

第四章 席德進與其師及同期藝術家之互動

人往往會受到一、二位良師益友的影響，而改變一生的發展，席德進也不例外。席德進藝術之形成，除了來自原生家庭及時代背景，政治、社會環境的影響外，也深受杭州藝專時期授業恩師林風眠的影響；而同期藝術家的互動、往來，無形中也影響了他的藝術生命之成長。職此，本章從「師承林風眠」和「與同期藝術家之互動」二個層面，來討論他人在席氏藝術生命中影響力。

第一節 師承林風眠

1945年，席德進就讀杭州藝專三年級時，選擇林風眠畫室學習西畫；1947年，林風眠離開學校；隔年，席德進也自藝專畢業，不久便來台灣。從此師生二人走上截然不同的人生道路，直到三十年後才又重逢。這三十年來，二人雖然沒有交集，但過去二年林風眠的教導，始終默默影響著席德進。在藝術觀念上，可說是完全傳承了老師的美學思維，但又能有自己的理解與見解；在藝術創作表現上，則有相似與不同的地方。因此，本節試圖從思想和創作表現二個層面，來討論二人的傳承。

一、藝術觀念之傳承

席德進受教於林風眠只有短短二年時間，此後又分隔兩地，在不同的政治、社會環境下，有不同的人生經歷。席氏說：「幸好我與老師在卅年中互

不熟悉各人的努力，才沒有依賴老師，而能自在的發展自我之路。」¹但是，我們從後來席氏的發展，包括藝術理念、創作風格或技法等各方面，可以發現多蘊含有林風眠的影子，甚至可以說席氏是依循著老師的道路而走。短短二年，卻有如此深遠的影響，實與二人的生長背景、人生經歷和生命體悟有關。因此，我們嘗試著分析二人藝術觀念形成的原因及其關懷的視點，試圖尋找師生二人藝術觀念傳承的脈絡。

林風眠，原名鳳鳴，生於1900年，卒於1991年，廣東省梅縣人。他出生的年代，正是滿清末年，西方勢力大量進入中國，傳統中國的制度和秩序開始混亂，並遭到嚴重破壞的時期。而出生地廣東省，更是革命運動的起源地。1900年，正值八國聯軍攻入北京之際。因此，林風眠曾說：「我生在那倒楣的庚子年。」²

自鴉片戰爭以後，中國連連戰敗，自強運動和維新運動又相繼失敗，排外情緒瀰漫全國。因此，打著「扶清滅洋」口號的義和團，在山東巡撫毓賢的鼓勵下，擴大發展起來。1900年3月，袁世凱任山東巡撫，大力剿拿義和團民，迫使其往直隸發展。在慈禧的默許下，義和團民大肆焚掠外國教堂、洋貨舖、虐殺教士、教民，全國各地亦相繼發生焚教堂、殺教士、教民等情形。據統計，西方教士死難者二百二十一人，中國教徒死難者二萬餘人。³同年6月，日本使館書記杉山彬被殺，英國水師提督西摩爾（Sir Edward Seymour）遂率八國軍隊入京。8月15日，慈禧攜光緒西逃太原，並向各國求和，以李鴻章為全權大臣，次年簽訂了「辛丑合約」。

排外情緒和割地賠款條約所帶來的財政危機、經濟重創，使人民對清政府失去了信心；科舉制度的廢除，使知識份子沒有出路；再加上傳統的舊文化、舊制度不能應付新局勢，因而人心思變。在溫和的變法、改革失敗後，知識份子只好傾向較為激烈的革命運動了。

¹ 席德進，《改革中國畫的先驅者—林風眠畫集》，頁8—9。

² 劉世敏，《林風眠傳》，頁16。

³ 張玉法，《中國近代現代史》（台北：東華書局，民國78年1月），頁166。

革命運動最早起於1894年，孫中山於檀香山成立興中會，至1900年，革命團體與宣傳報刊陸續出現。在革命團體方面，隨著革命領袖所到之處皆成立分會；在宣傳方面，孫中山於1896年所寫的《倫敦蒙難記》，1899年，張炳麟著的《滄書》，1900年，陳少白在香港創辦的《中國日報》和連橫在台南創辦的《台南日報》，都是宣傳革命的重要書冊。1900年以後，有感於「義和團精神」不足以救國，反而會禍國，因此，情緒性的排外主義轉變為理性的民族主義。再加上留學生的投入，使得革命聲勢日益增大。

然而，辛亥革命之後，政權更易，中國的處境並沒有因此轉危為安，反而，在政治、社會面更形混亂。政治上，內有袁世凱爭權和軍閥混戰，外有列強環峙；社會上，則面臨「傳統」與「現代」之爭，知識份子主張全盤西化，追求現代知識，但內陸廣大的農村仍屬於傳統社會。林風眠的家鄉，廣東省梅縣西陽堡閣公嶺村，便是個極傳統、保守的村子。雖然廣東是新思潮匯入中國的窗口，但是，林風眠直到中學以後才接觸到西學。

林風眠的家鄉是個具有嚴格禮教規定的客家村，他的祖父林維仁和父親林伯恩（又名雨農）都是老實、善良的石匠，而母親闕阿帶則是個聰明的苗家女，敢於追求自由、幸福的個性，卻為村中保守人士所不容，甚至受到迫害，被賣給了人口販子。母親的離去，讓年僅五歲的林風眠頓時成長了許多，也練就了他倔強、剛毅和孤傲的性格。

林風眠的祖父是當地頗有名氣的石匠，由於客家人重視喪葬習俗，對於墓地的構築及墓碑、碑文鐫字都極為考究，祖父鑿的墓碑、刻的碑文都是上乘的，很受好評。父親亦繼承此業，除了刻墓碑、圖案外，還兼長繪畫、書法，因而成了村子裡的畫師。從小林風眠便跟在祖父身邊，幫他磨鑿子、遞榔頭，看他在石碑上畫圖案、鑿刻花樣。祖父常對他說：「你將來什麼事情都要靠自己的雙手。有了一雙手，即使不能為別人做出大好事，至少自己可以混口飯吃。」⁴「腳下磨出功夫來，將來什麼路都可以走！」⁴祖父的訓示深深烙印在林風眠心裡，「好像被他的鑿子給刻進了我的心裡一樣，永久也磨

⁴ 劉世敏，《林風眠傳》，頁27—28。

不掉。」⁵

父親每天工作之餘，便教林風眠練書法、畫國畫，並常講一些古代的民間故事給他聽。而母親，雖然在林風眠五歲時便離開他了，但是，擅長苗繡的母親也將此藝術天份遺傳給了他。幼年時期，家裡的衣服、鞋子、被子等都是母親的繡品，這是林風眠最早的藝術啓蒙。此外，跟著母親到河邊洗衣，到山上採茶、採菜，鳥語花香的大自然成爲他的遊戲場所。家鄉的一切，構成了他生命的一切，也成爲他日後創作的泉源。林風眠得自祖父、父親和母親的遺傳，先天便擁有優異的藝術天份，再加上後天祖父的訓示、父親的教導和母親民間藝術的薰陶，爲他打下了良好的藝術基礎。

六歲時，林風眠開始到蒙館學畫畫、寫字，也隨父親臨摹《芥子園畫譜》；八歲，進入舊制小學，學習《詩經》、《山海經》和《名賢集》等古書；九歲時，作了一幅《松鶴圖》，引起全村人的驚詫，最後被一位華僑商賈高價買走；後來，他又在家族中回鄉探親的華僑親戚處，看到外文書籍，書中西洋畫的插圖深深吸引著他，這是他最早的西洋畫啓蒙；1914年，考取省立梅州中學，除了傳統文化、國學外，也接受新學教育。不過，這時對林風眠影響最大的還是先秦哲學思想，例如：四書五經、諸子百家、二十四史、昭明文選、以及唐詩、宋詞等，他還和好友林文錚等人合組了「探驪詩社」，研讀古詩，創作新詩。這些中國傳統文化的精華、哲學和文學，爲他奠定了堅實的思想基礎，也影響了日後繪畫創作的發展。

在梅州中學時期，影響林風眠最深的老師是梁伯聰老師，秀才出身的梁老師，以特殊的人格魅力與師長風範，誘導林風眠要具有對人類的同情心和對社會的使命感，教導他立下理想和抱負，並一生爲其奮鬥。1919年，林風眠自中學畢業，適逢「五四運動」，知識份子急欲爲中國尋找新的出路，而向西方探求救國良方，因此，年輕學子紛紛湧向日本、英國、法國或德國。梁老師也對林風眠說：「當今世界藝術的中心在法國巴黎，你若要攀登藝術的頂峰，就應該到巴黎去求學，那裡有世界的藝術巨匠，你站在巨人的肩膀

⁵ 劉世敏，《林風眠傳》，頁28。

上去深造，前途才是無量的啊！」⁶因此，是年底，與林文錚響應蔡元培「勤工儉學」的號召，到法國留學。

1920年抵達法國後，他們先在楓丹白露中學學法語和數學，又作油漆招牌雜工，寫字、刷廣告牌以賺取學費和生活所需。這裡環境優美，令林風眠難以忘懷，也讓他找到自然界的奧秘與感人的力量，更決定將自己的名字「鳳鳴」，改為「風眠」。1921年，他進入國立第戎美術學院（Ecole Nationale des Beaux-Arts de Dijon）就讀，由於進步神速，深受院長浮雕家揚西斯（Yancesse）的賞識，因而推薦他轉至巴黎國立高等美術學院（Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts）就讀，跟隨哥羅孟（F. A. P. Cormon, 1854-1924）⁷學習油畫。

有一天，揚西斯到巴黎來看他，對他傾向細緻、寫實的自然主義學院派風格的作品提出嚴厲而誠懇的批判：

你是一個中國人，你可知道你們中國的藝術有多麼寶貴、優秀的傳統啊！你怎麼不去好好學習呢？去吧！走出學院的大門，到東方博物館、陶瓷博物館去，到那富饒的寶藏中去挖掘吧！你要做一個畫家，就不能光學繪畫，美術部門中的雕塑、陶瓷、木刻、工藝 什麼都應學習；要像蜜蜂一樣，從各種花朵中吸取精華，才能釀出蜜來。⁸

於是，他開始擴大學習領域，在各大博物館中努力吸收各種藝術精華，廣泛研究印象派、後期印象派、野獸派、立體派、抽象主義和表現主義等現代藝術。又到陶瓷博物館、東方美術館和國家圖書館中，鑽研中國傳統民間藝術、

⁶ 劉世敏，《林風眠傳》，頁37。

⁷ 哥羅孟（F. A. P. Cormon, 1854-1924）是當時法國美術學院派的權威，他的工作室是當時巴黎國立高等美術學院最重要的工作室，一些著名現代畫家，如馬蒂斯、梵谷都曾在這工作室習畫。

⁸ 同註6，頁48。

青銅器和陶瓷；並認真研究人體素描、人物速寫、人體解剖學、透視學，以及中外美術史論經典等各種基礎訓練。他在陶瓷博物館中描繪、研究消失已久的馬格德林、古薩斯和古埃及的陶器圖案、花紋和裝飾造型，並將這些豐富詳實的研究心得整理成〈原始人類的藝術〉⁹一文，於1928年發表。然而，最令他感動的還是中國傳統藝術，仰韶文化半坡彩陶、宋代瓷器上的幾何、山水、人物和花草等花紋，以及陶、瓷器古樸、流利的線條，青銅器的紋飾、銘文、戰國漆器、漢代畫像磚與畫像石的樸拙單純造型，給林風眠一個新的起點，他後來的作品明顯的受到這些傳統藝術的影響。

1923年，自巴黎高等美術學院畢業後，林風眠與同學至德國遊學，隔年5月21日，在巴黎舉辦「中國美術展覽」，由蔡元培主持開幕式。此次展覽，林風眠展出的作品最多，也最富創造價值。¹⁰其中一幅油畫作品「摸索」，將不同時代、不同國家的哲學家、詩人、文學家和畫家，如耶穌、荷馬、蘇格拉底、但丁、哥德和米開朗基羅等人，超越時空的匯聚在同一畫面上，畫面人物各有不同性格，但都顯示出胸懷大志和對人類社會的使命感和自信心。¹¹這幅具有人文主義精神的繪畫，有如拉菲爾的「雅典學園」，是林風眠一生藝術之路的寫照。他的學生蘇天賜曾說：「『摸索』是林風眠的宣告書和墓誌銘，林風眠以『摸索』宣告他的人生取向，追躡他們的腳步，走過他漫長而崎嶇的一生。」¹²當展出時，令所有觀眾嘆為觀止，更讓蔡元培深深感動，因而在會中提出「美育代宗教」的主張，並對林風眠投以深深期許。1925年，林風眠受蔡元培之聘回國，先後擔任國立北京藝術專門學校校長、杭州美術院院長（杭州藝專校長）、國立藝術專科學校主任委員。

林風眠以自由、開放的態度教育學生，除了創作、辦展覽以外，更經常

⁹ 林風眠，〈原始人類的藝術〉，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71—79。

¹⁰ 當時的記者這樣評論：「新畫中殊多傑作，如林風眠、徐悲鴻、劉既漂、方君璧、王代之、曾以魯諸君，皆有極優之作品。尤以林風眠君之畫最多，而最富於創造之價值。」見劉世敏，《林風眠傳》，頁68。

¹¹ 同前註，頁63。

¹² 同前註，頁63—64。

鼓勵學生要拓寬視野，因此，學校師生藝術社團如雨後春筍般相繼成立，使學生的課外生活豐富又多采。但是，1931年，蔣介石參觀杭州藝專時，看到林風眠作的一幅描繪人間壓迫和悲痛的油畫作品「痛苦」，甚為不滿，認為：「青天白日之下，哪有這麼痛苦的人？」¹³因此，在諸多政治壓力下，1938年，林風眠被迫辭職。直到1944年重回藝專任教之前，他一直住在重慶市郊南岸大佛段軍政部倉庫旁邊一間破舊農舍裡，在政治部設計委員會掛了一個委員空職，領點乾薪過日，潛心研究藝術。對於簡陋的生活，他不但不以為苦，反而認為：「在北平、杭州當了十幾年校長，住洋房、乘私人轎車，身上一點『人氣』幾乎耗光了。你必須真正生活著，能體驗今天中國幾億人的生活，身上才有真正『人』味。首先是『人』，徹底『人』化了，作品才有真正的生活的活力。」¹⁴這樣的沉潛，讓他的畫風又有很大的轉變，逐漸走入中國水墨、彩墨世界裡。

1944年，潘天壽接任國立藝專校長，又請林風眠回學校任教。不過，林風眠這次回藝專任教的時間也不長，不到二年的時間，卻培育了許多傑出的藝術家，如席德進、蘇天賜、徐堅白、任元良……等人。誠如蘇天賜所言：「他是個真正意義的恩師。這並不在於他教了我多少繪畫技巧，他給予我的是一把寶貴的鑰匙，讓我能拾級而登地追求藝術的奧秘。」¹⁵對於學生，林風眠所給予的，是人格的養成和藝術思維的塑造，遠勝於創作技法的指導。

1947年，林風眠未被續聘而離開藝專；1949年，學校復聘其回校繼續主持畫室；1950年，杭州藝專改名為中央美術學院華東分校。由於林風眠的畫在當時叫做「新派畫」，與社會主義、為工農兵服務的藝術觀不協調，屬於該被批判的資產階級藝術之列。¹⁶因此，1952年，他以健康為由，提早退休，從此離開教育界，移居上海，從事個人藝術創作研究。爾後，曾參與華東美

¹³ 谷流、彭飛編著，〈中國現代繪畫先驅—林風眠生平藝績藝論〉，《林風眠談藝錄》，頁19。

¹⁴ 同前註，頁13。

¹⁵ 劉世敏，《林風眠傳》，頁110—111。

¹⁶ 蕭峰，〈魂兮歸來—懷林風眠老師〉，《林風眠研究文集》Ⅲ，頁50—51。

術工作者協會（簡稱美協）、全國第二屆、第三屆文學藝術工作者代表大會，並當選美協上海分會主席、上海市第一屆人民政協委員。1956年，因為經濟拮据，法籍妻子、女兒和奧地利籍女婿獲准移居巴西¹⁷。自此，林風眠開始長達二十年的獨居歲月。

