

# 臺灣鄉土美術的質與量\*

謝東山

The Quality and Quantity of the Nativist Art in Taiwan / Hsieh, Tung-Shan

## 摘要

1970 年代，文學的鄉土運動解放了創作的限制，美術方面則因為鄉土題材早在日治時期即已存在，題材若無關政治議題便不是禁忌。反之，因鄉土運動的推動而使美術界，為了表達更深入的描繪鄉村景觀和民俗風情，採用照相取材手法，增進畫面的真實感與審美趣味。照相寫實後來成為臺灣美術史的一種表現手法，並在 1970 年代之後成為某種特有風格。在討論臺灣鄉土美術的歷史意義問題上，媒材、形式、題材、內容構成創作思想的四大議題。媒材由於它的專門性質，很少研究者觸及，題材與內容則已受到廣泛討論，而形式問題到目前為止並無深入的探索。四十年過去，人們逐漸體認到，流行的議題如鄉土美術，終究只是歷史現象，事過境遷沉澱下來，飽含人文意義的事物不多。

在這些不多的美術史遺事中，重要的不是人們曾經為臺灣美術做過什麼，而是最後留給歷史的啟示是什麼。若說到鄉土美術運動的成就是不凡的，那麼，它最終是創作形式的改變。歷史不斷地轉變，古人相信歷史在走向至善，現代人承認歷史的前進是辯證的統一。鄉土美術形式上的改變可能只是現階段的定在 (Being Determinate)，它仍有可能產生使臺灣寫實繪畫具備名實相符的實在性。從文展、臺展、府展到省展等類型的繪畫風格發展過程中，70 年代改變的是創作風格，以及這些風格所帶來的整套創作邏輯。本文試著分析鄉土美術運動所形成的藝術規則，以及從此規則所畫定的形式矩陣中，探索臺灣當代學院派繪畫的創作理念根源。

**關鍵字：**超級寫實主義、文展、外光派、學院主義、風俗畫、世代

---

\* 本文曾於國立臺灣美術館 2016 年 7 月 2 日舉辦之「鄉土·現實·歷史旁白——戰後七〇年代臺灣美術發展學術研討會」中發表，後經增補修正完成。

## 前言

1970 年代，文學的鄉土運動解放了創作的限制，這在當時是相當於文化檢查（cultural censor）的問題。美術的鄉土運動無關政治，但它帶給臺灣美術某種對未來的許諾，並改變了美術文化的進程。

1960 年代中期，所謂「現實主義」的文學觀點開始出現在臺灣的文壇上，而以尉天聰所主編的《文學季刊》作為最重要的作家集結園地。到了 1970 年代，現實主義的文學觀逐漸滲入鄉土文學作家的作品當中，鄉土文學的重要作家像是陳映真、黃春明、王禎和、王拓、楊青矗等人，都逐漸在文壇上漸露頭角<sup>1</sup>。

1970 年代現代派過度西化的情形，早在 1966 年到 1970 年間，已遭到陳映真、尉天聰等人的批判。不過由於 1970 年代初期，詩壇在內部的、外部的諸多因素下，新世代詩人開始推動內部的反省。這樣的氣氛，使得關傑明、唐文標等來自外部的批評，引起一陣風潮。

1972 年 2 月與 9 月，當時為新加坡大學英文系教授的關傑明於《中國時報》人間副刊分別發表〈中國現代詩的困境〉與〈中國現代詩的幻境〉二文直指當時臺灣新詩過度模仿西方，是一種「殖民文學」<sup>2</sup>。他就三本詩集提出討論：葉維廉編譯的《中國現代詩選（1955-1965）》，張默、痲弦、洛夫編的《中國現代詩論選》，洛夫等人編的《中國現代文學大系（1950-1970）》詩一、二輯，認為其雖以「中國」為名，實則很少中國性，只見國際性、世界性。更嚴厲批判了包括洛夫、葉維廉、葉珊、白荻、商禽、鄭愁予等現代派詩人<sup>3</sup>。

臺大客座的數學系教授唐文標，在關傑明的批評出現後，便以「史君美」為筆名，發表〈先檢討我們自己吧〉以聲援關氏的說法。1973 年 7 月《龍族》的評論專號上，他發表了〈什麼時候什麼地方什麼人——論傳統詩與現代詩〉，接著 8 月的《中外文學》、《文季》第 1 期與第 2 期，分別刊出〈詩的沒落〉和〈僵斃的現代詩〉兩篇舊文，9 月《中外文學》再次刊出新作〈日之夕矣〉，短時間內的大量曝光，加上四文炮火過於猛烈，不僅將整個詩壇皆予以批評，甚至連學術界盛讚的批評家夏濟安亦遭受池魚，終於引起遍地烽火。連傾向關傑明的顏元叔皆為文批判，並於《中外文學》第 2 卷第 5 期上以「唐文標事件」稱之<sup>4</sup>。有

<sup>1</sup> 池煥德，《「臺灣」：一個符號鬥爭的場域：以臺灣結／中國結論戰為例》，臺中，東海大學社會學研究所碩士論文，1997 年，頁 27-28；楊碧川，《臺灣歷史辭典》，臺北，前衛，1997 年，頁 334。

<sup>2</sup> 張雙英，《二十世紀臺灣新詩史》，臺北，五南圖書，2006 年 8 月，頁 146。

<sup>3</sup> 古遠清，《台灣當代新詩史》，臺北，文津，2008 年 1 月，頁 70；陳政彥，《戰後臺灣現代詩論戰史研究》，桃園，國立中央大學中國文學研究所博士論文，2007 年 6 月。

<sup>4</sup> 陳政彥，《戰後臺灣現代詩論戰史研究》，桃園，國立中央大學中國文學研究所博士論文，2007

關鄉土文學論戰的過程與結局，現已有不少研究出版，例如張雙英的《二十世紀臺灣新詩史》或陳政彥的《戰後臺灣現代詩論戰史研究》，本文在此不多贅述。

相對於文學界，臺灣有發生過鄉土美術運動嗎？如果有的話，它的範圍有多大？有多少藝術家參與此運動？或者說，終究這只是發生在傳播媒體內的運動——一場紙上運動。從美術史的角度來看，臺灣鄉土美術的質與量確實需要重新評估。

1970 年代，鄉土運動在文化界陸續展開，一如前一個時期的藝術現代化運動。美術的鄉土運動如果拿「超級寫實主義」(Hyperrealism) 的首次公開展出時間為起點，至今已有四十年歷史。1975 年 11 月 8 日，由中華民國油畫學會主辦的第 1 屆「全國油畫展」於國立歷史博物館展出，當中卓有瑞 100 號的油畫作品《香蕉連作》，成為臺灣首次以超寫實主義公開展出的作品<sup>5</sup>。1970 年代，美術的鄉土運動發展出兩條對後來有關鍵性影響的路線，除又名「照相寫實」的超寫實主義，國內另發展出「懷鄉寫實主義」繪畫。

1971 年 2 月，《雄獅美術》創刊號上發表了一篇介紹懷斯(魏斯)的文章〈美國懷鄉寫實主義大師——魏斯〉，因效果逼真，又帶鄉愁意味，很快成為年輕世代模仿學習對象。魏斯(Andrew Wyeth, 1917-1996) 成名於 1950 年代，他最著名的畫作(曾被《讀者文摘》報導)是《克莉斯汀娜的世界》(Christina's World)(圖 1)，於 1948 年完成。在魏斯的作品中，我們可以發現，他將現實景物與過去的記憶或聯想結合，營造令人難以捉摸的感動。他也喜歡用景物的四季變化來暗喻生命的榮枯。畫作中常呈現憂鬱的氣氛，幽暗的房間、閣樓、農具、鐵器、帆布、土石、枯草、牆上的懸浮物、吊在樹上的死鹿，充滿了孤獨與落寞的情緒(圖 2)。這種忠實描繪生活中平小事物的創作風格，符合 70 年代臺灣畫壇關注鄉土的訴求，給臺灣鄉土美術帶來一個新的創作方向，喚起觀者對鄉土的追憶與緬懷，提供鄉土美術一個創作方向，配合媒體的宣傳，引起仿效風潮，許多藝術家將鄉村舊物納入作品中，創作出一種精細描繪鄉土景物的風格。

