

淺述 1945 年後台灣傳統書畫與現代書畫之遞嬗及其發展

The Alteration and Development from Traditional Chinese Painting and

Calligraphy to Modern Chinese Painting and Calligraphy

in Taiwan after 1945

黃華源

Huang Hua-yuang

台北海洋技術學院兼任助理教授

摘要

在日治時期已經分離為“書”、“畫”各自發展的傳統書畫，台灣光復後，加入“新文人書畫”元素，而產生台灣“新傳統書畫”，並過渡為台灣“現代書畫”。在此遞嬗過程中，隱然可見文化政策之脈絡，對此，書畫界是否已經思考出如何因應，仍待觀察。一九四五年以後，台灣的傳統書畫變革到“現代書畫”之際，傳統文人書畫之延續發展，應該是台灣現代書畫組成的一部分。其遞嬗的過程，若被視為一波結構與解構，那麼台灣現代書畫則是解構以後之再結構，所以傳統書畫的元素昭然若揭。展望台灣現代書畫的未來，在多元發展的前提下，媒材的跨領域引用、表現技法的創新、創作思維之突破…等，種種發展都令人期待。台灣現代書畫正以多元包容為核心，融古今中外於一爐，儘管有些質變、混沌，但卻是充滿活力的在拓展中。

【關鍵字】 台灣、傳統書畫、現代書畫、國畫、書法、水墨畫、文人書畫、遞嬗、變革、解構、結構

壹·前言：

二〇一一年於書畫藝術學刊第十期發表之〈清末到日治（1885-1945）社會變遷下的臺灣書法發展考察〉一文，整理出傳統書畫，以文人為中心，呈現可以是詩、書、畫全面涵蓋，也可以是書、畫等，不全面涵蓋。日治時期因教育制度改變，新式書法、圖畫教育的形式與內容，摧毀了明清文人書畫之延續基礎；原本以文人為中心製作之書畫，分離為詩、書、畫，呈各自獨立發展之態勢。傳統文人書畫，原本為“書房廳堂”、個人的傳播，從此走向“藝術殿堂”的公開展覽。展覽之導向，甚至成為百年來引導台灣書畫發展之重要因素¹。傳統文人書畫經此拆解，百年後之“台灣現代書畫”一詞，“書”與“畫”各為系統，已是普遍且自然的見解。

接獲大會規劃之議題—〈現代書畫風格與面向之探究〉後，對“書畫”一詞，引發了一些思考。譬如：拆解為“書”與“畫”作論述，則議題各自獨立且涵蓋甚寬；“書”與“畫”在近五六十年來雖存在同一時空，但發展態勢並不一致；以“書”與“畫”之議題，翻閱近年相關發表之論文與著作，個別都有精闢的發表，繼之若無特殊見解，意義不大。而且此次研討系因“李奇茂教授藝術風格發展”而招開，李教授本身也是具有深厚“書畫”造詣的藝術家，因此設想所指之“書畫”應該不是被分離的“書”與“畫”。

“現代書畫”一詞之對應，即為“傳統書畫”。回想 1950 年後，傳統書畫的確在台灣還有另一波融入大陸來台，以文人為中心的發展過往。如果說台灣的現代書畫，“書”與“畫”各為系統，一位詩書畫兼備藝術家的作品，在此觀點下，即可能出現“詩人書”、“詩人畫”“畫家書”或“書家畫”甚至還有更多的排列組合，此種歸納作為研究思考固然無可異議。但以傳統文人為中心之書

¹ 黃華源撰〈清末到日治（1885-1945）社會變遷下的臺灣書法發展考察〉《書畫藝術學刊》第指 153-218 頁。國立台灣藝術大學，書畫藝術學系 2011 年 6 月台北刊行。

