

1949至1987年「鄉愁圖像」

——政治與文化運作下之台灣水墨畫

Nostalgic Iconology from 1949 to 1987

—Under Political and Cultural Operations in Taiwanese Ink Paintings

林香琴 Lin, Shiang-Chin / 台灣師範大學美術研究所博士生

Graduate student of the Fine Arts Institute, National Taiwan Normal University

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

摘要

台灣繪畫近百年的發展，在1949至1987年之間，因為國民政府遷台，美術創作上跟日治時期（1895-1945）有一明顯的區隔。在東方繪畫媒材與視覺圖像上產生一種新的變革，與時代的政治氛圍息息相關，主流繪畫由日治時期「使用膠彩描繪台灣鄉土寫生畫類，轉變成遠離台灣本土民情風俗，利用中原傳統水墨技法描繪的思鄉懷舊之作，筆者將此風格畫作稱之「鄉愁圖像」。

台灣水墨畫之「鄉愁圖像」，在解嚴（1987）之後常常成為研究台灣美術史學者批評的對象，往往認為這種千篇一律的故國神遊題材，背離了台灣的本土色彩，卻鮮少有人去探討其發生之政治與文化因素。本論文試圖運用藝術社會學的方法論，以「鄉愁圖像」為主題，揭開當時「藝術肩負政治」的文化氛圍，討論重點集中在：（一）國共政治分裂導致「鄉愁圖像」之產生；（二）本土「寫生圖像」與懷鄉式「鄉愁圖像」；（三）官方強勢主導的「鄉愁圖像」與在野本土畫家「寫生圖像」之爭；其次就「鄉愁圖像」與文化關係立論：（一）藉由大專院校從事「鄉愁圖像」美術教育；（二）藉由故宮文物視「鄉愁圖像」為中原文化的正統；（三）藉由渡海來台畫家畫會展覽推廣「鄉愁圖像」；最後為「鄉愁圖像」作註記，其代表「藝術肩負政治」的時代使命。

關鍵字：鄉愁圖像、政治與文化運作、台灣水墨畫

一、前言

本論文試圖利用藝術社會學的方法論來研究，時間限定在1949至1987年期間，此時期中國政權正式分裂為：大陸由共產黨執政的中華人民共和國；而一些無法認同共產中國的群眾，則隨國民政府的蔣氏政權在1949年左右渡海來台，國號仍為中華民國。國民黨在台灣一黨獨大，實施戒嚴（1949年5月至1987年7月），掌控政治與文化的發展，以台灣為根據地，剷除日治時期日本皇民化遺跡，以復興中原文化為號召，將中原文化視為正統，「立足台灣，胸懷大陸」，種種的政治文化政策，都是為將來重返大陸執政做準備。

為了應付緊急危難的戒嚴期間（1949-1987），國民政府主導當時台灣文化發展的策略，全面「反共抗俄」，凍結憲法賦予人民的基本權利，使言論、出版、講學、集會、結社等自由都受到安全單位的限制，所有不利此一目標的文藝都受到壓

1. 1895年中日甲午戰爭，清廷戰敗與日本簽訂馬關條約，將台、澎、金、馬割讓給日本，所以筆者選擇將1895-1945年這段歷史稱為「日治時期」。

抑或拔除。鼓吹戰鬥、懷鄉文學與描繪懷鄉的山水、花鳥和人物為主的圖像，執政者將此文化路線視為繼承中國古代而來的「王道與正統」，合此一題材者為「正統」，具有「典範性」；與此不合者為「非正統」，刻意被打壓。這一類以傳統水墨描繪故國神遊題材的畫作，已脫離台灣本土的風情民俗，筆者將之稱為「鄉愁圖像」。

「鄉愁圖像」的文化認同，始於認同故土之行為，利用渡海來台畫家「集體記憶—想像的故土」，重新描繪生活於台灣這塊土地上的「政治文化認同的圖像—故園的形象」。「鄉愁圖像」作者限定為第一代渡海來台畫家；繪畫技法與媒材限定在傳統水墨；題材限定在描繪宋、元、明、清以來傳統的水墨圖像，或者是以中國原鄉之風土民情等為內容。

細究此時期「鄉愁圖像」的產生與獨佔鰲頭，實是來自政治與文化兩個層面的推波助瀾。在政治層面上，因為國民政府實施戒嚴的保護政策，利用政治上的權力操控省展，使「鄉愁圖像」躍居繪畫主流，主導了台灣水墨繪畫的審美趨向將近四十年。在文化層面上，大量的渡海來台畫家多為軍公教人員，多數並在大專院校美術科系任教，或是在家授徒，藉由教育向下播種與紮根；另外，藉由故宮文物，視來自中原的繪畫與文物為正統，廣向社會大眾傳播；藉由渡海來台畫家成立畫會，利用展覽，善用媒體報導的策略，掌控當時台灣繪畫的走向。

本論文從政治與「鄉愁圖像」、文化與「鄉愁圖像」兩個層面來立論開展，重新審視政治與文化運作下，1949年至1987年台灣水墨畫「鄉愁圖像」之時代意涵。

第一代渡海來台水墨畫家，其傳統的作品，繪畫的懷舊情緒（nostalgia）多是建構在遠離台灣這塊土地，陳述其失根、飄泊的情懷，以中國本土為回歸的原鄉。他們利用傳統水墨的程式技法描繪「鄉愁圖像」；利用古典的風格來畫傳統水墨題材，如四君子、松竹梅等；畫中國原鄉的花鳥，如牡丹、紅葉與珍禽等；描繪古代的高士文人，來追憶他們年少時在中國原鄉的美好歲月，和那再也回不去的故宅及消逝的青春年華。

渡海三家是「鄉愁圖像」畫家中的佼佼者，其「鄉愁圖像」具有「典範性」，在台灣門生眾多，影響深遠。1949年左右即已經來台的溥心畬與黃君璧，他們皆在省立師範學院美術系（今臺灣師大美術系）任教，屬於文化層面，本文將他們放在第三部分文化層面論述；黃君璧長期擔任系主任，屬於大專教育論述，溥心畬出身清代皇宮，屬於故宮「正統」系統論述；而晚至1976年才來台定居的張大千，是屬於國民政府政治運作下來台定居，所以放在第二部分政治層面先論述。

二、「鄉愁圖像」與政治之關係

「鄉愁圖像」是執政者刻意主導的「正統」繪畫圖像；「鄉愁圖像」在台灣的發展當中，其首先遭遇到的就是日治時期的本土「寫生圖像」，國民政府來台之初，利用省展打擊非正統的「寫生圖像」，成為繪畫主流；然而在1970年代國際鄉土運動蓬勃發展，「鄉愁圖像」也遭遇到力倡本土的「寫生圖像」極大的反撲。

（一）國共政治分裂，導致「鄉愁圖像」之產生？

台灣美術史的研究因為政治環境的改變，從九〇年代起成為顯學²，現今研究台灣美術史的學者，往往認為這種千篇一律的故國神遊題材，背離了台灣的本土色彩，卻鮮少有人去探討其背後的時代政治與文化因素。時空移轉，兩岸局勢今昔迥異。昔日單打雙不打的隆隆砲火，被現今小三通澆熄，回首過往「漢賊不兩立」的政策，彷彿一場夢。當初風雨飄搖中，躲過槍林彈雨來到台灣的第一代渡海來台畫家，多數已經作古。塵歸塵，土歸土，然而其畫作，卻為此時期的歷史做了見證。1949迄今，半個多世紀過去了，該是為「鄉愁圖像」作註記的時候了。

1948、1949兩年，國民黨軍隊連連失利，最後其大量軍隊與政府官員退守台灣，其中有不少文化界人士，也有不少畫家。日治時期，原本台灣的水墨畫傳統受到日本政府的打壓，因而十分薄弱。政府遷台之後，台灣藝壇主要由大陸來的水墨畫家支配，如溥心畬、黃君璧等。³日治時代，台灣地區中國傳統繪畫的水準，從質來說，自難與中原精華地區如蘇杭、滬上、舊京相提並論。光復初期，活躍於此地的國畫家，絕大多數是渡海來台者，民國三十八（1949）年以來的移民，其原因是避紅禍，心理上渴望早日回還故鄉，筆下的故鄉題材，便成為作品的一種內容。⁴若非國共政治的分裂，這一批渡海來台畫家可能一輩子都不會遠離家鄉，也不會渡過台灣海峽來到台灣，合乎了古代中國人「安土重遷」的歷史教化。

