

嶺南精神・海島新象-以「擎天藝術群」為例

The Spirit of Lingnan School, Island's New Edge - Take "Qingtian Art Group" As An Example

張祐禎

Chang, Yu-Chen

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系兼任助理教授

摘要

嶺南畫派，可說是近代中國水墨流派中，在傳統的根基上，融合西方與日本藝術所長，進行繪畫改革的先驅。嶺南藝術精神與表現形式，除了延續於中國大陸本地，也發展到香港、澳門與臺灣。歐豪年輔導成立的「擎天藝術群」，為嶺南精神延續在臺灣的重要團體。研究動機與目的，在分析嶺南精神形成建構的時空條件，在傳承到臺灣時，因著開放的教育制度，能保有原有的精神性，並且能持續成長的因素。研究限制與範圍為筆者 2020 年之後參與的展覽活動為限制，以及目前現有的成員為案例。綜合以上，歸納出其中可行的通路與進程軌跡，建構時代的思維與建議方向，持續往前。

【關鍵詞】歐豪年、嶺南畫派、擎天藝術群、臺灣

一、前言

環顧古今中外，無論是傳統或者當代，每一門藝術思想或者流派的養成，都有其對應的時代背景。各式各樣的藝術觀念，在受到時代推移的同時，也會產生不同程度的變化，有些停留在那個時代，走入衰微無法繼續，有些則能順著時勢之變，繼續發展。改變的動勢，有大的改變，也有小的變。有快速的變，也有慢慢的變。有老調重彈的變，也有大力翻轉的變，無論怎麼變，都一直在變。嶺南畫派可以說是近代中國水墨流派中，以「折衷中西日，融會古今」理念的改變先驅。由人稱「嶺南三傑」的高劍父(1879-1951)，高奇峰(1889-1993)，陳樹人(1884-1948)三人為創建代表。他們的共同理念，就是在中國繪畫美學基礎上，收納了二十世紀初的西方繪畫藝術思想，與日本「京都派」的表現方式，進行劃時代的藝術跨步與創新融和實踐。在清末民初之際的丹青藝術圈中，自開戶牖青出於藍，揚風起浪影響深遠。三傑之後續有二代、三代之延續者。劍父傳楊善深等人，奇峰傳趙少昂等人，傳至歐豪年已然第三代。¹三傑教育理念開枝散葉一世紀，四處拓展，不僅在中國大陸，也傳承到臺灣與西方，並成為一門專題研究學科。

高奇峰(1889-1993)、趙少昂(1905-1998)、歐豪年(1935-)為一脈相承的一代、二代、三代的師生關係，關於他們生平的傳記與研究文獻，可說完備，在此就不再大量引用。三位名家的人生旅程都與「海島」有關，例如澳門、香港、日本，歐豪年的腳蹤在港、澳、日以外，又多了海島臺灣。

臺灣、香港與澳門都是海島，澳門曾為葡萄牙的殖民地，香港則是英國的殖民地，而臺灣曾是日本的一部份。這樣的歷史背景，在臺灣、香港、澳門三地，同時留下本土文化與外來文化的重疊軌跡。這些地方，在被外國殖民治理的時期，都經歷過不少的文化衝突，這些衝突，如同易經的兩股力道「乾」與「坤」一樣，在「龍戰於野」之後，再生六卦，成了文化前進的推手。尤其是臺灣，在傳統與當代藝術發展面向中，呈現較自由開放的觀念與形式。

¹ 潘潘，《豪邁·幽遠·歐豪年》(台北市，藝術家出版社，2013年11月)，22頁。

表 1 嶺南名家作品舉例

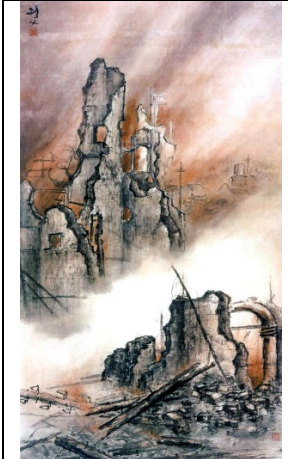
		
圖 1 高劍父〈東戰場的烈焰〉166x92cm 1932。此作表現戰爭的可怕與無情。	圖 2 高奇峰〈老鷹〉。以蜿蜒的樹幹搭配轉身而視的鷹，精神氣足。	圖 3 趙少昂〈花橋煙雨〉。以現代的橋樑建築為寫生的作品。

表 2 歐豪年作品舉例

		
圖 4 歐豪年〈雲壑〉。以三角構圖安排近山遠山，與雲霧繚繞之嶺南山水。	圖 5 歐豪年〈浪鷗〉結合書法構圖的寫意之作。	圖 6 歐豪年〈虎窩〉三小虎或嬉或臥於成虎周圍，顯示猛虎的溫柔親情面。

二、嶺南畫派形成背景與精神建構

(一) 嶺南之名

類型學為一種依照特定外在或內在的屬性，在萬物之中，進行有限制性的圈組分類與歸納的研究方法。

在中國繪畫史的研究歸納上，有許多的分類，有依審美品評、畫科題材、繪畫風格、出身背景、師徒關係、領悟方式與地理位置等方式。品評類如南朝謝赫

的「六品」²，唐張懷瓘的神、妙、能「三品」、唐朱景玄的神、妙、能、逸「四品」³，北宋黃休復的逸、神、妙、能「四品」論。⁴畫科題材類，例如山水、人物、花卉、禽獸、樓閣建築；繪畫風格有疏體、密體，黃家富貴、徐熙野逸。師徒類如清四王，為王時敏、王鑑、王翬、王原祁的師承關係。出身背景如文人畫與院體畫，領悟方式有以禪宗為模式的「南宗北宗」⁵之分等等，地理位置有絲路上的敦煌藝術、吳派、金陵、揚州畫派、嶺南畫派與海上畫派等。

