

# 緒論

## 一、研究動機與目的

打開電視、翻開報紙，眼前所及的政治新聞不外乎都圍繞在台灣「正名」、「制憲」及「去中國化」等企圖彰顯台灣主體性的論述爭辯。先不論這樣子的政治動作手段是否正當、時機是否合宜，但以現今台灣的政權傾向及社會氛圍觀之，「台灣意識」除了已相當程度的「檯面化」外，似乎更逐漸成為台灣人民的主流信念。如此時代的思想洪流，勢將難以抵擋。然而台灣人民的思想信念會演變至此，絕非一蹴可幾，更非無中生有。如此之思想脈絡從 1987 年國民黨政府宣布解嚴以後便有了快速的發展。長期被壓抑的思想在此時獲得解放，以往被視為禁忌的思想文化有如洪水般漫流全島。昔日的獨裁專政、反共復國的政策手段及大中國主義的思考傾向均成為知識份子、文化團體及黨外人士反省批判、戲謔嘲諷的對象，繼之以起的是激烈的台灣本土意識宣揚，目的在喚起人民對台灣自我主體性的重視與認同。歷史再往前推，七 0 年代初期台灣歷經美國尼克森總統訪問中共、台灣退出聯合國、中日斷交及釣魚台事件等一連串的外交挫敗，引發了知識份子的民族情感，開始對台灣前途及大眾生活關心，因而開展了日後激烈的鄉土文化運動。此雖僅為台灣本土意識抬頭的熱身階段，但其對未來台灣主體性的拓展有著功不可滅的前導作用。

而當台灣的政治大環境都已開始全面且積極地聚焦「本土意識」的提升，向來最容易受政治影響的台灣藝文界當然無法置身事外，甚至在七 0 年代時率先引領了「回歸鄉土」的思想熱潮。七 0 年代的台灣文學界因當時外交局勢的一片哀鴻遍野，開始對西方列強在經濟體系及文化思想上對台灣的主導地位與箝制作用產生反感，因而極力反對國人盲目的西化，主張台灣人民應將焦點放回所生長的台灣這塊土地上，重新審視自己的文化。因此五、六 0 年代因白色恐怖所盛行的歐美現代主義文學開始受到嚴厲批判，它們被認為是逃避現實的心靈嚙語，而這些將之奉為圭臬的現代主義信徒則被視為腳不著

地的文化流浪者。強調回歸台灣主體性的文學作家認為，好的文學作品應該是要將觸角深入自己生活的周遭，將根深紮於台灣，盡情去關懷並抒寫有關這塊土地上的人、事、物，如此才能與現實生活互相結合，進而與群眾產生共鳴。1972年的「現代詩論戰」就在這樣的社會氛圍中猛然展開。這個被視為「現實主義」對抗「現代主義」的現代詩論戰延燒兩年後，文壇風氣開始逐漸轉變。鄉土與現實話題不再是禁忌，強調作家作品必須有社會責任的「使命文學論」，成為對抗現代主義文學最強而有力的主張，台灣本土意識的概念已略見雛形。1977年爆發的「鄉土文學論戰」更因葉石濤在其發表的〈台灣鄉土文學史導論〉中有關台灣意識的立場，將原本單純關懷台灣、紮根斯土的鄉土意念，帶入了統獨之爭的政治性議題。

相較於文學界對「回歸鄉土」的積極反應，以及對台灣意識論述的開疆拓土，台灣美術界的聲音就顯得微弱許多。而美術界呼應發揚鄉土意識的方式，卻是逆向操作，順勢地承接西方最前衛的藝術形式——美國超級寫實繪畫，以及魏斯的懷鄉寫實風格，而這樣移植而成的台灣鄉土寫實繪畫竟也形成許多年輕藝術家爭相追逐的時代風潮，蔚為當時美術界的主流形式，這對當初以「反西化」為宗旨的鄉土精神來說，似乎顯得有點諷刺。也就因為如此，有著矛盾性格的台灣鄉土寫實繪畫的發展狀況與歷史成就自然成為我極富興趣的研究對象，希望藉由這樣的分析研究，能對七〇年代台灣鄉土寫實繪畫的外在輪廓與內在本質有更清晰且深刻的呈現，進而給予其一個公平客觀的藝術評價及歷史定位，此即為本論文最主要之研究目的。另外，於此時期滋長的本土意識延續迄今，似乎更顯得發光發熱，已成為當代台灣藝術家在創作作品時不可或缺的精神元素。在極度全球化的今天，要讓國際社會看見台灣，唯有表現出國家不凡的實力，展露出自身獨有的特色，才能在國際間立於一席之地。因此，藝術形式加之本土意念的灌注就是最容易表達出異於其他國家藝術風貌的最佳捷徑，當然也就造就了藝術家們對本土意識的充分關注與運用。由此可知，七〇年代的鄉土寫實繪畫對台灣的藝術未來影響自是不在話下，只是，若以進化論的觀點視之，這樣的影響所呈現出來的現今藝術型態，真的會比七〇年代的台灣鄉土寫實繪畫來的好嗎？還是其實用寫實手法描繪出來的鄉土風貌、生活情景才是比較能喚起群眾共通情感的？基於此，本論文另一個研究目的除了要

瞭解七〇年代的台灣鄉土寫實繪畫對台灣藝術的影響外，更要提供一個比較的機會，看看「超級寫實加上鄉土」與「觀念藝術結合本土」究竟孰優孰劣，何者的藝術語言最能夠深入人心！

## 二、研究範圍

我以七〇~八〇年代初期在台灣盛極一時的鄉土寫實繪畫作為研究主體，先藉由回溯至日治時期、台灣光復後及六〇年代時席德進深耕台灣鄉土藝術等三個時期之鄉土繪畫風格的探源過程，以充分認知台灣鄉土寫實繪畫的歷史淵源及風格演進，並從各時期之時空背景、藝術家的創作意圖、援用技法和作品呈現出的風格特色作分析比較，進而突顯出七〇年代台灣鄉土寫實繪畫的特殊性及重要性。接著就台灣七〇年代時的外交、政治、文化等重要背景因素加以著墨，因為惟有透過對當時時空背景的分析闡述，才能理解鄉土理念及繪畫風格何以形成。尤其是鄉土文學運動的展開，對當時的美術界走向鄉土寫實之途實有著關鍵性的牽引作用，本文更會詳加敘述，並以文學界的鄉土運動做為範本，將美術界所發起的鄉土運動與之做一番比較與檢討，以評斷鄉土寫實繪畫在此一鄉土熱潮中的優劣之處。

七〇年代的台灣鄉土寫實繪畫除了往前接續了自日治時期之後所一脈相承對台灣土地的家鄉情懷，又因當時的特殊時代背景激發了民族情緒，喚起了因極度西化而快被抹淨的台灣主體意識，使得關懷斯土的情愫再度被強化。於是洪通、朱銘等素人藝師所創造的鄉土圖騰便搭上此班順風車，除了創下空前絕後的展覽人潮，更加速了鄉土信念在台灣美術界的全面蔓延。在此同時，傳播媒體的有心運作使得美國超級寫實主義及魏斯懷鄉寫實風格「恰逢其時」的橫向移入，鄉土題材加上超級寫實的繪畫技法頓時成為台灣美術界群起追隨的風格形式，終而成為七〇年代台灣美術的代言者。因此，形塑七〇年代台灣鄉土寫實繪畫的成因，舉凡素人藝師的崛起、西方美術技法的傳入、傳播媒體的操作及美術競賽的強化等，都將是本論文深入探討的範圍。而介紹一個美術流派的形成與發展，當然更需要針對撐起此流派論述架構的藝術家及其作品做詳盡的介紹與解

析，方能完整且清晰地窺探此美術流派之全貌。因此，支撐七〇年代台灣鄉土寫實繪畫的藝術家們將是本論文論述的重點之一，而因此時期之藝術種類繁多，包括水墨、油畫、水彩、雕塑、攝影、版畫在內的藝術類別均呈現出濃濃的鄉土寫實風味，若一一介紹恐怕會顯得太過龐雜而流於浮光掠影。因此本文僅針對以西畫為創作主調的藝術家，就其水彩或是油畫、版畫作品之作品形式、精神意涵做深刻地探究與分類，除了彰顯出不同藝術家之間相異的藝術性格，以及對鄉土理念的不同詮釋，更企圖提供觀者一個賞析的切入點，以加深其對這些藝術家甚至整個美術流派清楚且全面的瞭解。

七〇年代興起的台灣鄉土寫實繪畫熱潮在八〇年代初逐漸消退冷卻，起而代之的是多元藝術的群雄並起，再加上 1987 年台灣政治解嚴及國際視野開放的多重因素影響下，台灣藝術已進入到前所未有的戰國時代，新表現、新意象、新達達、裝置藝術、表演藝術、行動藝術……等等，均在此時蜂湧而出，然而這些前衛藝術在政治、社會、經濟、文化的影響下，仍然有其路線上的選擇，其中仍以對台灣現實生活環境的批判以及在空間上緊密的關聯性最為突出，本土意識的風潮似乎更加狂熱，甚至演變成了政治鬥爭的工具，如此的藝術形態在台灣優先超越了客觀事實後，已顯得有些質變。因此本文除了將七〇年代的種種興衰過程及因素，做一通盤的探討，再加上對藝術家之解析以印證時代風格外，更要從八〇年代乃至九〇年代之後之藝術面貌來瞭解鄉土寫實繪畫的影響所及，以便以合理之角度來衡量其藝術價值。

總之，選擇以七〇~八〇年代初期的台灣鄉土寫實繪畫為論述主題，主要還是因為此時期的台灣美術環境在政治上、文化上、媒體上的鄉土意識推動下，已形成有別於七〇年代之前的傳統寫實繪畫風貌之另一嶄新面貌，不但開啓了台灣寫實繪畫的革新之路，也厚實了日後台灣寫實創作的基礎。這樣的一個轉型、變革時期的繪畫風格，構成了足以去探討的範圍。

### 三、研究方法

研究方法攸關研究效度與影響研究結果，故研究時需根據研究問題的性質，選擇適

當之研究方法，才能獲得正確與合理的解釋。而本研究係屬藝術史研究，為如實掌握歷史脈絡與達成研究之目的，筆者採用下列三種研究方法：

### （一）藝術史研究法

本論文旨在研究七〇年代至八〇年代初期鄉土寫實繪畫之發展狀況及其藝術成就，為求瞭解此時期藝術風潮之成形因素與藝術家之創作根源、繪畫思想，以及繪畫題材和風格的形塑，唯有賴資料的蒐集、鑑定與解釋，方能清晰且完整的呈現。因此本研究之首要任務，將藉由各項相關史料之收集，包括藝評家之評論、期刊論文、報章雜誌所刊載的專文、藝術工作者之專書以及這個時期藝術家個人的相關著作、評論及畫冊等，並佐以相關訪談之記錄，將所獲的史料加以比對、考證、分析與整理，審慎參證，以期能有所發現與掌握事實之真相。

### （二）造型風格研究法

在藝術史研究之領域，藝術作品是最有利與直接的證據，其所透露的訊息，非但深具參考價值，更是研究中最重要之課題與對象。因此筆者除了蒐羅此時期之畫作資料，進行風格特徵上之比對與分析，再依作品的異同性予以分類，以瞭解此時期之藝術風格與個別藝術家之獨特性外，更將收集七〇年代前、後具備鄉土意識的藝術作品與之互相比較，以凸顯本時期藝術創作之特殊性及其影響力。

### （三）藝術社會學研究法

藝術品的產生，無疑是由藝術家匠心所為，不過藝術家的創作意念又往往與所處的社會環境有所牽連，因此探討藝術流派的風格形成與藝術家之藝術觀及人格特質均需回溯到當時的時代環境，包括政治、經濟、社會、文化各層面，才能從中找到藝術與社會之間的互動關係，以詳實地掌握整個七〇年代至八〇年代初期鄉土寫實繪畫的發展基礎。

#### 四、名詞界定

##### (一) 寫實的定義

「寫實」一詞在西方的語彙中是「realistic」，這是個形容詞，可以譯作「寫實主義的」或是「現實主義的」（1）。廣義的來說，繪畫上的「寫實主義」不僅只是一種描繪事物外相真實的手法，甚至還包含了對事物內在本質真實的一種表達。德國十六世紀神學家弗蘭克（Sebastian Franck）宣稱：「所有的事物都有兩面。由於上帝決定要自居於此世的對立面，因此祂將事物的表相留給此世，而將真理及事物的本質留給祂自己。」黑格爾也曾經說：「真實的實在存在於立即的感覺與我們每日所見的物象之外。為存在於事物本身之內者為真實……在一端是此一敗壞、易朽現世的表相與幻象，在彼一端則是事物的真實內容，藝術就是要在這兩端之間挖掘出一道溝通，重新賦予事物及現象以一較高的真實、一出自於心靈的較高的真實……藝術的表現絕非僅在於刻畫事物單純的表相與幻象，而是擁有一更高的真實與更實際的存在。」（2）從這兩段話可知道，真實並非只是眼界所及的現象，更是內心存在的本質意義，那才是永恆不墜的。基於此一論點，凡是忠實於自我心靈層面的各種表達，就算是抽象的造形，都可歸納於寫實的領域。

而就繪畫技法上的寫實來說，它對於事物外相的忠實模擬，則可追溯到史前時代的洞窟壁畫對動物之實際描繪，接著是希臘羅馬時代及文藝復興時期開始往後發展數百年的藝術形態，都以外相之寫實逼真為依歸，在世界上自成一西方寫實繪畫之體系。這些時代的藝術家為了能更準確掌握住描繪對象的外形，不斷藉由科學之觀點發明了焦點透視學、人體解剖學、明暗投影及色彩變化等法則，使寫實繪畫逐漸發展成為一專門之藝術學問。不過不論用何種原理原則去表現，其主要的目的就是要模擬自己所看到的真實事物樣貌，因此，世界上各種類型的繪畫只要是再現物形的，或多或少都存有「寫實」

---

1 吳甲丰《西方寫實繪畫》，北京：文化藝術出版社，2005年，p.109

2 LINDA NOCHLIN 著，刁筱華譯《寫實主義》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，1998年，p.4~5

的因素，包括中國傳統繪畫理論中的「應物象形」、「隨類賦彩」兩條原則，也都是寫實的範疇（3）。若從這兩種路線同時來定義寫實主義，幾乎已涵蓋了美術史中的所有藝術流派。

寫實主義這種忠實、正確的描繪所看到的現實物相的基本思想，終究只是一種技術上的呈現，然而其所選擇的題材則隨著歐洲時局不斷的發展，漸趨轉向。歐洲自法國大革命開始便有大衛以藝術創作投身革命鬥爭，開啓了以寫實技術描繪社會現實題材的先例，隨後他的學生席里柯針對社會事件所畫的「梅杜薩之筏」更是激盪下層社會人心，讓寫實繪畫關心起現實生活中的人民以及所發生的各種事件。隨著各種政治革命事件所伴隨而來的資產階級猙獰且貪婪的行徑一再出現，人民對理想制度的建立已愈趨無奈，加上貴族與大資產階級利益掛勾下的權力分配與經濟剝削，使得勞工階級的生活不但沒有改善，反而更加貧困，社會結構出現嚴重失衡，尤其是到了十九世紀的四〇年代，英國的工業革命已經完成，歐洲社會階層普遍形成資產階級和無產階級，貧富差距更形擴大，有若天堂與地獄。一方面是有錢人過著紙醉金迷的生活，一方面是勞動者工作繁重卻過著非人的悲慘生活。因此社會上很快就出現了審視這種社會現象的思潮，文人志士開始將話鋒與筆鋒對準了階級剝削和壓迫的現象，向資產階級的世界觀和道德觀提出質疑和批判，許多思想家更從理論上探討資本主義的得與失。面對這樣的反抗思潮，統治階級及資產者只好盡力宣揚「富強、繁榮、光明」的社會假象，以弭平抗議聲浪。不過就是在上層階級這樣的虛浮回應之下，才形成了寫實與虛飾對立的藝術觀念之爭（4）。

首先發難的是政治漫畫，它一面反映人民的苦難，一面揭露統治者的殘暴，杜米埃便是這個時期的藝術主將。杜米埃最常用石版畫以漫畫之形式直接批判社會現實的黑暗面，當然也因為他對政治現實的激進與不滿，使他最後還是難逃政治的迫害而入獄。不過他的社會寫實傾向強烈的影響了庫爾貝的藝術思想，而因為強調對社會寫實的堅持，使得庫爾貝曾經表明，他就是要表現他看到的這個時代的風貌、思想和特徵，要成爲一個創造出活生生的藝術的藝術家，做一個真正的人。至此，寫實主義以社會現實中的各

---

3 吳甲丰《西方寫實繪畫》，北京：文化藝術出版社，2005年，p.109~110

4 馬凤林《寫實主義—政治的寒暑與藝術的興衰》，武漢市：湖北美術出版社，2005年，p.2

種議題為創作題材已然成形。庫爾貝在 1855 年萬國博覽會正前方的蒙特尼大奧借了會場，舉行名為「寫實主義」的個展，隔年，批評家路易·埃德蒙·迪朗蒂（Louis Edmond Duranty）創刊了「寫實主義」雜誌，寫實主義正式被成立起來。隨後庫爾貝於 1861 年時發表他的寫實主義原則，使寫實主義理念臻於完備。他認為繪畫是一種絕對物質性的語言，只用於描繪可見的東西。任何抽象的、不可見的、不存在的客體，不屬於繪畫範圍。他非常肯定的說：「我認為繪畫在本質上是一種具體的藝術，它除了再現真實和存在的事物之外，不包含其他任何東西。」（5）至於風景畫方面的寫實主義，則以巴比松的畫家們為代表，他們不以古典主義的理想風景畫為滿足，經由敏銳的自然觀察，完全忠實於眼前的自然為信條，並深切仰慕十七世紀荷蘭畫派、佛朗德畫派，其代表畫家有泰奧多爾·盧梭、朱爾·迪普雷、米勒、柯洛等。

隨著寫實主義的發展，對時代性的要求以及對時代性的感應與理解，變得愈加迫切熱烈。印象派畫家的即時性，就是時代性的極致表現。如今及現在，已為當下及此刻所取代，而照相的發明也有助於此當代與即刻的同一性。就更深層的意義而言，凌亂、變化、非永久及不穩定的形象，相較於穩定、平衡、和諧的意象，似乎也更切合如今一般人所能感受到的現實特質。由於印象主義強調的是個人情緒上的捉摸不定，而非科學性客觀性的感知，讓我們見到在整個印象主義「自然即乃情性之所見」的概念中，實蘊藏著某種主觀論。之後寫實主義求真或求實的逐漸轉化，即是從原來的「忠於個人對物理界或社會的感知」，轉變成為忠於材質及忠於個人內在強大的主觀情感，或想像力，而非忠於外在現實，此暗示了在藝術呈現中的主體位置，著重於個體感知，而不強調藝術的傳統成規。簡言之，寫實一詞即描繪現實之義，而經過多種變換所證明的，仍然是當下文化生活的寫照（6）。

---

5 馬凤林《寫實主義—政治的寒暑與藝術的興衰》，武漢市：湖北美術出版社，2005 年，p.4

6 曾長生〈從現實到超現實——兼談台灣現代藝術的生發〉，<http://art.network.com.tw/default.asp>

## (二) 鄉土之意涵

若純粹就字面上的解釋，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。」「土」，統五切从吐上聲五行之一。「鄉土」一詞，《辭彙》解釋為：「各地方的風土物產」之意。《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。

然而隨著時代的前進，歷史事件不斷的發生，各種詞彙已不能固守其原有之涵意，它會因著不同的狀況而有不同的解釋，端看其相對應之對象為何。「鄉土」一詞便是這樣的例子，甚至到了後來衍生出許多的同義詞，而因不同人的解釋或是不同立場而有所差異。

「鄉土」一詞在八〇年代中期以前鮮少有人針對其做深入之研究，然而到了八〇年代後期乃至九〇年代，在教育師範界開始大量出現研究鄉土的文論，對照其時間點，恰好是台灣高唱政治本土化時期。這個時期對「鄉土」概念的解釋有夏黎明教授認為的『鄉土』是基於認同、安全感與激勵鼓舞，對空間的一種需求，並基於生存與存在的需要，形成『歸根』於某地，且和該地產生親密關係的期望，如此使得個體有一個安全的基礎以觀察外在世界，瞭解自我與外在世界的關係。又因為鄉土的情感意義大於認知意義，所以鄉土並沒有絕對界線，而是隨著不同需求而有彈性的調整在意義上的多樣性」；也有姚誠教授引自段義孚的鄉土定義：「鄉土依附是一種全球性的普遍現象。它是存在於人們心中的一種心理狀態。在此一狀態下，人們會視其鄉土如同滋養其生命的母體；是匯聚激勵人們努力的美好記憶與光彩善跡所在之地，也是心靈空虛時，或是在他處奔尋生機，內心安身立命之處。」(7) 然而這些對鄉土概念的分析，似乎仍只停留在對字面意義上的擴充解釋，若將這樣的觀點擺置在三〇年代及七〇年代的鄉土運動來看，還是

---

7 轉引自徐崇嵐碩士論文《「鄉土」如何論戰？一個場域與權力的分析》，2004年，p.14~15

無法全面解釋當時的觀念所指，主要因素就在於這樣的鄉土研究缺少了權力關係的衝突分析。

三〇年代由黃石輝所引發的「鄉土文學論爭」，「鄉土」概念主要著眼於三個層次的對抗。其一是在文學的內容形式上，「鄉土」是對偏離台灣現實生活的文學的批判；其二是在語言上，「鄉土」是建立於台灣話文對立於中國白話文與日語的基礎上；其三是在政治關係上，「鄉土」是對立於外來的殖民者。這個時期的「鄉土論」關注的是被殖民的問題及階級問題，在政治民族上強調台灣人的自主性以對抗異族統治，而在文學、語言上則要排除「外來」中國文人與白話文學或是日語的支配，以凸顯台灣的主體性。台灣新美術亦在此時翩然展開，其所展現的思想觀念與行為卻與文學運動大異其趣，主要在於其選擇以屈服順從的方式接收殖民者的一切美術形態與觀念，完全沒有對立的情形出現，而其所謂的「鄉土」風格亦只是對台灣風土民情的記錄而以。

七〇年代的鄉土運動仍然是由文學界掌旗前進，而這次它們面對的是外交上的失利、西化潮流的衝擊及政治權威的迫害。於是他們所要反抗的對象，在政治上從日本換成國民黨政權，在民族上從日本、中國轉化為美、日帝國主義，在文學上則由白話文、日語轉換成西方現代主義。在這些因為對立而凝聚的時代共識下，文學界也走向了關懷現實生活的路線，王拓即表示，鄉土所指的是「台灣這個廣大的社會環境下的人的生活現實；它包括了鄉村，同時又不排斥都市。」而鄉土文學是「根植於我們所生所長的土地，描寫人們在現實生活中的種種奮鬥和掙扎、反映我們這個社會中的人生活辛酸和願望，並且帶著進步的歷史的眼光來看待所有的人和事，為我們整個民族更幸福更美滿的未來而奉獻最大的心力的。」王拓這番話，已為七〇年代的「鄉土」概念作一明確的定義，「鄉土」在此時遂成為「現實主義」的同義詞。

隨著七〇年代台灣政治文化的不斷發展，「鄉土」也不斷地被擴大或窄化的引用著。然而鄉土意識的被引用總是因著「反現代主義的標準」、「現實主義」和「民族主義」等立場而出現在各個理論陣營裡：在「反現代主義的標準」和「現實主義」方面，鄉土主義者認為，現代主義賴以突破傳統的個人主義，其放任的結果，已導致文學的虛無蒼白。而個性的強調，往往只是自我放逐的喃喃自語。從現代主義過渡到鄉土主義，其所強調

的是「現實主義」美學觀，它成爲鄉土主義言論的最佳利器。鄉土主義者認爲「鄉土」即是對生活、土地、社會現實的表述，藝術的關注應是以具體、易於感受、與生活息息相關的內容。而在「民族主義」方面，鄉土意識的產生其實就是從民族意識轉化而來。爲抗議台灣成爲西方列強在國際場域中權力鬥爭與不當支配下的犧牲品，台灣只有厚實國力才得以突破困境，因此，回頭檢討並改進國家體質是必然的路徑。這種抵抗外侮的民族主義指涉在鄉土概念裡佔據了極大的部分。

儘管「鄉土」一詞在鄉土文學論戰後，因爲名詞上的易生混淆，或是政治視角下的合適定義，已逐漸爲「本土」所取代。然而雖然名稱不同，其在學理上亦可做不同的解釋，但其內在本質是相同的（8）。近年來台灣意識的出現，更加降低了名詞解釋上的困擾，因爲「鄉土」概念既然強調的是對台灣這塊土地現實環境的重視，將「鄉土」轉化爲「台灣」自是理所當然。因此，不論是「鄉土」、「本土」、還是「台灣」，可以肯定的是，台灣這塊土地上所發生的一切事情，無論是政治、經濟、社會、文化，也無論在鄉村還是都市，都是身處其中的台灣人民應該共同關心重視的焦點。

七0年代的台灣鄉土美術因隨著文學運動而起，在思想觀念上應該是與鄉土文學如出一轍。然而因爲各種內在條件與外在環境的影響下，使得鄉土美術走入描繪鄉村圖騰的窄巷，美術中的「鄉土」再度淪爲與日治時期的新美術相類似的形象：以寫實技法描繪鄉村風貌，只是七0年代的鄉土多了點蓄意指涉的意涵和傷感懷舊的情緒。這樣的鄉土展現實與鄉土文學所標舉的現實主義有著極大的落差。

### （三）鄉土美術與鄉土寫實繪畫之界定

所謂的鄉土美術，在這裡指的是日治時期乃至於七0年代台灣藝術界普遍以台灣風光景象爲題材所創作之藝術形態，其素材包括水墨、雕塑、水彩、油畫、版畫等面向，而其所表現之藝術形式則多以具象爲主。而鄉土寫實繪畫則專指七0年代中期以後結合

---

8 倪再沁〈台灣美術中的台灣意識〉，葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書有限公司，民83年，p.181

超級寫實技法及魏斯懷鄉風格畫法的精細寫實風格，描繪鄉土題材的創作形態，在形式上趨於細膩精緻的描繪。另一方面它也包含以類具象的手法將對社會現象的關懷表現出專屬於台灣的面貌，呈現出極具個人特色的藝術特質。這種鄉土寫實的表現普遍存在於西畫、水墨、版畫、攝影等藝術類型，與傳統的鄉土美術風格除了在表現技法上大異其趣，更在心性意涵的呈現上，有著不同的指向。

## 第一章 台灣鄉土寫實繪畫之回溯

台灣，這個位於世界最大海洋與世界最大陸地之間的蕞爾小島，自十六世紀中葉葡萄牙航海家發現之後即展開了其身不由己的卑屈遭遇。1604年荷蘭人為擴展東方市場而據領台灣開始，歷經明鄭、滿清、日本及國民政府等接續而來的強勢政治實體入主，加上國民政府期間美國霸權的隱性主導，台灣像一個沒有靈魂的軀殼，任憑他人野蠻的進出且肆意的宰制。在這樣被殖民的過程中，每一個不同的政權侵入，就帶來了相異的文化衝擊，然後在一番掙扎過後又順從的承接下來，台灣就是在如此制式的模式中卑屈地過活。因此，在這樣的特殊背景之下，台灣的文化脈絡總是前言不對後語，呈現非直線式的跳接現象，組構成台灣歷史獨一無二的拼貼原文(9)。然而雖然殖民政府在政、經、文化上以威權之手段強力主導，以致於台灣本土之自主性早已被架空，但不論是日治時期文學界發起的「新文學運動」的激進反抗，還是美術界產生的「新美術運動」的溫和順從態度；或是戰後國民政府統治時期，左翼木刻版畫家以社會寫實手法挑戰當權者的無懼心態，以及反共時期政戰體系版畫家為配合政策而做的歌詠台灣作品，在在都顯示台灣人民沒有因殖民政府的施壓而忘記為自己生長的土地發言，他們關懷家鄉的情感終究還是存在的。

日治以來在石川欽一郎以暢快淋漓之水彩描繪台灣本地之山川風景後，加上台、府展的進行，台灣藝術家以「能夠把作品掛在『帝展』的一面牆，或者在『台展』、『府展』中多爭取一名特選，就比別人在街頭的講演來的有力」(10)為信念，鄉土意識實已開始萌發，第一代西畫家如李石樵、李梅樹、陳澄波、李澤藩、藍蔭鼎、楊三郎……等的作品無不緊扣著自己的家鄉風貌，以自然客觀的寫實風格結合印象派色彩的「折衷印象派寫實技法」作畫。四〇年代由大陸來台的黃榮燦、荒烟、朱鳴崗等木刻版畫家的版畫作品，則是以他們在台灣所見所聞深入地刻畫出市井小民的生活情形，當然還有國民政府高壓統治下的現實景況，呈現出社會寫實的描述手法。到了五〇年代，在反共意識

9 葉玉靜《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書有限公司，民83年，p.8

10 謝里法《日據時代台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1978年，p.20

高張的時代氛圍下興起反共文學、懷鄉文學與戰鬥文藝，「故鄉」對於來台的畫家或作家而言，是一種永遠的鄉愁，同時政戰體系的畫家又歌詠軍民一家，以版畫來凸顯台灣農村富足的生活，是文藝政策導引下的產物（11）。六0年代歐美現代主義開始狂飆，藝文界開始走向重視個人心靈層面的藝術風格，但仍有像席德進、鄭善禧等畫家在台灣走透透，尤其是席德進，他在美國接受西方藝術思潮之洗禮後，仍堅持回到自己的故鄉，透過最誠摯的心情描繪出台灣那感人的山川與民間建築。他們在七0年代鄉土文學運動引領鄉土風潮前就已畫出許多鄉土寫實佳作，當然也成了日後台灣鄉土寫實繪畫最最根本的養分來源。因此，本章將分成日治時期、台灣光復後時期及席德進對台灣鄉土寫實繪畫之貢獻等三個部分深入探討，以便於瞭解這些時期之繪畫風格與七0年代鄉土寫實繪畫之異同處，以及其所給予的各種影響。

### 第一節 日治時期

1895年，滿清政府輸掉關鍵性一戰後，將台灣割讓給日本，也再度使得台灣陷入另一段長達五十年的被殖民歲月，從此台灣的政、經、文化發展開始了另一種截然不同的路向。然而生活在這段歷史期間的台灣人民，總是希望藉由一己之力爭取多一點的自主權力，因而或隱或現地展露其反抗的意識與行動，以凸顯其民族自尊。台灣的美術運動就在這樣被殖民和反殖民的衝激之下孕育而生。

日本政府為將台灣營造成另一個日式典範，以為日本國內的資本家確立良好的投資環境，乃傾力將自身的治國經驗全面移植進入台灣，努力開發各種現代產業。然而在治台之初，台灣同胞因政權的一夕轉變而顯得焦躁不安，進而發起許多抗日運動。日本當局為了平撫台灣人的動盪情緒，乃採恩威並濟之政策：一方面尊重漢文化的持續發展以安定民心，一方面用政治迫害的壓制手段以立威信，奠定其治台基礎。1919年，第一次世界大戰剛結束，此時民族思潮蔓延全球，台灣人開始有了民族覺醒的傾向，日本政府為擔心此一民族熱潮若全面復甦，會一發不可收拾，轉而採取同化政策，從教育制度及

---

11 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.8

文化推展著手，以箝制人民思想。十一月，首任文官總督田健治郎上任，開始倡導「內地延長」（向日本看齊）、「一視同仁」的教育文化政策，積極同化台灣人民。

這個階段的台灣美術仍是屬於中原遺留下來的傳統文人畫系統，然而這樣的繪畫風格卻在台灣舉步維艱，難成氣候。歸咎其最大的原因即在於中國大陸的山水景象實與台灣本地相異太大，而古代文人的筆墨意境又距離現在太遠，根本無法與台灣人之生活體驗產生共鳴（12），當然不容易發展下去，甚至到了1927年第一屆「台灣美術展覽會」開辦以後，隨著參展的傳統派畫家全軍覆沒，而逐漸銷聲匿跡。日本從明治維新以來即全力推動西化政策，不斷派遣留學生至歐美吸取新知，期待他們能帶回最新最好的觀念與技術以厚實國力。美術方面則以留學法國為最大宗，而當這些留學生學成歸國後，西洋繪畫的技法及觀念便跟著落腳日本。於是，當1893年印象主義的繪畫技法在日本登陸開始，西方繪畫之流派遂接二連三相繼蔓延全國而未受阻礙。而受日本殖民統治的台灣，在日本境內全面吸收並發展西洋美術的同時，當然也不可避免地接受了西方繪畫風格的移入，只是這樣的繪畫風格已是經過日籍藝術家重新詮釋、以及官展系統過濾後的「二手製品」，難以體會其原有之精神樣貌。因此，雖說台灣也有印象派和野獸派，但其實兩者都不是，因為其精神理最尖銳的部分，早已經一場過濾而消失殆盡（13）。然而相對於傳統僵化的文人水墨畫之沒落，客觀又具現實性的西方美術就顯得格外受年輕一代的畫家喜愛，遂一躍成為時代之主流。

創立於「文治時期」的「台灣美術展覽會」，簡稱台展，實是日人「內地延長」政策下的產物。台展的產生，是由當時在台的日籍畫家石川欽一郎、鹽月桃甫、鄉原古統與木下靜涯極力向總督府爭取，援引日本國內官辦美展——「文展」、「帝展」的前例而設。而成立於1919年的日本「帝國美術院展覽會」（簡稱帝展），是「文展」形式的延續，更是台灣前輩藝術家正式與日本近代美術接頭，進而邁向日本中央藝壇的主要途徑。它是當時日本最具權威的官辦美展，所有想要在日本藝壇享有盛名的台日藝術家，都必須先通過帝展的篩選，然後一步一步的向上進升。這個時期恰好適逢台灣有識青年

---

12 倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1995年，p.174

13 謝里法《日治時期台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1978年，p.20

因追求知識的狂熱而引發的留日風潮，致力學習繪畫的學生也夾雜其中，他們的出發點都很單純，為的就是在接受日本美術學院的專業洗禮後，進一步登上帝展之殿堂，成就其璀璨的未來。東京美術學校是進入此一進階窄門的最佳起點，因此自然成為台籍留學生最嚮往的學府。

1920年台灣留學生黃土水，以名為「山童吹笛」(圖 1-1)的雕塑作品入選第二回帝展，成為第一位獲此殊榮的台灣人。消息傳回台灣後，震撼當時的台灣美術界，從而揭開了台灣新美術運動的序幕。相隔六年，又有一位東京美術學校的台籍留學生陳澄波入選帝展，只不過這次獲獎類別從雕塑換成油畫。黃土水這件獲獎的作品，是以台灣的鄉土人物為題所創作出來的。他深刻的鄉土意識，透過雕刀的刻劃，台灣鄉土的輪廓已然可見。謝里法曾對黃土水的雕塑作品有如下的評語：

，但對於黃土水，他既然生於斯長於斯，美的情操早深根蒂固於這塊泥土，再是古希臘的典型美也動搖不倒他那與生具來的情懷。有如水牛踩踏著田間爛泥漕行走的步伐，穩健而又緩慢地走入窄小熟悉的天地。他永遠不可能是「國際性」的雕刻家，他只是台灣的黃土水。(14)

陳澄波的入選作品「嘉義街外」(圖 1-2)更是直接描繪出台灣鄉土的影像，且更深一層的用畫筆表現出台灣鄉土的質樸與溫情。因此，台灣的鄉土寫實藝術在日治時期的這個階段，已初見雛形了。

受到這兩人相繼在帝展獲獎的鼓舞，越來越多的台灣學生專程赴日學習美術，如顏水龍、陳植棋、劉啓祥、楊三郎、廖繼春、王白淵、郭柏川、陳進及林玉山等人。然而1930年後，東京美術學校取消了對外籍學生的優待錄取，台灣學生人數銳減，也連帶影響了台灣青年赴日留學的風氣。

台展創立之時，正逢日本的帝展時期，當年留學日本習畫的留學生也在此時返台，並紛紛投入台展的競技之中，與台灣本地的台、日籍畫家一較長短，掀起了台灣新美術

---

14 謝里法《日治時期台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1978年，p.34~35

運動的高峰期。而這些學成歸國的畫家，大多具有東京美術學校訓練的背景，相較之下自然會取得較有利的位置，因此在台展的舞台上總是或多或少看得到他們的身影。當時流行於日本學院裡的西方繪畫風格，是以注重寫生的折衷印象主義（寫實的形體加上印象派的光影）風格為主流，而掌控帝展審查大權的核心人物，又多是東京美術學校的教授。因此，當台展也聘用帝展的審查委員來台評審時，自然也形塑出類似帝展的折衷印象主義路線，從此時作品的主題大多圍繞在桌上靜物、鄉野風景、赤身裸女及海外風光等即可看出端倪。而提到台展風格的形成，當然不能忽略石川欽一郎和鹽月桃甫這兩位在台日籍美術老師的貢獻。他們是台展的催生者，更於第一屆台展中擔任西洋畫部的評審員，他們的風格傾向，直接影響了台灣西洋繪畫的發展。

石川欽一郎是留學英國的水彩畫家，他先後兩度來台，1907年他以隨軍通譯官名義首度來台，並兼任國語學校教師，倪蔣懷即為他此一時期之得意門生。1923年他又二度來台，獲聘至台北師範學校任教，從此開啓他繪畫生涯中最璀璨的一頁。他到學校後極力推動校內和校外學生組織美術團體，如「七星畫壇」（1924~1927）、「台灣水彩畫會」（1924~1932）和「赤島社」（1927~1933）（15），活絡了當時的台灣美術界，也為台灣的新美術運動率先播下種子。石川所帶來的英式水彩畫風，構圖簡單、技法簡潔明快，讓初接觸的台灣學生愛不釋手，頓時帶動了一波仿效熱潮。當時不論校內校外的學生都至他的門下習畫，如，藍蔭鼎、陳植棋、李梅樹、李石樵、洪瑞麟、張萬傳、李澤藩、楊啓東、葉火城、吳棟材、鄭世璠等人，都是他的學生。（16）而石川作品中描繪台灣山川風景及市郊鄉野的鄉土景致（圖 1-3），更將台灣人的繪畫視野拉回到自己所生活的土地上，將自己的故鄉之美用手上的彩筆描繪出來。謝里法對石川的這種貢獻說道：

**，他的眼睛的確看到了多年以來台灣畫家所沒有看到的台灣美，台灣的畫家們因而覺悟到必須避開歷來大師的遮影，這樣眼睛才能觸及自然景象的真實美，然後作**

---

15 顏娟英〈台灣早期西洋美術的發展〉，郭繼生編選《台灣視覺文化：藝術家二十年》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.32

16 李欽賢《台灣美術歷程》，台北市：自立晚報社文化出版部，民81年，p.67

品才有生命。(17)

這是一個開創性的影響，台灣鄉土繪畫觀就在此時被啓發出來，開始落實在自己的鄉土上。

相較於石川欽一郎作品的恬適安靜、富有詩意，鹽月桃甫則呈現出色彩強烈、線條粗獷的野獸派風格。雖然兩人的作品風格有顯著不同，但他們的創作觀以及所專注的地方是一樣，就是用寫生來刻劃台灣這片土地，只不過石川著重在田園風光的描繪，而鹽月則致力於高山族原住民文物的紀錄。因此，舉凡山地部落中人民純樸的面貌、莊嚴愉悅的慶典以及燦爛絢麗的服飾等，都是他畫中的主角。鹽月桃甫對台灣民俗文化的關心，從鹽月在台北高校時的學生許武勇的一段話即可獲得證明：

通常日本老師宿舍的起坐間一定設置有一、二件日本藝術品誇示。但鹽月的家裡從頭到尾擺設高山族衣服、飾物、雕刻等及台灣布袋戲木偶頭等，好像進入一家台灣民藝館。他口口聲聲讚美原始藝術的野性美，布袋戲木偶頭的優美。對這個藝術價值的發現，我們住在台灣的人自己過去都沒有認識，感覺甚為慚愧。(18)

的確，從石川到鹽月，他們對台灣風土的關切之心、熱情之意，著實讓這些土生土長的台灣畫家感到無比慚愧，而台灣繪畫就在他們兩人的引領下，逐漸走向關懷鄉土之途。

台展因帝展風格的延續及日籍畫家的大力提倡，已逐漸發展出「鄉土色彩」的美術風格，從日籍審查委員在台展的展出作品，如石川的〈河畔〉(第一回台展)、鹽月的〈火祭〉(第三回台展)(圖 1-4)，以及台展所評選出來的佳作，如陳植棋的〈香蕉園〉(第三回台展)(圖 1-5)、廖繼春的〈台南孔子廟〉(第六回台展)和日籍畫家立石鐵臣的〈海邊民屋〉(第十回台展)，都可看到這種關注於鄉土景致的作品。然而此與鹽月桃甫所疾

---

17 謝里法《日治時期台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1978年，p.20

18 謝里法《日治時期台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1978年，p.89

呼的「地方色彩」尚有一段距離。他在第一回的台展檢討中，大聲呼籲畫家應重視「地方色彩」的表達，希望每件參展作品都能表現出生氣蓬勃的「少年時代」的台灣地方特色（19），切勿盲從日本內地「帝展」的路向。從這段檢討後，評論界開始針對此一主題做出反應。王秀雄從〈台灣日日新報〉整理出若干評論，即可看出當時輿論對美展作品走向鄉土之關心及期許：

「地方特色是我們意識到一般的時代性，然後下降到特種的對象時，才能生動地表現出來。不意識到一般的時代性時，地方特色能否表達出來！不考慮此點而只責備畫家沒有表達出來，等於強迫畫家只製造紅頭嶼（蘭嶼）玩偶罷了」

「地方特色，應是以台灣的自然或風俗，以獨特的看法和獨特的表現方法，把它表達出來」

「整體美展的趨勢有跟隨法國或東京畫壇的傾向，沒有遇到我預想的台灣獨特之作品，應有台灣人才有的感覺和內涵的作品出現。一般地說，畫家均具有良好的技巧，可惜只停留在表層的表現而已，少有更深一層的表現作品」（20）

由此可知，台展所形塑出的鄉土風格還只是停留在對帝展的模擬階段，縱使題材是屬於台灣的鄉土景致，那也僅止於外貌的描繪，其內在真實的底蘊，以及殖民地人民應有的反叛性格還未被挖掘出來。

1934年十一月，由廖繼春、顏水龍、陳澄波、陳清汾、李梅樹、李石樵、立石鐵臣等人，聯合組織了在野性質的「台陽美術協會」，頗有與台展分庭抗禮之態勢。然而這個組織中的主要畫家，大多仍是台展中的中心要角，因此在作品風格的呈現上，兩者並無明顯差異，當然也就沒有互相對峙的事實。不過，就一些論者來講，台陽美協以台籍畫家為主流，其實就是象徵了民族運動的某種宣傳功能。1937年台展的主辦權由教育會

---

19 顏娟英〈台灣早期西洋美術的發展〉，郭繼生編選《台灣視覺文化：藝術家二十年》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.36

20 王秀雄〈日據時代台灣官展的發展與風格探釋〉，郭繼生編選《台灣視覺文化：藝術家二十年》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.67

移交給總督府，改名為「府展」。其評審的聘用制度、人選以及參展作品的風格取向，都與台展時期相異無幾，只有因這時適逢第二次世界大戰爆發，在戰火不斷延燒的影響下，多出大量的戰爭題材。隨著日本戰敗的跡象愈趨明顯，台灣的美術活動也漸入尾聲。1943年日本政府因戰事吃緊，已無暇顧及美術，府展於焉落幕。總計十六回的台府展（台展十回，府展六回）雖培植出第一代的台灣西畫家，卻也因僵化制式的評審趣味，限制了其作品之發展，以致這些畫家空有高超的繪畫本領，卻無力開創最新的視野、反應最真實的人生，任憑純美的藝術形式在其畫筆下的鄉土風光遊走，只見虛浮的形色，而少有令人悸動的情愫。

綜觀日治時期的台灣美術運動，在日本官展與學院教育的主導及箝制之下，似乎少了火藥的氣味，總是順從的依循於學院訓練而至官展中嶄露頭角的晉升腳步而走，甚至要藉由日籍老師的引導與呼籲，方才找到屬於台灣本身的創作路向。相較於台灣文學界在二、三〇年代發起的新文學運動，那種因濃烈抗日情緒而起的民族運動，總是一次次以悲壯地行動喚起台灣人的民族意識，美術這條道路，實在顯得太過平順。尤其是從歷屆官展的入選作品可發現，無論畫家畫的是靜物、裸女還是鄉野風景，總是看不到在現實社會中最強烈的感受；而在輿論界的評論中，亦可感受到畫家雖將作品取材回歸到台灣本土，然而鄉土的精神底蘊仍然掩蓋在風景的形貌之下，沒有真實反應出現實生活。

然而我們不可就此斷言畫家們沒有推動民族運動的責任和情感，因為或許只是表達抗議的方式不同。如同謝里法認為「身為知識份子的畫家們面對這種種的現實，良心上都知道如何來負起一分時代的職責」（21）。他們的信念是能將作品掛在帝展或台府展的一面牆上，就比別人在街頭演說來的有力。因此畫家只好配合官展的要求，努力仿效官展之作品形式，以求自己的作品受到青睞。如此以次等公民的身份，在殖民政府所開辦的美術展覽會中發光發熱，無疑是提升民族自尊的最佳方式，因為他們為自己的民族在藝術的領域中出了一口氣，也盡到他們身為民族一份子的責任。

總之，日治時期台灣第一代的西畫家以認真踏實、嚴格謹慎的態度來作畫，是絕對正確的。而他們對台灣鄉土風貌的關注固然值得肯定，只是在這樣的一個殖民環境之

---

21 謝里法《日治時期台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1978年，p.20

下，沒能在畫面裡流露出鮮明的抵抗語言，或是將真實的生活情境反映出來，是最為可惜的。

## 第二節 台灣光復後時期

1945年日本戰敗，台灣重回中國的懷抱，但也因此讓美術走入另一個截然不同的境地。日治時期的前輩畫家用最嚴謹的作畫態度，從素描到寫生，用日本學院所傳承的印象派技巧，認真執著地刻畫出台灣山川田園的風貌，將最基本的台灣意識呈現在畫面上，為台灣美術開創了劃時代的新局。而這些走過日治時期的前輩畫家，在進入光復後的台灣時，因感受到政治氣氛的鬆綁，從前殖民政府所壓制的普羅文藝，如今因政權的易迭而紛紛湧現，一股關懷社會、挖掘現實的理想突然蔓延開來，遂從原來所專注的靜物、人體、風景等制式題材，轉而向現實中的人民生活、土地之情及勞動景況等做深入的描繪，這種現實主義語彙的出現，開啓了更深層次的鄉土寫實美術風格，這樣的轉變從李梅樹的〈黃昏〉(圖 1-6)、李石樵的〈建設〉(圖 1-7)和洪瑞麟的〈礦工〉(圖 1-8)系列作品即可獲得印證(22)。

