

回歸土地

——鳥瞰 1970 年代台灣鄉土美術及其文化定位

Back to Local Land

An Overlook for Taiwan Local Art and Culture Roles in 1970s.

黃庭超 許文馨

摘要

1970 年代初，台灣外交履招挫敗，加上工業化使得農村凋敝，城、鄉貧富不均，因而激發回歸土地的文化思潮。思潮的發端由鄉土文學論戰開始，鄉土文學作家主張文學應反映台灣社會現實。稍後，鄉土運動的影響力貫穿整個 1970 年代，台灣社會文化層的每一個領域，音樂、影劇、美術都在回歸土地運動中找到了使力點。台灣鄉土美術運動繼鄉土文學運動後興起，終於「鄉土寫實主義」。本文除探討鄉土美術運動的發展過程外，並就「本土化」的議題探討鄉土美術的文化定位。

關鍵詞：鄉土，鄉土寫實主義，回歸土地，本土化

Abstract

In early 70s, Taiwan has been through a freezing cold winter in its oversea diplomacy. With industrialization steps getting faster, it caused agriculture entering cold winter, too. During this phenomenon, it inspired "Back to local land" ideological trend because of the poverty gap is getting bigger between cities and country areas. The trend begins with debates in local literature for claiming it needs to reflect real society. With the trend spreads out, it influent entire 70s culture domains including music, drama, art. It all can be found with its spot. The activity for Taiwan local art rises after literature and ends with local realism. The local art activity developing progress is discussed and deep looks the nativistic in local art culture role.

keyword : Local 、Local Realism 、Back to Local Land 、Nativistic

一、緒論

黃庭超 中國文化大學美術學系
許文馨 中國文化大學建築暨都市設計學系助理教授

為什麼要用鳥瞰方式觀照 1970 年代台灣鄉土美術？

1970 年代結束迄今 2003 年，時間已推移了二十餘年，二十餘年的時、空更迭是否讓我們有足夠的時間與空間距離，去清楚觀照 1970 年代台灣那一段帶有濃厚泥土味的美術思潮？對台灣現在年紀 40 歲以上的中、壯輩文學、藝術家來說，1970 年代在台灣盛行的鄉土美術思潮，絕對仍記憶猶新，甚至有許多現在知名的文學作家、畫家是成長、茁壯於這個時代、潮流。

鳥瞰，是希望自已不要帶有太多個人對這個時代的情感與偏見，能夠平心看待自己生長與成長的這一塊土地；能夠跳脫時、空的距離，能有更寬廣的視野看清楚我們曾有過的那一段歲月與歷史。

歷史是貼近生活的，它是延續的，而不是斷裂的。就藝術史的觀點，一種藝術風格、潮流的興起必有其發源的涓涓細流，而類型與風格發展至顛峰之後，它亦不可能嘎然而止，而是轉化成隱晦的伏流。如果我們想將歷史發展經絡的每一時期截切得一清二楚，那猶如截江斷流般困難，為歷史分期，只是呈現歷史發展脈絡的權宜。但在美術史家眼中，台灣美術在政治力介入之下，竟也斷代得清晰無比。（李欽賢，1996，64）

台灣美術史可以說是一部台灣外來政權交替，藝術隨江山變色而變種的歷史。日治時代的「台灣美術展覽會」（1917-1936，簡稱台展）先將中國書畫傳統連根拔起，東洋畫（日本膠彩畫）與西洋畫亦隨殖民而植入，而成為新畫種。

1945 年日本戰敗，日本殖民勢力退出台灣，國民黨主導的國民政府成為新政權的統治者。戰後台灣畫壇，在台灣本地畫家、大陸來台畫家與日本滯台畫家、學者三股力量，彼此激盪、協力推展，而有過一段蓬勃興盛、充滿朝氣的時期，這一段時期，可稱為「內台交流的黃金時期」，中間則受挫於 1947 年 2 月發生的「228 事件」，而終於 1949 年國民政府的全面遷台。1947 年開始全面禁絕日本文化，在 1947 年首屆「台灣省美術展覽會」（簡稱「省展」）即已存在的「東洋畫」與「傳統中國水墨畫」（或稱傳統國畫）的「正統國畫」之爭，又逼得東洋畫在台灣幾乎無法立足。（蕭瓊瑞，1991，71-76；李欽賢，1996，64）。

1949 年底，國民黨主導的國民政府在國共內戰失利後，退據台灣。台灣與中國大陸的社會、文化、經濟、藝術臍帶關係從而斷絕數十年，剩下的只有在國際上的政治爭鬥與軍事上的對抗。