嶺南之名來源說法很多，基本上還是屬於區域的界定。如鄭梅痴在〈試論「嶺南畫派」的創新實質與風格特徵-兼及中國畫發展前途〉一文中提到：「嶺南派這一帶有地方色彩的稱謂，是建國初期，由鄭振鐸依北方人的習慣，在中國近百年繪畫到海外展覽時，撰文介紹時冠上的，後來便加以沿用。而二高一陳則先後自稱為新國畫派、新宋院派和新文人畫派。」⁶從北方人的角度，進行南北區域分類，可清楚理解。廣義來說，嶺南一詞指五嶺(越城嶺、都龐嶺、萌渚嶺、騎田嶺、大庾嶺)之南的地區和越南北部地區，各個朝代建制不同，現在的「嶺南」，意指廣東、廣西、海南、香港、澳門，在地理上位於華南區域範圍。發跡於廣東地區的嶺南畫派，雖以區域之名為分類標籤，然其核心精神與發展現況，實非以區域為限。

嶺南畫派並非只是一地一時的思想或者技術表現，簡而言之，應該說是清末民初一群有志之士尋找中國繪畫出路的綜合性選擇。⁷

² 南齊 謝赫，《古畫品錄》，陳傳席，《六朝畫論研究》(中和市，台灣學生書局，1999年9月)二刷，193-198頁。

³ 唐 朱景玄，《唐朝名畫論》，周積寅，《中國畫論輯要》(南京，江蘇美術出版社，2005年7月)，171頁。

⁴ 北宋 黃休復，《益州名畫錄》，俞崑，《中國畫論類編》(臺北，華正書局，2003年10月二刷)，405-406頁。

⁵ 明 董其昌，《畫旨》，周積寅，《中國畫論輯要》(南京，江蘇美術出版社，2005年7月)，298頁。

⁶ 鄭梅痴，〈試論「嶺南畫派」的創新實質與風格特徵-兼及中國畫發展前途〉，嶺南畫派研究室編，《嶺南畫派研究》(廣東省，嶺南美術出版社，1987年1月第一版)，66頁。

⁷ 潘潘，《豪邁·幽遠·歐豪年》(台北市，藝術家出版社，2013年11月)，142頁。

(二) 地理位置時空背景

是什麼樣的機緣與時空背景，孕育出嶺南的改革契機與動力，地點不在內陸，時間不在元明？

作為中國近代化的商業城市廣州，經濟、文化甚至宗教等諸方面均很活躍，商品經濟和城市景觀形態已經有了許多資本主義因素，這自然影響到當地的思想與觀念。早在 18 世紀中葉，廣州就出現了作坊式的外銷畫店，經銷崇尚寫實和講究色彩明暗為特點的仿西洋水彩畫，甚至油畫作品。當然，這一畫風對廣州美術的持續性影響仍需探討，但就整體而言，廣東在接受外來文化的影響時表現出較大的自由度。⁸

就地理條件上，「嶺南三傑」的出現，與廣東地區沿海地理位置港口林立，深圳、香港一帶的水路交通發達，東西文化交流有絕對的關係。海岸線上往北一點的上海腹地，也引發藝術振興，學者稱「海上畫派」或「海派」。歷史上還有運河之都蘇州的「吳門」畫派，與絲路上的「敦煌」藝術。皆因著交通運輸的便利優勢，造就一帶一區的經濟與藝術振興，成為指標性的發展與美術史研究題目。

嶺南畫派形成的時間背景，經歷了辛亥革命與抗日戰爭。

清末之際，列強環伺，取軍火之力掠奪中土資源，強開沿海港口，有志之士面臨不得不檢討千年帝制之失，盼能透過日本學習西方優點，洗舊革新以振興自我。在那樣的因緣際會之下，二高一陳皆參與國父孫中山先生領導的同盟會活動，並且渡海赴日積蓄革命力量兼學習繪事。陳繼春認為：「嶺南畫派是辛亥革命在文化上的副產品之一，它並非傳統意義上的畫派，它並無派性，而僅僅是一種積極的藝術精神。」⁹因此，除了藝術的層面，它帶有救國救民的憂患意識，以及強烈的民族精神，渴望改革。

⁸ 陳繼春，《澳門與嶺南畫派》（香港，三聯書店，2013 年 4 月），9 頁。

⁹ 同註五，124 頁。

(三) 明清藝術困境

中國繪畫由唐宋傳承到明清，受到當代風氣、政治、品味潮流影響下，多數作品呈現「家家一峰，個個大癡」¹⁰的時代困境，作品往往圍繞在謹細工筆禽獸花卉，與文人山水與寫意筆墨範疇。俞劍華在論元朝山水畫時提到：

中國繪畫本以寫生為重，獨創為能，故傳移摹寫，認為畫家末事。歷觀六朝隋唐五代兩宋之諸大名家，雖亦互有師承，然莫不以造化為指歸，而獨創宗派……唐宋之時，成法尚少，名蹟亦鮮，作家無所臨仿，遂能一空依傍，卓然有以自立，其時亦無人提倡復古師古之論，作者競以自出機杼為高，故畫道之進步極速……元明清三朝畫家非不多，畫蹟非不夥，畫論非不汗牛充棟，但十九不出臨摹之範圍。¹¹

