

# 1949 至 1987 年「鄉愁圖像」——政治與文化運作下之台灣水墨畫

林香琴

Nostalgic Iconology from 1949 to 1987—Under Political and Cultural Operations in Taiwanese Ink Paintings / Lin, Shiang-chin

## 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<sup>1</sup>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

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

---

<sup>1</sup> 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」。

## 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 年迄 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 年才來台灣定居的張大千，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<sup>2</sup>，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

<sup>2</sup> 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。

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職員退守台灣，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。<sup>3</sup>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。<sup>4</sup>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。<sup>5</sup>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

<sup>3</sup> 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，頁 57。

<sup>4</sup> 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。

<sup>5</sup> 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。

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」。<sup>6</sup>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」。<sup>7</sup>

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<sup>8</sup>。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。

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」，由張道藩與陳紀滢發起，這是一項政策性的工作，受到中國國民黨中央宣傳部張其昀、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<sup>9</sup>。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

<sup>6</sup> 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。

<sup>7</sup> 〈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。

<sup>8</sup> 彭懷恩，《台灣政治變遷四十年》，台北，自立晚報，1987年，頁72。

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

的欽定美術，冠以國畫的頭銜，領銜著美術的推展。<sup>10</sup>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。<sup>11</sup>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，<sup>12</sup>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。

## （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。<sup>13</sup>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。

<sup>10</sup> 林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北，藝術家出版社，1997年，頁88。

<sup>11</sup> 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。

<sup>12</sup> 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。

<sup>13</sup> 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，頁57。

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。<sup>14</sup>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。」<sup>15</sup>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。<sup>16</sup>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》、《罌粟》；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。<sup>17</sup>評審委員的品味，扭轉台灣繪畫美學觀。清代流行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，廣大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

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

<sup>15</sup> 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。

<sup>16</sup> 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。

<sup>17</sup> 郭禎祥，〈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。

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。<sup>18</sup>「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，<sup>19</sup>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

<sup>18</sup> 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。

<sup>19</sup> 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。



比例幾達五分之一。<sup>20</sup>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，<sup>21</sup>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。<sup>22</sup>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。」<sup>23</sup>但不可諱言的，帕洛克的滴灑流動，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。<sup>24</sup>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。<sup>25</sup>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。<sup>26</sup>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

<sup>20</sup> 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。

<sup>21</sup> 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。初始學畫山水花卉是取法石濤、八大、石谿、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。

<sup>22</sup> 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，頁66。

<sup>23</sup> 傅申，《張大千的世界》，台北，羲之堂文化出版事業，1998年，頁105。

<sup>24</sup> 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，遷回台灣定居後，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，參見李鑄晉，《中國現代繪畫史：當代之部（1950-2000）》，台北，石頭出版社，2003年，頁67。

<sup>25</sup> 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363。

<sup>26</sup> 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。

鞋，手握拐杖，長髯飄拂，<sup>27</sup>（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。<sup>28</sup>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。

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。）

### （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，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。<sup>29</sup>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。<sup>30</sup>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，陳儀即要求蔡繼琨來台灣催生「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台菜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。」<sup>31</sup>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）

表 1 全省美展第 1-5 屆國畫部評審委員名單

<sup>27</sup> 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 41。

<sup>28</sup> 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。

<sup>29</sup> 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。

<sup>30</sup> 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。

<sup>31</sup> 謝里法，〈從第一屆全省美展創立過程探討終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。

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、*溥心畬、*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。		

1950 年之後，執政者在省展的「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」。<sup>32</sup>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。<sup>33</sup>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、黃鷗波等人組成的「長流畫會」，於當時台北省立博物館的首展，對台灣膠彩畫的未來寄予無限的希望。<sup>34</sup>「國畫」成為獨尊，「鄉愁圖像」領軍畫壇，一

<sup>32</sup> 廖瑾瑗，《膠彩雅韻——林之助》，台北，雄獅圖書，2003 年，頁 126。

<sup>33</sup> 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。

<sup>34</sup> 廖瑾瑗，《膠彩雅韻——林之助》，台北，雄獅圖書，2003 年，頁 130。

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干的關係，其實魏斯的影響很大。七〇年代中期，鄉土寫實與照相寫實並行並列，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。<sup>35</sup>

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。<sup>36</sup>

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，同時不排斥都市。<sup>37</sup>

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」。<sup>38</sup>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。<sup>39</sup>

<sup>35</sup> 高千惠，《當代文化藝術澀相》，台北，藝術圖書，1996年，頁40。

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

<sup>37</sup> 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。

<sup>38</sup> 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104。

<sup>39</sup> 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34。

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』」。<sup>40</sup>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。

#### (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）<sup>41</sup>，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，如峨眉山、嘉陵江、三峽、長城、金陵、雁蕩山等。

<sup>40</sup> 廖瑾瑗，《膠彩雅韻——林之助》，台北，雄獅圖書，2003 年，頁 130。

<sup>41</sup> 原名允瑄，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。

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院校長劉真之聘，任藝術系主任。<sup>42</sup>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，黃君璧早年的作品多為仿古。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。<sup>43</sup>

中國山水畫家喜歡飽遊饒覽，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。<sup>44</sup>《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」。

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。<sup>45</sup>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。<sup>46</sup>《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。<sup>47</sup>姑