「超級寫實主義」是由謝孝德回國後於學院間引進推展，成為新生代的流行畫法。上述「懷鄉寫實主義」則沒有明確的技法指導者。美術的鄉土運動主要在學院展開，這兩種技法的推廣，成為臺灣美術發展的轉捩點。它從此改變了臺灣

---

年 6 月；古遠清，《台灣當代新詩史》，臺北，文津，2008 年 1 月，頁 72。

<sup>5</sup> 之後卓有瑞更於 12 月 13 日於美新處舉行首次個展，其中包含 15 幅巨幅的《香蕉連作》。超寫實主義在臺灣的推廣，最早起於 1973 年謝孝德回國後於學院間的推展。而卓有瑞大規模的超寫實主義畫風，其精密寫實的手法可謂首開新寫實主義之風。

美術的發展方向。

臺灣鄉土美術與鄉土文學論戰，在實際發展過程中，為何沒有一致的成果？還有，文學與藝術，尤其是美術，為何會有不同的進程？

文學與美術兩種媒材，本質上不同，兩者在表現與效果上自然不會有相同結果，現象學理論家莫里斯·梅洛－龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）在《世界的散文》已有清楚的解釋<sup>6</sup>。梅洛－龐蒂說，語言作為一種溝通媒材是文化累積下來的定式，只能用，不能改變。這不同於繪畫的媒材的寬鬆規定。在任何語言中，都有某種類似的東西。文學作家不同於畫家之處在於，「作家只能在一種既有語言中構思，而每一畫家都重構他自己的語言。」這意味著由語言所屬的這一公共財產構成的文學作品，企圖回到這一公共財產領域中。這同時意味著，文學作品一開始就是一種活在語言中的東西，「它給語言帶來的那些改變本身，在作家的處理之後，依然是可以被辨識出來的」，而畫家的經驗，「在其過渡到繼承者那裏後，就不再被視為同一的了。」<sup>7</sup>這意味過去的語言不盡是被克服，而是被包納進去。繪畫則「沉默無言」<sup>8</sup>。

語言使用一定數量的符號，它能夠從這些關鍵含義出發，重新組織任何新含義，從而能夠用同一種語言說出它們<sup>9</sup>。語言是絕對清楚明白的，沒有哪種思想會在語詞中殘存，「也沒有任何語詞會在關於某種東西的純粹思想中殘存」<sup>10</sup>。語言通過把我們引向事物，使我們從語言本身忘記語言的存在。語言允許用有限數量的符號，表達不確定數量的思想或事物。這些符號被選用來準確地、重新組織我們打算說的一切新東西<sup>11</sup>。「語言」包含了全部可能含義的胚芽；我們所有的思想都註定要以語言說出；出現在人的經驗中的任何含義，「在其自身內就包含著其用語，就像皮亞傑（Piaget）的兒童們眼裏，太陽在其中就包含著其名稱。」<sup>12</sup>

畫家和作家雖然以各自的方式，為了各自的考慮，經歷了同樣的冒險<sup>13</sup>，但他們之間的差別是明顯的。梅洛－龐蒂引述馬爾羅（André Malraux, 1901-1976）的說法，畫家尋求於畫中的東西是他的風格。一個畫家在學會用他自己的聲音說

<sup>6</sup> 莫里斯·梅洛－龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，楊大春譯，《世界的散文》，北京，商務印書館，2005年。

<sup>7</sup> 同上註，頁115。

<sup>8</sup> 同註6，頁115。

<sup>9</sup> 同註6，頁1-2。

<sup>10</sup> 同註6，頁2。

<sup>11</sup> 同註6，頁2。

<sup>12</sup> 同註6，頁2。

<sup>13</sup> 同註6，頁52。

話之前，需要花費許多時間，學會表達的一切所需技術<sup>14</sup>。這與作家在訓練寫作不同，而且更不同於文學家的是，文學使用普同的規範，畫家則否：後期的畫家並不知道他們有什麼改變，因為畫家本人永遠也說不出，「什麼是由他自己來的，什麼是事物而來的，什麼是已經在他的先前的繪畫中的，什麼是由他現在增加的，什麼是從前輩那兒獲取的，什麼是他自己的，因為這是沒有什麼意義的。」<sup>15</sup>，那就是說，繪畫創作永遠沒有明確的規範可尋。科學中有著知識的累積，而繪畫始終是具而未決的<sup>16</sup>。在臺灣史上，文學規範的轉變不明顯，但繪畫則讓人眼花撩亂，這兩種媒材的性質無疑地產生不同的結果。

從長遠的溝通效果上來說，文學關乎歷史，繪畫則不為時代所侷限。語言的態度和繪畫的態度從時間角度看，差不多正好相反。「儘管繪畫中形象地表現出了人物的衣著、傢俱和用品的外形、儘管它可能暗示著某些歷史環境，它瞬間就在某種夢幻的永恆中展現出自己的魅力：經過許多世紀之後，我們仍然可以很容易地回到這幅畫，甚至無須知道誕生它的那種文明歷史。」<sup>17</sup>，寫作相反地，需要先瞭解，才明白其最持久的意義。《致外省人信笈》(Les Provinciales) 如果不再現十七世紀的神學爭論的話，就不會告訴我們任何東西，《紅與黑》(Le Rouge et le Noir) 如果不再現王朝復辟時期的黑暗的話，同樣不會告訴我們任何東西<sup>18</sup>。

## 文展型風俗

日本近代史上全國最高的美術競賽獎從文展開始。1907年(明治40年)10月25日，第1回文部省展覽會(簡稱文展)正式開幕，開啟了官展的歷史。文展從1907年舉辦至1918年。1919年文展改組，改由新成立之「帝國美術院」主辦，稱為「帝國美術展覽會」(簡稱帝展)，從1919年至1935年。1935年「帝國美術院」改組，該年帝展停辦。1936年官展再度改為文部省主辦，被稱為新文展(1936-1944)。戰後1946年改為「日本美術展覽會」。該官展除了1923年(關東大震災)、1935年、1945年(太平洋戰爭)停辦以外，每年舉辦。自1907年創立至今，歷時一百餘年，競賽內容與時並進，但風格變化不大。

日本人將西洋繪畫技法融入日本畫中始自江戶末期，日本美術近代化的過程中是建立在明治維新的「文明開化」基礎上。由派遣留學生到歐洲學習美術、設

---

<sup>14</sup> 同註 6，頁 62。

<sup>15</sup> 同註 6，頁 75。

<sup>16</sup> 同註 6，頁 115。

<sup>17</sup> 同註 6，頁 116。

<sup>18</sup> 同註 6，頁 116-117。

置美術教育機構到成立官方沙龍，而後逐漸形成統一的審美價值觀，並透過官方的力量，包括美術教育與展覽，建構出一種主流的審美價值判斷標準，在明治末年，其主要意識形態可以說是對東（日本）、西美術創作觀念的折衷主義——在對西方的認知上是積極的，在審美趣味上則傾向保守，努力地要保有傳統日本江戶以來的「町眾文化」審美理想。