當然這裡的「十九不出臨摹之範圍」應該解讀為構圖內容或題材，彼此搬來搬去，抄來抄去。新作品無法跳脫舊習氣，成為一種制式的畫稿拼湊符號，重複堆疊的時代現象。

(四) 傳統筆墨基礎

高劍父起初習繪於居廉，奠定傳統的筆墨功夫，後拜伍德彝為師，接觸到許多藏品，並留下一些傳統山水的作品。我們所謂的藝術革命，係從藝術與人生的觀點上做起，並不是要從描繪方法上做起。所以我並不是要打倒古人，推翻古人，消滅古人。¹²因此，嶺南的求新與變的目的在於延續傳統。

嚴格來說，「畫稿」教學並不影響爾後的多元創作。因此臨摹「畫稿」目的，是建立駕馭毛筆能力與媒材認識的第一步，並非最終的藝術目的。透過習古，才能真正了解文人畫與西畫的差異。西方繪畫基礎教學，亦存在師長「示範」與學生「習作」的過程，這同等「畫稿」加「臨摹」功效。

¹⁰ 周積寅，《中國畫論輯要》（南京，江蘇美術出版，2005年7月），336頁。

¹¹ 俞劍華，《中國繪畫史》（台北市，臺灣商務印書館，1991年3月），6頁。

¹² 陳薌普，《高劍父的繪畫藝術》（台北市，台北市立美術館出版，1991年7月），124頁。

(五) 西方與日本的學習

高劍父隨旅居澳門的法國畫家麥拉，學習木炭素描，接受西方透視、光、色等技法教育。對三傑來說，無論是當時的，或百千年前的西方藝術，都是在中國本土未曾出現的新藝術，因為觀念不同，媒材不同，題材不同，表現也不同。

從清王朝(1636-1912)的時間切面來看，日本在十七至二十世紀初的繪畫，產生戲劇性的異變與成長。如尾形光琳(1658-1716)，伊藤若冲(1716-1800)，酒井抱一(1761-1829)，竹內栖鳳(1864-1942)，橫山大觀(1868-1958)，速水御舟(1894-1935)等名家，在視覺與議題上，充滿巧思與創意，發展出清代所沒有的作品。

吳恭瑞：高劍父於「1903 年至 1907 年初，兩次赴日學畫並進行革命活動，學過西洋畫、雕塑和日本畫，並加入白馬會、太平洋畫會等日本繪畫團體，受日本京都派畫家竹內栖鳳等人影響較深。」¹³這打開藝術眼界的兩次行程，借鏡、觀摩水墨繪畫在日本的多樣性，對三傑產生決定性的影響。三傑許多的作品，大量參考了日本的暈染形式與構圖，可以從日本畫冊中比對而出。在清一代，是沒有這樣的手法，亦非出自居巢(1811-1865)、居廉(1828-1904)。

表 3 日本藝術家作品舉例

¹³ 吳恭瑞，〈高劍父之改革理念初探〉，黃光男，《書畫藝術學刊》(臺北縣，國立台灣藝術大學，2006 年 11 月)，178 頁。

	
圖 7 橫山大觀作品〈雨霽〉。此作運用墨色深淺虛實，表現雨後山體水氣豐沛雲煙環繞之美。	圖 9 竹內栖鳳〈秋興〉。葉禽掩映構圖，對嶺南畫風影響很深。
	
圖 8 竹內栖鳳〈鴨雛〉。家常式的寫生構圖，平易親人，方盒的直線與雛鴨的曲線，帶入視覺上的協調。	

三、擎天藝術群在海島臺灣的傳承

(一) 臺灣藝術教育發展初期

在國民政府來臺前，臺灣早期藝術發展有兩個階段。第一階段為明清文人閨習風，第二階段為 1895 年至 1945 年的日府時期引進的日本東洋畫、膠彩畫與西洋水彩油畫課程時期。日府反日後，國民政府來臺，帶來大量的中國大陸文官與書畫家。

臺灣的教育制度，可以說是在日府時期的基礎中，慢慢建立起來的。經歷日府時期的臺灣師資因著地利之便，有留學日本，如林玉山、陳進等。民國時期的中國藝術家，有些將學習之路轉向法國，例如常玉、徐悲鴻、林風眠等。日府離台之後，日籍藝術教師也隨著離境。接下來就是兩門藝術師資聯合教學的新世代。東方繪畫方面例如國立臺灣師範大學的水墨教師林玉山(1907-2004)與黃君璧(1898-1991)，分屬兩種不同的教學體系。中國文化大學則有孫家勤(1930-2010)、黃磊生(1928-2011)、歐豪年(1935-)等，國立臺灣藝術專科學校有張大千(1899-1983)、傅狷夫(1910-2007)、陳丹誠(1919-2009)、胡念祖(1927-2019)、李奇茂