然而國共內戰漫天的戰火，卻撕裂了土地，也撕裂了政治版圖，奉「漢賊不兩立」為圭臬的蔣氏政權，只好避居台灣，企圖將來有一天能東山再起「西向寇共」。家鄉的召喚，除了是親情、鄉土情之外，也是執政者政治上的圖謀，利用執政上的利器，鼓吹渡海來台畫家的懷鄉情懷，以來自中原正統的水墨創作，轉化為全國上下一心的「復國行動」。政治影響時代氛圍的驟變，「鄉愁圖像」成為畫家

2. 1990年代台灣美術史的研究熱潮，見於大型展覽的推出，也見於學術研討會中相關論文的大量出現。九〇年代伊始，台北市立美術館在館長黃光男的推動下，幾乎每年一場、密集式的舉辦學術研討會。從標題上來看，這些研討會並不直接標舉「台灣美術」，事實上，台灣美術史研究的相關論文，已在這些研討會中逐漸出現，並占有重要份量。參見蕭瓊瑞，《島嶼色彩：台灣美術史論》，台北，東大圖書，1997年，頁250-251。

3. 李錫晉，《中國現代繪畫史：當代之部（1950-2000）》，台北，石頭出版社，2003年，頁57。

4. 王耀庭，《懷鄉大陸與台灣山水》，收入郭繼生編，《當代台灣繪畫文選1945-1990》，台北，雄獅圖書，1991年，頁352。

寄情的所在，成為安頓飄泊靈魂的藥劑，由於政治力量的運作，水墨畫家的社會地位明顯高於本土膠彩畫家。

百年來台灣繪畫的發展，在1926年石川欽一郎、鄉原古統、鹽月桃甫、木下靜涯向總督提出舉辦美術展覽會的建議下，次年由教育會主辦台灣美術展覽會，這項展覽的開辦，在台灣美術史上具有劃時代的意義，它的出現不單純是美術問題的配合，事實上也是新社會背景條件的支持。⁵ 日治時期（1895-1945），台灣受到明治維新以來全盤西化的影響，所以此時期台灣美術的特色，多以呈現台灣本土風景、人物等「寫生圖像」之美，這跟日籍美術教師與台展的鼓勵催化有關。

1945年日本戰敗，將台灣歸還中國，此時國共內戰頻繁，無暇他顧，台灣呈現無政府狀態，社會生活卻仍舊如日治時期，井然有序。

1949年大江大海式的遷徙移民來台，是近代台灣歷史重要的分水嶺，也是繪畫轉變的關鍵時刻。近百年來台灣最大的移民潮，大批的中國水墨畫家也在其中的行列。他們不像明清時期、日治時期以福建人士較多，而是遍佈大江南北，「他們來自大陸南北方的九個省份，北方的有河北、河南，東南沿海有福建和廣東，長江流域有四川、江西、安徽、江蘇、浙江等，其中又以浙江籍最多，幾達全數的三分之一」。⁶ 政治上以台灣為暫棲之所，全台上下瀰漫一股「期待返鄉」的鄉愁，國民政府訂定五年之內反共復國，政治口號為：「一年準備，二年反攻，三年掃蕩，五年成功」。⁷

在政治層面上，新來政府的政權必須藉由中原文化政策，將其視為「正統」，代表其政權是來自「正統」，是合法有所依據的，以此來鞏固其領導地位，「以黨治國」建立權威，透過黨組織來控制政府、軍事、社會、文化等結構，利用情治系統作為鎮制的手段，1949年建制「政治行動委員會」，為肅清台灣共產黨的機構，此單位被賦予很大的權力去執行情報及安全的任務。1950年蔣經國擔任國防部總政治作戰部主任，透過政工系統，逐漸掌握對軍方的控制權。最後，為了整合各行其是的情治系統，在1950年代中期成立「國家安全局」統攝各情報機關，諸如警備總部、調查局、情報局等，直接向總統負責⁸。種種作為都是為了剷除日治時期皇民化的遺毒，清除台灣的共產黨勢力，進而達到政治文化上全面的控制。

5. 林柏亭，〈台灣東洋畫的興起與台、府展〉，收入郭繼生編，《當代台灣繪畫文選1945-1990》，台北，雄獅圖書，1991年，頁61-62。

6. 傅申，〈傅狷夫與台灣山水畫——本土化的中國山水情，新世紀台灣水墨畫發展學術研討會論文集〉，台北，國立歷史博物館，1999年，頁15。

7. 〈為舟山海南撤退告全國軍民同胞書〉，參見《中央日報》，1950年5月17日，1版。

8. 彭懷恩，《台灣政治變遷四十年》，台北，自立晚報，1987年，頁72。

國民政府在大陸的嚴重挫敗，忽略文藝與思想鬥爭是其中一項重要因素，文人思想左傾，廣大河山一夕之間易幟。基於前車之鑑，來台之後重要的黨政工作就是思想控制與文藝推動。成立於1949年的「中國文藝協會」，由張道藩與陳紀澄發起，這是一項政策性的工作，受到中國國民黨中央宣傳部張其珣、教育部長程天放，以及國防部總政戰部主任蔣經國、台灣省教育廳廳長陳雪屏等黨政方面全力支持。1951年又有「中國美術協會」的成立，由國防部總政戰部副主任胡偉克及梁中銘、黃君璧、郎靜山、楊三郎、藍蔭鼎、許君武等人發起⁹。這些文藝美術等團體，創會的宗旨要以文藝的力量，激發民眾的士氣，從事反共抗俄的神聖工作。

戰前崛起的台灣新美術運動，因受困於戰後政治環境的劇變，而難於發揮其主流之際，另一支來自中原保守的水墨畫系，則在入主當局的呵護下，成為官方的欽定美術，冠以國畫的頭銜，領銜著美術的推展。¹⁰ 水墨畫既然是官方認定的「國畫」，就是主流，對於其他的畫種就具有排他性。

國民政府遷台後，為了建立中國正統政府，和反對共產黨控制大陸，國族主義者重新命名政府機構和辦公室名稱為「國立」，無論如何，特殊的中國化風格現在都稱為「國語」、「國畫」、「國劇」等，很顯然地，這個意圖相當複雜。¹¹ 與共產中國爭奪「正統」之名，是當時的首要任務，繪畫也以「正統」的水墨為要，所以「鄉愁圖像」就在這樣的政治空氣中被建構起來。

「鄉愁圖像」畫家的繪畫題材與內容有一個很明顯的特徵：描繪中原原鄉的山水、花鳥、人物等；在現實世界的台灣幾乎已經絕跡的——臨清流的古代高士、古裝仕女……，仍不時在他們畫中出現；亭台樓閣、廬山、黃山、華山、長江萬里等都是他們山水畫中的常客；故園的花鳥也飛越台灣海峽棲息或盛開在他們的畫面。

光復後來自大陸而在台灣定居的傳統國畫家，四十年如一日的僅繪大陸的風光與花鳥畫，政治上無法認同共產中國，所以他們被迫離鄉；1987年大陸開放探親前，這些畫家無緣回鄉，所以畫作上因為懷鄉而望鄉，現實世界望不見家鄉，所以藉由畫作來望鄉。在文化史上，這是近代中國史上最多的族群被迫離鄉的一次，政治分離，長期的飄泊異鄉，他們必須藉由「鄉愁圖像」來安慰肉體上的靈魂。

9. 劉益昌等，《台灣美術史綱》，台北，藝術家出版社，2009年，頁350。

10. 林恆嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北，藝術家出版社，1997年，頁88。

11. Ju J. C., "The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History", 收入黃克武主編，《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，台北，中央研究院近代史研究所，2003年，頁488-489。

