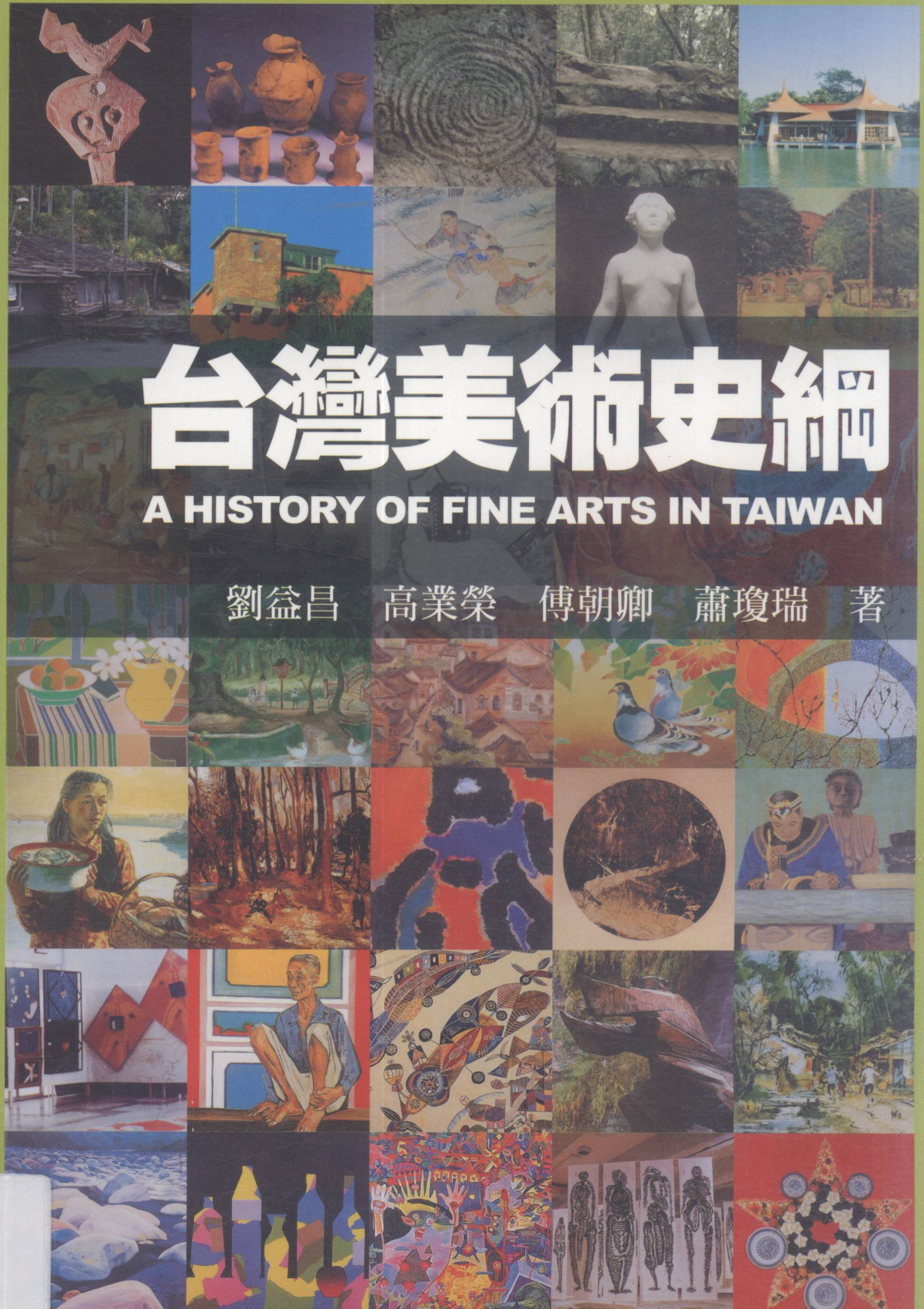




台灣美術史綱

A HISTORY OF FINE ARTS IN TAIWAN

劉益昌 高業榮 傅朝卿 蕭瓊瑞 著

台灣美術史綱

A HISTORY OF FINE ARTS IN TAIWAN

劉益昌・高業榮・傅朝卿・蕭瓊瑞／著

指導贊助：行政院文化建設委員會

編輯出版：藝術家出版社

國家圖書館出版品預行編目資料

台灣美術史綱／劉益昌等撰文

--初版--台北市：藝術家2007.11

536面；17×24公分

ISBN 978-986-7034-72-4(平裝)

1.美術史 2.台灣

909.33

96021855

台灣美術史綱

劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞／著

 行政院文化建設委員會 指導贊助
Council for Cultural Affairs, Executive Yuan

發行人 何政廣

主編 王庭玖

總審定 陳奇祿

審查委員 陳奇祿、劉文三、莊伯和、李乾朗、林會承、王秀雄、林惺嶽、
何懷碩、顏娟英、黃才郎、林曼麗、倪再沁、何政廣

執行編輯 謝汝萱、王雅玲

出版者 藝術家出版社

台北市重慶南路一段147號6樓

電話：(02) 2371-9692～3／傳真：(02) 2331-7096

郵政劃撥：01044798 藝術家雜誌社帳戶

總經銷 時報文化出版企業股份有限公司

台北縣中和市連城路134巷16號

電話：(02) 2306-6842

郵政劃撥：00176200 帳戶

南部區域代理 台南市西門路一段223巷10弄26號

電話：(06) 261-7268／傳真：(06) 263-7698

美術編輯 李宜芳

製版印刷 欣佑彩色製版印刷股份有限公司

修訂本／2009年3月

定價／新台幣650元

ISBN 978-986-7034-72-4 (平裝)