另一方面，在光復初期二、三年之間，有不少大陸籍文化人士相繼來台，帶來了不少大陸著名的藝文作品，在美術方面尤以魯迅所倡導的左翼木刻版畫最為突出。這些隨著黃榮燦、朱鳴崗、陳耀寰、麥非、荒烟、王麥稈、陳庭詩、汪刃鋒等十數位版畫家來台的木刻版畫作品，以最真切深入的木刻刻痕，發人深省地紀錄著台灣的現實景象，將台灣社會底層的人民心聲放送出來。這些來台木刻版畫家的作品繼承了三〇年代左翼文藝的傳統，技法上因襲了1931年魯迅在上海舉辦木刻講習會中，日本版畫家內山嘉吉講授的木刻製作法，形式上則受魯迅最推崇的德國女版畫家凱綏·珂勒惠支及蘇聯木刻版畫家畢斯凱萊夫、斯塔洛諾索夫、法復爾斯基、古波略諾夫等人的影響，加上對日抗戰文宣工作的實際經驗，其所作的木刻版畫對於現實的掌握相當敏感，對政治的批判也十分尖銳，這種「藝術為人生」、「藝術為現實」的革命文藝思潮，在當時臺灣美術中

---

22 倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1995年，p.192

實在少見。

這些大陸版畫家以「異鄉人」的身份來到這塊「陌生」的地域，他們帶著好奇且關懷的心胸，來築構他們對這片土地的憧憬，要與台灣同胞生活在一起。黃榮燦在《台灣文化》〈新興木刻藝術在中國〉一文中說道：「今後尤其在日統治五十年後的臺灣藝術重建事業下，我們熱望著與本省藝術者合作，互相研究這民族藝術發展的必要，我們在此握手，交換經驗，促使臺灣與內地聯接起來，向著新的路程大步直進，這是我木刻界所樂意的事。」

從此，他們憑藉著無比的熱情及敏銳的觀察力，以臺灣山川的自然景色和人民的生活情景為題材，創作了不少富有鄉土氣息的木刻版畫，當然更少不了那些具有人道主義情懷和抗議精神的作品。例如陳庭詩的作品〈青春〉，畫面中刻畫著南台灣的椰林風情，快樂欣喜的氣氛洋溢著亞熱帶特有的青春氣息；荒烟的〈淡水海濱游泳場之冬〉表現出冬天的淡水那種冷瑟蕭條的景象，藉由海灘上的幾艘破船，營造出一股荒涼寂寥的氣氛；王麥桿的〈台北貯煤場〉，描刻一群礦工勤勞刻苦的工作神態，表現了臺灣社會底層人民那種任勞任怨的敬業精神；朱鳴岡的〈朱門外〉（圖 1-9）取景於台北新公園（今二二八紀念公園）之一角，當時很多失業者在新公園的椅子上睡覺。此圖描繪父子兩人疲倦而毫無神采的模樣，背對觀者，透露出一種無奈落寞的氛圍，也令人想起杜甫那針砭時弊——「朱門酒肉臭，路有凍死骨」的詩句。

1947 年，國民政府為取締販賣私煙，引發了二二八事件。他們以強力的血腥手段鎮壓台灣人民，讓原本應是沈浸在重回祖國懷抱的那份喜悅之心，卻因這場屠殺變了調，成了台灣人民最刻骨銘心的悲慘記憶。此時的台灣美術也受到波及，從最熱愛祖國的陳澄波莫名其妙地冤死，前往祭弔的詹德發（後改名為浮雲）被捕，到王白淵因激進的改革想法而相繼入獄，這一連串的事件使得美術界開始尋求自保之途，作品轉而逃避現實。然而這群富俠義精神的左翼版畫家並未就此收手，仍舊繼續他們揭發社會真相的基本創作態度，尤其面對這樣一件醜陋的歷史遭遇，他們更加不能放過。於是版畫家們手上的刻刀更加忙碌，忙著將悲慘的社會景象、人民的無助臉孔表達出來。黃榮燦的〈恐怖的檢查——二二八事件〉（圖 1-10）描寫著卡車上的軍警人員，下車持槍射擊並毆打

正在撿拾物品的小販，群眾中有人舉手投降，有人跪地求饒，有人正在受難傾倒，如此景象令人怵目驚心。大陸美術評論家吳步乃說：「這幅木刻，也可能是最早、最快的關於二二八歷史悲劇的形象記錄了，也可能是當時唯一的美術作品，無疑它是彌足珍貴的歷史文獻。」

荒烟的〈一個人倒下，千萬人站起來〉(圖 1-11)，此幅作品原題為「民主的火炬」，是為紀念聞一多烈士而作，但其創作緣起卻來自台灣「二二八」人民民主運動。荒烟是「二二八事件」的目擊者，當他看到激烈的群眾抗爭，內心澎湃不已，久久不能自己。但是幾天後，人民的起義被鎮壓下去，接著是大逮捕、大屠殺，白色恐怖已然籠罩全台，那時的他早已昇起用木刻刀去加入群眾的強烈願望。於是荒烟便以紀念聞一多為主題，間接反映出他心中那股對二二八群眾反抗運動的支持與同情。1948年離台赴港的朱鳴崗也把積釀許久的情緒表現在〈迫害〉的版畫作品上，畫中描述一位教授突遭兩個特務捉走，卻又不知犯了何罪的情景，藉以突顯出自己曾因閱讀禁書而受到情治部門警告的經驗。王麥桿〈放回來的爸爸〉，畫面上被打傷的爸爸滿面傷痕，或許雙目已經失明，頭部也顯然負了重傷，再也看不見周圍的一切和自己的親人，但他雙手緊握著孩子，關懷備至的神色，令人非常憐憫。王麥桿運用了近景大特寫和明暗大反差的手法，更突出「爸爸」那潛藏內心的仇恨和孩子的驚恐與焦急。這些作品，在在都顯示了中國左翼美術藝術家們對台灣斯土的熱情關注，以及那求好心切的殷切期待。

二二八事件後，具有社會主義傾向和強烈台灣意識的人開始受到整肅，這些批判台灣社會的左傾木刻版畫家，當然也成為國民政府「關注」的焦點。於是，一些木刻版畫家開始受到監視，木刻創作也因而受到阻礙。在這樣冷凝的文藝空氣之下，這些木刻版畫家開始設法離開台灣，以免受到政治的迫害。1949年國民政府撤退來到台灣，更加強化其整肅左派思想的政策決心，這時的左翼版畫家已剩黃榮燦、陳庭詩等寥寥幾人，只不過他們雖然身在台灣，卻也無力再為台灣的現實發聲。1952年黃榮燦終究逃不過匪諜嫌疑，遭致槍決，這些標榜現實主義的左翼木刻版畫就這樣從台灣美術中消失了。同樣是現實主義，畫的都是戰後台灣社會的景象，木刻版畫家關切的是勞動人民的卑屈，台灣美術家在意的是藝術語言的精練；木刻版畫家是將藝術拿來做批判現實的工具，而台

灣畫家是把現實題材當作藝術表現的媒介。這種截然不同的內質，在台灣社會遭逢巨變時，更能顯現他們的不同，當台灣美術家優雅的筆調無法描述台灣戰後的苦難時，反倒是來自大陸的木刻畫家能為台灣歷史留下藝術的見證（23）。

自 1949 年國民政府遷台後，台灣成了反共復國的基地，擔負起前所未有的艱鉅使命。1950 年美國政府因韓戰的爆發，深怕共產集團會因而串連成線，赤化整個太平洋區，因此趕緊派遣第七艦隊協防台灣，將台灣納入其國際上之反共陣營裡。台灣就在這兩個政治實體的入主下，展開了另一段不同的歷史，當然也改變了台灣美術的發展。由於美國勢力的進入，自由民主的現代化思潮開始從各個領域流向台灣；但另一方面，國民政府為全面鉗制人民之思想與言論，逕行白色恐怖之整肅手段，希望全體台灣人民都只有一共同的信念與目標——反攻大陸、復興國土。這個理論上自由，實際上卻又噤聲的反共年代，雖然使得台灣美術再度失去其自主權，但也讓有著自由空氣的西洋抽象，和沒有現實色彩的傳統中國水墨藉機結合，進而在五、六 0 年代的台灣藝壇大放光彩。

在五 0 年代這樣一個反共氣焰高張的社會，只要是政治正確、或是不涉及政治的藝術形式都很容易生存，甚至成為時代主流。因此，不帶任何現實色彩的大陸傳統水墨風格從台灣的「舊傳統」一躍成為「正統」，而扛著反共旗幟的政戰宣傳畫更因立場鮮明，而得以盛氣凌人地站在台灣藝壇中最顯眼有利的位置。1950 年由張道藩等人籌辦的「中國文藝協會」首先發表宣言，它的宗旨是：「自覺地以戰鬥姿態，在精神上武裝自己，在行為上發揚民族主義，安定人心，肩負起反共復國的神聖使命。」（24）同年，「中華文藝基金會」及「國軍文藝金像獎」等官辦展覽開始出現，1951 年舉行「自由中國反共抗俄美術展覽會」，1952 年則舉辦「總動員美展」，「戰鬥文藝」顯然已躍升為這個年代台灣美術的當權派（25）。方向的〈春耕〉、陳洪甄的〈軍民合作〉（圖 1-12）、陳其茂的〈夜行軍〉等作品，都是這個時代氛圍下的產品，他們在時代精神上十分具有戰鬥文藝的本色，同時又刻畫出農村富足的生活形態，政治正確的版畫總是表現出最健康、陽光、

---

23 倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1995 年，p.192~194

24 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004 年 p.14

25 倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1995 年，p.199~200

而又朝氣蓬勃的理想畫面，以呼應著官方主導的文藝政策（26）。

1950年代後期，隨著歐美現代化之各個領域逐漸以壓倒性之優勢改變了台灣既有的保守體質，用西方新潮來批判本土傳統遂成爲勢不可擋的必然趨向。因此，台灣的抽象繪畫已摩拳擦掌地準備站上時代的舞台大展長才，相形之下，原本氣焰高漲的戰鬥文藝卻因台海局勢的逐步緩和，以及一層不變的僵化題材，而獨自回到軍中的天地裡，黯然將藝壇霸主地位拱手讓人，並慢慢地消失於台灣美術歷史的塵煙中。

### 第三節 席德進

台灣的鄉土美術在歷經日治時期的形貌初探，以及戰後初期的現實深化後，已逐漸形成一股以台灣風土民情爲題材的繪畫特色。然而五、六0年代因歐風美雨的強勢侵襲，加之政治環境的極度緊張，使得台灣美術轉而迎接代表西方現代主義精神的抽象繪畫思潮，並企圖結合中國傳統水墨以發展成爲獨樹一幟之中國抽象水墨畫風。這樣的一個抽象風潮在當時是銳不可擋，雄據了台灣藝壇將近二十年的光景。席德進在這樣的時代背景中脫穎而出，他將台灣的美術從心靈的寄託拉回到現實的關注，重新讓人民將視點投注在自己生長的這片土地上，並因而深深地影響了七0年代台灣鄉土寫實繪畫的開展，他可以稱得上是七0年代鄉土美術運動的開創者之一。

席德進出生於1923年四川省南部一戶富裕的農家，十一歲那年因共產黨從四川北部打到他的家鄉來，於是舉家開始過著流離失所的逃難生活。1943年他以第一名成績考進了國立藝術專科學校，開始了他的純藝術學習階段。1945年他選了林風眠老師的課專攻西畫，也從這裡走進了正確的藝術道路。如他所說的：

若不是在林老師兩年的教導之下，開啟了我走進藝術堂奧的正確道路，今天可能我的藝術又是另一個樣子，像一般平庸的畫家，永遠找不到自己。（27）

---

26 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.14

27 鄭惠美《山水·獨行·席德進》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民85年，p.20

1948年席德進隨著國民黨青年軍來到台灣，並住在台南，而台南那滿是鳳凰木花紅豔的色彩，已強烈地震攝住他。同年，席德進經由同學吳學讓的介紹進入嘉義中學任教，南台灣豔麗的陽光、肥沃的土壤、湛藍的天空、濃郁的花香以及黝黑的農民再次深深吸引了他的目光，這一年接觸台灣大自然的經驗，已讓他猛然驚覺到大地充沛的活力是如此真實的存在，他想起林風眠老師曾叮嚀過他的一句話：「要從自然中去抓些東西出來」，從此他開始認真關注於台灣的風光景致，將大自然中的一草一木作為其畫中的主角，這無疑地為其往後的繪畫發展帶來重大的啟發。1952年席德進為實現自己的夢想，辭去了嘉義的教職，北上到台北展開他人生另一段旅程。當時的台灣因美國文化的入主，帶來了許多當代的西方藝術思潮，使得台灣藝壇的風氣已逐漸轉向，走入現代繪畫的潮流裡。席德進的畫風也在此時有了改變。從1952年到1962年這十年間，他的畫中揉合了有野獸派的畫法，有後期印象派的痕跡，也有畢卡索藍色時期的影子，以及表現主義粗獷的筆觸及色塊，更有畢費簡潔俐落的線條，可見其為探索西方繪畫所做的努力。

雖然在這段時間席德進的繪畫語言借用了西方的表現手法，然而其內容題材仍然是瞄準鄉土，無論是台灣鄉下的農民、台灣的鄉野風光或是台灣寺廟前的市集景象，都是以台灣的景物及人民生活為主題，只是用不同的手法去呈現出相同的樸實感覺而已。五、六0年代的台灣時值抽象畫風盛行之際，席德進亦不能免俗地追隨這股時代風潮。有人問他同時畫具象畫及抽象畫的感想如何？他回答道：「畫寫實的對我是一種享受，畫抽象的對我是一種發洩」，可見他畫抽象畫只是在抒解心中之情緒。

1962年席德進受美國國務院之邀，赴美考察美術。一年後從紐約轉而遊歷巴黎，一待就是三年。他在這四年海外的遊歷過程中，深受當時歐美風行的普普藝術、歐普藝術及硬邊藝術等現代藝術的影響，也驚嘆於庫爾貝、米勒、林布蘭、米開蘭基羅及波提且利等藝術巨匠在作品中呈現出的偉大氣魄。1966年他毅然決然地離開巴黎這座藝術之都，重新回到這塊他所熱愛的土地，並開始不斷思考如何將西洋藝術與中國繪畫結合。從普普藝術與生活中即將消失的古物、建築做結合，到硬邊藝術與台灣民間傳統建築的彩繪、造型相融合，並搭配中國的葫蘆圖案或是中國書法，都可看出其為融合東西藝術而用心良苦之處，更突顯出其一直以來對台灣景物的關注之意。1969年他終於結束對西

方現代藝術的探索，改以寫實風格作畫，沒有東、西融合的困擾，也沒有時尚風潮的制約，回到自然，回到鄉土，這是他嘗試多種畫風的最後抉擇（28）。至此之後，他深入台灣各窮鄉僻壤，踏遍了台灣每一吋土地，為的就是要描寫台灣的古厝、古廟建築、民俗風情和生活百態，將台灣的美呈現在每個人的眼前。

七0年代以後，他的畫面滿是即將在時代潮流中消逝的古厝（圖 1-13）、古廟，或是運用水墨渲染的技巧，拿大筆畫出空茫、蕭瑟的青山，以及空蕩、寂靜的河水（圖 1-14），他除了將古屋那氣宇不凡的造形及溫厚特質，用沈穩內斂的線條、溫暖又略帶詩意的色彩表達出來，以及讓台灣山川那種充滿流動的空氣和氤氳的水氣之美感躍然紙上，更似乎在表達一種對現實社會無言的抗爭，因為高度工商業的發展，使得這些傳統又具美感，對很多人來說還有著濃烈鄉愁的美好景物，即將被消毀殆盡，席德進的感慨可想而知。從 1980 年席德進被發現罹患胰臟癌，到 1981 年他辭世之前，他仍然繼續縱情於台灣山水之間，奮力畫下他所摯愛的台灣風光，畫出深刻而雋永的台灣山川之美（29）。席德進這份對台灣鄉土熱情與執著的心意，相信正是其開啓日後鄉土寫實繪畫大門的最重要因素。

從席德進一生的創作過程中，我們可以明確感受到其對中國文物以及台灣鄉土風光的熱愛與關懷，一個是他從小生長的地方，也曾是記憶中最熟悉也最親切的部分；另一個則是他大半輩子的生活所見，更是他創作之所以精彩的重要元素。他從四川到台灣來，完全是憑藉著一股對台灣這個異地的嚮往，如同他在接受蔣勳的訪問時，回答蔣勳的詢問：來到台灣，是否因為戰亂的關係？他說：「不！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……」（30）從一開始他就已經堅定自己的信念，要到自己心之嚮往的地方，開拓自己的藝術道路。而當他接觸到台灣的風景後，更加肯定自己的選擇，因為這裡的風景開啓了他繪畫的視野，也豐富了他的繪畫生涯。他筆下的人物，總是皮膚黝黑，呈現出經炙熱陽光照映下的古銅色

---

28 鄭惠美《山水·獨行·席德進》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 85 年，p.91

29 鄭惠美《山水·獨行·席德進》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 85 年，p.146

30 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，台北市，雄獅圖書公司，1981 年，p.28

調。他用質樸剛毅的筆調，忠實地反映出台灣鄉民那種溫厚樸實的感覺。台灣的廟宇、古厝、飛簷、紅磚、馬背，以及屬於台灣民間的俗豔色彩（圖 1-15）都是他畫面中的常客，因為他覺得這些歷經風霜的古老建築是台灣獨特的情調，散發著東方敦厚質樸的美德（31）。台灣山川的靈動氣息在他的大筆揮灑下一覽無遺，這仍然是根基於他對大自然的那份用心與執著，以及將台灣之美表現出來的強烈企圖心。

他對台灣土地的執著與認同，除了從他畫中隨處可見的台灣風情能得到印證外，更能從其文字的敘述中獲得瞭解。如他在旅歐期間寄信給他的好友莊佳村時表示：

我將來要用我的熱忱在台灣再生活、再創造，我要使台灣不朽。那兒的陽光，土地的氣息，人的精幹 凝固於我的畫上。像高更一樣，躲開了巴黎，而畫出了大溪地土人的原始誠樸，像梵谷一樣躲開巴黎，而畫出南方的陽光和向日葵的生命。（32）

這段文字清楚道出了席德進對台灣這塊土地的強烈企圖心，他要用台灣的景物為題材，創作出如同高更、梵谷般偉大的作品，以成就自己將來在美術史上的地位。而從他在第二期《雄獅美術》中所發表的專文「我的藝術與台灣」之兩段文字更可理解台灣在其心中的地位：

「我的畫，從我早期開始直到今天，始終有一個不變的基調，那就是以台灣這地方的景物，作為我表現的素材。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。」

「從 1958 到 1962 年，我畫抽象畫，這是比較遠離地方情調的時期，不過在色彩方面，仍有點地方色調的暗示。1966 年，我遊歷國外四年歸來，也是因為台灣這地方的廟宇，人臉在呼喚我，驅使我再與他們生活在一起，好把它們凝固在我的畫裡。」（33）

---

31 鄭惠美《山水·獨行·席德進》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 85 年，p.97

32 蕭瓊瑞《島嶼色彩—台灣美術史論》，台北市：東大圖書股份有限公司，民 86 年，p.373~374

33 蔣勳〈回歸本土—七〇年代台灣美術大勢〉，王素峰主編《一九四五～一九九五台灣現代美術生態》，台北市：台北市立美術館，民 84 年，p.145~147

由此足見台灣的人、事、物對席德進創作的影響是多麼深遠，竟能將周遊於世界藝術首善之區的他，再度地呼喚回來。因此，1966年席德進的回國有著相當不凡的意義。它首先代表著對土地的認同，一個非土生土長的異鄉移民，竟然對這塊陌生的土地如此地熱愛，投入如此多的心力與關懷，甚至拒絕外面世界的誘惑，不隨波逐流地再度選擇台灣作為其創作的依歸，實非一個道地台灣人所能比擬的。另外，它更代表著追逐西方思潮後的重新反省，在西方現代藝術當道的時代，他仍然堅持選擇台灣，堅持用自己最切身的土地、人民、風景、文化開創屬於自己、甚或是東方的藝術特色，從回歸鄉土的過程中找到了自我。

六0年代中期，席德進在異鄉的所見所聞，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。其後致力投入鄉野，率先展現了對鄉土文物的關懷和民間藝術的重視，並從中體會到中國傳統文化的博大精深，也發覺中國傳統文化正在都市化的過程中不斷消逝，因而極力推動古文物資產的保存與維護。雖然未能立見成效，但是古蹟保存的概念已逐漸被世人認同，後繼者跟隨其腳步，在各地持續推動地方文史工作，為古蹟和民間藝術的保存與維護盡心盡力。

席德進在台的三十多年間，每一時期的畫作並非都是完美的，但可確定的是，每一個階段都真實反映了他與台灣這個地方一齊成長的痕跡。他從經歷歐美前衛藝術，到逐步轉向對台灣本地建築、民藝的探索，透過對台灣景物不斷寫生的過程中，他發現了台灣屬於民間的大膽造型與俗豔色彩，因而影響了本土運動第一代年輕的藝術家從建築、設計、攝影等各方面去再一次認識台灣。同時也醞釀了他自己畫風的從台灣季節與自然特色出發，產生了戰後以來美術界長期忽視本土視覺的一次反省與檢討（34）。

---

34 蔣勳〈回歸本土—七0年代台灣美術大勢〉，王素峰主編《一九四五～一九九五台灣現代美術生態》，台北市：台北市立美術館，民84年，p.145

## 第二章 七〇年代台灣鄉土寫實繪畫興起之時代背景

### 第一節 政治方面

台灣從荷蘭人佔領以來，其中歷經西班牙、明鄭、滿清、日本及國民政府等各種主權的統治，以及美國政治、經濟、文化勢力的影響，在這些不同國家、不同種族所帶來的文化衝激下，台灣的文化活動總是因著殖民主權而呈現出相當濃厚的被殖民風味，完全失去了文化自主發展的可能性，也因而形塑了台灣藝文跳接、拼湊及失根的獨特性格。台灣的美術從日治時代開始就呈現出這樣的獨特性格。日治時期的台灣美術是日本官展下的產物，台灣第一代的西畫家只有跟著日本官方所倡導的美術路線行進，才有名留青史的可能，更才有為民族盡一份心力的機會。國民政府統治下的台灣，雖然在光復初期有著短暫的文化自主活動，但旋即因反共復國的特殊時代使命，使得美術成為官方的宣傳品，而那些帶有社會主義色彩的藝文活動，隨著白色恐怖氣氛的升高而逐漸銷聲匿跡。五、六〇年代美國為防止台灣陷於共產鐵蹄之下，派軍協防台灣，從此各方現代觸角深入台灣政、經、社會、文化各層面，美術當然也包含其中，西風東漸的後果即是造成現代主義風潮盛行，抽象繪畫頓時成為當時台灣藝壇的主流風格。由此種種歷史經驗顯示，台灣的藝文活動受政治環境的影響是相當深遠的。

七〇年代的台灣雖然沒有政權的易主，但當時一連串的國際橫逆仍然造成台灣政治情勢的改變，進而引發藝文界相當大的震撼，從而激盪出聲勢浩大的回歸鄉土思潮。

四〇年代「二二八事件」的發生，使得政府與人民雙方互信基礎薄弱，而國民政府遷台初期，因在大陸戰敗，政府機制一片混亂，以致行政效率不彰，再加上國民黨內部派系不穩定，使得整個國府呈現四分五裂的狀態；外交方面則由於美國態度改變，逐漸陷入孤立情勢。美國原本助國府對抗中共，此時卻袖手旁觀，抽離所有的軍事及經濟援助，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。1951年，艾森豪出任美國總統，轉而對台展現友好政策，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。六〇年代，受到蘇俄力量的擴張及其他國際局勢的影響，美國的全球戰略天平，開始大幅度的搖擺，特別是五角大廈意欲拉攏中共以制衡蘇俄的企圖日益明顯，更因而直接、間接造成不利於台灣的國際傾向。

1969年起，尼克森政府準備與中國北京方面改善關係，國際上接納北京政權的考慮也開始多了起來，於是，打著中華民國旗幟的蔣介石政權，在聯合國的代表席位便更顯岌岌可危。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，引起台灣留學生抗議，在美國各地示威遊行，台灣、香港也起而響應。1971年4月台灣的保釣運動如火如荼的展開，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」，舉辦演講、座談會，並穿著制服，高唱愛國歌曲，一路遊行到美、日大使館前抗議，這是戰後台灣青年第一次自發性的大規模街頭示威活動。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行動，在學運背後所傳達出來的，是對政府外交失利的抗議，抗議中華民國的主權和國際地位被漠視（35）。

1971年11月25日，聯合國大會通過二七五八決議案，決定恢復中華人民共和國的一切權利，承認它的政府的代表為中國在聯合國組織的唯一合法代表，並立即把蔣介石的代表從它在聯合國的組織及其所屬一切機構中所非法佔據的席位上驅逐出去（36）。蔣介石強硬的漢賊不兩立之想法，迫使台灣退出聯合國，也造成北京政權日益壯大，使得台灣國際地位每況愈下，各國相繼承認中共，與我斷交。1972年，中日斷交；1975年，中菲斷交，最後到了1979年，長期為我靠山的美國也與中共建交，正式與台灣當局斷交。至此，已有將近40個國家與我斷交，台灣逐漸被排擠到世界的邊緣。

台灣外交一連串的挫敗也引發國內政情的激進轉變。1972年5月，蔣介石提名他的兒子蔣經國為行政院長，經立法院以空前的最高得票率93.38%——獲得同意，蔣經國

---

35 林芳瑩〈七〇年代的台灣鄉土美術運動〉，<http://www.pthc.chc.edu.tw>

36 李筱峰《60分鐘快讀台灣史》，台北市：玉山社，2003年，p.82

時代於焉來臨。此時台灣的政治型態仍是情治單位勢力無孔不入、思想教育一元化的威權統治。蔣經國的主政，雖然未將政治體質改變，然而其善用本土政治菁英的用人作風，卻與其父有著顯著之不同，似乎也預告了台灣進入本土化時代的開始。蔣經國任行政院長前，僅有蔡培火及連震東兩位台籍人士入閣，蔣經國入主後，立即大幅更動內閣人事，且大量任用台籍人才，如時任行政院副院長的徐慶鐘、內政部長林金生、交通部長高玉樹、政務委員李登輝、台北市長張豐緒及台灣省主席謝東閔等人，均是經由蔣經國提拔的台籍政治菁英（37）。1978年，蔣經國經國民大會選舉為中華民國第六任總統，台灣的政治改革氣氛也愈趨火熱。蔣經國接班上台之時，外交情勢已一片低迷，因而台灣民眾求新求變的渴望已在民間滋長，政治改革的呼聲愈益響亮，台灣的民主運動便在此時掌握契機，開啓了「黨外」運動的抗爭熱潮。

1969年，經修改「動員戡亂時期臨時條款」之後，台灣人民開始有了參與選舉的機會。這樣的選舉活動提供給在野異議人士一個「體制內」的發言機會，也無形中形成了黨外民主運動的溫床。「黨外」一詞，原是對非國民黨異議人士的泛稱，七〇年代起反對國民黨專政的無黨籍人士愈趨增多，抗爭活動也日益增加，黨外一詞也隨之大量出現，成為這些非國民黨籍反對份子共同的稱號。在這個稱號之下，他們經由數次的選舉而逐漸形成一股在野的政治勢力，並夾帶著超高民氣向國民黨威權挑戰。1972年的中央民代選舉、1973年的地方選舉，以及1975年的中央民代選舉，全台各處均有黨外人士參選，其所舉辦之政見發表會多為萬人空巷之場面，可見民氣之高。1977年的地方五項公職選舉，更吸引了許多黨外知識菁英的參選，許多大學生、研究生也紛紛投入助選的行列。這次選舉黨外人士頗有斬獲，省議員得二十一席，台北市議員得六席（38），黨外勢力已日趨壯大。

1979年1月，余登發父子因「涉嫌吳泰安匪諜案」被捕，黨外人士群聚橋頭示威，開始向厲行三十年的戒嚴令挑戰。同年八月，黨外雜誌《美麗島》創刊，並陸續在全台各地設立分社，一時間演講會此起彼落，人潮群聚台灣各地，如此大規模之民運終於引

---

37 李筱峰《60分鐘快讀台灣史》，台北市：玉山社，2003年，p.85

38 李筱峰《60分鐘快讀台灣史》，台北市：玉山社，2003年，p.89

來國民黨政府側目，進而在是年 12 月 10 日發生了美麗島事件——因為美麗島雜誌社在高雄舉行世界人權日的紀念大會，不幸發生激烈之警民衝突；三天後，警備總部採取霹靂行動，對黨外人士進行全國性大逮捕，許多文藝界及政治上的菁英份子分別被以軍法、司法起訴，進而判刑。歷經十年艱辛而匯聚成的黨外團體，幾乎在一夕之間崩潰瓦解（39）。然而形式上的崩解並不能澆熄台灣人民企圖改革政治的決心，反而在美麗島事件後的軍事大審判中更加凝聚了改革派的信念，也造就出更多的優秀青年投身民主運動，黨外勢力顯然又起死回生了。

七 0 年代的台灣政局就在外交情勢的節節敗退下，由知識份子展開種種的檢討，並企圖加以改造，期待藉此厚實國力，抵抗美日帝國強權，創造台灣美好未來。因此，政治上的改革在此時顯得刻不容緩，因為唯有如此才能切中時弊，將僵化腐朽的威權體制解剖，真正將權力還給台灣人民，讓台灣人共同決定台灣未來的前途走向。這種立足於台灣土地，並回頭審視、反省自己生長的這塊土地的思想信念，終於匯集成一股回歸鄉土的巨流，逐漸在台灣土地上流動，進而迅速地蔓延開來。

## 第二節 經濟方面

日治時期，爲了「工業日本，原料台灣」政策，日本政府在台進行了許多建設，如：農田水利，建立糖業株式會社，完成縱貫鐵路、糖廠鐵路及公路系統等，加以各種現代化政策之導引下，台灣已由農村社會逐漸演變爲以工商業爲主之都市社會型態，台灣的經濟發展，便在日本殖民政府的用心建構下，奠定了優厚之基礎。

但是到了日治末期，隨著戰事的擴大，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，台灣出現嚴重的糧荒。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，經濟早已崩潰，陳儀怕大陸的經濟惡

---

39 李筱峰《60 分鐘快讀台灣史》，台北市：玉山社，2003 年，p.90

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。

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。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，成立「經濟安定委員會」，開始實行「計畫經濟」，目的是讓台灣島內能自給自足，不再依賴外援。1958 年「八二三砲戰」開打，國軍奮力打下台灣爾後數十年安定之局面。同年，原來支持台灣發展農村經濟的美援，正式改組設立「工業發展投資研究小組」。翌年，政府推出「十九點財經改革方案」，奠定此後十數年基本財經政策改革的原則（40）。於此同時，台灣中南部發生八七水災，有十三個縣市遭受嚴重破壞，卻也因此促成了全面性的農田重劃與道路重建，反有利於爾後的建設。此時，日本第一勸募銀行感受到台灣經濟的起飛，於是來台設立分行，這是戰後第一家來台的外商銀行，台灣經濟看似一片榮景。

六 0 年代初期的台灣經濟雖然仍屬農業為主，工商業正起步的階段，但政府逐次推動好幾期的四年經建計畫，如 1960 年中部橫貫公路通車，這項由蔣經國主導之工程，提供了台灣交通、經濟的暢通管道，並直接加速了東部的開發；以及工業上開始發展輕工業，建立發電廠、大同電鍋的問世，讓台灣家庭電器化的時代正式來臨；緊接著 1962 年台灣電視開播，台灣自此進入電視時代，電視機裝配工業隨之興起，電子加工經濟也成為日後台灣中小企業發展的主軸。所以至 1965 年經建計畫結束時，台灣已全然脫胎

---

40 蕭瓊瑞、林明賢《撞擊與生發：戰後台灣現代藝術的發展 1945~1987》，台中市：國立台灣美術館，民 93 年，p.30

換骨。

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。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，使台灣的經濟結構轉變為附加價值較高的電子、電機業，締造了璀璨的台灣經濟。

七〇年代開始，為了養育日漸膨脹的人口，經濟發展遂成為當時最主要的課題，台灣必須加速工商業的發展，從農業體制走向更工業化的國家，方得以因應國家之處境。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。同年12月16日，當時任行政院長的蔣經國提出了五年內完成「十大建設」的計畫，以擴大內需的方式維持島內的生產，紓解就業問題。於是南北高速公路、桃園國際機場、台中港、鐵路電氣化、北迴鐵路、蘇澳港、煉鋼廠、造船廠、石油化學工業和核能發電廠紛紛建設完成，這樣的政策改變了產業基礎，六〇年代以來，出口產業興盛，但卻從未落實於本地，「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的發展上，也成就了日後的台灣經濟奇蹟。

台灣經濟在1973和1974年石油危機導致全球經濟衰退後，呈現大幅度的成長。1976年台灣GNP每人突破一千美金，1978年，經濟成長率高達百分之十四，同年的出口成長率高達百分之二十五.七，也是世界第一，七〇年代的國民總生產價值由五〇年代的四億三千萬美元，增至五十四億五千萬美元，國民所得也提高了七倍，可見這時的台灣經濟是如何地蓬勃發展。這種代工業的經濟型態，人口紛紛往加工出口區集中，急速的工業化，使整個農村結構與價值觀被迫重組，台灣過度都市化的結果已衍生出新的問題。

六〇年代開始，一連串的改革及工業化的推動，已逐漸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，於是造成鄉村人口的老化、生產力下降、所得偏低等

現象。工業化所呈現的繁華表象下，其實潛存著貧富不均及勞工權益備受忽視的嚴重社會問題。有識之士意識到此，開始關注社會大眾的生活，提出各種社會改革，並對上述現象，提出批判，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。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。

### 第三節 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。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面向，使台灣形成多元文化薈萃之地，縱使該政權已離開，其所帶入的文化仍深植本地，成為台灣文化的內容之一。

文化活動一直是台灣社會中最敏銳的感應器，不論是政治主權的更迭，或是經濟型態的改變，台灣的文藝總是能牢牢抓住時代的脈動，隨著它一同前進。也就因為如此，什麼樣的歷史背景大概就會衍生出什麼樣的文化風格，或批判、或順從；或違逆、或依附，總之，文化的觸角會想盡辦法，在不知不覺中圍繞著時代的主題大做文章。它像是一種不變的定律，從日治時期到二十一世紀的今天，從新文學、新美術，到多元文化的群雄並起，在在都反映出這個定律裡的不變精神——抓得住時代脈動，反映著時代現象。因此，台灣七〇年代那風起雲湧的鄉土召喚，從當時的文藝活動即可窺出究竟。

日治前的台灣文化都是以中原寓台人士所帶入的傳統中國文藝為主，從詩詞歌賦到琴棋書畫，無一不與中土風味連成一氣。日本據台後，強勢的教育文化政策使得傳統中原文藝幾乎沒有生存的空間，逐漸消失殆盡，取而代之的是日本官方色彩濃厚的文化活動，美術上則以官展體制對台灣美術加以禁錮，使得藝壇中總是充斥著經日本傳遞而來的西洋印象主義風格之油畫作品，以及純粹日本味的東洋畫作，中原雲山飄渺、充滿文人意境的傳統水墨畫風已不復見，台灣新美術運動就在這樣的逆來順受中逐步展開。文學上的新文學運動則洋溢著別於新美術的順從情緒，他們用激烈的抗議手段要告訴日本

人，他們還沒有忘記自己的祖國——無論是中國還是台灣，他們並不甘心屈服於異族的統治之下。文學的新文學運動或美術的新美術運動，都已如實地反映出台灣當時的被殖民背景。

1945年台灣光復以後，爲了摒除日本文化，遂開始重建中國文化傳統，學習國語、恢復民間信仰與祖宗崇拜，成爲政府推動回歸中國文化的首要行動，也爲日後的鄉土運動奠下基礎。光復初期，大陸來台的左翼木刻版畫家在台灣有相當活絡的表現，他們承襲大陸左傾的思想，將在台灣的所見所聞刻畫出來，尤其是1947年二二八事件爆發前後，他們的雕刀從未停歇，就是要捕捉這歷史性的一刻，爲台灣社會留下最真實的見證。

1949年，國民政府撤退來台，這些版畫家終究抵不過政治的現實，漸漸消失於歷史的塵煙中。隨之而來的傳統水墨畫家，在新政權的保護及宣傳下，逐漸成爲畫壇的主流，「傳統」一夕之間躍爲「正統」。只不過他們只把台灣當作臨時避難的場所，並沒有久居的打算。基於這種心態，使他們的藝術創作無法落實在這塊土地上，既不能與台灣過去的美術經驗相接合，也無法引領未來美術的發展。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。同一時期，台灣在國民政府反共抗俄的意識型態主導下，成爲光復大陸國土的復興基地。因此，在反共政策的影響之下，文藝活動成了官方的文宣品，將同仇敵愾的熱血情緒訴諸於文字與畫面，形成了「戰鬥文藝」和「思鄉文學」。作品雖然將台灣富饒的景象呈現出來，但離反應現實生活仍有相當大的差距。

五〇至六〇年代中期以前，台灣在美國的保護下，中華民國政府得以中國正統的姿態立足於國際，美術界的藝術家們更以中國現代畫家的身分活躍於國際藝壇。但是到了六〇年代中期，美國對華政策開始改變，不再支持台灣爲中國的代表。爲了挽救外交的困境，國民政府必須提出有效的改善方針，以在困境中建立正統中國代言人的信心與形象。1966年，適逢中共政權發起了「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，台灣無異是保存中國傳統文化，維繫正統的最佳場所。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7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，積極建立台灣的中國傳統形象，以期形構出台灣保有中國文化傳統，因此台灣代表中國；而中共破壞傳統，因而不能代表中國的論述思維。1968年，蔣介石在文復節上致詞時說：「今日的中華文化復興運動，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。」由此可見，「文復會」的成立是兼具政治與文化意涵的。「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、文化活動的推廣，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撐力量。

五、六0年代的台灣，因為過度依賴美援，美國文化乃藉此大量湧入台灣，美式的自由主義與西方的現代主義便以極其優勢之姿對傳統文化造成衝擊，於是，代表著西方思潮的新詩批評起舊詩，現代繪畫也開始批判傳統繪畫，台灣的藝文生態一片論辯。而此時台灣內部為凝聚國人的反共意識，實施戒嚴統治以箝制人民思想，台灣進入白色恐怖時期，台灣的文藝也進入了噤聲階段。在這樣既自由又保守的矛盾環境中，西方現代思潮顯然佔盡上風，美術方面投身於抽象藝術無疑是最好的避風港，而文學界投入現代主義那種重視個人心靈層面探討的避世路線，也是當時的最佳選擇。

然而這種盲目追隨西潮所得來的文化果實，雖然獲得表面上的勝利，但其與保守勢力的拉鋸戰卻是一直存在的，「東方」與「西方」，「傳統」與「現代」，「民族性」與「國際性」等對立的字眼與觀念，大量且持續的浮現在這一時期的理論爭辯中。而這些糾纏不清的矛盾爭執也造成了理論與創作逐漸脫離變動中的現實，呈現一種騰空的狀態，終於相對的激起了有識者反感的意識。而這種切身關懷現實社會的思想意識並非起源於美術界，主要是來自於一股涵蓋面廣泛的新生力量（41）。

在這片被激起的反感思想意識中，許多知識份子將其自省的行動表現在一些文學的刊物上。如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

---

41 林惺嶽《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報出版，民76年，p.185、187

重要言論，展現對追隨西潮的現代主義的反省。

《台灣文藝》和《文學季刊》二雜誌，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、王拓等人以台灣為背景的小說。這些鄉土小說的創作方向，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。他們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。這些文學作品適切地披露了台灣在經濟繁榮表象下的貧富不均、與農工的真實生活情形，已先一步輕叩回歸鄉土的大門。

1968年，新興知識份子創辦《大學雜誌》，以具體的方式批判時局。這本積極關心時局的刊物，集結了不同省籍、各種專業的知識青年，在七〇年代時，影響力達到最高峰。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。1971年7月，由大學雜誌的社務委員張昭文、張俊宏、許信良、包奕洪等四人共同撰寫了「台灣社會力的分析」，文中針對台灣社會的舊地主、農民及其子弟、知識青年、財閥、企業幹部及中小企業、勞工、公務員等各階層的人群性格加以剖析，除了建議執政當局重視人力資源的分配來從事社會建設外，並對當時台灣社會存在的貧富不均、農村經濟凋零、勞工福祉受忽略等現象，提出強烈的反省與批判。此文一出，立即獲得廣大的迴響。同年於雙十國慶之日，在大學雜誌四十二期更發表了「國事諍言」，對當前的國家體制、政治制度及法統問題，提出深切的探討與批評，一時之間震動朝野上下（42）。如此敢言的道德勇氣，雖然掀起一股改革的空氣，但也因樹大招風而引發1972年的「台大哲學系事件」，終於在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。

這股關懷社會現實的現實主義思想反映在七〇年代的文學上面，是從詩開始的。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」。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，

---

42 林惺嶽《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報出版，民76年，p.188

缺乏生命，也脫離了社會現實。在「現代詩論戰」之後，繼之以起的是「鄉土文學論戰」。這場由王拓、銀正雄、朱西甯等人在1977年4月份《仙人掌》雜誌所發表的文章所引爆的鄉土文學論戰，隨著彭歌、胡秋源、余光中、陳映真、葉石濤等人的加入而更形擴大。他們爭論的焦點就是文學的現實性與功能性，鄉土派認為文學應有其社會教育的功能性，它應反映出真實的社會百態，尤其更該關心社會底層的勞動人民，為他們因承受不合理的制度和對待而過的卑屈生活盡情發聲，這樣的文學才有生命。反鄉土派則認為文學太過強調鄉土會流於地方主義，甚至因過於同情工農階層的生活，而有與中共文化大革命所倡之工農兵文學相近之嫌。而隨後鄉土陣營又衍生出中國與台灣意識之爭，使得鄉土文學論戰愈演愈烈，其影響的層面也愈益擴大。

經過這場論戰，從陳映真、王拓、葉石濤到彭歌、余光中、朱西寧，所形成的論戰陣營不管路線如何，他們對文學風格的堅持卻是有志一同，寫實或現實主義成為再現鄉土情懷的法寶，現代主義則成為眾矢之的。寫實意味著以藝術反應人生，以人性深度凌駕虛浮形式，以鄉土及民族大義召喚個人回歸。有關鄉土文學論戰的過程及影響在本論第三章「鄉土文學運動」會有更深入之論述。

綜觀七〇年代鄉土文學的發展，大致可歸納為二個方向：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、文化侵略行為的批評；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。

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會陸續舉辦，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。

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，可說是一種「文化的政治」。

總之，七〇年代在政治、經濟、文化的態勢上都已塑造出相當規模的鄉土意識氣氛，文學界已當了領航者的角色，並波瀾壯闊地在回歸鄉土的議題上有所成就，剩下的就看美術界如何去因應這股開創潮流的時代新局。

### 第三章 鄉土文學運動

#### 第一節 發展概況

##### 一、日治時期新文學運動

台灣鄉土文學運動的發展，大概可回溯到日治時期。台灣文學史家葉石濤把這個時期劃分為三期：（一）1920~1925年為「搖籃期」，文壇上主要是「新舊之爭」。當時《台灣民報》（中、日文旬刊，後改名《新民報》）已用白話刊行，刊載有新文學的譯作。（二）1926~1937年為「成熟期」。1930年，黃石輝挑起了「鄉土文學論爭」，力倡台灣文學應該是描寫台灣事物的文學、可以感動激發廣大群眾的文學、以及用台灣話描寫事物的文學。1931年，郭秋生站出來呼應黃石輝，並更進一步挑起「台灣話文論爭」，倡言作家應當使用「台灣話文」來從事文學創作。而這時期的作家主要也反映了農村在殖民統治下的苦難。台灣作家的反日傾向十分明顯，不少以日文作為抗日的武器。楊逵的代表作〈送報伕〉就是發表於1934年在日文刊物《文學評論》上。這時期張我軍致力於推動新文學，賴明弘、張深切等成立了「台灣文藝聯盟」。文學雜誌不斷湧現，如張文環、巫永福創辦的《福爾摩沙》及楊逵創辦的《台灣新文學》，刊出不少作品。這時期的代表作家有賴和、楊逵、吳濁流、翁鬧等。（三）1938~1945年為「戰爭期」。這時期「台灣文藝協會」成立，會員包括中、日作家，機關刊物是《文藝台灣》（日文）。成員之一張文環後來自辦《台灣文學》，力求反映台灣人民在殖民者統治下的苦悶和抵抗。這時期較重要的作家有張文環、呂赫若、龍瑛宗等。「日治時期」的作家，在詩作、散文、小說的發表上，大致都呈現出了對台灣殖民統治的深刻經驗，或描寫無產者受政府、資本家的剝削和欺壓，或描寫封建婚姻對青年的束縛，或從殖民經驗思考民族身分，普遍都帶著同情弱小、反抗強權、積極尋找精神出路的精神，也往往反應出臺灣人精神苦悶的消沈意志。