12. 呂清夫，《台灣美術地方發展史全集——台北地區》，台北，日創社文化，2005年，頁86。

（二）本土「寫生圖像」與懷鄉式「鄉愁圖像」

國民政府來台初期即意識到文化政策攸關統治者主權的鞏固與否，因此提倡「正統」—「鄉愁圖像」，罷黜「非正統」—「寫生圖像」是首要的任務。

回顧台灣美術開始受到重視應始自日治時期，1895年中日甲午戰爭，清廷戰敗，將台灣割讓給日本，日本統治台灣五十年，達半個世紀，也是近百年台灣美術最意氣風發時期。我們可以說，日本統治台灣五十年，最燦爛的文化果實並非在文藝、音樂、戲劇或學術上，而是在美術上。¹³ 日治時期的台灣美術，扭轉明清時期陳陳相因的臨摹，接上西歐重視寫生的時代美學觀。

日人治台對地主和富紳採「懷柔」政策；對農工等中下階層採「脅迫」政策。¹⁴ 前階段致力經濟建設，後階段發展到文化政策。1927年官辦的美術展覽會（簡稱台展），對台灣美術的發展，具有關鍵性的影響。台展其中一項獎勵的重點為——地方色彩。總督府文教局長石黑英彥在當年談「台展」時便說：「鑒於在此亞熱帶的本島，富有值得在藝術上發揮的特色。」¹⁵ 日治時期重視的「地方色彩」，成為台灣美術發展的特色。鹽月桃甫來台初期，即不斷思索能代表台灣風土的視覺語彙，他認為透過美術圖像來建構地域文化，才是美術真正的價值。

「台展」與「府展」是催生台灣繪畫由臨摹走向寫生的最大功臣，當時的台灣社會並不富裕，豐厚的獎金造成「諸生競利，作者鼎沸」。「台展」一開始，無論審查委員與來自日本內地的日籍畫家，其作品題材都取自台灣島上所見的現實事物。他們極力主張台展要發展出自己獨特的風格時，惟有取材自當地，如此才能發展出富有台灣地方色彩而獨特的藝術。¹⁶ 台灣「寫生圖像」的藝術源流實肇於此，美學思想是「寫生／現實」，重視台灣本土的生命力。

1927年，陳進（1907-1998）以《姿》、《朝》、《墨墨》；林玉山（1907-2004）以《水牛》、《大南門》；郭雪湖（1908-）以《松壑飛泉》等作品，入選台灣總督府教育會主辦的第1屆「台灣美術展覽會」，並且被譽為「台展三少年」。當時他們都還很年輕，許多台、日保守派畫壇前輩及畫家們如台北蔡雪溪、台南呂璧松（當時有南北大家之稱）等都全遭落選，大夥極為不滿憤慨，引起一陣洶湧浪潮、撻伐三少年事情。¹⁷ 評審委員的品味，扭轉台灣繪畫美學觀。清代流行

13. 李錫章，《中國現代繪畫史：當代之前（1950-2000）》，台北，石頭出版社，2003年，頁57。

14. 王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北，國立歷史博物館，1995年，頁29。

15. 呂清夫，《台灣美術地方發展史全集——台北地區》，台北，日創社文化，2005年，頁84。

16. 王秀雄，《日據時代台灣官展的發展與風格探釋——兼論其背後大眾傳播與藝術批評》，收入郭繼生編選，《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁59。

17. 郭祯祥，《膠彩畫的發展與「台展三少年」》，收入郭繼生編選，《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北，藝術家出版社，1995年，頁71。

於台灣的水墨畫在台展中銷聲匿跡，三少年注重寫生及鄉土趣味的繪畫題材，利用「以膠敷彩」的工筆重彩，成為時代的繪畫風尚。

1945年日本戰敗，將台灣政權交給中國，1947年中國派員來接收台灣的政權者，不了解台灣本土風情，終於發生了死傷慘重、慘絕人寰的種族衝突「二二八事件」，風聲鶴唳的年代，連美術的發展也產生了停頓的狀態。然而1949年的大遷徙，卻又大大地改變台灣的繪畫美學觀，廣人的移民潮渡過台灣海峽，朝著台灣而來，這一群人，失去了家，回不了家，夜夜魂牽夢縈對岸的家鄉，手寫故鄉、手繪故鄉，經由同樣播遷來台的蔣氏政權主導與大力傳播，於是產生了「懷鄉文學」與「鄉愁圖像」的時代議題，成為文學與繪畫的主流走向。

「鄉愁圖像」其藝術源流在於傳統水墨畫的臨摹與仿古，失去現實造境的美學品味，渡海來台畫家反覆描繪失去的廣大河山，美學思想著重在「摹古／想像」，歌詠舊日江山，卻疏離腳下這一片台灣土地。

黑格爾在他的認知裡，外貌是具體藝術作品創作之結果，它是可以感覺到的感性的表現，為各民族、人種和文明之精神反應；此藝術作品表現的理念，即為人的精神的產物，它無關乎自然美。¹⁸ 「鄉愁圖像」畫家其美學思想根著於畫面的意境，意即黑格爾所謂人精神的產物。

本土「寫生圖像」與懷鄉式「鄉愁圖像」彼此美學矛盾，在於歷史淵源上，前者是由大和民族，而後者則由中原漢族所引入，基於中國近代史上日軍侵華的仇日情懷，終而引發具民族情結的「正統國畫論爭」火焰，在畫壇上延燒二三十年。

1966年，共產中國實施「文化大革命」，台灣當局開始不斷地、主動地關心1949年後即離開中國，定居海外的張大千，¹⁹ 因為張大千的「鄉愁圖像」成就非凡，符合執政者因勢利導之下正統的「典範性」。1976年，教育部長蔣彥士親自向張大千頒授「藝壇宗師」匾額，以褒揚其在傳統水墨畫上的卓越貢獻。該年，在海外頗負盛名的張大千選擇定居台北，無疑是蔣氏政權政治運作上的一大成就。

在不少描繪「鄉愁圖像」的鄉愁題材中，張大千利用超越傳統的技法，融古創新，本文所舉的《廬山圖》與《松下高士》就是其中兩幅佳作。到了晚年仍然手不

18. 陳瑞文，《黑格爾的藝術思想、藝術系統及藝術終結論》，《現代美術學報》，2004年11月，台北，頁16。

19. 1967年，國立歷史博物館為張大千隆重舉辦「張大千近作展」。1968年，中國文化學院授予張大千榮譽文學博士學位。之後，國立歷史博物館又舉辦「張大千長江萬里圖特展」，並出版畫冊。年底，張大千託好友張群將自己臨摹的62幅敦煌壁畫贈給台北故宮博物院，蔣介石親題「葆粹報國」的匾額，予以獎勵。1969年，台北故宮博物院盛大舉辦「張大千捐贈故宮臨摹敦煌壁畫特展」，並且出版圖錄。1973年，國立歷史博物館又舉辦「張大千創作國畫40年回顧展」，並且在該館設立「大千世界」專室。1974年，國立歷史博物館與日本「日華民族文化協會」聯合在日本東京中央美術館舉辦「張大千畫展」。1975年，國立博物館再次舉辦「張大千早期作品展覽」、「張大千畫展」，頻頻向張大千發出善意的邀請。9月，舉辦「中西名家畫展」，又精選張大千80餘幅作品，將其中60幅精品，送至韓國舉辦畫展，向東亞各國推崇張大千精湛的畫藝。

停輟地描繪大陸河山的張大千，八十多歲所作最後一張重要作品是長達六尺的手卷《廬山圖》，雖是半具象、半抽象，但題材仍然脫離不了懷鄉的「鄉愁圖像」。根據王耀庭先生的抽樣研究，1949年離開大陸後，他描繪大陸景色的作品比例幾達五分之一。²⁰回不去的故國，成為畫家筆下的夢鄉。

