

# 中原文化的凸显与转向

## ——20 世纪六七十年代的台湾美术创作

陈明

20 世纪 70 年代是台湾政治社会发生重大转变的年代。1970 年，日本争夺钓鱼岛的归属问题促使留美学生和岛内民众爆发“保卫钓鱼岛运动”。1971 年，中华人民共和国在联合国合法席位恢复以及紧接着的尼克松访华等重大事件在台湾岛内掀起轩然大波。在 20 世纪 70 年代，一股从文学发端的乡土运动在台湾岛内迅速展开，乡土运动的主将是知识分子，出于对美国等西方社会的失望和台湾前途的担忧，他们从对西方社会的批判逐渐转向对本乡本土的关注。正在此时发生的“乡土文学论战”正好被这股思想运动所利用，于是乡土主义潮流从诗歌、小说向艺术领域蔓延，继而推动整个台湾地区的乡土运动热潮。在乡土主义运动中，美术成为其中十分重要的一部分，传统美术特别是民间美术被挖掘出来。但是，在整个乡土运动中，现代主义艺术思潮并没有彻底消退，并且从 70 年代末开始成为八九十年代艺术的先声。与五六十年代的现代主义艺术的单一不同，七八十年代的现代主义艺术在形式上十分多元，除了抽象绘画之外，装置艺术、行为艺术等后来在台湾艺术界大放异彩的新型艺术形式大多出现了。在“政治解严”之后，以装置艺术和行为艺术为代表的当代美术成为批判政治、社会的最重要形式，它们对社会、历史、政治的反思和批判在 80 年代末到 90 年代中期达到高潮。

### 一、文化传统的挖掘与乡土运动的形成

社会文化环境的变化是促使 20 世纪七八十年代台湾美术运动产生的重要原因。从 20 世纪 60 年代末开始，中美关系开始发生巨变，美国为在全球范围内抗衡苏联，开始谋求与中国大陆改善关系。随着中美关系的改善以及中国在联合国合法席位的恢复，“台湾当局的‘外交’战线全面崩溃。台湾当局不得不承认被逐出联合国是‘迁台以来的最大挫折’。几乎在一夜之间，有 20 多个国家与台湾断交转而承认中华人民共和国”<sup>1</sup>。这种巨变让高度依赖美国的台湾当局倍感失落，而台湾各界也为美国的“背叛”愤怒不已。

1971 年，保卫钓鱼岛的运动也在台湾展开，这是台湾人民与日本所进行的保卫中国领土的斗争。台湾当局尽管反对美国把钓鱼岛交给日本，但行动上软弱无力，不敢表达强硬的立场，直到 1971 年 4 月才发表声明，批评美国政府将钓鱼岛交给日本政府。1971 年 6 月 17 日，美、日仍然不顾中国人民的强烈反对，签订《归还冲绳协定》，把钓鱼岛等岛屿交给日本。尽管台湾当局再次重申，钓鱼列岛主权为中国所有，不承认美日《归还冲绳协定》，但又担心得罪美国和日本，进而失去美国的军事支持，所以并没有采取何有效措施维护国家的主权和领土完整。台湾当局的软弱，引起了广大台湾民众的强烈不满和义愤，从而在台湾岛内掀起了声势浩大的“保钓运动”。“保钓运动”虽然未能阻止当局的软弱表现，但在一定程

<sup>1</sup> 李蓓蓓. 台港澳史稿[M], 上海: 华东师大出版社 2003: 131.

度上激发了台湾人民的保卫钓鱼岛的热情。同时，台湾民众也意识到当局的无能与软弱，因此“看清了国际强权政治的本质，产生了强烈的民族意识”，这种民族意识为新一波文化运动的出现做了精神上的铺垫。这种对本土文化的重新认识和挖掘尽管源自于政治危机带来的冲击，但同时也说明，文化传统一直扎根于台湾，并未因艺术潮流的转向而消失。

20世纪70年代国际形势的巨大变化迫使台湾当局改变策略以应对危机，这其中，最能影响文化环境的是“本土化”政策，所谓“本土化”政策就是“在国民党一党专政的基础上，适当放宽对台湾地方势力的限制，吸收台籍人士进入统治系统，特别是进入中上层党政权力机构，以缓解省籍矛盾，以利于‘扎根台湾’，巩固统治”<sup>2</sup>。在对外关系江河日下，国际上空前孤立的情形下，台湾当局为稳固统治迫不得已这样做。另一个原因是，随着70年代随着经济的发展和私人资本的快速扩张，社会结构在70年代以后也发生变化，一批新兴的中产阶级崛起，他们有着良好的教育，多数了解西方的社会和文化，渴望本民族能在世界上获得尊重的地位。而70年代的一系列重大挫折，激发了他们的民族主义思潮，“除了对以往‘西方观点’产生质疑外，也孕育出相当程度‘认同本土’的社会关怀，以认同台湾为基础的‘乡土意识’因而萌生。学术界的反省与觉醒，在1972年渐渐形成一种‘乡土意识’的共识，并扩散到文艺圈”。<sup>3</sup>正如高信疆在1973年7月号的《龙族诗刊评论专号》上所说的：“年轻的一代已经警悟到面对现实，接近社会与民族背景的重要。年轻人愈来愈相信，假如我们不爱这块生我、育我的土地，不去认识它，并为它流血流汗辛勤耕耘的话，我们将成为历史上一群最可悲、也最没有面目、没有责任的人。”可以说，关怀乡土，认识乡土、歌颂和描绘乡土，是70年代台湾知识分子逐渐达成的共识，而这种共识又汇聚成改变文化环境的力量。