## 二、戰鬥文藝時期

1945年至1956年期間，國民政府撤退來台灣，整軍經武，在敵我狀態持續緊張之氛圍下，政府採積極措施武裝文學的戰鬥任務，爲了建立起反共抗俄的意識，設立「中華文藝獎金委員會」，國防部也舉辦「軍中文藝獎」。這時期約略有三類作家：（一）軍中作家，如朱西甯、司馬中原、段彩華、尼洛等；（二）曾在大陸受教育的一群，像孟瑤、林海音、潘人木等，他們汲取苦難時代知識分子的經歷，處理具懷舊情緒的題材，如陳紀滢的《荻村傳》和《華夏八年》、王藍的《藍與黑》、姜貴的《旋風》和《重陽》、潘人木的《蓮漪表妹》、司馬中原的《荒原》等，或寫抗戰、或寫剿共，懷鄉情調較濃；（三）台灣光復後第一代的鄉土作家也有作品面世，如廖清秀的《恩仇血淚記》、李榮春的《祖國與同胞》、鍾理和的《笠山農場》等是代表性作品。此一時期因抗戰的延續及國共惡鬥所造就的戰鬥文藝實爲政策下之產物，軍中作家爲持續人民的抗敵情緒，總是以激昂的語調、煽情的文字來鼓舞民心，希望藉此激發鬥志，反攻大陸。大陸來台的作家夾雜著複雜的故鄉情懷及戰爭時的苦難記憶，描寫出濃郁的故鄉情仇作品。台灣本土作家則亦以或激動、或平和的文字將台灣本土情懷與與戰爭之血淚創傷相互接合。總之，在如此特殊時代背景下，日治時期新文學的「逆反精神」在這裡是較難看到的。

## 三、鄉土文學論戰

五、六0年代美國政、經、文化的強勢介入，以及國民政府白色恐怖的政治手段影響下，探討個人心靈底層的現代主義猛然躍升爲各類文藝之主流。知識份子於文學方面全面吸取西方自象徵主義以降的現代主義各種創作手法，避免正面觸及政治禁忌，造成了台灣現代主義文學長達二十年的霸權期。然而自六0年代以來台灣的社會發展狀況，就經濟上，政府致力於發展民間工商業，培養民間中小企業家，相對於著工商經濟的蓬勃發展，台灣農業卻逐漸衰落，農民收入大量減少，在這樣一個經濟環境下，六0年代的台灣社會已經初步發出關懷農民的聲音，追求社會公平、反省經濟政策的意識於焉產

生。到了七〇年代的台灣，因外交接二連三的受到挫折、台灣的國際前途堪慮，更進一步促使政經改革的聲音震天作響。

七〇年代初期台灣歷經美國尼克森總統訪中、台灣退出聯合國、中日斷交、釣魚台事件……等等接踵而來的外交挫敗，引起了知識份子對台灣前途命運與大眾生活的關心，其中釣魚台事件更激起大學生發起各種保釣示威行動。釣魚台事件喚起了學生民族意識的覺醒，開始更加關心國家民生問題，以及積極對政治、社會發表意見。當時的內政有許多尚待解決的問題，經濟上經過了六〇年代高度工商發展而造成農業衰落；至於政治上，當政者年事已高，政壇需要全面的世代交替，青中層存在著要求參政的需求。知識青年認為因應外交困境只有厚實國力一途才得以自保，因此要求內政必須革新，大學生於是發起各種愛國運動與社會服務團體，並且創辦《大學雜誌》。《大學雜誌》扮演著要求政治改革的中心要角，要求進一步民主化與現代化的制度、更開放的社會與改選中央民意代表、晉用青年才俊等種種內容。於是，一股因反帝國、反資本主義而形成的「回歸鄉土」的民族思潮開始全面延燒。

民族意識的高漲推進台灣人尋根的動力，台灣人民開始反思六〇年代以來的西化趨勢，並且對台灣傳統文化、文學、與藝術重新予以定位以及肯定。1972~1973年間許多「鄉土」取向的文學作家因對於現代詩的模仿西方、逃避現實，以及語言的晦澀難懂，提出批判，其中以關傑明及唐文標最具火力，尤其對於余光中的「文化買辦」批判至為嚴厲，因而引發了「現代詩論戰」。另一方面，由於知識份子對於「土地與人民」的認同，而對於日治時期的台灣作家重新投以關懷眼神，開始研究這些抗日文學，再加上主導文化的《中外文學》、《文季》、《幼獅文藝》等刊物挖掘楊逵、鍾理和作品，引發學術界的熱切討論，接著《夏潮》雜誌又一系列報導賴和、楊逵、吳新榮、吳濁流的作品，加以葉石濤於《台灣文藝》發表一系列鄉土作家之論述，台灣鄉土文學遂成為知識份子關心的重心。

1977年4月份的《仙人掌雜誌》專輯上刊載幾篇有關「鄉土文學」不同立場的文章，引爆了「鄉土文學論戰」。在王拓題為〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」——有關「鄉土文學」的史的分析〉一文中，他認為鄉土文學的興盛是可喜的現象。他說：

為了反對帝國主義，在文化上便自然要求對本位文化重新作一次新的認識、估計與肯定，以作為新本位文化的基礎；為了反對壟斷社會財富的少數寡頭資本家，自然會對現行的經濟體制下各種不合理現象加以批評和攻擊，自然要對社會上比較低收入的人賦予更多的同情和支持。（43）

由於當時的農村經濟在國家政策的衝擊下逐漸衰落，因此描寫農村的便充滿了民族主義與社會意識情感。而由於關懷台灣本土人民的普遍生活不能僅限於某一特定區域而已，所以其主張鄉土文學的書寫對象，不應該僅包括所謂的農村文學，還應該包括以描寫都市生活為主的社會現實文學，所以他建議以「現實主義文學」這個稱謂，來取代「鄉土文學」這個標誌（44）。基於此，銀正雄則認為六0年代純樸的「鄉土文學」才是本來的「鄉土文學」，他以〈墳地裡哪來的鐘聲〉一文大力批評王拓之〈墳地鐘聲〉小說，認為其所謂現實文學的面貌已「有變成表達仇恨、憎惡等意識的工具的危機」（45）。朱西甯則從另一角度批判鄉土文學，他在〈回歸何處，如何回歸？〉中認為：提倡「鄉土文學」的人氣度和視野狹隘，縱使鄉土文學能流行一時，「只怕終於將會成為流於地方主義，難望成其氣候」（46），認為過於強調鄉土有可能流於地方主義，而且部分鄉土文學論者對台灣意識的過度強化，也有分離主義、主張台灣獨立的疑慮。

同年8月，《中央日報》總主筆彭歌在《聯合報》上發表〈不談人性，何有文學？〉（47）一文，針對王拓所主張的「現實主義」文學論，以及構成尉天聰、陳映真等知識人論的基礎社會觀提出強烈批判，指責他們「不辨善惡，只講階級」，和共產黨的階級理論掛上鉤。緊接著余光中也在《聯合報》上發表〈狼來了〉一文，一口咬定台灣的鄉土文學就是繼承中國大陸的「工農兵文學」，其中若干觀點和毛澤東的〈在延安文藝座

---

43 王拓〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」－有關「鄉土文學」的史的分析〉，尉天聰《鄉土文學討論集》，台北市：長橋、遠流出版，1978年，p.100~119

44 王拓〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」－有關「鄉土文學」的史的分析〉，尉天聰《鄉土文學討論集》，台北市：長橋、遠流出版，1978年，p.119

45 銀正雄〈墳地裡哪來的鐘聲〉，尉天聰《鄉土文學討論集》，台北市：長橋、遠流出版，1978年，p.193~203

46 朱西甯〈回歸何處，如何回歸？〉，尉天聰《鄉土文學討論集》，台北市：長橋、遠流出版，1978年，p.204~226

47 彭歌〈不談人性，何有文學？〉，尉天聰《鄉土文學討論集》，台北市：長橋、遠流出版，1978年，p.245~255

談會上的講話〉，竟似有暗合之處。余光中的這篇〈狼來了〉發表以後，一時之間被喻為「血滴子」的大帽子在文壇弄得風聲鶴唳，瀰漫著肅殺的血腥氣息。

面對反鄉土文學派作家的猛烈砲火，這些鄉土文學的擁護者當然必須全力反擊。王拓首先澄清鄉土文學與工農兵文學的關係，並繼續堅持現實主義文學那揭露社會黑暗面的態度與作法。他說：

把社會的問題和矛盾正確地反映出來，不但不會造成社會的不安和分化，相反的，這樣才能正確並順利地解決問題和矛盾。掩蓋問題和缺點是會導致問題惡化，擴大缺點，甚至會導致整個社會的潰爛和死亡的。（48）

另外，胡秋原也反駁彭歌之論調，主張任何人都應該對因不滿現狀而生的批評採取包容的態度，以維護文藝自由。他又提出「鄉土文學」實是對台灣的反民族主義、崇洋媚外及資本主義等問題所發出的反感與不滿，反批彭歌反對鄉土文學的立場是因其「支持、同情」這些弊病的緣故。陳鼓應更於〈評余光中的頹廢意識與色情主義〉中攻訐現代派作家。他說：

聯想幻想潛意識的過份膨脹，是現代文學、藝術的重要特質之一                      現代詩是一種病的文學，是現代工商業社會下被扭曲灼傷空虛化的心靈囁語。（49）

這段話即在強調現代主義文學的逃避現實，是一種只注重個人心靈幻想的病態文學，而忽略了現實生活中的真實感受。至此，我們或許認為台灣的文學界已藉由鄉土意識的正反論辯一分為二，形成鄉土文學與現代主義文學的理念之爭。但事實並非那麼單純，主要在於鄉土文學陣營裡也存在著不同的思想路線，而引發了另一個意識型態的鄉土文學論爭，此即是「台灣意識與中國意識」的立場堅持。

---

48 轉引自〈當代台灣文學的論戰：70年代鄉土文學論戰〉，<http://dcc.ndhu.edu.tw>

49 轉引自〈當代台灣文學的論戰：70年代鄉土文學論戰〉，<http://dcc.ndhu.edu.tw>

1977年五月，葉石濤於《夏潮》十四期發表〈台灣鄉土文學史導論〉，這篇文章成爲了此路線之爭的導火線。他在文中說到自己台灣意識的立場：「台灣的鄉土文學應該是以台灣爲中心寫出來的作品」，並且認爲作家應具有「台灣意識」，而所謂台灣意識是指「居住在台灣的中國人的共有經驗，不外是被殖民的、受壓迫的共通經驗。」（50）在這樣的標準下，葉石濤除了批評了當時一部分留美作家的「流亡文學」作品，是缺乏台灣意識的，更突顯了其「在台灣的台灣文學」觀點。

陳映真隨即以筆名許南村在『台灣文藝』第五十五期發表〈鄉土文學的盲點〉，批判葉石濤只強調台灣文學的「台灣立場」、「台灣意識」是「曖昧而不易理解的」。陳映真在〈鄉土文學的盲點〉結論說：

台灣這一地區，在其殖民地社會的歷史階段中台灣的中國人民反對帝國主義、反對封建主義、追求國家統一、民族自由的各種精神歷程為內容，那麼，它便首先是中國近代史上追求中國的獨立、和中華民族徹底的自由的運動中的一部份。只有從局部的觀點看，在對抗日本侵略者的層去看問題時，有反抗日本的、反和日本支配力量相結托的台灣內部封建勢力的『台灣意識』；但從中國全局去看，這『臺灣意識』的基礎，正是堅毅磅礴的『中國意識』了。（51）

陳映真所擁有的中國歷史視野與統一的思想立場，自然對於葉石濤主張的「台灣意識」不以爲然，從此，「在台灣的中國文學」與「在台灣的台灣文學」各自走自己的路。由此可知「本土」這個認知仍然隱約之間側身於「中國」符號之下，在當時雖未正式浮顯爲一種抗爭場域（52），卻爲日後政治上糾纏不清的省籍情結及統獨意識紮下深厚的論辯基礎。

鄉土文學之激辯後來更擴大至經濟及民族主義的層面。在經濟方面，鄉土文學論者所關注的是如何調整經濟發展與經濟平等的問題，以及如何調整對外資的依賴與經濟自

---

50 葉石濤〈台灣鄉土文學史導論〉，尉天聰《鄉土文學討論集》，台北市：長橋、遠流出版，1978年，p.69~92

51 陳映真〈鄉土文學的盲點〉，尉天聰《鄉土文學討論集》，台北市：長橋、遠流出版，1978年，p.93~99

52 陳明成碩士論文《陳芳明現象及其國族認同研究》，2002年，p.121

主等問題。王拓一方面肯定臺灣經濟發展，一方面提及發展背後所衍生的種種問題，包括了外商與「殖民經濟」等議題。陳映真也在〈文學來自社會反映社會〉中說到：

七〇年代以前，台灣不論在社會上經濟上文化上都受到東西方強國強大的支配。在文學上，也相應地呈現出文學對西方附庸的性格。（53）

台灣從日治時代的被壓迫，接著遭到國民政府的威權統治，後來受到美援的支配，美援斷絕後又受到日本經濟傾銷，形塑了人民可悲的殖民地性格。黃春明的〈蘋果的滋味〉就是在批判此種現象。

王拓的經濟觀讓當時的經濟學者孫震加入批判的行列。孫震認為王拓論斷臺灣「殖民經濟」、「買辦經濟」的見解違背事實，並譴責王拓對臺灣經濟的描述會破壞社會的團結，對於王拓指責臺灣成為日本的加工區論點，則提出加工出口是使台灣經濟成展的必要策略。對此王拓又提出反駁。他指出台灣當前的經濟政策，是以「跨國企業」的形態來「控制落後國經濟」的「新帝國主義」。為求經濟自主，他主張「在精神上，思想上具備強烈的自立自主的意志及願望」。而在民族主義之論爭方面，長久以來民族主義一直是擁護鄉土文學的重要支柱。齊益壽認為台灣的「鄉土文學」對外來文化、文明有鮮明的批判，是本土文化再也無法忍受外來文化之壓迫與侵蝕時，開始覺醒、反抗的一種文學（54）。陳映真在其論述中也再三強調「鄉土文學」中的民族主義特質。石家駒更從近代亞洲受帝國主義侵略下，追求民族自由的民族運動歷史說起，斷言「鄉土文學」是「中國民族主義文學在台灣目前階段中的重要文學形式」，反駁了對「鄉土文學」之地域色彩存有懷疑的觀點。他強烈斥責了大漢沙文主義式、文化主義式的民族主義文學，指摘朱西甯的思想抱有中原文化比週邊文化優越的偏見，是另一種「中原沙文主義」，易煽起台灣人的「孤兒意識」（55）。

於是，一場原本是關於文學和社會現實關係的討論，終於引起國民黨官方的注目，

---

53 陳映真〈文學來自社會反映社會〉，尉天聰《鄉土文學討論集》，台北市：長橋、遠流出版，1978年，p.53~68

54 轉引自〈當代台灣文學的論戰：70年代鄉土文學論戰〉，<http://dcc.ndhu.edu.tw>

55 轉引自〈當代台灣文學的論戰：70年代鄉土文學論戰〉，<http://dcc.ndhu.edu.tw>

而主動開始攻擊所謂的鄉土文學作家。單單是國府官方以及《中國時報》和《聯合報》兩大報，從 1977 年 7 月 15 日到 11 月 24 日為止，就有五十八篇文章攻擊鄉土文學。國府官方也曾將這些批評文章的部分整理出版，叫做《當前文學問題總批判》。1977 年 8 月 29 日，國民黨為此召開第二次文藝會談，共有 270 多人參加，而所有「有問題」的作家，都未被邀請參加該次座談。當時擔任中華民國總統的嚴家淦，並出面大聲疾呼，要作家們「堅持反共文學立場」。1978 年 1 月，在臺北召開的「國軍文藝大會」上，楚崧秋期待文學界要平心靜氣、求真求實，共同發揚中華民族文藝。總政戰部主任王昇則強調要團結鄉土，鄉土之愛擴大了就是國家之愛、民族之愛。這次大會意味著官方對鄉土文學批判的終止，也為「鄉土文學論戰」畫上了一個暫時的休止符。

#### 四、美麗島事件

1978 年底的一場中央民意代表的增額選舉，由於美國宣布將與中國建交，與台灣當局斷交而告停辦。黨外候選人於選舉中止期間擬擁民主運動前輩余登發為首，進行聯誼串連，不料國民黨統治當局以「知匪不報」為由，逮捕余登發父子，引發後續一連串的抗爭行動。1979 年上半年起，朝野之間形成劍拔弩張之勢。就在這種緊張的氣氛中，於 1979 年 3 月間，黃信介提議創辦一份「黨外」機關報的構想，至 8 月 16 日，美麗島雜誌正式創刊，由黃信介任發行人，許信良為社長，呂秀蓮、黃天福為副社長，張俊宏為總編輯，該社幾乎網羅當時「黨外」的主要代表人物。《美麗島》雜誌在全台各大城市分別設立分社及服務處，而其一連串的群眾聚會，開始引起國民黨統治當局相當的敏感與不悅。

12 月 10 日這個全世界自由國家都尊重的「國際人權日」，對台灣而言，卻是一個痛創的日子。該日晚間，《美麗島》人士在高雄市新興區大圓環舉辦國際人權日紀念大會，吸引了數以萬計的群眾參加。然而此次聚會因國民黨政府以將舉行演習為由，宣佈當日禁止任何示威遊行活動而未通過申請，因此當遊行隊伍出發後，鎮暴部隊也隨之出動，包圍各大圓環，終於釀成一場警民大衝突。這次大衝突的結果，約有近百名憲警受傷。

13日清晨，警備總部採取霹靂行動，以「叛亂罪嫌」逮捕美麗島首要人員（56），其中也包括了文學界中的「使命文學論」作家：王拓及楊青矗。

這場政治大逮捕，除了使台灣的政治環境走向更對立的朝野態勢，也迫使鄉土文學進入一個完全不同階段。在此次的政治事件中，使得原本即紛爭不斷的鄉土陣營終至分裂，例如宋澤萊成爲了完全的本土論者，與提拔他的陳映真反目成爲論敵，但也藉由不同立場的激烈爭辯，促使了台灣本土意識的快速昇高。鄉土文學陣營裡原本就有統獨立場的矛盾存在，然而當時的政治環境不允許鄉土文學陣營分化，大家都儘量節制，防止事態擴大。然而美麗島事件以後隨著本土意識急遽成長，表面和諧已不可能再維持，此後本土意識的省籍作家乃繼續高舉鄉土文學旗幟爲貧窮鄉土民眾說話，一方面則攻擊國民黨的高壓統治，轉型爲政治小說；而陳映真則轉而寫他自己的第三世界小說，企圖在小說中證實台灣殖民經濟本質，以及在這一經濟型態下台灣的中國人的墮落。台灣的鄉土文學發展至此，已偏離原本的主題越來越遠。

## 第二節 鄉土文學作家之批判意識

鄉土文學被視爲是現代主義的反動，其批評現代主義文學最有力者，即是其無法反應社會現實，只注重個人內在心靈之探索，有逃避現實的意味。從七〇年代後期展開之鄉土文學論戰的過程中，即可瞭解到鄉土文學論者所關注的焦點——社會現實。而爲了表達對社會現實的關心，除了描述記錄真實生活之面貌外，更應該揭露出社會中所存在的不公不義，以及因不合理的制度、政策所衍生出的各種問題，如此才能切中時弊，深得民心。葉石濤就認爲我們的寫實文學應該是有「批判性的寫實」才可以，而寫實主義要能發揮它的真價，就在於反對體制的叛逆所產生的緊張關係存在的情況下，始有可能。的確，要使社會寫實文學的內涵能向縱深拓展，僅描寫社會活動外貌是不夠的，必須更深層的挖掘、剖析社會內部的真正問題而加以批判，並用自身獨到的文學語言呈現出來，方能將文學的功能性及藝術性發揮至極，此即七〇年代標榜的鄉土文學所極力追

---

56 李筱峰〈美麗島事件的回顧與省思〉，<http://taup.yam.org.tw/>

求的基本精神，也是鄉土文學能帶動時代風氣及延續香火的重要指標。以下即針對七〇年代幾位最具代表性之鄉土文學作家的作品，探討其中所隱含之批判意識，並以此為一典範，與日後所興起之鄉土寫實繪畫做內涵層面之比較。

### 一、陳映真

陳映真，本名陳永善，1937年出生於台灣苗栗縣竹南鎮。1968年，正當陳映真接受一個「國際寫作計畫」的邀請動身赴美之際，被以「閱讀毛澤東、魯迅的著作」、「為共產主義宣傳」的罪名逮捕，判刑七年。出獄後，陳映真有感於社會生態的急遽轉變，乃堅定地走上了現實主義文學的創作道路。1977年，台灣文學界因對鄉土文學觀產生了歧見而展開一場大論戰，陳映真毅然決然地站在維護鄉土文學的這一方，以多篇評論有力地回擊了反鄉土文學陣營對鄉土文學的圍剿，鞏固了鄉土文學深耕台灣的基礎(57)。

陳映真的創作生涯依作品之風格、選材可細分四個階段(58)，1959到1965年是他作品的第一階段，多為充滿憂鬱、苦悶的作品，尤其是在1959~1961年間他投稿於《筆匯》月刊時的作品最為凝重。其後發表在《現代文學》的作品，則以較為理智而略帶嘲諷的文學色彩取代了感性而蒼白的灰暗色調。此時期他因受到當時「西化」狂潮的影響，將早期抒情風格套入現代主義的象徵架構中，以寬廣的角度看待台灣問題，企圖扮演橋樑的角色，這樣的思想意念在小說〈將軍族〉中表露無遺。1966年以後，陳映真的作品轉為理性的反省，這時期的作品發表在《文學季刊》中，文字開始轉為清晰明朗，嘲諷和現實主義取代了過去長時間以來的感傷和力竭、自憐的情緒，他的問題意識更為鮮明，開始批判起六〇年代趕流行的知識份子之淺俗孤絕(59)，此為其第二階段，從〈唐倩的喜劇〉中即可窺探出這時期之風格轉向。

第三階段是1978~1982年間所創作之作品。1975年蔣中正總統去世，陳映真因而得以特赦出獄。他卻發現台灣的社會結構已經變了，因政府經濟政策的導向，使得台灣已

57 〈台灣文學作家系列——陳映真〉，<http://www.rti.org.tw/>

58 周永芳碩士論文《七十年代台灣鄉土文學研究》，民81年，P.106

59 〈台灣文學作家系列——陳映真〉，<http://www.rti.org.tw/>

從農業社會轉型為工商社會。台灣到處可以看到做為美國與日本加工廠的機構林立。這種新的外來的經濟殖民，或者說是新的帝國主義，無疑的影響到台灣社會的價值取向與心理的深層結構，因此觸動了陳映真開始以跨國企業對台灣社會造成之影響為寫作主題。此也是其呼應七〇年代鄉土文學運動最清楚的明證。第四個階段則是從 1983 年迄今，政治型態的小說對應著政治事件的爆發而成為他文學創作的主調。從描述五〇年代台灣政治中的肅清活動，到對統獨議題的選邊站，在在都表明了他在這個時期對政治環境的關心，也足以看出其對社會在不同時代面臨轉型的體驗，要較其他作家更為突出的（60）。

陳映真在不同的文學階段中都有他不同的信念訴求或是批判主題。以其 1964 年發表的作品〈將軍族〉為例，故事中的男主角「三角臉」是 1949 年大陸淪陷後隨軍來台的退伍軍人，而女主角「瘦小丫頭」則是台灣鄉下被賣給人做養女的逃家女子。他們同在一個軍中康樂隊工作。他們代表了外省族群與本省族群的下層，因「同是天涯淪落人」而彼此關愛，暗示了超越族群界線的可能。這篇小說藉由不同省籍的人物交會，表達出陳映真企圖在經歷二二八事件後所造成的省籍隔閡鴻溝上，建造一座得以流通的橋樑之心意。而整個故事最後以悲劇收場——男女主角雙雙自殺，更可以說是對當時這個社會的無言抗議，也顯露了陳映真在這個階段中灰暗的心靈。在這個時代的情境下，陳映真小說的主題意識與小說中跨越族群的人物選擇，是顯得特別有意義的（61）。

再看看〈唐倩的喜劇〉這篇小說，此為其第二階段文學風格之力作。他以嘲諷的筆調描寫當時台灣知識份子虛華淺薄的作風，並對所謂的「存在主義」、「邏輯實証論」所引起的盲目跟從，多所批評。這樣的一個為追求理想現實世界而衍生的左翼批判思維，遂成為他被捕入獄的潛在基因。七〇年代陳映真的創作重心因著社會的快速變遷而急遽轉向，開始從經濟的層面切入台灣社會。美、日資本從五、六〇年代即開始陸續進入台灣，如此跨國經濟雖促成台灣的快速成長，卻也因而造成中西文化衝突、民族自信心喪失以及價值觀扭曲等社會問題。時序進入鄉土文學標榜之現實主義沸騰的時代，陳映真

60 周永芳碩士論文《七十年代台灣鄉土文學研究》，民 81 年，P.111

61 洪銘水〈駛向南方的夜行貨車－陳映真【夜行貨車】〉，東海大學中文系文學講壇，  
<http://virus.thu.tw/~chinese/>

乃懷著滿腔熱血，用自己的筆鋒刻劃出跨國企業對台灣社會造成的各種影響，《華盛頓大樓》系列即是以這樣的主題意識發展出來的作品。陳映真筆下的華盛頓大樓，高聳、眩目地矗立在台北街頭，「這個辦公大樓，就像資本主義一樣，象徵著權勢、力量、地位，人站在它面前，顯得渺小無比，無力與之拮抗」。陳映真盡可能地將大樓的優點描寫出來，以凸顯資本主義下的種種優勢，「但大樓裡發生的幾個幻滅的經驗和醜惡的鬥爭，以及企業內部的腐敗和虛偽，多少也諷刺了資本主義的金玉其外，表面的富饒豐盛彌補不了樓中人的空虛心靈」(62)。

陳映真的《華盛頓大樓》系列，足以勾勒出台灣當時資本主義化的時代現象，更可以藉此看出他在柔和卻堅定的語調下，隱含的深切反省之意。在此姑且不論他後來備受爭議的政治傾向，其兼富思想性、批判性及藝術性的小說型態，著實是當今台灣文學界中難得的佳作，徐復觀先生甚至為文盛讚其為「海峽兩岸第一人」，由此足見他的非凡成就。

## 二、王禎和

王禎和 1940 年 10 月 1 日生於台灣省花蓮市，從小在花蓮長大，十八歲以前，沒有離開過花蓮，花蓮的一草一木，人、事、物的變化深深地烙印在他童年與少年的記憶裡，因此他的作品中大量的以花蓮為背景做為其創作取材。

王禎和的作品分期，可以其名作〈小林來台北〉為界線分成前後兩個階段：在前期階段，雖然受到當時現代主義文風的影響，然而他卻已經流露出濃厚的鄉土氣息，例如他的第一篇短篇小說〈鬼.北風.人〉，雖然仍帶有幾分現代主義意識流的技巧觀念，但其獨具特色的方言運用，以及對人物形象之形塑，和外在環境的描繪方式及氣氛營造，都已悄悄地將鄉土文學開啓了一道門縫，並已蘊含了他成熟期作品的重要因子。這個階段王禎和大部分作品的題材是鄉土的，但是技巧卻仍帶有西方文學的色彩，雖然如此，

---

62 轉引自周永芳碩士論文《七十年代台灣鄉土文學研究》，民 81 年，p.151

仍足見其落實鄉土的堅定信念。

從〈小林來台北〉這篇小說問世後，王禎和的寫作風格即有明顯的轉變。這件作品寫於七〇年代，在這個階段，由於韓戰、越戰的爆發，世界兩大超極強國間持續不斷的冷熱戰，在美、日經濟支配下，臺灣從舊殖民地淪為新殖民地，使得臺灣在政、經、文化等方面的發展呈現畸形態勢：政治上的不安使得原來具有官僚特質的資本主義更顯現出它的買辦依賴性格；在找不到出路之下，這種資本主義的成長面可讓人驚為奇蹟，事實上，它的真實內容是到處瀰漫享樂主義的都市肥大症的氣氛（63）。在這樣的時代背景下，王禎和開始將文學的觸角伸向台灣社會，取材以人物的個人遭遇、對生命和人性的揶揄或同情，以及對社會現實的指責與抗議為主，轉變為社會寫實的風格。〈小林來台北〉是王禎和藉由一個鄉下來的純樸青年——小林，在充滿資本主義印記的台北所遭遇的各種情況，所抒發出從美國回來後對台灣社會轉變的不適與不滿，也正好對七〇年代台灣社會的過度資本化、工業化做出及時的反應。

在〈小林來台北〉之後，王禎和撰寫了他生平的第一部長篇小說——《美人圖》，這是延續〈小林來台北〉的故事發展，背景是在中美斷交前後，在 UPT 航空公司所發生的種種事情。呂正惠將這兩件作品合稱為「小林三部曲」，認為這是王禎和後期小說中最為傑出的作品（64）。《美人圖》主要在反映五、六〇年代臺灣社會崇拜美國人的媚態，王禎和在這篇小說中運用他特殊的小說語言，達到主題需要的滑稽感與諷喻效果，例如他說：

「『美人』指的是一些嚮往美國，自認是高等華人的人；另一方面，『美人』是醜的反諷，指一些唯利的、沒有人性的人。」（65）

王禎和總是利用這類一體兩面的雙關用語，毫不掩飾地寫出他對這個惡勢力群體的道德譴責。而他在「小林三部曲」中對外來勢力入侵本土所作的省思，正是七〇年代台

---

63 張玉秋〈王禎和的小說世界研究〉，<http://web.nuth.edu.tw>

64 周永芳碩士論文《七十年代台灣鄉土文學研究》，民 81 年，p.96

65 張玉秋〈王禎和的小說世界研究〉，<http://web.nuth.edu.tw>

灣鄉土文學之精神所在。

王禎和以台灣社會現實問題做為小說故事的例子比比皆是，在小說中有向炎涼世態低頭的代表人物，或是不合理的社會意識代言人，甚至是揭露大部分人所表現出愚昧無情的社會群體行爲。在〈伊會唸咒〉裡，街坊鄰居口耳相傳地說著阿緞會作法念咒，眾口鑠金的情況下，阿緞只能在鄰居的尖牙利齒下苟活。這故事深刻的反映出在大眾知識水準低落、過於迷信的時代，人心是最容易動搖的（66）。《嫁粧一牛車》是以台灣農村為背景的小說作品，作者以喜劇形式描述鄉野村夫悲劇性的情愛故事，透過揶揄、嘲諷甚至冷酷的筆調反映出台灣底層小人物的命運觀：患有耳疾的鄉下人萬發，為了擁有自己的牛車，不惜將妻子與外人共用，並將以此換來的牛車繼續維生，而民間的流行語則反將牛車謔指為嫁粧，在令人哭笑不得的喜感中造成既是又非的詭譎情境。

王禎和在作品中想要傳達的意念很多，從社會福利、教育問題、移民熱潮到政治運作（67），再從早期以階級對立為出發點的社會批判，到反西化風潮的國族意識，以及七、八0年代對本土感情的著墨，都一貫相同的表達出對市井小民的關心之意。而相對於這些卑微而又真實自然的小人物，王禎和大力嘲諷批判的則是那些被都市文明所操縱的知識份子及中產階級。王禎和雖自認為自己不是鄉土派的文學作家，但他始終能捕捉到時代的呼吸，尤其是六、七0年代台灣面臨嚴重轉型時期，他用文學作品披露各種社會問題的作法，無疑是鄉土文學運動標榜的主要精神。

### 三、黃春明

黃春明是台灣鄉土小說中最具代表性的作家之一，他的小說是從日常生活裡孕育出來的，生活中的人、事、物，他寫來有血有肉，好像就發生在自己的周遭，讓人看來備覺親切；而他描寫社會中小人物的喜、怒、哀、樂，以及他們面對生活的掙扎而呈現的生命活力，更是讓人刻骨銘心。當然這樣的一個關懷鄉土的思想信念，除了用清新純真

---

66 張玉秋〈王禎和的小說世界研究〉，<http://web.nuth.edu.tw>

67 張玉秋〈王禎和的小說世界研究〉，<http://web.nuth.edu.tw>

的文學語句形塑出台灣鄉土的感性面貌，理性批判現實社會的弊端更是其文學中少不了的重要元素。

1939年生於宜蘭的黃春明，三十歲以前除了念屏東師專時離開過宜蘭一段時間，其餘的成長時光大多待在故鄉，也因此宜蘭成爲他文學取材中經常所見的重要場景。1966年黃春明離開故鄉北上，來到台北這個繁華城市謀求發展。也從這個時候，他才因爲城鄉之間的差距而真正體會到民間生活疾苦。因此，他開始想起故鄉的青番公、甘庚伯、阿盛伯、憨欽仔，原來他們在更困難惡劣的環境下都堅強地活過來，從此他的心境已投向這些卑微可敬的鄉間小人物，開啓了他那同情弱者的文學走向，並進而獲得「小人物代言人」的稱號。七〇年代後期，鄉土文學論戰前後，黃春明的小說風格有了明顯的變化。他對自己風格的轉變有如下的說法：

自從我看清自己的過去，認識了自己與整個社會的關係，我的心靈才有一點成長，也開始會多做思想，無形中，作品也慢慢地有了轉變，寫的東西不再考慮文學通的掌聲，也不投文學通的趣味，於是從 魚 一變，就成為 蘋果的滋味、 莎啞娜啦.再見 這類的作品了。（68）

他的創作主題開始對從鄉土人、事、物的細述，轉向對台灣處境的關注，故事背景也從鄉村走向城市，表現出鮮明的批判意識。〈蘋果的滋味〉、〈莎啞娜啦.再見〉、〈我愛瑪莉〉等作品即在批判社會上所瀰漫之崇洋媚外風氣，以及美、日帝國主義對於台灣強勢經濟支配下所引發的各種問題。

〈蘋果的滋味〉發表於1972年，文中敘述工人江阿發被一位美軍上校駕車撞倒，因而失去雙腿。此看似不幸的事件，卻因其獲得一筆可觀的贍養費而使得貧困的生活有了轉變，甚至他的啞巴女兒還獲得赴美唸書的機會。江阿發這樣的遭遇，如同他吃下美國蘋果的滋味一般，酸酸澀澀、泡泡的、假假的感覺，是其他人所無法體會的，因此竟還換來時人欣羨的眼光，如此荒謬的心態足以顯現當時台灣媚美的社會風氣。〈我愛瑪

---

68 黃春明〈一個作者的卑鄙心靈〉，台北市：《夏潮》雜誌社，1978年，p.61

莉〉是描寫主角人物陳順德對洋人老闆百依百順的奴性心態與作為，甚至為凸顯這種作法之光榮心理，乃在洋老闆要返美之際，向其要來名為「瑪莉」的狼狗飼養，以滿足自己能跟隨並擁有美式生活品味的虛榮心，大大的諷刺當時許多台灣人的買辦性格，充分表露出黃春明對這種崇洋媚外心態所產生的奴性光榮之批判意識。〈莎啞娜啦·再見〉則是將眼光轉向日本經濟勢力的侵略，故事中對日本商人來台買春的荒淫行徑及貪婪心態，做最無情的批評與嘲弄，除了藉此諷刺當時國人對日本的崇拜心態，總認為「國外的月亮一定比較圓」，同時也透過故事中台灣人對日本人的言語揶揄與抨擊，企圖振奮中國人日漸淡忘的民族自尊，以喚起民眾對現實情勢之警覺心。

對於黃春明而言，文學是不可以和人生脫節的。他認為寫作應該與自己的生活，自己生存的社會有關才有價值，甚至文學應該具有推動社會進步的功能與責任。也就是基於這樣的創作觀，黃春明的小說總是執著於他土生土長的環境，小至他的故鄉宜蘭，大至他的國家台灣，都是他作品演出的最佳舞台。為著扛起文學社會責任的旗幟，他更是將視野擺向社會底層的小人物，將自己的同情心施加於這些需要關注的卑微角色，而將嘲諷甚至批判的眼光集中在都市或半都市化鄉村的支配者或中產階級，甚至是都市發展過程中所產生的新興階級上（69）。這就是黃春明純真本性的表露，他能透過文字，將他這份本性以文字傳達，勾起讀者感動與共鳴，也令讀者知恥反省，這也是黃春明文學的真髓。

#### 四、王拓

對於台灣七〇年代的鄉土文學運動來說，王拓算是一位開創新局的先鋒者，他一篇篇現實主義小說將當時台灣人民的視線重新拉回到最真切、最實在的生活中，這樣的「使命文學論調」為日後展開的鄉土文學論戰及後續的文學發展埋下相當重要的因子。

王拓本名王紘久，1944年出生於台灣北部基隆市的八斗子漁村，由於父親早逝，家

---

69 張瓊文碩士論文《黃春明與台灣鄉土文學運動》，民94年，p.103

境清寒，從小學開始，他就利用課餘時間在街頭賣冰棒，撿破爛幫助母親維持生計。青少年時代，他曾經在台電公司當過臨時工，也曾經在基隆碼頭當過苦力，儘管生活艱辛，王拓的學業卻一直名列前茅。高中畢業後，他考取公費的國立師範大學，然後又半工半讀完成了政治大學中文研究所的碩士學業，同時留在學校任教。才華加上努力，三十出頭的王拓在文學界和學術界都擁有美好未來。可能就是經歷過如此刻苦之成長背景，才使得他特別關注台灣社會中低階層的勞動人民。於是，熱心改革，關心社會的王拓，早已把國家民族的前途看得比自己的前途更重要，他爲了要解決漁民、礦工、農民、工人等生活問題，在 1978 年前後挺身參與了政治與社會改造活動，並因而在 1979 年的高雄美麗島事件中被捕入獄，直到 1984 年才獲釋。在獄中王拓仍然寫作不斷，寫了不少小說和兒童文學。出獄後的王拓雖然投身政治，以高票當選立法委員，卻始終沒有放下文學的彩筆，用更溫暖的手法與風格表達出一貫的鄉土人文關懷。

台灣的本土文學，尤其是寫實文學，在五、六 0 年代特殊政局的影響下，一直難以成長茁壯，枯澀的在陰暗處延續著萎縮的生命。王拓的《金水孀》小說細譜台灣鄉鎮母親永恆的形象，爲台灣文學開拓一個新方向，進而肇生了鄉土文學運動，是台灣寫實文學的一個新里程碑。這部小說所描寫的是一系列圍繞著台灣基隆海濱八斗子，這個依海爲生的小村落的故事。小說中藉由描述漁民生活的貧困、刻苦及堅韌的生命力，反映漁民的迷信、愚昧、無知、自私、無奈，刻劃教育界、知識份子或上階層人物的私慾、醜陋的行徑，以表現出處於工商社會拜金主義下個人的感傷及人性的扭曲。在王拓的這本小說中，並不講求過分文藻修飾的技巧，只是明白曉暢的吐露出每個主題清楚的面目。從節制而洗鍊的文字中，清晰的描寫出每個人物的情感、處境，也刻劃出台灣小人物的黑暗面與掙扎心境，以及對現實生活之無力感，充分展現了寫實文學魅力。像在〈炸〉一文中，男主角之所以賭博，正顯現著貧窮人物在微薄收入之外，難免的貪欲，這份貪欲雖然令人不齒，但其後卻也隱含著「只要贏一把，妻小就好過了」的親情想望。然而，在賭輸之時，爲維繫妻小的生活開支，主角只好毅然決然走上「炸魚」一途以求暴利，只是，炸魚一來危險，二來炸藥的取得也屬非法，既得小心使用，又得躲藏檢警搜查，如此鋌險之路，主角卻不得不走下去了。破碎的結局是可以預期的，在主角炸魚失敗，

急需醫藥費時，當初借錢給該家的春花，對於自己的算計，卻也起了「不忍」之心（70）。

另外王拓對現實與理想的矛盾所生之無奈也多所著墨，在小說〈一個年輕的鄉下醫生〉中正描述著這種無奈。一個醫生畢業了不選擇大醫院，卻回鄉開起小診所，面對貧窮的鄉親，他有許多的不忍，所以，減收、少收醫藥費以造福大眾。只是，相對於同學的飛黃騰達、相對於更高地位的出路，他必須以意義之偉大來說服自己。但是，面對鄉下人的自私、窮怕了的一毛不拔、貪小便宜，年輕醫生的理想不得不開始產生動搖，在他與同鄉朋友的對話中，顯露出這些巨大的衝突。小說最後收尾在「你不要再和我談什麼人道呀、理想啦，都是他媽的空話！」的激烈感嘆之後，年輕醫生依然不忍一位媽媽抱著小孩呼救前往救治，這種善良與自我利益之間、理想與現實之間的掙扎，著實令人感到悲傷（71）。

1977年九月王拓接著出版《望君早歸》小說集，此作品基本上是《金水孀》的延續，只是舞台背景從簡樸的漁村移轉到都市的商業社會，揭露台灣七〇年代新興工商業發展中的矛盾，繁榮掩蓋下的不幸。它描寫近代勞資關係的畸形發展，人事傾軋，商場上為達目的的種種手段，還有工商失調下，失業所造成的家庭問題，以及瀰漫各地的拜金主義等等。

王拓的小說，總是充滿著對這種貧困中人們的解析：他們因現實的造化所衍生的愚昧、迷信、疾病和絕望，以及他們對追求生活溫飽所表現出強韌的生命毅力；透過對小人物的深刻描述，揭發出台灣現實社會中黑暗的一面，以及底層生活面臨的種種問題。他冷峻的譴責態度就是希望通過文學的反映，使得政府當局能正視這些問題，俯身傾聽他們微弱的聲音。王拓對社會的關注，以及愛深責切的批判意識，就從這些娓娓道來的動人故事中真情流露。

---

70 江林信〈小人物的悲喜交響與生命關懷—讀王拓《金水孀》〉，《書評》雙月刊 62 期，p. 41~44

71 江林信〈小人物的悲喜交響與生命關懷—讀王拓《金水孀》〉，《書評》雙月刊 62 期，p. 41~44

## 五、楊青矗

楊青矗，原名楊和雄，1940年出生於台南縣一個世代務農的清寒家庭。他是戰後台灣本土文學的開拓者之一，其對台灣語文、台灣文學、乃至台灣工運、政治民主化都有極大的貢獻。他和王拓一樣，都是在七〇年代新崛起的作家，他們都因不滿時代的變遷所產生的各種社會弊病，而以使命文學作家的姿態，擔負起改造國家社會的重責大任。1979年更因美麗島事件共同入獄，促使他們轉向更為激進的政治言論，甚至熱烈參與各類民主運動，由此足見他們兩人理念之契合。

楊青矗在早期的作品中並沒有流露出濃烈的社會意識，例如其成名小說〈在室男〉即是描寫一個煙樓女子與一個初出社會的年輕男孩從相遇、相識而至相戀的愛情故事，是一篇劇情不落俗套而又至情至聖的難得佳作，但還未能嗅出其強烈反抗現實的氣味。然而從七〇年代中期以後，他的社會寫實風格逐漸強化。他開始取材六、七〇年代台灣工人悲苦的生活及心聲，《工廠人》即為以此背景為主題之代表作，是廣為人知的鄉土文學經典作品，也因而獲得「工廠小說家」之封號。在廣大讀者及文學評論家的鼓勵支持下，楊青矗愈發堅定其以工人為創作主體的寫作路線，持續用自己的筆鋒為著廣大工人群眾發聲，如1978年的《工廠女兒圈》以及《廠煙下》都是典型的以工人為題的小說。不過也因為他如此積極地作為，導致他後來涉及美麗島事件而坐政治黑牢四年之久。坐牢期間，楊青矗持續創造，完成長篇小說、短篇小說及散文等五十餘萬字的著作。

《工廠人》、《工廠女兒圈》以及《廠煙下》這三本小說是從整個大社會的角度看工廠問題，他將這個「工廠」擴大，因此司機、舞女、理髮師等人也都納入工人的層級，如此之作法實已超越了狹義的工廠意涵中「勞資雙方對立」的基本架構。楊青矗在以寫實之手法反映社會現實中「工人」生活的同時，也積極地尋求合理的方式來保障工人的權力。《女企業家》是他在獄中完成的長篇小說，也是台灣第一本以經濟發展為背景，反映戰後台灣企業家從農業社會，赤手空拳打天下的創業歷程之現實小說。這些作品都實在的印證了楊青矗要利用小說揭露台灣勞工生活的困境，並指陳出社會上許多不合理的現象。他在李昂的專訪時曾經提到：

這是一個變遷的時代，我從「草地囡仔」變成都市人，二十多年來，時時看到鄉村的衰微，都市的垃圾地長高樓，市郊的農地變黃金、建工廠；年輕人一窩蜂往都市跑，鄉村僅剩那些「沒有出息」的老頭，拖著老命，荷鋤耕種，種糧給年輕人吃，給都市人吃。都市人肥得不知道怎麼減肥，他們卻瘦得不知道怎麼增胖。我每次回鄉，看到那些荷鋤的阿伯阿嬤，五十出頭臉皮就皺得可以夾死蒼蠅，我會覺得每餐所喝的是他們血汗，吃得是他們的骨肉！有一種使命感要我寫下這些，為他們說話。（72）

就是基於這樣的想法，他說什麼也要為這些中、下階層的小人物代言。不過，作為一個現實主義的維護者角色，他的作品卻大都僅有描述事實而未能提出解決方案，容易因批判過度而流於情緒宣洩之嫌，也使得文學語句中那股含蓄隱約之美，因著「清楚的明示」而顯得單調、粗陋。

雖然在文學技巧上，楊青矗有許多受爭議的地方，但他是台灣自五0年代以來第一位以現代產業工人為主角，以工廠為背景，以工廠工人因制度上的缺失、設備上的不足及安全管理上的疏漏而呈現的焦慮和不安為內容的小說家。他的文字反映了現代工業在我們國民經濟中重要但又病態的地位，他對揭發社會黑暗、批評社會不公不義的強烈使命性格，滿布在小說雜論的字裡行間，這些都成為他作品的特色，也緊緊扣住了鄉土文學運動的基本精神。

## 六、小結

鄉土文學中對社會現實面之批判與諷刺，從上述幾位代表作家的作品中即可清楚窺見，無論是對經濟快速發展下的台灣社會病態面貌，或是美、日帝國主義在經濟上強勢的支配所造成的媚外醜態，以及社會底層人民在階級差異的擴張下卑委求生的無奈身影，都是這些背負著強烈使命感的鄉土主義作家所要揭露抗議的，因為他們相信文學的意義不該只是由空蕩華麗的語句所編織出來的虛無心靈呢喃，而更應該著眼於自己周遭