法律顧問 蕭雄淋

版權所有，未經許可禁止翻印或轉載

行政院新聞局出版事業登記證局版台業字第1749號

總 審 定：陳奇祿

審查委員：陳奇祿

劉文三

莊伯和

李乾朗

林會承

王秀雄

林惺嶽

何懷碩

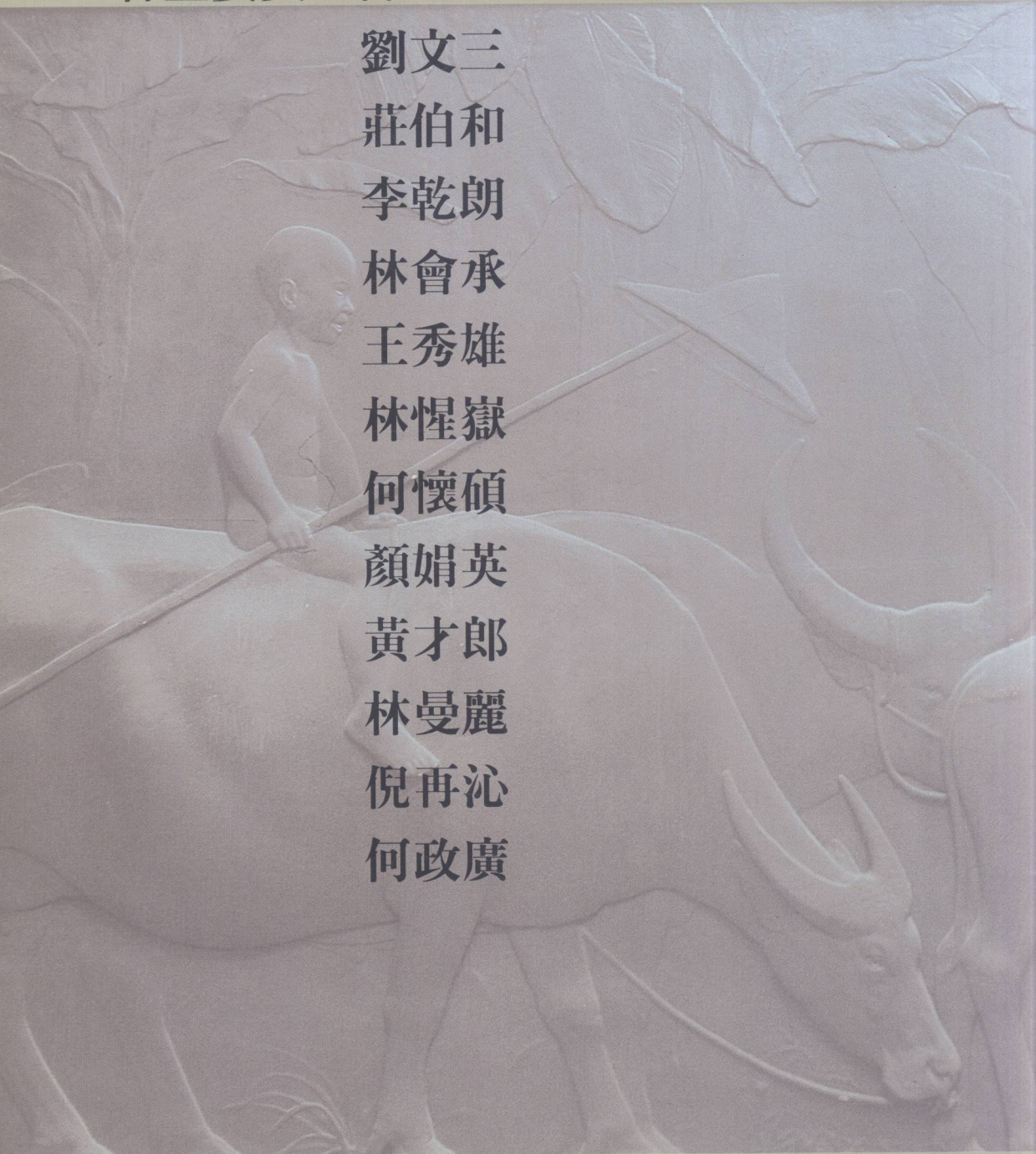
顏娟英

黃才郎

林曼麗

倪再沁

何政廣



目錄

Contents

001	序	疏通歷史的長河
002	第一節	在寂靜的穹蒼下
005	第二節	從林本源庭園到台陽美協
010	第三節	從現代主義的氾濫到鄉土運動的反擊
012	第四節	跨世紀的回顧與前瞻
017	導論	
027	第一章	史前時期的美感
028	第一節	實用與藝術之間
029	第二節	史前文化史概要
052	第三節	文化遺物的藝術表現
058	第四節	遺跡的藝術表現
063	第五節	傳承與變遷
069	第二章	原住民藝術
070	第一節	原住民源流
075	第二節	身體裝飾
078	第三節	飾物與服裝
088	第四節	建築與雕刻
106	第五節	編器、陶藝與其他工藝
117	第三章	近代歷史圖像與建築
118	第一節	版畫形式的歷史圖像
129	第二節	西式建築的引入
133	第四章	漢人文化的建立
134	第一節	明清時期的文人書畫
152	第二節	明清時期的民間工藝
191	第三節	明清時期的台灣傳統建築
202	第四節	史料中的台灣風情
221	第五章	殖民體制與新美術運動
222	第一節	異族入主下的漢人傳統
235	第二節	新美術運動的搖籃——台北師範
241	第三節	東美、帝展與台展
265	第四節	官展之外——個展、畫會與回歸「祖國」
277	第五節	日治時期的台灣建築