(1925-2019)等，還有在台中的膠彩畫家林之助(1917-2008)等。

(二) 臺灣教育體制與升學現況

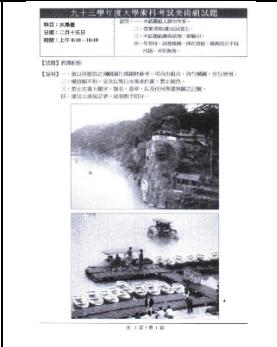
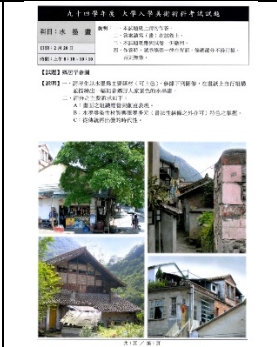
一個時代的風格轉變，除了時空環境因素，進階的因素，應該是教育制度與教學內容的改變。

隨著帝王政治與科舉制度的結束，士大夫與院體之界線，也隨之瓦解。公辦學校的廣設，提供多元師資的課程，只跟一位老師的閉門教學觀念，也逐漸退場。新世代教育制度引入西方的架構，從國小、國中、高中、大學到研究所，分級、分科、分系、分院，讓知識學習更有效率。在書畫入學生的前端基礎練習，也加入西方石膏像素描與靜物水彩科目，素描與水彩也是考科之一。

筆者於 1990-1991 之際以高三畢業生的身分參與了大學與國立藝專的術科聯招，1994 年參加文大美術系國畫組的插班考，水墨考試方式剛好都不一樣。1991 的大學聯考，水墨考科名稱為「國畫」，考題為古畫臨摹。1991 年國立藝專美術科國畫組，考題為一張簡單構圖稿，考生依照圖像結構，進行考題創作。1994 文化大學美術系國畫組插班考，考題為一首山水詩，依照其文意自由創作。

1990-2000 年就是教改實驗階段，對術科考題內容也進行了檢討，水墨考題開始進入實景照片寫生組合，擺脫背稿、臨稿的樣式。大考中心於 2003 年開始於試後於網站公佈各科考題，任何人可以自由瀏覽與下載。

表 4 大學術科考題水墨試題舉例

 圖 10 92 年大學術科水墨考題〈黃山迎客松〉。	 圖 11 93 年大學術科水墨考題〈碧潭船影〉。	 圖 12 94 年大學術科水墨考題〈鄉居早春影〉。	 圖 13 111 年大學術科水墨考題〈森境探幽〉。
--	---	---	--

2003 年的水墨試題內容為「黃山迎客松」(黑白圖片)，2004 年為碧潭景物組合(黑白圖片)，2005 年後試卷開始提供更清晰的彩色照片。臺灣的術科考，會預先準備不同題型，再經由抽籤決定該年考題，除了避免洩題與僵化教學，也希望讓不同的優質人才，都有脫穎而出的機會。

面對新型態的考題，就不能再用 20 年前的教法來因應，需要逐年微調。不同大學之間的教學方式與內容也不盡相同，有人選擇於國內外不同大學進修學士與碩博士，聽聽不同的見解與觀念，探索原本不熟悉的藝術圈，激盪不同的執行思維。

(三) 擎天藝術群的建立

歐豪年在 1970 年受聘中國文化學院美術系專任教授，1983 年受聘為美術系系主任，將嶺南繪畫精神與藝術風格，透過系統化的學院課程編排，傳承於海島臺灣。中國文化大學校本部位於陽明山，擎天崗為學校附近的風景名勝，假借「擎天」之名所成立的「擎天藝術群」，集結中國文化大學美術系歷屆畢業生，有志於書畫藝術創作的學子們，於中華民國 82 年 12 月由歐豪年教授所輔導成立。歐豪年特作一首五言詩以勉勵：「藝術千秋事，薪火古今傳，斯文方待振，為許志擎天。」也期許成員們能在書畫傳承上，如中流砥柱般，繼續奮鬥。幾年來藝術群成員有離開也有新進，目前有 27 位：王寶貴、白宗仁、古耀華、李俊輝、李婉慧、吳恭瑞、宋瑞和、何正良、巫素貞、林涵葦、林進忠、林錦濤(現任會長)、邱定夫、涂璨琳、張忠明、張祐禎、陳永模、陳牧雨、陳厚誠、郭祐麟、黃中泰、楊企霞、趙文雄、廖鴻興、蔡介騰、鄭月妹、劉友慶(依姓氏筆畫順序)。彼此年齡差距 30 餘年，跨越臺灣教改的舊制與新制與海內外不同院校，可謂將高劍父《我的現代國畫觀》精神，完美的執行。

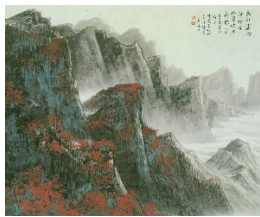
圖 14 邱定夫〈元陽氤氳伴山家〉 學經歷，新竹師範、中國文化大學美術系學士，服務於中央研究院嶺南美術館、中國文化大學、臺灣師範大學。作品呈現梯田山水之美。	圖 15 陳永模〈浴後小憩〉。 學經歷，中國文化大學美術系學士，服務於東海大學、中國文化大學、華岡藝校。人物藍衣成為畫面結構之趣。	圖 16 宋瑞和〈翠松樓猿〉 96×192cm 2011。 學經歷，中國文化大學美術系學士、碩士，服務於中央研究院嶺南美術館、國立國父紀念館美術研習。猿猴與松的文化語意象徵君子。	圖 17 何正良〈乾坤大器〉 194x148cm 2005。 學經歷，中國文化大學美術系學士，服務於復興商工。以飛天雙龍與地上建築表達乾坤之氣。