畫為前提時，則應該還有討論空間。此外書中有畫或畫中有書之呈現，只是傳統書畫形式之殘存？還是東方藝術特有思維的呈現？經由“書畫”議題之引發，在“現代書畫”方興未艾之際，若能對這一波文人書畫遞嬗的過程作一回顧，也許在創作思維上能提供一些不同的視點。

貳·台灣傳統書畫與現代書畫之遞嬗

一·被遺忘的台灣傳統書畫家

論及台灣近現代美術史之重要轉折，日本統治所帶來東西洋風的新美術衝擊，亦即台灣傳統書畫朝向現代書畫遞嬗之轉捩點。在新美術發展趨勢中，油畫、水彩、東洋畫成為統治者扶植的主流，換言之，也是台灣傳統書畫退出藝壇主流的分際，對此，大會另規劃有專論發表，故不贅言。不過在這波轉換過程中，書法因日本民間書會之盛行，台灣書家及書會與其互動密切，而呈一波持續成長之趨勢。伴隨著書、畫分離的發展，以文人為中心的傳統書畫，其實一直晦隱的存在，並且還延續到台灣光復後。相關書畫家如：新竹范耀庚(1877-1950)、張國珍(1904-1962)、葉漢卿(1876-1950)、鄭香圃(1891-1963)、嘉義張李德和(1892-1972)……等。可惜的是，殘存於日治晚期並延續到光復後的台灣傳統書畫家，並沒有躍上台灣藝壇的主流舞台。這段歷程與人物，是台灣書畫研究中不容忽視的一段，只是現在幾乎已經被遺忘。

二·台灣光復初期“書”與“畫”之發展

民國三十四(1945)年，台灣光復，隔年三十五(1946)年，十月二日，即延續日治時期的官辦美展模式，於台北中山堂舉辦第一屆省展。遺憾的是，書法並未納入省展獎項，省展將書法納入獎項已是第二十二屆。光復初期去日本化政策，台籍書法家與日本交流的正式管道幾乎停擺，台灣書法活動沉寂。但台灣島內因反共產主義政局之發展，一些有政治意涵之書畫展覽仍然可見。直到民國四十一

(1952)年，中華民國與日本簽訂和約，至遲於民國四十五(1956)年，已經可於報紙上看見台灣學生參加日本書法交流展之相關報導，以下略陳數則以供參考：

3月7日，中小學生書法參加日本展覽，選送辦法經訂定。(聯合報第3版)

8月11日，我中小學生書法十件獲日別獎。(聯合報第3版. 中國時報第3版)

8月21日，中日書法教育展覽今在東京展出，佳作共達一萬二千件。(中國時報第3版. 聯合報第2版. 中央日報第2版)

8月24日，駐日大使沈覲鼎昨頒獎日書法優秀生。(中央日報第2版)

甚至民國四十六 (1957)年一月二十日，於中央日報第一版，聯合報第二版都已出現“總統昨日接見日本三書法家，希望中日共同努力提倡漢字。”之報導。此後台灣與日本的交流活動，日益頻繁，交流層次也逐步提高。民國四十六 (1957)年二月，教育部通令中學實施書法教學²。以及民國五十一 (1962)年，成立的中國書法學會，相信與這波中日書法交流，都有密切之關係。在國際交流帶動下，台灣的書法發展也進入另一個高潮。

第一屆省展，展出國畫、西畫、雕塑；其中國畫參展作品大都為延續日治時期之寫生膠彩畫。在台灣省政府的去日本化政策下，雖有褒貶爭議卻也持續發展。直到民國三十八(1949)年，國民政府遷台後，大陸遷台畫家增多，民國四十年(1951年1月28日)何鐵華在其《新藝術》雜誌舉辦〈1950年台灣藝壇的回顧與展望〉座談會，劉獅以“許多人以日本畫誤認為國畫”的抨擊，引發了長達十年的正統國畫之爭。此事自第十五屆起，國畫分為第一部直式捲軸，第二部裝框；並於第十八屆起分開評審。直到第三十七屆正式成立膠彩畫部，全省美展正統國畫之爭才算告一段落³。