20世纪70年代兴起的乡土运动首先体现在文学上。1972年，台湾的文学界出现了“现代诗”的论战，1977年又发生“乡土文学论战”。“现代诗论战”的根源是台湾诗坛20世纪60年代倡导西方现代主义导致的结果，60年代产生的以超现实为名，疏离现实、与时代脱节的现象，在20世纪70年代受到严厉的批判。这股现代诗的变革与回归热流，经由对“战斗文艺”的反叛，对现代派西化横向移植的批判，对超现实主义的批判，最终建立起现实主义、扎根现实的本土观。台湾学者向阳在《七〇年代现代诗风潮试论》一文中所列举的七〇年代现代诗之五大特色：“一、反身传统，重建民族诗风；二、回馈社会，关怀现实生活；三、拥抱大地，肯认本土意识；四、尊重世俗，反映大众心声；五、崇尚自由，鼓励多元思想。”<sup>4</sup>“乡土文学论战”开始于1977年四五月间，《仙人掌》、《中国论坛》等杂志先后刊出若干讨论乡土文学的文章以及尉天聪主编的《当前的社会与当前的文学》专栏。其中有银正雄的《坟地里哪来的钟声》一文，该文针对黄春明、王拓等的小说，指称1971年后的乡土文学有“逐渐变质的倾向”，指责后者把文学变成表达仇恨、憎恶等意识的工具，而没有了纯真朴实的“乡土”精神。王拓的《是现实主义文学，不是“乡土文学”》、《二十世纪台湾文学发展的动向》等文却明确提出文学要“正确地反映社会内部矛盾，和民众心中

<sup>2</sup>李蓓蓓. 台港澳史稿[M], 上海: 华东师大出版社, 2003: 147.

<sup>3</sup>倪再沁. 台湾美术论衡[M], 台北, 艺术家出版社, 2007: 25.

<sup>4</sup>参见冯慧瑛整理: 七〇年代台湾现代诗的发展[M], 1998年《台湾文学史》课程的报告, 未出版.

的悲喜”、“文学运动必须能发展为一种社会运动，或与社会运动相结合”，有效地发挥其社会改良功能。这些针锋相对的观点形成了乡土文学论战的第一次正面交锋。从1977年8月间彭歌《不谈人性，何有文学》等在《联合报》上发表开始，论战在该年的8月进入第二阶段。规模急剧扩大，争论更加激烈复杂，范围越来越广。经过这场论战，写实技法或现实主义成为表达乡土情怀的法宝，现代主义则成为众矢之的。紧随文学开展运动的是台湾音乐和美术。在音乐上，从1975年杨弦举办“现代民谣创作演唱会”以及陶晓清策划的“中国现代民歌”开始，经过校园和知识份子的推动，兴起一股回归乡土的民歌创作演唱风潮，取代了20世纪60年代西化的流行乐坛，使台湾的流行音乐进入乡土和校园民谣的时期。

接着，乡土运动在其他艺术领域也如火如荼地开展起来。比如强调“跳中国人的舞”的云门舞集、子弟戏、皮影戏、李天禄、陈达、小西园、兰陵剧坊等等。在美术领域，对乡土文物和民间艺术的研究和描绘被画家们重新拾起。在20世纪70年代，画家纷纷从城市走到乡下，挖掘出大量的乡土题材，非学院出身的艺术家，则更被赋予地方民俗艺术天才的光环，而日据时期的艺术家也在“寻根”的风潮中重新获得重视。在美术创作上，乡土运动时期的特点十分明显。首先，以台湾本乡本土的题材为主，抒发对包括大陆在内的乡土的热爱和怀念。其次，以写实手法为主，体现出现实主义的绘画思想。第三，挖掘了一批民间绘画素材和画师。在这一时期中，最具代表性的画家是席德进，他是从大陆来的外省移民，从事现代艺术创作的时间很长。然而在1966年回到台湾后，他重新体会到中国传统文化的价值，看到了传统文化在都市化过程中不断消逝的恶果，极力维护传统文化艺术，可谓20世纪70年代乡土美术的先驱者，他的观念不仅对美术界，甚至对于台湾的建筑界也有影响。在以席德进为首的艺术家的推动下，70年代的乡土美术开始了一段如火如荼的发展历程。