293	第六章 戰後初期的文化盛況與挫折
294	第一節 社會寫實風格的乍現
302	第二節 二二八事件的文化影響
305	第七章 戒嚴體制與新傳統的建立
306	第一節 台灣省全省美展的成立
330	第二節 台陽美展的延續
336	第三節 師範體系的美術教育
357	第八章 新藝術的萌芽與現代繪畫運動的展開
358	第一節 新藝術運動與紀元美術會、南美會
369	第二節 東方、五月與現代繪畫運動
390	第三節 藝術論述與現代水墨
406	第四節 現代主義與現代建築
415	第九章 現實回歸下的複合藝術
416	第一節 現代設計與普普風潮
422	第二節 「劇場」與複合藝術
427	第十章 外交困境中的鄉土寫實風潮
430	第一節 來自民間藝術的反思
437	第二節 魏斯風潮與超寫實主義
443	第三節 「前輩畫家」的發掘與再詮釋
455	第四節 鄉土建築與古蹟維護
461	第十一章 美術館時代的來臨與解嚴開放
462	第一節 低限、材質與裝置
469	第二節 陶藝熱潮與國際版畫展
481	第三節 雕塑公園與公共藝術
491	第四節 後現代建築
495	第十二章 當代議題與多元表現
496	第一節 新生代藝術的突顯
512	第二節 本土意識的論爭
515	第三節 兩性議題的反思
519	第四節 都市美學與公共藝術
525	後記 一兼論台灣美術史研究

序

／林惺嶽

疏通歷史的長河

「歷史」這一個字，在中國文化裏，有著極其深遠的意義。它不僅是過去事件的記錄，更是後人對前人的評價與反思。在漫長的歷史長河中，我們看到了無數的興衰盛敗，也看到了無數的仁人志士為理想而奮鬥。歷史是一面鏡子，讓我們能夠從中吸取教訓，避免重蹈覆轍。同時，歷史也是一種力量，它能夠激發我們的民族自豪感和自信心，讓我們在面對未來的挑戰時，能夠有足夠的勇氣和力量去克服困難。在本書中，我們將以一種全新的視角，來重新審視中國歷史。我們將從民間的角度出發，去挖掘那些被官方歷史所忽略的細節和故事。我們相信，只有這樣，我們才能真正地了解歷史，並從中獲得啟迪。

本書的內容，是經過作者多年深入研究和廣泛採集而來的。在寫作過程中，作者參考了大量的文獻資料，並對許多歷史事件進行了深入的考證。本書力求做到客觀、公正、真實，不偏不倚地呈現歷史的真相。同時，本書也注重對歷史事件的分析和評價，力求揭示歷史事件的內在邏輯和意義。希望本書能夠成為讀者了解中國歷史的一扇窗口，也希望能對中國歷史的研究產生一定的推動作用。

一九一九年，也就是中國大陸爆發五四運動的那一年，日本成立了帝國美術院主辦官方美術大展，簡稱帝展。帝展成立的第二年（一九二〇年），一位來自台北的樸素青年雕刻家黃土水，提出了以原住民為題材的〔山童吹笛〕參加競逐，結果榮獲入選。消息傳出頓時轟動了台灣全島。不啻給島內屈居二等國民的青年帶來了震撼性的鼓舞。

最難得的是，黃土水啟蒙於本土的民間宗教藝術，首次入選帝展的作品也是取材於本土原住民。而其嘔心瀝血的最後遺作—〔南國〕，也是以最足象徵台灣農耕社會的水牛群像為主題，流露出黃土水濃烈草根性的創作人格特質。另外，黃土水在留日深造時，僅觀摩一位義大利大理石雕刻家的技法，即自請模特兒嘗試大理石的人像雕作，費時三年功夫，而雕創出了具有大匠之風的〔甘露水〕。並以此作再度入選了帝展，如此的敏感及鬥志，足以點出台灣人民潛藏著極為優異的美術創造天賦。

然而這位光芒四射的天才及其藝術所投射的啟發性意義，卻未隨著時空運轉，經由承先啟後的文化機制而順利傳遞開來，反而歷經橫逆，而渡過了一大段隱晦黯淡的歲月。

在大戰後，黃土水的〔南國〕及〔甘露水〕淪入陰靈。陳列於公會堂（今中山堂）的〔南國〕是浮雕，不佔立體空間，題材也較無爭議，得以在荒亂中逃過一劫。收藏於教育會館中的〔甘露水〕，則在該館改為台灣省臨時省議會館時，遭到進駐者棄置，理由是裸體雕刻有傷風化，〔甘露水〕從此失

蹤，至今不得重見天日。

一直到鄉土運動洗禮後的八十年代，〔南國〕才被行政院文建會翻模複製，公開展示在美術館。但〔甘露水〕仍然未能與台灣人民見面。同時經過長期的荒廢，有關黃土水的文獻及資料也零碎不堪，遺留的作品更是稀稀落落，加起來僅約三十件左右，以致進行展覽及整理研究都遭到了困難。一九九二年，藝術家出版社推出了《台灣美術全集》時，本應居第一集登場的黃土水，卻無奈的落後為第十九集方得面世。

黃土水及其藝術的落難不是孤立的個案。其他類似的人物可以舉出如林獻堂、莫那魯道、林呈祿、林茂生、蔣渭水、林秋梧、陳炳、賴和、蔡阿信、張維賢、王井泉……等等一大串名單來，他們都曾長期塵封在歷史陰暗的角落。我們可以在一九九三年台美文化交流基金會舉辦的「台灣近代史顯影」中，窺探到多少傑出人物，隨著台灣命運之坎坷，而備受壓抑與扭曲。如果我們再通過這些逐漸出土的人物，再往前探索到更深更廣更深的時空，會恍然發覺貫穿幾百年、幾千年，甚至上萬年的台灣歷史長河中，橫梗著多少斷層及荒蕪，從一再被發掘的史前遺址到解嚴後始漸公開的政治檔案，正等待著我們去尋根探源，去拓荒整理。

第一節 在寂靜的穹蒼下

台灣的歷史命運，導因於其特殊的地理位置，台灣坐落在亞洲大陸的東南沿海，東向浩蕩太平洋，北經琉球銜接日本，南望菲律

賓的呂宋島。在十六世紀末以至十七世紀初，其地理位置的重要性，逐漸在海權貿易競爭交織中凸顯出來。斯時，台灣的地位正處在荷蘭船航向日本，中國船航向菲律賓，日本船航向南洋，以及西班牙船沿著黑潮從墨西哥駛向菲律賓的航道上。居於如此重要的海運線交織點上，合乎邏輯的注定台灣先後被上述強權先後入主統治的命運。

