

第三章 席德進與鄉土運動

席德進自1948年來台後，除了六〇年代短暫四年離開台灣，及七〇年代偶爾至國外旅行、參觀和寫生以外，絕大部分的時間都留在台灣。但是，對台灣這塊土地真正產生情感，是在六〇年代末期以後。五〇年代，忙於追逐西方現代藝術，對台灣鄉土的關懷是有限的。但七〇年代，他全心投入鄉土，與此時發生在台灣各界的「鄉土運動」風潮結合。因此，本章試圖從七〇年代台灣的政治、社會環境來了解，席德進在這一股風潮中所扮演的角色及其影響力。

第一節 七〇年代的鄉土運動

七〇年代「鄉土運動」的出現，與當時台灣內外政治、社會、經濟、文化局面有密切關聯，因此，我們嘗試著從當時台灣的處境，來探討回歸鄉土思潮形成的原因，以及各領域「鄉土運動」的發展情形。

一、鄉土思潮的形成

所謂「鄉土」：「鄉」，鄉向也，眾所向也，萬二千五百家為鄉。《前漢食貨志》：「五家為鄰，五鄰為里，四里為族，五族為黨，五黨為州，五州為鄉，是萬二千五百戶也。」¹「土」，統五切从吐上聲五行之一。²「鄉土」一詞，

¹ 《康熙字典》（台南：北一出版社，民國63年1月），頁1203。

² 同前註，頁151。

《辭彙》解釋為：「各地方的風土物產」之意。³《語辭詞海》解釋為：「家鄉；故鄉」之意。古籍中亦曾出現「鄉土」一詞，如《列子·天瑞》：「有人去鄉土，離六親。」；《晉書·樂志下》：「鄉土不同，河朔隆寒。」前者有「家鄉故土」之意，後者則泛指「地方」，可見「鄉土」一詞，還具有地域意義。⁴

十九世紀末葉，德國興起一股「鄉土運動」風潮，主要是對都市文學的一種反動，以描述田園農村情緒、表現鄉民淳樸敦厚的性格為主；而興起於七〇年代台灣文藝界的「鄉土運動」，描寫的對象不只有鄉村，也包含都市，甚至擴及生活週遭所有事務。⁵在美術方面，則是以寫實的方式描繪鄉土題材。

因為七〇年代，國家面臨內政、外交、社會、經濟和文化等方面，重大變動，知識份子開始反思唯西方是從的態度，於是回歸本地的意識興起，進而掀起了「鄉土運動」風潮。此風潮最早由文學開始，不久便波及到美術領域。林惺嶽在〈探索「台灣美術新風貌」大展的時代脈絡〉一文中指出，對台灣美術發展而言，「鄉土運動」的最大意義在於：「形成一種普遍關注自己生存土地的時代氣候，影響了美術運動的主流人物調整心態去重估現代化的思考模式。」⁶

這一股鄉土思潮出現的原因，與七〇年代前後台灣內外政治、經濟、社會和文化發展有密切的關係，以下便分六個方面來討論。

1. 政治方面

台灣孤懸於太平洋上，與其他地域隔絕，但十六世紀，葡萄牙人打破了這個隔絕。爾後，荷蘭、西班牙、中原漢族、日本和美國等各種文化先後進入這個小島。海中孤島的台灣失去了文化自主發展的可能性，各種文化挾軍

³ 《辭彙》（台北：文化圖書公司，民國76年6月），頁889。

⁴ 劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2002年，頁16—17。

⁵ 同前註，頁17。

⁶ 林惺嶽，〈探索「台灣美術新風貌」大展的時代脈絡〉，收入林平主編，《台灣美術新風貌展（1945-1993）》（台北：台北市立美術館，民國82年8月初版），頁21。

事與政治力量紛沓入駐，逐漸形塑了獨特的藝文生態。

隨著政權的更迭，台灣的政治、經濟、社會和文化遭到一次又一次的遽變。「二二八事件」的發生，使得政府與人民雙方互信基礎薄弱，而國府遷台初期，因為在大陸戰敗，政府機制混亂，行政效率不彰，且國民黨內部派系不穩定，使得整個國民政府呈現四分五裂的狀態；對外則由於美國態度改變，而陷入孤立。美國原本助國府對抗中共，此時卻袖手旁觀，抽離所有的軍經援助，使我軍彈藥、零件、油料不足，無法作戰，經濟更是全面崩潰，無法生存的農人和軍人紛紛投入共產黨。但是，美國卻將大陸失去的責任歸咎於國民政府，認為是國府的腐敗、貪污而失去民心，因此放棄對國府的援助，轉而與中共交涉，並意圖在台推動倒蔣政變。

在如此內憂外患的情形下，國府在台灣的政權搖搖欲墜。直到1950年韓戰爆發，美國總統杜魯門下令第七艦隊協防台灣海峽，才使國民政府處境轉危為安。因為外在的安全獲得保障，國府開始整治內政，重新改制國民黨，確定以黨領政。且擴大國民黨基礎，大量吸收台籍人士，並實施地方自治，開放鄉、鎮、市長、縣、市議員選舉。為了凝聚島內人民的向心力，更提出效忠領袖的主張，甚至將蔣介石神格化。

另一方面，國府遷台後，為了反共，實施思想控制，即「白色恐怖」。1950年更成立「青年反共救國團」，並實施中學以上學校教官制度，嚴密控制、改造學生的思想。在這樣政治敏感時期，許多政治精英不是傷亡就是沉潛下來，仍繼續活動的主要以雷震為主。雷震以國民黨的「諍友」自居，希望以批判態度給國民黨一些意見。1949年，在胡適的支持下創辦《自由中國》月刊，針對敏感的政治問題提出批判。⁷

在藝術方面，則由於政治性題材的表現成為禁忌，使得藝文環境為之緊

⁷ 《自由中國》的成立背後的支持力量除了胡適以外，還有陳誠。因為陳誠要參選總統，而極力拉攏《自由中國》的精英分子。由於胡適和陳誠的支持，五〇年代《自由中國》權盛一時，是制衡國民黨的一大力量。不過，隨著胡適返國任中央研究院院長，和蔣介石宣佈參選總統，陳誠失去參選的機會，《自由中國》失去兩大支持力量。1960年，雷震聯合許多政治精英欲組「中國民主黨」而遭逮捕，組黨失敗，《自由中國》也遭查封，政治活動亦告結束。自此，政治精英紛紛退出政治舞台。

縮。戰後來台的大陸木刻版畫家，用木刻版畫和鋼筆或鉛筆，速寫戰後台灣社會一般民眾的生活百態，表現出勞苦大眾的卑屈，及為政者的貪污枉法，⁸卻成為當局肅清的對象。到1948年底，除黃榮燦、陳庭詩二人外，均相繼離開台灣，使這種具有宣傳及社會運動性格的木刻版畫表現，在台灣全面式微。⁹而黃榮燦後來也在「整肅」中以「匪諜」罪名被害，¹⁰使藝術家在創作上有許多顧忌，風景與靜物題材無疑是最安全的地帶。

1951年，艾森豪出任美國總統，對台展現友好政策，再度派大使駐台，恢復中美關係。1955年1月，美國國會通過「台灣決議案」；3月，中美簽訂「共同防禦協定」，正式將台灣納入美國的防禦網中。五〇年代，在美援的支持下，台灣可以說沒有外憂，國府可以傾全力於內政和經濟改革。但是冷戰後期，美國開始將駐台軍隊撤出。六〇年代末期，整個國際形勢對台灣非常不利，台灣的戰略地位逐漸失去，外交日益萎縮。七〇年代，台灣遭遇一連串外交困局，原本崇尚美國文化的知識份子驀然自省，回頭審視自身文化，而醞釀形成「鄉土運動」。在反共的國家政策影響下，台灣社會杜絕了任何類似社會主義的思想，多數知識份子也失去批判社會的能力，自省的腳步慢了許多。六〇年代末期，國際上盛行社會主義，學運、工運此起彼落，台灣卻置身事外。

直到1970年，美國政府在歸還琉球群島給日本時，聲明釣魚台列嶼也包括在內，引起留學生抗議，在美國各地示威遊行，台灣、香港也起而響應。台灣大學、師範大學及政治大學學生紛紛成立「保釣運動委員會」，舉辦演

⁸ 謝里法，《探索台灣美術的歷史視野》（台北：台北市立美術館，民國86年2月初版），頁111。

⁹ 蕭瓊瑞，〈中國美術現代化運動與台灣地方性風格的形成——一個史的初步觀察〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》（台北：雄獅圖書公司，民國80年9月），頁44—45。

¹⁰ 黃榮燦好交際，與許多畫家多有來往，是戰後在台灣最活躍的大陸畫家，但是左是右一直叫人摸不透。1951年12月因叛亂罪被捕，次年12月6日遭槍決。根據日後資料顯示，他在獄中的表現顯然不是共產黨，也沒有證據顯示他「灌輸學生對政府不滿情緒」。因此，倪再沁認為他是革命畫家與新藝術之間鬥爭的犧牲者。見倪再沁，《台灣美術的人文觀察》（台北：雄獅圖書公司，1995年4月初版），頁195。

講、座談會，並至美、日大使館遊行抗議。這樣的「保釣運動」，是知識份子對民族意識和現實環境萌生自覺的契機，在學運背後所傳達出來的，是對政府外交失利的抗議。事實上，抗議的不是土地問題，而是中華民國的主權和國際地位被漠視，猶如1919年的「五四運動」，因為國家主權受到輕視而發起的學運。

「釣魚台事件」雖然激起了國內知識份子的民族意識、愛國情操，卻抵擋不了接踵而來的重重外交橫逆。隨著美國拉攏中共，1971年，中共在聯合國取得中國代表權，國民政府被迫退出聯合國。面對此外交衝擊，蔣介石提出「莊敬自強、處變不驚、慎謀能斷」的口號，但是這樣的口號，對現實外交並無幫助；隔年，美國總統尼克森訪問中國大陸，發表「上海聯合公報」。外交形勢的逆轉，在國際上起了骨牌效應，各國相繼承認中共，而與我斷交。1979年，與美國的正式外交關係，更因美國與中共的建交而中止。此時，已有將近40個國家與我斷交，台灣正式走向孤立。

失去美國的支持力量，國民政府必須重新省思，強化與台灣人民的關係。因此，從1973年蔣經國任行政院長開始，大幅起用台籍人士，是政治上「鄉土運動」的開始。而外交上的一連串挫折，也使得知識份子產生反美、反日的排外情緒，轉而將熱忱與所學灌注在這片自己生長的土地上，這樣的民族意識逐漸蔚為時代風潮，形成對鄉土的關懷。

2. 經濟方面

日據時期，日本政府在台實施一連串近代化建設，政治上實行各項調查，如土地、人口及林野等調查；經濟上改革農業、財政、貨幣，發展糖業，制定各類法案，使台灣無論在政治、經濟各方面都更體制化。矢內原忠雄認為：「日本治台的最初二十五年間，統治的權力大部分放在經濟方面。」¹¹雖

¹¹ 周憲文譯，矢內原忠雄著，《日本帝國主義下之台灣》（台北：帕米爾書店，民國76年5月再版），頁144。

然，日本對台的各項建設，只是一種手段，利用成果來達到帝國的目的。不可諱言的，日本在台的各項建設，為台灣打下了現代化的基礎。

但是日據末期，隨著戰爭的擴大，實施戰時體制。經濟上，原本台灣的物資，除了自給自足外，還能提供戰爭需要。不過，1941年開始實施「糧食配給制」，管制稻米，導致農民生產意願下降。光復初期，竟發生糧食不足的現象，而且長官公署陳儀又把庫存的稻米運往大陸，致使台灣發生嚴重的糧荒。另一方面，過去台灣進出口全仰賴日本，戰後日本已無能力對台輸出，使台灣物資短缺，物價上揚，貨幣貶值。而大陸方面經歷八年戰爭，經濟早崩潰，陳儀怕大陸的經濟惡化會影響台灣，因此禁止法幣在台流通，但戰後的復原需要資金，所以台灣銀行大量印製鈔票，終於造成嚴重的通貨膨脹。

這樣的經濟不景氣，是1947年「二二八事件」發生的導火線。1949年，國府遷台後，物資短缺的情形更趨嚴重，突然增加的三百多萬人口，使糧食不足的問題更加惡化。為了解決嚴重的經濟問題，1949年6月發行新台幣，預防發行過量造成更嚴重的通貨膨脹，以白銀和黃金為準備貨幣，並提出高利率政策和黃金儲蓄，減輕了通貨膨脹的壓力，銀行吸收存款後，也可以轉投資至工商業方面。雖然更換貨幣的經濟政策受人詬病，但這是戰後必然的現象，唯有如此，才能將經濟問題化到最小。1951年，貨幣貶值的情形終於有所改善。

