

第一章 席德進美學觀形成過程

一個藝術家的藝術表現重在美學思維，而美學觀的形成與其生長的時代背景、生活環境及少年的教育養成，有密切的關係；政治、社會、文化的變遷，都會影響個人發展。因此，欲了解席德進的美學觀，必先了解他生活的時空背景，從大環境理解其思維。職此，本章分成青少年、中年和晚年三個時期。以大環境的政治、社會、文化變遷下，中國美術發展為脈絡，探討席氏學生時代授業老師的啟發與影響，及個人生活經驗與性格對藝術的觀感。

第一節 青少年時期

1923年農曆5月15日午時，席德進出生於四川省南部縣¹城外農村裡。二〇年代，是個思想蓬勃發展的時代，因為對自己的文化失去了信心，而崇洋、力求全盤西化。知識分子將海外思想大量引入中國，這些西方學說、主義被視為是救世良方，因而，思想界呈現百家爭鳴的狀態，藝術界也不例外。蔡元培提出了「以美育代宗教」的理念，希望以藝術淨化人心，並致力於推動現代美術教育及改革，學習西方藝術觀念與經驗，以改造或改進中國美術，進而形成一股「中國美術現代化運動」的浪潮。席氏在這樣環境下成長，學習西方現代美術，奠定了日後藝術發展的基礎。

¹ 席德進的老家在四川省「南部縣」，前人多誤植「南郫縣」，經筆者查閱台灣及中國大陸數種版本地圖，發現四川省並無「南郫縣」，僅有「南部縣」，或因印刷勘誤，或因「部」、「郫」二字極為相似，而混淆產生錯誤。參見附錄三：四川省地圖。

一、 民初藝術環境

十九世紀末二十世紀初的中國，在西方強勢文化的壓力下，被迫進入世界體系，她看到了一套大異於己的文化、社會價值觀念。屢經戰敗之後，中國知識分子意識到需「師夷長技以制夷」，因而先後展開自強運動、維新運動、新政及革命。但是，多次改革的失敗，卻讓中國知識分子對自己的政治、社會、文化體制完全失去了信心，因此，民國建立以後，力求全盤西化，以西方文化、制度為尚。

在政治上，孫中山團結了革命的力量，主張實施政黨政治，成立內閣與國會，力求政府機制的革新。其後，雖有袁世凱的洪憲帝制、溥儀復辟和軍閥混戰，已然確立了現代議會政治的雛形。在社會上，自清末以來，西方物質文明逐漸引進中國，如鐵路、馬路、電燈、電話及自來水等等，最初引起許多民眾排斥，甚至恐慌，但是，這些新式設備的確帶領中國走向新的生活方式。在社會禮俗和生活習慣等方面亦如此，衣、食、住、行各方面皆受到西方文化的影響。1915年，陳獨秀更在其主編的《新青年》雜誌上，公開抨擊傳統舊文化，主張以新文化代替舊文化，揭開了「新文化運動」的序幕。

1917年，胡適在《新青年》雜誌上發表〈文學改良芻議〉，主張改用白話文，不用典、不模仿古人、不講對仗。其後，陳獨秀也發表〈文學革命論〉，魯迅發表短篇小說〈狂人日記〉，正式開始了「文學革命」，使中國傳統文體的使用有了極大改變。1919年的「五四運動」，進一步促成了社會普遍的覺醒，擴大了「新文化運動」的影響。然而，在一味反對舊文化、崇尚西方思想的影響下，儒家思想受到嚴厲的抨擊；另一方面，大量西方學說被引進中國，包括馬克思主義，使中國面臨另一個重大考驗。1921年，中國共產黨在上海成立，國、共二黨從合作到決裂。1928年以後，短暫統一，表面上和平、穩定，實際上衝突頻仍。此外，日本的野心愈來愈明顯，侵略行為逐漸擴張，最後導致為期八年的全面抗戰。

在美術上，自清末以來，許多藝術家紛紛將西方繪畫技法與觀念引入傳

統中國畫中，以西畫的方式呈現出新的中國繪畫。最早將西方的用色方式運用在中國畫中的是吳昌碩（1844-1927），他嘗試用「西洋紅色」描繪梅花、桃花、杏花等花卉，因為這種「西洋紅色」深紅古厚，可彌補胭脂淡薄的缺點，也能配合敦厚、強勁的畫風。這樣豐富的用色方式，使他成為當時寫意花卉的能手。²陳師曾（1876-1923）、齊白石（1864-1957）、潘天壽（1897-1971）等人皆受到他的影響。

最早倡導革新傳統繪畫的是廣東「嶺南派」，它的創始人是高劍父（1879-1951）、高奇峰（1889-1933）和陳樹人（1884-1949）。高氏兄弟曾赴日本留學，從日本吸收西洋繪畫技法，將日本畫中東西兼容的風格帶到中國，主張同時使用中國的毛筆、水墨、宣紙和西方水彩顏料作畫，並以現代實景，如汽車、飛機、電燈等日常生活中的器物為題材，企圖改革傳統中國畫。不過，「他們倡導寫實但未曾真正把握寫實主義的技巧。他們的創作帶有強烈的使命感和憂時感世特色，在作風上則急功近利，把繪畫的變革看得過於簡單了。」³

二〇年代以後，江南畫壇顯得格外活躍，因為上海是當時中國的第一大通商口岸和對外文化窗口，全國藝術名家雲集在此。有提倡跳開重筆墨、刻意仿古的畫風，而研究宋、明藝術風格以「汲古潤今」的黃賓虹（1865-1955）、張大千（1898-1983）、傅抱石（1904-65）和潘天壽（1897-1971）等人。也有主張「引西潤中」，以西方現代藝術改良傳統中國繪畫的蔡元培（1868-1940）、劉海粟（1896-1994）、徐悲鴻（1895-1953）和林風眠（1900-91）等人。其中，最具貢獻的當推蔡元培。

蔡元培十六歲中秀才，二十二歲中舉人，二十五歲考取進士，入翰林為編修。1907年赴德國攻讀美學、哲學及文明史。民國成立後，回國任教育總

² 潘天壽，〈回憶吳昌碩先生〉，《美術》1957年第一期；轉引自郎邵君，〈近代與現代（約二十世紀）〉，收入楊新、班宗華等，《中國繪畫三千年》（台北：聯經出版公司，1999年8月初版二刷），頁300、362。

³ 郎邵君，〈近代與現代（約二十世紀）〉，收入楊新、班宗華等，《中國繪畫三千年》，頁305。

長，不久因袁世凱稱帝，而返德國。1913年，受孫中山之召回國參加討袁行動，失敗後再度赴歐洲，旅居巴黎。當時正值歐戰爆發之際，因此在法國南部組織「勤工儉學會」，鼓勵國人到法國參加戰時工作。1916年袁世凱失敗後，奉北京政府之召，返國任北京大學校長，進行各種改革，提倡學術風氣，奠定北京大學的學術及教育地位。

由於「勤工儉學會」的鼓吹，國內興起一股法國留學潮。在美術方面，有林風眠、常玉、徐悲鴻、潘玉良、吳大羽、龐薰琹、顏文樑和吳作人等人。二〇一三〇年代，這批留法藝術家在蔡元培的提倡下，紛紛返國投效己力。由於蔡元培在德國留學時曾修習美學，因此，對美術在社會生活中的作用，給予很大的關注。他提出的「美育代宗教」理念，影響了近代中國美術教育與美術現代化運動，又直接、間接的支持許多藝術家從事新藝術的教學與推廣，例如，民初三大藝術家—林風眠、徐悲鴻和劉海粟，都曾受到蔡元培的提攜與幫助。

林風眠於1920-25年期間留學法國，後受蔡元培之聘，返國任國立北京藝術專門學校校長兼教授，時年26歲。為貫徹蔡元培之理念，林風眠積極推動藝術改革運動。1927年5月發起「北京藝術大會」，提倡革新藝術，打倒模仿的傳統藝術、貴族獨享的藝術和非大眾化的藝術，建立代表時代的藝術。⁴然而，這樣的活動宗旨被認為受到左派的影響；另一方面，教學中因使用人體模特兒，亦被認為有傷風化。因此，林風眠被迫辭去校長一職，聘請剛由法國回來的徐悲鴻為校長；不久，徐悲鴻亦辭職，林風眠與徐悲鴻二人相繼來到南京。

1928年，在蔡元培的支持下，林風眠、林文錚、劉開渠和李苦禪，在西湖畔創辦杭州美術院（次年更名為杭州藝術專科學校，簡稱杭州藝專），林

⁴ 「北京藝術大會」時所提出的口號是：「打倒模仿的傳統藝術！打倒貴族的少數獨享的藝術！打倒非民間的離開民眾的藝術！提倡創造的代表時代的藝術！提倡全民的各階級共享的藝術！提倡民間的表現十字街頭的藝術！全國藝術家聯合起來！東西藝術家聯合起來！人類文化的倡導者世界思想家藝術家聯合起來！」見林風眠，〈致全國藝術界書〉附錄〈北京藝術大會〉，收入谷流、彭飛編著，《林風眠談藝錄》（河南：河南美術出版社，1999年10月第一版），頁70。

風眠為院長兼教授，林文錚為教務長。蔡元培在開學典禮上宣佈：「**大學院在西湖設立藝術院，創造美，使以後的人都改其迷信的心為愛美的心，藉以真正完成人們以美育代宗教的理想。**」⁵林風眠更揭示「中西調和」的主張，倡導中西藝術合璧，以創新中國傳統藝術。他認為素描是造型藝術的基礎，應該多吸收西方現代主義藝術的造型觀念與經驗，以創造新中國藝術。此一理念深深影響許多藝術家，如李可染、徐堅白、吳冠中、蘇天賜、趙無極、朱德群、趙春翔和席德進等人。

徐悲鴻 1919-27 年期間留學法國，在蔡元培的聘請下，回國任北京藝術專門學校校長，不久轉任國立中央大學藝術系主任，1930-36 年間將該系規模發展得極大。1933-34 年間，舉辦了一個大型的國畫展，在歐洲數個國家巡迴展出。在美術教育上，徐悲鴻認為相當主觀的變形、抽象藝術對於中國社會的進步無益，要改革中國畫，必須借重西方的寫實技巧，應從解剖學、素描等基本功做起，⁶進而要求用中國的材料、工具和風格，畫出維妙維肖的形象。他認為明清繪畫因不重視寫實而衰敗，西方現代藝術亦因放棄寫實而頹廢墮落，⁷故而需用寫實的藝術來推動社會的進步。

劉海粟於 1912 年時，和友人在上海創辦了中國第一個美術學院—上海圖畫美術院，以在實踐中摸索「宏、約、深、美」為藝術教育宗旨。由於是私人籌辦，初期甚為簡單。1917 年成立董事會，聘蔡元培為董事。1928 年起，蔡元培以大學院院長之身分，先後派劉海粟出國考察二次數年，並協助將該校改名為上海美術專科學校（簡稱上海美專）。劉海粟的油畫受到野獸派影響，筆觸奔放，而中國畫則間取石濤、沈周及吳昌碩等人之風格。他將野獸派大筆觸塗強烈色調的畫法引入水墨畫中，在畫面上運用強烈的對比色彩來表現山水的雄偉，雖然在繪畫語言和精神表現上沒有很大的創新，但是

⁵ 劉世敏，《林風眠傳》（台北：閣林圖書公司，民國89年8月初版），頁94。

⁶ 蔣勳，〈近代繪畫中西融合的困境—林風眠與徐悲鴻〉，《聯合文學》189期，2000年7月，頁97。

⁷ 郎邵君，〈近代與現代（約二十世紀）〉，收入楊新、班宗華等，《中國繪畫三千年》，頁317。

他的繪畫主張卻隨著上海美專學生而漫遍於全國。三〇年代，上海美專畢業的學生聯合其他藝術家，合組了「決瀾社」(STORM, 1932—35年)，激起了「中國美術現代化運動」的最高潮。

鑒於「中國藝術界精神之頹廢與中國文化之日趨墮落」⁸，1930年，甫自法國歸來的龐薰琹組織了「苔蒙畫會」，但因畫會組織過於激進而遭查封。翌年秋天，龐薰琹與倪貽德號召周多、曾志良和陳澄波等三位留法、日的藝術家，在上海成立「決瀾社」，⁹自許力挽狂瀾，拯救中國現代藝術。反對由舊傳統和舊形式所建構的窠臼，企圖創作一個色、線、形交錯的純造型世界，並力求改變當時中國美術界因循庸俗的風氣。於1932-35年間，總共舉辦四次聯展。

「決瀾社」的基本成員有龐薰琹、倪貽德、王濟遠、周多、周真太、段平右、張弦、陽太陽、楊秋人和丘堤等十人，參展的畫友包括關良、陳澄波、梁錫鴻、李仲生、周碧初、梁白波、曾志良和李寶全等多位藝術家。第一屆展覽時，倪貽德草擬宣言，慷慨激昂地自我期勉：

環繞我們的空氣太沉寂了，平凡和庸俗包圍了我們的四周。無數低能者的蠢動，無數淺薄者的叫囂。

我們往古創造的天才那裡去了？我們往古光榮的歷史到那裡去了？我們現代整個的藝術界只是衰頹和病弱。

我們再不能安於這樣妥協的環境中。

我們再不能任其奄奄一息以待斃。

讓我們起來吧！用了狂飆一般的激情，鐵一般的理智，來創造我們色、線、形交錯的世界吧！

我們承認繪畫決不是自然的模仿，也不是死板的形骸的反

⁸ 謝佩寬，〈決瀾社與三〇年代的上海—兼寫中國美術現代化第一期的歷程〉，《台灣美術》45期，1999年7月，頁82。

⁹ 劉瑞寬，〈決瀾社與中國現代美術〉，《興大歷史學報》6期，1996年6月，頁110。

覆，我們要用全生命來赤裸裸地表現我們潑刺的精神。

我們以為繪畫決不是宗教的奴隸，也不是文學的說明，我們要自由地，綜合構成純造型的世界。

我們厭惡一切舊的形式，舊的色彩，厭惡一切平凡的低級的技巧。我們要用新的技法來表現新時代的精神。

二十世紀以來，歐洲的藝壇突現新興的氣象，野獸群的叫喊，立體派的變形，Dadaism的猛烈，超現實主義的憧憬。

二十世紀的中國藝壇，也應當現出一種新興的氣象了。

讓我們起來吧！用了狂飆一般的激情，鐵一般的理智，來創造我們色、線、形交錯的世界吧！¹⁰

他們希望將二十世紀流行於巴黎的美術流派，如印象派、後期印象派、野獸派、立體派、達達主義及超現實主義等繪畫技法，引入中國畫中，以革新中國傳統水墨畫。但是，「決瀾社」畫家只是大量學習，甚至模仿西方現代藝術創作技法，將西方純造型的繪畫概念帶入油畫和水墨作品中。他們力求跳脫清代以來，「師古臨摹」的傳統繪畫方式，卻也不自覺的陷入「西方舊的形式與舊的色彩」¹¹。在他們的作品中，很明顯可以看得出來仍處於摸索或是模仿的階段。