藝術群成員雖皆為歐豪年門生，就學於文化大學大學部或研究所。其中多人學經歷不只有文化大學，還有國立臺灣藝術大學(國立藝專)、國立臺灣師範大學、國立清華大學、國立臺北科技大學、國立雲林科技大學、嘉義師範、新竹師範、日本國立筑波大學、日本大東文化大學、北京中國藝術研究、美國威斯康辛麥迪遜大學、美國芳邦大學等，展現不同教育思想融合與積極外拓的學習精神。不限於繪畫層面，成員中也有書法與篆刻領域的專業。

圖 18 陳牧雨〈京都平等院〉 59x85cm 2011。 學經歷，中國文化大學美術系學士，服務於中國文化大學推廣教育部。此作以寫生手法表現，色墨掩映，建築平穩，筆墨紮實。	圖 19 趙文雄〈野柳遊蹤〉 120x240cm 2006。 學經歷，中國文化大學美術系學士、國立臺灣師範大學美術研究所碩士，服務於中華教育文化經貿促進總會副秘書長、復興商工學務主任美術科專任教師。此作表現野柳一帶蕈狀岩骷髏岩的地質特色。

			
圖 20 林進忠〈褒忠義雲〉69x67cm 2013。 學經歷，嘉義師範學校普師科、國立臺灣藝專美術科、中國文化大學學士，日本國立筑波大學藝術學碩士，服務單位，於國立臺灣藝術大學。此件作品以拓染處理天空，裂白自然如陽光穿透，構思大膽，筆墨精煉。	圖 21 林錦濤〈王船祭〉136X69cm。 學經歷，國立藝專、中國文化大學學士、國立臺灣藝術大學造型藝術研究所碩士，日本大東文化大學中國書道學博士，服務單位，國立臺灣藝術大學。此件作品表現燒王船祭活動，火活靈動，精采絕倫。	圖 22 涂臻琳〈村晨喧喧〉140x69cm 2008。 學經歷，國立藝專、中國文化大學學士、國立臺灣藝術大學造型藝術研究所碩士。服務單位，國立臺灣藝術大學。臺灣火雞繪畫第一人。	圖 23 蔡介騰〈山之漫舞〉68x68cm 2019。 學經歷，國立藝專、中國文化大學碩士、國立臺灣藝術大學書畫系博士。服務於聯合大學、新竹教育大學、國立臺灣師範大學。此件作品山形結構似人似杖，似手似枝，如山之漫舞。

			
圖 24 白宗仁〈夜泊〉137x68cm 2019。 中國文化大學美術系學士、美國芳邦藝術碩士，北京中國藝術研究院美術學博士，服務於亞東技術學院設計系。此作以自動性技法表現山體之渾厚。	圖 25 劉有慶〈煙波雲林〉180x180cm 2022。 學經歷，國立台灣藝術大學造型藝術研究所碩士，服務於大成國中。此作表現山嵐依山體而上下游動的美景。	圖 26 王寶貴〈芭蕉〉157x44cm 1995。 學經歷，中國文化大學美術系學士、巴黎八大藝術學院從學。此作為傳統花鳥的構成法。	圖 27 張忠明〈天馨〉162x53.5cm。 學經歷，中國文化大學美術系碩士、服務於高雄餐飲學院。此作帶有素描插畫風格的水墨人物畫。

			
圖 28 李俊輝〈秋山紅葉〉1998。 學經歷，中國文化大學美術系學士、國立臺灣師範大學美術系研究所結業。服務於泰北高中。此作為傳統山水作品。	圖 29 郭祐麟〈雙鹿〉64x85cm 1993。 學經歷，中國文化大學美術系學士、雲林科技大學文化資產保護研究所碩士。服務於國立歷史博物館研究人員。此作帶有想像空間的變形山水作品。	圖 30 巫素貞〈用行捨藏〉135x67cm 2005。 學經歷，中國文化大學美術系學士、碩士。服務於東吳大學、嶺東技術學院。此作為藉物寓意之作。	圖 31 李婉慧〈富貴〉74.5x48cm。 學經歷，中國文化大學美術系學士、碩士、台北科技大學設計研究所博士。服務於中國文化大學。此作為藉物寓意之作。

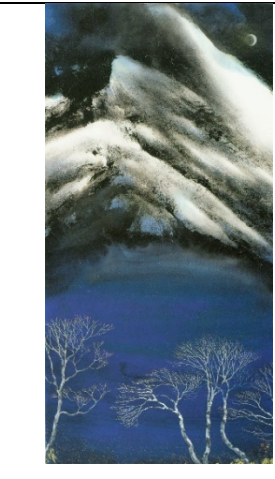
		
圖 32 黃中泰〈溪山湮雨〉134x68cm 2022。 學經歷，中國文化大學美術系學士、碩士。服務於中正紀念堂水墨人物班及走獸班。此作以臺灣原住民為表現。	圖 33 古耀華〈居之安〉篆刻 2022。 學經歷，國立清華大學中國語文學系學士、中國文化大學藝術研究所碩士。服務於新北市立安康高中、中國文化大學美術學系。此作巧將文字與圖像，進行線性與面性的融合。	圖 34 廖鴻興〈熱心〉136.5x68.5cm 2010。 學經歷，中國文化大學美術系學士、碩士。服務於朝陽科技大學視覺傳達設計系。此作以景襯人。



圖 35 鄭月妹〈迴〉科技水墨系列。學經歷，中國文化大學美術系學士、國立臺灣師範大學、美國威斯康辛麥迪遜大學藝術創作、理論、教育三碩士。服務於美國威斯康辛麥迪遜大學、美國芬蘭大學國際藝術與設計學院、東海大學美術系、逢甲大學建築專業學院。作品結合水墨與影像，以科技數位互動裝置展示。