不过，必须认识到，70年代发端的“乡土运动”不仅包含着对台湾乡土的依恋，还蕴藏着对大陆故土的怀恋与期盼。这与20世纪90年代出现的“本土化运动”有极大的不同。而且，70年代的“乡土思潮”并非仅仅包含对故土的思念和“怀旧伤感”的描述，“在岛内外的背景的刺激下，一些文学的政治意识则明显加强。部分激进的左翼知识分子在当时无法直接参政的情况下，便选择乡土文学作为其政治‘表达’的喉舌。”<sup>5</sup>这是70年代中期“乡土文学论战”的一大诱因。但是，美术上的“乡土运动”，还停留在对乡土的怀念和描绘上，并没有乡土文学论战中出现的政治因素。如果说与过去不同的话，那么就是艺术形式的写实主义倾向越来越明显，因为既然是描绘乡土，面向大众，那么就必须采用普通民众看得懂的艺术形式，就不能再一味“为艺术而艺术”。

## 二、本土认同与写实主义画风的流行

### 1. 乡土意识与“乡土运动”

关于艺术上的乡土意识，可以追溯到日据时代，当时的日本殖民者为了控制台湾人民的思想，在文化上大力推行日式教育，极力阻碍中原文化的发展，造成中国传统文化万马齐

---

<sup>5</sup> 王拓. 文学与社会正义, 中国现代文学的回顾[M], 香港纵横出版社: 1979: 256. 转引自杨匡汉. 中国文化中的台湾文学[M], 武汉: 长江文艺出版社, 2002: 131.

暗的状况。为了抵制日本殖民者的文化同化，台湾人民在以林献堂、蔡培火、蒋渭水为中心的“文化协会”领导下，多次开展社会运动，争取民主权利，保护和延续中国传统文化。在日据时代的台湾画家笔下，台湾风光和台湾人民的生活是其主要的题材，在参加“台展”和“府展”的作品中，描绘台湾自然风光和乡土人情的画作十分常见，孕育着台湾绘画的乡土意识。日据时代台湾绘画的“乡土意识”含有三个层面的含义：一、地理意识；二、独特意识；三、人文关怀意识。“台籍画家把亚热带蓬莱宝岛的风光与风土民情表现在创作中，所以日治以来透过第一代西画家甚至东洋画家的努力，台湾乡土意识的萌芽与茁壮已开展而出。”<sup>6</sup>台湾光复之后，仍有一大批画家以台湾的本乡本土为题材，创作了很多具有乡土风情的画作，从题材上来说，这也应属于乡土绘画。在光复初期的两三年内，大陆也有不少画家赴台居住创作，其中有不少是描绘台湾人的，比如朱鸣冈的《台湾生活组画》（1946-1947年）、黄荣灿的《恐怖的检查——二二八事件》（1947年）、王麦秆的《挑鸭的台湾妇人》（1947年）、戴铁郎的《台湾农村木刻版画》（1948年）、陈庭诗的《青菜车》（1947年）等。

这些作品以写实的笔法，勾勒出光复后台湾社会的而真实状况，充满人文主义关怀的精神。当然，台籍画家的乡土题材创作更丰富，数量也更多。比如陈澄波的嘉义风景、杨三郎的大稻埕风景、郭柏川的台南景色、李泽藩的新竹风光、蓝荫鼎的竹林人家、李梅树的三峡风景、廖继春的孔庙系列、郭雪湖的圆山景象、林之助的台中柳川、刘启祥的高雄风景、颜水龙的原住民生活以及洪瑞麟的矿工和林玉山的牛等。杨英风的雕塑以写实为主，题材也大多描绘台湾人的现实生活，如《丰收》（1951年）、《骤雨》（1953年）、《后台》（1952年）等。席德进的作品《卖鹅者》（1956年）、《闲坐》（1957年）、《西门町一角》（1957年）以及郑善禧的《小摊》（1967年）、《春耕》（1967年）也是充满乡土气息的绘画。从此可知，在20世纪70年代兴起的乡土运动在绘画上实际已经具有十分深厚的基础，就技巧和风格而言，乡土美术其实并没有取得多少突破和进展，其精神上的价值或许更为值得重视。

## 2. 超级写实绘画与“印象派”风的兴起

1971年2月，《雄狮美术》创刊，在创刊号上发表了一篇介绍怀斯的文章《美国怀乡写实主义大师——魏斯》，作者是主编何政广。作为一个写实主义画家，怀斯的艺术还算不上大师级的，但在70年代的台湾却被看成是“怀乡写实大师”，其中意味不言而喻。怀斯的作品细腻而抒情，描绘的是美国乡村风光，在70年代的这股乡土主义的潮流下，恰恰契合了台湾乡土运动的精神，因此，被冠上“怀乡写实大师”就是自然而然了。1972年，韩湘宁在《雄狮美术》上对纽约的超级写实主义绘画做了介绍，同年8月，谢里法的《论摄影走向绘画的路》也介绍了这一新的绘画形式。1974年，何耀宗又发表《今日的写实主义》，对超级写实绘画做了详细论述。另外，何政广又出版了《魏斯——美国怀乡写实大师》一书，并在《雄狮美术》第二期对怀斯再次做了以此详细的介绍。1975年，谢孝德也出版了《新写实主义》一书。1976年，黄志超在《雄狮美术》上发表《谈新写实艺术》。在这些大篇幅的介绍和宣传中，美国超级写实绘画和怀斯成为台湾乡土绘画追慕的艺术标杆，以乡土为题材，以写实为手段的作品大量出现了。

<sup>6</sup> 郑惠美. 台湾现代美术大系：乡土写实绘画[M]，台北：艺术家出版社，2004：13.