日本從明治初期到大正初年（約 1866-1915），學院的基礎既非安格爾式的新古典主義，也不是純粹的印象主義，而是十分有趣的、以自然主義為描繪基礎，加入印象主義注重光彩瞬間變化的日本外光派。在題材選擇上，外光派強調寫生，以現實生活中平凡的事物為素材，再加上理想化的構圖安排，因此，總的來說，並非全然忠實於自然之再現。

就審美趣味而言，文展與帝展所呈現的繪畫，不論日本畫部或西洋畫部都傾向於唯美主義。因為創作技法上是以寫生為基礎，加上題材來自於日常生活所能觸及者，所以畫面的效果展現的總是真實而不具太多幻想成分。

而在官辦的沙龍的品味控制在一些審查委員的手中，創作觀念和表現技巧所隱藏的不但是一種審美價值觀，也是一套審美價值判斷標準，例如，文展西洋畫的審查委員黑田清輝的創作技法屬於日本外光派，他的中心批評意識是：繪畫的任務不只是自然的忠實再現而已，「如果我們只畫出眼所見的，總覺得缺了點什麼。」<sup>19</sup>，因此，若要通過他的審查，首先必須技法上是外光派的或接近外光派，接著，巨細靡遺的忠實寫實也不見得是「對的」畫法，它必須在自然之外，添加點什麼，才能過關。這種創作思想所建立起來的整套創作規則，後來在美術學校中形成當時的學院主義。

明治 26 年左右到明治末期（1910）的西洋畫壇可以黑田清輝為代表，屬於帶有日本風格的外光派畫家佔優勢的年代，成員多屬於白馬會。在 1920 年代之前，持續不斷地影響著日本的繪畫創作。最遲在 20 世紀初期，透過教育與沙龍兩個連鎖的訓練與規範，「日本化的西洋畫」和「西化的日本畫」已成為學院式的繪畫的審美判斷標準。（等同於中國五四運動的日本維新，它所達成的繪畫規範，其中的本土化即是日常生活的描繪。）

另外，日本畫方面，最早提出具體改革策略的是岡倉天心，時間是在 1880 年代。岡倉所領導的理想主義與由圓山四條派所沿續下來的自然主義，成為明治末期到昭和年間日本畫的兩大主流。但是它們的共同地方乃是要在日本畫的傳統

---

<sup>19</sup> 黑田清輝語，日展史編纂委員會，《日展史 1》，東京都，光琳社，1980 年，頁 333。

之外，建立科學精神，從真實的自然中寫生創作對象。在明治時代所標舉的改革精神就是「東西融合」、「借西助東」或「內吸傳統美術之源，外效洋畫之風」的概念。

文展與帝展（至少在 1925 年以前）的審查標準，謝東山在《台灣美術批評史》整理並歸納出大致為四個規範<sup>20</sup>：第一，作品必須來自於實際的觀察——即現場寫生；第二，物像的把握要精確——素描或寫實能力；第三，物體雖因光與大氣的影響會產生變化，但其固有色仍不可忽視——色彩表現；最後，在這些可見的物件之外，繪畫還需要一點不存在於描繪物件外觀的東西——情感的表現力。這最後一點指的就是作者在創作之際，對自然所生的情感（emotion），也是作品所顯現的個性。這四個形式要件所組成的價值判斷標準，無疑地，確立了不但是日本官展與臺灣官展（包括臺展與府展）的審查標準，也同時是美術學校教學的四點原則。它們曾經在 20 世紀初成為在野繪畫團體的攻擊目標，因為這四個形式要件正是建構「學院主義」（academicism）的教條。

由此四個形式要件，文展的風格逐漸受到規範，因為「作品必須來自於實際的觀察」，而觀察的物件總是畫家生活周遭之景物，這些是構成「風俗畫」的題材，他們包括靜物、風景、人物、日常生活景像、歷史故事或傳說。文展後來的發展，確實以風俗畫為最大宗，並以此開發出後來被稱為「文展型風俗畫」的畫種。在日本，「學院主義」的批評意識一直要等到東鄉青兒所領導的二科會在帝展佔有獨立出來的空間後，才逐漸失去它的全面統治威力。在臺灣，「學院主義」一直是戰後美展的審查指標，它的影響力一直到 1960 年代仍然是全面性的。

### 戰後初期寫實畫風

文展型寫實繪畫從「臺展三少年」於 1927 年首屆臺展一夕成名後，成為學習榜樣，他們帶頭以寫生為主的畫風持續下來。

戰後初期，臺灣美術風格和創作價值觀大抵上沿續日治時期，尤其是西畫與東洋畫。這個時期的西畫與東洋畫在形式上沿襲臺展這時期的外光派，題材以日常生活為主。臺展風格沿續日本文展的傳統，並保留了文展的審美價值觀。這套審美價值觀最終生產出日後流行久遠的前述「文展型風俗畫」，雖然畫的人全是臺灣畫家。從日治時期到民國時期，繪畫或雕刻的鄉土題材有了名分的改變，日治時期它的名字是「地方色」，包含著日本本島與臺灣，民國時期它更名「鄉土」，

---

<sup>20</sup> 謝東山，《台灣美術批評史》，臺北，洪葉文化事業有限公司，2005 年 8 月。

意涵裡隱約指稱大陸與臺灣。

全省美展（臺灣省全省美術展覽會，簡稱省展）第一次展覽會於 1946 年（民國 35 年）10 月 22 日假臺北市中山堂舉行。省展初期「文展型風俗畫」，留日畫家以及他們的學生的作品佔極大比例。風格大多數為前已述及的外光派，少數為帶有表現派色彩的作品。我們今日所說的印象主義與古典主義作品，在 1970 年之前很少在省展中見到。

## 美術論戰

文學論戰期間，美術界一直到論戰末期才發生一次爭辯。蔣勳主編《雄獅美術》期間，在該刊 93 期（1978 年 11 月號）策畫「海外華裔藝術家特輯」<sup>21</sup>。蔣勳在 1978 年出任《雄獅美術》總編輯，在原有的美術領域之外，增闢了攝影、建築、音樂、影劇、舞蹈、文學等內容，形式上，《雄獅美術》變成了一份綜合性的文藝刊物，它遂成為鄉土運動支持者的另一個新據點。這是一次各類型藝術的鄉土運動健將的大集合，這些跨越界限的單元，在當時的美術界造成頗大的震盪，同時成為文學論戰的理念，轉滲到各個文藝領域的新開端<sup>22</sup>。

在上述「海外華裔藝術家特輯」中，編者刻意以趙無極、周文中、貝聿銘為樣本，指出國內年輕世代藝術家以他們揚名海外的成就為追求的最高目標，是一種病態的現象，因為這種現象會令「自己的文化迷失在這種浮誇的虛榮心理上，使本土文化永遠累積不了成果」。這個籌畫甚久的特輯，原是以國內年輕藝術工作者為訴求物件，旨在期待新一代「為這一時期中國文化犁田、撒種、插秧、灌溉、除稗草、施肥料」，然而編輯報告中提到：「不要徒然用他們在異國的聲名來滿足自淫……結果是一代一代年輕的中國人，遙拜著巴黎或紐約，一代一代的中國青年在毫無自信的情況下讓這一段的中國藝術史成為空白」，終於引起以賀釋真為首的一群留居巴黎的中國藝術家的回應<sup>23</sup>。這次「華裔藝術家」事件是 1970 年代美術界唯一引發的論戰，爭論的重點不是創作題材，而是後殖民主義的正當性。