在貨幣問題趨緩後，政府開始發展輕工業，並推行土地改革。在輕工業方面，提倡肥料、石化工業和紡織業等產業，以解決內需為首要，刺激供給面，並解決失業問題。這些輕工業不僅帶動台灣製造業興起，更帶領台灣產業向海外發展。在土地方面，實施「三七五減租」和「耕者有其田」，改變台灣的土地結構，增加農民的生產意願，改善了糧食短缺問題，也振興了農村經濟，使更多人力投入工商製造業，帶動整體經濟成長。1953年，由王作榮主導，成立「經濟安定委員會」，開始實施三期的四年經建計劃，透過跨部會合作，實行「計劃經濟」，目的是讓台灣島內能自給自足，不再依賴外援。農業上，增加產量以滿足島內需要；工業上，以輕工業為主，建立發電廠，更新鐵路鐵軌，完成中部橫貫公路，至1965年，經建計劃結束，台灣已

然脫胎換骨。1963-65年，對外貿易轉為出超，1963年，工業部門產值大於農業部門，開始以工商為主，整體經濟蓬勃發展。

1965年，美援停止，台灣經濟必須更加獨立；此時，國際上開始進行分工，歐美國家將勞力密集的工業向外輸出，台灣正好搭上此國際分工列車。因為台灣勞資低廉，勞工教育水準和道德情操較東南亞國家勞工高，且台灣當時實行戒嚴，社會秩序較為穩定，沒有勞資糾紛，因而吸引許多外國廠商來台設廠。1966年，在高雄成立第一個加工出口區，不僅解決台灣的就業問題，也使台灣的經濟結構轉變為附加價值較高的電子、電機業，透過技術的轉移，提昇了台灣的產業（雖然在當時提昇的成分並不高），衛星工廠林立，再配合王作榮的財經改革，締造了奇蹟般的台灣經濟。

1973年，中東戰爭引發了石油危機，使台灣以出口為導向的經濟遭到重大影響，為了不讓好不容易建立起來的經濟，被石油危機沖垮，當時任行政院長的蔣經國提出了「十大建設」，以擴大內需的方式維持島內的生產，紓解就業問題。這樣的政策改變了產業基礎，六〇年代以來，出口產業興盛，但卻未落實於本地，「十大建設」則是以交通為主的基礎建設，有利於溝通市場，而核電廠的興建，也提供產業發展更好的動力基礎。在重新調整台灣的產業型態後，使經濟發展能夠確實落實在本地發展上。

3. 社會方面

戰後經濟的困頓，造成社會的不安，而且戰時赴南洋從軍的台灣兵，回來後無法就業，成為社會的邊緣人，造成武裝、暴力事件頻傳。隨著經濟建設和土地改革，這些失業問題逐漸消失，不過卻帶來新的問題。表面上社會秩序穩定，經濟蓬勃發展，但事實上，六〇年代，土地改革及工業化的推動，瓦解了台灣舊有的農業社會結構。土地士紳沒落，代之而起的是工商家族和中產階級；另一方面，低工資、勞力密集的經濟優勢，使加工出口業迅速發展，工商經濟高度成長，相對的卻造成了農村經濟急速衰退、人口大量集中於都市、貧富不均、勞工權益受到忽視等社會問題。

有識之士意識至此，開始關注社會大眾的生活，提出社會改革，透過雜誌、座談會的舉辦，著文探討台灣各階層群眾，建議政府以人力資源為考量從事社會建設，並對上述現象，提出批判，¹²期待政府能建立一個民主開放、公平合理、無壟斷、無暴力、無恐懼的社會。¹³這樣社會批判意識結合了保釣運動的民族意識，使得許多知識份子開始關懷台灣現實社會問題，助長了七〇年代「鄉土運動」的形成。

4. 文化方面

文化是一切社會發展的基礎，即使是經濟發展，如果沒有堅實的文化作為後盾，經濟成長的成果也是脆弱且危險的。¹⁴台灣因特殊的地理位置，政治多變，各政權帶來了不同的文化質素，使台灣形成多元文化薈萃之地，即使該政權已離開，文化仍深植本地，成為台灣文化的內容之一。

明鄭以前，台灣屬移民拓荒時期，定居和謀生是移民的首要，很難兼顧到與現實生活較少關聯的純粹藝術。經過明鄭和清朝的開墾、經營，物質生活逐漸寬裕，上層階級開始推廣文藝活動。這時的藝文人士主要來自中原，有奉朝廷之命來台治理的朝廷命官，如沈葆楨、劉銘傳、唐景崧等；也有被延聘或流寓來台的畫家，如謝瑄樵¹⁵、呂世宜¹⁶等。他們將中原文化的某些傳統帶進台

¹² 張紹文、許仁真、包青天、張景涵，《台灣社會力的分析》（台北：寰宇出版社，1972年）；轉引自劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁25。

¹³ 張景涵，〈國是諍言〉，《大學雜誌》46期，1971年；轉引自劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁25。

¹⁴ 《文化白皮書》概論：第二章文化思潮，網站（http://www.cca.gov.tw/intro/yellow_book1/index.html）。

¹⁵ 謝瑄樵（1811-1864），原名謝穎蘇，北關（福建詔安）人，初字采山，二十歲以後改為管樵，三十歲以後改署瑄樵，別號北溪漁隱、嬾雲山人、嬾甫、書畫禪。謝氏詩書畫俱佳，擅畫花鳥，所描繪者，造型俊瘦，筆墨瀟灑清勁。

¹⁶ 呂世宜（1784-1858），泉州同安人，字西村，又字一瓢道人，別號百花瓢主、種華道人、呂大、不翁、頑皮漢子。呂氏喜收藏金石，精考據、工書法，曾受聘為板橋林家西席，參與擘劃興建林本源園邸。

灣，影響了本地畫家，使原本擔任廟宇畫工及肖像畫師者，¹⁷進而成爲畫家者，如林朝英¹⁸、林覺¹⁹、莊敬夫²⁰等人。因而，此時期的藝術活動可說是承襲著中原文化。

日據時代，日本政府透過國家力量，將日本文化大量輸入台灣。美術上，透過日籍畫家的教育及官辦展覽的舉行，完全移植了日本美術界從西方學習來的各種藝術等風格，已然隔絕了中原文化。這時期不論是西洋風的油畫、水彩畫、雕塑，還是東洋風的膠彩畫，²¹都是日本政府基於政治考量，欲切斷台灣和中國大陸臍帶關係而推動的。然而，在殖民政策的環境下，無可避免的必須經過日本來認識藝術世界，而台灣美術在日本的影響下成長，則是必然的現象。

1945年光復以後，爲了摒除日本文化重建中國文化傳統，學習國語、民間信仰與祖宗崇拜的重視，成爲政府推動回歸中國文化活的首要，²²爲日後的鄉土運動奠下基礎。1949年，國府來台，隨之而來的傳統水墨畫家，在新政權的保護下，逐漸成爲畫壇的主流，並形成學院風潮。但是，他們只把台灣當作臨時避難的地方，並沒有久居的打算，即使在學校裡擔任教職，對他們而言也是暫時的。由於這種心態，使他們的藝術創作無法落實在這塊土

¹⁷ 清季台灣的經濟條件，逐漸可以支持藝術活動，不僅是文人，一般民間百姓也有藝術需求。諸如對肖像畫的需求、道釋人物畫，甚至是具有生活祈願意味，兼具玩賞價值的繪畫，因此，民間畫師應運而生。見莊伯和，〈明清台灣書畫談〉，收入黃才郎主編，《明清時代台灣書畫》（台北：行政院文化建設委員會，民國73年5月），頁432。

¹⁸ 林朝英(1739-1816)，字伯彥，別署一峰亭，又號鯨湖英。林氏工墨畫，擅雕刻，書法以竹葉體最著名。

¹⁹ 林覺，字鈴子，號臥雲子、眠月山人。嘉慶、道光年間台南人，生卒年不詳。擅繪花鳥、人物，曾爲廟宇及大建築物作壁畫。

²⁰ 莊敬夫，本名朝欽，號桂園、松園，別署烏江、丹霞。清乾隆年間，台灣縣治西定坊人，生卒年不詳。以水墨畫著名，山水人物、草木花鳥均擅長，流傳至今者多爲松鹿圖。

²¹ 所謂「東洋畫」是源自日本畫。日本畫早期是改良自中國水墨畫，至明治時代受到西洋畫的衝擊，經歷許多改良與革新而成。所使用的媒材爲膠彩，其特色是從現實環境裡取得繪畫的題材，重視客觀寫實的自然描繪，並以墨和色彩的濃淡，表現出如西洋畫的明暗和立體感、空間感。

²² 《文化白皮書》概論：第二章文化思潮，網站（http://www.cca.gov.tw/intro/yellow_book1/index.html）。

地上，既不能與台灣過去的美術經驗接駁，也無法引領未來美術發展。他們筆下的山河完全不同於現實生活的亞熱帶環境，不論是外在形式或內在情感，都與台灣本地風土人物毫無關係，不過，卻也因此得以保存了中國文人畫的傳統。

四〇年代末期以來，在政治影響下，形成了「戰鬥文藝」和「思鄉文學」，對本地文化並不關心。五、六〇年代，因為依賴美援，美國文化也藉此大量湧入台灣，使得現代抽象藝術狂潮席捲全台。在強調中國傳統文化的前提下，「東方畫會」成員主張將中國傳統的精神，帶到現代世界裡，並賦予其新的生命。「五月畫會」的劉國松更提出「中國抽象畫」的概念，他認為中國書法的揮寫筆觸，和抽象的形式有某種契合的因素，抽象藝術強調造形的創作方式，與中國傳統山水畫中，重視寫意的造形意境相類似。因此，運用抽象藝術的表現方式，恰能顯示出大筆寫意式的中國山水畫新風貌，此乃振興中國美術，並進軍世界藝壇的不二法門。這種以西方技法、素材表現中國傳統精神，強調「中學為體、西學為用」，並力求進軍國際的藝術思潮，是自清末以來藝術家共同努力的目標，也是所有知識份子契而不捨追求的理想。

六〇年代中期以前，台灣在美國的保護下，中華民國政府以中國正統的姿態立足於國際，藝術家們更以中國現代畫家的身分活躍於國際藝壇。但是，六〇年代中期，美國對華政策開始改變，不再支持台灣為中國的代表。為了挽救交迫的局面，在困境中建立自己的信心與形象，並維持中華民國政府作為中國的代表，國民政府必須提出有效的方針。就在此時（1966年），中國大陸的中華人民共和國政權發起了「文化大革命」，給了國民政府新的施力點，相對於破壞中國傳統文化的中國大陸而言，台灣無異是保存了中國傳統文化，維繫正統。

因此，國民政府在同年11月12日，「國父誕辰紀念日」當天提出了「中華文化復興運動」，隔年七月正式成立「中華文化復興運動委員會」（簡稱「文復會」），以行政力量塑造國家文化，積極整理傳統，建立傳統，使傳統成為可以表徵的對象。因為台灣有中國文化傳統，因此台灣代表中國；而中共破

壞傳統，因此不能代表中國。1968年，蔣介石在文復節上致詞時說：

今日之中華文化復興運動，乃是針對毛共『文化大革命』進行思想戰與文化戰的重要武器！ 前面我為大家指出的倫理、民主、科學的文化之復興，亦就是大家的決心、責任和準備功夫的根據，是大家奠國基於分寸之地的良心上之建設。²³

由此可見，「文復會」的成立是兼具政治與文化意涵的。在政治上，維護了國家形象，也提醒國人文化意識危機；在文化上，重新編寫傳統中國文化，古籍今譯，強調中國傳統文化的成果，使其具有一脈相傳的正統，甚至將傳統文化和建國意識連結在一起，並且加以道德化，變成了「堯舜禹湯文武周公孔孟孫蔣」。因此，對於倫理文化、德性格外重視，甚至頒行了「國民生活須知」及「國民禮儀典範」，並在國中小開設「生活與倫理」和「公民道德」課程，塑造典型中國人的道德形象。²⁴「中華文化復興運動」就在國家政策主導下，透過各部會的配合及教育政策、文化活動的推動，將中國傳統文化落實在台灣小島上，而知識份子也試圖在台灣島嶼上找尋類似古老中國的影子，為台灣作為中國文化正統找尋合理的支持力量。

1977年9月，因應社會經濟的轉型，及中國大陸「文化大革命」的結束，當時任行政院長的蔣經國提出了「文化建設」政策，主要內容是在各縣市成立文化中心，以促進文化活動，使得政府在建設國家文化上，進入了另一個新的階段。1979年，「文復會」改組為「中華文化復興運動總會」（簡稱「文化總會」），吸納了台灣本土文化及西方文化，使文化政策趨向本土化及國際化二個方向。但是，這時的「文化建設」仍然是帶有政治目的的文化政策，

²³ 《文化白皮書》概論：第二章文化思潮，網站（http://www.cca.gov.tw/intro/yellow_book1/index.html）。

²⁴ 楊聰榮，〈從民族國家的模式看戰後台灣的中國化〉，《台灣文藝》138期，頁87。

可說是一種「文化的政治」。²⁵

對於這樣的文化政策，李敖首先提出嚴厲的批判。1969年，李敖在《文星》雜誌上發表文章，批判當局將傳統文化與保守文化、權威文化畫上等號，也對當時把持學術界、思想界、文化界的權威人士展開批判，並提出對未來的期望——「自由主義」。七〇年代以後，李敖效應開始發酵，出現了鄉土文學，展現了對斯土斯民的關懷。