三〇年代後期，中國面臨政治和社會的動亂與不安，「決瀾社」倡導的現代美術運動與當時的社會背景有些脫節，因而無法獲得廣大響應。誠如邵大箴所言：「在當時中國面臨國破人亡的歷史時刻，要推進超然的現代藝術

¹⁰ 倪貽德，〈決瀾社宣言〉，原載於《藝術旬刊》1卷5期，1932年10月，頁8。現收入謝佩寬，〈決瀾社與三〇年代的上海—兼寫中國美術現代化第一期的歷程〉，《台灣美術》45期，頁79。

¹¹ 當龐薰琹與倪貽德等人努力學習、模仿西方現代藝術，極力擺脫中國傳統水墨畫固定形式的同時，卻也不自覺的掉入西方傳統藝術的形式中。見龔產興，〈決瀾社與現代繪畫群〉，《美術史論》4期，1990年，頁67；轉引自劉瑞寬，〈決瀾社與中國現代美術〉，《興大歷史學報》6期，頁118。

運動是難以想像的，只能是個『夢』，美好的『夢』。」¹²再加上「決瀾社」本身經濟，及成員間彼此無所拘束的問題，因而不得不結束會務。

「決瀾社」短暫四年社齡，革新中國畫的目標雖未達成，但其力求構成純造型世界、為藝術而藝術的精神，是過去中國美術史上不曾見過的。而其現代化的現象，已然超越「五四運動」中「寫實主義=入世精神=進步藝術」的迷思，¹³它是中國現代美術的開拓者。在「決瀾社」社務結束之後，成員紛紛進入各級學校，繼續將理念傳授給下一代年輕學子。例如，席德進，在龐薰琹的指導下，奠定了色彩運用的基礎。而「決瀾社」所推動的「中國美術現代化運動」，更在五〇年代的台灣開花結果。

1934年，陳澄波號召其他台籍藝術家，成立「台陽美術協會」，在戰後的台灣畫壇肩負傳承的重擔，具有舉足輕重的地位，至今依然有活動。李仲生則將「決瀾社」純造型的創作理念與方式引入台灣，成為台灣現代抽象藝術發展的偉大導師。其弟子更合組了「東方畫會」，使五〇—六〇年代的台灣畫壇出現一股標榜「抽象即現代」的創作風潮。關於五〇年代的台灣美術發展，容後再述。

整體而言，「決瀾社」的出現，是以反對寫實主義、反對學院派¹⁴畫風為目標，它所釋放出來的西方現代藝術氣息，開拓了中國藝術的新視覺觀念，對中國現代美術的發展，產生了積極的意義，對日後中國美術現代化進程的啓示和影響亦極為深刻。二〇—三〇年代，政治、社會的不安定，使改革之聲自四面八方起，藝術上的各種改革，為中國現代美術帶來許多衝擊，也影

¹² 邵大箴，〈大陸前衛藝術展前前後後〉，《藝術家》167期，1989年4月，頁154；轉引自劉瑞寬，〈決瀾社與中國現代美術〉，《興大歷史學報》6期，頁121。

¹³ 謝佩霓，〈決瀾社與三〇年代的上海—兼寫中國美術現代化第一期的歷程〉，《台灣美術》45期，頁83。

¹⁴ 「學院」原為柏拉圖對門徒講學的地方，後來轉而稱呼義大利及其他，特別是文藝復興時代形成的各種學者團體。十七世紀時，泛指在歐洲各國官辦的美術學院中形成的流派，他們以保守、陳腐的觀點，刻板的格式，及繁瑣、浮華的細節創作，以古典傳統的維護者自居，排斥其他學派的藝術創作與革新。近代，「學院派」一詞則泛指一種哲學觀念或觀點，而非一種派別組織，在藝術上是指一種審美判斷的態度。在台灣，或以之批評非前衛的藝術風格，或以之肯定某些畫家在求學時期所受之訓練，與其涵養的功力。見《美術大辭典》，頁71；李松泰，〈學院派〉，《炎黃藝術》49期，1993年9月，頁56。

響了席德進的藝術啓蒙。此外，席氏幼年的生活環境與成長經驗，更在無形中牽引著他的藝術成長。

席氏的家鄉不算是個富裕的地方，除了一座大山外，就是綿延不斷的丘陵，很少平原，只有一些梯田，每年僅可收成一次。山上的地則種植雜糧，如豌豆、麥子、玉米、花生、蕃薯、大豆或棉花。在這樣糧食及經濟作物不豐富的環境裡，席家算是較富裕的。

席德進的父親席丙文¹⁵，擔任過鄉長、團長，是一位有錢有地位的鄉紳。母親未讀過書，可是很有繪畫天份，能繪製各式花鞋、枕頭和床單的花紋，及鮮豔奪目、高雅生動的花鳥、山水花樣，還會釀製各種辣椒、豆瓣醬、鹹菜及米酒等醃製品。席家世代務農，頗有田產，又兼做鹽井燒鹽業。家裡除了請長工、短工十多人種田耕地外，還有十多人作鹽井燒鹽的工作，父親管理鹽的業務，母親管理家務及農作，還有一位管家負責買賣貨物，姊姊們則作家務事，而席德進總是跟著大人跑進跑出。

不過，好景不常。1933年，席氏十歲開始，因中國戰亂不斷，使得他的前半生就這樣在動亂中度過。這一年，共產黨徐向前的部隊自川北而下，由於席父作過官、又是地主，處境相當危險，因此，席家開始了三年的逃難歲月。一路上大家逃難的艱辛和對共產黨的恐懼，在席氏幼小的心靈留下一道不可抹滅的傷痕。也因為躲避共產黨，席氏十三歲才進入縣城公立小學就讀。¹⁶一年後，考上成都天府中學，恰好有一私立美術學校附設在他們學校

¹⁵ 席德進父親的名字有數種說法：其一，「席丙文」（見鄭惠美，《山水、獨行、席德進》，頁10）；其二，「席炳文」（見林明賢，〈席德進水彩畫風格初探〉，《台灣美術》49期，2002年7月，頁80）；其三，「席世界」（見席德進著，鄭惠美編，《孤飛之鷹—席德進七〇至八〇年代日記選》，頁203）。由於席氏來台後，不久，國民政府遷台，政治、社會上都呈現一片混亂。後來為了重整社會秩序，辦理身分證重新登記。當時席氏至阿里山寫生，由藝專同學吳學讓代為填寫，因為他不知席氏父母親的名字，隨便填寫，事後席氏也未予更正，因此對於席父之名有多種說法。（見巴人石見，〈以藝術面對胰臟癌—畫家席德進的生活情趣〉，《懷思席德進》，頁78。）此外，也或許因為傳統士大夫除了名字以外，還有字、號，因而造成此種混亂的情形。故本文酌以「席丙文」為主，期待日後有更正確的資料予以佐證。

¹⁶ 席德進，〈最早的我—悲歡歲月長又長〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集V席氏收藏珍品》，頁64。

內，於是，課餘時席氏常跑到美術教室窗外，看他們畫石膏像或水彩靜物。星期天，他總是整天沉醉在畫畫裡，忘卻一切。¹⁷

第二學期，因為有獎學金的關係，他轉學到甫澄中學。這時他開始學習寫生，畫些校園風景。在一次校內美術比賽中得到了第一名，鼓勵了他從事藝術創作的信心。三年級上學期時，因全班同學一起鬧事，他與其他幾位成績較好的同學被學校開除。不久後，其他同學都陸續回到學校讀書，只有席氏認為學校處事不公，不必再回去了。於是，他進入補習學校自修，半年後考進成都省立技藝專科學校。

二、 成都藝專時期

成都省立技藝專科學校（簡稱成都藝專）是個新的學校，有美工、漆器、印染、建築和音樂等科系，授課老師多是留法的年輕藝術家，席德進的老師是龐薰琹。龐薰琹（1907-85），江蘇省常熟縣人，1924年就讀震旦大學醫學院，隔年放棄醫學赴法國學習藝術。剛到巴黎時，被巴黎博覽會的景象所吸引，深深覺得，原來生活中到處都需要美，美術並不只是畫幾幅畫而已。於是，開始認真學習素描、油畫、水彩和雕刻等各種藝術創作技法，並用心閱讀美學及文學書籍。此外，為了進一步了解古羅馬藝術及文藝復興時期的名家大作，他還下苦心學習義大利文。

但是，有一天，當他在盧森堡公園寫生時，有個陌生人看著他的畫說：「你還不是色彩的主人。我看你用的顏色，幾乎都是從顏色瓶裏擠出來的，而不是你自己在調色板上調出來的。做一個畫家，每一筆顏色都應該是你自己調出來的。色彩最能表達作者的感情，瓶子裏擠出來的顏色是不表達感情的。」¹⁸他被這樣的話深深震撼，對於「色彩」有另一層認識。於是，開始

¹⁷ 席德進，〈我學畫的故事〉，《幼獅文藝》193期，1970年1月，頁191。

¹⁸ 孫萍，〈龐薰琹〉（廣東：河北教育出版社，2002年）；轉引自網站《油畫大師龐薰琹》

嘗試只使用紅、黃、青三原色，調製自己需要的顏色，練習了一年多，終於有所進步。

1930年回國，與友人合作，先後創辦「苔蒙畫會」與「決瀾社」，將西方藝術創作技法引入中國，為三〇年代的中國美術環境帶來一波新的刺激；1936年，受聘至北平藝術專科學校（簡稱北平藝專）任教；1938年，由於戰爭激烈，學校南遷，同年二月，教育部下令杭州藝專與北平藝專合併，改名為國立藝專，廢除兩校校長制，改委員制。林風眠為主任委員，常書鴻、趙太侔為委員。¹⁹但是，由於校內派系衝突而離開，至成都藝專任教。1942年以後，再轉至重慶中央大學執教。1945年，抗戰勝利後先返上海，不久再到廣州，在廣東省立藝專和中山大學師範學院任教，後又任中央美術學院華東分院（前身為杭州藝專）繪畫系主任兼教務長、中央工藝美術學院的第一副院長。1957年，因文化大革命被打為「右派」，文革結束後，恢復中央工藝美術學院的第一副院長職務，1985年病逝。

1941年，席德進考進成都藝專，在龐薰棻的指導下，開始學習素描及西方現代藝術表現技法。由於前述在法國學畫的經驗，使龐薰棻非常重視色彩的表現，因此，也教導學生要善用色彩來表達自己的情感，並且在畫面上自由的表現出自我。他認為：「藝術家利用各自的技巧，自由地，自然地表現出各自的自我。憑鑑賞者自由地，自然地在畫幅上去找尋感興趣與共鳴。」²⁰不過，龐老師所教授的抽象、變形、非寫實的西方現代藝術觀念，如馬蒂斯²¹、畢卡索²²等人的創作風格，與傳統中國畫有相當大的差異，很難獲得共鳴。連富有經驗的藝術家都不容易接受，何況年僅十八歲的席德進，當然無

（ http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/book/2003-02/26/content_745476.htm#）。

¹⁹ 劉世敏，《林風眠傳》，頁126。

²⁰ 龐薰棻，〈薰棻隨筆〉，《藝術旬刊》1卷5期，1932年10月，頁11；轉引自劉瑞寬，〈決瀾社與中國現代美術〉，《興大歷史學報》6期，頁111。

²¹ 馬蒂斯（Henri Matisse，1869-1954），受到印象派繪畫及非洲黑人雕刻的影響，畫面簡潔清晰，為「野獸派」的代表人物。

²² 畢卡索（Pablo Picasso，1881-1997），與馬蒂斯一樣受黑人雕刻影響很大，不同的是，畢卡索用線條結合成部份畫面，然後再照自己的意思構成立體形，因而開創了「立體派」。

法理解這些新的藝術思潮。他認為：「這同小孩子的畫差不多，有什麼好？」龐老師只是微笑的對他說：「你慢慢就會了解的。」²³果然，在席氏對西方現代藝術有進一步認識後，此時龐老師所教授的野獸派鮮豔色彩和表現方式，便成為他日後個人創作的重要基礎。

四〇年代初期，因戰事擴大，北方及沿海首要都市相繼淪陷，居民大量西移入內地，藝術家們也隨之遷至重慶、成都、桂林、昆明等大後方，成都儼然成為當時全國的中心，文化人才薈萃，許多名畫家，如張大千、常書鴻和徐悲鴻，都在此開過畫展。而國立藝專更因匯集了北平藝專和杭州藝專的師生，成為當時首屈一指的藝術明星學校，是許多年輕學子心目中的理想學府，對藝術深具興趣的席德進亦十分嚮往。

1942年，成都藝專改制為藝術專科學校，但是教學內容還是著重在應用美術方面，這與席氏追求純藝術表現的理想不符，加上龐老師轉至重慶中央大學執教，因此，席氏與幾位同學辦理退學，追隨龐老師至重慶，並商請龐老師協助，希望能進入國立藝專就讀。²⁴最初，他們帶著龐老師的介紹信，拜見教務主任傅抱石請求旁聽，但未獲允准。第二次再由龐老師親自引領拜見校長陳之佛，終於獲准進入國立藝專教室畫畫，但不得在校內吃住。對於這個好不容易才爭取得來的機會，席氏更加努力，速寫簿總不離手，天天勤奮練習。隔年，以同等學力參加考試，在五百多位考生中，以第一名的優異成績考取國立藝專。

²³ 席德進，〈我學畫的故事〉，《幼獅文藝》193期，頁192。

²⁴ 過去研究者多認為，1942年龐薰棻離開成都藝專至國立藝專任教，所以，席德進與同學們辦理退學，追隨龐老師到國立藝專。（見鄭惠美，《山水、獨行、席德進》，頁15；林明賢，〈席德進水彩畫風格初探〉，《台灣美術》49期，頁81。）實則不然，1938年二月，杭州藝專與北平藝專合併為國立藝專，龐老師隨著北平藝專來到南方，（見劉世敏，《林風眠傳》，頁126。）之後，因為兩校合併，造成校內派系衝突嚴重，許多老師紛紛離開，龐薰棻老師便是在此時離開，轉至成都藝專執教。席德進也曾說：「我們龐老師離開到重慶去執教了，也使我们幾位嚮往重慶的國立藝專。我們三位朋友，一起暫時退學，趕到戰時的陪都—重慶，想法進國立藝專。」（見席德進，〈我學畫的故事〉，《幼獅文藝》193期，頁192。）文中僅提到龐老師離開至重慶執教，並無提及老師任教的學校，或許因此造成後世研究者之誤解，將席氏後來就讀的國立藝專與之連結一起。

三、 杭州藝專時期

國立藝專可說是戰時最高的藝術學府，不過由於二校合併，引發嚴重的派系糾紛，主任委員林風眠被迫離開學校，離開前為學生手書「為藝術戰」，對學生寄予厚望。1942年，隨著戰火的蔓延，學校遷至重慶沙坪壩，校長為陳之佛。1944年，潘天壽出任校長，又請林風眠回學校任教。