---

72 轉引自周永芳碩士論文《七十年代台灣鄉土文學研究》，民81年，p.118

所發生的任何情事，將生活的現實真切的反映出來，甚至給予當頭棒喝的批判，這才能賦予文學更深層且實在的內涵。這樣的思想意念帶動了整個七〇年代鄉土運動的熱烈發展，當然也喚醒了美術界沈溺於抽象風潮的空無心靈，轉而投身於鄉土意識的追求，只是這樣的追求是否有延續鄉土文學深入獨到的批判精神，是值得進一步檢驗與探究的，此部分筆者將在第六章做詳細之論述。

### 第三節 鄉土文學運動的影響

#### 一、本土意識的擴展

在鄉土文學運動的帶動下，「西」風「東」漸的情形已逐漸被現實主義所阻隔，其所強調的關懷現實生活的自覺性思維，成為當時最慷慨激昂，也最義正辭嚴的顯學。這樣的思想價值之所以成為主流，除了拜外在大環境所賜之外，更要歸功於鄉土主義者不斷地將這樣的思維，藉由文字和傳播媒體的擴散，使之流貫於整個台灣各層面，本土意識蔚為時代風潮絕對是必然的結果。

這樣的本土意識，反映在兩個層面上。一個是民族性情感，另一個則是現實性意義。在民族性情感方面，本土意識是建立在反抗外侮，建立民族自信心，以提高民族地位上。本土意識的形成之初，在外在環境上就是因為台灣在國際上一連串的外交失利後所激發出的民族意識，促使台灣人民正視自己的家園故土，用最誠摯關懷的心企圖去改善台灣的體質。這個以美國為首的西方世界為了自身的利益而出賣台灣的作法，已讓台灣處於世界的邊陲地帶，更因而讓台灣人民群起激憤，於是示威抗議的遊行不斷，目的就在於要表達出自己對這樣粗暴手段的抗議，以及對台灣政府懦弱無能的作為的反應。這樣的思想意識落實到文藝界，尤其是文學界，開始對任何有關於西方世界所傳入的文學形式及思想觀念做全面性的質疑，並反對任何形式的盲目西化。這樣的革命性舉動，除了與當時的回歸本土思維有關外，更是日漸升高的民族主義情緒催化使然。因此，黃春明的小說總喜歡拿美國人和日本人開玩笑，陳映真與王禎和的小說也少不了對美日帝國主義

的諷刺。他們除了要反應現實生活中受資本主義影響下的扭曲價值觀，更要提昇自己的民族高度，在同一個平台上與他們相提並論，並藉著諷刺批判的手段矮化對方的民族尊嚴。

這樣的民族情緒的延伸，在政治上、經濟上、文化上都很明顯地表露出來。在政治外交上，雖然世界各國不斷與中共建交，與我國斷交，但在民族意識的堅持下，台灣絕不會因為要獲得國際上多一點的朋友而與中共妥協，矮化自己的國家地位，反而繼續尋求外交突破，用自己的實力換取友誼與尊重。在經濟方面，台灣仍然憑著不服輸的民族情緒，自立自強，從六〇年代開始戮力發展工商業，推動十大建設，讓自己在經濟上雖沒有美國的奧援仍然出現了經濟奇蹟。1973年全世界爆發石油危機，台灣就是靠著雄厚的基礎建設而安然渡過。台灣人民的平均所得逐年提高、國民生產毛額逐步攀升，外匯存底更節節高昇，台灣的經濟在民族主義的堅定下，開創一波又一波的高潮。文化上的民族主義則展現在對歐美現代主義的排拒上。對於這個時期事事都要仰賴美國的台灣來說，文化上的依賴與汲取是相當普遍且被視為理所當然，因此才有現代詩等現代主義文學在台灣大行其道。然而因為民族意識的提高而對歐美列強所產生的仇視心裡，已逼使台灣知識份子斷然拒絕繼續盲目的西化，於是，現代主義文學作品遭到全面批判，而不論其作品是好是壞；原本多唱英文歌的校園中也興起一股民歌風潮，因為它是屬於我們自己創作的歌。

另外，在現實性意義上，由於鄉土文學運動所標舉的核心精神就是文學作品應反應社會現實，將文學的社會功能性彰顯出來。於是在政治上，因為外交局勢的挫敗、領導階層的老化與威權政治的弱化，知識份子紛紛興起改善政治環境的念頭，也將對現實生活的不滿發洩在前仆後繼的政治運動上。黨外運動人士在此時扛著社會改革的大旗衝鋒陷陣，藉著參選、當選凝聚許多人民的心聲，更獲得支持者的掌聲，這股改革氣勢已嚴重威脅到巨大頑固的國民黨政權。在經濟方面，隨著工商業的發達，資金的不斷湧入，使得台灣社會已從質樸的農業社會轉型為都市化社會。人民為了謀求生計紛紛往都市集中，造成鄉村人口外移、人口逐漸老化，生產力日漸蕭條；反觀都市人口群聚的結果，你爭我奪的功利主義日益興盛，投機取巧的金錢遊戲造成富者恆富、貧者愈貧，如此衍

生出來的貧富不均、勞工權益被忽視等問題成爲鄉土主義者最迫切關心的焦點。至於在文化方面，爲呼應反映現實社會的基本精神，針砭時弊的各式雜誌刊物紛紛出籠，從《大學雜誌》、《仙人掌雜誌》到《美麗島雜誌》都有著強烈的批判精神。而文學方面重視鄉土現實性的雜誌刊物如《文學季刊》、《龍族詩刊》等，也在此時表達現實主義的立場，反對現代主義文學的逃避現實。從政治到文化，現實性的本土意識已深植人民的心中。

本土意識除了以民族性與現實性兩條核心價值在台灣各層面擴展外，其地域性的意識型態亦相當明顯。例如在政治上，蔣經國在開創本土價值的手段上即是以大量採用本省政治菁英從政來彰顯，而音樂上鄉土歌謠的傳唱，亦是從地域觀念來著眼的鄉土運動。鄉土文學運動所引發的本土意識，已藉由各式的管道逐漸擴展到台灣各領域，它或剛落土、或已深根，總之，隨後而來的鄉土熱潮絕對是可以想見的。

## 二、政治文學繼起

從 1979 年美麗島事件之後，鄉土文學陣營產生了歷史性的重大變化。因政治上的惡意打壓，促使鄉土文學原創精神裡的民族意識，從對抗美、日帝國主義轉而反抗國民黨的威權壓迫。八 0 年代的作家如林雙不、宋澤萊、林文義、劉克襄、黃樹根、陳崑崙、莊金國、曾貴海、康原、吳錦發、鍾延豪、洪醒夫等人，都曾在公開或私下的場合宣稱，「美麗島事件」給了他們徹底的洗禮，使得他們覺悟身爲「台灣人」的悲哀，並因此激發了他們在文學創作上的自覺。林文義也沈痛地說道：「美麗島之前我們都是政治白痴！我原本也個忠貞的國民黨員，美麗島許信良等人被抓，我們有幾個人在黃春明家，大家都很難過，想怎麼會用「二條一」唯一死刑來對付這些讀書人民呢？」（73）

在八 0 年代積極投入黨外政治運動的林雙不更說，他沒有時間寫小說，因爲有更急切的事要做：

**林義雄家人被國民黨殺死那天，我整個人都變了，那時我剛好三十歲，我不認識林義雄，**

---

73 邱妙津〈昨日年輕擊壤歌，今朝掛鎖美麗島〉，《新新聞》第 266 期，1992 年 4 月，p.75

但那件事是改變我一生的轉捩點。（74）

台灣作家在如此政治大環境的影響下，已興起「投筆從戎」之慨，但文學創作畢竟是他們一生的志業，因此，思索「文學」在劇烈變動世界裡的定位與作用，就成為作家們政治衝動下所寄託的主要對象。如彭瑞金所說的：「台灣社會的泛政治化影響力已到了無所不在、無孔不入的地步，作家逃避政治，就是逃避現實。創作不自外於現實，自然不能自外於政治現實，因有政治文學的出現。」蔡源煌也在1989年時指出：「1988年，台灣各方面的文化，無論是政治文化、經濟文化或社會文化，均表現出一個一貫的主題：恐慌。」這種恐慌來自「對於現行體制的不滿與不信」，而顯露出「由於某種潛意識的不安而反映在行為上的慌張和非理性」。就在這樣的思想傳遞中，台灣文學在鄉土文學論戰結束後的八〇年代，以政治為題材的小說愈形增多，成為當時台灣文學界最鮮明的旗幟。

受到「美麗島事件」衝擊的台灣作家在目睹了國民黨整肅異己的手段後，終於察覺到台灣社會所有問題的核心就是「政治」，要追求台灣人民在各方面所企望的民主自由，除非對國民黨政權徹底地加以批判、改造，甚至顛覆，才有實現之可能，這種認知促使作家的「政治意識」覺醒，從而積極投入黨外民主運動，企圖為台灣的民主自由貢獻一己之力。陳芳明自述其思想轉變的歷程，亦正是當時眾多作家的共同體驗：

一方面對中國感到幻滅，一方面又受到受到台灣民主運動的衝擊，我才決悟到，我關心台灣不能只滿足於關心文學歷史，還得關心政治的事務，可是關心政治事務，又不能不瞭解歷史文化，所以這兩方面的問題逼我不得不好好思考，找尋一個前進的方向，因而我得到一個結論「台灣知識份子不能不關心政治！」因為政治才是解決台灣問題最直接的途徑 從那時候起，我領悟到台灣要解決的問題很多，政治的、歷史的、文化的--所以我不能只在文學上努力，只有文學，絕對解決不了台灣的問題。（75）

---

74 邱妙津〈昨日年輕擊壤歌，今朝掛鎖美麗島〉，《新新聞》第266期，1992年4月，p.75

75 吳錦發訪問記〈故人遲遲歸--訪旅美作家陳芳明〉，《做一個新台灣人》，台北市：前衛出版社，1989

陳芳明思想意念的轉化，正是植基於對台灣政治的徹底失望，這恰也是關心台灣現實的作家們所以投入黨外民主運動的主因。而除了投入政治運動外，在創作上，台灣文學界因而興起了政治文學的寫作風潮，可謂是在政治反對運動外，透過文學的政治化試圖對國家機器的壓迫進行控訴與顛覆。

八〇年代的政治文學內容主要針對二次戰後各種政治事件所帶給人民的創傷、以及人民為了爭取人權所採取的反抗獨裁行動、對某一特定政治權威者的獨裁行徑或是政治本身以及相關價值體系的質疑等主題做深刻的描寫，陳建忠即在其碩士論文——〈宋澤萊小說研究〉中就當時的文學作品依描寫之內容取向區分為「政治傷痕」作品、「人權文學」以及「懷疑論式的政治文學」三大類，描寫「二二八」事件、監獄黑牢中無人性的世界及「白色恐怖」時期的台灣社會即屬於「政治傷痕文學」；描述反抗統治者之「反人權」行為以及所謂的「暴君小說」即可歸類於「人權文學」之體系；而企圖「超然於台灣任何政黨、派別之外，對於他所認定的現實政治中的各種丑惡現象，均無偏坦地加以揭示和批判」之文學作品則納入了「懷疑論式的政治文學」範圍（76）。但縱使這些不同類型的政治文學有著不一樣的描寫對象，亦或是這些文學作家有著相異的政治立場，其唯一相同的是那對「政治」全力投入的關切之心。像陳映真的〈山路〉、〈鈴鐺花〉描寫五〇年代的左翼志士，張大春〈四喜憂國〉中憂心家國的外省榮民，宋澤萊《廢墟台灣》對台灣政治情況的批判性預言，林耀德的《時間龍》藉科幻的手法描繪一個跨時空的政治寓言，乃至於黃春明、楊青矗、王禎和、葉石濤、施明正、楊照等人，都在解嚴的前後，直接或間接的用不同的概念語言觸及了時代傷逝、政治無情與認同錯亂等相同之時代議題。

然而，鄉土文學轉向政治的路途並非可喜之事，主因在於這些類型的政治文學常流於不同政治立場的鬥爭工具，而無法真正反應出政治之於現實生活的真正問題；更因其存在著某種偏頗之功能性意義，使得文學上的藝術價值幾乎蕩然無存，如此意識形態掛帥的結果，卻反而限制了小說結構和人物的行動，影響其藝術價值，甚為可惜。因此，

---

年，p. 325  
76 林耀德〈小說迷宮中的政治迴路--「八〇年代台灣政治小說」的內涵與相關課題〉，鄭明嫻主編《當代台灣政治文學論》，台北市：時報文化出版公司，1994年，p. 164

作家們若能擺脫政治立場的迷思，真正以台灣人民的立場來寫作，代替他們發出那被湮沒的無助之聲，並協助其打破籠罩在台灣社會上空的各種政治壓迫，才得以掌握住政治文學之真義，將台灣社會推向更完善的境地，這不就是台灣鄉土文學最原始、也最可貴的原創精神嗎？

### 三、其他文藝類型之跟進

鄉土運動的熱潮從文學界的批判開始，不久就蔓延至電影、音樂、舞蹈、建築和戲劇等其他藝術方面了。在電影製作方面，鄉土意識影響下的景況便是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，其他如李小龍的「精武門」、「猛龍過江」、「龍爭虎鬥」與「死亡遊戲」等電影，都富有相當濃厚的民族主義色彩，讓觀看的民眾熱血沸騰。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，這些極富鄉土意識的改編電影，將原創者的思想精神透過影像的傳達，使之更為清晰感人。

在音樂方面，如前所述，在本土意識中的民族性與地域性的催化下，音樂走向了傳唱並創作屬於自己民族的歌曲。山地歌舞躍上國父紀念館的演出，讓民眾能目睹屬於真正台灣文化最原始的部分，而其中所搭配的音樂是由許常惠親自到山地部落蒐集而來，讓民眾於欣賞歌舞之餘更能感受到原住民音樂的真價。另外中華民族音樂中心舉辦各種民間樂人的音樂會，出版民間音樂的唱片及民族音樂叢書，並舉辦民族音樂座談會，也讓屬於自己鄉土、民族的音樂得以因而傳播、擴展。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《雄獅美術》雜誌中的許常惠談民族音樂、邱坤良介紹恆春民歌手陳達，並配合校園和知識份子的推動，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。

而旅外音樂家費明儀及姜成濤的民歌演唱會，也適時呼應了這股鄉土風潮，給予人們更高層次的鄉土音樂視聽感受。

在舞蹈方面，1975年林懷民成立雲門舞集，其作品「薪傳」便是一齣敘述中國人渡海來台，筮路藍縷開拓台灣的歷史鉅作，奚淞更在《雄獅美術》中大力推介，足見其之於時代的重要性。其後幾年間雲門舞集的創作路線都不脫中國民族的歷史故事、思想觀念和現實生活的種種題材，這種跳「中國人的舞」是這個時期雲門舞集的核心價值。戲劇方面，各式地方戲曲的演出使得中華民族的傳統文化得以再次流傳，而其中的歌仔戲、布袋戲、皮影戲、子弟戲等傳統台灣民間戲曲的不斷出現也得以證明鄉土意識擴及的成果。在建築方面，馬以工在《雄獅美術》中大談其對台灣建築的看法，從台北市立美術館、環亞大飯店等現代化建築一路談到台北市安泰古厝、板橋林家花園等這類傳統中式建築，從介紹、批判到建言，在在都顯示了其對台灣古蹟建築的關心，也期望自己能對「鄉土」盡一份心力。其他如莊靈談鄉土攝影、劉文三談民間藝術，強調本地色彩的藝術團體與藝術創作者不斷出現，藝術表演界已在這股風潮的引領下，逐一的回歸鄉土了。

## 第四章 七〇年代台灣鄉土寫實繪畫之成形及其創作特色

### 第一節 素人藝師之崛起

七〇年代台灣的鄉土狂潮，在文學界的帶動之下有一發不可收拾之勢，整個台灣社會紛紛深入鄉間，以探尋及挖掘升斗小民的生活景象，洋溢著一片關懷斯土斯民的本土意識。而美術界對於這股熱潮的回應也在這時悄然出現，為日後的鄉土寫實繪畫風氣開闢了一條平坦而直順的道路。鄉土意識在美術界的開路先鋒，可從民間素人藝師的被發掘開始說起，這個以洪通與朱銘為代表的藝術族類，都有一個共通的特徵，就是非學院、低學歷，一切從生活中吸取藝術養分來從事藝術創作。他們這種從民間風土挖掘題材來創製藝術，並呈現出原始樸拙、未經西方美學洗禮的作品風貌，剛好成為當時台灣人民滿腔民族情緒的投身之所。他們的作品造成了回歸鄉土的思想旋風，以及喚起台灣人民對民族主義、現實主義的重視，實非他們的本意，因為創作這些作品本來就是他們長久生活中的一部份。他們只是被動地被人們從鄉野中發掘出來，並恰巧順著這道回歸鄉土的洪流前進、轉彎而蔓延各地。我們只能說，洪通與朱銘的崛起，實在是拜時代風氣所賜，而其也誤打誤撞地成為了美術界鄉土熱潮的領航者。

其實早在六〇年代便已出現素人畫家—吳李玉哥，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。然而這次的被介紹仍然沒有引起美術界巨大的迴響，直到1973年4月，《雄獅美術》製作「洪通特輯」時，素人藝術的問題才正式被移到檯面來討論。洪通的藝術，其實在1972年7月時就藉由高信疆的文章介紹給大家了。高信疆在其主持之「海外專欄」中登出一篇〈洪通的世界〉短文，文中以極為讚賞的口吻介紹洪通從一個不識字、也從未受過任何藝術訓練的老人，忽然間拿起畫筆，為他的鄰人們、他的生活周遭展出了一片繽紛、眩惑的天地，也將他自己的生生活從此帶入這個多彩的世界的創作歷程，以及他那流露出綺麗韻緻、真純意趣的畫作。他認為洪通的畫（圖2-1），「就這麼帶領我們回到生命最

原本質樸、最燦爛新奇的感動」，這是「一種超脫、一種還原、一種最孩子氣的真實」(77)。這樣的高度評價雖還未直接與回歸鄉土的思潮連成一氣，然而已可窺出高信疆對西潮席捲後所流露出要建立自我藝術風格的渴望。

「洪通特輯」的推出，可說是《雄獅美術》雜誌第一次以特輯方式介紹本土畫家，這次的特輯中總共刊登十一篇專門討論洪通的文章，可見「雄獅」對洪通的重視。「洪通特輯」面世後，馬上在畫壇上引起一陣轟動及議論，緊接著在1973年6月，高信疆又在其主編的《中國時報》「人間副刊」中，登出了唐文標的「誰來烹魚——因洪通而想到的」，為洪通的熱潮繼續延續下去。這篇文章在其結尾時留下了這麼一段話：

確實，他是我們的兄弟，即使他用了不同的語言，選擇了一塊玄想的硬殼，但無疑他仍是為了這塊土地工作的，正如許多他同村的漁民鹽民。這是好的，他們喜愛這塊土地，我們喜歡洪通就在這裡，喜歡聽到兄弟的聲音，他們又一次告訴我們，他們在工作。(78)

這一段結語，已充分顯露出高信疆及其同道們對洪通真正的興趣與關注的焦點所在，那就是：他喜愛這塊土地，為這塊土地而工作。1976年3月12日，洪通於南海路的美國新聞處舉辦他的生平首展，「人間副刊」隆重地刊出了具有強烈革命理念的洪通評述，以大幅的版面連續登出六天，如此大手筆地將洪通那典型鄉土畫家的形象高高捧起。隨後，各家傳播媒體爭相投入報導的行列，把洪通的人與畫炒成了全國的新聞焦點。於是畫展會場湧入來自四面八方的好奇民眾，爭相目睹洪通畫作的風采。如此龐大的人潮在台灣的畫展上是前所未見的，足見其驚人的號召力(79)。此後洪通的狂潮仍連綿數年之久，由此可見鄉土意識的興起對洪通來說，其重要性當不言可喻。

洪通這歷史性的畫展開始後兩天，同樣位於南海路美國新聞處附近的國立歷史博物館，開始了木雕藝術民間工作者朱銘的個展。這個同為非學院出身的民間雕刻師傅，以其民間一脈相傳的純熟工藝技術，將台灣失落的農村題材，如牛、孩童、雞等一一落實

---

77 林惺嶽《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報出版，民76年，p.201~202

78 林惺嶽《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報出版，民76年，p.205~206

79 林惺嶽《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報出版，民76年，p.207

於雕刀之下。他利用圓熟的刀法，斧刻出造型優美的人物，呈現出那樸實無華之景像，表現一種精簡、樸實與遒勁的韻味，可說是近代從細鏤木雕的傳統窠臼裏，解脫出來的新創作（80）。這樣的作品喚起了人們回憶式、懷念式的心靈情愫，與呼應現實的本土歸屬感緊緊結合在一起，於是傳播媒體同樣藉機大肆報導，用同樣的手法也讓朱銘一夕之間成名。我們從以下的幾篇媒體報導或是評論，即可瞭解朱銘在此時所獲得的重視：

1976年3月底至4月《雄獅美術》月刊發起「朱銘·洪通個展徵稿」；6月《雄獅美術》發表的五篇文章，觀眾給予兩位不同的評價：肯定朱銘創作的價值、質疑洪通是媒體事件，因此前者有前景、後者只不過是一股風潮。另外一篇《中國時報》報導朱銘的結論是：「朱銘和洪通的展覽同時在台北舉行。他們一個來自南鯤鯓的草地畫家，一個來自苗栗通霄的木雕匠，卻創造了意想不到的成就。他們的受到重視，一方面也告訴了大家，只要是從內心深處關心自己的同胞，熱愛自己的國土，即使是最樸實，最簡單的技巧，也同樣可以樹立自己的尊嚴來。」還有一篇評論寫道：「中國經歷一百多年的歐風美雨，正當文化界人士、藝術界人士已經對自己的文化失去信心，對自己的創作失去線索時，我們卻欣慶兩棵鄉土的奇葩在毫無學院和外來技術的依援下，開出燦爛的花朵。他們一個是目不識丁的鄉巴佬，一個是累代相承的雕刻匠。……洪通和朱銘是真正本土、真正親切的；說清楚點，是真正『中國人的驕傲』的。」（81）

朱銘的成功，對鄉土美術運動而言，無疑是比洪通更具說服力的，就像顧獻樑所認為的：洪通的繪畫創作沒有經過藝術提煉，「他一直在原始趣味這個圈圈中打轉，充滿了野趣、童趣，但作品本身卻缺乏深度」（82），相較於倪再沁對朱銘的讚賞：「（作品）既有大刀闊斧又有精雕細琢，既有仔細觀察又有隨性揮灑，既有豐厚質感又有沈鬱量感，既有藝術表現又有生命力度……，朱銘由傳統民間所跨出來的步伐，的確讓人讚嘆」（83），即可獲得明證。所以當自視甚高的畫壇人士質疑洪通的作品時，卻沒有誰能面對問題提出藝術性的反駁。然而朱銘的木雕，無論從整體的氣勢、質量感到細節都具有

---

80 廖新田〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉，<http://www.juming.org.tw>

81 廖新田〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉，<http://www.juming.org.tw>

82 倪再沁《藝術家〈—〉台灣美術—細說從頭二十年》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.26

83 倪再沁《藝術家〈—〉台灣美術—細說從頭二十年》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.25

相當水平，連學院裡的教師都未必及此。於是，由洪通掀起的巨浪，經朱銘強化後終於沖散開來，本土美術不久就要上岸了（84）。

洪通與朱銘在這股歷史性的鄉土熱潮中出現，實在有其正面性的代表意義。雖然有論者認為他們的出現是時勢造英雄，其作品水準及創作意識根本不具開創鄉土美術的格局，如倪再沁所認為的：「因為推動鄉土文學運動的主流人物既無法在美術界找到像黃春明、王拓等類型的美術家，於是便將這種具有鄉土美術圖騰的素人藝師刻意抬舉，並賦予其時代意義」；（85）「洪通加朱銘，絕對沒有開創本土美術的格局，他們的藝術水準也不足以作為回歸鄉土的標竿，他們只不過是鄉土運動已如火如荼展開時被適時挖掘出的圖騰，錯把圖騰視為鄉土美術的成果，不免誤導了本土美術的思路與視野。」（86）林惺嶽也認為他們根本稱不上是鄉土運動的美術家，「因為他們毫無文化運動的動機與心態，也因此，他們的創作內蘊，提煉不出承先啓後的理念，也就無從開拓出一條與時代脈搏相呼應的創作大道」（87）；「他們其實毫無回歸鄉土的自覺，他們的創作心裡沒有與變動中的時代節奏發生互動關係，也缺少傳統與現代承續的歷史意義」（88）。

然而，我們仍然要說，其那充滿台灣本土風情的藝術形貌，如洪通作品中經由現實與想像貫穿編織南鯤鯓五王廟的景觀、漁民生活，以及節慶祭典活動；以及朱銘充滿質樸感又鉅力萬鈞的牛車木雕造型，和其背後台灣人「同心協力」（圖 2-2）的刻苦精神，確實也讓台灣的藝壇眼睛為之一亮，看到了塵封已久的台灣藝術色彩，從西方思潮的掩蓋中透射出來，讓台灣藝術家低迷的文化自信心，不覺地振奮起來。就像蔣勳在對洪通的評價中說道：

洪通詭異神秘的畫面，一方面是神經質的為學院打開一個非理性的領域，另一方面，洪通又的確確具備了台灣民間豐富的想像力，色彩與造型都開啟了學院派久已陌生了的

---

84 倪再沁《藝術家〈一〉台灣美術—細說從頭二十年》，台北市：藝術家出版社，民 84 年，p.29~30

85 倪再沁〈西方美術.台灣製造〉，葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 83 年，p.57

86 倪再沁《藝術家〈一〉台灣美術—細說從頭二十年》，台北市：藝術家出版社，民 84 年，p.30

87 林惺嶽《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報出版，民 76 年，p.218

88 倪再沁〈西方美術.台灣製造〉，葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 83 年，p.57

台灣民間美術的大門。(89)

也如同劉三豪給予洪通如詩一般的喝采：

也許是曠野 也許是深谷 我們的視野從沒觸及 搖晃地生長的一枝花 微吐著奇  
異芬芳 招展著翠綠嫩葉 他的根深深吸住他生長的土地

也許是你家 也許是我家 我們的視野從沒觸及 那鄉土裡的朵朵花 不再怕海風  
的鹹味 不再求神的佑護 我們的根條條吸住我們的土地 (90)

以及莊伯和對朱銘的肯定：

特別是在我們的傳統民族審美觀受了西方文化及現代機械文明的衝擊下逐漸衰頹之  
際，朱銘的出現，無疑是具有重大意義的。(91)

這些都足以顯示他們的出現，對鄉土藝術在台灣的后續延伸，還是有著舉足輕重的影響  
力。

## 第二節 西洋藝術的傳入

台灣鄉土寫實繪畫在七0年代的興起，除了鄉土意識在經由政治、經濟、社會等時  
代背景的催化，以及文學上的激辯等因素所產生的擴散效應，而促成其用極端寫實手  
法，以及運用科技產物以描繪鄉土景物的重要關鍵，則非西洋藝術風格的傳入——超級  
寫實主義及魏斯懷鄉繪畫莫屬。下面就分別來介紹美國超級寫實主義和魏斯懷鄉繪畫的  
引入過程及其風格特色，以充分瞭解這兩種藝術風格對台灣鄉土寫實繪畫的影響所在。

---

89 蔣勳〈回歸本土——七0年代台灣美術大勢〉，王素峰主編《一九四五～一九九五台灣現代美術生態》，  
台北市：台北市立美術館，民84年，p.152

90 劉三豪〈台灣民藝裡開出的花〉，郭繼生編選《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北市：藝術家  
出版社，民84年，p.143

91 倪再沁《藝術家〈—〉台灣美術—細說從頭二十年》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.25

## 一、美國超級寫實主義繪畫

發展於美國六〇～七〇年代間的超級寫實主義繪畫 (Super Realism)，也可稱為超寫實或照相寫實繪畫，在國內藝術雜誌的有心推介，以及旅外歸國學人在學院中的大力提倡，並順著這股回歸鄉土、發掘鄉土的思想洪流，也在七〇年代的台灣大行其道，於是台灣的年輕畫家無不背著相機到鄉野間找尋題材，再用幻燈機將所拍得的景象投影在畫紙或畫布上，一筆一筆地將這些景物如實的描繪出來。然而這個在美國境內有其深厚發展脈絡的藝術風格，在經過表面化的移植台灣後，雖然仍表現出一貫的高超繪畫技巧，以及精密的逼真畫面，但其內在所散發的精神卻顯格格不入，實與台灣鄉土繪畫之速成本質有密切關係，與美國超級寫實主義原代表之特殊意涵有著極大的差異。

美國超級寫實主義的產生，是由於在第二次世界大戰後，美國逐漸步入高度資本主義及工商業社會，尤其是到了六、七〇年代，更是發展快速，大城市的環境急遽變化，於是風格一致的玻璃帷幕高樓大廈林立、商店的玻璃櫥窗也大量出現、生產線上大量複製生產消費商品、以及如報章雜誌、電影、畫冊、海報、明信片、商品傳單、電動霓虹燈、巨大招牌等廣告符號瀰漫<sup>92</sup>，這種繁華的現代都市景象，雖然帶給人們便利與富裕，但也造成社會上的冷漠與疏離，因此身處於當下環境的藝術家們無不感受到這股巨大的轉變與衝擊，終於使得美國的寫實主義，演變成爲冷酷無表情的超級寫實主義。

它們所描寫的對象都以當時代所熟悉、通俗、生活化的景物、人物或器具爲主，尤其是有強烈都會性格的街道櫥窗 (圖 2-3)、霓虹燈、招牌、汽機車、金屬及玻璃反光，以及生活中的人物頭像和人體，是這一個藝術風格中最常見的主題。藝術家們運用照相機來收集資料後，再用幻燈機、投影機將資料投射到畫布上，接著以噴槍代替畫筆，用極其細膩、逼真、光滑無筆觸的手法苛刻地再現實際景物。這種如同商業攝影作品般的繪畫風格所要展現的是通俗的、疏離的、沒有意識的現代社會，它客觀的把影像呈現出來，沒有任何「人」的主張，當然也就沒有任何感情成分牽涉其中。這些「不自然」的

---

92 李美玲《台灣現代美術大系—超寫實風繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，民 94 年，p.12

人、「不自然」的景物，都是高度資本主義下的產物（93）。

台灣與美國超級寫實繪畫之關係，是源自於 1972 年 5 月韓湘寧在《雄獅美術》撰文介紹的紐約新藝術，是指作品描繪得有如攝影般真實的藝術流派，讓台灣民眾首度認知到這類繪畫的精細畫風。同年 8 月謝里法的〈從攝影走向繪畫的路〉，也介紹了以幻燈機或實物放影機作畫的新寫實繪畫。過了兩年，《雄獅美術》刊登了何耀宗一篇有關寫實風格的文章——〈今日的寫實主義一文〉，內容即介紹了這種「非常逼真地模仿極其平凡的現實對象，以及日常事物」的畫風，算是一篇對超級寫實繪畫描述相當詳盡的文章。緊接著又有徐梅屏以〈刻畫思想的新寫實者〉介紹卓有瑞的超級寫實作品、王秋香以〈表現肌膚的畫家〉介紹台灣畫家陳昭宏的轉變及其超級寫實風格之繪畫、黃志超的〈談新寫實藝術〉以及何政廣的〈超寫實畫家姚慶章〉等文章，讓美國的超級寫實繪畫，成功登上台灣這塊土地。1975 年底，一位甫自師大美術系畢業的女畫家卓有瑞，以極端寫實的 15 幅巨大作品「香蕉連作」（圖 2-4），出現在美國新聞處的首次個展上，引起了極大的震撼。那些寄託時間變化痕跡，以及生命成熟而至衰老過程的黃色斑點，使那巨大的成串香蕉，散發出一種逼人的氣勢。1976 年，留法返台的藝術家許坤成展出以「超級寫實」手法繪成的「功夫」（圖 2-5）畫展，同年曾留學美國、法國的謝孝德在國立歷史博物館展出五十六幅超級寫實作品，更加炒熱了台灣超級寫實畫風的氣氛，加上這些歸國藝術家陸續受聘於國內各大專院校美術系授課，這種標榜最前衛、最新潮的西方藝術很快地就擄獲年輕學子的心，使得超級寫實的繪畫熱潮快速地流向台灣全島。除了《雄獅美術》雜誌中的文章推介和留洋藝術家們的大力提倡，促成了超級寫實繪畫在台灣的發展，《藝術家》雜誌同樣扮演著功不可沒的角色。《藝術家》雜誌的封面以往大多被民俗藝術或文人畫所佔據，1978 年卻出現了兩幅超級寫實風格的畫作，頗令人眼睛為之一亮。這兩幅作品分別是在三十八期出刊的烏爾古洛的〈裸女〉，以及四十二期出刊的陳昭宏的〈海灘〉。西班牙畫家烏爾古洛是當時「西班牙二十世紀名家畫展」來台參展畫家之一，他先後參加過威尼斯及聖保羅國際雙年美展，畫風細膩，善於融合超現實和超級寫實的手法來表達人體之美。他的畫既色情又疏離、既真實又虛幻，誘人的

---

93 李美玲《台灣現代美術大系—超寫實風繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，民 94 年，p.13

裸女置身在詭異的空間裡，除了引人遐思外，還具有普普那種大眾文化偶像的現代感，因此最受台灣新生代的注目（94）。

陳昭宏的〈海灘〉則是超級寫實的典型畫風，他利用攝影機具來輔助作畫，將海灘上做日光浴女子的誘人體態描繪得細膩真實，栩栩如生，那呼之欲出的效果令人印象深刻。除了刊出陳昭宏的圖，該雜誌並配上呂理尙的文字做介紹，使得這樣一個前衛藝術風潮具有更鮮明的「形象」，對台灣畫壇的新生代而言，無疑是最能吸引其目光的現代藝術。一時間，照相機、噴槍、幻燈機、投影機等科技產物紛紛出籠，台灣的繪畫型態已步入另一個新的里程。

## 二、魏斯之懷鄉寫實風格

台灣的鄉土寫實繪畫所運用的創作技法雖然是來自於美國的超級寫實主義，但台灣畫家們一窩蜂的去鄉野間尋求作畫的靈感，將畫作呈現出濃濃的思鄉氣息，除了與當時回歸鄉土的時代風氣有關外，似乎也受到了魏斯畫風的影響。這個同樣來自美國境內的繪畫風格，與超級寫實主義共同引發了七〇年代台灣新生代藝術家的爭相仿效。

1971年《雄獅美術》創刊，創刊號中主編何政廣的〈美國懷鄉寫實主義大師—魏斯〉一文，對這位終生蟄居美國緬因州故鄉的畫家傳奇生平及作品，進行深入詳實的介紹。事實上早在1963年，當魏斯剛獲得美國總統頒授「自由勳章」時，《時代周刊》以九頁大篇幅報導之後，何政廣旋即在《中央日報》撰文為國人介紹這位藝術家，只是當時的台灣畫壇正處於抽象藝術的狂潮中，並未引起多少共鳴。

1974年，何政廣收集更多魏斯的作品及相關資料，經由藝術圖書公司出版了《魏斯——美國懷鄉寫實大師》一書，將魏斯的畫作及生平更完整地介紹出來，立即引發當時對美術有興趣之學生購買的熱潮，魏斯風潮已逐漸隱現。同年五月，美國新聞處文化中心特地為他們這位藝術家，在台北舉辦十二件作品的複製品展覽，並播放紀錄影片；12月時，再邀何政廣以「魏斯與美國寫實繪畫」為題，發表專題演講及電影欣賞會。1975

---

94 倪再沁《藝術家〈—〉台灣美術—細說從頭二十年》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.43~44

年，何政廣創辦《藝術家》雜誌社，於第二期雜誌中又大舉製作「今日美國最著名畫家魏斯」專輯，藉由席德進、廖修平、楊熾宏、謝孝德、蔣健飛、鄭筱慧及鍾行憲等人的文章，徹底把魏斯再詳細介紹一番。魏斯那縝密細緻、唯妙唯肖、逼真至極的繪畫風格，在當時美術界幾乎無人不知，也令人對鄉土興起無限的懷念。魏斯的創作，在經由這幾年的強勢行銷後，終於颳起一陣旋風，橫掃了台灣畫壇，大大影響當時的年輕學子，進而造就日後鄉土寫實的風潮。

探究魏斯創作之根源，應可回溯至三〇年代的美國。當時的現代藝術走入了低谷時期，美國藝術界的興趣又普遍轉向傳統寫實藝術，來自歐洲的現代藝術遭到了冷落和排斥。由第一次世界大戰引起的國際交流和溝通又開始被國家本位主義的熱情代替，三〇年代的美國無論在文學界還是在藝術界都響起一片提倡本國化、民族化的呼聲。世紀初「八人畫派」那種畫美國、畫美國人和美國生活的趨勢在美國沿海城市又抬頭了；在美國內地，鄉土主義的文學和美術也出現了。在1931~1939年這段時間中，紐約、芝加哥、匹茲堡等工業城市推出的藝術展覽，不論是國際還是國內的，都已轉向寫實藝術，各種以美國為主題的展覽紛紛出現。這些展覽不僅刺激了美國藝術家在題材上對本國的興趣，而且鼓勵他們在藝術上脫離外國影響。三〇年代這種普遍用寫實手法畫美國的創作趨勢被歷史學家稱為「美國潮」。

三〇年代畫美國的寫實繪畫被統稱為「美國景色」，其中又可以分為以中西部鄉村為題材的「鄉土主義」，以及揭露社會陰暗面、提倡社會改革的「社會現實主義」。前者以歌頌美國的鄉土事物和人為特色，後者以揭露和抨擊美國社會問題為特色。鄉土主義就是欣賞自己的本鄉本土，社會寫實主義走的是與鄉土主義那略帶誇張的歌頌情調大異其趣的方向——批判。在他們手裡，藝術成了表達畫家的政治立場和抨擊社會的工具。當時由於藝術家和勞動人民一起受窮，所以他們也不喜歡資產階級，不喜歡資本主義，而產生了馬克思的社會主義傾向。

畫家魏斯出現的年代要晚一些，但他的寫實繪畫很符合「美國潮」的內涵，簡單來說他承襲了三〇年代以來的美國景色繪畫的創作精神。另外他也吸收了德國文藝復興時期寫實大師杜勒其細膩精湛筆調之精華，以及巴洛克時期荷蘭寫實畫家林布蘭之影響，

讓光影在畫面中的變化動人心弦，進而造就其如此深刻內涵及超卓技巧之懷鄉寫實風繪畫。

魏斯除了受上述藝術大師及美術風格影響外，造就其畫風功不可沒的人物尚有十九世紀末葉至二十世紀初的美國水彩畫大師文斯洛·荷馬以及魏斯的父親。荷馬以嚴肅而徹底的觀察力描繪美國的大自然，企求從寫實的鄉土畫派，建立美國獨有的藝術風格，魏斯身受其作風的感動，因而循此路線做更深入之探討。而身為插畫家的父親更是對其影響深遠。魏斯有著卓越突出的構圖法，完全是得力於父親的精神遺傳。他常有如電影上的特寫鏡頭，把攝影機對準物體，將之由遠突然拉近，使對象跳到眼前，這是使一部連環小說戲劇化，以為達至高潮的慣用手法（95）。他的作品畫面沒有父親那過分誇張與渲染的通俗意味，於是他擁有了可任意採用平凡事物或部分的長處，而得以盡情地在他侷限的生活圈內，找出無限的繪畫主題。

魏斯的作品，以水彩和蛋彩為主要媒材，描繪出美國農村漁村那些中產階級民眾的日常生活，或是夏日午後一個陽光斜照下打盹的老人，或冬日斜陽下寂靜家屋的一角（圖 2-6），或是海風吹拂透明紗窗的漫漫長日，又或是匍匐於廣大草地、向著遠方一幢木屋爬行的跛腳女孩（圖 2-7）……（96）。人們可從他精練細膩的描寫、微妙突出之構圖，聞出泥土的芳香，感觸花草的鮮豔及體驗大地的氣息。他的畫面總是充滿寧靜哀淡的氣氛，令人對鄉土產生無限懷念之情，這對正處於社會動盪、政治不安的台灣民眾來說，無疑是最溫馨，最安定的避風港。

### 第三節 傳播媒體的推波助瀾

綜觀台灣七 0 年代鄉土寫實繪畫的成形，不外乎受到了鄉土理念的盛行，以及超級寫實技法和魏斯畫風傳入的影響。然而探究這些因素的來源，其實都是由傳播媒體所主導，將其所欲推動的時代空氣與文藝風格大力宣傳與鼓吹，終而造成鄉土文學與鄉土寫

95 何政廣《世界名畫家全集——魏斯》，台北市：藝術家出版社，民 85 年，p.28

96 林惺嶽〈外交困境中的鄉土寫實風潮〉，《台灣美術史綱》，p.260

實繪畫的大行其道。

七〇年代台灣的外交情勢遭受一連串的挫敗，若不是受到媒體的即時報導，知識份子根本無從得知訊息，民族情懷必定難以被廣泛激發，關懷本土的思想可能還繼續掩蓋在現代主義的潮流之下。在國際局勢遭到媒體揭發之後，知識份子強烈的民族意識已蠢蠢欲動，一股反思台灣、落實本土的思想信念逐漸衍生，政治上與社會上的檢討成爲必然的趨勢。於是《大學雜誌》開始針對許多政治現實與社會問題進行批判與檢討，開啓了台灣回歸鄉土的大門。

《大學雜誌》是一本積極關懷台灣時局的刊物，它的改革熱誠，透過許多尖銳批判的文章發表充分地表露出來，作者們期望藉由文字的力量來督促政府反省，進而將台灣政治與社會上不合時宜的制度重新改造，厚實自己的國力以走出國際逆勢。尉天聰的《文學季刊》，是文學上對鄉土理念傳播的先鋒刊物，尉天聰從追隨西潮的現代主義，轉變到重視文藝現代化的現實意義，即是由這本雜誌開始。這種心路的轉向，他是這樣說的：

而促成這項訣別（指與現代主義）的另一原因，便是台灣文學對我的啟發。說起台灣文學就不能不說起我與台灣的關係。我第一次知道台灣這個地方，是在抗戰時期，那時游擊區油印的小學課本有一篇「台灣糖」，曾經被我們當作兒歌一天到晚唱著。

抗戰勝利後，在南京看過一場以台灣為背景的電影「萬象回春」，第一次接觸到台灣的風景，民國三十八年初到台灣，但在台北大橋附近的大橋小學，有一天和郭楓逛書店買到一本胡風翻譯的「山靈」，裡面所收的是日本佔領下韓國和台灣的作品。台灣的兩篇是楊逵的「送報伙」和呂赫若的「牛車」，讀了非常感動。民國六十一年我去東海大學演講，第一排坐著一位工人模樣的老人，一直向我看，我心想，大概是管理演講場所的老人，等我早點收場，但看那神情又完全不像，接著便直接感覺到：這可能就是楊逵先生。果然不出所料，在我講完以後，他立刻上來跟我握手，然後約我到他花園去聊天。這一次見面，使我從他身上深深感受到征服不了的、老而彌堅的生命的力量，把這力量與台北的現代主義作者相比較，立刻就覺得後者是多麼蒼白。

由於認識了楊逵先生，便向他打聽呂赫若，然後一個接著一個，竟發現日據時代的台灣文學，竟然有著那麼多光輝的作品。更令人驚訝的，光復以後的青年，卻很少人知道這段歷史。於是在那一段時日，我們便決定要在張愛玲作品氾濫的時候，把早期的台灣文學介紹出來。 (97)

於是，陳映真、黃春明、李南衡、王禎和、王拓等這些反對盲目追隨西潮，強調關懷自己鄉土與社會的本土作家的作品，均陸續出現在這本雜誌上。

另一支文學上的響應，是高信疆在《中國時報》所主持的「海外專欄」及其主編的「人間副刊」。他的「海外專欄」在1970年時開闢，提供當時許多流浪異鄉的海外知識份子，用文章來關心自己國土的心靈場域。1972年由關傑明、李國偉的三篇文章，批判了台灣現代詩的崇洋媚外及逃避現實，掀起了「現代詩論戰」，這次的論戰也預告了鄉土文學運動即將洶湧氾濫。緊接著高信疆意猶未竟地在《龍族詩刊》中繼續批判攻擊現代詩，尉天聰也在其新推出的《文季》雜誌中，除了繼續給予現代詩無情的批評外，更將戰線擴及到小說、散文乃至整個思想的解剖。現代詩及其所代表的現代主義，在這股回歸鄉土的時代空氣中已顯得無力招架。

1973年高信疆接任《中國時報》「人間副刊」的主編，開始一系列積極有計畫地探討社會問題、報導鄉土民俗、重振民族尊嚴，把《大學雜誌》裡所接襲的對生存土地的認同、關懷與參與，全面性地傳播開來。從尉天聰到高信疆，從文學季刊到人間副刊，文學界的鄉土運動實已磨刀霍霍，準備就緒。此時美術界雖尚溫存於西潮的洗禮之下，但從這些媒體雜誌所引發出來的思想情緒，以及媒體本身的價值取向，正一步一步向美術界邁進。

洪通與朱銘的出現就是傳播媒體將操控之手伸入美術界的明證。從高信疆親自於「海外專欄」撰文介紹洪通開始，到何政廣在《雄獅美術》上策劃的洪通專輯，再到高信疆的「人間副刊」以前所未有的極大文字篇幅及刊載時間，為洪通及朱銘的畫展造勢，終於將原本棲身於台灣民間默默無聞的鄉下人，形塑出堪稱民族英雄的藝術大師，鄉土

---

97 林惺嶽《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報出版，民76年，p.191~192

意識也從此在台灣美術界揮發開來。

《雄獅美術》的主編，不論是何政廣，還是後來的蔣勳、奚淞，在當時都有著強烈的現實主義傾向，因此在回歸鄉土氣氛濃厚的台灣七〇年代，他們的藝術取向也就精確地轉向對鄉土意念的提倡。而何政廣從《雄獅》離開後，又創辦了《藝術家》雜誌，也因為同屬在那個年代，美術上的鄉土意念又得以在另一個園地成長與強化。

1971年草創期的《雄獅美術》已有了日後鄉土取向的影子。創刊號中的〈美國懷鄉寫實主義大師魏斯〉就已經引出了民眾對鄉土寫實的興致；而第二期席德進在〈我的藝術與台灣〉中說：「我熱愛著台灣，這兒的人和景物，永遠是我的藝術所依賴的酵母。」更觸發了台灣人對自己生長土地的感動，鄉土美術的種子已埋入台灣美術的土壤中。