1950 年 6 月 25 日韓戰爆發，台灣以在亞太的戰略地位，成為以美國為首的西方聯盟防堵共產勢力擴張的遠東「反共前哨站」，台灣從而被編入東西方冷戰的體制中。1951 年美國開始軍、經援助台灣。1954 年雙方簽訂「中美共同防禦條約」，1965 年 2 月「越戰」爆發，台灣更成為美軍後勤、維修及轟炸北越的中途補給站與「美軍渡假中心」。隨著「美援」（1951-1965，每年約一億美元）進入台灣，美式價值、美式文化、美式意識亦都大量而廣泛的滲入台灣。

1957 年，「五月」與「東方」兩個以標榜現代精神的繪畫團體分別於該年春、秋兩季成立，「五月」初創時僅止於聯誼性質，而「東方」則標舉前衛為宗旨（李欽賢，1996，75）。「五月」與「東方」在 1960 年代末期與 1970 年代初期，所樹

立的藝壇新銳形象，鼓舞求新、求變的青年畫家紛紛籌組畫會，如 1960 年 1 月以王鍊登、鄭明進為首的「今日畫會」；1966 年李立德(李德)、劉煜的「心象畫會」；1966 年以蘇新田、李長俊為主幹的「畫外畫會」……等。1960 年代末期至 1970 年代初期台灣美術發展，台灣美術史學者黃潮湖將此時期定為「畫會時期」(蕭瓊瑞, 1991, 14)，隨著「五月」與「東方」畫會成員相繼出國，「東方」於 1971 年解散，「五月」則於 1972 年舉行在台灣的最後一次年展，「五月」與「東方」畫會同時期創立，卻也在同時代偃旗息鼓，關燈落幕。

時序進入 1970 年代，1970 年代台灣社會的情況，正如評論家呂正惠所描述：「政治保守，經濟、文化西化。」(呂正惠, 1995, 66)1970 年代初台灣在經濟上已粗具初期資本與工業基礎，但國內政治環境仍屬國民黨一黨統治的專制戒嚴時期，對執政當局的政治批判仍屬絕對禁忌，而台灣外交處境則帶給島內相當詭譎的氣氛。1970 年代初，台灣外交發生了四件相當重大事件：

1970 年 11 月，保釣運動。

1971 年 11 月，中共取得聯合國的中國代權，國府退出聯合國。

1972 年 2 月，美國總統尼克森訪問中共，並與周恩萊共同簽署「上海公約」。

1972 年 9 月，日本與中共建交，隨即台、日斷交。

上述四件外交事件直接衝擊當時的民心，執政者「正統中國代表」與「反攻大陸」的神話正逐漸蛻變成「傳說」，在那個時代的台北街頭經常可見「莊敬自強」、「處變不驚」的標語，但是更多的是知識份子對「台灣將何去何從？」的思考，回歸土地的思潮正在醞釀，並且其影響力即將貫穿整個 1970 年代的台灣。

二、研究方法

文獻研究：隨著解嚴(1987. 7. 14, 前後共 38 年)的來臨，台灣美術的發展史、論，不再需要恐懼「政治力」的干擾，許多資料才能出土，「事實」也才能慢慢恢復真相，近年台灣為主體的意識抬頭，經諸多學者的努力，對台灣 1970 年台灣美術已經有許多的專書、論文研究，同時也提出許多雖有對立、論戰但卻也精湛的見解。在 1970 年代台灣美術發展中，美術專門雜誌雄獅美術(1971. 3)與藝術家(1975. 6)也同時在此時出刊，記錄了當時台灣藝術發展的脈動，成為不可多得的一手資料。本研究文獻研究有三大類：(一)專書、(二)雜誌、(三)論文。

三、研究目的

- (一)探討台灣 1970 年代鄉土美術運動的發展過程。
- (二)探討鄉土與本土的關係。
- (三)探討鄉土美術運動的文化定位。

四、鄉土文學論戰，尋找鄉土美術的圖騰與鄉土美術的發展

整個 1970 年代的台灣，「反攻大陸」已逐漸淪為真正的「口號」，但口號依

舊是執政者哺餵島民的「精神食糧」。台灣除在外交上依舊艱鉅的面對中共的挑戰外。內部政治、工業、農業甚至城鄉容貌則慢慢有較大的改變。

【在政治上】

1969 年 7 月蔣經國任行政院副院長，未來國家領導指定接班人的雛型已漸顯現，政治的實際權力亦逐漸由蔣經國所掌握，盱衡政治局勢的現實，政治已有「本土化」的必要與必然性，在「吹台青」的政策引導下，台藉政治菁英已被刻意延攬至政治權力核心。