戰時遷至重慶磐溪的國立藝專，暫居於一幢三進的四合院民房中，學生上課的教室是簡單的茅草竹屋。簡陋的校舍、克難的學校，卻有著濟濟的人才。教授都是當時國內的名家，如潘天壽、林風眠、關良、李可染、趙無極、李仲生和朱德群等，都是留法的藝術精英，在杭州藝專時，便大量引進各種西方藝術思潮，吳冠中曾說：

林風眠校長、林文錚教務長、教授們如吳大羽、劉開渠、蔡威廉、雷圭元等老師，幾乎清一色都是留法的，從授課方式和教學觀點的角度看，當時杭州的藝專近乎是法國美術院的中國分校，王子雲老師返國前，就是學校的駐歐代表。校圖書館裡畫冊和期刊也是法國的最多。我們早就愛上了這些完全不為中國人民所知道的西方現代美術大師。²⁵

學生的水準也很高，但卻是嚴肅、笨拙的。也許是受蔡元培「美育代宗教」的觀念影響，學生開始學習、模仿十九世紀巴黎的咖啡店、沙龍裡藝術家的行爲，或自小說、傳記、電影中仿效，以藝術為職志，並自我期許為藝術奉獻。當時大家生活雖然清苦，精神上卻是十分富裕的。1945年，抗戰勝利，隔年，學校遷返杭州，復名杭州藝專，²⁶11月正式上課。

杭州藝專的學術風氣很興盛，也很自由，師生課餘時常在一起閒聊、賞

²⁵ 劉世敏，《林風眠傳》，頁107—108。

²⁶ 杭州藝專自創校以來，多次更改校名，在此為求一致性，暫統稱為「杭州藝專」。

畫，相處極為融洽。尤其是趙無極、朱德群和李仲生等幾位畫風較新的年輕助教，雖然沒有正式授課，但是偶爾會到席德進班上代課，課餘時，也常和同學們一起討論藝術，奠下席氏日後探索現代藝術的基礎。席氏回憶道：

在那樣優美的環境裡，西湖，你知道的，我們划船、歌唱，在柳蔭下，我們仰臥、沉思，這些都還不算，最主要的是自由，學藝術並不是在課堂上聽教授演講，什麼藝術史呀、美學、色彩學，而是他們的談吐、風範。我們經常到教授的家中、畫室裡去聊天，去看老師畫畫，尤其是林風眠老師，即使在課堂上我們也能得到歌唱和歡笑的自由。²⁷

杭州藝專五年的求學生涯中，席氏從趙無極、李仲生等助教處，吸收了許多西方現代藝術觀念；也受林風眠啟發，從中國民間藝術著手探索現代中國畫，走向人文的、自然的山水風貌。尤其是林風眠的指導，深深影響席氏，幾乎是他一生奉行的圭臬。

杭州藝專的教育方式，一、二年級的課程是不分組的，同學一起上水彩、素描、水墨畫等各種不同的課程。但席氏自一年級開始便自己畫起了油畫，也常和老師們討論藝術，由此可見，席氏是一個積極認真、主動學習的人。這個時期席氏最津津樂道的是：「有一次化妝表演我得到頭獎，我化妝成一個夏威夷女郎跳草裙舞。那次林風眠獎我兩張畫。」²⁸二十歲的席德進，全身散發著青春的活力，不僅有演戲的天份，也懂得適時抓住機會，吸引眾人的目光，這樣的人格特質在他日後藝術及文學創作上展露無遺。藝專三年級以上的課程是採教室制，自由選課，分別由林風眠、李超士、方幹民和呂霞光等四位老師講授，學生依性向自由選擇。²⁹席氏選擇了林風眠老師的教室，專攻西畫。

²⁷ 巴人石見，〈以藝術面對胰臟癌——畫家席德進的生活情趣〉，《懷思席德進》，頁73。

²⁸ 同前註，頁75。

²⁹ 劉世敏，《林風眠傳》，頁111。

在教學上，林老師用啓發式的教學方法，指引學生去發現自己。他尊重學生的個性，讓他們發揮自己的特色，所以不常改學生的畫，頂多應學生要求示範一下。他希望學生能對被畫的人物或景觀、靜物，有熱情、有深刻的感受，用這種熱情來畫畫創作出來的作品才能感動人。³⁰他教學生用線去表現物體，不要在畫面上追求光影的變化，因為光與影都是外表，是被動的。要抓住物的本體，表現對象的生命，大膽去畫，放輕鬆隨便畫，追求自己的風格。³¹要寫生，要寫實，不要臨摹。他認為學生應先學會西洋畫中向自然描寫的寫生基礎，如此才能將古人歷史上的經驗與現代的寫生經驗融合。³²

除了繪畫技法的指引外，林老師也以行動支持學生學習。席德進曾說：「記得上林先生的第一堂課，他對我畫的人體油畫就略加稱讚。等他第二次上課時，他送我幾管油畫顏料，在當時抗戰時期，這種材料是不易買到的。」³³後來，林老師還輔導席氏及其他四位同學舉辦了五人畫展，由此可見，林老師對學生的苦心教導。此外，林老師也用小毛蟲蛻變為花蝴蝶的過程，來比喻藝術家的學習過程。他鼓勵學生不僅要永遠忠於藝術，更要能夠拋開早年艱辛學得的技法和所受的影響，才能夠成為真正的藝術家。³⁴他不斷提醒學生說：

我教你們是作大畫家的路，你們對物象一定要熱烈地、瘋狂地
愛它，從它裡面才能發現東西，羅丹的方法雖舊，但他對於自然
追求很深，他發現了粗糙與醜中的美， 你們為什麼不去

³⁰ 劉江，〈一個真摯而高尚的人—懷念席德進〉，《雄獅美術》278期，1994年4月，頁49。

³¹ 席德進，《改革中國畫的先驅者—林風眠畫集》，頁26；席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁46—47、59。

³² 〈林風眠台北行〉，《雄獅美術》1989年11期，頁182—183；轉引自劉曦林，〈林風眠與美術教育〉，《林風眠研究文集》I（台北：閣林圖書公司，民國89年7月初版），頁44。

³³ 劉世敏，《林風眠傳》，頁154—155。

³⁴ 林風眠說：「真正的藝術家猶如美麗的蝴蝶，初期只是一條蠕動的小毛蟲，要飛，他必須先為自己編織一隻繭，把自己束縛在裡面，又必需在蛹體內來一次大變革，以重新組合體內的結構，完成蛻變。最後也是很重要的，牠必須有能力破殼而出，這才能成為在空中飛翔、多采多姿的花蝴蝶。這隻繭便是藝術家早年艱辛學得的技法和所受的影響。」見席德進，《改革中國畫的先驅者—林風眠畫集》，頁27。

找呢？你們只要努力地去找，經三、四十年的工夫，你們一定找得出，天資高的找的多，天資低的找到的較少點，你們一定要多看書，使自己的愚蠢丟掉一點，一定要懂得法文或英文，我以前未懂外文，覺得沒有書可讀，當我懂了外文之後，那書多極了，那時才發覺自己什麼都不懂，自己太渺小了，你們要把眼睛放遠一點，看到世界及整個宇宙，人實在太渺小了還不及一棵樹。³⁵

在林老師殷切的鼓勵下，學生們除了專心習畫外，也開始讀些歷史、哲學或文學書籍、小說和名人傳記，當時大家都手捧著一本羅曼羅蘭著、傅雷翻譯的《約翰·克利斯朵夫》，將之奉為聖經。³⁶

為求繪畫技法的精鍊，席德進每天早上寫生，晚上使用毛筆或水彩在宣紙上反覆練習構圖，追求畫面的墨韻與意境。因為，他始終記得林老師的叮嚀：「畫畫要反覆練習，要有追求，一直畫出自己心中所預想的意境與味道。」³⁷後來，為了能更專心作畫、讀書，席氏在宿舍樓梯轉彎處，找到一個一平方公尺的小屋。這小屋是順著樓梯的結構蓋成，原本是堆放雜物及清掃用具的空間，席氏將它整理、打掃乾淨，並裝上五燭光的燈泡，改造成個人的工作室。此後每天晚上就在這小屋看書、作畫，至十二點以後，方回宿舍睡覺。同學都說：「席德進在修道。」路過的人們也都會自動放輕腳步，以示尊重。

因為小屋沒有門，進出的人們都看見他在練線條，「偶而是男的了，忽

³⁵ 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁59—60。

³⁶ 羅曼羅蘭筆下的主角約翰·克利斯朵夫，是一個出身平常，天性善良的人。全書描繪他一生的經歷，他的少年和青年時代，充滿自我的矛盾，感官的甦醒，情慾的騷動與最後的覺醒。作者將他放在當代社會矛盾的中心，藉由大量的藝術和文化問題，各基層的代表人物，探討人如何認識生活又不被生活俘虜，如何自我實現又超越自我。二次大戰後，此書在法國已無讀者，但四〇年代的美專、藝專學生，仍奉此二厚本小說為聖經。見羅曼羅蘭著，傅雷譯，《約翰·克利斯朵夫》（台北：遠景出版公司，1992年3月）；鄭惠美，《山水、獨行、席德進》，頁22；木心，〈此岸的克利斯朵夫—紀念席德進〉，《雄獅美術》192期，1987年2月，頁140。

³⁷ 劉江，〈一個真摯而高尚的人—懷念席德進〉，《雄獅美術》278期，頁50。

而又是女的，頭像、胸像、半身、全身，再頭、胸，造型近乎畢卡索的新古典希臘風，摻近若干馬蒂斯的野獸味，筆尖綽有聲。」³⁸他認為：多練習，練得好，才能像林老師般功力深厚，「要什麼線什麼形，穩拿！」「心裡要什麼線，手上就來什麼線！」³⁹這種基本功夫的練習，看似容易，卻是繪畫創作的基礎，日後席氏的人物畫作品上，一直可以看到他執意追求的線和形。

除了勤練繪畫，席氏也常常提醒自己要多讀書，增加內涵，免得成為只會動手畫而不會用腦思考的匠人。就這樣，他在這間小屋裡讀完了羅曼羅蘭、泰戈爾、托爾斯泰、紀德和王爾德等人的文學譯作，這主要歸功於同學廖未林。因為當時廖未林在一家書店任佈置櫥窗兼封面設計工作，⁴⁰常帶回來許多書，幾乎每本席氏都讀過，特別喜歡的還抄一遍，例如泰戈爾的《新月集》。因此，訓練出流暢的文筆，有一回王藍還調侃他說：「我覺得你的文章比你的畫好。」⁴¹

這樣努力練習畫畫和讀書，終於使他在四年級結束時，總平均成績為全校之冠，學校頒給他一張獎狀和一筆獎金，不過由於貨幣貶值嚴重，當領到這筆獎金時，只能用它寄兩封航空信回家而已。⁴²升上五年級以後，由於校長換人，林風眠未被續聘而離開學校，但同學們還是常到林風眠家，看老師作畫，和老師討論藝術。

雖然受林風眠老師指導只有兩年，卻奠定了席氏日後藝術創作的方向。林風眠幾乎用他整個人格在影響著學生，不論在教學上或生活上，他所傳播的繪畫技法和藝術理念，深深影響著每個學生，也指引著學生走進藝術堂奧的正確道路。林老師所教的每一句話，都深藏在席氏心中，時常鞭策著他，一直到離開學校之後，他仍不斷自我勉勵、自我期許。尤其是當他聽到林老

³⁸ 木心，〈此岸的克利斯朵夫—紀念席德進〉，《雄獅美術》192期，頁138。

³⁹ 同前註。

⁴⁰ 席德進，〈裝飾家設計家插畫家的廖未林〉，《雄獅美術》17期，1972年7月，頁84。

⁴¹ 巴人石見，〈以藝術面對胰臟癌—藝術家席德進的生活情趣〉，《懷思席德進》，頁77。

⁴² 席德進，〈我學畫的故事〉，《幼獅文藝》193期，頁193。

師說：「你們要改行，離開學校之後就馬上改。我希望在你們之中，有一、二個人能始終繪畫，那麼，我在這兒教的就沒有白費。」⁴³便下定決心要永遠不懈地作畫，不會讓老師的心血白費，更期許自己要接續老師的道路，完成創新中國畫的使命。

第二節 中年時期

1945年，抗日戰爭結束，次年11月，杭州藝專遷返西湖畔。1948年暑假，席德進畢業了。自從進入成都藝專至杭州藝專畢業，前後七年的學畫生涯，只能算是對藝術的入門，所學得的也只是基本技巧而已，藝術上的真正表現是在離開學校之後。1948年8月，席氏離開杭州，遠渡重洋來到台灣，他來台的原因及過程，眾說紛紜，許多資料甚至相互矛盾，不禁令人質疑。而來台後，一待三十餘年，至1981年逝世前，大半生幾乎都在台灣度過。其中，1948-66年，是他藝術的轉折期，生活環境與經歷是其中一大主因。職此，我們試圖從其來台的動機、過程及其來台後的發展，分析其藝術觀的形成。

一、 來台動機與過程

曾經在淡江大學旁聽席德進演講的李乾朗表示，席氏「比大多數在1949年跟隨國府來台的大陸人還要早一年即抵台，主要的動機是喜愛亞熱帶台灣所展現出的鮮豔色彩地景與人文風貌。」⁴⁴他認為席氏是因為喜歡台灣才來

⁴³ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁118。

⁴⁴ 李乾朗，〈席德進的古建築緣〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集 V 席氏收藏珍品》，頁13。

到這裡。而當席氏晚年接受蔣勳訪問時，蔣勳問他，是否因為躲避戰亂才到台灣？他也說：「不！是我自己來的。我覺得台灣好神秘，是一個亞熱帶的處女島嶼，我嚮往那種炎熱的、原始的地方」⁴⁵但是，1951年時，他卻在日記中寫下：「不知怎麼一下想到我離開了四年的爹娘，他們現在？在那麼遼遠的嘉陵江邊是怎樣？我絕對不讓我的屍骨躺在這個土地，我要把我的血與肉，把我的屍骨葬在我生長的土地上，帶回我父母身邊。」⁴⁶

或許畫家在客居台灣三十餘年後，因了解而喜愛這塊土地上的人、事、物。但是，回溯三十餘年前，是什麼動機讓他決心遠離家鄉，在異鄉落地生根？這三十多年來，席氏對台灣豐富人文地景的熱愛，並致力於保存台灣古蹟文物之功勞不可沒，而他藝術創作的素材深受台灣影響也是不爭的事實。他自己便曾說過：「我的畫，從我早期開始直到今天，始終有個不變的基調；那就是以台灣這地方的景物，作我表現的素材。」⁴⁷但是，對於李乾朗的論點我們持保留的態度，或許我們可以從更多席氏的私人書簡、日記和昔日藝專同學的回憶中，找到更貼近事實的真相。