² 詳見〈中央日報〉第4版，1957年2月8日。

³ 評議委員林玉山撰〈省展四十年回顧展感言〉《全省美展四十年回顧展專集》頁6-8，中華民國

三· “新文人書畫” 之切入構成台灣 “新傳統書畫”

台灣光復初期“書”與“畫”之發展，明顯呈現不同節奏，且分途並進之態勢。民國三十八（1949）年，中華民國政府撤退來台，這波大遷徙包括中央政府、五院體制、中央研究院、故宮博物院、以及軍、公、教、工、商各階層。遷移入台之人才的確涵納了國之菁英，許多學養深厚，在大陸頗有成就之文人書畫家也來到台灣。例如：溥心畬、彭醇士、張大千、黃君璧、傅狷夫…等，後來組成畫會的如七友之馬壽華、鄭曼青、陳方、張穀年、陶芸樓、劉延濤、高逸鴻等。他們的文化底蘊可謂得清末民初傳統文人之遺緒，藝術風貌也呈現傳統文人詩、書、畫並陳之特質。這批書畫家們，各有各的文學修養與藝術內涵，彼此交往與互動，展覽與教學之帶動，在台灣的書畫發展中，相較於前述“被遺忘的台灣傳統書畫家”，可謂另一波“新中原文化”或“新文人書畫”之切入，且幾乎產生傳統文人畫再現高潮的局面。

上述經過融合之台灣傳統書畫，或可稱為台灣“新傳統書畫”，它經歷了以反共產主義為國策的一九五零、一九六零年代；同時也面對了美軍帶來的西洋文化與藝術衝擊。一九五七年李仲生等人成立東方畫會，推動台灣現代繪畫，希望藉著吸收美國抽象表現主義，結合中國文化的形式，名為現代中國畫。其後的五月畫會，現代版畫會等也相繼以類似的語彙衝撞台灣藝壇，台灣“新傳統書畫”，當然也接受了這波衝撞。若言一九五零年代中期，新美術運動對台灣書畫的衝擊有多大，可能還要看其產生於一九六零、七零年代以後之影響。不過在民國五十五(1966)年，中國大陸發起了一股反傳統文化的文化大革命。在反共大纛之引導下，中華民國政府立即於翌年成立中華文化復興運動推行委員會，並發起復興中華文化運動。具有“新文人畫”為內涵的台灣“新傳統書畫”以國畫之名，與國樂、國學…等，頓然成為法統象徵的基因，並獲得政治資源的支撐。

四·一九七零年代鄉土主義之於現代書畫的意義

一九七零年代台灣的反共產主義，及文化復興運動如火如荼進行之際。民國六十(1971)年，聯合國宣布接受中華人民共和國，中華民國政府退出聯合國；翌年中國大陸與日本建交。這波衝擊引起台灣社會極大的波動，“莊敬自強處變不驚”為安定人心之口號。苦悶於遙不可及的中原情懷，於是轉落實於鄉土，並從中得到安頓。這股風潮也影響到美術、文學、台灣古蹟保護、傳統民居建築…等。對於台灣傳統書畫之影響，可以透過全省美展作為觀察之例。由於膠彩畫作品，無論風景、人物、花鳥動物等，皆沿襲日治時期以寫生為主之表現，故基本上就具有鄉土氣息。至於國畫作品，的確也可於得獎與入選作品中看到台灣本土風物之描寫，以一九七零年代之得獎作品為例：