## 鄉土美術運動

<sup>21</sup> 蔡宏明，〈適生力極強的鄉土文學——美術中的鄉土〉，《臺灣文藝》雙月刊第 105 期，臺北，1987 年 5-6 月。

<sup>22</sup> 同上註。

<sup>23</sup> 同註 21，頁 5-6。



臺灣美術引進寫實技術的時機，恰好與文學鄉土化同一個年代，但與文學的關係不大。技術引進與兩本美術雜誌有關，《雄獅美術》與《藝術家》兩家雜誌社都是 70 年代初成立。

1971 年 2 月，《雄獅美術》創刊，在創刊號上發表了一篇介紹懷斯（魏斯）的文章〈美國懷鄉寫實主義大師——魏斯〉，作者是主編何政廣。懷斯的作品細膩而抒情，描繪的是美國鄉村風光，在 70 年代的這股鄉土主義的潮流下，被冠上「懷鄉寫實大師」。1972 年，韓湘寧在《雄獅美術》上對紐約的超級寫實主義繪畫做了介紹，同年 8 月，謝里法的〈論攝影走向繪畫的路〉也介紹了這一新的繪畫形式。1974 年，何耀宗發表〈今日的寫實主義〉，對超級寫實繪畫做了詳細論述。另外，何政廣還出版了《魏斯——美國懷鄉寫實大師》一書，並在《雄獅美術》對魏斯再次做了詳細的介紹。1974 年，旅居巴黎的謝孝德將這種盛行於美國紐約的新藝術引入臺灣，再經由《雄獅美術》雜誌刊載相關畫家的文章及作品，許多藝術家開始嘗試此類創作，並在校園中推廣，蔚為一股新的創作潮流。在劉聖秋的碩士論文《七〇年代台灣鄉土美術之研究》中也提到<sup>24</sup>，照相技法被廣為採用，即連水墨畫也開始利用照相術，李奇茂朦朧的水牛畫作和顧重光的古屋系列，都是藉由照相機的幫助，從各種角度仔細觀察物體。「不僅能擺脫傳統的羈絆，且能夠呈現社會現實」，引起許多藝術家仿效，使超級寫實主義走向鄉土化的發展。

至於超級寫實主義（Hyperrealism）又被稱作照相寫實主義（Photographic Realism），流行於 70 年代的一種藝術風格。它幾乎完全以照片作為參照，在畫布上客觀而清晰地加以再現。正如克洛斯（Chuck Close, 1940-）所說「我的主要目的是把攝影的資訊翻譯成繪畫的資訊」，它所達到的驚人的逼真程度，比起照相機來有過之而無不及。照相寫實主義是以相機來採集視覺材料，並依此創作畫作的一派現實主義畫風，產生於 1960 年代末 1970 年代初的紐約。受電視和電影等的刺激，依賴照相術，是都市生活形態的產物，呈現的是「人工的自然」。代表畫家有泊爾斯坦（Philip Pearlstein, 1924-）、克洛斯、唐·艾迪（Don Eddy, 1944-）、愛斯特（Richard Estes, 1932-）等。「照相寫實主義其獨特之處在於利用攝影成果做客觀、逼真的描繪。往往先製作平面的照片形象，再將其移植到畫布上」。它的理論是根據現代哲學中的距離論，認為「傳統的寫實主義是注入了作者的主觀激情，因而是一種主觀的寫實或人文的現實，為觀者瞭解的可能性較

<sup>24</sup> 劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東，國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2002 年，指導教授黃冬富。

小。而不含主觀感情、用大家共同的眼睛（照相機）來觀察和反映，則能為更多的群眾所瞭解，傳達的範圍更廣。因而照相寫實主義的作品嚴峻、冷漠，有自然主義風格。而且，放大日常事物的尺寸，所造成的美學和心理效果異乎尋常」<sup>25</sup>。

## 省展的改革

1973 年省展的改革始末。自 1946 年「省展」開辦以來，省展體制所形成的保守勢力，阻礙著臺灣美術前進的力量。歷年來所形成的積弊如下：1. 評審以人為導向，缺乏客觀的評審標準。2. 免審查制度取消後，評審晉升的管道受阻。3. 獎勵方式不再全然吸引創作者。4. 展覽機構增多後，省展的權威逐漸式微。5. 濃厚的沙龍性格，題材顯得偏頗。1973 年第 27 屆籌備會議召開時，新科籌備委員兼評審委員謝孝德乃正式將上述弊病提出討論，經過各方討論後，導致了 1974 年第 28 屆評審委員結構的大幅變革，結果如下：1. 籌備會議改由全國各大美術團體（畫會、學會）負責人與省級社教機構代表所組成。2. 將自第 1 屆以來長期蟬連的資深評審委員一律更換，輩分高者聘為顧問，不再參與評審作業。3. 評審委員之聘請，每年先由各美術團體推薦，後經主辦單位圈選，呈報上級，核准後方得產生。4. 評審委員年年局部更換。1974 年評審團結構的大幅改變<sup>26</sup>，取消國畫第二部，本省籍評審委員大量裁減，剩林玉山一人，可說是美術界對原先省展風格的突襲，也是對「文展型」美術路線的反擊。省展一開始的審查路線是與臺展相同，而臺展是日本文展的複製。

1975 年，謝孝德出版了《新寫實主義》一書。同年，第 1 屆「全國油畫展」當中卓有瑞 100 號的油畫作品《香蕉連作》，成為臺灣首次以超寫實主義公開展出的作品。之後卓有瑞更於 12 月 13 日於美新處舉行首次個展，其中包含 15 幅巨幅的《香蕉連作》。卓有瑞大規模的超級寫實主義畫風，其精密寫實的手法可謂首開新寫實主義之風。

「鄉土美術」的發展結果，「寫實主義」得到鼓舞，對於鄉土題材的寫實風格多予以肯定。1976 年《雄獅美術》舉辦的「青年繪畫比賽」（1978 年更名為「雄獅美術新人獎」）帶動了鄉土美術的風潮，成為 70 年代除了省展、全國美展等官展之外，首度由民間主辦的繪畫競賽。<sup>27</sup>「雄獅美術新人獎」的評審標準多傾向

<sup>25</sup> 參見百度百科，「照相寫實主義」，

<https://wapbaike.baidu.com/item/%e7%85%a7%e7%9b%b8%e5%86%99%e5%ae%9e%e4%b8%bb%e4%b9%89?adapt=1>（2010 年 2 月 16 日瀏覽）。

<sup>26</sup> 1974 年第 28 屆起，取消國畫第二部，本省籍評審委員大量裁減，剩林玉山一人。

<sup>27</sup> 倪再沁，《臺灣美術的人文觀察》，臺北，雄獅出版社，1995 年，頁 27。

鄉土題材的寫實作風，如 1978 年的三位得主謝明錫、王文平、詹前裕，都以鄉土美術為題材。

1978 年鄉土美術的盛況，這一年為鄉土美術的興盛期，不僅水彩、油畫家，甚至連水墨畫家也如倪再沁所謂的：「背起相機回到鄉野去拍攝符合鄉土原則的景象，然後以素描功力為基礎，以水墨棉紙為媒體，刻畫出全新的水墨鄉土。」<sup>28</sup>

1979 年，全國青年畫展由光復書局主辦，《藝術家》雜誌社協辦，展覽的一大特色為臺灣首次採用「主題性畫展」來競賽，其創作名稱定為「生活與環境」，與鄉土美術有著密切的關聯。得主為袁金塔、韓舞麟、張振宇、洪敬雲、黃銘祝、謝榮源。水彩畫為此次參展的主流，風格為「鄉土寫實」路線。