1975年，卓有瑞（1950-）在美国新闻处举办个展，展出了她的超级写实主义作品《香蕉连作》，这是较早具有代表性的台湾超级写实主义绘画作品。卓有瑞擅于把握描绘对象的细节，在她后来的系列作品如《台湾系列》、《西藏系列》中，阳光照耀下的老墙和墙根下摇曳的植物成为画面的主角，这些看似平常的景象，在画家的笔下，充满了女性的温情。曾经在期刊上介绍美国超级写实绘画的韩湘宁（1939-）本人也是一位超级写实画家。尽管他在1967年就远赴美国纽约，在美国创作了一大批超级写实主义风格的作品，如《新车集中场》（197年）、《纽约鸟瞰之二》（1975年）等。尽管远离台湾，但韩湘宁始终与岛内画界保持密切的联系，并不断把超级写实主义绘画的信息传回岛内。1979年，他回到台湾，作品的题材转向台湾人的生活，如《西门町》（1980年）。韩湘宁的作品总有一些朦胧的色彩，给人遥远、轻盈、幽静之感，充满了抒情的意味。赖武雄（1942-）的早期作品以水彩见长，如创作于1965年的《士林街景》、《林园忆旧》，创作于70年代的《台北新公园》（1974年）以及《观音山》（1978年）等，均是描绘乡土题材的。在80年代之后，赖武雄的人物作品增多，如《心事啥人知》（1983年）、《山中日记》（1985年）等，在90年代以后，他的绘画风格基本没有变化，主题也多以乡土为主，如《火炎山下的村落》（1996年）、《士林夜市》（1997年）等等。他的作品色彩明快，笔触坚强有力，十分简洁，没有多余的废笔，在台湾乡土绘画中独树一帜。韩舞麟（1947-）在1978年创作的《吊车》、《车站》是以城市建设为题材的作品，画面虽清冷空旷，但却充满了对乡土的眷念之情。在“乡土运动”时期描绘大量农村场景的黄铭哲（1948-）出身农家，在20世纪70年代的作品

《日出而作》（1976年）、《家园》（1976年）以梦幻般的笔调描绘农村宁静、温馨的生活场景，充满浪漫主义色彩。黄铭昌（1952-）的作品题材离不开他所成长的台湾，1977年创作的《九份石阶》、《汐止砖场》、《废墟》都是他熟悉的场景，因此，这些画作中所显现出来的情感也是深厚而韵味悠长的。1978年，他离开台湾前往法国巴黎求学，直到80年代初才回到台湾。黄铭昌在80年代仍然以超级写实主义的手法创作，《室内，镜子》系列（1980-1983）与《水稻田》系列（1989-1990）均是记录他对于生活环境或家乡感受的代表作。《室内，镜子》系列作品常以几何分割式的图式，色彩风格的方式来表现虚与实的空间变化，具有超现实主义的意味。《水稻田》系列采用的技法无疑也是典型的超级写实方法，但是这些描绘细腻，笔法繁复无比的作品却没有给人厌烦腻味之感，相反，观者可以从中得到一股浓浓的乡情。

超级写实绘画在20世纪70年代台湾画坛的兴起，并非只是因为怀斯的影响。对于这一代画家来说，技法只是次要的东西，而恰当地表现他们心中的那种乡土乡情才是重点，因此超级写实绘画技法只不过是一个适合的媒介，而对故乡的眷念才是驱动画家们创作的原动力。

与超级写实主义绘画不同的是，“印象派”画风在台湾的衍生和发展时间要早得多。在日据时代，西化的日本画家带给台湾画界的绘画观念正来自于在欧洲蓬勃发展的“印象派”绘画观，第一批留法的日本画家回国后，通过私人画室或者美术学校传播印象派，东京美术学校在1886年成立“西洋画科”后，这些“印象派”的日本画家得以通过这个著名的美术

学校将印象派绘画技法和观念传播开来。此时的台湾美术学子以考上东京美术学校为荣，自然把印象派绘画看做仰慕和学习的对象。日据时代的台湾画家一部分在台北师范接受日籍画家的训练，另一部分则直接到日本的美术学校或者私人画廊学习，根据王秀雄的研究，战前到日本留学的台湾学生几乎都以东京美术学校为第一目标。

“从1916年到1945年间，共有十人到该校就读，分别是刘锦堂、颜水龙、陈澄波、廖继春、陈植棋、何德来、郭柏川、李梅树、李石樵、廖德政。他们所学的主要是黑田清辉从巴黎带回的学院派与印象派折衷的‘印象主义学院派’，也就是日本人所称的‘外光派’。