5. 傳播媒體方面

五、六〇年代，在社會、文化、思想、藝術等方面都形成追逐西潮的現象，以探討西方文化思想、新思潮為主的刊物，可以《文星》和《思與言》二雜誌為代表。因為這種氣氛的開展，也引起諸多爭議，所謂「現代」與「傳統」的論爭，便是在此時逐漸興起。²⁶「學院」與「前衛」、「保守」與「激進」的對立，可說是當時藝文界的特色。六〇年代中期至七〇年代，遭遇國家政治、外交的挫折及國內社會、經濟問題，使得知識份子產生一股關懷鄉土、回歸現實環境的意識，而傳播媒體更扮演著重要角色，引領青年學子和文化工作者走入農村、漁村及其他基層社會，去了解社會潛在的真相。

知識份子透過問政雜誌，對時局抒發己見，並提出改革方法；在報紙副刊和文學刊物上，以詩、小說、散文闡述關懷鄉土的理念，促成了鄉土文學的產生；在美術雜誌上，批判五、六〇年代盲目追隨西方現代藝術，以至於失去自我，並提出新的美術思潮，帶動了鄉土寫實畫風格的潮流。

七〇年代的「鄉土運動」，表面上看來是由學者、作家、詩人和畫家所領導，但實際的推動者卻是傳播媒體。報紙、雜誌刊物透過邀約及採訪方式，選擇合乎自身理念的文章及作品，將理念傳播出去；而美術雜誌及畫廊則左

²⁵ 楊聰榮，〈從民族國家的模式看戰後台灣的中國化〉，《台灣文藝》138期，頁90。

²⁶ 《文化白皮書》概論：第二章文化思潮，網站（http://www.cca.gov.tw/intro/yellow_book1/index.html）。

右了藝術生態及創作方式。七〇年代影響美術界最深遠的傳播媒體，是《雄獅美術》和《藝術家》二雜誌。蕭瓊瑞認為，這二份雜誌的創刊，為台灣藝評的發展提供了較大的空間，也是日後二十年藝評發展的重要關鍵。²⁷而他們反現代主義，重視現實與民族回歸，重視本地文化的論述立場，更主導了鄉土美術的形塑。1976年《雄獅美術》創辦了「青年繪畫比賽」（1978年改名為「雄獅美術新人獎」），1979年《藝術家》與光復書局合辦了「全國青年畫展」，不僅提供了新生代藝術家一個新的管道，繪畫競賽對鄉土寫實風格的肯定，更間接引導了鄉土寫實風格的流行。

理論上，傳播媒體應是開放性的言論立場，實際上它們仍具有主觀立場，在刻意強調或忽略的選擇下，某些專題被大幅報導，自然吸引讀者注意，也牽動時尚風潮的走向。在符合大眾品味的市場趨勢考量下，往往創作出符合其價值取向的作品。因此，我們可以說，在傳播媒體直接、間接的推展下，引導了鄉土美術理念及大眾品味，形塑了七〇年代的鄉土美術風貌。

6. 西方藝術思潮方面

七〇年代「鄉土運動」形成的原因，除了上述因素外，在美術方面還受到美國超現實主義（Super Realism）思想和鄉土畫家魏斯（Andrew Wyeth，1917-96）的影響。

超現實主義並不是如寫實主義般直接面對真實景物描繪，而是利用照相機、投影機、幻燈機或噴槍等，現代科技文明產物的輔助來繪製畫作。李仲生認為這只是一種「炭精畫」，其中並沒有質感與量感。²⁸但由於運用科技的創作風格與技法，頗具現代感，能顯現出逼真的視覺效果，且創作題材是生活週遭的事物，猶如普普藝術，將生活中的俗象昇華到藝術中，並以複製的

²⁷ 蕭瓊瑞，《1991年台灣藝評選》（高雄：炎黃藝術，1992年）；轉引自劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁78。

²⁸ 呂清夫，〈鄉土寫實〉，《炎黃藝術》49期，1993年9月，頁54。

方式，來表達這個時代生活的特殊性。因此，獲得許多年輕藝術家的青睞。

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台灣，再經由《雄獅美術》雜誌刊載相關畫家的文章及作品，使其廣為週知，許多藝術家開始嘗試此類創作，並在校園中推廣，使之蔚為一股新的創作潮流。李奇茂濛濛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，²⁹引起許多藝術家仿效，使超寫實主義走向鄉土化的發展。

另一影響台灣鄉土寫實風尚的西方美術，是美國懷鄉寫實主義(Nostalgic Realism)畫家魏斯的繪畫。魏斯善以蛋彩³⁰作畫，他以寫實的手法描繪美國鄉間自然風土人物，畫面逼真。主要的創作題材是家鄉緬因州和賓州的風土事物，與他的日常生活有密切關係。他認為：「一個人藝術的境界與深度是和他對事物的愛戀程度有深厚關係的；我畫查茲佛德附近的山丘，並不是它比別處的山丘優美，而是因為我生於斯長於斯，它對我有特殊意義。」³¹他認為只有投注情感，描繪對自己具有深刻意義的事物，才能創作出富有生命及感動力的作品。

在魏斯的作品中，我們可以發現，他常將現實景物與過去的記憶或聯想結合，構成略帶抽象意涵的畫面，營造令人難以捉摸的感動。此外，他也喜歡用景物的四季變化來暗喻生命的榮枯。因此，他的畫作中常呈現憂鬱的氣氛，不是幽暗的房間、閣樓，就是農具、鐵器、帆布、土石、枯草，或是掛在牆上的懸浮物，或是吊在樹上的死鹿，充滿了孤獨與落寞的情緒(圖3-1)。他這種忠實描繪生活中平凡事物的創作風格，正好符合了七〇年代台灣畫壇關注鄉土的訴求，給台灣鄉土美術帶來一個新的創作方向，喚起觀者對鄉土

²⁹ 劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁47、85。

³⁰ 蛋彩為蛋黃、蜂蜜、無花果汁、膠水等溶合而成的不透明水彩顏料，乾的很快，具有油畫的堅硬感。但塗在畫面後，時間一久容易脫落，宜用樹脂或亞麻仁油塗在表面加以保護，同時增高其亮度。是中世紀板畫的主要原料，直到十五世紀後才逐漸被油畫取代。見《美術大辭典》，頁31—32。

³¹ 何政廣，《魏斯》(台北：藝術家出版社，1996年)，頁17—18。

的追憶與緬懷，提供鄉土美術一個切入點，再配合媒體的宣傳，引起一股仿效風潮，許多藝術家將鄉村舊物納入作品中，再結合超寫實風格、技法，創作出一種精細描繪鄉土景物的風格。

二、鄉土運動的發展

七〇年代的台灣，政治上波折迭起，經濟的成長也帶來許多新的問題，再加上民族意識日漸高漲，「現代」與「傳統」、「西方」與「本土」的爭議不斷，使知識份子產生很重的危機感，因而產生了回歸鄉土與文化尋根的風潮。文學界率先著文批判現代主義，提倡「回歸鄉土」，尉天聰認為這樣的回歸，是經過西化運動摸索後尋得的新方向。³²

六〇年代，在一片追逐西潮的聲浪中，已有部分知識份子開始自省。1963年，胡秋原創辦《中華雜誌》；1964年，吳濁流創辦《台灣文藝》；同年，《笠》詩刊創刊；1966年，尉天聰創辦《文學季刊》，這些期刊雜誌都是當時反西化的重要言論，展現對追隨西潮的現代主義的反省。當時就讀台大外文系的白先勇，更以新的文學寫作形式，打破「戰鬥文學」的模式，為當時僵化的文學注入一股活水。

《台灣文藝》和《文學季刊》二雜誌，也以連載的方式介紹台灣早期文學，和當代具鄉土現實意味的寫實作品，例如：王禎和、黃春明、陳映真、李南衡和王拓等人以台灣為背景的小說。這些鄉土小說創作方向，大抵是以傳統農村社會遭到社會變遷破壞，產生失落感為主，並無明顯批判或社會改革意識，只是以寫實的方式，將台灣的現狀展現出來。將關懷的觸角伸到農村和工廠，發現農村收入大減，貧窮不堪，而工廠的勞工，工作超時，工作環境不佳，有勞資糾紛時投訴無門。披露了台灣在經濟繁榮表象下的貧富不

³² 尉天聰，《民族與鄉村》（台北：遠景出版社，1981年），頁101—102；轉引自劉聖秋，〈七〇年代台灣鄉土美術之研究〉，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁26—27。

均，與農工的真實生活情形，引起了官方和思鄉文學家的緊張。因此，「鄉土文學」被稱為「工農兵文學」，是中共的同路人，成為政治上的禁忌。

1968年，新興知識份子創辦《大學雜誌》，以具體的方式批判時局。七〇年代，影響力達到高峰，他們以客觀的態度，分析台灣的社會、文化及政治問題，然後提出改革創新的意見，主張「革新保台」，客觀、科學與民主的立場，最為文化界和學術界共同推崇。³³但是由於討論方向愈來愈尖銳，1972年發生「台大哲學系事件」，1973年被迫停刊，其成員許信良、李鍾桂等人成為日後台灣政治上的主力。

在文學批判方面，從詩開始。1972年，關傑明和李國偉批評台灣現代詩，缺乏民族的認識與社會現實的關懷，開啓了「現代詩論戰」。³⁴唐文標更著文批評六〇年代的詩壇，受現代主義影響而失去詩的本來面目，缺乏生命，也脫離了社會現實。³⁵因此，新詩逐漸脫離現代主義風格，走向傳統、關懷民族情感和社會現實。創辦於六〇年代中期的《笠》詩刊，鄉土性格也更加明確，正如其卷頭所言：「必須有從我們的土地，我們的時代，萌生的詩。唯有這種『定位』，我們的詩才具備在歷史或地理裡取得落點的條件，我們的詩才有鮮活的生命，而不致成為語言的自瀆或幻影。」³⁶

在「現代詩論戰」之後，興起的是「鄉土文學論戰」。1977年，作家彭歌在《聯合報》副刊著文批評鄉土文學，開始了小說界的反省和檢討。劉聖秋認為：「七〇年代，鄉土小說在批判現實與謀求社會改革的立意漸趨明顯，也有強烈的人道主義色彩，因而同情低下階層農漁工窮苦與挫敗的生活。」

³³ 《文化白皮書》概論：第二章文化思潮，網站（http://www.cca.gov.tw/intro/yellow_book1/index.html）。

³⁴ 關傑明，〈中國現代詩的困境〉，《中國時報》十二版，1972年2月28-29日；〈中國現代詩的幻境〉，《中國時報》十二版，1972年9月10-11日；李國偉，〈詩的意味〉，《中國時報》十二版，1972年11月17-18日；轉引自劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁28。

³⁵ 唐文標，〈詩的沒落—香港台灣新詩的歷史批判〉，《文季》1期，1973年，頁12—42；〈僵化的現代詩〉，《中外文學》2卷3期，1973年，頁18—20；轉引自劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁28。

³⁶ 李敏勇，〈在我們的土地上、在我們的時代裡〉，《笠》79期，1978年，頁1。

³⁷這時期鄉土文學的發展，大致分為二個方向：一是反對西化，反對崇洋媚外。例如，王禎和、黃春明和陳映真等人的作品，呈現對美、日帝國主義經濟、文化侵略行爲的批評；二是訴求民族地位和個人地位的提昇。例如，王拓、王醒夫和楊青矗等人的作品，從各個角度披露在帝國主義、資本主義的剝削下，農民破產、工人處境悲慘的情況。³⁸

除了小說和新詩以外，報紙、雜誌紛紛以報導文學的方式，深入社會底層，探討各種社會真實現象及人間百態，展現對人民和土地的關懷。另一方面，隨著楊逵³⁹的再現文壇，文學界開始了尋根之旅，希望從戰前的台灣文學中找到根源。因此，有關日據時期台灣文學的研討論陸續舉辦，作家的專輯也相繼問世，如《吳濁流全集》、《鍾理和專輯》、《王詩琅全集》及《光復前台灣文學全集》等，為台灣文學的歷史傳承找到了脈絡。

鄉土運動從文學界的批判開始，不久就拓展至電影、音樂、藝術方面了。在電影製作方面，以樸實的手法處理社會轉變下的親情倫理關係，如1972年的「秋決」、1973年的「母親十三歲」、1974年的「我父我夫我子」和1977年的「汪洋中的一條船」等。1972年中日斷交後，黨、政、軍傾全力支持以抗日戰爭為主題的影片，如1974年的「英烈千秋」、1975年的「八百壯士」、「梅花」及1977年的「笕橋英烈傳」等，和富民族意識的影片，如李小龍的「精武門」、「猛龍過江」、「龍爭虎鬥」與「死亡遊戲」。除此之外，電影開始與文學創作合作，將鄉土文學作品改編成大螢幕，如「看海的日子」、「兒子的大玩偶」和「蘋果的滋味」等。在音樂方面，1975年楊弦舉辦「現代民謠創作演唱會」，陶曉清策劃「中國現代民歌」，再經由校園和知識份子的推動，