若從題材分類，70 年代可以劃歸為泛鄉土主義的藝術家很多，其中還包括原先屬於文展型風格的本土題材創作的人。蔡宏明在〈適生力極強的鄉土文學——美術中的鄉土〉一文指出，沈國仁、李薦宏以不同的手法來呈現臺灣的鄉土風光。膠彩畫方面，林之助、林玉山、許深州、陳進、陳慧坤、黃鷗波、蔡草如等人經常捕捉現實生活、鄉土風光為題材。在具有外光派風格的第二代畫家中，不少是生長於日據時代的，如張炳堂、何肇衢、王守英、陳瑞福。戰後出生者，陳東元（1943-）、曾茂煌（1934-）、黃銘哲（1948-）、謝明錫（1955-）、陳來興（1949-）、黃銘祝（1956-）、袁金塔（1949-）、蘇信義（1949-）、王國柱（1945-）等人，都被歸於鄉土主義的藝術家<sup>29</sup>。

## 畫風比較

綜觀之，1970 年代至今，畫家若以描繪方法分類可分為兩大類，外加若干小類。第一類，完全以寫生作畫，不論室內或室外題材，離開寫生對象，不再作重大修飾。前輩畫家很多風景寫生屬於此類型。這類畫家堅持繪畫要有臨場感，或班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）所說的「靈光」（aura）。第二類，完全依賴照片作畫，即使最後有修飾，也不改變原照片圖像，後來的照相寫實畫家，不少採用此法。此外，在第一類寫生型中，不少畫家在現場畫出初稿，回家後根據速寫（sketch）或照片完成創作。第二類照片作畫型中，也有畫家把照片當參考，加入其他照片所無細節。總之，在這兩大繪畫陣營裡，存在著不少變數。然而，目前的趨勢是，寫生的畫家多屬文展型畫家，年紀平均在 60 歲以上，人口逐年遞減。第二類型創作者情形剛好相反，年齡逐年下降，人口逐年遞增，簡單講，

<sup>28</sup> 同上註，頁 31。

<sup>29</sup> 同註 21。

目前創作前先做寫生的人，在國內已接近絕種。

1970 年代「鄉土運動」在表現技法上有新的發現，除了原先文展型風格，美國超現實主義（**Super Realism**）的平塗或噴畫法<sup>30</sup>，以及被稱為懷鄉寫實畫家魏斯的精密蛋彩技法，都為年輕世代開啟新的一扇技法之門。就像鄉土文人畫畫一樣，照相寫實畫家表達的無限新意在於：它最終使沉默的文化走出其致命的迴圈<sup>31</sup>。

## 技法與創作形式

一個畫家總是採用某種媒材（**medium**），依照某種形式（**form**），畫出他想要的題材（**subject matter**）。他選擇的題材，配合了他所用的形式，如此完成的作品可以傳達某種他試圖表現的內容（**content**）。一個畫家的主要任務就是如此，這是大家都知道的事實。「媒材」大家都能辨視（例如油畫），「題材」就出現在畫面（例如宜蘭龜山島）。形式永遠保持緘默，只對行家開口。「內容」則總是含羞帶笑，要你猜，有時連作者都拿捏不住，到底他要表達的是「海外孤懸一荒島」，還是「蓬萊有仙山」。媒材、形式、題材、內容四者，就是一位畫家或雕刻家創作時要面對的問題。

就目前所知，鄉土美術研究者多偏向於詮釋題材，略過媒材，大談內容。形式則因為像文學，藏在字裡行間，隱瞞自己的真實身分，難以誘導，又不便公然拷問。正因為這個事實，研究者常迴避形式問題的盤詰。然而，整個鄉土美術運動的策動者，可能就是這個隱形的「形式」。它從內部開始，改變了臺灣美術的寫實問題。本文接下來試著從這個角度，瞭解鄉土美術運動所使用的創作形式，以及它所有可能已建立起來的規範。

1680 年，**Henri Testelin** 出版《箴言錄》，這是制定藝術規則完全公式化的一本書，集體著作，巴黎 **Testelin** 整理出版<sup>32</sup>。《箴言錄》可以概括代表藝術理論在 17 世紀的瞭解<sup>33</sup>：其中 1. 構圖、2. 素描、3. 情感表現力、4. 光線、5. 色彩被美術界接受為創作的首要規範。17 世紀之前，完美的藝術條件還包括透視學與

<sup>30</sup> Photorealism is a genre of art that encompasses painting, drawing and other graphic media, in which an artist studies a photograph and then attempts to reproduce the image as realistically as possible in another medium. Although the term can be used broadly to describe artworks in many different media, it is also used to refer specifically to a group of paintings and painters of the United States art movement that began in the late 1960s and early 1970s. Wikipedia, 20 March 2016.

<sup>31</sup> 同註 6，頁 112。

<sup>32</sup> 李宏編著，《西方美術理論簡史》，重慶，西南師範大學出版社，2008 年，頁 86。

<sup>33</sup> 同上註。

解剖學。就現代藝術來看，這五種必要條件應可縮減為四種：光線與色彩統一成一個項目。自從後印象派觀念興起後，光線不再是判斷藝術創作能力的必要條件，似已不言自明。

風格包含三大元素，即造形元素（plastic elements）、具象元素（figurative elements）以及組織方法（manner of working）。組織方法指組織造形元素與具象元素的方法，這是造成某種風格的重點。先撇開具象元素不談，光就造形元素與組織方法，來分析文展型風格與照相寫實型兩者的差異。

首先，文展型風格形式要素的四個規範：第一，作品必須來自於實際的觀察，即現場寫生——素描；第二，物像的把握要精確，寫實能力——構圖；第三，物體雖因光與大氣的影響會產生變化，但其固有色仍不可忽視，色彩表現——色彩；最後，在這些可見的物件之外，繪畫還需要一點不存在於描繪物件外觀的東西——情感表現力。這最後一點指的就是作者在創作之際，對自然所生的情感（emotion），也是作品所顯現的個性。素描、構圖、色彩、情感表現力，此四則規範從日本早期文展到省展中期（約 1975 年前後）沒有多大改變。

1970 年代至今，照相寫實取代寫生寫實後，四則規範所組成的矩陣發生明顯變化<sup>34</sup>。素描—構圖—色彩—情感表現力，分別代表觀察力、具象元素組織力、固有色與光線的整合力、素描—構圖—色彩三者的編組能力。照相寫實的創作流程上，素描一項因為描繪對象是平面的照片，不是素描定義中的寫生——由帶有光影的立體對象轉換為平面的物像，素描力被縮減至無；相反，它在真實感超越寫生是無庸置疑。構圖（具象元素組織力）在寫生型與照相型無明顯差距。色彩（固有色與光線的整合力）方面，寫生型從現場中獲取真實的色與光的真實臨場感，照相型則固有色與光線被壓縮成平面的、虛擬的，因此色彩失去強烈真實的表現力。情感表現力（素描—構圖—色彩三者的編組能力）方面，照相型與寫生型理論上有同樣的能力，唯有在素描一項較難改變物相，表現範圍受到牽制。

綜合比較下，1. 寫生型在細節表現上不如照相型，2. 但照相型的寫實性趨於平板化。3. 照相型的光影表現不如寫生型，4. 寫生型在情感表現力上勝出照相型。由素描—構圖—色彩—情感表現力組成的這個矩陣中，若以 A 代表素描，B 代表構圖，C 代表色彩，D 代表情感表現力，那麼明顯地，A 在迅速消失，B 在增強中，C 增強虛擬性也同時降低真實感，D 在減弱中。照相型的寫實所造成的缺點並非臺灣獨有。在一個後工業時代，圖像虛擬化日益蔓延，它已威脅到繪