「渡海三家」中最特別是張大千（1899-1983），其出生於四川，²¹他曾遊歷不少名山大川，使他的山水畫常有奇氣。此外他的天才還在於臨摹古風，從敦煌的北魏、隋、唐、宋壁畫，到元、明、清都曾有臨摹而創新的態度。五、六〇年代正是歐美抽象表現派最蓬勃的時候，他似乎也受了這種作風的影響，而在傳統國畫的範圍內開始走半抽象之路，不過他在題材方面，仍是十分傳統的，有時作四大名山，有時又寫長江萬里，多用潑墨，但仍保留中國傳統山水的精髓。²²雖然他說：「我的潑墨方法是脫胎於中國的古法，不過加以變化罷了。」²³但不可諱言的，帕洛克的滴瀝流動，對張大千的潑墨潑彩有一定的啟發。

《廬山圖》（圖1）是張大千晚年八十多歲時所作，運筆自如，潑墨甚多，具象的山樹亦不少，在構圖及表現上，這畫可說是其一生藝術的大總結。²⁴畫中的廬山，張大千並未遊過，對這個意想中的名山，充滿期望的心情及自信，畫上題詩二首，藉四川前輩蘇東坡的話「汝真胸次有廬山」何其自信的口氣，至於「待洗瘴煙橫霧盡」，那更是別有所諷，也是期待中有還鄉的一日。²⁵利用「鄉愁圖像」的懷舊題材與中原傳統水墨技法為媒介，書寫他的鄉愁，但居住過巴西、美國等地的他卻能在古法中鑄鑄西方新法，開啟「鄉愁圖像」新的視覺意象。

大千居士雖然來自傳統，深厚的文學修養，再加上西方才質的影響，他的畫常有神來之筆，使墨不礙色，色不礙墨，並且色墨交融渾然一體。²⁶張大千經常將自己塑造成古代「文人高士」的典型，東坡帽，藍或黑絲綢團花馬褂，足蹬鼻鞋，手

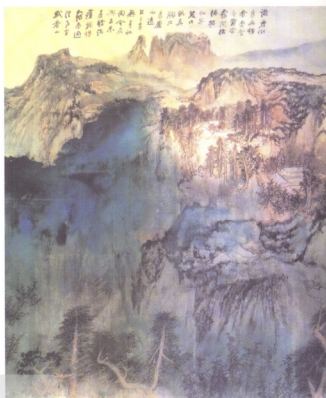


圖1
張大千 廬山圖(局部)
1982 水墨潑彩 全圖180×1080公分
台北故宮博物院收藏
(圖片來源：傅申，《張大千的世界》，台北，
羲之堂文化出版事業，1998年，頁370。)

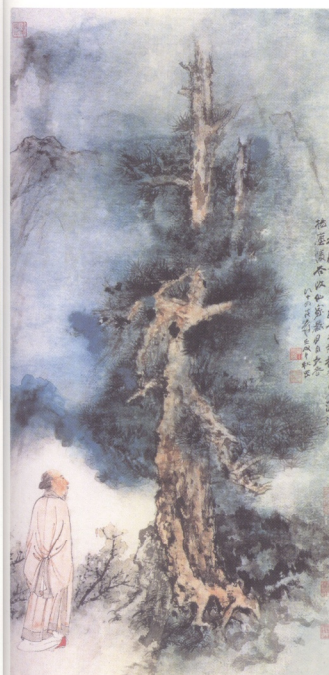


圖2
張大千 松下高士
1982 水墨潑彩 135×69公分
台北私人收藏
(圖片來源：傅申，《張大千的世界》，台北，
羲之堂文化出版事業，1998年，頁363。)

握拐杖，長髯飄拂，²⁷（圖2）《松下高士》青綠設色深邃濃郁，表現出深山古木雄偉厚重與水氣迷濛特質。²⁸所以不僅可以從他的畫中觀看「鄉愁圖像」，而他亦是從畫中走出來的「今之古人」的形象。

（三）官方強勢主導的「鄉愁圖像」與在野本土畫家「寫生圖像」之爭

國民政府來台之後，藉由政治力量而運作出來的「文化霸權」讓台灣的本土路名大量消失，與中國相關路名大量的出現，如廣州街、廈門街、潮州街、天津街、南京東路、北平東路……等，「本土」逐漸被拔除，並且漸漸消失。

中央政府遷台前後，大量中原畫家薈萃台灣地區，為傳統水墨畫播種、傳薪，重視筆墨和意境，講究文人畫風的品味。²⁹由於政治權力的全面考量，台灣的東洋畫全面改名為膠彩畫，膠彩畫被視為日本文化的遺緒，在政府主辦的展覽中受到漠視。政府將水墨畫視為中原文化正統的具體表現，因而將水墨畫稱為「國畫」，顯然是將政治意識凌駕於藝術創作的媒材與風格之上。³⁰政治上的有意作為，成為主導繪畫走向的關鍵。

其實早在1945年中央政府派福建省主席陳儀來台擔任行政長官之時，陳儀即要求蔡繼現來台備催生「省展」，參加「省展」第一次籌備會的有：李超然、陳清汾、郭雪湖、李梅樹、楊三郎、陳敬輝、顏水龍等。「每次開會不是李家就是陳家，有時候到近旁王井泉開的山水亭茶館或城內中山堂對面一家咖啡廳。接連開過無數次的會，不僅限於『省展』的事，凡是台灣文化相關事務都提出來討論過。」³¹可見國民政府已經意識到文化政策對於政權的鞏固有極大的助益。

官辦「省展」的確是催生主流文化一項重要的管道，我們可以從東方媒材畫類中，渡海來台評審委員的增多窺其端倪。（見下表）

年代	屆別	國畫部評審委員
1946	第1屆	郭雪湖、陳進、林之助
1947	第2屆	郭雪湖、陳進、林玉山、陳敬輝、林之助
1948	第3屆	陳慧坤、*馬壽華、郭雪湖、陳進、林玉山、陳敬輝、林之助
1949	第4屆	陳慧坤、*馬壽華、郭雪湖、陳進、林玉山、陳敬輝、林之助
1950	第5屆	陳慧坤、*馬壽華、郭雪湖、陳進、林玉山、陳敬輝、林之助、*馮心齋、*黃君璧

備註：1. *為渡海來台者。
2. 資料來源：林明賢執行編輯，《歷史的光輝——全省美展60回顧展》，台中，國立台灣美術館，2007年，頁32-33。

27. 姜一涵，〈黃君璧先生的人格典型和藝術典型〉，收入《黃君璧教授百年誕辰國際學術研討會論文集》，台北，臺灣師大美術系，1999年，頁41。
28. 巴東，〈無人無我，無古無今——張大千畫展加拿大首展〉，台北，歷史博物館，2000年，頁204。
29. 黃冬富，〈六十年來省展國畫部作品與台灣水墨畫界關係之發展〉，《歷史的光輝——全省美展60回顧展》，台中，國立台灣美術館，2007年，頁23。
30. 王德育，〈台灣藝術：現代風格與文化傳承的對話〉，台北，台北市立美術館，2004年，頁17。
31. 謝里法，〈從第一屆全省美展創立過程探討戰後台灣新文化之困境〉，收入林明賢執行編輯，《歷史的光輝——全省美展60回顧展》，台中，國立台灣美術館，2007年，頁12。

20. 王耀庭，〈懷鄉大陸與台灣山水〉，收入郭繼生編，《當代台灣繪畫文選1945-1990》，台北，雄獅圖書，1991年，頁362。
21. 大陸淪陷後他1950年住過阿根廷，1952年移居巴西最大的城市聖保羅；七〇年代中期移居美國；1976年國民政府邀他長期定居台灣，住在台北外雙溪摩耶精舍。他在繪畫形式上，古今並融，他的成就無疑的是水墨現代化的一位大師，畫中保有傳統水墨古法，但近代西方繪畫的影子亦在畫裡不著痕跡顯露。初時學畫山水花卉是取法石濤、八大、石籟、徐渭、陳淳等諸大家的筆墨風格，仕女人物畫則是受到唐寅、吳偉、費丹旭等人的筆法影響，見巴東，〈無人無我，無古無今——張大千畫展加拿大首展〉，台北，歷史博物館，2000年，頁22。
22. 李錫晉，〈中國現代繪畫史：當代之部（1950-2000）〉，台北，石頭出版社，2003年，頁66。
23. 傅申，〈張大千的世界〉，台北，羲之堂文化出版事業，1998年，頁105。
24. 他從巴西的聖保羅「國際藝術雙年展」接觸歐洲最流行的作風，所以其畫風亦在巴西走向半抽象，但仍以祖國的山水為題材，如黃山、三峽以及四大名山等，以傳統米家雲山傳統與西方抽象結合，選回台灣定居後，他的畫風對台灣青年畫家的影響更大，在台畫家受他影響最大的有孫雲生、孫家勤及邵幼軒等，參見李錫晉，〈中國現代繪畫史：當代之部（1950-2000）〉，台北，石頭出版社，2003年，頁67。
25. 同註20，頁363。
26. 黃光男，〈黃君璧先生創作中之仿古意義——兼論與其繪畫風格之關係〉，收入《黃君璧教授百年誕辰國際學術研討會論文集》，台北，臺灣師大美術系，1999年，頁52。