1966年，「文化大革命」開始，林風眠被打為「黑畫家」，在紅衛兵抄家前，親手將畢生所繪數千幅國畫毀掉。1968年遭拘留，因為他在當校長期間曾聘請日本和法國的教授任職，而有「裡通外國」之嫌，被扣上「特務」的罪名。實際上是因為林風眠留法時曾與周恩來同窗，「四人幫」欲從他這裡打探到打倒周恩來的有利資料，但是不能如願。因此，林風眠瑯瑯入獄。四年半的勞動改革生活，最後在「無確鑿證據」下獲釋。但是，1974年，又被江青指為「黑畫家」，直到1976年，「四人幫」垮台，才得以恢復自由創作之身。1977年，獲准出國探親，從此定居香港。

在香港期間，他多次舉辦畫展，又二度赴日本辦畫展；1979年，席德進赴港拜會這位闊別三十年的恩師。不久，他赴巴黎出席東方博物館為他舉辦的畫展。年屆八十，他還常想為中法文化交流盡點心力。1989年，林風眠赴台北出席歷史博物館為其舉辦的「林風眠從藝回顧展」，以慶祝九十歲壽辰。1991年8月12日，因心臟病、肺炎併發症病逝香港。

上述為林風眠生平的簡略概述，凡藝術家對藝術之觀感及其創作生命歷程，往往與生活的時空背景和人生經歷有密切的關係，不管是林風眠或席德進的藝術成長，皆與時代緊密結合在一起。因而探討二人的藝術生命脈絡，時代因素是不容忽略的。在探討完林風眠的生平經歷與時代背景之後，我們嘗試著以圖表的方式，排列呈現二人的生長經歷，應可以更具體、簡潔的看出二人之間的關聯性。

¹⁷ 當時政府規定僑民可歸國或移居他國，國家給足路費。

表4-1：林風眠與席德進成長歷程之比較

	林風眠	席德進
出生環境	1900年，義和團事變，八國聯軍攻入北京。	1923年，曹錕賄選出任總統，各軍閥間內戰不斷。
成長背景	清末改革、辛亥革命、袁世凱洪憲帝制、五四運動、北洋軍閥混戰、國共內戰、日本侵華八年抗戰、兩岸分裂、「大躍進」、「人民公社」、「文化大革命」、改革開放。	北洋軍閥混戰、國共內戰、日本侵華八年抗戰、兩岸分裂、台灣戒嚴、實施地方自治和土地改革、韓戰後美軍協防台海、美國軍經援助台灣、保釣運動、台灣退出聯合國、台灣外交走向孤立、台灣經濟奇蹟、「鄉土運動」、「中華文化復興運動」。
出生地	廣東省梅縣梅江邊的客家村。	四川省南部縣城外農村。
家庭環境	清苦的石匠家庭。	較為富裕的農村家庭，務農又兼做鹽井燒鹽業。
家庭教育	祖父為優秀的石匠，父親亦為石匠兼畫師，母親是能歌善針黹、刺繡的苗家女，從小深受雕刻藝術和民間藝術薰陶。	父親擔任過鄉長、團長，是一位地方上有名望的鄉紳；母親雖未受教育，卻很有繪畫天份，能繪製各式花紋。
求學情形	1906年，入蒙館。 1908年，入舊制小學。 1914年，入梅州中學。 1920年，赴法楓丹白露中學，學法語和數學。 1921年，入法國立第戎美術學院，不久，轉入巴黎國立高等美術學院。 1923年，赴德國遊學一年。	1928年，入舊式私塾。 1936年，入縣立小學。 1937年，入成都天府中學。 1938年，入甫澄中學。 1941年，入成都省立技藝專科學校。 1943年，入重慶國立藝專（杭州藝專）。
西洋藝術的啓蒙	九歲左右，在華僑親戚處看到外文書籍，被書中的西洋畫插圖深深吸引。	八歲時，從傳教士散發的福音書裡，接觸到彩色、寫實的西洋畫。
法國經驗	受揚西斯啓發，在各大博物館中研究東、西方藝術精華，尤其是東方美術館所藏的中國傳統民間藝術、青銅器和陶瓷，進而思索中國藝術之前途，開創一條有別於東、西方藝術的新興藝術道路。	遊歷歐洲各國，在了解西方藝術之後，體會到中國傳統藝術的博大精深，在東方美術館中研究中國傳統藝術，嘗試著將傳統中國精神與西方現代繪畫理論相結合。

由上表可以發現，林風眠與席德進二人皆生長於憂患年代，在那個內外交迫的年代，內部政治、社會不安，外則列強虎視眈眈，知識份子自然萌生改革、救國、報國之心，想為危難中的中國找尋出路，甚至期許自己能帶領中國藝術走進新的世代。因此，環境因素可說是形塑二人藝術生命的一大要素。此外，二人還有一共同點，即童年的藝術環境。除了藝術細胞的遺傳外，林風眠出身石匠家庭，席德進的母親善於繡花、畫圖樣，都使二人擁有良好的藝術環境；而求學路途中，名師的指引，更是引導二人邁向藝術之路的燈塔。

在這樣環境下，林風眠萌生了藝術改革的理想，提出「中西調和」的方法。「中西調合」的理想並非從林風眠開始，在他之前已經有很多人開始進行這項工作了。這顯然是個必然的、不可抗拒的趨勢，但關鍵問題是融合、調合的結果如何？

清末民初以來，中國現代繪畫走向「汲古潤今」和「引西潤中」兩個取向，前者是以西畫的方式呈現出新的中國繪畫，如齊白石、潘天壽和嶺南派畫家們。嶺南派的創作意向雖然具有強烈的使命感，但是後來卻失去了最初的意義，退到了傳統文人畫的邊緣；後者則走向西方，學習西畫後重新解讀傳統，從傳統藝術中擷取具有現代價值的成分，予以重新組合，力求調和中西藝術，如林風眠、徐悲鴻、劉海粟等人。返國後，建立新式美術學校：北平藝術專科學校、南京中央大學藝術系、杭州藝術專科學校和上海美術專科學校，成為當時全國主要的美術教育中心，及推動「中國美術現代化運動」的主導力量。其中，上海美專畢業學生合組的「決瀾社」，雖然存在時間短暫，卻極具影響力。

徐悲鴻引進了西方寫實技法，希望利用解剖學、素描等西方造型訓練方式，來突破傳統中國畫的造型侷限。這樣具體的寫實主義繪畫，獲得大眾的認同，甚而成為當時代畫壇的主流。但是，林風眠並不單純追求西方的寫實傳統，而是從西方現代藝術中尋找可能的銜接點。雖然他也遵循寫實主義的技法，但是，厭倦於西方學院派對藝術個性的桎梏。他深知傳統中國畫遠離塵世、遠離現實，所帶來的弊端，更了解科學的基本訓練，如素描、解剖學

等，對於藝術創作的意義。因此，在教學中相當重視寫實的基礎技術訓練，並且以自然現象為描繪的對象。此外，他更闡發了蔡元培「今世為東西文化融合時代」的主張，認為：「西洋藝術上之所短，正是東方藝術之所長，東方藝術之所短，正是西方藝術之所長。短長相輔，世界新藝術之產生，正在目前，惟視吾人努力之方針耳。」¹⁸

林風眠不像傳統藝術家，將中國畫當作不可侵犯的國粹來固守，也不像其他西畫家，主張用西洋畫來取代中國藝術。他認為：「繪畫的本質是繪畫，無所謂派別，也無所謂『中西』。」而中西繪畫的論爭，則是件「很不幸的事」。「大家爭論的目標應該是怎樣從兩種方法中間找出一個合適的新方法來，而不應當互相詆毀與嫉視的。」¹⁹因此，在他創辦杭州藝專時，明確提出了「介紹西洋藝術！整理中國藝術！調和中西藝術！創造時代藝術！」的主張。他認為當時一般美術院校中，國畫和西畫分系獨立的情形非常不同，於是大膽進行改革，將國畫與西畫合併為繪畫系，他認為：

本校繪畫系之異於各地者，即包括國畫西畫於一系之中。我國一般人士多視國畫與西畫有截然不同的鴻溝，幾若風馬牛之不相及，各地藝術學校亦公然承認這種見解，硬把繪畫分為國畫系與西畫系，因此兩系的師生多不能互相了解而相輕！此誠為藝界之不幸！我們假如要把頹廢的國畫適應社會意識的需要而另闢新途徑，則研究國畫者不宜忽視西畫的貢獻；同時，我們假如又要把油畫脫離西洋的陳式而足以代表民族精神的新藝術，那麼研究西畫者亦不宜忽視千百年來國畫的成績。²⁰

在這樣理念之下，杭州藝專不再分國畫和西畫二系，讓學生能均衡發展，後來又實施教室制，讓學生得依興趣選擇老師，深入學習。在林風眠多年的努

¹⁸ 林風眠，〈東西藝術之前途〉，收入谷流、彭飛編著，《林風眠談藝錄》，頁41。

¹⁹ 林風眠，《藝術論叢》之〈自序〉，收入谷流、彭飛編著，《林風眠談藝錄》，頁207。

²⁰ 蕭峰，〈魂兮歸來—懷林風眠老師〉，《林風眠研究文集》Ⅲ，頁60。

力下，開創了一條既非傳統東方，又非盲目臨摹西方的嶄新的藝術之路。使得受業門下的李可染、趙無極、席德進、蘇天賜和吳冠中等藝術家，在這條道路上，開出新異的花、奇異的果。而且眾多同時代的人物和不曾在其門下學習的藝術家，也都受到這種思潮的影響，為中西藝術的交流與互補作出了貢獻。

由於時代的因素，使得林風眠對社會的責任心和對民族的使命感，與革命者無二致，所不同的是，他想通過振興藝術的辦法，來改變舊中國的面貌。他認為在人類初期，藝術與宗教相因而生，由於科學興起，藝術脫離宗教而趨於表現人生。此後，維持人類情感重任，便由宗教家手裡轉移到藝術家肩上。他這些論述是對蔡元培「美育代宗教」的闡發和補充，但是，過於高估藝術的功能，終於迫使他放棄致力藝術運動的信念，走上獨立探索的藝術道路。然而，放棄藝術運動並非意味著他的消沉，他仍然是抱著一種積極的人生態度，他作品中所流露出的感傷情調和對人生感嘆，正是一個人道主義畫家對人類的痛苦，必然要做出的反映。

反觀席德進，同樣出生於新舊交接的時代，幼年時接受舊式教育，學習中國傳統的四書五經，中學以後接觸新學，投入西方現代藝術領域，飢渴的吸收西方文化。直到旅歐時期，在法國的東方美術館中，重新體會中國傳統藝術，因而開始思索中、西藝術的融合，尋找自己的藝術，最後回歸到中國。這樣的探尋與回歸的過程，與林風眠極為相似，而這似乎也是那時代人共同的特徵。在這樣紛亂的時代下，容易產生相同的思維。因為有著極為相似的成長經驗，使得日後席德進能夠不斷反芻林風眠的教導，循著其藝術思想脈絡而走，繼承之，發揚之。同樣為改革現代中國畫而憂心，努力從傳統中找尋現代的因子，賦予傳統新的生命。

較不同的是，林風眠秉持著革命家的情懷，想要革新藝術以改造社會，因而在年輕的歲月中全心投入於藝術運動的推廣，這樣恢弘的革命家氣魄是席德進所缺乏的。主要的原因是，「五四運動」以來，中國知識份子普遍具有強烈的社會使命感，及救國報國之心，而留法的經歷，更讓林風眠培養了社會運動與革命的精神。法國是最具革命傳統的國家，從啓蒙運動時，提出

「天賦人權」的口號開始，就充滿改革、革命的精神。²¹林風眠受到五四精神的影響，又感染了法國社會運動的精神，因而在作品中經常流露出強烈的社會理念。1924年在法國時，更與同學林文錚、吳大羽、王代之、劉既漂、李金髮等人，共組「霍普斯會」，後來改名為「海外藝術運動社」，積極從事藝術創作和藝術活動，以自己民族固有的文化為基礎，吸取其他民族之養分，並嘗試將中國畫風與歐洲畫風結合起來，自此開始了他改革中國藝術，並以藝術改革社會的艱辛歷程。

十多年間，他不僅興辦學校，也創作許多揭露社會黑暗面的畫作，更撰寫了藝術論文，呼籲藝術界人士共同為藝術改革而努力。在1926年的〈東西藝術之前途〉、1927年的〈藝術的藝術與社會的藝術〉、〈致全國藝術界書〉、1928年的〈原始人類的藝術〉、〈我們要注意〉、〈徒呼奈何是不行的〉、1929年的〈重新估定中國繪畫的價值〉、1933年的〈我們所希望的國畫前途〉、1934年的〈什麼是我們的坦途〉和1938年的〈藝術家應有的態度〉等文章中，我們可以看到，林風眠對中國藝術前途的殷殷期盼及其藝術理念，他說：

中國已往的歷史自有它光榮偉大的一頁，創造的絲曾織就了古代的藝術斑斕的痕跡。但過去的是過去了，時間不留情地把我們拖到了現代，要希望在已死的蠶裡抽出新鮮的絲已是不可能，已經為時代腐壞了的舊錦也不必再去留戀，我們只有鼓起勇氣負起責任，培植我們的新桑，養育我們的新蠶，使將來抽出來的新絲，織成時代上更燦爛更有光澤的新篇幅，這是我們應有的希望！²²

這種革命家的胸襟，是席德進努力追隨但未就的目標。雖然林風眠所推動的藝術運動，最終並未成功，但是「調和中西」的理念卻影響了許多藝術家，

²¹ 潘耀昌，〈法國的革命和德國的理論—評林風眠和蔡元培的合作〉，谷流、彭飛編著，《林風眠談藝錄》導言，頁15。

²² 林風眠，〈徒呼奈何是不行的〉，收入谷流、彭飛編著，《林風眠談藝錄》，頁107。

因此。我們可以說在十九世紀末、二十世紀初的藝術改革者中，林風眠是最具開拓精神的一個。而席德進則承繼了此精神，努力為現代中國畫開拓新的道路。姑且不論改革的結果成功與否，革新的意志是值得後人讚揚與追隨的。

二、 創作風格之變化

雖然林風眠從小就學國畫，但未正式拜師學過正統國畫的公式畫法；雖然他是廣東人，卻沒有學習太多嶺南派的舊習，²³這可能是因為他很年輕就到了法國，所以，沒有受到中國傳統水墨畫的限制。在法國時，揚西斯的指引，更讓他走出學院，廣泛吸收東、西方的藝術傳統。西方畫家，如畢卡索、馬蒂斯、莫迪格里阿尼（A. Modigliani, 1884-1920）、孟克（Edvard Munch, 1863-1944）和克林姆（KLIMT Gustav, 1862-1918）等人，給他許多啓示與影響；而定窯、磁州窯、瓷繪的線條、漢畫像磚的造型、戰國時代的漆器、敦煌壁畫與佛教、民間皮影戲、戲曲人物造型和臉譜等中國傳統民間藝術，更給他莫大的感動。因此，「他把西方表現主義的變形、誇張與中國民間藝術的純樸、精煉與活潑的生命融為一體，同時，也吸收了中國文人畫詩的意境，形成了個人獨特的風格。」²⁴

林風眠一生創作風格與題材豐富，在風格方面，主要分為二大類：一為對人類不幸命運的嗟嘆；一為寧靜多彩的世界。第一類作品多創作於1938年以前的留法時期和回國辦教育時期。由於遭逢動盪不安的時代，在訴求改革的社會風氣下，林風眠以革命家的情懷，創作了許多幻想的、救世的作品，

²³ 林風眠幼年時曾在明信片在上發現嶺南派高氏兄弟的繪畫，這種混合著西洋畫、東洋畫風的中國畫，曾讓林風眠非常傾心，甚至模仿他們的創作風格。到法國以後，慢慢不滿足於種局部吸收外來技法，總體畫風未脫離文人畫的格體。1927年以後，努力擺脫高氏兄弟的影響，創作自己的藝術風格。見鄭朝，〈抗日戰爭中的林風眠〉，《林風眠研究文集》II，頁60。

