(1998)，使用嬰兒床、玩具小火車、衣服吊牌等等，裝置出一個曾經熟悉、卻不一定還想回去的童年世界。《娃娃屋》(1998-1999)是使用大量的樂高組合成房子及全家福的人物；觀眾可以從一些開口的視窗，窺見其中人物的照片，由於視窗兩眼左右的落差，照片中的人物影像便顯得更立體化，既虛又實。這種帶著「治療」意味的創作方式，也表現在他2000年的《長大的熊、不想回家》一作中，那是以透明氣泡布縫製而成的一隻大白熊，平躺在地上，緩緩的呼吸，肚皮一上一下，輕輕鼓起又消褪，就像童年記憶的若隱若現。

對童年玩具記憶的強調，似乎是這批出生成長在台灣社會富裕而父母忙碌的六、七年級生特有的生命經驗，他們的創作手法與內容，也是以往台灣美術未曾有過的表現。

陪伴兒童長大的，除了玩具，還有卡通和漫畫，卡漫式的美術創作，也成為

當代台灣美術的一個重要特色。許唐瑋的圖形建構，像是宇宙中不斷繁衍的生物細胞，也像未來世界中結構複雜的建築結構。周珠旺（1978-）在精細寫實的油畫創作之後，也以漫畫般的「猴囡仔」系列，捕捉童年記憶中那個可能天真、也可能邪惡的孩子精。廖堉安（1979-）詼諧的「自畫像」造型，像卡通中穿著衣服的老母雞，曾經獲得「台北獎」的大獎。蕭筑方（1980-），她從類似塗鴉的人物造型出發，具高度反諷與自省的意味，是完全新新人類的時代產物。

台灣當代藝術，在美術館不斷以國際雙年展的型式企圖和世界藝術接軌、對話的同時，台灣新一代的藝術家卻以更快的速度、遊戲般的心情，回到更具自我特色與生命經驗的創作世界。

「草莓世代」或許還不能完全真確地掌握這些新興族群的真正特質，但台灣美術百年風華，走過嚴肅、走過緊張、走過肅殺、走過虛無……，在二十一世紀的最初十年，呈現當代特有的自信與放鬆，似乎是一項令人可喜的發展。放鬆不等於輕薄，自信才得以放鬆。當代台灣美術正以這樣的腳步，持續挺進。



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