【在工業上】

「以農養工」為執政當局的經濟政策，從 1963 年起，台灣的工業生產總值開始超越農業生產。1970 年代，「經建計劃」持續進行中，十項國家建設亦正陸續完成。

【在農業上】

在「以農業培養工業，以工業發展農業」的國家發展政策指導下，除造成 1960-1970 年代初期，台灣農村人口外流、勞動力短缺，農業收入降低的農業危機外，農村面貌亦逐漸變容，傳統村鎮文化逐步瓦解，農村生活漸漸褪色變成記憶。

(一) 鄉土文學論戰

1970 年代台灣在外交履招挫敗，加上工業化使得農村結構頓時凋敝、貧富不均。蔣經國當時「無話不可說明」的一席話，終於為禁錮許久的言論自由開啟了一扇善意的小窗，此一席話鼓舞了以《大學雜誌》為中心的智識青年，提出許多國是改革的諍言。1971 年 7 月，張俊宏、許信良等共同撰寫〈台灣社會力分析〉，針對台灣社會貧富不均、農村凋敝與社會福祉進行強烈批判；是年 12 月台灣基督教長老教會發表國是聲明與建議，提出「愛這島嶼，以此為家鄉」的呼聲。(李欽賢，1996，85-86)上述兩股對土地熱愛、關懷的情愫，已然看見「鄉土」意識的匯集形成。

由於 1960 年代台灣持續推動現代化、工業化導致城、鄉不均衡的發展、社會資源分配不公平的現象，因此都市與鄉村呈現兩極化發展。相對都市所代表的資本主義、科技、進步與現代，而鄉村所代表的則是無知、落後、自然以及某種形式的鄉愁、懷舊。在城、鄉文化二元對立中，文學亦引爆了創作理念衝突。鄉土文學論戰是由 1972 年 2 月中國時報「海外專欄」的「新詩論戰」所點燃，服膺文學基本精神應反映台灣社會現實的學者與詩人，紛紛投入批判文學西化的後遺症，諸如：語意的曖昧、歐美語法或外來意象、逃避社會現實等。(廖炳惠，1996，43)西化的現代詩更被點名批判為虛幻、僵斃的文學。(李欽賢，1996，108)鄉土文學論戰是對官方文藝政策與現代主義文學的一種反動，鄉土文學回歸土地與檢視國內社會現實的訴求，逐漸擴散到小說、散文，進而衍化成全面性的社會文化運動。

台灣文化回歸鄉土，在鄉土文學運動的推展下，其影響所及含蓋了 1970 年

代台灣社會文化層的每一個領域，音樂、影劇、美術都在回歸土地現實中找到了使力點。陳正靛在〈台灣的鄉土文學論戰(上)〉一文中指出文學「回歸鄉土」的意義：「七十年代『鄉土文學』的抬頭，是這個時期的整個文化層面以及社會思想方面的『回歸鄉土』的動向之一。這個『回歸鄉土』的動向，反映出如下多層意義：處在七十年代初期的國際情勢的逆轉裡的台灣知識青年的意識之變化，亦即應對台灣的命運關心所觸發的『民族、鄉土』意識之高昂；以及包含社會改革意識的對社會大眾之關懷所造成的『鄉土』情懷之形成；還有就是對一向的過分的模仿西洋之反省所形成的對傳統文化的重新評價等。」(1982, 23)

(二) 尋找鄉土美術的圖騰

美術緊隨在鄉土文學的尋根過程中，初始由於少了鄉土文學運動中，如宋澤萊、陳映真、王拓……等靈魂人物，因此難以達到與鄉土文學運動等量齊觀的運動能量。林惺嶽就指出：「到了七十年代，鄉土運動勃興時，在美術方面並無適當人選可與文學家並駕齊驅的開拓新局。」(林惺嶽, 1987, 222-223)這種窘境，倪再沁在〈歷史·重探〉一文中亦提到：「一直到 1970 年代中。台灣美術界沒有畫『自己的畫』的風潮出現，為什麼？圖象的間接性(比文字)曾使台灣美術可以在政治夾縫中逃避現實，卻也使台灣美術從未扎下現實主義的根，當政治情勢反過來要擁抱現實的時候，台灣美術不免要面對難以呼應的困窘。」

倪再沁指出席德進為台灣鄉土美術之「先覺者」，如席德進在《雄獅美術》第二期所發表的〈我的藝術與台灣〉一文中就提到：「我熱愛著台灣，這兒的人和景物，永遠是我的藝術所依賴的酵母。」但「先覺者」席德進卻未遇到共鳴的「先知者」，席德進並未使台灣美術真正觸動到與鄉土運動聯結的精神。