台湾第一代画家除了入学东京美术学校，另有一批人像杨三郎、刘启祥等则进入私立美术学校。相较于东京美术学校的师资，私立美术学校的教师留学欧洲的年代较晚，其艺术风格则是比印象主义学院派前卫的后印象派和野兽派。”<sup>7</sup>

无论是哪种学校，西方印象派的影响都是最大的。台湾第一代油画家甚至被统称为“印象派”画家，他们在光复后大多成为美术院校的教师，有的即使没有进入学校当教师，也有很多学生，因此，毫不夸张地说，印象派绘画对于台湾油画界的影响是无可比拟的。从另一个方面来说，印象派风格的作品在描绘台湾的风土上也有十分独到的优势，如斑驳丰富的色彩，近似于写意的笔法，也十分适应创作台湾风土人情题材的作品。

在具有印象派风格的第二代画家，不少是生长于日据时代的，如张炳堂（1928-）、何肇衢（1931-）、王守英（1934-）、陈瑞福（1935-）。他们在20世纪70年代正值壮年，艺术创作也开始成熟。张炳堂生于台南，曾拜师在第一代油画家郭柏川的门下，还求教过陈澄波、林玉山、廖继春、颜水龙等人。张炳堂的早期作品是具象风格的，但其后经历了一段时间的现代派风格，1961年，他与杨景天、曾培尧、沈哲哉举办的四人展览即冠名以“现代绘画”。在70年代，张炳堂的绘画风格转回到印象派，但在色彩上又吸收了野兽派和中国民间传统的特点。有人认为：“张炳堂风格的成熟，和走出现代风潮、重返乡土运动有密切联系。”<sup>8</sup>张炳堂自己也认为，中国传统民俗中强烈的色彩适于表达他心目中南台湾的色调。张炳堂的作品充满南中国的情调：热烈、浓郁。他的画作题材几乎离不开庙宇、安平港、运河以及身边的花卉。红色在他的许多作品中成为主色调，如《赤崁楼》（1981年）、《安平的庙宇》（1987年）等。何肇衢的早期作品以写生为长，风格以具象为主，20世纪60年代之后也受到立体派及欧洲抽象表现主义的影响，在作品中使用了色彩分割的方法，注重和谐的美感，笔法潇洒。但是，在表现台湾风景的作品中，他所追求的丰富、明亮色调明显带着印象派的味道，如创作于1965年的《码头》、1966年的《九份》以及1982年的《鹿港》等。王守英早年一度探究抽象绘画，70年代之后也回复到写实风格上来，台湾的山山水水则是他创作的主要题材。他遵循了“外光派”的创作方式，在大自然中寻找创作素材，在追寻光的变化中得到满足。“从七十年代至今，王守英成为台湾第二代画家当中的田园画家典型。相较于居住都市而必须下乡写生的画家而言，他有更宽裕的时间和优厚的条件作风景画，也更能发现自然的美。”<sup>9</sup>1972年创作的《晚夏》色调浓郁热烈，在暖色的背景下，低头看花的

<sup>7</sup> 陈长华. 台湾现代美术大系·抒情印象绘画[M], 台北: 艺术家出版社, 2004: 13.

<sup>8</sup> 陈长华. 台湾现代美术大系·抒情印象绘画[M], 台北: 艺术家出版社, 2004: 55.

<sup>9</sup> 陈长华. 台湾现代美术大系·抒情印象绘画[M], 台北: 艺术家出版社, 2004: 89.

少女呈现出的表情给人安详之感，台湾独有的花卉与台湾女孩的纯洁容颜，构成一幅独到的乡土风情画作。在 90 年代之前，王守英的而作品大多以人物为主，但在 90 年代以后，他创作了大量描绘台湾景色的作品，如《阿里山》（1990 年）、《中山北路之二》（1995 年）等。陈瑞福的作品以渔民生活为主要题材，在他的创作生涯中，作品无外乎三个内容：海景，渔民生活，各种鱼类的写生。他终其一生在描绘台湾的海和台湾的渔民，如《港口的船》（1982 年）、《丰收》（1985 年）、《小琉球渔港》（1984 年）。

从艺术形式上来看，印象派风格的作品与超级写实作品都属写实绘画，两者并无质的区别。但是，在具体的艺术语言特别是色彩上，印象派风格的绘画显然更具有乡土的气息，其色彩的斑驳、明亮更接近台湾生活气候下的草木山川。