<sup>34</sup> 矩陣運算在科學計算中非常重要，而矩陣的基本運算包括矩陣的加法、減法、數乘、轉置、共軛和共軛轉置。

畫的人性化。這是目前全球正在面臨的情況。

照相型與寫生型之間存在著某種辯證關係。在臺灣，照相型寫實的興起與發展，無疑地，被設想成在取代甚至消滅寫生型寫實。照相型寫實與寫生型寫實的關係正如黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）所說，事物辯證發展的規律是「普遍的東西構成基礎，因此，不應當把前進的、運動的，看作從某一他物到另一他物的流動。在繼續規定的每一個階段上，普遍的東西不斷提高它以前的全部內容，它不僅沒有因其辯證的前進運動喪失了什麼，丟下了什麼，而且還帶著一切收穫物，使自己內部不斷豐富和充實起來。」<sup>35</sup>，據此，可以明白地說，臺灣寫實繪畫的發展過程是一個帶著一切收穫物，使自身內部不斷豐富和充實起來的過程。新形態寫實繪畫因社會生活的發展、文明的進步，使其內容日漸豐富起來。

### 研究方法上的一些問題

臺灣鄉土美術的主要角色為戰後崛起的第一代，風格寫實的畫家如吳耀忠、賴武雄，及 1970 年代崛起的鄉土寫實美術新生代。後者之中，部分是來自學院的畫家如施並錫、奚淞、翁清土、韓舞麟、謝明鋈、黃銘昌及非學院出身的黃銘哲、周孟德、陳隆等人，活躍的時間在 1970 年代末 1980 年代初。鄉土美術與鄉土文學相同的是都大量使用日常生活中的題材，而且都偏向取材鄉村場景。

這種趨勢反映出，僅從寫實風格繪畫觀察，日治時期出生的畫家多屬於文展型畫家，重寫生，重表現個人對描繪對象的感覺。戰後第一代出生者，如韓舞麟（1947-？）、施並錫（1947-）、陳世明（1948-）、蘇信義（1949-）、洪敬雲（1951-）、黃銘昌（1952-）、賴佳宏（1957-）……等畫家，理應屬省展型畫風，但實際上並不一致，有的因受教於前輩畫家，有的則日後改變風格。而新的一代（1980 年代以後出生者），明顯地是屬於影像製作者而非傳統意義的畫家了。這裡存在著歷史分期、風格與世代的問題，我們接著來探討一下，以便瞭解實際的分佈情形。

### 歷史分期

每個社會變化的節奏時快時慢，「代」的期限也時長時短。歷史上有些代較

---

<sup>35</sup> 皮道堅，〈中國美術史研究中的方法論問題〉，收錄於邵大箴主編，《中國現代美術理論批評文叢——皮道堅卷》，北京，人民美術出版社，2011 年 11 月，頁 9-10。

長，有些則較短，要通過考察才能發現曲線的轉捩點<sup>36</sup>。歷史的發展以時間為單位，但歷史的敘述，「最精確的測定未必是最小的時間單位，而是最能反映事件本質的東西。」<sup>37</sup>有些事物的起始並沒有確切的日期，例如鄉土美術運動，這個史實若指一個單主題而言，確實有一個確定時間標幟，若是作為一個政治與文化運動，其原先設定的日期，只不過是一個明顯的標幟，但並不精確的。它的運動原因與結果都比政治事件本身更複雜。以十年為單位可能比一年更能說明事件的因果關係。例如，文展型繪畫在臺流行時間，前後長達 60 年，約從 1927 到 1980 年代初，而且跟政權的更替無關。1980 年代後，新的一代進入不是鄉土就是後現代時期。

## 風格

起源與藝術流派(artistic school)。英國當代藝術學者尼吉爾·溫特沃斯(Nigel Wentworth)在其《繪畫現象學》提到繪畫流派(school)的形成：「畫家學會他的手藝，是通過模仿他的老師、其他畫家的作品，以及他所遇到的他們的作品」。<sup>38</sup>畫家學習某個老師時，是學習某個畫派的繪畫方式。是以明確的教學，如講授使用什麼工具材料，如何使用，規範一個特定時期，一個單獨畫派的特殊實踐。「它可以被描述為一種範式，畫家在其中學習創作。」<sup>39</sup>

範式(paradigm)是由個別畫家形成的，之後，別人又模仿他們。「其中一些畫家將盲目地在這個範式之內創作，創作出顯然具有派生性質的乏味的作品；其他畫家則會將它重新創作為某種完全不同的東西。」<sup>40</sup>，任何一個時代都存在許多流行的趨勢，「畫家會嘗試開發這些畫風，吸取他需要的東西。」<sup>41</sup>臺灣畫家發展了平行於美國寫實主義的那些畫派時，他們同時也改造了那種畫派所列表的繪畫風格，如此，他們逐漸形成某種不同的傳統。例如，我們在魏斯繪畫中發現的對造型或光影的表現方式，也能夠在臺灣鄉土寫實主義風格的繪畫作品中找到。

<sup>36</sup> 馬克·布洛克(Marc Bloch)著，張和聲譯，《歷史學家的技藝》(*Apologie Pour l'Histoire ou Métier d'Historien*)，北京，北京師範大學出版社，2014 年 1 月，頁 154。

<sup>37</sup> 同上註，頁 152。

<sup>38</sup> 尼吉爾·溫特沃斯(Nigel Wentworth)原著，董宏宇、王春辰譯，《繪畫現象學》，上海，江蘇出版社，2006 年，頁 164。

<sup>39</sup> 同上註，頁 179。

<sup>40</sup> 同註 38，頁 180。

<sup>41</sup> 同註 38，頁 182。

## 世代

世代的問題。歷史記述的主旋律是代或世代 (generation)。同代人的定義原意指在同一時期於相同社會環境中出生的人，如明代 14 世紀末出生的蘇州人、臺灣戰後嬰兒潮出生的人。同代人「必然受到類似的影響，在思想尚未定型的年齡更是如此。」<sup>42</sup>同一代的人，他們的行為通常會清楚地表現出某些引人注目的特徵。而在相同年代出生的人口之間，他們的觀點即使相反時也同樣有相同的特徵，當他們互相對立爭論某一問題時，也反映出相同的行為特徵。這就是人們所說的，「相同的烙印來自相同的時代，從而造就了一代人。」<sup>43</sup>文展型、省展型、影像型三種風格的創作者，屬於三個世代，年齡上同代的人可能並非完全相同，但在藝術的認知上屬於同一代人。有些學科是以「代」來劃分時期，如藝術流派史、思想史<sup>44</sup>。臺灣的美術流派若從代來劃分，西洋媒材已至少有三代，中國媒材則有文人畫、新文人畫、前衛水墨三代人。這種世代的劃分法確實與政權王朝的更迭無關。

「代」的時間節奏。鄉土寫實畫家與後來興起的照相寫實不屬於同代人，雖然有些人年齡較前者大，但他們的觀念並不屬之。代與代之間難以滲透，因為在同樣的影響下，個人會做出不同的反應<sup>45</sup>。在臺灣美術史中，「一代」這個概念有個起始點，例如二次大戰後，戰爭時期出生的一代人，可能都屬於同樣環境下成長的人。然而這一群中，對事件的感受就各自的性質而異，早熟者屬於前一代，一般者屬於這一代<sup>46</sup>。前述第二代鄉土畫家在分類上，他們是戰後一代未受日本美術教育者，這時，臺灣繪畫已明顯擺脫日本文展的支配，他們開始一種不再像前輩畫家的創作標準，是「省展式風俗畫」的第一代畫家。