當美術在台灣鄉土運動缺席的時候，洪通與朱銘適時頂補了這個空缺，並被高舉成為鄉土美術的圖騰。洪通，1920 年出生於台南縣南鯤鯓北門鄉鯤江村，1972 年，時任《中國時報》並主持「海外專欄」的高信疆，經由一位外國友人的介紹，在《中國時報》「海外專欄」發表〈洪通的世界〉一文，並附載三幅彩圖，這是有關洪通報導的第一篇文章。後經高信疆推介給當時任《雄獅美術》主編的何政廣，雄獅經半年籌劃，於 1973 年 4 月《雄獅美術》第 26 期推出《洪通專輯》，專輯除精美的彩頁圖片(圖 1)，另外有 11 篇專文評析洪通的畫作，造成第一波洪通熱。1976 年 3 月 12 日，洪通 100 件作品首度在台北「美國新聞處」開幕，在畫展推出的同時，《藝術家》亦推出〈洪通畫展專輯〉；《中國時報》亦用「人間副刊」三分之二的版面評介洪通，在媒體強力推介、報導之下，洪通畫展的會場參觀人潮不斷、萬人鑽動為台灣美術活動中前所未見，一時各家媒體競相報導、傳頌洪通畫展的消息，將洪通熱炒至高潮。與洪通畫展熱潮幾乎同步時間，未曾受過完整學院訓練(雖曾受楊英風指導)出身民間佛像雕刻學徒的朱銘，亦在同月 14 日於歷史博物館展出粗獷、素樸刀法，屬民間題材的牛車(圖 2)、太極、關公……等木雕作品。雖然朱銘的展覽為洪通的熱潮所掩蓋，但《中國時報》「人間副刊」以連續五天，十三篇專文大力報導、推介朱銘及其雕刻作品。

美術於鄉土運動中，在洪通與朱銘的「類民間藝術」作品上終於找到了圖騰符號。

(三) 鄉土美術的發展

洪通與朱銘的風潮引領更多人，不論是自主或不自主的朝民間、民俗藝術歸位，鄉土美術運動的觸角伸入民間藝術、民俗藝術領域，並也造成風潮，如投入民間藝術整理的《漢聲》雜誌創立；《雄獅美術》於 1972 年製作的〈台灣原始藝術特輯〉；1973 年 2 月歷史博物館的「台灣原始藝術展」；席德進 1974 年完成的《台灣民間藝術》；劉文三的《台灣宗教藝術》(1976)、《台灣早期民藝》(1978)、《台灣神像藝術》(1981)；李乾朗的《金門民居建築》(1978)、《台灣建築史》(1979)……等。

在洪通與朱銘的風潮中，也引動了素人藝術家及前輩畫家——「出土」與被關注的風潮，前者如吳李玉哥(1901-1991)及稍後的林淵(1913-1992)。後者如以礦工生活百態為創作對象的前輩礦工畫家洪瑞麟(1912-1996) (圖 3)、雕塑家黃土水(1895-1930) (圖 4)、雕塑家陳夏雨(1915 -) (圖 5)、在 228 事件被槍斃的畫家陳澄波(1895-1947) (圖 6)……等，都成為鄉土美術運動中被致敬的對象。

1971 年美國懷鄉寫實畫家魏斯(Andrew Wyeth, 1917-)在《雄獅美術》創刊號中即已出現，1976 年「魏斯複製品展」在台舉行，展品為魏斯從 1973-1975 年最具代表性的畫作共 12 件，期間並舉辦專題演講、座談會。魏斯以其逼真、細緻、厚實的蛋彩技法及畫風加上鄉村的平凡小屋(圖 7)、山野草木鳥獸、季節變化和樸素的小人物等題材(何政廣，1974，3)，擄獲當時許多年輕藝術家及美術學子的心，並引起眾多美術系、科、組學子競相模仿。台灣此一時期許多畫展中，水彩及油畫類作品已開始出現大量以鄉村或尚未完全現代化城市邊緣、郊區、街道角落的斷垣、殘壁、農舍、水牛、牛車、稻田、瓦屋、門神、斗笠、蓑衣、雞、鵝、破甕、陶罐、豬舍、市井人物、古剎、民間神祇、民俗活動場景、街頭、小巷、城門、村莊、漁港、廟宇……等等畫作題材。上述題材更見從水彩、油畫滲入水墨畫的領域，鄉土美術運動的全盛期，水墨創作的畫也措起相機到鄉野去拍攝符合鄉土原則的景象(倪再沁，1995a，31)，作為入畫的題材參考。而《中國時報》「人間副刊」於 1977 年 6 月至 1979 年 2 月，連續近兩年的時間連載藍蔭鼎(1903-1979)以「畫我故鄉」為題，共 85 幅描繪鄉間農舍、竹林清趣、野老閒談……等台灣鄉野風光題材的水彩作品(圖 8)。以上種種助力的推動之下，使得「鄉土」成為炙手可熱的美術創作題材。

