

臺灣書畫藝術發展—兼論朱振南藝術創作歷程

The development of Shu-hua Art in Taiwan, with the Discussion of Chen-nan Chu's Artworks

李孟學

Li, Meng-Hsueh

覺風佛教藝術中心研究員

摘要

臺灣書畫之發展，始於清領時期，經日本統治、光復以來的發展，期間各有不同。本文擬就今人研究之基礎，以「書畫」作核心之概念加以討論，包含沿習自中國的傳統繪畫及書法，以政治分期為綱，作一綜合之論述。大體而論，清廷統治臺灣時期，其藝術發展乃閩浙一帶藝風之延續；日本殖民以後，加入西方的藝術思想、教育體系，以及參酌西方風格改良之日本畫之影響；國民黨來臺以後，則深受大陸來臺書畫家風格之左右，逐步塑造出臺灣特有之書畫風格。因而本文以今日臺灣中壯輩書畫家朱振南為例，以其經歷、師承、書畫風格的探索，來討論戰後在臺灣出生成長一代的創作者，如何繼承並開展臺灣之書畫藝術，以及書畫藝術在未來所發展的可能性。

【關鍵字】臺灣美術、書畫、國畫、水墨畫、書法、朱振南

前言

臺灣美術史研究，若以民國六十年林柏亭的碩士論文《清朝台灣繪畫之研究》

為嚆矢，已有四十餘年的發展。¹ 在此期間，恰逢臺灣經濟高速發展，臺灣本土畫家重新為藏家認識、炒作，也順勢帶動臺灣美術史研究的興盛。如胡懿勳所云：

「臺灣早期前輩畫家作品在藝術商品化的過程中體現的結果，可以看到藝術品社會化和商品化的雙重作用。二十年前，臺灣本土兩級市場強烈哄炒的早期前輩畫家作品，但學術界的系統性整理與評價也完善了前輩藝術家的藝術價值體系。有十多年時間大量的研討、展覽、出版將前輩畫家們的價值推向本土美術史論的序列，其各自的地位與定位受到普遍的認同。」² 是以臺灣美術史發展時間雖然不長，但已累積出相當之成果。

然臺灣美術史因囿於早先臺灣本土畫家作品炒作的情況，致使出現研究上的偏頗。一是側重臺灣畫家傳記之紀錄，缺乏橫向（時代風格、區域風格）與縱向（師承）的研究，流於孤立。使吾人對臺灣美術之發展流於見樹不見林的片斷印象，難以有一宏觀整體之視野。

二是偏重市場較重視之油畫、膠彩畫（東洋畫）之研究，特別是以官辦展覽為中心的研究。因在早年在藝術市場活躍之藝術家，多為日本殖民時期參加展覽獲獎之大家，且官辦展覽所留下來的文獻資料甚多，對研究者言是容易入門之管道。相較之下，傳統書畫家因多為民間活動，亦少參與官方展覽，文獻蒐羅較為不易，故在研究上，不若油畫或膠彩畫等創作者來得豐富。林伯欣即以學院中的研究趨向切入，認為：「相較於日本殖民時期及當代，清代書畫的碩士論文明顯不足，對於以故宮書畫研究起家的國內藝術史界來說，不啻一大諷刺。」³ 廖瑾瑗亦認為：「…臺灣美術史的論述方式，慣以展覽會、例如台展、府展、全省美展等等一部分入選者，作為代表性的研究對象之外，另一方面則呈現在臺灣美術史的研究範疇儼然與所謂的『臺灣傳統民間藝術』斷然分割。……無形當中已形成以少數藝術家全盤詮釋臺灣美術史的危機。」⁴

¹ 林柏亨，《清朝臺灣繪畫之研究》（中國文化學院藝術研究所碩士論文，1971）。關於臺灣美術史研究之情況，可參見林伯欣，〈無限風光在險峰：從全國碩博士論文看歷年台灣美術的研究趨向〉，《臺灣美術》第59期（2005年1月），頁4-21。

² 胡懿勳，〈1992年：臺灣藝術市場四十年歷程的變點〉，《傳統·藝術·文化學術研討會會議手冊》（2013），頁43-44。

³ 林伯欣，〈無限風光在險峰：從全國碩博士論文看歷年台灣美術的研究趨向〉，頁7。

⁴ 廖瑾瑗，〈序章—關於「台灣美術史」的建構〉，《背離的視線—台灣美術史的展望》（臺北：雄師圖書有限公司，2005），頁5-6。

不過，隨著大學藝術史研究所、公立美術館等學術單位成立，臺灣之美術史之發展得以較具規模及系統，研究課題也愈見紛呈，復因本土思維之高漲，臺灣美術史之研究，除既有因市場之需求而成立之基礎外，又見更深一層的探索。惟就臺灣書畫研究之層面，仍可見偏而不全之憾。若究其原因，以筆者管見，其中羣羣大者，乃為研究對象定義曖昧之故。蓋臺灣美術史，向以媒介分類為研究之立基，或區分為油畫、膠彩、水墨、雕塑等大類，而其中膠彩、水墨兩類，早年統稱為「國畫」，然由於時代背景之影響，曾出現關於「國畫」內涵之爭議。⁵ 由於此中牽扯到政治意識，頗為敏感，為避此爭議，後遂以「膠彩」、「水墨」等材質來做劃分。

以材質為類，雖免除意識形態之泥淖，卻使美術史研究有削足適履之弊。以材質劃分，固然方便討論，然藝術家選擇材質創作，乃一己之自由，而傳統書畫，向不如今日界線之明晰，為了研究強為區分，反而有曲解之慮。尤以近年研究者日眾，待要深入議題之時，缺憾尤為明顯。比如早年從事膠彩畫的前輩畫家，雖是承繼過去殖民時期由日本引入之日本畫系統，但在訓練過程中，仍著重筆墨線條之訓練，所謂膠彩者，實也是傳統中國繪畫所用之礦物顏料。故自國畫爭議時期開始，支持膠彩畫的論述，多可藉繪畫之媒介，上溯唐宋的重彩繪畫或青綠山水等。⁶ 而云水墨畫者，也非僅以水墨為限，亦有以顏色表現為主之趨向，如同朱振南之藝術創作。

為避免材質分野所造成研究上的制限，本文討論非關西方系統的臺灣美術史發展，擬採「書畫」一詞。蓋古來討論中國文人之藝術表現，向以「書畫」稱之，

⁵ 臺灣戰後所出現的國畫正統論爭，為國民政府遷臺之後，外省籍藝術家對臺灣當時「東洋畫」的批評。此一批評在臺灣省立美展的畫科分類爭議中進一步激化。相關研究可參考黃東富，〈從省展看光復以後臺灣膠彩畫發展〉，郭繼生主編，《當代臺灣繪畫文選》（臺北：雄獅美術，1991），頁 110-111；廖瑾瑗，〈正名與命名之間—臺灣「膠彩畫」的出發〉，《臺灣現代美術大系—抒情新象膠彩》（臺北：藝術家出版社，2004），頁 15-17。

⁶ 如將「東洋畫」推廣「正名」為「膠彩畫」的林之助，曾在接受訪問時提到：「一般人所說的東洋畫其實便是研習中國北宗的繪畫型態、風格、技法、顏料完全都是。怎能說是日本畫呢？……至少，膠彩畫是中國畫的觀念必須建立起來。寫意的水墨畫是國畫，工筆的水墨著色是國畫，唐宋時的鈎勒賦彩更是國畫，……不應以為只有水墨畫才是國畫。」參見廖雪芳，〈為東洋畫正名—兼介林之助膠彩畫〉，《雄獅美術》第 72 期（1977 年 2 月），頁 46-47，轉引自詹前裕，《林之助繪畫藝術之研究彙編》（臺中：臺灣省立美術館，1997），頁 51。

「書畫」非唯書法繪畫之合稱，更可視為對傳統中國文化對視覺藝術之總稱。臺灣藝壇雖受西化影響至深，但大體而言，從事書畫創作之藝術家仍繼承此一傳統，故以「書畫」論之，較為合理。至於「山水畫」、「文人畫」等稱呼，前者侷限在特定畫科當中，難以拓展；後者雖可迴避材質劃分之限制，然今日社會已無傳統「文人」之社會階層，難以用其身分論之，且今日臺灣已「文人畫」之語討論者，似是以仿其繪畫風格而比附，定義過於曖昧，在研究上無法深入，未若「書畫」來得明確，故本文採「書畫」之名申論之。⁷

一、戰前臺灣書畫藝術（清領時期至日治時期）

臺灣美術史之分期，向借政治發展之分期沿之，粗分為清領時期、日治時期、光復以後，各期之中再加細分。⁸ 雖藝術之發展，不見得與政權變更有直接關聯，唯論者多以此為據，再加分說，本文亦隨俗沿用。然則觀諸臺灣藝術發展之脈絡，真正影響臺灣藝術發展至深的政治變革，應可定在二戰結束至國府遷臺之時期。尤其國府遷臺，帶來一批大陸地區的畫家，這群畫家所帶來的繪畫風格與正統書畫觀，對之後的臺灣書畫發展影響甚鉅。但要討論此一發展，不得不先追溯戰前臺灣書畫之情況，才能顯出其間變化與影響。故本章先論及清領時期以迄日本殖民時期的臺灣書畫發展。

1. 臺灣書畫之嚆矢—清領時期的書畫藝術

若以漢人眼光視之，台灣一地文教之始，可以鄭氏政權來臺建立據點為濫觴。在此之前，雖荷西等歐洲殖民者，曾於中國華南沿海引入漢人勞工入臺，唯就文化論，仍無有可觀者。鄭氏立足臺灣之後，根據漢人舊習，建立文教。如徐文琴

⁷ 採用「書畫」一詞，非本文所首創。胡懿勳即曾為文提及：「『書畫』是連用的概念，…以『書畫作者』一詞來通稱在台灣從事書畫活動的文人、遊宦官吏、民間畫師、教席等身分的作者，代表具有普遍性的活動狀況。」此外，晚近的創作者面對傳統筆墨，亦以「書畫」一詞，用來區分西方視野之「繪畫」(painting)。參見胡懿勳，〈清代臺灣書畫生態與其環境因素——兼論福建與台灣水墨繪畫差異〉，《國立歷史博物館學報》第 11 期（1998），頁 19；楊雅淇，〈伴遊・書畫異識——楊雅淇的創作理念與歷程〉（東海大學美術學系碩士論文，2011）。

⁸ 如王耀庭區分為：從明末至清朝割讓臺灣（1661-1895）、日人據台五十年（1895-1945）、台灣光復迄今（1945-）；徐小虎（Joan Stanly-Baker）分作明末清初至日據時代、日據時代、光復後；國立臺灣美術館於 2007 年舉辦「藝域長流」展時，亦大分為清朝統治、日本統治、戰後。王耀庭，〈國畫山水畫研究一四十年來臺灣地區美術發展研究之二〉（臺中：臺灣省立美術館，1994），頁 15；崔詠雪，〈傳統的延續（1736-1895）——臺灣水墨發展的回顧〉，《臺灣美術》第 69 期（2007 年 7 月），頁 5；徐小虎，〈什麼是臺灣藝術史？〉，《「閩習台風」——明清時期臺灣美術之研究》（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁 72-93。

提到：「明亡之後，有一些孤臣宿儒、飽學之士或縉紳遺老相繼移民來臺。其中有的在明鄭王朝擔任官職，有的則隱居鄉里，以醫藥濟人或教書為生。……最為人知的是沈光文。這位飽學之士於明末曾官至太僕少卿，早在荷蘭時代就渡海來臺灣開館授徒，……，對於開啟臺灣文學之源及推動教化有極大貢獻。」⁹ 此間或有一二藝術活動，但實物留存甚少，僅有寧靖王朱術桂與傳為鄭成功之墨寶，亦乏文獻之紀錄。¹⁰

清廷據台之後，並不積極治理，且屢有海禁之策，使清領初期，臺灣如同治外之地，文教不彰。就既有文獻之紀錄，如林柏亭所云：「繪事的記載在臺灣志書出現得很遲，康熙三十四年高拱乾繼季麒光之後，將《臺灣府志》修成，……，其中並無方技之篇。康熙五十一年周元文之《續修臺灣府志》，康熙五十九年陳文達之《臺灣縣志》，乾隆七年劉良璧之《重修福建臺灣府志》及乾隆十二年范咸之《重修臺灣府志》，完全都沒有與繪藝有關的記載。」¹¹ 從當時修志對臺灣藝事之闕漏，可以一窺。