### 3. 素人绘画与雕塑

严格来说，素人绘画是最能体现台湾现代本土美术的艺术形式，素人绘画主要是指没有经过学院训练和老师指导的画家所创作的美术作品，这些作品包括绘画、雕塑等艺术形式。素人绘画或者雕塑最初源于当地土著在劳作、狩猎闲暇时的手工艺创作，比如位于太平洋畔的台湾东部岛屿兰屿上的达悟族人在工作之余，习惯以陶土捏出造型质朴有趣的人物和动物形象，再利用原始的坑烧法，烧制出一个个形象生动活泼的陶艺作品。这种在生产之余进行艺术创作的方式已经走过百余年，可看作素人艺术的源泉。最早在台湾本地引起广泛关注的素人艺术家是吴李玉哥（1901-1991），吴李玉哥从 1959 年开始创作，在 1960 年 3 月举办了第一个个展，当时她已经 61 岁了。20 世纪 70 年代最为引人瞩目的素人艺术家是洪通（1920-1987）。洪通生于台南县北门乡，50 岁之前还只是一个地道的农民，但是，从 1969 年之后，他开始拿起画笔作画，竟然成为 20 世纪七八十年代最为著名的素人画家。洪通的创作手段并不仅限于线描，还有水彩、水墨等，主要以道教乡土文化和神话故事以及现实生活为题材，洪通的作品细腻而质朴，不论是线条和色彩都给人清新有趣之感，这与经过训练的画家所创作的程式化作品截然不同。或许，这种不同给当时的台湾艺术界带来很多惊喜。洪通的名气在 1973 年 3 月的台北美国文化中心个展之后变得越来越大，不但媒体反映热烈，台湾岛内民众对于洪通的绘画也追捧不已。可贵的是，洪通在出名之后仍然保持着朴素的心态，并没有利用名气去卖画，反而回到农村继续创作，清贫的生活并没有发生改变。1986 年，他的妻子病逝，家境变得更加贫困，再加上积劳成疾，他也在第二年去世。

台湾 20 世纪七八十年代的素人绘画在洪通之后还有张李富（1905-）、李永沱（1921-）、周邱英薇（1919-）等，但在艺术成就上不如洪通。张李富和李永沱也于 1983 年在台北美国文化中心举办了素人绘画联展，但两者的风格截然不同，张李富的绘画充满童趣，色彩质朴艳丽，多以农村生活为题材；李永沱的绘画主要是油彩画，题材多为风景，似乎受到印象派的影响。周邱英薇的素人绘画作品接近洪通，在题材上和张李富十分相似，1987 年，她也在台北美国文化中心举办了个展。

客观地说，台湾素人绘画在 70 年代的兴起在很大程度上得益于正在此时风行全岛的本土艺术运动，政府的参与直接推动了这个运动的发展，台北美国文化中心是素人艺术的重要

推手，早期的素人艺术展览大多在此举办。1988年，台北大地画廊举办了“台湾第一届素人画家展览”，这可谓素人绘画发展的一个高峰。不过，必须指出的是，在政治情势的影响下的艺术运动中，不可避免地忽视了素人艺术本身的一些问题，比如素人绘画从技巧角度来说还很幼稚，在题材上也有雷同之嫌等等。就艺术水准而言，素人雕塑更显得突出一些。

较早的素人雕塑家是林渊（1913-1991），林渊生于南投县，农民出身，做过编织和木工活，1977年因一个偶然的的机会，他喜爱上了石雕。林渊的石雕作品主要以动物为题材，也包括一些人物头像，风格简朴、手法干脆利落，造型质朴简单但十分可爱有趣。1981年，林渊参观了洪通工作室，受其影响，石雕开始趋向平面化，石刻成为此后林渊作品的重心。除了石头之外，他还在纸、布、玻璃等其他材质上进行雕刻，创造出另一种别有风味的艺术风格。1984年，“牛耳石雕公园”收藏了他的上百件石雕作品，自此，林渊也成为台湾最为重要的素人艺术家。另一位具有代表性的艺术家是朱铭（1938-），严格说来，朱铭的雕刻艺术并非属于素人艺术，但是很多评论家还是把他的作品归于素人艺术。其理由有三：第一，朱铭出身农家，没有经过学院教育，十几岁时跟随一个木刻师傅学习木刻，30岁以后才出门拜师学习雕塑；第二，作品风格质朴，造型也有别于学院派的雕塑；第三，艺术思想来自民间艺术，所取题材也大都与中国民间传统相关。朱铭的雕塑作品有几个重要系列：“太极”系列、“乡土”系列、“人间”系列。“乡土”系列是最早的，在这个系列雕塑中，朱铭将民间的神像、观音、妈祖、关公转化为令人喜爱的质朴形象，将神与人的界限扫荡一空。“太极”系列是朱铭得以成名的系列作品，在这些作品中，朱铭将中国传统的太极与朴素的雕塑手法完美结合在一起，太极的刚柔相济、婀娜多姿与木头自然形成的造型融于一体，开创了一种原始的朴素之美。朱铭在1976年举办了自己第一个个展，此后逐渐奠定了台湾当代重要雕塑家的地位。

作为传统美术的一部分，素人艺术存在的意义并不仅仅在于为台湾美术提供了一种艺术形式，更重要的是其为台湾美术生态的平衡提供了一个无法忽略的元素，如果将台湾美术看做一个生态系统的话，那么，素人艺术就是这个生态系统中最原始也是最本来的成分。