<sup>42</sup> 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。

<sup>43</sup> 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鑄晉，《中國現代繪畫史：當代之部（1950-2000）》，台北，石頭出版社，2003年，頁62。

<sup>44</sup> 劉芳如，《飛瀑·煙雲——黃君璧》，台北，雄獅圖書，1994年，頁56。

<sup>45</sup> 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。

<sup>46</sup> 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。

<sup>47</sup> 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。

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」。<sup>48</sup>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。<sup>49</sup>名滿中外的故宮，1965 年在美國經費的支援之下，終於在台北外雙溪落腳，肩負時代的政治與文化傳播使命。

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，在客居海嶼及心懷故土的心態下，畫家們遂視舊有的傳統為「正統」<sup>50</sup>，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)，<sup>51</sup>出身滿清皇宮的身世，其「鄉愁圖像」符合執政者

<sup>48</sup> 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。

<sup>49</sup> 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 503-506。

<sup>50</sup> 倪再沁，〈西方美術，台灣製造〉，收入葉玉靜主編，《台灣美術中的台灣意識》，台北，2001 年，雄獅圖書，頁 50。

<sup>51</sup> 清朝末代王孫，自幼生長在宮中，詩文書畫的教育，讀儒家書，熟背十三經，從小臨遍清宮珍貴的書畫典藏，加上與生俱來的繪畫天賦，在繪畫成就上堪稱一代巨匠。溥心畬姓名正確的稱法，應該是愛新覺羅氏·溥儒，初字仲衡，後改字心畬，滿州人逐漸漢化之後，名之第一個字表示輩分，逐漸變成姓氏的稱號。到了中年以後，改以「溥」為姓，號西山逸士。參見詹前

宋、元、明、清、民國一脈相傳的「正統性」與「典範性」。

渡海來台前，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。<sup>52</sup>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。<sup>53</sup>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，還題詩以訓誡，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。<sup>54</sup>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。<sup>55</sup>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。

溥心畬到台灣後的一個重要的發展就是門生數量很大，<sup>56</sup>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。

---

裕，《溥心畬——復古的文人逸士》，台北，藝術家出版社，2004 年，頁 10。

<sup>52</sup> 他以中原正統國畫大師的地位，在師範學院藝術系任教，也在家中設帳授徒，學生們臨摹他的畫稿，成為學習國畫的正途。國畫界瀰漫一股臨摹的風氣，他正是這股臨摹時尚的代表者，並以文人畫家的姿態，扭轉了國畫的方向，腳踏台灣的土地，卻夢遊在古老的大陸河山與唐宋的詩意中，參見詹前裕，《溥心畬——復古的文人逸士》，台北，藝術家出版社，2004 年，頁 143。

<sup>53</sup> 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，頁 58。

<sup>54</sup> 詹前裕，《溥心畬——復古的文人逸士》，台北，藝術家出版社，2004 年，頁 81。

<sup>55</sup> 李鑄晉，《吳興趙氏三世人馬圖卷》，《鵲華秋色——趙孟頫的生平與畫藝》，台北，石頭出版社，2003 年，頁 99。

<sup>56</sup> 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。參見李鑄晉，《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。



### （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、張穀年、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。<sup>57</sup>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、張穀年等七位書畫家組織「七友畫會」；1957年，張穀年、陳書綦、高逸鴻、龔書錦、程芥子、顧瑞華、吳萬谷、饒昌愨、林中行、邵幼軒、陳雋甫、吳詠香等六對藝壇夫婦組成「六儷畫會」；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，煽動時代的「鄉愁文藝」，台灣美術的「鄉愁圖像」成為時代的鮮明註記。

1958年，首屆「七友書畫欣賞會」，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（1962）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。<sup>58</sup>「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穀年（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）

<sup>57</sup> 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

<sup>58</sup> 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。

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。<sup>59</sup>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；張穀年亦成立「張穀年基金會」，並在文化大學美術系開設「張穀年先生國畫講座」，藉以獎掖後進<sup>60</sup>。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。<sup>61</sup>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，

<sup>59</sup> 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。

<sup>60</sup> 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197-198。

<sup>61</sup> 田中淳，〈明治中期の洋画（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。

本島是適合我等洋畫家寫生非常有趣的地方。」<sup>62</sup>石川欽一郎也說：「正有如傳言是地獄，見了卻驚為天堂。就是我對台灣的第一印象，形與色都很優美的島嶼，令人驚喜。」<sup>63</sup>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著強烈的特質，是南國自然的特徵。」<sup>64</sup>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。」<sup>65</sup>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然都毫不可取。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。<sup>66</sup>

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」

<sup>62</sup> 石川寅治，〈洋畫家所見的台灣〉，《台灣日日新報》，1917 年 4 月 15 日。

<sup>63</sup> 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。

<sup>64</sup> 石川欽一郎，〈台灣の山水〉，《台灣時報》，1932 年 7 月。

<sup>65</sup> 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。

<sup>66</sup> 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。

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藉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。<sup>67</sup> 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<sup>68</sup>，「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，也沿續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。

## 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，《鵲華秋色——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

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

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

- 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，《當代台灣繪文選 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。
- 曾曬淑主編，《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，《黃君璧的藝術生涯》，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。
- 廖瑾瑗，《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。
- 臺灣師大美術系編輯，《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，《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，〈台灣の山水〉，《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*