1973年《雄獅美術》開始擴大藝術的倡導方向，民間藝術也在其中，席德進的台灣民間藝術於是受到連載；而4月份洪通專輯的問世，更讓人注意到了屬於台灣樸實造型、俗艷色彩的藝術型態。1975年謝里法的連載文章〈跟阿笠談美術〉開始在《雄獅美術》登出，他所強調的「台灣、本土、現實」與當時的時代風氣不謀而合；同年《藝術家》雜誌創刊，這一年雜誌的內容取向，從魏斯的介紹、卓有瑞「香蕉連作」的畫展推薦，到謝里法的連載文章「日據時代台灣美術運動史」，都強烈讓人感受到鄉土美術已開始萌芽，而台灣鄉土美術的寫實路線也從這裡開始確立。

1976年《雄獅》與《藝術家》都以更積極主動的態度走向鄉土。《雄獅》在革新號的獻詞中宣示了今後的新方向，即是要大家藉由自省與自愛，找回與自己生活相關的東西，重視本土的藝術路向已非常清楚。這一年也是雄獅美術新人獎（原稱青年繪畫比賽）開辦之初，獲獎作品的風格也在本土意識型態的導向下，悉數由取材鄉土景物並配合寫實技法的鄉土寫實畫風出線。《藝術家》則將當年轟動全台的洪通、朱銘畫展大肆報導，不但更加強化兩位素人藝師在台灣藝術界的傳奇地位，也使得《藝術家》雜誌本身的知名度大漲，頗有魚幫水，水幫魚之味道。這一年，不論《雄獅》還是《藝術家》，都已將台灣的鄉土美術帶入更熾熱的階段。

1977年是鄉土文學論戰爆發的一年，《雄獅美術》也開始推出許多關懷自己生活周遭的文論，如〈畫家眼中的蘭嶼〉、〈回歸鄉土？——試論鄉土藝術的整建〉、〈傳統建築

的保存與維護〉、〈環境污染與藝術創作〉等；而《藝術家》則推出席德進〈山下農家〉的水彩作品介紹，以及孫嘉陽的「風土與造型」文章，大談台灣各地的明媚風光和樸實景象，予人興起對鄉土無限的感念。這一年鄉土運動在文學界及美術界都有如日中天之勢。1978年《雄獅美術》進入蔣勳時代，將美術擴展到藝術，從美術、建築、攝影，到文學、戲劇、音樂、舞蹈，都被納在《雄獅》探討的範圍之內。雖然取材的對象變了，然而不變的仍是那對鄉土的堅持。這一年的《藝術家》也為緊隨時代脈動，陸續地登載了許多反映鄉土運動的文章，如劉三豪連載之「台灣神像」的調查與介紹、席德進的「台灣古建築體驗」七篇，繼續為鄉土美術加溫。

1979~1981的三年間，《雄獅》和《藝術家》仍繼續走著鄉土的道路，諸如前輩畫家的專輯推出、席德進的繪畫世界等都與鄉土有著密切的關聯。只不過從1980年開始，文學上的鄉土寫實路線已因美麗島事件暫時劃下休止符，鄉土的時代風潮已然退去，在找不到重點的情況下，加之美術上回歸本土的精神深度原本就過於淺薄，使得這條路愈走愈窄，終於從不可一世的主流，退變成式微衰弱的支流，鄉土寫實繪畫已不再是傳播媒體的聚焦對象。

《雄獅美術》與《藝術家》對台灣鄉土美術的貢獻如此之大，主要還是其提供了許多藝術評論者一個發揮其專業見解的舞台。如蕭瓊瑞所說：

，《雄獅美術》與《藝術家》兩份專業美術雜誌的創刊，為台灣藝評發展，提供了較大的空間，這是近二十年來，台灣藝評發展最具影響力的兩個關鍵。（98）

這些藝評的文章透過雜誌的刊載而與觀者產生互動，在互動的過程中，除了藝評家能夠不斷的從觀眾的期待中自我成長，觀者亦可透過其專業的評論，對藝術家或作品有深刻的瞭解或產生自我價值判斷，這無疑是欣賞藝術品的絕佳管道，在這樣潛移默化之下，台灣鄉土寫實繪畫的成形可說是必然的結果。

林惺嶽說：「……但到了七〇年代，整個局勢已起了全面性的改觀，發起運動的主

---

98 蕭瓊瑞〈1991年台灣藝評報告〉，《1991台灣藝評選》，高雄市：炎黃藝術股份有限公司，1992年，p.6

角已不是畫家，而運動的核心也由畫會團體轉移到了傳播媒體。由此，居前扮當運動的主角人物，實際上是傳播媒體的主持者，這種新興的文化要角可能同時是畫家、詩人或學者作家，但更重要的是掌握傳播媒體的權力並懂得主運動做其權力的人，這就是所謂媒體英雄時代的來臨。」(99) 這段話已足夠道盡媒體在這個時代的角色與份量，我們亦可從前述的諸多例子加以證實。因此，我們絕對可以說，鄉土寫實繪畫從外在的形式到內在的精神，都是媒體塑造出來的產物。

#### 第四節 雄獅美術新人獎的鼓勵

《雄獅美術》雜誌對台灣回歸鄉土的貢獻，在前述的幾節中都已清楚的看到，從關乎鄉土信念文章的刊登，到具鄉土意識藝術家的介紹，以及對西洋寫實繪畫流派的引入，都凸顯了《雄獅》之於台灣鄉土寫實繪畫的重要性。而「青年繪畫比賽」(1978年改名為「雄獅美術新人獎」)的舉辦，更足以顯示《雄獅美術》對引領鄉土風潮的強烈企圖心。

七0年代以前，台灣除了省展、國展之外，幾乎沒有其他形式的美術競賽出現，因此，相較於官辦美展中保守因循的風格，雄獅美術新人獎率先開啓以非官方風格為依歸的比賽，在當時是重要且別具意義的。然而這個由《雄獅美術》所主辦的美術競賽，從其1976年雜誌革新號的獻辭中，即可窺出它的藝術取向：「先要看到這個『自我』，才會關心；有了關心，才懂得自愛，有了自愛，才產生自我肯定。一個孕育在『真實』中，落實在自己生活的社會結構上的藝術由是誕生：這是一個具有中國人面目的藝術」！

(100)

從這段文字的宣示，即可知道它要的是將目光放回自己的身上，再將焦點落在自己生活的土地上；先從關愛自己開始，進而將關懷之心，投射在自己的生活環境中。因此，既然主辦單位的口味已有回歸鄉土的傾向，其所聘任的評審委員之風格喜好自然不會相

---

99 林惺嶽《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報出版，民76年，p.216~217

100 倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民84年，p.26

距太遠，我們可從其第一屆所邀集的席德進、莊伯和、廖修平、賴傳鑑，第二屆的李石樵、林玉山、劉其偉，第三屆的張萬傳、吳昊、吳耀忠、莊伯和、蔣勳及第四屆的顏水龍、林玉山、洪瑞麟、劉其偉、賴武雄、奚淞、莊伯和等人，即可看出端倪。

評審團的鄉土傾向都已如此明顯，想當然爾，其所評選出來的優勝作品必定也散發著濃濃的鄉土味。因此，1976年2月的第一屆青年繪畫比賽中，第一名翁清土的作品〈秋日午後〉（圖2-8）就是依據照片精描細繪而非現場寫生的水彩作品。這件作品描繪了農舍的一方角落，畫面中一抹斜陽映照在殘破的舊牆上，門外散佈著錯落的竹籬、水桶，和兩三隻正在覓食的家禽，寧靜的午後氣氛，散發出濃厚的思鄉幽情。他的畫法揉合了魏斯的懷鄉氣息與超級寫實的細膩逼真，頗有一番新氣象，十分獲得評審委員的青睞。

1977年第二屆的新人獎，袁金塔以〈簑衣〉這件作品脫穎而出，其創作方式亦是參考照片作畫，所不同的是他以水墨素材呈現，他細密地描繪農村屋舍一角，斑駁的外牆上掛著一件簑衣，牆邊擺放著石磨，歷經風霜的木門上貼著一張紅紙，所有的景物都顯露出歲月掠過的痕跡，以及農家刻苦的生活情景。尤其牆上的簑衣，刻畫的鉅細靡遺，同樣有著魏斯細緻抒情的繪畫精神。這件作品具有當下時代的意義，與傳統國畫的亙古時空有顯著之不同（101）。第三屆新人獎得主謝明錫的〈豬舍〉（圖2-9），同樣運用照相機的輔助，以水彩刻畫出殘破的豬舍，將台灣農村的生活景象再次用精密寫實的手法呈現在眾人眼前。第四屆獲得新人獎的陳嘉仁，他的〈無題〉作品是以精確的細膩寫實，用毛筆刻畫出現實生活中的拾荒老人，在傳統水墨畫中尋求突破，流露出對現實的關懷。其他如第三屆王文平的〈暮逝〉、第四屆張振宇的〈晨炊〉、林鉅的〈雨痕〉等作品，同樣都展現出一種懷鄉抒情與細緻寫實的風格，可見鄉土寫實繪畫在這項比賽中所佔的絕對優勢。

至此，根據照片作畫已成學院青年學子角逐競獎的新興方式，而且題材完全與鄉土緊密相連。與此同時，鄉土文學論戰正進入激辯期，美術上則以魏斯的懷鄉情感輔以精細寫實之繪畫技巧，以及超級寫實的描摹照片為最主要的創作方式。這種擺脫過去學院

---

101 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.19

面對景物觀察作畫的新式鄉土寫實畫風，在西畫、國畫方面已蔚為風潮（102），成為七0年代台灣美術最主流的創作型態。

雖然新人獎的創設對台灣藝術家重新凝視自我的生活環境有著相當大的助益，並以全新的創作手法及最流行的思想觀念，企圖塑造一個別於官辦展覽那種僵化保守風格的前衛藝術競賽，讓台灣人能擁有屬於台灣的新藝術形象，但其仍有許多需檢討改進的地方，就如倪再沁所認為的以下三點：

一、評審採會審制。如果評審沒有充分的溝通、討論以達成共識，很容易使「風格的綜合」者獲獎，而這類作品往往很成熟。

二、評審大多為學者型的美術工作者，重視意識型態及理念的傳達，對繪畫語言本身的問題較少關心。它的好處是不致偏離「畫以載道」的正路，缺點是容易流於形式主義，七0年代的台灣鄉土寫實繪畫，就是步入了形式主義的陷阱。

三、新人獎被導向年齡的「新」，而非對既有風格的叛逆；才二十歲出頭就獲得肯定，使他們志得意滿卻不敢冒險。今天仍在畫壇的「新人」大都很老練，這是獎賞的必然結果吧！（103）

這些缺失是造成鄉土寫實繪畫興盛的原因，卻也是日後其衰落的主因。徒具形式而沒有深刻內涵的畫作，是無法讓人一再玩味的；而空有滿腔熱沈，卻仍一直徘徊於他人熟練精湛的技巧之中，更無法成為開創歷史新局的藝術巨擘。雄獅新人獎的貢獻大家有目共睹，至少它要比省展這類型的守舊格調更能夠貼近社會，掌握美術發展的脈動，然而若能在整個評審制度上做一番檢討與調整，讓更多有個人特色且能契合台灣生活底蘊的藝術風格、並兼具精神深度的藝術作品出現，相信台灣的鄉土寫實繪畫發展絕不僅如此而已！

## 第五節 鄉土寫實繪畫之創作特色

---

102 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.20

103 倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民84年，p.27~28

從本章的前面四節可清楚瞭解，七〇年代的台灣鄉土寫實繪畫，主要是援引自西方超級寫實及魏斯繪畫之風格技法，再配合鄉土題材的擇取，如此既寫實又鄉土的藝術型態，總是能立即與觀者產生共鳴，令人興起無限懷念之感。然而，若以如此簡單的組合公式來看待台灣的鄉土寫實繪畫，似乎又太片面了些，也與台灣鄉土寫實繪畫實際所呈現出來的質感有所差距，因為它雖然移植了超級寫實的技法，可是在台灣特殊的風土民情以及時代風氣的吹拂下，超級寫實從內在到外形，好像都已變了調；魏斯的懷鄉情愁及細膩畫風相較之下是比較貼近台灣的鄉土寫實，然而兩者之內涵與本質，仍有著極大的差別；而鄉土景物的取材，也從文學界的社會寫實路線，窄化而為只著重鄉土物件的描寫，使得「批判」的原味頓時轉為「美化」的新味。因此，本節將探討鄉土寫實繪畫的特色，從創作意念、表現題材及創作技法去瞭解其內容深度，以凸顯其特殊性及歷史性之意義。

### 一、創作意念

鄉土寫實繪畫能如火如荼的開展，主要是受到七〇年代的外交逆勢、政治結構受到質疑，配合知識份子及鄉土主義文學作家的感情催化，使得台灣社會上瀰漫著一股濃厚的回歸鄉土氣味，鄉土寫實繪畫因而搭上這班順風車，堂而皇之的走在台灣美術的大道上。

台灣當時的外交環境經歷了一連串的挫敗，不但喚起了知識份子的自省意識，也煽動了台灣人民反抗西化、反帝國主義政治、經濟、文化侵略的民族氣焰，一股回歸台灣、落實本土的氣氛油然而生，厚實自我國力，走出國際逆勢的呼籲聲不絕於耳，有識之士開始關心起自己的國家，從外交到內政，從政治到社會，只要能對台灣的前途貢獻一己之力，他們都願意發出聲音來。於是，這個從知識份子產生的自覺意識而開啓的文化反省活動，終於有如水銀瀉地般流竄至台灣各層面，文學界首當其衝，當然不久也滲入了美術的領域中。雖然台灣的鄉土寫實繪畫其中夾雜著西方藝術流派的創作觀及繪畫技法，但以台灣景致做為創作題材的創作意念，主要還是與當時的時代風氣有著相當密切

的關係，這樣的淵源，從蔡明宏的一段話可獲得印證：

一些畫家打著「超越寫實主義」的旗幟，利用相機，以剪裁與拼集的手法去組構令人懷舊的題材，如：斷垣、殘壁、農舍、水牛、雞鴨、稻田等。「超級寫實主義」在西方原為批判資訊社會的圖像氾濫而產生；這類藝術專門以機械的方式來複製影像，不尚質感與肌理的呈現，故可說是都市文明的冷漠產物。像這種在本質上與鄉土幾乎對立的形式，之所以會在台灣發生整合，除了它能以技術炫惑觀眾的眼睛之外，與此地一時風行的「鄉土熱」不無關連。（104）

基於這樣的時代背景，藝術家們開始思考如何將鄉土意念展露於畫面中，他們不再希望那種不切實際、摸不著邊際的個人化現代主義思潮再度盤據畫面，他們期望從抽象的國度裡跳脫出來，用具象寫實的彩筆，畫出對土地情感的關懷。就如吳耀忠所說的：

對於台灣的抽象派，生活只成了一塊塊自欺欺人的色調和線條。個人融化成為不可辨識的、盲目的意識，從他的社會、民族和世界剝離了。人徹底地失去了他的歷史背景。他們嘲笑李梅樹「只是畫得像而已」，說他是「畫電影廣告的」；其實，光是「畫得像」就不容易。對於一個畫家，「畫得像」並不只是一般人所謂「看起來很像」而已，而是表現畫家對於形體的觀察、解釋，對於光線、色彩的深刻研究。可是從另一方面來說，寫實主義不應該只研究形體、光線和色彩，還應該有內容的問題。這只要想起歷史上的寫實主義畫家如米勒、杜米埃、高爾培、柯洛維茲、伊利亞·列賓就很明白了。寫實主義的重要條件是人和歷史的密切聯帶感。在寫實主義中，人和社會、民族，甚至整個世界，都有了鮮明及積極的關聯。從這一方面來看，台灣的老畫家、老教授便有所不夠。以李梅樹先生說，他的世界充滿了幸福、透明及瑰麗的色彩，充滿了某一個層群的滿足感和幸福感。這樣的世界似乎就顯得靜止不動了。（105）

---

104 《台灣文藝》105期，1987年5月，p.57

105 許南村〈人與歷史—畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅美術》90期，1978年，p.32-33

吳耀忠是這個時期台灣美術的代表人物之一，他的藝術觀點很清楚的說明了描繪現實、關懷生活、並企圖將人與社會、民族、歷史與世界產生關聯的繪畫傾向。這樣的創作意念是與鄉土運動的基本精神相契合的，也是鄉土運動最令人稱許的思想觀念，然而鄉土意識在每個人心中的體悟並非都是相同的，有屬於吳耀忠這般對現實生活的關心，亦有感受到某種民族之情的召喚而深受感動的，而這類的畫家大都因為鄉土的景致帶給他們某種程度的追思之情、緬懷之意，因而表現出一種唯美、浪漫的追憶情調。謝明錫就是一個例子。他在一篇散文中的一段畫記，便清楚表露他的浪漫民族情懷：

坪林的舊街，令我想起了三峽，兩旁鏤刻生動的樓房，順著街衢，迤邐而去。走在硬石板上，我有一種格外踏實的感覺，一種很中國很古典的氣氛，隨著清風，吹脹了我的胸膛。為了一口井，為了一塊磚，我們遠離了塵囂，投身在這一條倒流的時空隧道之中，處處掇拾著古代先民的遺跡，吸吮著先哲浩瀚的智慧點滴，我渾然忘卻了身處的朝代。

(106)

這樣的創作觀，並非植基於對歷史的深刻認識，往往只是出於懷舊感傷的情緒，於是，畫面中總是一再出現鄉土意象的符碼，企圖將自己的感情因子，投射在鄉土物件的描繪。雖然作品中的鄉土符碼並非徒具形式，而是有其代表意義，照盛鎧的說法，它們是有別於日治時期台灣畫家筆下的農村景物，而帶有民族性等抽象精神意念的思想意指（107）。但因為畫家們過度的消費鄉土圖騰，使得畫面中充斥著強說愁的思鄉情懷，當然也就容易招致題材窄化、精神深度淺薄及逃避現實的不利批評，而不幸的是，這竟也是這個時期台灣鄉土寫繪畫最主要的創作型態，也難怪鄉土寫實繪畫會被以偏蓋全地批評成如此不堪。

針對這樣的批判聲浪，亦曾投入台灣鄉土寫實繪畫運動的施並錫這樣辯解道：「雖

---

106 轉引自盛鎧博士論文《歷史與現代性：一九七〇年代台灣文學與美術中的鄉土運動》，2005年，p.253

107 盛鎧博士論文《歷史與現代性：一九七〇年代台灣文學與美術中的鄉土運動》，2005年，p.229

未能夠如同時鄉土文學匯為大洪流，但它正是八〇年代台灣美術明顯以本土化為目標的發展準備條件。若以台灣文化為主體的角度來看……一如三〇年代美國的地方寫實繪畫，在包容多元化的美國美術史上，是佔有一席之地的。」又說：「台灣七〇年代的鄉土寫實美術不乏優異者……他們企圖表現歷經考驗後的台灣，在經濟起飛時種種社會面目及變遷；不外乎……一些孤寂，被遺忘，或即將消失的景色。以冷眼旁觀的態度，坦率地表現在台灣社會的現實景象。……不違背歷史發展法則的美術史，是不會輕易將他們剷除的」（108）。的確，台灣的鄉土寫實繪畫雖然有著唯美浪漫的懷舊情調，但也有著關懷現實、反應民間生活的寫實筆調，它們共同交織著台灣的鄉土寫實繪畫領域。它們的行事作風雖然不若文學界對鄉土意識的強烈抬舉，並對社會進行尖銳的批判，然而其所開展出的新式鄉土寫實繪畫風格，對台灣日後本土藝術風格的建立與發展，尤其是八、九〇年代的大鳴大放，有著功不可滅的奠基作用。

## 二、表現題材

在鄉土意識如此高漲的七〇年代裡，到底要畫什麼才能將鄉土的氣味傳達出來？相信這是這個時期的藝術家最關切的問題。日治時期台灣美術對鄉土意念的表現，因為著日本官展風格而帶入寫生理念，以及當時的台灣仍是農業社會，因此眼前所及的鄉村景致、田園風光及人文活動便成為畫家們取材的對象，畫面中也自然流露出濃烈的地方氣息。五、六〇年代在西方思潮的強勢侵襲下，使得原本關注於自身風土民情的鄉土繪畫，紛紛隱遁起來，一陣注重個人內心世界、強調抒發心靈嚙語的抽象狂風，一時間吹遍了整個台灣藝壇。進入七〇年代，隨著接踵而來的外交困境，使得回歸鄉土的意識型態再度高漲，許多人開始回頭關注自己的土地，希望為自己的國土發聲盡力。鄉土文學作家為揭露台灣社會許多不合理的黑暗現實面，開始探觸農村、漁村、山野、礦坑、工廠等社會底層人民生活的地方，企圖從他們的生命歷程中去挖掘那勤奮但又卑屈、失落、絕

---

108 施並錫「不該受漠視的七〇年代台灣鄉土寫實美術及其與三〇年代美國地方主義美術之比較」《台灣畫》第七號，南畫廊發行，1993年9月，p.57~58

望的無助身形，藉以突顯出台灣社會的各種問題。因此，鄉村的各種形象再度被搬上舞台，成爲這個時期文學上最主要的演出角色。

隨著洪通、朱銘等鄉土圖騰的出現、以及魏斯懷鄉風格那種細膩描繪自己故鄉風貌的情緒感染，台灣的鄉土寫實繪畫的外在條件已然成形，再加上畫家們對文學界的鄉土形象取材有些誤解，以爲他們的鄉土寫實只是針對鄉村環境的人、事、物作寫實刻畫，因而一窩蜂的到鄉野間尋求繪畫靈感，凡是一切能代表故鄉故土的事物：牛車、腳踏車、寺廟、茅屋、祠堂、城門、古宅、蓑衣、石磨、磚牆、菜瓜棚、破甕、畚箕、農婦、老人、牛、鴨、雞群以及民間祭典等，都是藝術家們急欲捕捉的對象。於是一股以台灣民情采風爲主題，配以超級寫實及魏斯細膩寫實技法的新式鄉土寫實繪畫風潮，終成氣候，逐漸擴散至全台各地。

這股風氣擴散開來的成果，從當時台灣的各類官辦展覽以及民間美展的獲獎作品中，即可顯見這股潮流的魅力。例如陳東元在第八屆全國美展獲得水彩第一名的作品〈憩〉；甘豐裕在第九屆全國美展獲得水彩第五名的〈里鄰〉(圖 2-10)、1978 年在全省美展獲得水彩優選的〈息〉；侯壽峰於 1977 年獲全省美展水彩第三名的〈殘秋〉(圖 2-11)；李俊賢於 1978 年獲得全省美展大會獎的〈車廠雨過〉(圖 2-12)；黃銘祝於 1979 年的全國青年畫展獲選的作品〈託售〉，以及前節所列舉之雄獅美術新人獎的得獎作品，都是以鄉土景物爲題材的作品。如此公式化組合之創作(鄉土題材+超級寫實或魏斯懷鄉寫實)，雖然帶給了台灣的鄉土美術一股新意，卻也因形式的僵化及過於類似而招致不少的批評。例如施翠峰即曾在 1978 年第三十三屆全省美展的〈水彩畫評選後感〉，提出這樣的見解：

綜觀本屆參展作品，可以發覺到帶有鄉土意味的寫實風格的作品較往年增加，這隱約地可以感覺到許多作者所走的，類似美國現代著名水彩畫家魏斯(Andrew Wyeth 1917~)的路線。近幾年來本省的文壇上亦掀起了鄉土文學的開拓風氣，學術界亦對鄉土藝術加予重新評估，在這些聲浪之中，新進的水彩畫家們亦把視線從都市轉投到鄉土上，這可說是一種極其自然的現象，只是我們不該僅停留在表面的事實，更不定要

直接對故事性的題材進行讚揚或描寫。最重要卻是如何運用平凡的事物及暗示的方式，來反映一切對象的內涵與本質。只有如此才有每一個作者自己的風格之確立，雖然表面上一律是寫實。(109)

梅丁衍也曾對當時的繪畫風潮有著如下的評述：

美術界對「鄉土」兩字僅能顧名思義，停留在描繪鄉村景象，以為描繪「鄉土」表象便具備了「鄉土」的精神，畫家一窩蜂的描繪農村破牆一角或家禽、家畜，部分畫家為此「破舊」，到處搜尋懷古題材，三輪車、拾荒老人等等。(110)

可見得美術界對鄉土意識的回應，僅停留在形象的表面上，以為畫出了鄉土的一景一物，就已符合鄉土主義的精神。這種近乎定型的鄉土寫實繪畫，實已走入狹窄的格局之中，也加速了其日後衰退的腳步。

七0年代的台灣美術家在鄉土意識型態的環伺下，企圖用未經西潮洗禮的鮮明事物形象以資號召，來呼應反對崇洋媚外的主軸觀念，結果落入了鄉村與民俗的範疇裡。如此未能將原始題材之本質內涵，透過個人風格的適度轉化與深化，終究只是一種應急的短視作法，必將走進狹隘鄉土觀念的窮巷。

### 三、創作技法

七0年代鄉土寫實的技法有別於日治時期的印象派傳統寫生的寫實技法，它是結合了當時世界最前衛的超級寫實主義繪畫技巧，以及魏斯的懷鄉寫實風格之創作形式。然而雖說其移植自西方這兩大風格的繪畫技法，然而在實際的作品表現上仍有著極其顯著

---

109 施翠峰〈水彩畫評選後感〉，《台灣省第三十三屆全省美術展覽會彙刊》，台灣省第三十三屆全省美展籌備會，1978年，p.9

110 梅丁衍〈台灣現代藝術本土意識的探討〉，葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1991年，p.174

的不同，探究其主因，發現其實中西方的技巧並沒有多大差異，然而其內在之精神本質可就大相逕庭，呈現出截然不同之風味。先說美式的超級寫實主義的創作方式，它是先透過照相機將欲表現之對象主題拍攝下來，再移到室內，利用幻燈機或投影機把所拍攝的影像投射到畫布上，然後照著其所投射出來的線條、色彩依樣畫葫蘆，用噴槍代替畫筆作畫，呈現出光滑細膩的質感，目的就是要像照片中的物象一樣沒有任何筆觸，如同照片一般的貼近「真實」。就技法部分而言，台灣的畫家亦會使用相同的手法，藉由相機及幻燈機的輔助，精準的將物體的形象表達出來，傳統繪畫上所注重的素描、色彩、構圖等傳統訓練在這裡好像不再那麼重要了。

然而美式的超級寫實之所以會用如此極端細緻、毫無個人風格的技法作畫，是有其原因的，更有其發展之脈絡。它繼承了普普藝術「表現工商業文明生活、描繪大眾傳播的現成視像」的精神，因此，都市形象鮮明的玻璃帷幕大廈、商店櫥窗、霓虹燈以及生活於都會中的人物都是它的畫中物，而其爲了把握事象的真實性，往往排斥將感情投入所描繪的對象，企圖用最客觀的手法，將其原本的形貌原始地呈現在眾人眼前，讓人有種既逼真卻又冰冷疏離的感覺。台灣的超級寫實繪畫透過謝孝德、許坤成的積極引介，得以順利登岸，再經由卓有瑞、姚慶章、顧重光等人的作品強力感染下，超級寫實在台灣已引起廣泛的迴響。而超級寫實繪畫在發展之初，並沒有與鄉土結合的意向，反而是期待藉由這樣的前衛風格，與世界藝術潮流接軌，讓自己的藝術能放諸四海皆準(111)。而它們在台灣的形象，也因為個人觀念的不同而有所轉化。它們不再只是表現疏離的都市社會面貌，它們在台灣藝術家們對畫面有意義的安排之下，呈現出個人主觀的個性，這是美式的超級寫實所沒有的。例如卓有瑞即曾對其所繪的〈香蕉〉連作之超級寫實風格繪畫提出說明：

在我個人來說，我欣賞科技、陶醉科技，但不願自己只變成它的奴僕，變成一悲觀的仿效者。因此，我試著以連作來做我思想整列的呈現，不致埋沒在冷酷、規律、沒有個性

---

111 盛鑑博士論文《歷史與現代性：一九七〇年代台灣文學與美術中的鄉土運動》，2005年，p.255

的描繪中。(112)

只是當鄉土題材的介入之後，超級寫實更加變了調。超級寫實加上台灣風光雖然使得鄉土的形象更加清晰可辨，讓人一目了然，但也使得這樣的鄉土缺少了自然親切的人文情懷。從題材上來看，美國是越無聊越好，越無意義越好，畫家並不要傳達任何個人的訊息，但台灣畫家則有意義地去畫牆角、消防栓、樓梯等都市空間的「鄉土」，甚至直接脫離現實生活的空間，到已被遺忘許久的破舊村落中，刻意地將「鄉愁」情緒挖掘出來。由於選材的不同，使台灣畫家的超級寫實看起來比較具有人情味，不過選擇鄉村相關的事物來作畫，但卻依然使用毫無人性的筆法（尤其是以噴槍來作畫），題材不同，心情相異，卻使用同樣的工具與表現形式，當然顯得格格不入。

這個時期台灣運用超級寫實技法創作的鄉土題材作品，從前輩畫家李梅樹的〈戲水〉(圖 2-13)、林文熙於 1976 年全省美展獲得第一名的作品〈歲月〉、獲得第二名的曾茂煌的〈鄉趣〉、翁清土的〈大地〉、林文欽在第九屆全國美展獲獎的作品〈銀錢腳〉(圖 2-14)……等等，均可看見超級寫實繪畫落實台灣的足跡。雖然每個人的巧妙各有不同，所表現出的人文內涵也各有差異，然而其有如照片般的真實描寫卻都是其共通的特色。

另外，魏斯的懷鄉寫實風格更是強力主導著台灣鄉土寫實的發展。倪再沁曾經說道：

**鄉土美術的寫實風格和它的類型化著實深受魏斯風潮的影響，因此，就鄉土美術的外相而言，魏斯可以說是「比任何人都有貢獻」！(113)**

魏斯是經過美術雜誌大力推介到台灣的，當時台灣美術已經渡過了一段沒有主流風格的年代，而鄉土文化運動早已勾起了人們的鄉愁，因此，魏斯那種描繪緬因州老舊農舍景觀的寫實風格當然能深獲人心，成為抓得到的依據，因而立即掀起了美術界的魏斯

---

112 徐梅屏〈卓有瑞—刻畫思想的新寫實者〉，《藝術家》7期，1975年，P.101

113 倪再沁《藝術家〈—〉台灣美術——細說從頭二十年》，台北市：藝術家出版社，1995年，p.14

熱，畫家紛紛下鄉從九份、石碇、淡水…描繪窮鄉僻壤中陌生的鄉土（114）。

魏斯的作品細膩寫實，技巧令人折服，最重要的是他畫的景色是他再熟悉不過的世界，他那生於斯、長於斯的緬因州。他用類似插畫般的寫實技巧一筆一畫勾勒出他心中的家鄉風情，用略帶戲劇性的構圖及沈厚的色調，塑造出一種詩意般的哀傷氣氛。也就是他的畫中「總能傳遞出深沉靜謐且耐人尋味的情感，因而被認為是深具人文精神的畫者，他精湛的畫藝令人目眩，塵封的家園令人感懷，在前衛美術以冷漠疏離的方式表達他們的現代時，當然也有許多『厭棄』都市文明的人們憧憬另一個憶往懷鄉的世界。」（115）

這樣子的繪畫風格雖然也被許多台灣畫家所引用，例如呂振光獲得第九屆全國美展第一名的〈後庭栽綠〉（圖 2-15）、謝明錫的〈館前路〉、鄧獻誌的〈老兵〉等作品，那種對陳舊事物細節的描繪，以及寧靜氣氛的掌握，都和魏斯的畫風有著相似的情調。然而相較於魏斯用盡一生的心力在關注他的家鄉，他的繪畫技法才能與他的思想意識相輔相成，進而達到感動他人的境地，換句話說，魏斯畫中所流露出的懷鄉情緒是油然而生的，沒有虛情假意，也沒有矯飾做作，一切都是打從心裡來的，因為這是他一生的摯愛。台灣的畫家則顯得太過刻意，有一種「為賦新詞強說愁」的味道。他們用魏斯風格來詮釋鄉土題材可說是短線操作的行為，只是將他人目眩的技巧，用以迎合當時最流行的思想觀念，這種撿便宜的現成畫風，雖然也能征服觀者的目光，但其與魏斯的作品深度高下立判。

---

114 〈全球藝術網路的連結與定位（台灣顯影）〉，<http://sql.tmoa.gov.tw/taiwanart>

115 〈全球藝術網路的連結與定位（台灣顯影）〉，<http://sql.tmoa.gov.tw/taiwanart>

## 第五章 鄉土寫實藝術家探析

### 第一節 藝術家介紹

七0年代的鄉土寫實美術最大的特色就是描繪台灣的鄉土題材，然而其所運用的手法，不論是超級寫實，還是魏斯的細膩寫實、並帶有抒情懷舊氣氛，甚至是其他表現性較強的具象風格並帶有強烈的社會關懷的畫作，都可納入鄉土寫實繪畫的範圍，因此，舉凡用這些觀念技法作畫的西畫家，都是本文所應囊括的對象，只是若將所有畫家羅列出來可能會顯得過於龐雜而缺乏重點，故筆者只擇取了九位具代表性的畫家來說明並印證這個時期的鄉土寫實畫風。這九位畫家分別是吳耀忠、奚淞、韓舞麟、施並錫、黃銘哲、陳來興、翁清土、謝明鋁、周孟德，以下即針對其個人生平及創作歷程做概略性的介紹。

#### 一、吳耀忠

吳耀忠生於1937年，逝世於1987年6月，享年50歲。在這短暫的人生時光中，吳耀忠曾經唯美，也歷經滄桑，更曾經積極，最後卻歸於落魄，他的一生充滿轉折，但也因此留下許多深刻的作品。習畫初期的吳耀忠，是李梅樹的入室弟子，他遵循李梅樹的寫實技法，一路走到五、六0年代抽象畫狂飆的時代，後來也成了李梅樹在國立藝專美術科的助教。儘管當時是屬於西方抽象繪畫盤據的時期，李梅樹與他都曾因用寫實技法作畫而受到「只是畫的像而已，是畫電影廣告的」、「只是李梅樹的翻版，台陽的餘續」等言論批評（116），他仍然固守寫實的信念與技法，例如〈紅圍巾少女〉、〈持花少女〉等作品，都承繼了寫實繪畫的優良傳統，尤其是〈持花少女〉（圖3-1），無論畫中少女的坐姿、衣著打扮，或是畫面之構成與描繪方式，都與李梅樹的〈初夏〉（圖3-2）十分

---

116 許南村〈人與歷史－畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅美術》90期，台北市：雄獅圖書公司，1978年，p.35

接近（117），而其對人物的高度寫實技巧，以及筆觸的凝練、色彩的豐富層次都可證明他已獲得李梅樹之真傳。

六0年代的他因對文藝的熱愛，積極涉略各樣的書籍，也開始接觸到一些左翼文學或帶社會主義思想的書籍，進而產生較為激進的思想，成了「民主台灣同盟」的同志之一。然而在那個國民黨威權統治的白色恐怖年代，看這樣的書、具備這樣的思想與身份根本不被容許，因此在1968年與鄉土文學作家陳映真共同入獄，他的生活一下子從唯美的境界摔落到現實的世界。或許是在獄中感受到人生的無奈與現實的無情，他開始體會到現實生活的真義。於是1976年出獄後的吳耀忠，開始捨棄唯美寫實的人物畫，放棄對光線、形體、色彩的執著，轉而朝向關心人與民族、人與社會甚至人與世界之間的關係，就像米勒、杜米埃、庫爾貝一般。他的一系列「建設連作」便是這樣的風格取向，沒有美麗動人的女孩，沒有幽雅嫵媚的動作，也沒有燦爛炫麗的色彩，更沒有賞心悅目的畫面，換上的是工人賣力挑石、奮力推車及攀爬鷹架的勞動景象，這種對勞動階層的描寫，是出自於他內心由衷的感動，他雖然僅用單色調呈現，卻比色彩豐富的唯美寫實畫面更為動人，《鄉土文學論戰集》便是以他的這一系列的連作裝裱封面，可見得他的繪畫形象已與鄉土文學的精神連貫在一起。此後他更加堅定描寫現實生活中的人生百態，因為他堅信任何的技巧若不能適切地描寫現實生活，都只是和形式主義一樣冷血（118）。這些作品顯示他的思想意識已由古典唯美過渡到社會寫實，也讓他在台灣美術的歷史定位更加深刻顯著。

這位革命浪子，雖然在出獄後完成了這些深刻而又觸發人心的作品，看似激進的時代改革者，卻因為長期的牢獄生活讓他的人生黃金歲月驟然流逝，也使得他的心頭壯志因此消磨殆盡。在如此困頓的心裡糾纏下，他只好藉酒澆愁，自我放逐，把一切的不如意寄託在酒精的燃燒中，終於在持續的意志消沈與酗酒之中，結束了他短暫的生命。

---

117 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.26

118 許南村〈人與歷史－畫家吳耀忠訪問記〉，《雄獅美術》90期，台北市：雄獅圖書公司，1978年，p.35

## 二、奚淞

奚淞生於 1947 年，1972 年時因憧憬西方的前衛藝術與存在主義大師沙特、卡繆的作品而赴法國留學。而在未出國前的他，是一位熱力十足、反叛傳統的叛逆青年。他在國立藝專美術系就讀時，曾與黃永松、姚孟嘉組織「up 畫會」，就是標榜著打破學院傳統，期待自由創作的逆反精神（119）。當時的台灣文藝界仍普遍籠罩在西方現代主義烏雲之下，自然也使得他們以代表著西方現代思潮的存在主義為依歸，因此，他們辦起了「up」畫展，弄了些自己也不甚瞭解的前衛性複合媒材作品，會場中滿是荒謬又孤絕的情境。

這樣激進前衛的狂野心態，卻在他到了一心嚮往的法國後安靜下來。在有著當今世界上最先進開放的藝術觀念與藝術形態的環境中，他進了巴黎美術學院及「版畫十七工作室」，所畫的反而不是之前自己拼命想要追尋的東西，而是與畢卡索當年初到巴黎時因備感孤獨所畫下的馬戲團藝人相類似的題材：地下鐵或街頭的流浪藝人。〈巴黎地下鐵道中的盲琴詩〉、〈巴黎兩樂師〉就是他以當時的孤寂心境所作的金屬版畫作品。畫面中的街頭流浪藝師，有拉著手風琴、戴墨鏡、表情肅穆而單獨的盲人琴師，也有腳裝義肢吹笛子與盲眼拉手風琴的兩人合奏樂師，十足地傳達出當年他留法時的流浪心境與憂鬱的鄉愁。而就在此時，他也似乎體悟到藝術應該來自生活，讓現實生活中的所有聲音都能透過畫面清晰的傳達出來。

1975 年奚淞自巴黎返國後，投入了對國內藝術生態環境的關心。他先在《雄獅美術》雜誌做編務，並不時以春生、江聲的筆名撰寫如〈唱自己的歌〉、〈重尋我們的寫實精神〉、〈文化與環境造形〉等文章來抒發自己的文化理念。1977 年升任主編後，更將其回歸自己土地的思想理念落實在《雄獅美術》的取向上，例如他策劃「民間美術」、「環境造形」、「畫家眼中的蘭嶼」、「環境污染與藝術創作」等特輯，期望成長屬於台灣的藝術家（120）。繼《雄獅》之後，他又投入《漢聲》雜誌的編務中，繼續他的文化尋根路線。

---

119 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004 年，p.46

120 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004 年，p.47

只是這次他把目標放在兒童教育上，為兒童畫插圖、寫故事、編寫《中國童話》、《漢聲小百科》，將所收集而來的典籍史料與民俗風土融匯到這些刊物中，期待將這樣的美感經驗與鄉土意念紮根於下一代。

在工作之餘，奚淞仍不忘他的藝術創作，且利用他深入鄉野間的資料採集經驗，將所獲得的資訊與感受，全都體現在他的木刻版畫作品上。例如〈美濃的農夫琴師〉，刻畫一位雙手長滿繭的農夫，在農忙之餘彈著胡琴，自在唱著客家歌謠的專注神情。這種來自鄉土的生命表現，正是他的鄉土版畫作品中，最佳的魅力來源。另外他放棄法國所學的金屬版畫技術，反而用最傳統、最樸實且最具民族性的木刻版畫來表達台灣的鄉土人、事、物，除了以簡潔厚實的黑白線條表現出平凡生命中的單純與崇高，更傳遞一種堅定不移的中國民族情懷。

他的木刻版畫作品中，除了畫出鄉下人物的生活景況外，更重視自己生活周遭所發生的任何事件。布拉格油輪漏油事件、忠仁忠義的人體分割、華西街的殺蛇、智障義工的維持交通秩序、賣金紙的侏儒婦人、盲人按摩師……等，這些鮮活的生活情景，都是他木刻刀下的題材，足見他的悲憫與善感（121）。這些木刻版畫具體地表達了台灣在七〇年代末到八〇年代初急速發展中的工商業社會，以及身處其中人民的希望與失望。他以敏銳的眼光、易感的心靈，平實地刻畫出他的內心所感，呈現出極具社會寫實的藝術形態。

隨後，他進入潛心向佛的無爭階段，無時無刻都不忘以毛筆白描觀音圖像，於是三十三座的白描觀音系列作品轟然出現，個個法相莊嚴，透露出奚淞此時清心沈靜的虔誠心境。他對宗教的體悟，反映在心靈的沈澱上，以及內心無盡的追尋上。例如他 1995 年的作品「光陰十帖」系列，與其說是捕捉光陰的移轉、光影的變化與生命的消長，不如說他要藉著繪畫沈澱、並觀看自己的內心世界。光陰系列的作品讓奚淞走入「禪」的境地，他將「萬物靜觀皆自得」的心靈體驗，透過這一幅幅的光陰作品，傳遞到每個人的內心深處。

從早年披著現代主義的外衣狂奔，到七〇年代因著對鄉土的熱情而深入鄉野，對鄉

---

121 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p. 48

土極力推介，再到如今以平等之心、喜悅之心、平和之心看待世間萬物，他的心境轉折峰迴路轉，實在都是自己對生命的體悟，我們只能說藝術已成為奚淞今生的修行。

### 三、韓舞麟

韓舞麟出生於 1947 年，他的繪畫涵養是奠基於其就讀復興美工時期，以及其後的國立台灣藝專。當時的他曾經師事於李德、楊英風、李梅樹、廖繼春、洪瑞麟及楊三郎等前輩畫家，因此其早已練就一身優秀之寫實功力。七 0 年代的台灣正值工商業發展之際，十大建設的推動使得台灣到處充斥著工程車、挖土機、砂石車等現代機械器具，因此這些當時舉目所見的現代文明產物，自然成為他創作的題材。尤其當時的超級寫實技法適巧傳入台灣，給了他仿效的對象，他遂將這樣的前衛技法結合其原有之傳統寫實技巧，把這些現代機械冰冷堅硬的質感描繪的鉅細靡遺，逼真至極。例如作品〈砂石〉、〈吊車〉、〈車站〉等，都是這類逼真寫實的風格，也為大時代留下最清晰的見證。

雖然這個時代韓舞麟所援用的技法是標準的西方風格，構圖上也是以西方繪畫的觀念為考量，然而在這一波鄉土風潮的帶動下，每個知識份子已從現實的、民族的角度回歸本土，開始有著寫自己的文章、唱自己的歌、跳自己的舞的自覺意識，基於這樣的民族使命感，韓舞麟也開始在思想觀念上趨向中國民族意識，企盼如何將西方藝術結合中國的藝術傳統，以發展出具民族性與時代性意義的繪畫特色。例如作品〈玉梅〉、〈樹〉、〈荷塘〉，畫面中無論是女子端坐在畫面正中央，與中國歷代帝王像之構圖有著異曲同工之妙，還是人物的中國服飾穿著，或是以中國花鳥畫的勾勒填彩表現其繪畫方式，都帶有強烈的中國特有之美學思維。

此時，韓舞麟另一個繪畫主軸也漸漸發展出來。他是藉著寫生的概念，仔細體察大自然中的花卉植物，再配合著西方超級寫實繪畫技法做精細的描寫，把天地間的盎然生機，藉著與大地同在的微小植物的強韌生命力突顯出來，例如〈菊〉、〈繡球〉、〈石〉等

作品(122)。這種取法自然、表現自然的方式，在中西方均有其傳統，然而藉由天地自然之物以象徵生命力量之堅強，似乎是中國人貫用的美學觀，中西美學之結合又再一次從他的畫面中展露出來。

另外還有一個迥然不同於大自然創作系統的系列作品，也在同時進展著，並一直持續著。這個被持續探討的主題就是「黑色」系列。這一系列作品的特色是以黑色為底，畫中有一塊貼金箔的小正方形居畫中上方或下方，每朵花或每顆果實都包紮著光影絢爛的外衣，或置放於晶瑩剔透的玻璃杯中，晶亮而閃爍。這種以不見肌理、光滑如照片的寫實手法所描繪的主題，透射出一種冷漠、淡然、無個性的冰冷情緒，卻又暗示著畫家至大無比的情感關注。如此的象徵性意涵，指涉出物質文明下自然之死的嚴肅課題，這個當今世界不斷在發生的悲劇，也無怪乎其到今天依然持續地探究著。

九0年代的韓舞麟常往來於巴黎、台北之間，當身處國外時，思鄉之情便油然而生，也因此記憶中台灣人的臉孔便一一躍然畫上，呈現出濃厚的「鄉土」氣息。他放棄了最熟悉的超級寫實技法，用最主觀、最具個人情感的造形與色彩，將一張張現實生活中的「台灣臉孔」描繪出來，這樣的轉變，使其逐漸跳脫技術的枷鎖，而能以個人之真實情感及風格特色表現台灣人特有的臉部特徵，以及那刻畫在臉上的生活經歷。