筆者於 2020 年加入藝術群參與四次聯展，提出四種不同系列作品參展，有哥德式建築系列、圖層系列、眾舟系列與自畫像系列。〈清水修道院〉(圖 43)，為運用嶺南山水濕染手法結合西方哥德式建築結構，表現高遠、深遠的空間穿透。置入群雁飛越，暗示時間的穿越與歷史的記憶。圖層系列〈圖層海岸線〉(圖 42)靈感來自沙灘的堆積物，如同記憶層層堆疊。取用筆者各漁港所見之物，以超現實水平構圖來表現。眾舟系列〈天玄地黃〉(圖 42)為以眾船為符號，比興詮釋天地人的關係。

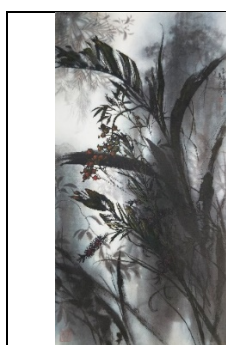


圖 36 吳恭瑞〈曙影〉136x69cm 2021。學經歷，中國文化大學學士、國立臺灣師範大學美術系碩士、國立臺灣藝術大學書畫系博士。服務於臺灣藝術大學書畫藝術學系、臺灣師範大學美術系、華梵大學美術與文創學系。以光暈法處理空間，手法獨樹一格。



圖 37 楊企霞〈靜觀〉90x57cm 2018 (2000 年新加入) 學經歷，中國文化大學學士、國立臺灣藝術大學書畫系碩士、博士。服務於國立臺灣藝術大學書畫系、玄奘大學視覺傳達學系、台北海洋科技大學視覺傳達設計系。以超現實異空間，展示山水獨特面貌。



圖 38 林函葦〈虎寶包 Value〉50x50cm 2021。(2000 年新加入) 學經歷，中國文化大學學士、碩士。服務於法藍瓷 Franz 景德廠彩繪部副理、法藍瓷台北總公司研發部-釉下彩繪。以虎之形夾入漢堡，傳達生態保育的重要。

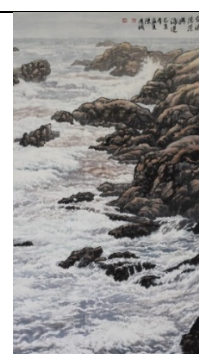
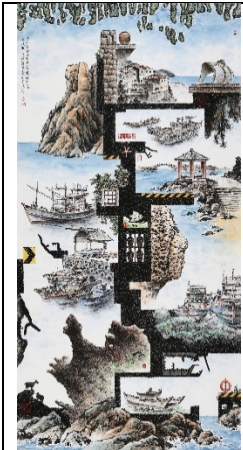
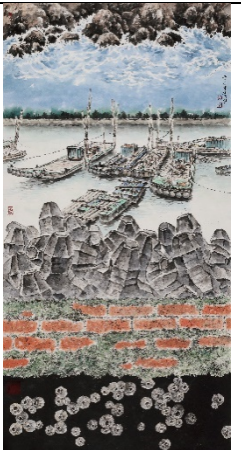
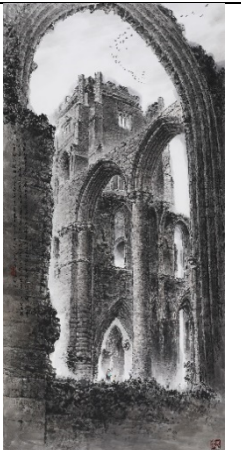


圖 39 陳厚誠〈白浪茫茫與海連〉98x54cm 2019 (2000 年新加入) 學經歷，中國文化大學學士、碩士。服務於國立中正大學清江學習中心、救國團嘉義學習中心、民雄文化基金會山水畫教師。以傳統山水手法，表現浪濤之美。

			
圖 40 張祐禎〈自畫像〉180x90cm 2022。	圖 41 張祐禎〈天玄地黃〉180x90cm 2012。	圖 42 張祐禎〈圖層海岸線〉140x70cm 2021。	圖 43 張祐禎〈清水修道院〉180x90cm 2008。
張祐禎學經歷，國立藝專、中國文化大學美術系學士、國立臺灣藝術大學碩士、博士。服務於國立臺灣藝術大學書畫系(現任)、國立臺灣戲曲學院、崇右影音大學。			

自畫像系列(圖 40)，參用碼頭防坡堤與地圖俯視的結構，拆解筆者在不同時間、地點的田調資料內容，重新建構而成。以物喻己，是為自畫像的概念。

中國繪畫，經歷唐朝二百八十餘年，吸收外來文化，發揮獨創的精神，承先啟後，致宋代人才輩出，名家蔚起，法備而藝精。元以後，畫家多重師承，且以臨摹為能事，師古人之跡，而不師古人之心，流風所及，終於造成了明清衰微的局勢。¹⁴

我們可以看到，唐時期「吸收外來文化」，成為推動宋代藝術的振興的催化劑。這與藝術群「跨校而學」的意義相同，並對自我進行反思與線索擴張。學習不單只是閱讀或記憶，最重要的是當自己處於於不同教育環境，需要調適自己來適應，修正原有的思維慣性後，燃點過多的路線方位與創意藍圖。