## 分類原則

在分類每一代寫實繪畫時，我們所用的方法是找出它們之間的一同性 (identity)。同一性的實現方法為<sup>47</sup>：1. 忽略事物的多樣特徵，只挑出具有典型性的其中之一，例如從a, b, c, d, e,中，找出a，因為a具備典型性。例如在懷鄉寫實型風格中，謝明錫的畫風可能最接近典型性。2. 忽略事物的多樣特徵，把多

<sup>42</sup> 同註 36，頁 153。

<sup>43</sup> 同註 36，頁 153。

<sup>44</sup> 同註 36，頁 155。

<sup>45</sup> 同註 36，頁 154。

<sup>46</sup> 同註 36，頁 154。

<sup>47</sup> 黑格爾 (Georg W. F. Hegel) 原著，黃昀、常培育譯，《小邏輯》(The Logic of Hegel)，北京，中國社會科學院出版社，2007 年 8 月，頁 115。



樣特徵聚合成為一種。例如，把a, b, c, d, e加總起來成為「一」(One)，在照相寫實風格中，顧重光的畫風可能最接近「一」，他的超級寫實靜物畫包含各種臺灣超級寫實的共同特徵，即a, 照相為本，b, 無筆觸，c, 物相比例放大，d, 無照片質感（如陳昭宏作品）。

一切藝術都是多樣的或不同的。藝術不同來自，1. 藝術本身的固有特性；2. 藝術外表的差異。每一代寫實繪畫的差別（difference）的性質<sup>48</sup>，以鄉土寫實繪畫類為例，它們之間的差異產生多樣性（variety, diversity）的面貌。在多樣性中，不同事物各自其所是，且不受其與他物關係的影響，這種關係是外在於它們的。鄉土美術風格存在差異性，但是由於差異在它們之間互不影響，差異就變成第三者，一個比較者，一個概念（notion）。

## 質與量

長久以來，臺灣鄉土美術存在著質與量問題，因此才有鄉土美術古已有之的說法，其實這是兩種存在（Being）範疇。黑格爾在《小邏輯》（*The Logic of Hegel*）中提到，存在包含 3 個階段<sup>49</sup>：1. 質（Quality），2. 量（Quantity），3. 尺度（Measure）。先說質。質是與存在相同一的性質（the character identical with being）；存在就是有，「有」是不可感覺，不可感知，不可想像的，而只是純思，只是抽象的存在。「有」若要成為實在的有，是通過「變異」（Becoming）的辯證過程。

把定在（Determinate Being）當做存在（Determinateness），這樣就可以得到實在（Reality）<sup>50</sup>。例如，一個計畫是實在（已不再是主觀、內在的），身體是靈魂的實在，法律是自由的實在，世界是神聖理想的實在，藝術是意象的實在。達成實在性的條件是事物與概念相符合的存在。例如，鄉土寫實繪畫的實在，便是鄉土寫實繪畫與「鄉土寫實繪畫」概念相符合的繪畫。臺灣鄉土美術的「質」是一種「有」，但經過變異，具體化為「實在」，被藝術家實踐為意象的實在，因此已超越只是純思的階段。

定在（Being Determinate）是黑格爾哲學的特點：事物皆具兩面性，因為事物的變易是宇宙下的常態。變易是事物生與滅的原理。天地之間的事物包含矛盾（contradiction）或對立（opposite attribute）。天地之間不是生生不息；只有生是

<sup>48</sup> 同上註，頁 117。

<sup>49</sup> 同註 47，頁 85。

<sup>50</sup> 同註 47，頁 91。

正常，滅則是不正常。天地之間的生滅過程是一種辯證的方式：其結果是一個純粹的無（一個包含有在內的無），也同樣是純粹的有（一個包含無在內的有）。由此觀之，變易的生滅的原理說明，任何繪畫風格，包括最平白的照相寫實風格，就性質來說是片面的和有限的，它隱藏著變易；它不會一勞永逸地解決了臺灣美術寫實繪畫創作方式。

本質的問題。鄉土寫實繪畫的本質是什麼？本質（Essence）是映現在物自身的存在<sup>51</sup>。本質的觀點（point of view）屬於反思（Reflection）的觀點，存在於事物中，在事物表面底下，它的存在只在人的反思之下才產生——本質不是自為存在的東西。事物各有其本質，本質是永恆不變的。但是在鄉土寫實繪畫作品的直接存在中，沒有真實性。對人來說，本質和內在只能在外在的現實中證實，透過現實被認識到。本質作為反思的範疇是根據（ground）同一性（identity）、差別性（difference）產生人的思維中。

因為「鄉土寫實繪畫」只是一個臺灣美術史上已有共識的概念，要證實某畫為鄉土寫實繪畫，我們實際上只能從「什麼不是鄉土寫實繪畫」（差別性）去確認它的可能存在，再從同一性中證實其存在。在此反思中，「鄉土寫實繪畫」是此辯證的根據。在臺灣美術史中，「什麼不是鄉土寫實繪畫」，似乎不少，例如人們一向不認為現代主義的繪畫不是鄉土寫實繪畫，1920年代開始的前輩畫家的風俗畫也不是，因為「鄉土寫實繪畫」這樣的概念，在鄉土美術運動之前並未在人們的意識裡。鄉土寫實繪畫是歷史過程中的定在（Being Determinate），定在（Determinate being）是統一形式中的變易。因此鄉土寫實繪畫在本質上是指：所有「非鄉土寫實繪畫」之外的繪畫，僅僅屬於某個歷史階段中產生的繪畫才是。這在臺灣美術史上，只屬於1970年代生產的藝術中，被認為是鄉土寫實主義的繪畫，其他在此前或之後製作的都不屬之。

「鄉土寫實繪畫」是個歷史時期產生的藝術，這樣的藝術只是某種黑格爾所說的「定在」下的產物，它的內容隨著歷史在改變。根據如此的定義，「鄉土寫實繪畫」的量就不再是一個無限性的邏輯問題了。我們甚至可以在美術史家的認定下，排除評論者無限的擴充比附，例如，郭雪湖1928年的《圓山附近》算是臺灣「鄉土寫實繪畫」嗎？顯然不是。

量的問題。量（Quantity）是外在於存在的一種性質（the character external to being），根本不會影響到存在。那就是說，量的大小不影響到其存在；一座房子，

---

<sup>51</sup> 同註47，頁112。

不論大小仍然是房子。但是量的增減會改變質的性質（character）。某一品質統一體（measure）超出了特定界限，則其質也就隨之被揚棄了。質在此並未被消滅，而是被另一種質所代替，如水變氣體。尺度的這些變化過程，亦即，不變地交替由單純的量變，然後由量變轉為質變過程<sup>52</sup>。鄉土寫實繪畫由質與量的統一所造成，是一種概念。此概念可看成某種有尺度的東西。當概念中，量的增減發生時，質就會產生改變，如金屬氧化程度不同、水的溫度之增減、音調的差別是尺度變化過程中發生的。鄉土寫實繪畫因為得到藝術界的刺激（引力大於斥力）後，藝術品數量的增加產生質的改變，於是就會有名實不相符的現象。