²⁴ 何懷碩，〈現代中國繪畫的先趨—林風眠〉，《林風眠百歲紀念畫展》（高雄：高雄市立美術館，民國89年9月），頁5。

在畫作中呈現對人間的關懷、對現實社會的批判、對人類苦難命運的同情與悲憫、對殘暴、壓迫的控訴和憤怒與悲痛的吶喊。同時，他也創作了許多充滿溫馨的、沉鬱的、婉轉的或熱情洋溢的作品，富於人文主義和浪漫主義色彩，這與他的年齡，以及中國、法國社會環境有很大關係。

雖然此時期的作品中總是訴說著人類命運的不幸，但他始終抱著以「藝術」和「美」拯救人類的理想，期待追求更美好的生活。然而，受政治影響下，這樣的作品在1938年以後，幾乎不再出現過。直到1989年「天安門事件」發生時，已經九十歲的林風眠，又創作了多幅描繪不公不義、殘暴、受迫的作品，足見他對人類社會的關懷，和對國家民族苦難的悲憫與人道主義情懷。

1938年離開杭州藝專，直至四〇年代中期，他獨居於重慶市郊的農舍裡，寂寞的探索藝術。這時期的作品，色調變得較明朗，情緒轉為和平，對現實人生的情感轉化成對自然和虛幻人物、情境的印象，創作形式也由油畫轉變成水墨和彩墨。畫面上，早年的激越吶喊和沉重的悲痛不見了，取而代之的是寧靜的遐思或豐富多彩的世界。

在創作題材方面，大致可分為「仕女」、「戲曲人物」、「花鳥靜物」和「風景」等四大類。目前所得見的作品都是1938年以後創作的，因為早年的大幅油畫作品，在1937年抗日戰爭開始，林風眠帶領杭州藝專師生內遷，來不及帶走而被日軍割得七零八落，當作防雨布。1966年「文化大革命」時，再次被迫將畢生所繪千餘幅作品毀掉，使得早期的作品今日都無法看見了，現在的作品很多都是七〇年代以後創作，或仿先前作品重作的。

1938年以後，因為政治環境及現世人生的影響，山水、花鳥和仕女的繪畫形式逐漸成形。他的仕女和裸女畫，是用毛筆、宣紙和典雅的色澤，捕捉一種幻覺，一種可望不可及的美，不同於古今仕女畫和西方式的裸體作品。在這些作品中，沒有張揚的愛慾，而是將感覺的刺激淡化了，轉而描繪對象的姿態情感和文化氣質，柔和、溫靜、清淡、秀媚，有古典仕女的風韻，也有馬蒂斯式的輕鬆優雅（圖4-1）。他的花鳥、靜物作品則比明清以來的文人畫，更富於現實的真實感（圖4-2）。這是因為它們的造型、姿態和結構都是由觀察寫生提煉而來的，不是臨摹、依照前人的造型模式翻印出來的。另一

方面，也是因為他具有良好的素描基礎，能夠仔細觀察對象，並精準掌握。

五〇年代以後的作品，以戲曲人物為主。這時期林風眠獨居於上海，爲了排遣生活的單調，他開始去看京戲和粵劇。他在年輕的時候曾經很討厭京劇，他認爲：「腔調之單簡，可憐到不可思議。男男女女發出的那種變態的怪聲，可怕的中國人，居然還保持著狂熱的嗜好！」²⁵中年以後卻慢慢對它產生興趣。他並不是喜歡上京戲，而是爲了尋找繪畫的題材，他說：「我從戲裡面、臉譜等得到一種靈感來畫人物，又如我畫霸王別姬、張飛等歷史人物都是來自平劇的印象，我看平劇是把它作為一種中國舞蹈的味道，我用現代畫的形式表現了它。」²⁶於是，他用民間皮影戲、剪紙的造型和類似立體派的構成方式來描繪戲曲人物，尋求具有中國民族情趣的現代形式（圖4-3）。然而，這些作品雖然不乏輕快、明亮的色調和情境，卻始終籠罩著一層孤獨寂寞的味道，這可能與他受政治逼迫而獨居的歲月有關吧！

林風眠的作品最特殊之處，在於其所繪的山水、靜物、仕女或戲劇人物，都不是自然的直接對應物，而是來自於記憶與經驗。但他筆下的世界卻飄蕩著一種獨特的氣韻，「這些山水靜物既不按照自然事物本身，也不按照傳統的經典性來呈現，卻保留了人與自然之間的一種神秘的聯繫。」²⁷他曾說：

我很少對著自然進行創作，只有在我的學習中，收集材料中，對自然作如實描繪，去研究自然，理解自然。創作時，我是憑收集的資料，憑記憶和技術經驗去作畫的，例如畫西湖的春天，就會想到它的湖光山色，綠柳長堤，而這些是西湖最突出的東西，也是它的特性，有許多想不起來的，也許就是無關重要的東西了，我大概就是這樣去概括自然景象的。²⁸

²⁵ 林風眠，〈致全國藝術界書〉，收入谷流、彭飛編著，《林風眠談藝錄》，頁58。

²⁶ 陳慧津整理，〈林風眠台北答客問〉，收入谷流、彭飛編著，《林風眠談藝錄》，頁202；郎紹君，〈創造新的審美結構—林風眠對繪畫形式語言的探索〉，《林風眠研究文集》II，頁62—63。

²⁷ 許江，〈前言〉，《林風眠研究文集》I，頁11。

²⁸ 邵大箴，〈他走在時代的前面—略談林風眠的藝術思想〉，《林風眠研究文集》II，頁30。

雖然他不對著自然寫生，但他非常強調「觀照自然」的重要性。他認為，學畫不外兩方面，一方面是從自然中學到東西，一方面是從歷史中學到東西。中國畫的學習偏重歷史，西洋畫則是偏重自然。但是，如果追溯最初的中國畫，仍是從自然中學習。所以，他認為創作一定要從自然裡面學習，只有來自生活的藝術才有價值。²⁹他強調：「繪畫上基本的訓練，應採取自然界為對象，繩以科學的方法，使物象正確的重現，以為創造之基礎。」³⁰唯有能夠面對自然，學會寫生的基礎，對物象的掌握才會準確。

林風眠常教導學生，雖然自我個性與時代思想所形成的美的概念很重要，但是，能將觀察自然現象而得的體會，與舊的經驗相結合，則更重要。如果要達到後者，就得記著達·芬奇的一句名言：「到自然中去，作自然的兒子。」林風眠認為：「唯有從自然那裡認出自然的真實面目，才能得到技術上真實的而且基本的訓練；也唯有得到真實的基本技術，我們才能表現真實的美的概念。」³¹因此，席德進養成了面對「自然」作畫的習慣，他堅持一定要親臨現場才能全心投入，從而創作出感動人的作品。然而，對林風眠來說，寫生只是觀察與紀錄自然的手段，創作時主要靠回憶與默寫。晚年，林風眠創作了許多西湖美景、家鄉的清溪、山巒、森林等童年生活景緻的記憶。這種默寫的作畫方式，是受中國傳統藝術影響所致。

林風眠的藝術，從早期用熱情推動藝術運動，到後來開創了一條既不屬於傳統東方的，又不是盲目照搬西方的「東方新興藝術」之途。之所以有如此的發展，莫過於中國傳統民間藝術的影響。留法時期，他努力研究中、西藝術，1929年時，體認到魏晉南北朝和唐代是中國繪畫史上，最具創造性的時代。因為這階段的繪畫「以自然為基礎」、「作風純係自由的、活潑的，含有個性的、人格化的表現」。³²但是，他並非模仿晉唐的線條及創作方式，而

²⁹ 李樹聲，〈訪問林風眠的筆記〉，《林風眠研究文集》I，頁218。

³⁰ 邵大箴，〈他走在時代的前面—略談林風眠的藝術思想〉，《林風眠研究文集》II，頁29。

³¹ 林風眠，〈徒呼奈何是不行的〉，收入谷流、彭飛編著，《林風眠談藝錄》，頁107。

³² 郎紹君，〈創造新的審美結構—林風眠對繪畫形式語言的探索〉，《林風眠研究文集》II，頁64。

是學習晉唐畫家以自然為師的態度，並練習線條的造型表現力，不僅要能塑形，還要能傳達生命情感。

1945年，重回藝專執教時，有一天，他在學校附近發現了幾座漢墓，被這些單純、樸拙古趣的造型、強勁的線條和動態的表現深深感動，於是帶領著藝專師生，把漢墓中的漢畫像磚拓回研究，他說：「中國的繪畫，漢朝的畫像石應該是中國藝術的主流。」³³他認為漢唐文化本質上是民間藝術，是表現現實生活的藝術，而宋代以後中國繪畫成了文人、士大夫及達官顯貴少數人獨享的藝術，於是深究漢唐、了解宋元，立志恢復繪畫的獨立性，成為日後追求的目標。他曾說：

我非常喜歡中國民間藝術，我自己的畫從宋元明清畫上找的東西很少，從民間的東西上找的很多。我畫中的線，吸收了民間的東西，也吸收了定窯和磁州窯的瓷器上的線條，古樸、流利。漢代畫像石也很好，不論是戰國時期楚國的漆器，還是後來的皮影，我都十分注意學習，都非常喜愛。一遇到乾隆、嘉慶御用的東西就非常之討厭，我不喜歡封建的場面和一些富麗堂皇的東西，我喜歡單純和乾脆。³⁴

他覺得漢唐藝術和傳統民間藝術，都具有單純、活潑和有利的特點。所謂「單純」，他認為：「並不是繪畫中所流行的抽象的寫意畫—文人隨意幾筆技巧的戲墨—可以代表，是向複雜的自然物象中，尋求他顯現的性格、質量和綜合的色彩的表現。由細碎的現象中，歸納到整體的觀念中的意義。」³⁵因此，他結合晉唐藝術、敦煌壁畫、瓷繪與漢代畫像石刻的線條特質，及自己的經

³³ 劉世敏，《林風眠傳》，頁155。

³⁴ 劉世敏，《林風眠傳》，頁174；李樹聲，〈訪問林風眠的筆記〉，《林風眠研究文集》I，頁219。

³⁵ 郎紹君，〈創造新的審美結構—林風眠對繪畫形式語言的探索〉，《林風眠研究文集》II，頁59。

驗，予以綜合、創造，產生了他的線描風格，突破了文人畫中書法式的用線方式，展現出疾速、富於力度和衝擊性，能方能圓，可曲可折，有時與形體、色彩融為一體，有時又獨立在外，單純、明快、自由、活潑，富有節奏、韻律感。

在繪畫工具上，林風眠和傳統中國畫家一樣，用宣紙和毛筆作畫，席德進曾說：「中國紙雖然是易碎的，但仍可保持千年；它又是最柔、最薄的，有忍讓力；再配以中國毛筆、墨和流動性的水，可以產生千嬌百態的各種感情，可以記錄下人類微妙的心靈震動的痕跡。你真誠，它呈現的墨跡就真誠；你虛偽，產生的筆意也虛偽。」³⁶因此，席氏在1969年以後，也致力於中國傳統筆墨的研究，勤練書法，並將書法的用筆運用於繪畫上，使得作品中皆具有中國書法獨特的線性特質。但林風眠則不然，他不是用書法實踐來達到線條圓潤渾厚的表現力，他的用筆也不見多少提按，不是凝練、力透紙背。不過，他用筆中鋒，握筆仍是中國式的五指齊力。而他的線條則是取自宋、元民間繪瓷中流暢厚重的趣味，這與他在二〇年代初期留學歐洲，經常研究博物館中收藏的陶、瓷器有關。這種類似馬蒂斯的用線，又融入了傳統的游絲描，有別於傳統中國畫的筆性，那是一種心靈獨往的流露。顯然林風眠發掘了中國畫的另一種美，發現了中國畫的光輝性與包容力。

在用墨方面，中國傳統文人畫以墨為主，色彩只是配合畫面，「隨類賦彩」幾乎成了概念化的公式用色，不講究感覺、時間和光線的變化。然林風眠卻將淡墨和濃粉結合在一起，配合流暢有力的線條和簡練概闊的意象造型，交織成和諧、繽紛的情境。他的用色是受到印象派的啓示，但又不侷限於印象派的用色方式，而以色彩表現自然的新鮮與活力、質感與量感，以視覺性代替概念化，打破固定的公式用色法。印象派認為黑與白不是色，中國人卻認為黑與白是色彩的根本，是繪畫的基石，加之受到中國漆器和瓷器的影響，黑與白二色成為林風眠畫作的一大特色，使得他的作品中帶有一種工藝之美。在他的畫中不斷出現的瓷瓶和漆器，更增添了一種中國情調和民族

³⁶ 席德進，《改革中國畫的先驅者—林風眠畫集》，頁18。

氣氛，豐富了形式美的內涵。黑白對照，襯以淺淡的灰白層次，表現了一種孤獨、荒寥的意境，畫面透露著淡淡的哀愁與悲涼。

此外，他特別喜用黃色。康丁斯基認為，黃色顯示一種向外擴張的運動。心理學家古爾德斯通過實驗驗證了這一理論，並排列出了黃、紅、白、藍、綠，遞減的擴張階梯。³⁷由此可見，雖然中後期以後，林風眠的創作轉以人物、靜物和風景的描繪為主，但從色彩上，仍可以看出他對改革中國畫的那種企圖心，並不曾因創作題材的改變而稍減。

林風眠的畫作，除了用線與用墨方式有別於傳統水墨畫，方形構圖的形式則是他革新現代中國畫最明顯的部分。宋明以後形成的中國傳統文人畫構圖形式，是立軸與橫軸，這與中國建築、文人把玩習慣有關。立軸長於表現高遠、深遠的境界；橫軸便於刻畫移步、換形、時空轉換的諸種圖案。這樣卷軸幾乎成爲中國畫的規範形式。但是，隨著現代生活方式的轉變，現代環境的出現，古老的懸掛、展玩形式和相應的構圖方式發生變異。因而，林風眠捨卷軸而選擇方紙，從一個側面反映這種歷史轉折性。另一方面，風景、靜物、禽鳥和仕女等題材，並不特別需要以卷軸的形式呈現，且在三〇年代中後期以後，畫家漸漸追求心裡寧靜和平衡，在方形框架中最容易得到體現。³⁸此外，方形構圖是中國宋畫的傳統。林風眠改用方形構圖，也是他潛心研究宋瓷繪畫以後才有的轉變。

林風眠一生致力於改革中國畫，爲創新中國現代水墨畫而努力。他不僅採用西方現代的構圖與色彩，也從漢代石刻、唐代壁畫、宋元明的瓷器中吸取精華。因此，他的畫不僅綜合了西方現代繪畫的色彩、表現法與中國傳統民間藝術，同時也發揮了中國傳統水墨畫的線條與墨韻，在在都刺激著席德進深入探索現代中國畫，走向人文的、自然的山水風貌。席氏晚年開創出來的水彩畫風，乍看之下與林風眠有諸多相似之處，實則不同。以下便以簡略

³⁷ 郎紹君，〈創造新的審美結構——林風眠對繪畫形式語言的探索〉，《林風眠研究文集》II，頁56。

³⁸ 同前註，頁43。

圖表呈現二人在創作形式與題材上的異同。

表4-2：林風眠與席德進創作形式之異同

項目	林風眠	席德進
創作淵源	西方：印象派、後期印象派、野獸派、立體派、抽象主義和表現主義等。 東方：戰國時代的漆器、青銅器、漢畫像磚、晉唐敦煌壁畫與佛教、定窯和磁州窯陶瓷器、民間皮影戲、戲曲人物造型和臉譜等中國傳統民間藝術。	西方：印象派、後期印象派、野獸派、立體派、抽象主義、表現主義、普普、硬邊和歐普藝術等。 東方：秦漢碑帖（篆書、隸書和楷書）、漢畫像磚、宋代潑墨山水畫、傳統建築藝術、民間版畫刻字、年畫等民間藝術。
構圖形式	早年：橫長的大幅作品 中年以後：方形構圖	人物：直豎，少部分方形 田野風景：橫長，少部分方形 民間藝術：橫長，少部分方形 建築：橫長，少部分方形 山水：橫長的構圖
創作方式	以自然為師，深入自然，仔細研究自然界的一樹一木、一魚一鳥、一花一草，潛心捕捉他們的神韻、詩意、空氣、光和色、明和暗、色素和線條、結構和節奏，並作了很多速寫和默記，累積了不少素材。創作時憑記憶和經驗作畫，將客觀物象加以取捨和概括集中，變成自己的東西。	面對「自然」方能作畫，堅持一定要親臨現場，才能創作出感動人的作品，絕對不畫看不到的景物。創作時主角置於畫面中央，周圍複雜的景色則去蕪存菁的單純化。
表現技法	早年學習西洋式畫法，中年（1938年，時38歲）以後，改變畫風，傾向中國傳統民間藝術。 線條：取自秦漢民間藝術、敦煌壁畫和瓷繪，線條流暢，有別於傳統中國書法線條圓潤渾厚的表現力。用筆不見提按，非凝練、力透紙背。但運筆方式仍用中鋒，並以中國式的五指齊力握筆。	早年學習西洋式畫法，中年（1969年，時46歲）以後，改變畫風，傾向中國傳統民間藝術及傳統文人畫風格。 線條：早年學習西方素描線條，五〇年代，學習畢費冷直剛硬的線條；1969年，開始勤練秦漢碑帖，將書法的用筆運用於繪畫上；1979年，以沒骨畫法描繪對象，線條逐漸消失。