一六二四年，荷蘭人在台南登陸，進而驅逐了盤踞北部的西班牙人。此來自萬哩外的歐洲強權之佔領台灣，除了經營成海上的貿易據點以外，更具開創性的意義，是把台灣帶進了有文字記載的歷史里程。

接下去晚明鄭成功及清廷先後治理台灣二百多年，引來大陸拓荒移民潮，移入漢文化並開墾出趨於完善的農耕社會。

到了十八世紀末，日本西化成功一躍為東亞海上強權，在一八九五年擊敗清廷而佔有了台灣。日據政府為提高殖民統治台灣的效率，進行一序列科學實用的調查，不期而然的把台灣的歷史推向史前史領域。

一九〇六年～七年，日本來台專家栗野傳之丞及宮村榮一，先後發現了台北芝山岩遺址及圓山遺址，而開啓了台灣考古遺址及史前史的研究。其後島居龍藏、伊能嘉矩、森丑之助、金關丈夫、移川子之藏、鹿野忠雄、國分直一、岡田謙等專家們相繼投入發掘研究。一九二八年台北帝國大學成立，乃水到渠成的設置了土俗人種學研究室、語言學研究室、醫學部等啓導了一批台灣新秀宋文薰、劉武雄、劉茂源、張耀錡等，共同針對遺址、田野工作記錄等史前史資料，進行

考古、體質、語言、歌謠、文獻的調查研究，從戰前一直延續到戰後，已大致梳理出追溯到冰河時期的台灣歷史長河脈絡。使我們可以假設出從遠古洪荒以至十七世紀進入文字歷史的文化層次序列圖像。

大約五萬年前，也就是冰河期的晚期，台灣與亞洲大陸相連，使華南一帶的動物得遷移過來。二萬年前左右，在台灣出現了以簡單石質的尖器、利器、砍器、石片器，從事採集、狩獵、漁撈為生的人類，分佈在台灣東部、恆春半島及西海岸中北部，形成了最早的長濱文化及網形文化。一直延續到五千年前左右才告消失，是為舊石器時代的晚期。往後移入了南島語系族群，他們的生活型態從新石器時代早期，歷經新石器時代中期、晚期一直到金屬器時代的文化系列演變，依已出土的遺址，可依序為大坌坑文化，圓山文化早期，汎塘埔文化、牛罵頭文化、牛稠子文化、東海岸繩紋紅陶文化、芝山岩文化、圓山文化晚期、植物園文化、土地公山系統文化、營埔文化、大湖文化、鳳鼻頭文化、卑南文化、花崗山文化、麒麟文化、十三行文化、二本松系統、谷關系統、番園系統、大邱園文化、崁頂文化、蔦松文化、比鼻烏系統、北葉文化、龜山文化、靜浦文化等等這些以代表性遺址為命名的文化層序，留下了大量遺物（包括人工遺物、生態遺物、遺跡），而遺留這些文化遺層物的族群，可以說是現在所稱原住民（包括平埔族及高山族）的祖先。這些生活在台灣島上長達七千年左右的族群，遍佈在山上及沿海平原，屬於沿海平原一帶的族群，能夠觀測

天象、氣候及潮流，他們是善於航海的民族，於是大約在五、六千年前左右，由台灣開始向東、西、南、等方面擴散，遍及菲律賓、婆羅洲、印尼、馬來西亞、中南半島，甚至達到太平洋及印度洋的領域。形成了北起台灣，南至紐西蘭，東到南美洲西岸復活島，西達非洲東岸的馬達加斯加島的遼闊領域。

留在台灣島上的南島語系族群，實際上包括阿美、泰雅、排灣、布農、魯凱、卑南、達悟（雅美）、曹、賽夏及邵等高山族，以及西拉雅、凱達卡蘭、噶瑪蘭、巴則海、道卡斯、雷朗、巴布拉、貓霧慄、安雅等平埔族。這些分佈在高山、平原、島嶼的原住民，則在一千年前左右進入生活文化穩定發展的階段。一直到十七世紀台灣島浮現在海權爭霸戰的世界地圖上，島上的南島語系族群，才面臨了強悍的外來族群文化的衝擊與掠奪。依照原住民的觀點，（註一）島上的南島語系族群從此失去了悠遊自在的自主地位，而步上了數百年來充滿悲劇色彩的流離歷史。

從十七世紀至日本佔領為止，是第一階段的流離，原住民被迫從肥沃的平原撤退到深山叢林。

從戰後到五十年代國民政府實施「保護政策」為止，原住民被隔離在漢人大社會之外，而停滯了原住民社會的現代化發展，是為第二階段。

自五十年代以後工業化發展至今是為第三階段，資本經濟透入山地經濟，原住民在市場經濟的誘導及逼迫下，不得不又大規模向

平地社會及都市叢林遷移及流離。

在此長達三百多年的「撤退」又「回流」中，本居平原地帶的平埔族受到外來文化衝擊最大，使其傳統社會文化在不斷的抗拒與認同中，趨於消失。

其餘分佈於中央山脈一線及以東的高山族原住民，也漸沒落至黃昏族群的悲哀。其生存空間及社會結構之備受壓抑，也連帶波及了文化藝術的存續。

在上述「撤退」及「回流」的悲難中，原住民藝術的生機也一再受到重挫。第一次重挫是日據政府征服性的山地政策所造成，嚴重的破壞了原住民階層有序的社會結構及自給自足的經濟型態，使其原本藝術創作賴以發展的傳統環境趨於崩解。到了戰後，美國文化介入山地，雖然帶來了衛生及醫療的濟助，但基督教傳播的強烈排他性則瓦解了原住民的傳統信仰，也就摧毀了支持其藝術想像的精神力量。再接再厲，工業化資本主義的滲透，導致原住民的藝術逐漸受制於市場經濟的操控，也根本改變了有藝術才華的原住民在其傳統社會中的角色及功能。