1976 年 1 月，由「雄獅美術」主辦的「青年繪畫比賽」(1978 年更名為「雄獅美術新人獎」)，台灣首次不以官方傳統風格為依歸的創作獎項開始徵件，相較於官辦「台灣省美展」、「全國美展」及「台陽美展」創作風格的因循、保守，加上「雄獅美術新人獎」獎項的評選、產生方式，「雄獅美術新人獎」橫跨 1970 到 1980 年代，一直是新一代年輕畫家心目中最具份量與權威性的獎項。從第一屆新人獎得主細數，許多畫作都是鄉土或「類」鄉土的題材，《雄獅美術》成為

推展鄉土美術運動的主力推手，創作者不論是主觀或非主觀的選用這類題材創作，在「雄獅美術新人獎」賦予「鄉土」為題材的創作者「新人獎」殊榮的導引之下，鄉土美術運動已藉由傳媒的力量，推至高峰，引領更多後繼者投入參與。在潮流所趨之下，甚至官辦展覽也步「雄獅美術新人獎」後塵，成為鄉土題材畫作的展示場。

當台灣鄉土美術運動日見高潮，歐美藝術新興思潮普普(POP ' Art)、超寫實主義(Super Realism)、照相寫實主義(Photo Realism)亦經甫從歐美學成返國的畫家謝孝德(1973年返國)、許坤成(1976年返國)引介到國內，由於前述畫家前後分別任教於師大與文大美術系，因此上述風格漸成學院主流，其力量並漸由學院擴散出來。這段時期巴黎陳建中、紐約的姚慶章、韓湘寧、陳昭宏的超寫實主義風格旋風亦深深影響鄉土寫實主義的技法表現。

由於學院裡的學生，較常見的是對上述歐美藝術思潮技法的模擬，而較少對思潮精神與理念的思考。不過儘管如此，魏斯、超寫實主義、照相寫實主義逼真、「寫實」的技法連結鄉村或尚未完全現代化城市邊緣、郊區、街道角落一切符合「鄉土」物件的題材，終於串聯、合流，成就了台灣鄉土美術運動的「鄉土寫實主義」。

台灣鄉土美術運動在「鄉土寫實主義」中達到高峰，就波浪理論而言，當波浪到達頂點(即顛峰，末達頂點者不能稱之為顛峰)過後，它必然是呈下滑的走勢。藝術風格、潮流的變革亦如波浪一般，只是高峰是一剎那；或是持續橫向一段時間；抑或是再創另一個高峰，端視風格的強度及續航力。當1970年代鄉土美術運動從洪通、朱銘，走過民俗，歷經魏斯、超級寫實主義、照相寫實主義，終於匯流成「鄉土寫實主義」而達顛峰，但也由於鄉土美術始終陷入題材窄化的胡同裡而非台灣社會現實的內容與本質之思考，因此漸成保守之「形式主義」，導致美術發展最後在鄉土運動中失焦，如倪再沁在〈西方美術·台灣製造——台灣現代美術的批判〉文中所述：「那些水牛、蓑衣、古甕、破銅爛鐵、舊腳車、殘破的農舍等遠離現實的題材，就成為鄉土美術的標籤，強調『社會現實』的鄉土運動，波及到美術的結果，竟然走向『逃避現實』，實在令人意外。」(1991, 120-123)「鄉土寫實主義」在鄉土運動裡落失了社會現實，而只是庸俗化與圖騰化的技法、題材，在缺乏續航力道情況下，當1980年起，《雄獅美術》執導的「雄獅美術新人獎」得獎風格開始轉向時，鄉土美術亦已近「殺青」尾聲。

五、鄉土美術運動的文化定位

(一) 鄉土=本土？

時序進入1980年代，威權強人政治末期的「吹台青」用人政策，吹緘了「本土」一「詞」春水，「黨外」政治勢力的崛起，「本土化」的呼聲更是響徹雲霄，隨著政治高喊本土化，文化、藝術亦高喊本土化，「本化土」成了最時髦、最前衛，且不可質疑的語彙。由於「本土化」一詞之語意不夠清晰，其所指涉的範疇也不夠明確，致使「本土文化」、「本土藝術」總是令人望文難以生義。