#### 四、施並錫

施並錫 1947 年出生於彰化鹿港，1971 年從台灣師範大學美術系畢業，於此同時，《雄獅美術雜誌》首先大規模介紹魏斯的懷鄉寫實風格，已讓台灣畫壇開始注意到這位美國畫家；1975 年《藝術家》雜誌以更大的篇幅來推介魏斯的畫作，在這兩次的強力引介之下，台灣終於掀起一陣魏斯熱潮，年輕畫家紛紛對其精湛細膩的寫實技巧以及畫面所散發出來的懷鄉情感讚嘆不已，因而心生嚮往，施並錫也在這個時期受到魏斯畫風的感動，從此開啓了他類似魏斯抒情懷舊式的鄉土寫實畫風。

然而在受到魏斯感染之前，施並錫的繪畫就已經指向鄉土，只是其所憑藉的技法是

---

122 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004 年，p.59

傳統的寫實方式，並以照片場景拼組的方式以及象徵隱喻的方式，將所見的台灣風土景況描繪出來。例如 1974 年所繪的〈蘭嶼風情畫〉便是以照片拼組的方式描繪蘭嶼的原始風情；1975 年的〈牛肉店〉則是描寫現實生活中的牛肉販商在店中工作的情形；1974 年的〈西風的話〉是用隱喻式的象徵手法，暗示西方思潮東移後傳統文化可能的蕭瑟景象。當魏斯風潮逐漸在七 0 年代中期蔚為風潮後，施並錫把他先前描繪的土地、人民之台灣風情，更形聚焦，充分展現在他 1979 年「吾土吾民」的個展上。這次個展的作品除了繼續他的鄉土取材外，更有著魏斯那種惆悵、深沈且寂靜的懷鄉情緒，呈現出更為細膩而富詩意的鄉土寫實風格，作品〈望鄉〉就是最顯著的例子。另外，〈待〉、〈母子情深〉等作品也都具有這樣動人的特質，緊緊扣住觀者的心緒。

進入八 0 年代的施並錫，思想心境又邁入另一個階段。他已逐漸捨棄找尋往日情懷的魏斯畫風，開始畫起常民的現實生活百態。例如〈每天早上〉、〈每天晚上〉描繪的是早上到市場買菜，晚上逛夜市的眾生相；〈大興土木〉是將一個龐雜繁複的工地景象，用細膩的筆調描繪出來；〈紅綠相競的磚牆〉則以牆上張貼的香豔噴火的歌舞秀海報反映現實生活的奇景。施並錫這個時期的作品似乎要說的話變多了，不再是七 0 年代那個可以用安靜的心慢慢欣賞咀嚼的田園畫作。

施並錫在八 0 年代初這種重視現實生活面的繪畫形式，已讓原本寧靜的鄉土畫面躍動起來，並進而在八 0 年代末、九 0 年代初有了更激進的轉變。八 0 年代末期，隨著政治戒嚴的結束，多元化社會的來臨，傳統思想面臨崩解，新價值觀卻仍然在混亂的時局中醞釀著，社會因而產生許多迷思，施並錫在如斯的影響下，其思想本質已呈現騷動不安的狀態，並在 1991 年他出國赴美攻讀碩士回國後，有了更加明顯的轉折。九 0 年代的台灣社會延續了八 0 年代末期價值觀的混亂，物慾橫流、政風不廉、社會亂象橫生，施並錫有感於藝術家的社會責任，毅然決然地將畫筆直指台灣怵目驚心的都會景觀。他主張藝術要「寫一個時代、社會、人文環境、集體心理」，並藉此大聲喊出時代的心聲，展現時代的容顏，從作品〈大遊行〉、〈對峙〉中均可看出施並錫的心境。此後的作品無論是 1999 年 921 大地震之後所畫的〈驚悚大震〉、或是描繪八掌溪事件的〈八掌溪紀事〉、亦或是因颱風來襲，土石流肆虐所感的〈山林.殤林〉，都具體呈現了施並錫對台灣土地

的關懷，他的畫作已與台灣社會的命運相繫在一起（123）。

## 五、黃銘哲

1948年出生的黃銘哲，生長於宜蘭的一戶農家，一望無際的蘭陽平原、豐沛的雨量，灌溉了土地作物的生長，也飼育了黃銘哲純厚憨直的農人本色。他從小就喜歡畫畫，總是拿著筆到處塗鴉。過年時他喜歡看老人家寫春聯，更愛到寺廟看樑上的彩繪與牆上的泥塑浮雕，以及那一尊尊的佛像雕刻。這些五顏六色、鮮豔大方的民俗藝術始終吸引著他的目光，成為他最早的藝術啟蒙著，也為他的鄉土走向奠定了初步的基礎。

小學時的黃銘哲一心一意只想畫畫，當時擔任他的級任導師是鄉土文學作家黃春明，更縱容他畫畫、寫書法。初中、高中畢業後，一顆想畫畫的心仍然堅定的持續著，於是他拼命到處學畫，他曾進入由劉其偉創辦的「中國藝術學苑」，向席德進、李德等前輩習畫，也曾到賴武雄的畫室學畫，只是他對當時的石膏像教學並無興致，仍憑他的感覺作畫（124）。而他的優異寫實功夫，其實完全奠基在當兵時期，以軍中同袍為對象，藉由不斷的速寫以練就其紮實的素描功力。

直到1976年黃銘哲出國以前，他的繪畫形態一直緊守著對家園土地的描寫，並用那優異細膩的寫實技巧，刻畫出自己對這些老人、小孩、牛車的真情感受。由於他來自農家，從小便感染了農村的習氣，也因此鄉土題材在他筆下顯得自然而不矯情。這一類的鄉土寫實畫作體現在作品〈日出而作〉最為明顯。畫中的一字形構圖使得畫面沈穩踏實，樸實而不花俏。牛兒賣力的拉著牛車，將端坐其上的農人共同載往一天工作的地方，一旁成群的鴨子緊隨其後，鳥兒也似乎被早起的他們驚動的展翅高飛。所有的景物全都朝向同一個方向，似乎象徵著齊心前進的動力。如此寧靜祥和的畫面，配合著黃褐色的色調，將置身於天色初明的鄉土親切樸實、而又勤奮堅毅的形象，表現的淋漓盡致。

1980年他遊學歐美回國後，他的繪畫風格從以往的古典寫實，一轉成為帶有裝飾味

---

123 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.85

124 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.70

道的寫實，以平面、線性的描繪取代立體、明暗調子的營造。作品的題材從對土地的關懷，轉為對女性、親情的關注，以及中國傳統思想的反映，例如〈姿〉是以線條勾勒女子的形貌，配合著肌理平滑而無顯著立體感的平面賦色，呈現出獨特的寫實風味。〈第三個希望〉畫面細膩柔和，將親情溫柔親切的特質表露無遺，只是人物的立體感仍不突出，線條的表現也依舊顯眼。〈傳人〉的背景是一片既平面又裝飾的紅色，同樣運用細緻的線條、平面的趣味將傳宗接代的中國傳統思想展現出來。這些作品的風格有別於古典的寫實風格與西方的超級寫實畫風，有具象的人物，也有具體的內容，更有著裝飾性的色彩、線條，以及那發人省思的象徵意涵，黃銘哲實已樹立了其匠心獨運的自我繪畫典型。

進入九〇年代的黃銘哲，作品更是從裝飾性的寫實幻化為半抽象風格。他揉合了馬諦斯的色彩、克林姆的裝飾性、培根的變形、美國的抽象表現主義，加上黃銘哲無窮的幻想，表現在以女性為主題的反思中，將畫面帶入一個色塊拼組、線條狂亂、憂喜參半的自我藝術天地。其後，他更將女體的形象表現在立體的形構中，用最堅硬的不銹鋼材質，呈現出最微妙、柔美的弧度，用精心調製的漆料，為女體噴上最光鮮亮麗的色彩。黃銘哲的繪畫歷程一路走來轉折不斷，當然也驚喜連連。他將對台灣的熱愛，反映在所有階段的作品上；而他從鄉土寫實到抽象繪畫，從平面作品到立體造型的創作轉向，也在在顯示了他對藝術的企圖心，企圖跨越更高難度的界域。

## 六、陳來興

陳來興 1949 年生於台中縣后里墩仔腳，他就讀彰化草港國小三年級時，畫了一隻大得連圖畫紙也框不住的大白鵝，那是他第一張畫的內容，級任老師非常欣賞，並張貼在教室的佈告欄，從那時候開始，他便迷上了畫圖。然而他真正的藝術啟蒙時期是在他進入彰化商職就讀的六年時光，當時的美術課和博物課是他最喜歡的課程，美術課外活動猶如商業職校訓練壓力後的樂園，而任課的老師黃文德先生，就是影響陳來興一生的恩師。黃文德先生教學的自由度包容力相當大，任何的水彩技巧，都可以隨著學生的興

趣而運用，並鼓勵學生藉著互相觀摩的機會發表出自己的技巧和想法。不論四季，黃文德先生和學生幾乎天天作畫，畫到天色非常昏暗，直到螢火蟲飛出來才回家，有時，黃老師會利用假日的時間，帶著學生到八卦山附近的廟宇或大佛風景區寫生。如此漫無目的日以繼夜的勤練素描和水彩，它的成果輕易的在任何大小寫生比賽中顯現實力，使陳來興經常上台領獎，但這些榮耀卻讓他更深一層的省思，他認為在比賽的過程中，他只是表現出高中生寫生的能力，卻缺乏欣賞如梵谷等藝術名家的感動力。水彩範本中的標準性，不幸卻成為比賽的結果，而不是只供繪畫的基礎練習而已。

1972年他自國立台灣藝專畢業時，教條化的學院規矩轉化成敏活的觸覺，反而體諒了傳統的包袱原由，而靈活地被運用在他天真直覺的表現上。當然這種表達的能力，與他豐厚的繪圖潛力與敏銳的美感本質，有著密不可分的關係（125）。而這樣的靈活筆調落實在他服役時對老兵的描繪，他以半寫生半想像的手法將老兵午睡的姿態表現出來，除了掌握住自然的神態外，也透露了一種失根的惆悵。在這個時期，他為了將所有的情緒與想法同時且快速的表現在畫面上，使得他的用筆更加迅速，但也因為這樣，讓自己的觀察力變得不夠細膩。退伍後，陳來興在台灣南部找到一所美麗的國中，一所充滿童年回憶的國中任教，但他不敢違逆母意，而進入彰化秀水國中教書，在為期七年的工藝教員生涯裡，他是多麼的不快樂，像是一隻關在籠子裡的鳥，無法展翅高飛，因此他將這樣的不滿情緒全都從不合理的教育制度、教條化的標語口號以及那不如意的任教科目發洩到畫作裡頭去。他畫出了放牛班的孩子在樹下乘涼的模樣、不想午休而被罰站的青少年無奈神情以及其他在畸形教育下所衍生出的光怪陸離景象，反射出自己對教育制度的不安與憂心。最後，他決定辭去教職，不顧前途和一切。

1981年至1984年陳來興在台北過著流浪的生活，為了吃飯、生活、畫畫，他擺過路邊攤、做過洗刷大樓的工人、送報紙也教過兒童畫，白天擠在台北街頭工作，晚下依賴藝術來轉移思家及貧窮的苦悶。這個時期的畫作顏色灰暗，筆調沈悶，看起來相當不快樂，也適巧反映他這個時期苦悶孤絕的心境。1988年五二〇事件發生，他從憲警與百姓失控衝突裡，再度感受到生命的脆弱與渺小。他開始認為藝術已不容逃避政治思想的

---

125 陳來興《陳來興的世界－他的藝術與生活》

束縛與壓迫，面對不義，如果袖手旁觀，只會助長藝文惡風，加速敗壞社會風氣（126）。他以洗練快速的筆法表達對本土社會的熱情與自信，以及對貧苦農工階層的同情與不捨。1992年他加入台灣教師聯盟，隨團演講，目的除了宣揚台灣獨立建國的理念外，最重要的乃是充實建國的精神文化。

陳來興一生的繪畫歷程都在表達對台灣的關愛，尤其是八〇年代末期那段反映國家政府不公不義的日子，更是讓他的鄉土畫作有了更深刻的藝術語言，這是承擔責任的開始，也是對國家社會盡自己心力的最佳契機，他的藝術創作將永難讓人忘懷。

## 七、翁清土

1953年出生於金門的翁清土，初中畢業後就跨海到台灣來就讀高中，畢業後進入台灣師範大學美術系就讀。1976年他在師大的畢業展中，以後來在雄獅美術新人獎獲得首獎的作品〈秋日午後〉之初稿展出，隨後他稍加修飾，旋即參展獲獎（127）。這幅作品即是以當時掀起一陣旋風的魏斯風格為仿效對象繪製的，他將無意中發現的破舊古厝，用照相機拍攝下來，再用放大鏡依著照片中的景象一筆一筆細細慢慢地描繪。由於這處破舊不堪的農家景象讓他有一種金門家鄉的回憶，令在異地生活的他興起無限的感懷之意，因而決定要將自己內心的感動藉由這棟古厝的描繪表露出來。這件水彩作品充滿了無限的鄉愁，並運用細膩的寫實技法企圖引起廣大群眾的共鳴，不但因而在雄獅美術新人獎四百多件的參賽作品中脫穎而出，其結合魏斯懷鄉風格的創作形式也開啓了台灣鄉土寫實的新面貌。

翁清土在畢業前後所繪製的作品，除了有濃烈的懷鄉情緒外，還有著深刻的人文思維。例如1974年的作品〈餐連作之一〉、〈餐連作之二〉用西餐盤裝百元大鈔、玻璃杯中放古今硬幣或石頭的象徵意涵，抒發出其對現代文明所造成的城鄉落差之感慨。1975年所畫的〈未來之衝擊〉，畫面中將洋娃娃置放在鐵軌上，如此驚悚不安又令人焦慮的

---

126 陳來興《陳來興的世界－他的藝術與生活》

127 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.106

安排，暗喻著未來世界的茫然、不確定與不可知。

繼獲得雄獅新人獎後，翁清土更再接再勵，於服役期間獲得陸軍文藝金獅獎水彩第一名，1979年以〈思想起〉獲第九屆全國美展油畫第三名，1981年再以〈維納斯的誕生〉獲得太極畫廊主辦的「太極獎」(128)。這個階段的作品仍然有著鄉土的身影，而其中所灌注的人文關懷，卻更甚於以往。例如作品〈思想起〉透過翁清土對灰褐色古厝、灰藍色現代大樓、電線桿、樹木、白鷺鷥的巧妙安排，表達出他對林安泰古厝即將搬遷的不平之鳴。而〈維納斯的誕生〉用被腳鐐手銬羈絆著的盆中植物之生長畫面，諷刺台灣的大自然已被現代文明污染下的人性毀滅殆盡，變得既矯情又造作。

1985年開始他的畫作呈現出更強的批判意識，從〈鷺鷥的故鄉〉即可嗅出那一點火藥味。畫面中一隻被捕鳥器捕獲而僵死的白鷺鷥垂立於廣大油綠的稻田中，原本應是牠遨遊其中的快樂天地，卻成為葬送生命的墳場，真是諷刺至極。如此一針見血地指控人類對自然的迫害，是翁清土這個階段的嚴肅課題。

九0年代的翁清土捨棄了理性的宣洩，轉而向唯美感性的印象風格靠攏。這個時期他開始歌頌家園故土，將金門的景象揉合懷舊的鄉思與厚疊的筆觸，展現出至情至善的至美風味。〈水頭村古樓〉、〈蘭嶼的船〉都是這類的作品，似乎已顯示出翁清土原本犀利的筆調，逐漸妥協於現實生活之中(129)。

翁清土對鄉土的情懷，從七0年代的懷鄉寫實，到八0年代的批判現實，再到九0年代之後的印象寫實風，似乎在繞了一大圈後又回到原點，回到那個純粹懷念、純屬歌頌的鄉土表象。雖然如此，只要走過的路仍會留下足跡，所以他對鄉土的認真與投入，還是會讓人感受到的。

## 八、周孟德

周孟德生於1953年的彰化市，幼年自彰化南郭國小畢業之後，進入彰化商職就讀。

---

128 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.107

129 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.108

初中二年級時，他加入學校的美術社團，在那兒遇見了他的美術啓蒙老師——黃文德先生。經由他的引導，他開始對繪畫產生濃厚的興趣，一直到今天仍然沒有改變。1971年從彰化商職廣告設計科畢業後，以技術指導員的名目進入彰化和美仁愛實驗學校任教，時間長達七年半。在這段時間他大量畫出他生活所見的風景及居家場景，如〈有林投樹的沙灘〉，描繪生長於炎熱沙灘上的林投樹之強韌生命力；又如〈書桌上的靜物〉及〈床邊〉兩件作品，一件是以油畫繪製，另一件則是以原子筆畫成，雖然用的是不同素材，但畫面內容都是以家居室內一角為主題，充分顯現出他對生活周遭觀察之用心及仔細。這個時期尚有其他作品是以家中場景為繪畫題材，而其中最大的特色即在於其運用原子筆作畫，且畫的細膩寫實，千萬條原子筆線交織而成的黑白畫面，顯現出其紮實的素描功力。

1979年周孟德爲了養家活口，毅然決定離開彰化到台北開計程車。到台北的這段期間，台灣已進入八〇年代，一個工商業取代農業，經濟快速起飛的資本主義社會。這樣的進步景象，隨著計程車的四處奔走，已深刻地烙印在周孟德的腦海裡。於是，他的畫作開始出現了〈窗前工人〉在樓梯轉角間聚精會神地工作景象，這種奔波於萬能角鋼與樓梯圍成的工作場域的現代化工作，象徵著台灣經濟的起飛，也忠實地反映了台灣社會的巨大變遷（130）。在練就了敏銳的觀察力以及精確的描寫能力後，周孟德一頭栽進了版畫的世界中。他對於版畫的熱切學習之心，連他在開計程車的同時，都會抽空到國立藝術學院旁聽董振平老師的版畫課，而且持續了六年之久。白天他與同學共同討論銅版畫，交流製作上的經驗，到了晚上，同學散去後，學校就成了他的版畫工作室，幾乎做到凌晨才回家。後來他不但自己購置版畫機，自己印製版畫，更在他學習到美柔汀的製作技巧後，與彰化一位機械老師傅共同研發了搖點機，可見其對版畫藝術的熱愛與投入。

這段期間他的版畫作品主要是以流連於都會夜店的時髦女郎沈溺其中的情景、撞球場中的人物活動景象以及其他以社會現實事件和場景為主題，例如〈蘇菲亞〉、〈戀戰〉、〈撞球檯〉和〈打鐵工坊〉，將都市人民的生活百態刻畫得極爲深刻，頗具有現實主義的內涵。

---

130 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.118

除了油畫、原子筆、版畫之外，周孟德還畫了大量的蠟筆畫。他一樣畫出他生活所見的台灣人的樣貌，不需要上山下海去探求本土的現實，在都市叢林中一樣存在著各式生活形態，以及各種喜怒哀樂的生活景況。他的主題範圍涵蓋有酒店、PUB、牛肉場、紅包場、撞球場等紙醉金迷、苦悶與歡樂匯聚的場所，將跳舞的人群、飲酒的客人、演奏的樂師、撞球中的年輕男女一一用他稚拙渾厚的色彩與筆觸，呈現於畫紙上。而他在開計程車的同時，也不忘集取創作的題材。透過後照鏡的映照與觀察，各種不同身份乘客的舉止動作全都映入周孟德的眼中與記憶中，並將其呈現於畫上。例如〈上妝的乘客〉，就是將一名坐在後座專注於上妝的女子的舉措表現出來。

周孟德這種勤於描繪現實生活景況的作法，有如七〇年代「報導文學」精神的延續（131），因為他的計程車司機身份，使得他常常來回穿梭於城市交通之間，自然看多了普羅大眾的喜怒哀樂。也因此他的畫作中所具現的各類人物，總是能親切自然地貼近觀者的目光，雖然筆調是厚重拙劣，但內容卻是深刻動人，十足呈現了社會寫實的精神原貌。

## 九、謝明錫

1955年出生於台北大稻埕的謝明錫，畢業於輔仁大學中文系，然而就是這個與眾不同的出身背景，使他的繪畫也多了點不一樣的人文情調。他雖認為自己畫鄉土寫實，不是因為鄉土文學的影響，然而他對鄉土的孺慕之情，以及對魏斯風格的崇敬之意，也使得他適切的接上這道鄉土洪流，晉身為鄉土寫實藝術家之列。

1978年以前的謝明錫，仍然或多或少承襲了大陸來台畫家如席德進、王藍、張杰、劉其偉等那種濕淋、渲染的朦朧筆調，因此畫面仍以氤氳的水氣為其創作特色。在心靈上邂逅了魏斯之後，他的畫風開始有了明顯的轉變。1978年他以〈豬舍〉、〈陋室一角〉兩件水彩作品獲得雄獅美術新人獎，作品明顯呈現出精雕細琢的精細寫實風。他在主題的現場又是拍照又是素描，回到畫室後再精密描繪，果然逼真寫實，恍若照片。這種類

---

131 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004年，p.117

似魏斯懷鄉情緒且細膩寫實的繪畫風格，成爲其站穩鄉土寫實畫家的最佳武器。

1982年他的創作呈現了文學家的慣有特質。他把畫作當成一種教化人心的工具，將各種發人省思的道理全部灌注到畫面裡頭去。例如〈失根的蘭花〉、〈沈淪〉、〈隱憂〉等作品，都呈現出這種「畫以載道」的功能性，卻不免流於「強說愁」的做作之中。這類作品題材仍緊扣著鄉土，也如實的將社會真相透過文學思維的轉化直接呈現出來。

接著他開始對水彩「質感」進行研究，從木頭、石頭、樹葉，到鐵、不銹鋼、陶瓷，任何不同材質的物品，都是他「實驗」水彩的對象。只是在實驗的同時，他仍然借著畫面的刻意安排與構圖，繼續傳達著他的人文情思，例如〈蕃茄與草鞋〉、〈褐色的沈思〉都是這個階段作品的最佳明證。

此後他的創作觸角延伸至世界上之文化古國，如印度、尼泊爾及中國等，將他的情感寄託於古老文化的緬懷之中。而其1988年開始的「美麗與滄桑」系列作品，轉而迷戀於表達居民建築與鄉野俚民；「新台灣人看老台灣人」的系列作品中，以日治時期的黑白照片爲範本，用彩筆重新加以詮釋，企圖呈現其往昔之面貌，也試圖建立足以媲美中國文化的台灣文化。這些作品同樣藉著他熟練的寫實筆調，描繪出同樣充滿了浪漫詩意的懷舊情緒，這種一路走來始終如一的鄉土寫實畫風，在當年與其同爲鄉土寫實的畫家紛紛轉向之際，更顯現出鄉土所帶給他的動人情愫，已根深蒂固於他的內心之中。

## 第二節 藝術家創作分類

每位藝術家終其一生都可能因爲環境與心境的改變而有著豐富多樣的藝術轉折歷程，即使在同一時間上也會因爲多樣化的嘗試而出現不同的藝術形貌，加上每一階段的藝術創作很難用一明確之時間點來斷代切割，因此若要用單一之風格形式將藝術家特定年代之藝術創作予以歸類，是相當困難的。尤其是七〇年代這一群年輕的鄉土藝術家，他們的作品在這一時期大都處於學習仿效的階段，尙稱不上是其人生最輝煌、最成熟的階段，使得這樣的分類除了較難用創作技法去清楚區分外，更可能會與其整體藝術成就的主流評價及歸類有所出入。不過爲了探究這個時期藝術家們的藝術型態，還是必須從

分類著手，將每一個藝術家細微或顯著不同之處，以藝術的內涵傾向為主要依據，並輔以技法形式、創作選材的探討，找出相異或相同的地方，區分並歸納成不同類型的藝術創作，才能真正看清這個時期的藝術全貌，也才能期望從他們的藝術之中帶給自己一些經驗和反省。本節即以這些藝術家在這個時期最具代表性的作品形式與藝術語言，歸納出抒情懷舊、社會寫實、心象表現以及生活再現等四種創作類型，以下即針對這四種類型的藝術家及藝術作品做一深入之分析與說明。

### 一、抒情懷舊類

鄉土寫實繪畫中的抒情懷舊類型可說是這個繪畫流派的主流路向，它主要是承襲了魏斯的懷鄉寫實的情緒，並揉合了魏斯的細膩寫實技法及美國超級寫實手法，將昔日的鄉土景致以及思鄉情愁鉅細靡遺的刻畫在畫面上，這些古舊的鄉村場景不僅讓人回到了時光隧道，沈浸在兒時的記憶中，也不免為它的歷經風霜以及年華老去發出深沈的感嘆。這種流露出濃厚鄉愁的繪畫傾向要以施並錫、翁清土和謝明錫為最主要之代表人物。施並錫的創作歷程，就王秀雄的觀點可區分為四個階段，及 1975 年以前、1976~1982 年、1983~1986 年，以及 1989 年赴美進修之後（132）。而由前面的藝術家介紹可之，施並錫在鄉土寫實繪畫尚未大行其道的 1975 年以前即開始展現他對鄉土題材的關心，而 1976 年開始到 1982 年，隨著他對台灣的感觸日益加深，思想也趨於成熟，他將關心鄉土的態度，注入一股深沈的人文情思以及那逐漸成形的現實反映。這段時間剛好是台灣鄉土寫實繪畫最為輝煌的時期，他的鄉土作品也恰巧印證了這段時期的鄉土風潮以及鄉土美術的路向。魏斯的懷鄉寫實繪畫魅力在此時席捲全台，許多年輕藝術家紛紛起而效尤，施並錫也不例外，他曾在 1979 年的《雄獅美術》中表示對魏斯的推崇：「在現代畫家中，我欣賞安得魯·魏斯作品中那份濃郁的鄉土情懷，……魏斯道出了現代人所懷念

---

132 王秀雄〈鏗而不捨的藝術工作者〉，施並錫《生命的誕生與茁壯：施並錫母與子系列畫集》，台北市：草根出版事業有限公司，1997 年，p.7~8

的寧靜，安慰了現代人苦悶的心靈。」(133) 因此，他的畫中也融入了不少魏斯的繪畫元素。作品〈望鄉〉(圖 3-3) 是施並錫這個階段最具代表性的作品，畫面中的兩位年輕人背對觀眾，凝望遠方，在兩對沒有交集的眼神中，雖然無語，卻令人感受到訴不盡的思鄉情緒，魏斯的「寧靜」與「鄉愁」滿滿地出現在畫面裡，而其戲劇性的構圖和細膩的寫實風格也頗似魏斯之表現手法。〈鳳梨田〉(圖 3-4) 描繪的是皮膚黝黑的果農在鳳梨園辛苦工作的場景，畫中的大片紅土對映著些許的綠意，看來炎熱乾燥。草堆燃燒後的兩縷白煙緩緩上升，呈現恬適而又安祥的氣氛，這是畫中人物深愛的家園，也是作者對鄉土之愛的溫馨寫照，它同樣流露出靜謐而充滿鄉情的韻味。這個階段的施並錫藉著思鄉的惆悵，緊緊抓住正在尋根的台灣人民視線，將他們日漸失落的心靈帶入另一個幻想層次。

翁清土來自金門的鄉下，任何屬於鄉間的一景一物，古老房舍都與他兒時的記憶有著密切的關聯性，這也就是他為何總是畫鄉土的原因。他在與其他藝術家座談時曾經說過：「七〇年代的鄉土文學運動的形成和國際局勢對我國不利有關，而我作品中鄉土意識濃厚，倒沒有這一層影響，主要是我從小生長於鄉野，對它有很深的歸屬與認同感的關係。」(134) 就是這樣的歸屬感與認同感，使他堅持己見，戮力表達出自己曾經生活過的這塊土地，因此他的作品總是能嗅出濃烈的泥土味，以及淡淡的哀傷氣息。適逢美國超級寫實主義透過有心人士的引入台灣，翁清土找到了更能清楚表現記憶中鄉土輪廓的方法，他吸取了超級寫實創作的技法，運用照片的輔助，將埋藏於歲月流逝中的鄉村古厝挖掘出來，重新以精細之描模賦予生機，讓自己彷彿回到從前的純情時光。〈秋日午後〉便是用這種技法所畫出來的作品，古厝中那片斑駁脫落的磚牆、屋頂上的幾片殘瓦、散落一地的磚塊石頭以及排列凌亂的農用器具，都在他細心刻畫之下顯得逼真至極，深厚的寫實功力令人讚嘆，不過他沒有超級寫實那般的冷酷無情，反倒多了些魏斯式的落寞鄉愁。〈秋的院子〉(圖 3-5) 同樣描繪一棟古早時期的鄉村建築，前景是一片

---

133 施並錫〈百位美術家談「印象最深刻的作品」〉，《雄獅美術》101期，台北市：雄獅圖書公司，1979年，p.113

134 《藝術家》雜誌編輯部整理〈懷舊、懷鄉、與本土〉，郭繼生編選《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.129

雜草叢生，背景的樹木雖然枝葉繁茂，卻雜亂無形，如此孤寂落寞的場景，與秋天的氣候有著相同的蕭瑟氣息，它暗示著歲月消逝的無奈，更訴說著人世無盡的蒼涼。這些滿懷惆悵的鄉土作品都是起源於翁清土對家鄉景物的懷念，也是他對泥土的崇拜與對自然的嚮往（135），只是這樣極度沈浸於回憶的虛幻中，也讓他的作品流於強說愁的刻意與浮面之中。

學中文的謝明鋁，雖然是非美術學院的科班出身，卻仍然憑著自身的文學才情，加上對繪畫的熱衷與執著，在美術的園地裡闖出自己的一片天空。他的水彩畫同樣吸收了魏斯的創作精髓，細緻而寫實，配合著他獨特而深厚的人文素養，在一片溫厚的鄉土美術風格中，顯得既脫俗又有氣質。他在鄉土運動盛行的年代裡，仍然與多數的藝術家一樣，以鄉村風物為題材，抒發自己對鄉土的關懷之意。不過他的鄉土題材在他獨到的典雅造型、水分掌握、色彩佈局以及光影氣氛的營造下，總是顯得與眾不同，鄧國清對這樣的獨特風格讚譽為純粹屬於東方的、中國的傳統地方色彩（136）。而所有的技法運用，和人文情思的灌注，都是要表現出鄉土意象所帶給他的深刻懷想，因此，謝明鋁畫作中唯一與別人相同的還是那畫面中所散發的懷古幽思之情。這樣的創作傾向反映在畫作上就是 1981 年〈鄉愁〉（圖 3-6）作品的呈現。這件作品描繪的是一間傳統鄉野民宅中所擺放的各式古老器具，包括牆上所掛的竹編畚箕、簑衣、鋤頭和倚牆而靠的犁田器具、石磨等傳統農家生活所需之工具，加上古井、斑駁的牆面和古老的木門，形構出一幅鄉土意象極為濃烈的鄉土作品。畫面中的每一件器具、每一處可見的景物都在表現他對過往的追憶，也期待喚醒觀者對鄉土的珍視。這件作品與魏斯的〈阿法羅與克莉絲蒂娜之家〉（圖 3-7）在對照之下呈現出相似的題材取向與思古幽情，足見魏斯畫風帶給他的影響。其他如早期的〈館前路〉（圖 3-8）、〈遺恨〉也是以同樣的創作方式與心態，表現出一種殘缺的思鄉美感。

謝明鋁浪漫的水彩鄉土，雖然揮灑出一片清新典雅的氣氛，卻還是在其過度的賣弄技巧與刻意賦予的人文意涵之下，顯得華麗而失去品味的焦點。不過在這樣的時代氛圍

---

135 戴武光〈以寫實為表象實重內涵的多元表現——談翁清土的繪畫風格〉，《翁清土作品集》，桃園：桃園縣立文化中心，民 88 年

136 鄧國清〈精密真實的寫實主義畫家——謝明鋁〉，謝明鋁《中國·歲月：謝明鋁畫集》

下，這樣的作品已足以撫慰所有思鄉人的複雜情緒。

## 二、社會寫實類

鄉土運動的基本精神是在反映現實生活的一切，尤其是對社會黑暗面的揭發，更是鄉土運動者認為可以帶動社會進步的良藥，文學上有著陳映真、王拓、楊青矗等人的勇於直言，然而美術上也未必全部躲進虛幻浪漫的懷鄉溫情之中，仍然有著關心低層勞工與市井小民生活的藝術家願意為他們辛苦工作的身影塑像。這樣的藝術家並非少數，並且在他們每一階段性的創作中，都會有幾幅是針對現實生活中的人、事、物做描繪，以表達一種見證時代的心境。然而真正深刻的社會寫實並不是畫家用一、兩張畫來虛應故事而已，必須真正對這些社會現象有所感動，並且長久而深入於這種題材的表現，才能創造出動人的社會寫實作品。心之所向才能心有所感，在這個鄉土意象已淪為虛浮華美的時代中，仍持續執著於社會小人物描寫的畫家並不多見，大致可以吳耀忠和奚淞為代表。

吳耀忠的轉變甚為驚人。早期的他是李梅樹老師的高徒，畫面中不論是人物還是靜物造型，都秉承著李梅樹所傳授的寫實功力，不僅表現出完美的結構比例、紮實的體積厚度、飽滿鮮活的色彩，更呈現出一種唯美瑰麗的愉悅氣氛。然而從他接觸左翼文學開始，到他入獄、出獄對人間冷暖的體會，他的畫面不再有典雅端莊的人物造型，更沒有豔麗愉悅的色彩，他的繪畫技巧開始用來服務社會的人生百態，尤其是對那些長期處於政府壓榨下的弱勢勞工族群，更有著難以言喻的關懷之意。他從推砂石車、爬鷹架的工人身上感受到為求生活溫飽的無奈，也體會到平凡中的偉大真情，他希望用最純粹的藝術形式，去凍結住工人們坦然面對現實的那一刻。他的建設系列作品（圖 3-9、3-10）最足以代表他的心情，也充分地表達出他的同情與關懷。畫面中的人物沒有清晰可辨的臉龐，沒有紮實渾厚的立體感，只有為生活而打拼的勞動身影；色彩的運用只有如素描般的單色層次變化，沒有華麗虛浮的色調裝飾其上；筆法的表現沒有純熟圓滑的筆觸線條，只有純樸自然而略帶拙趣的筆調呈現，他企圖用如此簡單的意境，表達出一份最單

純的感動，也希望觀者能聚焦在勞工們為現實生活而努力的議題上，而非膚淺地只想欣賞唯美虛假的炫麗畫面。

除此之外，他的〈屋簷下〉(圖 3-11) 也有著如杜米埃的社會寫實之作。兩個看似勞動階級的人坐在一起，表情肅穆地低頭若有所思，畫面的灰沈色調，烘托出一種難以言喻的哀傷，筆法的樸拙真切地表達出最自然的意境。整幅畫面有著極為深刻的哀悽情緒，充分表露出勞工階級在現實社會中抑鬱不得志的心裡惆悵。這就是吳耀忠，當他的理想人生被入獄服刑的灰澀給取代之際，他的唯美藝術形式自然抵擋不過他對社會弱勢的真誠關注，因而走入了最單純樸拙而又深刻動人的藝術天地。

奚淞在這個時期的版畫創作題材主要是承襲他在法國所關注的社會現實層面，加上他在回國後投入了美術雜誌的編務以及兒童美術教育書籍的編寫、繪圖，需要上山下海、深入民間鄉里的進行田野調查及收集資料，使得他的版畫作品更加有著豐富廣泛的現實生活題材。例如〈撈油的漁民〉(圖 3-12) 就是藉著漁民在海上撈油之後洗手的畫面，反映出因油輪漏油而污染海域的社會事件，除了表達自己對社會的關心外，也流露出替漁民生活陷入困境感到的不捨與同情。〈蛇店〉(圖 3-13) 是刻畫華西街蛇店師傅正在殺蛇剝蛇的情景。師傅叼著煙、赤裸著上身，看似悠然自在的工作神情，在奚淞黑白線條的形構之下，顯得極為生動自然，讓觀者有身歷其境之感。從這兩件作品便足以感受到奚淞對生活周遭所發生的一切事物都存在著關注凝視的眼光，並且將他的關心落實於生命力極強的木刻版畫上，雖然形色單純，卻簡潔有力，把台灣民間小人物的辛酸與勞苦，表現得深刻動人而有張力。

除了將生活於現實中的人民作深入的刻畫，他也對台灣這個美麗家園因都市化所造成的改變發出深沈的吶喊。〈河濱家園〉(圖 3-14) 看似一幅純粹的風景版畫作品，但仔細端詳畫面中的場景安排，即可發現它實是表達一種無言的抗議與無奈的心境。畫面分成兩個大小不等的區塊，左半邊是經濟起飛之後所發展出來的現代化樣貌：高樓大廈林立、蔓延數里的平順道路，還有小汽車行駛其上，看來整齊進步卻缺乏人性；而右半邊則是幾戶低矮的鄉村房舍，有種植樹木，也有農人在養鴨餵雞，再加上旁邊又有小河蜿蜒流過，顯得樸實又自然。這種相對立的場景擺在一起雖然不甚協調，卻是台灣當時的

真實寫照，也暗示著台灣的工業文明正一點一滴侵蝕著傳統的純樸社會。奚淞的作品總是圍繞著台灣打轉，希望透過自己最敏銳的眼光與雙手，將台灣最真切的現實面貌呈現在觀者眼前。

### 三、心象表現類

這裡所謂的心象表現，指的是畫家們將內在的心裡意象以及心中的激盪情緒，藉由特殊風格的筆調予之表達出來，有種濃厚的象徵意涵，以及情緒上的抒發。而在七〇年代的這些畫家之中，其實或多或少都具有某種意念指向的內心語言流露在畫面上，只是在形式風格的表現上並沒有獨特的造型搭配與情感宣洩，而流於一種安定平穩而制式化的寫實風格，也就讓人難以從畫面的經營中深刻體會到他們的思想指涉。因此，放眼望去，黃銘哲和陳來興的獨特藝術形式和強烈的心靈語彙自然就脫穎而出，成為這個特殊年代中極為顯眼的藝術形態。

黃銘哲在七〇年代未出國前的繪畫是流露出一種兼具古典藝術特質與魏斯懷鄉情緒的鄉土風味，無論是〈家園〉裡那餵雞的老祖母以及成群爭食的雞隻，還是〈日出而作〉（圖 3-15）中端坐牛車上的農人、在前方拖曳的牛隻、跟隨在側的鴨群、漫天飛舞的鳥兒和那隻凝視鴨群的驢子，所有的符號取向都與思鄉的情緒牽扯不斷，頗能符合當時鄉土美術定型化的題材選擇，而其典雅細緻之筆法以及暈黃色的畫面主調，更有著古典寫實的情趣與魏斯風格的韻味。雖說黃銘哲這個階段的藝術型態較為傾向抒情浪漫的懷舊風格，然而其古典細膩的繪畫筆調，以及那略帶平面化的裝飾性空間，已逐漸將單純的風景寫生昇華為內心的意象表現。

八〇年代黃銘哲從歐美返國，雖然在畫面上增加了新的元素，然而其關注的仍是鄉土與民族之情。他對台灣鄉土的執著可從他自序中的一段話得到印證：「為了追尋心中的那份歸屬與相思……我放棄英美的一些藝術成就，最終還是選擇我生長的這塊土地流浪，能在自己生長的土地上創作，對一個畫家來說是幸福的，漂泊的每一個日子裡，讓

我感受到比別人更深一層的民族情感，我愛這塊土地和這裡每一個人。」(137) 基於對這塊土地的熱愛，他除了回到國內繼續他的藝術生涯，更在他的畫面中盡情抒展出這份鄉土情懷，只是這次的作品不再直接出現鄉土的景物，而是以中國人物的造形、服裝，中國的古老文物，以及對其有意識的巧妙構成，暗喻著中華民族長久以來顛扑不破卻又愚昧呆板的傳統思想。這類有著強烈象徵意涵的心靈語彙，配合著裝飾性極濃卻又不脫寫實範疇的藝術表現，可謂鄉土寫實時期黃銘哲的最佳代表作。例如他的〈第三個希望〉(圖 3-16)，畫面中那位再度懷孕的母親應該是歡欣愉悅，有著即將迎接新生命的希望。然而卻因她已生了兩個女兒，在中國傳統思想中重男輕女的荒謬觀念下，她顯然揹負著沈重的生子壓力，完全沒有任何喜悅的神情。〈金黃色的希望〉在畫面正中央斜躺了一位小男嬰，臉色紅潤，嘴角洋溢著微笑，加上那塊耀眼的正方形金黃色背景，更顯得朝氣蓬勃，希望無窮。這種以男孩象徵未來傳宗接代希望的傳統思想，在黃銘哲的畫面中展露無疑。

同樣的意念指涉，也出現在他接下來的作品中，只是他的畫面經營已從細膩筆觸及多層次色彩所形構的氣氛掌握，轉變成大塊平面色彩且以線條流貫全圖的裝飾性表現。作品〈傳人〉(圖 3-17)的背景鋪上整塊大紅色，沒有筆觸，也沒有景深，只是一種純粹象徵喜氣的顏色。畫面下方中間的男童被家族的長輩所簇擁著，似乎整個家族所有未來的希望全繫在他身上，男尊女悲的無奈再度從畫面中流露出來。

黃銘哲的畫只是在幫助眾人瞭解他的「心象」語言，因此不論藝術形式再怎麼變化，他的大中國傳統觀念反思下的「心象」，還是能明確且深刻地觸動到觀者的內心深處。

陳來興的鄉土寫實繪畫與別人有著與眾不同的風格形式，除了那狂放的筆觸、扭曲的人物造型、濃烈的表現性色彩外，最主要的就是他的鄉土感受是來自於實際的體驗，他認為要畫出工人工作時的疲憊與辛勞，就必須拿著鋤頭親手做做看，才能感受到勞力與藝術間的微妙互動(138)。基於這樣的觀念，陳來興也確實在退伍後到果園擔任臨時工，體驗著從未經歷過的艱辛工作，也從中體會更深刻的人生。因此，在這樣感同身受

---

137 王哲雄〈綺麗是孤寂的象徵——黃銘哲新作解析〉，《黃銘哲》，台中市：臻品藝術中心，1992年

138 陳來興《陳來興繪畫與文字的世界》，台中市：財團法人春泉文教基金會，1997年，p.12

的過程中，他的畫作總是散發著一種原始樸拙又熾烈熱情的鄉土氣味，一種貼近於人民心坎裡的真實味道。尤其是他在國中任教的歲月中，因為無法平衡心中對荒謬教育制度的憂心、政治教條式的憤慨以及孩子們熱情活力被壓抑的感嘆，開始在畫面中反映出他對教育政策的無奈心境。於是從醜陋校舍的荒唐舞台，到孩子們因不願午休而被罰站的身形，再到放牛班孩子群聚樹下乘涼的愉悅神態，都是他捕捉的對象。而他的藝術語言並非如一般鄉土寫實畫家的精細寫實，注重在物像造型的精確性與空間性，反倒是將表現主義的繪畫元素，注入在人物造型、筆法線條以及色彩應用之中，呈現出強烈的個人情緒。〈放牛班〉（圖 3-18）是這個時期的典型作品，畫面中不論學生或是背景樹木的表現都極為隨性，沒有精準的造形，也沒有真實細膩的賦色。他用迅速而粗放的筆觸扭曲了學生的樣貌，不僅反映出已被扭曲變形的教育體制，也投射出他心中最深處的心靈影像。陳來興的「心象」被表現性的藝術語言完全的烘托出來，讓人一目了然，點滴在心。

八 0 年代初期的陳來興，逐漸意識到社會的急速變遷，工商業社會的抬頭，使得台灣已陷入短視功利的破壞中。加上他辭去教職後在現實生活中打滾謀生的經驗，他開始將視野擴及到社會上的人生百態，希望用他那善於將景物變形的手，表達出最畸形病態的社會樣貌。

〈中產階級〉（圖 3-19）是一幅描繪上班族在類似酒吧的場景中的神態，畫面中所謂的中產階級沒有清晰可辨的樣貌和外型，只是在一大塊不規則的造形和濃烈色彩的填充之中勾勒出概念式的眼鏡、眼睛、鼻子及嘴巴，勉強型塑出一個人物的形體。如此模糊不清的人物構成，象徵著中產階級在工商業社會中為追逐名利而逐漸迷失真實自我的景況，也透露出陳來興對這個社會的反感。另外他的〈電動玩具店〉（圖 3-20）中濃烈豔麗的色彩在不協調的搭配組合下顯得唐突而又虛幻，誇張的人物變貌與景物的比例縮放，以及那歪曲變形的景致，形構出極不安定也不和諧的畫面構圖，如此的畫面也牽引著觀者走入陳來興的內心世界。

陳來興曾說：

我是多麼傷心啊！我的圖畫充滿著極為矛盾的破碎感，即使是鮮豔亮麗的顏色，也內斂

著含蓄的感傷。美好的回憶被醜陋的現實中斷。我的畫面出現不定型的構圖，隨著現實社會裡的塞車、壓克利、鋼架、鐵皮屋、石棉瓦、磁磚、俗豔的廟宇、電子花車、霓虹燈 KTV 而變得雜亂起來，如果我罔顧於現實的虛幻而強調了往事的浪漫，勉強活在這個可怕的時代裡，那麼古老而天真的迴響必然淪為一大謊言。所以只得把什麼都畫進去，因為在功利無情的現實界裡，幾乎不浪費任何可利用的空間，我瞭解這是無可避免的真相，矛盾的時代切割，童年的破滅，孕育了突兀的顏色，不協和的構圖，編織著台灣現代的夢魘。(139)

陳來興的作品流露著對社會價值觀逐漸扭曲走樣的悲憤，而他內心的情感藉由色彩與筆觸的宣洩，加上不定型的畫面構成，帶給人們一種焦慮與不安，這是現實社會帶來的衝擊，也是陳來興不得不的應對策略，因為只有如此他才對得起自己的良心。

#### 四、生活再現類

對自然景物的模擬再現，是寫實主義者所關心的問題，他們以現實景象為題材，畫出實際發生的事情以及看得到的周邊景物，在不需要多做解釋的情況下，將訊息用最直接的手法忠實的傳達出去。這個時期的韓舞麟和周孟德就是用這樣的觀念在表現他們的藝術創作，期望用最逼真至極的寫實手法，平鋪直述地表達自己視線所及的生活景象，成為最佳的時代見證者。

韓舞麟的繪畫取材，不似一般的鄉土畫家總是往窮鄉僻壤去搜尋古舊題材，表現出回憶中的鄉土。他總是真誠地將眼光放在他的生活周遭，縱使那已是離自然愈來愈遠的發展中的都市景象，還是鉅細靡遺地將它記錄下來，因為那才是他真實生活的領域。如同他自己說的：「大約是民國 65 年前後，十大建設開始動工，舉目所見盡是工程車，挖土機，這些題材在當時吸引了我，如消防栓、車站、機械等，自然成了創作的對象……」