1950年之後，執政者在省民的「國畫部」中，質疑膠彩畫「根本就是承襲戰前殖民者日本人所引進的『日本畫』，力主此類創作缺乏中國文化的傳統精神，應當自省展『國畫部』加以揚棄」。³² 1959年年中，王白淵在《美術》月刊上發表〈對國畫派系之爭有感〉一文，這是「正統國畫」之爭以來，台籍畫家最具理論系統的代表性文字，同年10月該文又在《聯合報》重新刊載，可見在經過多年的對立、論爭之後，台籍「國畫家」已從絕對優勢的地位，逐漸走下坡，相對地，傳統中國水墨繪畫已漸漸復甦。³³ 1966年更設立中華文化復興運動推行委員會，企圖在文化上大力改造，達到政治上「恢復中原道統」的目的，以為將來「反共復國」作準備。

1972年中日斷交，1973年省展「國畫部」取消膠彩畫，讓台灣的膠彩畫幾無生存空間。在政治氣氛風聲鶴唳的年代，林玉山以「野火燒不盡，春風吹又生」的古詩意畫下「春草」，參加由他和其他膠彩畫家陳進、林之助、蔡草如、許深州、黃鸝波等人組成的「長流畫會」，於當時台北市立博物館的首展，對台灣膠彩畫的未來寄予無限的希望。³⁴「國畫」成為獨尊，「鄉愁圖像」領軍畫壇，一路上銳不可擋。

在1970年代，隨著國際「鄉土寫實主義」運動的興起，「鄉愁圖像」地位在台灣也受到了挑戰。

台灣的鄉土美術除了與當時的鄉土文學有著若千的關係，其實魏斯的影响很大。七〇年代中期，鄉土寫實與照相寫實並行，在媒材方面，彩墨與水彩作品傾向於鄉土系列的表現，呈現出區域性的繪畫符號——地域性景觀。³⁵

在蔣氏政權「中原文化」強勢的主導下，戒嚴時期的台灣，本土語言與文化受到相當的壓抑。初始，社會上日語、中文、福佬話與客家語混雜，文化身分與認同的失焦，是導致台灣本土畫家不知何去何從的主要原因；在七〇年代的「鄉土文學論戰」中，正好激起台灣本土畫家刻意去「尋找台灣之美」。

1977年台灣鄉土文學論戰，葉石濤的本土文學理論闡釋最為清楚，他認為：

台灣的鄉土文學應該是以「台灣為中心」寫出來的作品。這種「台灣意識」必須是跟廣大台灣人民的生活息息相關的事物反映出來的意識才行。³⁶

32. 廖瑾瓊，《膠彩雅韻——林之助》，台北，雄獅圖書，2003年，頁126。

33. 蕭瓊瑞，《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後台灣之發展》，台北，東大圖書，1991年，頁170。

34. 同註32，頁130。

35. 高千惠，《當代文化藝術澀相》，台北，藝術圖書，1996年，頁40。

36. 葉石濤，〈台灣鄉土文學導論〉，《夏潮》第14期，1977年，頁72、73。

台灣前輩作家鍾肇政也說：

鄉土應該就是台灣這個廣大社會環境和這個環境下的人的現實：它包括了鄉村，同時不排除都市。³⁷

此次論戰在歷史上最重大的意義就是「使台灣的知識份子覺悟到台灣現實的存在」。³⁸ 因為文學思潮的助瀾，連帶也影響台灣繪畫的發展，其中重要的基調是本土畫家意識到繪畫的「空間意識」是孕育其生命的環境，促成繪畫描繪本土，是藝術上所謂的「再現」(Representation)。

殖民者往往把人民與土地區隔，使之產生疏離、遺忘的效果。被殖民者與自己的土地疏離，越有利於殖民者對土地資源的剝削，而且也越使被統治者不易產生認同。因此，鄉土文學的抬頭，便是利用殖民體制的動搖，而恢復對自己土地的關懷。找回自己的原鄉，其真正的意義無非是要找回失落的記憶。歷史記憶的重建，有等於是重建人民與土地的情感。這些回歸的努力，都正好與殖民者的政治策略全然背道而馳。³⁹

蔣介石於1975年作古，隨著政治上強人的過世，資訊的發達，與世界各國的互動密切，在台灣的水墨畫家也開始以水墨描繪台灣的本土風光，如張大千畫橫貫公路；江兆申就畫有「花蓮紀遊」一類題材。「鄉愁圖像」的勢力逐漸減弱，本土「寫生圖像」正逐漸抬頭。

在許多膠彩畫家的奔走之下，「一九八二年第三十七屆省展，首次廢除『國畫部』，改為成立『水墨畫部』與『膠彩畫部』」。⁴⁰ 時代的氛圍逐漸改觀，省展也嗅到新時代的氣息。

三、文化與「鄉愁圖像」之關係

1949年國民政府來台，移民潮帶來中原傳統水墨畫系，此時成為「正統國畫」，其中溥心畬、黃君璧、呂佛庭與傅狷夫等人並成為「鄉愁圖像」學院教育的主流。

在文化層面上，文化界的鼓吹與提倡是造成「鄉愁圖像」流佈社會各階層的重要原因，中原傳統文化的勢力正逐漸凌駕於台灣本土之上，終而壓抑台灣本土文化的發展。

37. 陳芳明，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北，麥田出版社，2002年，頁94。

38. 同上註，頁104。

39. 同註37，頁34。

40. 同註32，頁130。

(一) 藉由大專院校從事「鄉愁圖像」美術教育

台灣大專院校美術教育，是促進臺灣文化發展最重要的機構。在1965年之前，是台灣師大、國立藝專與文化大學三足鼎立的局面，而這三所院校多數的水墨畫家都是第一代渡海來台畫家，成為支配者，從事「鄉愁圖像」向下一代播種的任務。

溥心畬、黃君璧是當時渡海來台畫家中，成就最卓越者，他們都任教於執掌台灣美術教師培育之搖籃——省立師範學院藝術系（台灣師大美術系前身），藉由傳授弟子與實際創作，發揮其無遠弗屆的影響力。後來長期旅居國外，偶爾來台、最後定居終老於台灣的張大千，形成此期影響台灣水墨畫的三大巨擘，藝術史學家稱為「渡海三家」。

早年遊遍大陸名山大川的黃君璧（1898-1991）⁴¹，來台後其不少「鄉愁圖像」的水墨畫是追憶當年遊歷神州與緬懷神州風景的圖像，如峨嵋山、嘉陵江、三峽、長城、金陵、雁蕩山等。

黃君璧的畫兼習中西，勤於摹古，遊歷廣，注重寫生，民國三十八年獲省立師範學校校長劉真之聘，任藝術系主任。⁴²當時的省立師範學院藝術系是執掌台灣美術教育之牛耳，地位重要，蔣介石夫人宋美齡來台之後為黃君璧的入室弟子，此舉表明黃君璧「鄉愁圖像」的「典範性」。