俟乾隆朝（1736-1795）後期，清廷治理臺灣才轉趨積極，使漢人移民漸增，出現仕紳階層，方有可資記載的藝術活動。¹² 而這些藝術活動中，自然以文人階層為主，如蕭瓊瑞依其身分，大分三類：仕宦畫家、流寓畫家、本地出生成名者。¹³ 此三類身分，除文人身分者外，另有一不可忽視者，乃為職業畫家。臺灣對清代朝廷而言，雖地處邊鄙，然若以海權視野觀之，早自荷西時期，臺灣就已經被視作東亞海運之要衝，為西方所占領，發展貿易。在開放對外通商之後，臺灣的經濟因出口原物料以及轉口貿易大為發展，亦出現以經商發家的龐大家族勢力。除在臺住蹕之官僚及遊宦外，臺灣的仕紳階級亦得以延請中國大陸的文人

⁹ 徐文琴，〈荷、西以及明鄭統治時期的台灣美術縱覽〉，《臺灣美術》第 59 期（2005 年 1 月）頁 60-61。

¹⁰ 二氏之作品可參見《明清臺灣書畫作品》（臺北：行政院文化建設委員會，1984）。

¹¹ 林柏亭，〈嘉義地區繪畫之研究〉（臺北：國立歷史博物館，1995）頁 57。

¹² 乾隆十七年（1752）王必昌所撰之《重修臺灣縣志》首列有方技，載有盧周臣等人。參見《重修臺灣縣志》第三冊，（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959），頁 391-392，轉引自林柏亭，〈嘉義地區繪畫之研究〉，頁 37。而自道光三年（1823）開臺灣進士錄取名額之後，文風益盛，直接促使臺灣書畫之發展。參見麥墀章，〈臺灣地區三百年來書法風格之遞嬗（二）〉，《臺灣美術》第 14 期（1991 年 10 月），頁 102-106，同文收在《「閩習台風」——明清時期臺灣美術之研究》（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁 24-31。

¹³ 蕭瓊瑞，〈「閩習」與「台風」——對明清臺灣書畫美學的再思考〉，《「閩習台風」——明清時期臺灣美術之研究》（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁 104-105。

來臺教習，民間亦有財力得以興建華麗的寺廟，對建築匠師、職業畫家等需求甚殷。無論是文人之雅興，抑或寺廟宅邸上的牆堵壁畫，都豐富臺灣清代書畫的面貌。

然而基本而言，此時臺灣書畫之發展，乃為中國東南沿海一代風氣之延伸，並無獨自面貌。學者研究此時期之書畫藝術風格，常以「閩習」一詞稱之，即可見一斑。¹⁴ 雖有論者提及此所謂「閩習」者，或可稱之為「臺灣味」，並將此依附為臺灣漢人移民「一股勇往直前的拓荒精神，……，往往是野趣多於雅賞，……，所代表的乃是鄉野的『俚趣』。……毫無文飾的本質，正是『野』，在臺灣先民，流露出的品味正是如此。」¹⁵ 將此時所見粗獷一派之畫風，比附為當時臺灣漢人移民性格之反映。

不唯繪畫如此，學者亦認為此時期的書風亦可以「狂野」之風論之，與「閩習」之畫風相呼應。¹⁶ 如蕭瓊瑞先就鄭氏時期鄭成功、朱術桂之書風「其風格特色，實已相當程度地反映了臺灣漢人移民的殊異美感趣味，亦即『狂野、樸直』兼具之趣味，此趣味貫穿明清時代之臺灣書畫傳統，亦是臺灣文化的共同傾向。」¹⁷ 然而麥墀章（青龕）則認為臺灣在清領時期受科舉影響，獨擅帖學，清代中葉以來文人金石碑學的風潮，仍未及影響臺灣。有明顯金石影響之書家，僅少數如呂世宜等，故云：「由於環境的囿限，有清一代臺灣，碑學仍難與帖學相抗衡。」¹⁸ 李郁周亦有類似之論：「臺灣書法的發展，從明鄭到十九世紀結束的兩百五十

¹⁴ 臺灣書畫帶有「閩習」之風格，此說最初為莊伯和之論，後經王耀庭、蕭瓊瑞等人專文論之，漸成定說，國立臺灣美術館於 2008 年整理過去曾經發表在該館期刊的相關文章，彙集成冊，於書名上逕名「閩習」，可看作臺灣美術史對此一時期書畫風格之定論。參見莊伯和，〈明清臺灣書畫談〉，《明清臺灣書畫作品》（臺北：行政院文化建設委員會，1984），頁 432-435；《閩習台風——明清時期臺灣美術之研究》（臺中：國立臺灣美術館，2008）。

¹⁵ 王耀庭，〈從閩習到寫生——臺灣水墨繪畫發展的一段審美認知〉，《東方美學與現代美術研討會論文集》（臺北：臺北市立美術館，1992），頁 126。

¹⁶ 近年討論臺灣書法風格遞嬗時，也沿用繪畫分析之習慣，逕稱為「閩習」者。如崔詠雪、麥青龕之論，參見崔詠雪，〈翰墨春秋：1945 年以前的台灣書法〉，《藝術家》386 期（2007 年 7 月），頁 469-475；麥青龕，〈日治時期的台灣書法〉，《中華書道協會 2010 年研討會論文集》（臺北：中華書道協會，2010），頁 281-335。

¹⁷ 蕭瓊瑞，〈「閩習」與「台風」——對明清臺灣書畫美學的再思考〉，頁 108-109。

¹⁸ 麥墀章，〈臺灣地區三百年來書法風格之遞嬗（一）〉，《臺灣美術》第 13 期（1991 年 7 月），頁 60-67；同文收入《「閩習台風」——明清時期臺灣美術之研究》（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁 16-23。

年之間，大抵沿襲明清八股取士的館閣體書風。」¹⁹ 實則所謂「狂野」書風，究其根本，可以遠溯明季與清中葉後，文人為追求個性帶有強烈表現性之書風。而這類書風之傳播，往往依憑來臺灣任職的高官，比如沈葆楨書風帶有何紹基的風格，可能對臺灣的仕紳階級產生影響。²⁰ 而研究者對臺灣書風之總括，或云「所謂質勝於文而『野』的性格，…在感官上具有強烈而雄肆的氣息，豪邁之外尚兼具野逸之美，則帶有台島草根性特質，是一種移民豪情，兼強悍的海洋民族習性，是外顯的率真表現。」²¹ 然觀臺灣在清領時期的書風傳承，仍多以二王為基礎的館閣書風為主，即使有狂放風格，亦其來有自，與研究者的說法頗有出入。

除所謂閩習之風在臺灣蔚為主流，實則晚清長江滬上一帶所興起的「海上畫派」風格，也影響了臺灣。王耀庭曾在討論臺灣清代繪畫時有所提及，²² 莊素娥也專文論及，提到福建詔安與福州兩地受海上畫派影響最深，詔安如馬兆麟（1837-1918）、沈瑞舟（活動於咸豐、光緒年間）、王席聘（活動於光緒年間），福州如蘇淞（光緒年間在臺活動），及其他如廈門的蘇元（光緒年間在臺）等人，這些人來臺遊歷暫居，都多少對臺灣畫壇的趨向有所影響，使臺灣接受海上畫派風格。²³ 這一趨向也延續到臺灣改隸日本之後，使臺灣受海上畫派影響逐步深化。海上畫派多以寫意為主，在畫枝幹花葉時，常會納入金石筆意，亦容易呈現出「粗獷」的風格。此種風格與「閩習」是否有所區隔，或是論者常混同而論，實難分辨。

因而大體而言，所謂「閩習」或是「狂野」之風，或為後世研究試圖塑造出臺灣清領時期特有書畫風格所歸納出來之說法，似不足代表當時書畫之全貌。臺灣固然在當時之藝術風尚，與中原所崇尚的書畫主流並不類同，然究其閩浙一帶書畫發展，臺灣甚受影響，或可以此將臺灣納入明清閩浙風格之範圍。誠如胡懿勳所云：「清末的臺灣繪畫並未形成一種特殊地域性整體風格；他們的從屬性過

¹⁹ 李郁周，〈五十年來臺灣書壇鳥瞰〉，《臺灣書家書事論集》（臺北：蕙風堂，2002），頁 224。

²⁰ 麥青龔，〈日治時期的台灣書法〉，前引書。

²¹ 崔詠雪，〈翰墨春秋：1945 年以前的台灣書法〉，前引書，頁 475。

²² 王耀庭，〈原鄉的風格・戀鄉的題材—近百年中原水墨畫與臺灣之關係〉，《新方向、新精神—新世紀台灣水墨化發展學術研討會論文集》（臺北：國立歷史博物館，1999），頁 88。

²³ 莊素娥，〈海上畫派與臺灣早期水墨畫〉，《藝術學研究年報》第 25 期（2009），頁 77-119。

強，藝術的自主性不足。」²⁴ 雖今日之研究走向，往往傾向強調臺灣已具獨有之特色，然持平而論，以臺灣位處漢文化之邊鄙，文教感染亦甚晚，無法有足夠時間積累出獨自面目，亦屬自然，實無需刻意巧立名稱為之。

2. 異族統治下的「傳統」—日治時期的書畫藝術

甲午戰爭（1894-1895），清廷戰敗，將臺澎等島割讓日本，開始臺灣接受日本殖民統治的時期。日本領臺初期，由於島內反抗勢力甚熾，殖民當局主為壓制方針，無暇論及藝術政策，可以想見，此時的臺灣藝術發展，在此政權交替的混亂時期，必然趨於停頓。然自臺灣情勢大致為日本掌握之後，日本對臺的文教策略，仍以傳統儒學延續為主，以圖攏絡仕紳階層，積極舉辦詩書聚會，以漢詩與書畫唱酬。²⁵ 而臺灣雖然改隸，然與中國大陸之間仍有往來，並無完全斷絕。僅以書畫家論，臺灣人士至大陸遊歷就學者，如蔡雪溪、林江水、潘科、曹秋圃等，大陸人士到臺如許筠、林嘉、林寶鏞、李霞、詹培勳等。²⁶ 福建泉漳兩地的工藝匠師也有應地方人士之請，來臺主持建廟工程。²⁷

因此可以推想，此時臺灣藝術發展情況，仍以傳統書畫為大宗，偶有一二人至日本等或中國等地學習西方藝術，如黃土水（1895-1930）等，²⁸ 或是日人在

²⁴ 胡懿勳，〈清代臺灣書畫生態與其環境因素——兼論福建與台灣水墨繪畫差異〉，《國立歷史博物館學報》第11期（1998），頁26。

²⁵ 參見黃琪惠，〈傳統再定義—日治時期台灣書畫收藏與文化詮釋〉，《視覺·記憶·收藏—藝術史跨領域學術研討會大會論文集》（臺中：國立臺中教育大學，2006），頁183；楊永彬，〈日本領台初期日台官紳詩文唱和〉，收於若林正丈、吳密察編《台灣重層近代化論文集》（台北：播種者文化，2000），頁105-181。

²⁶ 崔詠雪，〈傳統的延續（1736-1895）—臺灣水墨發展的回顧〉，《臺灣美術》第69期（2007年7月），頁13。

²⁷ 如近代於閩臺兩地相當著名的王益順（益順司，1861-1931），乃泉州溪底派的代表匠師。益順司出生於泉州府惠安縣，1920年由辜顯榮邀請，至臺灣主持改建艋舺龍山寺的工程。由於建成之後引起轟動，全臺各處相繼邀請他主持廟宇建造。益順司共在臺灣主持過四座寺廟的建設，除艋舺龍山寺外，尚有1923年南鯤鯓代天府、1924年新竹城隍廟、1925年大龍峒孔廟，亦有參與設計如鹿港天后宮新建工程等。在此期間，益順司亦帶來福建當地的雕作、剪黏匠師，成為後來臺灣傳統建築工藝重要的技術來源。參見李乾朗，〈泉州大木匠師—王益順作品研究〉，《臺灣民俗藝術彙刊》第4期（2008年9月），頁143-160。

²⁸ 黃土水1895年出生於艋舺，1911年大稻埕公學校畢業，考進國與學校公學師範部，1915年進東京美術學校雕刻科，1920年憑「山童吹笛」入選日本第二屆帝展，乃是臺人入選帝展第一人。之後三年，黃土水年年都有作品入選帝展。當時臺灣仍無官辦展覽，黃土水與劉錦堂、陳澄波等，可謂最早一批接受西式美術教育的臺灣人。參見李欽賢，《大地·牧歌—黃土水》（臺北：雄獅美術，1996）。