1971年，第二十五屆，第二名薛清茂的〈漁港暮色〉

1972年，第二十六屆，第三名劉笑芬的〈梨花鳴雀圖〉

1973年，第二十七屆，第一名涂璨琳的〈陽明山所見〉

第三名井松嶺的〈曲徑通幽〉

1974年，第二十八屆，第一名林昌德的〈橫貫公路〉

1975年，第二十九屆，第一名蔡茂松的〈幽谷晨曦〉

1976年，第三十屆，第一名羅振賢的〈阿里山一隅〉

第三名李道遠的〈菊〉

1977年，第三十一屆，第一名藍再興的〈慈湖遠眺〉

1979年，第三十三屆，教育廳長獎陳銘顯的〈山居清曉〉

大會獎莊瓊禮的〈鄉之情〉與林金聰的〈宜蘭寫生〉

1980年，第三十四屆，省政府獎陳久泉的〈餘暉〉

大會獎黃才松的〈文昌路一隅〉⁴

⁴ 《台灣美展八十年》(1927-2006)上，中華民國98年10月，國立台灣美術館，台中發行。

一九七零年代台灣外交處於風雨飄搖之困境，主政者推動十大建設，經濟仍保持成長。經濟力之帶動下，台灣學習書、畫風氣漸盛，展覽獎賽不斷，出版業蓬勃，進口出版品提供大量珍貴書畫資料與拓本，對於書畫研習與創作提供前所未有的便利。此外，與中國大陸文化大革命的對抗，基於傳統文化的維護、正統性代表的需要，此時應是台灣“新傳統書畫”發展最為輝煌的時期，但同時也是另一個轉換的起點。

約於此時台灣光復後培養的知識份子，紛紛投入民主運動，時局之動盪令人在台灣與中國之間游移與徬徨。“鄉土主義”毋寧是一個安頓與寄託，它之於美術界之影響，不僅是鄉土題材上的描寫而已。此一現象也可從成立於一九七六年五月的「墨潮會」看出一點端倪。墨潮以「深入傳統、探索現代」為出發，發展到一九九零年代後，已為“現代書藝”之創作先鋒。因此，一九七零年代“鄉土主義”之於台灣現代書畫之意義，應該是一元的、正統的台灣“新傳統書畫”已經從根本上起了變化。此一變化為一九八零年代後期的多元發展開闢道路，奠定基礎。

五·一九八零年代以後的自由多元

繼一九七零年代民主運動的持續抗爭，社會運動蓬勃發展，如學生運動、環保運動、女權運動…等。一九八七年七月解嚴，台灣政局回歸民主憲政，政治本土化、正式的反對黨出現，於是成就了一九九零年代足以炫耀國際的“政治奇蹟”。經濟上也成眾所矚目的新興工業國，外匯存底屢創新高，台幣升值、房價、股價飆漲。社會則發展出與傳統背離的新價值觀，如個人主義、國際化、重品牌、重消費…等思想盛行。藝術文化方面，一九八零年“行政院文化建設委員會組織條例通過”，各縣市文化中心相繼成立。但文化藝術的商品化、平民化、庸俗化、甚至色情化…等，相繼浮現。一九八零年代，解嚴不只是政治上的意義，現代書畫題材無所禁忌的開發，傳統書畫的素材之外，反映環保、女權、時代變遷、與生活…等。觀念上也極其開放，既有的傳統概念、融合西方創作觀，極度個人主

義的表現…等，各種現象皆可能發生，這是傳統書畫無法想像的世界。

在自由多元的一九八零年代以後，書法的發展也有嶄新的面貌，例如八零、九零年代間，出現了吸收日本少字書、墨象書法、甚至西方藝術思潮激盪的現代書法創作。成立於一九七六年的「墨潮會」在一九九零年後企圖以媒材、形式、和技法…等，多面向的探索書法藝術，曾引起很大的迴響。一九九九年，何創時文教基金會，開辦“傳統與實驗”書藝雙年展，至今已歷七屆。每次展出規劃皆以漢字為主軸，為傳統與實驗性的現代詮釋提供探討空間，引發各種對話。其創作方向，無論是援引西方創作觀、反映社會與時代，或由生活出發、博引篆刻、色彩、設計…等，皆能讓書法創作者呈現其創作理念、與藝術風貌，此為台灣現代書法多元發展之另一觀察指標。