(四) 寫生觀的執行與題材的擴充

在特有的東方哲學與文人雅趣的背景下，山水題材總是令人嚮往與迷人的，

¹⁴ 王禮溥，《嶺南畫派》(台北市，藝術圖書公司，1986年8月)，5頁。

有著可居可遊的精神導向。但是，就創作題材來說，山水畫，絕不是水墨繪畫的全部。無論在作品上或理念上，成就一個屬於自己的視覺符號或理論架構，是許多創作者追求的藝術人生目標，而寫生，正是脫離畫稿開創自我的第一步。高劍父在〈我的現代繪畫觀〉一文中，對這些制式的題材，就進行了批判：

全新的國畫題材，是有限定只寫中國人，中國景物的。眼光要放大一些，要寫各國人，各國景物……我的風景畫中，常常配上西裝的人物，與飛機、火車、汽車、輪船、電杆等的科學化的物體。¹⁵

石濤名言「搜盡奇峰打草稿也」¹⁶的關鍵字在於「奇」，指收集記錄不尋常的、怪異的、少有的景色，進行草稿記錄輔助創作。石濤在此雖然以「峰」字說明其研究範圍，但其精神是無限於主題的。荊浩於太行山洪谷登神鎮山，見古松「皮老蒼蘚，翔鱗乘空，蟠虬之勢，欲附雲漢……因驚其異，遍而賞之。明日，攜筆覆就寫之，凡樹萬本，方如其真。」¹⁷這裡荊浩用了「異」字，說明寫生的動機，在學找不一樣的景，與石濤的「奇」字有相同的概念。高行健說：

「新」如果不找到獨特的造形手段和藝術表現，這「新」只能是一番空話。

18

因此，藝術群近 29 年來的成長，在媒材上有實驗，在題材與造型上有擴充，在展示規劃上也接納當代新思維。除了筆墨之外也有拓染技法、自動性技法、膠彩重彩與聲光影音裝置。人物畫有典籍名士，也有臺灣原住民。走獸作品有大獅的兇猛，也有可愛的雲豹。議題上除了詠景與造境的天地大美，也有親情、環保、內省、異域與超現實的性靈探究。取材範圍有山水人物、漁港漁

¹⁵ 高劍父，《我的現代繪畫觀》，嶺南畫派研究室編，《嶺南畫派研究》（廣東省，嶺南美術出版社，1987 年 1 月第一版），17 頁。

¹⁶ 石濤，《苦瓜和尚畫語錄》，俞崑，《中國畫論類編》（台北，華正書局，2003 年 10 月二刷），153 頁。

¹⁷ 五代後梁 荊浩，《筆法記》，周積寅，《中國畫論輯要》（南京，江蘇美術出版社，2005 年 7 月），88 頁。

¹⁸ 高行健，《另一種美學》（台北市，聯經出版事業有限公司，2001 年 1 月），6 頁。

船，村舍木屋、都會高樓，道觀寺廟與哥德式建築等。成員們皆在藝術創作與教育領域持續奉獻與前進，甚至彼此之間還有師生關係。多位已經擺脫嶺南既有符號，同時具備創作、理論、策展與藝術行政能力。

(五) 個性展現與時俱進

每個人都有不同的個性，即使成長在同一家庭的雙胞胎，個性也會不同，若能有效的將藝術性與個性結合，可以增添藝術不同面貌。第二個就是與時俱進，或今稱藝術當代化。如高劍父所言，「而且感到時代之車輪不斷地發動著、旋轉著。今日改革了，不久就會陳舊了，又有新方法、新理論了，那時又從而革之、創之，實在永遠地革命，永遠地創作，才永遠地進步。」¹⁹三傑身處時代距今已經有半世紀以上，新興藝術觀與作品，正不斷湧現。

與時俱進或者當代化的概念，是希望拉近藝術與社會、觀眾的距離。當代新興議題有環保、科技與人性、多元文化、情緒、壓力等，近期又多了療癒、同婚、疫情與反戰等內容。不過，有些人總是懷古念舊的，喜歡舊文化，對新議題感受不深。強迫他拋棄那些傳統的經典，也違背了「個性化」的精神理念。因此我把個性擺在前面，與時俱進擺在後。直到今天，傳統藝術仍然相當活躍，還延續著，並有挪用經典的二創。

傳承，到底是技法、形式，還是觀念、精神，我想兩者皆是。藝術群有嶺南的筆墨，也有嶺南的精神，可以傳承嶺南的山，也可以回歸自我，展示屬於自己的山。從 2020 年後的幾場聯展可見彼此作品都不太一樣，甚至落差極大，藝術群已經脫離「血統純正」的意識形態，也無門戶之見。成員彼此之間充分發揮自我，不一味追求當代之新，也不武斷排斥傳統經典之美，讓傳統與當代，在藝術群中，可以自在舒展，呈現多元與包容的雅量。

¹⁹ 高劍父，《我的現代繪畫觀》，嶺南畫派研究室編，《嶺南畫派研究》（廣東省，嶺南美術出版社，1987 年 1 月第一版），19 頁。

(六) 嶺南畫派的派系問題

三傑仙逝之後已經一世紀，在傳承第三、四代之後，在世的藝術家中，誰可代表嶺南並擁有絕對的話語權，也存在著意見分歧。在網路訊息便捷的今日，可以從網路上搜尋到在北京、廣東與香港、澳門地區，都有嶺南畫派的相關展覽活動，還有「後嶺南」的詞彙出現。兩岸各地三、四代成員，不少以嶺南之名或傳人為號召，自立派系。於文大美術系傳承嶺南師資還有黃磊生(1928-2011)，歐豪年的門生當中，也有自立書畫團體，或未加入擎天藝術群。