「本土」意涵是什麼？其所指涉的範疇是什麼？文化、藝術為什麼要本土化？鄉土＝本土？若是，那台灣本土美術所指的就是台灣的民俗、鄉村、山川以及農家、水牛、蓑衣、古甕……等圖像嗎？鄉土＝本土？若不是，那鄉土與本土之文化意涵的區別及差異又在那裡？又就時序來看，台灣鄉土美術運動是台灣美術本土化的先趨、啟蒙者？本土就是社會現實？本土化是否會自陷「地方風格」的小框框、劃地自限呢？

台灣藝術論及本土化，在政治無限上綱「統獨爭論」暈染之下，竟使它淪為意識形態爭執的殺戮戰場，一般對本土含義的詮釋可綜合下列數端：

【去中國化】

本土化即去中國化，主張本土(台灣)與中國劃分界線，亦即本土(台灣)非中土(中國)。

【抗拒外來文化宰制】

文化本土化的被強調，乃是由於「本土」文化受到外來文化的強襲與宰制，自身無法胃納、融合外來文化，所產生對外來文化排擠與反制。

【以自我為核心價值的強調】

台灣文化本土化，被強調為「台灣優先」、「台灣第一」，其目的是強調以自我為核心價值的自覺，以達文化前途的「自決」。

【文化認同】

文化認同強調文化回歸，回歸台灣文化為主體。

【在世界文化地圖中，找到屬於自己的所在座標】

找到台灣文化在世界文化中的所在位置與定位，能夠很清晰的檢視自己，同時也可以以台灣為立足點，放遠天下，與世界對話。(謝里法，1997，99)

以上諸種對「本土化」含義的詮釋，前四項雖各有其思惟的立足點，同時也擁有服膺者，但其中亦不免有邏輯及思惟上的盲點。

就去中國化而論：台灣與中國在歷史上聯結關係，這是千古無法改變與否認的事實，過度強調本土化即去中國化，不免陷入意識形態圖騰的泥沼裡，並使本土化狹義化，亦會因過度「排中」而自我窄化在意識形態裡，也難以看見台灣與中國在歷史上聯結關係的真面貌。

就抗拒外來文化宰制而言：則是因感受到本身文化的弱勢，對自己文化缺乏信心，進而對外來文化排擠與反制，但「排他」則易造成狹隘之文化保護主義，不但無法汲取世界文化的養分，並易使自身文化流於「地方風格」。

強調以自我為核心價值：「台灣優先」、「台灣第一」由於缺乏明確、具體之優先、第一之選項、排序，終不免流於形式與口號。

在文化認同上：強調文化回歸，回歸台灣文化為主體，但弔詭的是「台灣文化」是什麼？我們可以簡單地說「台灣文化」就是台灣文化。它是數百年在這個土地生長、成長的所有住民，在過去、現在所思、所想、所感、所為所混血出來的「雜揉文化」(李長俊，1997，62)，但強調台灣文化的認同與回歸者卻在強調台灣文化為主體的訴求中，不自覺地將自己的文化主體推向他人文化的「邊陲」。

1970 年代台灣鄉土文藝運動，不論其根植基礎為何，橫跨的文藝領域、向面為何，其呈現的面貌如何，其最終成就又是如何，其基本精神為一文化自覺、文化尋根、文化認同、回歸土地的運動，應無庸置疑。

1970 年代台灣鄉土美術運動，在回歸土地、尋根的過程中，最終雖陷入題材窄化的胡同而非台灣本土社會現實的內容與本質之思考，導致美術發展最後在鄉土運動中失焦。由運動的過程中，我們可以體悟到鄉土≠本土的事實，但 1970 年代台灣鄉土美術運動卻是不折不扣的台灣本土美術，它是台灣美術史不可失落的一環。

(二)小眾文化 v. s 大眾文化與國際文化

就 1970 年代台灣鄉土運動的原始精神來說，它批判當時台灣現代主義文藝內容的虛無，脫離台灣社會現實，文藝創作應回歸社會現實，反映普羅大眾的真實生活，這是對本我文化的反醒、反思，本極具文化正向訴求與歷史的意義，但鄉土美術運動裡卻在「鄉土寫實主義」裡失落了社會現實，最終只能流於庸俗化與圖騰化的技法與題材，本為反應社會現實的大眾文化運動，最後卻不免自陷小眾文化範疇的泥沼。使之僅成區域性、地方性的藝術風格、藝術語言，而難以與國際對話。