另外，強力施加的具有文化歧視性的「德政」，亦值得商榷，例如改革蘭嶼雅美族的木柱屋及丁字褲的想法及做法，均會對蘭嶼的文化及藝術帶來負面的影響。

總之，當一個部落社會的頭目權威、人際倫理、神靈崇拜及自立自在的生活方式遭到擊潰以後，原住民自發性的藝術創作泉源也就趨於枯竭。

如今平權時代來臨，多元性文化並行的趨勢下，原住民的文化藝術應受尊重已成普遍

共識，而原住民本身的自覺亦發出重振「部落社會」及「獵人文化」的呼聲。雖然能否克服現實的殘酷並不樂觀，但文化的反省對所有族群都是必要的。

處於台灣人民當家做主的民主化里程，驀然回首，我們實在遺漏及荒廢了太多太多的歷史文化遺產。從歷史長河中寂靜沉澱了幾千年的史前文化遺物，到當今原住民藝術，都是屬於原始藝術的範疇，而原始藝術已成當代藝術修史工作絕不能忽視的一環。

在一八七九年西班牙奧塔米拉史前洞窟被發現以後，世人對遠古冰河時期穴居人的藝術表現之生動，極為震驚，同時延伸考察到現存部落社會的土著藝術如非洲、大洋洲、澳洲等土人的藝術，竟與史前藝術呈現共通連貫的特質，皆能在簡單工具及異於科學的觀察中，透現簡化的想像，誇張的手法，及裝飾性的構思，來表現造形藝術的魅力。這些初民造形藝術的特質，對當代藝術演變的實質啓發影響力正與日俱增。也促使美術史的整理研究擴大視野，不但接納了土著藝術，也進而深入延及到史前的地質學領域。

因此，無論從本土化或國際化考量，台灣美術建史工作，必須嚴肅認真面對本土的史前遺物及原住民的文物，設法將沉寂幾千年的本土原始藝術適當的安置在即將建立的台灣美術史架構之中，以貫穿成源遠流長的脈絡。這就得求助中央研究院、台大文學院及省立博物館及其他民間機構的成績，尤其是原住民的藝術，如建築雕飾、生活器皿及其他日常用具等造形美術，以及遍佈各部落族群的紡織、刺繡、衣服、飾物等之工藝美

術，也主要保存於上述三大學術機構之中，整理研究的範圍可以上溯到西班牙及荷蘭據台時期，甚至包括早期歐美來台探險家所蒐集收存的資料。

從官方到民間有關原始藝術的蒐集、整理、研究、百年來並沒有中斷，但以台灣美術建史工程為主軸來編納整理及論述，尚未開始，這是當前刻不容緩的工作。

第二節 從林本源庭園到台陽美協

大陸東南沿海漢人較具規模移民台灣，是在荷蘭據台時代，主要是被召募前來開墾農地，生產稻米及甘蔗。由於備受荷蘭當局剝削而苦不堪言，終日只圖溫飽，既無餘暇也無餘力從事藝文。

鄭成功在大陸軍事失利，退而驅逐荷蘭人據守台灣，實施屯田擴大農耕兼行對外貿易，以將台灣經營為徐圖中原的基地，帶來了第二波移民潮，許多反清的明末遺老臣民紛紛由大陸渡海來歸，其中不乏飽學之士，給予化外之地注入了中原文風。

二十三年後，清廷擊敗鄭氏政權，為了防範台灣的反清力量復燃，「勵行移民三禁」多方限制大陸漢人渡台。惟陷於水深火熱的大陸沿海居民，仍不顧禁令，冒險犯難前仆後繼的湧入台灣，造成人口遽增拓荒迅速。清廷審時度勢，乃在一七六〇年取消攜家帶眷來台的禁令，更吸引了大量蜂湧而至的移民，在披荊斬棘下，農耕拓墾由南而北蔓延擴張，繼之村落與城鎮亦隨之紮根興起。到了乾隆嘉慶年間，台灣已進入穩定發展的農

村社會，不但人口已達二百多萬，稻米、蔗糖、茶葉、樟腦產量豐饒，不但自給有餘，還可與大陸的棉布、中藥、雜貨等進行交易。

據《台灣省通志》〈學藝志藝文篇〉的記載：

乾隆嘉慶年間，本省地利日闢，城市繼立，閭閻鼎盛，家弦戶誦，蔚為上國……

至十九世紀中葉鴉片戰爭過後，清廷被迫開放台灣的淡水、安平、基隆、高雄等通商港口，乃使台灣農產品進入國際化貿易市場。尤以茶葉及蔗糖為大宗，分別輸往澳門、美國、日本及澳洲。促成十九世紀後半台灣商業的繁榮。因此，乾嘉之後台灣已厚植出足以支持藝文活動的經濟基礎。導致中原的人文資源應台灣之需而源源注入。同時台灣也累積了主導書畫風氣的舊文人階層，這個階層大致由三方面的人材匯成。

其一是清廷派駐台灣的官僚系統，如謝曦、柯輅、周凱、沈葆楨、劉銘傳、唐景崧等等。

其二是大陸流寓台灣的名士，如葉文舟、曾茂西、陳邦選、謝琯樵、呂世宜、葉化成、林紓等等。

其三是土生土長的科舉文人，如林朝英、莊敬夫、張朝翔、林覺、謝彬、蕭聯魁等等。

這些能書善畫的名士，以中原傳統文人畫為宗，活躍在南北繁榮的城市裡，沿著台南、嘉義、彰化、新竹、桃園、台北、基隆、宜蘭等地遍佈開來。在這些都會中，除了廟宇及公署的儒、釋、道人物畫及壁畫的

藝術需求以外，特別是經濟雄厚的豪門世家的崛起，不只大事興築華宅巨邸，設置畫樓水榭，以舉詩酒之會激勵文風，更吸引了書畫才子前來共襄盛舉。如台南巨賈石鼎美的豪園巨宅，新竹鄭用錫（台灣第一位進士）的北郭園及林占梅的潛園、以至台北板橋林本源庭園等都曾集一時盛，尤其是板橋林家後來居上的成為台灣文風最盛的中心。