---

139 陳來興《陳來興的世界－他的藝術與生活》，p.9

(140)。而他所運用的寫實手法，有著類似美國超級寫實主義的精細描模，將一切物體刻畫的維妙維肖、真實再現。這要歸功於他深厚的素描功力，才能讓他在形體的掌握以及質感的呈現上游刃有餘，展現著高超的掌控能力。例如他〈車站〉(圖 3-20)裡的火車造型被他精緻的寫實技法刻畫的栩栩如生，無論是肌理的表現、色彩的呈現還是外型的掌握，都讓人有身歷其境之感，周邊的景象包括月台、電線桿、民宅、鐵軌等雖然被淡化處理，仍然一樣不漏的展現在畫面上，忠實而完整的紀錄了現代文明發展的跡象。〈吊車〉(圖 3-21)中那外漆脫落後所顯現的斑駁鐵鏽，更是被韓舞麟獨到的技巧表現的淋漓盡致，令人嘆為觀止。背景那片被挖掘後的土地搭配黃褐色調的色彩鋪陳，呈現出塵土飛揚、令人窒息的都市建設氣息。每一件作品都誠實地記錄了台灣當年的時代景象，有如新聞報導般地訴說給每個當代人聽。

其實，選擇用這樣的繪畫技巧，表現在機械文明的主題上，是有著相輔相成的功效的。例如王哲雄在評論韓舞麟的畫作時說道：「『破舊斑剝』幾乎是所有畫超級寫實風格的畫家，情有獨鍾的描寫對象，因為超寫實主義最大的和動力是纖豪畢露的肌理效果，而破舊斑剝正可以滿足對肌理刻畫的需求。」(141) 機械文明所具有的破舊斑剝景觀必須在超級寫實技法的輔助下，才得以真實活現的呈現在觀者眼前，而如此逼真的展現，也才能讓觀者的感受更為直接而踏實。

周孟德的藝術成就與個人風格的建立其實是要到八 0 年代末期以後才逐漸成形的，在此之前，尤其是七 0 年代的作品，還存在著一種純粹技法性的表現，中規中矩地將物體的外觀做客觀且清晰的描繪。這個時期的繪畫取材主要是從他家居生活的空間裡找尋，舉凡臥室一角、書桌上的物品、裁縫桌、縫紉機、工作室和工作時的情景等都是他創作的來源。謝里法就曾對他這樣的取材於生活現實表示肯定：

**我很佩服他隨便而捉住一個小角落都可以入畫，不管那裡放著什麼，只要有東**

---

140 《韓舞麟畫集》，台北市：藝術家出版社，p.170

141 王哲雄〈人性的關懷與自然的秩序〉，《韓舞麟畫集》，台北市：藝術家出版社，p.11

西也都能畫進去，畫出了屬於他的生活。(142)

這些生活中的小東西雖然不起眼，但已足以映射出最真實的人生。

而他的創作最特殊的地方在於他大量使用原子筆來作畫，在千萬條黑白線條交織的過程中，形構出一幅幅逼真寫實的生活場景，沒有亮麗的色彩外衣，只有紮實的結構和體積感，回歸到最原始而純粹的美感，這看似習作的素描作品，實已道盡他對生活再現的用心。例如作品〈床邊〉(圖 3-22)是描繪他自己臥室的床鋪一角，這個角落擺放了各式各樣生活所需的物品，如球鞋、書本、卡帶、衣服、紙張、袋子……等等，周孟德用原子筆的單純色調，以其深厚的素描能力將每一樣物品的層次、質感表達出來，雖然只是自己生活的一小部份，卻足以反映出他對生活現實的尊重與活在當下的踏實感。其他如〈退休的縫紉機〉、〈夜燈下的縫紉機〉(圖 3-23)、〈工作室的景觀〉(圖 3-24)等作品，都是用原子筆細心的精雕細琢，將自己實際所生活的空間一絲不苟的藉由畫面展露出來。

而他此時的油畫作品數量雖然不多，卻仍然著重於生活景物的描寫。非學院出身的他，靠自己的摸索仍然練就了一身高超的寫實技法，無論是油彩的運用、筆觸的揮灑還是造型的掌握，都能準確地將物體真實的樣貌表現出來，例如〈書桌上的靜物〉(圖 3-25)，畫面顯露出書桌的一角，周孟德將放置其上的所有物品都精細而豪無遺漏的刻畫出來，雖然在體積感的掌握上不若原子筆素描來的厚重紮實，還是清楚且忠實的呈現了他最真切的生活環境。

周孟德的繪畫會顯得如此驚人，除了他未經學院的洗禮還能表現出豐厚的藝術技巧之外，更重要的是他能將自己的生活面貌毫不避諱的忠實呈現於觀者眼前，讓觀者直接進入到他的生活世界，他記錄了自己的生活，也讓別人感受到他的生活。

---

142 謝里法〈左手畫台灣、右手開計程車——周孟德〉，周孟德《周孟德畫集》，台中市：財團法人春泉文教基金會，1998年，p.4

## 第六章 八〇年代台灣鄉土寫實繪畫之衰落

鄉土寫實繪畫在七〇年代後半興起，在八〇年代初就已欲振乏力，原因之一是畫家們所反映的並非生活中的現實，沒有紮實的內容做基礎，注定了這股短視的風潮沒有辦法向縱深拓展。另一個原因是，畫家的繪畫語言來自超級寫實的技法，這樣一個冰冷疏離的語言和鄉土所散發出的親切感原本就是背道而馳的，如此技巧較意念突顯的繪畫方式，更惶論在作品中能看到多少屬於藝術家個人的情感。所以當超級寫實的風潮從歐美消退後，台灣的「鄉土式超級寫實」繪畫也必然隨之落幕。以下即針對七〇年代台灣鄉土寫實繪畫衰落的原因從內在本質與外在因素作一番深入的探究。

### 第一節 內在本質之探討

#### 一、缺乏紮實之美術發展脈絡

翻開西洋美術史，從古希臘羅馬時期開始，歷經中世紀藝術、文藝復興、巴洛克、洛可可、新古典、浪漫、自然、寫實，再從印象主義、野獸、立體……一路演變到抽象、抽象表現、新寫實、普普、超級寫實等，這些從歐洲出發的美術流派，不論於二次戰後轉向美國發展或是繼續於歐洲大陸延伸，這些藝術流派的銜接都是經過深刻的運動過程，或反動，或延續的繼續下一個階段的開展，而下一階段的藝術形式與觀念想法絕對與上一階段有著密不可分的關係。藝術流派的產生除了個人思想意識的轉化進而凝聚之外，最重要的就是當時社會背景的風氣趨向。雖然人的思想意念會因自身的自省與自覺產生新的想法，但往往更因著社會情勢的走向與發展而加速並深化其轉變。西方藝術流派的演進就是緊貼著社會脈動而走，也就因為如此，西洋美術史中的任一流派方能獨領時代風騷，在歷史的激烈奔流中依然屹立不搖，未被覆蓋淹沒。例如印象主義的開端，是在寫實主義與浪漫主義衝擊之下脫穎而出的巴比松等田園畫家，對自然的價值觀有了

新的體悟與轉變，這才給予印象主義對自然光的探討開啓了一道肯定的路線，加上泰納對光的幻影的啓示和科技對光的分析等因素，使聚合成法國的印象主義。當時的社會型態更是造成印象主義崛起的重要因素。謝里法說：

當歐洲產業革命發展到了高峰後，中產階級的力量在社會上產生了極大的影響力，凡它們的生活方式和對藝術品欣賞的趣味，都足以使藝術的內容產生大幅度的轉變。印象派的作品多數落入中產階級的手中，而異於往昔為宮廷貴族專利的藝術品，這是印象派所以在西歐冒芽出土的地域性根本因素。當印象派發展到了明朗化階段的時候，形勢逼使莫內的「睡蓮」、「教堂」和「乾草堆」等連作現身，從此畫家手下所撥弄的是色光的調色盤，然後，當色光一躍而具有畫面主位的時候，必然非得在秀拉以極端公式化的秩序中獲得歸宿不可。（143）

由上述這一段話即可知印象主義的開展與社會型態的重要關係。而深深影響台灣鄉土寫實繪畫的美國超級寫實主義也是經過抽象表現主義、硬邊、新寫實、普普等藝術流派的演進脈絡，加上當時社會工商業的顯著進步，都市現象產生明顯的變化而衍生出來的時代美術產物。它們的理論都有著時代背景做後盾，因此我們絕對可以從藝術流派所標榜的藝術觀及藝術表現上，去體現出當時社會的發展概況與時代風氣。

再來看中國美術的發展。中國的美術在中國廣大國土上行進了一千多年，從秦漢時期到明清時期，雖然其間歷經各朝代統治，甚至有外族之侵略與治理，因此在美術的發展上各顯特色，也各有其擅長，然而其透過毛筆所發展出的線條造型、運筆過程中的抑揚頓挫和以水為介、墨為色而引伸而成的濃淡墨韻趣味、水氣氤氳效果，加上儒家思想觀的一脈相傳，這些中華文化的精髓，隨著各朝代的起落而始終蘊含其內，使得中國在各朝代、各地域的藝術表現雖然不同，但仍然循著某種相同的軌跡而漸次演變。這些軌跡不外乎就是歷代名家所建立的繪畫理論與繪畫典範，從古法用筆到氣韻生動，從巨碑山水到馬一角、夏半邊，再到一河兩岸的特殊構圖，串起了整個中國山水畫的演進過程，

---

143 謝里法《日據時代台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1978年，p.19

也使得中國美術一樣有著完整而紮實的發展脈絡。

反觀同樣屬於中華民族的台灣，在一連串的異族與異國的統治，使得藝術的發展一直無法落在同一條直線上，總是隨著不同種族、不同國家的入主而產生不同的發展模式，進而衍生出不一樣的藝術觀與藝術型態。這樣的跳接拼湊現象，從日治時代、國民政府退據台灣，再到美國勢力的介入的歷史發展過程中，獲得最有力的佐證。日治時代因日本政府的殖民而發展出日式印象派風格，這種注重寫生的二手貨將中國傳統水墨打入冷宮，結束其長久以來的霸權。然而五十年之後，日本戰敗，台灣重回中國的懷抱，中國傳統水墨在其後因國共內戰戰敗而退守台灣的國民黨政權以復興中華的名義，再度躍居主流地位。然而中國傳統水墨到底與日式印象派風格繪畫有何干係，是反動，還是延續，似乎沒有人說得出來，就只因爲政權易主，也連帶使得藝術形式因意識型態作祟而跟著更迭。緊接著歐美現代主義風氣盛行，加上台灣厲行白色恐怖以箝制人民思想，促使抽象藝術在台灣狂吹猛掃，不管是戰鬥文藝還是中原水墨再度隱匿沈寂。然而這時期的抽象藝術並非全然與前一階段的繪畫形式——傳統水墨跳脫關聯，它們反而與之結合企圖開創台灣水墨的新局。只是這樣的作法仍然模仿多於原創，它們所強調的中國精神充其量只是水墨技巧的運用與延伸罷了，當然還是屬於一種文化殖民下的產物，向前的聯繫不夠緊密，向下的紮根也不深入，抽象繪畫在台灣仍然是一種跳躍式的發展，也沒有貼近人民的內心。

時序進入七〇年代，在外交挫敗中自省自覺的知識份子帶起了回歸鄉土的思潮，進而從文學界全面延燒到整個台灣各層面，美術界也沒有例外。而台灣美術界興起的這股鄉土美術風潮，相較於之前所批評的台灣美術發展並無有意義的演進脈絡，已有了思想銜接上的優勢改變。原因即在於鄉土意識是對西方現代主義思潮的反動，鄉土主義者反對盲目的西化，檢討現代主義所帶來的一切觀念，並主張落實本土、回歸本土，將寫作、繪畫的筆端轉向自己的生活環境裡。於是洪通朱銘出現了，這個沒有任何西方色彩的本土圖騰適足提供了美術界回應鄉土理念的理想範本。同時漸次成形的鄉土寫實繪畫同樣植基於這樣的理念，反對抽象繪畫那種不著邊際而又逃避現實的創作觀，將繪畫的題材落實到自己的生活環境中。因此它的產生是與前一階段的抽象風格有著緊密的關聯性。

然而在看似已取得先機的鄉土寫實繪畫創作觀念，卻因為仍然借用了西方的繪畫技巧，以及鄉土題材的窄化而再度流為浮面的藝術形式，無法因有著深刻的文化運動而成為一紮實的藝術流派。它所挪用的超級寫實主義是美國當時最前衛最新潮的藝術風格，然而如前所述，超級寫實在美國是經過源遠流長的美術風格的演化，並密切結合現實社會環境而形成的，相反的，台灣鄉土美術中的寫實技巧卻是直接移取自美國的超級寫實主義，而未能出現從自己內在長期所醞釀出來的藝術風格，這仍然只是一種投機取巧的作法，只能一時抓住觀者的目光，不能緊緊繫住人民的心靈。蔣勳曾對超級寫實的移入做過如此的批評：

有人把近年流行於歐美的超寫實主義畫風移植到了台灣，用照相機代替人，用機械的描模代替人的感情與思維能力，這種出發於歐美知識份子無能症的病態美學，被應用來奸辱台灣海域一向踏踏實實生活著的漁民，就使人感到難以忍受的噁心。知識份子如此誇大自己的愛憎，一廂情願地、唯心地解釋世界，醜化自己的同胞，醜化勞動者的形態，這就使我們清楚地看到了問題的核心：技法上的寫實主義還是不夠的。

寫實技法是服務於人的，為了滿足畫家自己對線條的、色彩的、構圖的奇特趣味而借用自己同胞的造形來做道具，或者不惜扭曲自己同胞的造形，來服務自己知識份子無能，虛無的遊戲，則將是六〇年代現代主義病變的美術另一形式的復活。（144）

蔣勳的這段批評，點出了美式的超級寫實主義的根本內質完全不適合用來描繪踏實勤勉的台灣市井小民，然而有心人士的刻意挪用只會將台灣自然純樸的形象扭曲變形，根本無法將純厚的情感層面表露出來，這與抽象繪畫僅止於浮面技巧的運用其實是相差無幾的。梅丁衍也對洪通朱銘的出現，有著以下的看法：

由於對社會底層的關懷，不少文宣機構也積極參與下鄉「挖寶」，其中捧出了不少「文盲」藝術家，諸如洪通、朱銘等等，前者是素人畫家，受到媒體吹捧之後過度膨脹，迷

---

144 轉引自盛錫博士論文《歷史與現代性：一九七〇年代台灣文學與美術中的鄉土運動》，2005年，p.257

失了自己，最後成為商業利誘下的犧牲品；後者由一個草莽藝匠，搖身粉飾為畫壇大師。鄉土藝術不但沒有完成一個足以作為承傳的藝術派別或理念，反而加速台灣現代藝術走入瓶頸。(145)

從這裡即可突顯出台灣鄉土寫實繪畫的發展脈絡仍然沒有紮實的演化系統，就像倪再沁所說的：

鄉土美術之所以過於膚淺，就在它沒有「傳統」的累積；那些少不更事的畫家們將西方現成的技法套在台灣的風土裡，如此快速便捷的「鄉土」雖然接上了時代所好，卻是一條「短路」。(146)

倪再沁所謂的「傳統」，就是美術的發展脈絡，然而我們所期待的美術脈絡總被相當程度的殖民地情結所掩蓋，永遠沒有信心的隨著殖民國家、傳播媒體逐流，當然也就無法發展出深刻而又屬於自己土地的藝術形態，而這樣的藝術必定很快會被歷史的洪流沖刷掉的。

## 二、批判意識不足

鄉土文學運動能喚起這麼多知識份子的回應，並造成社會風氣的廣泛流動，所依存的不只是那股血氣方剛的民族主義氣焰，更是因為它將台灣現實生活中所面對到的問題一一曝曬在陽光下，除了讓弱勢的族群於心有戚戚焉之感，更期待藉由這樣的發聲管道讓政府機器能重視民間生活，改善社會上所有不合理、不平等的待遇。這樣的文學趨向，無論是陳映真、黃春明、王禎和，還是王拓、楊青矗，他們的作品或批評、或諷刺，筆調或辛辣、或柔和，都是直指著社會上不公不義的病態現象，期待貢獻一己之力，導正

---

145 梅丁衍〈台灣現代藝術本土意識的探討〉，葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民83年，p.174

146 倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1995年，p.159

台灣社會風氣。

陳映真從 1966 年以後作品正式轉為現實主義，尤其在 1978 年以後其社會寫實傾向之作品更達於高峰。他的〈夜行貨車〉、〈上班族的一日〉、〈雲〉、〈萬商帝君〉合稱為「華盛頓大樓系列」，寫作的題材是針對當時台灣經濟上受美、日等帝國強權強勢主導而引發的社會變態現象，將殖民經濟及跨國公司在台灣的運作情形以諷刺詼諧的筆調侃侃道出，並將台灣人受其影響而呈現出的人性荒廢，分離主義的興起、消費社會的人性商品化、疏離和異化，功利主義傾向等，藉由這樣逼真的描述手法使其具象化。

黃春明從七 0 年代開始亦將創作主題從對鄉土人、事、物的細述，轉向對台灣處境的關注，故事背景從鄉村走向城市，表現出鮮明的批判意識。〈蘋果的滋味〉、〈莎啞娜啦.再見〉、〈我愛瑪莉〉等作品即在批判社會上所瀰漫之崇洋媚外風氣，以及美、日帝國主義對於台灣強勢經濟支配下所引發的各種問題。

王禎和的作品中想要傳達的意念很多，從社會福利、教育問題、移民熱潮到政治運作，再從早期以階級對立為出發點的社會批判，到反西化風潮的國族意識，以及七、八 0 年代對本土感情的著墨，都一貫相同的表達出對市井小民的關心之意。因此，王禎和總是大力嘲諷批判那些被都市文明所操縱的知識份子及中產階級。從他的小說作品「小林三部曲」、〈伊會唸咒〉、《嫁粧一牛車》即可窺見這種企圖心。

王拓是使命文學論的發起人，認為文學應該具有強烈的社會責任，將不合理的現象透過文字反映出來，才有被發現進而改善的可能。因此他的小說在溫情的鄉土外衣下，總是蘊含著強烈的批判意識，如作品《金水孀》便藉由描述漁民生活的貧困、刻苦及堅韌的生命力，反映出漁民的迷信、愚昧、無知、自私、無奈，並刻劃教育界、知識份子或上階層人物的私慾、醜陋的行徑，以表現出處於工商社會拜金主義下個人的感傷及人性的扭曲。

楊青矗「工廠小說家」的封號更非浪得虛名，他的作品《工廠人》、《工廠女兒圈》以及《廠煙下》都在致力於對工廠人工作及生活景象的描寫，將勞工所遭遇的工時問題、設備問題、制度問題及安全問題一一表露出來，讓有關當局能因此而付出更多的關懷、給予更好的保障。他的文字反映了現代工業在我們國民經濟中重要但又病態的現象，他

對揭發社會黑暗、批評社會不公不義的強烈使命性格，滿布在小說雜論的字裡行間，這些都是他作品的特色，也緊緊扣住了鄉土文學運動的基本精神。

綜觀這些鄉土文學菁英的小說作品，都是因為對台灣社會有著殷切的關懷及期待，才会有如此愛深責切的言論傾向。他們不想去歌頌台灣景物的幽美，也不會僅去描述台灣人民的生活現象，因為這樣歌功頌德、粉飾太平的美好言論並不能引起廣大弱勢人口的共鳴，也不能讓台灣社會更加進步，他們寧可選擇用批判的語氣去喚醒台灣人民重視自己賴以生存的土地，正視自己已被過度經濟發展而病態化的生活環境，讓這些從來都存在，卻也從來沒被挖掘出的種種問題重見天日，這就是他們的企圖，也是台灣社會最需要的聲音。因此，台灣的鄉土文學能夠如此貼近民心，引發出如此巨大的迴響，就是因為他們有著獨到的眼界、強烈的批判意識，並透過此一管道將大多數人的共同心聲充分表露出來。

反觀台灣的鄉土美術，從洪通與朱銘的被挖掘就已注定鄉土路線的窄化。美術界對鄉土意識的回應，並不是發自內心對本鄉本土做一全面性的反思，進而衍生出一套自我表露社會問題的詮釋方法。洪通與朱銘只是在鄉土風氣盛行的年代，被美術界拿來應急與虛晃的圖騰。照林惺嶽的說法，他們原本都沒有涉及鄉土意識型態的推展，只是狂熱的鄉土運動者刻意抬舉並賦予時代意義的。他們是對抗西潮最鮮明的典範，因為他們從未經過西方美術的洗禮，在意義上確實是台灣土生土長的原創藝術，然而他們的藝術形象仍然與鄉土運動所標榜的精神內涵有著深度上的差距。這些圖案與雕塑作品所展現的只是鄉土的一部份，並非鄉土的全貌；它們僅在於表象的描述，而沒有內在的批評或建言。因此當美術界想要藉此來表達出美術之於鄉土的新格局，就顯得有些輕率而難登大雅之堂。

而鄉土題材在與超級寫實和魏斯技巧結合之後所形成的鄉土寫實繪畫，更讓台灣的鄉土美術掉入狹隘的窮巷，也更無法貼近社會大眾的真實感受。倪再沁就說：

殘破古舊的題材與超級寫實技巧的結合是一套簡而易學的公式，然而，這一套外來的前衛畫風就如同印象主義等流派一樣，雖能使筆下的景物彷彿重現，卻不能賦予「本

土」如真如實的深刻感受，就好像用北京話唱歌仔戲，調子再準也唱不出「於我心有戚戚焉」的感受。（147）

由以上所述之種種，可以體會到，鄉土文學之所以具備足夠之批判意識，是因為這些作家真正去關心台灣市井小民的生活，他們從關懷的過程中發現問題所在，當然也就能針對問題有所批判。然而台灣的鄉土寫實美術從來只是表面地選取鄉土題材，又表面地移植西方繪畫技法，如此表面的作法，是無法讓自己深入去感受到鄉土所要訴說的心語，更遑論讓他人感動到作品所要傳遞的情緒與訊息。高千惠曾針對這樣的現象做出評論：

七〇年代中期，鄉土寫實與照相寫實並行並列，<sup>147</sup>。這段時期雖然呈現出區域性的繪畫符號——地域性景觀，但從媒材的拘限與分野，畫家自身的區域性精神並不強烈，自覺性也不明確，尋求「寫生」題材的成分多於真正具現斯土斯地之美，因為大多數的年輕創作者並不像美國的魏斯、台灣的洪瑞麟，是常居於一個結合生活與創作的環境裡，就地取材地描繪出生活環境的景觀。換言之，台灣美術的發展大抵是建立在外來美術的形式與形象上，這也是創作者成長背景與教育體系下的結果，以浮泛的精神與迷惘的精神認知過渡到後現代氛圍裡。（148）

的確，台灣鄉土美術運用這些外來的藝術技巧來表現屬於台灣特有的風土民情，本來就容易流於隔靴搔癢之感，很難體現出真正的韻味。尤其是運用超級寫實這種冰冷無情的創作技法，更無法將台灣鄉土的熱情傳達出來。超級寫實冰冷擁抱的是那物質文明鼎盛卻有嚴重疏離感的七〇年代美國，而台灣美術在那熾熱擁抱人間的「鄉土運動」時代，卻同樣使用這種前衛藝術，背著相機到處搜尋創作題材，當畫家要藉著照片來描繪

---

147 倪再沁〈台灣美術中的台灣意識〉，葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民83年，p.198

148 高千惠〈從補破網到三叉路——台灣文化論述與美術史觀的省思〉，郭繼生主編《台灣視覺文化——藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.226

時，當初拍攝時的滿腔熱情早在事過境遷下遺忘，「面對一張『客觀的』相片而沒有改造的企圖時，藝術家就成為複製的工具而已，不管他畫的是何處的景物，其實就只是一張照片，一堆形色而已。」(149)

這種無法將情感深入的繪畫形式，當然無法開拓出藝術家的批判視野。因此，比較鄉土文學運動所呈現的強烈批判言論，台灣鄉土寫實繪畫實在太過溫和，如同日治時期那般溫順的從事表象化的鄉土美術運動。然而也就是這樣溫和不具殺傷力，使得鄉土寫實繪畫只停留在唯美的審美層級，而無法達到鄉土文學運動所標舉的社會功能性。如盛鐸在其論文中所提的：

尤其是美術界的鄉土運動，不像文學界裡還有葉石濤所揭櫫之台灣意識論，以及由他加以擴充的現實主義概念，因而未能在理論上開展出較深入的論述。此外，在藝術表達形式方面，文學創作更有李喬在《寒夜三部曲》(特別是《荒村》)當中所發展之「將空間時間化」的複調小說詩學；鄉土意象則大都耽於浪漫唯心的歷史想像，欠缺對社會現實的批判反思與深度呈現，而無法揚棄歷史主義所帶來的思想限制，另由現實主義的道路開創出新境界。(150)

沒有批判能力的美術型態是無法深植於人民的心靈底層，他們所著重的技巧只不過提供觀者一個視覺饗宴，看過後並不能也不會留下令人深刻的印象，唯有真正深入問題核心，與人民站在一起，共同挖掘社會問題，才能產生足夠深度的批判意識，自己的藝術生命也才會更有意義地延續下去。

### 三、與生活現實脫節

台灣的鄉土寫實繪畫之興起受到鄉土文學運動的影響非常大，因此，兩者之間的比

---

149 倪再沁〈台灣美術中的台灣意識〉，葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民83年，p.199

150 盛鐸博士論文《歷史與現代性：一九七〇年代台灣文學與美術中的鄉土運動》，2005年，p.258

較就在所難免。在批判意識方面已很明顯的比較出鄉土寫實繪畫的不足，以致於畫面的呈現總屬於唯美浪漫的風味居多，技巧的玩弄也明顯多於內質的表現，也造成鄉土寫實繪畫給人一種浮光掠影而沒有動人內蘊的特質。這個動人內蘊的缺乏就是缺少實際上的付出與關懷，由於未曾真正觸及社會的現實層面，批判的想法與動力也就無從產生。然而真正造成這種情感的無法著力，主要還是出在與生活現實脫節這個問題上面。一個無法緊扣自己生活現實的藝術形態，是很難引起大眾共感的。在這樣的前提之下，鄉土文學與當下生活環境的結合就顯得緊密多了。

有論者將鄉土文學的作品歸納為三種特性，及現實性、民族性及地域性。其中現實性及地域性最足以證實鄉土文學與現實生活的密切結合。鄉土文學被視為是現代主義的反動，現代主義最為人詬病的便是它無法反應社會現實，因此，鄉土文學作家自然就朝著社會寫實的方向走去。於是，他們除了反映出農鄉的沒落及鄉村居民的困境，也挖掘出在工商業高度發展下的都會問題。對於這樣的取材範圍，即可明顯的感受到鄉土文學並非只針對狹隘的鄉村，同樣是自己生活環境一部份的都市更是他們描寫的重點，使得鄉土文學裡所談的鄉土更為廣泛且全面，也較契合所有人的生活經驗。例如王拓的《金水孀》就是以質樸的漁村為背景，除了描寫漁村討海人的生活景況，更揭露了漁村小人物在社會變遷的過程中所遭遇的困境。宋澤萊的《變遷的牛眺灣》也是描寫從農村到都市，再從都市回到農村的生活歷程。陳映真的《華盛頓大樓》系列、楊青矗的〈工等五等〉都是描述資本主義經濟下的都市結構所衍生的問題。這些作品取向不論是否為文學的想像亦或是真實人物事件的轉化，都實在地反映出社會真實存在的一面，讓觀者在享受文學盛宴之餘，更有種感同身受之處境。

而鄉土文學作家為了要更能表現出鄉土文學的親切性和在地性，也適切地運用一些方言在文字的敘述裡，除了突顯出個人的風格特色外，也讓鄉土文學多了些生動傳神的真實感。例如王禎和就常把閩南語融合在普通話裡，日語、英語、廣東話也有精彩的表現。他也常運用經由音譯產生的相關語，以形成諷刺誇張的效果。其他像黃春明、楊青矗等人的作品，對方言的運用也是頗有心得。這種地域性的特質，除了表現在方言的技巧性應用之外，更在於對自己家鄉景物的描寫。王禎和 18 歲前未曾離開家鄉花蓮，因

此花蓮的一草一木總是埋藏在他記憶的最深處，他的作品也就時常能看得到對花蓮景象的素描。黃春明 30 歲前的生活亦多是在故鄉宜蘭度過的，宜蘭也成自然為他作品中的常客。他們對家鄉的描寫並不是在尋求創作靈感時才臨時突然想到的，因為他們有著長期的依存關係，所以家鄉的景況早已內化成為他們思想中的一部份，所以總是信手拈來，取之不盡也用之不竭，他們對家鄉的熱愛可見一般。

相較於鄉土文學對現實生活環境的用心切入，鄉土寫實繪畫則顯得過於不切實際。由於「鄉土意識」的快速滋長，使得許多藝術家還未來得及思考及消化，就已被迫要面對這股抵擋不住的潮流。因此他們只好應急地搜尋一切有關鄉土的圖騰以作為回應，並片面地挪用了西方前衛技巧來進行鄉土題材的詮釋。如此應急與片面地作法自然產生了許多後遺症，脫離現實生活便是其中一個。七 0 年代的台灣雖然在外交上失利，但經濟上延續著六 0 年代的工商業發展腳步，使得原以農業為主的農村社會逐漸轉型為以工商業為先的都市社會。年輕一代為求更富裕的生活，紛紛從鄉村外移到都市謀生，因此，這個時期人民生活的共同經驗，應該是都市而非鄉村。然而畫家們一窩蜂地湧向鄉村和民俗世界，盡是將水牛、農舍、古廟、蓑衣、斗笠、村婦、民俗慶典等能發思古之幽情的鄉土圖騰納入自己的畫面中，卻將城市的景象排除在外，如此過於熱情地擁抱這些鄉村人、事、物，而忽略了歷史和社會發展的客觀事實，終究陷入一種刻意做作的「鄉愁美學」。倪再沁對鄉土美術走入這樣的路向，有著以下的看法：

鄉土美術原本應該描繪台灣這個廣大的社會環境和這個環境下的人的生活現實，特別是七 0 年代工商經濟發達，都市生活比鄉村更具有共通的生活經驗，然而鄉土美術一開始就走向僵化的古舊題材和時髦的「鄉愁」，使鄉土美術不但沒有擁抱現實社會，反而成為現實生活的逃避者。在當時，鄉土美術深受「懷鄉寫實大師」魏斯功成名就的影響，後來更因最前衛的「超級寫實主義」適時傳入台灣，才會給許多正徬徨猶疑的畫家提供了起而效尤的合法性。（151）

---

151 倪再沁〈台灣美術中的台灣意識〉，葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 83 年，p.197

的確，這樣一個懷舊傷感的鄉土美術是逃避現實的，它沒有像鄉土文學用方言等此類自己的語言來創作也就罷了，卻連取材上也無法全面顧及整個台灣的現實環境，而只專情於鄉村世界的一角，不管九份是不是自己生長的故鄉，也不論那些窮鄉僻壤有沒有現實生活的共通經驗，他們只想捕捉有如魏斯一般的鄉愁。因此，畫家筆下的鄉土景物大多只是純粹的造形，以及用技巧、用色調去營造出來的感傷氣息，他們只是提供觀者一個懷念式、記憶式的想像空間，因為這樣的空間場景，已難以在現實生活中看到了。這樣的藝術形態，從鄉土運動的基本精神觀之，根本沒有達到反映現實生活的效用，反而與其所鄙棄的抽象繪畫一樣，成了逃避現實的「出世」心態。

## 第二節 外在環境之分析

### 一、鄉土運動的轉向

從 1977 年五月，葉石濤於《夏潮》十四期發表〈台灣鄉土文學史導論〉所提到的台灣意識的立場：「台灣的鄉土文學應該是以台灣為中心寫出來的作品」，認為作家應具有「台灣意識」，就已注定鄉土文學日後走向統獨意識形態等政治議題的論爭。鄉土運動是由鄉土文學運動所開啓後一連串觸及政、經、文化、社會議題的廣泛民眾運動，因此鄉土文學的發展走向是極具指標性意義的。1977 年展開的鄉土文學論戰，鄉土陣營裡就已存在著隱性的政治問題，只是在當時那樣的環境中不允許鄉土陣營為這種意識型態的爭辯而分裂。然而 1979 年所爆發的美麗島事件，一下子就將隱含分裂因子的鄉土陣營衝散開來，從此橋歸橋、路歸路，到底是統還是獨的中心思想全部在此時顯露無遺，鄉土文學原欲標榜的現實主義思想全被政治上的選邊站給隱沒了。

八 0 年代政治文學的繼起就是在美麗島事件之後全面衍生的。美麗島在政治上的重挫，並未使台灣人民放棄反對運動追求的民主理想，這可以從 1981 年 12 月恢復的中央民代選舉中，部份美麗島事件受刑人家屬及辯護護師參選，受到群眾熱烈支持而當選可以看出。當然，使台灣人民支持反對運動的動力，非僅只來自「美麗島事件」的影響，

如 1980 年 2 月 28 日發生的省議員林義雄家宅血案，和 1981 年 7 月留美教授陳文成伏屍台大校園的命案，至今雖猶未能擒兇，但政治謀殺幾已是眾所認定，令當時人心爲之憤慨與沸騰。而「美麗島事件」因是直接造就台灣民眾對反對運動理念的支持，遂一直被視爲台灣人爭民主求自由的象徵性「符號」，台灣作家因此而受到啓發者，不計其數，在後美麗島時代裡，文學創作與黨外民主合流的情形，正是政治文學盛行的主要背景。這場政治大逮捕因爲黨外政治人士與文學創作家的同時入獄，使得兩者對台灣命運的思考獲得相同的結論——「國家機器」是人民共同的壓迫者，因而促使文學開始反映政治問題、人權問題，直指統治者的禁區，這乃是八 0 年代政治文學的課題所在。對此，陳芳明有如下的看法，他說：

1979 年美麗島事件發生，政治的領導者與文學的健將都蒙難入獄。這樣的遭遇，並非偶然。政治運動者與文學運動者，對島嶼命運的思考，果然都得到相同的答案與相同的結論。換句話說，台灣政治與台灣文學的出路，都同樣受到當前體制的阻撓。那麼這兩個運動要尋找合理的出口，只有攜手並進，共同突破政治與思想的藩籬。（152）

於是，文學作家如林雙不、宋澤萊、林文義、劉克襄、黃樹根、陳崑崙、莊金國、曾貴海、康原、吳錦發、鍾延豪、洪醒夫等人均因而自省自覺，將筆尖瞄準政治，把一切政治上所衍生出的問題加以披露，對政治威權與不合理之體制加以撻伐。

雖然政治文學所描述的仍是屬於台灣現實社會所發生的事象，尙能與鄉土運動的基本精神勉強接合，然而其過度著眼於政治的批判，已淪爲有心者操作利用的工具，甚至藉以造成國家意識的分裂。況且在立場壁壘分明的情況下，創作者難免失之於主觀的視角來看待社會的任何現象，而未能客觀公平的傾聽來自任何立場的人民之聲，進而給予適切的評斷。這樣的文學實已陷入意識型態的陷阱中，觀者除了能感受到創作者思想意識的偏頗外，恐怕連最基本的文學技巧都難以欣賞到，這實在不是鄉土文學運動之福，

---

152 陳芳明〈心靈的提昇與再造--鄉土文學論戰與中壢事件十週年〉，《鞭傷之島》，台北市：自立報系文化出版部，1989 年，p.52

相信這也不是鄉土運動發起之初所能料想到的。

文學上的鄉土運動已走向偏頗的路徑，受其影響至為深刻的鄉土美術又是如何呢？在美麗島事件發生之際，鄉土文學已暫告平息，然而鄉土寫實繪畫卻正值高潮時期，好像說明著鄉土美術已跳脫政治的箝制而自我放逐。倪再沁就說，鄉土美術「在 1980 年代初的沒落，完全是自我風格的弱化使然，與政治無關」（153）。然而綜觀八 0 年代的藝術形態，因為威權政治逐漸受到質疑與挑戰，遂開始紛紛指向政治議題的描寫卻也是不爭的事實，鄉土運動的轉向政治，鄉土寫實繪畫那種烏托邦式的避世鄉土風格，當然無法再次抓住藝術家們澎湃激盪的內心嚮往。

## 二、美術新潮湧現

八 0 年代初期，許多留學歐、美的藝術家紛紛返國，帶回了歐美當代的藝術思潮，並與本土意識和土生土長的風格交會，形成了八 0 年代台灣美術兩條創作風格差異的明顯路線。一為接收西方美學思維，他們在消化西方前衛美術風格的同時，也熱衷於探討美術的各種可能。另一為藝術家在面對外部環境的衝擊下，其作品反映出社會變遷的痕跡，是本土藝術思潮的再延續。這兩條路線都各自乘載著許多藝術風格的類型，也代表著八 0 年代的藝術形態已非獨於一尊，而呈現百家爭鳴的熱鬧景況。

這些從國外留學回來的前衛藝術家，是繼六 0 年代的「東方」、「五月」之後，第二波望向西方風潮的。他們結合了一批台灣新生代藝術家，以成立畫會的形式，推介各種形態的藝術，並透過演講、座談會、展覽等交流形式，激勵出新藝術的思維與推展，也讓各類藝術風格能藉此傳遞於台灣社會之間。這些畫會包括蘇新田、馬凱照、林復南所組成的「畫外畫會」、郭少宗、許雨仁等人所組成的「饕餮現代畫會」、廖木鈺、王文平、鄭建昌、吳光閻之「台北新藝術聯盟」、以李仲生學生為主成立的「現代眼畫會」……等，都提供了不同的藝術訊息，於是，承繼六 0 年代抽象前衛運動的極簡和純粹抽象風格，藉由林壽宇和曲德義、陳幸婉的引介而引起了一陣時代風氣；以空間、材質、觀念

---

153 倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1995 年， p.220

為探討焦點的裝置藝術、材質藝術，經由莊普、盧明德、賴純純、吳瑪悧、葉竹盛等人的帶動下，也掀起了一波高潮。

而七〇年代沸沸揚揚的本土意識也以各類嶄新的歐美具象藝術風貌再度湧現，為台灣開啓了「新具象」的時代。這類藝術家從義大利的「超前衛」、德國的「新表現」、美國的「新浪潮」等藝術風格汲取養分，發展出具濃厚本土色彩的藝術風味，將批判性的語言發揮得淋漓盡致。這些藝術風格縱使有論者認為大多尚在萌芽階段（154），甚至認為其根本缺乏德國新表現主義對歷史文化的反思、義大利超前衛那樣具濃厚的文學寓意及深刻獨特的「意識型態」（155），然而這樣多重藝術觀的誕生，已足夠將七〇年代的台灣鄉土寫實徹底解像（156）。

台北市立美術館的成立，亦是這一波美術新潮湧現的強力推手。1983年台北市立美術館在眾所期盼下揭幕了。這個號稱當時遠東區佔地面積最大的現代美術館，為日後台灣的藝術天空佈下了滿天星斗。開幕當天，美術館同時展出了包括國畫、水彩、雕塑、陶藝、紙藝、版畫、表演藝術等十大展覽，吸引了成千上萬的觀賞人潮，就已經預告了台灣八〇年代的藝術多元化。其中所引進的國際展，如「美國紙藝展」、「法國錄影藝術展」、「韓國現代美術——七〇年代的潮流」等，都給予台灣藝術工作者在媒材使用及攝影技術、觀念方面諸多的刺激與啓示。其後館方更舉辦多項展覽及賽事，並開放給複合媒材的藝術創作一個展示的空間。美術館將如此多元豐富的藝術類型整理之後展現於大眾眼前，除了更加開拓藝術家與人民的藝術視野，益加使得新一代的創作者朝向更新潮、多角度的藝術形態邁進。倪再沁即對台北市立美術館的成立及其功能性表達出以下的看法：

1983年台北市立美術館開館，象徵著台灣美術館時代的來臨。國內藝術家與美術館，基於互利的需要彼此依附。對創作者來說美術館提供了良好、寬廣的展示空間，並且給予品質卓越的認證。對美術館而言，廣納現代藝術不但符合建館宗旨，同時也為國

---

154 陸蓉芝《當代美術透視》，台北市：台北市立美術館，民80年，p.119

155 倪再沁《台灣當代美術初探》，台北市：皇冠文學出版社，1993年，p.167

156 李欽賢《台灣美術閱覽》，台北市：玉山社出版，1996年，p.96

家培養與國際文化接軌的菁英。美術館之成立，一方面開闊了藝術家的視野，搭起走向國際的橋樑，另一方面，美術館形態的主流風格也會影響創作者，並使之趨向某種特定的「規格化」。(157)

以上這段看法，雖然還存在著某種程度的憂心，但其對美術館開拓藝術創作者的國際視野，以突破台灣美術的封閉性格仍多表肯定之意。

綜觀台灣美術新潮勃興的因素，除了旅外人才的返國、畫會團體的成立、資訊的流通和台北市立美術館成立所帶動的國際號召力，還得要歸功於台灣藝術自身的體質。郭少宗即認為以下三個本質因素是引領藝術趨向多元化的重點所在：

- 一、經濟發達，國民所得提高，自然對文藝的需求提高，美術界為藝術界的火車頭，有領先帶頭作用；雖然進展有限，但也不可抹煞。
- 二、除了原先公辦競賽美展（如市展、省展、國展）以外，又增加了國際版畫展、現代雕塑展、新展望展、現代水墨展、陶藝雙年展等各種類型競賽，鼓勵創作，獎掖不少新人。
- 三、畫廊前仆後繼，逐漸開拓出藝術市場；大專美術科系增加，培養美術人口；傳播媒體增加，對美術動態、拍賣市場、內外資訊都有助益；美術團體增加，集合共同需求，追求彼此利益。(158)

如此紛雜併陳的多元化美術時代，也使得在七0年代時對催生台灣鄉土寫實繪畫扮演著重要主導角色的兩大藝術雜誌——《雄獅美術》及《藝術家》也開始將目光轉向各式美術風格的資訊引入及強力報導，不再將焦點置於鄉土上。例如《雄獅美術》從1981年開始即從〈大家來故宮〉、〈十八世紀楊州八怪的畫家們〉、〈吳昌碩的藝術〉、〈戰國文明的又一見證〉等文章回復傳統的介紹，而「大陸美術評介」的推出更是觸及到政治議題的邊緣，除了讓人感受到濃厚的中國味外，也多了份挑戰禁忌的企圖。六月份所推出的《雄獅》中也針對東方五月等抽象風格的再反省，以及從紐約現代美術館特輯中間接

---

157 倪再沁《台灣美術環境生態鳥瞰》，台中市：國立台灣美術館，民92年，p.44

158 郭少宗〈八0年代台灣美術的橫剖與縱切〉，郭繼生主編《當代台灣繪畫文選 1945~1990》，台北市：雄獅圖書有限公司，1991年 p.305~306

提供了觀者對西方前衛藝術接觸的機會，已經讓人感受到美術焦點的移轉。1982 年的《雄獅》更是琳琅滿目，從西洋美術的種種譯作，如〈論馬內及印象主義的特質〉、〈製圖者—蒙得里安〉、〈資訊時代的造形藝術〉等，到〈美術館專輯〉、〈雕塑與環境專輯〉、〈現代陶藝特輯〉、〈錄影藝術〉等文章對藝術相關的論述，都已嗅出多元化時代的氣息。

到了 1984 年，《雄獅美術》對於各種藝術的推介更是令人目不暇給，各種資訊的傳入令人難以消化。傳統的部分有〈江兆申〉、〈呂佛庭〉、〈八大、石濤書畫展專輯〉……；前衛的部分有〈義大利當代藝術特輯〉、〈台灣首次 Video Art 大展〉、〈從表現主義到新表現主義〉……等等，鄉土寫實繪畫已不見蹤跡。《藝術家》雜誌同樣從 1981 年起逐漸轉移目標。「中日現代陶藝展」、「趙無極來台的強力報導」已讓台灣美術的天空多了點不一樣的色彩。1982 年持續的陶藝熱潮及陳英德的大陸美術報導、1983 年董振平的《奧秘》作品介紹、明清時代台灣書畫展、中華民國國際版畫展、陳英德的「八十年代的新自由形象繪畫」及「海外看大陸藝術」論述和台北市立美術館的開館報導、1984 年李仲生的介紹、韓國現代美術展覽的報導、放眼世界 2 曲德義的「巴黎藝術導遊」等，這些雜誌的內容有傳統、有現代、有前衛；有書畫、有陶藝、有雕塑；有中國、有日韓、有歐美。總之，台灣美術園地已呈現群雄並起的複雜態勢，鄉土寫實繪畫也不得不被迫淡出歷史的舞台。

## 結論

### 一、鄉土寫實繪畫之藝術評價

七〇年代的鄉土寫實繪畫在七〇年代中期興起，於八〇年代初期退潮，意氣風發的時間雖然僅有短短不到十年之光景，然而它的藝術價值究竟不能只以風行的時間長短來論斷，還需進一步就其是否具備開創性、啓發性和未來性等面向做深入之檢討，以還其公平合理之歷史定位及藝術評價。

就開創性的部分來說，鄉土寫實繪畫主要是經由外在政治環境的衝擊，以及內在鄉土運動的意識延伸，進而以一種倉促、鄉愿的應付心理予以呼應，成為鄉土運動的一道支流。因此鄉土美術的主導者先是刻意抬舉出具鄉土氣息卻未有鄉土運動意識的民間素人藝師，以其未經西潮感染的鄉土圖騰激勵人心，更在其後有意識地將西方前衛藝術技法強力傾銷台灣，使得年輕藝術家未經思索地直接取法了該種技巧來創作鄉土題材，以示其回歸鄉土之態度。這樣的創作形態，相較於日治時期的泛印象鄉土寫實風那種純粹對鄉土風光的描寫，在技巧上是有著很大的差別，但要以「開創性」這個名稱來論斷它，又顯得言過其實。因為日治時期的泛印象風寫實技巧是經由日本人的官展系統及教育手段而強制移入台灣的，台灣畫家只有屈服順從的份，並沒有也未能有自己思想上的叛變，因此在畫作的呈現上總是如出一轍地用相類似的技巧，表達出自己眼前的台灣風土。七〇年代鄉土寫實繪畫所揉合的美國超級寫實主義及魏斯懷鄉風格繪畫，雖然並沒有像日治時期那般因身處於殖民者的統治之下而不得不有的順服態度，但因為只急於想快速便捷地搭上回歸鄉土的列車，而心甘情願地主動擁抱這些西方前衛藝術，成為另一種形態的殖民風格。光就這點來看，七〇年代的鄉土寫實繪畫已無法用具有「開創性」來說服他人。