嶺南精神從三傑開始，在各路各派傳承一世紀後，其實也重現明清藝壇陳陳相因的羊群效應，難脫尊師的山水花鳥題材與構圖形式。陳繼春提到澳門：

澳門的嶺南畫派第三代的成員多不囿於門派，師古而不泥古且旁獵各家……澳門的中國畫此時在題材上是以花鳥畫和山水畫為主，而從事中國畫創作的又很大程度受到嶺南畫派的影響，這緣於高劍父和司徒奇(1907—1997)長時間地留居於澳門，使該派的影響甚深，要將風格扭轉過來，非一下子能辦到……直到 21 世紀初，嶺南畫派在澳門的中國畫中仍佔著主流的位置，這一局面要到學院派的出現和成長才有所改變。²⁰

雖言師古而不泥古，旁獵各家，然題材仍為花鳥與山水畫為主。並說，唯有學院派的出現，才有成長與改變的可能。我想，是因為在學院教學體制內，不同師資各有專長，可以學習到不同的課程，而「擎天藝術群」的定位是「有志於書畫藝術創作的學子們」，不是為了複刻嶺南、打印風格，正好符合這樣的客觀條件，並有顯著成果，是我引為參照的主因。

四、結論

綜合以上的分析，可知藝術團體的名稱，只是個表象，是個觀念宣告，或者師承淵源，最終還是要回歸於作品。城市要繁榮，交通要便利，教育要興旺，心胸要敞開，開放式的學習態度，是嶺南畫派成立與延續的重要關鍵。海島臺灣四

²⁰ 陳繼春，《澳門與嶺南畫派》(香港，三聯書店，2013 年 4 月)，118-121 頁。

面環海，交通四通八達，進出往來便利暢通，對藝術的擴充學習，有絕對的優勢，這也是讓臺灣藝術可以多元發展的重要條件，當然，擎天藝術群只是其中的一部分，還有許多優秀的藝文團體。

藝術圈如同大自然的生態圈，不宜把寒帶的植物強移到熱帶，也不宜將海洋生物強丟入淡水。外國的藝術觀，有其生成的背景，在學習的過程必須謹慎思考與取用，不是全盤接納。另一種論點認為創作是不需要主題的，其實主題不見的是實質之物，他可以是一個觀念、一個中介或者詞彙，也可以是一個方向或者範圍。而「不需要」的概念，難免已經劃地自限，有意識地排除其他的可能性。

寫生是脫離師稿的第一步，當代的寫生活動很多，有些已經流於形式與社交表演，只找習慣的角度，套用習慣的構圖與用色。辛辛苦苦跑了十個地方寫生，畫出十張同樣構圖的作品，不如好好在一個地方，找出十種不一樣的構圖。

新藝術、舊藝術，一樣好，平面繪畫、立體裝置，可共存。在無法中求法，在有法中離法。水墨可以不照著西方規則走過幾千年，表示還有路可走。

就創作的立場來說，無論是留學西方或日本，都是對學習有幫助的。若能在學習異地的優點之後，能創作出海外與當代國內沒有的作品，則十分可貴。因為，拼湊老師畫稿，跟拼湊西方、複製日本，都是抄襲。在資訊便捷的今日，所有的抄襲，都可以被比對而出。源自中國的水墨畫，既然在日本可以走出第二種面貌，也表示可以有第三種、第四種以上的可能性。就好像原色中的藍色加黃色會出現綠色一樣。證明藝術，不是一個流派、一個時代、一門論述或者一特定區域，就能夠決定一切。作品像老師、像西方、像日本，不如像自己好。

參考文獻

- 王禮溥《嶺南畫派》，臺北市，藝術圖書公司，1986年8月。
- 江祖望《水墨畫與臺灣美學》，臺北，臺北利氏學社，2004年7月。
- 何恭上《趙少昂畫集》，臺北市，藝術圖書公司，1994年1月。

- 周積寅《中國畫論輯要》，南京，江蘇美術出版社，2005 年 7 月。
- 俞崑《中國畫論類編》，臺北，華正書局，2003 年 10 月。
- 俞劍華《中國繪畫史》，臺北市，臺灣商務印書館，1991 年 3 月。
- 高行健《另一種美學》，臺北市，聯經出版事業有限公司，2001 年 1 月。
- 陳奇祿《明清時代臺灣書畫》，臺北，行政院文化建設委員會，1984 年 5 月。
- 陳傳席《六朝畫論研究》，中和市，臺灣學生書局，1999 年 9 月。
- 陳繼春《澳門與嶺南畫派》，香港，三聯書店，2013 年 4 月。
- 黃光男《書畫藝術學刊》，臺北縣，國立臺灣藝術大學，2006 年 11 月。
- 劉奇俊《中國歷代畫派新論》，臺北，藝術家出版社，2001 年 3 月。
- 潘禧《豪邁·幽遠·歐豪年》，臺北，藝術家出版社，2013 年 11 月。
- 蔡星儀《高劍父》，石家莊，河北教育出版社，2002 年 3 月。
- 蕭瓊瑞《觀看與思維》，臺中，臺灣省立美術館，1995 年 9 月。
- 嶺南畫派研究室編《嶺南畫派研究》，廣東省，嶺南美術出版社，1987 年 1 月。