也許我們不禁要問，難道地方性的文化語彙就無法與國際對話？答案當然是：未必。否則就如同藝評家陳奇相所言，如果說「今天說『英文』才能算國際化，那麼有人生下來就已經國際化了，那當今說法文的人都已成為邊緣人了，那說中文或台語的呢？」(劉豐榮, http://www.ncyu.edu.tw/~hatcs/myweb5/new_page_6.htm) 反之藝術的形式、內容一定要使用國際的形式、風格、理念才是國際化？是否要緊隨、模擬國際風格與潮流才是國際化？答案當然不是。如果是，那不過西方藝術的拷貝機，翻譯機。若依此辯證，那一定會有人質疑，依循國際潮流的形式風格只是拷貝機，翻譯機，那使用地方性的材料、技法、形式、內容、題材有錯嗎？答案是：沒有錯。如果有錯，那日本導演黑澤明執導，充滿日本情調的「羅生門」為何可以拿到奧斯卡金像獎？畢卡索描繪西班牙內戰的「桂爾尼卡」(Guernica, 1936)為何可以為世人所共賞呢？那問題癥結在那裡呢？其問題在於藝術是否表現、表達「在地人」的時代、生活、精神與思考的文化刻痕。而生活、精神、思考不能劃地自限、故步自封、孤芳自賞，而是放諸四海皆可以使國際、世人感受到其所呈現的真實生活、文化精神與時代意義。

「鄉土寫實主義」畫作的斷垣、殘壁、農舍、水牛、牛車、稻田、瓦屋、門神、斗笠、蓑衣、雞、鵝、破甕、陶罐、豬舍……等等題材，它雖給我們滿足在懷舊的情懷，但當它走出台灣，能引起不具台灣生活經驗的世人有什麼樣的共鳴與思惟呢？當然也許有人會質疑，上述之題材不也是代表台灣 1970 年代的時代歷史圖像嗎？答案當然沒錯，只不夠剝離文化思惟與社會現實，那斷垣、殘壁、農舍、水牛、牛車、稻田、瓦屋……等題材的圖象、畫作，未來終舊將只是令人發思古憂情的「歷史畫片」而已。

雖然台灣鄉土美術運動最終它沒有走出如台灣鄉土文學運動那樣的文化成就，但它在台灣美術史所佔的位置是不容抹煞，無法更替，因為它是台灣美術史的一個重要環結。當我們走出 1970 年代，它帶給我們對未來台灣美術無限的思惟命題。

結語：回到土地——深耕文化，文化生根

20 世紀台灣美術的發展，不論任何時期，皆有其歷史背景因素與獨特之面貌，同時也有其嚴肅的歷史課題與命題之思考。從其發展的演繹線形來看，其變革與藝術類型的發展雖然沿自西方藝術，但卻未全然與西方思潮發展脈絡同步，由於受制政治環境與氛圍，更少與國際藝術潮流對話，從「五月」與「東方」擎起「前衛」的大旗，「求新、求變」開始成為新時代、新藝術、新生代、新生態的信條，但求新、求變之中，卻也容易以西方最新的藝術思潮馬首是瞻，不自覺地脫離自己創作的現實基礎。

台灣第一代美術家雖曾反應了台灣鄉土的自然美，但卻未曾讓在現實感受到最強烈意識表露到作品中來(倪再沁, 1995c, 175)，1970 年代的鄉土美術運動，雖然它在實踐過程中迷失了自我的定位，但其強調回歸現實、回歸土地的歷史價值與意義實已超越台灣第一代美術家。

在高喊「本土化」的今天，如何尋得真正的「台灣本土文化」呢？當然不是鄉土美術的「復辟」。在高喊國際化的今天，如何使台灣真正達到國際化呢？當然也不是抄「短路」，copy、翻譯當今世界最新、最前衛的藝術潮流。而是如謝里法在〈從台灣美術探討文化認同的問題〉一文中所提到的「重新衡量自己的身段，發現台灣在世界文化地理的座標」(1997, 99)，能夠找到自己在世界上所處的座標位置，才能放眼天下，能夠找到自己在世界文化地理的位置，才能回到自己的土地，立足自己的土地，也才能深耕文化，文化亦才能生根。

台灣文化本土化，尤應去除政治意識形態與偏見，才能真實呈現台灣過去、現在與未來的文化面貌，也才能有一個不受政治干擾，不受意識左右的台灣美術。台灣本土美術，它不能只有「台灣本土」，畢竟它還必須要有「美術」。

參考書目

1. 倪再沁，1991，〈西方美術·台灣製造——台灣現代美術的批判〉，p120-123，《雄獅美術》242 期，1991 年 4 月號
2. 倪再沁，1995a，〈重讀雄獅美術——管窺台灣美術二十年〉《台灣美術的人文觀察》，p16-57，雄獅美術
3. 倪再沁，1995b，〈戰後台灣美術之初探〉《台灣美術的人文觀察》，p150-166，雄獅美術
4. 倪再沁，1995c，〈台灣美術中的台灣意識(續篇)〉《台灣美術的人文觀察》，p168-187，雄獅美術
5. 倪再沁，1995d，〈在政治漩渦中的台灣美術〉《台灣美術的人文觀察》，p188-225，雄獅美術