	<p>色彩：受到印象派的啓示，表現自然的新鮮與活力、質感與量感。畫作主要色調為黑與白二色。其次，特別喜用黃色。</p> <p>留白：將景鋪滿整個畫面，不留白，或只留極少量的空白。</p>	<p>色彩：早年受野獸派影響，喜用大紅大黃的強烈原色；七〇年代以後，轉趨單純，多採用同色系墨彩，講究墨色溫潤、豐厚的感覺；1979年以後的作品，則充滿沉鬱的黑藍色調。</p> <p>留白：早年的作品，遵循西洋畫法，畫面密密麻麻的；七〇年代以後，在畫面上留下大幅空白，呈現空靈。</p>
運用媒材	<p>早年：油彩</p> <p>1938年以後：宣紙、毛筆、淡墨及濃厚的不透明水彩顏料</p>	<p>早年：素描、油彩、水彩</p> <p>1969年以後：日本化仙紙、水彩、宣紙、毛筆、墨</p>
改革成就	<p>融合中、西方繪畫語彙，將西方繪畫形式與中國傳統審美觀相結合，捨去傳統文人畫的空白和書寫式用筆，創作色彩明亮、構圖簡潔的新中國畫。</p>	<p>以水彩、水墨描繪台灣山水，尊重筆墨的優越性，有別於唐宋以來的中國傳統水墨畫，也不同于傳統的西洋水彩畫家，創作出具有中國傳統水墨風格的渲染水彩作品。</p>
影響	<p>畢生致力於中西藝術之調合，開創了一條嶄新的藝術道路，其思潮影響後世許多藝術家，為中西藝術的交流貢獻良多。</p>	<p>描繪台灣本地文物、古建築及山水，開啓了七〇年代鄉土運動，導引美術界關注鄉土，更提供建築界一個觀照古建築物的新視點。</p>

表4-3：林風眠與席德進創作題材之異同

題材	林風眠	席德進
人物	1938年以前：反映人類不幸命運，以大幅油畫為主	1948年以前：波堤且利式的油畫人象，對象有男有女。
	1938-50年代：以現代美女與貓為主	1949-62年：以油畫和素描為主，對象為嘉中學生、鄰居老人及裸男，透露畫家情感的兩面。
	1950年以後：古典仕女和戲曲人物成爲主角，以瓷繪般線條描繪古典美女，以似立體派的新畫方式創作戲曲人物	1962-66年：在蒙馬特爲人畫像，賺取生活費，爲各國年輕人留下畫像。
		1966-69年：以寫實的手法描繪歷盡滄桑的

		老人。 1970年以後：人逐漸隱逝，偶爾出現在大樹或小廟邊，是席地而坐閒聊的村人。
花鳥	不是單獨佇立枝頭的貓頭鷹，便是離群的孤雁，獨自飛過一片低矮的蘆葦，或單隻白鷺，顯得孤寂落寞。而花卉多是單花插在花瓶中，常是仕女畫中的配角。	早期很少創作花鳥類作品，曾以類似野獸派手法繪製一個插著一束花的花瓶；1971年因學習書法，開始畫花卉，以寫生的手法，捕捉花朵盛開時的姿態，擷取花姿精華。
風景	默寫記憶中的家鄉景緻或西湖風光。	1949-52年：以嘉義附近的村野風景和椰子樹為主。 1952-62年：鄉村街景。 1962-66年：歐美旅遊寫生。 1972-78年：以古屋、古廟為主。 1979-81年：畫面上只剩下海、岩石和青山，黑瓦白牆的農舍背倚著山巒，顯得平靜、莊嚴。
其他		50-60年代：追逐西潮，創作了許多抽象作品，及結合中國民間藝術的普普、歐普和硬邊藝術作品，呈現單純又強烈的色彩。

林風眠的藝術結合了中西藝術之所長，在老一代藝術家中，他可說是最懂西方現代藝術審美觀和審美趣味的人，留法時，又體會了中國的審美觀和審美趣味。因此，嘗試著將兩個體系融合，創造出新的審美觀。他的學生吳冠中曾說：

他是帶著中國民間藝術的感情到法國學習藝術，並先從西方藝術入手理解東方藝術的精髓，經幾十年的實踐，走出了自己的道路。他是用西方藝術的解剖刀來解剖東方藝術，再加上他本

身的藝術家氣質，使他解剖得比較深、比較透。³⁹

林風眠以自然為基礎，中西畫法兼用，不拘一格。以一種獨特的、新鮮的方式，揭示了平凡事物之美。在創作技法上，打破了中國傳統水墨畫的形式，不以書法線條入畫，不襲用傳統水墨畫的各種勾勒描法，用線直率、快速，取法宋瓷，與傳統文人畫大異其趣；又把水墨和水粉揉混起來，不僅進一步發展了北宋繪畫的重彩，更能自由地表現自然的精神和面貌，創造了具有個人風格的中國畫。誠如馮遠所說，林風眠成功之處在於，「他緊緊把握住了中國文化精神和中國藝術詩意化的特點。他的作品畫風雄健曠達，一掃晚清以降畫壇柔媚纖弱之風，神追一種沉鬱、陽剛的漢唐之美。」⁴⁰

在林風眠的薰陶下，確立了席德進日後藝術發展的方向，在藝術理念及創作技法上，多方承襲林風眠。也許生長環境的影響，使得二人不約而同走上中國傳統藝術之路。不同的是，林風眠從陶瓷器、漢墓畫像石和戲曲人物造型中尋找，而席德進從台灣民間古屋、古物和山水中尋找，同樣是在找尋一條能夠徹底改革傳統中國畫，使中國畫能夠立足於現代世界藝壇的道路。

席德進的畫作中，似乎可以看到林風眠的某些特質。學生時期的作品，因為受教於林風眠而學習他的創作風格；五〇年代中期，與藝專同學到陶瓷廠繪製藝術陶瓷，於是作品中出現了類似林風眠的瓷繪般線條，不過這種線條並沒有持續太久；1969年以後，學習書法，研究宋代水墨畫，逐漸深入中國傳統藝術領域，於是畫面上留白越來越多，畫幅也由方形趨於橫長構圖，畫風逐漸傾向中國傳統文人畫風格。

其次，二人相異之處，如上述表4-2所呈現的：林氏不以書法入畫，席氏晚期卻非常重視書法；林氏畫面常不留白，席氏則留下空白，顯出空靈；林氏注重色與墨的處理，席氏的水彩不用墨，但講究色感；林氏晚年作品以水墨表現為主，席氏晚年則以水彩為主要的表現媒材；林氏創作時主要是靠

³⁹ 吳冠中，〈用西方藝術的解剖刀來解剖東方藝術〉，《林風眠研究文集》I，頁30—31。

⁴⁰ 馮遠，〈納洋以興中的先行者林風眠〉，《林風眠研究文集》II，頁91。

記憶和經驗，席氏則以寫生為主。相較二人的創作方式，林氏開創了一條有別於中、西藝術傳統的新藝術之路，而席氏晚年似乎愈形走入中國傳統文人畫的領域中。雖然以水彩為創作媒材，但是在技法與風格上，與中國傳統文人畫幾無二致。或許因為如此，當1979年席氏赴港拜見林氏時，林氏不斷提醒他要再研究漢磚、漢畫和注意線的表現，讓藝術更樸厚、古拙，⁴¹使之能遠離傳統文人畫的桎梏。

不過，如果以水彩畫觀之，席德進的確有別於傳統水彩畫家，而開創了一個新的水彩畫世界。因此，當他於1981年逝世時，林風眠曾說：

他有很好的素描基礎。他不斷的觀察自然深入自然，他終於從自然中抓出一些東西來了。 席德進同學是一個很誠實的人，他沉醉在大自然中，追求他美好的夢境，他用西方寫實的技術表達了東方繪畫的傳統精神。他是這一個時代的人，在繪畫上說出了這一個時代的話。他不模仿抄襲，也不追求時髦，他始終是老老實實做人，誠誠懇懇畫畫。他是一個真正的藝術家。我哀悼他去世太早，不然在美術創作上會給人類更多貢獻。⁴²

所以，我們可以說，席德進承襲了林風眠的藝術思維，在革新中國畫的路上，開創了一條新的道路，雖然沒有如林風眠般，為現代中國水墨畫找到新的方向，卻賦予中國水彩畫新的生命，一個蘊含中國溫儒哲學的水彩世界。這樣的改革方向是有別於林風眠的，雖然有相似的成長經驗與生命經歷，卻有不同的人生體悟，驅使其對於中國畫的改革方向不同，而各有價值與貢獻。

⁴¹ 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。

⁴² 林風眠等，〈懷思席德進〉，《雄獅美術》127期，頁25。

第二節 同期藝術家之互動

討論完席德進的師承之後，我們進一步分析席氏在有生之年的交友情形。尤其是他來台以後，面臨畫壇種種變動，與其他藝術家存在著亦師益友的情懷。「戰後中原來台畫家」的特殊的身分，使得他在台灣的角色格外複雜，因此，我們嘗試著以「中原畫家」和「台籍畫家」二個面向來討論。首先論及，與席氏一樣在戰後來台的中原畫家，在台的活動情形，及席氏的參與程度。其次論及，台灣日據時期所培育的第一代西洋畫家，在戰後的活動情形。在創作上，席氏與他們有著相同的基調，同樣在畫作中呈現鄉土情懷，但本質上卻極不相同，我們試圖從雙方的藝術觀點及創作面向來分析異同。

一、 中原畫家的觀點

1949年，國共內戰失敗，中國國民黨主持的國民政府播遷來台，大批文化人士隨之而來，使得五〇年代的台灣畫壇呈現百花爭妍的盛況。自1945年，抗日戰爭結束，台灣光復以來，旅居大陸的台籍畫家和大陸文化界、藝術界人士，紛紛來到台灣，1948-49年間，是移入人潮的高峰期。在美術方面，有傳統水墨畫系的黃君璧、溥心畬、張大千、馬壽華；強調西方抽象、變形的李仲生、朱德群；及獨具個人風格的馬白水、趙春翔和席德進等。這些風格各異的美術流派大量湧入台灣，再加上台灣本地既有的美術團體，使得五〇年代台灣繪壇形成政戰宣傳畫系、傳統水墨畫系、現代抽象畫系、台籍西洋畫系和台籍東洋畫系等五個主流風格互相抗衡的時代。他們不但在藝術見解上無交集，甚至形成對立的陣營。

爲了防止共產思想滲入，嚴厲管制人民的思想、言論，乃至生活各層面，美術發展自然也受到嚴重影響，使得在國際上標榜「自由」的「自由中國」變得很不自由。例如，席德進常繫條紅領巾而遭舉發；吳學讓在青年節海報

上畫支紅色火炬而被檢舉；許多畫家即使是太陽也不敢畫。⁴³在官方反共復國政策的推動下，「毋忘在莒」、「少康中興」、「黃花崗之役」、「保衛大中華」之類的插畫應運而生，政治色彩鮮明的政戰宣傳畫系儼然成為當時的當權派。

除了官方所主導的藝術走向外，民間藝壇的創作方向以「省展」⁴⁴錄取的作品風格為主流。在國畫方面，是傳統國畫，西畫方面則是印象派與後期印象派的畫風為主。在當時，一個畫家若要在藝壇受到肯定，主要的途徑是在「省展」上得獎，而欲得獎則必須符合評審委員的口味。國畫方面的評審委員，以大陸來台的傳統水墨畫家為主，西畫方面則由日據時期培育出來的第一代西畫家主導。席德進以大陸來台的西畫家身分，獨立於國畫和西畫主流之外，但卻與主流及其他非主流體系互動深入，因而我們試圖探討在五〇—七〇年代之間，席德進與同期眾多藝術流派或藝術家之間的關聯。

在國畫方面，嚴格來說，在戰前，中國傳統文人畫並不曾在台灣真正落地生根。因為台灣早期屬於移民社會，無力關懷精緻文化活動，直到清領時期，社會型態逐漸轉變。大陸來台的朝廷命官和流寓書畫家，⁴⁵為台灣文藝帶來了些許活潑的氣氛。因而，此時台灣藝術大致可分為三種：第一種是民俗彩繪，其內容多半是歷史和戲曲中的人物，也有一些傳統山水、花鳥、草蟲、走獸以及幾何圖案等，是為了配合廟宇建築、民間信仰而存在的宗教畫；第二種是懸掛於室內的掛軸畫，其形式與文人畫類似，多為當時的民間畫師為投一般市民喜好而作，裝飾意義較高，內容以較討喜的「牡丹富貴」或「松鶴長壽」等題材為主，以莊敬夫、林覺、林朝英等人為代表；第三種是繼承明清以來文人畫

⁴³ 倪再沁，〈在政治漩渦中的台灣美術（上）〉，《炎黃藝術》63期，1994年11月，頁76—77。

⁴⁴ 「台灣省全省美術展覽會」，簡稱「省展」，前身為日據時期的官辦展覽「府展」，在戰後主辦權轉移，由台灣省政府教育廳主辦，自1946年開始為第一屆，展覽規模延續日據官展的規模。

⁴⁵ 「書畫」是連用的概念，而非分別代表書法與繪畫兩種表現形式。「書畫家」一詞，則用來通稱在台灣從事書畫活動的文人、遊宦官吏、民間畫師與教席等身份的作家，代表具有普遍性的活動狀況。見胡懿勳，〈清代台灣書畫生態與其環境因素〉，《國立歷史博物館學報》11期，1998年12月，頁19。

的傳統，由一些大陸來台任官或流寓的文人，和台灣本地的文人所建立的書畫主流，以謝瑄樵、呂世宜等人為代表。

由於台灣乃屬新闢之疆土，初具規模，且繪畫材料取得不易，繪畫人才也無法得到嚴謹的訓練。因此，繪畫的發展傾向簡逸的文人畫風格。所謂「文人畫」，張彥遠云：「自古善畫，莫匪衣冠貴胄、逸士高人。」意即，在中國古代，繪畫之事非一般鄉閭之人所為，而是以知識份子為主。明代董其昌在《畫旨》一書中紀載：「文人之畫自右丞始」雖然不是很準確的點出，文人畫是自何人何時開始出現，但是，已明確將文人畫固定在某一範圍內。陳衡恪認為：「何謂文人畫，其畫中帶有文人之性質；含有文人之趣味，不再畫中考究藝術上之功夫，必須於畫外看出許多文人之感想，此之所謂文人畫。」又說：「文人畫之要素，第一人品，第二學問，第三才情，第四思想。」⁴⁶由此可知，文人畫的作者必定是知識份子，大致上都有官職，至少是士大夫或文人，同時具有良好的道德人品，除了繪畫，詩、詞、歌、賦亦有專精。由於文人畫的目的在宣抒胸中逸氣，並不考究畫中的技巧和形式，所以，一般士大夫儘管沒有接受正式的繪畫訓練，只要書法寫得好，也可潦草幾筆揮毫遣興。長期以來，文人畫的發展在中國繪畫史上已有一定模式，甚而形成「圖騰式的信仰」。⁴⁷