叁· “新文人畫”為內涵的台灣“新傳統書畫”之結構與解構

前述“台灣傳統書畫與現代書畫之遞嬗”可得台灣以文人為中心的傳統書畫，上承清代。日治時期因教育制度、國家政策…等因素，導致“文士精神”“書”“畫”各自分離。逆境中仍然延續的文人傳統書畫，在台灣光復後並未回歸藝術舞台之主流，反而是一九五零年代，一批富有學養的文人書畫家，跟隨中華民國政府來台，切入台灣藝壇並引領風騷。但隨著時局的變化，一九八零年後，現代書畫當道，這股台灣“新傳統書畫”的風潮也就悄然的退場。大致輪廓雖然如此，但仍進一步就其切入與退出之因素，整理如下：

一· 台灣“新傳統書畫”之構成

(1)· 清末民初具有豐富人文學養的書畫家

古代的知識分子，稱為士人或文人，子曰：「志於道，據於德，依於仁，游於藝。」因此“文人書畫”基本上是以知識分子之學識與人格為本，書畫為其修

習之項目之一；而今分離後，書畫成為藝術考察之重心。值得一提的是，這批來台之“文人書畫”家，居新舊世代之更替，大都有精深的傳統文人學養，甚至西學也有豐富的涉略。以渡海三家之學問為例，簡述如下：

張大千(1899 年—1983 年)

名爰。四川內江人。清光緒二十五年生(一八九九)。天才過人，七歲就讀於家塾，由長姊瓊枝教導，課餘得母授畫。十六歲就讀於重慶求精中學，十八歲赴日本京都習染織四年。二十一歲回國，寓上海，拜名畫家曾髯農、李梅盦為師。三十五歲受聘為南京國立中央大學教授⁵。…

溥心畬 (1899 年—1983 年)

余幼年未能入小學讀書者，因光緒年間，憲法未完全成立，凡宗室王公子弟，皆沿用舊制，在家塾讀書。…宣統三年我時年十五歲，…送入貴胄法政學堂。宣統四年，辛亥，遜位詔下，學堂結束，…又併入北京市內法政大學，余即畢業於此大學，年十八歲。…遊歷德國，考入柏林大學，時年十九歲。三年畢業後…，入柏林研究院。在研究院三年半，畢業得博士學位，回國，時於年二十七歲。…余三十三歲為丁卯年，應日本之聘，為日本京都帝國大學教授。回國後，為國立藝專教授，…(摘錄於〈心畬學歷自述〉)⁶

黃君璧 (1898 年—1991 年)

民前八年甲辰，啟蒙入胡子普書塾。

民前四年戊申，讀於意養軒，由二伯父問涯公授課。

民前二年庚戌，讀於二伯父家，由易老師授課。

民國元年壬子，讀於陳貫之書塾，在家另請馮子煜授英文、數學。

⁵ 惲茹辛編著《民國書畫家彙傳》第 187 頁，2005 年第四次印刷，台灣商務印書館，台北發行。

⁶ 溥心畬撰〈心畬學歷自述〉《溥心畬畫集》第 10-11 頁，中華民國六十五年四月，中華民國國立歷史博物館，台北發行。

民國三年甲寅，考進廣東公學校，惟特愛繪畫，時承長兄少范鼓勵並指導。

民國八年己未，廣東公學校畢業。

民國九年庚申，從李瑤屏畫師遊。

民國十一年壬戌，入楚庭美術院研究西畫。…⁷

(2) · 去日本化新中原文化之填補

台灣光復後，歷經日本五十年統治之台灣，受日本之影響，都已牢固。為使臺灣同胞能與祖國同心，一九四六年即成立‘台灣省編譯館’及‘台灣省國語推行委員會’。這些渡海來台的文人書畫家，即為書畫界吸收中原風格的對象。陳慧坤先生在〈省展的回顧與前瞻〉文中即言：