臺灣教授西畫，如石川欽一郎(1871-1945)，²⁹ 在當時仍非常態。如昭和五年(1930)

《臺灣日日新報》所報導臺灣在臺展之前的書畫界情況：

若夫臺展以前，不待獎勵，即以繪畫聞者，為臺北洪雍平氏、蔡雪溪氏、李學樵氏、新竹周笑軒氏、范耀庚氏、鄭雨軒氏、臺南呂璧松氏、九曲堂鄭坤五氏，…然皆屬於南畫，顧南畫之精神，主在於飄逸不羈，不甚求形式，畫中有詩，有詩卷氣，然亦不可不從寫生入手，迨夫伎倆純熟，使刪繁就簡，任意為之，得其神趣，不則，與實際之物，過於睽隔。³⁰

文中提到「南畫」者，即日本在江戶時期(1603-1867)自中國傳入之中國風格繪畫之稱呼，³¹ 因而以漢人角度視之，即是傳統書畫之屬。³²

然而，受到殖民母國之影響，臺灣也逐漸自日人接觸到西方藝術。前者提到石川欽一郎來臺，在臺灣的中學教授西洋繪畫(水彩畫)，之後尚有鄉原古統(1887-1965)、鹽月桃甫(1886-1954)等人來臺至中學任教，將西方式的美術教育引入臺灣。此外，臺灣也自1910年代起開始出現各種「美術展覽會」、圖畫教育講習會、圖畫科研究會等活動，將西方「美術」的觀點引入臺灣，³³ 並試圖推廣到民間，形成所謂「新美術」的概念。³⁴

²⁹ 石川欽一郎1907年來臺，1909年起在臺北中學教授繪畫，其指導之寫生班，自1910年起就開始舉辦水彩畫展覽會，並同時展示日本名家之作品。白適銘、留啟群，〈公共機制與臺灣近代美術社會之成立——臺灣近代百年美術發展史〉，《人文百年化成天下：中華民國百年人文傳承大展文集》(新竹：國立清華大學，2011)，頁241。

³⁰ 佚名，〈島人趣味之一般 七 書道繪畫界之一瞥〉，《臺灣日日新報》昭和五年(1930)七月三十一日。

³¹ 日本之「南畫」，意指江戶時期中葉，由中國所傳入，有別於當時德川幕府大力推崇之狩野派繪畫的藝術表現，不獨為中國所認識之「南宗畫」或「文人畫」。參見吉澤忠著，林宏作譯，〈日本南畫(上)、(下)〉，《國際文化論集》第6、7期(1992-1993)，頁7-42、61-97。

³² 關於臺灣傳統書畫與日本「南畫」在風格上之類比，徐小虎認為皆從「閩習」而來，同出一源。她認為：「日本『南畫』(Nanga)……是受當時活躍於日本的福建僧人所提供的許多實用訊息之影響。可是那些訊息並非來自正統的文人畫傳統，反而充滿了……從福建帶過來的許多福建派書畫，他們都強烈地反映出一種特殊的地域性，即筆者所詮釋的「福建派」或稱「閩派」畫風。」「早期的臺灣藝術家與同一時期的日本藝術家：二者都表現出福建風格。」此觀點可另作參照。徐小虎，〈什麼是臺灣藝術史？〉，前引書，頁76。

³³ 此處需注意者，乃「美術」此一詞彙為日本翻譯德文或法文所產生的新名詞，非固有的中文舊詞，因此在使用「美術」一詞時，其背後所蘊含的西方價值觀，不言而喻。相關研究可參見佐藤道信，〈「日本美術」誕生：近代日本の「ことば」と戦略〉(東京：講談社，1996)；神林恆道，龔詩文譯，〈東亞美學前史：重尋日本近代審美意識〉(臺北：典藏藝術家庭，2007)。

³⁴ 白適銘、留啟群，〈公共機制與臺灣近代美術社會之成立——臺灣近代百年美術發展史〉，頁

此一「新美術」之確立與發展，或可以 1927 年臺灣舉辦首次全島美術展覽會作為重要的關鍵。這個帶有濃厚官方色彩與意識形態的大型徵件比賽，使之前散布在學校及民間的教育或展覽活動有一具體的展示舞台，引領臺灣人對新興藝術風格的認識，也逐漸影響傳統書畫的審美品味。在臺展的兩大部「西洋畫部」與「東洋畫部」中，相較於「西洋畫」這個全然的外來事物，原本應該是囊括臺灣傳統書畫的「東洋畫」，在第一屆臺展東洋畫部的入選作品中，即可見到日本評審品味對書畫作品刻意壓抑。臺灣夙有名聲的書畫家盡數落選，臺籍只有三位剛滿二十歲的年輕人入選。其中，除郭雪湖當時仍以傳統山水畫作品入選外，其餘二人均以帶有西方寫生概念的作品入選臺展。而郭雪湖亦於第二屆臺展時以寫生方式、工筆敷彩的「圓山附近」一作獲得特別賞，不僅使郭雪湖的畫風從此一變，也引起當時一陣跟風，成為入選臺展的典型風格，可見殖民當局介入臺灣藝術發展之一斑。

然而，臺展雖顯出官方主導的品味，亦左右臺灣藝術之發展，但對臺灣書畫之影響，是否正如學者所言，導致臺灣傳統書畫一蹶不振？³⁵ 實則當時臺灣書畫界亦感受到殖民當局對傳統書畫的壓抑，亦以公開徵選的大型展覽作為抗衡。根據王耀庭研究，1928 年臺灣新聞社舉辦「全島書畫展覽會」，及臺南「善化書畫賽會」，1929 年由新竹書畫益精會主辦的「全島書畫展」更聘請日本、中國大陸、臺灣三地人士為評審，並據日籍評審尾崎秀真所記，徵集作品八百零五件，入選書畫一百件，並出版畫冊《現代臺灣書畫大觀》，在規模上與臺展不相上下。³⁶ 雖然有研究者以後見之明，認為在官方意識形態的介入下，臺灣書畫在殖民

247。

³⁵ 持此論者不乏其數，且盱衡其言，多是從官辦展覽的角度看待臺灣書畫之發展，未免有不全面之疑慮。如倪再沁指：「隨著殖民政府皇民化政策的推動下，經由臺展的鼓勵，日本水墨的精緻寫生系統，迅速獲得認同而取代了『名士畫』，此後，傳統繪畫形式被排擠於臺展、府展門外。」吳永猛亦稱：「明清時代在此傳播的中原水墨進不了官展，頓感萎縮。……即使本土耆老或方外之士，或許可得自大陸的畫訊，保存些文人畫遺風，也只是充當茶餘飯後，稍自堅持罷了。」張承宗於近年仍延續此說，稱「第一屆臺展…東洋畫部原先看好的傳統水墨全部落選，只有…三位當時年僅二十歲的台籍青年入選，…從此中國傳統水墨畫在臺展中消聲匿跡。」參見倪再沁，〈中國水墨・臺灣趣味——灣水墨發展的批判〉，《雄獅美術》第 244 期（1991 年 6 月），頁 150-159；吳永猛，〈臺灣水墨畫發展階段說〉，《空大文人文學報》第 6 期（1997），頁 181-193；張承宗，〈臺灣水墨繪畫的發展歷程〉，《國立歷史博物館學報》第 44 期（2011），頁 52。

³⁶ 王耀庭，〈李霞的生平與藝事——兼記「閩習」在臺灣畫史上的一頁〉，《臺灣美術》第 13 期（1991 年 1 月），頁 42-50，同文收入《「閩習台風」——明清時期臺灣美術之研究》（臺中：國立臺灣美術館，2008），頁 6-15。

後期趨於衰落。如崔詠雪認為：「水墨畫的落敗：此乃日人企圖以政治強力介入方式達到干預文化發展，在當時民族自決的世界潮流思想衝擊下，為達成皇民化目標的因應措施。」³⁷ 然不可否認，此時的臺灣書畫縱不如官方展覽那樣留下大量文獻與畫冊可供後進學者研究，但當時的發展狀態，顯然比後人所認知還要蓬勃。

一則透過學者研究發現，臺灣傳統書畫不僅在清代統治時受到福建畫風的影響，至日本殖民時期，更因為對中國大陸的海上航線擴張至華中一帶，又陸續受到新興海上畫派的影響，可見臺灣經與中國大陸之交流，仍有繼續吸收大陸地區藝術發展的風格，並非僅透過殖民母國引入。³⁸ 而過去清朝統治時期即有聲名的書畫名家，在日本殖民時期持續受到重視，不僅日籍人士對此推崇有加，仕紳階層亦銳意蒐羅，營造出在收藏上的臺灣品味。³⁹ 此外，誠如前述，殖民當局舉辦臺灣美術展覽會後，傳統書畫為思抗衡，亦於 1928 年舉辦「全島書畫展覽會」，隔年更於新竹擴大舉辦，並有出版《現代臺灣書畫大觀》、《東寧墨蹟》等，規模並不亞於臺展，可見當時意欲抗衡的態勢。⁴⁰

再則民間因建造廟宇、宅邸等建築，需要匠師繪製壁畫，此一匠師系統較少進入官方展覽之中，在繪畫風格與技巧上多半繼承過去粉本，不盡然符合明清文人畫的品味，但亦展現出與中國大陸地區的風格連結，此類繪畫也更為大眾所習見。如王耀庭提到鹿港郭家「錦益號」，臺南潘春源（1892-1972）、陳玉峰（1900-1964），活動於北部的蔡雪溪（1884-?）等，皆是當時民間著名的畫師。⁴¹ 這些畫師不僅活躍在民間，且與中國大陸亦有往來，可為當時臺灣書畫活動之一

³⁷ 崔詠雪，《在水一方—1945 年以前臺灣水墨畫》（臺中：國立臺灣美術館，2004），頁 29。

³⁸ 參見莊素娥，〈海上畫派與臺灣早期水墨畫〉。而王耀庭亦提及清朝統治時期即有流寓臺灣的畫家蘇淞（生卒年不詳），其花鳥作品即承襲海上畫派一路的風格。參見王耀庭，〈原鄉的風格·戀鄉的題材—近百年中原水墨畫與臺灣之關係〉，《新方向、新精神—新世紀台灣水墨化發展學術研討會論文集》（臺北：國立歷史博物館，1999），頁 88。

³⁹ 如尾崎秀真（1874-1952）、林熊光（1897-1971）、魏清德（1887-1964）等人推崇呂西村、謝琯樵、葉化成等清代文人作品，在報紙上著文討論，籌辦展覽加以推廣，比如林、魏二人曾合辦「謝呂二氏書畫遺品展覽會」。林氏特意蒐羅三人散落在外的作品，並出版圖錄。可以一窺當時仕紳藉由收及展示特定人物的書畫作品，塑造出臺灣獨有的書畫品味及主張。參見黃琪惠，〈傳統再定義—日治時期台灣書畫收藏與文化詮釋〉，《視覺·記憶·收藏—藝術史跨領域學術研討會大會論文集》，頁 181-194。

⁴⁰ 王耀庭，〈原鄉的風格·戀鄉的題材—近百年中原水墨畫與臺灣之關係〉，《新方向、新精神—新世紀台灣水墨化發展學術研討會論文集》（臺北：國立歷史博物館，1999），頁 91。

⁴¹ 王耀庭，同上註，頁 89-90。

景。

大體而言，此時臺灣書畫前承清領時期，並無甚大改變。日本統治初期，中國大陸與臺灣的人員往來雖有中斷，但俟時局較為穩定，即又恢復通航。中國大陸的畫家仍有來臺的紀錄，並留下許多作品及文字記載，誠如前述。如福建詔安畫家沈瑞舟在臺遊歷，鹿港畫家施少雨（1864-1949）曾請教於他。⁴² 然而至日本殖民後期，一則隨日本引入的西方藝術概念，開始感染受西式教育成長的臺灣人，二則殖民當局亦企圖導引臺灣藝術發展，試圖壓抑臺灣書畫之傳統。在臺展開辦舉辦之後，殖民當局藉展覽擇選，欲易之為時論稱之為「地方色（ローカルカラー）」之寫生重彩繪畫，即後來援引畫部之名為「東洋畫」者。與此同時，並對臺灣既有書畫加以批評，隱然將臺灣傳統書畫稱為落伍過時之物。此類論及臺灣書畫之「病」，當時即已多有討論，如天保久隨即云：