板橋林家傳至第三代林國華、林國芳昆仲時期，資財雄視全台，為培養家族子弟晉身科舉，不惜重金禮聘名士學者來當教師，也為了崇尚藝文風雅，延攬書畫名家前來進駐創作及授藝。像呂世宜、謝琯樵及葉化成等名家就曾被請來負責林本源庭園的擘劃。其中呂世宜涉入最深，他不但客寓林家講授書法及金石學，還為林家購置數萬卷書籍及千餘種的金石拓本，另外還有數量可觀的歷代名家的真蹟及刻版。使板橋林家儼然成為銳意藝道的大本營，傳播影響深遠。莊伯和先生曾特別為文推崇。（註二）

值得注意的是，清廷領台時期興起的書畫，雖然地緣上能經由福建而多少觸及江浙中心的精華。但事實上卻盲隨中原已入暮途的文人畫流風，不但技法格式臨摹，花鳥、四君子、人物等題材亦沿襲中原而不涉及台灣的自然及人文的景象。只一味講求不涉人間煙火的詩情及墨韻，從未思關注或紮根本土的拓荒社會。究其原因，實有基於當時政教背景之必然。

清廷治台長達二百一十五年中，始終未曾放鬆防範心理，在社會動亂（三年一小亂五年一大亂）頻繁，主導民變人物多屬草莽性

的鄉野人物的顧忌下，治理官吏一向拒用在地人士，而皆特地從唐山內地派駐，任期三年，同時不准攜眷赴任，造成駐台官僚集團常存五日京兆心理，視駐台為暫時的客居，無法落實斯士。

而渡海來遊或客寓的名士，則視台灣為化外之地，他們挾中原之威君臨台灣，且多遊走於城市的豪門世家，自不可能走向十字街頭來調整心態。

至於土長的文人，則熱衷科舉之途，也就服膺中原封建的價值觀，他們希冀功名以期躋身往來無白丁的上流社會。因此對唐山文人畫風格，只有仰慕臨摹，無從質疑思變。

事實上以上三股文人，皆為積弊已久的科舉制度所形塑的人物，他們所讀的書是關於古代經典知識及文章格式，其內容甚少涉及現實，缺乏經世濟民的專業素養，只重因襲的思考模式，在師徒制相授慣性下，很難產生真正的創意及想像力。

不過文人書畫金石並非是清代台灣美術的全部，我們切不可忽略當社會經濟步入穩定時，除了文人書畫的活動以外，還有另一股美術創作一直在沉潛發展，那就是與拓荒奮鬥相輔相成的民間藝術，包括宗教藝術及民俗工藝。在這方面，林保堯教授有一段精彩的陳述：

百年來，代代先民祖先們不畏黑風高浪，橫渡大海，終於帶來了進駐本島移

民文化的落腳據點。那庇護族人、家園、鄉親永遠安寧的一間間廟宇、宅邸、土角厝等，便隨著移民的開墾、屯居、遷徙等等的的生活作息動線，在本島的各地留下了點點滴

滴的各種信仰文化的空間實體構築。（註三）

這段生動貼切的描述，道出了民間藝術強韌的草根性力量，最主要的是集中在各式各樣的大小廟宇，隨著經濟的發展，香火的鼎盛，廟宇空間構築也跟著趨於雕砌輝煌，這裡面集合了建築、雕刻、繪畫、書法、陶藝及其他工藝創作於一爐。每逢節慶拜會時，獅陣、宋江陣、南北管、野台戲及各式各樣遊行出籠，寺廟可說是散佈在台灣民間各鄉鎮的文化中心。

劉妮玲曾將清治時期的台灣結構大致區分為官吏、班兵、台民三個群體。其中官吏是掌握政治運作者，班兵負責維持社會治安，而台民則是構成台灣社會的主體。（註四）如果我們肯定落實本土耕耘奮鬥的人民為主體，則對其生活中鑄造文化之複雜性及可塑性，應予以注意。基本上，大陸來台的拓荒移民，自始即面對一個完全陌生而又荒蕪險惡的環境，在從事艱苦拓荒的奮鬥中，移入母體社會的文化並不見得全然適應新的土地。故開拓先民務必對新的生存環境的挑戰，做相當程度的反應，此種面對新挑戰的反應會催生新的生活文化。細察台灣各地作息及信仰的空間構築，吸納著多少平埔族及許多外來異文化的質素。同時在生活實用的歷練中，所產生的轉化及融合的過程值得研究。

從洪通、朱銘的出現及李梅樹晚年之全心投入三峽祖師廟的籌建，也可窺探出唐山基層社會美術移入台灣拓荒社會中的演繹及沈潛發展的啟發性。同時由於民間社會發展的持久性及堅韌性，也提供了文人墨客的養息

空間，因此不少書畫家隱入民間安身立命。而像林覺則是遊走於文人畫及民俗畫之間的職業性名家。

不過不管文人書畫或民俗藝術，在清治時期始終沒有建立一套教育、研究、獎勵及推廣的機制來予以傳承發揚，以致遭到時代巨變或強勢文化的挑戰時，即呈反應失調的現象。

一八九五年，日本在甲午戰爭擊敗清廷取得台灣。當日軍大軍壓境時，那些持客居心態的官宦階層紛紛逃避唐山，佔絕大多數投注血汗於斯土的廣大人民則行武裝抵抗，經過日本武力殘酷鎮壓，到一九一五年乃告平息。之後日本傾全力近代化開發，以科學實用調查工作為前導，再興建交通、水利、電力、港口等公共建設，繼而投入龐大日資從事壟斷性的產業拓殖。到了一九二〇年代日本來台投資的企業規模及數量已頗可觀，不但農產及加工業遽增，足供日本市場並推展國際貿易，成功的把台灣經濟帶向資本主義化，還將之順利納入「對日從屬化」的軌道。