用筆嚴謹，仿古意味深長，黃君璧早期的作品多為仿古。到了台灣之後被選為故宮管理委員之一，他因而時得接觸所藏的宋元名作，畫藝更精。⁴³

中國山水畫家喜歡飽遊饌覽，黃君璧也不例外，渡海來台後，他的山水畫不乏這種故國神遊的題材。一生遊歷過的名山屈指難數，可是他卻念念不忘：「我向華山學得畫雲，向雁蕩學得畫瀑」，西嶽華山是五嶽當中最為高聳、險峭的一座，1943年他應中央大學校長羅家倫邀約，前往華山暢遊了一個多月，將當地煙雲變幻的情形，觀察的極為透徹，《華嶽圖》（圖3）是他到台北定居以後，憑記憶所畫成的，不過他利用勾線跟暈染的工夫，將雲安插在樹叢、山腰、瀑布、群峰之間，讓整個畫面看起來山氣蒸騰，雲煙裊裊，充滿生機。⁴⁴《梧桐雙鳥》（圖4）以工筆重彩的形式描寫，忠實再現鳥兒悠閒姿態。此畫有宋代院體花鳥畫的嚴謹與典雅，筆墨一向傳統的他，仿古體現他的「鄉愁圖像」。



圖3
黃君璧 華嶽
1960 水墨設色 185×95公分
台北市立美術館收藏
（圖片來源：劉芳如，《飛瀑、煙雲——黃君璧》，台北，雄獅圖書，1994年，頁57。）



圖4
黃君璧 梧桐雙鳥
1954 水墨設色 56×31公分
畫家家屬收藏
（圖片來源：張華芝，《中國美術巨匠——黃君璧》，台北，錦繡出版，1992年，頁8。）

從傳統再出發，先認識前人作畫的精神，再把傳統匯集起來，便成為自己的力量，因此他主張臨摹。⁴⁵就畫論畫，黃君璧懷鄉雲瀑的雄偉氣勢，和故國情懷的山水佈局，顯現他的才情和智慧，通古融今，筆墨寄情，造就了黃君璧一代的畫業。⁴⁶《華嶽》與《梧桐雙鳥》，是具有追憶過去遊歷華山與臨摹宋元古畫的青春年華記憶。

假定黃君璧、溥心畬兩位大家在1949年之後沒有來到台灣，台灣近代的美術史一定會失色不少，姚夢谷曾寫了一篇〈自由中國國畫三大家——溥心畬、張大千、黃君璧〉，並依據傳統的品鑑法，以溥為逸品，張為妙品，黃為能品。⁴⁷姑且不論其評論是否公允，「渡海三家」無疑地是台灣美術百年中「鄉愁圖像」最為傑出的代表。

(二) 藉由故宮文物視「鄉愁圖像」為中原文化的正統

近代中國的動亂，首先由日本於1933年攻擊東北開始，國民政府決定打包故宮收藏品另存南京，官方的理由，從故宮撤離文物是保護它，避免落入敵人之手。從北京運往南京，然後到重慶。戰後，1947年，這些木板條箱子被船載運回南京，故宮決定跟隨中央博物院、中央研究院和其他政府機構遷往台灣，直到不安的內戰平息，1949年國民政府遷台。故宮文物是「正統」的象徵，誰能擁有文物，就能保有「正統」。⁴⁸同樣地，水墨畫是中國的傳統繪畫，這些歷經宋、元、明、清以來的繪畫技法與風格，正是「中原正統」的象徵，為蔣氏政權在台灣取得統治權作了一個合理的解說。

1961年，在故宮開放前幾年，選擇一些收藏品在美國五個主要城市：華盛頓D.C.、紐約、波士頓、芝加哥和舊金山展覽，這個重要的展覽是建立中國藝術的經典。故宮在1960年代中期到1970年代，在「中華文化復興運動」中，被認為是主要推動中國藝術和文化再現的工具。⁴⁹名滿中外的故宮，1965年在美国經費的支援之下，終於在台北外雙溪落腳，肩負時代的政治與文化傳播使命。

41.原名允璣，號君翁，廣東省南海西樵人，出生於廣州市，參見楊隆生，《黃君璧的藝術生涯》，台北，藝術家出版社，1991年，頁16。

42.畫藝精湛，門生眾多，曾獲得「藝壇宗師」的美譽，參閱劉芳如，《飛瀑、煙雲——黃君璧》，台北，雄獅圖書，1994年，頁10。

43.他在師大任教兼系主任多年，培養出不少年輕畫家，如羅芳、胡念祖、鄭善禧及黃光男等。其弟子的特點是每人都從他的畫風出來，卻各有發展。他擔任師大藝術系主任達數十年之久，使他成為在台灣藝術界影響最大的畫家之一，參見李錫晉，《中國現代繪畫史：當代之前（1950-2000）》，台北，石頭出版社，2003年，頁62。

44.劉芳如，《飛瀑、煙雲——黃君璧》，台北，雄獅圖書，1994年，頁56。

45.黃光男，〈黃君璧先生創作中之仿古意義——兼論與其繪畫風格之關係〉，收入《黃君璧教授百年誕辰國際學術研討會論文集》，台北，臺灣師大美術系，1999年，頁51。

46.黃朝湖，〈懷鄉雲瀑——故國情懷——解讀黃君璧山水畫的一點啟思〉，收入《黃君璧教授百年誕辰國際學術研討會論文集》，台北，臺灣師大美術系，1999年，頁76。

47.姜一涵，〈黃君翁先生的人格典型和藝術典型〉，收入《黃君璧教授百年誕辰國際學術研討會論文集》，台北，臺灣師大美術系，1999年，頁39。

48.Ju J. C., "The Palace Museum as Representation of Culture: Exhibitions and Canons of Chinese Art History", 收入黃克武主編，《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，台北，中央研究院近代史研究所，2003年，頁486-489。

49.同上註，頁503-506。

從五〇年代到六〇年代在「反共抗俄、光復大陸」強有力號召下，官方所支持的是謂「戰鬥文藝」及「懷鄉文學」，當時在美術界最具份量的畫家是馬壽華、溥心畬、黃君璧、袁樞真等大陸傳統畫家，在客居海峽及心懷故土的心態下，畫家們遂視舊有的傳統為「正統」⁵⁰，來自故宮的水墨畫，又稱為「國畫」，具有國家、民族代表性的藝術風格之本質與特性，符合「國族的性格與特質」(National Characters and Characteristics)，成為「鄉愁圖像」畫家「正統」的最佳範本。

溥心畬(1896-1963)⁵¹出身滿清皇室的身世，其「鄉愁圖像」符合執政者宋、元、明、清、民國一脈相傳的「正統性」與「典範性」。

渡海來台，溥心畬與張大千就享有「南張北溥」的美譽，1949年在烽火硝煙中渡海來台，抵台不久，即接受師範學院校長劉真的聘請，到藝術系任教。⁵²他的畫風與來台之前並無多大改變，題材多是仿宋元，極重風韻，用筆用墨仍以工細為主，畫作詩意極高，為文人畫的正宗。⁵³文人畫重視文人的品德與修養，繪畫的文學意境，以及超脫世俗的胸襟。

《寒雨落千峰》(圖5)是溥心畬仿唐代李思訓父子的大青綠山水畫風，畫面以奇俏拉長的山峰組成，只見勾勒筆法未見皴擦，用色細緻典雅，兼具華美，有懷古的「鄉愁圖像」。溥心畬自幼在宮中學習騎射，《人馬圖》(圖6)是1954年畫給其長子溥孝華，慶賀其三十歲的生日，選題詩以訓誡，詩的末句「縱轡須防有蹶時」，以騎射的經驗告誡在軍中服務的長子為人處世的道理。⁵⁴宋元以來文人畫特重詩書畫合一的特質，在此畫中一覽無遺。

此畫風格明顯是受到元代趙孟頫祖孫三代的「吳興趙氏三世人馬圖卷」影響，趙孟頫對畫馬的興趣早在南宋時代即已萌生，其實是承襲自唐宋馬畫的餘風。⁵⁵溥心畬的「鄉愁圖像」仿古佔了絕大部分，《人馬圖》採用復古手法，仿唐宋白描法，不畫背景。