應募書畫，既饒於其數，但墨守師法，葫蘆依樣，陳陳相因者，大抵皆然爾。其數人剽竊一粉本者，亦可容易指斥之，如此蓋修為第一步耳。予深為臺島藝術愧之，凡為專家者，涉覽愈博，鑽研愈深，融洽陶冶，務出新意，儼然成一家，藝術本領，始可與言。獨憾今日，猶有俟焉。⁴³

因而在傳統書畫亦漸受西方美術觀念之影響，出現具寫生概念之作品，可謂當時西方思維引入所顯現之趨勢。

此時期之書法藝術，亦大體繼承清領時期的風格，仍以二王帖學之傳統，以及所謂「閩習」之風尚為主。後者所謂「閩習」風尚，更受到日本人的品味影響，臨習張瑞圖、王鐸等人之書風，或是受到日本臨習北碑風尚及假名書法之影響。⁴⁴ 此外，當時亦有有心人士，積極引介當時中國大陸的書家來臺灣展覽，亦與中國文人雅士多有交流。比如臺北艋舺龍山寺所見楹聯，既有在臺著名的日籍文化官員尾崎秀真所寫的作品，也有當時頗富盛名的海上名家吳昌碩的篆書，足可

⁴² 《彰化縣志·藝文篇》施少雨條，轉引自王耀庭，同上註，頁 90。

⁴³ 天保久隨，〈序言〉，《東寧墨蹟》（南瀛新報社，1933）。

⁴⁴ 麥青龔，〈日治時期的台灣書法〉，前引書。日人臨習北碑之流行，乃據李郁周：「一八九五年，日本開始統治臺灣，同時引進以日下部鳴鶴（1838-1922）為中心的北碑書風，影響二十世紀前半期的台灣書風。」參照李郁周，〈五十年來臺灣書壇鳥瞰〉，《臺灣書家書事論集》，頁 224。

見當時臺灣面對中、日兩地的文化交流狀況。⁴⁵

另對臺灣此時書法風氣有明顯影響者，當為 1927 年遊臺的四川書家楊草仙，以及 1933 年來臺的廣東書家區建公。楊草仙書法結字帶有強烈的裝飾趣味，筆法有大量的飛白、出鋒、敗筆、分叉等，風格奇詭，在中國被視為「狂誕俗怪」，但由於他揮毫時表演性質濃厚，如可扛大筆書寫，左右開弓等，引起臺灣極為熱烈的歡迎，不僅在臺巡展揮毫，甚至擔任書畫會之評審，影響臺灣甚鉅。⁴⁶ 而聞名廣東港澳一帶的區建公，亦曾在 1933 年來臺三年，四處遊歷傳授書法。區氏書法以魏碑著名，尤其擅長趙之謙書風，可說是臺灣認識魏碑式書風重要的引介人。⁴⁷

臺灣易幟後，原本維繫仕紳階級所需的科舉功名已不再，書畫素養只剩下閒暇時用來陶冶性情的媒介。雖則日人藉此拉攏台灣當地勢力，維繫酬唱雅集的傳統，但另一方面，日本當局也開始藉由引入西化教育，將西方美術，乃至於改良的日本美術，藉由展覽及學校教育的方式，逐漸影響臺灣藝術發展的走向。臺灣書畫逐漸從藝術主流中退出，因此當晚近討論臺灣在日本統治時期的藝術發展時，書畫自然被放在較為次要的地位，不若臺府展之洋畫與日本畫那般受到重視。

二、戰後臺灣書畫藝術發展

第二次世界大戰結束，日本戰敗，原日本所直接控制的兩處殖民地：臺灣與朝鮮半島，前者歸還中華民國，後者令其獨立。政權易幟，對藝術之發展固有影響，然而真正影響臺灣書畫至深者，乃是民國三十八年之後隨著國民黨撤退來臺的書畫家。這群書畫家雖不足以代表近代中國書畫發展之全貌，然相較於長期以來，臺灣一直以福建地方風格為主流的狀態，在此時短時間接受到中國大陸相對主流的藝術表現，影響之巨，自不待言。且自國民黨來臺之後，為強調道統正朔，在建築、藝術等表現輒加干預。而來臺書畫家之作品可謂正朔之象徵，獨具優勢，更加深對臺灣書畫發展之影響。

⁴⁵ 賴俊雄，〈日治時期台灣書法風貌〉，《中華書道》73 期（2011 年 8 月），頁 10-12。

⁴⁶ 麥青龢，〈日治時期的台灣書法〉，前引書，頁 302-303。

⁴⁷ 麥青龢，〈日治時期的台灣書法〉，前引書，頁 325。

此外，國民黨來臺之後，漸次建立藝術教育的高等學府，使臺灣人能在有系統之教育中接受藝術訓練，更徹底改變臺灣原有書畫分布之狀態，原本民間私淑或匠藝傳承之書畫創作，由學校訓練出來的畫家取而代之，成為臺灣書畫主流。因此，了解臺灣光復以來高等藝術教育的發展情形，亦是了解戰後臺灣書畫發展重要的一環。

1. 「祖國」的影響—大陸來臺書畫家之情形

1945 年，日本戰敗，臺灣脫離長達五十年的殖民統治，成為中華民國的領土。由於接收之需，有大量大陸籍人士到達臺灣，其中亦包含畫家。然此時臺灣書畫與中國往來之情形與日本殖民時期差異不大。未幾國共發生內戰，國民黨因戰事失利，大量人員撤退臺灣，除國民黨軍政人員之外，亦有許多為逃避共產黨統治者。此中亦有相當數量從事書畫藝術之人來到臺灣。這些人成為臺灣戰後書畫面貌的新興主流，使臺灣的書畫風貌產生巨大的改變，影響直到今日。

因而本文討論戰後臺灣書畫，主要以中國大陸來臺人士為主。這些人士有近代中國最具代表性的書畫大家，亦有在大陸時期並不特別著名之人士。然而他們的書畫面貌與傳統臺灣書畫大多大異其趣，並因政治力量，取代臺灣的書畫傳統，成為戰後臺灣書畫發展之主流。整體而論，戰後來臺之畫家，多屬傳統作風濃厚者，基本上是傳統文人畫的餘緒。此餘緒之在臺灣有所延續，或有幾個理由：

其一，如王耀庭所言，臺灣戰後民生凋敝，尚難以支持職業性的畫家，雖名為畫家，多半以公教為正業，書畫則為消遣，業餘之氣濃厚。⁴⁸ 雖然在國民政府來臺後，設置美術系所，聘請老師任教，然此亦不脫教書為主、創作為輔的情況。

其二，國民黨政府來臺，除在政治上極力維繫正統外，亦著重控制宣傳管道，防止國共內戰時期輿論一面倒的現象重演，藝術創作亦囊括其中。如袁金塔所說：「戰後到解嚴為止，國民政府把文化傳播及文藝的創作視為與政權存亡具有因果

⁴⁸ 王耀庭，《國畫山水畫研究—四十年來台灣地區美術發展研究之二》，頁 23。

關係，是為『建國之推動力』。國民黨於 1949 年由中國大陸撤退來台後，發展出以『三民主義與文藝之必然關係』為基礎的文藝政策。…文藝為三民主義服務的意識形態，從而發展出『反共戰鬥文藝』的文藝政策。」⁴⁹ 該「反共戰鬥文藝」之內涵，乃根據蔣介石所著《民生主意育樂兩篇補述》之論，袁氏認為：「蔣氏將當代的文藝和中國傳統文化密切地連繫在一起。他以『中國過去的學術文化界』的風尚，如『講究個人品德的修養與性情的陶冶』視為當前文藝的借鏡。保持中國固有文化內容成為蔣氏論述中主要的支點，藉以強化他本身背負道統的形象。」⁵⁰ 因此不難想見，大陸來臺畫家，必以中國傳統書畫為主流，而政府也從旁著重獎勵。若以書畫協會論，如「中國美術協會」乃大陸時期「中國美術會」在臺復會，揭櫫宗旨有「反共抗俄」、「揭露暴政」、「發揚傳統」等語；⁵¹ 又如「中國文藝協會」為張道藩時任國民黨秘書所發起，該章程總則即說明該會須要「實踐三民主義建設，完成反共復國任務」，⁵² 可見政治涉入情況。

此時以傳統水墨風貌為主的畫家，不乏其數。然而就影響力論，茲以溥儒、張大千、黃君璧、傅狷夫四人，略加說明。

戰後臺灣書畫中，最著名者，即「渡臺三家」之溥儒、張大千、黃君璧。溥儒，字心畬，舊姓愛新覺羅，為滿清皇室之後，生於 1896 年。溥儒雖不以畫家自居，但其書畫在他東渡之前已卓有聲名。溥儒來臺之初，因婉拒國民黨安排的職務，生活頗為困苦，後臺灣師範學院藝術系成立，才被延聘任教。1963 年因淋巴腺癌病逝臺北。溥儒之書畫，並無師承，多為臨摹古畫字帖所積累，可以說是貴胄文人之典型，畫風雖古意盎然，但與現代社會與現實景象毫無關連。他所繪的山水畫中，連點景人物屋舍，都是古代模樣，偶有一二幅題為某地風光，也全擬仿古人山水，少有寫生之景。對他而言，繪畫是詩書之餘的戲墨之作，他說：「我沒有從師學過畫，如果把字學好，詩作好，作畫並不難。」⁵³ 可以一窺。

⁴⁹ 袁金塔，〈戰後（1945）台灣水墨畫發展初探—兼論水墨抽象〉（上），《現代美術》第 82 期（1999 年 2 月），頁 22。

⁵⁰ 袁金塔，同上注，頁 22。

⁵¹ 中國美術協會編，《中國美術學報》（1978），頁 10，轉引自林永發，《七友畫會及其藝術之研究》（臺北：國立歷史博物館，1997），頁 45。

⁵² 林永發，《七友畫會及其藝術之研究》，頁 47。

⁵³ 王耀庭，《國畫山水畫研究—四十年來台灣地區美術發展研究之二》，頁 25-26。

因此，溥儒畫作雖素有聲譽，但囿其出身與學養，幾乎無人能克紹其裘。目前臺灣書畫家中，大概只有江兆申（1925-1996）可視為嫡脈，但江氏的書畫風格，與溥儒大異其趣。

張大千，初名權，後更名爰，號大千居士，生於 1899 年。張家家境優渥，畫藝啟蒙母教，1917 年與兄長張善孖赴日本學習染織。1919 年回國後，在上海拜入曾熙（1861-1930）、李瑞清（1867-1920）門下，由於曾喜石濤（1642-1708）、李喜八大山人（1626-1705），對張大千的繪畫風格影響甚深。⁵⁴ 1941 年至 1943 年間，張大千前往敦煌與萬佛峽，臨摹唐代壁畫，益增添張大千的藝術風貌。可說張大千既繼承傳統文人筆墨，又有唐代佛教美術的浸潤，可以說是借古人法來開創書畫藝術的新局，此番變化，在他晚年創作潑墨山水，最為明顯。然可惜張大千滯臺時間不長，僅最後幾年在臺北，直至 1983 年過世，且沒有在臺灣擔任任何教職，雖在臺有盛名，但繼承衣鉢者甚罕，最著名者，當是張大千晚年所收的關門弟子孫家勤（1930-2010）。孫氏亦以仿古入門，並在師大美術系求學時期，受教於溥儒、黃君璧，後至巴西拜於張氏，大概是唯一受教於「渡臺三家」之人，惜其風格亦以古典書畫風格為主，無張大千晚年開拓書畫氣象之新貌。

黃君璧，原名允瑄，字君璧，號君翁，今多以字行，生於 1898 年，廣東南海人。黃氏在中國大陸時期，多局限在廣東一地，僅抗日戰爭時入川，任教中央大學與國立藝專，至戰爭結束後隨中央大學復課，因此在知名度上，遠沒有張溥二人知名。但黃氏到臺灣後，在臺灣師範大學藝術系擔任系主任長達二十年，直至 1991 年逝世，對臺灣高等美術教育影響極大，又曾教授宋美齡繪畫，名聲日重，遂與溥、張二人並論。黃君璧出身廣東，因此畫風乃以嶺南風格為主。嶺南派吸收日本畫納入西法的主張，以寫意為主，注重寫生。李霖燦評論黃君璧的畫風，說他「受了西方『部分寫實法』，又叫『框框法』的直接寫生，以中國傳統且由且畫的『完全』思想，兩者相結合。」⁵⁵ 所謂框框法，即定點透視。⁵⁶ 然這樣「中西融合」之風格，不盡然是直接參照西法，亦很有可能是受到廣東一帶