³⁷ 劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁27。

³⁸ 曾慶瑞，〈兩岸鄉土文學的比較〉，收入鍾玲、周嘯虹主編，《地域文化與兩岸文學—兩岸文學研討會論文集》（高雄：中山大學，2000年），頁42。

³⁹ 楊逵（1905-85），以誠實的風格、樸實的結構、平實的筆觸，發揚了被壓迫者不屈不撓的民族魂，作品中充滿希望和遠景，瀰漫著一股堅毅的行動力量，是一個理想的民族主義者與寫實主義者。1948年，因著作觸犯當局忌諱，而被捕入獄；1962年出獄後，買下台中市郊東海大學對面荒地，開闢東海花園；1966年，再度出版著作。代表作品有〈送報伙〉、〈鵝媽媽出嫁〉、〈泥娃娃〉和〈壓不扁的玫瑰〉等。

興起一股回歸鄉土的民歌創作演唱風潮，取代了六〇年代西化的流行樂壇，使台灣的流行音樂進入另一個新天地。而強調「跳中國人的舞」的雲門舞集、子弟戲、皮影戲、李天祿、陳達、小西園、蘭陵劇坊……等，強調本地色彩的藝術團體不斷出現，藝術表演界明顯的回歸鄉土了。

在美術方面，最大的特徵就是，對鄉土文物的關懷和民間藝術的重視。古老的中國農村社會，人是依附在土地上的，對土地的情感遠勝於一切。常民生活如此，藝術創作亦如此。在作品中表現出對山河土地的讚美，對風土人物的情感，是個自然且普遍的現象，即便是遠離了家鄉，對故園鄉土的情感依舊。七〇年代，藝術家們紛紛傾向鄉土題材的創作，在西畫和水墨畫方面都突破昔日題材，有了全新的風格；非學院出身的藝術家，更因此被賦予表現民俗本土的內涵；而日據時期的藝術家也在「尋根」的風潮中，重新獲得重視。在這時期，最具代表性及指標性的藝術家，即席德進，他以外省移民的身分，經歷了西方現代藝術，在1966年回到台灣，體會到中國傳統文化的博大精深，發覺中國傳統文化在迅速都市化過程中不斷消逝，因而極力推動文物資產保存與維護，可說是七〇年代鄉土運動的先趨，其影響不僅止於美術界，更擴及了建築界。有關席氏在鄉土運動中所扮演的角色，及其對古文物保存之用心，下一節將作較詳細的描述與分析。

以下先就各類藝術家在鄉土運動中呈現出來的美術風貌作初步探討。

1. 西畫家

五、六〇年代，台灣畫壇陷入一片追逐西方新興藝術的狂潮中，改變了台灣舊有的美術價值及美術走向。雖然這種抽象畫能呼應國際時潮，也有別於當時其他傳統保守畫系，使當時台灣畫壇呈現多元發展。但是，也產生了嚴重的後遺症，即力求現代化的抽象畫風，明顯與歷史傳統產生隔閡，而且與台灣社會疏離。所以，當抽象畫家們的作品無法為社會大眾所接納時，便紛紛奔向歐美大都市，尋求國際化的提昇，甚至認為要促進台灣美術的現代化，最重要的是向國際藝壇進軍，而不是在自己的土地深耕。最後導致移植

西方現代主義的抽象藝術，流於天馬行空的理論雄辯，而難以落土生根於自己生活的台灣社會。六〇年中期以後，隨著《文星》雜誌的停刊，現代文學、藝術失去了往日的凝聚力，抽象畫家，如「五月」、「東方」畫會成員，紛紛出國或轉型，「現代抽象藝術運動」於是告一段落。

七〇年代，受到政治、社會及國際藝術思潮影響，留在台灣的「東方」成員吳昊，將關懷的眼光投注在住家附近的低矮違章建築上，這些都是從大陸逃出來的老百姓所建的，吳昊認為：「它們是歷史生命的轉捩點，是時代特有的產物」，⁴⁰在當中，他看見一種時代的悲劇與生命的無奈。這批作品成為七〇年代「鄉土美術運動」標舉的主要對象。

其次，投入鄉土風情創作的新生代西畫家，有喜畫農村、海景的施翠峰、描寫漁民生活的陳瑞福、擅繪紅磚綠竹相映成趣的沈國仁、描繪美濃客家風情的曾文忠等。1970年，施翠峰成立「台灣水彩畫會」，提出以表達台灣本地民情的寫實畫風為共同的創作方向，將這份表現台灣特有風味的創作情感連結起來。⁴¹

2. 水墨畫家

五〇年代初期，台灣的水墨畫壇在中原水墨畫家的主導下，展現了對中國故土的強烈懷思，「故國山河」成為固定形式。末期，「五月畫會」成員以叛逆的姿態，打破了傳統水墨畫保守僵化的局面，但也因為與西方抽象藝術結合，而失去了對傳統吸收與繼承的能力，使得他們的作品只剩下徒具形式的一團團色彩，而缺乏內在真實情感，「西方人看像中國畫，中國人看像西洋畫。既失去了西方寫實繪畫中對物像精確掌握的力量，也無中國繪畫中提

⁴⁰ 蕭瓊瑞，〈無悔的歡愉——作為一個活藝術家的吳昊〉，《島嶼色彩——台灣美術史論》（台北：東大圖書公司，民國86年11月），頁446。

⁴¹ 劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁45—46。

煉後的理想化精純。」⁴²

七〇年代，水墨畫分途二路，除了遵循第一代中原水墨畫家保守風格的學院派之外，部分新生代水墨畫家開始突破困境，廣納本土與西方特點，為傳統水墨畫打開一條新的道路，例如：陳庭詩（1912-2002）、楚戈（1931-）、江兆申（1925-）和鄭善禧（1931-）等人。陳庭詩和楚戈早期學習中國畫法及傳統藝術，五〇年代，受抽象藝術影響，將西方現代抽象風格與民族風格結合，創作出新的風格。

江兆申從中國傳統文人畫出發，以虛實的方式配置畫面，並遵循以「墨」為主的傳統，畫面上大多只有赭石與青花為暖冷的對比，他非常注重筆墨的內涵與深度，在意境上保持中國山水畫之人文精神。題材上，雖未有刻意的突破，但在用筆與著色的層次濃淡間，已十分注重遠近透視與光源明暗的表現。運墨造境幽深濃郁，氣勢雄渾，處處流露出與前人的新氣息，⁴³可說是總結自大陸移入台灣的传统文人畫最成功的一位。

鄭善禧則與江兆申完全相反，他突破五〇年代以來保守的傳統文人畫，將日常生活融入畫作中，從台灣民間出發，既能承繼傳統筆墨的高度表現張力，又能呈現生活週遭的真實面目，可說是傳遞出台灣新生代水墨畫興起的強烈訊息。⁴⁴

鄭善禧出身於新式的學院教育體制，吸收了八大山人、石濤及黃賓虹等人的藝術養分，也兼習素描與水彩，對於西畫有相當的接觸與了解，又從民間藝術中吸收創作的題材和靈感，如民間宗教儀式的神壇上面懸列的圖像、幡幢桌圍的美麗繡花、廟宇畫工的彩繪門神、民間版畫的色彩對比與簡潔造型等。畫面上，以俚俗的白話文代替格韻高古的詩詞，以古碑書法的拙重樸

⁴² 程延平，〈通過東方、五月的足跡—重看中國現代繪畫的幾個問題〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》，頁267—269。

⁴³ 巴東，〈由過海三家看傳統中國畫之現代轉化與發展〉，郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》，頁334。

⁴⁴ 同前註，頁337。

厚風格代替文人飄逸的線條；⁴⁵在色彩上，以不透明的壓克力顏料代替水墨的空靈，將台灣亞熱帶的腥綠、艷藍帶進入了水墨之中（圖3-2）。他以現世的題材表達了自身的感覺和感情，不僅保留傳統文人畫的精神，亦表現出現代藝術的內涵。而台灣由農業社會型態轉型到工商業社會結構的文化現象，處處可在他的畫中得見。

3. 素人畫家

素人畫家的出現是七〇年代台灣美術的一大特徵，主要的代表人物是洪通（1920-87）和朱銘（1938-），他們都有一個共同的特性，就是非學院、低學歷，⁴⁶且深受傳播媒體的推崇。其實早在六〇年代便已出現素人畫家—吳李玉哥（1901-91），只是當時台灣畫壇普遍盛行抽象藝術，因而未受矚目。七〇年代，在強調鄉土美術的風潮中，吳李玉哥再度被介紹。而洪通五彩繽紛的色彩，類似廟宇、布袋戲和歌仔戲的用色效果，畫中人物、動物、花草樹木或符號都充滿著熱鬧、神幻和宗教信仰的意象（圖3-3），更被認為是未受西方學院影響，足以作為抵抗西潮的標誌。⁴⁷1972年，高信疆在《中國時報》「人間副刊」上發表〈洪通世界〉一文，將洪通塑造成「鄉土美術的標竿人物」。⁴⁸隔年，《雄獅美術》更製作「洪通專輯」，肯定洪通的繪畫在回歸民族性、草根性的意義。⁴⁹

⁴⁵ 鄭善禧認為書法與繪畫的配對，不僅不會破壞畫面，還會增強畫面的節奏、變化和美感。而且畫面的詩詞表達了此幅畫的意境，能幫助觀賞者了解畫作的內涵，猶如作品標題能做到內涵了解的途徑一樣。見蔣勳，〈回歸本土—七〇年代台灣美術大勢〉，收入林平主編，《台灣美術新風貌展（1945-1993）》，頁36。

⁴⁶ 朱銘除了「素人」的特質外，又有「民間藝術」的特性，因為他在三義受過傳統民間木雕的訓練。同前註，頁37。

⁴⁷ 劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁33。

⁴⁸ 高信疆，〈洪通世界〉，《中國時報》十二版，1972年7月5日。

⁴⁹ 何政廣，〈一位傳奇畫家〉；賴傳鑑，〈南鯤鯓的奇葩—洪通訪問記〉；于還素，〈藝術與關閉〉；劉其偉，〈異常心理與洪通的畫〉；王秋湘，〈我對洪通的印象〉；李賢文，〈逢人說洪通〉；潘元石，〈洪通的精神分析〉；張志銘，〈南鯤鯓的怪人〉；謝里法，

洪通早年的乩童經驗、鄉土民俗信仰與生活經歷，深深影響他的繪畫特質。詭異神秘的畫面，一方面是神經質的為學院打開一個非理性的領域，一方面是豐富的台灣民間美術的想像力，色彩與造型都開啓了學院派久已陌生了的台灣美術大門。⁵⁰因此，1976年，洪通畫展開幕時，傳播媒體大幅報導，《藝術家》雜誌刊出五十餘頁的畫展專輯，⁵¹《中國時報》更整整六天以近乎全版的篇幅介紹他。⁵²在當時報禁、限張的年代，這種做法，連西方先進國家都比不上，使洪通頓時成為新聞焦點。只有《聯合報》以章回小說式的「洪通奇譚」，予以嘲諷。⁵³隔幾天，《中國時報》又以同樣的方法把朱銘炒紅，⁵⁴其他媒體亦是一陣跟進。在媒體的宣揚及評論的肯定下，已使洪通和朱銘成為鄉土美術的代表圖騰。

對於報業的這種做法，引來藝術界的批評，李仲生認為，他們的畫「只是表現純真的一面，但不是藝術的創作」⁵⁵，他們的光芒，是狂熱的鄉土主義者賦予的，目的是用以貶抑來自學院的藝術，特別是那些走向現代主義，或以現代為尚的學院中人。⁵⁶此外，林惺嶽也認為：「洪通與朱銘均非真正代表鄉土運動的美術家，他們原本也無文化運動的動機與心態，其創作也較少歷史傳承特質，因此提煉不出承先啟後的理念，也就無從開拓出一條與時代脈搏相呼應的創作大道。」⁵⁷

但是，從另一方面來看，「素人畫家」的出現，正反映出台灣的經濟發

〈草地人的筆法〉；曾培堯，〈洪通與我〉；高上秦，〈洪通繪畫的通俗演藝〉，《雄獅美術》26期，1973年4月，頁2—67。

⁵⁰ 蔣勳，〈回歸本土一七〇年代台灣美術大勢〉，收入林平主編，《台灣美術新風貌展（1945-1993）》，頁25。

⁵¹ 何廣政，〈肯定洪通的藝術—寫在洪通畫展前夕〉；羅杰、周奇勳、王澄、顧獻梁、王秀雄、廖修平，〈評介洪通的藝術〉；劉其偉，〈洪通的畫與精神醫學〉；莊伯和，〈洪通的畫—根植鄉土真摯感人〉；陳壽賢，〈洪通的美人畫〉；戴麗珠，〈半個世紀生活經驗的反芻〉；劉三豪，〈台灣民藝裡開出的花〉，《藝術家》10期，1976年3月，頁20—67。