省展的第一個十年，由民國三十五年到四十四年，是東洋畫與傳統國畫並立的時期——東洋畫(日本畫)的容貌。從民國三十八、九年起，大陸來台的畫家，如溥心畬，黃君璧等等，出任省展評選委員，他們的投入給台灣藝壇帶來了很大的衝擊。他們的傳統國畫的風格，對當時的台灣畫家逐漸產生轉變的影響⁸。

(3) · 文化復興運動之推波助瀾

“新文人書畫”切入台灣書畫，構成台灣“新傳統書畫”。民國五十五(1966)年，中國大陸發起文化大革命，中華民國政府於民國五十六(1967)年七月，發起復興中華文化運動。大陸來台之“新文人畫”家，傳統文化根基深厚，他們切入台灣“傳統書畫”以國畫之名，與國樂、國學…等，構成國粹之版圖。此時的國畫不僅僅是傳統的延續與維護而已，它還具有中華文化法統、道統、的象徵。因

⁷ 〈黃君璧先生年譜〉《黃君璧作品選集》第8-9頁，中華民國六十七年，中華民國國立歷史博物館，台北出版。

⁸ 陳慧坤撰〈省展的回顧與前瞻〉《全省美展四十年回顧展》第4-5頁，中華民國74年10月，台灣省政府編印。

此台灣“新傳統書畫”之形成，實有國家政策的支持與推波助瀾。

(4) · 文人書畫雅集帶動的社會教育與文藝風氣

文人雅集，台灣明末已有相關活動。惟台灣光復後之一九五零年代，集會結社並不自由。延續於日治時期之台籍書畫會，大都停頓。大陸來台文人，沒有日本背景之牽掛，善於詩詞、書、畫之文人，公餘之暇，時有切磋，五零年代以後，時局較為安定，以詩文、書畫、繪畫、書法、印章…等，之聚會團體紛紛出現。如「中國藝苑」、「七友畫會」、「八朋畫會」、「六儷畫會」、「中國畫學會」、「甲辰書畫會」、「十人書展」、「臺灣省政府同仁書法研究會」、「中國書法學會」、「八儔書會」、「台灣印學會」、「海嶠印集」…等。各式社團之雅集，貴在同道聯誼，但公開展覽，也提供愛好者研習賞析之便利。此風氣之擴散，原本沉寂之台籍社團也紛紛活動起來。如「鯤島書畫」、「中部美術協會」、「鹿港勵進書法會」、「澹廬書會」、「玄風館」、「基隆市書法研究會」、「心太平室」…等。書畫會性質，包括聯誼性質，及師門型團體。書畫會團體之擴散，對文藝風氣與社會教育，產生極大之影響力。

(5) · 書畫教育體系之完備

台灣自一九五零年代到一九八零年代，中小學生皆以毛筆寫週記、作文、書法，這都影響到專科、大學之書畫教育。而專科、大學，吸納大陸來台的書畫篆刻家，執教於藝術相關科系，對傳統書畫的中原化影響至深。以下僅就手邊資料，將一九八零年代以前，設有藝術類科之相關學校依序排列如下：