⁵⁴ 王耀庭，同上註，頁 27。

⁵⁵ 黃光男等，《黃君璧繪畫風格與其影響》（臺北：臺北市立美術館，1987），頁 180，轉引自王耀庭，《國畫山水畫研究—四十年來台灣地區美術發展研究之二》，頁 27。

⁵⁶ 王耀庭，同上註，頁 27。

嶺南畫派的風格影響所致。

此外，還有出身軍旅的傅狷夫。傅狷夫，本名抱青，晚字覺翁，生於 1910 年，2007 年逝世。傅氏早年曾受教於杭州，從既有資料來看，在大陸時期，傅狷夫並不知名，傅氏之名聲，主要是他在臺灣授課時所建立起的影響力。傅氏在 1949 年來臺後，先在政工幹校任教美術系，後於國立藝術專科學校、國立藝術學院等校任教。此外，他也擔任繪畫評審、出版技法書籍，對臺灣接受藝術教育的學生，影響至深，甚至有論者直以「傅家山水」稱呼繼承傅氏風格山水畫的學生。⁵⁷ 傅狷夫雖是杭州人士，但觀其畫風，很近似嶺南畫派。而傅狷夫特殊之處，在其創作的旺盛期乃在滯臺期間，因此臺灣各地景色風光，成為傅氏最直接之取材。⁵⁸ 因應臺灣獨有的山光水色，傅氏發展出繪雲海、海濤之表現技法，並敢直接以顏色入畫，突破傳統賦色的格局，也開啟繼起學生對技法、顏色上的運用。

除上述四位外，自大陸來臺的畫家或善畫者，亦組成畫會以起推廣之效，也符合國民黨在臺灣的政策方針，如「中國畫苑」、「壬寅畫會」、「七友畫會」、「六儷畫會」等。⁵⁹ 以七友畫會為例，即是七位大陸籍畫家所共組，分別是馬壽華（1893-1977）、陳方（1897-1962）、陶芸樓（1898-1964）、鄭曼青（1902-1975）、張穀年（1906-1987）、劉延濤（1908-1998）、高逸鴻（1908-1982）。⁶⁰ 這些「畫家」實多任職於政經高層，畫會性質乃為餘暇之雅集。他們繪畫以保守的四王風格為主流，兼帶一點寫生的技巧，所繪作品多半帶有感懷故國之內容，或歌頌當時政權。由於政治性格濃厚，且政經人士所作書畫，泰半以為酬唱之需，雖不乏有筆意精到之作品，但對臺灣整體書畫之發展，影響有限。

⁵⁷ 林振莖，〈臺灣水墨畫派—「傅家山水」〉，《歷史文物》第 169 期（2007 年 8 月），頁 22-39。

⁵⁸ 傅狷夫的風格分期，可參照馬晉封之看法，江南時期為吸收醞釀期，巴蜀時期為消化轉變期，台灣時期則為開創獨立期；另黃光男亦對傅狷夫繪畫發展做分期，可分為：一、臨摹期，二、醞釀期，三、寫生期，四、創作期，其中寫生期與創作期均定在來臺灣之後。馬晉封，〈棲心覺岸話心鄉〉，《雄獅雜誌》第 152 期（1983），頁 36-53，轉引自王耀庭，〈國畫山水畫研究—四十年來台灣地區美術發展研究之二〉，頁 28；黃光男，〈滄浪藝壇一覺翁—試論傅狷夫書畫〉（臺北：臺北市立美術館，1989），頁 48-55。

⁵⁹ 蕭瓊瑞，〈五月與東方—中國美術縣代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）〉（臺北：東大圖書公司，1991），頁 77。

⁶⁰ 專書研究可見林永發，〈七友畫會及其藝術之研究〉。

就書畫風格論，大陸來臺者風格跟臺灣既有的書畫傳統比較起來，更為多元。如渡臺三家，風格各異，溥心畬書畫風格較近傳統所謂北宗畫；張大千早年學八大石濤，後至敦煌臨摹，晚年又開創大寫意的潑墨山水；黃君璧承襲嶺南畫風，後加入寫生元素。七友畫會則以四王風格為主。這些畫風，雖不能完全呈現出近代中國書畫的發展樣貌，卻已經跟臺灣既有的書畫風格有明顯的區隔。

且這些自大陸來臺之書畫家，其作品被視作「正統」之代表，當局對此多為支持，如前所述。相較之下，臺灣既有的書畫風格，在戰前即已漸漸不受重視，復因「正統」書畫自大陸來臺，臺灣既有的書畫傳統更受忽略。這種情況，早自1950年代的正統國畫論爭即可以一窺。當時大陸來臺之畫家與臺灣本土畫家的爭議之點，乃是自日本傳入的「日本畫」是否可以稱得上是「國畫」，可見當時已將膠彩畫（時仍無此名稱）看成是臺灣傳統書畫之主流，反而所謂「閩習」或帶有海上畫派風格的臺灣書畫作品不在其中。

此外，戰後臺灣書風，亦隨著國民黨撤退來臺而為之一變。如吳超然所提及：「大陸各地遷徙來臺的軍公教人員中有許多書藝精湛的人士如于右任（1879-1964）、彭醇士（1869-1977）、陳定山（1897-1989）、臺靜農（1902-1990）、王愷和（1902-1996）、王壯為（1909-1998）、曾紹杰（1915-1988）、奚南薰（1915-1975）等人。這些大陸籍書法家，不僅為臺灣帶來了更為多元的書法理念，也透過私人教學、學院系統以及擔任各項書法競賽的評審，進一步的深耕臺灣書壇。」⁶¹ 由於國民黨軍政官員多半對書法頗有心得，與臺灣受日本影響濃重的書法風格有所差異，由於政治上「正統性」因素所及，在戰後臺灣書法之發展，這些來臺的書家成為風格主流，其影響直至今日。尤有甚者，有論者認為戰後由於政治因素，臺灣書家遭有意隔絕於戰後臺灣書界之外。⁶²

李郁周將戰後書法風格分做三種型態：一、民俗性書風，二、表現性書風，三、游藝性書風。其中，民俗性書風對應的是明清科舉以來的書風子遺，表現性

⁶¹ 吳超然，《臺灣近現代水墨畫大系（媒材篇）水墨與書法》（臺北：藝術家出版社，2003），頁118，轉引自黃智陽，〈1949年後臺灣畫家書法初論〉，《紀念傅狷夫教授—現代書畫藝術學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣藝術大學、國立歷史博物館，2007），頁215。

⁶² 李郁周，〈臺籍前輩書家被漠視的現象—以建國六十年「中日書法聯展」為例〉，《臺灣書家書事論集》，頁170-175。

書風為日本書家注重形式表現的風格，游藝性書風為傳統中國文人書風，「(戰後)五十年來的臺灣書法風格，以隨國民政府渡臺而來的中國官吏之傳統文人書風後來居上，位居主流，臺灣民間本有的民俗性科舉調書風則成支流，受過日本書道藝術教育之書人的藝術形式表現，亦偶爾錯落其間，是為潛流。」⁶³ 特別是自1960年代以後，由於中國發生文化大革命，臺灣因應此一政治運動，發起「中華文化復興運動」，象徵中華文化的書法藝術，倍受官方重視。如同畫會之成立，國民政府渡臺後不久，書法雅集也隨之出現。如1958年成立的「十人書會」，1962年成立的「五人書會」，1963年成立的「八儔書會」，並國民大會、省政府等機關，也成立研究會等結社團體。活動於這類集會的，往往是中國大陸來臺人士，所流行的書風，也是前述李郁周所謂「遊藝性書風」。因而隨後在政治力的驅動下，渡臺書家完全主導臺灣書壇的一切活動，本省籍書家則退出活動舞臺，不成氣候。⁶⁴

2. 落地生根—台灣藝術教育的開展與書畫傳承

如前節所述，國民政府來臺，亦帶來中原地區的書畫傳統。這些藝術家，在戰後臺灣的美術教育中，扮演相當重要的地位。日本殖民時期，臺灣雖然有官方的美術展覽，但終五十年間，日本殖民當局並沒有在臺灣設置西式的美術專門學校。臺籍人士若要學習畫藝，只能渡海至日本求學，或是從事傳統的畫師訓練。相較之下，中國自民國肇興以來，藉學校教育教授西方美術，希望「中國美術現代化」的潮流方興未艾，在民國時期創建許多美術專門學校，成為近代中國推動藝術的動力。然而這股熱潮，似乎並未在戰後隨著國民黨跟著來到臺灣。蕭瓊瑞觀察到此點：「在一九四九年變局中，前提美術學校的主持人，幾乎沒有一位跟隨國民政府遷移來臺；在稍後的時間，許多大陸時期知名學府，紛紛在臺申請復校、復學的熱潮中，也未見任何一所美術學校的校友，曾經做過相同的努力。」⁶⁵ 因而戰後臺灣藝術教育的發展，與之前在中國大陸時期相差甚大，而此時書畫在藝術教育中的角色與定位，也有時代背景造就出的特殊之處。

國民政府來臺後，臺灣才開始有專門訓練美術人才的教育機構。首先在省立

⁶³ 李郁周，〈五十年來臺灣書風鳥瞰〉，《臺灣書家書事論集》，頁225-226。

⁶⁴ 李郁周，同上註，頁227-234。

⁶⁵ 蕭瓊瑞，〈五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）〉，頁45。

師範學院（即後來的臺灣師範大學）設置美術圖畫勞作科，後改稱藝術系。隨之在省立臺北師範學校、新竹師範學校、臺南師範學校設置藝術師範科。1951 年，軍方的政工幹校成立美術組，後改為美術科。1962 年，籌辦國立藝術專科學校，是臺灣首間以藝術為主的專門學校，同年中國文化學院（後中國文化大學）成立中國文化藝術研究學門，並於隔年成立美術學系。⁶⁶ 然而，若細究這些成立美術科系的學校，在 1960 年代以前，均是師範或軍方體系，並不是以培養專業美術人才為主要任務。莊喆曾就此點為文論出當時臺灣美術教育的困境：

我國高等美術教育從民國成立以來，是以培養專業藝術家為目的。……可是從三十年代末政府播遷來臺，或者說從光復初期起臺灣並沒有這種專業美術學院。師範大學是唯一設有美術系的最高美術教育機構，……所以多年來師大一方面要維持師範教育的目的，一方面又受著社會大眾的期望和壓力，要進一步滿足年輕美術家的渴望，在裡面無形暗湧著矛盾與衝突，……這比大陸時代的美術學院採分科式教育無形需消耗一倍以上的學習時間，無論在時間與心智體力上都非常沉重。⁶⁷

很顯然，這是國民黨政府當時將藝術教育納入政府宣傳的結果。提供專業的學校訓練，並非培養有獨立性格的藝術家，而是可為政府所用的師資或軍方宣傳人員。也因此，此時的藝術教育已經失卻中國大陸時期所擁有的活力。其中的書畫藝術，亦多半追隨國民黨當局所宣布的文藝方針，趨於保守。以 1952 年師大藝術系第一屆畢業生畢業時的師資為例，當時主要教授書畫者，有黃君璧、溥儒、金勤伯三人，均是延續傳統書畫風格一路。蕭瓊瑞認為，當時的師資，大體屬保守作風，穩健有餘，創新不足，「年輕學子即使對當時『國畫界的沉悶氣氛感覺不耐』，但在保守政治氣候的籠罩下，初期仍不敢對繪畫改革提出強烈的攻擊或要求。」⁶⁸

在政治高壓且心態保守的氣氛下，仍不免有人希望可以有所突破。或如謝里

⁶⁶ 蕭瓊瑞，同上註，頁 46。

⁶⁷ 莊喆，〈五月畫會之興起及其社會背景〉，《中國現代繪畫回顧展》（臺北：臺北市立美術館，1986），頁 25，轉引自蕭瓊瑞，同上註，頁 49-50。

⁶⁸ 蕭瓊瑞，〈五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）〉，頁 62-66。

法所云，國民政府遷臺之後，臺灣的知識份子受到當時的時代環境影響，「容易嚮往某些從雜誌上介紹進來的國際另的前衛思潮——幻想成國際公認的真理。……因此對中國文化保有使命感的畫家，便信心十足地將個人一時所得的『現代』感，輕易將之附身於古老中國的軀體上，創出自認是理所當然的『中國現代畫』。」⁶⁹ 在此背景下，出現了對臺灣藝術發展至為關鍵的畫會：五月畫會與東方畫會。五月畫會的濫觴，乃是由師大的學生所組成的團體，希望打破師大僵化的藝術環境，於 1957 年在臺北中山堂舉行第一屆的「五月畫展」，當時參展者有郭于倫、李芳枝、劉國松、郭東榮、陳景容、鄭瓊娟，他們全都是師大藝術系的在學學生。⁷⁰ 但五月畫會真正在具體思想有所闡述，應是在第三屆展出前由劉國松所寫的〈不是宣言—寫在「五月畫展」之前〉，展現當時對五月畫會的基本思想。⁷¹