清初的台灣亦沿襲此風尚，以水墨寫意為主，作品以花鳥類及四君子之作最多，尤其是逸筆草草的蘭竹作品最多見，人物畫次之，山水畫則甚少見。可能因移民者從事墾荒，面臨克服大自然、開拓山林，不以臥遊山水來充實他們的精神生活。⁴⁸這樣的繪畫風格在 1895 年以後有了極大轉變。1895 年中日甲午戰爭失敗，簽訂「馬關條約」，將台灣、澎湖割讓給日本，使得中原文化在

⁴⁶ 張彥遠，《歷代名畫記》（台北：文史哲出版社，民國72年）；董其昌，《畫旨》（台北：鼎文書局，民國61年）；陳衡恪，《文人畫的價值》（台北：藝術家出版社，民國80年）；轉引自黃光男，〈現代水墨畫類型析論〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》（台北：國立歷史博物館，民國86年6月出版），頁143—144。

⁴⁷ 黃光男，〈現代水墨畫類型析論〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》，頁144。

⁴⁸ 林柏亭，〈中原繪畫與台灣的關係〉，收入黃才郎主編，《明清時代台灣書畫》，頁429。

台灣的發展中斷。隨著中原畫家的離開和日本新式美術教育的推動，台灣書畫藝術活動幾乎停擺，除了少數民間匠師仍在廟宇或大家族宅邸中，繪製著類似文人畫的裝飾性作品。大體而言，在政治因素的影響下，台灣重新建造了一個美術的生態環境，直到五十年後，中國傳統水墨畫才再度成為台灣國畫畫壇的主流。

1949年，跟隨國府來台，象徵中國的傳統水墨畫家，大多保存中國傳統知識份子的氣質，擁有崇高、穩定的政治身分與社會地位。這些渡海來台的畫家中，以溥心畬、黃君璧和張大千三人，對台灣傳統水墨畫發展影響最深，一般尊其為「渡海三家」或「過海三家」⁴⁹。

溥心畬（1896-1963），出身清皇室貴裔，自幼受到傳統嚴謹的禮教薰陶，擁有深厚的家學基礎，也因為這樣特殊的出身背景，使他背負了傳承文化道統及國家情感的重大壓力與使命感。十九歲時，赴德國學習生物和天文學，但是他平生最大的志趣，還是在於治理經學，「讀書由理學入手，及至爾雅、說文、訓詁、旁涉諸子百家以至詩文古辭，所下功夫既深且精。」⁵⁰對他來說，繪畫只是文人餘事，因而並未投入太多時間於繪畫創作，也無師承，全是模擬古代名家大作而成。因為他出身皇室，得以廣泛閱覽、觀摩大內珍藏，從中學習，他的書法和金石文藝都呈現高度的品質，具有傳統文人畫精神。他在師大美術系授課時，更教導學生先讀書，後寫字，最後才畫畫，可說是典型士大夫精神的教授法，是傳統學藝的步驟與要求，也是傳統文人畫範例，⁵¹受其影響的人很多，其中最為人稱道的是江兆申。

觀溥心畬作品，不論題材、佈局、用筆運墨、設色和皴法、樹法、山石法等技法，都是古來傳統中的表現方式。在精神意念上，確實掌握了傳統中

⁴⁹ 黃光男，〈現代水墨畫類型析論〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》，頁149；巴東，〈由過海三家看傳統中國畫之現代轉化與發展〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》，頁319。

⁵⁰ 巴東，〈由過海三家看傳統中國畫之現代轉化與發展〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》，頁320。

⁵¹ 黃光男，〈現代水墨畫類型析論〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》，頁150。

國文人精神的內涵，無現代世界之氣息，保存了一個傳統時代人文精神與價值的延續，使得後繼者能進一步發揚其精神。但是，當面對西方強勢文化衝擊時，在堅持文化道統的立場下，卻成為極端的保守主義。

黃君璧（1898-1991），出生於廣州，幼年時接受英文、數學等新式教育，並跟隨廣州畫師李瑤屏習畫，先學石膏素描、水彩，再學國畫筆墨，後來又進入新式美術學校，學習西畫三年。二十一歲時，認識許多廣州收藏名家，得以觀摩到許多古人名蹟，促使他全力往國畫方面發展。因此，他下功夫臨摹仿古，在傳統的筆墨訓練上，打下了紮實熟練的基礎。此外，他經常旅遊各地，開闊了眼界，並實地觀察寫生，有助於日後畫風的形成。

黃君璧一生專注於繪畫創作，強調「由臨摹入手、進於寫生、終於創作」，⁵²為傳統水墨畫注入新的表現力。1949年來台後，任師大美術系主任，倡導國畫寫生教學，要求學生面對實景作構圖與境界的選擇和安排。雖然他鼓勵學生讀書和寫字，但更注重畫法的研習和熟練，並以此作為創作的基礎。⁵³觀其畫作，墨色雄渾厚重，用筆剛健老辣，揮灑自如，俱得自深厚的傳統筆墨基礎。但在構圖與取景上，卻是來自西方風景畫的訓練。採固定視點，注重物象光影與質感的實體存在，⁵⁴近似於攝影方式。雖然表現技法類似西洋水彩畫，但畫面呈現出來的形式，仍是傳統文人畫風格，尤其山水畫上題款、用印、賦詩，在在都保留了傳統書畫的美學觀，但又能反映現實景物的真實感。這是黃君璧與溥心畬最不相同的地方。

張大千（1899-1983），四川人，家世富裕，禮教嚴謹，母姐均擅長花鳥畫，自幼打下了良好的工筆畫基礎。十九歲，赴上海拜晚清名士曾熙、李瑞清為師學書法，加深了傳統文人素養，使他早年畫風傾向明清時期清新俊秀的風格；四十歲時，遠赴敦煌考古二年半，自此精研歷代名家，筆勢愈趨蒼

⁵² 蕭瓊瑞，〈中國水墨的台灣經驗—試析戰後台灣水墨繪畫發展大勢〉，《炎黃藝術》11期，1990年7月，頁12。

⁵³ 黃光男，〈現代水墨畫類型析論〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》，頁151。

⁵⁴ 巴東，〈由過海三家看傳統中國畫之現代轉化與發展〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》，頁324。

茫雄渾；六十歲以後，旅居歐美，晚年定居台灣，接觸新興藝術思潮後，晚年開拓了青綠潑彩、氣勢磅礴的新風格。

張大千是「渡海三家」中復古畫風最徹底，畫風面貌也是最豐富的。在他的畫作中，可以看到傳統形式的運用及內涵的要求，也有不同於傳統的表現方式，有工整的、積極的、寫實的、寫意的和寫生的，各種不同風貌，呈現了畫作的多樣性。巴東認為其畫風的形成有三個因素：一是讀書，廣泛涉獵傳統史籍經典；二是臨摹，下了很深的功夫臨摹仿古，舉凡畫史上諸家，無不徹底精研；三是旅遊，跋山涉水，開拓了眼界，也養成寬大的胸襟氣度。⁵⁵他將歷代名家各派的畫風技法，加以統合整理，集古今書畫之大成。其畫風兼容院派青綠穠豔與文人水墨秀潤兩種特質，繼承了傳統繪畫的生命，也賦予傳統新的生命，開創了新的個人風格。

1949年以後，張大千周遊世界，足跡遍及歐、亞和南、北美洲，晚年定居台灣，備受禮遇與推崇，在當時聲望之隆、地位之高，放眼台灣畫壇，無人能及，有「南張北溥」、「五百年來一大千」、「墨染河嶽筆驚天」、「宇宙難容一大千」等美譽。⁵⁶尤其是1956年，張大千在法國會晤畢卡索，更被台灣媒體擴大報導為當時國際藝壇一大盛事。雖然這一次會晤，並不如報章媒體所渲染的誇大，張大千也因單方面仰慕畢卡索之名，苦苦追蹤求見，甚至委屈受氣，見面以後並沒有思想的激盪，只是簡單交談而已。但是，這一次的會晤，卻讓張大千實際接觸到西方大師的冶藝態度，使其日後畫風為之丕變。六〇年代以後，形成了潑墨潑彩的新風格。

這種青綠潑彩的山水畫，理念是源自於敦煌佛教藝術的裝飾性特質，但技法卻是來自西方抽象藝術的自動技法（Automatic Painting）影響，⁵⁷即將顏料潑灑或滴流在畫面上，令其渾融、沉積，締造出特殊的視覺效果。⁵⁸他

⁵⁵ 巴東，〈由過海三家看傳統中國畫之現代轉化與發展〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》，頁328。

⁵⁶ 林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》（台北：藝術家出版社，1997年7月），頁109。

⁵⁷ 同註55，頁330。

⁵⁸ 劉芳如，〈由國畫創作談傳統與現代的衝擊〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》，頁108。

想要從西方抽象畫派技法中尋找新的繪畫語言，以呈現中國傳統山水藝術之精神，體現一種潛心於自然山水，讓生命得到寄託與安息的人生境界。但是，西方抽象藝術的表現，是抽離了宇宙觀與自然印象的。因此，張大千在作品中，除了潑出暈濕流動的墨彩，又加上屋宇、舟點或人物，營造山嶽煙嵐的人文意境，或氣勢磅礴的巨大氣魄，但卻顯得具有些裝飾性效果（圖4-4）。

不過，就藝術本質而論，黃光男認為，張大千的作品，「學習古風、講究學問道德，自行作詩填詞、以自己書法題款、書法變化多樣、感性強大、佈局用印講究」⁵⁹雖然對西方藝術文化的認識有限，但是，創造出屬於自己的繪畫語言，為傳統中國畫在現代世界的溝通與轉化上，奠定了基礎。

上述「渡海三家」是戰後台灣水墨畫壇的主要領導人物，他們不只擔任「省展」國畫部的評審委員，也在大學院校中任教，在他們的推動下，傳統中國文人畫成為水墨畫壇的主流。但是五〇年代以後，美國文化大舉進入台灣，新生代藝術家急於吸收西方現代藝術思潮，不願重複傳統文人畫的學習，也不願意全盤學習西方畫法。因此，嘗試以一種現代性符號作為表現水墨畫的新素材，使得台灣畫壇掀起一股標榜「抽象即現代」的創作風潮，主要的代表人物，是1957年相繼成立的「五月畫會」和「東方畫會」。

「五月」⁶⁰成立於該年5月，成員有劉國松、李芳枝、郭東榮、陳景容及鄭瓊娟等，均出身師大美術系。「東方」⁶¹則於同年11月成立，成員有吳昊、夏陽、霍剛、蕭勤、李元佳、蕭明賢、陳道明和歐陽文苑，都是李仲生的學生。作家何凡戲稱他們為「八大響馬」。⁶²「五月」成員因受過完整的學校教

⁵⁹ 黃光男，〈現代水墨畫類型析論〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》，頁151。

⁶⁰ 取名為「五月」的原因有二：一是為鼓勵大家創作不輟，每年五月要舉辦一次聯展；二是以法國「五月沙龍」展為偶像，朝全盤西化的方向努力，並期待「五月畫會」成為台灣的「五月沙龍」。見林惺嶽，〈走過台灣美術滄桑史〉，《藝術貴族》44期，頁52。

⁶¹ 「東方畫會」的成立宣言中指出，要揚棄西洋畫必須畫得逼真的觀念，而用中國人原來的看法，來領略現代藝術的趣味。因此，將畫會取名為「東方」。見呂清夫，〈現代主義的實驗期〉，收入林平主編，《台灣美術新風貌展（1945-1993）》（臺北：臺北市立美術館，民國82年8月初版），頁25。

⁶² 當「東方畫展」第一次展出前，何凡（夏承楹，是夏陽的叔父）在聯合報副刊「玻璃墊上」撰文介紹他們的藝術風格。由於「東方」的作品特殊，一時間難被社會大眾接受，雖然現

育，個個能畫能寫，自畫會成立以來，不斷在報章雜誌上發表文章，一方面提倡抽象藝術，並提出現代繪畫的理論，一方面和反對派大打筆仗，⁶³因此被視為現代藝術的「正統派」；而「東方」成員不是師範學院畢業的，就是沒有高學歷，卻喜歡畫畫的人，於是他們戲稱自己是「在野的」。

「東方」的導師李仲生，可說是我國現代前衛繪畫的先驅。早年曾參與「決瀾社」活動，1949年來台後，以一種揉合抽象性與超現實性作品，引起了國內各界注意，此種趨向於超現實主義的前衛油畫，直接影響了「東方」，間接影響了「五月」。在李仲生的教導下，「東方」的成員陸續得到國際肯定，1957年，蕭明賢獲得第四屆巴西聖保羅國際雙年展榮譽獎，蕭勤被選為西班牙十一位最優秀青年畫家之一；1959年，秦松獲得第五屆巴西聖保羅國際雙年展榮譽獎，鼓舞了國內從事抽象藝術創作的士氣。⁶⁴在那個台灣頻遭國際社會孤立的年代，抽象畫的成就和日後台灣少棒「揚名國際」的意義是相似的。

在當時，抽象藝術創作被視為是與國際藝術接軌，也是代表「現代」的重要指標。儘管五〇一六〇年代的國際藝壇，是個五光十色、自由開放的時代，各種新興觀念推陳出新。歐美藝壇藝術主流迅息萬變，抽象藝術盛行不久後，即被其他新興藝術取代；但國內的現代藝術仍以抽象畫風為尚。「五月」和「東方」成員仍然努力不懈地嘗試各種新的抽象表現技法，並積極介紹抽象藝術思潮，有別於官方所倡導的政戰宣傳畫系，及強調故國情懷的中原水墨畫系，帶領美術創作邁向多元化發展。

代藝術在歐美或日本早已有人從事研究，但在中國還是極少有人研究這種「怪誕不經」的畫，他們八人可說是「勇氣可嘉」，所以何凡戲稱他們為「八大響馬」。見何凡，〈「響馬」畫展〉，《聯合報》六版「玻璃墊上」，1957年11月5日。

⁶³ 1961年8月14日，徐復觀在香港《華僑日報》上發表〈現代藝術的歸趨〉，從藝術的本質分析抽象藝術的精神，並認為現代藝術與共產主義有關；因此，劉國松立即撰文，予以駁斥，提出許多證據證明共產黨是反現代藝術的，「在共產世界裡沒有一個現代藝術家是不可否認的事實。」見徐復觀，〈現代藝術的歸趨〉；劉國松，〈為什麼把現代藝術畫給敵人？——向徐復觀先生請教〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》，頁226—235。

⁶⁴ 林惺嶽，〈走過台灣美術滄桑史〉，《藝術貴族》44期，頁53。

在這股風潮中，除了李仲生的指導外，席德進也以文字及具體行動公開支持他們。他在〈被遺忘了的中國古藝術—談全國美展的西畫新趨勢〉一文，一方面評論第四屆全國美展中的西畫作品，一方面公開讚揚「東方畫會」年輕畫家的作品，稱讚他們：「不是盲從新怪，故弄玄虛，也沒有作瑪蒂斯、畢卡索的尾巴；相反地，他們忠實於中國繪畫的傳統，發鑿那些被人遺忘了的中國珍貴的古代藝術。」⁶⁵並具體指出：歐陽文苑的作品，在構圖上運用了中國金石的佈局法，筆調粗野，有如漢代石刻；夏陽的作品，是從中國民間藝術出發，屬於新的造形創作與嘗試；吳昊的作品，運用了中國人物白描線條，作為構成的主要元素；而李元佳的作品，有如中國草書，以自由、大膽的線條與色彩相配合，開創出自我的新天地。每個人的作品都很有特色，且帶有濃厚的中國趣味與東方風格。

「五月」、「東方」成員以抽象水墨的嶄新形式，企圖擺脫民國以來，改革不外「寫生」或「寫實」的兩種路徑，改由畫家的「心象」出發，朝向另一種純粹的表現領域。⁶⁶劉國松認為：「要拯救中國美術於死亡，必須以蓬勃的、人性的、實在存在的源泉，才能達到真正的空靈超脫；大膽接受西洋近代藝術的人本思想，用真正生命之火，來燃燒東方傳統固有的空靈飄逸吧！」⁶⁷故，「五月」在第三屆聯展以前，展出的作品大都具有強烈西方風格，如野獸派、立體派或超現實派。但1959年時，劉國松到陳道明處，看到他的抽象畫作品，於是重新思考創作方向。第三屆展覽時，他開始利用西洋繪畫材料，將東方水墨畫的空靈感加入油畫之中，創造出一種新的「中國抽象畫」。⁶⁸第六屆聯展之後，更確立了中西合璧的信念，不論使用何種繪畫材料，皆要截