席德進的一生恰是中國近代史上最渾沌的一頁。二〇年代的國共衝突，至三〇年代初期趨緩，獲得暫時的穩定與和平，但是，「九一八事變」發生以後，中國內憂外患不斷，先有日本的侵略，繼而國共內戰，使得百姓生活困苦、顛沛流離。席氏一生中幾個重要關鍵，也因為戰爭的關係，產生許多令人無法掌握的變數，免不了受到命運的支配。例如：就讀杭州藝專時期，因為戰爭結束，學校復員到杭州，所以離開四川老家；畢業後，對於未來的工作毫無頭緒，不知何去何從，⁴⁸許多朋友主動幫他介紹工作。最初，阿基介紹他去海軍部繪統計圖表，他馬上答應了，可是後來想想又覺得不妥。另外，尚谷介紹他到台灣政工隊工作，葉文熹也向他說了一些台南動人的自然景緻：神秘的亞熱帶島嶼，炎熱、原始的風光和海洋，充滿著無限的生命力，

⁴⁵ 蔣勳，〈生命的苦汁—為祝福席德進早日康復而作〉，《雄獅美術》124期，頁28。

⁴⁶ 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁101。

⁴⁷ 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《雄獅美術》2期，頁16。

⁴⁸ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁132。

吸引著席氏前往。不過，他仍猶豫不決。此時，翁祖亮的父親也說，如果真的找不到工作，可以到他當校長的縣中教書。最後，席氏終於下定決心到處流浪，或許是受了紀德《地糧》的漂泊、流浪美學影響，他不想安定在同一個地方。⁴⁹也或許是因為從小他就不喜歡留在家裡，一心想離開家。

1946年11月，學校復員到杭州時，他就有預感，覺得這可能是一次永別，但是他依然不留戀，只想盡快走掉，最好走得遠遠的，不再回去。⁵⁰雖然家鄉大環境不富足，幼年時天災、戰亂的記憶，都令他留下痛苦的印象，因而對家鄉沒有太多的留戀。但是，真正令他想遠離家鄉的最主要原因，還是因為幼年時常遭父母親打。九個兄弟姊妹中，⁵¹父母親最疼愛他，但也因為他從小就愛戀自己的哥哥，而遭父母親打。⁵²這樣的同性戀傾向，在傳統的中國農村中，幾乎是令人無法容忍的罪行。因此，他小時候挨了不少打，有時一天挨打兩、三次，還要罰站。或許是被打怕了，使他長大以後不太想回家。⁵³再加上，1946年寒假，席氏回老家過年時，為了家人要幫他安排婚姻的事情，和家人鬧得非常不愉快，後來家裡執意安排他結婚，一個星期後，他就逃離開家了。⁵⁴因為對婚姻的排斥，使他不願意留在家裡。相對的，外面的一切帶給他的快樂，遠勝於老家，所以，他決定遠離家鄉。

在上海碼頭買船票時，碰見學弟劉江，這時劉江正從台灣寫生歸來，席氏跟他說：「我在台灣找到了一個中學教師的工作。到那裡去可以畫些畫，明天便上船，今晚還有時間可以聊一聊台灣的情況。」⁵⁵於是，劉江簡單地向席氏述說他在台灣的經歷，並介紹高雄、台南的人文風貌，又將身上所剩

⁴⁹ 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁83—84。

⁵⁰ 席德進著，聯合文學編輯部編，〈畫外—席德進的畫外作品〉，《聯合文學》175期，頁84。

⁵¹ 席德進有五個姊姊，一個哥哥，一個弟弟，一個妹妹。哥哥從小體弱多病，吃了許多補藥身體依然不硬朗，妹妹則未滿一歲便夭折了，所以從小長輩最疼愛他，也對他抱著相當大的期望。

⁵² 莊佳村，〈席德進和我〉，《聯合月刊》13期，1982年8月，頁76。

⁵³ 席德進，〈最早的我〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集V席氏收藏珍品》，頁49。

⁵⁴ 同註49，頁26；鄭惠美，〈自戀與愛戀—席德進的靈與肉、情與藝〉，《藝術家》316期，2001年9月，頁462。

⁵⁵ 劉江，〈一個真摯而高尚的人—懷念席德進〉，《雄獅美術》278期，頁52。

的台幣送給他。隔天席氏便出發，隨著軍隊來到台灣。⁵⁶

對於席氏來台的過程還有另一說法，即藝專畢業後，席氏在青年軍207師中擔任文宣的工作，並跟隨部隊來到台灣，最初部隊駐紮在高雄岡山附近。當時任教於嘉義中學的藝專同學吳學讓前去看他，並介紹他到嘉義中學教書。⁵⁷就這樣席氏留在台灣教起了美術。對於這段往事吳學讓非常得意，因為過不久，席氏原先工作的部隊便調到東北去了，如果他也跟著去了東北，或許在藝術創作上就沒有日後的成就了。⁵⁸

根據嘉義中學人事室教職員任用資料顯示，席氏服務於嘉義中學的時間是民國三十七年（1948年）九月一日至民國四十一年（1952年）八月，但並無吳學讓服務於此的相關資料，或許是嘉義中學資料遺失，⁵⁹也或許是吳學讓服務的時間極為短暫，而無留下相關資料。不過吳學讓在個人文章或畫冊中，屢屢提到曾經服務於嘉義中學。因此，我們可以大膽推論，席氏來台的過程應是畢業後，朋友介紹他來到台灣工作，因而隨著軍隊來台了。在高雄港入台後，初隨部隊駐紮於岡山，後至台南暫住，⁶⁰大約一個月左右，九月起便到嘉義中學擔任美術老師。

經過多重原始資料的對照及求證之後，終於可以逐漸將席氏來台的過程大致還原，但是在此，我們發現了諸多疑點。其一，席氏來台的真正原因是什麼？為何不是自行搭船前來，而是跟著軍隊來台？其二，席氏只是單純跟隨軍隊來台，或是在軍中擔任其它職務？若是後者，席氏在軍中的真正職務是什麼？不過可以肯定的是，席氏與軍、政界人士關係不錯，這一層關係對他日後藝術發展，多有助益。其三，席氏來台後的第一份工作是什麼？是在

⁵⁶ 席氏重病時，幾個老友前去拜訪他，郭沖石請他簡要回憶過去一生的繪畫創作，和美學思維轉變的過程，席氏曾說到自己是跟著軍隊來台的。見郭沖石，〈無線延伸的平行線〉，《懷思席德進》，頁57。

⁵⁷ 吳學讓主講，王翠萍整理，〈席德進的藝術與生活—席德進的生平〉，《台北市立美術館季刊》3期，1984年7月，頁54。

⁵⁸ 巴人石見，〈以藝術面對胰臟癌—畫家席德進的生活情趣〉，《懷思席德進》，頁78。

⁵⁹ 訪談嘉義中學人事室盧天助主任，2003年5月30日。

⁶⁰ 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《雄獅美術》2期，頁16。

尙谷所介紹的政工隊，抑或其他地方？爲什麼會到台南？在台南的那一個月作些什麼事情？是因爲跟隨軍隊遷移，身不由己，還是有其他原因？

其四，「中學教員」這份工作是在來台即已獲知，或是來台後經由吳學讓介紹得知？劉江與吳學讓的說法似乎相矛盾。由於目前嘉義中學人事室中有關席氏的資料多已遺失，人事室盧天助主任表示，當年資料皆爲手抄本，保存不易，且每隔數年會整理並銷毀舊資料，再加上當時服務於嘉義中學的教職員，或逝世或重病，因而已無從得知真相。⁶¹上述種種問題，礙於資料限制，仍是重重疑雲，期待日後有更多資料足以佐證，再作更深入探討。然而，就現階段而言，不論真相爲何，當無礙於席氏來台後的發展及日後的藝術成就。

二、 嘉義與台北時期

席德進初到台灣時，住在台南，火紅的鳳凰木花讓他對色彩有了新的體驗。有一次颱風來襲，更讓他體會到大自然力量的偉大。九月，他到嘉義中學擔任美術老師，嘉南平原艷麗的陽光、肥沃的平原、湛藍的天空、濃郁的花香、蓊鬱的樹木和粗黑的農民等人文地景，深深刺激著剛踏出校園的年輕畫家，促使他進一步觀察大自然的變化，朝向更接近自然的畫法。尤其當他看到學生對著自然景物寫生，比他捕獲的景物更新鮮、真實。他不斷反省過去七年來，在學校中所學的繪畫技法，他發現過去的所學已陷入學院派的陳套中，離「自然」太遠了。於是，決心要把過去習得的技法摒棄，「重新開始畫一塊有真實感，有生命的色彩，尋找一種能表現眼前自然動人的美的畫法。」⁶²

⁶¹ 訪談嘉義中學人事室盧天助主任，2003年5月30日。盧主任表示，教職員工的任用均有履歷表，或可從中找到些許答案，不過席氏的履歷表已遺失，因此，仍無從查證。

⁶² 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《藝術家》2期，頁 16—17。

他終於了解，一個真正的藝術家是把自然與藝術非常緊密的連接在一起。於是，他用心觀察著嘉南平原上的風光，仰臥在草地上看著天上千變萬化的雲彩，及四季不同的天空色調，也跟著學生畫了許多椰子樹。這是在四川老家或是西湖畔不曾見過的，但是在南台灣卻隨處可見。雖然大部分畫得不好，看起來有點笨拙，「但是，我想，我的拙劣還是好的，我是慢慢地在尋找自己，這拙劣是我自己的，一個畫家年輕的時候畫得很漂亮，這『漂亮』常常是別人的『漂亮』不是他自己的。」⁶³

假日時，學生常邀請他到各處玩，如斗六、北港、新港與大林等地，讓他更了解台灣的鄉村小鎮。有一年暑假，他在麻豆糖廠的朋友家住了一個月，每天飯後便出去畫畫，半個月之後，他的畫開始有了轉變，天空的雲彩、綠色的蔗田在他筆下開始有了生氣。「有一天我突然發覺我捕捉到一朵浮雲，那色彩正如南台灣的溫暖，我內心欣喜得好像我得救了，因為我的畫裡產生了生機，不再是美麗的軀殼與如同真的僵屍。」⁶⁴這一個月對席氏的一生以及他的創作風格都有很大的影響，他終於了解到，「台灣在夏天的色彩是如何地光輝燦爛，才知道那些樹是多麼有力，那雨後的落日雲彩帶著溫暖、柔潤、樸實的村莊、人物」⁶⁵這些自然景觀，正是他的畫與別人不同的地方。他漸漸體會到這個海島型氣候上善變的景色，而豐富的鄉野體驗更是他這時期最大的收穫。在平凡、實在的生活中，時時充滿了發現，處處充滿了感動。

1950年6月韓戰爆發，美國派遣第七艦隊協防台海，次年，恢復對台軍、經援助，促使美國力量大規模進入台灣，透過政治、軍事、經濟、社會、教育、商業、娛樂及大眾傳播等管道，普及至各種生活領域，也帶來西方的美術新潮，例如，野獸派、立體派、抽象表現主義、未來主義與超現實主義等觀念。

⁶³ 蔣勳，〈生命的苦汁—為祝福席德進早日康復而作〉，《雄獅美術》124期，頁28—29。

⁶⁴ 林明賢，〈畫家生涯三十年—漫談席德進繪畫歷程〉，《台灣美術》22期，頁17。

⁶⁵ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁13。

首先倡導現代藝術觀念的是何鐵華⁶⁶，1950年12月，他將原本在香港發行的《新藝術》月刊移至台灣出版，積極介紹二十世紀藝術新風格，並延攬李仲生、孫旗、施翠峰和陳慧坤等人，撰寫有關現代美術的文章，又舉辦多次「自由中國美展」。⁶⁷隔年，李仲生、朱德群、趙春翔及林聖揚等畫家，在中山堂舉行「現代繪畫聯展」，主張繪畫創作應捨棄自然題材，還原到形、色、線等基本元素。在繪畫技巧上，強調以「變形」的手法來呈現「物體的實感」和「繪畫的真實性」。這種以「抽象」表現方式呈現現代藝術的新風貌，開啓了「現代抽象藝術運動」，也激起了席德進求新求變的慾望。

由於席氏就讀杭州藝專時，曾向李仲生、趙無極等助教討論藝術，得以進一步接觸西方現代藝術。如今抽象藝術風行於國際，李仲生又在台大力倡導，促使席氏也想要投入其中。雖然南台灣大自然環境及人文活動，深深吸引著席氏，但是他更渴望能吸收較多藝術訊息，尤其是來自國際的新興藝術思維。而且嘉義中學的教書生活，常令他覺得一成不變，人變成了傳聲筒，沒有自主意識。⁶⁸

因此，1952年辭去教職北上，與藝專同學廖未林、學長何明績及六、七個老同學，共同賃屋於臨沂街一間日式房子，開始職業畫家生涯。因為當時廖未林與同學合夥開了廣告公司，為報章雜誌和兒童讀物繪製插畫，兼設計郵票。席氏在其指導與協助下，也替兒童讀物畫些插畫、設計郵票圖案，以賺取生活所需。閒暇時間則外出畫水彩畫，或是在家裡畫油畫。1953年，席氏與廖未林在合作大樓舉行聯合畫展，廖未林展出的是裝飾畫，而席氏展出的是新國畫、水彩、油畫和速寫。

1954年，在一次偶然的機會裡，他買到一本瑞士版的現代畫集，其中馬蒂斯初期的作品，由印象派重視光影和鮮豔色彩的表現技法，跨越到野獸派

⁶⁶ 何鐵華曾是孫立人的智囊，主掌文宣事務，少時曾受教於陳抱一，對現代藝術有相當認識，再加上強烈的民族意識，與對中國傳統藝術的景仰，來台後率先投入現代藝術工作，積極倡導新觀念。但1955年，孫立人因案解職，何氏隨之遭跟監。1958年，何氏藉著出國辦展覽的機會輾轉赴美，從此告別台灣美術圈。

⁶⁷ 1949年國府遷台後，為了與大陸的中共政權相對抗，台灣成為標榜「自由」的「自由中國」。

⁶⁸ 席德進，〈裝飾家設計家插畫家的廖未林〉，《雄獅美術》17期，頁86。

單純的線條與色彩的筆法，讓他留下深刻的印象。雖然，以前就讀成都藝專時，龐薰棻老師曾教授野獸派繪畫技法，但當時他對於這些新的藝術思潮尚不能完全瞭解，如今，再次接觸到野獸派作品，讓他重新體會色彩運用的方式。他說：「這時我才對色彩有了認識，用這種強烈的色彩，正能表現台灣這亞熱帶的陽光和景物。」⁶⁹因此，他仿效烏拉曼克（M. Vlaminck，1876-1958）、特朗（Andre Derain，1880-1954）、康丁斯基（W. Kandinskij，1866-1944）和克利（Paul Klee，1879-1940）⁷⁰等畫家，使用大紅大綠的強烈原色作畫，並在報紙上著文介紹馬蒂斯的作品，⁷¹積極提倡野獸派藝術（圖1-1）。