而東方畫會之成立，乃是李仲生畫室的學生所籌辦。李仲生出生於 1912 年，為廣東韶關人。他於 1929 年入廣州美專西畫科，學業未完便隨兄長至上海，在上海接觸到西方的繪畫思想，深受刺激，因而於 1932 年負笈日本，前往日本學習西方繪畫。這段時間，他接觸了日本的前衛繪畫流派，參與活動，直至 1937 年對日抗戰爆發而返國。這使李仲生得以有著與其他中國大陸的畫家不同的藝術思維與視野。他來臺以後，大量於書報發表藝術相關的文章，於臺北安東街成立畫室，吸引當時臺北師範學校的學生與年青軍人前往習畫。這些人包括歐陽文苑、霍剛、蕭勤、陳道明、李元佳、夏陽、吳昊、蕭明賢八人。他們亦於 1957 年首次舉辦「東方畫展」，並於同年底宣布成立東方畫會。

五月畫會與東方畫會，雖然其成員在創作方向與使用媒介不盡相同，但他們都有一個朦朧關注的核心：中國畫的現代化。⁷² 這裡的「中國畫」，不見得是指

⁶⁹ 謝里法，〈六〇年代臺灣畫壇的墨水趣味〉，《雄獅美術》第 78 期（1977 年 8 月），同文收在郭繼生編，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》，頁 244-245。

⁷⁰ 蕭瓊瑞，同上註，頁 53。

⁷¹ 劉國松，〈不是宣言—寫在「五月畫展」之前〉，《筆會》革新號第 1 卷 1 期（1959 年 5 月 4 日），頁 27-28，轉引自蕭瓊瑞，同上註，頁 249。

⁷² 楚戈曾就「現代中國畫」一名加以討論：「我和畫家莊喆在通信中曾經討論到『現代的中國畫』和『中國的現代畫』的問題，……所謂『中國的現代畫』是指中國人畫的『現代畫』（Modern Painting），他包含了西方達達主義以降的一切流派。名之為『中國現代畫』是指它自然的帶有『中國底情操』，或有意表露的『東方精神』。」見楚戈，〈論現代中國繪畫〉，《視覺生活》（臺

傳統書畫，但就五月畫會而言，隨著畫會內的創作趨向逐漸清晰，主要的領頭人物如劉國松、莊喆等人，均開始使用傳統筆墨來從事創作，呈現出以傳統筆墨表現現代主義精神的樣貌。然而此種揉合傳統筆墨與現代藝術的創作，雖然一時引起很大的注目。但以後見觀之，對當時臺灣書畫的環境，並無太大的影響。誠如前述，戰後國民黨來臺所建立的美術專業教育，直至 1960 年代以前，仍無專門培養藝術家的教育機構。即使後來國立藝術專科學校設立，在整體教學氛圍，亦較類似軍系或教育體系的延續，不復過去在中國大陸時期藝術院校深具活力與勃發之氣息。且當時參入現代主義的嘗試，在七十年代本土寫實主義興起之際，也受到相當的批評，比如謝里法認為「水墨畫發展到此，或由於內心空靈的自我厭倦，或由於反覆運用多年而爛熟了的技法的自我束縛，或由於加工製造過程的形式化，作品中充塞的裝飾意味顯然霸據了畫面，終於在六〇年代終結之前，『水墨畫』便趨於僵化而沒落了。」⁷³

如前節所述，戰後臺灣書畫界所知名者，除了在來臺之前即已卓有聲名之大家外，在臺灣能有名聲者，多不脫是長年耕耘藝術教育之師資，如黃君璧、傅狷夫，以及主要活動在中部地區之呂佛庭（1911-2006）等。由於學校教育成為臺灣藝術家主要的培養場所，因而受其影響甚深，而學生亦多推崇師長，戰後臺灣書畫圈隱然成形，而其核心即是在臺灣高等藝術教育的機構當中。

從時空環境、政治因素、教育模式三大主要影響下，戰後臺灣書畫藝術之發展，與前代已是迥不相侔。王耀庭認為：「中國畫的大變革，粗淺的二分法言，所謂傳統畫與現代中國畫，其間的差異，從精神層面到技法形成，都可截然二分。」⁷⁴ 除了五月、東方畫會的創作者所開拓的繪畫風格之外，至七十年代，又受到美國寫實畫風與國內鄉土主義的風格影響，王耀庭認為：「美國畫家安德魯·懷斯（Andrew Wyeth），頗受臺灣畫人喜好，其後 1970 年代，新寫實主義的風行，

北：臺灣商務印書館，1968），同文收在郭繼生編，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》，頁 118-135。

⁷³ 謝里法文中所謂水墨畫者，據他文中內容所稱「仿效古來傳統文人畫的水墨畫」，與東洋畫相對。參照謝里法，〈六〇年代臺灣畫壇的墨水趣味〉，收在郭繼生編，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》，頁 242-251。

⁷⁴ 王耀庭，〈近四十年來臺灣地區山水畫風概述〉，《臺灣美術》第 17 期（1992 年 7 月），同文刊於《「在地情境」——七十年代臺灣美術之研究》（臺中：國立臺灣美術館，2009），頁 14。

及臺灣本身的鄉土運動，使其發展與這兩者不謀而合。」⁷⁵ 然袁金塔認為：「『鄉土水墨』的發生，乃時代環境使然。它經以定居在臺灣這塊土地上的人民生活經驗為中心，表現他們的挫折與奮鬥以及悲傷與歡愉。」⁷⁶ 大體而言，至 1970 年代時，臺灣的書畫發展仍可尋出脈絡，與當時時代趨向與文藝風潮相呼應。然而，鄉土運動的發展，相較於文學上的蓬勃，傳統書畫之呼應，顯得聊備一格。倪再沁對此有尖銳的批評：「鄉土運動在進入複雜含混的臺灣後現代後，誠如林惺嶽所說，未能『擴大期包融的格局』而顯得後力不繼，……美術，不過是這整個演出的佈景罷了！它來得遲，卻在『超級寫實』沒落後迅速地遠離『文化的鄉土』，這是美術的鄉土運動未具文化主體意識的明證。」⁷⁷

1980 年代，相較於從事西畫創作者轉往歐洲的「當代藝術」，傳統書畫改以「新文人畫」的名稱加以號召。倪再沁提到：「『新文人畫』並不像戰後各種水墨化一般，並非以繪畫上的造型來確立風格，他是一種精神狀態、一種意境，他們面對的不是歷史與文化，也不是現實與社會，它們強調的是個人纖細的心境。」⁷⁸ 對於新文人畫的發展，倪氏一樣提出直截的批判：「儘管『新文人畫』彷彿帶有人文主義的色彩，帶有生命價值探索的意圖，其實，他們的理想是植根於非現實的幻想，在『新文人畫』的幾個重要據點，繞過那些精雕細琢的擺設和一幅幅幽雅的『新文人畫』之後，是一片空茫，散發著文化雅緻的頹敗氣味。」⁷⁹ 這種批判雖不免流於意氣，但卻反映出台灣書畫在全面西方化的社會中定位曖昧的危機。

而在書法藝術方面，前述的藝術專門教育雖然同時有書法課程，然而無論質或量上，都不足以和繪畫教學比擬。因此民間以書家為中心的書會教學，在 1970 年代開始蓬勃發展。如曹秋圃的澹廬書會自 1969 年起，年年舉辦師生書展，此外還有謝宗安（1907-1996）的橄欖齋、王愷和（1901-1997）的慎獨軒、李普同

⁷⁵ 王耀庭，同上註，頁 13。

⁷⁶ 袁金塔，〈戰後（1945）臺灣水墨畫發展初探—兼論水墨抽象〉（下），《現代美術》第 83 期（1999 年 4 月），頁 70-71。

⁷⁷ 倪再沁，〈中國水墨·臺灣趣味—臺灣水墨發展的批判〉，《雄獅美術》第 244 期（1991 年 6 月），頁 157。

⁷⁸ 倪再沁，同上註，頁 158。

⁷⁹ 倪再沁，同上註，頁 159。

(1918-1998)的心太平室、陳其銓(1917-2003)的弘道書藝會、陳丁奇(1911-1994)的玄風書道會、朱玖瑩(1898-1992)的師掃帚齋、鄧德樺的廷憲書會等等，以此帶起學習書法的風潮。加之 1967 年開始，全省美展增加書法一項，書法展覽與比賽日亦增多，亦提振了學習書法之風氣。

解嚴以後，書法發展由原先由黨國所控制的局限而放寬，各式書法相關的學會紛紛成立，如李郁周所言，「在一九八八年政府解除軍管戒嚴令後，臺灣社會一片自由蓬勃氣象，民間正式書法團體接二連三的申請設立，加速書法社會散權化、多樣化活動的展開。」⁸⁰ 社會氣氛轉趨自由，學術研究、學校教育也隨之發展，對書法創作的走向與觀點也隨之紛呈。

而就書風論，隨著時代開放與西方現代文化影響下社會環境的變遷，書法藝術也開始出現轉變。如黃智陽認為：「60 年代以後，受到西方文化的襲染與強大政治、經濟力的宰制，不可逃避地，水墨發展也同時受到美國抽象表現主義影響，在臺灣吹起了水墨改革的新繪畫運動。……書法創作反而停滯在傳統風格的表現範疇內，而一些能書善畫的藝術家則扮演了書法漸進開放其藝術特質的關鍵角色。」⁸¹

黃氏選出四十四位書家，根據書風分做三類：古雅型、表現型、折衷型。⁸² 然而從其分類的書家可以看出，所謂「表現型」與「折衷型」的書家，多半是出生時間較晚者，他們的求學歷程多半在臺灣，即使是隨國民黨來臺的外省子弟，生活在臺灣的時間也遠較大陸時間來得長。這些書家不僅已經沒有中國大陸的生活記憶，更因為西方現代文化的影響，有人開始試圖替傳統象徵的書法藝術尋出路。黃智陽提到解嚴前已有畫家試圖將繪畫的概念導入書法作品，如傅狷夫、鄭善禧(1932-)、楚戈、羅青(1948-)、李蕭鋁(1949-)等人，又有以林經龍、曹昌德、李郁周(1949-)、吳長發、廖燦誠(1950-)、徐永進(1951-)、張建富(1956-)、程代勒八人所組成的「墨潮會」，試圖將現代藝術的理念融入書法表

⁸⁰ 李郁周，〈五十年來臺灣書風鳥瞰〉，《臺灣書家書事論集》，頁 231。

⁸¹ 黃智陽，〈1949 年後臺灣畫家書法初論〉，頁 215-216。

⁸² 黃智陽，同上註，頁 217。

現當中。⁸³ 該會於八十年代晚期一度暫停，至九十年代又開始活躍。黃智陽將「墨潮會」的創作特色歸納為五點，當中不免有批評的看法。⁸⁴ 而當代書法創作的取向，黃氏則分作：一、水墨畫，二、圖像化，三、抽象化，四、批判性，五、行為性，六、裝置性等類別，⁸⁵ 其中後面三點，幾乎完全是西方當代藝術的概念，只是運用的媒介中用到書法而已。在臺灣社會已全面西化，主流藝術完全倒向西方當代藝術之際，書畫藝術在臺灣的發展與前景，亟需吾人更加關心與思考。

三、朱振南的藝術創作歷程

前文粗略論及臺灣書畫發展的歷程，大體而言，由於臺灣的歷史與政治更替頻繁，臺灣的書畫藝術發展也隨之受到相當的影響。戰後以來的書法發展，雖仍在進行當中，但其變化之鉅，顯而易見。在此情況下，要在瞬息萬變的社會中，記錄下第一手的資料，是必要之工作。前文提到，臺灣藝術史的建立，有賴藝術史研究前輩之積累，而最基礎必要的工作，當是藝術家傳記。建立藝術家傳記，整理藝術家的創作風格與變遷，不僅能幫助我們更加理解藝術家的藝術活動與發展，更能藉此銜接至更大的藝術史圖像上，塑造出臺灣的藝術樣貌。