⁶⁵ 席德進，〈被遺忘了的中國古藝術〉，《聯合報》六版，1957年10月5日。

⁶⁶ 蕭瓊瑞，〈中國水墨畫的台灣經驗—試析戰後台灣水墨繪畫發展大勢〉，《台灣美術史研究論集》，頁38—39。

⁶⁷ 朱錦鸞，〈二十世紀中國繪畫概說〉，《二十世紀中國繪畫》（香港：香港藝術館，1984年），頁8；轉引自劉芳如，〈由國畫創作談傳統與現代的衝擊〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》，頁107。

⁶⁸ 劉國松口述，楊麗壁整理，〈「五月畫會」的成立與奮鬥〉，《臺北市立美術館季刊》4期，1984年10月，頁14；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271。

長補短，發揚中國傳統文化（圖4-5）。

「五月」和「東方」所帶領的「現代抽象繪畫運動」，在本質上，可以說是與傳統水墨畫系極為相似，同樣展現了對中國故土的強烈懷思。雖然二者在創作技法和表現方式上大不相同，使用的媒材也有所不同，包括水墨、水彩、油彩等，但在本質上卻極為相似，在水墨創作方面，黃光男將其細分為四大類。

表4-4：戰後台灣水墨畫四大類型略表⁶⁹

類型	古典文人畫	浪漫文人畫	寫實文人畫	新文人畫 (現代水墨畫)
特徵	作者德高望重，學識好、道德高、才情足。作畫技法無礙以傳統筆墨表現，形式、內容出入有據，能自畫吟詩作對均佳，書法高超。	作者心性瀟灑，學識豐富，才情洋溢，作畫技法多端，雖使用傳統筆墨，而多有變化。作者亦能自題，詩詞工整，用印恰當。	作畫理念來自傳統，學識與道德講究，作畫技巧熟練，重現實寫生，觀察自然。作品內容、形式亦出自傳統，題詞部分用人詞句，重用印。	作者基本上認同中國美學，創作理念身受西方現代藝術影響，力求形質改變，甚少在畫面上題款，僅以簽名作記，作者才學以現時代知識為尚。
代表畫家	溥心畬	張大千	黃君璧	劉國松、莊喆、蕭勤、陳道明
備註	江兆申為其傳人中成就較高者。		大部分水墨畫家皆受其影響。	

上表所列的只是較為明顯的特徵，許多特質並非能夠全然分割在某一範圍之內，有些畫家同時跨了好幾個類型，有些畫家又獨具個人風格，難以歸納至某一類型，而許多畫家非使用傳統水墨工具，卻創作具有傳統水墨風味的作品，亦難以歸納入「新文人畫」之列，席德進便是其中一例。席氏早年

⁶⁹ 黃光男，〈現代水墨畫類型析論〉，收入國立歷史博物館主編，《傳統、現代藝術生活》，頁154。

以油彩、水彩和素描創作為主，五、六〇年代創作的抽象畫，亦是水彩和油彩作品，雖然在創作時強調中國傳統藝術淵源，但卻難以歸入其中。

在「東方畫會」成立之前，席氏便常參與霍剛、蕭勤和吳昊等人的聚會，共同討論新藝術。⁷⁰即使是遠在歐洲，也每年定期寄一些作品回國參與「東方畫展」的展出。此外，他也以收購佳作的具體行動，支持「東方」成員的創作，例如，1959年，曾以800元向吳昊收購了一幅油畫作品，⁷¹無形中鼓勵了年輕藝術家的創作。

五、六〇年代，在狂熱追逐西潮之下，席氏的藝術創作較傾向現代抽象畫系，當然席氏在創作抽象畫作的同時，也創作許多具象作品。但是六〇年代末期，開始練習書法、研究中國傳統藝術以後，便逐漸遠離西方現代藝術的影響，一步步走進中國傳統文人畫的圈子裡。也因為學習書法，他開始創作水墨畫，嘗試著畫了一些類似傳統文人畫的作品。七〇年代以後，對筆墨趣味有更深入的體會，晚年致力於現代中國畫的改革，用西方的繪畫工具傳達了東方的情感。深入中國傳統文化與民間藝術，使他有別於五、六〇年代倡導「現代抽象藝術運動」的「五月」、「東方」成員。

在走向傳統水墨世界的路上，除了林風眠給他的啟發以外，張大千也給他很大的影響。當他在成都藝專讀書時，看到張大千在四川銀行舉辦的畫展，深受感動，回家後便模仿張大千的構圖畫了好幾幅圖，夢想能擁有一幅張大千的作品。⁷²由於同是四川人，席氏對張大千有一份莫名的崇敬，而張大千此時期模仿明代石濤、八大山人畫風所創作的作品（圖4-6），更讓席氏想起幼年時所臨摹的《芥子園畫譜》和《古今名人畫譜》。這種文人寫意山水的筆墨技法，與畫家設色濃麗的特質，帶給他強烈的印象，成為一股牽引他走向傳統中國山水畫的無形力量。就讀杭州藝專時，全國美展、徐悲鴻個展及張大千臨摹敦煌壁畫等大規模展覽（圖4-7），都讓他對中國傳統藝術留

⁷⁰ 吳昊，〈我與版畫〉；霍剛，〈回顧東方畫會〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》，頁177、203。

⁷¹ 吳昊，〈我與版畫〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》，頁178。

⁷² 陳長華，〈張大千繪贈荷花、席德進感激涕零〉，《懷思席德進》，頁92。

下深刻的印象。

但是，五〇年代以後，受時潮影響，認為落入陳套的傳統文人畫會阻礙中國美術的現代化，須援西法以革新，因而投身於現代藝術創作，不過，對於中國傳統文化仍是極為尊崇。五〇年代末期，住在臨沂街時，與溥心畬比鄰而居，雖然不曾往來，但經常瞻仰大師風采，每天黃昏聆聽七弦琴的咏唱，幾年下來，受其薰陶，似乎也是推動著席氏晚年走入傳統文人畫世界的力量之一。有一次，張大千到溥心畬家拜訪，不過，席氏始終提不起勇氣前去拜見他們二人，求其墨寶。⁷³直到1981年6月12日，張大千聽到席氏病重的消息，特地為其創作一幅「荷花」，並題字「德進道兄博笑並乞教」，席氏回贈一幅近年來最滿意的作品「瑞濱海岸」，並致函：

大千鄉長：我今天接到您的畫，感動得眼淚都流出來。因為你在四川銀行展覽時我就想擁有你的一張畫，直到今天我的病最嚴重的時候，這個夢想實現了。我將天天陪伴你的畫，直到生命終期。萬分謝謝。⁷⁴

足見席德進對張大千藝術的心儀。而張大千的藝術又給席德進什麼樣的觸發？我們從以下二人藝術變化的整理表列中可以看出端倪。

表4-5：張大千與席德進藝術發展之比較

時間	張大千	席德進
1899	◎ 出生於四川省內江縣，母親為知名畫家。	
1920	◎ 在上海拜曾熙為師，取名媛，號季爰。 ◎ 出家為僧，法號大千。	
1923		◎ 出生於四川省南部縣城外鄉村。

⁷³ 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87。

⁷⁴ 陳長華，〈張大千繪贈荷花、席德進感激涕零〉，《懷思席德進》，頁93。

1926	◎ 在上海首次舉行個展。	
1927	◎ 遊國內名山大川，初上黃山。	
1934	◎ 任南京中央大學教授。	
1937	◎ 出版《張大千畫集》。 ◎ 以模仿明末寫意畫風和院派青綠山水為主，是一種帶裝飾性的文人山水。 ◎ 徐悲鴻稱「五百年來第一人」。	
1941	◎ 一去敦煌，半途聞兄善孖逝，遂反。	◎ 就讀成都藝專，初步學習西方現代藝術，但了解不深，較有印象的還是幼年臨摹的文人寫意山水。 ◎ 對張大千、常書鴻、徐悲鴻等人的畫展，留下深刻印象。
1942	◎ 再去敦煌，歷兩年七月，臨壁畫276件。 ◎ 受到壁畫上精工富麗、金碧輝煌的設色表現影響，開始使用重色、重彩，注重線條的精鍊及畫面的氣魄。	
1943	◎ 遊青海。任敦煌藝術研究所籌備委員。	◎ 入重慶國立藝專，深入學習西方現代藝術，模仿西方藝術大師的創作技法。 ◎ 經常參觀各種個人或聯合畫展，如全國美展、徐悲鴻個展及張大千臨摹敦煌壁畫等大規模展覽。
1944	◎ 八月返蜀。出版《大風堂臨摹壁畫》。	
1950年代	◎ 遊歷世界多國，在各地舉行畫展，如，台北、香港、印度、阿根廷布宜諾斯艾利斯、巴西聖保羅、美國、日本和法國巴黎等地。 ◎ 1956年，與溥心畬相晤。 ◎ 1957年，晤畢卡索。 ◎ 1958年，初患眼病赴美就醫。 ◎ 1959年，紐約國際藝術學會選為世界偉大畫家，授金質獎章。	◎ 傾向抽象藝術、野獸派的學習，作品中充滿西方藝術大師的影子，雖然肯定中國傳統文化的價值，不過投入不多。
1960年代	◎ 開創青綠潑彩的山水畫，以西方抽象的自動技法創作傳統文人山水畫。	◎ 旅歐時期，確立從中國傳統民間藝術出發的創作之路。

	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 1960年，經台北週遊美、日、法、瑞典、瑞士、西德、西班牙等國。教育部贈金質文藝獎章。 ◎ 於世界各地舉辦個展，並出版畫冊。 	
1970年代	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 1970年，台北故宮博物院臨敦煌特展。 ◎ 1971年，目疾轉劇，改作潑墨，在加州修建環庵。 ◎ 1977年，歷史博物館辦「張大千歸國畫展」。 ◎ 1978年，籌建摩耶精舍於外雙溪。 	◎ 體認到中國潑墨畫法與西洋水彩畫有異曲同工之妙，因而嘗試以水彩工具創作大筆寫意的文人山水。
1980年代	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 1981年以後，畫面上除了潑灑石綠之外，也加入了紫色，甚至用紫色代替石青，和天空染成了橘色，形成新的潑彩畫風貌。 ◎ 1984年，四月二日病逝。十六日安葬摩耶精舍。 	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 1980年以後，延續七〇年代末期形成的水彩、水墨風格，色彩與層次更為精鍊。 ◎ 1981年，八月三日病逝。八月十二日，安葬於台中大度山花園公墓。

由上述二人創作變化來看，張大千的藝術確實對席德進的藝術成長有若干影響。在成都時期，張大千的畫展，不論是早期師法明末畫風，或臨摹敦煌壁畫以後的作品，都讓席氏留下深刻的印象，產生仰慕之心，並模仿其構圖創作。即使是旅歐時期，對於張大千的動向與藝術發展也十分注意。1965年在《台灣畫刊》上看到張大千潑墨山水的近作，甚為欣賞，立刻寫信回台請友人設法幫他寄一本畫刊至法國。⁷⁵這時期張大千的創作，是以潑為特色，運用潑灑、流動、沉瀆的技法來表現山水畫，「把傳統國畫推進到半抽象的範疇裡」。⁷⁶對於席氏日後大筆渲染的水彩、水墨作品，是否有直接的影響，難以下定論，不過從席氏急欲擁有一本介紹張大千的雜誌，可知張大千在席氏心目中地位不斐。

1966年歸國後，席氏投入中國民間藝術的研究，也深入中國傳統水墨世

⁷⁵ 席德進，《席德進書簡一致莊佳村》，頁123。

⁷⁶ 席德進，〈近百年來的國畫改革者〉，《藝術家》66期，頁55。

界探索，在關注水和墨之間和諧關係的同時，對於張大千的潑墨潑彩山水畫更為傾心，他說：「大千先生很會用顏色。中國畫的色彩不好調，從大千先生那裡就斷了。」⁷⁷因此，1980年，參加張大千發起的四川同鄉畫家畫展——「庚申畫展」時，向張大千表示渴望拜師的心意，並宣稱他將會是張大千最好的學生。以席氏傲然的性格及當時的聲名來說，尚渴望張大千收他為弟子，可見他內心多麼崇敬、心儀張大千。雖然最後並未如願，但是於病榻中獲贈張大千的水墨作品，終於能一圓擁有一幅張大千作品的夢想，已令他感動萬分。由此可見，除了林風眠以外，張大千可說是影響席氏晚年水彩、水墨風格形成的重要人物之一。

然而，人與人之間的互動往來，產生的影響應不只是單方面的。因此，當張大千的藝術對席德進的藝術成長發生影響的同時，席氏的藝術是否也帶給張大千些許感觸？鄭惠美大膽推論，在1981年，二人互贈作品之後不久，張大千的畫作中開始出現了紫色，便是受到席德進的影響。⁷⁸紫色是席氏最愛使用的顏色之一，六〇年代的一些油畫或水彩作品中常以紫色為背景，七〇年代以後的水彩畫，更常以大片紫色或藍紫色渲染而下，這種從各種顏色中調釋出來的沉鬱色調，從中透出色度來，是席氏最引以自豪的色彩表現方式。他說：「大千先生的畫，沒有這樣的色彩和層次。前不久我寄一本畫冊給我的老師林風眠，他寫信給我，說我有突破的發展。」⁷⁹所以張大千在1981年以後形成的新畫風，是否由席氏作品中獲得色彩的觸發，也未嘗不無可能。

綜合上述，戰後來台的中原畫家們大致走上了二個方向，一是體制面上「正統」的傳統水墨畫系，一是體制面下「叛逆」的現代抽象畫系。以「渡海三家」為首的水墨畫家，依循的是尊古與習古的傳統派路線，雖然保守作風遭致許多批評，但是，在當時，兩岸對峙的局面日趨緊繃，國民政府選擇

⁷⁷ 陳長華，〈張大千繪贈荷花、席德進感激涕零〉，《懷思席德進》，頁93。

⁷⁸ 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18—19。

⁷⁹ 同註77，頁93—94。

了復興中華文化，作為與共產政權抗衡的指導方針，因此，傳統水墨畫家乃躍升為藝壇正統，塑造了學院風範。而現代抽象畫系大量引進西方現代藝術，以求中國水墨現代化，卻又在強調東方特色的前提下，回到與傳統水墨畫系相同的道路上。這二畫系看似獨立不相關，卻又互相影響著。

席德進自1948年來台，在五〇年代已成為知名職業畫家，由於個性使然，不隸屬於任何一畫會團體，但與上述二畫系都有密切互動。此或許基於對中國傳統文化的認同，在經歷了中西藝術的洗禮之後，運用西方現代繪畫工具追求中國傳統水墨精神，較現代抽象畫家們多了一分對傳統文化的認識，也較傳統水墨畫家們多了一分改革現代中國畫的精神。然而，這樣的藝術成就，還是來自於二畫系多方薰陶而成的。

二、 台籍畫家的視點

明清時期，在流寓書畫家影響下，形成的文人畫家和民間畫師，在日據以後逐漸消失，尤其是1927年「台展」開辦以後，正式建立了一個新的美術環境。

日據時期為了便於統治，在台實施一連串現代化建設，「在經濟上，是依賴日本資本的資本主義化；在教育上，則是依賴日本語的近代化教育；而日本教育也與資本一樣，是靠國家權力輸入台灣。」⁸⁰所以，教育工作一開始即被視為「國家事業」。首先，1896年3月31日在台成立國語學校，以培養師資及相關人才；1897年6月25日，成立國語學校第四附屬學校，專教內地（日本）人；1898年7月又發佈台灣公學校令，規定以地方經費成立公學校，教育台灣人民日語，並且正式以西洋學校方式教育台灣人民；1919年頒布「台灣教育令」，將國語學校改為台北及台南師範學校。