⁵² 中國時報副刊編輯部，〈洪通畫展專輯〉，《中國時報》十二版，1976年3月12-17日。

⁵³ 太瘦生，〈洪通奇譚〉，《聯合報》十二版，1976年4月6-7日。

⁵⁴ 中國時報副刊編輯部，〈朱銘雕塑展專輯〉，《中國時報》十二版，1976年3月15-19日。

⁵⁵ 李仲生等，《現代繪畫先驅李仲生》，頁202。

⁵⁶ 呂清夫，〈台灣當代美術及其思潮（上）〉，《炎黃藝術》16期，頁13。

⁵⁷ 林惺嶽，〈走過台灣美術滄桑史〉，《藝術貴族》44期，頁55。

展已達一定水準，藝術發展傾向普及化、通俗化。洪通與朱銘的崛起，顯示大眾傳播工具扮演了決定性的角色，也表示對學院的反省，對盲目西化、現代化的反省。「在沒有受正統學院教育的『素人』作品中，我們反而可以更具體的看到創作的自由、快樂，看到創作與生活的結合。」⁵⁸

4. 日據時期藝術家

日據時期，一些受過西方美術教育的日籍畫家，隨著日本政府來到台灣，在日籍畫家中，以石川欽一郎（1871-1945）、鹽月桃甫（1885-1954）、鄉原古統（1887-1965）及木下靜涯（1887-1988）四人影響最大。尤其是石川，他先後二度來台，在台時間長達十八年，培育出台灣第一代西畫家，可謂台灣現代美術的啓蒙者。他以英國式的透明水彩風格入門，構圖簡單，色彩明朗，引導學生描繪自己生活的環境，帶動寫生風氣。他不但發掘了台灣的自然之美，在畫中展現台灣鄉土的特色與美感，更鼓勵他的學生欣賞台灣家鄉的美麗，帶領他們四處寫生，領略鄉土自然之美。台灣畫壇的前輩畫家中，倪蔣懷、陳澄波、廖繼春、李石樵、李梅樹、藍蔭鼎、李澤藩和洪瑞麟等，都受到石川的鼓勵、啓發，而矢志獻身美術。

在日籍畫家的提倡下，日據時期的官辦展覽特別強調「地方特色」。所謂「地方特色」，又稱爲「南國」特色，包括南國炎熱的特有色彩、風俗民情、宗教節慶以及原住民的習俗與生活，後來改稱「鄉土特色」或「鄉土藝術」。⁵⁹因此，創造出許多富有台灣色彩的作品，令人聞出濃濃的台灣氣味。

但是，五〇年代以後，因爲政治背景及潮流偏見，這些藝術家逐漸受到忽視，直到七〇年代，強調鄉土特色，且受文學界「尋根之旅」的影響，他們才重新獲得重視。1976-77年，謝里法在《藝術家》雜誌上以連載的方式，

⁵⁸ 蔣勳，〈回歸本土一七〇年代台灣美術大勢〉，收入林平主編，《台灣美術新風貌展（1945-1993）》，頁34。

⁵⁹ 顏娟英，〈台灣早期西洋美術的發展（1）〉，《藝術家》168期，頁160—161；王秀雄，《台灣美術發展史論》，頁82。

發表〈日據時期台灣美術運動史〉，1978年集結成書出版，對於隱沒已久的人物和作品給予極高的推崇和肯定，並尊其為「台灣第一代藝術家」。⁶⁰

1979年3月，《雄獅美術》推出「台灣前輩畫家專輯」系列，以個人對鄉土的情懷與貢獻為著眼點，介紹顏水龍、黃土水、林玉山、洪瑞麟、郭雪湖、李石樵和陳澄波等八位藝術家。⁶¹他們雖然在日本官方學院派影響下，較缺乏自主性的本土風格，但是他們用畫筆歌頌著地方民族色彩，傳達台灣亞熱帶景物的鮮麗色調及海洋島嶼的濕氣氛圍，流露出內心對土地的情感，有別於日籍畫家的風格。⁶²在五、六〇年代現代主義風潮下，他們仍忠於自己的意向，李梅樹專注於鄉土人文，藍蔭鼎捕捉農村生活小景，顏水龍走入台灣民俗工藝與原住民人文風采，而洪瑞麟則深入勞動者的生命中，他們默默的為台灣美術紮根，直至七〇年代，在「鄉土運動」風潮中，終於光芒重現。

第二節 席德進所扮演的角色

在七〇年代的「鄉土美術運動」中，席德進顯得既特殊又重要。早期，席氏跟隨西潮，追逐現代藝術，六〇年代中期，他開始投注心力於中國傳統文化及民間藝術之研究。他並非土生土長於此，卻對斯土斯民產生濃郁的情感。七〇年代，成為「鄉土運動」的重要代表人物之一。是什麼原因令其轉變，從而自覺、認同進而付諸行動，在生命的最後十年，致力於中國傳統文化及台灣民間藝術的推廣？我們試圖從他生長的經歷，來分析他對傳統文化

⁶⁰ 謝里法，〈日據時期台灣美術運動史〉，《藝術家》1-31期，1976年6月—1977年12月，1978年集結成書。

⁶¹ 雄獅美術編輯部，〈台灣前輩藝術家專輯〉，《雄獅美術》97-106期，1979年3-12月。

⁶² 劉聖秋，《七〇年代台灣鄉土美術之研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，頁62。

的自覺與認同，及他晚年投注在這片土地的心血。

一、 自覺與認同

席德進的一生在抗戰、戡亂中度過，經歷對日抗戰、國共內戰和戰後台灣內政、外交時局的變化，時代的因素、政治、經濟、社會的變遷等因素，都深深影響席氏對「中國傳統文化」的認同，及其對「鄉土」的觀點，自然也影響了他在藝術領域中的表現。因此，探討席氏在七〇年代鄉土運動中所扮演的角色及其貢獻時，不可避免的必須先探討席氏對中國傳統文化的自覺與認同。

所謂「自覺」：「自」，由也，從也，自由也。⁶³「覺」，寤也，曉也。⁶⁴所謂「認同」：「認」，辨識也。⁶⁵「同」，合會也，共也。⁶⁶血緣、種族、語言和宗教等「原初的」、「天賦的」(primordial)條件，是民族認同的基本因素。Shils稱之為「原初牢結」(primordial tie)，認為是這些「原初牢結」把人綑綁在一起；而Geertz則把這些因素稱為「原初連帶」(primordial attachment)，認為這些都是先天給定的因素，會形成一種難以名狀的強制性，是認同的來源。⁶⁷「認同問題」又可分為政治上和文化上二個方面來討論，在此我們並不探討政治上的「國家認同」，而純粹探討席氏對「中國傳統文化」的認同。因為在七〇年代的鄉土美術運動中，並沒有刻意釐清「中國」或「台灣」的明顯意圖，蕭瓊瑞認為：「如果將這種現象完全歸諸於政

⁶³ 《康熙字典》，頁928。

⁶⁴ 同前註，頁1065。

⁶⁵ 同前註，頁1089。

⁶⁶ 同前註，頁103。

⁶⁷ Shils, Edward, "Primordial, Personal, Sacred and Civil Ties." *British Journal of Sociology* 8, 1957, pp.130—146; Geertz, Clifford, "The Integrative Revolution - Primordial Sentiment and Civil Politics in the New States." *Old Societies and New States*. New York: Free Press. 1963, p.257; 轉引自楊聰榮，〈從民族國家的模式看戰後台灣的中國化〉，《台灣文藝》138期，1993年8月，頁77。

治的戒嚴、壓抑，不如說今天的刻意釐清，才真正是政治情勢下引發的激烈思考。」⁶⁸因此，這裡所指陳的「中國傳統文化」不是任何一個時代或政權所營造出來的，而是淵源於古老的中國。

不過，「文化認同」不可避免的會受到當時政治、社會影響。因此，在討論此議題時，必須要再加上後天政治過程中的重組、變造，甚至創造、發明。楊聰榮認為：「討論認同問題必須檢討政治的過程，包括這個政治過程對於文化根源的觀念為何，如何對待舊的文化特質，以及塑造出什麼新的文化特質。」⁶⁹除了政治、社會因素外，席氏幼年的家庭教育、求學歷程，與後來的生活經歷都會影響他對自身文化自覺與認同的過程。因此，以下便從席氏的生長經歷及當時環境因素，來探討他對「中國傳統文化」的自覺與認同。

如前文所述，席德進生長於二〇年代的四川鄉村，雖然二十世紀初的中國，已逐步邁向現代化，但內陸地方仍多停留在傳統的農業社會。挖鋤頭、種菜、插秧、打麥子、割稻子等農事，和花朵、果實及禾苗等大自然景觀，是席氏的童年生活經驗，成年後依然深藏在他心中。而過年過節或辦喜事時，皮影戲的表演、鮮豔奪目的燈籠、高貴的綢綾錦緞、繽紛的刺繡花紋和鮮豔的剪紙花樣，都讓席氏留下深刻印象。從小沉浸在這樣優美多彩的民間藝術裡，腦海中也深深埋下民間藝術的種子。這些農村生活的點滴記憶和童年生活的情境，在席氏日後的流浪生涯中時常浮現腦海，是引導他晚年走向民間藝術的重要因素之一。

席氏的藝術啓蒙，始自於幼年的家庭教育和私塾教育，在私塾老師指導下，首次接觸到傳統中國水墨畫，而母親和姊姊們經常畫圖樣做花鞋、繡枕頭，也讓他在充滿優美的藝術環境下成長。1941年就讀成都藝專，是席氏接受有系統的美術教育的開始；1945年，在林風眠的教育下，奠定了從民間藝術出發，走向人文的、自然的創作風格。林風眠從西方藝術中，體會中國傳

⁶⁸ 蕭瓊瑞，〈台灣美術「本土化」現象〉，《藝術家》254期，1996年7月，頁275。

⁶⁹ 楊聰榮，〈從民族國家的模式看戰後台灣的中國化〉，《台灣文藝》138期，頁78。

統藝術之可貴，而投入青銅器、陶瓷、漢墓畫像石及自然人文之研究，在在影響席氏日後走入台灣民間，尋找樸拙的民間藝術。不過，學生時代的席德進，對中國傳統文化並無深入體會，年輕的心靈只想從西方文化傳統裡尋找滿足。對於大自然景觀也無法確實掌握，只能機械性的模仿大自然，直到在嘉義中學執教的那段時間，他才真正的體會了台灣的陽光及浮雲。

隨著生活歷練的增加，對於自然、人文和中國傳統文化的關懷相對的加強了。五〇年代，他開始關注台灣的風土民情，從台灣鄉土中找尋素材。旅歐時期，進一步從他人的文化傳統裡，體認到自己文化傳統的偉大，他不斷提醒自己：「中國畫家永遠是抓緊自然，深入自然的核心。」⁷⁰因此，從美國到歐洲，一路上他畫了許多以建築物為題材的作品，企圖掌握歐美西方國家的「自然」，也企盼著回到台灣「靜靜地感受自然偉大的生活」。

五、六〇年代，在「進軍國際」的理想下，藝術家一窩蜂投入抽象藝術之研究。為了與西方現代藝術有所區別，刻意強調東方特色，因此，他嘗試著用中國傳統藝術的方式，創作抽象畫。但是，這樣的抽象創作只能算是一種宣洩，只是自由地、盡情地表達個人的個性和情感，⁷¹與傳統中國水墨畫仍有段距離。直到六〇年代末期，他開始學習書法和研究中國建築，才算是真正深入中國傳統文化的核心。五、六〇年代，席氏所提倡的「淵源於中國傳統藝術的抽象畫」，充其量只是在國際抽象藝術風潮下衍生而出的藝術風格，是相對於西方現代抽象藝術風格而言的。

因此，當席氏到美國後，發現國際風潮已轉向，便開始調整創作方向，在新興藝術的影響下，席氏開始沉澱自我，思索藝術創作方向。東方美術館中收藏的中國民藝品，不僅讓他興起研究民間藝術的念頭，也讓他反省中國傳統文化之可貴。在當時，台灣深受美國文化影響，完全忽略了固有傳統文化，只是一心一意追求西方文化的傳統，甚而奔赴國際。然而，到了海外才逐漸體會到，原來最寶貴的藝術，竟是中國傳統文化。尤其是漂泊海外，更

⁷⁰ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁13。

⁷¹ 鄭惠美，《山水、獨行、席德進》，頁54。

深深覺得「月是故鄉明」。也許只有遠離家鄉的人，才能有如此深刻的感觸吧。面對著畫布，想起故鄉的一景一物、家人的面孔和童年記憶時的悸動，若不是親身經歷是難以理解的。在國外時，他常想：「在我血管中汨汨流動的是中國人的血液，我時常因為懷念自己的國土而熱淚奔流。從天性中我喜歡中國人的臉，而在國外天天看到的卻是一張張棕髮碧眼的面孔。」⁷²對於「傳統」，他也有更深一層的認識：

我們走入現代，不可能把我們的傳統血源一刀兩斷。……我們的文化背景與豐富的遺產，是我們蘊藏的能源。這要看我們如何去分解它，把它由「包袱」變成「支柱」。現代人多蔑視傳統，不信任歷史。以接近傳統為恥辱，把傳統視為束縛。傳統是什麼？我們的肉體是最傳統的，傳統是我們的血緣，我們想擺脫它也擺脫不掉。⁷³