後來，他又在美國《生活雜誌》，和法國駐華大使館收藏的畫冊中，見到畢費（Bernard Buffet）⁷²的作品。畢費出生於法國，幼年曾遭逢第二次世界大戰，所以，作品多為冷淡色調。五〇年代之後，開始運用純色及直截、粗獷的線條，和簡單的幾何圖形來呈現生活中的景物，例如：靜物、家居日用品、巴黎街景、摩登大樓和各行各業人物等（圖1-2）。畢費將自然景物還原成三角形、四邊形或圓錐體，並把線條拉直的創作方式，深深吸引席氏。他認為這樣的表現方式非常有趣，頗具現代感，與歐美風行的抽象藝術有些許相似之處，能與國際藝術發展契合。所以，席氏也嘗試以類似的手法表現

⁶⁹ 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《藝術家》2期，頁17。

⁷⁰ 烏拉曼克（M. Vlaminck，1876-1958）和特朗（Andre Derain，1880-1954）是立體派的畫家，特朗受塞尚影響，畫風明顯接近塞尚，而烏拉曼克受梵谷影響。康丁斯基（W. Kandinskij，1866-1944），生於莫斯科，受到法國野獸派影響，創作上強調簡潔的色彩和線條。克利（Paul Klee，1879-1940）是表現派畫家，研究塞尚、梵谷、馬蒂斯、畢加索和康丁斯基等人的作品，從康丁斯基處學會了色彩和線條的配合，從馬蒂斯處學會了輕淡色彩的調配法。見馮作民，《西洋繪畫史》，頁223—224。

⁷¹ 席德進，〈現代畫壇大師瑪諦斯〉，《聯合報》六版，1953年10月13日。

⁷² 畢費（Bernard Buffet，1928-99），為法國新具象主義畫家，五〇—七〇年代國際畫壇當紅畫家之一，受存在主義思想影響，作品暴露人類生存的苦惱與社會的醜陋，筆觸強勁，色彩少而冷漠，創作上貫用粗黑線條和簡約色彩。1955年，被《藝術知識》雜誌選為戰後最傑出的十大藝術家之首。1958年，更被媒體譽為法國寫實繪畫接班人。1965年，獲選為戰後二十年來十大藝術家之一。見何政廣，〈畢費年譜〉，《雄獅美術》30期，1973年8月，頁40—43；何肇衢，〈閑談畢費〉，《雄獅美術》30期，1973年8月，頁33—39；賴傳鑑，〈現代畫壇的寵兒—畢費〉，《雄獅美術》30期，1973年8月，頁5—32。

人物和風景，但是在色彩方面依然維持大紅大黃的強烈原色，並未學習畢費的冷色調，因為他受龐薰堯影響認為：「色彩代表個人的感情，不可受別人的影響。」⁷³對於色彩的運用及特色，容後再述。

由於席氏的素描基礎相當深厚，如今學習了畢費冷硬似鐵、既準且狠的線條之後，筆法更為乾淨俐落，再加上強烈而有個性的配色方式，使他成為當時國內最具有潛力的畫家。⁷⁴此後，在他的作品中經常可以看到畢費的線條、構圖及馬蒂斯的色彩。從這時期的作品表現上，我們可以看到，席氏正在努力探索西方現代藝術，並尋找一種能夠貼切傳達個人感覺的創作風格。

1955年，席德進與廖未林、吳學讓、任國強、林元慎、何明績和張光賓等十一位同學共同舉辦聯合畫展，展出的作品有國畫、油畫、水彩、圖案和陶瓷。在當時他們可說是台灣製作藝術陶瓷的先鋒，由吳學讓和許占山最先開始製作，後來其他人也跟著投入藝術陶瓷的刻花、彩繪造型，為現今台灣藝術陶瓷打下基礎（圖1-3）。⁷⁵1956年，林元慎結婚搬出臨沂街，不久，席氏也搬到羅斯福路四段鐵道邊，比鄰的農家、黃牛、街景及人物，成為他繪畫的題材。這一年，對他創作生涯影響最大的是，結識了英國駐台北淡水領事安德普·佛蘭克林（Andrew Franklin，1914-?）。

佛氏自1937年考進英國外交部後，即派駐中國領事隨習，時逢中國對日抗戰，因而跟隨國府轉至陪都重慶，不久又奉調印度、法國、德國等地領事館工作。大戰結束後再度派往中國，其後又調往阿富汗及瑞士等地。1956年調任台北淡水領事，1958年調為西德杜塞道夫總領事，1974年退休。或許因為抗戰時期曾駐重慶，後來在台北與四川畫家相遇，雙方頗有一見如故之

⁷³ 楊恩生，〈駕簡馭繁、返樸歸真〉，《懷思席德進》，頁96。

⁷⁴ 關於評論家認為席德進五十年代的作品，酷似畢費，席氏從未正面承認或否認。但是，晚年在病榻上閱讀了羅青撰寫的〈繁華落盡見真純〉一文，對於文中羅青所提出的看法，並無不悅，看後該文一字未改，原文照刊。依照席氏高傲的個性，卻未對此作出回應，應是認同了羅青的論點。因而我們可以大膽的說，席氏年輕時曾因仰慕畢費，而學習其畫風、筆法。見羅青，〈繁華落盡見真純〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集 I 水彩畫》，頁10—11；羅青，〈一見面就罵我的人〉，《懷思席德進》，頁143。

⁷⁵ 席德進，〈裝飾家設計家插畫家的廖未林〉，《雄獅美術》17期，頁88。

感，再加上佛氏對席氏的藝術才華與繪畫風格甚為欣賞，因此多方予以協助。五〇年代的台灣，物資相當缺乏，稍好的繪畫顏料更是難以購得，因此，佛氏常利用假期或返國述職時，在香港、倫敦或其他國家，幫席氏採購繪畫顏料及用具，並收購一些他的佳作。⁷⁶

在佛氏及友人葉公超的介紹下，席氏還結識許多外國人士和各國使節。⁷⁷這些友人經常購買席氏的作品，因為他畫上的台北街景、台灣廟宇、淡水河邊風光、市場和攤販等，富於地方色彩的畫作，非常吸引外國人的興趣，有些題材還是受了外國人的授意而畫。對此，席氏並不介意，他認為：「一個畫家在題材方面的選擇受買主支配，是免不了的。譬如米開朗基羅畫西斯庭的壁畫，不也是順從他的保護人—教皇的授意而作嗎？」⁷⁸因此，他每年賣畫的收入多達五、六萬左右，使他的生活及經濟狀況逐漸穩定，更讓他成為當時台灣少數可以靠賣畫為生的職業畫家之一。

1957年5月，席氏在「華美協進會」舉行生平首展，這是他探索西方現代藝術精神的起點，不論具象或抽象作品，都呈現出相當程度對西方現代藝術的追求與嘗試，獲得各界好評，展出的作品幾乎全部售出。⁷⁹二年後，他又參加在台北舉辦的「現代畫聯展」，確立了他在那一陣抽象藝術風潮中所扮演的角色。1960年，他的抽象畫作更入選了台中美國新聞處的壁畫徵選活動。該壁畫是用馬賽克鑲嵌而成的，為求效果良好，席氏親自選料、選色、調配、督工製作，使該壁畫達到了預期效果，這是他第一件，也是最後一件大型壁畫作品。後來，新聞處遷走後，該大廈改為海鮮餐廳，壁畫被廣告牌

⁷⁶ 席德進為郭良蕙繪製肖像畫時曾說，他用的都是國外的高級顏料，台北買不到，還要託人帶回來。見郭良蕙，〈席德進和他的作品〉，《藝術家》295期，1999年12月，頁210；傅維新，〈席德進早期罕見作品最近在英出讓始末〉，《藝術家》270期，1997年11月，頁291。

⁷⁷ 吳學讓主講，王翠萍整理，〈席德進的藝術與生活—席德進的生平〉，《台北市立美術館季刊》3期，頁54。

⁷⁸ 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《藝術家》2期，頁17。

⁷⁹ 劉文三，〈將生命還給繪畫、畫作交給歷史—席德進的水彩藝術〉，《台灣美術》22期，頁9。

遮去一半，成為席氏唯一被棄置在外、唯一被遺忘的作品。⁸⁰

在追逐現代前衛藝術、創作抽象畫的同時，席氏也創作了許多人物肖像畫，並嘗試將具象與抽象合而為一。⁸¹因為單純描繪對象，似乎無法滿足畫家的內在心靈，抽象畫卻能令他盡情的發洩自我情感。因此，他將人物肖像畫的背景用抽象的色彩與線條表現，而人物則用具象的手法如實描繪，最具代表性的作品是1962的「紅衣少年」(圖1-4)。該作品以銳挺的黑線，描繪人物的特色，如大眼、瘦長、及人物的輪廓，並將人物放在一種抽象色彩組合的背景前，顯示畫中人物質樸、羞澀，又稍帶野性的氣質。這是席氏日後人物畫風格趨於成熟、穩定的一個重要起點，也是席氏最滿意的作品之一，就算是旅歐時期亦隨身攜帶，不曾賣掉或贈予他人，此或許基於對畫中主角，即《席德進書簡》的收信人—莊佳村，有著一分特殊的情感，而對這幅作品倍加喜愛。

三、 歐、美遊歷時期

五〇年代，西方新興藝術思潮不斷湧入台灣，對席德進來說，光從畫冊上吸收二手資訊是不足的，他想要到國外，直接吸取西方藝術精華，進而成為國際性畫家。原先他打算到美國留學，但擔心無法通過考試，且經濟能力難以應付，因此考慮赴法深造。幸得友人協助，取得生活保證書及機票，但當時國內法令規章嚴格，藝術家想出國進修相當不易，⁸²只能靜候機會。

1962年，美國國務院派人來台遴選現代畫家赴美考察，席德進積極爭取

⁸⁰ 谷風，〈我所知道的席德進〉，《懷思席德進》，頁136。

⁸¹ 當曾景文對他說：「你還是向人像方面發展較好。」的時候，他說：「你看，我把抽象的色彩，技巧使用在人像畫中，我想把這兩種東西調和起來。」見席德進，〈曾景文在臺北（下）〉，《聯合報》八版，1962年1月7日。

⁸² 1959年席德進寫給佛蘭克林的信件中曾提到有意出國進修，赴美或赴法，雖有友人相助仍是困難重重。傅維新，〈席德進早期罕見作品最近在英出讓始末〉，《藝術家》270期，頁292—293。

機會，邀請那位美國代表到他的畫室，看了全部的作品，使他相信席氏比其他人都強一點，因而推薦席氏獲得這項殊榮。席氏積極進取、求新求變的個性於此表露無遺。他相信：「假如你有真本領，最好讓識貨的人知道，你就不會被埋沒。」⁸³因為生存即是競爭，每個人都要懂得為自己製造機會，更應懂得把握機會。所以，當他得知有此機會時，自然努力爭取，一圓出國深造的夢想。然而，此舉卻引來許多批評。因為，美國代表原先意屬的是另一位畫家，可能是胡奇中，席氏卻極力爭取。因此，有人認為他很會鑽研，不過，他卻認為他以公平的方式去爭取機會，並未曾傷害別人，這個資格的取得可說是光明磊落的。

在出國前，席德進和共同赴美訪問的廖繼春於美國新聞處，舉行聯合展覽，並出版畫集《席德進的世界》，為過去十年創作歷程作一簡單回顧，其中油畫、水彩、素描各佔三分之一，有具象作品也有抽象作品。在這本畫集中，我們可以看到席氏在台北十年的努力，及未來三十年的創作方向與軌跡。

1962年8月26日，席德進啟程赴美。這一年，席氏39歲。他帶著尋寶的心情來到美國，大部分時間都在各大美術館、博物館或畫廊中參觀，努力吸收各種新知。以前在國內只能從複製品和畫冊上，認識歐美各種新興畫派，現在得見真品，自有一番不同的體會。因為只有站在原畫面前，才能感受到震撼力和動人的感覺，「看了世界偉大的名作，才了解它到底好到什麼程度，其驚人的偉大何在。才感受到一件天才的傑作給予人崇高，奇妙的震撼。這些無論任何複製品或影片，均無法傳達，唯有你去面對它，才不會被削減或受限制。」⁸⁴能夠真正站在一幅藝術作品前面，才能體驗真實的生活，而這種實際經驗是非常重要的。

當席氏抵達美國時，紐約畫壇已不流行抽象藝術了，代之而起的是普普藝術（Pop Art）。六〇年代美國大眾文化興起，傳播媒體、搖滾樂、電影、牛仔褲和速食，迅速且深遠的影響人類的食、衣、住、行、育、樂各方面，

⁸³ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁90—91。

⁸⁴ 席德進，〈漫談歐美各國美術館觀後感〉，《雄獅美術》18期，1972年8月，頁28。

使得傳統繪畫受到嚴重挑戰。新一代的藝術家主張要改變傳統繪畫觀念，運用新的素材、題材創作，看起來愈不像繪畫、愈通俗的，便是最符合時代潮流的作品。過去藝術家擔心受到廣告畫影響，作品會流於低俗，但是換個角度想，廣告也有它的力量，也是可以入畫的，於是普普藝術就這樣產生了。⁸⁵過去抽象藝術所表現的是內在精神，強調個性、感情、個人的藝術觀，但是，這樣的藝術離現實人生太遠了；而普普藝術則是大眾的、通俗的，強調應積極把握現實生活，藝術創作應從日常生活出發，把生活事物帶進藝術裡。因此，所使用的題材也都是人人所熟悉的熱狗、可口可樂、廣告漫畫及性感明星等各種美國的人、事、物。

在這樣崇尚變異、創新的思潮影響下，創作的技巧已經不再是評價作品優劣的最大考量要素，任何東西只要經過藝術家的巧思整理、安排，立刻就可以成為藝術品。由於強調變與新，畫壇上各種繪畫流派、風格，更迭迅速，一個人可能一轉眼就變成為名家，也可能一瞬間就被另一位名家替代。因此，席氏體認到如果沒有自己的原則，一意追趕時髦，只會弄得自己頭暈眼花而已。而且，過度學習其他畫家的畫風，也會失去自己的風格。為了讓一件藝術品能夠在當世受到肯定，也能在未來長久受到重視，他認為在創作時，必須把握一個永恆的原則，即人的情感、時代思潮和民族文化傳統。這是他畢生最堅持的原則，在日後的藝術創作生涯中，我們可以很明顯的看到他的堅持。

1963年7月10日，席氏離開紐約，先到倫敦拜訪佛蘭克林夫婦，隨後，參觀大英博物館及國家畫廊等地，並在當地寫生，之後再轉往巴黎。在巴黎短暫停留十天之後，開始到歐洲各國旅行，因為他嚮往歐洲年輕人的流浪旅行，想像他們一樣走遍世界每個角落，看看其他地方會給他怎樣的感受，會對他產生怎樣的影響。在看了許多文藝復興時期的名畫後，又回到巴黎定居。