1920年以後，日籍畫家陸續來台授課，奠定了台灣新式美術教育基礎。

⁸⁰ 周憲文譯，矢內原忠雄著，《日本帝國主義下之台灣》，頁142。

但是，僅依賴淺薄的公學校和師範學校圖畫課的訓練，美術發展很難紮根。因此，有心深造的學生便得遠赴東瀛求藝，首先赴日本東京美術學校（簡稱東美）就讀的是黃土水，⁸¹他在 1915 年進雕刻科；其後，在西洋畫科進修的有劉錦棠、張秋海、顏水龍；在三年制圖畫師範科就讀的有王白淵、陳澄波、張舜卿、廖繼春、陳承藩、陳慧坤；西洋畫科有陳植棋、何德來、郭柏川、李梅樹、李石樵、吳天華、廖德政。⁸²二〇年代初期，赴日學畫者大多學西畫，僅陳進習日本畫，而林玉山則是由西畫轉而學習日本畫。

這批赴日留學的年輕藝術家，是第一代台灣美術的奠基者，他們赴日時間集中在1922至三〇年代，就讀的學校以東美為主，因為東美是日本美術界的翹楚，教授陣容又與「帝展」⁸³審查員重疊。若考上東美，再入「帝展」取得「免審查」⁸⁴資格，一種固定的模式，將使一位藝術家受到肯定。但是，1930年以後，東美取消特別生制度，⁸⁵入學考試激烈。因此，赴日習畫者逐漸轉往其他學校，如東京的日本美術學校、武藏野美術學校，京都的美術工藝學校和關西美術學院，也有人索性不進入正式學校，而選擇由東美教授所主持之研究所，⁸⁶如藤島武二主持的川端畫學校、岡田三郎助主持的本鄉洋

⁸¹ 黃土水（1894-1930）是第一位以台灣人的身分入選「帝展」的藝術家，代表作有「蕃童」（1919）、「甘露水」（1919）、「釋迦出山」（1927）、「水年群像」（1930）等。見謝里法，《日據時代台灣美術運動史》（台北：藝術圖書公司，民國84年四版），頁34—39；蕭瓊瑞，〈「台灣人形象」的自我形塑—百年來的台灣美術家中的台灣人〉，《島嶼色彩—台灣美術史論》，頁52—60。

⁸² 《台灣美術史》網站（www.ximage.com.tw/tfa/html/2-2/homepage.htm）。

⁸³ 最初日本的官展稱為「文部省美術展覽會」（簡稱「文展」），成立於明治40年（1907年），後來因審查委員分配問題，新、舊派發生爭執。為了平息紛爭，於大正8年（1919年）廢止「文展」，另設「帝國美術院」，由其主辦官展，稱為「帝國美術院美術展覽會」（簡稱「帝展」）。見王秀雄，《台灣美術發展史論》，頁66。

⁸⁴ 連續三年榮獲入選或特選者，得列為免審查，其表現績優並資學相當者得聘請擔任評審委員。

⁸⁵ 1930年以前，東美對非日本本地學生（包括台籍學生）設有特待生入學考試，降分錄取優待方法，還有許多早期台灣留學生，包括黃土水和劉錦堂在內，為選科生或圖畫師範科生。1930年以後，取消特待生和選科生制度，台籍學生數目為之驟減。見顏娟英，〈台灣早期西洋美術的發展（1）〉，《藝術家》168期，頁151。

⁸⁶ 日本有力量的畫會團體如太平洋畫會、二科會，都有自己專屬的講習班，通常都稱為研究所。

畫研究所，⁸⁷或於私人畫室進修，這樣可以更直接與老師對話。這些學校的校風及教授風格，自然影響他們日後的創作，也影響往後台灣美術的發展方向。

在日籍畫家的教育下，奠定了台灣美術發展的新方向。而1926年《台灣日日新報》的社論〈就朝鮮展開辦是否台展創設的問題〉，更引發了旅台日籍畫家及愛好藝術人士熱烈的討論、回應和支持。當時的總督伊澤喜多郎及長官後藤文夫也認為：「台灣一向缺乏精神層面的慰藉，為了振興本島的文化，此時正是創設美術展覽會的適當時機。」⁸⁸，並表達由政府主辦的意願。之後，再與石川欽一郎、鹽月桃甫、木下靜涯、鄉原古統及愛好藝術的人士多次討論，決定於1927年正式開辦「台灣美術展覽會」（簡稱「台展」），由台灣教育會主辦。

「台展」分東洋畫和西洋畫兩部，可能由於石川專攻水彩，鹽月擅長油畫，木下與鄉原則以東洋畫見長，且當時沒有具份量的日本雕塑家來台，所以「台展」中並沒有雕塑部。因為官辦展覽是台灣藝術家競技觀摩的機會，透過這種美展，一方面可以提高藝術家的社會地位，一方面也喚起了社會對藝術文化的重視，而參與的藝術家更視其為攸關個人藝術生命與名聲，莫不全力以赴。⁸⁹故而「台展」中沒有開設雕塑部，一度引起雕塑家的不滿，當第一屆「台展」舉辦時，黃土水特別在台北博物館二樓舉行兩天的個人展，似有互別苗頭之意。⁹⁰

「台展」開辦以後，正式揮別了中原文化的影響，在「台展」的訴求下，西洋畫壇傾向外光派的創作風格。所謂「外光派」，是具有傳統學院派的結

⁸⁷ 川端畫學校成立於1909年，創辦人是日本畫畫家川端玉章（1842—1913），起先只教授日本畫，1913年增設洋畫科，敦聘東京美校教授藤島武二躬親指導。1912年，藤島武二與東美西洋畫部同事岡田三郎助，合力創辦本鄉洋畫研究所，但大體將本鄉業務託交岡田負責，自己則轉赴川端任教。藤島武二和岡田三郎助都是東美洋畫科成立以來的台柱，是「帝展」中一言九鼎的人物。

⁸⁸ 〈台灣美術展覽會號〉，《台灣日日新報》第四版，昭和二年十月二十八日；轉引自王秀雄，《台灣美術發展史論》，頁60。

⁸⁹ 王秀雄，《台灣美術發展史論》，頁79。

⁹⁰ 林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，頁116。

實素描與清晰輪廓，又具有印象派的明亮色彩，是一種折衷的印象派。⁹¹而東洋畫則強調精密描繪、色彩豐富。不論西洋畫部或東洋畫部都相當強調「個性表現」和「地方特色」，因此，畫家們努力地在市街、河邊、山上，四處觀察以取景入畫。自此中國傳統水墨畫便與官展絕緣。

1938年開始，日本政府在台推行「皇民化運動」，官展改由台灣總督府文教局主辦，稱為「台灣總督府美術展覽會」（簡稱「府展」）。這時期的作品皆瀰漫著戰時色彩，或描繪戰地與前線生活的，或描繪國內加強生產、訓練戰鬥意志以支援前線的題材，或描繪佔領地的風光，或僅冠上戰時標題的作品，以示其「愛國」精神。⁹²1944年以後，由於中日戰爭日趨嚴重，戰火擴及東南亞、南洋，「府展」被迫停辦。

日據時期，台灣的美術發展除了由官展領銜以外，民間畫會團體也扮演了重要角色，在各地帶動美術活動。西洋畫會方面，以石川欽一郎為首，不是由他創辦，便是以他的學生為主。如七星畫壇、台灣水彩畫會、台灣繪畫研究所、赤島社等。東洋畫會方面，有日本人創辦的「素壺會」和「黑壺會」，及台灣人創辦的「春萌畫院」、「梅壇社」、「六硯會」、「麗光會」和「鴉社」等，各地都有許多畫會，不過以台北與嘉義活動較頻繁，也較集中。台北以呂鐵州和郭雪湖（「梅壇社」）為主導，嘉義以林玉山（「春萌畫院」）為首。

1934年11月，陳澄波、廖繼春、李梅樹、李石樵、陳清汾、楊三郎、顏水龍和立石鐵臣等留日畫家，合組「台陽美術協會」（簡稱「台陽」），可謂當時民間最大的畫會團體，也相當具有權威性。他們都是曾經留學日本，且在「台展」中拔得頭籌之藝術家，又得當時知名政治人物，如楊肇嘉、林獻堂等人，在物質與精神上的贊助，故其功能比「台展」更有凝聚力與傳承性。自日據時代至光復初期，「台陽」擔任了傳承的重擔，該會至今仍在活動。這些畫會藉由共同研究及自由開辦展覽會的方式，雖不若官展之展覽規模與正式性，但對於助長文化及推動美術發展，無形中扮演了積極且重要的影響。

⁹¹ 王秀雄，《台灣美術發展史論》，頁35。

⁹² 同前註，頁92—93。

戰後，官展的主辦權改由台灣省政府教育廳主辦，因此，改名為「台灣省全省美術展覽會」（簡稱「省展」），延續「台、府展」的規模，將東洋畫部改為國畫部，展出作品為東洋膠彩畫和中國水墨畫，又增設了雕塑部。許多人對於「省展」的成立寄予厚望，因為這是「台灣人首次在自己的土地上，由自己的政府支持，當家主事，自辦展覽，自任評審，和日據時期的『台、府展』處處迎合日人喜惡、處處受制日人的情形大不相同。」⁹³但是，「台陽」在戰後取得官方的支持，以原始班底和既有的組織運作模式，肩負起了官辦美展的大任，「台陽」的會員成為「省展」的大老，兩者之間只是私辦與官辦的差別，畫風並無不同。「台陽」似乎失去民間在野的精神，不再有監督的力量。

而此時自大陸來台的藝術家陸續加入「省展」行列，或擔任評審委員，或參與展出，由於雙方認知不同，產生許多摩擦。在國畫部方面，因為雙方對「國畫」一詞定義認知不同，引發了一場歷時三十六年的「正統國畫」論爭。光復初期東洋膠彩畫仍高居當時國畫的主流地位，⁹⁴但1949年大批中原傳統水墨畫家來台後，對於膠彩畫是否可稱為「國畫」產生質疑，引發雙方對立。1954年，劉國松發表〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？〉⁹⁵一文，使雙方論爭轉趨激烈化。台籍東洋畫家認為膠彩畫是源自中國的北宗畫，後來傳到日本，受到西洋畫的衝擊，經歷了許多改良與革新，在日據時代傳入了台灣，因此，膠彩畫仍是屬於「中國」的。但是，傳統水墨畫家卻認為膠彩畫等於日本畫，是源自於「日本」的血緣。1959年，劉國松再次大聲疾呼：「把日本畫由國畫中踢出去，保持國畫的純粹性」。⁹⁶

⁹³ 蕭瓊瑞，〈美麗島上的新美術運動〉，《島嶼色彩—台灣美術史論》，頁17；〈戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭—以「省展」為中心〉，《台灣美術史研究論集》，頁45。

⁹⁴ 第一屆「省展」揭幕時，國畫部評審委員有陳進、林玉山、郭雪湖、陳敬輝和林之助等五人，評審委員發表評審感想時，對「舊式國畫」的保守，提出批評，鼓勵膠彩畫創作，稱之為「新式國畫」。見黃冬富，〈從省展看光復以後台灣膠彩畫之發展〉，收入郭繼生主編，《當代台灣繪畫文選（1945-1990）》，頁110。

⁹⁵ 魯亭（劉國松），〈為什麼把日本畫往國畫裡擠〉，《聯合報》六版，1954年11月23日。

⁹⁶ 倪再沁，〈在政治漩渦中的台灣美術（下）〉，《炎黃藝術》64期，頁74。

1960年，第十五屆「省展」，在各界壓力下將國畫部門分成二部，第一部為直式捲軸的中國水墨畫，第二部為裝框的膠彩畫，但雙方的意見仍難互容。1974年，第廿八屆「省展」，國畫二部在不明原因下遭取消，除林玉山外，所有台籍評審委員悉數失去席位。1983年，第三七屆「省展」，正式成立「膠彩畫部」，「正統國畫」之爭終於在台籍東洋畫家改變名目的方式下，宣告落幕。

造成上述論爭的主要原因是，雙方對彼此過去的文化經驗不瞭解，導致認知上的差異。中原畫家給予台籍人士的印象，是因襲、模仿、保守；而台籍畫家給予大陸來台人士的印象，也僅是「缺乏民族情感」，甚至「認賊作父」、「以別人的祖宗為祖宗」。⁹⁷再加上政治環境迥異，雙方對日本有著截然不同的情感。對台籍畫家而言，日本在台五十年的殖民統治，雖然政治上採行高壓手段，經濟上進行殖民掠奪，但對台灣的開發、建設有一定的貢獻，加速台灣現代化的腳步。且多數台籍畫家與日本人存在著師友關係，即使在政治上無法認同，到底沒有極端仇恨的心理。而在藝術創作上，膠彩畫在日據時期被視為代表進步的畫風；然而，對中原畫家而言，日本人帶給他們的是五卅慘案、南京大屠殺、八年抗戰，與國破家亡的痛苦記憶。由於日本的侵略，使他們從大陸流亡來台，對於日本充滿仇恨與不滿，因此，對於源自日本的膠彩畫自然也予以排斥，最後終於引發了這場論爭。

客觀而言，任何一種自居正統的心態或行爲，都將有害於文化的建立與發展；過度強調國家意識、地域觀念，也會使藝術淪為政治的附庸，同時更阻礙了文化多元交融的無盡生機。⁹⁸戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭，便是一個最好的實例。最後，由於官方政策的介入，美術教育及推廣的權力落入中原水墨畫家手中。他們全力鞏固中原保守的水墨畫系在台的統御地位，結果卻造成了與台籍畫家，壁壘分明的盤據在教育及展覽的體制上，爲了「正

⁹⁷ 蕭瓊瑞，〈戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭—以「省展」爲中心〉，《台灣美術史研究論集》，頁57。

⁹⁸ 同前註，頁58—60。

統國畫」的定義爭執三十六年，不僅蹉跎了歲月，也扼殺了文化的交流與融合。

在「正統國畫」論爭的衝擊下，台籍東洋畫家逐漸退隱，「省展」國畫部清一色以傳統水墨畫為主。在西畫部方面，雖不若國畫部發生劇烈論爭，但是，中原來台的西洋畫家入主「省展」評審委員，的確也危及台籍西洋畫家既有的領導地位。再加上私辦美展和民間畫會組織的勃興，也讓老一代台籍西洋畫家在西方現代藝術的對照下，顯得保守、不求進步。台籍東洋畫家在「國畫」一詞的定義釐清後，重新獲得重視。而第一代台籍西洋畫家的成就，則至七〇年代鄉土運動興起後，才獲得肯定。

如第三章所述，五〇年代以來，因為政治背景及潮流偏見，受日本教育的台籍西洋畫家長期受到忽視，雖然在「省展」中擔任評審委員，有些人也在美術院校中任教，但是不如中原畫家具有影響力。不過，他們默默執著於自己的創作，直到七〇年代鄉土運動風潮興起後，成為鄉土美術運動的代表人物之一，受到極高的推崇與肯定。以下列舉顏水龍、廖繼春、李梅樹、洪瑞麟和藍蔭鼎等五位台籍西洋畫家，以簡表方式略述其創作方向與風格。

表4-6：第一代台籍西畫家的創作方向與風格⁹⁹

畫家	創作方向與風格
顏水龍 1903-97	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 1922年入東美西畫科，學習外光派的西畫技法。在藤島武二的影響下，畫面單純，構圖嚴謹。岡田三郎助收藏的美術工藝品，更啟發了他日後對工藝的興趣。 ◎ 1929年赴法留學，受梵•鄧肯裝飾性色彩影響很大。 ◎ 1936年開始投身台灣工藝之研究與發展，陸續成立多個工藝研究單位，亦在多所大專院校工藝科任教。自從研究與推廣台灣工藝以後，創作題材以台灣原始藝術、原始民族和鄉土風景為主，色彩偏重裝飾性與主觀性，造型簡潔、輪廓清晰、構圖嚴謹，屬於高更式的後期印象派作品，其風格五十餘年來一貫不變。

⁹⁹ 王秀雄，《台灣美術發展史論》，頁157—159；《台灣早期西洋美術》網站（<http://www.aerc.nhctc.edu.tw/8-0/twart-jp/html/art002.htm>）；《2000年台北人物誌》網站（<http://value.yam.com/taipeipeople/index.htm#art>）。