有了如此自覺，席氏決定回到自己的土地上耕耘，他說：「台灣這地方的廟宇、人臉在呼喚著我，趨使我再與他們生活在一起，把他們凝固在我的畫裡。這時我所看到的台灣廟宇人物，是與古老中國數千年文化遺留的種子相連。」⁷⁴從此以後，「中國傳統文化」成為他緊握不放的創作源頭。1966年6月，席氏回到台灣，除了對「中國傳統文化」的認同之外，更多了一份責任感、使命感。他想要改革現代中國畫，在中國傳統文化的基礎上建立自己的風格，並讓中國傳統藝術能昂首立足於國際。他認為：

國畫之所以停滯未能再有發展，就是因為人們認為虛實、意境、神韻是天經地義的真理，不可放棄，為什麼不可以打破這

⁷² 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18。

⁷³ 席德進，〈我畫•我想•我說—傳統是我內在的能源〉，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31。

⁷⁴ 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《雄獅美術》2期，頁17。

些古人完成的理論？創造些今人所需的理論？一個現代的畫家，就要推翻別人的理論建立自己的理論，這就是創造。⁷⁵

因此，席氏開始著手蒐集台灣古建築和民間藝術資料。至此，「抽象藝術運動」在台灣正式式微，而鄉土美術、建築運動則隨著席氏的投入鄉間田野展開。1971年，席氏在《雄獅美術》上發表了〈我的藝術與台灣〉一文，他說：

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。我在台灣的時間，已與我在家鄉四川居留的時間相等，但是我繪畫的生涯——從孕育、發展到創作，卻全是台灣給我的因素而促成的。我熱愛著台灣，這兒的人和景物，永遠是我藝術所依賴的酵母。⁷⁶

這一篇文章不僅為個人創作生涯作了紀錄與反省，也宣告日後創作方向的轉變，文中充滿對台灣這塊土地的情感，及對中國傳統文化的重視，可視為美術界鄉土文化的一個重要宣言，正式為七〇年代的「鄉土美術運動」揭開序幕。

1966年，席德進決定離開巴黎歸鄉的原因，在第一章已述及，但是他為什麼會選擇台灣作為他後半生的故鄉，而非出生、成長的中國大陸，這其中政治時局或許是最大的考量要素。

因為，1966年的中國海峽兩岸和世界局勢正面臨了重重考驗。國際上，美國政策轉向，中美關係生變，使得台灣代表中國正統的國際地位岌岌可危；而台灣內部，政治上訴求改革的聲浪日高。因為政治的變化，波及了美術的發展。失去美國文化的支持，也難取得本土文化的共鳴，以「五月」和

⁷⁵ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁44。

⁷⁶ 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《雄獅美術》2期，頁16—18。

「東方」畫會為首的抽象畫家紛紛離台，最具影響力的劉國松和莊喆亦於此時離台赴美。⁷⁷早期赴歐美發展的藝術家，也多選擇居留國外而不回國。但是席德進卻選擇在這一年回到台灣，他說：

我們這一代的人，都太為自己著想了！太自私了！他們都想逃避，逃避我們國家的逆運，而求一點自我的安全，所以永留異域。他們逃避時代，也失去了時代，更失去了作一個中國人的意義，也就失去了生之意義。除非真心愛自己土地的人，才會不顧一切地投向家園。⁷⁸

究竟讓席氏「不顧一切地投向家園」的動力何在？1949年兩岸分裂，相對於「鐵幕」中的中國大陸，「自由中國」台灣或許可以提供藝術更寬廣、更自由的表現空間；另一方面，1966年中國大陸在毛澤東主持下，政權已穩固，也逐漸取得國際認同，為求加速現代化，發起了「文化大革命」，意圖消滅所有可能阻礙中國大陸現代化的舊傳統。這樣的政策對正欲邁向中國傳統文化的席德進而言，不啻是一大打擊；反觀台灣，為了確認「中國文化」的正統性，正極力推廣中國傳統文化，提供了席氏更好的藝術環境。因此，他毅然決然回到台灣，就在這一年底，國府為了加強推動中國傳統文化，開始了「中華文化復興運動」，正符合了席氏的理念。

清末以來，政治的挫敗，讓我們對自己的文化失去了信心，甚至極力否定，在西潮中迷失了自我，找不到自己的文化價值與定位。不論是「文化大革命」或是「中華文化復興運動」，都是兩岸中國人在失去民族自信之後，透過政治力量所推動的運動。不同的是，一個極力打到舊文化，破壞舊傳統；一個則努力整理舊傳統，建立中國傳統文化的形象，不過，卻因為過於傾向政治訴求，而給人「復古」的印象，與現實社會脫節。對於民族自信的喪

⁷⁷ 倪再沁，〈在政治漩渦中的台灣美術〉，《炎黃藝術》64期，1994年12月，頁75。

⁷⁸ 席德進，《席德進書簡—致莊佳村》，頁132—133。

失，席氏強調：

中國人從來就不怕吸收外國文化，我們是一個有容納的民族，而且極為強韌，我們吸收了就變成自己的，我們從來也不曾失掉過自己。中國人是有選擇的接受，接受之後，加上自己的意思，變為自己的！我們從來不曾失掉過自己。⁷⁹

在面對政治、社會和文化的變遷時，常令人感到不安，席氏勉勵大家：「面對你生活的時代，面對一切改變而不懼，才能有把握，有所創造，也才能立定自己不倒下去！」⁸⁰他甚至自豪的認為，只要我們中國人在生活上、科學上領先世界，中國藝術必會領先。而現今的當務之急便是急起直追，超越他國，進而領導世界。領導的方法不是復古，也不是崇洋，而是「用現代的方式去表現自己民族文化的特性和風格」。如果只是從外型上去追求地方性風格，並無法達到動人的內涵，必須追求內在的精神，才能把握民族的精神特質。他認為民族的精神深藏在傳統農村中，而永恆不變的民族性，均表現在民間藝術裡。因此，他一回國便往鄉下跑，將隨著現代化、工業化日漸消失的老人、廟宇、古屋建築和民間藝術收納在他的畫作裡，開創了個人藝術創作的新的階段，也帶領台灣畫壇邁向了一個新的鄉土美術領域。

1948年，席德進以流浪的心情來到台灣，經歷了西方現代藝術的洗禮，在異鄉的所見所聞觸動了原鄉之情，進而自覺、自省，找到了自己心中藝術文化的祖國，在政治、社會環境動盪劇烈的1966年，選擇回到台灣，他的歸國，雖然遭到崇尚西化人士的奚落，但也為反西化人士注入一劑強心針。五、六〇年代，「進軍國際」似乎才是藝術生存的唯一活路，但隨著「五月」、「東方」的離台和席德進的回國，藝術潮流為之轉變。七〇年代「回歸鄉土」的趨勢，似乎是五、六〇年代過度西化後的反省，正如倪再沁在〈西方美術、

⁷⁹ 張菱齡，〈歸來的席德進〉，《幼獅文藝》193期，1970年1月，頁185。

⁸⁰ 同前註，頁187。

台灣製造—台灣現代美術的批判〉一文中所揭示的：

毫不堅持地接受西方美術思潮，意味著我們的美術取向是指向歐美最前衛的心靈，但是缺乏文化內涵。歐美最前衛的心靈當然有其文化內涵，但那是在他們特殊的文化背景下孕育的，這並非一個台灣畫家可以認同的；因而我們的取向，是在缺乏自身文化自覺與反省的情況下構成的，往往是取其表面的承襲而已，此種接受和消化能力，必然無法使台灣現代美術具有前瞻性和延展性。⁸¹

當然不能否認的，西方藝術的確為台灣美術帶來現代化，其功勞不容忽視。但是一味模仿，隨西潮起舞，失去了對自身文化思索的能力，也喪失了文化自主發展的可能性，唯有自覺、自省，才能使「現代中國畫」真正立足於世界藝壇，而這也正是席德進從西方回到東方最主要的原因。

二、 行動與推廣

六、七〇年代，台灣雖然面臨政治的重創，但在經濟方面，卻有長足成長。土地改革、工業化及一連串經濟建設，使台灣迅速轉型為工商業都市。再加上國際分工制度盛行，台灣憑著勞力密集、低工資的經濟優勢，擠進世界經濟加工出口行列，帶來了奇蹟般的經濟繁榮。但是這樣的經濟奇蹟，卻導致傳統農村的崩解，人口凋零，傳統民房、廟宇建築被拆，取而代之的是高樓大廈、公寓和水泥樓房。

爲了搶救消失中的傳統文化，1970年，文獻委員會舉辦「台灣史蹟源流

⁸¹ 倪再沁，〈西方美術、台灣製造—台灣現代美術的批判〉，《雄獅美術》242期，1991年4月，頁133。

研習會」，喚起古建築的欣賞人口；林衡道在《台灣文獻》雜誌上，大量刊載報導各地古建築；此時，甫回國的漢寶德也率領東海大學建築系師生，投入對傳統建築的研究與田野調查；而美術界則由席德進率先發出了吶喊：

我眼看著新的文化（世界性的）襲來，而把幾千年來中國優美文化的遺產替代了。所以我趕快把那些即將消逝的一座古老的農家院落畫下來，因為第二天，它就被推曳機除掉了！我像在洪水泛來之前，搶救人命一般，把那些未被洋化的中國人的面貌保存下來。⁸²

因為這樣一份自覺意識、責任感與使命感，加上國際鄉土寫實風潮的興起，趨使他跑遍台灣各地，完成了許多風貌殊異的作品。許多在我們生活中已漸漸消隱的人物、建築及古文物，在他的彩筆勾勒下，高貴而光潔的展現出來。

席氏對於週遭景物具有敏銳的觀察力，這是來自於藝術家的訓練。他敏感於我們對西方文化的難以抗拒，也敏感於使他感動的民族性逐漸消逝。⁸³但是，大多數人並無如此敏銳的感觸。因此，席氏用畫筆提醒我們：「觀照自然，對視生命的本質，對視我們所由來的這片土地的真實。」⁸⁴席氏常感嘆：「大部分我們的畫家生活在台灣，卻不畫台灣。」⁸⁵「我們應該學習五代和宋朝的畫家，面對真實的山水、花鳥來起步、來創作。這樣才能逃開前人的束縛，展現自我的天地。」⁸⁶

於是，我們可以看到席氏筆下的人物，是經歷憂患、勤苦奮鬥的中國人；建築是古老、恢宏的傳統建築；山水是你我熟悉的淡江林野、安平古渡、魚塘、鴨群；花卉是台灣隨處可見的鳳凰木花、牽牛花、阿伯樂花和木棉花等，

⁸² 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《雄獅美術》2期，頁17—18。

⁸³ 張菱齡，〈歸來的席德進〉，《幼獅文藝》193期，頁187。

⁸⁴ 高歌，〈一握泥土的真實—我看席德進的畫〉，《雄獅美術》9期，1971年11月，頁40。

⁸⁵ 同前註，頁42。

⁸⁶ 席德進，〈我畫、我想、我說—用「現代眼」看花〉，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28。

他捉住了它們的特質，用心凝視、紀錄，並且詮釋出來。

七〇年代的台灣藝術界，席德進是最早將關懷的視點投注於鄉村田野，描繪台灣本地風光、人文的藝術家。他深入研究中國傳統文化，直到1981年逝世前，在台灣各地寫生，發現了台灣民間大膽的造型與俗艷的色彩，並致力將中國傳統文化內涵表現於畫作中。席氏對鄉土文物的投入，喚起了美術界對民間藝術的關懷。但是，他的創作技法與風格在美術領域中，並沒有發揮太大的影響力。因為此時媒體所推崇的，是未受西方文化影響的洪通、朱銘等素人畫家。在媒體的主導下，這些素人畫家成為鄉土美術運動的主要代表人物。而且，正如王秀雄所說：「從他不斷的追求和多方的嘗試、改變和超越，反映出一位藝術家的成長過程。不過，席德進的藝術中，唯一美中不足的是，他並沒有提出一個前所未有的藝術觀，但在致力中西繪畫的融合上，則是被大家肯定的。」⁸⁷就繪畫技法而言，席氏多依循中、西方藝術大師，並未提出獨創性的美學觀，或開創新的繪畫風潮，但在創作題材上，卻促使建築界和文化界進一步反省與檢討。

七〇年代以後，席氏創作的題材以鄉村古物和古建築為主。之所以選擇鄉野間破舊的古甕、古傢俱，而不選擇故宮博物館所收藏的歷代精緻「國寶」，是因為故宮保存的文物原存於北京清宮、遼寧瀋陽行宮和熱河承德避暑山莊中，國共內戰時運送到台灣。其所代表的意義是，國民政府在文化上的正統地位。因為中國歷代改朝換代時，最重要的就是文物的接收，以此代表政權的正朔。1966年，「中華文化復興運動」推行以後，故宮便肩負「復興文化」的重責大任，因為「在文化復興的號召中，在民族自信心的恢復上，最需要具體的實物或藝術品現身出來作證。」⁸⁸所以這些收藏被大量整理、複製、出版。因此，故宮文物不再只是舊時代皇宮貴族的象徵，也是政權的代表，具有政治意涵；然而，鄉下的紅磚房子、笨重的傢俱、木雕的神像、