圖5
溥心畬 寒雨落千峰
1962 水墨設色 99×33公分
私人收藏
(圖片來源：詹前裕，《溥心畬——復古的文人逸士》，台北，藝術家出版社，2004年，頁141。)

建林寒雨落千峰
溥心畬畫於北平
自注：此畫
仿唐人畫
筆法極其
精妙
且
畫中
有
詩
意
也
溥心畬
畫於北平
自注：此畫
仿唐人畫
筆法極其
精妙
且
畫中
有
詩
意
也
溥心畬



圖6 溥心畬 人馬圖
1954 絹本設色 58.7×29.7公分
台北故宮博物院託管
(圖片來源：詹前裕，《溥心畬——復古的文人逸士》，台北，藝術家出版社，2004年，頁151。)

溥心畬到台灣後的一個重要的發展就是門生數量很大，⁵⁶分析《寒雨落千峰》與《人馬圖》多有舊古的情懷，溥心畬擅長從傳統古畫中汲取營養，保有較多古畫技法，從「仿古」來安慰離鄉的飄泊靈魂，這也是他展現「鄉愁圖像」的一種方式。

不需要軍隊的強迫，「鄉愁圖像」透過學校、媒體、受歡迎的娛樂節目和博物館的傳播，讓台灣處處充滿中國化。

(三) 藉由渡海來台畫家畫會展覽推廣「鄉愁圖像」

大陸來台畫家大多數都具有文人繪畫傳統素養，除少數曾於大陸時期任教，部分為具有公職的藝文名士(如馬壽華、劉延濤、吳平……)，及傳統詩文素養之文藝界畫家(如陳含光、陳定山、吳子深、陶芸樓、張毅年、彭醇士、陳方、高逸鴻、胡克敏、鄭曼青、姚夢谷、余偉、吳詠香、陳雋甫……等)。1948年起(省展第3屆)大陸來台畫家逐漸增多，其中一批傳統水墨畫家逐漸形成社會主流。⁵⁷官方的護持，使「鄉愁圖像」畫家享有優勢的地位。

多數客寓台灣的這些「等是有家歸不得」的渡海來台畫家，其在來台數年之後，仿效古代「文人雅集」的方式組成繪畫，推動極具社會教化的「鄉愁圖像」。

1953年，陳定山、丁念先、王壯為、張隆延、高逸鴻、陳子和……等二十一人組成的「中國藝苑」；1955年，馬壽華、陳方、陶芸樓、鄭曼青、劉延濤、高逸鴻、張毅年等七位書畫家組織「七友畫會」；1957年，張毅年、陳書棻、高逸鴻、龔書錦、程芥子、顧瑞華、吳萬谷、饒昌懋、林中行、邵幼軒、陳雋甫、吳詠香等六對藝壇夫婦組成「六儔畫會」；1961年，馬紹文、鄭月波、王展如、胡克敏、傅狷夫、陳丹誠、季康與台灣籍的林玉山組成「八朋畫會」。透過展覽及媒體等登高一呼，與「鄉愁文學」聯結，掘動時代的「鄉愁文藝」，台灣美術的「鄉愁圖像」成為時代的鮮明註記。

56.以其家庭背景和以前在北京藝壇的地位，他一到台灣便被公認在台之傳統國畫家中的最高者，因此有意研習國畫者都前來拜師。儘管收取極嚴，但門生之多仍反應其地位之特殊。溥心畬1963年過世後，弟子江兆申即繼承溥的傳統收取不少的門生，其門生亦各有其獨特的發展。參見李錦普，《中國現代繪畫史：當代之部(1950-2000)》，台北，石頭出版社，2003年，頁58-59。

57.崔詠雪，《傳統的延續——1969年以前台灣水墨畫的回顧》，《藝域長流——台灣美術溯源》，台中，國立台灣美術館，2007年，頁19-20。

1958年，首屆「七友畫畫欣賞會」，迄1985年最後一次展覽「七友畫會延年畫展」，除了1975至1984年，十年的空檔外，持續二十年的展覽，每屆均有盛況，成為台北國畫藝壇眾所矚目的焦點。每年的開幕展覽，于右任、葉公超、張群、張其昀等政黨要員都蒞臨欣賞，蔣夫人宋美齡女士更是鼓勵有加，在場地上給予許多方便。據《中央日報》報導民國五十一年度的第5屆展覽，開幕即有千餘人參加，民國五十二年開幕當日更有三千餘人蒞臨觀賞。⁵⁸「鄉愁圖像」成為舉國上下矚目的焦點。

「七友畫會」畫家作品，饒富思鄉之情，例如出身江蘇，後移居上海跟隨舅父海上畫派馮超然習畫的張毅年（1907-2007），江南山水懷鄉之作特別多，有《待從頭，收復舊山河》呼應「反共復國」之作；河南人劉延濤（1908-2001）亦有《夢過三峽》、《故國古道情》、《長劍定神州》、《渡海來客》等山水作品，抒發感時憂國之情。出身浙江書香望族的高逸鴻（1908-1982）多作《富貴長壽》的故園牡丹，頗能感動大陸來台人士的懷鄉氛圍。

另外一些政府相關單位如國父紀念館、電信總局、救國團、松山機場亦邀請七友和當代畫家，製作大型集體創作。主要是以政令宣導或是裝飾美化為目的。例如國父紀念館有《四季長春圖》、《縱貫攬勝》、《松柏同春》等，藉由公共場所的書畫展示，提升全民對國畫的認識、傳播國畫技法。⁵⁹與民眾生活息息相關的生活空間，都充滿中原傳統水墨的「鄉愁圖像」氛圍。

七友本身都是知識分子，在社會中亦有崇高的聲望，因此對於中國文化的維繫，都有一份使命感，躬身力行，徹底實踐。馬壽華過世後成立「馬壽華國畫獎學金委員會」，並指定獎助對象為大專院校傳統國畫科系之優秀學生；張毅年亦成立「張毅年基金會」，並在文化大學美術系開設「張毅年先生國畫講座」，藉以獎掖後進⁶⁰。文化界自動自發的傳播「鄉愁圖像」，並且獎勵大專院校美術科系優秀國畫學生，為「鄉愁圖像」的紮根工作立下不可抹滅的汗馬功勞。

與國民政府的文化界人士推動「鄉愁圖像」相較，回顧二十世紀前半葉的日治時期，日本文化界人士紛紛到台灣來，並非藉其政治上統治者的優勢，來倡導或強行注入大和民族的繪畫圖像，而是要台灣的畫家去珍視自己土地文化之美。

漢人政權的出讓，由大和民族日本來接手，不同種族文化的差異，是導致台灣繪畫轉變一項重要的內在因素；加上日本本土繪畫美學觀的驟轉，連帶也影響到受

58. 民國四十年代，台灣藝術的展覽場地非常有限，主要有省立博物館和中山堂，參見林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，台北，國立歷史博物館，1997年，頁44、141、193。

59. 林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，台北，國立歷史博物館，1997年，頁194。

60. 同上註，頁197-198。

到日本統治的台灣。

日本明治中期（1884-1907），受歐洲外光派影響，繪畫美學觀大大地的改變，黑田清輝（1866-1924）與久米桂一郎（1866-1934）吸收外光派的繪畫風格，改變日本風景畫。追隨他們的年輕一代畫家，從自然的一角發現美景，透過外光派的描寫，解放感覺。日清戰爭（1895）後，市民意識浮現，年輕藝術家自我存在意識的覺察與追求自由，黑田與久米帶回日本的是清新與迷人的風景畫風格。⁶¹日本明治維新「脫亞入歐」在繪畫上接上了當時歐洲流行的印象派繪畫，受到影響的不僅是日本的繪畫，同時也改變了台灣繪畫圖像。