廖繼春 1902-76	<p>◎ 1924年入東美圖畫師範科，受教於外光派畫家田邊至。</p> <p>◎ 1956年以前的作品，題材富台灣鄉土情趣，有趣味化的誇張造型，但色彩不明朗，畫面帶沉悶之氣，風格近似後期印象派；1956年以後，色調漸趨明朗，粉紅色調與淡綠、淡藍的色彩對比之野獸派色調風格，漸漸形成。</p> <p>◎ 1962年赴美考察美術，回國後作品轉趨半抽象，筆觸較前奔放；1972年以後，作品又恢復到較具象的形式，但色調對比較之前更為強烈，筆觸更為奔放，是具有台灣色彩的野獸派風格。由於長期任教於師大、藝專和文化學院等學校，對學生和台灣西畫壇影響深遠。</p>
李梅樹 1902-83	<p>◎ 1929年入東美油畫科，先後跟隨多位日籍畫家習藝，從小林萬吾學習人體素描，從岡田三郎助學習油畫，受外光派影響。創作以自然客觀寫實為主，並以台灣鄉土之民俗風土為題材。</p> <p>◎ 1962年開始先後在文化學院和藝專等校任教，並兼科主任，其客觀的寫實，加上外光派色彩的創作風格，影響許多年輕學子。</p>
洪瑞麟 1912-96	<p>◎ 父親以墨梅及書法聞名，自幼受到父親傳統中國書畫的影響，對繪畫發生了興趣。</p> <p>◎ 1929年赴日習畫，晚上在本鄉繪畫研究所，白天在川端畫學校習畫；1931年入東美西畫科；1936年，與楊三郎、陳德旺赴屏東裡來社（今來義社）寫生，探訪原住民藝術；1938年，至倪蔣懷經營之瑞芳煤礦工作，開始以礦工為創作對象；1964年，與楊三郎環島旅行作畫，探討雅美族文化藝術；1972年，自煤礦礦場退休，此後，常至台灣各地及世界各國寫生。</p> <p>◎ 三十餘年礦工生涯，奠定個人獨特風格。早期風格在黑暗礦坑中追求生命真諦，表現人類內在靈魂之美感，風味沉鬱、粗獷。自礦場退休後，旅行各地，作畫色彩，轉為較瑰麗，雖取材於自然風景，總覺輕快明朗。</p>
藍蔭鼎 1903-79	<p>◎ 1924年，拜石川欽一郎為師，跟隨習畫四年；1925年入台北師範學校；1927年，獲台灣總督府文教局推薦，前往東美進修水彩畫（短期講習班）；1928年，受官民援助前往中國、朝鮮和日本短期寫生；1929年開始，先後在多所中學任教；1945年辭去教職；1947年，任台灣畫報社社長兼《台灣畫刊》總編輯。1954年，應美國國務院邀請訪問美國。</p> <p>◎ 受石川影響極深，從事水彩畫，畢生以台灣風土人文為畫題，且積極參加國際性畫展，把台灣的美介紹到全世界。曾應邀於義、法、美各國展出。1962年，日內瓦國際年鑑推薦他為當代最傑出藝術家之一。1971年，入選第一屆「世界十大水彩畫家」，享譽海內外。</p>

日據時期，受石川欽一郎教育的台籍西洋畫家不在少數，赴日進修者亦眾多，礙於篇幅關係，無法一一介紹，僅列舉五位藝術家以為時代代表。這五位畫家在繪畫上的共同特徵，便是以外光派或後期印象派方式創作台灣風土人物。這是源自於日據官展所強調的「本土特色」，以及畫家們對土地的情感。藍蔭鼎受石川啟發，拉近了與土地的距離，呈現斯土斯民耕稼勞動、農閒喜慶的風土景緻（圖4-8），獲歐洲討論會與美國藝術評論會推選為「世界十大水彩畫家」。李梅樹以一種類似生活照片的風格描繪鄉土（圖4-9）；而洪瑞麟則為了謀生，到瑞芳礦場工作，一邊工作一邊繪畫，為這群默默的勞動者留下群象（圖4-10、4-11）。對他來說，作品不只是傳達美的愉悅和感受，而是一種使命，他曾說：

在隨時可能因瓦斯而爆炸的坑道中，人的面孔不是美而是力。
這種以生命為賭注的勞動是非常嚴肅的。雖然畫中表現不出礦工們的辛勞，但總能表現出他們的工作是神聖的。我覺得自己的畫必須和現實生活聯繫起來。礦工們神聖的工作表現在畫幅中，這是藝術賦予我的使命。¹⁰⁰

洪瑞麟的實際礦場生活體驗，在七〇年代被塑造成投身現實的鄉土藝術家典型，1979年的回顧展造成一股轟動，何懷碩更評論他是繼杜米埃（Daumier，1808-1879）、柯爾培（Courbet，1819-77）、珂勒惠支（Kollwitz，1867-1945）和盧奧（Rouault，1871-1958）之後，為受苦者造象的藝術家，稱他的畫是屬於「人生的畫」，認為創作動機不在刻意參與「畫史」上的進展，而是來自於對人生具有宗教性的關愛和熱愛。¹⁰¹

五、六〇年代，一片追逐西方現代藝術的熱潮中，這些台籍畫家不受影響，依然創作著鄉土題材的寫實作品。少數畫家，如廖繼春，曾短期嘗試野

¹⁰⁰ 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43—44。

¹⁰¹ 何懷碩，〈地底的靈魂——論洪瑞麟先生的畫〉，《雄獅美術》101期，1979年7月，頁56—67。

獸派和半抽象風格的創作，不過七〇年代以後，又回到具象形式的繪畫道路。對大多數台籍西畫家來說，之所以沒有跟隨西潮起舞，就內在因素而言，這些西畫家多半出生於1905年前後，至五、六〇年代已是四、五十歲了，正是建立風格的階段，在四十歲以前所吸收的繪畫思想，已足夠用來發展一生了。因此，他們的成就代表他們的年代。¹⁰²再加上他們多認為一味的追隨西潮，容易迷失自己，喪失藝術的自我，只有在自然再現的藝術裡，才能發現自己的個性和畫風。誠如李梅樹在畫冊自序中所言：

求學期間至值野獸主義等繪畫思潮風行日本畫壇，造成極大的衝擊，卻始終不曾動搖自己的理想，仍然秉直一貫的自信與執著，堅定自己喜好的寫實風格。五十年代國內抽象繪畫風起雲湧，無動於衷，依舊朝著寫實這條道路昂然前進。¹⁰³

就外在因素而言，雖然五〇年代抽象藝術興起，但是，對一般社會大眾來說，抽象作品難以理解，描繪自然的鄉土寫實作品相對的較易於接受。然而，忽略藝術新潮的結果，必然會引來革新派人士的批評，雖然這些台籍畫家不是在大專院校美術相關科系中任教，就是擔任「省展」的評審委員，但是五〇年代中期以後，民間美術團體逐漸成立，如「五月」、「東方」畫會，作風大膽、前衛，頗受外國人士支持，且屢屢在國際大展上獲獎，而畫家本身又能寫新聞稿和畫評，不僅寫文章吹捧、提倡新藝術，更撻伐老畫家「保守」的「舊藝術」，使得這一代西畫家逐漸隱沒在現代藝術狂潮中。

七〇年代，回歸鄉土的風潮崛起，鄉土寫實畫家備受重視。在「尋根」的熱潮中，這些第一代西畫家重獲社會大眾青睞，報章雜誌紛紛推出畫家專輯介紹，肯定其藝術價值。而他們的作品也在媒體的帶動下，及台灣經濟榮

¹⁰² 謝里法，〈莫把期盼當偏見！—談王秀雄所論台灣第一代西畫家的「保守」與「權威」〉，《藝術家》194期，1991年7月，頁311。

¹⁰³ 李梅樹，〈自序〉，《李梅樹油畫集》，1982年，頁18；轉引自王秀雄，《台灣美術發展史論》，頁159。

景的支持下，水漲船高，繪畫市場出現前所未有的熱絡景象。對此，呂清夫曾評論道：

此事自然有其正面的意義，一方面是藝術終於有了市場，一方面是畫家辛苦得了回應。但是事情也不能否認有其負面的影響，由於市場向著老畫家一面倒及媒體的鼓吹，於是很容易給人某種錯覺，以為老畫家的畫風才是真正的本土文化，現代主義者則是隨波逐流的西洋買辦。¹⁰⁴

在當時卻有如此的二分法，描繪廟宇、農村的才是「鄉土」，現代主義就是「西洋買辦」。然而，台灣這些第一代西畫家，事實上，亦受日本明治維新「西化」的間接影響。

相對於這些第一代台籍西洋畫家，席德進的意義又有所不同。席德進自1948年來台後，雖然熱衷於西方現代藝術的探索，但是仍然創作許多鄉土寫實題材的作品，住家附近的農舍和田野風光，常是他寫生的題材。五〇年代，初到台灣的外國人士對台灣本地風土人文興味濃厚，非常喜歡席氏筆下的街景、河邊風光等富地方色彩的畫作，甚至常指定其創作某些鄉土寫實題材的作品。六〇年代中期開始，研究中國傳統文化，旅歐返國後投入鄉間林野，研究民間藝術與古建築物。七〇年代以後的作品，均為鄉土寫實之作。

同樣在鄉土中找尋藝術的新生命，席氏不同於台籍畫家之處在於，他從四川到杭州再到台灣，其後遊歷歐美近四年，經歷了中國傳統藝術與西方現代藝術的洗禮，最後回到中國傳統民間藝術的世界裡，不斷咀嚼中西藝術養分，用畫筆記錄了台灣各地的風土民情，回到最切身的鄉土與大自然。這是他漂泊、流浪之後才有的體悟，再加上林風眠的啟發，觀察自然、描寫自然，一直是他繪畫創作的最高原則。他不只在畫面上紀錄台灣之美，更以實際行動為古建築請命。

¹⁰⁴ 呂清夫，〈台灣當代美術及其思潮（中）〉，《炎黃藝術》17期，1991年1月，頁10。

而台籍西洋畫家「地方特色」畫風的形成，初期是為了迎合「台展」的訴求。在那個官展領銜的時代，官展所強調的特色，無疑成為畫壇的主流。「台展」所要求的地方色彩，正如日本「帝展」所強調的「國粹化」，¹⁰⁵希望台籍畫家以本地特色為尚。因此，形成了追求台灣地方色彩的鄉土寫實畫風，這也可以說是日據時期美術發展的時代特色。席德進非生長於台灣，卻在西潮中反省到自身的文化，而選擇台灣，這是席氏與台籍畫家最大的差別。誠如蔣勳所言：

美術界在 1949 年之後，默默執著於自己與本土關係的畫家絕不在少數，洪瑞麟從瑞芳礦坑生活中尋找，林之助結合膠彩與台灣花鳥的華麗畫風，都不甚受潮流影響，能有藝術家個人的堅持。但是，席德進不同的意義，在於他並不土生土長於台灣，他在 1962 年出國，也有許多機會留在歐洲或美國（如同當時許多美術青年的選擇），但是，席德進選擇了台灣。¹⁰⁶

此外，在創作技法上，台籍西洋畫家承襲的日本外光派風格，以後期印象派技法描繪台灣景緻，而席德進早年亦曾以西方現代藝術手法彩繪鄉土，但七〇年代以後，由於對中國傳統文化的研究，和勤練書法的關係，以近似傳統文人畫的方式，大筆渲染，畫面上呈現出來的不單單只有鄉土風光、山光水色，更蘊含了一分中國儒家文化深邃的情感，這是台籍畫家作品中所不會出現的情感。一方面是由於雙方對土地情感不同所致，以不同的情感灌注出來的作品，自有不同風貌；一方面是由於台籍畫家缺少了書法或中國傳統水墨經驗，筆下

¹⁰⁵ 1920年代初期，日本大量引進西洋新藝術，唯恐在西潮中迷失自我，提出了二個創作方向：一為題材的國粹化，即以西方的風格和形式，描繪日本特有風景、民俗風土等；二為吸納西洋畫派後，探討出適合本國趣味與自己個性的風格。台籍畫家留日和「台展」成立，正好是這個時期。因此，台籍畫家與「台展」皆仿效此二方向創作。前者以顏水龍、李梅樹為主，後者以廖繼春、陳澄波等人為代表。見王秀雄，《台灣美術發展史論》，頁37。

¹⁰⁶ 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33。

營造出來的山水，是純粹西方寫實風格的產物，而席氏的山水則增添了幾許中國水墨韻味，傾向於東方寫意風格。

此外，席氏在台灣古建築物中發掘了屬於民間的大膽造型與俗艷色彩，影響年輕藝術家從建築、設計、攝影各方面，再一次認識台灣。在鄉土運動風潮中，席德進的貢獻與成就是不同於老一輩台籍畫家的。正如同他晚年在病榻上，寫下的自我評價：

我在島上四處探尋與苦索的代價，是我終於完成了我迥異於其他畫家的，觀照台灣的視點，我掌握了這塊土壤的真實，它不是來自理論，不是來自宣傳，而是來自我忠實的生活，來自我無遠弗屆的足跡，來自我關懷的視野；我畫出這塊土地和民族的遺緒，在我看著它、聞著它、踩著它的同時。我把握了台灣的真實，那是用血淚汗與艱辛換來的，還有寂寞和茫然。¹⁰⁷

¹⁰⁷ 席德進，〈回音與盟誓〉，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70。

小 結

席德進受教於林風眠二年，潛移默化下，從藝術創作到處世作風，幾乎不脫林風眠之影響。這樣的影響力的確很可觀，然而也因為有整體大環境的配合，才有如此結果。因為同樣生長於亂世，對國家、對民族有著一份濃濃的期待與盼望，更希望能盡己之力，因此，必然的走上改革之路。在藝術創作上，同樣曾經學習中國傳統文人畫，青年時期接觸西學，傾向「引西潤中」，卻在西方世界裡發現中國文化迷人之處，因而轉身研究中國傳統文化。所不同的是，林風眠從青銅器、陶瓷器、漢墓畫像石和戲曲人物造型中獲得啓發；而席德進從民間藝術、書法、台灣古屋和山水中汲取養分。因為切入的角度不同，使得二人開創出不同的藝術風貌。

七〇年代初期，席德進以平刷的色彩營造出江邊疏遠遼闊的氣象，前景不是成排的蘆葦，便是成群的水鴨，而遠景則是小舟或沙洲，這樣子的作品不禁令人聯想起林風眠那些雁群低飛的江畔蘆葦（圖4-12、4-13）。¹⁰⁸但是末期，席氏的畫面上只剩下青山綠水，又回到中國傳統文人畫的道路上，他逐漸體會到「為什麼八大山人到晚年要去修行作道士，畫那些沒有人煙的山水？為什麼塞尚到晚年來面對著幾塊崖石和松樹而不倦地返復描繪？」¹⁰⁹這似乎是畫家生命成熟的表徵。相較之下，林風眠開創了一條不同於東方傳統水墨藝術，也不是盲目追隨西方現代藝術的「東方新興藝術」之路，而席德進卻用水彩締造了一個新的中國彩墨畫世界。

除了林風眠以外，影響席德進最深的莫過於張大千。從少年時期便十分仰慕他，一直到生命的最後，還渴望能成為他的學生、獲得一幅他的墨寶，足見張大千在他心目中，份量十足，不下林風眠；其次，「五月」、「東方」畫會這些年輕的藝術家，是席氏在追逐西潮的路上，相互切磋的同伴。不過，

¹⁰⁸ 蕭瓊瑞，〈現代國畫試探—析論席德進的水墨作品〉，收入《席德進紀念全集Ⅲ水墨畫》，頁17。

¹⁰⁹ 席德進，〈我的藝術與台灣〉，《雄獅美術》2期，頁18。

在追求抽象藝術的同時，席氏仍常自我提醒並勵年輕藝術家，要多關注傳統藝術，不要遺忘中國傳統藝術。

七〇年代，席氏投入鄉土研究。此時，在國、內外鄉土寫實風潮影響下，熱衷於描繪鄉土風光、人文的畫家，不在少數，尤其是日據時期的第一代西畫家。由於多年來默默執著於鄉土寫實作品之創作，而成爲媒體推崇的對象。但是，就創作思想和技法而言，席氏與台籍西洋畫家是完全不同的。雙方對土地的情感不同，過去的經驗亦不相同，因此有不同的藝術價值。在台籍西洋畫家的作品中，我們看到了類似西方現代藝術效果的鄉土寫實風光，而在席德進的作品中，我們則看到近似文人畫傳統的台灣山水，不只在題材上回歸鄉土，在心靈上，更回歸了遙遠的中國傳統文化故鄉。