⁸⁷ 陳小凌，〈強人臨危不屈、展現生命火花〉，《懷思席德進》，頁67。

⁸⁸ 蔣復璁，《中華文化復興運動與國立故宮博物院》（台北：台灣商務印書館，1977年），頁51、78—83；轉引自楊聰榮，〈從民族國家的模式看戰後台灣的中國化〉，《台灣文藝》138期，頁103。

廟宇的色彩，乃至棄置竹林溝邊的土陶罐，才是最貼近常民生活百態，未經人為刻意雕琢的民間藝術，是真正古老中國傳統的文化。因此，席氏只畫這些存在窮鄉僻壤的古文物，從中尋找古老中國的智慧。

而古建築物的題材選擇亦然，在「中華文化復興運動」的推行下，興建了許多具有中國特色的建築，刻意表現中國傳統文化精神。但是，這種在國家政策下刻意興建的建築物，顯得龐大而俗氣，無法與千錘百鍊的舊文化相比，不能予人深刻的感動；而那些清領時期留下來的古屋，卻能讓人想起古老的中國。席氏認為：「紅磚、青石等建材，配上精美的木雕和彩繪，在單純的線與面結構之間，產生了一種樸厚、強有力的精神。」⁸⁹

追溯席氏對中國建築的興趣，應是童年時期對外婆家屋的印象：「穿過外婆家側屋到四合院的正廳，那裡供奉著祖先，常常沒人靜靜的，神壇莊嚴完全敞開，掛了許多清朝作官祖先的畫像，那時我體會到中國建築的神秘與親切，後來我對中國建築神往，馬上就想到外婆家古建築給我的印象。」⁹⁰據大陸建築學者調查發現，四川民房大多採用南方慣用的木樑穿斗式屋架，空格處填以編竹，並抹上白灰泥。屋瓦則是黑色的，屋簷很長，有遮陽避雨的功效。外觀很像台灣鄉下民房，尤其是中南部鄉村的農宅。⁹¹從席氏特別喜歡畫黑瓦白牆的古屋，和黑瓦紅牆的廟宇來看，與他童年的記憶不無關係。

傳統台灣民房屬於中國南方閩南系建築，但與金門、澎湖的民房造型不同，即使是台灣島上閩南人住宅與客家人住宅、北部民宅與南部民宅也都有分別。然而，相同的是，在亞熱帶的台灣，終年呈現一片蓊鬱的綠色，在濃綠的稻田、竹林、青山與藍天的襯托下，桔紅色的農家與自然形成一強烈對比，給予人一種溫暖、親切、樸實之感。

席氏對古建築物的描繪最早始於六〇年代。在出國前席氏所描繪的建築

⁸⁹ 席德進，〈台灣的民間建築〉，《幼獅文藝》207期，1971年3月，頁55。

⁹⁰ 席德進，〈早年的我〉，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52。

⁹¹ 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15。

物，以生活週遭的街道、房舍及牛棚為主，呈現純樸、寧靜、悠閒的農村景緻。1962-66年間所繪的則是歐美的古堡、古橋和現代建築，似旅遊札記。回國後，懾服於古城門的風采，一頭栽進古廟、古厝的建築天地裡。爲了精確描繪古建築物，並掌握其內在精神，席氏開始研究建築。他拼命閱讀建築方面的相關書籍，且一次又一次地親自拜訪古屋，以素描、水彩和水墨畫出大量的古厝及廟宇。從了解中國人中庸、和諧、天人合一的審美觀及宇宙觀中，體會建築的各種機能，運用建築語彙繪出正確的透視與動線。

他用心觀察、比較各種具有濃厚地方色彩的建築，如廟宇、祠堂、清朝官邸、富人的花園及農民的平房等。從中了解到這些古屋是中國人的心靈、性情、意願所要求的，最適合的生活環境，也表現出中國人崇敬祖先的倫理道德觀念。他說：

凡研究中國建築的書籍，都忽視民房，它從未被觸及而加以重視。實則民房為廣大中國人居住之所，研究它，才能真正觸及中國人對住的要求，在歷史、傳統、環境、地理、習尚、經濟、材料，種種條件包圍之下，到底產生了何種形式結構的房屋？是值得重視的。⁹²

他發現愈古老的廟，線條愈見單純有力。在色彩的運用上，「當你走進台灣的廟裡，看到了那些鮮豔的紅、綠、藍色的並置一起，你會驚奇地發現在現代畫上那種強烈的色彩，在中國的建築上，神像的服飾上，都早已存在了。」⁹³而傳統建築的造型：神采飛揚的屋宇、威武不屈的氣勢、強有力的曲線、樸厚的體積、溫暖的色彩和人性的空間，都讓席氏沉醉其中並感動的說：

從中國建築裡，我才看清中國人的靈魂、民族的特性、中國人

⁹² 鄭惠美整理，〈七〇年代席德進的日記與古屋〉，《藝術家》275期，頁438。

⁹³ 席德進，〈台灣的民間建築〉，《幼獅文藝》207期，1971年3月，頁57。

的意欲，中國人的宇宙觀、中國人的美學、中國人的色彩學、中國人高超的技藝、神奇的創造力。而這些偉大的藝術結晶，竟隱藏在平凡的鄉村糞土之中，無人關注，任其消逝。台灣古屋是我汲取不盡的靈感泉源，它指引著我走我繪畫的道路，向藝術領域探索。⁹⁴

1972年，席氏應邀到淡江大學建築系演講，這一次的演講，對於整天趴在圖桌上橫橫直直塗抹的建築系學生而言，無疑是一大震撼。因為過去三十年來台灣的建築教育，一直承繼著西方建築餘緒的末流，一直是被忽略的。因此，席氏對古建築的熱情，無形中吸引了許多年輕學子。這一年冬天，文化大學建築系所舉辦了中南部古建築考察旅行，邀請席氏和林衡道帶隊，到各地勘查古建築，使得席氏多年來鼓吹提倡研究、保存古建築，有了具體回應。⁹⁵

這一次與建築界人士的接觸，也讓席氏受到某些影響，甚至他還常常說，如果能讓他重來，他要去讀建築系。⁹⁶席氏對於建築研究之深刻，除了從相關書籍上汲取，也與李乾朗一同循著《台灣文獻》所刊載的古建築，逐一拜訪。例如：宜蘭楊進士第、苑裡民居、清水楊宅、大肚陳宅、神岡林宅大夫第、竹山林宅、永靖餘三館、歸仁民居、柳營劉宅、台南中州鄭宅以及台南市區巷內眾多小廟等。⁹⁷他認為：

對於建築，實際親臨其中，則感受更強，更有個別不同的體認。
一幢美好的建築，往往無法在圖片上顯示出它的奧妙。必須親身經歷，而且要不正一次的去感受。像看名畫一樣。對於一座

⁹⁴ 席德進，〈我畫・我想・我說—古屋指引了我繪畫的道路〉，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32。

⁹⁵ 李乾朗，〈席德進的古建築世界〉，《雄獅美術》127期，1981年9月，頁40。

⁹⁶ 同前註，頁38。

⁹⁷ 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14。

古屋，我每次去觀察，都感到無比的新奇，每次都發現一些新的意義，或上次忽略而不注意的角落。中國建築更是百看不厭，不僅使人著迷，它像一本讀不透的書，愈鑽研愈覺神奇。

98

其中，台南中州是一幢二百餘年的古屋，平實、古拙、單純，看似不起眼，但仔細觀看，那種古樸之美、平凡的偉大，令人感到如飲陳年醇酒的滋味。⁹⁹柳營劉家的古屋，一百多年的歷史，每一根線條都包含著樸厚、強壯、完美與和諧。寧靜、安詳的庭院，自成一個與世隔絕的天地，正堂屋中，懸掛著的字畫，陳設著烏心木的彫花桌椅，雖然樑柱已重新刷成了石綠，但是依然難掩中國農家建築的優美。¹⁰⁰而永靖餘三館是席氏最常拜訪的古屋之一，李乾朗說：「我猜想，這座多使用黑瓦、白牆與黑柱的古宅可能有點類似席德進遠在四川南部縣的老家。」¹⁰¹因此，席氏常到陳宅，也為餘三館畫了許多幅畫作（圖3-4），他尤其喜歡下午到陳宅拜訪，因為此時的光線正好逆光，整座院子便籠罩在陰影中，「站在這院子當中，就是一種心靈上的享受。」¹⁰²

席氏以畫家特有的敏銳觀察力，仔細觀察古建築的細部色彩與造型，並提出個人獨特的見解。他認為黑色是台灣古建築的主色，而建築年代的遠近則會反映在線條上。凡是年代古老的建築，其線條帶拙味，年代較近者，其線條則流暢明快。¹⁰³這些見解，無形中影響了建築界人士研究建築的觀點，

⁹⁸ 席德進，〈去金門•畫古屋〉，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70。

⁹⁹ 席德進，〈台灣古建築體驗〉，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56。

¹⁰⁰ 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44。

¹⁰¹ 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21。

¹⁰² 同前註。

¹⁰³ 同前註，頁14。

也表現在席氏此時期的古屋系列畫作上。在這些作品中，作為畫面主角的古屋位於畫面中央，周圍複雜的景色去蕪存菁地單純化。在色彩的運用上，或以明艷的紅藍、黃紫、紅綠等對比色彩，配上留白的虛實效果；或以墨藍、深綠為主，營造寧靜的氣氛，在大筆渲染中呈現筆情色韻的渾然天成。

在技法的使用上，席氏充分利用水的靈動特性及渲染效果，塑造古屋層次分明的美感，適切地把台灣建築自然而和諧的特質表現出來，使畫面盡在朦朧氛圍中，令人感到柔軟輕鬆，使古屋充滿如詩的意境與靜謐空靈的美感。¹⁰⁴而作品中雄勁筆直的筆力，是席氏勤練碑帖的成果，因為練習書法使他逐漸脫去西方機械性線條的束縛，並將書法的筆法、結構應用於繪畫上，在古屋建築作品中，展現了隸書橫平豎直的建築性，呈現平正的書法美學，¹⁰⁵使古屋充滿崇高與莊嚴的美感。

除了古屋、民宅外，對於廟宇建築和神像雕塑，席氏也有深入研究。席氏沒有特殊的宗教信仰，既非佛教徒，也不是基督徒。但是，他總是帶著虔敬的心情走進寺廟。除了讚嘆廟宇建築的雕刻精美，對神像的美也讚不絕口，不僅仔細觀察廟裡供奉的神像，自己也收藏許多古老的神像。他認為清水祖師公的面孔，很像台灣鄉間樸拙的老人，散發出一種親切感。而苑裡媽祖廟裡供奉的媽祖神像，是少見的白色面孔，令他感到訝異不已，並對神像端詳許久。¹⁰⁶但是，這樣優美的古老廟宇和神像，已經越來越少了。席氏感嘆的說：

許多優美的古老廟宇，都被無知的鄉民，無情的拆掉，再重新
修建起鋼骨水泥，如「觀光」旅館似的新廟：龐大，毫無氣魄，
複雜，倍覺空虛。人們這些年來，都有錢了，成了暴發戶。他
們沒有更適當的花錢的地方，除了奉獻給神明。於是用招標的

¹⁰⁴ 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91。

¹⁰⁵ 鄭惠美，〈不死的席德進〉，《雄獅美術》288期，頁50—51。

¹⁰⁶ 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15。

方式來修建廟宇。把幾百年歷史的古廟輕易地毀滅。用便宜的童工，偷工減料造出粗製濫造的水泥大佛、大觀音、壁飾，以迎合鄉愚。那些被拆下來的古廟中精緻的木雕，一片一片被古董商人收去，運到台北，在中華商場的三樓上大批地被外國人收購運走。沒有人認為古廟是古跡，應該保存，雖然我們是個古老的民族。¹⁰⁷

有感於此，席氏帶著紙筆踏遍台灣各鄉村，趕著在這些古屋、古物消失前，用畫筆描繪下來，也將他的研究心得記錄下來。1974年出版《台灣民間藝術》一書，以圖片資料為主，文字為輔，詳實介紹存在鄉人日常生活間的事物，如：皮影戲、布袋戲、傀儡戲、神像、陶器、版印、彩繪、壁飾、糊紙、磚刻、麵人、窗櫺圖案、壁畫、木雕、石刻、文字、服飾、傢俱、器皿和年畫等，這些民間藝術常被用在婚喪喜慶和宗教儀式中，席氏認為：「民間藝術，絕不是一種不關痛癢的裝飾點綴品，實則它構成鄉民生活的重要一部份。人是無法永遠過一種沒有高潮的平淡日子的，於是在節日慶典中，便引用了五彩繽紛的民間藝術來熱鬧、炫耀一番，使精神為之一振。」¹⁰⁸