石川寅治（1875-1964）說台灣的風景：「草木皆綠，空氣清爽，色彩濃厚，本島是適合我等洋畫家寫生非常有趣的地方。」⁶²石川欽一郎也說：「正有如傳言是地獄，見了卻驚為天堂。就是我对台灣的第一印象，形與色都很優美的島嶼，令人驚喜。」⁶³又說：「台灣是全日本中色彩鮮明又富變化的地方，山峰線條強烈明顯，色彩濃豔不曖昧，物體的形狀與色調都洋溢着強烈的特質，是南國自然的特徵。」⁶⁴當時台灣的水墨畫，尚停留在紙上臨摹，家家一牡丹，人人一四君子的階段，然而來台的日籍畫家，卻教導台灣人打開自己的眼睛，去觀看台灣的鄉土之美，走入風景中去寫生，去看大自然中真實生命的躍動。

日治時期的黃土水曾經說過：「生在這個國家便愛這個國家，生於此土地便愛此土地，此乃人之常情。雖說藝術無國境之別，在任何地方皆可以創作，但終究還是懷念自己出生的土地。我們台灣是美麗之島，更令人懷念。」⁶⁵黃土水的本土美術觀，在「鄉愁圖像」橫掃的年代裡，宛若天方夜譚。

以「鄉愁圖像」為主體的畫會成立，利用戒嚴時期官方所操控的大眾傳播媒體的報導，頗受各界的關注，「鄉愁圖像」成為藝文界呼應「藝術肩負政治」的時代使命。

四、結論

隨蔣氏政權進入台灣的一兩百萬移民潮，1949年之後，大大地改變台灣的繪畫圖像，使台灣的水墨畫幾乎長達四十年的時間都籠罩在「鄉愁圖像」中；1987年解嚴之後，開放大陸探親，以及隨著第一代渡海來台畫家的逐漸凋零，「鄉愁圖

61. 田中淳，《明治中期的洋畫（1884-1907）》，收入《美術展図録・展覧会カタログ》，東京，東京國立近代美術館，1988年，頁17-21。

62. 石川寅治，《洋畫家所見的台灣》，《台灣日日新報》，1917年4月15日。

63. 呂清夫，《台灣美術地方發展史全集——台北地區》，台北，日創社文化，2005年，頁74。

64. 石川欽一郎，《台灣の山水》，《台灣時報》，1932年7月。

65. 黃土水，《出生於台灣》，收入顏娟英編著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅圖書，2001年3月，頁127。

像」雖不似之前那般重要，但它的確曾經在台灣美術發展史上占有一席之地。

現今許多研究台灣史的學者，開始反思蔣氏政權「中原文化政策」對台灣歷史的功過問題，陳芳明就指出：

台灣文化主題的重建，能否完全避開殖民文化的影響，恐怕還在未定之天。文化的造成，是長期歷史經驗逐漸沉澱鍛鑄的。殖民體制固然構成對殖民者心靈的巨創，但伴隨此體制而來的文化並非全都毫無可取。如何以批判的態度擇取殖民文化，正是後殖民理論中重要的課題。⁶⁶

儘管不少研究台灣美術史的學者對1949至1987年之間的水墨「鄉愁圖像」嗤之以鼻：在台的保守派以概念化的「文人畫」之傳統延續自視為正統，他們站在台灣的土地遙想大陸河山，當時空隔絕已久，他們只有將記憶中的感覺僵化的符號套來套去，或者以畫譜為心中的依靠。他們無視於台灣的山川，放棄了造化的追求，當「心源」失去了「造化」這一憑藉後，所得到的只是虛無、空洞的囁語而已。⁶⁷但是站在「政治」的角度來看待這一段台灣美術史，它有必定發生的必然，也傳承了一部分中原文化優質的傳統。

中國文化本身具有重統緒、承源流的習尚，古代政治與社會倫常尊崇血緣、宗法，歷史強調王道正統，學術謹遵師承家法⁶⁸，「鄉愁圖像」承繼此一統緒源流的習尚而來。蔣氏政權的「中原文化政策」，透過政治與文化的交替運作，使台灣水墨畫「鄉愁圖像」，獨領風騷將近四十年，造成島內一股風起雲湧學習水墨畫的風潮。其實「鄉愁圖像」也書寫了一部分台灣現代的歷史，利用圖像來補足文字所欠缺的部分，使歷史更加具體化，更容易閱讀。

在人文角度上，國共政治分離的氛圍，賦予了渡海來台畫家政治與文化的鄉愁，「鄉愁圖像」慰藉了亂離年代裡「有家歸不得」的遊子的心靈，也沿襲了中原傳統水墨的筆墨技法；在台灣美術史上的意義為——代表戒嚴時期「藝術肩負政治」的時代使命。*National Taiwan Museum of Fine Arts*

參考文獻

- 王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北，國立歷史博物館，1995年。
- 王德育，《台灣藝術：現代風格與文化傳承的對話》，台北，台北市立美術館，2004年。
- 呂清夫，《台灣美術地方發展史全集——台北地區》，台北，日創社文化，2005年。
- 李鑄晉，《關華秋色——趙孟頫的生平與畫藝》，台北，石頭出版社，2003年。
- 李鑄晉，《中國現代繪畫史：當代之部（1950-2000）》，台北，石頭出版社，2003年。
- 林明賢執行編輯，《歷史的光輝——全省美展60回顧展》，台中，國立台灣美術館，2007年。
- 巴東，《無人無我，無古無今——張大千畫展加拿大首展》，台北，國立歷史博物館，2000年。
- 林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，台北，國立歷史博物館，1997年。
- 林伯謙，《中國佛教文史探微》，台北，秀威資訊科技，2005年。
- 林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北，藝術家出版社，1997年。
- 倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，台北，雄獅圖書，1995年。
- 陳芳明，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北，麥田出版社，2002年。
- 郭繼生，《當代台灣繪畫選1945-1990》，台北，雄獅圖書，1991年。
- 郭繼生編選，《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北，藝術家出版社，1995年。
- 黃克武主編，《畫中有話——近代中國的視覺表述與文化構圖》，台北，中央研究院近代史研究所，2003年。
- 彭懷恩，《台灣政治變遷四十年》，台北，自立晚報，1987年。
- 曾麗淑主編，《藝術與認同》，台北，南天書局，2006年。
- 張華芝，《中國美術巨匠——黃君璧》，台北，錦繡出版，1992年。
- 傅申，《張大千的世界》，台北，羲之堂文化出版事業，1998年。
- 葉玉靜主編，《台灣美術中的台灣意識》，台北，雄獅圖書，2001年。
- 詹前裕，《溥心畬——復古的文人逸士》，台北，藝術家出版社，2004年。
- 楊隆生，《董君璧的藝術生涯》，台北，藝術家出版社，1991年。
- 劉芳如，《飛瀑、煙雲——黃君璧》，台北，雄獅圖書，1994年。
- 劉益昌等，《台灣美術史綱》，台北，藝術家出版社，2009年。
- 廖瑾瓊，《膠彩雅韻——林之助》，台北，雄獅圖書，2003年。
- 顏娟英編著，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（上），台北，雄獅圖書，2001年3月。
- 蕭瓊瑞，《島嶼色彩：台灣美術史論》，台北，東大圖書，1997年。
- 臺灣師大美術系編，《黃君璧教授百年誕辰國際學術研討會論文集》，台北，臺灣師大美術系，1999年。
- 國立歷史博物館，《傅狷夫與台灣山水畫——本土化的中國山水情，新世紀台灣水墨畫發展學術研討會論文集》，台北，國立歷史博物館，1999年。
- 國立臺灣美術館編，《藝域長流——台灣美術溯源》，台中，國立臺灣美術館，2007年。
- 東京國立近代美術館編輯，《美術展図録・展覧会カタログ》，東京，東京國立近代美術館，1988年。
- 陳瑞文，《黑格爾的藝術思想、藝術系統及藝術終結論》，《現代美術學報》，2004年11月，台北。
- 葉石濤，《台灣鄉土文學導論》，《夏潮》第14期，1977年。
- 石川欽一郎，《台灣的山水》，《台灣時報》，1932年7月。
- 石川寅治，《洋畫家所見的台灣》，《台灣日日新報》，1917年4月15日。

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

66. 陳芳明，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》，台北，麥田出版社，2002年，頁17、34。

67. 倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，台北，雄獅圖書公司，1995年，頁233。

68. 林伯謙，《中國佛教文史探微》，台北，秀威資訊科技，2005年，頁125。