名實相符，指名（notion）與實（reality）相符，只有兩者相等時為真。若全體與部分關係的概念與它的「實在性」彼此不符合，這種關係便是不真。全體的概念必定包含部分。如果全體的概念被分裂為許多部分，則全體就會停止其為全體。如是，則這些部分的事物是低級的與不真的存在<sup>53</sup>。「不真」（untrue）並不是指它所意指（signifies）的事物不存在（non-existent）。一個非常態或一個有病之軀也可以同樣存在著，但這些事物是不真的，「因為它們的概念和它們的實在是不相符的」<sup>54</sup>。在鄉土運動熱潮過後，國內不少寫實繪畫加入了超現實主義的（the Surrealistic）成分；題材雖是本土的，風格卻已不再是鄉土寫實所涵蓋的全體的概念。1980年代後，現代主義在臺興起，鄉土寫實繪畫全體的概念被分裂為許多部分，有些畫家以新表現主義畫鄉土題材。這時，全體與部分不能正常運作，鄉土寫實繪畫就「不真」了。在後期鄉土寫實繪畫運動中，數量變多，質也改變了。鄉土寫實繪畫因而又啟動臺灣繪畫的下一波進程。

這就讓人聯想到黑格爾的辯證美術史觀。黑格爾說，事物辯證發展的規律：普遍的東西構成基礎，在繼續規定的每一個階段上，普遍的東西不斷提高它以前的全部內容，在其辯證的前進運動中，「帶著一切收穫物，使自己內部不斷豐富和充實起來。」<sup>55</sup>臺灣寫實繪畫應該可以看成是哲學知識的歷史，是取代性的，但取代是建立在舊有的基礎上，因此它的發展過程確實是一個帶著一切收穫物，使自身內部不斷豐富和充實起來的過程。臺灣寫實繪畫因社會生活的發展、文明的進步，使其內容日漸豐富起來。1970年代鄉土寫實主義在臺灣美術史中代表的最大意義是形式的躍進，其推陳出新過程中，使臺灣美術找到某種新的表現方

---

<sup>52</sup> 同註 47，頁 109。

<sup>53</sup> 同註 47，頁 135。

<sup>54</sup> 同註 47，頁 135。

<sup>55</sup> 同註 35，頁 9-10。

法。

## 結論

在世界各國的現代化過程中，現代繪畫引進的傳統，絕多數來自歐洲，尤其是文藝復興以來的大傳統。亞洲地區的西式繪畫各因其殖民化情形，有著不同的引介時代與管道。印度、印尼、馬來西亞、越南、菲律賓皆前後從其殖民者引入歐洲繪畫傳統。中國與日本則以派遣留學生方式，從歐洲學習西方繪畫加以歸化。

就像其他文化技藝，繪畫也是從專家學習，然後再代代相傳下來。臺灣美術的西洋畫，學自宗祖國日本，時間在 20 世紀初。從 1920 年代至 1970 年代，臺灣美術的創作風格與技法複製日本，並相傳至少兩個世代。1970 年以後，大眾傳播的發達與留學生人數的快速成長，美國地區性的與國際性的寫實主義，在短短幾年內前後引進國內，這種「西學」不論是觀念或技術，迅速成為流行，成了繼日本文展以來的另一種風格。臺灣美術自此有更多的表現方式可供選擇，連帶地改變了臺灣美術界長期以來，間接移植過來的日本江戶時代市民品味。

從質方面來說，臺灣鄉土美術吸收並超越文展的創作規範，轉變為比文展創作觀念更加豐富的美術類型，為臺灣繪畫發展找出生機。從量而言，鄉土繪畫經過四十餘年的發展與轉變，目前符合歷史上嚴格定義的鄉土繪畫已十分有限。在世代交替下，所謂鄉土繪畫正在快速走入歷史。

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

## 參考書目

### 中文論著

- 尼吉爾·温特沃斯 (Nigel Wentworth) 原著，董宏宇、王春辰譯，《繪畫現象學》，上海，江蘇出版社，2006 年。
- 古遠清，《台灣當代新詩史》，臺北，文津，2008 年 1 月。
- 皮道堅，〈中國美術史研究中的方法論問題〉，收錄於邵大箴主編，《中國現代美術理論批評文叢——皮道堅卷》，北京，人民美術出版社，2011 年 11 月，頁 3-15。
- 江奕穎編，《黃銘昌：一方心田》，臺北，臺北市立美術館，2012 年 3 月。
- 池煥德，《「臺灣」：一個符號鬥爭的場域：以臺灣結 / 中國結論戰為例》，臺中，東海大學社會學研究所碩士論文，1997 年。
- 李宏編著，《西方美術理論簡史》，重慶，西南師範大學出版社，2008 年。
- 李美玲，《台灣現代美術大系·西方媒材類：超寫實風繪畫》，臺北，行政院文化建設委員會，2004 年。
- 林之助著，林宏次主編，《臺灣膠彩畫之父：林之助》，臺中，林之助膠彩藝術基金會，2010 年 2 月。
- 倪再沁，《臺灣美術的人文觀察》，臺北，雄獅出版社，1995 年。
- 莫里斯·梅洛－龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著，楊大春譯，《世界的散文》，北京，商務印書館，2005 年。
- 馬克·布洛克 (Marc Bloch) 著，張和聲譯，《歷史學家的技藝》(Apologie Pour l'Histoire ou Métier d'Historien)，北京，北京師範大學出版社，2014 年 1 月。
- 張雙英，《二十世紀臺灣新詩史》，臺北，五南圖書，2006 年 8 月。
- 陳政彥，《戰後臺灣現代詩論戰史研究》，桃園，國立中央大學中國文學研究所博士論文，2007 年 6 月。
- 《雄獅美術》85 期，1978 年 3 月，臺北，頁 38。
- 黑田清輝語，日展史編纂委員會，《日展史 1》，東京都，光琳社，1980 年。
- 黑格爾 (Georg W. F. Hegel) 原著，黃昀、常培育譯，《小邏輯》(The Logic of Hegel)，北京，中國社會科學院出版社，2007 年 8 月。
- 楊碧川，《臺灣歷史辭典》，臺北，前衛，1997 年。
- 鄭惠美，《台灣現代美術大系·西方媒材類·鄉土寫實繪畫》，臺北，行政院文化建設委員會，2004 年。

- 劉永仁編，《臺灣超現實展》，臺北，臺北市立美術館，97年12月。
- 劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東，國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2002年。
- 蔡宏明，〈適生力極強的鄉土文學——美術中的鄉土〉，《臺灣文藝》105期，1987年，5-6月。
- 蕭瓊瑞總主編，《陳澄波全集 第八卷·收藏（I）》，臺北，藝術家出版社出版，財團法人陳澄波文化基金會、中央研究院臺灣史研究所發行，2014年12月。
- 謝東山，《台灣美術批評史》，臺北，洪葉文化事業有限公司，2005年8月。
- 顧重光，《穿越兩極：顧重光的繪畫世界》，臺北，國父紀念館，2015年7月。

### 外文論著

- Beth Venn Ed.. *Andrew Wyeth: landschaften*. Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998.
- Otto Letze Ed.. *Photorealism: 50 years of hyperrealistic painting*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.

### 其他（網路資料）

- 百度百科網站，「照相寫實主義」，  
<https://wapbaike.baidu.com/item/%e7%85%a7%e7%9b%b8%e5%86%99%e5%ae%9e%e4%b8%bb%e4%b9%89?adapt=1>（2010年2月16日瀏覽）。
- 維基百科網站，  
[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%A6%AC%E5%85%8B%C2%B7%E5%B8%83%E6%B4%9B%E5%85%8B#/media/File:Marc\\_Bloch.jpg](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%A6%AC%E5%85%8B%C2%B7%E5%B8%83%E6%B4%9B%E5%85%8B#/media/File:Marc_Bloch.jpg)（2016年11月21日瀏覽）。
- The Nasher Museum of Art at Duke University 博物館網站，  
<http://nasher.duke.edu/wordsandpictures/artwork/green-volkswagen/>（2016年11月21日瀏覽）。