十九、二十世紀以來，巴黎一直是世界文化中心，直到二次大戰期間，飽受戰火蹂躪，支持藝術的客觀條件已大不如前，導致大量藝術人才移民美

⁸⁵ 席德進著，鄭惠美編，《上裸男孩—席德進四〇至六〇年代日記選》，頁160。

國，紐約取代巴黎成爲最具爆發力的藝術中心。但是，巴黎並非完全沒落，只是紐約的新藝術比巴黎更爲活躍、更激進一些。六〇年代，巴黎和紐約並列爲當代世界文化活動中心。席氏剛到法國時，那裡的繪畫主流仍是抽象藝術。在9月27日舉行的巴黎雙年展上，法國畫家的作品仍以抽象藝術爲主，僅有少數幾幅普普藝術作品。但其他參展的國家，如美國、英國、義大利及其他歐洲國家的作品，則多屬於普普藝術，讓這次的雙年展充滿了新藝術的活潑氣象。在法國，普普藝術發展得比較慢的原因，可能是因爲法國不像英國和美國工商業發達。在巴黎街頭沒有刺眼的廣告，生活的步調也很緩慢。但是，不久之後，各國藝術家紛紛將新藝術帶入法國，在巴黎舉辦各類個展或聯展，包括普普、硬邊和歐普藝術等各式各樣的新畫，反映當時的生活現況，提供一個新的視覺世界。

所謂硬邊藝術（Hard Edge Art）是由精簡的幾何圖形，配上清晰明銳的大面積色面，捨棄抽象藝術色彩明暗對比與三度空間的畫面效果，構成平坦的二度空間效果，所使用的色彩限定在二或三個色調內。而歐普藝術（Op Art）則以黑白對比或強烈色彩的點、線、波紋製成圖形，強烈衝擊人們的視覺，使人看起來有波動及變化無窮的感覺。在這些新藝術的刺激下，席德進不斷思索自己的藝術定位。在歐洲近三年，他投入最前衛的藝術潮流，旅行各地，參觀博物館、畫廊、古蹟，也常在大街小巷裡溜達，希望能深透進去，從了解偉大藝術的路途中尋找自己的藝術。在看遍他人作品後，努力尋找完全屬於自己的藝術，創作的時候有一種強烈的排斥力，想用自己的方式來表達。「由於排斥別人，而形成了自己，不管是好是壞，自己的最重要。」⁸⁶這種狀態是在台灣不曾體會過的。

當時的台灣，仍處於戒嚴時期，藝術環境較爲閉塞，藝術創作無法獲得成長，心靈上也無法獲得滿足。而國外的藝術環境較爲活絡，充滿新鮮的刺激，喚醒了他對中國傳統民間藝術、童年的情境與週遭文物的記憶，是那麼的樸拙多彩而豐富，更使他逐步思索現代中國畫創造與傳承的問題。於是，

⁸⁶ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁47。

他從東方美術館—吉美(Guimet)博物館，收藏的古老中國美術品，如陶瓷、琺瑯、雕漆、金器等，和相關畫冊、書籍上吸收養分，作為創作的依據。⁸⁷在那裡研究並學習中國人最寶貴而優秀的藝術傳統，沈醉在石刻、建築和民間藝術的天地裡。從而對許多中國建築、民間藝術，有了一番新的認識與瞭解。他發現自己最感動的，竟是中國民間藝術那股樸實、原始的生命力。於是，他請友人莊佳村幫他在台灣、金門和馬祖等地，收集各式民間年畫、或燒香敬神用的木刻版畫，再寄至巴黎給他，⁸⁸他想要將這些中國民間藝術放進他的畫裡，利用古老的文化傳統，建立自己的風格。

慢慢的，他的畫風改變了，他將中國民間藝術的造形及書法符號，與普普藝術相融合，以硬邊的平塗精簡色面及歐普的色彩對比，創作出具有西洋風格與中國情懷的作品。1965年2月9日，席氏在法國巴黎 Haut Pavé 畫廊舉行首次個展，展期三週，展出十七幅近作。他認為這樣的創作方向，是受普普藝術影響，由中國民間藝術出發。⁸⁹因為創作風格新穎，受到許多外國參觀者的肯定，⁹⁰但中國參觀者卻不太認同這樣的作品，認為不中不西，不過席氏不以為意，自認「趕上了時代，表達了自己」。⁹¹

這次展出的作品，大多保留抽象繪畫時期較強的筆觸與質感，而題材以門神、版畫、布偶人物、建築彩繪、扇面圖案、八卦及仿宋體字等中國傳統民間藝術造型為主，也有取材自西藏佛教密宗圖案的幾何構成(圖 1-5)。強烈的大紅、大綠或大藍色彩，令人產生視覺的震撼。筆法上，以平塗方式呈現中國門神、天官、葫蘆、八卦及蟠桃等吉祥的神祇或器物(圖 1-6)，又以

⁸⁷ 東方美術館所收藏的中國藝品是魏晉南北朝以前的藝術，因為早年敦煌的古物作品被二個人買走，一個是英國人，一個是法國人白希和，其中尤以法人取走的最多、最好，因為白希和懂得漢文，能選取較優良的作品帶走。而這些被白希和買走的藝品，便收藏於巴黎的東方美術館(吉美博物館)。見王秀雄，《藝術哲學與美學》講義，頁30。

⁸⁸ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁83。

⁸⁹ 同前註，頁67。

⁹⁰ 這次畫展雖然受到許多人肯定，但是，除了送給畫廊三幅作品當作是開辦畫展的酬勞外，其他作品並未賣出。

⁹¹ 同註88，頁94。

光的波動來營造畫面的趣味，處處可以看到普普、歐普和硬邊藝術的影響，但又能掌握自己民族的特色。

對大多數歐美畫家而言，他們的普普藝術作品是運用現代都市文明的產物，但席氏卻是以生活中即將消失的器具、文物或建築為主，因為即將消失才值得被紀錄下來、畫下來。席氏希望將這些一代代傳承下來，卻逐漸消失於現代化社會中的中國傳統器物或圖騰，保存在他的畫中。

這些作品是以傳統中國精神及題材為主，結合西方現代繪畫理論及表現方式，充分展現個人獨特的創作風格，也呈現現階段席氏在中西繪畫融合上所作的努力與嘗試。無論是普普、硬邊或歐普藝術，在他手上都一一轉化成中國的、東方式的表現方式。基本上，在巴黎二年多創作的作品，不但自西方現代藝術中脫胎而出，也有別於宋代以後的中國繪畫傳統，逐漸走向漢唐民間藝術風格。

然而，當他在各大美術館參觀時，深切地體會到畫家與作品，是牢固附著在畫家生長或生活過的土地上，如一株老樹不可移植。而他們的藝術也像是屬於那塊土地，與那兒的空氣、陽光發生著關係。因此，在看過了偉大的作品之後，他想到應該回台灣，去畫一些「偉大」的作品，表現我們這一代人的感受。⁹²他常常想念台灣那些色彩強烈的廟宇，剛健的防風樹和雄偉的中央山脈，他想要用畫筆把中國鄉村、農人及廟宇紀錄下來。如今對於充滿陽光、梧桐樹、白雪、寒風的巴黎，他已不再眷戀；相反的，在巴黎的歲月只是加深他的孤獨感。西湖上的光影、嘉陵江上的燈影及淡水河上的燈光，都令他難以忘懷。他相信唯有在自己的土地上，藝術才能生根、獲得滋養，才能畫出具有民族色彩的藝術，而不是在他人的國土上流浪，畫些懷鄉作品以換取個人名利。

因此，他決定回國。但是，選擇出國的人需要勇氣，回國則更需要勇氣，因為國外的各種生活條件都優於國內，多元的藝術環境、各大美術館與博物館所陳列的名畫或收藏的豐富書籍、資料取得快速而便捷，加上自由的環

⁹² 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁132。

境，使得情感能得到完全的抒發，在在都吸引席氏留連於國外。但另一方面，看到東方美術館中所藏的中國傳統藝術作品，又激發他對家鄉的懷念，對中國傳統文化的熱愛，想要回台灣創作屬於自己的藝術。這樣矛盾的情緒一直困擾著他。

在現實層面上，由於 1965 年法國政府改變文化政策，規定在蒙馬特為人畫肖像畫的藝術家⁹³必須具備畫家身分，而席氏是以學生身分居留法國，在當時改變身分是件很困難的事，因此，席氏不能再到蒙馬特為人畫像賺取生活費。⁹⁴其次，席氏爭取機會赴美考察美術，及至歐洲各地遊歷，除了想進一步了解西方畫壇的動向，吸收各種藝術新知，最重要的還是希望能在國際畫壇上有所表現，獲得肯定。但是，巴黎畫壇是以年輕畫家為主，由於年齡的限制，許多大畫展他都無法參加，常令他覺得壯志難伸。⁹⁵晚年，他回憶在巴黎的那段時間，感慨地說：「以前在法國也想做個國際性的藝術家，但沒有做到，因為壓力太大了，因此失望的回來。」⁹⁶另一方面，莊佳村將於 1966 年 3 月退伍，若是返國，或許二人可以一起生活，共同計畫一些事業，例如，賣畫、開畫展。

因此，席氏決定 1966 年秋天啓程回國，利用春夏期間在法國多賺點錢，買些顏料與畫布回台。但是後來卻改變主意，因為回到台灣也可以賺錢，而時光卻是一去不復返。所以，他提早於 3 月 31 日動身回國，途中經過羅馬、拿波里、雅典、伊斯坦堡及曼谷。原本預計於 4 月 17 日抵達香港，但是，因為雅典的古希臘文化太吸引人，而使旅程延誤。5 月間在香港舉辦個展後，6 月 9 日滿載著對中西藝術的體會回到台灣。

對於席氏的歸國決定，曾引來台灣畫壇廣大評論，許多人認為席氏放棄對現代藝術創作的探索，尤其在當時國內一片崇尚西方文化的風氣下，「出

⁹³ 席德進在法國蒙馬特為人畫像之相關討論，將於第二章詳述。

⁹⁴ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁106；席德進，〈蒙馬特的畫家們〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集Ⅱ油畫》，頁62。

⁹⁵ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁108。

⁹⁶ 郭英聲，〈懷思席德進—他是一位存在感那麼強烈的人！〉，《雄獅美術》127期，頁30。

國」是進步的表現，而「回國」則是退步；甚至有人認為他遇到了瓶頸，所以才會回國。巴黎是個很迷人的都市，生活單純、自在、無憂無慮，且賺錢容易，但是，席氏卻認為在巴黎住久了會使人墮落，會被金錢所引誘而荒廢真正的創作。況且，身為東方人，西方文化再好、再優美，依然是他人的產物，無法真正深入心靈深處；自己生長的國土，客觀的生活條件上，雖然比不上西方城市，但是它卻代表了中國的性格，也是他藝術創作的泉源及動力，西方世界對他而言是遙遠的，「他們難瞭解我們，我們也接受不了他們的。」⁹⁷於是他決定回國，將藝術創作落實在自己的土地上。

第三節 晚年時期

1966年回國後，至1981年逝世前，席德進踏遍台灣各地，用畫筆記錄下台灣的風土民情，並投入古建築與民間藝術的研究，締造了個人藝術生涯的另一高峰。本節試圖從「發掘鄉土古文物」、「摹寫台灣山水」和「改革現代中國畫」三方面，來探討席氏晚年的藝術思維。

一、發掘鄉土古文物

1966年6月，席德進意氣風發的回到台灣，滿載著海外四年遊歷心得歸來，驕傲的向國人展現這四年成果。一回國，忙著四處講演，介紹西方藝術，並播放幻燈片，包括「羅浮宮名畫」、「巴黎西洋現代美術館名畫」、「希臘藝術品」、「普普及歐普藝術」、「席德進環球旅行水彩畫」及「巴黎街頭」等。

⁹⁷ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁150—151。

⁹⁸同時，也期勉國內藝術家應多接觸國際藝術潮流，將眼界放寬；而留在國外的藝術家也能常回到台灣，給予國內藝壇鼓勵。另一方面，他開始往鄉下跑，看那些鄉下人、廟宇和民間藝術，他想要從民間藝術中探尋中國人的精神與民族性。他不斷思索什麼是中國的？要如何畫出一個現代中國人？他認為，必須以現代的方式去表現自己民族文化的特性和風格，才能讓現代中國畫立足於世界藝壇，「因為我們不能復古，因為我們不能移植一個時代。」⁹⁹

回國的第二天，何肇衢陪他去逛萬華龍山寺，他們坐著三輪車經過台北小南門時，驚喜的發現古城門風采迷人。後來他到台南，看到小西門，彷彿回到古代長安城的氣象。從此，他就一頭栽進台灣民家古厝及廟宇的建築天地中。他將這些古厝、古廟一一拍照、寫生、研究，也把這些民間藝術放進他的畫作裡保存、收藏，使得他這時期的作品，在造型上傾向中國傳統建築的門、窗、馬背和燕尾等形式，在色彩運用上，簡潔、精緻，對比色彩的運用與傳統彩繪中的漸層手法，營造了一種既傳統又現代的視覺感受，還有與米篩和版畫等實物結合而成的普普作品，企圖開創出具有個人獨特風格的現代中國畫。

而上一代農村老人臉上流露出來的氣息，更令他感動不已。因為他小時候就生長在農村，所以對農村有一份深刻的感情，他想要畫下這些為求生存而奮鬥、默默吃苦的現代中國人。「我要將我們這些真正中國人放進我的藝術中，保存起來。」¹⁰⁰他很欣賞那些赭褐色的皮膚、粗厚的手掌、坦誠的笑臉，他們所流露出的情感是樸實的，沒有絲毫偽飾與炫耀，「是這些沒沒無聞的鄉人，把我們的世界改造成富庶的樂園。而我們總是輕易地把他遺忘。」¹⁰¹因此，席氏帶著速寫簿、顏料和畫布跑遍台灣各地，在鄉間、在海邊為當地人速寫、作畫，努力紀錄下古老中國的精神。1968年，更發起了「藝術歸

⁹⁸ 〈席德進昨放映幻燈片欣賞世界名畫及藝術品〉，《聯合報》七版，1966年6月19日。

⁹⁹ 張菱齡，〈歸來的席德進〉，《幼獅文藝》193期，1970年1月，頁181—182。

¹⁰⁰ 同前註，頁182。

¹⁰¹ 席德進，〈鄉土歌頌—十六、鄉人〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集 I 水彩畫》，頁47。

鄉」活動，帶領許多青年學子到各鄉鎮寫生，並在當地辦展覽。¹⁰²

1969年秋天，席氏以歷盡滄桑的廟前老人、老婦、和尚為題，推出「歌頌中國人」畫展，歌頌這些傳統中國人的智慧及堅忍、沉毅、樸實的人格特質。在這些作品中，深刻勾畫出真正的中國人面貌，代表中國人生活的真實面，畫出民族深厚、沉著、仁愛、永恆而燦爛的一面。¹⁰³也許是因為最了解到西方的文化，才會更深愛自己的文化吧！在油畫作品「鄉下老婦」(圖1-7)和「蹲在長凳上的老人」(圖1-8)中，他以寫實手法精確描繪老人、老婦，而以普普、歐普或硬邊等西方現代藝術手法，描繪建築物的造型與色彩為背景。一如五〇年代以抽象畫為人物背景般，試圖將傳統中國民間藝術與西方現代藝術相結合。這些單純而強烈的色彩，充滿了力量，席氏認為：「**色彩是我的語言，我的色彩就是中國人的色彩，那些你隨時可以在廟宇中京戲的服飾上，年畫裡或其他地方看到的色彩，大紅大綠，單純而又強烈。**」¹⁰⁴