### 三、 乡土运动中的现代性探索

台湾美术中的现代性探索从日据时代就已开始，但由于受到政治、社会环境变迁的影响，这种探索时断时续。但从思想上看，对于现代性的探讨却一直没有停止，这或表现为观念之争，或表现为创作风格之争。从创作上看，尽管在乡土运动大潮中写实性的艺术大行其道，但不能忽略的是，现代艺术的创作仍未间断，这些20世纪70年代的现代艺术虽然还很稚嫩，但却为八九十年代的前卫性艺术的迅速崛起打下了重要的基础。

一些在八九十年代风行的前卫艺术形式在70年代后期就开始出现了。最为典型的是“复合媒体艺术”，这是20世纪八九十年代装置艺术的雏形。早在60年代，“装置艺术”的词汇还未出现。但是，从材料和形式上看，复合媒体艺术已经初步形成了装置艺术的各种元素，如现成品的利用，空间的利用。复合媒体艺术展从60年代后期就已经开始，如1966年的“现代诗展”、“大台北画派1966秋展”，1967年的“UP展”“不定形画展”，



1968年的“黄郭苏展”，1967年至1970年的“图图画展”等。到了70年代，则有“画外画会”（1967-1971）、“南部现代美术会”、以及“70超级大展”等。特别是“70超级大展”，从艺术家创作的材料到空间的利用和布置，都十分近似于后来的装置艺术，因而尽管彼时并无装置艺术这个概念，但仍有一些艺评家称之为装置艺术。

“70超级大展”开幕于1970年5月。参展者都是画家，计有杨英风、侯平治、何恒雄、李锡奇、苏新田、李长俊、马凯照等八人。在这个展览上，这些艺术家大胆突破了过去的束缚，采用现成品的形式创制，在当时堪称惊天之作。马凯照的两件作品《遁不出密闭的佛龕》、《第五度空间》充分利用展厅的空间，前者是将一个人形分别贴在展厅的天花板和对应的地上，后者是用一个线由天花板悬到地上的玻璃镜上，而他的《无尽的空间》则利用镜子的相互照射来制造出无穷无尽的虚拟空间。苏新田的《内部艺术》与《触摸艺术》是用密闭的箱子来表现的，观者可以通过观看和触摸来体验箱子里的东西。李锡奇的《千只燃烧的蜡烛》将一千根燃烧着的蜡烛放在墙角，排列成数行，相似的是郭承丰的《排列汽水瓶》，他将几百个汽水瓶放置在x形的长桌上，整齐地排列起来。何恒雄将鱼的标本悬挂在空中，给人一种千鱼游动的感觉。李长俊和侯平治将现成的塑料管、木框做成了各种奇异的造型。关于“70超级大展”的具体资料现在已不多见，因此，当时参展作品的名称大都不可考，关于展览的评论也语焉不详，只有少数报纸上的短评，且评价亦不高。<sup>10</sup>尽管如此，这个展览对于台湾装置艺术的意义之大也是不言而喻的，就是在国际上，这个展览也是较早的装置性艺术展览之一，而在80年代初出现的装置艺术展，在形式上也未能超越这个展览。

现代艺术的探索在水墨和版画上也有所体现。实际上，乡土运动给台湾水墨画提供了十分有利的发展环境，但这主要体现在以乡土为题材，以传统笔墨为技法的水墨作品上。在水墨上进行现代主义探索在70年代还是不太为人所关注。除了萧勤、刘国松等人的现代水墨探索外，还有一些水墨画家也做了自己的探索。这其中以赵春翔（1910-1990）、顾炳星（1941-）、罗青（1948-）等人为代表。赵春翔在1958年也远赴欧洲留学，受到抽象主义绘画的影响，开始在画面上探索抽象主义风格。在60年代，赵春翔尝试过一段时期的“同心圆”符号系列，除了太极图像外，也加入了自创的雏鸟、蜡烛等符号。他坚持用宣纸和中国笔墨作画，因为他认为油画“没有我们宣纸留下来那么自然、那么可爱，这个可爱对我个人来说是很贴切的。”<sup>11</sup>正是基于对中国传统纸墨的这种认识，赵春翔坚持在宣纸上探索各种现代主义的可能性。创作于1972年至1977年间的《阴阳：生命之源》呈现出黑白灰与构成相结合的韵味，这幅作品利用中国古老的哲学思想来思索世界存在的原因和动力，“除了表现出东方思想中阴阳两极的观念外，同时也表达出传统与现代的对立。”<sup>12</sup>