6. 呂正惠，1995，〈七、八十年代台灣鄉土文學的源流與變遷---政治、社會及思想背景的探討〉
《文學經典與文化認同》，九歌出版社
7. 林惺嶽，1987，《台灣美術風雲四十年》，自立晚報文化出版部
8. 林惺嶽，1991，〈彩筆耕下的台灣美術〉《當代台灣繪畫文選》，p136-148，雄獅圖書
9. 林惺嶽，1997，〈美術本土化的釋疑及申論〉《渡越驚濤駭浪的台灣美術》，p224-239，藝術家
10. 廖炳惠，1996，〈由幾幅景物畫看五〇至七〇年代台灣的城鄉關係〉《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同》論文集，行政院文化建設委員會
11. 藍蔭鼎，1979，《畫我故鄉》，p3，時報文化出版公司
12. 黃朝湖，1991，〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉《當代台灣繪畫文選》，p154-173，雄獅圖書
13. 李欽賢，1996，《台灣美術閱覽》，p74-93，玉山出版事業
14. 李長俊，1997，〈藝術與文化認同的省思〉《一九九七藝術教育國際學術研討會---藝術與文化認同》論文集，p59-63，台北市立美術館
15. 謝里法，1997，〈從台灣美術探討文化認同的問題〉《一九九七藝術教育國際學術研討會---藝術與文化認同》論文集，p95-99，台北市立美術館
16. 蕭瓊瑞，1991，《五月與東方---中國美術現代化運動在戰後台灣之發展》，東大圖書
17. 陳正醜，1982，〈台灣的鄉土文學論戰(上)〉，路人譯，《暖流》第2卷第2期
18. 劉豐榮，〈台灣藝術與文化內涵論述〉
http://www.ncyu.edu.tw/~hatcs/myweb5/new_page_6.htm

附圖



← 圖 1、洪通，生命樹，

1975，水彩、紙，131x50cm



圖 2、朱銘，同心協力，1975，木雕，173x75cm



圖 3、洪瑞麟，礦工頌，1960，紙本，水彩



圖 4、黃土水，甘露水，1919，大理石

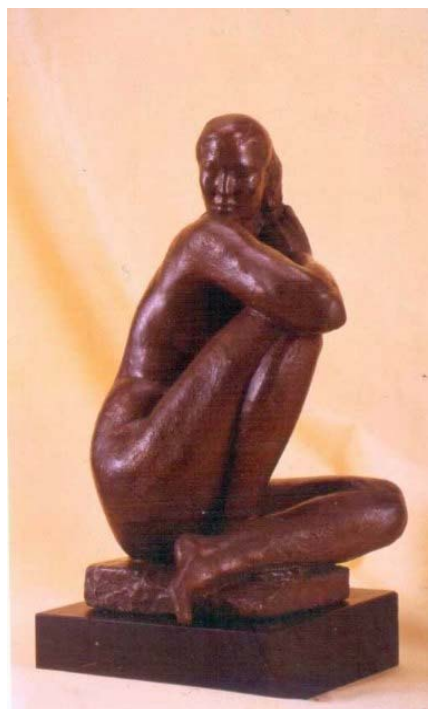


圖 5、陳夏雨，裸女，1947，青銅，高 19cm，台北市立美術館藏



圖 6、陳澄波，1935，油畫，90x116c

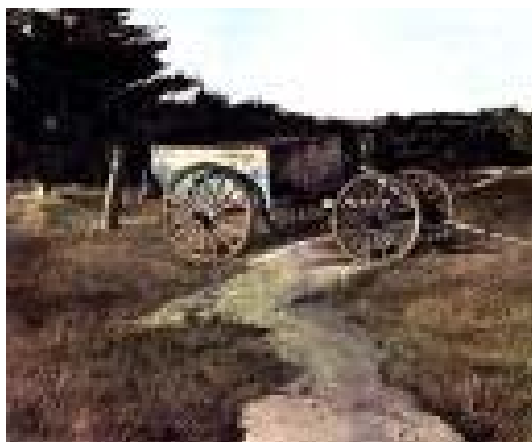


圖 7、魏斯(Andrew Wyeth)，Cider Barrel，
1969

蛋彩



圖 8、藍蔭鼎，養鴨人家，1963，水彩，10F