鄭惠美認為，席氏把中國傳統民間藝術開放性的生命能源，與西洋現代藝術多元性的創造表現相融合，開拓了中西藝術融合的種種可能性。¹⁰⁵而這樣融合了鄉土與現代、中國建築色彩與人物的普普或歐普風格的現代中國畫，為席氏開闢了一個新的創作領域。敦厚、樸實的老人，配上色彩單純而強烈的背景，不僅表現出中國人真實生活的一面，也呈現出中國數千年文化及民族情感，這是最真實、質樸的中國人性格。席氏深深被這樣一脈相承的傳統文化所吸引，在廟宇屋脊的飛躍線條，在中國古傢俱的穩重稜線間，在古稀老人臉上的皺紋裡，充分展現了他對中國傳統文化的景仰。

為了能更精確的描繪古屋、古廟，席氏開始研究古建築物，1972年，更獲邀至淡江大學建築系演講，1976年應聘至淡江大學建築系教授水彩畫。在課堂上，除了教授水彩技法外，也暢談他觀察古屋的心得，更時常在課堂外

¹⁰² 陳宜君，〈因為情緣而收藏—席德進作品收藏者大追蹤〉，《典藏藝術》82期，1999年7月，頁131。

¹⁰³ 張菱齡，〈歸來的席德進〉，《幼獅文藝》193期，頁184—185。

¹⁰⁴ 同前註，頁185。

¹⁰⁵ 鄭惠美，〈美利與哀愁、情欲與靈性—席德進的藝術創作與人格特質〉，《典藏藝術》82期，頁110。

帶著學生去目睹古屋風采。

1977年7月18日起，席氏接受軍方邀請前往金門，展開為期十六天的訪問寫生，以日記和畫作紀錄下金門古建築物的風采與歷史。這是席氏畫古屋，研究古屋最顛峰的時期（圖1-9）。雖然十年前他曾到過金門，不過當時他對中國傳統民房建築還無多少認識，而且當時金門戰地氣息濃厚，無法自由的到處寫生、觀察。這次再到金門，則有一番較深刻的體驗。行前，李乾朗將他在金門服役時所紀錄的古屋地點資料提供給席氏參考，阮義忠也提供許多相關資料。他們二人所拍攝的金門民房照片，深深吸引著席氏。

一到金門，席氏立刻被那古老的面貌所震懾住。這是一個還未經現代科技文明改變的中國傳統小城，紅磚砌成厚實且風格別緻的房屋、恬靜的庭院、窄狹的小巷、有涼台伸出大街上的白色樓房、古老的廟宇、亭閣和牌坊等，點綴在金門城中，使它顯得文雅而古氣盎然。這兒動人的景觀，似乎把席氏帶回古老的中國。不論是廟宇、三合院民房或洋樓等各式建築，都令他感動許久。每座建築物都有不同的風情，變化多樣，到處都可以入畫，題材取之不盡，因此，席氏把握機會拚命畫畫。他在村落中穿梭尋找，寧靜的氣氛、紅磚、黃白色的石牆、強壯的馬背與飛躍的燕尾將整個人團團包圍住。他陶醉在這片古屋、古廟中，讚嘆著古老中國人的偉大：「**中國人就憑一股堅強的意志與刻苦的耐力，在山石之間建起家園，在貧瘠的泥土上討生活。無語向著蒼天，世世代代地流傳下來**。」¹⁰⁶

1978年，席氏跟隨參訪團參觀東南亞和中南美洲，在異鄉看到中國傳統建築，讓他倍感興奮，而異鄉原始的文化同樣也撼動他的心。在中南美洲看到西班牙式建築、印加人的彩色服裝、頭戴草帽的外國婦人，都深深吸引著他，因為這裡的人臉很像中國人的面孔，厚實、性情溫和可愛。而殘破的古城、街上水池、彩色的牆、中國式大門、庭院、斗拱、窗戶、鐵欄杆和趕集的人們，都令他興奮不已，這是與台灣完全不同的情調。於是，他拿起相機，

¹⁰⁶ 席德進，〈南方小鎮組曲〉，收入台灣省立美術館編輯委員會編，《席德進紀念全集Ⅲ水墨畫》，頁74。

拚命捕捉這些建築和人群，捕捉這裡原始而有特色的風光。

不論是台灣的古屋、古廟，或是香港的古厝、中南美洲原始的傳統建築，只要是原始而有生命力的古建築物，都會吸引席氏，令他陶醉其中。這些古屋、古廟，不是在夢中，也不在古畫中，而是他一次又一次地親身拜訪。因為親身經歷過，「他畫出了古屋的質感、量感、寧靜感，更重要的是古屋的生命感。」¹⁰⁷除了古屋、古廟繪畫作品外，席氏也將他對古建築物及民間藝術的研究心得，以文字呈現，撰寫了〈台灣的民間藝術〉、〈台灣古建築體會〉、〈從中國傳統民房看公寓〉和〈去金門·畫古屋〉等文章。七〇年代，席氏對中國傳統民間藝術潛心研究，親自體會、摸索的成果，在他的繪畫及文字作品中呈現出無窮的生命力，深深撼動人心。關於席氏對於古建築和民間藝術的研究，將於第三章作深入分析、探討。

二、摹寫台灣的山水

從歐美遊歷歸來後，席德進投身於民間藝術的研究，體會到中國傳統民間藝術的厚重、簡約、純樸、蒼古而有勁道，同時發現中國書法的漢隸、秦篆也蘊含了這些特質。古建築物上直線、弧線所構成的美感，與篆書的美感極為相似，於是，他開始關注中國的書法線條和筆墨趣味。

「線條」是席氏自杭州藝專習畫以來，最為關注的繪畫技法之一。在藝專時，他很喜歡倪貽德老師作品中剛勁的線條，甚而模仿倪老師的線條與結構。¹⁰⁸後來，林風眠老師教導他用線去表現物體，因此，「線條」成為他日後創作的基礎。五〇年代受到西方現代藝術影響，在線條的運用上更為執著。但是，此時席氏所鍾情的「線條」是屬於西方現代繪畫的技法，穩健、剛勁、精確，而非中國書法的用筆。1968年，他察覺到中國傳統紙、筆、水墨間特

¹⁰⁷ 鄭惠美，〈席德進—永遠的古屋，永遠的福爾摩沙〉，《聯合文學》175期，頁88。

¹⁰⁸ 何明績，〈懷思席德進—相識遍天下，私人獨憔悴〉，《雄獅美術》127期，頁25。

殊的美感和趣味，體會到宋代的潑墨畫法也可算是一種「水彩畫」，所不同的是，中國畫以墨為主，而墨分五色，不同於西方繪畫重視色彩。但是中國畫中的線條—書法，卻是西方繪畫遠遠不及的。他曾讚美說：「中國毛筆，其線條變化之多端及其敏感度之強，是西方繪畫工具所沒有的。而毛筆的運用，有起、落、頓、銼、中鋒、偏鋒之變化，一筆下去有濃淡、剛柔的變化，亦是西方畫筆所難及的。」¹⁰⁹

因此，自1969年起，他開始勤練秦漢碑帖，每天早上固定練習書法幾個小時。他認為不練篆書無法進入書法的堂奧，因為秦漢以下的書法，已成熟定型了，太過於技巧，沒什麼可感動人的。¹¹⁰而秦漢時期的民間藝術，才是表現現實生活的藝術。所以，他只練習篆書、隸書和楷書（圖1-10）。所練習的碑帖包括，篆書：石鼓文、嶧山碑、泰山刻石、延安碑、天發神識碑；隸書：北海相景君銘、石經、西狹頌、乙瑛碑、石門頌、韓仁銘、營陵置社之碑、夏承碑、白石神君碑；楷書：爨龍顏、爨寶子碑等等。¹¹¹

由於對書法的練習，使他更容易掌握「自然的內在精神」，¹¹²並進一步將沉著的用筆和穩健的線條應用在水墨畫中，無論水彩、油畫、水墨都具有中國書法獨特的線性特質。因為對書法的喜愛，他開始對刻在版畫或廟宇窗櫺、門、樑上的文字產生相當大的興趣，因為這些文字是民間匠人所寫的，源自於生活，來自民間，不受碑帖或各家各派的影響，較富於生機，含藏純樸、敦厚、純真的美感。於是他也模仿民間廟宇的裝飾，買了一個大紙燈籠，題上「席德進畫室」，掛在畫室門口。

此外，這一年（1969年），他到日本參觀大阪萬國博覽會，發現了一種日本宣紙—「本化仙」紙，使他水彩畫風格產生極大轉變。這種紙堅硬平坦又易吸水，不但可以畫水墨，也可以畫水彩。但是，這種紙不宜作多次修改，

¹⁰⁹ 盧精華，〈懷思席德進—我陪他到處寫生〉，《雄獅美術》127期，頁29。

¹¹⁰ 鄭冰，〈探索中國文化的根—席德進談他的山水〉，《雄獅美術》113期，頁116。

¹¹¹ 鄭惠美，〈不死的席德進〉，《雄獅美術》288期，1995年2月，頁48。

¹¹² 席德進認為：「練了書法之後才覺得遠比畫素描對我有更大的幫助。更有效的去把握自然的內在精神。（一種神似，也就是傳神。）」見席德進，〈與吳學讓對話〉，《雄獅美術》117期，1980年11月，頁101。

對於水份、彩度、明度的控制要把握得恰到好處，下筆前須先成竹在胸，然後一氣呵成。由於這種限制，反而使他在技法上有更成熟的表現，1969年以後的水彩作品，畫面線條較為精簡，先前即已使用的渲染技法，因「本化仙」紙的運用，更為純熟，加速了中國風的水彩風格形成。這樣極似中國傳統水墨畫的作品，是席氏努力想表達的意境。

1970年之後，席氏幾乎將所有精力投入水彩和水墨創作，水份的掌握和水份的效果，是作品的生命與精神。由於新素材和新技法的使用，七〇年代以後的作品，我們很難真正釐清哪些是水彩畫？哪些是水墨畫？甚至連高歌在1971年為其撰寫評論時，也誤以為：「**席德進不用墨，也不畫水墨，他的水彩畫是從色彩繽紛的絢爛，而歸于樸素沉雅的單純。**」¹¹³大多數人似乎對他的水墨作品較為陌生，不如對水彩作品的熱愛和關注。因此，1972年，席氏在台灣藝術家畫廊舉辦個展時，特別在以英文印刷的畫展邀請卡上，標示「Watercolor」（水彩）和「Waterinks」（水墨）字樣，以區別作品：水墨作品是指畫在一般中國傳統宣紙上，色彩以墨色使用為主要的作品；而畫在「本化仙」紙上，色彩繽紛、水渲色染的作品則屬於水彩畫。

不論水彩或水墨作品，由於「本化仙」紙的使用及習練書法的影響，使席氏的創作風格產生極大的變化。在此之前，風景畫上所使用的筆法、技巧，完全借鑑自西方水彩畫技巧；而現在，作品中融入了中國書法線條及水墨韻味，構圖也愈來愈單純了，在簡單的形象中蘊藏了自然的和諧與秩序，「**尤其其他畫中經常橫逸而過的一筆墨藍，濃、淡、留白，一筆連續一筆輾過整幅畫面、呈現在人們視覺裡，繪出了一份難能的張力，一份無限延伸的平垠與浩渺。**」¹¹⁴

在這些作品上，「人」已逐漸隱逝。六〇年代以前，席氏喜畫有原始生命力，且帶點野性的年輕人，但是，現在「**這些人都給警察抓去剪了頭髮，**

¹¹³ 高歌，〈一握泥土的真實—我看席德進的畫〉，《雄獅美術》9期，頁40。

¹¹⁴ 同前註，頁38。

整頓得千篇一律了。」¹¹⁵剩下來的人沒有突出的特色，席氏不想，也不願意去畫。六〇年代常出現的現代建築風光也消失了，取而代之的是自然景觀。因為他認為，新廟龐大而俗氣，新式的公寓建築毫無個性，無法與中國傳統民間藝術相比擬。而且在街頭畫街景，必須面臨穿梭往來的人車，還可能會有警察前來取締。因此，他只好退到田野、河畔，「面對鴨群、青山、一片水草、幾隻木船。遠離城市的紛亂，人事的干擾，注視著那空蕩的河水而出神。」¹¹⁶此時他畫面上的色彩已經不再是鮮豔、繽紛，反而顯得空茫、蕭瑟，烘托出一份萬古蕭條、大地蒼茫的永恆境界，遠遠望去好像有種無限延伸的感覺。

漸漸的，磚紅色的民房退居畫面一隅，重重的山巒成爲畫面的主角。七〇年代末期，畫面上只剩下海和山，這種以山水爲主題的水墨作品，是席氏創作生涯上的另一個高峰。這樣寧靜、澹遠的作品，可說是一種生命的體悟。在經歷了西方現代藝術洗禮，徹底了解西方文化之後，回過頭來看清楚了自己，「我讓自己深入中國文化資產裡，讓它喚醒我的民族性，培育自己整個心靈轉化成中國的，改造自己能真正用中國的眼、心、思想去看自然，從中去探求中國文化的特質究竟何在。」¹¹⁷他在中國書法、繪畫及民間藝術與傳統建築中，體會中國深邃含蓄的哲學，並涵養一份包容博大的胸襟。

三、改革現代中國畫

杭州藝專時期，在林風眠的指導下，席德進找到自己的方向，確立未來的道路，下定決心永不放棄創作，並緊隨著老師的腳步，創造、革新現代中國畫。

¹¹⁵ 蔣勳，〈生命的苦汁—爲祝福席德進早日康復而作〉，《雄獅美術》124期，頁31。

¹¹⁶ 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《雄獅美術》2期，頁18。

¹¹⁷ 鄭冰，〈探索中國文化的根—席德進談他的山水〉，《雄獅美術》113期，頁116。

對於現代中國畫的改革，一直以來都是近代中國藝術家們，最主要的課題，最早可溯自清朝郎世寧，將西洋透視觀點與以光影表現立體感的畫法，引進中國。¹¹⁸其後，有識之士不斷尋找中西融合的方法。民國初年，林風眠、徐悲鴻和劉海粟等人，借用西方現代及古典藝術，來創造新中國藝術。三〇年代，龐薰棻、倪貽德等人大力疾呼推翻舊傳統及舊形式，建立一個新的純造型的世界，以改變當時中國美術界因循的風氣。在「決瀾社」的推動下，將野獸派、立體派等西方現代主義藝術引進中國，為中國美術界注入一股新的力量。