由於席氏幼年時期農村生活的經驗，讓他對民間藝術有了初步認識；來台後，又接觸了這些鄉間文物，更加勾起了他深入研究的興趣。不過六〇年代末期，社會上對民間藝術未見太多重視，也無多少參考資料，因此，席氏僅憑己力，走訪鄉間，利用田野調查、採訪、比較等方式研究，並以現代的觀點對其重新詮釋。當席氏的部分研究心得在《雄獅美術》上發表後，引起廣大迴響，引領國人重新認識民間藝術的價值。

而對於古建築研究的心得，則整理成〈台灣古建築的體驗〉一文，於1978年在《藝術家》雜誌上發表。文中分析燕尾、馬背、窗、門、磚和民房造型

¹⁰⁷ 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 I 水彩畫》，頁45。

¹⁰⁸ 席德進，《台灣民間藝術》，頁17。

等中國傳統建築機能，與中國人生活態度的關係。所謂「機能」，席氏認為：「行動的合理、方便，從個人的使用、人群的模式到合理的安排，這些行為的發生，即所謂人的態度與行為的尺度。」¹⁰⁹過去很多人認為中國建築不重視機能，其實是錯的，每個民族行為不同，對機能的要求就會不同；每個時代不同，對機能的解釋相對的也會不同。中國建築的機能在於它提供了一個幽雅的生活，寬舒、自在，不會支配人、壓迫人。¹¹⁰中國悠遠的文化思想，儒、釋、道家的哲學所演繹出來的生活態度、倫理道德以及自然景觀，全都包含在中國的建築裡。席氏曾說：

中國人的自然觀是「天人合一」，有機的，「順天者存，逆天者亡」。中國建築從最初步看「風水」開始，就非常尊崇自然。四合院，就是引進自然，擁抱自然。庭園設計，即自然之再造，再現；與西方人幾何的自然觀，無機的，反抗自然，征服自然的思想之下產生的建築，必然大異其趣。中國人生活的態度是追求幽靜、雅緻的情調、詩情畫意，與世無爭，平安是福，怡然自得，共享天倫之樂。這種導源於文人生活理想境界，影響了廣大中國人居家生活的態度。中國建築是適應中國人的心靈而存在，滿足精神的要求，它是精神的機能主義。¹¹¹

他從了解中國文人精神和對大自然的尊崇中，體會中國傳統建築的各種機能：屋頂的曲線，顯示了屋宇的生氣與特殊造型，流暢、舒展、不緩不迫的氣勢，有一種懾人的美感；輕盈、飛揚的燕尾，渾厚、悲壯的馬背，展現一陰一陽、一文一武的氣概，充滿了生氣與力量，具有當地民性的情操，有啓示性、鼓舞人的作用；建築的靈魂、屋宇之眼—窗，不僅用來透氣、採光、

¹⁰⁹ 席德進，〈台灣古建築體驗〉，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53。

¹¹⁰ 同前註。

¹¹¹ 同前註，頁57。

通風，也使我們心靈得到伸展，不被阻隔，不拒絕他人，接納一切。西方人的窗，開向四方，是對外的，培養了西方人對外侵略的本性；而中國人的窗，開向內部，對著四合院的天井而開，是對著自家人的，因而養成了中國人以家為本的觀念；大門代表了家風、教養、社會地位和財富，蘊含著深厚的生活文化，是「忠義之門」、「入德之門」、「孝友傳家之門」；磚則在古建築中扮演了一非常重要的角色，廣泛用於牆壁、柱、門、窗、欄杆、台階、鋪地、橋樑……等等，可雕鑿成各種形式和花紋，用於裝飾，極富民間藝術趣味。

不過，隨著台灣經濟蓬勃發展，土地增值了，許多人受利益驅使，不惜拆賣祖祠、老家。對於這些古建築被迫拆除，席氏感到相當痛心，因為這是中國文化遺產，後代子孫能從中領受到先人的精神、氣度與智慧，從而產生民族的自尊與自信的力量。但如今這些傳統建築正在逐漸消失中，卻乏人間問，更未見有保護古蹟的相關法令制定。席氏沉痛的呼籲：

古蹟是一個歷史的鐵証。它記錄了古人生活的歷程，敘述那時代人的思想，以及社會的結構型態，留給後人回顧、觀照。鞭策我們不致迷失而誤入歧途，指出一個民族應把握的方向，一種屬於自己傳統的優越生活方式。我們若不以嚴肅的態度，即刻拯救古蹟，我們這一代中國人將在歷史上犯一次重大的錯誤，我們的子子孫孫將會責備我們的無知，而成為歷史的罪人。一件古蹟不僅是屬於該地區的文化財，亦即全體人類的文化財。古蹟一旦消失，是人類整個文化的損失。¹¹²

因為有感於維護古蹟的重要性和迫切性，席氏毅然投入古蹟的保存搶救行列。例如：1972年，呼籲搶救快被拆除的彰化孔廟；1977年，受邀至金門訪問時，向防區司令官及政戰主任等要員建議，必須妥善保存金門古建築，也

¹¹² 席德進，〈台灣古建築體驗〉，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49—50。

向社教館館長建議：「把各處廢置的陶器、石磨、石水盆、古家具、農具、水車等一一收集起來，成立一個金門民俗博物館，不僅可以供外人參觀，也給當地軍民一個好去處。同時也保存了舊時代的文物，免於湮沒，也讓這一代的人回顧古老文化，增長民族意識，使其產生對鄉土的依戀之情。」¹¹³1978年，至內政部請願，請求保存位於台北市敦化南路計劃道路上的林安泰古宅。¹¹⁴

林安泰古宅興建於1822年左右，與板橋林家並稱台北盆地最具代表性的傳統建築，是座具有水形山牆和燕尾脊屋頂，前低後高的四合院二進硬式傳統建築（圖3-5）。佔地約三千餘坪，主要建築材料是紅磚、紅瓦、木材、石材和土塊混合運用，¹¹⁵雖非華麗富貴，但整體格局嚴謹大方，主從分明，配置齊全，門窗有雕刻圖案，具備忠孝節義的意義，表達忠孝傳家，祈求吉慶的寓意，做工精細，有如古典藝品。¹¹⁶後來由於人口增多，陸續增建護龍，至1970年代，居住人口有四、五百人，遷出古宅另居他處的林家子孫約有一、二千人。

1976年，台北市政府準備建敦化南路為七〇公尺林園大道，林安泰古宅正好位於道路計劃用地範圍，由於當時林安泰古宅並未被指定為古蹟，且古厝損壞情形嚴重。因此，傳出要拆除的消息，引起社會大眾廣泛討論，藝術界人士大部分反對拆除，希望原地保持。此時，席德進在報上為文搶救，從美術的觀點肯定林安泰古宅的文化價值。因此，當時的民政司長居伯均便邀請席氏與林衡道，共同參加內政部舉辦的辯論會議。在會議上，席氏力陳古宅必須原地保存的重要性，及其多方價值。但是，反對派以它未列入古蹟名單為由，予以否定。且有人說：「我們寧願要一座『林肯大廈』，也不要林安泰破屋。」席氏卻認為：

¹¹³ 席德進，〈去金門•畫古屋〉，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78。

¹¹⁴ 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18。

¹¹⁵ 李重耀，《林安泰古厝拆遷計劃》（台北：詹氏書局，民國80年2月初版），頁98。

¹¹⁶ 葉倫會記錄，〈林安泰古厝採訪錄〉，《台北文獻》直字131期，2000年3月，頁201—202。

「林肯大廈」可以不費力就能再造一幢，但我們以沒有那種高超的技藝來重建一幢林安泰。何況那種古代的神韻與那時代的精神，根本無法複製，全世界像「林肯大廈」（十多層的西式公寓）的何只萬千？而林安泰古厝，世界上只有一幢。¹¹⁷

最後，政府決定先拆除林安泰古宅，再另覓他處重建。1978年6月26日正式開始拆除，拆除前先由曾任職於台灣總督府的李重耀建築師，整理古宅各部、各項實測圖樣，撰寫《林安泰古厝拆遷計劃》，¹¹⁸並訂定拆卸工程說明書，明白標示拆卸的規範、方法、使用工具，及拆卸過程中的保護和拆卸後構件的包紮保護方式，其過程相當嚴謹而且認真，為國內古厝拆除工程的空前創舉。1987年，林安泰古宅終於在濱江公園重生，並開放外界參觀。雖然重修後的古厝，僅剩原厝的三分之一部份而已，但是這一拆遷事件，促使了國內對古蹟維護的共識，也為日後的文化資產保存法催生。

在藝文界人士的推動下，觀光局率先以政府的力量介入，著手搶救傳統建築，政務委員陳奇祿更成為當時古蹟保存工作的中心，不只獲得知識份子的支持，也獲得政府各部門的配合，凝聚了搶救古蹟的力量。因而政府於1982年，正式通過「文化資產保存法」，1984年通過「文化資產保存法施行細則」。

席德進晚年為古蹟奔走、請命，雖然未見立即成效，部分古蹟仍未能成功獲得保存，但在席氏去世後，古蹟保存的概念逐漸為世人所認同，政府更制定相關法規，並成立民俗文物館，例如，1980年，成立「金門民俗村」，妥善保存金門傳統文物及山後的王氏十八棟大宅建築。而民間歷史界、美術界和建築界學者亦陸續投入其中，在各地推動地方文史工作，為地方古蹟和民間藝術的保存與維護盡心力。

¹¹⁷ 席德進，〈台灣古建築體驗〉，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49。

¹¹⁸ 李重耀，《林安泰古厝拆遷計劃》（台北：詹氏書局，民國80年2月初版）。

小 結

七〇年代，台灣在外交上遭受重大挫折，1971年的「保釣運動」；同年十月，退出聯合國；1972年尼克森訪問中國大陸，發表「上海聯合公報」；同年年底，與日本斷交；1979年，與美國的正式外交關係，因美國與中共的建交而中止，從此走向孤立。在政治、軍事上失去美國的保護傘，在內政上則面臨政權轉移，和經濟繁榮表象下的社會貧富不均等問題，國府必須更深沉的與台灣社會、經濟結合。

1973年，蔣經國擔任行政院長，政治上，開始大幅起用台籍人士；經濟上，推行以交通為主的十大建設；社會上，出現中產階級，對過去的文化進行反省，重新審視自身的文化，再結合了「保釣運動」的民族意識，使得許多知識份子開始關懷台灣現實社會問題；文化上，有識之士警覺到過去一意仰賴美國，及盲目追隨西方文化之失策，從而覺醒到自主自強的重要。另一方面，1966年，中國大陸發起「文化大革命」，為了強化國民政府的正統性，於是，推行「中華文化復興運動」，在台灣島上尋找類似古老中國的影子。蔣勳認為：

中華人民共和國的取代中華民國在聯合國的地位，國際外交上的一再被孤立，都使『台灣』更危機重重，但也更能反省自身的真正處境。『反攻大陸』的政策破滅了，代之而起的口號是『十大建設』。對台灣落土生根的認識，不只來自文化界的反省，事實上也已經是遷入台灣的國民黨政權第二代必然的導向罷。¹¹⁹

因此，在政治、社會、經濟及文化各方面皆明顯的回歸鄉土。在藝文界方面，從文學開始，繼之經由電影、音樂拓展開來，不久就波及到美術的領域，形

¹¹⁹ 蔣勳，〈回歸本土—七〇年代台灣美術大勢〉，收入林平主編，《台灣美術新風貌展（1945-1993）》，頁33。

成一場各界全面反省的「鄉土運動」。

在這場「鄉土運動」中，席德進顯得既特殊又重要。六〇年代中期，他在異鄉的所見所聞，觸動了原鄉之情，進而自覺、自省，找到了自己心中藝術文化的祖國，在政治、社會環境動盪劇烈的1966年，選擇回到台灣。其後投入鄉間，率先展現了對鄉土文物的關懷和民間藝術的重視，體會到中國傳統文化的博大精深，發覺中國傳統文化在迅速都市化過程中不斷消逝，因而極力推動文物資產保存與維護。雖然未見立即成效，但是，古蹟保存的概念已逐漸為世人所認同，後世研究者跟隨其腳步，在各地推動地方文史工作，為地方古蹟和民間藝術的保存與維護盡心力。

在藝術表現上，雖然席氏並未提出獨特的藝術見解，也未形成一藝術流派。不過，他對這片土地的關懷，在作品中表露無疑。七〇年代初期的古屋系列，來自對傳統建築消失的感嘆；1979年的海景系列，畫面上籠罩著一層孤寂、疏離的情緒。墨黑的岩石矗立在海洋之中，猶如孤獨的巨人，面對蒼茫的人生，道盡席氏對台灣山水與故國山河的繾綣情思。似乎也是當時台灣的寫照，因為從這一年開始，台灣失去了大部分的邦交國，在國際上正式走向孤立，有如席氏筆下的岩石，孤獨的佇立在國際間。

或許是因為年紀漸增，生活歷練多了，對生命有另一番體悟；或許是領悟了中國儒家文化深邃的情感，心靈逐漸沉澱下來；或許是客居異鄉複雜的心情；也或許是有感於時局，在畫作中展露了他對鄉土的情懷。