民國 36 年(1947)9 月，台灣省立師範學院設立（國立台灣師範大學前身）。

民國 36 年(1947)7 月，台北、新竹、台南師範學校設立藝術科，以培養小學美勞師資。

民國 40 年(1951)政工幹校(政戰學校前身)成立美術組(二年制)。

民國 44 年(1955)10 月 31 日，國立藝術學校成立。

民國 44 年(1955)6 月 5 日，台灣省立師範學校改制為台灣省立師範大學。

民國 46 年(1957)私立復興美術工藝學校建校。

民國 51 年(1962)7 月，國立台灣藝術專科學校成立美術科，設國畫、西畫、雕塑三組。

民國 51 年(1962)8 月，中國文化研究所(中國文化大學前身)成立，設有藝術學門(藝術研究所)，招收研究生。

民國 52 年(1963)7 月，私立中國文化學院設立美術系。

民國 53 年(1964)7 月，國立台灣藝術專科學校增設美術科夜間部，分國畫組與西畫組。

民國 54 年(1965)台南家專成立美術工藝科。

民國 55 年(1966)2 月，東方工專成立美術工藝科。

民國 56 年(1967)7 月，台灣省立師範大學改為國立台灣師範大學，藝術系更名為美術學系。

民國 60 年(1971)1 月 1 日，實踐家專成立美工科。

民國 70 年(1981)12 月 6 日，國立台灣師範大學美術研究所成立。

民國 71 年(1982)7 月 1 日，國立藝術學院正式成立，招生開學。

民國 72 年(1983)9 月，東海大學成立美術系。

民國 73 年(1984)9 月，「中原大學商業設計系」、「輔仁大學應用美術系」成立。

其中民國五十二 (1963)年，文化學院成立藝術研究所後，從小學到研究所之書畫藝術教育，形成一個完整的體系。

二・“新傳統文人書畫”之解構

(1)・“新傳統文人書畫”之創作者本身即是革新者

對於傳統書畫一詞，給人的印象就是守舊保守。以渡海來台書畫家來看，溥心畬被視為最傳統，不過以其求學經過來看，它並不是守舊之人。黃君璧，年少時，請家教傳授英文、數學；民國十一年，還進入楚庭美術院研究西畫。其瀑布寫生，獨樹一幟，實與西畫技法之融合有關。巴東說：“張大千晚年潑墨畫風與西方抽象表現的自動性技法極為接近，若說他的新風格未受西方抽象繪畫的刺激與影響，完全源自傳統，實欠缺說服力⁹。”另外，曾執教於國立藝專的傅狷夫先生，更是以傳統筆墨寫生台灣山水之傳播者。因此這批書畫家，雖然不是革命式的創作者，但的確是具有革新精神之書畫家。在傳統與現代的遞嬗過程，他們也是參與及推動者。

(2) · 政局之改變失去大環境之支撐

反共產主義政策，文化復興運動，因國家政策的支持與推波助瀾，台灣“新傳統書畫”不僅僅是國畫，它還是中華文化法統、道統、的象徵。但時局變遷，鄉土主義，重新檢視了虛幻的法統與親近的鄉土；原先來自官方的支撐逐漸退卻。一九八零年代以來的本土化運動，強烈撼動了這道支撐。文化本土化的發展，打破了以中華文化為法統、正統的主體性；強調台灣文化的多元性及台灣主體性。其中有一部分關係到‘去中國化’，時局演變至此，國畫一辭遂被捨去，書畫一詞則轉化為書法與水墨畫、彩墨畫、重彩畫…等，形成種種分類。

(3) · 教育制度切割傳統

前節學校書畫教育體系之完備，吸納大陸來台之文人書畫家，對於傳統書畫之傳承與發展有所助益。學校體制下，學生可能在求學期間，追隨多位大師並受教導。但封閉式的師門教學，也因此被打破。所以這些文人書畫家，在藝術課堂上傳授書畫，但不可能教詩詞，不同的學科要跟從不同的老師學習。這種學習方

⁹ 巴東撰〈張大千畫藝側論之5〉《張大千書畫集》第七集，第123頁，中華民國七十九年五月，國立歷史博物館台北出版。

式，一如日治時期，毋寧也是對傳統書畫傳承的一種傷害。

(4) · 老謝凋零

出生於清末或民國初年之文人畫家，距今已經百年左右，這一輩的文人畫家相繼凋零，自是無法避免；新式教育引導出來的新一代書畫家，本質上與傳統文人畫家已經有所變化。老謝凋零、後繼雖非無人，但本質已經改變。