戰後出生的臺灣書畫創作者，在強烈的中華意識下成長，對書畫的理解與學習，實迥異於日本殖民時期或戰前中國大陸的訓練，顯現出臺灣在特有的時空背景下所有的特殊經驗。戰後臺灣社會百廢待興，藝術涵養本非第一要務。然而為要強調國民政府所在的法統，象徵中華文化傳統的書畫藝術得到特別獎掖提倡，誠如前文所述。因而能夠以一具代表性之人物，就其個人經歷與發展，詳加觀察，亦能對戰後臺灣書畫發展的歷史帶入新的認識與理解。本章以朱振南為例，就其

⁸³ 黃智陽，〈邊緣突圍—臺灣解嚴前後書法的現代性趨勢評析〉，《書法·跨域—2011 臺灣書法史學術研討會論文集》（臺北：臺灣中國書法學會，2011），頁 99-127。

⁸⁴ 這五點包括：一、由於墨潮會主張的「現代書藝」強調一切皆可創作，主題、形式、媒材不拘，加速擴張書法創作範疇，但也因如此導致風格不明確的質疑；二、墨潮會成員作品企圖涉獵的領域廣泛，企圖心鮮明，技巧及藝術表述因快速呈現而不易掌握深度；三、主要成員言語激進，企圖衝撞舊體制的藩籬，然而情緒性語言容易造成學養不足的負面印象，成為主流書壇與文化精英認同的障礙；四、論述常援引現代藝術思潮，開啟書法審美的現代性意義，但部分思考片面而不全；五、墨潮會在 90 年代除了各人的藝術興趣外，為了配合公開的展示與媒體發表，誘發大量的實驗性創作。參照黃智陽，同上註。

⁸⁵ 黃智陽，同上註。

經歷、師承、作品風格分述於後。

1. 朱振南經歷與師承

朱振南於 1951 年出生於今新北市石門鄉的富基村，即著名之富基漁港所在地。富基村在光復初期，乃為一偏僻窮困之小漁村，朱振南憶及當年母親獨自一人，既要奉養公婆，又要養育小孩，極為艱辛。因而他自幼即有「孤臣孽子」之感，深覺需要努力拼搏，方能維持生計。他曾自謂「我從小就耕食於山海之間，…忙完農事轉作於沿海潮汐間，兄長皆進城謀生，我則陪伴家母幫人『牽罟』。如果漁獲不好時，常常是忙到太陽西下，於昏黑的田野上，母子一前一後，摸著窄小的田埂返家，擺盪在母親手中的網袋，依然空空如也。」⁸⁶ 然而北海岸的自然風光，也使他對大自然有特殊的關注之情。雖然在北臺灣偏鄙之處，極難取得任何跟藝術有關的隻字片語，但早年臺灣的自然風光，顯然已經在他心中埋下藝術的種子。

朱振南回憶自己最初接觸藝術，乃是當時政府所派來的礦工。他所居住的北海岸一帶地底蘊含鐵礦，因而當時政府派遣人員至當地挖採，而挖礦的礦工往往直接住在當地的農舍。有些礦工會帶來國民政府所印製的宣傳刊物，朱振南記得那些刊物的封底時常是一些書畫作品，他對此很有興趣，常向礦工索討來看，成為他對藝術追求的開端。

及至初中畢業，朱振南至臺北就讀臺北工專夜間部。據他回憶，當時他半工半讀，極為辛苦，並無閒暇思及學習藝術之事。及至他畢業後，有兩年時間在青年服務社上國畫班，接受張俊傑之指導。張俊傑寫道：「我與振南是因藝緣而相識。1971 年夏天，我在臺北市國父史蹟館救國團青年服務社週日國畫班教山水畫，他參加學習。當時他還是一位意氣風發的高中生，忠厚謙誠彬彬有禮，表現出廣泛的藝術興趣。那時我教學的重點有二，一是思想二是技法，……振南均能深切體悟表現優異。後來他到我畫室，表示想考大專美術系科，希望我同時教他必考的四種術科（國畫、書法、水彩、素描），……結果振南仁棣不負所望一榜

⁸⁶ 朱振南，《原鄉畫語 臺北·紐約·巴黎 朱振南書畫匯流專輯》（臺北：藝術家出版社，2003）頁 26。

及第。」⁸⁷ 向張俊傑學習，奠定朱振南日後往藝術創作發展的道路，並持續耕耘不墜。

朱振南以第二名的成績考入國立臺灣藝術專科學校夜間部，開啟他教育體制內的學習生涯。他憶及藝專求學曾云：「記得在那板橋浮洲里，一個不算非常藝術的藝術學園，大夥一起為理想，位藝術而奮鬥的日子是非常值得感動的，那時半工半讀的歲月，每當晚間六時前後，拖著疲憊的身軀，走過南興橋頭進入素描教室的那一剎那，劉煜教授執著的風神，足以使人對藝術殿堂的學習內容，感受到一股嚴肅與崇高的情操。」⁸⁸

然而，真正對朱振南藝術創作有深刻影響的，是在他自學校畢業以後，拜入謝宗安的門下。謝宗安，字鍾厂，晚年自署三石道人、磊翁，1907 年生於安徽省建德縣（今東至縣）。謝氏早從姚永樸（?-1939）、陳朝爵（1876-1939）等安徽名儒習經史文章，又從江蘇之王炳章學書。王氏喜鄧石如之體勢，復因謝宗安後又以吳昌碩之石鼓文入手，影響他後來一生為人所知的金石書風。1927 年，謝宗安入中國國民黨安徽省黨部宣傳部，中經對日抗戰、國共內戰，1951 年，經香港至臺灣，任職國民黨部下所轄的「暢流雜誌社」，可一窺謝宗安早年經歷背景。

謝氏對於推動臺灣戰後書法之發展，有相當重要的歷史地位。1962 年，他與馬壽華、王愷和、王壯為、陳其銓、呂佛庭、李超哉、李普同籌立「中國書法學會」，又與馬紹文、高拜石（1901-1969）、尤光先、石叔明、陳其銓、鄧濟榮、施孟宏共組「八儔書會」，上述二會，對臺灣書界均有相當重要的影響。後謝氏入臺北市銀行秘書處，自臺北市銀行退休後，他開始教授書法，並將自己的居處名為「橄欖齋」，以此展開他漫長的授徒生涯。也就是在謝宗安開始授徒之後，朱振南得以拜入其門下，開始有系統地接受書法學習。

謝宗安以金石入門，尤精隸書。謝氏晚年自號「三石道人」或「磊翁」，據

⁸⁷ 張俊傑，〈朱振南書畫味影展〉，《藝術家》第 377 期（2006 年 10 月），頁 510-511。

⁸⁸ 朱振南，〈自序〉，《朱振南書畫集》（臺北：作者出版，1994），頁 11。

其自述，乃指「石鼓文」、「石門頌」及「石門銘」，及至謝氏晚年開始書行草時，亦云「擷取石鼓文之線條，與石門頌之放縱，然後雜以石門銘之錯落參差。」⁸⁹可見其側重。

據謝宗安弟子之描述，謝氏早年並無積極在書法界活動，是以「謝師本身的淡泊，也影響了門下弟子的性向。」⁹⁰朱振南顯然亦深受感染。據朱振南自云，「磊翁庭訓昭昭：『作字先作人』、『吾道中庸』、『吾道善與人同』的品行修為，夫子風規高遠，一切活動皆根源於傳統道德，融會體現於四維八德之發揚，如何借古開今，如何窮神知化，禮義為器，才藝為用，才是學習書法之本源。」⁹¹自離開學校之後，除了在公家機關等地的書法同好會上課之外，從無進入學校體系，也不曾在學術界活動。然而，朱振南秉持熱心公益的本心，不僅參與校友會，替學校爭取福利，也不停捐款母校，提供獎學金、舉辦繪畫寫生活動，務使後進學弟妹能夠享有更好的資源與環境，得以盡情發揮自己所長。而誠如前述，民國八十年代，政府解嚴以後，社會環境漸趨自由開放，書法活動也從黨國一元的體制下，逐步走向多元發展的道路。值此之時，謝宗安的橄欖齋書會擴大改組為中華書道協會，朱振南居中奔走，出力甚深。由中華書道協會所出版的《中華書道》季刊，迄今仍是臺灣少數專門刊載書法學術文章的期刊。

1996 年，朱振南遭逢丁憂。由於從小生長在鄉村純樸之地，父母均以傳統忠孝之思想教育子女，朱振南一直以儒家孝道的思想侍奉父母，所謂「父母在，不遠遊」，從沒有想過要離開臺灣，到國外深造。然而，在父母以高齡辭世後，朱振南覺得自己應該要到臺灣以外的世界多多認識，深化自己的畫藝與思想。因而朱振南同是在年開始準備赴美進修。而此時教育部提供公費赴巴黎藝術村一年的申請，朱振南見此機會，亦加以申請。在進入最後一輪面試時，他被詢問到，何以他一位從事傳統書畫創作的人，要去歐洲的巴黎？但他認為，學習西方藝術的人去巴黎，不過是一杯咖啡添上另一杯咖啡，無甚特出；但他的傳統書畫背景，就如一杯中國茶，這杯茶在加入咖啡之後，可以混合出什麼意想不到的口味，反

⁸⁹ 杜三鑫，〈剛健含婀娜—先師謝宗安先生的書藝管窺〉，《謝宗安先生百歲書法紀念展專輯》（臺北：中華書道協會，2007），頁 155

⁹⁰ 林明良，〈橄欖齋憶舊〉，《謝宗安先生百歲書法紀念展專輯》，頁 176。

⁹¹ 朱振南，〈自序〉，《朱振南書畫集》，頁 11。

而值得期待。因而朱振南成為從事書畫創作者赴巴黎藝術村的第一人。這次在巴黎的經驗，對他而言是相當重要的轉捩點。

自巴黎返國後，朱振南又於 2000 年赴美求學。他先在紐約視覺藝術學院客座教學與研習，後考取位於密蘇里州聖路易市西北的林登伍德大學（Lindenwood University），並取得藝術碩士學位。他曾自云：「在美國一年的求學進修中，激勵多於啟發，觀摩多於創作，領悟經常遊走在一種觀念間，或一個感受之際。對於文化形式上與生活態度中的差異，內心更有著深切的省思與感觸。在這樣的學習過程中，對於外在表現多元的可觀，與內在深蘊意念的豐饒，虛心探究其融合的可能，也無形給予我的藝術創作，一種表現的原則與法則。」⁹² 不僅在心境上有所蛻變，也讓外國友人得以親炙中華文化之美。在林登伍德時期，他被選為台灣同學會會長，這一年間的活動，「聽說學校內男女學生宿舍房間門口，都是春聯，或是書法的名牌卡片，走在校園中，外國同學的問候都用『你好』或『早安』，中華文化幾乎是征服了整個林登沃德校園了。」⁹³

2. 朱振南的藝術創作風格

朱振南的藝術創作，在方向上恪守傳統書畫之表現，即繪畫與書法兼有。姜一涵認為：「朱振南……兼擅書畫，且能將書藝的理論和技巧挪用到繪畫中，又能融會繪畫美學原理和技巧轉化到書道中。」⁹⁴ 因此就整理朱振南的藝術創作風格，先要大分書法及繪畫兩大類。

就書法而言，朱振南創作四體兼備，然在數量上以行草為主。筆法濃重，時有顫筆，帶金石氣，乃朱氏創作時常見之特色。這類書風，吸收了清代文人重新發掘詮釋漢隸與古篆的傳統，是屬於大陸來臺書家所帶來的嶄新風格，可謂承繼李郁周所稱「遊藝性書風」。朱振南師從謝宗安，即是這一路的書風。謝氏推崇《藝舟雙楫》與《廣藝舟雙楫》，又取道吳昌碩（1844-1927）石鼓文習書，其碑學傳統與偏好，一覽無遺。

⁹² 朱振南，《原鄉畫語 臺北·紐約·巴黎 朱振南書畫匯流專輯》，頁 184。

⁹³ 朱振南，同上註，頁 184-185。

⁹⁴ 姜一涵，〈中日文化交流的新形象〉，《一期一會—南奎雲·朱振南有好書畫展作品集》（臺北：作者出版，2007），頁 9。

然朱振南又不僅止於隸篆筆法，他自言除磊翁所授以外，亦自臨其它碑帖，博采各家。因而就表現上，朱氏多為行草書，這與謝宗安絕然不同。只是朱振南行草書氣勢雄渾，極適合大字榜書，因此朱振南也以常以巨幅大字為主。最近一例，乃為懸掛在臺北藝術大學音樂系二館內的琵琶行節錄（圖 1），高達五層樓，若非筆力深厚，很難寫出這尺度、氣度皆相當宏大的作品。