顾炳星也曾留学西班牙等欧洲国家，他的作品充满冷抽象的意味，在设计般的构图中表现出华贵、绚烂的感情，具有音乐般的节奏感。在20世纪70年代，顾炳星的表现手法

<sup>10</sup> 据郭少宗《重看70超级大展的拓荒精神》说：当时的评价有“不把道德当回事”之语，《艺术家》1985年125期，第157-158页

<sup>11</sup> 曾肃良，台湾现代美术大系·意象构成水墨[M]，台北，艺术家出版社，2004：19。选自约翰·克拉克在1984年对赵春翔的访谈。

<sup>12</sup> 曾肃良，台湾现代美术大系·意象构成水墨[M]，台北：艺术家出版社，2004：21。

受到毕加索和卢奥的影响。在画面结构上倾向于立体派，在色彩上倾向于野兽派。但是这并不意味着他的水墨画只有西方现代艺术的趣味，相反，在他的很多作品中，东方的意蕴显得更为明显。罗青 1969 年毕业于辅仁大学外文系，1971 年至 1973 年在美国华盛顿大学学习比较文学，应该说，他在绘画上的成就得益于其早期的传统绘画学习。在他 13 岁的时候，他就拜溥心畲为师学习中国画，后又长期研习水墨。到美国读书后，看到很多近代中国画大家的作品，对于中国传统绘画有了更为深刻的认识。他认为，水墨画不一定非要走抽象的道路，而是应该从中国的语言和文字系统入手，寻找两者之间的关系并将之表现在画面上。较为典型的如创作于 1970 年的《忆》，在黑色的底子上浮出报纸的拼贴，其上又有中国远古文字符号。画家希望通过现代文字与古代文字的对比，表达出两者穿越历史尘埃的联系。

台湾六七十年代的版画在现代主义的探索上也受到西方艺术的影响。其中重要的版画家如廖修平（1936-）很早就到欧洲留学。1966 年，他返回台湾，在省立博物馆举办个展，展出了《七爷八爷》、《双喜》、《门神》等作品，从题材上看，这些作品十分传统，但在手法上却是十分新颖的。1973 年，廖修平再次回到台湾省内，在台湾师大等学校开设课程，带动了版画的现代技法探索热潮。1974 年，廖修平的十位学生组成“十青年版画会”，对台湾现代版画的推动起到了很好的推动作用。他擅长现代版画金属中的蚀刻彩色印制技法，喜爱将鲜艳的色彩和写实的造型完美结合在一起。廖修平的版画充满强烈的对比，他常以鲜艳的纯色做背景，在上面放置符号化的图案，给人强烈的视觉冲击的同时引发思索。《生活》创作于 1974 年，在红色的背景下，代表着男女的黑色符号，镶嵌在正中的黄色方框内，具有光影的变化效果。廖修平“的创作一直以东方哲理思维为基础，撷取生活周遭或民间事物为题材，使用简化的符号或具象的象征物作为视觉语汇，形式上喜用对称式的构图和金、银、红、黑为代表中国的色彩来配置画面。”<sup>13</sup>尽管其后的创作技法发生了不少变化，但单纯、强烈、宁静、祥和的风格始终没有改变。另一个重要的版画家谢里法（1938-）在 1971 年回到台湾，将他在美国学习的绢印法和照相并用的技法带回岛内，引起了省内版画家的好奇，许多版画家学习了这种技法。与廖修平不同，谢里法的作品大多以现代社会为主，技法上则吸收了照相术，这在其《纽约生活》系列中均可见到。创作于 1971 年的《无题》以城市大厦、时装以及火车为元素，通过叠印的方式展现出来，在色调上，这件作品显得十分稳重，但在构图上却重满动感，颇有波普艺术的味道。

应该说，在 20 世纪六七十年代的乡土运动中，台湾雕塑在现代性上的探索相对来说是较弱的。但这并不意味着这个艺术门类的消沉。不过，事实也不可否认：在乡土运动中以写实为己任的雕塑界，抽象性的雕塑创作显得尤为孤独。实际上，抽象雕塑在 80 年代才得到较快发展，但在六七十年代，也出现了一些优秀的作品。高灿兴（1945-）在六七十年代就将焊接技术运用到雕塑创作上来，《万年长青》是他的一个重要尝试，他将焊接和分裂成植物的形状，然后装接到大理石的底座上，锈迹斑斑的铁与光滑的石头形成材质上的对比，底座的整体与主干部分的破碎形成视觉上的对比。张子隆（1947-）力求利用雕塑寻求空间，

---

<sup>13</sup> 林雪卿，台湾现代美术大系·复合形态版画[M]，台北：艺术家出版社，2004：28.

他从自然中寻找素材，或者人，或者物，然后截取其中一部分，加以抽象化，造成一种看似抽象又有具象感的效果。《依》创作于 1977 年，看似一个抽象形态，但仔细看来又似乎是一对恋人相拥在一起。黎志文（1949-）的抽象雕塑引用了东方的抽象意象，他的很多作品是将中国文字立体化，将文字的含义放大，形成一种独特有趣的雕塑风格。《王》的外形由汉字“王”而来，作者将王的含义用可视的形象加以放大，“透过文化理解可以认知的文字图形，经过创作类型的转换后，具体的意义流失，抽象性的视觉内容获得塑造。”<sup>14</sup>

主流之外的现代艺术探索，也反映出台湾 20 世纪六七十年代美术发展的特点，这似乎也是百年来台湾美术发展特点，即，在主流之外的艺术形式从来没有真正被压抑住。曾经在五六十年代风行一时的现代主义艺术在六七十年代的衰落，并没有妨碍它在八九十年代的重新崛起。

---

<sup>14</sup>江衍畴. 台湾现代美术大系：抽象构成雕塑卷[M]，台北：艺术家出版社，2004：79-80.