肆 · 結論

本文所述為台灣光復後，已經分離為“書”、“畫”的系統，如何再加入以文人為中心之“新文人書畫”元素，而產生台灣“新傳統書畫”及其過渡進入台灣“現代書畫”之情況。反之也可從“現代書畫”端，來檢視“書”、“畫”分離的現境中，傳統文人書畫的元素是否已經完全剝離？雙管並進的思辨，希望能符合大會以不同視點切入研究、回顧現代書畫近五十年的發展，並朝創作內涵與思辨之探討宗旨。故以下結論也提出一點思辯和建議。

一 · 鑑古知今—政策的影響力書畫界該如何承接

1945年後，台灣傳統書畫與現代書畫之遞嬗過程，具有“新文人畫”為內涵的台灣“新傳統書畫”之結構與解構，受政治力的影響確實很大。鑑古知今，從國粹主義、鄉土化、本土化、產業化…。可見反共國策，文化復興運動，文化建設方案、社區總體營造、文化產業化…等，國家似有一股文化政策的脈絡可循。雖然這股力量，應該歸屬於書畫發展的外在影響因素，卻是不可輕忽的一股力量。至今，書畫界該如何承接，應該是一個值得深思的問題。

二 · 傳統文人書畫再度晦隱了嗎

台灣清代的傳統文人書畫，日治時期經歷了制度上之破壞，不過還是晦隱的

發展到日治末期，甚至台灣光復以後。現在看 1945 年以後新一波傳統文人畫的導入台灣藝壇，因時局變遷、老謝凋零，似乎已經走出這個舞台。但仔細看看當今台灣藝壇，渡海三家中，形式上被認為最傳統的溥心畬，其學生江兆申，可謂成功的傳統文人書畫延續者。江先生之門人，目前活躍於當代藝壇者，如周澄先生、李義弘先生、許郭璜先生、李瑩儒先生…等，為數甚眾。因此 1945 年以後，傳統文人畫在台灣，究竟是再度晦隱了，還是這才是台灣現代書畫組成的一部分。

三·台灣現代書畫中之傳統元素與未來發展

如果，1945 年以後新一波傳統文人畫在台灣的發展，屬於台灣現代書畫組成的一部分，那麼說明台灣書畫的多元發展確實存在。在多元發展的前提下，媒材的跨領域引用、表現技法的創新、創作思維之突破…等，種種發展都有令人意想不到之可能性，也會令人更加期待。

上述台灣傳統書畫朝台灣現代書畫遞嬗的過程，或可解釋為一波結構與解構之過程。台灣現代書畫之本質，應該是傳統文人書畫變革之產物。其過程，則是解構以後之再結構。這個還在進行之台灣書畫再結構，究竟保留了多少優秀的基因。

台灣現代書畫遞嬗過程中，師門規範不再，人文素養不足等詬病，以傳統的觀點而論，似乎頗有道理。但從解構與再結構的觀點來看，現代書畫之分科、專攻與育成，多少仍有傳統之延續，例如傳統文人之文學基礎，現今大學、研究生不作古文，實因時代變遷，目前已是白話文的世界，現代書畫家能畫、能論，並且還能引用古文，這種古今對應，應可說明其本質不便。延續此一觀點，古人畫中有詩、有題字，稱為詩書畫三絕，今人一樣作畫、題字落款寫感觸，這種東方藝術特有思維的呈現，易以時代變遷，難道不可視為多媒材之運用。

至於人文素養不足一點，現今書畫創作者，仍然畫山畫水、關懷環保議題、女權運動、社會變遷、述發個人情懷……。此一精神正是“士志於道”之人文關懷。至於現代書畫的走向，看來似乎與傳統審美價值漸行漸遠。其實，現代書畫還是一個現在進行式，在多元價值中，傳統的審美價值仍然存在，只是更多的嘗試正在被開發，假以時日其成果就會沉澱，並形成另一波傳統。因此台灣現代書畫的發展，正可謂以多元包容為核心，融古今中外於一爐，雖然有些質變、混沌，但卻是充滿活力的在拓展中。