另一方面，日治當局從普施日語教育入手，再配合其他有限度的近代化教育，逐漸把台灣帶進日本文化圈裡。到一九一〇年代晚期，台灣的政、經、社會及文化方面已進向新的局面。經濟建設加速了都市化的腳步，人口快速集中在台北、新竹、台中、嘉義、台南、高雄等沿著縱貫鐵路崛起的都市，在都市裡，教育、交通、電信、醫療、衛生、行政、治安、文化、娛樂、大眾傳播等公共建設漸趨完善，不但形成了孕育新文

化的舞台，也使台灣島內外面臨了新的變數及新思潮的衝擊。

從文化層面觀察，日本領台以後，舊漢文化仍然籠罩在台灣的社會，到了一九一〇年代晚期，受近代化教育洗禮的新生代，才起來帶動文化的近代化轉型。付諸行動之舉首先起於台灣留學生最多的東京。時值第一次世界大戰末期，歐洲興起民主主義及民族自決的高潮，波及日本而激發「大正民主潮」，加上中國辛亥革命及朝鮮獨立運動的影響，使深受啟蒙的台灣留學生自覺，於一九二〇年成立民族運動團體—「新民會」及「青年會」，同時成立機關刊物《台灣青年》，致力向島內作引介國際新知，鼓吹民族意識。

幾乎同時，島內的民族意識亦暗潮湧湧，受新式教育的知識階層，透過日文認知網絡接觸了國際新思潮及新資訊而深受刺激，到了一九二一年島內青年學生就與東京返台的留學生串連有志的醫生、地主仕紳們，在林獻堂及蔣渭水的領銜下，成立了「台灣文化協會」，積極力行島內文化啟蒙。社會改革及支援議會設置運動，具體的運作就是設立讀報社、文化講座，並舉行巡迴演講。新文化運動實際上含有濃烈的抗日政治及社會運動的意識，不但與日本及中國的台人留學生組織互通聲氣，也不時把新時代的價值觀帶進台灣社會的各階層，甚至催生大規模的農運及工運，反抗日本殖民經濟的剝削。

就在文化協會的組織及活動力日益擴大之際，台灣新美術運動也同時逐漸形成氣候。只是台灣新美術運動並非由台人自覺自動推

行。而是由熱心美術教育及運動的旅台日本畫家所主導。當台灣子弟在接受有美術課的新式基礎教育，而萌發美術興趣及天賦，日籍老師即加以誘導而鼓勵他們走上專業研究的途徑。其中公認影響力最大的是石川欽一郎。在他的倡導下，在一九二四年成立了台人民間美術團體「七星畫壇」及「台灣水彩畫會」，同時受到黃土水入選帝展（一九一九年）的激勵，台灣有志青年也隨著留學潮，陸續到日本專門美術學校研習。到了一九二七年，基於客觀環境的成熟及來台日本畫家們的推波助浪，促使了日本當局成立官方支持的台灣美術展覽會（簡稱台展），而對台灣新美術運動帶來了劃時代的影響。

在台展創辦之前，島內既有的民間藝術及文人書畫，在朝代的更替過渡中，一直處於自生自滅的低迷境況，民間工藝或乃有其民俗需求的基本空間，至於沉淪的文人書畫，則在台展籌備時，似乎等到了一線再生的曙光。可惜在重要的考驗關卡，竟然全部遭到了挫敗。因為台展祭出了全新的審美標準及創作理念，那是取法西方十九世紀以寫生為創作基礎的繪畫觀，從外光派（受印象派影響而改良的學院派）切入而移植到日本教育及展覽的體制中發揚。無論在地的東洋畫或移入的西洋畫，都經由明治維新的西化運動，受到寫生觀念及技法的淘洗，而以嶄新的面目出發。日本當局決心以仿效法國沙龍展的日本帝展模式引入台灣的官展強勢實施時，即無可避免的對島內既有的美術思想及倫理進行了遽然的歷史性顛覆，造成素有民間聲望的水墨名家如蔡雪溪、李學樵等慘遭

落選，而名不見經傳但吸收新表現方法的少年畫家入選，並受到官方的肯定及表揚。這是無可奈何的，因台展幾乎以統治者的國家力量全力支持，其扭轉時局的態勢不容挑戰。從此受日式教育出身的新生代畫家，取代了舊漢時代的畫家，躍登近代化的新文化舞台。而西化的寫生創作也就淘汰了封建科舉文人所沿襲的臨摹創作。

這一場由日治文化體制所主導的美術革命，給予台灣帶來的正面意義，是將美術的提倡納入教育、研究、展覽、獎勵、推廣等一序列體制化的運作來進行，從中培養了台灣第一代新美術家。他們的創作更突破了封建的暮氣，重新落實拓荒所建立的社會，表現出斯土斯民的景物及氣息。於是活生生的寶島自然風光及稻田、水牛、農舍、耕夫、村婦……等形象，乃生動的表現在色彩繽紛的畫面上。

日本人提供了一整套從基礎教育到專業研究以至展覽獎勵的培養程序模式，成功的導引了台灣新美術家及其創作，使之安然穩步於體制的軌道中，而與同步發展的島內具有抗日意識的社會運動隔開了微妙的距離。

到了一九三〇年代，在島內台展及日本內地展覽的培養下，漸成氣候的台人美術家乃毅然自組團體，從被動轉向主動來增拓美術運動的空間，一九三四年陣容可觀的台陽美術協會成立並舉行展覽，協會成員是陳澄波、廖繼春、楊三郎、陳清汾、顏水龍、李梅樹、李石樵及日人立石鐵臣。這是繼「七星畫壇」、「赤島社」等台人美術團體脈絡的延續。台陽美協之成立，象徵以展覽為主