此外，因應近年藝術的發展，朱氏也開始嘗試起跨界的創意表現，比如在書法作品中加入繪畫，甚至是跟桃園國際機場合作，以書法創作為基礎，在第一航廈走廊處製作環境空間藝術（圖 2）。除卻書風的轉換，在形式與呈現方式上，也隨著時代的發展，不停變換風貌，這也是朱振南不斷精益求精的嘗試與努力。

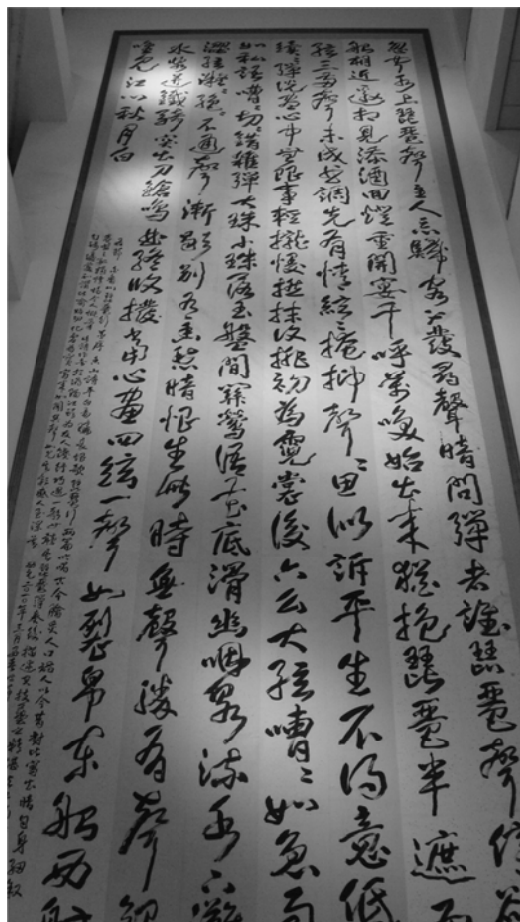


圖 1 朱振南，〈琵琶行節錄〉（部分），2010。紙本墨書，420x1420 公分，國立臺北藝術大學藏。圖版來源：作者自攝。



圖 2 朱振南，〈旅行的路上〉，2013。複合媒材，300x180 公分，臺灣桃園國際機場。圖版來源：朱振南提供。

而就繪畫來論，朱振南自謂自己到了四十歲之後，便不再用技巧作畫，而是依靠觀念、思想、內涵、情感等精神層面來從事創作，將自身的個人特質表現出來。然而從內容上看朱振南的繪畫創作，大體而言，可以略分為兩種類型。



圖 3 朱振南，〈北戶迎風〉。紙本淺設色，180x90 公分。

圖版來源：《朱振南書畫展集（二）》，頁 8-9。

第一種類型，是寫實性的風格。在戰後成長的藝術創作者所接受的學院教育，多半學兼中西。由於課程的安排，學生通常都要同時接受西方素描寫生的訓練，以及中國筆墨的訓練。因而即便是從事書畫創作，今日中壯輩的臺灣書畫創作者，多半有著西方寫生透視的基礎訓練，朱振南在這方面也不例外。西方的寫生基礎，奠定了他在繪畫上的視角與構圖，相較於傳統文人繪畫中缺乏透視感的通景式布局，朱氏的繪畫更符合西方繪畫的構圖模式。這樣的構圖模式也方便朱振南在歐美寫生時，可以很快將西方的景色轉化為筆墨線條的構成，呈現出東方與西方交融的風格。朱氏的寫生景色多半以寫意方式進行，掌握大約輪廓，邊擦邊染，製造出豐富的墨韻與層次。張俊傑稱其「重在寄情暢懷，而非刻意於為景物傳神，故其在濃濃的鄉情中，蘊涵幾分率真稚拙的雅趣。」⁹⁵ 以朱氏早期的作品「北戶迎風」（圖 3）為例，他以濃墨枯筆畫出被東北角海風常年吹拂，以至歪向一邊的樹木，再以濃墨與中墨畫出樹葉，乾筆與濕筆交雜，中間以濕墨略加點染，

⁹⁵ 張俊傑，〈朱振南書畫味影展〉，《藝術家》第 377 期，頁 511。

並點上苔點，後以赭色調青色，淡淡染出樹葉的顏色。乾筆皴擦與濃墨點染相交，在畫面上營造出狂風迅猛的感受，「迎風」之意甚為鮮明。與背景之農舍青山，恰為對照。

而較近期的作品「中央公園晴有雪」（圖 4）作品，乃是以紐約中央公園寫生而成的作品。朱振南以幾棵大樹先替畫面鋪陳布局。與「北戶迎風」中的樹木畫法相比，此畫中的樹木枝幹，筆法更為直接寫意，乾筆用濃墨、中墨將主幹與枝幹畫出，由於描繪的景致為冬季，並無樹葉，枝幹盡露的情況下，更能展現出筆法。此幅依循空間透視的構圖方式，畫出中央公園大雪過後一片銀白世界與寒林，乾筆畫過的路徑引領觀眾的視線，點景人物三三兩兩，遠景的城市景色，雖有不同於傳統山水的異趣，卻彷彿是像是替代了叢巖遠山；中景的巨岩土坡，雖不起眼，又彷彿取代了野渚沙汀。種種以今敘古的組合，反映了今之山水的風貌。



圖 4 朱振南，〈中央公園晴有雪〉，2001。紙本淺設色，360x150 公分。
圖版來源：《迴——朱振南春回聖路易書畫展》，頁 29-30。

第二種類型，則是抽離實像，僅以線條、墨韻、顏色表現的繪畫作品。蘇峰男認為朱振南繪畫的特色「在於展現畫面上無處不在的『線條』。他的筆觸圓潤而厚實，透過中鋒與側鋒的交替運用，線條有時具有三度空間的立體感，有時如彩帶般飛舞，往往單一筆就能變化多端。」⁹⁶ 其中線條的表現，乃是書法線條的脫胎轉化，如張俊傑之言：「其愛書入畫，用抽象躍動的線條，飛舞於三度空

⁹⁶ 蘇峰男，〈「心師自然」——從富貴角到巴黎到紐約——朱振南與東西雙方的對話〉，《藝術家》第 307 期（2000 年 12 月），頁 548。

間之外。」⁹⁷ 在畫面構成上，朱振南習以濃墨畫出線條，或乾或濕，或中鋒或側鋒，尋求線條上的趣味。然而，這類作品的特殊之處，在於用了彩度甚高的顏色，試圖在畫面中尋求宛如現代主義繪畫般的風貌。藉由顏色、線條，以及傳統書畫特有的暈染、乾擦效果，追求純粹的畫面審美情趣。如 2007 所作的「葡萄酒密碼」（圖 5）中，紅色與藍色的色塊佔了畫面的大部分，濃墨中鋒的筆勢畫過顏色，暈染開來，交融出不同的層次感。而紅色與藍色在筆鋒畫過的先後順序不同，色粉推擠、撞開出不同的明度與線條，替畫面增添了玩味的細節。而配合畫面布局所作的題款，更替畫面提供了畫龍點睛的效果。



圖 5 朱振南，〈葡萄酒密碼〉，2007。紙本設色，48x69 公分。圖版來源：一期一會：南奎雲·朱振南友好書畫展》，頁 82。

又如 2009 年的「萬變鳥巢」（圖 6），雖然在畫題上可知，此幅是在畫北京國家體育場，俗稱「鳥巢」。然而朱振南無意以寫實的方式描寫出鳥巢的建築外觀，反而以躍動的線條，來表現他見到體育場外觀獨具特色的鋼骨結構，線條有乾有濕，比起實際建築的生冷的鋼骨架構，更有著活潑的生命力。搭配高彩度、高明度的紅色、黃色、紫色等尋常不會大面積出現在傳統書畫的顏色，更顯其勃發的生趣。由此似是寫意亦非寫意，反而賦予畫面獨立的意義，它不必然是北京國家體育場，更是純粹色塊與線條的對話。

⁹⁷ 張俊傑，〈朱振南書畫味影展〉，《藝術家》第 377 期，頁 511。

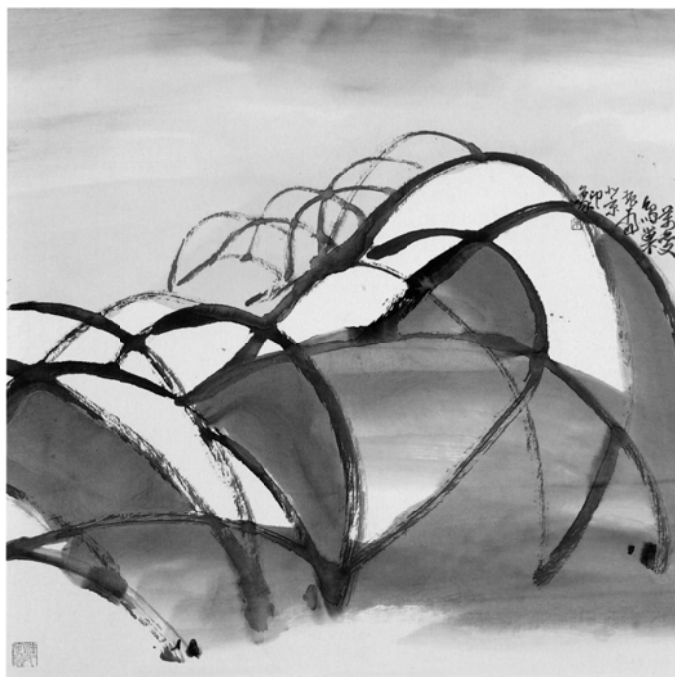


圖 6 朱振南，〈萬變鳥巢〉，2009。紙本設色，68x68 公分。圖版來源：《迴 朱振南春回聖路易書畫展》，頁 40。

四、小結

朱振南的藝術風貌，可視為臺灣書畫發展在戰後經歷中國大陸的文化影響後，開始落地生根的象徵。從朱振南的山水畫作可以一窺，雖然就藝術發展的序列上，朱氏的作品和 1970 年代盛行的鄉土主義，分屬於不同的時間點。然而書畫創作與本土情懷的結合，已經是不可逆的發展，純粹以傳統的方式創作「胸中山水」，在臺灣已經難以為繼。緊扣著臺灣的自然與鄉土，藉由過去臺籍藝術家傳承下來的寫生思維，與西方式的寫實訓練，兩相結合，必然促使臺灣的書畫創作，愈來愈往臺灣的本土文化挖掘，無論是新文人畫、抽象表現，或向當代藝術靠攏，「臺灣化」的元素，才是 1970 年代後以一貫之的潛流。

可以說，朱振南的作品，向上接續了大陸來臺文人藝術家的風格，向下銜接了臺灣本土風貌的書畫精神。此種書畫精神，既有文藝上的薰陶，更有臺灣傳統民情與環境的底蘊，兩相結合，開創屬於臺灣獨自的道路。如斯轉化與蛻變，其實就如日本或朝鮮半島在過去接受中原文化後，漸次根據自身文化的需求，發展出獨屬於日本及朝鮮半島的藝術風貌。這既是環境因素導致的必然，也應當是藝

術家需要著意追求的方向。

而另一方面，在面對強大的西方影響，生活習慣上幾乎全面現代化的社會下，根著於過去文化的書畫藝術，要如何因應與發展，成為書畫藝術在現代社會存續的重要課題。從前文所述，顯然至目前為止，我們仍沒有適合的方案來處理這個問題。朱氏以線條、墨韻、色塊來表現的繪畫作品，或可呼應他四十歲依靠精神層面來創作的轉向。這類作品與西方的現代主義的相異之處，在於線條與色塊，並不僅僅只是單純組合畫面的元素，從傳統書畫中傳承下來的「技法」仍然存在於線條與敷色當中，在單純的視覺組合之餘，仍然保有書畫藝術的技術本質。對書畫藝術而言，這會不會是一條突破的道路？難以預測。但衡諸過往，如劉國松抽離技法，保留形式的表現方式，雖然成就他在戰後臺灣書畫的歷史定位，卻似乎難以有更進一步的發展。若我們換個角度，將保留的關鍵聚焦在書畫技巧，而去釋放形式，是否可以產生更多發展的途徑？朱氏的作品也許無意承擔如此重大的問題挑戰，但應能刺激我們，對臺灣將來的書畫表現，開拓更多的可能。