至於在內涵上，鄉土寫實美術承接著鄉土運動之精神，原要扛著反西方思潮的大旗在時代中衝鋒陷陣，以開闢出一條屬於自己的美術道路，前景看似一片光明，然而畫家

們卻只關注在鄉土意義的表象上，以及繪畫技法的運用上，未能深刻反思鄉土意識的精神內涵，使得繪畫題材盡是描繪與現實社會脫節的殘牆敗瓦、古甕簑衣、牛犬雞鴨等，不僅落入僵化的窮巷，也讓鄉土寫實繪畫背上逃避現實的罪名。如同李欽賢所述：

如此磅礴的、壯烈的文化覺醒運動，大業千秋、氣勢如虹。原本可以看好的風景版圖江山，只因致力反制西方的現代藝術，堅持要畫大家看得懂得的作品，以致一腳陷入民俗寫實，另一腳掉進感傷的泥沼。千呼萬喚始出來的鄉土，竟然變成了民藝趣味，台灣風景版圖並沒有因社會關懷而擴張，反倒是民間風物偏執與狂熱，將風景版圖的江山，萎縮到刻意懷舊的角落。（159）

相較之下，日治時期的鄉土美術雖然僅是以純粹欣賞的態度，用唯美熟練之學院式印象寫實技法將所看、所感之台灣風貌表現出來，但其所灌注的卻是紮紮實實、真真切切的生活經驗與情感。反觀七〇年代的鄉土寫實，可能是對於鄉土意識的誤解，或是刻意的不想面對現實，更或是只想找尋一個可供這種新式寫實技法實驗的對象，使得畫家們不斷的深入窮鄉僻壤去搜尋古意懷舊的題材，如此定型化的取材以及為賦新詞強說愁的虛幻與做作，當然無法在思想內涵上開拓更深的境域。因此，開創性之於七〇年代的鄉土寫實是無法成立的，因為它根本沒有建立屬於台灣自己的繪畫新語言。

鄉土寫實繪畫的發展在當時政治、經濟、社會、文化的因勢利導之下油然興起，再加上傳播媒體有心主導之下的大肆報導，已成滾滾洪流，儼然將其他藝術之風格流派遠遠拋諸在後，獨自走在時代最前端。它會發展的如此順遂，正如楊墀在文章中寫到的：「……,但鄉土美術之所以穩居藝術領域理的權力寶座，鄉土寫實的題材，及其衍生關懷民族文化的高尚情操，著實符合了時代的政治正確性與藝術正確性」（160）。鄉土運動所激發的民族意識讓人不再盲從西方文藝，反而回頭仔細端看自己生長的土地，希望建立自己民族的藝術風格。這些鄉土的景物充滿著回憶，也代表著過去的台灣，甚至是

159 李欽賢《台灣美術歷程》，台北市：自立晚報社文化出版部，民81年，p.192

160 楊墀〈家園的記憶圖騰—七〇年代台灣美術或鄉土美術話語的稀釋擴散〉，《藝術家》346期，台北市：藝術家雜誌社，2004年，p.208

中國，配合著高超且特殊之寫實技巧將如此充滿民族象徵的景致細膩的描繪出來，如此的風格題材會受到當時民眾之青睞，可謂必然的現象。

不過任何一個藝術史上的風格流派想要永續傳承，除了藝術風格需具備有別於以往之特色外，其思想內涵更要能切中時代之命脈，用符合時代之語言，深刻且真實地反映出政治走向、社會結構、人文思想……等各種層次的問題，才能深植人心，並且廣泛凝結成眾人之共識。反觀鄉土寫實繪畫的發展過程卻如虎頭蛇尾，並沒能在思想精神上留下足夠深度之本質內蘊，追究其原因還是在於其精神深度淺薄、批判意識不足、逃避現實生活等令人詬病的路線導向，一個無法在內容意識上引發廣泛思考及共鳴的藝術風格，其走向草草收場之途可說是預期中的結果。這樣的孱弱體質，是否足以稱得上為一深刻的文化運動其實都還有待商榷，當然也連帶影響了其藝術價值的可觀性。

在啟發性方面，雖然鄉土寫實繪畫的發展並不如文學上有著激烈爭辯後的豐富思想基礎，顯得過於浮面與單薄，不過有論者認為這種時代風氣下的正確文化產物，仍然對人民心靈上的啟發與拓展有著相當程度的貢獻，尤其是以民族主義精神為召喚的前提之下，台灣藝術家已開始有了「畫自己的畫」的反省與前瞻，人民也樂於欣賞這種有著民族象徵的繪畫形態。楊墀在與上述同樣一篇文章中即肯定鄉土美術在台灣的發展：「即使鄉土美術的創作者未充分標榜自身的鄉土美學，但在觀眾自發性的民心向度，以及時代、社會的普遍需求下，他們的創作仍成為民間大眾樂於欣賞的對象。民眾在這些藝術家的故事或作品當中，不僅發現了傳統的所在，更從中尋覓到一種足以自豪的民族典範。鄉土美術的『真實』與『樸拙』，因而昇華為崇高的『善』與『美』」（161）。涵蓋在鄉土美術範圍內的鄉土寫實繪畫，雖然傳遞的內容不見得有深刻的內涵，但畢竟這些鄉土景物多是當代台灣人所曾經經歷過的生活場景，就像是對哺育自己母體的一種感念，不需要憑藉多麼動人醒世的大道理，還是能召喚觀者那顆熱切尋根的心，這是台灣人自發性的思想投射，也是鄉土美術獨有的魅力所在。

因此，雖說鄉土寫實繪畫的發展走向的確有其題材上的排他性與侷限性，因而引發

---

161 楊墀〈家園的記憶圖騰—七〇年代台灣美術或鄉土美術話語的稀釋擴散〉，《藝術家》346期，台北市：藝術家雜誌社，2004年，p.208

了不少的爭議與批判，但就其對民俗工藝的重視，以及鄉土符號的傳遞，甚至是台灣土地的認同等面向來看，鄉土寫實繪畫仍有其一定的藝術價值。就像林惺嶽在〈台灣美術自主意識的崛起及其未來〉這篇文章中所提到的：「……綜觀鄉土運動在美術方面的最大意義不是樸素藝術家的抬頭，而是形成一種普遍關注自己生存土地的時代氣候，影響了美術運動主流人物調整心態去重估現代化的思考模式。」(162) 鄉土寫實繪畫在接收了鄉土運動所提煉出來的鄉土觀念後，不論是執著於膚淺狹隘的鄉村題材，亦或是依賴於浪漫動人的表現手法，都扭轉了許多藝術家一心向外的崇洋心態，開啓了全面關懷本鄉本土的思想意志，並激發著藝術家們持續不斷在「鄉土」這個「老調」上展現著「重彈」的企圖心，這樣的功能性及價值性在二十一世紀的今天看來，雖然不夠波瀾壯闊，但也如絲絲細雨，一點一滴浸潤後繼者的內心深處。

而就其未來性來看，鄉土寫實繪畫的形式技巧雖然在八〇年代初因各種藝術形態的風起雲湧，加上其他內質上的種種因素而逐漸落潮，然而其所蘊含的本土性因子卻仍不斷的向後流竄，並在八〇年代後期及九〇年代之後以各種面貌重新出發，讓本土意識能持續地延燒。如同楊墀所說的：「檢視七〇年代台灣藝術界的成就與價值所在，鄉土美術無疑代表最大的範疇。它開啓了對於『鄉土』話語的省思，並對八〇年代後持續關心『本土化』的藝術界，起著十足的啓蒙角色功能。」(163) 這段話已說明了八〇年代以降的藝術形態之所以圍繞著本土議題打轉，實與七〇年代的鄉土寫實繪畫有著相當程度的關聯性，當然，這個關聯性就在於回歸鄉土意念的延伸。

1987年台灣政治打破數十年的戒嚴牢籠，以解嚴一途重新迎接新時代的來臨。因此，許多從前被視為禁忌的思想言論全都在此時併發開來，這樣的社會情緒反映在藝術上則是多元併陳的狀況，不僅創作風格琳瑯滿目，探討之主題也更為廣泛，尤以泛政治化的題材最為耀眼，可見得人民對政治上威權體制的不滿已到達極限，適巧在這段時代的變革中給了其發洩的出口，才會這樣如泉水般的湧現。政治是人民生活中的一部份，

---

162 林惺嶽〈台灣美術自主意識的崛起及其未來〉，郭繼生《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.248

163 楊墀〈家園的記憶圖騰—七〇年代台灣美術或鄉土美術話語的稀釋擴散〉，《藝術家》346期，台北市：藝術家雜誌社，2004年，p.210

因而對鄉土主義者來說，對政治制度的探討與省思是不可或缺的，因為它是影響人民生活最關鍵的因素。因此，時代的風氣提供了一個可以肆無忌憚來追究政治功過的機會，藝術家們當然不能放過，從楊茂林、吳天章到連德誠、吳瑪俐，從平面繪畫到裝置藝術，都存在著對政治大加撻伐、揶揄嘲諷的批判意識，鄉土意識在八〇年代末期已轉型到以政治為主要議題的「本土」意識上。

除了政治的題材外，文化、環保等議題也都是這個階段藝術創作者所關注批評的焦點，從一些七〇年代即致力於鄉土風光描繪的鄉土寫實畫家，在此時的繪畫語言轉向即可獲得證明，如翁清土對自然環境的被破壞以及古蹟因都市化的建構過程而遭到遷移的各種事件，均能反映在其畫布上，這些議題的出現與批判性的加深，都是鄉土寫實繪畫中那一點關懷本土的思想意識所延伸觸及的結果。

九〇年代以後的本土意識更轉化到「台灣意識」，這樣子的明確規範雖然使得各種本土意識型態的爭論有著清楚的依歸，就是凡是以認同台灣，凸顯台灣主體價值為要務的思想路線，然而卻也不免被有心人士操縱成為中國/台灣、漢文化/台灣文化的統獨情節，使得藝術文化落入政治操作的陷阱中，而流於與七〇年代的鄉土寫實繪畫同樣的狹隘化、偏頗化的危機。不過從「鄉土意識」過渡而來的「台灣意識」在政治上的爭論不休，也無形加深了台灣人民對此一議題的重視，在真理愈辯愈明的期待下，渴望能共塑出一個最切合台灣社會的本土性價值。

總結來說，鄉土寫實繪畫雖然拜時代風氣所賜而能風光一時，卻因其淺薄的思想觀念以及急就章的心態而未能恆久流傳，這股潮流在歷史的河道中顯得衝擊力道強，卻也流得快，一下子就匆匆經過，而未能在河道中留下深刻的侵蝕痕跡。只是這道潮流中所帶走的泥沙，卻在後面彎曲起伏的河道中不斷沈潛、堆積，終究越積越多，形成巨大厚實而無法搬移的沙洲。這就是本土意識在現今社會中逐漸根深蒂固於台灣人民思想底層的演化過程，也是當初這道鄉土意識潮流的貢獻所在。因此，鄉土寫實繪畫的價值其實是凸顯於日後的影響中，那怕它只是盡了其微薄的一絲心力，都應該給予其相對應的掌聲。

## 二、鄉土寫實繪畫對台灣藝術發展之影響

要說台灣藝術受到鄉土寫實繪畫的影響，倒不如說是台灣整體社會受到鄉土運動的影響要來的更為適當與貼切，因為鄉土寫實繪畫的中心思想是來自於鄉土運動，沒有鄉土運動在文學上的激烈辯證，是無法提煉出鄉土意識之精髓，當然鄉土寫實繪畫也就無從依存，因為它如果拿掉了鄉土題材的詮釋，剩下的只是西方前衛寫實技法的空殼。因此，這裡所要探討的其實就是鄉土運動所擴及到八〇年代中期以降的台灣藝術現象，用這些現象來印證並說明鄉土意識對台灣各類型藝術之影響。

八〇年代以降的台灣所呈現的是一個劇烈變動的時局，「本土意識的興起、政治禁忌的突破，反抗權威的風行，消費文化的氾濫，海峽兩岸的接觸，嶄新西潮的湧入等等，不但加速分解了既有的體制，也使反省自覺與日俱增的藝術新生代，獲得了更大的自主空間。他們主動投入十字街頭，去接觸與感受更直接更赤裸的資訊及真相，甚至去逼近尖銳化的抗爭核心，去經驗臨場的衝擊，以激發出切入社會脈動的靈感。於是一種落實本土的前衛藝術，乃配合著時局的腳步向前推演。(164)」台灣美術的本土意識在經過七〇年代的啓發醞釀之後，到了八〇年代開始，不論在政治、社會、環保、經濟的議題上，都有了更強勁深化的表達方式，並不斷地以強勢的姿態縱橫於台灣各類型之藝術風格上。

這個時期的台灣藝壇正是一批三十出頭，大多數經由官展及雄獅美術新人獎而展露頭角的新生代畫家的舞台。這些創作量堪稱豐富的畫家在其生長的過程就已經歷了台灣不同階段的發展期，到了八〇年代更因著社會的急遽轉變，而使得他們的思想意識不再也不願停留於以往的保守和僵化，他們的創作觸角便伸及臺灣經驗轉型後的各個層面，題材方面自然就顯得十分多樣。許多原先畫鄉土寫實美術風格的新生代，已逐漸破除鄉土懷舊的迷思，開拓一種與現代經驗密切結合的土地空間經驗的繪畫方式，發展出超越鄉土寫實美術的侷限，像當年崛起的翁清土、黃銘昌、黃銘哲、陳隆興、施並錫、張振宇、連建興，他們無論是用本土題材結合新表現、超現實或魔幻寫實都有了更自我的面

---

164 林惺嶽《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北市：藝術家出版社，民 86 年，p.134

貌，而其對台灣現實生活的關心也從其更具批判性觀點的畫面可以窺探出來。例如翁清土（圖 4-1）在八 0 年代中期即開始以台灣的自然生態、環境保護及古蹟保存等都市現代化所衍生的問題做一批判性的反應，陳隆興（圖 4-2）亦是對台灣的家園風貌受到都會化的污染與破壞感到痛心而主動發聲；黃銘昌（圖 4-3）從八 0 年代末期開始的水稻田系列作品，以植根式的手法一比一筆將稻株「種」在畫面上，流露出最真摯且根深蒂固的鄉土之情；周孟德對都會生活的各種人物景象有著獨到的觀察與解剖，這些題材都緊扣著台灣社會現實，而相較於七 0 年代的鄉土寫實顯得更為深刻，也更能觸動人心。

而原先不是畫鄉土寫實美術的藝術家在 1987 年政治解嚴後，也開始以台灣觀點為主軸的創作朝向本土化發展，如吳天章、楊茂林、盧怡仲、鄭在東、李俊賢、陸先銘、李銘盛、郭維國、梅丁衍、侯俊明、吳瑪俐、陳界仁等等。無論他們是以繪畫上的超前衛、新表現、新意象，或是非繪畫性的裝置、材質、表演、行動等藝術創作，台灣的現代藝術在本土意識的強力推抬中，已匯聚成更為龐大的藝術顯學。而這一波前衛藝術的表現中，對台灣塑形卓有貢獻者，首推「新表現」的「一 0 一現代藝術群」。

「一 0 一現代藝術群」是由楊茂林、吳天章與盧怡仲共同組成，他們在 1982 年成立時發表三項主張：

- （一）有感於國內經濟掛帥之影響，現代藝術的發展已經出現了斷層的現象，七 0 年代的台灣商品裝飾畫充斥藝壇，年輕的畫家鮮有學術性的探討。
- （二）我們反對商業的裝飾風氣，膚淺狹窄的鄉土主義。
- （三）我們認為由「藝術」的手段，直接由作品來「正名」。

「一 0 一現代藝術群」的這三項主張之宣示，恰好說明了鄉土寫實繪畫沒能提供他們什麼深刻的思想傳承，卻激發他們對其膚淺浮面特質的反思，進而調整腳步，開創出更具個人特質及內涵深度的本土性藝術。於是他們結合了當時歐洲世界最流行的「新表現」繪畫風格，用誇張的技巧、放縱的感情、豪放的筆調，將對台灣社會不滿的情緒表露出來（165）。

這三位成員各有各的繪畫語言及形式特色，如楊茂林的「神話系列」就有回歸及尋

---

165 林惺嶽《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北市：藝術家出版社，民 86 年，p.136

根的明顯意圖，但卻因想表達的話太多，情感又非來自真實生活的歷程，因而損傷了藝術性（166）。而緊接著他的創作畫面開始充斥著蠻勁與鬥爭的張力，以簡化而噴張的造形與大而對比的色相來製造反諷與戲謔的效果，這是他跨出神話影射的階段，而投入政治角逐的轉變（167）。吳天章在 1989 年推出的〈蔣經國的五個時期〉（圖 4-4），以五幅巨大的肖像畫，解析政治人物的內在特質，包括蘇維埃時期、贛南時期、部長時期、院長時期和總統時期，吳天章以主觀的觀點，詮釋出台灣近代政治史上的霸權人物（168）。他曾自述他與政治的關聯是起源於七 0 年代鄉土運動之時，「那時許多人開始討論如何把藝術落實在本土的問題，也就從那時開始與政治問題長期的接觸。」（169）盧怡仲的創作一開始是以「肯定新潮，走出傳統」作為出發的理念，他刻意引用中國古典人物造型、鳥獸圖騰、民俗傳統等，經形與色的主觀變化及新的空間佈局，以使傳統題材展現具有時代的視覺。接著在 1986 年，再由減低題材的敘事性入手，以更早更原始的工具、器物、兵器來取代人物、鳥獸及傳說故事（170）。經過了這一段精神訴求的神秘階段，他也開始轉而以記錄台灣西南平原主題的歷史記事的開闊方向（圖 4-5）（171）。其他如裝置藝術的表現上，也不少著眼於批判政治、文化、環保等現實議題者，例如梅丁衍、許自貴、吳瑪俐等，再如連德誠、黃位政等人的「二號公寓」、林鉅、陳介人等人的「息壤」……等等，他們把裝置和人生現實緊扣在一起，不再為藝術而藝術，充分表達出他們與土地空間的關係。

另外在行為與表演藝術方面，李銘盛（圖 4-6）用其具開創性與多元性的肢體展演，將台灣社會所隱現之各種問題誇張的表達出來，讓觀者耳目一新，也刺激著人們的想法與觀念。這樣的藝術形式雖然仍被批評為是「遊戲行為的心態」，以及「曖昧不清的內涵」和「結構鬆散的形式」（172），但其以台灣現存之現實環境為題材，與台灣生活之

---

166 倪再沁〈西方美術 台灣製造〉，葉玉靜主編《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 83 年，p.73

167 林惺嶽《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北市：藝術家出版社，民 86 年，p.137

168 謝東山《台灣當代藝術 1980-2000》，台北市：藝術家出版社，民 92 年，p.98

169 林惺嶽《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北市：藝術家出版社，民 86 年，p.144

170 林惺嶽《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北市：藝術家出版社，民 86 年，p.136

171 謝東山《台灣當代藝術 1980-2000》，台北市：藝術家出版社，民 92 年，p.96

172 倪再沁《台灣當代美術初探》，台北市：皇冠文學出版有限公司，1993 年，p.76~77

空間場景做結合，將藝術融入到每個人的生活周遭，無疑開拓了鄉土藝術更多元、更寬廣的展現方式。

在經歷了八〇年代後期台灣藝術本土化的蠢蠢欲動，九〇年代的台灣藝術開始迸發出更激烈的本土洪流。如同陸蓉芝說的，此為本土藝術的成長年（173）。在八〇年代崛起標榜本土精神的藝術家，在1990年紛紛以不同面貌展現個人魅力，創作理念與風格的建立，已不再依附於西方的主義或流行風潮，開始邁向藝術本土化的成熟階段。楊茂林於1990年展出的〈MADE IN TAIWAN〉——台灣品牌正好為這一年開始的台灣本土藝術標上註解。九〇年代的本土美術仍然展現在以政治、社會、經濟上為主的國土關懷。吳瑪俐、連德誠、李銘盛、張正仁、侯俊明、彭慧容等在優劇場展出的「恭賀李總統登輝先生就職大典美術連展」，對台灣過去與現階段的政治社會荒誕謬誤傳奇提出反諷譏評，並且舉辦座談會討論政治與藝術的關係。吳天章的「史學圖像——四個時代」，以政治人物的寫像涵括歷史的辯證，將人物心理符號化，使之成為史學圖像。陳隆興對環保和原住民文化的關注之意，展現在其高彩度豔麗的畫面。侯俊明的「侯氏神話：蜜馬解毒，侯俊明作品編年展」，呈現出他成長於這個抓狂時代的紀錄，「其中有色慾狂瀾裡翻騰的人性，有爭權奪利下染色的人生，反映出台灣解嚴後第一代初出社會的年輕人，有著焦躁不安的情緒，驚覺著自尊與自身的權利，憧憬在家國的舞台上扮演自我選定的角色，桀驁難馴卻也悲天憫人充滿憂國感世的情懷。」（174）楊茂林於1990年底展出的「台灣製造」的「標語篇（口號篇）」系列（圖4-7），被楊智富認為「已在努力營造身為台灣現代知識份子對台灣現況及前途的審視工作」（175），而其這一系列之作品也可以作為解說九〇年代年輕一輩本土藝術家的普通意識型態，在經歷尋根的過程後，立足於現今環境中掘取資源的現象（176）。其他如黃進河（圖4-8）大膽地把台灣流行文化的圖像轉移到畫面上，高喊本土性、台灣化，並加以斥陳印象派流風的沈淪、中原傳統藝術的霸權，如此切中台灣之時局，也成為令人注目之焦點。裴啓瑜的「紅色肉骨」

---

173 陸蓉芝《當代美術透視》，台北市：台北市立美術館，民83年，p.122

174 陸蓉芝《當代美術透視》台北市：台北市立美術館，民80年，p.126

175 楊智富〈台灣製造. 製造台灣——楊茂林的「Made in Taiwan」〉，郭繼生編選《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.154

176 陸蓉芝《當代美術透視》台北市：台北市立美術館，民80年，p.126

反映出社會之病態，觸角伸向以往被視為禁忌的陰暗面，有著強烈的社會批判意識。這個時期尚有許許多多的藝術家以各種形態之藝術手法及風格，表現出他們心中的台灣形象，使得本土性之於美術上之表現已沸騰到了至高點。

除了這些前衛藝術新潮在創作本質上對本土議題的高度探討外，七〇年代以來的各式美術行動及名稱也展現著明顯的本土化演進，例如一九九〇年代最重要的兩個大型美術展覽，一個是北美館的「台灣早期西洋美術回顧展」，另一個是省美館的「台灣美術三百年展」。這一年同時還有傳家藝術中心舉辦了首次的台灣本土藝術家作品的拍賣會；另外，署名「台灣檔案室」的美術團體也出現。在這之前，一九八八年有北美館的「中國—巴黎·早期旅法畫家回顧展」；一九八七年歷史博物館辦「中華民國現代繪畫新貌展」；一九八六年高雄市政府舉辦「中華民國當代美術大展」；再往前推，一九七〇年有由劉其偉、張杰、趙二呆等創立的「中國藝術學院」、《雄獅美術》開闢「中國繪畫」專欄、以及「中國……」……（177），從「中國」到「台灣」，這些名稱上的轉變已足以證明鄉土運動所帶來的後續效應。

綜觀八〇年代中期迄今的台灣藝術，雖然相較於七〇年代的鄉土寫實繪畫來說，其表現之題材已從狹隘的鄉村擴展到台灣各角落，尤其是工商業發達後的都市化奇景，而其創作內涵的深度也由純粹追憶式的懷舊情緒，深化為激進式的社會批判。而至於在藝術表現的形式上，則由單向的西方前衛寫實技法轉向多元複雜的表現手法，表面上看來，台灣的藝術發展在本土化這條路上似乎是進步了，然而實際上仍存有許多不足且令人詬病的弊端，值得大家進一步去思考。謝東山在其整理的〈從意象記錄學的觀點看八〇年代台灣新繪畫的發展導向〉文章中，提出了這個時期的藝術特質：

八〇年代，國內新繪畫的發展逐漸在表現上趨於晦澀難懂。因此，一般觀眾（甚至連繪畫工作者）常有繞了美術館一大圈，仍有「沒有看到什麼」的感慨。圈外人常為看不懂現代藝術感到自卑，圈內人則常因不瞭解而導致誤解。創作的符號遠離傳達上的共

---

177 倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1995年，p.171

通性，個人的經驗不同，所得的訊息自不可能相同。(178)

這段話明確地道出八〇年代之繪畫形式實際存在著顯著的缺失。這個時期的藝術要求因著重個人觀念性及自主性的表現，因而在選取的創作符號上總是以自己的經驗為依據，當然容易與觀者產生一定程度的脫節與距離，進而使其藝術作品無法將所要表達之意念準確地傳遞到每個觀者的心靈中。其實不只八〇年代，其以後之藝術形態更加發展到極度觀念化的領域，尤其是裝置、材質、表演、虛擬影像等較注重觀念表達的藝術類型，已經另藝術產生曲高和寡的金字塔效應。然而這個「曲」是否真是「高」還是個問題，因為這些藝術家總是賣弄自以為是的警世觀念，借著一些破銅爛鐵、木頭、麻布、紙張，甚至是髒衣服、舊鞋子以及被丟棄的垃圾加以拼湊組裝，就成了其意念深遠的作品，這樣的作品不僅沒能在美感上表現出藝術的本質，更在傳遞的語言上可能因符號的錯置或錯用而造成理解的誤差。簡單的說，八〇年代以降的藝術已演變成只有觀念的傳達，而沒有藝術的欣賞了。倪再沁在對連德誠之藝術創作曾有如下的批評：

連德誠的點子儘管迂迴，說明性仍然太強，致使藝術只能成為批判的工具。美術家能掌握社會的脈動固然可喜，但不論批判或嘲諷都不能以藝術作為犧牲的代價，美術家在心靈的靜謐中創作，如果只是口白式的說明而沒有凝練的藝術語言，那麼，藝術就會淪為說教而非藝術。(179)

路況也在對當代藝術所做的批評時提到的：

當代藝術秉承前衛運動的理念，要跨越藝術與非藝術的界線，取消藝術與生活的距離，把藝術重新帶回社會與生活中。可是好像沒有哪個時代的藝術跟社會大眾的距離像當代藝術如此之遠。當代藝術越是「世俗化」與「社會化」，越是讓社會大眾產生「這算藝

---

178 謝東山整理〈從意象記錄學的觀點看八〇年代台灣新繪畫的發展導向〉，郭繼生編選《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，民84年，p.206

179 倪再沁《台灣當代美術初探》，台北市：皇冠文學出版有限公司，1993，p.49

術嗎？」的疑慮不解，而與當代藝術愈行愈遠。（180）

觀念藝術原本是希望藉由生活中的現成物以拉近藝術與觀眾的距離，卻因藝術家在藝術美學上太過強調自主性的表現，以及急於將欲表達的觀念傳遞給所有人，以至造成在觀眾還未接收到作品所傳遞的訊息前，已先對這樣的藝術形式大打問號，甚至予以排斥。如此忽略了藝術上單純美感經驗的代價下，不但使藝術淪為教條式的說教工具，卻還可能因為與民眾欣賞藝術經驗上的疏離而無法將想說的話傳達出去。回過頭來看本土意識走到了八、九0年代甚至二十一世紀的今天，一再被用來以批判、諷刺、戲謔等純粹觀念展現的方式表達對國土的關懷，實已成為情緒上的宣洩，然而在強力猛烈的發洩之後，卻也沒有提供任何實質上的建議，同時因其所憑藉的符號拼湊並沒有在意到美感形式的構成，而失去了其與觀眾之間的共鳴橋樑。

其實，一件能讓人凝神靜氣欣賞的藝術作品，不用利用多種符號做媒介，自然能讓人心領神會，與原創者之心意相差無幾。因此，當我們一再批評七0年代的鄉土寫實繪畫是如此的膚淺而沒有深度之時，是否也可以為它那簡單明瞭而又有美學理論可循的藝術語言給予一些喝采？

### 三、結語

經過以上對鄉土寫實繪畫發展及藝術價值之剖析後，其實可以下一定論：七0年代的台灣鄉土寫實繪畫根本不是一個全新且深刻的美術運動，那只是一種經有心人士以及報章媒體將一直都存有的鄉土意識加重炒熱後的普遍性藝術風潮，甚至只能算是日治時期以來「南國美術」的再度復甦（181）而已。台灣畫家對本土風貌的耕耘，遠從日治時期的新美術運動就已經開始，到了七0年代，這些第一代的西畫家們仍不停歇，致力將眼前所及的台灣風土民情與特有景致，用其最擅長的傳統泛印象寫實風格描繪出來，

---

180 路況《台灣當代美術大系：社會·世俗》，台北市：行政院文化建設委員會，2003年，p.25

181 謝東山《台灣美術批評史》，台北市：洪葉文化事業有限公司，2005年，p.190

這樣的執著和此時的鄉土文學運動並沒有直接的關聯，因為那是他們終生的信念，其在七〇年代的重獲重視是因為鄉土運動的潮流才將原已沈匿在抽象繪畫陰影之下的他們再度沖積上岸，讓台灣的新生代重新體會到前輩畫家們對鄉土藝術的貢獻。而七〇年代的這批年輕畫家在鄉土主義者的操控下只是順承了另一波西方的寫實風格，同樣制式化的將台灣的風貌與社會的景象表現出來，而沒有更獨特出眾且發人深省的內涵呈現，在只有技術精進的情況底下，當然就只能算是日治時期鄉土美術的再生與延續，成為鄉土寫實美術的另一種展現方式。

不過，這兩階段的藝術走向無論其精神內容是否深刻，外在的藝術語言是否來自國外，他們對記錄自己生長土地樣貌的努力，並開啓藝術家們對「台灣藝術」的重視，還是有著不可抹滅的貢獻。日治時代的新美術，台灣前輩畫家雖然使用的是日本殖民帝國所移植進來的泛印象寫實風格來描繪自己所生長的台灣，而將台灣的風土景致蒙上了一層歐洲的風味，卻掩蓋不了他們對台灣土地關注與熱愛的事實，從而展開了台灣「鄉土美術」的新頁。這個時期的藝術家在畫面上沒有多餘的民族意涵指涉，也沒有任何的抗議語言想要表達，因此形成了藝術家們單純在作品形式風格上的一較高下，也讓作品進入了一種純粹美感的品評領域。

七〇年代的鄉土美術藉著天時地利人合的大好機會躍升為藝壇主流，台灣頓時陷入一片追逐鄉土寫實繪畫的流行風潮之中，雖然憑藉的仍然是另一個隱性殖民帝國的前衛技法，但只要畫的是自己的家園景致，還是能夠彰顯自己反抗西潮的民族性格。然而這個時期與日治時期所不同的是，前輩畫家們眼前所及的就是這樣一片鄉土風貌，他們用實地寫生的方式畫出他們真實所生活、所感受到的現實環境，一切是那麼的真誠與自然，只是少了些自我風格與被殖民統治者應有的反抗精神及語言。反觀七〇年代的畫家們不經思考的便全盤接收了美國最先進前衛的美術風格——超級寫實主義及魏斯的懷鄉寫實，他們無視這些流派的成長背景，冒然的就將超級寫實的冷漠疏離強加在親切溫暖的鄉土風物上，也將魏斯的詩意與抒情誤植在虛幻的追憶懷舊中。在千篇一律的題材選取上以及類似的技法運用上不但無法突顯出強烈的個人風格，更因題材只侷限在逝去的鄉村景物的追尋而揹負了逃避現實的罪狀，因為經濟起飛之下的台灣，都市生活才是

大多數人的共通體驗。因此，原本寄望能在這種可以大聲說出「我要畫台灣的畫」的年代中開創一條真正具台灣主體性的藝術風格，似乎仍然擺脫不了長期被殖民之下所產生的自信心不足的慣性，終而宣告破滅。儘管如此，他們所畫出的台灣形象，仍然給了許多人心靈上的慰藉以及思想上的啟發。

所幸，七〇年代鄉土運動所激盪出來的「鄉土意識」並未因鄉土寫實繪畫的沒落而消散無蹤，反而因為其在這一階段的啟發之後，更為有活力的向後流竄，加上政治大環境的劇烈變革，使得藝術家開始轉向對社會現實黑暗面的強力批判，無論是政治、經濟還是文化、環保，都是這個澎湃激昂而又價值混亂的年代中最想要關注的議題。藝術家們已無心回頭找尋過往的美麗記憶，只想積極的參與這個可以大鳴大放的時代。配合著資訊科技的流通、美術館和歸國學人對國際藝術新潮的引介，以及畫會和畫廊業者的交流與運作，使得藝術家之國際視野大開，各種藝術類型也成為藝術家嘗鮮的對象。然而不論藝術形式如何多元，藝術家們所最關心的還是台灣現實社會所呈現出的各種問題。這種反映現實生活的主流價值一直是鄉土主義者所極力標榜的，也是日治時期以降的藝術所未能達到的理想境界，因此格外受到矚目，也非常令人期待。可惜的是，從事當代藝術的藝術家們總是強調著藝術的前衛性以企圖打破以往刻板的繪畫模式，選擇以觀念的表達代替純美的心境。然而在過度專注於觀念的展現與陳述的同時，卻忽略了作品最根本的藝術性，也就是藝術語言的傳達，當然還是無法真正成為深具內涵而又有動人凝練藝術語言的藝術作品。

王德育說：「『台灣藝術』與世界各地的藝術一樣，一方面需能表現或反映民族獨特的文化色彩，一方面亦是國際語言，均以個人之藝術語彙來表達人類基本的情感與思想。台灣藝術的內容當然需就台灣的時、地來探索，但台灣藝術之優劣高下就不能限於台灣一地而論。」；「台灣藝術家應有『立足台灣、放眼世界』的胸襟、期許與作為。」

(182) 日治時期迄今的台灣藝術家一直都在為建構屬於台灣藝術的領域中奮鬥，但成果總是讓人不甚滿意，因為不論在本質內涵與形式風格上一直還是缺少了些什麼，始終無法建立起反映台灣獨特文化與個人獨有之藝術語言的台灣藝術，這樣的現象除了與藝

---

182 王德育《台灣藝術：現代風格與文化傳承的對話》，台北市：台北市立美術館，民93年，p.71

術家個人的文化自覺與藝術體悟有關外，似乎也和整個台灣美術生態的歷史發展有著密不可分關聯。

台灣，這個長期以來一直處於殖民統治之下的島嶼國家，要發展出屬於自身主體性的文化活動本來就困難重重，尤其是各個殖民國家均以其強勢的教育政策和文藝宣傳，將前一個統治者所建立之各種文藝典範驅逐掩蓋，不僅蒙蔽了台灣人透視文藝歷史的視線，更造成台灣無法有系統的建構自己的文化發展脈絡。台灣的美術就在不同政權的遞嬗中顯得柔腸寸斷，無法連貫，也在這樣逆來順受的習慣中，顯得怯懦不已，不敢展現自己民族的自信。因此，台灣美術發展至今，似乎還未能真正找到獨具台灣本土特色，又兼具強烈個人風格的成熟作品，實屬必然的現象。加上藝術家仍然習慣於移取歐美前衛的藝術形式來套用在個人的藝術思維上，表面上看似與國際接軌，實際上依然擺脫不了被殖民的宿命，當然難以建構出屬於台灣獨特的藝術語言。

不過，總的來說，台灣藝術家在建立本土藝術上的努力依然是值得肯定的，尤其是七〇年代的鄉土寫實繪畫，雖然它虛浮的表達方式沒能為自己留下傲人且足供後世仿效的本土藝術典範，以致掀起了一堆批評的聲浪，卻也因為這樣而讓後繼者對此引以為鑑，立志表現出更具深度的藝術風格；而其對家園國土的重視，更是相當程度啟發了日後台灣藝術家不斷探索本土美術應該有的內涵表現，並藉由各種不同之藝術形式加以呈現，使得本土美術的面貌更加豐富多元，思想觀念也愈益深化了。這就是鄉土寫實繪畫的真正價值，也是它在台灣美術史頁中仍具有舉足輕重的角色與定位之關鍵所在。

## 參考文獻

### 一、書籍：

1. LINDA NOCHLIN 著，刁筱華譯《寫實主義》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，1998 年
2. 王福東《台灣新生代美術巡禮》，台北市：皇冠文學出版有限公司，1993 年
3. 王素峰主編《一九四五～一九九五台灣現代美術生態》，台北市：台北市立美術館，民 84 年
4. 尤傳莉、潘娉玉執行編輯《千濤拍岸：台灣美術一百年圖錄》，台北市：藝術家出版社，2000 年
5. 王德育《台灣藝術：現代風格與文化傳承的對話》，台北市：台北市立美術館，民 93 年
6. 江衍疇《礦工.太陽.洪瑞麟》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 87 年
7. 李欽賢《台灣美術歷程》，台北市：自立晚報社文化出版部，民 81 年
8. 李欽賢《台灣美術閱覽》，台北市：玉山社出版，1996 年
9. 李欽賢《大地.牧歌.黃土水》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 85 年
10. 李欽賢《高彩.智性.李石樵》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 87 年
11. 李欽賢《色彩.和諧.廖繼春》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 87 年
12. 李筱峰《60 分鐘快讀台灣史》，台北市：玉山社，2003 年
13. 李美玲《台灣現代美術大系—超寫實風繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，民 94 年
14. 何政廣《世界名畫家全集——魏斯》，台北市：藝術家出版社，民 85 年
15. 吳甲丰《西方寫實繪畫》，北京：文化藝術出版社，2005 年
16. 林惺嶽《台灣美術風雲四十年》，台北市：自立晚報出版，民 76 年
17. 林惺嶽《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，台北市：藝術家出版社，民 86 年

18. 林惺嶽、劉益昌、高葉榮、蕭瓊瑞、傅朝卿撰稿《「台灣美術史綱」研究專案》，台北市：藝術家雜誌社
19. 林淑真、田麗卿執行編輯《台灣美術三百年作品展》，台中市：國立台灣美術館，民 79 年
20. 林育淳《油彩.熱情.陳澄波》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 87 年
21. 林明賢執行編輯《水彩畫研究報告專輯》，台中市：台灣省立美術館，民 88 年
22. 林明賢執行編輯《台灣美術丹露》，台中市：國立台灣美術館，民 92 年
23. 林明賢執行編輯《版「話」台灣》，台中市：國立台灣美術館，民 92 年
24. 倪再沁《台灣當代美術初探》，台北市：皇冠文學出版社，1993 年
25. 倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1995 年
26. 倪再沁《藝術家< - >台灣美術－細說從頭二十年》，台北市：藝術家出版社，民 84 年
27. 倪再沁《滋土有情：李梅樹和他的藝術》，台中市：台灣省立美術館，民 85 年
28. 倪再沁《台灣美術環境生態鳥瞰》，台中市：國立台灣美術館，民 92 年
29. 馬夙林《寫實主義－政治的寒暑與藝術的興衰》，武漢市：湖北美術出版社，2005 年
30. 陳芳明《鞭傷之島》，台北市：自立報系文化出版部，1989 年
31. 陳來興《陳來興繪畫與文字的世界》，台中市：財團法人春泉文教基金會，1997 年
32. 陳盈瑛執行編輯《開新：八 0 年代台灣美術發展》，台北市：台北市立美術館，民 93 年
33. 郭繼生編選《台灣視覺文化：藝術家二十年文集》，台北市：藝術家出版社，民 84 年
34. 郭繼生主編《當代台灣繪畫文選：1945~1990》，台北市：雄獅圖書有限公司，1991 年
35. 尉天聰《鄉土文學討論集》，台北市：長橋、遠流出版，1978 年
36. 葉玉靜《台灣美術中的台灣意識》，台北市：雄獅圖書有限公司，民 83 年

37. 陸蓉芝《當代美術透視》，台北市：台北市立美術館，民 80 年
38. 路況《台灣當代美術大系：社會·世俗》，台北市：行政院文化建設委員會，2003 年
39. 蔡昭儀主編《台灣美術百年回顧學術研討會論文集》，台中市：國立台灣美術館，民 90 年
40. 鄭惠美《台灣現代美術大系：鄉土寫實繪畫》，台北市：行政院文化建設委員會，2004 年
41. 鄭惠美《山水·獨行·席德進》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，民 85 年
42. 鄭惠美《神遊·物外·陳庭詩》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，2004 年
43. 鄭明姍主編《當代台灣政治文學論》，台北市：時報文化出版公司，1994 年
44. 劉永仁、余思穎、宋健行編輯《反思：七 0 年代台灣美術發展》，台北市：台北市立美術館，民 93 年
45. 謝里法《日治時期台灣美術運動史》，台北市：藝術家出版社，1978 年
46. 謝東山《台灣當代藝術 1980—2000》，台北市：藝術家出版社，民 92 年
47. 謝東山《台灣美術批評史》，台北市：洪葉文化事業有限公司，2005 年
48. 蕭瓊瑞《台灣美術史研究論集》，台中市：伯亞出版事業有限公司，1991 年
49. 蕭瓊瑞主編《1991 台灣藝評選》，高雄市：炎黃藝術文教基金會，1992 年
50. 蕭瓊瑞《島嶼色彩——台灣美術史論》，台北市：東大圖書股份有限公司，民 86 年
51. 蕭瓊瑞、林明賢撰稿《撞擊與生發：戰後台灣現代藝術的發展 1945~1987》，台中市：國立台灣美術館，民 93 年
52. 吳錦發《做一個新台灣人》，台北市：前衛出版社，1989 年

## 二、期刊

1. 《台灣文藝》105 期，台北市：台灣文藝雜誌社，1987 年
2. 《台灣畫》第七號，台北市：南畫廊發行，1993 年
3. 《書評》雙月刊 62 期，台北市：行政院文化建設委員會，民 92 年

4. 《夏潮》雜誌，台北市：夏潮雜誌社，1978年
5. 《雄獅美術》90期，台北市：雄獅圖書公司，1978年
6. 《雄獅美術》91期，台北市：雄獅圖書公司，1978年
7. 《雄獅美術》101期，台北市：雄獅圖書公司，1979年
8. 《雄獅美術》106期，台北市：雄獅圖書公司，1981年
9. 《雄獅美術》124期，台北市，雄獅圖書公司，1981年
10. 《新新聞》第266期，1992年
11. 《藝術家》7期，台北市：藝術家雜誌社，1975年
12. 《藝術家》127期，台北市：藝術家雜誌社，1985年
13. 《藝術家》346期，台北市：藝術家雜誌社，2004年

### 三、論文

1. 周永芳《七十年代台灣鄉土文學研究》，私立中國文化大學中國文學研究所碩士論文，民81年
2. 盛鎧《歷史與現代性：一九七〇年代台灣文學與美術中的鄉土運動》，天主教輔仁大學比較文學研究所博士論文，2005年
3. 張瓊文《黃春明與台灣鄉土文學運動》，國立政治大學中國文學系國文教學班碩士論文，民94年
4. 劉聖秋《70年代台灣鄉土美術之研究》，國立屏東師院視覺藝術教育研究所碩士論文，民91年
5. 徐崇嵐《「鄉土」如何論戰？一個場域與權力的分析》，國立清華大學社會學研究所碩士論文，2004年
6. 陳建忠《宋澤萊小說（1972~1987）研究》，國立清華大學中國文學系碩士論文，民86年
7. 陳明成《陳芳明現象及其國族認同研究》，國立成功大學歷史學研究所碩士論文，2002

年

#### 四、網站

1. 廖新田〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉，  
<http://www.juming.org.tw>
2. 洪銘水〈駛向南方的夜行貨車－陳映真【夜行貨車】〉，東海大學中文系文學講壇，  
<http://virus.thu.tw/~chinese/>
3. 〈台灣文學作家系列——陳映真〉，<http://www.rti.org.tw/>
4. 李筱峰〈美麗島事件的回顧與省思〉，<http://taup.yam.org.tw/>
5. 曾長生〈從現實到超現實——兼談台灣現代藝術的生發〉，  
<http://art.network.com.tw/default.asp>
6. 〈全球藝術網路的連結與定位（台灣顯影）〉，<http://sql.tmoa.gov.tw/taiwanart>
7. 林芳瑩〈七〇年代的台灣鄉土美術運動〉，<http://www.pthc.chc.edu.tw>
8. 張玉秋〈王禎和的小說世界研究〉，<http://web.nuth.edu.tw>
9. 〈當代台灣文學的論戰：70年代鄉土文學論戰〉，<http://dcc.ndhu.edu.tw>

#### 五、畫冊

- 1.《台灣省第三十二屆全省美術展覽會彙刊》，台灣省第三十二屆全省美術展覽會籌備會  
工作人員，民 67 年
- 2.《台灣省第三十三屆全省美術展覽會彙刊》，台灣省第三十三屆全省美術展覽會籌備會  
工作人員，民 68 年
3. 李玉玲編輯《李梅樹作品展》，台北市：台北市立美術館，民 86 年
4. 周孟德《周孟德畫集》，台中市：財團法人春泉文教基金會，1998 年
5. 施並錫《生命的誕生與茁壯：施並錫母與子系列畫集》，台北市：草根出版事業有限  
公司，1997 年

6. 《翁清土作品集》，桃園：桃園縣立文化中心，民 88 年
7. 《黃銘哲》，台中市：臻品藝術中心，1992 年
8. 陳來興《陳來興的世界－他的藝術與生活》
9. 曾媚珍等編輯《創作論壇：堅持.延續－黃銘哲個展》，高雄市：高雄市立美術館出版，1998 年
10. 《第一回台灣美術展覽會圖錄》，台灣日本畫協會，昭和三年 1 月 20 日
11. 《第三回台灣美術展覽會圖錄》，台灣省教育會，昭和五年 3 月 20 日
12. 謝明鋁《中國.歲月：謝明鋁畫集》
13. 《韓舞麟畫集》，台北市：藝術家出版社