軸的美術運動進入成熟期。在官方及民間的年度展相輔互動下，持續到日治的末期。

值得在此特別點出的是，日本人雖然創辦台展而顛覆了清治時期發展出來的文人書畫，但卻對流行台灣社會的民間藝術情有獨鍾。這裡面包括政府官員、人類學家、文學家及美術家等等。一九四一年，金關丈夫、池田敏雄、國分直一、陳紹馨等人創辦了《民俗台灣》，參與執筆耕耘者除上列創辦者外，還有戴炎輝、楊雲萍、曹永和、黃啓木、稻田尹、岡田濱、庄司久孝、萬造寺龍、宮山智淵、松山虔三及立石鐵臣等等，可謂集台人、日人於一爐，其中表現最熱衷就是曾經一度加入台陽美協的日本畫家立石鐵臣。他不但擔任《民俗台灣》的編輯，還透過文筆、畫筆、刻版既深且廣的採擷台灣民俗生活世界的題材，舉凡食、衣、住、行、育、樂等等風物、器具與場景，無所不談，無所不畫，而留下了大量極具草根性及親和力的畫作。《民俗台灣》的耕耘及其所產生的美術作品，展現了精緻文化工作者汲取基層文化養分以求再生的示範，這些收穫及其後續發展，將在台灣美術史上得到應有的地位。

第三節 從現代主義的氾濫到鄉土運動的反擊

一九四五年日本戰敗，國民政府派遣陳儀率領有關人員來台接收，並成立行政長官公署，除了行使統治權之外，並致力消除大和魂色彩，以將台灣帶進中國的文化圈裡，積

極在教育、出版、宣傳及語言政策上厲行中國化政策。

在文化中國化推行下，很快促成了中國大陸文人來台，和在地的文學、社會動人士合流，匯成一股以社會主義為主導的文化重建熱潮。

反觀承續日治時代的台人美術運動，則承襲了戰前依賴官方體制的性格，因緣際會的取得陳儀的支持，而得由官方出資支持舉辦台灣省美術展覽會。由台陽美協人馬所主導。基本上，台灣省美術展覽會（簡稱省展）的組織架構、運作模式、評審觀念及方式，乃是沿用日治時代的台展，如此一來，戰前美術運動命脈，乃得在戰後重新凝聚而延續發展。

不過在社會主義瀰漫的文化重建運動下，美術家多少亦受到感染，創作多少出現寫實主義的精神傾向。李石樵在此期間創下〔市場口〕、〔田家樂〕、〔建設〕等反映民眾生活的作品，可見一斑。假若左翼文人主導的文化運動能持續發展，美術運動的社會主義寫實色彩，可能會趨於濃烈。一九四七年爆發的「二二八事變」，也連帶血腥掃蕩了社會主義主導的文化運動。劫後餘生的文人及美術家，從此無人敢再揭櫫具有社會批判的創作主張，寫實主義在台灣就此曇花一現的消失。

一九四九年，國民政府遷台隔年韓戰爆發，美國杜魯門總統下令第七艦隊駛入台灣海峽，執行台灣海峽中立化政策。這兩件大事影響所及，決定性的扭轉了台灣戰後美術運動的走向。

國民政府遷台，也同時帶來近二百萬逃避共黨統治的大陸移民，這裡面包括相當數量的美術人才，引入了中原較保守的水墨畫系。戒嚴統治，不但言論、出版、集會結社等自由受到禁制，所有不利戒嚴統治的文化資訊均遭封殺。人權失去保障。在政治陰霾下，美術方面得到當局支持者，是配合反共政策的戰鬥文藝，以及被封為正統「國畫」的保守水墨畫系。至於民初以來掘起於大陸的美術改革運動的人物及相關資訊，則均在查禁之列。

當國民黨全面掌控台灣時，美國也同時將台灣劃入反共圍堵的戰略據點，導致美國力量大舉傾注台灣。透過政治、軍事、經濟、文化、教育、商業、娛樂、大眾傳播等管道，滲透到台灣整個社會的生活面。尤其對新生代衝擊最大，激使他們極思迎頭趕上歐美的現代化，以求脫出國家一連串挫敗的困境。因此根據西方新潮以來批判本土既有的傳統，乃演成不可擋的聲勢。如此一來，大陸來台的水墨畫系以及日據時代發展下來的水彩畫、油畫及膠彩畫，乃漸暴露在新時代觀念的無情批判之下。上述兩股勢力不甚投合的分別盤踞在官方大展的「國畫部」及「西畫部」，成為體制上既得的權威，不久即被美國力量引入的西方美術新潮所搖撼。

較急進的一批新生代，熱衷投入當時風行資本主義世界的抽象主義潮流，主張繪畫的創作應捨棄自然及現實的題材，還原到形、色、線等繪畫基本原素的自足表現。因此他們不再循規蹈矩，決心以追隨新潮的速成方式來顛覆保守的傳統。於是新、舊陣容之間

乃形成「傳統」及「現代」的對立及衝突。

在保守右翼集團把持政局的白色恐怖時期，任何具有革新或顛覆傳統的意識及行動，均會受到打壓。惟追求抽象主義的新生代美術團體，卻以「象徵自由世界潮流」及「發揚東方畫系」的理論宣傳及展覽行動，在體制外闖開了生存空間，進而突破官方大展的獨斷局面。於是新生代自組民間美術團體引入各種新潮的運動乃蔚成了風氣。現代主義由此盛行台灣。

總之，台灣在戰後因美國力量強力介入的後續影響，催生了第二波美術革命，而此革命在思想上實由西方現代主義所主導，使台灣的美術革新，能呼應紐約，巴黎所倡導的國際化美術新潮。但負面的缺憾，則是一意追求時潮而冷落了對本土現實社會的關懷，同時過度個人化及主觀化的創作語彙，也拉大了美術家及群眾的距離。不過從更寬廣的角度來觀察，五、六十年代的台灣美術現代化革命，是有其局限性的。處在戒嚴統治的環境裡，思想視野及文化資訊均受到嚴重的囿限，因此對傳統的反省及現代化的思考都是狹溢而膚淺的。而以追遂先進國家的藝術新潮來顛覆既有傳統，乃演成推動現代化的慣性速成模式，終於到七十年代遭到了反擊及批判。

七十年代以後，受到國際局勢的影響，美外交政策開始做激烈轉向，對台灣所造成的震盪也益形嚴重，促使有識之士覺悟到自主自強的重要，表現在精緻文化層面上的反省，則是重估戰後以來唯西潮是從的得失，此反省作用演成運動的第一道波浪，就是對