席氏先後受龐薰棻、林風眠、趙無極和李仲生等老師或助教的薰陶，吸收了許多西方現代藝術觀念。早年，他熱衷於追逐西方現代藝術，以求與世界藝壇接軌；五〇年代，當李仲生在台倡導抽象藝術時，他也投身其中。在那個崇尚西方文化的年代，學習抽象藝術是進步的表現，而傳統中國文人畫則被批評已陷入師古臨摹的陳規中。於是，有志改革的藝術家，在中國傳統水墨中，找尋現代抽象藝術的成分，並嘗試將西方抽象藝術與中國傳統藝術相結合；六〇年代，席氏在歐美體認到中國傳統文化之可貴，於是回到台灣，在大街小巷中尋找屬於自己，也屬於現代中國人的藝術。他在台灣古厝、古廟和老人的臉上，找到令人動容的中國古老文化。因此，決定遠離西方現代藝術，從民間藝術中探尋古老中國人的精神；七〇年代以後，他盡量避免接觸西方現代藝術思潮，害怕受到影響，他要以中國民間藝術來改革，建造新的現代中國畫，因為這才是真正屬於我們自己的藝術。

席氏從杭州到台灣，再從台灣到世界各地，經歷東西藝術的洗禮，嘗試東西藝術融合，林風眠的教導一直不斷提醒著他，「從自然中抓點東西出來」、「去了解古典畫的堅強」。¹¹⁹因此，席氏一步步走進民間藝術及古建築天地裡。尤其是 1979 年，至香港拜會林風眠之後，讓席氏改革現代中國畫的意念及方向更為確定。他自信的說：「我將接下他的棒來，繼續完成創造新

¹¹⁸ 席德進，〈近百年來的國畫改革者〉，《藝術家》66期，1980年11月，頁54。

¹¹⁹ 席德進，《改革中國畫的先驅者—林風眠畫集》，頁26。

中國畫的使命。」¹²⁰

1948年，杭州一別以後，再次相見已是三十年後了。1979年，席氏藉著台灣畫家在香港舉辦聯展的機會，透過林風眠作品代理商，赴港會見闊別多年的恩師，並收集資料，回國後，為其編著《改革中國畫的先驅者—林風眠》一書。

這一次會面，林風眠對席氏這些年多變的創作風格讚許有加，也不斷提醒他要再深入研究漢磚、漢畫和注意線的表現，讓藝術創作更樸厚、古拙。回國後，席氏立即著手籌辦「現代國畫試探展」，邀集多位藝術家共襄盛舉，並研究、撰寫了〈近百年來國畫的改革者〉一文，回顧前人改革的用心，並期許八〇年代以後的台灣現代國畫，能夠「不趨赴西方潮流，穩健地從中國傳統中反省，尊重筆墨的優越性，尋求個人的風格。不再以奇特技法取勝，也不再作浪漫的激情流露。追求思想內在的表達。與現實生活結合，而不失高遠的意境。不流入粗糙浮淺的外表的改革。」¹²¹

「現代國畫試探展」並不是一個畫會組織，只是藝術家們聯合舉辦的一個畫展，以「現代國畫」之名代替過去的「水墨畫」之稱，是因為有些作品融合了中西技法、媒材及用色方式，難以用「水墨畫」一詞囊括。參與的藝術家有羅青、謝文昌、李祖原、楊漢宗、徐術修、吳學讓、陳其寬、趙二呆及席德進等，都是從傳統中國畫中脫胎而出，把西方現代的語言帶入其中，走出自己的道路。席氏期許自己能把中國畫重新帶回現實生活中，並注入新鮮的血液，尋找新的題材、構圖、意境，以水彩色感融合於水墨之中，使中國畫的色彩更具新鮮的活力。¹²²

在籌辦「現代國畫試探展」的同時，席氏也舉辦了個人畫展，將這幾年來對「現代中國畫」的體會展示在眾人面前，向大家宣告，「席德進的畫又有了新的突破」。沒有任何繪畫流派、風格的包袱，不受他人影響，而是真

¹²⁰ 席德進著，雄獅美術社整理，〈席德進訪晤林風眠始末〉，《雄獅美術》138期，頁103。

¹²¹ 席德進，〈近百年來的國畫改革者〉，《藝術家》66期，頁56。

¹²² 同前註，頁57。

正具有個人獨特風格的作品：

我的山水是台灣的山水，是現代風格的山水，是經過傳統文化的提昇、民族特性的洗禮。是永恆的山水，是萬古常新的山水，是可以信服、寄託的山水，是席德進的山水！我的山水是用西方的水彩工具傳達了東方人的深邃的情操，對自然以新的詮釋。我的色彩也變為中國水墨的趣味，賦予清新氣息與生命的活力。多年來我一直致力於中西繪畫的相互影響與溝通的途徑，今天我總算已走出了自己的路！¹²³

但是，就在席氏的創作漸臻於成熟之際，愕然發現罹患胰臟癌。1980年8月，席氏因全身發黃，疑是肝病而住進榮總，¹²⁴經吳昭仁醫生診斷後，發現是胰臟癌腫瘤，由於胰臟腫脹壓迫住膽管，導致膽汁無法流入胃內而擴散，全身發黃。所以在8月14日，由吳醫生為其動第一次手術，將膽管切斷連接在膠管上通到體外，使膽汁流入膠管末端的玻璃瓶內。此後，每日三餐前須先將瓶內的膽汁喝進胃裡再進食，因為如果胃內缺少膽汁，食物將無法消化。不過這只是治標的方式，如果要根本的治療，吳醫生認為應將胰臟與胃各切除一半，膽囊全部切除，十二指腸切除一段，再將膽管與十二指腸接到胃部。席氏認為如此一來，他的體內幾乎都空了，因而拒絕手術。¹²⁵

在病中，席氏依然到處寫生作畫，也繼續籌辦「現代國畫試探展」。為了把握所剩不多的時間，他常常自己一個人或約朋友相伴，開車到台中鄉下畫畫，一畫就是好幾天不休息。他常說：「只要來到大自然中，一畫畫，就什麼病也忘了，只想多畫出幾張好畫來。」¹²⁶就算在病中，他依然堅持必須親臨現場寫生的，因為「只有在現場，在高山之前，才能全神投入，與自然

¹²³ 鄭冰，〈探索中國文化的根—席德進談他的山水〉，《雄獅美術》113期，頁118。

¹²⁴ 席德進著，鄭惠美編，《孤飛之鷹—席德進七〇至八〇年代日記選》，頁108—110。

¹²⁵ 谷風，〈我所知道的席德進〉，《懷思席德進》，頁134。

¹²⁶ 奚淞，〈從青春的頌歌到淡遠的山水—談席德進和他的畫〉，《雄獅美術》124期，頁41。

的精神互相交融，體會到流動的空氣與空間。」¹²⁷他用這種不服氣的精神，畫出許多令人驚心動魄的山水。例如，水彩作品「金瓜石山色」(圖 1-11)。有一天，朋友開車載他路過金瓜石，夕陽的光線照著暗下來的山影，令他心中一驚：「哇！這山好凶啊！」¹²⁸於是立刻下車架好畫架，四十五分鐘就完成了這幅畫。

在生命最後兩年所完成的作品，大部份以山景為主題，近觀原作，還可以看出大筆快速橫掃濡染的痕跡。在這些層層堆疊的青山作品中，山的層次變得越來越豐富，沒有早期華麗的色彩或動人心魄的崇山峻石，有的只是水墨交融、氣韻流動的無盡生機。他說：

我經由中國人含蓄溫儒的生命態度中，將絢爛轉為平淡，並且經由無限延伸水平線中，體悟到台灣平凡山水的魅力。我的水彩追求樸拙，意圖拋棄文明虛飾的外衣，同時也追求現代美，在墨分五色的微妙變化中，顯出盎然的生趣與無窮的變化。¹²⁹

席氏的山水畫中，所蘊含的是一份中國人含蓄而溫儒的生命體悟。在藝術創作上，他所走的路與林風眠、徐悲鴻和劉海粟等人一樣，都是致力於融合中西，從西畫入手，轉而走入國畫殿堂。所不同的是，「民初畫家大都以西畫改良國畫，最後大都以國畫建立起自己獨特的風格，而席德進卻是將東方水墨的意境融入西方水彩畫中，是以水彩畫建立自己特有的風格。」¹³⁰多年努力的結果，他終於走出自己的路，如今他的創作已進入一個可以自由掌握的階段，「如果我繼續畫下去，活到八、九十歲，也許可以把這些現場寫生經驗融會到傳統國畫中，或許可以把現代國畫帶到一個新境界也未可知。」¹³¹

¹²⁷ 奚淞，〈從青春的頌歌到淡遠的山水—談席德進和他的畫〉，《雄獅美術》124期，頁42。

¹²⁸ 蔣勳，〈生命的苦汁—為祝福席德進早日康復而作〉，《雄獅美術》124期，頁37。

¹²⁹ 郭沖石，〈無限延伸的水平線〉，《懷思席德進》，頁58。

¹³⁰ 鄭惠美，〈台灣山水、中國意境—席德進晚期水彩畫風之形成〉，《現代美術》45期，頁28。

¹³¹ 同註127，頁43。

但是，或許因為籌辦畫展太過勞累，再加上連日作畫，消耗太多體力。11月，畫展過後，他病情轉趨惡化，一天壞似一天，就這樣拖到隔年5月，疼痛難堪，於是進入台大醫院檢查，發現胰臟腫瘤已有拳頭般大，十二指腸受到嚴重壓迫。胰臟部份已無法再進行任何手術，僅能把十二指腸被壓迫的部分切除再接到胃部，另外再把已接至體外的膽管再接回胃部，5月27日由魏達成醫生主持這項手術。由於已經無法根本治療，開刀後身體更加虛弱，6月11日再次住進台大醫院，僅能做些治標的醫療，以減輕他的痛苦。

6月16日，好友為其隆重舉辦了生前最後一場個展，慶祝六十歲生日，在台北版畫家、阿波羅、龍門三個畫廊，同時展出八十幅水彩、油畫、水墨畫。展出的作品全部都是生病以後所畫的，席氏說，他絕不會辦回顧展，他要以最新的畫風示人。畫展熱鬧揭開，席氏也親臨畫廊主持，頓時成了家戶喻曉的患癌症畫家。但是，四處奔波讓身體倍加疲累，7月8日第四度住院，這時他已連流質的食物都不能吸收，完全靠點滴維持生命。8月1日，席氏以暗啞的聲音跟盧精華說：「我怎麼就這樣糊裡糊塗地走了呢？」¹³²

8月2日凌晨十分，席氏起程遠行。但他並非如他所說的糊裡糊塗的走了，從他病後到臨危的前一刻，他的頭腦始終冷靜無比，對後事的處理有條不紊，包括要穿的衣服、隨身的物件、棺木，連墓園的設計圖都親自繪製，畫作、收藏品和財產也都有仔細的安排。對於「現代中國畫」命脈的延續依然相當關心，不忘勉勵年輕畫家要大膽的畫，創造個人風格，還要繼承林風眠、徐悲鴻等民初藝術家改革的路，一直走下去。「未來的風貌如何誰都不知道，最重要的是必須是現代的、民族的、世界性的——現代化、世界化是文化參與、接觸後的必然結果，但是決不能失去了根、失去民族傳統的文化風格！」¹³³

臨行前，他對朋友說：「我在台灣孑然一身，我將把我的藝術交拖給你

¹³² 李錫奇，〈從異端到異鄉〉，《懷思席德進》，頁145。

¹³³ 鄭冰，〈探索中國文化的根—席德進談他的山水〉，《雄獅美術》113期，頁117。

們，希望我的藝術生命能夠永存。」¹³⁴因此，友人為其成立了「席德進基金會」，接收、管理他的畫作、收藏品及其他財產。1991 年以後，由於基金會經費不足，運作困難，因此，將畫作陸續移交給台灣省立美術館（今國立台灣美術館）收藏，部分民俗收藏品則由省美館轉送給台中民俗公園收藏，永久典藏席氏改革現代中國畫的心血。

¹³⁴ 李錫奇，〈從異端到異鄉〉，《懷思席德進》，頁146。

小 結

席德進出生在紛擾的年代，在那新舊交接時期，多種思想衝擊下，塑造了其特出的美學觀。

青少年時期，在授業恩師龐薰棨和林風眠的薰陶下，確立了藝術創作方向。龐薰棨野獸派的西方現代藝術技法，一直影響著席氏早期的創作風格；而林風眠的教育，更奠定了席氏堅實的繪畫基礎，指引著他走入中國傳統藝術領域，開創了晚年獨特的水彩、水墨畫風。

1948 年來台後，嘉南地區潮濕鬱悶的天氣，帶給他全新的感受。1952 年，辭去教職北上，由於資訊取得較容易，能夠更迅速、更直接地接受到西方的新興藝術思潮。因此，席氏像一個吸水海綿般努力吸收、學習藝術新知。1957 年開始，他每年都舉辦個展或參加聯展，畫風不斷變化，為國內畫壇帶來許多新鮮生氣，展現了他對抽象藝術風潮的熱情回應。此外，他也將關懷的觸角延伸至鄉土風物，創作許多富有地方特色、風土民情的畫作，充分呈現了創作的多樣性。由於作品的受歡迎程度，使他深具知名度。

1962 年，赴美考察美術，一年後轉赴歐洲，法國、英國、義大利、比利時、荷蘭、德國、瑞士和希臘等國家，凱旋門、鐵塔、聖母院、聖心堂、羅浮宮、歌劇院、蒙馬特、聖米契山、米蘭、羅馬、弗羅倫斯、荷蘭及西班牙等地方，都留下他的足跡。在歐洲遊歷近三年，他體會到中國傳統文化的力量，及民間藝術的優美多彩。童年的情景、母親及她手中繡出的那些鮮豔花朵、台灣的鳳凰木花、廟宇的燦爛色彩、舊曆年、彩燈、年畫……等等，不斷浮現他的腦海，因而，逐步思索現代中國畫創造與傳承的問題。

七〇年代，他深入台灣鄉間林野，在上一代老人臉上看到了傳統中國人堅忍的精神；從這些老人的眼中，看到了農村景緻、搖曳生姿的台灣特有花卉，及兼具實用價值和歷史意義的古廟、古厝，因而一腳踏入建築的圈子；在中國傳統建築中體會到天人合一的精神，因此，畫作上的色彩，由早期絢爛多彩歸於平淡。畫家說：「愈探索文化的根，我愈回向悠然、恬澹的中國

生命哲學中」¹³⁵。

慢慢的，畫家關懷的視野，穿透古屋、民房，望向遼闊的山水。八〇年代以後的作品，精純無雜質、維美抒情，彷彿高漲情慾已隱然昇華，不再躁動勃發，畫面都是乍隱乍現的籠罩著淒迷、沉鬱的氛圍，逐漸走入中國傳統文人畫的圈子裡，用西方的水彩工具，創作了中國傳統水墨意境的台灣山水畫。擁抱著台灣山水，直到生命最後。

¹³⁵ 鄭冰，〈探索中國文化的根—席德進談他的山水〉，《雄獅美術》113期，頁118。